

창극 <변강쇠 점 찍고 옹녀>의 서사와 음악

Narrative and Music of Changgeuk *Madame Ong*

신사빈

경희대학교 일반대학원 응용예술학과

Sa-Bin Shin(hyubin66@naver.com)

요약

창극 <변강쇠 점 찍고 옹녀>는 '서사화'의 중심인물인 옹녀와 옹녀모에 의해 생성된 이야기가 억압받는 성·여성으로부터의 해방이라는 것이 주목을 끈다. 원형 및 파생 콘텐츠에서 풀리지 않던 매듭인 작품 후반부(강쇠의 치상 삽화들)를 삭제하고, 완강한 가부장제의 권위를 희석시켜 불멸의 사랑과 사랑의 결실을 도출하며, 사건의 '핵'인 옹녀의 상부살과 강쇠의 장승동티살의 연결 고리를 끊음과 동시에 사건의 '축매'인 조왕살을 등장시켜 가부장제의 권위에 도전함으로써 '허구화'의 미적 구조물인 장승과의 전쟁을 구축하고, 여성의 자유 의지와 저항 정신으로 사랑도 명예도 생명도 얻는 플롯 라인을 형성하여 전형 서사로서 완결성을 지니게 되었다. 이 창극의 작창·작곡은 다양한 음악의 자유분방한 활용, 주인공 옹녀의 독창 극대화, 합창에 의한 '부분의 독자성' 강화, 장면전환에서의 극적 분위기 조성, 긴장(저항)과 이완(자유)의 이중 변주 등에서 괄목할 성과를 얻었다.

■ 중심어 : | 창극 <변강쇠 점 찍고 옹녀> | 옹녀 | 신 <변강쇠> |

Abstract

What is noticeable in Changgeuk *Madame Ong* is that for "narrativization," a main character is replaced with Madame Ong and her mother and a reinvented story as a result thereof is the female liberation from oppression. The director sought for the completeness of the narrative with a plot line created (i) by daringly deleting the latter half (episode relating to Gangsoe's death), which was a persistent problem unsolved both in the original and its derivative contents, (ii) by diluting Gangsoe's patriarchal authority and thereby creating the ending of endless love and the fruition of love, and (iii) by severing the link between Madame Ong's doomed fate of widowhood and Gangsoe's doomed fate of death by the violation of a taboo (the key factors of the original story) and at the same time, thereby inserting the doomed fate of death by *Jowang* (god of fire), declaring a war against *jangseung* (Korean traditional totem pole), the aesthetic structure representing "fictionization," and enabling a female character to gain love, fame and life through free will and spirit of resistance. The director achieved a remarkable success in terms of composition by (i) taping into a variety of genres of music, (ii) by maximizing the effect of Madame Ong's solo, (iii) by strengthening the "uniqueness of each part" through chorus, (iv) by creating a dramatic atmosphere for the change of scene, (v) by applying a dual variation of tension (resistance theme) and relaxation (freedom theme), etc.

■ keyword : | Changgeuk *Madame Ong* | Madame Ong | *New Byeongangsoe-ga* |

I. 서론

국립창극단(예술감독: 김성녀)의 창극 <변강쇠 짐 짝고 옹녀>(2014.6.11-7.6, 국립극장 달오름극장, 이하 <옹녀>로 약칭)는 유실된 <변강쇠가>를 재창조한 작품으로, “뿌리만 창극에 놓고 골격만 <변강쇠가>를 유지한 채 모든 것을 바꿨다[1]”는 평가를 받았다.

<변강쇠가>는 <변강쇠타령>, <가루지기타령>, <횡부가>, <송장가> 등으로 불리다가 현재는 소리의 맥을 상실하고 사설만 전해진다. <변강쇠가>는 “송만재의 『관우회』에 <변강쇠타령>이란 곡명이 처음 보였고, 신재효가 정리한 판소리 여섯 마당에 포함되었으며, 조선 말기의 명창인 송홍록·장자백 등이 잘 불렀다는 기록을 참고하면 적어도 19세기말까지는 연행되었으리라 짐작할 수[2]” 있다. 그 후 박동진이 신재효의 사설을 개편하여 곡을 붙인 <변강쇠타령>을 1970년에 완창 발표 및 음반 취입을 하였고, 국립창극단이 1979년 10월 7일부터 11일까지 국립극장 소극장에서 창극 <가로지기>(극본·연출: 허규, 작창: 박귀희)를 공연하였다.

<변강쇠가>는 작품 전·후반 성격의 불일치, 하층 유랑민의 생활상, 음란호색형의 인물형, 성에 관련的事实, 민속 제의의 성격 등의 현전 판소리와 상이한 성격이 있어서 작품의 소재·기원·형성, 실창의 원인, 등장인물의 성격과 갈등 구조의 의미, 작품의 주제 등의 연구 성과에는 다양한 이론이 공존한다[3].

필자는 이 연구에서 <옹녀>의 서사와 음악을 여성의 자유 의지와 저항 정신을 중심으로 분석하였다. 그 이유는 젠더 이슈가 고전의 재해석은 물론 창극의 재창조에 기여하였기 때문이다. 창극의 진화와 변신에 대해서는 “창극은 이미 오래 전 완성된 장르라기보다는, 여전히 변화 중인 장르라고[4]” 보는 견해와 “창극이 갖고 있는 전통성, 음악적·연희적 특성을 잘 이해하고 전개해 나가야[5]” 한다는 견해로 대별된다. 필자는 원형 콘텐츠인 신재효의 사설과 그 파생 콘텐츠인 허규의 극본·연출을 선행 콘텐츠로서 비교 연구 하면서 <옹녀>가 “원작의 색깔을 유지하면서 동시에 인물과 이야기를 재구성하는[6]” 창작 과정을 통하여 “보편성을 획득하

는 방법인 원칙에 충실한 해석적 담론을 선택하는 길[7]”을 제시한 것에 주목하였다. 또 “판소리 고유의 서사적 특징인 긴장과 이완의 구조 및 부분의 독자성을 살리는 방식으로 다양한 소리를 극중에 삽입하여 ‘소리의 버라이어티’를 보여준[8]” 것에서 새 가능성을 발견하였다.

<옹녀>는 ‘서사화’의 중심인물을 옹녀·옹녀모로 내세우고, 여성²이 능동적 주체로서 성에 대한 억압과 성차별에 대한 악습에 맞서며 실마리를 푸는 플롯 라인을 형성하여 ‘전형 서사’³로서 완결성을 지니고 있다. 또 ‘허구화’⁴의 미적 구조물로 옹녀와 장승과의 전쟁을 새롭게 보강하였다. 이 전쟁은 신화의 성격으로 간결하게 진행되는데, 운명·불행의 파국이 아닌 사랑·평화의 해피엔드를 도출함으로써 “서사가 추구하는 궁극적 감정은 행복임[13]”을, 그러한 “감정은 이야기 속에 내재되어 있음[14]”을 잘 보여주고 있다. 이렇듯 <옹녀>의 서사에는 여성의 자유 의지와 저항 정신이 내재해 있다.

한편 <옹녀>의 “음악의 기능은 내러티브의 보조적 역할에서부터 내러티브를 본격적으로 전개하는 주요소 등으로 그 폭이 매우 넓다[15].” <옹녀>의 작창과 작곡은 민요·비나리·굿·가곡·시조·국악가요·대중가요·왈츠·클래식 등의 음악을 자유분방하게 활용함으로써 시대·세계를 넘나드는 통시적·공시적 감흥을 느끼게 하였고, 주인공 옹녀의 독창을 극대화시켜 여성의 자유 의지와 저항 정신을 과감히 표출시켰으며, 합창에 의한 ‘부분의 독자성’을 적절히 강화시켰고, 장면전환에서의 신속한 극적 분위기를 조성하였으며, 긴장(저항의 주제)과 이완(자유 주제)의 이중 변주를 자유자재 구사함으로써 서사와 음악이 조화를 이루는 성과를 얻었다.

1. 방현석은 지속적이지 않고 일관성이 없는 분절된 이야기에 질서를 부여하는 일을 ‘서사화’라고 정의하였고, 서사화의 첫 번째 단계를 이야기의 재배열로, 두 번째 단계를 이야기의 생략과 강조로 설명하였다[9].
2. 김태희는 운명에 맞서는 옹녀 개인의 여성성에 주목하였지만[10], 필자는 여성 배역 보편의 남성성에 대한 저항 정신과 자유 의지에 더 주목하였다.
3. 호건(Hogan P. Colm)에 따르면 전형 서사는 행위자와 목적 그리고 인과적 시퀀스로 구성되고, 전형 서사의 플롯은 어느 행위자가 어떤 목적을 인과적 시퀀스를 거쳐서 성취하는 것이다[11].
4. 방현석은 이야기를 생략하거나 강조하는 것으로 부족할 때, 빈 부분을 상상력을 동원하여 채워 넣음으로써 완전한 미적 구조물을 만들어 내는 예술적 행위를 ‘허구화’라고 정의하였다[12].

