

조선후기 중인층의 판소리 문학

李 相 澤

1. 서 론
2. 중개자로서의 중인
3. 향유층으로서의 중인
4. 申在孝의 경우
5. 결 론

1. 서 론

판소리는 조선후기 문학예술의 흐름에서 가장 뚜렷한 궤적을 보여준 예술이다. 판소리는 대체로 17세기에 발생하여 18세기에는 그 저변을 확대했고 19세기에 이르러서는 전성기를 구가했다. 처음에는 주로 농민층을 기반으로 발생한 이 판소리는 점차 그 향유층을 상층으로 확대해 갔으며, 나아가 판소리 창자나 후원자 등이 상층에서 나오기도 했다. 판소리의 이러한 역사적 전개 과정은 조선후기 문학예술사의 주요 흐름인 민중예술의 발전의 대표적 사례라고 할 수 있다. 그리고 판소리는 특정한 계층만이 향유한 예술이 아니라 거의 모든 계층이 즐긴 것이어서 조선후기 문학 예술사에서 그 역사적 위상은 대단히 중요하다고 할 수 있다. 한편, 조선 후기 사회사의 전개에서 중인이 차지했던 위상 또한 매우 주목해야 할 사항이다. 조선조에 하급관료로서 주로 실무 지식인층을 형성했던 중인층은 그들의 신분적 위상에서 오는 문체 등을 극복하기 위해 다양한 사회적 활동을 전개한 바 있다. 그 활동은 조선 후기에 와서 강화되었을 뿐만 아니라 그 역사적 의미도 확대되었는데, 신분상승을 위해 中人通淸運動을 벌이는가 하면, 위항문학 등 문학, 예술 분야에서 새로운 세계를 개척하기도 했다. 중인층이 문학예술의 새로운 담당층으로서 등장하게 된 것은 조선 후기 문학예술사의 새로운 양상이다.

이 글은 이러한 중인층과 판소리의 상관관계를 전반적으로 검토하는 것을 목적으로 한다. 그것은 판소리가 그 향유층을 확대해 가는 과정에서 중인층도 포함되었다는 사실만을 염두에 둔 것은 아니다. 이러한 사실 자체도 객

관적으로 점검되어야 할 사항이지만, 무엇보다 주목해야 할 것은 판소리와 증인층이 모두 조선후기 문학예술운동의 중요한 두 주체였다는 점이다. 즉 운동하는 두 주체의 만남이라는 시각에서의 증인과 판소리의 상관관계가 검토되어야 한다는 것이다.

2. 증개자로서의 증인

증인과 판소리의 관계는 판소리의 하나인 춘향가의 발생에 관한 전설에서부터 시작된다. 춘향가의 발생에 대해서는 여러 가지 설이 있는데, 그 중의 하나가 살풀이굿 기원설이다. 鄭魯滉이 소개한 이 살풀이굿 기원설의 내용은 대략 이렇다.

남원의 기생 딸인 춘향은 박색이었는데, 부사의 아들과 애정관계를 맺었다. 부사가 상경한 후 연인을 기다리던 춘향은 결국 돌아오지 않는 몽룡에 대한 원한을 품고 죽고 말았다. 그 후 남원 일원에는 3년 동안 계속 凶災가 들어 백성들이 살 수가 없었다. 백성들은 그 까닭이 춘향의 원혼에 있다고 믿었다. 이 때 跨任 吏房이 춘향전을 지어 巫女의 살풀이굿에 올려서 그 원혼을 달랬더니 풍년이 들고 민심이 안정되었다. 그 후에 춘향전은 여러 문호의 붓을 거쳐 소설이 되고, 남원 인근에는 무당의 춘향전 살풀이 굿이 성행했다. 이에 광대들이 이것을 唱劇調로 불렀다. (1)

전설이기 때문에 실증하기가 어려운 내용이지만 그 일부분은 우리가 주목하고자 하는 판소리와 증인의 관계를 말해주는 가장 오래된 자료라고 할 수 있다. 이 내용이 사실이든, 아니면 後代의 판소리와 아전들의 관계가 역으로 투사되어 재구성된 이야기든 상관 없이 판소리의 발생, 발전 과정에는 아전층의 개입이 있었을 것이라는 암묵적인 동의가 있었음을 위의 설화는 말해주고 있다. 그리고 이 암묵적인 동의가 가능하게끔 후대의 판소리와 증인의 관계는 대단히 밀접했던 것이다.

증인과 판소리의 관계에서 우선 검토할 수 있는 것은 증개자⁽²⁾로서의 증인의 역할이다. 판소리가 점차 양반층에까지 그 향유층을 확대해 가면서 이

(1) 鄭魯滉, 朝鮮唱劇史(朝鮮日報社, 1940), pp. 15~16.

(2) 金興圭, “19세기 前期 판소리의 演行環境과 사회적 기반,” 語文論集(30집, 고려대 국어국문학회연구회), 1991. 12. 에서 이 용어를 사용한 바 있다.

민중예술과 상층양반층과의 결합에 중인이 그 매개적 역할을 담당한 것이다. 그 구체적 모습은 주로 호남 지방의 아전들에게서 찾을 수 있다. 이들은 지방수령의 판소리 향유를 위해 명창을 선발하거나 초청해 오는 역할을 담당했다. 다음의 傳聞은 그러한 사례에 해당된다.

훗날의 국창 김창환(金昌煥 1854~1927)의 문도였던 백성환(白星煥 1893~1970)은 한량 명창으로 전주아전(全州衙前)의 후예인데 그의 전하는 바에 의하면, 백성환명창의 고조(高祖)는 전주감영의 이방(吏房)이었을 때, 전북 김제군 백산면 야산에 대를 마련하여 차일을 치고 권삼득이 소리를 하는데 날마다 모여드는 사람이 인산인해를 이루고 있다는 소문을 듣고 백이방은 동료와 사령 몇 사람을 데리고 가본즉, 과연 수천 군중이 모여 있으며 권삼득이 소리를 하는데 과연 회대의 명창이었다.

