

판소리와 전북

_ 길 따라 흐르는 소리의 맥 (전성옥)

_ 전북지역 판소리 인명록 (김성식)



길 따라 흐르는 소리의 맥

전 성 옥 연합뉴스 기자



- 전라도 고지도

전북은 곳곳이 판소리의 성지(聖地)다. 판소리가 예술적 감수성이 뛰어난 전북사람의 심성을 토양으로 여러 곳에서 움이 트고 꽃이 피어났기 때문이다.

동·서편제는 물론이고 현대 판소리의 중심 축을 이루는 ‘보성소리’의 탄생마저 이 땅과 무관하지 않다. 동편제 소리양식의 표준으로 삼는 가왕(歌王) 송홍록이 바로 남원 운봉 출신이다. 서편제 역시 순창 출신인 박유전으로부터 비롯된다. 요즘의 소리판을 이끌어 가는 ‘보성소리’의 탄생도 박유전과, 같은 순창 출신인 김세종이 지대한 영향을 미쳤다.

조선말에 판소리가 활짝 꽃을 피운 것은 고창의 신재효가 있었기에 가능했다. 특히 전주에서 펼쳐진 대사습놀이를 통해야만 소리꾼은 명창의 반열에 오르고 입신양명의 길을 닦을 수 있었다.

한때 소멸의 길을 걷던 판소리의 화려한 부활을 꿈꾸는 곳도 전북이다. 전주사람들은 일제 암흑기를 거치면서 저들의 문화말살정책에 의해 전승의 맥이 끊겼던 대사습놀이를 지난 75년에 부활시켜 이제 명창의 등용문이라는 옛 명성을 되찾았다. 전북도는 한 걸음 더 나아가 ‘소리’의 세계화를 위해 지난 2001년 ‘온누리의 화음’이란 주제로 ‘제 1 회 전주 세계소리축제’를 개최한 이래 해마다 그 전통을 이어가고 있다.

한국소리문화의전당(전주)이나 전북도립국악원(전주), 국립민속국악원(남원), 동리국악당(고창)도 판소리 인구의 저변 확대를 위한 마당 역할을 충실히 해내고 있다. 특히 고창군은 ‘판소리 박물관’을 지어 판소리의 역사를 한눈에 살펴볼 수 있게 했다.

‘길 따라 흐르는 소리의 맥’을 찾아 나선 답사 길은 동편제 판소리의 본향(本鄉)인 남원에서부터 시작된다. 전북도내 14개 시·군 모두 판소리와 연이 없는 곳이 그 어디랴? 그러나 그 중에서도 판소리의 탄생에서 중흥에 이르기까지 남다른 역할을 했던 예향을 찾아본다. 답사는 남원-순창-고창-익산-완주-전주 순이다.

소리판이 살아있는 고창 (남원)

남원에 가면 판소리는 현실이 된다. 이도령과 춘향의 사랑, 흥보와 놀보 이야기는 과거형이 아니라 현재형으로 변한다. 변강쇠와 웅녀도 마찬가지다.

남원은 판소리의 존재 양식이 비교적 원형 그대로 남아 있는 곳이다. 판소리가 소리꾼이나 동호인들의 전유물이 아닌, 민중 속에 녹아들어 있기 때문이다. 이곳에서는 판소리가 일부러 어렵게 찾아가서 즐기는 예술이 아니며, 무대 위에 박제되지도 않았다. 남원사람들 속에 생생히 살아있는 생활의 일부분이다. 웬만한 남원의 풍류객이라면 기본적인 북장단은 익히고 단가(短歌) 정도는 부를 줄 알아야 한다. 판소리를 즐기기 위한 동호인 모임 뿐 아니라 더 나아가 판소리를 체계적으로 연구하기 위한 일반인들의 모임도 활발하다. 그래서 남원은 판소리의 고장답게 ‘춘향골’로 곧잘 불리곤 한다.

『광한루 당도하여 나귀 내려 풀 뜯기고, 도련님이 누각에 올라가 사면 경치를 둘러
보며 “이에 방자야. 처음 보는 곳이라 어디가 어딘 줄 모르겠구나. 네가 자세히 좀
일러다오”

방자 팔을 들어 날날이 고허는디
 “저 건너 동편에 보이는 산은/ 지리산 내맥인디 신선 내려 놀든 데요.
 북편의 높은 산은 교룡산성이 저기온데/ 화계야 곡성지지도고
 서편에 업숙히 보이는 집은 관왕묘라 모셨는디/ 역력헌 일이 많사옵고
 남편에 운무 사이로 아시무라니 보이는 집은/ 좌도관방지지도
 저 집 이름은 영주각이요/ 저 다리 이름은 오작교라 허나이다.”



• 가왕 송홍록 생가터 비

「춘향가」 중에서 글방 도련님이 단옷날 방자를 앞세우고 나들이에 나서 호남제일루(湖南第一樓)라는 광한루(廣寒樓)에서 주위 풍경을 완상하는 ‘적성가’다. 이 대목은 평·우조(平,羽調) 선율에 진양조 장단으로 화창한 봄날의 화평함이 물씬 느껴지는 명곡이다. 웬만한 명창 아니면 그 맛을 내기가 어려운 대목이기도 하다.

‘적성가’를 듣다보면 글방을 오랜만에 벗어나 광한루에서 남원의 풍치를 구경하는 이도

령이 눈에 보이는 듯하다. 뒤이어 경쾌하게 이어지는 중중머리 장단에는 저 건너 어디쯤 치마폭을 펴려이며 그네를 뛰고 있는 춘향이기도 언뜻언뜻 보일 듯하다.

남원사람들은 춘향을 실제 인물이라고 믿고 있다. 그래서 이도령과 춘향이 헤어졌다는 ‘오리정’이나, ‘버선발’, ‘이도령 고개’라는 지명이 말해주듯 남원사람들은 판소리 속의 가상 공간과 인물을 현실 속에서 찾으려 한다. 그래서 남원시 주천면 구룡계곡 입구에는 춘향묘까지 조성해냈다.

춘향에 대한 제사도 연륜이 깊어졌으며, 근년 들어서는 로미오와 줄리엣에 견줄 이도령과 춘향의 사랑을 적극적으로 홍보하면서 ‘춘향제’가 세계적인 축제로 발돋움하고 있다.

춘향제는 일제 강점기 때 비롯됐다. 1931년 이 고장 유지와 권번(券番: 기생조합)의 소리 선생, 퇴기(退妓) 등이 주축이 되어 진주·평양·개성·동래 등 전국의 권번을 찾아다니며 성금을 모아 광한루원(廣寒樓苑) 내에 춘향사(春香祀)를 짓고, 그해 단오날 첫 제사를 지낸 데서 연유됐다. 이 제사가 축제로 발전하게 됐으며 2000년에 이르러 고회(70회)를 맞이하게 됐다.

「춘향가」뿐 아니다. 「홍보가」도 남원에 오면 오늘의 이야기가 된다. 남원사람들은 “전라도는 운봉, 경상도는 함양, 운봉·함양 두 얼푼에 홍보가 살았는디”란 「홍보가」의 첫 대목에 주목, 운봉과 함양 사이에 홍보가 실제로 살았던 마을이 있을 것으로 굳게 믿고 찾아내서 현재 두 개의 ‘홍보마을’을 조성했다. 운봉과 함양 두 고을 사이에는 팔랑치라는 고개가 있는데 이 고개 아래에 있는 남원시 인월면 성산리와 인근 아영면 성리가 바로 홍보마을들이다. 이들 지역 주민은 오래 전부터 자기네 마을이 진짜 홍보가 살았던 마을이라고 주장해 그 다툼이 심했다.

매년 제비가 돌아온다는 음력 삼월삼짇날이면 어김없이 홍보 제사를 지내는 성산리에는 제비 모양의

산이라는 연비봉, 도승의 인도로 집터를 잡았다는 홍보네 텃밭, 홍보가 제비의 은덕을 기렸다는 연하리, 홍보가 신세를 한탄하며 신을 털었다는 신타바위, 놀보가 화초장을 지고 가다 그 이름을 잊어버렸다는 데서 연유된 화초장바위 등이 있다. 성산리 사람들은 이것들이 바로 홍보가 살았던 마을임을 입증하는 것이라고 주장했다.

성리마을도 마찬가지로 이곳에는 홍보와 놀보가 살았다는 장자골, 홍보가 쫓겨 나와 살던 곳이라는 빈집골, 화초장 바우거리, 홍보가 배고파 쓰러졌다는 허기재 등의 지명이 남아있다.

이처럼 두 지역 주민들이 서로 자기네 마을이 홍보가 살았던 지역이라고 주장하자 남원시는 급기야 경희대 민속연구소에 홍보가 살던 마을이 어디인지를 밝혀달라는 용역을 의뢰했고, 이 연구소는 인월면 성산리는 홍보가 태어난 곳이고 아영면 성리마을은 홍보가 쫓겨난 뒤 정착한 마을일 가능성이 높다는 조사결과를 발표했다. 그래서 이 두 마을은 남원시의 지원을 받아 의중계 ‘출생지’와 ‘정착지’로 나누어 두 개의 ‘홍보마을’을 조성했던 것이다.

남원사람들은 「변강쇠타령(일명 가루지기타령)」의 배경이 남원의 지리산 자락이라며 변강쇠와 웅녀를 소재로 재미있는 캐릭터도 개발했다. “사주팔자를 더럽게 타고나 서방 잡아먹기를 단콩 주워 먹듯” 하는 평안도 사는 웅녀와 “삼남(三南)에서 빌어먹던 천하 잡놈” 변강쇠가 서로 만나 “산중으로 가자하면/ 동(東) 금강(金剛)이나 석산(石山)이라/ 나무가 없어서 살 수 없고/ 북(北) 향산(香山)은 찬 곳이라/ 눈이 많아 살 수 없고/ 황해도 구월산(九月山)은 도둑이 많아 살 수 없고/ 지리산이 좋다하니 지리산으로 가자꾸나”하며 들어간 곳이 남원 근방 지리산 자락이라는 것이다.

그래서 남원사람들은 이곳이 ‘판소리의 발상지’라고 굳게 믿고 있다. 동리(桐里) 신재효(申在孝 1812-1884)가 집대성한 판소리 여섯 바탕(「춘향가」·「심청가」·「홍보가」·「수궁가」·「적벽가」·「변강쇠타령」) 가운데 세 바탕이 남원을 배경으로 하고있으니 그렇게 믿을 법도 하다. 지나친 억측도 아니다. 판소리학계에서는 「춘향가」는 춘향의 원혼을 달래기 위한 ‘춘향 무(巫)굿’에서 비롯됐다고 보는 이들이 있기 때문이다.

판소리의 배경 뿐 아니다. 남원 땅에서 배출된 술한 명창들이 판소리의 텃자리이자 성지(聖地)임을 웅변해준다. 가왕(歌王) 송흥록(宋興祿 1800?-?)과 그 동생 광록(光祿 1803?-?), 광록의 아들 우룡(1834?-?), 우룡의 아들 만갑(萬甲 1865-1939)에 이르기까지 동편제 소리꾼의 본가인 송씨 집안의 뿌리가 남원 운봉이다. 또한 송씨 가문을 본가로 송만갑의 수제자였던 김정문(金正文 1887-1935), 배설향(裵雪香 1895-1938), 이화중선(李花中仙 1899-1944), 박초월(朴初月 1916-1971), 강도근(姜道根 1917-1995)을 거쳐 이 시대 최고의 소리꾼이라는 칭송을 받는 안숙선(安淑善 1949-)에 이르기까지 남원출신 명창들은 마르지 않는 샘물이다.

남원에서 매년 베풀어지는 ‘전국 판소리 명창 경연대회’도 판소리의 고장으로서 맥을 이어가게 한다. 이 대회는 1974년에 처음 열려 2003년 현재 30회의 연륜을 자랑하며, ‘전주대사습놀이’와 함께 가장 권위 있는 명창대회로 꼽히고 있다.

이 대회 역대 장원 명단은 다음과 같다.

1회 조상현. 2회 성장순. 3회 안향련. 4회 신영희. 5회 김수연. 6회 은희진. 7회 최승희. 8회 홍성덕. 10회 김동애. 11회 김영자. 12회 남해성. 13회 안숙선. 15회 유영애. 17회 박양덕. 18회 정춘실. 19회

이난초, 20회 김소영, 21회 한애자, 22회 이순자, 23회 김금선, 24회 김명자, 25회 김선이, 26회 강문숙, 27회 정희석, 28회 김세미, 29회 주영숙, 30회 박추자. (제 9회, 14회, 16회는 장원 없음)

지리산과 동편제 소리



• 명창 송만갑

조선시대 대표적인 지리서인 「동국여지승람」에는 예로부터 지리산은 금강산, 한라산과 더불어 신선이 내려와 살았다는 삼신산(三神山) 중 하나였다고 써여 있다. 한반도의 등뼈라 할 백두대간이 남으로 달리다 마지막으로 꾸며 놓은 거대한 산악군이 바로 지리산이다. 이 산은 또한 백두산의 맥이 이곳까지 뻗어 내려왔다 해서 두류산(頭流山)이라고도 한다.

지리산국립공원은 1967년에 지정된 우리나라 최초의 국립공원으로 전북 남원시, 전남 구례군, 경남 하동·산청·함양군 등 3개 도, 5개 시·군, 15개 읍·면에 걸쳐 있다. 이곳에는 남한에서 두 번째로 높은 봉우리인 천왕봉(1,915m)을 비롯하여 제석봉(1,806m), 반야봉(1,732m), 노고단(1,507m) 등 10여 개의 준봉이 줄지어 있다. 또 이들 봉우리를 정점으로 사방으로 발을 뻗어 뱀사골, 칠선, 피아골 등 6개의 계곡이 형성되어 있고 이 곳에 구룡·불일·용추폭포 등 10여 개의 폭포가 뛰어난 경관을 자랑하고 있다.

‘동편제’ 소리는 이 지리산을 닮았다.

지리산은 전체적인 산세가 그리 험하지 않고 두리 뭉실하지만 웅장하기 그지없다. 아기자기한 맛 대신 웅혼한 기상이 깃들여 있다. 기암절벽으로 만물상을 이루지는 않았지만 쉽게 깊이를 헤아리기 어려운 넉넉함이 있는 산이다.

동편제 소리가 그와 같다. 섬세한 기교보다도 우람한 통성(通聲: 아랫배에서 끌어올리는 소리)에 역점을 둔다. 그래서 일면 거칠면서도 우람하고 호방한 맛을 지닌다. 서편제 소리의 특징이 한(恨) 많은 애원성(哀怨聲)이라면 동편제는 풍부한 성량(聲量)을 바탕으로 남성적이고 웅혼한 우조(羽調: 씩씩한 가락)가 두드러지는 소리제다. 남성적인 지리산이 상징하듯 담백 웅건 하면서도, 산천초목이 벌벌 떠는 듯한 호령조(號令調)가 많다. 또한 입을 열면 장부일언중천금(丈夫一言重千金)처럼 진중하고, 소리를 마칠 때면 질질 늘어지지 않고 단칼에 끊어내듯 한다.

장단 역시 기교를 부리지 않고 ‘대마디 대장단’ (소리와 박자가 동시에 떨어지는 단조로운 장단)을 사용한다. 그래서 동편제 소리꾼들은 영웅호걸들의 파란만장한 역정을 담은 ‘적벽가’에 뛰어나다. 동편제의 전승지는 주로 섬진강 동쪽 지역으로 지리산을 끼고 있는 남원·순창·구례 등지에 전승된 소리라서 그 같은 이름이 붙여졌다.

이 소리제는 남원 운봉 출신인 가왕(歌王) 송흥록(宋興祿 1800?-?)의 소리양식을 표준으로 삼기에 남원 땅은 ‘동편제 소리의 본향(本鄉)’이 된다. 송흥록의 소리는 동생 광록(光祿 1803?-?)이 물려받고, 다시 우룡(雨龍 1834?-?)-만갑(萬甲 1865-1939) 등 송씨 가문 3대에 걸쳐 이어지면서 ‘판소리계의 명가(名家)’가 탄생하게 된다.



• 명창 안숙선

백두대간의 든든한 밑둥치인 지리산이 주봉(主峰) 천왕봉을 중심으로 부챗살처럼 산줄기가 펼쳐지듯 동편제 소리꾼들은 송씨 가문을 본가(本家)로 하여 여러 유파를 만들어 냈다.

동편제 소리가 지리산 자락에서 태동한 것도 우연이 아니다. 동편제의 시조 송홍록이 거거했던 운봉은 신라말 옥보고가 말년을 보냈던 곳으로 음악적 전통이 깊은 곳이다. 또 소리꾼들은 심산유곡을 찾아가 독공으로 득음의 경지에 이르는 소리 수업을 하는데, 지리산은

소리꾼의 독공터로서 더할 나위가 없었다. 흔히 ‘어머니 산’이라 불리는 지리산은 가없는 모성(母性)으로 소리꾼들을 길러내고 보듬어 주었기 때문이다.

최초의 비가비 명창(양반 출신 소리꾼)으로 가문에서 쫓겨났던 권삼득(權三得 1771-1841)을 거두어 주었던 곳도 지리산이다. 안동 권씨 후손인 권삼득은 천민들이나 했던 소리 공부에 정신이 팔리자 그의 집안에서는 그를 명석말이로 죽이려 했다. 간신히 사지에서 벗어날 수 있었던 그는 진외가가 있던 남원시 주천면 무수리로 도망왔고, 인근 구룡계곡에서 득음의 경지에 이르렀던 것이다.

지리산은 상처 입은 짐승을 꺼안듯 도회에 나가 잡다한 세상사에 지친 소리꾼들을 따뜻한 품으로 끌어안고 새로운 생명력을 불려 넣어주는 역할을 하기도 했다.

전무후무한 명창이라는 임방울(林芳蔚 1904-1961)은 무분별한 생활로 목이 꺾여 소리꾼으로서 치명상을 입을 때면 지리산으로 찾아들었다. 그는 과나리봇집 안에 박달나무 목침과 북채만을 챙겨 들고 지리산 계곡에 있는 쌍계사를 찾았다. 그는 절 뒤편 동굴을 독공터로 삼아 낮에는 동굴 속에서 소리를 익히고, 밤에는 절의 불목하니의 방에 끼어서 자는 수행자 생활로 자신을 추스르곤 했다 한다.

송만갑의 제자 가운데 한 사람인 박봉술(朴奉述 1922-1986) 명창은 지리산 쌍계사에서 독공에 들어가 무리하게 소리 공부를 하다 목이 꺾였다. 소리꾼으로서 치명상을 입은 것이다. 그러나 박봉술은 이에 굴하지 않고 독공을 계속한 끝에 비록 암성(暗聲)이지만 씩씩하고 꾹꾹하며, 거뜬거뜬 몰고 나가는 남성다운 소릿길을 터득할 수 있었다. 이처럼 깊이 있고 무게 있는 소리로 거듭나게 해준 곳도 지리산이었다.

남원의 토박이 소리꾼으로 일생을 마친姜道根(姜道根 1917-1995)도 마찬가지다. 석달 열흘간 지속되는 백일공부를 술하게 한 곳이 지리산이었으며, 사춘기 때 꺾인 목을 다시 찾아준 곳도 지리산이었다.

이 시대의 명창 안숙선(安淑善 1949-)도 지리산이 길러낸 소리꾼이다. 그녀는 험준하지 않으면서도 깊고 넉넉한 지리산을 특히 좋아한다. 소리할 때 피목(단전에서부터 소리를 끌어올리는 통성이 아닌 겉치레 발성)을 하게 되면 그녀는 만사를 제쳐놓고 지리산 자락을 찾는다. 그는 이곳 암자에서 새소리와 물소리를 벗삼아 지친 몸과 흐트러진 마음을 가다듬곤 한다.

안숙선뿐아니다. 성장순·성우향·송순섭·조통달·김수연·민소완 등 이 시대의 내로라하는 소리꾼들도 여름 한철이면 제자들을 데리고 지리산을 찾아 소리 공부로 무더위를 물리친다. 이들에게는 지

리산이 어머니의 품속이자 소리의 텃자리인 것이다.

동편제의 또 다른 맥(순창)



• 명창 장판개 살던 동네

노령산맥 줄기에 위치한 전북 순창군은 대부분이 산간지로 서쪽과 북쪽에 회문산과 강천산이 자리해 절경을 이루고, 동쪽과 남쪽에는 섬진강과 적성강 등 크고 작은 하천이 흘러 그리 넓지는 않지만 비옥한 농토가 펼쳐져 있다.

순창군은 1읍 10 면에 인구 3만6천여 명의 조그마한 군이지만 판소리사 측면에서는 중요한 의미를 지닌 고장이다. 남원과 더불어 대표적인 동편제 지역으로 꼽히는 이곳에는 남원

과는 구분이 되는 동편제의 또 다른 소리 맥(脈)이 형성된 곳이기 때문이다. 특히 현대 판소리를 이끌어가고 있는 유파 가운데 하나인 ‘보성소리’의 형성에 직·간접적으로 영향을 미친 곳이 바로 순창이어서 판소리사에서 빼놓을 수 없는 고장이다.

우선 이곳에서 배출된 주요 명창들을 보자.

판소리사에서는 판소리의 융성기라 할 19세기를 전·후반으로 나누어 ‘전기 8 명창시대’와 ‘후기 8 명창시대’로 구분한다. 이중 후기 8 명창에 속하는 이들 가운데 박유전(朴裕全), 김세종(金世宗), 장자백(張子伯) 등 3 명이 바로 순창 사람들이다. ‘근세 5 명창시대’의 뒤를 잇는 장판개(張判介 1885-1937)도 이곳 출신이다. 이들 명창의 면면을 살펴보면 판소리사의 최고 전성기를 주도해나간 고장이 순창이었다 해도 과언이 아니다.

후기 8 명창 가운데에서도 첫 손에 꼽히는 박유전은 당초 동편제 지역인 순창에서 태어났으나, 뒤에 전남으로 자리를 옮겨 서편제의 시조가 됐다. 그를 서편제의 시조라고 일컫는 것은 평·우조(평온하고 남성적인 가락) 위주의 동편제 소리와는 다른 계면조(슬픈 가락) 위주의 서편제 소리가 그에 이르러 기본 골격이 완성됐고, 그의 소리 양식이 서편제의 표준이 됐기 때문이다.

박유전의 소리는 다시 보성 출신 소리꾼 정재근을 거쳐 그의 조카인 정응민(鄭應珉 1896-1964)에 이르러 현대 판소리의 주류를 형성하고 있는 ‘보성소리’로 거듭나게 된다. 우연찮게도 이 정응민에게 영향을 미친 소리 형식이 순창군 인계면 복실리 출신으로, 박유전과 같은 시대의 인물인 김세종의 동편제 소리였다.

순창과 보성은 지리적으로 멀리 떨어져 있고 동·서편제 지역으로 나뉘어 있지만 보성 지역을 중심으로 한 서편제 소리의 완성과 이를 바탕으로 한 ‘보성소리’의 형성에 직·간접적인 영향을 미친 곳이 바로 순창이다.

김세종의 집안은 남원에서 전승되는 동편제 소리와 구분되는 또 다른 동편제의 맥(脈)을 형성한 가문

이다.

‘동편제’ 판소리라면 우선 떠올리는 것이 가왕 송흥록에서 송광록-송우룡-송만갑 등 3대까지 이어 내려온 송씨 가문의 ‘송판(宋版) 소리’다. 남원 출신 송흥록의 소리 양식을 표준으로 삼는 이 유파가 동편제의 대표 격이어서 동편제 하면 으레 ‘송판 소리’를 일컫는 것으로 인식되고 있다.

동편제에는 이 ‘송판 소리’와 기본적인 골격과 특성은 같이하면서도 또 다른 맛을 지닌 소리 맥(脈)이 있다. 이름하여 ‘김세종판(版)’이다. 김세종은 동편제의 시조 송흥록보다 한 세대 뒤의 소리꾼으로 그의 소리 양식은 ‘송판 소리’만큼 거대한 전승 세력을 형성하지 못했다. 그러나 우연한 기회에 ‘김세종판’은 서편제 지역인 전남 보성으로 넘어가면서 그 곳에서 독자적인 생명력을 유지하게 된다.

1940년에 출판된 정노식의 「조선창극사」는 김세종에 대해 이렇게 기술하고 있다.

김세종은 전북 순창 출생이다. 현·철·고종 3대간의 인물로, 송우룡, 박만순과 병시(并時)하여 동파(東派 동편제 소리꾼)에 속한 대가(大家)이다. 당시 음악의 대가인 고창 신재효의 문하에서 다년간 지침을 받았으므로 문견(聞見)의 고상함이 다른 광대에 비할 바 아니다. 문식(文識)이 넉넉하고 창극에 대한 이론과 비평은 당대독보로 자타가 공인한 바이었다.

김세종이 활약했던 19세기 후반 ‘후기 8 명창시대’는 ‘전기 8 명창시대’의 명창들이 개발해놓은 다양한 선율과 사설을 더욱 갈고 닦아 이론과 실제 면에서 ‘판소리의 완성’을 보던 시기다. 이 시기에 김세종은 중추적인 역할을 했던 것이다. 그의 판소리에 대한 정연한 이론과 식견은 지금까지 전해오는 그의 발언을 통해서 능히 짐작해 볼 수 있다.

그는 창극은 창(唱)을 주체(主體)로 짜여졌기 때문에 창(唱)의 억양과 장단이 규율에 맞아야하지만 창극인만큼 극(劇)에 대한 의의(意義)를 잃어서는 안된다고 강조하면서 “가령 ‘죽장(竹杖: 대지팡이) 짚고 망혜(芒鞋: 짚신) 신고 천리강산 들어가니’를 부를 때에는, 앉았다가 쪼그리고 쪼그린 데서 서서히 기신(起身: 몸을 일으킴)하면서 손으로 가리켜 천 리나 만 리나 들어가는 동작을 형용하여 창조(唱調)와 맞아 떨어져야 한다”고 했다.

또「춘향가」가운데 ‘금강산 상상봉이 평지가 되면 오라시오’를 부르려면, 금강산 상상봉은 구름을 뚫고 솟아 있으므로 ‘상상봉’은 세세통상성(細細通上聲: 가늘고 아랫배에서 끌어올려 내는 높은 음성)으로 내야하고, ‘평지’는 평저(平低)한 음성(낮고 평평한 음성)을 내야 한다는 것이다.

특히 김세종은 소리꾼들이 금과옥조처럼 여기는 ‘어단성장’ (語短聲長)이란 소리의 격언을 내놓았다. 예를 들면 춘향가의 ‘적성가’ 가운데 “적성(赤城)의 아침날은……”이란 대목에서 ‘적성’은 짧게 하고 ‘의’는 얼마간 길게 하라는 것이다. 다시 말하면 명사나 한문어구 같은 것은 짧게 부르고, 동사나 ‘에’, ‘으로’ 같은 어미는 길게 부르란 말이다. 이처럼 ‘어단성장’이란 뜻은 “소리를 할 때에 호흡의 조절과 성량의 분배를 생리적으로 하면서도 듣기 좋고 말하기 좋게 하자”는 의도를 담고 있는데 판소리의 사설과 선율의 짜임새에서 가장 기본이 되는 이론이다.

김세종의 문하에서는 그와 더불어 후기 8 명창으로 꼽히는 장자백과 김찬업, 이들보다 한 세대 뒤로 근세 5 명창이 되었던 이동백(李東伯 1866-1947) 명창 등이 배출되었다. 그러나 유감스럽게도 그의

소리는 더 이상 동편제 지역에서 전승 세력을 확보하지 못했다. 하지만 그의 소리는 서편제 지역인 전남 보성으로 넘어가 ‘보성소리’ 형성에 결정적인 영향을 미치게 되었으며 지금도 보성 소리꾼들에 의해 ‘김세종판(版)’이란 이름으로 굳건하게 그 명맥을 유지하고 있다.

‘보성소리’는 서편제가 동편제를 받아들이면서, 달리 말하면 동·서편제가 접목되어 색다른 양식의 소리로 거듭난 것이다. 판소리학계에서는 보성소리의 탄생 시점을 박유전-정재근을 거쳐 서편제 소리를 이어받은 정응민이 전북 부안에서 동편제 소리꾼인 김세종의 제자 김찬업으로부터 ‘김세종판 춘향가’를 배운 때로 본다. 이후 ‘보성소리’는 정응민의 문하에서 조상현(趙相賢 1939-), 성우향(成又香 1935-), 성장순(成昌順 1934-) 등이 배출되면서 오늘날 우리나라의 판소리계를 떠받치고 있는 가장 큰 유파로 성장하게 됐다. 서편제의 한 유파라 할 이들 보성소리꾼들이 지금도 즐겨 부르는 것이 바로 동편제인 ‘김세종판’이다.

동편제 지역에서 ‘송판 소리’에 밀려났던 ‘김세종판’ 소리가 현대에 와서 서편제 지역에서 더욱 크게 그 빛을 발하고 있는 것이다.

판소리 중흥(重興)의 고장 (고창)



• 동리가비(고창읍)

백두대간에서 뻗어 내려온 한 지맥인 노령산맥이 서해로 빠지기 전 마지막 용트림을 하는 곳에 자리한 고을이 고창군이다. 노령산맥의 서사면(西斜面)에 위치한 고창의 산야는 동남쪽은 높고, 서북쪽은 생동감 넘치는 야산이 점점이 자리하면서 광활한 대지를 형성한 뒤 서해와 만난다.

고창은 산, 들, 바다가 조화를 이루고 있는 가운데, 기후가 좋고 물산이 풍부하여 예로부터 많은 사람들이 터전을 잡고 삶을 일구어 온

곳이다. 그래서 세계문화유산으로 지정된 청동기시대의 대표적인 유물 지석묘가 이 지역에 2천여 개나 집중적으로 분포하고 있으며, 고창을 관향(貫鄕)으로 하는 성씨만 해도 52개나 된다.

또한 오랜 삶의 터전으로서 연륜이 말해주듯 음악적 전통이 깊은 곳이다. 「고려사악지(高麗史樂志)」에 전해오는 「선운산가(禪雲山歌)」와 「방등산가(方等山歌)」 등의 백제시대 노래가 그 한 예다.

이 같은 환경과 전통을 배경으로 조선조 말에 이르러 판소리가 고창지역에서 활짝 꽃을 피게 된다. 판소리와 관련된 이 고장 출신의 면면을 살펴보면 가히 숨이 막힐 지경이다. ‘한국의 셰익스피어’라고 불리는 동리(桐里) 신재효(申在孝 1812-1884), 우리나라 최초의 여류명창인 진채선(陳彩仙 1847-?), ‘하늘이 내린 소리’라는 극찬을 받는 김소희(金素姬 1917-1995), 김여란(金如蘭 1907-1983), 판소리를 현대시로 끌어들이는 미당(未堂) 서정주(徐廷 1915-2000)의 고향이 바로 이곳 고창이다.

신재효는 방만하게 구전되어오던 판소리 열두 바탕 가운데 여섯 바탕(춘향가, 심청가, 토별가, 박타

령, 적벽가, 가루지기타령)의 사설을 정리한 것이 그의 수많은 업적 중에서도 첫 손에 꼽힌다. 그는 수많은 단가를 창작하거나 정리하기도 했으며, 자신의 재물을 털어 소리꾼들을 불러모아 이들을 교육하고 후원했다. 그래서 여류명창의 비조(鼻祖)인 진채선을 그가 길러낸 것은 우연이 아니다.

신재효 이후 고창에서는 여러 명의 명창이 배출되었다. 신재효의 문하에서 소리를 익혔던 김수영(金壽永)과 그의 아들 찬엽(贊業), 김토산(金土山 1871-1950?)과 그의 제자 김이수(金二洙 1930-1993)가 흥덕면 출신이며, 무장면 출신으로 19세기 후반기에 활동했던 후기 8 명창 가운데 한 사람인 김창록(金昌祿)이 있다.

진채선 이후에는 허금파(許錦波 1866-1949 경남 출신이나 소리꾼으로서 생애 대부분을 고창에서 보냈으며, 지금도 고창에 그녀의 후손들이 살고 있다)와 김여란, 김소희와 동생 경희(慶姬) 등이 여류 명창으로서 맥을 이어왔다. 고창사람들은 이들 남녀 각각 5명의 소리꾼들을 일러 ‘고창 출신 판소리 10대 명창’이라고 부르고 있다.

그러나 이들과 같은 소리꾼이 아니면서도 판소리사적으로 가장 주목을 받는 이가 ‘판소리의 중시조’(中始祖)인 동리 신재효다. 판소리 학계에서는 그를 ‘판소리 운동가’라고 칭하고 “소리꾼들을 지원하고 전문 교육을 실시하며, 판소리 사설을 정리하고 이를 이론적으로 파악하려 했던 점은 판소리의 역사에 있어서 뿐만 아니라, 19세기의 우리 문학과 예술사에서 크게 주목해야 할 현상의 하나”라고 평한다.

신재효는 그가 지었다는 「광대가」라는 단가(短歌) 속에 판소리에 대한 그의 이론과 관점을 이렇게 표현해 놓았다.

광대 행세 어렵고 또 어렵다. 광대라 하는 것이 제일은 인물 치레, 둘째는 사설 치레, 그 직차 득음이요, 그 직차 너름새라. <중략>

신재효는 「광대가」를 통해 가객(歌客)으로서 자질을 다음과 같이 제시하고 있다. 첫째는 용모가 단정하고, 행실이 분명해야 한다. 둘째는 좋은 사설로 소리를 해야한다. 셋째는 발성의 기초를 다진 후 사설과 조화된 여러 음색을 낼 수 있어야 한다. 넷째는 발림을 맏시 있고 그럴 듯한 동작으로 해야 한다는 것이다. 이 인물, 사설, 득음, 너름새를 소리하는 네 가지 법례(法禮)라고 칭하는데, 일부 상반된 견해도 있으나 판소리 연구가나 소리꾼들은 가장 정연한 판소리 이론 가운데 하나로 받아들이고 있다.