II. 창극 <변강쇠 점 찍고 웅녀>의 서사

고선웅은 셰익스피어의 <맥베스>와 <리어왕>을 각색한 <칼로막베스>(2010)와 <리어외전>(2012), 5·18 광주민주화운동을 각색한 <푸르른 날에>(2011) 등 원작 비틀기의 연극으로 정평이 나 있는데, <웅녀>에서도 선행 콘텐츠의 <가로지기>가 ‘세루로지기’로 비틀기가 이루어졌다.⁵ 물론 원형 콘텐츠인 신재효의 사실 또한 그 비틀기에서 자유롭지 못했다.

1. ‘서사화’의 중심인물, 웅녀와 웅녀모

고선웅이 ‘서사화’의 중심인물로 웅녀와 웅녀모를 내세운 이유가 무엇일까? 주지하다시피 <변강쇠>는 웅녀의 상부살(喪夫煞), 강쇠와 웅녀의 만남, 강쇠와 웅녀의 도방살이, 강쇠와 웅녀의 산중 생활, 강쇠의 장승 훼손, 강쇠의 장승동티살, 강쇠의 죽음과 치상, 결말 등으로 연결되는 단선적 구조이다. 그 전반부는 강쇠와 웅녀가 고향에서 쫓겨난 내력과 유랑 중에 만나 부부의 인연을 맺는 내용이고, 중심부는 도방살이를 거쳐 산중 생활을 하던 중 장승 훼손으로 장승동티살을 입은 강쇠가 죽는 내용이며, 후반부는 강쇠의 시신을 장사지내면서 일어나는 삽화들로 마무리되는 내용이다[16]. 면밀히 살펴보면 작품의 외형적인 중심인물은 강쇠이지만 내재적인 중심인물은 웅녀로 볼 수 있다. 작품의 처음부터 끝까지 이야기를 이끌어가는 인물이기 때문이다.

그런데 <변강쇠>의 ‘서사화’에는 풀리지 않는 큰 매듭이 문제이다. 후반부에서 원혼이 된 강쇠가 치상 과정 중에 웅녀에게 유언(자신이 죽으면 조석으로 상석을 올리고 삼년 시묘를 끝낸 후 자살하여 저승으로 찾아오라는 유언)의 실행을 요구하며 고집을 부리면서(유언을 실행하지 않으면 웅녀 옆에 접근하는 남자는 급살맛을 것이라는 저주대로 치상하러 온 많은 남자들이 죽게 되고 상여·송장 부착 등의 사건이 일어나면서) 완강한 가부장제의 질곡에 빠지는 지지부진한 결말(웅녀의

거취에 대한 언급 생략)을 보이는 것이다. 고선웅은 그 해법을 원형 콘텐츠에 대한 새로운 해석과 접근에서 찾았는데, 이 과정에는 ‘차용하기(borrowing)’와 ‘교차하기(intersecting)’와 ‘변형하기(transforming)’ 등의 각색과 연출이 불가피하였다. 고선웅에 의한 ‘새롭게 만들기’의 출발점은 창극의 제목7에서 알 수 있듯이 창극의 주인공을 웅녀로 낙점을 찍은 데 있다.

‘새롭게 만들기’의 첫째는 ‘차용하기’로 <변강쇠>의 전반부와 중심부의 내용을 거의 그대로 가져와 썼다.

둘째는 ‘교차하기’로 원형 콘텐츠에 등장하는 장승군을 주목하여 이 창극의 신화 성격을 강화시키는 매개체로 확대 활용한다. 장승은 장승동티살로 강쇠와 갈등을 일으키고, 또 조왕살(寵王煞)로 웅녀와 갈등을 일으켜서, 결국 이중의 대립 구도를 형성한다. 장승동티살로 남편을 잃은 웅녀가 홀홀단신 장승 연합군과 맞서기에는 역부족이기에 웅녀모라는 새 인물의 등장이 필요했고, 또 이 웅녀모가 상부살의 내력과 조왕살의 정당성⁸

5. 허규가 공연 당시(박정희 독재 정권의 말기인 1979년 10월 7-12일) 비명횡사할 수밖에 없는 신세의 ‘가로 간’ 수많은 영혼들을 위로하기 위하여 장례 장면에 대담한 파격성의 굿거리를 하였다면, 고선웅은 성과 성차의 담론에서 비교적 자유로운 현대 영혼들의 자유 의지를 ‘세루로지기’로 비틀기를 하였다.

6. 더들리 앤드루(Dudley Andrew)에 의하면 ‘차용하기’는 스토리·아이디어·상황 등을 가볍게 갖다 쓰는 것으로 상호텍스트성과 비슷한 뜻이고, ‘교차하기’는 원작과 최대한 가깝게 만들기 위해 다양한 매체를 동원하는 것으로 제한적인 상호매체성과 비슷하며, ‘변형하기’는 새로운 매체를 통해 전면적인 변형을 시도하는 것으로 창조적인 상호매체성과 비슷한다. 이 창조적인 상호매체성은 파괴의 성격으로 인하여 극명한 호불호의 비평 대상이 된다[17].

7. 고선웅은 <변강쇠 점 찍고 웅녀>라는 제목은 “변강쇠 다음에 점을 찍음으로써 웅녀라는 캐릭터에 방점을 둔다는 의미도 되고, 기존에 알려진 성격인 코드와 이야기를 멈추고 다음 단계로 넘어간다는 의미도 있다”고 설명하였고, 또 주인공을 강쇠가 아닌 웅녀를 내세운 이유를 “강쇠가 죽은 이후로는 이야기가 늘어지는 바람에 극적인 긴장감이 안 느껴지더라고요. 그래서 후반부를 새롭게 썼는데, 이왕 웅녀로 시작한 이야기니 그녀의 행동으로 극을 마무리해야겠다 싶었습니다.”라고 설명하였다[18].

8. 제4장에서 웅녀모는 혼령으로 웅녀에게 나타나서 상부살의 내력(지아비가 군역 나가 돌을 쌓다가 죽었다는 전갈 받은 그날 밤 인근 사찰의 중들이 웅녀모를 윤간하여 웅녀를 임신하였고, 그 후 웅녀모는 맺힌 한을 풀기 위해 지극 정성으로 빌기를 태종의 아기가 사내로 태어나지 못하면 사내들이 웅녀에게 손가락도 대지 못하게 해달라고 했으며, 어느 날 입난 때 수난 당한 어떤 할매가 현신하여 그 소원을 “동지적으로 들어줄라네.”라고 말하며 웅녀를 출산시켰다는 내력을 말해 준다. 또 제7장에서 웅녀모는 역시 혼령으로 웅녀에게 나타나서 강쇠의 죽음이 웅녀의 상부살과 아무 관계가 없고 강쇠의 업보인 장승동티살 때문이라고 강조하면서 장승과의 전쟁에서의 필살기로 조왕(조왕은 불신火神으로 부역에서 모시는데, 부역은 난방과 요리를 담당하는 주부가 관할하는 곳)이므로 결국 조왕은 주부 즉 여성이 모시는 신령이다)살을 추진하면서, 조왕살의 효력이 발생하는 처방(장승을 태우고 난 재를 웅녀의 오줌과 버무려서 중지를 세워서 허공을 세 번 찌르고 얼굴에 바르면 장승 영령들과 소통이 가능할

을 밝히는 역할까지 수행한다. 옹녀에게 큰 후원군인 옹녀모 역시 '서사화'의 중심인물이 될 수 있었던 것은 장승이 상징하는 가부장제의 권위에 맞서는 여성으로서의 주체적인 행동력 때문이다. 한편 허규는 <가로지기>⁹를 각색·연출하면서 이 작품의 중심을 이루는 장승이 무엇을 의미하는가 하는 근원적 물음을 던지면서, 장승을 마을의 수호신·말없는 역사의 목격자·깎 수 없는 전통적 가치관·새로운 가치로 탈바꿈할 수 있는 파괴의 대상인 전통 등으로 모색하였다[19].

셋째로 '변형하기'는 창조적인 파괴로서 원형 콘텐츠의 후반부(강쇠의 죽음 이후 치상과 결말)를 과감하게 삭제하고, 옹녀가 장승과의 전쟁을 선포함으로써 여성이 능동적 주체로서 성에 대한 억압과 성차별에 대한 악습에 맞서는 장면과 클라이맥스를 연출한다. 이러한 '변형하기'는 허규의 각색·연출과 매우 상반되는 경향이 있다. 허규는 오히려 강쇠의 치상 장면들(<가로지기>의 제2부인 여섯째 거리 이후)을 부각시켜 이 작품에 등장하는 각각각색의 떠돌이들(봉사, 중, 초란이, 의원, 새우젓장수, 각설이패, 가객, 옛장수, 풍각장이 등)의 꾸밈없는 모습들을 대담한 과격성으로 받아들여 이 파괴적야말로 우리 겨레가 아픈 역사를 이겨 온 뚝심이었으며, 저 어중이떠중이들의 죽음과 삶은 곧 우리 자신의 별거벗은 모습이라고까지 해석하는데 역점을 두었다[20]. 필자는 이 논문에서 허규와 고선웅의 각색·연출에 대하여 우위를 평가하지 않는다. 다만 '새롭게 만들기'의 독창성을 비교할 뿐이다.

요컨대 <옹녀>의 '서사화'는 옹녀와 옹녀모가 중심 인물이 되어 이야기를 재배열·생략·강조하면서 원형 콘텐츠의 분절된 이야기에 새로운 질서를 부여하였다.