백이방은 전라감사의 분부라 하고 권삼득을 가마에 태워 감영으로 돌아왔다. 감사는 크게 기뻐하여 권삼득을 맞아 들였고, 권삼득은 선화당(宣化堂)에서 춘향가를 불렀는데 첫소리 한마당에 청중을 감동시켜 명창으로서의 그 이름을 떨쳤다. 그 후 권삼득은 전주에 근거하고 전라감사의 비호를 받았고, 가끔 전라도 각 고을 수령의 부름을 받아 동헌(東軒)에서 소리를 하였으며⁽³⁾,

권삼득은 초기 8명창의 한 사람이다. 그러니까 위의 傳聞은 19세기 초기의 정황을 말해 주는 것이다. 백성환의 高祖인 백吏房이 권삼득을 전라감사에게 추천하고 이로써 권삼득이 명창으로서의 성가를 확고히 하게 되는 과정이 그려져 있다. 이 傳聞에서 우리가 읽을 수 있는 것은 일반대중을 상대로 명창으로서의 평가를 받은 판소리 창자로 아전이 지방수령에게 추천한다는 것이다. 그러니까 이 경우 중인(外衙前)은 판소리 창자(예능인)와 지방수령(향유자)을 매개하는 존재인 것이다. 위의 인용에서 권삼득이 각고을 수령의 부름을 받아 소리를 했을 때도 그 중간에 아전들이 개재했을 것임을 충분히 알 수 있다.

위의 경우는 개별적이고 일회적인 매개라고 할 수 있는데, 판소리가 더욱 대중적 인기를 얻어가자 판소리 명창의 선발, 말하자면 일종의 競昌大會를 정기적으로 열게 되었고, 여기에 아전들이 직접 개입하게 된다.

통인청 대사습. 바꾸어 말하면 출중한 명창을 선출하는 전국 판소리 경창대회대가 되면, 각고을에서 이름난 창악인이 몰려들었고 관아에서는 이들을 통인청에

(3) 朴晁, 판소리 二百年史, 思社研, 1987, pp. 54~55.

기속시켜 며칠 전부터 보신보양 시킨 다음 대사습에 임하게 하였다.

이방은 전라도 각지방 수령에게 초청공문을 보내고, 전주성 내의 소위 돈냥이나 가진 유지와 양민에게 통문을 돌리며, 대방을 불러서 놀이터에 가설무대를 설치케하는 등 대사습 장소의 만반준비를 당부한다. 그날 참석하는 각고을 수령은 물론이고 성내 유지와 양민도 몇 백냥 또는 몇 십냥의 헌납금을 내놓게 되므로 이돈으로 대사습의 일체 비용에 충당하였다.⁽⁴⁾

전주 통인청대사습의 진행과정을 설명한 것이다. 위의 조사에 따르면 이 통인청대사습의 초기 형태는 단오일의 여러 가지 민속예술의 경연에 판소리가 참여하게 되는 형태였다고 한다. 그러던 중 대원군이 낙척불우하게 지내던 시절, 전주에서 송홍록과 백성환의 증조부로서 역시 이방이었던 인물과 만나 그들을 알게 되었는데, 대원군이 집정하자 전라감사에게 단오절 행사를 감영에서 관장케 해서 생긴 것이 통인청대사습이라는 것이다.⁽⁵⁾ 이 통인청 대사습을 통해 등장한 명창들이 많았을 것으로 보이나, 조선창극사에는 劉公烈이 here를 통해 데뷔했다고 했고, 丁昌業이 여기에 참여했다가 실패한 일화를 소개하고 있을 뿐이다. 한편 이 전주대사습은 전라감영 통인청과 전주부 통인청 사이의 경쟁이기도 했다고 한다.

대사습을 위해 통인들은 한달전부터 전국의 광대들을 수소문해서 청해다가 산해진마로 대접하는 한편, 성악의 요주의 사항인 갑기를 조심하느라고 광대가 자는 방문의 문구멍을 지켜앉아 일일이 막았다고 한다. 원래는 영문광대와 본부광대가 따로 대사습을 개최해서 햇불을 잡고 밤새워 판소리를 들었는데 그때 사람이 많이 모이는 쪽이 이기고, 가장 인기가 있는 명창이 새롭게 생겨 나기도 해서, 대사습은 자연발생적인 경연장이 된 것 같다. 그러다보니 본부측과 영문측이 광대를 스카웃하는 과정에서 싸움이 벌어지고 투석전까지 생기는 병폐가 심해, 전주 토박이 이숙이 많아 역센 본부측 개최로 일원화되기도 했다.⁽⁶⁾

그리고 純祖代에는 대사습놀이에 장원한 우승 광대에게 加資와 名唱의 칭호를 하사하였다고 한다.⁽⁷⁾ 이러한 자료를 바탕으로 판단해 보면 판소리는 단순한 민속예술로 머물렀던 것이 아니고 대중적 인기를 바탕으로 한 대중예술로 성장했으며, 이를 바탕으로 한 競唱制度가 자리잡았음을 알 수 있다.

(4) 같은 책, pp. 113~114.

(5) 같은 책, p. 112 참조.

(6) 이국자, 판소리예술미학(나남, 1989), p. 276.

(7) 민속예술사전(한국문화예술진흥원, 1979), 「전주대사습놀이」.

이 과정에 주도적 역할을 한 것은 吏屬들로서 이들은 전국의 광대들을 수소문해서 초청하고 또 관리까지 했음을 알 수 있다. 한 연구자는 이 아전들의 역할이 광대의 수소문, 초청, 관리에 그치지 않고 광대들의 예능에 대한 조언, 선별, 권고에까지 이르렀을 것이라고 보기도 한다.⁽⁸⁾ 어쨌든 판소리가 제도화된 경창대회를 갖게 되고 이 대회가 아전들의 주도로 운영되었다는 점에서 판소리가 대중 예술로 발전하는 데는 지방의 아전층의 역할이 일정하게 개입되었다고 볼 수 있다.

