

---

# 배우의 미학적 발성을 위한 판소리의 활용방안

## Use of Pansori for Developing Actor's Aesthetic Voice

---

이기호

경성대학교 연극영화학부

Ki-Ho Lee(egiho@hanmail.net)

---

### 요약

본 연구는 배우가 한국전통의 고유한 미학적 발성을 체득하기 위하여 한국 전통연극의 소리미학인 판소리의 호흡법, 발성법, 공명법을 분석하여 그 활용방안을 모색하는데 목적이 있다. 오늘날 세계의 연극흐름에서 상호문화교류주의와 글로벌 현상은 더 이상 새로운 이슈도, 새로운 접근법도 아니다. 세계 연극의 글로벌 현상은 이미 보편화되었는데, 연극을 완성시키는 배우의 연기 또한 글로벌 연극문화를 수용, 교류할 수 있어야 하겠다. 이는 배우들에게 다양한 스타일의 연기를 표현할 수 있는 능력의 요구를 의미하기도 하지만, 상호문화교류주의의 근간이 되는 자국의 문화와 미학을 연기에 담아낼 수 있어야 한다는 말이기도 하다. 따라서 배우가 자국의 문화와 예술을 담아낼 수 있는 몸짓과 소리미학 능력을 갖추는 것은 연기의 문화적 정체성을 획득하는데 있어서도 필수 불가결한 것이라 할 수 있겠다. 그 중에서도 미학적인 소리의 습득을 위하여 판소리의 발성원리와 발성법, 수련방법의 적용 및 응용 방법을 제시하는 것은 배우의 연기술에 문화적, 예술적 정체성을 획득하도록 돕는 일이 된다. 본고에서는 오늘날 세계적으로 가장 널리 알려진 서구의 발성이론과 훈련법을 토대로 판소리의 발성원리와 발성법, 수련기법을 분석하여 배우의 미학적 발성을 위한 활용방안을 모색하였다.

■ 중심어 : | 배우 | 연기 | 발성 | 판소리 |

### Abstract

The purpose of this research is to investigate appropriate usage of pansori's method of breathing, sound making, and resonance in order to develop actor's aesthetic voice.

Today's theatre no longer see inter-cultural approach as new or experimental, but see it as a part of global current. Actors are required to integrate some global-ness into their acting. It's not enough, however, for actors to equip some cosmopolitan sensibility. More important thing is that they should be able to integrate one's own culture and aesthetic into their performance. Only after acquiring one's own cultural identity, it is possible to step into inter-cultural work. It is fundamental, therefore, for actors to assimilate traditional movement and aesthetic voice. It's been known that traditional Korean voice traits are well preserved in Pansori. In this paper, based upon well-known theories and practices of western voice training, pansori's principles and practices are utilized to bring a new aesthetic voice.

■ keyword : | Actor | Acting | Voice | Pansori |

## 1. 서론

연극은 배우의 연기로 표현되는 공연예술이다. 연극을 비롯한 영화나 TV 등 매체에서의 배우의 연기는 극 중 인물의 성격을 창조하여 살아있는 행동으로 표현하는 것으로 창조와 표현의 매체는 다름 아닌 배우의 몸짓과 소리이다. 배우는 다양한 메소드로 자신의 몸짓과 소리를 연마함으로써 표현의 기술을 터득하고 표현영역을 확장시킨다. 그리고 미학적인 신체표현과 발성 능력을 체득하여 배우로서의 연기미학을 펼치게 된다.

배우의 몸짓과 소리는 의사소통의 수단으로 중요한 요소이다. 비언어적인 소통체계인 몸짓과 언어적 소통체계인 소리는 그 자체만으로, 혹은 상호 유기적으로 인간의 직접적인 소통을 가능케 하는 수단이 된다. 언어적 소통은 음성의 발화에 의해 가능해지고, 음성은 호흡의 운용에 따라 발화된다. 또한 소통하려는 의미와 감정의 표현은 호흡과 발성의 유기적인 작용으로 구사된다. 따라서 배우는 소통을 위한 표현매체인 발성을 방해하는 장애물을 제거하고, 발성을 자유롭게 구사할 수 있어야 한다. 궁극적으로 배우는 자유로운 호흡과 발성에 기초하여 미학적 소리를 구사하는 능력을 개발해야 하는데, 미학적 발성은 배우의 연기가 일상적인 소통의 수준을 넘어 예술적인 표현을 가능케 하는 연기미학의 초석이다. 이러한 미학적인 소리, 즉 미학적 발성능력은 배우에게 있어서 창조적인 연기 예술의 완성을 위해서 필히 습득해야할 연기 요소이자 도달해야 할 소리의 세계이기도 하다.

오늘날 세계의 연극흐름에서 상호문화교류주의와 글로벌 현상은 새로운 이슈도, 새로운 접근방법도 아니다. 세계 연극의 글로벌 흐름은 이미 보편화되어있는 바, 연극을 완성시키는 배우의 연기 또한 글로벌 연극문화를 수용, 교류할 수 있어야 하겠다. 이는 배우들에게 다양한 스타일의 연기를 표현할 수 있는 능력의 요구를 의미하기도 하지만, 상호문화교류주의의 근간이 되는 자국문화와 미학을 연기에 담아낼 수 있어야 한다는 말이기도 하다. 따라서 배우가 자국의 문화와 예술을 담아낼 수 있는 몸짓과 소리 능력을 갖추는 것은 연기의 문화적 정체성을 획득하는데 있어서도 필수 불가결한

것이라 할 수 있겠다. 그 중에서도 미학적인 소리의 습득을 위한 발성법을 개발하고 훈련법을 제시하는 것은 우리연극 미학에 기여함은 물론 배우의 연기술에 문화적, 예술적 정체성을 획득하도록 돕는 일이 될 것이다.

우리나라의 전통적 연극 문화에서 미학적 소리로는 당연히 판소리를 들 수 있다. 판소리는 사실 내용이나 극적인 흐름을 사실적으로 표현하는 성악이다[1]. 판소리의 공연은 부채를 든 한 사람의 창자(唱者)가 고수(鼓手)의 북장단에 맞추어, 창(소리), 아니리(말), 너름새(몸짓)를 섞어 가며 표현하는[2][3] 음악극이다.

판소리에서 창자의 연기요소인 창, 아니리, 너름새 중에서도 창과 아니리를 구사하는 발성법에 주목하여 배우의 미학적 발성의 활용방안을 모색할 수가 있겠다. 왜냐하면 20세기에 들어오면서 판소리 공연이 국경을 넘어 세계무대로 확산되었고, 급기야 2003년 11월 7일에 유네스코에서 ‘인류구전 및 세계 무형유산 걸작’으로 지정되기에 이르러 판소리는 세계적으로 그 가치를 인정받았다. 판소리의 공연성과 그 공연성을 담보하는 소리미학은 이미 세계적으로도 주목을 받고 있었을 뿐만 아니라 판소리의 호흡과 발성 원리는 상호문화교류주의에 입각한 발성연구의 대상이 되기도 하였다. 영국의 저명한 배우의 음성(voice) 연구자인 타라 맥올리스트 비일(Tara McAllister-Viel)은 시즐리 베리(Cicely Berry)와 크리스틴 링클레이터(Kristin Linklater)의 발성법에 기초하여 상호문화적인 미학적 발성에 대한 연구를 위해 우리나라 판소리꾼 안숙선으로부터 2년간 사사받으며 배우의 발성법을 연구하여 논문을 발표하였다[4]. 판소리의 미학을 완성시키는 판소리의 발성법은 세계적으로 공인된 예술세계이므로, 판소리의 호흡과 발성 원리를 응용한 미학적인 발성의 체득으로 배우의 연기는 문화적, 미학적 독자성을 획득하게 될 수가 있는 것이다.

