



전통과 창의성의 조화: 한국의 판소리 보존  
Aligning tradition and creativity:  
preserving *pansori* in South Korea

안나 예이츠-루 (Anna Yates-Lu)



# 전통과 창의성의 조화: 한국의 판소리 보존

● **안나 예이츠-루(Anna Yates-Lu)**  
옥스퍼드 대학교 동양연구원

## 개요

2016년 한국 정부는 무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률을 시행함으로써 무형문화유산 보존의 새로운 단계에 진입하였다. 본 저자는 1964년 한국 최초로 무형문화유산으로 지정된 것들 중 하나인 노래를 곁한 이야기 예술형식, 판소리 보존의 발전에 대한 추적들 통해 보존전략의 형태가 어떻게 등장하였으며 이들 형태가 어떻게 새로운 법률의 대상이 되고 있는지 논한다. 비록 새로운 법률의 지속적인 영향을 관찰하기에는 아직 너무 이르지만, 미래에 대한 희망은 물론 이전 제도에 대한 비판을 분석하면 잠재적인 미래의 동향이 보일 것이다.

## 핵심어

판소리, 완창, 한국, 무형문화재법, 흥보가, 박록주, 박송희, 원형, 전형

## 서론

한국<sup>1</sup>은 2016년 무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률을 시행하면서 무형문화유산 보존의 오랜 역사에서 새로운 순간이 시작되는 시점에 서 있다. 1962년에 제정된 법률이 사라졌을지도 모를 수많은 예술형식이 존속하도록 하는데 확실히 성공적으로 도움을 주었지만, 시간이 지나면서 이전 제도에 새로운 2016년 법률이 다루고자 하는 문제들이 일어났다. 본 저자는 무형문화재(ICP)로 지정된 최초의 장르 중 하나인 노래를 곁한 이야기 예술형식, 판소리의 렌즈를 통해 보존 시스템 내의 동향과 판소리가 공연되는 보다 폭넓은 상황 속의 동향이 어떻게 새로운 법률조차 바꾸기 어려울지도 모르는 보존 습관을 형성했는지 추적한다. 특히 수용 가능한 '창의성'으로 간주되는 것에 대한 개념은 물론 '전통'이 의미하는 것에 대한 개념도 2016년 법률이 새로운 초점을 맞추어 다루고자 하는 근본적인 문제를 강조한다.

판소리는 이러한 보다 폭넓은 동향에 대한 분석에 특히 적합하다. 왜냐하면 그 보존 시스템 하에서 지속되어 온 판소리의 긴

역사가 판소리 보존이 어떻게 발전하여 왔는지 보여줄 만한 충분한 증거를 제공하기 때문이다. 이 장르는 전통적으로 노래(소리)와 서술(아나리) 그리고 몸짓(발림)을 엮어서 이야기를 하는 한 명의 연기자(소리꾼)와 흥을 돋우는 소리(추임새)를 외치며 통 모양의 북(소리북)을 치는 한 명의 북재비(고수)로 구성되는 것이 일반적으로 인식되고 있다. 구경하는 관중들도 흥을 돋우는 소리를 외친다. 전통적인 장르로서 판소리의 중요성은 판소리가 (현재 국가무형문화재로 지정된 종목 중 국가무형문화재 제5호로) 우선적으로 지정된 것과 2003년 판소리를 인류 구전 및 무형유산 걸작으로 등재한 유네스코에 의해 인정받은 것에 의해 강조된다. 본 논문에서 분명히 드러나듯이, 전통과 창의성의 본질과 이것들을 어떻게 보존하고 증진해야 하는지를 둘러싼 토론은 판소리 보존의 역사를 형성하였으며 2016년 법률은 이러한 발전의 다음 단계로 인식할 수 있다.

## 판소리 보존의 역사

판소리 보존의 역사는 무형문화유산을 보존하기 위한 최초의

법이 제정되기 이전으로 거슬러 올라간다. 일제시대(1910~1945년) 동안 이광수, 최남선, 이능화, 손진태가 앞장섰던 문화주의 운동의 활동은 그들이 민속, 특히 샤머니즘과 단군신화를 초기에 고찰하며 전통문화의 가치를 평가하기 위한 길을 열었다. 양종승<sup>2</sup>(2003, pp.20-29)은 송석하와 임석재를 특히 중요한 인물로 강조한다. 송석하는 무형문화재법의 발전을 적극적으로 전달한 한국민속학회 창립회원들 중 한 사람이었고 임석재는 무형문화재 제도(ICP system)가 된 무형문화재법의 설계자들 중 한 사람이었으며 아울러 국가무형문화재 지정을 희망하는 많은 공연예술가들을 위한 최초의 디딤돌이 된 전국민속예술경연대회의 심사위원이자 위원회 위원이었다. 예술적으로 조선성악연구회는 일제시대의 최고 판소리 연가자 모임이었다. 이들은 일제의 문화정책에 의한 탄압은 물론 관객의 취향이 현대적인 예능에 끌리는 쪽으로 변하는 상황에 직면하면서 판소리의 쇠퇴하는 인기에 대처하기 위해 함께 모였다. 판소리를 보존하려는 조선성악연구회의 태도가 공연 스타일의 적응화에 비용이 들더라도 현대 관객들에게 맞추려는 경향을 보였지만, 이러한 적응화가 전체적으로 전통적인 공연문화의 손실로 이어질 수 있다고 우려하는 다른 사람들도 있었다. 일제시대 그 당시에는 이미 전통예술이 완전히 변하거나 영원히 손실되기 전에 전통예술을 보존하려는 운동이 있었다.

1945년 한국이 독립한 후, 이 운동의 핵심인물인 예용해는 1959년과 1963년 사이의 한국일보 기사를 통해 손실되고 있는 다양한 전통 예술형식을 『인간문화재』라는 책에 모아 기술하였다. 예용해는 전통 예술형식을 소중하게 여기지 않는 이유를 인식하면서 이 작업에 대한 동기를 얻었다.

나는 인간문화재들이 인정받기를 원했다. 왜냐하면 그들은 우리에게 전승되어왔지만 멸시를 받는 문화, 천한 문화의 일부분으로 간주되는 옛것을 알고 있었기 때문이다. 한국인들은 최하위 사회계층이 우리의 음악, 드라마 및 공예를 가장 잘 알고 있다는 것을 수치스럽게 생각했다. 그러나 그들은 또한 예술과 공예를 개인적으로 알지 못했기 때문에 수치스럽다고 느꼈다. 우리는 이 낮은 계층의 사람들의 지위를 높여야 할 필요가 있었으며 나는 정부가 그들을 영예롭게 대우하면 이것이 가능하다고 생각했다. 그들을 인정하는 것은 재활과정의 일부로 작용할 것이다. 그것은 곧 죽을 사람들에게 생명의 주사처럼 마지막 숨결과도 같을 것이다.(하워드에 인용된 예용해와의 인터뷰: 2006, pp.4-5).

예용해의 작업이 무형문화재 제도에 미친 영향은 비록 특정 예술형식을 보존하도록 지정된 개인이 공식적으로 보유자로 불리지만 동등한 의미의 일본용어에 기초하여 대중화된 인간문화재라는 용어는 훨씬 더 일반적으로 사용된다는 사실에서 분명히 볼 수 있다. 인간문화재 그 자체는 전통예술가들과 연가자들이 예용해의 작업과 무형문화재 제도 덕택에 갖기 시작한 상승된 지위를 증명하고 있다. 하워드(Howard: 2006, p.5)는 예용해의 작업이 어떻게 계보에 크게 집중하였는지 강조하고 있는데, 이것도 역시 무형문화재법에서 극히 중요해진 집중이다.

