

공연예술박물관
소장자료 연구총서 권 2

창극의

변화와 도약

공연예술박물관 소장자료 연구총서 권 2

창극의 변화와 도약

창극의

변화와 도약

일러두기

이 책은 국립극장 공연예술박물관이 소장한 자료를 중심으로 도판과 논고를 엮은 자료집이다.

이 책의 논고는 2022-2023년 사이에 작성되었다.

참고한 자료의 경우, 인용 부분에서는 원문 그대로 표기했으나 논고 본문에서는 가독성을 높이기 위해 현대어로 변경했다.

참고 문헌은 단행본 및 논문, 정기 간행물, 기사, 웹사이트, 소장자료로 구분하였으며 작자 이름의 가나다순, 그 외에는 날짜순으로 배열했다.

공연예술박물관 소장자료 정보는 자료유형, 창작자, 연도, 크기, 관리번호순으로 기재했다.

이 책에 수록된 글과 도판은 저작권자의 동의 없이 전체 또는 부분 복사·복제할 수 없다.

* 이 책에 수록된 내용은 집필진의 연구 결과로 공연예술박물관의 견해와 같지 않을 수 있음을 밝힌다.

7 발간사

총론

11 판소리에서 창극으로

서연호 | 고려대학교 명예교수

35 국립창극단이 걸어온 60년

전성희 | 명지전문대 문예창작과 교수

각론

79 국립창극단 연출 작업의 흐름

김향 | 호서대학교 창의교양학부 교수, 공연평론가

117 창극의 시대별 작창과 반주

박인혜 | 판소리 창작자, 중앙대학교 전통예술학부 강사

143 국립창극단 무대에 활용된 영상

송소라 | 고려대학교 민족문화연구원 연구교수

171 국립창극단의 해외 원작 레퍼토리

이진주 | 서울대학교 역사학부 강사

199 창극 배우의 역사와 정체성

최혜진 | 목원대학교 스포츠대학 교수

부록

237 도판목록

공연예술박물관 소장자료 연구총서 발간사

국립극장 공연예술박물관이 두 번째 소장자료 연구총서를 발간합니다. 이번 공연예술박물관 소장자료 연구총서 권 2는 『창극의 변화와 도약』으로, 박물관 내 창극 관련 소장자료를 다양한 측면에서 연구한 결과물입니다.

『창극의 변화와 도약』에서는 1962년 창단된 국립창극단(창단 당시 명칭은 국립국극단이었으나 1970년 국립창극단으로 개칭)의 역사와 발전, 현재를 돌아보며 ‘창극’이 어떻게 동시대 중요 공연예술의 자리를 만들어 가고 있는지 살펴보았습니다. 특히 판소리로부터 출발한 역사성 외에도 소재의 다양화, 연출 흐름, 배우의 연기, 작창과 반주, 무대 미학 등 공연예술의 여러 관점에서 오늘날 창극의 특성을 세밀하게 연구하였습니다. 논고를 작성해 주신 서연호, 전성희, 김향, 최혜진, 이진주, 송소라, 박인혜님께 감사의 말씀을 전합니다.

공연예술 자료의 지속적인 연구와 적극적인 공유를 기대하며 소장자료 연구총서가 권 1로 첫 발자국을 댄 지 어느덧 2년이 되었습니다. 권 2를 통해 공연예술 연구 활성화에 힘을 보탬 수 있다면 더할 나위 없이 기쁠 것입니다. 앞으로도 많은 분들의 노력으로 무르익어 갈 공연예술 연구의 유의미한 발자취로 기억되기를 바랍니다.

고맙습니다.

2023년 12월
국립중앙극장 극장장 박인건

총론

판소리에서 창극으로

서연호

고려대학교 명예 교수

FROM PANSORI TO CHANGGEUK

I. 음악극으로서 창극

한자 문화권인 동양에서 창(唱)은 노래나 성악을 지칭하는 보편적인 의미를 지닌다. 그러므로 넓은 의미에서 창극은 음악극·성악극·노래극·소리극과 동일시되는 것이 마땅하다. 다만, 우리 역사적 현실에서는 그 대상이 판소리에서 출발한 이유로 창극은 곧 ‘판소리 창극’을 말하는 것이 되었다.¹

음악극은 연극의 한 부류이다. 동양과 서양의 음악극은 음악 어법이 다르다. 한국 음악극은 음악 어법에 따라 창극·악극·여성국극·가무악극·국악 뮤지컬·국악극 등으로 일컫는다. 악극과 여성국극은 현재 찾아보기 어렵고, 가무악극은 국악 뮤지컬과 국악극으로 재정립되고 있다. 국악 뮤지컬은 서양 음악 어법과의 절충, 국악극은 판소리를 포함한 민요·잡가·무가·가곡 등을 융합해 만든 음악극이라는 점에 차이가 있다. 판소리는 한국 음악극에 널리 활용된다. 그러나 창극은 판소리의 음악 어법을 기본으로 한다는 점에서 다른 음악극들과 차이가 있다.

창극은 무대에서 태어날 때부터 오랜 시간이 경과된 지금까지 불안정하게 방황하는 상태에 놓여 있다. 많은 사람들은 창극의 존재성을 분명히 인식하지 못하고 있다. 우선, 판소리와 창극의 형식 차이를 새삼 밝혀 둘 필요성이 있다. 판소리와 창극은 극적인 요소를 지닌 점에서 동질성이 있다. 이런 동질성으로 인해 판소리와 창극이 같거나, 둘 다 음악극이라는 오해가 빚어진다. 창극 성립 당시 많은 사람들은 판소리를 연극, 창극을 신연극이라 지칭했다. 또한 동질성 때문에 판소리가 창극으로 만들기 쉽다는 선입관을 낳았다.

판놀음과 판소리의 차이를 인식하는 것도 필요하다. 과거 광대들은 여럿이 모여서 공연했다. 각자의 특기를 살린 공연이었다. 그들이 하는 줄타기를 판줄, 노래 부르기 전에 소고만을 두드리려 흥을 돋우는 것을 판소고, 각종 농악 놀음을 판굿, 각종 무용을 판춤, 각종 타령곡을 판염불, 그리고 창자가 판을 짜서 부르는 노래를 판소리라고 했다. 이런 합동 공연을 통칭 판놀음이라 했다.

토막소리와 판소리의 차이를 인식하는 것도 필요하다. 가곡·별곡·단가(영산) 등과 같이 옛날 놀이판에서 불리던 소리를 판소리라고 하지 않고, 판소리에 대비되는 말로서 토막소리라고 했다. 판소리는 이런 ‘판의 노래’를 범칭하지 않는다.

1. 중국의 곤극은 지역의 판소리인 곤산강·해염강·이요강·익양강, 경극은 이황강과 서피강을 바탕으로 만들어졌다. 일본의 가부키는 판소리인 조루리를 바탕으로 만들어졌다. [양음류 저, 이창숙 역, 『중국고대음악사』 하(2)(서울: 소명출판, 2007), 229-239쪽; 키타와 에이시 저, 강태구 역, 『일본음악의 역사』(서울: 민속원, 2013), 133-139쪽.]

판소리는 ‘판’과 ‘소리’의 합성어이다. 판은 여러 사람이 모인 곳이나 장소, 어떤 특별한 상황이나 분위기, 공연되는 작품의 일정한 단위나 장면 등을 지칭한다. 소리는 노래의 다른 말로서 목소리에서 연유된 것으로 보인다. 그러므로 원칙적으로 판소리는 여러 시청자들을 상대로 하여 판에서 부르는 노래라고 통칭할 수 있다. 그러나 이렇게 단순한 의미만으로 판소리를 이해하는 것은, 앞서 지적한 판놀음이나 토막소리와 혼동을 극복하기 어렵다.

판소리는 소리꾼과 고수, 두 사람에 의해 공연된다. 일정한 이야기로 판을 짜서 여러 가지 장단에 맞추어 개성적인 성음(음색, 음질)과 가락의 변화(길바꿈, 전조)를 통해 구현되는 것이 판소리다. 한마디로 판소리는 극적으로 부르는 구조화된 이야기체(설화체) 노래다. 판소리는 기존의 음악과 문학을 기반으로 가창 예술로 발전했다. 판소리는 구비 문학의 구연(口演)을 위한 평범한 수단으로서의 가치가 아니다. 작품에 등장하는 인물의 심정만을 노래하는 서정적인 가요도 아니다. 이런 점에서 잡가와 일반 민요, 특히 유희요(遊戱謠)와 구별된다.²

판소리는 서정성과 서사성을 구조적으로 입체적으로 표현하기 위해 극적인 여러 요소를 갖추었다. 판중의 요구와 현장의 분위기를 광대의 재능으로 수용하고 변화시켜 가면서, 총체적으로 연행, 연출해 내는 연극 노래, 즉 극음악인 것이다. 이병기(1891-1968)는 판소리 문학을 ‘극가’라고 정의했는데, 판소리의 특성을 함축한 것으로 볼 수 있다.³

전통 음악의 양식이나 작곡의 역사에서 판소리의 발생은 중요하게 다루어져야 하는데, 그 이유는 노랫말의 내용에 따라서 음악 내용을 달리하는 이면(裏面)의 개념이 판소리에서 시작되었기 때문이다. 곧 판소리 이전에는 노랫말의 내용보다는 ‘노래란 이렇게 하는 것’이라는 음악 관습에 대한 관념이 더 지배적이어서 기존 노래 형식이나 스타일(調)을 중요시하면서, 노랫말은 ‘노가바’(노래 가사 바꾸어 부르기)하는 방법이 주류였다. 지금은 판소리를 스승이나 선배들에게 배우지만, 한 가지 음악 기법으로만 짜여진 기존 노래를 불러온 풍토에서 처음으로 이러한 노래를 부른다는 사실은 그 자체가 탁월한 천재성과 예술 정신을 필요로 했을 것이다. 아울러 기존 음악으로 ‘자신’을 다 표현할 수 없다는 비판 정신도 필연적으로 따랐을 것이다. 판소리는 이렇듯 공연예술 지고의 목표인 청중들과의 미적 쾌감을 얻는 데 성공해서, 우리 음악사에서 청중을 웃기고 울리는 노래가 되었다.⁴

창극은 소리꾼(창극 배우) 여럿이 부른다. 판소리처럼 이야기의 극적인

2. 서연호·김현철, 『한국 연희의 원리와 방법』(서울: 연극과인간, 2006), 167쪽.

3. 이병기, 『가람문선』(서울: 신구문화사, 1966), 475쪽.

4. 백대웅, 『전통음악의 이면과 공감』(서울: 지식산업사, 2004), 23쪽.

전달에 치중하는 것이 아니라, 통일된 극적인 구조를 통해 의미(주제)를 감동적으로 전달하는 데 치중한다. 소리와 연기로써 등장인물은 각자의 개성을 드러내고, 인물들의 갈등 구조는 주제를 집약적으로 구현한다. 한마디로 창극은 판소리(창) 원리에 의해 구조화된 음악극이다. 창극을 만들 때, 먼저 판소리를 짜면서 장면을 구성하면 효율적으로 창극을 만들 수 있다는, 전문가들의 체험적 충고에 귀를 기울일 필요가 있다.

5WIH의 원리로 음악극의 내적 요소를 설명하면 다음과 같다. 주인공(who)의 주체성은 극적인 행위의 동기와 욕구(why)를 통해 드러내야 한다. 행위의 방법(how)은 구체적이고 관객이 이해할 수 있는 공감력을 지녀야 한다. 음악극으로서 성악과 기악, 연기의 조화를 이루어야 한다. 행위가 벌어지는 장소(where)와 시간(when)은 연관성을 지녀야 한다. 특히 의식의 흐름을 표현하는 극중극의 경우에 이런 연관성이 단절되면, 작품 이해에 혼란이 일어나기 십상이다. 극 중에서 벌어지는 모든 행동은 작품이 표현하고자 하는 작가의 주제나 정신(what)과 유기적인 통일성을 지녀야 한다. 논리적인 연관성이 없이 마구잡이로 벌어지는 인물들의 노래와 행위는 음악극이라 할 수 없다. 음악극은 노래를 곁들인 즉흥적인 놀이판과 구별된다. 새 작품이 나올 때마다 창작에 참가하는 사람들의 '새로운 정신'이 표현되는 것을 이상적인 목표로 삼는다.

창극에서 판소리는 연극의 정신적 기반이자 표현의 매체로 활용되고 재창조되어야 한다. 극이 따로 있고, 판소리가 따로 있는 것이 아니라, 노래가 곧 극적인 분위기와 구조를 만들어 내는, 말 그대로 음악극이 되어야 한다.

II. 20세기 초엽의 음악 환경 변화

판소리는, 대체로 18세기 중엽부터 오늘날까지 서사창(사설창)으로 독자성을 유지하고 있다. 이는 다른 나라의 서사창과도 비교할 수 있고, 성악으로서 판소리의 탁월한 우수성이 논의된 적도 있다. 소리판이 마련되고, 소리꾼은 고수와 함께 판소리를 연행하며, 판에 모인 사람(청중)들은 그 소리를 즐기는 것이 판소리 공연의 현장이다. 그런데, 이런 공연의 현장은 동시대의 실정이나 현실, 환경과 밀접하게 연관된다. 이런 조건들을 여기서 음악 환경이라 통칭하기로 한다.

19세기 후반, 무장한 미국 상선의 대동강 상륙과 뒤를 이은 정부군으로 이루어진 프랑스 군함의 침입으로 빚어진 병인양요(1866), 미국 해군의 강화도 침략으로 빚어진 신미양요(1871)는, 그동안 유지해 온 조선의 질서에 변화를 강요하는 일대 충격적인 사건이었다. 뒤를 이어 계속된 외세의 침탈은 일본의 조선통감부(1905)와 조선총독부(1910)의 설치로 식민지 조선의 시대로 추락하고 말았다.⁵

5. 한영우, 『(다시 찾는) 우리 역사』(서울: 경세원, 2004), 459-501쪽.

조선은 대한제국(1897)으로 국호를 바꾸고, 독립국으로 정체성을 회복하려 몸부림을 쳤지만 ‘힘의 국제정치’에 건디지 못한 채, 타의적인 근대화의 소용돌이에 빠졌다. 전래의 판소리를 기준으로 할 때, 20세기 초엽의 음악 환경 변화는 판소리에도 큰 영향을 끼쳤다. 몇 가지 사례를 들어 보기로 한다.

첫째로 협률사(1902.10.-1904.3.) 및 복설 협률사(1906.3.-1907.1.)는 공연 기획 관리 회사 체계로 만든 공립 극장으로서 창부(唱夫, 倡優, 소리꾼)들에게 출연료(소리값, 歌賃)를 주고, 관객(觀戲者, 僉君子)들에게는 입장료(玩戲費)를 받았다. 이것은 판소리가 실내 극장 무대 공연으로 편입되는 전환의 계기로서, 공연 운영 방법의 변화를 가져왔다. 조영규의 『바로잡는 협률사와 원각사』는 제목 그대로 극장사 연구에 크게 기여했다.⁶

6. 조영규, 『바로잡는 협률사와 원각사』(서울: 민속원, 2008).

“일등 창부 소래값 20원, 이등 14원, 삼등 10원, 시간은 낮이면 아침으로 저물기까지, 밤이면 저물어서 새벽까지, 낮으로 밤까지 하거나 밤으로 낮까지 하면, 소래값을 갑절 받을 사, 소래값은 삼일을 지나지 못할 사, 창부를 하로 전 기하야 청구할 사”⁷

7. 「창부소래값」, 『제국신문』, 1902.10.31., 3면.

“소춘대유회를 금일 위시하오며... 등표는 황지 상등표에 가금이 일원(元)이오”⁸

8. 「협률사」, 『제국신문』, 1902.12.4., 3면.

“협률사에서 기녀와 창우를 회집하야 회대를 설하고”⁹

9. 「정우여기」, 『황성신문』, 1903.2.17., 2면.

“창우를 모집하야 소위 춘향가, 화용도타령을 백반 연극으로 완회를 정하야 금전을 취하야”¹⁰

10. 「논협률사」, 『대한매일신보』, 1906.3.8.

이상의 자료에 소리꾼의 출연료(1등 20원, 2등 14원, 3등 10원)가 표시되었다. 아침부터 저녁까지, 또는 저녁부터 새벽까지 하면, 출연료의 배를 지불한다고 약속했다. 출연료는 3일 이내에 지급한다는 내용이다. <소춘대유회>라는 작품을 협률사 무대(회대)에서 공연했는데, 입장권의 최고 등급은 황지(黃紙, 노란종이로 만들)가 1원이었다. 소리꾼(창우)들이 <춘향가> <적벽가> 같은 공연으로 돈을 벌었다는 내용이다.

둘째로 협률사를 설립한 뒤에 운영의 효율성을 높이기 위해 협률사 소속 창부와 비소속 창부를 구분해 관리했다. 소속 창부는 어디서나 제약

이 없이 공연하도록 했다. 그러나 비소속 창부는 공연을 할 때 세금을 배로 내야 했다. 이 조치는 장기적으로 유지되지 못했지만 소리꾼들에게는 큰 부담을 주었던 것으로 볼 수 있다. 이런 조치는 이른바 명창이나, 아니냐를 관청에서 구분하는 무리를 범한, 바람직하지 못한 선례를 남긴 것으로 볼 수 있다.

“협률사 창부 이외에 소래하러 다니면 세금을 배납(倍納)할 사”¹¹

11. 「협률사」, 『제국신문』, 1902.11.3., 3면.

“협률사 창부 이외에 소래하러 다니면 세금을 배납할 사”¹²

12. 「협률사」, 『제국신문』, 1902.11.5., 3면.

협률사 소속의 배우를 우대하기 위해 소속되지 않은 소리꾼들의 활동을 제한한 내용이다. 이른바 비소속(非所屬) 소리꾼은 세금을 배로 내고 공연활동을 할 수 있었다.

셋째로 협률사에서 공연을 관리하게 된 이후, 남녀 광대들은 다른 장소에서 공연하는 것을 금지시켰다. 사람들은 갑갑한 마음을 풀기 위해 절이나 야외에서 하는 공연을 보러 다녔는데, 정부의 명령으로 이러한 행위를 할 수 없게 되었다. 당시 이런 관람 행위를 소창(消暢)이라 했다. 협률사를 만든 것은 고종 황제의 등극 40주년을 축하하기 위한 국가적인 일이라는 명분으로 다른 지역에서 벌어지는 공연(소창)을 단속했던 것이다. 세금을 배로 물리는 조치도 부족해, 공연 자체를 금지시키는 조치까지 내렸다.

“협률사에서 경산(京山) 각 사찰에 고시하기를, 음률하는 공인(工人)을 이미 본사에서 관촬하는 바인 즉, 소창하러 다니는 것을 불가불 금단하는데, 더욱 엄단할 것은 절에 나가 노는 일이라. 막중 위축지지(爲祝之地)에 경근(敬謹)함이 여타자별(與他自別)하니, 지금 이후로 무론 남녀 공인하고 절에 붙이는 일이 있으면 벌만 엄치하겠더라.”¹³

13. 「협률고시」, 『제국신문』, 1903.3.27.

협률사에서 당시 경향 각지에 경고한 내용은, 음악활동을 하는 전문가(공인)는 활동을 엄격히 제한한다는 것이다. 특히 절에서 공연하는 것을 금지했다. 고종황제의 40주년 기념축제를 위해 누구나 행동을 자제해야 하는 시기에 남자든, 여자든, 절에서 공연을 보이는 것은 허락하지 않았다.

넷째로 동대문 내 전기철도사에서 활동사진 기계를 구입해 1903년 7월부터 영화(무성 영화)를 상영했다. 이 영화 상영이 후일 광무대극장을 만든 계기가 되었다. 전기철도사의 공식 명칭은 한성전기회사였고, 서울 시내를 왕래하는 전차(1899.5.-1968.11.)를 운영 관리했다. 전차를 무서워한 사람들에게 전차 이용을 독려하기 위해, 승차객은 영화를 볼 수 있는 혜택을 주었다. 1907년 5월에는 광무대극장을 설립하고 전통 예능을 공연회 회사를 선전하는 한편, 광대들에게도 유익한 극장으로 자리를 잡았다. 광무대극장은 1913년 6월에는 을지로 4가 황금정에 새 극장을 마련했고, 1930년

5월 화재로 소실된 이후 재건하지 못했다. 극장 명칭을 광무대라 한 것은 고종황제의 연호를 기념한 것이다. 광무대와 같은 시기에 협률사에서도 영화를 상영했다.¹⁴

“근일 동대문 내 전기철도사 중에 활동사진기계를 구입하여 사녀(士女)의 관완(觀玩)에 공함으로 관완자가 하오 8시로 10시까지 전차에 탑재하여 분분 왕관(往觀)하는데, 인산인해를 족취하여 매석(每夕) 표가 수입액이 백원이오, 차표가도 역연한데, 사흘 전에는 신문 내 협률사에서도 여피(如彼) 기계 일좌(一座)를 배치하고,”¹⁵

서울에 전차가 처음 생기고, 그 전차를 타보기 위해 사람들이 몰려들었다. 이른바 관광전차 같은 것이다. 오후 8시부터 10시까지 전차에서 시내를 관광하는 사람이 가장 많았는데, 매표수입이 크게 향상되었다. 이러한 수입을 더욱 촉진하기 위해 동대문 전차종점 건물에 영화관을 설치하고, 영사기를 들여놓고 입장객들에게 영화(무성영화)를 보여주며 동시에 전차를 소개하기도 했다.

다섯째로 조선 왕실이 세운 협률사에 앞서, 서울에 거주하는 청국인과 일본인을 위한 거류지 내에 극장이 먼저 생겼다. 또한 일본인 극장은 식민지화에 따라 서울을 비롯한 전국에 계속 늘어났다. 조선과 청국 양국 사이에 한청상민수륙무역장정(韓淸商民水陸貿易章程)이 조인된 것은 1882년 8월이었다. 1885년에 양국 정부는 청국인 거류지 설치를 내약했다. 1893년 청국 거류인의 서울 거주는 3천여 명이였다.¹⁶ 이 무렵부터 서울 수표동 일대 중국인거류지에는 창극관(唱劇館)이 설립 운영되었다. 중국의 경극단은 주로 이곳에 내한하여 공연했다.¹⁷

한편, 일본 공사관은 1880년 11월 서울에 설치되었다. 정부에서 공식적으로 일본 민간인의 입경, 정착을 허용한 것은 1885년 2월부터였다. 청국인들의 전례에 따라 일본인들은 공사관 주변의 진고개 일대, 오늘날의 중구 예장동, 수송동에서 총무로 1가에 이르는 지역을 일본인 거류 구역으로 설정하였다.¹⁸ 1894년 1월부터 1897년 3월까지 한국을 여행한 영국인 지리학자 비숍(Bishop I.B.)은 당시 남산에 있던 일본인 극장에 관한 기록을 남겼다.

“남산 기슭에 단순하고 소박한 목조건물로 벽을 회계 칠한 일본 공사관이 자리하고 있다. 그 주변에는 일본 거류민 5천여 명이 일본식의 복지를 누릴 수 있는 찻집, 극장, 기타 여러 가지 시설들을 잘 갖추고 있다.”¹⁹

조선 정부와 청국 및 일본 정부 사이에 조약이 이루어져, 1885년부터 양국인들이 공식적으로 체류할 수 있었다. 다만, 약속한 거류지 내에서 체

14. 서연호, 『한국연극사: 근대편』(서울: 연극과인간, 2003), 49-50쪽.
이주영, 「광무대연구-제국의 시선으로부터 비껴간 근대극장」, 『한국연극학』 48(서울: 한국연극학회, 2012).

15. 「유완조역」, 『황성신문』, 1903.7.10., 2면.

16. 손정목, 『(한국개항기) 도시변화와정연구: 개항장·개시장·조계·거류지』(서울: 일지사, 1982), 208쪽.

17. 이동백·한성준 대담, 「가무의 제문제」, 『春秋』 2(2)(경성: 조선춘추사, 1941.3.), 149쪽.

18. 손정목, 「개항기 한성 외국인거류의 과정과 실태」, 『향토서울』 38(서울: 서울특별시사편찬위원회, 1980), 29-38쪽.

19. Isabella Bird Bishop · Walter C. Hillier · Isabella Lucy Bird Bishop, *Korea and her neighbours: a narrative of travel, with an account of the recent vicissitudes and present position of the country* (Seoul: Yonsei university press, 1970), p.43.

류해야 했다. 중국인 거류지인 수표동 일대에는 중국 극장 창극관, 일본인 거류지인 예장동 일대에는 일본 극장(명칭 불분명)이 건설되고, 조선인들보다 먼저 실내 극장 공연을 했다.

여섯째로 일본 통감부와 총독부의 지상 과제는 조선인들의 조직적인 저항과 반동 행위를 막아 식민지 체제를 유지해 나가는 것이었다. 그들은 만든 법률과 규칙을 여기서 일일이 소개하는 데는 무리가 있으므로, 몇 가지 단속 사례를 지적해 두기로 한다. 그들은 조선인들의 전통 예능을 ‘공연보다는 집회’라는 시각으로 보았고, 특히 명인 명창들의 공연은 봉쇄하는 것을 원칙으로 단속했다.

“각 연극장에 남녀 합석하는 것이 풍속에 관계가 유(有)하여 경시청에서 엄금”²⁰

20. 「연극장」, 『대한매일신보』, 1907.7.15.

“경시청에서 각 연극장 연극원료를 취조(取調)하여 인허한 후 시행케 한다더라.”²¹

21. 「연극 취조」, 『대한민보』, 1909.7.9.

“경시청에서 각 연극장 취체규칙을 제정하난데 경성내 일이처(一處)만 존재케 하고 기여(其餘)는 해산케 한다더라.”²²

22. 「연극장 취제」, 『대한민보』, 1909.7.28.

“제작일 각 연극장 총무를 초치(招致) 단속하되 풍속을 문란케하난 연극을 일절폐지하라 하였더라.”²³

23. 「연극단속」, 『대한매일신보』, 1910.5.31., 2

“경찰과장 이현규 씨가 재작야에 연흥사에 진왕하야 가기(歌妓)와 창부(唱夫) 등의 음탕한 가곡은 절물출구(切勿出口)케 금지하얏다더라.”²⁴

24. 「가곡 금지」, 『대한매일신보』, 1910.6.25.

“경찰과장 이현규씨난 재작야에 장안사 연극장을 시찰하다가 춘향가 제2회난 상풍패속(傷風敗俗)에 연극이라 하야 즉시 설행을 금지하얏다더라.”²⁵

25. 「春香歌 禁止」, 『매일신보』, 1910.9.15., 2면.

“제작일 북부경찰서에서 창부 이동백 등을 초치하야 엄중히 단속하야 중금 이후로는 음풍패속에 관한 가곡 등을 일절 폐지하되”²⁶

26. 「이동백 단속」, 『매일신보』, 1910.9.30.

당시 극장에서는 남녀 합석을 할 수 없었다. 공연의 내용을 조사해 허가를 내주었다. 당국에서 서울에 2개의 극장만을 허락해 줄 것이라는 내용이다. 경찰과장이 직접 다니며 공연 내용과 극장 내 질서를 조사하고 단속했다. 소리꾼 이동백에게 판소리를 부르지 못하도록 금지시켰다.

일본에서는 1882년에 극장취체규칙을 마련하여 방화 피난 설비의 점검, 배우 등급의 심사, 각본 사전 검열, 공연 단속 등을 각 지역 경찰서를 중심으로 실시했다. 1900년에는 새로 연극취체규칙을 제정하여 시행했다. 선행법에서 연극 부분을 분리하여 세부적으로 취체규칙을 정비한 것이다.²⁷ 조선통감부와 조선총독부는 이상과 같은 일본의 전례를 참조해, 조선의 전통 예능이나 극장 및 공연을 탄압하는 조치를 풍속 개량이라는 명

27. 松本伸子, 『명치연극론사』 (동경: 연극출판사, 1975), 604-711쪽.

분으로 실시했다.

III. 연극개량과 창극

20세기 초엽의 언론지상에는 연극개량, 연회 개량, 신연극이라는 용어가 자주 등장한다. 이런 개념들은 일본에서 수용된 것이고, 창극의 성립과도 상관이 있었다. 연극개량을 처음 제기한 것은 일본의 연극개량회였다. 이회는 1886년 8월, 이토 히로부미(伊藤博文)의 사위인 스에마쓰 노리즈미(末松謙澄, 1855-1920)²⁸를 비롯한 개량주의자들이 조직한 단체였다. 「연극개량회 취의서」에 의하면, “지금 일본연극은 외설야비(猥褻野鄙)해서 신사 숙녀의 눈에 비쳐서는 안 될 것이 극히 많고, 더욱이 구습에 구애받고 있다. 외설야비하지 않으면 관객의 눈과 귀를 즐겁게 하기에 부족하다고 잘못 인식하고 있다. 세상과 같이 변천한다는 것을 알지 못하기 때문이다”라고 지적했다.²⁹

개량회는 세 가지 개량을 우선시했다. 첫째로 종래 연극의 나쁜 습관을 개량하고 좋은 연극을 실제로 보여 주는 것, 둘째로 연극 각본을 저작하여 영예로운 기예가 되도록 하는 것, 셋째로 구조를 완전하게 하여 연극 이외에도 음악회나 가창회 등을 열 수 있는 연기장(演技場, 즉 극장)을 세우는 것 등이었다.

연극개량회는 일부 전문가들과 언론으로부터 호응을 받았을 뿐만 아니라, 다수의 전문가들과 언론으로부터 비판도 받았다. 한마디로, 개량론은 위정자들의 ‘위로부터의 개혁’이라는 반발과 오해였다. 개량론자들은 현실을 잘 알지 못하고, 비전문적이며, 상류층을 위주로 한 정치적 의도에 지나지 않다는 점이었다. 연극개량회 회원들은 대부분 당시 정계의 인사들이었다.

여러 가지 문제에도 불구하고, 연극개량론을 통해서 근대적인 극장 건축의 필요성이 대두되었고, 뒤에 제국극장 건설의 포석(布石)이 되었으며, 또한 이를 통해 극장의 제도나 운영에 대해서 관객의 관심이 높아진 것은 기억해야 할 사실이었다. ‘위로부터’ 개량의 움직임은 ‘아래로부터’의 목소리를 상기시켰다. 더욱이 연극의 본질을 ‘내부에서부터’ 심화시킬 필요성을 연극인들 스스로 자각하게 한 것은 중요한 변화였다.³⁰

일본에서 조선으로 온, 식민지 지도층이나 정책은, 앞서 지적한 대로

28. 정치가, 문학자.

동경일일신문사에 근무.

이토 히로부미의 추천으로

영국 공사관 서기로 근무 중

캠브리지대학에서 법학과

문학을 수학. 청일전쟁 이후

체신부대신, 농상공부대신, 종의원

의원 등 역임.

29. 외설은 남자와 여자의

성욕을 자극하는 난잡한 행위,

야비는 속되고 더러운 행위,

구습이란 구태의연한 가부키를

가리킨다.

30. 스가이 유키오 저, 서연호

· 박영산 역, 『근대 일본연극

논쟁사』(서울: 연극과인간,

2003), 9-25쪽.

식민지 체제의 유지였고, 일본의 정책을 문명개화라는 명분으로, 거의 그대로 추정했으므로 연극개량론에서도 골격은 동일했다. 가부키를 개량한다는 목표는 ‘조선의 전통연희를 개량해야 한다’는 골격으로 둔갑했다. 이 방법은 일본의 신연극이나 신파, 또는 신파를 식민지에 이식하는 것이었으므로, 그 대안으로 채택된 것이 조선의 전통연희 단속과 규제(궁극적으로는 문화 말살)이고, 구체적으로는 판소리를 극장에 편입시켜 신연극이 되도록 강요하는 조치였다.

“호화자제(豪華子弟)들이 각 연희장으로 축축회집(逐逐會集)하여 청가묘무(淸歌妙舞)에 허송시일했다.”³¹

31. 「연희장」, 『황성신문』, 1908.5.1.

“총리대신 이하 각부 대신의 부인들이 연합하여 재작야에 원각사에 전왕(前往)하여 제반 연희를 관람하얏다더라.”³²

32. 「원각사」, 『황성신문』, 1908.10.23.

“원각사가 재정의 군축(窘絀)로 폐지하얏다더니 경문(更聞)한즉 제반 연극은 일본연희를 모범 확장할 차로 창부급인배(倡夫及人輩)가 일삭위한(壹朔爲限)하고 일본연극을 연습하난 중이라더라.”³³

33. 「원각사」, 『대한매일신보』, 1909.5.15.

“근일 경성내 각종 연극이 풍속상에 대단 문란하여 일반 인심을 현혹케 하난 고로 경시청에서 차를 취체(取締)하기 위하여 일본 연극을 모방설행케 할 차로 해(該) 규정을 제성(製成)하여 각 경찰서에 일건(一件)씩 배부하얏다는데”³⁴

34. 「연극변경」, 『대한매일신보』, 1909.6.8., 1면.

당시, 언론은 연극 관객을 대부분 방탕한 남녀(蕩子冶女)나 음탕하고 방탕한 남녀(淫夫蕩女)라고 보았다. 또한 연극을 거리낌 없이 방탕하게 노는 것(淫佚游樂), 창녀를 끼고 놀아지게 노는 것(挾娼張樂), 아름다운 음악과 기묘한 무용을 즐기며 세월을 보내는 것(淸歌妙舞 虛送時日), 풍류에 몸을 맡기고 지내는 것(風流席 埋頭沒身) 등으로 인식하고 기록하기도 했다.

이 밖에도, 극장 출입은 무뢰한 남자와 못난 여자들이 즐기는 음탕한 짓이자 음탕한 만담의 망국적 놀음(無賴子弟 閭巷婦女 淫舞醜態 淫蕩荒語 亡國音戲), 금전을 낭비하며 화류계에 빠져 세월을 보내는 놀음(金錢費 賞花界 沈惑 虛費歲月), 호화롭고 방탕한 사람들이 돈이나 재물을 소모하는 일(豪客蕩子 錢財消耗事), 분을 바른 처녀와 청년들에게 음란한 짓을 가르치는 야간 학교(紅粉女兒 靑年子弟 淫奔教授 夜學校), 음탕한 남녀들이 돈을 가지고 다니며 생애(生涯)를 버리게 하는 짓 등으로 연극과 극장을 심하게 매도했다.³⁵

35. 「기사」, 『대한매일신보』, 1907.11.29.; 1909.4.28.; 1909.5.29.; 1909.9.14.; 1909.10.19.

『황성신문』 1907년 11월의 기사에는 먼저 문명화된 나라에도 극장이 있지만 나라의 풍속을 존중하고 대중들에게 희극을 보여 줌으로써 정신적인 만족과 애국정신을 고취하고 있기 때문에 금하지 않는다고 말했

고,³⁶ 이듬해 5월의 기사에는 각국의 극장들은 선악을 분별하고 국민적 공감대를 일으켜서 일종의 교육적 효과를 거두고 있다고 밝혔다.³⁷ 『대한매일신보』 1909년 7월 기사에는 원각사에서 구연극을 개량하고 신연극을 하겠다고 하고서 실제로는 그렇지 않다는 비판을 실었고,³⁸ 같은 해 9월 기사에는 우리나라에는 극장이 있지만 풍속을 훼손시키고 있다고 비판했다.³⁹

일본 측의 조치보다 더 큰 문제는 조선의 관료층, 언론, 지식인들의 몰지각한 시대 인식이었다. 그들은 일본 식민 정책의 모략을 제대로 파악하지 못했고, 국내 실정에 부합되지 않는 문명개화론에 관념적으로 들떠 있었으며, 무엇보다 실질적인 개량을 할 수 있는 결정권이나 경제력이 없었다. 일본 측의 개량론은 근대식 극장을 세우고, 서양의 방법을 수용하게 하는 데 주도적으로 기여했지만, 국내에서 제기된 개량론은 ‘스스로의 개혁’과는 동떨어진, 식민 정책에의 동조와 편승, 친일파를 증가시키는 데 한계가 있었다.

이런 소용돌이 가운데서 혼돈과 가난에 방황하던 소리꾼들은 ‘판소리의 창극화’를 모색하게 되었다. 이런 모색이 소리꾼들의 주체적인 결단이었느냐, 아니면 시대의 흐름에 휩쓸린 타의적인 추종이었느냐 하는 것은, 누구도 간단히 판단하기 어려운 문제이다. 다만, 필자로서는 이미 말한 대로, 당시의 창극은 졸속적으로 대안이 없이 이루어진, 판소리의 극장 편입이었다는 입장에 변함이 없다.⁴⁰ 창극인들은 그나마도 조선인의 전통 소리를 당신들이 지킨다는 자부심을 지니고 있었고, 관객들은 창극을 통해서 민족 예술을 맛볼 수 있다는 소박한 정체성을 유지해 왔다. 전통문화의 계승이라는 차원에서 이런 정신은 사실을 소홀하게 지나칠 수 없다.

36. 「문명극장 풍속」, 『황성신문』, 1907.11.29.

37. 「각국 극장」, 『황성신문』, 1908.5.5.

38. 「연극개량」, 『대한매일신보』, 1909.7.3.

39. 「풍속 훼손」, 『대한매일신보』, 1909.9.14.

40. 서연호, 『우리 공연예술의 역사와 미래 전망』(서울: 민속원, 2017), 305쪽.

IV. 광무대의 판소리 분창

판소리는 광대가 혼자서 부른다. 광대 혼자서 소리를 통해, 작품에 등장하는 인물의 정감을 표현하고, 때로는 인물에 대한 내력과 설명을 곁들인다. 노래는 감정에 필요한 몸짓을 곁들이게 되는데, 이 몸짓을 발림이라 한다. 일정한 장단 구조에 맞추어 노래를 부르지 않고, 일상적인 말(대화체)로 진행되는 것을 아니리라고 한다. 그러나 아니리라고 해도, 때로는 자유로운 선율에 얹어 부르는 아니리도 있어, 전자를 ‘말조 아니

리', 후자를 '소리조 아니리'(일명 도섭)로 구별하기도 한다. 이렇게 창, 발림, 아니리는 판소리 표현의 중요한 요소이다.

소리꾼 혼자서 부르던 판소리를, 등장인물의 역할로 나누어 부르는 방식이 생겼다. 이것이 분창(分唱)이다. 창극의 성립 과정에서 분창을 중시하는 것은, 역할 분화의 계기를 발견할 수 있는 까닭이다. 가령, 춘향가에 서 춘향과 이도령의 노래를 다른 사람이 부르면, 한 사람이 부르던 것과는 다른 정감과 분위기를 느낄 수 있다. 이런 정감과 분위기가 점차 고조되고 긴장에 싸이게 되면, 인물 사이에 극적인 상황이 조성되는 것이다. 동시에 관객들은 판소리에서 상상하던 것과는 다른, 두 인물의 살아 있는 실체를 발견하게 된다. 살아 있는 실체를 보여 주는 것이 연극이다. 분창은 창극화의 첫 단계로 일어난 변화이기에, 판소리와 창극 대본의 비교 연구가 중요한 과제로 제기되는 것이다.

앞서, 동대문 근처 한성전기회사 내에 극장 광무대가 설립되었음을 밝혔다. 바로 이 무대에서 판소리의 분창을 이룬 과정이, 1907년 5월의 광무대 개설 기사와 함께 보이기 시작한다. 협률사 및 복설 협률사의 자료에서는 이런 분창의 기록이 아직 보이지 않는다.

“아국에 유래하난 제반 연희등절(等節)을 일신 개량하기 위하여 영남에서 상래(上來)한 창가 여서아(女誓兒) 연화(蓮花 13세)와 계화(桂花 11세)랄 고용하여 각항(各項) 타령을 연습케 하난데, (중략) 명창으로 칭도하는 김창환 송만갑 양인을 교사로 정하여, (중략) 장단절주(長短節奏)를 조정하난데, 해(該) 임원 등이 기(其) 창화지절(唱和之節)을 참작하여 개량하난 사(事)에 착수하얏다난대, (중략) 위선 춘향가부터 개량하여 일주일 후에...”⁴¹

41. 「춘향가」, 『만세보』, 1907.5.21.

“춘향가 중 수희를 연극하난대 재인 등의 창가와 기예가 천연적 진경(眞景)을 화출(畵出)하거니와 12세 여(女) 연화(蓮花)난 상단(上丹, 향단)의 형모를 환출(換出)하고, 12세 여(女) 계화(桂花)난 춘향이가 재생한 듯 백반(百般) 비탄한 상태를 모출(模出)할뿐더러, 창가(唱歌) 탄금(彈琴) 승무(僧舞)가 무비절묘(無非絶妙)하야 가히 가무장리(歌舞場裏)에 제일등을 점거할 거시라.”⁴²

42. 「춘향가」, 『만세보』, 1907.5.30.

이상은 1907년 5월 28일 밤 8시의 광무대 공연과 관련된 기록이다. 영남지역에서 상경한 연화에게는 향단 역, 계화에게는 춘향 역을 분창시켜 무대에 등장한 것이 확인된다. 두 소녀 소리꾼의 나이 기록이 일치하지 않은 것은 음력을 양력으로 환산하는 과정에서 나타난 착오로 보인다. 명창 김창환(1854-1927)과 송만갑(1865-1939)이 최초로 분창을 지도했다. 당시 분창을 화답창 또는 병창이라 지칭하기도 했다.

백현미는 이상의 기사에 대하여 “여기서 장단절주의 조정은 음악적 표현의 조정을 의미하고, 창화지절은 서로 화답하여 부르는 순서를 정했다는 것으로 보인다”고 해석했다.⁴³ 광무대에서는 이런 화답창이 상당 기간 지속된 것으로 보인다.

1913년 12월 공연에서는 이러한 화답창을 ‘산옥(山玉)과 옥엽(玉葉)의 춘향가 병창(並唱)’이라고 지칭하기도 했다.⁴⁴ 오옥엽과 이산옥의 광무대 출연 기사는 1910년부터 나타난다. 옥엽은 14세 소녀로 승무·춘향가·방자놀음·잡가 등으로 인기를 끌었다. 9세부터 대구기생조합에서 학습했고 11세에 서울 광무대로 와서 출연하기 시작했다.⁴⁵ 1914년 3월에 어느 광무대 관객은 ‘따로 옥엽의 소리만 들었으면 좋겠는데, 둘이 쌍으로 나와서 판소리 하는 것 듣기 싫다’고 토로할 정도로 당시 공연에 분창이 유행했음을 지적하기도 했다.⁴⁶

1910년 8월 29일, 식민지 조선의 시작과 함께 이른바 일제가 추진한 일본식 연극개량과 전통 연희의 말살 정책이 동시에 본격적으로 추진되었다. 9월 15일 장안사에서 공연되던 춘향가를 경무과장이 풍속을 해친다는 이유로 금지시킨 것, 9월 30일 장안사에서 공연하던 명창 이동백의 공연을 나쁜 풍속이라고 금지시킨 것, 10월 22일 장안사에서 공연된 춘향가와 심청가에 입장객이 몰려들자 위생에 방해가 된다고 극장 관리자를 파출소로 연행한 것, 1911년 4월 22일 소리꾼들이 공연을 보여 준다는 명분으로 고관들의 첩실과 밀매음녀들과 부정하게 어울린다고 그들을 매도하고 단속한 것 등, 탄압의 사례들이 이어졌다. 이러한 사례는, 두말할 필요 없이, 일본식 연극개량의 권장과 동시에 진행되었다.

일본에서 가부키의 개량은 신연극과 신파로 전개되었다. 국내 학자들이 일본의 신연극과 신파를 동일한 연극으로 오해한 것은 이미 비판을 받았다. 아울러 일본의 신파와 국내의 신파(신파조)를 동일한 연극으로 오해하고, 왜곡시킨 것도 지적되었다.⁴⁷

가부키는 분명 신파의 기반이 되었지만, 판소리를 창극으로 만드는 일은 ‘가부키→신파’보다 어려운 장애가 가로놓여 있었다. 새로운 연기와 무대화의 문제도 그렇지만 특히 음악의 연극적인 표현은 난제 중의 난제였다. 판소리에 등장하는 인물들을 역할별로 나누고, 그 역할들이 직접 무대에 나와서 원곡(판소리)에 들어 있는 더늠을 분창하면, 연극(창극)이 될 것이라는 발상은, 너무 소박하고 근시안적인 것이었다. 그렇지만 처음에는 그렇게 출발할 수밖에 없었다.

판소리는 곧 연극(구연극, 구파극)이라 오인했다. 판소리 연극을 무대에

43. 백현미, 『한국창극사연구』 (서울: 태학사, 1997), 47쪽.

44. 「산옥과 옥엽의 공연」, 『매일신보』, 1913.12.16.

45. 「광무대연주회의 성황」, 『매일신보』, 1914.2.24., 3면.

46. 「독자기별」, 『매일신보』, 1914.3.1., 3면.

47. 서연호, 앞의 책, 79-118쪽.

올려 다른 방식으로 공연하니까 신연극이 된다고 생각했다. 판소리를 무대에서 노래로 부르며 연극을 하면, 그것이 음악극이고 창극이라는 단순 발상에서부터 당시 소리꾼들의 무대 및 극장 예술에 대한 이해에 이르기까지, 모두가 너무 단순하고 무지하고 편협한 인식에 머물고 있었다.

V. 원각사의 창극

원각사의 설립과 운영에 관해서는 앞서 소개한 조영규의 『바로잡는 협률사와 원각사』를 통해 대강이 밝혀졌다. 여기서는 원각사의 창극 성립과 관련된 사실들을 자료를 통해 규명해 보기로 한다.

“본사에서 (1908년) 7월 26일부터 연극을 개시이온 바 경성 내에 제일 굴지하난 가기(歌妓) 24명이오, 창부난 명창으로 저명한 김창환 등 40인이온데, 처소난 야주현 전 협률사오며 시간은 매일 하오 7시에 개하야 동 12시에 폐하겟사오니, 일반 침군자난 여운래임(如雲來臨)하심을 무망(務望).”⁴⁸

48. 「원각사」, 『대한매일신보』, 1908.7.26.

“대한신문사장 이인직 씨가 아국 연극을 개량하기 위하여 신연극을 야주현 전 협률사에 창설하고 재작일부터 개장하얏난데, 은세계라 제한 소설로 창부를 교육하야 2개월 후에난 해 신연극을 설행한다난데, 중다(衆多)한 창부 교육비가 거대함으로 기 경비를 보조키 위하야 7월 26일부터 2개월 간은 하오 7시로 동 12시까지 영업적으로 아국에 고유하던 각종 연예를 설행한다더라”⁴⁹

49. 「소설연극」, 『황성신문』, 1908.7.28., 2면.

이 두 기사는 원각사 개설을 소개한 내용으로써 당시 정황을 종합해 볼 수 있다. 64인의 예능인들이 운영비를 마련하기 위해 먼저 연극 공연을 시작했다. 이들의 목표는 신연극이었고, 이에 대한 일반 연극은 판소리를 비롯한 전통 예능을 지칭하고 있음을 말한다. 여기서 신연극이라 함은 기사에 나타난 대로, 이른바 소설 연극인 이인직(1862-1916)의 작품 〈은세계〉였다.

그들이 약속한 2개월은, 1908년 10월 1일로 개막일이 잡혔다. 즉 당시 대한매일신보에서는 “원각사에서 고용하난 창부 등이 은세계 신소설을 한연(爛然)히 연습한 고로 내월 1일부터 해 연극을 개시하기로 예정”했다 는 것이다.⁵⁰ 익숙할 정도로 연습이 되었다는 내용이다.

50. 「은세계연구」, 『대한매일신보』, 1908.9.26., 1면.

“본사에서 연극을 실시한 지 수월에 강호 침군자의 후권(厚眷)을 몽

(蒙)하야 익익확장(益益擴張)이온 바, 남월갈망(閏月渴望)하시든 은세계 신연극이 금재준비(今纔準備)이압기 내 15일부터 설행하오니, 유지첨언(有志僉彦)은 여운래람(如雲來覽)하심을 무망.”⁵¹

51. 『은세계 신연극』,
『대한매일신보』, 1908.11.13.

신연극 〈은세계〉는 1908년 11월 15일에 드디어 공연을 시작했다. 지난 10월 1일의 공지를 기준으로 했을 때, 무려 한 달 보름이나 지연되었다. 이렇게 지연된 사정은 무엇이었을까. 상식적으로 생각하면, 연습이 제대로 되지 못한 것을 예상할 수 있다. 그러나 앞서 ‘익숙할 정도로(한연히) 연습이 되었다’고 분명히 밝히지 않았는가. 다른 사정이 있었던 것으로 볼 수밖에 없다. 필자로서는 10월 31일에 원각사에서 개최된 일본적십자사 재조선 기념총회, 그 준비와 일시적인 은세계 공연 연습의 중단, 또한 개막을 위한 총연습 등을 지연의 사유로 지목한다.⁵² 참고로 일본적십자사는 1887년(明治 20년)에 설립되었음을 상기할 필요가 있다.

52. 『본국기예과장』,
『황성신문』, 1908.10.25., 2면.

이인직의 신소설 〈은세계〉는 1908년 10월 10일에 인쇄되어 11월 20일에 출판사 ‘동문사’에서 출판되었다. 분명 연극 개막일보다 늦은 시기이다. 첫 번째 개막 예정일(10월 1일) 당시는 소설이 인쇄되는 시기였다. 인쇄가 끝났음에도 불구하고, 출판일이 늦게 잡힌 것은 이인직의 빈번한 일본 출장⁵³과 일본적십자사 재조선기념총회 행사 등을 피해, 발매일을 잡은 것이 이유로 고려할 수 있다. 은세계가 실제 공연된 사실은 다음의 이준용(1870-1917)⁵⁴ 항의 기사를 통해 확인할 수 있다.

53. 서연호,
『한국근대희곡사연구』(서울:
고대민족문화연구소 출판부,
1982), 17-28쪽.

54. 이준용은 흥선대원군의 적손으로 고종의 형 재면의 아들이고, 고종의 조카이다. 한때 중국은 고종을 폐위시키고, 준용을 국왕으로 옹립하려 했다.

“영선군 이준용 씨가 재작야에 원각사 은세계를 관람할 시에 창부 등이 정감사(鄭監司)의 탐찬불법(貪餐不法)하던 역사를 타령으로 논박호창(論駁呼唱)함에, 이준용 씨가 해 곡조를 문(聞)하다가 창부를 초치하여 분부하되, 왈 양반의 공박(攻駁)은 치지(寔之)하라 하얏다더라.”⁵⁵

55. 『초록은 동색』, 『황성신문』,
1908.11.21., 2면.

원각사에서 신연극 천인봉(千仞峯)을 공연한 사실은 다음의 기사로 확인된다.

“원각사에서 재작야에 천인봉이라는 신연극을 설행할 제에 투석(投石)의 자외하락(自外下落)에 일반 관람자가 무불경동(無不驚動)하얏다난데, 내부 경찰서로 통비하야 순사 기명이 내도동탐(來到洞探)하얏다더라.”⁵⁶

56. 『석락연장』, 『황성신문』,
1909.7.6., 3면.

원각사에서 신연극 수궁가를 공연한 사실은 다음의 기사로 확인된다.

“본사에서 수궁가라는 골계적 신연극을 금일부터 설행하난데, 인공으로 제조한 수류어족(獸類漁族)의 각종 형체가 천연히 활동할 뿐더러 별주부의 애군단충(愛君丹忠)과 토선생의 권변기모(權變奇謀)는 지식개발상 대취미가 유하오니, 첨군자난 속왕(速枉)관람하시압.”⁵⁷

57. 『원각사』, 『황성신문』,
1909.11.26.

원각사에서 공연된 창극(신연극)은 이상과 같은, 은세계·천인봉·수궁

가 등이 확인된다.

VI. 은세계와 최병도타령

은세계가 공연될 때, 이준용이 현장에서 항의했다는 기사(「초록은 동색」, 『황성신문』, 1908.11.21.)를 앞서 소개했다. 이와 유사한 윤계환의 항의 기사(「원각풍파」, 『황성신문』, 1908.12.1./「은세계 풍파」, 『대한매일신보』, 1908.12.1.)도 남아 있다.

“혜천당 주인 윤계환 씨 등 7인이 재작야에 원각사의 은세계를 관람하다가, 정감사(鄭監司)가 최병도(崔丙陶)를 압치하여 시형탈재(施刑奪財)하난 경황에 지하야, 윤계환 씨가 좌중에 언(言)할 통(通)할 건이 유(有)하다고 공포한 후에 창부 김창환을 호(呼)하여 왈, 탐도오리(貪糞汚吏)의 역사칼 일(一) 연극의 재료로 연희하난 것이 불위온당(不爲穩當)할 뿐더러 기(其) 탐도관리의 결과가 종당(終當) 하처(何處)에 귀(歸)하얏겟난고 하고, 일장분나(一場紛拏)함으로 해사(該社) 순사가 문외로 축출하얏는데, 해(該) 사장 안순환 씨난 기(其) 사건에 대하여 타인의 영업을 방해케 하얏다고 장차 재판하야 배상금을 징출한다더라.”⁵⁸

58. 「원각풍파」, 『황성신문』, 1908.12.1., 2면.

이준용은 ‘양반을 공박하는 내용’을 하지 말라고 했고, 윤계환은 ‘탐관오리의 행위는 연극 내용으로서 적당하지 않다’고 비판했다. 두 사람의 항의는 관점이 달랐고, 신분에도 차이가 있었다. 그러나 당시 보수층의 입장을 드러낸 것은 일치한다. 은세계는, 정감사라는 탐관오리가 최병도를 잡아들여 부당한 형벌로써 그의 재물을 갈취하는, 새로운 내용을 다루었으므로 신연극이라 한 것이다. 앞서의 천인봉 역시 같은 논리였다. 기존의 판소리 내용과 다른 창작 판소리를 바탕으로 했다는 것이다. 또한 수궁가를 신연극이라 한 것은, 기존의 판소리가기는 하지만, 무대 분장이나 연출이 달라졌다는 의미였다.

당시 신문 기사에서 우리가 알 수 있는 내용은 매우 한계가 있다. 이런 정도의 내용으로 은세계의 공연 실체를 구조적으로 파악할 수 없다. 다른 기록을 찾아보기로 한다.

① 최병도는 강릉 바닥에서 재사로 유명한 사람이라. 갑신년 변란 나던 해에 나이 스물두 살이 되었는데, 그해 봄에 서울로 올라가서 개화당에 유명한 김옥균을 찾아보니, 본래 김옥균은 어떠한 사람을 보던지 옛날 육

국시절에 신릉군이 손 대접하듯이 너그러운 풍도가 있는 사람이라. 최병도가 김 씨를 보고 심복이 되어서 김 씨를 대단히 사모하는 모양이 있거늘 김 씨가 또한 최병도를 사랑하고...⁵⁹

59. 이인직, 『(신소설) 은세계』 상권(경성: 동문사, 1908), 55쪽.

② 지금 유자후 씨가 소장하고 있는 한말 명사의 서화 중 김옥균의 족자 한 폭이 있다. 이 족자가 은세계의 주인공으로 최병도라 불리는 인물과 김옥균의 관계를 이야기하는 자료다... 강릉 사람으로 김옥균 문하에 출입하다가 이 족자를 얻어가지고 갑신정변이 나기 전에 내려간 사람이 있었다.⁶⁰

60. 임화, 『최병도 이야기』, 『조선일보』, 1939.10.31.

③ 원각사는 양민 한 사람이 정감사한테 억울하게 맞아 죽는 것을 상연했는데, 정감사의 후손들이 상연 중지운동을 하고 야단이었지요. 그때 피살된 양민을 김창환이 했는데, 무대에서 죽어 나올라치면 손님들 중에서 엽전을 목에 걸어주고 인기가 굉장했지요.⁶¹

61. 이동백·한성준, 앞의 대담, 151쪽.

④ 창극의 기원으로 말하면, 조선에 신극운동이 처음으로 전개하려 할 때에 창악계의 국창들은 종래의 단순한 판소리 형식을 떠나서 창극수립을 부르짖고, 당시 신문화인 이인직과 제휴하고...⁶²

62. 함화진, 『조선음악통론』(서울: 을유문화사, 1948), 210쪽.

⑤ 원각사 시절에 판소리 최병두타령이 생겼고, 이것이 다시 강용환에 의하여 창극화되어, 김창환이 최병두 역을 맡아 출연하였다.⁶³

63. 박항, 『창극사연구』(서울: 백록출판사, 1976), 29쪽.

이상에서 ①은 연극소설 은세계의 본문을 필자가 현대어로 옮겨 놓은 것이다. 최병도(1866-?)가 주인공으로 등장하고, 그가 김옥균(1851-1894)을 추종한 개화와 청년이었음을 밝혔다. ②에서 고서화 전문가였던 유자후(1895-?)가 ‘최병도가 김옥균에게 받은 친필 글씨’를 소장하고 있음이 밝혀졌다. 최병도가 당대의 실존 인물이고, 소설에 묘사된 그대로 개화와 청년임이 입증되었다. 유자후는 이준(1859-1907) 열사의 사위였고, 6.25 때 납북당해 소식을 알 수 없다.

③은 이동백(1867-1950)의 증언이다. 당시 공연의 현장을 실감 나게 밝혔다. 소설에 등장하는 강원도 정감사의 후손들이 원각사에 찾아와 ‘공연 중지’를 요구하는 한편, 최병도 역의 김창환에게는 감동한 나머지 그의 목에 엽전을 줄에 꿰어 걸어 주는, 보기 드문 광경이 벌어지기도 했다는 것이다. 이동백은 김창환, 송만갑 등과 더불어 원각사에서 활동했으므로 그의 증언은 신뢰성이 높다. 필자는 근대극 연구 과정에서, 1880년대 강원도 정감사의 존재를 정호태(1837-?)라는 수구파 인물로 밝힌 바 있다.⁶⁴

64. 서연호, 앞의 책, 25쪽.

④ 함화진(1884-1949)의 증언에서 ‘이인직과 제휴’라는 기록은 주목할 필요가 있다. 이인직은 원각사를 직접 경영하지도 않았고, 일본 신연극의 전문가도 아니었으며, 더구나 창극을 만드는 데 일절 관련한 근거를 찾을

수 없다. 다만, 자기 고향인 강원도 원주 감영에서 벌어진 ‘최병도 장살(杖殺)사건’을 이용해 신소설을 발표하는 것이 목적이었을 뿐이다. 그는 이완용(1858-1926)의 비서로서 매국의 밀사로 활약했으며, 표면적으로는 문명개화주의자로 자처하며 정계의 거물로 행세하기를 주저하지 않았던 인물이다.⁶⁵ 그는 이러한 자신의 명분을 과장하기 위해 원각사에서 은세계를 공연하도록 공작을 펼쳤던 것이다. 한편, 당시 창극인들로서는 정치적 배경이나 경제적 실력이 없었으므로 이인직과 같은 거물(?)과 제휴하는 수밖에 다른 방도가 없었다. 은세계야말로 창극인들과 이인직의 ‘타협의 산물’이었다.

65. 서연호, 앞의 책, 18-19쪽.

⑤ 박황은 그의 『창극사연구』 자서(머리말)에서 ‘원각사 무대에 출연했던 송만갑과 이동백 옹의 증언’을 통해 책을 썼다고 기록했다. 매우 소중한 작업이었음에도 불구하고, 두 원로의 기억은 이미 애매한 부분이 많았고, 박황은 두 원로의 증언을 객관적 자료와의 비교 검증이 없이, 그대로 복제해 기술했다. 그 결과는 사실들의 전후가 바뀐, 신빙성이 결여된 책으로 남게 되었다. 이런 점을 고려하면서, 필자는 ‘원각사 시절에 판소리 최병두타령이 생겼고, 이것이 다시 창극화되었다’는 『창극사연구』의 기록만은 그대로 인정한다.

필자는, 최병도 사건(실화)이 창극으로 만들어져 동시대 관객들에게 감동을 주었고, 결과적으로 한국 최초의 창극으로 꽃을 피웠다는 사실을 밝힌 적이 있다. 즉 원주에서 벌어진, 최병도의 죽음도 불사한 저항은 1880년대에 사람들에게 큰 충격을 주었음이 분명하다. 이런 이유로 사람들의 이야기에서 사라지지 않은 채 널리 전파되어 하나의 민화가 되고 민요(?)가 되었거나, 판소리 최병도타령이 되었던 것이다.⁶⁶

66. 위의 책, 23-24쪽.

원각사는 언론을 통해 대외적으로 이인직의 은세계를 공연한다고 광고했다. 그러나 당시 무대에 출연했던 소리꾼들은 <최병도타령>을 공연했다고 증언했다. 이인직과 소리꾼들의 주장의 차이는 소설의 구조 분석을 통해 입증되었다. 즉 소설 은세계 전반부는 주인공 최병도 이야기고, 후반부는 최병도의 부인·딸 옥순·유복자 옥남·최병도의 친구이자 후견인인 김정수 등 이야기다. 또한 전반부의 문체는 판소리에 적합한 설화체(사설체), 후반부는 아직 문법 체계가 정립되지 못한 언문 서술체로서, 앞뒤에 차이가 심하다. 이런 점으로 미루어, 이인직은 소리꾼들이 부른 <최병도타령>을 이용해 거의 그대로 소설의 전반부를 집필한 것으로 보인다. 후반부의 문체가 당시 이인직의 실제 한글 능력이었음을 투시할 수 있다.⁶⁷

67. 위의 책, 28-34쪽.

68. 유민영, 『연극평론』 6(1972년 봄)(서울: 연극과인간, 1972), 30쪽.

69. 최원식, 「『은세계』 연구」, 『창작과비평』 13(2)(서울: 문우출판사, 1978.6.), 276쪽.

‘은세계의 최초 창극론’은 유민영⁶⁸, 최원식⁶⁹, 서연호, 조영규에 의해

지속적으로 연구되었다. 그러나 여전히 충분한 연구가 이루어졌다고 할 수 없다. 아직 미진한 부분이 많이 남아 있는 까닭이다.

VII. 작곡자의 창극 지향

최초의 창극 은세계(일명 최병도타령, 1908)가 발표된 지 금년으로 115년이 경과했다. 한 백 년이 넘는 세월이 흘렀다. 그동안 창극은 공연예술로서 제대로 자리를 잡은 것일까. 아마도 이런 질문에 선뜻 긍정하는 사람은 많지 않을 것 같다. 훌륭한 창극을 만드는 방안에 관해서, 여러 사람의 다양한 대안이 제기될 수 있다. 필자는 작곡자의 문제를 최우선 조건으로 내놓고 싶다.

“창극은 판소리와 독립된 하나의 무대 예술이다. 물론 판소리 창이 그 주조를 이루고 있지만, 소리 위주와 극적인 형식 사이에는 큰 차이가 있다. 그 구조, 극적 과정, 표현 범위는 서로 독자적인 성격을 띠고 있다. 뿐만 아니라 창극이 필연적으로 감수해야 하는 공동작업의 특수성을 배제할 수 없다. 그러므로 창극을 무조건 전통 예술로 단정해 버리는 것은 재고할 문제이며, 우리 특유의 창작 예술이란 점으로 재인식해야 할 줄 안다.”⁷⁰ 이상과 같은 연출가 이진순(1916-1984)의 발언에서 ‘창작 예술’이라는 개념을 깊이 고려해야 할 것이다.

70. 이진순, 「연출가의 변」, 〈수궁가〉 프로그램북, 1981.

작창의 기능은 작곡의 기능으로 확장된 것이 아니라, 도창 및 더늠창의 영역으로 특수화되고 축소되어 왔다. 아울러 긍정적이든 부정적이든 작창이 소수의 몇몇 명창들에 의해 주도되어 왔다. 작창을 할 정도의 능력이면, 당연히 작곡 능력도 겸비하고 있고, 그 능력을 신장시켰어야 마땅하다. 창극에서 작곡자를 따로 차용하기 시작한 것은 1974년부터이다. 작곡자를 참가시킨 것은 물론 창극 발전을 위한 대안이었지만, 동일한 작품에서 음악 책임을 나누다 보니, 자연스럽게 서로의 영역이 축소되고 만 것이다.

작창가는 ‘노래를 불러 주거나 장단을 지시하는’ 구음(口音)으로 배우들을 지도하고, 작곡자는 오선보로 합창곡이나 관현악 반주곡을 작곡하는 제작이 이루어져 왔다. 작창과 작곡의 기능이 분화된 상태에서, 음악극으로서 통일성을 추구하기 어려워지는 것은 당연한 결과이다.⁷¹

71. 서연호, 「창극 초기의 작창에 관한 고찰」, 『대한민국민속악포럼 자료집』 (2)(남원: 국립민속국악원, 2018), 47-61쪽.

한국예술종합학교가 공연한 〈영원한 사랑 춘향〉(2001.12.)은 백대웅 작

곡으로 만들어졌다. 고전미를 살리면서 가사를 완전히 현대어로 바꾼 본격적인 창극이다. 누구나 부르기 쉽고 감정의 변화를 자연스럽게 추구한 가창곡으로서 독창, 합창, 이중창이 조화롭게 배치되었다. 판소리는 물론 민요와 가사 등 전통 음악의 요소를 활용하여 전체적인 관현악 반주와 가창곡이 창작되었다.

미래의 창극은 작곡가의 창극이어야 한다. 그동안 신작 창극은 적지 않게 공연되었다. 신작은 전승 5가의 영역을 벗어난 작품이므로 기존의 더늠이 그대로 가창되지 않았다. 다만, 신작들은 5가만큼 다듬어지지 않아 음악성이 5가에 미치지 못하는 약점이 있어, 창극으로서 명작으로 평가를 받기에는 시기상조였다. 그렇다고 해서, 창작을 포기해야 하는 것은 아니다.

작곡가들 가운데는 판소리에 정통한 사람들도 적지 않아서 앞으로는 작창가와 작곡가가 하나로 통일되는 시기가 올 것으로 전망된다. 작창가가 작곡을 겸하든, 작곡가가 작창을 겸하든, 그 어느 쪽이 음악을 담당하더라도 가창 음악으로서 음악만 훌륭하다면 문제될 것이 없다고 생각한다.

악보가 있는 창극을 제작해야 한다. 한때 소리꾼(창극 배우)들은 악보를 볼 줄 모른다. 판소리 시김새는 오선보로 기록할 수 없다. 악보를 보며 연습하는 것은 구전으로 하는 것보다 비효율적이다. 등 악보를 둘러싼 여러 가지 이야기가 떠돌았다. 근거가 전혀 없는 말은 아니지만 악보 제작의 필요성은 이런 차원을 넘어서는 일이다. 작품의 창조성, 작품의 지속 가능성, 음악극으로서의 작품의 재해석 같은 본질적인 문제들을 해결하기 위한 방법으로 악보는 반드시 갖추어야 할 작업이기 때문이다.

한마디로 악보는 현실 음악에 대한 완벽한 기호가 아니다. 또한 완벽할 수 없다. 지휘자·연주자·가창자의 해석에 따라 음악은 다른 이미지를 만들어 낸다. 성악곡의 경우는 가창자의 음색이나 그때그때의 창법에 따라 역시 다른 이미지를 만들어 낸다. 심지어 악보에는 음악이 존재하지 않고, 악보가 현실 음악으로 구현되었을 때 비로소 '살아 있는 음악'으로 탄생한다는 지적도 있다. 이런 점에서 음악은 근본적으로 창조적인 예술이고, 기성 음악(또는 그 기록물)은 언제나 재창조를 기다리는 대상일 수 있다는 논리가 성립된다. 악보는 언제나 해석을 기다리며 존재한다.

다음으로 시김새를 악보에 표기하는 방법에 대한 시비이다. 우리 작곡가들은 이런 표기법을 위해 그동안 어떤 노력을 했는지 먼저 반성할 필요가 있다. 이미 판소리를 오선보에 옮겨 놓은 악보들도 나와 있고, 창극

을 악보로 기록해 놓은 악보 및 총보(score)들도 눈에 뜨인다. 물론, 거기에
 는 여러 가지 난제들이 포함되어 있는 것이 사실이다. 그러나 난제들을 하
 나하나 해결해 가면서, 우선은 작곡가 나름의 방법으로 기록해 가다 보면,
 난제들이 보편성 있게 풀릴 것으로 전망된다.

시대 환경에서 밀려나면, 어느 예술 양식이든 멸절(滅絶)되는 것이 당
 연하다고 생각하기 쉽다. 그러나 바람직한 양식, 우수한 양식들이 멸절되
 기 이전에 되살리고 부흥시키려는 노력이 더욱 소중한 것이 아닐까 한다.
 예컨대, 판소리가 절멸되면, 판소리만 사라지는 것이 아니라, 그것으로 인
 해 산조, 시나위 같은 국악의 중추적인 형식들이 동시에 사라지게 된다.
 창극 논의를 국악극이나 국악 뮤지컬 논의와 혼동하지 말아야 한다. 필자
 는 창극이야말로 흔들리고 방황하고 외로운 처지에 놓여 있지만, 되살리
 고 부흥시켜야 할 소중한 전통 예술 양식으로 여긴다. 동시에 충분한 가
 능성을 지닌 것으로 본다.

참고 문헌

논문 및 단행본

- 박황, 『창극사연구』(서울: 백록출판사, 1976).
 백대웅, 『전통음악의 이면과 공감』(서울: 지식산업사, 2004).
 백현미, 『한국창극사연구』(서울: 태학사, 1997).
 서연호, 『우리 공연예술의 역사와 미래 전망』(서울: 민속원, 2017).
 서연호, 「창극 초창기의 작창에 관한 고찰」, 『대한민국 민속악포럼 자료집』 (2)(남원: 국립민속국악원, 2018).
 서연호, 『한국근대희곡사연구』(서울: 고대민족문화연구소 출판부, 1982).
 서연호, 『한국연극사: 근대편』(서울: 연극과인간, 2003).
 서연호 · 김현철, 『한국 연희의 원리와 방법』(서울: 연극과인간, 2006).
 손정목, 「개항기 한성 외국인거류의 과정과 실태」, 『향토서울』 38(서울: 서울특별시사편찬위원회, 1980).
 손정목, 『(한국개항기)도시변화과정연구: 개항장 · 개시장 · 조계 · 거류지』(서울: 일지사, 1982).
 스가이 유키오 저, 서연호 · 박영산 역, 『근대 일본연극 논쟁사』(서울: 연극과인간, 2003).
 양음류 저, 이창숙 역, 『중국고대음악사』 하(2)(서울: 소명출판, 2007).
 이병기, 『가람문선』(서울: 신구문화사, 1966).
 이인직, 『(신소설) 은세계』 상권(경성: 동문사, 1908).
 이주영, 「광무대연극-제국의 시선으로부터 비껴간 근대 극장」, 『한국연극학』 48(서울: 한국연극학회, 2012).
 조영규, 『마로잡는 협률사와 원각사』(서울: 민속원, 2008).
 최원식, 『『은세계』 연구』, 『창작과비평』 13(2)(서울: 문우출판사, 1978. 6.).
 키타와 에이시 저, 강태구 역, 『일본음악의 역사』(서울: 민속원, 2013).
 한영우, 『(다시 찾는) 우리 역사』(서울: 경세원, 2004).
 함화진, 『조선음악통론』(서울: 을유문화사, 1948).
 松本伸子, 『명치연극론』(동경: 연극출판사, 1975).
 Isabella Bird Bishop · Walter C. Hillier · Isabella Lucy Bird Bishop, Korea and her neighbours: a narrative of travel, with an account of the recent vicissitudes and present position of the country (Seoul: Yonsei university press, 1970).

정기 간행물

유민영, 「연극(판소리) 개량시대」, 『연극평론』 6(1972년 봄)(서울: 연극과인간, 1972).
이동백 · 한성준 대담, 「가무의 제문제」, 『춘추』 2(2)(경성: 조선춘추사, 1941.3).

기사

「가곡 금지」, 『대한매일신보』, 1910.6.25.
「각국 극장」, 『황성신문』, 1908.5.5.
「광무대연주회의 성황」, 『매일신보』, 1914.2.24.
「기사」, 『대한매일신보』, 1907.11.29.; 1909.4.28.; 1909.5.29.; 1909.9.14.; 1909.10.19.
「논협률사」, 『대한매일신보』, 1906.3.8.
「독자기별」, 『매일신보』, 1914.3.1.
「문명극장 풍속」, 『황성신문』, 1907.11.29.
「본국기예과장」, 『황성신문』, 1908.10.25.
「산옥과 옥엽의 공연」, 『매일신보』, 1913.12.16.
「석락연장」, 『황성신문』, 1909.7.6.
「소설연극」, 『황성신문』, 1908.7.28.
「연극개량」, 『대한매일신보』, 1909.7.3.
「연극단속」, 『대한매일신보』, 1910.5.31.
「연극변경」, 『대한매일신보』, 1909.6.8.
「연극장」, 『대한매일신보』, 1907.7.15.
「연극장 취제」, 『대한민보』, 1909.7.28.
「연극 취조」, 『대한민보』, 1909.7.9.
「연희장」, 『황성신문』, 1908.5.1.
「원각사」, 『대한매일신보』, 1908.7.26.
「원각사」, 『대한매일신보』, 1909.5.15.
「원각사」, 『황성신문』, 1908.10.23.
「원각사」, 『황성신문』, 1909.11.26.
「원각풍파」, 『황성신문』, 1908.12.1.
「은세계 신연극」, 『대한매일신보』, 1908.11.13.
「은세계연구」, 『대한매일신보』, 1908.9.26.
「유완조역」, 『황성신문』, 1903.7.10.
「이동백 단속」, 『매일신보』, 1910.9.30.
임화, 「최병도 이야기」, 『조선일보』, 1939.10.31.
「정우여기」, 『황성신문』, 1903.2.17.
「창부소래갑」, 『제국신문』, 1902.10.31.
「초록은 동색」, 『황성신문』, 1908.11.21.
「춘향가」, 『만세보』, 1907.5.21.
「춘향가」, 『만세보』, 1907.5.30.
「춘향가 금지」, 『매일신보』, 1910.9.15.
「풍속 훼손」, 『대한매일신보』, 1909.9.14.
「협률고시」, 『제국신문』, 1903.3.27.
「협률사」, 『제국신문』, 1902.11.5.
「협률사」, 『제국신문』, 1902.12.4.
「협률사」, 『제국신문』, 1902.11.3.

박물관 소장 자료

〈수궁가〉, 프로그램북, 1981.

국립창극단이 걸어온 60년

전성희

명지전문대 문예창작과 교수

BRIEF HISTORY AND SIGNIFICANCE
OF THE NATIONAL CHANGGEUK
COMPANY OF KOREA

I. 창극과 국립창극단의 출발

1962년 3월 국립극장 산하 전속 단체로 설치된 국립국극단¹이 1970년 국립창극단으로 개칭한 후 2022년 3월 창단 60주년을 맞이했다. 판소리로부터 출발한 창극은 1902년 고종의 즉위 40주년을 기념으로 원각사에서 있었던 김창환과 전국의 남녀 명창들이 공연한 <춘향전>에서 비롯되었다. 이후 원각사가 해체되자 원각사에서 활동했던 명창들 중심의 협률사를 구성, 전국을 순회하면서 창극을 공연했다.

2022년은 국립창극단이 60주년이 되는 해이면서 창극 120주년이 되는 의미 있는 해이기도 하다. 국립창극단 역사를 살펴보기에 앞서 이전 시대의 창극 전개 양상을 간략하게라도 살펴보는 것이 국립창극단의 활동을 이해하는 데 도움이 될 것이다.

판소리의 창극 파생은, 첫째 신재효가 분창의 길을 마련해 놓았으며, 둘째 협률사의 설립으로 전국의 명창들이 중앙으로 모여들었고, 셋째 협률사와 같은 옥내극장의 설치로 전통극의 공연 양식이 변화하였으며, 넷째 청과 일본 등 주변 강대국들의 세력 확장으로 국내에 청인, 일인 등이 대량으로 유입, 그들과 함께 건너온 연극적 양식인 경극이나 신파극이 전통극을 변화시킨 데다가 일반 대중의 서양 신문물에 대한 욕구도 있었기 때문에 가능했다.

이전에는 분장 형태의 판소리 다섯 바탕과 <배비장전>, <장화홍련전>과 같은 일부 구소설을 각색, 창극으로 공연을 했지만 관객들이 새로운 무대를 원하자 창작 창극을 생각해 냈다. 실화 최병도의 이야기를 명창 강용환이 판소리화한 <최병두타령>을 1908년 11월 원각사에서 공연하였는데 이렇게 현실에서 소재를 취한 창작 창극은 배우들의 근대 의식의 미비로 일회성으로 끝나고 말았다. 게다가 1905년 을사보호조약 이후 일제는 경시청을 설치했고 창극계도 경시청의 통제를 받게 되었다. 일제는 고유의 전통극을 탄압, 창극단을 강제 해산시키고 극장의 폐관 조치를 내렸다. 이로 인해 창극은 무대를 잃고 지방으로 떠돌게 되었다.²

한일 합방 이전에는 창극과 같이 전통 연희를 개량한 것이 유일한 연극이었는데 합방 이후 일본을 통해 신파극이 들어왔다. 신파극이 등장하자 신연극이라 불렸던 창극은 구연극으로 불리게 되었고 이것은 “전통 연희가 점점 그 당대성을 잃어 가게 된 상황을 반영”³한 것이라 할 수 있다. 당시 창극을 하는 전통 연희자들은 판소리에서 역할을 나누기도 하며 신

1. 국립국극단은 1962년 국립극장 산하 단체로 출발, 1970년 국립창극단으로 개칭되었다. 이 글에서는 국립국극단의 명칭을 이후 국립창극단으로, 국극은 창극으로 통일하여 사용하였다.

2. 유민영, 『한국연극의 미학』(서울: 단대출판부, 1992), 83쪽.

3. 백현미, 『한국창극사연구』(서울: 태학사, 1997), 116쪽.

구극 혹은 신파비극이라는 이름으로 고전 소설을 각색해 공연하는 등 상당히 신파극을 의식했다.

1920년대에는 일본 유학생들 중심으로 근대 서양의 번역극이 소개되고 창작극이 발표되었고 한편으로는 신파극과 같은 대중극의 공연도 계속되었다. 신문화가 들어오면서 창극계에도 변화가 일어나는데 신문화를 받아들인 신구 절충극을 공연하거나 명창들이 창극 공연 중에 신파 연기를 곁들였다.

한국창극사에서 창극다운 창극이 공연된 것은 1933년 조선성악연구회가 결성되면서부터였다. “조선 성악의 향상 발전과 후진의 인재 양성”을 목적으로 설립된 조선성악연구회는 동양극장이 개관하면서 본격적인 창극을 시도하게 되었으며 창극이란 용어를 처음 사용하고 판소리 중심의 무대공연 양식으로 정립되었다. 조선성악연구회는 공연방식의 정립을 위해 사실적 무대, 대사와 성격에 맞는 연기를 지향하고 각색과 연출의 개념을 도입하는 등 무대극의 일반적인 관습을 따랐다.

1935년에 공연된 정정렬 편극 <춘향전>은 동양극장 창립 기념 공연으로 무대를 제대로 갖추고 새로운 대사를 대거 삽입, 연극으로서의 면모를 갖추었다. 그 후 조선성악연구회는 직속으로 ‘창극좌’를 두어 여러 편의 창극을 히트시켰다. 조선성악연구회 창립 이후 창극이 대중의 호응을 얻자 여러 개의 창극 단체가 생겨났다. 판소리 외의 창극 작품도 많이 공연되었고 이런 상황은 광복 직후까지 지속되었다.⁴ 당시 창극은 판소리를 중심으로 하면서도 다양한 춤과 음악을 함께 구성해 음악극으로 발전해 나갔고, 판소리 대중화에도 기여를 했다. 그리고 판소리 기반에 무대화한 음악극을 ‘창극’이라고 부르기 시작했다.⁵ 특히 동양극장 연출가였던 박진이 창극 연출을 하면서 명창들의 연기를 지도, 창극이 자연스럽게 신극 형식을 받아들일 수 있었고 관객들은 그런 형태의 창극을 좋아했다. 이미 신파극이나 신극을 본 경험이 있었던 관객들은 극적 형식을 이해하고 있었고 어색한 연기보다는 자연스러운 연기를 선호했었기 때문이다. 신극 연출가의 창극 연출은 이후 이진순, 이원경, 허규 등으로 이어지면서 창극의 특징을 형성할 수 있었다. 현재도 연극 연출가의 창극 연출은 새로운 일이 아니다.

1946년 1월 국악원 산하 단체 국극사가 창단되어 전국의 명창들이 함께 모여 창단 기념으로 <대춘향전>을 무대에 올렸다. 당시 창극단은 국극사 외에도 국극협회, 조선창극단, 김연수 창극단이 있었으며 1948년 여성국악인들이 여성국악동호회를 결성, 여성국극단이 한국 전쟁 이후까지 활동하는 근거를 마련했다. 이후 창극단의 난립과 여성국극의 번성은 창

4. 전성희, 국립중앙극장 편, 『국립창극단사』, 『국립극장 50년사: 역사 편』(서울: 태학사, 2000), 258쪽.

5. 유영대, 국립중앙극장 편, 『국립창극단사』, 『국립극장 60년사: 역사 편』(서울: 국립중앙극장, 2010), 208쪽.

극계의 고질적인 병폐를 양산, 결국 창극의 중대 과제가 판소리 회복이 되었다. 창극에서 판소리의 회복 문제는 국립창극단의 창극 공연에서 문제가 되었는데 이후 창극의 정체성에 대한 논란이 중심이 되었다.