본고에서는 오늘날 배우의 발성법으로 가장 보편적으로 활용되고 있는 서구의 호흡과 발성 이론들과 발성법을 토대로 판소리의 호흡법, 발성법, 공명법의 원리와 방법을 분석하여 글로벌화 시대에 맞는 우리 배우의 미학적 발성을 위한 활용방안을 모색하고자 한다.

## II. 배우와 판소리의 발성이론

### 1. 배우의 자유로운 발성법

배우에게 있어서 호흡과 발성은 연기를 하기 위한 가장 기본적인 필수조건이면서 또한 가장 다루기 힘든 장애물이기도 하다[4]. 자유로운 호흡과 발성은 배우의 연기 역량을 확장시키는데 직접적으로 기능한다. 뿐만 아니라 자유로운 호흡과 발성은 연기의 본질인 역할창조에도 직접적으로 기능하며, 배우의 연기미학을 결정짓는 표현술에 토대를 마련해 준다. 배우의 연기는 결국 배우의 소리와 몸짓에 의한 표현능력에 좌우된다고 할 수 있으므로 호흡과 발성 역량은 배우의 연기역량에 절대적인 영향을 미친다고 할 수 있다.

오늘 날 한국연극에서 배우의 호흡과 발성에 대한 교육은 전적으로 서양의 발성지도자들이 구축해놓은 방법론에 의존하고 있다. 배우의 호흡과 발성에 대한 서양의 대표적인 방법론으로는 미국의 링클레이터 발성법과[5] 영국의 시실리 베리 발성법[6]을 들 수 있는데, 이들은 모두 발성법의 선구자인 아이리스 워렌(Iris Warren)의 제자이다. 세계적으로 배우의 발성훈련의 교재가 되고 있는 이들의 발성법이 추구하는 궁극적인 목표는 ‘자연스런(natural)’ 혹은 ‘자유로운(free)’ 목소리이다.

#### 1.1 발성의 원리

발성이 신체적으로 어떻게 작용하는지에 대해서 인체의 작용을 단계별로 구분하면 다음과 같다[5].

- ① 뇌의 운동 피질(Motor cortex: 주로 움직임을 조정하는 충동을 관장하는 부위)에 충동이 생긴다.
- ② 충동은 호흡이 몸 안으로 들어오고 나가도록 자극한다.
- ③ 나가는 호흡이 성대와 접촉하면서 떨림을 만든다.
- ④ 떨림이 진동을 만든다.
- ⑤ 진동은 몸 속의 울림관(공명기관)들에 의해 증폭된다.
- ⑥ 울림소리가 입술과 혀에 의해서 발음된다.

이상과 같은 자유로운 발성이 이루어지는 복잡한 심신(psycho-physical) 과정을 좀 더 상세하게 풀어보면, 1단계는 의사소통을 하고자 하는 욕구를 가지게 되는 것인데, 이 욕구는 일종의 전기충동(electrical impulse)이 되어 척추를 통해 말초신경들에 이르는데, 이 말초신경들이 언어 기관들을 조작하는 근육들을 다스린다. 자극에 따라서 충동은 그에 상응하는 전압을 가지게 되는데, 무수히 많은 외적인 자극, 내적인 반응, 그리고 충동이 존재하며, 이것들은 언어반사근육 체계를 자극하면서, 동시에 그 근육들의 표현을 통제한다. 2단계로 충동 다음에는 호흡반응이 온다. 이 말은 몸통 전체에 퍼져있는 셀 수 없는 근육들이 하나의 세트르 잘 조화를 이룬 움직임을 통하여 늑골을 확장시키고, 횡경막을 수축시키면서 아래로 내려 보내, 허파꽂리의 세포들이 공기를 빨아들이도록 한다. 이 모든 것이 불수의적 반사 작용이다. 3단계에서 호흡과 성대가 작용하게 되는데, 이때 호흡과 후두의 움직임은 동시에 일어난다. 호흡이 나갈 때 성대에 저항이 생기면서 떨림이 발생하도록 하는데, 뇌에서 전달된 충동에 반응하는 불수의 근육들이 연골의 움직임을 조절하게 한다. 4단계에서 호흡이 성대에 부딪쳐서 떨림이 생기는 순간, 그 떨림은 가장 가까이 있는 울림관인 후두와 연골부위에 부딪치며 진동을 만든다. 5단계에서 그 진동이 몸속의 울림 장치들에 의해서 증폭되는데, 성대로부터 소리가 지나가는 통로와 그 주변의 모든 신체부위들이 소리를 공명시키게 한다. 이 과정에서 모든 높이의 음들과 울림은 조화로운 소리와 배음들을 만들면서 서로 다른 음들과 울림의 영역을 넘나든다. 음성을 통한 의사소통의 마지막 단계인 6단계에서 진동의 과정이 풍부한 울림을 만드는 빈 공간들을 지나 혀와 입술의 움직임에 의해 발음되면서 소리가 말이 된다[19]. 음성은 심리-신체적으로 충동→호흡자극→호흡이 성대접촉→성대 떨림→음파(진동)생성→공명→발음의 과정을 거치면서 말이 구현되며 마침내 표현하고자 하는 의미나 감정을 표출하게 된다. 음성은 발생되는 과정을 거치면서 소리뿐만 아니라 표정이나 제스처 등을 수반하게 되는데, 소리와 몸짓은 상호 유기적으로 작용되면서 의사소통을 위한 표현의 수단이 된다.

### 1.2 자연스런 호흡과 신체적 이완

의사소통을 위한 발성이 복잡한 심신과정으로 자유롭게 이루어지기 위해서는 자유로운 호흡과 신체적 이완이 뒷받침이 되어 있어야 한다. 충동에 의한 반사적 호흡작용이 신체적 긴장에 방해받지 않아야 발성을 자유롭게 할 수 있으므로 자연스런 호흡과 신체적 이완은 자유로운 발성을 하기 위한 준비상태라 할 수 있다.

긴장을 하게 되면 목소리의 톤이 약간씩 올라가고, 초점이 없는 산만한 형태가 된다. 이 긴장은 목소리의 유연성과 자연스런 억양을 내는 것을 방해해서 고르지 못한 목소리를 내게 하여 올바르게 말하거나 대화하지 못하게 한다[6]. 그렇다고 배우는 완전히 이완된 상태에 있을 수는 없다[5]. 이완으로 '자유로운' 상태가 된다는 것은 행동을 하기위한 준비가 되어 있으며, 불필요한 긴장이 없는 상태를 의미한다[6]. 이러한 상태를 미셀 생 드니는 "배우는 신체적으로나 정신적으로 자신을 완전히 이완시킬 수 있어야 하므로 올바른 이완은 '집중의 한 형태'"[7]라고 하였다. 배우는 극적 행동으로 지칭되는 연기를 해야 하기 때문에 신체적 이완이라 함은 척추의 인식을 통하여 근육들이 자연스런 호흡을 방해하지 않는 상태를 유지하는 것을 말한다.