1962년 유형문화재(건물, 예술작품, 문서, 기타), 무형문화재(음악, 무용, 드라마, 의식, 무예, 공예, 음식), 민속자료(공공도덕 및 관습), 그리고 기념물(고고학적 유물과 자연유물) 등 4가지 카테고리로 구분하여 전통문화를 보호하기 위한 법률 제91호 문화재보호법이 공포될 때 한국민속학회의 지속적인 노력은 물론 예용해의 영향도 법률 속에 민속문화를 포함시키도록 하는데 도움이 되었다(Howard: 2006, p.6).<sup>3</sup> 종종 강조되었듯이, 특히 하워드(2006; 2012a)에 의해 강조되었듯이, 이 법은 1871년 고기구물 보존방안 형식의 이전 법률에 의해 형성된 1950년 문화재보호법이라는 이미 존재하는 일본의 법률에 기반을 두었다. 그러나 한국의 문화재보호법은 특히 민속 문화에 대한 태도에서 일본의 문화재보호법과 다르다. '고급문화'에 초점을 둘 뿐만 아니라 민속문화의 프로필을 높이기도 한다.<sup>4</sup>

하워드(2006, p.6)는 이것이 특히 역사적으로 한국에 상당한 문화적 영향을 끼친 일본과 중국에 반대하여 한국의 정체성을 강화하기 위한 민족주의적 목적을 증명한다고 주장하고 있다. 이것이 확실히 그 경우에 해당되지만, 본 저자는 그들 이면의 민족주의적 목적이 없으면 문화유산을 보존하려는 노력을 상상하기 힘들다고 덧붙이고자 한다. 분명히 한 나라 안에 있는 소수민족들은 그들 자신의 이익을 위해 그들의 음악을 보존하기로 선택할 수 있지만, 본 저자는 이러한 노력이 종종 국가 또는 국제 차원에서 문화를 보존해야 한다는 주장이 있을 때 종종 그 나라에 의해 공동으로 선택될 것이라고 주장하고자 한다. 이것은 전 세계적으로 중국(Rees: 2012), 그루지아(Tsitsishvili: 2009), 그리스/터키(Aykan: 2015), 태국(Vail: 2014), 우즈베키스탄(Adams: 2013) 등 여러 예에서 볼 수 있다.

한국의 문화재보호법은 장르를 현재 (또는 '원래의') 상태로 고정할 것인지 아니면 현대생활에 계속 적합하도록 대중화할 것인지 전통적인 장르를 가장 잘 보존하는 방법에 대해 많은 토론이 진행되고 있을 때 제정되었다. 정수진(2008, p.210)은 국악(전통적인 한국음악)이 어떻게 대중화되었는지 증명하기 위해 판소리의 예를 들고 있다. 일제시대 후 판소리가 현대사회에 스스로 적응한 방법은 두 가지 방법이 있었다. 첫 번째 방법은 보다 슬프고 보다 극적인 멜로디를 원하는 관객들의 욕망을 충족시키기 위해 계면조(종종 슬픈 장면 및 여성 캐릭터와 연관된 판소리 방식 중 하나)를 보다 적극적으로 사용하는 것이었다. 이 전략은 정정렬, 이화중선, 임방울에 의해 예시되었다. 두 번째 전략은 전통적인 판소리에서 창극(무대에 더 적합한, 판소리에서 유래한 뮤지컬 극장의 한 형태)으로 변화하는 것, 듣는 음악에서 보는 음악으로 변화하는 것이었다고 말한다. 이 전략은 강용환, 정정렬 및 김연수에 의해 예시되었다.

그러나 대중화를 둘러싼 토론은 오직 판소리에 국한된 것이 아니라 국악현장 전반에 걸쳐 폭넓게 논의되었다. 그러므로 정수진은 "나는 [국악의 침체]가 현대생활의 정서를 표현하는 창작이 없었다는 사실 때문이라고 믿는다"고 한 이혜구의 말을 인용하고 있다. 반복은 침체를 가져오고 창작은 발전이다. 이것이 흔히 듣는 말이기 때문에 우리는 과거의 예에 주목하고 다시 한 번 신경을 써야

한다(정수진: 2008, p.211에서 인용된 이해구: 1959, p.51). 이해구가 1930년대에 경성(오늘날의 서울) 중앙방송국에서 활동했다는 사실은 보다 폭넓은 관객들에게 호소력이 있는 보다 혁신적인 접근방법을 선호하는 그의 관점에 영향을 미쳤을지도 모른다.

토론의 반대편에는 당시 문화재위원회 위원이자 이해구 다음으로 신설된 서울대학교 국악과의 2인자였던 장사훈이 있었다. 그는 국악 예술가들이 전통기법이 무엇인지 깊이 있게 연구하지 않고 무차별적으로 자신들의 노선을 따라가고 수용할 수 없는 기법을 이용하여 사물을 분류한다고 말하면서 그들이 점차적으로 전통에서 멀어지고 있다는 사실을 한탄하였다(정수진: 2008, p.214에서 인용된 장사훈: 1966, pp.159~160). 학생이면서 이왕직 아악부의 부원으로 활동했던 장사훈의 이력은 보다 그의 보수적인 접근방법에 기여했을지도 모른다. 중간 입장을 취한 사람은 당시 국립국악원의 악장 성경린이었다. 그는 국악의 현대화를 위한 것이든 새로운 국악의 창조를 위한 것이든 우리의 첫 번째 가장 기본적인 과제는 우리의 음악유산을 정확히 전승하는 것이어야 한다고 주장하였다(정수진: 2008, p.213에서 인용된 성경린: 1960, p.73). 이왕직 아악부의 부원 및 다양한 학원에서 국악을 가르쳤던 그의 이력은 그가 교육에 집중하였음을 증명하고 있다.

이러한 다양한 관점은 여전히 논의되고 있지만, 1950년대와 1960년대의 토론에 대해 중요한 것은 전통적인 장르를 현재와 미래에 다루어야 하는 방법을 정당화하려고 시도하고 있었다는 점이다. 이들 관점은 각각 다양한 형태의 활동을 자극하였지만 (예를 들면, 킬릭(Killick: 2010, pp.124-149)은 창극을 계속 전통적으로도 적합하고 대중적으로도 적합하도록 만드는 것에 대한 실험을 자세히 설명하고 있음), 무형문화재 정책에 반영된 것은 장사훈의 관점이었으며, 원형을 보존하는데 초점을 확고히 집중하는 것은 수십 년 동안 보존제도의 지도원리가 되었다.

1970년대로 접어들면서 원형에 집중되는 초점은 판소리의 경우 더늠(이야기의 특정 부분에 대한 표현에서 예시된 개인 소리꾼의 창법)보다 바디(계보)에 더욱 역점을 두면서 더욱 확고해졌다. 1964년 보존 대상으로 지정된 것은 오직 춘향가의 특정 판소리 가수들의 더늠이었으나, 70년대로 접어들면서 초점은 특정 판소리 학교의 창법으로 노래하는 전체 이야기에 훨씬 더 집중되었으며, 이 때 박동진의 완창(판소리 한 바탕을 처음부터 끝까지 들려주는 것) 공연은 그 당시의 정신을 사로잡았다(김기형: 2006, p.89). 킬릭(2010, p.126)은 1960년대에 판소리가 창극의 인기와 경쟁할 수 없다고 인식되어 후원의 부재로 어떻게 어려움을 겪었는지 강조하고 있으며, 이것은 판소리계에서 완창의 아이디어가 누렸던 인기와 지지를 설명하는데 도움이 될 수도 있다.

보존 안건의 변화에 비추어 볼 때, 판소리학회 창립회원들(정병욱, 강한영, 이보형, 고현국)은 1973년부터 이것을 창극의 등장으로 판소리가 겪은 인기 상실에 대처하기 위한 수단으로 이용하여 이러한 확대된 공연 스타일을 촉진하기 위해 노력하였다(Howard: 2008, p.170). 한창기가 운영하는 예술잡지이자 출판사인 뿌리깊은

나무와 예용해가 근무하는 한국일보의 지원으로 이 공연 스타일은 인기가 급성장하였다. 그러나 하워드 설명하는 바와 같이 공연은 공연 자체의 성공의 희생물이 되었다.

가수들은 그들의 새로운 지위를 인정하고 더 높은 보수를 요구하였다. 이는 특히 그들이 이제 TV 또는 주요 장소의 축제에서 짧은 판소리 부문을 수행한 대가로 후한 보상을 받았기 때문이다. 따라서 그들은 완창 공연에 적절한 보수에 도달하기 위해 어떤 형태의 증가수단을 적용해야 한다고 느꼈다. 그러나 판소리학회는 그들이 박스오피스에서 올릴 수 없는 것을 만회하기 위해 후원금을 이용하였고 모금액을 늘리기 어렵다는 것을 알았다. 여러 명의 가수들은 그들이 불충분한 보수라고 생각하는 것을 지급하겠다는 제의를 받으면 공연을 거부하였고 판소리 학회 그 자체를 향해 비판이 일기 시작하였다. 그러나 공연행사들은 현재 문서화된 주요 계보 내에서 실행된 전체 판소리 레퍼토리를 보여주었으며, 따라서 시리즈 중단 결정이 내려졌다. 그러나 그 유산은 존속하였다. 왜냐하면 많은 완창 음반들이 만들어져 왔거나 곧 만들어졌기 때문이다.(2008, p.170)

아마도 가장 존중되는 완창 음반은 뿌리깊은 나무가 한국 브리태니커와 협력하여 만들었을 것이다. 100회의 콘서트 개최 후 1978년 종료된 완창 공연 시리즈가 성공한 후 한국 브리태니커는 1982년 뿌리깊은 나무 판소리 다섯 마당이라는 타이틀 하에 23개 LP 레코드에 수록된 5개의 핵심 판소리 이야기 시리즈를 발매하였는데, 춘향가는 조상현, 심청가는 한애순, 흥보가와 수궁가는 박봉술, 그리고 마지막으로 적벽가는 정권진이 불렀다. 이 중에는 레퍼토리에 대한 설명 내용을 담고 또한 보다 고품스런 언어에 대한 설명과 함께 텍스트를 완전히 전사한 내용을 담은 광범위한 소책자들이 포함되었다.

