

판소리의 웃음과 그 의미

이 지 호*

I. 서론

정노식의 『조선창극사』에는 판소리로 사람을 울리고 웃길 수 있느냐를 가지고 내기를 거는 장면들이 더러 나온다. 훌륭한 판소리 창자는 자유자재로 사람을 울리고 웃길 수 있는 능력이 있음을 강조하기 위해 소개된 일화이다. 이것은 창자의 능력을 평가하는 기준이 청자의 ‘울음과 웃음’이었다는 점을 보여 주는 것이지만, 이것은 또한 가장 판소리다운 것은 청자를 울리고 웃기는 것임을 암시해 주고 있다. 그러나 본고에서는 판소리의 웃음만 고찰하기로 한다. 판소리에서는 울음보다는 웃음이 더 지배적이라는 일반적인 판단을 본고가 수용했기 때문이다. 판소리에서 ‘울음’, 특히 작중인물의 울음은 聽者에게는 울음의 대상이 되기보다는 웃음의 대상이 되는 경향이 있는 데 비해, 이의 역의 경우는 거의 발견되지 않는다는 사실은 판소리에서는 울음보다는 웃음이 더 중요하다는 것을 말해 준다.

일반적으로 사람들은 즐겁거나 기쁠 때 웃게 된다. 그런데 늘 그런 것은 아니다. 즐겁지도 기쁘지도 않아도 웃고, 아예 슬프거나 불쾌할 때도 웃는다. 그뿐만 아니다. 상대를 멸시하기 위해서 웃기도 하고 자신의 무안함을 감출 때도 웃는다. 웃음을 나타내는 구체적인 단어들¹⁾이나 웃음

* 아주대 강사

1) 웃음을 나타내는 단어로는, 우리말에는, 헛웃음·너털웃음·깔깔웃음(겹겹웃음)·쓴

앞에 덧붙이는 수식어들을 보면, 웃음 주체가 웃음 대상에 대하여 얼마나 다양한 가치판단과 감정표출을 할 수 있는지를 알 수가 있다. 그래서 웃음을 심리적 긴장의 이완으로만 설명할 수가 없다. 판소리의 웃음이 심리적 긴장과 이완의 생리 현상이라면 그 웃음은 일회성을 띤 것이어야 한다. 왜냐 하면 심리적 긴장과 이완이란 예측불가능한 미지의 事象에 대한 심리적 반응이어서, 동일한 事象에 대해서 반복적으로 심리적 긴장과 이완을 경험하는 경우는 극히 드물기 때문이다. 동일한 코미디 프로그램을 반복해서 보지 않는 이유가 바로 여기에 있다.

그런데 주지하다시피 판소리의 웃음은 몇 번이고 거듭 반복될 수 있는 것이다. 이것은 판소리의 웃음이 미적인 것임을 말해 주는 것이다. 미적인 향유는 일회적인 충격을 통해서가 아니라 오히려 반복적인 경험을 통해서야만 이루어지는 것이다. 판소리의 웃음은 대상에 대한 지적인 평가 행위 또는 그 결과의 표출로 이해하는 것이 웃음의 전 국면을 포괄하여 설명하는 데 더 적절할 것으로 보인다. 즐거움이나 기쁨 등의 감정 표출로서의 웃음도 어떤 대상에 대한 지적인 평가가 선행되었을 때 도달할 수 있는 심리 상태의 생리적 반응인 것이다.

이러한 사실은 판소리 웃음의 양상을 평가의 측면에서 분류해 볼 수 있음을 말해 준다. 판소리의 웃음에는 作中人物의 웃음, 唱者의 웃음 그리고 聽者의 웃음이 있을 것이다. 왜냐 하면 판소리에서 웃음의 주체가 될 수 있는 것은 이 셋뿐이기 때문이다. 그런데 작중인물의 웃음은 작중

웃음·눈웃음·선웃음·역지웃음·코웃음 <유재천, 『우리말 역순 사전』(정음사, 1985)> 등이 있고, 한자어에는, 呵呵大笑·可笑·假笑·開口笑·乾笑·輕笑·苦笑·愧笑·轟笑·巧笑·嬌笑·冷笑·談笑·大笑·帶笑·妄笑·侮笑·目笑·微笑·俳笑·非笑·鼻笑·鄙笑·諷笑·嫵笑·世笑·哂笑·劍笑·失笑·言笑·燕笑·鬻笑·優笑·齟笑·爲鬼所笑·戮笑·匿笑·一笑·絕笑·竊笑·拈笑·調笑·嘲笑·天笑·嗤笑·癡笑·含笑·孩笑·海笑·解笑·稊肩詔笑·虎溪三笑·哄笑·譁笑·歡笑·談笑·嬉笑·喜笑·嘻笑 <민중서답관, 『漢韓大字典』(1966)> 등이 있다. 이들은 웃음의 외면을 묘사하고 있는 것과 웃음의 성격을 표출하는 것으로 대별할 수 있는데, 후자 중에는 놀랍게도 심리적인 긴장의 이완에서 오는 즐거움을 표상하는 단어는 거의 없다.

인물 자신과 자신이 관련된 상황에 대한 자기 평가의 웃음이고, 이 작중 인물에 대하여 또다시 평가하는 웃음이 창자와 청자의 웃음이다. 그런데 어떤 상황은 이 세 가지 웃음을 모두 유발시키고 또 어떤 상황은 이 중의 어느 하나 또는 둘만 유발시킨다. 판소리에는 작중인물이나 창자가 웃음을 야기시키는 언행을 전혀 하지 않는데도 불구하고 청자가 웃게 되는 상황이 매우 빈번하게 등장한다. 작중인물이 비탄에 잠겨 있는 대목에서도 청자는 웃고, 화를 벌컥벌컥 내고 있는 대목에서도 청자는 웃고, 악에 받혀 있는 대목에서도 청자는 웃는다. 이에 반해 창자가 작중인물을 비하하거나 조롱하는 데도 청자는 전혀 웃지 않는 대목도 있다. 이러한 사실은 특정 상황에 대한 지적 평가가 작중인물, 창자 그리고 청자가 각기 다를 수 있음을 뜻하는 것이다. 즉 웃음을 통해서 작중인물, 창자 그리고 청자의 세계인식이 조화를 이루거나 대립할 수 있다는 것이다.

이 중에서 가장 중요한 것은 청자의 웃음이다. 판소리가 실제로 연행되든 되지 않든 기본적으로는 연행성을 지향하기 때문이다. 판소리의 웃음은 창자와 청자의 상호 역동적인 관계에서 유발되는 것이라 할 수 있다. 실제로 판소리 연행에 참가한 청자에 대한 엄밀한 고려가 없으면 판소리의 웃음은 제대로 분석되지 못할 수도 있다. 예컨대 동일한 판소리의 동일한 대목을 서로 다른 판소리 창자가 부르면 청자의 반응 역시 다르다. 심지어 동일한 판소리 창자가 공연하는 동일한 판소리의 동일한 대목에서 어떤 청자는 웃는데 어떤 청자는 전혀 웃지 않는 경우도 허다하다. 이처럼 다양각색인 청자의 반응을 유발시키는 가장 대표적인 변수는 바로 판소리 창자의 수준과 청자 자신의 수준이라고 할 수 있다. 그러나 창자와 청자의 이와 같은 상호 관계 역시 판소리 사실을 매개로 한다는 점을 주목하지 않을 수 없다. 그래서 본고에서는 일차적으로 판소리의 웃음의 근본 요인이 바로 판소리 사실 자체에 내재되어 있다고 간주한다.

