

한일 고전설화의 연극화와 현대화에 관한 비교연구

서연호* · 부백**

<차례>

1. 문제제기와 연구방법
2. 설화의 낭창과 가창
3. 인형과 배우
4. 유과경쟁과 후원
5. 가부키와 창극
6. 문화정책과 전문경영
7. 중요무형문화재
8. 현대화와 세계화
9. 결론

<국문 초록>

이 논문은 전통연희의 현대화에 대한 논의의 한 방법으로 한일 고전설화의 연극화와 현대화에 대한 비교연구를 목적으로 서술되었다. 일본의 분라쿠나 가부키의 발전과정이 창극발전의 중요한 모델이 될 수 있을 것이라는 가설을 전제로 논의했다.

창극, 분라쿠, 가부키는 고전설화로부터 연극화되었다. 판소리는 20세기 초까지 오로지 사설의 내용을 가다듬고 더듬을 넣으며 가창력을 신장시키는 데 주력해왔다. 판소리보다 긴 역사를 지닌 조류리는 사회변동이 잦은 일본사회의 공연조건과 관객취향에 적응하기 위해 공연 양식적 변화에 주력해왔다. 1603년 시작된 가부키는 여성가부키에서 소년가부키로, 다시 청년가부키로 이행하면서 오야마를 정착시켰고, 단막물에서 다막물로 발전한 것이 1664년이었다. 일본의 자(座), 일본의 예술조직을 일컫는 일본식 발음은 유과(단체)를 지칭할 뿐만 아니라 극장을 지칭하기도 했다. 분라쿠나 가부키의 자들은 서로 경쟁하면서 예능을 발전시켰다.

1962년 국립극장에 창극단이 설립되면서 창극을 위한 작업이 새로운 단계에 진입하였다. 현재까지 연출자가 바뀔 때마다 몇 차례의 변화와 시도가 진행되었다. 그러나 판소리에 비하여 창극의 독자성은 여전히 취약하며, 보수적인 방법에서 벗어나지 못한 상태이다. 이러한 결과를 빚은 데는 여러 가지 요인이 있겠지만 무엇보다도 대사극과 음악극의 차이가 분명하지 않고, 자생적인 연극법을 개발하지 못한 상태에서 현재까지 타성적인 제작방식이 반복되고 있기 때문이다.

현재 한국에는 창극단이 2개 있다. 두 단체는 매년 소규모의 예산으로 겨우 정기공연을 하는 수준에 머물고 있다. 두 단체는 훌륭한 공연단체의 하나일 뿐이며, 두 단체의 역사적 사회적 위상(位相)과 사명은 아직까지 애매하다. 따라서 창극의 현대화와 세계화의 시야는 불투명하다고 할 수 있다. 판소리와 창극은 무형문화재일 뿐, 현재까지 독자적인 극장도 구비하지 못하였고, 독립적인 양성제도도 마련하지 못하였다. 이대로 가면 불과 수 년 내에 한국인들은 어른이건 아이건 문화적 정체성이 없는 정신적 유랑민족이 되고 말 것이다. 이 논문에서 일본의 사례를 제시한 것은 그들을 그대로 모방하라는 것이 아니라 타산지석으로 삼아 뒤늦게라도 획기적인 문화정책의 변화를 촉구하기 위함임을 다시 강조해 둔다.

주제어: 설화, 판소리, 창극, 분라쿠, 가부키, 세계화

1. 문제제기와 연구방법

오늘날 한국에서 연극의 정체성에 대한 회의적 시각이 점차 강도 높게 대두되면서, 한편에서는 그 대안의 하나로 전통연희의 현대화에 대한 논의가 진행되고 있다. 전통을 망각한 채 뿌리 없이 출발한 근대극운동은 무려 한 세기 동안이나 서양연극을 열심히 추종해왔지만, 21세기인 현재의 시점에서 주변을 돌아보면, 서양연극은 여전히 저만치 멀리 앞서 가 있고, 한국연극은 세계적인 동시대성을 확보하지 못한 상태에 머물러 있다. 연극의 일시적인 호황과 레퍼토리의 확보 그리고 연극의 발전은 별개로 구별되어야 한다. 레퍼토리의 부재는 한국연극의 부실과 침체의 요인인데, 이는 외국연극에 대한 무비판적인 추종과 일시적인 모방 그리고 통속적인 화제 거리에 대한 탐닉을 통해서 극복할 수 없다. 이를 위해서는 보다 근본적인 역사적·철학적 성찰이 요구된다.