1962년 국립창극단은 창단 당시 단장에 김연수를 내세우고 1950년대 조직된 국극사와 김연수 창극단, 여성국극단 단원들을 중심으로 구성되어 있었는데 이것은 국립창극단이 창극 관련 공연 단체의 대표로 등장했다는 것을 의미한다.⁶

창극은 판소리에서 파생되었지만 “근대적 요소의 음악극”⁷이다. 지금까지 120년의 기간 동안 창극이 전통극에서 현대적 공연 양식으로 거듭난 보편적 음악극이라는 것을 인정하면서도 창극의 정체성에 대한 논의는 최근까지도 있었다.

창극은 판소리라는 전통적 공연 양식에서 출발하여 경극이나 신파극, 근대극과 만나면서 새로운 형식의 공연 양식으로서 부단한 도전을 받았다. “창극은 고정불변의 원형을 가진 고전극이 아니며, 당대의 대중 관객과 호흡하는 음악극을 지향하면서 움직이는 장르”⁸다. 창극의 정체성에는 이질적 요소가 혼용되어 있는데 “창극 안에는 그것을 낳은 전통적 요소의 ‘판소리’와 그것이 태어난 시대 ‘근대’가 있기 때문”⁹이다. 전통과 근대, 보존과 변화, 고수와 실험이라는 문제가 창극단 역사의 큰 흐름을 주도해 왔다. 초창기의 정체성 정립 이후 다각적이고 다양한 모색을 통해 이제 한국을 대표하는 현대적 음악극으로 자리 잡았다. 그리고 창극의 정체성에 대한 논란은 창극 내외의 이질적 가치의 충돌 때문이지만 이것이 오히려 창극에서 다양한 실험을 가능하게 했고 이를 통해 현대의 공연예술로 거듭날 수 있었다.

이 글은 2022년 국립창극단 60주년을 돌아보며 국립창극단의 60년 역사를 조감하고 의미를 찾아보는 데 목표가 있다.

국립창극단의 단장이나 예술감독이 지향하는 바가 창극단의 운영에 반영되어 창극단 활동의 성격을 결정지었다. 판소리 중심의 창극에서 현대의 음악극으로 발전해 온 창극은 1962년 3월부터 2021년까지의 13명 단장 혹은 예술감독의 성향을 반영하면서 변화되었다. 이러한 이해를 바탕으로 국립창극단 60년의 활동을 13명의 단장/예술감독의 활동을 중심으로 살펴보려고 한다.

6. 백현미, 「국립창극단의 창단과 운영」, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002), 67쪽.

7. 유민영, 『(우리시대)演劇運動史』(서울: 단국대학교 출판부, 1990), 14쪽.

8. 유영대, 「창극의 전통과 새로운 무대」, 『판소리연구』 27(서울: 판소리학회, 2009), 248쪽.

9. 송소라, 「창극의 성격과 양식에 관한 재고찰」, 『민족문화연구』 91(서울: 고려대학교 민족문화연구원, 2021), 259쪽.

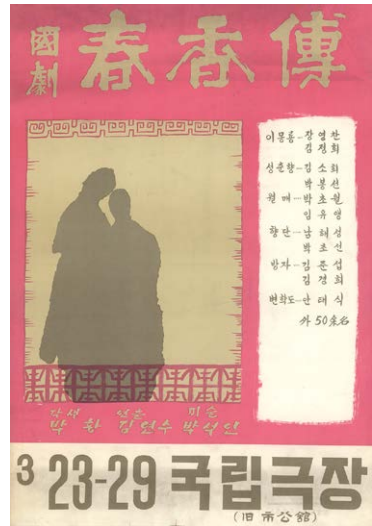
II. 창극에 있어서 판소리의 회복(1962~1977)

국립극장의 산하 단체로 국립창극단이 설치되면서 비로소 국립창극단의 역사가 시작되었다. 이 시기의 창극은 여전히 판소리의 영향에서 절대적으로 벗어나지 못한 채 판소리 5가를 중심으로 명창들의 소리 위주 창극과 판소리 연창 중심의 공연이 주였다. 국극단의 난립과 6·25 전쟁 중에 번성했던 소리보다는 볼거리에 치중했던 여성국극에 대항해 제대로 들을 만한 소리를 찾고자 했던 당시의 창극에 대한 인식을 바탕으로 초대 단장 김연수는 이 시기 동안 판소리 혹은 창극의 본령을 찾는 일에 매진하였다.

1962년 3월 23일부터 29일까지 국립창극단은 창단 공연으로 <춘향전>을 국립극장 무대에 올렸는데 당시의 공연은 판소리의 서사를 유지하고 있었고 단장이었던 명창 김연수가 연출을 맡았기 때문에 소리 위주의 무대였다. 국립창극단은 1962년 제2회 공연에서도 일제 강점기를 지나면서 변질되기 시작한 판소리의 재발견에 목표를 두고 소리 중심의 무대인 판소리 <수궁가> (1962.10.13.-15., 국립극장) 연창회를 개최했다.

국립창극단 최초의 창작 창극 <백운랑>(1963.10.1.-6., 국립극장)이 제5회 공연으로 무대에 올랐는데 작가 서항석의 의도대로 현대극으로 창극을 다루었지만 창극은 창자의 연기력도 중요하지만 본래 판소리 위주여야 한다는 연출가 박진의 창극관이 그대로 반영된 판소리 중심의 창극이었다. 1964년 박진은 <배비장전>과 <백운랑>에 이어 <서라벌의 별>(3.17-23., 국립극장)도 연출했지만 <서라벌의 별>은 당시의 창극관이 충실하게 반영된 판소리 중심의 창극이었다.

1967년도에 국립창극단은 제11회 공연 창극 <홍보가> (2.9-15., 국립극장)를 서항석 연출로 무대에 올렸다. 연출을 맡은 서항석은 창극이 판소리로 하는 극이기 때문에 극으로서도 독자적인 형식 내지 양식을 갖추어야 한다¹⁰고 생각했지만 창 지도를 맡은 김연수 단장이 여전히 창극은 판소리의 본질을 주안으로 해야 한다¹¹고 생각했기 때문에 창극 <홍보가>는 연출의 창극과는 다른 소리 위주의 공연이 되었다.



[그림 1] 창단 공연 <춘향전> 포스터, 1962,
공연예술박물관 소장

10. 서항석, 「국극의 길」,
<홍보가> 프로그램북, 1967.

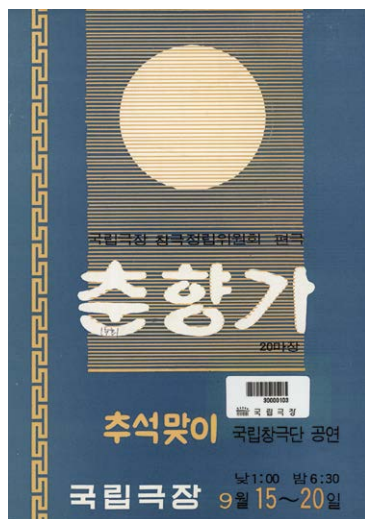
11. 김연수, 「창을 지도하면서」,
<홍보가> 프로그램북, 1967.



[그림 2] 〈백운랑〉 공연 사진, 1963, 공연예술박물관 소장

1968년 국립창극단은 창극의 새로운 형식을 모색하기 위한 방법으로 국극정립위원회를 결성하였다. 위원장 서항석 을 중심으로 강한영, 김동욱, 박헌봉, 성경린, 이해구 등의 학자와 김소희, 김연수, 김천홍, 박진, 이진순, 이해랑 등의 창극 관계자 등 12명의 전문가들로 구성된 국극정립위원회는 ‘창극에 있어 판소리의 회복’을 중시했다. 국극정립위원회는 “창극이 1940년을 전후해서 판소리라는 음악 매체보다 대중성 있는 연극으로 비중이 옮겨진 데 대한 비판적인 입장을 가지고 발족”되었으며 “서구식 연극기법에 의해 극이 진행됨에 따라 창극 공연에서 사라져간 부분의 역할을 새롭게 강조”¹²하였다. 국극정립위원회의 결정은 당시 창극에 대한 인식을 잘 드러내 준다. “창극은 판소리가 중심이 된 음악극이며 창극 공연의 성공 여부는 판소리의 음악성이 얼마만큼 살아남느냐에 달린 것이다”라는 것이다. 당시 창극인들은 여전히 창극을 소리 중심의 전통극으로 인식하는 수준에서 벗어나지 못했다. 창극은 판소리와 불가분의 관계에 있으며 전래되어 온 전통 연극을 모범적인 상태로 보존하는 것¹³이 당시 창극의 중요한 과제였던 것이다.

1970년 창립 20주년을 맞은 국립극장이 기구를 개편하고 전속 단원도 대폭 보강하면서 국극이라는 명칭 대신 국악의 대중화 운동으로 새로운 이미지를 담을 수 있는 창극이란 명칭을 사용하기로 했다. 이에 따라 국립국극단은 국립창극단으로, 국극정립위원회는 창극정립위원회로 바뀌었다. 창극정립위원회는 이본들을 수집해 정본을 만드는 첫 번째 작업으로 〈춘향가〉 정립에 착수, 정립 〈춘향가〉를 완성했다. 제15회 공연 정립



[그림 3] 〈춘향가〉 프로그램북, 1970, 공연예술박물관 소장

12. 백현미, 앞의 책, 384쪽.

13. 백현미, 『1950~60년대 한국 연극사의 전통담론연구』, 『한국국예술학회 2000 전국학술발표대회 자료집』(서울: 한국국예술학회, 2000.2.15.), 34쪽.

〈춘향가〉(9.15-20., 국립극장)는 박진 연출로 공연되었는데 과거 대부분의 창극 공연이 명창들이 주로 연출을 맡았고 관객들은 창극을 여전히 고전극으로 인식하고 있었기 때문에 관객들은 공연에서도 창극의 연극성보다는 명창들의 소리를 듣기를 원했다.

1971년 전년도에 〈춘향가〉에 창극정립위원회의 보완을 거쳐 진일보한 정립 〈춘향전〉(1971.9.29.-10.4., 국립극장)을 제16회 공연으로 삼았다. 연출은 창극정립위원회 위원이면서 연극 연출가 이진순이 맡았지만 창극을 전통극이라고 인식, “〈춘향가〉의 들을 만한 소리 대목을 완전히 들을 수 있도록 세심한 배려와 안배”¹⁴를 하였다.

1972년 제17회 공연 〈홍보가〉(1972.9.22.-25., 국립극장)에서 연출 이진순은 탈춤 사위와 가면극의 양식화된 동작을 도입했다. 당시 극장장 김창구는 국립창극단의 창극에 대해 “재래식의 창극이 아닌 새로운 무대 형태”이며 “소재나 형식은 우리의 전통적인 민속예술의 유산이지만 그것을 현대인의 감각에 알맞게 형상화한 것”¹⁵이라며 창극에 대한 인식의 변화를 보여 주었고 앞으로 창극이 현대극으로 자기 정체성을 확립할 수 있는 계기가 되었다.

1973년 5월 1일 국립국극단의 명칭이 국립창극단으로 바뀌었고 국립창극단의 장충동 시대가 시작되었다. 국립극장장 김창구의 원대한 포부에도 불구하고 예산상의 이유로 개관 기념 공연으로 준비했던 〈수궁가〉의

14. 성경린, 국립중앙극장 편, 『현대창극사』, 『국립극장 30년』(서울: 중앙국립극장, 1980), 352쪽.

15. 「새로운 창극의 시도」, 〈홍보가〉 프로그램북, 1972.



[그림 4] 제19회 공연 〈수궁가〉 공연 사진, 1974, 공연예술박물관 소장

공연이 1974년으로 미루어졌다. 그 사이 제19회 공연 〈수궁가〉(1974.3.22-25., 국립극장)는 단장이며 편곡을 맡았던 김연수가 타계하면서 그의 추모 공연이 되고 말았다. 이진순은 〈홍보가〉, 〈심청가〉, 〈춘향가〉에 이어 네 번째 창극의 연출을 맡았다. 이진순의 의도대로 “음악, 반주, 의상, 안무 등 소홀함 없이 제작되어 오래 기억될 창극사의 명작무대¹⁶였으며 “창극 음악의 가능성을 확대하였다”¹⁷는 극찬을 들었다.

1974년 국악의 저변 확대를 위해 국립창극단은 ‘명창판소리’를 기획, 한 달에 한 번씩 ‘명창판소리’를 무대에 올렸다. ‘명창판소리’는 1975년 ‘토요민속예술제’로 1977년부터는 ‘판소리 정기 감상회’로 이름을 바꾸며 정례화되었다. 1983년까지 국립창극단 단원들과 당대 걸출한 명창들이 무대에 섰다. 이후 1985년 상설로 기획한 ‘완창판소리’는 2022년 현재까지 계속되고 있다. 이 무대는 명창들이 완창을 준비하면서 기량이 향상되고 판소리 경연 대회나 판소리 공연의 양상을 바꾸어 놓았다.¹⁸ 그것은 이 무대가 “자신의 실력을 인정받을 수 있는 기회”가 되고 “스스로 소리 공부를 늦추지 않고 발전시”¹⁹킬 수 있었기 때문이었다.

아쉽게도 1974년 김연수 단장이 별세하고 그 뒤를 이어 1975년부터 박동진 명창이 2대 단장을 맡았다. 1975년 제22회 공연 이진순 연출의 〈배비장전〉(3.19-23)에는 새로 작곡과 안무가 추가되었고, 30인조 악단의 생음악 연주로 공간감을 넓히는 작품이 되었다.²⁰ 유민영은 이 공연에 대해 “창극의 본격적 양식화를 시도”²¹했다며 한국식 오페레타의 가능성과 창극의 양식화를 모색한 이진순의 개안을 호평하였다. 분명 창극에 대한 인식의 변화는 국립창극단에서 창극을 여러 번 연출했던 이진순으로부터 구체화되기 시작했다. 이후 이진순은 판소리 중심의 판소리에서 벗어나 창극의 변화를 시도하여 창극의 변화를 이끌어 냈다. 제15회 공연 〈춘향가〉(창극정립위원회 편곡, 박진 연출) 이후 제16회 공연 〈춘향전〉(창극정립위원회 편곡, 이진순 연출), 제17회 〈홍보가〉, 제18회 〈배비장전〉, 제19회 〈수궁가〉(김연수, 이진순 편곡), 21회 〈수궁가〉(김연수, 이진순 편곡), 이후에도 1977년 제27회 공연까지 대부분을 이진순이 연출(이원경 1회 연출)했다. 창극의 연출을 근대극 연출자에게 맡김으로써 판소리 중심의 창극에 변화가 일어나기 시작했다. 다시 말해 창극에서 판소리는 극

16. 성경린, 앞의 글, 355쪽

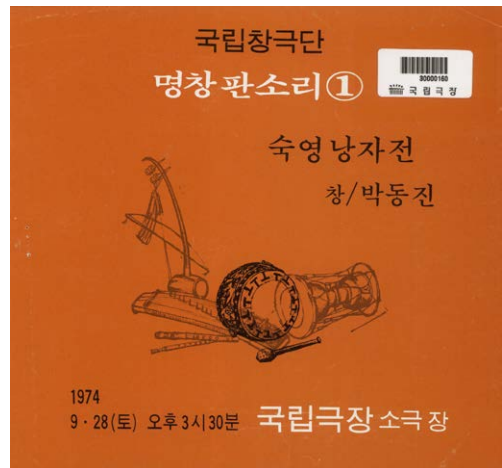
17. 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구: 국립창극단 활동을 중심으로」(서울: 세종대학교대학원 박사학위 논문, 2012), 72쪽.

18. 최동현, 「판소리 완창의 탄생과 변화」, 『판소리 연구』 38(서울: 판소리학회, 2014), 376쪽.

19. 위의 글, 197쪽.

20. 유영대, 앞의 글, 222쪽.

21. 「창극의 본격적 양식화를 시도」, 『중앙일보』, 1975.3.27.; 전성희, 「국립창극단사」, 269쪽에서 재인용.



[그림 5] 명창판소리① 〈숙영낭자전〉 프로그램북, 1974, 공연예술박물관 소장

을 표현하는 수단이고 창극은 극이라는 창극이 정체성을 찾아갔던 시기라고 할 수 있다.

1975년 국립창극단은 광복 30주년 기념 공연이자 제23회 공연 〈대업(大業)〉(9.19.-9.23.)이 박만규 극본, 박동진 창 지도, 이진순 연출로 무대에 올랐다. 〈대업〉은 안중근 의사의 독립운동을 소재로 한 ‘국립창극단 최초의 본격적인 창작 창극’으로 “창극의 폭을 넓히고, 역사적 사실을 창극화할 수 있는 길을 터놓았다.”²²



[그림 6] 〈대업(大業)〉 공연 사진, 1975, 공연예술박물관 소장

그러나 1976년 국립창극단은 제24회 공연으로 이원경 각색/연출의 〈춘향전〉을 무대에 올렸는데 이진순이 그간 창극에서 추구했던 연극성의 강화와 전통 연희의 도입 등을 자제하여야 한다고 했다. 그러면서 창극은 소리 위주여야 한다며 창극의 양식에 대한 논의를 판소리로 후퇴시켰다. 이것은 창극에 대한 인식의 변화가 일부에는 있었으나 여전히 창극은 판소리가 중심이라는 생각이 지배적이었기 때문이었다. 1970년대 창극 양식에 대한 고민은 이진순을 중심으로 이루어졌으며 다수의 창극 공연을 통해 이진순의 시도가 확인되었다.

22. 전성희, 앞의 글, 269-270쪽.

III. 허규의 창극(1977~1989)

2대 박동진 단장 시절이었던 1977년 국립창극단이 연극 연출가 허규를 영입한 것은 국립창극단사에 한 획을 긋는 일이었고 허규 표 창극의 시작이었다. 허규는 창극을 고전극이 아닌 현대극으로 인식 즉, 이전의 세대와는 다르게 창극을 인식하고 음악극으로서 정체성을 다듬어 나가기 시작했다. 허규의 다양한 시도는 후일 창극의 여러 실험을 가능하게 한 근거가 되기도 하였다.

1970년대 국립창극단의 창극 연출은 대부분 이진순이 맡아서 하고 있었는데 연극 연출가이며 극단 민예를 만들어 전통 예술을 현대적으로 재창조하는 작업을 하고 있었던 허규에게 박동진 단장은 1977년 제26회 〈심청가〉(3.24.-27., 국립극장 대극장) 연출을 맡겼다. 허규는 공연 준비를 하면서 “판소리와 창극의 근본적인 기능의 차이 때문”²³에 어려움을 느꼈다.

국립창극단은 1977년 처음 ‘판소리 정기 감상회’를 개최한 이래 이 무

대는 1983년까지 국립창극단 단원들뿐만 아니라 당대 명창들이 실력을 보여줄 수 있는 기회였다. 1985년에 이르러서는 ‘완창판소리’라는 이름의 무대를 매월 정례화하여 2022년 지금까지 이어지고 있는데 이로써 국립창극단은 명실공히 판소리의 중심이 되고 있다.

허규가 창극을 전통극이 아닌 새로운 양식으로 인식했다는 것을 보여준 제28회 공연 〈강릉매화전〉(1978.5.12.-16., 국립극장 대극장)은 본래 판소리 12마당 중의 하나였는데 이것을 창작 창극으로 올려 “판소리는 판소리 대로 듣고 창극 중 가장 극적인 대목을 추려 듣는 재미를 안겨주어 신선한 연출”²⁴이라는 좋은 평가를 받았다.

허규 작, 연출의 〈광대가〉(1979.3.22.-26.)는 신재효의 생애를 극화한 것으로 “전통극의 현대적 수용을 외형적인 것에서 내면적으로 전환시킨”²⁵ 공연으로 극찬을 받으며 현대극으로서 창극의 가능성을 보여 주었다.

〈광대가〉의 성공에 힘입은 허규는 이어 〈가로지기〉(1979.10.7.-11.)의극본과 연출을 맡아 무대에서 이제는 사라진 국판을 재현, 신명 나는 놀이판으로 만들었다. 이 공연에 대해 “의도대로 다 된 것은 아니었으나 일단 시도한 놀이마당의 재창조는 상당히 고무적으로 성취되었”²⁶던 것으로 평가되었다.

1980년 제33회 공연 〈최병도전〉(10.10.-14.)은 1908년 원각사에서 〈최병두 타령〉으로 공연되었던 최초의 창작 창극을 다시 무대에 올렸다. “잃어버린 창극 레퍼토리의 재현”²⁷이라는 점에서 〈최병도전〉은 큰 의미가 있었지만 관객들의 호응은 크지 않았다. 그것은 〈최병도전〉이 관객과의 소통에 있어 사회를 반영하지 못했고 시대의 관심사 등을 창극화하지 못했기 때문이었다.

국립창극단은 홍콩에서 10월에 열리는 제6회 아시아 민속예술제 목표로 제작된 허규 연출의 〈춘향전〉(1981.9.8.-14., 국립극장 소극장)을 예술제 참가에 앞서 공연, 그가 그동안 해 왔던 창극 연출 방식과는 다르게 “판소리가 지닌 음악성을 최대한 활용”²⁸하여 “판소리 특성을 최대한 살리면서 짜임새 있는 무대 공연물로 승화시키려 했다.”²⁹ 홍콩의 아시아 예술제에 참가한 〈춘향

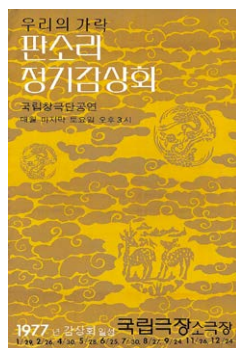
23. 성경린, 앞의 글, 359쪽

24. 전성희, 앞의 글, 273쪽.

25. 이상일, 「창작창극과 예술지향성-〈광대가〉가 뜻하는 것」, 『극장예술』 2(서울: 중앙국립극장, 1979.5.), 7-9쪽.

26. 서연호, 「창극의 새로운 모색」, 『극장예술』 8(서울: 중앙국립극장, 1979.11.), 7쪽.

27. 유민영, 『전통극과 현대극』(서울: 단국대출판부, 1984), 393쪽.



[그림 7] 〈판소리 정기 감상회〉 포스터, 1977, 공연예술박물관 소장



[그림 8] 〈강릉매화전〉 공연 사진, 1978, 공연예술박물관 소장

전)은 국립창극단의 창단 이후 첫 해외 공연으로서 “참가 예술가들에게 동북아시아 지역에서 가장 독창적인 전통 음악극”이며 “관객을 포용하는 데 있어 언어소통의 장애에도 불구하고 매우 보편적이며 인간의 본질, 인성으로 창조한 절대 음악성과 만날 수 있는 공연예술”³⁰이라는 평가를 받았다.

1982년 국립창극단은 창단 20주년을 맞아 세 차례의 공연을 마련, 먼저 이진순 편극/연출의 <심청>(5.8.-13., 국립극장 대극장)을, 이어 9월과 11월에 허규 연출의 <홍보전>(9.4.-11., 국립극장 소극장)과 <춘향전>(11.2.-13., 국립극장 소극장)을 무대에 올렸다. 허규의 <홍보전>은 “원형에 가깝도록 최대한으로 살리면서 이를 오히려 보완하고 재구성하여 현대적으로 정립”³¹하기 위해 완판 창극으로 기획했다. <홍보전> 공연을 기점으로 <춘향전>, <심청전>, <수궁가>까지 이어지면서 <홍보전>의 완창 공연은 창극의 정립을 위해 한 걸음 크게 내디딘 공연으로 그 의미를 갖는다고 할 수 있다.

1983년에도 허규는 완판 창극을 계속 시도했는데 제39회 공연 <토생원과 별주부>(4.6.-29., 국립극장 소극장)는 세 번째의 완판 창극 무대로 기존의 <수궁가>와는 달리 “진부하게 느끼기 쉬운 무대 분위기를 충분히 보완”해 “눈의 즐거움과 귀의 즐거움을 동시에 해결시킨 즐거운 무대”³²를 만들었다.

1983년 국립창극단은 허규의 <부마사랑>(10.12-10.28., 국립극장 대극장)을 제42회 국립창극단 공연으로 올렸다. <부마사랑>은 창작 창극으로 고대 소설 <윤지경전>을 소재로 했다. 1986년 아시안게임과 1988년 서울올림픽 등 국제적 행사를 앞두고 창극을 우리 고유의 ‘민족 음악극’으로 정립하기 위해 기획되었다. 허규는 이 공연에서 불교음악, 궁중음악, 민요 등을 활용했고 옛 궁중 연희관을 재현한 창극 무대를 만드는 등 창극을 창조적으로 정립하려 했다.

이외에 허규는 1986년 아기장수 설화 바탕의 창극 <용마골 장사>(3.27.-28., 국립극장 소극장, 1986년 아시안게임 문화예술축전 참가작)에서 남도 소리 중심에서 벗어나 “서도창, 강원도 민요, 무가, 농요 등이 활용”, “음악적으로 확장된 면모를 보여주었”³³다. 허규는 창작 창극의 제작에 전통문화 유산을 창조적으로 수용하면서 창극의 변화를 주도했다.

1988년 허규는 국립극장 개관 15주년 기념 공연 <배비장전>(4.20.-29.,



[그림 9] <춘향전> 공연 사진, 1981, 공연예술박물관 소장

28. 구히서, 「판소리의 음악성을 전개시킨 무대」, 『공간』(서울: 중앙출판인쇄, 1981.10.); 전성희, 앞의 글 280쪽에서 재인용.

29. 백현미, 앞의 책, 385쪽에서 재인용.

30. 국립극장, 『신속국립극장 25년사』, 24쪽; 전성희, 앞의 글 288쪽에서 재인용.

31. 허규, 「연출자의 말: 창극 <홍보전>의 새 면모」, <홍보전> 프로그램북, 1982.

32. 한명희, 「즐거웠던 <토생원과 별주부> 무대」, 『춤』 87(서울: 금연재, 1983.5.), 43쪽.



[그림 10] <부마사랑> 프로그램북, 1983, 공연예술박물관 소장

국립극장 소극장) 연출을 맡아 “과도기의 극복 내지 새로운 창극의 모색이라는 측면에서 괄목할 만한 성과를 보인”³⁴ 것으로 주목을 받았다.

올림픽 문화예술축전 참가작 제65회 <춘향전>(9.18.-20., 국립극장 대극장)은 허규 각색/연출로 외국인들에게 한국 종합 무대 예술의 진수를 선보인다는 취지 아래 제작되어 본래의 품위와 격조를 강조, 새로운 감각으로 재구성되었다.

1989년 국립창극단은 제68회 공연으로 고전 소설 <이춘풍전>을 현대적 감각으로 재구성한 <춘풍전>(3.31.-4.14., 국립극장 소극장)은 허규가 해학 창극의 맛을 살리고 “당대 사회를 비판적으로 풍자하는 내용을 삽입해 관객의 호응이 높”³⁵았다.

“1980-90년대 허규는 창극의 원형 찾기 작업을 위해 창극의 모태인 판소리를 훼손하지 않는 범위 내에서 창극을 완성하고자 ‘완판창극’을 기획하고 전승 5가는 물론 실전 판소리도 창극화하여 무대에 올린 바 있다.”³⁶ 허규는 창극이 현대의 음악극이지만 그것을 표현하는 것은 판소리라고 인식했기 때문에 단원들과 명창들의 소리 공력을 쌓는 것이 중요하다고 생각했다. 원형으로서의 판소리에 대한 인식은 현대 창극이 지체될 수 없는 것이었기 때문에 허규는 부단히 창극의 형식을 시도하고 민속과 놀이 등을 창극에 적극적으로 수용하여 창극을 풍성하게 했고 그 시도는 이후 창극 발전의 초석이 되어 창극의 다양한 실험을 가능하게 했다.

그러나 허규가 13년 동안 거의 국립창극단의 창극 연출을 도맡아 하면서 “다양한 방식으로 창극을 해석하고 무대화하여 일정하게 창극의 양식화에 기여”³⁷했지만 문제는 다른 형식이나 스타일의 창극이 국립창극단의 공연에 개입할 수 없었다. 즉, “허규 표 창극이라는 지표는 형성되었으나, 다른 방식의 창극에 대한 가능성이 원천적으로 막혀있는 형국이 되었”³⁸고 허규가 국립극장장까지 맡으면서 창극은 허규 표 창극으로 고착, 매너리즘에 빠질 수밖에 없었다.

33. 최혜진, 국립중앙극장 편, 『국립창극단사』, 『국립극장 70년사: 역사편』(서울: 국립중앙극장, 2020), 170-171쪽.

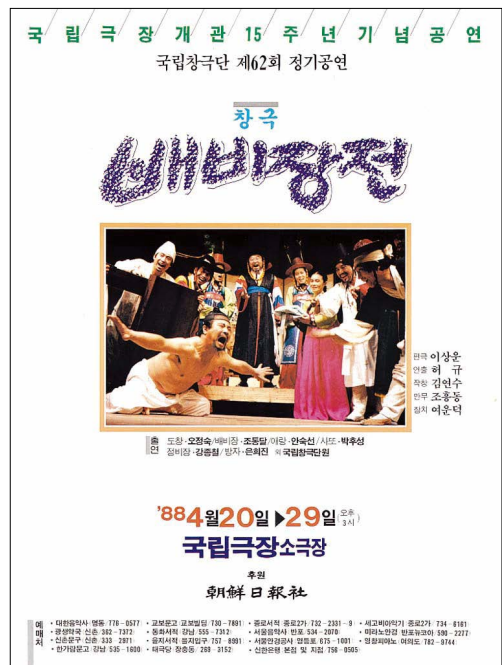
34. 서연호, 「품격과 신명의 조화 <배비장전>」, 『예술계』 37(서울: 한국예술문화단체총연합회, 1988.6.), 332쪽.

35. 최혜진, 위의 글, 171쪽.

36. 송소라, 앞의 글, 276쪽.

37. 유영대, 앞의 글, 232쪽

38. 최혜진, 위의 글, 232쪽.



[그림 11] <배비장전> 포스터, 1988, 공연예술박물관 소장

IV. 음악극으로서 창극의 도전과 실험(1990~2005)

1989년 허규의 시대가 끝이 나면서 국립창극단은 허규의 공과를 정리하지 못한 채 창극의 새로운 시대를 맞았다. 이 시기의 특징은 첫째, 서양 음악극인 오페라, 뮤지컬 연출자들의 창극 연출, 둘째 창작 창극의 제작, 셋째 판소리 5대가의 정형화 등이다.

1990년 제71회 공연 완관창극 <홍보전>(5.26.-28., 국립극장 대극장)은 당시 4대 단장이었던 박후성이 각색과 연출을 맡아 국립극장 40돌 기념 공연으로 제작되었지만 창극의 대중화 요구가 공연에 반영되지 못했다. “창극 대중화의 시대적 요구는 막을 수 없는 흐름”으로 “시대적 요구가 반영된 창극의 제작을 위해 창작극 개발 계획이 세워지고”³⁹ 박진, 이원경, 이진순 같은 연극 연출가만이 아니라 서양 음악극 연출자, 즉 뮤지컬, 오페라 등의 연출가들이 영입되었다. 이 시기에 “창극의 대중화라는 시대적 요구는 오페라와 뮤지컬의 포맷을 창극에 접근시키려는 시도를 낳게 했다.”⁴⁰

39. 유영대, 앞의 글, 233쪽.

40. 신현옥, 김용범, 『창극의 새로운 공연 포맷 개발에 관한 연구』, 『인문콘텐츠』 17(서울: 인문콘텐츠학회, 2010), 379쪽

1. 김홍승, 김효경 등 서양 음악극 연출자들의 작업

특히 오페라 연출가였던 김홍승은 1990년 제72회 공연 <황진이>(7.15.-20., 국립극장 소극장)를 연출, 이전 물량 위주의 화려했던 무대에서 벗어나 간결한 연출로 창극계에 깊은 인상을 남겼다. 이 공연에서 창극계의 변화와 창극의 새로운 방향을 감지할 수 있었고 이것은 국립창극단의 창극 활성화 노력을 보여 준 것으로 판소리 5대가를 창극화한 것이 아니라 새로운 창작 창극과 젊은 연출가가 만날 수 있도록 한 시도라는 점에서 높이 평가될 수 있다. 이 공연에서 얻어진 성과는 다음 창극 공연에 많은 영향을 미쳤다.

국립창극단은 제73회 공연 <달아 달아 밝은 달아>(12.22.-26., 국립극장 소극장)의 연출 김홍승은 창극을 “판소리극만이 아닌 음악극의 양식으로 전환하기 위해 판소리만이 아닌 민요, 시조, 가곡, 대중가요까지 수용, 기악 반주는 수성가락만이 아닌 극적 분위기의 고양을 위해 서양의 오케스트레이션 기법까지 사용”⁴¹하여 음악극으로서의 가능성을 극대화하려는

41. 전성희, 앞의 글, 295쪽



[그림 12] 〈황진이〉 공연 사진, 1990, 공연예술박물관 소장

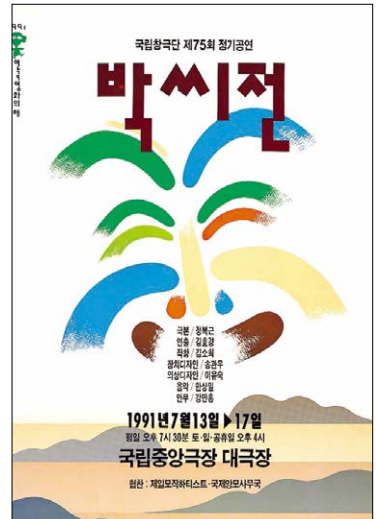
노력을 했다.

창작 창극은 전승되는 판소리 5대가를 창극화하는 작업에 비해 비교적 여러 가지 제약으로부터 자유로웠기 때문에 〈달아 달아 밝은 달아〉는 판소리 창 이외의 음악을 두루 받아들일 수 있었고 그렇게 함으로써 판소리극에서 벗어날 수 있었고 판소리 창이 현저히 줄어들었으며 판소리 창부분의 축소로 합창이 많아졌다. 뿐만 아니라 “한 명의 도창자가 고수와 화답하기도 하며, 등장인물에게 소리를 권하기도”⁴² 하는 등 도창의 역할을 다각화시킴으로써 적극적인 역할을 수행하도록 하였다.

42. 백현미, 앞의 책, 198쪽.

43. 백현미, 앞의 책, 198쪽.

뮤지컬 연출자 김효경은 1991년 제75회 공연 〈박씨전〉(7.13.-17., 국립극장 대극장)을 시작으로 다양한 창극 작품을 연출했다. 〈박씨전〉은 국립창극단 창작극 개발의 첫 작품이며 정복근의 최초 창극 대본으로 국립창극단의 자문회의에서 창극 활성화에 기여한다는 점에서 긍정적인 평가를 받았다. 김효경은 연출에서 “듣는 판소리에서 볼거리를 가미하여 무대 예술로서 흥미를 유도해내려고 했”⁴³으며 〈박씨전〉과 같은 고전 소설은 극적 갈등 개념이 미약하지만 〈박씨전〉 공연에서 음악과 춤을 완전하게 결합시켜 극복시켰으며 국립창극단의 기악부의 연주도 총체적으로 조화로웠다는 호평을 받아



[그림 13] 〈박씨전〉 포스터, 1991, 공연예술박물관 소장

1992년 제77회, 1995년 제87회 공연으로 다시 무대에 올랐다.

김홍승은 이후에도 <춘향가>와 <배비장전>을, 김효경도 <효녀 심청>과 <수궁가> 등을 국립창극단에서 공연하였다.

2. 판소리 5대가의 창극 정형화 작업

국립창극단은 그간에 해 왔던 판소리 5대가의 창극 정형화를 위해 해마다 한 작품을 대상으로 집중적으로 무대화를 시도해 오고 있었던 바 1990년에는 <홍보가>, 1991년과 1992년에는 <심청가>에 이어 1993년에는 <춘향가>를 해당 작품으로 정했다.

1993년 2월 25일부터 3월 6일까지 국립극장 대극장에서 공연되었던 강한영 대본/김홍승 연출/김소희 작창의 <춘향가>는 제14대 대통령 취임 축하 공연을 겸하였다. 극에 생동감을 주기 위해 대담하게 압축을 했으며 도창을 극 중으로 끌어들였고 모든 유파의 <춘향가> 더늠을 적절하게 수용하여 판소리 음악의 예술성을 살리는 데 중점을 두었다. 그리고 노장과 신에 소리꾼들이 번갈아 가면서 공연을 하게 하여 창자의 기량이 고르지 못했다는 문제를 남기도 했지만 “창”극이라는 그 형식을 충족하기 위한 배려가 눈에 띄는 활기찬 무대로 관심을 끌었다. 군더더기 없는 빠른 극적 전개



[그림 14] <춘향가> 공연 사진, 1993, 공연예술박물관 소장

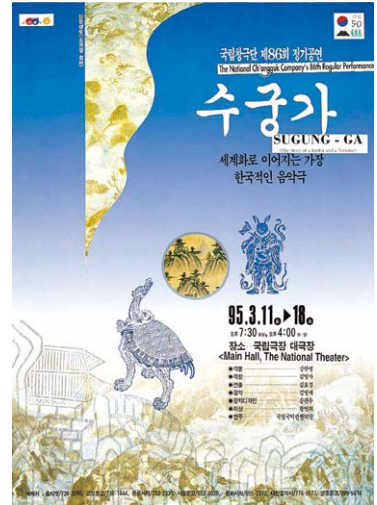
를 바탕으로 소리와 기악 반주라는 음악적 요소를 적극적으로 활용함으로써 창극에 있어 음악의 위치를 한껏 격상시켜⁴⁴ 주었으며 “순발력 있는 무대 활용”이 그 성과라 할 수 있다. 연출 김홍승은 무대적 효과를 올리기 위해 반주 음악에 비중을 두고 장면이 줄어든 대신 압축된 대사와 매끄러운 장면 전환과 오케스트라 피트를 연기 공간으로 적극 활용하였다.

판소리 5대가의 창극 정형화를 위해 매년 한 작품씩 골라 집중적으로 무대화를 시도해 온 국립창극단이 1994년에는 <홍보가>를 대상작으로 삼아 새로운 대본과 연출로 무대화를 시도하였다. 심희만 연출의 창극 <홍보가>(2.25.-3.3., 국립극장 대극장)는 도창과 사설을 과감하게 정리, 극 안으로 끌어들이므로써 극에 속도감을 주고, 극에 생기를 주었다. 극의 지루함을 덜기 위해 인물들의 비중을 높이고 남도 민요를 도입하는 등 <홍보가>의 극 분위기를 고조시켜 흥과 재미를 더했다. <홍보가> 공연은 판소리와 변별되는 창극의 양식으로서 독자성을 갖고 있다고 호평을 받으며 창극이 판소리에서 벗어나 나름의 독자성⁴⁵을 가진 공연예술로 자리매김을 할 수 있는 계기가 되었다.

국립창극단은 1994년 제84회 <심청가>(7.7.-13., 국립극장 대극장)를 김효경 연출로 무대에 올리면서 “무대 연기에 어려움이 많은 창극 연기진들을 감안. 연기진은 소리를 제대로 들려주는 데 치중토록 하고 그 대신 회전무대 등 무대 메커니즘을 최대한 활용하여 시각적인 즐거움을 추구하는”⁴⁶ 데 중점을 두었다. 이 공연에서 세계화 시대의 창극에 대한 고민이 시작되어 창극의 국제화를 위해 대본의 가사를 영역하여 공연 중 슬라이드 자막으로 투사, 소리에 없던 가사를 정확하게 전달하기 위해 우리말 자막도 올리게 되었다. 이와 같은 창극에서의 대중화와 국제화와 같은 변화가 창극단 내부에서 일어나고 있었으며 이후 국립창극단의 기획에 영향을 주었다.

1995년 국립창극단은 광복 50주년 기념 공연을 겸하여 제86회 공연 <수궁가>(3.11.-18., 국립극장 대극장)를 무대에 올렸다. 거의 판소리 <수궁가>를 그대로 구성했지만 각 장면의 도입부에서 도창을 배제하여 극적 전환이 빨랐다. 김효경의 연출은 창극의 현대화와 국제화의 실험 무대로서 가능성을 보여 주었다. 국립창극단은 이 공연부터 공연의 기획과 홍보의 필요성을 인식, 창극 제작 스태프로 기획, 홍보 파트 등을 설치, 창극의 대중화

44. 백현미, 백현미, 「음악의 위치를 한껏 격상시켜 준 공연」, 『국립극장소식』(서울: 국립중앙극장, 1993.4.), 6쪽.



[그림 15] <수궁가> 포스터, 1995, 공연예술박물관 소장

45. 유영대, 「풍성한 불거리, 양식의 독자성 돋보여」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1994.4.), 136쪽.

46. 제84회 <심청가> 프로그램북, 1994, 유영대, 앞의 글, 같은 쪽에서 재인용.

에 한 걸음 다가섰다.

3. 창작 창극으로의 도전

창작 창극 <이생규장전>(6.4.-17., 국립극장 소극장)은 1993년 제81회 공연으로 국립창극단이 창극 소재 개발을 위해 추진한 무대다. 고려 시대를 배경으로 하여 창극의 시대적 지평을 넓혔고, 당시 뉴욕에서 연극을 공부하고 귀국해 연출을 맡았던 황두진은 젊은 연기자를 대거 등장시키는 등 젊은 창극을 추구하여 창극이 새로운 관객층을 불러 모을 수 있다는 가능성을 보여 주었다. 그러나 서연호는 이에 대해 “창극의 질적 발전과 전통 수립을 위해 오히려 역기능을 줄 가능성이 농후하다”⁴⁷는 비판을 제기하기도 했다.

47. 국립극장, 앞의 책, 28쪽; 전성희, 앞의 글, 296쪽에서 재인용.

국립창극단의 제82회 정기 공연 <구운몽>(11.3.-7., 예술의전당 토월극장)은 1990년대에 들어 국립창극단이 1991년부터 기획해 오던 <구운몽>의 창극화 작업으로 1993년 결실을 맺었다. 이병훈 연출의 <구운몽>은 국립창극단의 정기 공연에 앞서 대전 세계 박람회에 초청되어 10월 4일부터 10일까지 대전 엑스포 극장의 테크노 종합 무대에서 창극과 첨단 기술의 접목을 시도해 보았다. 연출은 스타일 면에서 성공적이었으나 “원작이 지니고 있는 환상의 현란함 그리고 그 현란함의 본질(허무)을 인식하는 데서 오게



[그림 16] <이생규장전> 공연 사진, 1993, 공연예술박물관 소장



[그림 17] <구운몽> 포스터, 1993,
공연예술박물관 소장



[그림 18] <명창 임방울> 포스터, 1994,
공연예술박물관 소장



[그림 19] <대춘향전> 포스터, 1996,
공연예술박물관 소장

되는 비극적 충격과 종교적 승화까지를 충분히 전개시키지는 못했다⁴⁸는 지적을 받았다.

국립창극단은 국악의 해 기념 공연 겸 제85회 공연으로 천이두 작/김정옥 연출/장월준진 작창의 <명창 임방울>(1994.9.29.-10.12., 국립극장 소극장)을 무대에 올렸다. 1993년 창작 창극 대본 공모에서 가작으로 당선된 <명창 임방울>은 임방울의 실화에 바탕을 둔 3막짜리 창극이다.

국립창극단의 제87회 정기 공연으로 <박씨전>(1995.6.24.-29., 국립극장 대극장)이 다시 무대에 올랐다. 김소희 작창으로 꾸며진 <박씨전>의 음악은 오페라의 아리아나 뮤지컬의 넘버처럼 기억되는 노래가 있었으며 극적 상황에 따라 적절한 판소리 장단은 물론 다양한 조(調)와 제(制)가 원용되었고 무가와 민요 가락도 수용되었다. 1991년, 1992년 공연에 이어 이번에도 관객 유치에 큰 성공을 거두었는데 특히 젊은 관객들의 증가는 고무적이라고 할 수 있을 것이다. '보여 주고 들려주는 창극'으로 꾸며진 <박씨전>은 우리 창극사에 시사하는 바가 큰 공연이었다.

국립창극단의 제88회 공연 정일성 연출의 <황진이>(1995.9.20.-29., 국립극장 소극장)는 1990년 초연 당시 김효경 연출로 창극계의 변화를 알리는 신호탄으로 평가되었던 창극이다. 이번 공연에서 신진 소리꾼들이 출연, 1990년 공연에 비해 젊은 소리의 조화가 좋았다. 정일성은 창극과 판소리를 별개의 장르로 인식하고 창극 나름의 미학으로 연출하여 새로운 무대를 창조하고 창극 어법의 새로운 발견과 개발로 간결하고 산뜻한 무대와 군무, 의상 등의 참신성을 추구하였다.⁴⁹

48. 김익두, 「노래, 몸짓으로 엮어낸 환상과 재미」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1993.12.), 128쪽.

49. <송년 대공연> 프로그램북, 1999.

국립창극단은 1995년부터 창극의 5대가를 외국어로 번역, 국내의 외국인 방문객과 해외에 소개하여 전통 예술의 우수성을 알리고 국제적 문화 교류와 이해 증진에 기여하고자 영·불·일어로 출간하는 사업을 시작했다.

1996년 국립창극단의 단장으로 전황이 임명되면서 제89회 공연으로 정일성 연출, 안숙선 작창의 <대춘향전>(5.3.-8., 국립극장 대극장)을 무대에 올렸다. 88 서울 올림픽 문화예술축전을 비롯, 1990년 에든버러 예술제에 참가하여 호평을 받았던 창극 <대춘향전>은 국립창극단의 대표적인 레퍼토리로 정일성의 연출이 기존의 창극에 비해 훨씬 앞서 있다는 느낌을 주었고 참신한 기획으로 성공적인 무대를 만들었다.

<배비장전>(1996.10.3.-10., 국립극장 소극장)은 국립창극단의 제90회 공연 작품으로 1975년과 1988년의 대극장 공연에서 호평을 받았던 것을 관객과의 친화력을 높이기 위해 무대를 소극장으로 옮겼다. 연출 김홍승은 창극의 대중화를 목표로 젊은 소리꾼들을 대거 주역으로 기용하고 중견 명창을 조역으로 삼았다. 제주도가 배경인 관계로 제주 민요의 삽입, 해녀의 등장은 새로웠으며 무대를 전진 배치시킨 것 등이 돋보였다.⁵⁰

1997년 국립창극단은 <효녀 심청>(4.1.-6., 국립극장 대극장)을 전황 구성, 김효경 연출, 안숙선 작창으로 무대에 올려 “국악에 대한 고정관념을 무너뜨”리고 “치밀한 무대연출과 좋은 소리가 결합해 관객을 압도”⁵¹했던 공연이었다.

김홍승, 김효경, 황두진, 심희만, 정일성, 김정옥, 박병도 등의 오페라, 뮤지컬, 연극 연출가들이 창극 공연에 투입되면서 창극의 변화를 만들어 냈고 이것은 다음 세대 창극의 변화를 견인할 수 있었다.

50. 이희정, 「돌보인 해학성, 정제된 공연 양식」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1996.11), 123쪽.

51. 「창극 고정관념을 뒤흔들다」, 『한겨레신문』, 1997.4.5, 15면.

4. 음악극으로서의 창극

— 안숙선 단장/예술감독의 창극

1998년 국립창극단은 전황에서 안숙선으로 단장/예술감독 체제로 바뀌면서 안숙선 단장 겸 감독은 “창극제작의 기본 방침으로 허규의 창극을 전범으로 삼았으며, 완판장막창극을 확



[그림 20] <배비장전> 공연 사진, 1996, 공연예술박물관 소장

고하게 자리 잡게 하였다.”⁵²〈완판장막창극 춘향전〉(95회, 2.14.-26.), 〈광대가〉(6.18.-23.), 〈백범 김구〉(8.14.-16.), 〈홍보가〉(11.10.-15., 국립극장 소극장) 등이 그것이다.

국립창극단은 〈완판장막창극 춘향전〉의 공연에 앞서 1997년 6월 25일과 26일 ‘완판장막창극 〈춘향전〉 제작을 위한 포럼’을 개최하였다. 이 포럼의 내용을 반영한 〈완판장막창극 춘향전〉(1998.2.14.-26., 국립극장 대극장)을 무대에 올려 “90년 창극사에 새로운 이정표가 될 만한 작품”⁵³이라는 호평을 받았다.

여섯 시간의 〈완판장막창극 춘향전〉의 성공에는 대본을 맡은 김명곤이 사실과 더늠을 잘 정리했고 임진택의 연출이 ‘창과 극의 조화’를 실현한 것이 이 공연의 성공에 큰 몫을 했다. 특히 소리의 반주를 종전 같은 대편성 관현악 반주 대신 악기마다 하나씩의 조출한 단잡이 편성에 반주가 소리 가락을 따라가며 받치도록 함으로써 소리가 묻히지 않게⁵⁴ 배려하였으며 “창극에서 여창과 남창의 음역 차이에서 오는 문제를 판소리에서 흔히 활용되는 전조(轉)의 기법을 활용”⁵⁵한 것이 장점이었다. 〈완판장막창극 춘향전〉은 매회 공연마다 80% 이상의 객석 점유율을 보여 연장공연 그리고 5월의 양코르 공연으로까지 이어지는 성공을 거두어 국립창극단 역사에 신기원을 이룩하였다.

국립창극단은 제96회 공연으로 허규 작, 김효경 연출, 김일구 작창의 〈광대가〉(1998.6.18.-23., 국립극장 대극장)를 무대에 올렸는데 이 작품은 1979

52. 유영대, 앞의 글, 238-239쪽.

53. 「〈춘향전〉이 이렇게 재밌는 거야?」, 『한겨레신문』, 1998.2.18, 15면.

54. 「『판소리 춘향가』 한토막도 안자른 완판/창극 100년사 첫 시도」, 『한국일보』, 1998.2.10.; 전성희, 앞의 글, 313쪽에서 재인용.

55. 송혜진, 「Review/국립창극단의 완판장막창극 〈춘향전〉」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1998.3.), 203쪽.



[그림 21] 〈완판장막창극 춘향전〉 공연 사진, 1998, 공연예술박물관 소장

년 국립창극단의 30회 공연 <광대가>를 보완한 것이다. 허규 창극의 특징인 오펜대 사당패 말뚝이 등의 연회를 삽입하여 흥겹고 볼거리가 풍성한 창극으로 만들었다. 안숙선 감독은 단원 외의 소리꾼들에게도 문호를 개방, 채선 역에 오정해 같은 창극 신인을 주역으로 발탁하였다.

대한민국 정부 수립 50주년을 기념으로 김병준 작, 김명곤 연출, 정철호 작창의 창작 창극 <백범 김구>(1998.8.14.-16., 국립극장 대극장)를 제97회 공연으로 마련하였다. 백범의 일생을 우리 고유의 창극으로 재현, 김구라는 한 인물의 개인사와 가족사를 예술 무대를 통해 다시 한번 읽어 볼 기회를 제공한다는 점에서 의미를 지닌다고 할 수 있다. 그러나 창극에서 중요한 것이 음악인데 몇몇의 군중 장면을 제외하고는 모두 음악이 극적인 전개를 도와주는 보조적인 역할을 하고 있는 듯한 느낌 때문에 관객들이 정서적 감흥으로 고양될 기회가 없었다.

1999년 국립창극단은 제100회 공연(6.25.-7.4., 국립극장 대극장) <심청전>을 무대에 올렸다. <심청전>은 두 번째 완판장막창극으로 김명곤이 대본과 연출을 맡고 조상현이 작창을 담당, 여섯 시간 동안 공연되었다. <완판장막창극 심청전>은 판소리 원형을 충분히 살린 데다가 극적 흥미를 보태는 데 성공했다는 평가를 받았고 10회 공연에 13,000명의 관객을 동원, 창극의 상업적 가능성을 경험할 수 있었다.

2000년 국립극장 개관 50주년을 맞아 한국음악 이론가 최종민을 8대 단장(2000-2001)으로 임명하고 안숙선을 예술감독으로 한 이원화 체제로 운영되기 시작했다. 국립극장 창립 50주년을 기념 국립창극단 제101회 공연으로 <완판창극 수궁가>(5.6.-5.14., 국립극장 대극장)가 허규 작, 김명곤 연출, 안숙선 작창으로 공연되었다. 1998년의 <춘향전>, 1999년의 <심청전>에 이은 국립창극단의 세 번째 역작이며 전통 예술의 특화를 내건 국립극장 정체성의 변화를 상징하는 무대가 되었다.

2002년 국립창극단이 창단 40주년을 맞이하면서 예술감독은 안숙선으로 유지되었지만 단장은 최종민에서 정회천(2002-2003)으로 교체되었다. 정회천은 창단 40주년을 맞이하여 창극단 최초로 CD 음반 '토끼와 자라의 용궁 여행'을 제작하고 창극 100주년과 국립창극단 창단 40주년 기념 105회 공연으로 완판장막창극 <성춘향>(5.3.-12., 해오름극장)을 무대에 올렸다. <성춘향>은 안숙선 예술감독/작창, 김아라 연출/극본으로 무대에 올려졌는데 박동우의 무대 미술과 장치가 관심을 끌었다.

106회 공연 <다섯바탕연>(10.23.-27., 해오름극장)은 판소리 다섯 바탕의 눈대목을 중심으로 창극화한 옴니버스 스타일의 구성이 주목을 받았다.

〈삼국지 적벽가〉(2003.9.23.-10.5., 해오름극장)는 국립창극단 제108회 공연이며 국립극장 남산 이전 30주년 기념작이었다. “박봉술제 〈적벽가〉를 바탕으로 무대화한” 〈삼국지 적벽가〉는 김홍승 연출로 “한국 창극사에 새로운 기념비를 세”⁵⁶울 무대로 “완판창극에 버금가는 창극화가 이루어”⁵⁷진 공연이었다.

56. 〈삼국지 적벽가〉
프로그램북, 2002.

57. 최혜진, 앞의 글, 178쪽.

2004년부터 국립창극단은 그간 단장과 예술감독의 이원 체제로 운영되었던 것에서 벗어나 다시 단장 겸 예술감독 단독 체제로 운영되기 시작, 명창 안숙선이 단장 겸 예술감독(2004.1.1.-2005.12.31.)을 맡았다. 예술감독의 임무는 창극의 정체성과 양식성을 확연하게 드러내고 방향성을 제시하는 것이다. 예술감독의 지향이 국립창극단 창극의 방향을 결정한다. 안숙선 예술감독 이후 유영대, 김성녀, 유수정 예술감독들의 실험과 도전이 다양한 형태로 진행되었다.

V. 창극의 정체성 확보와 다양한 변신(2006~2021)

1. 창극의 세계화와 대중화

— 유영대 예술감독(2006~2011)

2006년 국립창극단의 제11대 예술감독으로 유영대가 임명되어 2011년까지 6년여 동안 재임하였다. 재임 기간 동안 “기왕의 창극 기반 위에서 ‘우리 시대 정서를 담은 멋진 음악극’을 만들고자 노력했다.”⁵⁸ 국립창극단은 이러한 예술감독의 의지를 반영한 〈심청가〉와 〈춘향가〉의 중요 대목을 모아 구성한 옴니버스 전통 창극 〈십오세나 십육세 처녀〉(2006.4.26-30, 해오름극장)를 김홍승 연출로 무대에 올려 호평을 받았다.

58. 최혜진, 앞의 글, 180쪽.

전작의 호평에 힘을 얻은 국립창극단은 창극 〈청〉을 연출 김홍승, 작창 안숙선, 대본 박성환, 안무 정은혜 등을 스태프로 하여 제작했다. 〈청〉은 전주세계소리축제 폐막작으로 초청되어 2006년 9월 22일부터 23일까지 전주에서 공연, ‘3대 우수 공연’으로 선정되기도 했다. 이후에 〈청〉은 ‘국립창극단 국가브랜드 공연’⁵⁹으로 지정되어 해오름극장에서 11월 7일부터

59. 당시 국립극장장이었던
신선희가 전속단체별로 국가
브랜드 작품을 제작한다는
정책을 세웠던 데서 비롯되었다.



[그림 22] 〈청〉 공연 사진, 2006, 공연예술박물관 소장

12일까지 공연되었다. 〈청〉은 2006년 첫 공연 이후 2010년에는 국립극장 개관 60주년 기념작으로, 2011년에는 세계국립극장페스티벌 폐막작으로 무대에 올랐다. 〈청〉은 2011년까지 서울에서의 공연 외에 지방 공연, 해외 공연 등 5년 동안 65회의 공연과 66,427명의 관람객이 관람하여 스테디셀러 창극의 기록을 세웠다.

유민영은 〈청〉에 대해 “새로운 감각으로 접근해서 성공시킨 신창극”으로 볼 수 있으며 “서양 뮤지컬에 대항할 만한 우리 고유의 음악극으로 손색이 없다”⁶⁰고 호평을 했다. 김기형도 “창극 〈청〉은 대중성 확보에 성공함으로써, 창극도 우리 시대에 살아 있는 예술로 거듭날 수 있다는 사실을 다시 한번 확인시켜 주었다”⁶¹며 〈청〉의 대중성에 주목했다.

‘젊은 창극’ 〈시집가는 날〉(2006.12.22.-29., 달오름극장)은 오영진의 희곡 〈맹진사댁 경사〉를 안숙선 작창, 이태백 작곡, 박성환 극본으로 창극화한 것이다. 2007년 기획 공연으로 재공연된 이후, 지방의 문예회관에서 50회 이상의 공연을 했다.

2007년 국립창극단은 ‘젊은 창극’ 두 번째 무대로 차범석 선생 타계 1주년을 추모하여 차범석의 희곡 〈산불〉을 창극 무대에 올렸는데 이 창극 〈산불〉(12.21.-30., 달오름극장)은 “가장 탁월한 작품이라는 찬사를 받”⁶²기도 했다. 창극 〈산불〉은 2008년에도 국립창극단의 기획 공연(6.13.-22., 달오름극장)으로 재공연되었는데 이 공연을 본 서울대 국사학과의 교수 마일란 헤츠마넥은 “19세기 언어로 20세기 비극을 노래한 탁월한 작품”이라는 극찬을 했다. 창극 〈산불〉은 “춘향가·심청가·수궁가·흥부가·적벽가 등 전통 판

60. 유민영, 「국가 브랜드로서의 ‘창극’에 대한 이해와 사랑」, 『2006 국립극장 연보』(서울: 국립중앙극장, 2006), 94쪽.

61. 김기형, 「창극 〈청〉에 대한 평가」, 『2006 국립극장 연보』(서울: 국립중앙극장, 2006), 88쪽.

62. 유영대, 앞의 글, 253쪽.



[그림 23] <산불> 사진, 2007, 공연예술박물관 소장

소리를 바탕으로 한 기존 창극과 달리 뮤지컬 넘버를 듣는 듯한 간결한 멜로디, 전쟁 속에서도 사그라들지 않는 생(生)에 대한 본능과 애욕이라는 삶의 보편성 등으로 일반 관객들도 쉽게 즐길 수 있다. 그러면서도 3·4조, 4·4조의 전통 운율을 띤 가사는 이 작품이 음악극이지만 서양에서 온 뮤지컬이 아님을 확인시켜 준다.”⁶³는 기사는 창극의 현대화의 성공을 확인시켜준다.

63. 「전쟁 비극 묘사한 뮤지컬 같은 창극 ‘산불’ 22일까지 국립극장, 『경향신문』, 2008.6.19.

<산불>의 성공 이후 국립창극단은 연임된 유명대 예술감독 체제 하에 두 편의 ‘젊은 창극’ <로미오

와 줄리엣>(2009.2.7-15., 달오름극장)과 <민들레를 사랑한 리틀 맘 수정이>(3.3.-8., 별오름극장)를 무대에 올렸다. <로미오와 줄리엣>은 셰익스피어 희곡을 시대는 고려, 장소는 전라도와 경상도의 경계 지역인 팔랑치로 잡고 번안을 한 것인데 창극 역사상 처음으로 서구의 희곡을 창극화한 것으로 의



[그림 24] <수궁가> 공연 사진, 2011, 공연예술박물관 소장

미가 있다. <로미오와 줄리엣>은 “여성국극 양식 이후 현대 창극에서 처음 시도되는 번안 작품”이며 “우리 고유의 음악극인 창극과 만난 셰익스피어의 <로미오와 줄리엣>은 국립창극단의 레퍼토리 확장에 기여하는 성과와 함께 창극의 세계화에 대한 하나의 방법론을 제시”⁶⁴했다. 이와 같은 국립창극단의 도전과 실험은 창극의 영역을 넓혀 창극의 대중화와 세계화의 길을 열어 주었다는 점에서 창극의 변화 가능성을 예고했다고 할 수 있다. 창극 <로미오와 줄리엣>은 이후 2010년 우수 레퍼토리로 선정되어 2011년 재공연되기도 했다.

64. 이재성, 앞의 글, 107쪽.

제115회 공연 <춘향 2010>(2010.4.6.-11., 해오름극장)은 ‘우리 시대 창극 시리즈’ 중 다섯 번째 작품으로 도창의 기능을 강화, “보편적인 음악극으로서의 특징은 물론 대중성과 작품성을 담아냈”으며 더늠 중심의 입체적 구성과 “양식상의 독자성, 모던한 무대 스타일이 뛰어난 수작”⁶⁵이라는 호평을 받았다.

65. 최혜진, 앞의 글, 199쪽.

2011년 국립창극단은 창극의 세계화에 도전, 독일 출신의 세계적인 오페라 연출가 아힘 프라이어와 함께 해외 무대를 목표로 판소리 오페라 <수궁가>(9.8.-11., 해오름극장)를 제작했다. 2011 세계국립극장페스티벌 참가작이기도 했던 <수궁가>는 판소리 기반의 수준 높은 공연으로 ‘기존 창극에서 보기 어려웠던 새로운 시도’⁶⁶를 통해 주제 의식을 선명하게 드러냈고 판소리 사설의 묘미를 살렸다. 여기에 아힘 프라이어는 인간의 탐욕으로 바닷속에 버려진 페트병으로 오염된 해양을 통해 환경 문제와 암울한 현실 등 당대성을 담아내었을 뿐만 아니라 직접 공연의 무대와 의상을 디자인해 세련된 무대를 만들었다. 이후 <수궁가> 독일 공연에서 전원 기립박수를 받았고 이러한 점들이 창극의 세계화 실현이라는 점에서 의미가 있었다.

66. 김기형, 「기존 창극에서 보기 어려웠던 새로운 시도」, 『2011 국립극장 연보』(서울: 국립중앙극장, 2011), 84쪽.

2011년에는 ‘국립극장이 예술단원들의 창작 활동 지원을 통해 스타성을 갖춘 경쟁력 있는 배우 발굴’을 위해 국립극장 기획공연 시리즈를 시작했다. 국립창극단 단원들을 주인공으로 한 <남상일 100분 쇼>(2.25.-26.)와 <정금 씨 & 호박 씨>(12.14.)가 공연되었다.

유영대 예술감독의 국립창극단은 국가 브랜드 창극 <청>의 개발, 창극의 세계화를 위한 초석으로서 해외 명작의 번안을 통한 레퍼토리의 확장과 독일 오페라 연출가의 초청 및 해외 공연을 통해 창극의 세계화를 추구하였다. 유영대 예술감독은 전속 단체의 스타 발굴과 단원 경쟁력 강화를 위해 기획한 국립극장 예술가 시리즈와 판소리의 저변 확대를 위해 기획한 <정오의 판소리> 등 국립창극단의 변화를 적극적으로 이끌어 냈다.

2. 국립창극단의 파격적 변신

— 김성녀 예술감독(2012~2018)

예술감독의 창극에 대한 인식이 창극 공연의 기획과 제작에 영향을 준다는 것은 분명하다. 김성녀 예술감독의 영입은 국립창극단의 새로운 변화를 일으키며 창극 형식과 레퍼토리의 다양한 시도로 화제가 되었다. 전임 유영대 예술감독의 기반 위에서 “훨씬 실험적인 공연들을 시도하며 창극의 현대화를 추구했다.”⁶⁷ 그런 의미에서 김성녀 예술감독이 부임한 2012년은 한국창극사에 있어 “대단히 중요한 전환점으로 볼 수 있다.”⁶⁸

2012년 하반기부터 국립창극단은 레퍼토리 시즌제를 도입하여 처음 공연한 것이 <수궁가>였다. 창극의 세계화 전략으로 국립창극단은 세계 거장 시리즈로 아침 프라이어의 <수궁가>(9.5.-8.)를 재공연하였다. 이 작품은 2011년 초연 당시 창극의 세계화 시도로 주목을 받았던 국립창극단의 대표 공연으로 국립극장 레퍼토리 시즌 개막작에 선정되었다.

2012년 9월부터 레퍼토리 시즌제를 도입한 국립창극단은 첫 시즌제 공연으로 정복근 작, 한태숙 연출의 신작 스릴러 창극 <장화홍련>(11.27.-30., 해오름극장)을 무대에 올렸다. “창극 <장화홍련전>은 20세기 초 극장문화가 유행하는 무렵부터 무대에서 연행되었다. ... (중략) ... 1943년에 이르러서 조선 창극단에 의해 정형화된 창극의 형식으로 연행이 되었고, 1950년대에는 김연수가 이끄는 창극단체인 우리국악단의 공연레퍼토리로 활용”⁶⁹ 되었던 고전소설로 이전에는 창극의 단골 레퍼토리였지만 국립창극단에서 <장화홍련>은 무대화되지 않았었다. 스릴러를 표방한 이 공연은 관객층의 다변화를 이끌어 냈으며 국립창극단 역사상 처음으로 전회 매진이라는 기록을 세워 작품성과 흥행면에서 모두 성공한 것으로 평가를 받았다.

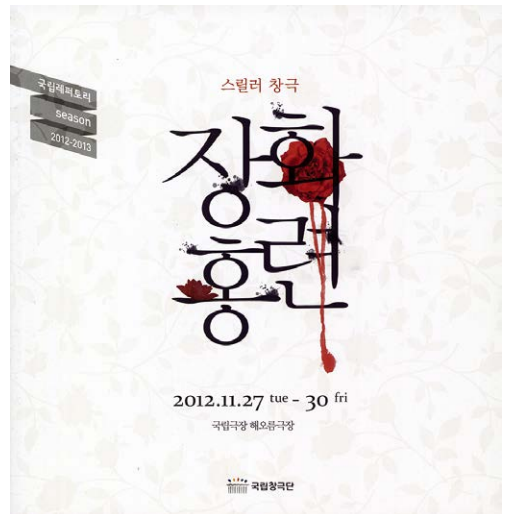
창극 <장화홍련>은 “우리 주변에서 현재 일어나는 사회문제들을 반영하여 인간의 불안전하고 나약한 심리를 한국적인 소리로 극대화해 그려낸 작품으로 ‘스릴러 창극’의 지평을 열었

67. 오설균, 「2000년 이후 국립창극단 공연 작품에 나타난 공연양상 연구」(서울: 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2017), 21쪽.

68. 정현철, 「창극의 무대형태에 따른 극적효과에 관한 연구-2012년 이후의 국립창극단의 공연 중심으로」(서울: 홍익대학교 공연예술대학원 석사학위논문, 2016), 19쪽.

69. 송소라, 「20세기 창극 <장화홍련전>의 존재양상과 특징적 면모」, 『우리문학연구』 57(서울: 우리문화회, 2018), 7쪽.

70. 오설균, 앞의 글, 208쪽.



[그림 25] <장화홍련> 프로그램북, 2012, 공연예술박물관 소장

다.”⁷⁰ “창극의 요소를 현대 공연 안에서 전혀 이질감 없이 콜라주하여 새롭고 독특한 공연양식을 만들어냈으며 이를 통해 관객의 몰입을 배가시켰다고 할 수 있”었으며 “연극과 창극 두 장르의 술기를 틀어지지 않고 보기 좋게 아울러 주목할 만한 성과를 이루어”⁷¹냈다.

이어 국립창극단은 이병훈 연출의 <배비장전>(12.8.-16., 달오름극장)을 무대에 올렸다. 판소리 일곱 바탕의 원형 발굴 및 체계화라는 의미에 음악적으로 판소리의 원형은 살리고 원작의 해학과 골계미는 시대에 맞게 변형시켜 중장년층의 관객들로부터 인기를 얻었다. 그 결과 회차에 따라 매진이 되기도 하고 전체 공연에서 유료 관객이 80%가 넘으면서 창극의 상업성과 대중성의 가능성을 보여 주었다.

2013년 국립창극단은 <서편제>, <미디어>, <내 이름은 오동구>, 앵콜 <서편제>, <배비장전>을 공연했다. 그 가운데 2013년 첫 공연이었던 <서편제>(3.27.-31., 해오름극장)는 뮤지컬 연출가 윤호진이 참여, 지리산 사계를 배경으로 한 소리꾼의 여정을 통해 소리의 길과 소리가 담고 있는 한과 아름다움을 보여 주었다.

2013년 국립창극단의 두 번째 레퍼토리 <미디어>(5.22.-26., 해오름극장)는 에우리피데스가 쓴 그리스 비극 <미디어> 기반으로 만든 창극이다. 서양의 비극을 한국적 소리로 풀어낸 이 작업은 김성녀 예술감독이 취임 이후 계속되었던 새로운 연출 기법과 소재 확장이라는 ‘창극의 현대화 작업’의 연장선상에 있었다. 한아름 극본, 서재형 연출의 창극 <미디어>는 “소재의 다양성을 통한 대중성을 획득하겠다는 의지로 제작”⁷²된 실험적인 창극으로 젊은 여성 관객들에게는 어필했지만 창극 고유의 해학이 부족했다.

2013년 6월 8일부터 16일까지 국립창극단은 청소년 창극 시리즈 1을 기획, <내 이름은 오동구>를 공연했다. 창극 <내 이름은 오동구>는 2006년 개봉되었던 영화 <천하장사 마돈나>를 창극화한 것으로 ‘여자가 되고 싶은 소년’의 이야기다. 당시로서는 창극에서 처음 다룬 소재였기 때문에 청소년극 연출가 남인우와 출연진, 스태프들이 모두 워크숍에 참여, 공동 창작을 했다. 국립창극단은 2000년부터 아동 청소년 대상의 창극을 제작해 왔지만 이 공연의 의의는 판소리 원작의

71. 최영주, 「2014년 국립창극단의 대중화/현대화/세계화」, 『연극평론』 76(서울: 한국연극평론가협회, 2015), 124쪽.

72. 유동혁, 「2000년대 이후 국립창극단 창극 공연의 연극성 연구」(서울: 동국대학교 대학원 연극학과 박사학위논문, 2019), 26쪽.



[그림 26] <미디어> 포스터, 2013, 공연예술박물관 소장



[그림 27] <변강쇠 점 찌고 옹녀> 포스터, 2014, 공연예술박물관 소장

재해석에서 벗어나 현재의 청소년들이 공감할 수 있는 문제를 소재로 삼아 소통할 수 있는 창극을 만들었고 잠재적인 창극 관객의 개발과 육성을 실현했다는 것이다.

2013년 국립창극단 신작 공연은 〈서편제〉와 〈메디아〉였고 국립창극단 레퍼토리 공연은 〈서편제〉와 〈배비장전〉이었다. 앵콜 〈서편제〉(9.13.-21., 해오름극장)는 “국립극장 레퍼토리 시즌을 통해 선보인 공연 중 국립창극단의 개성과 정통성을 잘 드러낸 것으로 평가받”⁷³았다.

73. 유동혁, 앞의 글, 215쪽.

2014년 국립창극단은 신작 공연으로 〈숙영낭자전〉(2.19.-23. 달오름극장)을 제작하였다. 〈숙영낭자전〉은 ‘2014 국립창극단 신작-관소리 일곱 바탕 복원 시리즈’ 두 번째로 〈배비장전〉에 이어 기획되었다. 고전 소설을 ‘멜로 창극’ 〈숙영낭자전〉으로 재구성, “〈배비장전〉에 이어 지방 공연이 가능한 대중적인 작품으로 제작”⁷⁴했다.

74. 국립극장, 『2014 국립극장 연보』(서울: 국립중앙극장, 2014), 28쪽.

이어 국립창극단 신작-관소리 일곱 바탕 복원 시리즈 세 번째로 창극 〈변강쇠 점 찍고 웅녀〉(6.11.-7.6., 달오름극장)를 무대에 올렸다. 극본과 연출을 맡았던 고선웅이 18세 이상의 성인 대상으로 관객의 연령을 제한하고 그동안 외설적이라 폄하되었던 〈변강쇠타령〉을 현대적으로 재해석했다. 창극 〈변강쇠 점 찍고 웅녀〉는 이후 국립창극단의 레퍼토리로 2021년까지 총 104회의 공연이 서울과 지방, 프랑스에서 있었고 서울 공연의 관객 점유율 또한 만석이거나 90% 이상이었다. 〈변강쇠 점 찍고 웅녀〉의 성공은 그간 창극을 연출했던 외부 연출가의 창극들 중에 최고로 꼽을 수 있는 작품이다. 그 이유로 “‘관소리’가 살아있”고 “소리를 매개로 해서 재미와 감동을 주”고 “소리를 통해서 심리와 상황이 그려진다. 소리를 스스로 잘 알지 못해도, 소리를 간파하지 않으면서 작품을 이끌어 가는”⁷⁵ 고선웅의 연출 덕이다. 고선웅은 여기에 해학을 더했고 신파적 요소까지 적극 활용, 대중에게 어필할 수 있는 창극을 만들었다. 이 공연의 미학적 성과는 “특유의 웃음과 해학을 곁들여 재치 있게 펼쳐 보인 환상성”에 있지만 “그것이 가부장제에 순응하는 ‘웅녀’ 현상, 주체성을 잃은 ‘강쇠’ 현상으로 귀결된 데서 비롯된 한계는 다소 아쉽다.”⁷⁶

75. 윤종강, 「창극에서의 ‘연출’과 너름새 개발에 대한 제언」, 『공연과이론』 60(서울: 공연과이론을위한모임, 2015), 113쪽.

76. 송미경, 「창극 〈변강쇠 점 찍고 웅녀〉에 나타난 환상성」, 『우리문화연구』 64(서울: 우리문화회, 2019), 236쪽.

11월에는 신작 창극 〈안드레이 서반의 다른 춘향〉(11.20.-12.6., 달오름극장)이 국립창극단 세계거장시리즈 사업의 두 번째 작품으로 국립극장 무대에 올랐다. “인습을 타파한 혁신적인 해석과 무대연출로 유명한 재미 루마니아 연출가 안드레이 서반을 초청, 국립창극단과 협업하여 국내뿐만 아니라 세계무대에서도 각광 받을 수 있는 창극을 제작하”⁷⁷려고 기획되었다. 총 15회의 공연 동안 관객 점유율이 94.9%에 이르렀고 이 같은 결과는

77. 최혜진, 앞의 글, 218쪽.

창극의 세계화를 위한 시도라는 평가도 있었지만 춘향 캐릭터의 해석이 지나치게 현대적이어서 창극으로서의 정체성에는 혼선이 있었다는 지적을 받았다.

〈장화홍련〉(4.1.-5., 해오름극장)과 〈메디아〉(10.1.-5., 해오름극장)가 2014년 국립창극단 레퍼토리 공연으로 무대에 올랐다. 〈장화홍련〉은 2012년 당시 문제가 되었던 부분의 수정과 보완을 거치면서 완성도를 높였고 2013년 공연예술계의 화제작으로 오페라를 위협하는 창극이라는 찬사를 들었던 〈메디아〉는 재공연을 통해 국립창극단을 대표하는 레퍼토리로 정착되었다.

2014년부터 국립극장은 국립창극단의 단원들과 함께 마당놀이를 극장으로 끌어들이는 현대적 감각의 극장식 마당놀이를 기획했다. 김지일 극본의 〈심청〉을 배삼식이 각색을 하고 손진책이 연출한 〈심청이 온다〉(2014.12.9.-2015.1.11., 해오름극장)는 연말연시를 겨냥한 공연으로 이후 국립극장 시즌물로 정례화되었다.

2015년 국립창극단은 신작 〈코카서스의 백목원〉(3.21.-28., 해오름극장), 〈적벽가〉(9.15.-19., 해오름극장), 〈아비. 방연〉(11.26.-12.5., 달오름극장)과 레퍼토리 〈변강쇠 집 짝고 옹녀〉(5.1.-5.23., 달오름극장)를 공연했다.

브레히트 원작의 〈코카서스의 백목원〉을 한국적으로 재해석하여 창극화한 〈코카서스의 백목원〉은 재일 교포 연출가 정의신의 실험적인 연출과 창극에서 보기 어려운 다채로운 무대 구성 등 창극의 지평을 넓힌 공연으로 주목을 받았다. 그러나 국립창극단은 이후 전통적인 창극 ‘고유의 맛’과 대중화의 ‘친숙한 맛’ 사이에서 생겨난 창극적 딜레마에 빠지게 되기도 했다.



[그림 28] 〈아비. 방연〉 공연 사진, 2015, 공연예술박물관 소장

두 번째 신작 <적벽가>는 2015-2016 국립극장 레퍼토리 시즌 개막작으로 판소리 5대가 중 공연이 잦지 않았던 <적벽가> 공연에 오페라 연출가 이소영이 참여, “과격적인 구성과 세련된 미장센이 돋보이는 현대화된 <적벽가>로 거듭났다.”⁷⁸ 특히 실험적인 스타일의 음악과 압축미 넘치는 무대 등으로 창극의 영역을 확대했다는 찬사를 받았던 공연이었다.

78. 최혜진, 앞의 글, 223쪽.

2015년의 마지막 신작 <아비. 방연>(11.26.-12.5., 달오름극장)은 한국적 창극 레퍼토리 제작을 위해 <메디아>의 한아름 작가와 서재형 연출에게 공연을 의뢰, “아니리를 적극 차용하여 산문 형태의 창극으로 진행되었다.”⁷⁹ <아비. 방연>은 단종의 유배길 호송 책임자이며 단종에게 사약을 전달했던 왕방연을 모티프로 삼고 허구로 서사를 구성한 팩션 창극이었다.

79. 유동혁, 앞의 글, 26쪽.

2015년 국립창극단 레퍼토리 공연은 2014년 초연되었던 <변강쇠 점 찍고 웅녀>가 무대에 올라 97%의 높은 관객 점유율을 기록하고 창극 최초 차범석 희곡상을 수상하는 등 대중성과 작품성을 확보한 공연으로 이후 국립창극단의 대표 레퍼토리가 되었다.

2016년 국립창극단의 첫 번째 신작 공연 <오르페오전>(9.23.-28., 해오름극장)은 한국적 대형 음악극 개발을 목표로 기획, 그리스신화의 오르페우스 이야기를 창극화한 것으로 2016-2017 국립극장 레퍼토리 시즌 개막작으로 선정되었다. 오페라 연출가 이소영의 <오르페오전>은 “시청각 이미지를 적극적으로 사용하면서 ‘오페라 창극’이라는 부제를 붙였던 것은, 현대와 과거, 동양과 서양을 접목시켜 ‘창극의 외연을 넓히거나, ‘오페라의 확장’이라는 창극의 양식화를 시도했다.”⁸⁰

80. <오르페오전> 프로그램북, 2016.

81. 최혜진, 위의 글, 226쪽.

두 번째 신작 공연 <트로이의 여인들>(11.11.-20., 달오름극장)은 그리스 비극 <트로이 여인들>을 창극으로 각색, “세계 무대에서 보편적으로 통할 수 있는 음악극으로 만들”⁸¹려는 의도로 제작되었다. 싱가포르의 세계적 연출가 웅켄센이 극본 배삼식, 작창 안숙선, 음악 정재일과 함께 작업을 했다. 창극은 음악극이므로 판소리가 가진 고유의 아름다움을 부각시키기 위해 청각적 경험을 극대화시키고 상대적으로 시각적 요소, 무대 조명 의상 등은 최대한 간결하게 하여 모던한 느낌을 주었다.

2016년 레퍼토리 공연은 대중적으로 인기가 높았던 <변강쇠 점 찍고 웅녀>와 <배비장전>이었다. <변강쇠 점 찍고 웅녀>의 해외 공연이 프랑스 파리 테아트르 드 라 빌에서 있었다.



[그림 29] <오르페오전> 포스터, 2016, 공연예술박물관 소장

2017년 국립창극단은 첫 번째 신작 공연으로 어린이 창극 <미녀와 야수>(1.11.-22., KB하늘극장)를 무대에 올렸는데 그간의 국립창극단이 아동 청소년 창극의 제작 경험을 바탕으로 어린이들을 위한 창극을 만들었다. 임도완 연출은 <미녀와 야수>를 창극으로 제작, 어린이들의 창극 경험을 확대했고 서양 이야기이지만 판소리와 음악이 기존의 어린이 뮤지컬과는 차별성을 가질 수 있었다.

두 번째 신작 공연 <홍보씨>(4.5.-16., 달오름극장)는 고선웅 극본/연출에 이자람이 작창과 작곡으로 참여, 음악적으로 새로운 무대를 만들었다. 김준수, 유태평양, 최용석 등 국립창극단의 젊은 소리꾼들이 주역으로 발탁되어 판소리의 세대교체를 주도할 수 있었다. “이야기의 반전과 시대성을 포함”한 “현대적인 사운드와 극으로 표현되었다.”⁸² 창을 몰라도 재미있었다⁸³는 호평을 받으며 평균 객석 점유율 91%를 기록한 성공적인 무대였다.

세 번째 신작 무대는 차범석의 희곡 <산불> 원작의 ‘한국적 대형 음악극 개발’을 목표로 제작된 창극 <산불>(10.25.-29., 해오름극장)이다. 최치연 극본, 이성열 연출의 창극 <산불>은 “거대 회전 무대와 감각적이고 세련된 음악 양식, 긴장감 넘치는 전개와 실험적 연출이 돋보인 작품”⁸⁴이었다.