한국 브리태니커는 1989년 춘향가는 최승희, 심청가는 조상현, 수궁가는 정광수, 적벽가는 송순섭, 그리고 마지막으로 흥보가는 오정숙이 노래한 판소리를 담은 두 번째 앨범 시리즈를 발매하기 시작하였다. 이전 음반과 달라진 두 번째 시리즈에서는 잘 알려진 판소리 애호가들(귀명창)이 판소리 공연의 필수적인 부분으로 음반에 포함되는 추임새(흥을 돋우는 소리)를 제공하도록 초대되었다. 첫 번째 시리즈와 달라진 또 하나는 타이틀이었으며, 그것은 이제 뿌리깊은 나무 판소리 다섯 바탕이었다. 이러한 타이틀의 변화는 깊은 내면을 드러낸다. 마당과 바탕이 둘 다 영어로 유사하게 옮겨지고 판소리의 핵심 레퍼토리를 설명하는데 사용된 단어이지만, 후자는 판소리 장르를 위한 보다 확고한 기반으로서의 연속적인 이동을 나타낸다. 소리꾼이 서로 다른 음반 사이에 변화를 거의 또는 전혀 보이지 않았다는 사실을 신속히 지적하고 칭찬하는 라이너 노트(liner note)에서 강조되고 있다. 우리는 여기서 '원래 형식'의 패러다임 힘이 효력을 발휘하는 것과 판소리의 제도화가 그 장르의 미학에 두드러진 영향을 미치는 것을 볼 수 있다.

완창이 특정 스타일을 숙달했음을 증명하기 위한 통과의례로 공연되는 것과 함께 계보에 초점을 집중하는 것은 오늘날까지

유지되어 왔다. 그러나 새로운 법률(무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률)이 2016년 3월 28일 시행되면서 구체적인 효과를 확립하기에는 너무 이르지만, 제도가 미래에 변할 것인지 여부와 어떻게 변할 것인지를 알면 흥미로운 것이다. 최혜진(2016, p.419)은 2003년 유네스코 무형문화유산 보호를 위한 협약<sup>5)</sup>의 시행과 2011년 중국이 조선족에 의해서도 불려지는 한국민요 아리랑을 자국 소유의 문화유산으로 선언했을 때의 예를 들면 무형문화유산을 자기 지역 소유라고 주장하는 치열한 지역경쟁에 초점을 맞춘 이러한 법률의 변화에 대한 문화재청의 명분을 인용하고 있다.

이 두 사건들은 새로운 법률의 필요성을 강조한 것으로 보인다.

구제도 내에서 무형문화재의 원형을 유지하는 원칙은 물론 좁아지는 무형문화재의 범위도 창의적인 계승 및 발전에 장애를 초래하고 있었고 전통공예에 대한 대중의 요구와 도전이 예술과 공예의 전승을 위태롭게 하고 있었으며 변화하는 환경이 견습 제도를 통한 전승의 지속 가능성에 미치는 부정적인 영향이 모두 교정이 필요한 문제로 간주되었기 때문이다.

(최혜진: 2016, p.419에 인용된 문화재청, 저자의 번역)

2016년 법률은 무형문화재의 보전 및 진흥 원칙을 변경하여 전통적인 것과 현대적인 것의 결합 쪽으로 나아가려고 시도하며 분명한 초점의 전환을 표방하고 있다(최혜진: 2016, p.419에 인용된 문화재청, 저자의 번역). 이러한 일이 이루어지도록 하기 위해 이용 할만한 전략 중에는 대학교육을 통해 전승제도를 도입하는 것, 전통 공예와 현대적인 디자인, 관리 시스템 및 지적재산권에 대한 지식을 함께 모으는 것, 그리고 해외 전시회 및 공연을 통한 국제교류를 지원하는 것이 포함된다.

보다 국제적이고 촉진적인 전망과 관련하여 최혜진(2016, p.420)은 새로운 법률 하에서 설립될 두 개의 기관을 강조한다. 하나는 무형 문화재의 진흥에 관한 사업과 활동을 보다 효율적으로 지원하기 위해 한국문화재단 안에 설립될 한국전통무형문화재진흥재단(무형 문화재 보전 및 진흥에 관한 법률 제46조)이고 다른 하나는 아시아·태평양 지역의 무형문화유산을 보호하는 활동을 지원하기 위해 설립될 유네스코 아시아태평양 무형문화유산 국제정보네트워킹 센터이다(동법 제47조). 이 제도적 지원은 무형문화재의 보전 및 진흥을 위한 지역 선도국가가 되겠다는 한국의 목표를 강조한다.

새로운 법률에서 특별한 관심의 대상은 초점을 원형에서 전형으로 옮기는 것이며, 이것은 2003년 유네스코 무형문화유산 보호를 위한 협약의 보다 개방적이고 덜 엄격한 지침을 반영한다. 공식 어휘에 새로 추가된 다른 것들은 80세 이상의 보유자를 가리키는 용어 '명예 보유자'와 이미 언급한 바와 같이 1950년대 말부터 일반적으로 사용되어 왔지만 단지 이제 공식 어휘에 포함된 용어 '인간문화재'이다. 또한 용어 '중요무형문화재'는 용어 '국가무형 문화재'로 교체된다는 점도 주목해야 할 필요가 있다(2016, p.420). 이것은 지역 및 시무형문화재의 인식된 낮은 지위에 대처하기 위한 전략이 될 수 있다고 추정할 수 있다. 최혜진이 지적하고 있는 바와

같이, 지역 및 시무형문화재를 추가로 찾아내서 지정하기 위한 추가 노력이 있어야 한다(2016, pp.422-423).

그러나 최혜진은 또한 판소리가 새로운 법률 하에서 잘 발전 하려면 여전히 더욱 집중하고 개발해야 할 특정 과업을 강조한다. 그녀는 특히 한국 판소리의 대표적인 형식을 보여줄 수 있는 명창 들의 리더십이 필요하다고 주장한다. 그녀는 무형문화재 제도 내에서 지정되지 않은 뛰어난 판소리 명창들이 있으며 특히 도별로 이 명창들(과 명교수들)을 적극적으로 발굴해서 지원하고 국가, 지역 또는 시무형문화재로 지정해야 한다고 말한다(2016, p.418). 사실 이것은 결코 새로운 주장이 아니다. 왜냐하면 위에서 설명한 뿌리 깊은 나무 시리즈의 음반이 이미 1980년대에 동일한 목표를 주장 하고 있었기 때문이다. 최혜진은 또한 비록 우수한 판소리 계보의 전승이 중요하지만 소리꾼의 역할과 책임은 열심히 노력하는 것과 득음(진정한 판소리 성음의 창출)에 있어야 하는데 이는 득음에 대해 노력하는 소리꾼이 자연히 무형문화재 보유자로 선정된 사람이 될 것이기 때문이라고 강조한다(2016, p.418). 이러한 과업들은 무형 문화재 제도가 많은 분야에서 성공적이었지만 항상 다룰 수 없었던 분야들 중 일부를 두드러지게 만들기 시작한다. 다음 절은 지금까지 작동해온 무형문화재 제도에 대한 비판 가운데 일부를 더욱 자세히 살펴본다.

## 무형문화재 제도에 대한 비판

다른 방법으로는 오늘날까지 전승되지 못했을 많은 장르가 존속하는 것은 의심할 여지없이 무형문화재 덕분이지만, 완벽한 제도는 없기 때문에 살펴보아야 할 여러 가지 비판이 있다. 첫 번째 비판은 정수진으로부터 나온다. 정수진은 그녀의 2008년 저서 『무형문화재의 탄생』에서 제도의 현재 구조와 관련하여 두 가지 우려 사항을 다루고 있다. 첫 번째 우려사항은 제도의 행정 및 관리 방법이 원형의 보존에 기반을 두고 있으며 무형유산을 유형유산으로 취급한다는 것은 용어의 모순이며 문화를 변화의 과정 그 자체로 이해하는 것과 충돌하는 문제이다(정수진: 2008, p.14에서 인용된 Rapport and Overing: 2000, p.96에서). 두 번째 우려사항은 제도 안에 있는 예술가들이 제도에 참여함으로써 그들의 예술적 역량을 상실하고 단지 제도의 관리를 위한 법적 대상으로만 취급된다는 것이다.