판소리는 판소리 唱者가 唱과 辭說로 聽者의 웃음을 유발하는 것을 목적으로 한다고 해도 과언이 아니다. 그래서 본고에서는 작중인물 또는 창자의 웃음의 의미와 청자의 웃음이 조화를 이루느냐 아니면 대립하느냐

를 가지고 판소리의 웃음을 분류해 보기로 한다. 이 때 작중인물과 창자의 웃음이 대립하느냐 대립하지 않느냐도 고려되긴 하지만 이것은 그다지 중시되지 않을 것이다. 이들 상호 간의 조화나 대립은 결국 청자를 염두에 둔 것이기 때문이다. 다시 말하면 창자는 작중인물의 웃음과 자기 자신의 웃음을 조화시키거나 대립시키는 것은 오로지 청자의 웃음을 유발하기 위해서이다. 그러나 이미 앞에서 지적했다시피 그러한 창자의 의도가 그대로 청자에게 관철되는 것은 아니다. 오히려 그 반대의 경우도 흔한 것이다. 이러한 면에서 작중인물·창자의 웃음과 청자의 웃음의 대립 여부를 살펴보는 것은 판소리의 미학을 밝혀 내는 데 유용할 것으로 생각된다.²⁾

II. 판소리 웃음의 양상

1. 조화의 웃음

판소리의 어떤 대목에서 작중인물이나 창자의 웃음 또는 웃음을 유발하는 언행이 청자의 웃음을 유발시키고 그 웃음의 의미도 서로 일치한다면, 그 대목에 대한 이들의 평가가 서로 조화를 이루고 있다고 말할 수 있을 것이다. 이것은 작중인물 또는 창자의 가치판단이 그대로 청자의 가치판단을 규정할 수 있는 경우에 일어나는 일이다.

이에는 우선 작중인물의 웃음과 창자의 웃음이 일치하고 그 웃음에 대하여 청자가 공감함으로써 청자가 웃게 되는 웃음을 생각할 수 있다. 이때의 창자와 청자의 웃음은 작중인물이나 작중인물이 처한 상황을 賞讚하는 의미가 되므로 긍정적인 가치판단이 개입되었다고 볼 수 있다. 또

2) 과연 웃음을 유발하는 상황에 대한 판단, 그리고 그 웃음을 유발한다고 생각하는 상황에서 작중인물, 창자 그리고 청자가 각기 다르게 반응하고 할 때의 판단이 객관적일 수 있느냐 하는 문제가 제기 때문이다. 이런 이유에서 본고는 필자의 주관 이 많이 개입될 여지가 있는 것이다.

다른 경우는 작중인물의 웃음 또는 웃음을 유발하는 언행이 창자의 그것과 대립하고 있는데도 불구하고 창자의 웃음의 의미와 청자의 웃음의 의미가 일치하는 일도 생긴다. 이것은 작중인물의 웃음 또는 그것을 유발하는 언행에 대하여 창자가 부정적으로 판단하는 데 대하여 청자가 공감한다는 것을 의미한다. 이때도 창자와 청자의 가치판단은 서로 조화를 이룬다고 말할 수 있다.

(가-1) 심봉사 깜짝 놀라, / "내 딸이 살아 오니, 눈 못 떠도 한이 없다. 죽지마라 죽지마라." / 눈을 회번덕 회번덕 한 것이, 두 눈이 환하게 밝았구나. / 심봉사가 목소려나 아제, 얼골이야 알 수 있나. 뜻밖의 눈 떠 보니, 七寶莊嚴 坤位 皇上, 어떠하신 한 부인이, 옆의가 앉았구나. 깜짝 놀라 내외하여, 돌아 앉아 하난 말이, / "내가 정녕 꿈을 꾸제." / 황후가 붙들면서, / "아버님 모르시오. 내가 죽은 심청으로, 살아 황후 되었네다." / 심생원이 깜짝 놀라, / "인당수의 아니 죽고, 살단 말도 신통한디, 鄉曲의 맹인 여식, 萬乘 皇后 되단 말이, 만고의 있것난가... (중략)... / 황후가 눈물 씻고, 인당수의 뛰어드니, 용궁으로 모셔다가, 꽃봉 속의 도로 나와, 황후된 전후 내력, 날날이 다 고하니, 심생원이 대희하여, / "얼씨고 신통하다." / 뿔끈 일어서서, 팔 버리고 춤을 추니, 누만명 맹인들이, 이 내력을 다 듣고서, 叩頭謝恩 여짜오되, / "천고의 효녀시로, 부친 눈을 띄었으니, 萬民의 母后시니, 臣等 눈도 띄옵소서." / 四拜하고 일어나니, 累萬名 盲人 눈이, 여름 하늘 번개 같이, 예서 뻗듯 제서 뻗듯, 일시의 다 뜨난디, 손님의 굿은 눈과 眼疾의 굿은 눈은, 두 눈을 다 떴으며, 배 안의 봉사난, 눈을 하나씩 떴구나.³⁾

(가-2) 방자 총총 급히 가서, 두 손 잡고 여쭙기를, / "춘향이 불러왔소." / 도령님이 방자를, 부르난데 뒤꼭지로, / "양자 양자." / "예." / 춘향 오르란 말을, / "오오." / 방자 허허 웃고, / "춘향아 올라가자." / 춘향 올라가서, 사리치고 앉은 거동, 앉으뵈이 초롱 접듯, 요만하고 앉아 노니, 수줍은 도령님이, 속의난 잔뜩 좋나, 부끄러워 말 못 하고, 낮빛이 빨겁구나. 방자를 돌아보며, / "팔씨름이나 하여 보자." / "춘향이하고, 두꺼비 시름이나 하시오." / "말도 아직 안 하

3) 姜漢永 校註 『申在孝 판소리 辭說 여섯마당集』(형설출판사, 1981), 202-203면.
앞으로 이 교주본에서 인용할 때는 인용 면수만 본문에 표기하기로 한다.

