

19~20 Century Pansori Culture Change and Its Implications

Son, Tae Do*

1. Preface

Pansori is a traditional art. However, it may be still left as the art of today.

Pansori was designated as a nationally important intangible cultural property in 1964. 〈Chunhyang-ga〉, 〈Shincheong-ga〉, 〈Heunghu-ga〉, 〈Sugung-ga〉 and 〈Jookbyeok-ga〉 were the repertoires of it. 12 singer were designated as the owners of them. Futhermore Pansori was selected as a World Oral and Intangible Heritage Masterpiece of Humanity by UNESCO in 2003. So the preservation of Pansori as classical art has no problem in these days.

The only problem is that it can be the art of today.

* Korea National University of Arts

Many people regard as Pansori still alive. Singing Pansori songs events from beginning to end are taking place 10 times a year at the National Theatre, 5 times a year at the National Korea Traditional Music Assembly. And many large and small performances are taking place today. In some sense it looks like a living art. Contrary to this, some people believe that Changgeuk (창극) made at early times was the successor of Pansori. And many new Pansori songs are being made by young singers in these days.

When time is gone, any art disappear or is changed as new one. But Pansori wasn't completely turned into Changgeuk. It is still in keeping with the artistic life. Pansori doesn't have the artistic heir yet.

2. Pansori culture change from 19 to 20 century

1) A change in singer

Pansori had been the song of Gwangdae (광대, an official and hereditary entertainer group by Joseon dynasty in Korea) by 19th century. The identity of a group of Gwangdae was that was responsible to officially upcoming folk arts. So vast group of people who had a ability of singing had sung for their lifetime.

Pansori is sung by the people who love it in the 20th century. Feel free to do other things that they want to do at any time.

2) A change in work

Five works, <Chunhyang-ga>, <Shimcheong-ga>, <Heungbu-ga>, <Sugung-ga>, and <Jeokbyeok-ga> were handed down at the end of the 19th century.

These works in the community shortly before the 19th century, holds the

contents of the Joseon dynasty in the 20th century, so soon as a new era of modernity they has been limited by default. The performance space as a traditional courtyard and open space was replaced with interior space like theater.

In 1902 Changgeuk similar like Western Opera was made at the new stage of theater. New works has been made for the new style performance, Changguk.

Im Jin-taek sung new Pansori (Ddongbada (shit sea)) in the 1980s. Afterward many groups for new Pansori like 'Soriyeose' (let's open the world of Pansori) has sung many new Pansori songs. According to a survey of a study between 1945 to 2004, there were 119 new Pansori songs that were made.

3) A change of possession culture

The representative area of Pansori performances was a feast of Gwageo-geupjeja (those who passed the official exam) in the traditional society. All the people who were belonged high class and low one gathered in that feast because of that ceremony nature. So Pansori singers wanted to get his name at that feast, Munheui-yeon (문회연). The Pansori singer that got his name from the high class people could sing in the front of King. He could get an official post that was just honorable one in that process. He also could sing at the feast of the reception of Gwanchal-sa who was the top post of the region like Pyeongan-do, Hwanghae-do, Jeolla-do, Gyeongsang-do etc. Those all were indeed the most glorious experiences for those Pansori singers who were very low class people in that time.

But Pansori was sung for the audience that paid admission pay at the theater. And Pansori is gradually disappearing from the spot of the theaters by the new modern popular performing arts

3. The way Pansori should go today

Above all things clearly show the way Pansori should go today. That is to speak, make short lyric songs that are related with the style of Pansori, that is to speak, make new Pansori, that is to speak, make successful Changgeuk. In the conventional Pansori world by this days, these things were done, learn traditional Pansori songs through teachers, repeat them again and again in training term, sing those songs just like their teacher, and finally get public nomination as their teachers' successors. It is impossible way, when we look Pansori as the art of today. The effort should be done at not only the traditional way but also the new way that task risks at the making today new short lyric songs, new Pansori songs, and successful Changgeuk. And the emphasis should be laid at the latter activities.

If we look at Pansori just as classic art, there were no longer anything to worry about. Pansori is the one of nationally important intangible cultural property and World Intangible Cultural Heritage, so these titles protect the preservation of Pansori. And even today many people learn Pansori. However, when we look at Pansori as contemporary art instead of classical art, we should make new arts that are the new successors of Pansori. Pansori always has wanted to have its proper successor by the beginning of the modern period, the 20th century.

19~20세기 판소리 문화 변동과 그 의미

손태도*

〈차 례〉

1. 머리말
2. 19~20세기 판소리 문화 변동
3. 오늘날 판소리가 나아갈 길
4. 남는말

1. 머리말

판소리는 전통 사회의 예술이므로 전통 사회가 끝났으니, 어쩌면 예술적 생명을 다한 공연 종목인지 모른다. 그러나 판소리는 오늘날에도 여전히 살아 있는 예술로 남아 있는 면이 있다.

판소리는 1964년 국가 중요 무형문화재로 지정되어 〈춘향가〉, 〈심청가〉, 〈흥부가〉, 〈수궁가〉, 〈적벽가〉 등 이른바 진송 5가들이 현재 12명의 보유자 설정으로¹⁾ 잘 보존·전승되고 있다. 같은 소리라도 각 계파들의 차이가 고려된 것이다. 또 판소리는 2003년에 유네스코의 인류 구전 및 무형 유산 걸작으로 선정되어 세계적 무

* 한국예술종합학교

1) 최근 보유자가 12명이었다.

형문화 유산으로도 잘 보존되고 있다. 고전 예술로서의 판소리의 보존·전승에 대해서는 이제 두말할 필요가 없어진 것이다.

문제는 판소리가 전통 판소리로만 머물러야 하는가에 있다.

상당수의 사람들은 판소리는 아직 살아 있는 예술로 여기고 있다. 국립극장에서 연간 10회, 국립국악원에서도 연간 5회 등 정기적인 판소리 원창 공연이 이뤄지고, 전국적으로 수 많은 대소 공연들이 오늘날에도 이뤄지고 있다. 한편 근대 초창기 창극이 이뤄진 이래, 사실상 판소리는 창극으로 거듭났어야 했다고 주장하는 사람도 있다. 창극을 이은 여성창극이 오히려 성공적인 공연물이었다는 사람도 있다. 그리고 오늘날에는 '창작 판소리 운동'이라고 해서 젊은 소리꾼들을 중심으로 새로운 판소리들이 많이 만들어지고 있다. 그래서 판소리에서는 오늘날의 예술로서의 판소리의 나아갈 길,²⁾ 창극의 나아갈 길,³⁾ 오늘날의 창작 판소리 운동에 대한 논의들⁴⁾이 모두 지속적으로 이뤄지고, 근래에는 그동안 미뤄 두었던 여성창극에 대한 논의들⁵⁾마저 일어나고 있다.

어떤 예술이든 시대가 바뀌면 사라지거나 새로운 시대에 변모된 모습으로 전승되

- 2) 임진택, 「살아있는 판소리, 백낙정·염무웅 편, 『한국 문화의 현단계』 II(창작과비평사, 1982). 김대행, 「21세기 사회 변화와 판소리 문화」, 『판소리연구』 제11집(판소리학회, 2000). 서종문, 「신체주의 인식과 실천에서 본 판소리 전당」, 『판소리연구』 제11집(판소리학회, 2000). 정병현, 「정병현의 삶과 판소리의 미래」, 『판소리연구』 제11집(판소리학회, 2000). 최동원, 「21세기의 판소리 <중창가>」, 『판소리연구』 제11집(판소리학회, 2000). 김대행, 「판소리의 발전 전망과 구도」, 『판소리연구』 제18집(판소리학회, 2004).
- 3) 서연호, 「창극발전의 새로운 방향과 방법 제고」, 『판소리연구』 제2집(판소리학회, 1991). 김대행, 「창극의 미래를 위한 조건들」, 『판소리연구』 제4집(판소리학회, 1993). 서연호, 「창극의 현단계와 독자적인 음악극으로서의 거듭나기」, 『판소리연구』 제5집(판소리학회, 1994). 백현미, 「창극의 역사 위에서 창극의 미래를 기획하자 -창극 100년, 국립창극단 40년을 뒤돌아보며」, 『미르』 10월호(국립극장, 2002). 김홍승, 「한국음악극으로서의 창극 발전을 위한 제언」, 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』(연극과 인간, 2002). 임진택, 「창극 연출에 대한 단상」, 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』(연극과 인간, 2002). 유인영, 「창극의 목표와 전로」, 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』(연극과 인간, 2002).
- 4) 김기형, 「창작판소리 사설의 표현특질과 주제의식」, 『판소리연구』 제5집(판소리학회, 1994). 김기형, 「판소리의 전승력 회복을 위한 개창조 작업과 과제」, 『판소리연구』 제14집(판소리학회, 2002). 이규호, 「창작판소리의 음악 짜임새 -2001~2003년에 발표된 작품을 중심으로」, 『판소리연구』 제17집(판소리학회, 2004).
- 5) 김병철, 『한국 여성창극사 연구』(동국대 문화예술대학원 석사논문, 1997). 윤수연, 「해방 이후의 여성창극 연구」(이화여대 음악학부 석사논문, 2005).

늑가 한다. 그런데 판소리는 근대 초창기 창극과 같은 방식으로 판모를 시도했으나, 완전히 창극으로 변신하지 않고 아직 그 예술적 생명을 유지하고 있으며, 근대 초창기부터 시작된 창극도 아직 그 양식적 정체성을 확보하지 못하고 있다. 순수 민간의 공연물로는 창극이 창극을 이은 여성극단에 완전히 자리를 내준 적도 있다. 또 오늘날에는 창작 판소리 운동이 일어나 전통 판소리의 시대적 한계를 분명히 선언하며 새로운 판소리 운동을 전개하고 있다. 판소리는 조선 사대의 예술이지만 오늘날까지 이어지며 아직도 그 적절한 후계자를 찾지 못하고 있는 것이다.

이러한 오늘날의 판소리 상황과 관련 판소리의 전성기였던 19세기에서 20세기 끝 현재까지의 판소리 문화 변동을 살펴보고, 오늘날 판소리의 나아갈 길을 잡아 보자 한다. 판소리 분화는 일단 창자(唱者), 작품, 향유 문화 등 판소리 문화를 이루는 중요한 요소들을 중심으로 논의해 보도록 한다.

2. 19~20세기 판소리 문화 변동

1) 창자의 변화

19세기 끝 1894년 갑오경장 때까지만 하더라도 다음처럼 '창우' 곧 '광대'였던 이른바 광대 신분 집단에 의해 판소리는 불려졌다.

역졸, 창우(倡優), 백장(白丁)들에게 모두 권인의 신분을 면해 준 일

『고종실록』, 31년 7월 2일(병자)④

신분 사회였던 조선시대까지만 하더라도 이들 광대들이 관(官)과 민간에 걸쳐 공식적인 민속 예능 집단이었기 때문이다. 정노식의 『조선창극사』(1940)에서도 광대 신분의 판소리인이 아닌 사람은 '비가비'란 사실을 명시했다. 판소리는 '가비(丐)가

6) 釋人倡優及工 並許免賤事

하는 것인데, 이러한 ‘가비’가 아닌 이른바 ‘비가비(非某甲)’인 사람들도 판소리를 했다는 것이다.

이러한 광대 신분의 사람이 판소리를 하는 것에 대해 근대의 명창 김창룡(1872~1943)은 다음과 같이 말하고 있다.

내가 노래를 배호기시작한것은 아마일곱살때부터인가 봅니다. 그러케 일찍이 노래공부란 시작하게 된 원인(原因)은집안어른이모나 노래를위해서 일생(一生)을 바치시기 때문입니다. 조부(祖父)님(김성옥씨(金成玉氏))께서는일찍 도라가시었으나 임흥남명창(名唱)으로 진양조(調)를 처음붙으기시작한 분입니다. ……가친(家親, 김정근(金正根))께서조부(祖父)님의 뜻을이어 일생(生)을 노래공부에 바치시었습니다. ……나도그동안 애써가르쳐 붙나고 한사람이여뵈었었으나 중도(中途)에 고반두는사람이 대부분(大部分)이고 예전과가치 일생(一生)을 노래에 맞기겠다는 사람이 없기때문에 한편으로 섭섭하고 서운하기 짝이없습니다.

(매일신보)(1937. 5. 4.)

김창룡이 태어났을 때만 해도 그는 신분적으로 광대 집안에서 태어났기에 광대의 길을 가지 않을 수 없었다. 광대 집안 사람들은, 전통 사회 천만들이 대개 그랬듯, 광대 신분을 세습하며, 도지를 가질 수 없어 오직 민속 예능 활동을 하며 살이갈 수밖에 없었기 때문이다.