또한 호흡을 조절하고 에너지 있는 목소리를 낼 수 있도록 근육의 작용[8]을 활용하여 목소리의 진동을 증폭시킬 수가 있는데, 이를 공명이라고 한다. 공명은 공명장에서 이루어지는데, 공명장은 해부학적으로 인두강, 구강, 비강을 공명강이라고 하지만, 가창시에는 성대보다 상부에 있는 공간을 모두 공명강으로 본다[9]. 그러나 배우는 머리와 가슴만이 아니라 머리의 뒷부분, 코, 이, 후두, 복부, 척추 그리고 사실상 온몸에서 만들어지고 있는 전체 공명장치와 그 외의 많은 것을 사용할 수 있어야 한다[10]. 배우의 발성에서 활용되는 공명장치는 온몸 전체이어야 하며 필요에 따라 공명강으로 활용할 수 있도록 훈련되어 있어야 한다는 것이다. 중요한 것은 호흡과 공명 공간을 사용하는 방법을 아는 것과 가능한 그것들을 제대로 사용하는 것이다.

### 1.3 발성을 유발하는 요인

발성을 유발하는 가장 직접적인 요인으로 인간의 사

고와 감정을 들 수가 있다. 발성의 목표로서의 의사소통은 사고와 감정의 유발에 의하기 때문이다. 중요한 것은 호흡하는 방법이 생각하는 방법과 같기 때문에 호흡은 생각을 포함한다[6].

모든 사람은 자연스럽게 호흡하는 능력을 갖고 있으며, 억압하는 긴장이 없다면 호흡은 개인적 정서나 상상력을 완전히 충족시킬 수 있다[5]. 각각의 인간은 다른 호흡리듬을 가진다. 따라서 배우는 연기를 하기 위해서는 극중 인물의 호흡 리듬으로 바꾸어야 한다[8]. 인간의 호흡리듬은 성별, 인종, 생활환경과 언어습관, 또 그 사람의 성격과 기질 등에 기인한다. 이러한 요인들을 충족하는 호흡호흡 안에서 사고와 감정의 표현으로서 의사소통의 목적에 따라 호흡리듬은 변하게 되며 발성 또한 충동에 의한 호흡리듬에 지배를 받게 된다.

### 1.4 발성의 방해요소

발성을 자유롭게 하기 위해서는 자연스런 호흡과 함께 신체적으로도 이완된 상태가 유지되어야 함을 알 수 있었다. 따라서 발성에 장애가 되거나 발성을 방해하는 요소를 제거하거나 통제함으로써 자유로운 발성상태를 유지하여야 한다.

발성을 자유롭게 하는 것은 발성을 하는 사람을 자유롭게 하는 것이고, 사람이 가지고 있는 서로 분리될 수 없는 마음과 몸을 자유롭게 하는 것이다. 발성은 신체적인 과정에 의해 만들어지기 때문에, 뇌에서부터 오는 말을 하게 만드는 민감한 충동들을 잘 전달할 수 있도록 몸속의 근육들이 자유로워야 한다. 자연스런 발성은 주로 신체적인 긴장에 의해서 변형되거나 왜곡되지만, 정서적, 정신적, 지적, 청각적으로 소통을 차단하는 요소들에 의해 방해받게 된다. 이러한 장애 요소들은 주로 심리-신체적인 요인에서 비롯되며 이러한 방해요인들이 제거될 때, 비로소 발성은 인간 정서 전반을 표현할 수 있게 되고, 모든 사고의 미묘한 뉘앙스까지 표현할 수 있게 된다. 그 외 발성이 제한되는 경우는 곧 욕구, 재능, 상상력, 그리고 인생의 경험적 한계에서 비롯되는 것이다[5].

배우들이 자연스런, 혹은 자유로운 호흡과 발성에 장애가 되는 신체적 긴장 등을 제거하기 위해 알렉산더

테크닉(Alexander Technique)[11]을 비롯하여 롤핑(Rolfing), 타이치(T'ai Chi), 펠덴크라이스 메소드(Feldenkrais Method)[12], 요가 등을 활용하는데, 이러한 프로그램은 신체의 자각과 인식을 통한 신체이완 프로그램이라는 공통점을 갖고 있다. 이러한 프로그램들 통하여 발성의 방해요소를 제거함으로써 배우들은 호흡과 발성을 자유롭게 할 수 있는 바탕을 마련하게 된다. 발성의 방해요소는 비단 발성에만 국한되는 것이 아니라 신체적, 심리적으로도 영향을 끼치고, 나아가 방해요소의 도미노 현상을 일으키게 될 수 있으므로 배우에게는 대단히 심각한 문제라고 할 수 있다.

## 2. 판소리의 발성 원리

서양의 고전적인 성악이 벨칸토 발성법을 바탕으로 자연스런 발성을 추구하고 있다면, 판소리는 산중수련과 같은 격렬한 발성법으로 반자연스런 발성을 추구하고 있다. 뿐만 아니라 발성훈련 과정이 오랜 수련과정을 필요로 하고, 그 과정에서 스스로 발성의 한계에 부딪쳐 이를 극복함으로써 득음의 경지에 오르는 것이 발성훈련의 목표이다. 따라서 판소리 발성훈련을 연습이 아닌 수련(修鍊)이라고 하는 것이다. 수련을 통해 득음으로 완성되는 고유의 판소리 소리미학을 호흡법과 발성법, 공명법의 측면에서 규명하고자 한다.

### 2.1 호흡법

리사 로마는 성악발성론에서 ‘호흡법이야말로 성악가가 연구하고 실습하는 가운데서 가장 중요한 포인트이며, 과학적 가창법의 95%를 차지하는 중요한 요소’[13]라고 강조했다듯이 판소리에서도 호흡법이 판소리 발성의 원천이 되는 재론의 여지가 없다.

판소리에서 호흡이 이루어지는 심신과정은 자유로운 발성원리에서 살펴 본 자연스런 호흡의 심신과정에 위배되지는 않으나, 판소리 고유의 소리미학을 창출해내기 위해 반자연스런, 즉 인위적인 호흡법인 단전호흡을 수련하고 있다. 판소리의 독특한 소리미학은 단전호흡에 의해 완성되어지며, 발성뿐만 아니라 발림과 같은 몸짓연기도 단전호흡에 의한 움직임으로 표현하고 있다.

단전호흡이란 하단전 즉, 아랫배로 호흡하는 방법인

데, 해부학적으로 호흡은 횡경막의 팽창과 수축작용으로 이루어지므로 호흡이 허파를 벗어나 아랫배에 도달할 수가 없다. 해부학적으로는 단전호흡이 원천적으로 불가능해 보이지만, 호흡의 운용에 있어서 하단전의 근육운동으로 들숨과 날숨을 조절할 수 있다. 하단전 근육의 팽창과 수축작용으로 들숨과 날숨을 조정하면서 호흡에 의한 몸의 기운을 하단전에 모았다 내보내는 것을 단전호흡이라고 말하는 것이다.