고야.”/“어서 말씀 하옵시오.”/“제가 묻저 물으래라.”/“계집아이 사내 보고, 묻저 묻난 법이 있소.”/“난난 차마 부끄러워, 묻저 말을 못 하것다.”/“계집아이 더 부끄러, 말할 수 없을 테니, 도로 건네 보냅시다.”/“보내지난 못 하 지야.”/“그러하면 말하시오.”/“내 대신 네 말해라.” (97-98면)

(가-3) 앞으로 가는 길에, 산세가 험준하고, 수목이 총잡하니, 조조 물어,/ “예가 어디냐.”/ 좌우 여짜오되, “鳥林이오.”/ 조조가 말 위에서, 손뺌 치며 대 소하니, 제장이 물어,/ “여보시오 승상님, 장졸을 다 죽이고, 좃만 차고 가는 터에, 무슨 좋은 일이 있어, 저다지 웃으시오.”/ 조조가 대답하되,/ “주유와 諸葛亮이, 꺾 없음을 웃는다. 이러한 좁은 목에, 눈먼 장사 하나라도, 매복을 하였으면, 우리들 남은 목숨, 독 속의 쥐새끼제.”/ 이 말이 지듯 마듯, 放砲 소래 <굉>, 복병이 내달는다. (391면)

(가-1)은, 심청의 효심은 심봉사의 눈을 뜨게 했을 뿐만 아니라 세상의 모든 맹인 나아가서 태종의 맹인의 눈까지 뜨게 해 주는 장면인데, 이를 보고 있는 청자는 자신도 모르게 ‘빙그레’ 웃게 될 것이다. 이와 같이, 창자는 인간의 보편적인 가치판단을 기준으로 할 때 누구든지 미소를 지을 수 있는 상황을 연출하여 청자로 하여금 그에 동참하게 하여 함께 웃게 할 수가 있다. 이는 賞讚의 요소가 있는 대상이나 상황의 설정을 통해 賞讚의 웃음을 야기시키는 웃음 유발 방식이다.

(가-2)는 유아적인 언행을 하고 있는 작중인물인 이도령을, 다른 작중인물인 방자, 즉 창자가 회화화하여 조롱하고 있는 대목인데, 여기에도 (가-1)과 마찬가지로 창자의 가치판단이 개입되고 있다. 물론 (가-1)의 웃음이 상찬의 웃음임에 반해 여기서의 웃음은 비웃음이어서, 양자의 가치 판단의 결과는 다르다. 그러나 창자의 가치판단이 존재하고, 또 그것이 청자의 공감을 얻어 아무런 저항감 없이 그대로 수용되고 있는 점은 동일하다.

(가-3)은 청자의 웃음을 두 가지 측면에서 유발한다. 그 하나는 한 작중인물에 대한 상황을 다른 작중인물의 입을 빌어 조롱하는 방식이다. ‘여보시오 승상님, 장졸을 다 죽이고, 좃만 차고 가는 터에, 무슨 좋은 일

이 있어, 저다지 웃으시오.’가 그것이다. 이것은 창자에 의한 가치 판단이 노골적으로 드러난 것이고, 또한 그 판단이 가감없이 그대로 청자에게 수용됨으로써 청자 역시 웃음을 터뜨리게 된다. (가-3)에는 이와는 다른 웃음 유발 방식도 들어 있다. 그것은 작중인물 조조의 어처구니 없는 행동을 있는 그대로 청자에게 노출시킴으로써 청자에게 가치 평가를 할 수 있는 기회를 제공한다. 이때 창자의 가치 평가가 전혀 드러나지 않는데, 이점에서 (가-1)이나 (가-2)와 변별된다. 그러나 청자는 제시된 상황에서 창자의 잠재된 가치 평가를 충분히 짐작할 수 있으며, 그것은 청자 자신의 것과 다르지 않다는 것도 알 수 있다.

다음에는, 오로지 청자에게 쾌락과 즐거움을 주기 위해서 창자가 의도적으로 웃음의 상황을 조작하는 경우를 살펴보도록 하자.

(나) (주부가)연해 하직하난디, 천만 뜻밖 海狗란 놈. 옆에 와서 앉았거든, 주부가 물어, /“어찌 예 왔나냐.” /“戚媪이 먼 디 가니, 하직차로 찾아 왔제.” / 주부가 분을 내어, /“우리 집 내외 척이, 다 내력이 있느니라. 고동 소라 우렁이들이, 내 목과 같아서서, 들랑날랑하난 고로, 촌수가 잇거너와, 네가 어찌 척분 있노.” /해구가 웃어, /“내 자지도 네 목 같아, 서면 들어가고, 앉으면 나오기로, 주부에게 戚叔되제.” (317면)

판소리에는 이러한 웃음이 매우 많이 등장하는데, 이러한 웃음은 골계적이거나 해학적인 글에서 쉽게 발견할 수 있는 웃음으로서, 판소리에서만 볼 수 있는 것이 아니다. 그럼에도 불구하고 이러한 웃음을 판소리에서 적극적으로 활용하는 이유는 다음과 같은 측면에서 찾아야 할 것으로 보인다. 판소리는 그 구성요소의 하나인 唱으로 인해 근원적으로 비극성을 띠게 되는데, 이 비극성은 청자를 고도의 긴장 상태로 몰아대게 된다. 演行을 전제로 하는 판소리로서는 이러한 비극성과 그로 인한 청자의 심리적 긴장을 완화시킬 필요가 있다. 그러려면 첫째, 唱과 대응 관계에 있는 辭說을 이용할 수밖에 없다. 둘째, 辭說을 통해 웃음을 유발시키되, 그 웃음과 청자의 지적·심리적 긴장은 전혀 무관해야 한다. 왜냐 하면, 앞

으로 살펴보게 되겠지만, 판소리의 웃음 중에는 청자의 지적·심리적 긴장을 요구하는 것이 대다수를 차지하고 있기 때문이다. 이러한 성격의 웃음을 일으키려면 극중 상황에 전혀 영향을 미치지 않는 방법을 사용하여야 한다. 판소리의 사설에서 일탈이 많이 보이는 것도 이와 무관하지 않은 것으로 생각된다. 이를 위해서는 언어유희나, 예기치 못한 행동 등을 삼입하는 것도 효과적인 것이다.

2. 대립의 웃음

앞에서 살펴본 조화의 웃음은 창자가 청자를 웃기려고 의도적으로 웃음의 상황을 설정한 것을 창자가 동조할 때 일어나는 웃음이었다. 즉 창자의 가치판단과 청자의 가치판단이 일치할 때 그러한 웃음이 유발되는 것이다. 판소리의 창자는 그러한 조화로운 웃음을 기대한다. 그래서 언제나 창자는 청자의 가치판단에 대해서 예의주시하는 것이다. 판소리의 唱者가 聽者의 가치평가 자체에 대하여 직접적으로 언급하는 경우가 없지 않다는 것이 그 증표다.⁴⁾

그런데 창자의 의도와는 달리 청자가 전혀 웃지 않을 수도 있고 또 웃는다 하더라도 그 웃음의 의미가 창자가 의도했던 것과는 다를 수 있다. 물론 이처럼 창자의 기대를 배반하는 청자의 웃음도 궁극적으로는 판소리 사설작가-때로는 판소리 창자가 사설작가가 되기도 한다는 것은 이미 주지의 사실이다-에 의해 의도된 것이다. 창자 역시 그러한 사태가 벌어지리라는 것을 모르는 것은 아니다. 이것은, 판소리 사설의 구성에서 창자가 독자적으로 작중인물이나 창자의 웃음 또는 웃음을 유발하는 언행에 대해서 능동적으로 가치판단을 내리는 것을 중요하게 고려되어 왔음

4) <男唱 春香歌>에 나오는 “다른 歌客 夢中歌는, 黃陵廟의 갔다난되, 이 辭說 깃는 이는, 다른 퇴를 갔다 하니, 座上 처분 어떨는지.”(『신재효본 판소리 사설 여섯마당집』, 47면)는, 판소리 사설작가 또는 판소리 唱者가 聽者의 가치평가에 어느 정도로 예민하게 주의를 기울이고 있는지를 잘 보여 준다.