또 조선시대까지만 하더라도, 다음과 같은 언급을 통해 알 수 있듯, 개인, 가정을 넘어 집안 단위로 자기 판소리의 전승과 발전에 힘쓴 면도 있다.

이보형 탐(談): 이보형은 석관동 국약고등학교 소사로 있던 한영감의 이야기를 하였다. “한영감은 일제시대 판소리가 좋아서 조선생악연구회의 인력거꾼을 차칭하여 오래 동안 명창들을 데우고 다녔다 한다. ……젊은 시절 김생종이 송홍복에게 소리들 배우러 갔을 때 송홍복은 ‘너희 집안의 소리가 송씨 문중의 소리보다 못한 것이 없는데 왜 나에게 소리들 배우려고 하느냐’ 하며 거절했다고 하며, 한영감은 이 이야기를 송만갑에게 들었다고 한다.”⁷⁾

7) 배연형, 『판소리 소리학 연구』(동국대 국어국문과 박사논문, 2004), 80쪽에서 재인용.

같은 광대들이라도 또 내부적으로는 서로 경쟁하는 면이 있었기에 집안 단위의 일정한 판소리 전승도 있었던 것이다.

이들 광대 집안 사람들은 -광대 집단에는 경기 이북의 재인촌 사람들과 경기 이남의 화랑이 집단이 있는데- 경기 이북의 재인촌 사람들은 악공·광대이고, 경기 이남의 화랑이 집단은 무부·악공·광대였다는 기존의 연구 성과에서처럼,⁸⁾ 개인이든, 가정이든, 집안에서든 악공 끝 악기 연주를 기본적으로 하는 집단이었다.

이 중 경기 이남의 화랑이 집단에 대해서는 김동욱이 이미 다음과 같이 말한 적이 있다.

의 무부(巫夫)가 광부(佻夫)로서 화랑(花郎)·재인(才人)·공인(工人)·광대(廣大) 등으로 소칭(所稱)하는 것은 각기(各其) 소능(所能)에 따라 민속예술(民俗藝術)에 참가(參加)함으로써 받은 칭호(稱號)이지만 광부(佻夫)와 화랑(花郎)은 남격(男觀)으로서의 칭호(稱呼)에 가깝고, 재인(才人)은 근도(艮徒)·근두(斤頭) 동화(等畧)를 하는 자(者), 공인(工人)은 악공(樂工)의 별칭(別稱)이지만 이는 다 광대(廣大)와 상통(相通)하며, 현재(現在)와서는 화랑(花郎)·광부(佻夫)와도 어의적(語義的)인 분화(分化)가 없음은 이네들이 근본(根本)에 있어 무부(巫夫)이며 또 우인(優人)인 까닭이다.⁹⁾

어떤 곳에서나 악기 연주를 하는 사람들이 전문 음악인 집단이다. 그러므로 전문 음악인 집단이면서 줄다기, 팜재주의 기예나 광대놀이 같은 연희도 하며 판소리도 하는, 작게는 일개인이나 가정, 크게는 한 집안인이나 한 지역인 등으로 이뤄져, 다른 개인이나 가정 혹은 다른 집안이나 지역인들과 서로 뉘기도 하고 경쟁도 하던 1894년까지의 광대 신분의 집단에 속해있던 판소리인들의 음악적 능력 혹은 공연적 능력은 엄청난 것으로 오늘날 그 정도를 사실상 가늠하기 힘들다.

이렇게 광대들이 하던 판소리가 1909년 관기(官妓) 제도의 폐지¹⁰⁾ 이후에는 광대

8) 윤지, 「광대 집단의 문화 연구」 광대의 가장 문화, (집문당, 2003), 86~147쪽.

9) 김동욱, 「한국 가요의 연구」(음유출판사, 1961), 294쪽.

10) 서울특별시, 「기생」, 「서울 6백년사 민족」, 1990, 143쪽.

집안 계통의 무가(巫家)계 여성들에게까지 확대되었다. 관기 제도가 완전히 없어져 아무나 기생이 될 수 있었기에, 이들 무가계 여성들이 무녀가 되기보다 기생이 되는 쪽을 많이 택한 것이다.

전통 사회에서 기생은 '사령의 집안에서 나온다'는 말이 있듯이 기생의 딸은 기생이 되고, 기생의 아들은 사령이나 통인과 같은 지방 관아의 하급 관속이 되는 것이었다. 그런데, 다음에 보듯, 관기 제도가 철폐되자 경기 이남의 세습무 집안의 여성들이 기생으로 많이 들어간 것이다.

우리는 이러한 전통적 혼인을 깨리는 무가(巫家)의 자녀 중에 기생으로 진출하는 경우가 꽤 많은 점에 주목한 가치가 있다. 예를 들어 1932년 1월, 전라남도 광주 권변(券邊)에서 조사한 결과에 의하면, 소속 기생 21명 중 무가(巫家) 출신이 6명이었다. 전라북도 남원 권변(券邊)에서는 소속 기생 10명 중 무가 출신자가 4명이었고, 북포(北浦)권변(券邊)에서 들은 바에 의하면 옛날 기생은 사령(使令)의 집에서 나왔지만, 오늘날에는 원칙적으로 무가(巫家)에서 나온다는 것이었다.¹¹⁾

오늘날의 여류 판소리 명창들에 대한 사실들로도 이런 사실은 쉽게 확인이 된다. 박녹주, 심매향, 김여란, 박귀화, 김소희, 박초월, 임유영, 임춘영, 조농옥, 김초향, 김녹주, 한농선, 성우향, 성창순 등등 대부분의 원로 명창들은 세습무 집안의 여성들로 이렇게 기생의 길로 들어서 판소리를 배우게 된 것이다. 이러한 사실은 서울 지역의 소리꾼들이 기생들과는 다른 단체들을 결성해 활동한 데 비해 남도의 남녀 명창들은 같은 단체를 만드는 것으로도 나타났다.¹²⁾ 이들은 같은 무속인 집안 출신들이었기 때문이다.

이들 무가계 기생 계통의 여성 판소리인들은 권변(券邊)과 같은 곳에서 춤과 같은 것도 배워 나중에 여성국극 공연 같은 데서 그것을 유용하게 활용하기도 했으나, 판소리에 있어서는 초기에는 대체로 간단한 선율 형태의 도막 소리를 주로 배웠다.

11) 적송자성(赤松智城)·추엽릉(秋葉陵) 공저, 심우성 역, 『조선 무속의 연구』 (하)(동문선, 1938/1991), 256쪽.

12) 권노희, 『20세기 전반기의 민속악계 형성에 관한 음악사회학적 연구』(서울대 국악과 박사논문, 2005), 174쪽.

그러다 다음과 같은 1964년의 판소리의 중요·무형문화재 지정 보고서의 언급처럼 판소리가 소멸할 정도에까지 이르게 되자 이후 판소리를 전승하고 있던 대부분의 명창들은 판소리 보유자들로 인정되었다. 이들은 최초의 보유자들은 모두 광대 집안 계통 사람들이었다.¹³⁾

우리 민족분화사에 관련된 전통과 금자됨을 이복한 국악 판소리가 오늘에 이르러 비야흐로 소멸의 위기에 직면하게 된 것은 참으로 놀라운 일이 아닐 수 없다. 생각컨대 이것은 우선 그 터전에 있어 특출한 일채가 결핍되고 있음에 연유함도 사실이나 또 하나 원인은 장구한 세월을 두고 이 문화재에 대한 근본적인 보호육성책이 결여되었던 데에 있다고 보아 큰 잘못은 아닐 것이다. 설상가상으로 몇 사람 안 되는 기성대가가 해를 따라 소멸되고 있다. 이 위대한 예도의 길은 되려하여 아주 끊어지고 말 것인가? 여기에 사급한 대책으로 이 판소리의 영구 보존을 도모하려는 뜻에서 먼저 각종 판소리를 녹음하여 보존과 아울러 장차 육성의 자료를 활용하고자 맨 첫 사업으로 판소리 춘향가 한바탕을 고른 것이다.

박헌봉·유기공, '춘향가(판소리) 조사 보고서', 문화재관리국, 1964.

이후 보유자들로 지정된 사람들이 전수조교와 이수자 같은 제자들을 배출하고, 이들 제자들이 또한 판소리 전수소 같은 곳들에서 다시 제자들을 길러냈다. 또 1971년부터 지방 무형문화재 지정 제도가 실시되면서 2009년 현재 시·도 무형문화재 보유자들 27명도¹⁴⁾ 제자들을 길러내었다. 한편 대학교의 국악과에서도 판소리 전공자들을 두게 되고, 이를 따라 예술중학교, 예술고등학교 같은 데서도 판소리를 전공하는 학생들을 두게 됨으로써 2002년 현재 21개 대학에서만 해도 매년 100여 명의 판소리 전공자들이 배출되는 상황이라 한다.¹⁵⁾

13) 1964년 12월 24일 국가 중요무형문화재 제5호 '판소리'에 김연수, 박낙주, 김여란, 정광수, 박초원, 권소희 등이 인정되었다. 이후 이들은 춘향가(김연수, 김여란, 권소희), 흥부가(박낙주), 수궁가(정광수, 박초원) 등으로 나누어져 재인정되었다. 이어 1970년 심청가로 정권진, 1973년 격벽가로 박동진, 박봉순, 1976년 격벽가로 한승호, 1989년 흥부가로 강도근, 2002년 춘향가로 성우향이 인정되었다. 12명이 최초의 보유자가 된 것이다.

14) 김석배, 「판소리의 보존과 전승방안」, 『문화과 언어』 제31집(문화과언어학회, 2009).

15) 김진영·김동진, 「오늘의 판소리, 그 실태와 분석」, 『판소리연구』 제13권(판소리학회, 2002), 100쪽.

그런데 이렇게 1964년 중요무형문화재 제도 등에 의해 판소리를 배워 하게 된 사람들은, 그 중에는 아직도 광대 집단 계통의 후손들이 있기는 하지만, 대부분 자신의 취미나 소견로 판소리를 하게 된 사람들이다. 또 오늘날에는 약기 연주, 줄타기, 땅재주 등의 기예, 탈놀이, 인형극 등의 연희, 판소리 등이 모두 분화되어 전승되고 있기에, 현재의 판소리인들에게 판소리 외의 다른 능력을 기대하는 것은 거의 불가능하게 되어 있다.

현대로 오며 판소리 예술의 전승·발전과 관계되는 여러 문제들이 갈수록 확대되고 있지만, 판소리인들의 소양과 능력은 전대의 광대 신분 집단 사립들에 비해 현저히 떨어져 있는 것이다.

2) 작품의 변화

1843년 〈관수희(觀優戲)〉¹⁶⁾ 때만 하더라도 〈춘향가〉, 〈심정가〉, 〈수궁가〉, 〈적벽가〉, 〈홍무가〉, 〈배비장타령〉, 〈강릉매화타령〉, 〈무속이타령〉, 〈웅고집타령〉, 〈장끼타령〉, 〈가짜신선타령〉, 〈변강쇠타령〉 등 적어도 12개의 판소리들이 전승되고 있었다. 그런데 이후 양반들도 판소리의 향유자들이 되면서 판소리가 일종의 광대놀이보다 하나의 공연 예술로 여겨지게 되면서 광대놀이적 성격이 강한 곧 대답소리적 성격이 강한 〈배비장타령〉, 〈강릉매화타령〉, 〈무속이타령〉, 〈웅고집타령〉, 〈장끼타령〉, 〈가짜신선타령〉, 〈변강쇠타령〉 등 이른바 실전(失傳) 7가들은 점차 전승이 줄어들었다. 그래서 근대 무렵에는 〈춘향가〉, 〈심정가〉 등 이른바 전승 5가들만 남게 되었다.

그러다 20세기에 들어서인 1902년에 최초의 근대식 극장인 협률사(協律社)가 세워지자 판소리는 또 새로운 모습을 보이게 된다. 곧 창극이다.

1902년 협률사(協律社)가 세워졌을 때 창극이 시작된 것은 다음의 기사로 보아 분명한 사실이다.

16) 이들이 전사에 임격하였으나 집이 가난하여 문회연습 마련하지 못하자 50수의 시로 당시의 가장 이상적인 문회연습 노래했다. 이 시의 판소리 부분에서 판소리 12마당 작품들이 소개되어 있다.