한편, 무형문화재들은 한국의 독특한 국가적 특성을 보호하는 '국가문화의 원형'이며, 그들이 국가 차원에서 보호를 받아야 할 문화자산이라는 전제 하에 생산자들은 예술적 창작기술을 가진 예술가가 아니라 오히려 무형문화재를 묵묵히 전승해야 하는 '보유자'로 지칭된다. 그들은 재정지원과 더불어 '보유자'가 되는 영예가 주어지기 때문에 예술계에서 다른 생산자들과 구별된다. 게다가, '보유자'의 인정은 예술 생산자와 공연 생산자 사이의 관계와 아무런 (또는 거의) 관련이 없는 방법으로 결정된다는 사실, 그것은 단순히 외부 논리에 달려있고 이것은 이 제도가 또한 다른 예술분야와 크게 다른 또 다른 측면이다.

(정수진: 2008, p.228, 저자의 번역)

정수진은 이어서 제도가 작동하는 이유는 예술이 멸시를 받는 사회에서 예술가들이 '단지' 예술가보다는 예능보유자가 되는 영예를 얻기 위해 제도에 적응할 것이기 때문이라고 설명한다. 예술가들이 제도에 참여하고자 하는 이유를 아는 것은 가능하지만, 그렇게 하면 예술 발전의 잠재력이 심각하게 축소된다.

서유석은 종묘제례악과 현재 범한국민요 아리랑을 어떻게 판소리처럼 동일한 법률을 이용하여 보존할 수 있는지 의문을 제기하면서 무형문화재 제도의 광범위성을 비판한다(2016, p.136). 그는 노선에 충실하다는 것을 증명하는데 도움이 되는 완전한 레퍼토리 공연의 출현과 함께 원형의 개념이 어떻게 스승을 정확히 모방해야 할 필요성의 확립으로 이어졌는지 그리고 계보에 대한 이러한 집중이 어떻게 더늠(명창이 자신의 숙달을 증명하기 위해 창출한 새로운 장면 또는 스타일을 나타내는 용어) 개념의 소멸로 이어지고 예술 발전의 가능성을 제거했는지 설명하고 있다. 여기서 흥미롭게도 크리스토퍼 스몰(Christopher Small: 1998, p.88)이 어떻게 오직 오래 전에 사라진 대가들만 서양 고전음악 표준(canon)의 일부분으로 간주되는지 논하고 있는 것과 비교되는 점이 있다. 서유석은 특정 계보를 무형유산으로 지정하는 것이 어떻게 다른 계보들은 점차적으로 주요 활동을 정지당하고 잊혀지게 된다는 것을 의미했는지 비판하고 있으며(2016, pp.145-148), 이것은 또한 유영대(2013)와 최혜진(2016)도 비판하고 있는 문제이다. 그러나 서유석은 초점을 전형으로 전환하는 새로운 2016년 법률이 제정됨으로써 비록 새로운 법률이 어떻게 시행되는지 여부에 달려있지만 이제 그 장르에 보다 많은 창의성과 다양성이 다시 도입될 수 있는 여지가 있다고 주장한다(2016, p.153).

양종승(2003, p.81)과 하워드(2012b, pp.133-138)는 일단 지정되면 나중에 그 장르가 원래 다른 방식으로 공연되었던 것으로 드러나더라도 변경할 수 없다는 점에서 이 문제를 원형의 개념과 비교하고 있다. 하워드(2006, pp.28-38)는 또한 무엇인가가 무형문화재로 지정되기에 적합한 것으로 간주될 수 있도록 종종 큰 변화를 겪었을 때 그것을 원형으로 지정하는 것의 독단성을 강조하며 비판하고 있다. 그는 무용과 노래를 결합한 놀이의 한 형태로 원래 여자들이 하는 중요무형문화재 제8호 강강술래를 예로 들고 있다. 강강술래는 전라남도 진도의 무당 집안 출신으로 무형문화재 지정을 위해 다른 여러 장르를 재구성하는데 관여하기도 했던 박병천에 의해 적어도 부분적으로 재구성되었다.

강강술래는 여자들이 보름달의 불빛에 맞추어 공연하곤 했으며 매우 오랫동안 지속될 수 있었다. 나는 30분간 지속되는 공식 장르를 창출하기 위해 강강술래를 완전히 다르게 재구성했다. 옛날에는 여자들이 시작하고 멈추고 놓고 농담하고 노래를 하는 등의 행위를 했었다. 그들은 노래하고 싶은 것을 노래했다. 만약 내가 모든 것을 예전처럼 포함시켰다면, 나는 1972년 전국민속 예술경연대회를 위해 강강술래를 아름답게 만들지 못했을 것이다. ... 사실 지금 공연되는 강강술래는 내가 구성한 것이다. 아마도 언젠가는 사람들이 옛날의 공연 스타일을 연구하고 복원할 것이다. 그러나 우리가 지금 공연하는 것은 전통에서 여러 요소들을 취해서 그것의 아름다움을 보여주는 전문적인 작품이다.(2006a, p.107에서 박병천과의 인터뷰)

전국민속예술경연대회는 그 당시 무형문화재 제도 내에서 무형 문화재 지정을 위한 차표로 간주되었다. 실제로 양종승(2003, p.38)은



사진 1  
전승계열의 추자: 현재 저자의 스승인 민혜순, 국가무형문화재 제5호 흥보가 이수자  
사진: 민혜성



사진 2  
전승사슬의 다음 고리: 국가무형문화재 제5호 흥보가 보유자(2002~2017년) 박송희  
사진: 민혜성

경연대회 심사위원들이 대부분 무형문화재위원회 위원으로 구성 되었다고 말한다. 이 관행은 정수진으로부터 큰 비판을 받았다. 정수진은 심사위원들의 요구가 어떻게 전통예술을 무대공연에 적합하도록 만드는 쪽으로 나아가는 움직임을 약화시켰는지 설명하고 있다. 그녀는 1963년 경연대회에서 심사위원들의 논평을 인용하며 “변화(다양성), 팀워크, 타이밍, 텍스트 순서 지정 등도 있어야 하지만 원형은 있는 그대로 보존되어야 한다. 예술형식으로서 상상이 있어야 한다”고 말한다(1963년 10월 11일자 조선 일보에서 이두현, 정수진: 2008, p.219에서 인용함).

마지막으로 서울 이외의 지역에서 무형문화재 제도가 장르에 미쳐왔던 효과에 대한 비판도 제기되었다. 이명진(2015, pp.131-140)은 시도 차원에서 지정된 문화재에 미치는 효과를 다루고 있다. 첫째, 그는 보유자로 지정된 명창들이 활동하기 위해 서울로 이주하면서 지방에서는 무형문화재 전승이 감소하였다고 말한다(이것은 엄해경: 2013, p.53에서도 다루었음). 교육과 경쟁 및 공연은 서울에 집중되어 있으며 이곳은 또한 관객들의 본거지여서 본질적으로 연기자들이 다른 지역보다 더 많은 소득을 올릴 수 있다는 것을 의미한다. 둘째, 이명진은 포부가 있는 젊은 소리꾼들이 이미 도시로 이주한 국가 수준 보유자로부터 배우기 위해 도시로 이주하기 때문에 무형문화재 전승 지지자들이 감소하였다고 말한다. 셋째, 국가 수준 보유자와 지역 수준 보유자 사이에 인식되는 등급의 차이가 있으며, 따라서 시도 수준의 보유자들은 질이 낮은 것으로 간주되고 있다. 이로 인해 기꺼이 배우고자 하는 사람들이 감소하고 그들의 계보는 더 이상 전승되지 않아 그 장르에서 전체적으로 다양성이 상실되는 결과가 초래된다(이 주장은 유영대: 2013, p.375도 하였음). 마지막으로 이명진은 시도 수준 보유자들은 불충분한 행정지원을 받으며, 그들의 급여는 국가 수준 보유자들의 급여보다 낮고 따라서 공연장소를 임대할 자금을 충분히 갖고 있지 않아 콘서트를 열 수 있는 능력이 없으며, 또한 (국가 수준 보유자들이 받는) 무료 건강관리 서비스를 받지 못한다고 했다. 이명진은 위에서 언급한 서유석처럼 다시 그 문제들이 이전의 법률 때문에 발생했으며 새로운 법률이 발효되면서 적어도 이들 문제 가운데 일부는 다름만한 잠재적 가능성이 있다고 강조하고 있다(2015, p.144). 새로운 법률이 얼마나 성공적인 것으로 나타날지 발견하려면 시간이 걸릴 것이다.