2. 옹녀·옹녀모에 의한 스토리, 억압받는 성·여성으로부터의 해방

<옹녀>에서 옹녀와 옹녀모에 의해 탄생된 스토리는

것이라는 조인)까지 해 준다. 옹녀는 이 처방에 힘입어 장승과의 전쟁에서 이긴다. 그리고 장승과의 전후 협정으로, 살아서는 이승과 저승을 넘나드는 강쇠와의 사랑을, 죽어서는 강쇠처럼 장승이 되어 옆에서 바라만 봐도 좋을 사랑을 나눌 수 있게 된다.

9. 전 2부 전 10장으로, 서장과 첫째 거리부터 열한째 거리까지와 종장 등으로 구성된다.

억압받는 성·여성으로부터의 해방이다. 원형 콘텐츠인 <변강쇠>와 그 파생 콘텐츠인 <가로지기>에는 남성 중심의 가부장제의 권위가 여성에 대한 부정적 인식을 여지없이 노출시킨다. 하층민 옹녀의 상부살이라는 비극적 운명을 금기시하는 것에서 끝나지 않고, 옹녀의 육신과 접촉한(또는 접촉하려는) 모든 남성들의 죽음과 저주를 통하여 여성의 육체를 부정하는 징표로까지 확장시킨다[21]. 아울러 강쇠에 대해서도 부정적 인식을 적나라하게 노출시킨다. 억압된 성 관념이 지배하던 낡은 질서의 가부장제 사회 안에서는 과잉 성욕과 과도 성행위의 호색남 강쇠는 상부살과 역마살의 호색녀 옹녀와 마찬가지로 지탄의 대상이다. 하지만 이면적으로는 강쇠의 성적 능력에 경탄을 금치 못하는 이율배반적인 속내를 드러낸다. 강쇠의 죽음은 성적 방탕 때문이 아니고, 옹녀의 상부살 때문도 더욱 아니며, 오로지 장승 훼손 때문이다[22]. 장승은 강쇠와 이종으로 적대적인 존재이다. 하층민·유랑민인 강쇠에게는 이정표로서의 장승은 비애의 대상이고, 무토지민(無土之民)인 강쇠에게는 마을의 수호신으로서의 장승은 토호층·부농층의 상징이기에 저항의 대상이며, 정착 생활과 토지 소유의 가능성이 차단된 강쇠가 장승을 훼손한 것은 반발 심리의 저항 표출일 수도 있다[23].

고선웅은 강쇠에 가려 조연에 머물렀던 옹녀를 주인공으로 내세우면서 장승동티살로 세상을 떠난 남편 강쇠를 위하여 장승들에게 맞서는 주체적 여성으로 다시 태어나게 하고, 장승과의 대결에서 살아남아 새 생명을 낳고 새 시대를 열게 한다[24]. 옹녀는 장승과의 전쟁에서 장승의 성불구를 자극하는 조왕살의 필살기로 승리하여 유리한 협상조약을 체결한다. 결말에서 옹녀는 태중의 아기를 위하여 강쇠를 따라 죽지 않는(장승이 되지 않는) 선택을 하는데, 이 대목에서 이야기는 사랑을 넘어 생명으로까지 승화되어 강렬한 인상을 남긴다[25].

흥미로운 점은 여성 배역들(호색할매, 신년들, 대방여 장승 등)이 성애(性愛)를 자유분방하게 표출하여 옹녀의 호색녀 이미지를 강해¹⁰시키고, 상대적으로 의기소침한 남성 배역들의 위선과 허위를 통렬히 풍자하는 것

10. 이에 비해 허규의 <가로지기>에서는 옹녀의 호색녀 이미지가 시종 일관 변하지 않는다.

이다. 물론 <변강쇠가>와 <가로지기>에서도 “성 문제를 다루면서 그것을 도덕적으로 단죄하거나 부정적으로 묘사하지는 않지만[26]”, <웅녀>에서는 한 걸음 더 나아가 억압받는 성으로부터의 해방을 여성 중심으로 훨씬 더 개방적인 양상을 보이는 것이 예사롭지가 않다. 우리가 보편적이고 절대적인 차이라고 생각해 온 성별에 관한 내용 중 상당 부분은 문화적인 구성물이고, 시대에 따라서 변화하는 상대적인 것임을 의미하며, 우리 시대는 여자와 남자의 본질적 차이가 더 이상 사회생활을 구성하는 데 주요한 변수가 되지 않는 세상이 된 것만은 분명하다[27]. 고선웅의 서사에서 드러난 성이나 성차(gender)를 대하는 태도와 인식은 여성 위주의 전향적 변모가 뚜렷하다.

3. 사건의 핵과 축매: 상부살과 장승동티살, 그리고 조왕살

서사에서 사건은 구성적 사건(constituent event)과 보충적 사건(supplementary event)으로 구분되는데, 구성적 사건은 스토리의 진행에 있어서 필수적이고 핵심적인 부분(핵)이고, 보충적 사건은 부차적이고 축매적인 부분(축매)이다.¹¹ 이 둘의 관계는 일종의 위계를 형성하는 것처럼 보일 수도 있지만, 그렇다고 보충적 사건이 덜 중요하다고 확정지을 수 없는 이유는 오히려 서사의 의미와 감동이라는 측면에서 더욱 중요할 수 있기 때문이다[28]. 그래서 바르트(Roland Barthes)의 다음 말은 명쾌한 시사(示唆)이다. “핵은 스토리를 변화시키지 않는 한 생략될 수는 없을 것이다. 그러나 축매 역시 담화를 변화시키지 않는 한 결코 생략될 수 없다[29].”

그렇다면 <웅녀>에서 사건의 핵과 축매는 무엇일까? <웅녀>에서는 선행 콘텐츠인 <변강쇠가>·<가로지기>에서와 마찬가지로 상부살과 장승동티살이 사건의 핵으로 등장한다. 그런데 선행 콘텐츠에서 사건의 축매이었던 강쇠의 치상 장면은 과감히 삭제되고, 조왕살로 대체된다. 웅녀·웅녀모에 의한 스토리(억압받는

성·여성으로부터의 해방 이야기)는 조왕살이라는 서사 담화에 의해 중개되면서 선행 콘텐츠로부터 더욱 변모한다.¹²

“웅녀가 끊임없이 개가를 하는 것이 표면적으로는 욕망을 채워가는 과정으로 보이지만, 이면적으로는 자신의 상부살을 상쇄할 사람을 만나고 싶은 간절함이 있다[31].” 여섯 번의 상부를 경험한 마을에서도 정착하려고 했던 웅녀가 마을에서 쫓겨나 유랑 중에 강쇠를 만났을 때 그녀의 붓짐에는 여전히 상복이 있었다는 것은 상부살의 굴레 이상으로 정착에 대한 갈망이 컸음을 반증한다. 정착 의지가 강렬한 웅녀에게 상부살을 상쇄시키는 강쇠는 아무리 무책임하고 부도덕한 인물이라도 소중한 존재이다. 강쇠와의 “도방살이 이후의 웅녀에게서는 서두에서 과장되게 묘사했던 음녀¹³로서의 면모는 전혀 찾아볼 수 없다[32].” 웅녀의 정착 의지는 “도방이면 도방, 산중이면 산중 할 것 없이 적절한 생존 방식을 알고 있는 만큼[33]” 강렬하다. 결국 “상부살이라는 상징적 폭력은 매력적인 여성이 스스로 죄책감을 느끼게 하는 남성의 관념적 폭력일 수 있다[34].”

강쇠는 웅녀의 간청을 무시하고 장승을 꽤 땀 뒤 장승 동티로 중병을 얻어 죽는다. 강쇠의 장승동티살 때문에 웅녀는 새로운 상부살에 직면한다. 강쇠는 죽는 순간까지 웅녀에게 집착하여 웅녀의 상부살이 자신의 죽음 이후에 자신 이외의 다른 남자와 관계를 갖지 못하게 되는 족쇄가 되길 바란다[35].

그런데 고선웅은 선행 콘텐츠에서 드러난 완강한 가부장제의 질곡에서 웅녀를 구출하고자 강쇠의 장승동티살을 웅녀의 상부살과 관련을 짓지 않는다. 둘의 사랑을 운명·구합·살(煞)과 같은 족쇄로 채우지 않는다.

그렇다면 장승동티살의 실체는 무엇일까? <웅녀>를

11. 토마체프스키(Boris Tomachevsky)는 고정 모티프(bound motif)와 자유 모티프(free motif), 채트먼(Seymour Chatman)은 중핵(kernels)과 위성(satellites), 바르트(Roland Barthes)는 핵(nuclei)과 축매(catalyzers)라는 용어를 사용하였다. 필자는 이 논문에서 이해하기 쉬운 바르트의 용어를 원용한다.

12. 포터 애벗(H. Porter Abbott)에 의하면 스토리는 실제(인물, 존재)를 포함하고 있는 사건의 연속(예: 의도적인 행위와 우발적인 사건)을 의미하고, 서사 담화는 서술(또는 변용)된 스토리(어떻게 그 스토리가 전달되는가)로서 사건의 재현을 의미하며, 결국 서사는 스토리와 서사 담화로 구성되는 사건의 연속과 사건의 재현을 의미하고, 여기서 스토리는 언제나 서사 담화에 의해서 중개되는 것이 대 전제이다[30].