협음이러 하는 것은 풍악을 갖추어 노래하는 회사라 함이니 마치 청인의 창사와 같은 것이라 외국에도 이런 놀이가 많이 있으나 외국에서 하는 본의는 장차 말하려니와 이 회사에서는 동허 팔도에 평대와 발판과 소라문 춤문 소리에 남사당 명재주꾼 등등을 모아 힘이 팔십여명이 한집에서 숙식하고 논다는데 집은 벽돌만 양재로 짓고 그 안에 구경하는 좌처를 삼등에 분하여 상등 자리에 일인이오 중등에는 절실전이오 하등은 오십전 가량이라 매일 아섯시에 시작하여 밤 열한 시에 그친다 하는 놀이인즉……춘향이 놀이에 이르러는 어사출도하는 거동과 **난너 만나 노는 협산 인편을 다각각 재 북색을 차려 놀며 난환일음의 풍사히 온 듯하더라**

(내국신문)(1902. 12. 16.)¹⁷⁾

그런데 이러한 협들사에서의 창극은, 다음 중언처럼, 창극만으로 이뤄진 것이 아니고, 앞과장은 종래의 여러 가·무·희들을 공연하고 뒷과장에서 전통 관소리의 내용을 일부 창극화하여 공연하였다.

그때나 지금이나 (춘향전)은 극적 구성이 아니고 한갓 옛날 소리 그대로 트막트막 따서, 한 사람이 소리하던 것을 여러 사람이 각각 동작과 안연이라 하는 말과 소리를 섞어서 무대 위에서 움직임에 다름이 없었다. 그리고 그 상연 프로그램은 첫째 과장(科場)이 관기춘, 둘째 과장(科場)은 절립(絶立), 셋째 과장(科場)에 들어가서 춘향전, 심정전 등 관소리를 하는데 삼인식(三日式) 분할(分割)하여 연행(演行)하였다고 한다.¹⁸⁾

1902년 이후 여러 가·무·희 다음의 간단한 창극 공연 방식은 별다른 발전 없이 1934년 조성성악연구회가 결성되어 본격적인 창극 활동을 하기 전까지 협들사, 방무대, 단성사, 연흥사, 장안사, 원각사 등 서울의 여러 근대식 극장들에서 지속되었다.

1919년 3·1 만세 운동으로 크게 충격을 받아 1910년대 무단 정치를 떠난 인제가 1920년대 들어서는 분화 정치로 정책을 전환하자, 다소 활동에 제약이 적어진 분화 예술계 인사들은 전통 문화 예술을 부흥시키고자 하는 움직임을 보이기 시작했다.

17) 백현마(앞의 글, 2002), 42쪽에서 재인용.

18) 현철의 중언 이두현, 『한국 신극사 연구』(서울대출판부, 1971), 32쪽에서 재인용.

이는 사회 전반에 걸쳐 일어난 당시 사라져 가던 민족 문화에 대한 관심의 한 결과다.¹⁹⁾ 1934년 송만갑(1865-1939), 이동백(1866-1947), 정정렬(1873-1938) 등 판소리 원로들이 중심이 되어 결성된 조선성악연구회는 당시 크게 고무되어 있던 사회 전반의 전통 문화 부흥 조류에 기반해 판소리 추진 양성에도 힘을 쏟고 판소리 계통의 근대적 공연물인 창극에도 남다른 의욕을 보이게 된다. 그래서 직속 단체로 창극좌를 두고 정정렬이 주동이 되어 1935년에 세워진 연극 전용 극장인 동양극장에서 1936년부터 《배비장전》(1936. 2.), 《춘향전》(1936. 9.), 《홍부전》(1936. 11.), 《심청전》(1936. 12.), 《숙영낭자전》(1937. 2.), 《웅고집》(1938. 8.) 등을 공연하기 시작했다. 이러한 공연은 창극만으로 된 것이었다. 조선성악연구회의 활동으로 인해 창극은 본격적인 독립된 공연물이 된 것이다.

이후 조선성악연구회의 창극 활동의 중심에 있었던 정정렬이 1938년 사망 후에도 창극좌는 1940년 《어촌야화》²⁰⁾와 같은 시대물을 한 정도가 되었다. 1939년에는 화랑창극단이 성립되어 창립 공연으로 《봉덕사의 종소리》란 창작 창극을 하고, 뒤이어 성립된 동일창극단도 창립 공연으로 《일목 장군》 같은 창작 창극을 공연했다. 1939년부터는 자연스럽게 새로운 창극단들도 생겨났고, 전통 판소리의 레퍼토리를 넘어 이른바 창작 창극 시대로 나아가고 있었던 것이다.²¹⁾

그러나 이러한 창극의 발전과는 반대로 당시의 시대 상황은 1937년 중·일 전쟁, 1941년의 태평양 전쟁으로 악화일로가 되어 일제하의 우리나라도 급격히 전시 체제로 접어들고 있었다. 이에 일제는 전통 예술인에 대한 자격 심사 제도도 마련하여 기예증을 가진 사람만이 공연 활동을 하게 하였고, 공연 단체 수도 줄어들어 1940년 무렵에 창극좌, 대동가극단, 화랑창극단, 동일창극단, 조선음악단 등의 국악 공연 단체들이 해방 무렵에는 동일창극단, 조선창극단(창극좌와 화랑창극단이 합쳐진 것) 2개의 단체만 남을 정도가 되었다. 또 일본말로 공연할 것을 강요하여 창극단들은 창극 중 일부를 일본말로 하거나 창극 공연 앞에서 20분 내외의 일본말로 하는 연극

19) 성기현, 「1930년대 판소리 문화」(서울대 국악과 박사논문, 2003), 58쪽.

20) 어부의 딸과 대학생의 애라는 연정을 다룬 것이다. 박광, 「창극사 연구」(백옥출판사, 1976), 127쪽.

21) 위의 책, 121-128쪽.

을 하는 방식을 취할 수밖에 없었다. 한편 대본의 사전 검열과 공연 때의 입간(臨檢)을 통해 지적을 받으면, 그 당시자는 각종 고초를 겪는 것은 물론 젊은 사람은 징병, 나이 든 사람은 정용 대상이 되는 것은 어쩔 수 없는 일이었다. 보처럼 자리 잡은 근대적 공연물로서의 창극이 일제강점기라는 시대적 여건으로 더 이상의 발전을 할 수 없는 운명에 처한 것이다.

한편 〈춘향가〉, 〈심청가〉 등 전승 5가는 사실상 조선시대의 사회상을 담고 있어 근대에 들어 기본적으로 한계가 있었다. 판소리가 전조(轉調)의 기법, 장단의 엮부침, 시김새의 다양화 등의 기교들을 구사해 가며 근대적 흥행물로도 어느 정도 적용하려고 했으나, 전통 판소리들인 〈춘향가〉, 〈심청가〉, 〈홍부가〉, 〈수궁가〉, 〈격벽가〉 등은 모두 조선의 시대적 내용들을 담고 있기에, 판소리가 근대에도 살아 있는 공연물이 되기 위해서는 근대적 내용을 다른 판소리가 필요했다.

이러한 사실은 다음처럼 전통 판소리인들도 인식하고 있었고, 당시 지성인들의 강력한 요구 사항이기도 했다.

이제부터는 우리의 모임 생각연구회를 더 개조하여서 집도 한 만원 주고 샀으니 이제는 방침을 고치겠습니다. 암만 생활 문제가 급하여도 우리의 권위도 세워서 요리집에는 가지 않고 회관에 와서 들도둑 하려고 합니다. 그리고 좀더 서로 연구하고 개량하여 새로 작(作)도 하고 발표도 하려고 합니다. 선생님도 좋은 노래를 지어 오시오 그러면 우리들이 작곡하겠습니다.

정업생(靑業生), '명창 이동백전'(1937)²²⁾

광대들이 고전적 창극조만 힘쓰지 말고, 현대적 창극조도 하심이 어떠한가. 춘향전이나 놀부전이 옛날 그 시대에 있어 시대상을 배경으로 한 작품이라 하면, 오늘날 시대상을 배경으로 하여 한 작품을 넉넉히 낼 수 있는 것이 아닌가. 그러하자면, 광대들 자신도 교양이 있어야 하겠지만 사회에서 유지 인사들이 지도할 필요가 있지 아니한가. 광대들 제책(諸氏)여 한번 깊이 각성할 바 있기를 바라 노라

정노석, 「조선광대의 사적 발달과 그 가치」(1938)²³⁾

22) 정업생(靑業生), '명창 이동백전', 『조방』, 1937년 3월호 동권 17호. 상기련, 앞의 글(2003, 105쪽)에

그리고 이 무렵 오늘날까지 전승되는 창작 판소리로 정정렬의 〈숙영낭자전〉이 지어졌다. 그 후의 세대인 박동실(1897~1968)에 의해서도 오늘날까지 그 일부 작품들이 전승되는 '열사가'들인 〈이준가〉, 〈안중근가〉, 〈윤봉길가〉, 〈유관순가〉 등이 지어졌다. 그런데 이러한 열사가들은 박동실이 6·25 전후에 율북하고, 1962~1965년간의 한·일협정 조인으로 만일 감정을 조장한다는 이유로 국가에서 통제 대상으로 삼음으로써 이후 한동안 공적 공연은 이뤄지지 못하고 사적 차원에서만 전승되는 소리들이 되고 말았다.

한편 1945년 해방이 되면서 판소리인들은 새로이 창극단들을 만들어 새로운 출발들을 하고자 했다. 이에 1947년 김연수창극단이 〈장화홍련전〉, 1948년에는 국극사가 〈선화공주〉, 국극협회가 〈고구려의 혼〉(일목 장군), 조선창극단이 〈논개〉, 〈왕자호동〉 등을 공연하며 바야흐로 창극 봄의 분위기를 조성했다.²³⁾

그런데 1948년 여성국악동호회가 결성되어 〈옥중화〉(춘향전)를 공연하고, 이어 1949년에 〈햇님달님〉을 공연하게 된다. 그런데 이 〈햇님달님〉이 크게 흥행에 성공하여 이후 여성국극 시대를 열자, 수없이 생겨난 여성국극단들이 대도시 극장들을 석권하는 중에 해방 후 재건된 창극단들은 다시 선자리를 잃고 하나씩 무너져 갔다. 1956년 김연수창극단이 우리국악단이란 여성국극단으로 변모했고, 박후성의 국악사는 1957년 해산되었으며, 박녹주가 재건한 국극사도 마지막으로 1958년 해산되고 말았다. 이로써 모든 민간 창극단은 사라지고 말았다.²⁵⁾

여성국극은 여성들만 출연하여 창극을 하는 것에서 시작되었다. 그 시원은 1939년 동일창극단의 창단 공연 〈일목 장군〉에서 여성인 박귀희가 남자 장군인 일목 장군역을 맡아한 데 있다. 박귀희는 이후 1940년 무렵 동일창극단의 〈춘향전〉, 〈홍부전〉에도 이도령, 홍부 같은 남성역을 맡았다.

1909년 관기 제도가 폐지된 이후 누구나 기생이 될 수 있었다. 그리고 기생들이

서 재인용.

23) 정노석, 「조선왕대의 사적 발달과 그 가치」, 『조광』, 1938년 제4권 5호; 성기현, 위의 글, 104쪽에서 재인용.

24) 박황, 앞의 책, 161쪽.

25) 위의 책, 235쪽. 전왕, 「해방 전후와 1950년대의 창극」, 국립중앙극장편, 『세계화 시대의 창극』(연극과 인간, 2002), 61쪽.

배우는 노래가 종래의 가곡, 가사, 시조 외에 잡가나 민요로도 확대되었는데, 남도 지방 기생들은 이외에도 판소리를 많이 배웠다. 이렇게 해서 새롭게 성립된 여성 소리꾼들이 1948년 여성국악동호회들 결성하여 <옥중화>(춘향전)를 공연함으로써 이른바 여성국극이 시작된 것이다. 여성국악동호회는 1949년 2월 <햇님달님>으로 흥행 면에서 대성공을 하고, 이어 그해 11월 <황금돼지>도 공연함으로써 당시 대중극장의 흥행계를 장악하기 시작했다. 당시 출연자들은 <햇님달님>의 경우 햇님왕자 박귀희, 달님공주 김소희, <공주궁의 비밀>의 경우 월자국왕 임춘영, 비둘에기 박초월 등 모두 일류 판소리인들이었다.

여성국극은 창작 사극들을 주로 공연했는데, 이는 이전의 창극단들이 공연한 화랑창극단의 <봉덕사의 종소리>(1939), 조선창극단의 <항우와 우미인>(1942), <논개>(1948), <왕자 호동>(1948), 국극사의 <선화공주>(1948) 등의 연장이었다.