3. 향유층으로서의 중인

중인(外衙前)이 판소리의 중개자적 역할을 했다는 것은 동시에 판소리의 향유층이기도 했음을 말한다. 앞에서 든 사례에서 권삼득의 명성을 백이방이 직접 창을 듣고서 확인하고 있으므로 중개와 향유가 동시에 이루어졌다고 할 수 있다. 물론 호남지방의 아전들은 이런 직접적 중개 관계 외에도 일반적으로 판소리의 향유층이었다고 능히 추정할 수 있다. 일반 민중과 양반들 모두가 판소리 청중이었기에 중인층이라 해서 예외일 수는 없었겠기 때문이다.

중인층이 판소리 향유층이었음을 뚜렷이 드러내는 자료들은 주로 서울의 중인층과 관련이 있다. 서울의 중인층이란 주로 醫譯 등 기술적 중인과 胥吏 즉 京衙前이 중심이었는데, 이들은 자신들이 축적한 富를 바탕으로 예술을 향유했던 것이다. 그리고 당시 이들의 예술 향유는 일종의 서울의 한 풍속으로 자리잡았던 것으로 보인다.

雲從街北廣通西	운중가 북쪽 광통교 서편
富屋宵遊秉燭齊	부자집 밤놀이는 촛불놀이.
細細三絃歌曲譜	가곡에다 세악(細樂)을 잡히고
房中之樂月中携 ⁽⁹⁾	방중의 음악을 달빛 아래 펼치네.

이 시의 ‘운중가 북쪽 광통교 서편’은 이른바 中村으로 중인 부호들이 살던 곳이다. 이 지역의 부호들이 벌이는 밤놀이를 촛불놀이라 했던 것 같다.

(8) 金興圭, 앞의 글, p. 23 참조.

(9) 柳晚恭, 歲時風謠.

柳晩恭은 이 시의 原註에서 “중촌 야회를 축유라 한다. (中村夜會曰燭遊)”고 했다. 그들은 이 밤놀이에서 細樂과 歌曲을 동반했다. 이 놀이에 판소리가 등장했을 가능성도 크다. 다음의 기록도 이 점에서 주목된다.

판소리는 「대사습」 「촛불노리」等 上部層의 享樂에 提供되지 않은것도 아니나, 그것은 庶民文學을 上部層이 外道로서 借用한 것에 不過하며, (10)

‘촛불노리’는 위의 ‘燭遊’를 말한다고 보아 잘못이 없을 것이다. 중인 역시 기본적으로는 지배층의 일원이었으니, 上部層으로 볼 것이다. 그렇다면 이 기록은 서울의 중인층이 판소리를 즐긴 것을 말해주는 자료라 할 수 있다. 이런 맥락에서 다음의 자료는 중인층의 판소리 향유를 명백히 보여주는 자료이다.

좌반의 안진 왈조 승좌上座의 당하堂下 천총千總 너금위중內禁衛將 소년출신少年出身 선전관宣傳官 비별낭備邊郎의 도총都摠 경역經歷 안조 익고, 그 지조其次 바라본니 각영문各營門 교전관의 세도勢道호는 중방中房니며 각스 서리各司胥吏 북경 역관北京譯官 좌우포청左右捕廳 니힉군관 더전별감大殿別監 불긋々당々홍의 식々니라. 또 혼편 바라본니 능장羅將니 증원스령政院使令 무너별감武藝別監 셔겨 익고, 각전 시정各廳市井 남촌 활양南村閑良 노리 명총 황스진니 가스 명총 빅운학니 니야기 일슈 외무릅吳物音니 거진말 일슈 허지순니 거문고의 어진총니 일금 일슈 증개랑니 통쇼 일슈 셔계슈며 장고 일슈 김충옥니 젓더 일슈 박보안니 피레 일...오랑니 히금 일슈 흥일똥니 선소리의 송흥녹宋興祿니 모흥갑牟興甲 니가 다 가 익고노. (11)

이 자료는 「무숙이타령」의 사설 정찰본으로 밝혀진 「게우사」의 한 부분인데, (12) 서울의 왈자들이 靑樓에서 벌이는 연회에 참석한 왈자들과 연예인들의 면면들이다. 서울의 왈자들은 위 자료에 따르면 주로 역관, 서리, 군관 등 중서층을 중심으로 이루어졌고, 그 우두머리 격인 「무숙이타령」의 주인공 무숙이는 中村 갑부의 아들이다. 그러니까 중서층과 평민 부호층이 함께 모여 유흥을 벌인 것이다. 이 자리에는 다양한 연예인들이 등장하는데, 우리의 관심인 판소리 역시 한 자리를 차지하고 있다. 당시 판소리는 ‘선소리’로도

(10) 金三不, 序, 「배비장전」(웅고집전國際文化館, 1950), p. 1.

(11) 金鍾澈 註釋, 「게우사」, 『韓國學報』(65집), 1991, 겨울. pp. 214~215.

(12) 金鍾澈, 「‘무숙이타령’(왈자타령)의 사설 정찰본 검토」, 韓國古典文學研究會 1991년 하계 연구발표회 발표요지 및, 金鍾澈, 앞의 주석본 하계 참조.

블리었던 모양으로 전소리에 송흥록과 모흥갑이 당시 일급 명창으로서 참여하고 있다. 이 기록은 판소리가 지방예술이 아니라 이제는 중앙의 예술무대에 당당히 참여하게 된 정황을 말해주며, 양반층⁽¹³⁾만이 아니라 중인층도 각별한 관심을 가졌음을 알 수 있다. 이러한 사정은 왈자의 우두머리격인 무속이 한강에서 선유놀음을 할 때 벌인 대규모의 판소리 공연에서도 짐작할 수 있다. 漢陽歌에 따르면 船遊놀음은 貢物房의 대표적 놀이였다.