국립창극단은 2017년 레퍼토리 공연으로 <변강쇠 점 찍고 옹녀>(4.28.-5.6., 달오름극장)와 <코카서스의 백묵원>(6.3.-10., 해오름극장), <트로이의 여인들>(11.22.-12.3., 달오름극장)을 올렸다. <변강쇠 점 찍고 옹녀>는 여전히 인기가 있었고 <코카서스의 백묵원>은 “2015년 초연 이후 창작 음악극 장르와 소재의 다양화를 본격화한 작품으로 ... 새로운 음악적 실험이 돋보였

82. 최혜진, 앞의 글, 229쪽.

83. 「외계인 등장하는 창극 ‘홍보씨’의 파격... 숨은 의도는?」, 『중앙일보』, 2017. 4. 16.

84. 최혜진, 위의 글, 230쪽.



[그림 30] <트로이의 여인들> 공연 사진, 2016, 공연예술박물관 소장

다.”⁸⁵ 〈트로이의 여인들〉은 국내 공연에 앞서 9월 싱가포르 예술 축제에 초청되어 흥행성과 작품성에서 인정받았다.

2018년 국립창극단은 신작 공연 세 편과 레퍼토리 공연 두 편을 무대에 올렸다. 신작 공연은 젊은 창극 창작자 발굴 및 새로운 양식의 창극 개발을 목표로 기획된 ‘신창극 시리즈’로 〈소녀가〉(2.28.-3.4., 예술의 전당 자유소극장)는 혼자 이야기를 진행한다는 점에서 판소리에 가까운 공연으로 처음으로 창극을 연출한 이자람이 연출에 이어 극본 작창 작곡 음악까지 맡았다. 관객과 평단으로부터 인정을 받은 ‘이자람만의 장르’를 이자람이 국립창극단 배우 이소연과 함께한 1인극 〈소녀가〉는 우리 사회에서 소녀가 여성으로 성장하며 겪는 경험을 은유적으로 함축, 표현했다.

두 번째 신작은 판소리 다섯 바탕을 현대화하는 작업 가운데 마지막 작품이었던 〈심청가〉(4.25.-5.6., 명동예술극장)였다. 연출 손진책과 작창의 안숙선은 〈심청가〉의 사설 중 “미학적으로 가장 뛰어난 부분만 발췌해 2시간여로 압축”⁸⁶하고 무대나 장면을 단순화하여 소리에 집중할 수 있도록 했다.

SF창극 〈우주소리〉(10.21.-28., 달오름극장)는 신창극 시리즈 두 번째 작품이다. 연극 뮤지컬 연출자 김태형이 연출하고 뮤지컬계의 스타프들이 참여하여 대중적인 음악과 무대의 공상과학창극을 만들었다. 제임스 팀트리 주니어의 단편선 〈마지막으로 할 만한 멋진 일〉을 원작으로 한 〈우주소리〉는 “부모로부터 생일 선물로 우주선을 받아 광활한 우주로 떠난 소녀가 뇌 속에 자리 잡은 외계생명체에게 감염되지만 이 생명체와 아름다운 우정을 키워 마지막으로 자신이 할 만한 멋진 일을 선택한다는 경쾌한 우주탐험기”⁸⁷다. 창극에서는 소리로 시공간을 표현할 수 있다는 장점을 살리려 했으나 창극으로서의 성격이 드러나지 않았다는 비판을 받았다. 창극 소재로 우주를 선택했다는 점에서 소재의 다양성과 확장이라는 점에서 의미가 있지만 “창극과 판소리로 풀어내기엔, 대본 (각색)과 연출에 많이 한계가 있”⁸⁸었다.

국립창극단의 2018년 성과 중 하나가 〈트로이의 여인들〉의 해외 공연으로 창극이 세계적인 공연예술로서 인정을 받았다는 것이다. 영국의 런던국제연극제 네덜란드의 홀란드 페스티벌 오스트리아의 빈 축제주간 등의 초청으로 공연했다.

김성녀 예술감독은 국립창극단의 변화를 주도했다. 특히 김성녀 예술감독은 창극을 현대적 음악극으로 인식하고 보편적 정서를 담아내는 데 우리의 고전이나 서양의 희곡, 신화들을 적극적으로 활용, 다양한 창극 레

85. 황미숙, 「전통공연 예술의 활성화 및 관객 개발 방안」, 최혜진, 앞의 글, 230쪽에서 재인용.

86. 최혜진, 앞의 글, 232쪽.

87. 「무대 오른 SF... 지금, 여기를 고발하다」, 『한겨레신문』, 2018.9.21.

88. 윤종강, 「윤종강의 뮤지컬레터-신창극 ‘우주소리’ 김태형에게」, 『서울문화투데이』, 2018.11.4.

퍼토리의 개발과 세계화를 지향했다. 특히 창극의 세계화 과정에서 “타문화 정전 작품의 문화 상호적 각색은 창극의 콘텐츠를 더 넓은 범위로 확장시키고 세계 예술과의 접근 기회를 많이 만들”⁸⁹었다. 김성녀 예술감독이 주도한 “창극의 변신”은 큰 관심을 받았지만 논란의 중심에 서기도 했”⁹⁰었다. 그렇지만 김성녀 예술감독이 추구했던 방향, 창극의 대중화 현대화 세계화는 한국 창극의 발전과정에서 중요한 의미를 갖는다.

3. 비대면의 시대, 레퍼토리의 개발 — 유수정 예술감독(2019~2021)

2019년에는 예술감독이 김성녀에서 국립창극단 단원 유수정으로 교체되었다. 유수정 예술감독의 국립창극단 활동의 특성에 대해서는 언급하기 어렵다. 그것은 유수정 예술감독 취임 이후 1년 정도 공연을 진행했지만 이후 팬데믹으로 1년여 동안 공연이 제대로 이루어지지 못한 채 2021년까지 총 8회의 공연만이 무대에 올랐기 때문이다.

2019년 국립창극단은 세 편의 신작 공연과 세 편의 레퍼토리 공연이 있었다. 첫 번째 신작 공연은 신창극 시리즈 3 <시>(1.18.-26., 하늘극장)는 박지혜 연출이 노벨 문학상 수상 작가인 파블로 네루다의 시 가운데 인간 삶에 대한 모티브를 담은 시 구절들을 창극화하였다. 국립창극단이 2018년 <우주소리>에 이어 공동 창작 방식으로 참여, 네루다 시의 언어를 단원들이 창으로 새롭게 재구성하였다. “창극에선 절대 볼 수 없는 배우들의 현대적 의상과 파티 룬과 창, 시라는 이질적인 것들이 뒤섞여 관객과 무대 그리고 문 밖의 세상을 이어주고 “탄생-사랑-전쟁-이별-소멸이라는 소재의 시들을 통해 인간의 생을 그려낸”⁹¹ 독특한 창극이었다. <시>는 ‘신’창극 시리즈 취지에 걸맞는 창극으로 “현대 시와 전통의 판소리 창법이 세련된 조화를 이루 수 있다는 가능성을 확인해 주었다. 그러나 어떤 관점에서 보느냐에 따라 <시>에 대한 평가는 극명하게 나날 것이다.”⁹²

2019년 국립창극단의 두 번째 신작 공연 <패왕별희>(4.5.-14., 달오름극장)는 대만의 경극 배우이면서 영화배우 겸 연출가인 우싱귀가 연출을 맡았다. 본래 경극인 <패왕별희>는 첸 카이거의 영화로도 잘 알려져 있다. 춘추전국시대 초한 전

89. Sun Fengqin, 「창극 <미디어>의 문화상호적 각색에 대한 고찰-미디어의 네 차례 ‘범죄’의 극적 구현을 중심으로」, 『한국극예술연구』 66(대전: 한국극예술학회, 2019), 196쪽.

90. 윤다함, 「인터뷰-김성녀 국립창극단 예술감독:창극의 부활...‘창극 르네상스’ 멀지 않아」, 『서울문화투데이』, 2013.4.15.; 정현철, 앞의 글, 26쪽에서 재인용.

91. 이숙정, 「파블로 네루다의 ‘시(詩)’를 무대화한 국립창극단의 신선한 도전, 신창극시리즈 3‘시’」, 『민중의 소리』, 2019.1.21.; 최혜진, 앞의 글, 236쪽에서 재인용.

92. 송미경, 「경계의 창극, 또는 창극, 그 너머의 무엇」, 『공연과이론』 73(서울: 공연과이론을위한모임, 2019), 221쪽.



[그림 31] 신창극 시리즈 3 <시> 포스터, 2019, 공연예술박물관 소장

쟁에서 패하자 자결했던 항우와 우희의 사랑 이야기로 관객들의 반응이 좋아 11월 9일부터 17일까지 예술의전당 CJ토월극장에서 재공연되었다.

2020년 벽두부터 전 세계는 코로나19로 국경을 봉쇄하기 시작했고 공연장도 문을 닫았다. 코로나19로 대면 공연이 일부 취소되기도 했지만 국립창극단은 2020년 레퍼토리로 기획했던 <춘향>(5.14.-5.24., 달오름극장), <아버. 방언>(10.30.-11.8., 달오름극장)과 <트로이의 여인들>(12.3.-10., 달오름극장)을 무대에 올렸고 이전의 레퍼토리 공연이었던 <패왕별희>, <심청가> 등을 온라인으로 공개했다.

2021년에도 코로나19로 인한 공연장 운영이 여전히 제한적이었지만 국립창극단은 <나무, 물고기, 달>(3.11.-21., 하늘극장), <절창>(4.17.-18., 달오름극장), <창극 귀토-토끼의 팔란>(6.2.-6., 해오름극장), <창극 홍보전>(9.15.-21., 해오름극장)등을 공연했다.

<나무, 물고기, 달>은 김춘봉(연출 배요섭과 동일 인물임)의 극본에 공연창작집단 뽀따의 배요섭이 연출로 참여하고 이자람이 작창과 작곡, 음악 감독을 맡아 독특한 무대를 만들었다.

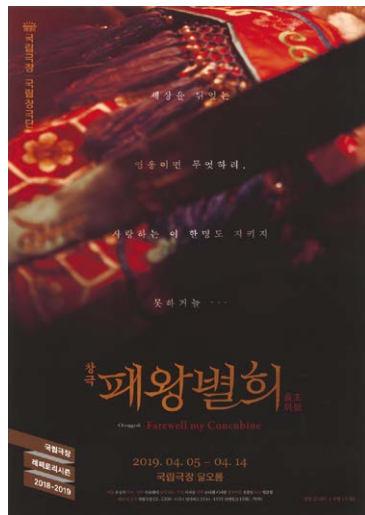
<귀토-토끼의 팔란>은 <변강쇠 점 찍고 옹녀>의 극본과 연출로 참여, 대중성과 작품성을 인정받았던 고선웅이 이 공연에서 다시 극본과 연출로, 작창에는 예술감독인 유수정과 한승석이, 이해랑연극상 수상자인 무대 디자이너 이태섭 등이 스태프로 참여하여 '전통과 현대의 조화가 두드러지는 격조 높은 미장센을 완성'⁹³하였다.

<창극 홍보전>이 허규의 원작을 기반으로 김명곤 극본과 연출, 안숙선 작창으로 무대에 올랐다. 해오름극장이 정식으로 재개관한 이후 처음으로 선보인 <홍보전>은 대형 무대에 LED 패널 두 개를 유기적으로 움직이게 하여 신비하고 환상적인 무대, 화려한 군무 가야금 거문고와 같은 전통 국악기와 바이올린 첼로 콘트라베이스의 서양 악기를 조화시켜 판소리의 맛과 멋을 살렸다.⁹⁴

이상으로 국립창극단 60년 동안의 공연을 중심으로 그 역사를 살펴보았다. 60년의 역사 동안 국립창극단은 창극의 정체성을 확립하였고 국립창극단의 과제였던 창극의 현대화와 대중화 그리고 국제화 등은 방향을 잡았을 뿐만 아니라 창극의 발전을 위한 기틀을 확립했다. 그러나 초창기의 창극

93. <귀토-토끼의 팔란> 프로그램북, 2021.

94. <홍보전> 프로그램북, 2021.



[그림 32] <패왕별희> 포스터, 2019, 공연예술박물관 소장



[그림 33] <귀토-토끼의 팔란> 포스터, 2021, 공연예술박물관 소장

연출이 극에 대한 이해가 없었던 명창들에 의해 진행되었고, 이후에도 창극의 연출은 창극 전문 연출가보다는 오페라, 뮤지컬이나 연극 등 외부 연출가에 의해 이루어져 왔었는데 이 점은 창극의 발전을 위해서라도 개선되어야 할 것이다. 전문 창극 연출가가 없기 때문에 발생하는 문제인데 이를 극복하기 위해서는 창극 전문 연출가가 필요하다. 창극 연출은 창극 기반의 소리에 대한 이해를 바탕으로 이루어져야 하기 때문에 전문적인 창극 연출가의 육성이 시급하다. “국악 전공 시스템 안에 창극을 위한 창극 연출, 창극 연기, 창극 대본 창작과 같은 커리큘럼을 도입”⁹⁵해 창극 전문가들을 육성해야 한다.

그리고 허규가 지적했던 것처럼 국립창극단은 창극 전용 극장의 필요성을 인식하고 설치를 위한 구체적인 방안을 모색, “온전히 창극에 몰입할 수 있는 구조의 창극 전용 실내극장을 설립을 통해 창극이 가지는 한계를 보완하고 창극의 특징과 장점을 살”⁹⁶릴 수 있어야 할 것이다.

95. 이현섭, 권호중, 『오페라의 발전을 통해 본 창극의 발전 방향 연구』, 『영남총학회지』 15(부산: 영남총학회, 2020), 228쪽.

96. 이현섭, 권호중, 위의 글, 230쪽.

VI. 국립창극단 60년의 성과 — 한국을 대표하는 공연예술이 되다.

국립창극단은 1962년 첫 창단 이후 2021년까지 60년의 세월 동안 창극의 정체성을 모색하고 다양한 실험을 하면서 창극의 맥을 이어 왔다. 1962년 창단 이후 2011년까지 116회 공연을 했고 2012년 9월부터는 레퍼토리 시즌제로 운영되고 있다. 이외에도 완창판소리, 판소리 감상회, 어린이 창극, 작은 창극단, 지방 및 해외 공연 등 다채로운 활동을 벌이고 있다.

창극은 가부키나 경극처럼 오랜 세월 동안 전승되면서 다듬어져 양식화된 전통극이 아니다. 근대라는 시기에 판소리 형식을 빌려 시대의 문제를 담아냈던 근대극이었다. 긴 세월 동안 창극은 판소리의 그늘에서 벗어나지 못한 채 자신의 정체성을 찾지 못하고 있었다. 창극은 전통극이라는 내부적 요인과 근대극의 이질적 양식들과의 충돌로 태생적 한계를 극복하지 못한 채로 국립창극단은 창극의 정체성 확보에 고심하면서 끊임없이 양식을 실험해 왔다.

국립창극단 초창기에는 판소리가 본연의 소리를 잃어버린 판소리 회

복에 목표가 있었다. 1962년 창단 공연 〈춘향전〉부터 1976년 25회 〈수궁가〉 공연까지 김연수 단장이 국립창극단을 이끌었던 시기의 창극은 당시 대개 명창들처럼 창극은 판소리라는 인식에서 벗어나지 못했다. 그때 창극계는 국극단의 난립과 여성국극의 번성과 쇠퇴 등으로 고질적인 병폐를 양산, 창극의 몰락에 대한 자기반성으로 창극에서 판소리의 음악성 회복을 중대 과제로 삼았다. 창극은 판소리여야 한다는 의식적 창극관은 그 당시의 창작자들뿐만 아니라 관객들의 ‘요즈음의 창극은 들을 만한 소리가 없다.’라는 관극평에서도 드러난다. 판소리와 다른 극적 양식으로서 창극의 독창성보다는 변질된 판소리의 재발견이 과제였던 시기였다.

1968년 국립극장에 설치된 창극정립위원회 역시 ‘창극에 있어 판소리의 회복’을 목표로 삼고 창극이 판소리 바탕의 음악극이라는 것을 확고히 했다. 이러한 창극에 대한 인식은 1970년대 중후반에까지 이어졌다. 특히, 1970년대 초반에 연출을 도맡아 했던 이진순 역시 신극 연출가였지만 창극을 전통극으로 보고 그를 정립하기 위한 실험을 계속했다. 국립창극단의 역사를 살펴보면 연출가나 예술감독에 의해 창극의 변화가 이끌어졌다. 이전에 대부분 명창들이 창극을 연출을 해 왔는데 신극 연출가 이진순은 창극을 근대극으로 인식하지 못한 채 실험들을 하면서 창극의 변화를 이끌어 했다.

그 뒤를 이은 허규의 등장은 창극계에 큰 변화를 일으켰다. 박동진 단장 시절이었던 1977년 제26회 〈심청가〉 공연부터 1989년 제70회 〈심청가〉 공연까지 허규는 총 33회 연출을 맡았다. 이 시기 동안 연출은 허규 외에도 이전의 신극 연출가였던 이진순과 이원경, 민예 출신의 손진책, 심희만, 단장 박후성도 맡기는 했지만 대개의 경우 허규가 연출했다. 허규가 연출을 맡아 공연했던 국립창극단의 창극은 그 이전 세대의 창극과 비교할 때 변화가 있었다. 판소리 중심의 창극에서 판소리의 기본을 두고 있기는 하지만 판소리 이외의 음악과 연희를 포괄하는 창극으로 그 양식의 변화가 일어났다.

허규는 김연수와 같은 국립창극단 1세대들이 창극에서 판소리 회복이라는 명제에서 벗어나지 못했던 것과는 달리 판소리 회복의 압박감에서부터 자유로웠다. 연극연출가였던 허규는 이미 국립창극단의 연출에 앞서 극단 민예에서 전통의 현대화와 마당놀이도 실험했던 경험을 창극에 접목, 새로운 양식의 창극을 만들어 냈다. 전통 판소리 창법을 기본으로 각종 민속 연희와 놀이 등을 창극에 도입, 의상, 장치, 춤 등 볼거리가 풍성한, 재미있고, 놀이화된 창극, 볼거리가 많은 창극으로 변화를 이끌어 내

창극 대중화의 기틀을 마련했다. 그리고 판소리 오가를 완판 창극으로, 레퍼토리를 풍부하게 하기 위해 창작 창극을 기획하는 등 부단히 창극을 정립을 위해 노력했다. 1986년의 아시안게임과 1988년의 올림픽을 치르면서 창극은 한국을 대표하는 음악극으로서 자리 잡을 수 있었다.

이후 오페라 연출가인 김홍승, 뮤지컬 연출자인 김효경 같은 다른 양식의 음악극 연출가들이 창극의 연출을 맡으면서 창극이 종합 음악극으로 정착될 수 있는 길을 열었다. 국립창극단이 창작 레퍼토리로 개발한 첫 번째 작품 〈박씨전〉은 듣는 판소리에 볼거리를 가미한 수작으로 평가되었다. 이 시기부터 국립창극단은 판소리 5대가의 완판 작업에 착수, 높은 객석 점유율로 창극의 대중적 공연 양식으로서의 가능성을 보여 주었다. 이후에 뮤지컬 연출자 김효경, 연극 연출가 정일성, 황두진, 김정옥, 심희만, 박병도, 이병훈, 한태숙, 김명곤, 김아라 등이 창극을 연출하면서 창극의 양식화 시도가 빈번해졌다.

창극은 1960년대 이후 국립창극단의 창극 정립과 양식화를 위한 다양한 시도와 모색을 통해 지금은 한국을 대표하는 현대적 음악극으로 자리를 잡았다. 창극의 동시대성은 창극의 무대화에 중요한 요소라는 것을 최근 창극의 경향을 보면서 확인할 수 있었다. 그러므로 복고 취향 일변도의 공연은 지양되어야 할 것이다.

판소리는 오랜 세월 동안 여러 사람들에 의해 불려지면서 다듬어졌다. 판소리의 적층성이 판소리 5대가의 창극 미학을 구축할 수 있게 해주었다. 창작 창극에 있어 이러한 미학의 구축을 위해서도 레퍼토리의 고정화는 필요한 일일 것이다.

11대 유영대 예술감독부터 예술감독이 국립창극단을 대표하는 것으로 명칭과 위상이 바뀌었다. 초대 단장이었던 김연수 이후 명창이나 판소리의 연구자들이 단장의 직을 맡아 국립창극단을 이끌어 갔다. 이후 2006년 예술감독이 국립창극단을 대표하는 체제로 바뀌면서 부임한 유영대 예술감독은 국가 브랜드 대작 〈청〉을 제작하여 2006년부터 2009년까지 3년 동안 50회의 공연과 6만 관객을 동원했고 해외와 지방 공연도 했으며 〈청〉은 국립극장 60주년 기념작으로도 선정되기도 했다.

〈로미오와 줄리엣〉은 국립창극단 최초 서양 고전의 창극화 길을 열었고 〈코카서스의 백목원〉도 창극 무대에 올려 레퍼토리 확장과 창극의 세계화라는 국립창극단의 변화를 이끌어 냈다. 독일의 연출가 아힘 프라이어 연출 〈수궁가〉는 동시대의 관객과 소통하고 세계를 아우르는 콘텐츠로서의 가능성을 보여 주었다. 특히 〈산불〉의 창극화는 젊은 창극 시리즈의

긍정적인 사례이다.

유영대 예술감독의 뒤를 이어 2012년 부임한 김성녀 예술감독은 레퍼토리 시즌제를 도입하고 창극 레퍼토리의 경계를 허물어 그리스 비극이나 경극에까지 소재의 영역을 확장하고 국내외 유명한 연출가들에게 창극의 연출을 맡기면서 세계적 음악극으로의 도약을 가능하게 했다. 고선웅 작/연출의 <변강쇠 점 찍고 웅녀>는 2014년 초연 이후 5년 동안의 공연에서 97%의 객석 점유율을 보여 흥행적으로 성공했다는 평가를 받았다. 안드레이 서반의 <안드레이 서반의 춘향>, 웅켄센의 <트로이의 여인들>, 우성귀의 <패왕별희> 등 외국 작품의 번안 공연, 스릴러 창극 <장화홍련>, 팩션 창극 <아비. 방연>, 신창극 <소녀가>, <우주소리>, <시>가 공연되었다. <민들레를 사랑한 리틀 맘 수정이>, <내 이름은 오동구>와 같은 동시대의 이야기를 창극화한 청소년 창극과 <홍보가-은혜 값은 제비>, <토끼와 자라의 용궁 여행>, <효녀 심청>, <춘향이와 몽룡이의 사랑이야기>, <홍부와 놀부>, <미녀와 야수>와 같은 어린이 창극의 제작을 통해 미래의 창극 관객 확보와 관극 훈련을 실현하고 있다. 무엇보다도 김성녀 예술감독의 시기에는 창극 소재의 다변화로 창극의 대중성과 흥행성을 끌어내 보편적 음악극으로 발전할 수 있는 계기가 되었다.

2019년 유수정 예술감독이 김성녀 예술감독의 뒤를 이었지만 2020년 코로나19는 국립창극단의 활동을 위축시켰다. 2021년이 되면서 유수정 예술감독은 네 편의 레퍼토리 무대를 만들었다. <수궁가>를 새롭게 구성한 <귀토>, 설화와 신화를 바탕으로 한 창작 창극 <나무, 물고기 달>, 젊은 소리꾼들이 판소리의 동시대성을 보여 준 남인우 구성/연출의 <절창>과 김명곤 극본/연출의 <홍보전> 등이다.

본고는 국립창극단 60년의 역사를 살펴봄으로써 그간 국립창극단의 창극관의 변화와 지향을 찾아내려 했다. 창극은 전통 음악을 활용하면서 동시대성을 구현할 수 있고 전통 음악이 익숙하지 않은 세대도 즐길 수 있는 공연예술이 되어야 한다. 창극은 전통극인 판소리와 현대극이라는 대립적 가치에 함몰되지 말고 새로움과 변화를 추구하는 레퍼토리로 제작되어야 할 것이다. 창극의 음악적 지향의 문제에 대해 음악적 기반을 전통 음악에 두느냐 전통과 현대음악의 융합에 두느냐를 고민해야 한다. 그리고 전통적인 창극과 현대적인 창극의 공존 가능성을 살펴야 하며 대중과의 다각적 소통을 염두에 둔 창극을 제작해야 한다.

시대성과 사회성을 반영한 창극 대본 창작자와 창극 전문 연출가의

양성과 창극 연기 방법론에 대한 고민도 필요하다. 즉 창극 전문 인력의 양성은 국립창극단의 주요 과제이다. 국립창극단의 허규도 창극의 발전을 위해 창극 전용 극장 건립을 주장했듯이 이제 창극은 뮤지컬 전용 극장 처럼 전용 극장의 건립도 재고해야 할 것이다.

창극이 한국을 대표하는 공연예술로서 위상을 공고히 하고 있는 지금 K콘텐츠의 원류로서 창극을 세계무대에 내놓아야 할 책임이 국립창극단에 있다. 이제 창극은 새로운 세대를 아우르고 세계무대에서도 주목을 받을 수 있는 현대적 음악극이라는 인식이 특별하지 않다.

창극이 팬데믹과 같은 위기에서 어떻게 관객과 만날 수 있는지를 다각도로 모색해야 할 시점에 와있다. 그리고 메타버스 공간에서 창극과 공연장은 어떻게 될 것인가에 대한 국립창극단의 고민도 필요한 때다.

참고 문헌

논문 및 단행본

- 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002).
- 백현미, 『한국창극사연구』(서울: 태학사, 1997).
- 성경린, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』(서울: 중앙국립극장, 1980).
- 송미경, 「창극 〈변강쇠 점 찢고 옹녀〉에 나타난 환상성」, 『우리문학연구』 64(서울: 우리문학회, 2019).
- 송소라, 「20세기 창극 〈장화홍련전〉의 존재양상과 특징적 면모」, 『우리문학연구』 57(서울: 우리문학회, 2018).
- 송소라, 「창극의 성격과 양식에 관한 재고찰」, 『민족문화연구』 91(서울: 고려대학교 민족문화연구원, 2021).
- 신현욱, 김용범, 「창극의 새로운 공연 포맷 개발에 관한 연구」, 『인문콘텐츠』 17(서울: 인문콘텐츠학회, 2010).
- 오설균, 「2000년 이후 국립창극단 공연 작품에 나타난 공연양상 연구」(서울: 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2017).
- 유동혁, 「2000년대 이후 국립창극단 창극 공연의 연극성 연구」(서울: 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2019).
- 유민영, 『전통극과 현대극』(서울: 단국대출판부, 1984).
- 유민영, 『우리시대의 연극운동사』(서울: 단국대출판부, 1990).
- 유민영, 『한국연극의 미학』(서울: 단국대출판부, 1992).
- 유영대, 「창극의 전통과 새로운 무대」, 『판소리연구』 27(대전: 판소리학회, 2009).
- 유영대, 「국립창극단사」, 『국립극장 60년사: 역사편』(서울: 국립중앙극장, 2010).
- 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구-국립창극단 활동을 중심으로」(서울: 세종대학교 대학원 박사학위논문, 2012).
- 이현설, 권호중, 「오페라의 발전을 통해 본 창극의 발전방향 연구」, 『영남춤학회지』 15(부산: 영남춤학회, 2020).
- 전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사: 역사편』(서울: 태학사, 2000).
- 정현철, 「창극의 무대형태에 따른 극적 효과에 관한 연구-2012년 이후의 국립창극단의 공연 중심으로」(서울: 홍익대학교 공연예술대학원 석사학위논문, 2016).
- 최동현, 「판소리 완창의 탄생과 변화」, 『판소리연구』 48(대전: 판소리학회, 2014).
- 최해진, 「국립창극단사」, 『국립극장 70년사: 역사편』(서울: 국립중앙극장, 2020).
- Sun Fengqin, 「창극 〈메디아〉의 문화상호적 각색에 대한 고찰-메디아의 네 차례 '범죄'의 극적 구현을 중심으로」, 『한국극예술연구』 66(대전: 한국극예술학회, 2019).

『2006 국립극장 연보』(서울: 국립중앙극장, 2006).

『2011 국립극장 연보』(서울: 국립중앙극장, 2011).

『2014 국립극장 연보』(서울: 국립중앙극장, 2014).

정기 간행물

구허서, 「판소리의 음악성을 전개시킨 무대」, 『공간』(서울: 중앙출판인쇄, 1981.10.).

김익두, 「노래, 몸짓으로 엮어낸 환상과 재미」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1993.12.).

백현미, 「음악의 위치를 한껏 격상시켜 준 공연」, 『국립극장소식』(서울: 국립중앙극장, 1993.4.).

서연호, 「창극의 새로운 모색」, 『극장예술』 8(서울: 중앙국립극장, 1979.11.).

서연호, 「풍격과 신명의 조화 <배비장전>」, 『예술계』(서울: 한국예술문화단체총연합회, 1988.6.).

송미경, 「경계의 창극, 또는 창극, 그 너머의 무엇」, 『공연과이론』 73(서울: 공연과이론을위한모임, 2019).

송해진, 「Review/국립창극단의 완판장막창극<춘향전>」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1998.3.).

유영대, 「풍성한 볼거리, 양식의 독자성 돋보여」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1994.4.).

윤종강, 「창극에서의 '연출'과 너름새 개발에 대한 제언」, 『공연과이론』 60(서울: 공연과이론을위한모임, 2015).

이상일, 「창작창극과 예술지향성-<광대가>가 뜻하는 것」, 『극장예술』 2(서울: 중앙국립극장, 1979.5.).

이희정, 「돌보인 해학성, 정제된 공연 양식」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1996.11.).

최영주, 「2014년 국립창극단의 대중화/현대화/세계화」, 『연극평론』 76(서울: 한국연극평론가협회, 2015).

한명희, 「즐거웠던 <토생원과 별주부> 무대」, 『춤』 87(서울: 금연재, 1983.5.).

기사

「창극의 본격적 양식화를 시도」, 『중앙일보』, 1975.3.7.

「판소리 춘향가' 한토막도 안자른 완판/창극 100년사 첫 시도」, 『한국일보』, 1998.2.10.

「무대 오른 SF... 지금, 여기를 고발하다」, 『한겨레신문』, 2018.9.21.

「외계인 등장하는 창극 '홍보씨'의 파격... 숨은 의도는?」, 『중앙일보』, 2017.4.16.

윤다함, 「인터뷰-김성녀 국립창극단 예술감독:창극의 부활...」창극 르네상스' 멀지 않아」,

『서울문화투데이』, 2013.4.15.

윤종강, 「윤종강의 뮤지컬 레터-신창극 '우주소리' 김태형에게」, 『서울문화투데이』, 2018. 11. 4.

이숙정, 「파블로 네루다의 '시(詩)'를 무대화한 국립창극단의 신선한 도전, 신창극시리즈 3'시」, 『민중의 소리』, 2019.1.21.

「창극 고정관념을 뒤흔들다」, 『한겨레신문』, 1997.4.5.

「'춘향전'이 이렇게 재밌는 거야?」, 『한겨레신문』, 1998.2.18.

박물관 소장 자료

<강릉매화전>, 사진, 1978.

<구운몽>, 포스터, 1993.

<귀토-토끼의 팔란>, 포스터, 2021.

<귀토-토끼의 팔란>, 프로그램북, 2021.

<대업>, 사진, 1975.

<대춘향전>, 포스터, 1996.

<미디어>, 포스터, 2013.

<명창 임방울>, 포스터, 1994.

<명창판소리① 숙영낭자전>, 프로그램북, 1974.

<박씨전>, 포스터, 1991.

<배비장전>, 사진, 1996.

<배비장전>, 포스터, 1988.

<백운랑>, 사진, 1963.

<변강쇠 집 짝고 웅녀>, 포스터, 2014.

<부마사랑>, 프로그램북, 1983.

〈삼국지 적벽가〉, 프로그램북, 2002.
〈산불〉, 포스터, 2007.
〈송년 대공연〉, 프로그램북, 1999.
〈수궁가〉, 사진, 1974,
〈수궁가〉, 사진, 2011.
〈수궁가〉, 포스터, 1995.
〈숙영낭자전〉, 프로그램북, 1974.
〈시〉, 포스터, 2019.
〈아비. 방연〉, 사진, 2015.
〈오르페오전〉, 포스터, 2016.
〈오르페오전〉, 프로그램북, 2016.
〈완판장막창극 춘향전〉, 사진, 1998.
〈이생규장전〉, 사진, 1993.
〈장화홍련〉, 프로그램북, 2012.
〈청〉, 공연사진, 2006.
〈춘향가〉, 프로그램북, 1970.
〈춘향전〉, 사진, 1981.
〈춘향전〉, 포스터, 1962.
〈트로이의 여인들〉, 사진, 2016.
〈판소리 정기감상회〉, 포스터, 1977.
〈패왕별희〉, 포스터, 2019.
〈황진이〉, 사진, 1990.
〈홍보가〉, 프로그램북, 1967.
〈홍보가〉, 프로그램북, 1972.
〈홍보전〉, 프로그램북, 1982.
〈홍보전〉, 프로그램북, 2021.

각론

국립창극단 연출 작업의 흐름

김향

호서대학교 창의교양학부 교수, 공연평론가

TRENDS IN THEATRICAL PRODUCTION OF THE
NATIONAL CHANGGEUK COMPANY OF KOREA

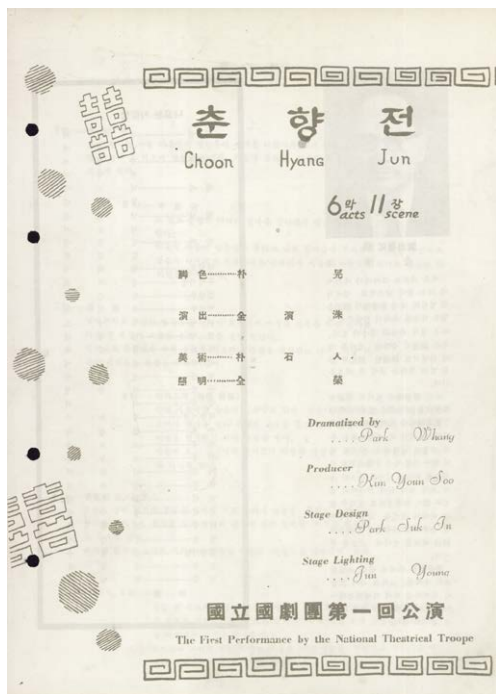
I. 다채로운 창극 연출자들

1962년 창설되어 60여 년의 역사를 지닌 국립창극단은, 창극 장르가 사찰될 위기에 처해 있을 때에 건립되어 그 명맥을 이어 왔을 뿐 아니라 관객의 저변이 확장되는 데 기여한 바가 크다. 창극은 판소리를 근간으로 하지만 국립창극단의 초기 단장이었던 김연수(金演洙)는 ‘판소리가 궁극에 도달할 길은 唱劇’이라고 역설하면서¹⁾ 창극을 통한 판소리 정립 및 두 장르의 상호 관계적 면모를 중시했다. 그러나 창극 방식에 대한 구체적인 고민은 1968년 ‘국극정립위원회’를 구성하면서 본격화되었으며 1970-1990년대에 이진순과 허규 연출이 창극 연출을 하게 되면서 창극 방식에 대한 구체적인 모색이 이루어졌다. 이후 2000년대 들어서서 2023년 현재까지 다수의 연출가들에 의해 다채로운 창극 연출이 이루어지고 있다.

국립창극단은 1962년 2월 중앙국립극장 직제 제9조(전속단체) 1에 의거하여 (연)극단, 무용단, 오페라단과 더불어 창설되어 애초에는 국극단으로 창설되었다가 1973년 5월 국립창극단으로 개칭했다. 김연수 명창을 단장으로, 김소희(金素姬)와 박귀희(朴貴姬) 명창이 각각 부단장과 간사를 맡았고 단원으로 박초월(朴初月), 강장원(姜章沅), 김준섭(金俊燮), 임유앵(林柳鶯), 김경애(金敬愛), 김경희(金慶姬), 김득수(金得洙), 장영찬(張泳贊), 강종철(姜種喆), 정권진(鄭權鎭), 남해성(南海星), 박봉선(朴鳳仙), 박초선(朴招宣), 김정희(金貞姬), 한승호(韓昇鎬), 한일섭(韓一燮), 안태식(安泰植) 등 총 21명이 있었다.

국립창극단은 창립 후 판소리를 근간으로 한 창극의 양식화를 추구했는데 이는 서구적인 연출 개념을 넘어서고 중국의 경극이나 일본의 가부키에 버금가는 전통 공연 양식을 개발하고자 하는 목적에서 기인하는 것이었다. 이를 위해 1967년에는 국극정립위원회를, 1998년에는 창극본 정리를 위한 ‘포럼’ 등의 회의 체계를 만들고 이 회의들을 통해 창극의大本부터 양식화하

1. 이진순, 「우리의 形式的 우리藝術로」, 〈수궁가〉 프로그램북, 1976, 2쪽.



[그림 1] 김연수 연출의 〈춘향전〉 프로그램 북, 1962, 공연예술박물관 소장

고 표준화하고자 했다. 그러나 창극 주체들의 노력과 달리 ‘양식화’나 ‘표준화’는 이루어질 수 없었다. 이러한 시도는 흐지부지되었고 21세기 들어서면서부터는 좀 더 다채로운 ‘한국적인 연출 작업’을 모색하는 것으로 이어지고 있다.

그간 국립창극단은 1962년 창단 기념 공연인 박황 각색, 김연수 연출의 <춘향전>(1962.3.23.-3.29., 명동극장)을 시작으로 2023년 최근작 <베니스의 상인들>(2023.6.8.-06.11., 국립극장 해오름극장)에 이르기까지 대략 160편의 레퍼토리를 제작했다. 160편의 창극을 연출했던 연출가들은 대략 48명에 이른다. 연출가들을 구체적으로 살펴보면, 김연수(2편), 박진(4편), 서항석(1편), 이진순(12편), 이원경(4편), 허규(37편), 손진책(4편), 박후성(2편), 심희만(2편), 김홍승(9편), 김효경(9편), 김관규(1편), 황두진(1편), 김정옥(1편), 정일성(2편), 박병도(1편), 임진택(1편), 김명곤(5편), 이병훈(2편), 한태숙(2편), 김아라(1편), 정갑균(2편), 류기형(2편), 주호중(2편), 박성환(2편), 이윤택(2편), 김형철(1편), 김창화(1편), 방은미(1편), 아힘 프라이어(Achim Freyer, 1편), 윤호진(2편), 서재형(2편), 남인우(2편), 권호성(1편), 고선웅(3편), 안드레아 서반(Andrei Serban, 1편), 정의신(1편), 이소영(1편), 웅켄센(Ong Kensen, 1편), 임도완(1편), 이성열(2편), 김수진(1편), 이자람(1편), 김태형(1편), 박지혜(1편), 우싱귀(Wu Hsing-kuo, 1편), 배요섭(1편), 그리고 정영두(1편)이다. 이들 중 허규가 37편을 연출했고 이진순이 12편을, 뒤를 이어 김홍승과 김효경이 각각 9편을 연출하면서 국립창극단의 창극이 다양해지고 풍성해지는 데에 기여했다.

창극 연출가들은 크게 판소리 명인, 연극 연출가, 오페라 연출가, 뮤지컬 연출가 그리고 무용가 출신들이었으며 명창 김연수 이후에는 이진순, 허규 등 연극 연출가들이 창극 연출에서 괄목할 만한 성과를 내었다. 그리고 1990년대에 이르면 오페라 연출가 김홍승이 ‘한국적인 오페라’를 연출했다는 평가를 받으며 대중화에 기여했고 그 이후에는 소리꾼, 연극 연출가, 뮤지컬 연출가 그리고 해외의 우수한 오페라 및 연극 연출가들이 창극을 연출했으며 현재는 무용가 출신 연출가도 연출을 하는 등 연출가들의 배경이 다양해졌다. 또한 2000년대 들어서서는 한태숙, 김아라, 방은미 등 여성 연출가들이 창극을 연출하기 시작했고 현재는 남인우와 이자람이 각각 연출과 작창 분야에서 역량을 발휘하고 있다. 이들 여성 연출가들의 창극 제작 참여는 단순히 여성 제작진의 확대로만 볼 것이 아니라 이들이 여성, 청소년, 성적 소수자 등 그간 다루어지지 않았던 비주류 소수자들의 목소리를 다루면서 창극 장르에 대한 인식을 확장하고 있다는 측면에서 주목할 필요가 있다.

창극 연출 관련 선행 논저로는 2010년에 발표된 류경호의 박사학위 논문이 있는데, 이 논문에서는 초기 창극 형성기의 연출 방식부터 2010년 당시까지의 연출 방식을 시기별로 네 가지 유형으로 나누어 논하고 있었다. 연출 방식을 크게 ‘판소리 명창 주도형’, ‘신극 지향 연극인 주도형’, ‘판소리 지향 연극인 주도형’, ‘음악극 전문가 주도형’으로 분류하여 논했다. ‘판소리 명창 주도형’은 조선성악연구회 이전 초기 창극 형성기의 연출을 논하는 것이었고 ‘신극 지향 연극인 주도형’은 조선성악연구회 이후부터 국립창극단의 초기 연출 방식에 대한 것으로 여성국극 등의 연출 방식에 대한 것이었다. ‘판소리 지향 연극인 주도형’은 국극정립위원회 이후 이진순과 허규 연출가 등의 연출 방식에 대한 논의였으며 ‘음악극 전문가 주도형’은 2000년 이후 김홍승 등 오페라 연출가의 연출 방식을 중심으로 논한 것이었다.² 이 논문의 내용은 창극사의 흐름에 따른 창극 작품들의 유형화였다고도 할 수 있다. 그리고 연출 주체가 판소리 지향 연극인들에서 음악극 전문가 연출가들로 이동하고 있다고 진단했으나, 앞서 언급한 바와 같이 국립창극단에서는 오페라 연출가 외에 판소리 전공자, 연극 연출가 그리고 무용가 등 각기 다른 연출 이력을 지닌 국내외 연출가를 초빙하여 창극을 제작하고 있기에 연출가들이 다양해진 상황이라 할 수 있다.

이 글에서는 159편의 창극을 연출했던 48명의 연출가들 중 창극 연출에서 중요한 발자취를 남겼던 이진순, 허규, 김홍승, 그리고 박성환의 연출 방식을 살피고자 한다. 이진순은 1970-1980년대에, 허규는 1970-1990년대에, 김홍승과 박성환은 2000-2010년대에 주요하게 활동한 연출가들로, 이들의 연출 방식이 창극 장르가 체계화되는 데에 기여한 지점을 중심으로 논하면서 창극 연출 작업의 흐름과 방향성을 살피고자 한다.³

이진순은 1962년 사실주의극의 최고봉이라 평가받고 있는 차범석 작 〈산불〉을 국립극단에서 연출하기도 한 연극 연출가로 1968년 창극정립위원회의 11명의 위원 중 한 명이었으며 당시 국극(창극)정립위원회가 편극한 작품을 다수 연출하면서 국립창극단이 표방하고 있는 것을 수행하기 위해 노력한 연출가였다.

허규 역시 연극 연출가로 1978년 〈3대 창극 연창공연〉의 연출을 맡으면서 국립창극단 작업에 참여하기 시작하여 1999년까지 20년간 창극을 연출한 연출가이다. 1980년대에 ‘민족적인’ 창극에 대한 고민 속에서 완판 창극을 연출하여 창극 무대, 배우들의 움직임 그리고 음악적 측면에서 한국 고유의 창극술을 개발하고자 했다.

허규 이후 김명곤이 〈완판장막창극 심청전〉(1999.6.25.-7.4.)과 〈수궁가〉

2. 류경호, 「창극연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」(전주: 전북대학교 대학원 박사학위논문, 2011), 39-144쪽.

3. 전성희와 유영대는 각각 『국립창극단사』, 『국립극장 50년사: 역사편』(서울: 태학사, 2000)와 『국립창극단사』, 『국립극장 60년사: 역사편』(서울: 국립중앙극장, 2010)에서 국립창극단의 활동을 3기와 5기로 나누어 살핀 바 있다. 전성희는 국립창극단 50년사를 제1기(1962-1970) ‘판소리 지향의 창극’, 제2기(1977-1989) ‘연극과 놀이 지향의 창극’ 그리고 제3기(1990-2000) ‘대중화 지향의 창극’으로 나누고 있다면, 유영대는 국립창극단 60년사를 제1기(1962-1970) ‘협률사 창극전통과 국립국극단’, 제2기(1970-1980) ‘창극 정본화 작업과 박진, 이진순, 이원경의 작업’, 제3기(1978-1990) ‘허규 시대-창극과 마당놀이의 거리’, 제4기(1990-1998) ‘창극 양식의 다양한 시도’ 그리고 제5기(1998-2010) ‘보편적 음악극으로서의 창극’으로 나누고 있다. 이 두 논자들은 시기 구분에 차이가 있지만 1970-1990년대에 이진순과 허규에 의해 창극 장르에 극적 연출 방식이 도입되고 새로운 무대 양식화라는 성과를 거둔 것으로 논의했고 2000년대 김홍승 연출가가 창극을 ‘한국 음악극’으로 체계화하고 대중화하는 데 기여한 바가 있음을 논하고 있다.

4. 김향, 「국립창극단의 전승 오대강 창극 연가에서의 ‘이면’ 구현과 그 의미」, 『드라마연구』 46(서울: 한국드라마학회, 2015), 133-176쪽.

(2000.5.6.-5.14.) 등을 연출하여 판소리의 열린 방식을 창극에서 구현하기 위해 노력하기도 했다.⁴ 그러나 당시 국악과 오페라 연출을 전공한 김홍승이 〈배비장전〉(2000.9.11.-9.17.), 〈삼국지 적벽가〉(2003.9.29.-10.5.) 그리고 〈청〉(2006.11.7.-11.12.)을 연출하면서 허규의 완판창극에서 볼 수 없었던 스펙터클한 시각적 형상화와 국악기의 오케스트레이션을 구현했고, 이러한 연출 방식이 ‘보편적인 음악극’이라 여겨지며 주목받게 되었다. 무엇보다 〈청〉으로 관객의 저변이 확장되면서⁵ 〈춘향 2010〉(2010.4.6.-4.11.) 연출로도 이어졌다.

그리고 〈청〉, 〈장끼전〉(2005.11.18.-11.20.), 〈십오세나 십육세 처녀〉(2006.4.26.-4.30.), 〈시집가는 날〉(2006.12.22.-12.29.)의 대본을 썼던 국립창극단 단원 박성환은 2007년 차범석 작 〈산불〉을 직접 각색하고 연출을 한 창작 창극 〈산불〉(12.21.-12.30.)을 연출하여 주목받았다. 박성환은 소리꾼으로서 직접 대본을 쓰고 연출하면서 판소리의 극작 원리를 여러 창작 창극에 구현했으며 국립창극단 최초로 셰익스피어 원작 〈로미오와 줄리엣〉(2.7.-2.15.)을 창극화하는 등 창작 창극의 새로운 지평을 연 연출자라 할 수 있다.

국립창극단은 2010년대 들어서서 국내·외의 유명 연출가들을 기용하여 창극을 제작하기도 했는데, 이들 중 주목할 만한 국내 연출가들로 고선웅, 배요섭 그리고 남인우 연출가 등을 꼽을 수 있다. 고선웅은 2014년 〈변강쇠 점 찍고 옹녀〉를 각색하고 연출하면서 국립창극단과 연을 맺은 이후 2017년에는 〈홍보씨〉를, 2021년에는 창극 〈귀토〉를 쓰고 연출하는 가운데 점차 판소리의 원리를 창극 연출 방식으로 응용하는 면모를 보이고 있어 주목하게 된다. 배요섭은 그간 아시아 여러 나라를 오가며 레지던시 작업을 해 온 경험을 바탕으로 김춘봉이라는 필명으로 아시아 문화권의 신화적 이야기를 창극 대본화한 〈나무, 물고기, 달〉을 집필하여 아시아적인 극작술과 연출 방식을 보인 것이 특징이다. 남인우 연출은 2013 청소년을 주인공으로 한 창극 〈내 이름은 오동구〉를 연출하고 2023년에는 웹툰 원작인 ‘소녀들의 여성국극 활동’을 다룬 〈정년이〉를 창극화하여 성적·문화적 다양성을 보여 준 의의가 있다.

이 글에서는 지면 관계상 2010년대 이후 연출가들의 작업은 추후의 연구 과제로 넘기고 2000년대까지 주요한 연출 방식을 보여 주고 있는 네 명의 연출가들을 중심으로 창극 연출의 흐름을 살피고자 한다.

II. 1967년 국극(창극)정립위원회의 '도연' 개념과 이진순의 창극 연출

국립창극단 창단 기념 공연은 <춘향전>으로 1962년 3월 23일부터 3월 29일까지 박황 각색, 김연수 연출로 공연되었다. 이후 연창 <수궁가>(김연수 도창, 1962.10.3.-10.15.), 가극 <배비장전>(편곡 이상운, 연출 박진, 창 지도 김소희, 1963.2.22.-2.27.), 연창 <춘향가>(1963.6.14.-6.17.), 창작 창극 <백운랑(白雲郎)>(극작 서항석, 연출 박진, 창 지도 김연수, 1964.10.1.-10.6.), <서라벌의 별>(극본 김동초, 연출 박진, 조연출 유길촌, 도창 박초월, 1964.3.17.-3.23.) 그리고 연창 <홍보가>(창 지도 김연수, 1964.9.19.-9.23.)가 공연되었다. 이 시기 창극 연출은 주로 박진이 맡았는데, <백운랑>을 연출하면서 “출연자에게는 좋은 곡, 좋은 노래를 요구하면서 좋은 연기는 강요치 않았다”⁶는 연출 소감을 밝히고 있는 것으로 보아, 특정한 연출을 구사하려 하기보다 판소리(음악)에 집중하려 한 것으로 여겨진다. 그리고 연창 방식 즉 소리꾼 2인 또는 3인이 입체창 형태로 전통 판소리를 공연하는 것을 중시했다고 할 수 있는데, 이때 김연수 단장이 “올바른 가사와 창조를 모색하자는데 의의가 깊고……”⁷라고 언급한 것으로 보아 난삽해진 판소리 사설 및 음악을 입체창 형태의 공연을 준비하면서 정리하고 체계화하려 했다고 할 수 있다. 국립창극단 초기에는 창극 연출에 대한 의식보다는 창극 대본 정리를 통해 전통 판소리 가사와 소리를 정립하고자 하는 의도가 강했음을 알 수 있다.

그러던 중 국립창극단 관계자들은 1968년 ‘판소리의 독백의 형식을 찾아내어 그것을 체계 있게 정립하는 것’을 목표로 국극정립위원회를 설치하였다. 그러면서 위원회에서는 첫째, “종래의 창극에서는 고수나 악사를 서구식 연극의 음향효과처럼 간주하여 무대에 노출시키지 않았지만 이제 악사들을 판소리의 유기적 일부분으로 여기고 자리를 마련하고자 한다”며 악사들의 역할을 중시하는 면모를 보였다. 둘째, “창극이 서구식으로만 가는 때에는 극의 진행이 대화창으로만 이루어지는 것이어서 판소리의 설명창은 그만 무대에서 소실될 위기에 놓이게 되므로 판소리 본연의 특징을 살리기 위하여 이를 ‘도창’이라 이름하여 역시 무대에 자리를 마련해 주고”자 한다며 1인 판소리 양식의 특징을 창극 방식으로 응용하고자 했다. 셋째, “판소리극의 경우 연출은 ‘도연’이라고 하자고 하면서, 이

6. 성경린, 『현대창극사』, 『국립극장 30년』(서울: 중앙국립극장, 1980), 346쪽.

7. 성경린, 위의 글, 346쪽.

것은 판소리극이 그 본연의 양식을 정립할 때에 연출은 하나의 창조(創造)가 아니라 그 양식대로의 연회를 지도하는 데에 그쳐야 그 양식이 무너지지 않고 전수 보존될 것이라는 생각”⁸ 때문이라 밝혔다.

8. 성경린, 앞의 글, 348쪽.

국극정립위원회는 악사를 중시하고 1인 창으로 진행되는 판소리 양식을 응용하는 한편, 의도적으로 창의적인 연출을 지양하고자 했으며 창극을 ‘판소리극’이라 지칭하면서 판소리 양식의 현대적인 보존을 추구했다. 창극의 독자성보다 판소리 양식을 현대화하는 것에 방점을 둔 것으로 보인다. 그러나 당시 국극정립위원회는 서항석 위원장을 비롯해 강한영, 김동욱, 김소희, 김연수, 김천홍, 박진, 박헌봉, 성경린, 이진순, 이해랑, 이해구로 구성되어있으며 구성원들이 판소리 이론가, 명창, 무용가, 행정가, 연극 연출가 등으로 구성되어서인지 실제로 1969년 창극 <심청전>은 종합 예술극으로 공연된 것으로 보인다. “본격적인 국극 노래와 연기와 대사가 있는가 하면 춤이 있고 화려한 무대장치가 펼쳐진다.”⁹는 기록과 더불어 성경린은 <심청전>을 “60년대 창극의 반가운 발전”으로 기록하면서 보수적인 국극 단원들을 훈련시킨 연출가 박진과 이진순에게 그 공을 돌리는 면모를 보이고 있기도 하다. 당시 위원회의 한 명이었던 강한영은, 창극에서 ‘표준화된 형태’를 주장하는 것이 무리가 있다는 것을 자각하고 있었지만 전통 연회 자체가 사라져 가고 있다는 위기의식 속에서 ‘창본의 정립’ 및 ‘양식화’로 창극의 전통성을 만들어 내고자 했다고 밝히기도 했다.¹⁰

9. 위의 글, 349쪽.

10. 강한영 「창극정립위원회 활동과 창작창극의 육성」, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002), 179-182쪽.

국극정립위원회가 의도하는 것이 실현되기 어려운 과제라는 것을 일부 위원들은 지각하고 있었지만 창극본을 정립하려는 시도는 한동안 지속되었으며 이진순의 연출 작업은 이러한 배경 속에서 진행된 것이었다.

[표 1] 이진순 연출 창극 작품 일람표

연번	회차/기획	제목	공연 장소	공연 기간	작/편극	연출
1	13회	심청가	국립극장	1969.9.26.-9.29.	국극정립위원회 구성	이진순
2	16회	춘향전	명동극장	1971.9.29.-10.4.	창극정립위원회 편극	이진순
3	17회	홍보가	명동극장	1972.9.22.-9.25.		이진순
4	18회	배비장전	국립극장(대)	1973.2.15.-2.19.		이진순
5	19회	수궁가	국립극장	1974.3.22.-3.25.	김연수, 이진순 편극	이진순
6	21회	수궁가	국립극장(대)	1974.10.8.-10.12	김연수, 이진순 편극	이진순

7	22회	배비장전	국립극장(대)	1975.3.19.~3.23.	이상운 편극	이진순
8	23회	대업	국립극장(대)	1975.9.19.~9.23.	박만규 극본	이진순
9	25회	수궁가	국립극장(대)	1976.10.29.~11.1.	김연수, 이진순 편극	이진순
10	27회	홍보가	국립극장(대)	1977.9.16.~9.19.		이진순
11	34회	수궁가	국립극장	1981.5.13.~5.17.		이진순
12	36회	심청	국립극장(대)	1982.5.8.~5.13.	이진순 편극	이진순

이진순은 국극정립위원회가 구성한 창극본인 〈심청가〉를 시작으로 총 12편의 창극을 연출하였는데, 이 작품을 연출하면서 창극 연출이 “옛것의 재발견과 형식의 창의를 위한 무척 어려운 작업”임을 밝히고 있었다. 그러면서 “극적 모티브가 될 수 있는 탈춤, 꼭두각시놀음, 산대놀이 등에서 흡수할 수 있는 형식을 도입시키고 본시 판소리에서 쓰던 아니리, 너름새를 유기적으로 살려 우리 전통극으로의 미학의 추구하고 국극 정립의 숙제를 시각화하는 것을 연출 방향”으로 제시했다.¹¹ 이러한 연출적 시도는 1972년 〈홍보가〉 공연에서도 이어졌다.¹² 그리고 〈수궁가〉를 준비하면서도 국극정립위원회가 추구하는 바를 실현하기 위해 노력하는 면모를 보이고 있는데, 이때는 함께 〈수궁가〉를 준비하던 김연수 단장이 개막을 며칠 앞두고 영면하면서 그를 기리는 마음을 공연에 담고 있었다.

11. 이진순, 「연출자의 말-옛것의 재발견」, 〈심청가〉 프로그램북, 1969, 5쪽.

12. 이진순, 「〈홍보가〉 연출 소감」, 〈홍보가〉 프로그램북, 1972, 5쪽.

원래 국립극장에서 唱劇定立委員會를 가지게 된 절실한 동기는 傳統劇樹立을 위하여 唱劇의 劇本정리와 그 演出의 方向이었다. 말하자면 唱劇의 生理에 적합한 무대와 우리 고유의 唱劇形式의 定立을 위한 운동이기도 하다.

西區式 演劇과 달리 唱劇은 우리 土壤에서 꽃핀 한국고유의 舞臺形式이 될 줄 굳게 믿으며 그 演出의 研究는 이제부터 바야흐로 눈부시게 전개되어야 할 줄 안다.

우선 動物들의 움직임을 춤으로 꾸미는데 필요한 音樂을 새로 作曲하였고 按舞도 탈춤과 한국춤과 民俗에서 적절히 안배해 보았다.

재래의 단조롭던 반주를 30인조의 우리악기 편성으로 生音樂을 사용키로 하였고 衣裳도 대담하게 동물의 형태의 해학적인 창극에 알맞은 모습으로 제작하였다.

演出은 지금까지의 〈홍보가〉, 〈심청가〉, 〈춘향가〉에서 시도하였던 나의

形式을 바탕으로 큰 舞臺에 적응시켜 보았으며 九個月의 연습 일정을
가졌다.¹³

13. 이진순, 「唱劇 水宮歌를
演出하고」, 〈수궁가〉
프로그램북, 1974., 5쪽.

1974년 〈수궁가〉를 초연하면서 이진순은 국극정립위원회의 활동이
창본 정리와 창극의 생리에 적합한 한국 고유의 무대 정립이라 다시 한번
강조하고 이를 위해 ‘연출의 연구’를 지속해야 할 거라 말한다. 그러면서 앞
서 〈홍보가〉, 〈심청가〉 그리고 〈춘향가〉를 연출했던 경험을 확장하여 대극
장에서 공연하는 〈수궁가〉의 무대 규모를 확장하고 더불어 이전 공연 때
와 달리 “나의 形式”이라는 언급을 통해 일정 정도의 자신감을 내비치고
있음을 볼 수 있었다. 이진순의 자신감에 호응하듯 성경린은 이 작품을
“오래 기억될 창극사의 명작 무대였다”¹⁴라고 호평하기도 했다.

14. 성경린, 앞의 글, 355쪽.

그러나 국극정립위원회가 추구하는 창본과 연출 방식은 창조성을 최
대한 배제하려는 것이었기에 무대 표현에서 제약이 있을 수밖에 없었고
〈수궁가〉의 경우 다채로운 한국 전통 공연 양식들을 삽입하고 무대의 출
연진 수를 늘렸기에 시각적으로 화려하고 풍성해 보이는 연출이었지만 종
합 예술적 면모가 반복되는 공연이었다.

이러한 상황에서 이진순이 연출을 통해 창극적 상상력을 내보였던
작품은 국립창극단 최초의 창작 창극이라 할 수 있는 〈대업(大業)〉이었다.
전통 5대가를 창극화할 때에는 극적 상상력의 제약이 있었다면 창작 창극
을 연출할 때에는 연극적 리듬을 가미하는 상상력이 발휘될 수 있었던 것
이다. 극적 배경이 1905년 전후였기에 무대 배경과 의상 등이 전통 5대가
와 달라질 수밖에 없었고 당시 무대 사진을 보면 무대를 비우고 조명만으



[그림 2] 〈수궁가〉 공연 사진, 1974, 공연예술박물관 소장

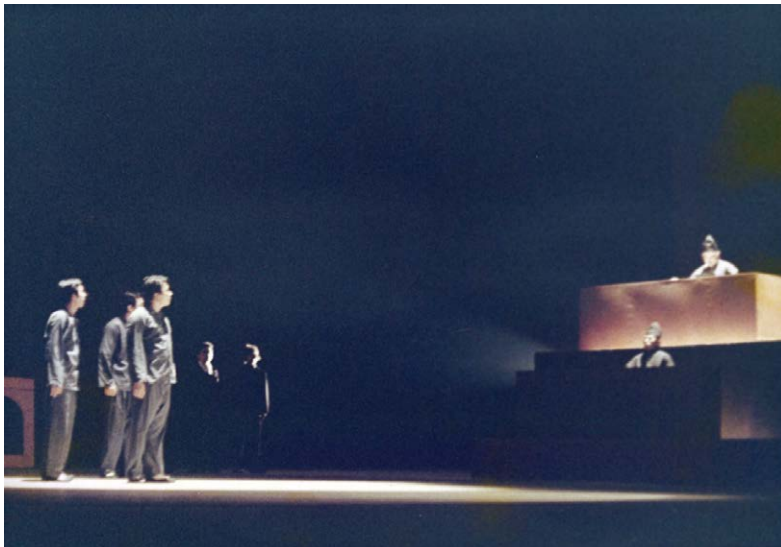
로 극적 분위기를 만드는 등 기술적인 방식을 동원하여 장면을 연출하고 있는 것을 볼 수 있다.

딱딱한 내용을 극복하기 위해 대사를 거의 사용하지 않고 독립군 전투나 혈서 쓰는 장면 등은 무용으로 표현, 창극의 유연함을 불어넣었고 무대는 장치보다는 조명에 역점을 두고 메커니즘을 총동원하였다. 장단에 현대감각을 가미하고 창도 지금까지 앉아서 해온 점을 탈피, 움직이면서 하도록 했고 합창은 6박을 사용하는 등 창극의 폭을 넓히고 역사적 사실을 창극화할 수 있는 길을 터놓았다는 점에서 창극사의 이정표가 된 공연이었다.¹⁵

15. 전성희, 앞의 글, 269-270쪽.

위의 인용문에서와 같이 이진순은 〈대업〉을 통해 그간 전통 5대가를 창극화할 때와는 달리 창작 판소리에 시각적인 비유, 채움 그리고 여백을 통해 연출적 리듬을 창조했으며 이전까지 앉아서 하는 소리 연기의 고답적인 면모를 탈피하여 자유로이 움직이는 연기도 구현했다. 〈대업〉은 이진순이 창극 연출을 ‘연구하는 자세’로 접근한 것이 성과를 보인 작품이었다고 할 수 있다.

그러나 이진순은 전통 5대가를 창극화하는 작업에서는 여전히 어려움을 호소했다. 1976년 〈수궁가〉를 두 번째로 무대화할 때에 이진순은, 판소리 양식에서 볼 수 있는 우조와 계면조 등의 성조와 아니리와 너름새가



[그림 3] 〈대업〉 공연 사진, 1975, 공연예술박물관 소장

창극 형식의 기본이 될 수 있겠으나 시각적인 무대 형식의 근간을 찾을 수 없기에 이를 해결하기가 어렵다고 여긴 것이다.¹⁶ 그도 그럴 것이 판소리 무대의 공간은 한없이 열려 있고 그 공간은 시각적인 감각이 아닌 청각적인 감각의 상상력으로 관객들마다 각기 다르게 그려지는 것이기 때문이다. 다시 말해 판소리 무대는 시각적인 양식으로 정립될 수 있는 영역의 것이 아닌 것이다.

16. 이진순, 「우리의 形式의 우리 藝術로」, 〈수궁가〉 프로그램북, 1976, 2쪽.

唱劇은 無形式이다. 日本의 ‘能노(노우)’나, ‘歌舞伎(가부끼)’, 中國의 ‘唱戲(창시이)’는 舞臺藝術로써 오랜 歲月 痏고 다듬어서 典型的인 固有의 形式으로 굳어졌는데 比해 우리의 唱劇은 이러한 過程을 겪지 못했기 때문에 傳統的인 形式을 갖지 못했다.

近來에 와서 唱劇에 對한 方法論이 극히 部分的이라고는 하나 산발적으로 논의되는데, 대체로 各人各色이고 演出面에서도 그렇다.

.....(중략).....

이제 唱劇에 대한 뜻있는 사람들의 꾸준한 노력으로, 비록 그 數는 외롭도록 극히 小數이나, 어느 程度 그 方向과 方法論은 얻었다고 볼 수 있다. 再發見을 통하여 痏고 다듬어서 定立을 위한 再創造作業이 활발하게 展開되어야 할 줄 안다.

지금같이 痏은 作品을 이 演出家 저 演出家에게 의뢰할 것이 아니라, 한 作品을 한 演出家에게 固定 演出케 하여 우선 판소리 4마당 卽 심청가, 춘향가, 수궁가, 흥보가의 唱劇定立을 위한 과감한 企劃이 이루어져야 할 줄 안다.¹⁷

17. 이진순, 「연출자의 말-창극의 형식에 대하여」, 〈흥보가〉 프로그램북, 1977, 3쪽.

인용문에서와 같이 이진순 연출은 창극 무대 체계화의 돌파구를 마련하고자 1977년 〈흥보가〉 연출의 글에서, 그간 소수가 창극 연출을 해 왔던 것을 토대로 작품별로 痏은 연출가가 痏은 작품을 지속적으로 공연하여 특정한 무대 양식을 마련하자는 제안을 하기도 했다. 1977년부터 허규가 적극적으로 창극을 연출하긴 했지만, 허규 역시 한 작품만을 고정적으로 연출한 것이 아니라 〈춘향가〉, 〈흥보가〉, 〈수궁가〉 등 전통 5대가를 완판 창극이라 이름 붙여 공연하거나 다수의 창작 창극을 연출하면서 판소리에 기반한 다채로운 무대 연출 방식을 추구했다. 이진순은 이러한 창극 연출의 흐름 속에서 1981년 세 번째로 〈수궁가〉를 연출할 때에 창극 장르에 대한 달라진 견해를 보였다.

唱劇은 흔히 판소리의 연장, 또는 판소리의 劇化로 생각하는 경우가 일
췌이나, 唱劇은 하나의 독립된 무대예술임을 재강조하고 싶다. 마치 西
歐의 오페라가 그렇듯이 말이다.

물론 판소리의 창이 그 主潮를 이루고 있지만 소리 위주와 劇的으로의
형식 사이에는 큰 차이가 있을 뿐 아니라 그 구조, 극적 과정, 표현범위
는 서로 독자적인 성격을 띠우고 있고, 뿐만 아니라 창극이 필연적으로
감수해야 하는 공동작업의 특수성을 배제할 수는 없다.

이러한 기본적인 여건 밑에서 창극이라는 한국고유의 형식을 창출하는
새로운 무대예술(현대적 의미로)이란 점이다.

그러므로 唱劇을 무조건 전통예술로 단정해 버리는 것은 재고할 문제이
며, 우리 특유의 창작 예술이란 점으로 재인식해야 할 줄 안다.

中國의 京劇이나 日本의 能, 歌舞伎와 같은 무대 예술은 몇 백년 동안
지켜오며 깎고 다듬어서 뿌리를 내린 전통이 확연하고 오늘에도 그 흐
름은 엄숙히 흘러오고 지켜오고 있는 것과, 우리의 唱劇을 혼돈해서는
안 될 줄 안다.¹⁸

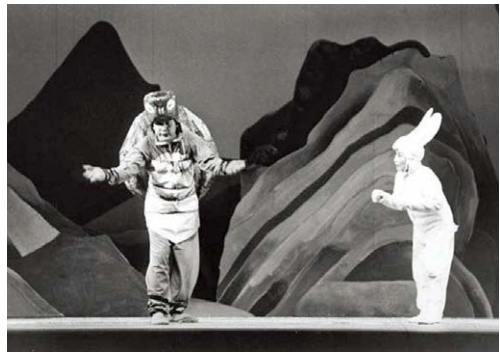
18. 이진순, 「연출가의 변」, 창극
〈수궁가〉 프로그램북, 1981,
2쪽.

위 인용문의 내용을 통해 그간 이진순이 ‘창극 장르를 판소리를 근간
으로 한 한국 전통예술 양식으로 체계화해야 한다’라고 주장하던 것이 변
화된 것을 알 수 있다. 이진순은 이전에 국극정립위원회가 내세웠던 것과
달리, 창극이 현대적인 장르이며 판소리나 경극 그리고 가부키 등과 변별
되는 독자성을 갖춘 예술이라 여기며, 창극 장르를 주체적인 장르로 인식
하는 면모를 보인 것이다. 창극 장르에 대한 주체적 인식은 창극 장르가 발
전할 수 있는 길에 대한 인식이었다고 할 수 있다. 그리고 이 공연은 창극
공연으로서는 보기 드물게 ‘환상과 사실을 조화시킨 무대’였으며 배우들
의 수륙 동물 분장이 안정감 있고 아름답고 간결했다는 호평을 받았다.¹⁹
그리고 각종 동물들의 움직임을 국립발레단원들의 발레 군무로 형상화한
다거나 도창을 박귀희와 오정숙이 동시에 맡는 등 스텝진의 범위가 이전보
다 넓어지고 확장된 것을 경험할 수 있었다. 이를 통해 이진순이 그간 전통
공연예술들만을 창극 무대화하던 것을 넘어서서 서구 무용까지 무대화하
는, 그 표현이 자유로워진 것을 볼 수 있었다. 물론 여러 시도 중 도입부에
서 굿을 삽입한 것이 극적 흐름에 부합하는 것이었는지 의문시되기도 했
다. 이 굿이 죽은 영혼을 저승으로 보내는 ‘고풀이’여서 아직 살아 있는 용
왕의 치병을 위한 굿으로 볼 수 없었기 때문이다. 그러나 결론적으로 1981
년 〈수궁가〉의 무대는 이전 공연들에 비해 진일보한 것으로 평가되었다.

19. 유민영, 「창극의 양식화
시도에 대하여」, 『한국연극의
미에 대하여』(서울:
단국대출판부, 1982), 79쪽.

이진순 연출이 1984년 영면한 관계로, 1982년 <심청>이 이진순 연출의 마지막 창극 연출작이 되었다. 이 작품에서는 이진순이 직접 연출의 변을 쓰지 않았지만, 제작 의도에서 “창극 <심청>의 공연은 창극이 과거의 예술이 아니고 현대에서 현대인과 함께 호흡하며 우리들의 생활 속에 살아 숨 쉬는 예술로 토착화시키는 작업에도 그 뜻이 있다”라고 강조하는 것을 통해 서구식을 지양하고 한국 전통적인 것을 무대화하지만 창의성을 발휘하여 ‘한국적이면서도 동시대적인 창극’을 추구하고 있음을 밝히고 있었다. 실제 공연에서도 ‘소리 중심의 창극이 아닌 연극지향의 창극으로의 전환을 꾀’했고 ‘팔각형의 기본 무대와 배경 막의 활용으로 무대 공간의 기능적 활용성을 높였는데 이것이 서구식 연극 형식을 도입한 것은 아니었다’라고 언급되었다.²⁰

이진순은 1968년 국극정립위원의 한 명으로 창극 대본과 무대 양식의 정립을 추구하였고 연구하는 태도로 창극 연출을 시도했다고 할 수 있다. 그리고 12편의 창극을 연출하는 과정에서 창극이 판소리나 아시아의 전통 공연예술처럼 양식화될 수 있는 장르가 아니라 독자성을 지니면서도 동시대적인 문화의 산물이라는 변화된 인식을 드러냈다. 그러면서 창극 장르가 다수의 스태프와 더불어 공동 작업을 하는 가운데 창의적이면서도 새로운 무대로 형상화될 수 있는, 열린 무대 형상화가 가능한 장르라는 주체적인 연출 인식을 보였다. 여전히 서구 중심적인 무대 형상화와는 거리를 두고 있었는데, 이는 동·서양의 전통 공연예술 방식에 경도되는 비주체적인 인식을 넘어서기 위한 몸부림이었다고 여겨진다. 이진순은 무대 구현에서 ‘한국 판소리적’이라는 것이 실은 창조적인 상상력의 영역임을 인지하면서 그러나 이 상상력의 영역 역시 한국적인 문화 속에서 이루어져야 한다고 주장했다. 이진순의 이러한 연출 방식은 허규 연출의 ‘창극술’ 마련에 긍정적인 영향을 미쳤다고 할 수 있겠다. 허규 연출은 이진순 등 앞선 창극 연출자들의 연출에서 문제점을 지적하면서도 동시에 이전 연출가들과는 다른 측면에서 ‘민족적인’ 그리고 ‘연극적인’ 창극을 만들어냈다고 할 수 있기 때문이다.



[그림 4] <수궁가> 공연 사진, 1981, 공연예술박물관 소장



[그림 5] <심청> 공연 사진, 1982, 공연예술박물관 소장

20. 전성희, 앞의 글, 280-281쪽.

III. 허규의 ‘한국적인 창극술’²¹

허규는 1977년 창극 <심청가>를 연출하면서 국립창극단과 인연을 맺었지만, 1960년대에 서구적인 연극 이론을 학습하면서 연극을 시작했다. 1961년 차범석 작 <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>을 연출하면서 연극계에 데뷔했고 1972년까지 10여 년 동안 방송극 드라마 연출가로 활동했다.²² 그러다 1973년 5월 오랜 방송 생활을 접고 극단 ‘민예극장(민족적 예술극장)’을 꾸리게 된다. 1970년대 중반에 국제극예술협회(I.T.I) 총회에 참석하면서 연극이 멀리 있는 것이 아니라 한국 전통 속에 있다고 깨닫게 되었고 이를 계기로 한국 고유의 연극술을 탐구하게 된다. ‘민예극장’ 창단 공연은 <고려인 떡쇠>(1973.12.6.~12.10., 명동예술극장)였는데, 허규는 연출의 글을 통해 ‘연극예술, 특히 민족 고유의 극예술을 창조하겠다는 의지와 이전까지 인류가 일구어 놓은 연극의 역사와 기술을 창조의 소재로 수용할 것이며, 이념·행동·기술의 삼위일체를 연마하고 관객을 사랑으로 감동시키며 또 서로의 개성을 존중하고 창의성을 신뢰하여 조화를 이루는 예술 무대를 창조’²³하겠다는 내용의 선언문을 발표한다. 허규는 창극을 연출하기 이전부터 한국 고유의 연극술을 구현하려 노력하고 있었으며 무엇보다 서양 연극술을 배척하지 않고 ‘한국적인 연극’을 만들어 나가는 과정에서 동·서양 문화가 조화를 이룰 수 있다는 열린 태도를 보였다. 그리고 국립창극단에서 창극을 연출하면서 동시에 연극 <물도리동>(1977)과 <다시라기>(1979) 등을 직접 쓰고 연출하면서 ‘우리(한국적인)의 연극술’을 모색했다.

허규의 이러한 연출관은 서구적인 방식을 지양하면서 고유의 창극 양식을 개발하고자 하는 국극정립위원회와는 그 방식을 달리하는 것이었고 ‘완판창극’ 방식을 모색할 때에는 최종민으로부터 “다분히 서양 연극의 이론에 바탕하고 있”으며 “어떤 것이 한국적인 것이고 어떤 것이 서양적인 것인가 하는”²⁴ 구분을 해야 한다는 지적을 받기도 했다. 그럼에도 불구하고 허규는 창작 창극과 연극 연출에서 한국 전통 무속 의식, 판소리, 정악, 노동요 등을 삽입하여 창의적으로 재구성하는 방식을 보였고 이에 대해 서연호는 정치적인 문화운동으로서의 마당극이 아니라 서구적인 실내 극장에서 한국 전통 연희를 새롭게 구현하는 ‘극장주의 연극 운동으로서의 마당극’²⁵이라 평가하기도 했다. 허규의 공연 무대를 ‘전통적인 재담, 노래, 춤, 몸짓을 효과적으로 활용한 총체극’²⁶의 창조로 논했다.

21. ‘창극술’은 창극의 양식적인 면과 내용적인 면을 통해 어떠한 미적 의식을 드러내는지를 논하는 것으로 연출가가 완판창극을 통해 지향하는 ‘이면’의 의식에 관한 것이다. ‘창극술’은 브레히트의 ‘극작술(dramaturgy)’ 개념을 토대로 하고 있다.

22. KBS 드라마인 <탑>(김희창 작) 연출 때는 차범석에게 “품위와 격조를 가지고 TV 드라마의 건강한 방향을 제시했다”는 호평을 받았고 김수영 시인에게도 <탑>이 TV 드라마의 품격을 높임과 동시에 독자적인 궤도에 오를 수 있도록 했다”는 평가를 받기도 했다. TV 드라마 연출 때부터 격조 있고 품격있는 드라마를 추구했다고 할 수 있다. [유민영, 『우리 것을 찾기 위해 변신을 거듭한 실험연출가 허규』, 『한국 인물연극사 2』(파주: 태학사, 2006), 415쪽]

23. 허규, 『<고려인 떡쇠> 프로그램』(1973.12.6. 12.10.), 『민족극과 전통예술』(서울: 문학세계사, 1991), 277쪽.

24. 최종민, 「국립창극단과 허규의 창극」, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2000), 127쪽.

25. 서연호, 「한국적 총체극의 꿈」, 『열정과 신들림의 목소리를 찾아』(서울: 평민사, 2001), 101-102쪽.

26. 위의 글, 105쪽.

허규는 창극을 전통극의 영역에서 보는 것이 아니라 20세기 태생이라는 점에서 현대극으로 보았으며 자신의 ‘민족극’론과의 관련 속에서 창극을 연출했다. 그의 ‘민족극’론은 기본적으로 전통 연희를 활성화시키고 현대화하기 위한 것이었다.²⁷ 이를 위해 첫 번째로 언급한 것은 당시의 전통극 문화를 복원, 보완 그리고 재창조해야 한다는 것이었다. 당시의 전통 문화유산이 ‘내용과 양식 면에서 변질되고 쇠퇴되었다’고 지적하며 선대 문화를 존중하는 태도로 보완하고 재창조해야 한다고 주장했다. 두 번째로 언급한 것은 한국 전통문화를 ‘자민족, 자생적인 민속예술’에만 국한해서 이해하면서 이러한 예술만이 ‘민중의 예술’이라 논하는 것에 대한 인식의 전환이었다. 허규는 ‘서민 예능만이 한국적이라는 데는 문제가 있다’고 보면서 “고급한 것과 소박한 것 등이 상호 교류하면서 서로 영향을 입어 변형”하고 “이웃 문화예술과도 상호 영향을 주고받아 시대가 요구하는 문화층을 형성하고 예술 양식을 정립해 나가”야 한다고 주장했다. ‘순수한 한국적 전통문화의 고수’나 ‘외래적인 것’의 구분이 무의미하다고 본 것이다. 세 번째로 언급한 것은 전통 연희가 특정한 애호가나 전문가에게만 호응받는 것을 넘어서 그 저변이 확대되어야 한다는 것이었다. 직업이나 지위 고하를 막론하고 다양한 계층들이 전통 연희를 접할 수 있도록 문화 의식과 문화적 환경을 개혁해야 한다고 주장했다. 네 번째로 언급한 것은 전통 연희 전용 상설 공연장 설립의 중요성이었다. 그리고 다섯 번째로는 전통극의 종합 연극적 기능을 현대 공연예술로 승화시키기 위해 시각적인 무대 형상화뿐만 아니라 전통적 사상, 문학, 풍습, 역사, 음악, 춤, 몸짓, 언어 등의 특성을 종합적으로 살릴 수 있는 ‘연극술’을 개발해야 한다는 것이었다.

27. 허규, 앞의 글, 77-80쪽.

허규의 ‘민족극’론은 전통 연희에 대한 관객의 저변을 확대하는 것을 목적으로 ‘한국적인 연극술’을 개발하고 문화 정책 및 환경 그리고 극장 문화를 조성하려는, 동시대적 용어로 설명하자면 문화 콘텐츠적 측면에서의 것이라 할 수 있다. 서구 문화 수용과 전통 연희를 소비하는 관객의 저변의 확대를 추구하며 무엇보다 고급 문화와 소박한 문화가 상호 교류하고 타 장르와도 상호 관계를 맺고 영향을 주고받는 ‘소통과 융합적 사유’를 기반으로 하는, 문화 간의 구분을 없애고 조화와 화해 그리고 융합을 통한 전통문화의 재창조를 추구하는 연출관이라 할 수 있다.

허규가 국립창극단에서 연출한 창극 레퍼토리를 목록화하면 다음과 같다.