판소리 학계는 특히 너름새를 강조한 신재효의 판소리 이론에 대해 ‘들려주는 판소리’가 ‘들려주고 보여주는 판소리’로 전환되어 가는 판소리사적 전환을 촉진하는 데 지대한 영향을 미친 것으로 파악하고 있다. 신재효는 판소리가 소리꾼 한 사람에 의해 공연되는 ‘판의 예술’이기 때문에 소리 하나만으로는 단조로운 판이 구성될 수밖에 없다고 판단하고, 소리꾼들이 이를 극복하기 위해선 연기 능력을 키워나가야 된다고 「광대가」에서 역설했던 것이다. 그는 소리꾼이란 단순한 가수가 아니고 배우이며, 소리 판은 창만을 ‘들려주는’ 마당이 아니라, 판소리 사설의 내용도 ‘보여주는’ 마당이 되어야 한다고 생각했던 것이다.

이 같은 신재효의 판소리 이론과 소리꾼에 대한 지원은 판소리의 양대 유파인 동편제와 서편제의 명창들에게 두루 영향을 미쳤다. 동편제 소리꾼으로는 박만순, 김세종, 전해종, 김창록, 진채선, 허금파

와 서편제 소리꾼으로는 이날치, 김수영, 정창업 등이 그들이다. 이처럼 신재효의 판소리계 공헌은 광범위하고도 의미가 깊은 것들이었다.

오늘의 고창사람들은 신재효를 매우 자랑스럽게 여기고 있으며, 판소리의 중시조(中始祖)로 떠받들고 있다. 또, 신재효의 전통을 이어 판소리를 중흥시킬 고장이 바로 고창이라고 여기고 있다.

그래서 고창사람들은 신재효의 유업을 기리기 위해 지난 90년 그의 호를 따 고창읍 읍내리 고창읍성 입구에 지방에서는 처음으로 판소리 전문 공연장인 ‘동리국악당’을 건립했다. 지하 1층, 지상 2층에 객석 560석을 갖추고 있는데, 모든 판소리 공연과 교육은 이곳을 중심으로 이루어지고 있다. 이중 주목할 만한 것은 동리대상이다. 동리국악당은 판소리 진흥에 남다른 업적을 남긴 소리꾼과 고수, 연구가를 뽑아 동리대상을 주고 있는데, 가장 권위 있는 판소리 관련 시상 가운데 하나로 꼽히고 있다. 역대 수상자의 면면을 보면 제1회 김소희, 2회 강도근, 3회 강한영, 4회 박동진, 5회 정광수, 6회 장월중선, 7회 한승호, 8회 정철호, 9회 오정숙, 10회 성우향, 11회 홍정택, 12회 조상현이다.

또 동리국악당에는 지난 91년부터 판소리반, 농악반, 가야금반으로 나누어 유치원과 초·중·고생, 일반인을 대상으로 상설 국악교실이 개설되어 국악인 인재 양성에 한 몫을 담당하고 있다. 전국 어린이 판소리 경연대회도 이곳 동리국악당 주최로 매년 가을에 개최되고 있다. 전국의 내로라하는 명창들을 초청해 1년에 다섯 차례씩 번갈아 벌이는 ‘판소리 다섯 바탕 발표회’도 지역민들에게 높은 인기를 끌고 있다. 특히 동리국악당은 판소리 연구에도 남다른 관심을 기울여 ‘동리연구회’를 중심으로 ‘동리연구’라는 책자를 3호까지 발행했으며, ‘판소리 동편제 연구’와 ‘심청전 연구’ 등 판소리 관련 책자들을 출판하고 있다.

고창사람들의 판소리에 대한 애정은 남달라 전국에서 최초로 동리의 생가터에 ‘판소리 박물관’도 만들었다. 판소리의 산실이었던 동리정사(桐里精舍)는 소실되고 사랑채(79년 중요민속자료 39호로 지정)만 남아있는 것을 안타까이 여기고, 동리의 유업을 계승하고자 하는 고창사람들의 의지가 동리국악당과 판소리 박물관의 건립으로 이어지고 있는 것이다.

동리의 사랑채 뒤뜰에는 오동나무 한 그루가 서 있다. 죽실(竹實)을 먹고 예천(醴泉)의 물을 마시며 오음(五音)의 정도(正道)에 맞는 소리를 내는 봉황이 깃든다는 나무다. 그래서 판소리의 바른길을 제시하려 했던 신재효의 호가 동리(桐里)이며 그가 거처하던 곳을 동리정사(桐里精舍)라 했으리라. 고창사람들은 봉황이 이곳 오동나무에 다시 깃들이기를 간절히 바라고 있다.

30년을 내다본 소리꾼 (익산)

전북 익산 출신으로 일제 치하의 ‘근세 5 명창’ 중 한 사람이 정정렬(丁貞烈 1876-1938)이다. 정정렬은 판소리 명창으로 이름을 높이기도 했지만 판소리를 새로 짜서 혁신시킨 데도 높은 공을 인정받고 있는 이다. 그래서 그의 「춘향가」를 두고 “정정렬 낱고 춘향가 다시 낱았다”는 말까지 전해올 정도다. 정정렬과 같은 시대의 소리꾼인 송만갑은 그를 가리켜 ‘신식 소리꾼’이라고 불렀고 세간에서는 ‘30년을 내다 본 소리꾼’이라고 평했다. 그만큼 정정렬은 장단과 창법, 사설 면에서 현대적 감성을 불어넣어 판소리의 예술적 품격을 한 단계 끌어올린 소리꾼이었다.

현대 판소리의 한 축을 이루고 있는 동초제 「춘향가」 역시 정정렬제를 바탕으로 부분적으로 다른 유파의 소리를 짜집기해 이루어진 것이다. 김소희제 「춘향가」 또한 정정렬의 영향을 강하게 받은 것이었으며, 이 시대 최고의 명창이라 할 박동진도 「춘향가」는 정정렬의 소리가 중심을 이루고 있다.

뛰어난 문학적, 음악적 감수성을 가진 정정렬이었지만 타고난 성음이 탁하고 성량 또한 부족하여 그는 몇 번이나 자살까지 하려 했다 한다.

그는 아버지의 뜻을 좇아 7살 때부터 동네 소리꾼으로부터 소리를 익히기 시작했으며, 그가 14살 되던 해에는 전남 담양 출신의 서편제 대명창인 이남치(李捺致 1820-1892)의 문하로 들어가 본격적으로 소리를 익혔다. 그러나 그가 16살이 되던 해에 스승이 죽고 말아 그 때부터 홀로 수련하는 독공(獨功)에 들어갔다. 그는 익산의 심곡사를 시작으로 충남 공주의 갑사 등 여러 사찰을 돌며 나이 40세가 될 때까지 만사를 제쳐두고 소리 공부에만 매달렸다.

이렇게 긴 세월을 걸쳐 적공(積功)한 끝에 그는 목소리의 취약점을 극복하고 대가(大家)로 성장할 수 있었으며, 51세의 늦은 나이에 서울로 활동 무대를 옮기면서부터 그는 자신의 음악적 감수성과 천재성을 유감없이 발휘하기 시작했다. 그 중 하나가 창극의 편곡이었다.

창극은 이미 1903년 원각사 시절부터 공연되고 있었으나, 이 때의 창극은 극이라기보다는 배역을 나누어 소리를 하는 정도에 불과했다. 무대장치도 없었고, 연기나 분장도 형편없었다. 초보적 수준에 머물던 창극은 정정렬이 1933년 결성된 〈조선성악연구회〉의 상무이사를 맡아 실질적으로 이 단체를 주도하고 판소리를 편곡하면서 비약적으로 발전하게 된다. 당시 〈조선성악연구회〉는 130여 명의 명인 명창이 모여 있는 명실공히 국악의 총본산이었다.

1935년 〈조선성악연구회〉 주최로 정정렬 편곡의 「춘향전」이 서울에서 공연되자 몰려드는 인파로 대성황을 이루었으며 이후 전국의 주요 도시를 순회하면서 그 인기는 하늘을 찌를 듯했다고 전해진다. 이후에도 「심청전」을 편곡하고 정정렬 자신이 심봉사로 나서 열연한 결과 대성공을 거두었으며, 이에 고무된 〈조선성악연구회〉는 직속 극단인 〈창극좌〉를 조직하여 창립 공연작 「홍보전」을 시작으로 「숙영낭자전」, 「별주부전」, 「배비장전」, 「웅고집전」 등을 잇따라 무대에 올렸다. 이렇게 정정렬은 현재 우리가 보고 있는 창극의 정형을 만드는 데 결정적으로 기여하였던 것이다.

그런 정정렬이었기에 생존시에 많은 제자들이 구름처럼 모여들었다. 특히 그의 「춘향가」를 배우기 위해서였다. 정정렬은 「심청가」와 「적벽가」에도 뛰어났지만 「춘향가」는 ‘판을 막았다’(그보다 더 잘 부를 수 없다는 의미를 지닌 말)고 할만큼 대단한 평가를 받았기 때문이다. 그러나 정정렬제 「춘향가」를 제대로 물려받은 사람은 김여란(金如蘭 1907-1983)과 비슷한 또래의 이기권 뿐이었다. 정정렬제가 배우기 어려운 소리제였을 뿐 아니라 그가 판소리의 창극화를 주도적으로 이끌면서 자주 공연에 참가했기 때문에 「춘향가」 전판(全版)을 배운 소리꾼이 많지 않았던 것이다. 더구나 그의 수제자였던 이기권마저 일찍 세상을 떠나 그의 소리는 오로지 김여란을 통해서만 전승될 수 있었다. 그녀는 정정렬제 「춘향가」로 중요무형문화재 5호 판소리 예능보유자로 지정받을 수 있었다. 그녀 역시 많은 제자를 거두었지만 「춘향가」 전판을 물려 준 제자는 최승희(1937-) 한 명뿐이었다. 최승희는 우연찮게도 스승의 계보 상 조부적인 정정렬과 같은 고향인 전북 익산 출신이었다.

최승희는 익산시 북일동에서 태어나 원광여중을 마치고 〈군산성악회〉에 들어가 소리에 입문한 뒤 19



• 명창 최승희와 명고수 김명환

살 때 서울에 올라와서 김여란의 문하에 들었다. 그때부터 10년 가까이 김여란의 수양딸이 되어 그녀를 모시면서 소리를 익혔다. 결혼한 후에는 한동안 소리를 작파하고 시골에 묻혀 살았으며, 다시 판소리에 전념해 79년 서울 판소리 경연대회, 80년 남원 춘향제, 81년 전주대사습놀이에서 연거푸 장원하면서 그 이름이 세상에 알려지기 시작했다.

최승희는 두 번에 걸친 위암 수술로 사경을 헤매면서 그의 정정렬제 「춘향가」는 자칫 사

멸될 뻔할 위기를 맞기도 했다. 그러나 대수술 끝에 건강을 회복할 수 있었으며 세 딸 가운데 둘째가 그녀의 소리를 이어받아 정정렬-김여란-최승희로 이어지는 정정렬제의 맥을 잇게 되었다. 그녀가 바로 새천년 첫 대사습놀이 판소리 명창부문에서 영예의 대통령상을 거머쥔 모보경이다.

비가비 명창 권삼득 (완주)

조선조 정조(正祖 1776~1800) 때의 일이다. 지금의 행정구역으로 전북 완주군 용진면 구덕리에서 살던 한 선비가 어느 해 봄에 초가집 한 채를 짓고 거기에 ‘이우당’ (二憂堂)이란 현액을 달았다. 뒤로는 야산이 둘러 있고, 앞에는 들 넘어 만경강 지류인 초포천이라는 큰 냇가 흐르고 있어 이우당은 풍광이 뛰어난 곳에 자리하고 있었다.

그런데 주위 풍치와 어울리지 않게 당호(堂號)를 ‘두 가지 근심을 지닌 집’이라 했으니 이 집을 찾는 이마다 그 연유가 궁금하기 이를 데 없었다. 집주인은 그 까닭을 그가 남긴 한시와 ‘이우당기’ (二憂堂記)를 한데 묶어 펴낸 『이우당유고집』(二憂堂遺稿集)을 통해 이렇게 밝히고 있다.

세상의 일이란 즐거운 것도 있지만, 걱정되는 것도 있습니다. 즐거움 속에도 걱정되는 것이 있고, 걱정 속에도 즐거움이 있는 것입니다.

마음이 즐겁다면 맑은 물과 푸른 산이 지극한 즐거움이지만, 걱정 속에 있다면 푸른 버들과 붉은 꽃, 달과 바람이 단지 내 마음에 감회만 불러일으킬 뿐입니다. 그러니 어떻게 경치가 아름다운가, 아름답지 않은가로 사람의 걱정이 있는가 없는 가를 결정할 수 있겠습니까?(중략)

아! 슬프도다.

어린 나이에 아버님을 여의어 남의 산에 허술하게 장례를 지냈으니, 이것이 걱정거리의 하나입니다. 그리고 내 둘째 아들이 내 가르침을 저버리고, 술과 음악에 빠진 지가 여러 해가 되었습니다. 이것이 두 번째 걱정입니다. 나는 이것 때문에 그 아픔이 간과 명치에까지 사무쳐서 마음이 울적하고, 밖으로 나 타나니, ‘두 가지 걱정’이라는 말로 호를 삼은 것입니다 (하략)

돌아가신 부친에 대한 면구스러움과 아버로서 자식에 대한 걱정이 가슴속에 켜켜이 쌓여 있는 한 향반(鄕班)의 글이다. 이렇게 근심이 깊어 자신의 호와 당호마저 ‘이우당’ (二憂堂)으로 삼은 이 집주인이 안동 권씨 28대 손인 권래언(權來彦 1739-1816)이다. 그리고 그의 두 번째 걱정거리란 우리나라 최초의 비가비(양반이나 중인 계급 출신의 광대) 명창인 권삼득(權三得 1771-1841)을 두고 이르는 말이다. 권삼득은 본명이 정(政)이고, 자는 사인(士仁)이며, 호가 삼득(三得)이다.

명문가의 후예로 태어난 권삼득은 글공부는 젓혀놓고 천민계급 중에서도 가장 천하게 여기던 광대의 길로 나섰으니, 부친 권래언이나 가문으로서는 더할 나위 없는 걱정거리였으며 큰 수치일 수밖에 없었다. 특히 상반의 구별이 뚜렷했던 시절에 양반으로서 온갖 특혜와 가문의 명예를 뺏기고 스스로 양반사회를 뛰쳐나와 소리 광대의 길로 들어선 권삼득의 일탈적 행위는 그 시대에 일대 충격적인 사건이었다.

그러나 부친과 가문의 근심을 아는지 모르는지 권삼득은 광대 짓에만 깊이 빠져들었다. 부친 권래언에게 ‘이우당’의 연유를 묻던 객(客)이 “자식이 돌아와 감화를 한다면 그때 이름을 고쳐 ‘해우당’(解憂堂)이라 하라”는 축원은 끝내 물거품이 되고 말았다. 아무리 어르고 달래도 권삼득의 광대 짓은 계속되었기 때문이다. 급기야 그로 인해 권씨 가문에서는 문중 회의가 열리게 됐으며, 그 자리에서 차라리 그를 죽여 가문의 명예를 지켜나가기로 의견이 모아졌다.

문중의 여러 어른들이 지켜보는 가운데 권삼득을 명석말로 죽이기로 하고 명석을 덮었는데도 그는 태연자약했다. 그러곤 마지막 소원이니 소리나 한 마디 하고 죽게 해달라고 간청을 했다. 문중 어른들의 허락이 내리자 그는 명석 밑에서 혼신의 힘을 다해 슬픈 곡조의 소리 한 대목을 불렀다. 명석 밑에서 들려오는 처절한 그의 소리에 듣는 사람 모두 감동이 되어 눈물을 흘리지 않는 이가 없었다. 이에 문중에서는 죽이기는 아깝다 하여, 족보에서 이름을 떼어내고 가문에서 축출하는 것으로 죽임을 대신하기로 했다.

간신히 사지에서 벗어날 수 있었던 그는 진외가가 있던 지금의 전북 남원시 주천면 무수리로 도망왔고, 인근 구룡계곡에서 득음의 경지에 이르게 됐다. 그는 어찌나 열심히 소리 공부를 하였던지 소리 한바탕을 끝내면 콩을 하나씩 폭포에 던졌는데, 나중에 세어보니 서 말이나 되었다 한다. 그렇게 득음한 그는 사람·짐승·새 등 세 가지 소리를 얻었다는 뜻에서 ‘삼득’(三得)이라는 호가 붙여졌다고 전해진다.

판소리사적으로 권삼득은 소리 내력을 알 수 있는 최초의 판소리 명창이라는 점과 ‘덜렁제’라는 새로운 판소리 가락을 도입해 판소리가 고도의 예술성을 갖추는 데 큰 기여를 한 선구자라는 점에서 중요한 위치를 점한다.

판소리 명창으로는 권삼득의 윗대로 우춘대, 하은담, 최선달 등의 이름이 전해지고 있고 권삼득이 이들 중 한 사람에게서 소리를 익혔다는 말이 있으나 이들에 대한 소리 내력은 알 길이 없어 기록상 권삼득은 최초의 판소리 명창으로 전해진다.

전라감영과 호남가 (전주)

풍수연구가들은 전주를 가리켜 ‘왕기(王氣)를 띠고 있는 고장’이라고 한다. 전주의 산세와 지세가 가히 한 나라를 이끌어 나갈 왕이 태어날 만한 곳이라는 것이다. 특히 전주의 주산(主山)인 기린봉(麒麟峰)

은 서울의 북악산을 닮아 ‘왕자(王者)의 품모’를 지닌 산이라 했다. 전주의 옛 역사를 되짚어보면 그의 말이 그리 헛되지 않아 보인다.

전주사람들은 ‘온고을’ 전주를 일컬어 천년고도(千年古都)라 하고 조선의 발상지라고도 한다. 천년 고도란 지금으로부터 천여 년 전 후백제(後百濟 892-936)가 이곳을 왕도(王都)로 정한 것을 두고 이르는 말이다. 조선의 발상지라 함은 태조 이성계의 본향이 이곳 전주였음을 가리키는 말이다. 그래서 조선 오백 년 역사의 주인공을 배출한 전주를 두고 ‘풍패지향’(豐沛之鄉: 한나라의 시조 유방의 고향이 풍패여서 그 후 왕조의 본향을 이렇게 부른다)이라고 부르기도 한다.

전주는 전북의 도청 소재지로 인구 60만 명을 넘어서는 큰 도시로 성장하면서 옛 품모를 크게 잃어 가고 있지만, 이태조(李太祖)의 영정을 봉안하기 위해 지은 경기전(慶基殿, 국가사적 339호)과 ‘풍패지관’(豐沛之館)이란 현액이 걸려있는 객사(客舍, 보물 제 583호) 등이 남아 유서 깊은 이 고장의 역사와 영화를 증언해주고 있다.

특히 조선조에는 전주가 지금의 전남·북은 물론 멀리 제주도까지를 관할 구역으로 하던 전라감영이 자리했던 곳으로 전라도의 중심지 역할을 톡톡히 해냈던 곳이다. 조선조에 ‘전라도’란 명칭이 정착되기 시작한 것은 영조 14년(1728년)부터다. 이때에 전주에 관찰사의 감영(監營)을 두고, 그 아래 1부(府) 4목(牧) 6도호부(都護府) 11군(郡) 34현(縣)의 행정체계를 갖추게 되었다. 그러던 것이 고종 33년(1896년)에 새로운 행정구역 개편으로 전라도를 양분하여 전라남·북도로 나누어지게 됐다.

이 같은 전주의 지정학적 위치 때문에 1894년 1월 고부에서 발원했던 동학농민혁명의 경우 농민군이 그해 5월 전주성에 입성함으로써 전라도 전역을 장악할 수 있었으며, 그 후 1년여 동안 조선 전역을 뒤흔든 농민들의 일대 항쟁으로 발전할 수 있었다. 그만큼 전주는 전라도의 수부(首府)로서 정치, 사회, 문화적 중심지 역할을 했던 고장이다.

지금도 전주 사람들은 전주가 누렸던 옛 영화를 쉽게 잊지 못하고 있다. 이곳 사람들은 신흥도시에 비해 낙후된 전주의 현실을 자조 섞인 목소리로 비판할 때도 전주의 옛 역사를 자주 들먹이곤 한다.

전주사람들의 이런 생각들이 모여져 현 전북도청 자리(전주시 완산구 중앙동)에 있던 전라감영을 복원하기 위한 계획을 수립하기에 이르렀다. 전북도는 도청을 2005년 상반기까지 전주시 완산구 효자동 서부 신시가지로 이전한 뒤, 5천여 평의 현 위치에 전라감영 본체와 부속건물 10여 채를 원형대로 복원할 계획이다. 특히 동학농민혁명 때 농민군이 전라감영을 함락한 뒤 대도소(大都所)로 이름을 바꾸고, 전라도 53개 군·현의 상당수 지역에 농민 자치기관이라 할 집강소(執綱所)를 두고 지방자치를 실시했던 의미를 부각하는 기념공원을 함께 조성할 방침이다. 이 모두가 전주의 옛 영화를 되찾자는 생각에서 나온 것들이다.

그래서인지 전주사람들은 소리판에서 소리꾼들이 목을 풀기 위해 부르는 단가(短歌)조차도 「호남가(湖南歌)」를 유난히 좋아한다. 이 노랫말은 조선 영·정·순조 때 사람으로 두 번이나 전라감사를 지내며 많은 선정을 베풀었다는 이서구(李書九 1754-1825)가 지었다고도 하고, 판소리의 중시조 격인 동리(桐里) 신재효(申在孝 1812-1884)가 지었다고도 전해진다. 「호남가」는 제주에서 전남·북에 이르기까지 전라감영이 관할했던 주요 지역의 지명을 글자의 뜻에 맞추어 흥미롭게 풀이해나간 것으로 중머리 장단에 평우조의 명곡이다.

함평(咸平) 천지 늪은 몸이
 광주(光州) 고향을 보라하고
 제주(濟州) 어선 빌려 타고 해남(海南)으로 건너올 제
 흥양(興陽)의 돋은 해는 보성(寶城)에 비쳐있고
 고산(高山)의 아침 안개 영암(靈岩)을 둘러 있다.
 태인(泰仁)하신 우리 성군 예악을 장흥(長興)허니
 삼태육경의 순천심(順川心)이요
 방백수령의 진안군(鎭安郡)이라.
 고창성(高敞城)에 홀로 앉아 나주(羅州) 풍경을 바라보니
 만장 운봉(雲峰)이 높이 솟아 층층한 익산(益山)이요
 백리 담양(潭陽) 흐르는 물은 굽이굽이 만경(萬頃)인데
 용담(龍潭)의 맑은 물은 이 아니 용안처(龍安處)며
 능주(綾州)의 붉은 꽃은 곳곳마다 금산(錦山)이고
 남원(南原)에 봄이 들어 각색 화초 무장(茂長)허니
 나무 나무 임실(任實)이요
 가지 가지 옥과(玉果)로다.
 풍속은 화순(和順)이요
 인심은 함열(咸悅)인디
 기초는 무주(茂朱)허고
 서기는 영광(靈光)이라
 창평(昌平)한 좋은 세상
 무안(務安)을 일삼으니 사농공상의 낙안(樂安)이요
 부자형제 동복(同福)이라.
 강진(康津)의 상고선은 진도(珍島)로 건너갈 제
 금구(金溝)의 금을 일어 쌓아놓으니 김제(金堤)로다.
 농사하는 옥구(沃溝) 백성 임피(臨陂)상의 둘러 입고
 정읍(井邑)의 정전법은 남세 인심 순창(淳昌)이요
 고부(古阜) 청청 양류색은
 광양(光陽) 춘색이 새로워라.
 곡성(谷城)에 숨은 선비 구례(求禮)도 하려니와
 흥덕(興德)을 일삼으니 부안(扶安) 제가가 이 아니냐.
 우리 호남(湖南)의 굳은 법성(法聖)
 전주(全州) 백성을 거느리고 장성(長城)을 멀리 쌓고
 장수(長水)로 돌아 들어 여산석(礪山石)에 칼을 갈아
 남평루(南平樓)에 꽃았으니 대장부 험 일이 이외에 또 있는가.
 험 일을 허면서 지내 보세.

이 〈호남가〉는 지금의 전남 함평군을 시작으로 제주와 광주, 전주 등 조선시대 52개 지역의 주요 지명을 고스란히 열거하면서 풍요하고 화평한 전라도의 풍물과 인심, 아름다운 풍광을 그려나가고 있다. 이 단가 속에는 위로 군주(君主)에서 아래로 사농공상에 이르기까지 모두가 한 데 어울려 행복하게 살아가는 이상향으로서 ‘호남(湖南)’을 그리고 있으며, 가장 대표적인 단가 가운데 하나로 꼽히고 있다.

소리판에서 전해지고 있는 단가(短歌)는 일추 50여 곡에 이른다. 그 중에서도 「호남가」는 주로 전라도 일대에서 주로 불리는 단가로 전설적인 명창 임방울이 소리판에서 자주 애용하면서 널리 알려진 곡이기도 하다. 「호남가」는 특히 판소리의 고장 전라도의 청중들에게 친숙한 지명을 재치 있게 풀어내며 흥미를 자아내게 하고 자연스럽게 소리판의 세계로 청중들을 유도해 나간다는 점에서 단가로서 뛰어난 기능성을 지니고 있다.

행정구역 개편으로 전라남·북도가 나뉜 지 100년이 넘어섰다. 그럼에도 불구하고 소리판에서 불리는 단가조차도 전라도 사람들, 특히 전주 사람들은 「호남가」를 즐겨 듣고 애창한다. 아마도 「호남가」라는 짙은 단가를 듣거나 부르면서 ‘판소리의 고장’ 전주 사람들은 문화권의 동질성을 확인하는지도 모른다.

대사습(大私習)과 세계소리축제



• 명창 송재영(2003년 전주대사습 장원)

조선시대 때 전주는 ‘전주부(全州府)’라 하여 전국적으로 4곳에만 파견되었던 부윤(府尹)이 있었을 정도로 정치적으로 중요시되었다. 더구나 동부 산악권과 서부 평야부가 만나는 접점에 위치한 전주는 물산이 풍부한 곳으로서 경제적인 풍요를 바탕으로 의·식·주에서 수준 높은 문화를 가꿀 수 있었다. 그래서 일찍부터 전주는 ‘멋과 맛의 고장’, ‘예향(藝鄕)’, ‘풍류의 고장’ 등으로 불리게 됐다.

‘전주대사습(大私習)놀이’의 역사는 전라남·북도로 나뉘기 이전 전라감영 시절까지 거슬러 올라간다. ‘대사습(大私習)’의 정확한 뜻은 알 수 없지만 ‘소리 광대들이 스스로 익히고 연마하여 크게 기예(技藝)를 향상시킨다’는 의미를 담고 있는 것으로 전해진다. 『전주시사(全州市史)』와 『전주대사습사(全州大私習史)』에 따르면 대사습은 영조(1724-1776)를 전후한 시기에 통인(通引: 조선시대 지방 관아에 딸린 아전)들이 광대를 초청하여 판소리를 듣고 놀던 동짓날 잔치에서 유래했다.

대사습은 시작 한 달 전부터 영문(營門)과 본부(本府)의 통인청에서 각기 전국의 소리 광대를 수소문하여 불러왔는데, 실력 있는 광대를 찾기 위한 양쪽 통인청 사이의 신경전이 대단했다고 전해진다. 영문은 관찰사가 집무하던 곳으로 지금의 도청에 해당하고, 본부는 전주부사가 있던 곳으로 지금의 시청에 해당된다. 대사습은 이들 양편의 통인청에서 경합하는 형식으

로 치러졌기 때문에 그 열기가 한껏 고조되곤 했다 한다.

초청된 광대들은 기량을 가다듬을 수 있도록 솜씨 좋은 음식점을 정해 체질과 기호에 맞는 음식을 대접받았으며, 동짓날 찬바람에 광대들이 감기에 걸릴까봐 문구멍을 막아줄 정도로 극진한 보살핌을 받았다. 그렇게 손꼽아 기다리던 대사습날이 되면 전주부성 안은 온통 축제 분위기로 장관을 이루었다 한다. 그래서 전주 주변에서는 큰잔치를 보면 ‘대사습 잔치 같다’는 말이 전해올 정도로 대사습놀이는 다른 지방에는 그 유래가 없는 이 지방의 대표적인 민속 잔치였다.

영문과 본부 통인청은 관중이 많고 적음에 따라 승부가 결정되는 경연대회적 성격을 띠고 있었기 때문에 대사습놀이 날에는 영문과 본부 통인이 서로 다투다가 흔히 싸움이 벌어지기도 했다. 서로 관중을 끌어들이려고 통인, 한량, 관중이 두 패로 갈라서 말싸움을 벌이고 심하면 투석전으로 이어지기도 했다.

이런 폐단을 없애려고 영문과 본부 통인청에서 각기 다른 날을 택해 대사습 잔치를 벌이기도 하고, 격년제로 치르기도 했다 한다. 당시 대사습에 참가했던 역대명창들을 소속 별로 보면 다음과 같다.

본부 광대 : 김세종(金世宗), 정창업(丁昌業), 장자백(張子伯), 송만갑(宋萬甲)

영문 광대 : 주덕기(朱德基), 이날치(李捺致), 박만순(朴萬順), 장수철(張壽喆) 등이고

모홍갑, 유공열, 배희근, 김창환, 김정근, 공창식, 유성준, 전도성, 송업봉, 박태섭 등은 어디에 소속했었는지 후세에 알려지지 않고 있다.

여하튼 이 대사습놀이에서 주목을 받은 소리꾼은 서울로 불러 올라가 벼슬을 제수 받고 어전 광대가 되었다. 따라서 당시 광대들은 서울에 진출하는 것보다도 전주의 대사습에 참가하여 명성을 얻는 것을 더 큰 영예로 알았다. 광대로서의 대우가 전주가 으뜸이었기도 했지만, 판소리를 제대로 감상할 줄 아는 ‘판소리의 고장’ 전주에서 명성을 얻는 것이 더 자랑스러웠기 때문이다. 이처럼 대사습놀이는 조선 시대 명창들의 등용문 역할을 톡톡히 해냈던 것이다.

이 대사습은 일제 암흑기를 거치면서 저들의 문화말살정책에 의해 전승의 맥이 끊기고 말았다. 이후 이 지방의 뜻 있는 인사들의 노력으로 지난 75년에 다시 시작되어 2003년 현재 29회째 치러지고 있다. 대사습은 부활된 이후 판소리 명창부 이외에도 일반부, 농악, 기악, 궁도, 시조, 가야금병창, 민요, 무용 등 9개 부문으로 다양화되었다. 이 대사습은 이제 명창의 등용문이라는 옛 명성을 되찾아 이 대회에서 장원한 소리꾼이라야 비로소 명실공히 ‘명창’ 소리를 듣게 됐다. 오늘날 소리판을 주도적으로 이끌어 가는 이들도 바로 역대 대사습 장원자들이다. 그들의 면면을 살펴보면 다음과 같다.

1회(75년)= 오정숙, 2회(76년)= 조상현, 3회(77년)= 성우향, 4회(78년)= 성창순, 5회(79년)= 이일주, 6회(80년)= 최난수, 7회(81년)= 최승희, 8회(82년)= 조통달, 9회(83년)= 김일구, 10회(84년)= 전정민, 11회(85년)= 김영자, 12회(86년)= 성준숙, 13회(87년)= 박계향, 14회(88년)= 은희진, 15회(89년)= 김수연, 16회(90년)= 이명희, 17회(91년)= 방성춘, 18회(92년)= 최영길, 19회(93년)= 이임례, 20회(94년)= 송순섭, 21회(95년)= 조영자, 22회(96년)= 주운숙, 23회(97년)= 전인삼, 24회(98년)= 윤진철, 25회(99년)= 이순단, 26회(2000년)= 모보경, 27회(2001년)= 왕기철, 28회(2002년)=염경애, 29회(2003년)= 송재영.

오늘의 전주는 옛날 대사습 놀이 때 영문과 본부의 통인들이 경쟁을 벌이듯 전북도와 전주시가 ‘소리’의 전통을 계승하기 위한 문화정책 또한 뜨거운 경쟁을 벌이고 있다.

대사습은 지난 75년 부활된 이후 전주시 주도로 치러지고 있다. 개최일도 동짓날에서 풍납제가 열리는 단오날로 옮겨졌다. 전주시는 또 한벽루가 있는 교동 일대를 전통문화 공간으로 가꾸어 이곳에 판소리 전용극장을 만들었다.

반면 전북도는 우리 소리의 세계화와 문화상품화를 위해 2001년에 ‘제 1회 전주세계소리축제’를 열고, ‘한국소리문화의 전당’을 건립했다.

동초제 판소리의 거점 도시



• 명창 오정숙

이 시대의 내로라하는 소리꾼들도 ‘전주에서 소리를 하려면 겁부터 난다’는 말을 하곤 한다. 전주사람 중에는 소리를 제대로 알아듣고 즐길 줄 아는 ‘귀명창’이 많다는 얘기도. 그러니 소리꾼들이 전주사람들로부터 ‘잘한다’는 추임새나 박수를 받으려면 자신의 기량을 전부 쏟아내야 한다. 판소리가 서구음악의 뒤로 밀려나고는 있지만 그래도 전주는 아직까지 귀명창이 잔존하고 있는 몇 안되는 ‘판소리 소비처’ 중의 하나다.

오늘의 전주는 판소리 유파 가운데 ‘동초제’ 판소리의 최대 거점도시로 탈바꿈해 있다. 이 동초제는 전남 보성을 본향으로 하는 ‘보성소리’ 유파와 함께 현대 판소리의 주류를 형성하고 있다. 전승세력 면에서도 ‘동초제’와 ‘보성소리’가 다른 판소리 유파를 압도하고 있다.