13. 웅녀가 열다섯부터 스무 살에 이르기까지 매년 무려 여섯 번의 결혼과 상부를 경험했던 것은 그녀의 남편들이 모두 너무 일찍 비정상적으로 죽었기 때문이다. 결코 웅녀의 음행과는 무관하다. 성적 매력이 넘치는 웅녀는 지지도도 남편 복이 없었다.

신화의 형식으로 받아들인다면 이해하기가 한결 수월하다. 강쇠와 웅녀가 정착 생활을 못하고 도방살이를 거쳐 산중 생활을 하게 된 것은 두 사람 모두 평상인이 아니기 때문이다. 둘은 예외적인 인간이고 또 초인적인 인간이다. 상대적으로 장승은 인격화에도 불구하고 신적인 존재이다. 신화 속의 초인·영웅은 신을 두려워하지 않는다. 강쇠는 살아 있는 나무를 베기는 몹시 주저하지만 장승을 베기는 너무 쉽게 여긴다. 장승은 자신에게 비애와 저항을 조장하는 죽은 나무에 불구하다. 장승동티살은 인격신과의 대결에서 강쇠의 패배를 의미한다.

고선웅은 웅녀의 상부살과 강쇠의 장승동티살의 연결 고리를 끊기 위하여, 두 사람의 명예 회복을 위하여, 조왕살을 새롭게 등장시킨다. 또 사건의 촉매인 조왕살을 꾸며내기 위하여 웅녀모라는 새 인물을 창조한다. 강쇠가 장승과의 일차 대결에서 패배하자, 웅녀가 웅녀모의 후원을 받아서 장승과의 이차 대결을 시도한다. 조왕살이라는 필살기로 말이다.

4. '허구화'의 미적 구조물, 웅녀와 장승의 전쟁

<웅녀>에서는 '허구화'의 미적 구조물로 웅녀(인간)와 장승(신) 사이에 벌어지는 전쟁(제7장: 전쟁)과 그 이후 결말(제8장: 사랑과 평화)이 새롭게 보강되었다. 전술하였다시피 원형 콘텐츠의 후반부(강쇠의 죽음 이후 치상과 결말)는 과감하게 삭제되었고, 그 빈자리는 상상력을 동원하여 채워 넣음으로써 불완전한 감동을 완전한 감동으로 만들어냈다[36].

<웅녀>에서 무수히 많이 등장하는 장승군¹⁴은 신화의 성격을 강화시키는 매개체로 적극 활용된다. 장승은 인격화된 신이지만 뿌리 깊은 가부장제(남성)의 권위의식을 상징한다. 물론 여장승(청석골여장승, 모장승⁶, 대방여장승, 여비서장승 등)이 소수로 등장하지만 감초 역할이다. 흥미로운 점은 이 소수의 여장승들이 성애의

표현과 행위에 오히려 더 적극적이어서 무수한 남장승들의 '고개 숙인 남성'을 희화화시키는 역할을 톡톡히 수행하는 것이다. 장승의 우두머리인 대방장승의 아내인 대방여장승은 밀실에서 장승이 된 강쇠를 겁박하여 농염한 섹스를 거듭 요구하는 일탈까지 감행한다. 강쇠는 웅녀와의 재회를 위하여 못이기는 척하며 대방여장승을 기쁘게 해준다. 실소를 금치 못하는 장면이지만 매우 신화적인 연출이 아닐 수 없다.

독립군 웅녀와 연합군 장승과의 전쟁은 무엇을 의미할까? 이 전쟁은 강쇠와 장승과의 대결의 연장전이다. 일차 전쟁에서 강쇠가 패배해도 이차 전쟁에서 웅녀가 승리한다는 구도는 도식적이지만, 남성 초인·영웅(강쇠)의 비극적 운명을 여성 초인·영웅(웅녀)의 후속적 도전으로 극복하여 불멸의 사랑과 새 생명의 탄생을 쟁취한다면, 그 구원의 과정은 창조적인 상상력의 결실이다. '허구화'는 있는 이야기를 생략하거나 강조하는 것으로 부족할 때, 빈 부분을 상상력을 동원하여 채워 넣음으로써 완전한 미적 구조물을 만들어 내는 예술적 행위다[37]. <웅녀>의 서사의 백미가 바로 여기에 있다.

5. 여성의 자유 의지와 저항 정신

'서사화'의 중심인물인 웅녀·웅녀모는 여성성을 능동적 주체로 삼아 가부장제의 권위에 도전하여 성에 대한 억압과 성차별에 대한 악습으로부터 인간을 해방시킨다. 단순히 여권만 신장시켰다면 감동이 반감되었을 것이다. 남녀 모두 성과 불평등에 대하여 인식의 전환과 변혁의 결론에 도달하였으니 감탄스럽다. 원형 콘텐츠 안에서의 성과 여성에 대한 억압은 결국 지배계급의 피지배계급에 대한 몸의 억압이다. 상부살이란 명목으로 웅녀를 마을 공동체로부터 추방한 것이나, 장승동티살이란 명목으로 강쇠를 중병이 들게 하여 죽음을 맞게 한 것이나, 모두 몸에 대한 억압이다. 그 억압의 동기가 음남·음녀라는 발상과 누명에서 비롯되었다면 더욱 몸에 대한 억압이다. 강쇠와 웅녀가 떠돌이 생활을 마감한 곳이 고립무원의 산중이고, 그들이 흰한 대낮에 자연 속에서 결합한 것이 자유 의지대로 행동한 것이라면, 두 사람은 억압받는 몸·성으로부터 해방을 원하는 것이다. 그런데 이들의 해방 공간이 장승(신)에 의하여 다

14. 허규의 <가로지기>에는 마천 여장승, 노랑진 대방장승, 화성 사그네대장승, 용인 지지대장승, 새남터 장승 등이 등장하는데, 고선웅의 <웅녀>에는 장승계의 어른인 대방장승·대방여장승 외에도 지역마다 경기장승·황해장승·강원장승·경상장승·거창장승·합천장승·함양장승·홍성장승·청석골남녀장승·남원장승·해남장승·압록장승 등과, 역할에 따라 이정표장승·간찰장승·비서장승·여비서장승·반상회장승^{1~6}·모장승^{1~6} 등등이 등장한다.

시 억압을 받는다면, 이 공간은 세속이 아닌 신화의 공간이다. 인격화된 신인 장승도 성과 여성에 대한 억압을 일삼는다면 그 즉시 타도의 대상이다. 세속으로부터 추방된 강쇠와 웅녀는 신화의 공간 속에서 초인·영웅의 존재로서 장승과 대립한다. “몸이 경험하는 고통이나 쾌락의 의미는 개인의 내부에 있다기보다는 간주관적(間主觀的, intersubjective)인 것으로, 그것이 의미를 확보하기 위해서는 다른 사람과 소통해야 하고, 그 소통은 언어를 통해 가능하다[38].” 장승의 박제화된 몸과 강쇠의 초인화된 몸은 소통이 불가능하다. 소통이 단절된 곳에 갈등이 심화된다. 강쇠의 희생은 웅녀의 저항으로 이어진다. 강쇠는 웅녀와 이상적인 결합을 이루었기에 원형 콘텐츠에서와 같은 유언이나 저주를 내리지 않는다. 대신 “이 몸이 죽겨들랑 대쳐로 나가 의지할 남정네 새로 만나 부디 운택하게 잘 사시오.”라고 흔쾌히 축복을 내린다. 상부살의 허상을 과감히 무시한다. 웅녀는 고립된 여성이다. 하지만 여성은 자유 의지를 지닌 몸으로 생명을 품고 낳고 기르는 존재이다. 웅녀모나 임난 때 수난 당한 어느 할매처럼 죽어 혼령이 되어서도 그렇다. 강쇠가 죽자, 웅녀와 웅녀모는 장승과의 전쟁에 연합한다. 그들의 저항 정신은 억압받는 몸·성·생명으로부터의 해방 운동에서 빛이 난다. 모녀는 조왕살로 상부살과 장승동티살을 극복한다. 웅녀는 자신의 몸으로 박제화된 장승의 몸에 생기를 불어넣고, 장승들과 싸움을 벌이면서 소통을 이끌어낸다. 장승도 인간에 의해 만들어졌으니 신화의 공간에서는 결국 대화가 가능하다. 웅녀는 여성의 자유 의지와 저항 정신으로 사랑도 명예도 생명(자식)도 얻는다.

III. 창극 <변강쇠 점 찍고 웅녀>의 음악

한승석은 판소리 다섯 바탕 완창자로서 <웅녀>의 대본을 보고 놀라움을 금치 못하였다. <변강쇠가>에 대해 “색깔 색녀 이야기, 또는 조선 후기 삶의 터전에서 유리되어 떠도는 기층 민중들의 애환을 담은 이야기 정도로 이해하고 있었는데[39]”, 고선웅에 의한 서사는 원작의 비틀기를 통하여 ‘새롭게 만들기’의 독창성을 발휘

하였기 때문이다. 한승석은 강쇠와 웅녀의 성적인 코드를 건강하고 지고한 사랑 이야기로 발전시키고, 더 나아가 웅녀라는 여인을 분쟁을 조정하여 풀어나가는 지혜와 생명을 잉태하여 지켜나가는 미덕을 겸비한 인물로 변신시킨 데에 깊이 공감하여 “노랫말의 토씨 하나 놓치지 않고 좋은 소리를 엮고자[40]” 노력하였다.

