

# 극단 민예극장의 가무극 <한네의 승천> 연구

유인경\*

## 〈차례〉

1. 1970년대 뮤지컬/가무극의 동향
2. 제작경위와 공연사
3. 극본 분석과 음악 안배
4. 극음악의 특성과 창법 개발
5. 무대형상화의 면모와 공연 평가
6. 연극사적 의의

## 1. 1970년대 뮤지컬/가무극의 동향

1970년대는 브로드웨이 대형 뮤지컬 도입이 활성화되지 못하고, 소극장용 오프 브로드웨이 뮤지컬이 선보이기 시작했다.<sup>1)</sup> 가령, 1973년에 극단 가교가 명동 국립극장에서 공연한 <철부지들>(10.4~10)은 8월에 대천해수욕장에서 초연 무대를 갖은 뒤 극단의 고정 레퍼토리로 정착될 만큼 각광을 받았다. 원작인 <The Fantasticks>는 1974년 극단 고향에서 <환타스틱>(5.2~6, 드라마센터)이라는 제목으로 공연했을 정도로 국내에서 인기

\* 고려대학교 인문대학 초빙교수

1) 이혜경, 『미국연극』, 신현숙 외, 『한국에서의 서양 연극』, 소화, 1999, 212면 참조

를 모은 번역극이다. 또한 1975년에는 양정현 연출의 <Godspell(가스펠)>(1975.3, 드라마센터)이 14일간 상연돼 젊은 관객층으로부터 폭발적인 호응을 얻었다.<sup>2)</sup> 이 시기 극단 실험극장은 ‘레퍼토리 제도화’를 모색하면서 명동 예술극장(구 국립극장)에서 <동키호테>(11.6~10)를 상연하기도 했다.

이러한 공연들이 비교적 흥행에 성공함으로써 1976년에는 연극계에 뮤지컬 붐이 다시 조성되는 듯했다. 연초부터 동랑레퍼터리는 록 뮤지컬 <가스펠>(양정현 번역·연출)을 산하는 뮤지컬 <카르멘>(차범석 각색 표재순 연출)을, 실험극장은 뮤지컬 <찰리 브라운>(신정옥 번역, 김동훈 연출) 제작을 발표했던 것이다.<sup>3)</sup> 게다가 1960년대 후반부터 단막 뮤지컬을 꾸준히 발표해 온 가교는 이 해에 의욕적인 공연무대를 선보였다. 시민회관 별관에서 상연된 뮤지컬 <포기와 베스>(11.12~16)가 그것이다.

이처럼 1970년대 중반 무렵에는 창작 뮤지컬에 비해 번역 뮤지컬이 공연 비율 면에서 확연히 증가하는 추세가 확인된다.<sup>4)</sup> 번역 뮤지컬의 확산은 1970년대 연극계의 특징적 양상인 번역극 호황과도 일맥상통하는 현상이었다.<sup>5)</sup> 당대의 추세를 반영하듯, 창작 뮤지컬의 산실 역할을 해온 국립가무단까지 번역 뮤지컬을 공연하기 시작했다. 국립가무단에서 올린

2) 연출의 양정현(당시 서울예전 교수), 가사 번역에 김문환(현 서울대 교수), 음악에 정성조(현 KBS 관현악 단장) 등이 제작진으로 참여했다. <Godspell>은 초연의 성공에 힘입어 76년과 77년까지 3년에 걸쳐 재공연을 가졌다. 박병성 정리, 『작품들로 써 내려간 한국뮤지컬 35년』, *The Musical*, 2001.4, 28면 참조

3) 기사, 「재시도되는 뮤지컬공연」, 『중앙일보』, 1976.2.7 참조

4) 연출가 김우옥의 통계 자료에 따르면, 한국 뮤지컬이 시작된 1960년대는 창작 뮤지컬이 압도적으로 많았다. 거의 9:1 비율로 창작 뮤지컬이 번역 뮤지컬보다 많았던 것이다. 이러한 비율은 70년대에 들어서면서 거의 5:5의 비율로 바뀌다가 80년대에 들어서면 거의 3:7 비율로 창작극이 약세를 보인다. 김우옥 「뮤지컬 전성기 맞아 전문가 양성 시급하다」, 『객석』, 1993.7, 122면 참조

5) 이 시기 번역극 양상과 현실적 조건들에 관해서는 홍창수, 「1970년대 번역희곡과 번역극의 수용 양상 연구」, 『한국극예술연구』20, 한국극예술학회 2004, 63~95면 참조

미치 레이 작곡의 <돈키호테>(9.7~10, 국립극장 소극장은 1976 년 이래로 1980년까지 이례적으로 세 차례나 무대화되었다<sup>6)</sup> 말하자면, 1970년대 중· 후반 번역극이 범람하는 상황 속에서 뮤지컬에 대한 관심은 증폭되고 있었다.

분명 1970년대 한국 뮤지컬은 전환기를 맞고 있었다. 극단체제도 동인제로서의 극단체제, 레퍼토리 극단체제, 프로듀서 시스템에 의한 극단체제로 변화하면서 제작방식과 공연활동의 양상이 다양화되었다. 창작 뮤지컬뿐 아니라 번역·번안 뮤지컬 공연이 상연됐고, 극장개념의 확대에 따라 소극장이나 야외극장에서 뮤지컬이 상연되었다. 자연스럽게 주제와 작품경향 그리고 형태의 다양화가 수반되었다. 이를테면 록·디스코·포크·국악 등 색다른 음악어법과 양식을 도입한 뮤지컬들이 등장했다. 이 시기 뮤지컬 대중화 및 토착화의 가능성을 타진하는 다양한 유형의 작품들이 제작된 것이다.

이 같은 변화는 실상 1970년대 초반부터 연극계 특히 젊은층 사이에서 ‘뮤지컬의 가능성’이 운위되고 있었던 상황과 무관하지 않았다.<sup>7)</sup> 그렇지만 이러한 양상이 단지 ‘미국식 뮤지컬’의 도입을 전제로 하는 것만은 아니었다. 뮤지컬에 대한 관심 고조는 연극본질에 대한 재고와 민속극에

6) <돈키호테>는 1976년에 ‘실험공연’된 이후 국립가무단의 후신인 서울시립가무단에 의해 1979년 5월과 1980년 6월에 세종문화회관 소강당에서 재공연되었다

7) 당시 ‘뮤지컬의 가능성’이 논의된 배경에 대해 극작가 이근삼은 다음과 같이 분석했다. 첫째 사실주의 연극이 질적 향상을 도모하지 못하고 있으며 관객들도 식상을 느낀 것 같으니 형식면에서 무슨 변화가 있어야 하겠다는 것, 둘째 한국인들은 음악, 특히 노래를 좋아하니 연극에 음악적 요소를 많이 도입하면 관객의 구미에 맞을지도 모른다는 것, 셋째 민속·가면극의 경우 춤과 노래가 풍부하니 뮤지컬을 시도함으로써 우리가 잊고 있는 전통극의 중요한 부분을 계승할 수 있을지도 모른다는 생각이 작용했다는 것이다. 그러면서 그는 뮤지컬을 말할 때 미국 뮤지컬을 그 지침으로 삼는다면 출발부터 혼선이 생긴다고 피력했다. 이근삼, 「뮤지컬 그 토착화」, 『현대연극』 제 8호, 현대연극사 1972, 18면 참조.

대한 새로운 인식, 그리고 한국연극의 전통이라는 보다 큰 논의와 상관된 것이기도 했다. 전통연희의 창조적 계승을 선도한 연출가 허규에게서 이러한 인식의 단초를 발견할 수 있다.

허규는 국내 뮤지컬, 바꿔 말해 ‘가무극(歌舞劇)’을 외국의 예술양식으로만 간주한 나머지 ‘혼혈아적 가무극 개념’에 처하게 됐다고 논평했다.<sup>8)</sup> 이에 따라 그는 뮤지컬을 ‘서양적인 것’, ‘브로드웨이식의 것’으로 생각하는 고정관념을 버려야 한다고 주장했다. 나아가 전통연희가 ‘특유의 가무극 유산’이라고 파악하면서, 전통연희를 극장예술로 개발하고 현대 감각으로 승화시켜 ‘독자적 가무극’으로 발전시켜야 한다고 역설했다. 더욱이 수많은 동서양 연출가들이 침체한 현대연극을 부흥시키기 위한 노력으로 ‘Theatre Total 연극론’을 주장한 지 이미 오래이기 때문에, ‘가무극’이야말로 이상적 극장예술의 기본구조로서 인식된다고 논의했다. 즉 허규는 ‘가무극’ 형식에서 전통연희와의 접점을 발견하였고, 대화형식의 근대극 양식으로부터 탈피할 수 있는 방법론을 탐색했으며, 서구 총체극과의 동시대성을 모색한 셈이었다. 실제로 그는 자신이 주재한 민예극장을 통해 ‘바람직한 우리 민족 특유의 가무극’ 양식을 개발하는 데 심혈을 기울였다. 이것은 ‘한국적 뮤지컬’이란 목표 설정에도 불구하고, 서구식 뮤지컬 양식에 전통적인 음악어법과 양식, 표현기법을 접맥한 국립가무단의 작업과도 일정한 차별성을 갖는 기획이었다. 허규는 국립가무단에서 대형 뮤지컬을 모두 네 차례 연출했는데, 이러한 이력은 오히려 ‘민속연희나 풍속을 한국적 뮤지컬로 개발’하도록 자극하는 촉매 구실을 했던 것으로 보인다.<sup>9)</sup>

8) 허규, 「歌舞劇의 독자적 영역」, 『민족극과 전통예술』 1991, 105~107 면 참조

9) 허규, 「연출자의 말: 우리의 전통예술 속에 뮤지컬의 특성과 방향을」, 국립예그린예술단 제8회 공연 <시집가는 날>(1977.10.19~23, 국립극장 공연 팸플릿 참조

작곡가 김영동 또한 그 당시 국립가무단의 창작 뮤지컬과 다른 ‘우리식의 뮤지컬’을 만들어보자는 논의에 따라 <한네의 승천> 작업에 참여하게 됐다고 증언

허규가 제작하고, 그의 ‘수제자각’인 손진책이 연출한 <한네의 승천>은 먼저 뮤지컬 범주의 다변화 또는 뮤지컬 토착화의 가능성이라는 관점에서 좋은 연구 대상이 아닐 수 없다. 이 작품은 극단과 언론사 측에 의해 ‘음악극’ 또는 ‘뮤지컬’이라고 각각 지칭되었다. 간혹 ‘국악 뮤지컬’이라는 용어가 사용되기도 했다. 그러므로 이 작품은 뮤지컬의 지평에 일단 포함시켜 논의할 수 있을 것이다. “한국적 뮤지컬의 가능성과 방향을 제시”<sup>10)</sup> 했다가, “전통을 소재로 한 뮤지컬형태의 현대극”<sup>11)</sup>이라는 논평들이 이를 증빙한다.

또 한편 이 작품은 앞서 언급한 ‘가무극’ 차원에서 접근할 수 있는 실례이다. 제작의도를 포함하여 주제와 형식의 측면에서 기존의 뮤지컬과 구분지을 수 있는 특성이 발견되기 때문이다. 허규는 ‘미국식 뮤지컬’의 특징에 견주어 ‘가무극 형식’을 시사한 바 있다.<sup>12)</sup> 이에 따르면, ‘가무극’이란 전통 가무악의 제요소를 현대적인 미감(美感)으로 변화시킨 음악극 영역으로 파악된다. 다시 말해, <한네의 승천>은 전통연희 기법을 다채롭게 활용한 종합 가무극이라 규정할 수 있는 레퍼토리다.<sup>13)</sup> 이 작품은

했다. 김영동, 필자와의 전화 인터뷰 2005.11.11.

10) 구히서, 「75년의 劇界 決算」, 『한국일보』 1975.12.29.

11) 유민영, 「극단 民藝와 民族劇」, 『傳統劇과 現代劇』, 단대출판부, 1983년 466면

12) 허규는 국립가무단에서 상연한 <태양처럼>(1976)의 연출의도를 다음과 같이 밝혔다. “이 작품은 꿈과 낭만과 사랑, 춤과 노래와 코메디, 경쾌한 리듬, 버라이어티, 스펙터클 등의 미국식 뮤지컬이 아닌 고구려인들의 정신을 가무극 형식을 빌어 무대화하려는 것이다. 경거망동의 볼거리가 아니라 장중하고 구수한 무대, 생명의 의지가 넘치는 강렬한 무대를 만들어 관객과 함께 느끼며 진지하고도 열띤 대화의 광장이 되었으면 한다.” 허규, 「연출자의 말 나의 왜소함을 자각하는 계기...」, 국립가무단 제6회 공연 <태양처럼>(1976.11.11~15, 국립극장 대극장) 공연 팸플릿.

13) 백현미 또한 <한네의 승천>, <물도리동>, <다시라가> 등을 ‘한국형 가무극’이자 ‘토탈시어터’를 지향한 작품이라고 지적한 바 있다. 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 제13집, 2001, 182~183면 참조. 한편 서연호는 민예극장의 <한네의 승천>에 대해 ‘가무악극 歌舞樂劇’이란 범주 아래 연극사의 문맥에서 짧게 논의한 바 있다. 그는 가무악극을 ‘전통적인

‘전통의 재창조’ 작업에 천착한 민예극장의 성격을 명시한 대표작이자,<sup>14)</sup> 그 공연의 중요성에 있어서 ‘1970년대를 대표할만한 창작극’ 무대로 평가된다.<sup>15)</sup> 실상 <한네의 승천>은 성공적인 초연 덕분에 지방공연을 비롯해서 창단 10주년 기념공연까지 수 차례 공연을 더 가졌다.

그러나 이 같은 연극사적 위상에도 불구하고 이 작품은 그 동안 심도 있게 다루어지지 않았다. 본 연구에서는 1970년대 연극계의 지형도 위에서 이 작품을 검토하고, 초연 무대를 중심으로 공연양식상의 성과와 의의를 논의하고자 한다. 이를 상론하기 위한 전제로 제작경위와 공연사를 간략히 재구할 필요성이 있다.

## 2. 제작경위와 공연사

극단 민예극장은 대학에서 연극을 전공하거나 민속극에 심취한 젊은 이들을 중심으로 1973년 5월에 창단했다.<sup>16)</sup> 민예극장이 내건 창단선언은

음악구조와 방법에 의한 관현악곡이 전체의 기조가 되고, 배우의 무용과 연기를 통해 구성되는 한국적인 뮤지컬을 개발하려는 시도'라고 정의한다. 또한 가무악극이란 양악의 방법을 수용하여 전통을 현대적으로 변화시킨 음악까지를 포함하므로 뮤지컬에 포함해서 논의할 수도 있다고 부연한다. 이에 대해서는 다음 책을 참조할 것. 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과인간, 2005.

- 14) 한상철은 <물도리동>의 작업 성과와 한계를 논평하는 가운데 민예극장이 “이미 <놀부전>이나 <한네의 승천>에서 우리 고유의 연극적 유산을 활용하여 어느 정도 현대의 관객들에게까지도 호소력과 흥미를 가질 수 있을만한 작품을 만들어냈다고 평가했다. 한상철, 「전통극의 재창조 - <물도리동>의 재공연을 보고」, 『주간 조선』, 1978.6.11, 페이지.
- 15) 김방옥, 「문학적 연극의 위기-70년대 이후의 창작극에 미친 전통극의 영향을 중심으로」, 『「약장수」, 「神의 아그네스」, 그리고 마당극』, 문음사, 1989, 19~21면 참조.
- 16) 「우리의 宣言」, 극단 민예극장 창립공연 <高麗人 떡볶이>(1973.12.6~10, 예술극장 공연 팸플렛 참조.