동초제란 근세 5 명창시대 이후 임방울과 함께 소리판에서 쌍벽을 이루던 동초(東超) 김연수(金演洙 1907-1974)의 호를 따서 생겨난 유파다. 김연수는 스물 아홉 살의 늦은 나이에 ‘소리’에 정식 입문해 2년만에 근세 5 명창이었던 유성준, 송만갑, 정정렬로부터 판소리 다섯 바탕을 모두 익혔던 저력 있는 소리꾼이다. 특히 그는 출중한 한학을 바탕으로 각 판소리 유파의 좋은 대목은 한 데 모으고 장단과 가락을 다시 짜냈다. 그의 덕에 동초제 사설은 다른 유파에 비해 정확하고 전체적인 구성이 짜임새 있다는 평가를 받고 있다.

소리의 이면을 중시하는 동초제 판소리의 특징을 가장 잘 드러내는 대목이라면 「춘향가」 가운데 ‘신연맞이’를 들 수 있다. 변학도가 남원의 성춘향이 만고일색이란 소문을 듣고 이리저리 청탁해서 남원 부사가 되어 한양을 떠나 남원으로 내려오는 대목이다. 이 대목을 모든 판소리 유파는 자진머리 장단으로 시작한다. 그러나 김연수는 아니리를 통해 “(신관사또가) 춘향 볼 욕심에 마음은 잔히 급히지마는 사또의 행차라, 점잖을 빼느라고 진양조로 내려오던 것이었다”라며 판소리 장단 중에서 가장 느린 진양조 장단으로 〈신연 맞이〉 대목을 다시 짜 넣었다.

신연 맞아 내려온다.
 신연 맞아 내려올제
 별연 맵시 장히 좋다.
 모란새김 완자창
 네 활개 짝 벌려
 일등마부 유량달마
 덩덩그렇게 실었네.
 (중략)

이렇게 변학도는 한양을 출발할 때만 해도 느린 진양조 장단으로 거드름을 피운다. 그러다 한양을 벗어나자,

“신관사또 급현 마음행차를 재촉한다. 교군 마부 영을 듣고 걸음을 재치 내려갈 제” 라며 장단은 진양조보다 약간 빠른 중머리 장단으로 바뀌게 된다. 이어 장단은 이보다 빠른 자진머리로 바뀌면서 “신연급창 거동보소 키 크고 길 잘 걷고……”라며 한양에서 남원성 입구까지 가는 신관사또의 행렬을 그리다, 남원 성안으로 들어갈 때는 장단 중에서는 가장 빠른 휘머리로 육방점고는 젓혀놓고 기생점고부터 받으러 가는 신관사또의 행색을 표현하고 있다. 걸으로는 점잔을 빼면서도 속으로는 춘향 볼 욕심에 점점 마음이 다급해져 가는 변학도의 심정을 그리는 사설과 장단의 이면이 절묘하게 맞아떨어지는 대목이다.

이처럼 뛰어난 사설과 장단을 갖춘 동초제는 하마터면 사멸될 수도 있었으나, 동초 김연수의 뛰어난 수제자 오정숙(吳貞淑 1935-) 덕분에 세상에 널리 알려지게 됐다. 또 동초제가 전주에 터를 닦게 된 것은 오정숙의 첫 제자 이일주(李一珠 1936-) 덕분이었다.

김연수는 국립창극단 단장을 물러난 직후 그가 가진 모든 것을 오정숙에게 물려주고자 했다. 6.25 동란을 거치면서 서구문화의 급속한 유입으로 판소리가 우리 곁에서 멀어지던 60년대에 오정숙은 동초제 판소리를 이어가는 데 모든 것을 걸었다. 그녀의 나이 서른을 넘긴 뒤에 두문불출하며 3년 간 김연수의 온갖 시중을 들면서 그의 소리를 받아냈다.

그 덕분에 그녀는 72년부터 76년까지 5년 간 한해도 거르지 않고 「춘향가」, 「홍보가」, 「수궁가」, 「심청가」, 「적벽가」등의 순서로 판소리 다섯 바탕의 완창 발표회를 가졌다. 판소리 다섯 바탕의 완창은 박동진 명창에 이어 두 번째이며, 여자 소리꾼으로 처음이라는 판소리사의 금자탑을 쌓았다. 그녀는 동초 김연수의 뒤를 이어 91년에는 동초제 「춘향가」로 인간문화재의 반열에 오르고, 92년에는 예술문화공로상, 99년에는 동리국악대상의 영예도 거머쥐게 되었다.

특히 75년에 전주대사습놀이 부활되자 오정숙은 이 대회 첫 번째 장원의 영예를 안게 되었다. 대사습놀이가 부활되어 판소리계에 미친 가장 큰 영향은 완창할 수 있는 능력이 판소리 명창의 기본 조건이 되게 한 것이다. 출전자들의 자격을 전승 다섯 바탕 가운데 최소한 한 바탕의 소리를 완창할 수 있는 사람으로 제한했기 때문이다.

이런 출전자격 때문에 토막소리꾼이었던 이일주가 서른 여덟의 늦은 나이에 한 살 위였던 오정숙의

문하에 들어가게 되는 계기가 되었다. 그녀는 이미 박초월이나 김소희 등 당대 명창들로부터 소리를 익혀 알음알음 이름이 알려지기 시작했지만 완창 능력을 갖추지는 못하던 때였다.

이일주는 「심청가」와 「춘향가」를 배우고 스승인 오정숙의 뒤를 따라 전주대사습놀이에 출전해 도전한 지 4년 만인 1979년에 장원하면서 명실공히 자타가 공인하는 명창 소리를 듣게 됐다.

특히 이일주는 소리꾼으로서 한껏 주가를 올리며 서울에서 활동하던 스승 오정숙을 대신해서 전주를 대표하는 소리꾼으로 후진 양성에 나서게 된다. ‘판소리의 고장’ 전주에서도 판소리만으로는 먹고살기 어렵던 ‘판소리의 공백기’를 이일주가 지켜냈던 것이다.

그녀에게서 소릿길을 익히고 오정숙으로부터 가다듬어 명창의 반열에 올라선 이로는 조소녀, 민소완, 방성춘, 주운숙, 송재영 등을 들 수 있다. 조소녀는 84년에 남도특장부 판소리에서 대통령상을 받았으며, 민소완은 87년, 방성춘은 91년, 주운숙은 96년, 송재영은 2003년에 전주대사습놀이에서 각각 대통령상을 수상하기에 이른다.

이들 명창들은 다시 문하에 수십 명의 제자들을 거두어 거대한 전승 세력을 형성하면서 동초제는 현대 판소리의 거목으로 자라났으며, 전주는 이 동초제의 거점도시로 자리잡게 됐다.

전북지역 판소리 인명록

김 성 식 전주역사박물관 학예연구실장

I 국가·도지정 무형문화재(14명)

II 관립단체(77명)

1. 전북 도립국악원 교수부 (6명)
2. 전북 도립국악단 창극부 (24명)
3. 남원 국립민속국악단 (20명)
4. 남원 시립국악단 (14명)
5. 정읍시립 정읍사국악단(11명)
6. 전주 시립국악원(2명)

III 기타(17명)

I. 국가지정 및 도지정 무형문화재



오정숙/여 (35. 6.21)

- 전북 완주군 운주면 산북리 동초각(263-8980)
- 경남 진주 출생
- 중요무형문화재 제5호 김연수제 춘향가 보유자 (91.05.01)
- 전주대사습 판소리 명창부 제 1회 장원
- 남도판소리 명창부 1회 장원
- 춘향가, 흥부가, 수궁가, 심청가, 적벽가 완창발표
- 전 국립창극단 지도교수 및 서울대, 이화여대, 중앙대, 한양대 출강
- (사) 동초제 판소리 보존회 이사장
- 사사 : 김소희, 김연수
- 국가지정



홍웅표/남 예명:홍정택
(21.12.17)

- 전주시 중앙동 4가 31-3
- 부안 출생
- 전북 무형문화재 제 2호 수궁가 보유자(84.09.20)
- 춘향제적 판소리경연대회 특상(67), 전라국악경연대회 특상(68), 전북문화상(80), 한국국악협회 국악공로상(82) 등 수상
- 50~70년대 대구, 군산, 전주등 국악원 판소리 강사 역임
- 비사벌예고, 예림여고, 성은여고 판소리 강사
- 79년 창단 전주시립민속예술단 창악부감
- 전북도립국악원 고법 교수역임
- 사사 : 이기권, 김연수
- 도지정



이옥희/여 예명:이일주
(36. 3.15)

- 전주시 덕진동 2가 167-102번지
- 충남 서산 출생
- 전북 무형문화재 제 2호 심청가 보유자(84.09.20)
- 79년 전주 대사습놀이 전국대회 명창부 대통령상,
- 전라북도 문화상 수상, KBS 국악대상
- 국립극장 초청 동초제 판소리 4바탕 완창(춘향가, 심청가, 수궁가, 흥부가), 흥부가, 심청가, 춘향가 CD 취입
- 전, 전북 도립국악원 판소리 교수
- 현 전북대 한국음악과 강사, 우석대 국악과 겸임교수
- 사단법인 동초제 판소리 보존회 부이사장
- 사사 : 박초월, 김소희, 오정숙
- 도지정



김유앵/여 (31. 8.24)

- 충주시 중앙동 4가 31-3
- 전북 무형문화재 제 2호 춘향가 보유자(87.04.28)
- 선일창극단, 고려창극단 창극배우 활동
- 70년대 춘향제 전국 명창 대회에서 1등 수상
- 67년 전국시조경연대회 1등 수상
- 전북도립국악원 민요반 교수 역임
- 전북국악협회 이사 역임
- 84년 도지사 공로패 수상.
- 사사 : 김대성, 이기권
- 도지정



최채선/여 예명:최승희
(37. 2.15)

- 전주시 송천1가 현대4차@ 403/103
- 전북 익산시 북일동 양동부락 출생
- 전북 무형문화재 제 2호 정정렬제 춘향가 보유자(92.06.20)
- 한국국악협회 주최 서울 판소리 경연대회 장원,
- 남원 춘향제 판소리부문 장원,
- 전주대사습놀이 판소리부문 장원
- 서울 '뿌리깊은 나무' 판소리 춘향가 음반 출판
- 한국국악협회 공로상, 전라북도 문화예술상
- 전라북도립국악원 판소리 교수 역임
- 현 전북대 초빙교수, 우석대 강사, 남원정보고 강사
- 사사 : 홍정택, 김여란, 박초월
- 도지정



정병옥/여 예명:정미옥
(28. 5.10)

- 전주시 효자동 태하@ 2/202
- 전남 출생
- 전라북도 무형문화재 제 2호 적벽가 보유자(92.06.20)
- 김연수 창극단 및 임춘앵의 햇님달님단체 창극배우 활동
- 75년 전주 국악연구회 창악강사 역임
- 84년 적벽가 완창발표
- 사사 : 오수암, 박동실, 김연수, 박봉술
- 도지정



조소녀/여 (41. 7.28)

- 전주시 효자동 1가 188-16
- 온양 출생
- 전라북도 무형문화재 제 2호 춘향가 보유자(96.03.29)
- 84년 남도예술제 판소리 특장부 대통령상 수상
- 96년 KBS 국악대상 판소리부문 수상
- 95년 목정문화상 수상
- 01년 (사)한국국악협회 우수지도자 공로패
- 현. 전북대 초빙교수, 중앙대 강사, 전주예고 국악과 강사,
- (사) 한국전통예술진흥회 전라북도 지부장
- 조소녀 판소리 연구원 원장,
- 사사 : 박초월, 오정숙, 이일주
- 도지정



성준숙/여 예명:민소완
(44. 3. 4)

- 전주시 중화산동 현대2차@ 202/902
- 전라북도 무형문화재 제 2호 적벽가 보유자(96.03.29)
- 85년 남원 춘향제 판소리 경연대회 최우수상
- 86년 대사습놀이 명창부 대통령상
- 91년 전라북도 문화상 수상
- 판소리 다섯바탕 완창발표
- 현재 중앙대,목원대,전주예고 출강
- 현 (사)동초제 판소리보존회 이사, 민소완판소리연구소 소장
- 사사 : 임방울, 이일주, 오정숙,
- 도지정



이순단/여 (48. 8.18)

- 전주시 덕진구 덕진동 167-104호
- 전라북도 무형문화재 제 2호 흥보가 보유자(2001.06.15)
- (사) 서울 한국국악협회 국극분과 부위원장 역임
- 85년 서울 공간사랑에서 부부 발표 공연(뽕파전)
- 93년 대전 EXPO 뽕파전 30여회 공연
- 02년 전주 세계소리축제 흥보가 완창발표
- 남원 춘향제 전국명창대회 최우수상,
- 전주대사습놀이 전국대회 장원 (대통령상)
- 94년 국가지정중요무형문화재 제5호 춘향가 이수자
- 도지정



최난수/여 (31. 2.12)

- 군산시 장미동 41-7
- 전북 임실 출생
- 전라북도 무형문화재 제 2호 춘향가 보유자(87.04.28)
- 79년 제 17회 신라문화제 최우수상
- 전주대사습놀이 판소리부문 장원
- 83년 남도문화제 판소리부문 최우수상 수상
- 83년 전라북도 문화상 수상
- 현 군산국악원 판소리부 교수
- 사사 : 이기권, 박초월,
- 도지정



강광례/여 예명:강행선
(33. 7.14)

- 정읍시 수성동 수성주공@ 202/1103
- 전남 강진 출생
- 전라북도 무형문화재 제 2호 흥보가 보유자(96.03.29)
- 별님창극단 단원 역임
- 82년 여수진남제 판소리 전국대회 특상
- 88년 전국 판소리명창경연대회 명창부 최우수상
- 89년 한국예술문화공로상 수상
- (사)판소리 보존연구회 정읍지부장, 정읍시립국악원 운영위원
- 정읍시 국악원 판소리 교수 역임
- 사사 : 김영운, 김흥남, 정광수
- 도지정



유영애/여 (48.12.18)

- 남원시 월락동 호반@ 102/1101
- 전남 장흥 출생
- 전라북도 무형문화재 제 2호 심청가 보유자(200.06.15)
- 남원 춘향제 판소리경연대회 명창부 대통령상 수상
- 호남예술제 판소리 경연대회 최고상
- 경주 신라문화제 판소리 경연대회 대상
- 현 남원 국립민속국악원 지도위원
- 현 유영애 판소리전수소 운영
- 사사 : 김상용, 한농선, 성우향, 조상현
- 도지정



박복남/남 (27. 4.15)

- 순창군 순창읍 남계리 491
- 순창군 동계면 출생
- 전라북도무형문화재 제 2-11호 수궁가 보유자(98.01.09)
- 96년 판소리보존회 주최 판소리대회 대통령상 수상
- 전 부안국악원 강사
- 현 순창국악원 강사
- 사사 : 박삼용, 주광덕
- 도지정

II. 관립단체

1. 전북도립국악원

1)전북도립국악원(창극단)연혁

기 간	내 용
1986.10. 15	도립국악원 개원
1986. 8.1	교수 11명 선임 홍정택·이일주(판소리), 전태준(대금), 김종희(피리·해금), 강동일(거문고), 강낙승(가야금·양금), 강정렬(가야금병창·아쟁), 김유앵(민요), 김조균(무용), 임산본(시조), 김형순(농악)》
1986.8.25~9.24	제1기 도립국악원 수강생 모집(모집인원 350명)
1987.10.24	도립국악원 개원 1주년 기념 창극 『선화공주』 공연
1987. 7.	연구단 발족 및 상임연구원 홍현식, 최병호 위촉
1988.10.5	전라북도립 국악단 창단. 단원 35명(수석/심인택, 가야금 8명, 거문고 6명, 해금 6명, 대금 3명, 피리 3명, 판소리 5명, 무용 3명)
1989. 6. 1~6. 2	전라북도립 국악단 창단공연 (창극 『심산의 별들』 외)
1989. 9.20	대한민국 국악제 전주공연에 창극 『효녀와 괴물』 등 주도적 공연
1993.11. 3	대전 EXPO <전라북도의 날> 초청 창무극 『춘향전』 공연
1993.11. 7	대전 EXPO 폐막기념 『맹진사댁 경사』 공연
1995.11. 5	광주비엔날레 조직위원회 초청 창무극 『춘향전』 공연
1995.12.	국악교재총서Ⅳ 『대금교본』 발간
1995.2.26	제17회 '95스페인 하카 동계U대회 폐회식 공연 참가
1995.3.11	연주부 제3대 지휘자 최상화(전북대교수) 취임
1995.3.7	일본 가고시마현 초청 해외공연
1995.3.23	광복 50주년기념 중국 길림성교향악단 초청 내한공연
1995.6.10	황병근 초대원장 퇴임
1995.6.15	교수부 야간반 국악연수 6개반(판소리1·2, 고수, 대금, 단소, 가야금) 개설
1995.8.15~16	광복 50주년기념 창무극 『호남벌의 북소리』 공연
1997.11.27~28	제17회 정기공연 창극 『심청전』 공연(심봉사/은희진, 도창/오정숙)
1997.1.21	동계U대회 문화축전 『춘향전』 순회공연
1998.5. 6~9	'가정의 달' 특집 가족창극 『장화홍련전』 공연
1999.10.12~13	논개 탄신 425주년기념 및 제20회 정기공연-전통음악극 『그리운 논개』
1999.6.20~22	전주풍남제 기념 마당창극 『비가비명창 권삼득』 공연

기 간	내 용
2000. 9. 2	경주세계엑스포 2000 초청공연 - 『신마당 뽕파전』
2000. 6.28~7.13	전국순회공연(서울, 구미, 포항) - 『그리운 논개』
2000. 5.1~5. 7	전주 풍남제 기념공연(비가비명창 권삼득 외 1)
2000. 11.13	제21회 정기공연 및 창극단 33회 공연 『신놀보전』
2001. 12.11~12.17	예술단 한국소리문화의전당 명인홀에 입주
2001. 9.21~9.23	한국소리문화의전당 개관기념 공연-제22회 예술단 정기공연 『창무극 춘향전』
2001. 3.25~3.26	북한방문 공연 - 『창무극 황진이』
2001. 4.10~4.11	창극과 여성국극의 만남 공연 - 『창무극 황진이』
2002. 11.1~11. 8.	창극단 제36회 정기공연 - 판소리 명창
2002. 6. 2	월드컵 성공기원 "영호남 소리한마당" 공연
2002. 8.24~8.25	전주세계소리축제개막공연 - 세계의 합창
2002. 8.29~8.30	전주세계소리축제 초청공연 - 비가비명창 권삼득

2) 전북도립국악원 교수부

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	비 고
1	이순단 (48. 8.18)	전주시 덕진구 덕진동 167-104호	· 무형문화재 항목 참조	
2	김미정 (66. 3.15)	부안군 부안읍 봉덕리 656-39	· 전남 신안군 임자도 생 · 우석대학교 국악과 졸업 및 중앙대학교 음악교육 대학원 졸업 · 중요무형문화재 2호 심청가 전수자 · 중요무형문화재 5호 춘향가 이수자 · 92년 목포 전국 명창대회 일반부 장원 · 98년 서울 전통국악예술경연대회 국무총리상 · 01년 임방울 국악대전 명창부 최우수상 · 백제예술대, 전주예술 중·고등학교 출강 · 사사 : 오정숙, 천학실, 이일주	
3	김 연 (65.12. 9)	전주시 덕진구 송 천동 주공@ 117/904	· 전북대학교 한국음악학과 졸업 및 동 대학원 수료 · 89년 서울 전국민요대회 최우수상 수상 · 95년 “용담가” 외 가사 8편 창작판소리 발표 · 97년 서울 전통공연예술대회 국무총리상 수상 · 02년 국창 임방울명창대회 대통령상 수상 · 전주예고, 전북대 출강 · 사사 : 박봉술, 성우향, 이일주, 조통달, 박병천	
4	박미선 (67.10.18)	전주시 효자4동 서곡청솔@ 106/109	· 전주 도립국악원 창극단 수석 역임 · 무형문화재 판소리 춘향가 이수자 · 임방울 국악제 전국 경연대회 판소리 명창부 우수상 · 세종 전국 국악 경연대회 종합대상(문화관광부장관상) · 서울 전국 판소리 명창경연대회 우수상(문화관광부장관상) · 사사 : 최난수	
5	모보경 (64.11.19)	전주시 덕진구 송 천1가 현대4차@ 403/103	· 전북대학교 한국음악학과 재학중 · 국립 창극단 단원 역임 · 00년 전국 완산 국악대제전 판소리부문 장원 · 00년 전주대사습 명창부 장원 · 03년 젊은 명창 5인전 공연(국립국악원) · 사사 : 최승희	
6	심미숙 (70. 9.21)	전주시 송천동 송학@ 101/1006	· 대전출생 · 전북대학교 예술대학 한국음악과 졸업 · 88년 경주 신라예술제 판소리 경연대회 일반부 입상 · 전 전북도립 국악단 창극부 단원 · 사사 : 조소녀, 이일주	

3) 전북도립국악원 창극단

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	비 고
1	송재영 (60.10.17). 8.18)	전주시 덕진동 2가 167-102	· 2003년 전주대사습놀이전국대회 판소리 명창부 장원(대통령상) · 전주 비사벌예술학교 창악부 졸업(1980) · 도 무형문화재 제2호 심청가 이일주 선생 이수자 · 전 도립국악원 판소리교수 역임 · 2001년 안동세계유교 축제기념 「홍보전」 각색 · 연출 · 사사 : 이일주	지도 위원
2	김세미 (68.11.18)	전주시 다가동 2가 117-7	· 88년 동아콩쿠르 판소리 금상 · 97년 대전 한밭축제 판소리 부문 대상(총리상) · 01년 남원 춘향제 판소리 명창부 장원(대통령상) · 전 도립국악원 민요반 교수 역임 · 전주예고 출강 · 사사 : 홍정택, 오정숙	수석
3	김공주 (71.6.13)	전주시 완산구 상관면 신리 신세대 지큐빌@ 110/902	· 전북대학교 한국음악과 졸업 · 동초제 춘향가 발표회 (1998) · 남원 춘향제 판소리 일반부 장원 · 사사 : 강도근, 이일주, 은희진, 김영자	수석
4	김춘숙 (69. 6.21)	전주시 효자3가 서곡현대@ 103/103	· 원광대학교 국악과 졸업 및 동 대학원 교육대학원 재학 · 도 무형문화재 제 2호 춘향가 이수자 · 사사 : 김소영, 윤소인	부수석
5	유재준 (67. 2.14)	전주시 경원동 3가 90-5 4층	· 전북대학교 한국음악과 졸업 · 전주 MBC 「얼썬우리가락」 진행 및 출연(1977~2001) · 대구 전국 판소리 경연대회 최우수상 · 사사 : 조소녀 , 은희진 , 김일구	부수석
6	최삼순 (71. 1.24)	전주시 송천동 2가 서호2차@ 202/1305	· 전북대학교 한국음악학과 졸업 · 도 무형문화재 제2호 심청가 이일주 선생 이수자 · 도립국악원 판소리교수 역임 · 사사 : 이일주	부수석
7	유인숙 (71. 3. 5)	전주시 중화산동 신일@ 104/807	· 전북대학교 한국음악학과 졸업 및 용인대학교 대학원 재학 · 사사 : 이일주, 지성자, 강정숙	단원
8	고양곤 (63. 7.10)	전주시 송천동 1가 543-3 무지개@ 2/208	· 전북대학교 대학원 음악학과 재학 · 전라북도 무형문화재 제2호 판소리 심청가 이수자 · 사사 : 이일주	단원
9	김양춘 (71.11.17)	익산시 동산동 삼성@ 1/208	· 전북대학교 한국음악과 졸업 · 사사 : 조소녀, 유영애, 김영자	단원

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	비 고
10	김형태 (60. 5.17)	전주시 평화동 445-1	· 제2회 구례 전국판소리대회 일반부 최우수상('98) · 제20회 전국고수대회 명고부 대상 (국무총리상) · 사사 : 오정숙, 은희진	단원
11	박영순 (73. 2.19)	전주시 삼천동 1가 대왕장미@ 105/2006	· 전북대학교 한국음악과 졸업 · 광주 특장부문 전국판소리경연대회 일반부 장원 · 전주 전통문화고 출강 · 사사 : 조통달, 이일주, 김영자	수석
12	김성렬 (71. 3.23)	전주시 서신동 광진장미@ 202/1506	· 전북대학교 한국 음악과 졸업 및 동대학원 수료 · 전주 전국 고수대회 일반부 최우수상(1998) · 사사 : 이일주, 조통달	수석
13	차복순 (75.11.26)	전주시 덕진동 2 가 2-16 우림맨션 306호	· 전북대학교 한국음악과 졸업 · 제4회 국창 임방울 국악제 판소리 명창부 대상 (대통령상) · 사사 : 전인삼, 이일주	부수석
14	최경희 (75. 6.25)	전주시 삼천동 1가 559-8	· 경북대학교 국악과 졸업 · 완산 국악대제전 판소리 일반부 최우수상 · 사사 : 김영자	부수석
15	문명숙 (73. 5.17)	군산시 나운동 영창@ 102/808	· 2003년 전주대사습놀이 전국대회 판소리 일반부 장원 · 백제예술대학교 전통예술과 졸업 · 도 무형문화재 제2호 홍보가 전수자 · 사사 : 조소녀, 은희진, 이일주, 이순단	부수석
16	배옥진 (78.10.15)	전주시 동산동 665-18	· 전북대학교 한국음악과 졸업 · 제5회 완산국악대제전 판소리 일반부 장원(국무총리상) · 사사 : 조소녀	단원
17	최현주 (79. 1.14)	전주시 금암동 1551-2	· 전북대학교 한국음악과 졸업 · 전주 MBC 「얼췌우리가락」 진행(2000~2002) · 제3회 국창 임방울국악제 판소리경연대회 대상(국무총리상) · 사사 : 강도근, 전인삼, 이일주	단원
18	임청현 (64. 4.14)	익산시 모현동 현대6차@ 406/402	· 전북대학교 한국음악과 졸업 및 동대학원 재학 · 서울 명창경연대회 판소리 최우수상(문화관광부장관상) · 제14회 순천 팔마 전국고수대회 대통령상 수상(2002) · 사사 : 임화영, 김일구, 문태현(고법)	단원

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	비 고
19	김정태 (66. 3.10)	전주시 덕진동 2가 319-9	· 전북대학교 한국음악과 및 동대학원 졸업 · 사사 : 조통달, 정철호	단원
20	민국열 (69. 5.18)	전주시 완주군 용진면 신지 123	· 우석대학교 국악과 졸업 · 사사 : 이일주, 은희진, 김일구, 김영자	단원
21	김경호 (68. 2.20)	전주시 풍남동 3가 79-2	· 서울예술전문대학 국악과 졸업 · 제5회 국창 임방울국악제 판소리 명창부 대상(대통령상) · 사사 : 김일구, 김영자	단원
22	김광오 (76. 9.13)	전주시 금암 2동 1601-9 에텐연립 가/103	· 원광대학교 국악과 졸업 · 2001년 전주세계소리축제 신인무대 출연 · 사사 : 전인삼, 김일구, 이일주	단원
23	장문희 (76.10.29)	전주시 서시농 서신선변고을@ 301/508	· 한국예술종합학교 대학원 (전문사) 수료 · 전라북도 무형문화재 제2호 판소리 심청가 전수자 · 공주 전국판소리 경연대회 명창부 장원 (국무총리상) · 전주 전통문화고 출강 · 사사 : 이일주, 안숙선	단원
24	이연정 (79. 1.26)	전주시 금암1동 631-4	· 중앙대학교 대학원 한국음악학과 재학 · 제14회 동아국악 콩쿨대회 판소리 일반부 은상 · 제6회 완산국악대제전 판소리 일반부 우수상 · 사사 : 안애란, 성우향, 김일구	단원

2. 남원 국립민속국악원

1) 남원 국립민속국악원 연혁

- 1990. 2 제13대 대통령 공약사업 확정 - 지방 국악원 건립 추진
- 1991. 12. 국립민속국악원 직제 공포(대통령령 제13520호)
- 1992. 3. 국립민속국악원 개원
- 1992. 9. 국립민속국악원 청사 신축 기공식
- 1996. 12. 청사 신축 완공
- 1997. 5. 신청사 개관
- 남원 국립민속국악원 전속단원 현황
 - 성악 18명
 - 기악 16명
 - 무용 16명
 - 농악 4명
 - 전문요원 4명

2) 남원 국립민속국악원 단위

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	직 위
1	유영애 (49.12.18)	남원시 월락동 호반@ 102/1101	· 무형문화재 항목 참조	지도 위원
2	유하영 (74. 8. 7)	남원시 노암동 주공@ 105/1202	· 전남 완도 생 · 우석대 국악과 졸업 · 전국 국악경연대회 최우수상 · 사사 : 이일주, 박양덕	수석 단원
3	최영란 (67. 5.24)	남원시 월락동 호반@ 104/908	· 전북 남원 생 · 중앙대학교 교육대학원 졸업 · 남원 춘향제 판소리 경연대회 명창부 최우수상 수상 · 사사 : 강도근, 오정숙	부수석 단원
4	김수아 (72.12.11)	남원시 노암동 한신@ 101/602	· 전북 김제 생 · 우석대 국악과 졸업 · 사사 : 최난수, 김영자	단원
5	김수영 (74. 9. 6)	남원시 도통동 515-9	· 전북 남원 생 · 단국대 국악과 졸업 · 사사 : 강도근, 안숙선	단원
6	김이곤 (59. 8.19)	경기도 성남시 수정구 태평 4동 4472-2	· 전. 광주시립예술단 근무 · 사사 : 조상현, 송순섭	단원
7	김현주 (71. 9.13)	순천시 연향동 1401-2	· 전남 순천 생 · 전남대 국악과 졸업 · 광주 국악대전 일반부 대상 · 사사 : 조상현, 성우향, 이난초, 전정민, 김일구	단원
8	김혜정 (70. 3.24)	남원시 왕정동 장미1차@ 3/102	· 전남 보성 생 · 전남대 국악과 졸업 · 사사 : 남해성, 조상현, 김일구, 이난초	단원
9	박은선 (72. 6.11)	남원시 도통동 부영1차 @ 106/503	· 전북 익산 생 · 우석대 국악과 졸업 · 사사 : 조소녀, 김영자	단원
10	방수미 (75. 1. 3)	남원시 노암동 노암주공 @ 104/702	· 전북 남원 생 · 추계예술대학교 졸업. 단국대 음악대학교 대학원 수료 · 제 29회 춘향국악대전 판소리 일반부 대상 · 사사 : 성우향, 조통달, 남해성	단원

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	직 위
11	신정옥 (73. 6.26)	남원시 향교동 191-26	· 경기도 용인 생 · 고령 전국가야금대회 문화관광부 장관상 · 사사 : 강정숙	단원
12	양은주 (74. 4.16)	남원시 노암동 390-4	· 전북 남원 생 · 전북대 국악과 졸업 · 전주대사습 전국판소리 경연대회 일반부 최우수상 · 사사 : 강도근, 전인삼, 이일주, 김수연	단원
13	정양선 (74.12.25)	남원시 도통동 부영1차@ 102/505	· 전남 무안 생 · 중앙대 국악과 졸업 · 사사 : 성우향, 안애란	단원
14	지기학 (64.11.14)	남원시 내척동 덕원@ 107호	· 경기 가평 생 · 서원대학교 졸업 · 사사 : 한농선, 송순섭	단원
15	최태진 (74.11. 8)	남원시 도통동 부영1차@ 103/305	· 서울 생 · 전남대 국악과 졸업 · 국창 송만갑추모대회 일반부 최우수상 · 사사 : 송순섭, 성장순, 왕기철, 왕기석, 전인삼, 조통달	단원
16	허은선 (75.12.13)	남원시 도통동 303	· 전북 남원 생 · 서울예전 졸업 · 남원 춘향제 전국판소리 명창대회 일반부 대상 · 사사 : 강도근, 김일구	단원
17	소주호 (66.10.23)	전북 완주군 상관면 신리 신세대@ 110/902	· 전북 남원생 · 우석대 국악과 졸업 · 광주 국악대전 최우수상 · 전북도립국악원 창극단원 역임 · 사사 : 강도근, 최승희, 은희진, 민소완	단원
18	김강수 (76.10.18)	남원시 도통동 우성@ 102/603	· 전북 고창 생 · 원광대 국악과 졸업 · 사사 : 조소녀, 송순섭	단원
19	송세운 (77.10.18)	익산시 중앙동 3가 154-6	· 전북 군산 생 · 전북대 국악과 졸업 · 사사 : 최난수, 이일주, 임화영	단원
20	양효숙 (73. 3.20)	남원시 도통동 부영5차@ 504/1502	· 전북 남원 생 · 목원대 국악과 졸, 중앙대 음악대학원 수료 · 사사 : 성우향, 유영애	단원

3. 남원 시립국악단

1) 남원 시립국악단 연혁

- 95. 5 국악단 창단 공연 (춘향문화예술회관)
- 95. 10 창무극 "흥부전" 공연 (춘향문화예술회관)
- 96. 5 창극 "춘향전" 공연 (춘향문화예술회관)
- 96. 10 창극 "흥부전" 공연 (남원시체육문화센터)
- 97. 5 창극 "춘향전" 공연 (춘향문화예술회관)
- 98. 10 일본 도자기 전래 400주년 기념 기획 "오늘이 오늘이소서" 공연
- 99. 4 창무극 "춘향전" 공연 (춘향문화예술회관, 호암 아트홀, 울산예술회관)
- 01. 1 창극 "춘향전" 평양 봉화예술극장 공연
- 01. 5 춘향제 전야제 공연 "춘향별곡"
- 02. 4 창작창극 "만복사저포기" (한국소리문화의 전당, 국립민속국악원 공연장)
- 03. 2 국악뮤지컬 "시집가는 날" (춘향문화예술회관, 한국소리문화의 전당)