여성국극이 흥행적으로 성공하자 여성국극단의 공연 작품 수는 1960년까지 기하급수로 늘어났다. 다음은 이에 대한 한 연구자의 조사 내용이다.²⁶⁾

1948년	1개 단체	1개 작품
1949년	1개 단체	2개 작품
1950년	1개 단체	1개 작품
1952년	2개 단체	8개 작품
1953년	6개 단체	17개 작품
1954년	9개 단체	30개 작품
1955년	13개 단체	50개 작품
1956년	9개 단체	28개 작품
1957년	6개 단체	24개 작품
1958년	10개 단체	24개 작품
1959년	7개 단체	20개 작품
1960년	2개 단체	3개 작품

26) 윤수연, 「해방 이후의 여성국극 연구」(이화여대 음악학부 석사논문, 2005).

총16개 단체²⁷⁾ 180여편²⁸⁾

이 과정에서, 앞서 말한 대로, 1956년 김연수창극단, 1957년 국악사, 1958년 국극사 등 모든 창극단들이 해산되고 말았다.

그러나 이렇게 맹위를 떨치던 여성국극도 주연급 배우들의 수는 한정되어 있는데, 수많은 단체들이 생겨 수준 이하의 공연도 하게 되고, 한정된 극장들에서의 공연들을 위해 단체 간의 과도한 경쟁, 천편일률적인 왕자와 공주의 사랑 이야기 등으로 인한 관객들의 식상 등으로 인해 1960년대에 들어서는 대부분의 여성국극단들이 망하게 된다. 1960년대에 보급된 TV와 당시 크게 활성화된 국산 영화도 이들의 몰락을 가속화시켰다. 여성국극은 대중적 오락물이었던 만큼 그 속성상 새로운 대중적 오락물이 나오면서 급속히 사라지게 되어 있었던 것이다.

이 무렵인 1962년에 국립창극단이 창단되었다. 국립창극단은 이후 전라도립창극단(1989년 창단), 광주시립국극단(1989년 창단), 남원민속국악원(1997년 창단) 등의 지방의 공립 창극단 등이 성립되기 이전까지 1960-1980년대 유일한 창극단이 되었다.

1962년 이래 국립창극단은 전통 판소리 5바당의 창극으로의 정립, 창작 창극 모색, 다양한 창극 양식 모색 등의 작업들을 하였는데, 오늘날까지 이 중 어느 것 하나 제대로 된 것이 없다. 그리고 지방의 공립 창극단들도 대체로 국립창극단과 비슷한 모습들을 하고 있다.

판소리를 잇는 새로운 근대적 공연물로서의 창극은 고도의 성악 세계를 구현하는 판소리의 음악성은 잊되 그 외의 실제의 문학적 내용, 그러한 문학적 내용에 입각한 실제의 음악적 내용(성음, 선율, 장단 등)은 근대적인 것으로 종래 판소리의 그것과는 다른 것이 되어야 한다. 그런데 1962-2002년까지 국립창극단의 106회 공연 중 2/3가 넘는 75회의 공연 내용이 판소리 연창이거나 <춘향전>, <심청전>, <홍부전>, <수궁

27) 여성국악동호회, 여성국극동지사, 햇님창극단, 임춘앵과 그 일행, 우리국극단, 새한국극단, 여성국극단 진경, 화양여성국극단, 삼성여성국극단, 남자소녀국악단, 여성국극협회, 조민앵과 그 집단, 남자의 성국극단, 신라여성국극단, 여성국악합단 여협 등.

윤수연, 앞의 글, 34-35쪽.

28) 이들의 상당수는 창작 사극들이다. 김병진, 앞의 글, 86쪽.

가), 〈죄벽가〉, 〈베비장전〉, 〈강릉매화전〉, 〈가루지기타령〉 등의 판소리 12마당 계통의 창작극들이었다. 31회의 공연만이 창작 창작극인데, 그 작품들은 다음과 같다.

〈백운랑〉(1963), 〈서라벌의 별〉(1964), 〈대업〉(1975), 〈광대가〉(1979), 〈최명도전〉(1980), 〈부미사랑〉(1983), 〈광대의 꿈〉(1985), 〈송미골장사〉(1986), 〈윤봉길의사〉(1986), 〈두레〉(1987), 〈순풍전〉(1989), 〈황진이〉(1990), 〈달아달아 밝은 달아〉(1990), 〈박씨전〉(1991), 〈이생규장전〉(1993), 〈경복궁 북소리〉(1997), 〈백범 김구〉(1998), 〈논개〉(2001)

24작품 이 작품들이 재공연된 것이 7회 총계 31회²⁹⁾

전반적으로 옛 설화나 사화(史話), 고전 소설 등에서 그 소재를 취한 것이다. 〈윤봉길 의사〉, 〈백범 김구〉처럼 인제강집기를 배경으로 한 것이나 〈광대의 꿈〉처럼 명창 임방울(1904~1961)의 일생을 극화한 것이 다소 진전된 것이다. 그러나 전반적으로 아직 1940년대 전후 무렵의 〈봉덕사의 종소리〉(화랑창극단), 〈고구려의 혼〉(국극협회), 〈논개〉(조선창극단) 정도의 시대 수준에 머물러 있는 것을 알 수 있다. 더구나 당시의 시대물이었던 원각사의 〈최명도타령〉(1908), 창작극의 〈어촌야화〉(1940)에 비하면 근대를 넘어 현대로 이어지는 국립창극단의 공연 작품에는 이러한 현대 사회의 시대물이 전혀 없다.

‘공연 예술은 당대의 시대 정신과 관계되어 있어야 한다’는 아도르노의 말을 인용하지 않더라도, 공연 예술은 어떤 식으로든 당대 사회의 시대적 정신과 일정한 관계를 맺고 있어야 한다. 그런 면에서 당대 사회의 주요 문제를 반영하지 않는 이러한 “과거 지향적, 퇴영적, 대중 오락적, 호사 취미적”(서연호)³⁰⁾ 공연들은 기본적으로 당대 사람들에게 진정한 감동을 주기는 어렵다.

또한 이러한 창작 창작극들의 음악을 작창한 사람들도 모두 이때까지 전통 판소리 들 해운 사람들이기에,³¹⁾ 오늘날의 시대적 감수성에 맞는 음악을 창조한다는 것도

29) 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창작』(연극과 인간, 2002), 248쪽.

30) 전성희, 『국립창극단사』, 『국립극장 50년사』(국립중앙극장, 2000), 84쪽에서 재인용.

31) 김연수, 김소희, 박귀희, 정철호, 오경숙, 장필중선, 생창순, 김일구, 안숙선.

일정한 한계가 있었다.

전통 판소리인으로 일찍부터 창작 판소리 등을 만든 정정렬과 박동실을 이어 박동진도 1969년에 <예수전>을 지어 불러 이노 정도의 성과를 거뒀다. 그러다 1985년에 이뤄진, 김지하 원작의 임진택의 창작 판소리 <똥바다>³²⁾는 실제 당시의 대학가들 중심으로 크게 유행했고, 명동 성당 등 민주화 운동을 하던 현장에서도 인기리에 많이 공연되었다. 임진택은 이후에도 김지하 원작의 <오작(五賊)>, <비어(賤話)>, 자신이 직접 사설을 지은 <오월 광주> 등의 창작 판소리들을 발표했다.

그런데 이러한 그동안의 창작 판소리들과 달리 근래에 다양한 창작 판소리 작품들이 일시에 쏟아지며 이른바 창작 판소리 운동이 오랫동안 이뤄지고 있다.

현재 창작 판소리 쪽의 작업을 집중적으로 하고 있는 단체들만 해도 '소리여세', '바닥소리', '타루', '판세' 등이 있다. 이 중 가장 오래된 단체는 '소리여세'다. '소리여세'는 1998년부터 정기적인 모임을 갖기 시작해서 2000년 창립 공연을 가졌고, 2003년에는 김수미의 창작 단가 <우리들의 새 대통령>, 이덕인의 창작 판소리 <아빠의 벌금-개기면 똥 줄 알고>, 정유숙의 창작 단가 <그런 세상>, 창작 판소리 <눈먼 부엉이>, 이규호의 창작 판소리 <똥바다 미국버전>, 조영제·조정희의 복원 판소리 <장끼전> 등 대부분이 창작 소리들로 된³³⁾ 제7회 공연을 가지기도 했다. 이러한 기존의 창작 판소리 운동을 바탕으로 전주 산조 축제 행사의 하나로 2001년부터 또랑 광대 콘테스트가 열려 현재까지도 매년 행사를 하고 있는데, 2003년에는 출전 작품들 중 박태오의 <스타대전 중 '저그 초반러쉬 대북'(스타크래프트), 김명자의 <슈퍼덕 씨름대의 출전기>, 유수곤의 <햇님달님>, 박애리의 <토끼와 거북이> 등이 수록된 CD를 한 장 발매했기도 했다. 또한 서울 인사동에는 2002년 7월부터 매주 일요일 거리 소리판이 열려져 한동안 이어졌다.

오늘날의 창작 판소리에는 위에 소개된 작품들 외에 박성환의 <아, 고구려>, 유수곤의 <월드컵가>, 이용수의 <오, 뉴욕 2001>, 박지영의 <파자가>, 백금렬의 <북견우

32) 김지하 원작의 당시(彈詩) <분씨말어(黃氏論語)>에 바탕한 것이다.

33) <우리들의 새 대통령>; 임보 시, 김수미 작창. <아빠의 벌금-개기면 똥 줄 알고>; 박성환 작, 이덕인 작창. <그런 세상>; 임보 시, 정유숙 작창. <눈먼 부엉이>; 전래 설화, 정유숙 작창. <장끼전>; 실연 판소리, 김연수 작창.

남작녀), 이일규의 〈선녀와 나무꾼〉, 서미화의 〈우주 탐정 자브리〉, 김지희의 〈황성택 싹타령〉, 이일규·성수석의 〈동일은 우리 손으로〉 등등이 더 있다. 이러한 창작 판소리는 매주 일요일에 이뤄졌던 인사동 거리 소리판, 해마다 이뤄지는 모량 공동 콘테스트 등을 통해 적어도 해마다 4-5편 정도의 작품들을 더해 왔다.³⁴⁾

이렇게 근래에 들어 갑자기 창작 판소리 운동이 크게 일어나게 된 것은 우선 현재 600여개의 개인 교습소와 21개 대학에서 수많은 판소리 전공자들을 배출하고 있지만, 이들 모두가 무형문화재 보유자 관련 자리나 공립 창극단 단원 등 전통 판소리와 관련된 자리로 나아갈 수 없기 때문이다. 그리고 기본적으로 조선 시대적 예술에 일각한 전통 판소리만으로는 이제는 분명 한계가 있고, 여기나 1964년부터는 아예 판소리가 무형 문화재로 지정되며 그러한 음악적, 문학적 내용들이 고착되어 가는 경향도 더욱 심화되었기 때문이다.

그러면 오늘날 상당한 규모로 일어나고 있는 이러한 창작 판소리 운동에 대해 어떤 평가를 내릴 것인가? 필자는 일단 이러한 창작 판소리 작업은 판소리사적으로는 역행하는 작업으로 보고자 한다.

판소리는 전통 사회에서 신분을 세습하고 토지조차 가질 수 없었던 광대들이 부른 여러 소리들 중의 하나다. 판소리 이전에 이들 광대들은 오늘날의 개그(gag)에 해당하는 화극(話劇) 곧 재담극³⁵⁾과 이러한 재담극에 몇 가지 노래들을 넣어서 부르는 재담소리를 그들의 주요 공연물들로 연행해 왔다. 판소리보다 먼저 있었던 광대들의 재담극과 재담소리의 연장에서 판소리가 성립된 것이다.³⁶⁾ 그런 면에서 재담소리는 판소리의 직접적 선행 광대 소리였다. 판소리가 재담소리를 이어 성립되었

34) 1945년 전후에서 2004년까지 발표된 창작 판소리는 모두 119편으로 소개되어 있다. '20세기~현재 창작 판소리 작품 목록', 김영주, 「19세기말~20세기 판소리의 변모양상 연구」(경북대 국어국문학 박사논문, 2010).

35) 재담극은 '화극(話劇)'이라고도 하는데 한 명의 광대가 중심이 되어 간단한 말과 흉내내기를 통해 세상의 여러 일들을 재미있게 연극으로 꾸미 공연하는 것이다. 우리나라의 경우 궁궐 안에서만 사는 임금어린 왕의 세상을 관 모시기에 힘써 왕의 세상 일들을 알게 한다는 정치적 목적과 관련 궁궐에서 매년 있었던 연말 나례화 때, 광대들이 이러한 재담극을 하는 전통이 있었다. 이러한 재담극은 고려 시대에서부터 시작되어 궁궐의 나례화가 폐지된 1604년까지 광대의 주요 공연 종목의 하나가 되었다. 윤근, 「조선시대 화극의 전통과 그 역사」, 『공연문화연구』 제12집(한국공연문화학회, 2006).

36) 윤서, 앞의 책, 218쪽, 248쪽.