‘민족연극의 정립을 위한 한국 전통연극의 현대적 재창조와 연극을 통한 인간성 존중’이었다. 초창기 민예극장은 전통극의 현대화 작업을 의욕적으로 추진하면서, 현대연극에 탈춤의 몸짓이나 창 의 가락을 접목하는 실험적인 공연을 주로 선보였다. 그 대표적인 작품으로, 가면극 형식을 도입하고 대사 및 동작의 리듬화를 꾀한 <서울말뚝이>(1974.4), 연기에 판소리기법을 응용하고 가면·화술·공간처리 등의 표현형식을 실험한 <놀부던>(1974.5) 등이 손꼽힌다. 특히 민예소극장에서 공연한 장소현 작·손진책 연출의 <서울 말뚝이>는 ‘기성연극계 마당극의 출발’로까지 지적될 정도로<sup>17)</sup> 제도권 안에서 마당극양식을 널리 알리는 계기가 됐다.

1974년 4월 개관한 민예소극장은 ‘민예’의 창단 이념을 실현하기 위한 공연장·훈련장·강연장의 역할을 했다. 이 곳을 터전으로 국악인 오정숙, 김동애, ‘춤을 잘 추는 무용학자’ 정병호 등이 단원교육을 맡아주었기 때문에, 단원들은 전통연희의 기예를 습득할 수 있었다. 방학기간을 이용한 워크숍에는 연기자만이 아니라 대학생과 교사들도 몰려들었다. 이는 당시 대학가에서 우리 것을 되찾자는 문화운동이 일어나고 있던 현상과도 관련이 있었다. 워크숍을 통해 탈춤·판소리·민요·시조·민속무용·인형극 등의 전수와 연기훈련, 연극제작 실습이 진행되었다. 이렇듯 ‘전통극의 현대화’를 겨냥한 소극장 운동과 단원 훈련이 병행되었기에 ‘대작 음악극’을 제작할 수 있는 역량이 축적되었다.<sup>18)</sup>

그런 가운데 1975년 1월, ‘국제연극예술협회(I.T.I) 한국본부’는 ‘전통연극의 현대적 수용’이라는 주제 아래 심포지엄을 개최했다. 이 자리에서 ‘민예’의 대표 허규는 전통극의 현대화 작업에 있어, 그 동안 ‘탈놀이·판소리·인형극’ 등 소재선택이 제한적인 데다 형식도입 위주였다면, 장차

17) 이영미, 『마당극양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001, 48면 참조

18) 현 ‘민예’의 대표 정현(1945~)은 전통연희를 활용한 작업과 훈련이 밀바탕이었기에 <한네의 승천> 공연이 가능했다고 증언했다. 정현 필자와의 개인 인터뷰, 2005.7.14, 극단 민예 마로니에 극장.

‘굿과 부락제’를 포함한 소재로 범위를 확대하고, 이를 분석 종합함으로써 독자성을 추구해 나갈 것이라고 천명했다.<sup>19)</sup> <한네의 승천>(1975.12), <물도리동>(1977.10), <다시라기>(1979.10)는 바로 이러한 성찰과 좌표 설정 아래 시도된 작품들이었다. <한네의 승천>은 동제(洞祭)를 제재와 구조로 차용하고 있고, 하회별신굿놀이의 허도령전설을 극화한 <물도리동>은 굿의 의식을 수용하고 있으며, <다시라기>는 ‘가무극적인 민속놀이’인 진도 다시래기굿을 현대극으로 재창조한 것이다.

오영진의 원작을 각색한 <한네의 승천>은 본디 허규가 연출할 예정이었다.<sup>20)</sup> 실험극장의 소장 연출가로 활동하던 시기에 그는 이미 오영진의 <시집가는 날>(1968)과 <허생전>(1970)을 연출한 이력이 있었다. 그런데 케도를 수정하여 허규는 <한네의 승천>에서 제작자 겸 예술감독 역할을 맡았다. 여름기간 동안 각색자·작곡가·연출가·극단 대표가 초고(初稿)를 놓고 신중히 토론을 거듭하고 재고(再稿)를 다시 다듬은 결과 공연대본이 완성되었다. 즉 극본은 ‘공동작업’의 소산인 것이다. <한네의 승천>은 ‘오영진 작가 추모 공연’이라는 함의와 함께 12월말에 폐관될 ‘예술극장에서의 마지막 창작극’이라는 의의까지 지니고 있었다. 때문에 단원 일동은 공연 준비에 더욱 총력을 기울였다. 작가진 및 제작진은 장소현 각색, 김영동 작곡, 정병호 안무, 최연호 미술, 최보경 의상, 박규채 기획, 손진책 연출, 허규 제작 등이었다. 그리고 한네 역에 이주실, 만명 역에 정현, 필주 역에 오승명, 이씨 역에 유재연, 이장 역에 김흥기, 쇠돌네 역에 차혜영 등이 출연했다. 이밖에 봉찬원 및 탈꾼으로 극단 가교 단원과 한국민속놀이연구회 회원이 찬조 출연했다. 1975년 12월 4일부터 8일까지 상연된 공연은 ‘한국적 음악극 개발의 이정표’라는 찬사를 받으

19) 허규, 『傳統劇의 現代劇에의 接立試圖와 課題』, 『문예진흥』, 제2권 제2호, 1975.2, 19~20면 참조.

20) 정현, 필자와의 개인 인터뷰, 2005.7.14, 극단 민예 마로니에 극장. 필자가 소장한 1975년 극본 표지에도 ‘許圭 / 演出’로 명시되어 있다.



며, 이듬해 한국일보사 주최의 한국연극영화예술상 4개 부문을 석권했다.<sup>21)</sup> 이것은 그간 민예극장의 작업이 연극계 및 문화계로부터 처음 인정 받은 셈이었다.

초연 무대의 성공적 평가에 힘입어 <한네의 승천>은 1976년 4월 7일부터 9일까지 서울 문화체육관에서 재공연되었다. 체육관에서의 공연 추진은 예술극장을 대신한 시민회관 별관의 대관이 여의치 않았던 탓이다. 한네 역에는 김성녀가 새로이 캐스팅되었다. 재공연은 주식회사 ‘미우사’의 특별 후원으로 성사됐으며, 전 관객을 무료로 초대하는 획기적인 기획에 의해 진행되었다. 기획진은 ‘여대생 관객 3만 명을 무료 초대’하는 이벤트를 시행해 이목을 집중시키는 데 성공했다.<sup>22)</sup> 곧이어 5월 20일부터 21일까지 부산시민회관에서 마련된 지방순회공연 때도 <한네의 승천> 무대는 관객들로부터 ‘격찬’을 받았다.

극단 ‘민예’는 70년대 작업을 결산하는 뜻에서 <한네의 승천>을 1979년 5월 10일부터 14일까지 1,200여 석의 세종문화회관 별관에서 상연했다. 허규는 제작의도에서 ‘이전 공연의 결실을 바탕으로, 그 이후 갈고 닦은 기량과 새로운 감각으로 재창조 공연함으로써 우리 고유의 창작음악극을 만들어보자는 데 있다고 밝혔다.<sup>23)</sup> 그리고 민예극장은 당초 세종문화회관에서 공연한 직후 7월에 국립극장 대극장에서 이 작품을 다시 상연할 계획이었다. 재공연을 기해 작곡가는 ‘멜러디만이 아니라 편곡까지 완

21) 10회 상연된 초연 무대는 4,151명의 관객을 동원했다

22) 이로 말미암아 1976년 공연무대는 6회 공연만에 무려 21,778명을 동원하는 경이로운 기록을 세웠다. 유민영, 『극단활동』, 『문예연감』, 한국문화예술진흥원 1977, 490면 참조

그런데 1977년 <물도리동> 팜플렛에는 <한네의 승천>의 관객수를 2만명으로 기록하고 있는데 비해, 79년 <한네의 승천> 팜플렛에는 76년 재공연의 관객을 3만여명으로 기록하고 있다. 여기서 3만여명은 지방순회공연에서 동원한 관객수를 포함한 것으로 추정된다.

23) 이 때 관객 동원은 다소 부진하여 총10회 공연 동안 2,866명이 관람했다. 『국내연극공연실태』, 『문예연감』, 한국문화예술진흥원 1979, 640면 참조

성해서 악사 10명으로 정식의 반주를 선보일 예정이었으나<sup>24)</sup> 공연계획은 성사되지 않았다. 연극평론가 정진수는 이 해의 연극계를 ‘방향성의 혼미’라고 특징짓는 가운데, <한네의 승천>을 ‘의미있는 리바이벌’ 작품이라고 존평했다.<sup>25)</sup>

국립극장 대극장에서의 공연은 1983년에 이루어졌다. 당시 무대는 ‘민예극장 창립10주년 기념 대공연’인 만큼, 스태프 구성은 초연 때와 거의 동일했다. 다만 서울시립무용단 단장인 문일지가 안무를 담당하고, 만명 역에 유인촌이 캐스팅된 것이 주요한 변화였다. 출연진도 기존에 30여명에서 50여명이 넘는 인원으로 확대되었다. 5월 10일부터 14일까지 펼쳐진 공연은 무대 공간과 출연진의 규모에 비례하여 전보다 스펙터클하게 변모했다. 연극평론가 양혜숙은 이 공연을 ‘매우 화려하고 육중한 감마자’ 든다고 평하면서 ‘노래와 춤에 그 주된 의미를 부여’한 연출의 작업의지를 읽어낼 수 있다고 기술했다.<sup>26)</sup> 83년 재공연은 연이어 6월 25일부터 30일까지 문예회관 대극장 무대에 올려졌다. 이 때 역시 ‘민예’는 기업후원을 적극 유치하여 명성그룹으로부터 제작비 일체를 지원받았다. 덕분에 당시 공연은 그 해 ‘창작극 분야 관객동원 베스트 1위’라는 기록을 세우며 눈길을 끌었다.<sup>27)</sup>

24) 기사, 「월요일인터뷰-독일 공연 마치고 돌아온 연극·국악인 김성녀」, 『일간스포츠』, 1979.6.11 참조

25) 정진수, 「1979년의 한국연극」, 『한국예술지』권15, 대한민국예술원, 1980, 378면 참조

26) 양혜숙, 「한네의 승천」, 『80년대 연극평론 자료집(1)』, 한국연극평론가협회 편, 143~144면

27) 총22회 공연 동안 8,816명의 관객이 <한네의 승천>을 관람했다. 「공연예술자료」, 『문예연감』, 한국문화예술진흥원 1984, 594면 참조

### 3. 극본 분석과 음악 안배<sup>28)</sup>

#### 3.1. 각색 방향과 변모 양상

오영진의 시나리오 <한네의 승천>은 1972년 『현대문학』 7·8월호에 처음 발표되었다. 민예극장 측은 1975년에 ‘오영진의 유작 중 예술성과 극성(劇性)이 가장 밀도있게 그려진 시나리오’<sup>29)</sup>인 이 작품을 가무극 형태로 재창조했다. 하길중 감독 역시 원작에 대해 ‘위낙 빈틈없이 짜여진 작품’이라고 판단, 1977년에 ‘오리지널 시나리오 그대로’ 영화화했다.<sup>30)</sup>

이렇듯 잘 짜인 드라마라 평가된 <한네의 승천>에는 ‘선녀와 나무꾼’ 등의 설화적 화소(話素)와 윤희사상에 근거를 둔 환생설화 모티프가 내재되어 있다. 선녀담(仙女潭), 선녀동(仙女洞) 등 작품의 배경 설정에서부터 현실과 환상이 교차하는 설화적인 세계의 모습을 제시한다. 내용은 한네와 만명, 그리고 제주인 필주의 얽히고 꼬인 ‘인연’에 의해 전개된다 그와 동시에 만명을 둘러싼 ‘운명’의 비밀이 밝혀진다. 사당패의 딸로 태어난 한네는 비천한 삶에 좌절, 선녀담에 투신하지만 만명은 그녀를 집으로 데려와 정성껏 모신다. 동제(洞祭)를 준비 중인 이 때 만명을 사모하는 과부 쇠돌네는 움막에서 한네를 발견하고, 이로 인해 부정탄다면서 마을 사람들을 선동한다. 마을사람들도 외지인인 한네를 쫓아내려 하지만 만

28) 원작 시나리오에는 오영진 전집에 게재된 작품을 텍스트로 삼았다. 오영진 『오영진전집4-시나리오·영화평론』, 범문서적, 1989. 분석 대상 극본은 1975년 초연된 극단 민예극장의 극본이며, 성악보가 삽입된 1983년 극본을 함께 참조했다. 앞으로 극본 인용시 초연 극본의 면수만을 밝히기로 한다.

29) 손진책, 「연출의 말」, 민예극장 제19회 공연 <한네의 승천>(1975.12.4~8, 예술극장) 공연 팸플렛 참조.

30) <한네의 승천>은 감독 자신이 김기영 감독의 <이어도> 등과 함께 1970년대 한국영화에서 으뜸가는 수준작'으로 자평한 작업이다. 강성률, 『하길중 행진하던 영화 바보』, 이론과 실천, 2005. 219면 참조.

명은 이를 저지한다. 실랑이가 벌이는 동안 ‘제사가 끝날 때까지 마을에 두라’는 필주의 허락으로 사태는 진정된다. 만명은 이내 한네와 사랑을 나누게 된다. 그러나 제사 전날에 그는 한네의 치맛감을 뜨기 위해 장을 보던 중 뜻밖에 술집 여인을 밀쳐 숨지게 한다. 만명이 마을을 배회하는 사이, 제사는 마지막 대목인 신놀이(神遊)로 접어든다. 이 때 필주는 제장(祭場)에서 몰래 빠져 나와 한네를 범한다. 필주는 만명의 어미를 범해 만명을 낳게 한 장본인으로서, 한네를 죽은 만명 어미의 환생이라 믿는다. 절망한 한네는 재차 선녀담에 투신하고, 뒤늦게 진실을 알게 된 만명 역시 그 뒤를 따른다. 필주는 제상 앞에서 쓰러진다.

시나리오 원작과 각색된 극본의 내용을 비교해보면, 등장인물의 구도, 사건 전개 등으로 표현되는 구성방식이 상당히 일치한다. 그렇지만 매체 전이 과정에서 ‘전환’이 발생할 수밖에 없다. 무엇보다 시나리오를 시발점으로 하여 드라마와 음악이 만나게 되기 때문이다.

우선 등장인물별로 살펴보면, 윤필주와 한영감의 성격은 눈에 띄게 재해석된 경우이다. 원작에서 필주는 온 마을의 존경을 받는 인물로 동제를 주관한다. 새벽부터 신영로 운신을 못하던 필주는 한네의 등장을 체감하고 있던 것이다. 결국에 그는 20년전 만명의 어미에게 했듯 한네를 겁탈하여 자살하게 만든다. 성숙(聖俗)이 혼재된 필주라는 존재는 인간의 ‘부조리한 욕망’을 표상한다. 핵심 모티프인 환생이란 전제에서 검토하면, 제주의 겁탈은 만명 모의 환생인 한네가 만명과 함께 살아서는 안 된다는 윤리적 입장을 깨우치게 하려는 행동이라 해석할 수도 있다. 말 그대로 아버지 윤필주, 어머니 한네, 아들 만명의 삼각관계는 오이디푸스 콤플렉스를 구현한 것이기 때문이다.<sup>31)</sup>

반면 극본에서 필주는 원작에서보다 더욱 강압적이고 무속적인 인물

31) 김성희도 이 작품의 ‘오이디푸스적 구조와 욕망’에 대해 논의하고 있다. 김성희, 「오영진 희곡의 대립구조와 그 의미」, 『한국극예술연구』 6집 한국극예술학회 1996.