2) 남원 시립국악단원

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	직 위
1	이난초 (61.11.20)	남원시 도통동 호반 리젠시빌 101/1005호	· 무형문화재 5호 흥부가 이수자 · 92년 춘향제 명창부 대통령상 수상 · 사사 : 강도근, 안숙선, 성우향	지도 위원
2	배건재 (64. 4.11)	남원시 노암동 807-3	· 91. 원광대 도예과 졸업 · 98. 전북대 국악과 졸업 · 사사 : 김소영, 송순섭, 이난초 사사	단원
3	이태완 (69. 7.23)	남원시 노암동 한신@ 103/1107	· 전남 영암 생 · 95. 전남대 국악과 졸업 · 사사 : 유영애, 송순섭	단원
4	송민아 (73. 7.27)	남원시 도통동 부영5차 506/704	· 96. 전북대 국악과 졸업 · 사사 : 송순섭	단원
5	채원영 (74. 6.14)	남원시 어현동 37-69	· 전남 목포 생 · 97. 우석대학 국악과 졸업 · 학생대사습 판소리 대상 · 사사 : 성장순, 김일구	단원
6	김선영 (75. 7. 7)	남원시 금동 291	· 전북 남원 생 · 98. 전남대 국악과 졸업 · 사사 : 강도근, 전인삼	단원
7	임현빈 (76. 8.19)	남원시 월락동 부영2차 203/301	· 전남 해남 생 · 96. 서울예술대학 국악과 졸업 · 동아콩쿨 판소리 대상 · 사사 : 이난초, 성우향	단원
8	고현미 (70. 7.20)	남원시 어현동 37-69	· 전남 광주 생 · 전남대학 국악과 졸업 · 광주시립국극단원 역임 · 사사 : 조상현, 이난초	단원
9	조성은 (74.11.25)	남원시 왕정동 명지2차 1/411	· 전남 담양 생 · 전남대 국악과 졸업 · 광주시립국극단원 역임 · 전국 민용경연대회 대통령상 수상 · 사사 : 전정민, 성우향	단원
10	김정순 (77.11.26)	남원시 쌍교동 101-20	· 전북 남원 생 · 전남대 국악과 졸업 · 사사 : 전인삼, 김수연	단원
11	서연희 (74. 5.23)	남원시 노암동 597-40	· 전북 남원 생 · 백제예술대학 전통예술과 졸업 · 사사 : 강정숙, 유영애 사사	단원

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	직 위
1	오희경 (72.12.17)	남원시 노암동 비안@ 212호	· 전북 남원 생 · 백제예술대학 전통예술과 졸업 · 전주 대사습놀이 가야금 병창부 장원 · 사사 : 강정숙, 유영애	단원
2	이유정 (75.8.26)	남원시 금동 주공@	· 전남대 국악과 졸업 · 사사 : 유영애, 이난초, 윤소이	단원
3	박계숙 (73.10.18)	남원시 쌍교동 144	· 전북 남원 생 · 전북대 국악과 졸업 · 전국국악대전 가야금병창 대상 · 사사 : 강정숙, 유영애	단원

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	직 위
1	김민영 (72.7.26)	전주시 인후동 아중2차 제일@ 203/404	· 전북대학교 졸업 · 전북대학교 예술대학 음악대학원 음악학과 재학 · 권삼득 추모대회 장관상 수상 · 광주 판소리 경연대회 특장부 최우수상 수상 · 사사 : 전정민, 전인삼, 최승희, 성우향	단원
2	최진희	익산시 영등동	· 원광대학교 국악과 졸업 및 동 대학 국악교육과 대학원 졸업 · 임방울 추모 전국 판소리 경연대회 일반부 최우수상 수상 · 사사 : 최난수, 임윤명, 김명옥	단원

4. 정읍시립 정읍사국악단

1) 정읍사국악단 연혁

기 간	내 용
93.	정읍시립정읍사 국악단 창단
93.	창단공연등 7회 공연
93~94.	가무악극 「정읍사」 50여회 순회공연
95~96.	가무악극 「정읍사」 50여회 순회공연
97~99.	창무극 「황토현의 횃불」 서울 공연 등 100여 회 공연
99.	미국 주요 6개도시 순회공연
99.	LA 슈라인 오디토리움 공연 외 70여회 공연
2000.	일본오사카 공연 및 70여회 공연
2001.	속초 해양 페스티벌 공연 및 50여회 공연
2001.	창무극 「정읍사」 공연
2002.	2002 한일 월드컵 전주경기 개막행사
2002.	2002 춘천 국제 연극제
2002.	2002 세계 소리축제
2002.	2002 전국 창극대축제
2002.	미드페스트 20주년 기념행사 참가

2) 정읍사국악단원

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역	비 고
1	이세정 (69. 2.28)	정읍시 시기3동 신기메이폴@ 101/705 (537-4888, 011-652-8271)	· 전북대학교 한국음악학과 졸업 및 동 대학원 졸업 · 제1회 가왕 송홍록 추모 기념 판소리 명창대회 문화부장관상 수상 · 광주 남도예술제 판소리 명창부 문화부장관상 수상 · 전북 무형문화재 제2호 「춘향가」 이수자 · 사사 : 조소녀	교수
2	윤상호 (68. 3. 2)	정읍시 수성동 부영 1차@ 102/609	· 전남대학교 국악과 및 중앙대학교 대학원 음악학과 졸업 · 중요무형문화재 제5호 강산제 「심청가」 이수자 · 전 광주시립국악단 차석단원역임 · 사사: 故 임준옥, 故 정권진, 조상현	단무장
3	신두항 (63. 8.15)	정읍시 시기 3동 89-6	· 전남대학교 예술대학 국악과 졸업 · (사) 백제 남도소리 고법진흥회 설립이사 · (사) 내뱃소리 연구회 상무이사 · 중요무형문화재 제 5호 판소리 이수자	수석 단원
4	박선화 (77. 8. 8)	정읍시 북면 화해리 성원@ 101/311	· 우석대학교 국악과 졸업 및 전북대 대학원 재학 · 96전국 학생국악경연대회 대학부 판소리 최우수상 · 97년 전북국악관현악단 판소리 「심청가」 협연	단원
5	김선희 (74.11.23)	정읍시 수성동 부영 2차@ 204/1005	· 전남대 국악과 졸업	단원
6	송은지 (76. 9. 5)	정읍시 북면 화해리 성원@ 102/605	· 전북대학교 졸업 및 동 대학원 재학중	단원
7	최문정 (75. 8. 8)	정읍시 시기3 동 89-6	· 전남대학교 국악과 졸업	단원
8	김경숙 (74. 1.20)	전북 정읍시 상동 412-6	· 전남대 국악과 졸업 및 우석대 교육대학원 재학중 · 95년 정읍학생국악경연대회 대학부 최우수상 · 99년 목포전국국악경연대회 일반부 최우수상 · 2002년 광주시 문화재 제 14호 판소리 이수자	단원
9	조경하 (73. 8. 6)	정읍시 시기3동 89-6	· 전북대학교 한국음악학과 졸업 · 전국 고수대회 신인부 장려상 · 전주 교구 국악 실내악단 단원	단원
10	김지영 (75. 1.13)	정읍시 시기 3동 89-6	· 백제 예술대학 졸업 · 진주 개천예술제 전국 판소리경연대회 최우수상 · 전주 완산국악경연대회 대학부 문화체육부장관상	단원
11	김찬미 (75. 9.26)	정읍시 상동 현대 1차@ 101/301	· 전북대학교 한국음악학과 졸업	단원

Ⅲ. 기타

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역
1	홍성덕		· 남원춘향제 전국명창대회 판소리명창부 장원 (1980) · 서라벌 국악 예술단 창단 (1987) · (사)한국여성국악협회 이사장 · 전북 도립 국악원 예술 총감독
2	조영자	전주시 효자동	· 서울 추계예술대학 졸업 · 73년, 74년 아세아 국제예술대회에서 무용부문 특상, 성악부문 금상 수상, 75년 남원 제1회 전국명창대회 3등상 수상 · 78년 국립창극단 활동 · 국악협회 전북지부 무용분과위원장 역임
3	김일구 (40. 8. 4)	전주시 풍남동 3가 79-2	· 중요 무형문화재 제 5호 준 보유자 지정「적벽가」 · 79년 전주 대사습대회 기악부 문화관광부 장관상 수상 · 83년 전주 대사습대회 판소리부 대통령상 수상 · 85년 제 3회 신라문화재 기악 특장부 대통령상 수상 · 91년 KBS국악대상 판소리 부문 대상 및 전체 대상 수상 · 94년 관악문화상, 94년 서울 시민상, 94년 문화예술 대상 수상 · 94년 국악의 해 공연분과 위원장 · 전 국립창극단 단원 및 김일구 국악단 창설 · 현 (사)한국국악협회 부이사장, (사)판소리보존회이사 · 김일구 · 김영자 판소리전수소 대표 · 국립국악원 민속원 지도위원 · 사사 : 공대일, 장월중선, 윤옥화, 박봉술
4	김영자 (51. 4. 5)	전주시 풍남동 3가 79-2	· 중요무형문화재 제5호 「수궁가」 준보유자 · 62년 경주 신라문화재 판소리 소녀부 장원(국무총리상) · 79년 경주 신라문화재 전국명창대회 장원(국무총리상) · 82년 국립창극단 우수단원상 수상 · 84년 남원 전국명창대회 대상 수상 · 85년 전주 대사습대회 판소리 부문 대통령상 수상 · 92년 KBS 국악대상 · 94년 관악문화상, 서울시민상 수상 · 전 국립창극단 단원 · 사사 : 정권진, 김소희, 성우향, 정광수, 박봉술

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역
5	조통달 본명: 조용욱 (45.6.28)	익산시 금마면 동고도리 1018-37	· 전북 익산 출생 · 54년 박초월양자로 판소리 입문 · 73년 조통달 국악민속예술단 창설 · 88년 「수궁가」 준인간문화재 · 60년 전국명창대회 1등상 수상 · 72년 인간문화재 전수평가 발표에서 최우수상 · 82년 전주대사습놀이 명창대회에서 국무총리상 수상 · 02년 프랑스 파리 가을축제 「수궁가」 완창발표 · 03년 미국링컨센터 페스티벌 「수궁가」 완창발표 · 03년 영국 에딘버러페스티벌 「수궁가」 완창발표 등 30여회 이상 · 전 국립창극단 단원 역임 · 현 전통세종예술진흥회 이사장 · 현 전북대, 목원대, 우석대, 백제예술대 강의 · 사사 : 박초월, 임방울
6	전인삼 (62. 7. 2)	남원시 하정동 106	· 전북 남원출생 · 추계예술대학 및 용인대 예술대학원 졸 · 전 남원시 국악연수원 · 84년 춘향제 전국판소리명창경연대회 일반부 장원 수상 · 95년 춘향제 전국판소리명창경연대회 명창부 최우수상 · 97년 전주대사습놀이 대통령상 수상 · 전 대전시립연정국악원 창악강사, 남원시립 국악단장, 우석대, 원광대 강사 역임 및 나원정보국악고등학교 출강 · 현 전남대 국악과 교수 · 사사 : 강도근, 성창순
7	정소영 (71. .)	전주시 완산구 평화동 2가 312-6 우미APT 101동 1607호	· 전북 전주 출생 · 원광대학교 국악과 졸업 · 전북도립 국악단 창극부 단원역임 · 97년 대전 한밭 가무악 판소리 경연대회 입상 · 사사 : 최승희, 은희진
8	김소영 (54.10.21)	전주시진북동 336-11번지	· 익산 출생 · 93년 남원춘향제 판소리 부분 대통령상 · 현재 김소영 판소리 연구소 운영 · 사단법인 한국국악협회 전북지회 창악분과 위원장 · 중요무형문화재 제 5호 동초제 「춘향가」 이수자 · 김소영 판소리 연구원 원장 · 현 군산국악원 출강 · 사사 : 오정숙, 홍정택

NO	이 름	주 소	경 력 사 항 및 수 상 내 역
9	임화영 (57.11.12)	익산시 중앙동 1가 154-6번지	· 익산출생 · 심청가, 흥부가, 적벽가 완창발표 · 현 익산 국악원
10	김명신	정읍시 연지동 302-15 번지 (063)535-6200	· 84년 남원춘향제 판소리 명창부문 우수상 · 86년(87년) 전주대사습 명창부문 우수상 · 충남 공주시 판소리 명창, 명고대회 대통령상 수상 · 현재 김명신 판소리 교습소 운영
11	김대이		· 전주출생 · 전북도립국악단 창극부단원 역임 · 94년 중요무형문화재 제5호 「흥보가」 전수 장학생 · 97 남원춘향제 이도령 선발대회 대상(제3회) 수상 · 사사 : 박송희, 최승희, 은희진
12	김금선		· 남원춘향제 명창부 우수상(89년) · 남원춘향제 명창부 최우수상 수상(91년) · 현 국악협회 부안군지회 강사 · 사사 : 강도근 ,강종철, 최승희
13	조희정 (80. 9.28)	전주시 효자동 1가 188-9	· 전북대학교 한국음악학과 졸업 및 동 대학원 재학 · 98년 전주 대사습놀이 학생전국대회 판소리 장원 · 00년 신라문화제 국악대제전 일반부 판소리 장원 · 전라북도 무형문화재 제 2호 「춘향가」 이수자 · 사사 : 조소녀
14	송미화 (79. 2.28)	정읍군 칠보면 시산리 527-1	· 단국대학교 재학 · 여수 진남제 국악경연대회 일반부 장원 · 고창 동리국악당 강사 · 사사 : 조소녀
14	김연옥 (78. 1. 9)	정읍시 연지동 연지@ 114/207	· 전남대학교 국악과 졸업 및 동 대학원 재학 · 98년 완산 전국국악대제전 일반부 장원 · 02년 광주 국악제전 청년부 최우수수상 · 현 광주 시립 창극단 단원 · 사사 : 조소녀
17	오광오 (71. 3. 3)	남원시 월락동 159번지	· 전북대학교 한국음악학과 졸업 · 전 전북도립국악원 창극단 단원 · 현 남원 정보국악고등학교 교사 · 사사 : 최승희

판소리의 변화와 전망

- _ 판소리 공연문화의 변동이 판소리에 끼친 영향 (이보형)
- _ 판소리의 전승력 회복을 위한 재창조 작업과 과제 (김기형)
- _ 세계 예술사에서 새로운 예술 세계를 연 판소리 (손태도)



판소리 공연문화의 변동이 판소리에 끼친 영향

이 보 형 한국고음반연구회장



• 서편제 판소리의 산실(전남 담양군 창평면 지실)

판소리 공연문화의 변동

① 판소리의 가변

지금은 공연되는 판소리를 보면 거의 사설이 판에 박혀져 있고 고정선율로 곡조가 굳어져 있지만, 판소리를 잘 아는 노인들의 말로는 본디 판소리가 그게 아니라는 것이 통설이다. 판소리를 잘 아는 노인들 이야기로는 ‘명필이 붓글씨를 쓸 때마다 우필이며 결구며 장법이며 필체가 유동적으로 변화가 있어야 보는 맛이 있지, 사진 박어 인쇄되어 나오는 붓글씨처럼 매양 똑같으면 무슨 보는 맛이 있겠느냐 하는 이치로, 판소리도 선생한테 소리를 익힌 다음 자기 소리체를 개발하여 소리할 때마다 부침새며, 성음이며, 시김새며, 목이며, 마달(사설의 속칭)에 새로운 변화가 있어야 들을 맛이 있지, 판에 박힌 듯 매양 같은 소리만 하면 무슨 재미로 듣겠느냐’ 하는 것이다.

옛날에 대명창소리가 오늘날과 달리 공연시마다 생동하는 변화가 있었다는 것은 아는 사람들은 다 아는 이야기이다. 필자가 옛날에 판소리 공연장에서 고로 명창들의 논평을 직접 들은 예가 더러 있다.

‘오늘 소리한 것은 중앙성에 제법 쓸만한 것이 있었어’ 하는 말은 방금 공연한 명창의 소리에서 중앙성역에 전에 없던 새로운 소리체가 나와 들을만한 것을 두고 한 말이다.

‘방금 현 소리는 어디서 나온 마달이여.’ 하는 말은, 방금 들은 소리의 사설이 제법 괜찮게 되었다고 보고 그 辭說의 출처를 캐는 말이다.

이것은 옛날에 취입된 판소리 명창의 유성기 음반에서도 볼 수 있다. 송만갑은 1910~30년대에 그의 장기인 수궁가 고고천변을 여러 차례 유성기판에 박은 바 있다. 이것을 들어보면 송만갑은 유성기판마다 소리를 조금씩 달리 하고 있음을 알 수 있다. 예를 들면 그의 일축소리반의 ‘고고천변’은 비교적 평이하고 진중한 선율로 되어 있는데 견주어 타판 고고천변은 굴곡이 심하고 엄성을 많이 써서 기고만장한 특성을 지니고 있다.

이동백도 심청가 방아타령을 여러 차례 유성기판으로 박았다. 폴리돌판 것은 육자백이토리(계면성음)로 되어 있고 빅타판 것은 남부경토리(평조성음)에 가깝게 되어 있어 서로 다르게 되어 있음을 본다.

그런데 다 같이 창우집단의 광대소리에 속하면서도 단가, 고사소리, 줄소리, 선굿소리 등 다른 광대소리에 비하여 판소리는 매우 복잡한 음악구조를 지니고 있는 것은 웬 일인가? 어찌하여 다른 광대소리는 중모리, 중중모리, 자진모리장단으로 되어 있는데 견주어 판소리는 진양, 세마치, 중모리, 단중모리, 중중모리, 휘중모리, 자진모리, 자진자진모리, 휘모리, 엇모리, 엇중모리 등 여러 장단으로 되어 있고, 다른 광대소리는 육자백이토리(계면조)에 남부경토리(평조)가 들어 있는데 견주어 판소리는 계면조, 평조, 우조, 설령제, 경드름, 추천목 등 여러 조로 되어 있고, 다른 광대소리는 대마디 대장단으로 되었는데, 판소리는 대마디 대장단에 엷부침, 잉어걸이, 완자걸이, 교대죽, 도섭 등 갖가지 부침새로 되었는데 하는 것이다.

앞에서 말했듯이 판소리가 가변성을 지니고 오래 동안 전승되어 오면서 복잡한 구조로 되었다고 할

수 있다. 그런데 다른 광대소리는 비교적 간단한 구조로 되어 있는데 유독 판소리만이 그렇게 복잡하게 다른 모습으로 변화되었는가 하는 것이 문제이다. 이것은 필시 판소리 음악문화가 다른 광대소리에 견주어 여러 가지로 변동되어 오면서 판소리 자체가 변화된 것이라는 추측을 하게 된다.

② 판소리 변화에 대한 국문학 쪽의 선행 연구

판소리에 이런 가변성에 의한 변화가 여러 단계의 문화변동을 거쳐 오늘날에 이르면서 복잡한 형태를 지니게 되었을 것이라는 추론은 진작부터 있었다. 이미 판소리의 이러한 가변성을 지니고 이루어지는 판소리 변화에 대한 연구는 국문학자들의 여러 논문에서 다루어진 바 있다. 판소리가 원래 고정대본이 있어 여기에 소리를 얹어 반복 불러 온 것이 아니고, 근원설화를 두고 광대가 소리로 짜서 부른 것이 판소리며, 전승과정에서 여러 광대들이 스스로 또는 후원자들의 도움으로 새로운 사설과 소리를 끼어 넣어 이른바 삽입가요를 형성하며 판소리가 변화되어 왔다는 것, 판소리의 이런 변화는 광대·고수의 공연, 향수자의 비평, 이것들의 상호작용으로 변화되어 간다는 점, 이런 변화과정에서 판소리는 공연자와 향수자의 사회적 배경과 문화가 다른 경우에 판소리는 양면성을 지니며 변화되어 가고 판소리의 이런 양면성은 이원적 사회문화의 갈등과 대립이 되는 면도 있다는 것을 밝힌 연구 성과가 있었다.

③ 한국전통음악의 공연장과 향수계층

국문학 쪽의 이런 연구성과를 음악학 쪽에서도 기대할 수 있을 것이다. 국문학 쪽의 연구에서도 판소리 사설이 적응문화적 특성을 지니고 있다고 보고 있지만, 앞에서 말했듯이 음악학 쪽에서도 판소리의 복잡한 구조가 그런 음악문화의 변동에 의한 판소리의 변화로 보고 이를 고찰해보자는 것인데, 그 음악문화 변동이 공연장소의 변화, 향수집단의 계층 변동, 판소리 광대의 성격 변화가 판소리의 음악변화를 가져온다는 것이다.

이에 앞서 먼저 조선말기에 전통음악문화 양식을 개괄적으로 고찰하는 것이 필요하다. 필자는 이미 전통사회에서 음악의 부문에 따른 공연자의 성격, 공연장의 형태, 향수자의 성격에 관련된 음악문화에 대한 내용을 몇몇 글에서 단편적으로 다룬 적이 있다.

한국전통공연예술은 부문마다 주최자 공연자 향수자의 사회적 성격이 다르고, 공연장의 형태가 다르고, 이에 따라 음악적 특성이 다르게 되어 있다. 공연장소를 두고 보면 공연장소의 형태에 따라 음악적 성격이 다르게 되어 있는 것을 볼 수 있다. 일테면 완도 장좌리당제, 정읍판굿, 밀양꼭배이참놀이, 대취타, 진도강강술래와 같은 음악에서는 넓은 마당이나 길이 공연장이 되므로, 이런 음악을 광장악이라 할 수 있다. 광장에서 공연되는 음악에서는 향수자에게서 멀리 떨어져 연주되고 있고 음향이 허공으로 퍼져나가기 때문에 큰 음향이 아니면 공연효과를 거둘 수 없다. 팽과리, 호적과 같이 음량이 매우 큰 악기를 쓰고, 농군들의 김매기소리와 같이 음색이 텅텅한 목소리로 노래하고 격렬한 춤이나 놀이가 수반되기 때문에 음악이 거칠고 약동적이다.

집굿과 닛굿, 절의 상주권공개(常住勸供齋), 묘의 제례악, 宮中の 연례악, 사가연향악이 공연되는 장

소는 전각의 대뜰인데, 이런데서 공연되는 음악을 전통적으로 전정악이라 일컫다. 전각이 음향을 얼마쯤 반사하기 때문에 광장악보다는 음향효과가 좋으나 역시 실외공간이기 때문에 장중한 음향이 필요하다. 역시 향수자는 음악에서 얼마큼 떨어져 있고 장려한 춤이나 의식이 수반되기 때문에 얼마큼 큰 음향이 필요하다. 향피리, 북과 같이 비교적 음향이 큰 악기를 쓰고 엄숙한 의례를 수반하고 전각이라는 상징이 말하듯 음악이 장중하고 위엄이 있다.

줄풍류, 가곡, 좌창, 방안소리와 같이 실내에서 연주되는 음악은 전통적으로 방중악이라 일러왔다. 향수자는 연주자 스스로이거나 지척에 있는 청중이라 음악을 치밀하게 인지할 수 있다. 실내 공간이 음향을 반사하기 때문에 음향이 보존되어 작은 음향으로도 공연효과가 크다. 민속놀이나 무용이나 의식과 같은 다른 부문을 곁들이기 않기 때문에 순수음악으로 공연되어 연주자나 향수자는 모두 음악에 집중하게 된다. 그래서 거문고, 가야금, 세피리, 단소와 같은 음량이 작고 섬세한 표현력이 있는 악기로 연주하고, 비교적 청아한 소리로 노래하고, 음악은 조용하고 치밀하고 유려하다. 이와 같이 전통음악을 분류해보면 그 공연장소에 따라 악기편성, 창법, 연주법, 음악적 구조 등 갖가지 음악적 특성이 달라지는 것을 알 수 있다.

다 같은 형태의 공연장소일지라도 주최계층, 공연집단, 향수계층의 성격에 따라 음악적 성격이 다르게 된다. 예를 들면 광장악에서 상류층의 경우는 대취타를 썼고, 평민층의 경우는 풍장을 썼으며, 방중악에서 상류층은 줄풍류에 가곡을 불렀고, 평민층은 시조나 잡가 방안소리를 불렀다.

판소리 역사를 더듬어 보면 판소리의 공연장소가 여러가지로 다르다. ‘모흥갑 판소리도’에서 보이는 바와 같이 광장에서 공연하는 경우도 있고, 송만재(1788~1851)의 「관우회」에서 보이는 바와 같이 다른 창우회 종목에 끼어 전정에서 공연하는 경우도 있고, 송흥록이 진주 축석루에서 부른 것과 같이 누상에서 공연하는 경우도 있고 장판개가 전남 옥과에서 대가덕에서 부른 것처럼 방중에서 공연하는 경우도 있고, 박기홍이 연흥사에서 판소리를 공연한 것과 같이 극장 무대에서 공연하는 경우도 있다. 전통사회에서 음악은 대개 공연 장소의 형태는 일정한 것인데 판소리는 광장, 전정, 방중, 극장 여러 장소에서 공연한 것을 알 수 있는데, 본디부터 이렇게 여러 장소에서 공연한 것인가 아니면 공연문화의 변동에 따라 공연장소가 변동된 것인가 하는 것이 문제이다. 판소리사를 살펴 보면 판소리의 음악문화 변동에 따라 공연장이 바뀌어 간 것이라는 심증을 갖게 한다.

④ 판소리 공연문화의 변동 단계

필자는 본문에서 판소리 공연문화의 변동을 다음과 같이 삼단계로 잡고자 하는데, 이는 국문학 쪽의 연구성과에 힘입고자 하는 것이다. 국문학 쪽에서는 첫째는 판소리가 생성되어 열두 마당이 형성된 시기, 즉 판소리 생성기인데 조선 숙종 말기에서 영조 초기까지를 제1기로 보고, 열두마당이 성쇠를 이루어 신재효 여섯 마당으로 정착되는 시기 즉 판소리 전성기를 영조 초기에서 고종 말기까지로 잡고 이를 제2기로 보고, 판소리가 창극화되어 오늘에 이르는 시기를 판소리 쇠잔기로 보는데 고종말기 이후를 제3기라는 것이다. 판소리의 이런 변화가 판소리의 사회적 성격의 변모에 의한 것이라는 연구가 국문학 쪽에서 다루어졌다.

음악학 쪽에서는 판소리 공연문화의 변동이 공연장소와 향수집단의 변화를 가져왔고, 향수자의 욕구의 변화가 판소리 공연자의 성격과 판소리 음악의 변화를 가져온 것으로 보고 이를 규명하고자 하는 것이다.

위에서 말하였듯이 국문학 쪽의 판소리사의 삼단계를 공연장의 변화에 따라 적용한다면 제1기는 판소리가 주로 광장이나 전정에서 공연되던 시기요, 제2기는 주로 방중에 공연된 시기요, 제3기는 주로 극장에서 공연되던 시기라고 추정하고 이를 살피고자 한다.

광장 · 전정에서 공연되는 창우희로서 판소리 형태

1. 광장 · 전정 공연장과 창우희의 판소리



• 남원 국악제

1852년에 윤달선이 지은 「광한루악부 서」에 판소리를 ‘창우지희’라 하였듯이 판소리는 창우희 즉 창우지희의 공연부분의 하나이었다. 창우희를 보고 지은 송만재 「관우희」에 보면 창우희 즉 창우집단의 공연부문에는 판소리 외에도 줄타기(향희), 땅재주(장기) 등 갖가지가 있었음을 알 수 있다.

지금은 판소리가 다른 공연부분에 끼이지 않고 단독으로 공연되는 일이 보편적이지만, 박록주(1904-1979) · 강도근 · 박동진과 같은

고로 판소리 명창들의 말이 옛날에는 판소리가 공연되기 전에 광대들이 줄도 타고 땅재주도 넘는 일이 있었다고 하는 것으로 봐서, 판소리는 다른 공연부분에 끼어서 공연되는 일이 많았던 것을 알 수 있다. 줄광대 이동안(~1995)의 말에 의하면 경기도에서는 줄타기가 판소리보다 더 인기가 있어 창우들은 판소리보다 줄타기를 주로 하였고 줄광대는 대개 땅재주를 잘 하였다 한다. 수없이 나오는 나레 기사들을 보면 고려 · 조선의 창우희는 곡예가 주된 공연부문이었던 것을 볼 수 있다.

앞으로 연구할 여지가 있지만 판소리 형성기를 조선 숙종말 영조초로 잡는 것이 지금 통설로 되었다. 그 시기는 아직 상고할 수 없지만 판소리 최고 문헌으로 알려진 신헌수(1712~1775)의 「채원창선」(1750), 유진한(1711~1791)의 「한시춘향전이백구」(1754) 이전을 판소리 형성기로 봤을 때 그 형성기에 판소리는 단독으로 공연되었을까, 아니면 다른 창우희 공연부분에 끼어서 공연되었을까 하는 것이 문제가 된다. 이것을 입증할만한 문헌은 없지만 다음과 같은 추론이 가능하다. 창우집단의 창우희는 본디

여러 공연부분을 연계공연하는 방식을 취하는 것이니 판소리만 따로 공연하지 않는다는 점, 판소리의 선행공연부분이며 판소리 음악어법의 모태로 보이는 여러 광대소리들이 모두 의식이나 다른 공연부분과 연계공연되었다는 점, 판소리는 창우집단의 광대소리의 일종이므로 판소리 발생에는 창우희라는 모태가 필요했을 것이라는 점, 유년기 판소리가 기왕 창우희 공연부분의 도움없이 독자적으로 흥행이 되지 않았을 것이라는 점은 판소리가 다른 창우희 공연부분에 끼어서 공연되었다고 보는 것이 합당하다.

근래에 국문학자들이나 민속학자들이 조선후기에 공의로 거행되던 산대희가 폐지된 것이 판소리 발전에 기여했다든가, 다수의 공연자가 출연하는 다른 공연부분보다 광대 한 사람 고수 한 사람만 출연하는 판소리가 적은 인원으로 큰 효과를 거두어 경제적으로 이익이 될 수 있어 판소리가 경제적 이익 때문에 광대 한 사람, 고수 한 사람으로 공연방식을 취한 것이라는 설이 있지만, 광대 한 사람과 고수 또는 어릿광대 한 사람으로 공연하는 방식은 본디 창우집단의 여러 광대소리에 두루 보이는 공연방식이니, 이런 판소리의 공연방식도 창우집단의 광대 소리 공연방식에서 비롯되었다고 봐야할 것이다.

앞에서 말하였듯이 문헌에 보면 판소리 공연장은 광장, 전정, 방중, 극장으로 나오는데 형성기 판소리 공연장의 형태는 어떠하였을까? 이를 추론하는 것은 어렵지 않을 것이다. 앞에서 말했듯이 판소리는 창우지희의 하나이고, 당시에 판소리가 오늘날처럼 단독으로 공연되던 것이 아니고 창우희에 끼어서 공연되던 것이니, 판소리 공연장은 창우희의 공연장과 같은 것이라는 것은 자명한 일이다.

창우희의 공연장을 살펴보면 팔관회에서 공중 전정에서 연행되었고, 중국 사신 영접시에는 광화문 밖에 문만큼 높이 가설한 산대 위에서 연행되었고, 관아축제에서는 외정에서 연행되었고, 도당굿에서는 당마당에서 연행하였고, 문희연에서는 송만재 「관우희」에서 보이듯 사가의 정중(庭中) 즉 전정이며, 파일놀이와 같은 향토축제에서는 광장이었다.

결국 형성기 판소리 공연장은 광장이나 전정일 수밖에 없다. 판소리는 광장과 전정의 창우희에서 탄생되었다고 볼 수 있다. 판소리가 판놀음에서 나왔다는 김동욱의 말이 이를 두고 이르는 것이다.

2. 광장·전정의 판소리 향수집단의 성격

형성기의 판소리 공연장이 창우희가 공연되던 광장이나 전정이었다면 당시 판소리 향수자들은 어떤 성격의 집단이었을까? 박지원이 『열하일기』를 남기고 지탄을 받았는데 하물며 조선조 선비들이 창우희와 같은 것을 글에 담는 것은 말할 것도 없다. 따라서 이를 꺼리었기 때문에 판소리가 언제 발생하였는지 기록이 없듯이 숙종 무렵 형성기 판소리 공연상황에 대한 기록이 없으니 이를 기록으로 확인하기란 어렵다. 이를 규명하기 위해서 판소리에 대한 기록이 나타나기 시작하는 순조 무렵의 공연 상황을 살펴어서 유추할 수밖에 없다.

창우희가 공연되던 광장이나 전정의 향수집단은 다음과 같이 두 계층으로 나뉘어져 있었다고 볼 수 있다. 송만재의 관우희에 “누두누저정무화(樓頭樓底靜無譁)”라 하였듯이 청중은 누상의 상좌에 앉힌 청중집단인 양반이나 중인, 부호층이나 누하의 평지에 앉힌 청중집단인 평민대중으로 갈린다. 창우희의 주체자는 누상의 향수집단이나 창우희의 참된 향수집단은 누하의 향수집단이라 할 수 있다. 이는 창우들이 어느 집단을 겨냥하여 판을 짜느냐하는 것으로 짐작할 수 있다. 즉 창우들이 공연하면서 걸죽한

많은 육담들이 나오는데 이는 누하의 향수집단을 겨냥한 것이라 할 수 있다.

다음 후기에 판소리 공연장이 누상으로 올라 갔을 때와는 달리 판소리가 다른 창우희 공연분문과 같이 누하에서 공연될 때에 판소리 광대와 공간적으로 가까운 집단은 누하집단인 평민대중들이다. 그리고 보면 형성기의 판소리의 주된 향수집단은 조선 말기와 달리 평민대중이었다고 할 수 있다. 형성기의 판소리의 주된 향수집단이 평민대중이었다고 할 때에 판소리 열두 마당에 「박타령」, 「변강쇠타령」, 「강릉매화타령」과 같은 걸죽한 재담소리가 많이 끼어 있었다는 것이 해명이 되는 것이다.

