



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사학위논문

이자람 창작 판소리
<노인과 바다> 연구

2023년 2월

서울대학교 대학원

음악과 국악전공

이 자 람

이자람 창작 판소리 <노인과 바다> 연구

지도교수 김 승 근

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함
2022년 4월

서울대학교 대학원
음악과 국악전공
이 자 람

이자람의 음악박사 학위논문을 인준함
2023년 1월

위 원 장 성 기 련 (인)

부위원장 Anna Yates-Lu (인)

위 원 윤 명 원 (인)

위 원 채 수 정 (인)

위 원 김 승 근 (인)

국 문 초 록

본 연구는 <노인과 바다>의 창작 과정을 분석하여 이를 통해 판소리의 창작기법을 제시하려는데 그 목적이 있다.

연구의 토대로서 전통 판소리의 발생과 전승 과정에서의 창작 양상 고찰을 통해 판소리를 구성하는 요소를 살펴보았다. 판소리는 사설, 음악, 연행, 전승으로 이루어지며 사설의 이면 구현은 사설이 음악으로 짜여질 때와 음악을 연행할 때 이루어진다. 사설은 창, 아니리로 구성되며 이야기 진술에서 발화 층위의 활용과 서사의 신축·삽입·삭제를 통해 판소리 창본으로서의 특징을 갖는다. 음악은 장단, 악조, 성음, 시김새로 구성되며 기존 판소리 대목·민요·가요의 활용이 나타난다. 연행은 연행자, 고수, 청중으로 이루어지며 연행자는 사설, 음악, 발림, 너름새, 즉흥적 발화 층위의 활용으로 연행하고 고수는 장단과 취임새, 관객은 취임새를 한다. 이렇게 만들어진 판소리는 전승 과정에서 재창작이 이루어져 각 요소에서 더늠 창출과 삽입이 이루어진다.

이러한 분석을 토대로 <노인과 바다>를 이루는 각 요소의 양상을 살펴본 결과는 다음과 같다.

사설 짜기는 창과 아니리로의 기본 구성을 갖추고 이야기 진술에서 발화 층위의 활용의 적극적인 사용이 두드러지며, 서사의 신축·삽입·삭제가 나타난다. 또한 사설 상의 열린 구조의 삽입으로 가변적 구간을 설정하였다. 더불어 단가-본사가-뒷풀이로의 전통적 연행 구조의 양식화를 이루어 전통성을 표방한다.

음악 창작에 있어서의 사설의 이면 구현은 전통 판소리의 음악적 기초를 따른다. 사설 극적 상황에 따른 장단과 악조의 선택은 전통 판소리와 대부분 일치한다. 다만 자진모리와 계면조, 자진모리와 엇모리, 경드름의 사설 극적 상황은 전통 판소리에서와 다른 양상이 나타난다. 이는 <노인과 바다>의 특징적 작창 기법으로 인한 사설 극적 상황 표현의 새로운 양상 때문이다.

<노인과 바다>에서 나타나는 작창 기법은 악조의 변용, 선율구성기법, 반음 기법, 장단 구성의 활용이다.

악조의 변용으로는 계면조의 변용, 경드름 선율의 변용, 권마성 가락의 변용이 있다. 선율구성기법은 전통 판소리의 작창법을 극대화한 작창기법이다. 이와 같은 기존 악조의 변용이나 전통적 작창법의 극대화는 새로운 더듬 창출로 이어질 수 있으며, 전통 판소리에서 보다 더 다양한 극적 상황의 이면 구현에 활용 가능하다는 장점이 있다.

반음 기법은 <노인과 바다>에서 세 가지 형태로 나타난다. 첫째, 권마성가락의 변용 선율 사용 시 각각의 선율형을 서로 오가는 형태, 둘째, 관객에게 익숙한 영화 삽입 테마곡의 선율을 사설 상황에 활용하는 형태, 셋째, 단어가 내포하는 운동성을 반음진행의 음배열로 표현한 형태이다.

장단 구성의 활용에서는 사설 극적 상황에 따른 장단의 선택, 고법의 변용, 엇붙임 극대화를 통한 긴장과 이완 생성, 엇붙임 극대화를 통한 유희성 생성이 나타난다. 장단의 선택과 엇붙임 극대화를 사용한 긴장·이완·유희성 생성은 판소리 창작 질서의 확장 양상이며, 고법의 변용은 사설 이면 구현을 시도하며 생성된 고법에서의 더듬이다.

연행에 있어서의 이면 구현은 무대화 과정과 무대 연행 과정으로 나누어 살펴보았다. 이 두 과정에서도 전통 판소리의 연행 특징들이 적극적으로 활용되고 표출되며 확장되어 더듬으로 나타난다.

이상의 분석을 통해 창작 판소리가 판소리 구성 요소의 특성을 따라 만들어질 때 그 생명력을 이어갈 가능성이 있음을 확인하였다. 또한 특징적 요소들에서 동시대적 이면 구현을 통한 더듬 생성을 이루는 것이 창작 판소리 작품 고유의 특징을 만들어내는 것을 확인하였다. 본고에서 제시된 사설의 창작 방법, 음악의 작창 기법들과 연행의 훈련 방식과 창작 방법들은 창작 판소리 창작 시에 전통적 창작기법을 계승하며 동시대 더듬을 창출하는 하나의 방법이 될 수 있을 것이다.

주요어: 창작 판소리, 노인과 바다, 더듬, 이면 구현, 동시대성, 작창 기법
학 번: 2011-30524

목 차

I. 서론	1
1. 문제제기 및 연구목적	1
2. 선행 연구 검토	4
3. 연구대상 및 방법	13
II. 연구의 기초	21
1. 전통 판소리 5바탕	22
1) 시대별 판소리 제작의 덕목 변화	22
2) <적벽가>와 <삼국지연의>	34
2. 20세기 창작 판소리	50
1) 정정렬의 <숙영낭자전>	51
2) 박동진의 <예수전>	56
3) 임진택의 <오월광주>	60
3. 2000년 이후 창작 판소리	65
1) 2000년대 초반의 창작 판소리	65
2) 장편 창작 판소리의 등장	70
4. 소결	77
III. <노인과 바다>의 사설 짜기	80
1. 작품 선정	80
1) 기획 의도	82
2) 창작 의도	85

2. 소설에서 판소리로의 사설 짜기	90
1) 주제의 변화	91
2) 사설 구성과 이야기 구조의 변화	95
3) 이야기 진술에서 발화 층위의 활용	102
4) 열린 구조 삽입	109
3. 전통적 연행 구조의 양식화	118
1) 단가	119
2) 뒷풀이	125
3) 단가-본사가-뒷풀이 구조의 양식화	129
4. 소결	132

IV. <노인과 바다> 사설의 이면 구현 134

1. 음악 창작에 있어서의 이면 구현	135
1) 전통 판소리에 기한 음악적 기초	135
2) 작창 기법	140
2. 연행에 있어서의 이면 구현	212
1) 무대화 과정	213
2) 무대 연행	237
3. 소결	242

V. 결론 244

참고문헌	248
부 록	265
Abstract	361

표 목 차

<표 1> <노인과 바다> 공연 연보	13
<표 2> <노인과 바다> 분석 자료	15
<표 3> <노인과 바다> 비교분석 시 활용 자료	16
<표 4> 19세기 전반기 더듬 양상	25
<표 5> 더듬의 양상 변화	27
<표 6> 19세기 후반기 더듬 양상: 악조	28
<표 7> 19세기 후반기 더듬 양상: 악조 외	30
<표 8> 소설 <삼국지연의>와 판소리 <적벽가> 비교	35
<표 9> <화용도 타령>과 <적벽가> 비교	36
<표 10> ‘적벽화전’의 서사의 신축이 나타난 예: 서사 확대	38
<표 11> ‘적벽화전’의 서사의 신축이 나타난 예: 서사 축약	40
<표 12> <적벽가> 삽입대목	40
<표 13> <적벽가>에 나타나는 세 가지 발화 층위 양상	42
<표 14> 판소리 구성 요소	49
<표 15> 소설 <수경낭자전>과 판소리<숙영낭자전> 비교	52
<표 16> <숙영낭자전>의 판소리 5바탕 사설 차용 대목	54
<표 17> <예수전>에 나타나는 서사자의 발화 층위 사설	57
<표 18> <오월광주>에 나타나는 판소리 창작 양상	62
<표 19> 박태오 <스타대전>과 김명자 <슈퍼덱 씨름대회 출전기> 창작 양상	67
<표 20> 희곡 <사천의 선인>과 판소리 <사천가>의 비교	72
<표 21> <사천가> 창작 양상	74
<표 22> 이자람 창작 판소리 작품별 연출과 드라마트루기 목록	87
<표 23> <노인과 바다> 작품 선정 과정	90
<표 24> 소설 <노인과 바다>와 판소리 <노인과 바다> 주제 의식 양상 비교	92
<표 25> 소설 <노인과 바다>와 판소리 <노인과 바다> 이야기 구조 비교	97

<표 26> <노인과 바다> 구조와 구성	98
<표 27> <적벽가> 공연의 이야기 진술에서 발화 층위 분류: 박동진 명창 공연 실황	103
<표 28> <노인과 바다> 공연의 이야기 진술에서 발화 층위 분류: 각 발화 층위의 활용	106
<표 29> <노인과 바다> 공연의 이야기 진술에서 발화 층위 분류: 소리꾼/각색자로서의 발화 층위	108
<표 30> <노인과 바다> ‘멕시코만 한가운데’ 제 1~6장단: 열린 구조에 의한 사설 변형	113
<표 31> <노인과 바다> ‘엘 캄페온’: 무대화 과정에서의 열린 구조 삽입	115
<표 32> <노인과 바다> ‘아니리(쿠바음식)’: 관객 반응에 의한 사설 변형	116
<표 33> 이자람 창작 판소리 작품별 단가 사설 비교	123
<표 34> 전통 판소리 5대가의 뒷풀이 사설 비교	127
<표 35> 이자람 창작 판소리 작품별 구조 비교	129
<표 36> <노인과 바다> 사설 짜기 과정	132
<표 37> <노인과 바다> 장단·조와 사설의 극적 상황	137
<표 38> <노인과 바다> 경드름 변용 선율형 사용 양상: ‘엘 캄페온’, ‘밤’, ‘노인 독백’	159
<표 39> <노인과 바다> ‘상어 떼’ 1~10장단 붙임새	190
<표 40> 대본 수정에 의한 <노인과 바다>의 장단 변화	195
<표 41> <노인과 바다> 전체 장단 구성	197
<표 42> <노인과 바다> 전체 장단 빠르기 변화	199
<표 43> <적벽가> 전체 장단 빠르기 변화	200
<표 44> <적벽가> 중 ‘공명이 그제야’ 붙임새	204
<표 45> 동초제 <춘향가> 중 ‘해소식’ 제14~38장단 붙임새	207
<표 46> <노인과 바다> 음악 창작 과정	211
<표 47> 이자람 창작 판소리의 작품별 너름새 목표 의식 변화	215
<표 48> 이자람 창작 판소리 작품별 인물 구축 방법 양상	223
<표 49> 노인과 바다의 창작 과정	241

악 보 목 차

<악보 1> <노인과 바다> ‘멕시코만 한가운데’(2019년 두산아트센터 공연) 제1~7장단	111
<악보 2> <노인과 바다> ‘멕시코만 한가운데’(2021년 거제문화예술회관 공연) 제1~7장단	112
<악보 3> <편시춘>(성창순 창) 제1~3장단	120
<악보 4> <노인과 바다> ‘도입단가’ 제1~3장단	120
<악보 5> <사철가>(조상현 창) 제29~30장단	121
<악보 6> <노인과 바다> ‘도입단가’ 제 8~11장단	121
<악보 7> <사철가>(조상현 창) 제29~30장단	122
<악보 8> <노인과 바다> ‘도입단가’ 제15~16장단	123
<악보 9> <적벽가> ‘뒷풀이’(송순섭 창) 제5~10장단	126
<악보 10> <노인과 바다> ‘뒷풀이’ 제23~26장단	126
<악보 11> <노인과 바다> ‘역시 산티아고’ 제1~16장단:계면조 변용1	142
<악보 12> <노인과 바다> ‘다랑어 회뜨기’ 제1~14장단: 계면조 변용2	144
<악보 13> <노인과 바다> ‘바닷길’ 제1~14장단: 계면조 변용3	146
<악보 14> 경드름 음계	148
<악보 15> 경드름 중지선율형	148
<악보 16> <수궁가> ‘토끼 욕하는 대목’(오정숙 창) 제1~5장단	149
<악보 17> <사천가> ‘목수쟁이’ 제1~5장단	150
<악보 18> <노인과 바다> ‘첫째 날’ 제1~8장단: 경드름 변용1	153
<악보 19> <노인과 바다> ‘첫째 날’ 제18~26장단: 경드름 변용2	156
<악보 20> 권마성제 음계와 주요음	162
<악보 21> <노인과 바다> ‘다랑어 떼’ 제13~16장단: 권마성가락 변용1	163
<악보 22> <노인과 바다> ‘다랑어 떼’ 제27~32마디: 권마성가락 변용2	165
<악보 23> ‘다랑어 떼’ 권마성 가락 음계와 주요음	166
<악보 24> <춘향가> ‘어사 상봉대목’(오정숙 창) 창조	167
<악보 25> <적벽가> ‘당당헌 유현주’(송순섭 창) 제15~16장단	168
<악보 26> <노인과 바다> ‘어부출항’ 제3~6장단: 단어 고저장단 선	

울화1	169
<악보 27> <노인과 바다> ‘노인 소개’ 제2~5장단: 단어 고저장단 선 울화2	170
<악보 28> <춘향가> ‘어사 상봉’(오정숙 창) 창조	171
<악보 29> <적벽가> ‘당당헌 유현주’(송순섭 창) 제9~10장단: 단어·문장이 내포한 운동성 선울화1	172
<악보 30> <적벽가> ‘당당헌 유현주’(송순섭 창) 제14~15장단: 단어·문장이 내포한 운동성 선울화2	172
<악보 31> <적벽가> ‘공명이 그제야’(송순섭 창) 제5~7장단: 단어·문장이 내포한 운동성 선울화3	173
<악보 32> <노인과 바다> ‘다랑어’ 제9~13장단: 단어·문장이 내포한 운동성·방향성 선울화 확장1	174
<악보 33> <노인과 바다> ‘다랑어’ 제25~26장단: 단어·문장이 내포한 운동성·방향성 선울화 확장2	174
<악보 34> <노인과 바다> ‘청새치 입질’ 제3~8, 37~40장단·‘밤’ 제3, 4장단: 단어·문장이 내포한 운동성·방향성 선울화 확장3	176
<악보 35> <노인과 바다> ‘다랑어 떼’ 제1~10장단: 의성어·의태어 선 울화1	179
<악보 36> <노인과 바다> ‘낚잡’ 제4~5장단: 의성어·의태어 선울화2	180
<악보 37> <노인과 바다> ‘청새치 등장’ 제3~5장단: 의성어·의태어 선 울화3	181
<악보 38> <노인과 바다> ‘청새치 등장’ 제 9~12장단: 의성어·의태어 선울 화4	182
<악보 39> <노인과 바다> ‘바닷일’ 제11~12장단: 의성어·의태어화1	184
<악보 40> <노인과 바다> ‘낚잡’ 제6~7장단: 의성어·의태어화2	184
<악보 41> <노인과 바다> ‘엘 캄페온’ 제26~29장단: 의성어·의태어 화3	185
<악보 42> 영화 <쥬스> ‘Main Title And First Victim’ 제1~12마디	188
<악보 43> <노인과 바다> ‘상어 떼’ 제1~10장단: 악곡 차용에 의한 반음 기법	189
<악보 44> <노인과 바다> ‘다랑어’ 제3~10장단·‘청새치 입질’ 제37~40장단:	

단어 운동성의 반음 기법	192
<악보 45> <노인과 바다> 중 ‘낚잡’ 제3~7장단: 고법의 변용	202
<악보 46> <노인과 바다> ‘청새치 입질’ 제9~10, 15~20, 31~34장단	205
<악보 47> <노인과 바다> ‘노인 각오’ 제3~16장단: 붙임새를 통한 유희성 획득	209

사 진 목 차

<사진 1> <노인과 바다>의 무대 <두산아트센터 스페이스111, 2019년 초연>	218
<사진 2> <노인과 바다> 너름새 등장인물 구축:이미지 리서치 1	227
<사진 3> <노인과 바다> 너름새 등장인물 구축:이미지 리서치 2	228
<사진 4> <노인과 바다> 너름새 등장인물 구축:간접 경험 리서치 ...	230
<사진 5> <노인과 바다> 너름새 등장인물 구축:직접 경험 리서치 ...	231
<사진 6> 전통 판소리의 연행 모습	238

I. 서론

1. 문제 제기 및 연구목적

21세기 들어 창작 판소리¹⁾는 확장을 거듭하고 있다. 판소리의 창작은 판소리 발생과 함께 시작되었다. 현전하는 전통 판소리 5바탕은 18세기 이전부터 존재하던 광대소학지회²⁾에서부터 변화하여 소리를 개입시키면서 시작되었다. 또한 무속음악권 중 시나위권의 창우집단이 독립하여 활동³⁾하면서 판소리 음악 문화권을 형성하였다. 이후 각 바탕의 이야기가가 여러 가지 이본으로 확장되고 첨삭되면서 완성되어왔다.

이와 같은 서사들은 판소리 형성기인 18세기에 이미 광대들에 의하여 불리워졌다. 12바탕⁴⁾이 문헌으로 전해지지만, 12바탕 이외에도 더 많은 곡들이 불리웠을 것으로 추정된다. 그러나 광대들이 불렀던 많은 서사들 중 작품성이나 완결성이 떨어지는 것들, 수용층의 흥미를 지속적으로 유지하지 못한 작품들은 전승 과정에서 자연스레 누락되거나 사장되었고, 12바탕만이 기록으로 남았다.⁵⁾ 그리고 그 이후에도 12바탕 중 <춘

-
- 1) 창작 판소리의 개념과 정의에 관한 논의는 김기형, 성기련 등에 의해 선행된 바 있다. 김기형은 복원판소리, 신작판소리를 창작 판소리와 구분하여 명명하였고 성기련은 창작 판소리의 범주 내에 이들을 포함시키되 1930년대 ‘신’판소리의 문화 속에서 만들어진 판소리들은 신작판소리라 칭하고 있다. 본고에서는 전통 판소리 5바탕의 사설, 음악, 연행 양상의 질서를 따르면서 새로이 창작된 판소리를 창작 판소리라 할 것이다. 다만 1930년대 정정렬을 비롯한 몇몇 명창들의 창작 판소리들은 신작판소리라 명명하고 이후 새로이 만들어지는 창작 판소리들은 창작 판소리라 명명하겠으나 때로 신작판소리를 창작 판소리의 범주 안으로 넣어 통칭하는 경우도 있음을 밝힌다. 김기형, 「창작 판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『판소리학회』제43차 학술발표회요지, 2003, 301~31쪽.; 성기련, 『1930년대의 판소리 음악 문화』, 민속원, 2021, 132~142쪽.; 성기련, 「창작 판소리 사적 전개와 요청적 과제에 대한 토론문」, 『판소리학회』제43차 학술발표회, 2003.10.
 - 2) 정출현, 「판소리 담당층의 변화에 따른 19세기 판소리사와 중고제의 소멸」, 『민족문화연구』제31집, 1998, 270쪽.; 김현주, 『판소리문화사』, 민속원, 2022, 146쪽.
 - 3) 성기련, 「18세기 판소리 음악문화 연구」, 『한국음악연구』제34집, 2003, 165쪽.
 - 4) 조동일, 「판소리의 전반적 성격」, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1978, 14쪽.; 정노식 저·정병헌 교주, 『교주 조선창극사』, 태학사, 2015, 53~54쪽.

향가>, <심청가>, <수궁가>, <홍보가>, <적벽가>만이 명창들에 의해 지속적인 전수가 이루어져 현재까지 전승되어 왔으며 그 외의 7바탕은 가사만이 전해지고 있다.⁶⁾ 1964년 중요무형문화재 제5호로 판소리 5바탕이 지정되고 난 후 판소리는 전통의 범주 안에 고착되었다. 즉 5바탕만이 판소리의 발생기부터 현재까지 지속되는 것이다.

창작 판소리가 전통 판소리 5바탕과 같이 지속적인 레퍼토리로 존재하기 위해서는 청중의 평가를 통해 발전적 성과를 축적하여 예술성을 인정받아야 한다. 특히 당대 관객들과 호흡할 수 있는 동시대성을 가지는 것이 필수적이다. 새롭게 창작된 판소리가 예술성과 동시대성을 유지하기 위해서는 지속적으로 작품을 재연하며 수정 및 보완하여 당대의 보편성을 획득하여야 한다.

21세기에 일어난 창작 판소리의 양적팽창과 그에 상응하는 노력⁷⁾에도 불구하고 오랫동안 진행되는 작품의 수가 많지 않다. 이는 창작 판소리가 예술성과 동시대성을 겸비하는 것이 여전히 어려운 과제라는 의미가 될 것이다. 판소리 창작에서 장르의 특성을 잃지 않으면서도 동시대 청중과 소통할 수 있는 창작 방식을 연구하는 일은 매우 필요한 일이다. 또한 창작 판소리의 현재를 점검하고 분석적 연구를 통한 창작 양상을 짚어 판소리의 창작 방법을 제시하는 것은 창작 판소리의 발전을 위해서

5) 김동욱, 「판소리사 연구의 제문제」, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1978, 80·84쪽.

6) 전승5가 외의 문헌으로만 전해지는 7바탕에 새로이 곡조를 짜 복원하는 노력들이 있었는데, 정정렬이 일제강점기에 <숙영낭자전>을, 유공렬이 <변강쇠타령>을 불렀고 김연수는 1942년에 <쟁끼전>을 음반에 취입하기도 하였으나 이 중 <숙영낭자전>만 겨우 명맥이 이어지고 있으며, 박동진은 1970년부터 <변강쇠타령>, <배비장타령>, <웅고집전>, <숙영낭자전>, <장끼전>을 작창하여 복원, 발표하였다. 김석배, 「박동진 명창의 예술 활동」, 『민속학연구』, 국립민속박물관, 2018, 236~237쪽.

7) 선행 연구에 나타나는 창작 판소리의 집계를 살펴보면 일제강점기~1960년대 전반의 창작 판소리는 8편, 1960년대 후반~1970년대 후반의 창작 판소리는 17편, 1980년대 전반~1990년대 후반의 창작 판소리는 35편, 2000년~2006년의 창작 판소리 120편, 2007년~2014년까지의 창작 판소리는 107편으로 나타난다. 집계에는 여러 명의 창자가 함께 부르는 음악극의 형식도 포함되어 있다. 홍상은, 「장막극 창작 판소리의 전통 계승과 현대적 변용에 대하여」, 고려대학교 박사학위논문, 2017.

반드시 필요한 시도이다. 이는 작품의 창작 과정에서뿐만 아니라 그 이후 작품이 동시대의 예술성을 획득하며 지속되는데 기여할 수 있을 것이다.

창작 판소리 <노인과 바다>⁸⁾는 이자람⁹⁾에 의해 2019년에 만들어진 작품으로 대표적인 동시대 창작 판소리 중 하나이다. 초연 이후 다수의 국내외 초청공연과 재공연을 통해 관객들의 호응과 평단의 호평을 받았고, 이는 동시대성을 획득한 것으로 평가할 수 있다.¹⁰⁾ 또한 지속적인 보완과 재공연을 통해 작품의 완성도를 높여왔고, 안정된 레퍼토리로 자리 잡았다. 따라서 <노인과 바다>는 21세기 창작 판소리의 창작 방법과 연행 양상을 살펴볼 수 있는 분석 대상이 되기에 적합하다.

창작 판소리의 예술성을 논하기 위해서는 전통 판소리¹¹⁾의 발생과 전승 과정에서의 창작 양상을 고찰하는 것은 필수적이다. 이를 통해 판소리의 장르 특성적 요소는 무엇인지, 후대 전승을 가능케 하는 창작의 방식은 무엇인지 논할 수 있다. 더불어 창작 판소리의 성공과 실패를 가르

8) <노인과 바다>는 2019년 11월 초연된 작품이다. 2019년~2022년 12월 까지 울산, 광주, 부산, 대전, 고양, 경남, 강동, 거제, 인천, 대구, 천안, 런던, 평창, 클루지나포카 등에서 27회의 공연으로 약 7500명의 관객을 만나오고 있다.

9) 이자람은 2001년 국악뮤지컬집단 타루를 결성하고 5년간 대표를 역임하였고, 2002년부터 2004년까지 인사동 거리소리관에 참여를 이어갔다. 이러한 경험 축적을 바탕으로 2000년대 후반의 창작 판소리 성공작으로 지목되는 <사천가>와 <억척가>의 사설 짜기와 작창·작곡·연행을 하였다. 이후 ‘판소리만들기자’의 예술감독으로 활동하며 <판소리단편선_주요섭:추물/살인>의 사설 짜기·작창을, <이방인의 노래>의 사설 짜기·작창·연행을, <판소리단편선3_여보세요>의 사설 짜기·연출을 하였다. 2018년 ‘판소리만들기자’ 해체 후 2019년 <노인과 바다>를 만들었다.

10) “이자람은 판소리의 본질을 훼손하지 않고도 대중성을 아우를 수 있는 경지에 이르렀다.” 이재훈 기자, 「[리뷰]낙시줄을 당긴다, 관객의 마음줄을...이자람 ‘노인과 바다’」, 『뉴시스』, 2019.11.27.(https://newsis.com/view/?id=NISX20191127_0000843044&cID=10701&pID=10700); “‘노인과 바다’는 이자람의 새로운 성취로 기록될 전망이다. 무엇보다 가장 오래된 문학 형태인 구비문학으로서 판소리가 가진 힘을 마음껏 선보였다.” 박성준 기자, 「온 몸으로 살아나가는 노인 어부의 이야기, 이자람의 ‘노인과 바다’」, 『세계일보』, 2019.12.1.(<https://www.segye.com/newsView/20191201502502?OutUrl=naver>)

11) 본고에서 ‘전통 판소리’는 전문소리꾼에 의해 18세기 중엽부터 현재까지 전승되어 오고 있는 5바탕의 판소리를 말한다.

는 요인을 알아낼 수 있다. 이에 이 연구에서는 먼저 전통 판소리의 창작 양상과 전통 판소리 이후의 판소리 창작사에 나타나는 판소리 창작 양상을 살핀 후 이를 적용하여 연구 대상인 <노인과 바다>를 분석하고자 한다. 이를 통해 21세기 창작 판소리의 창작 방법을 논구하는 것이 본고의 목적이다.

2. 선행 연구 검토

그간의 판소리 연구는 전통 판소리를 대상으로 음악 구조, 사설, 명창, 연행 등 다양한 주제로 진행되어왔으나 판소리 창작에 관한 연구는 비교적 근래에 시작되었다. 판소리 창작에 대한 연구는 전통 판소리 5바탕을 시작으로 1950년대 이후부터 근현대에 창작된 판소리로 그 범위가 점차 확장되고 있다. 그러나 창작의 방법보다는 창작된 작품을 중심으로 한 연구들이 주를 이루며, 음악적 분석에 그 연구가 밀집되어있다.

1980년대에 시작된 창작 판소리에 대한 연구는 용어 ‘창작 판소리’를 가장 먼저 소개한 강신구¹²⁾의 신재효 판소리 사설 개작에 대한 연구가 처음이다. 이어 전통 판소리 5바탕의 창작 방법에 대한 연구가 판소리 연구사에 등장하기 시작하였다¹³⁾. 전통 판소리 5바탕 이후의 창작 판소리를 대상으로 한 연구는 1980년대 말-1990년대 초반 사설 짜기를 검토한 조동일¹⁴⁾과 민중 연희로서 창작 판소리를 다룬 임진택¹⁵⁾의 연구로부

12) 강신구, 「신재효의 창작 판소리 연구」, 『민속문화』3집, 동아대학교 문과대학 부설 한국민족문화연구소, 1981. 이 논문에서 강신구는 신재효가 판소리 사설을 새롭게 정리한 것에 대해 ‘창작 판소리’라는 표현을 사용하였으나, 이는 사설, 구성, 음악, 연행까지 모두 새로이 창작된 1인 판소리를 지칭하는 본고에서 다루는 창작 판소리의 개념과는 차이가 있다.

13) 그 예로 김성녀는 김연수의 전통 판소리에 나타나는 창작 대목을 ‘창작 판소리’로 규정하고 연구를 진행하였다. 김성녀, 「김연수의 창작 판소리 연구:춘향가에 대하여」, 중앙대학교 석사학위논문, 1995.

14) 조동일, 「판소리 사설 재창조 점검」, 『판소리연구』제1집, 판소리학회, 1989.

15) 임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990.

터 시작되었다. 2000년대 들어서자 김기형¹⁶⁾, 김 연¹⁷⁾, 유영대¹⁸⁾, 박성환¹⁹⁾ 등의 연구를 통해 창작 판소리의 개념이 정립되었고 창작 판소리사의 시기별 연구, 발전사적 의미 등이 논의되며 창작 판소리 연구에 토대가 마련되었다. 이후 창작 판소리의 개별작품 연구와²⁰⁾ 판소리 창작양상 연구²¹⁾가 창작 판소리 연구의 주류를 이루고 있다. 그러나 전통 판소리 5바탕에 관한 사설·음악 연구에 비하여 현대적 창작 판소리 작품의

16) 김기형, 「창작 판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『구비문학연구』제18집, 한국구비문학회, 2004.

17) 김 연, 「창작 판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』제24집, 판소리학회, 2007.

18) 유영대, 「20세기 창작 판소리의 존재양상과 의미」, 『한국민속학』제39권, 한국민속학회, 2004.

19) 박성환, 「21세기 창작 판소리의 성과와 과제」, 『한국전통문화연구』제14권, 전통문화연구소, 2014.

20) 창작 판소리 개별작품 연구논문은 그 양이 많아 다 기록하기 어려우나 본고의 분석 대상 중심으로 추려 적어보면 아래와 같다.

김기형, 「판소리 명창 박동실의 의식지향과 현대판소리사에 끼친 영향」, 『판소리연구』13권, 판소리학회, 2002.

김산효, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의 ‘사천가’」, 『국악원논문집』26, 국립국악원, 2012.

김수미, 「박동실의 <유관순 열사가>중 “불들리어 가는구나” 소리대목에 대한 작창 방식연구」, 『동양음악』제46집, 서울대학교 동양음악연구소, 2019.

김윤경, 「창작 판소리 <사천가>를 통해서 본 판소리 현대화에 대한 소고」, 『콘텐츠문화』2호, 문화예술콘텐츠학회, 2012.

이유진, 「창작 판소리 <예수전>연구」, 『판소리연구』제27집, 판소리학회, 2009.

이정원, 「임진택 창작 판소리 <뚝바다>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제44집, 판소리학회, 2017.

_____, 「창작 판소리 <스타대전>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제36집, 판소리학회, 2013.

장혜전, 「창작 판소리<사천가>연구」, 『논문집』29, 수원대학교, 2015.

21) 김기형, 「창작 판소리 사설의 표현특질과 주제의식」, 『판소리연구』제5집, 판소리학회, 1994.

김명자, 「시대변화에 따른 창작 판소리의 특징 연구」, 『지식과 교양』제6호, 대전:목원대학교 교양교육혁신연구센터, 2020.

김현주, 「창작 판소리 사설의 직조방식」, 『판소리연구』제17집, 판소리학회, 2004.

서우종, 「창작 판소리 연구」, 인천대학교 교육대학원 석사학위논문, 2006.

서민수, 「창작 판소리에 관한 예술사회학적 연구: 1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018.

사설과 음악의 창작 양상에 대한 심도 있는 연구는 많지 않다. 이는 현대의 창작 판소리 개별작품의 사설·음악·공연 등 1차 자료의 수집이 쉽지 않을뿐더러²²⁾ 판소리 창작문화의 빠른 변화와 확장 속에서 예술성과 지속성을 담보할 수 있는 작품을 선별하려는 연구자들의 어려움도 있기 때문이라 판단된다.

지금껏 진행된 창작 판소리 관련 연구를 역사와 의의, 공연의 수행성, 사설, 음악으로 나누어 간략히 살펴보겠다.

창작 판소리를 생성 시기별로 나누어 창작 판소리의 역사를 다룬 연구로는 유영대, 김기형, 김 연, 박성환, 서우종, 서민수의 연구가 있다. 이들은 각 시대를 대표하는 작품과 그 창작자를 제시하였다.

유영대²³⁾는 박동실의 열사가들과 임진택의 창작 판소리 활동, 그리고 박동진의 복원 판소리를 중심으로 시대를 나누어 20세기 창작 판소리의 흐름을 짚고 각 작업의 의의를 밝힌다. 김기형²⁴⁾ 또한 20세기 창작 판소리의 역사를 작품을 기준으로 <열사가>와 <예수전>, 그리고 임진택의 창작 판소리들로 나누고 각 시기별 창작 판소리의 특징적 양상을 살폈다. 또한 창작 판소리의 발전을 위해서는 전통 판소리 안에서 본질적인 특질을 찾는 것이 중요하며 문학성을 담보한 훌륭한 사설이 필요함을 강조한다. 김 연²⁵⁾은 창작 판소리의 개념과 범위를 설정하고 발전 과정을

22) 창작 판소리 자료들은 모두 창작자 개인 혹은 창작단체의 저작물로, 음반화·서적화 되지 않는 한 쉽게 얻어내기 어렵다. “현장 공연예술가들의 공연 기록의 작성과 관련 기관들의 자료 수집·활용이 일상화되면서 그 과정에서 발생할 수 있는 저작권 문제는 상당히 예민한 사항 가운데 하나가 되고 있다…(중략)…인터넷이 일상화되면서 기록물의 온라인 서비스와 관련된 분쟁도 발생하고 있는 점을 감안하면 이러한 문제에 대한 체계적인 접근은 필수이다.” 이호신, 「공연예술기록의 저작권 문제연구」, 『한국비블리아학회지』24권, 한국비블리아학회, 2013, 250쪽.

23) 유영대, 「20세기 창작 판소리의 존재 양상과 의미」, 『한국민속학』제39권, 한국민속학회, 2004.

24) 김기형, 「창작 판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『구비문학연구』제18집, 한국구비문학학회, 2004.

25) 창작 판소리의 태동기를 일제강점기부터 해방직후로, 암흑기를 1950년대 전반부터 1960년대 전반으로, 탐색기를 박동진과 정철호의 창작 판소리 활동시기인 1960년대 후반부터 1970년대 후반으로, 도약기를 임진택과 김명곤등의 활동 시기인 1980년대 전반부터 1990년대 후반으로, 부흥기를 2000년대로 가르고 있다. 김 연, 「

다섯 시기로 나누어 살폈다. 박성환²⁶⁾은 21세기 창작 판소리 발전 양상을 전반적으로 훑어보며 창작 판소리를 이끄는 소리꾼들을 소개한다. 21세기 창작 판소리의 특징을 악기편성, 공연양식, 연행공간, 주제의식 등으로 나누어 살펴보고 창작 판소리가 나아가야 할 방향을 주장했다. 서우중²⁷⁾은 20세기 이후 생산된 창작 판소리를 정리·개관하고 창작 판소리의 사적 전개 양상과 양식적 특성을 밝혔다. 서민수²⁸⁾는 창작 판소리의 전반적인 흐름을 살피고 ‘생산적 관점’과 ‘소비적 관점’으로 소리꾼과 판소리 예술계, 후원 체계와 관객과 매체의 변화를 다뤘으며 시대별로 5개의 작품을 선정하여 예술과 사회 간 공생과 대립 관계를 작품별로 살펴봤다.

이들의 연구는 20세기와 21세기의 창작 판소리가 탄생하게 되는 시대적 배경과 사회적 요인을 점검하며 시대별 창작 판소리 작품의 양상을 분석하고 의미를 찾아내어 창작 판소리 연구의 토대를 마련하였다는 데 큰 의의가 있다.

창작 판소리의 정체성과 더불어 변화양상을 다룬 연구로 김윤경, 박희원, 장윤희, 최혜진 등의 논문이 있다.

김윤경²⁹⁾은 <사천가>를 판소리의 현대화에 성공한 사례로 꼽고 그 특징을 1인 창자의 연행, 판소리의 특성을 살린 무대연출, 당대의 보편성을 담은 서사로 나누어 살펴 향후 창작 판소리의 발전 방향에 대해 논한다. 박희원³⁰⁾은 ‘또랑광대 콘테스트’와 ‘2013 창작소리열전’에서 수상한 작품을 분석 대상으로 하여 이전의 창작 판소리 연구에서 주목하지 않았던 창작 판소리 작품들의 양상을 소재, 사설, 음악, 연행면으로 고찰하고 창

창작 판소리 발전과정 연구, 『판소리연구』제24집, 판소리학회, 2007.

26) 박성환, 「21세기 창작 판소리의 성과와 과제」, 『한국전통문화연구』제14권, 전통문화연구소, 2014.

27) 서우중, 「창작 판소리 연구」, 인천대학교 교육대학원 석사학위논문, 2006.

28) 서민수, 「창작 판소리에 관한 예술 사회학적 연구: 1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018.

29) 김윤경, 「창작 판소리 <사천가>를 통해서 본 판소리 현대화에 대한 소고」, 『콘텐츠문화』제2호, 문화예술콘텐츠학회, 2012.

30) 박희원, 「2000년대 창작 판소리 정체성 연구」, 이화여자대학교 국제대학원 석사학위논문, 2017.

작 판소리의 의미와 창작 판소리를 수행하는 소리꾼들의 정체성을 논한다. 장윤희³¹⁾는 창작 판소리를 1900년대부터 2000년대까지 개괄하고 이자람, 김봉영과 같은 개인 창작자와 타루와 소리아와 같은 단체의 창작 작업을 분석대상으로 선정하여 창작 판소리의 세계화를 중심으로 작품의 음악적, 음악 외적 변화와 의미를 살폈다. 최혜진³²⁾은 <억척가>를 분석대상으로 서사, 반주, 협업 양상을 살피고 이 결과를 바탕으로 하여 <억척가>의 세계화 요인을 판소리다움과 동시대성으로 꼽았다.

이 논의들은 앞서 소개한 창작 판소리의 형성 배경과 개괄에 관한 논문들과 유사한 맥락을 가진다. 그러나 개별작품에 대한 연구까지 논의를 확장하여 창작 판소리의 나아갈 방향과 변화양상을 제시하고 있다.

창작 판소리의 수행성에 관한 연구는 이은희와 최지수에 의해 진행되었다. 이은희³³⁾는 브레히트의 서사극이 판소리로 재창작되는 과정에서 발생한 판소리 공연의 수행성을 <사천가>와 <억척가>를 예를 들어 연구하였다. 그는 분석대상 작품들의 수행성이 창본의 유동성과 장면 중심의 서사적 구성, 소리꾼-고수-관객의 현존으로부터 출발함을 명시한다. 최지수³⁴⁾는 <사천가>와 <노인과 바다>의 수행성을 연구하며 창작 판소리가 동시대성이 살아있는 현재진행형 판소리로 존재하는 양상을 리미널리티와 이중부정, 문지방 영역의 이론을 들어 설명하고 있다. 이들의 연구는 김익두의 판소리의 공연학적 면모에 관한 연구³⁵⁾를 발전적으로 잇고 있는 동시에 동시대 창작 판소리를 대상으로 하여 창작 판소리의 동시대성과 연행 양상에서의 현존성을 점검하고 있다. 이 연구들로 창작 판소리의 긍정적 연행 양상을 확인할 수 있었으며, <노인과 바다>를 창작한 창작자의 특정 연행 양상이 작품별로 어떠한 방향으로 변화하고 있

31) 장윤희, 「창작 판소리의 변화양상과 판소리 세계화의 담론」, 『한국음악연구』제57집, 한국국악학회, 2015.

32) 최혜진, 「이자람의 억척가를 통해 본 판소리 세계화」, 『스토리&이미지텔링』제10집, 국학자료원, 2015.

33) 이은희, 「서사극의 판소리화에서 수행성의 공연미학」, 『브레히트와 현대연극』제32집, 한국브레히트학회, 2015.

34) 최지수, 「이자람 창작 판소리의 수행성 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2021.

35) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 2004.

는지 점검할 수 있었다.

창작 판소리의 창작 방법을 사설과 사설 구성을 대상으로 연구한 논문으로는 김현주, 김기형, 조동일 등의 연구가 대표적이다. 김현주는 창작 판소리들의 사설 특성을 파악하며 골계미와 비장미의 균형이 필요함을 강조했다. 외적 시점에서 내적 시점으로 서서히 이동하는 것을 계속 반복하며 정서적 고조를 이룬 후 갑자기 일탈적 시점이 개입되면서 폭소를 만드는 등 긴장과 이완을 반복하는 것이 판소리의 서사 패턴임을 강조했다. 김기형은 창작 판소리가 활성화되기 위해서는 의식과 소양을 지닌 문필가와 소리꾼, 귀명창이 필요하고, 지속적인 더늠의 개발이 중요하며 비장미와 골계미의 균형으로 ‘축제적’ 판소리의 맛을 살려야 한다고 주장하고 있다. 조동일은 판소리가 판소리 자체로, 창극으로, 문학으로 재창조되는 양상을 구분하여 판소리 재창조의 방향과 방법을 제시했다.

창작 판소리의 개별 작품을 연구하되, 사설과 사회적 현상을 중심으로 한 연구는 성현경, 윤분희, 김종철, 김기형, 이경엽, 최동현, 이유진, 신동훈, 이정원, 이인수 등에 의해 진행되었다. 성현경³⁶⁾과 윤분희³⁷⁾, 김종철³⁸⁾은 신작 판소리 <숙영낭자전>의 사설분석을 통해 원전소설과 판소리간의 사설과 주제의식 등의 차이를 분석하고, 소설이 판소리로 변형되는 현상의 의미와 역사적 의의를 짚어내었다. 이들의 연구는 판소리 사설을 짜는 과정에서 원전의 사설이 어떠한 방향으로 전환되느냐에 따라 그 주제의식에 따른 동시대성의 획득 유무까지를 논할 수 있는 토대를 마련하였다. 김기형³⁹⁾과 이경엽⁴⁰⁾, 최동현⁴¹⁾은 박동실의 창작활동을 연구하여 열사가의 시대적 창작 배경, 전승 계보, 연행 양상, 작품의 사적

36) 성현경, 「<숙영낭자전>과 <숙영낭자가>의 비교」, 『판소리연구』6권, 판소리학회, 1995.

37) 윤분희, 「박록주 창본 <숙영낭자전> 연구」, 『어문논집』6권, 민족어문학회, 1996.

38) 김종철, 『판소리 숙영낭자전 연구』, 역사비평사, 2008.

39) 김기형, 「판소리 명창 박동실의 의식지향과 현대판소리사에 끼친 영향」, 『판소리연구』13권, 판소리학회, 2002.

40) 이경엽, 「명창 박동실과 창작 판소리-지역문화론적 활용을 중심으로」, 『남도민속연구』10집, 남도민속학회, 2004.

41) 최동현, 「박동실 명창의 창작 판소리 열사가」, 『한국음악사학보』12권, 한국음악사학회, 1994.

의의 등을 고찰하였다. 이유진⁴²⁾은 박동진의 <예수전>을 연구하여 지속적으로 향유되는 고전으로서의 가능성을 짚었다. 신동훈⁴³⁾은 조정희의 <바리데기 바리공주>를 분석하여 창작 판소리로서의 덕목을 짚고 창작 판소리가 현대의 명작 판소리로 재창작될 수 있는 가능성을 진단했다. 이정원⁴⁴⁾은 임진택의 <똥바다>와 박태오의 <스타대전>의 예술적 특징을 밝혀내며 각 작품의 특징과 의의를 논하였다. 이인수⁴⁵⁾는 창작 판소리 <사천가> 연구를 통해 해외의 작품이 판소리로 각색되는 경우에서 나타나는 21세기 문화 상호주의 공연으로서의 창작 판소리의 방향성을 제시했다. 이러한 창작 판소리의 개별 작품 연구들은 각 개별작품에 대한 자료로서의 의미가 크다. 본고에서 판소리 창작사를 논할 때 이들의 선행 연구가 주요 자료로서 활용 되었다.

창작 판소리의 개별 작품을 연구하되, 음악적 분석을 중심으로한 연구로는 이규호, 김수미, 김인숙, 이 선, 김혜정 등의 연구가 있다. 이규호⁴⁶⁾는 2001년~2003년 발표된 비교적 길이가 짧은 창작 판소리들의 음악 짜임새를 장단과 선율 진행의 분위기로 살펴보며 창작 판소리가 장단뿐 아닌 ‘성음놀이’를 갖추어야 함을 강조하였다. 그러나 분석대상이 2001년~2003년 사이에 발표된 단형창작 판소리에 국한되어 특정한 음악적 양식이나 구조의 형식을 정의하지는 못한 아쉬움이 있다. 김수미⁴⁷⁾는 박동실의 <유관순 열사가> 중 한 대목을 전통 판소리 <심청가>의 한 대목과 비교하여 박동실 작창의 우수함을 피력하였고, 김인숙⁴⁸⁾은 박월정의 <항

42) 이유진, 「창작 판소리 <예수전> 연구」, 『판소리연구』제27집, 판소리학회, 2009.

43) 신동훈, 「창작 판소리의 길과 <바리데기 바리공주>」, 『판소리연구』제30집, 판소리학회, 2010.

44) 이정원, 「창작 판소리 <스타대전>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제36집, 판소리학회, 2013.; _____, 「임진택 창작 판소리 <똥바다>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제44집, 판소리학회, 2017.

45) 이인수, 「문화상호주의 공연으로서 <사천가>의 각색 전략」, 『한국연극학』제58집, 한국연극학회, 2016.

46) 이규호, 「창작 판소리의 음악 짜임새」, 『판소리연구』제17집, 판소리학회, 2004

47) 김수미, 「박동실의 <유관순 열사가> 중 “붙들리어 가는구나” 소리 대목에 대한 작창 방식 연구」, 『동양음악』제46집, 서울대학교 동양음악연구소, 2019

48) 김인숙, 「박월정의 창작 판소리 <항우와 우희>」, 『한국음반학』제30호, 한국고음반학회, 2020

우와 우희>를 자료로 작창을 분석하여 당시 창작 판소리를 적극 후원하고 만들던 이기세의 판소리 창작 성향을 파악했다. 이선⁴⁹⁾은 이용배의 <김대건전>과 <사명대사전>을 분석하여 극적 상황에 따른 장단 쓰임과 비장미 표현의 특징을 발견했다. 김혜정⁵⁰⁾은 장월중선의 작창 기법을 창극 <명창 임방울>의 분석으로 연구하였는데, 이 연구를 통해 전통 판소리와 다른 내드름, 붙임새, 짧은 변조와 변청을 발견하며 이것을 창극의 상황적 제한과 약속의 중요성에 의한 특성이라 주장했다. 김혜정의 연구는 본고에서 다루는 창작 판소리의 범위에서 벗어난 창극에 사용된 재료로서의 창작 판소리 연구이기는 하나, 창작된 판소리의 음악적 분석 연구 사례가 많지 않은 현재로서 귀중한 연구라 판단하여 검토하였다. 김남연⁵¹⁾은 창작 판소리 <예수전>의 사설과 선율을 연구하여 <예수전>이 전통 판소리의 비장미와 골계미, 창과 아니리의 교체 방식, 부분의 독자성과 장면의 극대화를 살린 작품이라 평하였다. 또한 선율 짜임에 있어서 사설의 이면에 따른 변조와 변청의 적극적 활용, 반복 선율, 음의 도약, 변화음의 출현 등을 밝히며 창작 판소리를 만드는 체계적 방법론의 필요성을 강조하였다.

앞서 언급된 창작 판소리 개별작품을 대상으로 한 연구들 중 이규호의 연구를 제외한 대부분의 연구들은 창작 판소리가 전통 판소리의 골계미와 비장미를 따르며 적극적인 변조와 변청을 사용하고 있는데, 이는 모두 사설의 이면을 구현하기 위함임을 지목하고 있다. 이는 창작 판소리의 창작 양상의 기본적 질서가 전통 판소리의 창작 질서를 따르고 있음을 밝힌 것이다. 이러한 연구들을 통해 창작 판소리들이 전통 판소리에서 나타나는 창과 아니리의 교차방식, 사설의 극적 상황을 따르는 장단과 조의 선택, 사설의 이면표현을 위한 변조와 변청 등의 사용과 같은 창작원리를 충실히 따르고 있음을 알 수 있다.

49) 이선, 「이용배 판소리의 사설 구성과 음악적 특징 연구: 창작 판소리<김대건전>·<사명대사전>을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2020.

50) 김혜정, 「창극 <명창 임방울>에 나타난 장월중선의 작창 기법」, 『한국민속학』제 68권, 한국민속학회, 2018

51) 김남연, 「박동진<예수전>의 사설과 선율 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 2015.

창작 판소리의 너름새 연구로는 황혜란의 연구⁵²⁾가 있다. 황혜란은 <사천가>의 너름새 분석을 중심으로 동시대 창작 판소리 너름새의 양상과 특징을 점검하고 연행자의 창조성과 개성을 살릴 수 있는 교육방식을 제안한다. 황혜란에 의해 면밀하게 분석이 이루어진 <사천가>를 포함한 연구자의 판소리 너름새 양상은 본고의 연행 방식 논의에 자료로서 활용되었다.

그 외에 창작 판소리와 해외 작품 간의 상호작용을 다룬 연구⁵³⁾가 있는데 이는 창작 판소리 연구의 양상으로 참고하였으나 본고와 직접적인 관련은 없다.

이상의 선행연구들은 20세기와 21세기의 창작 판소리의 현상과 흐름을 분석하고 연구함으로써 판소리 창작의 역사가 전통 판소리 5바탕 이후 어떠한 시대적 배경에서 어떠한 흐름으로 이어져 오고 있는지를 짚는다. 이는 앞으로 계속 진행될 판소리 창작에 대한 연구의 토대가 된다. 창작 판소리 작품의 개별 연구들 또한 판소리 창작사의 흐름을 보여주는 동시에 자료로써의 역할을 하기도 하며 앞으로의 판소리 창작에 있어 선행 사례들로 도움을 줄 수 있기에 그 가치가 높다. 그러나 창작 판소리의 작품 개별 연구를 통해 판소리 창작의 방법을 구체적으로 제시한 연구는 아직 미미한 실정이다. 더구나 앞서 창작 판소리를 연구한 사례들의 분석대상인 작품들은 더이상 공연되지 않고 있어 발전적 판소리 창작법을 논하기에 어려운 점이 있다.

지속적으로 공연되고 있는 현행 창작 판소리의 작품 연구가 필요한 이유는 그 작품을 이루는 요소 안에서 공연의 지속을 가능하게 하는 요인을 발견할 수 있기 때문이다. 현행 창작 판소리가 전통 판소리를 이루는 질서를 내포하면서도 각 요소에서 어떠한 변화양상을 보이는지에 대해 사설, 음악, 연행에서 나타나는 창작 양상을 종합한 연구가 이루어진다면

52) 황혜란, 「동시대 판소리 너름새 연구:창작 판소리를 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사학위논문, 2017.

53) 김향, 「해외명작의 창작 판소리화와 정전의 탈중심화:창작 판소리 <억척가>와 <어느 이방인의 노래>를 중심으로」, 『한국연극학』제77호, 한국연극학회, 2021.; 김선형, 「브레히트 서사극의 한국적 변용-브레히트의 <사천의 선인>과 이자람의 <사천가> 비교」, 『독일어문학』제22권, 한국독일어문학회, 2014.

이를 통해 창작 판소리가 전통 판소리의 장르적 특성을 계승하는 방식과 각 창작 요소에서 동시대성의 획득이 일어나는 양상을 분석할 수 있을 것이다. 이러한 분석을 통해 발견된 판소리 창작 방법은 앞으로 계속될 판소리 창작에 길잡이가 될 수 있을 것이다. 더불어 동시대에 진행되고 있는 현행 창작 판소리를 연구함으로써 창작 판소리 연구사에도 연구대상의 폭을 확장시키는 사례가 되어 창작 판소리 개별 연구의 폭을 넓히는데 기여할 수 있을 것이라 기대한다.

3. 연구 대상 및 방법

본고의 주 연구 대상인 창작 판소리 <노인과 바다>는 2019년 11월에 초연되어 현재까지 지속적인 공연을 이어오고 있는 창작 판소리이다. 연행 기간은 총 4년으로 그 기간이 길지 않으나, 유료 관객의 수요로 인한 지속적인 공연이 이어지고 있어 예술성과 동시대성을 가진 작품이라 할 수 있다.

또한 이 작품의 창작자인 이자람은 <노인과 바다> 이전에 창작 판소리 <사천가>⁵⁴⁾와 <억척가>⁵⁵⁾를 창작하고 공연한 바 있다. 이 두 작품 또한 작품 탄생 이후 본인의 의지에 의해 공연을 중단하기까지 각각 9년과 5년간 공연이 지속되었다. 이처럼 한 창작자의 여러 작품이 지속적으로 공연되는 데에는 창작자의 판소리 창작 방식에 일정한 동시대성의 획득 방식과 예술성의 획득 방식이 있을 것이라 판단된다. 또한 <노인과 바다>는 창작자의 가장 최근 작품으로 이전 작품부터 쌓아온 경험과 창작 방식이 집약되어 있을 것이다. 따라서 창작 판소리 <노인과 바다>를 대상으로 삼아 창작 양상을 분석하여 판소리 창작 방식과 작창 기법을 논하고자 한다.

54) <사천가>는 2007년 초연 이후 9년간 국내를 비롯하여, 프랑스, 미국, 폴란드, 대만 등으로 초청 공연을 다녔고 2016년 프랑스 파리 공연을 끝으로 활동을 멈추었다.

55) <억척가>는 2011년 초연 이후 국내를 비롯하여 프랑스, 호주, 루마니아 등으로 초청 공연을 다니다가 2015년 국내 투어를 마치고 활동을 멈추었다.

창작 판소리 <노인과 바다>의 공연 연보는 다음과 같다.

<표 1> <노인과 바다> 공연 연보

장소/주최	일시	횟수	관객수
두산아트센터 스페이스111	2019.11.26.~12.01.	5회	834
울산중구문화의전당 함월홀	2019.12.13	2회	미집계
광주문화예술회관 소극장	2020.08.21.	1회	미집계
대전예술의 전당 앙상블홀	2021.03.18.~03.19.	2회	357
부산 영화의 전당	2021.04.09.~04.10.	2회	362
고양어울림누리 어울림극장	2021.06.05.~06.06.	2회	672
경남문화예술회관 대공연장	2021.06.17.	1회	307
강동아트센터 대극장 한강	2021.07.03~07.04.	2회	693
거제문화예술회관 대극장	2021.09.28.	1회	115
남동소래아트홀	2021.10.16.	1회	247
대구문화예술회관 팔공홀	2021.11.04.	1회	127
천안 예술의 전당 /천안 예술의 전당	2022.06.03.~06.04.	2회	328
퀸 엘리자베스 홀 / 영국문화원	2022.10.9.	1회	249
평창 알펜시아 콘서트 홀 / 대관령 음악제<4색 콘서트>	2022.11.11.	1회	179
헝가리안 씨어터 / 루마니아 인터퍼런스 페스티벌	2022.11.24.	1회	686
LG아트센터 / LG아트센터	2022.12.09~12.10	2회	2139
총 3개국 13도시 15개 극장	2019.11~2022.12	총27회	7295 (울산, 광주 제외)

2019년 11월에 탄생한 창작 판소리 <노인과 바다>는 초연 이후 2020년 전 세계적으로 대유행을 한 코로나19 바이러스로 인한 팬데믹 현상⁵⁶⁾으로 인해 공연이 이어지지 못하였다. 2021년 3월에 공연이 재개된

56) 코로나바이러스감염증(코로나19)은 SARS-CoV-2 바이러스로 인해 발생하는 감염 질환으로, 2020년 1월 20일 국내 첫 확진자 발생 이후 2020년 3월 22일부터 질병관리본부에 의한 강도 높은 ‘사회적 거리두기’로 사회적 거리두기의 단계에 따라 공연이 불가하였다. 이는 이후 2021년 초부터 정부의 지침에 따라 ‘객석 두칸 띄어앉기’와

이후 현재까지 꾸준히 공연되고 있다.

여러 차례의 공연 중 음악을 분석하기 위해 대상으로 삼은 것은 2021년 9월 공연의 실황 음원⁵⁷⁾이다. 음악의 분석은 21개의 대목을 선정하여 진행하였고, 공연의 반복에 의한 작품 연행 양상의 변화를 살피기 위해 도입단가, 단가 후 인사, 역시 산티아고, 멕시코만 한가운데, 뒷풀이 등의 일부 대목은 2019년 초연 영상 자료⁵⁸⁾를 참고하여 비교 분석하였다. 본고에서 음악의 분석에 활용한 자료의 목록은 다음과 같다.

<표 2> <노인과 바다> 분석 자료

자료명	발매 시기	자료 유형	제작 회사	분석대상 대목
20210928노인과바다_1,2부 (*음반이 아닌 소장 자료임)	2021	음원	완성플레이 그라운드	도입단가, 어부출항, 노인 소개, 역시 산티아고, 첫째 날, 다랑어 떼, 다랑어, 바닷길, 낮잠, 청새치 입질, 밤, 다랑어 회뜨기, 청새치 등장, 노인각오, 엘 캄페온, 노인 독백, 청새치와 싸움, 멕시코만 한가운데, 이리오너라 물고기야, 상어 떼, 뒷풀이
이자람 <노인과 바다>	2019	영상	두산아트센터	도입단가, 단가 후 인사, 역시 산티아고, 멕시코만 한가운데, 뒷풀이

음악적 특징을 분석할 대목의 선정은 전통 판소리 5바탕에 나타나는 선율 창작 양상을 차용한 의도가 보이는 대목으로 하였다. 분석 시 전통 판소리와 비교가 필요한 경우 5바탕의 유사 대목을 창작자가 사사한 판본 내에서 선정하여⁵⁹⁾ 비교 대상으로 삼았다. 전통 판소리를 연구한

‘객석 한칸 띄어앉기’로 완화 되었다. 질병관리청 자료 참고. <https://www.kdca.go.kr/index.es?sid=a2>

57) 이자람, 「노인과 바다 공연실황」, 거제문화예술회관, 이자람소장, 2021.

58) 이자람, <노인과 바다>, 두산아트센터 스페이스111, 두산아트센터 제공, 2019.

선행연구들의 연구방법을 참고하여 해당 대목의 창작 방식을 증명하며 논의를 진행하게 될 것이다. 이에 해당하는 대상 음원은 박봉술제 <적벽가>의 송순섭 창 음원⁶⁰⁾과 동초제 <수궁가>⁶¹⁾와 <춘향가>⁶²⁾의 오정숙 창 음원, 성장순 창 의 단가 <편시춘>⁶³⁾ 조상현 창 의 단가<사철가>,⁶⁴⁾ 안숙선의 ‘사랑가’⁶⁵⁾음원이다. 영상으로는 송순섭의 <적벽가>, 박동진의 ‘적벽대전’⁶⁶⁾을 참고하여 발화 층위의 활용 양상을 살피었다.

연구자의 판소리 창작 방식의 패턴을 확인하는 과정에서는 연구자의 선행 작업인 <사천가>⁶⁷⁾ 및 <억척가>⁶⁸⁾와 비교분석 하였다. 이때 유사한 창작 방식을 사용하는 대목을 선정하여 비교 대상으로 삼아 분석을 진행하였다. 이상의 내용을 표로 정리하면 다음 <표 3>과 같다.

<표 3> <노인과 바다> 비교분석 시 활용 자료

분석 대목	비교대상자료	발매 시기	자료 유형	제작 회사
인사	V1 적벽가1송순섭	1985	영상	KBS Media

59) 창작자가 전통 판소리 5바탕의 질서를 차용하는 경우, 본인이 직접 배우고 훈련한 판본에서 영향을 받았을 가능성이 크기 때문에 이러한 기준을 설정하였다.

60) 송순섭, 『동편제 적벽가 창본』, 예술기획 탐, 2005.

61) 오정숙, 『동초제 수궁가』, ⓒ오감엔터테인먼트, 2002.

62) 오정숙, 『동초제 춘향가』, ⓒ오감엔터테인먼트, 2002.

63) 편시춘은 직접 배운 것이 아니라 2004년경 김소희명창의 <편시춘>의 음원을 듣고 따서 불렀다. 김소희명창의 <편시춘> 음원을 확보하기 어려워 성장순의 <편시춘>으로 대체하여 분석을 진행하였다. 성장순, 「편시춘」, 『단가』, ⓒMUSIC&NEW, 1994.

64) 사철가는 은희진 명창에게 배웠는데, 은희진은 조상현으로부터 <사철가>를 배웠다. 하여 조상현의 <사철가>음원을 비교 대상으로 선정하였다. 조상현, 「사철가」, 『단가』, ⓒ MUSIC&NEW.

65) <노인과 바다>에서 나타나는 ‘사랑가’의 활용은 연구자가 사사한 동초제가 아닌 가장 많이 불리워져 익숙한 “이리오너라 업고 놀자”의 사설로 된 만정제 ‘사랑가’이다. 하여 ‘사랑가’ 비교 분석시에 안숙선 명창의 음원을 사용하였다.

66) 박동진의 <적벽대전>의 경우, 발화 층위의 분화에 대한 비교 대상 자료이다. 발화 층위의 적극적 분화와 활용이 나타나는 특징적 인물로서 박동진 명창의 공연실황 자료를 비교 대상으로 활용하였다.

67) 이자람, <사천가>, KB청소년 하늘극장, 국립극장 공연예술박물관 제공, 2012.

68) 이자람, <노인과 바다>, 두산아트센터 스페이스111, 두산아트센터 제공, 2019.

삼고초려, 공명이 그제야, 뒷풀이	송순섭 <동편제 적벽가 창본>	2005	음원	예술기획 탐
적벽대전	박동진 <적벽가-박동진 명창 (75세 때)>	1990	영상	KBS 전주
사랑가	안숙선 <춘향가 중 사랑가>	2019	영상	KBS 전주
토끼가 욕하는 대목	오정숙 <동초제 수궁가>	2002	음원	Ⓜ오감엔터테인먼트
어사 상봉대목, 해소식 대목	오정숙 <동초제 춘향가>	2002	음원	Ⓜ오감엔터테인먼트
편시춘, 사철가	<단가>	1994	음원	ⓂMUSIC&NEW
도입단가, 뒷풀이	이자람 <사친가>	2012	영상	국립극장
도입단가, 뒷풀이	이자람 <억척가>	2011	영상	LG Arts Center
Main Title And First Victim	<Jaws>	1975	음원	Ⓜ2000 Decca Music Group Limited

사설의 창작 양상을 살필 때에는 창작 판소리 <노인과 바다>의 전 바탕을 대상으로 하여 소설 <노인과 바다>⁶⁹⁾와의 비교분석을 진행하겠다.

본고는 저자 본인이 창작한 작품을 분석 대상으로 하는 연구이므로, 필요에 따라 자문화기술지적 연구 방법⁷⁰⁾을 사용할 것이다. 연구자 본인을 지칭할 때는 상황에 따라 이자람 혹은 연구자로 표기할 것이다. 4장의 연행분석 과정에서 연행을 하는 주체로서의 자연인은 ‘연행자’로, 연행자가 무대에 서서 수행하는 등장인물 중 소리꾼/각색자로서의 발화 층

69) 어니스트 헤밍웨이 작, 이인규 옮김, 『노인과 바다』, 문학동네, 2012.

70) 자문화기술지적 연구 방법은 1974년 인류학자 Heider에 의해 최초로 사용된 용어로 이후 사회과학 연구에서 다양한 명칭으로 불리다가 2008년 학문적인 체계성을 갖춘 연구 방법론이다. 자문화기술지는 문화 속에 위치 지워진 자신의 경험에 대한 반성적인 이야기를 비판적으로 기술하여 개인적인 삶의 양상을 이론적으로 이해하도록 돕는 연구 방법론이다. 독자들은 저자와 연구참여자들의 이야기를 자신의 삶과 비교함으로써 연구결과의 이론적 타당성을 확증 할 수 있다. 김영천·이동성, 「자문화기술지의 이론적 관점과 방법론적 특성에 대한 고찰」, 『열린교육연구』19권, 한국열린교육학회, 2011, 4쪽.

위의 상태를 ‘소리꾼’으로 기재하여 연행자와 소리꾼의 명칭을 구분하여 설명하겠다.⁷¹⁾

논의의 객관성을 확보하기 위해 연구대상을 분석할 때 선행 판소리 연구자들의 분석적 연구 사례를 참고하고 외부의 평가 및 분석의 자료들을 활용하겠다. 그 과정에서 창작작업 과정 중 있었던 직관적인 경험들에 대한 기억을 활용 시에는 최대한 기록된 문서 자료를 병행하여 사용할 것이며, 작업자의 의도나 작업 배경과 같은 정보 확인이 필요할 때는 작품에 관하여 기록된 공적 매체의 인터뷰나 프로그램상의 글을 사용하겠다.

악조는 이보형의 연구에 따라 우조, 평조, 계면조의 세 개 악조를 기본 악조로 삼았다.⁷²⁾ 그 외에 경드름, 권마성제와 같은 특정 명창의 더늠이 악조로 사용된 경우 이보형⁷³⁾의 학설을 따르되 이후 진행되었던 성기련⁷⁴⁾, 신은주⁷⁵⁾의 연구에서 나타나는 각 더늠 악조의 특징을 종합하여 악조를 분석하였다. 붙임새의 경우 대마디 대장단, 잉어걸이, 완자걸이, 교대죽, 밀붙임과 당겨붙임을 중심으로 논의할 것인데, 그 정의는 이보형의 붙임새론⁷⁶⁾ 기본으로 하고 문봉석의 연구⁷⁷⁾를 참고해 절충한 것이다.

본 논문은 다음과 같은 순서로 논의를 전개하고자 한다.

II장에서는 연구의 토대로써 전통 판소리의 창작 양상과 20세기~21세기의 대표적 창작 판소리의 창작 양상을 살펴보고자 한다. 먼저 18세기 중엽부터 19세기 말까지 지속적으로 재창작되며 형성되었던 전통 판소리

71) 선행연구들에서 연행자와 소리꾼을 겹쳐 기재하는 경우는 제외.

72) 이보형, 「판소리와 산조의 우조와 평조」, 『국악원논문집』창간호, 국립국악원, 2001 참고.

73) 이보형, 「판소리 경드름에 관한 연구」, 『서낭당』창간호, 한국민속극연구회, 1971.; 이보형, 「판소리 권삼득 설령제」, 『석주선선생 회갑기념 민속학논총』, 석주선교수 기념논총간행위원회, 1971.; 이보형, 「유파 개념 중고제와 악조 개념 중고제」, 『판소리연구』 제23집, 판소리학회, 2007.

74) 성기련, 「20세기 연계달제 경드름의 변모양상 연구」, 『판소리연구』제12집, 2001.

75) 신은주, 「판소리 중고제 심정순 바디 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2007.

76) 이보형, 「판소리 붙임새에 나타난 리듬론」, 『장사훈박사 회갑기념 동양음악논총』, 한국국악학회, 1977.

77) 문봉석, 「판소리 장단과 사설의 결합 방식 고찰: 정권진과 한애순의 <심청가>를 중심으로」, 한양대학교 박사학위논문, 2020.

의 창작 양상을 살펴보고, 그 중 소설을 바탕으로 만들어진 <적벽가>를 분석해 보고자 한다. 이 과정을 통해 판소리를 이루는 요소들을 점검 하여 창작 판소리 창작 양상에 대한 분석의 도구로 도출하려 한다.

그 이후의 창작 판소리는 20세기와 21세기로 구분하여 앞서 도출된 판소리의 구성 요소에 대입하여 분석을 시도할 것이다. 이 과정에서 각 시대를 대표하는 창작 판소리 작품들의 창작 양상을 살피고, 수요와 전송의 성패 요인을 점검할 것이다.

Ⅲ장에서는 창작 판소리 <노인과 바다>의 사설 짜기의 방법과 그 양상을 살펴보고자 한다. <노인과 바다>는 동명의 소설을 원전으로 가진다. <적벽가>나 <숙영낭자전>, <예수전>과 같이 원전이 판소리로 재창작된 작품들의 경우 그 원전으로부터 판소리 사설로의 전환 과정에서 나타나는 판소리 서사의 특징적 질서가 나타난다. 이를 토대로 소설에서 판소리로의 사설 재창작 시 유효한 방법들을 점검하고, 그 질서를 벗어나 새로이 나타나는 사설 변환의 양상에는 어떠한 것이 있는지 살펴보고자 한다. 이를 통해 창작 판소리 사설의 효과적인 창작 방법을 제시할 수 있을 것이다.

Ⅳ장에서는 <노인과 바다>의 사설의 이면 구현과정 양상을 음악과 연행으로 나누어 살펴볼 것이다.

음악에서는 먼저 <노인과 바다>에서 전통 판소리의 작창 질서를 따라 나타나는 사설의 극적 상황에 따른 장단·조의 선택과 양상 분석⁷⁸⁾을 선행할 것이다. 이 과정을 통해 <노인과 바다>가 판소리 구성 요소를 충족 시키는 양상과 그 질서를 벗어나는 양상을 살필 것이다. 이후 <노인과 바다>에 나타나는 작창 기법들을 악조의 변용, 선율 구성 기법, 반음 기법, 장단 구성으로 나누어 살펴보려 한다.

연행은 무대화 과정과 무대 연행 과정으로 나누어 각 과정에서 사설의 이면 구현을 이루는 양상과 방법, 판소리 연행이 이루어지는 양상을 살필 것이다.

78) 이보형의 연구 결과를 도구 삼아 진행 할 것이다. 이보형, 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단·조의 구성」, 『예술원논문집』14집, 대한민국예술원, 1975.

이러한 <노인과 바다> 창작의 전 과정을 분석하여 창작 판소리의 창작 과정과 그 방법을 제시해 보려 한다.

II. 연구의 기초

본 장에서는 <노인과 바다>의 분석에 앞서 전통 판소리 5바탕과 그 이후 창작 판소리 창작의 전개 양상과 그 의미를 짚어 보고자 한다.

1절에서는 전통 판소리 5바탕이 탄생하고 변화하며 전승되어온 과정에서 드러나는 창작 방식을 논할 것이다. 이 과정에서 ‘더늠’과 ‘이면’의 개념변화와 그에 따른 창작 양상의 변화를 살펴보고자 한다. 그 후 전통 판소리 창작의 사례로써 5바탕 중 유일하게 원전이 있는 <적벽가>의 ‘소설로부터 판소리로의 재창작 양상’을 살필 것이다. 이 과정에서 판소리 사설의 창작기법과 중요 삽입 대목의 창작 양상의 변화를 통해 판소리를 이루는 구성 요소를 살필 것이다.

이후 2절과 3절에서는 1절에서 발견된 판소리를 이루는 요소를 중심으로 하여 창작 판소리의 양상을 살피려 한다.

2절에서는 20세기의 창작 판소리를 대표적인 창작자와 작품을 중심으로 고찰하려 한다. 3절에서는 2000년대 초반의 단형 판소리 창작 양상과 2007년부터 현재까지의 장형 판소리 창작 양상⁷⁹⁾을 살필 것이다. 이 과정을 통해 판소리 창작에서 각 요소의 충족과 부재가 작품의 생명력에 미치는 영향을 점검할 것이며, 이러한 점검은 <노인과 바다>의 창작 양상 분석에 있어 적합한 분석 지표로 사용할 수 있을 것이다.

79) 20세기 이후의 창작 판소리 논의에서 2000년대는 2007년 초연된 <사천가>를 중심으로 나누어 연구가 진행되어 오고 있다. 이에 본고에서도 2000년대를 2000~2007, 2007년 이후로 나누어 고찰하겠다. 홍상은, 「장막극 창작 판소리의 전통 계승과 현대적 변용에 대하여」, 고려대학교 박사학위논문, 2017, 103~104쪽. ; 서민수, 「창작 판소리에 관한 예술사회학적 연구:1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018. ; 김명자, 「시대변화에 따른 창작 판소리의 특징 연구」, 『지식과 교양』 제6호, 14~16쪽.

1. 전통 판소리 5바탕

전통 판소리 5바탕의 형성 및 전승 과정에 대한 대부분의 연구가 공통적으로 지목하고 있는 양상은 단형 광대소리였던 판소리가 서사적 이야기 구조를 가진 장형의 바탕소리로의 독립을 이룬 이후 지속적으로 창작자들에 의하여 변화를 거듭한다는 것이다.⁸⁰⁾ 각 판본 모두 초기 사설에서 후대본으로 진행되는 과정에서 시대적 흐름과 청중의 요구에 따라 장면이 첨가되거나 확장되면서 변화하고 보완되어 작품이 완성되어왔다.⁸¹⁾ 이로 인해 인물의 성격·태도·관점을 비롯하여 서사가 품는 주제의식들이 변화한다.

이러한 발전양상은 비단 사설에서뿐 아니라 각 유과의 음악적 특징에서도 동일하게 나타난다. 서사의 중심을 변화시키지 않고, 전승되는 악곡들의 음악적 특징을 이어받는 자장 안에서 자유로운 재창작·삽입·삭제·구성의 변화가 이루어진 것이다. 이러한 변화요인에는 늘 사회적 배경·향유층의 변화 등의 시대적 요인이 있다는 점도 주목된다.

1) 시대별 판소리 제작의 덕목 변화

여기서는 문헌 자료를 중심으로 18세기 중엽, 19세기 전반기와 19세기 후반기로 시기를 구분하여 ‘더늠’과 ‘이면’ 중심의 판소리 제작양상과 시대적 예술관의 변화를 살피어, 판소리 연행층과 수용층이 중시하였던 판소리 제작의 덕목을 시대별로 살펴보겠다.

(1) 더늠 중심의 판소리 창작 : 18세기 중엽~19세기 전반기

더늠은 판소리의 창작에서 매우 중요한 위치를 갖는 요소이다.⁸²⁾ 더늠

80) 조동일, 「판소리의 전반적 성격」, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1978. ; 정출현, 「판소리 담당층의 변화에 따른 19세기 판소리사와 중고제의 소멸」, 『민족문화연구』제31집, 1998 ; 성기린, 「18세기 판소리 음악문화 연구」, 『한국음악연구』제34집, 2003 ; 김현주, 『판소리문화사』, 민속원, 2022.

81) 김석배·서종문·장석규, 「판소리 더늠의 역사적 이해」, 『국어교육연구』제28권, 국어교육학회, 1996, 25~26쪽.

의 개념에 관한 논의는 여러 연구자에 의해 활발히 진행되었다.⁸³⁾ 본고에서 사용할 더듬의 개념을 정의하기 위하여 먼저 판소리 문헌에서 나타나는 더듬의 양상을 살펴보려 한다. 18세기의 판소리 창자들의 공연양상을 엿볼 수 있는 사료로는 『계우사』가 있다.

명창 광대 각기 소장 나는 북 들어 놓고 일등 고수 팔 갈아 쳐나갈 제 우춘대 화초타령, 서덕림의 풍월성과, 최석황의 내포제, 권오성의 원담소리, 하은담의 옥당소리, 손등명의 짓거리며, 방덕희 우레목통, 김한득의 너울가지, 김성옥의 진양조며, 고수관의 아니리며, 조관국의 한거성과, 조포옥의 고등세목, 권삼득의 중모리며, 황해청의 자웅성과, 임만엽의 새소리며, 모흥갑의 아귀성, 김제철이 기화요초, 신만엽의 목재조며, 주덕기 갓은소리, 송항록 중항성과, 송계학이 옥규성을 차례로 시험할 제, 송흥록 거동보소, 소년행락 몸쓸 고생 백수는 난발하고 해소는 극성한데, 기질은 참 약하야 기운은 없을망정 노장 곡귀성에다 단장성 높은 소리 청천백일이 진동한다.⁸⁴⁾

『계우사』 중에서 (김현주 해석)

『계우사』에는 우춘대를 비롯하여 이후 18세기 중엽부터 18세기 말 사이에 이미 활동하고 있었을 것으로 추정되는 창자들의 이름과 더듬이 나열되어 있다. 이 중 ‘풍월성’ ‘원담소리’ ‘옥당소리’ ‘우레목통’ ‘한거성’ ‘고등세목’ ‘자웅성’ ‘아귀성’ ‘중항성’ ‘옥규성’은 각 창자 고유의 특징적인 발성이나 성음을 말한다. ‘짓거리’와 ‘너울가지’는 발림⁸⁵⁾이나 재담을 일

82) “판소리의 변주는 더듬을 중심으로 이루어진다...(중략)...그래서 판소리의 역사는 더듬이 변주되는 역사라고 해도 무방하다” 김현주, 『판소리문화사』, 민속원, 2022, 195쪽.

83) 김석배, 서종문, 장석규, 「판소리 더듬의 역사적 이해」, 『국어교육연구』제28권, 국어교육학회, 1996 ; 장석규, 「판소리 더듬의 개념문제」, 『국어교육연구』24권, 국어교육학회, 1992 ; 송미경, 「더듬 개념의 역사적 변천」, 『공연문화연구』32권, 한국공연문화학회, 2016 ; 이보형, 「고음반에 제시된 판소리 명창제 더듬」, 『한국음반학』1권, 한국고음반연구회, 1991.

84) 김현주, 『판소리문화사』, 민속원, 2022, 10~11쪽.

85) 본고에서는 발림과 너름새 용어를 모두 사용하겠다. 용어의 정의에 있어서 서종문의 정의를 따를 것이다. 발림은 노래를 부르며 곁들이는 춤동작을 의미하고, 너름새는 발림을 포함하여 어떤 일이나 갈등을 떠벌려서 주선하는 솜씨를 의미한다.

권는 것으로 보인다. ‘짓거리’의 경우 김조순의 시 「지정청우영배곡희부」 86)에서 나타나는 우춘대의 ‘농지거리’의 ‘지거리’와 동일한 명칭으로 사용한 것으로 보여 재담을 늘어놓으며 너름새를 하는 것을 일컫는 단어로 추측이 가능하다.

18세기의 판소리 창작 양상은 기존의 광대소리에서 인기 있었던 서사들이 장형 바탕소리로 독립한 판소리의 기본 서사들을 표현하는데 있어 우조·계면조·평조의 악조⁸⁷⁾와 빠르기가 각기 다른 장단들을 사용한 소리를 하되, 그 소리는 ‘독특한 성음’을 위주로 짜여졌다. 또한 그 소리는 ‘재담’과 ‘너름새’를 강조한 연행 양상으로 표현되었다.

19세기 전기는 전기 8명창에 의하여 판소리의 음악적 발전이 크게 일어나는 시기이다. 전시대의 판소리가 평민층을 대상으로 연행한 것인데 비해 이 시기의 판소리는 중인층과 양반층을 새로운 사회적 기반으로 확보하면서 판소리 발전이 급속히 이루어졌다.⁸⁸⁾ 19세기 전반기의 명창들의 더늠 양상을 정노식의 <조선창극사>⁸⁹⁾를 통해 추려보면 다음과 같다.

전통 판소리에서는 두 용어에 각각의 개념이 혼재되는 경우가 있음을 밝혀둔다. 서종문, 『판소리 용어를 통해본 판소리 역사』, 『판소리의 역사적 이해』, 태학사, 2006, 173쪽.

- 86) 정출현, 「판소리담당층의 변화에 따른 19세기 판소리사와 중고제의 소멸」, 『민족문화연구』31권, 고려대학교 민족문화연구원, 1998, 276쪽에 실린 시 재인용.
- 87) “(김조순과 조연립의 기록에 나타난 우춘대가 부른 계면조와 호령성 언급으로 유추하여) 우춘대 활동 당시에 현행 판소리의 기본 악조인 우조, 평조, 계면조의 기본적 틀이 형성되어 있었다는 것이 증명되는 것이다.” 성기린, 「미의식에 따른 판소리 명창관의 시대적 변화 고찰」, 『한국음악연구』38권, 한국국악학회, 2005, 177쪽.
- 88) 김석배, 서종문, 장석규, 「판소리 더늠의 역사적 이해」, 『국어교육연구』제28권, 국어교육학회, 1996, 46쪽.
- 89) <조선창극사>는 우춘대, 김정문, 장판개등의 명창이 누락되었고 김창환, 유공렬에 대한 정보가 사실과 다르다는 지적을 받고 있기는 하지만(김석배, 「『조선창극사』의 비판적 검토(3)」, 『어문학』제73호, 한국어문학회, 2001) 그럼에도 불구하고 19세기 명창들에 대한 정보와 당대의 판소리 문화가 가장 방대하게 기록된 책이다. 하여 본 고에서 19세기 전반에 걸친 더늠 양상을 살펴보기에 가장 적합한 자료라 판단하였다. 정노식 저·정병헌 교수, 『교주 조선창극사』, 태학사, 2015.

<표 4> 19세기 전반기 더듬 양상

더듬의 양상	이름 (생몰년도)	내용
선율형 창작	권삼득 (1771 ~1841)	①그는 덜렁제라는 새로운 더듬을 창안함으로써 이후 명창들도 자신의 더듬을 형성하여 전하게 하는 기폭제가 되었다. 그는 <홍보가>가 장기이고 더듬으로 후세에 전한 것은 <홍보가>중 '제비가'인데 후인의 평으로는 곡조가 단순하고 그 제작이 그리 출중한 것이 없으나 세마치 장단으로 일호차작이 없이 소리 한바탕을 마치는 것이 타인의 미치지 못할 점일 뿐 더러...
	염계달 (?~?)	②경기민요의 토리를 판소리에 적용하여 소리를 짜서 만들었기 때문에 이를 경드름(경제)과 추천목이라고 불렀으며
장단, 성음 창작	송홍록 (1780? ~1863?)	그 때부 김성옥에게 진양조를 처음 듣고 그것을 다년 연마하여 그 완성이 극치에 이르렀고 ③그 부지불각 중에서 자탄가로 부른 것이 우연히 진양조를 완성한 것이었다. 그가 비곡을 잘하였고 귀곡성에는 탈조화 하였다
사설 창작	방만춘 (1825~?)	그 후에 봉산읍 음률가로 ④시문에 소양이 있는 이와 같이 <적벽가>와 <심청가>를 고전에서 윤색 개작하였다.
사설 창작	고수관 (1764 ~1843?)	⑤문식이 꽤 있고 첩이(원래의 사설과 관련된 말을 덧붙임)한 재주가 있어 소리 좌석의 서화나 기타 광경을 적용하도록 의외에 임시로 만들어 불러서 간관을 경탄케 하는 일이 예사였으며, 당년에 대구감사 도입 초연식에 불려가서 소리를 하는데 <춘향가> 중 기생 짐고하는 대목에 이르러서 고전 중에 있는 기명으로 호창하지 아니하고, 다수한 시재 기생의 이름의 의의를 시적으로 만들어 불러서 좌석을 경탄케 하여...
장기 대목	고수관 (1764 ~1843?)	⑥<춘향가>중 '갓은사랑가'가 그의 더듬으로 후세에 전하는 것이다.
	주덕기 (?~?)	그는 <적벽가>에 특장하였고, ⑦더듬으로 후세에 전한 것은 유명한 <적벽가> 중 '활 쏘는 대목'이다.
	모흥갑 (?~?)	⑧후세에 전한 더듬은 유명한 <춘향가> '이별가'이다.

권삼득과 염계달은 ①과 ②에서 드러나듯 각각 덜렁제와 경드름·경제라는 새로운 선율형의 더듬을 창안하였다. '설렁제'는 현전하는 5바탕에도 사용되며 전해지고 있는 더듬이다.⁹⁰⁾ 경드름, 혹은 경제는 '남원골 한

90) '제비노정기' '군로사령 나가는 대목' '남경선인 웨치는 대목' '벌떡계 용황께 여쭙는 대목'

량’, ‘돈타령’, ‘백구타령’의 제작에 사용되어 더듬으로 후대에 이어지고 있다.⁹¹⁾ 이 두 더듬은 다른 명창들에게 자신의 음악적 더듬을 형성하게 하는 기폭제가 되었다.

송홍록의 더듬 제작은 성음과 장단으로 나타난다. ③에서와 같이 진양조를 완성하여 진양 장단을 창작하였고, 귀곡성이라는 성음을 연마하여 청중을 감탄시켰다. 방만춘은 ④에서와 같이 시문에 소양이 있는 각색자와 함께 <적벽가>와 <심청가>를 윤색하고 개작하였다. 이로 인해 사실의 개편 또한 이 시기 더듬의 한 축을 형성하였다. 고수관은 ⑤에서 보듯 스스로 문식이 있고 말재주가 있어 공연 연행시 현장성을 활용하여 좌중의 흥미와 감탄을 자아내었다. 이는 사실을 즉흥적으로 창작하여 연행 양상의 더듬으로 활용한 예이다.

더불어 고수관, 주덕기, 모흥갑은 ⑥,⑦,⑧과 같이 특정 대목에 대해 더듬이라 쓰여 있어 시기부터 개인의 장기 대목을 더듬으로 일컫기 시작한 것을 알 수 있다.

이상의 내용을 통해 18세기 후반부터 19세기 초중반의 판소리 창작은 더듬의 개발을 중심으로 하여 활발히 진행되었음을 알 수 있다⁹²⁾. 그리고 그 더듬의 개념은 시기별로 확장되었음을 알 수 있다. 크게 두 가지로 구분할 수 있는데, 하나는 명창들이 목 성음을 갈고 닦아 타인과 구별되는 특별한 성음을 구사하는 것이며 다른 하나는 자신만의 선율형을 만들어 이것을 지속적으로 연행하여 더듬으로 인식되도록 하였다는 것이다.⁹³⁾ 이렇게 자신만의 더듬을 개발하는 창작문화는 이후 19세기 후반기

‘한 군사 떠들고 나가는 대목’ ‘동냥차 나가는 대목’ ‘사랑가 궁자노래’ ‘돈타령’ ‘옥사정이 나오는데’ ‘전동달이 나오는데’ 이보형, 『판소리 권삼득 설령제』, 『석주선선생 회갑기념 민속학논총』, 석주선교수 기념논총간행위원회, 1971, 156~157쪽.

91) 송미경, 「더듬 개념의 역사적 변천」, 『공연문화연구』제32집, 한국공연문화학회, 2016, 259~260쪽.

92) 성기련은 19세기 전반기 판소리 음악문화가 ‘더듬 중심의 문화’라 지목하였고 송미경은 판소리 형성기의 더듬을 ‘가락으로서의 더듬’으로, 19세기 전기 8명창 시대의 더듬을 ‘창작으로서의 더듬’으로 규정한다. 성기련, 「19세기 전반기 판소리 음악문화 연구」, 『한국음반학』, 16권, 한국고음반연구회, 2006, 83~89쪽 ; 송미경, 「더듬 개념의 역사적 변천」, 『공연문화연구』32권, 한국공연문화학회, 2016, 262~263쪽.

93) 성기련, 「19세기 전반기 판소리 음악문화 연구」, 『한국음반학』, 16권, 한국고음반연구

명창들에게도 이어진다. 또한 방만춘의 경우 시문에 소양 있는 자와 함께 사설을 개작하는 양상도 볼 수 있고 고수관의 경우 현장성을 일구어 내고 있음을 엿볼 수 있어 19세기 판소리에서 더듬의 개념은 이전의 판소리에서 보다 더 확장된 표현방식까지 내포하는 것을 알 수 있다. 이러한 더듬의 양상 변화를 정리하면 다음과 같다.⁹⁴⁾

<표 5> 더듬의 양상 변화

	18세기 형성기의 더듬 양상	19세기 전기의 더듬 양상
양상	<p><u>더듬의 개발이 시작됨.</u></p> <p>특정 성음이나 가락(가락으로서의 더듬), 재담과 몸짓</p>	<p><u>더듬 중심으로 판소리 발전.</u></p> <p>명창이 창작하여 후대에 전수한 창작 레퍼토리(창작으로서의 더듬), 기존 더듬을 탁월한 기량으로 장기화한 레퍼토리(장기로서의 더듬)</p>

더듬은 ‘향유층의 환영’이라는 동시대의 요구에 의해 시기별로 꾸준히 발달하였고 예술성과 독창성을 인정 받아 후대로 이어지는 특징이 있다. 그 과정에서 환영받지 못했던 더듬은 자연스레 도태되었을 것이다.

본고에서는 앞서 살핀 더듬의 여러 개념들 모두를 더듬의 범주로 상정할 것이다. 더듬은 판소리 여러 요소에서 나타나는 창작 양상이며, 전수된 소리를 뛰어나게 잘 불러서 장기화한 개인의 레퍼토리로 공인받은 대목이다. 이는 동시대 향유층의 환영과 후대로의 전승이 필요하다.

더듬이라는 말이 주로 전승되는 전통 판소리 5바탕을 기존 판소리라 상정하고 그를 기반으로 창작되고 더해지는 양상들을 일컬었다면, 새

회, 2006, 83~84쪽.; _____, 「미의식에 따른 판소리 명창관의 시대적 변화 고찰」, 『한국 음악연구』38권, 한국국악학회, 2005, 128쪽.

94) 김석배, 장석규, 송미경의 연구를 토대로 하여 시기별 더듬 양상의 특징을 정리한 것이다. 김석배, 「판소리 더듬의 전승 연구: 제비 노정기를 중심으로」, 『국어교육연구』 18, 경북대 국어교육연구회, 1986, 59쪽.; 장석규, 「판소리 더듬의 개념 문제」, 『국어교육연구』 24, 경북대 국어교육연구회, 1992, 189쪽.; 송미경, 앞의 논문, 253~254쪽.

로이 창작되는 창작 판소리에 대하여 더듬이라는 용어를 사용할 때에는 그 개념을 달리해야 한다. 하여 본고에서는 창작 판소리 분석 시 더듬의 개념에 대해 전통 판소리 5바탕의 사실 직조방식·음악 창작 질서·연행 양상을 따르면서 그것에서 더 나아가 새로운 양식을 일군 창작 요소가 일정하게 반복적으로 나타나는 특징적 양상을 가지는 경우 그를 더듬이라 하겠다. 후대로의 전승을 통한 더듬의 공인 부분에 관하여서는 긴 시간의 전승 양상이 필요하기에 창작 판소리에서의 더듬에서는 이에 관한 논의를 제외하고 진행하겠다.

(2) 이면론의 대두 : 19세기 중후반기

19세기 중후반에는 앞선 시기의 음악적 더듬들이 더욱 세밀하고 세련되게 다듬어지는 판소리의 음악적 발전이 이루어지는 동시에, 대표적인 판소리 향유자이자 후원자로 지목되는 신재효를 필두로 하여 김세종·김찬업 등과 같은 명창들까지 주장하는 ‘이면론 ’이 대두된다.⁹⁵⁾

이 시기는 판소리 음악문화가 크게 융성하였을 뿐만 아니라 어떠한 소릿조가 미적가치가 높으며 명창의 조건은 무엇인가에 대한 고민도 많아진 시기이다.⁹⁶⁾ 그만큼 더듬에 있어 다양한 양상이 나타난다. <조선창극사>에 나타나는 더듬들 또한 악조, 성음, 재담, 발림, 사설, 악곡 등으로 다양해졌다. 그 내용을 자세히 살펴보겠다.

<표 6> 19세기 후반기 더듬 양상: 악조

창작 양상	이름 (생몰년도)	내용
악조 창작	박유전 (1835~1906)	①서편조의 분류가 박씨로부터 시작이다.
	정창업 (1847~1889)	서파에 속한 만큼 ②계면을 주로하여 판을 짜는 솜씨인데, 고매하기 박씨에게 비견할 수 없고, 웅혼하기 이에게 미치지 못하였으나, 역시 자

95) 성기련, 『19세기 후반기의 판소리 음악문화연구』, 『판소리연구』제15집, 판소리학회, 2003, 144~150쪽.

96) 성기련, 『미의식에 따른 판소리 명창관의 시대적 변화 고찰』, 『한국음악연구』38권, 한국국악학회, 2005, 131쪽. 문장 인용.