다는 것은 판소리 12마당들 중 오늘날 전승되지 않은 〈배비장타령〉, 〈웅고집타령〉, 〈장끼타령〉, 〈강동매화타령〉, 〈무속이타령〉, 〈가짜신선타령〉, 〈변강쇠타령〉 등 이른바 심전 7가들이 모두 골제적 내용을 하고 있어 재담소리적 성격이 강한 것을 통해서도 짐작할 수 있다. 이른바 판소리 이전에 재담소리 시대가 있었고, 조선 후기 공연 문화의 성숙으로 일회적이고 즉흥적인 재담소리들을 넘어 보다 지속적으로 향유할 수 있는 노래들이 요구되자, 이러한 재담소리들 중 보다 일반적으로 향유된 12작품이 판소리 12마당이 되었고, 이러한 판소리의 발전 과정에서 다시 골제적 요소들이 많아 재담소리적 성격이 강한 심전 7가들이 탈락되며 오늘날 전해지는 〈운항가〉, 〈심청가〉 등의 전승 5가에 이른 것이다. 전승 5가는 이후 백여 년간 전승되며 분화적으로나 음악적으로 발전하게 된다. 그리고 이중 쌍대들이 더욱 발전시킨 것은 음악적 요소다. 그래서 조선 후기 당시에도 판소리는 주로 음악적인 면에서 주목 받는 예술로 발전하였고, 근대 이후에도 이러한 경향은 지속되었다.

그런 면에서 오늘날 판소리에서 이어야 할 것은 이러한 전통 판소리에서의 음악적 성과다.

그런데 오늘날의 창작 판소리 운동 중에서 '또랑 광대'³⁷⁾ 운동은 그러한 판소리의 음악적 성과를 처음부터 이으려 하지 않는다. 그리고 오늘날 전문 소리꾼들이 부르는 창작 판소리들도 소리 수준에서 보면 전통 판소리에 비할 바 못된다. 오늘날의 창작 판소리들은 판소리사적으로 보면 오히려 초창기 판소리나 판소리 이전의 재담소리 단계로 되돌아가 버린 것이다.

전통 판소리가 지닌 문제를 근본적으로 해결하기 위해서는 전통 판소리의 연장선상에서 그 해결 방안을 찾아야 하는데, 오늘날의 창작 판소리 운동이 전통 판소리의 연장선상에 서기보다 판소리의 발전 과정에서 이미 극복한 재담소리나 심지어 재담극의 상태로 다시 돌아가려 하는 것은 판소리 발전사의 면에서 역행하는 면이 있는 것이다.

그러나 이러한 문제점에도 불구하고 근래의 창작 판소리 운동이 상당한 성과를 거두고 있는 것은 사실이다. 전통 판소리만으로는 분명한 한계가 있고, 고전 예술이

37) '또랑 광대'는 '명장'과 반대되는 말로 소리나 연행 모든 면에서 수준이 많이 떨어지는 판소리 광대를 말한다.

아니라 이 시대에 살아 있는 당대 예술로서의 판소리 운동을 분명히 지향하고 있기 때문이다. 또한 오늘날 판소리 계통 공연 활동들에는 창극과 창작 판소리가 있는데, 창극은 인적, 물적 여러 여건들이 갖추어져야 할 수 있는 데 비해, 창작 판소리는 한두 사람의 노력에 의해서도 이뤄질 수 있기에, 상당히 효율적인 공연 방식이다. 그러므로 사실상 오늘날의 소리 체계를 만들어야 하는 공동의 목표를 지닌 창극과 창작 판소리에서 당분간 후자도 일정한 역할을 할 수 있다고 여겨진다.

3) 향유 기반의 변화

광대놀이에 대해 조선시대 유학자들은 기본적으로 부정적이었다.

우선 공자(孔子)부터 노(魯)나라 재상 시절에 노정공(魯定公)과 계경공(齊景公)이 동맹을 위해 만났을 때, 제나라에서 호악(胡樂)을 배풀자 이를 내치고, 배우들 내어 연회를 하자 일개 필부(匹夫)가 군주를 원썩했다고 하여 그를 참(斬)하게 한 적이 있었다(『사기』, 『공자세가』).³⁸⁾ 전국시대에는 '초나라는 쇠칼이 예리하고 광대의 솜씨가 졸렬하다'란 말이 유명했다(『사기』, 『범수채택열전』). 초나라는 쇠칼이 예리하니 군사들이 용맹하고, 광대의 솜씨가 졸렬하니 백성들의 생각이 깊다는 것으로 한 나라에서 광대놀이가 볼 만한 것이 없어야 그 나라가 강하다는 것이다. 후당(後唐)의 장종(莊宗, 885~926)은 또한 광대놀음을 매우 좋아하여 이들 광대들을 높은 벼슬자리들에게까지 앉혔으나 그러한 광대에 의해 도리어 자신이 재위 4년만에 죽음을 당했다(『대학연의(大學衍義)』 권33).

이러한 고사(故事)들이 있기에 『병심보감』에는 "무릇 유희(遊戱)는 이로운 것이 없고, 무지런함만이 공(功)이 있다"라고 하였다.³⁹⁾ 윤곡도 『학교모범』에서,

예(禮)가 아니면 보지 말고, 예가 아니면 듣지 말고, 예가 아니면 말하지 말고, 예가 아니면 행동하지 말 것이다. 이든바 예가 아니란 것은 조금이라도 천리(天理)에 어긋나면 이는 곧

38) 이것은 공자가 국가 간 동맹 때 필요한 군부의 예(禮)를 요구한 것이다.

39) 凡戲 無益 惟勤 有功 '정기(正己)'

예가 아니다. 그 대강의 것을 논어 말한다면, 창우(倡優)의 부정(不正)한 모습과 속악(俗樂)의 음란한 소리와 비루하고 방탕한 놀이의 황폐(荒蕪)한 잔치 같은 것은 더욱 마땅히 금해야 된다는 것이다.

라고 하고 있다.⁴⁰⁾ 이에 대해서는 공자도 “군자는 예에 서 있어야 한다. 극기복례(克己復禮)가 인(仁)을 하는 것이다”⁴¹⁾라고 한 바 있다.

이에 자신의 사적인 욕망을 억제하며 공격적인 것을 추구하는 지배층의 윤리를 갖고 있었던 유학에서는 이러한 광대놀이를 몰리치는 것을 그들의 수신(修身)의 하나로 여겼다.

그러나 이러한 조선시대의 유학자들도 일상생활 속에서 광대들의 놀이를 받아들여야 할 때가 있었다. 곧 과거급제자 행사에서의 술창(率倡)이었다.

고려 광종 9년(958)부터 시작된 과거제는 급제자를 위한 궁궐의 은영연(恩榮宴), 긴거리에서의 3-5일 간의 유가(遊街), 지방 관아의 급제자의 부모를 위한 영친의(榮親儀), 급제자의 집에서 열리는 분회연(分會宴) 등에 축하 분위기를 돋우기 위해 모두 광대들이 동원되었다.

다른 시대보다도 상층인들에게는 더욱 엄격한 자기 관리와 일상에서의 겸소한 생활이 요구되었던 조선시대에도 다음처럼 인금이 과거 급제자에게 광대를 내리는 등 과거 급제자의 축하 행사는 국가가 선비를 높이는 것이었기 때문이다.

대적 과거에 합격한 자에게는 전정(殿庭)에서 창방(唱榜)한 다음 어전(御前)에서 술을 내리고 꽃, 춤(筵), 일산(日傘)을 내려 주며, 광대가 연희(演戲)를 바치고 고취(鼓吹)가 앞을 인도하며 3일을 유가(遊街)하게 하여 영회롭게 하였다

『중보 문헌비고』, ‘선거고3’, 세조 4년⁴²⁾

40) 非禮勿視 非禮勿聽 非禮勿言 非禮勿動 所謂非禮者 指違天理 則實是非禮 如以相處言之 則倡優不正之色 俗樂淫靡之聲 鄙賤傲慢之戲 流連荒蕪之宴 尤宜禁絕 『음곡선생전서』 권15 잡거(雜記) ‘학교모범(學校模範)’

41) 君子立於禮 克己復禮爲仁

42) 凡中科登 殿前唱榜 御前降酒賜花筵典蓋 使人呈戲 鼓吹的導 三日遊街以榮之

예조에 전코하기를,

“이제 시취(試取)한 문과·무과 중에 강원으로 합격한 이에게는 각각 개(蓋) 두 개, 안장
갖춘 말 한 필을 내려 주고, 아울러 우인(優人)을 주어 유가(遊街)하게 하라.”

하였다.

『성종실록』, 10년 1월 24일(신사)⁴³⁾

그래서 상층의 사람들도 이러한 과거 급제자의 행사들과 같은 데서 광대놀이들을
오랫동안 접해 왔다.

민소리가 성립되기 이전까지 이러한 과거 급제자의 잔치에서의 광대의 대표적 공
연물은 다음처럼 화극(話劇)이었다.

이귀(李圭)는 유생 때부터 상소문을 쓰기를 좋아했다. 그 취에 노래를 하는 이가 있었는데,
그 노래할 때마다 반드시 ‘오늘이야 오날이야하고 하는 노래를 불렀다. 이귀가,

“너의 오늘이야 라는 노래 그만 둘 때도 되었는데……”

라고 하자 그 취이,

“나오리의 ‘성왕성왕(誠惶誠恐)은 어떻구요.”

라고 했다는 것이다.

정음 김상현(1570~1652)은 평생토록 말수가 적었고, 잘 웃지류 않았다. 창우들의 잡화에 다른
사람들은 모두 포복절도류 해도 정음공은 여전히 이를 드러내 보이지 않았다. 어떤 집에 과거
급제자가 있어 문회연을 베풀었는데, 그 때 우인(優人) 박남이란 자가 헌화(獻花)로 새삼에 이등
을 날렸다. 그 집에서 박남에게 말하기를,

“오늘 정음상공께서 반드시 이 잔치에 오실 것이다. 내가 아주 우스운 일을 꾸며 내어 정음공
을 한 번이라도 웃게 할 수 있다면 바닷길 후한 상을 주겠다.”

고 했다.

정음이 잔치에 참석하자 박남은 잡화를 펼쳤는데, 정음은 전혀 돌아다보지도 않았다. 그러자
박남은 종이 한 장을 상소문처럼 말아서서 두 손으로 받들고는 천천히 걸어 나가서는,

43) 傳子禮曹曰 今試取文武科中 試壯元各賜蓋二鞍具馬一匹 並賜優人從之遊街.

“생원 이귀가 바친 상소어입니다.”

하고는 이어 끌어 앉아서는 종이를 펼치고 읽기들,

“생원 신(申) 이(李)는 청황성공(誠惶誠恐) 돈수돈수(頓首頓首)……”

라고 했다. 만좌가 모두 포복 절도를 했고, 청음 또한 부지불각 간에 실신(失笑)하고 말았다는 것이다.

이이명(李頤命, 1658-1722), 『소계집(疏齋集)』 권6, '만록(漫錄)'⁴⁴⁾

지금 등과(登科)한 사람은 반드시 장우로써 즐거움을 삼는다. 장우가 있으면 반드시 장우들이 하는 유자(儒者) 놀이란 것이 있다.

이익(1680-1763), 『청호사설』 권5, '인사(人事)'⁴⁵⁾



〈그림 1〉 길거리에서의 화극 공연
피시벌 로컬 저, 조정천 역, 『내 기억 속의 조선, 조선 사람들』
(예담, 1885/2001), 180쪽.

44) 延平自儒生喜陳說 其妾有歌者 每歌必唱 今日今日之曲 公曰 爾今日之間 尙可已矣 妾曰 主公之誠惶誠恐 涇陰平委奪言笑 雖信僂罷戲人皆絕倒者 公一不啻齒 有一新恩 家設聞喜宴 時僂人朴男者 以戲戲名世 其家前南曰 今日涇陰相公當赴宴 汝能作極可笑之事 得其一笑 當厚賞之 涇陰既赴宴 南陳雜戲 涇陰一不顧兒 男乃卷一紙如上疏 兩手擎之 徐步而進曰 生其李貴呈疏 仍跪而展紙讀曰 生其臣李誠惶誠恐 頓首頓首 滿座皆絕倒 涇陰亦不覺失笑云 이 기록은 '만록'(漫錄) 서문에 의하면 1689에 이뤄졌다 한다. [김종필, 『19세기-20세기를 관조리 변모양상 연구』, (서울대 박사논문, 1993), 20쪽]에서 재인용.