누상의 향수집단이 고장이나 전정의 창우희를 잡희라 하여 건성으로 지나쳐 보듯이 판소리 공연장이 누하의 광장이나 전정이 될 때에 누상의 좌상집단은 형성기 판소리를 잡가라 하여 지나쳐 들었을 것이다. 그리고 윤달선의 「광한루악부」에 판소리를 ‘잡가’라 하였던 것과 같이 뒤에 좌상집단의 판소리에 대한 인식이 달라진 뒤에도 이 명칭은 한동안 계속되었다고 볼 수 있다.

3. 창우희에서 광대의 성격

조선시대 창우집단의 창우들은 중국 사신이 놀라리만큼 대단한 기량을 갖고 있었지만 정작 그 공연자 개인 이름은 지금까지 어느 사대부의 문헌에도 보이지 않는다. 조선 인조4년(1626)에 행한 중국사신의 영사나례에 참가한 285명의 창우 이름이 『나례등록』에 보이는 것으로 봐서 고래로 창우들의 활동이 큰 것으로 보이지만 이것은 정부의 행사 문건의 경우이고 선비들이 창우희를 말기(末技) 쯤으로 보는 한 이런 말기의 기예인의 이름을 그들의 글에 거론하지 않았다. 판소리 형성기가 상당히 오랜 기간 지속되었을 것이고 뛰어난 소리 광대들이 났을 것이나 판소리가 창우희로 남는 한 광대의 이름이 전할 리가 없다. 이 무렵 명창으로 하은담, 최선달 이름이 전하나 이것은 사대부의 기록에 의한 것이 아니고, 광대의 구전과 기록에 의한 것이고 그것도 이미 판소리가 다음 단계로 접어든 뒤 일이다.

형성기의 판소리 광대에 대한 사대부의 관념은 다른 창우들과 구별이 없었다고 할 수 있고, 따라서 광대의 복색 또한 창우집단의 다른 광대와 구별이 없었던 것으로 보인다. 형성기 판소리 광대가 다른 광대와 같은 복색이었다면 당시 광대는 오늘날과는 달리 “사립금의(沙笠錦衣)”하였거나 “금화황립채화공작우(錦花黃笠插綵花孔雀羽)”하였을 것이다.

4. 광장·전정 판소리의 성격과 형태

축제에서 굿꾼이나 놀이꾼이 불경스러운 재담을 하여도 누상이나 당상의 사대부들이 관용하고 불문에 불이듯이, 전정이나 광장에서 광대가 판소리 공연시 불경스런 재담이 있다하여도 잡희로 쳐 누상이나 당상의 사대부들이 잡희의 경우와 같이 개의치 않았을 것이다.

누하 전정의 청중은 광대의 재담에 무심할 수가 없다. 직접 코앞에서 벌어지는 광대의 소리와 재담에 울고 웃고 하여 추임새를 발하게 된다. 그러니 광대는 누상의 사대부보다 누하 정중의 서민을 주 향수자로 생각하고 그들의 이야기인 「박타령」, 「배비장타령」, 「가루지기타령」, 「강릉매화타령」과 같은 이야기들을 소리로 짜 부르게 되었고, 그들의 감정에 맞는 익살스러운 재담, 걸죽한 육담, 민요스러운 가요

등이 판소리에 질게 끼이게 되었다고 하겠다. 누하 정중의 향수집단의 감정에 맞음직한 설화들이 수도 없이 광대의 소리로 얹혀져 공연되었고, 이 가운데 열 두가지를 골라 판소리 열 두마당이니 잡가 십이강이니 하였을 것이다. 판소리는 창우집단의 광대소리의 음악을 모태로 하여 형성되었지만, 형성기부터 청중의 향수자와 판을 벌인 공연을 통한 재창제 과정에서 향수자의 감흥에 맞는 민요스러운 가요들이 끼어들어 이른바 삼입가요라는 것들이 더욱 증가하게 된 것으로 보인다. 그렇다고 판소리에 있는 이른바 삼입가요라는 것이 원초 판소리에 없었다는 말이 아니다. 삼입가요와 같은 형태를 지닌 대목이 창우집단의 여러 광대소리에 있고 또 일부 서사무가에도 이런 대목이 보이는 것으로 봐서 삼입가요는 원초 판소리에 있었을 공산이 크다.

형성기 판소리 즉 유진한의 「한시 춘향가 이백구」 이전의 판소리 음악을 알 수 있는 직접적인 자료는 없다. 그렇지만 다음으로 미루어 짐작할 수 있다. 유진한의 한시 춘향가 이후에 부가된 판소리의 조와 장단을 제거하면 중모리 중중모리 자진모리 장단에 이른바 계면조 평조로 짜여진 대마디 대장단의 패기성음이 남는다.

그런데 판소리의 선행공연부분으로 보이는 창우집단의 여러 광대소리가 이와 같은 특징으로 되어 있으므로 형성기 판소리가 이와 같은 음악적 특성을 지녔다고 짐작하는 것은 충분히 가능하다.

그렇다면 현행 판소리에서 어느 대목이 그와 같은 특성을 지녔다고 그 예로 가려 낼 수 있을까? 이것도 가능하리라고 본다. 다만 그것이 형성기 판소리에서 불리어졌다는 증거는 없지만 중모리·중중모리·자진모리 장단 가운데 하나로 되어 있고 대마디 대장단에 패기성음으로 되어 있는 「춘향가」에서 ‘금출지내력’, ‘기산영수’, ‘그때에 향단이’, ‘하루 가고 이틀 가고’, ‘과거장’과 같은 대목의 내드름, 「심청가」의 ‘초두 삶바느질’, ‘아이 어르는 대목’, ‘집이라고 돌아오니’, ‘상두소리’, ‘선인파라 가는데’와 같은 대목의 내드름은 형성기 판소리와 같은 음악적 특징을 지니었다고 볼 수 있다. 창우희가 공연되는 전정이나 광장에서 공연되므로 해서 광대소리는 큰 성량이 요구되는데 거기다가 판소리 사설이 극적 내용을 담고 있고, 주된 향수자들이 누하 정중의 서민들이어서 이들의 감흥에 맞는 성질을 따르자 보니 판소리 광대의 성질이 이른바 ‘항이 크고 수리성이 낱’, ‘약간 툇툇하고 예리하고 윤기가 있는 높고 굵은’ 목소리를 갖게 되었다고 본다.

판소리가 다른 창우희와 같이 잡희로 인식된 형성기 판소리의 전수는 다른 창우희의 경우와 같이 창우청(才人廳, 神廳)이나 창우 개인집에서 이루어졌을 것이고, 그 전수방법은 이른바 구권심수이었음에 틀림없다.

결국 형성기의 판소리는 오늘날과 같이 단지 향수자들이 즐겨 듣는 순수음악으로서 공연된 것이 아니고 축제, 의례, 연향과 같은 사회문화행위로 연행되었던 것이니 그런 특성을 지니게 된 것이라 할 것이다.

실내에서 공연되는 방중악으로 판소리의 변화

1. 방중으로 변동된 판소리 공연장

장노식 『조선창극사』에 보면 ‘송홍록이 순조 무렵 진주 축석루에서 수십 대의 촛불을 켜고 만좌중에 서 판소리를 공연하다가 귀곡성을 발하니 음풍이 돌아 촛불이 모두 꺼졌다’는 것이 보인다. 송홍록이 누하 정중에서 공연한 것이 아니고 누상에서 공연한 것이다. 장판개가 방중에서 소리하는데 음량이 어찌 컸던지 문고리가 덜렁덜렁 울리고 천정이 울리어 방안에 먼지가 뿌연하였듯이 조선 말기와 일제 때에는 방중에서 판소리가 공연되는 것은 흔한 일이었는데, 이와 같은 누상이나 방중에서 판소리가 공연되는 일이 이미 송홍록 때에도 있었다면 이는 중요한 사실이다. 전장에서 밝혔듯이 형성기의 판소리는 광장이나 누하 정중에서 공연되었던 것이 누상이나 방중에서 공연되는 방중악으로 변하였기 때문이다.

조선 후기에 보면 신위(1769-1845)의 「관극시」(1826), 송만재(1788-1851)의 「관우희」(1843?), 윤달선의 「광한후악부」(1852), 이삼현의 「이관잡지」(1840)와 같은 사대부의 글에 우춘대, 권삼득(1771-1841), 모흥갑, 송홍록, 염계달, 고수관과 같은 판소리 명창들의 이름이 전에 없이 올라온 것을 볼 수 있다. 창우희의 다른 공연부문의 공연자는 다 제쳐두고 유독 판소리 광대의 이름을 글에 올린 것은 사대부들이 판소리 광대의 공연을 누상이나 방중에서 가깝게 접근하여 즐길 수 있기 때문이다.

이유원(1814-1888)이 「임하필기」에서 ‘余聽高宋廉牟全唱 四唱而高八十能唱 全則調近歌詞 故老霞似稱之而廉唱後聽之 不讓四人也 蓄此五人者 但有名於一時 而俗以牟唱爲優’이라 하여 여러 광대의 기량을 하나하나 비교할 수 있었던 것도 누상이나 방중 공연의 판소리를 향수하였기 때문이라고 할 것이다.

신위가 ‘丙戌年 三月三日 老伶高壽寬 來自洪鄉 高置酒劇 回憤乙酉 同李杞園總使 同高伶作 一月之歡 余有觀劇詩’ 하였다는 것으로 보면 방중 공연이 아니라면 고수관과 ‘일월지환’이 의미가 없다.

2. 방중의 판소리 향수집단의 성격

판소리를 누상이나 방중에서 공연하였다는 것은 사대부들이 판소리를 가깝게 접근하여 향수할 수 있는 계기를 주었다고 하겠지만, 뒤집어 말하면 사대부들이 판소리를 즐기기 위하여 판소리 광대를 누상이나 방중으로 끌어들었다고 하겠다. 그런데 창우희를 ‘放歌佚舞 不能無蓼荒之雜’이라 가까이 접하는 것을 꺼리던 사대부들이 ‘不宜堂上宜堂下觀樂無妨與衆同’이라 하여 판소리를 가까이 즐기게 된 일이 어떻게 발동이 되었을까?

창우희 가운데 광대의 판소리를 즐기던 계층은 먼저 누하 정중의 서민들이었지만, 한편으로는 이속 집단이었을 것이다. 이속들은 예로부터 향토축제의 주체자이었고, 또 축제에서 진행되는 탈춤과 같은 연희의 공연자이기도 했다. 생성기에 판소리가 공연되었던 육자백이토리권(시나위권)의 이속들은 관아의 연향과 향토축제를 주관하며 여기에 동원된 창우 집단의 창우희를 누하 정중에서 서민 청중에 끼어



• 명창 성운선

서 가까이 접하는 것이 가능한 일이다.

정약용(1762~1836)이 『목민심서』에서 ‘南方吏校 奢監成風 梅春夏 駘宕卽俳優滑稽之演 窮晝達夜 以爲般樂’ 하였듯이 육자백이 토리권(시나위권)의 이속들은 판소리 공연을 가까이에서 접할 수 있었을 뿐 아니라, 그들이 적극적으로 판소리(滑稽之演)를 주아로 즐기었음을 알 수 있다.

전주 관아의 통인청 이속들이 그들의 축제에 본부와 감영이 서로 경쟁하며 많은 돈을 들여 판소리 명창들을 동원하여 대사습을 벌임으로해서 이것을 전국적인 판소리 축제로 키웠던데서 볼 수 있는 바와 같이 이속집단은 판소리 향수자일 뿐만 아니라, 적극적인 판소리 후원자들이었다. 그 대표적인 예로 신재효(1812~1884)가 있었음은 다 아는 사실이다.

이속집단은 지식인이면서 양반의 체통에 얽매일 신분이 아니다. 신재효가 그의 「방아타령」에서 ‘장상집에 태어나서/글 잘한 다 과거할까/활 잘쓴다 평통할까’ 하였듯이 이속 집단은 지식인이면서 정치에 참여하지 못했으니 그 울분이 어떻게 작용할까? 신재효 「광대가」에 보이듯이 지식인이면서 정치에 참여하지 못하는 이속집단의 울분이 오히려 지식인의 교양을 자조(自嘲)하여 ‘고금에 호걸문장’의 글이 ‘다 모두 허사’로 보이고, ‘다 끌어 허황사설’이며 ‘부귀영화 일장춘몽’ 가소로운 것이니 좋은 ‘광대행세’가 거러천지 우리 행락이라. 이속집단이 판소리에 몰입하는 까닭이 여기에도 있을 것이다.

그래서 대사습의 경우와 같이 이속집단의 축제에 누하 정중의 판소리를 누상 공연으로 끌어 올렸고, 판소리의 좋은 점에 일찍 눈을 떠서 판소리를 다른 창우회의 공연 부문과 분리시켜 실내에서 단독으로 벌이는 공연방식이 시작된 것으로 보인다.

이속집단이 주최하는 판소리 실내공연은 이내 이속과 이해관계가 깊은 토호들의 축제나 향연으로 변저 갔다고 본다. 이를 알기 위해서는 판소리의 형성기라고 보이는 조선 후기 즉 17세기에 들어서면서 광작 농민과 도매상인의 성장으로 토호들이 많이 나타났던 시기에 주목할 필요가 있다.

판소리 광대는 김만중이 『구운몽』을 썼다든가, 김천택이 『청구영언』을 엮었다든가, 정선이 진경산수를 그렸다든가, 김홍도와 신윤복이 풍속화를 그렸다든가 하는 예술이 새 양상으로 변화되는 사회문화적 환경과 이속 토호들의 후원에 힘입어 판소리는 사대부들이 향수하여 감흥을 느낄 수 있는 형태에까지 내용을 충실하게 키워나갔다고 본다.

판소리 광대가 이속과 토호의 축제나 연향에 나아가 누상이나 방중에서 공연하는 판소리를 사대부들이 가까이 접하면서, 그 전에 전정이나 광장의 창우회에 끼어 공연되던 판소리에서 겪지 못하였던 새로운 감동을 받게 되고, 이러한 감동을 시로 짓고 싶은 충동이 발하여 신광수 「제원창선」, 유진한 「춘향가 이백구」, 유득공 「사월팔일」, 이학팔 「정월이일」, 신자하 「관극시」, 장지완 「광한루시」, 송만재 「관우회」, 윤팔선 「광한루약부」, 이유원 「관극팔령」, 이견창의 「부심청가이수」와 같은 수 많은 사대부의

판소리 시가 나오게 된 것이라 할 것이다.

판소리가 누하 정중에서 창우 집단의 다른 공연부문에 끼어서 공연 될 때에는 판소리의 주된 향수층은 정중에 모인 서민층이었으나, 누상이나 방중에서 공연되면서 판소리의 주된 향수층이 이속 토호 외에 사대부라는 계층으로 이루어졌다. 심지어 송홍록의 소리를 즐겨들었던 김병익이나 박유전, 박민순·김세종의 소리를 즐겨들었던 홍선대원군 이하응과 같은 장상들에 미치었고, 염계달의 소리를 즐겨들은 현종, 최낭청 및 송수철의 소리를 들었던 철종, 김창환의 소리를 들었던 고종, 송만갑의 소리를 즐겨하였던 순종과 같은 여러 임금들에게까지 미치었다.

3. 방중 판소리의 성격과 변화

왕후장상에까지 미치는 사대부 집단을 주로 향수자로 맞게 되면서 광대는 판소리 마당을 선별하여 부르지 않으면 안되게 되었다는 것은 당연하다. 송만재 「관우희」에 ‘無非嘔啞之難爲聽’이라 하였듯이 사대부들이 체통을 세우고 듣기에 거북한 내용이 담긴 「강릉매화타령」, 「가루지기타령」, 「장끼타령」, 「옹고집」, 「배비장타령」, 「무숙이타령」, 「가짜신선타령」과 같은 이른바 ‘재담소리’ 들은 그 내용으로 봐서 광대들이 방중 공연에서 부르는 것을 삼갔고, 판소리의 주 공연이 광장이나 정중보다 누상, 대청, 방과 같은 이른바 ‘방중’으로 변동되면서 12마당 가운데 ‘재담소리’가 하나씩 도태되어 갔다고 볼 수 있다. 그 도태 과정은 일제 때까지 계속되었던 것 같다.

지금도 옛 노인들이 「송장가」라고 기억하고 있는 「변강쇠타령」은 일제 때 송만갑과 같은 명창에까지 전승되었다 하나 끝내 없어지고 말았고, 「박타령(홍보가)」은 마지막 도태 대상에 오르기도 하였다. 일제 때 누상 방중 판소리의 마지막 보루이었던 이른바 보성소리 명창 정응민(1894-1961)이 「홍보가」를 ‘재담소리’ 또는 ‘타령’이라 하여 「홍보가」를 부르지도 않고 제자에게 가르치지도 않았던 사실에서 볼 수 있다. 보성소리 바디 「박타령」은 이렇게 끊어졌다.

판소리 바탕마다 선별적으로 가졌던 사대부들의 생각을 극명하게 보여주는 예를 판소리 명창 박동진이 필자에게 들려준 적이 있다. 옛날에 판소리 명창이 어느 곳에 가게 되면 그곳 사람들이 명창에게 “「적벽가」 부를 줄 아시오?”하고 존대 말을 써서 묻고 못한다고 대답하면 “「심청가」를 부를 줄 아는가?”하고 반말로 묻고, 못한다고 대답하면 “「홍보가」 부를 줄 아냐?”하고 하대말로 물었다 한다. 이것은 사대부들의 편견을 풍자하는 일화이겠지만 결국 사대부들의 생각은 「적벽가」와 같은 격조 높은 소리를 높이 치는 데 비하여 「홍보가」와 같은 재담소리는 멸시하였던 것을 알 수 있다.

사대부들의 이런 생각이 다른 모든 재담소리를 죽게 하였고, 보성 바디 「홍보가」도 소멸시켰고 다른 바디 「홍보가」도 중도막을 만들었다. 일제시대 김정문 등 여러 명창들이 「홍보가」를 제자에게 가르치며 여제자에게는 초앞부터 ‘놀보 제비후리러 나가는 대목’까지만 가르치고 그 뒤 ‘놀보 박 타는 대목’은 가르치지 않았다. 그래서 오늘날 전승되는 송만갑제나 김창환제나 여명창이 부르는 「홍보가」는 모두 「홍보가」의 ‘놀보 박 타는 대목’이 전승되고 있지 않아 반도막 난 것이다.

오늘날 여명창 「홍보가」의 ‘놀보 박타는 대목’이 전승되고 있지 않는 까닭을 박록주는 ‘놀보 박타는 대목이 재담소리이어서 상스럽기 때문에, 여자들이 부르기 거북하니 선생들이 가르쳐주지 않았다’고

말한 적이 있다. 결국 재담소리가 왜 전승이 끊어졌는가하는 그 단면을 알 수 있다. 만일 일제 때 정음민 ‘홍보가’ 재담소리론’을 모든 명창들이 동조하였다면, 「홍보가」 전바탕이 도태되었을 것이나 그때는 이미 문화변동으로 이것이 통하지 않을 때이다.

정현석이 『교방가요』에서 ‘春香歌 爲李郎守節 此烈也, 沈清歌 爲盲父賣身 此勸孝也’이라 하였듯이 판소리 열두 마당 가운데 사대부의 삼강오륜에 비추어 권할 내용을 담은 판소리는 공연되어 더욱 발전하는 계기가 되었다. 오늘날과 달리 전통사회에서 「적벽가」가 대대적으로 공연되었다는 것은 당시 판소리의 주요 향수집단의 성격을 알 수 있고, 또 그들이 판소리의 성격변화에 어떻게 작용하였는가 하는 것을 단적으로 보여준다고 하겠다. 전통사회에서 「적벽가」가 주요 향수집단에 환영을 받고 보니, 이른바 국창들이 다투어 「적벽가」를 장기로 내세웠는데, 이것은 송홍록, 모흥갑, 박만순, 주덕기, 박유전, 박만순, 정춘풍, 김창환, 이창운, 박기흥, 송만갑, 유성준, 이동백, 김창룡 등 역대 국창으로 꼽히는 판소리 광가들이 모두 「적벽가」에 장했던 것에서 알 수 있다. 「적벽가」는 바로 당시 판소리 주요 향수집단인 왕후장상의 이야기가 담겨 있기 때문에 즐겼던 것이겠고, 「수궁가」는 ‘소적벽가’라 하였듯이 역시 왕후장상의 이야기니 그렇고, 사대부들이 충효를 오륜의 버리로 삼으니 효녀 이야기인 「심청가」는 버릴 것이 없었을 것이며, 「춘향가」는 열녀라는 표면적 주제가 있기도 하지만, ‘배비장’과 ‘애랑’ 변강쇠와 옹녀, 매화와 골생원의 사랑과 같이 서민들의 맹랑한 ‘남녀상열지사’가 아니고, 이몽룡을 주인공으로 하는 사대부의 지순한 사랑이야기로 인식하였기 때문인 것 같다.

판소리 다섯 마당 안에 담긴 내용 또한 주요 향수자인 사대부의 이념대로 바뀌어갔다. 「춘향가」를 보면 주인공 춘향은 기생신분으로 나타났던 것이 ‘양반의 기출로 대비 넣고 구실 떼어 여공만 숭상하는 퇴기 월매의 딸’로 변신이 되며, 이몽룡과 성춘향이 광한루에서 만나 서로 수작하였던 것이 춘향이 ‘眼隨海蝶隨花 蟹隨穴’이라 말하고 이몽룡을 만나지 않고 돌아갔다가 이몽룡이 춘향집에 찾아가 춘향 모의 허락을 받고 춘향을 만나는 것으로 변하였고, 춘향은 이몽룡을 기다리며 기생처럼 거문고를 탔던 것이 『예기』를 읽거나 『시경』을 읽는 것으로 변했고, 춘향의 방이 기생방답게 화려하게 치장하였던 것이 ‘사치스러운 것은 없으나 뜻 있는 서화만’ 사면 벽에 걸려있는 것으로 변하였고, 이몽룡을 이별차 오리정에 배웅나간 춘향이는 숲 속에서 머리를 쥐어뜯고 방성통곡하던 것이 춘향 집 담장 안에 와상에 술상을 차리고 조용히 이별주를 권하고 피차 정표하는 것으로 변하였고, 옥중가에서 춘향이 옥사한 귀신들을 만나던 것이 꿈에 황룡묘에 가서 이비를 만나는 것으로 된 것을 예로 들 수 있다.

사설의 글꼴을 보면 뒤로 올수록 재담, 욕설, 욕담이 줄어들고, 유식한 한문 시구가 많이 끼어들고, 중국 고사가 수없이 인용되는 것으로 변하였던 것도 판소리의 주된 향수층이 사대부가 되면서 변한 것으로 볼 수 있다.

4. 방중 판소리 음악의 변화

판소리의 이런 변화는 사실 뿐만 아니라 음악에도 있었던 것으로 보인다. 창우 집단의 광대소리가 본디 중모리·중중모리·자진모리 장단에 ‘대마디 대장단’으로 되어 있고, 계면조와 평조 성음의 ‘패기성음’으로 되어 있는 것으로 보아 형성기 판소리 선율 또한 이와 같은 형태를 지녔을 것이라는 것은 전

장에서 말한 바 있다.

형성기 판소리의 장단은 ‘보통 빠른’ 느낌을 주는 중모리·중중모리 장단과 ‘좀 빠른’ 느낌을 주는 자진모리장단만이 쓰이던 것인데 사대부의 음악적 취향에 따라 느린 장단인 진양 장단이 쓰이게 되었던 것으로 보인다. 사대부들이 즐겼던 음악인 가곡은 모두 ‘매우 느린’ 것이 주가 된다. 판소리가 모두 민속음악어법으로 되었던 만큼, 정가인 가곡장단의 응용은 음악적 부조화를 이루기 때문에 판소리에 응용할 수 없는 것이니, 그 대신 민속음악분야로 육자백이와 전남지방 무가에 쓰이는 매우 느린 장단인 진양을 판소리에 도입하였던 것으로 보인다. 『조선창극사』에는 김성옥이 처음 진양으로 노래를 지어 불렀던 것을 송홍록이 판소리에 처음 응용하여 판소리에 널리 쓰이게 되었다 한다. 김성옥이 육자백이나 전남 무가에서 진양을 습득했다는 것은 충분히 있을 수 있는 일이다.

사대부들이 즐기던 음악으로 「십이가사」의 장단인 도드리가 판소리에 도입되어 엇중모리 장단이 되었다는 견해는 그럴듯한 것이다. 엇중모리는 각 판소리의 뒤풀이에 쓰이며 춘향가에서 ‘회동 성참판’이나 「수궁가」에서 ‘이내 근본 들어라’와 같이 극히 드물게 쓰이는데, 모두 화평스러운 평조성음으로 불리워지는 것이니 가사음악과 통한다 할 것이다.

판소리에 느린 성음으로 불리워지는 진양 장단이 쓰이니 진양 장단에 화평스러운 성음이 쓰일 경우 가곡과 비슷한 시김새가 끼어들어 이것을 우조라 하였다. 판소리에 가곡 성음이 끼어든 것도 사대부의 음악적 취향에 따른 것이라고 볼 수 있다.

방중 판소리는 아니리 말버습새(억양)를 바꾸었던 것으로 보인다. 명창 김소희가 재담광대로 꼽히는 박모 명창의 아니리가 마치 줄광대 재담과 같다고 비판하는 것을 필자가 직접 들었다. 이것을 뒤집어 보면 판소리가 본디 다 같은 광대소리인 줄광대의 아니리와 같은 재담 아니리였으나, 판소리가 사대부들의 향수에 응하여 창우회에서 벗어나 독자적으로 공연하면서 품격있는 아니리를 구사하게 된 것 같다. 김소희 판소리 아니리는 진중하고 품격이 있다는 평을 듣는다. 박록주도 박모 명창의 아니리가 격이 낮다고 평하였던 것으로 봐서 명창들의 일반적인 생각이 이와 같았다고 할 수 있다.

극장에서 공연되는 무대음악으로 판소리의 변화

1. 협률사 무대로 변동된 판소리 공연장

앞에서 본 바와 같이 판소리는 형성기에 광장이나 전정에서 창우 집단의 다른 공연부분과 함께 창우회로 공연되던 것이 조선 후기에 그 공연장이 누상이나 방중으로 변동되면서 판소리 자신에 큰 변화를 가져왔다는 것인데, 조선 말기에는 다시 새로운 공연장의 변동이 있었으니 판소리의 극장 무대 공연이다.

정노식 『조선창극사』에 보면 판소리 명창이 극장에서 공연한 것은 김창환(1863-1930)조에 보인다.

‘구한국 융희황제께서 조선의 성악발달을 기도하기 위하여 원각사를 사대문내 설치하고 김창환을 주석으로 송만갑, 염덕준을 그 일부로 선정케하시다. 원각사는 지금으로 보면 국립극장이라고 할까 「춘향전」·「심청전」을 창극으로 구성하여서 배우라 할는지 일백칠십여명의 남녀를 끌고 연행한 것이 지금 우리가 보는 창극 「춘향가」·「심청가」가 그때 그것을 모방한 것이다.’

조선말기에 판소리 명창이 원각사와 같은 극장무대에 창극을 공연했다는 것은 위 『조선창극사』의 유공렬(1864-1927), 송만갑(1865-1939), 이동백(1867-1950), 김창룡(1872-1935), 염덕준(1865-?)과 같은 여러 명창조에도 보인다.

김창환, 송만갑, 이동백과 같은 판소리 명창이 극장 무대에서 공연활동을 하게 된 것은 창극을 공연하는 데서 비롯된 것이냐, 아니면 판소리를 공연하는 데서 비롯된 것이냐 하는 것을 위 『조선창극사』에는 밝히지 않고 있다. 다만 김창환이 원각사에서 창극을 공연한 것이 처음 보이는 일이니 얼른 보면 창극을 공연하기 위하여 명창들이 무대에서 처음 공연행위를 한 것으로 잘못 볼 수도 있다. 그런데 박황 『창극사연구』에는 1900년 이전 광무 초부터 서울 동대문 안에 협률사가 자리잡고 흥행하였고, 이것이 뒤에 광무대가 세워지면서 광무대 협률사가 되었다는 것이고, 이 동대문 차고에 차렸던 협률사에서 경기소리, 서도소리, 기생가무, 줄타기, 재담기술, 잡희 등과 함께 판소리가 공연되었고, 강용환(1865-1983) 염덕준, 유공렬과 같은 판소리 명창이 판소리 공연에 참가하였던 것인데, 뒤에 김창환, 송만갑과 같은 판소리 명창과 허금파, 강소춘과 같은 여자 판소리 명창이 참가하여 대화창으로 판소리를 공연하였던 것이 창극의 효시가 되었다는 것이다. 그렇다면 먼저 극장에서 잡가와 잡희에 섞이어 판소리가 공연되었고, 뒤에 극장 판소리 공연이 변화되어 창극이라는 공연부문이 창출되었다고 하겠다.

그렇다면 조선 말기 극장은 1908년에 창설된 원각사 이전에 동대문 차고 대회가 있었다고 하겠는데, 동대문 차고 극장 이전에 또 전단계 공연장이 있었던 것 같다. 1899년 4월 3일 황성신문은 서울 아현에 무동극장이 있었다고 한다.

“西江 閒雜輩가 阿峴等地에서 舞臺 演戲場을 設히었는데 觀光하느 人이 雲集하얏거늘 警務廳에서 巡檢을 巡途하야 禁戢하얏즉 傍觀하든 兵丁이 破興됨을 憤痛히 녀키어 該巡檢을 無數亂打하얏지라 本廳에서 其閒雜輩 幾許名을 捉致하얏고 該演戲 諸具를 收入하야 燒火하얏다더라”

이와 같은 무동연회장은 곧이어 용산에도 생기었다는 것이 1900년 3월 3일 황성신문에 광고로 보인다.

“昨朝에 舞童을 始劇코저 하얏더니 終日夏雨하야 演戲치 못하얏고 陽曆 三月 斜日에 退定 하야 每日 遊戲하얏터오니 諸君子는 逐日 龍山으로 來玩 하시옵 --舞童演戲場 告白”

신문에 광고 내었던 용산 무동연회는 실제 공연이 되었던 것이 3월 6일 황성신문에 보인다.

“昨日 下午 三時에 内外國 神士들이 龍山 舞童演戲場에 前往 하얏 觀光者ㅣ 如雲하얏더라”

아현 무동연희장을 경무청에서 금지시킬 때 문을 봉하였다라는 말은 없고 제구만 소각하였다는 것과 용산무동장이 종일 하우로 연회를 못하였다는 것은 이 공연장이 옥내공연장 아니었음을 뜻한다. 따라서 이 공연장에 무대가 있었다는 증거가 없다. 공연부문이 무동희이고 무동패들이 전통사회에서 마당 놀음으로 공연했다는 것을 두고 보면 무대시설이 없었던 것으로 보이며 또 이 공연장에서 판소리가 공연되었다는 증거도 없다. 아현무동연희장은 경무청의 금지로 관중이 운집하는 성공에도 실패하였으나 용산 무동연희장은 외국 신사들이 관광하여 그랬던지 공연에 성공했던 것 같다.

동대문 차고에 있었던 협률사 공연이 어느 때 개장되었는지 알 길이 없으나 아현과 용산 무동공연장이 옥외 공연장이라면 동대문 협률사가 조선 말기 최초 옥내 연회 공연장일는지 모른다. 1902년에는 관에서 야주동에 협률사를 설치하고 예기로 음률을 교습하고 창부(판소리광대)를 모집하고 소춘대유회를 공연하였다. 이 공연장은 다음해 자폐하였으나 뒤에 원각사 공연장이 개설되는 계기가 되었다. 동대문 차고 내 협률사는 개장하여 광무극이 되었고 낙원동에는 장안사, 사동에는 연흥사, 종로에는 단성사, 용산에는 단흥사가 개장되어 1900년대에 서울 장안에는 여러 극장이 생겼고 이를 계기로 지방에도 극장이 생기는 도화선이 되었다.

1907년에는 야주동에 있었던 협률사 자리에 연희장 허가가 나서 관기들의 공연이 있었고, 그 뒤 개수하여 1908년에 원각사 개장하고 창극 「최병도타령」을 공연하였다.

2. 협률사 극장무대 공연의 판소리 향수집단의 성격



• 명창 박복남

조선시대 공연장은 본문의 서론에서 밝혔듯이 창우 집단의 창우회는 광장이나 전정이었고 사당패, 무동패, 솟대장이패 등 놀이패 또한 광장이나 전정이었고, 정재는 전정이었고, 가곡 줄풍류는 방중이었다. 따라서 따로 공연장 전용의 건물이 없었다. 그런데 조선 말기에 서울 장안에 많은 극장이 생겼다.

당시 서울에 극장이 생기게 된 요인은 외적인 요인과 내적인 요인으로 볼 수 있다. 외적인 요인으로는 개화되면서 화상 왜상이 서울

에 진출하였고 화상이 진출한 청계천 2가에는 화창(華倡)의 공연장이 있었고, 왜상이 진출한 진고개에는 왜창(矮倡)의 공연장이 있어 이것을 보고 서울 한상들도 공연을 향수할 욕구가 발동하고 이를 모방하여 공연장을 개설하였다고 보는 것이다. 내적인 요인으로는 18세기부터 서울은 상업자본의 영향 아래 번영한 상업도시로 발전하여 제시민들의 연회에 대한 욕구가 증대하였다. 왜창의 공연장이 진고개 일대에 집중되었고, 화창의 공연장이 청계천 2가에 있었던 것과 같이 조선 말기 개설한 서울의 여러 공연장이 용산, 아현, 야주동, 사동 한양골, 종로, 동대문과 같은 한상들의 집단지에 있었던 것이 이를 잘 증명해주고 있다.