가 특색으로 일세를 용동한 대사였다 한다.	
박만순 (1830~1898)	성음은 양성이고 ③창조는 우조를 주장하여 판을 짜는데, 창거창래 유시호 전력을 다하여서 한번 내지르면, 그 세세통상성이 완전히 반공에서 떨어져 내려오는 듯하고, 그 각양각색의 묘기는 사람을 혼취하게 하며, 그 힘있고 맑고 아름다운 성음!
전도성 (1864~1940)	송우룡 문하로부터 박만순, 김세종 수하에서 지도와 편달을 받았으므로, ④동편 창법으로 제작이 고상하며 더욱 역사와 이론에 조명하다.
김정근 (1839년대 전후?~?)	⑤상궁집이라는 곡조(중고제의 전승이 단절되면서 사라진 장단. 중모리(12박)를 반으로 잘라서 6박으로 나가는 장단으로 엇중모리와 비슷하며 옛명창들이 단가를 할 때 쓰던 장단이라고 한다.조선창극사,141쪽 주석)를 창시하였으나, 조선 소리의 곡조는 김문에서 거의 다 되었다 싶이 한 것이다. 시조와 음률에 한속하였고
정춘풍 (1834?~1901?)	⑥창조는 우조를 주제로 제작하고 제작은 동파가 분명하나, 자신의 자부가 강한 만큼 추연이거하여 동이니 서이니 파에 속함을 불실히 여겼었다...(중략)...더듬으로 후에 전한 것은 <소상팔경>단가인데 박기홍, 송만갑에게 전창하여 현하관대와 기생들의 성장하는 바이다.
송만갑 (1885~1939)	⑦창조와 제작이 가문의 전통적 법계를 밟지 아니하고, 일종 특색의 제작으로 별립문호 하였다. 그것은 시대적 요구에 순응하기 위하여 통속화한 경향이 많았다. (중략) 송씨 말하기를 “극창가는 주단 포목상과 같아서, 비단을 달라는 이에게는 비단을 주고 무명을 달라는 이에게는 무명을 주어야 한다.”고 주장하였다.
이동백 (1866~1949)	⑧서곡이 고아하지 못하여 아비한 데 흐르는 힘이 없지 아니하나 통틀어 말하면 절장보단하여 또한 일 대가 입에는 틀림이 없다고 생각한다.
정정렬 (1876~1938)	⑨서파의 규범을 많이 계승하여 수리성으로 썩 자미있게 하였다. 부침새가 능한 점으로는 당시 타인의 만만불급처로, 자타가 공인하던 바이다.

먼저 악조의 창작에 중점을 둔 더듬이 나타나는 명창들에는 박유전, 정창업, 박만순, 전도성, 김정근, 정춘풍, 송만갑, 이동백, 정정렬이 있다. 먼저 박유전이 현재까지 판소리의 큰 줄기 유파로 전해지는 ‘서편제’의 악조를 제작했음을 ①을 통해 알 수 있다. 정창업은 ②의 문장과 같이 계면조를 주로 하여 작창을 하는 습씨가 좋았으며, 박만순은 ③과 같이 우조를 주장하여 소리를 짰다. 전도성은 박만순, 김세종의 제자로 우조로 악곡을 짜는 박만순과 이면론에 충실한 김세종의 영향을 받았을 것이 틀림없고 ④와 같이 동편 창법으로 제작이 고상하였다 하니 이면에 충실한 우조의 소리를 지었음을 짐작 할 수 있다. 김정근은 ⑤에서와 같이 엇중

모리와 유사한 장단인 상궁집에 곡조를 붙여 더듬으로 창시하였다. 정춘풍은 ⑥에서와 같이 우조를 주로 하여 제작을 하였고 동편의 스타일로 하였다. 송만갑은 ⑦에서 나타나는 바와 같이 시대적 요구에 맞추어 전통적 법제를 개편하여 통속화하였다. ⑧에서는 이동백의 소리가 조격이 고아하지 못하여 야비하게 흐르는 혐의가 있다 하는데, 이는 이동백이 소리를 부를 때마다 완전히 다른 소리를 즉흥적으로 하여 그에 대해 들은 소리가 아닌가 한다.⁹⁷⁾ ⑨에서와 같이 부침새에 능하여 판소리를 짤 때 엇붙임을 적극적으로 활용하는 흐름을 만든 정정렬은, 새로운 가사에 곡조를 붙여 판소리를 적극적으로 창작하는 일을 시작하기도 하였다. ‘정정렬제 춘향가’를 완성하여 현재까지 전승되고 있고 창극의 연출이나 작창을 도맡고 <숙영낭자전>, <옥루몽>과 같은 신작판소리를 만들었다.⁹⁸⁾

<표 7> 19세기 후반기 더듬 양상: 악조 외

창작 양상	이름 (생몰년도)	내용
이면에 따른 선율과 발성, 발림의 창작	김세중 (1830?~?)	“창극조는 물론 창을 주체로 하여, 그 짜임새와 말씨를 놓는 것과 창 의역양반복 고저장단에 규율을 맞게 하여야 한다. 그러나 형용동작을 등한히 하면 아니 된다...(중략) 가령 울음을 울 때는 실제로 수건으로 닦을 가리이고 었다어서 울든지 방성통곡으로 울든지 그때그때 경우를 따라서 여실히 우는 동작을 표시하여야 한다...(중략)...⑩‘금강산 상상봉이 평지가 되면 오라시오?’를 한다 하면, 금강산 상상봉이 운공에 용출하여 있는 만큼, 상상봉을 세세통상성으로 내질러야 하고, 평지는 평저한 음성으로 발하 199쪽여야 한다. 곡조의 고저장단 의역양반복이며 연사의 대소 소밀은 물론이고, 어음을 분명히 하여야하며 말씨를 늘어놓는데 조리 정연하게 할 뿐더러, 특히 어단성장에 실격하지 아니 하여야 한다.
	김찬업	“장삼 소매는 바람에 펄렁펄렁’하는 데는 광풍이 대작한 배도

97) 이동백은 늘 소리를 다르게 즉흥적으로 하는 소리꾼이었으며, 소리를 짜는 데 있어서도 4,4조나 5,7조와 같은 운율이 필요치 않고 그저 한문 문장 많이 섞은 사설에 소리를 자유로이 었었다 한다. 이해구·노재명, 『국악학자 이해구 대담자료(1)-명창 이동백에 대한 회고담』, 『판소리명창』창간호, 2005, 110쪽.

98) 배연형, 「정정렬 논」, 『판소리연구』17권, 판소리학회, 2004, 133~199쪽.

	(?~?)	아니고, 광승이 동작하는 것도 아닌데 소매가 왜 그리 펄펄떨렁 할 리가 있겠느냐? 화난한 춘풍에 도승의 '장삼 소매는 바람에 팔팔'하는 것이 이에 적합하다."고 하였다...(중략)⑩소리의 이면을 깊이 아는 것이나 제작의 고상한 것이 아울러 출중한 점이 많았다 한다.
새로운 특색을 창시	송만갑 (1885~1939)	⑫명문의 후예로 그 전통적 법제를 부답하고, 일종 특색을 창시하여 일가를 완성하였다...(중략)...고법에 구니치 아니하고 신 방향을 찾아낸 것이, 예술가의 본색인 동시에 시대적 요구에 적용할 것이다. (중략)...<춘향가> 중 '농부가'일편은 넉넉히 그의 더듬으로 후세에 전할 줄로 믿는다.
악곡의 표출에서 다양한 더듬 창작	박기홍 (?~1930?)	처음에는 답답히 아무 흥미가 없는 태도로 하여 소리가 싱거울기 짝이 없다. ...중판 켜 이르더니, 소리는 점점 흥미있게 되어 간다. 난데없는 판청이 뛰어나오기 시작한다. 그 ⑬특색인 성조를 한마디 뽑아 질러내니 완연히 벽공에서 떨어지듯 한다...완급, 장단, 억양, 반복을 범도에 맞도록 창거창래할 제, 듣는 사람의 정신을 혼도 한다. 그리하다가 소리는 다시 점점 담박무미하게 된다. 이러한 제작으로 조종하면서 달야트록 계속하였다 한다. 박은 이러한 수법이다. (중략) 박은 소리 금을 하고 소리하는 사람이다. 오십 원이면 오십원만치, 백 원이면 백 원만치밖에 아니한다는 말이다.
성음 창작 재담과 발림 창작	이날치 (1820~1892)	독 이날치는 불관하고 자유자재로 자가의 특색을 발휘하였다고 한다. (박만순편, 107쪽) 한참 흥이 나서 소리가 가정에 들어가면 ⑭푸지고도 흠우저서 청중의 지수는 소리는 좌우에서 쏟아져 나온다. 유시호 애원 한탄으로써 청중의 허희체루를 자아내게 하다가도, 다시 희해 골계로써 포복절도케 하는 그 광경과 그 창극의 제스추워를 아를러보면 실로 천하 장관이었다고 한다.
사설 짜기 악곡 창작	김창록 (?~?)	철고 양대 간에 있어서 명망이 높았었다. ⑮<춘향가>에서는 '춘향 방 팔도 담배가'로 유명한데, 이것은 춘향 방 중 문방사우를 열거할 때에 담배를 들게 되면, 조선팔도 담배의 각기 특색을 매겨하고 그 특색을 따라서 쓸는 이야기로, 썩 재미있게 한 바탕을 잘하므로, 썩의 '춘향 방 팔도 담배 쓰기'라는 한 특조가 섰다 한다. <산유화가>의 작곡으로 공적이 또한 불선하였더라.
발림 창작	김창환 (1855~1937)	⑯제작도 능하거니와 '제스추워'가 창보다 더욱 능하다...(중략) 창과 극이 마조 떨어지는 데에는 감탄을 받치 아니할 수 없다.

이면의 강조가 창작 양상의 전면에 나타나는 명창은 김세종과 김찬업이다. 이들 모두 ⑩, ⑪에서 보이는 것과 같이 사설의 해석에 따라 선율, 발성, 발림을 창작하여 연행하였던 명창이다. 특히 김세종의 사례를 통해

이 시기 명창들은 기존의 판소리를 재창작할 때 이면에 따라 적극적인 고저장단의 음악적 변화를 추구하여 그 선율과 붙임에 많은 변화가 이루어졌음을 알 수 있다.

송만갑은 ⑫와 같이 전통적 법제를 잇기보다 특색있는 소리를 만들어 새로운 방향을 제시하였다. 박기홍은 다양한 ⑬에서와 같이 성음, 악곡의 완급, 장단, 억양, 반복 등을 사용해 더늠 창작을 하였다.

사설표현에 있어 재담과 발림, 사설의 변화를 상황에 맞게 자유로이 표출함으로써 이면에 따른 적극적인 표출법이 보이는 명창은 이날치, 김창록, 김창환이다. 이날치는 박만순, 김세종과 동시대 활동 인물로 ⑭에서 보이듯 특색있는 성음과 재담, 발림으로 청중을 압도하였다. 김창록은 ⑮에서와 같이 문방사우를 열거하다가 담배 이야기가 나오니 담배의 각기 특색을 열거하는 이야기를 삽입하여 청중의 재미를 끌어내었다. <산유화가>를 작곡하기도 한 김창록은 새로운 사설에 곡을 붙이는 작창을 즐겨 했을 것으로 추측한다. 김창환은 ⑯와 같이 소리의 제작도 능히 하는 동시에 이면에 맞는 발림을 능수능란하게 구사했던 인물이다.

19세기 중후반기의 명창들은 19세기 전반기의 선배들의 소리를 이어받은 정통성을 중요시하면서도 사설의 이면에 맞도록 더늠을 창출하는데 적극적이었으며 그에 따라 창자들이 선율을 제작함에 있어 사설 내용과 선율의 상관관계가 전보다 더욱 높아지게 하였다.⁹⁹⁾ 이러한 변화는 판소리 선율창작에 있어 더욱 다양한 선율형이 나타나게 하였을 것을 짐작할 수 있다. 이 시기 명창들은 자유롭게 판소리에 더늠을 추가하여 연행하는데, 연행 현장에 따라 즉흥적으로 소리를 구성하거나(박기홍) 사설을 유머있게 직조하여 곡조를 붙이고(김창록) 이면에 따라 적극적으로 사설을 표출하는 악곡 창작과 발림¹⁰⁰⁾을 하였으며(김세종·김창환) 다양한 엇붙임새를 개발하여 사설의 전달에 힘을 쓰는(정정렬) 등의 변화와 발

99) 그 양상의 예시로, 이 시기 판소리들에는 의성어 및 의태어 등이 나올 때 몇 개의 음을 조합하여 형용하거나 혹은 소리를 실제에 근사하게 묘사하는 양상도 나타난다. 성기련, 「미의식에 따른 판소리 명창관의 시대적 변화 고찰」, 『한국음악연구』38권, 한국국악학회, 2005, 135~136쪽.

100) 김석배·서종문·장석규, 「판소리 더늠의 역사적 이해」, 『국어교육연구』제28권, 국어교육학회, 1996, 15쪽.

전이 일어난다.

이면론이란 사설의 극적 상황이 내포한 감정·상황·의미 등을 발림·선율·장단 등으로 적합하게 표현해야 한다는 이론이다. 19세기 후반기에 들어서 이면을 잘 그려내는 자가 명창이라는 명창론¹⁰¹⁾도 함께 대두된다. 그만큼 19세기 후반기 판소리에서는 이면의 중요성이 높아졌다.

20세기 초반의 이면론으로는 대표적으로 임방울과 김연수의 논쟁¹⁰²⁾을 예로 들 수 있다. 이 논쟁에 따르면 임방울은 음악적 표출 이외의 측면을 이면으로, 김연수는 사설의 표출을 곡조·성음·발림 등을 사용하여 가장 적합한 해석으로 해 내는 것을 이면으로 정의하고 있다.

‘이면’이란 사설의 해석이며, 그 해석을 표출하는 방법론이다. 그리고 그 해석은 시대가 변함에 따라 변화한다.¹⁰³⁾ 하여 이전 시대에는 이면에 맞게 짜여졌다고 판단되었던 더듬들이 시대의 변화에 따라 어색하게 들리기도 한다. 이면은 그만큼 사회적이고 주관적인 요소이다. 그러므로 동시대 청중이 납득할 수 있는 보편적이면서도 다층적인 이면을 그려내어 사설의 음악적·문학적 표출 등에 있어 예술적으로 이면의 완성도를 높이는 것이 판소리 창작의 중요 덕목이라 할 수 있다. 이면은 사설의 음악화 과정에서(김세중), 사설과 음악의 연행 과정에서(김연수·임방울) 모두 구현된다.

본고에서의 이면은 사설의 동시대적 해석이다. 사설의 동시대적 해석을 통해 사설의 극적 상황을 표현하는 것이 이면 구현이며, 이면 구현 방법에 따라 다양한 더듬이 창출될 수 있다. 그러므로 이 두 요소는 시대에 따른 변화가 불가피한 판소리의 창작 요소이다.

101) 성기련, 「미의식에 따른 판소리 명창관의 시대적 변화 고찰」, 『한국음악연구』38권, 한국국악학회, 2005.

102) 이보형, 「임방울과 김연수」, 『판소리의 바탕과 아름다움』, 인동, 1987, 321쪽.

103) 여러 학자들에 의해서도 이면의 의미와 성질이 연구되고 있다. 이들은 공통적으로 이면의 비고정성을 지목한다. 서종문, 「판소리 ‘이면’의 역사적 이해」, 『국어교육연구』19권, 국어교육학회, 1987, 82쪽 ; 최동현, 「판소리 이면에 관하여-사설과 장단을 중심으로」, 『판소리연구』14권, 판소리학회, 2002, 4~15쪽 ; 송재익, 「판소리에서 더듬을 통한 이면의 구현 양상」, 『판소리연구』41권, 판소리학회, 2016, 186~209쪽.

이와 같이 살펴본 18~19세기 판소리 창작 양상의 변화와 연행 양상의 변화에는 늘 시대적 요구의 변화가 있었다. 18세기 평민들 사이에서 공연되던 판소리는 대중의 이목을 끌기 위해 ‘재담’과 ‘독특한 성음’을 중심으로 발달하였다. 19세기 전반기 명창들이 다양한 형태의 더늠을 제작한 것은 평민에서 양반층으로 그 수요의 경계를 넓히는 시기에 명창들의 예술관이 그에 부응하여 더불어 확장된 것이다. 19세기 후반 패트론의 형성과 양반 애호가들의 판소리 비평문화는 창자들로 하여금 ‘이면’을 잘 구현해내는 표출법을 제작하게 하였다.

이러한 흐름을 통해 알 수 있는 것은 ‘더늠’ 과 ‘이면’이 판소리 창작에 있어 중요한 요소이며, 이 두 창작 요소는 갑자기 생겨난 것이 아니라 그 개념과 의미들이 각각 시대의 변화에 따라 주목받고 · 변화하고 · 확장되어 왔다는 것¹⁰⁴⁾이다.

2) <적벽가>와 <삼국지연의>

전통 판소리 5바탕 중 유일하게 원전이 있는 작품인 <적벽가>는 중국의 소설 <삼국지연의>의 몇 부분이 판소리로 창작된 작품이다. 하여 원전으로부터 판소리로의 창작 양상을 살필 수 있는 유일한 전통 판소리이다.

선행 연구들을 참고하여 먼저 <적벽가>의 발생 배경과 과정을 살피고 이후 <적벽가>와 <삼국지연의> 간의 사설 구성 · 이야기 진술에서 발화 방식의 차이를 비교해 보고자 한다. 이를 통해 소설에서 판소리로의 사설 짜기에서 나타나는 원리를 도출하고, 이후 사설의 이면 구현을 위한 음악 창작 양상의 변천을 살필 것이다.

(1) <적벽가> 발생 배경과 형성과정

소설 <삼국지연의>는 중국 역사소설의 하나로 조선 선조 때에 이미 조선에 유입되었다. 임진왜란 이후 부녀자와 아이들뿐만 아니라 양반 사

104) 송재익, 「판소리에서 더늠을 통한 이면의 구현 양상」, 『판소리연구』41권, 판소리학회, 2016, 209쪽.

대부들의 과문에도 인용될 만큼 광범위한 독자층을 형성하며 애독(愛讀)되었다.¹⁰⁵⁾ <삼국지연의>는 당대 일반 대중의 정서에 깊이 수용된 이후 대중의 정서와 시각에 맞게 판소리 <적벽가>로 재창조되었고, 이것이 현전하는 판소리 <적벽가>이다. 외국의 이야기가 판소리로 제작된 <적벽가>의 사례는, 다른 전통 판소리들이 민간 근원 설화를 바탕으로 발전해온 것과는 다른 창작 배경이라 주목할만하다.

<적벽가>와 <삼국지연의>를 비교한 선행연구들을 참고하여 구성·배경·내용·갈등의 축·주제의식·미적추구의 요소로 나누어 비교하면 다음과 같다.¹⁰⁶⁾

<표 8> 소설 <삼국지연의>와 판소리 <적벽가> 비교

	삼국지연의	적벽가
구성	120회	16회 (삼국지연의 120회 중 1, 36~50회)
배경	184년~280년의 중국	207년~208년 중국
내용	후한말, 동탁과 십상시들의 농간에 빠진 나라를 구하고 한 왕실의 권위를 회복한다는 명분 아래 유비, 손권, 조조는 각각 위·촉·오 삼국을 세우고 각축을 벌인다. 유비는 관우·장비·공명·조자룡 등과 함께 천하를 통일하려 했지만 뜻을 이루지 못한다. 관우·장비의 죽음 이후 유비 역시 명을 다하고, 촉한과 위의 대결 후 공명 또한 죽게 된다. 한편 이들과 대업을 놓고 경쟁했던 손권과 조조도 실패로 끝나고 후대에 등장한 전락가 사마의 집안에서 대업이 달성된다.	유비·관우·장비가 도원결의를 맺고 공명을 찾아가 책사를 부탁한다. 공명은 오나라가 동남풍을 빌고 조조는 장강에 진을 치고 미리 자축한다. 적벽대전에서 조조군은 패하고 공명은 동남풍을 얻고 돌아온 후 조조의 패주 퇴로를 준비한다. 적벽에서 패한 조조군은 화용도에서 관우를 만나 살려달라 애걸하고 관우는 조조를 돌려보낸다.

105) 김기형, 「적벽가의 형성과 변모」, 『한국민속학』25권, 한국민속학회, 1993, 110~111쪽.

106) <삼국지연의>의 전체 구성과 부분 대목의 사실은 장성리(장성리, 「판소리적벽가와 삼국연의 비교연구」, 군산대학교 석사학위논문, 2012, 15~16쪽.)의 연구에서 차용하였고, <적벽가>의 구조와 주제의식에 관하여서는 이성권, 「<적벽가>의 주제론적 검토와 문제점」, 『판소리연구』제7권, 판소리학회, 1996.; 김중철, 「<적벽가>의 대칭적 구조와 완결성 문제」, 『판소리연구』제22집, 판소리학회, 2006.; 김중철, 「<삼국지연의>와 <적벽가>」, 『중한민문과학연구회』제8집, 중한인문과학연구회, 2002.; 남덕현, 「중국삼국지문화의 성격고찰」, 『중국학연구』제30집, 중국학연구회, 2004.의 연구를 참고하였다. 이를 바탕으로 비교항목을 ‘구성, 배경, 내용, 갈등의 축, 주제의식, 미적추구’로 나누어 분석 하였다.

갈등의 축	축 위 오 삼국의 갈등	축 위 오 삼국의 갈등/ 조조와 조조군사들 사이의 갈등
주제의 식	영웅들이 천하의 패권을 잡기위해 각축하는 세계를 거시적으로 바라보며 인의와 덕치, 충정으로 대표되는 명분주의 강조	영웅적 인물에 대한 이상주의적 기대와 부정적 지배권자에 대한 공격 속에서 세속적 삶의 욕망과 가족적 안정주의를 강렬히 회구함
미적 추구	비장미와 숭고미	비장미와 숭고미, 범인적 비장미와 골계미, 기괴미

18세기 초기 <적벽가>는 ‘조조의 화용도 패주’가 중심 내용을 이루었다. 따라서 신재효가 <적벽가>라는 명칭을 문헌에 사용하기 이전에는 <화용도> 혹은 <화용도 타령>이라는 제목이었으며 <삼국지연의>의 ‘적벽대전’과 ‘조조 화용도 패주’ 부분을 중심으로 하여 판소리로 연행하던 것이었다.¹⁰⁷⁾ 판소리 창작문화가 활발했던 19세기 중엽 이후부터 20세기 전반에는 판소리 향유층의 변동과 개입이 발생하면서 <적벽가> 서사의 큰 줄거리 체계가 보완되고 적극적인 사설의 삽입과 구조의 변화가 일어난다. 이 과정에서 <적벽가>의 중심 내용은 ‘화용도 패주’에서 ‘적벽대전’으로 바뀌었고,¹⁰⁸⁾ 기존 <삼국지연의>의 특징적인 삽화를 선택하여 서사의 맥락을 확장하기도 하고 사건 중심의 전개와 선명한 갈등 관계등이 보완되었다.¹⁰⁹⁾

<화용도>가 <적벽가>로 정착되는 과정에서의 창작 양상을 살펴보기 위하여 김기형과 김종철의 선행연구를 종합하여 <화용도 타령>과 <적벽가>의 차이를 비교하면 다음과 같다.¹¹⁰⁾

107) 정병헌, 「<적벽가>의 형성과 판소리사», 『판소리연구』제8집, 판소리학회, 1997, 63~65쪽.

108) 정병헌, 위의 논문, 63~64쪽.

109) 김종철, 「<적벽가>의 대칭적 구조와 완결성 문제», 『판소리연구』제22집, 판소리학회, 2006, 43~46쪽.

110) 김기형, 「적벽가의 형성과 변모», 『한국민속학』25권, 한국민속학회, 1993, 118~133쪽.; 김종철, 위의 논문, 37~43쪽의 연구 내용을 토대로 하여 비교 항목을 ‘중심서사, 구성대목, 사설 구성체계, 음악적 변화, 조조의 회화화’로 나누어 분석하였다.

<표 9> <화용도 타령>과 <적벽가> 비교

	화용도 타령	적벽가
중심서사	‘적벽대전’ 이후 조조의 화용도 패주	영웅들이 천하를 다투는 거시적 세계 형상화
구성대목	공명 동남풍 비는 대목, 조자룡 활쏘는 대목, 적벽화전 죽고사설, 군사설움타령, 원조타령(잡가 새타령 기반), 백구사설, 군사접고, 장승타령	도원결의, 삼고초려, 노숙유세, 공명주유격동, 공명차진, 조조 도망사설, 메초리 사설, 방보사설 추가
사설 구성체계	대체적인 줄거리 체계 : 정서상 상통하는 대목들과 유사성이 있는 사설구성의 반복 구조	사건중심의 전개 : 삽입사설 첨가로 서사맥락확장
음악적 변화	잡가 새타령을 기반으로 한 새타령 존재	19세기 초 진양장단의 등장으로 진양·우조의 동편제 적벽가 발달 19세기 중반 비장한 원조타령 형성
조조의 희화화	조조와 군사들의 갈등을 내포한 운명공 동체 형성으로 희비극이 동시다발적으로 구현됨	조조 도망사설, 메초리 사설, 방보사설 첨가 로 조조 골계화가 더욱 적극적으로 진행

위 표의 내용에서 주목할 만한 것은 <삼국지연의>에서 <화용도 타령>으로의 초기 재창작에서 이미 침입 대목에 따른 주제 변화가 시작되었고, <화용도 타령>에서 <적벽가>로의 재창작 과정에서는 <화용도 타령>의 주제가 강화되는 동시에 영웅 중심의 주제가 추가된다는 점이다. 그 과정에서 문학적·음악적으로 높은 예술적 완성도를 이루어왔는데 19세기 양반 향유층의 적극적인 개입으로 인한 것임은 주지의 사실이다.

(2) 서사의 신축·삽입·삭제

<적벽가>사설의 <삼국지연의> 수용과정에서 돋보이는 것은 기존 서사의 확대¹¹¹⁾와 축약을 일컫는 ‘서사적 신축’ 및 새로운 서사의 삽입과

111) “이러한 판소리의 특징을 ‘부분의 독자성’ 혹은 ‘장면극대화’라고 부른다.” 이명현, 『다문화시대 판소리의 재인식과 문화적 가치 탐색』, 『다문화콘텐츠연구』, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2012, 173쪽. 본고에서는 각 장면이 부분적으로 이어지거나 흥미와 감동을 추구하는 이 ‘장면극대화’를 사설구성의 기술인 서사

삭제, 그리고 ‘이야기 진술에서 발화 층위의 활용’이다. 먼저 서사의 신축·삽입·삭제를 살펴보겠다.

원전 사실을 판소리 사설로 짜는 과정에서 서사의 신축·삽입·삭제의 세가지 양상이 나타난다. 서사의 신축은 확대와 축약으로 나뉠 수 있다. <삼국지연의>에서 <적벽가>로의 사실 짜기에서 나타나는 서사의 신축은 이야기를 그대로 수용하되 부분적으로 확대·축약시키며 나타난다. 서사의 삽입은 줄거리를 해치지 않는 범위 안에서 완전히 새로운 이야기를 첨가하며 나타난다. 서사의 삭제는 원전에서 이야기를 선택하여 <적벽가>로 창작하는 과정에서 선행되었다. 서사의 신축양상을 확인하기 위해 ‘적벽화전’대목을 예로 들어보겠다. 먼저 서사의 축약 사례이다.¹¹²⁾

<표 10> ‘적벽화전’의 서사의 신축이 나타난 예: 서사 확대

	삼국지연의	적벽가
<삼국지연의> → <적벽가>로의 확대	황개는 붉은 도포를 입은 사람이 작은 배에 옮겨타는 것을 보고 그가 조조임을 짐작했다. 즉시 배를 재촉하여 쓴살같이 쫓아가며 손에 날카로운 칼을 뽑아든 황개는 큰 소리로 호통쳤다. “조조야, 도망치지 마라! 황개가 여기 있다!” 조조가 몸이 달아 비명을 울리고 있는데 장요는 활에 살을 메겨들고 황개가 좀 더 가까이 다가오기를 기다려 깎짓손을 때었다. 바람이 뱅뱅 울부짖고 화광이 충천하는 가운데서 황개가 무슨 수로 시위소리를 가려들을 수 있었으랴! 그는 어깨죽지에 살을 맞고 물속으로 떨어지고 말았다.	황개 화연 무릅쓰고 쫓아오며 웨는 말이 붉은 홍포 입은 것이 조조니라 도망 말고 쉬 죽어라 선봉대장에 황개라 호통하니 조조가 황겁하여 입은 홍포를 벗어버리고 군사 전립 앉아 쓰고 다른 군사를 가리키며 참 조조 저기 간다 제 이름을 제 부르며 이 놈 조조야 날다려 조조란 놈 지가 진정 조조니라 황개가 쫓아오며 저기 수염 긴 것이 조조니라 조조정신 기겁하여 긴 수염을 걷어 잡아 와드득 와드득 쥐어뜯고 폐탈양탈 도망힐 제 장요 활을 급히 쏘니 황개 맞아 물에가 풍 꺼꾸러져 낙수하니 공의야 날 살여라 한당이 급히 건져 살을 빼아 본진으로 보내랴적에 좌우편 호통소리 조조 장요 낮이 없어 오림계로 도망을 험 제 조조 잔말이 비상하여 문

의 신축안에 포함하고 서사의 확장의 영역과 동일하게 사고하려 한다.
112) <표 10>과 <표 11>의 분석에 사용한 <삼국지연의>의 사실은 ‘장성리, 『판소리적벽가와 삼국연의 비교연구』, 군산대학교 석사학위논문, 2012.’에 수록된 <삼국지연의> 발췌·해석 부분(17~18쪽)을, <적벽가>의 사실은 ‘송순섭, 『송만갑-박봉술바다 동편제적벽가창본』, 운산송순섭판소리연구원, 2007.’을 사용하였다.

		들어온다 바람 단아라 요강 마렵다 오즘 들여라 된증 낫다 똥칠세라 배 아프다 농 치지마라 까딱허면은 똥 싸것다 여봐라 정육아 위급허다 위급허다 날 살려라 날 살려라 조조가 겁짐에 말을 거꾸로 잡아타고 아이고 여봐라 정육아 워췌 이 놈의 말이 오늘은 퇴불여전어여 적벽강으로만 그저 뿌두등뿌두등 들어가니 이것이 웬일이나 주유 노숙이 축지법을 못하는 줄 알았더니 아매도 축천 축지법을 허나부다 정육이 여짜오되 승상이 말을 거꾸로 탕소 언제 옳게 타겼느냐 말목아지만 쑥 빼다 얼른 들려 뒤에다 꽃아라 나 죽겠다 어서가자 아이고 아이고 아이고
--	--	--

소설과 달리 판소리에서는 조조가 자신의 군사의 전립을 빼앗아 쓰고 다른 군사를 가리키며 “참 조조 저기간다!”라며 소리치거나 말을 거꾸로 잡아타고 잔말을 떠드는 장면이 삽입된다. 이러한 조조의 인물 희화화는 이후 나오는 ‘화용도 패주’ 대목에서 ‘군사점고’ 대목으로 이어지며 무능한 리더에 대한 민중의 정서로 대변되며, 동시에 골계미와 기괴미를 형성한다.

<표 11> ‘적벽대전’의 서사의 신축이 나타난 예: 서사 축약

	삼국지연의	적벽가
<삼국지연의> → <적벽가>로의 축약	조조가 언덕 위의 영채를 돌아보니 여러 곳에서 연기가 일고 불길이 치솟고 있었다. 이때 황개가 작은 배에 뛰어내리더니 배후의 몇명이 노를 적게 하고는 연기와 불을 무릅쓰고 조조를 향해 달려왔다. 조조가 이 위급한 사태를 보고 언덕 위로 뛰어오르려는데 마침 장요가 작은 배를 타고 와서 조조를 부축하여 배에 태웠다. 이때에는 여러 척의 큰 배들에도 이미 불이 몰았다. 장요는 군사 10여명과 더불어 조조를 보호하여 언덕을 향해 배를 몰았다.	화전궁전 가는 소리 여기서도 피르르르 저기서도 피르르르 허저 장요 서황 등은 조조를 보위하여 천방지축 달아날 제

소설에서 전달하고 있는 전쟁 속 사건 상황과 인물의 행동을 판소리에 서는 사건 상황 속의 화살이 날아가는 것을 묘사하는 의성어 두 번과 인물들의 행동 묘사 한 줄로 축약한다.

<적벽가>는 이러한 서사의 신축·삽입·삭제로 주제의식의 변화를 일군다.

다음은 <적벽가> 중 완전히 새로운 대목이 삽입된 경우를 살펴보겠다. 양옥경은 삽입대목을 총 15개로 구분하는데 그는 다음과 같다.¹¹³⁾

<표 12> <적벽가> 삽입대목

장별 이름	첨입대목
군사설움타령	군사 설움타령 *
남병산 기풍삼일	공명, 동남풍 비는 대목
적벽대전	관우 군령장 사설
	칭도기 행렬 사설

113) 장별 이름은 ‘송순섭, 『송만갑-박봉술바디 동편제적벽가창본』, 운산송순섭연구소 연구원, 2007.’ 참고, 첨입대목은 ‘양옥경, 「판소리<적벽가>첨입대목의 음악적 구현양상」, 한국학중앙연구원 석사학위논문, 2007, 27쪽 표’ 참고하였다.

	강하에 매인 배
	죽고 타령 *
	조조 도망사설 *
	원조 타령 *
	매초리 사설 *
	백구 사설 *
화용도 패주	정육, 군사 설움사설 *
	장승타령 *
	조조 줌놈 사설 *
	군사 점고 사설 *
	조조 애걸 사설 *

‘*’표로 표기한 삽입대목들은 일관되게 민중의 정서와 조조의 무능함을 주제의식으로 내포하고 있는 첨입대목들이다. ‘군사설움타령’은 ‘적벽대전’을 앞두고 조조가 군사들을 배불리 먹이자 술과 음식을 먹은 군사들이 내일 전투를 두려워하며 부모, 자식, 아내 생각으로 우는 대목이다. 이 군사들의 이야기는 각자의 개별적인 이야기를 통해 민중의 울음과 설전을 상징한다. 이는 적벽대전의 패배 후에 ‘새타령’에서 죽은 군사들의 울음과 ‘군사점고’에서의 설전, ‘화용도 패주’에서 관우를 만난 군사들이 자신들의 승상을 살려달라 우는 울음으로 계속 이어진다.¹¹⁴⁾ 이러한 적벽대전, 새타령, 군사설움 타령, 군사점고, 장승타령은 원전이 판소리로 만들어지는 초기의 형태인 <화용도타령>에서 이미 나타나며, <적벽가>로 변모되는 과정에서 이러한 주제의식이 심화된다.

이처럼 <적벽가>는 원전의 내용을 축약하거나 확대하고, 원전에는 없던 대목을 삽입하여 소설 <삼국지연의>와 다른 주제의식과 미학을 만들어낸다. 그리고 이러한 주제의식은 시대에 따라 향유층의 정서에 맞게 변모해 왔다.

(3) 이야기 진술에서 발화 층위의 활용

앞서 살펴본 대로 서사의 신축·삽입·삭제는 판소리 사설 짜기에서 펼

114) 김종철, 「적벽가의 민중정서와 미적 성격」, 『판소리연구』제6집, 1995.

수적인 기술이라 할 수 있다. 이것을 자유롭게 만드는 요소로 ‘이야기 진술에서 발화 층위의 활용’을 꼽을 수 있다. 이 ‘이야기 진술에서 발화 층위의 활용’은 소설로부터 판소리로의 창작에서 나타나는 또 하나의 핵심 기술이다. 현전 판소리에는 세 가지의 발화 층위가 나타나는데 그는 ‘서사자로서의 발화 층위’와 ‘등장인물로서의 발화 층위,’ ‘소리꾼으로서의 발화 층위’이다.

전통 판소리 사설에 나타나는 세 가지 발화 층위를 살펴보기 위해 송순섭의 <적벽가> 사설에서 나타나는 세 가지 발화 층위를 표로 만들면 다음과 같다.¹¹⁵⁾

<표 13> <적벽가>에 나타나는 세 가지 발화 층위 양상

<p>서사자의 발화 층위</p>	<p>“용의 음성이 와룡강을 진동헌듯 뉘라 아니 감동허리.” “주유 부질없이 시기하야 제 죽을 줄 모르고서 옥살공명 가소롭다.” “애석한 그 죽업은 근들 아니 불쌍허나.” “위엄이 늙름 살기가 등등허니 이런 대군행차가 세상에서는 드문지라”</p>
<p>등장인물의 발화 층위</p>	<p>(아니리) “선생님을 뵈옵고저 세 번 찾아온 뜻은 다름이 아니오라 한실이 경복하고 간신이 농원하와 종묘사직이 망제조석이라 이몸이 제주로서 갈충보국 허랴허되.” - 유비 (중모리) “니네 서름 들어봐라 나는 부모님을 조실하고 일가 친척 바이 없어.” - 한 군사 (진양) “이봐 장졸 들어서라 이내 장창으로 황건 동탁을 베고 여포 사로잡아 사해를 평정허면 그 아니 천운이나.” - 조조</p>
<p>소리꾼으로서의 발화 층위</p>	<p>“송순섭이 목도 아프고 고수 팔도 아프실테니”</p>

‘서사자의 발화 층위’는 인물과 상황에 대한 서사자의 입장을 표출하는 발화방식이다. ‘서사자의 발화 층위’는 서사자가 이야기를 어떠한 입장에

115) 송순섭, 『송만갑-박봉술바디 동편제적벽가창본』, 운산송순섭판소리연구원, 2007. 사설에서 이야기를 진술하는 주체에 따라 서사자, 등장인물, 소리꾼으로 나누어 각 발화 층위의 예시 문장을 발췌하였다.

서서 일관되게 진행해 간다. 소설<삼국지연의>에서도 전지적 각색자 시점의 사건 설명과 인물의 대사가 오가며 서사가 진행되지만, 판소리<적벽가>는 소설에 비해 전지적 각색자가 자신의 입장이나 의견을 더욱 적극적으로 내비친다. 특히 <적벽가>에서는 유비를 영웅으로 바라보고 조조를 간웅으로 바라보는 민중의 입장에서 이루어진다. 이 전지적 서사자로 인해 필요에 따라 서사의 공간과 시간을 이동하여 시간과 장면을 신축하는 진행이 가능한 것이다.

‘등장인물의 발화 층위’는 판소리 창자가 공연을 연행하는 과정에서 더욱 두드러지는데, 창자는 등장인물의 몸의 모양이나 성음, 행동언어, 정서 등을 흉내내듯 표현한다. 이는 발림과 너름새로 나타낸다.

‘소리꾼으로서의 발화 층위’는 판소리를 연행하는 소리꾼 자신으로서 관객에게 발화하는 층위이다. 이 발화 층위는 때로 소리꾼과 각색자 두 가지 입장으로 나타나거나 중첩되어 나타나기도 하는데, 판소리 전승 과정에서 재창작이 필수로 존재하던 시기¹¹⁶⁾에 활발하게 나타났을 것으로 보인다. 각색자로서 나타나는 예로서 각색자를 알 수 있는 판소리 사설인 신재효의 사설을 살펴보겠다.¹¹⁷⁾

“저 쇼경 하난 말이 옥중 고생하난 터의 복채랄 달난 말이 리면은 틀녘시나 접이라 하난 거슨 신으로만 하난 터니 무물이면 불성이라 정성을 안 드리면 귀한 감동 못할 터니 복채를 내여 늦소 (남창 춘향가)”

“춘향 어모 상단 불너 귀한 손님 오셔슨이 잡슈실 상 차리 오라 상당이 나가던이 다담갓치 활인단 말 이면이 당춧컸다. (동창 춘향가)

116) 연구자는 이 시기를 18세기 중엽부터 중요무형문화재 제도가 생긴 1964년으로 상정한다. “판소리가 중요무형문화재 제5호로 지정되기 전까지는 “즉흥과 변이가 판소리의 본질적인 속성이었는바, 그 속성이 약화되는 경우 ‘사진소리’, ‘진열장소리’, ‘박음소리’등으로 불리며 비판과 자성의 대상의 되기도 하였다.” 송미경, 「박동진제 판소리에 나타난 ‘준비된’즉흥성의 면모」, 『Journal of Korean Culture』45권, 2019.

117) 서중문, 「판소리 ‘이면’의 역사적 이해」, 『국어교육연구』19권, 국어교육학회, 1987, 68쪽. 인용구 재인용.

위에 제시된 문장에서 ‘옥중 고생하는 터에 복채를 달란 말이 이면은 틀렸으나’와 ‘향단이 나가더니 다담같이 차린단 말 이면이 당찮겠다.’는 각색자 신재효가 사설의 이면이 맞는지 틀리는지에 대한 자신의 의견을 사설에 넣어 각색자로서의 발화를 사설 안에서 시도하고 있는 예이다.¹¹⁸⁾ 이는 소리꾼보다는 각색자로서의 발화 층위가 나타난 예이나, 소리꾼과 각색자 두 가지 발화 층위가 공존하는 예를 김연수의 사설에서 찾을 수 있다.¹¹⁹⁾

“이 때문에 이리했다허되 그럴리가 있으리요. 춘향같은 열녀가 죽으면 영영 죽었지 사령에게 사정할리도 없으려니와 강짜많은 사또가 춘향에게 흑헌마음 사령을 보내여 잡아오라 했을리가 있으리요”*

“옥을 한자리 내 놓는디 옥을 어떻게 허는고 허니 옛날 우리나라 팔명장 선생님중 염계달씨 명창선생님이 계셨는디 이 더늠을 돌아가신 유성준씨 우리 선생님이 가르쳐 주신바 도저히 우리 선생님같이 헐수는 없지만은 되든지 안되든지 흥내라도 한번 내 보는 것이었다.”(**)

김연수는 일제시대 말부터 1970년대에 걸쳐 활동한 명창으로 판소리 다섯바탕을 새로 짜 ‘동초제’ 판소리를 완성하였는데,¹²⁰⁾ 그의 5바탕 사설에서는 위와 같이 ‘소리꾼/각색자로서의 발화 층위’가 종종 나타난다. 신재효의 예시와 같이 각색자로서 사설에 개입하기도 하고(*) 소리를 전수받은 소리꾼으로서 스승들의 더늠을 열거하며 현존하는 자신이 소리를 하고 있음을 언급하기도 한다(**). 이는 그 자신이 사설을 제작한 각색자이면서 동시에 이것을 연행하는 창자이기에 사설 제작 시 연행을 염두

118) 최동현 또한 신재효가 각색자로서 작품에 개입하여 발화한다 언급하였다. 최동현, 「판소리 이면에 관하여-사설과 장단을 중심으로」, 『판소리연구』14권, 판소리학회, 2002, 6쪽.

119) 김연수, 『창본 춘향가』, 한국국악예술학교, 1967, 91·174쪽.

120) 이경엽, 「판소리 명창 김연수론」, 『판소리연구』17권, 판소리학회, 2004, 209쪽.

한 사설을 첨가하기도 하는 양상이다. 이처럼 ‘소리꾼으로서의 발화 층위’는 각색자로서의 입장을 수반하기도 하였으나 판소리 전승 과정에서 더듬의 문화가 사라짐에 따라 더는 나타나지 않게 된다.¹²¹⁾

단, 세 번째 사설과 같이 스승의 더듬을 열거하는 부분은 전수받는 제자들에게 계속 이름을 첨가하도록 하여 현재까지 지속적으로 나타난다.¹²²⁾

과거에는 연행 현장에서 연행자들이 ‘소리꾼으로서의 발화 층위’를 사용하여 현장성이 발생하는 순간이 더러 있었다. 이 층위를 엿볼 수 있는 예로서 송순섭의 <적벽가> 공연 실황을 살펴보면 송순섭은 공연 시작 전 공연의 의의를 운운하며 취임새와 응원을 부탁하고¹²³⁾ 공연의 마지막 뒷풀이에 “송순섭이 목도 아프고 고수 팔도 아프실 테니”라 말한다. 이는 ‘소리꾼으로서의 발화 층위’이다. 더 이상 판소리 전승 과정에서 창자가 자신이 전수받은 판소리를 새로이 창작하지 않는 문화 속에서 이 층위가 작품의 서사와 밀접한 관계를 맺으며 나타나기는 어려워졌으나, 연행자들은 무대 위에서 ‘소리꾼으로서의 발화 층위’로 현전하는 순간을 활용하여 개인적인 이야기들을 하는 것이다.

판소리의 각 층위가 지닌 적극성이 관객을 만나 공연으로 발화될 때 각 발화 층위는 더욱 극대화 되어 나타나게 된다. 또한 때로는 각 층위

121) “1964년 12월 24일 판소리가 중요무형문화재로 지정됨으로서 판소리의 전수가 국가적인 지원을 받게 되어...(중략)...다른 한편으로는 보유자가 지정받은 작품 외의 다른 소리는 전승과정에서 사장되는 결과를 초래할 수 있는 문제점이 있어...” 김진영·김동건, 「오늘의 판소리, 그 실태와 분석」, 『판소리연구』, 제13집, 판소리학회, 2002.

122) “토끼가 욱을 한자리 내 놓는디 욱을 어떻게 허는고 허니 옛날 우리나라 8명창 선생님이 계실 시절은, 8명창 선생님중 염계달 명창 선생님의 더듬인디, 이 더듬을 후에 참봉 유성준 선생님 전통으로 우리나라 인간문화제 제 5호로 지정되어 계시다가 이미 고인이 되신, 동초 김연수 선생님께서 저를 가르쳐 주셨는바, 도저히 저희 선생님 같이 할 수는 없지마는, 되던지 안되던지 흉내라도 한번 내 보든 것이었다.” 오정숙, 『동초제 수궁가』, ©오감엔터테인먼트, 2002.

123) “왕림해주셔서 진심으로 감사합니다...(중략)...촌에 사는 사람들이 서울 무대 서기 참 무섭습니다...(중략)...지방사람들 격려해주는 뜻으로 저가 소리를 잘 못 하더라도, 자리를 뜨시지 말고 끝까지 자리를 지켜주시면...(중략)” 송순섭창, 박근영 북, KBS Media 라이선스, 2013 <https://youtu.be/KVthWD1hHMw>

가 교집합 되어 예술적 재미를 더한다.¹²⁴⁾ 이러한 각 발화 층위의 적극적인 표출은 소설에서 판소리로의 재창작에서 도드라지는 변화이다.

이상으로 소설<삼국지연의>가 판소리 <적벽가>로 수용되며 변화하는 과정을 사설면에서 살펴보았다. 총 120회에 달하는 소설을 16회로 축소하는 과정에서 각 대목을 구성하며 서사의 신축·삽입·삭제가 일어났다. 이 서사의 신축과 삽입으로 인해 등장인물·구성·주제의식·미학 등에서 변화가 일어나 독자적인 작품세계를 형성하는 것을 볼 수 있었다. 이와 같은 서사의 신축과 삽입은 판소리에 존재하는 발화 층위들로 인해 자유롭게 일어난다. 발화 층위는 ‘서사자로서의 발화 층위’와 ‘등장인물로서의 발화 층위,’ ‘소리꾼으로서의 발화 층위’로 나눌 수 있으며 이 중 ‘소리꾼으로서의 발화 층위’는 19세기 적극적으로 활용되었을 것으로 보이나 현전하는 전통 판소리에서는 대부분 사라져 관용구 정도로만 쓰이고 있다.

(4) 이면과 더듬에 따른 삽입 대목 창작 양상

<적벽가>는 19세기에 가장 인기있는 레퍼토리¹²⁵⁾였던 만큼 적극적인 음악적 더듬의 개발이 이루어졌다. 19세기 <적벽가>의 가장 중요한 변모는 긍정적 영웅의 형상이 강화되는 방향으로 사설이 확대되는 현상이며, 더불어 높은 음악적 수준을 가진 더듬이 첨가되는 양상이다.¹²⁶⁾ 이는 창작자가 제시하는 새로운 이면에 따라 더듬을 만들어 사설의 의미를 변화시킨 사례이다.

<적벽가>의 중요 삽입 대목인 ‘새타령’의 경우를 살펴보면, <적벽가>

124) 이 발화 층위를 특별히 잘 사용하였고 그 기록이 남아있는 명창으로는 박동진 명창이 있다. (박동진, 「적벽가-박동진 명창(75세 때)」, 1990년 전주 MBC 판소리 제전 특별공연 실황. <https://youtu.be/ljXs8ieycxQ>) 발화 층위가 섞이는 현상에 대하여서는 3장의 노인과 바다를 다룰 때 더 자세히 다룰 것이다. 또한 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 평민사, 2003, 76~82쪽.에서도 상세히 다루고 있다.

125) 김기형, 「적벽가의 형성과 변모」, 『한국민속학』25권, 한국민속학회, 1993, 118~120쪽.

126) 김기형, 앞의 논문, 125~127쪽.

에 처음 새타령이 삽입될 당시에는 잡가의 흔적이 남아있었으나 이후 여러 창작자에 의하여 <적벽가> 이야기를 응용한 새타령으로 변화해 왔다. 배연형은 적벽가의 <새타령>이 고제 잡가인 자진모리 새타령으로부터 전승되어 중중모리의 잡가 새타령으로 변화하고, 그것이 판소리로 변하는 과정에서 여러 형태의 실험이 있었음을 밝혀내었다.¹²⁷⁾

초기 <적벽가> 새타령은 잡가와 <적벽가>가 반반 정도 섞인 형태이다가 이후 전적으로 <적벽가> 이야기로 ‘새타령’을 짜는 단계로 이르렀다. 이 과정에서 여러 형태의 실험이 있었는데 자진모리였던 잡가 ‘새타령’이 각 명창들에 의해 중모리, 세마치장단으로 변형되었던 것이다. 그 가운데 현행 <적벽가> ‘새타령’으로 살아남은 것이 바로 동편제의 경우처럼 중모리 장단의 새타령이다. 이처럼 <적벽가> ‘새타령’은 기존의 민요나 잡가였던 새타령을 판소리 <적벽가>에 삽입하였다가, 서사 흐름에 관한 이면의 변화에 따라 사실이 변화하고 그에 맞는 더늠을 삽입하여 여러 형태로 실험되는 과정에서 독자적인 ‘새타령’으로 예술성을 획득하게 되었다.

이상으로 판소리가 발생한 18세기 중엽부터 현전하는 전통 판소리 5바탕으로 정착되기까지의 창작 과정을 살펴보고, <적벽가>를 사례로 소설이 판소리로 재창작되는 과정을 고찰하였다.

악조와 장단으로 이루어진 창·재담·발림으로 장형 서사의 이면을 구현하는 특성은 18세기부터 현재까지 이어지는 판소리의 주요소이다. 전승 과정에서 다양한 표출방식, 즉 더늠의 창작들이 이루어졌고 이 더늠들은 동시대 향유층과 후대 소리꾼들의 지지를 받으며 이어지거나 그렇지 못한 경우 사라지기도 하였다. 18세기에는 더늠이 개인의 성음이나 재담과 발림에 주로 나타났고 19세기에는 독특하고 반복적인 선율형으로

127) 이동백이 부른 자진모리 잡가 새타령이 중중모리 민요(잡가)와 판소리로 나뉘어 전승되고, 중중모리 민요는 김세레나 같은 가수의 민요 혹은 대중가요로, 판소리는 김창룡이 부른 중고제 진양과 송만갑이 부른 동편제 중모리로 나뉘고 송만갑의 새타령이 임방울·박봉술의 동편제 중모리로, 이후 한승호의 서편제식 중모리 새타령으로 전승된다. 배연형, 「판소리 새타령의 근대적 변모」, 『판소리연구』31권, 판소리연구, 2011, 27~33쪽.

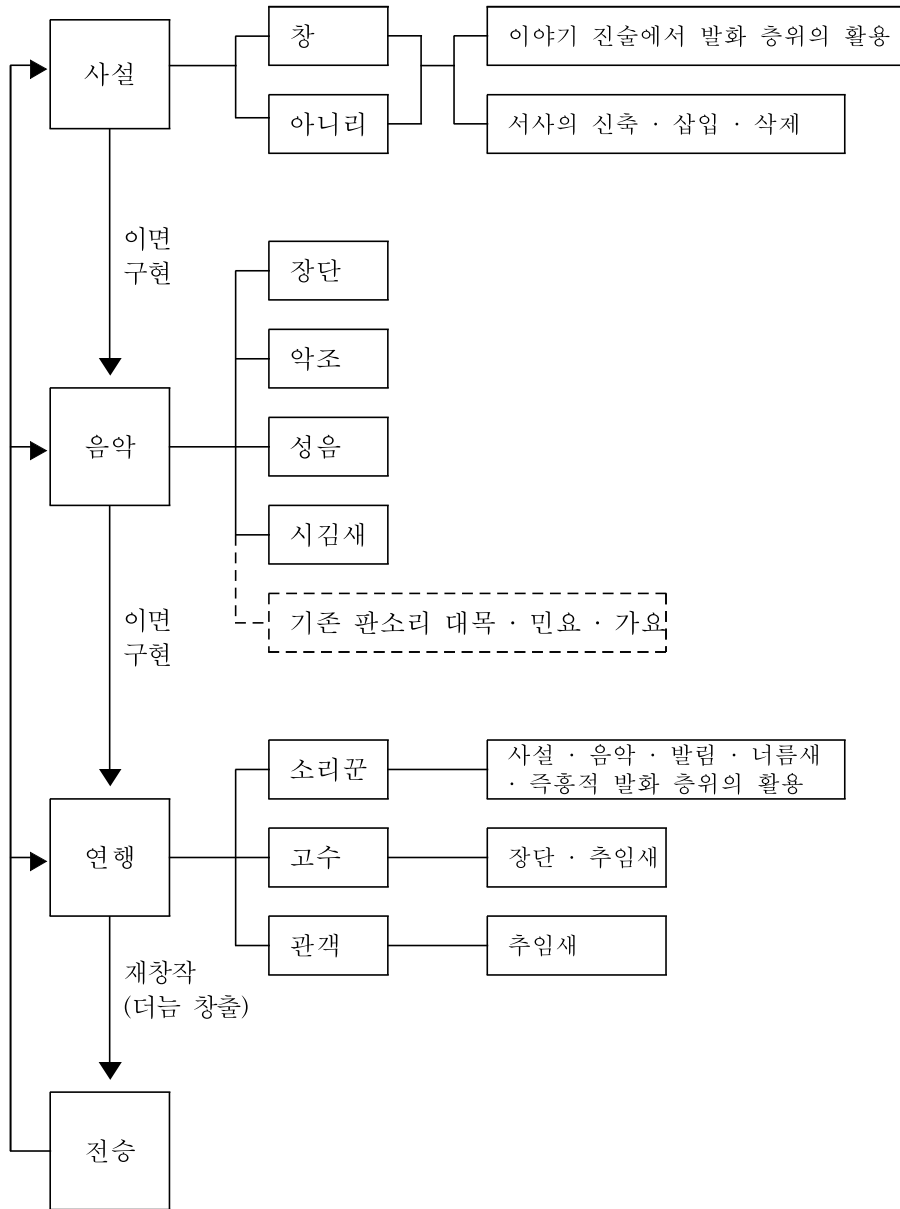
나타났다. 19세기에는 이면론과 명창론이 대두한다. 시대의 변화에 따라 사설이 내포하는 의미를 해석하는 이면 또한 변화해왔고, 그에 따른 더듬창작이 지속적으로 이루어졌다.

<적벽가>의 창작 양상 분석을 통해 판소리 사설 짜기에서 나타나는 특성으로 ①서사의 신축과 삽입 ②이야기 진술에서 발화 층위의 변화 ③이면의 변화에 따른 더듬 창작의 변화가 있음을 살펴보았다. 이 특성들은 유기적으로 서로에게 영향을 주어 이면을 구현한다.

이상의 분석을 기반으로 하여 판소리를 이루는 구성 요소를 정리하면 다음의 표와 같다.¹²⁸⁾

128) 고수, 관객, 즉흥적 발화 층위의 활용에 대하여서는 <표 7>과 <표 4>의 이 날 치와 고수관의 설명에 나타나는 연행 양상을 참고하였다.

<표 14> 판소리 구성 요소



판소리는 사설, 음악, 연행, 전승으로 이루어지며 사설에서 음악으로 창작될 때와 음악에서 연행으로 창작될 때 사설의 이면 구현이 이루어진다. 사설은 창, 아니리로 이루어지며 이는 이야기 진술에서 발화 층위의

활용, (원전이 있는 경우)서사의 신축·삽입·삭제로 짜여진다. 음악은 장단, 악조, 성음, 시김새로 이루어지며 꼭 필요한 요소는 아니지만 특징적인 요소로 기존 판소리 대목·민요·가요의 활용도 나타난다. 연행은 소리꾼, 고수, 관객으로 이루어지며 소리꾼은 사설, 음악, 발림, 너름새, 즉흥적 발화 층위의 활용으로 연행하고 고수는 장단과 취임새로, 관객은 취임새로 연행에 함께 한다. 이렇게 만들어진 판소리는 전승 과정에서 재창작이 이루어져 사설, 음악, 연행에 더늠의 삽입이 이루어진다. 각 요소를 충족하며 전승 과정을 통해 더늠을 더해가는 순환이, 판소리가 높은 예술성으로 생명력을 유지하게 만드는 것이다.

2. 20세기 창작 판소리

18세기부터 19세기까지 전통 판소리 5바탕 각 이야기를 관통하던 동시대성, 즉 시대 감수성의 주축이라 할 수 있었던 신분제도가 1900년대 일제시대를 맞으며 철폐되었다. 그간 폭넓은 향유층을 보유하는 대중문화였던 판소리는 ‘동시대 감수성’을 상실하게 되었다.¹²⁹⁾ 그러나 다행히 창작자들이 이룩해 온 높은 예술적 완성도로 인하여 현전하는 고급문화, ‘전통 판소리’로 개념의 전환¹³⁰⁾을 맞이한다. 그러나 이러한 현상은 판소리를 박제화하였고, 이로 인해 이면 구현에 따른 판소리의 더늠 창작이 중단되어 작품이 가졌던 동시대성을 확보하기 어려워졌다. 동시대성을 확보하는 새로운 판소리에 대한 필요는, 창작 판소리의 탄생으로 이어졌다.

본 장에서는 20세기 신작판소리와 창작 판소리의 창작 양상을 살펴볼 것이다. 그 대상은 정정렬의 <숙영낭자전>, 박동진의 <예수전>, 임진택

129) 판소리서사가 창작되어온 사회적 배경이 신분제도가 존재하는 조선시대를 배경으로 하기 때문에, 조선왕조가 끝나고 대한제국으로 사회가 격변하는 과정에서 판소리 서사 자체가 지닌 신분제도의 사회가 이미 동시대를 따라가지 못하는 서사가 되어버린 것이다.

130) 서유석, 「전통예술에서 대중예술로 : 청중의 변화를 통해 살펴보는 판소리 연행의 새로운 방향」, 『구비문학연구』42권, 한국구비문학회, 2016, 113쪽~120쪽.

의 <오월광주>로 여러 연구자에 의해 각 시대의 대표작으로 지목되는 판소리이다.

1) 정정렬의 <숙영낭자전>

<숙영낭자전>은 소설뿐 아니라 판소리, 창극, 민요 등 다양한 장르로 재창작될 만큼 19-20세기의 대중들에게 인기가 높았던 작품이다. 가장 먼저 소설로 꾸며져 필사본으로 전승되는 과정에서 변모를 겪었고, 판각본으로 출간되어 대량 보급되었다.¹³¹⁾ 판소리 <숙영낭자전>은 소설을 판소리화한 작품으로 18세기 후반이나 19세기 초에 걸쳐 판소리 한 마당에 등장한 후발 작품이다.¹³²⁾ 그러므로 <적벽가>외에 소설이 판소리로 창작된 사례로 살펴보기에 적합하다. <숙영낭자전>은 현·철·고 삼대에 있어 명성을 떨쳤던 전해중 명창이 잘 불렀다고 기록되어 있다.¹³³⁾ 그러나 그 바디는 계승되지 않고 있어 내용을 알 수 없으며, 이후 1930년대에 이르러 정정렬에 의해 새로이 작창된 신작판소리 <숙영낭자전>이 등장한다.

시대의 흐름에 민감하게 반응하며 판소리의 올바른 통속화를 꾀했던¹³⁴⁾ 정정렬은 소설 <숙영낭자전>을 판소리로 창작하였다. 정화영의 조사보고서에 따르면 정정렬이 <숙영낭자전>을 재편곡해 불렀고 1933년 무렵 박록주 명창이 정정렬에게 이를 전수받았다 한다.¹³⁵⁾ 이 <숙영낭자전>은 박록주로부터 박송희에게, 박송희로부터 그의 제자들에게 전수되어 2015년 박송희의 제자 민혜성이 전판을 공연 하기도 하였다.¹³⁶⁾

131) 성현경, 「<숙영낭자전>과 <숙영낭자가>의 비교」, 『판소리연구』6권, 판소리학회, 1995, 6쪽.

132) 윤분희, 「박록주 창본 <숙영낭자전> 연구」, 『어문논집』6권, 민족어문학회, 1996, 89쪽. 문장 인용.

133) 정노식 저·정병현 교주, 『교주 조선창극사』, 태학사, 2015, 125~126쪽.

134) “정정렬은 1920년대의 대표적인 통속적 소리꾼이다” 이보형, 「판소리 공연문화의 변동이 판소리에 끼친 영향」, 『한국학연구』7, 고려대 한국학연구소, 1995, 311쪽.

135) 정화영, 『무형문화재조사보고서』12, 한국인문과학원, 1998, 423~430쪽.

136) <박록주, 박송희가 전하는 ‘숙영낭자가’>공연, 민혜성 소리, 김청만 고법, 국립국악원 목요풍류, 2015년 8월 24일 공연 실황 : <https://www.youtube.com/watch>

소설에서 판소리로의 재창작 과정을 살펴보기 위해 소설 <수경낭자전>과 박녹주본 <숙영낭자전>의 서사를 비교하면 다음과 같다.¹³⁷⁾

<표 15> 소설 <수경낭자전>과 판소리<숙영낭자전> 비교

	소설 <수경낭자전>	판소리 <숙영낭자전>
배경	고려 시대 경상도 안동 땅	조선 세종 때 경상도 안동 땅
내용	<p>고려시절 백공부부에게 선군이란 아들이 태어나는데 이는 천상선관으로 수경낭자와 희롱한 죄로 세상으로 오는 것이다.</p> <p>선군이 태어나 15세가 되자 백공이 타문에 구혼을 하니 수경이 선군의 꿈에 나타나 3년 후 만나게 될 것을 알리고 이후 선군은 상사병에 든다. 상사병이 깊어지자 수경은 선군에게 옥연동으로 오게 하여 금기를 어기고 정을 나눈다. 속세로 내려온 수경은 선군과 7,8년간 아이를 낳고 살고, 선군은 학업을 전폐한다.</p> <p>수경의 권유로 선군은 과거를 보러 떠나고, 가는 길에 두번 도로 돌아와 수경과 정을 나눈다.</p> <p>몸종 매월의 간계로 백공은 수경에게 정부가 생겼다 대노하여 모욕을 주고, 수경은 결백을 증명하고</p> <p>자결을 한다. 과거에서 한림으로 급제하여 들어온 선군은 매월의 죄를 밝히고 처벌하고, 부친을 나무란다.</p> <p>옥연동 못물에서 장례의식을 치르던 중 수경은 못물의 침례의식 후 되살아나고, 수경과 선군은 재회하여 기쁨을 누리다가 하늘로 승천한다.</p>	<p>조선시대 태어난 빼어난 인물인 선군이 천태산에서 숙영을 만나 부부가 된다.</p> <p>시부인 백진사는 숙영이 산에서 왔다 하여 요괴로 의심한다.</p> <p>선군이 과거길에 올랐다 도중에 숙영을 찾아오고, 매월은 이를 이용해 숙영을 모함한다.</p> <p>이 말을 들은 백진사는 대노하고, 이로 인해 숙영은 자식들에게 유언을 남기고 자결을 한다.</p> <p>선군은 과거에 급제하여 한림이 되어 귀가하고 숙영이 죽은 것을 보고 통곡을 한다.</p> <p>선군이 꿈에 남자의 계시를 받고 숙영의 유서와 부적과 글을 가지고 숙영을 살릴 약을 구하러 천태산을 찾아간다.</p> <p>먼 길을 여행해 천태산에 이르러 노승을 만나 약을 얻고 숙영을 살려낸다. 백진사도 기뻐하고, 일가가 동락하며 태평히 지내다가 선군이 80장수 한 후 숙영과 함께 구름을 타고 승천한다.</p>
갈등의 축	금기의 위반 또는 과거 화소를 핵으로 갈등 전개/ 간계가 곳곳에 흩어져 서사를 이끌어 감	백진사의 며느리에 대한 미움, 매월의 숙영에 대한 미움
주제	수경과 선군의 득죄와 속죄,	억울한 죽음을 당한 숙영의 생명을 되살리려

h?v=iq69EHrYvEM.

137) 성현경이 소설 <수경낭자전>과 판소리 <숙영낭자전>를 분석한 연구를 기반으로 하여 비교하였다. 성현경, 앞의 논문, 17~26. 36~44쪽.

의식	구원의 과정을 형상화	천태산으로의 긴 여정을 떠나 사랑하는 여인을 구하는 영웅의 이야기
주요 인물	수경 : 신통력을 지닌 인물 이성적 판단을 가지고 자신의 연분을 맺기 위해 적극적으로 행동하는 인물로, 선군에게 막대한 영향을 끼침 선군 : 수경을 사모하여 병이드는 나약함을 지닌 인물 수경에 대한 성애적 열망에 사로잡혀 있는 충동적이고 조급한, 수동적 인물 열정적 감성의 존재	숙영 : 산에서 온 요괴로 오해 받는 인물. 신통력은 드러나지 않고 꿰철의심과 지탄 앞에서 무력하게 눈물 짓고 자결을 하는 가련한 인물 선군 : 천품이 풍부하여 지혜와 도량이 활달하고 문필이 겸비하여 일찍이 명산 찾아 놀기를 좋아하는 영웅적 면모
미적 추구	비장미	비장미, 비극적 정서

판소리 <숙영낭자전> 사설 짜기 양상에서도 창, 아니리, 발화 층위의 활용, 서사의 신축·삽입·삭제가 모두 나타난다. 그러나 필요 요소를 충족함에도 불구하고 문학성과 동시대성을 일구어 내지 못하는 양상이 보인다. 판소리 <숙영낭자전>의 사설에는 소설 <수경낭자전>에서 구체적으로 제시하는 여러 화소들이 제거되거나 축약된 채 서사가 진행된다. 그로 인해 서사의 맥락·인물 행동의 타당성이 떨어지거나 변형된다.

먼저 갈등의 축을 살펴보면 소설에서는 금기의 위반, 과거 화소를 중심으로 하여 갈등이 전개되고 서사를 이끌어가므로 서사의 맥락에 따른 인과관계가 강하다. 그러나 판소리에서는 인물 간 갈등의 인과 관계가 빈약하고 그로 인해 인물들의 악행이 다소 억지스럽다.

그러다 보니 주제의식 면에서도 차이가 드러난다. 소설 <수경낭자전>에서는 수경과 선군이라는 두 인물이 자신들의 금기의 위반에 대한 득죄와 속죄 과정을 통해 구원을 향해 가는 반면, 판소리 <숙영낭자전>에서는 뚜렷한 주제의식 없이 억울한 죽음을 당한 여인의 생명을 되살리려 떠나는 영웅의 모험을 중심으로 하여 권선징악의 결말로 이야기가 끝난다. 소설 <수경낭자전>은 작품의 제목에서와 같이 수경이 중심인물이지만, 판소리 <숙영낭자전>의 주인공이 숙영이라기보다 선군에 가까울 정도로 변모하였다.¹³⁸⁾ 그 변모의 과정에서 인물 형성이 충분한 인과관계

138) 김선현, 「20세기 초 판소리 <숙영낭자전> 연구」, 『한국학연구』56, 고려대학교 한국학연구소, 2016, 119쪽.

를 가지지 못하여 작품 주제 변경에서도 주제 심화 과정의 부재를 낳는다. 이는 곧 사실의 빈약함으로 이어졌다.

판소리<숙영낭자전>의 후반부 서사의 삽입과 재구성에서는 서사무가 <바리데기>에 나타나는 구약여정을 활용하였다. 다만 <바리데기>의 구약여정은 모험과 고난이 따르는 험난한 여정이어서 각 고난의 과정마다 과제를 해결해야만 그다음 여정으로 진출할 수 있는데 반해 <숙영낭자전>의 구약여정은 적극적 장애물이나 방해자 없이 진행된다. 고난의 크기나 종류가 단조롭고 평이하며, <바리데기>의 구약여정에 비해 서사적 긴장감이 많이 떨어진다.¹³⁹⁾ 이러한 문학적 완성도의 부재로 인해 동시대성을 획득하지 못한 것으로 보인다.

정정렬이 <춘향가>에 빠어나 <춘향가>로 가장 많은 인정을 받았다는 사실은 총 75회의 JODK 방송 출연 중 춘향가가 33회로 가장 많다는 것으로도 확인이 가능하다.¹⁴⁰⁾ 이처럼 <춘향가>가 정정렬의 주요 레퍼토리였음을 감안하면 정정렬이 <숙영낭자전>을 재구성할 당시 <춘향가>속 인물인 이몽룡의 인물 설정을 <숙영낭자전>의 선군에 활용한 것일 수도 있다는 추론이 가능하다.¹⁴¹⁾ 그리고 선군이라는 인물을 적극적으로 사랑을 쟁취하는 영웅적 인물로 그려내는 과정에서 상대적으로 숙영은 그 지위를 상실하고 비극으로 죽음을 겪는 인물로 사용된 것이 아닐까 추측된다. <숙영낭자전>에서 판소리 5바탕 사설을 차용한 사례는 다음과 같다.¹⁴²⁾

<표 16> <숙영낭자전>의 판소리 5바탕 사설 차용 대목

<p>선군의 과거 급제 장면</p>	<p>그때 백현진 만권시서 흥중에 가득이 품고 장중 들어가 장진을 살펴보니 백설같은 구름차일 보게 위에다 높이 치고 시백목 설포장을 구름같이 들렀는데 홍일산 호양산 봉미선이 완연쿠나. 시위를 불작시면 병조판서 봉명기와 도총관 비룡금과 승사 각신이 늘어서 선상의 훈련대장 후상에 어영대장 중앙의 금위대장 총용사 별군직과 좌우포장에 도감중군 일대장 이대장 금군 칠백명</p>
----------------------------	---

139) 김종철, 『판소리 숙영낭자전 연구』, 역사비평사, 2008. 303~307쪽. 참고.

140) 배연형, 「정정렬 논」, 『판소리연구』17권, 판소리학회, 2004, 128~129쪽.

141) 김선현, 앞의 논문, 118쪽.

142) 김종철, 위의 논문, 840~842쪽; 김선현, 앞의 논문, 128쪽에 수록된 사설 인용.

	<p>늘어서 억조창생 관신선배 일시에 사례할 제 어전 풍악 띄우쳐 앵무새가 춤추는 듯 대제학이 택출하여 어제를 나리시니 도승지가 모셔내어 포장 위에 번듯 춘당춘생 고금동이라 등드러이 걸렸거늘 시제를 펼쳐 놓고 해제를 생각하여 용연에 먹을 갈아 호황모 일필휘지하여 일천에 선장허니 상시관이 글을 보시고 자자이 비점시오 귀귀관주라</p>
<p>선군이 숙영에게 약을 먹이는 장면</p>	<p>한림이 약을 급히 내어 낭자 입에 흘리어 동정을 살필 적에 상군부인이 은은이 불러 “유명이 노수없고 현우가 자별하니 오래 지체 못할지라.” 여동을 재촉하니 동방의 실술성은 시룩시룩 일장호접이 펄펄 깜짝 놀라 깨달으니 남가일몽이라. “아이고 허망하네 황릉묘는 어데 가고 이거 나의 초당이로구나.”</p> <p>(정정렬 본 <춘향가>의 동일 사설 : 상군부인이 은은이 불러 유명이 노수하고 현우가 자별하니 오래 지체 못할지라. 여동을 재촉하여 동방의 실술성이 시르르르 일장호접이 펄펄 깜짝 놀라 깨달으니 황릉묘는 간 곳 없고 남원옥중이 웬일이나)</p>
<p>천태산을 들어가는 장면</p>	<p>백한림 현진이는 숙영낭자 살리려고 낭자의 유서와 부작이며 글 지은 것 가지고 천태산을 찾아갈 제 옥류동을 지내어 옥대관을 들어가니 옛집은 있다마는 주인은 어데 간고, 그 산을 넘어가니 망망한 창해 간두에 빈 배 하나 매였거늘 그 배 위에 올라앉아 부작 내어 뱃머리에 부치노니 빠르기가 풍운 같다. 가는 대로 노아 가니 망망한 창해이며 탕탕한 물결이라 백빈주 갈매기는 흥요로 날아들고 삼상에 기러기는 한수로 돌아든다. 양양연을 들어가니 어떠한 고은 처자 삼삼오오 배를 매로 채련곡을 노래한다. 동남으로 바라보니 창오산 높은 봉은 약양루 그 아니며 눈앞에 보이는 수품은 소상반죽이 아니</p>

정정렬은 위의 표와 같이 판소리 <숙영낭자전>을 제작함에 있어 <춘향가>, <심청가>에 나타나는 대목들을 차용했다.¹⁴³⁾ 기존의 판소리 대목들의 차용은 판소리의 음악을 이루는 요소 중 하나이다. 그러나 당대의 인기있는 전통 판소리의 대목들을 차용하였다 하더라도 그 차용이 서사의 맥락에 부합하여 효과적이지 않을 경우 오히려 서사 맥락을 방해하기도 함을 정정렬의 <숙영낭자전>의 선군의 과거 급제 장면에서 확인할 수 있다.

판소리 <숙영낭자전>의 사설과 음악은 판소리 구성 요소 중 사설과 연행에서의 더늠을 제외한 여타의 요소들이 모두 충족되었고, 연행에서는 너름새가 부재한다.¹⁴⁴⁾ 판소리 <숙영낭자전>은 원전 사설을 판소리

143) 성현경, 「<숙영낭자전>과 <숙영낭자가>의 비교」, 『판소리연구』6권, 판소리학회, 1995, 42쪽.

144) 정정렬에 대한 선행 연구들에 나타나는 엇붙임을 적극적으로 사용한 정정렬 작

사설로 재창작하는 과정에서 서사의 신축·삭제·삽입 시 적절한 동시대성을 획득하는데 성공해 내지 못한 것으로 보인다. 그로 인해 사설의 개연성과 설득력이 떨어져 진부한 결말로 이르게 되었다. 서사와 사설이 빈약하면 그를 아무리 훌륭한 음악적 더듬으로 표현하려 한들 작품을 해석하는 이면 구현 과정에서 부침이 있을 수밖에 없고, 판소리 장르에서 음악적 기교만으로는 청중을 감동시키기 어렵게 된다.

또한 전승을 일구어낼 수 있었던 이유가 동시대 관객의 환영으로 인한 것이 아니라 ‘전승받은 판소리를 유지하는 것’임을 연행 양상에서의 너름새의 부재로 짐작할 수 있다. 이는 전승 과정에서 적극적인 더듬 창출로의 창작의 순환이 이어지지 않은 원인이기도 할 것이다.

<숙영낭자전>의 사례는 판소리 창작에서 다루는 서사가 청중이 납득하고 향유할 수 있는 서사가 아닐 경우, 그를 이면에 맞게 표현한 명창들의 음악적 더듬의 생성이 있다 하더라도 그 판소리가 후대까지 활발하게 이어지지 못하는 것을 보여준다.

2) 박동진의 <예수전>

박동진(1916~2003)은 1900년대 중후반 왕성한 활동을 펼쳤던 명창으로, 창작 판소리와 복원판소리 창작작업을 적극적으로 진행하였다.¹⁴⁵⁾

<예수전>은 1부와 2부가 약 3개월의 시간 차를 두고 창작되었다. <예수전>의 1부는 1969년 창작·발표되었고, 2부는 부활절에 맞추어 1970년 3월 23일부터 29일에 걸쳐 KBS 방송망을 통해 전국에 방송되었다. <예수전>은 1부와 2부 모두 기독교방송 라디오 프로그램으로 기획되었으며, 라디오 방송을 통해 처음으로 발표되었다.¹⁴⁶⁾ 조향록 목사와 주태익 각

창 음악들로 미루어 <숙영낭자전>의 작창 과정에서도 적극적인 음악적 더듬을 시도했을 것이라 판단하였다. 연행과 전승에 관하여서는 민혜성의 공연을 참고 하였다. 이 영상에서 민혜성은 발림 이상의 너름새를 보이지 않는다. <박록주, 박송희가 전하는 ‘숙영낭자’>공연, 민혜성 소리, 김청만 고법, 국립국악원 목요풍류, 2015년 8월 24일 공연 실황 : <https://www.youtube.com/watch?v=iq69EHrYvEM>.
145) 유영대, 「20세기 창작 판소리의 존재양상과 의미」, 『한국민속학』39권, 한국민속학회, 2004, 196~197쪽.

146) 이를 기획한 인물은 당시 한국기독교시청각교육국 국장직의 조향록 목사였고, 사설

색자가 박동진에게 <예수전>의 작곡을 의뢰하였고, 박동진은 ‘뿔이든 방송을 타면 인기가 높을 것이란 생각을 하고 무조건 대본을 받았다’¹⁴⁷⁾고 한다. 박동진의 <예수전>은 판소리 창작의 역사상 처음으로 기획자와 작사가가 작곡가를 선정하여 의뢰한 작업인 것이다. 물론 앞서 전통 판소리 5바탕도 양반 향유층이 가사를 개작하여 명창들에게 권유하여 탄생하였다. 그러나 <예수전>과 같이 기독교방송의 라디오 송출·기독교의 복음전파라는 명확한 조건과 목적이 포함된 의뢰는 <예수전>이 그 첫 사례라 할 수 있다.

<예수전>은 녹음본 기준 총 2시간 19분 정도가 소요되며, 장단은 중중모리, 중모리, 세마치, 자진모리, 엇모리, 진양조의 총 6개 장단이 쓰이는데 이 중 엇모리는 <예수전> 2부의 전개부에서 단 한 번 사용된다.¹⁴⁸⁾

<예수전>의 사설에서도 창, 아니리, 발화 층위의 활용, 서사의 신축·삽입·삭제가 나타난다. 일례로 성경에 두 개의 문장이 <예수전>에서는 약 18분 20초 분량으로 확대되어 나타난다.¹⁴⁹⁾ 서사의 삽입 또한 발견된다. 예루살렘 성 내 병을 고침받은 사람들이 예수의 죽음을 한탄하는 장면과 서사자가 예수의 부활 대목에서 찬양하는 장면 등이 그것이다.

또한 사설에서 서사자의 발화 층위가 적극적으로 나타나 서사를 관찰하며 의견을 적극적으로 표현하는데, 그 예는 다음과 같다.¹⁵⁰⁾

<표 17> <예수전>에 나타나는 서사자의 발화 층위 사설

내용
“우리나라로 치면 백제 태조 온조대왕이 도움을 한산에 옮겨놓고 한강 서북쪽에다가 성을 쌓던 그때”

은 주태익 각색자가 집필하였다. 이유진, 「창작 판소리 <예수전>연구」, 『판소리 연구』제27집, 판소리학회, 2009, 319쪽.

147) 박동진, 무형문화재 박동진 장로 신앙간증(8), 기독교신문, 1999,3,17.

148) 정영찬·김용범, 「문화콘텐츠 변용 양상으로 본 박동진의 창작 판소리<예수전>」, 『한국사상과 문화』제88권, 한국사상문화학회, 2017, 432~437쪽.

149) 대한성서공회, 『제자성경』, 사랑의교회, 2014, 89쪽; 박동진, 『박동진 판소리 예수전』(CD), 서초국악포럼, 2006, 해설서 10~12쪽.

150) 박동진, 『박동진 판소리 예수전』(CD). 서초국악포럼, 2006, 해설서 6~30쪽.

“이 고장은 우리나라와 달리서 여름철에는 더럽디 가물어 제끼다가 양력 시월달부터는 우중충해 가지고 그 비가 쏟아지는데 우리나라 꼭 옥칠월 장마 뽀으로 쏟아지던 것이었다”
“우리말로 해석을 하자면 공동묘지 해골터라”
“우리 속담에 사자 잡아먹는 버러지가 제 몸속에서 생기더라고, 하필이면 열두 제자 가운데서 그래 배신하는 놈이 생기더라 말이나?”
“동서고금에 간악한 것은 정의를 위한다느니, 진리는 지키느니 하는 패들의 행악이라. 예수님도 제 거래런만 그를 잡아죽이자고 빌라도 앞에 끌고 온 백성의 장로들, 서기관 거동보소”
“민심은 천심이란 말도 거짓말이로구나”

<예수전>의 서사자는 서양의 역사 속 시기·장소·계절의 정보에 대해 한국의 상황을 비유하며 친절한 설명을 부연하고 속담을 활용하거나 동서고금의 진리를 언급하며 등장인물의 행동에 대한 가치판단을 내린다. 이를 통해 청중은 먼 타국의 시대·장소·인물·문화에 대하여 좀 더 친숙하게 느끼며 이야기를 감상할 수 있게 된다.¹⁵¹⁾

전통 판소리 5바탕의 유사대목 변용양상도 나타나는데, 김남연의 연구¹⁵²⁾에 의하면 <예수전>에서는 <춘향가> 중 ‘남원본관사또 생신잔치’, ‘신연맞이’, ‘옥중상봉’, ‘어사상봉 대목 중 춘향모 들어오는 대목’, <심청가> 중 결말 대목과 음악적·정서적으로 유사한 대목들이 나타난다. 또한 사설에서 “공든탑이 무너지고 심든나무 꺾어지고”와 같은 관용 표현도 적극적으로 사용된다.

<예수전>의 악조는 계면조와 우조를 기본 악조로 하고 계면조의 빈도수가 우조에 비해 많으며, 악조의 변조·변청이 사설의 이면을 살리는 목적으로 적극적으로 활용된다. 더불어 선율의 반복이 나타나고, 전통 판소리 5바탕에서는 시김새나 경과음으로 출현하는 음을 단독으로 쓰는 음악적 실험이 나타나기도 한다.¹⁵³⁾ 이러한 변화음의 출현은 비록 그 길이나

151) 강윤정, 「박동진 명창과 창작 판소리」, 『판소리연구』제32집, 판소리학회, 12~13쪽.

152) 김남연, 「박동진 <예수전>의 사설과 선율 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 2015, 30~45쪽.

153) “대표적인 변화음으로 출현하는 것이 ‘b’음이다. ‘b’음은 계면조에서 시김새의 경과음으로 출현하는 것이 일반적인데, 경과음이 아닌 단독으로 쓰이는 대목들이 있다. (중략)…‘이윽고 밤은 깊어’ 대목에서는 이례적으로 ‘F’음이 출현하면서 곡

횃수가 적지만, 악조의 주요음이 아닌 음이 독립적으로 쓰이기 시작했다는 데 큰 의의가 있으며, 이는 음악적 더늠 창출로 해석 가능하다.

<예수전>에는 예수의 죽음과 부활을 소재로 하는 서사로 인해 비장미가 두드러지기도 하지만, 더불어 골계미도 두드러진다. 그는 이를 작창하고 연행을 한 박동진이 전통 판소리 5바탕의 연행에 있어서도 남다른 골계미를 추구하며 특유의 즉흥적인 재담과 육담을 활용하는 것과는 관련이 깊다.¹⁵⁴⁾ 박동진의 연행에서 나타나는 더늠이 예수전에서도 활용된 사례라 할 수 있을 것이다.

<예수전>은 전승 과정의 순환으로 인한 더늠의 창출을 제외하면 판소리를 이루는 구성 요소를 모두 갖추고 있다. 사설은 창, 아니리, 발화 층위의 활용, 서사의 신축·삽입·삭제로 이루어졌으며 사설의 이면 구현에 있어서도 전통 판소리의 음악적·연행적 질서를 따랐다. 악조 내 비구성음의 독립적 사용으로 음악적 실험을 피하여 더늠을 창출하고 재담과 육담을 활용한 골계미로 청중과의 거리를 좁히는 박동진만의 연행 양상도 더늠으로 나타난다.

박동진이 근대 5명창들의 유산을 유과별로 물려받아 전통 판소리 5바탕의 완창을 통해 바탕소리의 중요성과 정통성을 재건한 명창임과 동시에 <적벽가>의 보유자이기도 하였던 만큼 그의 적극적인 판소리 창작 활동은 판소리 창작의 역사에서 커다란 의미를 갖는다. 또한 서양의 배경과 인물이 나오는 서양의 이야기로 만들어진 첫 창작 판소리라는 점과, 비록 기독교인들을 대상으로 하였으나 500회가 넘는 공연¹⁵⁵⁾을 지속할 만큼 청중과의 만남이 적극적으로 이루어진 창작 판소리라는 것 또한 큰 의미가 있다.

의 선율을 충성하게 하였다.” 김남연, 앞의 논문, 92~99쪽.

154) 박동진은 재담으로 관객과의 거리를 좁히고 공연연행을 끊임없이 주도해 나가는 것을 중요한 덕목으로 삼고 있는 명창이었다. 이후 3장에서 발화 층위의 사례로 나오는 박동진의 연행 양상 예시에서도 그의 즉흥적 재담을 통한 판의 형성의 사례를 엿볼 수 있다.

155) 이유진은 박동진의 <예수전> 공연횃수를 약 300회로(앞의 논문, 347쪽), 강윤정은 약 500회로(『박동진 명창과 창작 판소리』, 『판소리연구』 제32집, 판소리학회, 2011, 7쪽.) 추정하고 있다.

그러나 <예수전>도 후대까지 그 생명력을 유지하지 못하였다. 성경의 이야기를 소재로 하여 종교의 전과를 목적으로 한 창작 의도는 보편성 획득을 방해하였다. 기독교 신자라는 특정집단을 수용층으로 가진 것이 한계점으로 드러난 것이다.¹⁵⁶⁾ 원전의 사설을 판소리로 재창작하는 과정에서 신앙과 믿음이라는 뚜렷한 기획 의도가 있었던 만큼 사설 짜기 과정에서 동시대적 보편성을 획득하는데 무게를 실지 못했던 것이다. 이 때문에 활발한 전승을 통한 더듬 창출의 지속과 작품의 생명력 유지를 해내지 못하였다.

3) 임진택의 <오월광주>

임진택(1950~현)은 1980년대부터 1990년대까지의 판소리 창작사에서 중요하게 거론되는 창작자이다. 임진택은 이전까지의 판소리 창작문화가 전문소리꾼들을 중심으로 하여 형성되고 발달한 것과 달리 비교적 늦은 나이에 자신의 필요와 사명에 의해 판소리를 배우고 창작한 인물이다.¹⁵⁷⁾

그의 창작 판소리들은 그간 판소리 문화에 관심이 없었던 1970~1990년대의 대학가 지식인, 의식 있는 시민층 등의 대중들에게 뜨거운 지지와 호응을 받았다.¹⁵⁸⁾ 그가 주장하는 판소리 생명의 3요소는 ‘이야기로서

156) 정영찬·김용범, 「문화콘텐츠 변용 양상으로 본 박동진의 창작 판소리<예수전>」, 『한국사상과 문화』제88권, 한국사상문화학회, 2017, 438쪽.; 김 연, 「창작 판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』제24집, 판소리학회, 2007, 53~54쪽.; 김기형, 「창작 판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『구비문학연구』제18집, 한국구비문학학회, 2004, 8~9쪽.; _____, 「창작 판소리 사설의 표현특질과 주제의식」, 『판소리연구』5권, 판소리학회, 1994, 105쪽.

157) 유영대, 「20세기 창작 판소리의 존재양상과 의미」, 『한국민속학』39권, 한국민속학회, 2004, 191~192쪽.; 강혜경, 「창작 판소리 <오월 광주> 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2021, 77~78쪽.

158) 임진택의 <오적>, <똥바다>, <소리내력>, <오월 광주>는 1970~1990년대 판소리 창작문화사에 전에 없던 여러 현상들을 빚으며 큰 영향을 끼쳤고, 1990년대 이후 사회의 이념적 긴장이 그 모습을 달리하기 시작하며 작품들의 생명력은 다소 사그라들었다. 임진택은 민중문화운동으로서의 판소리 창작활동에 깊은 사명감을 갖고 ‘창작 판소리 연구원’을 창설하여 현재까지도 <백범 김구>, <남한산성>, <다산 정약용>, <윤상원 가>, <세계인 장보고>, <전태일>과 같은

의 성격’, ‘약동하는 판’, ‘이면을 표출하는 득음의 경지’¹⁵⁹⁾이며, 그중에서도 ‘이야기’의 중요성을 강조하였다. 임진택은 동시에 판소리의 ‘이야기’는 우리 사회가 안고 있는 제 모순점들의 핵심을 드러내어야 하며 이를 청중과의 교류로 완성해야 한다고 주장한다.¹⁶⁰⁾ 이를 통해 임진택이 판소리를 민중적 문화운동의 도구로 생각하고 있음을 알 수 있다.

그는 1990년대 당시의 판소리 전승 및 공연문화에 대해 ‘이야기로서의 성격’, ‘약동하는 판’, ‘이면을 표출하는 득음의 경지’의 세 요소가 모두 불충분하다고 비판하였다.¹⁶¹⁾ 그는 이전 시기의 판소리 창작에 대하여 <열사가>와 <예수전>을 언급하며 각 창작 판소리들의 문제점을 지적하였고¹⁶²⁾ 당시 판소리공연문화에 대한 비판적 시각을 가지고 있었다.¹⁶³⁾

이러한 문제제기를 초석으로 하여 진행한 판소리 창작 작업이 <똥바다>, <오적>, <오월 광주>이다. 그 중 사설 창작부터 작창과 연행 과정까지 모두 임진택 스스로 해낸 <오월 광주>에 나타난 판소리 창작 양상을 살펴보면 다음과 같다.¹⁶⁴⁾

창작 판소리를 제작하고 공연해오고 있다. 현재 그의 활동은 특정지역과 특정사회운동의 범주 안에서 그 맥을 이어가고 있음을 확인 할 수 있다. 창작 판소리 연구원 홈페이지 <http://www.pansorilab.com>.

159) 임진택, 『민중연회의 창조』, 창작과비평사, 1990, 200~202쪽.

160) 임진택, 「이야기와 판소리-판소리에 대한 몇가지 추론」, 『실천문학』통권2호, 실천문학사, 1981, 360~365쪽.

161) 본고에서 이 의견에 대하여 가치판단을 내리는 것은 보류하겠다. 세 요소 모두 면밀한 층위와 장기적 문화변동 위에서 판단되어야 할 요소이며 정확한 수치로 논의할 수 있는 것이 아닌, 주관적 요소들이기 때문이다.

162) 임진택, 『민중연회의 창조』, 창작과비평사, 1990, 218쪽.

163) “오늘날의 판소리가 이따금 관객 앞에 구비 연회적 형태를 재현해 보여준다 해도 생활현장에서 공동창출되는 역동성을 가진 <판의 예술>로 되살아나기는 어려운 일이다.” 임진택, 「이야기와 판소리-판소리에 대한 몇가지 추론」, 『실천문학』통권2호, 실천문학사, 1981, 329~330쪽.

164) 전반적인 창작 양상에 대하여서는 강혜경의 논문(강혜경, 「창작 판소리 <오월 광주> 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2021.)을 참고 하였고, 악조에 대하여서는 부유진의 논문(부유진, 「임진택의 <오월광주>에 나타난 5·18 민주화운동의 형상화 방식」, 『호남문화연구』55, 호남학연구원, 2008, 105~106쪽)을 참고 하였으며, 사설의 극적 상황에 사용된 장단의 선택과 변별점에 대하여서는 임진택의 평론집(임진택, 앞의 책, 254~257쪽.)을 참고하였다.