무형문화재 제도에서 나타나는 지역적 불평등을 순전히 법률 때문이라고 비난하는 것은 아마도 너무 과격할 것이다. 결국 경제 활동과 문화활동이 대도시 중심 쪽으로 끌리는 경향이 있는 것은 놀라운 일이 아니다. (서울에 집중된) 국가 무형문화재와 지방 무형문화재에 제공되는 지원에서 이러한 차이의 문제는 (판소리가 유래했다고 전해지는) 전라도가 종종 지역 격차를 감내한 것으로 인식된 한국의 오랜 지역주의 역사의 맥락에서 이해되어야 한다 (김왕배: 2003, p.14 및 pp.17-18). 2000년대에는 사실 그보다 10여 년 전에 노태우 정부 하에서 시작된 지방분권을 향한 움직임이 증대 되었다. 그러나 배유일(2016, p.81)은 이명박 정부와 박근혜 정부가 지방분권 문제에 대한 재정지출을 어느 정도 줄였다고 주장한다. 따라서 이명진이 설명하는 법률의 변경은 무형문화재의 보존과

관련하여 지방분권으로의 복귀를 나타낼 수도 있다. 다시 말해서 이것이 그런 경우인지 여부는 시간이 지나면 알 수 있을 것이다.

## 판소리의 보존: 흥보가의 경우

무형문화재 제도를 일반적인 측면에서 살펴보았으므로 이제 특히 판소리의 보존을 보다 자세히 살펴보려고 한다. 1964년 판소리가 처음 무형문화재로 지정되었을 때 그것은 오직 춘향가를 위한 것뿐이었으며 전체 이야기의 다양한 에피소드(더듬)별로 다양한 소리꾼이 지정되었다. 1976년 판소리 지정을 중요무형문화재 제5호로 통일하여 적벽가, 춘향가, 흥보가, 심청가, 수궁가 등 보존된 다섯 마당 각각에 대하여 다양한 보유자가 지정되고 다른 이야기들에 대한 지정이 뒤이어 이루어졌다. 본 절에서는 흥보가에 초점을 맞춘다. 왜냐하면 이것이 본 저자가 동편제(직접적이고 효과적인 창가로 알려진 판소리의 동부지역 유파) 버전에서 흥보가 예능보유자이고 박송희의 제자이자 이수자(무형문화재 제도에서 스승 서열 최하급으로 글자 그대로 '졸업생')인 민혜성으로부터 배우는 현장실습 과정(2014~2015년 9월) 동안에 초점을 맞춘 이야기이기 때문이다[사진 1과 2 참조].

흥보가를 특정 레퍼토리로 보존하는 것은 1971년 정화영과 홍윤식이 문화공보부 문화재관리국을 위해 작성한 보고서와 함께 시작되었으며, 이것은 흥보가의 무형문화재 지정 사례의 계기가 되었다. 이 보고서에는 여러 가지 주목할 만한 것들이 있다. 우선 첫째로 그것은 흥보가가 심청가와 춘향가와 함께 세 가지 위대한 판소리 마당 가운데 하나라고 기술하고 흥보가를 비극과 희극의 균형이라는 측면에서 다른 두 판소리 마당보다 더 높게 칭찬하였다 (1971, p.11). 이것은 흥미롭다. 왜냐하면 역사적으로 말해서 적벽가와 수궁가는 중국의 고전에 대한 지식이 더 많이 필요하고 따라서 엘리트 후원자들에게 더욱 많은 인기가 있어 보통 '상위' 판소리 마당으로 간주되었기 때문이다. 이와 대조적으로 정화영과 홍윤식은 흥보가를 중국의 영향으로부터 명시적으로 멀리 두고 대신 유사한 주제<sup>6</sup>를 담고 있는 몽고의 이야기와 연계시키고(1971, p.7) 흥보가를 장소와 등장인물의 지역적 정취가 있다고 칭찬하였다. 이것은 그들이 순전히 한국의 종교라고 기술하는 샤머니즘에 판소리가 기원을 두고 있다고 한 그들의 설명에 의해 더욱 뒷받침되고 있다 (1971, p.28). 우리는 이러한 주장의 기원을 본 논문의 시작부분에서 논한 일제시대 최남선과 이능화의 글에서 볼 수 있다. 무형문화재 제도의 명시적으로 민족주의적인 목적을 명심하면 보고서들이 그 이야기를 외부의 영향을 받지 않는 것으로 묘사하려고 시도했다는 것은 거의 놀랍지 않다.

이 보고서는 이어서 박록주[사진 3 참조], 박동진, 장영찬, 강도근, 공대일, 흥청택 등 무형문화재 지정 후보자들을 나열하기 전에 흥보가의 여러 소리꾼 버전의 텍스트를 제시하고 있다. [표 1]에는 박록주의 악력 등 각 후보마다 간략한 악력이 제시되었다. 비록 여러 명의 후보들이 잠재적 흥보가 예능보유자로 거명되었지만 1971년 흥보가 예능보유자는 오직 박록주뿐이었다. 이것은 무엇을 설명할 수 있었을까? 역시 흥보가 예능보유자 후보였던 박동진은 이미 적벽가 예능보유자로 지정되었지만 나머지 후보들은 어땠을까?

박록주는 전에 1964년 춘향가에서 그녀 버전의 에피소드(기생전과/관기의 행진)로 예능보유자로 지정되었으며 따라서 제도적으로 이미 명창으로 인정되었다. 그러나 더듬(장면 또는 노래의 개별 창출)에 맞추었던 초점을 바디(계보)에 맞추는 쪽으로 제도가 변경되어 모든 명창들이 춘향가 예능보유자로 남아 있는 것이 불가능하게 되었고 따라서다른 이야기의 예능보유자가 되는데 있어서 이미 춘향가 예능보유자로 지정된 사람들에게 우선권이 주어지기를 바랬다. 원래 춘향가 예능보유자로 지정된 6명의 소리꾼 중에서 김소희, 김연수, 김여란은 춘향가 예능보유자로 남아있었고 정광수와 박초월은 수궁가 예능보유자가 되고 박록주는 흥보가 예능보유자가 되었다. 박록주는 조선성악연구회의 창립회원이었던 것은 물론 (정영진: 2004, p.98 및 p.118에 따르면) 일제시대의 최다작 기록 예술가들 중 하나였다. 그녀는 21세기 초의 가장 유명한 일부 창극공연에 참여하였고 그녀의 인상적인 이력서[표 1 참조]는 경쟁자들의 이력서보다 훨씬 더 충분히 보고서에 나와 있다.

박록주는 1979년에 별세하였으며, 비록 강도근이 1988년 흥보가 예능보유자(1996년 그가 사망할 때까지 유지한 직위)로 지정되었지만 박록주 계열의 후계자는 박송희와 한농선이 공동 예능보유자가 된 2002년까지 예능보유자로 지정되지 못하였다.<sup>7</sup> 한농선은 예능보유자로 지정된 지 겨우 몇 개월 이내에 별세하여 박송희가 유일한 예능보유자로 남게 되었다. 2016년 90회 생일을 맞이한 박송희는 2017년 2월 별세할 때까지 판소리 창자 겸 스승으로 활동하였다. 인생의 막바지에 이를 즈음에 그녀가 2014년 12월 19일 한 모임에서 나에게 판소리는 인생 경험과 함께 무르익는 예술형식이라고 농담으로 말씀하였듯이 나이는 그녀의 활동을 제한하기 시작하였다. 따라서 그녀는 90세에 판소리를 적절히 노래하는 방법을 서서히 이해하기 시작하는 것을 느꼈으나 이제는 그녀가 깨달은 것을 실천하기에는 몸이 너무 쇠약하였다.

새로운 무형문화재법에 의하면 80세 이상의 예능보유자는 당연히 신체적으로 임무를 수행할 수 없기 때문에 명예보유자가 된다(최혜진: 2016, p.411). 2013년 흥보가를 비롯하여 다양한 장르에 대해 예능보유자 직위 신청을 모집하였다. 신청 모집에 다음과 같은 사람들이 잠재적 예능보유자 후보 목록에 등재되었다.