명창 광덕 자기 소중所長 노는 북 드려 노코 일등 고슈 솜스인을 팔 가라 쳐
 노갈 계, 우춘대虞春大 화초트령, 서덕엽의 풍월성과 최석황의 너포세, 권오성의
 원담소리, 하언담河殷潭의 옥당소리, 손등명니 짓거리며 방덕희 우레목통, 김훈
 득의 너울가지, 김성옥金成玉의 진양조며 고슈관高秀寬의 안일니며 조관국의
 흥거성과 도포옥의 고등세목, 권삼득權三得의 중모리며 황희청黃海天의 조웅성雌雄
 聲과 남만엽의 시소리며 모흥갑牟興甲의 아귀성, 김계철金齊哲니 귀화요초, 신만
 엽申萬葉의 목지조며 주덕기朱德基 가진 소리, 송흥록 중합성과 송계학宋啓學니
 옥규성을 차례로 시연할 계, 송흥록宋興祿의 그동 보소. 쇼연 힝낙 몹쓸 고성 빅
 슈은 난발하고 히소는 극성호티, 기질은 춤 약하냐 기운은 읊실 망경 노중 곡귀
 성哭鬼聲의다 단중성斷腸聲 노픈 소리 청천빅일니 진동홀다. 명창소리 모도 듯
 고, 심여일 강손의서 슬미중니 노게 놀고 자기 쳐호호을 격의 좌우편 도감포슈
 각 천양식 쳐호호고, 스당그스 모도 불너 티일명 각 빅양식 치힝 초려 다 보너고
 명창 광덕 모도 불너 육본 말 쳐호호고 티일명 칠빅양식 시힝초려 두 보너고⁽¹⁴⁾

판소리 명창으로서의 가장 앞선 세대인 하은담이나 우춘대부터 신만엽, 송계학에 이르기까지 역대 명창들을 망라한 것은 판소리 특유의 나열식 과장법에 의한 것이지만 판소리 자체가 이 시기 가장 각광 받은 예술이었음을 분명히 보여주고 있다. 특히 위의 자료는 만년의 송흥록의 판소리 연창 장면을 실감 있게 묘사하고 있기도 한데, 대원군 집정기의 판소리의 예술적 위상을 한 눈에 짐작케 해준다. 요컨대 판소리는 서울 부호층의 인기를 대단히 많이 얻고 있었음을 말해준다. 중인층이 판소리를 즐긴 또 다른 사례로 安玟英(1800~?)의 경우를 들 수 있다.

八十一歲 雲崖先生 耄라 늑다 일엇던고 童顏이 未改호고 白髮이 還黑이라 斗酒

(13) 양반층의 판소리 향유는 과거 합격자가 판소리 명창을 선발하여 소리를 듣는 풍속에서도 단적으로 드러난다. 유만공의 『세시풍요』나 송만재의 『관우회』에 이에 대한 자료가 나와 있다. 즉 개별적 향유에 머문 것이 아니라 하나의 풍속으로 정착되었던 것이다. 자세한 것은 김홍규, 앞의 글, 참조.

(14) 「계우사」, pp. 230~232.

를 能飲하고 長歌을 雄唱하니 神仙의 鬢堂이요 豪傑의 氣像이라 丹崖의 硯인 님
 흘 히마당 사랑하야 長安名琴 名歌들과 名姬賢伶이며 遺逸風騷人을 다 모아 거나
 리고 羽界面 鬢鬢堂을 엇겨러 불너 닐계(...)다시금 盞을 씻고 一盃一盃 呑은 후
 의 선소리 第一名唱 나는 북 드리 노코 牟宋을 比樣하야 鬢鬢堂 赤壁歌을 멋지게
 듯고 나니 三十三天 龍瀾소리 시벽을 報하거늘(...) (15)

안민영이 그 스승 朴孝寬(1800...?)을 중심으로 당시 서울의 유명한 연예
 인들을 모아 한바탕 놀이를 벌인 광경을 사설시조로 읊은 것이다. 박효관이
 81세 때니 1880년의 일이다. 이름 난 琴客, 歌客, 樂工, 기생 등이 망라된
 이 잔치는 앞에서 본 바 왈자들의 놀이와 유사하다. 여기에 선소리 즉 판소
 리의 당대 제일 명창이 모흥갑과 송홍륙의 법제에 따라 적벽가를 부르고 있
 다. 그것도 다른 레파토리와는 달리 따로 특별한 대우를 받았음을 알 수 있
 고, 새벽까지 즐길 정도로 심취했음을 알 수 있다. 박효관이 우뚝사람(서리
 층으로 서울 북서쪽에 살았던 사람)이므로 이들 역시 같은 부류였다고 보아야겠
 다. 그렇다면 「무속이타령」에서 본 바 중서층 중심의 예술 향유와 이 박효
 관 중심의 그것과 같은 것임을 알 수 있다. 서울 중인층의 판소리 향유가
 일시적인 것이 아니라 지속적인 흐름이었음을 확인할 수 있다. 그리고 이
 중서층과 판소리 창자와의 교유 역시 지속적이었음은 다음 안민영의 일련의
 기록에서 확인된다.

나는 壬寅年(1842년) 가을 禹鎭元과 함께 湖南의 淳昌으로 내려갔다. 朱德基를
 데리고 雲峰으로 宋興祿을 찾아갔더니 그 때 마침 申萬燁 金啓哲 宋啓學 등 一隊
 名唱들이 있다가 나를 보고 기쁘게 맞아 주었다. 함께 머무르면서 수십일을 실컷
 논 뒤 남원으로 향했다. (16)

昌原의 瓊貝집에 이르러 여러날 묵으면서 전일의 미진했던 정을 풀고는 함께
 漆原에서 삼십리 떨어져 있는 송홍륙집에 이르렀더니 맹렬이도 또한 집에 있다가
 나를 보고 기뻐했다. 사오일 잘 놀고나서 헤어졌는데, 이 때 이별이 참으로 어렵
 다는 것을 알았다. (17)

내가 주덕기를 데리고 이천에 머물 때에 여염의 젊은 아낙네와 은밀한 약속이

(15) 金玉叢部, 178; 歷代時調全書, 3081.

(16) 余於壬寅秋 與禹鎭元 下往湖南淳昌 携朱德基訪雲峰宋興祿 伊時申萬燁金啓哲
 宋啓學一隊名唱適在其家 見我欣迎矣 相與留連迭宿數日後 轉向南原(安攻
 英, 「金玉叢部」)

(17) 到昌原瓊貝家 多日留延 以敘前日未盡之情 而同到漆原三十里宋興祿家 則孟烈
 亦在家 見我欣然 四五日迭宿而別 此時 果知別離之難也, 같은 책.