[표 2] 허규 연출 창극 공연 목록표

연번	회차/기획	제목	공연 장소	공연 기간	작/편극	연출
1	26	심청가	국립극장(대)	1977.3.24.-3.27.		허규
2	28	강릉매화전	국립극장(대)	1978.5.12.-5.16.	이재현 작	허규
3	29	3대창극 연창공연	국립극장(대)	1978.10.18.-10.22.	허규 구성	허규
4	30	광대가	국립극장	1979.3.22.-3.26.	허규 작	허규
5	31	가로지기	국립극장	1979.10.7.-10.11.	허규 극본	허규
6	33	최병도전	국립극장(소)	1980.10.10.-10.14.	허규 작	허규
7	35	춘향전	국립극장(소)	1981.9.8.-9.14.	허규 각색	허규
8	37	홍보전	국립극장(소)	1982.9.4.-9.11	원본정리위원회	허규
9	38	춘향전 (완판창극)	국립극장(소)	1982.11.2.-11.13.	원본정리위원회	허규
10	39	토생원과 별주부	국립극장(소)	1983.4.6.-4.29.	허규 편극	허규
11	40	토생원과 별주부(재)	국립극장(대)	1983.5.28.-6.2.	허규 편극	허규
12	41	부마사랑	국립극장(대)	1983.9.1.-9.4.	허규 극본	허규
13	42	부마사랑(재)	국립극장(대)	1983.10.12.-10.28.	허규 극본	허규
14	43	심청가 (완판창극)	국립극장(소)	1984.4.4.-4.12.	국극정립위원회 극본	허규
15	45	홍보가 (완판창극)	국립극장(대)	1984.9.27.-9.30.	국극정립위원회 극본	허규
16	46	적벽가 (완판창극)	국립극장	1985.4.4.-4.8.		허규
17	47	적벽가(재)	국립극장(소)	1985.5.9.-5.13.		허규
18	49	판소리5대가 유명대목	국립극장(소)	1985.12.21.-12.22.	허규 구성	허규
19	50	웅마골장사	국립극장(소)	1986.3.27.-3.28.	허규 작	허규
20	54	웅마골장사 (재)	호암아트홀	1986.10.18.-10.20.	허규 작	허규
21	55	웅마골장사 (재)	국립극장(대)	1986.10.18.-10.20.	허규 작	허규
22	57	토끼타령	국립극장	1987.3.21.-3.26.	허규 편극	허규
23	58	춘향전	국립극장(대)	1987.5.7.-5.14.	허규 각색	허규

24	60	춘향전(재)	국립극장(대)	1987.12.11.-12.13.	허규 각색	허규
25	62	배비장전	국립극장	1988.4.20.-4.29.	이상운 편극	허규
26	63	배비장전(재)	국립극장(소)	1988.6.1.-6.15.	이상운 편극	허규
27	64	배비장전(재)	국립극장	1988.8.29.-9.1.	이상운 편극	허규
28	65	춘향전(재)	국립극장(대)	1988.9.18.-9.21.	허규 각색	허규
29	66	춘향전(재)	국립극장(대)	1988.11.12.	허규 각색	허규
30	67	배비장전(재)	국립극장(대)	1988.12.18.-12.20.	이상운 편극	허규
31	68	춘풍전	국립극장(소)	1989.3.31.-4.14.	허규 각색	허규
32	69	심청가	국립극장(대)	1989.5.28.-5.31.	허규 각색	허규
33	70	심청가(재)	국립극장(대)	1989.9.9.-9.12.	박후성	허규
34	78	심청가	국립극장	1992.6.22.-6.24.	강한영 각색	허규
35	79	심청가(재)	국립극장(대)	1992.8.22.-8.25.	강한영 각색	허규
36	98	홍보가	국립극장(소)	1998.11.10.-11.15.	허규 각색	허규
37	99	홍보가(재)	광양백운아트홀	1998.4.8.-4.10.	허규 각색	허규

위 [표 2]에서 볼 수 있듯이 허규는 총 37편의 창극을 연출했는데, 재 공연을 제외하면 23개의 레퍼토리를 연출했다고 할 수 있다. 허규는 첫 연출작은 전통 5대가 중 하나인 <심청가>였지만 완판창극 <춘향전>(1982)을 연출하기 전까지 <강릉매화전>(1978), <광대가>(1979), <가로지기>(1979), <최병도전>(1980) 그리고 <부마사랑>(1983) 등 창작 창극을 연출한 것이 특징이다. 특히 이 작품들 중 <광대가>는 판소리를 근간으로 하면서도 현대적인 수용에 성공했고 창극 장르의 새로운 모델이 될 만한 작품이라며 다수의 평론가들과 창극인들에게 호평을 받았다.²⁸ <가로지기>는 허규가 ‘현대인의 고향으로서의 흥겨운 놀이판’을 만들겠다는 연출 의도를 구현한 작품으로, 공연 후 평단에서 ‘공연의 놀이성을 살린 판극으로서 의미가 충분하다, 그간 창극에 대한 고정 관념을 깨고 창의성을 보였다’고 호평받았고 창극에 활력을 불어넣은 작품으로 평가받았다.²⁹

허규의 ‘소통과 융합적 사유’는 창작 창극 <광대가>에서 신재효의 삶을 다루는 것으로 본격화된다. 허규는 1977년 첫 창극으로 <심청가>를 연

28. 이상일, 「창작창극과 예술지향성-〈광대가〉가 뜻하는 것」, 『극장예술』 2(서울: 중앙국립극장, 1979.5.), 7-9쪽; 서연호, 「창극의 새로운 모색」, 『극장예술』 8(서울: 중앙국립극장, 1979.11.), 7쪽; 이보형, 「허규다운 창극놀이판」, 『극장예술』 8(서울: 중앙국립극장, 1979.11.), 8쪽.

29. 서연호, 앞의 글, 7쪽; 이보형, 위의 글, 8쪽.

출하면서 신재효의 판소리 사설집을 접하게 되고 신재효에 큰 관심을 갖게 되었다. 그는 신재효가 심청을 적극적인 효를 행하는 인물로, 심봉사를 품격 있는 인물로 표현한 것에 영감을 받고, 또 신재효의 「광대가」를 읽고 이 글을 한국 최초의 극작론이자 연출론이자 배우론이라 보면서, 신재효라는 인물을 조명할 <광대가>를 쓰고 연출하게 된 것이다. 신재효라는 인물이 천민 취급받던 재인들을 인간적으로 대우하고 남성의 영역이었던 판소리계에 여자 명창 진채선을 탄생시키는 등 당시 판소리 문화의 관례와 고정된 인식을 타파하려 했음을 형상화했다.

허규는 <광대가>에서 다채로운 음악을 활용하여 정서적인 표현을 하



[그림 6] <심청가> 공연 사진, 1977, 공연예술박물관 소장



[그림 7] <광대가> 공연 사진, 1979, 공연예술박물관 소장

는 공간을 연출했다. 유랑민들의 육자배기, 당시 평범한 서민들이 불렀던 민요와 타령, 극 중 인물 진낭자가 부르는 <장끼타령>, <춘향가>의 육중 대목, <심청가>의 '공양미삼백석 시주 약속 대목', 신재효의 <광대가>, 궁중 정재 무고춤 음악, <춘향가>의 '십장가 대목', '굿노래', '도리화가', '십보가' 등 타령에서 궁중 음악까지 다채로운 음악을 활용하여 극적 공간을 형상화하고 주제 의식을 부각했다. <광대가>에서 구현되는 신재효의 꿈은 '어린 기생', '재인', '평범한 농민', '아녀자', '범법자', '유랑민' 등이 판소리로 편견과 차별을 넘어서는 꿈, 평등을 향해 가는 꿈이었다고 할 수 있다. 이러한 주제 의식은 허규가 '민족극'론에서 언급했던, 고급 예술과 대중 예술의 구별을 넘고 계층 간의 구분을 넘어서 함께 공존하고 융합하는, 문화에 대한 고정 관념을 넘어서 '삶의 경계를 해체'하려는 의식이 드러나는 연출 의식의 구현이라 할 수 있다.

한편, 허규는 창작 창극 연출에서는 긍정적인 평가를 받았지만, 전통 5대가를 연출하는 데 있어서는 일정 정도의 심적 제약을 경험하기도 했다. 그러나 1977년 <심청가>를 연출하면서 허규는 이미 판소리를 근간으로 한 창극 장르의 맹점들을 파악한 상태였다. 그는 '대본 내용', '소리연기', '공연무대'적 측면에서 문제점을 이야기한 바 있다. 내용적인 면에서 심청이 지극히 수동적이고 소극적이며 심봉사 역시 희롱이 심한 것을 지적하고 이러한 점들을 신재효 사설집을 읽으며 새롭게 개작했다. 심청을 적극적인 성격으로, 심봉사를 품위 있는 성격으로 수정한 것이다. 그리고 소리연기 면에서 볼 때 창극의 소리는 '極唱'이기에 배우들이 수월하고 재미있게 부르는 판소리 창법을 구사해야 한다고 논했다. 또한 창극은 각기 다른 '청'과 '관'을 지닌 판소리꾼들이 함께하는 무대이기에 성별, 연령별에 따른 '청'의 유지와 '관' 일치가 문제라는 점을 지적한다. 이러한 것들이 조화를 이루지 못할 경우 극적 상황에 따른 감정 표현과 성격 구축에 어려움이 있다고 논했다. 허규는 이진순도 언급한 바 있듯이 창극 무대 형상화에 어려움이 있다고 토로하고 이를 해결하기 위



[그림 8] <토생원과 별주부> 공연 사진, 1983, 공연예술박물관 소장

해 ‘무대의 축소, 설명적 장치 생략, 앞 무대 활용, 관객과의 약속에 의한 극 진행, 일상성을 무시한 조명 등 기법상의 원칙’을 세운다. 더불어 ‘감상주의 탈피, 연기의 양식화 문제, 창극의 격조를 높이는 문제, 창의 속도와 길이 등 여러 가지 과제’를 고민했다.³⁰

30. 허규, 앞의 책, 307-309쪽.

1981년 〈춘향전〉 공연 때도 여전히 ‘작품의 재구성 문제, 의상, 소품, 무대장치의 무대 예술화, 이상적인 공연장 구조 등’에 문제 제기를 하고 해결 방안을 “우리 민족의 전통 예술을 발전적으로 재창조하는 방법”으로 제시하고 있다.³¹ 〈토생원과 별주부〉를 연출할 때에도 해석에 따라 각기 다르게 설정할 수 있다는 입장을 취하면서, 별주부의 충성심이 바람직한가, 토끼의 영특함을 뛰어난 지혜라고만 할 수 있을까 등에 의문을 던졌고 이들 외에 수륙 동물들의 행위를 대립하게 하고 우화적으로 풍자하는 데 초점을 맞추겠다고 밝히고 있는 것이다.³² 그리고 이전 이전 순 연출처럼 연기자들에게 동물 분장을 시키는 것이 아니라 인간의 모습으로 각 역할을 하게 하여 관객들

31. 위의 책, 374쪽.

32. 위의 책, 379쪽.



[그림 9] 〈흥보전〉 공연 사진, 1982, 공연예술박물관 소장



[그림 10] 〈적벽가〉 공연 사진, 1985, 공연예술박물관 소장

로 하여금 상상력을 불러일으키는 효과를 추구했다. 이 작품을 통해 허규가 추구한 것은 “해학의 재미, 소리의 맛을 즐길 수 있게 되”는 것이었다.³³

초기 ‘완판창극’ 형태로 <홍보전>을 연출할 때에는 “서구식의 연기술을 지양하고 우리의 몸짓과 창극 언어를 개발 발전시키는 물론이고, 판소리의 고장 남원의 명창 강도근 씨를 작창으로 모셔서 그분의 독특한 소리마디를 바탕으로 창을 짰으며, 무대장치와 조명, 의상, 소품, 분장에 이르기까지 철저한 고증에 입각해서 모든 기능들을 적극적으로 활용”³⁴했다고 밝혔다. 1984년 완판창극 <홍보가> 연출 때에는 “권선징악, 형제우애라는 홍보가의 고정 관념에서 탈피, 두 인간형의 리얼리티를 찾아보면서 그러나 홍보가가 지닌 우화적 구조 그 해학성을 최대한 살려 보려 한다”고 연출 의도를 드러냈다. 그리고 이전과 다르게 대극장에서 완판창극을 공연하면서 창극의 문제점들을 극복하려 노력했음도 언급했다.³⁵

1985년 완판창극 <적벽가>에서는 의외로 새로운 해석보다는 <적벽가>를 무대에 올리는 것 자체에 큰 의미를 두고 있었다. 허규는 <적벽가>가 “뛰어난 용장들의 격돌하는 대목이 많아서 소리에 우조가 많고, 몹시 거세어서 소리하는 이의 목이 서슬이 좋고 폭이 크지 않으면 불러내기 힘들다. <춘향가>를 비롯해 <홍보가>, <심청가>, <수궁가>가 창극화되어 자주 무대에 올려지는 반면 이 <적벽가>는 그런 연유로 창극화가 아직 되지 못했다. 국립창극단의 이번 완판 무대화는 그간 창극 문화를 위해 정진해온 숨은 노력들이 이루어낸 성숙의 표증일 것이다”³⁶라고 밝히고 있는 것이다. 실제로 1962년 국립국극(창극)단이 설립된 이후 창극 <적벽가> 공연은 최초로 시도된 것이었으며 그 어떤 공연보다 정제된 소리와 연기를 보여 준 공연이었다.³⁷ 그리고 “소리를 최대한 살리면서 간소한 공간 처리로서 극적 효과를 얻어 보려 했고, 삼국 진영의 규모나 전쟁 상황 등을 관객과의 약속 또는 표징적으로 처리하면서 전쟁의 무상함을 창극적으로 표현해 보려 했다”³⁸고 하고 있는데, 이는 1977년 <심청가> 연출 당시 판소리를 창극 무대화하는 과정에서 추구했던 것을 여전히 고수하는 것이라 할 수 있다.



[그림 11] <홍보가> 프로그램북, 1984, 공연예술박물관 소장

33. 앞의 책, 381쪽.

34. 허규, 「창극 <홍보전>의 새 면모」, <홍보전> 프로그램북, 1982.

35. 허규, 「신재효 선생 100주기에 드리는 “홍보가”」, <홍보가> 프로그램북, 1984.

36. 허규, 「연출자의 변」, <적벽가> 프로그램북, 1985.

37. 김향, 「창극 <적벽가>들의 ‘이면’과 연출적 감수성」, 『판소리연구』 42(서울: 판소리학회, 2016), 165쪽.

38. 허규, 「연출자의 변」, <적벽가> 프로그램북, 1985.

‘관객과의 약속’, ‘표징적 처리’ 등은 대사에 따른 재현적인 무대를 지양하고 관객이 창극 공연을 보며 상상력을 불러일으키는 것을 추구하는 것이라 할 수 있다.

위와 같은 허규의 연출 방식은 창극의 무대적 기법에만 치중하고 있는 것이 아니었으며 특정한 의미를 구현하기 위함이었다. 허규의 ‘완관창극’은 특정한 지향성을 드러내는 것으로 ‘양식적 측면의 완성’을 말하는 것이 아니었다. 같은 완관창극 레퍼토리라도 시대적인 흐름 속에서 특히 연출가 의식의 구체화로 인해 다르게 변형되면서 관객이 새로운 감수성을 경험하게 된다는 점에 주목할 필요가 있다. 그래서 ‘완관창극’을 ‘창극술’로 보는 것은 ‘양식적 기법’의 체계화라기보다는 사실, 무대 등에서의 특정한 구현을 통해 연출가가 또는 제작진이 어떠한 미적 의식’을 지향하는지를 살피는 것이다.

예를 들어, 완관창극 <홍보전>과 <홍보가>의 창극술을 살펴보면, 우선 음악적인 측면에서 보았을 때, 이 두 작품에서는 수성 반주와 북 반주를 상황에 따라 활용하면서 판소리가 살아나도록 하고 있었다. 그리고 강도 근제와 박봉술제 판소리리를 저본으로 하는 가운데 이 두 편의 완관창극은 서사적인 면과 정서적인 면에서 논리적인 인과성과 정서적 확장을 위해 판소리 대목의 삭제, 첨가 그리고 새로운 대목의 창작 삽입 방식을 보였다. 이 과정에서 한 사람의 소리꾼에 의한 ‘이야기하기’가 창극 무대의 ‘보여 주기’ 방식으로 극화되었으며 서사적으로 연극성이 강화되고 공간성이 확장되는 특징을 보였다. 또 다른 특징은, 1982년 <홍보전>에서는 홍보의 선함과 놀보의 악함을 일관성 있게 강조하면서 선·악의 이항 대립적인 성격 구현과 권선징악적인 면모가 강화되는 ‘극적 재구성’을 보인다는 점이다. 이와 더불어 1984년 <홍보가>에서는 가난으로 인한 홍보네의 설움의 정서와 놀보네의 해학적인 면이 강화되고 놀이마당이 길게 확장되었으며 또 ‘박타는 대목’을 통해 우화적인 면모가 심화된 것을 볼 수 있었다.

허규의 완관창극 <홍보가>의 연출 방식은 우화적이고 신명 나는 놀이의 정서 속에서 ‘가난과 배고픔을 면하기 위해 몸을 파는 현실’에 대한 문제의식을 해학적으로 드러낸 것이었다. 허규는 자신의 ‘민족극’론에 근거해 ‘현대적인 연극성’과 ‘한국적인 놀이성’을 융합시킨 창극술을 구사하여 ‘형제간의 우애’라는 주제 의식을 넘어서 ‘가난으로 인한 서러움’이라는, 당대 및 동시대에도 공감할 수 있는 경제적 측면에서의 문제의식을 불러일으켰다고 할 수 있다. 그리고 홍보의 ‘나누는 삶’을 통해 한국 전통 연희의 ‘놀이성’을 단순한 기예로 활용하는 것이 아니라 ‘상생의 삶’을 추구하는

‘신명’의 정서로 구현했다.

이처럼 허규의 창극 연출은 ‘민족극’론에 기반하여 음악, 연기, 무대 형상화를 통해 새로운 이면을 창출하는 창극술의 구현이었다고 할 수 있다.

IV. 김홍승의 ‘대중적 창극’ 방식

1990년대 들어 국립창극단은 다시 한번 변화를 추구했다. 창극의 대중화를 위해 오페라 또는 뮤지컬 연출가를 기용해 창극을 제작하기로 한 것이다. 이러한 의도에서 처음으로 기용된 연출가가 바로 오페라 연출가 김홍승이었다. 김홍승은 학부에서 국악을 전공하고 이후 오페라 지휘를 전공한 터라 창극 연출가로 기대가 되는 젊은 연출가였다. 1990년 창작 창극 〈황진이〉를 시작으로 2006년 〈청〉을 연출한 김홍승 연출은 창극 관객의 저변이 확장되는 데 큰 기여를 한 연출가로 2011년 〈수궁가〉를 연출한 독일의 오페라 연출가 아힘 프라이어(Achim Freyer) 이전에 ‘판소리 오페라’를 시도한 연출가라 할 수 있겠다.

[표 3] 김홍승 연출 창극 작품 일람표

연번	회차/기획	제목	공연 장소	공연 기간	작/편극	연출
1	72	황진이	국립극장	1990.7.15.-7.20.	김봉호 작	김홍승
2	73	달아 달아 밝은 달아	국립극장(소)	1990.12.22.-12.26.	한명희 작	김홍승
3	74	심청가	국립극장(소)	1991.3.12.-3.17.		김홍승
4	90	배비장전	국립극장(소)	1996.10.3.-10.10.	전황 구성	김홍승
5	102	배비장전	국립극장(소)	2000.9.11.-9.17.		김홍승
6	108	삼국지 적벽가	국립극장 해오름	2003.9.9.-10.5.	국립창극단 편극위원회	김홍승
7	112	십오세나 십육세 처녀	국립극장 해오름	2006.4.26.-4.30.	조영규, 박성환 구성	김홍승
8		청	국립극장 해오름	2006.11.7.-11.12.	박성환 구성	김홍승
9	115	춘향 2010	국립극장 해오름	2010.4.6.-4.11.	조영규 구성	김홍승

김홍승 연출은 위의 [표 3]에서 볼 수 있듯이 총 9편의 창극을 연출했으며 이 기간 동안 국립창극단 단원들에게 무대 위에서 지휘자 및 반주단과 호흡하는 음악적 관습 등을 공유했다. 정간보를 보며 사승 방식에 따라 소리를 익힌 판소리꾼 1인이 한 명의 고수와 더불어 공연하는 판소리 전승 방식을 넘어서서 ‘보편적인 음악극 공연 방식’³⁹⁾을 시도했다고 할 수 있으며 이러한 방식이 창극의 대중화에 큰 역할을 했다고 할 수 있다. 창극은 판소리를 근간으로 하지만 판소리 고유의 공연 방식으로는 창극의 독창성과 대중성을 구현하기에 어려움이 있었고 이를 타개하기 위해 보편적인 음악극 방식을 도입한 것이다.

김홍승의 첫 창극 연출작인 <황진이>는 당시 평단의 호평을 받았다. “장(scene)과 장(場)을 비교적 선명하게 대비시켜서 평면적 확실성을 탈피해보려 한 점을 위시해서 상여를 등장시키지 않고 원경으로 만장을 처리해간 점”⁴⁰⁾이 언급되었고 “서구 오페라의 입장에서 창극의 모습을 바라본 듯한 연출가의 의도는 화려한 무대 장치와 등장인물들의 중창·합창의 시도 등으로 무대 위에서 구체화되었다.”⁴¹⁾라는 평을 통해 김홍승은 오페라 무대 방식을 창극 무대에 적극 도입했다고 할 수 있다. 무엇보다 이 작품은 창작 창극이었기에 그 표현에서 좀 더 자유로웠다고 할 수 있으며 이러한 시도는 창작 창극 <달아 달아 밝



[그림 12] <황진이> 프로그램북, 1990, 공연예술박물관 소장

39. 유영대, 「창극 무대양식화의 방향성에 대한 한 고찰-국립창극단의 창극 <청>을 중심으로」, 『오래된 무대 새 길을 찾다』(서울: 민속원, 2009), 50-81쪽.

40. 한명희, 「창극 황진이」, 『스포츠포럼』, 1990.7.20.

41. 김재석, 「소재도 일품, 화려한 볼거리도 가득」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1990.8.), 133쪽.



[그림 13] <달아 달아 밝은 달아> 공연 사진, 1990, 공연예술박물관 소장

은 달아)로도 이어졌다.

〈달아 달아 밝은 달아〉는 한명희 극작으로, 그는 판소리에만 국한된 좁은 의미의 음악 개념을 넘어서서 판소리를 포함한 여타의 음악까지를 아우르는 넓은 의미의 음악 개념으로 창극 대본을 집필하려 했으며 이러한 의도에 따라 전래 민요 선율을 기조로 시조, 동요 등을 모두 수용했다. 작가가 이야기한 ‘넓은 음악 개념’은 서구적인 음악에 국한된 것이 아니라 한국의 다양한 음악 형태를 포함하는 것이었으며 김홍승 연출자는 이에 호응하듯 판소리뿐만 아니라 민요, 시조, 가곡, 대중가요까지 서민들의 정서를 담은 음악을 무대화했으며 무엇보다 “기악반주는 수성가락만이 아닌 극적 분위기의 고양을 위해 서곡, 간주곡, 합창 등 서양의 오케스트레이션 기법”까지 사용했음을 밝혔다.

이후 김홍승은 1991년 창극 〈심청가〉를 연출하면서 더는 중심의 압축된 창본을 만들고 도창을 축소하면서 합창과 솔로를 설정했으며 무속, 민족적 군무 그리고 합창 방식을 통해 민족적이고 전통문화적인 창극을 연출하려 했다.⁴² 그리고 이러한 시도가 세련되게 무대화되면서 대중적인 호응을 얻은 작품은 2006년 창극 〈청〉이었다.

42. 전성희, 앞의 글, 297쪽.

〈청〉 이전에 2003년에 연출한 〈삼국지 적벽가〉도 주목할 필요가 있다. 〈적벽가〉는 창극으로 무대화하기에는 전쟁 장면이 많고 우조 위주로 호령하듯 노래해야 하며 부침새 구사가 어려운 작품으로 정평이 나 있는 작품이었다. 그래서 국립창극단에서도 전통 5대가 중 가장 늦게 허규에 의해 1985년 제작된 작품이었다. 이처럼 쉽지 않은 작품을 김홍승은 2003년



[그림 14] 〈삼국지 적벽가〉 공연 사진, 2003, 공연예술박물관 소장

〈삼국지 적벽가〉라는 제목으로 창극화한다. 허규가 연출했던 〈적벽가〉는 판소리 전 내용을 창극화한다는 의미에서 완판창극이라 이름 붙였기에 박봉술 바디의 모든 대목을 무대화하면서 판소리에서 경험되는 전쟁의 무상함이 표현되는 작품이었다. 이에 비해 김홍승은 7개 대목을 삭제하고 사설의 내용을 바꾸지는 않았지만 전개되는 대목의 순서를 바꾸면서 조조라는 인물의 간웅적 면모를 강조한 것이 특징이었다.

김홍승이 연출한 〈삼국지 적벽가〉는 도입부부터 시·청각적으로 화려한 무대가 펼쳐지고 영상뿐만 아니라 오케스트라를 동원하여 웅장하고 화려한 서곡으로 시작되었다. 다만 스펙터클하고 웅장한 이미지에 가려 ‘군사설움타령’ 대목 등 군사들의 섬세한 서러움의 정서가 드러나지 못한 아쉬움이 있다. 그리고 ‘새타령’을 군사들이 아닌 조조가 부르면서 죽어 간 군사들의 서러움을 정확히 인지하게 된다는 특이한 설정을 볼 수 있다. 김홍승 연출은 조조의 간웅적 이미지를 형상화하면서 동시에 시각적 이미지로 형상화하기에 어려운 사설 내용을 영상, 깃발춤, 북춤, 웅장한 오케스트라 반주 음악을 동원하여 역동적으로 연출한 것이 특징이었다.⁴³

43. 김향, 앞의 글, 172-175쪽.

김홍승 연출은 첫 작품에서부터 화려한 무대 장치와 다양한 음악 삽입 그리고 오케스트라 반주를 동원하여 극적인 강도를 높이는 연출 방식을 보이고 있었다. 그런데 〈청〉에서는 바다의 반짝임을 상징하는 거울 이미지의 빈 무대와 거대한 배를 상징하는 회전 무대를 보임과 동시에 극 중 인물 ‘청’이의 내면을 상징적으로 연출하면서 관객들의 큰 호응을 받았다. 시각적인 화려함과 더불어 죽어 가는 여인의 내면을 섬세하고 아름답게



[그림 15] 〈청〉 프로그램북, 2006, 공연예술박물관 소장

상징적으로 연출하였고 그 상상력이 관객들의 각광을 받은 것이다.

창극 〈청〉에서의 ‘청’은 수동적으로 효를 행하는 인물이 아닌 주체적인 선택에 따라 ‘자기 실현’의 의미에서 인당수의 제물이 되는 것으로 설정되었다. 청이는 인당수에 이르러 치마를 뒤집어쓰고 물에 뛰어든다. 그런데 〈청〉에서는 심청이가 심연으로 가라앉아 다른 차원의 세계로 가는 장면을 새롭게 창작해서 삽입했다. 김홍승 연출은 ‘범피중류’ 노래 중 무대가 서서히 회전하면서 16미터 높이의 입체적인 선체로 완성되도록 했고 그 위에 선 청이가 아버지를 부르며 바닷속으로 떨어진 후 다시 무대를 둘러 배가 사라짐과 동시에 심연 속으로 가라앉고 있는 청이를 등장시킨다.

청을 잡아 삼킨 물결이 요동친다.

청이 정적 속에서 하얀 빛으로 아주 느리게 진공상태처럼 바닥으로 떨어진다.

무대 중앙에서 물에 젖은 심청이 무대 김숙이 천천히 걸어 들어간다.

도착할 무렵 무대 중앙 위에서 꽃잎이 떨어져 내린다.

매화, 연꽃 이파리가 한 줄로 떨어져 내리면서 적막한 그림.

후주가 차분히 연주된다. 물방울 소리 크게 울리며.⁴⁴

44. 〈청〉 대본, 2006, 18-19쪽.

위의 대본 내용이 무대화될 때에는 열은 안개와 함께 해금과 신시사이저 음악이 연주되며 회전 무대를 타고 청이가 등장한다. 이때의 청이는 소리꾼 배우가 아닌 무용수가 맡았다. 소복을 입고 등장한 청이는 물속으로 떨어지는 움직임은 보이다가 무대 중앙에 이르자 등을 돌려 무대 중앙 저편으로 천천히 걸어가기 시작한다. 이 장면에서는 배우들의 노래 없이 구슬픈 해금 연주만이 무대 공간을 채우며 깊고 어둡고 적막한 심연의 이미지가 연출된다. 청이는 잠시 가던 길을 멈추고 몸을 반쯤 돌려 관객을 돌아본다. 아쉬움과 외로움이 가득한 그녀의 움직임이 연출되고 청이는 다시 몸을 돌려 자신이 선택한 어둡고 검은 무대 저편으로 향한다. 이때 천장에서 흰 꽃잎이 떨어지며 그녀가 가는 길을 아름답게 장식하지만 곧이어 검은 장막이 청이를 집어삼키듯 떨어져 내리고 빈 무대가 된다. 이 장면에서는 마치 한편의 그림을 보는 듯한 서정적인 무대가 표현되고 관객들은 잠시 숨을 멈출 수밖에 없는 정적이 생성된다. 김홍승 연출은 거대한 무대 위에 스펙터클함을 연출한 뒤 이어서 한 인간의 죽음, 고요한 내면을 형상화하는 은유적이고 정적인 장면을 연출함으로써 〈삼국지 적벽가〉 등에서 결여되었던 섬세하고 곡진한 정서를 구현해내는 연출적 진보를 이루

었다고 할 수 있다.

이 장면과 더불어 <청>에서 두드러지는 연출 장면은 황후가 된 청이가 아버지 심봉사를 찾기 위해 마련한 맹인 잔치에 모여드는 맹인들의 장가 자랑 장면이다. 경상도 맹인은 밀양아리랑을, 경기도 맹인은 창부 타령을, 전라도 맹인은 진도 아리랑을 그리고 품바 타령을 부르며 춤을 추는 흥겨운 장면이 연출되는데, 이 장면은 1인 판소리 공연에서도 경험할 수 없는 창극 고유의 독창적인 장면이라 할 수 있다. 이 놀이판은 대중들에게 익숙한 신명 나는 노래로 관객들과 소리로 어우러지는 가운데 활력을, 한국적인 '흥'을 경험할 수 있는 장면으로 앞서 청이의 서정적이고 슬픈 장면과 조화를 이루는, 판소리에서 '긴장-이완'이 반복되는 정서 표현을 시청각적으로 구체화한 연출 장면이라 할 수 있다.

김홍승의 창극 연출은 서구 음악적인 방식의 수용인 듯하면서도 한국 고유의 전통문화와 음악적 리듬으로 구성되어 있다는 점에서 서구 오페라의 창의적인 한국적 수용이라 할 수 있다. 오페라 형식을 차용했지만 <청>은 판소리를 기반으로 한 창극이라는 장르적 정체성을 명확히 하고 있으며 이러한 의미에서 창극 <청>은 동·서양을 아우르는 '보편적인 음악극'이라 칭할 수 있겠다. 서구 음악에 익숙한 관객들에게 김홍승의 창극 연출은 공감대와 호응을 얻기에 용이했다. 서양 음악 어법과 판소리를 적절히 융합한 대중적인 창극 방식을 마련했다는 점에서 김홍승은 창극 연출자로서의 공로가 크다.

V. 박성환의 창작 창극 연출 방식

창극 <청>의 대중화에 큰 역할을 한 스탭진으로 창극본을 쓴 박성환을 꼽을 수 있다. 박성환은 소리를 하는 국립창극단 단원이었지만 2005년 주호종 연출의 <장끼전>에서부터 대본 집필자 및 협력 연출가로도 활동을 시작했다. 2006년에는 국립창극단 배우 조영규와 더불어 창극 <십오세나 십육세 처녀>를 공동 집필했으며 2006년 <청>의 창본을 집필한 뒤에는 창작 창극 <산불>과 국립창극단 최초의 셰익스피어 원작 창극인 <로미오와 줄리엣>의 연출을 맡았다. 이후 아힘 프라이어가 연출한 창극 <수궁가>의 대본 및 협력 연출을 맡기도 했었다.

[표 4] 박성환 극작, 연출 창극 작품 일람표

연번	회차/기획	제목	공연 장소	공연 기간	작/편극	연출
1	특별기획공연	장끼전	국립극장 달오름	2005.11.18.-11.20.	박성환	주호종 박성환
2	112	십오세나 십육세 처녀	국립극장 해오름	2006.4.26.-4.30.	박성환 조영규	김홍승
3		청	국립극장 해오름	2006.11.7.-11.12.	박성환	김홍승
4	젊은창극	시집가는 날	국립극장 달오름	2006.12.22.-12.29.	박성환	주호종
5	젊은창극	산불	국립극장 달오름	2007.12.21.-12.30.	박성환	박성환
6	젊은창극	로미오와 줄리엣	국립극장 달오름	2009.2.7.-2.15.	박성환	박성환
7	116	수궁가	국립극장 해오름	2011.9.8.-9.11.	박성환	아힘 프라이어 박성환

박성환은 소리꾼이지만 그간 국립창극단에서 시도하지 않았던 창작 창극을 쓰고 연출하여 극작 및 연출 분야에서 기량을 드러낸 판소리 명인이다. 이진순 연출의 <대업>, 허규 연출의 <광대가> 그리고 김홍승 연출의 <황진이>는 실제 인물을 창극화한 것이었다면 박성환은 국내 및 해외의 대표적인 극작가 작품을 창극화하는 시도를 했다. 한국 현대 연극(희곡)계의 대표적인 거장이라 할 수 있는 차범석의 희곡 <산불>과 셰익스피어의 대표적 인 대중극인 <로미오와 줄리엣>을 창극화한 것이다. 물론 박성환 바로 이



[그림 16] <산불> 공연 사진, 2007, 공연예술박물관 소장

전에 주호종이 근대 희곡인 오영진의 <맹진사댁 경사>를 창극 <시집가는 날>로 무대에 올린 적이 있지만 현대 희곡 및 셰익스피어극을 창극화한 연출가는 박성환이 처음이었다.

박성환이 이러한 작업을 할 수 있었던 것은 2005년 유영대 교수가 국립창극단의 예술감독으로 재직하던 시절 지나치게 (외부) 연출 의존적인 점에 문제의식을 갖고 국립창극단 단원들이 직접 대본을 쓰고 연출하는 워크숍 공연을 올리면서부터였다.⁴⁵ 이러한 활동은 ‘젊은창극’ 프로젝트로 진행되었으며 박성환이 연출한 창극 <산불>과 <로미오와 줄리엣>은 ‘젊은창극’ 시리즈들로 창극 레퍼토리의 저변을 넓힌 작품들이라 할 수 있었다.

차범석 희곡 <산불>은 사실주의극의 최고봉이라 평가받는 작품이지만, 오히려 ‘사실주의극’이라는 고정된 인식 때문에 그 표현이 자유롭지 않은 작품이었다. 그런데 박성환은 대본 작업과

연출을 통해 희곡의 사실주의적인 면모를 덜어내고 판소리적인 구성으로 재창작하는 가운데 새롭게 변용된 <산불>을 창작했다. 희곡에서 경험하기에 한계가 있는 등장인물들의 정서를 판소리 및 한국 전통 음악으로 표현하는 가운데 이념 대립과 욕망의 문제를 진지한 유희로 풀어낸 것이다.

우선 박성환은 희곡을 창극 대본화하는 과정에서 전통 판소리 구성 방식인 ‘장면의 독자성’ 그리고 ‘장면의 극대화’ 방식을 적용하였으며⁴⁶ 이를 위해 각 장면에 기존 음악을 인용하거나 작창 음악을 삽입하면서 희곡의 발단-전개-절정-결말이라는 인과적인 구성을 각 구성이 독립적으로도 존재할 수 있는 대목 중심의 에피소딕한 구성으로 재창작했다. 대사를 3·4, 4·4조의 판소리 사설로 바꾸기도 하면서 동시에 장면마다 내적 정서가 드러나는 음악 언어를 삽입하여 대목 중심의 에피소딕한 구성으로 재구성한 것이다.

도입부에서부터 전쟁 관련 영상과 군가 이미지 무대로 이념 대립의 긴장된 무대가 연출되지만 이어지는 장면들에서는 마을 아낙들이 흥겨운 노동요를 부르며 웃는 모습을 통해 시대적 이미지와 모순되는 ‘역설적인 이미지’가 연출된다. 이러한 음악적 표현은 깊은 슬픔을 웃음으로 풀어내



[그림 17] <산불> 공연 사진, 2007, 공연예술박물관 소장

45. 유영대, 앞의 글, 252-255쪽.

46. 김현주, 「판소리의 장르 교섭 양상」, 『판소리의 세계』(서울: 문학과지성사, 2010), 167-168쪽.

는 민초들의 삶의 여유를 표현하는 것이면서 동시에 민초들이 무고하게 희생당하고 있는 불합리한 삶의 모순으로도 해석하게 된다. 노동요를 활용한 무대 연출은 불안한 삶 속에서도 노동을 통해 생명력과 삶의 희망을 만들어 가려는 과부들의 일상을 구현하려 한 것이라 할 수 있다. 더불어 희곡 〈산불〉에서는 과부들이 전쟁의 공포 이미지를 대사로 구현하는 일종의 코러스들로 기능한다면, 창극 〈산불〉에서는 공포 이미지보다는 흥겨운 노동요 등을 통해 과거의 슬픔과 현재의 질곡을 던고 미래의 시간을 꿈꾸는 이미지로 연출된다.

공간 형상화에 있어서도 젊은 과부들의 내밀한 성적 담론의 공간을 ‘점례방’이라는 닫힌 공간에서 ‘사월집 야외 마당’으로 바꾸었다. 그리고 점례와 규복이 사랑을 나누는 공간도 동굴을 나와 대밭 전체로 설정하면서 욕망의 공간을 사적인 공간이 아닌 열린 공적 공간으로 인식하도록 설정했다. 열린 공적 공간에서는 이들의 성적 욕망이 생명력과 연결된 자연스러운 것으로 표현된다. 두 배우들은 대밭이라는 열린 공간 속에서 춤을 추는데 이는 점례와 규복의 관계를 깊어지는 사랑으로 인식되도록 연출한 것이었다. 즉 〈산불〉 속 성적 욕망이 사랑이라는 진지한 관계로 확장된 것으로 재창작하고 이를 개방적인 공간에서 구현하는 연출 방식을 보인 것이다.

마지막 장면에서는 마을 아낙들이 극단적인 모습으로 실성하거나 자해하거나 자살하는 모습을 보이지만, 곧 이들의 원혼을 위로하는 진도 씨 김굿 장단을 섞은 합창을 통해 관객들의 긴장을 이완시키는 ‘제의적인 무대’를 연출했다. 이 장면은 희곡 〈산불〉의 결말이 점례 개인만이 사실의 전모를 알고 있는 회의적이고 체념적이면서도 억압적인 이미지로 끝나는 것과 비교되는 것이다. 박성환은 〈산불〉을 창극화하는 과정에서 전쟁과 죽음으로 상처받은 마음을 치유하고 원한을 풀며 ‘세상과 인간이 합일 되어 생명력을 추구하며 살아야 한다’는 연출적 인식을 드러낸 것으로 평가되며 이러한 지점에서 연출의 의의가 있다.⁴⁷

박성환은 판소리꾼이지만 극작과 연출에 깊은 관심을 갖고 당시로서는 새롭게 국내·외의 희곡 명작을 창극화하는 과정에서 판소리의 구성과 원리를 적용하여 재창작하는 방식을 추구했으며 이러한 방식은 후대 연출가들도 활용할 만한 창극 방식이었다고 할 수 있다.

47. 김향, 「창극(唱劇) 〈산불〉에서 경험되는 시간의식과 그 의의」, 『현대문학의 연구』 44(서울: 한국문학연구학회, 2011), 372-375쪽.

VI. 창극의 감수성과 예술적·시대적 특질에 대한 연출론으로

이처럼 이 글에서는 국립창극단에서 창극을 연출한 연출자들 중 주요한 흐름을 만든 이진순, 허규, 김홍승 그리고 박성환의 연출 방식을 살펴 보았다. 이들은 각각 연극 연출가, 오페라 연출가 그리고 판소리 명인으로 각기 다른 방식으로 창극 연출 방식을 모색했으며 당대의 시대적 요구에 부응하면서 또는 자신들의 창극 연출관을 마련하면서 관객들의 호응을 얻는 성과를 거두고 있었다.

이진순은 국극정립위원회와 뜻을 함께하며 창극의 양식화를 마련하려 했지만 12편의 창극을 연출하는 과정에서 창극이 판소리나 아시아의 전통 공연예술처럼 양식화될 수 있는 장르가 아니라 독자성을 지니면서도 동시대적인 문화의 산물이라는 변화된 인식을 보였다. 그러면서 창극 장르가 다수의 스태프와 더불어 공동 작업을 하는 가운데 창의적이면서도 새로운 무대로 형상화될 수 있는, 열린 무대 형상화가 가능한 장르라는 주체적인 연출 인식을 보였다. 여전히 서구 중심적인 무대 형상화와는 거리를 두고 있었는데, 이는 동·서양의 전통 공연예술 방식에 경도되는 비주체적인 인식을 넘어서기 위한 의식의 발로였다. 이진순은 무대 구현에서 ‘한국 판소리적’이라는 것이 실은 창조적인 상상력의 영역임을 인지하면서 그러나 이 상상력의 영역 역시 한국적인 문화 속에서 이루어져야 한다고 주장했다.

허규는 연극 연출을 하는 가운데 체득한 ‘민족극’론을 토대로 창극 연출 방식을 모색했는데, 이진순처럼 탈춤, 굿 등 한국 전통 연희를 수용했지만 서구 연극 이론을 배제하는 것이 아니라 한국 전통 연희들과의 창의적인 융합을 추구했다. 창극 자체의 예술적 표현과 더불어 관객의 저변을 확대하기 위해 당시의 대중 매체를 활용했다. ‘한국적인 창극술’을 개발하고 문화 정책 및 환경 그리고 극장 문화를 조성하려는, 동시대적 용어로 설명하자면 문화 콘텐츠적 측면에서 창극 장르의 저변을 확장하려 했음을 알 수 있었다. 서구 vs 한국 전통, 고급문화 vs 소박한 문화 등 이분법적이면서도 대립적인 태도를 넘어서서 타 문화들과 상호 교류하고 상호 관계를 맺고 영향을 주고받는 ‘소통과 융합적 사유’를 기반으로 창극을 연출하고자 했다. 허규의 민족극적인 창극 연출관은 문화 간의 구분을 없애고 조화와

화해 그리고 융합을 통한 전통문화의 재창조를 추구하는 연출관이었다고 할 수 있다. 따라서 이 글에서 허규의 ‘완관창극’을 ‘창극술’로 보는 것은 ‘양식적 기법’의 체계화라기보다는 사실, 무대 등에서의 특정한 구현을 통해 어떠한 ‘미적 의식과 소통’을 지향하는지를 살피는 것이었다.

김홍승은 오페라 연출가로서 판소리에 서구 오페라 방식을 융합하여 창극을 연출하고 있음을 볼 수 있었다. 김홍승의 연출 작업은 서구 음악적인 방식의 수용인 듯하면서도 한국 고유의 전통문화와 음악적 리듬으로 구성한다는 점에서 서구 오페라의 창의적인 한국적 수용이라 할 수 있었다. 그래서 창극〈청〉은 서구적인 방식을 도입했다기보다 ‘보편적인 음악’을 판소리와 융합한 것이라 논할 수 있었다. 이러한 연출 방식은 허규가 대중 미디어를 활용해 창극의 저변을 확장하려 한 것과는 다른 방식으로, 즉 서구 음악에 익숙한 관객들에게 오페라 방식을 창극에 녹여 내어 관객들에게 공감대와 호응을 높였다고 할 수 있다. 서양 음악 어법과 판소리를 적절히 융합한 대중적인 창극 방식을 마련한 것이 창극 연출자 김홍승의 공로라 할 수 있다.

박성환은 〈청〉을 구성하기도 한 판소리꾼이자 작가이자 연출가로, 희곡 〈산불〉을 창극화하는 과정에서 전쟁과 죽음으로 상처받은 마음을 치유하고 원한을 풀며 ‘세상과 인간이 합일되어 생명력을 추구하며 살아야 한다’는 연출적 인식을 드러내어, 원작의 사실주의적인 면모를 동시대적으로 공감할 수 있는 내용으로 연출한 의의가 있다. 박성환은 판소리꾼이지만 극작과 연출에 깊은 관심을 갖고 당시로서는 새롭게 국내·외의 희곡 명작을 창극화하는 과정에서 판소리의 구성과 원리를 적용하여 재창작하는 방식을 추구했으며 이러한 방식은 후대 연출가들도 활용할 만한 창극 방식이었다고 할 수 있다.

국립창극단에서는 2010년대 이후 해외의 우수한 연출가들을 기용해 창극을 제작하기도 했다. 독일의 오페라 연출가 아힘 프라이어(Achim Freyer)를 초청해 〈수궁가〉(2011)를 제작했고 영미권 연출가 안드레이 서반(Andrei Serban)을 초청해 〈안드레이 서반의 다른 춘향〉(2014)을 제작했으며 재일 한국인 정의신을 초청해 〈코카서스의 백목원〉(2015)을 그리고 싱가포르 연출가 웅켄센을 초청해 〈트로이의 여인들〉(2016)을 제작했다. 이들의 작품은 한국의 판소리 문화가 각국의 연출가들이 지닌 문화와 융합된 것이었기에 관객들이 특정한 문화적 경계를 경험할 수 있는 작품들이었다. 이질적인 면모를 통해 특정한 연출 인식을 드러내기도 했지만 공감대 형성이 어려운 작품들도 있었다. 그러나 프라이어의 〈수궁가〉는 로컬적인

판소리 이야기를 글로컬적인 생태학적 관점에서 이해할 수 있는 재창작을 시도한 의의가 있었고⁴⁸ 옹켄센은 당시 문화계에 대두되었던 미투 운동의 흐름에 동참하듯 트로이의 여인들이 자신들의 운명에 맞서는 장면이 마치 동시대 사회 속에 자리 잡고 있는 권력, 성차별 그리고 비민주적인 신화에 맞서는 것으로 경험되게 하는 연출을 구현했다.⁴⁹

주목하게 되는 국내의 창극 연출가들로는 고선웅, 배요섭 그리고 남인우 연출을 언급할 수 있겠다. 고선웅 연출은 연극 작품에서도 볼 수 있는 놀이적 면모를 창극에서도 구현하고 있다. <변강쇠 점 찍고 옹녀> (2014)⁵⁰와 <홍보씨> (2018)⁵¹를 재창작·연출한 것에 뒤이어 세 번째 작품으로 <귀토·토끼의 팔란(八難)> (2021)을 연출했다. 특히 <귀토>는 그간 고선웅 작품에서 볼 수 있었던 다소 산만하고 복잡한 극작술과 연출 방식을 극복하고 판소리의 '인유적 방식'을 활용해 놀이성을 극대화하면서 결말에서는 용왕이 자신의 죄과를 깨닫고 별주부 역시 자신의 부귀공명 욕망을 반성하는 내용으로 재창작한 것이 특징이었다.⁵²

창극 <나무, 물고기, 달>을 쓰고 연출한 배요섭은 이 작품이 첫 연출작이지만, 이 작품을 통해 그가 판소리에 대해 깊은 이해가 있는 연출가라는 것이 드러났다. 작가 김춘봉은 연출가 배요섭의 필명으로, 그는 인도살이를 하던 중 '소원 나무'와 관련한 신화를 접하고 상상력을 발휘하여 글쓰기를 하게 되었다. 배요섭 연출은 <바후차라 마타: Beyond Binary>⁵³ 등의 작품을 통해 알 수 있듯이 아시아 문화권 나라들과의 연극 교류를 통해 그야말로 평등한 문화 상호주의 연극을 실천해 온 연극인이다. 그리고 창극에서도 아시아권의 다양한 신화를 차용하여 '아시아적인 극작술'과 연출 방식을 보였다. 창극 <나무, 물고기, 달>에서 제주, 인도, 중국 신화를 토대로 구현되는 순환적 구성, 판소리적 인물 형상화와 무념무상의 주제 의식은 아시아적 창극술의 구현이라 할 수 있는 것이다. 서구 음악계에서 아시아 음악을 세계 음악으로 규명할 때에는 그 중심이 서구 음악 이외의 음악이라는, 즉 서구의 음악을 중심으로 하는 것이었다.⁵⁴ 그러나 점차 이미 아시아의 위상이 높아졌고 더욱이 한국은 K-컬처와 K-방역의 우수성으로 아시아에서도 그 위상이 높아진 상황이다. 이러한 흐름 속에서 배요섭의 창극 연출은 아시아의 다양한 문화를 평등한 시각으로 포용하면서 궁극적으로 아시아적인 창극술을 구현했다는 점에서 주목할 만한 것이었다.⁵⁵

남인우 연출은 청소년 연극을 전공한 연출가로 청소년 창극이라 할 수 있는 <내 이름은 오동구> (2013)와 웹툰을 창극화한 <정년이> (2023)를 통해 창극 장르의 지평을 확장하고 있는 연출가로 주목할 만하다. 창극을

48. 김항, 「아힘 프라이어(Achim Freyer) 연출 창극 <수궁가(Mr. Rabbit and the Dragon king)> (2011)에서 구현되는 문화적 경계 공간과 생태학적(Oikos) 합리성」, 『국어국문학』 163(서울: 국어국문학회, 2013), 375-418쪽.

49. 김항, 「소리하는 배우들의 부각과 교감의 성공」, 『공연과이론』 63(서울: 공연과이론을위한모임, 2016), 214-220쪽.

50. 김항, 「동티살에 상부살로 맞서기-창극 <변강쇠 점 찍고 옹녀>」 『공연과이론』 55(서울: 공연과이론을위한모임, 2014), 218-225쪽.

51. 김항, 「오두방정, 오묘한 '홍보씨'의 아쉬움」, 『연극평론』 85(서울: 한국연극평론가협회, 2017), 80-83쪽.

52. 김항, 「삼재팔란(三災八難)과 불화의 놀이적 표현 그리고 젠더 문제」, 『연극평론』 107(서울: 한국연극평론가협회, 2022).

53. 김항, 「편견의 벽을 넘기 위한 성찰-〈바후차라 마타: Beyond Binary〉」, 『공연과이론』 54(서울: 공연과이론을위한모임, 2014), 262-269쪽.

54. 박미경 편역, 『탈脫 서양 중심의 음악학』 (서울: 동아시어, 2000), 7-12쪽.

55. 김항, 「아시아적 창극술의 발견」, 『아동청소년극 포럼』 (서울: 국제아동청소년연극협회, 2021), 19-45쪽.

연출하기 이전에 판소리 창작자 이자람이 작창한 창작 판소리 <사천가>(2006)와 <억척가>(2011)를 연출한 적이 있기에 판소리에 익숙한 연출가라는 특징도 있다. 그런데 이 두 창극을 통해 드러나는 남인우의 연출적 인식은 성적 다양성이다. 사회적 금기이자 차별의 대상이 되는 트랜스젠더와 동성애자들 이야기를 다루고 있는 것이다. <내 이름은 오동구>는 원작 영화 <천하장사 마돈나>에 비해 동구라는 트랜스젠더를 집중적으로 강조하고 '환상적인 표현'을 강화하여 판소리적인 '흥겨움'을 만들어 내고 '사회적 금기 또는 통념에 대한 저항 의식'을 구현했다.⁵⁶ <정년이>를 통해서도 원작 웹툰의 동성애 서사를 청소년 여성이 주체적으로 자기 삶을 선택하고 성장해 가는 내용으로 각색한 의의가 있다.

56. 김향, 「창극공연에서의 젠더 구현과 그 의의」, 『드라마연구』 54(서울: 한국드라마학회, 2018), 33-62쪽.

2010년대 이후 창극 연출가들은 각자 자신들의 전공과 지향하는 바에 따라 창극을 연출하고 있는 것을 볼 수 있다. 창극의 양식화를 추구하기보다 판소리를 근간으로 하는 창극의 감수성을 구현하면서 예술적이면서도 시대적인 문제의식을 내보이는 창극을 연출하고 있다. 최근 창극 <베니스의 상인들>(2023.6.8.-6.11., 김은성 작, 이성열 연출, 한승석 작창)에서는 셰익스피어 원작 <베니스의 상인>에서는 잘 드러나지 않았던 노동조합의 문제를 강조하고 또 젠더 감수성을 중시하는 재창작을 통해 원작의 '결혼'이라는 축제적 분위기를 넘어서 동시대 노동의 문제를 환기시키는 면모를 보이고 있기도 했다. 동시대 창극 연출가들은 점차 사회·문화적 이슈를 창극적 감수성으로 구현하여 관객들의 공감대를 불러일으키는, 사회적 감수성이 높아진 창극 연출을 보여 주고 있다고 할 수 있다.

참고 문헌

논문 및 단행본

- 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002).
- 김향, 「국립창극단의 전승 오대가 창극 연기에서의 '이면' 구현과 그 의의」, 『드라마연구』 46(서울: 한국드라마학회, 2015).
- 김향, 「아시아적 창극술의 발견」, 『아동청소년극 포럼』(서울: 국제아동청소년연극협회, 2021).
- 김향, 「아침 프라이어(Achim Freyer) 연출 창극 <수궁가>(Mr. Rabbit and the Dragon king)>(2011)에서 구현되는 문화적 경계 공간과 생태학적(Oikos) 합리성」, 『국어국문학』 163(서울: 국어국문학회, 2013).
- 김향, 「창극(唱劇) <산불>에서 경험되는 시간의식과 그 의의」, 『현대문학의 연구』 44(서울: 한국문학연구학회, 2011).
- 김향, 「창극의 예술적 특질과 '이면론」, 『한국연극학』 60(서울: 한국연극학회, 2016).
- 김향, 「창극 <적벽가>들의 '이면'과 연출적 감수성」, 『판소리연구』 42(대전: 판소리학회, 2016).
- 김향, 「창극공연에서의 젠더 구현과 그 의의」, 『드라마연구』 54(서울: 한국드라마학회, 2018).
- 김향, 「허균 연출 완판창극의 창극술 연구」, 『공연문화연구』 34(경산: 한국공연문화학회, 2017).
- 김향, 「허균의 창작창극에서 구현되는 창극술과 그 의의」, 『한국극예술연구』 55(광주: 한국극예술학회,

2017).

김현주, 『판소리의 장르 교섭 양상』, 『판소리의 세계』(서울: 문학과지성사, 2010).

류경호, 「창극연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」(전주: 전북대학교 대학원 박사학위논문, 2011).

박미경 편역, 『탈脫 서양 중심의 음악학』(서울: 동아시아, 2000).

빠트리스 파비스, 신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』(서울: 현대미술사, 1999).

서연호, 「한국적 총체극의 꿈」, 『열정과 신들림의 목소리를 찾아』(서울: 평민사, 2001).

성경린, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』(서울: 중앙국립극장, 1980).

유민영, 「우리 것을 찾기 위해 변신을 거듭한 실험연출가 허규」, 『한국 인물연극사 2』(파주: 태학사, 2006).

유민영, 「창극의 양식화 시도에 대하여」, 『한국연극의 미에 대하여』(서울: 단국대출판부, 1982).

유영대, 「국립창극단사」, 『국립극장 60년사: 역사편』(서울: 국립중앙극장, 2010).

유영대, 「창극 무대양식화의 방향성에 대한 한 고찰-국립창극단의 창극 〈청〉을 중심으로」, 『오래된 무대 새 길을 찾다』(서울: 민속원, 2009).

전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사: 역사편』(서울: 태학사, 2000).

허규, 『민족극과 전통예술』(서울: 문학세계사, 1991).

정기 간행물

김재석, 「소재도 일품, 화려한 볼거리도 가득」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1990.8.).

김향, 「동티살에 상부살로 맞서기-창극 〈변강쇠 점 찍고 웅녀〉」 『공연과이론』 55(서울:

공연과이론을위한모임, 2014).

김향, 「삼재팔란(三災八難)과 불화의 놀이적 표현 그리고 젠더 문제」, 『연극평론』 107(서울:

한국연극평론가협회, 2022).

김향, 「소리하는 배우들의 부각과 교감의 성공」, 『공연과이론』 63(서울: 공연과이론을위한모임, 2016).

김향, 「오두방정, 오묘한 '흥보씨'의 아쉬움」, 『연극평론』 85(서울: 한국연극평론가협회, 2017).

김향, 「편견의 벽을 넘기 위한 성찰-〈바후차라 마타:Beyond Binary〉」, 『공연과이론』 54(서울:

공연과이론을위한모임, 2014).

서연호, 「창극의 새로운 모색」, 『극장예술』 8(서울: 중앙국립극장, 1979.11.).

이보형, 「허규다운 창극놀이판」, 『극장예술』 8(서울: 중앙국립극장, 1979.11.).

이상일, 「창작창극과 예술지향성-〈광대가〉가 뜻하는 것」, 『극장예술』 2(서울: 중앙국립극장, 1979.5.).

기사

「창극 '청' 관객 10만 명 동원... 대중 음악극으로 화려한 부활」, 『한국경제』, 2011.6.13.

한명희, 「창극 황진이」, 『스포츠조선』, 1990.7.20.

박물관 소장 자료

〈광대가〉, 사진, 1979.

〈나무, 물고기, 달〉, 프로그램북, 2021.

〈달아 달아 밝은 달아〉, 사진, 1990.

〈대입〉, 사진, 1975.

〈로미오와 줄리엣〉 프로그램북, 2009.

〈산불〉, 사진, 2007.

〈산불〉, 프로그램북, 2009.

〈삼국지 적벽가〉, 사진, 2003.

〈수궁가〉, 프로그램북, 1974.

〈수궁가〉, 사진, 1974.

〈수궁가〉, 프로그램북, 1976.

〈수궁가〉, 사진, 1981.

〈수궁가〉, 프로그램북, 1981.

〈심청〉, 사진, 1982.

〈심청가〉, 프로그램북, 1969.

〈심청가〉, 사진, 1977.

〈적벽가〉, 사진, 1985.

〈적벽가〉, 프로그램북, 1985.

〈창〉, 대본, 2006.
〈창〉, 프로그램북, 2006.
〈춘향전〉, 포스터, 1962.
〈토생원과 별주부〉, 사진, 1983.
〈황진이〉, 프로그램북, 1990.
〈홍보가〉, 프로그램북, 1972.
〈홍보가〉, 프로그램북, 1977.
〈홍보가〉, 프로그램북, 1984.
〈홍보전〉, 사진, 1982.

창극의 시대별 작창과 반주

박인혜

판소리 창작자, 중앙대학교 전통예술학부 강사

CHRONOLOGICAL CHARACTERISTICS
OF SONGWRITING AND
ACCOMPANIMENT FOR CHANGGEUK

I. 국립창극단과 작창의 시작

본고는 1962년 국립국극단(1970년 국립창극단으로 개칭) 창단 이래, 국립창극단의 창극 음악을 시대별 주요 작창가를 중심으로 살피는 것을 목적으로 한다. 주지하듯 작창(作唱)은 작곡가가 아닌 작곡 능력을 갖춘 명창들에 의해 이루어진다. 이는 판소리 음악의 구조, 특히 사설의 붙임새, 길과 시김새 운용 등이 판소리를 오랜 시간 불리 체득한 사람만이 구현할 수 있는 복잡한 방식이기 때문이다. 또한 작창으로 만들어진 곡을 창극 배우가 습득하는 과정이 전통 판소리의 전승 방식처럼 악보가 아닌 작창가의 소리를 모방하는 형태로 이루어지기 때문이기도 하다.

창극에 관한 뜨거운 논의가 이어졌던 지난 역사 동안 창극 음악에 관한 제언들도 이어졌다. 다수는 전반적인 창극 음악에 대한 비판 혹은 지향에 대하여 언급¹하였고, 개별 작품의 음악에 대하여 논한 소수의 글²은 비교적 후대의 작품에 편중되어 있다. 실상 구체적으로 창극의 작창이 어떠한지, 창극의 역사 안에서 어떤 흐름을 보이는지 논하는 글은 무척 적은 실정이다. 이는 창극이라는 장르가 지속적으로 새로운 작품을 만들어 발표하고 있는 장르라는 점에서 전통 음악계가 이를 학술적 대상으로 보지 않는 경향도 있었고, 100년이 넘는 역사 동안 축적된 자료가 너무 방대하여 이를 쉽게 다루지 못하는 문제도 작용했던 것으로 생각된다.³ 덧붙여 음악의 특성과 창극 대본, 극(劇)양식을 두루 파악해 분석해야 하는 창극의 특질 상, 이를 다룰 수 있는 연구자 수가 적은 것 역시 이유가 될 것이다.

국립창극단의 공연 연보를 살펴보면 지난 60년간 총 25인 이상이 작창가로 활동했다. 중요한 것은 1962년 국립창극단 창단 이후, 십여 년간 홍보물과 대본의 창작진 크레딧에 작창가가 표기되어 있지 않다는 것이다. ‘작창’이란 용어가 본격적으로 등장한 것은 1979년 허규 연출, 김소희 작창 〈광대가〉 때부터로, 그 이전에는 ‘창 지도’ 혹은 ‘창 편곡’ 등의 용어로 대체하여 썼고 이마저도 수가 드물다. 홍보물이나 신문 자료에 극본(각색)·연출은 적더라도 작창은 적지 않는 경우가 대부분이었고, 작곡가나 지휘자의 이름이 있음에도 작창가의 이름이 없는 경우가 다수이다. 이는 초기 창극이 주로 전승 5가를 중심으로 이루어져, 전승 5가의 소리를 재구성하고 지도하는 것으로 작창을 인식했기 때문이라 생각된다. 그러나 작창 창극의 경우에도 ‘창 지도’로 표기되어 있거나 이름이 없어, 창작자로서의 작창

1. 전인평, 「창극의 미래를 위하여: 작창과 반주음악을 중심으로」, 『판소리연구』 9(대전: 판소리학회, 1998), 29-42쪽; 박범훈, 「창극의 작창과 반주음악」, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002), 192-197쪽; 한상일, 「창극 음악의 활성화」, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002), 198-200쪽; 유성신, 「창극 음악에 관한 연구」, 『한국전통음악학』 8(서울: 한국전통음악학회, 2007), 165-199쪽; 윤명원, 「창극의 청 운용양상 분석」, 『한국전통음악학』 7(서울: 한국전통음악학회, 2006), 105-147쪽; Andrew Killick, 임혜정 옮김, 「국악과 국극 창극의 음악적 절충주의」, 『동양음악』 23(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 2001), 179-191쪽; 이진주, 「창극의 서양음악 수용 양상과 그 의미」, 『한국음악사학보』 59(서울: 한국음악사학회, 2017), 179-208쪽.

2. 김은자, 「창극의 작창기법 고찰: 국립창극단의 창극 〈심청전〉을 중심으로」(서울: 한국예술종합학교 예술전문사학위논문,

가에 대한 인식 부족이 아쉽게 여겨진다.

본고는 국립창극단의 작품을 4시기로 구분하고,⁴ 주요 작창가의 창작 창극을 중심으로 작창과 반주 음악의 흐름을 살펴보고자 한다. 역사적인 흐름을 살피기 위해서는 전체 작품을 논해야 마땅하나, 지면의 한계가 있고 작품의 양이 너무 많아 작창자의 창작력을 더 잘 살필 수 있는 주요 창작 작품으로 한정한다. 이때 실창 판소리 작품 역시 창작 창극에 포함시키고자 한다. 음악에 관한 분석은 채보를 통해 면밀히 접근해야 구체성을 떨 수 있으나 위와 같은 이유로, 작품 내에서 음악 구성과 흐름을 살피고 시대별 특성을 간략히 파악하는 것에 중점을 둔다.

이러한 한계가 있음에도 범박하게나마 음악을 중심으로 창극의 역사를 살피는 일은, 창작 행위로서 작창에 대한 인식을 강화하고 작창가로 활약했던 명창들의 활동을 조명하는 일이 될 것이다. 또한 지난 역사를 통해 앞으로 창극 음악이 나아갈 방향을 생각하게 한다는 점에서 의의가 있다고 볼 수 있다.

II. 시대별 주요 작창가와 음악

1. 1962년~1976년 김연수 <배비장전>, 박동진 <대업>

1962년 창단 공연부터 1976년 25회 공연까지는 창극이 판소리를 지향했던 시기⁵이다. 이때 1962년부터 1974년까지는 김연수, 1975년 이후에는 박동진이 단장을 역임하였는데, 창 지도와 작창은 주로 단장의 몫이었던 것으로 보인다.⁶

당시 창작 창극으로는 김연수 역임 시기 1963년 <배비장전>⁷, <백운량>⁸, 1964년 <서라벌의 별>⁹, 1973년 <배비장전>¹⁰이 있고, 박동진 역임 시기 1975년 <배비장전>과 <대업>이 있다. 1975년의 <배비장전>은 박동진 부임 이전 여러 차례 공연되었던 것으로 보아 김연수의 작창일 가능성이 크다. 또한 <배비장전>은 이후 1988년 공연될 때 김연수의 작창을 기반으로 함을 밝히고 있다.¹¹ 이 시기 음향(음원) 자료가 남아 있는 것은 1975년 <배비장전>과 <대업> 두 작품뿐이며 <대업>은 대본이 남아 있지 않다.

이상온 편곡, 이진순 연출, 박범훈 작곡의 <배비장전>은 1975년 3월 국립극장 대극장에서 공연되었고 30인조의 관현악이 함께한 대규모 공연이

2004); 최진숙, 「창작 창극 『제비』의 음악 분석 연구」(서울: 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2007); 신사빈·이우창, 「창극 <메디아>의 절충주의 음악어법」, 『한국콘텐츠학회논문지』 12(서울: 한국콘텐츠학회, 2013), 659-671쪽; 신사빈, 「창극 <변강쇠 점 찍고 응녀>의 서사와 음악」, 『한국콘텐츠학회논문지』 14(서울: 한국콘텐츠학회, 2014), 640-654쪽; 왕운정, 「『이별대목』을 통해 본 창극 <배비장전>의 음악적 변모양상과 그 의미」(서울: 한국예술종합학교 예술전문사학위논문, 2017); 김혜정, 「창극 <명창 임방울>에 나타난 장월중선의 작창기법」, 『韓國民俗學』 68(서울: 한국민속학회, 2018), 33-57쪽.

3. 김혜정, 앞의 글, 35쪽.

4. 시기 구분은 선행 연구 중 창극단 단장 혹은 연출자의 창극에 대한 인식에 따라 구분한 전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사: 역사편』(서울: 태학사, 2000)의 것을 기본으로 따랐고, 2000년대 이후는 이를 참고하여 구분하였다.

5. 전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사: 역사편』(서울: 태학사, 2000), 259쪽.

6. 당시의 공연은 언급한 바와 같이 ‘작창’, ‘창 지도’ 역시 표기하지 않는 경우가 다수였는데, 표기되어 있는 것으로는 <백운량>(1963) 김연수 ‘창 지도’, <춘향전>(1976) 박동진 ‘창 편곡’이 있다.

7. 이상운 편곡, 박진 연출.

8. 서항석 작, 박진 연출.



[그림 1] 〈배비장전〉 프로그램북, 1975, 공연예술박물관 소장

었다. 그러나 실제로 관현악 연주는 무용, 장 간 음악, 배경 음악 등으로만 활용했고, 소리는 북만으로 반주하는 담백한 형식이다. 장단을 기준으로 나누었을 때 총 96곡¹²으로, 24곡은 기악곡, 합창곡은 2곡이다. 2곡의 합창은 경상도 민요를 차용해서 부르는 뱃노래와 마지막 곡인데 마지막 곡은 유일하게 기악 반주에 맞추어 노래한다. 이외에는 전체가 독창으로 되어 있어, 1인 창을 지향하였다는 점을 알 수 있다.

〈배비장전〉 음악의 특성 중 하나는 소리곡과 기악곡 모두 그 길이가 매우 짧다는 것이다. 그 결과 곡의 수도 무척 많아진다. 특히 인물 간 대화에서 인물별로 장단과 악조를 수시로 바꾸는데, 아래는 사또와 애랑의 대화 장면을 장단별로 나눈 것이다.

[표 1] 〈배비장전〉의 인물 간 대화에 나타난 장단 변화

등장인물	내드름	장단	악조	소요시간
사또	허허 너는	중모리	우조	47초
애랑	소녀 집에는	단중모리	우조	15초
사또	그러면 어찌해서	중중모리	계면조	14초

9. 김중초 작, 박진 연출.

10. 이진순 연출.

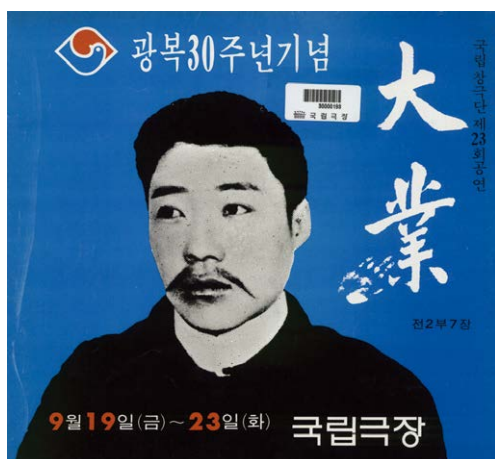
11. 실제로 1975년 〈배비장전〉 음향과 1988년 〈배비장전〉의 음향 자료를 확인하면, 1988년 작품은 김연수의 작창을 토대로 당시 명창들이 재구성, 편곡했을 것이라 여겨진다. 특히 대본이 각색되어 동일한 소리로 공연을 하기는 어려웠을 것이라 생각된다.

12. 〈대업〉은 대본이 남아 있지 않고, 2000년대 전까지는 대부분 작품에 곡의 단위가 나누어져 있지 않다. 또한 대본과 음향·영상 자료가 일치하지 않아, 편의상 곡의 단위를 ‘장단’ 기준으로 나누었다. 엄밀히 말하면 이는 단일 곡으로 볼 수 없으나 글의 편의를 위해 ‘곡’으로 지칭하는 점을 일러둔다.

애랑	소녀는 저 월선 같이	중모리	계면조	18초
사또	어허 그것 참	중중모리	우조	27초
애랑	사또 분부는	진양	우조	30초
사또	그렇지 않아도	중모리	계면	50초

4분이 채 안 되는 시간 동안, 대화 장면에서 인물 간 총 일곱 번 장단이 바뀐다. 또한 내용에 따라 악조도 변화하는데, 잦은 변화가 긴장감을 조성한다. 또한 전반적으로 해학성을 지닌 작품의 내용과 결합하며 속도감을 준다. 기악곡 역시 곡의 단위가 짧다. 그 예로 기생 점고 장면에서 기생의 등장과 함께 기악곡이 수시로 바뀐다. 등장하는 인물의 동선에 맞추어 연주되었을 것으로 추측되며, 이 역시 곡의 단위가 10초에서 30초로 매우 짧다. 6명의 기생이 각기 등장할 때 가야금 2중주부터 엇모리 합주, 시나위조의 굿거리 합주 등 짧지만 다양한 방식으로 연주한다. <배비장전>의 기악곡은 배경 음악으로 연주하는 산조 독주 등을 제외하곤 대다수 박범훈에 의해 작곡된 곡이다. 곡의 단위가 짧기 때문에 장면, 대사와의 결합이 중요한데 매우 계획적이고 정돈되어 있다.

박만규 극본, 이진순 연출의 <대업>은 광복 30주년 기념 공연으로 안중근 의사의 독립운동 전후를 소재로 한 창극이다. 판소리 5가나 고전 소설 혹은 역사 이외의 것에서 소재를 취한 것으로는 최초의 작품이다. 음향 자료를 확인해 보았을 때 주목할 점은, 극 전반에 대사를 거의 사용하지 않고 소리를 중심으로 한다는 것이다. 작품 시작에 도창의 짧은 해설을 제외하면 9번째 곡까지 대사가 한 마디도 없다. 하여 소리곡의 분량도 무척 많은데, 장단의 변화를 기준으로 나누었을 때 무려 120곡가량이 된다. <배비장전>과 마찬가지로 합창곡은 4곡뿐으로 그 수가 매우 적고, 1부 마지막, 2부 후반부 등 주요 장면에서만 쓰인다. 마찬가지로 다수는 독창, 드물게 2인창이 있다. 곡 길이의 편차가 있으나, 장단 구성을 살펴보면 중모리가 40곡, 진양과 세마치(빠른 진양)가 22곡으로 느린 장단이 자주 쓰이는 것도 특징적이다. 이는 작품이 지닌 진중하고 무거운 주제를 부각시킨다. 더불어 주요 등장인물인 남성 독립투사의 강한 결기를 표현하기 위해 우조 어법을 주로 사용한다.



[그림 2] <대업> 프로그램북, 1975, 공연예술박물관 소장

당시 무용 음악에서 활약하기도 했던 박성옥이 음악을 맡았는데, 서곡과 무용 음악 등이 박성옥에 의해 만들어졌을 것으로 보인다. 소리 반주의 경우 음원에 악기 소리가 선명치 않아 구체적인 파악이 어려우나, 다수의 곡에서 북만으로 반주했고, 우조 곡보다 계면조 곡에서 수성 반주를 주로 활용했는데 한두 개의 악기가 소편성으로 반주한다. 박성옥이 창작했을 것으로 보이는 곡 중 1부 마지막 5분가량 긴 기악곡이 연주되는데, 무용 장면으로 짐작된다. 이 곡에서는 전통 음악을 재구성하여 음악을 만드는 박성옥의 특성이 잘 드러난다. 화려한 타악 장단에 맞춰 엇모리의 아쟁 선율로 시작, 대금, 철가야금 독주, 정악 풍의 합주로 이어지다가 타악기 소리와 함께 ‘독립’, ‘자유’를 외치는 합창으로 확장되어 1부의 대미를 장식한다. 안무가이자 연주자, 산조 악기를 개량하기도 했던 박성옥의 창극 음악은 민속악과 정악 등 전통 음악을 차용하여 음악을 만드는 방식으로, 당시 창극의 작·편곡으로 활약했던 박범훈, 이상규 등 작곡가의 관현악과는 분명히 다른 특징을 지닌다. 두 작품 모두 판소리 음악의 특성이 가장 많이 드러나는 것은 도창의 소리이다.¹³ 상대적으로 곡의 길이가 길고 풍부하게 일어나는 변조와 시김새의 활용을 통해 절창을 선보인다.

13. <배비장전> 도창 역 김소희, 박귀희. <대업> 도창 역 박동진.

1970년대의 자료가 충분치 않아 파악의 한계가 있으나, 이 시기는 다분히 대사보다 소리의 비중이 크고 악기 반주를 최소화하는 등 판소리에 집중하였던 것으로 보인다. 그러면서도 잦은 장단 변화를 통한 극의 속도감 변주, 인물 변화 등의 표현은 일정한 시간 내에 이루어지는 창극의 연극성을 고려한 장치라 할 수 있다. 또한 같은 흐름 안에서도 음악 구성 방식, 특히 기악곡의 활용과 반주에서 차이를 보여 개인의 지향이 드러나기도 하였다.

2. 1977년~1989년 김소희 <광대가>, 박귀희 <가로지기>, 정철호 <부마사랑>, <용마골장사>

1977년부터 1989년까지는 국립창극단이 중견 연출가 허규를 영입하여 새로운 시대를 연 시기로 창극이 연극과 놀이를 지향했던 시기이다.¹⁴ 언급한 바와 같이 1979년부터 작창과 작창가의 이름을 표기하기 시작, 당시 연창¹⁵이란 용어가 함께 쓰이기도 했다.¹⁶ 이때 작창가로 참여한 명창으로 김소희(7)¹⁷, 정철호(7), 박귀희(3), 강도근(1), 정광수(2), 정권진(1), 박봉술(2)이 있다. 특히 김소희, 박귀희, 정철호가 활약하였는데 이들의

14. 전성희, 앞의 글, 259쪽.

15. 이는 판소리 공연을 뜻하거나 판소리를 이어 부르는 의미의 연창(連唱)과는 다른 것으로 보인다. ‘작창’의 표기가 없는 대신 ‘연창’이라는 용어를 쓰고 있으며, 연창(演唱)으로

참여작을 표로 나타내면 아래와 같다.

[표 2] 김소희, 박귀희, 정철호 작창의 창극

전통 창극	창작 창극
김소희 〈대춘향전〉(1980), 〈수궁가〉(1981), 〈심청〉(1982)	〈강릉매화전〉(1978) ¹⁸ 〈광대가〉(1979), 〈서동가〉(1984), 〈윤봉길의사〉(1986)
박귀희 〈춘향전〉(1981)	〈가로지기〉(1979), 〈최병도전〉(1980)
정철호 〈심청가〉(1984), 〈심청가〉(1989) ¹⁹	〈부마사랑〉(1983), 〈광대의 꿈〉(1985), 〈응마골장사〉(1986), 〈두레〉(1987), 〈춘풍전〉(1989)

김소희는 허규의 두 번째 창극 작업인 1978년 〈강릉매화전〉에 창 지도로 참여했는데, 허규는 이때 “창작극본은 그 문학성이 뛰어나야 함은 물론 창 의 장단과 운율에 적합한 가사를 요구하게 되어 창작창극의 극작 술은 대단한 어려움이 있음을 알았고, 그보다 더 힘든 것이 작창(창을 짜는 일), 즉, 새로이 작곡하는 일이라는 것도 알게 되었다.”²⁰고 언급하며 작창 의 중요성을 강조하였다. 이듬해인 1979년 허규 작·연출 〈광대가〉에서 ‘작 창’ 크레딧이 포스터에 처음으로 등장하는 것은 창작진 경험에 의한 인식 의 결과일 수 있다.

〈광대가〉는 국립창극단의 30회 공연으로 국립극장 대극장에서 공연, 신재효의 생애를 담 아내고 특히 그의 업적 중 천대받았던 재인들을 인간적으로 대우하고, 당시로서는 상상할 수 없 었던 판소리의 여명창 진채선(최초의 여명창)을 탄 생시키는 과정을 그렸다.²¹ 허규가 말한 바와 같 이 〈광대가〉에는 초란이, 각설이패, 오광대의 말 띄이 등의 재인들이 등장하며, 이들의 노래가 극 전반에서 중요한 역할을 한다. 이들은 휘모리, 동 살풀이, 자진모리 등 빠른 장단으로 주로 노래하 여 서민적인 해학과 역동성을 드러내며, 서사적 이기보다 ‘놀이판에서의 노래’로서 단독적으로 기능한다. 이 중에는 품바 타령, 각설이 타령 등 도 있으며 이는 판소리의 삼입가요처럼 독자성 을 갖는다.

〈광대가〉는 영상 자료가 남아 있지 않아 음 향 자료로만 확인이 가능한데, 당시의 대본은 창

적이다. 작창 대신 연창(演唱)의 용어를 쓴 작품으로는 정광수 연창 〈토생원과 별주부〉, 정철호 연창 〈부마사랑〉 등이다.

16. ‘연창’뿐 아니라 이후에도 ‘소리 작곡’, ‘소리 만들기’ 등의 다양한 방식으로 작창을 표기한다.

17. 괄호 안 숫자는 참여 작품 수.

18. 김소희 ‘창 지도’.

19. 동일한 작품명이라고 할지라도 작 혹은 연출자가 다를 경우 다른 작품으로 표기하였다.

20. 허규, 「新作 唱劇 公演의 意義」, 〈강릉매화전〉 프로그램북, 1978.

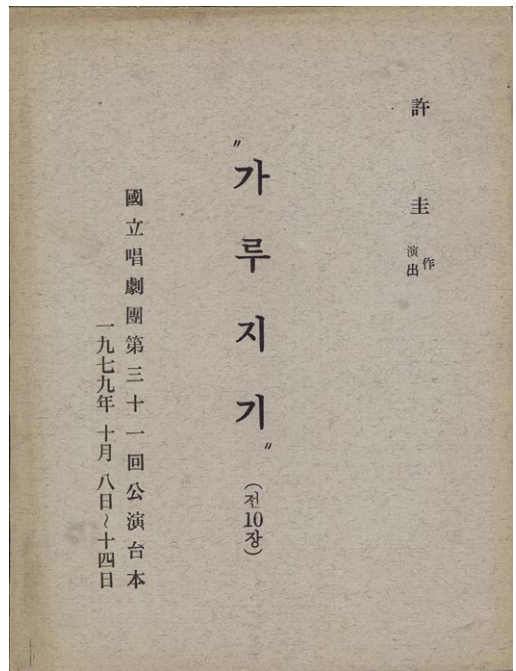
21. 허규, 「최초의 극작·연출·배우론을 가진 申才孝」, 〈광대가〉 프로그램북, 1979.



[그림 3] 〈광대가〉 전단지, 1979, 공연예술박물관 소장

과 대사를 구분하지 않고 쓰였고, 이를 토대로 작창가가 말과 노래를 구분, 소리를 만든 것으로 짐작된다. 총 9장 중 장단을 기준으로 나누면 58곡이 소리곡이며 그중 3장까지의 십여 곡은 재인들의 노래이다. <광대가>는 재인들의 노래를 통해 역동성을 유지하면서도 주제 의식과 관련해 판소리의 음악적 완성도를 선보이고자 했다. 5장 신재효의 독창 중 신재효 작 단가 ‘광대가’를 사설을 빼지 않고 세마치와 중모리로 노래하는데, 우조와 계면조의 번조를 넘나들며, 화려한 시김새를 보여 준다. 또한 진채선이 흥선대원군 앞에서 춘향가를 부르는 장면에서도 십장가의 긴 사설을 빼지 않고 노래한다.

다수가 수성 가락을 통해 반주하지만, 5장 중 채선이 꿈에서 선녀를 만난 일화를 신재효에게 말할 때, 내용의 신비감을 부각하기 위해 우



[그림 4] <가로지기> 대본, 1979, 공연예술박물관 소장

조의 소리곡에 편곡된 기악 반주를 활용한다. 이때 반주는 진양조장단의 5, 6박을 관악 중심으로 채우는 소박한 형식인데 소리와 반주의 호흡이 잘 맞지 않는 것도 확인된다. 수성 가락이 아닌, 편곡된 기악 반주에 맞추어 소리를 하는 것이 소리꾼에게도 악사에게도 익숙하지 않았음을 예상할 수 있다. 반면 8장 경복궁 낙성연 장면에서 궁중 정재 무고가 연행되어, 표정만방지곡 타령, 경기대풍류 등의 무용 반주 음악이 연주되고, 남도 음악 어법의 소리들과 대비를 이룬다.