로 묘사된다. 필주 아내는 외관여인의 추방을 저지한 필주의 행동에 대해 “영감이 스스로 만든 기율을 스스로 어기시고 외갓 것을 그냥 두”나면서 불안감을 토로한다. 그녀는 “속이지만 말고” “절 믿을 수 있게 해”(19면) 달라면서 마을사람들에게 감춰온 만명 어미의 일을 새삼 상기시킨다. 이 장면은 필주가 아내에게 갑자기 ‘죽은 종년 이야기’를 꺼내는 원작 내용과 큰 차이를 보인다. 더구나 극본에서 필주는 아내의 불평에 대해 주술적인 어투로 “산신님이 가라는 곳으로 갔고 산신님이 가지라고 하시는 여잘 가져왔”다고 주장한다. 그러면서도 그는 마을사람들에 대해 “아무 것도 모르는 것들”(20면)이라고 강조한다. 이처럼 필주는 권위적인 가부장의 모습으로 형상화되고 있으며, 그런 만큼 관객에게 부정적인 인물로 각인된다. 이 같은 변모에서 윤필주의 ‘독선’에 대한 각색자 및 제작진의 비판의도를 읽을 수 있다. 각색된 극본에서 필주는 ‘편견과 아집으로 얼룩진 자신의 환각을 진실이며 절대절명의 계시인줄로 착각하는 인물로 재해석된다.<sup>32)</sup> 다시 말해, ‘엄청난 비극’을 초래한 원인은 ‘오이디푸스 욕망’에 의한 근친간의 질서 위반’이라기보다 군중 위에 군림하는 필주의 ‘망집과 환각’ 때문인 것이다. 또한 원작에서 필주는 엄숙한 유교식 제관이라고 한다면, 극본에서 필주는 남무(男巫)의 유형에 가깝게 재창조된다. 즉 극본에서 필주는 신장대 앞에서 주술적인 춤을 추고 제신(諸神)에게 절을 하며 신장대에 방울을 매단다.

주술성의 부여에 따라 한영감의 성격도 변화한다. 한영감은 원작에서 단지 ‘불길함 예감’에 사로잡힌 마을어른에 불과하다. 하지만 극본에서 한영감은 미래를 예감하는 맹인현자풍의 존재로서 부상한다. 그는 이십년마다 선녀담에서 선녀가 승천한다는 이야기를 환기시키면서 선녀의 승천을 다시 한번 예고한다. 한영감은 깊고 그윽한 피리 대금 소리로 신비감마저 조성한다. 이는 극적 효과를 도모하기 위해 등장인물의 성격이

32) 손진책, 「연출의 말」, 민예극장 제19회 공연 <한네의 승천>(1975.12.4~8, 예술극장) 공연 팸플릿 참조

재해석된 경우이다.

다른 한편, 각색 과정에서 인물의 역할 비중도 달라진다. 원작에서 한네는 만명 어머니와 ‘분간할 수 없을 정도로 닮은’ 인물로 설정되어 있다. 이것은 한네와 만명 모가 남성 지배의 사회관계에 의해 억압받고 착취당한 여성이란 지점을 공유하기 때문이다. 다만 이러한 사실은 만명의 회상 속에서 확인될 뿐이다. 더구나 만명은 교태를 부리면서 유혹하는 술집 여인도 한네로 오인한다. 이것은 만명이 유혹하는 술집 여인에게서 한네의 과거를 연상했기 때문이다. 한네는 사당패의 딸로 태어나 사창가를 전전한 창녀였던 것이다.

그런데 각색된 극본에서 한네는 아예 만명 어머니의 역할을 맡는다. 이것 역시 만명의 회상 속에서 처리되지만, 그 연기는 무용에 가깝다. 또한 한네는 원작의 술집 여인을 대신해서 등장하는 사당패 여인까지도 직접 연기하다. 이 같은 배역 설정은 원작에서 한네를 다른 여인들과 동일시하는 등장인물들의 심리적 개연성을 드러내기 위한 배려로 파악된다.

만명을 짝사랑하는 쇠돌네의 역할 비중도 각색 과정에서 확대된다. 쇠돌네는 한네의 존재를 마을사람들과 이장에게 알리는 장본인이다. 쇠돌네의 개입은 불길한 전조를 드리운다. 이후 쇠돌네는 움막에 필주를 데리고 와서 한네와 필주가 처음 만나게 되는 계기를 마련한다. 동시에 그녀는, 원작과는 달리, 만명과 돼지가 없어진 사실을 감지하고 만명의 읍내 외출을 고자질한다. 위기가 고조되는 이 장면은 새로운 에피소드이다. 요컨대, 한네를 사이에 둔 만명과 필주의 삼각관계가 원작의 대립구조를 형성하고 있었다면, 만명을 사이에 둔 쇠돌네와 한네의 삼각관계 역시 서사구조의 축을 형성하도록 그 기능이 보다 강화된다.

한편, 전체적으로 스펙터클의 주안점이 달라진다. 극본은 대형무대를 전제로 한 장막극이다. 하지만 영상을 전제한 원작 시나리오와 달리 무대를 전제한 극본은 시·공간상의 제약이 불가피하다. 따라서 각색 과정에서 시·공간 설정은 상당 부분 생략·압축되고, 때로는 첨가된다. 각색

자와 제작진은 섬세하고 사실적인 원작상의 ‘씬’들을 상징적이고 암시적인 수법으로 과감하게 변형시켰던 것이다. 이를테면 소상하게 전경화된 한네와 만명의 과거사는 무대를 변환하지 않은 채 대사나 상징적인 수법으로 간략하게 처리된다. 장터 장면에서도 만명과 사당패 여인의 에피소드를 제외하고 나머지는 생략된다. 그에 비해 제의적 요소는 전과정에서 더욱 강화된다. 극본에서 시대와 작품 배경(tone)은 ‘오래지 않은 옛날’, ‘초현실적 분위기’로 설정된다. 그런 가운데 걸립, 남사당패 놀이, 산제, 탈춤 등의 전통연희가 내러티브 구조 안에 배치되어 있다. 동제 절차를 극의 구조로 수용하고 있기 때문에, 진행과정에서 군중들의 합창과 군무가 자연스럽게 도입된다. 이와 관련된 흰색 의상, 가면, 합창대, 주술적인 동작과 구음, 반복되는 ‘제사의 노래’, 제수의 박수춤 등 극적 표현과 형식면에서 볼 때, 제의성은 원작에서보다 더 뚜렷해진다. 특히 무단 출입, 부부 동침, 주색 취음, 도박 놀음, 살생 금지를 공지하는 동제의 금기령은 각 막마다 반복해서 삽입된다. 결과적으로 신성한 기율 금기를 어긴 세 사람 모두 죽게 되는 것이다.

구성 변화를 설명할 때, 중요한 것은 위기와 절정 그리고 결말 부분의 상이함이다. 걸립단계에서 한네가 분홍치마를 신장대에 걸었기 때문에 만명은 한네에게 줄 치맛감을 끊기 위해 장터로 나간다. 그런데 시나리오에서 만명은 한네에게 일언반구 없이 몰래 장터로 향하는데, 극본에서 만명은 한네를 위해 돼지를 팔아 치마와 꽃신을 사러가겠다고 표명한 다음 읍내로 나간다. 특히 이 대목에서 만명은 떠나려는 한네를 극구 말리며 “아씨를 위해서라면 죽어도 좋은” 일이라고 고백한다. 금기를 깨면 죽는다고 만류하는 한네와 죽음까지 불사하겠다는 만명은 서로를 포옹한다. 따라서 만명과 한네의 관계 설정이 미약한 원작과 다르게 극본에서 만명과 한네의 애정은 훨씬 강렬하게 표출된다.

절정 부분에서의 사건 배치 또한 수정된다. 시나리오에서는 신놀이가 와중에 목중탈을 쓴 필주가 움막에 홀로 머물고 있는 한네에게 육박한다.

제장이 광적인 난장에 이를 때, 순검들이 만명을 검거하러 온다. 이때서야 순검들에 의해 만명의 살해 소식이 전달된다.

그런데 극본에서는 순검들이 살인한 만명을 검거하러 마을에 도착한 직후에 제사가 시작된다. 제사 직전의 정황 자체가 원작과 다른 것이다. 그런데도 제장에서는 불청객 한네가 소지 올리기를 간청하여 필주에게 허락을 얻는다. 한네의 생존을 멀리서 확인한 만명은 좋아서 춤을 추고, 탈꾼답게 탈춤판까지 잠입하여 군무를 춘다. 그 사이에 필주는 한네를 찾아가 범하려 한다. 겁탈하려는 필주와 피하는 한네의 춤은 탈춤판의 군무와 병치된다. 탈춤판과 겁탈 장면은 몽타주(montage)를 만들어내고 있다. 양쪽의 춤이 상승되다가 따블로(tableaux)로 연출된 시점에서 만명의 정체가 탄로난다. 바꿔 말해 시나리오에서는 필주가 만명의 움막에서 한네를 겁탈하는 순간, 신놀이가 벌어지는 장내의 소란은 최고조에 달한다. 그에 반해 극본에서는 필주가 강제로 한네를 겁탈하는 순간, 난장판에 스며든 만명이 발각된다. 이처럼 아이러니한 대조와 돌연한 전환 때문에 무대에서 관객이 느끼는 희열과 긴장감은 더욱 증폭될 수 있다. 실제로 만명의 잠입과 탄로는 그 계기의 필연성 때문에 높이 평가된 장면설계이다.

특히 결말 부분은 원작과 각색본의 주요한 차이점이다. 시나리오에서 필주는 자신을 알아보지 못하는 한네를 범하려 하고, 한네는 선녀담에 투신하고 만다. 만명 모의 환생인 한네는 다시 한번 전생의 운명을 거듭함으로써 윤회의 비극성을 심화시킨다. 그런데 한네는 만명의 신변 변화를 알지 못하면서도 ‘이 세상에서 다시 한번 인연을 맺으려던 것이 잘못’이었다고 토로한 다음 자살을 결행한다. 뒤늦게 도착한 만명은 계곡에서 필주를 만난다. 만명은 필주로부터 한네의 죽음과 부자관계임을 알게 되지만, 한네를 쫓아 선녀담으로 향한다. 필주는 제장으로 돌아와 제상을 안고 죽는다. 시나리오에서 죽음은 현생을 ‘떠남’이고, 환생은 현생과의 ‘만남’이라고 할 수 있다. 뒤에 이어지는 죽음은 이 세상을 다시 ‘떠남’이



다. 그리고 종결 부분에서 죽음 즉 이 세상을 ‘떠남’으로 끝맺는 것은 ‘만남’이 다시 이뤄지리라는 추측을 가능케 한다.<sup>33)</sup> 결국 온 마을의 존경을 받는 윤필주가 비참한 운명으로 전락하지 않음으로써 시나리오에서의 결말은 운명의 윤회가 거듭될 수 있음을 시사한다. 또한 원작에서의 결말구조는 문제 상황의 지속 혹은 순환론의 연속이라는 비극적 인식을 내포하고 있다.

반면에 극본에서는 필주가 한네를 겁탈하는 시점에서 만명이 등장한다. 이에 필주는 자신이 아버지임을 밝히지만 만명은 참지 못하고 찢어진 치마로 필주의 목을 조른다. 그 현장에서 사실을 알게 된 한네는 만명을 피하려 든다. 이 때 순검과 마을사람들이 나타나 한네는 짓밟힘을 당하고, 만명은 순검에게 끌려간다. 그러나 그 전에 만명은 필주의 만행을 사람들에게 폭로한다. 이는 위선적인 아버지에 대해 아들이 가한 폭력적이면서 상징적인 거세 행위이다. 순간 제주영감은 비탈길에 굴러내리고, “마을사람들은 굳게 믿었던 것이 한 순간에 사라지는 광경을 보고 배신감에 젖어든다.”(58면) 진실을 알게 된 마을사람들은 “이제부터 어떻게 살아야 하나”, “다시 시작해야” 하나를 번민하면서 동요하게 된다. 끝 장면에서 고꾸라진 필주의 목에는 분홍치마가 감겨 있고, 한네는 선녀담에 몸을 던진다. 이처럼 극본의 결말구조도 화해와 해결의 상황을 이야기하지 않는다. 다만 극본에서는 원작과 달리 가부장제 권력의 붕괴로 인한 혼란의 양상을 제시한다.<sup>34)</sup>

33) 정선주, 「오영진 시나리오 연구」, 숙명여대 대학원 석사학위논문 1996, 30 면 참조.

34) 그런데 이와 같은 가부장적 권력의 부정성과 그 비판의식을 현실정치 맥락과 관련된 알레고리로 파악하기는 매우 어렵다. 무엇보다 초연 공연평을 남긴 이상일, 서연호, 구히서 뿐 아니라 이후 재공연을 관람한 유민영, 양혜숙, 김방옥 등이 이 작품의 시대적 상관성이나 맥락에 대해 전혀 주목하지 않는 것은 그 실례이다.

기실 전통의 현대화에 주력했던 허규, 김정옥, 동량레퍼터리의 연출가들은 비정

등장인물과 구성의 변모는 시나리오와 극본이 제시하는 주제상의 변화를 초래한다. 시나리오는 성스러운 제의를 배경으로 하지만 그 속에서 더욱 뚜렷하게 드러나는 갈등은 인간의 주체할 수 없는 욕망이다. 여기서 갈등의 핵심은 ‘부조리한 욕망’의 문제이다. 아울러 시나리오는 과거와 현재가 원(圓)을 이루는 원형구성을 취한다. 원형구성 방식은 ‘운명의 윤회’라는 주제의식을 적절하게 드러내준다.

그에 비해 극본은 설화의 원형성(原型性)과 제의성을 확대하면서, 애정의 삼각관계와 비극적 정조를 부각시킨다. 한네는 합창대, 만명, 한영감 그리고 윤희주에 의해 ‘선녀’로 지속적으로 환기된다. 제의는 갈등상황을 해결하는 장치가 아니라 은폐된 욕망이나 진실을 재현하는 기체로서 기능한다. 나아가 반감을 사는 인물이 동정심을 받는 인물, 혹은 행복한 상태의 인물에게 가한 위협으로 인해 심각성이 가중된다. 결국 선량한 남녀는 악한, 우연한 사건, 비정한 환경, 기구한 운명과의 투쟁 속에서 비극적 대단원을 맞는다. 이런 관점에서 볼 때, 극본은 인연과 윤회의 비극성보다는 환각과 편견으로 인한 비극성에 좀더 비중을 둔다. 때문에 극본은 남녀간의 슬픈 이별을 위한 멜로드라마적 공식을 수행한다고 해독될 수 있다.<sup>35)</sup>

치적 소재의 연극 형상화에 몰두했다. 오히려 이런 국면은 엄혹한 시대상황을 반영한다고 볼 수 있을 것이다. 즉 이 시기 검열로 인해 표현의 자유를 제한받았던 연극인들은 당대 현실의 문제를 다루기보다는 설화적인 공간이나 막연한 과거 시대, 또는 고전의 세계에서 소재를 구했고, 새로운 한국연극의 창출을 위해 종전의 연극적 관습을 넘어서는 실험을 시도하였다. 이에 대해서는 이승희 『1970년대 연극』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계』Ⅳ, 시공사, 2004, 200~201면 참조

35) 비극과 멜로드라마 형식은 인물, 구조, 극적 효과, 극적 수단이 상이하다고 논의되고 있지만, 양쪽의 특성이 고르게 배합된 연극도 많다. 대부분의 ‘심각한 연극’이 멜로드라마라는 사실을 감안한다면, 비극과 멜로드라마의 분명한 구획은 용이하지 않다. 김진식, 『야누스의 얼굴: 멜로드라마의 實像』, 『한국연극학』 3, 한국연극학회, 1989, 225면 참조.

물론 극본은 동기와 복선이 설정된 짜임새 있는 텍스트임에 분명하다. 선명한 갈등구조와 의미체계는 관객의 이해를 높인다. 그리고 젊은 연인들의 사랑이라는 좀더 대중적인 주제가 부각되고 있다. 동적인 군중장면과 만명과 한네 중심의 정적인 장면 안배는 연극에 리듬을 형성한다.

그렇지만 인물성격과 구성면에서 원작의 취약점은 일부 시정되지 못하고 있다. 우선 지적할 사항은 “현실에 대한 의지가 거의 목살된 채 관념적으로 미화”되고 있는 한네의 성격 창조 문제이다.<sup>36)</sup> 무력한 개인의 운명은 그대로 재연된다. 대신에 극본에서 한네의 생존 목표는 반복해서 발화된다. 한마디로 ‘사람답게 한번 살아보고 싶다’는 것이다. 그래서 그녀는 만명에게 “사람의 살림이 어떤건지 알구 싶어요, 서방님”이라고 표명하며, “밭두 갈구, 솟도 굽겠”(29면)다고 결심한다. 문제는 주어진 상황과 대결하는 새로운 ‘행동’을 제시하지 못한 점이다. 한편, 한네의 선녀담 투신은 재생의 의지이자 구원을 회구하는 행동이라 간주할 수도 있다. 그런데 여기서 승천의 이미지는 현실적 문맥에서 벗어난 설화적 이미지일 뿐이다. 그나마 극본에서 한네의 죽음은 극복이 아니라 ‘인간답게 살고 싶다’는 소망의 철저한 좌절로 읽힌다.