있어서 밤새 기다린 적이 있었다. (18)

안민영 개인에 국한되었다는 한계는 있으나 시조에 전문적 조예를 가진 중층의 藝人과 판소리 창자 사이에 지속적 교류가 있었음을 확인할 수 있다. 그리고 이 교류는 그 지속성을 볼 때, 단순한 향유자로서의 관계라기 보다는 후원자의 역할까지 했을 것임을 능히 추단할 수 있다.

4. 申在孝의 경우

1) 판소리 후원자로서의 역할

앞에서 안민영의 경우 그가 단순한 향유자가 아니고 후원자이기도 했을 것이라고 추정했는데, 호남지방의 의아전들도 중개자의 역할을 넘어서서 후원자의 역할도 일정하게 담당했을 가능성이 높다. 바로 이러한 중인층의 판소리 후원의 결정적 모습은 알려진 대로 신재효의 경우이다.

신재효의 父는 서울에서 고창 경주인 역할을 했고, 고창에 내려가서는 관약방을 경영했으며, 신재효 자신은 고창의 아전을 지냈다. 아버지 代 이래로 축적한 경제력을 바탕으로 신재효는 판소리 후원에 나섰는데, 그 활동은 대단했다고 할 수 있다.

첫째, 신재효는 판소리 창자들을 모아 일종의 교육활동이라고까지 할 수 있는 후원을 하였다. 다음의 기록은 이를 잘 말해준다.

고창의 申處士 在孝는 家勢가 그리 貧寒하지 않고 검박하게 살아 古樸하기가 野老와 같았다. 일찍이 여러 唱者들을 불러 모아서는 文字를 가르치고 音과 뜻을 바르게 했으며, 사설이 심하게 鄙俚한 것은 고쳐서 그들로 하여금 때때로 익히게 하였다. 이에 遠近에서 배우러 오는 사람이 날마다 문을 메웠는데, 모두 숙식을 제공했다. (19)

여기서 우선 주목할 것은 숙식을 제공해 가며 판소리 교육을 했다는 사실이다. 판소리의 전승 자체는 스승 밑에서 제자가 그 창법을 전수 받는 방식

(18) 余率朱德基 留利川時 與閭家少婦, 有桑中之約 而達宵苦待, 같은 책.

(19) “高敞申處士在孝 家不甚貧 自奉儉薄 古樸若野老 嘗召諸倡 訓以文字正其音釋 改撰其鄙俚之甚者 使之時習 於是 遠近就學者 日以盈門 皆舍而飼之” 「贈桐里申君序」, 姜漢永, 「申在孝 판소리 사설 解說」, 申在孝 판소리 사설집 (全) (民衆書館, 1971), p. 14에서 재인용.

으로 이루어졌는데, 다수의 인물을 한꺼번에 숙식을 제공해 가며 교육시킨 예는 없었던 것 같다. 더욱이 신재효 자신은 전문적인 판소리 창자가 아니었기 때문에 그 이전이나 당대의 판소리 교육과는 성격이 달랐다고 보인다. 즉 비평가적 입장에서의 교육이었을 가능성이 높다. 신재효가 이들을 지도할 때, 金世宗이 판소리 歌唱을 지도했다⁽²⁰⁾는 傳聞으로도 이를 알 수 있다. 그리고 신재효의 이러한 교육 활동은 판소리 修習唱者를 중심으로 한 공동 생활권의 형성, 나아가서는 同業者組合의 바탕으로까지 평가받기도 한다.⁽²¹⁾ 어쨌든 신재효의 이러한 활동을 통해 많은 창자들이 영향을 입었는데, 이날치, 박만순, 김세종, 정창업 등 東便, 西便을 막론하고 그의 지원과 이론적 지도를 받은 것으로 알려지고 있다. 그의 판소리 후원, 교육 활동에서 특이한 것은 秦彩仙을 최초의 여류 명창으로 길러냈다는 점이다. 이는 그가 춘향가를 男唱, 童唱, 女唱으로 분화시킨 것과도 관련이 있을 것이다.

그의 이러한 판소리 지원, 교육 활동은 그가 판소리를 즐겼다는 차원을 넘어서 어떤 내면적 계기가 있었다고 보는 것이 일반적이다. 즉 중인층이라는 계층적 제약으로 인해 신분상승 등의 현실적 욕구를 충족시킬 수 없게 되자 이를 판소리를 통해서 대신 충족하고자 했던 것으로 보인다. 말하자면 그의 판소리 지원 활동은 신분상승의지의 성취욕구를 대신해서 충족시키는 代償行動의 결과⁽²²⁾ 또는 官界로 진출할 수 없는 현실의 도피적 수단으로 선택한 것⁽²³⁾인 셈이다. 이러한 양상은 서울 중심의 중인들이 위향문학 활동으로 신분적 제약의 정신적 보상을 얻었던 것과도 상통한다.

2) 판소리 이론의 정립

신재효는 당시 “북에는 鄭春風 남에는 申在孝”라는 말을 들을 정도로 판소리에 상당한 영향력을 행사한 것으로 알려져 있다. 앞에서 판소리 창자들을 모아 교육한 것을 보았거니와 그는 직접 판소리에 대한 독자적인 이론을 제시하기도 했고, 아울러 기존의 판소리 사설을 개작하여 6편의 작품을 남기고 있기도 하다. 따라서 판소리 이론과 사설에서 독보적 위치를 차지하고

(20) 徐鍾文, 판소리 辨說研究(형설출판사, 1984), p. 33 참조.

(21) 같은 책, pp. 29~31 참조.

(22) 같은 책, p. 28.

(23) 정병현, 신재효 판소리 사설의 연구(평민사, 1986), p. 33.

있다고 해도 과언이 아니다.

신재효의 판소리 이론은 그가 지은 「광대가」에 집중적으로 나타나 있다. 그는 여기서 판소리의 가장 중요한 네 法例로 인물, 사설, 득음, 너름새의 네 가지를 들고 있다.