<표 18> <오월광주>에 나타나는 판소리 창작 양상

항목	양상 내용	특이사항
장단	①진양 : 가족들이 시신을 확인해나가는 (처절한)/광장의 사람들이 망연히 앉아있는 대목/ 윤상원이 회한에 잠기는 대목(비장한) ②중모리 : 서술해나가는/시민들이 슬픔과 분노에 속으로 우는 대목/ 정돈된 활기 속에서 진행되는 주민들의 공동체적 모습/시민들이 행진하는 모습(여유작작 자신만만한)/사만아 성토를 벌이는 장면(괄괄한)/ 사태수습방안을 논의하는 대목(간곡한) ③.중중모리 : '위압적이고 서슬퍼런' 중중모리+설령제/ 주민들이 주저앉아 방성통곡하는 대목(당황한)/ 뜻밖의 활기를 불어넣기 위해/ 시체 위에 엎어져 통곡하는 아낙의 모습/ 박남선이 김창길에게 버려 화를 내는 대목(우락부락한)/ 자치적 성격과 해방감을 표현 (홍겨운) ④자진모리 : 힘찬 행진의 느낌을/ 공수부대가 만행을 저지르는 대목/ 위용을 살리기 위해/ 전시민이 전진하는 (장엄한) 장면/ 활동을 개시하는 장면 (활기찬) / 항쟁지도부가 결성되는 대목 (힘찬)/ 계엄군이 시내로 진입하는 대목(엄중하고 위력적인) ⑤엇중모리 : 높으신 분의 방송/대통령의 특별담화(협박과 회유를 과장되게 표현) ⑥엇모리 : 공수부대가 날뛰는(비정상적인 느낌의)/ 계엄군에게 시민군이 응수하는 장면(기우뚱 거리는)/ 허둥지둥 도망치는 모습 (황급하게 빠른)/ 시민군이 진멸당하는 (광적인) ⑦세마치 : 긴장된 상황을 설명하는 대목/ 계엄군이 광주는 봉쇄하는 대목 (위압적인) / 진지한 상황설명을 위해 ⑧휘몰이 : 새벽 일찍 무전기가 울리며 비상상황이 되는 (황급한)	도섭의 비중이 높음
악조	총 34장단의 악곡 중 우조22곡(64.71%), 계면조10곡(29.41%), 평조1곡(2.94%), 설령제1곡(2.84%) 으로 이루어져 있음	우조가 절반이상(64.71%) 쓰임
미학	비장미	갈게미를 찾기 어려움
변별점	국악기 반주에 맞춘 독립된 노래를 삽입 : 대금·해금·피리반주에 맞추어 '납도의 비'와 '광주친'을 불렀음 청중과의 합창 유도 : 관중이 노래를 직접 부를 수 있도록 널리 알려진 민중운동가용인 '오월의 노래', '광주출정가', '임을 위한 행진곡' 배치.	실제 공연 실황 영상에서는 악기 반주가 나타나지 않음

*늦은중모리, 중모리, 평중모리는 모두 중모리 장단으로 분류하였다.

임진택은 사설의 극적 상황을 판소리로 표출하는데 있어 장단의 사용을 중시하였다.¹⁶⁵⁾ 표 상의 장단 설명을 통해 임진택이 사설의 극적 상

165) 임진택은 그의 평론집에서 각 대목의 정황과 관련하여 어떠한 장단을 왜 선택했는지 세세하게 설명하였다. 임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990, 2

황에 따라 주관적 판단하에 장단을 활용하여, 장단의 표현 범위를 이전 판소리들에 비해 넓게 사용하고 있음을 알 수 있다.

이렇게 사설의 극적 상황에 따라 장단을 나누는 분류법은 이보형의 분류법¹⁶⁶⁾과 얼핏 유사해 보이나 큰 차이점이 있다. 이보형은 장단·악조의 조합으로 분류를 한 것임에 비하여 임진택은 오로지 장단만을 다루고 있다는 점이다. 이는 임진택이 전통 판소리 5바탕보다 장단의 표현 범위를 더 넓게 확장시켜 인지하고 있었다고 할 수 있으나, 악조와 성음이 사설의 극적 상황의 표현을 돕는 것에 대한 인식이 그에 비해 부족했음을 보여주는 것이기도 하다.

또한 그는 도섭을 자주 사용하는데,¹⁶⁷⁾ 이는 <똥바다>와 <소리내력>에서도 보이는 그의 창작 양상이다.¹⁶⁸⁾ 이는 사설을 장단의 구성과 상관 없이 창작자가 자유롭게 말하듯 표현하는 구간이 많다는 것으로, 전문 소리꾼이 아니면서 동시에 이야기와 이야기의 전달을 중요시하는 임진택으로서는 사설을 연행함에 있어 음악성보다 언어의 발화에 중점을 둔 선택이라 볼 수 있다. 그가 이야기의 표출·연행 양상을 강조하였던 것에 비하여 악조나 시김새, 더늠 등의 음악성에 대한 언급이 거의 없는 것 또한 그 자신이 음악적으로 충분히 훈련된 창작자 혹은 연행자가 아니었기 때문이다. 사설의 내용상 계면보다 우조를 선택하여 진행하였다고 하지만 그렇다 해도 우조의 사용이 주를 이루고 평조와 설렁제는 1회씩만 등장하거나 계면조도 전체의 1/3에도 못 미치는 분량인 것은 임진택의 음악적 토양이 음악적 다양성을 추구할 만큼 충분하지는 못했음을 보여준다.¹⁶⁹⁾

56~256쪽.

166) 이보형, 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단·조의 구성」, 『예술원논문집』14집, 대한민국예술원, 1975.

167) 강혜경, 「창작 판소리 <오월 광주> 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2021, 103~104쪽.

168) 이정원, 「임진택 창작 판소리 <똥바다>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제44집, 판소리학회, 2017, 76~78쪽.

169) 김 연, 「창작 판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』제24집, 판소리학회, 2007, 57쪽. ; 강혜경, 앞의 논문, 126쪽. ; 서민수, 「창작 판소리에 관한 예술사회학적 연구:1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018, 34

<소리내력>이나 <뚱바다>는 사설의 원작자인 김지하의 담시가 지닌 서사 구조 자체가 골계미를 지닌 작품들로, 허구의 사건을 만들어 현실을 풍자하는 극적장치가 골계미의 다양한 변주를 가능케 한 것이다. 반면에 <오월 광주>의 경우는 골계미를 찾기가 어려운데¹⁷⁰⁾ 이는 다루고 있는 서사와 주제가 한국사 중에서도 현시대와 가까운 시기의 민중의 아픔과 명예를 다루는 실제 사건이기에 그러한 것으로 짐작된다.

임진택이 창작 판소리 <오월 광주>에 대하여 스스로 밝힌 작품의 음악적 변별점은 북 이외의 악기를 사용하여 ‘남도의 비’와 ‘광주천’과 같이 독립된 노래를 작품에 삽입한 것과 널리 알려진 민중운동가요인 ‘오월의 노래’, ‘광주출정가’, ‘임을 위한 행진곡’을 추가 배치하여 청중의 합창을 유도한 것이다.¹⁷¹⁾ 청중과 민중가요를 합창하는 것은 작품이 지닌 투쟁의 정서와 완벽하게 부합하여 이 작품만의 변별점을 창출하는 역할을 한다. 이는 판소리 음악을 이루는 요소 중 하나이다.

<오월광주>는 원전이 없으므로 사설을 이루는 요소에 창, 아니리, 발화 층위의 활용만이 나타난다. 사설은 광주민주항쟁을 소재로 하여 당시의 실제사건을 다룸으로써 동시대성을 획득하였다. 음악에서는 장단, 악조, 기존 가요의 활용이 나타나지만 성음과 시김새와 같이 전문적인 표현은 부재한다. 연행의 요소는 판소리의 요소들을 충족하며, 더불어 작품 성격을 드러내는 벽화로 무대 설치를 변화 시키고 관객에게 합창을 요구하는 등의 더늠이 나타난다. 전승에서는 <예수전>과 마찬가지로 활발한 전승을 통한 더늠 창출의 지속과 작품의 생명력 유지는 나타나지 않는

쪽.

170) 강혜경과 부유진이 작품 내 골계미가 드러난 부분의 예로는 ‘술집 아가씨들도 현혈하는 대목’이나 ‘전두환이 정채 캐는 대목’의 골계는 ‘술집 아가씨의 피는 더럽다’는 편견과 ‘외모비하와 조롱’이 웃음으로 이어져야 성립되는 골계이다. 따라서 이는 골계미라 하기 어렵다. 강혜경, 「창작 판소리 <오월 광주> 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2021, 122쪽 ; 부유진, 「임진택의 <오월광주>에 나타난 5·18 민주화운동의 형상화 방식」, 『호남문화연구』55, 호남학연구원, 2008, 109~117쪽.

171) 임진택은 <오월광주>에서 나타나는 또 다른 변별점으로 현대적 의상을 착용한 점, 작품의 주제와 맞닿은 그림이 실린 걸개그림을 무대장치로 사용하는 점을 들고 있다. 임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990, 256~257쪽.

다.

임진택의 대표작들은 이전 시기 창작 판소리와 완전히 다른 국면의 판소리 창작문화를 일구는데 큰 역할을 한다. 그는 ①전통적인, 혹은 역사적인 내용이 아닌 사설로도 판소리를 창작할 수 있다는 것 ②음악성을 인정받지 못한 비전문 소리꾼도 판소리를 창작하고 연행할 수 있다는 것 ③동시대성을 획득한 이야기의 힘이 판소리 연행에서 매우 중요하다는 것¹⁷²⁾을 확인시켰다. 그러나 임진택의 작품들조차 이전의 창작 판소리들과 마찬가지로 변화하는 시대의 흐름 앞에 동시대성의 지속적인 획득에 실패하였다.¹⁷³⁾ 또한 판소리 음악을 이루는 요소들의 부재는 곧 작품의 예술성과 직결되어 작품의 생명력에도 영향을 주는 것을 보여준다.

3. 2000년 이후 창작 판소리

본 장에서는 2000년대의 창작 판소리 창작 양상을 살펴볼 것이다. 2000년대 창작 판소리 양상을 고찰함에 있어 다수의 단편 창작 판소리가 창작되었던 2000년대 초기와 장편 창작 판소리가 판소리 창작의 중심을 이루기 시작한 2007년 이후로 나누어 살펴보겠다.

1) 2000년대 초반의 창작 판소리

2000년대 초반의 판소리 창작문화는 다양한 형태로 나타난다. 첫 번째 형태는 소리꾼들이 자발적으로 형성한 단체를 중심으로 한 활동이다. 이

172) 본고는 임진택의 민중운동이 그 당시 대학가를 중심으로 한 지식인과 시민들에게 성공적인 호응을 얻어낸 이유와 현상을 그의 창작 판소리가 획득한 동시대성으로 바라본다. 사회적 이념의 대립이 극심하고 정권의 탄압이 불거지던 시대 속에서 소리꾼의 재담으로 듣는 시원한 세대 풍자는 동시대 청중들로 하여금 큰 공감과 위로, 분노와 해소 등을 선사하는 동시대성을 획득하였다.

173) 서유석, 「전통예술에서 대중예술로 : 청중의 변화를 통해 살펴보는 판소리 연행의 새로운 방향」, 『구비문학연구』42권, 한국구비문학회, 2016, 122쪽. ; 김기형, 「창작 판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『구비문학연구』제18집, 한국구비문학회, 2004, 10쪽.

단체들은 실적인 판소리 창작과 공연창작, 고제 판소리의 복원 등 다양한 실험으로 판소리를 창작하고 판소리의 정체성에 대한 고뇌를 해 나간다. 이 시기의 단체들로는 바닥소리, 소리여세, 판세, 타루 등이 있다.¹⁷⁴⁾

판소리 창작문화의 두 번째 형태는 또랑광대전국협회의의 또랑광대 활동이다. 또랑광대전국협회의는 2001년 전주산조페스티벌에서 처음 개최되어 7회를 이어갔던 ‘또랑광대 콘테스트’에 참가했던 참가자들을 중심으로 하여 생긴 모임이다.¹⁷⁵⁾ 이들은 판소리·판소리꾼·판에 대한 고민을 나누며 그에 대한 다양한 실험을 해 나간다.¹⁷⁶⁾

세 번째 형태는 인사동거리소리판¹⁷⁷⁾의 활동이다. 여기서 활동한 소리꾼·창작자들은 열린 판을 통해 청중과의 교류를 경험하고, 그 경험을 축적하였다. 또한 소리꾼 개개인의 창작 판소리 실험활동 또한 이루어졌다.¹⁷⁸⁾

이 시기에 나타난 창작 양상은 다양하다. 판소리단체들의 적극적인 실험과 교류 속에서 다양한 형태의 단형 창작 판소리들이 다수 창작되었다. 창작 판소리 연구자들이 이 시기를 대표하는 단형 창작 판소리로 지목하는 것이 제1회 또랑광대 콘테스트의 1등작인 박태오의 <스타대전>과 우수작인 김명자의 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>이다. 두 작품의 창작

174) 이들 각 단체는 국악뮤지컬, 판소리극, 창작 판소리, 복원판소리등에 대한 실험과 고민과 결과물을 내어 놓았는데, 본고에서는 1인 창작자의 공연형태로 이루어진 창작 판소리에 대해서만 언급하려한다. 각 단체에 대한 언급은 박성환, 「21세기 창작 판소리의 성과와 과제」, 『한국전통문화연구』제14권, 전통문화연구소, 2014, 210쪽. ; 김기형, 「‘인사동 거리소리판’의 성격과 문화적 의의」, 『우리어문연구』20권, 우리어문학회, 2003, 175쪽.

175) 정혜정, 「또랑광대 창작 판소리의 특성」, 『어문논총』제19호, 전남대학교 한국어문학연구소, 2008, 182쪽.

176) 또랑광대전국협회의, 「또랑광대 선언문」, 2004.2.13.

177) 2002년 5월에 인사동과 종로 일대에서 ‘판세’ ‘소리여세’ ‘타루’ ‘바닥소리’ ‘또랑광대 콘테스트’의 기획 주체들이 벌였던 ‘번개소리판’을 시작으로 하여 2002년 8월 부터 2004년까지 소리꾼들의 자발적인 참여로 매주 일요일 학교재 앞에서 벌어졌던 소리판이다. 이후 2006년 11월까지 간간히 이어지다 이후에는 사라졌다. 인사동 거리소리판 다음카페 (<https://cafe.daum.net/gurisoripan/8fXS>)

178) 김기형, 「‘인사동 거리소리판’의 성격과 문화적 의의」, 『우리어문연구』20권, 우리어문학회, 2003, 182쪽.

양상은 다음과 같다.¹⁷⁹⁾

<표 19> 박태오 <스타대전>과 김명자 <슈퍼덱 씨름대회 출전기> 창작 양상

양상	박태오의 <스타대전>	김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>
창작동기	청소년들의 판소리에 대한 무관심에 대한 문제의식	‘힘 좋은 한 주부가 남편의 권유로 여자장사씨름대회 나갔다가 아깝게 1등을 놓쳤다는 사연’
연행 시간	6분 11초	10분(2001년) → 35분(2019년)
장단	중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리	중모리, 중중모리, 자진모리, 진양
악조	단순한 선율구조	단순한 선율구조
미학	골계미	골계미
변별점	인터넷 온라인 게임이라는 대중적이고도 가상적인 소재를 택한 점 (수용자 집단의 한정)	관객과의 근거리 밀착적 호흡을 갖는 연행 트렌드의 추가 관객이 참여할 수 있는 극적장치 마련
연행기간	4년(2001년~2004년)	19년(2001년~ 2019년)

두 작품 모두 임진택 <오월광주>의 요소와 동일한 요소를 갖추고 있다. 사설은 원전이 없이 동시대성을 획득하며 창조된 이야기이며, 창, 아니리, 발화 층위의 활용으로 이루어져 있다. 음악은 장단, 악조, 기존 가요의 활용(스타대전은 제외)으로 이루어졌고 성음과 시김새가 부재한다. 연행에서는 너름새, 관객, 고수, 발화 층위의 활용이 나타나 관객과의 현장 호흡에 집중하며 골계미를 보이는 양상이 나타난다. 주목할 것은 두 작품 모두 각 창 부분이 1분이 되지 않는 짧은 길이라는 것이다. 전체 공연 길이도 <스타대전>은 6분 11초, <슈퍼덱 씨름대회 출전기>는 10

179) 서민수, 「창작 판소리에 관한 예술사회학적 연구:1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018, 173~185쪽. ; 이정원, 「창작 판소리 <스타대전>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제36집, 판소리학회, 2013 ; 김명자, 「시대변화에 따른 창작 판소리의 특징 연구」, 『지식과 교양』제6호, 목원대학교 교양교육혁신연구센터, 2020 ; 박태오, 「내가 만든 판소리 ‘스타’와 ‘고스톱」, 『또랑광대 자료집1』, 또랑광대전국협의회, 2004, 7~26쪽. ; 김명자, 「슈퍼덱 판소리 창작 실패기」, 『또랑광대 자료집1』, 또랑광대전국협의회, 2004, 62~66쪽. ; 박태오<스타대전>영상, KBS 국악한마당, <https://www.youtube.com/watch?v=Xcg616tR3Ck> 참고.

분¹⁸⁰⁾으로, 이 시기 또랑광대들의 판소리 창작 양상은 가벼운 소재의 이야기를 짧게 하는 형태가 주를 이루었음을 짐작할 수 있다.

<스타대전>은 인터넷 온라인 게임의 가상세계를 소재로 한 작품으로 소재면의 파격 실험 작품이며, <슈퍼덱 씨름대회 출전기>는 대중의 일상 속 사건을 소재로 하여 관객의 참여와 호응을 유도하는 극적 장치가 내재된¹⁸¹⁾ 관객중심형 작품이다.

박태오의 <스타대전>은 연행기간이 4년에 그쳤으나 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>의 경우 공연의 횟수는 점차 그 빈도가 희소해졌으나 현재까지도 연행되어 오고 있다. 이는 창작 판소리가 일상의 소재를 중심으로 관객유도형으로 짜여져 있고, 연행 형태가 열린 판에서 관객과 가까운 거리를 유지하여 표정과 땀거리 등으로 서로 간의 반응을 주고받으며 연행될 경우 그 생명력이 단발성으로 그치지 않을 수 있음을 보여준다. 허나 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>가 점차 ‘마당극’ 공연으로 불리워진 사실¹⁸²⁾과 작품의 전승자가 없다는 사실은, 긴 연행기간 만으로 이를 ‘완성형 창작 판소리의 지속’으로 보기에 아쉬움을 남긴다.

박태오와 김명자는 비전문소리꾼¹⁸³⁾이 판소리의 양식으로 일반대중의 문화 속에서 소재를 찾아 단형판소리를 창작한 대표적 사례들이다. 이들

180) “2001년도엔 10분 정도 였다가 다양한 각색 작업을 지나 2019년에는 약 35분 분량으로 늘어났다. 세월이 지나면서 각 시대에 유행한 트렌드를 계속 삼입시킨 결과이다.” 김명자, 앞의 논문, 25쪽.

181) “관객이 판소리에 수시로 참여할 수 있는 극적 장치를 마련했다.” 서민수, 「창작 판소리에 관한 예술사회학적 연구:1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018, 176쪽.

182) “슈퍼덱 씨름대회 출전기 마당극 공연 등 다양한 문화공연도 함께 펼쳐진다.” 고수현, 「11월4일은 염리동 마을안전의 날」, 『시민일보』, 2014.10.29. <http://www.siminilbo.co.kr/news/articleView.html?idxno=374796>

183) 박태오는 98년 뒤늦게 소리 맛을 알아서 전북대 한국음악과에 들어가 2001년 졸업연주회 때 창작 판소리 발표로 <스타대전>을 하였다. 하여 <스타대전>을 창작한 당시의 박태오를 전문소리꾼이라 칭하기엔 수련의 시간이 충분치 않다. 김명자는 13년간 극단 아리랑에서 연극을 하였고 판소리에 매료된 후배들에게 소리를 배웠다. 민동용기자, 「[쾌도난담]‘또랑깡대 콘테스트가 낳은 박태오-김명자씨」, 『동아일보』, 2003.9.25. <https://n.news.naver.com/mnews/article/020/0000206831?sid=103>

을 위시한 또랑광대들의 판소리 창작 양상은 이전까지와는 상당히 다른 모습들을 보인다. 이러한 움직임은 20세기 판소리의 위치가 대중문화에서 고급문화로 변화한 것에 대한 문제제기를 하고 있다고 할 수 있다. 또한 판소리가 가진 판의 즉흥성·소재의 일상성·언어의 동시대성을 획득하였다는 커다란 의의가 있다.

이 시기 판소리 창작문화는 창작의 소재가 다양해지고, 현실 생활과 밀접한 내용이 늘어난다. 언어는 이전보다 쉬워지고, 판소리 연행 판의 즉흥성을 살리려는 노력이 나타난다.¹⁸⁴⁾ 또한 특정 수용자층을 겨냥한 창작활동이 나타나고, 현대적인 요소들의 혼입으로 강한 실험정신으로 창작된 작품들이 등장한다. 이렇게 탄생한 작품들은 기존 판소리와 차별성을 가지게 되고, 전통 판소리의 자장으로부터 멀리 벗어나는 양상도 보인다.¹⁸⁵⁾ 이러한 판소리 본연의 판의 즉흥성과 동시대성을 강조하는 창작문화로 인해 다양한 양식의 단형판소리가 등장하였고, 이는 판소리 창작사에서 나타난 판소리의 현대화·대중화 양상에서 가장 적극적인 형태라 할 수 있다.

그러나 이 시기 창작 판소리들 대부분이 판소리의 필요 요소를 모두 갖추지 못하였다. 대표적으로 성음, 시김새의 부재를 비롯한 음악적 더듬의 부재를 들 수 있다. 이는 또랑광대들의 작품의 연행이 전통 판소리의 연행을 모방할 뿐, 정식으로 계승하고 있지 못하기 때문이다.¹⁸⁶⁾ 이러한 문제점은 이 시기 창작 판소리들을 단발적인 연행에 그치게 한다. 이를 통해 판소리 창작에서 동시대성을 획득하고 사설의 이면 구현 방식에서 범위가 방대해지고 자유로워진다고 해도 이면의 구현과정에서 예술적 가치를 획득하지 못하는 경우, 그 작품 또한 판소리로서 지속적인 생명력과 지지를 얻기 어려움을 알 수 있다.

그러나 이 작품들이 가진 실험정신은 이후 나타나는 전문 판소리꾼들

184) 김연, 「창작 판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』제24집, 판소리학회, 2007, 67~68쪽.

185) 박성환, 「21세기 창작 판소리의 성과와 과제」, 『한국전통문화연구』제14권, 한국전통문화대학교 한국전통문화연구소, 2014, 219~222쪽.

186) 이정원, 「창작 판소리 <스타대전>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제36집, 판소리학회, 501쪽.

에 의한 장편 창작 판소리 창작의 실험과 도전에 긍정적 토양이 되었다.

2) 장편 창작 판소리의 등장

2000년대 초반의 판소리 창작 양상이 사설의 소재 면에서 그 범주를 크게 확장하고 청중과의 친밀도를 높이는 열린 판의 연행 양상과 쉽고 친근한 판소리의 언어에 그 중요도를 더하였다면, 2007년 이후의 판소리 창작 양상은 판소리의 전통성과 예술성, 문학과 연극성을 중시하며, 공연예술로서 극장이라는 판의 특성을 판소리 창작의 영역으로 끌어와 활용하게 된다.

대표적인 작품으로는 이자람의 <사천가(2007)>와 <역척가(2011)>, 조정희의 <바리데기 바리공주(2009)¹⁸⁷⁾>, 박인혜 <필경사 바틀비(2016)¹⁸⁸⁾>, 이나래 <내릴 수도 들어갈 수도(2015)¹⁸⁹⁾>, 장서윤 <동물농장(2017)¹⁹⁰⁾> 등이 있다.

이들의 공통점은 ①약 60분 가량 혹은 60분이 넘는 분량의 장편 창작 판소리라는 것, ②대부분의 작품이 사설·작창·연행자가 동일인물이라는 것, ③모두 원전이 있고 그 원전의 서사를 판소리 사설로 재창작한 작품이라는 것, ④작창·연행자 모두 전통 판소리를 전승한 전문소리꾼임과 동시에 대학에서 판소리를 전공하며 체계적 학습을 받은 전문소리

187) 조정희가 작창·연행을 했던 <바리데기 바리공주>의 공연 소요 시간은 1시간 반이다. 신동훈, 「창작 판소리의 길과 <바리데기 바리공주>」, 『판소리연구』제30집, 판소리학회, 2010, 237쪽.

188) “박인혜의 창작 판소리 <필경사 바틀비>는 배우에 해당하는 소리꾼과 악사 1명이 등장한다. 고수는 아쟁 연주를 겸하였고, 김성근이 맡았다. 전체 소요시간은 1시간 16분 49초로, 소리 비중은 약 40%이다.” 김수미, 「7인의 작품을 통해 본 21세기 판소리 창작 경향 연구」, 『동양음악』제42집, 서울대학교 동양음악연구소, 2017, 61쪽.

189) “이나래의 창작 판소리 <내릴 수도 들어갈 수도>는 소리꾼 1명과 악사 1명이 등장한다. 전체 소요시간은 54분 19초이고, 소리의 비중은 68%이다.” 김수미, 위의 논문, 67쪽.

190) “장서윤의 창작 판소리 <동물농장>은 소리꾼 1명과 악사 2명이 등장한다. 악사는 타악에 이준형과 거문고·기타 연주에 김주현이 맡았다...(중략)...전체 소요시간은 1시간 1분 42초이고, 소리의 비중은 42%이다.” 김수미, 위의 논문, 70쪽.

꾼이라는 것, ⑤모든 작품이 극장의 무대에서 연행하는 창작 판소리라는 것 등이다. 이러한 양상은 이들이 이전 시대의 단형 창작 판소리의 창작 양상을 반추하여 판소리 창작을 시도한 결과라고도 할 수 있다. 음악 창작 능력의 부족으로 인한 단형의 소리는 판소리를 전공한 이들에 의해 장형의 창작 판소리로 변화하였고, 전통 판소리를 전공한 이들이 직접 판소리의 창작 과정 전체에 참여하기 시작하였으며, 원전을 가지고 그를 판소리로 창작하는 전통적으로 검증된 사설 짜기의 방식을 취하고 연행의 무대를 거리나 행사장이 아닌 극장의 무대로 옮겼다.

이중 <사천가>와 <억척가>는 창작 판소리의 성공사례로 꼽히며¹⁹¹⁾ 공연수행성¹⁹²⁾· 판소리의 현대화¹⁹³⁾· 판소리의 세계화¹⁹⁴⁾· 서구문학의 판소리화¹⁹⁵⁾· 서사극과 판소리의 상관관계¹⁹⁶⁾ 등 여러 각도에서 다양한

-
- 191) 이미원, 「고전양식의 현대화-판소리<사천가>와 창극<로미오와 줄리엣>」, 『연극포럼』, 한국예술종합학교 연극원, 2009, 318쪽. ; 장혜진, 「창작 판소리<사천가> 연구」, 『논문집』29, 수원대학교, 133쪽. ; 최혜진, 「이자람의<억척가>를 통해 본 판소리 세계화」, 『스토리&이미지텔링』10집, 건국대학교 스토리엔이미지텔링연구소, 2015, 315쪽. ; 원 일, 「리뷰:지금까지의 판소리 현대화 작업 중 가장 훌륭한 성취」, 『억척가 앵콜 프로그램북』, 엘지아트센터, 2013, 19쪽.
- 192) 이은희, 「서사극의 판소리화에서 수행성의 공연미학-<사천가>와 <억척가>의 예에서」, 『브레히트와 현대연극』32, 한국브레히트학회, 2015. ; 김 향, 「서구명작의 판소리화와 창조적 연기-이자람의 <노인과 바다>(2019,2021)를 중심으로」, 『판소리학회 97차 학술대회집』, 판소리학회, 2022.
- 193) 이명헌, 「다문화시대 판소리의 재인식과 문화적 가치 탐색」, 『다문화콘텐츠연구』12, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2012. ; 이인수, 「문화상호주의 공연으로서<사천가>의 각색전략」, 『한국연극학』58, 한국연극학회, 2016. ; 김 향, 「창작 판소리의 문화콘텐츠로서의 현대적 의미-이자람의 <사천가>와 <억척가>를 중심으로」, 『판소리연구』39집, 판소리학회, 2015.
- 194) 김윤경, 「창작 판소리<사천가>를 통해서 본 판소리 현대화에 대한 소고」, 『콘텐츠문화』2, 문화예술콘텐츠학회, 2012. ; 공정배·김대범·신현욱, 「창작 판소리의 교육적 활용에 대한 고찰-창작 판소리<사천가>를 중심으로」, 『한국사상과 문화』78, 한국사상문화학회, 2015. ; 김산효, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의‘사천가’」, 『국악원논문집』26, 국립국악원, 2012.
- 195) 김선형, 「브레히트 서사극의 한국적 변용-브레히트의 <사천의 선인>과 이자람의 <사천가>비교」, 『독일어문학』67, 한국독일어학회, 2014. ; 김연수, 「브레히트의 서사극과 이자람의 판소리:<사천의 선인>비교」, 『독어문학』56, 한국독어독문학회, 2015. ; 김 향, 「해외명작의 창작 판소리화와 정진의 탈중심화-창작 판

연구가 진행되었다. <사천가>와 <억척가>의 창작자인 이자람은 은희진, 오정숙, 송순섭, 성우향에게 강산제<심청가>, 동초제<춘향가>와 <수궁가>, 동편제<적벽가>와 <홍보가>를 사사하고 대학을 졸업한 연행자로, 앞서 살펴본 2000년대 초반의 판소리 창작문화 속에서 타루를 결성하고¹⁹⁷⁾ 인사동 거리소리판에 지속적인 참여를 하며¹⁹⁸⁾ 당대 판소리 창작문화를 경험으로 체득해온 전문소리꾼이다.

대표작인 <사천가>의 원전 <사천의 선인>과의 비교를 통해 사설 짜기의 양상을 살펴보면 다음과 같다.¹⁹⁹⁾

<표 20> 희곡 <사천의 선인>과 판소리 <사천가>의 비교

항목	사천의 선인	사천가
작품 형식	연극을 위한 희곡	판소리 창본
내용	선인을 찾기 위해 사천에 온 세명의 신들은 물장수 왕을 만나 여행에 지친 몸을 쉬려한다. 그러나 아무도 이들을 돕지 않는데 몸을 파는 센테가 이들을 재워주고, 신들은 감사의 표시로 은화 천 냥을 준다. 센테는 그 돈으로 담배 가게를 열려 하지만 문을 열기도 전에 도시의 여러 사람들이 센테의 선함을 이용해 가게에 눌러 앉는다. 결국 센테는 사촌인 슈이타로 변장하여 장사를 이어간다. 어느날 센테는 비행기 조종사였던 양순을	대한민국의 사천이라는 도시에 세 명의 신이 착한 사람을 찾을 목적으로 찾아온다. 우여곡절 끝에 뚱뚱한 모습의 착한 순덕이를 만난다. 순덕의 도움을 받은 신들은 순덕에게 큰 돈을 주며 “꼭 착하게 살아라”는 당부를 듣는다. 순덕은 그 돈으로 분식집을 차리지만 식객들이 순덕의 착함을 이용하며 분식집에 눌러앉아 순덕을 괴롭힌다. 파산지경에 이른 순덕이는 사촌 오빠

소리 <억척가>(2011)와 <어느 이방인의 노래>(2015)를 중심으로, 『한국연극학』 77권, 한국연극학회, 2021.

196) 이은희, 「브레히트-판소리에서 목소리의 매체성과 목소리미학-〈사천가〉와 〈억척가〉의 예에서」, 『브레히트와 현대연극』, 한국브레히트 학회, 2015. ; Patrice P avis, 『Performing Korea』, London:Palgrave Macmillan, 2017 ; 송희영, 「Brecht auf der koreanischen Bühne」, 『카프카연구』29, 한국카프카학회, 2013.

197) 박성환, 「21세기 창작 판소리의 성과와 과제」, 『한국전통문화연구』제14권, 전통문화연구소, 2014, 210쪽 인용.

198) 김기형, 「‘인사동 거리소리판’의 성격과 문화적 의의」, 『우리어문연구』20권, 우리어문학회, 2003, 186쪽.

199) 베르톨트 브레히트, 임한순 편역, 『브레히트 희곡선집2』, 서울대학교출판부, 2006 ; 이자람, 「판소리-브레히트 사천가」, 『이자람2008사천가』, 두산아트센터프로그램북, 2008. 참고.

	<p>우연히 만나 사랑에 빠지고 그를 위해 담배가게 마저 판다. 양순과 그의 엄마는 센테를 끝까지 이용하고, 끝내 버린다. 양순의 아이를 임신한 센테는 다시 슈이타로 변장을 하고 부자 이발사 슈푸의 재산과 빈민들의 노동을 이용해 담배 공장을 차린다. 공장은 번창하고 센테의 배가 점점 불러온다. 사람들은 센테가 보이지 않자 슈이타가 그를 죽였을 것이라 의심하여 그를 법정에서 세우고, 법정에서 센테는 자신이 슈이타임을 고백한다. 신들에게 착하게 사는 일이 너무 힘들다 호소하지만 신들은 답없이 구름을 타고 사라진다.</p>	<p>남재수로 변장을 하여 사람들을 쫓아낸다. 어느날 동호대교 위에서 건식을 만나 사랑에 빠진 순덕이는 건식에게 모든 것을 빼앗기고 배신당한다. 순덕은 임신 사실을 알게 된 후 앞으로는 남재수로 살아갈 것을 다짐한다. 정치인, 경찰들과 결탁하며 무한경쟁 사회에서 김밥공장으로 노동자를 착취하여 사업을 성공시킨 남재수는 건식과 사람들로부터 순덕이를 해쳤다는 사유로 고발을 당해 법정에 서게된다. 재판정에서 재판관으로 들어온 세명의 신들에게 자신이 순덕이임을 고백하며 착하게 사는 방법을 알려달라 애원한다. 그러나 신들은 알아서 하라며 사라진다.</p>
배경	사천(쓰촨)의 반쯤 유럽화한 수도	21세기 대한민국의 도시 '사천'
인물	센테, 슈이타, 세 신, 물장수 왕, 양순, 양부인, 이발업주 슈푸, 건물주인 미취 여사, 신 부인, 8인 가족, 목수 린토, 양탄자 장수와 그의 아내, 경관, 중, 실업자들, 식당 종업원, 서막의 행인들	남순덕, 남재수, 건식, 건식모, 뽕마담, 목수, 신1·2·3, 사천역 앞 오디선지원자들, 광목장수 노부부, 변사장, 결혼식 하객들, 박명수 의원
구성	서막, 10장, 에필로그 구성 : 그 사이 7회의 막간극으로 구성	2막 구성 : 프롤로그, 10장, 에필로그. 주 연행은 아니리와 창으로 이루어진 소리꾼의 연행으로 이루어지며, 그 사이 2회의 막간극이 삽입된 구성
주제	자본주의 사회속에서 선하게 산다는 것이 가능하지 않음을 풍자, 현실사회 비판	자본주의 사회속에서 선하게 산다는 것이 가능하지 않음을 풍자, 현실사회의 정치부패·종교의 위선·신자유주의·외모지상주의·물질만능주의·무한경쟁 세태 비판
결말	관객에게 질문을 던지는 열린 결말	관객에게 질문을 던지는 열린 결말

<사천가>의 사설도 창, 아니리, 발화 층위의 활용, 서사의 신축·삽입·삭제로 이루어졌으며 이로 인한 주제의식의 변화가 일어난다. 주제의식의 변화는 서사의 배경을 21세기 대한민국으로 설정하게 하고 이를 통해 사설은 동시대성을 획득한다. 사설에서 기존의 판소리 요소 특징이 확장되는 양상이 보이는데 그는 ①작품의 배경이나 시간이 원전과 동일하지 않고,²⁰⁰⁾ ②원전의 주제가 동일선상에서 확장·변주되며, ③관객에게 질

문을 던지는 원전의 열린 결말을 그대로 차용한 것이다. 이는 판소리 사설 특성의 변주라 할 수 있으며, 이는 사실면에서의 더듬 창출이다.

원전의 주제의식을 동일하게 따르며 동일선상에서 확장되는 양상은 임진택의 경우에서 그 유사성을 찾을 수 있다.²⁰¹⁾ 그러나 임진택의 경우와 다른 것은 <사천가>는 주제의식의 차용을 넘어 확장된 주제의식을 보여주고 있다는 것이다. 또한 <사천가>는 작품 자체나 작품의 연행을 특정 목적을 위한 도구로 삼지 않고 판소리를 현대화하는 것에 더욱 큰 방점이 있다는 점에서도 차이가 있다.²⁰²⁾ <사천가>의 창작 동기·시대적 배경·음악·미학·연행 양상 등을 표로 만들면 다음과 같다.²⁰³⁾

<표 21> <사천가> 창작 양상

항목	사천가(2007)
물리적 창작동기	2007년 정동극장의 '아트프런티어'시리즈에서 이자람에게 공연을 제안, 이를 이자람이 새로운 형태의 판소리 공연 창작의 기회로 사용함
예술적 창작동기	'착하게 사는 것'이 무엇인가에 대한 고민을 하다가 독일의 희곡작사 베르톨트 브레히트의 <사천의 선인>을 읽어보고 원전으로 선정함
시대적 배경	한국 사회에 IMF가 닥치고 미국발 서브프라임 후폭풍으로 금융시장의 위기와 국제 유가의 고공행진이 있었음. 사회적으로 양극화가 심화되어 경제적·사회적 위기와 불안감이 팽배
연행 시간	2시간 16분

200) <숙영낭자전>의 경우 고려와 조선간의 시대배경 변화로 당대에서 조금 먼 과거로의 설정변화였다면, <사천가>에서는 먼 과거의 어느 시대를 소리꾼과 관객이 현존하는 21세기의 동시대, 소리꾼이 살고 있는 대한민국의 어느 가상도시로 변화시킨 설정이므로 이는 다른 특징으로 구분하였다.

201) 임진택이 김지하의 답시를 판소리로 재창작한 <소리내력>, <오적>, <똥바다>가 그것이다.

202) 서민수, 「창작 판소리에 관한 예술사회학적 연구:1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018, 213쪽.

203) 김산호, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의 '사천가」, 『국악원논문집』26, 국립국악원, 2012, 82쪽.; 국립극장 KB청소년하늘극장 공연실황 영상(<사천가>, 국립극장 공연예술박물관, 2012, 국립극장 제공 ; 이자람, 「판소리-브레히트 사천가」, 『이자람2008사천가』, 두산아트센터프로그램북, 2008. 참고.

장단	진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 엇모리, 동살풀이, 휘모리, 엇중모리, 세마치, 도살풀이, 타령, 굿거리, 드렁갱이, 삼바
악기	소리북, 농악북, 장구, 쟁과리, 양금, 플로우탐, 스네어 심벌, 웨이커, 켈베, 차이나 공, 브라스윈드차임, 우드블럭, 베이스, 어쿠스틱 기타
악조	계면조, 평조, 우조, 경드름, 메나리조,
성음	약 15명의 등장인물을 배역에 따라 아니리, 너름새, 장단 위의 창의 활용과 함께 성음의 변화를 극대화 하여 표출
더늠*	뽕부인의 메나리토리 더늠, 목수쟁이의 엽계달제 더늠
너름새	인물 별로 다른 몸의 모양과 행동 양상 반복적인 행동 양상 연극적 표출이 확장된 몸짓과 표정
미학	비장미, 골계미, 우아미
이전 시기 판소리 창작 양상과의 변별점	장단의 다양화, 사용 악기의 다양화, 3인의 고수, 연행 장치의 활용(무대 막 그림자 활용, 조명과 소품의 다양한 활용, 의상의 활용), 배우의 등장(세 명의 신이 나타나는 막간극의 마임화),
연행 기간	2007년~2016년

음악의 요소에서는 성음²⁰⁴⁾, 장단, 악조, 시김새, 기존 판소리 활용²⁰⁵⁾, 더늠이 모두 나타난다.²⁰⁶⁾ 연행의 요소에서도 너름새, 관객, 고수, 발화층위의 활용이 나타나는 동시에 연극적 표출이 확장된 몸짓과 표정, 타장르의 활용, 연행 장치의 활용과 같은 더늠²⁰⁷⁾이 나타난다.

<사천가>의 특징 중 하나는 극장의 후원이라는 경제적 기반으로부터 작품의 창작이 출발하였다는 것이다. <예수전>도 기독교 방송의 후원으로 작품의 창작이 시작되었으나, <예수전>은 방송 송출을 목적으로 하여 사설을 음악화하는 작창 과정이 중심이 된 창작 양상을 보였다면

204) 김산효, 앞의 논문, 85~89쪽.

205) 『이자람2008사천가』, 두산아트센터프로그램북, 2008, 22쪽.

206) 이은희, 「서사극의 판소리화에서 수행성의 공연미학-〈사천가〉와 〈역척가〉의 예에서」, 『브레히트와 현대연극』32, 한국브레히트학회, 2015, 90쪽.; 장혜진, 「창작 판소리 <사천가>연구」, 『수원대학교 논문집』제28권, 수원대학교, 2015년, 53쪽.

207) 김윤경, 「창작 판소리<사천가>를 통해서 본 판소리 현대화에 대한 소고」, 『콘텐츠문화』2, 문화예술콘텐츠학회, 2012, 54쪽; 김산효, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의 '사천가'」, 『국악원논문집』26, 국립국악원, 2012, 87~88쪽; 이은희, 앞의 논문, 90쪽.; 김윤경, 「창작 판소리<사천가>를 통해서 본 판소리 현대화에 대한 소고」, 『콘텐츠문화』2, 문화예술콘텐츠학회, 2012, 55쪽.

<사천가>는 각 파트별 협업자를 섭외하여 공동창작의 형태로 ‘새로운 형태의 판소리 양식의 공연물 만들기’를 시도한 것이 다르다. 이렇게 공연(무대)예술로서 모든 파트의 전문가를 섭외하여 판소리 창작을 시도한 것은 이전의 판소리 창작문화에서는 찾아보기 힘들던 형태였다.

<사천가>는 2007년 초연 이후 오디션을 통해 소리와 연행을 전수할 전승자를 뽑았고, 이 과정에서 합격한 두 명의 소리꾼으로 인해 판소리 공연의 역사로는 처음으로 한 달간의 장기 공연을 시도하기도 하였다.²⁰⁸⁾

<사천가>는 판소리를 이루는 구성 요소를 모두 충족한다. 다만 전승이 이어지는 과정에서 재창작에 의한 더늠 창출은 나타나지 않았다. 앞서 살펴본 창작 판소리 중 판소리를 이루는 요소를 모두 충족한 것은 <예수전>이었으며, <예수전>은 기독교의 전파를 목적으로 하여 사설의 동시대성 획득이 부실하였다.

<사천가>가 판소리 창작사에서 가지는 큰 의의 중 하나는 판소리의 구성 요소를 모두 충족하는 동시에 ‘향유층의 확대’를 이룬 것이다. 판소리 문화사에서 21세기 ‘창작 판소리’의 등장 이후 <사천가> 이전까지 ‘판소리’라는 이름으로 극장에 유료 관객이 수년간 연이어 가득차는 현상이 거의 없었기 때문이다. <사천가>를 찾는 관객은 전통 판소리 향유자 혹은 판소리 애호가들이 주가 아닌, ‘판소리를 처음 보는, 공연문화에 관심이 높은 일반 관객’들이 주를 이루었다. 이는 판소리라는 장르의 인식을 ‘무료 공연이 아닌 티켓을 사서 보는 일반 극장공연’으로 바꾸었다.²⁰⁹⁾

<사천가>의 또 다른 의의는 전통 판소리의 연행질서·음악적 표출의 질서를 따르며 각 요소의 특성을 확장시키며 현대적 더늠들을 탄생시킨 것과 동시대적 소재·언어·무대·의상·선율·리듬·장르 간의 교차를 시도함으로써 현대적 판소리 창작 방식에 새로운 이정표를 제시한 것에

208) 서민수, 「창작 판소리에 관한 예술사회학적 연구:1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018, 212쪽.

209) 최혜진, 「이차람의 역척가를 통해 본 판소리 세계화」, 『스토리&이미지텔링』제10집, 국학자료원, 2015, 294쪽.

있다. 또한 전승을 시도함으로써 판소리를 이루는 모든 요소를 충족하려 하는 노력을 보였다.

그러나 전통 판소리가 공간이나 장치적 제약 없이 소리꾼과 고수가 기동성을 가지고 자유롭게 연행이 가능했던 것에 비해 <사천가>는 그 연행에 있어 제약이 따른다. 무대장치의 설치가 가능하고 조명, 음향 시스템이 있는 극장에서만 가능한 형태로 탄생했기에 극장무대가 아닌 곳에서는 완성도 있는 연행이 이루어지기 힘든 것이다. 하여 단체의 해단 이후 작품을 더 이상 볼 수 없다는 것은 창작 판소리사에서 큰 아쉬움으로 남았다.

4. 소결

<노인과 바다>의 분석에 앞서 전통 판소리와 21세기 창작 판소리의 창작 양상을 살펴보았다. 전통 판소리의 형성과정을 통해 판소리 창작에 있어 더늠 창출과 이면 구현이 중요한 요소임을 확인하였다.

더늠은 판소리 여러 요소에서 나타나는 새로운 창작 양상이며, 전수된 소리를 뛰어나게 잘 불러서 개인의 장기로 공인받은 대목이기도 하다. 그리고 이는 동시대 향유층의 환영과 후대로의 전승을 필요로 한다. 이면은 사설의 동시대적 해석이며, 그 해석을 표출하는 방법론이다. 그리고 그 해석은 시대가 변함에 따라 변화한다. 이면의 해석에 따라 다양한 더늠의 변주가 일어날 수 있으며, 이 두 요소는 시대에 따른 변화가 불가피한 판소리의 중요 창작 요소이다.

판소리는 사설, 음악, 연행, 전승으로 이루어지며 사설의 이면 구현은 사설에서 음악으로 창작될 때와 음악에서 연행으로 창작될 때 이루어진다. 사설은 창, 아니리로 구성되며 이야기 진술에서 발화 층위의 활용, 서사의 신축·삽입·삭제가 이루어진다. 음악은 장단, 악조, 성음, 시김새로 이루어지며 기존 판소리나 민요·가요의 활용이 나타난다. 연행은 소리꾼, 고수, 관객으로 이루어지며 소리꾼은 사설·음악·발림·너름새·즉흥적 발화 층위의 활용으로 연행하고 고수는 장단·추임새로, 관객은 추임새로

연행에 함께 한다. 이렇게 만들어진 판소리는 전승 과정에서 재창작이 이루어져 사설, 음악, 연행에서 더늠의 창출이 이루어진다. 동시대성을 획득하는 구간은 사설과 사설의 이면 구현 과정이다.

이렇게 도출된 판소리를 이루는 구성 요소를 정정렬의 <숙영낭자전>, 박동진의 <예수전>, 임진택의 <오월광주>, 이자람의 <사천가>의 창작 양상에 대입시켜 살펴보았다.

판소리 <숙영낭자전>은 사설과 연행에서의 더늠을 제외한 여타의 요소들이 모두 충족되었고, 연행에서는 너름새가 부재한다. 사설은 동시대성을 획득하지 못하였고, 전승의 목적이 전승에 있으므로 적극적인 더늠 창출로 인한 창작의 순환이 이어지지 않았다. <숙영낭자전>의 사례는 사설이 동시대성을 획득하지 못하는 경우, 이면 구현을 해내더라도 활발한 수요가 이루어지지 못하는 것을 보여주는 사례이다.

<예수전>은 전승 과정의 순환으로 인한 더늠의 창출을 제외하면 판소리를 이루는 요소를 모두 갖추고 있다. 그러나 역시 수요의 목표를 믿음의 전파로 하였기에 사설이 보편성을 획득을 하지 못하였고, 후대까지 그 생명력을 유지하지 못하였다.

<오월광주>는 원전이 없어 사설을 이루는 요소에 창, 아니리, 발화 층위의 활용만이 나타나며, 음악에서는 성음과 시김새, 더늠이 부재한다. 연행은 모든 요소를 충족하고 더늠이 나타나며, 전승은 <예수전>이나 <숙영낭자전>과 마찬가지로 전승을 위한 미약한 전승만이 이루어진다. 이는 사설이 지속적인 동시대성 획득에 실패한 것과 판소리 요소들의 부재로 인한 것이다. 그러나 임진택의 등장은 비전문 소리꾼도 판소리를 창작하고 연행할 수 있다는 것, 동시대성을 획득한 이야기의 힘이 판소리 연행에서 매우 중요하다는 것을 확인시켰다.

2000년대 초반 또랑광대들의 판소리 창작에서는 판소리가 가진 판의 즉흥성·소재의 일상성·언어의 동시대성을 획득하려는 노력이 보인다. 판소리 창작의 소재가 다양해지고, 언어는 이전보다 쉬워졌다. 특정 수용자층을 겨냥한 창작활동이 나타나고, 현대적인 요소들의 혼입으로 강한 실험정신으로 창작된 다양한 양식의 단형 판소리가 등장하였다. 이는 판

소리 창작사에서 나타난 판소리의 현대화·대중화 양상에서 가장 적극적인 형태라 할 수 있다.

그러나 이 시기 창작 판소리들 대부분이 판소리의 구성 요소를 모두 갖추지 못하였다. 특히 성음, 시김새, 더듬과 같은 음악적 요소의 부재는 이 시기 창작 판소리들을 단발적인 연행에 그치게 한다. 이는 판소리사설이 동시대성을 획득하고 사설의 이면 구현 방식에서 범위와 형식이 자유로워진다고 해도 이면의 구현과정에서 예술적 가치를 획득하지 못하는 경우, 그 작품의 지속적인 생명력이 획득하지 못함을 보여준다. 그러나 이 시기 창작 판소리들의 실험정신은 이후 나타나는 전문 판소리꾼들에 의한 장편 창작 판소리 창작의 실험과 도전에 긍정적 토양이 되었다.

<사천가>는 판소리를 이루는 구성 요소를 모두 충족한다. 다만 전승이 이어지는 과정에서 재창작에 의한 더듬 창출은 나타나지 않았다. <사천가>가 판소리 창작사에서 가지는 큰 의의 중 하나는 판소리의 구성 요소를 모두 충족하는 동시에 ‘향유층의 확대’를 이룬 것이다.

그러나 <사천가>는 무대장치의 설치가 가능하고 조명, 음향 시스템이 있는 극장에서만 가능한 형태로 탄생했기에 그 연행에 있어 제약이 따른다. 또한 단체의 해단 이후 작품을 더 이상 볼 수 없어 생명력 유지에 실패하였다.

이와 같은 분석을 통해 판소리를 이루는 구성 요소의 충족과 각 요소별 동시대성 획득과 더듬 창출이 판소리의 수요와 그에 따른 생명력에 직결되는 것을 확인하였다. 이를 토대로 <노인과 바다>의 창작 양상과 창작기법, 그리고 그 실효성을 살펴볼 것이다.

III. <노인과 바다>의 사설 짜기

2장의 분석과정을 통해 판소리 사설을 이루는 필요 요소는 창, 아니리이며 그 창작 기법에는 이야기 진술에서 발화 층위의 활용, 서사의 신축·삽입·삭제²¹⁰⁾가 있음을 확인하였다. <노인과 바다>의 사설은 앞서 언급된 필요 요소를 모두 포함하고 있으며, 이를 활용하여 판소리 사설 특성을 획득하는 동시에 더 나아가 특정 요소의 특징적 활용과 구조의 양식화를 이루고 있다.

본 장에서는 <노인과 바다>의 사설 짜기 과정을 작품 선정, 소설에서 판소리 사설로의 창작기법, 구조의 양식화로 나누어 살펴보고자 한다. 이를 통해 판소리 사설의 창작 과정에서 필요 요소를 충족하면서 동시대성과 정통성을 획득하는데 사용된 창작 방법들을 살펴볼 수 있을 것이다.

분석을 위해 작업 과정에서 기록해 두었던 회의록을 자료로 활용할 것이다. 또한 <노인과 바다>의 창작 양상에 영향을 주었을 이전 창작 판소리 작업 경험에 대해 선행 연구를 비롯한 자료들과 더불어 자문화기술지적 방식으로 전개하겠다.

1. 작품 선정

작품의 선정은 사설의 창작 과정을 포함한 작품창작 전반의 기획 의도를 내포하는 기획 과정이기도 하다. 그러므로 작품 선정 과정은 창작 단계 이전의 기획 단계로 생각할 수 있다. 이 과정은 작품 전체의 진행 방향을 결정한다는 점에서 매우 중요하다. 이때 설정된 기획 의도와 창작 의도의 방향이 작품의 성패를 좌우하기도 한다. 앞서 살펴본 창작 판소리들을 예로 들면 <숙영낭자전>의 경우 ‘전승이 끊긴 고소설을 재창작’

210) 서사의 신축·삽입·삭제는 <적벽가>,<숙영낭자전>,<예수전>,<사천가>와 같이 원전이 있는 경우에 해당한다.

하는 것이 기획 의도라고 추측된다. 이는 창작 의도가 불분명하여 주제 의식에서 문학성을 일구어내지 못한 사례이다. 반면 <예수전>의 경우 ‘판소리 양식으로 믿음을 전파’하는 것을 기획 의도로 하여 성경의 이야기를 재미있게 전달하기 위한 의도로 작품이 창작되었다. 이처럼 하나의 창작물은 작품 외적인 기획 의도와 작품의 주제의식에 맞닿은 창작 의도가 그 시작점이 된다.

연구자의 창작 판소리 또한 마찬가지이다. <사천가>부터 <노인과 바다>까지 모든 창작 판소리 작업들이 연구자에 의한 기획, 창작, 공연의 과정을 거쳤다. 이들 작업은 모두 동일한 기획 의도가 관통하고 있다. 그것은 ‘판소리 만들기’이다. 이 기획 의도는 각 작품의 세부적인 목표 의식 설정에 따라 작업의 방향과 무대장치 등의 구체적 내용이 달라진다.

<사천가>와 <억척가>의 세부 목표는 ‘판소리 양식의 공연예술’을 만드는 것²¹¹⁾이었고, <판소리 단편선 ‘주요섭’_추물/살인²¹²⁾>, <이방인의 노래²¹³⁾>는 ‘이전보다 단편화된 판소리 양식의 공연물’을 해내는 것²¹⁴⁾이었다. 이후의 작업인 <노인과 바다>의 기획 의도는 여타의 세부 목표 없이 ‘판소리 만들기’였다.

211) “이 작품은 2008년 대한민국을 살고 있는 젊은 예술가들의 목소리다.” 최예정 (드라마투르기), 『프리 프로젝트에 앞서』, 2008, <사천가> 두산아트센터 공연 창작 회의록. <사천가>와 <억척가>는 여러 젊은 예술가들이 모여 작품의 주제 의식을 공통의 주제의식으로 삼고 각 파트별로 ‘판소리양식의 공연예술’을 추구한 작업 양상이다.

212) 주요섭 각색자의 단편소설 <추물>과 <살인>을 판소리로 만든 작품으로, 연구자가 작·작창·예술감독으로 참여하고 다른 소리꾼들이 연행자로 섰던 작품이다. (두산아트센터 Space111, 2014년 초연)

213) 가브리엘 가르시아 마르케스의 단편소설 <Bon Voyage, Mr.President>을 판소리로 만든 작품으로, 연구자가 작·작창·연행자로 참여한 작품이다.(통영국제음악제, 2014년 초연)

214) 연구자는 <사천가>와 <억척가>를 통해 판소리 장르의 공연예술화에 어느 정도 성과를 낸 이후, 무대양식의 부피와 장편 창작 판소리의 길이를 모두 줄여 전통 판소리에서 나타나는 기동성과 열린판을 재현하고자 하였다. <판소리단편선‘주요섭’_추물/살인>, <여보세요>, <이방인의 노래>가 그 결과물이다. 판소리 만들기자, 『이자람의 판소리 단편 프로젝트』, 『이자람의 판소리 이방인의 노래』, 영화의 전당 하늘연극장 공연 프로그램북, 2016, 4쪽.

위의 작품들은 모두 동일한 기획 의도 아래 창작 판소리의 범주에 드는 결과물을 만들었다. 그러나 세부 목표의 차이는 연행 양상에 큰 영향을 미쳤고, 무대 양식과 악기 구성 등에서 차이가 나타난다.

본 절에서는 <노인과 바다>의 작품 선정 과정의 고찰을 통해 판소리 창작 과정의 첫 단계인 작품 선정 과정에서 기획 의도와 창작 의도가 작품 선정에 영향을 미치는 양상을 살펴볼 것이다.

1) 기획 의도

예술가가 작품을 고르고 창작하는 과정은 명확한 선후관계나 명징한 의도로 이루어지는 것이 아니라 직관적이고 본능적인 충동과 선택들로 이루어진다. 이것이 창작 과정에서 구체적인 작품 표출로 나타나면서 그 의도와 주제의식이 완성되어 간다. 본 연구자 또한 <노인과 바다>를 선택한 이유가 본능적인 감각이었음을 밝힌다.

작품을 선정할 때 판소리 연행을 염두에 둔 기획자의 입장에서, 작품의 결과물이 공연물로서 어떠한 형태일 것인가를 고려한다. 구체적인 예로 ‘어떤 옷을 입고 무대에 설 것인가? 한복인가, 양장인가?’ ‘무대의 모양은 어떠한 것인가?’ ‘무대 위에 어떠한 악기가 있을 것인가?’ 등을 고려하고 이 항목들이 결정되면 작품을 선정하는 것이다. 창작 과정 이후 공연의 형태가 달라질지라도, 음악 창작이나 무대화의 과정²¹⁵⁾ 이전에 작품을 선정하는 단계에서 공연의 형태를 고려하고 진행하는 것이다. 이는 이후의 창작 과정에서 창작하려는 판소리 작품의 정체성, 전체 구성, 음악 요소의 선택, 장단의 확장 등 사설의 이면 표출과 연행 양상을 결정한다. 이것이 기획 의도이다.

215) 무대화 과정은 연행을 위한 연습 과정이다. 사설 짜기와 작창이 어느 정도 완료 되면 소리꾼이 일어서서 자유롭게 움직여보며 자연스레 느껴지는 충동대로 움직임이나 감각을 찾는 과정이다. 박다솔, 『소리꾼 이자람의 창작 세계와 창작 판소리 제작 과정-중국회곡 낭독공연 <진중자>를 중심으로, 소리꾼 이자람과 연출 박지혜와의 대담』, 『한국연극학』79권, 한국연극학회, 2021, 398쪽.

다음은 <노인과 바다>의 창작 과정 중 작품 구상 회의록 중 일부로, <노인과 바다>의 기획 의도를 엿볼 수 있다.

<노인과 바다>, <이자람>, <판소리>가 만나는 의미²¹⁶⁾.

이번 <노인과 바다> 작업은 ‘판소리 만드는 일’을 시작하는 챕터다. 그간 만들었던 <사천가>, <억척가>, <추물/살인>, <이방인의 노래>는 ‘판소리의 변형을 시작하는 일’에서 만들어진 소리꾼의 1인극이다. 이 작업에서 소리꾼은 소리꾼을 연기했고, 인물을 연기했고, 상황을 연기했고, 그 연기들은 짜여지고 약속된 것으로 시작했다...(중략)...가능성 있는 의상, 실험되는 여러 악기들, 무대의 변형과 활용, 조명의 서포트. 모던하게 꾸며진 판소리 1인극을 탄생시키는 챕터였다. 이 작업에서 공연은, 극을 돕는 행동과 음악과 비주얼 아트로 채워졌다.

지금 이자람이 넘기는 새로운 챕터는 ‘판소리를 만드는 일’이다...(중략)...이번 <노인과 바다>는 ‘이자람의 판소리’가 될 것이다. 판소리를 어떠한 덩어리로 사유한다면 : 그동안의 작업은 그 덩어리 안에서 변형을 시도했고, 지금은 그 덩어리를 손에 쥐고 무대에 오르는 일을 하려 한다.

위 회의 참여자인 연구자, 연출가, 시노그라퍼는 연구자의 이전 판소리 창작작업이 ‘판소리’가 아닌 ‘판소리 1인극’이었고, 때문에 공연이 여러 외부적 요소, 즉 극을 위한 행동, 음악, 무대장치, 의상 등으로 채워진 것에 대해 문제 제기를 하였다.

앞서 2장에서 살피었던 것처럼 <사천가>나 <억척가>에서 나타난 각 창작 요소들의 확장과 그로 인한 장르 간의 교차로 인해 창작 판소리가 공연예술로 인식되는데 큰 성과를 거두었음은 분명하다. 그 효과로 현대 관객을 판소리 관객층으로 유입시킨 것은 큰 의의가 있다. 그러나 연구

216) 박지혜(연출, 드라마트루기), 여신동(시노그라퍼), 이자람(각색자, 작창가, 소리꾼)이 참여한 2019년 5월 28일 메모 프로그램에 기록된 <노인과 바다> 대본 회의록. 이자람 소장.

자는 <사천가>와 <억척가>를 연행하면서 체력적인 한계²¹⁷⁾와 낮은 기동성을 지각하였고 공연을 연행하는 것에 부담을 느끼게 되었다. 그로 인해 전통 판소리의 연행 양상에 좀 더 가까운 판소리 창작작업을 하고자 하였다.

<노인과 바다>를 기획하는 과정에서 연구자는 이전 창작 판소리 작업들보다 더욱 전통 판소리의 연행 양상에 가까운 무대구성과 연행 양상을 추구하였다. 이전의 작업들로 얻어진 경험을 바탕으로 하여 판소리가 가진 장르 특성을 강조한 창작 판소리를 만들고자 하였다.

기획 의도의 ‘만들기’의 대상이 ‘공연물’에서 ‘판소리’로 전환되면서 작품 창작 과정은 보다 내면적인 탐구로 이루어졌다. 작품의 양식적 측면에서의 질문은 오로지 ‘전통 판소리였다면?’ ‘지금 시대의 판소리라면?’이었고, 서사 속 인물과 창작자 개인의 동일지점을 찾는 데 몰두할 수 있었다.

그 결과 공연 현장에는 소리꾼이 설 돛자리와 고수가 앉을 방석, 마실 물을 담아 둘 찻잔과 그를 올릴 찻상만 배치되었다. 극장 전체로 확장 가능한 음향 장비와 무대와 객석 간의 불을 밝히는 조명만으로 공연이 완성되었다.²¹⁸⁾ 이는 이전 작품에서 의상, 무대장치, 여러 악사, 수 개의 악기들이 요구되던 것과 상당히 큰 차이이며, 이것이 전통 판소리 연행에서 참고했던 ‘어느 판에서든 소리꾼과 고수와 북만 있으면 공연 가능한’ 기동성이었다.

“판소리는 대체 무엇일까, 관객을 만나는 일은 대체 무엇일까, 삶은 도대체 어떤 식으로 대해야 하는 대상일까. 내게 청새치는 무엇

217) 두 작품의 너름새 확장 시도로 인한 인물 표현 방식이 소리와 동작을 병행하기에 신체적으로 무리가 많이 가는 방식으로 이루어졌다. 이자람, 『오늘도 자람』, 창비, 2022, 74~76쪽.

218) 그러나 극장공간에서의 공연을 목적으로 한 <노인과 바다>역시 조명의 디자인이 필요하였고, 조명을 비롯한 비주얼 아트는 ‘시노그래퍼’ 여신동이 담당하였다. 여신동은 기본적으로 전통 판소리 연행 양상과 유사하게 소리꾼과 고수에게 조명을 밝히되, 극적 상황에 따라 관객이 미처 인식하지 못할 정도의 느린 변화로 조명의 채도와 조도를 변화시키는 방식으로 작품의 완성도를 높였다.

이며, 상어는 무엇일까...(중략)…그리고 모든 싸움들은 늘 나에게 묻습니다. 원하는 것은 무엇이며, 그것을 원하고 있는 너는 어떤 얼굴을 하고 있는가?”

-『노인과 바다 프로그램북219』 중

프로그램북에 실린 글에서 연구자 본인이 창작자이자 기획자, 사설 각색자이자 소리꾼으로서의 여러 정체성이 혼재되어 있음을 발견할 수 있다. 대본이 11고²²⁰⁾가 넘게 수정되는 과정에서 사설 짜기-음악 창작-무대화 과정이 유기적으로 영향을 주고받아 수정을 거듭한다. 이러한 과정에서 동일한 질문을 이어가야 작품의 창작 의도와 주제의식이 관철되는데, <노인과 바다>의 작품 선정부터 연행까지 지속적인 중요 질문이 바로 ‘판소리는 무엇일까?’이다. 이 질문은 연구자를 비롯한 창작자들이 현시대의 판소리는 어떠한 형태여야 하는지를 고민하게 하였고, 그 대답을 찾기 위해 전통사회의 판소리가 가졌던 생명력이 어디서 근원 하는가를 고찰하게 하였다. 또한 전통 판소리를 이루는 요소들이 <노인과 바다>에서도 동일하게 나타남과 동시에 각 특징적 양상들이 확장되게 하였다.

2) 창작 의도

이번에는 <노인과 바다>의 창작 의도의 측면을 살펴보겠다. 연구자는 소설 <노인과 바다>²²¹⁾를 읽고 이를 판소리로 만들고자 하는 창작 의도

219) 이자람, 「대본·작창·소리꾼의 글」, 『노인과 바다 프로그램 북』, 두산아트센터, 2019.

220) 날짜와 대본의 고 수를 기록하여 출력된 대본만 11고이며, 부분적인 수정이 거듭되면서 작업의 막바지에는 부분 대본으로 작품의 수정을 이어갔다.

221) 소설 <노인과 바다>는 미국 소설가 어니스트 헤밍웨이(Ernest Miller Hemingway, 1899~1961)가 1952년 써낸 중편소설이다. (이길구, 「<노인과 바다>에 나타난 회화기법」, 『현대영미문학』제23권 3호, 2005.) 한국에서는 헤밍웨이의 저작권 보호기간이 종료한 2012년 1월에 <노인과 바다> 소설책이 번역본으로 출시되었고, 이후 이 소설은 초중고과정 교과서에 수록되거나 교양 필독서로 애독되고 있다.(최재봉기자, 「저작권 보호기간 끝났다 헤밍웨이 출간‘보물」, 『한겨레』, 2012.01.09. (<https://www.hani.co.kr/arti/culture/book/513936.html>))

를 갖게 되었다. 그 이유는 세 가지로 설명할 수 있다. 하나는 노인의 어부로서의 삶에 판소리 창작자로서의 삶이 투영되었기 때문이며, 두 번째로 <적벽가>가 소설 <삼국지연의>의 서사 일부를 선택하여 서사를 신축·삽입·삭제하여 재구성했듯 소설 <노인과 바다> 또한 서사의 재구성을 통하여 판소리로 만들어 낼 수 있을 것 같았기 때문이며, 세 번째로 전통 판소리에 가까운 연행 방식으로 창작해 내기에 적합한 이야기라고 판단했기 때문이다.

앞서 밝혔듯이 <노인과 바다>를 선택한 이유는 본능적인 감각이었으며, 창작 의도는 작품 선정과 기획 의도가 이루어지는 과정에서 동시에 이루어진다. 창작 의도를 구축해 가는 과정에서 주제 탐구가 이루어지는데, 이는 드라마트루기와 함께한다. 주제 탐구 시 소설의 주제를 분석하는 것이 아닌, 소설의 서사 속에서 창작 판소리 <노인과 바다>만의 새로운 주제를 탐구하였는데 그것이 어부의 삶에 투영된 판소리 창작자로서의 삶으로 발전한 것이다.

다음은 동일한 공연의 프로그램북에 실린 인터뷰에서 소설<노인과 바다>를 선택한 이유에 대한 답변내용이다.

“지루함이 좋았다. 지리멸렬함 속에서 바쁘게 생각하는 노인이 너무나 같았다(*). 언젠가 연습 때 내가 그랬다. 노인은 아무렇지 않게 또 청새치를 잡으러 나가고 또 만날 것 같다고. 그 반복의 일상이 좋다고...(중략)...아마도 나는 지금 하고 있는 일을 본분이라 생각하는 것 같다(**).”

- 『노인과 바다 프로그램북²²²⁾』중

소설 속 노인의 반복되는 전문 노동은 반복 연습이 필수 요소인 판소리꾼의 기술훈련으로 다가왔다.(*). 그래서 연구자는 노인이 평생토록 지속해온 바다에서의 노동을 통해 획득하는 노동의 가치를 판소리에 관련된 활동에 대한 가치로 환원하여 사고하고(**) 작품 창작을 진행했다.

222) 장경진 글, 「창작진 인터뷰」, 『노인과 바다 프로그램 북』, 두산아트센터 Space11, 2019, 10쪽.

이러한 사고의 과정을 통해 원작과 다른 창작 판소리만의 주제를 찾아가게 되었다.

작품 선정, 기획 의도, 창작 의도가 유기적으로 연결된 상태로 주제를 찾아가는 과정에서 드라마트루기와의 협업은 매우 중요하다. 드라마트루기는 창작자가 미처 깨닫지 못한 욕망을 알려주거나²²³⁾ 작품이 나아가야 하는 방향 등을 지속적으로 점검할 수 있도록 질문을 던지기 때문이다. 연구자의 모든 창작 판소리 작업에는 연출과 드라마트루기가 협업자로 나타난다. 아래는 연구자의 창작 판소리 작업들에서 협업한 연출과 드라마트루기의 목록이다.

<표 22> 이자람 창작 판소리 작품별 연출과 드라마트루기 목록

	연출	드라마트루기
사천가	남인우	최예정
억척가	남인우	홀
판소리단편선‘주요섭’ _추물/살인	박지혜	
이방인의 노래	박지혜	
노인과 바다	박지혜	

‘판소리양식의 공연물’을 만들었던 <사천가>와 <억척가>에서 ‘이전보다 단편화된 판소리양식의 공연물’인 <판소리단편선‘주요섭’_추물/살인>, <이방인의 노래>로 기획 의도의 세부 목표가 달라지면서 드라마트루기와 연출이 모두 박지혜로 변화하였다. 박지혜는 연구자가 이전보다 더 전통 판소리의 연행 양상에 가까운 창작 판소리로의 작업 방향을 제시하

223) “작 쓰다가 각색자(연구자)가 뭐라고 했냐면은, <노인과 바다> 원작이 이렇게 끝나는 게 싫다고...(중략)...이렇게 끝나는 게 싫고 나는 이 사람이 계속 바다로 나갔으면 좋겠고, 라고 했는데 그때 ‘아, 우리의 이야기가 원작이랑 많이 다르겠구나.’ 생각했어요. 노인이 청새치는 잡는 그 하루가, 원작에서는 엄청나게 특별한 사건이라고 느껴졌는데...(중략)...우리 작품 노인은 또 배 타러 나가고 그날이 그냥 수 많은 날들 중 하루인거지.” <노인과 바다> 드라마트루기/연출가 박지혜 인터뷰, 2022.5.29.

였을 때 그를 이해하고 지지한 작업자였다.

“내 역할은 각색자, 작창가, 무대에 올라가기 전의 훈련자와 같이 이야기를 나누는 것이고, 무대에 올라간 순간부터는 관객을 시선으로 바라볼 뿐이다.”²²⁴⁾

“저는 공연예술이 무대 위의 순간을 배우와 관객이 함께 사는 거라고 생각하는데, 무대 위의 그 순간은 배우 즉 행위자의 것이라 생각하거든요...(중략)...무대예술에서의 연출은 연출하게 될 퍼포머의 조력자, 코치, 안내자인거 같아요.”²²⁵⁾

박지혜는 관객이 향유할 수 있는 판소리의 특성 등에 대한 호기심과 궁금증이 많고 그만큼 판소리가 내포한 극적 특성에 집중하려 하는 연출가²²⁶⁾이다. 이러한 드라마트루기와의 협업으로 인해 <노인과 바다>는 판소리 연행자로서의 연구자와 서사 속 노인의 삶이 더욱 동일시되는 방향으로 창작이 이루어졌다.

그 결과 관객은 노인이 어려서부터 어부의 전통적인 기술을 배워 왔다는 대목에서 어렵듯이 소리꾼이 스승들로부터 소리의 기술을 배워 왔음을 짐작할 수 있다. 또한 망망대해에 홀로 서서 “나는 왜 너를 죽여야 할까?”라고 질문하는 노인과 “나는 왜 판소리를 할까? 이 힘든걸 왜 계속 할까?”라고 질문하는 소리꾼을 동시에 만나게 된다. 그리고 이러한 대입은 관객으로 하여금 자신을 돌아보게까지 한다.

소설 <노인과 바다>를 판소리로 창작하게 된 첫 번째 이유가 관객에게로 전달되었음은 다음의 관객 평가로 확인할 수 있다.

“특히 이자람이 무대에서 ‘나는 천생 어부’라고 노래할 때 그 소리가

224) 장경진 글, 「창작진 인터뷰」, 『노인과 바다 프로그램 북』, 두산아트센터 Space11, 2019, 13쪽.

225) <노인과 바다> 드라마트루기/연출가 박지혜 인터뷰, 2022.5.29.

226) 박지혜가 연출로 함께하는 ‘양손 프로젝트’는 배우의 행동과 언어에 집중하는 무대를 추구한다. 무대 위 소품과 배우의 차림새를 최소화하여 공연을 이루는 양손 프로젝트의 무대 양식은 전통 판소리가 여타의 무대효과와 음향효과 없이도 관객의 상상력을 증폭시켜 다양한 이야기를 다룰 수 있는 것과 닮아있다.

마치 ‘나는 천생 소리꾼’이라는 말처럼 들려 순간 몽클했다.”²²⁷⁾

“그날 무대에서 나를 매혹 시킨 것은 청새치를 잡기 위해 분투하는 노인만이 아니었다. 한 강인한 인간이 굴복하지 않는 노인이 되어 어떻게든 훌륭한 무대를 만들려 분투하고 있었다. 그제야 납득할 수 있었다. 아, 이래서 <노인과 바다>가 걸작이구나. 이자람에게 영혼을 빌려준 억센 산티아고와 산티아고를 연기하는 데 모든 것을 쏟아붓는 이자람이 겹쳐진 무대를 보고 나니 그제야 헤밍웨이가 보여주고자 했던 인간의 위엄이 선명하게 눈앞에 드러났다. 스스로 인생의 결정을 내리고, 그 결정을 향해 흔들림 없는 눈으로 거침없이 나아가는 사람만이 가지는 그런 위엄 말이다.”²²⁸⁾

관객은 서사 속 주인공인 노인과 무대 위 연행하는 소리꾼을 동일 인물로 여기게 되고 평생을 스승으로부터 배워 꾸준히 해오는 어부의 일과 소리꾼의 판소리를 하는 일을 동일시하여 공연을 보게 된다. 그로 인해 무대 위의 청새치와 사투를 벌이는 어부를, 연행하는 소리꾼을 더욱 응원하게 된다.²²⁹⁾

본항은 <노인과 바다>의 사설 짜기 과정에서 가장 선행되는 작품 선정 과정에서의 창작의도를 중심으로 다루고 있으므로, 서사의 재구성을 통한 판소리 만들기에 관하여서는 다음 절인 ‘소설에서 판소리로의 사설 짜기’에서, 전통 판소리에 가까운 연행 방식에 관하여서는 4장의 2절 ‘연행에 있어서의 이면 구현’에서 자세히 다루도록 하겠다.

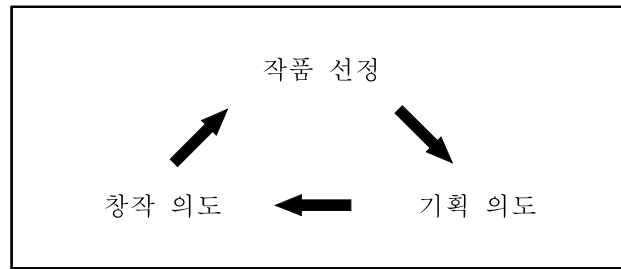
이상의 분석을 통하여 <노인과 바다>의 작품 선정 방식과 과정의 특징을 추려보면 다음과 같다.

227) 신진아, 「[이공연] 이자람의 판소리에 폭 빠지다…‘노인과 바다’」, 파이낸셜 뉴스, 2019.11.27.

228) 황정원, 「이자람과 바다」, 『아무튼, 무대』, 코난북스, 2022, 110~111쪽.

229) “한 번 더 낚시줄을 당겨라, 한 발만 더 나아가라, 안쓰러움과 고마움을 추임새에 담아 한마음으로 연신 이자람을 다그쳤다.” 황정원, 위의 책, 99쪽.

<표 23> <노인과 바다> 작품 선정 과정



작품 선정은 기획 의도와 창작 의도의 두 가지 측면에서 이루어진다. 이 두 측면은 선후관계가 불분명하며, 의도를 명확히 가르기도 쉽지 않다. 그러나 이 두 가지 측면을 명확하게 인식하며 작품 선정 과정을 진행하면 이는 이후의 창작 단계에서 흔들림 없이 앞으로 나아갈 수 있는 동력이 된다.

작품 선정, 기획 의도, 창작 의도의 유기적 흐름을 통해 주제의식을 만들어낼 수 있는데 이때 객관적 시선을 가진 협업자로서 드라마트루기는 큰 도움이 된다. 판소리의 장르 특성과 창작자의 의도를 잘 파악하면서 객관적인 시각으로 질문을 던져주는 드라마트루기의 존재는, 작품 선정 과정에서 주제의식을 찾아갈 때, 또한 사설 짜기 과정을 포함한 창작작업 전반에서 큰 도움을 준다.

2. 소설에서 판소리로의 사설 짜기

소설을 판소리로 창작하는 과정에서 사설은 창과 아니리로 구성되며, 그 창작 방법에는 이야기 진술에서 발화 층위의 활용과 서사의 신축·삽입·삭제가 있다. 사설 짜기 과정에서 동시대성을 획득하지 못하는 경우, 그 작품은 제한적인 향유층을 만나거나 하나의 판소리 창작 사례로서 의의를 갖는 정도로 그치고 마는 것을 앞서 <숙영낭자전>과 <예수전>의 사례를 통하여 확인하였다. <노인과 바다>는 기획 단계에서 작품 선정,

기획 의도, 창작 의도가 설정되었고, 그는 주제의식에 영향을 미쳤다. 이때 한차례 동시대성을 확보하였고, 이는 이후 사설 짜기 과정에서 심화된다.

본 절에서는 <노인과 바다>의 소설에서 판소리로의 사설 짜기 과정에서 동시대성을 획득한 방법을 확인해보고자 한다. 이를 위해 <노인과 바다>에서 나타나는 주제의 변화·구성의 변화·발화 층위의 변화·열린 구조의 삽입을 살펴보겠다.

1) 주제의 변화

주제의 변화는 소설에서 판소리로의 사설 짜기 과정에서 일어나는 현상이다. <적벽가>의 경우 인의와 덕치로 대표되는 명분주의를 강조한 <삼국지연의>의 주제에서 나아가 영웅적 인물에 대한 이상적 기대와 부정적 지배자에 대한 공격을 통해 세속적 삶의 욕망을 강렬히 회구하는 <적벽가>만의 주제를 탄생시켰고, 이는 동시대 향유층에게 크게 환영받았다.

<노인과 바다> 또한 작품 선정 과정 이후 사설의 창작 과정에서 드라마트루기와의 협업을 통해 소설과 다른 새로운 주제의식을 만들었다.

연습 중반쯤 창작진들은 위의 장면(노인의 강박적 승부욕이라든지, 메이저리그의 전설적인 야구선수 조 디마지오의 팬이라는 설정 등)을 제외한 이유를 물었다. 이자람은 작창가로서 자신이 바라본 노인 산티아고는 승부욕이 강한 인물이 아니라고 말했다. 다만 매일 같이 같은 일을 반복하며 바다에서 평생을 보내온 어부이자 속내를 잘 드러내지 않는 투박한 인물이라고 했다...(중략)...이런 이자람의 관점은 노인 산티아고의 매일 에서부터 소리꾼으로서 매일 소리와 대면해야 하는 자신 스스로의 모습으로 확장되며, 소리 대목에 “나는 왜 판소리를 할까 이 힘든걸 왜 계속 할까?”라는 질문으로 표현되기도 했다.

- 연태흠(조연출) 연습 노트 중²³⁰⁾

230) 연태흠, 「연습 노트」, 『노인과 바다 프로그램 북』, 두산아트센터 Space111, 2019, 22쪽.

연구자는 소설 <노인과 바다>에서 보여주는 주인공의 남성적이고 영웅적인 면모보다 하나의 직업을 평생 유지해 온 전문가의 묵직한 무게감에 더 집중하였다. 소설에서는 노인의 생애에서 유일했을 것으로 묘사되는 청새치와의 대결이, 일상에서 또 만날 수도 있는 하나의 큰 사건으로 변화하였다. 이 과정으로 인해 소설 <노인과 바다>가 지닌 상징주의와 영웅적 숭고미는 <노인과 바다>에서 일상에서 반복되는 사건을 헤쳐나가는 범인적 숭고미로 변화하였다. 그리고 이러한 변화가 관객으로 하여금 노인인 청새치의 싸움(=소리꾼과 판소리의 싸움)을 자신의 삶으로 대입해 보게 만드는 동시대성의 획득으로 이어졌다.²³¹⁾ 소설 <노인과 바다>를 연구한 선행연구²³²⁾들과 각 작품의 사설을 참고²³³⁾하여 두 작품에서 나타나는 주제의식과 관련한 양상을 표로 만들면 다음과 같다.

<표 24> 소설 <노인과 바다>와 판소리 <노인과 바다> 주제의식 양상 비교

	소설<노인과 바다>	<노인과 바다>
배경	1900년대 멕시코만	1952년 멕시코만
내용	쿠바 해안에 사는 한 늙은 어부가 오랫동안 고기를 잡지 못한 끝에 바다에 나가 자기의 고깃배보다 큰 고기를 잡았으나 돌아오는 길에 상어 떼의 습격을 받아 새벽에 항구로 돌아왔을 때는 길이 18피트나 되는 물고기가 겨우 머리와 뼈밖에 남지 않는다는 이야기	1막 : 프롤로그와 인사 + 노인의 과거 회상을 포함하여 노인의 출항과 청새치를 만나 대결하는 내용 2막 : 작살 꽂힌 청새치를 배에 묶고 상어 떼에게 습격을 당한 후, 모든 것을 잃고 집으로 돌아와 니콜을 만나는 내용 + 전체 이야기를 마무리하는 뒷풀이
갈등 구조	한 인간과 자연의 힘이 겨루는 투쟁	한 인간이 자연의 힘과 겨루며 겪는 자신과의 투쟁

231) 김 향, 「서구명작의 판소리화와 창조적 연기-이자람의 <노인과 바다>(2019,2021)를 중심으로」, 『판소리학회 97차 학술대회집』, 판소리학회, 2022, 22~24쪽.

232) 김희경, 「헤밍웨이와 <노인과 바다>」, 『Foreign language teaching』, 1977; 이길구, 「<노인과 바다>에 나타난 회화기법」, 『현대영미문학』제23권 3호, 2005. 백낙승·유정선, 「<노인과 바다>의 주제와 서사기법」, 『인문과학연구』제25집, 2010. 김옥동, 「<노인과 바다>작품해설-노벨문학상 선정위원회 심사평」, 『노인과 바다』, 민음사, 2012.

233) Ernest Hemingway·이인규 옮김, 『노인과 바다』, 문학동네, 2012; 이자람, <노인과 바다 공연 대본>, 본인소장, 2019.

주제의식	폭력과 죽음의 그림자가 짙게 드리워진 현실 세계에서 선한 싸움을 벌이는 모든 개인에 대한 자연스러운 존경심	“매일 찾아오는 아침과 저녁을 헤쳐나가는 우리들이 그렇듯이 어부는 바다로 소리꾼은 판으로 삶이 주는 일회일비해 열심히 회하고 열심히 비하며 계속해서 먹고 싸자”
미적추구	상징주의, 비장미와 숭고미	범인적 숭고미, 골계미
상징성	야구=영웅 사자=힘과 용기 바다=여성	어부=소리꾼, 바다=삶,소리꾼의 무대
결말	노인의 패배, 관광객들을 눈 통해 노인의 성대한 패배를 보고 감탄함	니콜이 음식을 가져와 둘이 함께 먹으며 다음에 나갈 바다에 대해 이야기를 나눔 서사자가 관객에게 열심히 먹고 자고 싸면서 살자고 이야기 함

소설 <노인과 바다>가 자연에 투쟁하는 한 영웅적 인간을 그려내는 것에 비해 판소리에서는 자연과의 투쟁 속에서 자신과 싸움을 벌이는 범인적 인간을 그려낸다. 그리고 그러한 어부의 모습을 무대 위의 소리꾼으로 등치 하여 서사의 배경인 바다는 소리꾼의 무대, 혹은 관객까지도 포함된 모든 인간의 삶으로 비유되었다. 이러한 주제의식의 변화로 인해 결말도 달라졌다.

“우리 작품에서 그 하루는 그냥 ‘이런 날도 있었다’로 느껴진 거죠. 원작은 겹쳐해지기만 하는 느낌인데 우리 작품 노인은 그래도 또 배 타러 나가고 그날이 그냥 수 많은 날들 중 하루인거지.”²³⁴⁾

드라마투르기 박지혜의 인터뷰에서 나타나듯 원작에서 숭고하고 특별하게 다룬 노인과 청새치의 대결을 <노인과 바다>에서는 수많은 일상에서 조금 더 특별한 정도의 어떠한 일, 앞으로도 반복 가능한 일 정도로 삼는다. 연구자는 소설 <노인과 바다>를 읽고 느꼈던 웅장한 정서나 철학적 깨달음이 있어야 할 것 같은 느낌이 판소리에 나타나는 것을 경계

234) <노인과 바다> 드라마투르그/연출가 박지혜 인터뷰, 2022.5.29. 녹취.

했다. 노인의 실패가 그다지 큰일이 아니고 툭툭 털고 일어나 또 생을 살아가는 일이 되는 것으로 표현하고자 했다. 공연을 보는 관객들이, 노인의 싸움을 통해 자신의 삶 속에 벌어지는 다양한 사투를 떠올리며 공감하기를 바랐다.

“나도 그럴 것을 그랬다. 터무니없는 말을 하게 될까 두려워 침묵만 지키고 있지 말 걸 그랬다…(중략)… 무엇보다 스스로를 믿어줄걸. 그렇게 천천히 내 이야기를, 내 세계를, 나만의 바다를 만들고 넓혀갈 걸 그랬다…(중략)…이사람이 이태원에서 먹은 과카몰리를 노래하듯, 미래의 내가 과거의 나를 웃으며 이야기할 수 있으면 된다. 지지 않고 또 지치지 않고 ‘오늘만큼은!’하며 85일째에도, 86일째에도 계속 바다로 뛰어들다 보면 물길의 바뀌고 청새치가 물 위로 솟구치는 순간이 반드시 올 것이다.”²³⁵⁾

“그런데 그 산티아고는 이사람이기도 했다. 소리뿐 아니라 대본·작창까지 도맡은 이 작품에서 청새치는 판소리였다. 산티아고와 청새치의 싸움은 이사람과 판소리의 싸움으로 대체됐다. 기적은 여기서 끝이 아니다. 관객들도 저마다 삶에서 싸울 대상을 찾게 된다. “판소리 하는 것이 왜 이렇게 힘들냐”고 이사람이 목 놓아 부르짖을 때 관객들은 저마다 삶의 힘들음 그곳에 실려 날려보낸다.”²³⁶⁾

“이사람의 소리와 몸짓을 나침판 삼아 자신의 몸무게보다 몇 배 더 나가는 청새치와 밤새 사투를 벌이는 노인의 모습을 지켜보고 있노라니, 일상의 크고 작은 사건으로 마음을 태우건 스스로를 돌아보게 돼, 묘하게 위로가 됐다.”²³⁷⁾

이와 같은 관객과 평단의 공연평들을 통해 “삶이 주는 일회일비에 열

235) 황정원, 「이사람과 바다」, 『아무튼, 무대』, 코난북스, 2022, 112~113쪽.

236) 이재훈, 「낙시줄을 당긴다, 관객의 마음줄을…이사람 ‘노인과 바다’ 3년만의 신작판소리」, 뉴시스, 2019.11.27.

237) 신진아, 「[이공연] 이사람의 판소리에 폭 빠지다…‘노인과 바다’」, 파이낸셜 뉴스, 2019.11.27.

심히 반응하며 계속해서 나아가자.”는 주제의식이 관객에게 효과적으로 전달되었음을 확인할 수 있다.

<노인과 바다>는 위와 같은 주제의식이 ‘판소리를 만들기’라는 기획 의도와 만나 성공적으로 관객에게 전해지며 동시대성을 획득하였다. 이를 가능하게 하는 중요 요소는 발화 층위의 활용으로 인한 연행 특징 때문이라 할 수 있는데, 이는 각각 이후의 3항과 4장의 2절에서 상세히 다루도록 하겠다.

2) 사설 구성과 이야기 구조의 변화

본 항에서는 소설과 판소리의 작품 구조양상·구성양상을 비교하여 어떠한 변화가 이루어졌는지 살펴보려 한다. 구조는 작품의 설계를 말하며, 구성은 작품을 이루는 요소들을 말한다.

<적벽가>의 모든 사설은 <삼국지연의>로부터 창과 아니리로, 이야기 진술에서 발화 층위의 분화를 이루며 그 구성이 변화하였다. 그 과정에서 <삼국지연의>의 일부분을 발췌하여 <화용도>로 만들어졌다가, 이후 <화용도>의 앞뒤로 서사가 삽입되며 서사의 신축·삽입·삭제가 일어나 원전의 구조를 변화시키며 완성되었다.

<노인과 바다>의 경우도 이와 마찬가지로 모든 사설은 창과 아니리로, 이야기 진술에서 발화 층위의 분화를 이루며 구성이 변화하였고 그 과정에서 서사의 신축·삽입·삭제가 일어나 원전의 구조를 변화시켰다. 이야기 진술에서 발화 층위의 분화 과정에서는 <적벽가>의 양상에서 더 나아가 ‘각색자’와 ‘공연장소’가 직접적으로 나타나는 소리꾼/각색자로서의 발화 층위가 나타난다. 이를 적극적으로 공연에 활용하며 서사가 한 겹 더 생성되었다.

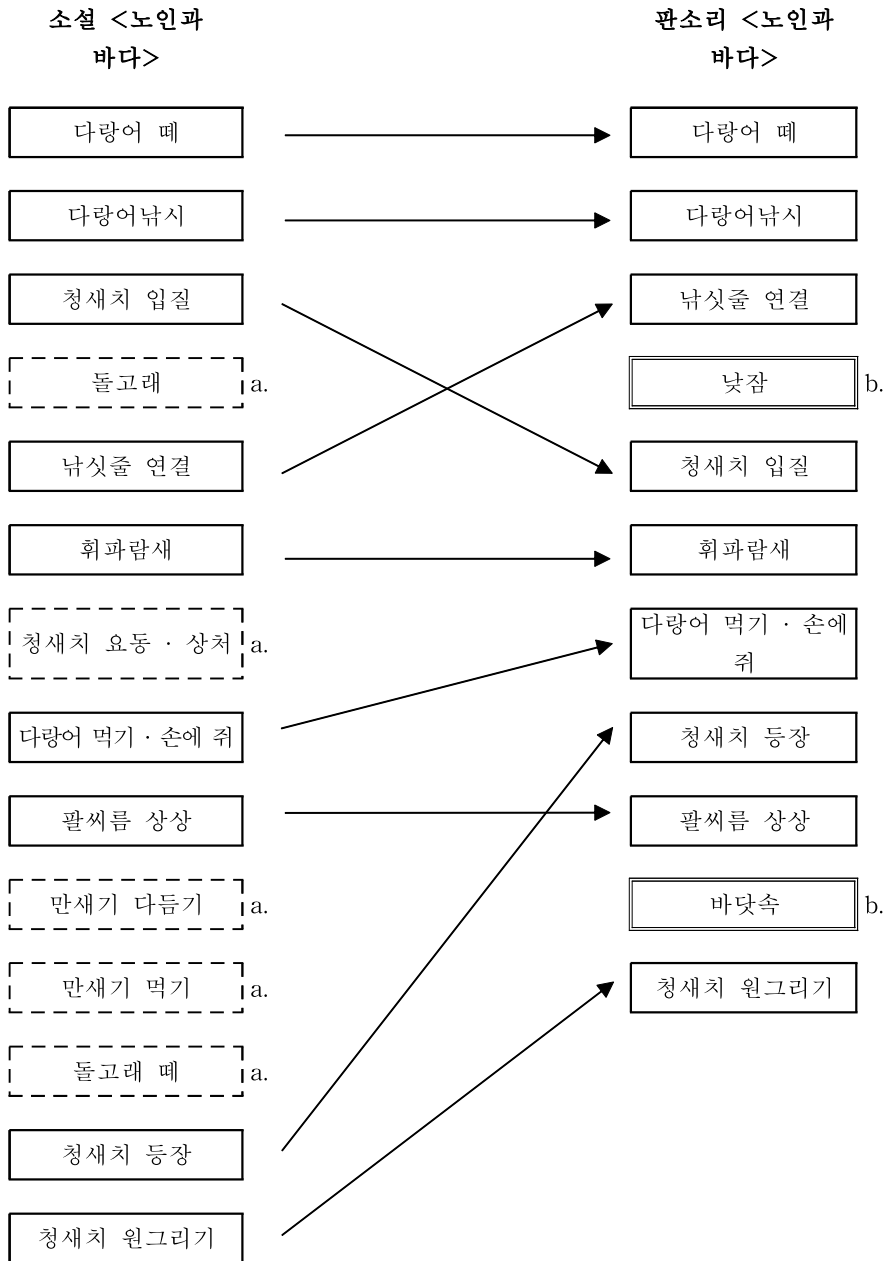
구조 변화에 있어 <적벽가>처럼 소설의 일부분을 발췌한 것이 아니라, 전체 내용의 서사를 따르되 선후관계가 달라지거나 서사의 신축·삽입·삭제가 이루어졌다.