- (1) 중요무형문화재의 전수조교
- (2) 중요무형문화재 이수자(졸업생, 스승서열의 최하위급)
- (3) 시도 수준 무형문화재 보유자
- (4) 시도 수준 무형문화재 전수조교
- (5) 시도 수준 무형문화재 이수자
- (6) 장르의 일반 전승자<sup>8</sup>

13명의 개인들이 참여한 오디션이 개최되었으나 최종 결정이 내려지지 않아, 3년 후 새로운 오디션이 예정되었다.<sup>9</sup> 저자가 본 논문을 작성할 때(2018년 10월)에는 새로운 예능보유자에 대한 선언이 아직 없었다.

분명히 예능보유자 지정 과정은 불안감을 야기할 수 있다. 왜냐하면 이해관계가 다양한 문화재위원회 위원들이 서로 다른 후보자를 지지할 수 있기 때문이다. 각각의 판소리 이야기가 다양한 버전을 가지고 있기 때문에 무엇보다도 먼저 어느 버전을 보존할 것인지 결정하고 정당화하는 것은 (우리가 상기의 서유석(2016)에서 보았듯이 그리고 또한 유영대(2013)에서 논하고 있는 바와 같이) 유의미한 토론의 원인이 될 수 있다. 특정 명창이 특정 버전에 대해 결정을 내리면 각 명창은 각자 다수의 제자를 둘 것이다. 따라서 한 계보의 잠재적인 예능보유자 후보 집단은 아주 클 수 있으며, 그러므로 한 후보를 나머지 후보들보다 우수하다고 선택하는 것은 어려울 수 있다. 또한 후보들은 스스로 종종 자신을 홍보할 것이다. 유영대(2013, p.379)는 박초월이 별세한 후 수궁가 예능보유자 직위를 위해 경쟁한 조통달과 남해성의 잘 알려진 예를 인용하고 있다. 이것은 한 명의 예능보유자의 사망과 다음 예능보유자의 지정 사이의 시간적 간격이 수십 년은 아니더라도 종종 수년까지 이를 수 있다. 고 박송희의 경우, 그녀의 계열에서 공식적으로 지정된 후계자가 없으므로 새로운 예능보유자를 지정하는 데에는 상당한 시간이 거릴 가능성이 높다.



사진 3  
계보의 창시자: 국가무형문화재 제5호의 최초 보유자 박록주의 탄생을 기념하는 콘서트 포스터  
사진: 민해성, 2015년 5월 30일

표 1

정화영과 홍윤식(1971, p.153, 본 저자 번역)에서 발췌한 박록주에 관한 정보

|         |   |
|---------|---|
| 성명      | 박록주   |
| 생년월일    | 1906년 1월 25일 (보고서 당시 66세)   |
| 스튜디오 주소 | 서울시 종로구 돈의동 21-14   |
| 주택 주소   | 서울시 종로구 낙원동 158   |
| 학력      | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 한문 공부</li> <li>• 박기홍, 송만갑, 정정렬, 김창환, 김정문, 유성준 아래에서 판소리를 공부함</li> </ul>                                     |
| 활동기록    | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 콜럼비아, 빅터, 오케, 태평양 레코드에서 판소리 녹음</li> <li>• 국극(창극) 공연, 국악협회 회원, 국악예술학교 성악교사, 무형문화재 제5호 판소리 보유자 지정</li> </ul> |
| 수상경력    | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1964년: 국악공로상 (공보부장관)</li> <li>• 1968년: 문화재공로상</li> <li>• 1968년: 국악대상 (문화공보부장관)</li> </ul>                  |
| 가족      | 본인  |

표 2

잠재적 판소리 보유자 시험 시 검사분야(최혜진: 2016, p.431, 저자의 번역)

| 분야          | 분류               | 검사분야                          | 측정기준                             | 점수분포 |
|-------------|------------------|-------------------------------|----------------------------------|------|
| 소리<br>(노래)  | 표현이 전통에 기반을 둔 정도 | 창법의 전통성                       | 창법의 전통성이 유지되는 정도                 | 50   |
|             |                  | 가사, 리듬(장단)의 정확도               | 가사와 장단이 정확한지 여부                  | 15   |
|             | 예술의 완성도 및 기술 수준  | 창법의 구사력                       | 창법의 구사력                          | 25   |
|             |                  | 노래(창), 서술(아니리) 및 몸짓(아니리)의 표현력 | 노래(창), 서술(아니리) 및 몸짓(아니리)의 표현력 정도 | 10   |
| 고법<br>(북치기) | 표현이 전통에 기반을 둔 정도 | 고법의 전통성                       | 고법이 전통적인 수준/전통적이지 않은 수준          | 50   |
|             |                  | 장단의 정확도                       | 장단이 정확한지 여부                      | 25   |
|             | 예술의 완성도 및 기술 수준  | 소리와의 화합성                      | 추임새(흥을 돋우는 소리)가 소리에 적절한지 여부      | 25   |

그러면 예능보유자를 지정하는 기준은 무엇인가? 최혜진(2016, pp.428-431)은 판소리 보유자에게 요구되는 기술을 나열하며 이들 기준을 다루고 있다[표 2 참조]. 최혜진은 심사위원회 위원들이 이러한 기술을 판단할 수 있으려면 최고의 전문가 지식이 필요하다고 하고 있다(2016, p.432). 그러나 우리가 위에서 본 바와 같이 문화재위원회 위원들은 다양한 배경 출신이다. 새로운 잠재적 예능 보유자들이 오디션할 때, 장르 그 자체의 전문가들이 심사패널에 참여하도록 초대를 받을지라도 최종 결정권은 위원회에 있으며, 이것은 판소리 창자의 기술에 대한 판단을 통해 어느 정도까지 결정을 내리느냐 하는 문제를 제기한다. 위원회의 의사결정 과정 중 상당부분은 불투명하며 결정이 어떻게 내려지는지 정확히 알기 어렵다.

그러나 다소 드러나는 것은 상기 기준에서 채용하는 어휘이며, 적어도 2016년 전에 무형문화재 제도 내에서 전통에 대한 인식에 대해 그 기준이 드러내는 것이다. 노래 또는 북치기에 가장 중요한

카테고리는 그것이 전통에 기반을 둔 정도이며, 그 정도는 창법 또는 고법의 '전통성'으로 판단한다. '전통성'이라는 용어는 전통을 나타내는 단어와 상태를 의미하는 한정사 '성'으로 구성된다. 그러나 '성'이라는 용어는 성격 또는 본질과 연관된 의미가 있다. 성품은 개인의 성격 또는 기질을 가리키고 성질은 사물의 본질을 가리키며 성별은 개인의 성을 가리킨다. 이런 의미에서 우리는 잠재적 예능보유자의 판소리 연기에서 판단되는 전통이 판소리 연기가 드러내야 하는 장르 본질의 어떤 것으로 인식된다는 것을 이해할 수 있다. 전통에 대한 이러한 인식은 2016년 이전의 무형문화재법 하에서 보존하도록 되어 있는 원형에 대한 인식과 분명히 잘 연관되어 있다.

상기의 원형 원칙에 대한 비판에서 볼 수 있듯이 분명히 문제가 있지만 전통을 본질적인 어떤 것으로 인식하는 것은 누가 이러한 전통을 주장할 수 있는가와 더욱 연관이 있다. 이것은 무형문화재 제도 안에 있는 장르를 본질적으로 전통적인 것으로 분류함으로써

이런 종류의 전통성이 다른 곳에 존재할 가능성을 부인한다. 그리피스(Griffiths)는 '진정한' 호주 원주민의 정체성에 대한 논의에서 진정성에 대한 담론이 어떻게 정체성이 될 수 있는 표현의 범위를 결정할 수 있으며(1994, p.72), 식민지화 과정의 혼합적인 주체들이 자신들을 합법화하거나 지배적인 문화의 권위를 위협하는 방식으로 이야기할 가능성을 부인하는지(1994, p.76) 보여주고 있다. 2016년 이전의 무형문화재 제도는 이러한 본질화된 형태의 전통을 주장하며 '진정한', 권위적인 버전의 전통을 설정하여 전통에 대한 대안적 또는 혼합적 정의가 이용될 가능성을 차단하고 있다. 전통에 대한 대안적인 관점을 주장하는 장르는 '비진정한 것'으로 인식되는 것과 종종 싸우지만 그것들의 존재는 무형문화재 제도에 의해 정의된 전통성에 대한 지배적인 수사에 도전이 된다. 따라서 잠재적인 예능보유자를 판단하기 위한 카테고리들은 판소리에서 전통이 무엇이며 소리꾼이 어떻게 자기 예술에 관여해야 하는지 규정하기 위해 이해관계가 주장되는 상황을 조성한다.