45) 今時科擧者 必以僂僂爲樂 有僂僂則必有儒戲

그리고 17·18세기에 성립된 판소리에 대해서는 양반들은 종래의 광대놀이들과 달리 특별한 관심을 갖게 된다. 간단한 흥내내기와 재담으로 이뤄지는 종래의 화극과 달리 판소리에는 노래를 부르는 것이 있고, 그것이 점차 즐길 만한 것이 되자, 양반들이 판소리를 직접적으로 향유하게 된 것이다.

이러한 사정은, 다음 사실로 보아, 18세기 후반부터 시작된 것으로 여겨진다.

선고께서 계유년(1753)에 남으로 호남지방을 여행하셨다. 그 산천과 문물은 두루 돌아보시고 이듬해 봄에 집으로 돌아 오셔서 《춘향가》 한 편을 지어셨다. 이로 인해 당시 선비들로부터 기뻐움을 당하셨다.⁴⁶⁾

《춘향가》에 대한 최초의 기록이고, 판소리에 관한 최초의 기록이기도 한 《만화본(晩華本) 춘향가》(1754)⁴⁷⁾ 때만 하더라도 양반들이 판소리에 직접적인 관심을 갖는 것은 조롱거리였던 것이다.

그러나 19세기 초가 되면 다음처럼 고위층 양반들이 판소리 광대를 한 달씩 데리고 있으며 판소리를 감상할 정도로 판소리는 양반들도 즐길 중요한 공연물이 된다.

3월 3일에 늙은 광대 고수관이 홍성에서 왔기에 술을 내놓고 소리를 들었다. 지난 을유년(1825) 봄을 돌이켜보니 종사(從史) 이기원(李紀源)과 함께 고수관을 붙잡아서는 한 달이나 즐겁게 지냈고, 나는⁴⁸⁾ 관극시(觀劇詩) 열 수를 지었었다.

신위(申緯), 「신위전집」 제4권, 태학사, 1983, 1871쪽.

그리고 이들의 판소리 감상에 대한 정도는 다음처럼 전격적인 것이고 전문가적 수준이었다.

46) 先考癸酉南遊湖南 亦觀其山川文物 其翌年春還家 作春香歌一篇而亦後時儒之識 김동욱, 「(중보) 춘향전 연구」(연세대출판부, 1976), 77쪽에서 재인용.

47) 만화 규진환이 광대의 타령을 듣고 200구의 한시(漢詩)로 기록한 것이다.

48) 신위(1769-1845)는 1799년 문과에 급제한 뒤, 1816년 승지, 1833년 대사간을 지낸 고위 관료층 인사였으며, 조선 후기 시(詩)·서(書)·화(畫)에 모두 뛰어나 삼절(三絶)로 일컫어진 당대의 유명한 문인이기도 했다.

高末廉半蛟海陔 고송염모는 우리나라의 이름난 장대
 狂歌引我祝詩因 미칠 듯한 기쁨이 나를 시수(詩水)에서 끌어내네.
 淋漓慷慨金龍運 우렁차고 강개하기는 강용운이지
 演到滌奴一雁秋 춘향가 한 마당은 천하의 절창일세.
 신위, <관극 절구>(1826) 중⁴⁹⁾

喪俗一齒句沈沈歌 배회군이 심침가 한 번 부르면
 四壁無端喚奈何 은 사람들 '어찌할꼬' 부르짖네.
 楚岸帆回秋色遠 초나라 물가에 배 돌아오니 가을 빛 아득하고
 漢宮簾卷月明多 한궁(漢宮)의 주렴 건으니 달빛 가득하도다.

鼓聲驟急金疑雨 북소리 휘몰아쳐 비 오듯 하고
 扇影低垂半欲波 부채 그림자 드리우니 물결 이는 듯
 休道笑啼皆幻境 웃고 우는 것이 거짓이라 말하지 마소
 百年幾向此中過 인생 백년에 이 경지를 몇 번이나 맛보리.

이건장(1852-1898), <부심청가(賦沈清歌) 2수>⁵⁰⁾

판소리를 듣는 것에 대한 감동을 '미칠 듯한 기쁨', '인생 백년에 이 경지를 몇 번이나 맛볼 것인가'로 표현하고, 고수관, 송홍복, 염계달, 모흥갑, 김용운 등 판소리 명창의 이름을 시에 그대로 적음으로써 당시에 이들이 사회적으로도 널리 알려진 명창들이었음을 그대로 드러내는 동시에 그들의 당대 판소리 명창들에 대한 소양도 보여 주고 있는 것이다.

이 외에도 판소리에 대한 깊은 관심을 가져야만 가능한 양반들의 기록들이 더 있다.⁵¹⁾ 그리고 이 무렵 당시 가장 이상적인 문화연의 상황을 노래한 송만재의 <관우희

49) 김중철, 앞의 글, 97쪽에서 재인용.

50) 김중철, 앞의 글, 99쪽에서 재인용.

51) 이유원, <영산선성 5장>, <관극 8명>; 윤달산: <쌍한두아부> 등.

(觀優蔽)>(1843)는⁵²⁾ 광대들의 공연 종목이 '영산(靈山, 판소리단가)', '타령(打令, 판소리)', '환희(頑戲, 줄타기)', '장기(場伎, 땅채주)'로만 되어 있다. 판소리 이전의 광대의 대표적 공연물이었던 오늘날 1인 개그와 비슷한 화극(話劇)은 더 이상 보이지 않게 된 것이다.

양반들의 이러한 판소리 향유는 임금의 판소리 향유에까지 이어졌다.

판소리 광대들은 다우처럼 임금의 탄신날 잔치 곧 '연(宴)날' 같은 때 궁궐에 들어가 판소리를 하기도 했다.

김질업(金質業)

김질업은 거금 90년 전에 전라남도 순천군 생암면 사촌에서 출생한 인(人)이다.……시기는 미상(未詳)하나 고종 탄일(誕日)⁵³⁾ 헌번 피택(被擧)하여 음악의서 궁중 연석(燕席)에서 출중하게 잘하여서 그 명성은 일층 더 세간에 선양(宣揚)되었었다 한다.

정노석, 『조선창극사』, 조선일보사, 1940, 147쪽.

이동택(李東宅)

7월 탄산(誕辰)의 이전연주(御前演奏)로 동경 벼슬에 옥관자 부처

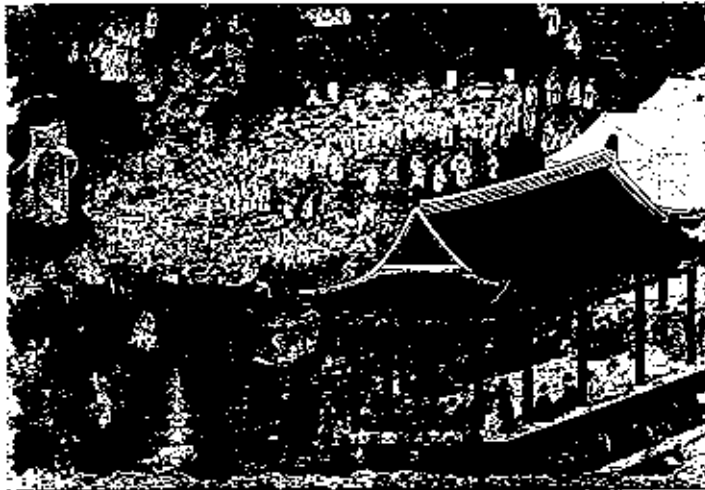
(조선일보)(1939. 3. 9.)

이렇게 어전에서 소리를 한 광대들은 한중 때에 염계달이 동지(同知), 모흥감 역시 동지(同知), 천중 때에 최낭청(崔郎廳)이 낭청(郎廳), 송수권이 선달(先達), 고종 때 김창환이 외관(諫官), 순종 때 송만갑이 감찰(監察) 등을 받은 것처럼, 비록 명예직이지만, 벼슬들을 채수받았다. 당시로는 천한 신분의 광대로서는 다시없는 영광이었다.

또 지방 산대회류의 관청의 행사에서도 판소리가 공연되었다. 지방의 산대회는,

52) 1843년 서울에서 살던 송만재란 선비의 이들이 전사에 입격하였다. 당시의 국속(國俗)은 급제 등을 하게 되면 광대들을 불러 한바탕 놀음을 벌이는 것이 관례였는데, 송만재는 가난하여 그것을 하지 못해 당시 과거 급제자의 문회원의 광대 놀음의 모습을 (관우회)란 이름의 50구의 한시로 지어 이를 대신했다.

53) 음력 7월 25일.



〈그림 2〉 평양 김사 환영연도 중 〈부벽구에서의 광대놀이〉
미국 퍼비다 액세스 박물관은 제5책; 국립국악원 편, 『조선시대 음악풍속도』 Ⅱ
(민속원, 2004), 16쪽.

“이제부터 좌 도, 각 고을에서 저지문을 가지고 가는 세 감사를 맞아할 때 채색 비단을 누르거나 봉(物)을 설치하거나 나례회를 하거나 군사를 늘어세우는 의식을 받지 말 것이다.”

하였다.

……자신사 인승천 등이 재의하기글,

“이 행사는 고을마다 행하는 것이 아니고 경상도인 경우에는 상주, 진주, 경주, 삼주 등 큰 고을에서만 합니다. 큰나라 사신이 올 때에도 아상의 행사들 받이는 것은 황제의 지시를 존중하기 때문입니다. 작은 폐단 때문에 옛 행사를 폐지하는 것은 옳지 않은 만큼 죄나 그전대로 하기 바랍니다.”

……하나 그대로 따랐다.

『세종실록』, 13년 5월 26일(무자)~27일(경인)⁵⁴⁾

54) 傳旨禮曹 自今却道各官迎新監可資去教實 勿用結綵結綵簪禮軍威……知中樞安崇善寺啓 此禮非臣邑而行之 慶尙道則尙書漢星等入州而已 朝廷使臣之來 亦設上項等禮 所以尊帝命也 以小弊而廢舊禮 恐不可也 請玆仍舊……從之.



〈그림 3〉 평양 감사 회영연도 중 〈모홍갑의 관소리〉
서울대 박물관 소장본

란 논의들 통해서도 알 수 있듯, 중국에서 사신이 오면 중국을 높여 우리나라가 중앙의 산대회를 하듯, 중앙에서 감사가 내리오는 등 중앙 정부와 관계되는 일이 있을 때면 지방에서는 중앙 정부를 높여 지방의 산대회를 하는 것을 말한다.

이와 같은 지방의 산대회는 조선 전기 때까지만 하더라도 매년 내려왔던⁵⁵⁾ 감사 맞이 산대회 등 1년에 한 번씩 이상은 지방의 모든 큰 고을들마다 이뤄졌다. 그러나 인조 때부터 중앙에서도 국내용 산대회는 더 이상 행해지지 않았기에,⁵⁶⁾ 지방의 산대회도 이때부터 크게 약화되어 이후 사실상 열리지 않게 되었을 것이다.

그러나 지방의 산대회가 중앙 정부를 높이는 차원에서 이뤄지는 것이기에, 비록 종래와 같이 산대를 만들거나 하는 일은 없었더라도, 어떤 식으로든 일종의 지방 산대회류의 행사는 이뤄졌다. 감사는 지방 수령들이 해당 지역들을 잘 다스리는지를 순행(巡行)을 통해 관찰하여 중앙에 보고하는 것이 주임무이기에, 지방 수령들은 이러한 감사를 높이지 않을 수 없었기 때문이다.

55) 조선시대 관관사의 알기는 원래 1년인데, 평안도, 함경도는 2년으로 정차되기도 했다. 『관관사』, 『한국 민족문화 대백과 사전』

56) 중국 사신 맞이 산대회는 1784년까지 열렸다.



〈그림 4〉 평양감사 칠산읍 방문도 중 〈관소리 공연〉
지회(志和池昭一畝)·구장웅(龜倉雄統)
편, 『이조의 민화(李朝の民畫)』 하권
(강남사, 1982), '136도'

이러한 지방 산대희류의 행사를 미국 피바디 에섹스 박물관본 〈평양감사 환영연도〉를 통해 잘 볼 수 있다. 부임한 평안도 감사 곧 평양감사는 평양의 명승지 부벽루(浮碧樓)에 앉아 있고, 그 앞에는 달놀이와 줄타기가 펼쳐지고 있다.

그런데 지방 산대희류의 행사도 18세기 후반 판소리가 어느 정도 자리잡고 난 뒤에는 광대들의 잡희를 판소리 공연으로 대신하게 되는 것을 볼 수 있다. 서울대 박물관본 〈평양감사 환영연도〉에는 모종감이 능라도(綾羅島)에서 판소리를 부르고 있고, 〈평양감사 칠산읍 방문도〉에도 감사가 칠산의 명승지 신선봉(神仙峰)에서 판소리를 감상하고 있으며, 판소리 명창 고수관도 경상감사 부임 시에 대구에서 〈운항가〉를 불렀다.⁵⁷⁾

지방 관아의 대표적 행사인 지방의 큰 고을들마다 거의 매년 있었던 이러한 지방 산대희류의 행사에서의 판소리 공연은

당사자인 판소리인들에게는 그 시대의 대표적인 광대임을 공식적으로 인정받는 행사와 같은 것이었을 것이다.