<노인과 바다>의 구조는 소설 <노인과 바다>가 가진 출항 전-출항 후-귀항의 구조를 따르고 있다. 그러나 주제의 변화에 의한 소설 서사

구성 요소의 삭제가 일어나고²³⁸⁾ 더불어 창, 아니리, 이야기 진술에서 발화 층위의 변화에 의한 구성의 변화가 일어나면서 각 에피소드가 조금씩 차이를 보이며, 선후관계가 바뀌어 배치되며 구조의 변화가 일어난다. 그 사례로 다랑어 떼가 나타나는 장면부터 청새치가 원을 그리는 장면까지의 주요 사건을 나열하여 비교하면 다음과 같다.

238) 소설에서는 노인의 야구 생각, 사자 꿈이 각 3회씩 언급되어 노인의 남성적 면모가 강조되며, 동네 어부들과 관광객은 노인의 배에 묶인 청새치의 잔해를 보며 감탄한다. 영웅주의로 상징되는 이러한 구성요소는 모두 삭제하였다.

<표 25> 소설 <노인과 바다>와 판소리 <노인과 바다> 이야기 구조 비교
 : 다랑어떼부터 청새치 원그리는 대목



주요 사건의 흐름은 다랑어 떼-청새치 입질/낚시줄 연결-휘파람새-다

랑어 먹기·손에 쥐-팔씨름 상상/청새치 등장-청새치 윈 그리기로 유사하나 선후관계가 다르게 배치된 이야기 구조의 변화를 보인다. 또한 이야기의 삭제(a)와 삽입(b)도 일어났다.

창작 판소리 <노인과 바다>의 전체 구조와 구성은 다음 표와 같다.

<표 26> <노인과 바다> 구조와 구성

막	장	이야기의 장소	이야기의 시간	악곡 이름	내용	사설 구성	
1막	1장. 프롤로그	공연장	현실 세계의 실시간	도입 단가	창자가 청중에게 삶의 덧없음을 말하며 이야기를 시작. 청중에게 공연자와 공연(판소리)소개, 취임새 알려주기 등 공연관련한 정보를 나누어 줌	창 아니리	
	2장. 공연 시작, 출항	마을, 항구 앞	1952년 9월의 어느 출항 날, 새벽	① 어부 출항	1952년 코히마르 마을의 어부들이 새벽에 바다로 나가는 모습을 묘사	아니리 창	
	3장. 관객에게 노인 소개	바다 위	첫째 날	노인 소개		산티아고 소개와 묘사	아니리 창
		마을 / 공연장	과거의 어느날/ 현실 세계의 실시간	역시 산티아고		마을 사람들의 산티아고 평판 ②창자, 관객에게 장단 알려주기	아니리 창 아니리
	4장. 85일 회상	마을	과거의 어느날	첫째 날		산티아고가 84일간 큰 고기를 잡지 못해 마을 사람들이 수군거림 어부 수제자 니콜 소개	창
		바다 위	첫째 날, 동트기 전	미끼 만들기		산티아고의 능숙한 손놀림과 자부심과 자신감 묘사	아니리 창 아니리
	5장. 군함새, 다랑어	바다 위	첫째 날, 오전	군함새		군함새가 나타나고 바다위에서 먹이를 찾는듯 하다	창
			첫째 날, 오전	다랑어 떼		다랑어 떼가 바다에 출몰하여 장관을 이룬다	창
			첫째 날, 오전	다랑어		다랑어 한마리가 낚시줄에 걸려 노인이 다랑어를 잡았다 다랑어를 고물밑에 얼음통에 미끼용으로 저장한다	창 아니리
			첫째 날,	바닷길		오랜 반복 훈련으로 프로페셔널한	창

		오전		면모의 노인의 생각묘사	
6장. 청새치 입질	바다 위	첫째 날, 정오	낮잠	오후 햇살 아래 노곤노곤하게 낮잠이 드는 노인	아니리 창
		첫째 날, 오후	청새치 입질	낚시찌가 획 물속으로 빠지며 청새치 입질이 시작, 청새치가 미끼를 물었음	창
7장. 허기	공연 장/ 바다 위	현실 세계의 실시간/ 첫째 날, 오후	배고픔	②창자가 모로스이크리스티아노스를 찾아다녔던 2019년 여름에 퀘사디아와 과카몰리 먹은 이야기를 함/ 시간이 꽤 지나고 목이 마르고 배가 고픔	아니리 창
	바다 위	첫째 날 밤	밤	노인이 낚시줄을 잡은 채 바다위에서 홀로 밤을 맞이하며 바다, 구름, 달, 별 등의 자연을 바라본다.	아니리 창
8장. 새	바다 위	둘째 날 아침	휘파람 새	둘째날 아침 노인에게 작은 휘파람새가 찾아와 노인이 말동무가 생긴듯 말을 건다.	아니리 창
9장. 다랑 어 먹기	바다 위	둘째 날 오전	② 다랑어 회뜨기	다랑어 회를 떠 라임, 소금 등을 생각하며 회를 씹어먹는다. 왼손에 근육 경련이 온다.	아니리 창
10장. 청새 치 등장	바다 위	둘째 날 오전	청새치 등장	청새치가 뛰어오른다. 노인이 커다란 청새치의 아름다운 모습을 바라본다.	창
11장. 팔씨 름 생각	바다 위	둘째 날 오후	노인 각오	청새치가 다시 바다속으로 돌아가고 노인은 겁이나지만 용기를 내본다 다짐하며 마음을 다진다.	아니리 창
	마을 부드 가	과거의 어느날	엘 캄페온	산티아고가 챔피언이라 불리던 시절 찰스와의 팔씨름이 있었던 1박 2일간의 싸움을 묘사	아니리 창
12장. 번뇌	바다 위/ 공연 장	둘째 날 밤/ 현실 세계의 실시간	노인 독백	바다위에 홀로 싸우던 노인이 어부일에 대한 고뇌, 청새치에 대한 존경을 생각한다. ②창자는 자신이 왜 판소리를 할까 질문을 던진다.	아니리 창
13장. 노인 잠. 우리 는	바다 아래	둘째 날 밤	② 바닷 속	노인이 잠든 틈을 타 창자가 관객들에게 바다속으로 들어가보자 제안한다. 바다속에서 다양한 생물들을 구경한다	아니리 창

	바다 여행					
	14장. 청새치 원 그리기	바다 위	셋째 날 새벽	청새치와 싸움	잠들었던 노인의 손을 타고 낚시줄이 풀려나가기 시작하며 청새치와의 대결이 시작된다. 5시간이 넘는 사투를 벌인다.	아니리 창
쉬는 시간						
2막	15장. 청새치 잡기	공연장 멕시코 만	현실 세계의 실시간 / 셋째 날 아침	멕시코 만 한가운데	②창자가 무대로 돌아와 관객에게 안부묻기 / 공연장부터 시작하여 1막에서 있었던 노인과 청새치의 대결직후의 시공간으로 이동	아니리 창
	16장. 청새치 묶기	바다 위	셋째 날 아침	② 이리오 너라 물고기 야	노인이 정신을 차리고 고기를 배옆에 단단히 묶음. 노인의 기쁜 마음을 창자가 대신 불러줌	아니리 창
	17장. 청상아리	바다 위	셋째 날 오후	바닷속 하이애나	청상아리 한마리와 삼날코 상어 두마리가 청새치를 뜯어먹으러 다가옴	아니리 창
			셋째 날 오후	상어들	노인이 정신을 차리고 싸움을 준비함	창
			셋째 날 오후	노인 사투	작살로 청상아리와 삼날코 상어들을 쫓아냄	창
			셋째 날 오후	노인 후회	배 옆에 묶인 청새치에서 검붉은 피구름이 피어나감/ 노인이 좀더 큰배를 빌릴걸, 커피 두잔 마실걸, 니콜을 데리고 나올걸, 등등의 후회를 한다.	아니리 창
	18장. 상어 떼, 전부 먹는다.	바다 위	셋째 날 밤	상어 떼	상어떼가 몰려와 노인은 상어떼들과 사투를 벌이고 상어떼는 청새치의 머리까지 남김없이 전부 먹어치우고 사라진다.	아니리 창
			셋째 날 밤	싸움 후	패배한 노인은 아무생각도 아무 기쁨도 슬픔도 없이 조용히 배를 정리하고 집을 향해 항해한다	창
	19장. 결말	마을, 노인의 집	넷째 날 새벽	니콜	노인이 항구에 돌아와 배를 메고 집으로 돌아가 잠에 든다./ 니콜이 아침일찍 항구로 달려가 노인의 배와 청새치의 잔해를	아니리 창

				확인하고 노인의 집에 달려와 노인의 생사를 확인한다. 영영울며 달려나간다.	
	노인의 집	넷째 날 아침	니콜과 노인	식당에서 음식등을 빌려온 니콜이 노인 옆에서 기다렸다가 깨어난 노인에게 음식을 먹이며 대화를 나눈다. 소금, 라임등을 챙겨 배에 같이 타고 바다로 나아가자 말한다.	아니리 창
	공연장	현실 세계의 실시간	③ 뒷풀이	창자가 이야기를 마무리하며 관객에게 다가오는 일상을 열심히 희비하며 살아보자 말하고 관객, 교수, 소리꾼 본인의 안부를 말하며 어질더질로 끝 맺는다.	아니리 창

<노인과 바다>는 총 2막 19장의 구조로 이루어졌으며 창과 아니리로 사설이 구성되었다. 서사의 신축·삽입·삭제는 구조와 구성면에서 모두 활용된다. 발화 층위의 활용에서는 소리꾼으로서의 발화 층위의 활용으로 인해 한 겹 더 생성된 공연장 공간(현실 세계의 실시간)이 나타나는데, 이는 <노인과 바다>가 판소리의 요소를 확장하는 특징이다.

구성을 살펴보면, 서사를 이어가는 주 사건은 소리로, 아니리는 소리와 소리를 잇는 연결 고리로 사용하였다. 아니리 없이 창이 연이어 배치된 경우는 총 5번 나타난다.(표의 음영표시) 그중 4번은 군함새 등장, 다랑어 떼의 등장, 청새치의 첫 입질, 청새치의 등장, 상어떼의 등장으로 모두 ‘새로운 사건이 벌어지는 순간’이다. 나머지 1번은 상어떼의 습격 이후의 대목으로, 노인이 청새치의 잔해를 바라보는 장면에서 나타난다.

창과 창이 연이어 붙을 때에는 모두 진양에서 중중모리로, 중중모리에서 느린 자진모리로, 진양에서 자진모리로, 자진모리에서 진양으로, 느린 엇모리에서 빠른 엇모리를 지나 자진모리로와 같이 빠르기의 차이가 큰 장단의 변화가 일어난다. 장단이 바뀌는 것으로 청중이 새로운 사건을 예감하게 만들거나 장면의 변화를 피할 수 있으며, 새로운 사건을 위한 긴장감을 형성하거나 이완시킬 수 있다. 창이 연이은 배치와 장단의 변화는, 이야기의 흐름은 변화시키되 관객의 집중을 지속하는데 효과적인 방법이며 이를 활용해 구조를 변화를 자유롭게 시도할 수 있다.

주제의식의 변화에 따른 구조와 구성의 변화도 다양하게 나타난다. 판

소리에서는 단가로 공연을 시작한 후 바로 어부들이 출항한다.(①) 이로 인해 소설 도입부에 등장하는 노인이 출항 전 소년과 밥을 먹거나, 음식 점을 가거나, 사자꿈을 꾸거나, 소년의 도움을 받아 미끼를 준비하는 등의 여러 에피소드가 축약되어 노인의 남성적 면모의 강조 부분은 사라졌다.

출항 후 바다 위에서 보내는 3일 동안의 서사에서는 소설에서 나타나는 에피소드들이 일부 삭제되고 대신 소설에 없는 장면이 삽입되어 진행된다(②). 총 7개의 장면이 삽입되었다. 서사의 맥락과 상관없이 소리꾼/각색자로서의 발화 층위가 관객에게 자진모리를 알려주거나 공연장에서 멕시코만으로 서사를 이동시키거나 관객들과 바닷속을 여행하는 장면들이 있다. 또는 서사 맥락상에서 노인이 멋들어지게 회를 뜨는 장면이나 노인이 고기를 잡고 기뻐하는 마음을 노래하는 장면이 있다. 이는 모두 이야기를 지루하지 않게 엮기 위해 선택된 삽입 장면들이다. 소설과 달리 귀항 후의 이야기는 소리꾼의 뒷풀이로 마무리된다(③). 뒷풀이의 내용은 노인이 다시 바다로 나갈 것이고, 우리들의 삶도 계속될 것이니 열심히 일회일비하며 계속해서 살아보자는 내용으로, 소설의 결말과는 완전히 다른 내용으로 맺어지며 작품의 주제를 드러내고 있다.

<적벽가>를 통해 판소리 사설 짜기 과정에서 서사 구조와 구성의 변화와 주제의 변화가 일어나는 것을 확인하였던 것과 같이, <노인과 바다>의 사설 짜기 과정에서도 서사 구조와 구성의 변화와 주제의 변화가 일어난다. 서사의 구성은 창, 아니리로 이루어지며 이는 이야기 진술에서 발화 층위의 활용과 서사의 신축·삽입·삭제로 이루어지는데, 이는 소설에서 판소리 사설로의 창작에서 나타나는 특징이다. <노인과 바다>는 이러한 특징적 요소 중 이야기 진술에서 발화 층위의 요소를 확장하며 구성과 구조를 더욱 적극적으로 변화시킨다.

3) 이야기 진술에서 발화 층위의 활용

이야기 진술에서 발화 층위의 활용은 소설에서 판소리 사설로의 창작에서 나타나는 큰 특징이다. 이는 전통 판소리에서도 사설과 연행에서

모두 나타나는 중요요소이며, <노인과 바다>에서도 사실 짜기 과정뿐 아니라 4장에서 분석하게 될 연행까지 창작 과정 전반에 영향을 미치는 중요 요소이다. 주지하다시피 이 모든 양상은 창작 과정에서 유기적으로 발생하고 서로 간에 영향을 준다.

앞서 <적벽가>에서 서사자로서의 발화 층위,²³⁹⁾ 등장인물로서의 발화 층위, 소리꾼으로서의 발화 층위를 살펴보았다. 세 개의 발화 층위는 때로 동시에 나타남으로써 극적 유희를 발생²⁴⁰⁾시키기도 한다. 실제 전통 판소리의 공연 상황에서 세 개의 발화 층위가 적극적으로 사용된 전통 판소리의 예를 살펴보겠다.

<표 27> <적벽가> 공연의 이야기 진술에서의 발화 층위 분류:
박동진 명창 공연 상황

공연 내용	발화 층위
<p>(중모리) 늣었구나 늣었네 보니 오늘 보니 늣었더라 검던 머리가 희어지고 곱던 얼굴 주름살 생기니 원수야 원수가 따로 없고 백발이 모두다 원수로다 여봐라 주봉신아 너는 전주에 있고 나는 한양에 있어 내가 꼭 필요할 때 너를 내가 부르는 디 요번에 와서보니 정말 복을 잘친다. 전주에서 요런 고수가 나왔으니 여러분들 이놈 낮바닥을 잘 보시어서 박수 한번을 허여주소... (중략) 너는 나를 15년간을 따라다녔고 나는 너를 15년간을 데리고 다니면서 복을 쳐도 한가지 결적지근한게 있느니라 맨 대갈뺨에다가 갓을 안 쓰고 복을 치니 대그뺨은 양놈이 되려고 아랫도리는 한국사람이니 그리알고 복을 쳐라. (여기까지 ㉠)</p> <p>(아니리)자, 여러분들 조용히 제 말씀을 한번 들어보세요 옛날 소리하는 사람이요 소리하는 광대가 나와서 떡 단가를 하나 올립니다. 이렇게 단가를 한 뒤에 관중에 백명이나 천명이나 그 당에 지가 소리를 하러 나왔습니다. 춘향가 심청가 흥보가 적벽가 수궁가 또 배비장타령 뭐 무숙이타령 여러가지를 잘허지는 못합니다마는 허는디, 이중에 뭐를 해야되겠습니까 이래가지고 관중에서 결정을 하는겁니다. 요새는 기냥 지가 잘하는 대문, 지가 잘하는 대문만 그냥 살짝하고 들어가니 거 명창 그래가지고서는 질이 떨어지는 겁니다. (중략)이 관중이 오늘 뭐를</p>	소리꾼

239) 최동현은 서사자의 발화를 ‘화자의 현존’이라 표현하고 유사개념으로 사용한다 : “문학작품과 판소리는 매개자인 화자가 있다는 점은 공유하지만 그 화자의 현존 여부에 의해 구별된다” 최동현, 『판소리연구』, 문학아카데미사, 1991, 119~120쪽.

240) 이에 대하여서는 김익두의 「판소리공연의 ‘너름새’에 대한 동작학적 시론」, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 평민사, 2003, 60~83쪽. 참고.

<p>위로 했으면, 저 기운 없어 그냥 한 오분만 하고 들어갈텐데 뭐를 했으면 좋겠어요? 물어보겠습니다. (관중 함성) 예, 모두 우주알 공론이 적벽가라, 이렇습니다. 예. (중략) 오늘 적벽가를 하는데 오늘 어디를 하나면 적벽가 불을 한번 쪼끔 질러보는데 불지르다가 만일 못 지르면 모기불이 되거든요.</p> <p style="text-align: center;">㉔</p>	
<p>(아니리) 그때여 공명선생이 남병산에 올라가서 동남풍을 삼일삼날 빌었었다. 주유는 조조 백만 대군을 무찔러라고 황개로다 거짓 항복을 해서 가서 조조에게 거짓으로 항복하는 체 하고 화약염초를 그득히 싣고 조조 진중을 들어가는데 꼭 이렇게 들어가겠다</p> <p>(중모리) 그때여 대장 황개는 이십백선 거나리고 청용아기 선기상에 선봉대장 황개라 뚜렷히 그려쑤고 청포유단을 검개건고 오강어귀를 바라보고 조조진중을 들어갈제 조조가 보더니 대소헌다</p> <p style="text-align: center;">㉕</p>	서사자
<p style="text-align: center;">물쳐먹고 어다 났구나</p> <p style="text-align: center;">㉖</p>	소리꾼
<p>하하하하하 여보아라 정옥아 저기오는 저배봐라 황공복이 날 위해 염초싣고 오는 배라 하늘이 나를 도음이니 어찌 아나가 좋더란 말이나</p> <p style="text-align: center;">㉗</p>	등장인 물
<p style="text-align: center;">의기가 양양허여 어찌할 줄을 모르는 구나</p> <p style="text-align: center;">㉘</p>	서사자

박동진 명창은 ‘동시대 명창 중에서 아니리를 구사하는 능력이 가히 독보적이었’던 명창으로 소리판에서 현장성과 즉흥성에 매우 뛰어나며²⁴¹⁾ 세 가지 발화 층위를 가장 적극적으로 활용한 소리꾼이다. 위의 표는 박동진 명창의 공연실황²⁴²⁾ 중 앞부분 단가부터 서사로 진입한 후 중모리 악곡 하나까지의 사설이다. 길지 않은 부분이지만 세 개의 발화 층위가 모두 나타나며, 발화 층위들이 자유롭게 변화하고 때로 두 개 이상의 발화 층위가 공존하며 연행된다.

공연을 시작하는 단가를 소리꾼으로서의 발화 층위에서 진행하며 세월

241) 김석배, 「박동진의 판소리와 소리판의 미학」, 『무형유산』제9호, 2020, 73·75~78쪽.

242) 박동진, 「적벽가-박동진 명창(75세 때)」, 1990년 전주 MBC 판소리 제전 특별공연 실황. <https://youtu.be/1jXs8ieycxQ>

을 한탄하고, 고수 주봉신의 북 실력을 칭찬하며 차림새를 언급하고(㉠), 이후 관객에게 옛날 판소리 문화를 소개하고 어느 대목을 듣고 싶냐 물어 청을 받는다(㉡). 그리고는 갑자기 “~습니다.” “~거든요.” 로 종지하던 현대구어체에서 “그때여, ~것다.”로 끝나는 판소리 문체로 말투가 바뀌며 <적벽가>의 서사로 진입하여 서사자의 발화 층위에서 공연을 진행한다(㉢). ㉢구간에서 중모리 장단위에 서사를 진행하다가 마치 차가운 물을 밟았는 듯 발밑을 보며 소리를 하다가 “물쳐먹고 어다 났구나”라 선을 없는 말로 내뱉는다. 이는 공연을 진행하는 소리꾼으로서 나온 말로, 서사자의 상태에서 소리꾼으로서의 발화 층위가 툭 튀어나온 것이다(㉣). 이후 곧바로 중모리 장단의 소리를 이어가는데 <적벽가> 서사의 등장인물인 조조가 정욱에게 건네는 웃음과 말로, 등장인물로서의 발화 층위에서 소리를 이어간다(㉤). 이후 중모리의 마무리 사설은 다시 서사자의 발화 층위에서 서사를 진행한다(㉥).

명창들의 공연에서 소리꾼으로서의 발화 층위는 이처럼 소리꾼 개인으로 발화하기도 한다. 주로 그날의 무대를 설명하거나 자신의 스승님, 판소리의 문화, 당일 공연에 대한 소회, 고수에 대한 언급 등의 내용으로 이루어지며, 이러한 내용은 서사에 직접적인 영향을 끼치지 않는다. 이 층위는 서사자 및 등장인물의 발화 층위를 구현하기 위해 무대에 선 자연인으로서의 발화 층위로, 위의 예시로 든 박동진의 경우 각색자로서보다는 소리꾼 자신으로서 자유롭게 이 층위를 활용하여 관객과의 거리를 좁힌다. 이처럼 소리꾼으로서의 발화 층위는 ‘소리꾼과 청중이 함께 어울려 소리판을 만들고 즐기는 놀이판의 성격을²⁴³⁾ 구축한다. 판소리 공연은 소리꾼의 신체가 무대 위에 현존하는 것을 공연에서 드러내기 때문에,²⁴⁴⁾ 이 소리꾼으로서의 발화 층위는 위 예시에서의 ㉣와 같이 다른

243) 김석배, 위의 논문, 75쪽.

244) “한 사람의 주 공연자인 광대가 보조 공연자인 고수의 도움을 받아 작품 속에 등장하는 여러 명의 등장인물들을 그 등장 상황에 따라 모두 다 현전/변환시켜야만 하므로, 여기서 발생하는 문제들을 해결하기 위해서 완전한 현전의 방식을 버리고 불완전한 현전/변환·부분적 현전/변환의 방식을 해용할 수 밖에 없는 것이다.” 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략-판소리의 공연학적 면모』, 평민사, 2004, 199쪽.

발화 층위에서도 언제든 튀어나올 수 있는 것이다.

<노인과 바다>는 세 개의 발화 층위를 더욱 적극적으로 활용한다. 특히 소리꾼으로서의 발화 층위가 박동진의 예시와 달리 서사에 직접적인 영향을 끼치기도 한다²⁴⁵⁾. 이를 통해 소리꾼은 자신이 작품을 만드는 과정을 작품 안에서 서사를 진행하는 방식으로 삽입할 수도 있고, 관객과 모의하는 듯 청새치와 노인이 잠든 사이 바닷속을 여행하는 장면을 삽입할 수도 있다. 주도적으로 작품을 관장하는 입장이 되어 자유롭게 서사를 진행할 수 있는 것이다. 이는 앞서 박동진이 소리꾼 자신으로 발화하는 층위에서 즉흥성과 현장성을 내포하며 관객과 소리판을 함께 만들고 즐기는 성격이 강화되는 현상과 유사하다. 그러나 박동진의 경우는 서사의 진행과 관계없이 즉흥적으로 이를 발현하는 반면, <노인과 바다>에서는 사실 짜기 과정에서 소리꾼/각색자로서의 발화 층위의 활용을 강화하여 각색자의 입장에서 서사를 관장한다.

<표 28> <노인과 바다> 공연의 이야기 진술에서 발화 층위 분류: 각 발화 층위의 활용

공연 내용	발화 층위
(아니리) (중략)...아유 사실 아침에 커피한잔 먹고 나왔으니 얼마나 배가고플까. 응? 마지막 먹은 끼니라고는 어제저녁에 니콜하고 마주앉아 먹은 모로스 이 크리스티아노스, 이게 마지막 먹은 끼니 얼마나 배가고플까.	서사자
헤밍웨이씨 소설 초입에 이 니콜하고 산티아고가 마주앉아 쿠바인들의 주식인 모로스 이 크리스티아노스와 프라타노를 먹는 장면이 있는데 아니 그걸 제가 맛을 봤어야 여러분께 소리를 해드리든지 거 뭐 얘기라도 해드릴텐데 한국땅에는 모로스 이 크리스티아노스를 파는 음식점이 한군데도 없었구나. 이게 왜 과거형이냐면, 그럼 지금은 있다는 애긴데. 제가 이 노인과 바다 판소리 대본을 쓰는 2019년만 해도 없었거든요 한군데도 없었거든요 근데 오늘 처럼 이렇게 귀한 관객분들을 만나러 한국 여기저기를 다니다보니까 제보가 들어왔습니다. 생겼다고. 2020년인가 2021년인가 저 흥대앞에 어디 생겼다고. 아니 헌데 제가 그걸 맛을 보러가기도 좀 그렇고 응? 대본 잘 써가지고 소리도 잘 만들었는데 이걸	소리꾼 /각색자

245) <노인과 바다>에서 각색자로서의 발화 층위가 소리꾼으로서의 발화 층위와 중첩되며 나타나는 경우가 많으므로 작품 분석 시 ‘소리꾼/각색자로서의 발화 층위’로 명명하여 논의를 진행할 것이다.

뜯어 고치자니 그것도 어렵고, 아직 맛을 못봤으니 2019년 대본 대로 하자면, 여러분들께 얘기를 잘 해드리고자 싶어 거 어디 가까운 멕시코 음식이라도, 아니면 뭐 그 카리브해 음식이라도 먹어보자 하고 그 더운 여름 우리 연출 박지혜랑 들어서 이태원 골목 골목을 누비다가 엉뚱한 퀘사디아와 과카몰리만 맛있게 먹고 돌아왔더라.	
(중중모리) 닭고기 치즈 들어간 퀘사디아든 아보카도를 으갠 과카몰리든 향신료가 잔뜩 섞이었다는 모로스 이 크리스티아 노스든 바나나 맛탕인 프라타노든 무어라도 좋다 갑자기 허기가 몰려온다 바다위에 뜬 채 낮선 고기놈에게 끌려가며 어제 저녁 식사를 떠올리는 노인의 입에 마른 침이 고인다.	소리꾼 /각색자 + 서사자+등 장인물
물이라도 마셔보자 목이 바짝 타는구나 이놈을 잡아 집으로 돌아가면 니콜에게 맛있는 밥을 사주어야지 식당에 가서 제일 맛있는 모로스이크리스티아노스를 만들어 달라고 해야겠다	등장인물
조심조심 균형잡아 뱃머리의 물병잡아 마른 혀 마중하여 시원하게 한모금 두모금	서사자
카-	등장인물
시원한 목축임 소리가 바다 한가운데 살짜기 들렸다 허공으로 사라진다	서사자

앞의 표에서 소리꾼/각색자로서의 발화 층위가 적극적으로 쓰이는 것을 확인할 수 있다. 주목할만한 것은 서사자로서의 발화 층위와 소리꾼/각색자로서의 발화 층위, 등장인물의 발화 층위가 함께 공존하는 것이다. 이는 전통 판소리에서 등장인물로서의 발화 층위와 서사자(나레이터)의 발화 층위가 함께 공존하며 관객의 공감과 웃음을 만들어내는 경우²⁴⁶⁾와 유사하다. 반면 <노인과 바다>에서는 서사자로서의 발화 층위와 소리꾼/각색자로서의 발화 층위를 공존시켜 각색자이자 소리꾼 자신으로서의 이야기를 서사 위에 얹어 관객을 순식간에 이야기 속 공간과 공연 공간인 극장, 즉 ‘현존하는 지금’으로 이동시키는 효과를 낳는다. 이는 창작 판소리 <노인과 바다>의 각색자와 소리꾼이 동일 인물이기 때문에 가능한 것이다.

246) “‘어사또를 정신없이 물끄러미 보더니마는 웃음도 반 울음도 반으로’라고 서사 및 묘사를 하면서, 얼굴 표정과 신체 동작 상으로는 그 서사-묘사의 대상인 등장인물 ‘춘향’의 표정과 신체동작을 하고 있다.” 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 평민사, 2003, 95쪽.

<표 29> <노인과 바다> 공연의 이야기 진술에서 발화 층위 분류:
소리꾼/각색자로서의 발화 층위

공연 내용	발화 층위
(진양) 노인이 고개를 들어 사방을 둘러본다	서사자
참, 홀로 있구나 바다 밑을 내려다 보니 쪽 뺨은 낚싯줄과 그아래 함께 버티는 이놈 낚싯줄에 매달려 버티는 내가 스스로 신기하다 저런놈을 만난것도 참으로 놀랍다 평생을 이렇게 살아왔는데 어째서 늘 새로울까 놈을 잡으면 몇사람이나 먹을까 사람들은 놈을 먹을 자격이 있을까 널 먹을 자격이 있는 사람은 아마도 없을 것같다 너는 정말 굉장한 놈이다 하지만 나는 너를 죽여야 한단다 나는 왜 너를 죽여야 할까 죽이지 않고 이길 수는 없을까(a)	등장인물
나는 왜 판소리를 할까 이 힘든걸 왜 계속 할까(b)	소리꾼/각색자
우리는 늘 무엇을 기다리는 걸까 기다리는 것들은 결국은 나타날까(c)	소리꾼/각색자
죽여야 하는 것이 저 달이 아니라 고기라서 다행이다 사방을 둘러 보니 참 홀로 있구나(d)	등장인물

위의 예시는 소리꾼/각색자로서의 발화 층위가 적극적으로 사용된 사례이다. 연구자는 이 발화 층위를 대본 작업 과정에서부터 적극적으로 활용하였다. 위의 대목은 진양장단으로 시작하는 노인의 고뇌 대목으로, 서사자로서 이야기를 시작한다. 이후 노인이 되어 고뇌를 이어가다가(a) 각색자이자 소리꾼 자신의 이야기로 질문을 던진다(b). 그리고 이어서 동일한 발화 층위에서 그 질문을 공연을 보러 온 관객들에게 던진다(c). 이후 다시 등장인물로 발화 층위를 이동하여 노인의 고뇌로 대목을 맺는다.

하나의 악곡 안에서 벌어지는 이러한 발화 층위의 이동은 관객이 서사에 몰입하다가 순식간에 시공간의 변화를 경험하게 한다. 서사 속 노인의 고뇌(a)-소리꾼의 고뇌(b)-관객에게 질문(c)에 이어 d에서 다시 서사 속 노인의 시공간으로 돌아간다. 이로써 관객은 발화 층위의 활용에 의

한 시공간의 변화를 경험하고, 동시에 ‘판소리는 큰 노력이 필요한 예술이며, 눈앞의 소리꾼은 그 예술과 길고 끝없는 싸움을 하고 있음’을 인식하게 된다. 이로 인해 눈앞의 소리꾼을 응원하게 되고 동시에 자신은 인생에서 어떠한 싸움을 하고 있는가까지도 생각이 이어지게 된다. 이는 <노인과 바다>가 발화 층위의 적극적인 활용을 통하여 판소리 연행에서 소리꾼과 관객의 현존성을 극대화한 사례이며, 동시대성을 획득하며 사설의 필요 요소를 확장하여 더늠을 창출한 사례이기도 하다.

판소리 연행의 현존성이 극대화되는 경우 관객은 이야기에 더욱 가까워지고 이야기를 진행하는 소리꾼에 대한 친밀도도 높아지게 된다. 연구자는 이 발화 층위의 활용을 적극적으로 사용하며 사설을 창작하였고, 이렇게 쓰여진 사설은 작창과 무대화 과정에서 적극적인 어떤 구현과정을 지나 관객을 만나는 연행의 단계로 이어진다.

4) 열린 구조 삽입

<적벽가>는 형성과정에서 화용도 패주 대목을 중심으로 그 주변의 서사들이 지속적인 변화와 재창작 과정을 거쳐 완성되었다. 이는 판소리 전승 과정에서 재창작을 통하여 더늠이 생성된 양상이다.²⁴⁷⁾ <노인과 바다>는 사설에 가변적 구간이 있는 전통 판소리의 특징을 의도적으로 활용하여 열린 구조를 삽입하였다. 열린 구조는 공연의 지속을 통해 변화되는 가변적 구간이라 할 수 있다.

현대의 판소리 공연에서는 대부분의 관객이 추임새를 넣기 어려워한다.²⁴⁸⁾ 이는 관객 대부분이 판소리에 대한 경험과 지식이 부족하기 때문이다. 전통 판소리의 연행 양상과 같이 소리꾼이 관객과 이야기를 ‘나누는’ 구조로 판소리를 연행하기 위해서는 관객이 판소리 공연을 어려워하지 않고 함께 즐기도록 만드는 방법이 필요하다. 판소리를 이해하고 즐기는 경험이 축적될 때 그 관객은 판소리를 지속적으로 향유할 수 있다.

<노인과 바다>에 나타나는 열린 구조는 관객과의 소통을 목적으로 하

247) 앞의 ‘<표 14> 판소리 구성 요소’ 참고.

248) 여기서 말하는 현대 관객은 한국에서 연극, 뮤지컬, 콘서트 등 공연예술 전반을 향유 하는 일반 관객을 말한다.

여 생성되었다. 그리고 작품의 사실 짜기, 무대화 과정, 연행의 과정에서 다양한 이유들로 인해 삽입되었다. 크게 세 가지 경우로 대별 되는데, 사실 짜기 과정에서 대본에 미리 설정하는 경우, 무대화 과정에서 추가되는 경우, 관객의 반응에 의해 추가되는 경우이다. 본 항에서는 <노인과 바다>에 나타나는 열린 구조를 위의 세 가지로 나누어 살펴보겠다.

첫째, 사실 짜기 과정에서 대본에 미리 설정하는 경우이다. 이는 현장의 변화에 따른 사실 변화를 예상하고 구성한 것이다. 이는 사실을 창작할 때 세 개의 발화 층위를 활용하여 공간과 시간의 변화에 따른 유희를 형성한 것²⁴⁹⁾으로, 이를 통해 현장성과 동시대성을 획득하는 효과를 얻을 수 있었다. 예시 대목으로 매 공연 장소에 따라 가사가 바뀌는 2막의 첫 곡 ‘멕시코만 한가운데’를 들어보겠다.

2막 시작 인사 이후에 바로 진행하는 중모리 ‘멕시코만 한가운데’의 사실은 관객과 연행자들이 현존하는 시공간으로부터 다시 서사 속 사건이 벌어진 시공간으로의 이동을 담는다. 대상이 되는 ‘멕시코만 한가운데’ 중모리 시작 부분 6장단의 악보는 다음과 같다.

249) 김향은 <노인과 바다>에서 나타나는 연기술에 대하여 기왕의 판소리 연기인 ‘발림’, ‘너름새’, ‘사체’를 살피는 것에서 연기술의 범위가 창작단계까지 거슬러 올라가 확장되었다 주장한다. “이자람은 개별 작품의 연기를 대본 작업에서부터 기획하고 창작하여 시·청각적으로 형상화하고 있기에, 대본화·작창 단계에서부터 무대 연기를 창작한다고 할 수 있는 것이다.” 김향, 「서구 명작의 판소리화와 창조적 연기-창작 판소리 <노인과 바다>(2019)를 중심으로」, 『판소리학회 제97차 정기 학술대회 자료집』, 판소리학회, 2022.

<악보 1> <노인과 바다> '멕시코만 한가운데'(2019년 두산아트센터 공연) 제1~7장단

1

종 로 5 가 일 번 - 출 구

2

약 국 골 목 끼 고 - 들 어 - - 오 면 -

3

노 인 과 바 다 를 공 연 하 - 는 두 산 아 트 센 터 가 - 있 다

4

두 산 아 트 센 터 옥 상 으 로

5

드 룬 - - 하 나 날 려 보 면

6

복 잡 한 종 로 대 - 로 - 가 이 주 시 게 하 나 만 해 지 고

7

시 끄 름 고 난 리 법 썩 인 대 한 민 국 이

앞의 악보는 <노인과 바다> 중 인터미션 이후 제2막이 시작될 때 부르는 중모리 악곡 '멕시코만 한가운데'의 제1~7장단 악보이다. □로 표시된 부분들은 공연장소가 바뀔 때마다 가사가 바뀌는 구간으로, 음절수에 따라 붙임새가 달라지는 차이 외에 매회 동일한 선율로 진행된다. 비교를 위하여 2021년 9월의 거제문화예술회관 공연실황 악보를 살펴볼 것이다.

<악보 2> <노인과 바다> ‘멕시코만 한가운데’(2021년 거제문화예술회관 공연)
제1~7장단

1 양 정 터 널 아 주 터 널 지 나

2 직 진 - 하 다 - 좌 회 전 하 면 -

3 노 인 과 바 다 를 공 연 하 - 는 문 화 예 술 회 관 이 - 있 다

4 거 제 문 화 예 술 회 관 옥 상 으 로

5 드 룬 - - 하 나 날 려 보 면

6 복 잡 한 경 부 고 속 도 로 가 지 령 이 꿈 틀 거 리 듯

7 시 끄 럽 고 난 리 법 썩 인 대 한 민 국 이

두 악보의 차이는 □안의 가사가 공연장이나 공연장 주변의 건물명 또는 도로명에 따라 변화하고, 가사의 음절 수에 따라 붙임새가 달라지는 정도이다. 그 외 ‘노인과 바다를 공연 하는 (건물의) 옥상 위로 드룬 하나 날려보면 (공연장 주변의 도로가 작게 보여지고) 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥만 해지고’로 진행되는 ‘멕시코만 한가운데’의 순서나 구성은 변함이 없다. 이러한 변화 양상을 표로 만들어 보면 다음과 같다.²⁵⁰⁾

<표 30> <노인과 바다> ‘멕시코만 한가운데’ 제 1~6장단: 열린 구조에 의한 사실 변형

장-곡명	구분(공연장)	사실
15장. 청새치 잡기- ‘멕시코만 한가운데’	2019.11.29 두산아트센터	(평균모리) 종로5가 1번출구 약국 골목 끼고 들어오면 노인과 바다를 공연 하는 두산아트센터가 있다. 두산아트센터 옥상으로 드론 하나 날려보면 복잡한 종로대교가 이쑤시개 하나만 해지고 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥만 해지고...(중략)
	2019.12.13 울산중구 문화의전당	(평균모리) 한국 동서발전 네거리에서 좌회전 해서 들어오면 노인과 바다를 공연 하는 문화의 전당이 있다. 중구문화의전당 옥상으로 드론 하나 날려보면 복잡한 아산로가 이쑤시개 하나만 해지고 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥만 해지고...(중략)
	2020.06.21 광주문화 예술회관	(평균모리) 북문대로 운암사거리 우회전 해서 들어오면 노인과 바다를 공연 하는 문화예술회관이 있다 광주예술회관 옥상으로 드론 하나 날려보면 복잡한 금문로가 이쑤시개 하나만 해지고 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥만 해지고...(중략)
	2021.09.28. 거제문화 예술회관	(평균모리) 양정터널 아주터널지나 직진하다 좌회전 하면 노인과 바다를 공연 하는 문화예술회관이 있다. 거제문화예술회관 옥상으로 드론 하나 날려보면 복잡한 경부고속도로가 지렁이 꿈틀거리듯 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥만 해지고...(중략)
	2021.06.05. ~06.06 고양 어울림누리	(평균모리) 3호선 원당역 4번 출구 직진하다 우회전하면 노인과 바다를 공연 하는 어울림 극장이 있다. 고양 어울림극장 옥상위로 드론 하나 날려보면 복잡한 강벽분로가 이쑤시개 하나만 해지고 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥만 해지고...(중략)
	2021.06.17 경남문화 예술회관	(평균모리) 진주교나 진양교 건너 강변파라 오다보면 노인과 바다를 공연 하는 문화예술회관이 있다. 경남문화예술회관 옥상위로 드론 하나 날려보면 통영대전고속도로가 이쑤시개 하나만 해지고 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥만 해지고...(중략)
	2021.07.03. ~07.04 강동아트센터	(평균모리) 5호선 고덕역 4번출구 직진하다 우회전 하면 노인과 바다를 공연 하는 강동아트센터가 있다. 강동아트센터 옥상위로 드론하나 날려보면 올림픽대교가 이쑤시개 하나만 해지고 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥만 해지고...(중략)

250) 현재도 공연중인 <노인과 바다>의 공연용 대본위에 수기로 기록된 가사들이며, 모든 공연의 가사가 기록되어 있지 않아 기록이 남은 7개의 가사 변형 예시만을 표기하였다. 이자람, 「노인과 바다 공연용 대본」, 이자람 소장, 2019.

모든 가사는 서로 다르나 공통적으로 각 공연장 주변의 지명이나 도로명, 건물명을 언급하며 2막을 시작한다. 극장의 건물 위로 상상의 드론을 띄워 동해를 지나고 일본을 지나고 하와이와 태평양을 지나 북미를 거쳐 멕시코만의 노인과 청새치가 사투를 벌이고 쓰러져 있는 바다 위, 즉 1952년의 이야기 속으로 관객을 초대하여 맺는다. 이는 공연이 벌어지는 현장의 현장성과 이야기의 동시대성을 극대화한다. 동시에 제1막이 끝나고 현실로 돌아온 인터미션에서 다시금 제1막의 내용이 이어지는 제2막의 배경과 시간으로 관객을 초대하여 이야기 속으로 몰입시키는 효과를 낳는다. <노인과 바다> 중 ‘멕시코만 한 가운데’ 악곡의 제7장단 부터의 가사는 동일하다.²⁵¹⁾ 이 대목의 창작 의도는 두 가지였다. 하나는 관객이 인터미션 이후 다시 공연으로 잘 집중할 수 있도록 하는 방법으로 관객의 상상력을 통해 관객을 공연장 현장으로부터 서사의 배경 장소로 서서히 이동시키는 것이다. 다른 하나는 시공간의 이동이 자유로운 판소리의 특성을 살려 장르적 유희성을 극대화하는 것이었다.

둘째, <노인과 바다>에 나타나는 열린 구조가 무대화 과정에서 추가되는 경우를 살펴보겠다. 무대화 과정을 진행할 때 대본에는 없었던 발화 층위의 추가와 그로 인한 열린 구조의 생성이 이루어지기도 한다. 이는 다시금 대본으로 명시되기도 하고, 공연 실황에서 현장의 분위기에 따라 창작자가 선택적으로 사용하기도 한다. 다음은 <노인과 바다>의 무대화 과정 중에 열린 구조 삽입 양상의 예시이다.

251) “울릉도 독도 지나다 보니 동해 바다! 불빛 번쩍이는 도쿄를 지나 드넓은 태평양 위를 가로 질러 홀라 홀라 하와이를 지나 바다위로 뛰어다니는 날치 떼를 벗삼아 저 아메리카대륙으로 날아가자 유나이티드 스테이츠 오브 아메리카 아래 멕시코만 멕시코만 한가운데 웬 점이 하나 있다 내려가 보자 가까이 갈수록 선명해지는 붉은 파도 부채꼴로 퍼져나가는 선홍색 파도 파도 끝에는 시커먼 청새치가 작살을 옆구리에 꽂은 채 배를 드러내고 둥 둥 그 옆에는 작은 배 한 척이 출렁 출렁 배 위에는 막 떠오른 태양 빛을 받으며 쓰러져 있는 백발의 노인 여기가 바로 금방 커다란 싸움이 지나간 멕시코만 한 가운데.” 이자람, 「노인과 바다 공연용 대본」, 이자람 소장, 2019.

<표 31> <노인과 바다> ‘엘 캠페온’: 무대화 과정에서의 열린 구조 삽입

장- 곡명	사설
11장. 팔 씨름 생각- '엘 캠페온'	(중모리) 엘 캠페온 산티아고라 불리던 그 시절 어느 일요일 아침 부둣가에서 가장 힘이 센 찰스와 팔씨름이 시작됐다. 탁자위에 흰 분필로 선을 죽 그어놓고 팔꿈치 위치를 선 위에 딱 고정 시키고 구경하러 나온 어부들 돈을 걸어놓은 사람들 관중 가득한 속에서 팔씨름이 “죄송합니다.” 벌어진다. 아침부터 시작하여 팽팽하게 꿈쩍도 없이. “좀길어요.” 오후가 지나고 사람들은 밥도먹고 맥주도 마시며 들락날락...(중략) 찰스의 손을 탁자바닥에 납작. “감사합니다.” 꼬박 하루를 보낸 이 싸움 이후 사람들은 그를 엘 캠페온 엘 캠페온 챔피언이라 불렀지.

위 사설은 2019년 초연 공연실황 영상에서 연행된 내용을 옮긴 것이다. 중모리장단 악곡 진행 사이로 소리꾼/각색자로서의 발화 층위, 등장인물로서의 몸 행동, 서사자로서의 발화 층위가 나타나는 것을 볼 수 있다.

연구자는 초연의 무대화 과정에서 어느 날 충동적으로 상상의 관객에게 다가가 손을 내밀며 팔씨름을 권하는 행동을 취했고, 그날 이후부터 이 대목에 소리꾼/각색자로서의 발화 층위를 추가하여 관객과 팔씨름을 하는 직접 행동을 추가하여 악곡의 연행 양상을 변화시켰다.

그로 인해 위 악곡에서는 서사자와 자연인으로서의 소리꾼, 팔씨름하는 노인으로서의 등장인물까지 세 개의 층위가 한 번에 공존하며 표출된다. 이를 통해 관객은 이야기 속 노인의 팔씨름 대상인 찰스, 그 팔씨름을 지켜보는 이야기 속 구경하러 나온 어부들, 돈을 걸어놓은 사람들, 심판이 되는 경험을 하는 것이다.²⁵²⁾

이처럼 연구자와 창작진들은 이 작품에서 발화 층위가 다양하게 활용되는 것에 적극적인 동의가 되어 있는 상태로 무대화 과정을 진행하였다.

셋째, 관객의 반응에 의해 사설이 추가되는 경우이다. 예로 <노인과 바다>의 6장 허기에 나타나는 아니리 사설을 살펴보겠다. 변화 양상 비

252) 2021년 공연실황에서는 대본에 쓰여진 사설대로 소리를 쭉 이어가, 관객석으로의 진입이나 관객과 팔씨름을 하는 상황극은 사라진 양상이 나타난다. 이러한 변화는 코로나19바이러스로 인해 관객과의 접촉이 금지되면서 일어났다.

교를 위해 2019년의 첫 공연 대본과 2021년 공연 실황에서의 차이를 살펴보면 다음과 같다.

<표 32> <노인과 바다> ‘아니리(쿠바음식)’: 관객 반응에 의한 사설 변형

장	구분	사설
6장. 허기	④ 2019. 11.11 대본	(아니리) (중략)...청새치를 만날 줄 예상도 못했던 노인은 사실 오늘 아침 커피 한잔 먹고 나왔으니 아 얼마나 배고플까. 진짜 배고프겠다. 어제 니콜하고 저녁으로 먹은 모로스 이 크리스티아노스가 스물 네시간 전에 마지막으로 먹은 식사로구나. 헤밍웨이씨 소설 초입에, 노인이 쿠바인들의 주식인 모로스 이 크리스티아노스와 프라타노를 먹는 장면이 있는데 대체 그 음식이 무슨 맛인지 알아야 소리를 하든 아니리를 하든지 할 터인데 한국땅에는 모로스 이 크리스티아노스를 파는 쿠바 음식점이 단 한군데도 없구나. 대본쯤 잘 써보자 싶어 카리브해 음식이라도, 아니면 멕시코음식이라도 먹자하고 한 여름 저녁에 이태원 골목 골목을 헤메며 엉뚱한 퀘사디아와 과카몰리만 맛있게 먹고 돌아왔다.
	⑤ 2021 .09.28. 거제문화 예술회관 공연실황	(아니리) (중략)...아유 사실 아침에 커피한잔 먹고 나왔으니 얼마나 배고고플까. 응? 마지막 먹은 끼니라고는 어제저녁에 니콜하고 마주앉아 먹은 모로스 이 크리스티아노스, 이게 마지막 먹은 끼니니 얼마나 배고고플까. 헤밍웨이씨 소설 초입에 이 니콜하고 산타아고가 마주앉아 쿠바인들의 주식인 모로스 이 크리스티아노스와 프라타노를 먹는 장면이 있는데 아니 그걸 제가 맛을 봐야 여러분께 소리를 해드리든지 거 뭐 얘기라도 헤드릴텐데 한국땅에는 모로스 이 크리스티아노스를 파는 음식점이 한군데도 없었구나. <u>이게 왜 과거형이냐면, 그럼 지금은 있다는 얘긴데. 제가 이 노인과 바다 판소리 대본을 쓰는 2019년만 해도 없었거든요 한군데도 없었거든요 근데 오늘처럼 이렇게 귀한 관객분들을 만나러 한국 여기저기를 다니다보니까 제보가 들어왔습니다. 생겼다고. 2020년인가 2021년인가 저 흥대앞에 어디 생겼다고. 아니 현대 제가 그걸 맛을 보러가기도 좀 그렇고 응? 대본 잘 써가지고 소리로도 잘 만들었는데 이걸 뜯어 고치자니 그것도 어렵고. 아직 맛을 못봤으니 2019년 대본 대로 허자면, 여러분들께 얘기를 잘 해드리고자 싶어 거 어디 가까운 멕시코 음식이라도, 아니면 뭐 그 카리브해 음식이라도 먹어보자 하고 그 더운 여름 우리 연출 박지혜랑 둘이서 이태원 골목 골목을 누비다가 엉뚱한 퀘사디아와 과카몰리만 맛있게 먹고 돌아왔더란다.</u>

위 예시는 소리꾼/각색자로서의 발화 층위를 활용하여, 관객 반응에 의한 작품 내용의 변화를 다시 관객에게 직접 밝힘으로써 관객을 판소리라는 장르 안으로 끌어들이는 효과를 보인다.

2019년 초연 당시 이 대목의 내용은 ‘<노인과 바다> 대본을 잘 써보려고 소설에 등장하는 요리를 찾아다녔지만 실패하여 이태원에서 쿠바와 가까운 멕시코 음식을 먹었다’는 내용이다.(A) 실제로 연구자는 대본 창작 기간에 소설에 등장하는 음식²⁵³⁾을 먹어보려 국내 쿠바 음식점을 찾아보았으나 찾지 못하였고 그 대신 이태원에 있는 멕시코 음식점을 찾아가 과카몰리와 퀘사디아를 먹은 경험이 있었는데 이를 그대로 대본에 삽입한 것이다. 관객은 자신들이 직접 가볼 수 있고 맛볼 수 있는 동네와 외국 음식을 언급하는 무대 위 소리꾼에게 친근감을 느끼고, 이는 소리꾼이 진행하는 이야기와 거리를 좁히는 효과를 가져온다.

그런데 이 대목은 관객에 의하여 표의 B 부분과 같이 ‘2021년 공연 실황의 사설에서는 한국 땅에 쿠바 요리를 파는 곳이 생겼다는 제보를 관객으로부터 받았으나 이제 와 이 대목을 뜯어고치기는 어려우니 2019년 대본대로 진행하겠다.’는 내용으로 사설이 변화하게 된다. 실제로 관객의 제보를 받은 이후 직접 쿠바 음식을 맛보고 사설을 바꿔야 할까 고민하였으나, 그보다 이를 활용하여 관객과의 거리를 좁히는 도구로서 활용하는 것을 선택한 것이다.

이는 관객의 반응에 의해 사설을 변형한 사례이다. 관객을 응대하는 ‘도입단가’ 직후 인사 구간이나 ‘역시 산티아고’ 이후 장단 알려주기 대목에서도 관객의 반응에 의한 사설의 변화가 나타난다. 이는 <노인과 바다>가 관객과의 소통에 적극적인 입장을 갖고 자유롭게 작품을 변화시켜 가고 있음을 보여준다.

이상으로 <노인과 바다>의 열린 구조 삽입과 그로 인해 발생하는 작품 연행 양상의 변화를 살펴보았다. 그 양상은 ‘사설 짜기 과정에서 대본에 미리 설정하는 경우’, ‘무대화 과정을 진행할 때 새로이 생성된 경우’, ‘관객의 반응에 의해 새로이 추가된 경우’로 대별되었다. <노인과 바다>는 사설 짜기 과정 · 사설과 음악의 무대화 과정 · 공연 연행 과정 모두

253) 소설에는 음식명이 기재되어있지 않고 ‘김정콩 쌀밥’이나 ‘바나나 튀김’으로 쓰여져 있다. 연구자는 이를 ‘쿠바, 김정콩 쌀밥, 바나나 튀김’으로 검색하여 ‘모로스 이 스텨스티아노스’와 ‘프라타노’라는 요리를 발견하였다. 이 음식을 먹어보려 국내 쿠바 음식점을 찾아보았으나 판매하는 음식점을 찾을 수 없었다.

에서 사실의 변화를 허용하고 있다. 이는 <적벽가>의 전승 과정에서 중요 대목을 중심으로 그 주변의 서사들이 변화했던 창작의 양상과 유사하다. 전승 과정이 부재한 <노인과 바다>는 연행의 반복을 통해 열린 구조 구간에서 변화를 일으킨다. 관객과의 소통을 목적으로 하여 설정된 열린 구조는 관객 반응을 수정의 지표로 삼고 있기 때문이다. 이는 판소리가 창작과 연행을 반복하며 계속 생명력을 유지할 수 있게 하는 재창작의 영역이라 할 수 있다.

3. 전통적 연행 구조의 양식화

전통 판소리 공연 연행에서는 본사가²⁵⁴⁾ 전에 단가로 목을 풀고 청중을 살피는 문화가 있다.²⁵⁵⁾ 단가를 부른 후 본 이야기를 진행하고, 본사가 완창일 경우에 완창의 종지는 뒷풀이로 맺는다. 뒷풀이는 각 바탕소리의 사설에 포함되어 있으나 단가는 포함되어 있지 않다.

연구자는 <사천가>, <억척가>, <이방인의 노래>, <노인과 바다>에서 모두 단가-본사가-뒷풀이의 구성을 갖추어 사설을 창작하였다.²⁵⁶⁾ 전통 판소리의 완창 연행에서 나타나는 본사가-뒷풀이 양식을 따르고 공연 전 단가를 부르는 관례를 작품 안에 포함하여 양식화 한 것이다. 이는 판소리의 전통성을 표방하고 관객과 인사를 나누기에 적합하다.

본 절에서는 <노인과 바다>의 단가와 뒷풀이 악곡을 전통 판소리의 기존 단가 및 뒷풀이와의 비교분석을 통해 살핀 후, 연구자가 추구하는

254) 단가 이후 진행할 그날의 공연 대목으로, 전통 판소리 5대가의 눈대목이나 완창을 일컫는다.

255) 조동일·김홍규, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1978, 20쪽.

256) 나열된 작품들은 연구자가 공연 기획-사설-작창-연행의 과정을 모두 수행한 작품들이다. 연구자가 창작을 하되 연행자로서 무대에 서지 않았던 작품들의 경우 모두 도입부에서 단가가 나타나지 않는다. 연구자는 본인이 소리꾼으로서 무대에서 연행하게 될 작품의 경우에만 ‘소리꾼/각색자로서의 발화 층위’를 활용한 단가로 전체 서사를 시작하였다.

장편 창작 판소리의 단가-본사가-뒷풀이 구조의 양식화를 논하겠다.

1) 단가

단가로 창작 판소리 공연을 시작하는 것은 소리꾼으로서 관객에게 인사를 건네기에 적절한 방법이다. <노인과 바다>의 시작 악곡은 ‘도입단가’로, 중모리장단의 우평조와 계면조로 이루어졌다. 전통 판소리의 단가 <편시춘>, <사철가>와 동일한 문장과 유사한 선율을 부분적으로 사용하였다. <노인과 바다> 중 ‘도입단가’의 가사는 아래와 같다.

“아서라 세상사 쓸곳없다 군불건 동원도리 편시춘 창가소부야 웃들
마라(①) 지나간일 헤아리니 내가 현일이 무엇인고 다 지나와 돌아보
니 저 들판에 풀이였구나(②) 어화 세상 벗님들아 인생이 긴 듯 허다
가도 아차한번 죽어지면은 북망산천 흙이로구나(③) 노세놀아 놀수
있을 때 열심히 놀아 놀아도 너무 허망히 놀면 통장잔고 보며 후회
가 되나니 바쁠 때 일하고 한가할 때 틈타서 거드렁 거리고 놀아
(④).”

-<노인과 바다> 중 도입단가²⁵⁷⁾

시작부분은 단가<편시춘>의 앞부분과 동일한 문장과 유사한 선율진행으로 시작하다가(①) 서사자의 자조적인 이야기로 사설이 진행되고(②) 이후 전통 판소리 단가<사철가>에 나타나는 문장과 선율로 진행한다.(③) 그 후 관객에게 직접 말을 건네는 사설과 태도²⁵⁸⁾로 끝을 맺는데 이 또한 <사철가>의 종지와 동일한 문장과 선율을 차용한다.(④) ①, ③ 구간을 차용 대상 대목의 악보와 함께 비교하면 다음과 같다.

257) 이자람, 『이자람 판소리 <노인과 바다> 대본』, 2020, 본인 소장.

258) 공연 실황에서 소리꾼은 “노세 놀아”의 가사로 진입할 때 이전보다 적극적으로 관객에게 몸을 굽히고 눈을 맞추며 소리를 한다. <노인과 바다>(2019년 11월) 초연 실황 영상, 두산아트센터 제공.

<악보 3> <편시춘>(성창순 창) 제1~3장단

♩ = 110 (중모리)

아 서 라 세 - 상 사 - 쓸 곳 없 다

군 불 견 - - 동 원 도 리 편 시 춘

창 가 소 - 부 야 웃 들 - 마 라

<악보 4> <노인과 바다> '도입단가' 제1~3장단

실음은 장6도 높음
♩ = 78 ~ 82 (중모리)

아 서 라 세 상 사 쓸 곳 없 다

군 불 견 - - 동 원 도 리 편 - 시 춘

창 가 소 - 부 야 웃 들 - 마 라

위 악보들은 성창순 창 <편시춘>의 1~3장단과 <노인과 바다> '도입단가'의 1~3장단 악보이다. '도입단가'의 구성음은 Re, Sol, do, re, mi, sol이며 주요음은 do, re, mi 이고 re-do-La의 선율형이 나타나는(⑤) 우조이다. <편시춘>의 구성음은 Re, Sol, do, re, mi, la이며 주요음은 do, re, mi이고 '도입단가'와 마찬가지로 re-do-La의 선율틀이 나타나는 우조이다. 둘은 내드름(①)과 아래음으로부터 끌어올리는 음의 높이(②)에서 작은 차이가 나타나지만, 제2장단의 선율형(③)과 제3장단의 종지형(④)

은 동일하다.

<노인과 바다>의 ‘도입 단가’에서 기존의 단가를 활용한 이유는 작창의 수고를 더는 동시에 보다 다양한 효과를 얻을 수 있기 때문이다. 또한 <편시춘>의 도입부를 사용한 이유는 <노인과 바다>에서 말하고자 하는 바와 가장 가까운 사설을 가졌기 때문이다.

현대인들이 ‘아서라 세상사 쓸곳없다’라는 표현을 일상에서 사용하기는 어렵다. 이는 전통적인 문체와 감성이다. 그러나 이를 ‘여러분, 이런저런 세상 이야기들이 사실은 참 작은 것들이에요’와 같은 현대적 구어체로 표현하기보다 <편시춘>의 문장을 그대로 가져와 사용함으로써, 좀 더 멋지고 수려한 문장을 사용하게 된다. 더불어 단가의 활용을 통해 전통의 맥락 위에 이 공연이 있음을 표방할 수 있다.

<악보 5> <사철가>(조상현 창) 제29~30장단

<악보 6> <노인과 바다> ‘도입단가’ 제 8~11장단

앞의 두 악보는 단가 중반부에서 유사한 선율과 문장이 나타나는 부분

의 악보들이다. <노인과 바다> 중 ‘도입단가’ 제10장단의 ‘아차 한번 죽어 지면은’의 선율과 장단 붙임은 <사철가> 동일 구간의 각 음절의 박을 늘린 것이다(①). <사철가>의 제29마디 제7박부터 제12박까지의 6박에서 나타나는(②) ‘아차 한번 죽어지면’의 길이를 두 배로 늘려 <노인과 바다>의 ‘도입단가’에서는 1장단에 걸쳐 표현하였다.

그 뒤에 이어 나타나는 ‘북망산천’은 두 곡 모두 mi음으로 시작하여 do-Si-La로 하행한다. mi음에서는 동일음을 두 번 내고 바로 do음으로 내려오는 시김새의 형태로 진행한다(③). 종지 구간인 ‘흠이로구나’도 두 곡 모두 mi-do-Si-La로 진행하는 선율형(④)으로, 계면조로 변조가 이루어졌다.

앞서 살펴본 <편시춘>과 마찬가지로, 관객에게 전달하고자 하는 내용의 표현을 위해 활용한 것이 바로 <사철가>의 ‘아차 한번 죽어 지면 북망산천 흠이로구나’이다. 사철가의 이 사설은 ‘우리들의 인생이 사실 죽고 나면 아무것도 아니다’라는 뜻의 내용을 ‘흠’에 비유하여 멋스럽게 표현하였다. 전통적인 멋을 활용하면서 동시에 이 작품의 전통적 창작 기반을 보여줄 수 있기 때문에 <사철가> 사설에서 이 부분을 선택하여 사용하였다.

<노인과 바다> 중 ‘도입단가’ 악곡의 종지형 또한 단가<사철가>를 차용하였는데 그 악보는 다음과 같다.

<악보 7> <사철가>(조상현 창) 제29~30장단

42 한 잔 - - - 더 먹 소 들 먹 게 허 면 서 -

43 거 - 드 령 거 리고 - 놀 아 보 세

<악보 8> <노인과 바다> ‘도입단가’ 제15~16장단

15 바 뵈 - 때 일 하고 한 가 할 - 때 틈 - 타 서 -

16 거 드 령 - - 거 리고 - - 오 - 놀 아 -

두 악보는 모두 각 단가의 마지막 두 장단이다. 그 중 첫 번째 장단의 후반부 6박의 선율진행이 Mi-La-do(mi-do)-Si로 짜여져있다(①). 이어서 마지막 장단의 선율형도 La-(la-)mi-do-Si-mi-do-Si-La로 유사하게 진행되며, 이 부분은 사실 또한 “거드령 거리고 놀아(보세)”로 동일하다(②). ‘거드령 거리고 놀아(보세/보자)’는 대부분의 기존 단가에서 동일하게 나타나는 종지 문장²⁵⁹⁾으로, 각 곡의 종지 선율 또한 유사하게 진행된다.

이와 같이 <노인과 바다>의 ‘도입단가’는 내드름부터 종지까지 기존 단가들의 문장과 선율을 사용하며 기존 단가의 연행 목적, 성격까지 활용한다. 이와 같은 기존 단가의 활용은 관객에게 전통적 판소리 공연 양식을 선보이며 인사를 건넨다는 이점, 판소리를 만들 때 편리함과 더불어 전통성을 확보하게 한다는 이점이 있다.

<노인과 바다>의 단가가 연구자의 이전 작품의 단가와 어떠한 변별점이 있는지 살펴보기 위해 <사천가>, <억척가>, <이방인의 노래> 단가의 사실과 비교를 시도하였다.

259) <사철가>, <광대가>, <백발가>, <편시춘> 등의 종지가 그러하다.

260) 이자람, 『이자람 2008 사천가 프로그램북』, 두산아트센터 제작, 20쪽 대본 인용.

<표 33> 이자람 창작 관소리 작품별 단가 사설 비교

작품명	사설 내용
사천가 260)	이산저산 꽃이 피니 분명코 봄이로구나 봄은 찾아 왔것마는 세상사 쓸쓸 허구나 스물 아홉 내청춘에 모르는 것 투성이로다 대책없이 이팔에 나와 갈 곳 할 것 바이없어 어느 곳에 내 몸 하나 편히 기대어보나. 근면성실 착하게 살아간다고 이 한몸 행복해지지 않으니 내 한 몸 홀로서 세상을 살아가는게 이다지도 어려우나 어화세상 벗님들아 홀로태어난 우리네가 이렇게 모인것도 하늘아래 인연이니 알수없는 세상사 안주삼아 술도한잔 기울이고 맞장구도 열씨구 처가며 이야기 한판 풀어봅세.
억척가 261)	아서라 세상사 쓸곳 없다 학력은 높아져도 상식은 부족하고 지식이 쌓여가나 지혜는 모자르고 정보는 많아져도 마음 들 곳 찾기 어려워라 세상은 점점 화려해져 가는데 우리네 주머니는 텅텅 비어 가고 어디든 갈 수 있으나 피부가 계급장이요 언어가 티켓이다. 세계가 하나라고 큰 땅에 사람들은 쓰레기를 선심쓰듯 작은 땅으로 나눠주고 세계가 하나라며 서로를 간섭하고 세계가 하나라는데 우리 몸은 두 동강이네. 이내 한말 들어보소 사람으로 태어나 제 한몸 돌보는 것이 때로는 악이되고 때로는 독이되는 모순 가득한 세상에 대한민국 땅에 태어나 관소리 한자락 들을 수는 있으니 어찌 아니 좋을 소냐 잠시잠간 이더래도 세상근심 내려놓고 우스팡스럽고 슬픈 억척네 이야기 들어보소.
이방인의 노래 ²⁶²⁾	①인생백년 꿈과 같다 삶에 바람들 사이에 일렁이는 시간들이여 수많은 시간의 조각들조차 부질없이 흩어지는 ②이 죽음의 미소야 인생백년 꿈과 같다 시간의 무덤들이 가엸은 나의 찬란한 젊음아 위대한 혁명 영광의 기억들이 삶이란 것이 아직 맛보지 못한 과자 한조각을 닮았다니
노인과 바다	아서라 세상사 쓸곳 없다 군불건 동원도리 편시춘 창가소부야 웃들마라 지나간일 헤아리니 내가 험 일이 무엇인고 다 지나와 돌아보니 저 들판에 풀이었구나 어화세상 벗님네들 인생이 긴듯 허다가도 아차한번 죽어지면은 북망산천 흙이로구나 노세 놀아 놀 수 있을 때 열심히 놀아 놀아도 너무 허망히 놀면 통장잔고 보며 후회가 되나니 바쁠때 일하고 한가할 때 틈타서 거드렁 거리고 놀아

네 작품의 단가에서 보이는 공통점은 전체 서사를 관통하는 소리꾼/각색자로서의 발화 층위의 태도가 드러나는 것이다. <사천가>에서는 ‘내 한 몸 홀로서 세상을 살아가는 게 이다지도 어려우나’의 물음으로 전체 서사가 진행된다. <억척가>에서는 ‘사람으로 태어나 제 한몸 돌보는 것

261) 이자람, <억척가 ver1 대본>, 2011, 1쪽.

262) 이자람, <이방인의 노래 대본>, 2020, 1쪽.

이 때로는 악이 되고 때로는 독이 되는 모순 가득한 세상'을 억척네의 비극적인 이야기로 풍자한다.

<이방인의 노래>는 네 작품 중 유일하게 단가에서 등장인물이 나타나는데, ①구간은 소리꾼의 태도와 표정, 성음으로 연행하고 ②구간에서는 잠시 호흡을 바꾸는 시간을 가지며 몸의 모양과 호흡, 부채를 잡는 모양과 성음을 변화시켜 진행한다. 관객들은 대부분 이 순간 소리꾼→지팡이를 짚은 노인으로 인물이 변화하는 것을 감지한다. 이를 통해 관객에게 인사를 하는 소리꾼의 태도로 시작해서 곧바로 서사로 진입하는 효과를 만든다.²⁶³⁾

이후 <노인과 바다>의 단가에서는 <사천가>나 <억척가>의 단가처럼 정확한 주제의식을 나타내지는 않되, 기존 단가의 보편적 관용구와 같은 문장들을 사용하여 '판소리 단가의 태도'로 '놀 수 있을 때 열심히 놀자'는 작품 서사에 부합하는 삶의 태도를 제시하며 관객과 인사를 한다. 기존 단가의 장점을 활용하되 명확한 서사의 주제를 드러내기보다 공연을 열며 청중을 살피는 기존 단가의 역할에 충실하게 공연을 시작한다.

이러한 단가의 활용으로 관객들은 공연 시작 시 전통적인 판소리 향유층과 같이 소리꾼의 기량이나 그날의 공연 분위기를 가늠할 수 있으며, 판소리가 낯선 관객들도 판소리 연행방식에 익숙해지는 시간을 가질 수 있다.

2) 뒷풀이

단가 이후 약 103분 길이의 본사가²⁶⁴⁾가 다 진행되고 나면 마지막 악곡인 '뒷풀이'로 전체 음악을 맺는다. 그 또한 전통 판소리 5대가의 뒷풀이에서 동일하게 사용되는 엇중모리와 우평조의 조합²⁶⁵⁾과 문장들을 활

263) 단가(혹은 시작 부분의 아니리)에서 전체 서사를 드러내는 시도들이 이 시기 연구자의 창작 판소리 사설들에서 나타난다. 작품은 <이방인의 노래> <판소리 단편선'주요섭'_추물/살인> <여보세요> <소녀가>가 있다.

264) 거제문화예술회관에서 <노인과 바다>공연실황 자료를 기준으로 하여 공연 전체 길이는 인터미션 미포함 1시간 50분 38초이며, 단가와 현대 구어체 인사구간 4분 30초와 뒷풀이 2분 12초를 뺀 본 이야기의 길이는 1시간 43분 56초로 나타난다.

용한다. <노인과 바다>의 뒷풀이 양상을 살펴보기 위해 전통 판소리 <적벽가>의 뒷풀이 악곡과 비교해 보겠다.

<악보 9> <적벽가> ‘뒷풀이’(송순집 창) 제5~10장단

5
관공은 화용도 좁은 길에 맹덕이를 살려 주니

7
인후허신관공이름 천추어빛나더라

9
그뒤야뉘가-알리여질-더질

<악보 10> <노인과 바다> ‘뒷풀이’ 제23~26장단

23
여-러-분들궁둥이도아프실테요 고수님허리-도걱정이오

25
이-자-람이몸도부서질-지경이니 이만어질더질

예시 악보는 <적벽가>와 <노인과 바다>의 ‘뒷풀이’ 악곡 종지부분의 악보이다. <노인과 바다> ‘뒷풀이’의 종지선율 구성음은 Sol, do, re, fa, sol, la, do’이고 주요음은 do, re, fa, sol로 do음으로 종지하는 평조이다.²⁶⁶⁾ <적벽가> ‘뒷풀이’의 종지선율을 구성음은 Sol, do, re, fa, sol이고

265) “엇중모리+우평조의 사설의 극적 상황에는 어느 내력을 고하거나 판소리의 뒷푸리가 불리워진다.” 이보형, 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단·조의 구성」, 『예술원논문집』14집, 대한민국예술원, 1975, 162~163쪽.

266) 이보형이 정리한 판소리의 중중모리-평조는 구성음이 Sol, La, do, re, mi(fa)이고 주요음은 Sol, do, re이며 선율틀은 Sol-ro-re-do이다. 이보형, 「판소리와 산조에서 우조와 평조 연구」, 『국립민속국악원 논문집』창간호, 국립국악원, 1989.

주요음은 do, re, fa, sol로 do음으로 종지하는 평조이다. 양자의 구성음은 la, do' 음의 차이만 보이며 나머지 구성음과 주요음, 종지음이 동일하다. Sol-fa-re-do로 진행되는 선율형(①)과 re음의 퇴성(②), re-do음의 장2도 하행 진행시 나타나는 re음의 요성(③), 마지막 음보인 '어질 더질'의 re-(do)-sol-Sol-do 선율형(④)이 공통점이다.

<노인과 바다> 뒷풀이의 전체 사설은 아래와 같다.

(엇중모리) 아마도 노인은 손의 상처가 아물기도 전에 새벽 두시면 짐을 챙겨 바다로 나아갈 것이고 저 바다도 여느때처럼 호락호락 하진 않을 테지만 그들의 삶은 변함없이 계속 시간을 타고 나아간다(①) 삶이 갑자기 꽃가루를 뿌려주건 갑작스레 모든 것을 빼앗아가건 매일매일 찾아오는 아침과 저녁을 헤쳐나가는 우리들이 그렇듯이 어부는 바다로 소리꾼은 판으로 삶이주는 일회일비에 열심히 회하고 열심히 비하며 계속해서 먹고 자자 끊임없이 먹고 싸자 다가올 생을 뉘알리요(②) 고수님 허리도 아프실테요 여러분들 궁둥이도 아프실테요 이자람이 몸도 부서질 지경이니 어질 더질(③)

<노인과 바다>의 뒷풀이는 엇중모리 장단으로 진행되며, 전체 사설은 등장인물에 대한 소회(①), 삶을 대하는 태도에 대한 각색자이자 소리꾼으로서의 의견(②), 관객·고수·소리꾼 본인의 수고로 내용이 구성되며, '어질더질'로 사설을 맺고 있다(③). 이는 전통 판소리의 뒷풀이 사설 구성과 유사하다. 전통 판소리에서 나타나는 뒷풀이를 살펴보면 모두 엇중모리+우평조로 이루어져 있고 사설의 내용은 본 이야기를 정리한 후 '어질더질'로 끝나는 공통점이 있다. 이를 정리하면 아래 표와 같다.²⁶⁷⁾

267) 전통 판소리 5대가의 유파에 따른 사설 판본이 다양하며, 각색자가 전통 판소리를 수용하고 차용하거나 활용하는 판본이 대부분 본인이 배웠던 판본을 기준으로 할 것이기에 전통 판소리 비교 대상 선정 시 각색자가 스승들에게 사사한 판본들을 중심으로 하였다.

268) <강산제 보성소리 이자람 심청가> 가사집, 서울: 예술컴, 2001.

<표 34> 전통 판소리 5대가의 뒷풀이 사설 비교

	심청가 ²⁶⁸⁾	춘향가 ²⁶⁹⁾	수궁가 ²⁷⁰⁾	적벽가 ²⁷¹⁾	홍보가 ²⁷²⁾
장단	엇중모리	엇중모리	엇중모리	엇중모리	엇중모리
악조	우평조	우평조	우평조	우평조	우평조
사설 내용	심봉사, 안씨맹인, 귀덕어미, 도화동 백성들의 결말 언급	춘향이가 정렬부인이 되고 팔남이녀 두고 해로 백년함을 언급	본 이야기 정리, 별주부와 토끼의 본 이야기 이후 안부 언급	제갈량, 장익덕의 본 이야기 이후의 전개 언급, 관공의 인후함을 칭송	놀보 개과천선, 형제 화목, 대대손손 충·효·화목 언급
맺는 문장	그 뒤야 뉘알리요 더질더질	그 뒤야 뉘알리요 언재무궁이나 어질 더질	그 뒤야 뉘가 알리오 언재무궁이나 고수 팔도 아플 것이요 김연수 목도 아플 지경이니 어질더질	그 뒤야 뉘가 알리 언재무궁이나 송순섭이 목도 아프고 고수 팔도 아플테니 더질 더질	그 뒤야 뉘가 알리 언재무궁이나 더질더질

위의 표에서 나타나는 전통 판소리 5대가 뒷풀이의 공통점은 악곡이 엇중모리장단과 우평조의 악조로 짜여있다는 점과 사설에서 서사 속 인물들의 서사 이후의 결말을 언급한 후 ‘그 뒤야 뉘 알리요/더질 더질(혹은 어질 더질)’로 마지막 문장이 끝나는 것이다. <심청가>를 제외하면 <춘향가>, <수궁가>, <적벽가>, <홍보가>의 마지막 문장에는 ‘언재무궁이나²⁷³⁾’를 포함하고 있고 <수궁가>와 <적벽가>에서는 긴 완창을 끝낸 후의 소리꾼과 고수의 수고를 언급한다.

<노인과 바다>의 뒷풀이에서는 ‘삶을 대하는 태도에 대한 각색자이자

269) 김연수, 『대본 춘향가』, 한국국악예술학교, 1967, 317쪽.

270) 김연수, 『대본 수궁가』, 문화재관리국, 1974, 103쪽.

271) 송순섭, 『송만갑-박봉술바다 동편제적벽가대본』, 운산송순섭판소리연구원·한국국악협회광주광역시지회, 예술인마을, 2007, 119쪽.

272) 송순섭, 앞의 책, 142쪽.

273) “할말은 끝없이 많으니”라는 뜻. 송순섭, 앞의 책, 228쪽 주석풀이 인용.

소리꾼으로서의 의견’과 ‘관객의 수고’에 대한 언급을 추가하였다. <노인과 바다>는 전통 판소리에 비하여 소리꾼/각색자로서의 발화 층위가 더욱 적극적인 태도와 화법으로 나타난다. 그러한 맥락에서 뒷풀이에서도 관객에게 소리꾼이 자신의 의견을 피력하고 관객을 직접적으로 언급하는 것이다.

3) 단가-본사가-뒷풀이 구조의 양식화

연구자의 단가-본사가-뒷풀이로 판소리를 창작하는 구조 양식은 이전 작품인 <사천가>와 <억척가>, <이방인의 노래>에서도 나타난다. 이는 전통적인 구조를 따른 것이며, 현대 관객의 특성에 맞추어 판소리에 대한 설명을 추가하여 양식화하였다. 작품에 따라 단가와 본사가 사이의 구어체 인사의 유무가 상이한데, 그를 표로 만들어 보면 다음과 같다.

<표 35> 이자람 창작 판소리 작품별 구조 비교

	단가	인사	본사가 진입	뒷풀이
사천가	중모리 : <사천가>로 시작하여 착하게 살아보려 했지만 어렵다는 말로 맺음	아니리 : 소리꾼/각색자로서 현대 구어체로 자기소개, 취임새 알려주기	아니리 : 아니리조로 말투를 바꾸어 서사로 진입	엇중모리 : 등장인물에 대한 소회를 언급하고 관객·소리꾼 조건을 언급하며 ‘어질 더질’로 끝냄
억척가	중모리 : <편시춘>으로 시작하여 자본주의의 모순을 나열하며 억척이의 이야기를 할 것을 예고하며 맺음	없음	아니리 : <적벽가>의 첫 아니리를 읊다가 태도를 바꾸어 서사로 진입	엇중모리 : <u>관객에게 질문을 던짐, 삶의 태도를 제시함,</u> 등장인물에 대한 소회를 언급하고 관객·소리꾼 조건을 언급하며 ‘어질 더질’로 끝냄

이방인의 노래	중모리 : 소리꾼이 부르는 <인생백년>으로 시작하여 등장인물인 노인의 자조 섞인 독백으로 변화하는 중모리	아니리 : 소리꾼/각색자로서 현대 구어체로 자기소개, 고수 소개, 공연소개, 판소리와 취입새 소개	아니리 : 말투를 아니리조로 바꾸어 서사로 진입	엇중모리 : 등장인물들이 만나고 헤어지는 이 이야기가 소중하다 며 관객·악사·소리꾼 컨디션을 언급하고 ‘어질 더질’로 끝냄
노인과 바다	중모리: <편지춘>과 <사철가>를 활용하여 관객에게 말걸기	아니리 : 소리꾼/각색자로서 현대 구어체로 자기소개, 고수 소개, 공연소개, 판소리와 취입새 소개	아니리 : 말투를 아니리조로 바꾸어 서사로 진입	엇중모리 : 주인공에 대한 사회 언급, 삶의 태도 언급 , 고수·관객·소리꾼 컨디션 언급 후 ‘어질 더질’로 끝냄

네 작품 모두 중모리장단의 단가로 시작하였고 단가의 시작은 전통 판소리 단가의 시작 부분의 문장이나 선율을 차용한다. 또한 단가에서 관객에게 의문을 제기하거나 자신의 이야기를 털어놓는 등 관객과의 거리 좁히기를 시도한다.

단가 이후 <사천가>와 <이방인의 노래>, <노인과 바다>에서는 현대 구어체 말투로 자기소개를 하고 취입새를 알려준 후, 아니리조로 말투를 변화시켜 본 이야기로 진입한다. 연구자가 판소리 창작을 거듭하며 이 인사의 구간에서 변화한 것이 있다. 바로 소개의 부분이다. <사천가>에서는 자기소개와 취입새 알려주기만 진행하던 것이, <이방인의 노래>와 <노인과 바다>에서는 자기소개와 취입새뿐 아니라 고수, 관객, 공연에 대한 소개를 추가했다. 이는 반복되는 공연경험을 통해 관객이 판소리에 대한 지식이나 경험이 많을수록 판소리 양식의 공연을 더욱 편안히 즐길 수 있다는 것을 발견하여 인사구간에서 양식화한 것이다.²⁷⁴⁾

274) <사천가>와 <역척가>, <이방인의 노래>와 <노인과 바다>의 드라마트루기가 다른 인물인 것도 이에 영향이 있다. <이방인의 노래>와 <노인과 바다>의 드라마트루기인 박지혜는 공연마다 객석에서 관객으로서 공연을 감상한 후 “취입새 소개를 좀 더 구체적으로 여유롭게 해도 좋을 것 같습니다.” “장단을 좀 더

인사 이후 본사가 진입에서는 말투를 바꾸거나 태도를 바꾸어 서사로 진입하는 양상이 모든 작품에서 나타난다. 이 지점은 소리꾼/각색자로서의 발화 층위에서 서사자료의 발화 층위로의 진입을 나타내며, 이러한 태도와 말투의 변화로 서사를 시작하면 관객은 ‘지금부터 본격적인 이야기를 듣게 됨’을 인식한다.

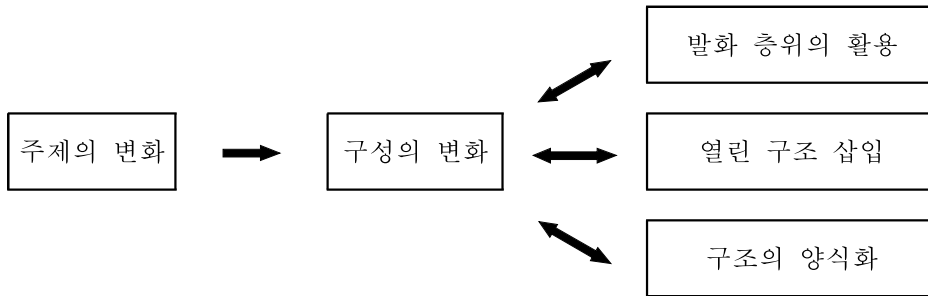
본사가 이후 진행하는 뒷풀이에서 네 작품 모두 소리꾼/각색자로서 본사가의 등장인물이나 사건에 대한 입장을 표명한다. 또한 여기서 더 나아가 <억척가>와 <이방인의 노래>, <노인과 바다>에서는 소리꾼/각색자가 관객에게 삶의 태도를 제시한다. 연구자는 창작 판소리 작업을 거듭하며 점차 연행시 각색자로서의 정체성과 소리꾼으로서의 정체성이 중첩되어왔다. 그로 인해 창작이 거듭될수록 ‘소리꾼/각색자로서의 발화 층위의 활용도 이전보다 더 적극적으로 쓰여졌는데, 이러한 양상이 뒷풀이에서도 보이는 것이다.

연구자의 창작 판소리 뒷풀이의 마지막 문장은 모두 ‘어질 더질’로 끝난다.²⁷⁵⁾ 또한 단가-본사가-뒷풀이 구성을 갖는다. 이렇게 전통 판소리의 양식을 차용함으로써 두 가지를 획득할 수 있다. 하나는 창작 판소리 작품이 전통적인 판소리 창작 방식과 연행방식을 따르고 있음을 표방하는 것이고, 또 하나는 전통 판소리의 선율과 문장의 차용을 통해 검증된 멋을 사용하는 것이다.

이상의 <노인과 바다> 사설 짜기의 과정을 정리하면 다음과 같다.

알면 재미있게 볼 것 같은데 그게 아쉬워요.”와 같은 피드백을 주었으며, 그에 따라 연구자는 지속적으로 연행을 수정하여 작품을 완성해왔다. 이러한 과정을 통해 ‘인사’ 구간의 아니리 내용들이 <노인과 바다>와 같이 양식화 된 것이다.
275) 연구자가 창작 과정부터 연행까지 모두 담당할 창작 판소리에 한한다.

<표 36> <노인과 바다> 사설 짜기 과정



사설 짜기 과정에서는 주제의 변화와 구성의 변화가 이루어지는데 구성의 변화는 발화 층위의 활용과 열린 구조 삽입, 구조의 양식화와 영향을 주고받으며 완성을 이룬다. 그리고 이 과정에서 창, 아니리, 발화 층위의 활용, 서사의 신축·삽입·삭제의 판소리 사설 구성 요소들이 충족되었다.

4. 소결

<노인과 바다>의 사설 짜기는 크게 작품 선정 과정과 사설 짜기 과정으로 나뉜다. 작품 선정 과정은 기획 의도와 창작 의도를 설정하는 과정과 동시적·유기적으로 일어난다. <노인과 바다>는 ‘판소리를 만든다’는 목표가 기획 의도와 창작 의도를 관통하였고, 이는 어부와 소리꾼, 어부의 싸움과 판소리가 등치를 이루는 주제의식의 표현으로까지 이어졌다. 이 과정에서 한차례의 동시대성이 확보되었다.

사설 짜기 과정에서 사설은 창과 아니리로 구성되며, 창작 기법으로 이야기 진술에서 발화 층위의 활용과 서사의 신축·삽입·삭제가 나타난다. 이는 주제의 변화와 구성과 구조의 변화를 돕는다. 판소리 사설 짜기를 구성하는 창작 기법의 확장이 보이는데 하나는 발화 층위의 활용의 적극적인 사용과 그로 인한 판소리 연행에서의 소리꾼·관객의 현존성 극대화이다. 이는 <노인과 바다>의 주제와 함께 동시대성을 확보하게 하

여 관객이 공연에 이입하게 한다.

또 다른 하나는 열린 구조의 삽입으로 가변적 구간을 설정한 것이다. 전통 판소리에서 나타나는 고정된 중심 서사와 가변 서사의 특징을 작품의 사설에 구조적으로 포함시켜 관객 반응·공연 현장성을 사설과 연행으로 지속적으로 끌어오는 효과를 만들었다.

이 두 가지 확장양상은 <노인과 바다> 사설의 동시대성을 획득한, 사설의 필요 요소에서의 더늠 창출이다.

작품 선정 과정과 사설 짜기 과정에서 동시대성의 획득을 일구었다면, 구조의 양식화에서는 전통성을 표방한다. <노인과 바다>는 연구자가 창작 판소리 창작시 지속적으로 활용하는 단가-본사가-뒷풀이로 구성된 장편 창작 판소리의 양식을 잇고 있으며, 이를 통해 전통적인 창작 방식과 연행 방식을 따르고 있음을 보여준다.

<노인과 바다>의 사설 짜기 기법인 이야기 진술에서 발화 층위의 활용에서의 소리꾼/각색자로서의 발화 층위의 확장과 사설 내 열린 구조의 삽입은 판소리의 특성을 활용한 사설 짜기 기법이다. 이와 같은 사설 짜기 과정을 통해 <노인과 바다>는 전통적인 판소리 사설 창작 방식을 잇고 있으며 특정 창작 기법의 확장을 통해 동시대성을 획득하고 더늠을 창출하였음을 확인할 수 있다.

IV. <노인과 바다> 사설의 이면 구현

판소리 사설의 이면 구현은 음악과 연행으로 이루어진다. 작품의 생명력에 큰 영향을 미치는 동시대성은 사설 짜기 과정에서 한차례 확보되며, 이후 이면 구현 과정에서도 여러 방법으로 획득 가능하다.

동시대 관중에게 익숙한 악곡을 삽입하는 것은 동시대성을 확보하는 대표적인 방법으로, 판소리 창작의 필요 요소임을 앞서 확인한 바 있다. 연구자는 <사천가>, <억척가> 및 <이방인의 노래>의 음악 창작 과정에서 동시대의 악기·리듬·악조를 활용하여 리듬·선율면에서 타 장르 음악과의 결합을 시도했다. 그를 통해 음악적인 면에서 동시대성을 획득하였다.

<노인과 바다>에 이르러 기획 의도가 ‘판소리 만들기’로 설정되면서 연구자는 그간의 창작 판소리 작창방식과 더불어 오랜시간 학습한 전통 판소리 5대가를 밑거름 삼아 전통 판소리 작창 질서를 적극적으로 활용하여 작창을 시도하였다.

연구자의 판소리 창작 과정에서 연행의 과정은 무대화 과정과 무대 연행으로 나뉜다. 무대화 과정에서 창작이 완료된 사설과 작창으로 발화층위의 활용, 관객과의 소통을 염두에 둔 훈련을 진행한다. 이 과정에서 인물 구축을 통한 너름새의 확장이 이루어지고, 새로이 발견되는 것들로 인해 사설이나 작창에 수정을 가하기도 한다. 이후 관객을 만나는 무대 연행을 통해 작품 기획 의도와 관객 반응 간의 성공과 실패를 확인 후 작품을 다시 수정한다.

본 장에서는 <노인과 바다> 사설의 이면이 구현되는 양상을 음악과 연행으로 나누어 살펴볼 것이다. 음악에서는 <노인과 바다>의 음악적 기초를 전통 판소리의 음악 질서에 대별하여 살펴봄으로써 판소리의 음악 창작 구조를 점검한 후, <노인과 바다>에 나타나는 특징적 작창 기법을 세밀하게 분석하려 한다.

연행은 무대화 과정과 무대 연행 과정으로 나누어 살펴려 한다. 무대화 과정에서는 연구자의 너름새 변화과정의 고찰을 통해 그 확장양상을

살피고, 무대화 과정에서 이루어지는 인물의 구축 방법과 양상을 논할 것이다. 무대 연행에서는 <노인과 바다>와 전통 판소리 연행의 변별점을 살펴보고 창작 전 과정의 흐름을 도표화 할 것이다. 이로써 창작 판소리의 창작 전 과정과 그 순환을 명시화하여 판소리 창작에 도움이 될 수 있을 것을 기대한다.

1. 음악 창작에 있어서의 이면 구현

<노인과 바다>의 음악에는 판소리 음악을 이루는 성음, 장단, 악조, 시김새, 기존 판소리·민요·가요의 활용이 모두 나타난다. 이는 작창 과정에서 이루어지는데, 조와 장단의 선택은 전체 서사의 흐름에 다시금 영향을 미치기도 하고 동시에 각 악곡의 극적 상황을 표현하는 이면 구현에 사용된다.

본 절에서는 <노인과 바다>에서 나타나는 전통적 작창 방식의 확장과 특징적인 작창 기법들을 고찰할 것이다.

그를 위해 먼저 전체 악곡이 어떠한 음악적 기초로 이루어졌는가를 사설 극적 상황에 따른 장단·악조의 구성 양상으로 살펴본 후, <노인과 바다>에서 전통 판소리의 음악 창작 질서와 다르게 표현하는 양상과 특징을 살펴볼 것이다.