거러천지 우리 흥낙 광더 흥세 조홀씨고. 그러하나 광더 흥세 어렵고 또 어렵다. 광더라 흥는거시 제일은 인물치레 들지는 스설치레 그 직츠 득음이요 그 직츠 너름시라 너름시라 흥는거시 귀성끼고 밍시잇고 경각의 천티만승 위선위귀 천변만화 좌승의 풍유호걸 귀경흥는 노쇼남녀 울게 하고 웃게 흥는 이 귀성이 밍시가 엇지 아니 어려우며, 득음이라 흥난 거슨 오음을 분별하고 옥음을 변화하야 오중에서 나는 소리 농낙하여 조아닐 제 그도 또흔 어렵구나. 스설이라 흥는 거신 저금미옥 조흔 말노 분명하고 완연하게 식々이 금승첨화 칠보단중 마부인이 병풍 뒤의 나셔난 듯, 삼오야 발근 달이 구름 박기 나오난 듯 시눈 쓰고 웃게 흥기 더담나 어렵구나 인물은 천성이라 변통할 슈 업건이와 원々흔 이 속판니 소리 흥는 법예로다. (24)

신재효의 이러한 이론은 金世宗에게 직접적인 영향을 미쳤다. 김세종은 판소리 이론에 밝은 명창으로 알려져 있는데, 그의 대표적인 판소리 이론으로는 다음과 같은 것이 있다.

唱劇調는 勿論 唱을 主體로 하여 그 載임새와 말씨를 놓는 것과 唱의 抑揚反覆 高低長短에 規律를 맞게 하여야 한다. 그러나 形容動作을 等閑히 하면 아니 된다. 말하자면 唱劇인 만큼 劇에 對한 意義를 잃어서는 아니된다. 가령 우름을 울 때에는 實際로 手巾으로 닦을 같이고 었디어서 울던지 放聲痛哭으로 울던지 그때그때 境遇를 따라서 如實히 우는 動作을 表示하여야 한다. 泰然히 아무 悲哀의 感情도 表現치 아니하고 아무 動作도 없이 그저 우드컨히 앉아서 哭聲만 發하면 唱과 劇이 各分하여 失格이 된다. 聽衆이 何等의 同情과 感激을 받지 못하면 唱劇調의 精神을 잃는 것이 아니나. (25)

창을 중시함과 형용동작, 즉 너름새를 중시했다는 점에서 신재효의 이론과 일치한다. 그리고 김세종은 정확한 의미 전달을 위해 ‘語短聲長’의 발성법도 제시하고 있다. 그런데 이러한 판소리에 대한 견해는 당시 양반층의 판소리관과도 상통하는 점이 있어 주목된다. 즉 정현석은 贈桐里申君序에서 판소리 창자들의 소리를 들어 보면 소리의 高低가 倒錯되고 또 미친 듯이

(24) 申在孝 판소리 사설集(全), 앞의 책, p. 669.

(25) 정노식, 앞의 책, pp. 63~65.

부르짖는 바람에 열 마디 중 한두 마디도 알아들을 수 없다고 비판한 바 있다.⁽²⁶⁾ 정현석, 신재효, 김세종의 판소리관이 정확히 일치한다고 할 수는 없으나 신재효를 중심으로 놓고 볼 때 판소리 창자와 양반층 향유자의 판소리관에 대한 일정한 일치는 주목할 만한 것이다. 즉 신재효라는 증인 후원자를 매개로 천민 출신의 창자와 양반층 향유자 사이에 비평적 교감이 이루어지고 있다는 점이다.

3) 판소리 사설의 개작 작업

신재효는 기존의 판소리 사설을 자신의 관점에 입각하여 개작했는데, 이 개작은 여러 모로 중요한 의미를 지니고 있다. 첫째는 판소리 전승에서 사설의 창작자나 개작자가 분명하지 않은 일반적 상황에서 신재효의 사설은 판소리사의 재구성에 큰 징검다리가 된다. 둘째는 분명한 개작의식을 가지고 작업에 임했다는 것. 세째는 신재효의 세계관, 나아가서는 증인층의 의식이 개작 과정에 반영되었다는 점.

첫째의 경우는 무엇보다 판소리사의 흐름과 관련하여 주목할 필요가 있다. 판소리는 12마당의 레퍼토리를 갖고 있었는데, 지금까지 그 창이 전승되고 있는 것은 5마당에 불과하다. 판소리 12마당이 모두 불려지고 있었음을 분명하게 알려주는 자료가 송만재의 「관우회」인데 이 자료는 1843년에 창작된 것이다. 그리고 판소리의 전승이 5마당으로 축소된 것을 알려주는 문헌적 자료로는 이선유의 「오가전집」을 들 수 있다. 이 자료는 1933년에 출판되었다. 따라서 전승이냐 아니냐의 판소리사의 중요한 전환은 19세기 후반기에 일어났다고 하겠다. 바로 이 전환의 양상을 신재효의 판소리 사설 개작에서 찾아 볼 수 있다는 점에서 그 판소리사적 중요성을 인식할 수 있다. 신재효가 개작 대상으로 삼은 작품은 「춘향가」, 「심청가」, 「토별가」, 「적벽가」, 「박타령」, 「변강쇠가」의 6마당으로 현재 전승 5가와는 「변강쇠가」만이 차이가 날 뿐이다. 신재효는 1853년부터 1884년까지 약 30년 동안에 걸쳐 사설정리 작업을 했는데, 그 정리 대상 작품의 선택은 이 시기 판소리사의 전환을 거의 정확히 반영했다고 할 수 있다. 달리 말하면 이 시기 증인층의 판소리 향유가 판소리사의 전개와 상당한 관련을 갖고 있었음을 말해 주는 것이다.

(26) 강한영, 앞의 글, 참조.

둘째의 경우를 보기로 하자. 신재효는 기존 사설을 정리하면서 군데 군데 자신의 개작 태도를 밝히고 있다.