비록 홍보가 예능보유자 지정의 미래가 여전히 불투명하지만, 박록주 계열<sup>10</sup>은 가장 대중적인 계보 가운데 하나이며(유영대: 2013, p.366), 따라서 당장 사라질 위험은 없는 것 같다. 그러나 홍보가가 전승되어온 방식에 대한 비판이 있다. 흔히 듣는 한 가지 비판은 고 박송희에 의해 전승된 버전은 놀보가 박을 타는 마지막 악절이 19세기 말과 20세기 초에 레퍼토리에서 빠졌으며 단지 20세기 후반기에 박록주에 의해 재창조되고 재삽입되었기 때문에 진정한 원형이 아니라는 것이다(최혜진: 2016, p.412 참조). 최동현(2013, pp.246-247)은 그것은 단지 홍보가의 서사구조가 겨우 최근에 안정화되었기 때문이며, 따라서 과거에 그 이야기를 들려주던 방식의 차이들은 단지 그 서사가 아직까지 안정상태에 이르지 못했기 때문이라고 말하며 다른 주장을 하였다.


또 다른 비판은 이규호(2006, pp.210-212)로부터 나왔다. 그는 오늘날 보존되는 홍보가의 창법은 가장 오래 기록된 홍보가 창법 가수들 중 한 사람인 송만갑이 부른 동편제의 위풍당당한 어조와 파격적인 결말과 크게 다르기 때문에 더 이상 동편제(동부지역 유파)라고 할 수 없다고 주장하고 있다. 이규호는 여러 가지 설명을 한다. 첫째, 과거에는 소리꾼이 스승을 정확히 따르기 보다는 나름대로 해석하였고 그 결과 제자와 스승 사이에 창법에서 차이가 났다. 둘째, 서편제(박유전에 의해 창립되고 섬세한 장식과 표현력 있는 감정으로 알려진 서부지역 유파) 창법의 영향이 일제시대에 매우 인기 있었으며 따라서 이것은 그 이후의 소리꾼의 창법에 영향을 미쳤을 수도 있다.<sup>11</sup> 그러나 이규호는 박록주의 음반이 이미 약간 부드러워지는 것을 보여주고 있지만 여전히 그 판소리 마당이 다음 세대(박송희와 그녀의 제자 채수정)로 전승되면서 잃어버린 동편제의 본질을 담고 있다고 주장하고 있다(2006, pp.210-212).

이와 대조적으로 서유석(2016, p.149)은 현재 학생들의 창법이 박록주보다는 박송희와 더 유사한 것이 왜 문제가 되는지 묻는다. 그에게 있어서 박록주의 홍보가의 원래 형식은 그 이야기의 텍스트 속에서 유지되고 음악적 차이는 각 예술가의 개인적인 발전에서 나온다. 그는 만약 사람들이 박록주의 창법을 정확히 배우고 싶다면

그들은 박송희로부터 배우기보다는 박록주의 음반으로부터 배워야 한다고 주장한다. 이 두 관점은 판소리를 어떻게 보존해야 하는지에 대한 상이한 접근방법을 보여주고 있다. 이규호는 2006년 글에서 판소리 예능보유자의 다음 세대 편에서 너무 많이 벗어나는 것은 보존되는 것에 대해 유해한 것으로 보여지며 원형을 유지해야 한다고 주장한다. 이규호는 원형이 실제로 수반하는 것들에 대해 약간 상반된 감정을 보이는 것 같다는 점을 주목해야 한다고 한다. 왜냐하면 그는 동편제의 본질을 잃어버렸다고 비난하면서도 동시에 사진소리(photographic sound), 즉 자신의 음성을 창출하지 않고 스승을 맹목적으로 모방하는 것을 장려하기 위한 시스템에 대해 이의를 제기하기 때문이다. 이와 대조적으로 서유석은 새로운 법률의 시행시점에 대한 2016년 글에서 원형의 개념에서 벗어나서 전형의 새로운 지도원칙으로 전환하는 것이 보다 예술적인 변화를 가능하게 하고 장려할 수 있다는 점을 고려하여 열렬히 지지하고 있다. 그러면 전형과는 대조적으로 원형에 대한 논의는 장르에 광범위한 영향을 미칠 수 있는 판소리 전통의 정의를 위한 어조를 설정하는 논쟁의 현장인 것은 분명하다.

## 결론

본 논문은 2016년 이전까지 판소리가 보존되었을 때 원형의 원칙과 전통을 구성하는 것에 대한 그 원칙과 연관된 배타적인 인식이 어떻게 판소리 안에 깊이 자리 잡게 되었는지 강조하면서 판소리 보존의 역사를 추적하였다. 이것은 2016년 이후의 새로운 법률이 교정하고자 하는 문제들이 없지 않았다. 그러나 판소리 보존이 수십 년간 원형을 보존하는 쪽으로 기울어져왔다는 점을 고려하면 이것이 새로운 법률의 도입으로 갑자기 변할 가능성은 낮아 보인다. 지금까지 적어도 판소리가 2016년 전후 사이에 취급되어온 방식에서 가시적인 차이가 거의 없거나 전혀 없어 보인다. 비록 2016년 법률이 전통적인 것과 현대적인 것의 결합 쪽으로 나아가려고 하는 중이라고 주장하지만, '전통' 또는 원형 판소리로부터 벗어난 실험이나 일탈은 문화재청의 후원과는 거리가 있는 구획화된 상태로 남는다.

무형문화재의 새로운 지정은 초점의 전환이 고려되고 있다는 것을 나타낸다. 예를 들면, 국가무형문화재 제129호인 민요 아리랑은 이전 법률 하에서는 '전통적인 것'으로 간주되지 않았을 많은 대중적인 버전을 포함하고 있다. 그러면 전통문화를 동적이면서 현대생활에 적절한 상태로 유지되는 방식으로 보호하는 것을 고려하여 초점의 폭을 원형의 원칙으로부터 벗어나서 점차적으로 넓힐 수 있다는 희망이 있다. 그러나 구제도 하에서 오랫동안 보존되어온 장르의 경우 유의미한 태도의 변화를 관찰할 수 있기 전에 보존계획의 모든 수준에서 장기적으로 참여하는 것이 필요할 것으로 보인다. 

## 감사의 말

본 연구는 한국국제교류재단 유럽지역 대학원생 장학지원 펠로우십의 지원으로 실시하였습니다.

## 주석

1. 대한민국을 의미하며, 따라서 한국이다.
2. 한국어 이름은 저자들이 본인 이름의 대체 스펠링을 제공하지 않았으면 수정 로마자화 규칙에 따라 로마자를 사용하였다.
3. 이 요약내용은 하워드(2006, p.6)에서 발췌한 것이다.
4. 그 후 일본의 제도는 민속장르에 대해서도 훨씬 더 수용적인 형태가 되었다는 것을 주목해야 한다. 이에 대해 보다 자세한 논의는 아리사와(Arisawa; 2012) 참조하면 된다.
5. [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=17716&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)에서 온라인으로 볼 수 있으며, 저자는 이 온라인에 2017년 1월 29일 접속하였다.
6. 여기서 '주제'라는 용어는 이야기를 들려줄 때 규칙적으로 사용되는 아이디어 집합을 가리키는 패리(Parry)와 로드(Lord)의 서사적 스토리텔링 이론 측면에서 사용된다(Lord: 1960, p.68).
7. 예능보유자 지정 대상으로 홍보가의 박록주 계열을 선택함으로써, 이것은 그 후 오직 (그녀로부터 직접 배웠거나 그녀의 제자들 중 한 사람으로부터 배웠기에) 계보를 박록주까지 추적할 수 있는 소리꾼만 홍보가 예능보유자가 될 자격이 있다는 것을 의미한다.
8. 이 마지막 카테고리는 국가, 지역 또는 시 수준에서 예능보유자에 의해 공식적으로 인정되지 않았으나 다음 자질 가운데 하나를 가진 개인들에게 해당되어 더욱 더 자격을 갖추었다.
  - (1) 공인 전통문화대학교에서 그 장르에 대한 훈련을 받음
  - (2) 그 장르와 관련된 경연대회 또는 전람회에서 수상한 적이 있음.
  - (3) 그 장르의 관행과 관련된 교육 프로그램에서 가르친 경험이 있음.
  - (4) (유형)문화재 수리 면허를 받음(이것은 공연 카테고리보다는 무형문화유산의 공예 카테고리를 가리킴).
9. 이 정보는 이 지원과정에 친숙하게 관여하는 한 개인으로부터 본 저자에게 왔으며, 따라서 본 저자는 그의 신분을 밝히지 않기로 결정하였다.
10. 여기서 박록주 계열은 박록주 또는 그녀의 제자들 중 한 사람 또는 그녀 제자들의 제자들 중 한 사람, 기타 관련자 등으로부터 홍보가를 배운 사람들이라는 비교적 폭넓은 의미에서 언급한 것이다. 이것은 반드시 무형문화재로 지정되고 박송희에 의해 전승된 박록주 계열에 국한된 것이 아닌데, 왜냐하면 무형문화재 위계질서 안에 속하지 않은 다른 소리꾼들이 아직도 이 창법으로 노래할 수도 있기 때문이다. 이 창법이 이 창법의 인기를 입증하는 무형문화재 위계질서의 일부가 아닌 사람들에 의해서도 불려지는 것은 사실이다.
11. 장연옥(2013, pp.223-226)은 보성소리(보성을 중심으로 노래하는 비교적 새로운 판소리 유파로 박유전이 창설하고 정응민이 발전시켰으며 강산제로 불리기도 함) 심청가에 대하여 유사한 주장을 하고 있다.