1) 전통 판소리에 기한 음악적 기초

사설의 이면 표출 과정에서 가장 큰 역할을 하는 것이 음악 창작이다. <노인과 바다>의 음악 창작은 여타의 선율 악기 없이 소리로만 구현되는 전통적 양식을 표방함에 따라 전반적으로 모든 음악은 작창으로 이루어졌다. 작창은 사설에 맞는 장단의 선택과 계면조·우조·평조를 기본 악조로 하는 악조의 선택, 이후 악조를 비롯한 특징적 선율들을 활용하여 사설의 이면에 맞게 음악을 만드는 행위를 말한다. 세부적으로는 사설 이면에 맞는 시김새와 성음을 선택하거나 창작하는 것을 포함한다. 판소

리 창작 과정의 필요요소인 기존의 판소리·민요·가요의 활용 또한 주로 작창과정에서 이루어진다.

<노인과 바다>는 총 1시간 50분 38초²⁷⁶⁾의 장편 창작 판소리이다. 창부분의 연행 시간이 1시간 23분 39초, 아니리 부분의 연행 시간이 26분 59초로 전체 작품의 89.7%가 창으로 이루어져 있다. 장단은 진양, 중모리, 중중모리, 엇모리, 자진모리, 엇중모리로 이루어졌고, 빠르기에 따라 평중모리, 단중모리, 느린 엇모리, 빠른 엇모리, 느린 자진모리로 나뉘기도 한다. 악조는 계면조, 우조, 평조가 사용되며 경드름과 권마성가락, 반음 선율이 쓰였다.

이보형은 전통 판소리에서 나타나는 사설의 극적 상황에 따른 장단과 악조의 유형을 분류하고 공통적으로 나타나는 특징들을 발견함으로써 판소리 창작법에서 장단과 악조의 선택이 사설 극적 상황과 밀접한 관련이 있음을 확인하였다.²⁷⁷⁾ 이 논문에서 분석한 조와 장단의 사용 양상은 전통 판소리의 지속적인 재창작 과정에서 수없이 검증된 것이다. 전통사회와 현대사회의 구조와 환경이 크게 변화하였으나, 인간의 희노애락과 생노병사와 같은 근원적인 삶의 경험과 그에 따라 느끼는 감정들은 과거와 현재가 크게 다르지 않다.²⁷⁸⁾ 그러므로 이보형의 연구는 현재까지도 판소리 창작의 지표가 된다.

이 연구를 바탕으로 <노인과 바다> 사설의 극적 상황에 따른 장단·조의 양상을 분석하고, 전통적인 방식과 구분되는 양상을 살펴보겠다. 우조나 평조는 모두 우평조로 분류하고, 계면조와 우조나 평조가 혼합양상을 보이는 악곡은 곡 안에서 더 많은 비중을 차지하는 악조를 중심으로 분

276) 인터미션 15분을 제외한 공연의 총 길이는 1시간 50분 38초이다. 1막의 길이는 1시간 20분 58초이고 2막의 길이는 29분 40초이다. 이자람, 「노인과 바다 공연 실행」, 거제문화예술회관, 2021, 이자람 소장.

277) 이보형, 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단·조의 구성」, 『예술원논문집』14집, 대한민국예술원, 1975.

278) 고전 예술들이 여전히 현대인에게도 감동을 주고 있는 이유이기도 하다. 물론 고전 예술에서 나타나는 지금 시대와 맞지 않는 젠더·인종·국가·사회체제 등의 이슈가 있으나, 여기서는 그러한 환경들 속에서 인간이 겪는 생의 근원적 이슈들과 그에 반응하는 감정들은 어느 시대이건 동일하게 적용되는 인간 본연의 삶에 대한 숙제이거나 태도임을 말한다.

류하였다. 연구대상 악곡에서 나타나는 평중모리와 단중모리는 모두 중모리로 분류하였고 세마치는 진양으로 분류하였다. 시대적인 배경이나 이야기의 배경 상황, 등장인물 혹은 등장 생물이 다름을 반영하여 무사적인 인물의 거드럭거리고 나오는 거동을 다랑어떼의 출몰과 동일시하여 해석하였고 대인을 소리꾼으로, 노인을 영웅적인 인물로, 신비한 인물을 청새치나 니콜로 해석하였다. 어부들의 노동 묘사는 흥취있는 정경을 표현하는 전통 판소리의 극적 상황과 유사한 상황으로 해석하였다.

<표 37> <노인과 바다> 장단·조와 사실의 극적 상황

곡제목	장단·조	사실의 극적 상황	전통 판소리와의 비교
1. 도입 단가	중모리 우조, 계면조	인생의 덧없음을 이야기하며 거드령 거리고 놀자함	○ 대인이 어느 즐거운 사연을 말함
2. 어부 출항	중중모리 평조	인물들이 새벽에 바다로 배를 타고 나아가는 노동의 과정 묘사	○ 흥취있는 정경이 전개됨
3. 노인 소개	평중모리 평조	한 인물의 생김새와 기술을 묘사	○ 영웅적인 인물의 유유한 거동이 구현
4. 역시 산티아고	자진모리 계면조	군중이 한 인물을 칭송함	X
5. 첫째 날	평중모리 평조, 우조 (경드름)	84일동안의 사건을 서술함 군중이 한 인물에 대해 쑥덕거림	○ 왈자들이 욕음함
6. 미끼 만들기	자진모리 계면조	전문적인 기술을 펼치는 노동을 설명함	X
7. 군함새	진양 평조, 계면조	새가 날아듬	○ 장엄하고 화평스럽고 유유한 정경
8. 다랑어 떼	중중모리 계면조, 우조 (권마성제)	고요한 바다에 다랑어떼가 출몰함	○ 무사적인 인물이 거드럭거리는 거동

9. 다랑어	느린 자진모리 계면조, 우조	다랑어를 잡음	O 긴박하고 격동하는 극적인 사건의 발생
10. 바닷일	엇모리 계면조	전문적인 기술을 펼침	X
11. 낮잠	중모리 우평조	따뜻하고 나른한 오후에 졸음을 느낌	O 화창한 정경
12. 청새치 입질	엇모리 평조, 계면조	의외의 청새치가 미끼를 물음	O 긴박 격동하는 극적인 사건의 발생
13 배고픔	자진모리 계면조	배가 고파서 물을 마심	X
14. 밤	세마치 평조 (경드름)	쭙고 킁킁한 바다위에서 쓸쓸한 기분으로 낚시줄을 붙들고 버텨	△ 영웅적인 인물이 유유히 그의 큰 뜻을 말함
15. 휘파람 새	중중모리 계면조	작은새가 날아들어 반가운 마음에 대화를 시도함	O 즐겁고 흥겨운 정경
16. 다랑어 회뜨기	자진모리 계면조	물고기를 회떠서 차려놓고 한점씩 먹음 한참 먹는데 낚시줄의 각도가 변함	X
17. 청새치 등장	진양 우조	노인이 처음보는 커다랗고 아름다운 청새치가 바다위로 뛰어오르는 것을 바라봄	O 신비한 인물의 엄숙하고 유유한 거동
18. 노인 각오	자진모리 계면조	노인이 속으로 다짐을 함	X
19. 엘 캄페온	단중모리 계면조, 우조 (경드름)	두 인물이 팔씨름을 하고 군중이 모여들어 구경하는 광경	△ 흥겨운 정경
20. 노인 독백	진양 계면조, 평조 (경드름)	두렵고 고독하지만 버티는 속마음을 노래함	△ 영웅적인 인물이 유유히 그의 큰 뜻을 말함
21. 바닷 속	중중모리 계면조	관객들과 바닷속으로 내려가 바닷속 풍경을 구경함	O 즐겁고 흥겨운 정경

22. 청새치와 싸움	자진모리 우조, 계면조	오랜시간 기다렸던 청새치와 5시간이 넘도록 대결함	○ 긴박하고 격동하는 사건의 발생
23. 멕시코만 한가운데	평중모리 우조	관객들을 극장으로부터 멕시코만 바다의 이야기 현장으로 다시 데려감	○ 대인이 즐거운 어느 사연을 말함
24. 이리오너라 물고기야	중중모리 계면조	기쁨과 환희에 차 노래함	○ 기쁨에 넘쳐 춤추는 정경
25. 바닷속 하이애나	느린 엷모리 계면조	피냄새를 맡은 상어들이 공격하려 다가옴	○ 긴박 격동하는 사건의 발생
26. 상어들	빠른 엷모리 계면조	노인이 상어를 노려보며 생각함 상어들이 공격을 시작함	○ 긴박 격동하는 사건의 발생
27. 노인 사투	자진모리 계면조	노인과 상어들의 싸움이 벌어짐	○ 비참한 일이 매우 긴박하고 극적으로 발생
28. 노인 후회	평중모리 계면조	노인이 후회를 함	○ 애절히 탄식
29. 상어 떼	자진모리 계면조	상어 떼가 공격을 함 상어떼와 사투를 벌임	○ 긴박 격동하는 일이 극적으로 발생
30. 싸움 후	중모리 우조, 계면조	노인이 말없이 싸움이 지나간 상황을 바라봄	○ 비장한 상황
31. 니콜	엷모리 계면조	니콜이 잠든 노인의 집에 달려와 노인의 생사를 확인함	○ 신비한 인물이 나타나 근경에 빠진자를 도움
32. 니콜과 노인	중중모리 계면조	노인과 니콜이 마주앉아 답소를 나눔	○ 즐거운 정경
33. 뒷풀이	엷중모리 평조	인생을 이야기 하며 이야기를 맺음	○ 관소리의 뒷풀이

장단에 있어 진양은 총 3회, 중모리가 8회, 중중모리가 6회, 자진모리가 9회, 엷모리가 5회, 엷중모리가 1회 사용된다.

악조는 총 33곡 중 계면조가 24회, 우조가 10회, 평조가 8회 나타난다. 계면조가 가장 많이 쓰이는데, 계면조만으로 쓰여진 악곡은 15곡이며 9곡은 계면조에서 우조나 평조로의 변조가 일어나는 악곡이다.

<노인과 바다> 사설의 극적 상황에 따른 장단·악조는 이보형이 밝힌 전통 판소리에서의 것과 대부분 일치한다. 다만 4.역시 산티아고, 6.미끼 만들기, 10.바닷일, 13.배고픔, 14.밤(△), 16.다랑어 회뜨기, 18.노인 각오 19.엘 캄페온(△) 20.노인 독백(△)의 9개의 악곡에서 차이를 보인다. 이 중 6개의 악곡은 자진모리(엇모리)+계면조인데, 10.바닷일은 엇모리+계면조이고 다른 5곡은 자진모리+계면조이다. 나머지 3개의 악곡(△)은 14.밤, 19.엘 캄페온, 20.노인 독백으로, 경드름이 나타나는 악곡이다. 이 악곡들은 전체가 경드름으로 짜여진 것이 아니라 해당 악곡에서 주를 이루는 악조가 있고, 부분적으로 전통 판소리에서의 경드름보다 확장된 형태의 선율형이 사용되는 경우를 말한다.²⁷⁹⁾ 장단 및 악조의 구성은 전통 판소리의 사설 극적 상황과 유사하지만 경드름의 등장으로 변화가 일어나는 것이다. 8.다랑어 떼 악곡에서는 권마성 가락이 반음 선율진행과 함께 사용되어 사설 극적 상황의 이면 표출을 극대화한다.

2) 작창 기법

<노인과 바다>의 작창 기법은 악조의 변용, 선율 구성 기법, 반음 기법, 장단 구성으로 나누어 살펴보겠다. 악조의 변용에서는 앞서 <노인과 바다>의 음악적 기초를 살펴보는 과정에서 전통 판소리에서 나타나는 창작질서와 차이를 나타낸 계면조 악곡과 명창제 더늠의 활용을 보이는 경드름·권마성가락의 변용 양상을 살펴보고자 한다. 선율 구성 기법에서는 사설의 이면 구현과정에서 단어와 문장이 내포한 성격을 극대화하여

279) 전통 판소리에서도 <춘향가>의 경우 이몽룡과 춘향, 이몽룡과 방자, 이몽룡과 월매가 대화하는 대목들에서 이몽룡의 소리만 경드름으로 짜여 있고 이외의 부분들은 계면조로 짜여 있다. 이보형, 「판소리 경드름에 관한 연구」, 『서낭당』 창간호, 한국민속극연구회, 1971, 13~17쪽. 그러나 <노인과 바다>에서는 특정 인물에 경드름이 사용되는 것이 아니라 전통 판소리의 경드름 선율에서 확장된 경드름 선율형이 하나의 악조와 같이 여러 극적 상황에 사용된다.

선율로 구성하는 작창 기법을 살펴볼 것이다. 반음 기법에서는 <노인과 바다> 나타나는 반음을 활용한 작창이 사실의 이면 구현과 동시대성을 획득하는 양상을 고찰할 것이며, 장단 구성에서는 판소리의 장단이 <노인과 바다>의 사실 이면 구현과정에서 어떤 양상으로 활용되고 변용되는지를 살펴볼 것이다.

(1) 악조의 변용

① 계면조의 변용

전통 판소리에서 계면조는 진양, 중모리 장단과 함께 슬프고 비장한 극적 상황에 주로 사용되었으며 중중모리와 함께 흥겨운 장면에도 사용된다. 자진모리와는 비참하고 긴박하고 슬픈 사연이 분주하게 벌어질 때 사용되었다.²⁸⁰⁾ 엇모리는 오로지 계면조 악조로만 짜여진다.²⁸¹⁾

<노인과 바다>에서 계면조의 변용이 나타나는 6곡 중 5곡은 자진모리+계면조이고, 1곡은 엇모리+계면조이다. 자진모리+계면조의 악곡 사례를 살펴보겠다.

280) 이보형, 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단·조의 구성」, 『예술원논문집』14집, 대한민국예술원, 1975, 145~146·153·158쪽.

281) 이보형의 분류에서 엇모리는 계면조와의 조합의 경우만 나타난다. 또한 박봉술 바디 <적벽가>에는 총 4개의 엇모리 악곡이 나오는데, 네 곡 모두 발성과 표현을 우조적으로 음을 뺀어 표현하지만 음의 구성에서 Mi-La-mi가 주를 이루며 La로 종지하고 do-Si의 꺾는 음이 나타나는 계면조로 이루어졌다. 박봉술 바디 <홍보가>에 나타나는 2개의 엇모리 악곡도 동일하다. 성우향-은희진으로 이어져 연구자가 사사한 강산재 <심청가>에는 총 3번의 엇모리가 나오고 역시 모두 계면조 악조이며, 동초제 <수궁가>에는 3번의 엇모리 악곡이, 동초제 <춘향가>에는 1번의 엇모리 악곡(김연수의 『창본춘향가』 상에 엇모리는 그보다 많으나 이는 엇중모리와 혼용되어 기재된 것으로, 실제 연행에서 엇모리로 부르는 악곡은 허봉사 점치는대목 뿐이다.) 나타나고 이 악곡들 또한 계면조로 이루어져 있다.

<악보 11> <노인과 바다> ‘역시 산티아고’ 제1~16장단: 계면조 변용1

♩ = 100 ~ 102 (자진모리)

역 시 산 티 아 고 역 시 역 시 산 티 아 고

산 티 아 고 가 또 잡 아 왔 네 이 번 엔 얼 마 나 크 나 아

자 기 배 보 다 훨 씩 크 지 아 지 난 번 에 도

그 랐 - 잡 나 그 큰 고 기 를 어 똥 게 그 렇 게 잘 - 잡 는 가

모 르 - - 겠 네 어 깨 힘 이 어 마

어 마 - 하 지 어 깨 힘 뿐 인 가 으 른 들 한 테 배 워

놔 서 아 주 전 통 적 으 로 멧 들 어 지 게 낚 지

역 시 산 티 아 고 역 시 역 시 산 티 아 고

‘역시 산티아고’ 악곡은 Mi, La, Si, do, mi, fa[#], sol, la, do' 음으로 짜여졌다. do-Si의 꺾는 음(①)과 그것의 5도 위 변청인 sol-fa[#] 꺾는 음(③)이 나타나고 do-Si 꺾는 음 이후 La음으로 내려가는 선율(②)도 나

타나 전형적인 계면조로 이루어져 있음을 알 수 있다.

그러나 사설의 극적 상황은 ‘군중이 한 인물을 칭송’하는 것’으로 전통 판소리에서의 극적 상황과는 차이가 있다. 따라서 이 악곡을 연행할 때에는 각 구성음의 성격을 전통적인 계면조에서 나타나는 것과 다르게 표현하고자 하였다. do음에서 꺾어 내려온 음, 즉 Si나 La음에 요성을 하지 않음으로써 꺾는 음의 선율형이 애조를 띄지 않는다. 선율의 진행과 꺾는 음의 표현도 전통적인 계면조 악조의 표현법과 다르다. do-Si의 꺾는 음을 한 음절로 이어 부르지 않고, 각 음에 사설이 한 음절씩 붙어있다. 때문에 꺾는 음을 통해 어떠한 정서를 전달하는 것이 아니라 사설의 전달과 장단 쪼개기, 말하듯이 소리하기를 시도한다.

또 다른 양상으로 선율의 종지에서 Mi-La(mi-la)로 4도 상행(④)한 후 La나 la음에 가사를 촘촘하게 넣고 음을 짝짝 펴서 종지하는 우조적 선율²⁸²⁾을 사용하여 전반적으로 씩씩한 느낌으로 사설을 표현한다. 이러한 변용으로 인해 자진모리 장단과 계면조의 조합이 전통 판소리와는 다른 양상으로 나타난다.

자진모리+계면조의 또 다른 대목의 악보를 살펴보겠다.

282) 정진의 판소리 우조대목 연구에 따르면 긴사랑가, 시비따라, 범피중류, 집터잡이, 당당한 유현주의 총 여섯 대목의 내드름과 종지부에 동음반복과 4도 상·하행이 자주 나타난다. 정진, 『판소리 우조 대목 연구』, 민속원, 2021, 140쪽.

<악보 12> <노인과 바다> ‘다랑어 회뜨기’ 제1~14장단: 계면조 변용2

♩ = 88 ~ 91 (자진모리)

오 - 래 된 갈 - 고 리 손 - 잡 이 집 - 아 -
 3
 고 물 - 밑 에 놓 아 둔 다 랑 어 머 리 를 콧 짝 어
 5
 끌 - 어 당 - 긴 다 아 가 미 에 서 꼬 리 까 지
 7
 검 - 붉 - 은 살 을 세 로 로 잘 라 - - - 내 고
 9
 등 - 뼈 - 부 터 배 - 까 - 지 - 주 - 육 갈 라
 11
 떼 어 놓 고 큼 - 직 한 덩 어 - 리 로
 13
 슣 슣 슣 스 스 슣 스 슣 스 스 스 슣 슣

‘다랑어 회뜨기’ 악곡은 주인공이 전문적인 기술을 펼치는모습을 묘사한 것이다. 구성음이 Mi, La, Si, do, mi, fa[#], sol, la인 계면조 음계로 이루어져 있으며, 계면조의 악조 특징을 이루는 꺾는 음(①)과 5도 위 변청(②)이 나타난다. do-Si의 꺾는 음은 한 음절에서 나타나는데, do가 상대적으로 짧은 시가의 꾸밈음으로 사용되거나, 두 음이 동일한 길이로 나

타난다(①,②). Mi-mi로 상행하는 8도 도약의 반복적인 진행 후 mi음을 뺀어 종지하는 선율형(③)과 La-Sol로 하행 종지하는 선율(④)이 전체적인 악곡의 성격을 씩씩하고 활동적으로 만든다. 전체적으로 mi음을 중심으로 do-La-mi나 do-mi, sol-mi와 같이 3도 간격으로 음을 반복 도약하여 애조없는 선율형을 시도했으며(⑤) 이는 우조의 느낌을 준다.²⁸³⁾

의도적으로 계면조의 애조 띄는 성격을 삭제한 것은 계면조 선율과 음의 구성·특성을 활용하면서도 전통 판소리보다 다양한 성격을 구축해내어, 더 폭넓은 극적 상황에 사용하기 위해서이다. do-Si음을 요성 없이 부르거나 음마다 음절을 붙여 끊어 부르거나 Si음 없이 Mi, La, do mi sol음을 사용하였을 때 계면조 음계로 다른 느낌의 악곡을 형성할 수 있음을 확인할 수 있었다.

<노인과 바다>에는 총 5개의 엇모리 악곡이 있으며, 모두 계면조 악조로 되어 있다. 그 중 4개 악곡의 극적 상황은 전통적인 사설 극적 상황과 유사하나, ‘바닷일’ 악곡의 사설 극적 상황은 주인공이 전문적인 기술을 펼치는 장면으로 앞서 살핀 ‘다랑어 회뜨기’와 동일한 극적 상황이다.

283) 정진의 판소리 우조대목 연구에 따르면 긴사랑가, 시비따라, 범피중류, 집터잡이, 당당한 유현주의 총 여섯 대목의 내드름과 종지부에 3도 상행 선율형이 많이 나타나며, 3도 하행 선율형도 나타난다. 또한 2도하행 선율형도 다수 나타난다. 정진, 『판소리 우조 대목 연구』, 민속원, 2021, 140쪽.

<악보 13> <노인과 바다> ‘바닷일’ 제1~14장단: 계면조 변용3

♩ = 50 ~ 58 (엇모리)

바 다 표 면 과 도 들 의 모 양 새 를 살 펴 보 자

오 늘 - 도 장 관 이 다 뱃 길 은 쉽 겠 구 나

저 짝 - 물 은 이 리 - 로 저 짝 물 은 이 리 로

서 로 가 만 나 는 - 곳 이 저 삼 사 킬 로 앞 이 니

저 - 아 래 좁 에 - 고 기 들 이 모 이 겠 구 나

- - - 무 역 풍 - 이

불 어 오 - 니 큰 - 고 기 가 슬 - 슬

‘바닷일’은 엇모리장단에 Mi, La, Si, do, re, mi, fa[#], sol, la 음으로 이루어진 계면조 악곡으로 되어 있다. do-Si음(①)과 mi-do-Si(-La)로 행하는 계면조 선율(④), 5도위 변청인 sol-fa[#](②)음의 꺾는 음, Mi음에서 La음으로 상행하는 선율(⑤)이 나타나지만 앞서 살펴본 자진모리+계면조의 경우와 같이 요성을 쓰지 않는다. Do나 fa[#]음을 길게 끌지 않고

바로 다음 음으로 진행하기 때문에 애조를 띄지 않는다. 또한 do음을 위로 쳐내며 Si음을 거치지 않고 3도 아래 La로 바로 하행하여 종지하는데(③), 이를 통해 무덤덤하게 전문기술을 펼치는 노인의 속내를 표현하였다.

계면조의 변용 악곡들에서 주인공이 전문적인 기술을 펼치는 장면이 총 3악곡이며, 앞서 살펴본 세 가지 경우 외에 주인공의 배고픔을 묘사하거나, 주인공이 바다 위에서 각오를 다지는 모습 등을 묘사할 때에도 계면조가 쓰였다. 6개의 악곡 모두 계면조의 악조를 사용하되 악조의 성격에 변화를 주었다.

<노인과 바다>에서는 사설의 극적 상황에 따라 장단·조를 선택할 때 전통적인 방식을 주로 사용하되, 전통 판소리에서 나타나지 않는 극적 상황에서 계면조+자진모리 혹은 계면조+엇모리를 사용한다.

이때에 계면조의 애조편 표출을 최대한 배제하고, 시김새의 표현 방식이나 선율 진행에 차이를 두어 악조의 성격을 변화시켰다. 여기서 나타나는 음악적 특징을 정리하면 첫째, do-Si의 꺾는 음에서 각 음마다 가사를 넣고, 요성하거나 지속하지 않는다. 둘째, Si음 없이 do-La의 3도 간격을 도약하여 상·하행 하며 부르거나 셋째, 8도 도약의 반복적인 진행 후 mi 음으로 뺀어 종지한다. 넷째, Mi(mi)에서 4도 상행한 후 La(la)에 가사를 촘촘하게 넣고 음을 짝짝 펴서 종지하는 우조적 선율을 사용하거나 다섯째, 2도하행 하여 종지 하는 우조적 선율을 사용하였다. 이러한 방법들로 계면조를 기본 악조로 하되 악조의 성격을 변화시켰다.

연구자는 계면조가 표현할 수 있는 극적 상황을 전통 판소리에서 나타나는 극적 상황의 경우의 수보다 더욱 넓히고자 하였다. 전통 판소리의 계면조에서 나타나는 음의 배열, 시김새 표현, 발성 등과 차이를 두면서 계면조를 사용하면, 작창에 있어 사설 표현방식을 더 다양하게 만들어주는 효과를 가져다 줄 수 있음을 확인하였다.

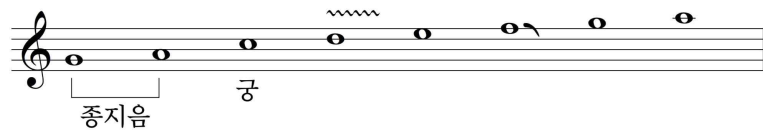
② 경드름의 변용

경드름은 대표적인 명창제 더늠이다. 경조, 경제, 경토리 등의 악조명으로 쓰이기도 하며, 염계달²⁸⁴⁾이 창작한 특징적 선율형이 중심이 된다.

이러한 더늠은 판소리의 전승 과정에서 창작의 중요 요소로 지목되어 왔다. 따라서 연구자의 창작 판소리 작업에서도 명창제 더늠의 활용을 통해 전통 판소리의 창작 방식을 잇고자 하였다.

선행연구를 토대로 경드름의 음계와 종지 선율형을 제시하면 다음과 같다.²⁸⁵⁾

<악보 14> 경드름 음계



<악보 15> 경드름 종지선율형



네 개의 종지선율형은 모두 do' -la-sol 을 포함하고 있다. 경드름의 종지선율형은 단3도-장2도의 하행 선율형을 지니며, 이 선율형의 앞에 fa' -re' 혹은 re, la-sol이 붙는 경우와 이 선율형의 뒤에 la음으로 한음 올려 종지하는 형태로 나타난다.

연구자는 판소리 창작 시 경드름을 활용해왔다. <사천가>에서는 동초제 <수궁가>에 나타나는 경드름 악곡²⁸⁶⁾을 토대로 목수쟁이라는 인물의

284) “경드름을 염계달 소리제라고 말한 분은 박녹주 박초월 김명환 제씨이다.” 이보형, 「판소리 경드름에 관한 연구」, 『서낭당』창간호, 한국민속극연구회, 1971, 12쪽.

285) 이보형, 「판소리 경드름에 관한 연구」, 『서낭당』창간호, 한국민속극연구회, 1971.; 성기련, 「20세기 염계달제 경드름의 변모양상 연구」, 『판소리연구』제12집, 2001.

286) 대상이 되는 <수궁가>중 ‘토끼 욕하는 대목’은 반경드름으로 지목되는 악곡이다. 반경드름은 주요음이 mi, re, la로 이루어졌고 종지선율은 mi-re-La혹은 mi-re-Re-La로 되었고 종지음이 la로 이루어져 있다. (이보형, 「판소리 염계달 추천목론」, 『고산 이은상박사 고회기념 민족문화 논총』, 1873, 208쪽.) 그러나 동초

악곡을 만들었었는데, 이때의 경드름 사용은 모방에 가까웠다.²⁸⁷⁾

<악보 16> <수궁가> ‘토끼 욱하는 대목’(오정숙 창) 제1~5장단

제<수궁가>의 ‘토끼 욱하는 대목’은 구성음이 Sol, La, do, re, fa, sol, la이고 중지선율은 do-La-Sol(-La-Sol)로 중지음이 Sol이다. 또한 fa-re-do의 선율형과 re음의 요성이 나타나 이보형과 성기권이 밝힌 경드름의 특징을 모두 보이고 있다. 이는 반경드름으로 짜여졌던 ‘토끼 욱하는 대목’이 전승 과정에서 진경드름 선율특징을 수렴하여 변화한 것이 아닐까 추측한다.

287) 국립극장 KB청소년하늘극장 공연실황 영상<사천가>, 국립극장 공연예술박물관, 2012, 국립극장 제공.

<악보 17> <사천가> ‘목수쟁이’ 제1~5장단

① 자 네 여 기 이 싱 크 대 랑 - - 의 자

② 테 - 이 - 블 이 선 반 ③-2 모 두 - 다 내 가 -

③ 만 - 든 - 것 아 는 가 - - 모 르 - 는 가 -

④ 재 료 비 - 에 임 금 값 - - - 총 삼 백 냥

⑤ 삼 백 냥 - 정 도 - 들 었 - 는 티 -

<악보 16>의 표시된 부분은 <악보 17>의 해당 부분에서 거의 동일하게 나타난다. ‘목수쟁이’ 악곡의 모든 선율형이 ‘토끼 욕하는 대목’의 선율형들을 모방하고 있으며, 사설 내용에 따라 선율형이 쓰이는 순서가 달라졌을 뿐이다.

‘토끼 욕하는 대목’ ①부분의 “밭기를 ‘갈’녀석”에 나타나는 굵은 농음은 ‘목수대목’ ①부분의 “이 썩크대”부분의 각 음을 아래에서부터 굵게 굴러 내는 것으로 전환시켰다. ‘토끼 욕하는 대목’ ③부분의 “어‘찌내’고”부분의 굵은 농음은 ‘목수대목’ ③부분의 ‘아는’의 각 음을 굴러 내고 ‘가’에서 3도 위의 음을 짧은 시가로 치듯이 내는 방식으로 변화했다.

이 두 악곡의 차이점은 두 가지이다. ‘토끼 욕하는 대목’에서는 ③(③-2포함)과 ⑤선율형의 종지 부분이 re-(fa-re-)Do-La-(Sol-La)-Sol인 반면 ‘목수쟁이’에서는 re-Do-La-Sol-La로 종지음이 장2도 높다²⁸⁸). 이는 인물이 할 말이 남은 듯한 느낌을 준다. 그리고 ④부분에서는 re-sol

-fa-sol-re의 선율형이 나타난다. 이것은 ‘토끼 욱하는 대목’의 re-sol, 혹은 re-fa로 상행하는 선율 특성(㉠)에서 착안하여 만든 선율형으로, 전체적인 경드름의 느낌을 살리면서 사설을 전달하고, 반복사용(289)을 통해 인물 특성을 부각시키는 효과를 준다. 이 두 가지 차이점이, <사천가>중 ‘목수대목’에서 경드름 가락을 변형해 본 시도였다.

경드름 악곡을 소개하는 아니리 또한 동일 대목을 모방하였다. 두 악곡 직전에 나타나는 <수궁가>와 <사천가>의 각 아니리는 다음과 같다.

“토끼가 욱을 한자락 내 놓는다, 욱을 어떻게 허는고 허니, 옛날 우리나라 팔명창 선생님이 계실 시절은, 팔명창 선생님 중 염계달 명창 선생님의 더늠인데, 이 더늠을 후에 참봉 유성준 선생님 전통으로 우리나라 인간문화재 제5호로 지정되어 계시다가 이미 고인이 되신 동초 김연수 선생님께서 저를 가르쳐 주셨는바, 도저히 선생님 처럼 할 수는 없지마는, 되던지 안되던지 흉내래도 한번 내 보든 것이었다.”

-『오정숙관소리다섯마당 <수궁가>』 중

“이 목수가 돈 내놓으라고 소리를 한자락 하는디, 어디서 듣고 배웠는지 우리나라 팔명창 선생님 계실 시절에 염계달 명창선생님의 더늠으로 소리를 한자락 허는디, 이 더늠이 어떤 더늠이고 허니 돌아가신 저의 스승님, 인간문화재 오정숙 선생님께서 동초제 수궁가를 가르치시다가 토끼가 별주부한테 욱을 하는 대목을 가르치시면서 제게 어렵게 알려주신 대목으로써, 제가 선생님의 발톱의 때만큼이라도 감히 따라할 수 있으리요 마는, 한번 국립극장 하늘극장에서 용기내서 해 보던 것이었다.”

-국립극장 하늘극장 <사천가> 공연실황 중

위에서 나타나는 바와 같이 경드름 선율형의 활용뿐 아니라 아니리에

288) ‘목수쟁이’에서의 목수부분 중지 선율형은 모두 re-Do-La-Sol-La이다. (‘목수쟁이’악곡은 경드름 선율로만 짜여진 목수부분과 계면조로 짜여진 순덕이의 응대부분으로 이루어져 있고, 악곡의 끝은 목수부분으로 끝나는데 모두 ‘La’음으로 중지한다.)

289) 이후 이 선율형은 ‘목수쟁이’에서 3회 더 사용된다.

나타나는 ‘전통적으로 전승되어오는 더듬인 경드름을 스승님께로부터 배웠고, 지금 이 실연에서 노력해 보겠다’는 언급과 태도를 활용하였다. 이는 사설 창작 과정에서 단가-본사가-뒷풀이를 양식화하여 전통 판소리의 연행을 표방한 것과 동일한 맥락이며, 이는 연구자가 판소리 창작과 연행 시 지속하는 창작·연행 방법이다.

연구자는 <노인과 바다>에서 더욱 적극적으로 경드름 선율형을 변용하였고 그로 인해 특징적 선율형들이 파생되었으며, 그를 네 개의 악곡에 활용하였다.

<노인과 바다>에서 경드름 선율형이 나타나는 악곡은 총 4개이다. 그중 ‘첫째 날’ 악곡은 전통 판소리의 중모리+경드름에 나타나는 ‘왈자들이 욱을 하는’ 사설의 극적 상황과 유사하다. 나머지 3개의 악곡 ‘밤’, ‘엘 캄페온’, ‘노인 독백’은 경드름이 나타나지만 전통 판소리의 극적 상황과 차이가 있다. 또한 ‘밤’, ‘노인 독백’은 진양과 세마치장단으로 구성되어 있다.

명창제 더듬인 경드름 선율의 변용 양상을 살피기 위해서는 경드름의 특징 선율이 가장 많이 나타나는 악곡에서 그 변용 양상의 종류와 특징을 살피는 것이 필요하다. 하여 중모리+경드름으로 짜여졌으며 사설 극적 상황이 전통 판소리와 가장 유사한 악곡인 ‘첫째 날’ 악곡을 주요 분석 대상으로 삼았다. 이 곡에서 나타나는 경드름 선율의 특징들을 기준으로 삼아 나머지 세 악곡에서 나타나는 경드름 선율의 특징을 살펴 경드름 가락의 변용양상을 정리해보겠다.

<악보 18> <노인과 바다> ‘첫째 날’ 제1~8장단: 경드름 변용1

① 첫 째 날 로 돌아 가 보 자

② 노 인 의 수 제 자 를 자 처 하 는 열 여섯 니 클 과 함 께

③ 낚 시 줄 - 과 작 살 미 끼 챙 겨

④ 큰 - 무 울 - 근 - 처 - 로 나 간 다

⑤ 바 람 좋 고 햇 살 뜨 거 - 운 유 월 에

⑥-2 맥 - 시 코 만

④ 해 과 리 며 플 랑 크 톤 이 반 짝 - - - 거 리 는

⑤ 바 다 속 을 바 라 보 - 며

앞의 악보는 <노인과 바다> ‘첫째 날’의 제1~8장단 악보이다. 이 악곡은 ‘84일간의 사건을 나열하고 동네 사람들이 수군거리게된 상황을 요약’하는 내용이다. 동네 사람들이 수군거리는 상황은 전통 판소리에서 경드름+중모리를 사용하는 왈자들이 옥을 하는 상황과 유사하다. 전체 악

곡의 시작은 mi음으로 질러내고 이후의 음들을 명확하지 않은 음고로 던지듯 내며 시작하고 do-La-Sol 선율(①)로 맺는다. 이 do-La-Sol 선율형은 전통 판소리의 경드름 악곡에서 많이 나타난다.²⁹⁰⁾ 이 선율형은 ‘첫째 날’에서도 34장단 중 12개 장단에 걸쳐 13회 나타나며,²⁹¹⁾ 이 중 11회는 옥타브 위 do’-la-sol로 나타난다.

제2~4장단은 mi-do-Si-La-Mi 음계로 이루어진 계면조²⁹²⁾로, 악조 특성이 mi-do-Si-La의 선율, do-Si 꺾는음, 강하게 요성하는 Mi(mi)가 나타난다.(②)

이후 이어지는 5~6장단에서는 do음을 본청으로 하는 do, re, fa, sol, la로 이루어진 평조적 진행이 나타나며 fa-re-do선율형(③)이 나타나는데, ‘첫째 날’에서 이 fa-re-do선율형은 등장횟수가 15회²⁹³⁾이고 그중 옥타브 위 fa’-re’-do’는 1회가 나타난다. 이 선율형은 염계달제 경드름에서도 나타나긴 하나 독립적으로 사용되지는 않았다.²⁹⁴⁾ 그러나 <노인과 바다>에서 이 fa-re-do선율형은 do-La-Sol 선율형과 함께 악곡의 중심을 이루는 선율형으로 사용된다. 전체 34장단에서 19개 장단에 ①과 ②의 선율형이 나타나며, 횟수는 총 28회로 나타난다.

악보의 제7장단에서는 sol-la-sol-la-sol-la로 장2도 간격의 두 음을 반복하는 선율이 나타나는데(④), 전체 악곡에서 7회²⁹⁵⁾ 나타나며, 다른 음에서는 사용하지 않는다.

제8장단에서는 La-Sol-La-Sol-Mi 로 이루어진 우조 선율(⑤)이 나타

290) “중지선율에서 do’-sol로 4도음정이 아니고 do’-la-sol로 la를 거치므로써 단 3도 장2도가 되는 것도 판소리 만 조에서는 드문, 경드름의 특징이다.” 이보형, 「판소리 경드름에 관한 연구」, 『서낭당』창간호, 한국민속극연구회, 1971, 21쪽.

291) 제1, 4, 6, 11, 13, 18, 22, 25~26, 28, 29, 32장단

292) 제2~4장단에 나타나는 계면조 선율에는 앞서 살핀 계면조의 변용양상이 나타난다. do-Si의 꺾는 음은 빠르게 표현하고 지나가고 mi-re-mi로 뺏으며 진행되는 우조적 선율이 계면조의 꺾는 음 표현과 떠는 Mi음 사이에 나타나 전체적으로 특정 정서를 표현하지 않고 객관적 사실만을 전달하는데 사용되고 있다.

293) 제9, 10, 14, 17, 21, 24, 26, 29, 30, 33, 34장단

294) 성기련, 「20세기 염계달제 경드름의 변모양상 연구」, 『판소리연구』제12집, 2001, 318~323쪽.

295) 제7, 11, 12, 15, 19, 22, 27장단.

난다. 이 선율형은 이후 16장단에서 1회 더 등장한다. 이로써 ‘첫째 날’ 악곡은 경드름-계면조-경드름-우조-경드름-우조-경드름으로 진행됨을 알 수 있다.

다음은 동일 악곡에서 단3도-장2도 간격으로 하행하는 중심 선율이 확장되는 양상을 살펴보겠다.

<악보 19> <노인과 바다> '첫째 날' 제18~26장단: 경드름 변용2

18 열 흘 - 짜 - - 도 스 무 일 짜 도

19 서 너 - - - 마 리 너 댓 - - - 마 리 는

20 그 저 니 콜 네 밥 상 으 로 -

21 흑 은 다 시 바 닷 속 미 끼 로

22 다 른 배 들 은 고 기 가 넘 처 건 들 건 들 돌아 오 는 데

23 노 인 의 배 는 장 비 만 실 고

24 터 벽 - - - 터 벽 - - - 돌 아 - - - 온 다

25 저 배 에 운 이 다 했 구 만 저 - 배 에 운 이 다 했 어 저 령

26 게 돌 아 올 지 별 썩 사 십 일 이 됐 다 는 구 먼

단3도-장2도 간격으로 하행하는 중심 선율형이 확장되는 양상으로는

제18, 22장단에서 나타나는 sol-do'-la-sol의 선율형(①)을 들 수 있다. 이 선율형은 두 번 연이어 반복되기도 하고(②) 끝음에 la음을 붙이기도 한다(③). 선율형이 두 번 연이어 반복되는 구간의 가사는 “열흘 짜도 스무일 짜도”와 “건들 건들 돌아오는데”이다. 동일 선율형을 반복적으로 사용함으로써 열흘과 스무일이 반복되는 상황을 표현하고, 건들거리며 돌아오는 어부들의 동작을 표현한 것이다.

또 다른 단3도-장2도 간격으로 하행하는 중심 선율이 확장되는 양상으로 제24장단에 do-re-fa-re-do 의 선율형을 들 수 있다.(④). 이 선율형 또한 위에서 살펴본 sol-do'-la-sol의 선율형의 경우와 유사한 반복 사용이 일어난다(⑤). 반복된 구간의 가사는 “터벅 터벅 돌아온다”로, 역시나 노인이 걸어가는 반복적인 동작을 선율형의 반복 사용으로 표현한 것이다. do-re-fa-re-do 의 선율형은 총 4장단에서 6회²⁹⁶⁾ 나타난다.

이상의 두 가지 특징 이외에도 fa-re-fa-re로 진행되는 단3도 간격 반복 선율(⑥)과 re와 la음에서 요성한 후 각 음의 장2도 아래로 하행하는 양상(⑦)이 특징적이다. 단3도 간격을 반복하는 선율양상은 앞서 지목한 장2도 간격의 음진행을 반복적으로 하는 양상과 유사하며, re-fa음 간에서만 보인다. ‘첫째 날’악곡 전체에서 2회²⁹⁷⁾ 나타난다. re와 la음에서 요성한 후 각 음의 장2도 아래로 하행하는 양상은 송만갑창 ‘백구타령’과 김창룡 창 ‘돈타령’에서 re음 요성, do음이 궁으로 나타나는 양상과 유사하다.²⁹⁸⁾ 요성 후 장2도 아래 음으로 종지하는 선율은 ‘첫째날’ 악곡에서 총 16회 나타난다.²⁹⁹⁾

이상으로 살펴본 <노인과 바다>중 ‘첫째 날’ 악곡의 경드름 선율의 변용 양상은 일곱가지로 정리할 수 있다.

296) 제9, 17, 24, 34장단.

297) 제15, 20장단.

298) 연구자는 작창과정에서 이 두 음에서의 요성을 의도한 것이 아니다. 악곡 창작 시 주선율의 전체적인 정서를 경드름으로 상징하고 선율 창작을 진행하였을 때, 자연스레 이러한 요성을 특정 음들에 사용하게 되었다. 이는 전통 판소리 전승 과정에서 경드름을 학습할 때 각인된 ‘선율형 내에서의 음들의 성격’이 경드름 선율형의 변용 과정에서 자연스레 발현된 것이다.

299) 제4, 7, 9, 11, 13, 17, 19, 21, 22, 27, 28, 29, 31, 32장단.

첫째, 다른 악조(계면조·우조)와 함께 경드름 선율을 부분적으로 사용한다. 둘째, 단3도-장2도의 선율 하행이 자주 나타나는데, 장2도로 내려 오기 전 음을 요성한다. 셋째, 장2도, 단3도 간의 음을 반복적으로 오가는 진행이 나타나며 넷째, 단3도-장2도 하행 선율이 옥타브 위에서도 나타난다. 다섯 번째, (la-)sol-do'-la-sol 선율형이 나타나고 여섯 번째, do-re-fa-re-do의 선율형이 보인다. 일곱 번째, re와 la에서 요성 후 장2도 아래로 하행하는 양상이 나타난다.

이러한 경드름 선율의 활용은 <노인과 바다> 중 ‘밤’, ‘엘 캠페온’, ‘노인 독백’ 악곡에서도 나타나 연구자의 특징적 작창 기법으로 자리를 잡았다고 볼 수 있다. 이 중 ‘밤’과 ‘노인 독백’은 장단에서도 세마치, 진양장단으로의 변화를 시도하였다.³⁰⁰⁾ 세 악곡의 극적 상황 또한 전통적인 경드름 양상과 차이를 보이는데 ‘엘 캠페온’은 두 사람이 팔씨름 대회를 하는 1박 2일의 상황을 묘사하는 사설이고 ‘밤’과 ‘노인 독백’은 모두 노인의 독백으로, 큰 싸움 중인 노인의 속내를 읊조리는 사설이다.

세 악곡에서 나타나는 경드름 변용 선율 양상을 표로 정리하면 다음과 같다.

<표 38> <노인과 바다> 경드름 변용 선율형 사용 양상: ‘엘 캠페온’, ‘밤’, ‘노인 독백’

악곡 제목 (장단) 선율 특징	엘 캠페온 (단중모리)	밤 (세마치)	노인 독백 (진양)
① 다른 악조와 함께 경드름 선율 사용	○ (계면조를 중심으로 평조와 경드름 선율이 나타나고, 종지는 계면조로 한다.)	○ (평조와 경드름이 나타나고, 'do'음으로 종지한다.)	○ (평조와 경드름이 나타나고, 'do'음으로 종지한다.)

300) “경드름은 중모리 장단으로 불리워지고 진양이나 자진모리 장단으로는 불리워지지 않는 점도 특색인데 이 점은 연구해 볼 문제다.” 이보형, 『관소리 경드름에 관한 연구』, 『서낭당』 창간호, 한국민속극연구회, 1971, 31쪽.

② 단3도-장2도의 하행선율	fa-re-do	○ (제10, 23장단)	○ (제1, 4, 9, 18장단)	○ (제1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 17, 25, 27장단)
	do'-la-sol	○ (제10장단)	○ (제5, 7, 8, 15, 16, 17, 20, 21, 24장단)	○ (제10, 14, 18, 26장단)
③ 단3도, 장2도 간의 음을 반복적으로 오가는 진행		○ (제15장단)	○ (제4, 9, 17, 18, 21, 23, 24장단)	○ (제13, 14, 15, 19, 22, 23, 25장단)
④ 단3도-장2도 하행선율의 옥타브 위 선율		X	○ (13, 23, 25장단)	○ (20장단)
⑤ (la-)sol-do'-la-sol 선율형		X	○ sol-do-la-sol : 제16, 20장단 (re-)do-fa-re-do : 제1, 5, 7, 18장단	○ (la-)sol-do-la-sol : 제7, 10, 14, 18, 26장단 (re-)do-fa-re-do : 제1, 6, 8, 9, 13, 20, 24 장단
⑥ do-re-fa-re-do의 선율형		○ (제23장단)	○ sol-la-do'-la-sol : 제9-10, 16, 21, 23, 25장단)	○ 제5, 9, 17, 25, 27장단 <u>/제15, 23장단에 동일한 변형 선율형이 나타남</u> <u>/제11, 22 장단 (fa-sol-si^b-sol-fa)</u>
⑦ re와 la음에서 요성 후 장2도 아래로 하행		○ (제10, 23장단)	○ (제1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 13, 15, 16, 17, 20, 23, 25장단)	○ (제1, 2, 6, 10, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27장단)

*옥타브 위아래로 나타나는 동일 선율은 따로 표기 하지 않았음

‘엘 캄페온’ 악곡은 전체적으로 계면조로 이루어져 있고, 계면조의 진

행 사이로 평조와 경드름이 나타난다. 경드름 선율형이 나타나는 부분은 제10, 15, 23장단의 세 장단 뿐이다. 이 세 장단에서 나타나는 경드름 선율형의 특징은 ①다른 악조와 함께 경드름 선율 사용 하는 것과 ②단3도-장2도의 하행선율로 그 양상이 fa-re-do와 do'-la-sol 선율 모두 나타나는 것, ③단3도, 장2도 간의 음을 반복적으로 오가는 진행, ④do-re-fa-re-do'의 선율형, ⑤re와 la음에서 요성 후 장2도 아래로 하행하는 선율형이 사용되었다. 경드름이 나타나는 부분은 두 장단으로 극히 적으나 7개의 선율특징 중 5개의 특징이 사용되어 경드름의 특징이 분명하다.

세마치와 진양장단에 경드름이 쓰인 '밤'과 '노인 독백' 악곡에서는 '첫째날'에서 발견된 경드름 변용 선율양상들이 모두 나타난다. 특징적 선율이 나타나는 빈도도 높으며, 적극적인 선율의 변형도 일어난다. 이 두 악곡의 장단(진양, 세마치)은 전통 판소리에서 경드름과 함께 사용되지 않았던 장단들이다.

위의 악곡들은 모두 평조와 경드름으로 짜여있고 do음으로 종지하는 특징이 있다. fa-re-do선율과 do'-la-sol선율이 비슷한 비중으로 여러 번 출현하며, 옥타브 위에서도 나타난다. 단3도와 장2도 간의 음을 반복적으로 오가는 선율형이 '밤' 총 7회, '노인 독백' 총 7회로 나타나는데, 단3도는 fa-re-fa-re, do'-la-do'-la, re-fa-re-fa로, 장2도는 do-re-do-re, sol-la-sol-la, fa-sol-fa-sol로 다양한 음으로 나타난다. 단3도-장2도의 하행선율형이 확장된 '⑤(la-)sol-do'-la-sol 선율형'과 '⑥ do-re-fa-re-do'의 선율형'도 빈번하게 나타나며, 4도위(혹은 5도 아래) 동일 선율형으로도 나타난다. re와 la음의 요성 후 장2도 아래로 하행하는 특징도 빈번하게 나타난다.

이와 같은 분석을 통해 알 수 있는 것은, 연구자가 경드름 선율의 특성 중 도-라-솔과 같이 3도-2도로 하행하는 선율형을 다양하게 변주하여 사용한다는 것이다. 이 선율형의 4도 위 동일 선율의 적극적 활용, 옥타브 위 또는 아래로 사용, 반복사용, 선율 앞뒤에 선율 구성음을 추가하여 확장하는 등의 양상이 나타난다.

'첫째날'과 '엘캠페온' 악곡의 경우 전통 판소리에서의 경드름 용례와

같이 중모리장단으로 되어 있다. 여기서는 84일간의 사건을 나열하고 동네 사람들이 수군거리게된 상황을 요약하거나 두 사람이 팔씨름 대회를 하는 1박 2일의 상황과 같이, 상황묘사를 통한 정보전달이 필요한 시설과 사람들이 소문을 내거나 수군거리는 극적 상황을 표현하는데 사용하였다.

세마치 또는 진양장단과의 결합은 주인공이 스스로에게 질문을 던지거나 차분한 독백을 하는 극적 상황을 큰 정서적 동요 없이 표현하는데 효과적임을 확인하였다.

경드름의 변용 양상은 연구자가 염계달제 경드름의 선율을 차용하던 초기 창작 판소리 작창 기법에서 더 나아가, 경드름 선율의 특성을 적극 활용하여 중심 선율을 확장시키고 여러 형태로 변용하여 이를 하나의 작창 기법으로 사용한 사례이다. 더불어 특정 더늠에서 새로운 더늠을 창출한 사례라 할 수 있다.

③ 권마성가락의 변용

연구자는 창작 판소리를 작창할 때 명창제 더늠을 활용하였는데, 권마성 가락의 변용도 같은 맥락이다.³⁰¹⁾ 권마성은 본래 임금의 행차나 수령의 행차에서 역졸 혹은 사령이 말을 잘 몰도록 높고 긴 음으로 외치며 독려하는 소리였다.³⁰²⁾ 이러한 권마성 가락을 판소리에서 차용하여 권마성제라는 더늠을 만든 것이 권삼득 명창이다. 권마성제는 권삼득 소리제에 대한 명칭 중 하나로, 사람에 따라 설령제, 덜령제, 드령조, 권마성제, 중고제 등 여러 가지 명칭으로 부르고 있다. 전통 판소리에서 권마성제

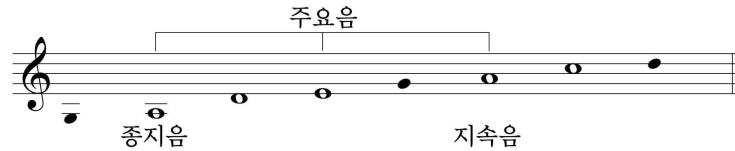
301) <역척가> 중 ‘군인정집소리’는 강산제 <심청가>중 ‘남경선인 외치는 대목’을 모방하여 만들었고, 연구자가 작창과 작곡을 담당했던 창극 <나무, 물고기, 달>에도 설령제의 다양한 변용이 나타난다. “4도나 5도 간격의 위아래로의 변청, 계면조와 우조, 설령제를 활용한 변조를 ‘톡톡’ 시도하는데도 불편하지 않다.” 김혜정, 『익숙함과 참신함의 경계에서, 창극만의 음악을 꿈꾸며』, 『나무, 물고기, 달 프로그램북』, 국립극장 국립창극단, 2022, 17쪽.

302) “권마성은 가마 뒤에 따라가는 역졸이나 사령들이 높은음으로 소리쳐 구마종이 말을 잘 몰도록 주의를 주는 소리와 구마종이 잘 알았다고 받는소리로 구성되었다.” 이보형, 한국민속대백과사전, 국립민속박물관 <https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/1197>.

가 나타는 대목들은 <홍보가> 중 제비 후리러 나가는 대목, <춘향가> 중 군로사령 나가는 대목, <심청가> 중 남경 선인 외치는 대목, <적벽가> 중 ‘이놈 저놈 말 듣거라’, <수궁가> 중 벌떡게가 용왕께 고하는 대목 등이 있다.³⁰³⁾

이보형이 분류한 사설의 극적 상황에 따르면 권마성제는 ‘무사적인 인물이 큰소리로 외치며 씩씩하고 호기있게 나오거나 대인이 호탕한 사연을 말하는’ 장면에 중중모리 장단과 함께 쓰이는 악조이다. 권마성제의 선율은 구성음이 Sol, La, do, re, mi, sol, la, do', re'로 되어있고 La음으로 종지하고 La, mi, la음이 주요음이다. la음을 지속하고 la, sol, mi, re, La로 도약진행 종지하는 특징적인 선율이 주가 된다.³⁰⁴⁾ 권마성제의 특징을 악보로 정리하면 다음과 같다.

<악보 20> 권마성제 음계와 주요음



<노인과 바다>중 ‘다랑어 떼’ 악곡은 계면조와 우조로 짜여진 악조에 권마성 가락이 나타난다. 사설은 ‘잔잔하던 바다위에 다랑어 떼가 나타나 다랑어들이 뛰어오르는 모습을 묘사한 것으로, ‘무사적인 인물이 씩씩하고 호기있게 나오는’ 전통 판소리 사설의 극적 상황과 유사하다고 판단

303) 이보형, 「판소리 권삼득 설령제」, 『석주선선생 회갑기념 민속학논총』, 석주선교수 기념논총간행위원회, 1971, 160~164쪽.

304) 이보형은 「유파 개념 중고제와 악조 개념 중고제」에서는 권마성적 설령제의 주요음을 la, re, mi라 하였으나 「판소리 권삼득 설령제」에서는 권마성적 설령제의 주요음을 지속음(la), 4도 아래 음(mi), 8도 아래음(La)로 밝히고 있고 신은주 또한 이보형의 설령제를 정리하며 “권마성적 경향이 강할 때에는 La, mi, la가 주요음이 되고” 라 하였다. 이보형, 「유파 개념 중고제와 악조 개념 중고제」, 『판소리연구』제23집, 판소리학회, 2007, 351~352쪽. ; 「판소리 권삼득 설령제」, 『석주선선생 회갑기념 민속학논총』, 석주선교수 기념논총간행위원회, 1971, 167~168쪽. ; 신은주, 「판소리 중고제 심정순 바디 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2007, 162쪽.

하였다.

‘다랑어 떼’의 주요음은 La-mi-la로 이루어져 있고 주요 대목에서 la음을 지속적으로 질러내는 권마성 가락이 있다. 전체 악곡이 모두 권마성 제로 이루어진 것이 아니라, 전체적으로 우조와 계면조로 이루어진 악곡에 권마성 가락이 특징적인 가락으로 쓰인 형태이므로, 권마성제의 변용이 아닌 권마성가락의 변용이라 할 수 있다.

‘다랑어 떼’는 권마성가락을 변용한 반음 순차진행 선율형태가 나타나는 악곡이다. 전체 35장단 중 제13~16장단과 제29~32장단이 이에 해당한다.

<악보 21> <노인과 바다> ‘다랑어 떼’ 제13~16장단: 권마성 가락 변용1

다랑어 죽 제 에가벌 어 쫓 다
 팍 팍 팍 팍 팍 팍 바팍 팍 팍

팍 팍 바팍 팍 바팍 팍 팍 팍 팍 팍 팍
 팍 팍 밤 팍 팍 바팍 팍 팍

위 악보는 ‘다랑어 떼’ 악곡의 전체 35장단 중 제13~16장단의 악보이다. la를 중심으로 sol과 do’ 사이를 오가며 선율이 진행되므로 출현음의 빈도가 가장 높은 음은 지속음인 la이다. 그 다음으로는 do’와 sol의 순으로 출현빈도가 높다.

종지형의 경우 전통 판소리의 권마성 가락이 la로 질러 내다가 mi-re 음로 순차 하행하여 La음으로 종지하는데, 이것을 변형하여 la음에서 머물며 아래로 re-mi-sol 선율, 위로 굴러내는 do음 사이를 반복적으로 움직이는 형태를 만들었다.

제13장단인 ①에서 la음으로 음을 질러내었다가 do’ 음에서 음을 굴러내고 다시 la음을 지속한다. 이후 3장단에 걸쳐 la음이 장단의 시작음이자 반음진행 후 돌아오는 귀속음의 역할을 하여 각 장단 선율이 모두 la

음의 지속으로 마친다.

제14~16장단의 제7~12박은 ②la-sol-do'-do' (연속으로 두 번 굴리는 do')-la의 선율형이 반복적으로 나타난다. 이는 권마성적 선율인 la-do'-la에 sol음이 추가된 선율 형태이다. la-sol의 선율에서 sol이을 주박을 지나 출현하여 잉어걸이와 유사한 엇붙임을 사용하였다.

③의 선율형은 la음에서 반음 순차 진행을 하여 제13~16장단 전체 선율의 특성을 서양의 반음진행으로 인식하게 만든다.³⁰⁵⁾ 이 선율형의 음은 la-la^b-sol-la^b-la로 움직이며 각 음절의 길이가 동일하다. 가사는 서양음악의 오케스트라 연주 소리를 흉내낸 듯 ‘뽀뽀뽀뽀’로 하여 다량어 떼가 이리저리 튀어나오는 광경을 바라보는 노인의 흥분섞인 기쁨을 마치 축제가 일어난 듯이 표현하였다.³⁰⁶⁾ 이후 이 선율은 ②의 권마성적 선율로 돌아와 맺는다.

④의 선율은 sol-la-re-mi-mi-sol로 권마성적 선율형태의 주요음인 re-mi-la와 sol이 혼합되어 나타나며 ②선율형의 두 번째 박에 나타난 잉어걸이와 유사한 엇붙임을 사용하였다. 앞서 등장한 ③선율형에서 반음 진행을 할 때 각 음절을 동일한 시가로 붙였다면 여기서는 음절의 붙임새를 잉어걸이와 같은 엇붙임으로 하여 권마성가락으로 돌아온다.

‘다량어 떼’악곡의 13~16장단에 나타나는 권마성적 선율의 변용 형태는 ‘권마성적 선율 형태 제시(①)-순차적 반음진행을 동일한 음절의 길이로 가성을 사용하여 서양의 반음계 진행으로 변화(③)-권마성적 선율인 la-sol-do'-do'-la로 돌아와 맺기(②)-권마성적 선율에 나타나는 음들의 붙임을 사용한 변형 선율(④)-권마성적 선율인 la-sol-do'-do'-la로 돌아와 맺기(②)-순차적 반음진행을 동일한 음절의 길이로 가성을

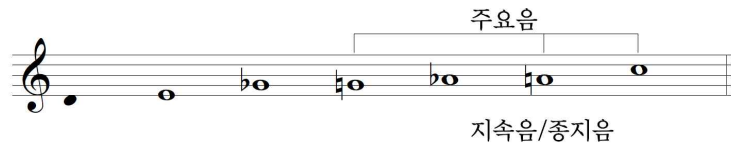
305) 연행자는 이 구간을 가성으로 발성하여 마치 서양 성악을 부르는 듯한 효과를 만들어낸다.

306) ‘뽀뽀뽀뽀’의 발음은 한국인들이 서양악기로 연주되는 악곡을 구음으로 흉내낼 때 많이 쓰는 발음이다. 클래식 서적 저자는 베토벤의 운명 시작부분을 흉내낼 때 ‘뽀뽀뽀뽀~’이라 표현하고 (이채훈, 『소설처럼 아름다운 클래식 이야기』, 헤다, 2020, 117쪽.); 신문기사에서 지휘자가 연습실에서 구음으로 곡을 설명시에 “따리 따라 뽀뽀뽀뽀”이라 한다. (원대연기자, 「자, 200년 전 느낌으로...하이든스럽게」, 『동아일보』, 2009.5.28.).

“기름 튀듯”을 4도 도약과 강한 요성으로 나타난다. 이후 권마성 변용가락을 다시 사용하였다.

이상으로 <노인과 바다> 중 ‘다랑어 떼’ 악곡의 권마성 가락 변용양상에 나타나는 음계와 주요음을 정리해 보면 다음과 같다.

<악보 23> ‘다랑어 떼’ 권마성 가락 음계와 주요음



이보형이 정리한 권마성제 음계와 비교하였을 때 sol^b, la^b음을 제외한 모든 구성음이 동일하며, 지속음이 la인 점 또한 같다. 종지음은 지속음인 la로, 권마성제 음계에서 종지음이 La인 것과 차이가 있다. 이는 권마성제 la-sol-mi-re-La하행 선율형을 사용하지 않았기 때문인데, 이는 지속음인 la를 중심으로 하여 변형된 선율의 특성으로 인한 것이다.

‘다랑어 떼’ 권마성 가락의 변용의 경우, 가사와 반음을 활용하여 표현 범위를 넓히는 효과를 주었다. 이를 통해 관객은 반음 진행이 없는 판소리에서 반음이 나올 때 느낄 수 있는 음악적 낯설음을 ‘극적 상황에서 서양의 음악을 패러디한 판소리의 유희적 표현³⁰⁸⁾’으로 받아들일 수 있었다. 권마성 가락의 반복적인 활용으로 이 악곡의 전체적인 특징을 ‘반음 선율 진행과 가성을 활용한 축제적 권마성가락’으로 확정짓는다. 반음을 사용하는 창작기법에 관하여서는 이후 독립적인 항목으로 상세히 다루겠다.

이상의 분석을 통해 권마성제에 나타나는 주요음과 지속음의 성질을 활용하여 ‘갑작스럽게 신나는 장관이 펼쳐지는 극적 상황’을 표현하는 것

308) “성악과 판소리의 발성이 혼합된 이자람의 묘사는 판소리라는 낯설과 클래식이라는 익숙함을 대비시키며 관객이 가진 판소리 장르의 선입견을 파괴한다.” 최지수, 『이자람 창작 판소리의 수행성 연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 2021, 67쪽.

이 가능함을 확인하였다. 명창제 더듬들은 특징적인 선율형태를 반복적으로 사용하는 양상이 두드러지는데, 그 특징적 선율을 다양한 양상으로 변용하여 다양한 사설 극적 상황을 효과적으로 표현할 수 있다.

(2) 선율 구성 기법

전통 판소리 악곡에서는 사설의 이면 구현을 위해 단어와 문장의 고저장단에 충실하게 선율이 짜여지는 양상이 두드러진다. <노인과 바다>의 선율구성 또한 그러한 전통 판소리의 특징을 따르고 있다.

<노인과 바다>의 선율 구성 방식은 각 음절의 높낮이·길이를 확장하여 선율로 만드는 것을 기본으로 한다. 또한 단어와 문장이 내포한 음의 고저장단과 단어나 문장이 지시하는 상황의 고저장단을 선율과 붙임새, 음절의 길이로 극대화하여 음악적으로 확장하는 작창법을 사용하였다.

<노인과 바다>의 사설은 한자어가 거의 없이 일반 현대 구어체로 이루어졌기 때문에 선율의 구성 방법을 사성과 관련짓지 않고 말이 지시하는 상황이나 상태의 높고 낮음, 운동성에 주목하여 살펴보려 한다.

① 단어 · 문장이 내포한 고저장단의 활용

먼저 전통 판소리에서 단어의 장단과 상황의 형용을 시김새로 발전시킨 경우를 살펴보겠다.

<악보 24> <춘향가> ‘어사 상봉대목’(오정숙 창) 창조

어 사 또 를 부 여 잡 고 실 큰 울 - - - - 고 도 싶 지 마 는

어 느 존 전 이 라 그 려 수 도 - 없 고 어 사 또 를 - 정 신 - 없 이 -

위 악보는 동초제<춘향가> 중 ‘어사상봉대목’에서 나타나는 창조의 부분악보 이다. 앞서 발화 층위 분석시에도 활용한 대목으로, 인물의 상태

와 행동을 음악·연행면에서 모두 적극적으로 표현하며 이면을 구현하고 있는 사례이다. ①부분의 ‘울고’는 ‘울 : 다’가 연결어미 ‘~고’를 만난 형태로 ‘울’은 긴 발음이다. 이를 긴 시가의 지속음 끝에 짧은 시가의 여러 음으로 선율을 확장하였다. 뒷부분의 짧은 음들은 ‘La-mi-do-mi-do-Si’로 이루어진 계면조 시김새이다. 단어가 내포한 고저장단을 선율화하여 작창하는 것은 전통 판소리의 작창에서도 이미 많이 시도해 온 방법이다. 전통 판소리에서 많이 나타나는 인물의 묘사 대목을 <적벽가>중 한 대목을 예로 들어 살펴보겠다.

<악보 25> <적벽가> ‘당당한 유현주’(송순섭 창) 제15~16장단

15
 얼 굴 이 검 - - 고 제 - 비 턱 쌍 고 리 눈 에

16
 사 모 장 창 을 눈 우 에 번 뜻 들 고

위 악보는 동편제 <적벽가> 중 ‘당당한 유현주’ 악곡의 15~16장단 악보이다. ‘검-다’와 ‘제-비’는 장음으로 발음되며, 이 단어의 발음이 지닌 길이를 확대하여 선율을 만들었다.(①), 짧게 발음하는 ‘눈’은 모두 짧은 시가를 가지는 것(②)을 확인할 수 있다.

<노인과 바다>의 사설은 단어나 문장에 이미 내포된 고저장단을 확대하는 전통적인 작창법을 현대 구어체에 맞게 활용하고, 그 음이 가지는 운동성을 극대화하여 작창을 시도하였다. <노인과 바다>에서 음의 고저장단이 음악적으로 확장된 양상을 살펴보겠다.

<악보 26> <노인과 바다> ‘어부출항’ 제3~6장단: 단어 고저장단 선율화1

오 두 막 을 나 와 밤 - 새 모 - 인 오 줌 을 쏘아 - - 내 고

차 가 운 새 벽 공 - 기를 맞 - 으며 열 려있 는 문 - 을 밀 - - 고

위 악보는 <노인과 바다>의 중중모리 악곡 ‘어부 출항’의 제3~6장단의 악보이다. ①부분 ‘쏘아내고’는 ‘쏟(↑)다(↓)’의 활용형으로 단어의 고저를 따라 높은 la부터 옥타브 아래 Sol까지 la-mi-do-Si-La-Sol로 순차하행하여 ‘쏟다’라는 단어의 발음과 의미가 내포하는 고저를 부각시켰다. 이는 단어의 의미가 내포한 운동성을 선율로 확장한 것이다. ③은 동사 ‘밀 : 다’가 연결어미 ‘~고’와 만난 ‘밀 : 고’ 발음의 장단을 음악에 반영한 것이다. 단어의 발음 길이대로 ‘밀’을 mi-sol-sol 음으로 길게 늘리면서 동시에 단어가 지시하는 형태, 즉 ‘미는 행동’을 sol음을 두번 위로 굴리어 내어 표현한다. 이후 ‘고’는 다시 mi음으로 내려와 짧은 시가로 맺는다.

<악보 27> <노인과 바다> ‘노인 소개’ 제2~5장단: 단어 고저장단 선율화2

위 악보는 중모리 악곡 ‘노인 소개’의 제2~5장단의 악보이다. 악보 ②의 제2장단에 나타나는 ‘세월’의 발음은 ‘세 : 월’이며, ‘허영게’의 원형인 형용사 ‘허영다’의 발음은 ‘허 : 여타’이고, ‘눈 맞았고’의 ‘눈’의 발음은 ‘눈 : ’이다. 이를 반영하여 장음인 각 단어의 첫 음절을 긴 박으로, 단음인 다음 음절을 짧은 박으로 하여 리듬을 만들고 긴 발음을 가진 ‘세’를 ‘la-re’로 ‘허’를 ‘re-mi’음으로 ‘눈’을 ‘do-Si’로 각 음절마다 두 개의 음으로 선율을 진행하여 음절의 길이감을 늘렸다(④).

제3장단의 ‘곱슬거리다’는 ‘곱슬-하다’인 형용사가 접미사로 변형된 형태로, ‘곱’은 스타카토로 짧게 발음하고 이후 긴 발음의 ‘슬’을 mi-do-Si 음의 셋잇단음표로 길이를 늘려 발음의 길이를 살리는 동시에 ‘곱슬거리다’가 지칭하는 곡선을 표현(⑤)하고 있다. 제4장단의 ‘놀러’는 ‘놀 : 러’로 발음하고(⑥) 제5장단의 ‘따라’의 음절 고저는 따(↗)라(→)(가(↘))³⁰⁹⁾로, 이러한 발음의 높이 변화를 반영하여 mi-do-Si-La로 하행하는 음 집합

309) 표준국어대사전에서 ‘따라’만의 발음은 찾을 수 없어 ‘따라’와 가장 가까운 ‘따라가’의 발음 기호를 참고하였다. 국립국어원, 『국립국어원 표준국어대사전』, <http://stdict.korean.go.kr/main/main.do>.

이와 또 다른 양상으로 단어가 지시하는 대상의 운동성·방향성을 선을
화한 예로 전통 판소리 <적벽가>를 살펴보겠다.

<악보 29> <적벽가> ‘당당헌 유현주’(송순섭 창) 제9~10장단: 단어·문장이 내포한
운동성 선율화1

9

신 장 은 - 구 척 이 나 - 되고

10

봉 의 눈 삼 각 수 청 용 - - 도 비 껴 들 고

<악보 30> <적벽가> ‘당당헌 유현주’(송순섭 창) 제14~15장단: 단어·문장이 내포한
운동성 선율화2

14

신 장 은 - 팔 척 이 요

15

얼 굴 이 검 - - 고 제 - 비 턱 쌍 고 리 눈 에

앞의 악보는 <적벽가> 중 삼고초려 대목 첫 악곡인 ‘당당헌 유현주’의
제9~10장단과 제14~15장단 악보이다. 유비 관우 장비의 인물 생김새를
묘사하는 대목으로 관우의 키가 ‘구척’이고 장비의 키가 ‘팔척’임을 표현
할 때 단어의 의미를 강조하여 음악으로 나타낸다. 직전 사설인 ‘신장은’
에서 ‘Si-re-mi’ 혹은 ‘do-re-mi’로 도움닫기 한 후 ‘구척’은 la-sol로 높
여 부르고, ‘팔척’은 구척보다 낮은 음인 sol-mi로 부른다.(①)

또 다른 예로 청용도를 ‘비껴들고’ 있는 관우의 모습을 묘사하기 위해
단어의 발음이 가진 음고를 음악에 적용하여 ‘비(↗)껴(↘)들(↘)다(↘)’

‘la-mi-강하게 끊어 내는 mi’로 강조하였다.(②) ‘쌍고리 눈’의 경우, 각 음소에 내재된 ‘쌍고리’의 높은 음고, ‘눈에’의 낮은 음고를 극대화하여 선율형으로 만들기도 하였다.(③)

단어가 지시하는 대상의 높이 변화를 선율로 표현한 예를 <적벽가>의 인물 행동 묘사 대목을 통하여 살펴보겠다.

<악보 31> <적벽가> ‘공명이 그제야’(송순섭 창) 제5~7장단: 단어·문장이 내포한 운동성 선율화3

위 악보는 <적벽가> 중 공명과 유비현덕이 만나는 중모리 장단의 악곡 ‘공명이 그제야’로, 제5~7장단의 악보이다. ‘당하에 내려와’의 가사는 공명이 유비를 맞아 당하로 걸어 내려오는 사실로 그 직전 문장의 마지막 음절은 mi음에서 끝나고 do-Sol-Mi로 하행하였다가 Sol 음에서 중지한다.(①) 이러한 선율진행은 공명이 계단을 내려오는 상황에서 공명의 몸매 나타나는 높낮이의 변화를 음으로 표현한 예이다.

마찬가지로 ‘공명이 눈을 들어’라는 사실에서는 당하에 내려와 인사를 한 공명이 다시 고개를 들고 눈을 들어 현덕을 바라보는 시선의 높이 변화를 음으로 표현하였다. 이전 사실까지는 Sol-La음에서 머물다가 ‘공명이 눈을 들어’ 사실부터 do-re로 음을 상행하여(②) 현덕을 바라보는 사실까지 음의 높이가 이어진다.

이와 같이 단어나 문장이 지시하는 지시대상의 운동성, 방향성을 음의

높낮이나 길이로 표현하여 선율화 하는 것은 전통 판소리에서 쉽게 찾아볼 수 있는 작창 기법이다.

<노인과 바다>에서는 이러한 작창 기법을 다양하게 확장시켰다. <노인과 바다>에서 사설의 묘사가 이루어지는 대상이 주로 풍경과 자연이며, 일어나는 사건들도 낚시를 통한 동물과의 대결이기 때문에 사설에 운동성이 많이 나타난다. 사설이 지시하는 대상의 움직임 방향이 위를 향할 때 음이 높아지고 아래를 향할 때 음이 낮아지며 움직임의 모양이 위아래로 격하게 움직일 때 음이 이동하는 폭도 넓고 좁게 변화시키는 방식으로 선율과 시김새를 만들어내었다.

<악보 32> <노인과 바다> ‘다랑어’ 제9~13장단: 단어·문장이 내포한 운동성·방향성 선율화 확장1

9 여느 때와 도바꿀수 없는 머리끝이서는 전율의 순간

11 줄을 타고 전해 - 지는 저아래생물의생명

13 그생명의모든것이 쏟아부어지는떨 - - 림

<악보 33> <노인과 바다> ‘다랑어’ 제25~26장단: 단어·문장이 내포한 운동성·방향성 선율화 확장2

25 판자위에서철썩철썩퍼덕퍼덕퍼덕퍼덕

위 악보는 <노인과 바다>중 자진모리 장단 악곡 ‘다랑어’의 제9~13장단과 제25~26장단의 악보이다. 표시된 구간들은 문장이 지시하는 상황

을 반영하여 음의 높이를 결정하고, 그에 따라 선율을 만든 예이다. ‘머리 끝이 서는 전율’에서는 ‘끝이 서는’에서 음을 Mi-mi-la로 상행 도약하여 ‘전율의 순간’까지 la-do’ -la로 이어간다(①). 이는 음의 높이와 선율의 진행에 사설이 지시하는 상황을 반영한 예로, 인물이 소름이 돌아 머리끝이 쭈뼛 섰다는 상황을 선율로 강조하였다. 마찬가지로 ‘쏟아 부어진 다’는 문장이 지시하는 상황의 형태가 아래로 하강하는 모양새로, 선율도 이를 반영하여 mi-do-Si로 하행진행한다. ‘떨림’에서 ‘떨’음은 mi-do-Si의 빠른 진행으로 시김새로 표현하고 전체 선율은 La음으로 중지한다(②).

‘③’구간은 문장과 단어가 지시하는 상황의 형태를 음의 높이와 던져내는 창법으로 표현한 예로, 다량어 한 마리가 ‘판자 위에서 철썩철썩 퍼덕 퍼덕퍼덕퍼덕’거리는 운동성을 도약상행과 하행을 연속하는 선율형, 이러한 선율형의 반복으로 표현하였다.³¹²⁾

312) 이 구간에서 연구자는 부채 끝을 바닥으로 향하여 ‘철썩/철썩/퍼덕/퍼덕/퍼덕/퍼덕’의 매 음보마다 부채끝을 위로 튕겨내듯 너름새를 하며 부채끝이 향한 곳에 다량어가 있는 듯 바라보며 연행한다. 선율 구성 기법의 모든 항목은 사설의 이면 구현을 중심으로 발생하므로, 대상이 되는 사설의 이면 구현을 음악과 더불어 연행면에서 함께 살피는 것이 작창 기법을 분석함에 있어 도움이 될 것이라 판단한다. 따라서 선율 분석 시 그 선율과 함께 사용되는 몸동작을 설명하며 논의를 진행하려 한다. “판소리의 본질과 공연학적 특성을 올바르게 수준 높게 탐구하려면 ‘인물치레’·‘너름새’를 비롯한 공연자와 청관중 전반의 ‘신체행위’에 관한 종합적인 연구가 이루어져야만 한다.” 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 평민사, 2003, 62쪽.

<악보 34> <노인과 바다> ‘청새치 입질’ 제3~8, 37~40장단·‘밤’ 제3, 4장단:
단어·문장이 내포한 운동성·방향성 선율화 확장3

③
①
남 시 짜 획 물 속 으 로 꺼 지 는 것 이 들 어 온 다

⑤
잠 이 번 짝 갠 - 노 인 이 낚 시 줄 을 살 며 시 잡 아

⑦
②
가 마 - - 아 - - (안) 이 잡 고 기 다 리 니

③⑦
손 위 로 믿 을 수 없 이 빠 르 게 풀 러 나 가 는

③⑨
③
남 시 줄 - - - -

③
④
잔 잔 - - 한 - - -

④
⑤
과 도 - - - - 가 있 구 나

④는 <노인과 바다>의 엇모리 장단 악곡 ‘청새치 입질’ 제3~8장단과 제37~40장단의 악보이며 ⑤는 <노인과 바다>의 제7장에 나타나는 세마치장단 악곡 ‘밤’의 제3~4장단 악보이다. 먼저 ④를 살펴보면 ‘남시짜 획 물속으로 꺼지는 것’의 사설을 사설이 지시하는 운동성과 방향성에 따라 음도 함께 mi-La-Mi-La’로 도약 하행 진행하여 바다 표면에 있던 남시짜가 빠르게 바다 속으로 꺼져 들어가는 것을 표현하였다.(①)

‘가만히 잡고 기다리니’의 사설에서도 노인이 낚시줄을 잡고 기다리는

상태를 표현할 때 ‘가만’의 음절을 do-Si-La-Sol-Fa[#]-Mi로 순차하행진행하고, 각 음보의 음의 길이를 길게 하여 노인의 운동성(가만히 있기)과 시간성(기다리기)을 표현하였다(②).³¹³⁾

제39장단의 ‘낙시줄’은 ‘낙시줄이 손 위로 믿을 수 없이 빠르게 풀려 나가는’ 상황을 묘사한 것이다. 낙시줄이 빠르게 바다 밑으로 풀려 내려가는 형태를 do' 음부터 la-La의 옥타브 아래까지 모든 음을 순차적으로 하행하면서, la부터 La음까지 요성을 굽게 하며 내려오는 선율로(③) 표현³¹⁴⁾하였다.³¹⁵⁾

③은 세마치 장단으로 구성된 ‘밤’ 악곡 제3~4장단 악보로 밤바다 위에서 노인이 사색하는 내용의 사설로 노인의 눈에 보이는 달, 별, 파도 등을 선율로 표현한 대목이다. Sol-La-do-re-fa-sol로 이루어진 평조 악곡으로 do음으로 종지한다. ‘잔잔한’을 re-fa-sol의 선율 진행으로 fa음을 길게 지속하는 것으로 표현하였고(④) 이후 ‘파도’를 fa-re-fa-re-fa-re를 반복적으로 진행하며 re음을 퇴성함으로써 바다 위의 잔잔한 파도를 표현하였다.

이처럼 단어·문장이 지시하는 대상의 운동성·방향성을 음의 높낮이나 길이로 표현하여 선율화·시김새화 하는 것은, 사설이 가진 운동성을 확장하여 관객의 상상력을 입체적으로 도울 수 있는 효과적인 작창법이다. 이는 전통 판소리에도 나타나는 이면 구현 방식이며, <노인과 바다>에서는 그를 더 적극적으로 활용하여 더욱 다양한 선율과 시김새를 만든 것이다.

③ 의성어·의태어 활용과 단어나 음절의 의성어·의태어화

<노인과 바다>에서는 의성어·의태어를 선율화하여 강조하거나 의성어나 의태어가 아닌 단어를 의성어·의태어처럼 선율화하여 표현하여 활용

313) 이를 연행할 때 낙시줄을 잡고 가만히 기다리는 듯한 행동을 함께한다.

314) 이 ‘낙시줄’에서 연구자는 양 손 위에 있는 부채를 쥐었다 놓았다 하며 손을 떨며 음의 방향, 떨림을 함께 표현한다.

315) 이를 연행할 때 낙시줄이 손 위에서 바르게 풀려나가는 듯 부채를 양손으로 잡고 튀기듯이 빠르게 떨며 표현한다.

하는 예가 다양하게 나타난다.³¹⁶⁾

ㄱ) 의성어·의태어의 활용

의성어는 사람이나 사물의 소리를 흉내낸 말이며 의태어는 사람이나 사물의 모양이나 움직임을 흉내 낸 말이다. 전통 판소리에서도 의성어나 의태어는 빈번히 사용되며, 단어의 어감이 선율의 높낮이로 이어지는 작창 기법이 나타난다. <노인과 바다> 역시 의성어와 의태어를 적극적으로 표현하며 선율이 구성되는 경우가 많다. 악보로 예를 들어 살펴보겠다.

316)“(지혜:)자람언니는 평상시에도 그런 표현을 많이 쓰거든요.”“(다솔:)기준에 존재하는 표현뿐만 아니라, 존재하지 않는 의성어, 의태어를 창조하는 것 같기도 하던데요?”“(자람:)단어나 표현을 만드는 걸 좋아해요. 이를테면, “지금 기분이 너무 ‘소소소소’해.”라고 했을 때, 그 ‘소소소소’를 대체할 수 있는 다른 단어라는 건 없고, 작고 조심스럽게 ‘소소소소’를 소리 내는 식이에요. 그럴 때에서야 마침내 그 기분이 다 담기는 느낌이거든요... (중략)...의성어나 의태어를 계산해서 넣거나, 의식적으로 사용하는 건 아니에요.” 박다솔, 특별기고_대담 「소리꾼 이자람의 창작 세계와 창작 판소리 제작 과정」, 『한국연극학』제79호, 한국연극학회, 2021, 402~403쪽.

<악보 35> <노인과 바다> '다랑어 떼' 제1~10장단: 의성어·의태어 선율화1

①
빙글 돌 던 군 - 함 새 가 수 면 으 로 쇠 떨어 - 지 더 니

②
바 다 표 면 에 불 어 거 칠 게 퍼덕 - 퍼덕 - 퍼어어 - - 덕 -

③
노인 은 숨 을 죽 이 고 실 - - 눈으 - 로 바라 본 다

④
작 은 다 랑어 하나 공 - 중으로 풍 뒀어 오르 더 니

⑤
빙 그르 - 르 - 르 - - 르뭉 을 돌 - 리고는 다 시 꽃 혀 들어 간 다

위 악보는 <노인과 바다> 제5장에 나타나는 중중모리 악곡 '다랑어 떼'의 제1~10장단 악보이다. 위 악보에는 '빙글' '쇳' '퍼덕퍼덕' '풍' '빙그르르'의 의태어가 나타나는데 ①에서 '빙글'은 Mi음에서 mi음으로 음을 던져내었다가 추성으로 올리듯 곡선으로 표현하고 그 곡선의 선율을 두 번 더 반복하여 군함새가 빙글 도는 모습을 청각적으로 표현했다.

②에서 '쇳'은 군함새가 높은 곳에서 빠른 속도로 낮은 바다 표면까지 날아드는 모습을 표현한 의태어이다. 선율을 이루는 음의 배열도 mi음에서 Mi음으로 하강하며 Mi음을 던지듯 소리낸다.

③에서 나타나는 의태어 '퍼덕퍼덕'은 군함새가 날갯짓을 하는 형용을 표현한 의태어로 날개를 위아래로 퍼덕거리는 모습을 mi-do-mi, mi-do-mi, la-la-mi-do-Si-do-La의 선율로 높은음을 위로 굴러내어 위아래로 반복적으로 오가는 선율로 표현하였다.

④에서 나타나는 의태어 '풍'은 바닷속에서 갑자기 다랑어 한 마리가

바다 수면 위로 뛰어오르는 형용을 표현한 단어로, 음을 이전 음인 sol에서 do' 음으로 상행도약하며 던지듯 퇴성하여 뛰어 오르는 다랑어를 표현하였다.³¹⁷⁾

의태어 '빙글르르'가 나타나는 ⑤구간은 바다 수면위로 뛰어 오른 다랑어가 몸을 빙글돌려 다시 바다속으로 들어가는 형용을 묘사하였는데, 이러한 형용을 mi-sol-fa[#]-sol-mi-do-Si-mi-do-Si-mi의 선율로 음을 위아래로 굴리듯 내어 표현하였다.³¹⁸⁾

<악보 36> <노인과 바다> '낮잠' 제4~5장단: 의성어·의태어 선율화2

위 악보는 <노인과 바다> 중 중모리 악곡 '낮잠'의 제4~5장단이다. 전체가사는 정오가 지난 오후의 햇살 아래 바다 위에 떠 있는 노인이 노곤노곤한 채로 졸음이 몰려와 잠시 꾸벅거리며 낮잠에 드는 내용이다. 여기서 나타나는 의태어는 '소로로 소로로'와 '퍼덕퍼덕'이다.

소로로는 스르르/소르르의 옛말로, 뭉치거나 얽히거나 걸린 물건이 쉽게 잘 풀리거나 흘러내리는 모양을 뜻하는 의태어이다.³¹⁹⁾ 소로로가 나타내는 형용을 묘사하기 위해 첫 번째 소로로의 선율은 sol-la-sol-la를 느리게 반복하며 la음에서 요성하여 머물고, 발성 시 이 선율을 가성으

317) 연행시 부채끝으로 수평을 길게 굽다가 '퐁'의 순간 고기가 뛰어오르는 것을 지시하듯 부채를 위로 쳐 올린다.

318) 연행시 부채끝을 빙글빙글 돌리다가 ⑤구간 이후 '다시 꽃' '혀'에서 음이 하향할 때 부채 끝도 함께 아래로 내리는 행동을 한다.

319) "소르르", 표준국어대사전, 국립국어원 <https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do?pageSize=10&searchKeyword=소르르>.

로 아주 약하게 부르며 고수 또한 북을 매우 약하게 연주한다. 두 번째 소리로 역시 동일한 선율의 형태로 do-re-do-re-do음을 아주 약한 가성으로 오가며 re음에서 느리게 떠는 요성이 나타난다.(①)

이후 갈매기 떼가 지나가는 형용을 지시하는 의태어 ‘퍼덕퍼덕’은 갈매기의 날개짓을 묘사하는 듯 do'-sol-do'-do'-sol-la로 진행하며 la음을 길게 퇴성하여 표현하고, 이를 두번 반복한다.(②)

<악보 37> <노인과 바다> ‘청새치 등장’ 제3~5장단: 의성어·의태어 선율화3

③

배 저 앞 쪽 수 면 이 - 부

④

올 라 오 더 니

⑤

수 면 을 찢 으 며 솟 아 - 오 - 른 다

<악보 38> <노인과 바다> ‘청새치 등장’ 제 9~12장단: 의성어·의태어 선율화4

위 두 악보는 <노인과 바다>중 진양 악곡 ‘청새치 등장’의 제3~5장단과 제9~12장단의 악보이다. 전체가사는 노인과 이틀 동안 팽팽하게 대치하고 있던 바닷속 청새치가 드디어 수면 위로 뛰어오르는 순간을 그림 그리듯 자세히 묘사하고 있다.

①에서 나타나는 “부-”는 바다의 수면이 올라오는 모습을 표현한 의태어이다. 청새치가 바다 밑에서부터 수면 위로 뛰어오는 형용을 Mi에서 낮게 시작하여 멈추지 않고 천천히 음을 끌어올려 re까지 상행하여 표현하였다. 이후 바로 la에서 “올라오더니”를 질러내고 음을 한차례 더 올려 do’ -mi’ -do’ 음으로 “수면을 찢으며 솟아” 오른다고 표현한다.³²⁰⁾

②구간의 ‘차르르르르’ 또한 의태어로, 파도의 소리나 모양을 흉내낼 때 사용하는 표현이다.³²¹⁾ ‘청새치 등장’에서는 “피부를 타고 흐르는 물

320) 이때 연구자는 부채를 피 아래에서부터 ‘부’음과 함께 천천히 부채를 위로 올리다가 ‘수면을 찢으며’에서 부채를 접고 부채 끝을 천장을 향해 찌르듯 들어올리는 너름새를 한다.

321) 표준국어대사전에 등록된 단어는 아니나, 많은 사람들이 물 소리를 흉내내는 의태어로 사용하는 어휘이다. 일례로 ‘파도가 차르르’라는 도서가 있다. 맷 마이어스 지음, 김지은 역, 『파도가 차르르』, 창비, 2020.

은 햇빛을 받으며 차르르르”의 문장에 사용되어 청새치의 몸을 타고 흐르는 바닷물을 표현하였는데, la에서 mi'로 빠르게 상행도약하여 햇빛에 부서지는 물방울들을 묘사하였다.

③구간의 가사 “펼렁 펼렁 펼렁” 또한 의태어로, 청새치의 지느러미가 펼렁이는 형용을 표현하였다. 첫 “펼렁”은 Sol을 퇴성한 직후 La로 상행하고, 두 번째 “펼렁”은 Mi를 퇴성한 직후 mi로 상행 도약하였다. 이 두 선율형은 동일하게 퇴성 직후 도약상행하여 펼렁거리는 대상의 형용을 표현하였다. 이후 마지막 “펼렁”에서는 위 아래로 동일한 곡선을 이루는 mi-sol-la-re-mi의 선율이 두 번 연속하여 등장하는데, mi는 요성하고 sol은 퇴성한다. 이후 mi-sol-mi의 선율에서 sol을 강하게 떨며 mi로 내려와 맺는다.³²²⁾

이상의 예들은 <노인과 바다>에서 나타나는 의성어·의태어를 선율화한 양상으로, 각 단어의 동적 표현을 더욱 강조하여 선율로 구성하였다.

ㄴ) 단어나 음절의 의성어·의태어화

단어나 음절의 의성어·의태어화는 연구자가 작창 과정에서 사설이 지시하는 대상의 형용을 묘사할 때, 선율을 그림의 선처럼 사용하고 거기에 성음의 변화로 표현을 더하는 작창 기법이다.

예를 들면 <노인과 바다> 중 ‘바닷일’ 악곡에 “무역풍이 불어오니”라는 문장이 있다. 무역풍이 불어와 어부의 머리카락이 훑날리는 모양을 선율화하여 위 가사로 노래한다. 즉, 위 가사 자체는 의태어가 아니지만, 머리카락이 훑날리는 모습을 표현한 선율을 가짐으로써, 의태어로서 기능하는 것이다. 그 악보는 다음과 같다.

322) 선율형이 위아래로 곡선을 그릴 때 한 부채를 들고 음 높이대로 위 아래로 부채를 움직여 지느러미가 펼렁이는 듯한 몸짓을 한다.

<악보 39> <노인과 바다> ‘바닷일’ 제11~12장단: 의성어·의태어화1

위 악보의 표시된 부분은 일정하게 부드러운 바람이 불며 노인의 머리 카락이 흔들리는 것을 반복적인 re-me-sol(fa[#])-mi 선율로 표현한 것이다. ‘역’의 음에서 3도 도약하여 ‘풍’을 노래하는데, 이때 가성을 사용하여 변화를 준다. 이후 그 음을 한음 아래로 흘러내어 곡선의 선율로 표현한다. 이러한 선율형은 ‘불어오니’의 ‘오’에서도 동일하게 반복된다. 이렇게 바람이 부는 모습을 선율과 발성으로 흉내낸 것이다.