허규 작·연출, 박귀희 작창의 <가로지기>는 <광대가>와 함께 70년대를 결산하는 무게와 의의를 지닌 무대로 평가되기도 하였다.²² 허규의 놀이 지향의 연출 방식은 박귀희의 작창에도 영향을 준 것으로 보인다. <변강쇠전>을 극화한 <가로지기>는 31회 공연으로 서민들의 축제였던 굿판을 오늘날에 재현하여 신명 나고 흥겨운 놀이판을 만들어 보자는 의도²³에서 만들어졌다. <가로지기>는 대본과 영상, 음향 자료가 남아 있는데 영상은 리허설을 촬영한 것이다.²⁴

열한 거리와 종장 구성으로 되어 있으며 도창이나 웅녀, 강쇠가 ‘관객에게 말 걸기’를 적극적으로 활용, 소극장의 특색을 살렸다. 웅녀가 팽과리를 그릇처럼 받치고 북 타령을 부르며 객석을 다니거나, 강쇠가 나무를 하러 가며 지계를 메고 진양장단, 진계면조의 노래를 객석을 이동하며 부르

22. 전성희, 앞의 글, 273쪽.

23. 전성희, 위의 글, 275쪽.

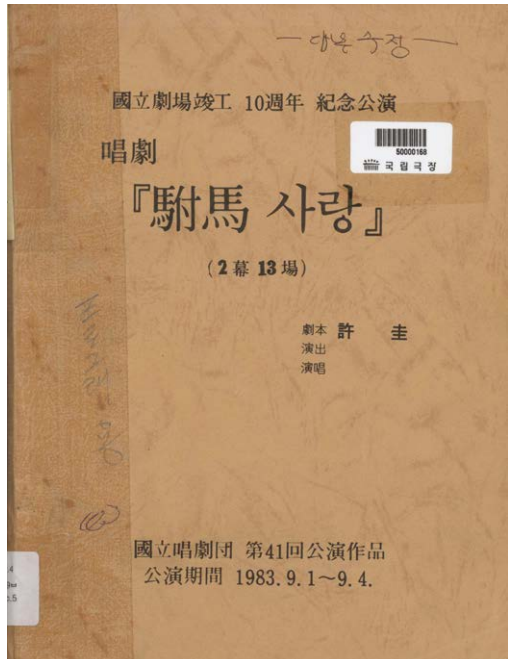
24. 공연이 아닌 리허설 영상이 남아 있어 아쉬움이 남으나, 본 영상은 당시 리허설 과정을 예측해 볼 수 있는 중요한 자료이다. 특히 배우에 대한 연출의 요구가 담겨 있는데, 허규 연출은 배우에게 “뜸 들이지 말고 빨리빨리 하세요.”라며 작품의 빠른 템포감을 요구하고 있다.

기도 한다. 앞서 <광대가>와 같이 초라니, 방물장수, 새우젓 장수, 각설이, 풍각쟁이 등 하층 계급 주변 인물들이 등장하는데, 이들의 노래를 통해 <광대가>에서 보였던 ‘대목의 독자성’과 함께 놀이성이 더욱 두드러진다. <가로지기>의 소리곡은 총 80곡가량이며 전반적인 노래 길이가 짧은 하나 주인공인 옹녀와 변강쇠, 해설자를 제외한 주변 인물의 노래가 40% 분량이다. 풍각쟁이는 자진육자배기를, 초동은 산타령을 부르는 등 기존 민요를 차용하고, 까투리 타령, 산아지 타령, 경기 소리 이별가와 정선 아리랑도 등장한다.

‘굿판’을 만들고자 했던 연출 의도는 기악곡에서도 드러나는데, 민속악 중심으로 서곡과 장 간 음악을 연주하며 당악, 시나위, 씻김굿, 남도 굿거리 등이 활용된다. 노래곡에서도 변강쇠 송장에게 노래하는 장면에서 씻김굿의 흘림 장단에 맞추어 무가처럼 노래하며 민속적 정서가 강하게 나타난다. 또한 다수의 장면에서 인물의 걸음걸이, 장승이 쓰러지는 모습 등을 악기가 음향적 효과로 표현, 이를 통해 연극성이 강화, 인물의 행위가 생동감을 얻게 된다.

정철호는 이 시기 무려 창작 창극 다섯 편의 작창을 맡았다. 그중 허규 작·연출의 <부마사랑>은 제41회 공연으로 1983년 9월 초연, 연이어 같은 해 10월 재공연되었다. <부마사랑>은 조선조 중엽 작자 미상의 고대 소설 <윤지경전>을 소재로 한 것으로 불교 음악, 궁중 음악, 민요 등을 총망라하여 주목된다. 총 2막 13장으로 이루어져 있는데, 82곡의 소리곡과 8곡의 기악곡으로 구성되어 있다. 특히 주인공의 혼례, 궁중 의례 등을 재현하는 장면에서 전통 기악곡이 적극적으로 활용되었다. 윤지경과 연화의 혼례에서는 경기대풍류가, 윤지경과 옹주의 궁중 혼례에서는 정악인 길타령이 쓰여 대비를 이룬다. 또한 법고춤과 함께 범패 음악이 쓰이기도, 태평소 시나위와 함께 풍물놀이가 이어지기도 한다.

정철호는 소리곡에서도 다양한 전통 성악 어법을 두루 사용하여 작창했다. 작품 내에서 중요한 정보가 전해지는 윤지경, 녹운선, 세자의 대화는 시조창으로 이어지고, 10장에서 도창 오정숙은 경기 잡가 이별가로 이별 노래를 부른다.



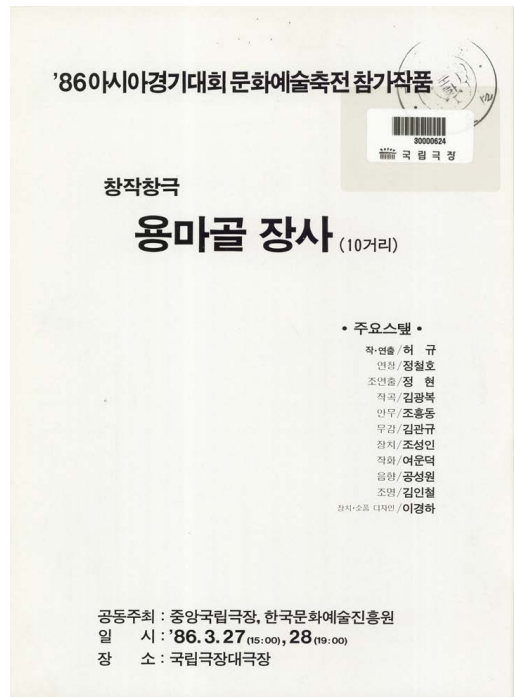
[그림 5] <부마사랑> 대본, 1983, 공연예술박물관 소장

또한 합창곡의 비중이 늘어나며 총 7곡을 합창으로 노래한다. 인상적인 것은 앞선 작품에 비해 수성 가락이 적극적으로 쓰인다는 것인데 북 반주로만 소리하는 것은 도창뿐이다. 이에 D본청의 고정청을 쓰고 있는데 드물지만 우조의 소리를 계면조로 수성 반주하여 소리와 반주가 불일치하거나 수성 반주가 있지만 소리꾼의 청이 바뀌기도 하는 현상이 생긴다.

다양한 전통 성악 어법을 활용하고 합창을 적극적으로 쓰는 정철호의 작창 방식은 1986년 제50회 공연 〈용마골장사〉에서 더욱 확장된다. 〈용마골장사〉는 10월에 있을 아시안게임 문화예술축전에 참가하고자 3월, 일반 공개 시연회로 초연을 올렸다. 허규가 구전으로 내려오는 아기장수 설화를 소재로 쓴 작품으로, 우리 전통문화유산을 창조적으로 수용하는 데 초점을 맞추어 종래의 창작 창극과는 달리 창과 무용, 음악, 연극의 조화를 시도했으며, 특히 판소리제 외에 서도창, 강원도 민요, 무가, 기타 농요 등을 창극 노래로 개발했다.²⁵ 이를 실제로 확인해 보면 〈용마골장사〉는 총 64곡의 소리곡과 13곡의 기악곡으로 이루어져 있다. 김광복이 음악을 맡았는데, 특히 작곡된 대편성 기악곡의 수가 현저히 늘어나 있고, 고려와 몽골과의 전쟁을 배경으로 하는 작품의 특성상 몽골의 적장을 표현하기 위한 이국적인 곡이 반복하여 쓰이는 등 기악곡이 주요한 역할을 한다.

또한 허규가 언급한 바와 같이 작창에서도 판소리 어법뿐 아니라 시조창, 메나리조, 농요 등 다양한 방식이 쓰이는데 셋째 거리에서 공주 역을 맡은 안숙선이 편수대업을 동기로 한 시조 곡을 노래, 후주에 맞추어 춤을 추는 장면이 인상적이다. 대형 창극의 규모에 맞게 합창곡도 확연히 늘어나는데 총 16곡의 합창곡이 불린다. 이때 주목할 점은 단순한 방식이지만, 화성을 사용하여 합창한다는 점이다. 여덟째 거리에서 만덕의 회생을 빌며 김석출 일행이 동해안 별신굿을 연행하는데, 이 마지막 곡에 남도창이 합창으로 불리며 확장된다. 이때 남녀 창이 엇불임과 돌림 노래를 활용하여 합창하고, 중지음을 달리 부르는 등 화성으로 노래한다.

또한 수성 반주의 양도 늘어나는데, 대사를 할 때 수성 가락이 깔리



[그림 6] 〈용마골장사〉 프로그램북, 1986, 공연예술박물관 소장

25. 허규, 「인사말」, 〈용마골장사〉 프로그램북, 1986.3., 2쪽.

는 장면이 다수이고, 전체 소리곡에 관현악 편성, 혹은 수성 반주가 함께 연주한다. 이에 〈용마골장사〉의 반주 음악은 극 전반에 꼭 차 있고, 반주의 시작과 종지 등으로 보아 기존 작품에 비해 계획적이고 안정적이다. 그러나 이것이 지속되면서 정서를 획일화시키기도 하는데, 특히 후반부 계면조의 소리와 아쟁과 대금의 수성 반주가 동일한 방식으로 반복되며, 전형성을 탈피하지 못한다.

결과적으로 이 시기는 창극의 작창이 다양한 전통 성악 어법과 악곡을 받아들이고 이를 통해 다양성을 획득한 시기라고 볼 수 있겠다. 이때 이를 수행하는 소리꾼들이 경서도 민요, 시조 등의 곡에서도 가창 능력이 매우 뛰어나다. 또한 민속악과 정악을 넘나드는 전통 기악곡들이 서사 및 장면과 결합, 재현을 위한 적극적 장치로 쓰이고, 이것이 작·편곡된 기악곡으로 확장되며 기악이 창극 내에서 역할을 찾는 시기라고도 할 수 있다.

3. 1990년~1999년 김소희 〈박씨전〉, 〈구운몽〉, 정철호 〈황진이〉, 〈달아 달아 밝은 달아〉, 〈경복궁 북소리〉

1990년대는 창극이 대중화를 지향하며 변화한 시기로, 여러 장르의 다양한 연출가들이 창극 작업에 참여하였다. 이 시기 작창에 참여한 명창으로는 정철호(4), 김소희(5), 오정숙(2), 안숙선(4), 장월중선(1), 성창순(2), 김영자(2), 김일구(1), 박송희(1), 조상현(1)으로 전 시기에 비해 작창가의 수도 현저히 늘어난다. 가장 많은 작품에 참여한 명창은 김소희, 정철호, 안숙선인데 안숙선은 이 시기 전통 창극의 작창만 맡았다. 특히 정철호는 참여한 다섯 작품이 모두 창작 창극으로, 정철호의 창작력에 대한 신뢰를 엿볼 수 있다.

[표 3] 김소희, 정철호 작창의 창극

작창가	전통 창극	창작 창극
김소희	〈심청가〉(1991), 〈심청가〉(1992), 〈춘향가〉(1993)	〈박씨전〉(1991), 〈구운몽〉(1993)
정철호		〈황진이〉(1990), 〈달아 달아 밝은 달아〉(1990), 〈경복궁 북소리〉(1997), 〈백범 김구〉(1998)

김소희와 정철호의 작창은 이전 시기에 이어 각자의 지향이 드러나기도, 공통된 양상을 보이기도 한다. 우선 90년대 초반 작품을 살펴보면, 정

철호는 1990년 <황진이>와 <달아 달아 밝은 달아>를 5개월 사이로 작창하였다. <황진이>는 김봉호 작, 김홍승 연출, 한상일 지휘로 오페라 연출가 김홍승의 첫 국립창극단 작업이다. <황진이>는 장단을 기준으로 나누었을 때 63곡으로, 그중 12곡은 기악곡, 합창은 6곡이다. 기존 작품에 비해 합창의 수가 줄어든 것은 황진이를 중심으로 진행되는 극의 특성상, 인물에 대한 집중으로 보인다. 그만큼 주인공의 독창 혹은 2인 창이 많다. 지난 시기와 달리 대본에 소리곡의 장단명이 표기되어 있는데, 대본과 실제 공연 영상이 다른 지점이 많음에도 대본에 장단을 표기하여 소리와 대사를 구분하여 집필한 것은 하나의 변화라 할 수 있다.²⁶

정철호 작창의 특징 중 하나는 계면조의 악곡이 무척 많다는 점이다. 전체 소리곡 중 비(非)계면조의 악곡은 20%가 채 되지 않는다. 여기에 아쟁이 주도적으로 연주하는 수성 반주가 지속적으로 더해져 민속악적 색채가 강하긴 하나, 반복적인 인상을 준다. <황진이>의 반주와 기악곡은 소규모 편성으로, 다수는 남도 시나위조의 음악이다. 주인공인 황진이가 거문고를 독주하거나 춤을 추는 장면을 위해 기악곡이 활용되기도 하는데, 이때도 산조와 시나위조를 연주한다. <용마골장사>에서와 같이 전반적으로 짝 차 있는 수성 반주를 이어 가는데, 특히 전주를 길게 연주하여 장면의 정서를 우선 제시하고, 소리를 이어 가는 방식이 늘어난다.

이 시기 창극 합창곡에서 공통적으로 드러나는 특징 중 하나는 남도 신민요 조의 노래가 늘어난다는 것이다. 정철호는 특히 신민요 작창에도 활약하였는데, 프레이즈의 단위가 단순하고, 경쾌한 장단으로 노래하며, 짧은 곡 안에서 길바꿈을 사용하는 것이 그 특징이다. <황진이>의 2막 3장 첫 곡인 숲꾼들 2인 창 '살어리랏다'가 그 예인데, 계면조의 자진모리로 노래, 단순한 메나리조의 시김새를 섞어 쓴다. 이러한 남도 신민요풍의 노래를 합창곡으로 자주 쓰는 것은 정철호의 여타 작품에서도 자주 찾아볼 수 있다.

<황진이>에서 가장 눈에 띄는 음악적 변화는 하나의 노래를 배경 음악으로 배치하고, 그 위에 주요 노래를 배치하여 공간과 심리 상태를 이중으로 보여 주는 방식이다. 2막 2장 중 송도 만월대에서 황진이가 서소옥과의 대화 끝에 지족선사를 만나는 장면에서 대화 내내 지족선사의 염불 소리가 배경으로 깔리고 그 위에 황진이와 서소옥이 중모리 계면조로 노래하며 독특한 분위기를 자아낸다. 이러한 방식은 같은 해 <달아 달아 밝은 달아>에서 확장되는데, 이는 작창이 음악극의 다양한 방식을 받아들이고 장면과 음악의 결합을 위한 여러 고민과 시도를 했음을 보여 준다.

26. 그러나 이후에 다른 작품에도 장단명이 표기된 것은 아니다. 다수는 '흥,' '흥으로' 등으로 표기하고 이마저도 대본과 영상이 일치하지 않는다.

같은 해 <달아 달아 밝은 달아>는 한명희 작, 김홍승 연출, 정철호 작창, 한상일 작곡·지휘이다. 한명희는 창극이 서구적 논리로 풀리지 않는 한국적 감성을 표현해 내는 음악 양식이 되기 위해서는 ‘판소리’라는 용어가 내포하고 있던 좁은 의미의 음악 개념을 판소리를 포함한 여타의 음악까지 포함하는 개방된 음악 개념으로 볼 필요가 있다고 하면서 전래 민요의 선율을 기조로 시조, 동요 등을 적극적으로 수용했다고 밝혔다.²⁷ 총 49곡 중 기악곡이 13곡, 합창곡이 6곡이며, 남녀 주인공인 손준석과, 안나숙의 2인 창도 다수이다. 한명희의 말처럼 이 작품에서는 전래 동요 ‘달아 달아 밝은 달아’를 동기로 하여 곡을 만들고 이것이 주요 장면에서 반복, 때로 기악곡으로 쓰이는 등 리프라이즈²⁸ 방식을 활용하고 있다. 또한 일제강점기 시대를 배경으로 하고 있어, 트로트와 번사의 장한몽 구연 장면, 대중가요 ‘목포의 눈물’ 음향도 활용한다.

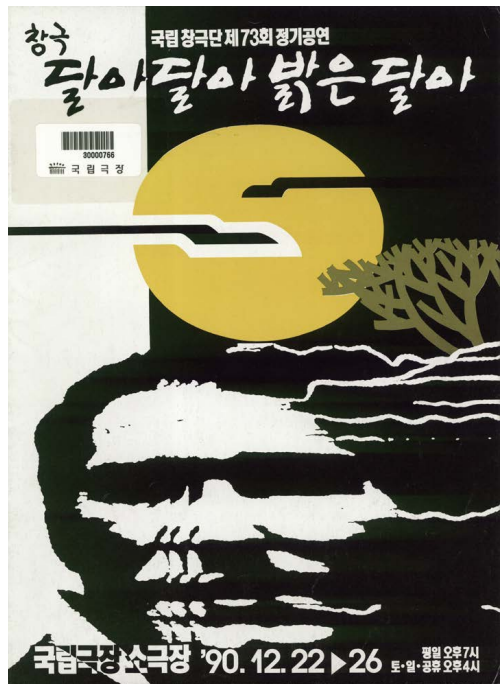
장이 바뀔 때 동일한 기악곡을 연주하여 양식적인 통일감을 주는데 이때 남도 시나위의 굿거리 음악이 반복된다. 이것은 언급했던 계면조의 곡을 선호하는 정철호의 영향이라 생각된다. 또한 앞과 마찬가지로 다수의 계면조 수성 반주를 아쟁과 대금이 이끌고 있는데 아쟁 연주자이기도 했던 그의 특성이 드러나는 지점이다. 이러한 방식의 반복은 확고한 지향을 보여 주긴 하나, 전형적인 반주 방식을 벗어나지 못하는 인상을 준다. 그러나 장 전환에 기악곡을 통일하여 활용하거나, 리프라이즈 형태를 도입한 점, <황진이>에서처럼 두 개의 노래를 동시에 배치하는 것 등은 극음악으로서 창극 음악이 구성력을 갖추어 가고 있음을 보여 준다.

1991년 <박씨전>은 정복근 작, 김효경 연출, 김소희 작창, 한상일이 음악을 맡았다. <박씨전>은 관현악 반주로 연주되는 대규모 창극으로, 당시 “우리의 창극이 갖는 음악과 연극과 춤의 완전한 결합체적 요소를 살려 그것들을 극복시켜 줄 수 있었다.”²⁹는 평을 받으며 이듬해 정기 공연으로 재공연되었다. 총 74곡으로 기악곡이 10곡, 합창곡이 13곡인데, 주인공인 시백이 책을 읽거나 하는 장면에서 쓰이는 배경으로서의 기악곡을 제외하곤, 기악곡의 다수가 작곡가에 의해 작곡된 관현악곡이다. 관현악 전체가 함께 소리

27. 한명희, 「작가의 말-보다 다채롭고 개방된 음악의 지평」, <달아 달아 밝은 달아> 프로그램북, 1990.

28. Re phrase. 리프레이즈라고도 하며, 음악곡에서 같은 곡을 분위기나 편곡을 달리하여 변화를 주어 표현하는 것을 말한다.

29. 김재화, 「『듣는 것』에서 ‘보는 창극’으로의 전환」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1991), 133쪽.



[그림 7] <달아 달아 밝은 달아> 프로그램북, 1990, 공연예술박물관 소장

반주를 하고, 모듬북 등 타악기가 적극적으로 활용되며 반주의 부피감이 커진다.

김소희의 작창 중 가장 눈에 띄는 것은 한 장면에서 인물의 대화를 장단과 반주 악기를 바꿔 가며 긴 소리로 주고받는 것인데 1970년대 보였던 특성과 흡사하다. 박씨가 부모에게 신세를 한탄하고, 여인들이 그녀를 연민하는 장면에서 여인1 - 여인2, 3 - 여인1, 2, 3 - 모친 - 박 씨 - 비취 선생 - 모친 - 비취 선생 순으로 끊지 않고 노래한다. 7분 30초가량 되는 시간 동안 장단이 중모리 - 단중모리 - 중중모리 - 단중모리 - 중중모리 - 자진모리 순으로 바뀌고, 수성 반주의 편성도 인물에 따라 수시로 변한다. 대사 없이 길게 이어지는 장면임에도 구성과 짜임새로 속도감 있게 진행된다.

정철호 작품과 대비되는 특징 중 하나는 수성 반주에서 아쟁을 절제하는 것이다. 아쟁을 활용하더라도 소편성의 곡에서는 뜯는 주법(피치카토)으로 연주하고 줌처럼 활대를 쓰지 않는다. 대금과 아쟁이 반주하는 계면조의 곡에서도 아쟁은 주로 프레이즈의 중지음과 박을 채우는 형태로 담백하게 연주한다. 다수의 수성 반주는 가야금과 대금이 주도적으로 반주하는데 이때 철 가야금도 자주 쓰인다. 이러한 소규모의 수성 반주는 규모가 큰 관현악과의 장면별 대비를 이뤄 극적인 효과를 만든다.

1993년 김소희 작창의 <구운몽>은 문정희 작, 홍원기 구성, 이병훈 연출, 백대웅 작곡으로 창극과 첨단 기술의 접목을 시도, 조명기기와 영상 애니메이션, 투명막 등의 기술 장치를 적극적으로 활용한 공연이다. 관현악이 함께 연주하며 총 93곡 중 기악곡이 10곡, 합창곡이 13곡이다. 눈에 띄는 것은 앞 <박씨전>에서도 활용되었던, 인물별로 길게 소리를 이어 가고 수시로 장단 및 반주를 바꾸는 방식이다. 역시 아쟁보다는 가야금과 거문고, 혹은 아쟁 뜯는 주법을 통해 수성 반주를 하고 있다. 합창곡은 관현악 반주에 노래하는데, 이때 반주의 패턴이 노래와 동일한 선율을 따라가는 것을 넘어 악기가 각자의 파트를 풍성하게 채우는 방식으로 연주한다. 이때 합창곡은 다수 단순한 구성과 멜로디로 노래하기도 하는데, 언급 하였던 신민요풍 노래들이다.

<구운몽>은 Eb 고정청으로 일관하는데, 주인공 양소유 역의 은희진이 이를 모두 소화하며 절창을 선보인다. 그러나 합창이 늘어남에 있어 주인공을 제외한 조연 남창에게 너무 청이 높음에도 작창 선율이 상청 중심이라, 남성 소리꾼들에게 버겁게 느껴진다. 반주에 있어 가장 특징적인 것은, 소박한 방식이나 신시사이저를 쓰고 있다는 것이다. 이것은 작품이 가

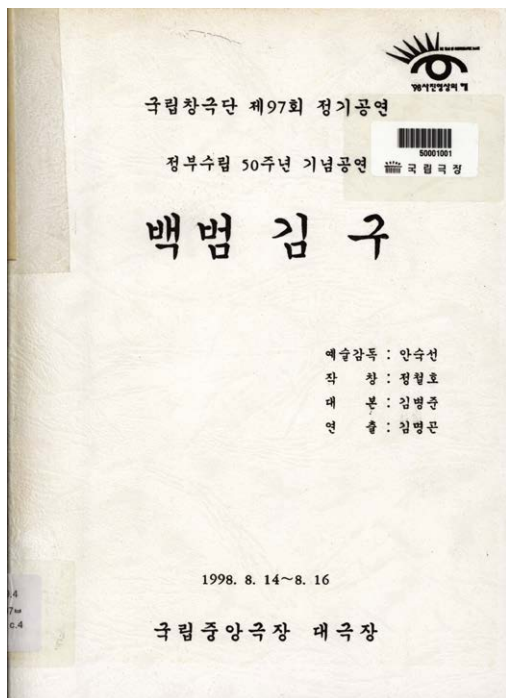
진 환상성과 신비감을 부각하는 효과로 간혹 쓰이고, 마지막 장면에서는 노래 아래 깔리며 장엄한 분위기를 이끌고 있다. <구운몽>의 명장면은 소유가 깨달음을 얻은 후 승복을 한 그가 중앙에 서고, 모두가 그를 바라보며 앉아 있는 마지막 장면이다. 이때 여창들이 ‘지장보살’ 염불을 읊조리고, 신시사이저와 대아쟁이 저음부에 깔린 상태에서 성진과 팔선녀가 진계면으로 장중하게 노래를 이어 간다. 느린 호흡으로 길게 노래하는 이 장면에서 절제된 노래는 진지함을 자아낸다. 이러한 대편성의 음악 방식은 조화로운 작창과 작곡 협업의 결과라 할 수 있다.

90년대 후반 작품인 <백범 김구>는 김병준 작, 김명곤 연출 및 구성, 정철호 작창, 박범훈 작곡으로 1998년 대한민국 정부 수립 50주년을 기념하는 작품이다. 연출인 김명곤은 도창을 집단창화하여 창극의 새로운 형식을 과감하게 실험하고자 했다.³⁰ 실제로 <백범 김구>는 대규모 출연진의 공연인 만큼 합창곡의 분량이 상당하다. 총 65곡 중 기악곡이 12곡 합창곡이 18곡이다. 주인공과 주변 인물이 주로 남자인 점을 감안, C본청으로 노래하고 여성 소리꾼들은 독창에서 간혹 Eb본청으로 노래한다. 그런데 극의 규모가 크고, 독립운동을 이끄는 남성 배역의 합창이 많아 다수의 남성 소리꾼들에게 C본청이 너무 높다는 인상을 준다. 이 점이 특히 두드러지는 것이 합창에서 조연 남성 소리꾼들이 독창을 할 때인데, 청이 높음에도 상청 중심으로 이어 가는 선율은 아쉽다.

기악곡 및 다수의 합창 반주는 박범훈에 의해 작곡된 관현악 연주이다. 80년대와 90년대 초반에 비해서도 상당히 화려하고 부피감이 크다. 몇 곡의 합창곡은 작창가가 아닌 작곡가 박범훈에 의해 작곡됐을 것으로 예상되는데, 첫 장면에서 ‘보았나 이 나라의’ 합창곡은 미·솔·라·도 음계를 쓰고 있으나, 시김새가 없고 4/4으로 노래하며 단순한 1자 1음으로 불려진다.

<백범 김구> 대본에서 눈에 띄는 점은 지문에 음악에 대한 작가의 요구가 적혀있다는 점이다. “엔카식으로”, “창가조에 국악맛 살려서” 등의 지문이 있으며 시대적 배경이 드러나도록 일본과 미국풍의 음악이 많이 활용되고 있다. 독립군가를 노래하거나, 반음을 써 일본풍으로 노래

30. 김명곤, 「새로운 창극으로
통일의 배를 짓는다」, <백범
김구> 프로그램북, 1998, 18쪽.



[그림 8] <백범 김구> 대본, 1998, 공연예술박물관 소장

하며 6장에서 기모노를 입은 여성들이 ‘창경원에 사꾸라를 심고’를 춤과 함께 노래한다. 후에 이 곡은 일본군의 등장 음악으로 반복 사용되기도 한다.

살펴본 바와 같이 90년대의 창작 창극과 음악은 창극이 대중화를 지향함에 따라 신인요풍의 합창곡이 늘어나고, 관현악 반주와 적극적으로 결합하는 과정을 겪으면서도 주요 작창가별로 특징이 다른 것을 확인하였다. 또한 창극 음악이 판소리를 가창하는 방식을 넘어 다양한 구성과 표현을 고민, 시도하며 음악극으로서의 창극을 만들어 갔던 시기라 할 수 있다.

4. 2000년~2011년 안숙선 〈창작 창극 제비〉, 〈로미오와 줄리엣〉

2000년대는 〈젊은 창극〉, 〈어린이 창극〉 등의 새로운 시도와 함께 창작 창극이 활발하게 공연되었다. 당시 작창가로 활동한 명창은 안숙선(18), 왕기석(4), 유수정(1), 성우향(1), 김경숙(1)인데 무려 18개의 작품이 안숙선 작창이다. 다음으로 많은 작품을 한 이는 왕기석인데, 왕기석의 작품은 모두 전통 창극 기반의 어린이 창극이다.

[표 4] 안숙선 작창의 창극

작창가	전통 창극	창작 창극
안숙선	〈수궁가〉(2000), 〈홍보가-은혜값은 제비〉(2000), 〈홍보가〉(2001), 〈성춘향〉(2002), 〈창극 춘향〉(2005), 〈십오세나 십육세 처녀〉(2006), 〈청〉(2006), 〈춘향〉(2008), 〈춘향〉(2010), 〈수궁가〉(2011)	〈우루왕〉(2001), 〈논개〉(2001), 〈청년시대〉(2003), 〈창작 창극 제비〉(2004), 〈장끼전〉(2005), 〈시집가는 날〉(2006), 〈산불〉(2007), 〈로미오와 줄리엣〉(2009)

2004년 안숙선 작창의 〈창작 창극 제비〉(이하 〈제비〉)는 일본 뮤지컬 〈츠바메(つばめ)〉를 번안, 각색한 작품으로 제임스 미키 원작, 이운택 연출, 원일 음악 감독·작곡, 수성 음악 구성 박종선이 맡았다. 음악 감독과 수성 음악 구성이 따로 책임을 맡은 것은 2001년³¹부터로 작곡가에 의해 음악을 만들면서도 전통적인 수성 반주에 깊이를 더하고자 한 의도로 보인다.

〈제비〉는 총 49곡으로, 10곡은 기악곡, 합창곡이 5곡, 2인 창, 3인 창이 3곡이다. 〈제비〉의 서사는 여주인공인 오옌(제비), 한국인 남편 이경식, 일

31. 〈논개〉, 홍원기 작, 한태숙 연출, 안숙선 작창, 강은구 작곡, 이태백 수성 음악·지휘.

본인 남편 젠조의 삼각 구도로 진행되기에, 이들의 2인 창 혹은 3인 창이 작품의 주요 장면을 이룬다. 첫 서곡에서 시나위풍의 기악곡이 연주되는 데, 이때 남녀 관객이 가곡창으로 구음을 넣어 인상적이다. 창극 소리꾼들과는 다른 발성의 가곡 어법 활용은 주인공인 오엔과 이경식의 만남, 마지막 곡 등에도 쓰여 특유의 분위기와 음악적 통일성을 만든다.

〈제비〉는 기본적으로 비극성이 무척 강한 작품이다. 비애감이 너무 강해 실상 음악이 다른 정서를 만들기 어려운 지점이 있었을 것으로 짐작된다. 실제로 작창 소리의 70%는 계면조로 만들어졌으며, 주요 장면에서의 이중창, 삼중창 모두 계면조이다. 그러나 이러한 비극성을 나름대로 분배하는 역할을 하는 것이 기악 연주와 소리꾼의 발성 방식이다. 음악 감독인 원일은 캐릭터를 강화하고 분명하게 하는 담백한 반주와 다양한 장단을 강조, 서양 악기와 서양 음악 어법이 가미되지 않은 음악을 만들고자 하였다.³² 실제 〈제비〉는 다수의 곡을 소규모 편성으로 반주하고, 이경식의 노래는 주로 거문고가, 오엔의 노래는 가야금 혹은 해금이 반주한다. 또한 절제된 비애감의 표현을 위해 발성에 관한 고민을 한 것으로 보인다. 〈제비〉에는 구음이 자주 등장하는데, 오엔과 이경식의 재회 장면에서 굿거리의 시나위가 연주될 때 여주인공인 안숙선이 고요하고 담백하게 계면조의 구음을, 그 위에 남주인공인 왕기철이 역시 읊조리듯 노래한다. 이러한 방식은 판소리적인 발성이 아닌 서사와 장면 정서에 중심을 둔 드라마적 발성이라 할 수 있다.

주요 중창 중 하나인 '아이야 청산가자에서' 역시 여주인공은 가성을 중심으로 자장가를 부르듯 해금과 양금 반주에 고요히 노래한다. 이어서 계면조와 메나리조의 이중창으로 확장되는데 이때의 합창 방식은 시나위와 같은 폴리포니로 만들어져 있다. 특히 마지막 오엔, 이경식, 젠조의 3중창으로 발전하며 각기 다른 가사와 선율로 동시에 노래하며 고조시키는데, 일종의 오페라 임브롤리오라 할 수 있다.

또한 이전 시기, 전통 민요를 차용하는 방식이 놀이적 표현, 토속적 표현을 위해서였다면, 〈제비〉에서는 동시에 제주 민요 '서우제소리'를 통해 서정성을 확보한다. 스리하리 언덕에서 조

32. 원일, 「철저히 우리 음악 어법으로 풀어낸 창극」, 〈제비〉 프로그램북, 2004.



[그림 9] 〈창작 창극 제비〉 프로그램북, 2004, 공연예술박물관 소장

선인들이 모여 노래하는 장면에서 제주 무속 악기인 설쇠의 리듬과 돌림 노래, 절제된 발성, 25현 가야금과 해금의 반주로 노래하고, 노래가 점점 빨라지며 흥을 돋운다. 특히 이때 당시 특별 출연했던 이광수가 저음의 목소리로 주선율을 담백하게 노래하며 음색과 음질이 만드는 서정성을 보여 준다. 마지막 장면에서도 이 노래로 요한의 죽음을 표현한다.

2009년 <로미오와 줄리엣>은 서구 연극을 창극화한 첫 작품으로 젊은 창극 시리즈 중 하나이다. 박성환 각색·연출, 안숙선 작창, 이용탁이 음악을 맡았다. <로미오와 줄리엣>은 셰익스피어의 비극을 창극화하면서도, 판소리가 가진 해학성을 살리고자 했다. 특히 젊은 남녀의 로맨스를 음악으로 만들며, 무겁지 않은 대사의 어감을 살려 대중성에 초점을 두고 작창한 것으로 보인다.

전체 75곡 중 10곡의 기악곡과 5곡의 합창이 쓰이고 음악적 하이라이트는 주로 로미오와 주리의 2인 창이다. 70% 이상이 미음계³³로 되어 있는데, 앞서 언급한 젊은이의 로맨스를 표현하기 위해 시김새를 자제하고 빠른 장단으로 노래하여 같은 장단 안에서 수시로 말과 노래를 넘나들어 속도감 있게 진행한다. 소리꾼의 발성 역시 무겁지 않게 노래하여 아기자기한 정서를 그려 낸다. 이러한 방식은 특히 주리의 여성상을 무척 활기차고 능동적인 인물로 만드는 것에 일조한다.

아쉬운 점은 극의 주요 장면이 되는 주인공의 사랑에 관한 이중창이 주로 관현악 반주의 국악가요풍 노래로 구성되어 있다는 점이다. 오음계를 사용하나 시김새가 없고 단순한 멜로디로 부르는 노래는 대중적이고 친숙하게 여겨질 수 있으나, 한편으로 단조롭고 획일적으로 들린다. 이러한 방식은 판소리가 가진 다양한 음악적 아름다움을 보여 주기에는 한계가 있다. 또한 후반부 주인공의 위기에 지속적으로 단순한 신시사이저 화성이 깔리고 그 위에 아쟁 중심 계면조의 수성 가락을 이어 가는 것 역시 정서가 획일화되는 인상을 준다.

이 시기는 창극이 대중성에 초점을 두어 다양한 창작 작품을 만들고 고민했던 시기이다. 판소리계 전반에 나타나는 계면 지향의 음악 흐름이 창극에서도 나타난 것으로 보이나, 그 안에서도 화성, 대사와 소리를 오가는 방식, 발성 등을 통해 장면과 음악의 결합을 고민하였다. 또한 화성 중심의 서양 음악과 신시사이저 등의 악기가 창극에 적극적으로 쓰이기 시작하며, 음악 감독과 작곡가의 음악 지향이 작품에 큰 영향을 끼친 것을 확인할 수 있다.

33. <로미오와 줄리엣>의 미음계는 다수의 곡에서 말과 선율을 넘나들고, 시김새적 특성을 덜어 내고 있어 계면조라고 보기 어려운 곡도 있다.

5. 2012년~2022년 안숙선 <트로이의 여인들>, 한승석 <변강쇠 점 찍고 웅녀>, 이자람 <나무, 물고기, 달>

2012년 국립창극단은 시즌제를 도입하였으며, 김성녀 예술감독의 영입으로 파격적이고 신선한 작품 선정 및 캐스팅을 시작했다.³⁴ 이 시기 작창가로는 송순섭(1), 안숙선(5), 신영희(1), 왕기석(1), 유수정(3), 한승석(3), 박애리(1), 이자람(4), 김소진(1), 박인혜(1)가 있고, 작곡가인 황호준(1)과 김성국(1)이 직접 작창을 맡기도 하는 등 작창가의 수가 현저히 늘어난다. 또한 국립창극단 단원들이 공동 작창³⁵을 하는 등 작창에 새로운 변화들이 생겨나는데 이 시기 가장 다수의 창작 창극에 참여한 작창가는 이전 시기에 이어 안숙선, 그리고 한승석, 이자람이다.

[표 5] 안숙선, 한승석, 이자람 작창의 창극

작창가	전통 창극	창작 창극
안숙선	<심청가>(2019), <창극 흥보전>(2021)	<배비장전>(2012), <서편제>(2013), <트로이의 여인들>(2016)
한승석		<변강쇠, 점 찍고 웅녀>(2014), <귀토>(2021) ³⁶ , <리어>(2022)
이자람	<창극 흥보씨>(2017)	<소녀가>(2018), <패왕별희>(2019), <나무, 물고기, 달>(2021)

언급한 바와 같이 1990년대 작창의 핵심은 안숙선이다. 안숙선은 작창 외에도 주연 배우로, 창극단의 예술감독으로도 활동하며 국립창극단을 이끌었다. 그러나 1인에게 집중된 작창가의 역할은 다양성 측면에서는 아쉬움으로 남는다. 이러한 지점에서 등장한 인물이 한승석과 이자람이다. 두 사람의 활약은 명창들의 전유물이었던 작창이, ‘창작자의 작창’으로 변화한 주요 지점이라 생각된다. 두 작창가는 국립창극단의 작업 이전 전통 음악계에서 두드러지는 창작 활동을 했던 경력을 갖고 있으며 창작자의 정체성을 갖고 있다. 이러한 특징을 바탕으로 작창뿐 아니라 음악감독을 직접 맡아 주도적으로 작업하였다.

기존 시기에 이어 왕성한 작창 활동을 한 안숙선의 작품을 우선 살펴보면 2016년 <트로이의 여인들>은 제작 초기 단계부터 해외 진출을 염두에 두고 국립극장과 싱가포르 예술축제가 공동 제작하였다. 싱가포르인 웅켄센 연출, 배삼식 극본, 안숙선 작창, 정재일 작곡·음악 감독이다. 연출가인 웅켄센은 창극의 극적 드라마를 판소리의 미니멀(불필요한 부분을 최소

34. 최혜진, 『국립창극단사』, 『국립극장 70년사: 역사편』(서울: 국립중앙극장, 2020), 206쪽.

35. 국립창극단 공동 창작으로는 <우주소리>(2018), <시>(2019)가 있는데, <시>의 경우 이자람이 작창 감독을 맡았다.

36. 이 시기 만들어진 전통 창극은 적극적인 각색을 통해 서사 구조를 비틀고, 그에 따른 새로운 음악이 만들어지는 경우가 많다. 특히 창극 <귀토>는 판소리 수궁가를 기본 줄기로 하나, 기존의 소리 대목이 아닌 창작된 소리로 극 전반의 음악을 만들었다. 음악적 관점으로 본다면 이는 창작 창극으로 분류하는 것이 합리적이라 생각된다.

화)한 방식으로 전하려고 했고³⁷ 음악 역시 무척 미니멀한 방식을 선택했다. 총 74곡으로 다수는 독창, 14곡의 합창곡이 있으며 단독적으로 쓰이는 기악곡은 2곡 정도이다.

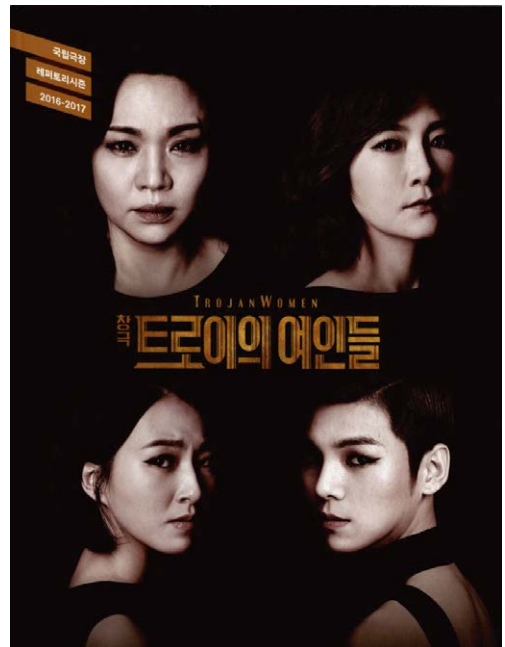
〈트로이의 여인들〉의 가장 큰 음악적 특징 중 하나는 타악기 사용의 최소화이다. 주요 역할인 헤큐바, 카산드라, 안드로마케 등의 독창에서 타악기 없이 각각의 선율 악기를 매칭, 헤큐바는 거문고, 카산드라는 대금 등과 함께, 다수의 곡에서 인물과 악기가 1:1 구성으로 노래한다. 복장단이 없이 비어 있는 소리는 무척 정적으로 들리고, 타악기는 극의 후반부 드라마가 고조될 때 주로 사용된다. 이때 안숙선이 작창한 소리는 풍부하게 시김새를 사용하며 매우 전통적인 소리에 중점을 둔 것으로 보인다. 90% 이상이 계면조로 되어 있어 작품의 비극성과 비장감을 고조시킨다. 타악을 최소화하고 하나의 악기가 반주하는 방식은 판소리가 가진 독특한 음색과 음질에 관객을 집중시키고, 더불어 대사에 집중할 수 있는 효과를 준다.

특징적인 것은 이때 악기의 반주가 수성 가락을 넘어 매우 드라마적이라는 것이다. 일례로 헤큐바와 탈튀비오스의 대화에서 탈튀비오스가 발언할 때 헤큐바를 상징하는 거문고 연주가 시작되며, 헤큐바의 심리를 대변한다. 또한 노래를 반주할 때도 악기가 독립적인 선율을 정적으로 연주하고, 이는 대사나 소리의 이면에 무척 계획적으로 접목되어 있다.

이 공연에서 주요 역할을 하는 음악 방식은 정재일의 전자 음향이기도 하다. 첫 시작부터 작품의 전반에 배치된 전자 음향과 판소리 음색의 이질감은 불안과 긴장이 가득한 공간감을 만든다. 극 중 남성 배우가 여성의 역할을 하는 캐릭터 헬레네는 피아노 반주로 노래하는데, 피아노는 헬레네의 노래에만 무대 위에 배치하여 연주한다. 이 곡은 판소리라기보다 판소리의 성음과 시김새를 활용한 노래곡으로도 볼 수 있는데, 국악기의 담백한 음색과 대비되며 장면을 환기시키고, 남자 배우가 연기하는 여성의 역할에 외려 여성적 서정성을 극대화한다.

〈트로이의 여인들〉은 음악적 비움을 통해 판소리가 가진 본질적 특성을 더 드러내고자 한

37. 권준협, 『“인간의 생존 의지 담았다”... 창극 ‘트로이의 여인들’ 웅크센 연출가』, 『국민일보』, 2017.11.29.



[그림 10] 〈트로이의 여인들〉 프로그램북, 2016, 공연예술박물관 소장

작품이다. 이것이 전쟁의 참상, 여성의 목소리, 정적인 무대 연출, 영상 효과 등과 결합하며 비극적 긴장을 이끈다. 이 작품은 계면조로 일관하는 소리와 전자 음향으로 인해 극 전반에 비장미가 감돌아 판소리의 다양성을 드러내고 있다고 하긴 어렵다. 그러나 이러한 방식은 소리꾼의 성음과 음색, 음질, 시김새와 같은 판소리의 미시적인 아름다움을 부각하고 있다.

2014년 <변강쇠 점 찍고 웅녀>는 고선웅 극본·연출, 한승석이 작창·작곡·음악감독을 맡았으며, 최초의 18금 창극이다. 연출가 고선웅은 원작 <변강쇠>가 가진 섹슈얼리티를 판소리의 해학성을 통해 재해석했다. 제목에서 알 수 있듯 이 작품이 가진 가장 큰 특징은, 여성 주인공인 ‘웅녀’의 시점으로 극을 전개, 사랑과 삶에 관해 주체적이고 능동적인 여성의 모습으로 웅녀를 해석했다는 점이다. 실상 작품의 가장 큰 음악적 성과 역시 음악을 통한 ‘웅녀’ 캐릭터의 인물 구축이라 할 수 있다.

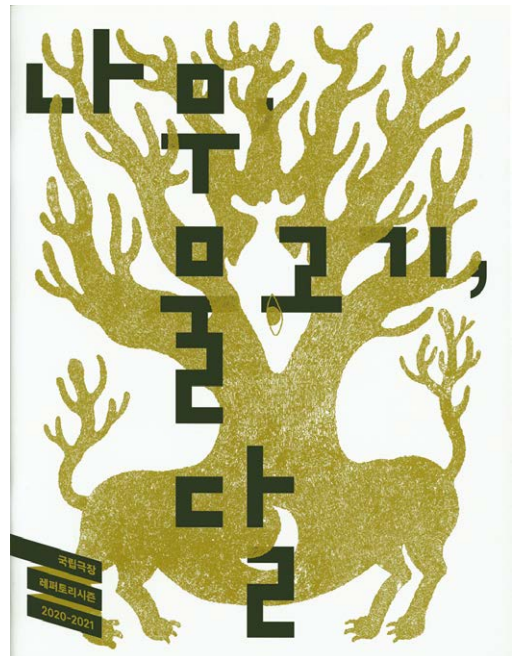
<변강쇠 점 찍고 웅녀>는 총 68곡으로 구성, 16곡의 합창곡과 6곡의 기악곡으로 이루어져 있다. 본 작품에서는 해학성 짙은 대사, 빠른 장면 연출과 결합한 속도감 있는 음악이 다수 등장한다. 그러나 주인공인 웅녀가 사랑을 표출하며 부르는 주요 대목은 그와 대비를 이루는 느린 장단의 서정성 짙은 곡이 많다. 선창가에서 이리저리 일손을 돕는 웅녀와 달리 변강쇠가 투전판에서 돈을 잃고 그녀에게 돈을 가져가는 상황에서도 웅녀는 “그래도 좋네. 저기 가는 사내 뒤탈가 나네 좋아.”를 노래하며 자신의 사랑에 대한 확신을 드러낸다. 이때의 노래는 중모리의 계면조로 앞뒤의 세마치, 엇모리장단과 대비를 이룬다. 이 노래는 나무를 하러 가는 변강쇠를 바라보며 웅녀가 노래할 때, 혹은 기악 선율을 통해 리프라이즈로 쓰이며 웅녀의 캐릭터를 확고히 한다. 변강쇠와의 사랑가에서도 자진모리의 변강쇠 소리에 이어 웅녀는 진양조의 계면조와 우조로 사랑가를 부르며 진지함을 드러낸다. 기존의 작품에서 음악이 장면과 상황에 중점을 두었다면, 한승석은 그와 더불어 인물형을 구축하는 음악을 만들어 낸다.

<변강쇠 점 찍고 웅녀> 음악의 또 다른 특징 중 하나는 새로이 만들어진 선법의 활용이다. 일례로 초동들의 합창 세마치장단 ‘가세 가세 나무를 가세’는 D본청 술음계로 후렴과 1절을 부른 후 2절에서 D본청 미음계로 변조된다. 이때 꺾는 청과 메나리의 레-도-라 하향 진행 시김새를 특징적으로 활용하고, 다시 후렴구에서 F본청 술음계로 변조, 변청되며 독특하고 새로운 느낌을 준다. 한승석은 또한 작품 내에서 전통 음악부터 서양 음악까지 다양한 악곡을 차용하여 장면과 결합시킨다. 의녀들이 부르는 약성가에서는 열거형 사설과 동해안 별신굿 무가가 결합하여 코믹한 분위기

를 만든다. 또한 왈츠 음악을 쓰거나 대중가요 ‘인생은 나그네길’의 한 구절을 부르기도, 칼 오르프(Carl Orff, 1895-1982)의 〈카르미나 브라나〉(Carminaburana, 1936)에 나오는 주요 선율을 짧게 반복적으로 사용하며 장면을 환기하기도 한다. 〈변강쇠 짐 찢고 옹녀〉의 음악은 많은 부분에서 작창가의 창작력과 섬세함이 돋보인다. 이는 작창가가 실제 음악 감독까지 겸하며 세부적인 단위까지 고심한 흔적의 결과라 할 수 있다.

2021년 〈나무, 물고기, 달〉은 김춘봉 극본, 배요섭 연출, 이자람이 작창과 음악 감독을 맡았다. 이 작품은 아시아의 여러 설화에서 얻은 영감과 상상으로부터 시작하여 다양한 신화적 요소를 활용한다. 8명의 소리꾼과 8명의 악사가 출연하는 비교적 소규모 작품인데, 이 작품의 가장 큰 음악적 특징은 다양한 합창의 활용과 적극적인 변청과 변조를 통해 새로운 선법을 사용하는 것이다. 또한 특징적으로 인도 악기인 하모니움을 활용하거나 유율 타악기인 운라를 통해 이국적 정서를 만들고 신화적 환상성에 힘을 더한다.

〈나무, 물고기, 달〉은 39곡의 노래로 이루어져 있다. 첫 곡인 굿거리 ‘달은 저만치’는 달지기 3인의 노래로, 주고받는 형식, 단어 단위의 분창, 돌림 노래와 같은 합창 방식으로 소규모 반주 안에서도 곡의 풍성함을 만든다. 이러한 합창 방식은 작품 전반에서 적극 활용된다. 2인이 함께 연가하는 사슴나무의 노래에서도 1인이 주선율을 노래하고 다른 1인이 저음부 4도 아래로 화성을 만들어 노래하거나 폴리포니의 화성을 활용한다. 실상 판소리는 시김새가 많아 호모포니 형태의 화성을 쌓을 때 정확한 리듬 구사가 쉽지 않은데 이자람의 합창에서는 이러한 지점이 섬세하게 계획되고 있다. 이자람은 짧은 단위의 곡에서도 4도나 5도 간격의 변청과 변조를 적극적으로 사용한다. 설령제의 내드름을 쓰다가 싶다가도 금세 변조를 통해 전형성을 탈피한다. 이는 기존의 판소리 주요 음악 어법인 계면조나 우조 등으로 설명하기엔 무리가 있다. 한승석의 작창이 민속 악적 어법을 심본 활용하고 그 안에서 새로운 구성력을 보여 준다면, 이자람은 지속적으로 새로운 선법을 찾고 있다는 인상을 준다. 두 사람의 작창에서 눈에 띄는 또 하나의 지점은 남녀 혼



[그림 11] 〈나무, 물고기, 달〉 프로그램북, 2021, 공연예술박물관 소장

창에서 청에 관해 고심한 흔적이 보인다는 것이다. 고정청으로 일관하던 기존 시기와 달리 한 작품 안에서도 남녀 창에 따라 반주 악기를 분리하여 청을 바꾸거나, 작창 선율을 저음부와 고음부로 나누어 이를 극복하고자 했다.

현재까지도 이어지고 있는 2012년 이후 창작 창극 음악의 핵심은 ‘다양성’으로 볼 수 있다. 창작으로서의 작창에 관한 인식이 국악계 전반에서 강화되었고, 판소리를 통한 다양한 창작물이 등장하며 창극 음악 역시 한 줄기로 설명하기 어려운 다채로운 면모를 보여 주고 있다. 특히 한승석과 이자람은 지난 시기 언급되었던 창극 음악의 여러 제약들을 섬세한 접근과 새로운 방식을 통해 극복하고 동시대성을 획득하고자 하였다.

III. 창극 음악의 새로운 역사를 향하여

본고는 1962년 국립극단(1970년 국립창극단으로 개칭) 창단 이래, 국립창극단의 창극 음악을 시대별 주요 작창가의 창작 창극을 중심으로 살펴 보았다. 서론에 언급하였던 여러 조건의 한계가 있음에도 범박하게나마 1970년대부터 2020년대까지 네 개의 시기로 나누어 주요 작품을 살피었다. 현재의 시각으로 지난 창극 음악의 역사를 살펴보면, 언급한 변화들은 소략한 것이거나 느린 흐름으로 여겨질 수 있다. 그러나 이러한 과정을 통해 얻은 것은, 창극 음악은 당대 작창가들의 고민의 결과로 분명히 지속적인 변화, 발전을 이루어 왔다는 것이다.

주지하듯 판소리와 창극은 다르고, 판소리에서 더듬을 만드는 것과 일정한 시간 내 연행되는 양식을 가진 극음악의 작창은 다르다. 당대의 작창가인 판소리 명창들은 연출가나 극작가처럼 극의 문법을 학습해 온 이들이 아니었다. 창작자의 정체성보다 실연자로서의 정체성이 더 강했을 것이다. 그럼에도 이들은 시대의 변화 안에서 자신에게 익숙한 관습을 내려놓고 현장에서 터득한 방식으로 극음악으로서의 창극 음악을 일구어 왔다. 특히 2000년대 이후 창극 작창과 반주 음악은 지난 시간의 한계들을 겸허히 수용하며 다양성에 방점을 찍고 한국을 대표하는 음악극으로서의 면모를 갖추어 왔다. 지난 시간을 이어온 동시대 창작 작업으로서의 창

극 음악은 국립창극단이 보여 준 연이은 매진 사례에서 그 결과를 보여 주었다.

2022년 국립창극단은 젊은 작창가를 발굴하는 <작창가 프로젝트>를 시작하였다. ‘전통’이란 수식어가 붙은 예술 장르는 본질적으로 보수성을 수반한다. 그러나 전승과 보존을 넘어 ‘창작’으로서의 ‘작창’을 적극적으로 인식하고 수행하는 지금은, 또 다른 창극 음악의 역사를 쓸 수 있는 시작점 아닐까. 창극 음악은 지난 역사를 딛고 앞으로 변화할 것이다. 고정되지 않고 흐르고 흘러 시대와 함께하는 창극의 미래를 기대한다.

참고 문헌

논문 및 단행본

- 김은자, 「창극의 작창기법 고찰: 국립창극단의 창극 <심청전>을 중심으로」(서울: 한국예술종합학교 예술전문사학위논문, 2004).
- 김혜정, 「창극 <명창 임방울>에 나타난 장월중선의 작창기법」, 『韓國民俗學』 68(서울: 한국민속학회, 2018).
- 박범훈, 「창극의 작창과 반주음악」, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002).
- 신사빈, 「창극 <변강쇠 점 찍고 웅녀>의 서사와 음악」, 『한국콘텐츠학회논문지』 14(서울: 한국콘텐츠학회, 2014).
- 신사빈 · 이우창, 「창극 <메디아>의 절충주의 음악어법」, 『한국콘텐츠학회논문지』 12(서울: 한국콘텐츠학회, 2013).
- 유성신, 「창극 음악에 관한 연구」, 『한국전통음악학』 8(서울: 한국전통음악학회, 2007).
- 유영대, 「한국 전통음악극의 산실, 국립창극단」, 『국립극장 60년사: 역사편』(서울: 태학사, 2010).
- 윤명원, 「창극의 청 운운양상 분석」, 『한국전통음악학』 7(서울: 한국전통음악학회, 2006).
- 이진주, 「창극의 서양음악 수용 양상과 그 의미」, 『한국음악사학보』 59(서울: 한국음악사학회, 2017).
- 전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사: 역사편』(서울: 태학사, 2000).
- 전인평, 「창극의 미래를 위하여: 작창과 반주음악을 중심으로」, 『판소리연구』 9(대전: 판소리학회, 1998).
- 최진숙, 「창작 창극 <제비>의 음악 분석 연구」(서울: 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2007).
- 최혜진, 「국립창극단사」, 『국립극장 70년사: 역사편』(서울: 국립중앙극장, 2020).
- 한상일, 「창극 음악의 활성화」, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002).
- Andrew Killick, 임혜정 옮김, 「국악과 국극 창극의 음악적 절충주의」, 『동양음악』 23(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 2001).

정기 간행물

- 김재화, 「『듣는 것』에서 ‘보는 창극’으로의 전환」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1991).

기사

- 권준협, 「“인간의 생존 의지 담았다”... 창극 ‘트로이의 여인들’ 웅크센 연출가」, 『국민일보』, 2017.11.29.

박물관 소장 자료

- <가로지기>, 대본, 1979.
- <강릉매화전>, 프로그램북, 1978.
- <광대가>, 전단지, 1979.
- <광대가>, 프로그램북, 1979.
- <나무, 물고기, 달>, 프로그램북, 2021.
- <달아 달아 밝은 달아>, 프로그램북, 1990.
- <대업>, 프로그램북, 1975.
- <배비장전>, 프로그램북, 1975.
- <백범 김구>, 대본, 1998.

〈백범 김구〉, 프로그램북, 1998.

〈부마사랑〉, 대본, 1983.

〈웅마골장사〉, 프로그램북, 1986.

〈제비〉, 프로그램북, 2004.

〈트로이의 여인들〉, 프로그램북, 2016.

국립창극단 무대에 활용된 영상

송소라

고려대학교 민족문화연구원 연구교수

VIDEOS USED FOR THE STAGES
OF THE NATIONAL CHANGGEUK
COMPANY OF KOREA

I. 21세기 국립창극단의 무대로 들어온 영상

창극은 판소리를 모태로 20세기 초 극장이라는 공간에서 탄생한 공연 예술이다. 판소리는 조선후기 상하층의 사랑을 두루 받으며 존재하였고, 창극으로 변주되며 근대의 인기있는 전통예술로 존재 기반을 유지하였다. 창극은 변화하고 발전하는 근현대의 문화 속에서 끊임없이 새로움을 모색하였는데, 그 까닭은 창극의 시작이 '대중성'과 긴밀히 연결되어 있기 때문이다. 오늘날에도 창극은 대중의 사랑을 받기 위해 음악, 무대 예술, 극의 면모에서 여전히 새로움을 지향하고 있다. 그리고 그 과정에서 변화·발전하는 기술을 수용하는 것은 필연적일 수밖에 없다.

특히 영상 매체¹⁾는 영화, 텔레비전 등의 형태로 근대 초기부터 중요한 대중문화로 존재하였고, 그 영향력이 닿지 않은 곳이 없었다. 물론 창극 무대에도 예외는 아니었다. 그럼에도 그간 창극 연구에서 창극 무대의 영상 매체 활용에 관한 논의는 충분히 이뤄지지 못하였다. 그 까닭은 아마도 영상 매체가 무대에 적극적으로 활용된 시기가 2000년대 이후였기 때문이었을 것이다. 즉, 다양한 사례 수집에 시간이 필요한 것이다. 그리고 새로움을 위한 창극의 실험성은 주로 음악과 연기, 무대 구성의 측면에서 파악되는 경향이 강했기 때문이었다.²⁾

반면, 창극 이외의 연극 및 무용 등에서 활용된 영상 매체에 관한 연구는 2000년대 이후 꾸준히 제출되었다.³⁾ 이들 연구는 영상 매체가 무대 예술의 표현 영역을 증폭하였음을 다양한 공연 사례를 통해 실증하였고, 그 증폭의 양상을 세밀하게 분석함으로써 영상 매체의 기능과 가치를 밝혀냈다.

극적 성격이 농후한 창극에서도 영상 매체를 활용한 표현 영역의 확대는 예외가 아니다. 무엇보다 영상 매체의 적극적인 활용이 판소리에서 파생된 창극을 판소리와 다른 독립된 공연예술로 자리매김하는 데 기여한다. 나아가 '음악'극으로서 창극의 특성이 영상 매체를 활용함으로써 강화되는 면모를 보이기도 한다. 따라서 창극에 접목된 영상 매체의 여러 효과를 들여다보는 작업은 창극이 동시대의 주요 매체 및 기술과 어떻게 소통해 왔는가를 살피는 실제적 점검이 될 것이다. 뿐만 아니라, 영상 매체가 전통극과 음악극의 영역에서 어떠한 의의가 있는지 고찰할 수 있을 것이

1. 영상 매체의 사전적 의미는 '영상막이나 브라운관, 모니터 따위를 통해서 대량으로 정보와 사상을 전달하는 매체'이다. 여기서 영상막, 브라운관, 모니터 등은 바로 보여 주고자 하는 것을 매개하는 실질적 도구들이다. 따라서 '영상 매체'가 도구를 의미한다면 '영상'은 그와 같은 도구를 통해 산출된 결과다. 이러한 결과는 사진과 같은 정적 이미지의 형태일 수도 있고, 동영상과 같은 움직이는 이미지의 형태일 수도 있다. 이 글의 관심은 이와 같은 정적, 혹은 동적 이미지가 창극 무대에서 어떻게 활용되고 있는가에 있다. 즉, 영상막, 브라운관, 모니터 등의 매개물보다는 이와 같은 '매체를 통해 구현된 영상' 그 자체가 이 글의 검토 대상이다.

2. 2000년대 이후 국립창극단의 대중화, 현대화, 실험성 등에 관한 여러 논의가 산출되었지만, 매체에 주목한 논의는 부족하였다. 이들은 주로 연출, 무대 형태, 의상, 음악적인 면 등에 집중하여 국립창극단이 새로운 시도를 분석하였다. 관련 연구로 류경호, 「창극 연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」(전주: 전북대학교 대학원 박사학위논문, 2011); 이재성, 「창극 공연양식의 현대와 연구 : 국립창극단의 활동을 중심으로」(서울: 세종대학교 대학원 박사학위논문, 2012); 이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구 : 2000년대 국립창극단의 공연작품을 중심으로」(서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015); 정현철, 「창극의 무대형태에 따른

다.

가장 이른 시기에 창극에서 영상 매체를 활용한 예는 1936년 6월 8일부터 11일간 공연한 조선 성악연구회의 연쇄 창극 <유충렬전>이다.⁴

市內 樂園洞에 있는 朝鮮聲樂硏究會에서는 朝鮮傳來의 聲樂을 維持해 가고 發展식히기 爲하여 만흔 努力을 해오든바 더욱이 지난봄에는 裴裨將의 歌劇化로써 滿都의 人氣를 沸騰시킴에 이르렀섯다.

그 成功에 더한層 勇氣를 도두어 今番 劉忠烈傳의 連鎖唱劇을 해오든 터로 映畫로 이미 完成되고 會員의 鍊習도 어느 程度까지 能爛하게 되야...六月初旬頃 市內 府民館에서 上映하게 되었다. 古代의 衣裳과 豪華한 舞臺裝置만도 觀衆의 興味를 끌기 族하러니와 더구나 同會會員 男女 百餘名의 總出動되는 中 그中에도 某某하는 一流朝鮮聲樂家의 唱劇은 實로 近來에 드른 盛況을 豫期하기에 充分하다. <朝鮮聲樂硏究會第一回 作品 連鎖唱劇 劉忠烈傳>, 『朝鮮日報』, 1936.5.26.

1936년의 <유충렬전>은 무대 창극과 영화의 결합이었다. 당시 광고를 살펴보면 '상연(上演)'과 '상영(上映)'의 두 가지 표현이 모두 사용되었다. 남녀 총 백여 명이 출동되었다고 한 것으로 보아, 전쟁을 바탕으로 한 영웅의 이야기를 최대한 사실성 있게 표현하려 했음을 알 수 있다. 그러기 위해 해선 시공간의 제약이 있는 무대로는 한계가 있었을 것이고, 이를 극복하기 위해 영화와 결합하는 방식을 채택하였을 것이다. 연쇄 창극 <유충렬전>은 영화라는 영상 기술이 나온 이후 이를 무대에 접목하려는 창극의 첫 시도였다는 점에서 의미가 있다.⁵

이후 일제강점기 무대 창극에서 이와 유사한 영상 매체의 활용이 이어졌는지는 확인하기 어렵다. 해방 이후의 창극에서도 마찬가지다. 1950년대 여성극극도 무대를 화려하게 꾸몄다는 기록은 있으나, 영상 매체를 활용했다는 기록은 찾을 수 없다.

창극에 영상을 실제로 활용한 면모는 2000년대 이후에 확인된다. 그리고 2010년대 이후에는 더욱 적극적으로 영상을 무대에 활용하였다. 따라서 이 글에서는 2000년대 이후 국립창극단의 창극 공연을 검토 대상으로 삼아 영상 매체가 창극 무대에서 어떠한 방식으로 사용되었는지 살펴보고자 한다. 필자가 확인한 2000년대 이후 국립창극단의 창극 공연 목록은 다음과 같다.

극적효과에 관한 연구 : 2012년 이후 국립창극단 공연을 중심으로](서울: 홍익대학교 공연예술대학원 석사학위논문, 2016); 유동혁, 「2000년대 이후 국립창극단 창극 공연의 연극성 연구」(서울: 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2019); 유진영, 「창극의 현대화 과정에 나타난 무대상의 확장성 연구」(서울: 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2019) 등을 참고할 수 있다.

3. 최영주는 연극예술에 영상 매체가 수용되면서 그에 대한 본격적인 미학적, 철학적 담론이 전개되기 시작한 것은 1990년대 이르러서라고 하였다. 논자에 따르면 연극학이 공연예술학으로 확장되고, 디지털 테크놀로지와 함께 등장한 퍼포먼스 연극이 확산됨에 따라 연극학은 미디어학에 대한 관심을 통해 서로의 학문을 공유하기 시작했다. 그리고 이로써 디지털 매체인 영상을 활용한 연극에 대한 비평적, 학문적 담론이 조성되었다(최영주, 「기술이 진화시킨 연극: 포스트 드라마 연극과 미디어」, 『포스트드라마 연극의 미학』(서울: 푸른사상, 2011), 157-158쪽). 이러한 관심을 토대로 산출된 몇몇 연구를 소개하면 다음과 같다. 홍성희, 「영상매체를 통한 공연의 표현 영역 확대에 관한 연구」(서울: 성균관대학교 대학원 석사학위논문, 1997); 김효경, 김동조, 김삼태, 「공연예술과 영상매체」, 『프랑스문화예술연구』 3(서울: 프랑스문화예술학회, 2000); 김수남, 「공연예술과 영상예술의 교감에 대한 고찰」, 『청대학술논집』 2(청주: 청주대학교학술연구소, 2004); 김바른, 「영상매체를 활용한 현대공연의 표현영역 확대에 관한 연구」(서울: 상명대학교 대학원 석사학위논문, 2007); 김형기, 「공연예술에서 비디오 매체의 사용에 의한 표현영역 확대에 관한 연구」,

[표 1] 2000~2010년대 국립극장 작품 목록(정기 공연, 초연 기준)⁶⁾

회차/기획	작품명	연도	연출	영상 활용 여부
101	수궁가	2000.5.	김명곤	×
102	배비장전	2000.9.	김홍승	○
103	흥보가	2001.5.	이병훈	○
104	논개	2001.9.	한태숙	○
105	성춘향	2002.5.	김아라	×
106	다섯바탕던	2002.	정갑균	×
107	청년시대	2003.4.	정갑균	×
108	삼국지 적벽가	2003.9.	김홍승	○
109	전통 창극 심청전	2004.5.	김효경	○
110	창극 창극 제비	2004.10.	이윤택	×
111	창극 춘향	2005.4.	정일성	×
112	십오세나 십육세 처녀	2006.4.	김홍승	×
	청(우리시대 창극 시리즈)	2006.11.	김홍승	○
113	춘향	2008.5.	김효경	○
114	적벽	2009.10.	이윤택	○
115	춘향 2010	2010.4.	김홍승	○
특별기획	화선 김홍도	2011.7.	손진책	○
116	수궁가	2012.9.	아힘 프라이어	○
2012년 9월부터 국립극장 시즌제 도입으로, 초연 정보만 기입				
	장화홍련	2012.11.	한태숙	○
	배비장전	2012.12.	이병훈	○
	서편제	2013.3.	윤호진	○
	메디아	2013.5.	서재형	×
	내 이름은 오동구	2013.6.	남인우	×
	속영남자전	2014.2.	권호성	○
	변강쇠 점 찍고 웅녀	2014.6.	고선웅	○
	안드레이 서반의 다른 춘향 ⁷⁾	2014.11.	안드레이 서반	○
	코카서스의 백묵원	2015.3.	정의신	×
	적벽가	2015.9.	이소영	○

『기초조형학연구』 9(3)(서울: 한국기초조형학회, 2008); 김아영, 『공연예술에서의 영상 미디어 활용연구』(서울: 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2008); 나정조, 이보라, 김규정, 『공연예술영상에서의 구성요소의 관계에 대한 연구』, 『기초조형학연구』 10(서울: 한국기초조형학회, 2009); 김혜윤, 『공연예술 무대 영상디자인의 기능적 유형 분석』, 『한국영상학회논문집』 4(서울: 한국영상학회, 2011); 장선희, 박상천, 『연극과 영상 이미지의 융합 양상에 관한 연구 - 연극 〈나는 너다〉를 중심으로』, 『영상예술연구』 20(서울: 영상예술학회, 2012); 김기일, 『현대 공연 예술의 새로운 공간 활용에 관한 연구』, 『인문과학』 52(서울: 성균관대학교 인문학연구원, 2013); 한정수, 『연극에서의 영상 활용을 통한 시공간의 재구성』(청주: 청주대학교 대학원 박사학위논문, 2017); 김준환, 『연극 무대의 영상 활용 유형 분석 및 사례연구』(서울: 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2022) 등.

4. 「朝鮮聲樂硏究會第一回作品連鎖唱劇 劉忠烈傳」, 『朝鮮日報』, 1936.5.26. (『동아일보』, 1936.5.26.; 『조선일보』, 1936.6.11.; 『조선일보』, 1936.10.3.).

5. 물론 연쇄 창극 〈유충렬전〉에 앞서 연극에서 이미 영상을 활용한 예가 있다. 김수남은 조선 최초의 연쇄극 〈의리적 구토〉에서 영화를 무대에 도입하였다고 하였다. 1919년에 공연된 이 곡은 호루라기 소리를 신호로 조명이 아옴되거나 영사가 중단되고, 무대 중앙에 영상을 비춰 주는 백포장이 내려오거나 올라감으로써 무대와 영상의 전환을 이루었다(김수남, 앞의 글, 607-608쪽 참고). 장선희, 박상천은 이에 대해

아비. 방언	2015.11.	서재형	×
오르페오전	2016.9.	이소영	○
트로이의 여인들	2016.11.	웅켄센	○
홍보씨	2017.4.	고선웅	○
산불	2017.10.	이성열	○
신창극 소녀가	2018.2.	이자람	×
심청가	2018.4.	손진책	×
신창극 우주소리	2018.10.	김태형	○
신창극 시	2019.1.	박지혜	×
패왕별희	2019.4.	우성귀	○

공연에서 활용되는 영상의 형태는 다양하다. 필자는 다음과 같은 구분으로 창극에서 활용된 영상을 나누어 보았다. ① 무대의 공간적 배경으로 영상을 활용한 것, ② 작품의 시간성 구현으로 영상을 활용한 것, ③ 작품의 서사 및 음악을 상징, 보완하는 장치로 영상을 활용한 것이다. 이 구분법에 따라 작품에서 활용된 영상을 살펴보니, 초기에는 주로 영상을 공간과 시간을 구현하는 장치로 활용하다 2010년대 이후부터는 서사와 음악을 상징하는 면모로도 확장하여 활용하였음을 알 수 있었다. 지금부터 그 세세한 내용을 살펴도록 하겠다.

‘막과 막 사이의 전환을 위한 부속적인 장치’, ‘새로운 영상 기술을 활용함으로써 관객들의 호기심을 자극하고자 한 장치’에 불과하다고 하였고(장선희, 박상천, 앞의 글, 265쪽), 나정조 외 또한 〈의리적 구토〉에서의 영상은 배경이나 장소를 나타내는 보조 역할일 뿐 작품을 나타내는 표현 도구는 아니라고 평하였다(나정조 외, 앞의 글, 160쪽).

6. 해당 표는 국립중앙극장 공연예술박물관에서 제공한 국립창극단 공연 연보(1962-2022)를 토대로 작성한 것이다. 작품마다 영상을 활용한 빈도와 양상은 같지 않았다. 이에 본문에서는 영상 활용의 빈도가 많았던 작품, 특징적 양상이 잘 드러난 작품을 예시로 하여 논의를 전개하였다.

7. 이하 본문에서 〈다른 춘향〉으로 축약하여 표기.

II. 무대의 공간적 배경으로 활용된 영상

창극을 비롯한 극 무대는 극적 상황의 실감 나는 ‘재현’을 추구한다. 그러나 일정한 공간이 주는 물리적 제약은 이를 실현하는 데 어려움을 준다. 물론 인물의 대사와 음향, 조명, 세트 구성 등을 통해 이를 극복하긴 하나, 시공간이 중요하게 다뤄지는 극, 서사의 규모가 큰 극 등의 경우는 재현의 어려움이 있을 수밖에 없다. 이때 영상을 극에 활용하면 무대 장치만으로 구현하기 어려웠을 배경을 더욱 잘 표현할 수 있다. 일례로 2004년 창극 〈심청전〉은 심청이 물에 빠지는 장면에서 거친 파도와 바다의 일렁이는 물결을 프로젝션 매핑 기술로 실감 나게 표현하였다. 그



[그림 1] <심청전> 공연 영상(상단부터 행선 시 심청과 심봉사, 인당수의 심청과 도화동의 심학규, 인당수의 심청), 2004, 공연예술박물관 소장

뿐만 아니라 동 시간대의 두 공간을 한 무대에 담아냄으로써 무대 공간의 물리적 한계를 뛰어넘는 모습을 보여 주었다.

2004년 <심청전>에서 심청은 아버지와 하직 인사도 나누지 못하고 끝끝내 몰래 선인들과 인당수로 간다. 그리고 선인들이 배를 타고 인당수로 향하는 부분부터 파도의 장면이 화면에 나타난다. 무대는 상하좌우로 구획되어 우측 상단은 파도 영상으로 인당수를 표현하고, 좌측 하단은 심봉사 초가집으로 심봉사의 상황을 표현하였다. 심봉사는 뒤늦게 심청이 자신을 속이고 떠난 것을 알게 되어 절규한다. 이때 심봉사의 탄식과 더불어 인당수의 파도 장면이 무대에 동시에 나타나는데, 이로써 동 시간대의 두 공간에서 벌어지는 상황이 입체적으로 관객에게 전달된다. 도화동에서 심봉사의 슬픔과 절규가 이어지는 때에 심청은 인당수에서 거친 파도를 맞으며 두려움과 슬픔 속에서 아버지를 생각하는 것이다.

장소는 점차 인당수로 집중되어 심청이 인당수에 빠지는 장면에 이르러서는 무대 전체가 파도와 물결에 휩싸인다. 심청이 물에 빠지는 대목은 창극 <심청전>에서 매우 중요한 장면이자 판소리 <심청가>의 눈대목 가운데 하나이다. 프로젝션 매핑 기술의 파도 구현으로 관객은 인당수 장면의 서사를 실감 나게 접하며 창으로 표현되는 심청의 정서에 깊이 공감하게 된다.⁸ 이는 앞선 시기의 창극 즉, 1984년의 <심청가>, 1991년의 <심청가>에서 인당수를 파란색의 무대 뒷배경(1984년 <심청가>)으로, 혹은 파란색, 흰색의 천을 흔드는 것으로 표현한 것(1991년 <심청가>)과 확연한 차이가 있다.

2004년 <심청전> 외에도 무대의 배경을 잘 살리며 영상을 활용한 것으로 2000년 <배비장전>, 2012년 <배비장전>, 2007년 <산불>을 언급할 수 있다. 2000년 <배비장전>의 경우, 배비장이 제주도 가는 장면에서 바닷가의 풍경을 영상으로 표현하였다. 그리고 2012년 <배비장전>의 경우 배비장을 유혹하는 애랑의 목욕 장면에서 떨어지는 계곡의 폭포수 등을 영상으로 표현했다. 사실 파도, 폭포 등은 그 움직임을 무대 세트와 조명만으로는 보여 주기에 어려움이 있다. 그러나 영상을 활용하면 자연물의 역동성을 충분히 담아낼 수 있고, 이로써 관객은 그 공간의 생생함을 경험할 수 있다.

2007년 <산불>의 경우, 두메산골에서 벌어지는 일련의 사건이 영상을 활용한 생생한 공간을 통해 잘 드러났다. 6·25전쟁이 치열한 시기 여성만 남겨진 산촌에서 점례는 탈출한 공비 규복을 돕게 된다. 점례는 대나무밭에서 그를 처음 만나 숨겨 준 후, 알 수 없는 감정을 느끼며 ‘바람이 불어오네’라는 노래를 부른다. 이때 부슬비가 내리며 서늘한 바람이 부는 장면이 나오는데, 영상을 활용하여 떨어지는 비와 빗소리를 구현했다. 비를 맞으며 부르는 점례의 노래와 이를 받쳐 주는 코러스의 소리는 비가 내리

8. 이응식은 ‘심청이가 인당수에 몸을 던지기 전에 심하게 몰아치던 파도는 내가 한배를 탄 듯한 착각을 불러일으켰고, 무대를 충분히 활용한 배의 움직임이 일품이었다’고 당시 공연을 평하였다(이응식, 『소리와 스크린 무대가 돌보인 국립창극단 전통 창극 <심청전>』, 『미르』 174(서울: 국립중앙극장, 2004.6.), 13쪽).



[그림 2] 〈배비장전〉 공연 영상, 2000, 공연예술박물관 소장



[그림 3] 〈배비장전〉 공연 영상, 2012, 공연예술박물관 소장



[그림 4] 〈산불〉 공연 영상, 2007, 공연예술박물관 소장

는 어두운 산골의 공간성과 잘 어우러지며 주인공의 설렘과 불안의 감정을 극대화했다.

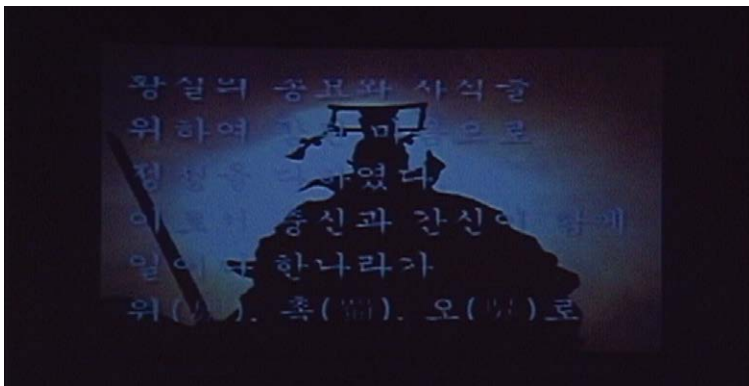
또한 〈산불〉은 마지막 장면에서 영상 활용의 하이라이트를 선보이는데, 바로 불에 타는 대나무밭이다. 군인들은 상부의 명령으로 빨치산의 은신처가 될 수 있는 대밭에 불을 놓으며 마을 사람들과의 갈등을 촉발한다. 이때 규복의 아이를 임신한 사월이 낙태를 하며 피를 흘린다. 붉은 피가 그녀의 몸에서 나오는 동시에 대밭의 불은 점점 활활 타오른다. 정신을 놓은 사월은 ‘다 타버려! 다! 아무것도 남김없이 썩 다 타버려!’라고 외치며 불이 타는 대나무밭으로 뛰어 들어간다.

이 장면은 대밭을 표현한 무대에 붉은 조명을 다각도로 비추어 불을 형상화함과 동시에 불꽃이 휘날리며 여러 색채를 보이는 면모를 영상으로 보완하였다. 불꽃에 휩싸인 대나무밭은 연인을 잃은 점례와 사월의 비극성을 고조시키고, 시대의 아픔으로 죽음을 맞이한 규복과 전쟁 속에서 삶의 터전을 빼앗긴 마을 사람들의 불행을 보여 준다. 작품은 한참 타오르는 불꽃 영상을 통해 불길에 휩싸인 마을을 실재화하였고, 이로써 작품에 내재된 비극성을 더욱 깊게 드러낼 수 있었다.

이들 작품 외에도 공간적 배경을 영상 이미지로 표현하는 방식은 2000년대 이후 창극 무대에서 자주 볼 수 있다. 〈춘향〉(2008)에서 춘향과 몽룡이 만나는 광한루의 공간, 몽룡이 남원 가는 길에 만난 농부들의 등장할 때의 농촌 배경, 〈서편제〉(2013)에서 송화와 유봉이 소리 공부를 하는 산속의 폭포, 〈산불〉(2017)에서 어두운 밤에 뜬 달 등이 그 예이다. 영상을 활용한 배경 표현은 작품의 공간을 사실적으로 재현하는 것은 물론 공간이 가지는 작품의 의미 또한 더욱 효과적으로 드러냈다.

III. 작품의 시간성을 구현한 장치로 활용된 영상

영상은 무대에서 작품의 시간성을 다양한 방식으로 표현한다. 작품의 시간적 배경을 압축적으로 보여 주기도 하고, 시간의 흐름 자체가 중요한 작품의 경우 이를 직접적으로 시각화한다. 또한, 시간의 교차로 작품의 주제를 강조하는 경우 영상은 이를 구현할 수 있는 좋은 도구가 된다.