을 보여 주는 것이기도 하다. 한 걸음 더 나아가면 작중인물이나 창자는 웃음과는 전혀 무관한 언행 또는 상황을 제시하는데도 청자는 웃게 되는 경우도 판소리 사설작가는 예상하고 있다고 할 수 있다. 이 경우의 청자의 웃음을 ‘대립의 웃음’이라고 할 수 있을 것이다.

조화의 웃음에서는 청자의 독자적인 가치판단이 거의 개입하지 않는 데 비해, 대립의 웃음에서는 청자의 독자적인 가치판단이 매우 능동적으로 개입하게 된다.

(다-1) 봉사 옥으로 갈 제 춘향 어모 봉사의 집핑이을 잡고 질을 인도할 제, / “봉사삼이, 이리 오시오. 이 거슨 독다리요, 이거슨 기천이요, 조심하여 건네시오.” / 압페 기천이 잇서 쉼여 불가 무한이 별우다가 쉼난의 봉사의 쉼염이란 게 머리 쉼던 못하고 울나가기만 한 지리나 울나 가는 거시였다. 머리 쉼단 거시 한 가온디 가 풍덩 싸져 노왓나디 기여 나오라고 집난 게 기송을 집피제, / “어플사, 이게 정영 썬이제.” / 손을 드러 맛타보니 무근 쌀밥 먹고 썬근 놈이로고. 손을 닌썰린 게 모진 도그다가 부듯치너 엇지 압푸던지 입부다가 훌 쏠러 너코 우난의 먼 눈으서 눈물리 썬썬 썬러지며,⁵⁾

(다-2) 놀부가 분을 내어, 통사설로 매기것다. / “軒轅氏 作舟車의, 타고 나니 以濟 不通, 孔夫子 敎不倦의, 七十弟子 六藝 神通.” / “어기여라 톱질이야.” / “漢나라 叔孫通 唐나라 굴뚝통, 옛글의 잇는 통, 모도 다 좋은 통.” / “어기여라 톱질이야.” / “어찌다 이내 박통, 모도 다 몹쓸 통, 첫번 통 상전 통, 둘째 통 걸인 통, 세째 통 사당 통.” / “어기여라 톱질이야.” / “세간을 다 빼기니, 원집안이 아주 허통, 우세를 하도 하니, 처자들이 모도 애통, 생각하고 생각하니, 내 마음이 절통.” / “어기여라 톱질이야.” / “어서 썬새. 네째 통의난, 분명 세간 통, 그란하면 미인 통.” / “어기여라 톱질이야.” / “내 신수가 아주 대통, 어찌 그리 신통, 뻗드러나 이내 죽 통, 흥보 보면 크게 호통.” / “어기여라 톱질이

5) <완판 84장본 열여춘향슈절가>(이가원 주, 『개교 춘향가』, 정음사, 1986), 174면. 본고는 신재효본을 주된 자료로 사용한다. 그러나 신재효본보다는 다른 판본에 있는 대목이 논의에 더 적절하다고 판단될 때는 그것을 인용하기로 한다. 이때, 굳이 판소리唱本만을 고집하지도 않는다. 왜냐 하면 본고는 판소리의 辭說을 고찰 대상으로 하고 있는 터라, 小說本과 唱本을 별도로 취급할 필요성을 별반 느끼지 못하기 때문이다.

야.” (285-286면)

(다-1)은 춘향의 獄中夢을 풀이하기 위해 獄으로 가던 봉사가 물에 빠지고 똥을 짚고 나서 자탄하는 대목인데, 봉사의 처량한 신세는 봉사가 아닌 다른 누가 봐도 눈물이 날 장면이다. 그런데 이 장면에서 청자는 봉사의 서러움에 동감하여 비감에 짓기보다는 오히려 봉사의 언행에서 웃음을 터뜨리게 된다. (다-2)는 놀부가 박타는 대목이다. 박을 탈 때마다 곤욕을 치른 놀부가 그로 인해 분을 이기지 못하면서도 ‘이번은 이번은’ 하면서 또 박을 탄다. 그런데 이 대목에서도 청자는 역시 웃게 된다.

그러면 각각의 예에서 웃음의 기제에 대해서 간략하게 살펴보기로 하자. 웃음의 기제가 다르면 그에 따라 야기되는 웃음의 의미도 다르다. (다-1)의 웃음의 기제는 매우 특이하다 하겠다. 대개의 경우, 신체적 결합이 있는 인물은 그 결합으로 인해 웃음의 소지를 애시당초 가지게 된다. (다-1)의 전반부에서 야기되는 웃음이 바로 그렇게 해서 유발되는 웃음이다. 그러나 (다-1)의 후반부에서 야기되는 웃음은 웃음의 대상이 ‘봉사’라는 점과는 무관하게 유발된 것이다. 즉, 그것은 인간의 본능적인 행동에 의해 야기된 웃음이다. 이러한 행동은 누구든지 할 수 있는 것이다. 그런데 그 행동의 주체가 봉사라는 점 때문에, 여기서 유발되는 웃음은 그 뒤끝이 웃음 대상에 대한 연민의 정으로 이어진다는 점에서 예사 웃음과는 다르다. 이렇게 볼 때, 웃음의 의미가 한 가지로 시종하는 것이 있는가 하면, (다-1)의 예에서 볼 수 있는 바와 같이 웃는 도중에 그것이 변질하는 것이 있다고 하겠다. 이에서 새로이 알 수 있는 것은, 웃음은 웃음 주체의 심리나 인식의 결과로서만 파악해서는 안 된다는 사실이다. 즉, 웃음을 통해서 웃음 주체의 심리나 인식을 변화시킬 수 있다는 것이다.⁶⁾

(다-2)에서 우선 눈에 띄는 것은 언어 유희이지만, 이것이 이 대목이 웃음을 유발하는 이유의 전부는 아니다. (다-2)는 놀부의 수난과 욕심 및 심술을 잘 보여 주고 있는데, 이 대목에서 청자가 웃는다면 그 웃음의 의

6) ‘一怒一老一笑一少’는 이러한 사실을 매우 적절하게 표현한 것이라 하겠다.

미는 ‘통쾌함’ 또는 ‘비웃음’이어야 할 것이다. 그러나 어느 누구도 놀부의 심술 대목에서 놀부에 대해 혐오감을 느낀다거나 분노하지는 않는다. 그것보다는 오히려 재미를 느낀다. 이것은, 창자가 놀부에 대해 직접적으로 제시하거나 암시한 가치 판단과는 전혀 다른 가치 판단을 청자가 하고 있음을 의미한다. 다시 말하면, 청자는 놀부를 욕심쟁이와 심술쟁이로 판단하지 않기 때문에 그에 대해서 비난하지 않는 것이고, 따라서 이 대목에서 웃는다고 해도 그것은 ‘비웃음’과는 거리가 있는 것이다. 그러면 왜 놀부의 욕심과 심술을 액면 그대로 받아들이지 않는 것인가. 그것은 말할 것도 없이 지나친 과장 때문이다. 이와 같은 이유로 해서 청자는 놀부를 욕심쟁이와 심술쟁이로 인식하지 않는다. 따라서 그것이 별미가 되어 당하게 된 놀부의 수난마저도 연민의 대상이 되기보다는 해학의 대상이 되어 버리는 것이다.