그 외에 개인들의 사사로운 자리들이나 민간의 환갑잔치 같은 것들에서의 판소리 공연 등은 굳이 다루지 않아도 충분히 짐작할 수 있을 것이다.

이러한 19세기까지의 판소리 향유 기반에 있어 가장 중요했던 것은 역시 과거 급제자의 행사라 할 수 있다.

57) 정노식, 『조선청극사』(조선일보사, 1940), 32쪽.

과거는 3년마다의 식년시(式年試)가 있어 정기적인 면이 있고, 조선시대 통계상 9개월에 한 번씩 있었던 문·무과 급제자만 뽑는 별시를 별도로 치더라도, 식년시나 증광시 같은 생원 100명, 진사 100명, 문과 33명, 무과 28명 등 260명 이상을 뽑는 큰 과거가 통계상 2년에 한 번 있어,⁵⁸⁾ 이들 260명 이상이 모두 길거리에서 유가도 하고 집으로 돌아가서는 축하 잔치인 문회연들을 여는 것이기에, 급제자 등의 한 명에 유가를 하는 악공·광대 5명만 설정해 보더라도 천여 명이 넘는 광대들이 필요하였다. 또 조선 전기까지만 하더라도 28명이 유지된 무과 급제자가 조선 후기에 들어서도 식년시에도 수백 명 이상들을 뽑고,⁵⁹⁾ 별시에는 수천 명을 뽑기도 했으니⁶⁰⁾ 이 경우 수천 명의 광대가 아니라 수만 명의 광대가 필요하기도 했다.

그래서 과거절이 되면 전국의 광대들이 구름처럼 서울로 모여들곤 하였다. 그러한 과거절의 광대의 모습을 송만재는 <관우회>(觀優會)⁶¹⁾에서 다음과 같이 노래하고 있다.

44수

藝技湖燕席最多 극기(劇技)의 광대는 호남 출신이 가장 많으니

自云吾輩亦觀科 말하기를 우리도 과거 갔다네

前科司馬後龍虎 먼저는 진사 시험 뒀는 무관야

大比到頭休鑿過 과거가 다가오니 거르지 마세.

45수

金榜少年選絕技 급제한 집에서 광대들 뽑으려 하네

多才競似聞齊衙 재주들 다투는 것이 제 들은 중들과 같네.

58) 이성무, 「한국의 과거 제도」(김문당, 1994), 127쪽, 135쪽.

59) 숙종 43년(193명), 경종 3년(138명), 영조 26년(431명), 정조 22년(429명), 순조 34년(651명), 헌종 9년(402명), 철종 3년(166명), 고종 4년(813명) 등, 이성무, 위의 책, 157~161쪽.

60) 세조 6년(1,813명), 광해 10년(3,200명), 광해 12년(3,000명), 광해 13년(4,031명), 인조 16년(5,536명), 효종 2년(1,240명), 현종 2년(18,251명), 영조 35년(14,200명), 정조 8년(2,692명), 고종 26년(12,513명) 등, 상동.

61) 이하 인용하는 송만재의 <관우회>(1843)는 다음의 소개와 해석을 참고했다. 이혜구, 「송만재의 관우회」(중앙 대학교 30주년 기념 논문집, 1955), 윤광봉, 「한국 연희시 연구」(동학대 박사논문, 1984).

分韻送隊等場地 제각기 무리 지어 마당에 가서
別別調弔試一能 별별 음조들 끌라 한 재주씩 보이네.

서울 12거리 무가(巫歌) 중 '창부거리'에서도 과거철의 광대에 대해 다음과 같이 노래하고 있다.

관도광대가올나온다
전라도남원광대,아취광대,어운광대
아취광대는옥겨칠고,어운광대는탄소분고
로광대는호 불고,한양상너올나올새
.....
엿썬선달⁶²⁾을만났든야
김선달⁶³⁾을만났든야 리선달⁶³⁾을만났든야
.....
안성장원(諷聖壯元)의경상감사,도장원(都壯元)올나하야고나
삼일유과(三日遊街)들들오신후에
천산에소분하고,구산에소분하고
분뵈스로돌아가서,부모세현일하고,도분간치⁶³⁾

과거가 있으면 팔도의 광대들도 '우리도 과거 간다네' 하며 서울로 올라왔던 것이다. 그리고 경기도의 화랑이들은 다음처럼 3년에 한 번 있는 과거 식년시에 맞추어 서울에서 정기 총회를 연곤 했다 한다.

또한 3년에 한 번 과거 시기에 한성에서 도령都令의 총회를 열어 선생안재를 지낸다. 대방大

62) '선달'은 무과 급제자란 말한다.
63) 적송지성(赤松智城)·우염광(秋葉障) 공저, 심우성 역, 『조선 무속의 연구』 (상)(동문선, 1937-1991), 79-80쪽.

房 이하 역원(役員) 선거를 행한 후 향연을 열어 가무(歌舞)를 즐긴다.⁶⁴⁾

과거와 관련된 광대들의 활동이 얼마나 정기적이며 대규모적이었는가를 단적으로 알려 주는 사실이다.

그리고 과거 급제자의 축하 잔치는 다음처럼 급제자가 있는 곳에서는 하나의 지역 축제처럼 수만 명의 관객들이 모여 관람하곤 했다.

읍에 사는 출신(出身) 죄덕동이 방방(放榜)을 받고, 분에 이르러 잔치 음식 한 상을 높이 지러 올리고 보기를 청했다. 내가 신래(新來)를 부른 뒤 맞아들여 잔(款)을 주었다. 출신이 말하기를, “강의 남쪽 밤숲 아래 노는 자리를 마련했습니다.”

하였다. 내가 지시를 내려서 특별히 악공을 보내어 흥을 돋개 했다. 조금 있으니, 고각(鼓角) 소리가 들리는지라 내려다보니, 재인이 륜을 타고, 창부가 노래를 부르는데, 종일 즐기었다. 모인 사람들이 삼천 명은 되어 보였다.

오정복, 『함안총록』, 1890년 4월 17일⁶⁵⁾

급제자의 집에서 공연한 때는 일반 부녀자들까지 동전들을 던진 정도로 인기리에 공연되곤 했다.

근디 그분네가(반표자 판소리 명창 유성준, 1873-1944) 이야기한다. 노래부르면서 자기 말로 하는 소리여. 춘향가하면서 노래를 부름서 이야기한다. “한 언땃 살 먹어서 배와갖고 열 여섯 살 먹어서 깎사당가를 좋게 치렁기맹이로 다리고 서움을 갔는다. 서울가서 그나저나 어느 장소에서 노래를 부른다 어찌 그때 예뻐던지, 워년히 얼굴이 좋아. 그나저나 그 대산 당치면, 여자들이 굶보러 땡길 수가 있가니, 그나 어느 대목에서 돈이 들어온디, 당장에서 막 돈을 던진다. 까딱하면 돈에 파묻힐 뻔 했소.” 그렇게 했다고 그러더란께, 그러니 노래해, 그때는 업전인께 “막 돈이

64) 적송어성(赤松智城)·추엽동(秋葉隆) 공저, 상우성 역, 1938(1991), 283쪽.

65) 邑下出身崔德龍放榜到門 宴需一床高排以進而請見 余呼新後遂入賜款 出身曰 江之南 菜藪下片 藝設遊矣 余分付待送樂工助之 少傾 有聞鼓角 乃借觀之 才人步索 起夫踏歌 盡日娛娛 會者 可數千人.

비오듯 들어온다고 그런디 까막하던 돈에 문힐 뻔 알았소” 그런 원 소리맹이로 소리를 해 재담으로

문삼룡(남, 89)⁶⁶⁾ 제보⁶⁷⁾

19세기까지는 이러한 과거 급제자의 행사 속의 공연이야말로 관소리의 대표적 공연이었던 것이다.

그래서 1937년 판소리 명창 정정렬(1876~1938)은 다음과 같이 회고하고 있다.

노래하는 이들이 세월(歲月)이 조은제는 갑오이전(甲午以前)입니다. 갑오년(甲午年)의용과거(科擧)까지 과거(科擧)가 계속(繼續)했고 그후에는 과거(科擧)가 없게됐으나 우리는 그때가 제일(第一)조였습니다.

과거(科擧)에 급제(及第)된하면압해다 금의화동(錦衣花童)을세우고 간행렬(行列)을지어 유가(遊街)하는 법(法)이있었는데 창부(唱夫)들이 금의화동(錦衣花童)노릇을 하였답니다. 짐에 도라가서는 도문 잔치를 베풀고 몇환씩 잔치를 계속(繼續)하였으므로 으레히잔치가 계속하는날 까지 노래를 불렀습니다. 그리고 창부(唱夫)가먼저사당문(門)을열고 사당잔채부터 시작(始作)하였는데 그사뒤에창부(唱夫)의 대접(待接)도상당(相當)하였고 잔제가스난 뒤에는사례(謝禮)도씩후(厚)하였습니다.……과거가 입서진 뒤에는 우리에게도 화려한 노름은 없었습니다

〈매일신보〉(1937. 5. 5.)

같은 때 관소리 명창 김창룡(1872~1943)도 다음과 같이 회고하고 있다.

우리의 전성시대(全盛時代)는아모래도 갑오이전(甲午以前)으로 그때는 노래군의생활도 훨씬 안정(安定)되었었고웃사람들의 총애(寵愛)도 만히바닷습니다.

이동백씨(李東伯氏)도 그때대내(大內)에 드려가 노래를 불르고 통정대부(通政大夫)로하사(下馬)바타 지금도 우리사이에이동정(李通政)이라고 불으지만 나도 동백(東伯)씨와 함께동정대

66) 1905년생.

67) 의덕원, 이경엽, 김혜경, 「동편제 판소리의 연원과 현상」(전라남도 구례군, 1994), 82쪽에서 재인용.

부(通政大夫)를 하사(下賜)바다섯습니다.

〈매일신보〉(1937. 5. 4.)

과거가 있고, 임금술 비롯한 상층 사람들이 판소리를 듣고 판소리 광대를 특별히 대접해 주던 그때가 판소리 광대들에게는 가장 행복했던 때였던 것이다.

그러나 1894년 갑오정장으로 과거제가 폐지됨으로써 판소리 광대들의 '화려한 놀음'이었던 과거 급제자의 축하 잔치도 더 이상 열리지 않게 되었다.

민간에서의 회갑연 같은 사사놀음은 여전히 있었지만, 20세기 들어서의 판소리 광대들의 가장 공격 활동은 협들사(1902), 광무대(1907), 단성사(1907), 연흥사(1908), 장안사(1908), 원각사(1908) 등 대중 극장에서 입장료를 내고 들어온 관객들 앞에서 소리를 하는 것이었다.

1910년 이후의 김창환 협들사, 송만갑 협들사, 1935년의 창극과, 대동가극단, 1939년의 화랑창극단, 동일창극단 등 순회 공연을 하는 단체들의 활동들도 때로는 흥행에 성공하는 때도 있었지만, 때로는 흥행에 실패하면 여관 주인이 방에 군분을 때워 주지 않아 추운 방에서 자는 경우도 많았다.⁶⁸⁾

해방 후 대한국악원 산하에 있던 창극단인 국극사들 1953년 박녹주가 재건하여 활동했으나, 1955년 부산, 광주, 목포 등에서의 연이은 흥행 실패로 당시 단장이었던 박녹주 자신이 목포의 한 여관에 불모로 잡혀 있고 나중에는 대구에도 혼자 남아 있는 등 끝내 단체의 흥행 성공을 보지 못한 적도 있었다.⁶⁹⁾ 이러한 국극사 시절을 그녀는 다음과 같이 회고하고 있다.

계나고 난 뒤에야 무척 후회되는 것들이 있다. 61년까지 거의 10년 간 국극사를 끌고 지방을 순회했던 일이 바로 그런 케이스다.

68) 대동가극단(1935-1945)에서 활동했던 임옥분(1925-1995)이 증언한 것이다. 임옥분은 현재 경기도 지정 제31 경기소리 보유자 임정현(1943년생)의 언니로 단막 창극 같은 것을 할 때 이도령역을 맡았다.

임정현 민담조사; 2011. 11. 8., 경기소리전수관. 조사자: 손태도, 이자균 자료보존: 녹음: 최관자; 이윤경(전수조교)

69) 박녹주, '나의 이력서(31)', 〈한국일보〉(1974. 2. 19.)