1. 다양한 음악의 자유분방한 활용

<가로지기>¹⁵⁾에는 도창역의 해설자가 등장하고, 고수와 대금·아쟁·피리·해금 등의 연주자가 반주를 맡았다. 때때로 초란이·각설이·사당패 등이 징·팽과리·장구 등으로 협연하였다. 당시 국립극장 소극장의 협소한 공간에서 연출가 허규는 현장성을 살리기 위하여 관객과 무대의 벽을 허물고 자유롭게 등퇴장하면서 희극적이고 떠들썩한 놀음판을 만들었다. 극 후반부에 “희한한 군상들이 시체에 달라붙어서 떨어지지 않는 데에서 무수한 희극이 벌어지는 것”은 “비극이 희극으로 표출되는 부조리성”으로서 “고통을 웃음과 흥으로 이겨나가는 우리 겨레의 소중한 삶의 지혜이기도 하고, 놀이판이 갖는 현실극복의 능력을 의미하는 것”이기도 했다[41].

이에 비해 <웅녀>는 중극장(달오름극장)의 확장된 공간에서 12현 가야금·25현 가야금·거문고·대금·대아쟁·소아쟁·피리·해금·소리북·모듬북·북·나발·나각·장구 등 악기의 연주자가 오케스트라박스에서 반주를 맡았다. 때때로 출연진과 추임새에 준하는 연기도 있었다. 하지만 대체로 장면별 정서와 미묘한 극적 이면들을 공유하고 거기에 맞는 소리와 음악의 분위기를 가늠하며 민요·비나리·굿·가곡·시조·국악가요·대중가요·왈츠·클래식 등의 음악을 자유분방하게 활용하였다[42].

15. <가로지기>의 리허설 영상, 공연 음원, 공연 대본, 공연 프로그램·포스터·사진 등의 자료는 국립극장 공연예술자료실을 통하여 시정 각 열람으로 제공받았다.



사진 1. 창극 <변강쇠 점 찍고 웅녀>의 공연 장면

표 1. 창극 <변강쇠 점 찍고 웅녀>의 주요 음악

장	제목	곡명	형식
1장	상부실과 역마살	가자 가자 어서 가자	독창(웅녀)
		가자 남으로 가자 북으로	이중창(웅녀, 강쇠)
2장	청석골	사랑가	이중창(웅녀, 강쇠)
3장	도방살이	웅녀의 테마, 그래도 좋네	독창(웅녀)
		붙어라 붙어라	합창(원산인들)
		붙어라 붙어라	합창(강경인들)
		웅녀의 테마, 그래도 좋네	연주곡
4장	산중생활	인생은 나그네길	2중창(강쇠, 웅녀)
		지리산 터 누르기	연주곡
		처녀총각귀신들의 춤	왈츠곡
		웅녀의 테마, 그래도 좋네	독창(웅녀)
		가세 가세 나무를 가세	합창(초동들)
5장	장승회의	마음은 뜰구름이로구나	독창(웅녀)
		변강쇠 너 이놈	합창(장승들)
중 간 휴 식			
6장	장승동티실과 세루로지기	인생은 나그네길	허밍(저승차사)
		청석골 처음 만나	독창(강쇠)
7장	전쟁	여인의 한	독창(웅녀)
		내가 장승이 되거든	독창(웅녀)
8장	사랑과 평화	나도 님처럼 장승 되어	독창(웅녀)
		어르신네는 백년향수	합창(모두)

<웅녀>의 중심 음악은 웅녀에게 편중된 독창(악보 1:2·7·8·12·13·14), 웅녀·강쇠의 이중창(악보 5·11), 장면 정서를 드러낸 합창(악보 3·4·9·10), 극적 이면을 지닌 연주곡(악보 3·6), 군무와 더불어 스펙터클을 나타내는 춤곡(악보 3·4·9·10) 등으로 대별된다.

<웅녀>의 '사랑가'¹⁶는 <춘향가>와 비슷하지만 굴곡

16. <웅녀>에서 웅녀(김지숙, 이소연)와 강쇠(김학용, 최호성)는 더블 캐스팅되었다. 한편 <가로지기>의 '사랑가'는 강쇠(조상현)와 웅녀(남해성, 오정숙)가 흥취를 마음껏 누리면서 춤과 함께 불렀는데, 장단은 거거리장단으로 시작해서 자진모리와 휘모리로 바뀌며 절정에 다다랐다가 다시 느린 장단으로 풀어주면서 춤을 끝냈다[43].

과 아픔을 겪은 웅녀의 사랑은 설렘과 기대에 부푼 춘향의 사랑과는 다르기에, 전반부는 진득한 계면조로 후반부는 화평한 가곡성 우조로 전조를 하여 마무리 지으면서, 극의 논리와 음악의 논리를 일치시켰다[44].

악보 17 1. '사랑가' 중 계면조 부분

위의 [악보 1]과 같이, 계면조 부분에서 (웅녀의) 창과 피리는 깊은 농현이 들어간 긴 음을 통해 구슬픈 느낌을 표현하고 있다. 25현 가야금과 소리북은 느리고 절제된 반주를 통해 창·피리의 느낌을 맞춰 주었다.

악보 2. '사랑가' 중 우조 부분

위 [악보 2]의 우조 부분에서 짧은 음들 중심의 경쾌한 연주는 앞의 계면조 부분과 무척 상이하다. 25현 가야금은 넓은 음역과 일관된 상행진행을 하고, 옥타브·아르페지오 등의 화려한 주법을 더했다. 대가쟁은 F장

17. 악보(1-14)들은 필자가 2014년 6월 17일과 7월 6일 공연(더블 캐스팅) 음원을 바탕으로 채보한 것이다.

조 음계의 긴 저음으로 밝은 느낌을 받쳐 주었다.

<웅녀>의 음악 중 장면 정서와 극적 이면에 부합되는 대표곡이 ‘지리산 터 누르기’이다. 웅녀·강쇠의 산중 생활은 예외적이고 초인적인 인간으로서 생명의 원시성을 회복한 것이다. 둘의 방사(房事)는 생산신의 성사(性事)와 닮아 있다. 상부살과 역마살을 이겨낸 둘이 신성 공간에서 새 생명의 탄생을 위해 열중한다. 이를 지켜보는 함양장승과 천왕봉·춧대봉·노고단·만복대 산신령들은 혼비백산한다. 이 희화화된 장면을 묘사한 연주곡이 바로 ‘지리산 터 누르기’이다.

악보 3. 연주곡, ‘지리산 터 누르기’

위의 [악보 3]과 같이, 점점 빨라지는 타악기의 리듬으로 긴장감이 고조되고, 신명들은 음악에 맞춰 소리를 지르는데, ‘아아 난리로세’, ‘아아 사단이야’ 부분을 선창과 후창으로 주고받으며 적잖이 당혹스러운 기분을 익살맛게 표현하였다.

웅녀와 강쇠의 방사에 장승과 산신령들만 호들갑을 피우는 게 아니다. 처녀귀신들과 총각귀신들도 등장하여 “이생에 못 푼 한을 운우지정(雲雨之情)으로 풀어보세. 어떨릴이여. 어떨릴이여.”라고 노래하며 춤을 춘다. 모든 노래의 언어에는 자유가 허용되기 때문에 상당한 음란성이 존재하는 것도 예상되지만, 그것은 딱히 그 자체 때문만이 아니라 오히려 어떤 목적을 향해 있거나 단지 소망을 더욱 효과적으로 전하기 위해 사용하는 것이다[45]. 억압받는 성으로부터의 해방에 처녀총각귀신들까지 찬동한다는 발상 자체가 무척 기발하다.

악보 4. 아찰곡, ‘처녀총각귀신들의 춤’

위의 [악보 4]와 같이, 타악기는 왈츠의 리듬을 먼저 시작하고, 이어 가야금·대아쟁 같은 악기들은 이 리듬에 화음을 조성하며, 해금은 단순한 선율을 연주한다. 처녀총각귀신들의 부화뇌동은 경쾌한 이 왈츠곡을 통해 효과적으로 표현되었다.

<웅녀>에는 대중가요의 가사가 그대로 차용되기도 한다. 도방생활을 끝내고 산중으로 들어가는 강쇠와 웅녀가 부르는 노래(“인생은 나그네길 어디서 왔다가 어디로 가는가.”)¹⁸는 다름이 아니라 가수 최희준의 노래 ‘하숙생’(작사: 김석야, 작곡: 김호길)이다.

악보 5. 강쇠와 웅녀의 이중창, ‘인생은 나그네길’

위의 [악보 5]와 같이, 가사는 그대로 썼지만 선율은 판소리의 창처럼 바뀌어서 불렀다. 그러면서 원곡의 선율을 느낄 수 있게끔 하여 관객들에게 흥미를 느낄 수 있

18. 제6장에서 저승차사에 의해 허밍으로 다시 불려진다.

게 하였다. ‘벌거숭이’라는 가사를 반복하면서 둘의 정사를 암시하다가 장면전환을 한 것도 기발했다.