[그림 5] <삼국지 적벽가> 공연 영상, 2003, 공연예술박물관 소장



[그림 6] <산불> 공연 영상, 2007, 공연예술박물관 소장

먼저, 2003년 <삼국지 적벽가>와 2007년 <산불>을 보자. 이 두 작품은 시간적 배경에 대한 소개가 영상으로 제시된다. 2003년 <삼국지 적벽가>의 경우 막이 오르면 웅장한 음악과 더불어 무대의 영상막에 <적벽가>의 기반이 되는 ‘삼국지’의 초반 내용이 간단하게 소개된다.

한나라 말 위촉오 삼국시절에 황실의 세력이 미약하고 도적의 무리들이 때마침 일어났다. 간사하고 음흉한 조조는 천자를 옆에 끼고 천하를 농간하였고, 양자강 하류의 손권은 제 분수도 모르고 험한 천연의 요새만을 믿고 제왕의 대업을 가슴 깊이 새겼다. 한편 유비는 양자강 상류를 거점으로 하여 의병을 일으키고 한나라 황실의 종묘와 사직을 위하여 참된 마음으로 정성을 다하였다. 이로써 충신과 간신이 함께 일어나 나라 위촉으로 분리되어 다투는 형세를 이루게 되니 책략가들이 구름같이 모이고 명장들이 창검을 들고 이어졌다. 후략 ...



[그림 기] <서편제> 공연 영상(왼쪽 상단부터 봄, 여름, 가을, 겨울), 2013, 공연예술박물관 소장

위의 내용은 인물의 모습이 그려진 이미지와 더불어 글이 위로 올라가는 형태로 나타난다. 2007년 <산불>의 경우, 역시 막이 오르면 음악과 더불어 스크린을 통해 영상이 먼저 무대에 나타난다. 스크린의 영상은 대포를 쏘고 창검이 나타나는 전쟁의 상황, 버려진 아이들, 전쟁통 피란민들의 모습을 보여 준다. 기실 창극은 ‘도창’이라는 표현법이 자연스럽게 인정되는 장르다. 따라서 작품의 시간적 배경, 혹은 내용적 배경을 도창을 활용하여 보여 주는 것이 가능하다. 특히 <적벽가>의 경우는 초반 <삼국지>의 내용이 소리 대목으로도 있다. 하지만 위의 작품에서는 이러한 방식을 쓰지 않았다. 해설자 역의 도창을 넣기보다는 인물 간의 대화만으로 서사를 끌어가는 방식을 택했기 때문이다. 해설자가 필요한 도입부의 배경 서술은 영상으로 대체하여도 무방한 것이다.

다음으로, 2013년 <서편제>의 영상 표현이다. 창극 <서편제>는 원작 소설에서 중요하게 다룬 선학동이라는 공간을 학과 달의 영상으로 표현하여 작품의 서정성을 높였다. 또한, 이 작품은 영상을 활용하여 사계절을 선명하게 표현하였는데, 작품 속 계절은 많은 의미를 지닌다. 작품의 주인공 송화는 자신의 시련을 극복하고 진정한 소리꾼이 된다. 그리고 이는 어린 송화에서 노년의 송화까지로 표현된다. 무대 위에 표현된 사계절은 그녀의 세월을 암시하며, 세월의 흐름에 따라 더욱 깊어지고 원숙해지는 송화의 소리 세계를 보여 준다. 즉, 어린 송화는 봄과 여름을, 중년 송화는 가을을, 그리고 노년 송화는 겨울을 나타내며 세월의 변화와 더불어 성장하는 송화를 나타내는 것이다. 뿐만 아니라 소리꾼의 삶의 여정인 ‘길’과 ‘길 떠남’을 사계절의 흐름으로 드러내어 끝나지 않는 소리의 길과 정착하지 않는 소리꾼의 삶을 은유하였다.

창극 <서편제>에서 표현된 사계절은 작품의 전체 분위기, 인물의 삶, 소리의 본질을 드러내고, 상징한다는 점에서 매우 중요하다. 따라서 그 변화를 선명하고 자연스럽게 드러내는 것이 무대 연출의 관건이었을 것이다. 이 작품은 영상을 활용하여 조명과 무대 미술만으로는 표현할 수 없는 계절 변화의 섬세함을 구현하였고, 이를 통해 관객은 작품 속 계절의 흐름이 갖는 의미를 놓치지 않고 포착할 수 있었다.

한편, 작품에 담긴 이중적 시간을 표현하는 과정에서도 영상이 활용되었다. 2014년 <다른 춘향>은 작품의 시간적 배경을 조선 시대가 아닌 현재로 설정하였다. 몽룡은 고위 관직의 아들로 등장하고, 춘향은 남원 기생의 딸이지만 현대적 모습을 하고 있다. 그리고 이들의 대화 역시 현시대의 언어로 이루어졌다.

몽룡 : 방자야! 이놈의 정치학 때문에 골치 아파 죽겠어. 오늘 하루는 클럽이나 가서 머리나 좀 식히던가, 골프라도 치러 가자.

방자 : 장차 큰 정치인이 되셔야 할 분이 무슨 클럽 타령입니까?

몽룡 : 그러면 드라이브나 갈까? 남원에 내려온 지 벌써 삼 개월인데 제대로 구경도 못 하고. 어디 물 좋은 데 없어?⁹

9. 안드레이 서반, 다니엘라 디마 각본, 〈안드레이 서반의 다른 춘향〉 대본, 2014, 2-3쪽.

그러나 〈다른 춘향〉은 전통 판소리 〈춘향전〉의 주요 내용과 소리 대목을 따르며 고전의 이야기임을 드러낸다. 방자가 춘향을 부르러 갈 때 부르는 ‘방자 분부 듣고’, 몽룡의 ‘천자 뒤풀이’, 몽룡과 춘향의 ‘사랑가’, 춘향의 ‘갈까 부다’와 ‘쭈대머리’ 등이다. 창극이기에 보여 줄 수 있는 전통 판소리의 음악적 면모는 그대로 나타나는 것이다. 또한, 무대에는 해설자 역할을 하는 인물들이 등장하는데 영상을 통해서 갓을 쓴 낭독자들을 보여 준다. 동시에 무대에는 현재의 해설자들을 등장시켜 이들이 동류를 이루며 극이 전개된다. 무엇보다 전통 서사의 춘향과 몽룡이 영상을 통해서 소환된다. 일례로 무대에서 현대의 춘향과 몽룡이 ‘사랑가’를 부르며 사랑을 나눌 때, 영상 속 춘향과 몽룡은 전통 복식을 탈의한다. 그리고 작품의 마지막에 백발이 된 춘향과 젊은 몽룡의 재회를 무대에서 보여 주고, 영상은 전통복을 입은 어린 춘향과 몽룡의 마주 보는 모습을 보여 준다. 〈다른 춘향〉은 현시대로 춘향과 몽룡을 불러들였지만, 전통의 춘향과 몽룡의 것까지 함께 아우르며 극을 구성한 것이다.

〈다른 춘향〉의 연출자 안드레이 서반은 영상을 또 하나의 언어로 사용하였다고 했다. 그는 무대 위에서 펼쳐지는 오늘날의 ‘현실’과 달리, 영상으로는 ‘전통’을 이야기하여 관객들에게 다양한 해석의 여지를 주고자 했다고 말했다.¹⁰ 실제로 이와 같은 구성은 전통극에서 문제가 되었던 부패하고 부조리한 사회상이 현시대에도 이어진다는 것을 환기하는가 하면, 온몸을 던져 사랑을 지킨 춘향의 고통을 백발의 모습으로 극대화하여 표현한다. 또한, 마지막 해설자들의 말, 즉 “사법 정의를 실현한 이몽룡 검사는 자신의 이름을 높일 것입니다. 그런데 말입니다. 성춘향을 까맣게 잊고 살았던 이몽룡 검사를 남원으로 내려오게 한 힘, 그 진짜 힘은 무엇이였을까요? 정의였을까요? 사랑이었을까요? 과연 정의의 승리 뒤에, 더 큰 사랑의 승리가 뒤따를까요?”를 통해, 몽룡의 사랑이 과연 춘향만큼 진실하였는가, 즉 겉으로 보이는 남녀의 사랑 이면에 담긴 감정은 과연 같은가 등의 질문을 관객에게 남긴다.

10. 국립창극단, 「국립창극단 〈안드레이 서반의 다른 춘향〉 보도 자료」, 2014.11.5.

시간성의 교차가 작품에 주는 다각적 의미는 작품에 대한 관객의 감

상을 풍부하게 만든다. <다른 춘향>은 이를 영상으로 실현함으로써 이전과는 다른 춘향 이야기를 만드는 데 기여하였다.

IV. 작품의 서사와 음악을 상징 · 보완한 영상

창극 무대에서 영상은 시간과 공간성을 드러내는 기능으로만 활용되는 것이 아니라, 작품의 서사를 보완 혹은 상징하는 방식으로 활용되었다. 작품의 서사는 인물의 심리와 주요 사건을 드러내는 과정에서 관객에게 전달력을 높이는데, 영상은 이를 잘 드러내는 하나의 도구가 된다. 일례로 2014년 <다른 춘향>의 경우, 라이브 카메라를 활용하여 배우의 얼굴을 스크린에 직접 띄우며 인물의 감정을 극명히 드러냈다. 이는 춘향이 변학도의 수청 요구에 거부하며 가혹한 학대를 당하는 장면에서 특히 두드러졌다. 춘향은 수청을 거부하며 자신의 무고함을 당당히 말한다. 이때 춘향은 관객을 등지고 있지만, 그녀의 굳건한 표정은 스크린을 통해 나타난다. 또한, 춘향이 변학도의 모진 매질로 고통을 당할 때도 정면을 바라보고 있는 무대 위의 춘향을 라이브 카메라가 스크린에 비춘다.

이러한 방식은 무대와 관객석의 물리적 거리를 극복하며 인물의 내면을 관객에게 선명하게 전달한다. 관객은 클로즈업되어 화면 가득 담긴 춘향의 표정을 본다. 굳게 심기를 다지는 얼굴, 고문으로 고통스러워하는 표정 등이다. 이를 통해 관객은 춘향의 정서를 즉각적으로 느낄 수 있으며 그의 감정에 공감할 수 있다.

춘향이 변학도에게 고통을 당하는 장면은 춘향 이야기에서 매우 중요하다. 이 작품의 연출자 안드레이 서반은 “춘향은 우리와 같은 범주의 인간이 아니다. 이상(理想)도, 영웅도 없는 시대, 춘향은 ‘사랑’이라는 이상적 가치를 지키기 위해 죽음을 두려워하지 않고 맞서 싸우는 영웅이다”라고 말한다. 연출가에 따르면, 춘향은 이몽룡이라는 인물보다는 ‘사랑’이라고 하는 절대적 가치를 믿는 존재이며, 이와 같은 그의 인물성은 이 작품에서 매우 중요하다.¹¹ 작품에서 춘향이 겪는 고통의 무게는 결국 사랑을 향한 그녀의 영웅성을 드러내는 표지가 된다. 따라서 스크린에 시종일관 투사되는 춘향의 고통은 연출자가 그려 내고자 한 인물, 이로써 말하고자 한

11. 국립창극단, 「국립창극단 <안드레이 서반의 다른 춘향> 보도 자료」, 2014.11.5.



[그림 8] <다른 춘향> 공연 영상(상단부터 과거와 현재의 이야기꾼, 초야의 춘향과 몽룡, 엔딩의 춘향과 몽룡), 2014, 공연예술박물관 소장

[그림 9] <다른 춘향> 공연 영상(상단부터 춘향 고문 시 변학도, 고문당하는 춘향 1, 고문당하는 춘향 2), 2014, 공연예술박물관 소장

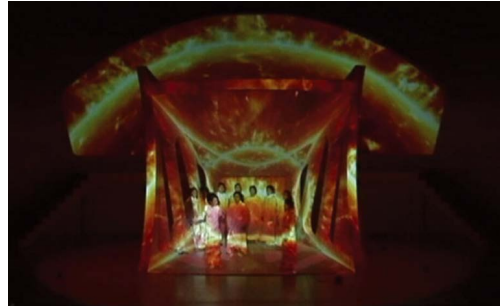
작품의 주제 의식을 이해하는 데 중요한 기능을 한다.

인물의 심리는 그의 표정을 바로 보여 주는 것으로만 표현되는 것은 아니다. 2016년 <트로이의 여인들>은 무대의 중앙에 커다란 구조물을 두고 이를 스크린으로 삼아 물과 불의 이미지로서 인물의 정서를 그렸다.

극이 시작되면 트로이의 왕비 헤큐바는 “맞서려고 하지 마라, 거스르려 하지 마라. 물결 위에 몸을 싣고 두리 둥둥 흘러가자. 그러나 모를레라, 어드메로 가잔말고? 물이로다, 물이로다, 막지 못할 물이로다. 이 세상 모든 슬픔 내게로 흘러오니 이 세상 모든 눈물 내 눈물 되었구나”라고 하며 멈출 수 없는 절망과 이로부터의 깊은 탄식을 노래한다. 이때 그녀의 노래와 더불어 무대 중앙에는 물결을 표현하는 영상이 재생되고, 이는 점차 커

지면서 무대를 압도한다. 잠시 후 헤큐바의 딸 카산드라도 등장한다. 헤큐바는 트로이를 멸망시킨 아가멤논의 아내가 되어야 하는 처지에 놓였다. 이에 그녀는 자신의 운명에 절규하며 다음과 같은 노래를 부른다.

아흐, 오호, 허허, 불이야. 불이로구나. 가슴에
타는 불이야. 부드러운 꽃이로다.
칼날같은 불이로다. 피어나라 치솟아라, 찢러
라, 꿰뚫어라, 지옥 같은 이 어둠을!
 아흐, 오호, 허허, 불이야. 불이로다.
 ... 중략 ...
오늘날 이 혼례가 이 아니 경사인가! 혹시라
도 안 가겠다 내가 고집하거들랑
떠 밀어서 보내시오, 공공 묶어 보내시오. 원
수의 땅 아르고스, 아가멤논 그놈 품으로!
신혼초야가 그놈의 제삿날이요, 신방은 그자
의 무덤이 될 것이니!
이 한 몸 던져 죽어 원수의 씨를 말리리라!
 그놈들 핏줄은 하나도 남김없이 뿌리에 뿌리
 까지 흔적도 없으리라!
 하늘에 맹세하니, 하늘이 무너져도 우리의 이
 원한을 반드시 복수하리!
 천배 만 배로 이 몸이 갚으리라!¹²



[그림 10] 〈트로이의 여인들〉 공연 영상(왼쪽부터 헤큐바의 노래, 헤큐바의 노래 2, 카산드라의 노래), 2016, 공연예술박물관 소장

12. 배삼식 극본, 〈트로이의 여인들〉 대본, 2016, 15쪽.

복수를 꿈꾸며 결기를 다지는 카산드라의 마음은 영상을 통해 불꽃으로 표현된다. 그리고 이 역시 점차 크게 퍼지는 그녀의 노래와 함께 무대를 가득 메운다. 흘러가는 물처럼 체념하여 살고자 하나 이를 받아들이기 어려운 헤큐바, 그녀의 마음은 슬픔으로 가득 차 있다. 이러한 그녀의 심정은 잔잔히 흘러가는 물에서 요동치며 거세진 파도의 모습으로, 그리고 모두를 어디로 데려갈지 모르는 불안한 물결의 모습으로 이미지화된다. 카산드라의 분노한 마음과 절망적 상황 역시도 타오르는 불로 표현된다. 그리고 불꽃의 중앙에서 코러스가 함께 노래하는 장면은 작품 속 불행한 여인들의 심정과 정말의 불구덩이에 빠져야 하는 그녀들의 운명을 드

러낸다.

〈트로이의 여인들〉의 영상 표현은 압도적인 음악의 힘을 부각한다. 이 작품의 연출자 웅캥센은 한국의 판소리에 깊이 매료되어 작품을 통해 판소리의 원형을 찾고자 하였다. 그리고 이를 위해서 ‘극과 극의 만남, 미니멀리즘을 선택’했다.¹³ 여기서 그가 말하는 극과 극의 만남은 전통극과 현대극의 만남을 의미하며, 미니멀리즘은 무대 디자인을 최소화하여 구성한다는 의미로 이해할 수 있다. 최소한의 무대 구성과 장치로 창자 하나하나가 들려주고 보여 주는 소리(창)과 연기, 그들이 펼쳐 내는 이야기와 정서에 집중하겠다는 것이다. 연출자의 이러한 의도는 영상을 활용함으로써 잘 구현되었다. 화려한 무대 장치 대신 영상을 씬으로써 무대를 간명하게 만들었고, 사건과 인물의 정서에 부합하는 이미지를 적절히 활용하여 작품의 비극적 정서를 충실히 드러냈기 때문이다.

한편, 영상은 독특한 무대 장치로 기능하며 작품의 서사를 상징화하기도 한다. 그 예로 2015년 〈적벽가〉와 2016년 〈오르페오전〉을 들 수 있다. 이 두 작품에서 영상은 마치 무대를 도화지 삼아 붓 혹은 펜으로 그림을 그리듯 활용되었다.

먼저, 〈적벽가〉(2015)를 보면 무대의 스크린에는 붓의 질감으로 마치 수묵화를 그리듯 화면에 선을 긋는 움직임이 나타난다. 이를테면 장비의 장광과 싸움 대목의 경우, 화려하고 웅장한 전투로 해당 장면이 묘사되지 않고, 굵은 묵선이 스크린의 위에서 아래로 내려오고, 중간에 베어지고 또 다시 내려오고 끊어지고, 그러다 가득 메우는 형국으로 표현된다. 이러한 이미지의 나열은 마치 장비가 적병을 베고, 피가 낭자하고, 이로 인해 그의 시야가 흐려지고, 다시 적병을 베어 내는 상상을 일으킨다. 강렬하고 스펙터클한 전투의 장면을 실제로 구현하기보다, 붓의 터치, 붓의 흐름, 획의 두께 및 획을 긋는 속도 등으로 상징화하여 표현한 것이다. 이러한 면은 〈적벽가〉의 하이라이트라고 할 수 있는 적벽대전 부분에서도 마찬가지다. 무대의 스크린에 나타나고 사라지는 굵고 가는 선들의 무질서한 움직임이 명창의 소리, 그리고 배우 한 명의 몸짓과 더불어 치열한 전투의 장면을 상징적으로 그려 낸다.

창극 〈오르페오전〉에서도 선의 움직임으로 장면의 서사를 상징적으로 표현하였다. 초반 올페와 에올의 운명적 만남은 무대 가운데 곡선의 움직임으로 표현되었다. 둘은 이 곡선을 따라 걸으며 많은 사람 중 오직 둘만의 만남을 이룬다. 올페가 저승으로 간 장면의 경우, 올페는 뒤돌아봄으로써 에올과 함께 저승에 남을 것인지, 홀로 앞만 보고 나가 이승으로 갈

13. 「전쟁 폐허 속 참담한 여자와 우리 판소리의 원형을 찾아서! 창극 ‘트로이의 여인들」, 『브릿지경제』, 2016.10.24., <https://www.viva100.com/main/view.php?key=201610240100064> 92(검색일 2023.6.20.)



[그림 11] 〈적벽가〉 공연 영상(왼쪽부터 장판교 대목, 적벽대전 장면, 2015, 공연예술박물관 소장)

것인지를 번민한다. 이 작품은 회전형의 기울임 형태로 무대를 구성하였는데, 이 무대 자체를 스크린으로 활용하여 오르는 길목과 내리는 길목의 선을 영상으로 그려 냈다.

창극 〈오르페오전〉은 원작 그리스 신화의 내용을 차용하면서도, 금기를 어기는 올페의 어리석음으로 애울과 이별하는 것으로 결말을 내지 않았다. 오히려 갈등하고 번민하는 올페와 애울이 자신들의 운명을 ‘선택’하는 것으로 작품의 방향을 비틀었다. 애울은 죽음의 순리를 거슬러 다시 삶의 세계로 나가는 것에 두려움을 느꼈다. 그리고 산 자와 죽은 자의 경계는 지켜야 한다는 것을 알고 있었다. 그래서 애울은 올페에게 돌아와 달라고 간절히 부탁했고, 애울의 마음을 아는 올페는 자신이 돌아보면 애울과 함께 이승으로 갈 수 없다는 걸 알면서도 마지막으로 그녀의 눈을 한 번 더 보기 위해 돌아본다. 영상으로 표현된 길은 이들의 만남과 이별,



[그림 12] <오페오전> 공연 영상(왼쪽부터 울페와 예술의 만남, 울페의 길 1, 울페의 길 2), 2016, 공연예술박물관 소장

그리고 같은 선에 있으나 결코 같이할 수 없는 이들의 운명을 은유적으로 표현하였다.

지금까지 살펴보았듯, 창극 무대는 다양한 형태로 영상을 활용하여 작품의 표현성을 강화했다. 극의 배경이 되는 시간과 공간에 대한 사실성을 부여하는 것은 물론 작품 내 시공간이 갖는 의미를 효과적으로 표현하여 극의 흐름을 자연스럽게 하였다. 또한, 작중 인물의 심리를 극대화하여 극의 서사를 풍부하게 하고, 주요 사건과 작품의 주제 의식을 상징적 이미지로 표현하여 관객의 상상력을 자극하였다. 창극이 가지고 있는 음악의 면모가 영상을 활용한 간결한 무대 구성으로 극대화되어 표현된 것도 중요한 성취였다. 공연에 있어 영상 기술의 활용은 작품의 표현 영역을 확장하는데 이는 창극 무대에서도 예외는 아니었던 것이다.

V. 창극 무대에 활용된 영상의 의미

1. '전통극'으로서 창극의 이미지를 현대화

창극 무대의 영상 활용은 창극에 대한 이미지를 전환하는 데 기여하였다. 20세기 초반 근대식 극장의 설립과 더불어 시작된 창극은 '판소리'를 음악적 모태로 하였기에 전통극의 이미지가 강하였다. 창극에서 다루는 레퍼토리도 전승 5가, 실전 판소리, 혹은 고전 소설을 바탕으로 한 작품이 많았기에 작품의 시간과 공간적 배경은 주로 과거, 특히 조선 시대가 상당 부분을 차지하였다. 그러다 보니 아무래도 창극은 '옛것', '전통의 것'이라는 이미지를 가져갈 수밖에 없었다. 이에 창극의 고정적 이미지를 넘어서기 위해, 그리고 동시대의 대중과 소통하기 위해 20세기 후반에서 21세기를 넘어가는 무렵 국립창극단의 과제는 창극의 현대화 대중화에 있었다.

흰 타이즈의 차림의 토끼, 아방가르드의 분위기를 풍기를 번쩍이는 의상의 웅공 속 대신들, 자막 처리된 영어 줄거리, 스펙터클한 무대 장치. 11일 국립극장 대극장에서 막을 올린 국립창극단(단장 강한영)의 창극 <수궁가>는 우리 창극이 얼마나 현대적이고 국제적일 수 있는가를 실험하는 무대처럼 보였다. 출연자들은 원작 판소리의 묘미를 현대의 종합 예

술로 끌어올리는 데 혼신을 다했고, 관객들은 모처럼 두 시간 반 동안 '재미있고 볼거리 풍부한' 전통 무대를 접하는 기쁨을 누렸다.

...중략...

극적인 재미와 긴장감은 원작의 탁월함에 기인하지만, 강조법이 두드러진 무대 연출은 지난해 국립극장이 뽑은 최우수연출상의 김효경 교수(서울예전), 기발한 의상들은 8년간 스페인 마드리드에서 무대 의상을 전공한 황연희 씨의 작품이다. ... 후략 ...¹⁴

14. 「“창극 현대화-국제화 실험무대”」, 『조선일보』, 1995.3.13., https://www.chosun.com/site/data/html_dir/1995/03/13/1995031371904.html(검색일 2023.6.20.)

창극의 현대화 작업으로 공연된 1995년의 <수궁가>는 무대 장치와 의상 등에서도 현대적 면모를 보이며 긍정적인 평가를 받았다. 물론 ‘현대화’라는 것이 현대적인 요소를 공연 안에 입혀야만 이루어지는 것은 아니다. 원작의 내용을 새롭게 해석하여 오늘날의 가치관을 담아내고, 동시대의 이야기를 끊임없이 창작하는 것이 무엇보다 중요하다. 그럼에도 불구하고, 내용과 더불어 이를 잘 드러내기 위한 현대적 장치의 중요성도 간과하기는 어렵다. 그리고 영상은 이를 잘 실현할 수 있는 도구이다. 그렇다면 영상을 활용한 무대의 현대성은 어떤 방식으로 구현되는가.

먼저, 현대를 대표하는 이미지들을 영상으로 보이는 것이다. 일례로 2014 <다른 춘향>의 경우, 변학도의 독재성을 드러내기 위해 앤디 워홀의 마릴린 먼로를 인용하여 변학도의 이미지를 스크린에 나타냈다. 이러한 면모는 작중 인물의 성격을 드러내는 것은 물론이거니와 전통과 현대의 어울림을 구현한 것이기도 하다. 20세기 최고의 팝아트 선구자인 앤디 워홀이 전통극인 춘향 이야기에 소환됨으로써 관객은 이 극이 과거의 이야기로써 현시대의 이야기를 담고 있음을 환기할 수 있었다.



[그림 13] <다른 춘향> 공연 영상(앤디 워홀의 팝아트 활용), 2014, 공연예술박물관 소장

다음으로, 초현실적이고 상징적인 무대 구성을 추구한 것도 현대적 징표로 이해할 수 있다. 과거의 창극은 ‘재현’에 초점을 맞추어서 무대의 사실성을 최대한 드러내고자 하였다면(때론 기술의 도움을 통해서라도), 오늘날의 창극은 ‘재현’에만 몰두하지 않고 이미지를 활용하여 작품을 해석한다. 즉, 무대를 대하는 태도 및 구성 방법이 변화한 것이다.

이를 잘 보여 주는 것이 2015년 <적벽가>이다. 이소영 연출의 <적벽가>는 기존의 적벽가와 서사의 구성은 물론 무대 미학에서도 차별화된 모습을 보여 줬다. 이를테면 ‘조자룡 활 쏘는 대목’에서 배를 타고 가는 공명과 조자룡을 따라 붙는 주유의 군사들이 있는 공간은 바다이다. 2015 <적벽가>는 바다를 수묵의 회오리로 표현하였다. 주유의 군사들이 배를 짓는 장면에서도 스크린의 배경은 수묵으로 그려 낸 물결이었다. 바다를 실제의 모습과 유사하게 구현하기보다는 바다의 특징을 남다르게 포착하여 역동적 이미지로 만든 것이다.

또한, 패주한 조조 앞에 나타난 매복 군사들의 경우, 조자룡의 뻗은 손과 장비의 부릅뜬 눈을 스크린에 띄워 움직이는 손의 모양과 깜박이는 눈의 모습으로 상황을 표현하였다. 사설과 더불어 스크린에 나타난 영상들은 매복의 상황과 공포에 떠는 조조의 심리를 상징적으로 나타냈다.

기존의 무대를 넘어서 새로운 감각의 무대가 가능할 수 있었던 것은 영상 기술이 발전했기 때문이다. 즉, 연출자의 자유로운 상상력을 구현할 수 있는 기술이 있었기에 창의적이고도 혁신적인 무대가 나올 수 있었던 것이다. 이런 면에서 이소영의 <적벽가>는 확실히 그간의 전통적인 적벽가와 선을 그은 새롭고도 현대적인 적벽가였다고 할 수 있다.¹⁵



[그림 14] <적벽가> 공연 영상(왼쪽부터 달아나는 공명과 조자룡, 주유 군사들의 추적, 매복한 장비의 눈), 2015, 공연예술박물관 소장

15. 물론 이와 같은 시도들이 관객과 평단에게 꼭 호응을 받은 것만은 아니었다. 뛰어난 무대 구성과 시각적으로 새로운 이미지와는 별개로 낮은 형상화가 오히려 안 그래도

2. 인터랙티브 영상 활용을 통한 창극의 오락적 기능 강화

창극은 전술한 바와 같이 종합 예술이다. 따라서 수용자에게 ‘듣는 즐거움’ 뿐만 아니라, ‘보는 즐거움’도 제공해야 한다. 그리고 매체의 발전은 극 중 시간과 공간, 서사의 표현, 음악의 특징을 시각적으로 극대화하여 보는 즐거움을 드러내는 데 이바지하였다. 이글에서는 무대에서 활용되는 독특한 영상 기법인 ‘인터랙티브 방식’에 주목하여 무대의 즐거움이 어떻게 확대되었는가를 살피고자 한다.

인터랙티브 영상은 배우가 스크린의 영상 자체와 소통하며 극의 이야기를 흥미 있게, 그리고 풍부하게 만드는 데 활용된다. 무대에 설치한 대형 스크린에 준비한 영상이 나오면 배우는 그 영상의 인물 또는 상황을 극 중 인물 혹은 상황으로 인식하며 연기를 해 나간다. 창극의 경우, 2011년 <화선 김홍도>와 2014년 <다른 춘향>에서 이를 엿볼 수 있다.

먼저, 2011년 <화선 김홍도>의 경우, 이 작품은 주인공 손수재와 김동지가 김홍도의 그림첩으로 들어가 김홍도의 그림을 무대 현실에서 마주하는 것으로 구성되었다. 김홍도의 그림에 애정을 품고 있던 두 인물이 그림으로 들어간다는 환상적 설정은 이 작품의 독특한 면모이며, 해당 부분이 영상으로 표현됐다. 이를테면, 그림으로 먼저 들어간 손수재의 상황을 영상으로 다루고, 손수재와 대화하는 김동지를 무대에 세워 둘으로써 영상 속 인물과 무대의 인물이 서로 소통하도록 한 것이다. 이후 김동지도 손수재가 이끌어 그림 속으로 끌려가게 되는데, 이때에도 영상을 활용하여 시공간이 이동하는 환상적 분위기를 만들었다.

이 외에도 그림 속의 캐릭터가 움직이는 모습, 그 캐릭터를 보고 놀라워하는 배우, 이들 간의 대화 등은 관객의 흥미를 끌었다. 신기한 기술의 면모가 관객에게 극적 흥미를 자극하고, 작

어려운 <적벽가>를 더 이해하기 어렵게 하였다는 평이 있었고, 전통 소리와 이미지의 어울림이 조화롭지 못하였다는 평도 있었다(김향, 「멋진 무대 그러나 공감하기엔 아쉬운 <적벽가>, <아비. 방연>, 『연극평론』 80(서울: 한국연극평론가협회, 2016); 김태희, 「경계확장을 위한 탄력성의 임계 <적벽가>, 『연극평론』 79(서울: 한국연극평론가협회, 2015 참고). 다만, 이와 같은 논평과는 별도로 2015년의 <적벽가>가 보여 준 영상과 무대 연출은 충분히 주목할 만하다.



[그림 15] <화선 김홍도> 공연 영상(왼쪽부터 그림에 갇힌 손수재, 손수재와 김동지의 대화, 그림첩으로 들어가는 김동지), 2011, 공연예술박물관 소장

품의 이야기에 몰입하도록 한 것이다.

영상과 무대의 상호 작용이 작중 서사를 재밌게 만들고, 관객과의 실질적 소통도 이루게 한 예는 2014년 <다른 춘향>에서도 엿볼 수 있다. '신연맞이 장면'의 경우, 연출자는 라이브 카메라를 활용하여 객석에서 등장하는 변학도의 모습을 해설자들이 중계하도록 하고, 그를 맞이하는 인파를 객석의 관객들로 설정하였다.

해설자들, 뉴스 속보를 전하는 기자로 분한다.

사이렌 소리가 사라지며 기자의 리포팅이 시작된다.

해설자 1 : 청사를 빠져나간 전임 영감의 자동차가 속력을 내며 점점 시야에서 멀어져 가고 있습니다.

해설자 2 : 지금 막, 신임 영감이 탄 자동차가 청사 앞 도로에 진입했습니다.

해설자 3 : 차에서 내린 신임 영감이 공무원들이 쳐놓은 인간 띠 사이로 경찰과 경호원의 호위를 받으며 지나가고 있습니다. ... 중략 ...

해설자 4 : 청사 정문 앞에는 지역의 주요 인사들이 도열해 있는데요, 행정부 시장, 정부 부시장, 교육감 지방 경찰청장 지방 검찰청장, 경제단체장의 모습이 보입니다.¹⁶

해설자들이 리포팅을 할 때, 라이브 카메라는 해설자들의 얼굴을 스크린에 비추고, 이내 관객석으로 방향을 돌린다. 관객들은 자신의 모습이 나온 스크린을 보며 공연에 직접 참여하는 경험을 한다. 특히 주요 인사를 소개할 때, 관객석의 특정 구간을 확대하여 그들이 주요 인사라는 설정을 만들었다. 웃고 신기해하는 관객의 모습이 스크린 화면에 그대로 나타났고, 이로써 공연의 현장감이 더욱 살아났다. 또한, 변학도는 관객들과 인사를 나누고, 악수하며 객석에서 무대로 내려온다. 물론 이 역시 라이브 카메라를 활용하여 스크린에 그대로 비쳤다.



[그림 16] <다른 춘향> 공연 영상(변학도 부임 장면), 2014, 공연예술박물관 소장

16. 안드레이 서반, 다니엘라 디마 각본, <안드레이 서반의 다른 춘향> 대본, 2014, 19-20쪽.

영상과 무대의 적극적인 상호 작용은 극에 대한 몰입감을 높인다. 관객은 화면에 나타나는 자신의 모습, 배우들의 모습을 보며 더욱 흥미롭게 관극을 하고, 자칫 집중력이 떨어질 수 있는 공연에서 주위를 환기할 수 있다.

물론 이와 같은 인터랙티브 기술이 아니더라도 배경으로 구현되는 영상의 화려함은 충분한 볼거리를 제공한다. 종합 예술로서 창극의 정체성이 영상 기술의 적극적인 활용으로 더욱 잘 실현될 수 있게 된 것이다.

VI. 영상을 활용한 창극 표현 영역의 확대를 기대하며

지금까지 2000년대 이후 국립창극단의 창극 작품을 대상으로 창극 무대에서 영상이 어떻게 활용되었는가를 보았다. 본 글은 영상 활용의 면모를 ① 무대의 공간적 배경, ② 작품의 시간성 구현, ③ 작품의 서사 및 음악의 상징, 보완으로 나누어 살펴보았다. 라이브 카메라, 파사드, 프로젝션 매핑, 다면 영상, 인터랙티브 등 다양한 기법으로 활용된 영상은 창극 무대를 더욱 풍부하게 했다. 시공간의 배경은 물론 창극의 극적 면모, 음악적 면모를 영상으로서 실제화, 때론 상징화함으로써 표현 영역의 확장을 가져온 것이다.

이로써 창극은 한복을 입고 옛 공간이 펼쳐진 무대에서 전통 판소리를 보여 주는 ‘고전극’의 이미지를 벗고 다양한 서사를 다양한 방식의 무대 연출 및 음악으로 표현하는 ‘현대극(오늘날의 극)’의 이미지를 지닐 수 있었다. 새로운 이야기의 창조 및 기존 것의 재해석이라는 내적 영역의 ‘현대화’는 물론, 이를 표현하는 방식인 외적 부문에서도 기술의 발전을 받아들이며 변화를 지향한 것이다. 더불어, 영상의 활용으로 관객과의 소통을 더욱 흥미롭게 할 수 있었고, 관객에게 신선함과 즐거움을 주는 극의 구성도 할 수 있었다.

영상 매체는 앞으로도 창극의 표현 영역 확장에 많은 기여를 할 것이다. 연출가들의 상상력을 실현하게 해 줄 것이며 관객들에게도 그간 경험하지 못했던 극의 즐거움, 음악의 감동을 선사할 것이다. ‘창극’이 ‘음악극’이라는 점을 염두에 둘 때, 기술의 발전은 극으로서, 음악으로서 창극의 매력을 더욱더 확실하게 대중에게 드러낼 수 있을 것이다.

이 글에서는 많은 작품을 논의의 대상으로 삼아 영상 활용의 면모를 종합적으로 살펴보고 개별 작품에 대한 논의를 풍부하게 하지는 못하였다. 향후 후속 연구를 통해 개별 작품에 대한 논의를 심도 있게 진행할 것을 기약한다. 또한, 이후 연구자들의 관심이 영상을 비롯하여 창극에 활용된 다양한 기술의 면모에도 당기를 바라본다.

참고 문헌

논문 및 단행본

- 강문종, 「일제시대 〈劉忠烈傳〉의 수용 양상」, 『고소설연구』 31(서울: 한국고소설학회, 2011).
- 김기일, 「현대 공연 예술의 새로운 공간 활용에 관한 연구」, 『인문과학』 52(서울: 성균관대학교 인문학연구원, 2013).
- 김바른, 「영상매체를 활용한 현대공연의 표현영역 확대에 관한 연구」(서울: 상명대학교 대학원 석사학위논문, 2007).
- 김수남, 「공연예술과 영상예술의 교감에 대한 고찰」, 『청대학술논집』 2(청주: 청주대학교학술연구소, 2004).
- 김아영, 「공연예술에서의 영상 미디어 활용연구」(서울: 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2008).
- 김준환, 「연극 무대의 영상 활용 유형 분석 및 사례연구」(서울: 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2022).
- 김형기, 「공연예술에서 비디오 매체의 사용에 의한 표현영역 확대에 관한 연구」, 『기초조형학연구』 9(3)(서울: 한국기초조형학회, 2008).
- 김혜운, 「공연예술 무대 영상디자인의 기능적 유형 분석」, 『한국영상학회논문집』 4(서울: 한국영상학회, 2011).
- 김효경, 김동조, 김상태, 「공연예술과 영상매체」, 『프랑스문화예술연구』 3(서울: 프랑스문화예술학회, 2000).
- 나정호, 이보라, 김규정, 「공연예술영상에서의 구성요소 간의 관계에 대한 연구」, 『기초조형학연구』 10(서울: 한국기초조형학회, 2009).
- 류경호, 「창극 연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」(전주: 전북대학교 대학원 박사학위논문, 2011).
- 유동혁, 「2000년대 이후 국립창극단 창극 공연의 연극성 연구」(서울: 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2019).
- 유진영, 「창극의 현대화 과정에 나타난 무대의상의 확장성 연구」(서울: 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2019).
- 이재성, 「창극 공연양식의 현대와 연구 : 국립창극단의 활동을 중심으로」(서울: 세종대학교 대학원 박사학위논문, 2012).
- 이지은, 「소극장 어린이 뮤지컬에서의 영상 활용 연구 - 뮤지컬 〈해피한 하루(2019)〉를 중심으로」, 『한국영상학회논문집』 18(4)(서울: 한국영상학회, 2020).
- 이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구 : 2000년대 국립창극단의 공연작품을 중심으로」(서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015).
- 장선희, 박상천, 「연극과 영상 이미지의 융합 양상에 관한 연구 - 연극 〈나는 너다〉를 중심으로」, 『영상예술연구』 20(서울: 영상예술학회, 2012).
- 정현철, 「창극의 무대형태에 따른 극적효과에 관한 연구 : 2012년 이후 국립창극단 공연을 중심으로」(서울: 홍익대학교 공연예술대학원 석사학위논문, 2016).
- 최영주, 「기술이 진화시킨 연극: 포스트 드라마 연극과 미디어」, 『포스트드라마 연극의 미학』(서울: 푸른사상, 2011).
- 한정수, 「연극에서의 영상 활용을 통한 시공간의 재구성」(청주: 청주대학교 대학원 박사학위논문, 2017).
- 홍성희, 「영상매체를 통한 공연의 표현 영역 확대에 관한 연구」(서울: 성균관대학교 대학원 석사학위논문, 1997).

정기 간행물

김태희, 「경계확장을 위한 탄력성의 임계 <적벽가>」, 『연극평론』 79(서울: 한국연극평론가협회, 2015).

김향, 「엇진 무대 그러나 공감하기에 아쉬운 <적벽가>, <아비. 방언>, 『연극평론』 80(서울: 한국연극평론가협회, 2016).

이용식, 「소리와 스크린 무대가 돋보인 국립창극단 전통창극 <심청전>」, 『미르』 174(서울: 국립중앙극장, 2004.6.).

기사

「朝鮮聲樂硏究會第一回作品 連鎖唱劇 劉忠烈傳」, 『朝鮮日報』, 1936.5.26.

국립창극단, 「국립창극단 <안드레이 서반의 다른 춘향> 보도 자료」, 2014.11.5.

『동아일보』, 1936.5.26.

『조선일보』, 1936.6.11.

『조선일보』, 1936.10.3.

「“창극 현대화-국제화 실험무대”」, 『조선일보』, 1995.3.13.

「전쟁 폐허 속 참담한 여자와 우리 판소리의 원형을 찾아서! 창극 ‘트로이의 여인들’」, 『브릿지경제』, 2016.10.24.

박물관 소장 자료

<배비장전>, 공연 영상, 2000.

<배비장전>, 공연 영상, 2012.

<삼국지 적벽가>, 공연 영상, 2003.

<산불>, 공연 영상, 2007.

<서편제>, 공연 영상, 2013.

<심청전>, 공연 영상, 2004.

<안드레이 서반의 다른 춘향>, 대본, 2014.

<안드레이 서반의 다른 춘향>, 공연 영상, 2014.

<오르페오전>, 공연 영상, 2016.

<적벽가>, 공연 영상, 2015.

<트로이의 여인들>, 공연 영상, 2016.

<트로이의 여인들>, 대본, 2016.

<화선 김홍도>, 공연 영상, 2011.

국립창극단의 해외 원작 레퍼토리

이진주

서울대학교 역사학부 강사

REPERTOIRES BASED ON FOREIGN
WORKS OF THE NATIONAL
CHANGGEUK COMPANY OF KOREA

I. 『세계화 시대의 창극』, 그 이후

『세계화 시대의 창극』은 2002년 국립창극단이 창단 40주년을 맞아 발간한 책의 제목이다.¹ 1990년대를 지나며 한국 사회의 모든 분야에서 ‘세계화’의 열풍이 불어 닥쳤고 창극계도 그 바람을 피해 갈 수 없었다. 세계화가 과연 무엇인지 세계화에 어떻게 대처해야 하는지 명확한 방향이 제시되지 않았지만, 이후 국립창극단은 ‘창극의 세계화’를 위해 여러 방면으로 노력을 기울였다. 이때 시도한 것 중에서 가장 눈에 띄는 두 가지는 외국의 유명 연출가를 초대해서 창극을 연출하도록 한 것과 외국의 고전을 소재로 창극을 만든 것이었다. 2009년 셰익스피어의 『로미오와 줄리엣』을 번안한 창극 〈로미오와 줄리엣〉을 만든 것이 시작이었다. 연출 겸 극작을 맡았던 박성환은 프로그램북에 다음과 같이 썼다. “창극의 대중화와 세계화! 이 가능성을 현실로 만들어 내어야 하는 것은 지금 우리 앞에 닥친 사명이다. ... 판소리 5대가의 전통성 수립과 함께 창극이 나아갈 여러 길 중에 현대 희곡과 세계 명작들의 창극화에 활로가 있음은 분명하다.”²

1962년 국립극장 산하의 국립창극단(창립 당시 ‘국립국극단’이었으나 1970년 개칭)이 창립된 후, 전통 수립이라는 국가적 사명을 띠게 된 창극은 판소리와 관련성을 더욱 공고히 다졌다. 전승 판소리나 실창失唱 판소리가 아닌 창작극을 선보일 때도 한국의 고전 소설이나 설화 등 전통 소재에서 크게 벗어나지 않았다. 따라서 창극은 전통극 혹은 적어도 전통적 소재를 다루는 극으로 인식되었기 때문에, 창극에 셰익스피어를 가져왔다는 것만으로도 2009년 당시에는 큰 변화로 여겨졌다.

〈로미오와 줄리엣〉을 시작으로 2022년 〈리어〉까지, 국립창극단에서 해외 원작을 번안하거나 개작한 공연은 총 10편이다.³ 셰익스피어 원작의 〈로미오와 줄리엣〉, 〈이연주의 창극—맥베스 부인〉, 〈리어〉, 고대 희랍극 원작의 〈메디아〉와 〈트로이의 여인들〉, 희랍 신화 원작의 〈오르페오전〉, 브레히트 원작의 〈코카서스의 백목원〉, 중국 경극 원작의 〈패왕별희〉, SF 소설을 개작한 〈우주소리〉, 그리고 파블로 네루다의 시를 레퍼런스로 만든 〈시(時)〉까지 포함해서 10편을 꼽을 수 있다. 이 중에서 원작을 번안해서 극 중 배경을 완전히 한국(혹은 조선)으로 옮겨 온 것은 〈로미오와 줄리엣〉과 〈이연주의 창극—맥베스 부인〉 두 편이고, 나머지는 각기 다른 정도의 각색을 거쳐서 창극 대본으로 만들었으며, 〈시(時)〉는 애초에 하나의 서사가 없

1. 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002).

2. 〈로미오와 줄리엣〉 프로그램북, 2009, 5쪽.

3. 단순히 해외 원작에만 초점을 맞춘다면, 국립창극단의 첫 해외 원작 창극은 2004년에 공연한 〈제비〉이다. 다만 〈제비〉는 한국에 잘 알려지지 않은 일본 뮤지컬이 원작이기 때문에, ‘창극의 세계화’와는 관련이 없는 공연으로 판단하였고 이 글의 취지와 맞지 않기에 제외하였다.

는 네루다의 시를 선택·편집하여 하나의 공연으로 완성하였다.

[표 1] 국립창극단 해외 원작 레퍼토리 초연 연보

공연일자	작품명	원작	각색	연출	작창	작곡/음악
1 2009.2.7-2.15.	로미오와 줄리엣	셰익스피어	박성환	박성환	안숙선	이용탁
2 2012.10.25.-10.26.	이연주의 창극—맥베스 부인	셰익스피어	김수진	김수진	이연주	홍정의
3 2013.5.22.-5.26.	메디아	에우리피데스	한아름	서재형	황호준	황호준
4 2015.3.21.-3.28.	코카서스의 백목원	브레히트	정의신	정의신	김성국	김성국
5 2016.9.23.-9.28.	오르페오전	작자 미상, 희랍신화 ⁴	이소영	이소영	황호준	황호준
6 2016.11.11.-11.20.	트로이의 여인들	에우리피데스	배삼식	웅켄센	안숙선	정재일
7 2018.10.21.-10.28.	우주소리	제임스 팀트리 주니어	김태형	김태형	공동	김혜성
8 2019.1.18.-1.26.	시(時)	파블로 네루다	박지혜	박지혜	공동, 이자람	이자람
9 2019.4.5.-4.14.	패왕별희	작자 미상, 경극	린슈웨이	우성귀	이자람	이자람, 손다혜
10 2022.3.17.-3.27.	리어	셰익스피어	배삼식	정영두	한승석	정재일

사실 창극사史 전체를 놓고 보면 외국의 이야기를 창극으로 만든 것은 이때가 처음은 아니다. 1942년 창극단 화랑은 경성부민관에서 〈항우와 우미인〉(이운방 작)을 공연했다.⁵ 이 공연이 중국 경극의 영향을 직접적으로 받았는지 알 수 없으나, “초한전(楚漢傳)”이란 부제를 단 것으로 보아 경극의 주요 레퍼토리인 〈패왕별희〉 이야기를 가져온 것은 분명하다. 그

4. 국립창극단에서는 오페라를 원전으로 하고 있다고 하지만, 오르페우스가 저승에 다녀온 이야기를 중심 소재로 삼은 것과 음악극이라는 것 외에 특별히 몬테베르디의 〈오르페오〉나 글록의 오페라 〈오르페오와 에우리디체〉와도 비슷한 점은 없다. 따라서 오페라 연출가 출신인 작가가 오페라에서 아이디어를 얻었다 해도, 굳이 원전을 따지자면 희랍 신화일 것이다.

5. 『매일신보』, 1942.3.17.; 박황, 『창극사연구』(서울: 백린출판사, 1976), 140-141쪽에는 조선창극단의 공연으로 기록. 박황은 1939년 이후부터 창극이 판소리 서사에서 벗어나서 ‘창작극’으로 전환하면서 ‘신창극’을 개척하였고, 이때부터 창극이 변질하여 창극의 본질과 품격이 저하되었다고 평하였다. 그 특징으로 대사 위주, 짧은 가사와 판소리를 모방한 노래를 꼽는다. [박황, 앞의 책, 113-115쪽.]



[그림 1] 여성국극동지사 〈청실홍실〉 대본, 1954, 서울역사박물관 소장

뿐 아니라 50년대에는 여러 여성국극 단체가 서양의 고전 작품들을 번안해서 공연했다. 여성국극동지사는 『로미오와 줄리엣』을 각색한 <청실홍실>을 1952년 부산극장에서 초연한 뒤 인기 레퍼토리로 여러 차례 재공연하였다. 여성국악단 임춘앵은 1961년 셰익스피어의 『오셀로』를 각색한 <흑진주>⁶를 공연하였으며, 엄청난 인기를 끌었던 <햇님왕자와 달님공주>는 서양 오페라 <투란도트>를 각색한 것이다. 1960년 진경여성국극단에서는 알렉상드르 뒤마의 소설 『몬테크리스토 백작』을 번안한 <초야에 잃은 님>을 공연하였다.⁷

그러니 따지고 보면 해외 원작을 소재로 창극을 만들지 못할 이유가 전혀 없었다. 문제는 60년대 이후 새로 정립된 창극의 위상과 ‘국립’이 가진 이름의 무게였다. 여성국극은 50년대 가장 대중적인 공연양식이었는데, 50년대 말부터 창극계에서는 여성국극을 비난하면서 창극사에서 퇴출하고자 하였다. 특히 여성국극의 소리가 판소리조에서 벗어난 점과 대중에게 영합하는 생태를 심하게 비난했다. 창극은 대중에 영합하는 오락물이 아니라 전통을 수호하는 진지한 공연물이어야 했기 때문에, 국립창극단은 여성국극과의 연계성을 부정하면서 창립되었다. 따라서 선불리 해외의 고전 명작을 가져왔다가는 여성국극처럼 상업극의 냄새를 풍길 수 있었다. 힘들게 쌓아 온 전통의 권위가 흔들리는 것도 문제였다. 그러나 더 깊숙이 들어가면 이런 문제들은 모두 창극이 양식화를 완성하지 못했다는 정체성의 불안과 열등감을 드러낸 것이다. 하지만 공연의 양식은 오랜 시간에 걸쳐 창작자와 관객이 함께 만들어 가는 것이지, 몇몇 학자와 창작자의 의지로 완성되는 것이 아니다. 양식화는 애초에 실현 불가능한 방향이었다. 창극은 판소리를 기반으로 여러 현대 공연 양식들을 흡수하면서 하나로 규정되기 어려운 다채로운 공연을 선보이며 발전해 왔다.

위 10편의 창극도 해외 원작을 각색했다는 것 외에 별다른 공통점이 발견되지 않는다. 연출가는 단 한 명도 겹치지 않고, 각색 작가 역시 2편을 집필한 배삼식(<트로이의 여인들>, <리어>) 외에는 모두 다 다르다. 극의 분위기를 결정하는 작창과 음악은 2편 이상 참여한 작창가와 작곡가가 더러 있지만, 작창과 작곡이 함께 다른 작품에 참여한 경우는 황호준(<메디아>, <오르페오전>)이 유일하다. 가령 <로미오와 줄리엣>과 <트로이의 여인들>은 모두 안숙선이 작창했지만, 작곡가에 따라 <로미오와 줄리엣>의 음악은 이윅탁이 국악 관현악을 사용해서 화려한 신민요풍으로, <트로이의 여인들>의 음악은 정재일이 수성 반주를 바탕으로 담백하게 만들었다.

이렇게 해외 원작이라는 것 외에 각색자, 연출가, 작창/작곡가가 모두

6. 박황에 의하면, 이보다 먼저 1951년에 김연수가 이끌던 우리국악단에서 셰익스피어의 『오셀로』를 각색한 <흑진주>(고려성 작)를 이윅진(혹은 박진) 연출로 상연한 것으로 보이지만, 신문 기사 등으로 확인된 바는 없다. [박황, 앞의 책, 209쪽]

7. 여성국극의 번안 창극에 관해서는, 송소라, 「번안 여성국극의 원작 수용 양상과 문학적 함의」, 『한국고전여성문학연구』 26(서울: 한국고전여성문학회, 2013) 참조.

제각각인, 서로 다른 결을 보여 주는 작품들 속에서 우리는 무엇을 발견하게 되는가? 창극이 외국의 이야기를 가져와서 보여 주려고 하는 것은 과연 무엇인가? 다시 말해, 외국의 이야기를 굳이 창극으로 공연해야 하는 이유는 무엇인가? 아마도 관객이 기대하는 바는, 타문화의 서사에 기대어 다양해진 창극의 모습을 발견하고 더불어 타문화의 서사 속에서 더욱 두드러지는 우리 창극만의 특성을 발견하는 것이 아닐까.

II. '진지한 예술'로서 창극 레퍼토리의 확장

국립창극단은 해외 작품을 소재로 다루되 '고전'의 권위를 빌려 창극의 저변을 넓히고자 하였다. 이미 잘 알려진 고전이나 명작으로 칭송받는 작품을 창극으로 만들면 세 가지 이점이 따른다. 첫째, 관객은 익숙한 이야기에 호감을 느끼기 쉽고, 이미 알고 있는 것이 어떻게 변형될지에 호기심을 가진다. 해외 원작의 경우에는 타문화의 이야기가 우리 문화로 변이되는 지점이 관객에게 큰 쾌감을 줄 수 있다. 둘째, 관객이 이미 이야기의 내용을 잘 알고 있다면, 음악의 시간을 충분히 즐길 수 있도록 플롯을 변형하고 압축하는 데 부담이 적다. 이는 음악극의 일종인 창극에서 특히 큰 이점이 된다. 셋째, 원작의 예술성에 의탁하여, 원작의 문학적 내러티브를 구현한 예술 작품으로서 그 지위를 어느 정도 이어받을 수 있다. 따라서 세계적 명성을 가진 문학 작품은, 비록 창극이 전통에서 떨어진 것에 비난받더라도 그것과는 별개로, 여전히 국립창극단을 진지한 예술을 하는 단체로 인식하도록 하는 데 훌륭한 방패막이가 될 수 있다. 물론 원전의 문학성을 해치거나 교훈적 메시지를 희석해서는 안 된다는 전제가 깔린다.

1. 셰익스피어의 한국적 번안: 〈로미오와 줄리엣〉, 〈맥베스 부인〉, 〈리어〉

오늘날 어떤 연출가도 셰익스피어 희곡을 무대에 올릴 때, 희곡 텍스트 자체를 충실히 해석하는 데 의의를 두지 않는다. 오히려 기존의 해석에

의문을 제기하거나 저항하는 다양한 연출 방식이 자리를 잡은 지 오래다. 특히 학계에서 셰익스피어 작품에 드러난 식민주의적이고 가부장제적이고 인간 중심적인 사상에 대한 비판이 이루어지면서, 누구도 셰익스피어 작품이 보편적 진리와 가치를 담고 있다고 믿지 않게 되었다.⁸ 물론 포스트모던식 텍스트 해체도 이제 진부한 것이 되었지만, 셰익스피어는 항상 열려 있어서 우리는 재해석을 통해 과거의 것을 현재의 것으로 항상 새롭게 만들 수 있다.

8. 김문지, 「여자리아: 리어왕의 페미니스트적 연출 전략」, 『영미문학페미니즘』 10(인천: 한국영미문학페미니즘학회, 2002), 29쪽.

그러나 창극의 변안 작업은 인물과 배경이 한국적으로 바뀌었을지언정, 셰익스피어 텍스트에 과감한 도전을 잘 하지 않는다. 오히려 셰익스피어의 낡은 사상을 종종 한국의 전근대적인 도덕률로 치환해서 전통 이미지를 제시한다.

국립창극단이 해외 원작으로 선택한 첫 작품은 〈로미오와 줄리엣〉이었다. 셰익스피어의 희곡 중에 가장 대중적인 작품으로, 희곡을 직접 읽어 보지 않았다고 해도 이 이야기의 줄거리는 누구나 알고 있다. 두 원수(怨讐) 가문의 아들과 딸, 로미오와 줄리엣의 아름다운 사랑과 비극적 죽음을 다룬 이야기이다. 창극 〈로미오와 줄리엣〉은 셰익스피어의 플롯을 그대로 따르면서 극 중 배경을 “먼 옛날 지리산”으로 옮겨 왔다. 이탈리아 베로나는 지리산으로, 몬태규는 함양의 귀족 문태규가 이끄는 문씨 가문으로, 캐플릿은 남원의 토호 최불립이 이끄는 최씨 가문으로, 로미오는 로묘로, 줄리엣은 주리로, 비밀 결혼식을 올려 주고 줄리엣의 죽음을 위장하는 로렌스 신부는 무당 구룡댁으로 바뀐다. 인물들은 호남과 영남 지역의



[그림 2] 〈로미오와 줄리엣〉 공연 사진(무당이 주관하는 로미오와 줄리엣의 비밀 결혼식), 2009, 공연예술박물관 소장

사투리를 사용해서 토속적 느낌을 강하게 풍긴다. 특히 캐폴릿가의 무도회가 백중날 재수굿판으로 바뀌면서 갖가지 신명 나는 전통 놀이가 무대 위에 재현되고, 두 연인의 죽음이 찢김굿으로 마무리되면서 전통 연희의 요소가 자연스럽게 많이 드러난다.

〈이연주의 창극—맥베스 부인〉(이하 〈맥베스 부인〉)은 『맥베스』를 바탕으로, 맥베스가 아닌 맥베스 부인을 주인공으로 내세운 작품이지만 특별히 맥베스 부인의 관점에서 재구성한 작품으로 보이지는 않는다.⁹ 다만 이 이야기의 시대 배경이 조선으로 바뀌었고, 한복 의상을 입은 인물들의 이름이 ‘맥백부인’과 ‘맥백장군’으로 바뀌었다.¹⁰ 판소리 창을 하는 맥백부인을 중심으로 이야기가 전개되고, 서양 성악가들로 구성된 세 명의 광대가 일종의 코러스 역할을 하며 때에 따라 극 중 인물(맥백장군, 어의, 신왕, 신하들 등)로 변신한다. 맥백부인은 판소리를 노래하고 세 명의 광대는 무조에 가까운 현대 음악을 벨칸토 발성으로 노래하며, 반주는 가야금·양금·첼로·타악기가 사용되었다. 따라서 판소리와 성악, 한국 악기와 서양 악기의 대비가 미묘한 불협화음을 내며 인물의 욕망과 죄의식을 드러낸다.

플롯은, 원작의 3막에 해당하는, 맥백장군이 이미 왕위에 오른 이후부터 시작해서 신왕을 죽이던 과거를 회상하면서 죄의식을 드러내다가 반군에게 쫓겨 죽음에 이르는 결말로 구성된다. 세 광대의 목적은 “적재적소에 개입해서 맥백장군과 맥백부인을 참회하게 만드는” 것이다.¹¹ 이 때문에 맥베스와 맥베스 부인의 파멸을 권선징악으로 단순화했다는 인상을 준다.

창극 〈리어〉는 셰익스피어의 『리어 왕King Lear』에서 ‘왕’의 지위가 거세된 제목이 눈에 띈다. 창작진은 왕이 아닌 평범한 인간으로서 리어가 당하는 고통을 보여 주려는 의도를 가졌던 듯하다. 정영두 연출은 ‘소리’를 중심에 두고, 같은 인간의 처지에서 인물들의 마음을 더듬어 보려고 했다는 연출 의도를 밝혔다.¹² 그렇다고 해도 왕으로서 혹은 왕이었던 자로서 리어의 신분은 창극에서도 그대로 유지된다. 배삼식 작가는 누구보다 한국적 각색 혹은 변안에 일가견이 있는 인물이지만¹³, 창극 〈리어〉에서는 원작의 인물 이름과 배경을 유지하고 원작의 플롯을 대부분 그대로 가져왔다. 서양식 점성술 대신 천간天干을 읽고, 무질서를 바로 잡아주길 기원하며 리어왕이 자연Nature 대신 ‘천지신명’을 부르는 것 정도가 한국적으로 바뀐 부분이고, 어투를 판소리에 맞추어 완전히 바꾸었다.

따라서 변안으로 보기에는 무리가 있지만, 그럼에도 리어왕과 코딜리어가 재회하는 장면에서는 〈심청가〉의 ‘부녀 상봉 대목’이 떠오르고, 에드

9. 맥베스 부인을 주인공으로 내세운 작품은 오페라, 영화, 소설, 연극 등으로 국내외에서 다양하게 선보인 바 있다. 그러나 맥베스 부인의 관점에서 원작을 재해석하는 다른 작품에 비해서, 이 창극은 원작에서 맥베스 부인이 등장하는 장면을 위주로 재구성하고 맥베스의 일부 행동을 맥베스 부인의 것으로 바꾸었을 뿐, 딱히 새로운 관점이나 해석이 두드러지지 않는다.

10. 프롤로그에서 세 명의 광대는 지금이 조선 초기 맥종 임금의 시대라고 말한다. 이들이 말하는 포악하고 잔인한 맥종은 바로 왕인 된 맥백장군이며, 남편을 왕으로 만들려고 물불 안 가리는 그의 부인, 맥백부인이 주인공이다.

11. 〈이연주의 창극—맥베스 부인〉 대본, 2012, 5쪽.

거가 들이닥치는 장면은 <춘향가> 중 '어사 출도 대목'과 겹쳐 보인다. 셰익스피어는 자식의 배은이란 주제를 보편화시키고 비극적 효과를 강화하기 위해 글로스터의 플롯을 병치하고 있다.¹⁴ 창극에서는 이 이중 플롯을 그대로 살리면서도 코딜리어와 에드거의 효를 더욱 두드러지게 강조하여 한국 관객에게 익숙한 정서에 기댄다.

12. <리어> 프로그램북, 2022, 4쪽.

13. 배삼식의 <리어왕>에 대한 재창작만 보더라도, 2008년에는 미추의 <리어왕>을 각색했고, 2009년에는 <철종 13년의 셰익스피어>(극단 미추)라는 제목으로 리어왕을 조선 철종의 이야기로 번안한 적도 있다.

14. 류승희, 『리어왕의 비극적 동인』, 『드라마연구』 21(서울: 한국드라마학회, 2003), 32쪽.

2. 신이 없는 세계의 신화: <메디아>, <트로이의 여인들>, <오르페오전>

창극 <메디아>는 에우리피데스의 『메데이아』를 한아름 작가가 창극 대본으로 개작한 것이다. 남편 이아손에게 버림받은 메데이아는 복수를 위해 남편의 새 아내가 될 코린토스의 공주 글라우케(창극: 크레우사)와 그의 아버지 크레온을 죽이고, 이아손과 사이에서 난 자신의 아이들까지 죽인다.(아이들까지 죽이는 것은 에우리피데스의 창작이다.¹⁵)

15. 강대진, 『비극의 비밀』(파주: 문학동네, 2013), 273쪽.

원작에서 메데이아는 아이들을 죽인 후 태양신이 보낸 용이 끄는 수레를 타고 아이들의 시신을 데리고 떠나면서, 복수의 여신들을 두려워하라는 이아손의 경고를 가볍게 일축하며 신들이 자기편이라고 주장한다. 신이 '데우스 엑스 마키나'로 등장하는 대신, 마치 메데이아가 신이 된 것처럼 퇴장한다.¹⁶ 태양신의 지지를 받는 메데이아의 행동은 거침이 없다. 메데이아는 아버지나 남동생의 죽음에 대해 별다른 죄책감을 느끼지 않으며, 아이들을 죽일 때는 끊임없이 갈등하지만 결국 어머니보다는 영웅으로 살아가길 택한다.

16. 에우리피데스 시대는 이미 신이 인간의 운명을 좌지우지하던 시절은 지나고 인간 내부의 힘이 불행을 가져오는 시대로 향해 가고 있었기 때문에 원작에는 신이 거의 등장하지 않는다.

그러나 한국 관객에게 남편에 대한 복수로 예비 신부와 예비 장인을 죽이는 것은 허용될지 몰라도, 자식을 죽이는 것까지 납득시키기는 어렵다. 특히 효와 같은 전통적 가치관을 여전히 중요하게 내세우는 창극에서, 아버지와 남동생의 죽음에 관여하거나 방관하는 주인공은 용납할 수 없다. 따라서 적어도 주인공 스스로 엄청난 죄책감에 갈등하는 모습과 그 내면이 세심하게 그려질 필요가 있다.¹⁷ 창극에서는 어떤 신도 등장하지 않고 가부장제의 폭력 아래서 고통받는 여성 메데이아의 개인적 불행과 파멸이 강조된다. 창극의 플롯은 에우리피데스가 잘 짜 놓은 방향을 따라가며, 희랍극에서와 마찬가지로 메디아를 동정하는 코러스(도창)가 메디아의 편에서 사건을 부연해 주고 인물의 감정과 극의 메시지까지 설명해 준다. 다만 희랍극의 코러스가 매우 논리적인 데 비해, 창극의 도창은 메디아의

17. 창극 <메디아>에서 메디아가 느끼는 죄책감에 초점을 맞춘 분석은, 손봉금, 『변안창극의 상호문화적 공연 양상 연구: 2000년 이후 국립창극단의 공연작품을 중심으로』(서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2021), 62-69쪽 참조.

죄책감이 더욱 극적으로 보이고 들리도록 휘몰아치는 감정을 노래한다.

〈트로이의 여인들〉은 〈메디아〉와 마찬가지로 에우리피데스의 희랍극을 배삼식 작가가 창극으로 각색하였다. 원작에서는 그리스와 트로이 간의 10년 전쟁이 트로이의 패배로 끝난 시점에서 극이 시작되는데, 프롤로그에서 포세이돈이 트로이 전쟁의 경과를 설명하고 아테네가 포세이돈에게 그리스를 벌하려는 계획을 전한다. 창극에서는 신이 등장하지 않으며, 프롤로그에 등장한 고훈(일종의 도창)의 첫 마디는 “신들은 우릴 버렸다”이다. 제우스, 헤라, 아프로디테, 아폴론 등이 형식적으로 언급될 뿐, 트로이 왕비 헤큐바(원작: 헤카베)는 신을 저주하기까지 한다. 주인공은 승리자가 아닌 패전국의, 그것도 전장에서 명예롭게 최후를 맞이한 전사가 아닌 여성들이다. 플롯은 왕비 헤큐바를 비

롯하여 죄 없는 트로이 여인들이 그리스군의 노예로 끌려가는 과정을 차례로 그려 내는데, 복잡한 사건이 없는 대신 비탄에 잠긴 트로이 여인들의 호소에 초점이 맞춰진다. 창극 〈트로이의 여인들〉은 이 점을 잘 이용해서 판소리 음악을 들려주는 데 집중한다. 트로이 관점에서 타국의 여인인 헬레네는 남성이 연기하며, 헬레네의 노래는 판소리에서 벗어난 음계가 사용되고 피아노가 반주부를 화려하게 장식한다. 헬레네의 화려한 용모와 이국성을 음악적으로 표현한다. 헬레네가 구사하는 ‘-해요’체는 헬레네라는 인물이 자신의 여성성을 이용해서 상황을 모면하려는 태도를 강조해 주는 동시에, 다른 인물들의 판소리 어조와 대비되어 부조화를 이루며 그녀의 타자성을 강화한다.

〈오르페오전〉은 각색자가 오페라에서 영감을 얻었다고 밝히면서 ‘오



[그림 3] 〈메디아〉 공연 사진(자식을 죽여야 하는 메디아의 갈등), 2014, 공연예술박물관 소장



[그림 4] 〈트로이의 여인들〉 공연 사진(이국의 여인 헬레나와 피아노), 2016, 공연예술박물관 소장



[그림 5] 〈오르페오전〉 공연 사진(피날레: 각자의 삶을 영위하는 인물 군상), 2016, 공연예술박물관 소장

페라창극’을 선언했지만¹⁸, 오페라의 플롯이나 캐릭터를 따르고 있지 않다. 현전하는 가운데 가장 오래된 오페라인 몬테베르디의 〈오르페오〉나 글록의 〈오르페오와 에우리디체〉는 전형적인 오페라답게 남녀 간의 사랑을 음악의 힘으로 보여 주는 구조를 가진다. 오르페우스의 리라 연주는 초목과 짐승들을 감동케 하여 저승으로 가는 길을 열어 주도록 만들고 저승에서는 카론과 케르베로스, 하데스를 감동케 하여 사랑하는 아내 에우리디케를 저승에서 데리고 나가도록 허락받는다. 그러나 저승을 다 빠져나가기 전에 오르페우스가 뒤를 돌아보는 바람에 에우리디케는 결국 저승에 남게 된다.

창극 〈오르페오전〉에서는, 오르페우스가 에우리디케의 죽음을 슬퍼하다 저승으로 갔지만 결국 에우리디케를 살리지 못한 원전의 이야기를 유지한다. 그러나 〈오르페오전〉의 배경은 정확한 시·공간의 정보는 없지만, 현대 한국으로 예상되며 인물의 이름은 올페와 애울로 바뀌었다. 올페는 리라 대신 피리를 연주하지만 음악가가 아니고 음악의 힘을 강조하지도 않는다. 원작에서 자연과 신이 모두 오르페오의 음악에 감동하여 오르페오를 돕는 것과 대조된다. 창극에서는 신은 등장하지 않으며, 저승의 영혼들이 오르페우스의 음악에 감화받는 장면 대신에, 저승의 영혼들이 이

18. 극본과 연출을 맡은 이소영은 극본·연출의 글 서두에서 〈오르페오전〉이 “오페라 ‘오르페오와 에우리디체’를 다시 쓴 최초의 ‘오페라창극’이라고 포부를 밝혔지만, ‘오페라창극’이 무엇인지 정확히 알 수 없다. 다만 작곡가 황호준의 인사말에서 ‘창극 양식의 오페라적 확장’이라는 이소영 연출가의 포부가 다시 확인된다. 그리고 “일반적으로 창극의 서사는 극적 상황을 다소 장황하게 묘사하고 전달하는 데 집중”되어 있지만 “〈오르페오전〉에서는 상황을 묘사하는 대부분 배제하고” “인물의 대사와 소리 사설은 은유적이고 함축적인 시적 언어로 구성되어 있으며 기존 창극의 문법과 4·4조 운율에서 탈피한 대본이었기 때문에 이른바 ‘말맛’을 살리는 기존의 장단 및 리듬의 구사와는 다른 방식을 찾아야” 했다고 썼다. [〈오르페오전〉 프로그램북, 2016.]

승의 삶을 노래하는 장면이 7분가량 연출된다. 올페가 저승에서 애울을 만나서 “영원히 함께 가자”는 맹세를 한 후, 영혼 1, 2가 부르는 노래들은 “살아서 한 맹세는 죽어서도 소중한 것”이란 메시지를 담고 있다. 그래서 겉으로 이 노래들은 애울과 올페의 사랑의 맹세를 강화하는 것처럼 보이지만, 이면에는 생전의 엄마에 대한 사적인 기억을 토로하면서 인생이 짧으며 그래서 생이 소중하다는 것을 역설한다. 이런 이면의 메시지는 피날레에서 현실의 사람들이 등장해서 각자의 삶을 영위하는 모습으로 막이 내리는 것과 연결된다. 이 또한 신화의 세계보다는 생을 살아 나가는 것에 대한 찬미가 두드러진다.

희랍극이나 희랍 신화를 원작으로 하는 국립창극단의 창극들은, 신이 등장하지 않고 철저하게 인간들의 이야기로 전개되는 것이 특징이다. 신이 아니라 오로지 자신의 선택으로 인해 비탄에 빠진 인물의 자기 연민과 자학, 혹은 다른 인간의 욕망과 이기심에 의해 짓밟히는 인물의 고통과 절규를 들려준다. 그리고 주인공이 되지 못한 인물마저도 세심하게 목소리를 낼 수 있도록 한다는 점이 큰 특징이다.

3. 약화된 서사성과 강화된 드라마¹⁹:

〈코카서스의 백목원〉, 〈패왕별희〉

〈코카서스의 백목원〉은 동명의 브레히트 희곡을 원전으로 삼아 재일교포 3세인 정의신이 개작하고 연출하였다. 이미 음악극의 요소와 서사적 특성을 모두 가지고 있는 브레히트 서사극은 창극으로 만들기엔 매력적인 소재일 수 있다. 브레히트 원작의 다른 작품들이 이미 〈사천가〉·〈억척가〉 등 판소리극으로 만들어져서 평단과 관객의 호평을 크게 받은 바 있다. 『코카서스 백목원』은 브레히트의 희곡 중에서 서사화 전략이 감정 이입을 차단하지 않는 대표적 작품이다.²⁰ 브레히트의 원작은 극중극의 이중 구조로 되어 있으며 서사적 특성이 강하지만, 창극으로 만든 〈코카서스의 백목원〉은 내부극의 단일 플롯만 가지고 왔다. 해설자(가수역)가 따로 있는 원작과 달리, 재판관 아츠닥이 가수의 역할을 겸하고 있다. 서술자가 있지만, 외부극이 사라진 만큼 서사성의 필요가 줄어들고 드라마가 강화되었으며 특히 그루셰의 눈물겨운 모성애가 강조되었다.²¹

원래 내부극에서 그루셰에게 닥치는 갖가지 시련은 전쟁이라는 사회

19. 이 절에서는 브레히트 서사극과 중국 경극을 원작으로 한 창극을 다룰 것이다. 브레히트는 중국 경극 등에 영감을 받아 서사극 이론을 발전시켰는데, 극적 환상을 동원하여 카타르시스 효과를 유발하고 관객의 비판적 자세를 막는 고전적 극작술을 아리스토텔레스적 연극 혹은 드라마적 연극이라 지칭하였다. 그리고 이 ‘드라마적’ 연극의 대척점에 ‘서사적’ 형식을 두었다. 이 절의 제목은 브레히트 이론에서 드라마적dramatic/서사적epic 개념의 차이를 가져온 것이다.

20. Frank Thomsen, Müller Hans-Harald, Tom Kindt, Ungeheuer Brecht: Eine Biographie seines Werks, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co(Göttingen: 2006), p.296; 이경규, 「브레히트의 『코카서스의 백목원』 불의한 시대의

적 조건에서 비롯된다. 그러나 전쟁이라는 극한 상황 안에서 인간성을 지켜 낸 그루세가 보상을 받는 결말이 외부극과 연결될 필요가 사라지면서, 전쟁은 그루세 개인의 시련과 인성을 돋보이게 만들어 주는 배경으로만 존재한다. 그루세가 재판에 이기는 것은 인간성에 대한 보상이 아니라 아이를 지켜 낸 모성애를 사회가 재인정한 결과이다. 불과 수십 년 전 태평양 전쟁과 한국 전쟁의 화마 속에서 가족을 지켜 내거나 혹은 잃은 한국인과 그 가족들은, 그루세에게 깊이 감정 이입하면서 모성애를 재학습한다. 그래서 공연에 전반에 걸쳐 모성애가 강조되는 탓에 반전反戰 메시지를 전하는 마지막 합창은 관객들에게 의아함을 준다.

〈패왕별회〉는 해외 원작이지만, 같은 아시아의 이웃 나라인 중국의 이야기를 가져왔다는 점에서 서구 원작의 다른 작품들과 차별성을 지닌다. 문제는 현대 한국 관객에게 중국은 문화적으로 서구보다 훨씬 멀고 낯설다는 점이다. 대만 출신의 작가 린슈웨이는 이 점을 의식했는지 한국 관객의 이해를 높여 줄 개연성 있는 이야기를 추가했다. 창극에서는 항우와 우희가 어린 시절부터 아는 사이라는 설화 내용을 삽입하고, 경극 〈홍문연〉의 장면을 추가하여 여러 영웅의 모습을 형상화하고 여치의 조력도 비중 있게 다루면서, 항우의 패착을 설명한 후에 항우와 우희의 이별을 다룬다. 작가는 추가된 내용이 우희가 죽어야 하는 이유에 개연성을 더해 주고 항우와 우희의 이별을 더욱 극적으로 만들 것이라 기대했을 것이다. 그러나 죽음으로 정절을 지킨 우희의 모습은 페미니즘과 미투 운동이 사회 깊숙이 들어와 있는 현시점에서 불편한 내용일 수 있다. 우희의 죽음은 가부장제의 건재함을 보여 주는 동시에 항우의 남성성과 비극성을 고취해 줄

휴머니즘, 『독일어문학』 95(서울: 한국독일어문학회, 2021)에서 재인용.

21. 이성곤은, 이차대전 후 코카서스 계곡 사용권을 둘러싼 집단 농장 간의 재판 이야기가 사라지면서, 원작이 지닌 당파성보다는 그루세를 중심으로 전개되는 모성이 도드라지는 모양새가 되었다고 평가했다.

[이성곤, 「창극의 진화인가 돌연변이인가 코카서스의 백목원」, 『연극평론』 77(서울: 한국연극평론가협회, 2015), 53쪽.]



[그림 6] 〈코카서스의 백목원〉 공연 사진(아이를 키우기로 결심한 그루세), 2015, 공연예술박물관 소장

연약하고 순종적인 희생 제물이기 때문이다.²²

한편 창극 <패왕별희>는 중국의 이야기뿐 아니라 경극의 배우술과 음악 등 독특한 극양식도 함께 가지고 왔다. 연기 발성은 기존의 창극과 다르지 않지만 경극 특유의 양식화된 걸음걸이와 손동작을 선보였고, (현대 경극에서는 잘 하지 않는 시도이지만) 여성 역을 남자 배우가 연기하였다. 경극의 타악은 뮤트 처리되었음에도 판소리 창을 뚫고 강렬하게 분위기를 장악했다. 그간 해외 원작이더라도 배경이 한국어로 바뀌거나 모호하게 처리된 것과 달리, 역사적 배경을 가진 이 공연에서는 의상과 소도구도 경극의 분위기를 많이 드러내었다.

브레히트는 중국 경극 등에서 영감을 받아, 아리스토텔레스 드라마 개념의 대척점에 있는 서사극 이론을 발전시켰다. 그것이 이 장에서 <코카서스의 백묵원>과 <패왕별희>를 묶어 둔 이유이다. 물론 경극의 서사성과 브레히트극의 서사성은 목적이 다르다. 브레히트극의 서사성은 관객이 반성적 판단을 할 틈을 주려는 정치적 목적을 가진다. 반면 경극의 서사성은 정치적 목적이 아닌 유희의 목적을 가진다. 즉 관객이 잘 알고 있는 이야기의 핵심으로 바로 돌진해서 빠르게 사건을 진행하게 하고, 언어 외에 다양한 표현 요소를 통해서 풍부한 예술성을 전달하려는 목적이 있다. 그러나 어느 쪽이든 관객이 감정적으로 이야기에 몰입하도록 유도하기보다는, 특정한 상황에 주목하도록 한다. 반면 두 창극 공연은 이야기의 개연성을 중시하면서 점진적으로 드라마의 감정선을 만들어 가고 음악을 통해 서정성을 극대화해 나가는 데 초점을 두었다는 점에서 서사성보다는 드라마를 강조하였다.

22. 필자는 한 평론에서, 강한 여성인 여치를 여자 배우가 맡고 연약한 여성인 우희를 남자 배우가 맡음으로써, 과장된 우희의 여성성이 젠더 고정성에 의문을 제기하고 기존 관념을 재인식하도록 했다고 평했다. 참고, 「리뷰 <패왕별희>: 경극에 가려진 창극」, 『공연과이론』74(서울: 공연과이론을위한모임, 2019).

4. 신선한 소재의 젊은 창극: <우주소리>, <시>

<우주소리>의 원작은 미국의 SF 작가인 제임스 팀트리 주니어(James Tiptree Jr.)의 소설 『마지막으로 할 만한 멋진 일』이다. 모험을 꿈꾸는 말괄량이 소녀 ‘코아티’는 열여섯 살 생일에 아버지로부터 우주선을 선물 받는데, 모험을 떠난 우주에서 기생형 외계 생명체인 ‘실료빈’이 코아틴의 뇌에 기생하게 된다. 실료빈과 코아티는 우정을 나누며 모험을 함께 하지만, 특정 외계 생명체와 접촉한 그들의 우주선이 인류에게 위협을 끼치게 될 것을 알게 되고 이를 우려해 우주선을 태양으로 몰아 함께 희생한다. 이야기 자체도 간단하지 않지만, SF는 본격적인 이야기 속으로



[그림 7] 〈우주소리〉 공연 사진(코아티와 실로빈), 2018, 공연예술박물관 소장

진입하기 전까지 배경과 설정을 설명하는 데 시간이 걸린다. 이러한 SF극의 약점을 보완하기 위해서 〈우주소리〉에서는 판소리의 서술성을 적극적으로 활용해서 많은 것을 소리로 설명한다.²³

해외 원작을 창극화한 것 가운데서도 〈시(詩)〉는 다소 독특한 위치에 있다. 원래 시와 노래는 하나지만, 시를 가지고 노래 한 곡이 아니라 드라마를 만드는 것은 다른 문제이다. 창작진은 원작으로 연극이나 소설이 아니라 애초에 내러티브가 없는 시를 택했다. 게다가 파블로 네루다는 세계적인 명성을 가진 시인이고 영화 〈일 포스티노〉의 등장인물로 친숙하지만, 그의 시가 한국에서 많이 읽히는 편은 아니다. 이 공연은 파블로 네루다의 시를 그대로 가사로 쓰는 것이 아니라 레퍼런스로 삼아 재구성하였다. 인물들은 청년 세대의 허무감과 불안감을 드러내는 듯하지만, 명확히 극 중 인물이 아니고 그들의 목소리는 인물의 목소리가 아니다.²⁴ 연출가 박지혜는 “시란 아주 사적인, 내밀한 데에서 나오는 고백의 말들이다. ... 창극 〈시〉는 네루다의 은밀한 고백을 배우와 소리꾼이 자신만의 언어로, 소리로, 신체로 풀어낸 무대 위의 시다. 관객 또한 저마다 사적인 시간을 갖게 되기 바라고, 저마다 사적인 느낌을 품고 돌아가길 바란다. 그야말로 혼자 시집을 펼쳐 읽듯이.”²⁵라고 말했다. 그러나 배우와 소리꾼은 시에다 이미 개인

23. 졸고, 「리뷰: 〈우주소리〉」, 『공연과이론』 74(서울: 공연과이론을위한모임, 2018), 295쪽.