또 한편 원작 시나리오에서 드라마의 개연성이 미약한 지점들이 발견된다. 첫째, 만명이 금기를 깨뜨리고 읍내로 들어갔다가 살인하는 경우이고 둘째, 필주가 한네를 만명 어미의 환생으로 보고 자기소유의 착각을 억누르지 못하는 장면설정에 있어서 특히 그렇다.<sup>37)</sup> 극본에서 바로 이 부분들이 수정되긴 하지만, 여전히 설득력이 부족하다. 무섭고 두려운 한네는 만명에게 “떠났다가 제사가 끝나면 다시 오겠”다 피력한다. 그녀의 진

36) 서연호, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988, 313~314면 참조

권오만 또한 시나리오에서 한네를 수동적이고 비극적인 운명의 인간으로 형상화한다고 비판했다. 따라서 그는 ‘현대의 선녀담이란 강인한 인간 의지와 그의 지의 좌절을 보여야 한다’고 논의했다. 권오만, 앞의 글, 219면 참조

37) 권오만, 앞의 글, 218면 참조

정성은 “꿈은 소중하게 아껴가며 즐기고 싶”고, “제사가 끝남 나두 보통 사람들처럼 살수 있을까”(38면)라는 표백에서 확인된다. 이에 대해 만명은 한네에게 자신 곁을 떠나지 말라고 재차 애원한다. 이 국면에서 둘 사이의 사랑이 재확인된다. 그럼에도 불구하고 만명은 자신의 ‘큰 사랑’을 과시하듯 목숨을 걸고 무단출입을 감행한다. 그렇다면 만명의 행동은 만용이거나 비극적 대단원을 위한 설정이라고 볼 수밖에 없다. 그는 동제의 금기 사항을 들면서까지 만류하는 한네의 소원을 간과한다. 게다가 필주와 만명 어머니와의 관계가 여전히 무대장면을 통해 부각되지 않기 때문에, 필주가 만명 어머니와 한네를 동일시하는 것은 필연적인 일로 공감하기 어렵다.

### 3.2. 음악설정과 안배

음악적 구성<sup>38)</sup>

1. 서곡
2. 선녀동의 노래 (합창)  
1막 고인 물
3. 선녀담의 노래 (합창)
4. 승천의 노래 (만명, 독창)
5. 제사의 노래 (마을 사람들 합창)
6. 쇠돌네 노래 ① (쇠돌네, 독창)

38) 시놉시스 1975년 극본과 대사와 끝부분이 조금 수정된 1983년 극본을 참조하여, 필자가 임의로 재구성한 것이다. 시놉시스상의 문제는 초연 대본에 NO.23 ‘만명의 마지막 노래’가 누락되어 있다는 사실이다. 그런데도 이 노래를 삽입한 것은 “재공연시 음악 수정이나 추가 작곡이 이뤄지지 않았다”는 작곡가의 증언을 토대로 한 것이다.

7. 쇠돌네 노래 ② (쇠돌네, 독창)
8. 엄마의 노래 - 애사당 ① (한네, 독창)
9. 선녀담의 노래 (만명, 독창)
10. 노래 - 애사당 ②·③ (한네, 독창)
11. 사랑가 (만명·한네, 이중창)  
2막 황토
12. 제사의 노래 (봉찬원들, 합창)
13. 선녀담의 노래 (만명, 독창)
14. 사당패 음악 (무곡)
15. 한영감 노래 (마을사람들, 합창)  
3막 승천
16. 제사의 노래 (마을사람들, 합창)
17. 내 사랑 한네여 (만명, 독창)
18. 노래 (필주, 독창)
19. 노래 (쇠돌네, 독창)
20. 한네 소지 (한네, 독창)
21. 노래 (필주, 독창)
22. 신놀이 음악 (무곡)
23. 만명의 마지막 노래 (만명, 독창)
24. 한네의 노래 - 한네의 이별 (한네, 독창)
25. 승천의 노래 (합창대, 합창)

이 작품은 주제를 대변하는 노래들이 극적 상황과 전개를 이끌어 나가는 형식으로 펼쳐진다. 이런 경우, 극본은 일반 희곡과 달리 음악극 작곡을 위한 구성본이면서 노래 가사집이라고 볼 수 있다. 음악극에서 작사가의 역할은 매우 크다.<sup>39)</sup> 작사가는 노래가 누구에 의해 어떤 방식으로, 어떤 내용을 담아서 불러야 하는지를 결정한다. 가사는 대사와 음악을

연결하며, 잘 만들어진 가사는 각운 및 리듬과 더불어 음악과 같은 경지에 이르면서 작품의 내용을 전달한다. 그러므로 음악극은 대본을 쓴 사람이 노래 가사를 쓰기도 하지만, 대개는 대본 작가와 작사가가 나뉘어져 있다. 민예극장의 <한네의 승천>은 원작자와 대본 작가가 분리되어 있는 대신에, 대본 작가와 작사가가 일치하는 경우이다.

각색을 맡은 장소현은 1970년대 <일설호질(一說虎叱)>(1970), <서울 말뚝이>, <덜덜다리>(1975) 등을 발표하며 활발한 활동을 펼치던 신예 극작가이자 시인이었다. 그는 이전 작품에서 탈춤이나 판소리에 담긴 리드미컬한 재담과 노래를 대담하게 도입한 바 있다. 때문에 음악극으로 각색하는 작업이 가능했던 것으로 보인다.

장소현은 작업 목표를 “인간이 살아있는 演劇, 음악, 무용 등 연극의 제 요소를 최대한 살려보려는 것, 군더더기를 가능한 한 제거한 연극을 만들어 보려는 것”이라고 피력했다. 하지만 음악극 대본은 단순히 운문 대사로 된 희곡이 아니기 때문에, 각색 작업은 “무척이나 어려운 일”이었다. ‘영상언어’와 ‘무대언어’는 엄연히 다르기 때문이다. “<한네의 승천>의 경우는 音樂劇이었기에 더욱 힘들 수밖에 없었다.”<sup>40)</sup> 당연히 장소현은 노래를 붙일 부분을 설정하고, 음악이나 무용의 상황과 연관지어야 했다. 다시 말해, 대본 작가 겸 작사가가 주제를 비롯해 독창곡, 중창곡, 합창곡, 무용곡 등 여러 구성요소를 염두에 두고 작업을 진행해야 하므로 집필의 부담은 더욱 컸을 것이다. 즉 음악극 대본은 인물의 성격에 맞는 음악 창조, 다양한 선율, 화성이 가능한 작곡, 성부 분리의 문체를 염두에 두고 써야하기 때문이다.

음악극에서는 노래들의 배치가 구성 자체를 결정한다고 볼 수 있기에,

39) 이 단락에서 거론하는 음악극이라는 용어는 창극·악극·오페라·뮤지컬·마당놀이 등을 포괄하는 개념이다.

40) 장소현, 「공동작업의 의미」, 민예극장 제19회 공연 <한네의 승천>(1975.12.4~8, 예술극장) 공연 팸플릿 참조

그 노래의 안배는 작품의 짜임새를 파악하는 데 요긴하다. 뮤지컬의 극 작술을 참조하면, 우선 작사가와 작가가 중점을 두고 작업해야 할 부분은 시작 부분이다. 첫 장면에서부터 관객들의 관심을 얻지 못하면 남은 시간 동안 관객을 계속적으로 압도해 나가기 어렵기 때문이다. 시작 부분에서는 시대 배경, 전체적인 분위기, 등장인물들, 장소, 플롯 등이 한꺼번에 소개되어야 한다. 그러나 이 중 어느 것도 너무 확연하게 드러나서는 안 된다.<sup>41)</sup> ‘민예’의 제작진 역시 첫 장면의 중요성을 인식하고 있었다. <한네의 승천>은 국악기에 의해 연주되는 느린 선율의 서곡으로 막을 연다. 전체 분위기를 주도하는 서곡이 연주되면서 안개 자욱한 선녀동, 선녀담, 폭포 등을 나타낸 배경이 아련하게 드러난다. 서곡이 끝난 후 먼저 속도보다 조금 빠르게 합창곡 ‘선녀동의 노래’가 들리고, 각 배역의 의상을 걸친 합창대의 모습도 보이기 시작한다. “선녀동 선녀담 깊은 폭포에 이십년에 한번씩, 한땀한 여자하나 꽃잎처럼 떨어져” 승천한다는 구절에서 슬픈 전설이 전달된다. 이 노래는 작품의 분위기 조성과 전체 플롯을 예감하게 하는 기능을 갖고 있다. 음악과 함께 조명이 바뀌면 선녀담에 투신하는 한네의 ‘안스러운’ 독무가 펼쳐진다. 벼랑 끝에 선 한네가 한(恨)을 안은 채 죽어갈 때, ‘선녀담의 노래’가 연주된다.

선녀담 깊은 물 그 가운데/ 한땀한 선녀가 살고 있다네 하늘나라 그리  
위 노래부르면/ 거울처럼 맑은 물에 얼굴 비치네 그날밤은 구름타고 승  
천한다네<sup>42)</sup>

‘선녀담의 노래’는 슬프고 애달픈 느낌을 표출한다. 이 노래는 한네가

41) 스티븐 시트론 지음, 정재왕·정명주 역 『뮤지컬 - 기획·제작·공연의 모든 것』, 열린책들, 2001, 192면 참조.

42) 가사 및 노래 분석은 성악보 일부가 게재돼 있는 1979년 공연 팸플릿에 따른 것이다.

곧 선녀임을 환기하고, 설화적인 분위기와 배경을 제시하며, 사건 전개를 암시한다. 이 노래의 극적 기능은 신비스러움을 심화시키고 관객의 호기심을 증폭시키는 역할이다. 잠시 후 만명이 ‘승천의 노래’를 부르며 등장한다.<sup>43)</sup> 만명은 노래를 부르다가 꽃신과 분홍치마를 발견하게 되는데, 한네에게 접근하기까지 만명의 연기는 긴박감을 조성하는 반주음악에 맞춰 춤으로 처리된다.

만명이 한네를 안고 퇴장한 다음 장면의 공간은 금줄이 쳐진 마을입구이다. 여기에 마을 사람들이 ‘제사의 노래’를 제창하면서 등장한다. 강신(降神)을 청하는 ‘제사의 노래’는 6/4 박자에 맞춰 느리게 주술적으로 불린다. 이 노래는 2막과 3막이 시작되는 부분에도 배치되어 극 전체의 분위기를 조성·유지하고 통일감을 부여하는 기능을 한다. 합창곡은 각 막마다 두세 곡씩 삽입돼있는데 춤도 곁들여진다.

합창대가 퇴장한 다음 쇠돌네가 아침상을 차려 움막에 등장한다. 쇠돌네는 낮선 여인을 발견하고 크게 놀라 ‘쇠돌네 노래’<sup>①</sup>을 부른다. 그녀는 믿지 못할 사실 앞에 “선녀님이 환속을 했나, 오호 이 일을 어쩔꺼냐”라고 탄식한다. 그 성격에 어울리는 선율과 어투가 설정되고 있다. ‘쇠돌네 노래’<sup>①</sup>은 확실히 독백이다. 이 노래는 또 다른 효과를 제공한다. 첫째로 관객에게 상황이나 인물의 감정상태를 전달해 주는 기능을 지닌다. 다음으로 “나이먹은 과부”인 등장인물의 신분과 수선스런 성격에 대해 단서를 제공한다. 쇠돌네는 만명에게 발악적으로 따지지만 만명의 위협으로 인해 겁에 질려 도망친다. 움막을 뛰쳐나온 쇠돌네는 분하고 원통한 마음에 ‘쇠돌네 노래’<sup>②</sup>를 과장되게 부른다. ‘쇠돌네 노래’<sup>①</sup>·<sup>②</sup>는 등장인

43) 초연과 재공연 극본에서 NO. 4 ‘승천의 노래’ 부분은 동일한 제목 아래 ‘선녀담의 노래’ 가사가 실려 있다. 만명이 한네를 만나기 직전의 상황임에도 불구하고, ‘승천의 노래’ 끝부분에는 “우리의 한네 한 속에 죽어가고”라는 노랫말이 있어 이 부분에 ‘승천의 노래’가 불렀는지 아니면 ‘선녀담의 노래’가 불렀는지 명확하지 않다.



물이 자신에 대해 직접 이야기해 주는 독백곡이다. 이 노래 이후 상황이 벌어지고 갈등이 시작된다. 쇠돌네는 곧장 이장을 찾아가 외관여인의 처리를 요구한다.

움막으로 몰려온 마을사람들이 돌아간 후에 한네는 암벽 개울가에 홀로 앉아 ‘엄마의 노래’(애사당 ①)를 동요풍으로 부른다 “어느 날 낫설은 남자가 와서, 오뚝한 꽃버선 밟아버리고, 나는 꽃버선보고 울어 버렸”다는 노랫말은 한네의 생에 대한 은유적 의미가 담겨 있다.

개울가로 온 만명은 ‘엄니의 발’처럼 한네의 발을 씻기고, 자연스레 어머니에 대한 회상에 젖는다. 이 대목에서 한네는 만명 모의 역할을 한다. 그 연기는 무용에 가깝다. 어머니가 선녀가 되서 승천했다고 믿는 만명은 어머니를 그리며 ‘선녀담의 노래’를 부른다. 이러한 장면설계는 한네와 죽은 어머니를 동일시하는 만명의 심리를 전경화한다. 만명의 과거사를 알게 된 한네 역시 불우한 삶의 편력을 회상한다. 사당패인 아버지에 의해 낫선 남자에게 팔려간 후 기생, 창녀로 전전하던 과거가 노래와 무용극을 통해 표현된다. 함축된 노래와 상징화된 무용극의 처리는 산문적인 대사와 장황한 서사를 간략하게 승화시켜낸다. 이 장면에서 불리는 한네의 독창은 일명 ‘애사당’이라는 제목으로 대학가에서 회자됐던 히트곡이다. 한네가 부르는 ‘엄마의 노래’(애사당 ①)와 ‘노래’(애사당 ②·③)는 같은 멜로디에 다른 가사가 덧입혀진 곡이다. 즉 ‘애사당’은 가사를 하나의 곡에 맞춰 반복하도록 한 유절형식의 노래이다.

엄마가 줄을 탈 때 난 무등타고/ 꽃버선 쳐다보다 미끄러지고/ 손님들 하하하 웃어댔지만/ 엄마는 나를 안고 노래했지요 나는 꽃버선 보고 울어버렸죠 (애사당 ②)

꽃버선 삭아서 누더기 되고/ 엄마는 내머털 곱게 빗기고/ 어느날 나도 몰래 떠나 버렸네/ 나는 꽃버선 꼭 붙안고 엄마없는 별을 보며 울어버렸죠 (애사당 ③)

위의 가사 안에 한네의 생애가 집약되어 있다. 노래 ‘애사당’은 어린 시절에 어미를 잃은 만명의 정신적 외상과 결부되면서 둘 사이의 동질감을 확인시키는 계기가 된다. 중모리 장단에 얹어 부르는 ‘애사당’은 테마곡 ‘한네의 이별’과 함께 『김영동 작곡집』(1982)에 수록될 만큼 이 작품의 대표곡이라고 할 수 있다. 처량하고 애조 띤 가락은 세상으로부터 소외돼온 한네에게 연민의 정서를 느끼게 한다. 이후 만명은 한네에게 자신과 같이 살겠다고 약속해 줄 것을 간청한다. 한네는 남아있기로 결심한다. 만명은 너무 좋아서 춤추며 노래하기 시작한다. 감정이 말로 하기에 너무 벽차면 노래가 되는 것이다. 강렬한 감정은 음악을 통해 증폭된다.