심청이 거동 보쇼. 빗머리에 나서보니 시팔호 물겨리며 울々々々바람 소리 풍낭이 더죽하야 빗전을 탕々치니 심청이 삼쪽 놀너 뒤로 띄 죽느니라, “이고 아버지 다시난 못 보겠너. 이 물헤 싸져씨면 고기밥이 되것구나.” 무슈이 통곡싸다 다시금 일어나서 바람마진 병신 갖치 이리 빗틀 저리 빗틀 치마폭을 물음씨고 압이를 아드득 물고 “아고 나 죽너” 소리하고 물의가 풍 싸졌다 하되, 그러하여서야 회녀 죽엄 될 슈 있나. 두 손을 합장하고 하나님전 비난 마리 “도화동 심청이가 밍인이비 히원키로 성목숨이 죽사오니 명천니 하감하스 강감호 이비 눈을 불일너의 발기 쳐서 세승 보게 하옵쇼셔.” 발기를 다호 후의 선인덜 도라보며 “평안이 비질하여 억십만금 퇴를 너여 고향으로 가을 격의 도화동 초져 들어 우리 부친 눈 처난가 보더 초져 보고 가오.” 빗머리의 색 나서서 만경창파를 제 안방으로 알고 풍싸지니 경각간의 바람이 숙어지고 물결이 고요하니 슝동덜 하난 마리 “풍속낭정하기 심낭주의 덕이로다.”(27)

이 인용의 앞 부분은 신재효 당시 전승되던 어떤 창본에서의 심청의 인당수 투신장면이고 뒷부분이 신재효가 개작한 것이다. 신재효는 죽음의 공포로 인해 갈등하는 모습은 孝女 심청의 이미지로서는 맞지 않다고 보았다. 그래서 “그러하여서야 회녀죽엄 될 슈 있나”고 작가 개입을 통해 자신의 판단을 제시하고는 앞부분을 뒷부분으로 바꾸었다. 즉 신재효는 심청은 효녀로서 일관된 행동을 보여야 한다고 판단한 것이며, 이것을 개작에 반영한 것이다. 이처럼 중세적 가치관을 강조하는 방향의 개작은 다른 작품에서도 이루어지고 있다. 그런가 하면, 민중지향적이거나 현실비판적인 경향으로의 개작도 이루어지고 있다.

도령임 호 번 보고 정신이 캄캄 가삼이 답답 토욕의 쥐가 나고 눈의 동즈 붓짐 싸고 코궁기 뿅뿅 억키로만 혈덕혈덕 쇠야치갓치 음리하고 잠바진이, 방즈 져티 섰다 “도령임 이게 웬일이요? 호랑을 보시섯쇼 최일귀신 보신잇가?” 도령임이 손헤치여, “이위야 큰일 낫다. 지침도 크게 말야.” 손 드러 갈의치며, “저기 저것 무엇신야?” “양니방네 당나귀오.” “그 져티 또 보아라.” “버드닝괴요.” “인여적 네 엄이 썩이다.” “우리 암시 좃시오.” “그 좃갓다 리썩으 박아라.”(28)

“시속의 비호면은 손군은 슈령갓고 여우난 간물 춤피 손힘리난 세도안전 너구리 멧뎃시며 쥐와 다람이난 굴써 안난 톱성이라. 오날 절역 또 지나면 여우 눈의

(27) 앞의 책, pp. 196~198.

(28) 같은 책, pp. 106~108.

뜻 괴인 놈 무슨 환을 또 당할지 그놈의 우습 속리 썩질여 못 듯것너.”⁽²⁹⁾

앞의 인용은 그네 뛰는 춘향을 보고 정신이 나간 이도령의 모습을 그린 것인데, 양반자제의 체통이라든가 하는 것은 추호도 없고 동물적 본능에 사로 잡힌 한 인간의 적나라한 면모만 드러나 있다. 이것은 위에서 본 바 이 넘지 향적인 것과는 정반대의 현상이다. 뒤의 인용은 토별가에서 인용한 부분인데, 호랑이, 여우, 사냥개로써 향촌사회에서의 착취자들을, 멧돼지, 쥐, 다람쥐로써 향촌사회의 수탈 당하는 부농들을 묘사하고 있다. 당시 봉건지배 체제가 성장하려 하는 민중층에게 질곡으로 작용하고 있음을 날카롭게 비판한 것이다. 이 점에서 신재효는 단순한 봉건체제의 옹호자가 아님을 알 수 있다.

따라서 이 두번재의 사항인 그의 판소리 개작 결과에 대해 긍정과 부정의 상반된 평가가 있어 왔다.⁽³⁰⁾ 이 글에서는 이 상반된 평가 자체에 대한 검토가 주목적이 아니므로 대표적인 견해만 필요한 만큼 살펴 보기로 한다. 먼저 부정적 평가의 대표적 경우로 김홍규의 견해를 들 수 있다. 그에 의하면 신재효가 개작한 男唱 춘향가는 영웅소설적으로 개작되었고, 房子的 존재들이 제거되었으며, 인물을 규범적 당위에 충실한 인간형으로 변화시켰다고 보고, 따라서 男唱 춘향가는 양반적 가치의식에 견인되어 판소리의 서민적 지향에서 일탈한, 나아가 적대적인 것으로까지 변질했다고 보았다.⁽³¹⁾ 다음 긍정적 평가의 대표적 경우로 설성경의 견해를 들 수 있다. 그는 신재효가 춘향가를 童唱, 男唱으로 나누어 각각 달리 개작했고, 또 烏蟾歌에서 춘향가를 언급한 것을 주목하여 이 세 편의 춘향가의 상호 차이점을 검토했다. 그리하여 오섬가 속의 춘향가는 현실적인 측면에서 청춘남녀의 첫사랑을 형상화하려 한 작품이며, 동창 춘향가는 춘향가의 전반부만으로 이루어지므로 후반부가 보여주는 비현실성을 제거하여 합리성을 지키려 한 의식적 행위의 산물이며, 남창 춘향가는 서민의식과 상층 지식인의 이념성이라는 상하층의 양극적 의식을 최대한 포용 융화하고자 한 작품으로 발전적이고 생

(29) 같은 책, p. 284.