다음에 인용한 것은 창자도 웃고 있고 청자도 웃고 있지만 그 웃음의 의미가 다르기 때문에, 대립의 웃음에 귀속된 예이다.

(라-1) 하루난 해산 기미가 있구나./“애고 배야 애고 허리야.”/심봉사 일변은 반갑고, 일변은 겁을 내어, 질자리 들여 깔고, 정화수 받쳐 놓고, 좌불안석 급한 마음, 순산하기 축수터니, 정신이 혼미하고, 향취가 진동하여, 딸을 낳아 놓았구나. 심봉사 어루만져, 삼을 갈라 뉘어 놓니, 객사부인 정신 차려, 가장더러 물어, /“남녀간의 무엇이오.”/봉사라 하난 것이, 섭섭한 일을 보면, 매양 웃는다./“허피, 아기 살을 만져 보니, 걸림새가 하나 없어. 나룻배 건너가듯, 손이 미끈 지내가니, 아매도 목은 조개가, 햇조개를 낳았나 보.”/객사부인 대답하되, /“晚得이라 낳은 자식, 딸이라니 원통하오.”/“허허 마누라, 그제 무슨 말씀이오. 첫째 순산 다행하고, 아들도 잘 못 낳면, 辱及先塋할 것이요, 딸이라도 잘만 두면, 아들 주고 바꾸것소. 우리 이 딸 고이 길러, 예절 먼저 가르치고, 針線紡績 다 시켜서, 窈窕淑女 좋은 배필, 君子好逑 가리어서, 琴瑟友之 즐거움과, 宗사위 秦晉하면, 外孫奉祀 못 하리까.” (136-137면)

(라-2) 一채 날 딱 붙이니, /“一貞之心 있사오니, 일어하면 변할 테오.”/“매우 처라.”/“에이.”/딱./“二夫 아니 삼긴다고, 이 擧措는 당치 않소.”/세째 날

딱 붙으니, / “三綱이 중하기로, 삼가히 본받았소.” / 네째 날 딱 붙이니, / “사지를 찢더라도, 사또의 처분이오.” / 오채 날 딱 붙이니, / “오장을 갈라 주면, 오죽이 좋소리가까.” / 육채 날 딱 붙이니, / “육방 하인 물어 보오, 戮屍하면 될 터인가.” / 칠채 날 딱 붙이니, / “七事中的 없는 公事, 칠 대로만 처 보시오.” / 팔채 날 딱 붙이니, / “八面 不當 못 될 일을, 팔짝팔짝 뛰어 보오.” / 구채 날 딱 붙이니, / “九重分憂 官長 되어, 구즌 짓을 그만 하오.” / 십채 날 딱 붙이니, / “十伐之木 믿지 마오, 십은 아니 줄 터이오.” (43-45면)

(라-1)의 심봉사의 웃음은, ‘섭섭한 일을 보면, 매양 웃것다’라는 창자의 말에 의하면 서운한 심정의 표출로 보인다. 그렇게 볼 수도 있지만, 전후 맥락을 볼 때, 심봉사는 자신의 부인을 위로하기 위해 웃고 있다고 볼 수도 있다.⁷⁾ 이 대목에서 거의 대부분의 청자가 웃지 않을 수 없을 것으로 짐작할 수 있지만, 작중인물인 심봉사의 의도나 창자의 판단에 청자가 공감하기 때문인 것은 아니다. 그 이유는 말할 것도 없이 심봉사의 해학적인 표현 때문이다. 따라서 창자의 웃음이 위로의 웃음이라면 청자의 웃음은 즐거움의 웃음이라 하겠다. 이와 같이 웃음의 의미가 달리 현현하다는 것은, 동일한 상황에서도 창자와 청자가 초점을 맞추고 있는 대상이 다르고 그에 따라 가치 판단의 내용도 다르기 때문이다. 판소리의 연행 중에 창자는 울고 있는데 청자는 웃게 되는 수가 있다는 것은 바로 이런 이유 때문에 가능한 것으로 보인다.

(라-2)는 <춘향가>의 ‘십장가’의 마지막 부분이다. 이 사설이 환기시키는 상황은 웃음과 관련지어 볼 때는 매우 특이한 장면이다. 同一語頭音을 사용한 언어유희이고 또 그것이 性과 관련되어 있다는 점에서 聽者는 충분히 웃을 수 있는 대목이다. ‘십벌지목 믿지 마오, 십은 아니 줄 터이오’

7) 특기할 만한 것은, 이 대목에서의 話者의 웃음은 특정한 기능을 수행하고 있다는 점에서 일반적인 웃음과는 성격이 다르다는 것이다. 일반적으로 웃음은 대상이나 상황에 대한 가치 판단을 내린 결과가 생리적인 반응으로 나타나는 것인데, 여기서의 웃음은 가치 판단과는 무관하고 오로지 웃음 주체의 특별한 목적을 달성하기 위한 수단으로 활용되고 있다. 전자를 ‘반사적인 웃음’이라고 하면 후자를 ‘의도적인 웃음’이라고 할 수 있을 것이다.

는 창자가 노골적으로 청자를 웃기려고 한 대목이다. 그러나 그 전후 상황의 비장함은 그러한 웃음을 억제하기에 충분하다. 그래서 창자가 설사 이 대목에서 웃게 된다고 해도 그것은 이 상황에 대한 지적 판단에 의한 웃음은 아니게 된다. 즉 청자는 창자의 세계인식을 긍정해서 웃게 되는 것은 아니라는 것이다. 따라서 이러한 장면에서 유발되는 청자의 웃음의 의미는 창자의 웃음의 의미와 일치한다고 볼 수 없는 것이다.

Ⅲ. 판소리 웃음의 세계 인식과 그 기능

1. 세계에 대한 대립적 인식

지금까지 청자의 웃음을 중심으로 하여 판소리 웃음의 양상에 대해서 살펴보았다. 판소리 웃음은 언제나 창자와 청자의 가치 판단의 결과로서 성립되는 것이기 때문에 양자의 일치 여부에 따라 판소리 웃음의 양상이 달리 나타난다.

먼저 창자와 청자 모두 웃고 있고 그 웃음의 의미도 동일한 것을 들 수 있다. 이것이 바로 조화의 웃음이다. 이 경우의 판소리 웃음은 작중인물이 나 작중인물이 처한 상황에 대한 창자와 청자의 가치판단이 일치하는 것을 의미한다. 더욱이 작중인물까지도 그와 같은 의미의 웃음을 웃기도 하는 경우라면 긍정적인 평가에 의한 웃음이라고 할 수 있다. 작중인물, 창자 그리고 청자가 모두 웃는 웃음은 판소리의 결말 부분에서나 발견할 수 있다.