<악보 40> <노인과 바다> ‘낮잠’ 제6~7장단: 의성어·의태어화2

앞의 악보는 <노인과 바다>중 중모리 악곡 ‘낮잠’의 제6-7장단이다. ①-②-③으로 이어지는 “보드란 바람이 소소소소”는 바람의 속도와 질감을 표현하는 가사로 ①구간은 do’ -do’ -la로 음을 위에서부터 가성으로 내어 내려와 ‘보드라운’을 표현하고 ②구간은 ‘la-sol-sol’의 진행에서 la를 얇게 요성하여 내어 ‘보드란’에서 형성한 음의 진행과 성음 변화를 이어간다. 이후 ③구간에서 바람 소리를 흉내내는 듯한 ‘소소소소’를

옥타브 아래의 Sol을 약하게 낸다. 이로 인하여 ‘보드란’, ‘바-람’, ‘소소소소’ 모두 선율과 발성, 더불어 이것을 표현하는 표정과 시선으로 인해³²³⁾ 각각이 형용을 띄는 의태어로 사용되는 것이다.

④구간의 ‘노곤노곤’은 형용사 ‘노곤-하다’의 방언으로 ‘몹시 나른하고 피로한 모양’을 지시하는데 ‘곤’음절을 경드름의 변용 선율로 첫 re를 추성하여 내고 do 직전의 re를 상대적으로 긴 시가로 노래하며 요성을 동반하여 진성과 가성을 오가며 발성한다. 이러한 선율과 발성은 잠이 오는 듯한 표정을 짓는 창자의 너름새와 더불어 그 자체로 ‘피로가 누적되어 잠이 오는 형용’을 표현하고 있다.

<악보 41> <노인과 바다> ‘엘 캄페온’ 제26~29장단: 의성어·의태어화3

26 산 - 티 아 고 가 팔 을 혹 켜 더 니

27 이 만 큼 이 만 - 큼 이 만

28 - - - - - 큼 기 울 여

29 찰 스 의 손 을 탁 자 바 닥 에 - 납 작 -

위 악보는 <노인과 바다>중 ‘엘 캄페온’악곡의 제26-29장단이다. 산티 아고가 팔씨름을 이겨내는 사실 내용으로, 2019년 두산아트센터의 초연 시 관객과 직접 마주 앉아 손을 팔씨름하듯 잡고 불렀던 악곡이다. 26장

323) 이 악곡을 연행시에 눈을 가늘게 뜨고 있다가 감는 것을 반복하고 고개를 기울여 서서 조는 듯 목을 가누며 소리를 한다.

단의 가사에서 “산티아고 팔을 훑 꺾더니” 라는 가사를 부를 때 팔을 마주잡은 관객의 손을 꺾는 시늉을 한다. 이후 제27장단의 “이만큼, 이만큼,”의 두번의 가사에서 조금씩 관객의 팔을 넘기는 너름새를 하다가 ①의 “이만큼”의 선율 la-la↓-sol-la↓-la를 쥐어짜는 듯한 성음으로 이어 부르며 마치 진짜로 팔씨름에서 상대에게 팔이 꺾여지는 듯 표현한다. 팔을 반대 방향으로 부들부들 떨다가 ②에 이르러 la-La로 옥타브아래로 하행선율하는 “납작”을 부르며 관객의 팔을 정방향으로 넘겨 팔씨름에서 승리한 듯한 동작을 한다. ‘이만큼’과 ‘납작’은 의태어가 아니지만 선율의 모양과 너름새에 의하여 마치 의태어처럼 사용되었다.

이처럼 단어나 음절의 의성어·의태어화는 연구자가 사설에 선율을 붙이는 작창 작업 과정에서 지시대상의 모양, 세기, 운동 방향을 상상속에서 설정한 후, 그 상상속 그림이나 움직임의 선율로 표현하는 작창 기법이다. 이러한 과정에서 단어나 음절은 의성어나 의태어가 아님에도 불구하고 지시대상의 움직임을 선율로 내포하는 의성어·의태어화를 겪게 된다. 이러한 작창법은 마치 실제로 사설의 상황이 눈앞에 그려지는 듯한 극적효과를 표현하는데 효과적이며 동작과 함께 활용할 때 그 효과가 증폭된다.

작창 과정에서 단어·문장이 내포한 고저장단의 활용, 단어·문장이 지시하는 인물·상황·지시 대상의 운동성·방향성의 선율화, 의성어·의태어 활용과 단어나 음절의 의성어·의태어화로 선율을 만들고 상황이나 사설의 이면에 맞는 다양한 성음을 활용하여 표현할 때, 이면 구현의 극적 효과가 증대된다. 뿐만 아니라 창작자가 작창을 하는 행위 또한 재미있어진다.³²⁴⁾ 이러한 입체적 선율 작창 기법을 활용한 악곡은 연행할 때 동작으로 운동성을 더욱 극대화하면 관객이 느끼는 입체감과 운동성이 더욱 커지고, 그로 인해 관객의 상상력도 증폭된다.

324) 작창을 하는 행위가 재미있어지면 그를 표현하는 무대화 과정도 재미가 더해지고, 완성된 결과물로 관객을 만나는 연행 시 관객에게까지 그 재미가 전달된다.

(3) 반응 기법

전통 판소리 악곡에서는 반응으로 이루어진 선율의 진행을 찾아보기 어렵다. 이는 전통 판소리 악곡 대부분이 계면조, 우조, 평조의 악조로 짜여져 있기 때문이다. 판소리의 기본 악조들로 이루어진 악곡에서 갑자기 반응을 듣게 되면 길을 벗어난 음을 듣는 것처럼 낯설다. 반응을 허용하는 것은 반응이 어울리는 사설의 상황이나 인물·사건의 극적 정서와 부합할 때 가능할 것이다. 연구자는 <노인과 바다>의 작창 시 반응이 어울리는 사설 상황을 찾아보고, 적극적인 반응사용을 시도하였다. 그러한 시도로 만들어진 것이 ‘다랑어’, ‘다랑어 떼’, ‘상어 떼’, ‘청새치 입질’의 총 네 개 악곡이다.

사용 양상은 첫째, 권마성가락의 변용 양상에서 살펴보았던 권마성 가락의 지속음인 la로부터 반응아래음을 활용하여 선율이 순차하행과 상행을 오가는 형태, 둘째, 관객에게 익숙한 서양 영화의 삽입 테마곡의 유명한 선율을 사설 상황에 활용하는 형태, 셋째, 극적 상황을 따라 사용되는 단어가 내포하는 운동성을 반응진행의 음배열로 표현한 형태이다. 본 항에서는 두 번째와 세 번째의 반응 기법 양상을 살펴본다.

① 영화 <Jaws³²⁵⁾>의 삽입 테마곡을 활용한 반응 기법

<노인과 바다>의 ‘상어떼’ 악곡은 대중의 귀에 익숙한 영화 <쥬스>의 메인 테마 선율을 차용³²⁶⁾하여 시작한다. 노인이 청새치를 향해 달려드는 삽날코 상어와 청상아리들을 물리쳤으나 바다 멀리에서부터 상어 떼가 점점 다가오고 있어 앞으로 다가올 커다란 싸움을 예감하는 긴장도가 높은 상황이다. 이 장면에서 악곡의 내드름으로 차용한 영화 <쥬스>의 메인 테마곡 ‘Main Title And first Victim’의 앞 12마디 선율은

325) Steven Allan Spielberg, <Jaws>, Universal Studios, 1975.

326) “상어들이 떼를 지어 청새치를 공격하는 장면에서도 이자람은 영화 <쥬스>의 OST를 패러디하는데 그녀는 ‘빠밤. 빠밤. 빠밤빠밤’을 반복하며 곧 상어들이 들이닥칠 것을 우스꽝스럽게 묘사한다. 상어의 공격을 박진감 넘치게 묘사한 장면을 통해 바짝 긴장한 관객의 신체는 이 구절을 따라부르며 잠깐의 시간 동안 이완할 수 있다.” 최지수, 「이자람 창작 판소리의 수행성 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2021, 70쪽.

다음과 같다.

<악보 42> 영화 <쥬스> 'Main Title And First Victim' 제1~12마디

이 곡은 영화 <쥬스>의 메인 테마곡이며, 6개의 베이스, 8개의 첼로, 4개의 트럼본과 튜바로 연주한다³²⁷⁾. 악보에 따르면 첫 시작을 Mi 한 박만 내고 이후의 7박을 비워 긴장감을 조성한다(①). 이후 제3, 5마디의 첫 박과 두 번째 박에 Mi-Fa를 각각 4분음표로 진행하여 긴장감을 높이고(②) 제7마디에는 Mi와 Fa의 반음 진행의 반복이 나타나(③) 어떠한 사건이 다가오고 있음을 암시한다. 제9마디 부터는 반음의 진행이 끊 없이 반복되어(④) 마치 도망치기는 어려울 만큼 사건이 가까워진 듯한 기분을 들게 하고 제11마디 앞 두박을 비웠다가(⑤) Mi-Fa가 각 8분음표로 빨라지며 급박한 분위기로 몰아가(⑥) 이제 사건 속에 휘말린 듯한 기분을 들게 한다.

위 악곡은 음과 무음의 배열, 반음을 사용하여 긴장감을 조성하고-긴장감을 높인 후-사건이 터지는 듯한 음악흐름을 가지고 있다. 이를 차용한 <노인과 바다>의 '상어 떼' 시작 부분은 아래와 같다.

327) John Williams, 「The Music of Jaws: An interview with John Williams」, 『Limelightmagazine』, Interviewed by Jon Burlingame, 2012.

<악보 43> <노인과 바다> ‘상어 떼’ 제1~10장단: 악곡 차용에 의한 반음 기법

①
빠 - 밤

②
빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤

③
빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤

⑤
차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바

⑥
차 바 차 바 차 바 차 바

상 어 떼 가 물 려 온 다 - - -

위 악보는 <노인과 바다> 중 ‘상어 떼’의 제1~10장단 악보이다. 자진 모리로 되어 있고, 제1장단부터 제6장단까지 do^b-do 로 진행하는 선율을 반복한다. 제1~2장단에서는 do^b음을 강하게 시작하여 이를 두 박에 걸쳐 지속하면서 음을 점차 약하게 내고, 이후 반음 위인 do음을 약한 강도로 짧게 낸 후 쉼을 갖는 형태로 진행(①)한다. ‘빠밤’이라는 가사로 이 선율을 반복함으로써 영화<조스>의 메인 테마곡을 패러디³²⁸⁾ 하고 있음을 관객에게 인식시킨다. 동시에 극적 흐름상 상어떼가 다가오고 있음을 암시하여 긴장감을 조성한다. 이후 3~4장단에서는 ‘빠밤’의 ‘빠(do^b)’음의 길이가 제1~2장단보다 1/2로 짧아져 긴장감을 높이고(②) 제5~6장단에서는 ‘빠밤(do^b-do)’을 더욱 빠른 속도로 반복하며(③) 강세는 데

328) 패러디(parody)란 문학용어로, 특정 작품의 소재나 작가의 문체를 흉내 내어 익살스럽게 표현하는 수법이나 그러한 작품을 일컫는 용어이다. 『표준국어대사전』, 국립국어원, <https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do>.

크레센토와 크레센토를 연결하여(④) 긴장감을 고조시킨다. 이후 제7장단에서는 ‘차바차바’의 음절을 각각 팔분음표로 진행하여 붙임새에 변화를 주었다가(⑤) 제8장단에서 음의 높이에 변화를 주고 모든 음을 던져 내어(⑥) 이후 “상어떼가 몰려온다”의 소리로 이어질 준비를 완료한다.

‘Main Title And first Victim’을 도입 멜로디로 차용한 ‘상어 떼’는 4/4박자의 원곡을 3소박 4박자로 이루어진 자진모리에 적용하면서 리듬의 변화가 나타난다. 음절을 대박 단위³²⁹⁾로 놓았다가, 여느박 단위로 놓았다가, 소박의 제1, 3박에 놓았다가, ‘차바’를 모든 소박에 다 놓음으로써 음절의 붙임새 간격을 좁혀 가는 진행을 보인다. 마지막 ‘차바’는 2음절의 단어로, 이를 모든 소박에 반복하여 놓음으로써 3소박 단위의 리듬을 2소박 단위로 변형하여 완자결이의 붙임새가 된다. 이후 대마디대장단으로 짜여진 소리로 진입한다. 이를 정간보로 표기해보면 아래와 같다.

<표 39> <노인과 바다> ‘상어 떼’ 1~10장단 붙임새

줄 1장단 (3소박 4박자)											
1	빠						밤				
2	빠						밤				
3	빠			밤			빠			밤	
4	빠			밤			빠			밤	
5	빠		밤	빠		밤	빠		밤	빠	
6	빠		밤	빠		밤	빠		밤	빠	
7	차	바	차	바	차	바	차	바	차	바	차
8	차	바	차	바	차	바	차	바			
9	상		어	떼		가	몰		려	온	
10	-	-	-	-	-	-	-	-	-		

상어떼가 멀리서부터 습격해 오는 긴장감 넘치는 사설의 극적 상황을 do^b-do의 반음진행 선율을 반복하고 가사를 점차 촘촘하게 붙이는 붙임

329) 자진모리의 대박, 여느박, 소박의 이론과 용어는 이보형의 판소리 장단 리듬이론을 참고 하였다. 이보형, 「판소리 장단 리듬의 통사적 이면구조 성분구성 연구」, 『음악과 문화』제2호, 세계음악학회, 1996.; 「한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 『동양음악』제16집, 서울대학교 동양음악연구소, 1994.

새 양상으로 표현하였다. 이를 통해 점차 위기가 닥쳐오는 상황을 효과적으로 표현하고, 선율은 관객에게 익숙하면서도 ‘상어의 습격’을 연상시키는 음악을 차용하여 극적효과와 소외효과³³⁰⁾를 동시에 이루는 것이다.

② 단어가 내포하는 운동성을 표현한 반음 기법

<노인과 바다>중 ‘다랑어’, ‘청새치 입질’ 악곡에서도 반음 선율진행이 나타난다. 이 두 곡에서는 반음 선율진행을 고정된 형태의 시김새처럼 사용하여 단어와 상황이 내포하는 운동성을 표현하였다. 두 악곡의 악보를 살펴보면 다음과 같다.

‘

330) 관객이 극중 상황에 함몰되지 않도록 일정한 장치를 이용해 극중 상황과 현실을 분리시키는 효과를 말한다. 브레히트는 서사극에서 소외효과를 사용하여 관객이 수동적 대상으로 머무는 것이 아니라 적극적이고 능동적인 대상이 되도록 하였다. 판소리는 탄생기부터 관객을 적극적인 대상으로 하여 창작되어온 예술로, 브레히트의 서사극과 유사한 관객의 소외효과를 지니고 있는 장르이다. 임한순, 「서사극의 희극적 성향」, 『브레히트 희곡선집1』, 서울대학교 출판부, 2006, 319~331쪽.

<악보 44> <노인과 바다> ‘다랑어’ 제3~10장단·‘청새치 입질’ 제37~40장단: 단어
운동성의 반응 기법

The musical score is divided into two sections, A and B. Section A (measures 3-10) is for the '다랑어' piece, and Section B (measures 37-40) is for the '청새치 입질' piece. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Annotations ①, ②, ③, and ④ highlight specific vowel movements in the lyrics.

Section A: '다랑어' (Measures 3-10)

- Measure 3: 몸 쪽으로 당긴다 손 바닥으로 전해 - 지는
- Measure 5: 다랑어의 **떨림** 당길수록 팽팽하게
- Measure 7: 바르르바르르 선명해지는 **떨림**
- Measure 9: 어느 때와 도바꿀수 없는 머리끝이서는 전율의 순간

Section B: '청새치 입질' (Measures 37-40)

- Measure 37: 손위로 믿을수없이 빠르게 풀려나가는
- Measure 39: 낚시줄 - - -

Annotations: ① (Measure 5), ② (Measure 7), ③ (Measure 8), ④ (Measure 39)

위의 악보 중 ㉠부분은 자진모리 장단의 ‘다랑어’ 악곡 중 제3~10장단의 악보이며 ㉡부분은 자진모리 장단의 ‘청새치 입질’ 악곡 중 제37~40장단의 악보이다. ㉠에서 나타나는 반응진행은 두 곳으로 제5장단의 “다랑어의 떨림” 사설에서 “떨림”을 표현할 때 요성과 함께 sol에서 mi까지를 반응간격으로 sol-fa[#]-fa-mi음을 짚으며 내려온다(①). 이후 제7장단에서 다랑어가 떨리는 모양을 의태어로 표현한 “바르르바르르”를 sol-fa[#]-fa-fa-mi-mi의 선율로 반응진행하고, 각 음절마다 음을 위로 굴러 소리낸다(②). 제8장단에 나타나는 가사 “떨림”은 sol-fa[#]-fa-mi음을 짚으면서 요성하며 내려오는 ①의 형태가 보다 길게 나타난다(③). 이는 반응 순차 하행을 할 때 음을 강하게 요성하거나 각 음절을 굴러내어 가사의

지시대상인 ‘뉘시줄을 타고 노인의 손으로 전해지는 다랑어의 떨림’을 적극적으로 표현한 것이다. 첫 번째 나타나는 “떨림”에서 청자에게 반음 요성 진행으로 표현된 “떨림”을 각인시킨 후 이어 “바르르바르르”에서 동일한 선율형태를 사용하고 이어지는 두번째 “떨림”은 동일한 선율형태를 더 긴 박자로 늘여 강조하였다.

⑧에 나타나는 반음진행은 노인의 손 위로 뉘시줄이 빠르게 풀려나가는 상황을 가사 ‘뉘시줄’의 ‘줄’에 해당하는 음을 굵은 요성으로 길게 늘여 반음 순차 하행으로 표현한다.(④)

연구자는 이 ‘요성을 동반한 반음순차하행’을 하나의 시김새로 인식하여 이 시김새의 표현이 어울리는 단어³³¹⁾에 적극적으로 사용하였다.

<노인과 바다>에는 총 네 개의 악곡에서 반음 기법이 나타난다. 기본적으로 계면조, 우조, 평조로 이루어진 악곡의 선율들 사이에 사설의 극적 상황이나 사설의 운동성에 따라 반음 기법이 선택적으로 쓰여졌으며, 이 반음 기법을 하나의 시김새로 활용하였다.

‘요성을 사용한 반음순차하행’을 시김새로 활용하면 사설의 여러가지 운동성과 방향성을 표현하는데 효과적이다. <노인과 바다>에서는 뉘시줄이 장력에 의해 떨리는 형용, 뉘시줄이 큰 힘에 의해 아래로 휘어지며 빠르게 풀리는 모양을 표현하는데 사용하였고 너름새와 함께 사설 표현을 극대화하여 장면의 역동성을 추구하였다.

전통 판소리에서는 나타나지 않는 반음 기법은 현대시대의 창작 판소리에서 사설의 극적 상황을 적극적으로 돕는 또 하나의 도구로 사용이 가능하다. 반음 기법을 더 극대화하여 사용한 ‘다랑어 떼’와 ‘상어 떼’의 경우, 서양음악을 차용하며 반음 선율진행이 나타난다. 그를 통해 극적 상황을 강조하고, 동시에 관객의 귀에 익숙한 타 장르 음악을 패러디함으로써 동시대성뿐만 아니라 유희성까지 획득할 수 있었다.

331) 어울리는 단어는 단어가 지시하는 대상이 바르르 떨고 있거나 혹은 모양새가 위에서 아래로 휘어져 흔들리거나, 지시하는 상황의 높이가 낙차가 있거나 하는 운동성에 따라 선택한다.

(4) 장단 구성

다른 악기 없이 전통 판소리의 1인의 소리꾼과 1인의 고수로만 이루어진 양식을 따르는 <노인과 바다>에서는 장단의 선택과 배치, 활용이 극의 긴장과 이완을 만드는 가장 중요한 도구이다. 장단의 변화는 극적 상황을 여러가지로 표현해 준다. 장면의 변화를 만들고, 새로운 사건을 위한 긴장감을 형성하거나 이완시켜 관객으로 하여금 극적 흐름을 따라가게 하며 때로는 새로운 사건을 예감하도록 돕는 것이 장단이다.

본 항에서는 <노인과 바다>의 작창과정에서 장단의 선택이 어떠한 방식으로 이루어지는지를 고찰하고, 고법의 변용와 엇붙임 극대화를 통한 극적 상황의 긴장과 이완·유희성 생성을 살펴보겠다.

① 사설 극적 상황에 따른 장단의 선택

사설의 작창 과정에서 이루어지는 장단의 선택은 첫째, 각 사설에서 사설의 극적 상황을 가장 잘 표현하기 위한 선택과 둘째, 전체적인 사설 내용 흐름의 긴장과 이완을 통해 관객의 집중을 유지시키기 위한 선택으로 나눌 수 있다.

자람 : 판소리에서는 장단이 굉장히 중요해요. 창본을 쓸 때 장단을 함께 배치하는데(①), 이 장단들이 극의 분위기를 만들어내죠...(중략)...장단의 모양새나 뉘앙스는 곧 장면의 모양새와 뉘앙스가 되어 작품에 자리 잡게 되죠.

(중략)

다솔 : 창본에 장단을 적을 때 무슨 기준이 있는 건가요? 쓰면서 흥얼거리기도 하는지, 아니면 흐름이나 대사에 따라 장단을 붙이는 건지 궁금해요.

자람 : 단순하게는, 제가 붙여놓은 장단들이 지금 얼마나 잘 배치되어 있는가를 생각해요. ‘중모리가 앞에 언제 나왔는지? 자진모리는 얼마나 많이 나왔는지? 이제 어떤 장단이 나올 때가 됐나?’ 이런 걸 생각하는 거죠...(중략)...청자를 계속 이야기에 몰입시키려면 완급 조절을 해야 하잖아요. 그렇게 때문에, 예를 들어, ‘진양’를 계속 배치할 수는 없는 거죠...(중략)...그런데 대본을 쓸 때 어떤 장단을 적어 놓

왔다 하더라도, 작창을 할 때 그 장단이 백퍼센트 동일하게 유지
된다고 할 수는 없어요(②).³³²⁾

①에서 말하는 바와 같이 창부분의 장단 선택은 사설 짜기 과정에서 한차례 이루어진다. 이는 직관적으로 어떠한 내용에 어떠한 빠르기의 장단이 어울릴 것인지 판단하며 대본을 써내려가는 과정이다. 이 과정에서 장단의 빠르기로 장면의 분위기를 상정하고, 가능한 앞뒤로 겹치는 장단이 없도록 유의하며 작창을 진행한다. 이 때 장단의 선택 기준은 대부분 전통 판소리의 사설극적 상황에 따른 장단 선택 기준과 유사하다.³³³⁾

그러나 이후 대본의 전체적인 흐름을 만드는 과정과 작창과정에서 ②에서 말하는 바와 같이 다시금 재선택이 이루어진다. 또한 그로 인해 사설의 구성도 함께 수정이 이루어진다. 장단 선택을 중심으로 사설의 선후관계가 달라져, 전체적인 사설 구성이 수정되는 것이다.³³⁴⁾ 다음은 노인과 바다 주요 세 대목의 1고부터 11고까지의 장단 변화 과정이다.

<표 40> 대본 수정에 의한 <노인과 바다>의 장단 변화
:‘다랑어떼’, ‘청새치 입질’, ‘다랑어 먹기~청새치 등장’

대본 명 (작성 일자)	다랑어떼	청새치 입질	다랑어 먹기~ 청새치 등장
1고 (2019.6)	창조-아니리-느린 엇모리-아니리-단중모리- 느린 자진모리	세마치	중모리-아니리-진양-아 니리-느린 중중모리
2고 (2019.6.28.)	창조-느린 엇모리(혹은 단중모리)-느린 자진모리	세마치	중모리-아니리-느린 중중모리
6고 (2019.8.31)	진양-중중모리-느린 자진모리	중모리-엇모리	자진모리-아니리-중중모 리-진양

332) 박다솔, 「소리꾼 이자람의 창작 세계와 창작 판소리 제작 과정」, 『한국연극학』 제79호, 한국연극학회, 2021, 389~391쪽.

333) 슬픔, 관경 등에서 진양이나 중모리와 같이 느린 장단을, 호소, 고해 등 독백과 같은 부분에 중모리를 써 놓는 것을 말한다.

334) 각 창작 과정의 창작자가 다른 인물일 경우에 이렇게 내밀한 유기적 상호작용은 쉽지 않으며, 그럴 경우 각 과정의 상호작용을 위해 더욱 긴 창작 시간이 요구될 것이다.

7고 (2019.10.23.)	진양-중중모리-느린 자진모리	중모리-엇모리	자진모리-아니리-중중모 리-진양
11고 (2019.11.01.)	진양-중중모리-느린 자진모리	중모리-엇모리	자진모리-진양

다랑어떼, 청새치 입질, 다랑어 먹기~청새치 등장의 장단 구성이 제1고와 제11고에서 모두 차이를 보인다.

다랑어떼의 경우 제2고까지 창조였던 부분이 제6고부터 진양으로 확정되고, 제1고에 있던 아니리는 제2고부터 사라져 전체 악곡이 모두 장단 변화를 통해 진행됨을 알 수 있다. 엇모리나 단중모리로 쓰여지던 부분은 제6고부터 중중모리로 확정되었다.

청새치 입질의 경우 제1고와 제2고에서 세마치 장단으로 쓰여졌다가 제6고 부터 중모리-엇모리의 구성으로 변화한다.

다랑어 먹기~청새치 등장에서는 중모리로 쓰여졌던 악곡이 제6고부터 자진모리로 변화하였고, 제7고까지 있었던 아니리는 제11고에서 삭제되었다. 제1고의 중간에 배치되었던 진양은 제2고에서 삭제되었는데, 그 사실과 장단은 이후 ‘노인 독백’ 대목에 배치되었다. 제1와 제2고에서 중모리로 표현하던 악곡이 제6고부터 자진모리로 확정되었고, 느린 중중모리 악곡은 제6고부터 진양으로 확정되었다. 제6, 제7고에 중중모리가 삽입되었다가 제11고에서 삭제되었는데, 이는 노인이 죽은 부인의 음식을 상상하는 대목을 삽입 하었다가 사실의 흐름에 맞지 않아 다시 삭제한 것이다.

이와 같이 대본 수정과정에서 끊임없는 장단의 변화가 일어난다. 그로 인해 장단의 배치와 나열, 서사의 흐름이 지속적으로 변화하며 대본을 완성해 나가는 것을 볼 수 있다.

<노인과 바다>에서는 빠르기의 조절과 배치를 통해 장단을 다양한 극적 상황을 표현하는 도구로 활용한다. 이러한 장단 활용은 <노인과 바다>가 전통 판소리의 사실 극적 상황에 따른 장단 선택으로부터 한 걸음 더 나아간 것이라 할 수 있다.

제11고의 수정과정을 거쳐 완성된 공연용 대본의 장단 구성을 서사의 단계별로 나누어 정리하면 다음 표와 같다.

<표 41> <노인과 바다> 전체 장단 구성

단계	노인과 바다	
	장면 구분	장단(빠르기) : 악곡 명
도입	0.프롤로그	중모리(♩ = 78~82) : '도입 단가'
	1.공연시작, 출항	중중모리(♩. = 49~51) : '어부 출항'
	2.관객에게 노인소개	평중모리(♩ = 86~90) : '노인 소개' 자진모리(♩. = 100~102) : '역시 산티아고'
발단	3.85일 회상	평중모리(♩ = 92~94) : '첫째 날' 자진모리(♩. = 88~92) : '미끼 만들기'
전개	4.군함새, 다랑어	진양(♩. = 32) : '군함새' 중중모리(♩. = 50) : '다랑어 떼' <u>느린 자진모리(♩. = 76~84) : '다랑어'Ⓐ</u> <u>엇모리(♩ = 150~172) : '바닷일'Ⓐ</u>
	5.청새치 입질	<u>중모리(♩ = 64~79) : '낮잠'Ⓐ</u> <u>엇모리(♩ = 192~216) : '청새치 입질'Ⓐ</u>
	6.허기	자진모리(♩. = 74) : '배고픔'
	7.바다에서 밥새기	세마치(♩. = 50~53) : '밥'
	8.새	중중모리(♩. = 51~53) : '회파람새'
	9.다랑어 먹기	자진모리(♩. = 88~91) : '다랑어 회뜨기'
	10.청새치 등장	진양(♩. = 35) : '청새치 등장'
	11.팔씨름 생각	자진모리(♩. = 74~77) : '노인 각오' 단중모리(♩ = 112~116) : '엘 캄페온'
	12.번뇌	진양(♩. = 35~37) : '노인 독백'
	13.노인 잠. 우리는 바다여행	중중모리(♩. = 52~55) : '바닷 속'
위기	14.청새기 원 그리기	자진모리(♩. = 126) : '청새치와 싸움'
	15.청새치 잡기	평중모리(♩ = 98) : '멕시코만 한가운데'
	16.청새치 묶기	중중모리(♩. = 50) : '이리오너라 물고기야'
절정	17.청상아리	<u>느린 엇모리(♩ = 164) : '바닷속 하이애나'Ⓑ</u> <u>빠른 엇모리(♩ = 240) : '상어들'Ⓑ</u> 자진모리(♩. = 124) : '노인 사투' 중모리(♩ = 90~94) : '노인 후회'
	18.상어떼, 전부 먹는다	<u>자진모리(♩. = 112~120) : '상어떼'Ⓐ</u> 중모리(♩ = 68) : '싸움 후'
결말	19.결말	<u>엇모리(♩ = 198~206) : '니콜'Ⓐ</u> 중중모리(♩. = 52) : '니콜과 노인' 엇중모리(♩ = 74) : '뒷풀이'

‘느린 엇모리-빠른 엇모리’의 진행인 ㉔부분을 제외하면 동일한 장단의 악곡이 두 번이상 나타나는 일은 나타나지 않는다. 사용된 장단은 진양, 세마치, 중모리, 중중모리, 엇모리, 자진모리, 엇중모리 장단이다.³³⁵⁾ 중모리장단이 ‘평중모리’, ‘단중모리’로 속도에 따라 구분하여 표기했으며 자진모리도 속도가 느린 ‘느린 자진모리’로, 엇모리도 ‘느린 엇모리’와 ‘빠른 엇모리’로 속도 변화를 나타내었다.

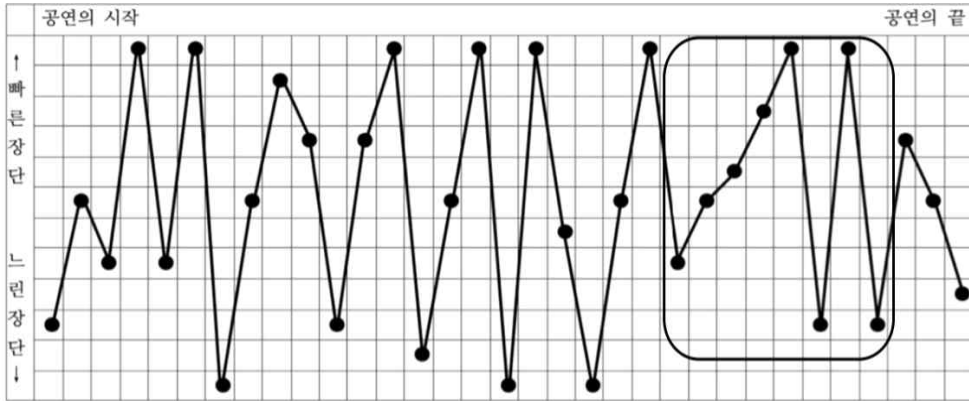
㉔로 표기한 총 6개의 곡에서 하나의 악곡이 속도의 변화가 큰 양상이 보이는데, 이는 사실의 극적 상황을 표현하면서 의도적으로 악곡 내에서 속도의 변화를 만든 것이다. 이렇게 하나의 장단으로 이루어진 한 악곡 내에서도 빠르기를 변화시켜 극적효과를 연출하였다.

전체 33곡 중 자진모리 장단 악곡이 9곡, 중모리장단 악곡이 8곡, 엇모리장단이 5곡, 중중모리장단 악곡이 6곡, 진양장단 악곡이 3곡, 세마치와 엇중모리장단 악곡이 각 1곡이다. 전체 작품의 흐름에서 장단의 빠르기 변화와 배치를 알아보기 위하여 속도에 따른 변화를 선으로 표현해 보았다. 장단은 속도감이 빠른장단 부터 가장 느린 장단 까지 자진모리 - 느린 자진모리 - 빠른 엇모리 - 엇모리 - 느린 엇모리 - 중중모리 - 단중모리 - 평중모리 - 엇중모리 - 중모리 - 세마치 - 진양 으로 설정³³⁶⁾하였다.

335) 전통 판소리에 나타나는 장단 중, 휘모리는 사용하지 않았다.

336) 장단의 빠르기의 기준은 진양-중모리-중중모리-자진모리 순으로 느린 것으로 시작하여 점점 빠르게 몰아가는 장단으로 하여 장단의 이름을 우선하여 빠르기에 배치하였고, 세분화 되는 장단의 속도는 각 장단 이름의 하위로 하여 세마치는 진양의 하위개념으로, 엇중모리, 평중모리, 단중모리는 중모리의 하위 개념으로, 느린 엇모리, 빠른 엇모리는 엇모리의 하위개념으로 배치하였다. “가장 느린 진양장단으로 시작하여 중모리·중중모리·자진모리의 장단이 연결되는데...(중략) ...이와 같은 장단 구성은 느린 것으로 시작하여 점점 빠르게 몰아가는 특징을 지닌다.” 김영운, 『국악개론』, 음악세계, 2020, 287쪽.

<표 42> <노인과 바다> 전체 장단 빠르기 변화

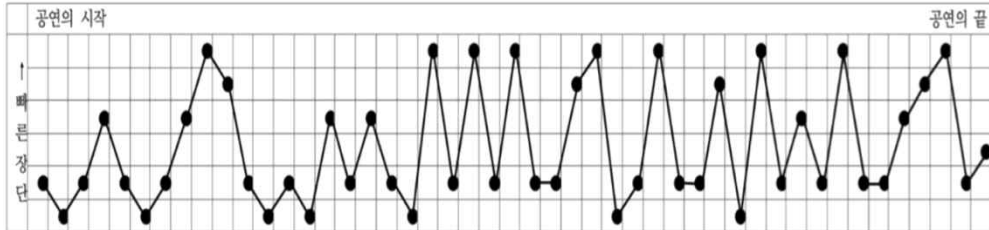


전체적으로 느린 장단에서 빠른 장단을 지속적으로 오가는 양상이 나타나는데, 가장 느린 장단과 가장 빠른 장단을 직접 오가기도 하지만 중간 속도의 장단을 디딤돌처럼 사용하여 순차적으로 빨라지거나 느려지는 양상도 고루 나타난다. ‘자진모리/엇모리’와 ‘진양/세마치/중모리’를 지속적으로 반복하여 교차하되, 중중모리와 단중모리를 중간중간 배치하여 극적 상황을 서서히 고조시키고 서서히 이완시킨다. 장단 빠르기를 순차적으로 배치하여 장면의 속도감이 서서히 빨라지는 구간은 2막의 시작부터 상어떼가 나타나는 절정부로 이어지는 구간에서 한 번 나타난다. 중모리-중중모리-느린 엇모리-빠른 엇모리-자진모리로 점점 빨라졌다가 중모리-자진모리-중모리로의 반복적인 속도 변화가 이루어진다. 앞의 중모리는 $\downarrow = 90 \sim 94$ 의 속도로 평이하며 자진모리 이후의 중모리는 $\downarrow = 68$ 로 앞의 중모리 보다 느리게 연주한다. 이로 인해 절정부에서 점점 빨라지게 도입하였다가 평이한 속도의 중모리로 소강상태에 머무르고, 다시 빠른 속도로 마지막 사건이 일어난 후 가장 느린 중모리로 전체 장면이 맺어진다. 이와 같이 관객이 극적 상황의 속도에 잘 따라올 수 있도록 속도를 배치하고, 극적 충격 효과가 필요할 때 가장 빠른 장단과 가장 느린 장단을 오가는 방식으로 속도를 사용하여 극적 긴장과 이완을 생성하였다.

전통 판소리의 장단 빠르기 변화와 배치와의 차이점을 살펴보기 위해

<적벽가337>의 속도변화를 동일한 방법으로 분석해 보면 다음과 같다.

<표 43> <적벽가> 전체 장단 빠르기 변화



<적벽가>에서는 도입부에서 속도의 변화가 적은 폭으로 진행되다가 중반 이후로 중모리-자진모리의 교차가 빈번하게 일어난다. 중모리(진양)-자진모리 교차 시 중간 속도의 디딤 없이 진행되는 양상이 눈에 띄며, 중모리가 두번 연이어 배치되거나 중모리-중중모리의 교차 진행도 보인다. 순차적으로 빨라지는 양상은 도입부 직후 진양-중모리-중중모리-자진모리로의 변화와 후반부의 중모리-중중모리-엇모리-자진모리로의 변화로 총 2회 나타난다. <적벽가>는 진양/중모리와 자진모리간의 교차 진행이 두드러지며, 중간 속도인 중중모리와 엇모리를 디딤돌 처럼 사용하는 양상보다는 중모리를 중심으로 중중모리와 자진모리로 다녀오는 진행이 주를 이룬다.

<적벽가>와 <노인과 바다> 모두 전반적으로 장단의 변화가 아주 느린 속도에서 가장 빠른 속도로 변화하는 진행을 보이는데, <적벽가>는 중모리를 중심으로 하여 중중모리와 자진모리로 급변하였다가 중모리로 돌아오는 진행이 주를 이룬다면, <노인과 바다>는 중간 속도의 장단이 디딤돌처럼 사용되어 점점 빠르게 배치하거나 점점 느리게 배치한 양상이다.

<노인과 바다>는 느린 속와 빠른 속도의 배치 사이에 중간 속도의 악곡을 배치하여, 전반적으로 서사 흐름을 매끄럽게 진행하는데 집중하였다. 속도의 급격한 변화는 주로 자진모리-진양 혹은 자진모리-중모리로

337) 송순섭, 『송만갑-박봉술바다 동편제적벽가창본』,운산송순섭판소리연구원, 2007.

이어진다. 서사의 흐름 속에서 등장인물의 심리적 흐름을 따라 속도를 순차적으로 빠르게 배치하였다가 가장 빠른 장단 이후 느린 장단을 배치하여 극적 긴장과 이완을 생성하는 이러한 장단 배치 활용은 <노인과 바다>의 장단의 배치를 활용한 작창 기법이라 할 수 있다.

② 고법의 변용

이면을 표출하는 일이 모두 소리꾼의 몫은 아니다. 고수도 고법으로 소리꾼의 이야기를 함께 진행시키며, 취임새와 타점의 변화, 연주 소리의 크기 변화나 공연 중 말 건네기 등으로 함께 이면을 그리며 연주한다.³³⁸⁾

<노인과 바다>의 무대화 과정에서 연행자인 연구자뿐 아니라 장단을 맞추는 고수 이준형³³⁹⁾도 이면의 표출에 관하여 함께 논의하며 작품의 완성을 이루어갔다. 본 항에서는 그러한 과정을 통해 만들어진 이면표출을 극대화한 고법의 변용 사례를 살피어 고법의 창작유형을 밝히려 한다.

고법의 변용은 ‘전통 판소리 고법을 창작 판소리에서 변용한 예’를 지칭하는 말이므로 전통 판소리에서 그 예를 찾기는 어렵다. <노인과 바다>에는 전통 판소리에서 나타나는 장단형과 다른 양상을 보이는 장단형이 나타난다.

338) “판소리가 희로애락을 표현하는 예술인 것처럼, 북가락도 희로애락을 표현할 수 있는 것이다. 소리의 이면뿐만 아니라 북가락의 이면을 논할 수 있는 근거도 여기에 있다고 하겠다.” 김기형, 『판소리 고법에 있어서 이면의 미학』, 『판소리연구』, 제42집, 2017, 23쪽.

339) 이준형(1986~), 김청만·한승석에게 고법을 사사했다. <노인과 바다>의 2019년 초연부터 현재까지의 모든 공연을 연구자와 함께 하고 있는 고수이다.

<악보 45> <노인과 바다> 중 '낯잠' 제3~7장단: 고법의 변용

4
소 로 로 - - - 소 로 - - 로
① *pp* ② ④ ⑤

5
갈 매 기 한 때 가 퍼 덕 - 퍼 덕 - 퍼 덕 - 퍼 덕 -
① *pp* ② ③ ⑤

6
보 드 - 란 바 람 이 소 소 소 소 -
① *pp* ② ④ ⑤

위의 악보는 <노인과 바다>중 '낯잠'악곡 제3~7장단 악보이다. 사실 내용은 주인공 노인이 정오가 지나가는 시각의 바다 위에서 낯잠에 드는 한가로운 풍경과 상황을 묘사하는 내용이다. 평조로 짜여진 선율이 진행되며 '소로로 소로로'의 가사를 두번 반복하며 그 사이로 상황이나 풍경을 묘사하는 가사가 나열되는 구조이다. 잠시 낯잠에 드는 노인의 상황을, 박을 비워낸 고법으로 표현하는 것을 볼 수 있다. 전체적으로 오른손과 왼손 모두 아주 약하게(*pp*)연주하며(①), 장단을 대부분 덜어내고 3, 5, 6박이나 9박을 약하게 짚어주기만 한다(②). 9박을 세게 짚어 내는 곳이 한 곳이 있는데 나른한 가운데 갈매기가 퍼덕 거리는 사실로(③) 이루어져있다. '소로로 소로로'가 두번째 반복될 때와 '소소소소' 하고 바람

이 부는 소리를 소리꾼이 낮게 낼 때 함께 채편을 약하게 굴러(④) 청각적으로 한가롭고 나른한 분위기를 연출하며 장단이 끝나고 다음 장단으로 넘어갈 때 북편으로 정리하여(⑤) 다음 장단의 첫 박으로 넘어간다. 이러한 고법의 변화는 전통고법에 나오지 않는 주법을 개발하여 사설의 이면을 구현하려했던 고수의 의도이다. 이러한 고법의 변용은 연습과정에서 소리에 방해가 되지 않고 한배에 영향을 주지 않는 것을 기준으로 만들어졌다.³⁴⁰⁾

그 결과 위의 ‘낮잠’ 중모리 대목의 경우 첫박, 5박, 9박과 12박만을 아주 약하게(pp) 치고 사설에 따라 6박이나 9박을 트레몰로로 진행하며 사설의 정경을 적극적으로 표현하였음을 알 수 있다.

<노인과 바다>의 고법이 전통 판소리의 고법과 차별점이 있는 것은 표면적으로 이러한 고법의 변화가 일어난 것인데, 그 이유는 이면을 그려내는 무대화 과정에서 고수가 창작진으로 함께 참여하기 때문이며, 창작 과정에서 발생하는 논의를 관찰하고 지켜보는 과정을 통해 본인의 주법을 변화시켜 이면 구현에 적극적인 참여를 하게 되었기 때문이다.³⁴¹⁾

③ 엇붙임 극대화를 통한 긴장과 이완 생성

사설 극적 상황의 긴장과 이완의 표현은 장단의 엇붙임을 극대화함으로써 표현 가능하다. 먼저 전통 판소리에서 나타나는 엇붙임과 대마디대장단을 활용하여 생성되는 사설 극적 상황의 긴장과 이완 생성 예시를 살펴보겠다.

340) “뭔가 소로로 달콤한 낮잠을 자는 편이잖아요...(중략)...여기서 이면을 조금 더 살려 줄 수 있는게 뭘까, 효과적인 장치를 생각하다 보니까 기존에 있던 전통 고법에서 나오지 않는 그런 주법을...(중략)...소리의 리듬꼴을 기본으로 드라마의 이면을 생각해보려고 가락을 맞춰서 칠려고 노력을 한거죠...(중략)...기준은 이게 소리에 방해되지 않는다, 혹은 한배에 영향을 주면 안된다는 기준이죠. 그리고 더 나아가서는 정말 소리에 적절한가, 이 주법이.” 고수 이준형 인터뷰 녹취록, 2022년 6월 3일.

341) 고수는 작창이 완료 된 진후의 연습과정인 ‘무대화 과정’부터 연습에 참여한다. 연습 과정을 통해 사설의 이면을 표현하는 새로운 고법을 창작하기도하고, 사설에 부합하는 연행 태도를 구축하였다. 박다솔, 「소리꾼 이자람의 창작 세계와 창작 판소리 제작 과정」, 『한국연극학』제79호, 한국연극학회, 2021, 398~399쪽.

<표 44> <적벽가> 중 ‘공명이 그제야’ 붙임새

줄 12박 1장단, 엇붙임은 음영으로 표시													
1	공	명	이	그제		야	놀	랜	체	허고			③
2	의	관	을		정	제	현	다		머리	에	는	①
3	팔	각	운	건	몸	에	는		학	창	의로	다	②
4	백	우	선						손에		들		①
5	고		당		하	에	내려	와		현	덕	을	①
6	인	도	하야		예	필	좌	정	후어		공	명이	①②
7	눈을		들어		현	덕의	기상	을	보니		수	수	①②
8	한		영웅		이요		창업		지주	가	분	명	①②
9	허고		현	덕	도		눈을		들어		공	명의	①②
10	기상	을	보니		신	장	은		팔	척	이요		②
11	얼				골	은	관옥		갈	고			③
12	미	-재	강	산	정	기	하야		담연		정	기	①②
13	허고		맑	은	기운	이	미	간에	일어				①②
14			나니		만	-고	영웅		기상		이라		②
15	현	덕	이		속		으	로	칭	찬	허며		③
16	공	-손	히	앞	어	-서	말을		현	다			③

‘공명이 그제야’는 주서붙임(②)과 당겨붙임(①)을 연속 적으로 사용하다가 대마디대장단으로 변화를 주어(③) 장면을 확대하는 효과를 만들어내고 있다. 사실 내용은 공명과 현덕이 삼고초려 이후 처음으로 만나는 순간으로, 서로의 모습을 관찰하는 긴장되는 순간이며 찰나의 사이로 인상착의에서 풍기는 기운을 묘사하고 있다. 대마디대장단은 내드름 한 장단과 중지선율 두 장단 외에 현덕이 바라보는 공명의 “얼굴은 관옥 같고”라는 사실의 한 장단이다. 두 영웅의 삼고초려 후 첫 만남으로 긴장감이 넘치는 가운데 공명의 얼굴을 묘사하는 사실에 대마디대장단으로 시간을 두어 공명을 바라보는 현덕의 눈에 비치는 공명에 대한 큰 인상을 표현하는 효과를 준다. 이는 반복적으로 동일한 엇붙임(당겨붙임 혹은 주서붙임, 혹은 혼합형)을 지속하다가 대마디대장단을 한번 배치하여 음보의 배열을 다르게 하는 박자의 변화로 상황을 강조하는 환기의 기술이라 할 수 있겠다.

<노인과 바다>에서도 이러한 ‘엇붙임의 적극적인 활용으로 형성된 긴장과 이완’을 적극적으로 사용하는데, 주로 자진모리 장단의 악곡에서 나타난다.

<악보 46> <노인과 바다> ‘청새치 입질’ 제9~10, 15~20, 31~34장단
: 붙임새를 통한 긴장과 이완

①
가 마 - - 아 - - (안) 이 잡 고 기 다 리 니

②
무 언 가 톡 톡 톡 톡 거 린 다

미 끼 를 찢 찢 거 리 며 막 물 려 고 허 는 것 이 다

③
고 기 다 - -

③
물 어 - - - - 라

④
혹 갑 자 기

위의 악보는 <노인과 바다>중 6장에 나타나는 자진모리 악곡 ‘청새치

입질'의 9~10, 15~20, 31~34장단의 악보이다. 7~8장단에 “가만-히 잡고”는 당겨붙임과 잉어걸이가 혼합된 엇붙임(①)으로 ‘가만히’라는 단어의 형용을 강조하며 긴장감 있게 사용되었다.³⁴²⁾ 이후 9~10장단에서는 “툭, 툭, 툭 거린다”의 붙임새를 잉어걸이, 밀붙임으로 주박을 비껴 놓아 ‘툭 툭 거리는’ 형용을 붙임새로 구성하여 표현했다³⁴³⁾(②). 이 비껴가는 붙임새의 ‘툭’은 앞서 형성된 긴장감을 유지하며 새로운 상황이 일어나는 것을 묘사한다. 18장단의 “고기다”의 경우, 앞서 형성된 긴장감의 실체인 “고기(청새치)”가 나타난 것에 대한 이완+반가움+놀라움을 주박을 비껴 음보를 놓은 잉어걸이로 하여 la음을 질러내며 표현한다.(③)³⁴⁴⁾ 33~34장단은 노인과 청새치가 서로 본격적인 밀고 당기기 직전 눈치를 보는 상황으로 앞서 “서로 눈치를 본다”는 가사 전달 후 장단을 비워 긴장감을 고조시키다가³⁴⁵⁾(④) 34장단 두 번째 박에서 “훅!”하고³⁴⁶⁾ 본격적인 대치를 시작한다.

장단의 엇붙임을 활용하여 긴장감을 조성하고, 청새치가 나타난 놀라움과 반가움을 표현하고, 다시 청새치와 대결하며 긴장되는 순간을 표현한 사례이다. 그리고 이러한 장단의 엇붙임은 연행 시 발성과 몸짓으로 극대화되어 장면의 생동감을 일구어내었다.

④ 엇붙임 극대화를 통한 유희성 생성

장단의 엇붙임을 극대화하여 사실 극적 상황을 적극적으로 구현하며 유희성을 획득하는 것도 가능하다. 전통 판소리에서 이러한 예는 동조제 <춘향가> 해소식 대목³⁴⁷⁾을 들 수 있다. 이 대목은 장단의 엇붙임을 다

342) 이 부분을 연행 시 낚시줄 잡듯 부채를 양손으로 쥐고 긴장한 듯한 표정으로 아래를 살피는 듯 숨 죽인 몸의 모양을 하고 움직이지 않는다.

343) 툭, 툭, 툭에 맞추어 부채를 아주 조금씩 움찔 거리며 연행한다.

344) 몸의 모양을 크게 펴서 반가움을 표현하며 연행한다.

345) 크게 퍼졌던 몸을 다시 숨죽인 몸의 모양으로 바꾸어 움직이지 않는다.

346) 훅! 하는 순간 부채끝이 땅 아래로 당겨진듯한 몸짓을 한 후 소리를 이어간다.

347) 전통 판소리<춘향가>중 ‘해소식’대목이 있는 유파는 정정렬제와 김연수제이다. ‘해소식’대목은 정정렬제와 김연수제의 사실전개와 구성이 동일하다. 모소영, 「정정렬제 판소리 춘향가 분석 연구-‘해소식’대목을 중심으로」, 우석대학교 석사학위논문, 2013.

양하게 사용하고 사설은 선율과 말(인물의 대사)을 섞어 진행하는 특징이 있는데, 정간보로 살펴보면 다음과 같다.

<표 45> 동초제 <춘향가> 중 ‘해소식’ 제14~38장단 붙임제

줄 12박 1장단, 엇붙임은 음영으로 표시													
14	인	제	돈	는	해를		언		제	보내		고	
15	춘향				집을		가	잔	말이	나			
16	“방자야.”“예”						“해쯤 보아 이눔아.”						
17	“해 인제 사시쯤 되었오.”								사	시	되어		①
18	어	절	거나			글	입	고	말	힐	때와		
19	술	먹	고		노	닐	때는		해가		장	히	①
20	짧	으	더니			구	태여		오	늘	해	는	
21	어	찌	이	리			지루		허	나			
22	이애		방		자야		해가		어	디	만	큼	①②
23	갓	나	보아	라			“방자야.”		“예.”				
24	“해쯤 보아야.”						“해 인제 오시나 되었소.”						
25	오	시	되어		어	절	거나			“하느님 오늘 규모”			①
26	대단 허시다.”				이애		방	자야		“예.”			⑤
27	“해쯤 보아야.”						“해 인제 욱시나 되었소.”						
28	“이자식, 해가 욱시가 있단말이나.”						“오시 넘으면 욱시 아니오.”						
29	“너 참 매우 유식허다.”						이애			방	자야		⑥
30			방		자	야	이애			방	자	야	①
31	해가		어	디	만	큼	갓	나	보아	라			③
32	“방자야” “예”						“아 해쯤 보아 이눔아.”						
33	“해 인제, 동에서 아구트느라고 딱 험니다.” “저자식 사람 죽일 놈												
34	아닌가 니 말대로 금시 욱시되었다던 해가 이제 아구튼단 말이나.”												
35	“인자 막 서풍 속소리 바람결에 해가 밀려 동에가 콕 쳐박히더니												
36	이제야 나오너라고 몽개몽개 야단났오.”												
37			도련			님	답	답	허여				④
38	문	떨		쩍	열			고	밖	에	나서		

위 표는 동초제<춘향가>중 ‘해소식’ 악곡의 제14~38장단을 정간보로 적은 것이다. 따옴표 구간은 사설을 선율이 아닌 말(인물의 대사)로 진행하는 구간으로 선율과 말이 교차하며 장단의 엇붙임을 활용하여 이몽룡과 방자가 질문과 농담을 주고받는 유희적 상황을 음악적으로 표현

하였다. 엇붙임으로는 장단의 말미에 문장을 시작하여 다음 장단의 첫박으로 문장이 이어지는 당겨붙임(①)과 장단을 2박씩 나누어 진행하는 완자결이(②), 사실을 촘촘히 잇는 주서붙임(③)과 첫박을 보내고 사실을 시작하는 밀붙임(④) 등이 나타난다. 뿐만 아니라 사실을 말(인물의 대사)로 진행하다가 장단의 5,6박에서 소리를 다시 시작하거나(⑤) 7,8박에서 소리를 다시 시작함(⑥)으로서 첫박의 위치를 옮기는 듯한 장단 놀음을 하는 등 사실+소리+엇붙임으로 장면의 유희성을 극대화 한 대목이다.

<노인과 바다>에서도 장단의 엇붙임을 활용하여 사실 극적 상황을 적극적으로 구현하며 유희성을 획득하는 양상이 나타나는데, 자진모리 장단의 악곡에서 나타난다.

<악보 47> <노인과 바다> '노인 각오' 제3~16장단: 붙임새를 통한 유희성 획득

③
 청 새 치 다 커 - - - 다 란 청 - 새 치

⑤
 저 렴 게 큰 놈 을 만 - 나 자 는 건 아 니 었 는 데

⑦
 갑 자 기 왜 뛰 어 올 - 랐 을 까

⑨
 뭐 - - 에 놀 - 랐 나 날 - 보 리 - 나 왔 나

⑪
 저 놈 이 지 금 날 - 더 러 자 길 좀 보 - 라 고

⑬
 나 온 - 게 지 내 기 를 죽 여 서

⑮
 빠 저 나 갈 - 라 고 허! 참!

위 악보는 <노인과 바다>중 '노인 각오' 악곡의 제3~16장단 악보이다. 사실은 노인이 청새치를 처음 대면 한 후 혼잣말로 각오를 다지는 내용으로 이루어져있다. 전체적으로 장단 붙임새에 엇붙임을 많이 사용하며, 중얼거리며 말하는 듯한 장면이 연출된다. ①에서 당겨붙임에 음을

아래에서 위로 끌어올리며 ‘커다란’ 청새치의 크기를 표현하고³⁴⁸⁾ ②에서 두박을 쉬어가는 밀붙임으로 말을 붙여 노인이 머뭇거리는 듯한 분위기를 만든다. ③에서도 세 박을 쉬었다가 네 번째 박에 가사를 붙여 마치 계속 홀로 생각에 잠겼다가 불현듯 말을 했다가 하는 극적 연출이 이루어진다.³⁴⁹⁾ ④에서 완자걸이로 가사를 붙이며 음악적 재미와 생각에 잠긴 중얼거리는 듯한 분위기를 이어가고 ⑤에서는 밀붙임으로 한 박을 비워 가사를 붙이기 시작하여 당겨붙임으로 이어가며 장단 본형이 지닌 강세를 다르게 함으로써 음악적 유희를 생성한다.³⁵⁰⁾ 이러한 전반적인 엇붙임과 가사 붙임으로 ⑥에서와 같이 장단에 구애받지 않으며 계속 혼잣말을 하는 듯한 장면이 연출된다.

이는 엇붙임을 활용하여 노인이 청새치를 보고 두려움을 느끼지만 그렇지 않은 척을 하려고 이런저런 혼잣말로 스스로를 다독이는 사설의 극적 상황을 이면에 맞게 표출한 예시이다.

이상으로 <노인과 바다>에 나타나는 장단 구성을 사설 극적 상황에 따른 장단의 선택, 고법의 변용, 엇붙임 극대화를 통한 긴장과 이완 생성, 엇붙임 극대화를 통한 유희성 생성으로 나누어 살펴보았다.

사설 극적 상황에 따른 장단의 선택은 사설 짜기 과정의 초기 단계에서 한차례 이루어지지만, 작품 전체의 흐름을 만들어가는 사설 짜기 과정과 음악 창작 과정에서 계속 변화하였고, 이 과정에서 서사의 신축과 삽입·삭제가 일어난다. 지속적인 장단 선택과 배치의 수정은 서사를 매끄럽게 하는 동시에 관객이 극적 상황의 속도에 잘 따라올 수 있도록, 동시에 주인공의 심리변화가 순차적으로 잘 이루어질 수 있도록 만들었다. <노인과 바다>에서는 가장 느린 속도의 장단과 가장 빠른 장단 사이에 중간 속도의 악곡을 고르게 배치하고, 극적인 충격효과가 필요할 때에 가장 빠른 장단에서 가장 느린 장단으로 속도의 변화를 크게 주는

348) 연행 시 고개를 가웃 거리다가 ‘커다란 청새치’ 부분에서 무언가 깨달은 듯한 표정과 몸짓으로 변화한다.

349) ②,③,④의 구간에서는 연행 시 혼잣말을 하듯이 진행한다.

350) 이 부분을 연행시에는 손가락으로 청새치가 사라진 곳을 가리켰다가 연행자 스스로를 가리켰다가 하며 노인의 몸으로 계속 혼잣말 하듯 연행한다.

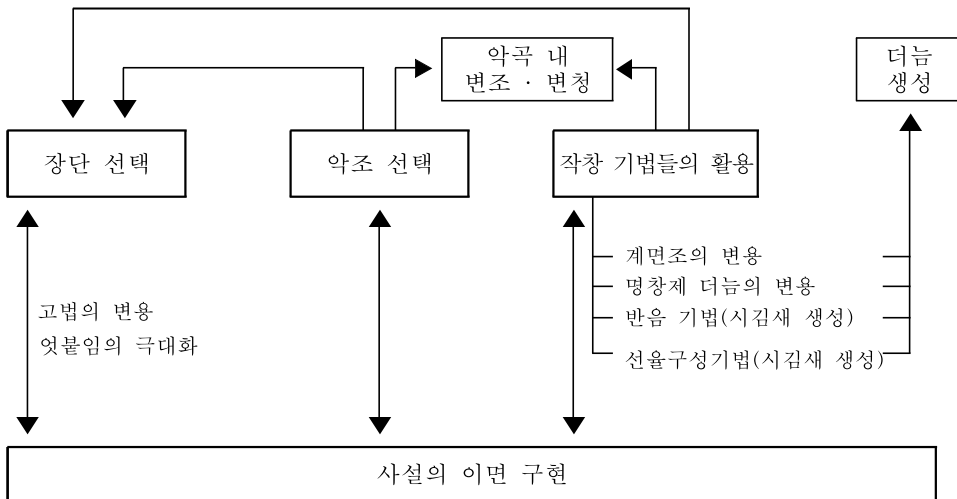
방식으로 장단 속도변화를 사용하여 긴장과 이완을 생성하였다.

고법의 변용은 고수의 창작 과정 참여로 이루어졌다. 작품 창작 과정에서 사설의 창작이 한차례 완성되었을 때 고수가 참여를 시작하여 사설이면 구현에 함께하였다. 고수는 사설이면 구현의 일환으로 전통적인 고법을 기반으로 새로운 타법을 창작하였다.

엇붙임 극대화를 통해 사설 극적 상황의 긴장과 이완, 유희성을 생성하는 것은 전통 판소리에서도 나타나는 작창 기법이다. <노인과 바다>에서는 이러한 작창 기법을 활용하여 작품 곳곳에 엇붙임을 활용한 긴장, 이완, 유희성을 생성하였다.

여기까지의 <노인과 바다> 음악의 창작 방식과 작창과정의 흐름을 그림으로 만들어보면 다음과 같다.

<표 46> <노인과 바다> 음악 창작 과정



<노인과 바다>의 음악 창작은 전통 판소리의 창작질서를 기반으로 한다. 그러나 기존의 요소들을 변용하여 확장시키고, 동시대의 요소들을 적극 활용하여 동시대성을 가진 작품으로 완성 될 수 있었다.

2. 연행에 있어서의 이면 구현

창작 판소리를 만드는 과정은 작품 선정-사설 짜기-음악 창작-무대화 과정으로 이루어지며, 이 과정을 통해 만들어진 판소리가 관객을 만나는 연행을 거쳐 한차례의 전체 창작 과정이 완결된다.³⁵¹⁾

전통 판소리에서 무대화 과정은 발림과 너름새의 전승 과정이라 할 수 있다. 그러나 대체적으로 전통 판소리의 창작 과정에서는 독립적으로 발림하기 어려운 과정이다. 발림과 너름새를 전수하는 과정을 모든 명창들이 전수과정에서 진행하는 것이 아니기 때문이다.

연구자의 창작 판소리는 공연의 형태로 나타나는 결과물로서의 연행은 목표로 전체 창작 과정이 진행되기 때문에, <노인과 바다>를 비롯한 여러 창작 판소리의 창작 과정에서 무대화 과정은 독립된 중요한 과정으로 나타난다.

본 절에서는 <노인과 바다>의 연행 과정을 무대화 과정과 무대 연행 과정으로 나누고 각 과정을 살펴보려 한다.

무대화 과정을 살펴보기 위해 먼저 연구자의 너름새가 확장되어온 과정을 살펴보기 위해 <노인과 바다> 이전의 작품들을 시대순으로 고찰하겠다. 이후 <노인과 바다>에서 나타나는 너름새의 확장 양상, 그를 일구어내는 방법으로서의 인물 구축을 다룰 것이다.

무대 연행에서는 연행을 이루는 연행자, 고수, 관객이 어떠한 방식으로 연행 시간 동안 함께 현존하는가를 고찰하겠다. 이 과정을 통해 발견되는 사항³⁵²⁾들이 작품의 수정으로 이어지고, 연행과 수정이 순환적으로 반복되어 생명력을 유지하게 된다.

351) 2장에서 전통 판소리가 지속적인 재창작에 의해 생명력을 유지한 바를 확인하였고, 3장의 <노인과 바다> 창작 과정에서 연행 과정을 지나 관객의 반응에 의하여 사설이 지속적으로 수정되는 것을 확인한 바 있다. 판소리는 관객을 만나는 과정을 반복하며 지속적으로 여러요소를 수정하고 재창작하며 끊임없이 변화하는 장르이다. 이러한 면에서 김익두가 제시한 공연이 가진 전체과정의 순환의 성질(준비과정→공연과정→공연후 과정→피드백→준비과정(이후의 계속 순환), 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 평민사, 2003 55쪽)에 동의한다.

352) 그 대표적인 예로써 3장의 4)열린 구조 삼입의 경우가 있다.

1) 무대화 과정

무대화 과정은 사설 짜기와 음악 창작 이후 무대 연행을 위해 선행하는 연습 과정이며 이 과정은 여러 차례 반복적으로 진행된다. 무대화 과정 초기에는 연행자가 손에 사설과 작창의 연습표가 표기된 대본을 들고 일어서서 고수의 장단에 맞추어 연습을 진행한다. 이후 사설과 음악의 암기가 완료되면 무대 연행과 동일하게 손에 부채를 들고 고수와 합을 맞추는 반복 연습을 한다.

이 과정에서 연출자가 지속적으로 무대화 과정을 관망하고 피드백을 주며, 필요에 따라 공연에 임하는 스텝이나 주변 지인들을 연습실로 초청하여 진행한다. 이를 통해 이루어지는 것은 무대 연행을 위한 연행자의 사설과 음악 외우기, 관객을 대상으로 한 이야기 진술에서 발화 층위의 활용을 다양하게 시도하기, 등장인물의 구축을 통한 이면 구현 확인하기이다. 이는 곧 <노인과 바다>의 너름새를 만드는 과정이다.

(1) 너름새의 확장

<노인과 바다>의 너름새를 고찰하기 위해 먼저 연구자의 너름새가 변화해 온 양상을 연구자의 너름새 학습의 역사·창작 판소리의 너름새 확장의 역사를 통해 살펴보겠다.

① <노인과 바다> 이전의 너름새

전통 판소리를 전승하는 과정에서, 스승의 너름새는 전승자에게 직·간접적으로 승계된다. 연구자는 전통 판소리를 전승받을 때 은희진 명창과 오정숙 인간문화재로부터 너름새를 학습한 경험이 있다.

“공연을 준비할 땐 나를 북 앞에 세워놓고 “여기서 오른손 올려서 멀리 찍어라④, 머리를 쓸데없이 흔들지 마라, 소리를 할 때는 보기에 좋아야 한다⑤, 여기는 방자가 나가는 대목이니 발이 가벼워야 한다⑥, 이 대목은 춘향이가 충격을 받았으니 주저앉아야 한다⑦.” 등을 알려주셨다. 모든 가르침이 재미있었다. 어떻게 표현하면 좋을지를 너무 시원하게 알려주셨다. 나는 선생님과 똑같이 하고

싶었다. 열심히 선생님을 흉내 내었다. 소리도 숨도 몸짓도 표정

㉠도.”³⁵³⁾

1999년 동초제 <춘향가> 완창을 준비하면서 모든 사설 옆에 스승님께 배운 동작을 ‘왼손 위’, ‘앞으로 내밀어’, ‘부채 피고 오른손’, ‘손만 앞으로 내밀기’, ‘감정 담아서 부채를 안고 앞으로 당김’, ‘(9박 표시에)부채로 짝고’, ‘오 옆’, ‘왼 위’, ‘끄덕’, ‘오 위 무겁게’ 등으로 적어 소리 연습을 할 때 동작 연습도 병행했다. 동작을 함께 연습하며 암기하는 연습 과정은 연구자가 창작 판소리를 창작하는 과정 중 무대화 과정과 유사하다.

㉠은 명창들의 전통 판소리 연행에서 전반적으로 나타나는 한국무용에 기반한 관용적 몸동작, 즉 발림 대한 교육이며, ㉡는 사설의 이면에 합당한 동작을 제시하는 너름새 교육이다. ㉢는 연행 시 소리꾼의 자세, 태도에 관한 교육이다. 이러한 직접적인 교육과 더불어 스승의 무대를 관찰하는 과정에서도 너름새 교육이 이루어진다. 연구자는 스승의 연행을 보며 스승의 표정과 몸짓, 숨을 쉬는 방식까지 최대한 똑같이 흉내 내고자 하였다.(㉠)

연구자가 전통 판소리를 사사한 은희진³⁵⁴⁾, 오정숙³⁵⁵⁾, 송순섭³⁵⁶⁾ 명창 모두 발림과 너름새가 다양하고 연극적 표현이 풍부한 것으로 평가되는 판소리 창자이다. 판소리의 구비 전수과정과 완창 공연을 준비하는 과정에서의 발림과 너름새 학습, 스승들의 공연을 지켜보며 획득한 연행 방식은 연구자의 판소리 연행 방식과 태도에 고스란히 영향을 미쳤다.³⁵⁷⁾

353) 은희진 명창에 대한 언급이다. 이자람, 『오늘도 자람』, 창비, 2022, 116쪽.

354) 서정금, 『판소리 발림에 관한 연구 : 심청가를 중심으로』, 단국대학교 석사학위논문, 2008, 5쪽.

355) 유희경, 『판소리 너름새의 구성요소와 표현기법-동초제<춘향가>를 중심으로-』, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2008, 61~62쪽.

356) 이현주, 『‘판소리춤’으로서의 발림 분석과 창극에서 안무자의 역할 연구:<수궁가>를 중심으로』, 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2014, 26쪽.

357) 김희선은 “이자람의 판소리 연행에서 송순섭의 우아함을 보았다.” 언급하였다. (Hee-Sun interjects to sing Soon-Sub’s praise: “I love his gestures, he is very elite and very elegant. At Jaram’s performance a month ago, I saw that elegance in her.”) Christopher Conder, 『Gone Fifhing』, 『Songlines』, 2022, 37쪽.

연구자는 첫 창작 판소리 작품인 <구지 이야기>를 창작하면서 너름새에 대해 구체적인 탐구와 훈련을 시작했다. 새로운 작품을 창작할 때마다 그 기획 의도의 변화에 따라 너름새 양상이 변화했다. 작품·시기별 기획 의도 변화에 따른 너름새의 목표의식 변화를 살펴보면 다음과 같다.

<표 47> 이자람 창작 판소리의 작품별 너름새 목표 의식 변화

시기	기획 의도	목표의식	창작 판소리 작품
1997~	X	스승님들처럼 발림·너름새 하기	X (전통 판소리 공연)
2002~	국악뮤지컬 만들기	발림 외의 다른 몸짓으로 이면 구현하기	구지 이야기
2007~	판소리 양식의 공연물 만들기	마치 여러 사람이 무대에 있는 것처럼 보이도록 움직이기	사천가, 역척가
2014~	이전보다 단편화된 판소리 양식의 공연물 만들기	마치 여러 사람이 무대에 있는 것처럼 보이도록 움직이기	이방인의 노래
2019~	판소리 만들기	이면 구현하기	노인과 바다

전통 판소리를 학습하고 완창 공연을 하던 시기에는 스승님들의 발림과 너름새를 모방하는 데 노력을 기울였다. 그 과정에서 스승님들의 연기방법을 학습하였다. 타루 활동 시 만든 구지 이야기는 단체가 창작 시 추구하는 기획 의도에 따라 기존 전통 판소리의 발림을 하지 않으며 다양한 몸짓을 찾는 것이 목표였다. <구지 이야기는> 1인극에서 나타나는 표현양상을 따랐고³⁵⁸⁾ 작품 속의 인물로서 보여지려면 어떠한 해야 하는지를 고민하고 실험하였다.³⁵⁹⁾ 발림은 하지 않았으나, 스승님들에게 배운 인물의 몸짓, 감정, 성음 변화 등으로 표현하는 인물 연기는 작품의 이면

358) <구지 이야기>의 너름새에 가장 영향을 준 1인극은 <버자이너 모놀로그>(이지나 연출, 서주희 공연, 2002.5.11.~19, 세실극장)이다.

359) <구지 이야기>는 남성화자의 자기고백으로 이루어지는 창작 판소리로, 남성으로 보여지기 위해 왜소한 남성의 걸음걸이나 말투 등을 관찰하고 흉내내는 시도를 하였다.

구현에 적극적으로 활용되었다.

<사천가>와 <억척가>는 ‘판소리 양식의 공연물’을 만드는 기획 의도에 너름새의 연행 양상에 있어서도 그 외연적 확장을 시도하였다. <사천가>의 무대화 과정에서 남인우 연출가와 이소영 안무가의 도움을 받아 연극적 훈련과 즉흥 움직임 훈련으로 ‘여러 사람이 무대 위에 있는 것처럼 보이도록’ 노력하였다.³⁶⁰⁾ 여러 등장인물을 표현하기 위해 빠른 속도로 몸의 중심축과 방향, 모양을 변화시켰고 그로 인해 다양한 움직임이 생성되었으며 그를 정형화하여 연행했다. 그로 인해 <사천가>와 <억척가>의 너름새는 전통 판소리와 비교하여 훨씬 더 많은 움직임과 동선으로 이루어졌다.

<이방인의 노래>의 너름새 목표의식은 이전과 동일하지만, 그를 표현하는 방법이 달라졌다. <이방인의 노래>의 기획 의도가 ‘이전보다 단편화된 판소리 양식의 공연물 만들기’이며 이는 앞선 창작 판소리 작품들에서 체력적 부담을 느낀 것이 하나의 요인임을 앞서 밝혔다. 또한 이 시기부터 협업자가 박지혜 연출·드라마투르기로 변화하였고 연구자의 판소리 만들기에 대한 사고도 변화하였다. 이러한 여러 요인들로 인해 <이방인의 노래>의 너름새 구축과정에서는 이전과 같이 여러 사람이 무대 위에 있는 것처럼 보이도록 노력하는 동시에 소리꾼과 등장인물 간의 관계에 대해 주목하기 시작하였다. 그는 등장인물을 표현함에 있어 과장된 몸짓을 지양하고 사실주의적 연기를 시도³⁶¹⁾하는 것으로 이행되었다. 등장인물을 표현함에 있어 중요한 행동습관들과 동선을 지정한 후 그에 대한 신체 표현을 반복 훈련하고, 장면이나 상황에 따른 구체적인 행동은

360) 황혜란, 「동시대 판소리 너름새 연구:창작 판소리를 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사학위논문, 2017, 60쪽.

361) 전통 판소리 연행 과정에서 인물연기의 경험을 시작하고 공연의 반복을 통해 인물 표현 연기 방법이 쌓였다면, <사천가>와 <억척가>의 연행 과정에서는 인물들을 하나의 군상을 대변하여 정형화된 인물군을 표현하는 방식으로 연극적 요소의 확장과 인물 표현 방식의 확장을 이루었다. 이후 <이방인의 노래>에서는 인물들을 표현함에 있어 인물 개개인의 내밀한 개인의 행동과 정서, 성격과 전사까지 고려하는 사실주의적 연기 메소드를 너름새에 도입하기 시작하였다. 이를 위해 연구자는 연극배우 양조아에게 비물체 행동 수업을 받았다.

정해놓지 않은 채 연행을 시도하였다. 이렇게 사설의 이면 표출을 중심으로 자연스러운 충동으로부터 발생하는 너름새를 습득하기 시작했다. 이와 같은 너름새 확장 경험을 쌓은 이후 <노인과 바다>에서 ‘판소리 만들기’를 시도하였다. ‘판소리 만들기’의 시도로 인하여 <노인과 바다>의 너름새는 전통 판소리 연행과 그 기본 질서를 같이 하게 되었다.

② <노인과 바다>의 너름새

<노인과 바다>는 ‘판소리를 만든다’는 기획 의도에 의해 너름새의 목표의식이 ‘이면 구현하기’로 설정되었다. 이는 전통 판소리에서 사설과 음악에 구현된 이면을 너름새로 또 한 차례 구현하는 연행 양상을 계승하고 있음을 말한다. <사천가>, <억척가>, <이방인의 노래>에서는 무대 공간을 모두 오가는 동선의 사용이 있었으나, <노인과 바다>는 그에 비하여 동선의 길이와 변화의 폭이 대폭 줄었다. 전통 판소리와 동일하게 무대 중앙에 놓인 화문석 위에 서서 큰 동선 변화 없이 긴 시간 연행한다. 그만큼 ‘소리꾼의 연행’이 전면이 도드라지는 너름새를 추구한다.

무대 양식은 1인의 연행자와 1인의 고수가 화문석 위에서 연행하는 전통적인 무대 양식을 따른다. 고수 옆 무대 업스테이지 쪽으로 전통 문양의 찾상이 놓여 있고, 그 위에 도자기로 된 찾잔이 놓여 있다.³⁶²⁾³⁶³⁾

362) 2019년 두산아트센터 초연시에는 무대 위에 병풍을 대신하는 조각보가 걸려 있었으나 이후 공연들에서는 이를 삭제하고 빈 공간에 조명을 사용하여 넓은 바다위 홀로 떠 있는 노인의 조각배(화문석)를 상징하는 무대로 변화하였다.

363) <노인과 바다> 공연 실황 사진, 2019, ©두산아트센터.



<사진 1> <노인과 바다>의 무대 <두산아트센터 스페이스111, 2019년 초연>

<노인과 바다>를 본 관객과 평단은 너름새에 대해 다음과 같은 평을 하였다.

“이자람이 <노인과 바다>에서 등장인물들을 극화하는 과정에서 가장 두드러지는 것이 바로 등장인물들의 내면의 정서를 표현하는 것이다. 헤밍웨이가 이러한 정서를 의도적으로 ‘빙상의 일각’인 듯이 묘사했다면, 이자람은 등장인물들을 보면서 감각과 감수성을 극적행위로 드러내고 있는 것이다. 그리고 이를 이자람이 무대에서 표현하고 관객과 상호작용하며 연기하는 것을 ‘정동적 연기’라 명명할 수 있다…(중략)…‘정동적 연기’는 내면의 감정과 정서를 드러내어 관객의 반응을 이끌어내는 연기라 할 수 있겠다…(중략)…이 장면은 판소리<노인과 바다>의 절정에 해당하는 장면으로 드디어 산티아고가 청새치의 형태와 물리적인 힘을 몸으로 감당하며 마지막 힘겨루기를 하는 장면인 것이다. 이자람 소리꾼의 소리는 빠르고 높으며 웅장하고 힘있는 우조로 표현된다. 그리고 이자람 소리꾼이 송

순섭 인간문화제에게 사사하면서 구사하게 된 듯한, 구강을 최대한 키워 시원하게 내지르는 소릿결로 초월적인 힘을 내뿜는 순간 관객들은 숨을 멈추고 긴박한 정서로 반응하며 노래가 끝난 순간 안도의 숨을 내쉬는다. 소리꾼과 관객이 긴박한 정서의 호흡으로 대화는 하는 ‘정동적 연기’의 순간인 것이다.”³⁶⁴⁾

“<사천가>나 <억척가>인 판소리브레히트가 ‘사회적 공감대’를 형성했다면, <노인과 바다>는 관객과 ‘심리적 공감대’를 형성한다.(62쪽) 이자람은 발림과 부채를 활용하여 노인과 서사자의 경계를 넘나들면서 관객이 서사를 더욱 세부적으로 환기할 수 있게 도움을 준다. 이자람은 서사자로서 입으로 노인의 장면을 설명하면서도, 행위는 노인이 회를 떠서 먹는 것을 연기한다.(68쪽) <노인과 바다>에서 주목해야 할 점은 이자람이 공연 중 자기 자신을 지속적으로 드러내며 관객과 공감대를 형성한다는 것이다. 이는 연극과 콘서트 형식을 결합한 이전 작품들과의 차별성으로 볼 수 있다.”³⁶⁵⁾

김향은 <노인과 바다>의 너름새에서 노인의 내면의 정서가 표현되는 것이 두드러지는 특징임을 짚는다. 그리고 이러한 특징을 ‘정동적 연기’라 명명하고, 이 정동적 연기로 인해 관객이 연행자와 상호작용하며 긴박한 장면에서 숨을 멈추거나 노래가 끝나면 안도의 숨을 내쉬거나 하는 반응을 하게 된다고 보았다.

최지수도 <노인과 바다>의 연행 과정에서 연구자가 소리꾼/각색자로서의 발화 층위를 지속적으로 사용하여 관객과 심리적 공감대를 형성하는 것을 특징으로 짚는다.

두 연구는 공통적으로 ‘등장인물의 정서’가 <노인과 바다>의 너름새로 표현되고 그로 인해 관객과의 ‘심리적 공감’이 형성되고 있음을 지목하고 있다. 이는 무대화 과정에서 의도한 것이며, 관객이 노인의 상황과 정서에 이입하여 노인의 큰 싸움을 응원하고 패배에 함께 안타까워 할 수 있

364) 김향, 「서구명작의 판소리화와 창조적 연기-이자람의 <노인과 바다>(2019,2021)를 중심으로」, 『판소리학회 97차 학술대회집』, 판소리학회, 2022., 24~26쪽.

365) 최지수, 「이자람 창작 판소리의 수행성 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2021, 71쪽.

도록 등장인물의 성격이나 말투, 몸짓을 구축하고 소리꾼과 등장인물간의 관계 설정을 고심한 결과이다. 이를 위해 한 것이 등장인물의 구축³⁶⁶⁾과 반복 연행을 통한 연출가와 피드백 주고받기이다.

<노인과 바다> 너름새의 목표의식은 ‘이면 구현하기’로, 이전 창작 판소리들의 연행과 같이 관객 앞에서 등장인물이 되는 시도를 하는 것이 아니라 소리꾼으로서 관객에게 이야기를 들려주는 전통 판소리의 연행방식을 따른다. 이야기를 실감나고 재미있게 전달하기 위해서 연행자는 무대위의 소리꾼이 되어 음악적 기교와 너름새를 통해 등장인물을 실감나게 표현한다. 관객은 소리꾼이 표현하는 이야기와 인물들을 상상하며 이야기를 따라간다. 연행자는 이처럼 소리꾼과 등장인물을 자유롭게 오가며 이야기를 전달하고, 관객과 적극적으로 소통하는 것을 소리꾼으로서의 발화 층위를 활용하여 이룬다. 이를 위해서는 자연스러우면서도 명확한 발화 층위 간의 전환이 중요하다.³⁶⁷⁾ 무대화 과정에서 이를 위해 한 것이 등장인물의 인물 구축이다.

(2) 인물 구축

인물 구축은 사설에 등장하는 등장인물들을 표현하기 위해 각 인물의 전사(全史), 직업, 몸의 모양, 성격 등 인물을 이루는 여러 가지를 탐구하여 그를 기반으로 하여 행동 양식을 완성해 가는 것을 말한다.³⁶⁸⁾

“판소리 광대의 행동 수련은 세 가지 측면에서 이루어져야만 한다. 하나는 서사자의 측면이요, 하나는 작중인물의 측면, 그리고 성악가의 측면이다. 이 삼중의식의 세계를 얼마나 효과적으로 동시적 혹은

366) 등장인물의 구축의 의미와 방법은 이후 상세히 다룰 것이다.

367) 김익두는 전통 판소리 연행방식을 공연학적으로 분석하며 이러한 소리꾼의 연행 상태를 이중적·복합적 현전성이라 명명한다. 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 평민사, 2003, 113~114쪽. 본고에서는 이를 발화 층위의 측면으로 고찰한 것이며, <노인과 바다>는 이러한 판소리 연행의 특징을 활용하여 관객이 ‘노인’과 ‘소리꾼’의 동시 현전을 경험하게 한 것이다.

368) 연극에서 배우가 자신이 맡은 역할이 되기 위하여 행하는 배우의 훈련과정이다. 임주현, 「Etude를 활용한 배우의 인물 구축에 관한 연구」, 『드라마연구』23권, 한국드라마학회, 2004, 335쪽.

계기적으로 결합하고 표현해 내느냐 하는 것이 광대 행동 트레이닝의 핵심이 된다.”³⁶⁹⁾

김익두는 판소리 연행에서 여러 발화 층위가 동시에 현전하는 특성을 심도 있게 연구하여 판소리의 공연학적 면모를 밝혀온 연구자이다. 그의 주장에 의하면 판소리 연행자의 훈련은 소리(성악가의 측면), 소리꾼의 태도(서사자의 측면), 등장인물(작중인물의 측면)의 표현 훈련으로 이루어져야 한다.

이 중 소리(성악가의 측면) 훈련은 하나의 창작 판소리 과정에서 이루어지는 것이 아니라 연행자 개인의 전승 과정과 훈련과정을 통해 획득되어야 한다. 그 외의 소리꾼과 등장인물의 표현 훈련은 <노인과 바다>의 무대화 과정에서 연행자가 등장인물과 소리꾼을 오가며 발화 층위를 활용하여 관객과 적극적으로 소통하는 것을 목표로 하는 것과 동일한 맥락 위에 있다.

김익두는 판소리 연행 과정에서 무대에 서는 연행자가 소리꾼으로서 무대에 서는 것과 등장인물로서 무대에 서는 것을 전환하는 수련이 중요함을 강조한다.

“광대는 이중적인 전환 능력의 수련이 대단히 절실히 필요하게 된다. 즉, 한편으로는 작중 세계의 인물이면서 다른 한편으로는 완전히 작중 세계의 인물이어서는 안 되고, 역으로 현실 세계의 인물(광대)이면서 한편으로는 완전한 현실 세계의 인물이어서는 안 되는 것이다.”³⁷⁰⁾

김익두는 작중 세계의 인물이면서 동시에 완전히 작중 세계의 인물이어서는 안 된다고 주장하였다. 이는 전통 판소리의 너름새가 가진 특징, 즉 연행하는 소리꾼이 인물들을 흉내 내고 있음을 표방하여 인물 간의

369) 김익두, 「민족연극학적 관점에서 본 판소리 광대」, 『연극학보』, 동국대학교 연극영상학부, 1990, 98쪽.

370) 김익두, 위의 논문, 99쪽.

전환을 자연스럽게 능청스럽게 해내는 특징을 말한다.

<노인과 바다> 또한 이러한 판소리의 연행 특성을 따르고 있다. <사천가>와 <역척가> 그리고 <이방인의 노래>에서는 각 등장인물처럼 보여지기 위하여 인물마다 정형화된 너름새를 설정하고 동선을 사용하였다. 반면에 <노인과 바다>에서는 무대 위에서 ‘소리꾼’을 중심으로 이야기를 전달하는 전통 판소리의 성격이 가장 부각되었다. 그로 인해 인물간의 ‘전환’을 중심으로 한 너름새가 연행의 주축을 이루며, 이 전환의 활용으로 인해 각각의 발화 층위가 독립적으로 활용되다가 어느 순간 교집합하여 공존하는 양상이 두드러진다. 이를 통해 관객은 이야기에 이입하다가도 연행자와 동시적으로 현존하며 서사 속과 공연장으로서의 시공간을 오간다.

이러한 인물간의 능숙한 전환을 위해서는 각 인물에 대한 이해와 훈련이 필요하다. ‘소리꾼’으로서는 사설과 음악의 이면을 온전히 구축하여 자기화하고, 이야기와 판소리 장르에 대한 주인의식을 갖고 무대에 서야 한다. ‘등장인물’로서는 각 등장인물에 대한 탐구가 충분히 이루어져 그 등장인물의 표정, 몸, 발성이 충분히 훈련된 상태로 무대에 서야 한다. 그래야 상호 간의 전환과 교집합이 자연스럽게 일어나고, 현장에서 발생하는 여러 상황에 대처하는 능력도 갖춰질 수 있다.³⁷¹⁾

① 등장인물

<노인과 바다>의 등장인물은 노인과 니콜, 그리고 소리꾼/각색자와 서사자이다. 노인과 니콜의 성별과 나이, 국적과 피부색, 머리카락의 색과 성질, 성격과 몸짓 등을 상상하고 그림으로 그려가며 인물을 구축해

371) “나(등장인물)는(극에 대한 심도 있는 연구를 통해서) 부모님들, 양육과정과 교육, 건강, 친구, 기술 및 흥미 등에 대한 사실들을 수집해야 한다. 나는 ‘내’가 말하고 행동하는 것(그리고 “왜?”도)뿐만 아니라 남이 ‘나’에 대해서 말하는 것, 나에 대한 그들의 반응, 이런 것들이 한 인간으로서의 ‘나’의 주된 욕구들에 대해서 드러내주는 것, ‘내’가 원하는 것과 ‘내’가 원하지 않는 것 등도 중요하게 다루어야 한다...(중략)…단 한 순간의 영감을 위해서 그 모든 지루한 연구조사의 가치가 있는 것이다.” 우탄 하겐 지음·김윤철 옮김, 『산연기』, 퍼스트북, 2015, 188~189쪽.

나아갔다. 특히 주 등장인물인 노인을 표현하기 위해서는 여러 방법이 필요했는데, 선택한 훈련 방식은 인물의 전사 구축, 이미지 리서치, 경험 리서치였다.

7. 인물의 전사(全史) 구축

인물의 전사를 구축하는 것은 연행을 위한 무대화 과정에서 큰 도움이 된다.³⁷²⁾ 전사 구축과정에서 주인공인 노인 산티아고의 여러 조건 들을 다루기 때문에, 그 조건들로부터 노인의 행동이나 성음, 몸의 습관이나 표정들을 유추하여 완성해 나아갈 수 있다.

인물의 전사를 구축하는 방법은 연극에서 배우들이 자신에게 주어진 인물을 탐구할 때 사용하는 방법이다.³⁷³⁾ 전통 판소리의 전승 과정에서는 이러한 학습이 구체적으로 제시된 바 없으나, 소리의 구전심수 과정에서 스승이 언급한 말들 안에 인물의 구축이 내포된 경우가 많다.³⁷⁴⁾ 전통 판소리를 연행하던 소리꾼들이 개인의 감각으로 자신의 역사와 경험 들을 통해 등장인물들을 구축하며 이면을 표출해 온 것이다.

연구자는 창작 판소리의 창작 과정마다 연행을 위한 인물 구축을 위해 여러 방법을 모색하였는데, 각 작품에 따른 방법은 다음과 같다.

<표 48> 이자람 창작 판소리 작품별 인물 구축 방법 양상

작품명	방법 양상
사천가	흥내 내기, 관찰하기, 행동의 정형화 하기

372) 연행자가 각색자와 동일인물인 경우, 이는 사실 짜기 과정에서도 큰 도움이 되는 창작 방법이다. 인물의 전사가 명확하게 그려진 후에 인물을 표현하는 대사, 행동대사 등을 사실로 쓸 수 있기 때문이다.

373) 배우 훈련과정에서 인물의 성격 구축과 전사에 관한 내용은 ‘스타니스랍스키 저, 이대영 역, 『성격구축』, 예니출판사, 2001.’ 참고.

374) 은희진 선생님은 <심청가> 전수시에 “심청이가 아홉살인데 밥을 빌러 나가려면 얼마나 춥고 무서웠겠냐.”와 같은 말을 하였고 송순섭 선생님 또한 <홍보가> 전수시에 “홍보가 가난해서 배곯았다는 말이 뭐 뜻인지 아냐, 옛날에는 배가 고프면 풀을 씹어 먹으면서 엄마 오기를 기다렸다. 그정도로 배가 고프는 것이여 지금 이 홍보가.”라 말하였다.

억척가	구체적 인물 이미지 찾기, 인물의 특징을 몸짓으로 형상화 하기
이방인의 노래	흉내 내기, 관찰하기, 비물체 행동으로 행동 찾기
노인과 바다	전사 구축하기, 이미지 찾기, 경험하기

<사천가>에서는 인물의 외형을 구축하기 위하여 안무가를 섭외하여 인물의 걸음걸이와 몸의 모양을 찾기 위한 여러 즉흥 프로그램을 실행하였다. 이를 통해 각 인물의 행동 습관을 정형화하고 몸의 모양을 만들어 내었다. 또한 극중 인물에 적합한 행동 방식을 관찰하기 위해 사람이 많이 오가는 명동 거리에서 특정 인물들을 관찰하는 방법도 실행했다.³⁷⁵⁾ 이는 전통 판소리에서 너름새 전수 과정을 통해 스승의 몸짓과 표정을 흉내 내고 따라하던 ‘흉내 내기’ 또는 ‘관찰하기’와 동일한 맥락이다.

<억척가>에서는 인물을 표현하기 위해 구체적인 인물의 이미지를 찾고³⁷⁶⁾ 그 이미지로부터 상상력을 활용하여 인물을 구축하였다. 장군을 표현하기 위해서 장군의 몸의 이미지를 역삼각형으로 그리고 그 역삼각형을 표현하기 위해 팔을 양쪽으로 크게 올려 허리에 손을 짚고 몸의 각도를 좌우로 크게 움직이며 인물의 정형화된 몸의 모양을 확정해 나갔다.³⁷⁷⁾

<이방인의 노래>에서도 관찰하기와 흉내 내기로 인물을 구축해 나가

375) “명동 나가서 다시 캐릭터를 하나하나 연구했다...(중략)...몸짓 따라하고 선교하는 사람들 흉내도 내보고.” 김은진 기자, 「[주목, 이사람]소리꾼 이자람·연출가 남인우」, 『세계일보』, 2012.01.24.

376) 억척이의 이미지를 찾는 과정에서 연출이 배우 김혜숙을 찾도록 권하였다. 배우 김혜숙의 수많은 사진 중 연출과 연구자가 억척네의 이미지로 동의한 사진들을 골라 표정이나 느낌 등을 참고하였다.

377) “예를 들어, <억척가>의 요영대장의 경우 남인우가 “역삼각형의 미국 럭비 선수 같은 이미지”를 제시하자, 이자람이 즉석에서 “허리에 손을 얹고 몸을 좌우로 흔들면서 허허허 웃는”식으로 형상화했다고 한다.” 황혜란, 「동시대 판소리 너름새 연구:창작 판소리를 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사학위논문, 2017, 60쪽.

면서 그에 더해 연극적 훈련인 비물체 행동으로 인물의 행동을 찾는 방법을 함께 사용했다. 이로 인해 ‘등장인물처럼 보여지기 위한 동적 연기’에 인물의 내면을 연기하는 방법이 더해지기 시작하였다.