만명 : 사랑을 얻었네 하늘같이 큰사랑 신너님 같이 울엄니 손길같이 크  
나큰 사랑 나는 얻었네/ 해가 가고 달이 가도 내 사랑 위해 죽기라도 하겠네 사랑을 얻었네

한네 : 무서워요 두려워요 이 행복이 부서질 것 같아 사라질 것 같아요  
내 몸엔 사랑이 깃들수가 없나요/ 꼭 붙들어야죠 달아나지 않도록/  
내마음에 깃든 이 큰 사랑/ 무서워요 두려워요 이 큰 행복이

만명 : 손에 손을 맞잡고 기운을 차려야지/ 힘준한 황토도 옥토로 같아  
울엄니 얼굴같은 꽃을 피우자/ 자- 손에 손을 맞잡고 기운을 차리  
자/ 사랑 사랑 사랑 사랑 사랑을 얻었네

1막의 피날레를 장식하는 ‘사랑가’는 사랑의 환희를 표현한 노래이다. 이 노래는 만명-한네-만명의 독창으로 구성된다. 그리고 마지막에는 한네와 만명의 이중창으로 마무리되는 형식이다. 노래를 주고받을 때마다 박자 변화와 전조(轉調)가 이루어지고 있는 점이 특징적이다. 리듬은 굿거리(12/8박자)→중모리(3/4박자)→자른모리 장단(6/8박자)으로 변화한다. 이와 함께 ‘사랑가’는 처음과 중간과 끝 부분이 서로 대조된다. 처음 부분은 씩씩하고 경쾌하며, 중간 부분은 느리고 애절하며, 끝 부분은 다시 빠르

고 흥겨워진다. 이 곡은 빠른 노래와 느린 노래가 짝을 이루어 각기 다른 인물간의 성격과 감정을 동시에 음미할 수 있다.

장면전환 음악이 흐르고 2막이 시작되면 필주의 집 앞에서 제주인 필주와 신장대를 앞세운 봉찬원들이 의식을 거행한다. 걸립행차가 호기있게 출발하면서 봉찬원들은 ‘제사의 노래’를 합창한다. 봉찬원들에게 자신의 걸치마를 벗어준 한네에게 만명은 어머니의 유품인 분홍치마를 건넨다. 그 치마를 입은 한네를 본 만명은 즐거운 듯 ‘선녀담의 노래’를 다시 부른다. 이번에도 한네는 만명에게 잠시 떠나있겠다고 말하지만 만명의 열정을 이기지 못한다. 한네가 자신을 사랑한다는 것을 안 만명은 기어 이 치맛감을 사러 장에 나간다. 읍내에서는 사당패의 행렬이 취타를 울리며 지나간다. 만명은 사당패의 한 여인과의 실랑이 끝에 치맛감이 찢어지자, ‘환장한’ 만명은 여인을 살해한다. ‘사당패 음악’은 인간의 욕망과 그것들로 인해 발생하는 갈등, 혼돈, 질서 파괴 등의 양상이 표출되는 장터 장면에서 그 배경음악으로 기능한다. 그리고 살인을 저지른 만명의 절규 직후, 어두운 조명 속에서 마을사람들이 ‘한영감 노래’를 부른다. 2막 피날레를 합창으로 마무리 짓는 방식은 뮤지컬에서도 흔한 경우로서, 불길한 전조를 드리우는 이 합창곡은 세속성과 신성성이 공존할 수 없다는 전언을 담고 있다. 이것은 “인간의 눈에는 선녀가 안보여 자칫 잘못하면 선녀를, 찢리지 선녀는 인간이 무서워 인간이 무서워, 하늘로 하늘로 승천하고” 만다는 구절에서 드러난다. 그렇지만 이 곡은, 노래 제목에서 알 수 있듯이, 자연스럽게 발생한다기보다 끼워넣어졌다는 인상을 준다.

장면이 제3막 제장으로 바뀌면 마을사람들이 ‘제사의 노래’를 부르며 등장한다. 잠시 후 순검들이 찾아와 만명의 살인 사건을 알린다. 때마침 무대 한쪽에 만명이 등장하여 ‘내 사랑 한네여’를 독창한다. 중모리 장단에 얹어 부르는 이 곡은 ‘큰 죄’로 인해 연인 곁에 갈 수 없는 안타까움과 애절함을 표현한다. ‘제사의 노래’에 맞추어 제사가 시작되고, 신위에 받치려던 술잔이 필주의 손에서 미끄러져 땅에 떨어진다. 사람들은 술렁이

자 필주는 소란을 제지하고 신에게 축수하는 내용을 노래한다. 곧이어 마을사람들이 ‘제사의 노래’를 조용히 부르는 가운데 개인소지가 진행된다. 쇠돌네도 “산신님 덕분에 만명이와 짝을 지어 천년 만년 잘 살게 해” 달라며 노래한다. 이 지점의 문제는 원작과 달리 쇠돌네를 포함한 사람들이 만명의 살인 소식을 접한 상태라는 데 있다. 즉 금기를 어긴 만명은 사람들에게 ‘죽어 마땅한’ 존재로 낙인찍힌 상황이다. 그러므로 쇠돌네의 발원 내용은 납득하기 어렵다. 다만 만명과의 관계와 한네와의 대립을 환기시키기 위해 그렇게 설정했다고 여겨진다. 곧이어 사태를 모르는 한네가 등장해 소지 올리기를 간청한다. 제주의 허락을 받아 한네가 산신님께 기원한다. 기도의 노래 ‘한네 소지’는 “다시 한번 이 몸에 행복에 노래 달아주시면” “님의 가슴에 모든 서러움을, 쫓아버리고 당신 곁으로 날아가”겠다는 소망을 담은 단조 곡이다.

철상이 끝나고, 떠들썩한 탈놀이가 벌어진다. 굿거리와 타령장단이 고조되면서 마을사람들이 춤에 참가한다. 탈을 쓴 만명이 무리 속으로 스며들 때, 목중탈을 쓴 필주가 무리에서 빠져 나온다. 한네 앞에 나타난 필주는 “이십년전 그 분홍치마, 소리없이 내 앞에서 살아져간 내 아가 언젠가 내 앞에 또 다시 나타나길 기다렸”다고 노래한다. 이렇듯 불안과 긴장이 감도는 와중에 ‘신놀이 음악’에 맞춰 탈춤판의 분위기는 최고조에 이른다. 이 순간 만명의 정체는 발각되어 마을 사람들에게 쫓긴다.

결국 필주가 한네를 검탈하려는 현장에서 만명이 체포되고, 한네는 흥분한 마을사람들에게 수모를 당한다. 이 광경을 지켜보던 만명에 의해 진실이 폭로되고, 필주는 급사한다. 한네가 서서히 퇴장할 때, 만명은 물거품이 된 사랑을 슬퍼하며 ‘만명의 마지막 노래’로 비통해 한다. 이에 화답하듯 선녀담에 이른 한네는 ‘한네의 노래’, 일명 ‘한네의 이별’을 부른다.

사랑하고 헤어짐도 물거품이네/ 그대의 아픔 암흑의 괴로움 내 눈속에

부딪쳐 피눈물 되네/ 허망한 세상 당신과 함께/ 무지개빛 사랑으로 살고  
 싶었네/ 아. 아.아. 아. 아 / 차거운 죽음 속으로 당신을 두고 가네

‘한네의 이별’은 중모리 장단에 구슬픈 곡조로 사랑하는 사람과 행복하게 살고 싶지만, 죽음을 택할 수밖에 없는 처연한 심정을 표현한 테마곡이다. 이 곡의 시작 부분은 징소리로 열고 가야금과 대금이 뒤따라 연주되면서 애상성과 신비감을 자아낸다. 이후 편곡된 ‘한네의 이별’은 김성녀, 이선희 등에 의해 거듭 불리면서 대중에게 사랑받는 명곡이 된다.

한네의 투신에 이은 피날레 곡 ‘승천의 노래’는 한네의 승천을 주제로 하며, 그 제목 또한 이를 나타낸다. 이 합창곡은, “한 많은 몸을 물에 띄우고 물거품처럼 한을 남기고”간 “아 우리의 한네 한 속에, 죽어가고 하늘높이 높이 승천”한다는 구절에서 끝을 맺는다. 이 노랫말처럼 한네를 ‘눈물로 한(恨)으로 점철된 여인’으로 해석한 시각이 강조된다. 무엇보다 ‘승천의 노래’는 극의 흐름상 당연한 귀결이라는 느낌을 주면서 한네의 죽음에 대해 숭고한 감정을 느끼게 한다.

이밖에 음악극에서 중요한 사항은 노래의 설정을 기묘하게 해야 한다는 것이다. 이 작품의 경우 대사의 승화 또는 연기의 연장이 노래로 구성되고, 대사와 노래의 이음새 부분이 자연스럽다. 이것은 음악극 형식에 맞게 각색하는 과정에서 작곡가, 대본 작가 겸 작사가, 연출가 등의 오랜 협의에 따른 결과로 파악된다. 노랫말은 극의 스타일에 알맞게 사랑, 향수, 슬픔, 이별 같은 감성을 자극하는 내용이 많다. 노랫말이 인물의 정황과 심정을 전달하고, 극 진행에도 기여한다. 노래의 쓰임새 면에서 갈등의 진전과 첨예화가 부족한 데 비해, 가사의 최소 요건은 충족되고 있다.

또한 음악극을 제작할 때 원작의 구조를 재편성하는 것도 중요하지만, 노래의 흐름을 짜는 것이 중요한 부분이다. 전체적으로 이 작품은 서곡과 개막곡, 2막의 마지막과 3막 처음 그리고 마지막 결말에서 군무와 합창으로 종결짓는 형태로 되어있다. 노래형태의 비중은 독창곡, 합창곡,

중창곡 순이다. 여기서 전통음악을 바탕으로 한 독창과 합창이 비중있게 안배되어 있는 게 특징이다. 이것은 남녀 주인공의 심리상태와 민간신앙 의식을 표현하는 부분이 극 흐름상 중요한 부분을 차지하기 때문이다.

실상 음악극에서 인물의 형상화는 단지 극본이나 연기, 연출에 의해서만 규정되는 것이 아니라 음악의 몫이 결정적인 영향을 미친다. 그런데 독창의 대부분을 한네와 만명의 노래가 차지한다. 그에 비해 만명과 한네의 적대 세력인 필주의 경우 캐릭터를 드러내는 노래가 부족한 형편이다. 그만큼 주연과 조연 배역의 구분이 확실하며, 주연급 연기자들에 의해 극 전개가 주도된다. 결과적으로 노래 안배가 특정 배역에 치중되어 있다. 또한 1막과 3막에 노래가 집중되어 있고, 2막에는 네 곡만이 배치되고 있다. 한네의 치마 걸립, 만명의 읍내 외출, 만명의 살인으로 연결되는 복잡한 사건 전개를 노래와 극적 장면의 결합이라는 음악극의 구조 속에 담지 못한 것이다.

한편 배우들의 음악적 기량이 출중하지 못할 경우, 커다란 무대에서 소리가 왜소해지는 경우가 많은데, 이를 극복하기 위해서도 합창이 많아야 한다. 프롤로그와 에필로그를 포함해 군중장면이 많이 삽입된 것은 음악적으로 합창이 타당성을 갖기 위한 전제이다. 그러나 중창은 한 곡만 배치되어 있어 극명한 대조를 이룬다. 극적 상황에 따라 이중창이 적절하게 사용되고 있지 않다.

#### 4. 극음악의 특성과 창법 개발

1970년대는 창작 국악곡이 양적 질적인 면에서 많은 발전을 이룬 시기였다. 작품의 실험성과 예술성이 돋보이는 작품이 다수 산출되었고, 서양 음악 작곡가들의 국악작품 발표가 증가하는 추세였다. 또한 1960년대 이

래 창작 국악곡에 대한 제도권의 관심이 커지면서, 대학교육을 통해 다수의 작곡가가 배출된 시기이기도 했다. 이 시기 국악의 대중화와 현대화를 언급할 때 빼놓을 수 없는 인물이 작곡가이자 지휘자인 김영동이다.

김영동(1951~ )은 대금의 명인 김성진에게 정악을, 민속악의 명인 한범수에게 산조를 배우고 서울대 국악과에서 대금을 전공했다.<sup>44)</sup> 일찍부터 ‘국악의 대중화와 생활화’를 목적으로 삼았던 그는 대금연주자에서 작곡가로 변신해 연극음악, 국악동요, 영화음악, TV 드라마 주제음악, 국악 관현악곡, 무용곡, 명상음악까지 여러 매체를 넘나들며 다양한 음악실험을 시도해왔다. 이를 통해 김영동은 ‘순수와 대중의 벽을 허문 작곡가’로 평가받기도 했다.<sup>45)</sup>

김영동은 현대인들이 이해하기 어려운 전통음악의 언어를 쉽게 풀어 작곡한다. 그래서 전통음악을 잘 알지 못하는 청중도 그의 음악은 쉽게 이해할 수 있다. 그의 음악은 음악 소비자를 고려하여 그들이 잘 이해할 수 있도록 만든 ‘실용음악’인 셈이다. 김영동이 작곡가로 선을 보인 1970년대 후반 이후 김영동의 음악에 대해 사람들은 적지 않은 반가움과 놀라움을 표현했다. 그것은 그의 음악들이 가지고 있던 몇 가지 새로운 음악요소에 기인한 것이었다. 1960년대 말부터 선풍적인 인기를 모으던 미국식 포크송 계열의 노래를 닮았으면서도 음조적이거나 창법, 그 밖의 특징적인 장식음 처리 등에 있어서는 전통음악 쪽에 가까운 점, 또는 가야금과 대금, 기타와 신디사이저 등의 악기가 함께 연주되면서도 일말의

44) 작곡가 김영동의 음악세계에 대해서는 다음 영상자료를 참조했다. 『작곡가 김영동 : 바람의 비밀』, KBS, 1998.

45) 황의중, 「순수와 대중의 벽을 허문 작곡가 김영동」, 『예술에의 초대』 통권1호, 1998.9, 26면 참조.

김영동은 국악 대중화의 업적을 인정받아 『뉴 그로브 음악대사전 The New Grove Dictionary of Music and Musicians』(2001)에 세계의 작곡가로 등재되는 영예를 안았다. 국악인으로는 김소희·박동진·김성진·황병기·이성천·김영동이 실렸다. 상세한 내용은 다음 사이트를 참조할 것. <http://www.grovemusic.com/>

어색함보다는 친숙함이 돋보였다는 점 등이 그의 음악을 반기게 한 요인이었다.<sup>46)</sup> 김영동 특유의 대중적인 가락은 1980년대 ‘국악가요’라는 장르를 촉발시켰고, 국악작곡 뿐만이 아니라 대중가요계에도 큰 영향을 끼쳤다. <한네의 승천>에 삽입된 성악곡 ‘사랑가’와 ‘한네의 이별’은 ‘어디로 갈까나’, ‘조각배’, ‘삼포가는 길’과 함께 소위 국악가요의 대명사가 된 히트곡들이다. 국악가요는 전통적인 음악어법과 악기를 동원해서 만든 ‘대중성 있는 한국음악’이라고 설명되곤 한다.

<한네의 승천>은 김영동의 첫 번째 ‘본격 연극음악’이었다. 그런데 음악극은 제작과정에 있어 연출가와 작곡가의 긴밀한 상호교감은 물론 작곡가의 음악적 감각과 폭넓은 연극 이해가 수반되어야 한다. 그런 의미에서 김영동의 연극음악 작곡이력은 풍부한 편이었다.<sup>47)</sup> 그 중 민예극장에서 허규 연출로 상연한 <궁정에서의 살인>(1974.3)은 김영동의 성악곡이 처음 삽입된 연극이었다. 이를 계기로 만난 허규 대표와 의기투합하게 된 것은, 그 당시 국립가무단의 뮤지컬과 달리 우리식 멜로디로 뮤지컬을 제작해보자는 발상에서였다.<sup>48)</sup> ‘우리 음악의 생활화’라는 문제에 직면해서 작곡가가 꼭 하고 싶었던 것도 이와 같은 형식의 연극이었다.<sup>49)</sup>

작곡 의뢰를 받고 난 후 작곡가는 극작가, 연출가, 배우 등과 함께 시나리오를 읽고 분석하는 단계를 거쳤다. 극본의 초고가 완성된 후 작곡 작업이 진행되었다. 작곡가는 한 달 가량 작곡에 전념했다. 여름기간 동안 대본 수정작업과 병행해서 극음악도 수정되었다. 이런 과정을 통해

46) 송혜진, 「전통음악의 대중화, 대중음악 제일굴 찾기」, 『객석』, 1988.10, 66면 참조.