판소리에는 또한 대립의 웃음이 있다. 이에선 첫째 창자와 청자가 모두 웃고 있긴 하지만 그 웃음의 의미가 서로 대립적인 것을 들 수 있다. 이러한 웃음이 전체 판소리 웃음의 대부분을 차지한다. 이 경우에는 창자의 가치 판단이 청자의 가치 판단에 의해 부정되는데, 청자의 가치 판단은 보편적인 가치 규준에 의한 것이기 때문에 이러한 청자의 웃음으로 인해서 창자의 허위나 어리석음이 창자와 청자의 가치 판단 대상이 서로 달

라서 그 웃음의 의미가 달라지는 것이다. 이 때는 주로 청자의 가치 판단의 대상은 창자의 언행이 된다. 다음으로는 작중인물은 전혀 웃고 있지 않을 뿐만 아니라 창자도 작중인물의 언행에서 웃음을 이끌어내려고 하지도 않는데 청자는 웃게 되는 것을 들 수 있다. 이 경우에도 작중 인물의 가치 판단과 청자의 가치 판단은 대립한다. 물론 청자의 가치 판단이 더 우위에 있다는 점은 말할 것도 없다.

이상에서 우리가 판소리의 웃음이라고 부르는 것은 창자의 가치 판단과 청자의 가치 판단의 대립에서 유발되는 것임을 알 수 있다. 그리고 이 대립은 곧잘 청자에 의해 창자가 부정되는 것에 의해 소멸되는 것처럼 보인다. 그러나 실제로 그렇지 않다. 이 대립은 결코 사라질 수가 없는 것이다. 왜냐하면 청자에 의해 창자의 가치 판단이 영향을 받는 것이 아니기 때문이다. 만일 이 대립이 사라져 버린다면 판소리의 웃음은 더 이상 지속될 수 없게 될 것이다.

이와 같이 가치 판단이 대립된다는 것은 그 가치 판단의 기준이 대립된다는 것이다. 가치 판단이 기준을 우리는 세계 인식이라 부를 수 있다면, 판소리의 웃음은 결국 창자와 청자의 세계 인식의 대립성에서 야기되는 것이라 하겠다.

이런 점에서 판소리의 웃음은 여타의 웃음과 구별된다고 하겠다. 이를 확인하기 위해서 탈춤의 웃음과 비교해 보기로 하자.

말뚝이 : (중양쯤 나와서) 쉬어. (음악과 춤 멈춘다.) 양반 나오신다아! 양반이라고 하니까 노론(老論) 소론(少論) 호조(戶曹) 병조(兵曹) 옥당(玉堂)을 다 지내고 삼정승(三政丞) 육판서(六判書)를 다 지낸 퇴로재상(退老宰相)으로 계신 양반인 줄 아지 마시오. 개질량이라는 양자에 개다리 소반이라는 반자 쓰는 양반이 나오신단 말이요.

양반들 : 아아, 이놈 뭐야아!

말뚝이 : 아, 이 양반들 어찌 듣는지 모르갔소. 노론, 소론, 호조, 병조, 옥당을 다 지내고 삼정승, 육판서를 다 지내고 퇴로 재상으로 계신 이생원네 삼형제분이 나온신다고 그리하였소.

양반들 : (합창) <이생원이라네.> (긋거리 장단으로 모두 춤을 춘다. 도령은 때때로 형들의 면상을 치며 논다. 끝까지 그런 행동을 한다.)⁸⁾

인용 대목은 말뚝이가 양반들을 조롱하며 비웃고 관객들도 작중 인물인 말뚝이의 가치 판단에 공감하여 웃게 되는 장면이다. 탈춤에는 작중 인물 간의 세계 인식의 대립은 있을지라도 작중 인물과 관객의 세계 인식의 대립은 존재하지 않는다. 탈춤의 경우에는 관객은 탈춤의 내적 세계에서 주도적인 역할을 수행하는 특정의 작중인물의 세계 인식을 그대로 자기화하는 데 초점을 맞추게 된다. 이에 반해 판소리에서는 어떤 특정의 작중인물의 세계 인식에 일정한 거리를 두는 데 초점을 맞추게 된다. 다시 말하면 탈춤의 웃음은 작중인물과 관객 사이에 거리를 없애으로써 동일한 세계인식을 드러내는 데 반해, 판소리의 웃음은 작중인물·창자와 때로는 거리를 없애기도 하지만 때로는 상당한 정도의 거리를 둠으로써 서로 이질적인 세계인식을 드러내기도 하는 것이다.

판소리 웃음은 기본적으로 작중인물, 창자 그리고 청자가 서로 조화를 이루거나 대립을 보임으로써 유발된다. 이러한 조화와 대립의 웃음은, 판소리 사설이 그 자체로는 비합리적이고 비유기적인 서사적 구조를 가지고 있음에도 불구하고 판소리의 시작부터 끝까지 줄곧 청자를 긴장시키거나 그 긴장을 이완시키는 것이다. 그러나 판소리다운 웃음은 작중인물·창자의 세계인식과 청자의 세계인식이 대립함으로써 일어난다. 이런 점에서 판소리의 웃음은 '대립의 웃음'으로 규정할 수 있을 것으로 보인다.

2. 대립적 세계 인식의 초월적 포용

판소리의 웃음은 결국 청자의 웃음이다. 이 청자의 웃음은 창자의 세계 인식과 청자의 세계 인식이 대립함으로써 야기되는 것이다. 그런데 판소리에서는 창자의 세계 인식에 대해서 청자의 세계 인식이 우위를 점한다.

8) 이두현, 『한국가면극』(한국 가면극 연구회, 1969), 316면.

이처럼 청자의 인식론적 우위는 청자가 특정의 개인이 아니라 당대의 보편적인 인간을 대표하기 때문에 가능한 것이다. 그래서 판소리에서의 세계 인식의 대립의 해소를 지향한다면 그것은 청자의 세계 인식을 청자의 세계 인식에 통합시키는 방향으로 모색되어야 할 것이다. 판소리 창자가 판소리 청자의 반응을 통해서 스스로 판소리 사설을 재구성하는 것을 흔히 볼 수 있는데, 이는 창자가 청자의 세계 인식을 자기의 것으로 수용하는 경우라 할 수 있다. 그런데 만일 창자가 청자의 가치판단을 전적으로 수용해 버린다면 판소리에는 대립의 웃음은 사라지고 조화의 웃음만이 남을 것이다. 이렇게 되면 판소리는 더 이상 판소리의 구실을 할 수 없게 된다. 이런 이유에서 판소리 사설작가나 판소리 창자는 결코 이 대립의 웃음을 없애지 않는다. 이것이 판소리의 아이러니인 것이다.

그런데 작중인물과 창자 그리고 청자의 대립은 판소리에만 국한된 것이 아니다. 이것은 모든 서사물이 공통적으로 가지고 있는 기본적인 대립이다. 소설에서는 작중인물끼리도 대립하고 작중인물과 서술자도 대립하고 나아가서는 그 소설의 작중인물·서술자와 독자도 대립한다. 따라서 대립의 측면에서만 판소리의 미학을 논할 수는 없다. 판소리를 판소리답게 하는 것은 대립에 있는 것이 아니라 웃음으로써 대립을 표출한다는 데 있다.

대립의 웃음은 이중적인 속성을 지닌다. 세계인식이 대립함으로써 웃음이 유발되는 것이지만 그 웃음을 통해서 세계인식의 대립성이 약화되거나 해소되는 것이다. 심봉사의 웃음이 그러했고 놀부의 박타령이 그러했고 춘향이의 십장가가 그러했다. 세계인식의 대립성이 전혀 없으면 서사물로 성립되지 못하고 대립성이 약화되거나 해소되지 않는 서사물은 비극적 서사물이 되어 버린다. 그런데 판소리는 대립의 웃음을 통해 서사성을 획득하고 동시에 비극성을 탈색시켜 버리는 것이다. 바로 이 점이 판소리를 판소리답게 하는 것이므로 판소리의 대립적 웃음은 판소리 미학의 요체가 된다.