<노인과 바다>에 이르러서는 인물의 전사 구축, 이미지 리서치, 직간접 경험 리서치로 인물을 구축해 나아갔는데, 그중 가장 선행한 것이 인물의 전사를 구축하는 것이다. 주인공인 산티아고는 60이 넘는 남성 노인이며 평생을 어부로 살아온 전문직업인이다. 이러한 노인을 표현하려면 노인의 행동 표현을 고민하기 이전에 노인이 어떠한 삶을 살아왔으며 성격은 어떠한지, 말수는 적은지 많은지, 정이 많은 사람인지, 다정함을 표현할 때는 어떻게 하는 사람인지, 삶에서 어떠한 일이 가장 기쁜 일이고 어떠한 일이 가장 가슴이 아픈 일이었는지 등을 알아야 한다. 원전인 소설의 정보를 바탕으로 하여 상상력을 펼쳐, 산티아고의 어린 시절 부모님의 일화부터 산티아고의 성장, 사랑과 결혼, 여행과 부인의 사별 등을 써 내려가 산티아고의 성격과 습관에 대한 아이디어를 얻었다. 청새치와의 2박 3일의 사투를 견딜 수 있을 만한 과거의 경험 들을 사건과 인물들과의 관계로 만들어, 어떠한 이유로 산티아고가 과묵한 사람이 되었는지, 어부라는 직업은 산티아고에게 어떠한 의미인지 등을 전사로 구축하였다. 전사는 총 7,158자의 문자와 2,325개의 단어로 쓰여졌는데, 도입부는 다음과 같다.

“산티아고. 1885년생. 1952년 당시 67살로 마을에서 세 명 남은 노인 어부. 다른 두 명은 가까운 바다에 다른 젊은 선장의 배를 함께 타고 나가 고기 위치며 날씨, 바람의 방향을 보여주는 정도이다. 산티아고는 평생 코히마르에서 태어나고 자랐으며, 어부인 아버지 밑에서 어려서부터 고기잡이를 배웠다. 175센티미터의 작은 키에 다부진 몸을 타고난 그는 어깨가 튼튼하고 작은 키에 비해 팔이 긴 편이다. 검은 흑발 머리에 커다란 눈을 가졌고, 입 주변에는 이미 사춘기때부터 검은 수염이 있었다. 눈썹은 짙고 두꺼웠으며 몸은 한번도 살이 쯤 적이 없다. 마른 편이긴 하지만, 깡마른 체구는 아니며, 평생 고기를 잡느라 다부지게 발달한 전신을 가졌다. 첫

뉘시는 9살 때 아버지의 배에서 했고, 그 후로도 외출 뉘시로 여러번 5-10Kg 정도 되는 고기를 혼자 뉘아 올렸다. 특유의 뉘싯줄 어깨로 걸어 힘으로 버티기는 아버지 친구들 사이에서도 종종 칭찬거리가 되곤 했다...(이하 생략)³⁷⁸⁾

이렇게 주어진 정보들을 활용하고 상상력을 구동하여 전사를 구축하는 과정에서 산티아고의 생김새, 성격, 역사, 행동 습관 같은 것들을 유추할 수 있다. 인물의 전사 구축은 인물의 너름새 표현과정에서도 영향을 미치지만, 사실 짜기 과정에서도 인물을 형성하는데 큰 도움을 준다. “이 코히마르에는 나이가 많은 노인 어부가 딱 세 명이 남았는데”나 “지금은 맛있는 것이 없지마는 혹시 니콜이 과자라도 들고 날 기다릴 지도 모른다.”와 같은 사실은 원작에서는 정보를 얻을 수 없었던 내용들로, 창작 과정에서 인물과 상황을 일정한 정서와 방향으로 표현해내고자 자유롭게 써 내려간 전사에서 생성된 내용들이다. 전사 구축과정을 통해 설정된 노인에 대한 여러 가지 정보를 기반으로 하여 노인을 표현하는 너름새가 형성되는데, 이 과정에서 이미지 리서치와 직·간접 경험의 리서치가 함께 사용된다.

나. 이미지 리서치

인물 전사 구축 과정을 통해 주인공 산티아고의 나이, 성격, 직업, 키, 몸무게 등을 상정하면, 그에 가까운 이미지를 찾는다. 이미지 리서치는 주인공의 표면적 모습, 몸의 모양에서 느껴지는 오랜 시간 숙련된 어부의 노동하는 모습을 중심으로 하였다. 그렇게 찾은 것이 다음의 사진들이다.³⁷⁹⁾

378) 다음은 산티아고 전사의 도입부이다. 출처 : 이자람 글쓰기 블로그 (<https://deukbon.wordpress.com/2021/01/12/산티아고/>)

379) (좌) https://www.pinterest.co.kr/pin/1337074882018473/sent/?invite_code=ff0b1b3bf48f42f68c59753992a23cb5&sender=707065347655663912&sfo=1; (우) https://www.pinterest.co.kr/pin/842595411547593959/sent/?invite_code=0402ab8d44be4b8ab1711726eec42ad3&sender=707065347655663912&sfo=1



<사진 2> <노인과 바다> 너름새 등장인물 구축:이미지 리서치 1

위의 이미지들은 수많은 노인 어부의 이미지 중에서 연구자와 드라마 트루기가 ‘이 어부의 모습이 우리 작품의 노인과 제일 가까운 것 같다.’라고 판단한 이미지들이다. 이미지 선택의 과정에서 고려한 항목은 ‘코히마르에 살 법한 피부색과 생김새’, ‘60이 넘도록 노동으로 단련된 몸’, ‘웃음기 없이 무뚝뚝한 성격이 드러나는 표정’, ‘가볍고 민첩해 보이는 몸’이다. 이러한 항목들은 전사를 구축하는 과정에서 추려진 주인공 산티아고의 특징이었고, 이를 이미지로 골라내는 것은 창작자들 각자의 상상 속 이미지를 실물로 통합하는 과정이다.

인물의 전사구축 과정과 이미지 선택 과정을 통해 창작된 노인 어부를 묘사하는 사설은 다음과 같다.

“새카맣던 머리카락은 세월 따라 허영게 눈맞았고 곱슬거리는 머리카락엔 언제나 모자를 눌러쓴 자국 회색 구레나룻 따라 턱을 감싼 수염 사이 수천 번 허영게 벗겨졌을 검붉은 입술 열대 바다 뜨거운 직사광선 그을리고 타들은 피부엔 세월만큼의 갈색 반점이 붙이며

눈두덩이며 이마에 버섯 차듯 올라있고...(중략)...검게 빛나는 두 눈이 “나, 어부 산티아고요.” 하는구나.“

- <노인과 바다> 중 ‘노인 소개’ 사설 일부

노인의 모습과 함께 이미지 리서치를 했던 것이 바닷일에 이리저리 휘어지고 상처 난 어부의 손³⁸⁰⁾이다. 노인이 고집하는 줄낚시는 700kg의 청새치도 맨손과 줄로 건져 올리는 낚시법이다. 노인은 이러한 줄낚시로 인해 손바닥 여기저기가 상처 나고 휘어졌을 것이다. 그러한 손의 이미지를 찾아보았다.



<사진 3> <노인과 바다> 너름새 등장인물 구축:이미지 리서치 2

실제로 줄낚시를 하는 노인 어부의 손바닥 사진을 찾아내지는 못하였다. 대신 오랜 세월 바닷일을 하며 손가락이 휘어진 노인 해녀의 손바닥

380) 손 이미지 자료들은 2019년 작품 창작 기간에 리서치 과정에서 찾아진 것인데, 현재 출처를 찾을 수 없는 연구자 소장 이미지들이다.

사진과 낚시도구를 다루는 어부들의 손 이미지를 찾아보았다. 이러한 이미지 리서치 작업을 통해 창작한 노인의 손에 대한 묘사는 다음과 같다.

“고목나무껍데기마냥 두터운 피부에 두꺼운 손 수십 년간에 외줄낚시로 화려한 두 손에 상처 민첩한 움직임은 손 구석구석에 배여 자면서도 낚시는 거뜰할 정도다.”

- <노인과 바다> 중 ‘노인 소개’ 사실 일부

이처럼 인물 설정을 위해 필요한 정보를 획득한 후 그 맥락에 부합하는 시각화된 이미지를 찾는 과정은 사실의 묘사나 은유에도 도움을 줄 뿐만 아니라³⁸¹⁾ 무대화 과정에서 너름새를 찾는 데도 도움이 된다. 노인이 미끼 고기를 실로 동이는 장면이나 낚시줄을 길게 엮어 큰 고기와의 싸움을 준비하는 장면에서 어부의 손 이미지를 떠올리며 손의 행동을 다양한 방식으로 실험해 볼 수 있었다. 그리고 이렇게 획득된 여러 행동 특성을 숙지한 채 무대에 서면, 상황에 따라 각도나 방향, 인물의 상태 등 여러 조건이 바뀌어도 능숙한 행동으로 표현할 수 있게 된다.

㉔. 직·간접 경험 리서치

노인의 숙련된 노동은 <노인과 바다>의 너름새를 이루는 중요한 요소이다. 노인이 이 일을 얼마나 오랜 시간 반복적으로 해왔으며, 그를 통해 얻어진 노련함의 정도는 어떠한지, 스스로 자신의 직업에 대한 자부심이 얼마나 강한지는 작품에서 일어나는 사건과 정서를 관통하는 노인의 특징이며, 이러한 정서를 바탕으로 한 실제 무대 위에서의 너름새가 작품을 완성하기 때문이다. 이를 표현하기 위해 직·간접적으로 노인이 하는 일을 경험하는 것이 필요했다. 연구자가 경험 리서치 과정에서 행한 것은 줄낚시로 고기를 낚는 어부들의 영상을 찾아 관찰하고 그 행동 패턴을 기록한 일과, 직접 바다낚시를 체험해 본 것이다.

줄낚시, 외줄낚시로 영상을 검색한 결과 각 나라별 외줄낚시의 다큐멘

381) 사실 짜기 과정에서 선행되는 인물 전사 구축은 사실 짜기 과정에 도움을 주면서 동시에 또 다른 정보의 파생을 낳아 사실 짜기에까지 영향을 미친다.

터리 영상들이 있었다. 분량상 대표적인 영상만을 제시하면 다음과 같다.³⁸²⁾



<사진 4> <노인과 바다> 너름새 등장인물 구축:간접 경험 리서치

위와 같은 영상을 통해 줄낙시를 하는 어부들의 낚시 방식, 줄을 잡는 행동, 고기를 잡아 올릴 때의 행동 등을 관찰할 수 있었다. 행동뿐 아니라 바다 위에서 낚시를 하기 위해 고기를 기다리는 어부들의 상태나 마음, 정서 또한 관찰할 수 있었다. 이러한 간접 경험은 여러 가지 정보를 습득하는데 큰 도움을 주며, 이를 바탕으로 다양한 상상을 하게 한다. 이는 낚시로 벌이는 사투가 주 사건으로 이루어진 <노인과 바다>의 창작 전반에 다양하게 활용되었다.

직접 경험 리서치는 직접 바다낚시를 해보는 것으로 실행하였다.³⁸³⁾

382) (좌) KBS다큐, 「망망대해 사투 끝에 얻는 100kg짜리 참치! 줄낙시로 참치 잡이에 나서는 사람들」, 『KBS스페셜 “슬픔금지! 참치 사냥꾼, 40일의 기록”』, 2021.03.18. <https://www.youtube.com/watch?v=usmtyCP6WKs> ; (우) EBS컬렉션-사이언스, 「외줄낙시로 참치를 잡는 기쿠치씨」, 『다큐프라임 ‘생선의 종말’』, 2018.11.20 <https://www.youtube.com/watch?v=tAaljpu-1js>

383) (좌) 넓은 바다로 나아간 배 위에서 낚시줄을 바다에 던져놓고 고기를 기다리는 경험 자료. 2019.08.19. 본인 소장. ; (우) 낚시줄에 걸린 고기를 건지고 낚시 바늘을 빼는 과정의 경험 자료. 2019.08.19. 본인 소장.



<사진 5> <노인과 바다> 너름새 등장인물 구축:직접 경험 리서치

연구자가 행한 직접 경험은 배를 타고 바다로 나아가 세 시간 동안 바다 표면에 머물며 낚시줄에 걸리는 고기를 건져 올리는 바다낚시였다. 이 직접 경험은 배를 타고 바다로 나아가기, 낚싯바늘에 미끼를 꿰기, 미끼 더미를 바다에 던지기, 바다 표면에 머물러 고기를 기다리기, 낚시줄에 걸리는 고기를 손으로 감각하기, 고기를 건져 올리기, 고리의 몸에 삼켜진 미끼 바늘 빼기, 잡힌 고기를 통에 던져 넣기, 육지로 돌아오기의 과정으로 이루어졌다.

사설의 중심 사건과 관련이 있는 행위의 직접 경험은 사설 창작, 음악의 이면구현, 무대화 과정, 연행 과정 모두에 다양한 영감과 실질적인 정보를 제공해 주며, 그로 인해 사설에 묘사되는 주인공의 행동들, 모습들, 그를 관망하는 소리꾼으로서의 감상이나 정서들을 입체적이고 구체적으로 표현할 수 있었다. 이는 곧 자연스러우면서도 사실적인 너름새로 표출된다.

② 소리꾼

등장인물의 구축이 이루어지면, 이는 연행할 때 소리꾼과의 전환을 오가게 된다. 그렇다면 소리꾼으로서의 발화 층위는 어떻게 구축할 것인가의 숙제가 남는다. 소리꾼은 공연에 임하는 연행자의 자아를 대변하는 역할이다. 그러나 이야기를 진행하는 서사자도 연행자가 하는 역할이고, 등장인물도 연행자가 하는 역할이며, 소리꾼도 연행자가 하는 역할이므로 각각의 역할이 명확히 구축되어야 한다.

등장인물의 발화 층위는 연행자와의 정확한 차이가 있으므로 변별이 어렵지 않다. 서사자 또한 서사를 설명하는 역할이기 때문에 사실 중 등장인물로서의 발화 층위를 제외한 사실을 전달하면 된다.

그러나 소리꾼과 연행자의 역할은 구분이 쉽지 않다. 연행자는 판소리 무대에 서는 순간부터 관객에게 소리꾼으로 다가간다.

판소리 공연의 연행에서 연행자는 ‘소리꾼’이 되어 그 발화 층위 상태에서 자연인으로서의 연행자의 소감 등을 이야기할 수도 있고, 감기가 걸렸다 날씨가 덥다 등의 소감도 이야기할 수 있는데, 이 상태가 ‘완전한 자연인으로서의 연행자’가 아닌 ‘당일 공연의 이야기를 연행할 주체인 소리꾼’인 것이다. 이 ‘소리꾼’은 판소리를 이루는 여러 요소에서 가장 독특한 지위를 갖고 있으며, 다양한 발화 층위를 활용하고 연행 방식을 주도한다.

판소리 연행에서 소리꾼의 태도를 만드는 요소의 첫 번째는 연행자가 이루는 작품의 자기화³⁸⁴⁾이며, 두 번째는 주인의식이다. 소리꾼은 연행자의 자아를 대변하기 때문에, 연행자 본인이 작품에 대한 자기화와 주인의식을 갖추었을 때 소리꾼에 대한 인물 구축이 탄탄히 이루어진 것이라 할 수 있다. 자기화는 주체적인 이면 그리기를 통해 획득되며, 주인의식은 전승 과정, 훈련과정, 연행 경험의 축적을 통해 획득된다.

384) ‘자기화하다’는 동사를 명사화 한 것이다. 자기화하다는 어떤 지식이나 의견 따위가 받아들여져 자신의 것으로 만들어지거나 또는 그렇게 만드는 것이다. 우리말샘, 『국립국어원』, 2022년 10월 31일 검색 결과. <https://opendic.korean.go.kr/search/searchResult?query=자기화하다>.

ㄱ. 자기화

창작 판소리에서 자기화는 사설·음악 창작 과정과 무대화 과정에서 이루어진다.

과거 전통 판소리 전승 과정에서 활발한 재창작이 이루어지던 18~19 세기는 자기화의 작업이 전승과 연행의 필수요소였다. 2장에서 살펴본 전통 판소리 사설·음악·연행에서의 더늠들은 자기화 과정을 통해 나타난 결과물이며, 자기화를 이루지 못한 판소리에 대해 ‘사진소리’라는 비하의 표현을 하기도 하였다.

A. “제가 해보니까 그렇습니다. 춘향전 하면 춘향전 어느 대목은 정 선생님의 장기고, 어느 대목은 감찰 선생님의 장기다 이런 것을 자신이 터득이 되야 그걸 이렇게 저렇게 읊기죠. 터득이 안되면 그것도 쉽지는 않는 거 같아요.”³⁸⁵⁾

B. “다른 사람 소리를 들어야지, 나는 저렇게 안하겠다, 나는 저런 디를 저렇게 안할 것이다, 내가 했더라면 저렇게 안할 것이다. 이런 것도 있어야 되고, 그게 견문인디 견문을 안봐일라 그래요. 좋은 목이 있으믄 따야 하는데… 옛날에는 좋은 것이 있으믄 배울 라고, 소리 도둑질 할라고 발악을 했거든요.”³⁸⁶⁾

A.는 김소희 명창이 스승들의 소리를 자기화하여 새로운 소리를 짠 이야기이다. 일종의 재창작 과정을 통하여 자신이 터득한 바대로 더 좋은 소리들의 집합체를 이룬 자기화의 예이다. B.에는 자기화가 이루어지지 않는 세태에 대한 박동진 명창의 아쉬움이 드러난다.

판소리의 자기화를 이루어 무대에 선 연행자의 전통 판소리 공연은, 기존의 관습을 답습하는 연행 양상에서 나아가 자신만의 판을 형성하고 관객을 적극적으로 이야기에 가담시키며, 자유롭게 자신의 이야기를 삼

385) 이보형, 『판소리 인간문화재 증언 자료:판소리 명창 김소희』, 『판소리연구』2권, 판소리학회, 1991, 246쪽.

386) 이보형, 『판소리 인간문화재 증언 자료:판소리 명창 박동진』, 『판소리연구』2권, 판소리학회, 1991, 230쪽.

입하거나 행동을 취하기도 하는데, 그 사례로 3장의 이야기 진술에서 발화 층위의 활용 항목에서 박동진 명창의 <적벽가> 공연을 살펴본 바 있다.

연구자는 판소리 연행에 있어 전통 판소리의 자기화에 대해 고민해 오고 있다. 전승 과정에서 스승의 소리와 몸짓을 똑같이 하는 것이 전수의 미덕이라 배웠던 중·고등학교 과정 이후, 과거의 판소리 문화에 활발한 자기화의 문화가 있었던 것을 배우게 되면서부터이다. 사사한 전통 판소리 작품에 음악적 자기화를 시도하기는 부담스러우나, 사설과 연행에서는 점차 자기화를 시도해오고 있다.

“그때에 이몽룡이 춘향을 한번 업고 노는데, 거 우리한번 업고 좀 놀아봅시다(*). 아유, 험한 소리도 다 허시오 미끄러운 장판방에서 업고 놀다 넘어지면 어쩔려고 그러시오. 거 모르는 말씀이요. 업고 놀다 넘어지면 넘어지는 체 허고 그 말속 알아듣것소(*)?...(중략)... 잠깐 설명을 해드리자면요, 이몽룡이가 양반 사대부라서 문자를 가지고 놀아요. 사랑애짜로 가지고 놀아요. 옛날 어른들은 이렇게 둘이 연애를 했었나봅니다(**)...(중략)...당신이 무엇을 먹으라는지(*), 둥글둥글 수박 옷봉지 떼뜨리고 강릉백청을 따르르 따라 썰랑 발라 버리고 붉은 점만 가려 그것을 당신이 드시라는지(*).”³⁸⁷⁾

연구자가 동초제 <춘향가>중 ‘사랑가’의 한 대목을 연행한 영상을 보면, 이몽룡이와 성춘향이 서로 간에 존댓말을 사용하고(*) 소리꾼이 상황을 설명하며 “옛날 어른들은 이렇게 둘이 연애를 했었나봅니다(**).”라 첨언하며 진행한다. 이렇게 사설이 동시대적으로 맞지 않는 부분은 수정하고 동시대 관객의 이해를 위해 첨언을 하며 진행하는 것은 전통 판소리 연행에서의 자기화의 사례이다.

이러한 연구자 연행의 자기화 특징은 <노인과 바다>의 창작에도 영향을 미쳤다. <노인과 바다>는 기획 의도부터 사설의 창작, 작창, 무대화

387) YourVideoGuy, 『이자람-사랑가』, 『오늘도 자람 북콘서트』, 2022.05.13.
<https://www.youtube.com/watch?v=19rBNTysEV4>

과정이 모두 ‘판소리를 만들기’라는 목표로 시도되었고, 이 목표는 판소리 창작의 마지막 단계인 무대 연행에서도 ‘소리꾼이 직접 만든 판소리’를 관객과 소통하며 들려주고 보여주는 것으로 점철된다.

자기화를 획득한 연행자가 구축하는 소리꾼의 태도는 작품에 대한 흥미와 믿음이 높으며, 자신감이 높다. 그러한 상태의 소리꾼의 이야기에 대해, 관객 또한 흥미와 기대를 갖게 된다.

ㄴ. 주인의식

주인의식은 사설과 음악의 자기화가 이루어진 상태가 오랜 시간 지속되어 지식과 경험, 이해와 고민이 거듭되는 과정에서 형성된다. 연행뿐 아니라 모든 요소에서 서서히 축적되는 것으로, 연행자 개인의 성향과 철학에 따라 그 정도와 양상 등 많은 면이 달라지는 주관적인 영역이다.

창작 판소리의 연행 과정에서 소리꾼이 갖는 태도 요소인 주인의식은 창작 과정 중에 구축될 수 있는 것이 아니라, 연행자 개인의 역사에서 기인한다. 그럼에도 불구하고 창작 판소리의 연행 방식에서 소리꾼의 태도를 논할 때 이 주인의식에 관한 논의는 필요하다. 창작을 완성하는 연행 단계에서 가장 중요한 요소가 소리꾼이며, 소리꾼의 태도를 만드는 요소 중 하나가 연행자의 주인의식이기 때문이다.

전통 판소리를 전승하는 과정에서 연행자들은 이 주인의식을 자연스럽게 획득하게 된다. 스승으로부터 전통 판소리를 전수받는 과정에서부터 홀로 학습하는 훈련의 시간, 판소리를 연행하는 과정까지의 모든 경험으로 주인의식이 구축된다.³⁸⁸⁾ 오랜 시간의 학습과 훈련을 통해 장르적 특성을 지속적으로 발견하고 그를 통해 장르의 발전을 도모하는 것이 본고에서 말하는 주인의식이다.

다음은 명창들의 증언에서 주인의식이 드러나는 예시이다.

- A. “이건 이렇게 하면 더 좋을 것 같다는 느낌도 생기고, 또 목에 대한 자신이 있으니까 이것저것 해보면 안 되는 게 없거든요? 예를 들

388) 그로 인해 개개인 소리꾼의 주인의식은 그 내용과 경중에 편차가 있다.

어 경기민요도 되구, 심지어는 왜노래도 되구, 저 서양노래도 되구, 안 되는게 없어, 목구녕 갖고는. 다른 나라에서는 할 수 없는 그런 예술인 동시에 참 얼마나 어렵고 뼈아프게 갈구 뉘아야 한다는 것을 느끼니까 새삼스럽게 좋아지기도 하구, 자꾸 하고 싶기도 하고 그러데요.”³⁸⁹⁾

B. “그런디 요새 사람덜은 국립극장을 가보지만, 국립극장에서 몇 번을 했는데도, 즈 선생덜만 하면 다 데리고 나가 버려요. 그런 풍조가 있기 때문에 소리가 발전이 안돼요. 그러니까 소리가 참 외롭 소리지.”³⁹⁰⁾

A.에서 김소희 명창의 판소리 장르에 대한 주인의식이 나타난다. 자신이 하고 있는 판소리에 대한 존경과 애정이 담겨있으며, 이러한 마음이 태도가 되어 김소희의 연행 방식에 영향을 준다.³⁹¹⁾ B.에서 드러나는 박동진 명창의 아쉬움도 판소리 장르에 대한 주인의식으로 인한 것이다. 장르에 대한 주인의식이 없다면 발전을 도모할 이유도 없을 것이며, 현상에 대한 아쉬움을 토로할 필요도 없을 것이다. 판소리라는 장르에 대한 주인의식은 스승으로부터, 연행 경험의 축적으로부터, 훈련과정에서 발견되는 여러 종류의 숙제로부터 발생하고 쌓여가며 발전해간다.

<노인과 바다>의 ‘소리꾼’은 연행 대상인 작품뿐 아니라 판소리 장르에 대한 주인의식을 가지고 있는 인물이다. 그 주인의식은 자연인인 연행자와 무대 위 발화 층위인 소리꾼의 경계에서 발현된다.

389) 이보형, 『판소리 인간문화재 증언 자료:판소리 명창 김소희』, 『판소리연구』2권, 판소리학회, 1991, 248쪽.

390) 이보형, 『판소리 인간문화재 증언 자료:판소리 명창 박동진』, 『판소리연구』2권, 판소리학회, 1991, 230쪽.

391) “김소희의 발림이 우아하고 기품을 유지한 것은 춤에 관한 탄탄한 기초와 우아한 예술관이 축을 이루기 때문이다. 김소희 명창은 과장되지 않은 소리와 함께 진중하고 품위 있는 발림으로 자신의 예술세계를 자리매김하였다.” 이현주, 『판소리춤으로서의 발림 분석과 창극에서의 안무자의 역할 연구:<수궁가>를 중심으로』, 한양대학교 박사학위논문, 2014, 36쪽.

“무대 위의 저 사람이 객석에 있는 나를 어딘가로 데려간다 혹은 내가 여기 있다는 걸 인지하고 봐 준다 같은 느낌을 받은 건 그 공연이 처음이었다.³⁹²⁾ 굉장히 행복한 관객이었고, 자람 언니가 전통 판소리를 해야겠다 싶더라. 그래서 사실 <노인과 바다>가 중요한 게 아니고, 관객과 어떤 형태로 어떻게 관계 맺는 공연이 되느냐가 더 중요했다.”³⁹³⁾

연구자의 전통 판소리 연행에서도 드러내는 이 ‘소리꾼’으로서의 주인의식이 <노인과 바다>의 연출이자 드라마트루기인 박지혜에게도 위와 같이 주목되었다. 그로 인해 ‘판소리를 만든다’는 기획 의도와 창작 의도에서 노인과 연행자가 동일시되는 과정과 결과가 나타났고, 무대화 과정에서 소리꾼을 구축함에 있어서 연행자의 장르에 대한 주인의식을 적극적으로 활용한 것이다.

창작 판소리의 연행 과정에서 판소리 장르에 대한 주인의식은 여러 가지 양상으로 나타날 수 있다. 관객에게 취임새나 장단을 알려주는 행위, 공연 중 스승님 혹은 스승님의 가르침을 언급하는 행위, 판소리의 연행을 표방하는 것 모두 주인의식으로 인한 양상이다. 또한 단가-본사가-뒷풀이의 양식을 만들거나 전통 판소리 대목을 활용함으로써 장르적 정통성을 표방하는 것도 창작 과정에서 나타나는 주인의식의 양상이다. 창작 판소리에서 소리꾼을 통해 드러나는 주인의식은, 관객을 판소리라는 장르에 친숙하게 만들며 더 나아가 전통 판소리와 가까워지게 하는 다리가 되기도 한다.

2) 무대 연행

무대 연행은 앞서 고찰한 창작 과정의 목표 과정이며, 판소리 작품은

392) 여기서 말하는 그 공연은 연구자의 전통 판소리 공연 시리즈 <바탕>공연의 초연(현대카드 언더스테이지, 2019.05.04~2019.05.05.)이다. 이 <바탕>공연의 프로그램은 동초제 <수궁가>의 ‘초앞~고고천변’대목과 동초제 춘향가 중 어사상봉대목이었다.

393) 장경진 글, 『창작진(이자람 박지혜 여신동)인터뷰』, 『노인과 바다 프로그램북』, 두산아트센터 Space111, 2019, 10쪽.

무대 연행 과정을 통해 다시 사설 짜기와 음악·연행(무대화 과정)에 있어서의 이면 구현 과정의 수정을 이루며 순환한다.

전통 판소리의 무대 연행을 이루는 요소는 연행자, 고수, 관객이다. 연행자는 사설, 음악, 발림, 너름새, 즉흥적 발화 층위의 활용으로 사설의 이면 구현을 이룬다. 연행자는 주로 서사자와 등장인물로서의 발화 층위로 무대 위에 현존하며, 소리꾼의 발화 층위는 ‘오늘 적벽가를 하는데 오늘 어디를 하나면 적벽가 불을 한번 쪼끔 질러보는데 불지르다가 만일 못 지르면 모기불이 되거든요.’³⁹⁴⁾ 와 같은 종류의 서사 외적인 이야기를 현장에 따라 즉흥적으로 발현하는 것을 앞서 살펴보았다. 이러한 소리꾼, 서사자, 등장인물의 발화 층위의 공존과 즉흥적 활용은 판소리 연행 특성인 소리꾼, 고수, 관객의 현존성을 일궈낸다.



<사진 6> 전통 판소리의 연행 모습

<노인과 바다>의 무대 연행을 이루는 요소는 전통 판소리의 연행 요

394) ‘<표 31> <적벽가> 공연의 발화 층위 분류 : 박동진 명창 공연 실태’ 참고.

소와 동일하다. 연행자는 작창 과정에서 만들어진 음악을 고수의 장단에 맞추어 표현하고, 사설 짜기 과정과 무대화 과정에서 만들어진 이야기 진술에서의/즉흥적 발화 층위의 활용으로 관객과 열린 구조로 소통하며 이야기를 진행한다.

고수는 약속된 장단을 연주하여 반주의 역할을 하고, 취임새³⁹⁵⁾로 연행자와 관객을 북돋고, 이야기를 듣는 제1관객으로서³⁹⁶⁾와 이야기를 진행하는 제2연행자로서³⁹⁷⁾ 무대 위에 존재한다.

관객은 무대 연행 요소 중 가장 소극적인 요소로, 이야기를 즐기는 위치에서 취임새로 공감을 표현하여 연행자들에게 영향을 미친다. 무대 위 소리꾼은 관객에게 전통적인 취임새 이외의 표현을 허용한다. 그로 인해 관객은 ‘아-’ ‘어떡해’ ‘헉’ ‘안돼’와 같이 다양한 현대적 언어로 취임새를 한다. 관객의 즉각적이고 자연스러운 반응은 작품 수정에 영향을 준다. 이는 전통 판소리 향유층이 적극적으로 판소리 사설과 창작에 개입했던 것과 유사한 양상이다. 관객의 적극적인 참여와 소통이 중요 요소인 판소리는 무대 연행 과정에서도 수정과 재창작의 여지를 포함한다.

전통 판소리와 <노인과 바다>의 무대 연행에서 나타나는 변별점은 너름새에서 전통 판소리에서 나타나는 발림이 거의 나타나지 않는 것, 연행자가 이야기 진술에서 발화 층위를 적극적·즉흥적으로 활용하여 너름새를 하는 것, 관객의 취임새가 전통 판소리에서의 취임새와 다른 것이다.

이러한 양상은 앞서 ‘판소리를 만들기’라는 기획 의도에 의해 ‘소리꾼의 연행’을 중심에 둔 무대화 과정의 의도, 사설 짜기 과정과 무대화 과정에서 ‘이야기 진술에서의/즉흥적 발화 층위의 활용’을 적극적으로 사용하는 창작, <노인과 바다>에서의 너름새 목표 의식으로 인해 나타나는 것이다.

395) 김기형, 「판소리 고법에서 있어서 이면의 미학」, 『판소리 연구』42권, 판소리학회, 2016, 21쪽.

396) 송미경, 「창자와의 관계에서 본 판소리 고수의 공연학」, 『공연문화연구』23, 2011, 67쪽.

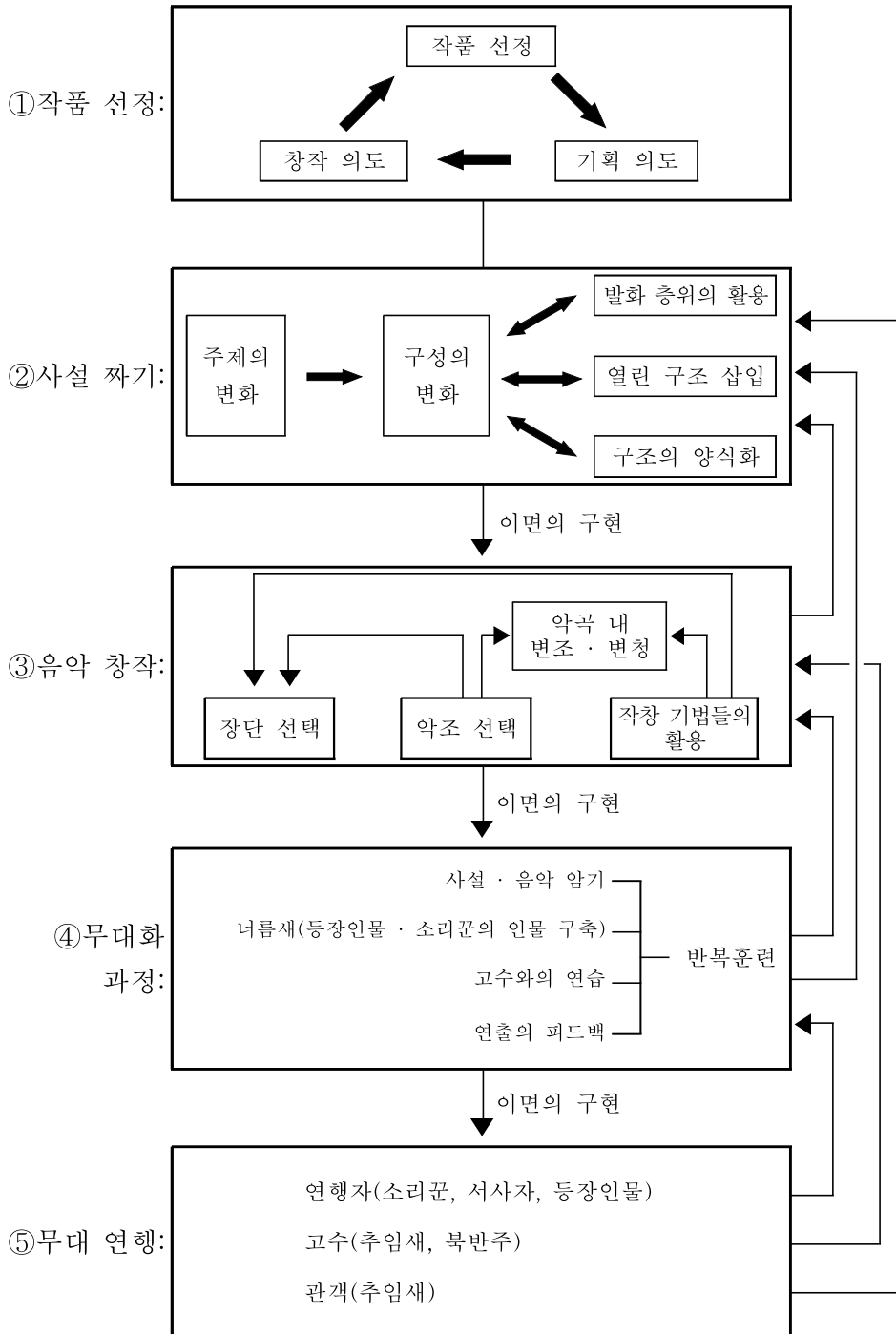
397) 이보형, 「호남지방 토속 예능조사 : 판소리 고법(II)」, 『문화재』, 국립문화재연구소, 1977, 115쪽.

<노인과 바다>는 전승이 부재한다. 그 외의 모든 요소는 판소리의 요소와 동일하다. 사설의 동시대성의 획득, 사설의 이면 구현과정에서 각 요소의 변용과 활용으로 인해 나타나는 더늠은 <노인과 바다>가 관객들의 호응과 평단의 호평을 받으며 공연을 지속 할 수 있도록 만드는 요인이다.

이로써 창작 판소리를 창작할 때 사설의 동시대성 획득과 각 요소들의 충족, 요소별 확장을 통한 더늠의 창출이 중요함을 확인하였다. <노인과 바다>가 전승판소리와 같이 그 생명력을 길게 유지하여 판소리의 흐름을 이어가기 위해서는 전승의 과정이 필수적으로 요구되며, 전승의 과정을 통한 재창작, 그로 인한 동시대적 더늠 창출이 이루어져야 할 것이다.

<노인과 바다>의 무대 연행을 포함한 전 창작 과정을 표로 만들면 다음과 같다.

<표 49> 노인과 바다의 창작 과정



기획 단계는 ①작품 선정으로 이루어지며, 창작단계는 ②사설 짜기, ③음악 창작, ④무대화 과정, ⑤무대 연행으로 이루어진다. 그리고 각 단계는 창작 단계 내의 이전의 단계들에 끊임없이 영향을 주며 수정을 거듭하게 한다. 이 순환은 작품 생명력을 유지하게 만든다.

3. 소결

<노인과 바다>의 사설 이면 구현은 음악과 연행으로 이루어진다. 음악은 전통 판소리의 음악적 기초를 따르며 진양, 중모리, 중중모리, 옛모리, 자진모리, 옛중모리 장단과 우조, 계면조, 평조를 기본 악조로 한다. 사설 극적 상황에 따른 장단과 악조의 선택은 전통 판소리와 대부분 일치한다. 다만 자진모리·옛모리와 계면조, 중모리와 경드름의 사설 극적 상황은 전통 판소리에서와 다른 사설 극적 상황에 사용되어 주목된다.

<노인과 바다>에서 작창 기법은 총 네 가지로 나타난다. 그중 첫 번째는 전통 판소리 악조의 변용 양상인 계면조, 경드름, 권마성 가락의 변용이다. 이러한 기존 악조의 변용은 전통 판소리에 나타나지 않는 새로운 사설 극적 상황에 활용되었다. 작창 기법의 두 번째는 전통 판소리 작창 방식이라고도 할 수 있는 선율구성 기법이다. 선율이 사설의 이면 구현을 위해 단어와 문장의 고저장단에 충실하게 짜이는 기법이다. 다만 <노인과 바다>에서 주인공 노인이 마주하는 주 대상들이 운동성이 큰 동물들이기 때문에 단어·문장이 지시하는 인물·상황·지시 대상의 운동성·방향성의 선율화, 의성어·의태어 활용과 단어나 음절의 의성어·의태어화가 두드러진다. 작창 기법의 세 번째는 반음 기법으로 기존의 영화 삽입 테마곡을 활용하거나, 단어가 내포하는 운동성을 표현하여 반음 선율을 시김새처럼 활용하는 것이다. 기존 전통 판소리에 나타나지 않는 반음을 적극적으로 사용함으로써 사설의 이면 구현에 더하여 음악적 동시대성을 획득하는 양상이라 할 수 있다. 작창 기법의 네 번째는 장단의 활용인데 이는 장단 빠르기의 구성에 의한 사설의 흐름 표현, 고법의 변

용, 잊붙임의 극대화를 통한 긴장과 이완 그리고 유희성 생성으로 나타난다. 이를 통해 <노인과 바다>의 음악은 전통적인 판소리의 음악적 기초 위에서 작창이 이루어지면서도 동시대 사설 극적 상황의 표현에 있어 기존 악조의 적극적인 변용을 통해 새로운 더늠을 창출하여 이면을 구현하고 있음을 확인할 수 있다.

사설의 음악적 이면 구현 과정인 작창 과정이 끝나면 연행으로 이어지는데, 연행의 과정을 크게 관객을 만나기 전의 훈련과정인 무대화 과정과 관객을 만나는 무대 연행 과정으로 나누어 살펴보았다.

무대화 과정은 연행자가 사설과 음악을 암기하고, 너름새를 창작하고, 고수와의 반복 연습과 연출의 피드백을 통해 작품의 완성도를 높여가는 과정이다. 작창을 통해 일차적으로 사설의 이면이 구현된 음악을 연습하는 과정에서 다시금 너름새를 통해 이면 구현을 일구어낸다.

무대 연행 과정에서는 연행자가 소리꾼의 연행을 전면에 내세우며 이야기 진술에서 발화 층위 간의 전환·동시적·즉흥적 사용을 활용하여 연행한다. 고수는 연행자이자 관객으로서 공연에 참여하고, 관객은 추임새로 연행에 참여한다. 무대 연행에서 생성되는 경험들은 다시금 작품의 수정에 영향을 미쳐 작품의 완성을 지속적으로 순환시킨다. <노인과 바다>의 연행은 이와 같이 전통 판소리의 연행 방식을 고수하되 너름새의 양상과 소리꾼의 발화 층위를 확장 시킴으로써 관객과의 소통을 일구어 내며 동시대성을 획득하였다.

V. 결론

<노인과 바다>의 창작 과정을 전반적으로 살펴본 결과, 창작 판소리의 창작 과정은 기획과정을 포함하는 사설 짜기 단계와 음악 창작 및 연행의 과정을 포함하는 사설의 이면 구현 단계로 구분할 수 있다.

사설 창작 단계는 작품의 선정으로부터 시작되며, 여기서 기획 의도와 창작 의도가 결정된다. 이 단계에서 설정된 기획 의도와 창작 의도는 작품의 연행 양상과 주제에 반영되며 이후의 사설 짜기와 이면 구현의 모든 과정에도 영향을 준다.

<노인과 바다>는 ‘판소리를 만든다’는 기획 의도로 인해 전통 판소리의 연행 질서를 따라 1인의 소리꾼과 1인의 고수만이 무대에 오르는 연행 방식을 택하였다. 이는 창작 단계에서 전통 판소리의 창작 양상에서 나타나는 각 요소의 창작 특성을 적극적으로 활용하고 확장하는 양상으로 이어졌다.

본고에서 전통 판소리를 이루는 구성요소와의 비교를 통해 살펴본 <노인과 바다>의 각 창작 과정에서의 창작기법은 다음과 같다.

사설 짜기에서는 전통적인 판소리 사설 요소에 따라 창, 아니리로 사설을 구성하고, 이야기 진술에서 발화 층위의 활용과 서사의 신축·삼입·삭제로 주제의 변화 및 서사 구조와 구성의 변화를 이룬다. <노인과 바다>는 단가-본사가-뒷풀이의 구조를 양식화함으로써 장르의 전통성을 내세우며, 사설에서는 소리꾼/각색자로서의 발화 층위의 적극적 확장, 연행 양상의 열린 구조를 통해, 사설 표현 양식에서의 더늠을 형성한다. 이러한 더늠을 통해 관객의 서사로의 이입을 돕고 판소리 장르에 친숙함을 생성하여 동시대성을 획득하였다.

사설의 이면을 구현하는 첫 단계인 작창 단계에서는 악조의 변용, 선율구성기법, 반음 기법, 장단 구성의 활용 등의 작창 기법이 나타난다. 이는 모두 사설의 이면 구현을 목적으로 한다.

악조의 변용으로는 계면조의 변용, 경드름 선율의 변용, 권마성 가락의 변용이 있다. 계면조의 변용은 <노인과 바다>에서 가장 많이 나타나는

작창 기법으로, 계면조의 음계와 주요음의 성질을 변형시켜 do-Si의 꺾는 음에서 각 음마다 가사를 넣고, 요성하거나 지속하지 않고, Si 없이 do-La의 3도 간격을 도약하여 상·하행 하며 부르거나, 8도 도약의 반복적인 진행 후 mi로 뺀어 종지하거나, Mi(mi)에서 4도 상행한 후 La(la)에 가사를 촘촘하게 넣고 음을 짝짝 펴서 종지하는 우조적 선율을 사용하거나, 2도 하행하여 종지하는 우조적 선율을 사용하여 사설 이면 구현을 시도하였다. 이러한 방법들로 악조의 성격을 변화시켜 기존 계면조의 표현보다 다양해진 사설 극적 상황 표현을 가능하게 하였다.

경드름 선율은 다른 악조(계면조·우조)에서 부분적으로 활용된다. 이때 단3도-장2도의 선율 하행을 자주 사용하며, 장2도로 내려오기 전 음을 요성한다. 장2도, 단3도 간의 음을 반복적으로 오가는 진행을 사용하거나, 단3도-장2도 하행 선율을 옥타브 위에서도 사용하고, (la-)sol-do'-la-sol 선율형과 do-re-fa-re-do (혹은 la-sol-do'-la-sol)의 선율형을 사용하며, re와 la에서 요성 후 장2도 아래로 하행하는 선율형을 사용한다. 이렇게 확장된 선율형들은 <노인과 바다>의 네 악곡에 특정 선율형으로 나타나 음악적 더듬으로 자리 잡는다. 또한 이 선율형들을 세마치, 진양 장단에 사용하면 등장인물의 차분한 독백을 큰 정서적 동요 없이 표현할 수 있다.

권마성 가락의 변용 양상은 권마성적 선율 형태의 제시와 반음진행 혹은 권마성적 선율 형태의 변형 선율을 교차하여 사용하면서 나타난다. 이를 통해 '갑작스럽게 신나는 장관이 펼쳐지는 극적 상황'을 표현하는 것이 가능하며, 변형 선율을 다양한 양상으로 활용하여 효과적으로 사설의 이면을 구현하였다.

이와 같은 기존 악조의 변용은 새로운 더듬의 창출로 이어질 수 있으며, 기존의 악조가 표현하는 사설 극적 상황의 경우의 수보다 더 다양한 극적 상황의 이면 구현에 활용 가능하다.

선율구성기법은 단어와 문장의 고저장단에 충실하게 선율을 만드는 전통 관소리의 작창법을 극대화한 작창 기법이다. 단어·문장이 내포한 고저장단의 활용, 단어·문장이 지시하는 인물·상황·지시대상의 운동성·방향

성 의 선율화, 의성어·의태어 활용과 단어나 음절의 의성어·의태어화 가 있으며 이러한 선율들을 이면에 맞는 성음으로 표현하여 이면 구현의 극적 효과를 증대시킨다.

반음 기법은 <노인과 바다>에서 세 가지 형태로 나타난다. 첫째, 권마성가락의 변용 선율 사용 시 각각의 선율형을 서로 오가는 형태, 둘째, 관객에게 익숙하며 반음 진행으로 곡의 분위기를 형성하는 영화 삽입 테마곡의 선율을 사설 상황에 활용하는 형태, 셋째, 단어가 내포하는 운동성을 반음진행의 음배열로 표현한 형태이다. 반음을 사용하여 전통적 악조를 변용하거나 대중적으로 알려진 선율을 변용하는 것은 사실 이면 구현과 더불어 유희성과 동시대성을 획득한다. 또한 단어의 운동성을 반음 기법으로 선율화하여 시김새를 생성하는 것은 더늠 창출로 이어진다.

장단 구성의 활용에서는 사실 극적 상황에 따른 장단의 선택, 고법의 변용, 엇붙임 극대화를 통한 긴장과 이완 생성, 엇붙임 극대화를 통한 유희성 생성이 나타난다. 장단 선택의 활용은 사실 구조에 영향을 미쳐 서사의 흐름을 돕는다. 엇붙임 극대화를 사용한 긴장·이완·유희성 생성은 전통 판소리 창작 질서의 적극적 활용 양상이며, 사실 이면 구현에 효과적인 작창 기법이다. 고법의 변용은 사실 이면 구현을 시도하는 과정에서 생성된 고법에서의 더늠이며, 이를 통해 다채로운 사실 이면 구현이 가능하다.

사실의 이면을 구현하는 또 다른 한 축은 연행이다. 연행은 무대화 과정과 무대 연행으로 과정을 나눌 수 있다. 기획 단계부터 창작 단계의 과정들에서 의도한 ‘판소리 만들기’로 인해 확장된 전통 판소리 특징들이, 연행 과정에서 또 한차례 사실의 이면에 따라 적극적으로 활용되고 표출된다.

무대화 과정은 연행자의 너름새, 인물 구축, 이야기 진술에서 발화 층위의 활용을 시도하는 단계이며 고수와의 반복 훈련을 통해 사설·음악을 암기하고 너름새 양식을 완성하고 연출의 피드백을 통해 무대 연행을 위한 훈련을 통해 완성을 이루어가는 과정이다.

무대 연행은 창작의 가장 마지막 단계로 연행자, 고수, 관객으로 이루

어진다. 연행자는 사설, 음악, 너름새, 발림, 즉흥적 발화 층위를 연행하고 고수는 장단 연주와 취임새로 관객은 취임새로 함께 한다. 이 과정에서 관객의 반응은 다시금 창작 단계 전반의 수정을 일으킨다.

<노인과 바다>의 연행에서 나타나는 더듬은 연행자가 ‘소리꾼’과 ‘등장인물’의 발화 층위를 적극적으로 활용하여 정형화된 발림이 아닌 자연스러운 인물의 행동으로 보이는 너름새를 하는 것, 그리고 관객이 전통 판소리에서의 취임새와 다른 취임새로 공연에 참여하는 것이다.

이처럼 창작 판소리의 창작은 사설 짜기, 음악 창작, 연행의 단계로 이루어진다. 이 모든 과정은 유기적으로 연결되어 있고 순차적으로 진행되나, 필요에 따라 이전 단계로 돌아와 수정이 가능하며, 연행을 거듭하면서 끊임없이 수정된다.

분석을 통해 확인한 각 요소의 더듬들은 사설의 이면 구현 과정에서 동시대성을 획득한다. 이를 통해 <노인과 바다>의 창작 과정은 판소리를 이루는 요소 중 전승을 제외한 모든 요소를 충족시키고 있음을 확인하였다.

본고에서 작품 창작의 전 과정을 분석하며 시도한 <노인과 바다>의 창작기법 연구는 판소리 창작 과정과 작창 기법에 하나의 이정표를 제시하였다는데 의의가 있다. 그러나 한 편의 창작 판소리 분석만으로는 창작 판소리의 창작 방법을 일반화시키기에 부족함이 많다. 그러므로 더욱 다양한 동시대 창작 판소리의 창작 양상의 분석이 이루어져야 하며, 그를 통해 창작 판소리의 창작법에 대한 체계적이고 발전적인 논의가 전개되어야 할 것이다.

참고문헌

<저서·단행본>

- 김명곤, 『광대 열전』, 도서출판예문, 1988.
- 김연수, 『창본 수궁가』, 문화재관리국, 1974.
- 김연수, 『창본 춘향가』, 한국국악예술학교, 1967.
- 김영운, 『국악개론』, 음악세계, 2020.
- 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 2004.
- 김종철, 『판소리 숙영낭자전 연구』, 역사비평사, 2008.
- 김현주, 『판소리문화사』, 민속원, 2022.
- 김혜정, 『판소리 음악론』, 민속원, 2009.
- 김홍석, 『국어생활백서』, 역락, 2007.
- 노재명, 『판소리 명창창간호』, 국악음반박물관, 2005.
- 대한성서공회, 『제자성경』, 사랑의교회, 2014.
- 또랑관대전국협의회, 『또랑관대 자료집1』, 또랑관대전국협의회, 2004.
- 박 황, 『창극사 연구』, 백록출판사, 1976.
- 서종문, 『판소리의 역사적 이해』, 태학사, 2006.
- 성기련, 『한국음악이론 연구의 쟁점』, 한국학중앙연구원출판부, 2020.
- 성기련, 『1930년대의 판소리 음악문화』, 민속원, 2021.
- 송순섭, 『송만갑-박봉술바디 동편제적벽가창본』, 운산송순섭판소리연구원·한국국악협회광주광역시지회, 예술인마을, 2007.
- 이보형, 『뿌리깊은나무 1977년 8월호』(서울:뿌리깊은나무), 1977.
- 이자람, 『오늘도 자람』, 창비, 2022.
- 임진택, 『민중연회의 창조』, 창작과 비평사, 1990.
- 정 진, 『판소리 우주 대목 연구』, 민속원, 2021.
- 정노식 저·정병헌 교수, 『교주 조선창극사』, 태학사, 2015.
- 정화영, 『무형문화재조사보고서』12, 한국인문과학원, 1998.
- 조동일, 『문학연구방법』 지식산업사, 1980.

- _____, 『한국고전소설연구』, 새문사, 1983.
- 조동일·김홍규, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1978.
- 최동현, 『판소리연구』, 문학아카데미사, 1991.
- 황정원, 『아무튼, 무대』, 코난북스, 2022.
- 베르톨트 브레히트, 임한순 편역, 『브레히트 희곡선집1』, 서울대학교 출판부, 2006.
- 베르톨트 브레히트, 임한순 편역, 『브레히트 희곡선집2』, 서울대학교 출판부, 2006.
- 맷 마이어스 지음, 김지은 역, 『과도가 차르르』, 창비, 2020.
- 어니스트 헤밍웨이 작, 이인규 옮김, 『노인과 바다』, 문학동네, 2012.
- 우탄 하겐 지음·김윤철 옮김, 『산연기』, 퍼스트북, 2015.
- 스타니스랍스키 저, 이대영 역, 『성격구축』, 예니출판사, 2001.

<학위 논문>

- 강진원, 「<노인과 바다>에 나타난 극기주의」, 연세대학교 석사학위논문, 2004.
- 강혜경, 「창작 판소리 <오월 광주> 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2021.
- 김가연, 「브레히트 서사극 이론을 바탕으로 한 아힘 프라이어의 판소리 오페라 <수궁가>연구」, 성균관대학교 석사학위논문, 2015.
- 김기형, 「적벽가의 역사적 전개와 작품세계」, 고려대학교 박사학위논문, 1993.
- 김남연, 「박동진<예수전>의 사설과 선율 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 2015.
- 김민영, 「적벽가연구 : 김연수 박동진 박봉술 정권진 창을 중심으로」, 전북대학교 박사학위논문, 2015.
- 김민영, 「열사가 선율분석 : 이성근 창을 중심으로」, 전북대학교 석사학위

- 논문, 2006.
- 김병기, 「적벽가 사설의 구조적 특성연구」, 경성대학교 석사학위논문, 2002.
- 김상훈, 「적벽가의 이본과 형성 연구」, 인하대학교 대학원 박사논문, 1992.
- 김성녀, 「김연수의 창작 판소리 연구:춘향가에 기하여」, 중앙대학교 석사학위논문, 1995.
- 김태희, 「성창순의 <심청가>연구:소리 표현방식을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2020.
- 모소영, 「정정렬제 판소리 춘향가 분석 연구-‘해소식’대목을 중심으로」, 우석대학교 석사학위논문, 2013.
- 문봉석, 「판소리 장단과 사설의 결합 방식 고찰:정권진과 한애순의 <심청가>를 중심으로」, 한양대학교 박사학위논문, 2020.
- 박희원, 「2000년대 창작 판소리 정체성 연구」, 이화여자대학교 국제대학원 석사학위논문, 2017.
- 배관표, 「한국 국가기구의 변화와 연속성: 1948~1972」, 서울대학교 석사학위논문, 2011.
- 서민수, 「창작 판소리에 관한 예술사회학적 연구:1970~2000년대 창작 판소리 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2018.
- 서우중, 「창작 판소리 연구」, 인천대학교 교육대학원 석사학위논문, 2006.
- 서정금, 「판소리 발림에 관한 연구 : 심청가를 중심으로」, 단국대학교 석사학위논문, 2008.
- 서정민, 「김연수 바디<적벽가>의 구성과 음악적 특징」, 한양대학교 박사학위논문, 2014.
- 성기련, 「1930년대 판소리 음악문화연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2003.
- 신은주, 「판소리 중고제 심정순 바디 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2007.
- 양옥경, 「판소리<적벽가>첨입대목의 음악적 구현양상」, 한국학중앙연구원 석사학위논문, 2007.
- 유호근, 「헤밍웨이의 노인과 바다연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2000.
- 유희경, 「판소리 너름새의 구성요소와 표현기법」, 중앙대학교 석사학위논문

- 문, 2009.
- 이창국, 「어니스트 헤밍웨이의 노인과 바다에 나타난 상징주의 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2001.
- 이현주, 「판소리춤으로서의 발림 분석과 창극에서의 안무자의 역할 연구:<수궁가>를 중심으로」, 한양대학교 박사학위논문, 2014.
- 장성리, 「판소리적벽가와 삼국연의 비교연구」,군산대학교 석사학위논문, 2012.
- 조유미, 「조선시대 금도에 대한 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2009.
- 조한민, 「김명환, 김동준 판소리 고법비교」,한국예술종합학교 예술전문사학위논문, 2022.
- 최샘이, 「2000년대 전통예술의 새로운 계승 양상 연구-‘국악뮤지컬집단 타루’, ‘연희집단 The광대’, ‘판소리만들기 자’를 중심으로-」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2017.
- 최지수, 「이자람 창작 판소리의 수행성 연구」,중앙대학교 석사학위논문, 2021.
- 이선, 「이용배 판소리의 사설구성과 음악적 특징 연구:창작 판소리<김대건전>·<사명대사전>을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2020.
- 홍상은, 「장막극 창작 판소리의 전통 계승과 현대적 변용에 대하여」, 고려대학교 박사학위논문, 2017.
- 황혜란, 「동시대 판소리 너름새 연구:창작 판소리를 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사학위논문, 2017.

<학술논문>

- 강신구, 「신재효의 창작 판소리 연구」, 『민속문화』3집, 동아대학교 문과대학 부설 한국민족문화연구소, 1981.
- 강윤정, 「박동진 명창과 창작 판소리」, 『판소리연구』제32집, 판소리학회, 2011.
- 공정배·김대범·신현옥, 「창작 판소리의 교육적 활용에 대한 고찰-창작 판소리<사천가>를 중심으로」, 『한국사상과 문화』78, 한국사상문화학

- 회, 2015.
- 곽정식, 「판소리의 서사구조 연구」, 『고소설연구』제4집, 한국고소설학회, 1998.
- 김기형, 「창작 판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『구비문학연구』제18집, 한국구비문학회, 2004.
- _____, 「창작 판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『판소리학회』제43차 학술발표회요지, 2003.
- _____, 「창작 판소리 사설의 표현특질과 주제의식」, 『판소리연구』제5집, 판소리학회, 1994.
- _____, 「판소리 명창 박동실의 의식지향과 현대판소리사에 끼친 영향」, 『판소리연구』13권, 판소리학회, 2002.
- _____, 「판소리 고법에 있어서 이면의 미학」, 『판소리연구』제42집, 2017.
- _____, 「적벽가의 형성과 변모」, 『한국민속학』25권, 한국민속학회, 1993.
- _____, 「‘인사동 거리소리판’의 성격과 문화적 의의」, 『우리어문연구』20권, 우리어문학회, 2003.
- 김동석, 「한자의 사성과 우리 한자말의 고저 장단」, 『민족문화』23호, 한국고전번역원, 2000.
- 김동욱, 「판소리사 연구의 제문제」, 『인문과학』제20권, 연세대학교인문과학연구소, 1968.
- 김명자, 「시대변화에 따른 창작 판소리의 특징 연구」, 『지식과 교양』제6호, 대전:목원대학교 교양교육혁신연구센터, 2020.
- 김산효, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의‘사천가’」, 『국악원논문집』26, 국립국악원, 2012.
- 김상훈, 「<적벽가>‘군사 점교’의 형성 연구」, 『한국학연구』제48집, 인하대학교 한국학 연구소, 2018.
- _____, 「적벽가의 원형과 형성 재검토」, 『판소리연구』제37집, 판소리학회, 2014.
- 김석배, 「박동진 명창의 예술 활동」, 『민속학연구』, 국립민속박물관, 2018.
- 김석배 · 서종문 · 장석규, 「판소리 더늠의 역사적 이해」, 『국어교육연구』제

- 28권, 국어교육학회, 1996.
- 김선현, 「20세기 초 판소리 <숙영낭자전> 연구」, 『한국학연구』56, 고려대학교 한국학연구소, 2016.
- 김선형, 「브레히트 서사극의 한국적 변용-브레히트의 <사천의 선인>과 이자람의 <사천가> 비교」, 『독일어문학』제22권, 한국독일어문학회, 2014.
- 김수미, 「7인의 작품을 통해 본 21세기 판소리 창작 경향 연구」, 『동양음악』제42집, 서울대학교 동양음악연구소, 2017.
- _____, 「박동실의 <유관순 열사가>중 “붙들리어 가는구나” 소리대목에 대한 작창 방식 연구」, 『동양음악』제46집, 서울대학교 동양음악연구소, 2019.
- 김 연, 「창작 판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』제24집, 판소리학회, 2007.
- 김연수, 「브레히트의 서사극과 이자람의 판소리:<사천의 선인>비교」, 『독어문학』56, 한국독어독문학회, 2015.
- 김영천·이동성, 「자문화기술지의 이론적 관점과 방법론적 특성에 대한 고찰」, 『열린교육연구』19권, 한국열린교육학회, 2011.
- 김옥란, 「화용도의 작품세계」, 『개신어문연구』제19집, 개신어문학회, 2002.
- 김윤경, 「창작 판소리 <사천가>를 통해서 본 판소리 현대화에 대한 소고」, 『콘텐츠문화』2호, 문화예술콘텐츠학회, 2012.
- 김인숙, 「박월정의 창작 판소리 <항우와 우희>」, 『한국음반학』제30호, 한국고음반연구회, 2020.
- 김익두, 「민족연극학적 관점에서 본 판소리 광대」, 『연극학보』, 동국대학교 연극영상학부, 1990.
- 김종철, 「적벽가의 민중정서와 미적 성격」, 『판소리연구』제6집, 판소리학회, 1995.
- 김종철, 「<적벽가>의 대칭적 구조와 완결성 문제」, 『판소리연구』제22집, 판소리학회, 2006.
- 김종철, 「<삼국지연의>와<적벽가>」, 『중한민문과학연구회』제8집, 중한인

- 문과학연구회, 2002.
- 김진영·김동건, 「오늘의 판소리, 그 실태와 분석」, 『판소리연구』제13집, 판소리학회, 2002.
- 김향, 「해외명작의 창작 판소리화와 정전의 탈중심화 : 창작 판소리<역척가>와<어느이방인의 노래>를 중심으로」, 『한국연극학』제77호, 한국연극학회, 2021.
- _____, 「서구명작의 판소리화와 창조적 연기-이자람의 <노인과 바다>(2019,2021)를 중심으로」, 『판소리학회 97차 학술대회집』, 판소리학회, 2022.
- _____, 「창작 판소리의 문화콘텐츠로서의 현대적 의미-이자람의 <사천가>와 <역척가>를 중심으로」, 『판소리연구』39집, 판소리학회, 2015.
- _____, 「여성 하위 주체를 향한 이자람의 말걸기:<이자람-이방인의 노래>」, 『연극평론』, 한국연극평론가협회, 2021.
- _____, 「판소리의 외연 그리고 미래」, 『제97차 판소리학회 학술대회』, 판소리학회, 2022.
- 김현주, 「창작 판소리 사설의 직조방식」, 『판소리연구』제17집, 판소리학회, 2004.
- 김혜정, 「창극<명창 임방울>에 나타난 장월중선의 작창 기법」, 『한국민속학』제68권, 한국민속학회, 2018.
- _____, 「판소리 계면조의 일시적 변조 및 변청 연구」, 『한국음악연구』제52집, 2012.
- 김홍규, 「판소리의 사회적 성격과 그 변모」, 『세계의 문학』, 민음사, 1979.
- 김희경, 「헤밍웨이와 <노인과 바다>」, 『Foreign language teaching』, 이화여자대학교 외국어교육과, 1977.
- 남덕현, 「중국삼국지문화의 성격고찰」, 『중국학연구』제30집, 중국학연구회, 2004.
- 박다솔, 특별기고_대담 「소리꾼 이자람의 창작 세계와 창작 판소리 제작과정」, 『한국연극학』제79호, 한국연극학회, 2021.
- 박성환, 「21세기 창작 판소리의 성과와 과제」, 『한국전통문화연구』제14권,

- 전통문화연구소, 2014.
- 배연형, 「송영석의 창작 판소리<역사가>와 이동백 제 적벽가」, 『판소리연구』제45집, 판소리학회, 2018.
- _____, 「정정렬 논」, 『판소리연구』17권, 판소리학회, 2004.
- _____, 「판소리 새타령의 근대적 변모」, 『판소리연구』31권, 판소리연구, 2011.
- 백낙승·유정선, 「<노인과 바다>의 주제와 서사기법」, 『인문과학연구』제25집, 강원대학교 인문과학연구소, 2010.
- 백대웅, 「판소리에서의 우조, 평조, 계면조」, 『한국음악연구』, 한국국악학회, 1979.
- 부유진, 「임진택의 <오월광주>에 나타난 5·18 민주화운동의 형상화 방식」, 『호남문화연구』55, 호남학연구원, 2008.
- 서유석, 「전통예술에서 대중예술로 : 청중의 변화를 통해 살펴보는 판소리 연행의 새로운 방향」, 『구비문학연구』42권, 한국구비문학학회, 2016.
- _____, 「판소리 연행 동작 연구」, 『판소리연구』제31집, 판소리학회, 2011.
- 서종문, 「판소리 사체에 관하여」, 『판소리연구』제15집, 2003.
- _____, 「판소리 용어를 통해본 판소리 역사」, 『판소리의 역사적 이해』, 태학사, 2006.
- _____, 「판소리 ‘이면’의 역사적 이해」, 『국어교육연구』19권, 국어교육학회, 1987.
- 서정민, 「춘향가 중 군로사령 대목의 설령제 변화양상」, 『한국음악사학보』제44집, 2010.
- _____, 「홍보가 중 제비가에 나타난 설령제의 구현 양상」, 『판소리연구』제27집, 2009.
- 성기련, 「18세기 판소리 음악문화연구」, 『한국음악연구』제34집, 한국국악학회, 2003.
- _____, 「19세기 후반기의 판소리 음악문화연구」, 『판소리연구』제15집, 판소리학회, 2003.
- _____, 「20세기 염계달제 경드름의 변모양상 연구」, 『판소리연구』제12집,

- 판소리학회, 2001.
- _____, 「창작 판소리 사적 전개와 요청적 과제에 대한 토론문」, 『판소리학회』제43차 학술발표회, 2003.10.).
- _____, 「미의식에 따른 판소리 명창관의 시대적 변화 고찰」, 『한국음악연구』38권, 한국국악학회, 2005.
- 송미경, 「더늠 개념의 역사적 변천」, 『공연문화연구』제32집, 한국공연문화학회, 2016.
- _____, 「박동진제 판소리에 나타난 ‘준비된’즉흥성의 면모」, 『Journal of Korean Culture』45권, 2019.
- 송영주, 「고수론」, 『소리와 장단』제3-4호, 대한 고우회, 1988.
- 송재익, 「판소리에서 더늠을 통한 이면의 구현 양상」, 『판소리연구』41권, 판소리학회, 2016.
- 송희영, 「Brecht auf der koreanischen Bühne」, 『카프카연구』29, 한국카프카학회, 2013.
- 성현경, 「<숙영낭자전>과 <숙영낭자가>의 비교」, 『판소리연구』 제6집, 판소리학회, 1995.
- 신동훈, 「창작 판소리의 길과 <바리데기 바리공주>」, 『판소리연구』제30집, 판소리학회, 2010.
- 신영산, 「변강쇠가에 나타난 비장미과 골계미」, 『청람어문교육』, 청람어문학회, 1988.
- 신은주, 「심정순 일가의 소리와 내포제 문화」, 『한국학연구』35, 고려대학교 한국학연구소, 2010.
- _____, 「판소리 우조와 평조에 대한 두 이론」, 『한국음악연구』제63집, 한국국악학회, 2018.
- 안병섭, 「표준발음법과 언어 현실」, 『한국학연구』제33호, 고려대학교 한국학연구소, 2010.
- 양재훈, 「판소리의 신학적 풍경 : 박동진 창작 성서판소리를 중심으로」, 『한국연구재단』, NRF KRM, 2009.
- 에리카 피셔-리히테 저, 심재민 역, 「기호학적 차이. 연극에서의 몸과 언어

- 아방가르드에서 포스트모던으로, 『연극평론』37권, 한국연극평론가 협회, 2005.
- 왕서은, 「20세기 전반기 판소리 창자들의 유파에 따른 음악적 특징과 창법 고찰」, 『판소리연구』제53집, 판소리학회, 2022.
- 유영대, 「20세기 창작 판소리의 존재양상과 의미」, 『한국민속학』제39권, 한국민속학회, 2004.
- 윤분희, 「박록주 창본 <숙영낭자전> 연구」, 『어문논집』6권, 민족어문학회, 1996.
- 이강엽, 「판소리 사설의 문체 연구」, 『열상고전연구』, 열상고전연구회, 1988.
- 이경엽, 「명창 박동실과 창작 판소리-지역문화론적 활용을 중심으로」, 『남도민속연구』10집, 남도민속학회, 2004.
- 이경엽, 「판소리 명창 김연수론」, 『판소리연구』제17집, 판소리학회, 2004.
- 이규호, 「판소리 문체의 일고찰」, 『판소리연구』제1집, 판소리학회, 1989.
- _____, 「창작 판소리의 음악 짜임새」, 『판소리연구』제17집, 판소리학회, 2004.
- _____, 「판소리 붙임새 용어 연구-대마디 대장단과 엇붙임에 대하여」, 『판소리연구』제3집, 판소리학회, 1992.
- 이길구, 「<노인과 바다>에 나타난 회화기법」, 『현대영미문학』제23권 3호, 현대영미어문학회, 2005.
- 이명현, 「다문화시대 판소리의 재인식과 문화적 가치 탐색」, 『다문화콘텐츠연구』, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2012.
- 이보형, 「판소리의 학술용어」, 『한국음악연구』제25집, 한국국악학회, 1997.
- _____, 「중중모리‘달고 맺기’와 진양 ‘기경결해’의 의미 및 생성 연구」, 『한국음악연구』제9집, 한국국악학회, 2006.
- _____, 「판소리 장단 리듬의 통사적 이면구조 성분구성 연구」, 『음악과 문화』제2호, 세계음악학회, 1996.
- _____, 「한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 『동양음악』제16집, 서울대학교 동양음악연구소, 1994.

- _____, 「임방울과 김연수」, 『판소리의 바탕과 아름다움』, 인동, 1987.
- _____, 「판소리와 산조에서 우조와 평조 연구」, 『국립민속국악원 논문집』
창간호, 국립국악원, 1989.
- _____, 「판소리 붙임새에 나타난 리듬론」, 『장사훈박사회갑기념동양음악
논총』, 한국국악학회, 1977.
- _____, 「한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 『동양음악』제16집,
서울대학교동양음악연구소, 1994.
- _____, 「리듬형의 구조와 그 구성에 의한 장단 분류연구」, 『한국음악연구』,
제23집, 한국국악학회, 1995.
- _____, 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단·조의 구성」, 『예술원논문
집』14집, 대한민국예술원, 1975.
- _____, 「판소리 권삼득 설령제」, 『석주선선생 회갑기념 민속학논총』, 석
주선교수 기념논총간행위원회, 1971.
- _____, 「유파 개념 중고제와 악조 개념 중고제」, 『판소리연구』제23집, 판
소리학회, 2007.
- _____, 「판소리 염계달 추천목론」, 『고산 이은상박사 고회기념 민족문화
논총』, 고산이은상박사 고회기념 논문집간행위원회, 1873.
- _____, 「메나리조(산유화제)」, 『한국음악연구』제2집, 한국국악학회, 1972.
- _____, 「판소리 경드름에 관한 연구」, 『서낭당』창간호, 한국민속극연구회,
1971.
- _____, 「판소리공연문화의 변동이 판소리에 끼친 영향」, 『한국학연구』7,
고려대 한국학연구소, 1995.
- _____, 「판소리 인간문화재 증언자료 : 판소리 명창 김소희」, 『판소리연구
』2집, 판소리학회, 1991.
- _____, 「판소리 인간문화재 증언자료:판소리 명창 정광수」, 『판소리연구』
5, 판소리학회, 1994.
- _____, 「판소리 인간문화재 증언자료 : 판소리 명창 박동진」, 『판소리연구
』2집, 판소리학회, 1991.
- 이선형, 이원현, 송현옥, 이용복, 임혜경, 「<한국연극에 있어서 드라마트루
기 활용방안>에 대한 토론」, 『공연과 이론』12호, 공연과이론을위한

- 모임, 2003.
- 이성권, 「적벽가의 주제론적 검토와 문제점」, 『판소리연구』제7집, 판소리학회, 1996.
- 이유진, 「창작 판소리 <예수전>연구」, 『판소리연구』제27집, 판소리학회, 2009.
- 이은희, 「서사극의 판소리화에서 수행성의 공연미학」, 『브레히트와 현대연극』제32집, 한국브레히트학회, 2015.
- 이인수, 「문화상호주의 공연으로서 <사천가>의 각색 전략」, 『한국연극학』제58집, 한국연극학회, 2016.
- 이정원, 「임진택 창작 판소리 <뚝바다>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제44집, 판소리학회, 2017.
- _____, 「창작 판소리 <스타대전>의 예술적 특징」, 『판소리연구』제36집, 판소리학회, 2013.
- _____, 「창작 판소리의 사설 연구-박동진의 <예수전>을 대상으로」, 『판소리연구』33권, 판소리학회, 2012.
- 이호신, 「공연예술기록의 저작권 문제연구」, 『한국비블리아학회지』24권, 한국비블리아학회, 2013.
- 임성래, 「완판 영웅소설의 판소리 문체 수용 양상」, 『판소리연구』제12집, 판소리학회, 2001.
- 임진택, 「이야기와 판소리-판소리에 대한 몇가지 추론」, 『실천문학』통권2호, 실천문학사, 1981.
- 장윤희, 「창작 판소리의 변화양상과 판소리 세계화의 담론」, 『한국음악연구』제57집, 한국국악학회, 2015.
- 장혜전, 「창작 판소리 <사천가>연구」, 『수원대학교 논문집』제28권, 수원대학교, 2015.
- 전신재, 「판소리의 공연 양식과 정서」, 『공연문화연구』10집, 공연문화학회, 2005.
- 정영찬·김용범, 「문화콘텐츠 변용 양상으로 본 박동진의 창작 판소리<예수전>」, 『한국사상과 문화』제88권, 한국사상문화학회, 2017.

- 정병헌, 「<적벽가>의 형성과 판소리사», 『판소리연구』제8집, 판소리학회, 판소리학회, 1997.
- 정출현, 「판소리 담당층의 변화에 따른 19세기 판소리사와 중고제의 소멸」, 『민족문화연구』제31집, 1998.
- 정혜정, 「또랑광대 창작 판소리의 특성」, 『어문논총』제19호, 전남대학교 한국어문학연구소, 2008.
- 조동일, 「판소리 사설 재창조 점검」, 『판소리연구』제1집, 판소리학회, 1989.
- 최동현, 「문화 변동과 판소리」, 『판소리연구』제31집, 판소리학회, 2011.
- _____, 「판소리 장단의 부침새에 관하여」, 『판소리연구』제2집, 판소리학회, 1991.
- _____, 「박동실 명창의 창작 판소리 열사가」, 『한국음악사학보』12권, 한국음악사학회, 1994.
- _____, 「판소리 이면에 관하여-사설과 장단을 중심으로」, 『판소리연구』제14집, 판소리학회, 2002.
- _____, 「20세기 전반기 판소리 향유층의 변동과 음악의 변화」, 『판소리연구』제12집, 판소리학회, 2001.
- _____, 「춘향예술의 양식 분화와 세계성 ; 판소리 <춘향가>의 사적 전개와 양식적 특징」, 『공연문화연구』6권, 한국공연문화학회, 2003.
- 최광석, 「신재효 판소리 사설의 서술자 개입 양상과 지평전환」, 『판소리연구』제22집, 판소리학회, 2006.
- _____, 「신재효 판소리 사설의 서사적 특성과 의미 지향」, 『판소리연구』제27집, 판소리학회, 2009.
- 최래옥, 「적벽가의 해학적 구조」, 『한국소설문학의탐구』, 한국고전문학회, 1978.
- 최혜진, 「이자람의 역척가를 통해 본 판소리 세계화」, 『스토리&이미지텔링』제10집, 국학자료원, 2015.
- Patrice Pavis, 『Performing Korea』, London:Palgreave Macmillan, 2017.

<기사>

- 이재훈, 「뉘시줄을 당긴다, 관객의 마음줄을... 이자람 ‘노인과 바다’ 3년만의 신작판소리」, 『뉴시스』, 2019.
- 한미희, 「과격 1인극으로 돌아온 이자람 판소리 ‘이방인의 노래」 『연합뉴스』, 2020.
- 박성준, 「온 몸으로 살아나가는 노인 어부의 이야기, 이자람의 ‘노인과 바다」, 『세계일보』, 2019.12.1.
- 박수윤, 「헤밍웨이<노인과 바다>로 돌아온 소리꾼 이자람」, 『연합뉴스』, 2019.10.21.
- 박동진, 「무형문화재 박동진 장로 신앙간증(8)」, 『기독신문』, 1999,3,17.
- 박동진, 「내 인생 소리에 묻고(20)」, 『중앙일보』, 2000.7.21.
- 고수현, 「11월4일은 염리동 마을안전의 날」, 『시민일보』, 2014.10.29.
- 민동용, 「[쾌도난담] ‘또랑깡대 콘테스트가 낳은 박태오-김명자씨」, 『동아일보』, 2003.9.25.
- 최재봉, 「저작권 보호기간 끝났다 헤밍웨이 출간 ‘붓물」, 『한겨레』, 2012.01.09.
- 원대연, 「자, 200년 전 느낌으로... 하이든스럽게」, 『동아일보』, 2009.5.28.
- 신진아, 「[이공연] 이자람의 판소리에 폭 빠지다... ‘노인과 바다」, 『파이낸셜 뉴스』, 2019.11.27.
- 전지현, 「젊은 소리꾼 이자람, 두산연강예술상 수상」, 『매일경제』, 2015.10.21.
- 김은진, 「[주목, 이자람] 소리꾼 이자람·연출가 남인우」, 『세계일보』, 2012.01.24.
- Ernest Hemingway, 「The Art of Fiction」 No. 21, 『The Paris Review』, Interviewed by George Plimpton, 1954.
- John Williams, 「The Music of Jaws: An interview with John Williams」, 『Limelightmagazine』, Interviewed by Jon Burlingame, 2012.
- Christopher Conder, 「Gone Fifhing」, 『Songlines』, 2022.

<기타 자료>

- 이자람, <억척가 ver1 대본>, 2011.
- 이자람, 「이자람 2008 사천가 프로그램북」, 두산아트센터, 2008.
- 이자람, 「대본·작창·소리꾼의 글」, 『노인과 바다 프로그램 북』, 두산아트센터, 2019.
- 이자람, 「이자람 판소리 <노인과 바다> 대본」, 본인 소장, 2020.
- 최예정(드라마트루기), 「프리 프로젝트에 앞서」, <사천가> 두산아트센터 공연 창작 회의록, 2008.
- 판소리만들기자, 「이자람인터뷰」, 『판소리단편선2_이방인의 노래 프로그램 북』, 예술의전당 자유소극장, 2015.
- 판소리만들기자, 「이자람의 판소리 단편 프로젝트」, 『이자람의 판소리 이방인의 노래』, 영화의 전당 하늘연극장 공연 프로그램북, 2016.
- 박지혜(연출, 드라마트루기), 여신동(시노그라피), 이자람(각색자, 작창가, 소리꾼)이 참여한 2019년 5월 28일 메모 프로그램에 기록된 <노인과 바다> 대본 회의록, 이자람 소장.
- 김혜정, 「익숙함과 참신함의 경계에서, 창극만의 음악을 꿈꾸며」, 『나무,물고기,달 프로그램북』, 국립극장 국립창극단, 2022.
- 원 일, 「리뷰:지금까지의 판소리 현대화 작업 중 가장 훌륭한 성취」, 『억척가 앵콜 프로그램북』, 엘지아트센터, 2013.
- 고수 이준형 인터뷰 녹취록, 2022년 6월 3일.
- 드라마트루기/연출가 박지혜 인터뷰 녹취록, 2022년 5월 29일.

<음원 자료>

- 박동진, 『박동진 판소리 예수전』(CD), 서초국악포럼, 2006.
- 송순섭, 『동편제 적벽가 창본』, 예술기획 탐, 2005.
- 이자람, 「노인과 바다 공연실황」, 거제문화예술회관, 이자람소장, 2021.
- 오정숙, 『동초제 수궁가』, ㉔오감엔터테인먼트, 2002.

오정숙, 『동초제 춘향가』, ©오감엔터테인먼트, 2002.
성창순, 「편시춘」, 『단가』, ©MUSIC&NEW, 1994.
조상현, 「사철가」, 『단가』, © MUSIC&NEW.
이자람, <강산제 보성소리 이자람 심청가>, 서울:예술컴, 2001
Steven Allan Spielberg, <Jaws>, Universal Studios, 1975.

<영상 자료>

박동진, 「적벽가-박동진 명창(75세 때)」, 1990년 전주 MBC 판소리 제전 특별공연 실황 <https://youtu.be/ljXs8ieycxQ>

송순섭창, 박근영 북, KBS Media 라이선스, <https://youtu.be/KVthWD1hHMw>

안숙선, 춘향가 중 사랑가, KBS전주 국악한마당, 2019, <https://youtu.be/tdYgcLFOybU>

이자람, <노인과 바다>, 두산아트센터 스페이스111, 두산아트센터 제공, 2019.

이자람, <사천가>, KB청소년 하늘극장, 국립극장 공연예술박물관 제공, 2012.

<박록주, 박송희가 전하는 ‘숙영낭자가’>공연, 민혜성 소리, 김청만 고법, 국립국악원 목요풍류, 2015년 8월 24일 공연 실황 : https://www.youtube.com/watch?v=iq69EHRy_vEM.

박태오, <스타대전>영상, KBS 국악한마당, <https://www.youtube.com/watch?v=Xcg616tR3Ck>

KBS다큐, 「망망대해 사투 끝에 얻는 100kg짜리 참치! 줄납시로 참치 잡이에 나서는 사람들」, 『KBS스페셜“슬픔금지! 참치 사냥꾼, 40일의 기록”』, 2021.03.18. <https://www.youtube.com/watch?v=usmtyCP6WKs>

EBS컬렉션-사이언스, 「외줄납시로 참치를 잡는 기쿠치씨」, 『다큐프라임‘생선의 종말’』, 2018.11.20., <https://www.youtube.com/watch?v=tAaIjpu-ljs>

YourVideoGuy, 「이자람-사랑가」, 『오늘도 자람 북콘서트』, 2022.05.13.

<웹 사이트>

질병관리청 : <https://www.kdca.go.kr/index.es?sid=a2>

창작 판소리 연구원 홈페이지 : <http://www.pansorilab.com>

인사동 거리소리관 다음카페 : <https://cafe.daum.net/gurisoripan/8fXS>

타루 홈페이지 : www.taroo.com

한국민속대백과사전 : <https://folkency.nfm.go.kr/>

표준국어대사전 : <https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do>.

고성오광대보존회 홈페이지 : <http://www.ogwangdae.or.kr>

이자람 글쓰기 블로그 <https://deukbon.wordpress.com/>

우리말샘 : <https://opendic.korean.go.kr>

부 록

<대본: '노인과 바다' 12교, 2020년 공연용 대본>

1. 이자람 판소리 <노인과 바다> 20200621

<악보: '노인과 바다' 거제문화예술회관 공연실황(2021.9.28.)>

1. 도입단가
2. 어부출항
3. 노인소개
4. 역시산티아고
5. 첫째 날
6. 다랑어 떼
7. 다랑어
8. 바닷일
9. 낮잠
10. 청새치 입질
11. 밤
12. 다랑어 회뜨기
13. 청새치 등장
14. 노인 각오
15. 엘 캄페온
16. 노인 독백
17. 청새치와 싸움
18. 멕시코만 한가운데
19. 이리 오너라 물고기야
20. 상어떼
21. 뒷풀이

이자람 판소리 <노인과 바다> 20200621

원작 _ Ernest Hemingway

창본 _ 이자람

*밑줄 표시는 지문이다.

0. 프롤로그

이자람, 무대에 등장하면 단가를 시작한다.

(중모리)

아서라 세상사 쓸곳 없다 군불건 동원도리 편시춘
창가 소부야 웃들 마소.

지나간 일 헤아리니 내가 현 일이 무엇인고
다 지나와 돌아보니 저 들판에 풀이었구나
어화 세상 벗님들아 인생이 긴 듯 하다가도
아차 한번 죽어지면 북망산천 흙이로구나
노세 놀아 놀 수 있을 때 열심히 놀아
놀아도 너무 허망히 놀면

통장잔고 보며 후회가 되나니

바쁠때 일 하고 한가할 때 틈타서

거드렁 거리고 놀아

단가 후 간단히 관객에게 인사. (간단한 공연소개. 취임새 알려주기.)

(아니리) 귀한 걸음들 이곳으로 공연보러 와 주셔서 감사합니다. 이 공연은 판소리 공연이라 여러분들이 함께 해주실 것들이 있습니다. 바로 취임새라는 것인데요 아직 많은 분들이 취임새 경험들이 없으셔서 부끄러워 하시기도 하고 어떻게 해야할지 어려워 하시기도 합니다. 그냥 저를 한번 따라해 보실래요? 얼씨구, 좋다, 으이, 아- 네네 좋습니다. 이 취임새로 함께 공연을 만드는 것입니다. 아 그리고! 이따가 바다속으로 들어가는 장면이 있는데

그때 혹시 여러분의 핸드폰 불빛으로 함께 바다속을 만들어 주실 수 있을까요?
이 공연이 처음 만들어졌을때 관객분들과 함께 그 장면을 만들어보았는데
너무 아름다워서 여러분과도 함께 만들어보고 싶습니다. 언제인지는 제가
알려드리겠습니다!

1. 공연시작, 출항

(아니리)

1952년 멕시코만 아바나 근처에 코히마르라는 작은 어촌이 하나 있었는데,
사시사철 한가로운 풍경이 펼쳐지고 남녀노소 할 것 없이 햇빛에 잔뜩 그을려
있는 뜨거운 태양의 마을이구나. 마을 사람 팔 할이 해마다 오뉴월이면 새벽
두 시에 눈을 떠 배를 짓고 바다로 나아가 오후 늦게 해 질녘까지 다량어며
날치며 거북이며 만새기를 잡아와 팔아 먹고사는 어부들인디, 지금이 딱
성수기가 막 끝날 무렵인, 소슬한 바람이 무역풍에 끼어 들어오는 9월이라.
이 동네 어부들이 365일 하루도 빠짐없이 새벽마다 길을 나서는 모양이, 꼭
이렇든가 보더라.

(중중모리)

베고 자던 바지를 툭툭 펴서 올려입고
오두막을 나와 밤새 모인 오줌을 쏟아내고
차가운 새벽공기를 맞으며 열려있는 문을 밀고 길을 따라 나선다
코히마르 길위에는 맨발의 사내들이 각각 어깨위에 돛대를 메고
한 손에는 등잔불을 밝혀들고 말없이 걸어간다.
새벽어둠속 반딧불이떼가 모여 바다로 날아가듯
어부들의 등잔불이 다 같은 속도로 바다를 향해 간다
차가운 새벽 공기가 등을 타고 몸을 떨게 하지만
곧 노를 젓느라 뜨거워질 몸들이다
각자 배 앞에 돛대와 등잔불 낚시줄 작살과 갈고리를 내려놓고
항구 앞 테라스에서 뜨끈한 커피를 한잔하고
하나 둘 배를 밀어 바다로 나아 간다.

뱃줄을 코걸이 못에 끼우고 노로 물을 힘껏 밀쳐내며
노 젓는 소리와 두런두런 소리가 여기저기서 들리는,
등불이 여기저기 떠있는 멕시코만 바다로 나아간다.

(아니리)

이 동네 어부들이 바다 위 표지판처럼 말하는 “큰 우물”이라는 곳이 있는데
깊고 물살이 세고 어찌고 하여, 주로 그 안에서 고기를 잡고, 큰 우물 너머로는
잘 나가지 않는 모양이라. 아직 새카만 새벽공기 사이로 큰 우물 밖으로
거침없이 나아가는 배가 하나 있었으니, 바로 노인 어부 산티아고의 배라.
작은 배를 힘차게 몰고 가는 저 모습이 아주 야무지기도 야물딱 지는구나!

2. 관객에게 노인소개

(단중모리)

새카맣던 머리카락은 세월 따라 허옇게 눈 맞았고
곱슬거리는 머리카락엔 언제나 모자를 눌러쓴 자국
회색 구레나룻 따라 턱을 감싼 수염 사이
수천 번 허옇게 벗겨졌을 검붉은 입술
열대바다 뜨거운 직사광선 그을리고 타들은 피부엔
세월만큼의 갈색 반점이 붙이며 눈두덩이며 이마에 버섯 차듯 올라 있고
고목나무 꺾데기 마냥 두터운 피부에 두꺼운
손 수 십년 간의 외출납시로 화려한 두 손의 상처
민첩한 움직임은 손 구석구석에 베어 자면서도 낚시는 거뜨 할 정도다
외출납시를 버텨온 양어깨는 기이하게 잘생겼다.
어깨로 힘겨루어 건져 올린 고기가 몇이더냐 이 어깨의 이야기만 두시간 짜리
판소리다.
풍화된 암석들 마냥 모든 것이 낡은 노인의 피부와 걸친 옷 사이에
속 모를 사자의 눈동자와 같이 검게 빛나는 두 눈이
“나 어부 산티아고요” 하는구나.

(아니리)

이 코히마르에는 나이 많은 노인 어부가 딱 셋이 있는데 그 중 둘은 큰 배를 가진 젊은 선장 안토니오 배에 함께 오르며 바람 읽고 바다 읽고 하는 디에고와 알랑 이고, 나머지 한명이 지금 저기 혼자서 큰 우물 너머로 배를 타고 나가고 있는 산티아고라. 외국 이름 나오면 걱정부터 하는 나같은 사람 있을까 싶어 말씀 드리자면, 안토니오씨 디에고씨 알랑씨 이름을 굳이 외울 필요는 없으니 걱정 마시고, 우리 산티아고만 기억을 하시면 됩니다! 무튼 우리 산티아고가 동네 어부들 사이에서 50년이 넘도록 이런 소리를 듣던 양반이라.

(자진모리)

역시 산티아고, 역시, 역시 산티아고.
산티아고가 또 잡아 왔네 이번엔 얼마나 크나
아 자기 배보다 훨씬 크지
아 지난번에도 그랬잖나 그 큰 고기를
어떻게 그렇게 잘 잡는가 모르겠네
어깨 힘이 어마어마하지 아 어깨 힘뿐인가
어른들한테 배워놔서 아주 전통적으로 멋드러지게 낚지
역시 산티아고, 역시, 역시 산티아고.

(아니리)

우리나라 판소리를 더 재밌게 보고 들으시려면 사실은 여기에 나오는 장단을 아시면 참 재미가 있을텐데, 아쉽게도 많은 분들이 판소리에 나오는 장단을 잘 모르시니 여기서 잠깐 가장 쉬운 장단, 방금 했던 산티아고 노래의 자진모리 장단을 알려주고 넘어가려고 합니다. 1, 2, 3, 4, 이렇게 4박자인데요 한 박이 셋으로 나뉘어서 이렇게 셉니다. 자 그럼 여러분의 박수 장단으로 방금 들으셨던 산티아고 노래를 다시 한번 불러보겠습니다.

(자진모리)

역시 산티아고, 역시, 역시 산티아고.
산티아고가 또 잡아 왔네 이번엔 얼마나 크나
아 자기 배보다 훨씬 크지

아 지난번에도 그랬잖나 그 큰 고기를
어떻게 그렇게 잘 잡는가 모르겠네
어깨 힘이 어마어마하지 아 어깨 힘뿐인가
어른들한테 배워놔서 아주 전통적으로 멋드러지게 낚지
역시 산티아고, 역시, 역시 산티아고.

3. 85일 회상

(아니리)

이랬던 산티아고가 6월 중순부터 9월 초순인 오늘까지 일간 제일 멀리 나아가
고기를 잡아보려 했지만은 매일 맨손으로 돌아오는 바람에 마을 사람들
사이에서 산티아고가 이제는 어부로서 운이 다했다 소문이 났던가 보더라.