과연 어떻게 한국연극을 활성화시킬 것인가. 활성화는 물론 정체성을 전제로 한 진보적인 성취이어야 한다. 이 논문은 전통연희의 현대화에

* 한국예술종합학교 전통원 연희학과 객원교수

** 경희대학교 관광학부 글로벌문화커뮤니케이션전공 교수

대한 논의의 한 방안으로 한일 고전설화의 연극화와 현대화에 대한 비교 연구를 시행할 것이다. 한국의 창극, 일본의 가부키와 분라쿠, 중국의 경극은 각각 그들의 고전을 대표하고 있는데, 이 중에서 유독 창극의 정체성은 애매하고 불안한 상태를 면치 못하고 있다. 이러한 상태에서 연구자는 분라쿠나 가부키의 발전과정이 창극발전의 중요한 반면교사가 될 수 있을 것이라는 가설을 전제로 한일 양국의 전승연희와 그 현대화 방안에 대해 논의해 보고자 한다.

창극, 분라쿠, 가부키는 고전설화로부터 연극화된 것이다. 애초에는 간단한 이야기로부터 낭창, 가창, 무대화를 거쳐 현재의 양식으로 변모, 발전했다. 이렇게 변화된 전승 양식은 판소리와 조루리라는 용어로 통칭되고 있다.

한국설화는 고전소설로 변화하고, 그 이후 판소리와 창극으로 변화했다. 일본설화는 고전소설(御伽草紙), 조루리, 분라쿠, 가부키로 변화했다. 판소리는 설화와 창악곡들을 기반으로 18세기 후반부터 발전되기 시작했다. 시청자들 앞에서 독자적인 창법으로 노래하고 연기하는 가창예술이 된 것이다. 판소리는 19세기에 전성기를 구가했고, 소리광대들마다 창법이 다른 술한 명곡(더늠)을 만들어 불렀다. 20세기에도 판소리는 전래의 전통을 계승하는 한편, 창극의 기반을 이루면서 현재까지 그 맥이 이어지고 있다. 판소리는 지역적 영향으로 호남어법을 가미하게 되었다.¹⁾

일본설화가 16세기 중엽부터 낭창 양식으로 부각된 것이 조루리다. <조루리고젠주니단조시>(淨瑠璃御前十二段草子)가 압도적인 인기를 얻은 데서 비롯되었다. 17세기 후반에 우수한 명인들의 활약으로 조루리는 재창조되었다. 인형과 접목한 이후에는 아야즈리(조종)조루리, 닌교(인형)조루리, 분라쿠조루리라는 명칭으로 발전했고, 한편에서는 가부키조루리로 발전했다. 분라쿠는 지역적 영향으로 오사카 어법을 가미하게 되었

1) 伊藤好英, 比較藝能史試論, 서연호편 『한국연극의 새로운 탐구』(비교연극학편), 연극과인간, 2001, 239-262면 참조.

다.²⁾

양국의 연극화와 현대화에 관한 비교연구는 유사한 단계를 토론하고 분석하는 방식으로 진행하기로 한다. 한편으로는 표현론의 관점에서 연극화의 과정들을 대비해보고, 다른 한편으로는 경영론의 관점에서 현대화의 과정들을 대비해 보기로 한다.

2. 설화의 낭창과 가창

판소리에는 여러 가지 근원설화가 내재한다. 예컨대 유진한의 한시 <가사 춘향가 이백구>(1754)는 돌연히 나타난 것으로 볼 수 없다. 아직 방자나 향단과 같은 인물은 등장하지 않지만, 이 한시는 작품의 기본적 체계와 서민적 비판의식을 갖추고 있다는 점에서 일정한 형성시기를 거친 것으로 보이기 때문이다. 그러니까 장르는 분명하지 않지만 판소리 <춘향가> 이전에 춘향 민담류 또는 춘향 잡가류 같은 것이 떠돌던 시기는 적어도 17세기 말기로 소급될 수 있다. 종래의 줄거리 사설에서 극(劇) 사설로 바뀌어 온 것은 그 사설구조와 문체를 통해 파악할 수 있다.³⁾

조루리는 작품에 등장하는 인물의 명칭에서 유래했다. 조루리히메(淨瑠璃姬)와 우시와카마루(미나모토노 요리쓰네의 아명)의 연애담을 중심으로 전개되는 <조루리고젠주니단조시>는 15세기 중엽부터 유행했다. 우시와카마루가 동북지방으로 몸을 피하여 가던 중에 미카와지방 부호의

2) 河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 岩波書店, 1979, 221면 참조.