이런 공연장의 청중은 일반 시민으로부터 내외신사에 이르기까지 다양하였지만 대다수의 청중이 일반 시민들이었고 전통 공연장과 달리 누상이라는 상좌가 따로 있어 전통사회의 사대부와 같은 특수 집단의 향수자가 공연장을 주도하는 일이 없었기 때문에, 당시 극장이라는 공연장의 호응은 일반 시민이 주도하게 되었다. 전통사회에서 서민들이 국창의 소리를 듣기는 매우 어려웠지만 서민들이 돈 몇 푼만 입장료를 내면 국창의 소리를 듣게 된 것이다.

판소리는 본디 생성기에 공연장의 주요 향수 집단이 서민 대중이었다가 18세기 후반부부터 이속 토호 양반 집단으로 주요 향수집단이 변동되었다가 조선 말기에 극장 청중이라는 시민 대중이 주요 향수집단이 되었으니 어느 면에서는 본디 생성기의 공연상황과 비슷한 상황을 맞는다고 할 것이다.

서민대중이라는 점에서는 비슷하다 할지라도 생성기 판소리 주요 향수집단은 농민을 주로하는 전통 사회의 서민 대중이었지만 조선 말기와 일제시대 판소리 주요 향수집단은 상공업에 종사하는 도시민을 주도하는 서민 대중이었고 근대화 바람이 불어오는 시류에 민감한 도시민이라는 점에서 다를 것이다.

3. 협률사 극장무대 판소리 명창의 성격



• 명창 이화중선

형성기 판소리 공연자는 광대라 하였다. 앞에서 밝혔듯이 광대는 창우라는 특수 사회집단의 연희적 특성을 갖는 공연분야의 공연자를 뜻하였다. 판소리가 방중으로 공연장이 옮겨져 주된 향수자들이 사대부들이었던 시대에는 사대부들이 즐기는 가곡의 공연자처럼 가객이라 불리기도 하였고 또 그렇게 대접을 받았다. 조선 말기 극장에서 공연되면서 판소리 공연자는 이 두 명칭을 잃게 되었다. 극장 무대의 판소리 공연자를 본디 명칭대로 광대라 할 때에는 판소리가 이제는 극장무대의 가창자이지 창우희 공연자가 아니라는 것과, 근대화되면서 사회의 형평화에 의해서 광대라는 특수집단 명칭을 쓰기가 피차 거북하였다고 본다. 그러나 판소리 공연자에 대한 새로운 호칭이 창출되지 않아서 아주 어정쩡한 명칭이 생겼으니 그 하나는 명창이고 다른 하나는 성악가이다.

명창은 판소리뿐만 아니라 모든 성악 분야의 기량이 뛰어나서 이름을 떨치는 공연자라는 뜻이니 판소리 공연자만의 뜻으로 한정지를 수도 없을 뿐 아니라, 기량이 뛰어나지 않은 판소리 공연자를 명창이라 부르는 것도 뜻에 맞지 않는다. 그래도 “일고수 이광대”라 할 수 없으니 “일고수 이명창”이라 하는 것이다.

청중이야 기량이 어떻든지간에 판소리 공연자를 싸잡아서 명창이라고 부를 수도 있으나 판소리 공연자는 스스로를 명창이라 이룰 수 없으니, 서양 음악에서 쓰는 성악가라는 용어를 빌어쓰는 경우도 있으니 “광대덜이 타령으로 지어내어”하는 대목을 “성악가들이 소리하자니”로 바뀌어지는 데서 볼 수 있다.

조선 말기에 판소리 명창은 일반 시민과 같이 갓과 망건에 두루마기 차림이 되었고, 일반 시민들의 복색이 갓 망건을 벗으면서 판소리 명창의 복색도 갓 망건을 벗어버렸다.

조선 말기 판소리 명창에는 여성들이 많아졌고 극장 공연에도 자주 출연하게 되었다. 창우역이 남자 구실이었던 판소리 광대도 남자역이었으나, 극장의 청중은 여명창의 감미로운 소리를 즐겨 여명창들이 성세를 이루었고 이러한 수요로 여명창이 날로 증가하였다.

판소리에 여자 광대가 등장한 것은 신재효와 홍선 대원군 이하응에 의한 것이다. 홍선 대원군은 밀려오는 외세에 저항하기 위하여 쇄국정책을 썼다하여 보수적인 쪽으로 보이기도 하나, 기왕의 유교 정치의 병폐를 타파하고자하는 혁신적인 면이 있었던 것은 다 아는 사실인만큼 그가 공연예술을 생각하는 것도 어찌보면 혁신적이었다고 할 것이다. 그가 경복궁을 중수하며 많은 장정들을 징발하여 사역할 적에 그들을 위로하기 위하여 굿중패를 궁중에 끌어들인 것은 유명하거니와, 그가 판소리를 즐기었던 것은 당시 사대부로서 파격적이어서 박유전, 박만순, 정춘풍, 김세종, 김찬업, 박기홍 등 수많은 명창들의 소리를 가까이 들었던 것도 유명하거니와, 그의 혁신적 생각은 경회루 낙성연에 신재효가 길렀던 여자광대 진채선을 끌어들임으로 해서 판소리의 여자광대를 공인한 것이 되었고, 대원군이 진채선 소리를 들음으로 해서 지금까지 기생학습에 없었던 판소리 부문이 기생학습에 드는 혁신적인 일이 벌어졌다.

신재효가 어떤 연유로 여자광대를 길러볼 생각을 하였는지 알려진 바 없다. 근래에 그가 아전으로서 양반으로 진출하기 위하여 대원군에게 손을 쓰기 위한 수단으로 진채선을 길렀다는 설이 있기는 하나 이것은 추론일 뿐 증거는 없다. 판소리명창으로 이름을 떨치려면 오랜 수련기간이 필요한데 이하응이 득세할 줄 예견하고 신재효가 여자광대를 미리 길러 놓았다고 보기는 어렵고, 신재효가 서리신분으로서 사대부가 될 수 없었던 좌절감을 판소리에 깊이 빠져들음으로 해서 보상하려 했다고 볼 때, 신재효의 여자광대 발상도 그런 맥락에서 찾아야 할 것 같다.

어떻든 신재효와 이하응이라는 두 걸물의 의기투합으로 판소리에는 여자광대라는 신기원을 만들었고 진채선의 성공으로 허금파와 강소춘과 같은 여자광대가 연이어 나왔고, 일제시대에는 김록주, 이화중선, 김초향, 배설향, 김추월, 신금홍 등 수많은 여명창들이 쏟아져 나왔고, 이들이 험물사 가설극장을 포함해서 극장공연에서 주로 인기를 끌었던만큼 당초의 여자광대 탄생은 그런 의도가 아니었지만 결과적으로 극장공연의 판소리 향수자인 시민대중의 요구가 여자광대의 양산을 불러들였다고 할 수 있다.

여자광대들이 판소리 공연을 많이 하면서 남자광대들의 공연기회를 잠식하여 상대적으로 남자광대들이 도태되는 부작용이 일었다. 여자광대의 수요가 많아지니 여자 판소리 학도들이 수도 없이 많아졌고, 여성소리에 맞는 통속성을 지녔던 송만갑 문하에는 여자학도들이 모였고, 뒤에는 정정렬 문하에 여자들이 문전성시를 이루었다. 조선성악연구회 때 정정렬 문하에 어린 여인들이 판소리를 배우겠다고 수없이 몰려오니 옆에서 이를 지켜보던 이동백이 “너희가 여자들에게 소리를 가르쳐주고 나중에 큰 화를 당할 것이다”하고 꾸짖었던 일이 있었는데 뒤에 이동백의 예견한 바와 같은 일이 실제로 벌어졌다고 하겠다.

진채선이 낙성연에 출연할 당시에는 여자인데도 갓 망건에 도포 입고 남자가객 차림으로 출연하였으나, 판소리 광대 복색이 평민복화되면서 여자광대복도 여성평복화되어 버렸고 판소리 공연복은 녹의홍상의 찬란한 복색이 되살아났다.

4. 협률사 극장무대 판소리의 성격

조선말기의 극장을 포함한 공연장들이 반드시 판소리 공연을 위해서 만들어진 것은 아니다. 우선 아현, 용산 공연장은 무동회를 위한 공연장이다. 무동회란 무동패의 판놀음을 가리키는 것이나 무동춤과 동고리받기가 주요 공연부문일 것이며, 그 밖에 혹시 땅재주를 넘거나 「산타령」 따위를 불렀을 가능성도 없지 않다. 그러니 이 무동연희장에 판소리가 공연되었을 가능성은 희박하다고 할 수 있다.

동대문 차고에 있었던 협률사의 자료는 구전뿐이니 공연자료 또한 불분명한데, 앞에서 밝힌 바와 같이 박항은 그의 『창극사연구』에서 동대문 협률사를 비롯해서 광무대 협률사의 공연 부문은 경기소리, 서도소리, 기생가무, 줄타기, 재담기술, 잡희와 함께 판소리가 공연되었다고 하였다.

박항의 말이 동대문 차고 협률사의 공연부문과 반드시 일치하는지는 알 길이 없지만, 1907년에 경성 유아원 경비 염출을 위한 자선공연을 위해서 벌였던 야주현 협률사 공연에 평양날탕패, 창부땡재주, 승무, 검무, 가인전목단, 향장무, 포구락, 무고, 향응, 영무, 북춤, 사자춤, 학무가 공연되었던 것으로 봐서 당시 극장무대 공연부문들이 여러 가지 갑다한 공연집단의 공연부문을 집성한 것이라는 것은 분명하다 할 것이다. 판소리가 여러 공연 부문에 끼어서 공연하는 것은 형성기 판소리가 창우희의 여러 공연 부문에 끼어서 공연되던 공연상황과 통한다고 하겠고, 다만 형성기 판소리는 창우집단의 공연종목과 함께 공연하였지만 조선 말기 판소리 공연은 창우희뿐만 아니라 기생가무, 날탕패, 무동패 등 여러 공연 집단의 공연 부문과 함께 공연하였던 것이 다르다 하겠다.

극장공연을 자주 혁파하거나 “창우는 정지하고 기생만 유희게 되었다”고 한 것과 같이 이런 잡희공연에 대한 정치집단의 저항이 있었지만 전통사회에서 “大非禮之事”라 하여 “此必宜嚴禁也”라 외치던 정치집단의 예봉은 이미 꺾인지 오래이고, 시민들의 연희 향수 욕구를 막기에는 이미 시류를 거스를 수 없음과 같았다고 할 것이다.

이런 공연문화적 상황에서 판소리는 큰 충격을 받았고 이로 인하여 다음 두가지 방향으로 변화를 겪었다. 그 하나는 판소리 자체의 변화이며 다른 하나는 판소리를 대화창(입체창)화하여 창극으로 변신하는 것이었다.

극장공연으로 겪게 되는 판소리 변화는 첫째로 대중예술화되는 것이다. 조선 말기부터 일반 서민들은 판소리를 쉽게 접할 수 있게 되었다. 시민들은 소액의 입장료만 지불하면 언제나 극장에서 대명창의 소리를 가까이서 들을 수 있게 되었다. 수만금을 들이지 않으면 대명창의 소리를 가까이 들을 수 없던 전통사회의 판소리 공연상황과 비교하면 거저 듣는 것과 같다고 할 것이다. 더구나 대명창의 소리가 취입된 축음기 음반이 쏟아져 나와 대명창의 소리를 언제 어느때나 어디서든지 들을 수 있게 되었다. 대명창은 대중의 인기스타가 되는 것이나, 아무나 값싸게 들을 수 있다는 것 때문에 격이 떨어진다는 하여 한사코 극장공연을 거절하고 음반취입을 반대한 명창들이 있을 지경이었다. 대명창의 자식들이 부모의 귀중한 소리가 음반에 취입되어 저자거리에서 아무 때이고 흘러나오는 것이 천하다 하여, 대명창 송만갑의 자식들은 거금을 들여 부친의 음반을 수거하여 파기하는 넉센스가 연출되고 있었다.

시민들이 판소리를 즐겨하였으나 그들의 취향에 의해서 고아한 범통소리보다 통속적으로 표정이 강한 소리를 좋아하여 이런 향수층이 요구하는 소리제가 나타났다. 따라서 전통적인 판소리 법제가 무너지기 시작하고 향수자들이 인식하는 명창의 척도가 달라지게 되었다. 다시 말해서 대명창의 기준이 사

대부 향수층이 생각한 고아한 법제가 아니고 시민들이 즐기는 소리제를 구사하는 공연자가 대명창으로 군림했다. 그래서 통속적 소리제로 바뀌어갔다. 일찍이 판소리에 이런 시대성을 예견한 명창은 송만갑이다. 대대로 국창을 낸 명문의 후예로 자가의 법제를 지키지 않고 시대에 순응한다하여 통속화된 소리제로 바꾸어 불러 집안에서 쫓겨났을 뿐 아니라, 박기홍, 전도성 등 선배, 동배 명창의 비탄과 성토를 받았지만 극장의 향수자들에게는 인기가 절정에 올랐고, 본인 스스로는 “고법에 拘泥하는 것보다 시대에 순응하는 것이 적당하다”고 하였고, “극장가는 주단포목상과 같아서 비단을 달라는 이에게는 비단을 주고 무명을 달라는 이에게는 무명을 주어야 한다”고 주장하고, 극장의 주된 향수집단인 “무명을 달라는” 대중의 요구대로 소리를 짜서 공연하고 또 제자들에게 가르쳤다. 수많은 제자들이 그의 소리를 배워 판소리 영토가 신제로 바뀌고 말았다.

판소리의 통속성은 더욱 불이 당기어져 1920년대에는 표정적이고 설득력 있는 새로운 판소리를 들고 나온 정정열의 소리제가 극장가를 풍미하였고 또 소리의 법제보다 고운 목에 통속적 계면조로 정교한 시김새를 구사하여 부르는 임방울, 이화중선이 전무후무한 대중적 인기를 누리게 되었다.

젊어서 옛장사를 하며 민요가락으로 외치고 수년을 살았던 신영채가 자작으로 판소리를 짜서 부르자 원로명창들이 “장타령하던 놈”이라고 혹평을 받았으나 그 좋은 목에, 수년을 웨치고 다니며 익었던 목구멍으로 통속적인 가락을 엮어나가면 극장의 청중들은 대단한 갈채를 보내어, 그런 법제에 어긋난 소리제도 명창으로 행세했던 것은 극장공연의 대중적 협률사 가설공연장을 포함해서 극장공연문화가 빛나는 판소리 대중화는 우조, 평조의 계면화(송만갑, 임방울), 계면조의 잡가양식의 도입에 의한 통속화(임방울, 김봉이, 김정문), 판소리 저속화(김봉이의 진양, 중모리), 극단적인 장식화(김채만, 정정열) 등을 들 수 있다.

극장무대의 판소리 공연에 여성명창이 대거 참가하면서 판소리는 여성화되어 갔다. 가곡은 남창과 여창이 따로 있으나 판소리는 본디 남창인만큼 남창, 여창의 구별이 없었다. 지금도 그런 생각을 하고 있는 이가 더러 있지만 전통사회에서는 여인은 남창을 못 받는 것으로 알았다. 이와 같이 판소리의 경우에도 여인들은 남창 그대로 가르치면 못 받는 것으로 알아 여자에게는 센목, 어려운목은 버리고 평이한 가락을 가르쳐 이것을 터득하도록 하였던 바, 뒤에 남자 명창들이 여성들로 말미암아 도태되고 여자들이 판소리를 가르치게 되어 이런 쉬운 소리제가 전승되어 판소리의 여성화는 공연분야 뿐만 아니라 판소리 형태에까지 미치게 되었다.

정응민과 같이 여자광대도 남자광대와 같이 소리할 수 있다고 믿고 남창으로 가르치는 명창이 있어 여성에게 남창으로 가르쳤던 바, 이런 소리제가 극장 공연에서 청중이 조소하므로 안채봉과 같이 스스로 여창으로 부드럽게 소리를 고쳐 청중의 기호에 맞게 부르는 명창들이 많았다. 남자 명창들도 협률사 청중들의 대중적인 기호에 맞추어 소리성음을 바꾸어 나갔다. 임방울이 「수궁가」에서 씩씩한 설령제로 된 ‘신의 고향’을 맛있는 계면조로 바꾸어 소리하였던 것처럼 당시 많은 명창들이 ‘반드름’이라 하여 우조와 계면을 섞어서 맛있게 소리하는 것이 유행하였다. 김연수가 본디 우조로만 소리하던 단가를 우조와 계면조를 섞어 ‘사철가’를 지어 불러 인기를 끌었고, 후배 명창들은 이것을 ‘이산저산’이라 하여 계면만으로 불러 왔다.

판소리의 극장무대 공연에 따른 부작용으로 판소리 토막소리화를 들 수 있다. 판소리가 극장에서 여

러 가무백희에 끼어서 공연하게 되고 또 비록 판소리 공연이라 할지라도 여러 명창들이 출연하게 되니, 한사람에게 짧은 시간이 배당되므로 항상 짧은 토막소리로 공연하는 폐단이 생기었고, 따라서 인기 있는 대목이 많이 불리워지는 대신에 인기 없는 대목은 거의 부르는 일이 없게 되니, 판소리 학도들은 인기 있는 대목만 골라 배우게 되므로 해서 토막소리만 전승되는 폐단을 낳았다. 1940-50년대에 토막소리만 보유하고도 대명창으로 행세하던 판소리 공연자들이 많았던 것도 조선 말기부터 시작된 판소리 극장공연의 후유증이라 할 것이다.

판소리가 극장무대공연에 적극적으로 변신하여 적응한 것은 창극화라 할 것이다. 일인의 소리와 일인의 복장단으로 공연되던 판소리가 이른바 대화창(입체창)이라하여 창극의 전단계 공연방식이 처음 시도된 것을 박황은 조선 말기 서울 동대문에 있던 광무대 협률사 공연부터라 하였다. 김창환, 송만갑과 같은 남성명창과 허금파, 강소향과 같은 여성명창이 「춘향가」나 「심청가」 등 판소리에서 대화가 소리로 엮여지는 배역을 분담하여 불렀던 데서 비롯된 것이라 한다. 판소리 공연자들이 어떤 동기로 이른바 대화창을 시도했는지 알려져 있지 않으나 짐작컨대 무대에서 일인창으로 판소리를 공연하는 것보다 배역을 분담하여 연기하며 대화창으로 부르는 것이 무대공연 효과가 훨씬 증대될 것이라는 자각, 또 강용환이 그랬듯이 탈춤, 한장무, 한량무와 같은 다른 연극분야나 또는 화창, 왜창의 연극 공연방식의 영향으로 볼 수 있겠지만, 어떤 것이거나 이것이 모두 극장무대공연이라는 판소리 공연방식의 발전이라는 것은 분명하다. 박황은 1903년에 「춘향가」를 창극화하였고 그 공연장은 원각사(?)라 한다. 청계천 2가에 있던 창극관이 있어 중국 창우가 창희를 공연하였는데 판소리 명창 강용환이 여기에서 착상하여 창극을 창출하여냈고, 「춘향가」를 창극화하였으며, 무대에서 김창환, 이동백, 강용환, 유공렬, 송만갑, 염덕준, 강소춘, 허금파 등이 출연하여 배역대로 분장하고 대화창을 부르며 연기하였다 하는데 무대배경은 백포장이며 도구도 없었다고 한다.

창극 「춘향전」이 선풍적인 인기를 끌자 1904년에 강용환이 「심청가」를 각색하여 같은 진용으로 공연하였고, 1905년에 강용환(창극일람표에는 송만갑으로 되어있다.)이 「최병도타령」을 연출하여 공연하여 성황을 이루었다 한다.

원각사가 헐파되자 판소리 명창은 지방에 내려가 협률사를 조직하여 지방순회를 하였던 바 1907년 김창환이 유성준, 김정길, 김채민, 박기홍 등 50여명이 여배우가 없어 남자들만으로 「어사와 초동」을 창극화하여 희가극식으로 제작하여 지방순회하며 공연하였다 한다. 한편 1907년에 송만갑은 광무대에서 이동백, 유공렬, 한성준, 허금파, 강소춘 등과 「춘향전」, 「심청전」을 창극화하여 공연하다가 1908년에는 같은 진용에 장판개, 김정문 등을 보강하여 지방공연에 나섰다 한다.

1915년에는 판소리 명창들이 상경하여 다시 서울에서 창극 공연활동을 벌인다. 송만갑은 당시 한양골(지금 낙원동)에 있던 장안사, 연흥사와 같은 신흥극장과 공연계약을 체결하고 이동백, 김창룡, 한성준, 장판개, 강소향, 배설향 등 많은 판소리 명창을 동원하여 극장의 전속으로 있으면서 「춘향전」, 「심청전」과 같은 창극을 공연하였고 1916년에는 「홍보가」를 송만갑이 창극화하였다 한다.

1916년부터는 당시 신판연극의 영향을 받아 배경화 폭을 두르고 무대장치와 소도구를 쓰는 등 차츰 무대가 변하였다. 1912년에는 광주에서 김억순, 박화도, 공창식, 김정문 등이 광주 협률사를 조직하여 강용환의 지도로 「춘향전」을 창극으로 상연하였다.

1933년에는 많은 판소리 명창들이 규합하여 서울 관훈동에서 조선성악연구회를 발족하고 그동안 신파연극 공연과 영화의 상영으로 서로 경쟁하게 되어 타격을 받아왔던 창극을 부흥하고 후진양성을 위해서 활동하였다. 조선성악연구회는 1935년에 「춘향전」과 「심청전」을 1936년에 「홍보전」과 「숙영낭자전」을, 1937년에는 수궁가를 창극으로 올렸는데, 이때 창극은 신파연극 공연법에 밝은 김용성의 도움으로 근대 연극무대와 같이 무대장치, 소도구, 복장, 연기 등을 혁신하여 오늘날 창극과 같은 모습으로 발전시켰던바, 창극음악과 공연은 정정렬, 김연수, 정남희, 오탈석, 조상선, 박록주, 임소향 등이 주도하였다. 이때 창극은 신파연극의 영향으로 대사를 많이 넣어 판소리 구조에서 많이 이탈하였고, 대사연기나 몸짓연기 또한 신파연극의 영향을 많이 받았다. 이런 혁신적인 창극의 개조로 신선한 충격을 주어 관중의 많은 호응을 받았고 흥행이 잘 되어 지방순회공연을 자주하여 창극의 전성기를 이루었다.

1940년경부터는 일본이 전쟁을 확대하여 이를 수행하느라고 창극활동을 탄압하였고 원로 판소리 명창들이 작고하였기 때문에 창극은 침체기를 맞았다. 1945년 해방 이후에는 창극이 다시 부흥되고 국극이라는 이름을 사용하였다. 국극협단, 조선창극단, 김연수창극단, 국극사 등 수많은 창극단이 들고 났고, 1948년에는 여성국악동호회를 결성하여 박록주, 김소희, 박귀희, 임춘앵 등 여성 명창들만 춘향전을 공연하였는데 이것이 성공하자 1946년에는 「해님달님」을 공연하여 대성공하였다. 이를 계기로 여성국극이 창극계를 주도하였는데 6.25 후에는 너무 많은 공연단이 결성되어 서로 경쟁하다가 창극은 자멸하였다. 여성국극은 너무 통속적으로 흘렀고, 공연법도 졸렬하였고, 합창 군무로 주로 하는데, 그 음악이 판소리도 아니고 민요도 아닌 통속적이고 신국악조이었다 한다.

1935년 이래 창극공연활동이 본격화되면서 조상선, 임춘앵과 같이 판소리보다 창극이 주 전문이 된 창극 명인이 많이 나왔고 또 「봉덕사의 종소리」, 「일목장군」, 「만리장성」 등 수많은 창작창극이 공연되었다. 이런 창극의 대부분이 대본에 판소리조의 곡을 얹어 불렀으나, 흔히 일회용이었기 때문에 수대에 걸쳐 연마된 판소리 음악에 비하여 음악의 질이 떨어졌고, 판소리 또한 “창극소리”의 영향으로 대충 불러내는 ‘쉬운소리’로 변하는 해를 입었다 한다.

정웅민과 같은 극소수 명창을 제외하고는 대부분의 명창들이 극장무대 공연을 위해서 지방을 순회하였기 때문에 제자들을 차분하게 기를 수가 없었다. 많은 판소리 학도들이 선생을 수행하며 전국을 돌아다님으로 해서 극적무대, 분장실, 여관 등이 학습장이 되는 폐단도 있어 판소리 전승에 어려움이 있었다. 창극을 하지 않으면 판소리가 살 길이 없다고 외치는 명창이 많았고, 스스로 창극 공연을 ‘연극한다’고 하였고, 스스로를 연극배우로 생각하게 되었다.

여러 명인명창들이 차례로 출연하여 기량을 다투는 협률사 극장무대에서는 명창들이 짧은 시간에 청중을 매료하기 위해서는 한나절하던 전래 판소리에서 구사할 기량을 10분에 응축하게 되니, 소리에 온갖 조를 다 내고 온갖 장식을 다 하게 되는 소리가 유행하였다. 짹짹 퍼서 소리하던 것이 꼬기작 꼬기작 하는 소리가 되었다고 고로 명창들은 한탄하는 것이 이를 두로 이르는 것이다. 이 후유증은 짧은 시간에 승부를 가리는 판소리 경창대회로 말미암아 지금도 계속되고 있다.

5. 음악당 무대에서 판소리 전판공연과 판소리 변화

1950년대 후반부터 창극은 거의 소멸되었고, 협률사는 자취도 없어져버렸고, 판소리는 극히 황폐화되었다. 1960년대 후반에 박동진이 극장무대에서 판소리 전판공연을 시작하여 대성황을 이룬 것은 그 동안 토막소리 공연, 창극공연으로 빛나갔던 판소리에 대한 반작용이었고, 판소리의 본디 공연방식에 대한 회귀현상이라고 할 것이다. 이 무렵에 판소리가 중요무형문화재로 지정되면서 전판 판소리의 중요성이 인식되어 많은 명창들이 음악회장무대에서 전판공연을 시도하여, 오늘날에는 전판공연이 판소리의 보편적인 공연방식으로 되었다. 이런 공연방식으로 말미암아 전판공연의 전통을 이은 정응민제 판소리, 김여란제 판소리, 박봉술제 판소리가 각광을 받게 된 것이다. 김연수, 박동진이 오가 전바탕을 정리한 것도 이러한 추세에 힘입은 것이라 할 수 있다.

1970년대 이후에는 흥행을 위한 대중공연이 아니고 판소리를 깊이 이해하고 즐기는 이른바 “귀명창”이라 이르는 동호인으로 구성된 소수집단이 판소리 음악회장 객석의 주요 향수집단이 되었다. 이런 집단을 위한 “뿌리깊은나무 판소리 공연”이 같은 사람의 같은 소리의 반복이 없이 100회 이상 지속되는 일이 있었던 것은 판소리의 새로운 인식에 큰 영향을 주었다.

이로 말미암아 누구 바디로 소리하느냐, 전판을 배웠느냐 하는 것이 중요시 되고, 또 방중 판소리의 진중하고 치밀한 예술성을 지닌 소리가 선호되고 진중한 아니리 발림을 요구하게 되어 그런 특성을 지닌 전판 판소리만이 전승되게 되었다. 강도근이 근래에 소리제를 다시 고제로 환원하였던 것처럼 협률사 시절에 반드름으로 변한 것들이 다시 원조로 회복되었다. 향곡에 묻혀 대중적인 소리제로 변하지 않고 고제를 유지한 정응민의 판소리제가 크게 인기를 끄는 것도 이러한 소리의 예술성에 대한 인식의 회복에 기인하는 것이라 할 수 있다.

판소리 사설이 변화했을 때 광장의 판소리에서는 다른 광대는 어떻게 하였던 것을 신재효는 다른 관객은 어떻게 하였지만 근래에 김연수는 다른 성악가는 어떻다고 하였다. 서양고전음악의 성악가와 같은 용어가 거부반응 없이 수용되고 있다.

맺는 말

우리 전통음악 가운데 판소리만큼 음악문화의 변동이 심하고 주요 향수집단의 변동에 의한 변화를 많이 겪었던 부문도 드물다. 거기다가 오늘날 판소리와 달리 전통적으로 판소리는 공연시마다 명창이 얼마만큼 다르게 부르는 가변성을 지니고 있으니 문화변동에 따라 판소리 자체도 심하게 변동되어 왔다고 볼 수 있다. 사회적 성격이 다른 여러 향수집단이 차례로 바뀌어 가며 판소리 공연장에서 공연자와 상호작용을 일으켜 판소리를 변화시켜 왔다고 보고, 또 판소리의 향수집단의 변동은 판소리의 공연

장의 형태를 변화시켰고 급기야는 판소리 공연자의 성격까지 변화시켰다고 보고 이를 살펴 본 것이다.

판소리가 문헌에 처음 나타나는 18세기 중기 이전을 판소리 형성기로 보았다. 당시 판소리는 다른 창우희 부문에 끼어 골계지연으로 공연되었기 때문에 선비들이 다른 잡희와 구별하지 않고 함께 다루었기 때문에 기록이 없는 것으로 보인다. 판소리 공연장은 창우희 공연장인 광장이나 전정이었고, 18세기 중기 이후에는 누상이나 방중으로 바뀌었고, 조선말기 이후에는 협률사 극장무대가 되었고, 지금은 음악당 무대가 되었다. 이것은 판소리의 주요 향수집단이 광장과 전정의 평민대중이었던 것이 방중의 사대부, 중인, 토호집단으로 바뀌었고, 다시 극장무대의 시민대중으로 바뀌고 전통음악 향수집단으로 바뀌어 간 데 기인하고 있다. 이런 공연장의 변동에는 조선시대 정치집단인 양반집단, 정치에서 밀려난 선비집단, 하급행정을 맡았던 이속, 그리고 조선중기 사회적 기반에 17세기 광작농민과 도매상인의 성장으로 형성된 토호집단, 18세기 후반에 서울이 상업자본의 영향 아래 변형한 상업도시로 발전하여 도시민집단, 근대화 이후 한국문화에 관심을 갖는 지식인집단 등 판소리 향수집단 성쇠와 궤를 같이 한다고 할 것이다.

판소리 공연자와 공연장에서 주요 향수집단의 감성과 상호작용으로 판소리가 여러 가지로 변화되어 왔는데, 주요향수집단이 광장이나 전정의 평민대중일 적에는 질박하고 해학적이고 생동한 서민적인 재담소리가 판소리 열두마당을 형성하였고, 방중의 사대부, 중인, 토호집단으로 변동되면서 향수집단의 감정에 맞지 않는 재담소리는 도태되고 선택된 다섯마당이 향수집단의 취향에 맞게 발전되어 갔고, 사설에 한문귀가 많이 삽입되고 음악의 조와 장단과 부침새와 시김새가 다양화되고, 문학과 음악성이 융합되는 ‘이면에 논리’가 전개되었으며, 협률사 극장무대의 시민대중으로 변동되면서 대중적인 사설과 곡조로 된 도막소리가 유행하였고, 창극이 형성되었으며, 음악당 무대의 전통음악 감상청중으로 변동되면서 전판공연과 정교한 음악성이 부흥되었다.

판소리의 공연자의 성격도 변하여 갔다. 판소리 공연자는 창우집단의 광대이었기 때문에 다른 창우들과 같은 사회적 대우를 받았던 것이나, 방중 판소리가 되면서 근대 연극배우와 같은 처지에 있게 되었고, 음악당 무대의 예술음악으로 판소리가 되면서 공연자는 이른바 성악가가 된 것이다.

판소리 사설에 나타난 적층문화적 성격은 음악에서도 보이는 것이고 이것들이 다 판소리 음악문화가 여러 가지로 변동을 겪으면서 판소리 자체의 변화에 기인한다고 할 수 있다.

판소리의 전승력 회복을 위한 재창조 작업과 과제

김 기 형 덕성여대 교수



• 명창 김영자와 그 문하생들(전주세계소리축제)

판소리의 대중화

오늘날 판소리는 민족문화의 꽃으로 각광 받는 가운데 자생적 전승기반을 확보해 나가는 과정에 있다. 그렇지만 과연 판소리가 이 시대에도 여전히 살아있는 예술로서 의미를 가지고 있는가에 대해서는 회의적인 시각이 없지 않다. 현실의 문제를 판소리화하는 작업은 거의 이루어지지 않고 레퍼터리는 점점 고착화되어 가는 양상을 보이고 있는 것이 오늘의 현실인 것이다. 아무리 좋은 소리라도 늘 똑같이 되풀이해서 듣다 보면 감동이 반감되기 마련이다. “오뉴월에 듣던 소리 구시월에 또 듣는다”라든가 “박음소리”라는 말이 생겨난 이유가 여기에 있다.

본래 판소리는 소리꾼과 청중의 교감 속에 짜여져 나가는 ‘판’의 예술로서, 새로운 사설을 만들고 음악적 기법을 개발하는 일은 판소리의 본질에 속한다. 더늠의 확대를 통해 끊임없이 작품의 예술적 완성을 추구해 온 판소리사가 그것을 증명한다. 해방을 전후한 시기에 활발하게 불렀던 「열사가」는 창작판소리의 선례를 보여주고 있다.

판소리는 높은 수준의 예술적 기량을 요구하기 때문에 누구나 들을 수는 있어도 아무나 쉽게 부르기는 어렵다. 물론 제대로 들을 수 있는 안목을 지닌 ‘귀명창’이 되는 것도 결코 쉬운 일은 아니다. 귀명창이 많아야 명창이 많이 나는 법인데, 진정한 귀명창이 점차 사라져가는 세태도 판소리 전승에 불리하게 작용하는 요건이다. 뿐만 아니라 전승환경도 판소리에 반드시 유리한 것만은 아니다. 영화·TV·뮤지컬·컴퓨터 게임 등 볼거리가 넘쳐날 뿐만 아니라, 서구 취향의 감수성이 만연한 상황에서 판소리와 같은 전통예술의 설자리가 그다지 넓어 보이지만은 않기 때문이다.