이러한 단전호흡을 할 경우, 호흡이 하단전을 중심으로 운용되면서 몸의 균형 또한 하단전을 중심으로 이루어지게 된다. 따라서 흉식호흡이나 복식호흡에서보다 격렬한 발성도 안정적으로 할 수가 있으며, 장시간 발성을 하면서도 성대에 무리를 주지 않게 되는 것이다. 판소리에서 단전호흡이 반드시 필요한 이유는 단전호흡법을 터득하지 못했을 때 발생하는 문제점 때문이다. 그 문제점은 다음과 같다[14].

- ① 음의 높·낮이가 불안하게 된다.
- ② 상·하청이 불안하여 판소리에서 요구하는 성음을 내지 못하여 판소리의 고유한 맛을 낼 수 없게 된다.
- ③ 시성이 부족하게 된다.
- ④ 판소리에서 요구되는 성음과는 다소 다른 날림 성음, 즉 가벼운 소리를 구사하게 된다.
- ⑤ 목에 무리가 가기 때문에 후두에 염증이 생기기 쉽다.
- ⑥ 서양 성악의 발성으로는 판소리의 자연적인 소리(동물소리, 바람소리, 천둥소리, 새소리, 귀곡성 등)를 표현할 수 없다.
- ⑦ 발발성(轉聲)이 생겨 불안한 성음을 만든다.

판소리는 한 사람의 창자가 판소리 사설에 나오는 여러 인물들의 성격이나 감정, 행동 등을 소리로 묘사해야 하기 때문에 평범한 소리로는 판소리의 음악성을 살릴 수 없으므로 단전호흡으로서 판소리 고유의 소리를 만들어내고자 하는 것이다. 특히 판소리를 오랫동안 수련한 사람은 단전에 ‘홍두깨살’이라고 하는 근육이 생겨서 소리할 때 미는 힘이 단전에서 발생하여 단전의 힘

으로 온갖 소리를 거침없이 질러낼 수가 있게 된다[15].

단전호흡은 동양의 철학과 문화에 기반한 호흡법으로 음양오행론적 이론체계를 명료하게 증명할 수 있는 방법[16]으로 판소리뿐만 아니라 전통 무술이나 종교 등에서 심신수련방법으로 활용되는 우리나라의 전통적인 호흡법이다.

그러나 실제 명창들이 창을 할 때의 호흡은 단전을 중심으로 복부 전체에 걸쳐 넓게 활용되고 있으며, 경우에 따라서는 하복부보다는 상복부가 더 중심이 되어 사용되기도 한다[17]. 따라서 단전호흡으로 모진 수련 끝에 득음을 하여 명창이 되면 판소리는 단전호흡으로만 발성하는 것이 아니라, 단전호흡이 중심이 되어서 심신이 자유롭게 융화되는 자유로운 호흡으로 고유의 소리미학을 더욱 고양시킴을 알 수 있다.

## 2.2 발성법

판소리 발성법의 기본원리는 단전호흡 즉, 배꼽 아래 즉 하단전에 힘을 주어서 밀어 올리는 양성과 잡아당기는 음성이 있다. 양성을 ‘미는 목’, 음성을 ‘당기는 목’이라고 한다. 이 양성과 음성은 정확하게 쓰일 곳에서 써야지 만일에 음양이 바뀌면 소리에 감칠맛이 없어져서 듣기에 어색한 소리가 된다. 이 음성이나 양성을 막론하고 소리의 성질에 따라서 ‘목에서 나는 소리’, ‘배에서 나는 소리’, ‘덜미에서 나는 소리’로 구분한다. 목에서 나는 소리란 평조(平調)를 부를 때의 발성법이고, 배에서 나는 소리는 우조(羽調)나 계면조(界面調)를 부를 때의 발성법이다. 그리고 덜미에서 나는 소리란 음성의 발성법을 말한다[3]. 그중에서도 우조는 창 의 성음(聲音)이 뱃속에서 울려 나오므로 소리가 정중(鄭重)하고 남성스럽고 깊은 소리(雄和深長)를 바탕으로 하여 온화하면서 씩씩한 느낌을 주는 창법이고, 계면조는 성음이 높고 청아하고 수려하며(美麗淸高), 애절하고 처량하며(哀戀淒絕) 감상적이다. 한스럽고 고독한 애수가 얽혀질 때 효과적인 발성법이다[4]. 이러한 발성은 단전호흡에 의한 날숨의 활용과 직접적인 관련성 있다.

판소리의 발성법은 단전호흡을 바탕으로 각 소리의 특성에 따라 호흡을 다르게 운용한다. 또한 성음과 음색을 섬세하게 구분하고, 이 성음과 음색의 조화를 바

탕으로 판소리 사설이 담고 있는 주제와 내용, 그리고 표면적인 정서에 이르기까지 소리에 담아내어주어야 한다. 판소리의 성음과 음색을 정리하면 다음과 같다.

선천적으로 타고난 목성음을 음색에 따라 분류하면 다음의 네 가지로 분류된다[1][2][3][15].

- ① 철성 : 쇠망치와 같이 건강하고 딱딱한 소리
- ② 수리성 : 쇠 목소리와 같이 곱결한 소리
- ③ 천구성 : 청명하게 맑은 소리, 튀어나온 소리
- ④ 앵성(鶯聲) : 피꼬리 같이 맑게 타고난 소리

후천적인 연마에 의한 목 성음을 음색에 따라 분류하면 다음의 여덟 가지로 분류할 수 있다[1][2][3][15].

- ① 통성 : 단전에 기를 모아 위로 뽑는 소리
- ② 세성 : 아주 가늘게 미약하고 분명하게 나는 소리
- ③ 항성 : 목에서 구부러 나오는 소리로 음량이 큰 성음
- ④ 화성 : 상·중·하 성음을 어긋남 없이 상·하 청(上下淸)을 맞게 하는 소리
- ⑤ 파성 : 깨어진 정소리같이 부서져 나오는 소리
- ⑥ 발발성 : 떨리며 나오는 변화된 소리
- ⑦ 귀곡성 : 귀신의 울음소리같이 사람이 쉽게 흉내 낼 수 없는 신비한 소리
- ⑧ 아귀성 : 목청을 좌·우로 재껴가면서 힘차게 내는 소리

이상과 같이 분류된 소리들 중에서 ‘수리성과 천구성은 명창이 되기 위해 타고난 최고의 성음’[15]이라고 한다.

음색에 의한 성음 외에 소리와 장단의 조화에 의한 목성음을 구분하는데, 차근차근 주워 담은 목소리를 줍는목, 소리를 무덕무덕 널어서 흘리는 목소리를 흘는목, 떼지 않고 달아 붙이며 하는 목소리를 다는목이라 한다. 그리고 목성음의 변화에 따라 달라지는 발성으로 31가지로 구분해놓고 있는데, 발성의 변화에 따라 목소리에 다양한 색깔을 입혀서 소리와 말의 기교의 다양성을 나타낸다고 할 수 있다.