## 참고문헌

- Adams, Laura L.. 2013. 'Ethnicity and the Politics of Heritage in Uzbekistan' in *Central Asian Survey* 32(2): pp.115-33.
- Aykan, Bahar. 2015. "'Patenting" Karagöz: UNESCO, Nationalism and Multinational Intangible Cultural Heritage' in *International Journal of Heritage Studies* 21(10): pp.949-61.
- Bae, Yooil. 2016. 'Ideas, Interests and Practical Authority in Reform Politics: Decentralisation Reform in South Korea in the 2000s' in *Asian Journal of Political Science* 24(1): pp.63-86.
- Choe, Hyejin. 2016. 'Muhyeong munhwajaebeop gwallyeon pansori jeonseung hyeonhwang gwa jedo yeon'gu' [A Study on the Transmission and System of Pansori related to Intangible Cultural Asset Laws] in *Pansori yeon'gu* 41: pp.407-42.

- Choe, Donghyeon. 2010 [2000]. 'Pansori myeongchang gwa deoneum' [*Pansori* master singers and *deoneum*] in *Pansori eui segye* [The world of *pansori*], edited by the Pansori Hakhoe, pp.121–35. Seoul: Munhakkwa jiseongsa.
- Griffiths, Gareth, 1994. 'The Myth of Authenticity: Representation, Discourse and Social Practice' in Tiffin, Chris and Lawson, Alan (eds), *De-Scribing Empire: Post-Colonialism and Textuality*: pp.70–85. London; New York: Routledge.
- Howard, Keith. 2006. *Preserving Korean Music: Intangible Cultural Properties as Icons of Identity (Perspectives on Korean Music Volume I)*. Aldershot; Burlington, VT: Ashgate.
- ——— 2008. 'Chapter 6: Recording *Pansori*' in *Pansori*, Lee Yong-Shik (ed): 163–82. Seoul: The National Centre for Korean Traditional Performing Arts.
- ——— 2012a. 'Introduction: East Asian Music as Intangible Cultural Heritage' in Howard, Keith (ed), *Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*: pp.1–21. Farnham: Ashgate.
- ——— 2012b. 'Authenticity and Authority: Conflicting Agendas in the Preservation of Music and Dance at Korea's State Sacrificial Rituals' in Howard, Keith (ed), *Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*: pp.113–39. Farnham: Ashgate.
- I, Hyegu. 1959. 'Gugak eui hyeondaejeok gwaje' [The task of contemporising *gugak*] in *Eumak munhwa* (New Year first edition) 1: p.1.
- I, Myeongjin. 2015. 'Muhyeong munhwajae jedo ga pansori jeonseung e kkichin yeonghyang – Gwangju, Jeonnam eul jungsimeuro' [An Effect of Intangible Cultural Heritage System on the Transmission of Pansori – Concerning Gwangju and Jeollanam-do Area] in *Pansori yeon'gu* 40: pp.115–55.
- Jang, Sahun. 1966. 'Gugak eui jeontongjeok gibeop 1' [The traditional techniques of *gugak* 1] in *Eumak saenghwal* (January issue).
- Jang, Yeonok. 2013. *Korean Pansori Singing Tradition: Development, Authenticity, and Performance History*. Lanham: Scarecrow Press.
- Jeong, Hwayeong and Hong Yunsik. 1971. '*Pansori Heungboga*' in *Muhyeong Munhwajae Josabogoseo Je 13 Jip [87 Ho–96 Ho]* [Intangible cultural properties survey report Vol. 13 (Nos. 87–96)], edited by Office of Cultural Properties. Seoul: Munhwajae gwalliguk.
- Jeong, Sujin. 2008. *Muhyeong munhwajae eui tansaeng* [The Birth of Intangible Cultural Property]. Yeoksa bipyeongsa.
- Jeong, Yeongjin. 2004. 'Iljegangjeomgi daejungmaeche sok eui pansori' [*Pansori* Appeared in the Mass-Media during the Japanese Colonial Period] in *Han'guk eumaksa hakbo* 33: pp.89–126.
- Killick, Andrew P.. 2010. *In Search of Korean Traditional Opera: Discourses of Ch'angguk*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Kim, Kee Hyung [Gim, Gihyeong]. 2006. 'Muhyeong munhwajae jedoga hyeondae pansori e kkichin yeonghyang' [The Influence of the Intangible Cultural Heritage System on Contemporary Pansori] in Sim Sanggyo, I Sangu *et al.* (eds) *Hanguk gongyeon yesul eui saeroun mirae* [The New Future of Korean Performance Art]: pp.81–94. Seoul: Yeon'geuk gwa ingan.
- Kim, Seonghye. 1994. '*Joseon-ilbo eui gugak gisa: 1920–1940 [I]*' [*Joseon Daily* newspaper articles on Korean music: 1920–1940 (I)]. *Han'guk eumak sahakbo* 22. Gyeongsan: Han'guk eumak sahakhoe.
- Kim, Wang-Bae. 2003. 'Regionalism: Its Origins and Substance with Competition and Exclusion' in *Korea Journal* 43(2): pp.5–31.
- Lee, Gyu Ho [I Gyuhoh]. 2006. '*Bak Rokchu <Heungboga> eui seongnip gwa jeonseung e daehayeo – Baktaryeong eul jungshimeuro*' [The Formation and Transmission of Rokju Park's 'Heungboga' – Centring around 'Paktaryeong'] *Pansori yeon'gu* 21: pp.165–238.
- Lord, Albert Bates. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.; Oxford: Harvard University Press; Oxford University Press.

- Rapport, Nigel and Joanna Overing. 2000. *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. London. New York: Routledge.
- Rees, Helen. 2012. 'Intangible Cultural Heritage in China Today: Policy and Practice in the Early Twenty-First Century' in Howard, Keith (ed), *Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*: pp.23–54. Farnham: Ashgate.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.
- Seo Yu Seok. 2016. 'Weonhyeong eseo jeonhyeong euro – muhyeong munhwajae jedo eui byeonhwa wa pansori' [From Archetype to Model: Pansori and Intangible Cultural Heritage System Change] in *Pansori yeon'gu* 41: pp135–68.
- Seong, Gyeongrin. 1960. 'Gugakkye ui hyeonhwang' [The present state of the *gugak* world] in *Eumak munhwa* 1: p.4.
- Tsitsishvili, Nino. 2009. 'National Ideologies in the Era of Global Fusions: Georgian Polyphonic Song as a UNESCO-Sanctioned Masterpiece of Intangible Heritage' in *Music and Politics* 3(1): pp.1–17.
- Um, Haekyung. 2013. *Korean Musical Drama: P'ansori and the Making of Tradition in Modernity*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Vail, Peter. 2014. 'Muay Thai: Inventing Tradition for a National Symbol' in *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia* 29(3): pp.509–53.
- Yang, Jongsung. 2003. *Cultural Protection Policy in Korea: Intangible Cultural Properties and Living National Treasures*. Seoul; Edison, NJ: Jimoondang.
- Yoo Youngdai [Yu, Yeongdae]. 2013. 'Pansori jeonseung hyeonhwang gwa bojeon bangan – jungyo muhyeong munhwajae jjeong hyeonhwang eul jungsimeuro' [Current Status of the Traditions of Pansori and the Means of Preservation – About Selecting Important Intangible Treasure] in *Pansori yeon'gu* 36: pp.351–87.