판소리가 자생력을 가지고 현실에 뿌리내릴 수 있기 위해서는 어떠한 노력을 해야 하는가? 이러한 문제의식을 가지고 판소리의 대중화, 활성화 방안을 모색하는 움직임이 그동안 산발적이거나 이어져 왔으며, 오늘날에도 젊은 소리꾼들을 중심으로 그러한 실천적인 작업들이 지속되고 있다. 본고에서는 그동안 판소리의 전승력 회복을 위해 행해진 재창조 작업을 구체적으로 살펴보고, 앞으로 지향해야 할 바람직한 방향은 무엇인지 고찰해 보고자 한다.

판소리의 재창조 작업에 관한 구체적 사례 검토



• 임진택

판소리의 현실대응력을 강화하여 자생적 전승 기반을 구축하려는 노력이 없는 것은 아니다. 비가비광대, 명창, 포랑광대 등에 의해 각자의 방식으로 판소리 재창조 작업이 시도되고 있다.

이 가운데 가장 치열한 문제의식을 가지고 판소리의 재창조 작업에서 큰 족적을 남기고 있는 이는 비가비 광대이다. 중세적 신분질서가 해체된 오늘날에 있어서도 비가비 광대는 여전히 존재한다. 오늘날의 비가비 광대는 내림으로 소리를 하는 무계 출신이 아니라는 점에서는 전통 사회에서 활동하였던 비가비와 다를 바 없지만, 대학을 통해 이 시대 최고 엘리트 교육을 받은 지식인 출신의 광대라는 점에서 그 특징을 찾을 수 있다. 그 대표적인 인물을 꼽는다면 단연 임진택을 들 수 있다.

임진택은 뚜렷한 목적의식을 가지고 창작판소리의 전승 확대에 힘을 기울이고 있는 이 시대 독보적인 ‘비가비 광대’이다. 60년대에 서울대 외과학과를 다녔던 임진택은 판소리에 내재된 예술적 감응력에 이끌려 직접 소리를 배우기로 결심하고 정권진 명창을 찾아갔다. 그는 전통 판소리를 배우는 데 만족하지 않고 당대 현실과 전통예술이 접목되는 지점을 찾기 위해 끊임없이 노력하였으며, 결국 관심의 귀착점은 창작판소리로 모아졌다. 그런데 여기서 주목해야 하는 사실은 임진택이 부른 창작판소리가 당대 청중의 열렬한 호응을 받을 수 있게 된 데에는 상당한 수준의 문학성을 담보하고 있는 「소리내력」, 「오적」, 「분씨물어(糞氏物語)」와 같은 김지하 시인의 일련의 담시가 있었기에 가능했다는 점이다. 김지하가 판소리로 공연될 것을 염두에 두고 담시를 썼다고 하기는 어렵다. 그러나 그의 담시는 문체나 표현방식 등에 있어 판소리의 전통을 상당 부분 수용하고 있어 작가의 창작의도와 관계없이 판소리로 불려질 가능성은 언제나 있었던 것이며, 그러한 작업이 임진택이라는 의식있는 소리꾼에 의해 이루어진 것이다. 1990년에는 기존의 사설에 곡을 붙이는 작업에 머무르지 않고 자신이 직접 작사·작곡한 「오월 광주」를 발표하였다. 이후에도 창작판소리에 대한 그의 관심과 열정은 계속 되고 있으며, 그러한 노력의 일환으로 「갑오농민전쟁」을 소리로 짜서 부를 계획을 가지고 있다.

요컨대 비가비 광대로서 임진택이 우리시대에 소중한 이유는 판소리 양식에 시대의 문제를 담으려 노력하였다는 점이다. 그의 공연에 청중들이 공감하는 이유는 음악적 요인보다는 사설이 담고 있는 현실적 문제의식 때문이다. 음악적 기량이 그러한 문제의식을 뒷받침해 줄 정도로 성숙하지 못했다는 아쉬움이 남는 것 또한 사실이지만, 임진택은 ‘판’을 읽어내는 능력이 누구보다 탁월하다. 그래서 상황에 따라 적절한 재담을 구사하기도 하여 청중과의 교감의 끈을 지속적으로 이어가면서 판을 장악한다. 기교보다는 치열한 현실의식에서 진정한 예술적 감동을 느낄 수 있다는 사실을 임진택은 잘 보여주고

있다.

임진택과 더불어 우리 시대의 대표적인 비가비 광대로 이규호를 꼽을 수 있다. 이규호는 박봉술 명창, 성우향 명창 등으로부터 소리를 배운 이후, 연구자로서 뿐만 아니라 소리꾼으로서도 활동하고 있다. 한때 임진택과 함께 호흡하며 고수 역할을 수행한 적도 있는 그 또한 ‘의식있는 소리꾼’으로서, 판소리의 전승력을 되찾기 위한 작업에 많은 관심을 가지고 있다. 김지하의 「오적」을 작창하여 불렀는가 하면, 인사동에서 벌인 ‘거리소리판’에서는 김지하 원작의 「똥바다」를 불러 청중의 열렬한 호응을 얻기도 하였다. 창작판소리를 부르는 일 이외에 그가 관심을 가지고 있는 문제는 어떻게 하면 판소리 사설을 보다 알기 쉽게 풀어서 청중들에게 친근하게 전달할 수 있는가 하는 것이다. 그는 ‘소리여세’라는 모임이 마련한 소리판에서 「적벽가」를 1시간 정도의 분량으로 부른 적이 있다. 이 공연에서 그는 평소 가지고 있는 관심의 일단을 실험적으로 선보였다. 되도록이면 청중이 쉽게 알아들을 수 있는 표현으로 바꾸어 불러야 된다는 자신의 의지를 반영하여, 기본적인 내용은 같지만 여러 대목을 고치고 없애고 덧붙태어 한자성어가 많은 「적벽가」 사설을 가능한 한 쉬운 우리말로 고쳐 부르려고 했던 것이다. 사실 판소리의 대중화 방안의 하나로 청중이 사설을 쉽게 이해할 수 있도록 한문투의 표현이나 고사성어 등을 풀어 쓸 필요가 있다는 주장이 제기된 것이 어제 오늘의 일은 아니다. 그럼에도 불구하고 정작 그러한 노력이 실질적으로 이루어지지 않았던 터였는데, 이규호의 「적벽가」 공연은 그러한 노력을 구체적으로 보여준 사례로서 소중한 의의가 있는 것이다. 다만 한문투의 표현이 쉽게 이해되기 곤란한 점은 있으나, 한편으로는 한문투의 표현이 지니고 있는 긴장미 혹은 압축미가 있는데, 그러한 맛을 어떻게 살리느냐가 앞으로의 과제라고 하겠다.

윤진철은 전주대사습에서 장원을 차지하여 명창의 반열에 오른 소리꾼으로서, 판소리의 재창조 작업에 많은 관심을 보이고 있다. 대부분의 명창들이 뛰어난 기량을 소유하고 있으면서도 정작 판소리의 전승력을 확보하는 방향성 모색에는 소홀했던 현실에 비추어 보면, 윤진철 명창의 문제의식은 매우 소중하다. 그는 창극 작창 경험을 바탕으로 하여 80년대 후반에 이미 창작판소리를 짜서 부른 적이 있다. 가톨릭 신자로서 창작판소리 「김대건전」을 20분 소리로 불렀으며, 89년도 남도예술회관에서 가진 5.18 9주기 기념 행사에서는 김준태 시인의 작품을 각색한 「무등진혼가」를 관현악 반주에 맞추어 불렀다. 2000년 5월 18일 남도예술회관에서 임진택의 「오월 광주」를 다시 가다듬어 자신의 소리로 부른 것은 이러한 그의 문제의식의 연장 선상에서 매우 자연스럽게 이해되는 일이다. 윤진철이 부른 「오월광주」는 여러모로 시사하는 바가 많다. 무엇보다도 비가비 광대가 짜놓은 창작판소리 전승에 명창이 참여한 사실에 주목할 필요가 있다. 창작판소리임에도 불구하고 청중들의 추임새가 끊이지 않았는데, 이는 명창이 참여했을 때 창작판소리가 더욱 활성화되리라는 것을 보여주는 좋은 사례이다.

윤진철은 임진택의 「오월광주」가 장단과 사설의 결합, 조의 구성 등에 있어서 매우 잘짜여진 소리라고 평한다. 그러면서도 판소리의 중심은 음악적 요소인 ‘성음’에 있다고 파악하면서, 임진택은 웃기는 데는 능하지만 울리는 데에는 약점이 있다고 지적하고 있다. 사람을 웃길 뿐만 아니라 울릴 수도 있어야 한다는 것인데, 소리판이 지나치게 재담 위주로 흘러서는 안되며 음악성을 함께 갖추어야 한다는 의미로 이해할 수 있다. 그는 소리하는 입장에서 소리의 이면을 알기 때문에 작창 작업은 비교적 수월한

데, 사설을 쓰는 일은 대단히 어렵다는 점을 토로한 적이 있다. 사설 창작이 특정인의 전유물일 수는 없지만, 아무래도 역량있는 문필가의 참여가 전제되었을 때 활발한 창작을 기대할 수 있을 것이다.

판소리사에서 이름 석자를 전하고 있는 명창은 그래도 행복한 편에 속할 것이다. 자신의 존재를 세상에 드러내지 못하고 토랑광대로 떠돌다 생을 마친 무수한 소리꾼이 있었을 터이기에 말이다. 그런데 오히려 ‘판’이 필요로 하는 소리를 하면서 민중들과 함께 호흡했을 토랑광대의 그 광대정신을 잇고자, 우리 시대의 토랑광대를 자처하며 새로운 방향을 모색하고 있는 이들이 있어 주목을 끈다. 작년부터 전주 산조예술제에서 ‘토랑광대 콘테스트’라는 이름의 판이 벌어지기 시작했는데, 여기서 지향하는 목적의식은 다음과 같은 언명에서 명백하게 천명되고 있다.

쉬운 판소리, 친근한 판소리, 무대에 국한되지 않는 ‘판’의 회복 그리고 지금의 판소리를 찾기 위해선 토랑광대 정신과 감각회복이 절실합니다. 즉흥창작성, 풍자와 해학, 독창성, 현장성의 발현, 일상의 노래, 아마추어리즘의 고수, 소리의 파수꾼... 토랑광대의 덕목들입니다.

이러한 취지 아래 토랑광대 콘테스트에서는, ① 여타 음악 판소리식으로 바뀌 부르기 ② 판소리 멋대로 바뀌 부르기 ③ 창작판소리 등으로 종목을 세분하여 판을 벌이고 있다.

제1회 토랑광대 콘테스트에 참가한 소리꾼들에게는 몇가지 공통점이 있다. 기본적으로 정도의 차이는 있지만 일정 기간 판소리를 학습한 경력이 있으며, 연배가 비교적 젊은 층에 속한다. 대학에서 국악을 전공한 이가 있는가 하면, 연극단에서 배우로 활동하는 이도 있는데, 기본적으로는 공연예술분야에 종사한다는 점에서 공통점을 갖는다. 여기서는 이 가운데 「수퍼덕 씨름 출정기」를 부른 김명자에 주목하여 논의하고자 한다. 김명자(1965년생)는 외대 러시아어과 출신으로, 1990년부터 현재까지 극단 ‘아리랑’ 배우로 활동하고 있다. 전주 방성춘으로부터 6개월간 「춘향가」를 배운 것이 그가 판소리를 배운 경력의 전부이다. 그렇지만 청중과의 교감을 중시하는 역동적인 ‘판’의 생성이 필요하다고 판단하여 1992년도에는 창작판소리에 관심있는 사람들의 모임에 참여하여 활동한 적도 있다. 그가 토랑광대 콘테스트에 참가하게 된 것도 평소 지니고 있던 이러한 문제의식의 연장선상에서 이해될 수 있다. 3년전 극단 아리랑 워크숍에서 작품을 발표하게 되었을 때, “지금은 여성시대” 프로그램에 어떤 청취자가 보낸 사연을 바탕으로 2분짜리 소리를 짰 적이 있다. 당시는 분량도 짧고 연극적 성격이 강했는데, 작년 토랑광대 콘테스트에 나가기 위해 이를 동안 사설을 가다듬고 곡을 붙인 작품이 바로 「수퍼덕 씨름 출정기」이다. 작품의 중심인물인 수퍼덕은 말 그대로 수퍼를 운영하면서 남편과 자식을 뒷바라지하며 살아가는 평범한 주부이다. 김치냉장고가 있으면 사시사철 가족들이 맛난 김치를 먹을 수 있겠지만 집안이 넉넉하지 못해 마련하지 못하고 있던 터였는데, 마침 일등 상품으로 김치냉장고를 내건 씨름대회가 있다는 사실을 알게 된다. 그때부터 체력보강훈련을 하고 마침내 대회에 출전해서 선전했지만, 결승전에서 전주덕에게 져 김치냉장고 대신 컴퓨터를 상품으로 받는다는 내용으로 되어 있다. 「수퍼덕 씨름 출정기」는 소시민적인 소박한 꿈을 골계적으로 표현한 작품으로, 약 15분 소리 분량으로 짜여져 있다. 토랑광대 콘테스트에 참가한 이후 김명자는 이 작품을 부를 수 있는 기회를 여러 차례 가졌는데, 청중이 모여있는 곳을 찾아다니며 의식적으로 판을 벌인다는 점이 특징적인 현상이다. 2002년 6월 15일

전주 '풍남제' 축제에서 벌인 판도 그 대표적인 사례 가운데 하나이다. 각설이패들이 엿을 팔기 위해 확보하고 있던 공간이나 야외에 마련된 무대에서 소리를 하였는 바, 그곳에는 이미 상당수의 사람들이 운집해 있던 터라 자연스럽게 청중들이 가득 모인 곳에서 판을 벌인 형국이 될 수 있었던 것이다. 「슈퍼덱 씨름출정기」가 청중들의 공감을 얻는 이유는 일차적으로 현실성을 획득하고 있는 작품의 주제의식 때문이다. 여기에 적절한 재담이나 즉흥적인 애드립 구사로 판을 휘어잡는 김명자의 배우로서의 자질이 빛을 발하여 청중들의 호응을 이끌어 내고 있다. 하지만 판소리 학습 경력이 일천한 터여서 소리꾼으로서의 역량은 매우 부족하다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 재담구사나 판을 휘어잡는 능력 등은 탁월하나 소리꾼으로서의 역량이 부족한 김명자의 이러한 양면성을 어떻게 평가해야 하는가 하는 문제가 제기될 수 있다.

제2회 토랑깡대 컨테스트는 올해 10월 3일 전주에서 열렸는바, 출연자와 공연작품은 다음과 같다.

- ① 최용석·박애리(바닥소리 회원)의 공동창작 「토끼와 거북이」 (대상)
- ② 김수미(소리여세 회원) 「나는 토라이로소이다」 (우수상)
- ③ 이규호(소리여세 회원) 「예수전」 (우수상)
- ④ 구태영(한국창극원 단원) 「신용카드 좋나?」 (장려상)
- ⑤ 유수곤(바닥소리 회원) 「햇님 달님」 (장려상)
- ⑥ 김명자(극단아리랑 배우) 「슈퍼덱 다이어트 체험기」 (인기상)
- ⑦ 이희태(한밤아카데미) 「순천도가」
- ⑧ 이성호(수원풍물굿패 '샬터') 「여중생 미군전차압사사건」
- ⑨ 임인환(소리꾼) 「사정없이 가볼라요」
- ⑩ 소천운(전주대학교 철학과 강사) "5명창 눈대목 모창"

대부분이 창작판소리로서, 이 대회에서 처음 소개된 작품도 있지만 기존에 이미 불렸던 작품도 있다. 그런데 여기서 가장 주목을 끄는 것은 바닥소리 회원 최용석·박애리의 공동창작인 「토끼와 거북이」와 유수곤의 「햇님 달님」이다. 아직 명칭을 확정하지는 않았지만, 이들은 '동가(童歌)' 혹은 '아해가'로 명명될 수 있는 어린이를 위한 판소리의 창작이 필요하다는 데 의견을 같이 하고 지속적으로 작품 창작에 힘을 쏟아왔는데, 「토끼와 거북이」와 「햇님 달님」은 그러한 노력의 구체적인 산물인 셈이다. 이들 작품은 전래설화에 기반한 이야기라는 점에서 어린이 뿐만 아니라 모두에게 공감을 줄 수 있는 친숙한 이야기 구조로 되어 있다. 「토끼와 거북이」가 가장 좋은 평가를 받은 이유도 일차적으로 누구나 쉽게 이해하고 공감할 수 있는 이야기로 짜여진 소리라는 점 때문일 것이다. 사설의 짜임 방식도 전통판소리의 그것에 매우 근접해 있다. 「산토끼」의 노랫말인 “산토끼 토끼야 어디를 가느냐 깡충깡충 뛰면서 어디를 가느냐”가 자진머리로 불리는데, 이는 일종의 삼입가요에 해당한다고 할 수 있다. 꿈속에서 이긴 토끼가 아이스크림을 고르는 장면에 나오는 “망고탱고, 체리 쥬빌레, 슈팅스타, 베리베리 스트로베리, 피스타치오, 아몬드 봉봉 이야 신난다!”와 같은 표현은 여러 가지 사물을 나열하며 주위섬기는 판소리적 표현방식이다. 앞으로도 어린이를 위한 판소리 창작이 지속적으로 이루어질 것으로 기대되는 바, 그

과정에서 전래설화는 매우 유용한 사설의 자원이 될 수 있을 것이다.

‘포랑광대 컨테스트’가 지속되는 한, 판의 예술로서의 판소리의 민중성과 현실성을 회복하고 이에 걸맞는 새로운 작품을 발굴하는 데 상당한 기여를 할 것이라는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 그렇지만 대회 명칭으로 ‘포랑광대’를 고수하는 것이 과연 바람직한가, 앞으로의 방향설정은 어떻게 해야 할 것인가 하는 등의 문제는 심각하게 고민해 보아야 할 과제이다. 전통사회에서 ‘포랑광대’는 민중적 친화력을 가진 소리꾼으로서 의미지워지기보다는 오히려 변변치 않은 능력을 지닌 소리꾼을 가리키는 말로 통용되는 것이 일반적이었다. ‘포랑광대’에 내포된 이와같은 부정적인 이미지가 오늘날에도 여전히 온존하고 있는 상황에서, 이 명칭을 고수할 경우 그 의도의 진정성에도 불구하고 불필요한 오해를 야기하여 대회에 참여하는 소리꾼이 매우 제한될 수 있음을 우려하게 되는 것이다. ‘컨테스트’ 방식으로 진행되는 데서 비롯되는 문제도 생각해 볼 수 있다. 상금을 내걸고 기량을 겨루는 방식은 기본적으로 게임의 속성을 지니고 있기 때문에, 참여자에게는 일종의 승부욕을 불러일으키고 청중들에게는 호기심을 불러일으키는 효과를 가져올 수 있다는 점에서 일단 긍정적으로 볼 수 있다. 그렇지만 이러한 방식을 고수했을 때, “쉬운 판소리, 친근한 판소리, 무대에 국한되지 않는 ‘판’의 회복을 지향하며, 즉흥창작성·풍자와 해학·독창성·현장성의 발현·일상의 노래·아마추어리즘의 고수·소리의 파수꾼으로서의 포랑광대의 덕목을 실천”하고자 하는 본래의 의도성이 훼손되지 않고 유지될 수 있겠는가 하는 부분에 대한 반성적 점검이 동반될 필요가 있다.

아직 명창의 반열에 들어서지는 않았지만, 소리꾼으로서의 기량을 연마하면서 지속적으로 판소리의 전승력을 회복하기 위해 다양한 방법을 실험하는 이들이 근래에 많아지고 있음은 매우 다행스러운 현상이라 생각한다. 그 대표적인 예로, 채수정, 조영재, 정유숙, 김수미, 이자람, 김용화 등을 꼽을 수 있다. 이들 소리꾼은, ① 기존의 판소리를 부르는 것에 안주하지 않고 모두 ‘자기 이야기’를 하고자 하는 강한 열망의 소유자들이라는 점, ② 비슷한 관심을 보이고 있는 사람들끼리, ‘판세’(판소리가 판치는 세상)의 준말), ‘소리여세’, ‘타루’, ‘바닥소리’ 등과 같은 모임을 만들어 활동하고 있다는 점, ③ 청중과의 교감이 가능한 역동적인 ‘판’을 만들기 위해 실천적인 활동을 전개하고 있다는 점 등에서 공통점이 있다.

이 가운데 정유숙, 김수미는 모두 대학에서 국악을 전공하고 현재 ‘소리여세’ 회원으로 활동하고 있는데, 2002년 2월 23일 작가 이외수 팬들이 마련한 춘천 격외선당(格外仙堂)에 마련된 소리판에서 창작판소리를 선보였다. 정유숙은 임진택이 부른 바 있는 단가 「자업자득가」와 창작판소리 「똥바다」를 불렀으며, 김수미는 이외수의 자전적 작품인 「나는 또라이인지도 모른다」에 곡을 붙여 소리를 하였다. 이러한 소리판은, 특별한 격식 없이 소리를 좋아하는 사람들과 함께 어우러져 ‘판’을 만드는 일이 얼마나 절실한지 일깨워주고, 전통판소리 뿐만 아니라 창작판소리를 통해 오늘날에도 판소리가 여전히 의미있는 예술로 자리매김 될 수 있다는 가능성을 보여주었다는 점에서 그 의의가 있다.

2002년 5월 19일, ‘판세’·‘소리여세’·‘타루’·‘포랑광대’ 등에 속해 있는 소리꾼들이 종로·인사동·조계사 등지에서 벌인 이른바 ‘번개소리판(벼락소리판)’은 젊은 소리꾼의 발랄한 상상력과 도발적인 실천력 그리고 재기넘친 순발력이 결합되어 만들어진 산물인 바, 현재 ‘인사동 거리소리판’으로 정착되어 매주 일요일 오후 6시 인사동 거리에서 소리판을 벌이고 있다. ‘거리소리판’은 기본적으로 ‘무

대소리판'과 대비되는 의미를 지니고 있다. 그동안 '무대소리판'은 지나치게 격을 중시하고 이른바 엄숙주의에 지배되었으며 정형화된 판에서 벗어나지 못하였다는 점에서 닫힌 공간으로 인식되었던 것이 사실이다. 이에 비해 '거리소리판'은 소리꾼이 직접 청중을 찾아나서 벌이는 '판'이라는 점에서 엄숙주의와는 거리가 멀다. '거리소리판'은 소리꾼과 청중층 모두에게 각별한 의미를 지닌다. 소리꾼은 매우 가까운 거리에서 청중층의 반응을 즉각적으로 감지할 수 있는바, 이를 통해 자신의 기량을 점검할 수 있을 뿐만 아니라 판을 짜나가는 역량을 기를 수 있게 되는 것이다. 거리소리판에 참여하는 청중은 미리 정보를 알고 자발적으로 찾아온 부류와 인사동에 들렀다가 우연히 소리판과 맞닥뜨려 자연스럽게 청중의 대열에 합류하게 된 부류로 구성되어 있는데, 아직은 후자에 해당하는 청중층이 많은 비중을 차지한다. 티켓을 사서 극장에 들어온 경우와는 다르게, 소리판에 계속 남아있을 것인가 아니면 중간 어느 시점에서 본래 가던 길을 계속 갈 것인가 하는 선택의 문제가 전적으로 청중들 자신에게 달린 문제인 것처럼 보이지만, 실상은 그렇지 않다. 소리판의 구성이나 판을 이끌어나가는 소리꾼의 기량 등에 따라 판에 남아있는 청중층의 숫자가 무척 달라지게 되는 것이다. 9월 29일 있었던 공연을 중심으로 하여, 소리판의 구성 및 소리와 청중층 반응의 상관성 등에 관해 논의해 보기로 한다. 이날 공연은 다음과 같이 진행되었다.

- ① 전종건 - 단가 중 「사철가」
- ② 김형기 - 「춘향가」 중 「쑥대머리」
- ③ 박태오 - 단가 중 「백발가」 창작판소리 「스타크래프트가」
- ④ 성영화 - 단가 중 「강상풍월」 「홍보가」 중 「돈타령」
- ⑤ 박은정 - 단가 중 「사철가」 「춘향가」 중 「행수 기생」
- ⑥ 이규호 - 창작판소리 「똥바다」 완창
- ⑦ 김형옥 - 「심청가」 중 「배는 고파~ 중타령」
- ⑧ 정유숙 - 「춘향가」 중 「후원의~ 허허 저 걸인아」
- ⑨ 김주영 - 「춘향가」 중 「쑥대머리」

박태오의 「스타크래프트가」와 이규호의 「똥바다」를 제외하면 모두 전통판소리에 해당하는 셈인데, 전문적인 소리꾼이 부를 때에는 「홍보가」와 같이 익히 알고 있는 이야기라 하더라도 대부분의 청중들은 경청하는 자세를 취하였다. 박태오의 「스타크래프트가」는 제1회 토랑깡대 컨테스트에서 입상한 경력이 있는 창작판소리로, 소재적인 면에 있어서 젊은 세대의 취향에 부합할 수 있는 내용으로 짜여져 있다. PC게임을 소재로 한 작품의 성격적 특질 때문이겠지만, 그가 이 작품을 부를 때 특히 젊은층에 속하는 청중들은 매우 적극적인 반응을 보였다. 이규호의 「똥바다」는 본래 김지하의 작품으로 80년대에 임진택이 불러 젊은층의 열렬한 호응을 받은 바 있는 창작판소리인데, 시대적 환경이 많이 달라졌음에도 불구하고 여전히 이 시대에도 통용될 수 있는 작품의 풍자적인 표현에 대해 청중들은 매우 흥미롭게 받아들이는 분위기였다. 그러나 한 아마추어 소리꾼이 판에 나서자 상당수의 청중층이 각자 가던 길로 되돌아가면서 급격하게 줄어들기 시작하였다. 제대로 부르는 소리에는 환호하고 미숙한 소리는 외

면하는 청중층의 태도는 어찌 보면 매우 당연하고 자연스러운 현상이라 할 수 있다. 그런데 여기서 주목해야 할 사실은 대부분의 청중들이 ‘거리소리판’을 공연물로 인식하고 있다는 점이다. 사실 판소리는 누구나 부를 수 있어야 하며, 특히 ‘거리소리판’과 같이 열린 공간을 지향하는 경우에 있어서라면 아마추어 소리꾼도 소리 한 대목쯤 할 수 있는 것이며 판에 모여 든 청중들은 너그러운 마음으로 그 소리를 들어줄 수 있을 법도 한데, 현실은 그렇지 않은 것이다. 판소리에 대한 감식안이 뛰어난 귀명창이 아니라 하더라도 대부분의 청중들은 매우 정직하게 자신의 미적 감각에 비추어 소리를 평가하고 있는 셈이다. 이러한 현상에 비추어 볼 때, 앞으로 거리소리판을 이끌어 나갈 소리꾼들에게 있어 ‘판짜기에 대한 전략적 사고’가 매우 중요하다는 사실을 알 수 있다. 살아있는 ‘판’의 부활을 꿈꾸는 의식있는 소리꾼들의 소망이 응축된 ‘인사동 거리소리판’은 판소리의 자생적 전승기반을 확대해 나가는 데 있어서 매우 중요한 몫을 감당할 수 있을 것으로 보인다.

지금까지 판소리의 전승력을 회복하기 위한 재창조 작업에 관해 살펴보았다. ‘포랑깡대 컨테스트’나 ‘인사동 거리소리판’과 같이 실험적인 성격이 강한 실천의 장이 생겨나는 것은 현대사회에서 판소리가 차지하는 위상이 어떠한지를 역설적으로 보여주고 있다. 무형문화재같은 제도적 장치가 판소리의 안정적인 전승을 가능하게 하였지만, 한편으로는 판을 정형화시킴으로써 판소리가 본래 지니고 있는 역동성을 약화시키는 부정적인 결과를 가져오기도 하였다. 민족문화의 자기정체성 찾기가 요구되는 시대적 분위기 속에서 전통문화, 특히 판소리에 대한 관심이 이전과 비교할 수 없을 정도로 커진 것은 사실이나, 오늘날 판소리는 현실에 대한 날카로운 풍자와 해학으로 삶에 대한 통찰력을 일깨워 주었던 본래의 진정성을 상실해 가면서 점차 일종의 고급예술로 자리매김된 것은 아닌가 하는 의구심을 떨칠 수 없다. 이러한 상황에 비추어 볼 때, 임진택이나 이규호와 같은 의식있는 비가비 광대를 비롯하여 많은 젊은 소리꾼들이 보여주고 있는 실천적인 몸짓과 ‘포랑깡대 컨테스트’나 ‘인사동 거리소리판’과 같이 진정한 소리판을 지향하는 ‘열린 공간’이 갖는 시대적 의미는 결코 과소 평가할 수 없다. 의식있는 소리꾼들이 보여주고 있는 이러한 실험정신이 활짝 꽃피울 수 있을 때, 판소리의 미래는 한층 밝아질 것이다.

요청 과제

전통을 계승·보존하는 일 못지 않게 중요한 것은 현대적 재창조에 관심을 기울이는 일이다. 동시대 문제를 동시대를 사는 사람들이 공감할 수 있는 내용과 형식으로 표현했을 때, 살아있는 예술이라 말할 수 있다. 그렇다면 판소리는 과연 살아있는 예술인가 죽은 예술인가 하는 물음을 제기하지 않을 수 없으며, 이러한 문제의식 아래 지금까지 다각적으로 이루어지고 있는 판소리 재창조 작업에 대해 간략하게 살펴 보았다.

다섯 마당만이 전승되고 있는 판소리가 동시대를 호흡하는 살아있는 예술로 거듭 나기 위해서는 레퍼터리의 확장이 절대적으로 요구된다. 창작판소리 혹은 창작단가의 활성화에 관심을 기울여야 하는 이유가 여기에 있다. 판소리는 ‘성음놀이’이라는 말이 있다. 그렇지만 성음 이전에 선행해서 의미를 지니는 것이 사설(이야기)이다. 이면의 미학이라는 것도 따지고 보면 사설의 내용을 음악적으로 얼마나 잘 표현해 내는가 하는 문제에 관련된 것이다. 김지하의 답시가 있었기에 임진택의 창작판소리가 가능했던 것처럼, 레퍼터리의 확장을 위해서는 반드시 판소리로 부를 수 있는 새로운 사설이 있어야 하는 것은 자명한 사실이다. 그런데 작창은 소리꾼의 힘만으로 충분히 가능하지만, 사설 창작에 있어서는 문필가의 참여가 절실히 요구된다. 물론 요즘 문학적 재능을 겸비한 젊은 소리꾼들이 있어 작창 뿐만 아니라 사설 창작까지 겸하는 경우도 있다. 이렇게 본다면 사설 창작이 특정인의 전유물은 아닌 셈이다. 그렇다 하더라도 이는 어디까지나 제한 범위 안에서 이루어지고 있는 실정이다. 판소리는 문학성을 갖춘 사설과 명창의 예술적 표현능력이 결합되었을 때 훌륭한 공연물이 될 수 있다. 신춘문예나 시나리오 공모 등에 관심을 집중하고 있는 역량있는 작가(문필가)들을 판소리 사설 집필 쪽으로 끌어들이 필요가 있다. 이면의 미학을 살려 사설에 곡을 붙이는 일은 소리꾼들의 몫이다. 전통사회에서 명창들이 보여주었던 예술적 창조력의 부활이 절실하게 요구되는 시점에 와 있는 것이다.

새로운 사설의 창작 못지 않게 중요한 것은 ‘시대정신’을 호흡하려는 광대의 의식이다. 임진택이 소중한 소리꾼으로 자리매김 될 수 있는 이유도 시대가 요구하는 것이 무엇인지를 정확하게 간취해 내고 이를 창작판소리로 표현한 그의 치열한 광대정신에서 기인한 것이다. 이른바 명창으로 통칭되는 전문적인 소리꾼들의 경우, 높은 수준의 기량에 비해 의식의 빈곤함이 아쉬운 점으로 남아있던 터였는데, 윤진철과 같은 명창이 창작판소리에 관심을 가지고 참여하는 것은 매우 바람직한 일이다.

어떤 면에서 본다면, 오늘날 광대에게는 연주능력 뿐만 아니라 연행능력을 갖추는 일이 더욱 절실하게 요청되는 과제인지도 모른다. 판소리는 ‘성음놀이’이라는 명제에만 집착해서는 판소리의 새로운 가능성을 열어가기 어렵다. ‘판’의 본질을 정확히 인식하고 청중을 소리판으로 끌어들이 수 있는 능력을 키워야 한다.

공연시간도 세분될 필요가 있다. 10분 소리, 30분 소리, 1시간 소리, 2시간 소리 등이 있어서, 상황에 따라 거기에 맞는 소리를 부를 수 있어야 한다. 그러기 위해서는 다양한 소리가 나올 필요가 있는데, 그 가운데 청중의 지속적인 선택을 받은 곡이 결국 고전으로 남게 될 것이다.

세계 예술사에서 새로운 예술

세계를 연 판소리

손 태 도 서울대 한국문화연구소 연구원



• 명창 박동진

판소리의 세계적 가치

우리나라의 판소리에 대해 우리들은 어떤 생각들을 가지고들 있을까? 국악의 하나로서, 국문학 연구 대상의 하나로서, 우리 문화 유산의 하나로서, 세계적 가치를 지닌 예술의 하나로서…… 사람들에게 따라 각기 생각들이 있을 것이고 이에 따라 오늘날에도 살아 있는 판소리는 그 미래가 결정될 것이다. 그러므로 이러한 판소리에 대한 우리의 생각은 각자 가질 수 있는 것이기는 하지만, 이러한 생각들에 의해 판소리의 미래가 결정될 것이므로 어떤 생각이 올바른 것인지에 대한 시비 논쟁이 가능한 것인 것도 알 수 있다.