빚을 위해서 그랬던가, 얻은 게 무엇이었던가, 그저 허무할 뿐이다.⁷⁰⁾

이후에도 판소리는 시대에 맞지 않는 면이 있어 쇠퇴의 길을 걷다 1964년부터 풍요무형문화재 지정 방식으로 보존의 길은 얻었으나 1970년대까지도 사정이 그렇게 나아지지는 못했다. 1964년 지정 이후 보유자에게 아무런 지원금이 없다가 1968년부터 60세 이상 보유자에 한해 매월 3,000원의 생계 보조비가 지급되었다. 그러한 보조금(나중에는 전승 지원금)이 1977년에는 50세 이상에게는 매월 40,000원, 49세 이하에게는 매월 24,000원으로 조금씩 증액되고 1978년에는 연령에 관계없이 일률적으로 지급되어 1981년에는 50만원,⁷¹⁾ 현재는 100만원이 되었다.

1960년대부터 판소리는 대중적 흥행이 이미 불가능해졌고 소수의 애호가들만이 지켜 나가는 공연 종목이 되었다. 공연장은 대부분 공연자의 제자들이나 동료들 가족, 친척들 등 공연자와 일정한 관계가 있는 사람들로 채워졌다. 현재 국립극장이나 국립국악원의 완창 공연들이나 일정한 공적, 사적 기획 공연들에서 판소리가 어느 정도 향유되고 있는 것은 사실상 당대 예술로서보다는 고전 예술로서의 향유 정도에 그치는 것으로 보아야 될 것이다.

국립창극단을 비롯한 현재 4개의 공립 창극단들도 매년 정기공연 등을 하고 있지만, 일반의 관심은 거의 없는 편이다.

오늘날 공식적이면서도 대중적인 판소리 향유 문화는 거의 사라졌다고 보아야 하는 것이다.

3. 오늘날 판소리의 나아갈 길

과거를 돌아보는 것은 현재를 위함이고, 현재를 설정해 보는 것은 또한 미래를 위한 것이다.

70) 상봉.

71) 이장연, 『한국 부형문화재 정책 -역사와 진로』(관동출판, 2005), 80-90쪽.

오늘날 판소리계에 주어진 일들은 무엇보다도 분명하다. 판소리의 음악적 성과를 잇는 우리 시대의 소리들을 짧은 노래든, 긴 노래든 만드는 것이고, 판소리를 잇는 근대적 공연물로서의 성공적인 창극을 만드는 일이다. 이러한 일들은 종래 판소리계에서 있어 왔던 판소리를 배우고 익히고 스승의 판소리와 가장 가까운 모습의 판소리를 공연하여 공적으로 인정받는 그러한 방식으로는 이뤄질 수 없는 것이다. 판소리를 익혀 판소리의 예술 세계를 자기 것으로 한 뒤, 새로운 노래, 새로운 방식의 공연물을 만들어 내야 하는 일인 것이다.

그런 일은 어떻게 할 것인가에 대해서는 아직 아무도 답을 줄 수 없다. 그런 일을 아직 성공적으로 한 사람들이 없기 때문이다. 문제는 기존의 판소리 전승 방식에 머물지 않고 그런 일들을 해 보는 것이다.

1970년대에 임진택이 창작 판소리 사설을 적어서 정권진(1927~1986)에게 보여 주며 '이런 것을 판소리로 만들고 싶다'고 하자, 정권이 한 번 보고는 돌볼 말아서 장롱 위에 얹어 놓고는 끝내 내리지 않았다 한다. 필자도 1984년에 대학생들을 모아 박동진(1916~2003)에게 판소리를 배우고 싶다고 하자 판소리가 민주화 운동의 한 수단이 될까봐 끝내 미국에 가야 된다고 거뭇말까지 하며 소리를 가르치지 않았다. 또 최근까지도 새로운 소리들을 만들어서는 활동하는 제자가 있으면 그 사람을 제자 이름에서 지워 버리는 것이 관례였다. 전통 소리도 못하면서 새로운 것을 한다는 것이다. 그렇게 해서 판소리를 지켰다.

오늘날 판소리를 고전 예술로만 바라본다면 더 이상 염려할 것도, 고민할 것도 없다. 무형문화재, 세계 무형문화 유산 같은 제도적 보호박들이 있고, 오늘날에도 많은 사람들이 판소리를 하고 있기 때문이다. 그러나 고전 예술이 아닌 당대 예술로서의 판소리와 판소리 계통 공연물을 꿈꾼다면 분명 지금과 같은 방식은 안 된다.

고전 예술로서의 판소리를 전승하는 일과는 별도로 판소리 계통의 오늘날의 노래, 오늘날의 새로운 공연물을 만드는 작업이 판소리계에서 더 중요하고 주된 일이 되어야 한다. 그것이 오늘날 고전 예술이 되다시피 한 판소리가 참으로 진정으로 바라는 일이 될 것이다.

4. 남는말

앞서 발표자는 「세계 예술사에서 새로운 예술 세계를 연 판소리」란 제목으로 우리나라에서만 세계적 가치를 지닌 판소리와 같은 고도의 성악 예술이 성립된 것에 대해 첫째, 우리나라에서만 있었던 근대 무렵까지도 있었던 하나의 신분 집단으로서의 광대 집단의 존재, 둘째, 중세 시대 중국(587-1904), 우리나라(958-1894), 원남(1034-1888)에만 있었던 과거 제도의 시행, 셋째, 우리나라에서만 유일하게 전승된 고대 이래의 서사 부가의 존재 등 세계에서 유례가 없거나 드문 3가지 조건들이 적어도 있었기 때문에 가능했다고 했다.⁷²⁾ 그리고 '판소리는 세계 예술사적 면에서 분명 경쟁력이 있는 것이고, 이러한 판소리의 예술성을 잇는 우리 시대의 예술로서의 성공적인 창극도 현재의 서양의 오페라처럼 각광받을 수 있게 하여, 세계인들이 현재 오페라를 배우려고 하듯 성공적인 창극도 세계인들이 배우려고 하는 것이 되어야 한다'는 주장도 해 보았다.⁷³⁾

그러나 현실은 아직 판소리의 음악적 성과가 이어지고 니아가 더욱 확대된 이른바 '성공적인 창극'도 아직 만들어지지 않았고, 근래에 오히려 더 많이 오페라하우스들이 세워지고 있으며, 심지어는 우리나라를 대표하는 곳이 될 한양의 노들섬에까지도 주권물로 오페라하우스가 만들어진다고 한다.⁷⁴⁾

20세기도 지나 벌써 21세기에 들어섰고, 판소리가 중요무형문화재로 지정된 지도 벌써 50년이 넘었다. 19세기까지만 하더라도 우리나라의 가장 감동적인 공연물이었고, 세계 예술사적으로도 자랑할 만했던 판소리를 가지고 그동안 우리는 과연 부얼했는가?

72) 위의 글.

73) 참고, 「중요 무형문화재로서의 판소리 문화」, 2010년 6월 5-6일, 군산대학교, 판소리학회 제64차 학술대회 발표문.

74) "한국판 '오페라하우스'로 조성 중인 한강예술섬(조감도)이 오는 8월 착공해 2014년 완공된다." <국민일보>(2010. 6. 23.)

■ 참고문헌

- 『대학연의(大學衍義)』 『명성보감』
- 『사기』 이이, 『음곡선생전서』, 권15 진제(雜著) 『학교오범(學校模範)』
- 『조선왕조실록』
- 〈국민일보〉(2010. 6. 23.)
- 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 연극과 인간, 2002.
- 권도희, 『20세기 전반기의 민속악계 형성에 관한 음악사회학적 연구』, 서울대 국악과 박사논문, 2003.
- 김기철, 『창작판소리 사설의 표현특질과 주제의식』, 『판소리연구』 제5집, 판소리학회, 1994.
- _____, 『판소리의 전승력 회복을 위한 재창조 작업과 과제』, 『판소리연구』 제14집, 판소리학회, 2002.
- 김대현, 『창극의 미래를 위한 조건들』, 『판소리연구』 제4집, 판소리학회, 1993.
- _____, 『21세기 사회 변화와 판소리 문화』, 『판소리연구』 제11집, 판소리학회, 2000.
- _____, 『판소리의 발전 전망과 구도』, 『판소리연구』 제18집, 판소리학회, 2004.
- 김동욱, 『한국 가요의 연구』, 문유출판사, 1981.
- _____, 『중요 춘향전 연구』, 연세대출판부, 1976.
- 김병철, 『한국 여성국극사 연구』, 동국대 문화예술대학원 석사논문, 1997.
- 김석배, 『판소리의 토종과 전승방안』, 『문학과 언어』 제31집, 문학과언어학회, 2009.
- 김영주, 『19세기말~20세기 판소리의 변모양상 연구』, 경북대 국어국문과 박사논문, 2010.
- 김종철, 『19세기~20세기초 판소리 변모양상 연구』, 서울대 박사논문, 1993.
- 김진영·김동진, 『오늘의 판소리, 그 실태와 분석』, 『판소리연구』 제13집, 판소리학회, 2002.
- 김홍승, 『한국음악극으로서의 창극 발전을 위한 제언』, 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 연극과 인간, 2002.
- 박녹주, 『나의 이력서(31)』, 〈한국일보〉(1974. 2. 19.)
- 박 황, 『창극사 연구』, 백복출판사, 1976.
- 배인철, 『판소리의 소리책 연구』, 동국대 국어국문과 박사논문, 2004.
- 백현미, 『창극의 역사 위에서 창극의 미래를 기획하자 - 창극 100년, 국립창극단 40년을 뒤돌아보며』, 『미르』 10월호, 국립극장, 2002.
- 서연호, 『창극발전의 새로운 방향과 방법 제고』, 『판소리연구』 제2집, 판소리학회, 1991.
- _____, 『창극의 현대화와 독자적인 음악극으로서의 거듭나기』, 『판소리연구』 제5집, 판소리학회, 1994.
- 서울특별시, 『기생』, 『서울 해백년사 민속』, 1990.
- 서준문, 『신재홍의 인식과 실천에서 본 판소리 전망』, 『판소리연구』 제11집, 판소리학회, 2000.
- 성기현, 『1900년대 판소리 문화』, 서울대 국악과 박사논문, 2003.
- 출자, 『광대 집단의 문화 연구』 광대의 가람 문화, 집문당, 2003.
- 종고, 『조선시대 희극의 전통과 그 역사』, 『공연문화연구』 제12집, 한국공연문화학회, 2006.
- _____, 『중요 무형문화재로서의 판소리 문화』, 2010년 6월 5-8일, 군산대학교, 판소리학회 제64차 학술대회 발표문.

- 유민영, 「창극의 목표와 진로」, 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 연극과 인간, 2002.
- 윤광복, 「한국 연희시 연구」, 동국대 박사논문, 1964.
- 윤수연, 「해방 이후의 여성극 연구」, 이화여대 음악학부 석사논문, 2005.
- 이규호, 「창작판소리의 음악 짜임새 -2001~2003년에 발표된 작품을 중심으로」, 『판소리연구』 제17집, 판소리학회, 2004.
- 이두현, 「한국 신극사 연구」, 서울대출판부, 1971.
- 이상우, 「한국의 과거 제도」, 집문당, 1994.
- 이장연, 「한국 무형문화재 정책 -역사와 진로」, 관동출판, 2006.
- 이해규, 「충민재의 관우회」, 중앙 대학교 30주년 기념 논문집, 1955.
- 임진택, 「살아있는 판소리」, 백낙청·염무웅 편, 『한국 문화의 현단계』 II, 창작과비평사, 1982.
- _____, 「창극 인출에 대한 단상」, 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 연극과 인간, 2002.
- 전 환, 「해방 전후와 1960년대의 창극」, 국립중앙극장편, 『세계화 시대의 창극』, 연극과 인간, 2002.
- 전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사』, 국립중앙극장, 2000.
- 정노식, 『조선창극사』, 조선일보사, 1960.
- 장병천, 「정현석의 삼과 판소리의 미래」, 『판소리연구』 제11집, 판소리학회, 2000.
- 최덕원, 이장연, 김혜경, 『동편제 판소리의 연원과 힘집』, 전라남도 구례군, 1994.
- 최동현, 「21세기의 판소리 <춘향가>」, 『판소리연구』 제11집, 판소리학회, 2000.
- 적송지성(赤松智城)·추업동(秋業童) 공저, 심우성 역, 『조선 무속의 연구』 (상·하), 동문선, 1937·1938·1991.
- 임정란 면담조사: 2011.11. 8., 경기소리전수원, 조사자: 손태도 이자균 자료보존: 녹음 침관자: 이윤경(전수조교)