3) 인권환, 『판소리 창자와 실전 사실 연구』, 집문당, 2002, 30~51면 참조.

백대웅, 『근대음악의 인식과정에 나타난 문제점』, 『전통음악사의 재인식』, 보고사, 2007, 130-136면 참조.

서연호, 판소리와 조루리의 현대화과정에 대한 비교연구, 『동서공연예술의 비교연구』, 연극과인간, 2009, 39-75면 참조.

집에 머물게 되고, 그 딸인 조루리와 사랑을 맺게 된다. 조루리는 약사여래가 점지해 준 귀한 딸이었다. 다시 길을 떠난 우시와카마루는 수루가의 해변에서 병에 걸려 신음하게 되었고 하치만신(八幡神)의 계시를 받은 조루리가 달려와 구원해 준다는 이야기이다.⁴⁾

당시 천민 예능인들인 눈먼 비파법사들이 지방을 순행하며 공연한 헤이쿄쿠(平曲)의 하나로서 이 이야기가 전파되었다. 세력가인 헤이케가문의 이야기를 노래로 부른 데서 비롯된 명칭이다. 헤이케비파라는 명칭도 있는데, 13세기 초부터 시작된 예능이었다. 약사여래의 점지라는 점에서 불경의 영향을 받은 것도 알 수 있다. 불경의 설교로부터 전문화된 창도사(唱導師)가 음악적으로 예불하고 찬불하는 것을 셋쿄(說經)라고 하였는데, 이것 역시 헤이쿄쿠의 영향에서 만들어진 것이다. 시기에는 차이가 있지만, 조루리는 종래 담화방식의 이야기를 낭창방식의 이야기로 전달하기 위해 줄거리 사실이 극적인 사실로 바뀌었다는 점에서 판소리류의 형성과 유사한 경로를 지녔다. 헤이쿄쿠의 문체는 산문과 운문이 조화를 이루고 있었고, 설명체와 대화체가 극적인 구조를 이루고 있었다.⁵⁾

신라시대 7세기 후반 문무왕의 사록(史錄)에는 거득공에 관한 기록이 전한다. “거득공은 검은 빛깔의 승의를 입고 손에는 비파를 들고 마치 거사처럼 서울을 떠났다”는 내용이다.⁶⁾ 이것은 신라에 비파거사가 존재했음을 시사한다. 『삼국사기』 악조에도 비파에 관한 기록이 전한다. “향비파는 당나라의 제도와 대동소이하다. 이 또한 신라에서 시작되었다. 그 음곡은 3조가 있는데, 궁조, 칠현조, 봉황조로서 모두 212곡이 있다”고 하였다. 비파거사의 음악과 활동이 당시 매우 활발했음을 말해준다. 다만 일본에서처럼 비파거사들을 전문 이야기꾼으로 볼 수 있는 자료는 아직

발견되지 않는다.

무로마치시대(1336-1573)에 들어온 이후 헤이쿄쿠 명인들이 출현하였고, 천황과 영주들이 자주 감상회를 개최했다. 그러나 16세기 중기에 조루리가 나타나면서 헤이쿄쿠는 점차 신선미를 잃어갔다.⁷⁾ 초기의 조루리는 악기반주 없이 줄거리만을 낭창하는 연행이었다. 여타의 양식과 구별하기 위해 스지(素)조루리라 부른다. 이 시기의 중심인물은 16세기 말기에 활동한 다키노 고토였다. 그는 본래 헤이쿄쿠의 명인이었는데 당시 주목을 받기 시작한 샤미센을 연주하는 이야기꾼으로 변신하여 조루리를 발전시켰다. 반주악기로 이렇게 샤미센을 곁들이는 연행을 고(古)조루리라 한다.⁸⁾