이와 같이 분류된 성음과 음색의 발성으로 판소리를

하게 되는데, 판소리의 발성기법은 5성과 모음 그리고 음성·양성과 통성·세성·각는목 등으로 국한시킬 수가 있다[3]. 판소리 창자는 여기에서 위에서 언급된 성음과 음색의 분류에서 나타난 발성기법들을 배합하여 창을 하는 것이다.

판소리는 창자의 목소리를 통하여 삶의 질곡을 사실적으로 묘사하는 것이므로 극의 다양한 분위기, 감정의 변화, 다양한 인물의 성격적인 특징을 소리로 전달해야 하고, 이를 위해 소리의 깊고 넓은 음역과 공명으로 발성의 한계를 뛰어넘고자 한다. 이러한 판소리 발성 수련의 기저에는 단전호흡에 의하여 강한 날숨을 이용한 발성법이 수련방법으로 활용되고 있다. 깊고 넓은 소리의 음역대 발성능력을 향상시키기 위하여 날숨을 좁은 성대로 빠르고 강하게 통과하게 하여 발성하는 방법에 기초하여 훈련하고 있는 것이다. 판소리는 삶의 질곡을 온전히 소리로 표현한다는 것에 더하여 표현하는 소리를 관객들에게 온전히 전달하기 위하여 음역을 확장하는데, 소리의 종적인 음역뿐만 아니라 횡적인 음역까지 그 영역을 확장한다. 판소리 발성의 미학이며 특징이 바로 여기에 있는 것이다.

이와 같은 판소리 발성의 음역훈련은 먼저 저음으로부터 고음까지 몇 날 몇 달을 두고 종(縱)으로 소리를 차츰차츰 높이 지르고 횡(橫)으로 소리를 점점 넓혀 지른다. 시간이 지나면 소리가 막혀 목소리가 바로 옆사람에게조차 들리지 않을 정도로 꼭 쉬어지고 만다. 가끔 성대에서 피가 나오더라도 이런 소리 연습을 계속하면 마침내 목소리가 강화되고 표현력이 풍부해져서 돌아오게 되고 한 번에 몇 시간이라도 능히 자유자재로 노래할 수 있게 된다[1][18].

### 2.3 공명법

공명은 발성에서 가장 기초가 되는 아설순치후(牙舌脣齒喉)의 발성기관의 기능을 잘 살려서 활용하고 있다. 어금니를 울려서 내는 아성은 ‘아구성’이라고 하여 매우 중요시되고 있으며, 이빨 사이로 내보내는 ‘치성’, 혀를 굴려서 내는 ‘설음’, 입술을 등글게 하여 내보내는 ‘순음’ 등은 많은 훈련을 쌓아야 한다[19].

판소리 발성에 있어서 음역을 분류하면, 평성으로부

터 위로 3성, 아래로 3성, 합하여 7성으로 구분할 수 있다. 평성은 보통소리이다. 상성은 윗소리를 말하고, 중상성은 상성의 배음이다. 그 위로 최상성이 있는 데 중상성의 배음을 말한다. 아랫소리를 하성이라고 하고, 그 하성의 배음을 중하성이라고 하며, 최하성은 중하성의 배음이다.

판소리 창자는 이러한 일곱 가지의 종적인 음역을 골고루 소화할 수 있도록 수련한다. 일곱 가지 음역을 훈련함에 있어서 서양적인 음계에 따른 선입관을 바탕으로 종적인 음역으로만 이해하게 되면 판소리의 미학을 제대로 파악할 수 없게 된다. 판소리의 발성훈련은 종적인 음역으로 강하게 내지르는 것뿐만 아니라 넓은 음역의 공명훈련을 소홀히 하지 않는다. 전통적으로, 소리꾼이 판소리 공연을 할 때는 프로시니움 아치의 극장이 아닌 부채꼴 모양이나 원형의 판을 벌려놓고 공연을 하게 되므로 앞으로 내지르는 발성이 아닌 횡적으로 울려 퍼지는 발성을 필요로 했을 것으로 짐작할 수 있다. 또한 단전호흡을 통하여 몸속 깊숙한 곳에서부터 우러나는 소리는 구강뿐만 아니라 온몸으로 발산된다는 점에서 음역의 확장은 높이뿐만 아니라 넓이까지도 아우르는 공명기법을 활용하고 있는 것이다.

판소리의 공명은 음색을 형성하는데 중요한 역할을 한다. 판소리 연희자의 공명위치는 상대적 고음은 목덜미, 상대적 중간음은 흉강, 상대적 중저음은 명치, 상대적 저음은 복부의 중심, 상대적 최고음은 척추, 상대적 고음 가성은 후두부위이다[18]. 신체의 각 부위가 공명으로 인하여 음색을 만들어내고, 이를 위하여 판소리 창자는 다양한 음색을 위한 공명을 만들어내기 위하여 신체의 각 부위를 다양하게 활용하고 있음을 알 수 있다.

## III. 판소리의 활용방안

이론적 배경에서 고찰된 판소리 발성의 원리와 수련 방법으로 완성되는 소리미학을 배우의 자유로운 발성 기법에 접목하여 미학적 발성을 위한 활용방안을 모색하고자 한다. 활용방안의 모색은 판소리의 발성법과 배우의 발성법을 비교분석하여 공통점과 상이점을 밝혀

내고, 배우의 미학적 발성의 목적에 부합하는 판소리의 발성원리와 발성법, 수련방법의 적용 및 응용 방법을 제시하고자 한다.

## 1. 판소리와 배우의 발성법 비교

### 1.1. 판소리와 배우 발성법의 공통점

판소리 공연이 무대 공연이라는 점에서 배우의 연기와 동일하므로 공통적인 발성의 목적을 가지고 있다고 하겠다. 판소리는 창자 1인이 극중에 등장하는 모든 인물을 창조해내기 위해 다양한 성음과 음색을 구사하고, 소리로서 인물의 성격과 극의 분위기를 창조해야 하며, 소리에 다양한 감정과 정서를 담아내야 한다. 배우 또한 극중에서 한 인물만 창조하지만 1인 다역을 맡을 경우 판소리 창자와 마찬가지로 다양한 성음과 음색을 구사해야 한다. 따라서 판소리 광대와 연극배우는 공통적으로 무대연기를 하고 있다는 관점에서 보면 발성법 또한 같은 관점에 바라볼 수 있다. 그렇기 때문에 판소리의 발성법을 그대로 수용하여 훈련했던 배우들이 더 이상 연기를 지속할 수 없을 정도로 성대를 상하게 하는 [19] 경우도 종종 일어나곤 했던 것이다.