또 <옹녀>에는 칼 오르프(Carl Orff, 1895-1982)의 『카르미나 브라나』(Carmina burana, 1936)에 나오는 주제 동기가 다섯 차례나 연주자들에 의해 짧게 반복되었는데, 그 원시적인 리듬과 풍자적인 느낌이 관객에게 소소한 재미를 느끼게 해 주었다.



악보 6. 『카르미나 브라나』의 주제 동기

위의 [악보 6]과 같이, 이 주제 동기는 조용한 장면에서 이면을 그리는 의도에서 연주되는데, 나직이 들리는 가야금·대아쟁의 이 음을 통해 관객들은 통시적이고 또 공시적인 감흥을 느끼게 된다.

<옹녀>에는 소리와 전통 악기를 통하여 시대·세계를 넘나드는 다양한 음악이 자유분방하게 활용된다. “세계의 어느 곳이나 사람이 사는 곳이면 음악이 있고, 그 음악을 연주하고 즐기는 사람들의 특성에 따라 그 멋과 맛을 달리한다[46].” 이렇듯 “월드뮤직의 청중은 음악적 ‘다름’과 ‘상상된 민족’을 소비하는 글로벌 대중으로 일상의 음악적 소비와 체험을 통해 다층적 사회적 의미들을 구성하고 있다[47].” 이 창극의 신화 성격 속에 담긴 상징과 비유는 어느 시대·세계에서도 통할 수 있는 보편성이 있기에, 그 서사에 따른 다양한 음악의 자유분방한 활용 역시 정당성을 얻는다. 다만 한승석의 음악은 고선웅의 서사와 조화를 이루는 것이되, “창극은 어디까지나 소리극이므로 반주가 소리를 방해해서는 안 된다[48].”라는 ‘전통성’에 충실하여, 서양 악기 또는 세계 악기의 활용이 없고, 창극의 소리 구조에 맞게 대규모 반주가 아닌 장면마다 필요한 만큼 소규모의 수성 반주를 위주로 하였다. 새로운 사설의 작창을 시도하는 대신 대규모 반주의 위험을 저어한 것으로 보인다.

2. 주인공 옹녀의 독창 극대화

<옹녀>의 ‘서사화’는 옹녀가 주인공이 되어 원형 콘텐츠의 이야기를 재배열·생략·강조하므로, 당연히 독창은 옹녀에게 집중¹⁹되었다. 옹녀의 독창 중 처음으로 해방 전사의 존재를 확고히 드러내는 곡을 살펴보자. 상부살이란 굴레를 덮어쓰고 월경춘에서 쫓겨날 때²⁰ (제1장) 부르는 노래 ‘가자 가자 어서 가자’이다.



악보 7. 옹녀의 독창, ‘가자 가자 어서 가자’

위의 [악보 7]과 같이, 고음으로 연이어 부르는 창을 통해 옹녀의 굳센 의지가 잘 드러난다. 가야금 같은 현악기들과 소리북 같은 타악기들도 창과 함께 호흡을 하며 옹녀의 결심을 부추긴다. 옹녀가 ‘가자 가자 어서 가자’라고 노래를 마치면 반주는 피리 같은 관악기까지 추가되어 강렬한 인상으로 마무리를 짓는다.

옹녀의 테마인 ‘그래도 좋네’는 독창으로 두 번, 연주곡으로 한 번 등장한다. 강쇠의 결점까지 감싸는 옹녀의 품새는 어머니 품처럼 따뜻하고 넉넉하다. 옹녀는 강쇠를 구원하는 여인이고, 남성 중심의 세상을 남녀평

19. 여기서 옹녀모가 배제된 것은 서사의 사건에 있어 구성적 사건(핵: 상부살과 강승동티살)보다 보충적 사건(축매: 조왕살)에 더 가까운 인물로서 서사 담화의 증거역이기 때문이다. 강쇠 또한 유일의 독창이 있지만 남성으로서 옹녀·옹녀모에 의해 생성된 스토리(억압 받는 성·여성으로부터의 해방)에서 다소 벗어났기에 옹녀와의 이중창에 더 주력하는 경향이 있다. 이는 강쇠가 옹녀와 친생연분이라는 하지만 새로운 스토리의 조력자로서 머무는 한계가 있기 때문이다.

20. 옹녀가 이 순간 상복치마를 벗어 촌장에게 집어던지자 속에 있던 새깁치마가 노출된다.

등의 세상으로 개혁하는 여인이다.

악보 8. 웅녀의 테마, '그래도 좋네'

위의 [악보 8]과 같이, 가야금 등의 반주에 맞추어 웅녀의 독창이 나온다. 노래 앞부분은 부점 리듬을 통해 특정 가사('저기 가는 사내', '나는 좋아', '떠났지만')를 부각시켜 친생배필인 강쇠에 대한 사랑과 죽은 남편들과의 사연을 교묘히 대비시킨다. 뒷부분은 강조하고 싶은 가사('백년해로만 하여 주소')에서 음악의 큰 변화를 주어 웅녀의 간절한 소망을 열렬히 드러낸다.

이 밖에도 제4장의 '마음은 뜬구름이로구나', 제7장의 '여인의 한'과 '내가 장승이 되거든', 제8장의 '나도 님처럼 장승이 되어' 등으로 웅녀의 독창이 유독 많이 등장한다. 이에 비해 강쇠의 독창은 제6장의 '청석골 처음 만나'로 단 한 번 등장할 뿐이다. 결국 웅녀의 독창의 극대화는 서사의 주인공으로서 위상과 역할의 극대화와 다름이 없다.

3. 합창에 의한 '부분의 독자성' 강화

<웅녀>에서의 합창은 장면별 정서를 드러내는 경우가 대부분인데, 이 합창들은 전통 판소리가 갖는 '부분의 독자성'²¹⁾을 현대적으로 계승한 것이기에 의미가 크

21. 판소리에서 사건의 진전과는 무관하면서 장황하게 부연되는 사실들이 상당한데, 이런 대목들은 흔히 도막소리로 불리는 경우도 많으려니와 플롯의 일관성을 해치는 경우도 없지 않아서 '부분의 독자성'이라는 관점으로 설명된다[49]. 이 '부분의 독자성'은 '장면 극대화의 원리'라는 관점으로 설명되기도 한다. 즉 한 장면의 의도에 충실하기 위해서 다른 부분과의 일관성을 떠남으로써 그 부분의 중

다. 또 웅녀의 독창 극대화를 완화하고 정체의 미학을 조성하여 극의 흐름을 편안하고 자연스럽게 만든다. 제3장 도방살이 중에 나오는 싸움 구경꾼들의 합창은 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 오페라 『뉘른베르크의 마이스터징거』(Die Meistersinger von Nürnberg, 1868)의 제2막 난투 장면에서 표현된 집단 히스테리와 광기의 인상과 매우 흡사하다.

악보 9. 싸움 구경꾼들의 합창, '붙어라 붙어라'

위의 [악보 9]와 같이, 원산인들의 노래는 같은 음·리듬·가사를 반복하고, 타악기도 일정한 패턴의 리듬으로 합창을 받쳐 주며, 전체적으로 경쾌한 진행임에도 불구하고 집단 히스테리와 광기가 느껴진다. 강쇠와 웅녀가 도방살이를 마감하는 동기를 부여하는 합창으로서 그 단순하게 반복되는 진행은 화려하고 다양한 웅녀의 독창들과 대조되면서 창극의 음악 균형을 잡아 준다.

'부분의 독자성'으로 또 다른 정체의 미학을 연출한 초등들의 합창을 살펴보자. 나무를 하는 초등들은 일에 신명을 내지만, 산 나무를 벨 수 없는 강쇠는 나무할 일이 마냥 심드렁하다. 이 합창을 통하여 강쇠의 초인적인 성격은 상대적으로 더욱 강화된다.

실한 형상화가 가능하다는 것인데, 이 원리의 실현은 사실의 형식 논리 파괴나 음악의 불협화음에 모두 해당하여 미학의 조형화 또는 복잡화 현상으로 수용되기도 한다[50]. 이 '부분의 독자성'의 좋은 예가 <변강쇠>의 후반부(강쇠의 치상 실패담의 되풀이)이다. 고선웅은 원형 콘텐트에서 강쇠의 치상 실패담을 과도한 '부분의 독자성'으로 판단하여 과감하게 삭제하였다. 대신 초등들의 노래·강쇠가 얻은 수많은 병명의 사실·강쇠에게 치받던 수많은 약방문과 혈자리의 사실 등을 필요한 '부분의 독자성'으로 인식하여 적절히 채용하였다. 한 걸음 더 나아가 싸움 구경꾼들(원산인들, 강경인들)의 합창과 초등들의 합창으로 '부분의 독자성'을 새롭게 시도하기도 하였다. 고선웅의 서사가 계승·실험한 이 '부분의 독자성'은 이 창극의 정체성을 가늠할 수 있는 하나의 기준이다. 또 이에 부응한 한승식의 음악 또한 그러하다. 필자의 견해로는 초등들의 합창과 싸움 구경꾼들의 합창은 '부분의 독자성'을 발전시킨 성공적인 예로 여겨진다.