현재는 조루리 낭창자를 다유(大夫) 혹은 기다유(義太夫)라고 한다. 이 명칭은 다케모토 기다유라는 명인의 이름에서 비롯되었다. 즉, 조루리라 하면 기다유부시(節)를 뜻한다는 말이다. ‘부시’는 음악의 가락, 선율, 멜로디 같은 것을 통칭하는 말이다. 다케모토가 조루리를 획기적으로 발전시켰으므로 고조루리와 구별하여 다케모토 이후를 신(新)조루리라 한다.⁹⁾

3. 인형과 배우

신조루리에 인형이 결합되면서 아야쓰리조루리가 만들어졌다. 다유의 재능과 인기는 단체의 생명력을 좌우할 정도였지만 1세기 이상이나 동일한 방식으로 전개된 신조루리는 관객들에게 식상한 상태였고, 무엇인가 새로운 도약을 하지 않으면 매너리즘을 극복할 수 없는 기로에 놓이게 되었다. 이러한 단계에서 인형과의 결합이 모색되었다. 당시 효고현의 니

4) 阪口弘之 編, 『淨瑠璃の世界』, 세계사상사, 1992, 2-24면 참조.

5) 河竹繁俊, 앞의 책, 218-221면 참조.

6) 일연, 문호왕법민, 『삼국유사』.

“車得公, 公著緇衣 把琵琶 爲居士形 出京師”.

7) 河竹繁俊, 앞의 책, 218~435면 참조.

8) 藤田洋 編, 『文樂ハンドブック』,三省堂, 1994, 2-6면 참조.

9) 앞의 책 참조.

시노미야에비스신사(神社)에는 에비스카키(복덕을 전하는 신)라고 하는 인형극을 하는 집단이 있었다. 이 에비스 인형극과 신조루리와 사미센이 결합하여 인형을 놀리는 조루리가 만들어진 것은 1596년부터 1614년 사이였다. 에비스 인형사가 혼자 인형들을 조종했던 것처럼 아야쓰리조루리도 처음에는 1인 조종이었다.¹⁰⁾

아야쓰리조루리가 3인 조종으로 전환된 것은 1734년이었다. 3인은 주조종사, 왼손조종자, 발조종사를 일컫는다. 이를 삼업(三業)이라 한다. 인형사들에게는 별도의 교육이 없었다. 스스로 현장에서 조루리 사설을 파악하고, 실연하면서 배우고 실력을 쌓아야 했다. 발조종자에서 왼손조종자를 거쳐 주조종자가 되기까지는 수 십 년이 소요되었다.¹¹⁾ 이렇게 새로운 양식이 만들어졌지만 이전의 양식들은 희생되거나 소홀해진 것이 아니라 개별적인 양식을 그대로 유지하면서 발전해왔다. 다유는 언제나 독자적인 공연이 가능했고, 사미센은 홀로 연주회를 열 수 있었다. 인형사들은 기능이 우수하고 개성이 뚜렷한 인형들을 만들어내기에 골몰하였다. 아야쓰리조루리는 각개약진과 총체화가 언제나 이루어지는 협업체제였다.

이러한 체계가 종래의 유과들을 이에모토(家元, 정통가계)로 정착시켰다고 할 수 있다. 이에모토는 혈통계승을 고수하는 제도가 아니라 바람직한 후계자로 인한 계승으로 예능을 잇게 하려는 제도이다. 혈족은 말할 것도 없고 혈통이 다르더라도 습명(襲名, 이름을 그대로 계승하는 방법)은 이렇게 이루어졌다. 명인의 예명(藝名)을 이어가는 이 제도는 다른 나라에서 찾아보기 어려운 계승과 창조라는 장인정신을 거듭나게 한 것이다.

가부키는 1603년 이즈모노 오쿠니에 의해 시작되었다. 그녀의 인기로 힘입어 최초의 여성가부키 극단이 성립되었다. 여성가부키에서 소년가부키로, 다시 청년가부키로 이행해간 초기 가부키의 공연은 짧은 춤과 촌

10) 河竹繁俊, 앞의 책, 431~436면 참조.

11) 藤田洋 편, 『文樂ハンドブック』, 12~14면 참조.