### 1.2. 판소리와 배우 발성법의 상이점

판소리의 발성법이 소리, 즉 창을 하기위한 발성법이라면, 배우의 발성법은 주로 말을 하기위한 발성법이라는 점에서 근본적인 차이가 발견된다. 판소리의 연희에 대사인 아니리와 몸짓표현인 발림이 포함되지만, 극의 중요한 표현은 창(唱), 즉 노래에 국한되어 있다고 볼 수 있으므로 판소리의 발성은 노래를 하기위한 발성법임을 간과해서는 안 된다. 노래를 하기 위한 호흡과 발성은 일정한 선율과 리듬을 가질 수밖에 없고, 그 선율과 리듬에 맞추어 소리를 생성해내어야 한다. 또한 판소리의 미학을 결정짓는 가장 중요한 요소로 성음의 음색을 들 수 있는데 급속성의 소리인 철성, 목선 소리인 수리성, 맑고 튀는 소리인 천구성의 조화로운 화성으로 결정지어진다. 이러한 판소리의 발성은 배우의 대사를 위한 음색으로는 부적절한 것이다. 판소리 창자는 미학적으로 완성된 소리, 즉 득음된 소리에 온갖 감정의 질곡과 다양한 분위기, 변화무쌍한 정서 등을 표현해내지

만, 배우의 연기는 주로 대화에 집중되어 있으므로 말을 하기 위한 발성이라는 점에 주목해야 하는 것이다. 또한 판소리의 소리는 선율과 리듬에 따른 음악성을 가진 가창발성이 주된 표현인데 비하여 배우의 발성은 일상대화체가 주된 표현이다. 예를 들어, 판소리에서 훌륭한 소리로 평가받는 수리성이 배우의 연기에서는 비창조적인 음색으로 기피하는 발성인 것이다. 따라서 판소리의 발성법에서 배우에게 장애가 될 수 있는 요소들을 제외하고 활용 가능한 부분을 도출하여 배우의 발성법에 효과적으로 활용하도록 해야 하는 것이다.

### 1.3. 판소리와 성악발성의 비교

서구발성이론에 토대를 두고 있는 배우의 발성법과 판소리의 발성훈련을 비교했을 때 가장 두드러지는 특징은 배우의 발성훈련은 음역을 저음에서 고음으로, 고음에서 저음으로의 종적인 과정으로 이해하는데, 베이스, 테너, 알토, 소프라노의 성악개념 음역을 늘리기 위해 활강음을 이용하는 훈련을 제시하고 있다. 이에 비해 판소리는 음역이 종적인 과정뿐만 아니라 횡적인 과정으로 간주하고 음역도 중요하지만 소리의 폭도 중요하게 인식하고 있다[18].

소리의 생성에서는 서구와 판소리가 다르다. 판소리의 날숨의 시작은 배 근육의 힘을 이용하여 공기가 빠르고 강하게 성대를 지나가게 하는 ‘편치’와 ‘누르기’의 결합이다. 이 방법을 통성이라 규정한다. 그러나 크리스틴 링클레이터와 시슬리 베리, 팻치 로덴버그(Patsy Rodenburg)의 발성법에서는 ‘자연스러운’ 혹은 ‘자유로운’ 발성을 추구하고 있다[5][6][8].

서양의 성악발성과 판소리의 발성을 비교했을 때, 서양 성악 발성은 날숨시 압박을 가하지 않은 자연스런 소리를 추구하는 반면 판소리는 경기성이나 압박기성을 의도적으로 사용하여 성대와 인두를 강화시킨다. 판소리의 이상으로 삼는 수리성을 내기위해 과도한 발성으로 판소리를 하는 많은 사람들이 음성장애를 일으키고 심한 경우 악화되어 고수로 전향하는 사람들이 적지 않다[17].

판소리 발성에 있어서 공명의 역할은 판소리의 음색을 형성하는데 중요한 역할을 한다. 판소리는 음의 높



낮이에 따라 각 신체부위를 공명위치로 지정하고 있다. 링클레이터 역시 비슷한 신체부위의 공명 지점을 다루고 있지만 공명 지점을 그의 공명 피라미드에서 더욱 확대시키고 있다[18]. ‘코’ 혹은 ‘비강’ 공명 같은 일부 공명 부위는 판소리 미학에서 ‘그릇된 발성’으로 간주되기 때문에 피하게 된다[17]. 두 발성방법론 사이의 중요한 차이는 어느 공명 부위를 사용하는 것뿐 아니라 그 공명부위를 사용할 때 쓰는 긴장의 정도에도 있는 것으로 보인다. 그리고 공명에서는 표현방향에서 다른 방향성을 나타내고 있는데, 성악발성에서 공명은 음역을 확장시키기 위한 공명으로 3옥타브에서 4옥타브까지 음역을 확장시키는 종적인 방향성을 지닌다면, 판소리의 공명은 종적인 음역을 확장시키기도 하지만, 궁극적인 공명의 목적은 횡적인 방향성 즉, 넓은 소리, 횡적으로 울려지는 소리의 발성을 추구함이 다르게 나타나는 것이다.

## 2. 활용방안 모색

판소리 호흡법, 발성법, 공명법의 활용방안으로 우선 되어야 할 것은 판소리에서의 청음 과정이다. 판소리에서는 청음이라고 해서 듣기 훈련을 무엇보다 중요시하고 있다. 전통적인 판소리 훈련에는 악보로서 소리미학을 체득하기는 불가능하므로 스승의 소리를 잘 듣고 따라하도록 하고 있다. 소리를 잘 하기 위해서는 스승의 소리를 정확하게 듣는 능력을 먼저 개발해야 한다는 것이다. 배우 또한 상대방의 말을 잘 들을 수 있는 ‘듣는 훈련’이 무엇보다 중요하다. 표현은 자극을 받는 정도에 따라 달라지므로 말 또한 어떻게 들리느냐에 따라 달라지는 만큼 잘 들을 수 있으면 잘 말할 수 있는 까닭이다.

### 2.1. 판소리의 호흡법 활용

판소리에서의 들숨은 서구의 발성법과 마찬가지로 ‘자연스러운’ 혹은 ‘자유로운’ 호흡법을 지향하고, 호흡을 자연스럽게 할 수 있는 바탕이 되는 올바른 자세를 유지토록 하고 있다. 신체의 긴장을 제거하기 위하여 신체이완훈련을 통하여 자연스러운 호흡을 할 수 있는 자세를 유지토록 한다. 판소리에서는 호흡법으로 단전호흡을 기본으로 하고 있다. 이 단전호흡의 신체이완훈련 프

그램이 배우의 호흡법에 효과적으로 적용될 수 있다.

단전호흡을 하기 위한 신체이완훈련법은 동양적인 신체이완훈련 프로그램으로서의 요가와 마찬가지로 신체뿐만 아니라 정신의 일체화를 통한 심신이완을 추구하고, 음양의 조화를 바탕으로 하고 있기 때문에 배우의 자유로운 호흡뿐만 아니라 미학적 발성을 하기위한 호흡에서도 효과적으로 적용될 수가 있는 것이다. 따라서 단순히 신체이완훈련이 아닌 음양의 조화를 통한 심신이완 프로그램으로서 배우의 심신을 이완, 집중시키고, 심신의 조화를 이루어서 미학적 발성을 가능케 하는데 그 활용성이 있다 하겠다.