47) 오테석 작·연출의 <이식수술>(1971.12)을 필두로 해서 <초분>(1973.4), <태>(1974.4), <옛날 옛적에 휘어이 휘이>(1976.11), <물도리동>, <장산꽃매>(1980.3), <토선생전>(1980.5) 등이 김영동이 참여한 대표적인 창작극이다.

48) 김영동, 필자와의 전화 인터뷰, 2005.11.11.

49) 김영동, 「우리음악에의 고집으로」, 민예극장 제19회 공연 <한네의 승천>(1975.12.4~8, 예술극장) 공연 팸플렛 참조.



극적 상황이나 배역의 성격에 부합하는 노래, 사건 진행을 돕는 음악이 탄생할 수 있었다. 훗날 김영동은 ‘음악이 주류를 이룬 연극, 즉 음악극의 경우 공동작업이 전제되어야만 음악과 연극이 모두 살수 있다고 역설한 바 있다.<sup>50)</sup> 그는 제작진과의 협업이 작품의 완성도를 높이는 첩경임을 절감하고 있었던 것이다.

작곡가는 전통음악의 음악재료만 일관되게 활용했다. 이는 ‘한국음악의 창작 개념은 전통적 개념에서 출발해야 한다’는 작곡 태도에 기인한 것이다. 제작진의 의도 또한 서양식 뮤지컬 형식을 따를 필요가 없다는 게 주조였다. 따라서 극음악은 5음음계를 바탕으로 해서 선율진행이 이루어졌다. 선율 사용은 ‘정악풍과 민속악풍의 적절한 혼합’이란 말로 요약될 수 있다. 리듬 패턴은 전통장단의 요소를 폭넓게 응용했으며 3박자 계통이 두드러졌다. 우리 전통음악의 장단은 2박자 계통의 장단이 드문 반면, 3박자 계통의 리듬이 많기 때문이다. 이 작품의 장단 및 조율은 극적 상황에 따라 빠른 장단에 기쁜 조를, 느린 장단에 슬픈 조를 골라서 구성되어 있다. 김영동의 ‘국악가요’ 양식은 리듬에 있어서 느린 곡을 선호하고, 중모리 장단에 가까우며 3/4 박자 형을 사용하고 있다는 게 특징의 하나로 꼽힌다.<sup>51)</sup> 이 작품에서도 서정적·비애적 분위기의 노래는 2소박 3박자 리듬과 계면가락을 연상시키는 단조 조성의 선율을 특징으로 갖는다. 반면에 흥겹고 밝은 분위기의 노래는 굿거리나 자진모리 장단을 사용하고 평조 또는 경도리 선율을 사용하는 것이 특징적이다. 아울러 작곡가가 3박자 음악을 많이 쓴 것은 우리말 가사를 잘 들리도록 하기 위한 배려이기도 했다.

<한네의 승찬> 음악은 ‘판소리도 아니고 서양음악도 아닌’ 작품이었다. 그래서 배우들은 어떤 창법을 선택할 것인지에 대해 많은 고민을 해

50) 김영동, 「演劇에 있어서의 韓國音樂」, 『한국연극』, 1980.5, 36면 참조.

51) 고승하, 「작곡가 김영동의 창작음악에 나타난 사회성과 대중성의 근거에 관한 연구」, 효성여대 대학원 석사학위논문, 1993, 39면 참조.

야 했다. 그렇다고 작곡가가 노래에 맞는 뚜렷한 창법을 제시한 것도 아니었다. 작곡가는 단지 ‘목소리 있는 그대로’ ‘편안하게’ 부르라고 주문했다. 만명 역을 맡은 정현의 경우, 처음에는 소리를 곱게 퍼서 아름답게 만드는 벨칸토 창법을 구사했다. 그러나 음을 떨고 꺾는 한국음악 특유의 시김새(장식음)를 나타내지 못했기 때문에 노래의 맛과 멋이 살지 않았다. 배우들과 작곡자가 머리를 맞대고 창법을 연구한 결과, 벨칸토 발성에 판소리 창법을 섞어 부르는 방식을 개발해 내었다.<sup>52)</sup> 그간 축적된 판소리 공부와 배우의 발성, 호흡 훈련에 도움이 될 뿐더러 우리말의 맛과 색깔을 정확하게 표현하는데 기여했다. 초연 당시 ‘성악지도’에는 관객 하주화의 도움을 받기도 했다.

연주 편성은 국악기로만 이루어졌다. 대금, 소금, 피리, 아쟁, 가야금 그리고 장고, 북 등의 타악기로 편성된 반주단은 생생한 연주음악으로 현장감을 더해 주었다. 초연 때는 서울대 국악과 학생들로 구성된 7명의 악사들이 무대 막 뒤 한쪽에 배치되어 연주했다. 이 작품에는 장관을 꾸며주는 합창과 군무가 많이 활용되었고, 공간의 환기, 인물의 심리적 과정, 위기의 고조 등을 나타내는 음향효과가 많이 삽입되었다. 극의 템포를 살리기 위해 장면전환용 브릿지 음악은 타악기로 처리되었다. 따라서 악사들은 풍물연주뿐 아니라 음향효과까지 도맡았다. 그런데 음악극이 대중성을 획득하기 위해서 ‘관객의 몰입’이야말로 중요한 부분이다. 관객이 극중으로 몰입되지 않고 관조의 입장으로 남아있다면, 대중성 확보가 어렵게 되고 관객들의 상호작용을 이끌어 내지 못하게 된다. 그런 맥락에서 전통음악어법과 국악기 연주는 공연 내용과 관객의 일치감을 확보하는 데 더욱 효과적이었다.<sup>53)</sup>

이상에서 밝힌 대로 <한네의 승천>의 성과는 음악이었다. 이는 1960·70년대에 ‘한국적 뮤지컬’을 표방했던 예그린악단의 작업과 비교될 수 있

52) 정현, 연구자와의 개인 인터뷰, 2005.7.14, 극장 민에 마로니에 극장.

53) 김영동, 필자와의 전화 인터뷰, 2005.11.11.

다. 고전이나 설화를 소재로 삼았다는 점도 그렇고, 한국적인 선율로 극을 이끌어간다는 점에서도 그렇다. 무엇보다 <한네의 승천>과 예그린 뮤지컬의 가장 현격한 차이는 반주악기의 다름이다. 국악기에 의한 연주는 보다 압축되고 승화된 표현을 위한 실험이었다.<sup>54)</sup> 최창권이나 김희조에 의해 주도된 창작 뮤지컬이 주로 서양 오케스트라 협연으로 짜여졌다면, 김영동이 작곡한 ‘한국적 음악극’ 내지 가무극은 국악기로만 극을 이끌어간다는 점에서 달랐다. 기실 작곡가의 음악적 출발점부터 달랐다. 김영동이 국악으로부터 출발했다면, 김희조와 최창권은 서양 음악을 배우고 작곡을 시작했다. 또한 참여한 배우들이 전통가곡과 판소리의 특성을 잘 파악하고 있어, 노래의 묘미를 잘 살려낼 수 있었다는 점도 주목할 만한 차이이다.<sup>55)</sup>

실제로 공연할 때마다 우리 악기로 반주하고 약간의 우리 음악 창법으로 불러진 노래는 관객들에게 상당히 좋은 반응을 불러일으켰다.<sup>56)</sup> 전통 음악을 바탕으로 한 김영동의 창작곡들은 서구양식의 범람 속에서 신선한 느낌을 주어 세인의 주목을 받을 수 있었다.<sup>57)</sup> 물론 찬사만 있는 것은 아니었다. 이 작품에 대해 ‘장르상의 애모모호성’과 ‘외국로 치우친 음악

54) 손진책, 「연출의 말. 우리 민족의 상징적 몸짓을」, 극단 민예극장 제40회 대공연 <한네의 승천>(1979.5.10~14, 세종문화회관 별관 공연 팸플렛 참조.

55) 이런 측면에서 연출가 손진책은 ‘한국적 뮤지컬’이란 용어와 이를 표방한 단체에 대해 새로운 가치체계의 정립이 필요하다고 주장했다. 즉 그는 “한국적 뮤지컬을 표방하는 집단의 현실적 문제는 그 용어에서 보여주듯 한국 것도 서구 것도 아닌, 그러면서 새로운 가치를 획득한 장르도 아니라는 점이다. ‘한국적’이란 한국의~라는 뜻이 아니라 한국의 것 비슷하다는 뜻이며, 뮤지컬을 도입예술의 장르로 표시하는 용어”라고 지적했다. 손진책, 「한국 음악극의 현실」, 『I.T.I 30年誌』, 국제극예술협회한국본부, 1989, 376 면

56) 실제로 연극평론가 구히서는 ‘하늘에 복을 비는 주문 같은 중얼거림의 분위기, 탄식하며 애절하게 줄을 이어가는 말소리의 분위기로 엮어진 음악에서 우리 음악을 듣는 즐거움을 찾을 수가 있었다고 논평했다. 구히서, 「민예극단의 <한네의 승천>을 보고」, 『일간스포츠』, 1975.12.8 참조

57) 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과인간, 2005, 408면 참조

적 통로의 지루함'에 대한 비판이 제기되기도 했다.<sup>58)</sup>

하지만 이 작품에서 극음악은 기존 창극과 구분되는 지점이 발견된다. 특히, 수성가락 반주(隨聲伴奏), 말 그대로 소리를 따라가는 반주를 사용하지 않은 것은 중요한 성과로 평가된다. 발생시부터 창극무대의 음악은 수성반주가 주종을 이루었다. 창극은 기존의 다섯 바탕소리 내에서 소리 길을 얻어 냈으며, 비슷비슷한 곡조들로 짜집기할 수밖에 없는 실정이었다. 현재까지 창작 창극은 작창(作唱) 작업과 작곡이 구분되어 각기 다른 일을 맡게 되어있다. 그런데 1970년대 중반에 작곡가 김영동은 성악곡과 기악곡을 처음부터 작곡하여 연기와 일치되도록 도모했다. 즉 작곡가는 노래 뿐 아니라 서곡, 무용장면의 반주를 위한 춤곡 그리고 대사 도중에 깔리는 배경음악 등 전곡을 작곡한 상황이었다.<sup>59)</sup> 공연양식 측면에서 보면, 가창연기에 중점을 두지 않고 대사연기에 중점을 둔다는 점 가창의 선율이 판소리 가락이 아니라 정악, 민속악 등 다양한 전통음악 선율을 활용했다는 점, 일인 창 위주에서 벗어나 합창을 늘리려고 시도한 점에서 과거 창극과 차별화된 성과라 할 것이다. 게다가 김영동의 음악은 전통음악을 수용하되 전통기법에 구애되지 않고, 시대정서와 현대어에 맞는 노래를 적극적으로 흡수하는 방법을 모색한 데 의의가 있다. 그의 창작 국악곡은 동시대인들에게 전통음악의 아름다움을 느끼게 하는 동시에 이전 음악과 다른 새로움을 지녔기 때문에 공감을 얻을 수 있었다.

## 5. 무대형상화의 면모와 공연 평가

음악극 제작은 복잡한 공연 조건을 필요로 하며, 공연의 각 파트를 통

58) 유민영, 「彷徨과 摸索 70년대 연극의 軌跡」, 『傳統劇과 現代劇』, 단대출판부 1984, 204면 참조

59) 김영동, 필자와의 전화 인터뷰, 2005.11.11.

합하는 연출가의 테크닉이 요구된다. 그런데 신인 연출가 손진책은 <한네의 승천> 공연 직전 뮤지컬 공연제작에 참가한 바 있었다. 국립가무단이 공연한 이근삼 작, 허규 연출의 <이 화창한 아침에>(1975.5.6 ~11)에서 그가 조연출을 맡았던 것이다. 대형 뮤지컬의 제작 참여는 <한네의 승천> 작업 단계에서 일정 부분 영향을 미쳤을 것이다. 그렇지만 ‘민예’의 제작진은 국립가무단의 작업과 변별되는 음악극의 지평을 열겠다는 목표를 설정했다. 우리 가락과 율동과 향취가 혼연일체가 된 ‘순수한 한국적 음악극’의 창조가 연출의도였던 것이다.

그러므로 이 공연은 극의 소재와 구성, 음악어법, 가창방법, 무용 등의 표현방식에서 전통 요소가 전면에서 활용된 작품이다. 유희사상과 설화 그리고 토속적인 제의식을 바탕으로 하는 <한네의 승천>은 서구 뮤지컬에서 전형적인 2막 구성과 달리 3막 구성을 취한다. 또한 뮤지컬의 본질적인 요소는 전체를 즐거움 위주로 끌여가고, 줄거리 전개상 많은 대목에 볼거리(Show)와 익살(Comedy)을 넣으며 무대에 등장한 연기자들의 재능을 한껏 즐기는 것이라고 지적된다.<sup>60)</sup> 극의 결말은 즐거운 귀결(Happy ending)로 끝내는 것이 통례이다. 그런데 이 작품은 웃음을 위해 집어넣는 코믹한 부주제와 인물, 낙관주의, 눈요기를 위한 현란한 무대장치, 뮤지컬의 필수 요소인 흥을 돋우는 춤이 없다는 점에서 브로드웨이식 뮤지컬과 거리가 멀다. 작품 안에는 ‘죽음’의 이미지가 시종 반복되며,<sup>61)</sup> 사랑 이야기가 중심을 이루지만 서사는 너무 심각하다. 전위적인 원형구성도 뮤지컬의 작법과 상충된다. 흔히 뮤지컬은 줄거리와 주제가 무겁더라도 알기 쉽게 표현돼야 하기 때문이다. 정악수법에 의해 작곡된 극음악은 빠르고

60) 최창권, 「작곡가의 말: 현장감에서 오는 감동이」, 서울예술단 제4회 정기공연 <꿈꾸는 철마>(1992.11.19~22, 국립중앙극장 대극장) 공연 팸플릿 참조.

61) 제사의식, 만명 어미의 죽음에 대한 회상, 한네의 자살 미수, 만명의 살인 결말에서 한네와 만명의 자살 등이 그 실례이다. 김성희, 「오영진 희곡의 대립구조와 그 의미」, 『한국극예술연구』 6, 한국극예술학회 1996, 227면 참조.

경쾌하기보다 차분하고 애상성을 띤 정조(情調)의 노래들이 지배적이다

여하튼 이와 같이 서사상황에 가무악이 결합되어 율동감이 강화된 만큼 무용 동작이 중요한 표현수단의 하나로 격상되었다. 우리 가락에 조화되는 춤사위와 몸짓 지도는 정병호(1927~ ) 교수가 담당했다. 해방 직후 ‘함귀봉무용연구소’에서 무용을 배웠던 정병호는 1970년대 당시 민속춤에 대한 연구와 발굴에 정열을 쏟는 한편, 무용평론가로서 활동했다. 그는 자유극장이 상연한 김용락 작, 김정옥 연출의 <동리자전(東里子傳)>(1974.5)에서 안무를 맡는 등 연극현장에서도 활약했다. 곳판과 농악판에서 허규와 자주 만나게 되면서 그가 ‘민예’ 작업에 동참하게 됐다.