악보 10. 초동들의 합창, '가세 가세 나무를 가세'

위의 [악보 10]과 같이, 경쾌한 합창 선율을 반주악기도 함께 따라가고, 초동들은 더욱 흥을 내며 노동요를 부른다. 이때 게으른 강쇠는 늦은 낮잠에 깊이 빠져들어 부지런한 초동들과 극명한 대조를 보인다. 이러한 '부분의 독자성'은 초동들의 회화적인 안무와 어울리며 긴 여운을 남긴다.

4. 장면전환에서의 신속한 극적 분위기 조성

막 구분 없는 <옹녀>(전 8장)의 공연 시간은 인터미션을 포함한 2시간 20분으로, 한(一) 호흡이 아닌 토막이 난 공연²²이라서 아쉽다. <옹녀>의 장면전환들은 간결하고 신속하기 때문에 더욱 그러하다. 장면전환에서 극적 분위기 조성에 기여한 대목을 살펴보자. 먼저 제1, 2장의 연결로 옹녀가 강쇠를 만나기 직전의 장면이다.

악보 11. 옹녀와 강쇠의 이중창, '가자 남으로 가자 북으로'

22. 인터미션으로 강제로 나뉜 1막은 제5장까지였고, 2막은 제6장부 터였다.

위의 [악보 11]과 같이, 타악기의 장단에 맞추어 관현악기들은 수성 가락을 만들어 가고, 옹녀와 강쇠는 주거나 받거나 노래를 한다. 남으로, 북으로 떠나야만 하는 둘의 노래는 둘의 만남을 예고하는 것이기에 이 노래로서 극적 분위기는 자연스럽게 고조된다.

또 다른 대목은 제4, 5장의 연결로 강쇠가 목장승을 장작 썰 때 옹녀가 부르는 독창이다.

악보 12. 옹녀의 독창, '마음은 뜬구름이로구나'

위의 [악보 12]와 같이, 옹녀는 절규를 하듯 고음으로 강쇠의 불길한 미래를 괴로워한다. 그러다가 '마음은 뜬 구름이로구나'라는 대사가 나오는 장면의 끝에서 음을 급격히 하락시키면서 체념까지 토로한다. 이러한 음악적 특징은 향후 강쇠의 불행을 암시한다.

이상과 같이 장면전환이 간결하고 신속할수록 극적 행동은 의미 있는 중대한 변화가 일어나는 특정한 사건을 부각시킨다. 옹녀와 강쇠의 만남과 이별은 사건의 발단과 전개에 불과하다. 새로운 상황이 위기를 고조시키다가 클라이맥스의 정점과 대단원의 종점으로 처음의 세계와 전혀 다른 새로운 세계의 결말을 맞이하게 된다. 즉 여성의 자유 의지와 저항 정신으로 사랑도 명예도 생명이 없는 플롯 라인을 형성하여 전형 서사로서 완결성을 지니게 된다.

5. 긴장(저항)과 이완(자유)의 이중 변주

원형 콘텐츠에서 옹녀가 강쇠의 죽음 이후 그를 치상하는 노력에 있어 소극적인 인물로 그려지다 보니 옹두사미 격으로 되어 버렸는데, 고선웅은 치상 삽화들을 과감히 삭제하고 장승과의 전쟁을 통하여 옹녀를 공격적이고 주동적인 인물로 탈바꿈시켜 운명에 저항하는

인물로 만들었다[51]. 이에 부응한 한승석의 음악 또한 긴장(저항)과 이완(자유)의 이중 변주를 자유자재로 구사하였다. 장승들의 숙명적인 고독에 불을 지르는 웅녀는 우리 시대의 성추행범 바바리맨처럼 스트립쇼로 조왕살의 필살기(“아아~ 아이 참 외로와라. 칠아삼경 긴 밤을 넘도 없이 어찌 달래누? 아 외로워라.”)를 구사한다. 팜 파탈(femme fatale)의 유혹은 장승들을 홀리고 장승들이 불에 타 사라지는 순간 여인의 한은 불길(“여인의 한은 오늘월 서리도 되고 엄동설한 불길도 된다지 내 번서방 돌려내라~”)처럼 활활 타오른다.



악보 13. 웅녀의 독창, '여인의 한'

위의 [악보 13]과 같이, 웅녀가 장승들을 유혹할 때는 가야금의 잔잔한 분산화음과 함께 나른하게 노래를 부른다. 그러다가 '여인의 한은 오늘월 서리도 되고'라는 가사가 나올 때부터 격렬한 타악기 소리와 함께 웅녀도 결연한 목소리로 긴장감을 고조시킨다.

극의 끝부분에서 장승들은 웅녀가 강쇠처럼 장승이 되려고 하자 '웅녀는 열녀다', '웅녀는 열녀가 아니다' 왈가왈부하지만 웅녀의 선택은 자유 의지에 의한 것이다. 살아 힘이 있으면 강쇠의 정령과도 사랑을 나누고, 죽어 힘이 없으면 강쇠처럼 장승이 되어 바라만 봐도 좋은 사랑을 하겠노라 당당히 선언한다.



악보 14. 웅녀의 독창, '나도 님처럼 장승이 되어'

위의 [악보 14]와 같이, 웅녀가 자유 의지를 담아 부르는 이 독창은 극도의 긴장 후에 맞이하는 결말의 이완을 느끼게 한다. 앞의 [악보 13]의 긴장된 음악과는 유다르게, 악기들도 절제되고 차분한 반주를 한다. 한승석의 작창·작곡은 긴장과 이완의 이중 변주에 능수능란하다.

<웅녀>의 서사·음악은 여성의 자유 의지와 저항 정신으로 완강한 가부장제의 권위 아래 희생된 억압받는 성·여성을 해방시키는 것이 목표이기에, 개체(여성)와 사회(장승)의 대결·대화는 전략·장애·위기를 통하여 긴장·저항을 초래하기도 하지만 반전·인자·타협을 통하여 이완·자유를 회복하기도 한다. 그러므로 <웅녀>의 음악 또한 긴장(저항)과 이완(자유)의 이중 변주로 대별된다.

IV. 결론

판소리 <변강쇠>는 신재효가 정리한 판소리 여섯 마당에 포함되었다가 소리의 맥을 상실하고 사설만 전해졌다. 1970년 명창 박동진이 신재효의 사설을 개편하여 곡을 붙여 <변강쇠타령>을 완창하였고, 1979년 국립창극단이 창극 <가루지기>(극본·연출: 허규, 작창: 박귀희)를 공연하였고, 2001년 극단 미추가 마당놀이 <변강쇠전>(극본: 허규, 연출: 손진책)을 공연하였다. 또 1985년 만화가 고우영이 일간스포츠에 연재만화 <가루지기전>을, 1986·1987·1988년 영화감독 엄중선이 영화 <변강쇠> 1·2·3탄을, 1988년 고우영 감독이 영화 <가루지기>를, 2008년 신현술 감독이 영화 <가루지기>를 개봉하였다. 이처럼 원형 콘텐츠 <변강쇠>는 외설이란 빨간딱지가 붙은 상태로 소리를 잃고, 또 다시 되찾고 하는 과정에서 세인의 관심과 의혹을 피해가기 어려웠다. 만화와 영화 등에서 지나치게 성적 코드에 초점을 맞춘 것이 오히려 해악 요인이 되어, 오히려 서사예술의 질서와 코드를 잃게 되었다. 2006년 극단 미추가 마당놀이 <변강쇠전>을 재공연하면서 극작가 배삼식이 윤색을 통하여 기구한 운명을 이겨내는 강인한 웅녀를 재탄생시킨 사례가 있으나, 2014년 국립창

극단의 창극 <옹녀>가 이룩한 주체적 여성으로 재조명된 만큼의 서사에는 도달하지 못했다.

필자는 <옹녀>가 '서사화'의 중심인물을 옹녀와 옹녀모로 삼고, 두 사람에 의해 생성된 새로운 이야기가 억압받는 성·여성으로부터의 해방이라는 것에 주목하였다. 원형 콘텐츠와 파생 콘텐츠에서 반복해서 풀리지 않던 큰 매듭인 작품 후반부의 강쇠의 치상 삽화들을 과감하게 삭제하고, 강쇠의 완강한 가부장적 권위를 희석시켜 불멸의 사랑과 사랑의 결실(새 생명의 탄생)을 도출하며, 사건의 핵인 옹녀의 상부살과 강쇠의 장승동티살의 연결 고리를 끊음과 동시에 명예 회복을 위하여 사건의 촉매인 조왕살을 새롭게 등장시켜 장승으로 상징되는 가부장제의 권위에 도전함으로써 '허구화'의 미적 구조물인 장승과의 전쟁을 구축하고, 여성의 자유의지와 저항 정신으로 사랑도 명예도 생명도 얻는 플롯라인을 형성하여 '전형 서사'로서 완결성을 지니게 되었다. <옹녀>의 서사에서 전향적인 변모는 가부장제 아래에서 수난 받던 여성들의 한의 정서가 대물림되지 않고 신화 공간 안에서 유대를 형성하여 성 해방과 여성 해방의 원동력이 된다는 사실이다. 또 개체(여성)와 사회(장승)의 대결·대화는 전략·장애·위기를 통하여 긴장·저항을 초래하기도 하지만 반전·인지·타협을 통하여 이완·자유를 회복하기도 하므로 해피엔드를 도출하는 계기가 된다는 사실이다.