단전호흡의 활용 목적은 그 자체로서 배우가 수련을 하기위해서가 아니라 단전호흡으로 인한 배우의 미학적 발성을 가능케 하는 활용성에 있다. 단전호흡은 하단전으로 호흡하는 것을 말한다. 하단전을 신체의 중심으로 인식하고, 호흡이 하단전을 중심으로 운용되게 함으로써 신체적인 안정성과 유기적인 운동성을 얻을 수가 있다. 이를 위하여 배우는 먼저 단전호흡을 터득해야 하는데, 단전호흡을 하기 위해서는 요가나 태극권과 같은 체조로 몸을 푼 다음 눕거나 앉아서 단전호흡을 하는데 기본적인 자세는 정좌법(靜坐法)이다. 들숨과 날숨의 호흡을 하단전에 모았다 내쉬는 과정에서 기(氣)가 온몸을 순환하여 심신(心身)이 자연스럽게 이완되며 활성화된다.

판소리에서 단전호흡으로 터득되는 장점으로 최덕희는 공연시에 “자연의 소리를 자유로이 구사할 수가 있게 되며, 숨의 양을 늘려주어 판소리에서의 음악적 요소인 소리, 즉 득음의 경지에 도달할 수 있는 밑바탕이 되며, 장시간 창을 공연을 할 수 있는 저력을 갖추게 된다.”[18]고 기술하고 있다. 배우가 단전호흡을 익힘으로써 발성을 자유로이 컨트롤할 수 있게 되고, 판소리의 소리미학의 발단을 터득하게 됨으로써 판소리의 소리미학에 버금가는 미학적 발성의 발단을 터득할 수가 있는데, 단전호흡의 활용으로 판소리 발성의 미학인 삶의 질곡을 온전히 소리로 표현할 수 있으며, 소리의 종적인 음역뿐만 아니라 횡적인 음역까지 그 영역을 확장하는 판소리 고유의 발성 및 공명을 구사하게 된다. 또한 단전호흡으로 판소리와 마찬가지로 장시간 공연에도

자유로운 발성을 유지할 수 있는 능력을 갖출 수도 있게 된다.

## 2.2. 판소리의 발성법 활용

판소리는 산중훈련 등의 격렬한 발성수련으로 실제 득음을 하여 명창이 되는 경우는 극소수에 불과하며, 격렬한 발성으로 인해 발성기관이 체기능을 상실당하여 소리를 포기하고, 대신 고수가 되거나 아예 판소리 자체를 포기하는 사례들에 주목해야 한다. 판소리 훈련의 격렬한 발성법 그대로 배우에게 적용했다가는 성대 결절 등으로 배우의 생명을 단축시키는 결과를 초래할 수가 있기 때문이다. 따라서 판소리의 발성원리와 발성 기법에서 배우의 발성훈련에 적용 가능한 요소만을 가려내어 판소리 소리미학의 예술성을 체득하도록 제시되어야 한다.

판소리는 창자가 소리를 하기 전에 목을 푸는 과정을 포함시켜 놓고 있는데, 전통적 5음계인 궁상각치우의 소리 발성으로 목을 푼 다음 ‘군목질’이라 하여 판소리의 대목 중 한 토막을 부르든지, 단가를 불러서 판소리를 하기 전의 목 풀기로 활용하고 있다. 이는 자신의 목소리를 다스리고자 하는 것이 목적이므로 배우가 연기를 하기 전에 목풀기로 변용이 가능해 보인다.

판소리의 발성에 있어서 궁극적인 부분은 발성과 공명인데, 판소리의 다양한 성음과 음색의 구현방법의 활용이다. 주의해야 할 점은 판소리의 성음과 음색의 구현방법을 배우의 발성에 모두 적용시키는 것은 발성기관을 상하게 할 수도 있으므로 발성원리에 입각하여 활용부분을 선택해야 하는데, 판소리에서 타고난 좋은 소리로 분류된 급속성 소리인 철성과 목원 소리인 수리성은 발성원리와 기법을 터득하는데 만족해야 하며, 그 과정에서 성대가 상하지 않도록 해야 한다. 그 외의 10가지 성음과 음색은 배우가 발성훈련을 통하여 습득할 수 있다.

판소리의 발성법의 기본 원리는 동양철학의 음·양과 깊은 연관을 가지고 있는데, 음성과 양성의 조화로써 성음의 음·양을 명확하게 분별하고, 조(調)와 격(格)에 맞도록 창을 연마하여 득음의 경지에 도달할 때 비로소 명창이 된다. 판소리 발성의 고유한 미학이 바

로 음양의 조화에서 발견할 수 있는데, 양성의 발성으로 단전에 힘을 주면서 밀어내는 소리의 ‘미는 목’과, 음성의 발성으로 단전에 힘을 받친 상태에서 가슴을 비우고 잡아당기는 소리의 ‘당기는 목’의 조화 즉 격(格)이다. 배우는 이러한 ‘미는 목’과 ‘당기는 목’의 발성훈련으로 음양이 조화된 발성을 체득할 수가 있다.

그 다음으로 단전에 힘을 주어 큰 소리로 호령하듯이 격렬하게 발성하는 우조, 우조의 발성에 반대되는 애원한 발성인 계면조, 격렬한 우조와 애원한 계면조의 중간인 평조를 자유자재로 배합, 변화시키는 발성기법을 훈련하여 판소리의 어조(語調)를 터득할 수가 있다.

배우가 음양의 조화에도 어조의 배합과 변화를 자유자재로 구사할 수 있는 발성능력을 갖추게 된다는 것은 한국의 전통적인 사상과 문화에 기반한 예술미학을 습득하는 것이라 할 수 있으며, 궁극적으로 배우의 발성능력의 향상과 발성기법의 다양화를 체득하는 것으로 미학적 발성을 위한 판소리 발성의 원리와 기법을 깨우치게 되는 것이다.

## 2.3. 판소리의 공명법 활용

판소리 공명법에서 살펴 본 아설순치후의 발성기관의 기능을 살려서 발성하는 공명의 활용 외에도 후두에서 구강, 비강에 이르는 공명강의 활용과 신체적으로 공명위치의 개발로 인한 다양한 공명의 확장이 가능하다. 이를테면, 공명위치에 따라 달라지는 음색으로, 최고음은 ‘척추’, 고음은 ‘목덜미’, 중간음은 ‘흉강’, 중저음은 ‘명치’, 저음은 복부의 중심, 고음 가성은 ‘후두부위’를 울려 내는 등의 공명방법을 훈련하여 활용할 수가 있는 것이다. 이 방법을 활용하여 음역을 확장시키고, 자신의 공명 위치를 다양하게 개발할 수가 있으며, 잠재된 음역까지 개발할 수 있다.