필자는 판소리를 세계적 가치를 지닌 예술의 하나로 본다.

이 글은 이러한 필자의 생각을 판소리와 관계되는 사실들과 오늘날의 판소리를 성립시킨 문화적 기반들에 대한 고찰들로서 그 일반적 설득력을 얻고자 한다.

판소리는 한 마디로 신화였다. 비가비 광대 권삼득은 양반 집안 출신으로 양반의 후예로 광대들의 판소리를 하는 것이 집안의 망신이다 하여 권삼득으로 하여금 죽음과 판소리를 그만 하는 것 둘 중의 하나를 택하게 하였는데, 그는 거적을 뒤집어쓰고 차라리 판소리나 한 번 하고 죽는 쪽을 택했다. 가왕 송홍록은 바깥마른 「수궁가」를 불러 진주 병사 이경하를 한 번 웃게 하고, 한 번 울게 하는 것에 목숨을 걸었다. 이날치도, 후손이 죽어도 슬픈 빛을 드러내지 않는 서울의 강직한 노재상을 상대로 한 번 웃게 하고 한 번 울게 하는 것에 목숨을 싣고 걸었다.

소리꾼만이 아니다. 우리나라 민속 예술들 중에 판소리에서만 상·하층에 모두 후원자들이 있었는데, 이러한 후원자들도 마찬가지였다. 판소리를 후원하다 가산을 탕진한 사람이 한둘이 아니었다. 이들도 판소리를 위해서는 물불을 가리지 않았던 것이다.

전북 고창의 아전이었던 신재효(1812~1884)가 가산을 풀어 여러 소리꾼들을 후원했던 것은 널리 알려진 사실인데, 현지의 조사에 의하면 신재효 당대에 신재효는 그의 재산을 모두 써 버렸다 한다. 이 외에도 근대에는 박석기라는 사람이 전남 창평 지실에서 판소리 선생을 모셔 놓고 여러 소리꾼들의 교육과 수련을 지원했으며, 순천의 성정수도 역시 이와 같은 후원을 했다. 우리나라 창극사의 중심이 된 조선 성악 연구회(1934~1939)가 이뤄진 것도 순천 갑부 김종익이 서울에서 이 연구회가 쓸 건물을 회사했기 때문이다.

판소리에 관한 이런 사실들을 무엇으로 설명할까? 필자는 이것을, 앞서 말했듯, 일단 소리에 대한 신화라고 이야기하고 싶다. 이 말이 너무 상징적이라면 이것은 판소리가 가진 예술성 때문이라고 다시 이야기하고 싶다.

판소리는 소리라는 강력한 예술적 방식을 구사한다. 대체로 성악은 선율과 장단만 있으면 가능하다. 그러나 판소리는 이러한 선율과 장단 외에 성음이란 또 하나의 요소를 반드시 갖추어야만 한다. 어떤 성악에든 다소의 성음이 있는 게 아니냐 할지 모르지만 판소리에서 말하는 성음은 반드시 오랜 수련을

거쳐 얻어진 보통 사람들은 흉내낼 수 없는 고도의 성악 영역을 말한다. 판소리에서는 이러한 성악적 예술성이 있는 고도의 성음을 얻는 것을 ‘득음’이라고 한다.

세계의 성악들 중에 고도의 성음을 구사하는 것으로써 고도의 예술성을 얻는 것은 서양의 오페라와 우리나라의 판소리이다. 오페라는 벨칸토 창법으로 고도의 공명을 이용하고, 우리나라의 판소리는 소리를 공명시키는 것보다 보다 자연스런 인간의 목소리에 입각한 보다 본질적인 소리를 내는 것을 지향한다. 이렇듯 이 두 가지 예술은 정반대가 되는 음악 미학을 갖고 있다. 그러나 이 두 가지 예술들이 모두 고도의 성음을 구사하기 위한 오랜 수련을 통해 얻어진 고도의 창법이 요구된다는 점에서는 공통된다. 그래서 보통 공연 예술은 젊은 사람들이 하는 것이지만 오페라와 판소리에 있어서는 나이가 60이 넘고 70이 되어도 여전히 현역으로 활동했다. 이탈리아의 파바로티는 현재 68세인데 여전히 세계 최고의 오페라 가수이다. 판소리 명창 박동진(1916~2003)은 70대가 전성기였고, 올해 93세인 정광수(1909~)는 몇 개월 전에도 공연 무대에서 제대로 소리를 하였다. 이것은 모두 이러한 오페라나 판소리는 오랜 수련을 통해 얻어진 고도의 성음을 구사하는 성악 예술들이기 때문이다. 그런 면에서 오페라와 판소리는 세계 예술사에서 세계 문화 유산이 될 정도의 자타가 공인하는 특별한 세계적 성악 예술이 될 만한 것이다.

이들은 서로 추구하는 미학은 다르지만 세계 예술사에서 고도의 성음을 구사하는 유일한 소리들이라고 할 수 있고, 이렇게 세계 유일의 소리가 된다는 것은 이들은 각기 고도의 성음을 구사하는 새로운 예술 세계를 열었다는 것이 될 것이다.

이렇듯 판소리는 세계 예술사에서 새로운 예술 세계를 연 예술이다. 그런데 모든 예술에는 그것을 성립시킨 문화적 기반들이 있기 마련이다. 세계에 유례가 없는 이러한 판소리와 같은 예술이 성립된 데는 또한 세계에서 유례가 드문 몇 가지 조건들이 우리나라에서만 가능했기 때문이다.

그러한 조건으로는 첫째, 우리나라에서는 적어도 고려 중기부터 과거는 물론 기본적으로 토지조차가질 수 없이 신분을 세습하며 악기 연주나 광대의 역할 등 오직 민속 예능만을 하며 내려 온 ‘광대 집단’이란 전문 예인 집단이 있었기 때문이다. 둘째, 중세 시대에 과거와 같은 시험을 통해 관리를 등용하는 방식은 세계에서 중국, 우리나라, 월남밖에 없었는데 이러한 과거제와 관련된 행사들에는 반드시 광대들이 동원되었기에, 우리나라에서는 과거제가 시행된 오랜 세월 동안 광대들이 많은 활동들을 해왔다는 것이다. 셋째, 서사 무가와 같은 무속 문화는 고대 신앙으로 중세 시대에는 대부분 없어졌는데, 우리나라에는 조선 시대에 무당에게 세금을 거두는 무포세(巫布稅) 제도가 있어 결과적으로 무속을 유지시켜 중세 후기에서 근대로 넘어가는 조선 후기에도 무속 문화인 서사 무가가 유지되었다는 점이다. 이렇게 우리나라에서는 세계에서 유례가 드문 이러한 몇 가지 조건들이 있었기에 세계에서 유례가 없는 오늘날과 같은 판소리가 성립된 것이다.

광대 집단의 존재

민속 연희 영역에 있어서 전문적 예인 집단은 중요하다. 우리나라에서 민간에서의 전문적 예인 집단으로는 우선 사당패를 들 수 있다. 사당패는 조선 전기 불교에 대한 탄압으로 사찰에서 쫓겨난 사람들로 성립된 집단이다. 그러나 이들은 언제나 관으로부터 탄압을 받는 유랑 연예인 집단이었다.

그런데 우리나라에서는 고려 시대 이래 중앙의 산대희와 나례희, 지방의 산대희와 나례희, 과거 급제자의 행사 등 관에 의해 주도되는 여러 행사들이 있었기에, 일정 규모의 민속 예능 집단이 요구되었다. 이러한 행사들은 때로는 수백 명 이상의 민속 예능인들이 요구되고 정기적인 것이기도 하였기 때문에, 관청에서는 일정 수의 민속 예능 집단을 공식적으로 확보하고 있어야만 했던 것이다. 이 과정에서 신분적 조건으로 관청의 행사에 공식적으로 동원되는 이른바 우리나라에서의 ‘광대 집단’이 형성된 것이다.

이러한 광대 집단의 존재를 쉽게 이해하기 위해서는 우선 다음과 같은 사실을 살펴볼 필요가 있다.

1. 역졸이나 倡優, 白丁들에게 모두 천인의 신분을 면해 줄 일.

고종 실록 31년 7월 2일(병자)

이들 광대 집단은 1894년 갑오경장으로 신분 제도가 철폐되기 이전까지는 ‘창우(倡優)’ 곧 하나의 신분상의 광대들로 내려왔다.

이렇게 하나의 신분 집단으로서의 ‘창우(倡優)’ 곧 ‘광대 집단’의 존재에 대해서는 다음과 같은 기록을 통해서도 더욱 분명히 알 수 있다.



‘나례청 등록’

인조 4년(1626) 중앙의 산대희와 관계되는 문헌 자료이다.

아, 우리 계원 4만 인은 어찌 스스로 서로를 멸시하고 규약을 깨뜨릴 수 있겠는가?

‘京畿道唱才都廳案’

경기도 지역의 광대들과 관계되는 문서인 경기도창재도청안이 작성된 1836년경에는 경기도에만 해도 수만 명에 해당하는 광대 집단이 형성되어 있었던 것이다.

이러한 광대 집단으로는 경기 이남의 화랑이 집단과 경기 이북의 재인촌 사람들을 들 수 있다.

그런데 이러한 경기 이남의 화랑이 집단과 경기 이북의 재인촌 사람들의 공통점은 악공 집단이기도 하다는 것이다.

그것은 제도적으로 다음과 같은, 악공이 광대의 노릇도 겸하는, 조선 시대에 현행법·보통법으로 사용된 중국 명나라의 『대명률(大明律)』에 있는 내용 등을 따랐기 때문이다.

무릇 樂人이 雜劇, 戲文을 만들어 할 때, 역대 제왕, 后妃, 충신, 열사, 先聖, 先賢의 神像으로 분장하면 장 100에 처한다. 官民의 家에서 용납해 분장하게 한 자도 죄가 같다. 그 神仙道로 분장하거나 義夫, 節婦, 효자, 順孫으로 분장하여 사람들로 하여금 좋하게 하는 것은 금하지 않는다.

『대명률』, 刑律, 雜犯

이에 대한 조선의 『대명률직해』는 다음과 같다.

무릇 樂工들이 雜劇을 만들어 하되, 역대 제왕, 后妃, 충신, 열사, 先聖, 先賢의 神像으로 장식하여 희롱하면 장 100이다. 官民의 家에서 짐짓 금지하지 않고 시킨 자도 죄가 같다. 그 神仙道の 像이나 義夫, 節婦, 효자, 順孫으로 장식하여 사람들로 하여금 좋하게 하는 것은 금하지 않는다.

『대명률직해』, 刑律, 雜犯

이 내용에 따르면 악공이 잡극과 같은 광대 놀이도 하는 사람인 것이다.

그런데 이렇게 우리나라에서는 악공 집단이 광대 집단의 역할도 겸한 것은 이러한 『대명률』 같은 중국 법전 외에도 우리나라의 문헌 기록들에서도 확인된다.

다음은 고려사의 기록들이다.

상춘정에서 잔치를 하는데 伶官들로 하여금 음악을 연주하고 잡희를 하게 하였다. 고려사, 의종 1년

국왕이 몽고에서 돌아오는 길에……3품 이상의 관원들은 교외에 나가 맞이하였으며, 八坊廂과 兩部는 음악을 연주하고 百戲를 다투어 바쳤다. 왕은 綵棚 앞에 輦을 멈추고 음악을 보다가 저물어 환궁했다. 고려사, 원종 5년

여기에서의 ‘영관(伶官)’은 악기만 연주하는 다른 용례도 있어 원래 음악을 연주하는 사람들이다. 다음의 ‘팔방상(八坊廂)’도 ‘팔방상공인(八坊廂 工人)’이란 용례로 보아 악공들이며, ‘양부(兩部)’도 양부 영관을 말하는 것이므로 모두 음악을 담당하는 사람들인 것이다. 그런데 이들이 모두 백희도 바치고 있는 것이다.

조선 시대의 다음 기록에서도 분명히 악공들이 광대의 역할을 하고 있다.

악공을 시켜 북, 피리, 필률을 연주하게 하니 노래를 불러 서로 맞추었고, 童子는 채색 적삼을 입고 마주서서 춤을 추는데, 춤추는 것이 궁녀와 같았다…… 음악 연주가 끝나자 여러 악공들이 북을 치며 廣大談과 倡優의 여러 놀음을 하니 보는 사람들이 즉각 웃으며 絶倒하자 소리가 골짜기에 메아리쳤다.

신유한, 『해유록』, 1718

일본으로 가는 통신사 일행들이 대마도에서 모두 모여 쉴 때, 악공들이 악기 연주에 이어 광대담과 창우의 여러 놀음도 행하고 있는 것이다.

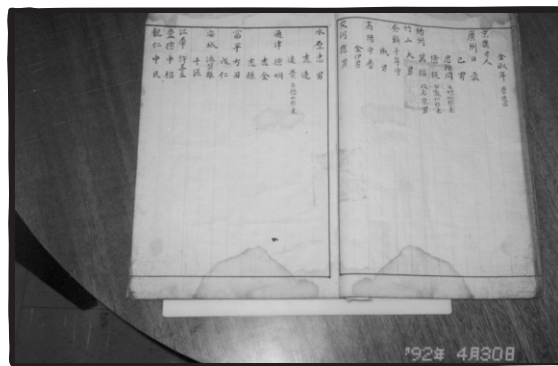
이러한 사실들로 보아, 우리나라에서는 중국 『대명률』에 있는 악공이 광대의 역할도 하는 조항과 같은 내용을 따라 역시 악공이 광대의 역을 하게 했던 것으로 여겨진다. 우리나라의 경우 관청에서는 악공 집단은 항상 필요로 하였지만 광대 집단은 관청의 행사와 관계해서 가끔 필요로 하는 집단이었기에, 위에 소개한 악공이 광대의 역할도 하는 것이 언급된 『대명률』 등의 내용에 의거하여 악공 집단이 광대 집단의 역할도 겸하게 했던 것이다.

그리고 이러한 사실은 오늘날 광대 집단으로 알려진 경기 이남의 화랑이 집단이나 경기 이북의 재인촌 사람들에게 대한 현지 조사에서도 확인된다. 이들은 광대 집단이기 이전에 기본적으로 악공 집단이기도 했던 것이다.

그런데 이들 악공 집단은 다음에 보듯 이미 고려 시대부터 그 세습이 제도화되어 있었다.

악공으로서 세 아들 또는 네 아들이 있는 자는 그 한 아들이 아버지의 직업을 계승한다. 고려사, 관리 임명상의 제한, 문종 7년(1053)

이러한 사실은, 우리나라의 경우 악공 집단이 광대 집단이기도 하였으므로, 광대 집단에게도 바로 적용할 수 있을 것이다. 그러므로 광대 집단도 적어도 고려 중기부터 세습되어 내려왔던 것이다.



‘나례청 등록’의 재인 명단
‘나례청 등록’(1626)에는 당시 좌산대 도감에 소속된 재인들 286명의 이름들이 모두 적혀 있다.

이러한 악공 집단 곧 광대 집단은 고려 시대부터 과거를 볼 수 없는 것은 물론 토지조차 제도적으로 가질 수 없었다.

公, 私의 천인, 工, 商, 巫覡, 기생, 중의 자손으로서 관작을 부당하게 받은 사람들은 모두 田地를 주지 마소서. 태조 실록 2년

이를 보아 무속 집단이었던 화랑이 집단은 토지를 제도적으로 가질 수 없었음을 분명히 알 수 있다. 경기 이북의 재인촌 사람들에게 대해서는 명백한 사실을 밝히기는 어려우나, 이들도 경기 이남의 화랑이 집단처럼 토지를 가질 수 없었을 것이다. 이들은 모두 ‘광대’라는 같은 신분이었고, 1950년대에 이들 재인촌의 광대들을 기본적으로 악공 집단으로 보며 직접 만났던 김일출도, 자신의 저서에서 고려 시대부터 악공 집단은 기본적으로 토지를 가질 수 없었음을 거듭 언급하고 있기 때문이다.

이렇듯 적어도 고려 중기부터 세습되었으며, 과거 시험을 보지 못하는 것은 물론, 토지조차 가질 수 없었던 이들 광대 집단은, 오로지 악공과 광대 역할 등 민속 연예 활동을 담당하며 내려올 수밖에 없었다. 이들이야말로 우리나라의 공식적 민속 예능 집단이었던 것이다. 이렇게 우리나라에서와 같은 하나의 신분 집단으로서 공식적인 광대 집단이 있었던 것은 세계에서 유례를 찾아보기 힘든 일이다.

과거 제도의 시행

세계사 전체에 걸쳐 중세 시대에 관리를 뽑되, 신분을 따르지 않고 일정한 시험을 보아서 등용한 것은 과거 제도를 시행한 중국(587~1904)과 이를 받아들인 우리나라(958~1894)와 월남(1034~1888) 뿐이었다. 그런데 이러한 과거 제도에는 급제자를 영광스럽게 하기 위한 여러 행사들이 있었고, 이러한 행사들에는 축하 분위기를 돋구기 위해 으레 광대들이 동원되었다. 그래서 우리나라에도 이미 고려 시대에 다음과 같은 영친의(榮親儀) 의식이 제도화되어 있었다.

새로 급제한 사람이 州에 들어오는 날 州官은……급제자의 부모도 州官과 급제자를 따라 館舍의 南廳에 간다……州官이 친히 급제자의 부모에게 술을 올리고 酒食을 올리며 樂을奏하고 雜技를 베풀다. 罷宴에 미쳐 새로 급제한 사람이 감사의 再拜를 한다. 고려사, 志22 예10 ‘新及第進士榮親儀’

위의 기록에서 잡기는 광대의 여러 놀음을 말하는 것으로, 고려 시대에 이미 지방 관아에서도 급제자를 위해 관청에서 광대들을 동원한 잔치를 벌이는 것이 제도화되어 있었던 것을 알 수 있는 것이다.

한편 이러한 과거제는 고려 시대의 경우 통계적으로 2년에 한 번 꼴로 시행되었다. 조선 시대의 경우에는 3년마다의 정기적인 식년시가 있었지만, 이러한 식년시와 증광시 등 생원·진사까지 뽑는 시험이 역시 통계적으로 2년에 한 번씩 있었고, 문·무과 대과만 뽑는, 증광시를 제외한 각종 별시가 또한 9개월마다 한 번씩 있었다.

과거가 있으면 궁중에서 방방(放榜) 당일날 의정부가 주관하는 은영연이 베풀어졌고, 급제자 등의 길거리 행진이라 할 수 있는 유가가 3~5일간 이뤄졌다. 그리고 지방 급제자의 경우에는 서울에서의 행사를 마친 뒤 고향에 가서 역시 유가를 하고 지방 관아의 영친의 의식을 가졌다. 그런데 이러한 의식들에는 으레 광대들이 동원되었다. 그리고 유가와 같은 의식은 생원·진사같은 소과 입격자들도 하는 것이었기에 조선 시대의 경우, 통계상 2년에 한 번꼴로 있었던 식년시와 증광시에서는 유가 대상자가 생원 100명, 진사 100명, 문과 33명, 무과 28명 등 최소한 260명 이상이 넘었기에 엄청난 광대 집단이 필요하였다. 유가란 것이 흥패나 백패 사령이 앞서고, 악사들의 악기 연주가 있고, 광대들이 말은 탄 급제자 등을 이끌며 소리도 하고 춤을 추는 것이었기에, 우리나라의 경우 악공 집단이 광대 집단이기도 했으므로 급제자 등의 한 명에 5명 정도의 유가 진행자를 설정하더라도 1,000여 명이 넘는 광대 집단이 요구되었던 것이다.



급제자의 유가

그래서 과거철이 되면 다음에 보듯 전국의 광대들이 서울로 몰려 서로 교류·경쟁하였다.

44수

劇技湖南產最多 劇技를 하는 광대는 호남 출신이 가장 많으니

自云吾輩亦觀科 말하기를 우리도 과거 간다네.

前科司馬後龍虎 먼지는 진사 시험 뒤는 무관야

大比到頭休錯過 과거가 다가오니 거르지 마세.

45수

金榜少年選絕技 급제한 집에서 광대를 뽑으려 하매
 秀才競似聞齋僧 재주를 다투는 것이 재 들은 중들과 같네.
 分曹逐隊等場地 제각기 무리 지어 마당에 가서
 別別調爭試一能 별별 음조를 골라 한 재주씩 보이네.
 송만재, 「관수희(觀優戲)」(1843)

서울의 12거리 무가 중 ‘창부거리’ 에서도 과거철의 광대에 대해 다음과 같이 노래하고 있다.

팔도광대가올나온다
 전라도남원광대,아 광대,어룬광대
 아히광대는옥저불고, 어룬광대는단소불고
 로광대는호적불고,한양성님을나올새

과거가 있으면 팔도의 광대가 올라와 유가 등의 행사를 한 것을 노래하고 있는 것이다.

또한 과거제는 은영연, 영친의 등 관청의 축하연에서부터 광대들이 동원되었으므로, 급제자 등의 집에서 이뤄지는 잔치인 문희열과 같은 경우에도 반드시 광대를 부르는 것이 관례화되어 있었다. 그래서, “지금 등과한 사람은 반드시 창우로서 즐거움을 삼는다”, “나라의 풍속에 등과하면 반드시 창우를 부른다”는 등의 말들을 흔히 했던 것이다.



문희연도

이 그림은 권양(1628~1697)이 1693년에 4명의 아들이 전후 6년 사이(1687~1692)에 모두 급제한 것을 기뻐하여 충남 서산 지역에서 별도의 문희연을 할 때 그린 그림이다.

한편 이러한 급제자 등의 집에서 이뤄진 문희연과 같은 경우는 며칠이고 계속한 것이었기에, 그 며칠간의 잔치 동안 광대들은 소리 등 여러 놀음을 계속해야 했다.

이러한 과거제와 관련된 광대의 여러 활동상에 대해 근대의 판소리 명창 丁貞烈(1876~1938)은 다음과 같이 회고하고 있다.

노래하는 이들이 歲月이 조은 새는 甲午以前입니다 甲午年의봄科擧사지 科擧가繼續했고 그후에는 科擧가 업서것스나 우리는 그새가 第一조았습니다.

科擧에 及第를하면압해다 錦衣花童을세우고 行列을지어 遊街하는 法이엇섯는데 唱夫들이 錦衣花童노릇을 하엿답니다. 집에 도라가서는 도문 잔치를 베풀고 몇칠식 잔채를 繼續하엿슴으로 으레히잔채가 계속하는날 사지노래를 불넛습니다. 그리고 唱夫가먼저사당門을열고 사당잔채부터 始作하엿는데 그새답에唱夫의 待接도相當하엿고 잔채가쑈난 뒤에는謝禮도쑈厚하엿습니다 「매일신보」(1937. 5. 5.)

또한 서울 지역과 같은 경우는 관직에 있는 자들이 퇴청을 해야 잔치에 참석할 수 있었기에, 다음처럼 주로 밤을 새워 광대 놀음이 이뤄지곤 했다.

纔過春榜萃優倡 春榜 나고 곧바로 광대를 가려 뽑아
名唱携來卜夜良 명창을 데려다가 좋은 밤을 택한다네.
歌罷靈山呈演戲 靈山 마치고 연희가 벌어지니
一場奇絕現春香 기이하고 빼어났구나 춘향가 한 마당.
류만공, 「세시풍요」

涼樹高燒蠟炬紅 정자에서 높다랗게 횃불 밝히고
優人對立鼓人東 소리꾼은 고수 동편에 마주 서 있다.
「관우희」

이렇게 기본적으로 정기적이면서 중앙과 지방에 걸쳐 전국적 규모로 이루어진 과거 급제자와 관계된 여러 행사들 중 이러한 문희연은 며칠씩 밤을 새우면서 행해진 것이었기에 판소리와 같은 공연물이 발전할 수 있었다. 또한 이러한 문희연과 같은 행사는 상·하층이 모두 즐긴 것이고, 성대한 행사였기에 이런 자리에서 이름을 얻은 광대들에 대한 보상도 후했고, 이로 인해 명창들의 이름도 일반 사람들의 입에 오르내리게 되었다.

과거 제도는 고려 광종 9년(958)에 시행된 이래 1894년 갑오경장 때까지 이뤄졌다. 이러한 천 년 가까운 기간 동안 광대들은 과거 초창기부터 중앙과 지방에 걸쳐 전국적 규모로 이뤄진 이러한 과거 급제자와 관련된 행사들에 참가하였고, 특히 급제자 등의 집에서 이뤄지는 잔치인 문희연과 같은 경우는 며칠씩 걸려 이뤄지는 것이기에, 이러한 문희연과 같은 잔치에 광대들의 여러 흥행적 공연물들이 지속적으로 발전할 수 있었다. 그 결과 조선 후기에는 판소리라는 새로운 수준 높은 공연물도 성립·발전할 수 있었던 것이다.

서사 무가의 존속

판소리를 보고 있으면 어떻게 저러한 일인 서사 가창물의 형태를 갖게 되었을까 하는 생각이 든다. 광대가 혼자서 하는 공연은 판소리 이전의 광대의 주요 공연물들이었던 재담극과 재담 소리에 이미 그 전통이 있었다. 그런데 그러한 웃음을 유발시키는 즉흥적이고 일회적인 공연물이 아니라 민족 서사시라 할 만한, 우리 민족이 일반적으로 공감할 만한 서사적 내용을 말과 노래를 동원해 진행하는 판소리의 방식은 무릇인 서사 무가에서 나온 것이 분명하다.

서사 무가는 「당금애기 풀이」, 「바리데기 풀이」, 「손님풀이」 등처럼 무속신과 관계되는 서사적 내용을 노래로 불러 그 신을 찬양하는 것이다. 이러한 서사 무가는 무속이 이른바 고대 신앙이기에, 아닌 말로 고대부터 불러져 온 것들이다.

세계사적으로 보면 각 민족의 고대 신앙은 중세의 고등 종교 시대가 오면 대체로 없어졌다. 그런데 우리나라의 경우에는 우리의 고유 신앙인 무속이 중세 전기 불교 시대였던 고려 중기까지도 불교와 섞여서 살아남았고, 중세 후기 유교 시대였던 조선 시대에도 기적적으로 살아남았다. 유교 사회였던 조선 시대에는 고대 신앙이었던 무속이 없어질 만하였는데 이상하게도 다음처럼 조선 사회는 무당에게 세금을 거두는 무포세 제도를 실시함으로써 결과적으로 무속을 제도적으로 유지시켰다.

田稅와 奴婢의 身貢은 모두 1년에 한 번만 징수하는데, 다만 經師와 巫覡의 身貢은 1년에 두 번 징수하고, 남녀 盲巫에게서도 역시 모두 세금을 징수하므로 참으로 애달롭니다. 세종 실록 5년 12월 정묘

그리고 다음에 보듯 무당의 수를 3년 단위로 조사하기도 하였으나 대체로 일정한 세금을 유지하고 있었던 것도 사실이다.

戶曹에서 아뢰기를,
“大典에 ‘巫女, 巫師, 經師 등에게 모두 身貢을 거두도록 한다’ 고 실렸는데, 지금 濟用監 貢案을 상고하니, 아무 고을에 物目이 얼마씩 일정한 공물을 규정하고 있습니다.” 세조 실록 10년 12월 13일(임진)

무당에게 세금을 거두는 것은 고려 말에도 부분적으로 있었지만 전면적으로 제도화된 것은 조선 시대에 들어서였다.

무당에게 세금을 거두는 것은 원래 무속을 탄압하기 위한 것이었지만, 관에서는 한편으로 무당에게 공적 세금을 내게 함으로써 무당을 공식적으로 인정한 것이 되고 말았다. 그래서 조선 시대 연간에는 여러 번 이러한 무포세의 존폐에 대한 논란들이 있었지만, 이 무포세는 대체로 조선 시대 내내 이루어져 1895년 경에 와서야 비로소 폐지되었다. 그리고 지방 관청에서는 세금을 봉납하기 위해 일정수의

무당을 이때까지도 확보하고 있을 수밖에 없었다.

이러한 조선 시대의 무포세 제도는 참으로 고대 신앙인 무속이 조선 후기에까지 이르게 하는 데 결정적인 역할을 하였다. 그래서 사실상 중세 후기를 넘어 근대로의 이행기에 접어들어 고대의 신앙인 무속 신앙에 대한 종교적 신앙심이 거의 없는데도 민간에서는 무속 의례가 지속적으로 이뤄졌고, 그 결과 무속은 많이 세속화되었다. 즉 무속신 자체보다 굿을 보는 관객을 위한 오락적 요소가 더욱 강화되었다. 그 결과 나온 것이 서사 무가에 있어서도 연희창 서사 무가이다. 서사 무가에는 무당이 신위를 향해 앉아서 자신이 장고를 치며 부르는 구송창 서사 무가와 무당이 관객을 향해 서서 별도로 있는 장고 반주자의 장단 속에 말과 노래를 교대해 가며 연행하는 연희창 서사 무가가 있다. 이 중 신을 찬양하기 위한 종교적 의식으로서의 서사 무가의 원래의 기능을 생각할 때, 신을 향해 무당이 부르는 구송창이 원형이었을 것이다. 그런데 무속 신앙에 대한 종교적 의식이 약해져 신보다 관객이 더 중요해졌을 때, 무당은 신위가 아닌 관객을 향해 서서, 말, 노래, 춤 등 사람들이 즐거워 할 만한 요소들을 동원하여 연희창과 같은 서사 무가 공연 방식을 취한 것이다. 이러한 연희창 서사 무가는 종교적 요소를 떠나서도 그 자체 훌륭한 공연물로 발달되어 있었던 것이다.



구송창 서사 무가 공연
전북 부안의 세습무 전영애가 서사 무가 「장자 풀이」를 부르고 있다.

그런데 과거 급제자 등의 문희연 등 민간의 잔치와 같은 곳에서 재담극, 재담 소리 등 주로 재담 위주의 공연을 해 왔던 광대들이, 조선 후기 일반의 공연 문화의 성숙으로 종래의 이러한 일회적이고 즉흥적인 공연물들을 넘어서 보다 의미심장한 공연물들을 기대하게 되자, 이러한 하나의 공연물로도 충분히 발달되어 있었던 연희창 서사 무가의 방식을 받아들여 판소리로 나아갔던 것이다. 개방 공간에서 며칠씩 걸려 잔치를 하기도 하고 밤을 새우기도 하는 이 문희연과 같은 공연 환경은, 사실상 역시 며칠씩 하기도 하고 밤을 새우기도 하는 굿판의 환경과 거의 비슷했고, 경기 이남의 광대들은 원래 무당 집안의 남자들로 이러한 서사 무가 문화를 오랫동안 무녀와 공유해 왔기 때문이다.



연희창 서사 무가 연행
전남 영광의 세습무 최정옥이 연희창 서사 무가 「당금애기 풀이」를 연행하고 있다.

판소리의 발생은 물론 타령, 영산(靈山), 재담 소리 등 판소리 이전부터 있었던 광대 소리들의 맥락서 찾아야 하겠지만, 민족 서사시라 할 만한 광대 서사시인 오늘날의 판소리가 성립되는 데는 역시 민족 서사시라 할 만한 무당 서사시인 서사 무가가 중요한 역할을 했던 것이다.

그리고 이렇게 고대 신앙 의례라 할 수 있는 서사 무가가 조선 후기까지 남아 판소리와 같은 예술물을 성립시킨 것은, 우리나라에서는 참으로 특이하게도 조선 시대에 무포세 제도가 있어서, 이렇게 문화사적으로는 사라져야 할 무속을 제도적으로 존속시켰기 때문이다. 참으로 특이한 일이 아닐 수 없다.

문화적 기반의 구축

이렇듯 세계에서 유례가 없는 예술로, 세계 예술사에서 성음을 이용한 새로운 예술 세계를 연 판소리는, 역시 세계 역사에서 유례가 드문 몇 가지 조건들이 우리나라에서만 있었기 때문에 성립될 수 있었다. 판소리의 성립에는 이외에도 많은 문화적 요소들이 있었지만 필자가 보기에는 위에서 논한 이 세 가지 조건들이 우리나라에서의 판소리 성립의 결정적인 문화적 기반이 되었다고 여겨진다. 판소리는 세계 역사에서 유례가 드문 우리나라의 몇 가지 조건에서 생겨난 세계 예술사에서 유례가 없는 예술인 것이다. 그러므로 우리는 세계 예술사적 차원에서 판소리의 이러한 진정한 가치를 알고 판소리만이 가진 그러한 고도의 성음을 이용한 성악 세계를 오늘날의 예술로도 재발견시켜 명실공히 세계적 예술로 만들 책임이 있다.

근래에 판소리는 전과 달리 예술적 생명에 있어 다소 위기에 봉착한 듯하고 일반의 판소리에 대한 관

심도 다소 소원해진 듯하다. 이러한 오늘날의 사정들을 보면, 오늘날의 판소리인들도 많은 노력을 하고 있으나, 전대의 광대 집단의 사람들이 그들의 예술에 전념했던 예술 의식에는 미치지 못하는 것이 아닌가 하는 생각이 든다. 또 궁극적으로 판소리 창자들이 이러한 예술 의식 정도에 머물게 된 것은, 오늘날 판소리와 관계되는 예술들을 유지하고 있는 문화적 기반들도 전통 사회에서 판소리를 성립·발전시킨 문화적 기반들보다 더 열악한 것이기 때문이란 생각도 든다. 어떤 예술이든 그 문화적 기반이 있어야 성립·유지·발전할 수 있다. 하루바삐 전통 사회에서 광대들이 판소리를 통해 새로이 열어 놓은 성음을 이용한 새로운 성악 예술의 길이 근대에도 더욱 발달된 모습으로 이어질 수 있도록, 이를 가능하게 할 수 있는 문화적 기반들을 갖추어야 할 것이다. 그래서 오늘날 판소리의 음악적 예술성을 활용한 새로운 세계적 공연물이 이루어져 우리나라가 성악 예술에 있어서는 한 중심이 되는 시대를 오게 해야 할 것이다.