극, 그리고 피날레가 되는 오오도리(일종의 군무)라는 구성으로부터 결국 남성 배우들만의 촌극 연기로 정착되었다. 이 시기에는 아직 조루리를 응용하지 못했으며, 남자배우가 여자배우를 대신하여 여성 역을 하는 오야미(女形) 또는 온나가타(女力)를 정립시켰다. 하나레교젠(단막물로서 멋대로 하는 촌극)에서 쓰즈키교젠(多幕物)으로 발전한 것은 1664년이었다. 극장이 정비되어 막(幕)의 사용이 시작되고, 더욱 복잡한 전개와 각본이 연구되고 배우도 늘어나는 등, 가부키의 구조를 갖추는 데 60여 년의 시간이 필요했다.¹²⁾

상식적으로 생각하면 배우의 연기에 예술인 가부키와 낭창문학인 조루리는 접합되기 어렵다. 그러나 가부키가 발전해가면서 조루리를 대본으로 활용하게 되었고, 연기와 낭창은 실제 공존하면서 훌륭한 공연효과를 내기 시작했다. 현재까지도 무대 위에는 다유가 좌정하는 자리가 그대로 남아 있다. 가부키 연기의 신화적인 창조력을 이룩한 초세(初世) 이치카와 단주로는 불과 14세(1674)에 세상의 주목을 받기 시작했다. 전설적인 긴베라 장군의 이야기를 바탕으로 주인공의 역할을 잘 해냈다. 당시 인쇄술이 발달하여 그림을 넣은 이야기책들이 상당수 발간되었는데, 긴베라본(金平本)이라고 부른 책들도 그 가운데 하나였다.¹³⁾ 이것은 가부키와 조루리의 관계를 말해주는 하나의 사례다.

2세 단주로는 불과 16세(1704)에 아버지의 횡사를 겪었지만, 눈에 띄게 두각을 나타냈다. 아버지의 에도풍(도쿄지역의 가부키류) 아라고토(荒事, 거친 무사나 귀신을 주역으로 하는 연기)를 세련되게 함과 동시에 가미가타풍(오사카지역 유형)의 와고토(和事, 유약한 미남자의 연애 묘사를 중심으로 한 연기)를 습득하고 연기하여 가부키의 선두주자가 되었다. 겐로쿠시대(1688~1704)는 가부키가 가장 발전된 시기에 해당한다.¹⁴⁾ 조루리와

12) 服部幸雄, 『江戸歌舞伎文化論』, 平凡社, 2003, 50-72면 참조.

藤田洋 편, 『歌舞伎ハンドブック』, 三省堂, 1996, 2-4면 참조.

13) 阪口弘之 편, 앞의 책, 51-68면 참조.

가부키의 관계는 가부키의 각본이 발달하는 과정을 통해 확인할 수 있다. 조루리는 물론 가부키의 가장 훌륭한 재료가 되었지만 상대적으로 가부키의 각본이 조루리로 낭창된 사례도 적지 않다. 각본의 발달과정은 6기로 나누어진다.

제1기는 배우가 작가를 겸하던 시대였다. 배우가 자신이 하고 싶은 내용을 구치다테(화술극)로 엮은 것으로서 초기의 촌극, 단막물이 이에 해당한다. 제2기는 1660년부터 1672년 사이로서 문자로 기록한 각본이 나타났다. 앞서 지적한 조루리의 다막물이 이에 해당한다. 제3기는 전업 작가가 등장하여 연극내용이 풍부해지고 복잡하게 발달한 시기다. 1688년부터 1735년 사이에 활약한 극작가로는 치카마즈 몬자에몬을 비롯하여 나카다 카에몬, 다마이 곤바치 등이 있다. 제4기는 1735년부터 1663년 사이로 조루리희곡이 집중적으로 발달한 시기이다. 이 시기에 종래의 많은 조루리들은 가부키각본으로 새롭게 탄생했다. 1758년에 세계 최초로 가부키 회전무대가 개발됨으로써 무대표현은 더욱 세련되었다. 제5기는 1876년 메이지유신 이후로서 신가부키를 위해 술한 각본들이 창작되었다. 제6기는 1986년 이후의 수퍼가부키를 들 수 있다. 일본에서는 관습적으로 가부키의 고전적 각본을 순(純)가부키, 조루리가부키 각본을 기타유교젠(義太夫狂言), 그리고 메이지유신 이후에 나타난 가부키의 창작 각본을 신가부키라 한다.¹⁴⁾

이야쓰리조루리가 공연된 후 동일한 조루리가 가부키(즉 기타유교젠)로 공연된 것은 <고쿠센야>(國姓爺, 이야쓰리초연 1715년, 가부키초연 1716년), <수가와라>(菅原, 1746, 1746), <센본자쿠라>(千本櫻, 1747, 1748), <산다이키>(三代記, 1781, 1806) 등 헤아릴 수 없을 정도로 많았다.¹⁵⁾

14) 藤田洋 편, 『歌舞伎ハンドブック』, 4면 참조

15) 河竹繁俊의 『일본연극전사』는 가부키 각본의 발달을 5기로 나누어 서술했다.