표현 형식면에서 민속연희가 다양하게 등장하고 있으므로, 작품 전반에 걸쳐 무용언어를 요구했다. 예를 들면 걸립 탈춤 등의 전통예능이 드라마 곳곳에 배치되고, 사당패의 민속연희가 자연스럽게 도입되도록 고안되었다. 이와 함께 장터의 난장(orgy)과 곳의 난장이 등장했다. 난장판은 제의의 앞뒤에서 제의를 장식함으로써 축제분위기를 조성했다. 배우들의 절제된 집단동작과 노래의 삽입, 정과 동의 치밀한 계산에 의한 분위기의 완급 조절은 무대에 역동성을 부여한다. 한편으로 ‘연극적 표현 영역을 확대’하고자 한 연출의도에 맞춰, 춤이 시각 기호로서 전면적으로 활용돼야 했다. 이에 따라 무용은 극에서 요구하는 분위기를 조성하면서 극의 주제를 구체화할 필요도 제기되었다. 한네의 투신, 만명과 한네의 회상, 필주의 겁탈, 마을사람들의 능욕 장면에서 무용적인 동작은 대사로 표현할 수 없는 인물 내면을 전달하거나 플롯을 전개시켜야 했던 것이다. 함축된 노래와 상징화된 무용극의 설정은 산문적인 대사와 장황한 서사를 간략하게 승화시켜냈다.

안무자 정병호는 연출자와 일심동체가 되어 창작과정을 지켜보고 무용언어를 구성하였다. 이렇게 해서 안무된 동작은 전통적인 표현양식들을 적용하는 데 그치지 않고, ‘전통적인 무용의 세계와 현대무용과의 조화’시켜 무용의 기호화를 도모했다. 무용어법의 양식화 방향은 재공연에

서 한층 확대되었다. 안무자는 설명적인 몸짓이나 실용적인 용도의 몸짓에 비해 추상적인 수법을 응용하였고, 지신밟기나 제례의식의 장면에서 본격적인 춤이 전개될 때도 ‘우리 민족의 상징적 몸짓’을 주축으로 하여 안무를 구성했다.<sup>62)</sup>

실상 공연에서 안무는 극적 효과를 배가시키는 데 크게 기여했다. 가령, ‘춤사위의 흐느적거리는 전시(展示)’로 대변되던 민예극장의 이전 모습과 달리 안무가 매우 질서있게 정비되었고, 군중장면에서도 집단행위가 효과적으로 처리되었다.<sup>63)</sup> 특히, 능숙하게 처리된 집단 장면은 제의성을 강조하는 수법으로 기능했다. 그러므로 이 공연이 ‘감동의 작은 파문’을 일으킨 요인은, 원작이 지닌 드라마성의 제시도 무시할 수 없을 테지만 음악의 창조적 기여와 함께 안무의 공로에서 찾을 수 있다.

한편, 세트·조명·의상 등은 연극의 기본 요소로서 모두 시각적인 기호체계들이다. 이 작품은 선녀담, 만명의 움막, 필주의 집, 제장이 주요 공간으로 설정되고, 이밖에 마을 입구, 읍내 서울집 내부 등 다장면 구성을 취한다. 때로 동일한 장면에서 상이한 시공간의 행위가 병치되기도 한다. 따라서 무대미술가는 복합적인 시공처리와 효과적인 공간활용을 염두에 두어야 했을 것이다. 아울러 무대미술가의 과제는 프로시니엄 극장의 규격화된 공간 내에서 산과 계곡 등의 장소를 표현하는 일과 동제가 진행될 수 있도록 마당 개념의 공간을 확보하는 일이었다.

무대장치를 맡은 최연호는 사실주의 기법에 젖어있던 1960년대 무대미술계에 반사실주의 기법을 도입한 인물이다. 그는 무대를 폭넓게 활용할 수 있게 공간을 분할하되 잦은 장면전환을 고려해 사실적인 무대장치를 설치하지 않았다. 그리고 높낮이로만 이루어진 ‘무거운 무대장치’를 후면

62) 정병호, 「우리 민족의 상징적 몸짓을」, <한네의 승천>(1979.5.10~14, 세종문화회관 별관), 공연 팸플렛 참조.

63) 이상일, 「古代形式 재생한 祭禮記의 禮樂 - 극단 민예 <한네의 승천>」, 『공간』 1976.1, 87면 참조.

에 고정시켜 놓았다. 그 대신에 대·소도구의 이동으로 다양한 시공간의 전환이 모색되었다. 시공의 다양한 전환을 위해서는 조명의 창조적인 참여가 요청되었으나, 초연 무대에서 조명의 효과는 제기능을 십분 발휘하지 못했다. 게다가 첩첩산중을 나타낸 무대장치는 공간의 여백을 남기지 않아서 답답한 느낌을 주었고, 극 진행마저 ‘어지간히 처져’ 이런 인상을 가중시켰다.

무엇보다도 연극평론가들은 느린 장면전개에 대해 불만을 토로했다.<sup>64)</sup> 빈번한 제의절차와 설정은 그것이 시원적으로 간직하고 있는 엄숙성으로 인해 관객들에게 번거로운 과정으로 비칠 수 있다. 또한 음악극은 상황과 인물의 성격을 음악으로 표현하는 양식인데, 지리한 느낌을 준 일부 음악으로 인해 극의 리듬과 템포가 쳐진 것으로 추정된다.

의상이나 분장은 시간의 낭비없이 어떤 유형의 정보를 효과적으로 전달할 수 있는 수단이다. 관객들은 의상이나 분장을 통해 시대를 정확하게 눈치채지 못한다 해도 의상과 분장이 암시하는 사회, 정치, 문화적 배경을 대강 파악하게 된다. 실제로 의상 스타일은 ‘오래지 않은 옛날’을 표상하기 위해 고대복식의 선에 현대적 감각을 가미했다. 분장은 인물의 연령·건강·성격 등 기본 정보만 전달하도록 했을 뿐이며, 시대를 암시하는 가장 좋은 수단인 배우의 두발도 특별한 변형을 시키지 않았다. 이를 통해 연출자가 작곡·안무·의상디자인 등의 영역에서 전통에 기반을 두고 현대화하는 노선을 취했음을 엿볼 수 있다.

볼거리 위주의 브로드웨이식 흥행 공식과는 달리 <한네의 승천>은 무대기술면에서 변화있고 화려한 공연이라고 볼 수 없었다. 그런데도 이 공연이 예술과 흥행면에서 성공적인 평가를 받은 이유를 꼽자면, 감미로운 극음악과 시적인 노랫말에서 찾을 수 있다. 전통음악의 현대적 변용

64) 예를 들면, 구히서는 “장면전개의 속도가 느리고 음악이 너무 외곺으로 지리함을 주는 등 많은 단점과 고쳐 보고 싶은 요소를 안고 있”다고 지적했다. 구히서, 「민예극단의 <한네의 승천>을 보고, 『일간스포츠』 1975.12.8.



인 극음악은 관객들에게 쉽게 다가가려는 의지가 반영된 산물이었다. ‘일품’이라고 평가받은 주연들의 목소리와 연기도 호평에 한몫 했다. 연기자들은 노래 전달에 민요와 판소리 발성법을 응용했다. 관현악 반주는 없었다. 그러나 소규모로 편성된 악사들이 생동감을 살린 현장연주로 색다른 감흥을 안겨주었다. 결국, 비슷하게 표현하는 수성가락 일변도의 창극이나 서양 대중음악 위주의 뮤지컬과 다른, 참신한 음악적 변신을 꾀했다는 점에서 이 공연은 긍정적인 평가를 받았던 것이다. 실제로 연극평론가 이상일은 이 작품에 대해 “아악이 가지고 있는 雅正한 맛과 민속악이 지닌 활달한 맛이 서로 어울리면서 우리의 音律과 춤사위의 율동과 노래(唱)가 드라마에 참여”하는 가운데, “그 歌劇的 장면처리는 우리의 창극과 현대적 「뮤지컬」의 어느 성공적인 地帶를 열어준다”고 평가했다. 초연 무대는 ‘우리연극의 새로운 가능성을 보여준 의욕무대’라는 총평을 얻어, 제12회 한국연극영화예술상에서 손진책은 신인연출상, 김영동은 음악상, 정현은 남우주연상, 그리고 차혜영은 신인연기상을 수상하는 쾌거를 올렸다.

1970년대 전반기만 하더라도 연극계에서 재공연은 극히 드문 현상이었다. 그런데 창단 초기부터 우수창작극의 레퍼토리화를 추진하고 있었던 민예극장은 이듬해 5월 시민회관 별관에서의 ‘앙코르공연’을 기획했다<sup>65)</sup> 하지만 극장 대관이 여의치 않아 문화체육관에서 상연하게 됐다. 공연장소가 액자무대 형식이 아닌 문화체육관으로 변경됨으로써 무대장치나 대도구는 물론 연출의도 면에서 부분 수정이 불가피했다. 그 방안의 하나로 제작진은 한쪽 관객석을 없앤, 일종의 돌출무대 형식을 도입했다.<sup>66)</sup>

65) 기사, 「재 시도되는 뮤지컬 공연 올해 연극계의 방향과 11 개 극단 공연계획」 『중앙일보』, 1976.2.7 참조.

66) 정현, 연구자와의 개인 인터뷰, 2005.7.14, 극장 민예 마로니에 극장.  
정현 대표는 기업 후원과 문화체육관에서의 재공연이 기획자 이영윤에 의해 추진됐다고 증언했다. 즉 좋은 공연은 많은 사람들에게 보여줘야 하고, 극단도 확실하게 알려야 한다는 그의 취지에 따라 <한네의 승천>이 이례적으로 실내체

이렇게 열악한 여건 아래에서도 1976년 공연은 재공연의 의미를 충실하게 실현했다고 평가받았다. 구히서는 재공연에 대해 “짜임새가 훨씬 정교해진 음악, 노래, 진행 등으로 성장한 무대를 대하는 즐거움을 맛볼 수 있는 무대”였으며, “모든 연기자들의 협동과 노력이 같은 수준으로 무대를 휩쓸어 감명을 주고 있다”고 호평했다.<sup>67)</sup> 특히 한네 역의 새로운 얼굴 김성녀(1950~)는 데뷔 무대부터 신선하고 재능있는 인재로 촉망받았다. 연출가 손진책은 ‘천사 같고 창녀 같고 어머니 같은’ 한네 역을 소화할 수 있는 배우로 신인 김성녀를 낙점했던 것이다.<sup>68)</sup> 박귀희 명창으로부터 가야금 병창을 이수하던 김성녀는 김동애의 추천으로 출연교섭을 받게 된 것이다. 어린 시절부터 국악수련을 받은 그녀는 정악을 기초로 만들어진 힘든 노래를 능숙하게 소화해낼 수 있었다. 김성녀는 그 해에 민예극장의 마당극 <창포각시>(1976.7), 가교의 뮤지컬 <포기와 베스>에서도 주역을 맡으며 빠르게 입지를 굳혔다.

이상의 지적대로 1976년도 재공연 무대는 ‘어떤 가능성으로 한 발 전진한 느낌’을 제시했으나, 실내체육관 형태가 갖는 제약을 끝내 해결하지는 못했다. ‘성실하게 준비된 공연’이었으나 기울인 노력의 반도 객석에 전달되지 않았다. 영세한 연극단체인 ‘민예’는 오직 배우의 육성과 발성에 의존하는 상황이었고, 반주가 소리를 덮어 버려 노래 전달이 어려웠다. 또한 ‘헤벌어진 무대’와 ‘산만한 객석배치’로 공연 분위기를 진지하게 이끌어가지도 못했다. 나아가 재공연은 장소에 적합한 무대 이미지를 창출한다든가, 대형 공연장의 한계를 벗어나 관객과의 교류를 시도한다든가 하는 극적 기법이 실현되지 않았다. 다만 특기할만한 사항은, 1981년부터

육관에서 상연됐다는 것이다. 이후 ‘마당기획’을 설립하고 씨실극장을 인수 운영하던 이윤영은 김지일과 함께 MBC 방송사 측에 공연기획서를 제출해서 마당놀이 제작을 성사시키기도 했다.

67) 구히서, 「극단 민예극장 <한네의 승천>을 보고」, 『일간스포츠』 1976.4.11.

68) 이계홍, 「‘우리 것’에 목숨 건 뜻심의 연극인」, 『신동아』 동아일보사 2002.7, 562면 참조.

손진책이 연출한 ‘MBC 마당놀이’가 바로 문화체육관에서 상연된다는 점이다. <한네의 승천>과 훗날의 마당놀이는 무대가 대형 체육관이고, 전회 무료초청인데다, 신선한 공연형식 덕분에 관객들에게 상당한 반향을 불러일으켰다. 새로운 음악극양식인 마당놀이는 제작·기획의 면모까지 포함해서 1976년도의 연극적 경험을 토대로 한 것이었다.

## 6. 연극사적 의의

1970년대는 ‘우리의 것’, ‘한국적인 연극’을 찾자는 운동이 연극계에서 활발하게 전개되었다.<sup>69)</sup> 이 시기 민예극장은 ‘한국연극의 정체성이 탐색’에 역점을 둔 극단이었다. 그 일환으로 민예극장은 ‘민족 특유의 가무극 양식을 개척하고자 했다. <한네의 승천>은 민예극장이 처음 시도한 가무극이었다. <한네의 승천>은 전통음악을 기조로 한 일관성 있는 극음악을 구현하고, 전통연희 요소를 폭넓게 활용하여 현대화를 겨냥한 수작이었다. 가무극을 제작하는데 있어 극작가나 연출가는 전통음악과 연희에 대한 식견과 경험을 갖추고 있어야 한다. 또한 전통음악과 연희를 습득한 배우진이 요청된다. 그런 측면에서 ‘전통극의 현대화 작업’에 매진한 민예극장은 여러 한계에도 불구하고 괄목할만한 성과를 낼 수 있었다. 또한 창극이 기존 판소리를 약간 변형하여 부른다든가 반주부분을 제대로 편곡하지 않은 즉흥연주를 해왔던 현실에서 볼 때, 이 작품에서

69) 당대 전통을 활용한 실험극 운동에 앞장섰던 단체는 동랑레퍼터리와 자유극장, 그리고 민예극장을 거론할 수 있다. 세 단체의 공연 활동은 한국 현대연극에서 ‘전통 재창조’의 초석을 놓았다고 평가받고 있다. 상세한 내용은 다음 논문을 참고할 것. 이미원, 「전통의 재창조와 현재화의 문제」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996. 김미도, 「한국현대연극의 전통 수용에 관한 연구(1)-동랑레퍼터리의 경우」, 『한국연극학』 16, 2001. 김미도, 「1970년대 한국연극의 전통 수용 양상-극단 ‘자유’의 경우」, 『한국연극학』 21, 2003.

선보인 전곡 작곡방식은 진일보한 것임에 틀림없다. 게다가 김영동의 창작곡은 중요한 극음악 유산으로 축적되었고, 악보와 음반으로 대중의 생활 속에 수용됐다는 점에서 혁신적 면모를 지닌다. 이밖에 이 작품은 유기적 팀워크가 빚어진 작업이라야 작품의 완성도를 제고할 수 있음을 보여준 사례이다. 유능한 작곡가의 발굴과 안무가의 적극적인 개입이 공연의 성공요인이라는 점은 시사하는 바가 크다. 극장 단기 대관 체제의 한계는 있었을망정 배우진의 앙상블주의, 생음악 연주 등을 통해 공연의 완성도를 높인 점 역시 주목된다.