24. 〈시〉의 대본에는 “종옥 배우가 움직이면”, “태평양 배우 등장해서 소파로 간다” 등 인물의 이름이 아니라, 배우의 이름이 그대로 표기되어 있다.〔〈시〉 대본, 2019.〕

25. 김일송, 「〈시〉를 위한
時: 창극 〈시〉 연출가 박지혜

적으로 소화한 감정을 언어와 노래로 표현하였고 따라서 이미 특정한 의미가 형성되었다. 따라서 관객이 자신의 사적인 느낌을 발견하기에는 너무 많은 감정과 너무 적은 정보를 가지고 공연을 보게 되는 어려움에 처할 수 있다.

〈우주소리〉와 〈시〉는 국립창극단에서 ‘신창극’의 가치를 걸고 기획한 작품들이다. 두 작품 모두 창극단의 젊은 세대 배우들이 주로 참여했으며 배우들이 공동으로 작창했다는 공통점이 있다. 각 작품에서 연출/각색을 모두 맡은 김태형과 박지혜가 창극에 처음 발 들여놓았다는 것도 공통점이다. 신창극인 만큼 작품의 소재는 신선하고, 전체의 통일성보다는 다양한 실험을 추구한 공연이었다.

다양한 창작진의 다양한 공연을 한마디로 정의하기는 불가능하지만, 대체로 국립창극단은 해외 작품에서 소재를 가져오면서도, 한국의 정서라 여겨지는 효, 충, 절개와 같은 전근대적 도덕률을 강화하는 방식을 취한다. 이는 외국의 것을 가지고 옴으로써 판소리 전통으로부터 멀어졌다는 비난을 상쇄해 줄 좋은 방어막이 된다. 또 진지함을 잃지 않음으로써, 해외 원작이 단순히 현대 관객의 취향이 맞춘 것이 아님을 보여 주어 관객에 영향한다는 비난으로부터 자유로워진다. 이런 전략을 통해, 국립창극단이 설립 초기에 다른 쇼들을 타자화하면서 지켰던 ‘전통의 품위를 지닌 창극의 길’을 유지할 수 있게 된다.

III. 국립창극단의 각색 방향

1. 여성의 한(恨)으로 치환된 비극성

국립창극단의 해외 원작 레퍼토리 열 편은 모두 비극이거나 비극적 결말에 이르는 진지한 내용의 작품들이다. 〈로미오와 줄리엣〉, 〈맥베스 부인〉, 〈메디아〉, 〈트로이의 여인들〉, 〈리어〉의 원작은 비극으로 분류된다. 〈오르페오전〉과 〈패왕별희〉의 원작도 주요 인물의 죽음이나 죽음으로 인한 연인 간 이별이 주된 내용이다. 〈로미오와 줄리엣〉과 〈우주소리〉 공연에서 코믹 릴리프를 발견할 수 있지만, 두 작품은 ‘젊은 창극’ 혹은 ‘신창극’이라는 기획 아래에서 좀 더 자유롭고 실험적인 분위기를 허용하는 공연이었다는 차이가 있다. 그 외 대부분 공연에서는 웃음을 유발

하는 희극적 장면을 삼가고 엄숙한 분위기를 연출한다. 앞 장에서 살펴본 대로, 창극으로 각색하면서 한국의 정서를 보강하는 새로운 장면을 추가하지만, 비극적 분위기를 훼손할 만한 웃음 섞인 장면이 삽입된 예는 거의 없다. 비극적 정조를 강조하고 처절하고 슬픔에 찬 고통을 전면 에 내세운다. 국립창극단 작품 속 슬픔의 정조는 판소리 계면조 창과 어우러지면서 매우 강렬하게 확대된다.

판소리의 미학이 ‘웃기고 울리는’ 양면성에 있다는 점을 생각해 보면, 국립창극단의 해외 원작 공연들의 비극 편향성은 더욱 눈에 띈다. 그런데 이 비극 편향성은 다름 아닌 한국 고유의 정서로 종종 일컬어지는 ‘한恨’과 만난다. 한이란 생각을 넘나들 정도로 강도가 큰 슬픔이 가슴 속에 응어리지는 것을 말한다. 사실 판소리에서 보듯이 전통 사회에서는 아무리 힘든 일을 겪어도 결국에는 하늘의 질서가 모든 문제를 바로잡을 것이라고 믿었기 때문에 한을 풀고 행복한 결말을 맞는 서사가 주를 이루었다. 그러나 현대사에서 식민 경험, 동족상잔의 전쟁, 독재 군사 정권의 탄압이 연달아 일어나면서 한국인들은 한이 풀리는 경험보다는 한이 쌓이는 경험을 더 많이 하게 된다. 일본에서 들어온 신파극을 통해서 슬픈 이야기에 맛을 들이게 된 것과, 부정적이고 슬프고 약한 것에 조선을 표상하도록 한 일제의 식민 사관도 한을 우리 고유의 정서로 믿도록 만든 요인이다. 특히 1993년 개봉한 영화 <서편제> 이후, 판소리가 한을 쌓아 완성된 위대한 전통 예술로 그려지면서 판소리와 한이 긴밀히 연관되었고, 한을 푸는 것이 아닌 한 자체가 우리 고유의 정서로 굳어지게 되었다. 하지만 조동일은 영화 <서편제>에서는 판소리 예술의 본질을 ‘카타르시스’로 오해하고, ‘신명풀이’에 대해서 아무런 관심도 보여 주지 않았다. 바로 그 점이 결정적인 과오이다. 그래서 스스로 의도한 바와는 아주 반대로, 판소리를 죽이는 데 한몫 거들었다”라고 평했다.²⁶

영화 <서편제>에서 비극적 삶을 살아가며 예술에 헌신한 소리꾼의 이야기는 근대 서구에서 예술가의 고단한 삶이나 고통이 예술적 성취로 승화된 것으로 포장된 사례를 연상시킨다. 아리스토텔레스의 『시학』을 바탕에 깔고 있는 서구 연극사에서 비극은 희극보다 훨씬 더 예술적으로 깊이 있는 것이라 칭송되었다. 이런 연결 고리를 타고 서구의 비극과 비극적 이야기는 한의 정서와 만나게 된다. 그리고 한이 쌓이는 것이 더 예술적이라면, 한을 풀 기회가 더 적은 여성의 고통을 전시하는 것이 더 효과적이다. 그래서 해외 원작 창극에서는 남성보다는 여성의 이야기가 더 많이 다루어지고, 남성이 주인공일 때는 여성이 희생당하는 것으로 주인공의 비극

26. 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』(서울: 지식산업사, 1997), 40쪽.

성이 높아진다. 그래서 힘없는 여인의 희생과 눈물, 그리고 희생적 어머니를 강조한다. 이런 여성상은 판소리 속 전근대적인 여성 인물에서 익숙하게 보아 오던 것이기에 창극에서 자연스럽게 받아들여질 수 있었을 것이다.

〈로미오와 줄리엣〉은 여러모로 한국적 변안을 시도했지만 가장 눈에 띄는 것은 줄리엣이 춘향으로 변모하는 순간이다. 초반에 사랑에 솔직하고 발랄하던 줄리엣은 사촌 오빠와의 싸움에서 로미오가 죽었다고 오해하고는 “청춘과부가 따로 없네. 사랑도 모른 내가, 수절을 어이 하리? 차라리 나도 따라 죽을라네.”²⁷라고 노래한다. 줄리엣이 ‘수절’을 내뱉는 순간, 이후 두 남녀의 죽음은 자유로운 사랑의 좌절에 의한 것이 아니라 남편을 따라 죽은 열녀의 절개로 비친다.²⁸ 결말에서 로미오와 줄리엣이 모두 죽지만, 줄리엣이 ‘수절’을 언급하면서 줄리엣은 순종적 아내의 이미지를 얻게 되고 줄리엣의 죽음은 의미가 바뀌는 것이다. 이와 비교해서, 과거 여성 국극의 사례를 보면 〈청실홍실〉은 행복한 결말로 끝난다. 그리고 주인공 이외에도 다른 커플을 등장시켜서 애정 서사를 확대하고, 웃음을 유발하는 하인 등 관습적 인물이 등장한다.²⁹ 창극 〈로미오와 줄리엣〉에도 코믹 릴리프가 있긴 하지만, 원작의 비극적 결말을 따르면서 무게감을 잃지 않으려 했고, 전근대적 여성 이미지를 덧씌워서 전통과 연결성도 피하려고 하였다.

에우리피데스의 『메데이아』에서 주인공은, 해피 엔딩은 아니지만 어쨌든 이방인으로서 자신의 권리를 지키고 복수를 완성한 영웅으로서 태양신(메디아의 할아버지인 헬리오스)의 지지를 받는다. 하지만 창극 〈메디아〉의 주인공은, 살인을 뒤집어쓸 만큼 한없이 순종적인 아내였지만 남편에게 버려진 후 자식까지 제 손으로 죽여야 했던 가련한 여인, 가련한 어머니로 동정받게 된다. 신과물에서 불 법한 비련의 여주인공이 되었다. 조성원은 창극 〈메디아〉가 살인자로서 메디아를 부각시켰다고 주장한다. 남성 코러스는 처음부터 끝까지 반복적으로 “메디아, 메디아, 메디아 / 살인자다 살인자다”를 지속하여 살인자로서 메디아를 강하게 각인시킨다. 더구나 에우리피데스는 메데이아가 아이들을 죽이는 장면을 묘사하지 않는다. 하지만 창극은 메디아가 왜 아이들을 자신의 손으로 죽이는지 절규하며 긴 독백을 이어 가는 가운데, 죽어 가는 아이들이 고통받는 장면을 직접 보고 들어야 하는 불편한 상황 속으로 관객을 몰아넣는다.³⁰ 창극 〈메디아〉에서 주인공은 남편의 일이라면 덮어놓고 순종하던 아내였기에 모든 잘못은 이아손에게 있다고 항변한다. “메디아는 남편을 사랑했고 / 아

27. 〈로미오와 줄리엣〉 공연 자료집(서울: 국립창극단, 2009), 48쪽.

28. 창극 속 줄리엣의 성격과 죽음의 의미에 대해서는, 손봉금, 앞의 글, 95-96쪽 참조.

29. 송소라, 앞의 글.

30. 조성원, 「유리피데스의 메디아와 창극 메디아의 시선」, 『고전중세르네상스영문학』 30(3)(경산: 한국고전중세르네상스영문학회, 2020), 292-294쪽.

이들과 행복을 바랬던 / 평범한 여자였다 / 우리처럼 / 우리처럼”³¹ 미디어는 우리처럼 평범한 여자였지만 남편이 지은 죄 때문에 아이를 잃는 벌을 받는 어머니로 그려진다.

〈오르페오전〉의 여주인공인 애울 역시 자기희생적 여성상을 크게 벗어나지 않는다. 애울은 살고 싶은 본인의 욕망을 억누른 채, 순리에 거스르지 않기 위해 올페가 뒤돌아보도록 만든다. 그리고 올페는 그런 애울의 마음을 헤아려서 비통한 마음으로 뒤를 돌아본다. 강일중은 이를 “동양적 정서를 담은 새로운 해석”으로서 “설득력을 갖는다”고 평했다. 원작의 에우리디체는 자신을 돌아보지 않는 오르페오에게 불평을 늘어놓으며 자기의 욕망을 채울 생각부터 하지만, 애울은 저승에서 올페를 만나자 반가우면서도 “어떻게 여기를 들어왔어? 올페. 설마 어리석은 짓을 한 건 아니지?”라고 물으며 상대를 걱정하는 마음을 먼저 드러낸다는 것이다.³²

〈패왕별희〉의 결말이 처절한 우희의 희생으로 마무리되는 것은 남성 중심의 전통적 젠더 의식을 강하게 드러낸다. 우희는 항우를 위로하기 위해 아름다운 춤을 춘 후 항우를 위해 자결함으로써 순종적이고 정절을 지키는 여성을 형상화한다. 자살이 우희의 자발적 선택이라고 해도 선택의 이유가 정절이라면 결코 주체적이라고 말할 수 없다. 더구나, 전래의 문학을 재구성해 20세기 초에 만들어진 경극 〈패왕별희〉는 항우와 우희의 마지막 이별 장면을 위주로 구성되므로 우희의 비중이 높고, 우희가 어린갑(魚鱗甲)을 입고 검무를 추는 것은 항우와 함께 전쟁터를 누빈 여걸의 면모를 보여 주기 때문에 그의 죽음은 전사처럼 명예를 지킨 것으로 승화된다.³³ 반면 창극의 우희는 사면초가에 이르는 후반부에 가서야 본격적으로 등장하며, 남자 배우가 여성을 연기한다는 점을 부각하여 관객의 호기심을 자극하기 위해서 요염한 자태를 더욱 과장하고 여걸의 면모를 축소한다. 창극은 남성 중심적인 원작의 결말을 그대로 따를 뿐 아니라 우희의 비중을 낮춤으로써, 우희를 당대 영웅들 속에서 실패한 영웅인 항우의 비통함을 강화해 주는 보조적 역할로 만들었다.³⁴

〈리어〉에서는 자식에게 배신당하고 버림받은 아버지들의 한이 여성의 한을 대신한다. 하지만 눈먼 리어왕과 재회했을 때 “제 얼굴을 보옵소서”라고 노래하는 코딜리어는 심청의 모습과 겹쳐지기에 이후 코딜리어의 죽음은 역시나 남자 주인공을 위해 희생하는 여성상을 떠올리게 한다. 다만 코딜리어와 광대를 한 배우가 연기함으로써, 이 점이 부분적으로 상쇄된다. 광대는 리어왕이 황야를 헤맬 때 동반자로 곁에 있으면서, 코딜리어를 추방한 어리석음을 깨우쳐 줌으로써 리어왕이 광증에 이를 때까지 상

31. 〈메디아〉 공연 자료집(서울: 국립창극단, 2013), 70쪽.

32. 강일중, 「창극의 익숙한 관습으로부터 길 떠나기

〈오르페오전〉」, 『연극평론』

83(서울: 한국연극평론가협회, 2016), 94쪽.

33. 손봉금, 앞의 글, 145-146쪽.

34. 김항은 창극 〈패왕별희〉가 젠더 문제에 뒷전이라고 비판하면서, 남자 소리꾼이 우희를 연기하더라도 남성 영웅을 위해 여성이 희생하는 것은 감동적이지 않으며, 비록 남자 소리꾼이 우희를 연기하더라도 젠더 문제는 해소되지 못한다고 비판하였다. [김항, 「2019년 초반 창작 창극의 화두, ‘젠더’: 내 이름은 사방지, 패왕별희」, 『연극평론』 93(서울: 한국연극평론가협회, 2019)]



[그림 8] <패왕별희> 공연 사진(항우를 위해 자결한 우희), 2019, 공연예술박물관 소장

처를 후벼 파고 몰아붙이는 인물인데, 추방당한 당사자가 직접 리어왕을 꾸짖는 꼴이 되기 때문이다.

물론 창극의 모든 여성 인물이 연약하고 자기희생적으로 그려지는 것은 아니다. 원작에서 맥베스보다 먼저 죄의식을 견디지 못하고 몽유병에 걸려 죽음을 맞이한 맥베스 부인과 달리, 창극 <맥베스 부인>에서 맥베스 부인은 유일한 주인공으로서 마지막까지 전쟁을 지휘하며 저항한다. <트로이의 여인들>은 원작 자체가 여성의 한을 전면에 내세우고 있지만, 심약해진 헤큐바가 자살을 시도하는 원작과 달리, 창극의 헤큐바는 신들에게 분노를 표출하며 더욱 강인한 모습으로 그려진다. 그 외에도 강인하고 모험심 강한 <우주소리>의 코아티와 실료빈과 같은 여성 인물도 있다.

하지만 해외 원작 창극에서 비극적 여성 인물이 큰 흐름을 형성하고 있는 점은 분명하다. 이로 인해 인물들이 한의 정조에 함몰되면 자연스럽게 음악도 계면조나 단조의 한 방향으로만 흘러서 다양성 측면에서 손실이 생긴다. 다채로운 음악이 아니라 감정적으로 몰아붙이는 음악이 주를 이루게 된다. 전통 판소리에서 계면조가 다양한 표정을 가진 것과 달리, 비극적 창극에서는 계면조 안에서도 상성을 강조해서 울부짖는 표현이 많으므로, 관객의 귀와 감정이 모두 지칠 수 있다는 점을 고려할 필요가 있다.

2. 도창과 코러스, 그리고 민중의 목소리

형식적 측면에서, 창극은 희랍극과 서사극 안에서 서술자와 코러스의 존재를 자연스럽게 흡수할 수 있었다. 창극에는 판소리의 흔적인 도창이 있고, 음악극으로서 오래전부터 합창을 사용해 왔기 때문이다. 도창은 판소리에서 창극으로 이행하는 과정에서, 길게 짜인 판소리 음악을 훼손하지 않기 위해서 고안된 것이었다. 특히 별다른 무대 장치가 없던 초기 창극에서 시각적 틈을 메우고 이야기의 정보를 명확히 할 때도 유용했다. 무대 장치가 들어오면서는 장면 전환을 위한 시간을 벌여 주고, 명창이 도창을 맡아서 농익은 소리를 듣고 싶어 하는 관객의 청각적 요구를 채워 주기도 했다. 이때의 도창은 판소리 서술자와 비슷해 보이기도 한다.

그러나 판소리의 서술자가 내러티브를 구성하는 작가의 역할을 겸하는 데 반해, 창극의 도창은 서술자의 역할을 맡은 배역일 뿐이다. 판소리 창자는 극 중 인물과 서술자 사이를 왕복하면서, 극 중 인물이었다가 서술자로 자신이 관객과 공모하고 있음을 알려 주고 다시 극 속으로 돌아가기를 반복하면서 관객이 서술자의 시선을 통해 극을 보도록 만든다. 하지만 창극의 도창이 판소리 서술자처럼 전지적 시점으로 장면을 서술한다고 해도, 도창은 판소리 서술자와 달리 자신의 의지에 따라 극에 개입할 수 없는 극 중 인물이다. 이런 점에서 창극의 도창은 오히려 희랍극의 코러스와 더 닮았다. 희랍극의 코러스 역시 눈앞에 벌어지는 상황을 언급하며 논평하지만, 작가이기보다는 극 중 인물로서 극에 개입하지 않고 그저 지켜볼 뿐이다. 서술자의 역할만을 부여받은 도창은 극의 외부에만 존재하지만, 현대에 올수록 도창은 극 중 인물과 서술자를 넘나드는 역할놀이를 하는 예가 늘고 있다.³⁵

2009년에 공연된 <로미오와 줄리엣>에서 도창은 판을 여닫는 역할을 한다. 본격적인 이야기가 시작되기 전에 등장해서 극 중 배경을 소개하고 두 원수 가문의 선남선녀가 연인이 되고 결국 죽음에 이르게 된다고 미리 밝힌다. 그러고는 “슬프고도 아름다운 두 사람 이야기를 우리가 한번 들어 보세”라며 극을 열어 준다. 로미오와 줄리엣이 죽은 후 씻김굿이 펼쳐지면 도창이 주무(主巫)로 다시 등장해서 굿을 하며 극을 닫는다. 마지막에 무당 역을 맡기는 하지만, 이 작품에서 도창은 플롯의 측면에서는 사실상 없어도 무방하다.

비슷하지만 조금 다른 예로, <트로이의 여인들>이 있다. <트로이의 여

35. 현대 창극에서 도창의 역할에 대해서는, 줄고, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구: 2000년대 국립창극단의 공연작품을 중심으로」(서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015), 107-118쪽 참조

인들>에서는 프롤로그와 에필로그에서 ‘고혼古魂’이라는 인물이 노래한다. 고혼은 프롤로그에서 전후 폐허로 변한 참혹한 상황을 시적으로 노래하고, 에필로그에서 트로이 여인들의 혼을 달래 주는 노래를 부르는 등 극의 분위기를 미리 만들거나 정리하는 역할을 한다. 고혼 역시 이야기에 어떤 영향도 미치지 않는다는 점에서 희랍극의 코러스보다 도창에 더 가깝다.

<패왕별희>에서 도창은 극 중 인물과 간접적으로 교류하기에 모호한 존재다. 일종의 프롤로그인 1장에서 주인공인 항우와 우희도 등장하지만, 주 플롯과 관련이 없는 ‘맹인 노파’가 등장한다. 어린 항우의 할머니이기도 한 맹인 노파는 강가에서 어린 항우를 찾다가 험한 물살을 보고 전쟁에 희생된 선조들을 떠올리며 노래한다. 그리고는 어린 항우를 만나 “이 할미가 네게 아름답고도 슬픈 이야기를 전해 주마”라며 이야기를 시작한다. 이 맹인 노파는, 항우가 오강에서 자결하는 마지막 장에서 다시 등장한다. 그러나 플롯의 외부에만 존재하면서 전쟁의 참혹함과 항우의 영웅성을 노래한다.

<미디어>에는 ‘도창장’이라는 역할이 있는데, 도창장은 무대 위에 계속 등장해 있으면서 상황을 설명하거나 논평하기도 하지만 기존의 도창과는 달리 단순한 해설자나 서술자가 아니다. 기존의 도창이 과거 시제를 쓰면서 상황을 설명하는 것과 달리, <미디어>의 도창장은 현재 시제를 쓰며 지금 미디어가 겪고 있는 것을 묘사하고 미디어의 심경을 대신 노래한다. 때로는 미디어가 어떤 행동을 하도록 부추겨서 플롯의 흐름을 만들기도 한다. 따라서 기존의 도창이나 희랍극의 코러스와도 다른 방식으로 매우 적극적으로 극에 개입하는 것처럼 보인다.

<맥베스 부인>, <코카서스의 백목원>, <우주소리>에서는 코러스가 서술자와 극 중 인물을 오가며 역할놀이를 한다. <맥베스 부인>은 세 명의 광대가 극을 열고 나서 맥베스 부인을 제외한 모든 역할을 나누어 맡는다. <코카서스의 백목원>에서는 아츠닥이 가수의 역할을 겸하면서 극을 열고 극 중 사이사이에 해설자로서 등장하다가 판사 아츠닥으로 다시 등장해서 재판에서 판결을 행사한다. <우주소리>에서는 ‘소리꾼 1, 2, 3, 4’가 극의 배경을 설명하다가 극이 시작되면 주요 인물인 코아티와 실료빈을 제외한 다른 역할들을 나누어 맡는다.

도창이 코러스라는 이름으로 불리며 단순한 내레이터를 벗어나 인물로서 기능한다고 해도, 기능적인 면에서 희랍극의 코러스와 더 닮은 것은 합창이다. 우리는 희랍극의 언어만 확인할 수 있을 뿐 음악을 들을 수 없



[그림 9] 〈미디어〉 공연 사진(미디어를 부추기는 도창장), 2014, 공연예술박물관 소장

기 때문에 희랍극이 음악극의 일종이었다는 것을 간과한다. 하지만 희랍극의 뒤를 잇는 것이 오페라였다는 점을 상기할 필요가 있다. 그리고 오페라처럼 창극에서 합창이 모든 작품에서 중요하게 사용된다는 점도 눈여겨보아야 한다. 희랍극의 영향을 받은 오페라에서 코러스는 군중의 역할을 하기 위해 시각적으로 공연의 규모를 확대하는 동시에 사운드를 더욱 웅장하고 풍요롭게 만들어 준다. 그야말로 아리스토텔레스가 말한 시청각적 스펙터클이 된다. 창극은 매우 오래전부터 오페라를 눈여겨보았고, 창극 역시 규모가 있는 음악극으로서 합창을 활용해서 시각적·청각적 스펙터클을 확보한다.

그러나 두 가지 점에서 희랍극 혹은 오페라의 코러스와 창극의 코러스는 차이가 있다. 하나는 희랍극이나 오페라의 코러스가 인물로서 군중

을 연기하는 데 비해, 창극의 코러스는 인물로서 군중일 때도 있지만, 인물의 내면이거나 배경 혹은 주제를 강화하는 외부의 목소리인 경우가 잦다는 것이다. 즉 코러스이지만 도창의 기능과도 유사하다. <미디어>에는 도창장 외에 ‘도창(여)’와 ‘도창(남)’이 있다. 무대 위에 등장해 있지만 극 중 인물이 아니라 외부 세계의 존재들이다. 이들의 목소리는 무대 위 다른 인물에게는 들리지 않고 오직 관객에게만 들린다. 이런 합창을 (방백처럼) 방창이라고 한다. 오페라 창극을 표방한 <오르페오전>에서 영혼들은 주인공의 말에 반응하지만 올페와 에올은 영혼들의 목소리를 듣지 못하는 것처럼 보인다. 영혼들은 올페와 에올의 대사 속에서 맹세나 약속과 같은 키워드를 확장해서 삶과 사랑에 대해 노래하면서 극의 주제를 강화한다.

두 번째로 희랍극이나 오페라의 코러스와 비교했을 때, 창극의 군중 장면이 특별한 점은 코러스의 노래가 일반 민중의 목소리를 대변하는 설정이다. 희랍극의 코러스는 주인공을 돕기도 하고 주인공과 대립하기도 하지만, 이들의 행동은 모두 주인공을 보조하는 역할이다. 창극에서도 군중의 합창은 주인공의 행동을 강조하고 주제를 강화한다. 그러나 때때로 창극의 군중은 주인공의 이야기와는 별개로 독립적인 장면을 연출한다. <로미오와 줄리엣>에서 최불립네 재수굿판에 나와 노는 군중들의 탈춤판과 강강술래도 그런 장면 중 하나이다. 관객의 신명을 돋우기 위해 이 장면에서는 잔치가 무르익었을 때 난장이 벌어져서 관객들까지 무대 위에서 춤을 추었고 이어서 무대에 오른 관객들과 잔치에 온 많은 인물이 함께 강강술래 놀이를 한다. 잔치에 온 손님인 배우들과 공연 보러 온 손님인 관객



[그림 10] <트로이의 여인들> 공연 사진(노예들의 노래), 2016, 공연예술박물관 소장

이 일체감을 느끼도록 구성한 것이다.

〈코카서스의 백목원〉에서 1막의 피난민들과 2막의 진정자들(진정서를 들고 재판소에 들이닥친 사람들)이 권력자의 흥망에 따라 이리저리 끌려다니는 자신들의 신세를 한탄할 때 우리는 민중의 목소리를 들을 수 있다. 또한 〈오르페오전〉에서 삶을 찬미하는 영혼들을 일종의 민중으로 보아도 무방할 것이다.

〈트로이의 여인들〉은 매우 적극적으로 민중의 목소리를 끌어들인다. 트로이 ‘귀족’ 여인들이 전쟁의 고통을 토로하는 서사 안에서 여자 노예들의 하소연은 이름 없는 민중의 고통을 대변한다. 총 8장으로 구성된 공연에서 2장은 거의 노예들의 노래로 채워진다. 이 장면은 원작에 없는 것으로, 전쟁의 참혹한 양상과 전쟁에서 고통받고 희생당한 존재들을 드러내려 했던 에우리피데스의 반전反戰 메시지를 원작보다 한층 더 깊이 파고든다. 트로이의 귀족 여인들과 대립을 이루는 여자 노예들은 주인만 바뀌었을 뿐 태어날 때부터 노예였던 자신들의 처지는 바뀌지 않았음을 토로하며, 이제 같은 처지에 놓이게 된 옛 주인들을 조롱한다. 이 장면은 엠폴리과 자진모리장단을 오가면서 〈적벽가〉 중 적벽대전의 ‘죽고타령’과 ‘군사설움타령’을 연상시킨다. 전쟁을 소재로 한 전통 판소리인 〈적벽가〉에서 영웅 중심의 『삼국지연의』와 구별되는, 이름 없는 군사들의 목소리를 들을 수 있는 대목이 바로 ‘군사설움타령’과 ‘군사점고’ 대목이다.

창극 〈트로이의 여인들〉은 에우리피데스가 낮은 곳에서 끌어 올린 목소리보다 한층 더 낮은 곳의 목소리를 발견하고, 그것을 판소리와 음악적으로 그리고 주제적으로 만나도록 했다. 판소리 〈적벽가〉처럼, 창극 〈트로이의 여인들〉은 이름난 장수와 귀족 여인뿐 아니라 이름 없는 병사들과 노예들의 목소리에 귀를 기울인다.

4. 해외 원작을 창극으로, 그 이후

“창극이 무엇인가 끈질기게 자문하며 오늘의 창극 만들다” 판소리와 전통에서 벗어난 소재와 형식을 꾸준히 추구하게 된 이후, 국립창극단의 프로그램북에 꼭 들어가는 문구이다. 특히 해외 원작 창극을 만들 때 국립창극단은 그 정체성을 의심받는다. ‘왜 우리가 먼 외국의 작품을 창극으로 만들어야 할까’라는 물음은 다른 공연 장르나 드라마 장르에서는 잘 제기되지 않는다. 창극이 우리 고유의 전통을 보여 주는 공연예술

이라는 믿음이 한쪽에 자리 잡은 이 질문 속에는, 창극의 불안한 입지와 모호한 정체성도 함께 제기된다.

국립창극단이 처음 외국 작품을 창극으로 만들 때는, 창극이 낯지 않았으며 무엇이든 수용할 수 있을 만큼 충분히 유연하다는 것을 증명하고자 했다. 덤으로 레퍼토리를 넓히고 서양 것에 더 익숙한 현대 관객을 끌어들이는 효과도 함께 노렸다. 처음 <로미오와 줄리엣>을 창극화했을 때, 처음 희랍 비극을 창극화했을 때, 처음 SF 소설을 창극화했을 때는 ‘처음’이라는 이유만으로 주목받을 수 있다. 똑같은 이야기가 형식의 변화만으로도 새로운 작품이 될 수 있으니 말이다. 그러나 이 경우에도 뚜렷한 양식을 가진 아시아의 다른 전통극이 서구의 이야기를 전통 양식으로 공연하는 것과는 처지가 다르다. 창극은 20세기 외국 문물의 영향을 받아들인 판소리가 이미 한 번 양식적 변화를 거친 형태이기 때문이다. 그래서 형식과 함께 내용까지 외국의 영향을 받는 것을 우려하는 관점을 가진 이들도 있다.

따라서 국립창극단은 창극만의 독특한 것이 있다고 믿도록 만들고, 그것을 보여 줄 필요가 있다. 외국의 무언가 혹은 현대적인 무언가를 가져올 때면 역으로 더욱 ‘한국적임’을 강조할 만한 것을 만들어 낸다. 그리고 그 ‘한국적임’은 각각의 공연마다 다르게 나타난다. 이 글에서 분석한 것을 다섯 가지 정도로 정리할 수 있는데, ① 비극이거나 비극적 이야기를 선택해서 비극성을 한으로 치환하는 것, ② 그에 따라 판소리 계면조로 절규하는 음악이 주를 이루는 것, ③ 춤·효·절개 등 전근대적 도덕률을 강조하는 것, ④ 도창이 극을 여닫고 코러스가 방창을 통해서 판소리 서술자의 역할을 유지하는 것, ⑤ 이름 없는 민중에게 목소리를 부여하는 것 등이다.

더불어 국립창극단은 현대 관객의 관심을 끌어야 하지만 대중에 영합해서는 안 된다는 경계를 넘나들며 창작한다. 비극적 내용의 창극 공연들은 이 경계 안에서 나온 결과물들이다. 웃음을 주기도 하지만, 의미 없는 웃음으로 오락만을 추구하는 것은 배제되며 특히 해외 원작 창극에서는 더욱 삼가는 일이다. 더구나 해외 명작의 문학성을 훼손했다는 비난을 피하고자 원작 텍스트를 뒤집거나 해체하는 일도 드물었다.

요컨대, 국립창극단은 해외 원작 창극 레퍼토리를 통해서 현대적이고 색다른 것을 시도하지만 예술적이고 진지하면서도 한국적인 음악극임을 인식하도록 하는 것을 추구했다. 그러나 그 과정에서 한국적 정서는 한恨밖에 없고, 한국적 음악은 계면조밖에 없는 구성이 되지 않았는지 반성이

필요해 보인다.³⁶

국립창극단은 창극이 유연하다는 것을 증명하는 것 이상의 무언가를 해외 원작 창극에서 보여 주어야 한다. 외국의 유명한 고전을 굳이 지금 현재 한국에서 창극으로 공연해야만 하는 이유를 관객이 납득할 수 있어야 할 것이다. 창극은 연기법도 연출법도 특수한 것이 없고 다만 동시대의 흐름에 따라 변화한다. 창극의 변화무쌍함과 그 안에서 한국적인 것을 담아야 한다는 창작진의 고민이야말로 창극의 본모습일 것이다. 비록 ‘한국적인 것’이 상상에 불과한 것이고 공동체 내에서도 합의된 것이 없다고 해도, 그에 대한 고민을 계속해 나가는 것은 국립창극단의 실존 이유이기 때문이다. 해외 원작 창극은 이것을 증명해 줄 좋은 바탕이 될 수 있다.

36. 2023년 6월 공연한 <베니스의 상인들>은 셰익스피어의 『베니스의 상인』을 창극화한 것으로, 해외 원작·개작 창극 가운데 행복한 결말의 첫 희극 작품이지만, 이 글을 쓸 때는 아직 공연 전이었다.

참고 문헌

논문 및 단행본

- 강대진, 『비극의 비밀』(파주: 문학동네, 2013).
- 국립중앙극장 편, 『세계화 시대의 창극』(서울: 연극과인간, 2002).
- 김문지, 「여자 리아: 리어왕의 페미니스트적 연출 전략」, 『영미문학페미니즘』 10(인천: 한국영미문학페미니즘학회, 2002).
- 류승희, 「리어왕의 비극적 동인」, 『드라마연구』 21(서울: 한국드라마학회, 2003).
- 박황, 『창극사연구』(서울: 백린출판사, 1976).
- 손봉금, 「번안창극의 상호문화적 공연 양상 연구: 2000년 이후 국립창극단의 공연작품을 중심으로」(서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2021).
- 송소라, 「번안 여성극극의 원작 수용 양상과 문학적 함의」, 『한국고전여성문학연구』 26(서울: 한국고전여성문학회, 2013).
- 이경규, 「브레히트의 『코카서스의 백목원』 불의한 시대의 휴머니즘」, 『독일어문학』 95(서울: 한국독일어문학회, 2021).
- 이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구: 2000년대 국립창극단의 공연작품을 중심으로」(서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015).
- 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』(서울: 지식산업사, 1997).
- 조성원, 「유리피데스의 미디어와 창극 미디어의 시선」, 『고전중세르네상스영문학』 30(3)(경산: 한국고전중세르네상스영문학회, 2020).

정기 간행물

- 강일중, 「창극의 익숙한 관습으로부터 길 떠나기 <오르페오전>」, 『연극평론』 83(서울: 한국연극평론가협회, 2016).
- 김향, 「2019년 초반 창작 창극의 화두, ‘젠더’: 내 이름은 사방지, 패왕벌회」, 『연극평론』 93(서울: 한국연극평론가협회, 2019).
- 이성근, 「창극의 진화인가 돌연변이인가 코카서스의 백목원」, 『연극평론』 77(서울: 한국연극평론가협회, 2015).
- 이진주, 「리뷰: <우주소리>」, 『공연과이론』 72(서울: 공연과이론을위한모임, 2018).
- 이진주, 「리뷰 <패왕벌회>: 경극에 가려진 창극」, 『공연과이론』 74(서울: 공연과이론을위한모임, 2019).

기사

- 김일송, 「<시>를 위한 시간: 창극 <시> 연출가 박지혜 인터뷰」, 『월간 공진단』 vol.7(2019.01.), <https://webzine.kotpa.org/one-sub?mod=document&pageid=1&uid=1200>

박물관 소장 자료

〈로미오와 줄리엣〉, 사진, 2009.

〈로미오와 줄리엣〉, 프로그램북, 2009.

〈리어〉, 프로그램북, 2022.

〈메디아〉, 사진, 2014.

〈오르페오전〉, 프로그램북, 2016.

〈오르페오전〉, 사진, 2016.

〈우주소리〉, 사진, 2018.

〈이연주의 창극 맥베스 부인〉, 대본, 2012.

〈코카서스의 백묵원〉, 사진, 2015.

〈트로이의 여인들〉, 사진, 2016.

〈패왕별희〉, 사진, 2019.

창극 배우의 역사와 정체성

최혜진

목원대학교 스톡스대학 교수

THE HISTORY AND IDENTITY OF
CHANGGEUK ACTORS

I. 광대론과 배우론

창극이 판소리를 바탕으로 한 공연예술이라는 점은 주지의 사실이다. 판소리가 가지는 극적 성격과 광대의 너름새는 1인극인 동시에 종합 예술로서의 면모를 보여 준다. 판소리는 18세기 이래 긴 이야기를 노래로 만들어 극적으로 전달하는 양식으로 발달하였다. 나아가 다양한 레퍼토리로 변화 발전하며 전국민적 향유를 누려 왔다. 한 명의 소리꾼이 다양한 인물들을 교차 재현하면서 서사를 진행하는 판소리의 극적 성격은 자연스럽게 근대에 이르러 창극으로 변화되었다고 할 수 있다.

판소리가 소리꾼 혼자 판을 감당하며 퍼포먼스를 해 나가는 데 비해 창극은 다양한 인물들이 출현하고 공간도 극장이나 가설무대로 옮겨서 공연되었으며, 분창에서 나아가 다양한 역할극을 소화하며 음악극으로서의 위상을 정립해 나갔다고 할 수 있다. 이러한 과정에서 판소리의 기량을 습득한 광대 혹은 소리꾼은 창극에 적합한 기량을 배워 나가며 창극 배우로서의 면모를 획득하였다.

판소리를 기반으로 하여 소리꾼으로서의 기량을 획득한 전문 예술인이 주로 창극에 참여했다는 점에서 그간 소리꾼과 창극 배우는 동일시되곤 하였다. 그러나 이미 창극의 역사가 120여 년에 이르고, 초기 창극에 비해 괄목할 만한 변화를 일으킨 현대의 창극을 주목해 볼 때, 이제 우리는 창극의 주체인 소리꾼을 배우의 시각에서 바라볼 필요가 절실하다. 그것은 판소리가 소리판의 주체로 소리꾼 혹은 광대를 호명하는 것처럼 또 다른 장르로 전이된 창극에서는 창극 배우가 주체로 형성되기 때문이다.

따라서 우리는 그간 판소리에서 주로 다루었던 광대론에서 나아가 창극 배우론을 정립해야 할 필요가 있다. 여기서의 창극 배우는 판소리에서 거론되었던 광대의 자질 혹은 기량과 공유하는 면이 있으면서도 그 전통을 기반으로 배우로서의 정체성을 확립해 나가야 한다. 창극 배우로서의 정체성은 곧 우리 창극의 정체성을 만들어 나가는 주요한 요소가 되기에 매우 중요하다. 배우론을 위해 창극에 필요한 판소리, 연기술, 발성이나 분장, 캐릭터 분석, 작품성 등이 앞으로 더 정밀하게 논의되어야 할 것이나, 여기서는 창극 배우의 역사와 정체성의 문제를 거시적 관점에서 살펴보고자 한다. 이 글에서는 창극 120년의 역사 속에서 전통적 기반이 된 판소리의 극적 성격과 광대에 대한 이론 등을 통해 배우론의 단초와 방향을 제시하면서 우리 창극 배우의 역사가 어떻게 진행되었는지를 살펴보는 것

이 주된 목적이다. 따라서 이 글은 본격적인 창극 배우론을 위한 시론적 성격을 가진다. 이를 통해 창극 배우론에 대한 논의가 활성화되기를 기대해 본다.

II. 19세기 판소리 광대론과 연기론

19세기는 판소리 향유가 본격적으로 이루어지면서 예술적 발달이 이루어진 시기라 할 수 있다. 이 시기를 살다 간 정현석과 신재효는 계층은 다르지만 당대 유행하던 판소리에 대한 비판적 인식을 글로 남겨 실질적인 영향력을 행사했던 인물이라 할 수 있다. 『교방가요』의 저자 정현석(鄭顯奭, 1817-1899)의 편지와 고창의 아전 신재효(申在孝, 1812-1884)가 쓴 〈광대가〉는 당대 판소리의 극적 연기와 광대론에 대한 시각을 보여주고 있다. 특히 정현석의 편지를 통해 신재효가 정립한 광대론은 소리꾼의 4대 법례로 통용되었고 현재까지 이를 통상적으로 인용하면서 광대의 전범으로 여긴다는 점에서 중요하다.

먼저 정현석이 신재효에게 보낸 〈증동리신군서(贈桐里申君序)〉를 통해 당시 판소리 광대의 모습과 광대론에 대해 살펴보자.

춘향, 심청, 흥부가 등은 사람의 마음을 쉽게 감동시켜 징계하기에 마땅하다. 그 나머지는 들을만하지 못하다. 세 곡의 창을 두루 살펴보건대 대부분 서사가 이치에 맞지 않고, 말들 역시 윤리에 벗어났다. 하물며 창 글자 아는 자 드물고 고저가 뒤바뀌고 미친 듯이 외쳐대어 10귀절을 들으면 하나둘 알기도 어려웠다. 또한 머리를 흔들고 눈동자를 굴리며 온 몸을 난잡스럽게 놀려대니 차마 눈뜨고 바라볼 수가 없다.

이러한 폐단을 바꿔보고자 하면, 먼저 가사를 비속하고 이치에 어긋난 것을 버리고 문자로서 윤색하고 사건의 형편을 형용하여 한 작품을 문리가 통하고 말이 우아단정하게 하고, 창부 중 용모가 단정하고 목소리가 목의 음색이 넓고 우렁찬 자를 뽑아서 수천 자를 가르치고, 평성, 상성, 탁음, 청음을 분명히 깨우쳐 안 연후에야 가사를 가르친 후 노랫말을 외우게 하여도록 가르쳐야 한다. 다음으로 성조를 가르치는데, 평성은 웅심화평하고 규성은 청장격려하고 곡성은 애원처장하고 여향은 요량 알운하게 해야 한다. 이러한 후 결국 무대에 올라 시창하는데, 자음은 반

드시 분명하고 서사는 조리가 있어야 한다. 한 번 서고 한 번 앉고 한 번 부채를 들고 한 번 소매를 들어 춤추는 것이 모두 절도에 맞아야 비로소 명창이라 할 수 있으리라.¹

정현석은 신재효의 제자 이경태의 말을 통해, 당시 신재효가 창부들을 불러 문자를 가르치고, 비속하거나 조야한 내용을 고쳐 익히게 함을 알고 있었다.² 신재효가 사설과 음악을 체계적으로 교육하고 있음을 칭찬하면서 자신의 견해를 밝혀 도움이 되도록 하였던 것이다. 정현석은 자신의 편지를 통해 먼저, 당시 부르던 판소리가 가사와 윤리에 맞지 않고 온몸을 난잡스럽게 움직인다고 폐단을 지적하였다. 그리고 이에 대한 제언으로 용모 단정한 자, 목소리가 우렁찬 자를 뽑아 성음을 깨우치게 하고 가사를 가르쳐야 한다고 역설하였다.

이와 함께 주목되는 것이 바로 무대에서의 극적 형상화이다. 정현석은 ‘한번 서고 한번 앉고 한번 부채를 들고, 한번 소매를 들어 춤추는 것’을 말하면서 이것이 모두 절도에 맞아야 ‘명창’이라는 의견을 제시하고 있는 것이다. 곧 판소리의 너름새이자 발림의 정도를 ‘절도’에서 찾고 있는 것인데, 판소리가 가진 추상적 너름새를 품위 있고 격식 있게 만들어야 함을 지도하고 있는 것이다. 이러한 점은 정현석이 판소리를 무대 위에서 펼치는 퍼포먼스, 곧 공연예술로 인식하고 있는 것이기에 주목된다.

이러한 정현석의 견해는 신재효에 이르러 <광대가>를 통해 4대 법례로 구체화 되었다. 그는 인물치레, 사설치레, 득음, 너름새를 광대의 자질로 정리하였는데, 특히 너름새를 가장 중요한 극적 면모로 보고 있다.

거려천지 우리 행낙 광대 행세 좋을시고. 그러나 광대 행세 어렵고 또 어렵다. 광대라 하는 것이 제일은 인물치레, 둘째는 사설치레, 그 직차 득음이요 그 직차 너름새라. 너름새라 하는 것이 귀성 끼고 맵시 있고 경각의 천태만상 위선위귀(爲仙爲鬼) 천변만화 좌상의 풍류호걸 구경하는 노소남녀 울게 하고 웃게하는 이 귀성 이 맵시가 어찌 아니 어려우며, 득음이라 하는 것은 오음을 분별하고 육율을 변화하여 오장에서 나는 소리 농낙하여 자아낼 제 그도 또한 어렵구나. 사설이라 하는 것은 정금미옥(精金美玉) 좋은 말로 분명하고 완연하게 색색이 금상첨화 칠보단장 미부인이 병풍 뒤에 나서는 듯, 삼오야 밝은 달이 구름밖에 나오는 듯, 새눈 뜨고 웃게 하기 대단히 어렵구나. 인물은 천생이라 변통할 수 없거니와 원원한 이 속판이 소리하는 법레로다.³

1. 이동근, 『판소리 전승에 대한 관견』, 『새터 강한영교수 고학기념논문집』(서울: 아세아문화사, 1983), 157쪽; 정현석, 성무경 역주, 『교방가요』(서울: 보고사, 2002), 225-226쪽. 이 글에서 「중동리신군서」 번역한 것을 참조하였다.

2. 이 편지의 내용은 계유년 곧 1873년에 쓰여진 것이다.

3. 강한영, 『신재효 판소리 사설집』(전)(서울: 민중서관, 1972), 669쪽.

신재효는 인물, 사설, 득음, 너름새를 명창 광대의 조건으로 제시하면서, 가장 먼저 너름새부터 설명하고 있다. 너름새는 인물, 사설, 득음을 포함한 총체적 무대 연기 혹은 공연예술로서의 판소리를 아우르는 것이다. 신재효는 ‘좌상의 풍류호걸’과 ‘구경하는 남너노소’의 반응과 태도를 통해 광대의 자질이 확인된다고 설파하면서 관객을 울게 하거나 웃게 하는 것을 중요한 광대의 능력으로 파악했다. 이러한 광대론은 곧 판소리의 극적 연기를 담당한 배우적 관점에서의 기량을 포함한다는 면에서 배우론의 시초가 되는 것이라 할 수 있다.

정현석과 신재효의 이론은 우리의 공연 문화사에서 최초의 본격적인 광대론이자 공연자론⁴으로 이후 명창 광대에 대한 많은 비평문이 나올 수 있었던 기반을 제공하였다. 19세기 광대론을 이어받은 20세기의 지식인이 바로 정노식이었는데, 정노식은 1940년 『조선창극사』⁵를 통해 명창광대사를 기술함으로써 명창론, 광대론, 판소리론을 최초로 집대성하였다.

정노식은 『조선창극사』를 통해 최초의 광대로부터 근대 시기까지의 명창과 고수 90인을 다루면서 이들의 업적과 에피소드, 더늠 등을 기록하였다. 정노식은 특히 판소리를 ‘창극’으로 인식할 만큼 판소리의 극적 성격을 중요하게 다루었다. 이 중 김세종에 대한 글에서는 당대 연기론과 관련한 인식을 볼 수 있다.

4. 김익두, 「동리 신재효의 〈광대가〉와 한국 공연이론」, 『판소리연구』 20(대전: 판소리학회, 2005), 35쪽.

5. 정노식, 『조선창극사』(경성: 조선일보사출판부, 1940).

김세종⁶

김씨 종종 말하기를 “창극조는 물론 창을 주체로 하여, 그 짜임새와 말씨를 놓는 것과 창 의 억양반복 고저장단에 규율을 맞게 하여야 한다. 그러나 형용동작을 등한히 하면 아니 된다. 말하자면 창극인만큼 극에 대한 의의를 잃어서는 아니 된다. 가령 울음을 울 때에는 실제로 수건으로 낫을 가리이고 엎디어서 울든지 방성통곡으로 울든지 그때그때 경우를 따라서 여실히 우는 동작을 표시하여야 한다. 태연히 아무 비애의 감정도 표현치 아니하고 아무 동작도 없이 그저 우두거니 앉아서 곡성만 발하면, 창과 극이 각분(各分)하여 실격이 된다. 청중이 하등의 동정과 감격을 받지 못하면, 창극조의 정신을 잃는 것이 아니냐? 가령 ‘죽장 집고 망혜 신고 천리 강산 들어가니’로 부를 때에는 앉았다가 쏘그리고 쏘그려서 서서히 기신(起身)하면서 손으로 향편(尙便)을 지시해 가면서 천리나 만리나 들어가는 동작을 형용하여 창조와 동작형용이 맞아 떨어져야 한다. 희노애락의 감정을 발로(發露)할 때에 행주좌와(行住坐臥)의 동작을 표시할 때에 그 창조와 동작이 상합하여서 맞아 떨어져야 한다.

6. 정노식, 정병현 교주, 『조선창극사』(파주: 태학사, 2015), 112-113쪽.

김세종(金世宗, 생몰연대 미상)은 전북 순창 출생으로 동편제 소리를 이어받은 명창으로 알려져 있다. 신재효의 제자로 그의 판소리 이론을 전수하고 실기 면에서도 뛰어났던 명창이다. 그가 남긴 위와 같은 ‘연기론’은 나아가 판소리 이면의 표출이라는 ‘이면론’으로 발전하였다. 판소리의 내용을 소리꾼이 극적 연기를 함으로써 예술성을 발휘해야 한다는 인식이 그것이다. 곧 보여 주는 판소리도 중요하다는 인식이다. 이러한 김세종의 연기론은 후대에도 면면히 이어진 것으로 보인다. 때로 명창에 따라 이러한 극적 형상화는 적극적인가 소극적인가로 나누어 볼 수 있지만, 대체로 소리관에서도 극 중 인물에 대한 소리꾼의 연기는 매우 중요한 기량이라 할 수 있다. 김세종은 발음과 사실, 음악, 연기 등을 종합적으로 다루면서 창과 극이 조화롭게 표출되어야 함을 주장했던 것이다. 이러한 내용은 현재의 창극에도 유효하게 적용되는 요소라 할 수 있다.

이 외에도 『조선창극사』에는 박만순, 이날치 등 조선 후기의 명창들 중 극적 연기 면에서 명배우 역할을 했던 명창들의 모습도 찾아볼 수 있다. 그러나 이 시기의 연기는 1인극의 형태였으므로 그 표현이 제한적일 수밖에 없었다. 다만 판소리의 극적 너름새가 발전하는 과정에서 연기의 출중함이 판소리의 이면을 살리는 데 큰 역할을 한다는 것을 보여 주고 실증한 명창들이라 하겠다. 이러한 전통과 이론적 바탕 위에서 20세기 창극이 탄생하면서 판소리 광대/소리꾼은 점차 배우로서의 면모를 확대하기 시작한 것이다.

III. 판소리와 창극의 경계와 갈림길

창극은 판소리를 전통적 기반으로 하고 있지만, 서구 근대극의 요소를 빌려 오면서 새로운 장르로 자리매김되었다. 음악극으로서 판소리를 기본으로 하는 배우가 필요하다는 점에서 전통적 예술이 절대적 기반이다. 창극은 이미 초창기부터 전통 판소리 못지않게 고대 소설이나 창작 스토리를 기반으로 하여 새로운 레퍼토리를 개발하기 시작했다. 새로운 스토리는 새로운 작창을 필요로 하기 때문에 서사에 기반한 새로운 음악이 필요할 수밖에 없다. 이러한 점에서 창극은 판소리를 중심으로 한 실험적이고 창의적인 작품을 탄생시킬 수 있었다.

하지만 초기 창극이 명창들의 실험과 도전으로부터 시작되었고, 판소

리적 바탕 위에서 음악이 형성되었다는 점은 창극이 갖고 있는 태생적 정체가 판소리라는 점을 알려 주는 것이다. 따라서 판소리가 창극으로 변화하면서 달라진 점이 무엇인지 살펴보고, 이를 통해 창극의 특성을 좀 더 분명히 파악해야 할 필요가 있다.

첫째, 판소리와 창극의 주체가 누구인가 하는 것이다. 판소리는 소리꾼으로서의 광대 역할이 필요하지만, 창극에서는 여러 역할을 맡은 다수의 배우 중 하나의 역할이라는 점에서 큰 차이가 있다. 판소리는 기본적으로 1인극의 형식을 갖고 있다. 소리꾼은 혼자서 긴 이야기를 사설과 음악, 너름새 등을 통해 '이면'에 맞도록 종합적으로 구현한다. 그리고 수준 높은 판소리가 구사된 소리꾼에게 관객들은 '명창' 혹은 '국창'이라는 칭호를 부여함으로써 그의 예술 세계를 존중한다. 이러한 판소리의 세계는 소리꾼과 고수, 관객과 함께 '판'의 공간에서 즉흥성, 유연성, 상호 소통성을 바탕으로 이루어진다. 소리판에서 광대는 여러 시점의 복합적 역할을 수행한다. 소리를 하는 창자이자 내레이션을 하는 해설자이자, 서사 속 모든 역할을 수행한다. 전지적 작가 시점에서 설명되는 아니리는 때로 서사 속에서 빠져나와 작품의 이해를 돕는다. 곧 소리꾼은 춘향이면서 이도령, 때로는 월매나 방자, 향단이 혹은 서술자이자 소리꾼 자신의 캐릭터를 부단히 넘나들면서 서사를 이끌어 간다.

이에 반해 창극은 다인이 등장하여 자신이 맡은 역할을 중심으로 사실적인 연기와 창으로 서사를 이끌어 나간다. 창극의 반주는 한 명의 고수가 아니라 다인으로 이루어진 연주단이 주로 맡으며, 무대가 있는 극장에서 관객들은 극의 흐름을 따라 관람자가 되어 구경한다. 창극에서는 보통 즉흥성이나 소통성은 최소화된다. 또한 창극의 극적 형식은 주체성이나 음악성, 극성, 무대나 장치, 연출 등 많은 면에서 차이점을 가지고 있다. 곧 창극은 다수의 역할과 분업, 협업을 통해 이루어지는 극이며, 연출가의 역할이 매우 중요하고, 배우는 연출에 종속된다고 할 수 있다. 배우는 역할에 따라 자신이 맡은 캐릭터에 몰입하여 '연기'를 펼칠 수 있다. 창극에서의 배우는 자신의 맡은 캐릭터에 충실해야 한다. 이에 따라 짜여진 대본에 의해 대사와 음악을 완성해야 하는 창극 배우들은 극적 표현력에 대한 기량이 더해져야 한다.

본질적으로 판소리 소리판의 광대는 모든 극적 연출과 무대 위의 기량이 1인에 집중되며, 광대의 자질과 능력에 따라 유연성, 즉흥성이 발휘될 수 있다. 그러나 창극의 배우는 다수의 배우적 역량이 하나의 작품에 녹아들어 전체적인 완성도, 즉 연출과 무대, 배우 간의 호흡, 장치나 소도

구 등에 따라 역할 연기가 조정되며, 개인의 자율성이 판소리보다는 제한된다는 특성이 있다. 이것은 창극이 작가와 대본, 연출가 등에 의해 조정되는 극적 특성에 따른 것이다. 따라서 개인의 역량은 역할을 맡은 캐릭터에 한정되고, 개인보다는 전체의 조화가 중요한 관건이 된다.

둘째는 음악의 문제이다. 판소리는 한 명의 소리꾼이 부분창 혹은 완창을 하며 전통 시대에는 육성으로 야외에서 주로 불렀기 때문에 성량과 성음, 발성 등이 매우 중요한 요소로 작용하였다. 19세기 전기까지 명창들의 다양한 창법이 개발되고 실험되면서 더늠이 축적되고, 사설이나 장단 등이 개발되었던 판소리는 19세기 후반이 되면 중고제, 동편제, 서편제 등 유파가 분화되고, 음악적 기교도 정교하게 발달하게 된다. 스승으로부터 도제적 학습을 받은 후 독공을 통해 일가를 이룬 명창들이 자신의 바디를 만들어 내며 판소리의 발전을 이끌기도 하였다.

하지만 20세기 이후 남녀 분창이 자연스럽게 이루어지고, 역할극이 생기면서 창극 배우들은 자신이 맡은 부분이나 인기 있는 한 대목으로 유명해지기도 하고, 음반, 명창 대회, 방송 등을 통해 대중화되는 단계에 이른다. 특히 1934년 조선성악연구회에서 창극을 본격적으로 올리면서 판소리는 곧 창극이라는 인식까지 생겨나기도 했던 것이다.⁷ 창극은 레퍼토리를 확대하면서 작창가나 작가가 필요하게 되었고, 이렇게 작사 작곡된 신작을 통해 전통 판소리와는 결을 달리하는 작품이 만들어지기도 하였다. 정정렬이나 오태석, 박동실 등 작창에 참여한 많은 명창들은 기본적으로는 전통 판소리에 대한 실력을 바탕으로 창극에 맞는 보다 전달력 있고 쉬운 소리를 만들어 내었다. 초기 창극 배우들은 음악적 기량보다는 새로운 얼굴, 어린 기생들의 재주에 기대 바가 많았으나, 점차 실력 있는 중진들이 창극의 주연으로 참여하면서 창극 배우들의 소리 실력이 곧 창극의 성패를 좌우하기도 하였다. 이러한 경향은 1962년 창단된 국립창극단(당시 국립국극단)의 활동에도 면면히 이어져, 인간문화재 유파 중심의 창극, 중견 이상의 명창이 주연 배우가 되는 창극을 이어 갔던 것이다. 2000년대 이후 창극단원이 보강되고 남원이나 정읍, 전주 등에도 창극단이 생겼는데, 이 시기 이후로는 판소리 전공의 젊고 실력 있는 배우들이 선발됨으로써 이전과 같은 주연 배우의 노쇠화 현상은 점차 사라져 갔다. 곧 창극이 판소리를 바탕으로 한 음악극이라는 점에서 창극 배우의 판소리 기량은 여전히 매우 중요한 기본 요소로 인식되고 있는 것이다.

이와 함께 창극은 여러 다양한 음악적 요소를 받아들인다. 수성 반주를 사용할 수도 있고 국악 관현악 반주가 쓰일 수도 있으며, 작창시 합창,

7. 이 시기 정정렬은 창극 작창의 주체로 참여한 바가 많았는데, 그의 〈춘향가〉가 '정정렬 나고 춘향이 다시 났다'는 찬사를 들은 것은 창극의 실험과 함께 일어난 것으로 보아야 한다.

제창, 코러스, 화음 등이 사용되기도 한다. 이러한 음악적 변주는 점차 전통적 요소에서 현대적 요소를 받아들이며 변화되고 있는데, 창극의 음악성을 어떻게 규정할 수 있는가 하는 것은 여전히 논란거리라 할 수 있다.

세 번째로 판소리와 창극의 연기적 요소를 보자. 판소리에서는 사실, 음악과 함께 ‘너름새’를 통해 이면을 구현한다. 이때의 너름새란 판소리 연행을 위한 모든 표현 동작(몸짓)을 가리키는 것으로 ‘발림’이라는 무용적 동작을 포괄한다고 할 수 있다. 너름새는 판소리 무대 전체의 공연 형식 그 자체인 총체적 퍼포먼스로 보아야 한다. 판소리의 극적 특징은 바로 너름새를 통해 실현되는 것이다.

판소리에서의 무대 매너 즉 퍼포먼스는 신재효 이후 단아하고 절제된 동작을 기반으로 하며, 이는 우리의 전통춤의 발 떼기, 손 올리기 등을 바탕으로 이루어진다. 연기에 있어서도 비교적 추상적인 동작이나 앉고 일어서기, 고수와 마주 보며 이야기하기 등 표준화된 연기가 많다. 이러한 판소리의 너름새는 신체 예술로서의 몸짓과 교감, 감동 등을 불러일으켜 예술의 현전성과 총체성을 미학적으로 실현하는 중요한 매개가 된다.⁸

반면 창극은 이러한 판소리를 바탕으로 이루어진 ‘몸 예술’이되, 자신에게 주어진 배우로서의 역할에 몰입하는 것이 주요 목적이다. 그의 연기는 잘 짜여진 각본하에서 움직이는 것이면서 사실적인 극 연기에 가깝다. 하지만 창극 배우의 연기술에는 소리꾼의 너름새 기량이 필요하다고 할 수 있다. 창극 배우의 연기는 손짓, 발짓, 어깨춤, 과장, 시늉, 발걸음 등이 전통적 너름새에 기반을 두고 수행되어야 하는 것이다. 판소리의 너름새가 판의 현장성, 즉흥성, 임기응변에 있다면 창극의 연기는 보다 사실적인 극적 연기에 가깝다. 배우와 관객, 연주자의 거리는 멀고 또 소통하지 아니한다. 또한 창극의 연기 방식은 등장인물의 형상화를 위하여 과장된 동작과 발성으로 청 관중에게 호소한다. 이에 따라 창극의 연기 방식에서 심리적 내면의 표현은 소홀히 취급되는 양상으로 진행⁹되는 것이다. 요컨대 창극은 연극적 원리에 따른 변화와 발전을 보여 왔지만, 한편으로는 그 기반이 되는 판소리적 표현 양식도 함께 계승될 필요가 있다. 곧 너름새의 소통과 즉흥성 등이 포함되는 것이 우리 전통의 원리를 계승하는 것이 될 것이다.

판소리와 창극은 전통의 선상에서 변화되기도 하고 새로운 양식을 시도하기도 하면서 변화를 이어 왔다. 그러나 분명한 것은 창극의 극적 원리를 판소리나 전통 공연예술에서 흡수하지 않는다면 우리의 고유성과 경쟁력을 찾기 어렵다는 것이다. 본질로 돌아가 판소리의 내적 원리를 발

8. 최해진, 「판소리 너름새의 역사적 추이와 연행원리」, 『우리문화연구』 49(서울: 우리문화회, 2016), 129-157쪽. 여기서 판소리 너름새의 연행의 원리를 ‘추상화의 원리’ ‘사실성의 원리’ ‘소통의 원리’로 설명했다.

9. 류경호, 「신파극과 창극의 연기형식 비교연구」, 『판소리연구』 34(대전: 판소리학회, 2012), 127쪽.

전적으로 계승하려는 태도가 필요한 이유다.

IV. 창극 배우의 역사와 배우론

1. 부분창의 시대(1900~1909)

창극의 태동은 1902년 협률사 설립을 중심으로 보는 것이 일반적이다.¹⁰ 협률사 이전부터 여성 명창이 있었고, 함께 판소리를 부르는 공연에서 ‘분창’을 했을 가능성이 있지만, 협률사를 기점으로 삼는 것은 그것이 공식적인 ‘극장’의 등장과 연관되기 때문이다. 실내 극장 회대에서의 공연을 위해 협률사에서는 광대, 판기, 삼패 등을 계속 모집하였고, 이들의 공연 속에서 창극의 초기 형태를 가늠¹¹할 수 있다. <제국신문> 1902년 12월 16일 자 기사는 ‘논설’에서 협률사에 대한 인상을 1면 전체에 배치할 만큼 당시 협률사의 공연은 뜨거운 문화 이슈였다.

10. 최혜진, 송미경, 정경조, 『대한민국 창극사』(남원: 국립민속국악원, 2022).

11. 정충권, 「근대초 기생들의 창극 공연 양상과 의의」, 『판소리연구』 54(대전: 판소리학회, 2022), 191쪽.

협률이라 하는 뜻은 풍악을 갖초어 노리하는 회사라 흥이니 맞치 청인의 창시 와 고흔거사라 외국에도 이런 노리가 만히 잇누니 외국에서 하는 본의는 총추 말 후려니와 이 회사에서는 통히 팔로에 광디와 탈군과 소리군 춤군 소리패 남사당 쟁지조군 등류를 모하 합이 팔심여명이 혼집에서 숙식하고 안헤 구경하는 좌쳐 을 삼등애 분하야 상등주리에 일원이요 중등에는 칠십전이요 하등은 오십전 가 량이라 미일 하오 여섯시에 시작하야 밤 열한시에 굿친다하며 하는 노름인즉 가 진풍악을 가초고 혹 춘향이와 리도령도 놀니고 쌍줄도 타며 탈춤도 취고 무동피 도 잇으며 기외에 또 무습피가 더잇는지는 주세치 안으나 대기 이상 몇가지로만 말하야도 풍악기계와 가무의 련속함과 의복과 물건 차린거시 별로 보잘거슨 업스나 과히 초초치 아니하며 춘향이 노리에 이르러는 어사출도 하는 거동과 남녀 맛 나 노는 형상 일판을 다 각각 제복식을 추려 놀며 남원일읍이 흥사히 온 듯 후더 라하며 망칙 기괴한 춤도 만흔중 무동을 세층으로 타는거시 또한 장관이라 후더 라... (중략) 우리나라에 탈판과 춘향가 등류는 극히 히참한 말이아 차라리 몇가지 노리는 곳치면 나홀듯후도다¹²

12. 「협률사 구경」, 『제국신문』, 1902.12.16.

협률사는 풍악을 갖추어 놀이를 하는 회사로 규정된다. 이곳에서 놀이판을 벌이는 집단은 광대와 탈꾼, 소리꾼, 춤꾼, 소리패, 남사당, 땅재주

꾼 등이라 하였다. 이 중 소리꾼은 ‘판소리’를 하는 사람을 일컫는 것으로 보인다. 이들이 하는 놀이 중 ‘춘향이와 이도령을 놀리’는 것이 극적으로 표현되고 있음은 위 내용을 통해 알 수 있다. 곧 ‘춘향이 놀이에 이르러서는 어사출도 하는 거동과 남녀가 만나 노는 형상을 각가 제 복색을 차려 입고 놀며 남원일읍이 흡사 온 듯’이 재현하고 있기 때문이다. 이러한 내용이 판소리로 불리워졌는가 하는 점이 명확히 드러나지는 않았지만, 판소리에서 비롯된 작품의 내용을 바탕으로 만들어졌다는 점은 분명하다 할 것이다. ‘춘향이 놀이’로 명명된 형태의 공연을 단형 창극의 모습으로 보기도¹³ 하지만, 광대화극의 공연이었을 가능성도 있어¹⁴ 이를 창극으로 볼 것인가의 유무는 좀 더 신중을 기해야 할 필요가 있다. 당시 어떠한 배우가 나왔는지 정확히 나오지는 않았으나, ‘남녀’ 배우가 ‘어사출도 하는 거동’ ‘남녀가 만나 노는 형상’을 재현하였다는 점은 분명하다. 이러한 연기에 판소리가 쓰였는지는 확실치 않지만 결국 이 장면은 춘향가(전)를 바탕으로 했다는 점에서 창극으로서의 가능성을 열었으리라 본다. 당시 ‘협률사’의 공연은 강용환, 염덕준, 유공렬 등 명창 및 경서도 명창들과 줄타기 및 기생의 가무, 음률이 중심이 되어 활동을 하였다고 하며, 이후 김창환, 송만갑, 허금과, 강소향 등의 명창들이 참가하면서 분창이나 대화창 등으로 발전¹⁵을 하게 된 것으로 보기도 한다.

1906년의 기사에서도 협률사는 ‘예기를 모집하고 창우를 모집하여 소위 춘향가 화용도 타령을 백반 연극으로’¹⁶ 공연하여 흥행은 물론 많은 사람들의 관심을 받고 있음을 알 수 있다. 이후 1908년경에는 다수의 실내 극장인 광무대, 장안사, 단성사, 연흥사 등이 생겨나 창극의 본격적인 실험과 모색을 하는 단계에 이른다. 1907년 광무대 개관 공연에서는 김창환 명창과 송만갑이 ‘교사’로 참여하여 <춘향가>를 올리고, 춘향 역에 계화, 향단 역에 연화로 배역을 나누어 공연하였음을 알 수 있는데¹⁷ 점차 레퍼토리도 <심청가>, <홍보가> 등으로 확대되면서 연극적인 무대와 장치, 연기 등도 본격적으로 고민되고 있었다.

13. 정충권, 앞의 글, 195쪽.

14. 백두산, 「협률사 '소춘대유회'(1902-1903) 공연활동 재론-외국인 기행문에 등장한 개화기 광대화극과의 비교를 중심으로」, 『한국극예술연구』 64(대전: 한국극예술학회, 2019).

15. 서한범, 「국악극의 흐름과 방향」, 『대한민국 민속악포럼 자료집』 1(남원: 국립민속국악원, 2016), 9쪽.

16. 「論協律社」, 『대한매일신보』, 1906.3.6.

17. 최혜진 외, 앞의 책, 28쪽.

光武臺라名稱호고 前記호 才人 等으로 演藝를 開始 . ㅁ앗는디 再昨夜에 下午八時부터 開場호야 活動寫眞 數回를 演戲호 後에 春香歌中 數回를 演劇호는디 才人 等の 唱歌와 技藝가 天然의 眞境을 畫出호거니와 심이세女 蓮花는 上丹의 形貌를 換出 . ㅁ고 十一歲女 桂花는 春香이가 再生호는 듯 百般悲歎호호는 狀態를 모출호 뿐더러 (...) 春香傳을 傳來호는 特異호는 行蹟이호는 但 倡優가 唱歌로 敷衍호고 其眞像을 未睹호니 慨歎호는 바이러니 今에 其 活畫를 快睹호니 眼界는 恍然호고 心地

위 기사에서 보듯이 광무대에서는 ‘춘향가 수회를 연극’하였고, 진경을 그려냈음을 매우 찬탄하고 있다. 계화와 연화가 춘향과 향단이로 나와 ‘비탄한 상태’를 연기했다고 하며 춘향이 ‘재생’한 듯하였다는 소감을 밝히고 있다. 곧 김창환, 송만갑 등은 예기들을 교육하여 극적 무대를 형상화하였으며, 이는 당시 기생들의 판소리 수업이 적극적으로 이루어졌음을 짐작케 한다. 또한 등장인물의 배역은 그에 부합하는 외모, 자질 등을 갖추어야 한다는 것을 지적하였다는 점에서 극 갈래로서의 특성을 관객들이 인식하고 있었음¹⁹도 알 수 있다.

19. 정충권, 앞의 글, 210쪽.

이 시기 창극은 김창환(1855-1937)의 주도로 이루어졌다고 해도 과언이 아닌데 김창환은 당대 송만갑과 함께 판소리계를 이끌던 주역이었다. 김창환은 나주 출생으로 당대 전통 판소리 명문가에서 태어나 활동했고, 이날치, 박기흥, 임방울, 김봉이, 김봉학과 인척간이었다. 그의 소리는 이날치와 정창엽에게 배운 것으로 전통 서편제 고제였는데, 신재효에게도 교육을 받으며 이론과 실기를 다질 수 있었다. 그는 풍채가 좋고 너름새를 잘 하여 창극의 주인공으로 활약했을 뿐 아니라, ‘김창환협률사’를 구성하여 전국 순회공연을 펼치기도 하였다.²⁰

20. 정노식, 정병현 교주, 앞의 책, 189쪽.

김창환은 1908년 7월 원각사 개장 시 주석을 맡았으며, ‘배우조합’을 두고 각도의 우수한 광대들을 불러올려 창극을 본격적으로 하기 시작하였다. 이 당시 총지휘를 김창환이 하였으며, 김덕덕, 유억렬, 송만갑, 이동백, 김봉이, 김봉학, 송동렬, 김창룡, 김창진, 신갑도, 유공렬, 강유복, 한성준, 최득이 등 60-70명을 규합하여 첫 작품으로 <춘향전>을 올리게 된다.²¹ 이 당시 배역을 살펴보면 김창환이 도창을 맡았고, 춘향 역에 심명언, 이도령 역에 최득이, 방자 역에 김봉이, 월매 역에 신갑도가 역할을 하였다. 여성 배역이 준비되지 않아 심명언과 신갑도 등 남성으로 대신한 것이다. 원각사 시절의 창극은 본격적인 창극을 준비하는 단계이기는 하였으나, 아직 초보적인 단계에 머물러 있었던 것이다. 그러나 이 <춘향전>에서 김봉이와 최득이가 많은 인기를 얻었다. 박동실은 “방자역의 김봉이가 인기가 있었던 것은 그의 소리가 매우 우수하였고, <너름새>(동작)에도 품위가 있었기 때문이었다. 이도령 역의 최득이는 그의 나이가 20대의 젊고 모양 좋은 광대로서 <너름새>가 잘 어울리며, 소리하는 양은 우람하여 장안의 인기를 독점하다시피 하였다”²²고 회고하였다. 곧 창극 배우로서 김봉이와 최득이 등의 너름새가 중요한 요건으로 지목되었다.

21. 이진원, 「박동실 증언 “창극이 걸어온 길을 더듬어”를 통해 본 창극의 초기 양상」, 『판소리연구』 18(대전: 판소리학회, 2004), 174-175쪽.

22. 박동실, 「창극이 걸어온 길을 더듬어」, 『조선음악』 6(평양: 조선문학예술총동맹출판사, 1966), 38-39쪽.

이후 김창환은 그해 11월 '신연극'으로 <은세계>를 공연하면서 큰 인기를 끌었다. 그가 맡은 역할은 주인공 '최병도' 역이었으며, 당시 판소리의 '아니리'는 '대사' 중심의 연기로 재편되었다. 이러한 김창환 중심의 본격적인 창극이 이 시기 일어나기 시작했던 것이다.

김창환은 전라남도 나주인이니, 명창 이날치, 박기홍과 이종간(姨從間)이다. 이조고, 순양대 간에 재하여, 이날치 후로 서파 법통을 독봉(獨奉)하다싶이 일세를 진동한 명창이다. 제작도 능하거니와 '제스추워'가 창보다 더욱 능하다. 잘난 풍채로 우왕좌래(右往左來) 일거수일투족 모다 미묘(美妙)치 아니한 것이 없다. 미인의 일빈(一嘖) 일소(一笑)가 사람의 정신을 황홀케 함과 흡사하여, 창과 극이 마조 떨어지는 데에는 감탄을 발치 아니할 수 없다. 각종 고전 가(歌)에 정통한 것과 전인의 법제에 견문이 많은 것은 또한 드물게 보는 바이다. 근대사계(斯界)에 일 대가로 허함에 넉넉하다. 구 한국(舊韓國) 융희황제(隆熙皇帝)께서 조선의 성악 발달을 기도하기 위하여 원각사(圓覺社)를 서대문 내에 설치하고 김창환을 주석(主席)으로, 송만갑, 엄덕준(廉德俊)을 그 간부로 선정케 하시다. 원각사는 지금으로 보면 국립극장이라고 할까? <춘향전>, <심청전>을 창극으로 구성하여서 배우라고 할는지, 일백 칠십여 명의 남녀를 끌고 연행한 것이 지금 우리가 보는 창극 <춘향가>, <심청가>가 그때 그것을 모방한 것이다. 원각사는 창립한지 삼년 후에 해산되었다. 그 후에 그네들은 협률사(協律社)를 조직하여 가지고 향곡(鄕谷)을 편답(遍踏)하면서 가극(歌劇)을 흥행하였다. 이로 보아서, 씨가 조선 구악계(舊樂界)에 공헌한 바 다대하다. 고종시대에 어전에서 소리를 누차 하였거니와 고종황제의 총애를 입어서 의관(議官)의 관직까지 제수하심을 받았다.²³

23. 정노식, 정병현 교주, 앞의 책, 190쪽.

정노식은 김창환이 가지고 있는 극적 역량을 찬탄하며 기술했거니와, 창극 배우로서의 정체성을 만든 주역으로 그를 평가하고 있다. 원각사 시절 그가 누렸던 절대적인 위치를 가늠할 수 있는 것이다. 김창환은 이후 당시 여러 명창들과 함께 1910년대 이후 다시 협률사 활동을 한 것으로 보인다.²⁴ 김창환은 경성구과배우조합, 조선음률협회, 조선성악연구회로 이어지는 근대 창극의 역사적 시작을 알린 인물이었다.

24. 김창환은 원각사 재개장에 앞서 1907년 협률사가 폐지되자 고향 나주로 내려가 강용환, 유성준, 김채만, 박지홍, 김봉학 등 50여 명의 전라도 출신의 명인 명창을 규합하여 '김창환 협률사'를 조직하였다. 지방 순회공연을 다니다, 원각사 시절 서울에서 다시 활동을 하게 된다. 김창환 협률사는 1910년 이후 본격적인 활동을 하였다. [김석배, 「판소리 명창 김창환의 예술활동」, 『판소리연구』 20(대전: 판소리학회, 2005), 251쪽.]

2. 구파극의 시대(1910~1929)

원각사가 1909년 11월에 폐지된 이후 당시 명창들은 ‘협률사’라는 단체를 조직해 지방 순회공연을 계속하였고, 창극을 본격적으로 공연하기 시작하였다. 이 시기에는 대중들의 관심과 흥행에도 불구하고 비판적인 시각 또한 강하였다.

명창광디 김창환(金昌煥)이가 전나도로 내려가서 새광디를 몰아가지고 올라왔노디 슈일 전브터 장안사에서 연극을 혼다던가 이왕의 리동백(李東伯)의 무리가 연극을 할 새에 별별 희괴망측한일이 만어셔 녀주사회에 큰 병을 드리더니 더간 수년동안에 광디무리가 조박해여지듯하야 얼마큼 녀주사회에 풍기가 돈평이 되얏다홀만 허거늘 광디들이 쏘 모혀서 연극을 혼다하면 쏘 용춤을 추고 달녀들터이지 형위부정헌계집들은 광디라면 아조 죽은잇가 었지쑤였던 신문지와 경찰관리의 크게 주목홀일이 싱것습디다. 십분쥬의치 안이쑤면 남북촌의 녀주사회는 결단나고 말 것이오.²⁵

25. 『塗聽途說』, 『매일신보』, 1912.6.1.

장안사와 단성사 등 사설 극장이 생기면서 구극 혹은 구파의 이름으로 행해지던 창극은 ‘별별 해괴망측한 일’을 벌이던 연극으로 인식되고 ‘여자사회에 큰 병을 주는 일’로 다루어졌다. 그것은 기생을 중심으로 여성 배우가 남성 배우와 함께 나와 눈앞에서 재현하던 ‘공연’에 여성 관객들이 환호하였음을 증명한다. 하지만 이러한 내용들이 풍기 문란으로 다루어지고 ‘개량’의 대상이 되면서 사회적 지탄의 소지가 되었다.

판소리계의 명창들은 1915년 ‘경성구파배우조합’을 조직하면서 재정비에 나선다. 이미 김창환이 원각사 시절 ‘배우조합’이라는 명칭을 사용할 만큼 당시 창극 배우로서의 정체성이 시작되고 있었다. 하지만 창극을 제대로 만들기 위해서는 무대는 물론 연출과 작가, 배역, 작곡가, 도구나 장치 등의 여러 요건들이 필요했다. 1910년대 이후 조선성악연구회 창립 이전까지 판소리계는 ‘극’으로서의 정체성을 만들어 나가며 실험을 가속화하기 시작했다. 이러한 동력을 마련한 것이 바로 ‘경성구파배우조합’의 결성이었던 것이다.

경성부 훈정동 등디에 설립헌 경성구파비우조합은 그동안 당국에 청원 승인된 후 지년간 이십륙일 경성 광무디와 연흥사 두곳에 잇는 남녀 비우일동과 기타 비우들이 만히 모여 장리에 리헝하야 갈 수무분장을 헝하얏다노디 김창환 리동백은 선

심으로 조합장은 장지옥 부조합장은 김인호 김봉이로 덩후얏고 기타총무는 조양운 한문필 등으로 수찰은 객천희로 모다 분장한 후 장리에 아모조록 정신을 찰여 남의 치욕을 면하고 잘 슈신히야가미 조합발전의 괴초라고 강지옥의 설명이 잇섯 다는디 그 조합일테 수무의 장리는 이전에 경험 만흔 윤병두가 분장하야본다더라

26

26. 「광대의 조합설립」, 『매일신보』, 1915.4.1.

김창환과 이동백을 중심으로 설립된 경성구파배우조합은 당시 ‘신파’에 비교하여 전통 예술로서의 자존감을 드러내며 활동 의지를 드러냈다. 하지만 ‘구파’로서의 정체성을 가지기보다는 신파극에 관심을 가지거나 신 구 연합 연극을 만들게 된다.²⁷ 당시의 전통 연희 단체들은 ‘개량’이라는 이름으로 신파극과 창극의 융합적 창조를 모색하고 있었던 것이다.

27. 류경호, 앞의 글, 116쪽..

이동백은 1916년 기사에서 “단성사에서 오리동안 신파연극의 합동으로 흥행하던 경성구파비우조합 비우 리동백”으로 소개되었는데, 이동백 일행이 공연하던 것을 “신구파연극”으로 명명하며, “이왕보다 배우기술이 발달되어 지방 인사들의 대갈채를 받는다”²⁸고 전하였다. ‘배우기술’의 발달이 주요한 흥행의 요건이 되었다는 점과 신구파의 합작이라는 점에서 이 시기는 신파의 흥행성을 앞장세우고 극적 연기를 강화한 모습으로 공연되었음을 짐작할 수 있다. 하지만 조선성악연구회가 발족하고 전면적인 무대극으로서 창극이 만들어지기까지 아직 배우로서의 연기술이나 역량은 수준 높은 단계에 이르지 못했다.