음역을 확장시키는 공명에 있어서 판소리가 가지고 있는 가장 중요한 특징은 종적인 음역에 횡적인 음역까지 개발하는 공명방법이다. 종적인 음역훈련은 서양의 벨칸토 발성법의 대표적인 발성훈련법으로 모든 발성훈련에 적용되고 있다. 그러나 횡적인 음역훈련은 판소리 훈련과정에서 산중수련을 통하여 얻어내는 고유한 공명영역이라고 할 수 있다. 배우의 발성에서 횡적인

음역의 확장은 종적인 음역의 확장으로 일반화된 발성 훈련에 새로운 발성영역을 개척하는 일이다. 보편화된 배우의 발성훈련방법에서 횡적인 음역확장이 부분적으로 일어나지만 종적인 음역확장과 조화될 수 있는 횡적인 음역의 확장은 전문적인 지도 없이는 불가능하다. 고음뿐만 아니라 중음과 저음에서도 먼 거리에 있는 관객에게 말을 정확하고 효과적으로 전달할 수가 있는 능력을 갖추는 것은 중극장 이상의 극장에서 공연하는 배우에게 필수적으로 요구되는 발성능력이다. 횡적인 음역이 확장된 공명은 상대적으로 그렇지 못한 소리를 제압하여 관객의 집중력을 유도해내기 때문에 배우의 연기역량을 향상시키는데 결정적인 도움이 된다. 판소리의 산중훈련에서 폭포소리를 잠재우는 강렬한 소리는 높은 옥타브와 마찬가지로 넓게 울려 퍼져나가는 범종의 파장과 같은 횡적음역의 확장으로 인한 소리인 것이다. 야외에서 판소리 공연을 볼 경우, 판소리 창자의 소리로 인해 주변의 다른 소리들이 잠잠해지고 판소리만 강렬하고 정확하게 들리는 것을 쉽게 경험할 수가 있는 것은 바로 범종의 파장과 같은 횡적인 음역의 공명 때문이다.

배우는 판소리의 공명법인 발성기관의 기능을 살린 공명의 확장, 신체의 공명위치에 따른 공명의 확장, 그리고 종적인 음역확장뿐만 아니라 횡적인 음역확장을 체득하고 이러한 공명을 조화롭게 운용해냄으로써 미학적 발성을 완성할 수가 있게 된다.

#### IV. 결론

배우의 미학적 발성을 위하여 전통적인 소리미학인 판소리 발성법의 활용방안에 대하여 고찰하였다. 글로벌시대에 맞는 미학적 발성의 대안으로서 판소리 소리미학의 발성원리와 발성기법을 분석하여 배우의 미학적 발성의 목적에 부합하는 판소리의 발성원리와 발성법, 수련방법의 적용 및 응용 방법을 항목별로 제시하였다.

배우의 미학적 발성을 위한 판소리의 활용방안으로 도출된 항목별 제시내용을 정리하면 다음과 같다. 먼저

음양의 조화를 바탕으로 한 심신이완훈련 프로그램의 활용으로 전통적인 심신이완방법을 터득하고, 단전호흡의 수련으로 발성과 공명의 토대를 구축한다. 그리고 발성과정으로서 들어가기에 앞서 판소리의 청음과정을 활용하여 청음능력을 향상시키는 물론 ‘외부로부터의 자극→내적충동→신체반응’의 심리-신체적인 감각훈련으로 신체행동의 활성화를 체득한다. 그리고 발성 전 준비과정인 근육질(목풀기)의 변용으로 목풀기를 활용할 수 있으며, 판소리의 발성법 활용에서 살펴본 다양한 발성법의 활용으로 미학적 발성능력을 체득한다. 발성기관의 활용과 유기적으로 공명강의 활용, 신체의 공명위치에 따른 공명의 확장방법 등을 활용하여 공명능력을 개발한다. 마지막으로, 종적인 음역뿐만 아니라 횡적인 음역의 확장훈련방법의 활용으로 판소리만의 고유한 공명영역을 체득한다. 이상의 일곱 단계로 제시된 활용방안은 배우의 자연스런 호흡과 발성의 과학적인 체계와 미학적인 발성법이 융합되도록 하여 배우를 위한 새로운 미학적 발성법으로 적용되어야 한다.

이상과 같은 판소리의 활용 방안들을 배우에게 적용할 때에는 개인적인 훈련, 간접적인 교육방법이나 지도는 엄격하게 지양되어야 한다. 판소리 발성의 격렬한 발성을 발성지도자 없이 무리하게 훈련할 경우 성대가 손상되어 발성에 장애를 입을 수 있기 때문이다. 따라서 판소리를 활용한 배우의 미학적 발성훈련은 발성지도자와 배우간의 직접적이고 전문적인 지도로 이루어져야 함을 간과해서는 안 된다.

#### 참고 문헌

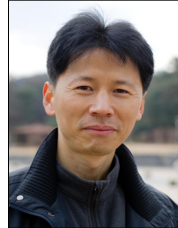
- [1] 판소리학회, *판소리의 세계*, 문학과지성사, 2004.
- [2] 박현봉, *창악대강*, 국악예술학교 출판부, 1966.
- [3] 정병욱, *한국의 판소리*, 집문당, 1984.
- [4] 이기호, “배우의 자유로운 호흡과 발성에 관한 연구”, 연극연구 제12집, pp.101-134, 2005.
- [5] Linklater and Kristin, *Freeing the Natural Voice*, New York and Hollywood: Drama Publishers, 1976.

- [6] Berry and Cicely, *Voice and the Actor*, New York: Macmillan Publishing Company, 1973.
- [7] 미셸 생 드니, 윤광진 역, 연기훈련, 예니, 1997.
- [8] Rodenburg, Patsy, *The actor speaks: voice and the performer*, New York: Palgrave Macmillan, 2000.
- [9] 문영일, *올바른 발성*, 청우, 2000.
- [10] 예지 그로토프스키, 고승길 역, *가난한 연극*, 교보문고, 1988.
- [11] Alexander, F. Matthias, *The Use of the Self*, Long Beach, CA: Centerline Press, 1932.
- [12] Feldenkrais and Moshe, *Awareness Through Movement: Health Exercises for Personal Growth*, New York: Harper & Row, 1972.
- [13] 리사 로마, 오현명 역, *발성의 과학과 기법*, 음악예술사, 1994.
- [14] 왕기철, *관소리의 발성법에 관한 연구*, 한양대학교 석사학위논문, 1991.
- [15] 진봉규, *관소리 이론과 실제*, 수서원, 1989.
- [16] 황무연, *전통단전호흡법의 비밀*, 유림, 1991.
- [17] 최낙희, *서양 기초발성과 관소리 발성의 비교 연구*, 단국대학교 석사학위 논문, 1994.
- [18] 타라 맥올리스터-비일, “관소리의 호흡과 발성에 관한 비교문화적 고찰”, *화술자료집1: 발성연구와 그 활용*, 한국예술종합학교 연극원, pp.105-136, 2000.
- [19] 차경희, *관소리 활용에 의한 연기자의 화술교육 방법에 관한 연구*, 중앙대석사학위논문, 2001.

저 자 소 개

이 기 호(Ki-Ho Lee)

정회원



- 1996년 2월 : 중앙대학교 예술대학 연극학과(문학사)
- 2001년 2월 : 중앙대학교 대학원 연극학과(연극학석사)
- 2005년 2월 : 중앙대학교 대학원 연극학과(박사수료)

- 2006년 3월 ~ 2008년 2월 : 서일대학 연극영화과 겸임교수
- 2008년 3월 ~ 현재 : 경성대학교 연극영화학부 초빙교수
- 2003년 2월 ~ 현재 : 극단 노릇바치 대표

<관심분야> : 연극연출, 연기, 실험극, 배우심리상담