판소리의 결말은 대개가 해피엔딩이다. 이러한 해피엔딩을 가져오는 것은 판소리의 사설의 전개과정에서의 대립이 대립적이지 못한 대립이어서

가 아니라 끊임없이 그 대립을 약화시켜 왔기 때문이었다. 그때 조화의 웃음도 유효하게 작용했지만 대립 자체를 웃음으로 표출함으로써 대립을 해소하려 한 대립의 웃음의 크게 기여했다. 그런데 유독 <변강쇠가>만은 후반부로 가면서 웃음이 사라지게 된다. 후반부에서도 <변강쇠가> 특유의 性愛에 관한 사설이 계속되는데도 이미 웃음과는 거리가 먼 사설이었다. 즉 <변강쇠가>는 대립을 점점 고조시켜 나가기만 했지 그 대립을 해소할 수 있는 장치를 스스로 배제해 버렸던 것이다. 이것은 <변강쇠가>가 다른 미의식에 의해서 사설이 이루어졌음을 의미한다.⁹⁾ <변강쇠가>의 전승이 차단된 것도 <변강쇠가>가 대립의 웃음이라는 판소리적 특성을 상실했기 때문이 아닌가 한다.

이를 살펴보기 위해 시중 대립적인 인물이 각축을 벌이는 <토별가>의 결말과 <변강쇠가>의 결말을 비교해 보기로 한다.

(마-1) (토끼가) 鐵丸 똥을 많이 누어, 칩잎의 단단히 싸, 자라 등의 올려 놓고, 칩으로 감아 주니, 주부가 짙어지고, 수궁으로 간 연후의, 走塘之獸라 니, 토끼 오죽 좋것나냐, 깡장깡장 뛰어가며, 籍氣가 무섭구나.....이때의 主簿난 수궁에 들어가서, 용왕이 兔糞 먹고, 병이 나아 충신되고, 퇴끼난 신신 따라, 월궁으로 올라가서, 여태까지 搗藥하니, 자라와 토끼란 게, 동시 미물로서, 장한 충성 많은 의사, 사람하고 같은 고로, 타령을 만들어서, 세상의 유전하니, 사람이라 명색하고, 퇴별만 못 하면, 그 아니 무색한가. 부디부디 조심하오. (354면)

(마-2)복망산 급히 가서, 송장 짐을 부리우니, 석 짐은 다 부리고, 덩득이 진 송장은, 강쇠와 초라니라, 등에 붙어 땀 수 없다. 각설이 세 동무난, 여섯 송장 묻어 주고, 하직하고 간 연후에, 덩득이 분을 내어, 사면을 둘러보니, 곳곳한 큰 소나무, 나란히 두 주 서서, 한 가운데 부인 틈이, 사람 하나 가것 거든, 두 주먹을 불끈 쥐고, 우르르 달박음질, 술 틈으로 쑥 나가니, 짙어진 송장 짐이, 우두둑 삼동 나서, 위 아래 두 도막은, 땅에 절뎛 떨어지고, 가운

9) 김종철은, <변강쇠가>의 미의식을 '기괴미'로 파악한다.(김종철, '<변강쇠가>와 기괴미', 『판소리의 정서와 미학』(역사비평사, 1966) 참고.

데 한 도막은, 북통 같이 등에 붙어, 맘만 해도 떨어 수 없다. 遙看瀑布掛長天,
 좋은 절벽 찾아 가서, 등을 길기로 드난디. (487-8면)

(마-1)은 작중세계에서 끝없이 서로 대립하던 토끼와 자라가 어떻게 그 대립을 해소하는지를 보여 준다. 이에 반해 (마-2)는 마지막 순간까지 뱀득이와 변강쇠가 극한적인 대립을 보이고 그 결말은 참담한 비극, 혐오스러운 비극으로 인식된다는 것을 보여 준다. 즉 (마-1)은 대립이 해소되는 것을 보여 주는 반면 (마-2)는 표면적으로는 뱀득이의 승리로 보이지만 뱀득이와 변강쇠 사이에는 팽팽한 대립이 지속되고 있는 것이다. (마-1)은 대립이 해소됨과 동시에 웃음이 유발된다. 이에 반해 (마-2)에서는 대립이 지속되고 있을 뿐만 아니라 혐오감이 유발된다. 판소리에서는 대부분의 경우 대립이 야기될 때도 웃음이 뒤따랐다는 것과 비교해 보면 (마-2)의 대립이 얼마나 비판소리적인 것인가를 알 수 있다.

이를 좀더 구체적으로 살펴보기로 하자. 먼저 <토별가>를 보면, 토끼의 세계 인식은 자라의 세계 인식보다 우위에 있었다. 토끼는 자라의 꾀에 빠져 죽음의 위기와 맞부딪히기는 했어도 결국은 그로부터 벗어났기 때문이다. 그렇다고 해서 자라가 토끼에 의해 패배당하는 것이라 할 수는 없다. 자라 역시 자신이 원하는 용왕의 병을 고칠 영약을 손에 넣게 된다. 위에 인용한 대목에서는 토끼가 준 토분으로 용왕의 병을 고치는데, 약의 종류와 약을 얻는 방법은 판본에 따라서 다르다. 이것은 <토별가>의 근원설화인 ‘龜兎之說’에서는 자라가 약을 구하는 대목이 없는 것과는 좋은 대조를 이룬다. ‘龜兎之說’에서는 토끼와 자라 어느 한 쪽의 세계 인식이 절대 우위를 점하는 데 비해 <토별가>에서는 양자의 세계 인식이 팽팽하게 대립을 이루고 있을 뿐만 아니라 그 각각의 세계 인식은 그 나름대로의 보상을 받는다는 것을 의미한다. 다시 말하면, 판소리에서는 작중인물의 세계 인식의 대립조차 그 대립점을 초월하여 공존할 수 있음을 알 수 있다.

이에 반해 (마-2)에 보이는 <변강쇠가>의 결말은 참담하기 이를 데 없다. 변강쇠는 죽어서 뱀득이의 등에 붙어 떨어지지도 않는다. 뱀득이와

변강쇠가 크게 대립하고 있음을 보여 준다. 뎃득이는 마침내 변강쇠의 시체를 세 부분으로 쪼개버림으로써 그 대립에서 승리를 거두게 된다. 그것도 모자라 뎃득이는 아직도 등에 붙어 있는 변강쇠의 시체의 일부를 벽에다가 갈아 버린다. 이 장면에서 작중인물이든 창자든 청자든 그 누구도 웃음을 떠올리지 못한다. 따라서 그 대립을 상호 초월적으로 포용한다는 것은 기대하기 어렵게 된다.