28. 「舊派優의 지방순회」, 『매일신보』, 1916.10.15.

초동 「계화」과 어수의 날뛰는 모양 일본에서 보던 원숭이연극 그디이라 나종에 상태가 나오논디 파란 두루막이에 상장을 다랴다 이이 이것은 묘후구 나 피링이는 써도 굴건 제복은 웨 못후나 상장 막디 디신에 하이칼라 단장²⁹

29. 「團成社 立見」, 『매일신보』, 1915.6.22.

계화는 1908년 원각사의 첫 공연 〈춘향전〉에서 12세의 나이로 춘향역을 했던 배우이다. 계화는 1915년 기사에서 ‘초동’ 역할로 나오고 있는데, ‘원숭이 연극’으로 비판되고 있음을 알 수 있다. 더욱이 상제의 출연에서 제대로 된 상복을 입지 못하니 극적 재현에 기본적인 의상조차 구비되지 못하였음을 알 수 있다. 1910년대 이후 기생조합에서 교육된 판소리 창자들이 창극에 투입되면서 빚어진 기량의 문제 또한 비판거리가 되었다. 그러나 창극 배우의 기량의 문제는 점차 나아지고 있었다.

춘향연의를 시작후논디 남수라는 기성의 방조노릇은 진경이 근수후엿스나 조금

셋투른 곳이 잇섯고 씨 〃 로 황금란과 김산옥의 창니는 소리에선 실로 감흥이 적지 않게 잘 ㅎ였다 리도령을 분장한 기성은 그 표정과 괴거동작이 조금 어울리지 안었으나 과히 눈 셋투르지는 안었다 ▲그중에 불만한 것은 방주와 춘향이 노릇 ㅎ는 기성의 표정이라 ㅎ겠고 더욱 창니는 기성의 티도와 동작이 슈빅 관객의 갈치를 밧었다³⁰

30. 「사면팔방」, 『매일신보』, 1919.11.20.

▲데삼일 되는 한남권번의 연주회를 보았다 당일은 다른 놀보담 특별히 힘들을 써서 연주를 ㅎ는디 흥련의 전후 교티는 아조 허리가 부러지다십히 우슴을 참지 못ㅎ였고 지자군의 히션이와 어수의 남수문답은 참으로 희극이 셋기였고 ▲히션의 이교는 더 말홀 것 업섯고 취련의 판수노름에 독특의 무당소리는 만장의 갈치를 밧었스며 몽중가에 디ㅎ야는 연방 빗취는 오린지 식에 황릉묘라는 현판 위로 달이 둥그런히 셋고 춘향이가 슴을 꾸는 몽환극 잇섯는디 ▲이에 디ㅎ야는 연구를 췌 ㅎ였다 농부가에 모든 기성이 머리를 동이고 제일히 흥치 잇게 춤을 췌며 췌노는 거동은 진실로 구경ㅎ는 사람도 스스로 억기춤이 날췌ㅎ였다 그러 나 너무 란삽지 안토록 ㅎ는 것이 도홀 췌ㅎ다³¹

31. 「사면팔방」, 『매일신보』, 1919.11.22.

김남수라는 기생은 대구 지역 교방에서 교육받은 정통 기생으로 13세에 상경하여 궁중 연회에서 이름을 떨쳤던 기생으로³² 창극 배우로서의 자의식을 가지고 활동한 여배우였다.

그리고 1910년대 후반 기생연주회의 창극은 점차 대중적으로 수용되어 창극 배우로서의 기량과 무대의 숙련도를 요구하는 수준으로 관객의 반응 역시 점차 변화³³되었다. 창하는 소리와 표정, 기거동작 등에 대한 비평이 가해졌고, 흥련, 해선, 취련 등의 대사와 연기, 창에 대해 비교적 인정할 만한 수준이 이루어졌던 것이다.

곧 1910년 이후 1929년경까지 창극계는 경성구파배우조합을 시작으로 하여 협률사의 지속적인 활동과 기생조합의 창극 공연이 이루어지던 시기라고 할 수 있다. 이 시기는 김창환, 이동백 등이 중심이 되어 창극에 대한 실험적인 모색이 이루어졌다. 이 중 기생에서 여배우로 이름을 날린 인물들이 등장하게 되었으며, 본격적으로 성 역할 배역이 이루어졌다고 할 수 있다. 이밖에 1920년대부터 창극 음반이 취입되기 시작하면서 명창 중심의 음반도 발매되기 시작한다. 1927년 발매된 창극 음반 〈춘향가〉는 일축조선소리반에서 만든 것으로, 이동백, 김추월, 신금홍 등이 소리했는데 역할을 나누어 분창을 하는 형식으로 이루어졌다. 연기보다는 소리를

32. 백두산, 「기생에서 '여배우'로(III): 1910년대 기생조직의 창극 공연과 대구기생 김남수의 창극 활동 연구」, 『한국극예술연구』 67(대전: 한국극예술학회, 2020), 51-56쪽.

33. 백두산, 앞의 글, 75쪽.

중심으로 녹음이 되었으나 이 역시 창극의 인기에 힘입어 이루어진 것이라 하겠다. 하지만 배우로서의 연기술이나 극적인 형식 등에 대해서는 명확하게 정립되지 못하여, 기존의 명창들이 중심이 되어 점차 극성이 강화되어 가던 단계라 할 수 있다.

3. 조선성악연구회의 배우들(1930~1949)

조선성악연구회는 기악, 무용, 연희 분야를 망라한 단체로 이동백, 송만갑, 정정렬 등 당대 명창을 중심으로 결성된 단체이다. 1934년 조선음률협회를 조선성악원으로 창설했고 제3회 공연 무렵부터 조선성악연구회라는 명칭이 사용되었다. 발기인은 이동백, 송만갑, 정정렬, 김창룡, 한성준, 오태석, 김용승, 김종기, 김동기, 박록주, 김채운, 심상건, 강태홍 등 14명이었다. 조선성악연구회는 창극의 정립이라는 목표를 가지고 조직을 구성하고 체계적이고 전략적으로 노력함으로써 오늘날 창극의 기본적인 틀을 형성하였다.³⁴

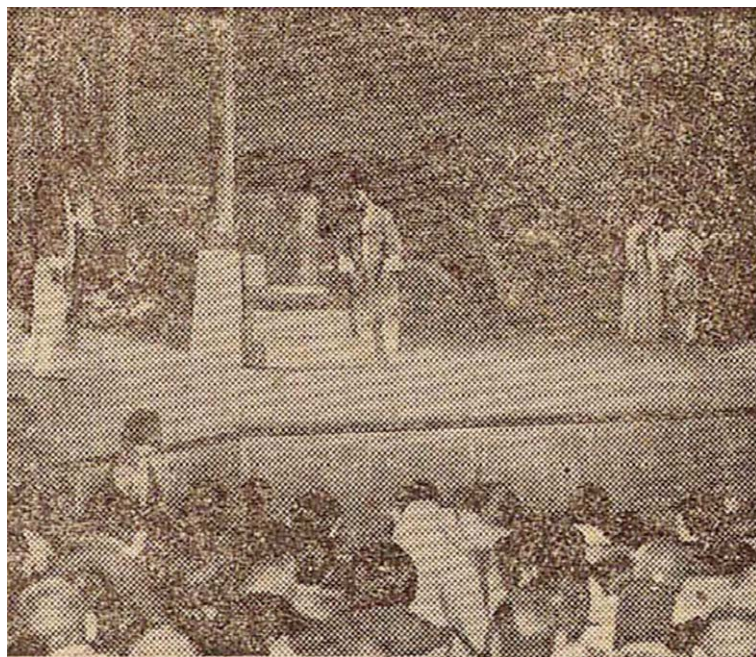
동양극장의 전속 연출가였던 박진은 회고담을 통해 창극의 연기력에 대해 다음과 같이 설명한 바 있다.

창에 있어서는 저들이 전문가요 국창급의 사람도 수삼인(數三人) 있었지만 연기력이 없는 것이 험로가 아닐 수 없었다. 그렇다고 그냥 버려둘 수 없어서 당시에 그네들이 조직하여서 모이고 가르치고 하는 조선성악연구회라는 모임으로 하여금 창극단을 조직케 하고 먼저 <춘향전>을 연습시켰다. 이들에게 연기지도 할 때 땀을 뻘 것은 그때나 지금이나 다르지만 이 창극이 일반에게 환영을 받자³⁵

34. 이재성, 「창극의 양식적 변천과 발전과정 연구」, 『연극교육연구』 20(서울: 한국연극교육학회, 2012), 110쪽.

35. 박진, 『세세년년』(서울: 경화출판사, 1966), 171쪽; 류경호, 앞의 글, 122-123쪽 재인용.

박진은 연극적 연기력이 없어 창극의 진진이 없다고 여기며, 연기 지도를 위해 조선성악연구회 아래 창극단을 조직케 하여 연기연습을 시켰다. 당시 창극 배우들의 연기가 신파극의 수준에도 이르지 못하였음을 보여 준 것이다. 곧 조선성악연구회 산하 창극은 서양극의 연출과 연기 지도의 도움을 받으면서 극으로서의 면모를 확립해 나가기 시작했던 것이다. 이 시기 판소리 광대는 곧 구극 배우 혹은 구과 배우로 명명되던 것에서 점차 본격적인 창극과 창극 배우로서의 양식을 정립해 나갔다고 할 수 있다.



[그림 1] 조선창극단의 공연 부민관(『매일신보』, 1942.11.4.)

당시 동양극장과의 교류와 협력을 통해 창극은 서구의 극 양식을 도입하게 되었고 배우의 연기, 몸짓은 물론 분장이나 무대 미술, 조명 등에 있어서 큰 변화가 일기 시작했다.³⁶ 조선성악연구회 소리꾼들은 동양극장의 연출가들로부터 사실주의적인 연기 수업을 받았고, 무대 기술은 물론 대관, 지방공연의 지원 등 실무적인 지원을 받았던 것이다.³⁷

36. 이재성, 앞의 글, 112쪽.

37. 최혜진 외, 앞의 책, 34쪽.

이러한 창극의 변화와 명배우에 대해 박록주는 다음과 같이 회고한 바 있다.

당시 김용승 씨가 엮은 창극 대본은 판소리와 달랐다. 김 씨는 1937년에 심청가 창극을 새로 엮어내서 우리 성악연구회는 이것을 동양극장서 선보였다. 내가 심청 역을 맡았고 정정렬 선생이 심봉사 역을 했다. 김연수 씨는 젊어서 상당히 미남이어서 정남희가 사상 사건으로 이도령 역을 못맡으면 대역을 했다... (중략) 그 당시 젊은 김연수 씨는 이 황봉사 역을 퓌 잘해냈다. 그러나 심청가에는 중요한 역은 역시 심봉사 역이다. 송만갑, 이동백, 김창룡, 정정렬 선생 가운데서 가장 연극을 잘하는 분이 정정렬 선생이시다. 그래서 정 선생이 심봉사 역을 맡았다. 다른 분은 도창만을 했다. 한 데 정선생의 심봉사 분장이 바로 일품 그것이었다. 심봉사가 밖에 나갔다 들어오며 귀덕이 어멈을 찾는 대목은 지금도

눈에 선하다. ‘여보 마누라 어디 갔소. 떠나는 날은 있건마는 오마는 날은 모르겠소. 마누라 귀덕이네. 우리 마누라 어디 갔소’하며 이방 저 부엌 한참을 찾다가 탈석 주저앉아 구슬피 울면 관중도 따라서 울었다. 상대역인 나도 그만 목이 메어서 한참 대사를 못외고 울먹인게 한두 번이 아니다.

심청가를 공연한 다음 해 1938년 우리는 다시 김용승 씨가 엮은 흥보가를 동양극장서 공연했다. 이때 흥부는 그 유명한 오테석이, 놀부는 정남희가 맡았다. 나는 흥부 부인 역을 했고 6.25 때 북으로 간 임소향이 놀부 부인이었다. 이 흥보가가 대성공을 거둔 것은 세기의 명배우 오테석 때문이다. 그의 일거수일투족은 정말 하나하나가 잊을 수 없는 명연기였다. 형 놀부한테 전에 질러 쫓겨나는 모습, 형수한테 주격으로 뺨을 얻어 맞고 밥풀을 떼어 먹는 장면, 박을 타서 보물이 나오자 덩실덩실 춤을 추는 모습들은 뭐라고 표현할 수 없을 정도의 명연기였다.³⁸

38. 박록주, 「나의 이력서 22」, 『한국일보』, 1974.2.6.

박록주는 이 시기 명배우로 정정렬과 오테석을 꼽았다. 정정렬(1876-1938)은 1934년 조선성악연구회 설립부터 발기인으로 참여했으며, 산하 기관인 ‘창극좌’에서 활약했다. 그는 판소리 근대 5명창(김창환, 송만갑, 이동백, 김창룡, 정정렬) 중 한 사람으로 가장 후배뻘이었다. 그가 만든 〈춘향가〉는 ‘정정렬 나고 춘향이 다시 났다’는 말이 생길 정도로 판소리와 창극에 큰 영향을 미쳤다. 그는 〈춘향전〉, 〈심청전〉, 〈숙영낭자전〉, 〈별주부전〉, 〈배비장전〉, 〈옹고집전〉 등 조선성악연구회에서 창극으로 공연된 작품 중 대다수의 기획, 연출, 작곡을 하였다. 이러한 정정렬의 기량은 창극 발전에 지대한 영향을 미쳤던 것이다. 특히 그의 명연기는 심금을 울렸던 것으로 보인다.

오테석(1895-1953)은 가야금병창의 명인으로 이름이 나 있지만 연기도 일품이었다. 그는 조선성악연구회에서 기악부를 맡고 있었으나, 창극 공연에서 〈흥부전〉의 놀부 역, 〈토끼타령〉의 잔나비 역, 〈옥루몽〉의 무부(武夫) 역을 맡기도 했으며, 광복 후 대한국악원 산하 국극사에 참여해 창극의 정립에도 기여³⁹했다. 박록주는 특히 놀부 역을 맡았던 오테석의 명연기를 꼽으며 찬사를 보낸 것이다.

39. 「오테석」, 한국전통연희사전 (<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3326141&cid=56785&categoryId=56785>)(검색일 2023.3.21.)

박록주(1905-1979) 역시 이 시기 수많은 창극의 주연을 맡았고, 여성국극 시대를 주도적으로 이끈 명배우였다. 박록주는 조선성악연구회의 초기 공연에 모두 출연하였고, 1936년 이후 〈유충렬전〉, 〈춘향전〉, 〈심청전〉, 1937년에 〈숙영낭자전〉, 〈배비장전〉, 〈편시춘〉에 출연했다. 1938년에는 〈토

끼타령), <웅고집전>, <어촌야화>에 출연하였다. 당시 배우들로는 이동백, 강장원, 오태석, 임옥돌, 김경희, 김남옥, 조농옥, 김용승 등이 활동하였다. 1941년에는 <춘향전>, <홍보전>, <백제의 낙화암>에 출연하였고, 1942년에는 <춘향전>과 <숙영낭자전>에 출연했다. 1944년에는 <장화홍련전>에 출연했다. 1946년에는 국극사 단원으로 <대춘향전>, <신판 심청전>, <홍보전>에 출연하였고 1948년에는 30여 명의 여류 명창들을 규합하여 여성국악 동호회를 결성하고 <옥중화>를 공연하며 여성국극 시대를 열었다.⁴⁰

40. 김석배, 『판소리명창 박록주』(구미: 애드게이트, 2020), 38-39쪽.

조선성악연구회 이후로 해방에 이르기까지 전통 연희 단체는 여러 부침을 겪었고, 시대 또한 순탄치 않았다. 1930년대에는 창극이 크게 발전, 유행하면서 다수의 음반이 발매되고 전국적인 공연도 성황리에 이루어지게 되었지만, 1940년대 일제강점기하에서 창극 역시 위축되고 억압을 받았던 것이다. 1945년 해방이 되자 전통 예술인들은 ‘대한국악원’을 세우고 산하 기관인 ‘국극사’, ‘국극협회’, ‘조선창극단’, ‘김연수창극단’ 등이 활약하면서 창극을 이어 가게 된다. 다음과 같은 공연 평을 통해 창극이 이 시기 어떠한 방향으로 변모되고 있는지를 가늠할 수 있다.

우리 민족문화의 일익을 담당한 ‘창극’ 예술의 발전여하는 국악원의 당면과업으로 보아 그 의의가 크다 할 것이다. 그러나 창극은 과거의 ‘사랑방노름’에서 무대로 진출한 이래 그 발전은 지지하였다. 왜냐하면 그 실내악적 요소 즉 창법, 연기, 음악구성 등이 무대화하지 못한 까닭이다. 이런 모든 점에서 새로운 발전을 기한 것이 저간 발표한 ‘청산도 절노’에서 엿볼 수 있다. 전체로 보아 그 구성이 과거의 판박인 ‘춘향전’에서 일보 전진한 것이며 서항석씨의 연출은 음악과 분위기에 대한 이해로써 성공하였다. 특히 대사의 억양과 연기지도에 고심한 자취가 보이었으나 율동적인 동작에 대한 주의를 부족하였다. 편곡은 과거 창악의 아리아 중에서 선곡했는데 그 장면이 어울리게 편성되었고 특히 분위기 음악 중에서 단편의 독주는 효과적이었으며 연주한 정남희씨는 기악의 명수임을 또한 발휘하였다. 여기에는 방자역으로 유명한 오태석씨의 독특한 표현과 임소향씨의 율동적인 묘기는 좋은 대조였으며 조상선씨의 삼들역과 정남희씨의 임처사는 사계에 중진임에 어기지 않았다. 박녹주씨의 우수 창법은 여전히 빛났으며 연기와 대사에 공부가 필요하고 특히 박귀희양의 남역은 그 가진바 ‘알토’의 음성이 아름다워 자연스러웠으며 당야의 인기를 집중한 감이 있었고 신인 오양금양은 좋은 연기자이며 소프라노로써 알토 박귀희양과 아울러 앞날을 기대할 수 있다.⁴¹

41. 「국극사 공연평-박영근(朴榮根)」, 『경향신문』, 1946.10.20.; 손태도, 「한국창극사를 통해본 해방공간 창극 연구」, 『국문학연구』31(서울: 국문학회, 2015), 296쪽 재인용.

서항석 연출의 <청산도 절노>에서 대사의 억양과 연기지도에 대한 호평이 있었으며, 음악에 대한 칭찬도 이어졌다. 오테석과 임소향, 조상선, 정남희의 연기에 대해서도 긍정적인 평가가 이어졌다. 박록주는 창은 좋았으나 연기 면에서 미흡함을 지적한 반면 박귀희, 오양금 등의 배우들에 대해서는 소리와 연기를 호평하였다. 이 시기에는 임방울, 박초월, 오테석, 정남희, 임소향, 박록주 등이 명배우로 활약하였다. 1948년에는 박록주, 박귀희, 김소희, 임춘앵 등의 여성 명창들이 여성국악동호회를 조직하고 창극 <옥중화>를 올리면서 창극의 새로운 물결이 시작되었다.

1949년 시공관에서 공연된 <햇님과 달님>은 대표적인 레퍼토리로 인기를 끌었는데, 특히 남장 역의 박귀희와 임춘앵이 큰 주목을 받았다. 그들의 창극은 기존의 소리 외에도 주제와 의상, 무대 등 시각적인 화려함과 춤과 연기의 중요성을 깨닫게 해 주었다.

요컨대 1930년대 조선성악연구회를 중심으로 한 창극의 정립은 한동안 창극의 융성기를 맞이하도록 했다. 이 시기 가장 큰 영향을 끼친 명배우는 정정렬이라 하겠다. 이 시기에 오테석, 박록주 등 명연기를 선보이던 많은 창극 배우들이 탄생하기 시작했다. 특히 1948년 시작된 여성국극은 50년대 창극을 선도하면서 창극계 스타를 만들기 시작하며 새바람을 일으켰다.

4. 여성국극 시대의 히로인들(1950~1960)

창극은 해방 후 ‘국극’이라는 용어로 보편화되었다. 여성국극이라는 용어는 이러한 시대적 성격과 연관되어 있다. 여성국극이 기존의 창극과 여러 특징을 공유하면서도 두드러졌던 부분은, 그 형식 면에서 ‘창’극보다 ‘창·극’에 주안점을 두었다는 것, 주된 시간적 배경이 조선시대를 넘어 신라와 삼국시대라는 아득한 과거로 향했다는 것, 낭만적인 사랑이 모든 이야기의 중심 소재였다는 것, 무엇보다 관객을 압도하는 남장 여배우가 등장했다는 것 등이다. 물론, 이러한 여러 특징은 배우로 등장하는 여성들뿐만 아니라 작가, 연출가, 무대 미술가가 함께 만들어 낸 합작의 결과였다. 또한 이들 작가, 연출가, 무대 미술가들이 모두 당대 그 분야에서 이름을 날리던 남성들로 여성국극뿐만 아니라 창극, 신극, 악극 등을 넘나들며 활동했던 사람들이었다.⁴²

여러 이유에도 불구하고 여성국극은 당대 여성 창극 배우들이 개척

42. 정수진, 「여성국극은 어찌 무형문화재에서 배제되었는가?」, 『한국언어문화학술확산연구소(OCKS) 제2회 국제학술대회』(서울: 고려대학교 한국언어문화학술확산연구소, 2022.2.24.), 73쪽.

한 새로운 예술적 활로였으며, 한 시대를 풍미했던 창극의 한 장르로 인식되고 있다. 이 시기 주연을 맡았던 남장 여배우들에게는 사회적 관심과 인기가 쏟아졌는데, 그것은 여성이 남장을 하는 데서 오는 매력과 자극적인 환상성을 시각적으로 구현했기 때문으로 보인다. 대표적인 명배우로 박귀희와 임춘앵을 들 수 있다.

박귀희(1921-1993)는 판소리 명창이자 가야금병창 명인이다. 그녀는 13세 때 대동가극단에 들어가 활동하기 시작하여, 한양창극단을 거쳐 1939년 동일창극단에 들어가 〈일목장군〉에서 처음 남성 주인공을 맡아 열연한다. 박귀희는 일목장군 역 외에도 홍보 역이나 이도령 역 등 남성 주인공 역을 맡아서 연기했다. 1942년에는 〈일목장군〉, 〈신화공주〉 작품으로 연극협회에서 주는 연기상을 받았다.⁴³

지금까지 공연을 한 성과를 보면 일류 명창들의 다각적인 예술적 특성을 골고루 발휘시키기 위하여 거의 날마다 배역을 변동한 까닭에 한마디로 단언하기는 매우 힘이 들지만 그 중에도 「춘향모」의 림소향(林素香) 양과 「리도령」에 박귀희(朴貴姬) 양의 연기는 단언 발군의 묘기를 발휘하여 관중의 박수 갈채를 받았다.⁴⁴

43. 손태도, 이태화, 「박귀희의 국극 활동」, 『한국전통공연예술학』 1(서울: 한국전통공연예술학회, 2012), 252쪽.

44. 「창극 춘향전 공연에 대한 평」, 『경향신문』, 1947.2.14.

1948년 여성국악동호회가 결성되고 1949년 시공관에서 올린 〈햇님과 달님〉 남자 주인공 역을 맡은 박귀희는 큰 인기를 얻었다. 당시 배역으로는 햇님왕자 박귀희, 달님공주 김소희, 준왕 박록주, 달이네 김연수, 진달래 박소균, 부루네 김정희, 오사마 조농월 등이었는데, 이 공연으로 박귀희와 김소희는 모르는 사람이 없을 정도가 되었으며, 〈옥중화〉 공연 때 진빛을 갠 이재민 구호금으로 5만 원을 기탁할 정도였다.⁴⁵

박귀희는 창극 무대에서 연기력이 우수하며, 탁월하고 화사한 가야금병창 기량을 지녀 20세기 중후반 국악계의 간판스타로 활약하였다.⁴⁶ 박귀희는 특유의 낮은 성음으로 남성적인 성량과 어조를 표현하기 적합했으며, 자연스런 연기로 많은 박수를 받았던 것으로 보인다. 그녀는 판소리와 가야금병창에 능할 만큼 소리 실력도 매우 높았는데, 이러한 판소리의 기량과 연기가 총체적으로 발휘됨으로써 명배우로서의 명성을 얻었던 것이다.

여성국극은 넓은 의미에서 창극의 범주 안에 있다고 볼 수 있으나 창극과는 성비 구성의 문제보다 중요한 양식적 특징을 가지고 있다. 여성들로만 구성되어 있어서 남녀가 함께 구성되어 소리하는 창극에 비해 곱고

45. 김석배, 『소리에 길을 묻다: 인간문화재 박록주 명창』(구마: 명창박록주기념사업회, 2022), 202쪽.

46. 노재명, 김석배, 「자료를 통해서 본 박귀희 명인의 국악 인생」, 『한국전통공연예술학』 1(서울: 한국전통공연예술학회, 2012), 17쪽.

아름답게 표현하며 창극 소리에 비해 훨씬 더 연극 소리의 특질을 많이 지니고 있었다는 것이다. 여성국극은 소리를 잘하는 것도 중요하지만 배우의 외모와 극단적 연기의 표현 능력에 더 큰 비중을 두었다. 남녀가 함께하는 창극은 판소리의 비중이 컸기 때문에 판소리를 하지 않으면 입단 자체가 어려웠지만 여성국극은 판소리를 하지 못하는 배우들도 있었다는 것이 두 양식의 차별화된 특징이다. 여성국극은 창극에 뿌리를 두었고 공연 장르의 특성상, 연기와 시각적 이미지뿐만 아니라 소리와 무용 등 비중 있는 연극적 요소를 활용하면서 과거의 낭만성을 부각시키는 미학을 수립하였다. 이러한 양식적 특징은 관객들에게 대중 예술로서 흥행 인기의 중요한 요인이 되었다.⁴⁷

임춘앵에 대한 인기 중 특히 여성 관객들에게 폭발적인 인기를 얻을 수 있는 것은 무대에 서 있는 남장 여자를 보면서 마치 자신이 무대 위에 올라서 로맨스와 낭만을 실현하는 희열을 느끼고 흥분하였기 때문으로 보기도 한다. 여성국극의 성격을 누구보다도 잘 이해했던 임춘앵은 대개의 판소리꾼들의 전형적인 연기가 아니라 자연스러운 연기를 통해 대중성을 확보하였고 그녀의 춤 솜씨 등은 여성국극의 무대에 화려한 볼거리를 제공하였다. 특히 능숙하고 자연스러운 남성 연기는 관객에게 임춘앵을 진짜 남자처럼 느끼게까지 하였다. 이러한 그녀의 남성 연기는 창극의 모습과는 거리가 있었다고 할 수 있다. 임춘앵은 남성상을 강조하기 위해 의상과 분장술을 폭넓게 활용하였고 평소에도 남자처럼 행동하며 노력을 하였다.⁴⁸

47. 이진경, 광미정, 『임춘앵 여성국극 공연양식의 특징에 관한 연구』, 『연기예술연구』 13(서울: 한국연기예술학회, 2018), 113-114쪽.

48. 이진경, 광미정, 앞의 글, 116-117쪽.

● 당시 창극에서의 대화라는 것은 한결같이 아니리조 아니면 신파 연극에서 흔히 들을 수 있던 신파조였다. 그러나 임춘앵만은 그렇지 않았다. 원로들의 증언에 의하면 임춘앵은 처음부터 대화하는 연기가 일류 연극인 뽐치는 정도여서 그것만으로도 관객을 사로잡았다고 한다. 임춘앵은 물론 전문적인 연기공부를 한 적이 단 한 번도 없다. ... 목소리, 손짓, 발짓까지 똑같이 남자처럼 하자 배우가 임춘앵이라는 것을 알고 있는 관객은 그 사실 자체를 즐거워하고 놀라워했다. 그런가 하면 정말 남성처럼 상대 여자를 끌어당겨 포옹까지 하자 자칫 임춘앵을 여자 아닌 남자처럼 느끼기도 했다.(126쪽)

● 임춘앵 국극에서의 소리는 아주 간단한 가사로 의사 전달을 하고 있어 누구나 쉽게 알아들을 수 있었다. 또 임춘앵 국극에는 기존 창극에서 볼 수 없는 멋들어진 춤이 있었다. 임춘앵이 한 번 손을 들어 추기 시작

하면 오분이고 십분이고 관중은 손끝의 동작만을 지켜볼 정도로 그녀의 춤은 사람을 매료시키는 마력이 있었다. 거기다 화려한 무대 장치와 의상, 분장은 연극적인 효과를 높여 한층 재미를 더하게 만들었다. 무엇보다 그녀의 무대에 등장하는 출연자들은 임춘앵의 지도를 받으며 충분히 연습을 하고 나와 그 기량이 뛰어났다.(138쪽)

● 왕은 왕다워야 했고, 장군은 장군다워야 했다. 군졸들이 많았는데 그들 역시 목소리며 행동거지 하나하나가 억지로 하는 것처럼 보여지면 안 되는 것이었다. 임춘앵이 특별히 그 점에 유의를 시키면서 지도를 했다. 남자역을 제대로 하기 위해서는 시선을 어디에 두어야 하며, 고개를 돌릴 때에는 어떻게 해야 하고, 들어오고 나갈 때는 발걸음이 어떠해야 하는지 세세하게 가르쳤다....남성역할을 원활하게 하기 위해서 또한 빠뜨릴 수 없는 중요한 부분이 있으니 그것은 다름아닌 분장이었다. 당시 전문 분장사가 없는 것은 아니었으나 모두가 여성인 단원을 남성으로 바꾼다는 것은 여간 어려운 일이 아니었다.(186-187쪽)

● 관객들은 우선 창을 쉽게 알아들었다. 발음을 정확하게 하기 때문이었다. 또 판소리처럼 기교를 부리지 않았다. 거기에 그 창은 반드시 연기와 춤, 무대장치와 동떨어져 있지 않았기 때문에 더욱 실감이 났다. 말하자면 여성국극은 기존 창극이 소리에 치중한 반면 연극적인 요소에 더 큰 비중을 두었다.(269쪽)

● 이일주는 임춘앵의 연기를 본 기억을 이렇게 술화해놓았다.

“임춘앵은 참 박색이여. 근디 무대 위에서 딱 화장하고 나서면 달도 그렇게 이쁠 수가 없었을 거야. 참 이쁘네. 남자옷 딱 입고, 모자 쓰고 나오면 진짜 지금도 생각하면 그런 배우가 없었다. 걸음걸음 한 발짝만 뛰어도 멋이 절로 흘러나. 그리고 공주들하고 춤을 추는디 춤을 추면 그렇게 멋있을 수가 없었어. 그래 대사험서 표정 연기하면 관객들 모두가 좋아 안 할 수가 없다니까. 그렇게 잘한 사람은 전무후무하다고 난 생각해. 당시 사람들이 임춘앵이 들어왔다 하면 밥도 안 먹고 극장에 몰려들었어. 임방울 선생님이나 김연수 선생님은 대한민국 최고의 국창이었는데 그 양반들이 밀렸을 정도였으니까.(283쪽)⁴⁹

임춘앵의 명배우로서의 위상은 그녀의 춤과 연기, 그리고 정확한 발음과 대사 전달에 있었던 것으로 보인다. 여성국극 단체가 시대를 풍미하면서 여러 단체가 생겨나고 사라졌지만 임춘앵의 독보적 위상은 여성국극 시대가 끝날 때까지 이어졌다.⁵⁰

49. 반재식, 김은신, 『임춘앵 전기』(서울: 백중당, 2002), 283쪽. 괄호 안의 쪽수는 이 책의 쪽수임.

50. 조영숙의 자서전 『무대를 베고 누운 자유인』에서도 다음과 같은 평가를 읽을 수 있다. “건우로 분장한 춘앵 아줌마가 흰 소를 몰고, 통로에 만들어놓은 꽃길을 밟으면서 나오는 것이다. 그 기가 막힌 절창에 사람들은 얼이 빠졌다. 아줌마의 타고난 목소리는 미성이 아니라 탁성에 가까웠지만 소리하는 것을 들으면 멋이 찰찰 넘쳤다. 걸걸하면서도 깊은 소리를 내는 수리성이 아줌마의 특기이자 장기였다. 게다가 수리성을 잘하는 사람이 대체로 하기 힘들어하는, 목에서 발게 기교적으로 뽑아내는 아구성 역시 자유자재로 구사했다.” [반재식, 김은신, 앞의 책, 578쪽.]

5. 국립창극단의 주연들(1961~현재)

1960년대가 되면서 여성국극은 쇠퇴의 길을 걸으며 사라지게 된다. 1962년 국립극장 산하 국립국극단이 출범함으로써 국립기관 산하 창극단이 발족하게 된다. 초대 단장으로는 김연수, 부단장에 김소희, 간사 박귀희 등이 임명되고, 박초월, 김준섭, 임유앵, 김경희, 김득수, 장영찬, 강종철, 정권진, 남해성, 박봉선, 김정희, 한일섭 등 21명으로 구성되었다. 1970년 국립창극단으로 개칭되어 오늘에 이르기까지 60여 년간 우리나라의 대표적인 음악극을 선보이고 있다.

여성국극 시대를 지나오면서 ‘창극 소리’로 판
화제로 지정된 보유자를 중심으로 단원들을 학
습시키면서 점차 기량의 상승을 가져왔다. 기본
적으로는 유파별 보유자의 제를 중심으로 작곡
을 하는 풍토가 일반화되어 명창들의 완판 소리
를 단원들이 배우는 계기로도 작용했다. 한편으
로 국립창극단에서는 완창 판소리를 지속함으
로써 단원들에게 완창 습득의 기회를 부여하고,
창극술이나 연기술과는 별도로 소리의 기량 확
대를 위해 꾸준히 노력하고 있음을 볼 수 있다.

국립창극단은 1962년 제1회 정기 공연 〈춘향전〉을 올린 것을 시작으로 2022년 〈나무, 물, 고기, 달〉에 이르기까지 160여 회의 공연을 올렸다. 이들 작품은 원전의 성격에 따라 〈춘향전〉, 〈심청전〉, 〈홍보전〉, 〈적벽가〉, 〈수궁가〉 등 전통 판소리를 기반으로 한 완판 창극이나 전통 창극, 〈십오세나 십육세〉, 〈안드레이 서반의 다른 춘향〉, 〈홍보씨〉 등 전통 판소리를 완전히 재해석한 현대적 창극, 〈배비장전〉, 〈가로지기〉, 〈강릉매화전〉, 〈경복궁 북소리〉, 〈광대가〉, 〈구운몽〉, 〈논개〉, 〈달아 달아 밝은 달아〉, 〈대업〉, 〈두레〉, 〈명창 임방울〉, 〈박씨전〉, 〈백범 김구〉, 〈부마사랑〉, 〈서동가〉, 〈용마골 장사〉, 〈이생규장전〉, 〈최병도전〉, 〈춘풍전〉, 〈황진이〉, 〈변강쇠 점 찍고 옹녀〉 등 실전 판소리를 비롯한 고전 서사나 한국 역사에



[그림 2] 〈홍보가〉 프로그램복(국립극단 제11회 공연 〈홍보가〉
출역지, 연출: 서한석, 찬 지도: 김연수), 1967, 공연예술박물관 소장

뿌리를 둔 전통적 소재를 기반으로 한 창작 창극 〈시집가는 날〉, 〈로미오와 줄리엣〉, 〈산불〉, 〈민들레를 사랑한 리틀맘 수정이〉, 〈장화홍련〉, 〈서편제〉, 〈아버. 방언〉, 〈산불〉, 〈메디아〉, 〈코카서스의 백목원〉, 〈오르페오전〉, 〈트로이의 여인들〉, 〈패왕별희〉, 〈소녀가〉, 〈우주소리〉, 〈시〉 등 기존의 전통적 소재를 탈피해 국외 원전을 번안 재해석하거나 전혀 새로운 내용에 기반한 실험적 창작 창극으로 분류해 볼 수 있다. 그리고 창극 저변 확대를 위해 기획된 〈은혜 깊은 제비〉, 〈토끼와 자라의 용궁여행〉, 〈효녀 심청〉, 〈춘향이와 몽룡이의 사랑이야기〉, 〈홍부 놀부〉, 〈토끼, 용궁에 가다〉, 〈내 이름은 오동구〉, 〈미녀와 야수〉 등 어린이 창극, 청소년 창극 또는 가족 창극과 같은 범주도 주목해 볼 만하다.⁵¹

51. 최혜진 외, 앞의 책, 72쪽.

60여 년 동안 올린 국립창극단의 작품들에서 많은 명품 주조연이 주목을 받으며 활약했다. 특히 국립창극단 초대 단장을 역임했던 김연수는 조선성악연구회 이후 ‘김연수창극단’을 이끌며 창극에 매진했던 인물로, 그의 〈춘향가〉는 창극에 적합하도록 분창과 효과를 표시해 놓은 첫 번째 사설집이라 할 수 있다. 국립창극단이 국가 기관으로 설립되고 명실공히 ‘배우’로서의 역할도 더욱 중요해졌다. 여성국극 시대를 마감하면서 관객들은 배우들의 소리 실력뿐만이 아니라 연기력과 춤에 대한 기대 수준도 점차 높아져 가고 있었기 때문이다.

이들 작품 중 배우들의 세대별로 시기를 나누어 본다면 1세대 명창 배우 시대(1962-1979), 2세대 창극 배우 시대(1980-1999), 3세대 스타 배우 시대(2000-현재)로 나누어 볼 수 있다.

먼저 창극의 1세대 배우(1962-1979)들로 김연수, 박동진, 김소희, 박봉술, 박초월, 남해성, 정권진, 강종철, 박송희, 박후성, 조상현, 오정숙 등을 들 수 있다. 이들은 대개 국가 무형 문화재 보유자들로서 극의 소리 지도나 도창을 맡거나 주연 배우로 출연하였다. 1962년 1회 공연으로 올린 〈춘향전〉의 배역은 성춘향/김소희, 박봉선, 이몽룡/장영찬, 김정희, 월매/박초월, 임유앵, 향단/남해성, 박초선, 방자/김준섭, 김경희, 변학도/안태식이었다. 이후 주연으로 김연수, 김소희, 박초월, 박후성, 장영찬, 조상현, 강정자 등이 활약하였으며, 특히 도창이나 창 지도는 인간문화재 중심의 판소리계가 활용되면서 판소리 서사에 충실한 창극이 올랐다. 당시 도창이나 주연은 당대 가장 명창으로 인정받던 분들이 배우로 활약하여 음악적인 면에서 매우 높은 수준을 보여 주었다고 할 수 있다.

2세대 배우(1980-1999)들은 본격적인 창극 배우의 시대라 할 수 있겠다. 1세대의 후배 혹은 제자들로서 1세대 동안 신진으로 활약한 명창들이

나오는 사람들

도장.....	박 초 월 · 김 소 회
신재효.....	조 상 성
진재현.....	김 동 애 · 김 성 녀
	(22, 24 낮, 25 낮, 26) (23, 24 낮, 25 낮)
신재효부인.....	한 농 선 · 남 회
김 세 중.....	조 강 철
대 원 군.....	박 동 진
개 동 이.....	박 후 성
초 란 이.....	김 회 진
말 뚝 이.....	김 종 녀
남 장 공 빈.....	조 통 달
각 설 이 패.....	왕 기 창 · 조 윤 일
막 쇠 어 머.....	신 영 회 · 김 경 숙
개 똥 어 머.....	안 숙 선 · 전 민 수
꿈 생 원.....	오 정 병
발 물 장 수.....	남 해 성 · 오 정 숙
화 적.....	조 통 달 · 이 정 일
대 김.....	강 형 주
상 식.....	황 재 기
재 인.....	강 정 자

공중무용수: 임영기 · 장신애 · 김분남 · 이미경 · 송화련 · 강경희
 임영선 · 오경희 · 김송희 · 홍형경 · 김정옥 · 어미옥
 고경희 · 홍혜림 · 윤성주 · 이숙재
 공중 악사: 윤병철 · 김관희 · 황규남 · 김용서 · 황규일 · 박용호
 윤찬구 · 김중식 · 정창영 · 이세환 · 사재성 · 황병주
 집재무용수: 장향미 · 하루미 · 김희숙 · 정진진
 조경대신들: 심양홍 · 정상철 · 서희승 · 최상실 · 강만희 · 심우창
 박상규 · 문영수 · 유동철
 이 형 민: 태명연 · 김진태 · 고금석
 군 중: 백의선 · 박일규 · 송갑해 · 양문수 · 이득효 · 이정석
 김청남
 아 전 들: 심양홍 · 정상철 · 서희승 · 최상실 · 강만희 · 심우창
 나 들 들: 박상규 · 문영수 · 유동철 · 태명연 · 김진태 · 고금석
 화 적 패: 백의선 · 손병우 · 정상노 · 김청남 · 조형주 · 양문수
 재 인 들: 손병우 · 정상노 · 김청남 · 조형주 · 백의선 · 박일규
 이정석
 봉 악: 왕기창 · 이정석 · 백의선 · 박일규 · 송갑해 · 이득효
 김청남 · 정상노 · 조형주 · 손병우 · 양문수



조 상 현



박 초 월



김 동 애



박 동 진



김 성 녀

[그림 3] <광대가> 프로그램북(국립창극단 제30회 공연 <광대가> 출연진), 1979, 공연예술박물관 소장

었다. 이 시기의 주연급 배우로는 안숙선, 조통달, 김영자, 윤충일, 은희진, 박후성, 김일규, 김종엽, 정순임, 왕기석, 유수정, 김성녀, 김학용 등을 들 수 있다. 2세대 배우가 활약한 이 시기는 90년대까지 허규 중심의 창극이 연 출되고 90년대 이후로는 전통에 기반한 신창극이 창작되는 등 작품과 연 출이 다양해지기 시작한 시기라 할 수 있다. 국립창극단의 공연이 안정화 되면서 주 조연 배우로서의 정체성이 점차 드러나기 시작하였다. 안숙선, 김영자, 왕기석, 은희진, 조통달, 유수정, 강형주 등이 주연급 배우로 활약 하고, 김경숙, 임향님, 김학용, 정순임, 박송희 등이 조연으로 인기를 누렸 다. 극적 연기력이 강화되고 새로운 레퍼토리가 개발되던 시기로 창극의 무대도 지난 시기보다 극적 형상화를 강화하였으며, 극적 연기력 또한 중 요해졌던 것이다. 2세대 배우들은 명창들로부터 소리를 배워 정통성이 있



[그림 4] <대춘향전> 프로그램본, 1996, 공연예술박물관 소장

토자 “하늘도 심소, 땅도 심소,
삼재팔한 그만 두고 수궁 찾아 갈랴요”

부모님 살아생전에 호강만 하고 살아 세상 물정알랑 몰랐다. 그러나 하늘에서 아버 잃고 땅에서는 어미 잃어 고아가 된 토자(土子)는 원망스러운 산중 생활에 환멸을 느끼고, 그림에도 삼재팔한 건디고 오순도순 의지하며 살아보려고 위로하는 토끼들을 만나 평화로워 보이는 미지의 용궁으로 자원해 들어간다. 그러나 새로운 세상이라 꿈꿨던 수궁 역시 환란을 겪는 육지와 다를 바 없는 곳임을 알게 되고, 예전의 타진에 소중함을 깨닫게 된다. 역경을 극복하며 성장하고 한층 성숙해지는 존재다.

토너 “이 산중 떠나시면 내 마음은
어데 가요, 그래도 떠나실랴요”

토자와 그릴고 그런 사이, 모르는 토끼 배고 아는 토끼는 다 아는 그런 사이다. 부모를 잃고 통곡하는 토자를 바빠 숨겨 위험으로부터 구해주기도 하고, 또 세상을 박차고 미지의 용궁으로 가겠다는 토자를 홀로 보낼 수 없어 그와 함께 수궁으로 들어가는 용기 있는 존재다. 깊은 고초와 목숨을 잃게 될 절체절명의 순간 앞에서도 토자 곁을 지키며 당차게 위기를 헤쳐 나가는 역할을 한다.

지라 “일라땡끼로 함께 가시자고!
용궁까지 내가 두 분, 제대로 모시겠다!”

수궁 전옥주부 공신 시대선 별주부, 용왕을 살릴 간이 육지에 있다는 토부(土夫)를 데리고 물으로 올라오지만 외려 호통만 듣고선 눈앞에서 허탈함이 토부를 놓치고 만다. 그러나 빈손으로는 차마 돌아갈 수가 없다. 용왕의 총애를 얻어 부귀공명을 이루겠다는 은근과 의지로 토끼를 찾게 해달라는 산신제를 지내던 도중, 우연히 수궁행을 소망하는 토자를 만난다. 그리고 토너(兔女)까지 토끼 한 쌍을 데리고 천하를 얻은 듯 가세등등하게 바다로 향한다.

12

[그림 5] <귀토-토끼의 팔란> 프로그램북, 2021, 공연예술박물관 소장

는 소리를 하면서도, 무대의 역할 연기를 세련되게 소화해 내었다.

3세대 배우(2000-현재)들은 창극 배우를 넘어서 스타 배우로서의 가능성을 열어 간 세대라고 할 수 있다. 국립극장 단원이 대폭 증가하던 시기에 선발된 배우들로,⁵² 판소리를 전공으로 대학 교육을 받은 세대들로 구성되어 있었다. 김지숙, 박애리, 서정금, 남상일, 김차경, 이소연, 김준수, 유태평양, 민은경, 김수인, 이광복 등을 들 수 있다. 이 배우들은 창극을 넘어서 다양한 미디어에서 활약하는 한편 팬클럽을 형성하는 등 스타 배우로서의 입지를 만들어 나가기 시작했다. 창극의 레퍼토리 면에서도 세계적인 작품을 창극으로 재창조하고, 창작 작품을 만들어 나가던 시기이므로 과거의 도창이나 전통 판소리 기량보다 ‘작창’과 ‘작곡’이 중요해졌고, 판소

52. 안숙선 명칭은 국립창극단

제7대 단장(재임 기간:

1998.1.1.-1999.12.31.) 시절

단원의 정원 증가를 위해

노력하여, 1999년 1월 채용된

20명의 연수 단원이 7월에는

정식 단원으로 발령이 나,

당시 국립창극단 단원은 50여

명으로 대폭 증가하게 되었다.

이 시기에는 임진택과 김명곤

등이 연출을 맡아 활동하면서

공연성을 인정받기도 하였다.

[최혜진, 『국립창극단사』,

『국립극장 70년사』(서울:

국립중앙극장, 2020), 174쪽.]

리 외에 다양한 음악이 창극 안에서 시도되었다. 이러한 창극의 대중화, 세계화 시대에 스타성 있는 배우를 발굴하고 활용하는 것이 국립창극단의 또 다른 실험이 되었던 것이다.

창극의 배우들은 판소리는 물론 극적 연기와 표현력에 있어 그 기량을 인정받고 활약하였고, 소리꾼이 아닌 명배우로서 창극 배우의 정체성을 키워 왔다. 하지만 창극은 ‘음악극’이면서 ‘판소리’를 기반으로 하고 있기에, 소리 실력과 연기 실력이 모두 필요한 것이 창극 배우로서의 자질이라 할 수 있다.

국립창극단 60여 년의 역사 속에서 가장 주목할 만한 ‘배우’로 안숙선 명창을 꼽을 수 있다. 그것은 안숙선이 명창이나 배우, 예술감독, 작창가, 소리 지도자 등 국립창극단에서 단연코 많은 역할을 가장 오래 해 왔기 때문이다. 안숙선은 김소희와 박귀희에게 사랑받던 제자로, 일찍이 1979년 국립창극단 입단 이래 2021년 〈홍보진〉 작창을 하기까지 긴 역사를 함께 하였다. 1997년 국가무형문화재 가야금 산조 및 병창 보유자로 지정되어 활동하였으나, 2022년 자신의 주전공인 판소리(춘향가) 보유자로 재지정이 된 특별한 이력도 가지고 있다.

안숙선은 입단부터 원로 단원으로 퇴직할 때까지 200여 편이 넘는 작품에서 주역으로 참여하면서 명창으로서뿐만 아니라 창극 배우로서도 독보적인 연기력과 소리 실력으로 많은 사람의 사랑을 받았다. 특히 춘향역을 가장 많이 맡아서 “영원한 춘향”으로 불리기도 하였다. 1980년 〈대춘향전〉에서 향단이로 출연한 이래 1982년부터 심청, 춘향, 선화공주, 운선공주, 토끼, 황진이, 홍보처, 논개 등 주연급으로 2000년경까지 활약하였다. 2000년대 이후로는 10대 단장 겸 예술감독(재임 2004.1.1.-2005.12.31.), 도창, 작창 등을 맡으며 창극 제작과 출연을 겸하였다. 한편 안숙선은 1986년 8월 30일 〈수궁가〉를 완창한 이래 2009년까지 판소리 다섯 바탕을 매년 완창⁵³하여 총 22회 완창 기록을 세웠다. 이는 완창을 많이 한 박동진 명창의 15회보다 월등하게 많은 것이다. 안숙선은 창극 배우이자 소리꾼으로 20세기 후반부터 독보적인 존재였던 것이다.⁵⁴

국립창극단 단장 겸 예술감독(1998.1.1.-1999.12.31./2004.1.1.-2005.12.31.)을



[그림 6] 〈춘향〉 프로그램북(안숙선 도창 역), 2005, 공연예술박물관 소장

53. 1986년 〈수궁가〉를 시작으로, 1987 〈수궁가〉, 1988 〈홍보가〉, 〈춘향가〉, 1989 〈춘향가〉, 1990 〈심청가〉, 1992 〈적벽가〉, 1994 〈수궁가〉, 1995 〈춘향가〉, 1996 〈춘향가〉, 1997 〈홍보가〉, 1999 〈수궁가〉, 2000 〈적벽가〉, 2001 〈심청가〉, 2002 〈수궁가〉, 2003 〈수궁가〉, 2005 〈적벽가〉, 2006 〈홍보가〉 2회, 2007 〈홍보가〉, 2008 〈심청가〉, 2009 〈춘향가〉를 국립극장 완창 판소리 무대에서 선보였다. 2010년 이후로는 매해 송년 판소리로 제자들과 연창을 하고 있다.

54. 국립극악원 민속악단 예술감독(2013.10.8.~2015.10.7.)으로 자리를 옮긴 후에도 안숙선은 창극 발전에 계속 힘을 쏟았다. 안숙선 명창과 함께하는 작은 창극 시리즈를 새롭게 만들어 국립창극단이 기존에 만들고 있는 대형 창극, 서양 고전 작품을

두 번 말으면서 안숙선은 관객들과 공감할 수 있는 창극을 만들기 위해 다양한 시도를 하기도 하였다. 완판 창극을 2시간 내외 공연으로 단축하여 대중들이 쉽게 접근할 수 있는 형태로 만들기도 하였으며, 기존 다섯 마당 전통 창극을 벗어나 다양한 창작 창극, 어린이 창극을 새롭게 만들기도 하였다. 그녀는 단장 재직 시절 젊은 신진 창극 배우들을 대거 채용해 미래의 창극을 이끌어 갈 후진 양성에도 큰 업적을 남겼다. 현재 국립창극단을 이끌어 가고 있는 단원 대부분이 안숙선 단장 재직 시절 입단해 주역으로 성장한 배우들이라는 점에서 창극의 후진 양성과 교육에 미친 영향도 다분하다고 할 것이다.

기반으로 한 창작 창극과는 상반되는 소규모의 배우들이 참여하는 창극을 만들어 기존 판소리 다섯 마당 이야기를 기반으로 현대적이면서도 모던한 무대 형태를 갖춘 창작 창극을 대중들에게 새롭게 선보였고 관객들의 꾸준한 사랑으로 국립국악원 민속악단의 대표적인 브랜드 공연으로 6년간 시리즈로 만들어졌다.(2014 토끼타령, 2015 박타령, 2016 심청아, 2017 춘향, 2018 화용도 타령, 2019 꿈인 듯 취한 듯) 새로운 형태의 창극을 선보였다는 점과 기존의 전통 판소리 다섯 마당 이야기를 기반한 창작 창극의 개발 가능성까지도 공연예술계에 보여줬다는 점이 안숙선이 창극 분야에 쌓아온 또 다른 업적이라 할 수 있겠다. [『안숙선』, 나무위키, <https://namu.wiki/w/안숙선>(검색일 2023.3.21.)]

V. 창극 배우 양성을 위한 과제

우리의 전통 판소리 자체가 가지는 극성과 창극이 가지고 있는 극성은 여러 가지 면에서 차이가 있다. 하지만 창극은 판소리적 기량이 습득되지 않고는 존재할 수 없다는 점에서 창극 배우는 판소리와 그 이외의 극적 표현력을 갖추지 않으면 안된다.

전통시대의 배우, 광대들은 집단적인 삶 혹은 가문의 형태로 예술을 영위했기 때문에 가무악이 그 안에서 자연스럽게 학습되었다. 하지만 현대는 전통예능이 분화되고 전문화되어 모든 것을 학습하기 어려운 시대가 되었다. 그러다 보니 창극에서 보여 주고자 하는 배우로서의 연기술이나 무대가 매우 한정되어 있고, 체계적인 창극술에 대해 배울 기회가 적은 것이다.

현재 국악과가 있는 대학에서 창극을 공연하기도 하지만, 이 또한 매우 초보적인 형태로 우리나라 창극술에 대해 이론화 체계화 실천화가 되기에는 아직 부족한 것이 현실이다. 그러한 점에서 국립창극단의 ‘창극아카데미’를 본격적으로 활성화할 필요가 있다.

창극이 우리나라의 ‘민족적 음악극’으로 갈 것인지, ‘보편적 음악극’으로 갈 것인지에 대한 고민과 실험은 오랫동안 지속되어 왔고 그것은 아직 현재 진행 중이다. 그러나 분명한 것은 창극의 모태와 바탕소리는 전통 판소리라는 것이다. 그렇다면 창극 배우들의 기량은 우선 소리에 있는 것이다. 하지만 판소리 기량만으로 모든 것이 해결되지는 않는다. 배우로서의 역량을 더욱 기르기 위해서는 연기나 표현적인 측면에서 학습하되, 서양

연극이 아닌 우리 전통 예술을 바탕으로 하지 않으면 안된다. 걸음 하나 손짓 하나가 모두 판소리의 너름새로부터 만들어지고 우리 춤과 연희를 활용해서 만들어야 할 필요가 있는 것이다.

완판 창극을 만들었던 허규는 서양 연극 전공자임에도 우리의 민족극 양식을 정립하기 위해 여러 시도를 하기도 하였다. 그중 하나가 단원들을 교육시킬 때 우리의 전통 예능을 적절히 활용함으로써 우리만의 ‘고유한’ ‘독자적인’ 양식을 만들고자 했다는 점⁵⁵이다. 창극 배우이기 이전에 소리꾼인 배우들은 판소리를 더욱 효과적으로 표현할 연기와 몸짓, 전통 음악과 춤을 기본적으로 학습하고 이를 표현하도록 할 필요가 있는 것이다.

판소리 자체의 작창 역시 현재 배우들의 기량을 넘어서는 수준 높은 음악이 요구된다. 과거와 달리 제창이나 화성이 활용되고, 쉬운 사설로 전달력을 높이는 가사가 필요하지만 판소리의 창법과 테크닉이 충분히 활용되는 새로운 ‘더늠’이 창극을 통해 창조될 필요도 있는 것이다.

사실주의적인 연극보다 절제되고 상징적인 우리의 몸짓을 연구할 필요도 있다. 동양의 전통극은 목소리와 신체를 기술적으로 조절하는 것으로 전통적 형식을 계승, 발전시켜 온 극도의 양식화된 연극이다. 이는 서구 연극의 사실성과는 다른 사실에 기반한, 배우로 하여금 지켜보는 사람이 있다는 의식으로 관객에게 초점을 맞추게 하는 “일종의 ‘제시주의(presentationism)’적 방식”을 취하고 있는데 이는 배우가 느끼는 관객의 존재와 자신이 연희하는 공연의 내용에 대한 분명한 의식과 집중으로 설명된다. 이러한 양식화라는 것은 사실성을 거부하는 것이 아니고 그것을 여러 가지 의미 있고 효과적인 예술적 방법으로 재창조하는 것을 뜻한다.⁵⁶

한편 창극에서도 판소리가 가진 ‘판’의 소통성을 확보할 필요가 있다. 그것은 창극이 정해진 완고한 짜임에 머물 것이 아니라 배우가 가진 역동성 즉 흥성을 발휘하여 ‘놀이’로 인식하게끔 하는 ‘소통의 미학’을 창극이 되살려야 한다는 것이다.

판소리가 가진 기본 원리를 창극이 수용하고, 이를 넘어서는 화려하고 실감 나는 시청각적 재현이 창극의 매력이 되어야 할 것이다. 그러기 위해서는 ‘배우’이자 ‘광대’로서의 역할이 넘나들 수 있는 ‘창극 배우’가 체계적인 시스템 하에서 길러져야 할 필요가 있다.

55. 허규는 극단 민예에서 다음과 같은 훈련을 했다. ‘발성훈련은 탈춤의 불림법, 제자리뛰기를 하면서 하나에서 천까지세기, 판소리창법 익히기를 시도, 민예극장에서는 호호, 발성훈련을 시조, 가곡, 가사까지 첨가했고 훈련은 양주와 봉산의 탈춤사위로 대신하고, 연기 표현 훈련은 탈놀이 인형놀이를 실시함으로써 부담감 없이 표현하게 하고, 탈 제작까지 하게 해서 창의성 훈련을 겸했고, 마당극 방식의 공연 실습을 통해서 공간 지배력과 연기의 입체성, 관중과의 친화력, 역동성 등의 훈련을 했으며, 전통민속음악(기악) 실기를 통해서 배우로서의 신들림을 체험하게 한 다음, 실습작품을 발표하는 것으로 6개월의 전과정을 끝내는 훈련 방법이었다.’ [허규, 『민족극과 전통예술』(서울: 문학세계사, 1991), 66-67쪽.]

56. 남기성, 『마당극의 몸미학』, 『민족미학』 7(부산: 민족미학회, 2007), 265쪽.

논문 및 단행본

- 강한영, 『신재효 판소리 사설집』 (전)(서울: 민중서관, 1972).
- 구사회 외, 『송만재의 관우희 연구』(서울: 보고사, 2013).
- 국립국악원, 『국립국악원 70년사』(서울: 국립국악원, 2021).
- 김기형, 「국립창극단 공연, '창극대본'의 현황과 특징-전승 5가 창극대본-을 중심으로」, 『판소리연구』 38(대전: 판소리학회, 2014).
- 김기형, 「판소리와 창극소리의 상관성」, 『판소리연구』 31(대전: 판소리학회, 2011).
- 김민수, 「1940년대 판소리와 창극 연구」(성남: 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2013).
- 김민수, 「1910년대 중 후반 판소리와 창극의 전개양상」, 『국악원논문집』 30(서울: 국립국악원, 2014).
- 김민수, 「초창기 창극의 공연양상 재고찰」, 『국악원논문집』 27(서울: 국립국악원, 2013).
- 김석배, 「판소리 명창 김창환의 예술활동」, 『판소리연구』 20(대전: 판소리학회, 2005).
- 김석배, 「소리에 길을 묻다: 인간문화재 박록주 명창」(구미: 명창박록주기념사업회, 2022).
- 김석배, 『(판소리명창) 박록주』(구미: 애드게이트, 2020).
- 김익두, 「동리 신재효의 <광대가>와 한국 공연이론」, 『판소리연구』 20(대전: 판소리학회, 2005).
- 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』(서울: 평민사, 2003).
- 김재식, 「1900년대 창극의 생성에 대한 연구」, 『한국연극학』 38(서울: 한국연극학회, 2009).
- 김향, 「국립창극단의 전승 오대가 창극 연기에서의 '이면'구현과 그 의의: 김명곤 연출 <수궁가>(2000), 『드라마연구』 46(서울: 한국드라마학회, 2015).
- 김향, 「멋진 배우이면서 소리꾼인 박애리」, 『공연과이론』 45(서울: 공연과이론을위한모임, 2012).
- 김향, 「창극의 예술적 특징과 '이면론」, 『한국연극학』 60(서울: 한국연극학회, 2016).
- 남기성, 「마당극의 몸미학」, 『민족미학』 7(부산: 민족미학회, 2007).
- 노재명, 김석배, 「자료를 통해서 본 박귀희 명인의 국악 인생」, 『한국전통공연예술학』 1(서울: 한국전통공연예술학회, 2012).
- 노재명, 『조선성악연구회 발자취를 따라서』(서울: 채륜, 2017).
- 류경호, 「창극 연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」(전주: 전북대학교 대학원 박사학위논문, 2011).
- 류경호, 「신파극과 창극의 연기형식 비교연구」, 『판소리연구』 34(대전: 판소리학회, 2012).
- 류경호, 「창극공연의 연출 특성과 발전적 대안-전통창극 <춘향전>과 <흥부전>을 중심으로」, 『판소리연구』 27(대전: 판소리학회, 2009).
- 박동실, 「창극이 걸어온 길을 더듬어」, 『조선음악』 6(평양: 조선문학예술총동맹출판사, 1966).
- 박진, 『세세년년』(서울: 경화출판사, 1966).
- 반재식, 김은신, 『임춘앵 전기』(서울: 백중당, 2002).
- 백두산, 「근대 극장의 해설 관습과 극장 공론장의 변화과정 연구 : 광대화극(廣大話劇)의 공연 관습과 초기 창극의 도창 성립을 중심으로(1902-1908)」, 『민족문화사연구』(서울: 민족문화사연구소, 2019).
- 백두산, 「기생에서 '여배우'로」, 『한국현대문학연구』 55(서울: 한국현대문학학회, 2018).
- 백두산, 「기생에서 '여배우'로(II): 1910년대 기생조직의 창극 공연과 대구기생 김남수의 창극 활동 연구」, 『한국극예술연구』 67(대전: 한국극예술학회, 2019).
- 백두산, 「협률사 '소춘대유희(1902-1903) 공연활동 재론-외국인 기행문에 등장한 개화기 광대화극과의 비교를 중심으로」, 『한국극예술연구』 64(대전: 한국극예술학회, 2019).
- 백현미, 「한국 창극의 역사와 민족극적 특성」, 『고전희곡연구』 3(광주: 한국공연문화학회, 2001).
- 백현미, 『한국창극사연구』(서울: 태학사, 1997).
- 서연호, 「국악극 창작방법과 제작진단」, 『대한민국민속악포럼자료집』 1(남원: 국립민속국악원, 2016).
- 서연호, 「새로운 창극 어떻게 만들 것인가」, 『대한민국민속악포럼자료집』 1(남원: 국립민속국악원, 2016).
- 서연호, 「창극 초창기의 작창에 관한 고찰」, 『대한민국민속악포럼자료집』 2(남원: 국립민속국악원, 2018).
- 서한범, 「국악극의 흐름과 방향」, 『대한민국 민속악포럼 자료집』 1(남원: 국립민속국악원, 2016).
- 성경린, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』(서울: 국립중앙극장, 1980).
- 성기련, 「1940-1950년대의 판소리 음악문화 연구」, 『판소리연구』 22(대전: 판소리학회, 2006).
- 성기련, 「19세기 전반기 판소리 음악문화 연구」, 『한국음악학』 16(서울: 한국고음악연구회, 2006).

성기련, 「19세기 후반기의 판소리 음악문화 연구」, 『판소리연구』 15(대전: 판소리학회, 2003).

성무경 역주, 정현석 『교방가요』(서울: 보고사, 2002).

손태도, 「조선시대 화극의 전통과 그 역사」, 『한국의 전통극, 그 새로운 연구로의 초대』(서울: 집문당, 2013).

손태도, 「한국창극사를 통해본 해방공간 창극 연구」, 『국문학연구』 31(서울: 국문학회, 2015).

손태도, 이태화, 「박귀희의 국극 활동」, 『한국전통공연예술학』 1(서울: 한국전통공연예술학회, 2012).

송소라, 「20세기 창극의 음반 방송화 양상과 창극사적 의미」(서울: 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2017).

송소라, 「창극의 성격과 양식에 관한 재고찰」, 『민족문화연구』 91(서울: 고려대학교 민족문화연구원, 2021).

에리카 피셔-리히테, 김정숙 역, 『수행성의 미학: 현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스 미학』(서울: 문학과지성사, 2019).

유민영, 「조선성악연구회와 본격 창극운동」, 『국악원논문집』 7(서울: 국립국악원, 1995).

유영대, 「한국 전통음악극의 산실, 국립창극단」, 『국립극장 60년사』(서울: 국립중앙극장, 2010).

이등근, 「판소리 전승에 대한 관견」, 『새터 강한영교수 고회기념논문집』(서울: 아세아문화사, 1983).

이보형, 「창극의 발전방향과 국악기관의 창극 수용」, 『국악원논문집』 2(서울: 국립국악원, 1990).

이재성, 「창극의 양식적 변천과 발전과정 연구」, 『연극교육연구』 20(서울: 한국연극교육학회, 2012).

이진경, 광미정, 「임춘앵 여성국극 공연양식의 특징에 관한 연구」, 『연기예술연구』 13(서울: 한국연기예술학회, 2018).

이진원, 「박동실 증언 “창극이 걸어난 길을 더듬어”를 통해본 창극의 초기 양상」, 『판소리연구』 18(대전: 판소리학회, 2004).

이진원, 「조선구파배우조합 시정오년기념 물산공진회 참여의 음악사적 고찰」, 『한국음악학』 13(서울: 한국고음악연구회, 2003).

이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구 : 2000년대 국립창극단의 공연작품을 중심으로」(서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015).

이진주 백두산, 「창극 비평의 흐름을 통해 본 창극의 타자성」, 『한국전통공연예술학』 6(서울: 한국전통공연예술학회, 2021).

이태화, 『일제강점기의 판소리 문화 연구』(서울: 박이정, 2013).

이훈상, 「19세기 후반 신재효와 여성 제자들, 그리고 판소리 연행의 변화-歌妓에서 歌女로의 성장과 신재효의 역할-」, 『역사학보』 218(서울: 역사학회, 2013).

장성희, 「창극의 새로운 영역을 탐사하다」, 『미르』(서울: 국립중앙극장, 2007.11.).

정노식, 『조선창극사』(경성: 조선일보사출판부, 1940).

정노식, 정병헌 교주, 『조선창극사』(파주: 태학사, 2015).

정수진, 「여성국극은 어찌 무형문화재에서 배제되었는가?」, 『한국언어문화학술확산연구소(OCKS) 제2회 국제학술대회』(서울: 고려대학교 한국언어문화학술확산연구소 2022.02.24.).

정현석, 성무경 역, 『교방가요』(서울: 보고사, 2002).

정충권, 「근대초 기생들의 창극 공연 양상과 의의」, 『판소리연구』 54(대전: 판소리학회, 2022).

최종민, 「창극의 대중화 운동 그 성과와 전망」, 『한국전통음악학』 2(서울: 한국전통음악학회, 2002).

최혜진, 「국립창극단사」, 『국립극장 70년사』(서울: 국립중앙극장, 2020).

최혜진, 「진채선의 활동과 기생점고 대목의 의미」, 『문학교육학』 57(청주: 한국문학교육학회, 2017).

최혜진, 「판소리 너름새의 역사적 추이와 연행원리」, 『우리문학연구』 49(서울: 우리문화회, 2016).

최혜진, 송미경, 정경조, 「대한민국 창극사」(남원: 국립민속국악원, 2022).

허규, 『민족극과 전통예술』(서울: 문학세계사, 1991).

현경채, 「전통음악극의 양식적 특성 양상 연구」, 『대한민국민속악포럼자료집』 1(남원: 국립민속국악원, 2015).

정기 간행물

김재화, 「듣는 것에서 보는 창극으로의 전환」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1991.8.).

장성희, 「창극의 새로운 영역을 탐사하다」, 『미르』(서울: 국립중앙극장, 2007.11.).

한승원, 「창극의 유포 판소리의 유포」, 『객석』(서울: 객석컴퍼니, 1985.5.).

기사

「광대의 조합설립」, 『매일신보』, 1915.4.1.

「舊派優의 지방순회」, 『매일신보』, 1916.10.15.

「국극사 공연평-박영근(朴榮根)」, 『경향신문』, 1946.10.20.

「論協律社」, 『대한매일신보』, 1906.3.6.
「團成社 立見」, 『매일신보』, 1915.6.22.
「塗聽途說」, 『매일신보』, 1912.6.1.
「論協律社」, 『대한매일신보』, 1906.3.6.
박록주, 「나의 이력서 22」, 『한국일보』, 1974.2.6.
「사면팔방」, 『매일신보』, 1919.11.20.
「사면팔방」, 『매일신보』, 1919.11.22.
「演劇奇觀」, 『만세보』, 1907.5.3.
「창극 춘향전 공연에 대한 평」, 『경향신문』, 1947.2.14.
「협률샤 구경」, 『제국신문』, 1902.12.16.

웹사이트

「안숙선」, 나무위키, <https://namu.wiki/w/안숙선>
「오태석」, 한국전통연희사전, <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3326141&cid=56785&categoryId=56785>

박물관 소장 자료

〈광대가〉, 프로그램북, 1979.
〈대춘향전〉, 프로그램북, 1996.
〈춘향〉, 프로그램북, 2005.
〈흥보가〉, 프로그램북, 1967.

부록

국립창극단 제1회 공연
〈춘향전〉
1962.3.23.-1962.3.29.
국립극장



포스터
1962.
CPO04572



프로그램북
1962.
CPR00015

국립창극단 제5회 공연
〈백운량〉
1963.10.1.-1963.10.6.
국립극장



사진
1963.
IPH00040

국립창극단 제11회 공연
〈홍보가〉
1967.2.9.-1967.2.15.
국립극장



프로그램북
1967.
CPR00405

국립창극단 제15회 공연
〈춘향가〉
1970.9.15.-1970.9.20.
국립극장



프로그램 북
1970.
CPR00883

국립창극단 제19회 공연
〈수궁가〉
1974.3.22.-1974.3.25
국립극장

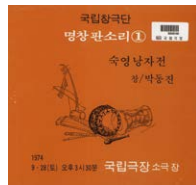


사진
1974.
IPH00086



사진
1974.
IPH00086

국립창극단 명창판소리 1
〈숙영낭자전〉
1974.9.28.-1974.9.28.
국립극장 소극장



프로그램 북
1974.
CPR01322

국립창극단 제22회 공연
〈배비장전〉
1975.3.19.-1975.3.23.
국립극장 대극장



프로그램 북
1975.
CPR01372

국립창극단 제23회 공연
〈대업〉
1975.9.19.-1975.9.23.
국립극장



프로그램 북
1975.
CPR01420



사진
1975.
IPH00130



사진
1975.
IPH00130

국립창극단 공연
〈판소리 정기 감상회〉
1977.1.29.-1977.12.24.
국립극장 소극장



포스터
1977.
CPO00228

국립창극단 제26회 공연
〈심청가〉
1977.3.24.-1977.3.27.
국립극장 대극장



사진
1977.
IPH00196

국립창극단
〈강릉매화전〉
1978.5.12.-1978.5.16.
국립극장 대극장



사진
1978.
IPH00247

국립창극단 제30회 공연
〈광대가〉
1979.3.22.-1979.3.26.
국립극장



전단지
1979.
CLF00073



프로그램 북
1979.
CPR02025



사진
1979.
IPH00280

국립창극단 제31회 공연
〈가로지기〉
1979.10.7-1979.10.11.
국립극장 소극장



대본
1979.
TSC00489

국립창극단 제34회 공연
〈수궁가〉
1981.5.13-1981.5.17.
국립극장



사진
1981.
IPH00367

국립창극단 제35회 정기공연
〈춘향전〉
1981.9.8-1981.9.14.
국립극장 소극장



사진
1981.
IPH00377

국립창극단 제36회 정기공연
〈심청〉
1982.5.8-1982.5.13.
국립극장 대극장



사진
1982.
IPH00402

국립창극단 제37회 정기공연
〈홍보전〉
1982.9.4-1982.9.11.
국립극장 소극장



사진
1982.
IPH00415

국립창극단 제39회 공연
〈토생원과 별주부〉
1983.4.6-1983.4.29.
국립극장 소극장



사진
1983.
IPH00434

국립창극단 제41회 정기공연
〈부마사랑〉
1983.9.1-1983.9.4.
국립극장 대극장



대본
1983.
TSC00609

국립창극단 제42회 정기공연
〈부마사랑〉
1983.10.12.-1983.10.28.
국립극장 대극장



프로그램 북
1983.
CPR02867

국립창극단 제45회 정기공연
〈홍보가〉
1984.9.27.-1984.9.30.
국립극장 대극장



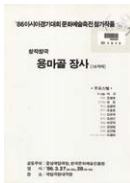
프로그램 북
1984.
CPR03023

국립창극단 제46회 정기공연
〈적벽가〉
1985.4.4.-1985.4.8.
국립극장 소극장



사진
1985.
IPH00493

국립창극단 제50회 정기공연
〈용마골장사〉
1986.3.27.-1986.3.28.
국립극장 대극장



프로그램 북
1986.
CPR03369

국립창극단 제62회 정기공연
〈배비장전〉
1988.4.20.-1988.4.29.
국립극장 소극장



포스터
1988.
CPO00790

국립창극단 제72회 정기공연
〈황진이〉
1990.7.15.-1990.7.20.
국립극장 소극장



프로그램 북
1990.
CPR14296



사진
1990.
IPH00536

국립창극단 제73회 정기공연
〈달아 달아 밝은 달아〉
1990.12.22.-1990.12.26.
국립극장 소극장



프로그램 북
1990.
CPR04291



사진
1990.
IPH00547

국립창극단 제75회 정기공연
〈박씨전〉
1991.7.13.-1991.7.17.
국립극장 대극장



포스터
1991.
CPO00953

국립창극단 제80회 정기공연
〈춘향가〉
1993.2.25.-1993.3.6.
국립극장 대극장



사진
1993.
IPH00598

국립창극단 제86회 정기공연
〈수궁가〉
1995.3.11.-1995.3.18.
국립극장 대극장



포스터
1995.
CPO01250

국립창극단 제81회 정기공연
〈이생규장전〉
1993.6.4.-1993.6.17.
국립극장 소극장



사진
1993.
IPH00605

국립창극단 제82회 정기공연
〈구운몽〉
1993.11.3.-1993.11.7.
예술의전당 토월극장



포스터
1993.
CPO01156

국립창극단 제85회 정기공연
〈명창 임방울〉
1994.9.29.-1994.10.12.
국립극장 소극장



포스터
1994.
CPO01229

국립창극단 제89회 정기공연
〈대춘향전〉
1996.5.3.-1996.5.8.
국립극장 대극장



포스터
1996.
CPO01337



프로그램 북
1996.
CPR05092

국립창극단 제90회 정기공연
〈배비장전〉
1996.10.3.~1996.10.10.
국립극장 소극장



사진
1996.
IPH00697

국립창극단 제95회 정기공연
〈춘향전〉
1998.2.14.~1998.2.26.
국립극장 대극장



사진
1998.
IPH00749

국립창극단 제97회 정기공연
〈백범 김구〉
1998.8.14.~1998.8.16.
국립극장 대극장



대본
1998.
TSC01130

국립창극단 제102회
정기공연
〈배비장전〉
2000.9.11.~2000.9.17.
국립극장 달오름극장



영상(갈무리)
2000.
VUM01148

국립창극단 제108회
정기공연
〈삼국지 적벽가〉
2003.9.29.~2003.10.05.
국립극장 해오름극장



사진
2003.
IPH00979



영상(갈무리)
2003.
VDC00081

국립창극단 제110회
정기공연
〈제비〉
2004.10.29.~2004.11.3.
국립극장 해오름극장



프로그램 북
2004.
CPR06529

국립창극단 제109회
정기공연
〈심청전〉
2004.5.16.~2004.5.30.
국립극장 달오름극장



영상(갈무리)
2004.
VDC00124



영상(갈무리)
2004.
VDC00124



영상(갈무리)
2004.
VDC00124

국립창극단 제111회 정기공연
〈춘향〉
2005.4.9-2005.4.17.
국립극장 해오름극장



프로그램 북
2006.
CPR06654

국립창극단 국가브랜드공연
〈청〉
2006.11.7-2006.11.12.
국립극장 해오름극장



프로그램 북
2006.
CPR07309



사진
2006.
IPH01092

국립창극단 특별기획공연
〈산불〉
2007.12.21-2007.12.30.
국립극장 달오름극장



사진
2007.
IPH01142



사진
2007.
IPH01142



사진
2007.
IPH01142



영상(갈무리)
2007.
VDC00387



영상(갈무리)
2007.
VDC00387

〈로미오와 줄리엣〉
2009.12.5-2009.12.13.
국립극장 달오름극장



사진
2009.
IPH01208

국립창극단
《수궁가》
2011.9.8.-2011.9.11.
국립극장 해오름극장



사진
2011.
IPH01405

국립극장 국가브랜드공연
《화선 김홍도》
2011.7.8.-2011.7.16.
국립극장 해오름극장



영상(갈무리)
2011.
VDC00848



영상(갈무리)
2011.
VDC00848



영상(갈무리)
2011.
VDC00848

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2012-2013
《장화홍련》
2012.11.27.-2012.11.30.
국립극장 해오름극장



프로그램 북
2012.
CPR10070

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2012-2013
《배비장전》
2012.12.08.-2012.12.19..
국립극장 달오름극장



영상(갈무리)
2012.
VDD04226

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2013-2014
《서편제》
2013.3.27.-2013.3.31.
국립극장 해오름극장



영상(갈무리)
2013.
VDD04290



영상(갈무리)
2013.
VDD04290



영상(갈무리)
2013.
VDD04290



영상(갈무리)
2013.
VDD04290

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2012-2013
〈메디아〉
2013.5.22.-2013.5.26.
국립극장 해오름극장



포스터
2013.
CPO03110

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2013-2014
〈메디아〉
2014.10.1.-2014.10.5.
국립극장 해오름극장



사진
2014.
IPG00336



사진
2014.
IPG00336

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2014-2015
〈다른 춘향〉
2014.11.20.-2014.12.6.
국립극장 달오름극장



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081



영상(갈무리)
2014.
VDC01081

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2013-2014
〈변강쇠 점 찍고 웅녀〉
2014.6.11.~2014.7.6.
국립극장 달오름극장



포스터
2014.
CPO03334

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2015-2016
〈아비, 방연〉
2015.11.26.~2015.12.5.
국립극장 달오름극장



사진
2015.
IPG00659

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2014-2015
〈코카서스의 백묵원〉
2015.3.21.~2015.3.28.
국립극장 해오름극장



사진
2015.
IPG00510

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2015-2016
〈적벽가〉
2015.9.15.~2015.9.19.
국립극장 해오름극장



영상(갈무리)
2015.
VDD04700



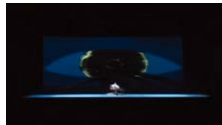
영상(갈무리)
2015.
VDD04700



영상(갈무리)
2015.
VDD04700



영상(갈무리)
2015.
VDD04700



영상(갈무리)
2015.
VDD04700

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2016-2017
〈트로이의 여인들〉
2016.11.11.~2016.11.20.
국립극장 달오름극장



프로그램 북
2016.
CPR11474

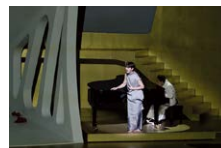


사진
2016.
IPG00825



사진
2016.
IPG00825



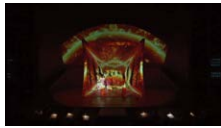
사진
2016.
IPG00828



영상(갈무리)
2016.
VDD04865



영상(갈무리)
2016.
VDD04865



영상(갈무리)
2016.
VDD04865

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2016-2017
〈오르페오전〉
2016.9.23.-2016.9.28.
국립극장 해오름극장



포스터
2016.
CPO03714



사진
2016.
IPG00803



영상(갈무리)
2016.
VDD04850



영상(갈무리)
2016.
VDD04850



영상(갈무리)
2016.
VDD04850

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2018-2019
〈우주소리〉
2018.10.21.-2018.10.28.
국립극장 달오름극장



사진
2018.
IPG01585

국립창극단 신창극시리즈3
국립극장 레퍼토리시즌
2018-2019 <시>
2019.1.18.-2019.1.26.
국립극장 KB국민은행
청소년하늘극장



포스터
2019.
CPO04826

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2018-2019
<패왕별희>
2019.4.5.-2019.4.14.
국립극장 달오름극장



포스터
2019.
CPO04841



사진
2019.
IPG01673

국립창극단 국립극장
레퍼토리시즌 2020-2021
<귀토-토끼의 팔란>
2021.6.2.-2021.6.6.
국립극장 해오름극장



포스터
2021.
CPO05327



프로그램북
2021.
CPR15854

국립창극단
<나무, 물고기, 달>
2021.3.11.-2021.3.21.
국립극장 KB하늘극장



프로그램 북
2021.
CPR15950

공연예술박물관 소장자료 연구총서 권 2
창극의 변화와 도약

발행인

박인건 | 국립중앙극장 극장장

사업총괄

나서경 | 교육전시부 부장

사업관리

이주현 | 공연예술박물관 팀장

기획·진행

김연희 | 공연예술박물관 학예연구사

자문

송지원 | 음악인문연구소 소장

감수

유영대 | 고려대학교 명예교수

교정

임소라(하우위아), 김연희, 이지혜

진행지원

손수린, 이지혜, 이윤희, 조혜원, 김세미, 김현진

번역

한국산업번역원

편집

홍은주 김형재

디자인

포물러

발간등록번호

11-1371032-000011-11

ISBN

979-11-93721-00-1

발행일

2023년 12월 31일

발행처

국립중앙극장

서울특별시 중구 장충단로 59

www.ntok.go.kr

비매품