(30) 신재효를 둘러싼 다양한 논의의 양상과 논쟁점들에 대해서는 김대행, “신재효에 대한 평가,” 張德順 外, 韓國文學史의 爭點(集文堂, 1986), 참조.

(31) 金興圭, “신재효 개작 춘향가의 판소리사적 위치,” 韓國學報(10집), 1978. 봄. 참조.

성적인 판소리 사설의 지향점을 제시했다고 평가했다.⁽³²⁾ 이러한 극단적인 긍정과 부정을 넘어서 신재효의 사설이 갖고 있는 특징들을 그대로 기술하는 입장도 강하게 제기되었다. 즉 신재효의 판소리 사설에는 양반문화와 서민 문화를 함께 지향하는 문화의식의 이중성이 공존하고 있으며, 그것은 조선후기 사회와 문화의 분열과 해체가 신재효의 개인 의식에 수렴된 결과라는 것이다.⁽³³⁾ 이러한 견해는 당시 중인층의 실상에 입각한 입론이라는 점에서 설득력을 지닌다.

주자하다시피 중인은 지배층의 일원이지만 양반층에 비해서는 신분적 제약이 뒤따랐다. 따라서 지배층의 일원으로서 체제유지적 성향을 지니고 있는 일방, 당대 현실에 대한 비판적 태도도 지니고 있었다. 이러한 이중성으로 인해 신재효의 사설 개작은 두 가지 상반된 평가를 받게 할 소지를 갖고 있었던 것이다. 신재효가 중세 이념에는 철저한 태도를 보인 것, 예컨대 춘향과 심청을 각각 열녀와 효녀의 화신으로 형상화한 것은 체제 유지적 성향과 관련이 있다. 작품의 결말마다 도덕적 교훈을 이끌어 내고 있는 것도 같은 이유이다. 반면, 앞에서 인용한 토별가의 부분이나 춘향가에서 농민들이 변부사의 失政을 강도 높게 비판하는 것은 곧 신재효의 현실비판의식의 투영이다. 이러한 이중성, 또는 양면성은 연구자가 어떤 입장에 서는가에 따라 각기 상반된 평가를 받게 할 수 밖에 없는데, 문제는 이러한 이중성을 아우를 수 있는 신재효의 개작의식의 핵심이 무엇인가 하는 것이다. 그의 短歌 치산가에서 보듯 신재효는 대단히 건실한 삶을 영위했다. 따라서 신재효의 의식상의 이중성은 분열된 의식을 뜻하는 것은 아니라고 할 것이다. 이런 점에서 신재효의 개작의식의 핵심을 합리성으로 본 것⁽³⁴⁾은 시사하는 바가 크다.

신재효가 판소리 사설을 개작하면서 곳곳에서 이면에 맞느냐의 여부를 제기한 것은 일종의 합리성의 추구로 볼 수 있다. 물론 이 합리성의 추구로 판소리 특유의 민중적 발랄성이 상실된 측면도 있다. 그러나 그의 판소리 개작 사설이 판소리로서 성공했느냐의 여부를 떠나서 의식의 측면에서 고려할 필요가 있다. 그가 일관되게 합리성을 추구했다는 점은 세계를 합리적으로

(32) 설성경, “신재효 판소리 사설 연구,” 한국학논집(7집), 계명대, 1980 참조.

(33) 서종문, 앞의 책, p. 104 참조.

(34) 정병헌, 앞의 책, pp. 34~40 참조.

인식하고자 한 것으로 볼 수 있다. 그리고 이것은 실무 지식층이었던 중인층의 본령과도 상통한다. 나아가 이 합리성은 근대지향적인 측면도 갖고 있다. 근대란 어떤 측면에서는 합리주의가 제도화된 사회라고 할 수 있기 때문이다. 이러한 상관관계는 앞으로 보다 심도있는 논의가 필요하다고 본다.

5. 결 론

이상에서 조선후기의 중인과 판소리의 관계는 단순한 향유자에서, 중개자, 후원자, 의식적 참여자에 이르기까지 다양하게 전개되고 있었음을 확인할 수 있었다. 그리고 그 관계는 보다 강화되는 쪽으로 전개되어 전주통인청 대사습놀이와 같은 제도화된 경창대회를 갖게 되고 또 신재효와 같은 판소리사에서 매우 중요한 위치를 차지하는 인물을 배출하기까지 했다. 이러한 양상은 무엇보다 중세에서 근대로의 이행기라는 역사적 상황에서 중세적 질서에 안주하지 않고 새로운 질서를 모색한 두 운동주체의 결합에서 이루어진 것이었다. 즉 중세적 지배층의 일원이었으나 신분적 제약을 받고 있었던 중인층의 움직임과 기본적으로 반중세적인 판소리의 지향이 상호 일치되는 것에 그 내면적 결합의 바탕이 놓여 있었던 것이다.

이 글에서는 중인과 판소리의 관계를 이상의 몇 가지 항목으로 나누어 개략적으로 다루었으나 앞으로 새로운 자료의 발굴과 함께 보다 정밀한 검토가 이루어져야 할 과제이다. 그리고 이는 조선 후기에만 국한하여 다룰 것이 아니라 20세기 초반의 근대문학과 예술의 전개 과정과 접맥시켜 논의해야 할 성질의 것이기도 하다. 신재효의 평가에서 드러나듯 중인층의 양면성이나 이중성은 근대성의 여부에서 통합적으로 평가되어야 할 필요가 있고, 그것은 근대문학의 초기 전개 과정과 연결시켜 볼 때 그 역사적 행방이 소연히 드러날 것이며, 동시에 평가의 타당성도 검증될 것이기 때문이다. 요컨대 근대 시민계층의 형성과 관련될 소지가 많은 중인과 근대문학적 지향이 가장 뚜렷한 판소리의 상관 관계는 본론에서 검토한 사항들을 바탕으로 보다 심도있게 논의될 필요가 있으며, 이를 차후의 과제로 제기해 놓고자 한다.

(필자 : 서울대학교 인문대학 국어국문학과 교수)