이와 같은 작중인물 간의 대립과 그 해소 또는 지속은 창자와 청자의 대립으로 그대로 전이된다. <토별가>의 창자는 작중인물 간의 대립과 그 해소를 그대로 긍정한다. 이 점은 <변강쇠가>도 마찬가지이다. 그런데 <토별가>의 창자는 청자의 그러한 세계인식을 웃음으로 수용해 낸다. 즉 이 경우에는 조화의 웃음이 유발되는 것이다. 그러나 <변강쇠가>의 창자는 창자의 세계인식에 대해서 혐오감을 통한 거부감을 드러내지 않을 수가 없을 것이다. 이것은 <변강쇠가>에서는 뎃득이와 변강쇠의 대립 못지않게 이를 노래하는 창자와 이를 들어야 하는 청자의 대립 역시 심각하며 그 대립은 전혀 해소될 가능성이 없음을 의미하는 것이다.

웃음은 비록 그 웃음이 매우 공격적인 웃음이라 하더라도 인간의 여타의 다른 표현 수단에 비해서는 덜 공격적이다. 게다가 그 웃음은 비록 세계인식의 대립에서 유발되었다 하더라도 웃음을 웃게 되면 그 대립은 약화되거나 해소된다. 대립을 약화시키거나 해소한다는 것은 대립 그 자체를 넘어서서 대립을 상호 포용하게 됨을 의미하는 것이다.

IV. 판소리 웃음의 문학교육적 함의-결론을 대신하여

판소리의 웃음은 작중인물간의 조화와 대립, 작중인물과 창자 그리고 청자 상호 간의 조화와 대립으로 야기되지만 그 핵심은 창자와 청자 사이의 웃음이 차지한다. 왜냐 하면 판소리를 기본적으로 연행물이어서, 적어도 웃음의 측면에서 보면, 창자는 청자의 웃음을 유발시키는 것을 연행

의 목적으로 삼고 있다고 할 수 있기 때문이다. 그러나 판소리의 웃음은 단순히 심리적 긴장의 이완이 아니었다. 그것은 세계 인식과 그 미학을 동시에 내함하고 있는 것이었다. 판소리의 웃음은 작중인물, 창자 그리고 청자의 세계인식이 조화를 이룰 때와 대립할 때 유발된다. 그런데 판소리의 중심을 이루는 것은 대립의 웃음이다. 이 대립의 웃음은 세계인식의 대립에서 유발되는 것이면서 동시에 그 대립을 약화시키거나 해소시킨다. 이런 점에서 대립의 웃음에서 판소리의 미의식을 추구하는 것도 가능한 것으로 보인다. 판소리는 작중인물 상호 간, 창자와 청자 상호 간의 대립으로 인해 그 서사성을 획득하지만 그것을 대립의 웃음으로 표출함으로써 이질적인 세계인식을 초월적으로 상호 포용할 수 있게 된 것이다.

이러한 사실은 판소리 사설의 창작 원리를 고구하는 데 참고가 될 것으로 보인다. <변강쇠가>가 전승이 단절된 것은 여러 가지 이유가 있겠지만 <변강쇠가>는 대립만 있고 그 대립을 해소할 수 있는 웃음미학을 갖추지 못했던 것이다. 이것은 웃음이 판소리보다 우선한다는 것이 아니라 웃음이 가지고 있는 대립과 그 대립의 초월적 포용이라는 세계관이 판소리를 구성했다는 것을 의미한다.

오늘날에도 여전히 전통적으로 전승되어 온 판소리만 연행되고 있다. 이는 새로운 판소리의 창작이 성공을 거두지 못한 데 기인하는 것이다. 기억될 만한 판소리 창작들은 대개가 세계인식의 대립이 첨예한 것을 소재로 다루었다. 일제 시대의 烈士들을 다룬 판소리가 그러했고 최근의 광주 사건을 다룬 판소리도 그러했다. 그러한 판소리들이 청자의 호응을 얻지 못했던 것은 거기에는 비극적인 대립만 존재했지 그 대립을 초월적으로 포용해 나가는 웃음의 미학이 깔려 있지 않았기 때문인 것으로 보인다. 이와 함께 거론할 수 있는 것이 판소리 문체라는 것이다. 진정한 판소리 문체는 판소리 사설의 언어적 특징을 모방하는 데 있는 것이 아니라 판소리 사설이 가지고 있는 세계 인식과 그 미학, 즉 대립의 웃음을 담아내는 데 있는 것으로 보인다. 이런 점에서 채만식의 문체와 김지하의 문체는 대조적이다.

판소리의 대립의 웃음은 오늘날의 웃음 문화를 세련시키는 데도 도움이 될 수 있을 것으로 보인다. 우리 민족은 특히나 웃음을 즐겼던 것 같다. 고려 시대의 詩話에서부터 조선 시대의 수많은 野談들 그리고 고전소설 등은 웃음의 보고라 할 수 있다. 그러한 웃음이 그저 破閑이나 禦睡의 소비적 기능만 가진 것은 아니었다. 웃음은 분명 심리적 긴장의 이완에서 표출되는 생리적 반응인 것은 분명하다. 그러나 그러한 심리적 긴장의 이완 이면에는 세계에 대한 인식과 그러한 인식들의 상호 대립이 깔려 있는 것이다. 또한 그러한 대립을 초월적으로 포용하기 위해서 웃음을 이용하기도 한다.

그런데 오늘날 횡행하는 웃음은 그러한 웃음과는 다르다. 말초적이고 감각적인 웃음을 유발시키고 또 그러한 웃음을 즐기고 있는 것이 현대의 웃음 문화이다. 그에 대한 반성은 주로 코미디 프로그램의 저질 웃음에 대한 비판으로 제기되곤 했다. 그러나 그 대안을 모색하려는 시도는 별로 없었던 것으로 기억된다. 이러한 시점에서 판소리의 웃음을 오늘날에 되살리는 것은 새로운 돌파구를 창출하는 방법이 될 수 있을 것으로 보인다.

이상과 같이 판소리의 웃음과 그 의미를 천착해 보는 것은 가까이서 새로운 판소리 사설의 창작의 원리를 발견하는 데 기여하기 위해서이고 한 걸음 나아가서는 현대의 웃음 문화를 고급화하는 방법을 모색하는 데 단서를 제공하는 데 있다고 하겠다. 그러나 이를 위해서는 판소리의 연행 상황을 자료로 채록하여 그것을 바탕으로 판소리의 웃음을 연구하는 본격적인 자세가 요구된다. 판소리의 웃음은 판소리 창자와 판소리 청자 사이의 역동적인 관계에서 유발되기 때문이다. 이런 점을 간과한 본고의 논의는 일정한 한계를 지닌다고 할 수 있다. 이에 대해서는 후고를 통해 보완할 수밖에 없겠다.

<참 고 문 헌>

- 강한영 교주, 『신재효 판소리 사설 여섯마당집』(형설출판사, 1981).
완판 84장본 열여춘향슈절가, (이가원 주, 『개고 춘향가』, 정음사, 1986).
김종철, ‘<변강쇠가>와 기괴미’, 『판소리의 정서와 미학』(역사비평사, 1966)
정노식, 『조선창극사』(조선일보사, 1940).
유재천, 『우리말 역순 사전』(정음사, 1985).
이두현, 『한국가면극』(한국 가면극 연구회, 1969).
조동일, 『탈춤의 역사와 원리』(홍성사, 1979).
『漢韓대사전』(민중서림, 1966).