(단중모리)

첫번째 날로 돌아가보자
노인의 수제자를 자처하는 열여섯 니꼴과 함께
뉘싯줄과 작살 미끼 챙겨 큰 우물 근처로 나간다.
바람 좋고 햇살 뜨거운 7월의 멕시코만
해파리며 플랑크톤이 반짝거리며 떠다니는 바닷속을 바라보며
내려놓은 줄에 걸리는 고기를 기분 좋게 기다린다.
만새기떼가 지날 때 니꼴 뉘싯줄에 일미터 만한 만새기 하나,
다랑어떼 지날 때 노인 뉘싯줄에 팔십센티 다랑어 하나,
그렇게 서너 마리 잡아 올린 첫째 날 고기는 죄다 니꼴에게 선물하고
둘째날도 셋째날도 열흘째도 스무일 째에도
서너마리, 너댓 마리 그저 미끼네 밥 상으로 혹은 다시 바닷속 미끼로
다른 배들은 고기가 넘쳐 건들 건들 돌아오는데
노인의 배는 장비만 신고 터벅터벅 돌아온다
저 배에 운이 다했구만 저 배에 운이 다했어
저렇게 돌아온 지 벌써 사십일이 됐다는구먼
빈 배로 사십일 빈 배로 사십일 사람들의 소문이 소녀를 데려가고

잡히는 고기들은 그저 다음날 미끼로
다음날 또 다음날 바다로 던진 미끼만
어디 계산좀 해보면 한번 출항에 미끼 아홉마리 팔십사 곱하기 구
사구 삼십육 팔구 칠십이 칠백오십 육마리가 넘겠구나

(아니리)

니꼴이 누구냐면, 노인의 어부 수제자인데 니꼴 부모님이 노인 배에 고기가
더 이상 잡히지 않는다는 소문을 듣고 이제 노인 배에 못 타게 한 모양이라.
노인은 그 후로 저렇게 혼자서 계속 고기를 잡으러 나오고 있구나. 어느새
새벽별이 사라지고, 곧 있으면 동이 틀 시간이라, 산티아고가 흘끗 수평선을
바라보더니 빠르고 익숙하게 미끼를 만들기 시작 하는데,

(자진모리)

미끼 고기를 단단히 실로 동여 머리를 아래로 향하게 하고
몸통 안으로 낚싯바늘을 쑥 꽂고
몸 옆으로 튀어나온 바늘 끝은 싱싱한 정어리로 가려 미끼 하나 완성이다
또 다른 낚싯바늘을 꺼내 쟈 손놀림으로
정어리 눈을 푹 푹 콧아 정어리 다발을 만드니
뒤집힌 꽃다발 인양 보기 좋게 늘어졌다
맛 좋고 향 좋은 미끼 다발 큰 물고기를 유혹하기에 이만하면 충분하지
몇 달간 운이 없었을 뿐이다
깊은 수심에 정확히 내린 이 미끼를 고기가 와서 물면
빈틈없이 덩싹 물어질 것이다
큰 고기야 오늘이란다 딱 오늘이면 좋겠구나.
입술을 움직움직거리면서 바다에 내려진 찌 세 개를 둘러본다.

4. 군함새, 다랑어

(아니리)

찌를 내리고 한--- 참을 있으니, 수평선 위로 해가 슬며시 떠오르고 저

해안쪽으로 넓게 흩어진 다른 배들이 보이는구나.

(창조)

저 배는 저 기 있구나아 저건 저 기 가 있구나아

(아니리)

하다보니 어느세 태양이 완전히 떠올라 사정없이 눈동자를 때리는 통에
노인은 햇빛을 등지고 바다 쪽으로 몸을 돌려 조금씩 더 멀리 노를 젓는구나.

(진양)

군함새 한 마리가 길고 검은 날개를 짹 펴고
붉은 목덜미를 짹 뽑은 채 저 앞 하늘에서 맴돈다
음 - 고기를 찾는 몸짓이로구나 음 - 어느 쪽이려나

(중중모리)

빙글 돌던 군함새가 수면으로 썩 떨어지더니
바다 표면에 붙어 거칠게 퍼덕퍼덕
노인은 숨을 죽이고 실눈으로 바라본다
작은 다랑어 하나 공중으로 풍 튀어오르더니
빙그르르르 몸을 돌리고는 다시 꽃혀 들어간다
곧이어 또 한 마리 또 한 마리 또 한 마리
사방에서 다랑어 다랑어 다랑어 다랑어 축제가 벌어졌다
뽐뽐 뽐뽐 뽐 뽐 뽐 뽐뽐 뽐뽐 뽐뽐 뽐뽐 뽐뽐 뽐 뽐
뽐뽐뽐 뽐뽐뽐뽐뽐뽐 뽐뽐 뽐
다랑어가 무엇이나 별명은 바닷 속 닭고기요
종류 많고 분포 넓은 바다 고기라. 흔히 아는 참치 종류부터
고등어과의 작은 생선까지 각양각색 다랑어가 바다에 사는 뒤,
지금 튀어 오르는 다랑어는 멕시코만에 종종 출몰하는
내 팔 길이 만한 눈다랑어떼라.
솟구쳐 오르고 꽃혀 내리고 솟구쳐 오르고 꽃힌다
바다에 장대비 내리는 듯 후라이팬 기름 튀듯

뽐뽐 뽐뽐 뽐 뽐 뽐 뽐뽐 뽐 뽐 보기도 좋고 듣기도 좋다
이때에 고물 쪽에 드러놓았던 낚시줄이 팽- 팽-

(느린 자진모리)

옳다구나 물었구나 줄을 손에 돌려잡고 몸 쪽으로 당긴다.
손바닥으로 전해지는 다랑어의 떨림
당길수록 팽팽하게 바르르 바르르 선명해지는 떨림
어느 때와도 바꿀 수 없는, 머리끝이 서는 전율의 순간
줄을 타고 전해지는 저 아래 생물의 생명
그 생명의 모든 것이 쏟아 부어지는 떨림
자, 힘껏 당겨 올려 뱃전으로 타!
바닥에 던져진 다랑어는 눈을 뻘히 뜨고 돌리며
강렬한 햇빛아래 은빛으로 반짝 반짝
단단한 몸이 판자 위에서 철썩 철썩 퍼덕 퍼덕 퍼덕 퍼덕
자, 아프지 않게 단번에 머리를 짝.

(아니리)

노인이 바늘을 쑥, 슥, 빼고 저 고물 아래 얼음 통에 획 던지는 구나. 저걸
바로 회를 쳐서 먹는걸 좀 보고 싶지마는, 일동안 늘 요맘때면 다랑어든
만새기든 날치든 잡아서 얼음 통에 획 던져놓고 큰 고기만 기다려온 터라.
고기 잡아 먹을라고 나온 것이 아니니 저런 정도 고기는 미끼 비축 한 것이고,
노인은 다시 뭐가 바쁜지 얼른 자리를 잡고 앉아 바다를 뚫어지게 바라보는데
앉아있는 모습이 참으로 천하태평 해 보이지만은, 사실 저 속은 매우 바쁘고,
엄청 프로패셔널 한 모양이라.

(엇모리)

바다 표면 파도들의 모양새를 살펴본다
오늘도 장관이다 뱃 길은 쉽겠구나
저 짝 물이 이리로 저 짝 물은 이리로
서로가 만나는 곳이 저 삼사 킬로 앞이니
저 아래쯤에 곧 고기들이 모이겠구나

무역풍이 불어오니 큰 고기가 슬슬 나올 때가 왔다
낙시줄을 길게 엮어 방비를 해야지 여분의 낙시줄을 서로서로 묶느라
툼툼이 구름 보고 파도 보고 냄새 맡느라
새들이 나는 방향이며 물색의 변화를 읽느라
오늘도 산티아고는 말없이 분주하다

(아니리)

산티아고가 처음 바다에 나가본 게 아버지를 따라나섰던 9살 때인데, 그 때
만난 호타 선장에게 미끼 만드는 법 짜를 정확히 내리는 법 등을 열심히
배웠드랬다. 산티아고를 가르친 스승님도 그 스승님의 스승님들도 매일같이
해오던 그 일을 산티아고도 저렇게 평생에 걸쳐 하루도 빠짐없이 해 오고
있는 중이다.

5. 청새치 입질

(중모리)

소로로 소로로 정오가 지나고 오후 햇살이면
노곤 노곤 낮잠 자기 좋은 시간 소로로 소로로
갈매기 한 떼가 퍼덕퍼덕 보드란 바람이 소소소소
노곤 노곤 낮잠 자기 좋은 바다 한가운데

(엿모리)

소로로 감기던 노인의 눈에
낙시줄 휘, 물속으로 꺼지는 것이 들어온다.
잡이 번쩍 낚 노인이 낙시줄을 살며시 잡아
가만히 잡고 기다리니 무언가 툭 툭 툭 거린다
이 느낌이 무엇이나, 저 백길 아래 깊은 바다 저 속에
청새치 한 마리가 미끼를 쪼뼛 거리며 막 물려고 하는 것이다.
고기다! 물어라 고기야 정어리 더미를 덩싹 물어라.
한번, 두 번, 세 번 입질을 거듭하며 간을 보는 청새치

침착하게 온 감각을 풀가동 하는 산티아고
조심스런 두 생명이 서로 눈치를 본다
혹, 갑자기 수루루루 술술 거세게 줄이 풀려 내려간다.
손위로 믿을 수 없이 빠르게 풀려나가는 낚시줄
엄청난 무게로구나 어마어마하게 큰 고기다.
이놈이 미끼를 확실하게 물었구나.
딱 삼켜 먹고 등실 떠올라라 이 어깨 힘으로 작살을 꽂을 수 있게
현데 풀려나가는 줄을 당기기는커녕 멈출 수도 없다
예사롭지 않은 놈이구만 이런 놈은 처음이다 내 평생 처음이다
삼시간에 노인의 배는 낚시줄에 매달린 채 고기에게 끌려간다.

(아니리)

아니 무슨 날뛰는 말 한 마리가 저 아래 있는 듯 파도가 꼰렁 꼰렁 배가 출렁
출렁 거리는데 노인도 질세라 필사적으로 줄을 잡고 놓아주질 않는구나. 이놈을
잡는 일도 보통 일은 아니었건마는 붙들고 버티는 일은 더욱더 어마어마한
일이로다. 84일 만에 마침내 큰 고기가 미끼를 물었다는 기쁨을 누릴 새도
없이 배가 부- 하고 빠르게 이동을 하는데, 하필 또 아바나 저 반대쪽으로
멀리멀리 가는구나.

(창조)

몇시간이 지났느냐, 저쪽에 있던 해가 썩 짝으로 간결 보니 너댓시간은 버텼구나
오-랜만에 어마어마한 상대를 만난 산티아고는 입이 바짝 마르고 목이
타들어간다.

(아니리)

저- 저- 고물 밑에 던져진 다랑어 그 옆에 물병이 있는데, 손을 뻗어도 닿지
않는 곳이로다. 중심을 조금 옮겨보려다 휘청, 덜컹 덜컹. 아직 움직일 수
있는 때가 아니로다.

(창조)

아이고 목 마르다 물병아 니가 이리 줌 와 다오. 이리줌 오면 안되겠느냐,

니꼴이 있었으면 좋으련만.

6. 허기

(아니리)

노인의 어부 제자 니꼴이 있었으면 지금, 줄도 매어주고 물병도 건내주고 옆에서 잘한다 잘한다 응원이라고 해주었을 텐데. 새삼 이 바다 위에 혼자 있다는 것을 체감하며 노인이 가만히 낚시줄을 만져보는데, 퍼덕퍼덕 날뛰던 고기가, 조금은 잦아든듯. 어느새 구름들이 분홍색 옷들을 차려입을 걸 보니 다른 어부들은 집으로 돌아갈 시간이로구나. 눈에 보이지도 않는 그 어부들이 나를 여기 혼자 두고 돌아가지 않았으면, 하고 생각하다보니 아 배고프다. 갑자기 허기가 진다. 큰 고기를 만나기를 바라며 나왔지만, 정말로 저런 청새치를 만날 줄 예상도 못했던 노인은 사실 오늘 아침 커피 한잔 먹고 나왔으니 아 얼마나 배고플까. 진짜 배고프겠다. 어제 니꼴하고 저녁으로 먹은 모로스 이 크리스티아노스가 스물네 시간 전에 마지막으로 먹은 식사로구나. 헤밍웨이씨 소설 초입에, 니꼴하고 노인이 마주앉아 쿠바인들의 주식인 모로스 이 크리스티아노스와 프라타노를 먹는 장면이 있는데 대체 그 음식이 무슨 맛인지 알아야 소리를 하든 아니리를 하든지 할 터인데 한국땅에는 모로스 이 크리스티아노스를 파는 쿠바 음식점이 단 한군데도 없구나. 진짜로 없어요! 아니 그래서 대본좀 잘 좀 써보자 싶어 지중해 음식이라도, 아니면 멕시코 음식이라도 먹자 하고 한여름 저녁에 우리 연출 박지혜랑 둘이서 이태원 골목 골목을 헤메며 엉뚱한 퀘사디아와 과카몰리만 맛있게 먹고 돌아왔다.

(자진모리)

닭고기 치즈 들어간 퀘사디아든 아보카도를 으갠 과카 몰리든
향신료가 잔뜩 섞이었다는 모로스 이 크리스티아노스든
바나나 맛탕인 프라타노든 무어라도 좋다 갑자기 허기가 몰려온다
바다 위에 뜬 채 낚선 고기 놈에게 끌려가며
어젯 저녁 식사를 떠올리는 노인의 입에
마른 침이 고인다. 물이라도 마셔보자 목이 바짝 타는구나

이놈을 잡아 집으로 돌아가면 미켈에게 맛있는 밥을 사주어야지
식당에 가서 제일 맛있는 모로스 이 크리스티아노스를
만들어달라고 해야겠다.
조심조심 균형잡아 뱃머리의 물병 잡아
마른 혀 마중하여 시원하게 한 모금 두 모금 카-
시원한 목축임 소리가 바다 한가운데 살짜기 들렸다 허공으로 사라진다.

7. 바다에서 밤새기

(아니리)

아까까지만 해도 햇살이며 바람, 구름과 하늘이 마치 따뜻한 고향집 같이
느껴지던 바다가 이제는 쌀쌀하고 어둡고 사방으로 고요하니 저 검은 파도들이
딱딱한 벽처럼 보이기도 하는구나. 이놈에게 얼마나 끌려왔는지는 모르겠지만
달 떠있는 모양을 보니 대충 북쪽으로 한참을 올라온 모양이다. 하루종일
저 무거운 놈을 붙든 채 서 있으려니 아까부터 어깨는 물론이거니와 손가락은
뻣뻣하고 목뒤는 따끔거리고 무릎도 얼얼하구나. 노인의 몸 구석구석이 저리고
욱씬거리고 쓰라리고 찌릿찌릿하다. 양손으로 낚시줄을 꼭 잡은 힘을 유지한
채 아주 조금씩, 아주아주 조심스레, 무릎을 내리고 엉덩이를 바닥에 두고
꽃꽂한 상체를 뱃전에 기대어 쪼그리고 앉아 어둠 속에서 눈에 보이는 것들을
하나하나 불러보는데,

(세마치)

여기 내 손가락이 있구나.
여기 바다가 있구나 잔잔한 파도가 있구나
저기 달이 있구나 저기 별도 있구나
저기 구름이 있구나 여기 바람이 있구나
팽팽한 낚시줄이 있구나 등이 있구나.
내 몸이 있구나. 캄캄한 밤이 있구나
춥다 밤이 되니 춥구나 푸대 자루로 어깨를 덮으면
등도 덜아프고 따뜻하겠지

배 바닥은 딱딱하다. 침대는 딱딱해도 평화롭지
침대가 그리우면 지는 거다 나는 아직 침대가 그리워지 않다
나는 타고난 어부다 나는 지금 바다 위에 있다.
나는 타고난 어부다, 나는 지금, 바다 위에 있다.

8. 새

(아니리)

노인이 그렇게 밤을 꼴딱 새웠구나. 동트기 직전, 으슬으슬한 공기 속에서
조심스레 일어나 세상에서 제일 넓은 화장실에 오줌도 싸고, 어느새 사방이
환해지고 아침이 왔을 땐 줄을 잡은 손을 바꾸어가며 감각 없는 얼굴도 비벼보며
그렇게 둘째 날 정오가 되었구나.

(창조) 지지, 지지 지지지, 이제 그만 쉬고 싶지 하지 만지 못 쉬지지지지

(아니리)

아니 어디서 작은 휘파람 새 한 마리가 나타나 노인의 머리 위를 빙글 돌고는
냇숫줄 위에 내려앉아 조용히 쉬는구나. 작은 날개를 힘차게 파닥거리는 생명이
눈 앞에 있으니 노인이 말동무라도 생긴듯 반갑구나

“너 몇살이나”

“대체 어디서부터 날아왔냐” “기운이 없어?”

“그래 폭 쉬어라. 아 그래야 씹씹하게 또 날던 데로 날아가지.”

말을 하다 보니 돌덩이처럼 굳어졌던 여기저기 몸의 감각이 조금 돌아오는
기분이 드는구나.

(중중모리)

새야 새야 조그만 새야 우리 집에 가 쉬어도 좋다
여기서 저. 저 쪽으로 니가 온 만큼 날아가면 마을이 있다
그 마을 켈 왼쪽 위에 니가 앉아 쉼 내 집이 있다
지금은 맛있는 것이 없지마는.

혹시 미켈이 과자라도 들고 날 기다릴지도 모른단다
그거 좀 얻어먹으며 쉬려므나 작은 새야 새야 새야 조그만 새야
나도 뜻을 올리고 함께 가주고 싶지마는
지금은 좀 바쁘다 할 일이 좀 있다
새야 새야 조그만 새야 나 대신 우리 집 가서 폭 쉬어라 포로로로로

9. 다랑어 먹기

(아니리)

노인이 아쉬운 듯 새 떠난 곳을 한참 바라보다가 문득 주변을 둘러보는데,
드디어, 배가 어딘가에서 멈추어 선 듯 싶구나. 청새치가 이제야 힘이 좀
빠졌는가 싶어 노인은 반가운 마음이 드는구나.

“야 이놈아, 오늘이 지나기 전에 내가 널 잡을 것이다”

청새치가 잠잠해진 지금, 바로 지금 이때가 다랑어를 먹을 기회다 싶어
노인이 다랑어를 한번 떠보는데, 회 뜨는 솜씨는 말해 뭐해 저 노랑진 수산시장
횃집 사장님들 줄줄이 와서 구경하고 갈 만큼 한 번 떠보는데,

(자진모리)

오래된 갈고리 손잡이 잡아

고물 밑에 놓아둔 다랑어 머리를 콧 찍어 끌어 당긴다

아가미에서 꼬리까지 검붉은 살을 세로로 잘라내고

등뼈 부터 배까지 죽 갈라 떼어 놓고

큼직한 덩어리로 슥 슥 슥 스 스스 스스 스스스 슥 슥

여섯 조각으로 회를 뜬 살점들을 판자 위에 주루르르

바지에 칼을 쓱쓱 닦고

고기 한 점을 집어 입에 넣고 오므오므 오오므 오므

라임이라거나. 레몬이라거나. 소금이라거나 혹은 간장에 와사비!

이 양반은 옛날 쿠바 양반이라 와사비는 모를 것이다

회에는 역시 와사비와 간장인데 그런 것이 있을리가 있나

소스 없는 다랑어 회를 오므 오므 짹 짹

그대에 갑자기 왼손에 세상에서 가장 쓸데없는 근육경련이 온다
 낚싯줄을 잡은 채 오그라드는 손에게
 어떻게 된 놈의 손이냐 하필 지금 이게 웬 말이나
 오냐 너를 위해 한 점 더 먹어주마
 고기 한 점을 입에 넣고 오물 오물 씹
 탕탕한 살코기야 영양분을 내게 주려므나
 손아 조금만 참아라 너를 위해 먹고 있다.
 양 어깨야 늙은 몸아 다랑어를 열심히 먹었으니 힘을 내라 왼손아
 그대에 줄이 움찔 움직이며 각도가 달라진다
 어- 어- 어- 왼손아 고기가 올라오려나 보다
 어서 정신차려라 고기가 올라온다
 손아 제발 정신 좀 차리란 말이다!
 노인이 바빠 왼손을 허벅지에 두드리는 그때,

10. 청새치 등장

(진양)

그 놈이 올라온다. 놈이 모습을 드러낸다
 배 저 앞쪽 수면이 부우우 올라오더니 수면을 찢으며 솟아 오른다
 뽕족하고 두꺼운 청남색 주둥이가 허공을 찌르는 듯!
 피부를 타고 흐르는 물은 햇빛을 받으며 차르르르르
 지느러미의 빗살이, 자주색을 뿜내며
 좌우로 펠럭 펠럭 펠럭, 펠럭, 펠럭, 펠럭
 은빛도 돌고 금빛도 도는 뱃살이 탄탄, 매끈하고 탕탕하다
 연보라색 줄무늬는 초원의 얼룩말과 같고
 활짝 퍼진 양날 꼬리는 독수리의 날개 같다
 나를 봐 이 아름답고 건강하고 우아한 나를
 높게 뛰어 올랐다가 수면을 되 찢으며 우아하게 사라진다

11. 팔씨름 생각

(아니리)

산티아고가 이 한 순간 정말 많은 생각들을 했는데, 사실 자기도 무슨 생각했는지 모를걸요.

(느린 자진모리)

내가 본 게 지금 고기가 맞지
청새치다 커다란 청새치
저렇게 큰놈을 만나자는건 아니었는데
갑자기 왜 뛰어올랐을까 뭐에 놀랐나 날 보러 나왔나
저놈이 지금 날 더러 자길 좀 보라고 나온 게지
내 기를 죽여서 빠져 나갈라고
기품있고 멋진놈이다
내가 그래서 너를 꼭 잡고 싶어지는구나
일 기다린 보람이 바로 너였구나
내 지금 괜히 힘이 빠지는 듯 하지만
말하지 않으면 아무도 모른다
내 지금 괜히 어깨가 더 무거운 듯 하지만
내뱉지 않으면 아무도 몰라
반갑다 이놈아 해보자 이놈아

(아니리)

침병 뛰어올라 제 모습을 보여주고 사라진 고기는 어느새 바다 깊숙히 사라지고는 꿈적도 안한다. 노인도 팽팽하게 맞서는데, 서로서로가 당겨지지도 밀리지도 않는다. 노인은 이 청새치와의 팔씨름이 한참은 더 길어질 것을 직감하는구나. 보통 사람이라면 이쯤에서 아주 현실적으로 승산이 있을지 없을지 포기를 할지 말지 얼른 결정하겠지만, 아 이 노인은 왕년에 포기할 줄 모르는 엘 캄페온, 팔씨름의 챔피언이었던 모양이라!

(단중모리)

엘 캄페온 산티아고라 불리던 그 시절
 어느 일요일 아침 부둣가에서 가장 힘이 센 찰스와 팔씨름이 시작됐다
 탁자위에 흰분필로 선을 죽 그어놓고
 팔꿈치 위치를 선 위에 딱 고정 시키고
 구경하러 나온 어부들, 돈을 걸어 놓은 사람들
 관중 가득한 속에서 팔씨름이 벌어진다.
 아침부터 시작하여 팽팽하게 꿈적도 없이
 오후가 지나고 사람들은 밥도 먹고 맥주도 마시며 들락 날락
 저녁이 지나고 사람들은 찰스에게 럼주도 먹이고 담배도 붙여 준다
 밤이 깊어지니 심판은 교대를 하기 시작하고
 새벽이 다 지나 월요일 아침이 다가오니
 사람들은 이제 그만 좀 끝을 내라고 아우성이다
 산티아고와 찰스는 한시도 서로를 놓치 않고
 짝 놀린 손톱 밑에는 어느새 피가 맺혀있다
 “아 그냥 무승부를 해!” 는 심판의 말이 떨어지자마자
 산티아고가 팔을 혹 꺾더니 이만큼, 이만큼, 이만큼 기울여
 찰스의 손을 탁자 바닥에 납작 (붙여버린다)
 꼬박 하루를 보낸 이 싸움 이 후 사람들은 그를 엘 캄페온 엘 캄페온,
 챔피언이라 불렀지

(아니리)

아니 근데 엘 캄페온의 어깨가 지금은 부들부들 떨려오는데 그도 그럴 것이
 찰스는 일박 이일 만에 이겼다지만 저놈의 청새치는 찰스보다 수백 배나 힘이
 센 놈이요, 산티아고도 그때보다 두 배는 더 살았구나. 아니 옆에서 둘을 보챌
 심판도 이렇다 저렇다 떠들어줄 관중도 없이 버틸라니 자꾸 이 마음이란 놈이
 만 데로 도망을 가려는 듯 간당간당 할라고 그러는구나. 쥐가 난 손을 그저
 열심히 쥐락 펴락 하며 버티는 법 말고 방도가 없으니 버티고 또 버티며 기다리고
 또 기다리는구나.

12. 번뇌

(진양)

노인이 고개를 들어 사방을 둘러본다
참, 홀로 있구나
바다 밑을 내려다보니
쭉 뻗은 낚싯줄과 그 아래 함께 버티는 이놈
낚싯줄에 매달려 버티는 내가 스스로 신기하다
저런 놈을 만난 것도 참으로 놀랍다
평생을 이렇게 살아왔는데 어째서 늘 새로울까
놈을 잡으면 몇 사람이나 먹을까 사람들은 놈을 먹을 자격이 있을까.
널 먹을 자격이 있는 사람은 없을 것 같다
너는 정말 굉장한 놈이다 하지만 나는 너를 죽여야 한단다.
나는 왜 너를 죽여야 할까 죽이지 않고 이길 수는 없을까.
나는 왜 판소리를 할까 이 힘든 걸 왜 계속 할까
우리는 늘, 무엇을 기다리는 걸까. 기다리는 것들은 결국은 나타날까.
죽여야 하는 것이 저 달이 아니라 고기라서 다행이다.
사방을 둘러보니 참 홀로 있구나

(아니리)

하나, 둘, 와르르르 별이 하늘에 쏟아지는구나. 오늘도 밤을 쉼 걱정인 노인은
머릿속에 떠오르는 말을 중얼 중얼 거리며 한번 버티어 보는데 어디서 듣고
배웠는지 우리나라 판소리 수궁가에서 토끼가 잘난 척 하며 아무말 대잔치
하는 대목을 중얼거리는가.

“바다에서 지세운 밤만 세어봐도 열손가락 열 발가락이 모자르지. 이틀 밤
새는 거야 누워서 떡을 먹고 도랑치고 가재잡는 일이야 이정도쯤이야 나한테
누이 좋고 매부 좋고 동상이몽에 동병상련이요 당구삼년이요 우비독경이요
어동육서 흥동백서요 좌포우혜 분향재배요 오류칠 두루송이 일삼오대감이요
명기위적은 전라개명이요 일구이언은 백부지자로고...”

(창조)

그러더니 갑자기 잠속으로 스프르르르르

13. 노인 잠. 우리는 바다여행.

(아니리) 바로 이 대목입니다. 여러분의 핸드폰 불빛으로, 함께 바다를 만들어주실 대목이요! 제가 부채를 이렇게 펼럭이면 이쪽에서 이렇게 파도를 타는거예요. 한번 해볼까요?

(중중모리)

이곳이 저 그 집 침대인지 황금빛 해변인지
으슬으슬 추운 몸은 꿈속에서 덮을 것을 찾는 중에
바다를 요 삼아 달빛을 이불 삼아 깊이도 자는구나.
노인도 고기도 잠이 들었으니 이틈을 타 바다속으로 놀러 가자.
한번도 가보지 못한 멕시코만 바다 수심으로 들어가 보자
팽팽한 낚싯줄을 따라 낚싯줄 기울기 경사 따라
내려 갈 수록 물이 차갑고 새카맣다 저 안쪽을 들여다보니
살아있는 것들의 인광이 형형색색 빛을 낸다
저 아래 산호 구멍 사이 곰치가 빼꼼히 고개
깎아지른 경사면에는 산호 사이로 숨은 해마
아름다운 지느러미를 꿀렁 꿀렁 야광색 갑오징어
권투선수처럼 양손을 모으는 수염 긴 랍스터
때늦은 다랑어 떼가 줄을 지어 달아나고
코랄 새우부터 댄싱 새우까지 온갖 갑옷 입은 것들이
여기저기서 내다 본다
수많은 산호들이 붉게 노랗게 파랗게
보라색으로 물결 따라 빠금 빠금 빠금
머리카락 풀어헤친 듯 너울너울 너울너울
줄 따라 내려가니 낚싯줄을 입에 악 문 청새치가 저기 있구나
커다란 해적선 가라앉은 듯 장엄하기 그지없다
들숨 날숨에 세상이 함께 조심하듯

그 주변이 모든 것이 가만히 잠들었으니
방해 말고 조용히 쉬게 하자.

(아니리)

감사합니다 여러분!!

철썩 - 철썩, 철썩 - 철썩. 사방은 까맣고 오로지 쏟아지는 별들과 바다에
반사되는 달빛, 그리고 서늘한 초가을 새벽 바람이 부는 바다 한가운데, 배
옆으로 해초더미가 등실등실 오르락 내리락 노란 담요 밑에서 바다가 뭔가와
사랑을 나누는 듯 평온한 가운데 즈그들끼리 비밀스럽게 바쁜듯 하구나.

14. 청새치 원 그리기

(자진모리)

휙, 퍽! 타르르르르

노인의 손바닥을 쓸며 낚시줄이 타르르르르르 풀려나간다

엮어진 노인은 풀리는 낚시줄을 쥐었다 놓았다 잡았다 놓았다 타르르르르
쓰라리게 뜨겁게 풀리는 낚시줄을 멈출 도리가 없다

바로 그때 물고기가 우르르르 콧방 우르르 콧방

추와아 침 병 추와아아 침병.

몇 번을 연거푸 뛰어 오르고 내리 꽂히고 추와아 침 병 추와아아 침병.

엮어졌던 노인이 두다리로 딱 서서 고성대질알, 아

오냐, 기다렸다 이놈아. 너 이제 싸울 준비가 되었느냐!

노인의 말이 끝나자마자 청새치가 커다란 원을 그린다

노인이 어깨에 걸쳐진 줄을 양손으로 감아쥐고

낚시줄을 좌우로 흔들 흔들 장단을 만들며 줄을 당겨온다

원을 도는 청새치와 당기는 산티아고

당겨오나 싶다가도 털썩 넘어지고

다시 일어서 당기다가 털썩 자빠지고

한 시간이 지나고 땀으로 흠뻑 젖었다

두 시간이 지나고 입에서 단내가 올라온다

세 시간이 지나고 뺏속까지 지쳐놓으니
 노인의 시야에 검은 반점들이 희뜩희뜩
 소금기 가득한 땀이 흘러 두 눈이 따끔따끔
 목 마르다 휘유 휘유 쉬고 싶다 휘유 휘유 지쳐간다 휘유 휘유
 네 시간이 지났나 다섯 시간이 지났나
 드디어 고기의 시커먼 그림자가 물결 사이로 비친다. 정말 크다!
 흠뻑젖은 노인이 한기를 느끼며 작살을 흘긋거리며
 발꼬락 끝에서 정수리 끝까지 남아있는 모든 자존심과 긍지 모든 기운을
 끌어모아 낚싯줄을 다시, 당긴다,
 물고기가 끌려오는가 싶더니 다시 멀리 간다
 뚱꼬 끝 손가락 끝 모든 기운을 쏟아 부어 낚싯줄을 또 당긴다
 살아온 모든 삶을 몽땅 쏟아 낚싯줄을 당긴다!

쉬는 시간

15. 청새치 잡기.

*자람, 무대에 올라와 관객들과 다시 안부를 묻는다.

(단중모리)

종로5가 1번출구 약국 골목 끼고 들어오면
 노인과 바다를 공연하는 두산아트센터가 있다.
 두산아트센터 옥상으로 드론 하나 날려보면
 복잡한 종로대도가 이쑤시개 하나만 해지고
 시끄럽고 난리법석인 대한민국이 손바닥 만 해지고
 울릉도 독도 지나다 보니 동해 바다!
 불빛 번쩍이는 도쿄를 지나
 드넓은 태평양 위를 가로 질러
 홀라 홀라 하와이를 지나
 바다 위로 뛰어다니는 날치 떼를 벗 삼아
 저 아메리카대륙으로 날아가자.
 유나이티드 스테이츠 오브 아메리카 아래 멕시코만

멕시코만 한가운데 웬 점이 하나 있다 내려가 보자
가까이 갈수록 선명해지는 붉은 파도
부채꼴로 퍼져나가는 선홍색 파도
파도 끝에는 시커먼 청새치가 작살을 옆구리에 꽂은 채
배를 드러내고 둥 둥
그 옆에는 작은 배 한 척이 출렁 출렁
배 위에는 막 떠오른 태양 빛을 받으며 스러져 있는 백발의 노인
여기가 바로 금방 커다란 싸움이 지나간 멕시코만 한 가운데.

16. 청새치 묶기

(아니리)

엎어 졌던 노인의 눈이, 가물가물 흐려졌다 보였다 하는구나. 꿈적 꿈적 하다 보니 점차 은빛 배를 드러낸 채 떠 있는 고기의 모습이 보이는데, 저게 뭐더라, 내가 뭐하다가 잠이 들었었더라, 하며 눈을 꿈적 꿈적 거리다가 갑자기 눈동자에 까만빛이 돌아오며 벌떡, 일어나 고기를 바라본다.

(창조)

정확히 심장에 꽂힌 작살, 작살 끝 칼날이 꽂힌 배를 뒤집고
물 위에 뜬 채 생명을 멈춘 청새치가 보이는구나.

(아니리)

노인 스스로도 믿어지지 않는 듯 기쁨인지 놀라움인지 환희인지 알수 없는
얼굴로 노를 저어 청새치에게 다가가더니, 손을 뻗어 청새치 등을 한번 툭툭-
만지는구나. 지금 이 알 수 없이 고요한 노인의 침묵 속에 숨은 여러 마음들이
있는데 저렇게 모른대까지 그저 묵묵히 청새치를 배 옆에다 묶고 있으니 노인의
마음 중에 흥 많은 마음의 소리를 내가 대신 한번 불러 들려보는데,

(중중모리)

이리 오너라 물고기야 어디 한번 안아보자

이히히히 내 청새치야 아매도 내 고기야
이것이 꿈이냐 생시냐
손과 등이 아픈걸 보면 분명 꿈은 아니로다.
좋다 기쁘다, 멋지구나 아름답다 정말 아름답다
어서 가자 집으로 가자 우리 집으로 어서 가자
돛대를 세우자 돛을 올리자 이 뜨끈한 기분 벗 삼아 어서 어서 돌아가자
나 지금 춤춰도 되나 얼씨구 절씨구 해도 되나
에라 모르겠다 얼씨구 절씨구 지화자 좋다 얼씨구나 절씨구
정오의 햇살 받으며 순풍을 타고 나아간다

17. 청상아리

(아니리)

저 기분이 얼마나 좋을까. 심마니가 수십년 만에 백 년 산삼을 만난 기분일까
열심히 알바 해서 모은 돈으로 작은 땅을 하나 처음 샀더니 거기서 온천이
터진 기분일까! 저대로 마을에 도착하면 온 마을 사람들하고 한판 잔치도
벌어지고 고기 잘 팔아서 저 남방도 새로 사 입고 니꼴 용돈도 주고 맛있는
것도 많이 먹으면 참 좋겠구나. 큰 싸움이 지나가고 큰 기쁨을 머금은 노인의
몸뚱아리가 이제 노곤노곤 할 시간이로구나. 가로장에 몸을 반쯤 눕히고
꾸벅꾸벅 졸고 있는 노인이, 유난히 자그마하게 보이는구나. 노인의 배가
평화로운 순풍을 타고 아바나를 향한 지 한 시간쯤 지났을 적에,

(아주 느린 옛모리)

깊은 바다 넓게 퍼져나가는 청새치의 검붉은 생생한 피구름
바다 곳곳 깊은 곳에 가만히 잠들었던 하이에나들을 깨운다
이쪽 심해 잠자던 청상아리 눈이 번쩍
저쪽 심해 잠자던 삼날코 상어 벌떡
매서운 눈을 굴리며 피냄새 따라 휘적휘적
바다위에 보이는 실성한 등짝들이 물거품을 일으킨다
귀신같이 잠에서 깬 산티아고 멀리서 다가오는 물거품을 노려본다

(엇모리)

그럴리가 없다 누가 지금 내게 거짓이라 말해다오
망할 놈의 상어들아 냄새를 맡았느냐
붉은 피가 퍼져 놈들을 부르기 시작했을 테지.
제발 이게 그냥 꿈이라면 좋겠다 그냥 전부 다 꿈이라면 좋겠구나
청상아리 한 마리와 삼날코 상어 두 마리가
맹렬하게 헤엄치며 온몸으로 발광한다
넙적한 코와 머리를 갈지자로
피냄새에 환장한 몸이 퍼덕 퍼덕 퍼덕 퍼덕
고약한 냄새를 풍기며 순식간에 다가오더니
고기 등을 덩씩 문다

(자진모리)

야 이 죽일 놈들아
자신의 등이 찢기는 듯한 날카로운 괴로움이 노인을 후려친다
이 망할 놈들아
작살을 손에 들고 청상아리 대가리 보이자마자 눈사리로 폭
작살에 찢린 청상아리가 살점을 입에 물고 바다 밑으로 보글보글보글보글
냄새나는 삼날코 상어 배밑으로 달려들어
고기 뱃살을 우적우적 우적우적야 이 더러운놈들아
삼날코 상어 대가리 찾아 정수리를 폭 한번 더 폭 폭
폭폭 찢린 상어놈들이 아가리를 덜그덕 덜그덕
핑그르르르 배를 까며 바다 밑으로 보글보글 보글 보글 보글 보글

(아니리)

거품을 일으키며 가라앉는 삼날코 상어를 보며 침을 모아서 튼, 하고는털썩,
바닥에 앉는구나. 노인이 배 옆에 단단히 묶인 청새치를 바라보는데 물어뜯긴
등살이며 뱃살에서 검붉은 피구름이 하염없이 퍼져나가는구나. 내 물고기가
또다시 피를 흘리기 시작했으니 다른 상어들이 몰려올테지 노인은 차마 고기
얼굴을 똑바로 쳐다볼 수조차 없구나.

(단중모리)

좀 더, 큰 배를 빌려서 나올 것을 이런 일이 있을 줄 알았으면
이렇게 멀리 나오지 말고 금방 닿을 데에 있을 것을
저놈들을 한번에 죽일 긴 작살 하나 만들어 놓을 것을
아니, 두어개 더 만들어 둘 것을
힘 없는 왼 손을 위해 다랑어 한마리 더 먹어 둘 것을
떠나 올 때 커피 두 잔 마셔 놓을 것을
오늘 만큼은 니꼴을 데리고 나올 것을
저런 놈들에게 저 수모를 겪기 전에 그냥 너를 놓아줄 것을
잡자마자 풀어줄 것을 차라리 너를 잡지 말 것을.

(아니리)

노인은 그 후로도 해가 질 때까지 삼날코 상어를 쫓다가 칼이 부러지고,
청상아리 세마리를 몽둥이 쳐서 쫓아 보내고 이제 몸통 절반만 남은 고기와
함께 바다 위를 가로지르고 있구나. 얼마쯤 지났을까. 마침내 저- 멀리 아바나의
불빛이 보이는 구나. 노인이 마지막 힘을 내어 불빛을 향해 열심히 노를 저어갈
적에,

18. 상어떼, 전부 먹는다

(자진모리)

빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤
차바차바차바차바차바차바 차바차바차바차바차바차바 상어 떼가 몰려왔다
사방에서 피냄새 맡은 하이에나 떼가 드디어 목적지에 도착 한다
차바차바차바차바차바차바 차바차바차바차바차바차바
바다가 비좁은지 서로서로 등으로 밀고 옆구리를 부딪혀가며
정신없는 아가리를 허공에서 펑펑 거린다
다 끝났다 이제 정말 끝이다
산티아고는 뉘나간 채 아무데나 몽둥이를 내리치고

이놈들은 아가리를 크게 벌려 남은 고기를 씹어댄다
 왁 칩 각 아각 아름다운 지느러미가 피를 뿌리며 찢어진다
 각각 퍽 퍽 콧 칩 퍽 퍽 콧 칩 탕탕하던 등살이 순식간에 가루가 된다
 짹 짹 아그작 찹찹찹 뭉개지는 은빛 뱃살
 짹 짹 아그작 찹찹 찹 사라지는 형제여
 한 놈이 드디어 고기의 머리에 아가리를
 짹 벌려 왁 칩 각 아그작 찹찹찹
 산티아고가 노 손잡이로 상어 대가리를 퍽 퍽 바싹,
 부러진 노의 손잡이 끝으로 상어 머리를
 퍽 퍽 퍽 퍽 퍽 퍽 퍽

(중모리)

마지막 놈이 떨어져 나간다
 쇠--- 쇠----- 쇠----- 쇠-----
 더 이상 뜯길 게 없는 청새치의 등뼈
 간신히 매달린 머리와 흔적만 남은 큰 꼬리 너털 너털 붙은 살점들이
 파도 따라 움직 움직
 흠뻑 젖은 늙은 몸이 아직 남은 가쁜 숨을 힘겹게 몰아 쐬다
 가만히 바다를 노려보는 얼굴에서는 아무것도 찾을 수 없다
 아무 생각도 아무 두려움도 기쁨도 슬픔도
 한참 숨을 골라낸 노인은 조용히 배 안을 정리한다
 빠른 손으로 몸의 기억대로 짐을 향해 향해 한다
 배는 가볍고 잘 나아간다.
 오로지 불빛만 보며 나아간다

19. 결말

(아니리)

항구로 돌아오니 새벽이다. 배를 붙들어 메고 땅에 밭을 대는 순간, 풀썩,
 하고 고꾸라진 산티아고 눈에 시커멓고 커다란 물고기 꼬리가 보인다. 눈알을

뜨르르 굴러 허연 뼈대와 시커먼 주둥이까지 한번 쓱 훑어보더니 다시 뿔대를 어깨에 걸치고 집으로 더듬 더듬 올라가는데, 올라가는 도중에 한 대여섯번은 그렇게 고꾸라졌을 모양이라. 꾸역 꾸역 집을 찾아 기어들어가 침대에 그대로 스러져 지구 저 마그마까지 당도할 만큼 깊숙-한 잠에 들었구나.

(엇모리)

아침 해가 떠오르자 마 자 니꼴이 벌떡
어제 그제 아침 처럼 항구로 달려간다 항구에 도착 하기도 전에
눈에 들어오는 커다란 청새치 뼈
고기 뼈 주변으로 삼삼오오 모여가지고 웅성대는 사람들
그 사람들 사이 사이로
뼈옆에 붙은 것이 노인의 뺨걸 확인을 하고
한달음에 달려와 오두막 문을 열어본다
죽은 듯 누운 노인 옆에 가만히 숨을 확인하니
살아 있긴 살아있다 휴- 안도하며
고개를 드는 순간 노인의 양손이 니꼴의 눈에 들어온다.
싸움의 흔적이 그대로 남은 양 손을
하늘로 향해 놓고 잠들어 버린 노인을 보며 눈물이 핑도는 니꼴
검붉은 손을 보니 가슴이 쿡쿡 쓰린 니꼴
꼭 참고 밖으로 나와 으앙 하고 터진다
영 영 영 영 영 영 영 영
영영 거리더니 길 따라 내려간다
어디론가 영영 울며 걸음을 재촉한다

(아니리)

노인이 자주 가는 식당으로 달려가 음식이며 커피며 땀나무들을 챙겨와 노인이 깰 때까지 그 옆에 앉아 음식과 커피를 데우고 또 데우며 기다리는구나.

(중중모리)

드르르르렁 드르르르렁 킁 킁
드르르르렁킁 음 남

어라 왔냐 냄새 좋구나 끄차 호로록
 호로록 호로록- 인식 왜 웃기만해
 내가 비밀 하나 말해줄까
 배에서 니가 좀 보고 싶더라
 저도 비밀 하나 말해줄까요
 맨날 맨날 항구에서 기다렸어요
 옴마야 깜짝아라 놀랐다 킬킬킬
 너가 날 기다리는건 이 동네 사람들이 다 알곶곶곶
 청새치 주둥이 누구 주실 거예요
 글썽 누굴 주나 누구를 줄까나
 아 그렇게 또롱또롱 쳐다보면 널 줄 줄알고
 곶곶곶 널 주고 말고 암은 곶곶곶
 배에 같이 타자 가지고 갈게 늘었다
 라임이나 레몬 소금이랑 작살
 칼가는 범도 배워 가자
 이 모로스이 크리스티아노스 참 맛있구나
 세상에서 젤로 맛있구나
 뽀뽀 뽀뽀 뽀뽀뽀뽀

(아니리)

저렇게 맛있게 밥을 먹는 걸 보니 혹 어디 청새치랑 싸우다가 다친 속이 있더라도
 금방 나을 것 같아 마음이 참 좋다. 이제 바다에 나갈땐 니꼴하고 둘이 나갈랑가
 모르겠지만, 니꼴을 보니 배울것이 많아 으르렁 으르렁 하는 얼굴이 아무리
 부모님이 못 가게 해도 이제는 막을 수가 없을 판이다.

(엇중모리)

아마도 노인은 손의 상처가 아물기도 전에
 새벽 두시면 짐을 챙겨 바다로 나아갈 것이고
 저 바다도 여느때처럼 노인에게 호락호락 하진 않을 테지만
 그들의 삶은 변함없이 계속 시간을 타고 나아간다
 삶이 갑자기 꽃가루를 뿌려주건

갑작스레 모든 것을 빼앗아 가건
매일 찾아오는 아침과 밤을 헤쳐나가는 우리들이 그렇듯이
어부는 바다로 소리꾼은 판으로
삶이 주는 일회 일비에 열심히 희 하고 열심히 비 하며
계속 해서 먹고 자자 끊임없이 먹고 싸자
다가올 생을 뉘 알리요
고수 팔도 아프실테요
여러분들 궁둥이도 아프실테요
소리꾼 이자람이도 내일을 준비해야 하니 이만 어질 더질

<악보 : '노인과 바다' 거제문화예술회관 공연실황(2021.9.28.)>

노인과 바다
도입단가

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 78 ~ 82 (중모리)

[1]
아 서 라 세 상 사 쓸 곳 없 다

[2]
군 불 견 - - 동 원 도 리 편 - 시 춘

[3]
창 가 소 - 부 야 웃 들 - 마 라

[4]
지 나 간 일 헤 아 - 학 아 리 - 니

[5]
내 가 한 - - 일 - - 무엇 - - - 인 고

[6]
다 지 나 - 와 돌 아 - 보 니

[7]
저 들 판 - - 에 풀 이 었 구 나

[8]
어 화 - - 세 - - - 상 - 벗 님 네 야

9

인 생 이 긴 - - - 듯 허 다 - 가 도

10

아 차 한 번 죽어 - - - 지 - 면 은

11

북 - - 망 - - 산 천 으 흠 이 - 로 구 나

12

노 세 - 놀 아 놀 수 있 을 때 열 심 히 놀 아

13

놀 아 도 너 무 허 망 - - 히 놀 면

14

통 장 잔 고 보 며 후 - 회 가 되 - - 나 - 니 - -

15

바 뵈 - 때 일 하고 한 가 할 - 때 틈 - 타 서 -

16

거 드 령 - - 거 리고 - - 오 - 놀 아 -

노인과 바다 어부 출항

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩. = 49~51 (중중모리)



베 고 자 던 바 - - - 지 - 를 툑 툑 퍼 서 울 - 려 입 고



오 두 막 을 나 와 밤 - 새 모 - 인 오 줌 을 쏘 아 - - 내 고



차 가 운 새 벽 공 - 기 를 맞 - 으 며 열 려 있 는 문 - 을 밀 - - 고



길 을 따 라 나 - 선 다 코 히 마 - 르 길 위 에 - 는



맨 발 의 어 부 들 이 각 각 어 깨 위 - 에 돛 대 를 메 - 고 - - 한 손 에 는



등 잔 불 - 을 밝 - 혀 들 - 고 말 없 - - 이 - 걸 - - 어 간 - 다



새 벽 어 둠 속 반 닷 불 이 때 - 가 모 - 여 바 - 다 - 로 - 날 아 가 듯



어 부 들 - 에 등 잔 불 - - 이 - 같 은 속 도 로 -

17



바 다를 - - 향 해 간 다 차 가 운 새 벽 공 기 가

19



등 을 타 - - 고 몸 을 떨 게 하지만 곧 노 를 젓 느 라

21



뜨 - - 거 워 - - 질 몸 들 이 다 각 자 배 - 앞 에 돛 대 와

23



등 잔 불 닦 시 줄 작 살 갈 고 리 를 내 려 - - 놓 고

25



항 구 앞 - 테 라 스 에 서 뜨 - - 끈 한 커 피 를 한 잔 하 고

27



하 나 둘 배 를 밀 - - - - 어 바 - 다 - - 로 - 나 아 간 다

29



빛 줄 을 노 겹 이 못 에 끼 우 고 노 로 물 을 - 힘 - 깃 밀 쳐 내 며

31



노 젓 는 소 리 와 두 려 닦 두 려 닦 소 리 가 여 기 저 - - 기 서 들 - - 리 - - 는

33



등 불 이 여 기 저 - - 기 떠 - 있 는 멕 시 코 만 바 다 로

35



나 - 아 - - 간 다

노인과 바다 노인 소개

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 86 ~ 90 (평균모리)

[1] 새 카 맏 던 머리 카 - 락 은

[2] 세 - 월 따 라 허 - 영 계 눈 - - 맞 았 고

[3] 곱 슬 - - 거 리 는 머리 카 - 락 엔

[4] 언 제 나 - 모 자 - 를 놀 - 러 쓴 - - 자 국

[5] 회 색 구 렛 나 뭇 따 - - - 라 턱 을 - 감 - 싨 수 엮 사 - 이

[6] 수 천 번 허 - - - 영 계 벗 겨 졌 - - - 을

[7] 검 - - 불 - - 은 - - - 입 - - - 술

[8] 열 대 바 다 - - - 뜨 거 - 운 - 직 사 광 - 선

9


그 읊 - - 리 - - 고 타 들 은 - - 피 부 엔

10

세 월 만 - 큼 의 갈 - 색 반 - 점 이 불 이 며 눈

11

두 텅 이 며 이 마 에 버섯 차 듯 을 라 있 고

12

고 목 나 - - 무 - - 껍 떼 기 - - 마 냥

13

두 께 운 피 부 에 - - - 두 께 운 손 -

14

수 십 년 - 간 의 외 줄 낚 시 - 로 -

15

화 - - - - - 려 한 두 손 에 - 상 처

16

민첩 한 움 - 직 입 은 손 구 석 구 석 에 - 배 어

17

자 면 - 서 도 낚 시 는 - - 거 뜬 할 - - 정 도 다

18

 외 줄 낚 시 - 를 버 터 온 양 - 어 깨 는

19

 기 이 - - - 하 게 잘 - 생 - - 겠 다

20

 어 깨 로 힘 - 겨 루 어 건 - 저 을 - 린 고 - 기 가

21

 몇 이 더 나 - - 이 어 깨 - 의 이 - 야 기 만

22

 두 시 간 - - - 짜 리 판 소 - - 리 다

23

 풍 화 된 암 석 들 마 냥 모 든 - 것 이

24

 낚 은 노 인 의 피 부 와 걸 - 친 옷 사이로

25

 속 - 모 를 사 자 의 눈 - 동 - 자 - 와 같 이

26

 검 - 게 빛 - 나 는 - 두 눈 이 "나,

27



어부 산티아고요"

허는 - - - 구 나

노인과 바다
역시 산티아고

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 100 ~ 102 (자진모리)



역 시 산 티 아 고 역 시 역 시 산 티 아 고



산 티 아 고 가 또 잡 아 왔 네 이 번 언 얼 마 나 크 나 아



자 기 배 보 다 훨 씩 크 지 아 지 난 번 에 도



그 랫 - 잡 나 그 큰 고 기 를 어 떻 게 그 렇 게 잘 - 잡 는 가



모 르 - - 겠 네 어 깨 힘 이 어 마



어 마 - 하 지 어 깨 힘 뿐 인 가 으 른 들 한 테 배 위



낚 서 아 주 전 통 적 으 로 멧 들 어 지 게 낚 지



역 시 산 티 아 고 역 시 역 시 산 티 아 고

9

내 려 놓 은 줄 에 걸 - - 리 는 고 기 를

10

기 분 - 좋 게 기 다 - - 린 다

11

만 - 새 기 때 가 지 날 - - 때 니 콜 님 시 줄 에

12

일 미 터 만 한 만 새 기 하 나

13

다 랑 어 때 지 날 때 노 인 님 시 줄 에

14

팔 십 센 터 - 다 랑 어 하 나

15

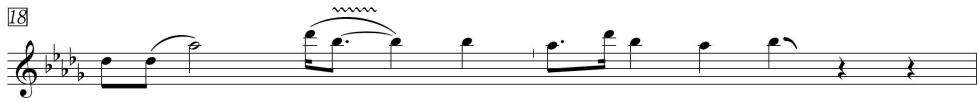
그 령 게 서 너 마 리 잡 아 올 린 첫 째 날 고 기 들 은 죄 다

16

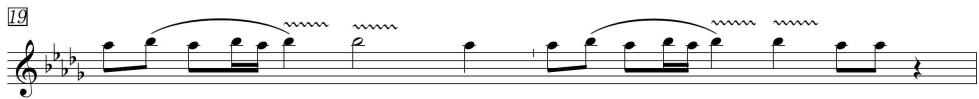
니 콜 에 게 선 물 하 - 고

17

둘 째 날 도 셋 째 - - - 날 도

18 

열흘 - - - - - 깨 - - - - - 도 스 무 일 깨 도

19 

서 니 - - - - - 마 리 너 댓 - - - - - 마 리 는

20 

그 저 니 콜 네 밥 상 으 로 -

21 

혹 은 다 시 바 닷 속 미 끼 로

22 

다 른 배 들 은 고 기 가 넘 처 건 들 건 들 돌아 오 는 데

23 

노 인 의 배 는 장 비 만 신 고

24 

터 벽 - - - - - 터 벽 - - - - - 돌 아 - - - - - 온 다

25 

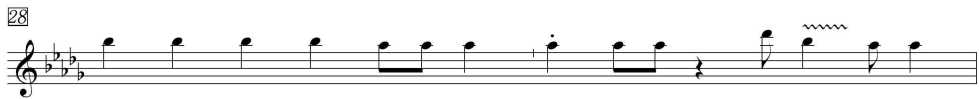
저 배 에 운 이 다 했 구 만 저 - 배 에 운 이 다 했 어 저 령

26 

계 돌 아 올 지 별 써 사 십 일 이 됐 다 는 구 먼



빈 배 - - 로 사 십 일 빈 배 - - 로 사 십 일



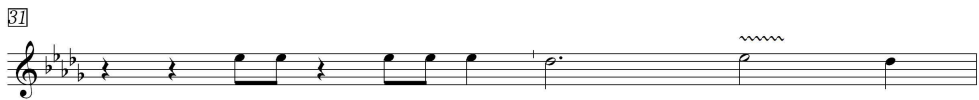
사 람 들 의 소 문 이 니 콜 을 데 려 가 고



잡 히 는 고 기 들 은 그 저 다 음 날 미 끼 로



다 음 날 또 다 음 날 바 다 로 던 진 미 끼 만



어 디 계 산 좀 해 보 면



한 번 출 항 에 미 끼 아 홉 마 리 니



팔 십 사 곱 하 기 구 사 구 [※][삼 십 육] 팔 구 [칠 십 이]



칠 백 오 십 육 마 리 가 넘 겠 구 나

※ 괄호[] 안의 가사는 관객에게 묻는 대목으로 창자가 부르지 않는다.

17



다 량 어 가 무 엇 이 나 별 명 은 바 닷 속 닭 고 - 기 요 종

19



- 류 많 - 고 분 - 포 넓 - 은 바 다 - - - - 고 기 라

21



흔 히 아 는 참 치 종 류 부 터 고 등 어 과 의 작 은 생 선 까 지

23



각 양 - - 각 색 다 량 어 가 바 다 에 사 는 디 지 금 튀 어 오 르 는 다 량 어 는

25



멕 시 코 만 - - 에 중 - 종 출 - 물 하는 내 팔 길 이 만 - 한 눈 다 량 어 떼 라

27



숫 구 쳐 오 르 고 꽃 혀 내 리 고 숫 구 쳐 오 르 고 꽃 힌 다

29



바 다 에 장 대 비 내 리 - 는 - 듯 후 라 이 팬 기 림 튀 듯

31



뽀 뽀 뽀 뽀 뽀 뽀 뽀 뽀 뽀 보 기 도 좋 고 들 기 도 좋 다 -

33



이 때 에 고 물 쪽 에 드 려 놓 았 던 낚 시 줄 이 팽 - -

35



노인과 바다
다람어

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 76 ~ 84 (자진모리)


1. 울 다 구 나 물 었 구 나 줄 을 손 에 돌 - 려 잡 고
 3. 몸 쪽 으 로 당 긴 다 손 바 닥 으 로 전 해 - 지 는
 5. 다 랑 어 의 떨 림 당 길 수 록 팽 팽 하 게
 7. 바 르 르 바 르 르 선 명 해 지 는 떨 림
 9. 어 느 때 와 도 바 꿀 수 없 는 머 리 끝 이 서 는 전 율 의 순 간
 11. 줄 을 타 고 전 해 - 지 는 저 아 래 생 물 의 생 명
 13. 그 생 명 의 모 든 것 이 쏠 아 부 어 지 는 떨 - - 림
 15. 자 힘 껏 당 거 울 러 뱃 전 으 로 타

17 

바 다 악 - - 에 탄 - 져 진 다 랑 - - 어 - - 는

19 

눈 을 뺨 - - - - 히 뜨 고 돌 - 리 며

21 

강 - 렬 한 햇 빛 아 래 은 빛 으 로 반 - 짝 -

23 

반 - 짝 - 단 - 단 한 몸 이 -

25 

관 자 위 에 서 철 썩 철 썩 퍼 덕 퍼 덕 퍼 덕 퍼 덕

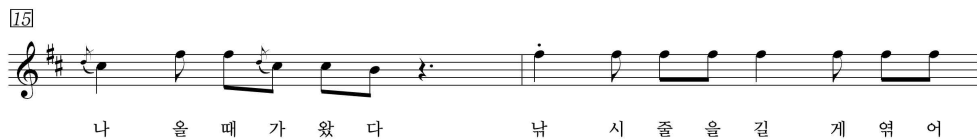
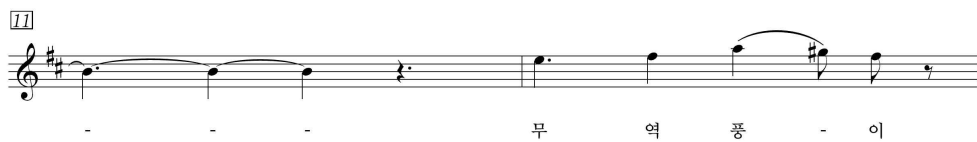
27 

자 아 프 지 않 게 단 번 에 머 리 를 짝

노인과 바다 바닷길

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 50 ~ 58 (엇모리)



17



방 비 를 해 야 지 여 분 - 의 낚 시 줄 을

19



서 로 서 로 묶 - 느 라 틈 틈 히 구 림 보 고

21



파 도 넘 세 말 느 라 새 들 이 나 는 방 향 - - 이 며

23



물 색 의 변 화 를 읽 느 라 오 늘 - 도 산 - 티 아 곤

25



말 없 이 분 주 하 다 - - -

노인과 바다 낮잠

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 64 ~ 70 (중모리)

1

소 로 로 - - - - 소 로 - - 로

2

정 오 가 지 이 나 고 오 후 헛 살 - 이 면

3

노 곤 노 곤 - 낮 잠 자 - 기 좋 은 시 간

4

소 로 로 - - - - 소 로 - - 로

5

갈 매 기 한 때 가 퍼 덕 - 퍼 덕 - 퍼 덕 - 퍼 덕 -

6

보 드 - 란 바 람 이 소 소 소 소 -

7

노 곤 - - - - 노 곤 - - - - 낮 잠 자 - 기 좋 - - 은

8

바 - - - - 다 - 한 가 운 데

노인과 바다
청새치 입질

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 192 ~ 216 (엇모리)



소 로 로 감 기 턴 - 노 인 의 눈 - 에



남 시 찌 획 물 속 으 로 꺼 지 는 것 이 들 어 온 다



잠 이 번 짝 갠 - 노 인 이 낚 시 줄 을 살 며 시 잡아



가 마 - - 아 - - (안) 이 잡 고 기 다 리 니



무 언 가 특 특 특 거 린 다



이 느 낄 이 무 엇 이 나 저 백 길 아 래 길



- 은 바 다 저 속 에 청 새 치 한 마 리 가



미 끼 를 찹 찹 거 리 며 막 물 려 고 허 는 것 이 다

17

- - - - 고 기 다 - -

19

- - - - 물 어 - - - - 라

21

고 기 - - - - - 야 정 어 리 더 미 - - - - 를

23

덱 썩 물 어 - - - - 라 한 번 두 번 세 - 번

25

입 질 을 거 듭 하 며 간 을 보 는 - 청 새 치

27

침 - - - - 착 하 게 온 - - - - 감 각 을

29

풀 가 동 하 는 산 티 아 고 조 심 스 린 두 생 명 이

31

서 로 - - - - - 눈 치 르 을 - 본 다

33

혹 감 자 기

35



수루루 술술 거 세계 줄이 풀려 내려 간다

37



손 위로 믿을 수 없이 빠르게 풀려 나가는

39




남 시 줄 - - - -

41



엄 청 난 무 게 로 구 나 어 마 어 마 - 하 게 큰 - 고

43



기 다 - - 이 늬 이 미 끼 를

45



확 실 하 게 물 었 구 나 짝 - 삼 켜 먹 고

47



등 - 실 떠 올 라 라 이 어 깨 - 힘 - 으 로

49



작 살 을 꽃 을 수 - 있 게 현 데 풀 려 나 가 는 줄 을

51



당 - 기 기 는 커 - - 녕 멈 - 출 수 도 없 다 -

53

예 사 록 지 았 은 놈 이 구 먼 - - -

55

이 런 놈 은 처 음 이 다 내 평 생 처 음 이 다

57

삼 시 간 에 노 인 의 배 는 낚 시 줄 에 매 달 린 처

59

고 기 에 게 끌 - - - - -

61

- - - - - 려 간 다

63

- - - - -

노인과 바다
밤

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 50 ~ 53 (세마치)

[1] 여 기 내 손 가 락 이 있 - - 구 나

[2] 여 기 바 다 - 가 있 구 나

[3] 잔 잔 - 한 - - -

[4] 파 도 - - - - - 가 있 구 나

[5] 저 기 달 이 있 구 나 저 기

[6] 별 도 있 구 나 저 기

[7] 구 르 - - - - - 음 - 이

[8] 있 구 나 여 기 바 람 - 이 있 구 나

9

팽 - 팽 - 한 낚 시 줄 이

10

있 구 나 등 이 있 구 나

11

내 몸 이 있 구 나

12

깜 깜 - 한 - 밤 이

13

있 - - - - - 구 나

14

춤 다 - - -

15

밤 이 되 니 춤 구 나

16

푸 대 자 루 로 어 깨 를 덮 으 면 등 도

17

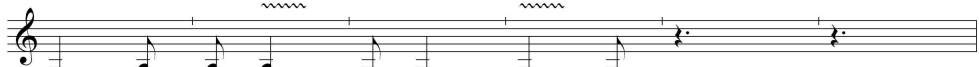
덜 아 프 고 따 뜻 하 겠 지

18



뱃 바 닥 은 딱 딱 하 다 침 대 는

19



딱 딱 해 도 평 화 롭 지

20



침 대 가 그 리 우 면 지 는 거 다

21




나 는 아 직 침 대 가 그 립 지 않 다

22



나 는 타 고 난 어 부 다 - - 나 는

23




지 금 바 다 위 에 - 있 다

24



나 는 타 고 난 어 부 다 - - 나 는

25



지 금 바 다 위 에 - 있 다 -

노인과 바다
다랑어 회뜨기

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 88 ~ 91 (자진모리)

오 - 래 된 갈 - 고 리 손 - 잡 이 집 - 아 -

3 고 물 - 밑 에 놓 아 둔 다 랑 어 머 리 를 콧 짝 이

5 끌 - 어 당 - 긴 다 아 가 미 에 서 꼬 리 까 지

7 검 - 붉 - 은 살 을 세 로 로 잘 라 - - - 내 고

9 등 - 뼈 - 부 터 배 - 까 - 지 - 주 - 육 갈 라

11 떼 어 놓 고 큼 - 직 한 덩 어 - 리 로

13 슣 슣 슣 스 스 슣 스 슣 스 스 스 슣 슣

15 여섯 조각으로 회를 뜬 살 점 들 을 판 - 자 위 에

17

주 루 루 르 루 르 르 르 르 르 르 르 르 바 지 에 칼 을 쓱 쓱 닦

19

고 기 한 점 을 집 어 - 입 에 넣 고 오 무 오 무 음 -

21

음 음 음 음 - - - -

23

라 임 이 라 거 나 레 몬 이 라 거 나

25

소 금 - 이 라 거 나 흑 은 간 장 에 와 사 비

27

이 양 반 은 옛 날 쿠 바 양 반 이 라 -

29

와 사 비 는 모 를 것 - 이 다 회 예 는 역 시 와 사 비 와

31

간 장 인 데 그 런 것 이 - 있 을 리 가

33

있 - 나 소 스 없 - 는 다 랑 어 회 를 오 무 음 - 음 -

35 음 음 음 음 - - - -

37 그 때 에 갑 자 기 원 - 손 에

39 세 상 에 서 가 장 쓸 데 없 는 근 육 경 련 이 온 - 다

41 낚 시 줄 을 잡 은 채 오 그 라 드 는 - 손 에 게

43 어 똥 게 된 놈 의 손 이 나 - -

45 하 필 지 금 이 게 웬 말 이 나 - -

47 오 나 너 를 위 해 한 점 더 먹 어 주 마

49 - 고 기 한 점 을 입 에 넣 고

51 오 무 오 무 음 음 음 음 - - - -

53




땡 땡 한 살 코 기 야 자 양 분 을 내 게 주 려 므 나

55




손 아 조 금 만 참 아 라 - - 너 를 위 해 먹 고 있 다

57



양 아 - 양 - 어 깨 야

59




흠 은 - - - - 몸 아

61



다 랑 어 를 열 심 히 먹 었 으 니

63



힘 을 내 라 왼 - 손 아 - -

65



그 때 에 갑 자 기 줄 이 움 찢 하 터 니

67



각 도 가 달 라 진 다 어어, 어!

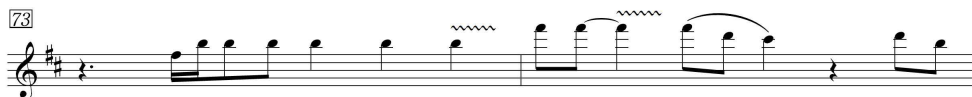
69



어! 왼 손 아 고 기 가 울 - 라 오 려 나 보 다

71 

어 서 정 신 차 려 라 고 기 가 울 - 라 온 다

73 

손 아 제 발 정 신 줌 차 리 - 란 - - 말 이

75 

다 - 노 인 이 바 뻐

77 

원 - 손 을 허 벽 지 에 두 드 - 리 는 그 때

노인과 바다
청새치 등장

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 35 (진양)

[1]

그 늑 - 이 울 라 온 - 다

[2]

늑 이 모습 을 드러 - - - 낸 - 다 -

[3]

배 저 앞 쪽 수 면 이 - 부

[4]

- - - - - 울 라 오 터 니

[5]

수 면을 찢 으 며 솟 아 - 오 - 른 다

[6]

뿔 쪽 허 - 고 두 께 운 - - 청 남 색 주 등 이 가

[7]

허 - - - 공 - 을 찌 르 으 - - - 는 듯

[8]

피 부 를 타 고 - - - 흐 르 는 - - 물 - - 은

9

햇 빛 을 받 - - 으며 차르르르르르 르르르르...

10

지 느 리 미 - 의 빛 살 - - 이 - - 자 주 - 색 을

11

뽀 내 머 - - 좌 우 로 펼 - 령 펼 - - 령 - -

12

퍼 어 흐 어 어 어 허 프 어 어 어 을 - 령

13

은 빛 도 돌 고 금 빛 도 도 는 뱃 살 이 탄 탄

14

매 끈 하 - 고 탕 - 탕 하 다

15

연 보 라 색 - 줄 - - 무 니 는

16

초 원 - 에 - 얼 - 룩 말 과 같 고

17

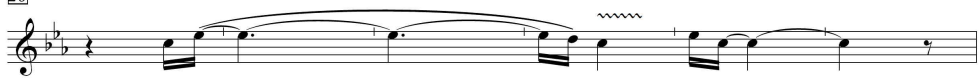
활 짝 - - 퍼 진 양 날 에 꼬 리 - - 는

18

독 수 리 - - - 에 날 - 개 같 다

19

나를 - 봐 이 아름 - 답 고 건 강 하 - 고

20

우 아 - - - 한 나 를 - -

21

높 게 뛰 어 - - 올 랐 다 가

22

수 면 으 을 되 쩌 이 잇 으 - - 며

23

우 아 - 하 게 사 - 라 - 진 다

노인과 바다
노인 각오

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 74 ~ 77 (자진모리)

3
4
5
7
9
11
13
15

내가 본 게 지금 고기가 맞지
청새치다 커 - - 다란 청새치
저렇게 큰 놈을 만나자는 건 아니었는데
갑자기 왜 뛰어 올랐을까
뭐 - - 에 놀랐나 날 보러 - 나왔나
저놈이 지금 날 - 더러 자길 좇보 - 라고
나온 - 게지 내기를 죽여서
빠져나갈 - 라고 허! 참!

17

기 품 - - 있 고 멋 진 놨 이 다

19

내 가 그 래 서 너 를 꼭 잡 고 싶 어 진 다

21

팔 십 오 일 기 다 름 보 람 이 바 로 - 너 였 구 나

23

내 지 금 괜 히 힘 이 빠 지 는 듯 하 지 만

25

말 하 지 않 으 면 아 - - 무 도 모 른 다

27

내 지 금 괜 히 어 깨 가 더 무 거 운 듯 하 지 만

29

내 벨 지 않 으 면 아 무 도 - - 볼 라

31

반 감 다 이 놨 아 - -

33

해 보 자 이 놨 아 - -

노인과 바다
엘 캄페온

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 112 ~ 116 (단중모리)

[1]

 엘 캄 페 온 - 챔 피 언 - 이 라

[2]

 불 - 리 - - 던 그 - 시절

[3]

 어 느 일 요 일 아 침 부 듯 가 에서 가 장 힘 이 셴

[4]

 찰 스 와 팔 씨 림 이 시 작 됐 다

[5]

 탁 자 위 에 환 - 분 - 필 로

[6]

 선 을 주 육 - - 육 그 어 놓 고

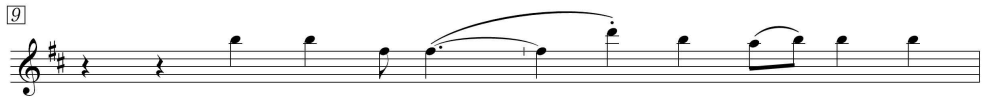
[7]

 팔 - 꿈 치 위 치 를 선 위 에 딱 고 정 시 키 고

[8]

 구 경 하 러 나 온 어 - 부 - 들 돈 을 걸 어 놓 은 사 - 람 - 들

9



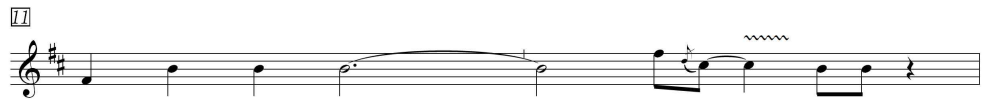
관 중 가 득 - - 한 속 - 에 서

10



팔 씨 림 이 벌 어 - 진 다

11



아 침 부 터 - 시 작 - 허 여

12



팽 - 팽 - 하 - 게 꿈 짝 도 없 이

13



오 후 가 지 - 나 고

14



사 람 들 은 밤 도 먹 고 맥 주 도 마 시 며 들 - 랑 - 날 - 랑

15



저 녀 으 어 어 으 어 어 으 억 이 지 나 고

16



사 람 들 은 찰 스 에 게 림 주 도 먹 이 고 담 배 도 불 여 - 준 다

17



밤 이 깊 어 - - 지 니

18
심 판 은 교 대 를 하 기 시 작 하 고

19
새 벽 이 다 지 - 나 월 요 일 아 침 이 다 가 오 니

20
사 - 람 들 은 이 제 그 만 - 줌

21
끝 을 - - - 내 - - 라 고 아 우 성 이 다

22
산 티 아 고 와 찰 - - 스 - 는

23
한 시 도 서 로 를 - 놓 지 않 고

24
꽉 눌 - 린 손 틈 밑 에 는 피 가 맺 혀 있 다

25
"아요, 그냥 무승부를 해." 심 판 의 말 이 떨 어 지 자 마 자

26
산 - 티 아 고 가 팔 을 혹 꺾 더 니

27

이 만 큼 이 만 - 큼 이 만

28

- - - - - 큼 기 울 여

29

찰 스 의 손 을 탁 자 바 닥 에 - 납 작 -

30

(박수)

31

꼬 박 하 루 를 보 낸 이 싸 움 이 후

32

사 랫 들 은 - - 엘 캄 페 온 -

33

엘 캄 페 온 - - -

34

챔 피 언 이 라 불 - - - 뒀 지

노인과 바다 노인 독백

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩. = 35 ~ 37(진양)

[1]



[2]



[3]



[4]



[5]



[6]



[7]



[8]



9

저런 - 놈 - 을 만 - - 난 것 도 참으로 - 놀 - 랍 다

10

평 생 을 이 렇 게 사 알 - 아 왔 는 데 어 쩌 서

11

놀 - - 새로 - - 을 까

12

놈 을 잡 으 면 몇 사 라 암 이 나 먹 - - 을 까

13

사 라 암 - 들 - - 은 놈 을 먹 을 자 격 이 있 - - 을 까

14

널 먹 을 - 자 격 - 이 있 - - 는 사 람 은

15

아 - - 마 도 없 으 - - - - 을 것 같 다

16

너 는 - 정 말 평 장 한 놈 이 - 다

17

하 지 만 나 는 너 를 죽 여 야 한 단 다

18

Musical staff 18: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with some slurs and a wavy line above the final note.

나 는 - 왜 너 를 죽 여 야 할 까

19

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, featuring slurs and wavy lines above the notes.

죽 이 지 았 고 오 이 길 - - 수 는 - 없 을 까

20

Musical staff 20: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and wavy lines.

나 는 - 왜 판 소 리 를 할 까

21

Musical staff 21: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, featuring slurs and wavy lines.

이 힘 든 걸 왜 계 속 - 할 까

22

Musical staff 22: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and wavy lines.

우 리 는 늘 무 엇 을 기 다 - - 리 는 - - 걸 까

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, featuring slurs and wavy lines.

기 다 리 는 것 들 은 결 - - - 국 - 은 나 타 - - - 날 까

24

Musical staff 24: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and wavy lines.

죽 여 야 하는 것 이 저 달 - 이 아 니 라

25

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, featuring slurs and wavy lines.

고 기 - - 라 서 다 행 - - 이 다

26

Musical staff 26: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and wavy lines.

사 방 을 돌 - - 러 보 니

27

참 흠 로 있 - - - 구 나

노인과 바다 청새치와 싸움

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 126 (자진모리)



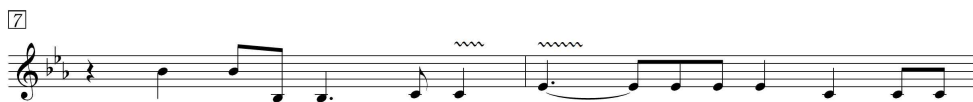
휙 퍽 타 르 르 르 르 르 르 르 르 르 르 르 르 르 르 르



노 인 의 손 바 닥 을 쓸 며 낚 시 줄 이 타 르 르 르 르 르



르 르 르 르 르 르 르 르 르 풀 려 나 간 다



없 어 진 노 인 은 풀 - 리 는 낚 시 줄 을



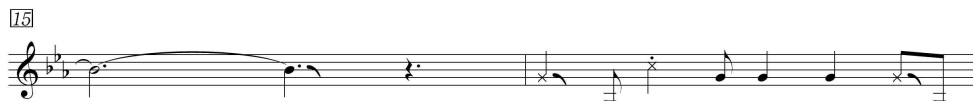
취 었 다 놓 았 다 잡 았 다 놓 았 다 타 르 르 르 르 르 르 르 르 르



쓰 라 - - 리 게 뜨 - - 겁 게



풀 리 는 낚 시 줄 을 멈 출 도 리 가 없 다



- - 바 로 그 때 물 고 기 가

17



우 르 르 람 방 우 르 르 람 방 주 아 첨 - 병 주 아 첨 - 병

19




몇 번 을 연 거 푸 뛰 어 - 오 르 고

21



내 리 꽃 히 고 주 아 첨 - 병 주 아 첨 - 병

23




엎 어 졌 던 노 인 이 두 다 리 로 딱 서 서

25



고 성 대 질 왈 아 -

27



오 나 기 다 렸 다 이 늬 아 - -

29



너 이 제 싸 울 준 비 가 되 었 느 나

31



- - 노 인 의 말 - - 이

33



끝 - - - 나 자 마 자 청 세 치 가 -

35 (도섭)
키 - - - -

37
- - - - 다 란 - 위 - - - - 언

39
- - - - 을 - - - - 그 린 다 -

41 (도섭 끝)
- - - - 노 인 이 어 - 깨 에

43 (도섭)
걸 - 처 진 줄 - 을 양 - - - -

45 (도섭 끝)
- - - - 손 으 로

47
감 아 - - 쥐 고 낚 시 줄 을

49
좌 - 우 로 혼 - 들 - - -

51
혼 - 들 - - - 장 단 을 만 들 며

71 (도섭 끝)
- 지 쳐 - - 으 - - - - - 놓 으 니

73
노 인 의 시 야 에 검 은 반 점 들 이 -

75
희 락 - - - - - 희 락 - - -

77
소 금 기 가 득 한 땀 이 흘 러 두 눈 이 따 끄 따 끄

79
목 - 마 르 다 쉬 고 싶 다

81
8va 지 쳐 - - - - - 간 다 - - -

83
(8va) 네 시 간 이 지 났 나

85 (도섭)
다 섯 시 간 이 지 났 나 드 디 어 -

87
고 기 예 - 시 커 - - - 면 -

89

그 리 임 - - - 자 가 - - -

91

물 결 사 이 로 비 친 다 -

93 (도섭 끝)

정 말 크 다 - - -

95

흠 뻑 젖 은 노 인 이 한 - 기 를 느 끼 며

97

작 살 을 흘 끓 거 리 며 발 꼬 락 끝 에 서 정 수 리 끝 까 지

99 (도섭)

남 아 있 는 모 든 자 존 심 과 긍 지 모 든 기 운 을

101

쏟 아 - - 부 어 뉘 시 줄 을 다 시 당 - 긴

103

다 물 고 - - 기 가 - -

105

끝 - 려 - - - 오 는 가 - -

107 (도섭 끝)




- 싶 더 니 다 시 멀 - 리 간 다

109 (도섭)



- 똥 꼬 - 끝 -

111



손 - - 가 라 악 - - - 끝 -

113



모 든 기 운 을 - 쏘 아 - - 부 어

115 (도섭 끝)



낚 시 줄 을 다 시 당 긴 다

117



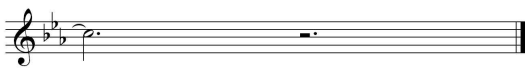
살 아 온 - 모 든 삶 을 뭉 땀 쏘 아 -

119



낚 시 - 줄 을 - - 당 긴 다 -

121



-

노인과 바다
멕시코만 한가운데

작사: 이자람
 작곡: 이자람

♩ = 100 (단중모리)

1 양 정 터 널 아 주 터 널 지 나

2 직 진 - 하 다 - 좌 회 전 하 면 -

3 노 인 과 바 다 를 공 연 하 - 는 문 화 예 술 회 관 이 - 있 다

4 거 제 문 화 예 술 회 관 옥 상 으 로

5 드 른 - - 하 나 날 려 보 면

6 복 잡 한 경 부 고 속 도 로 가 지 령 이 꿈 틀 거 리 듯

7 시 끄 럽 고 난 리 법 썩 인 대 한 민 국 이

8 손 바 닥 - - - - 만 해 지 고

9



울 - 름도 독도 지나 다보 니 동 해 바다 -

10




8^{va} 불 빛 번 짝 이 - 는 도 요 를 지 - 나

11



드 넓 - - - 은 태 평 양 위 를 가 로 질 - 러

12



홀 라 홀 하 하 와 이 - 를 지 나

13



바 다 위 로 뛰 어 다 니 는 날 - 치 때 - 를 벗 삼 아

14



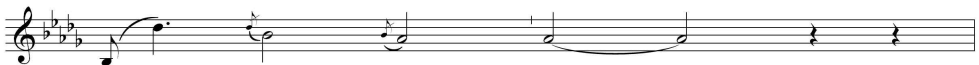
저 아 메 리 카 대 륙 - 으로 날 아 가 자

15



유 나 이 티 드 스 테 이 츠 읍 아 메 리 카 아 - 래

16



멕 - 시 코 만 -

17



멕 시 코 만 한 - 가 운 - 데 원 점 이하 나 있다 내 려 가

18



보 자 가 까 이 갈 - 수 - 록 선 명 해 지 는 붉 은 파 도

19



부 채 꿀 - 로 퍼 - - 저 나 가 는

20



선 흥 - - - - 색 파 도 -

21



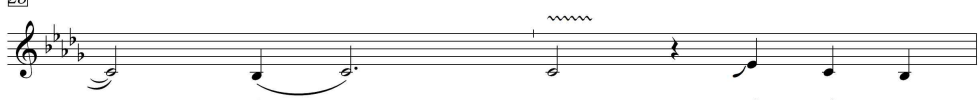
파 도 끝 에 는 시 커 먼 청 - 세 치 - 가

22




작 살 을 옆 구 리 에 꽃 은 채 배 를 드 러 내 고 등 -

23



- 등 - 그 옆 에 는

24



작 은 - - - 배 한 척 이 등 덩 - 등 덩

25




배 - 위 에 는 막 - 떠 - 오 를

26




태 양 빛 을 받 - 으 며 스 러 저 - 있 - 는

27




백 발 의 노 인 여 기 가 바 로 금 - 방 -

28



커 - 다 란 짜 - 움 이 지 나 - - 간

29



멕 시 코 만 - 한 가 운 데

노인과 바다
이리 오너라 물고기야

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩. = 52 (중중모리)

이 리 오 너 라 물 고 기 야 어 디 한 번 안 아 보 자

3 이 히 히 이 이 이 - 내 청 새 치 야 - 아 - - - 마 도 내 - 고 - 기 야

5 이 것이 꿈 이 나 - - 생 - 시 나 손 과 등 이 아 픈 곁 - - 보 니

7 분 명 꿈 - 은 아 니 로 다 좋 다 기 썩 다 벗 지 구 나 아 름 - -

9 답 다 정 말 아 름 답 다 - - 어 서 가 자 집 으 로 - - 가 자

11 우 리 집 으 - 로 어 서 가 자 돛 대 를 세 우 자 - -

13 돛 을 올 리 자 - - 이 뜨 끈 한 기 분 벗 삼 아

15 어 서 어 - 서 - - 돌 아 가 자 나 지 금 춤 - 춰 도 되 나

17

얼 씨구 절 씨구 해도 - 되 나 에 라모르 - 겠 다 얼 씨 구

19

얼 씨 - 구 좋 구 나 - 지 화 자 좋 - 네 얼 - 씨 - 구 나 좋 을 씨 고

21

정 오 에 햇 살 - 받 으 며 순 풍을 - - 타 고 나 아 간 다

노인과 바다
상어떼

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩. = 96 ~ 120 (자진모리)



빠 - 밤 빠 - 밤



빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤



빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤 빠 밤



차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바



상 어 떤 가 물 려 온 다 - -



사 방 - - 에서 피 념 새 말 은 하 이 에 나 떤 가 드 디 어



목 적 지 에 도 착 한 다 - -



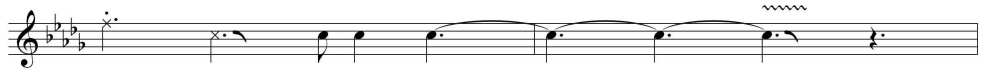
차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바 차 바



바 다 - - 가 비 좁 - 은 지 서 로 서 로 등 으 로 밀 - 고



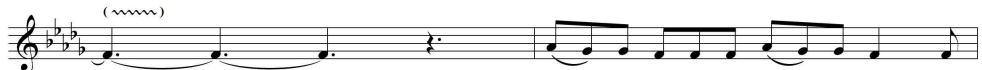
옆 구 리 를 부 딛 혀 가 며 정 신 잃 은 아 가 리 를 허 공 에 서



펼 썩 거 름 다 - - -



다 끝 났 다 이 제 정 말 - 끝 이 다



- - - 산 - 티 아 고 는 닛 - 나 간 채



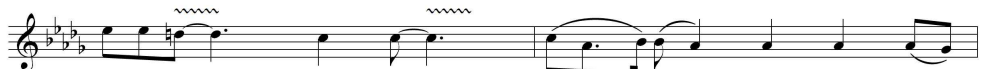
아 무 테 나 뭉 둥 이 를 내 려 치 고 이 늬 들 은 아 가 리 를 크 게 벌 러



남 은 고 기 를 씹 어 댄 다 - - -



와 첩 각 아 각 아 각 와 첩 각 아 각



아 름 - - 다 운 - 지 - 느 - 러 미 가 -

피를 - - 뿌 리 며 찢 어 - - 진 다

카 카 퍽 퍽 카 첩 퍽 퍽 카 첩

탕 탕 하 던 등 - 살 이 순 식 간 에 가 루 가 된 다

짹 짹 아 그 작 찹 찹 찹 뭉 - 개 지 는 은 - 빛 뱃 살

짹 짹 아 그 작 찹 찹 찹 사 라 - - 지 는 - -

형 - - 제 여 - - -

한 놈 이 드 디 - 어 고 기 머 리 에 아 가 리 를

짹 별 러 왁 첩 카 아 그 작 찹 찹 찹 찹

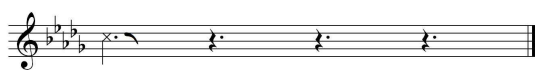
산 티 아 고 가 노 손 잡 이 로 상 어 대 가 리 를 퍽 퍽 바 삭



부 러 진 노 의 손 잡 이 끝 으 로 상 어 머 리 를 꺾 꺾



(점점 느려지며)



노인과 바다
뒷풀이

작사: 이자람
작곡: 이자람

♩ = 74 ~ 78

아 마 도 노 인 은 손 에 상 처 - 가 아 물 - 기 도 전 에

3 새 벽 두 시 면 짐 을 쟁 겨 바 다 로 나 아 갈 것 이 고

5 저 바 다 도 여 느 때 처 럼 호 락 호 락 하 진 았 을 테 지 만

7 그 들 - 의 삶 은 변 함 없 - - 이 계 속 시 간 을 타 고 오 나 아 간 다

9 삶 이 갑 자 기 "꽃 가 루" 를 뿌 려 주 건

11 갑 작 스 레 모 든 - - 것 을 빼 앗 아 가 건

13 매 일 - 매 일 찾 아 - - 오 는 아 침 과 저 녁 을 헤 쳐 나 가 는

15 우 리 들 이 그 령 듯 이 어 부 는 바 다 로 - -

17

소 리 곧 은 - - 관 으 로 삶 이 주 는 일 희 일 비 에

19

열 심 히 희 하고 열 심 히 비 - - 하 며 계 속 해서 먹 고 자 자

21

끊 임 없 이 먹 고 싸 자 다 가 올 생 을 누 알 리 요

23

여 - 러 - 분 들 궁 둥 이 도 아 프 실 테 요 고 수 님 허 리 - 도 걱 정 이 오

25

이 - 자 - 람 이 몸 도 부 서 질 - 지 경 이 니 이 만 어 질 더 질

Abstract

A study of Newly created pansori <The Old Man and The Sea>

Lee, Jaram
Major in Korean Vocal Music
Department of Music
The Graduate School
Seoul National University

The purpose of this study is to analyze the creative process of <The Old Man and the Sea> to examine the creative method of creative pansori and to present the creative technique of creative pansori.

As a basis for the study, elements that make up Pansori were examined through the creation of Traditional pansori and the creation aspects in the transmission process.

Pansori is composed of editorial, music, performance, and transmission, and the other side of the editorial is realized when it is created from editorial to music and from music to performance. Elements to compose editorials are song, aniri. It use of layers of storytelling expression, expansion/contraction and insertion/deletion of narrative. Elements to compose music are beats, musical tones, vocal sounds, sigimsae. And it has utilization of existing pansoripiece, folk songs, and songs. The elements of performance are Sorikkun, Gosu, Audiences. Sorikkun perform with

editorials, music, ballim, neoreumsae, layers of improvised storytelling expression and Gosu perform with beats play, chuimsae and audiences perform with chuimsae. Pansori made in this way is recreated in the process of transmission, and deonum is created in editorials, music, and performance items.

Based on this analysis, the results of examining the aspects of elements of <The Old Man and the Sea>, the creative techniques for each element, and their effectiveness are as follows.

In the process of creating saseol, while having the elements of a pansori saseol, the active use of layers of expression and the consequent maximization of the presence of singers and audiences in the performance of pansori stand out. In addition, the structure of Danga-headquarters-after party is stylized to claim tradition.

The music of <The Old Man and the Sea> follows the musical foundation of traditional pansori. The selection of beats and tones according to the dramatic situations of private dramas are mostly consistent with traditional pansori. However, the dramatic situations of Jajinmori and Gyemyeonjo, Jajinmori and Eotmori, and Gyeongdeureum show a different aspect from traditional Pansori. This is because of the new aspect of the expression of private dramatic situation due to the characteristic composition technique of <The Old Man and the Sea>.

The compositional techniques that appear in <The Old Man and the Sea> are the transformation of musical tones, melodic composition techniques, semitone techniques, and utilization of rhythm composition. As for the variation of musical tone, there are transformation of Gyemyeonjo, variation of Gyeongdeuleum melody, and variation of Kwonmaseong melody. Such transformation of existing musical tones can lead to the creation of new deonum, and has the advantage that it can be used for the realization of the imyeon of dramatic situations that are more diverse than the number

of cases of private dramatic situations expressed by existing musical tones. The semitone technique appears in three forms in <The Old Man and the Sea>. First, the form of using each melody type when using the transformed melody of Kwonmaseong Melody. Second, the form of using the melody of the movie inserted theme song familiar to the audience in an editorial situation. It is a form of expressing movement in the arrangement of notes in semitone progression. Through this, playfulness and contemporaneity were acquired along with the realization of the imyeon of the editorial, and Deonum was created by creating a sigimsae.

In the utilization of rhythm composition, the selection of rhythm according to the dramatic situation of private drama, the transformation of the old method, the creation of tension and relaxation through maximization of alternating rhythms, and the creation of playfulness through maximization of alternating rhythms are shown. The creation of tension, relaxation, and playfulness using the selection of beats and maximization of interlacing is the expansion aspect of the pansori creation order, and the transformation of the old law is the deonum in the old law created by trying to realize the back side of the editorial.

The performance was divided into the staged process and the stage performance process. In these two processes, the performance characteristics of traditional pansori are actively utilized, expressed, and expanded to appear as Deonum.

Through the above analysis, it was confirmed that the creation process of creative pansori and the elements of each process are continue vitality when the elements are met according to the characteristics of each item of pansori. Also, in the characteristic elements, it was confirmed that the creation of deoneum through the realization of the contemporaneous side creates the unique characteristics of the original pansori work. The method of creating lyrics, the techniques of composing music, and the training

and creation methods of performance presented in this paper can be a way to inherit traditional creative techniques and create contemporary deoneum when creating creative pansori.

Key words: creative pansori, the old man and the sea, deonum, realization of the other side, contemporaneity, compositional technique
Student number: 2011-30524