민예극장의 <한네의 승천>이 지닌 연극사적 의의를 논의하면 다음과 같다. 첫째, 제의와 율회사상 등 무거운 소재의 작품을 전통연희의 표현 방식을 통해 무대화함으로써 한국 뮤지컬의 지평을 넓혔다. 결국 이 공연은 무대전반에 걸쳐 전통적인 표현방식으로 구성되었으면서도 동시대 인들과 의사소통할 수 있다는 가능성을 제시했다. 그런 의미에서 <한네의 승천>은 ‘기성 연극무대 최초의 우리식 뮤지컬’이라 불리기도 한다.<sup>70)</sup>

1970년대 뮤지컬의 행보는 크게 두 갈래로 나뉜다. 일반 극단에 의해 문화산업의 견지에서 모색한 뮤지컬과 관립 단체에 의해 전문화·대형화를 추구했던 뮤지컬이 그것이다. 전자는 영미 계열의 뮤지컬을 전범으로 하는 상업적 뮤지컬을 말하며, 후자는 한국적 체재와 음악재료를 서구 뮤지컬 양식에 접목시킨 국립가무단의 뮤지컬을 이른다. 일반 연극단체는 대개 미국의 뮤지컬 작품을 번역 공연하였고, 국립가무단은 창작 뮤지컬의 산실 역할을 담당했다. 그런데 ‘민예’는 이들과 차별화된 공연 양식을 개척했다고 평가할 수 있다. 제작진은 브로드웨이 뮤지컬을 성공의 표준으로 삼지 않았다. 각색자는 작사 작업에서 동시대 사람들이 다 이해할 수 있으면서도 인물 내면의 갈등을 담백하게 표현하였고, 시적

70) 김성녀는 자신의 데뷔 무대인 <한네의 승천>을 ‘우리식 뮤지컬’이라고 정의한다. 정의길, 『아름다운 맞수/ 76년 뮤지컬 ‘한네의 승천’ 주인공 데뷔』, 『한겨레』, 1999.7.22 참조.

승화를 염두에 둔 노랫말 속에 전통적인 정서와 우리말의 아름다움을 담았다. 연출자는 상징적이고 암시적인 수법을 가미해 청춘남녀의 사랑 이야기를 강조하는가 하면, 제의적 역동성을 확대했다. 안무자는 전통무용이든 현대무용이든 관념화된 표현을 거부하고 동작의 창의성을 추구했다. 작곡가는 3박자 계통의 단순하지만 강한 표현력을 지닌 극음악을 창출하였다. 그 음악은 동시대인들에게 전통 정서를 느끼게 하는 동시에 기존의 경향과 구분되는 독특한 매력을 제시했다. 전통음악과 연희를 수련한 배우들의 기량과 상상بل도 공연 성공의 밑바탕이었다.

둘째, ‘한국적 음악극’의 진로 모색에 있어 여러 가능성을 열어놓았다. <한네의 승찬>은 극작가, 연출가, 작곡가, 배우 등 젊은 세대의 역량을 집결하여, 민예극장의 역량을 결집하여 만든 가무극이었다. 이 작품은 극단의 향방에 전환점을 형성할 만큼 강력한 힘이 있었다. 전통연희의 단편적인 도입을 통해 전통극의 창조적 수용을 시도하던 ‘민예’의 작업은 <한네의 승찬> 처럼 굿판·놀이판의 연극적 재현이라는 형식으로 정착하면서 방향성을 찾게 되었다. 특히 허규는 이 작품의 제작 및 작업과정에서 ‘감화’ 내지 ‘영감’을 받았던 것으로 보인다. 예를 들어 허규 작·연출인 <물도리동>은 <한네의 승찬> 과 모티프 면에서 여러 가지로 일치한다. 김영동은 이 작품에서도 음악극 작곡가로서의 면모를 보여 주었다.<sup>71)</sup> <물도리동>은 작가가 1972년 겨울부터 구상한 작품이지만 구체적인 작업의 가능성을 발견하고 작품준비에 착수한 시점은 <한네의 승찬> 을 공연한 직후였다. 말하자면 <한네의 승찬> 을 계기로 허규는 극단 연기자들의 가능성을 일정 정도 확신하게 되었고, 작곡가나 안무가와 공동작업도 실험해본 셈이었다.<sup>72)</sup> 이로써 허규는 자신이 염원하는 연극세

71) <물도리동>의 음악은 “지루하고 알아듣기 힘든 정통창을 현대화한 것이었다”는 평가를 받았다. 김이연, 극단 민예극장 제35회 공연 <물도리동>(1978.5.26~28, 국립극장 공연 팸플렛

72) 기사, 『巫俗 장단에 신나는 굿판』, 『일간스포츠』, 1977.10.9 참조

계를 창조하기 위해 곳과 놀이를 종합적으로 무대화한 작품 집필에 박차를 가했다. 따라서 연이어 발표된 <물도리동>, <다시라기> 등의 작품은 온갖 전통연희 양식을 다채롭게 활용한 ‘현란한 가무극’ 양상을 띠었다. 이 작품들은 동시대 국립가무단의 ‘한국적 뮤지컬’과는 달리, 서구적인 양식들이 배제되고 무대화 형식에서 전통연희로만 채워진 것이었다.

이후 허규는 가무극이면서도 좀 더 절제되고 통일된 양식으로 나아가는데, 그것이 바로 창극이다.<sup>73)</sup> 그의 제자 손진책은 전통연극의 원형이 살아있는 가무극을 공연하면서 ‘한국적 음악극’을 절실하게 원하는데, 그 때문에 마당놀이가 탄생한다.<sup>74)</sup> 즉 1980년대 이후에도 민예극장은 소재적, 음악적 이질감을 지양하고, 우리의 삶을 소재로 한 ‘한국적 음악극’을 창출하려는 실험을 거듭하게 된다.<sup>75)</sup> 그런 측면에서 허규가 진력한 국립창극단의 창극, 손진책이 연출한 마당놀이, 그리고 1990년대에 ‘가무극’, ‘신창극’, ‘총체극’을 표방한 일련의 음악극 제작 흐름은 <한네의 승천>에서 발원한다고 간주할 수 있다.

이상에서 살핀 대로, 이 작품에 대해 긍정적인 평가가 우세하지만 부정적인 평가도 만만찮다. 첫째로 양식 실험에 경사(傾斜)되어 사회문제를 탐구하는 현실의식이 적극 반영되지 못했다. 허규는 1975년 당시에 형식적으로는 전통극 요소를 현대극 속에 도입하는 작업을 하고 있지만, 작품의 주제는 “우리들의 현실이나 또는 우리들 삶의 어떤 본질과 직결되는 그런 내용이라야”한다고 강조했다.<sup>76)</sup> 다만 이러한 제작진의 주체의식

73) 김윤정, 「1970년대 희곡의 전통 활용 양상과 극적 형상화 연구」, 서울대 대학원 박사학위논문, 2005, 60면 참조

74) 윤석화, 「[윤석화가 만난 사람 마당놀이 여왕 김성녀]」 『경향신문』 2003.10.6 참조

75) 김승욱, 「한국 뮤지컬의 위상과 전망」, 『한국연극, 미로에서 길찾기』, 연극과인간, 2000, 100면 참조

76) 허규, 심우성, 손진책 좌담, 「무엇을 하고 있으며 또 무엇을 해야할 것인가」 『공간』 96, 1975.5, 43면

을 액면 그대로 받아들이기는 쉽지 않다. 극중 배경인 동제(洞祭)와 맞물려 전개되는 비극적 사랑 이야기는 신비한 인상을 더해준다. 신비한 인연과 운명의 존재를 그려내기 위한 이미지나 모티프의 활용은 원작의 매력이기도 하다.<sup>77)</sup> 그런데 이 작품에서 재현하는 시대성은 역사를 제거한 이미지이다. 더구나 국악의 대중화를 탐색한 창작 국악곡은 공연을 좀더 비현실적, 감상적인 정서로 이끄는 데 기여한다. 계속 암시되는 신비감과 초현실적 분위기는 무대와 현실과의 교감을 교란시킨다. 결과적으로 역사적인 맥락을 벗어난 과거 이야기는 현대의 관객들과 호흡하고 공감하는 데 근본적인 한계로 작용할 수도 있다. 특히, 비판적 풍자나 전망이 부족한 설화세계가 1970년대라는 사회적 맥락에서 환유하는 바는 극히 제한적이다.<sup>78)</sup>

둘째로 연극원리나 공연양식을 정립하는 단계까지 도달하지 못했다. “너무 거칠고 정리할 것이 많은”<sup>79)</sup> 초연 무대는 수정되고 정돈되어 재상연을 거듭하지만, 그 성과는 현대적인 미감(美感)과 의식을 추구하는 데 여러 가지 장애를 안고 있었다.<sup>80)</sup> 예컨대, ‘민예’의 무대형상화와 관련하

77) 김성희, 「오영진 희곡의 대립구조와 그 의미」, 앞의 책, 226~227면 참조.

78) 이와 비슷한 맥락에서 극작가 오종우는 민예극장의 전통 재현이 지닌 문제를 다음과 같이 지적한 바 있다.

“민예극단에 대한 또 하나의 안타까움은 사회성과 현실인식의 부족이다. 민예가 전통극의 현대적 계승을 목표로 한다면 현실을 탐색시키는 것처럼 보이는 지금의 작업은 무의미하다. [...] 현실성이 없는 전통주의 계승은 골동품이거나 관광문화에 다름 아니기 때문이다.” 오종우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』1, 전혜원, 1980, 305면

79) 구히서, 「연예 '75, 부침의 안팎 <7> - 좌절된 의욕의 무대」, 『일간스포츠』, 1975.12.24.

80) 김방옥은 <한네의 승찬>을 포함한 민예극장의 작업에 대해 기본정서나 극작술 면에서 고전문학의 단순한 극화이고, 서구문예사의 관점에서 볼 때 ‘통속적 낭만주의극’ 수준이며, 여성창극단의 정서와 근접한 작품들이라고 비판하기도 했다. 김방옥, 「문학적 연극의 위기-70년대 이후의 창작극에 미친 전통극의 영향을 중심으로」, 앞의 책, 19~21면 참조.

여 ‘창극과 뮤지컬이 혼재된 양상으로 나타난다’는 지적은, 형식의 독창성 내지 형식적 세련미의 결핍을 시사한다. 양식화의 혼란은 작품의 완성도를 제고하기 위해서 해결해야할 과제였다.

주제어 : 뮤지컬, 가무극, 한네의 승천, 민예극장, 오영진, 허규, 김영동, 손진책, 전통

## 참고문헌

### 1. 기본자료

오영진, 『오영진전집4 시나리오·영화평론』, 범문서적, 1989.

극단 민예극장 제20회 공연작품, 음악극 <한네의 昇天>(1975.12.4~8, 예술극장 극본.

극단 민예극장 제69회 작품, 음악극 <한네의 승천>(1983.5.10~14, 국립극장 대극장) 극본.

김영동 작곡, <한네의 승천>, 성악보, 민예극장, 1983.

<고려인 떡볶이>, <한네의 승천>, <물도리동>, <시집가는 날> 공연 팸플렛

그 외 『경향신문』, 『일간스포츠』, 『중앙일보』, 『한국일보』, 『공간』, 『객석』, 『더 뮤지컬 The Musical』, 『문예진흥』, 『신동아』, 『예술에의 초대』, 『주간 조선』, 『한국연극』, 『현대연극』, 『문예연감』, 『한국예술지』.

### 2. 단행본

강성률, 『하길중, 행진하던 영화 바보』, 이론과 실천, 2005.

김방욱, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 문음사, 1989.

백현미, 『한국회극의 지평』, 연극과인간, 2003.

서연호, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988.

서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과인간, 2005.



여석기 외 지음, 박현령 엮음, 『열정과 신들림의 북소리를 찾아서』 평민사 2001.  
 유민영, 『전통극과 현대극』, 단대출판부, 1984.  
 이상일, 『축제와 마당극』, 조선일보사 1986.  
 이영미, 『마당극양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001.  
 정진홍, 『하늘과 순수와 상상』, 강, 1997.  
 최길성, 『한국무속의 연구』, 아세아문화사, 1978.  
 허규, 『민족극과 전통예술』, 문학세계사, 1991.  
 허규, 『물도리동』, 평민사, 1998.  
 스티븐 시트론, 정재왕·정명주 역, 『뮤지컬 기획·제작·공연의 모든 것』, 열린책들, 2001.

### 3. 논문 및 기타

고승하, 「작곡가 김영동의 창작음악에 나타난 사회성과 대중성의 근거에 관한 연구」, 효성여대 대학원 석사학위논문, 1993.  
 권오만, 「오영진의 삼부작에 대하여」, 『국어교육』18 ~20 합병호, 1972.12, 199~220면.  
 김성희, 「오영진 희곡의 대립구조와 그 의미」, 『한국극예술연구』 제6집, 한국극예술학회, 1996, 209~248면.  
 김승옥, 「<한네의 승천>의 체의구조 연구」, 『예술과 비평』 23, 서울신문사, 1991, 162~182면.  
 김승옥, 「한국 뮤지컬의 위상과 전망」, 『한국연극, 미로에서 길찾기』, 연극과인간, 2000, 100면.  
 김윤정, 「1970년대 희곡의 전통 활용 양상과 극적 형상화 연구」, 서울대 대학원 박사학위논문, 2005.  
 김진식, 「야누스의 얼굴: 멜로드라마의 실상」, 『한국연극학』3, 한국연극학회, 1989, 212~237면.  
 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 13, 한국극예술학회, 2000.5, 151~197면.  
 손진책, 「한국 음악극의 현실」, 『I.T.I 30년지』, 국제극예술협회한국본부, 1989, 369~377면.

- 오종우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』1, 전혜원 1980, 301~305면
- 유인경, 「국립가무단 뮤지컬 「시집가는 날」의 공연 양상 연구」, 민족어문학회 2005.10, 379~425면
- 이미원, 「오영진과 민족주의」, 『한국현대극작가연구』, 연극과인간 2003, 7~29면
- 이승희, 「1970년대 연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음 『한국현대예술사대계』IV, 시공사, 2004, 163~214면
- 정선주, 「오영진 시나리오 연구」, 숙명여대 대학원 석사학위논문, 1996.
- 한옥근, 『오영진 연구』, 시인사, 1993.
- 정현, 연구자와의 개인 인터뷰, 2005.7.14, 극장 민예 마로니에 극장
- 김영동, 연구자와의 전화 인터뷰, 2005.11.11.
- 녹화 테이프, 『작곡가 김영동 : 바람의 비밀』 KBS, 1998.



Abstract

A Study on the Korean-style Music Theater  
<The Ascension of Han-ne> of Min-Ye Theater Company

Yoo, In-gyeong

The purpose of this paper is to inquire the gamugueuk, or Korean-style music theater <The Ascension of Han-ne(한네의 승천)> of Min-Ye Theater company. It was performed on stage at The Myoungdong Art Theater on December 4 ~8, 1975.

Huh Kyu found the Min-Ye Theater company which is the nickname of the 'Traditional Drama Arts Theater' and then targeted the creation of the traditional drama which the property of the traditional drama was inherited beyond the imitation or introduction of the western dramas. It was also during this period that producer Huh Kyu, attempted a new genre of original musical type that he named gamugueuk, or Korean-style music theater.

<The Ascension of Han-ne>, which is based on a scenario written by O Yeong-chin, is an outstanding fruit in this fundamental aim. The original work took the literary resources from two legends, one is a legend of 'a wood cutter and angel', and the other is a legend of rebirth. The play is said that the construction of double triangle - 'Han-ne' and 'Man-myeong' and 'Piljou' besides 'Han-ne' and 'Man-myeong' and 'Soedolne' - is a typical melodramatic condition. With this reinterpretation of the text, director Son Jin-chae arranged the production as much a modernization on tradition. To carry out his concept of the production 1) he reconstructed the structure of the original text 2) drew out a spontaneous classical Korean theater-mask dance, Namsadang play and sacrificial rites, as their means of expression and 3) used a simultaneous composing of traditional

music and song.

Korean classic music composer Kim Young-dong was engaged in compose the musical score for <The Ascension of Han-ne>, which was promoted as the 'Korean-style music theater.' His music was based on Korean traditional music style while at the same time including elements of contemporary popular song. In early stage only Korean classical instruments were used. The fusion with Korean traditional music and singing, however, was effective. The production broke away from the usual format of combining Korean music with musicals-spontaneous and obligatory insertion of traditional music such as jeong-ak(classical chamber music) and sok-ak(commoner's music). Most of the songs were unique and familiar, using much of old Korean-style rhythms and beats.

Key words : musical, music theater, The Ascension of Han-ne, Min-Ye Theater company, O Yeong-jin, Huh Kyu, Kim Young-dong, Son Jin-chaek, tradition

접 수 일 : 2006년 2월 28일  
심사기간 : 2006년 3월 1~ 25일  
게재결정 : 2006년 4월 7 일(편집위원회)

K C I