격세감이 없지 않지만 창극 <가로지기>(1979)와 <옹녀>(2014)를 연행 형식으로 비교하면, <가로지기>는 판소리와 마당극에 더 가깝고 <옹녀>는 창극과 음악극에 더 가깝다. 그 이유는 <가로지기>가 원형 콘텐츠를 재해석하는 데 치중하였고, <옹녀>가 선형 콘텐츠를 재창조하는 데 주력하였기 때문이다.

'새롭게 만들기'에 있어 고선웅의 서사는 원형의 비틀기가 특기였다. 대표적인 예가 강쇠의 장승화인데, 이는 <가로지기>가 '가로 간' 사람들에 대한 연민에 천착한 것보다 진일보한 것으로, 강쇠가 죽어 장승이 된다는 구상 즉 '세로 간' 강쇠는 새로운 가치로의 탈바꿈을 의미한다. 옹녀 또한 죽어 장승이 된다는 것은 과거적인 새 가치관의 확립을 의미한다. 성에 대해 억압이 없는 세상, 남녀의 불평등이 없는 세상, 그런 세상이 이미 도

래하였으니 <변강쇠>의 재창조는 과거 지향이 아닌 미래 지향의 창조적 상상력을 함양하려는 노력이 필요하다. 이는 판소리 열두 바탕에 모두 적용될 필요가 있다.

'새롭게 만들기'에 있어 한승석의 음악은 민요·비나리·굿·가곡·시조·국악가요·대중가요·왈츠·클래식 등의 자유분방한 활용에서 장기를 발휘하였다. 시대와 세계를 넘나드는 다양한 음악은 관객에게 통시적이고 공시적인 감흥을 느끼게 했다. 또 극의 서사, 연출의 의도, 극적 분위기의 흐름 등에 적합한 작창을 시도한 것은 <옹녀>의 가장 실질적인 성과이다. 음악 구성에 있어 주인공 옹녀의 독창을 극대화시켜 여성의 자유 의지와 저항 정신을 과감히 표출시킨 점, 합창에 의한 '부분의 독자성'을 현대적으로 계승·발전시킨 점, 장면전환에서 간결하고 신속하고 자연스러운 극적 분위기를 조성한 점, 긴장(저항의 주제)과 이완(자유 의 주제)의 이중 변주를 자유자재 구사한 점 등은 서사와 음악이 조화를 이룬 괄목할 만한 성과로 여겨진다.

고선웅에 의한 <옹녀>의 서사는 완성된 장르가 아닌 변화 중인 장르로서의 창극을, 한승석에 의한 <옹녀>의 음악은 전통성(음악적·연희적 특성)의 서사화로서의 창극을, 각각 염두에 두고 상호 밀접한 영향 관계를 형성한 것으로 보인다.

참고 문헌

- [1] 김일송, "18금 딱지 붙었지만 음탕하진 않다!", 월간 미르, 제293호, p.21, 2014.
- [2] 강진옥, 판소리학회 엮음, "변강쇠가", *판소리의 세계*, 문학지성사, p.283, 2001.
- [3] 강진옥, 위의 논문, p.284, 2001.
- [4] 김태희, "진화하는 창극 <변강쇠 점 찍고 옹녀>", 연극평론, 제74호, p.53, 2014.
- [5] 현경채, "국립창극단의 세 가지 시도 <서편제> <미디어> <내 이름은 오동구>", 연극평론, 제70호, p.45, 2013.
- [6] 김학민, 김정호, "뫼르제 소설 <보헤미안의 생활

- 정경>과 푸치니 오페라 <라보엠>의 비교를 통한 오페라 담론의 창작 원리 연구”, 한국콘텐츠학회 논문지, 제13권, 제9호, p.72, 2013.
- [7] 김종완, “서사학적 관점으로 분석한 영화<오발탄>의 서사구조 연구”, 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제11호, p.111, 2011.
- [8] 서재길, “<창극 서편제>와 창극의 새로운 가능성”, 공연문화연구, 제28집, p.449, 2014.
- [9] 방현석, *이야기를 완성하는 서사패턴 959*, 아시아, pp.14-22, 2013.
- [10] 김태희, 위의 글, p.54, 2014.
- [11] Hogan P. Colm, *The mind and its story Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press, p.205, 2003.
- [12] 방현석, 위의 책, p.22, 2013.
- [13] Hogan P. Colm, p.91, 2003.
- [14] Hogan P. Colm, p.83, 2003.
- [15] 김호, “<환타지아>와 <환타지아 2000>에서 나타나는 음악적 요소와 내러티브 상관관계의 분석”, 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제9호, p.118, 2011.
- [16] 정하영, “<변강쇠가> 성담론의 기능과 의미”, 고소설연구, 제19집, p.173, 2005.
- [17] Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, pp.98-104, 1984.
- [18] 김주연, “사랑 많은 두 남자, 웅녀 명예회복 프로젝트”, 월간 미르, 제292호, p.12, 2014.
- [19] 허규, *민족극과 전통예술*, 문학세계사, p.102, 1991.
- [20] 허규, 위의 책, p.101, 1991.
- [21] 윤분희, “<변강쇠전>에 나타난 여성인식”, 판소리연구, 제9집, p.330, 1998.
- [22] 정하영, 위의 논문, p.168, 2005.
- [23] 정천규, “<변강쇠가>의 갈등 양상과 의미 재해석”, 어문학, 제76집, p.475, 2002.
- [24] 김일송, 위의 글, p.21, 2014.
- [25] 김주연, 위의 글, p.12, 2014.
- [26] 정하영, 위의 논문, p.168, 2005.
- [27] 조한혜정, 한국문화인류학회 위음, “여성성과 남성성”, *처음 만나는 문화인류학*, 일조각, p.76, 2008.
- [28] H. Porter About, 우찬제, 이소연, 박상익, 공성수 옮김, *서사학 강의(The Cambridge Introduction to Narrative)*, 문학과 지성사, p.55, 2013.
- [29] Roland Barthes, “Introduction to the Structural Analysis of Narratives,” Susan Sontag(ed.), *A Barthes Reader*, New York: Hill and Wang, p.267, 1982.
- [30] H. Porter About, pp.35-54, 2013.
- [31] 김정은, “‘웅녀’의 상부살풀이 과정으로 본 <변강쇠가> 연구”, 겨레어문학, 제44집, p.87, 2010.
- [32] 강진옥, 위의 논문, p.292, 2001.
- [33] 신경남, “<변강쇠가>의 구조와 애정 양상”, 한국고전여성문학연구, 제18집, p.226, 2009.
- [34] 김정은, 위의 논문, p.87, 2010.
- [35] 김정은, 위의 논문, p.87, 2010.
- [36] 방현석, 위의 책, p.22, 2013.
- [37] 방현석, 위의 책, pp.22-23, 2013.
- [38] 김은실, 한국문화인류학회 위음, “몸을 통해 문화를 본다”, *처음 만나는 문화인류학*, 일조각, p.200, 2008.
- [39] 한승석, 국립창극단 위음, 창극 <변강쇠 점 찍고 웅녀>의 공연 프로그램, p.5, 2014.
- [40] 한승석, 위의 글, p.5, 2014.
- [41] 허규, 위의 책, pp.102-104, 1991.
- [42] 한승석, 위의 글, p.5, 2014.
- [43] 허규, 국립창극단 위음, 창극 <가로지기>의 공연대본, pp.24-25, 1979.
- [44] 김주연, 위의 글, p.13, 2014.
- [45] Alan P. Merriam, 이기우 옮김, *음악인류학(The Anthropology of Music)*, 한국문화사, p.315, 2001.
- [46] 박미경, “세계음악의 이해”, 음악과 민족, 제8호, p.46, 1994.

- [47] 김희선, “월드뮤직에서 상상된 민족의 정치학”, 공연문화연구, 제22집, p.223, 2011.
- [48] 한상일, “창극 음악의 활성화”, 세계화 시대의 창극, 연극과 인간, pp.198-199, 2002.
- [49] 김대행, 우리 시대의 판소리 문화, 역락, pp.66-67, 2011.
- [50] 정병헌, 판소리학회 엮음, “판소리의 미학적 성격”, 판소리의 세계, 문학지성사, p.63-64, 2001.
- [51] 고선웅, 국립창극단 엮음, 창극 <변강쇠 점 찍고 옹녀>의 공연 프로그램, p.4, 2014.

저 자 소 개

신 사 빈(Sa-Bin Shin)

정회원



- 2012년 2월 : 한양대학교 음악대학 작곡과(음악학사)
- 2014년 2월 : 경희대학교 일반대학원 포스트모던음악학과(음악학석사)
- 2014년 3월 ~ 현재 : 경희대학교 일반대학원 응용예술학과(박사과정)
- 2014년 3월 ~ 6월 : 연극 <수안보> 작곡·음악감독
- 2012년 7월 : 제6회 우리성가 작곡공모 최우수상
- 2010년 10월 : 제3회 향신회 작곡 콩쿨 입상
- 2008년 6월 : 제40회 서울창작음악제 작곡 콩쿨 입상 <관심분야> : 실용음악, 극음악, 뮤지컬, 창극