和角仁, 『歌舞伎傳統藝能シリーズ』, ぎょうせい, 1990, 96-272면 참조

石田一良, 『歌舞伎見方』, 講談社現代新書(358호(號)), 1974, 77-146면 참조

4. 유과경쟁과 후원

4.1. 판소리의 창자와 조루리의 명인

판소리사에서 최초의 유명 창자는 18세기 후반 전북 익산 출신의 권삼득이다. 그는 송홍록, 모흥갑, 엄계달 등과 더불어 전기 8명창시대를 열어 놓은 인물이었다. 그는 양반 출신이면서 신분의 벽을 깨뜨리고 소리광대가 되었다. 그의 성음(聲音)은 씩씩하고 경쾌한 느낌을 주는 우조성음이 특징이었다. 19세기 전반기의 송홍록은 동시대의 사람들에게 가왕이라는 칭호를 받을 정도로 뛰어난 명창이었다. 그는 진양조를 연마하여 완성하였으며 우조, 계면 기타 모든 성음에 능숙하였다. 권삼득과 송홍록은 하나의 예에 지나지 않는다.

이처럼 18세기 말부터 19세기 초는 판소리의 음악적 기틀이 마련되어 가는 시기로 기존 양식에서처럼 우조길과 평조길 위주의 작곡법을 활용하였다. 길바꿈 또한 많지 않았다. 계면길을 사용한다고 하더라도 현대처럼 성음이 슬프지 않았다. 당시의 명창들은 아직 훌륭한 스승을 만날 수 없었으므로 자신의 독공을 통해서 득음하고 독창적인 더늠을 창곡하였다.¹⁷⁾

판소리의 유과는 지역, 창법, 성음, 더늠(작품 중간에 새로 추가된 명창곡), 너름새(연기)의 차이에 따라, 또는 청중들의 기호에 따라 형성되었다. 유과를 제(制, 소리제의 의미)라고도 한다. 각 유과는 명창이 주도했고, 명창들은 유과별로 또는 다른 유과의 명창들과 경쟁하면서 발전했다. 명창 가운데서 왕이 선호하는 명창을 특히 국창(國唱)이라 했는데, 국창을 낳은 유과는 자연 세력이 강해졌다. 유과를 대표하여 동편제, 서편제, 중고

16) 藤田洋 편, 『文樂ハンドブック』, 109-224면 참조

17) 강예원, 『판소리 작곡가 연구』, 지식산업사, 2005, 11-45면 참조

제 같은 명칭을 사용했다. 시대의 흐름에 따라 명창의 소리는 지역과 유파를 초월하여 계승되었다. 오늘날 전승계보의 순수성을 지켜온 명창은 실제로 찾기 어렵다.¹⁸⁾

17세기 후반 경 조루리에는 여러 유파가 생겼다. 당시 명인 가운데 이노우에 하리마노조가 있었다. 오사카에 살면서 조루리를 좋아했던 고로베라는 농민이 있었다. 그는 이노우에의 제자인 기요미즈 리헤에게 사사했다. 고로베는 다시 우지 카가노조에게 사사했다. 두 사람은 당대를 대표하는 조루리의 유파였다. 우지가 소속했던 우지자(극단)의 경영자는 다케야 쇼베였다. 다케야는 고로베를 발탁하여 지속적으로 후원하면서 다유로서 성장하는 데 크게 기여했다. 고로베는 후일 다케야의 은공에 감사하는 마음으로 자신의 이름을 다케모토 기다유(義字를 넣었다)로 개명하였다. 그는 종래의 여러 가지 부시(節)와 서민들이 좋아하는 이야기를 음악극적인 조루리로 개량하여 새로운 바람을 일으켰다. 이후의 조루리는 다케모토부시를 의미하게 되었다.¹⁹⁾

4.2. 판소리의 후원자와 일본의 ‘자’ 체제

판소리의 관객층 또는 판소리의 창자는 대부분 서민층이었다. 서민 층은 지식과 권력과 금력을 앞세운 양반, 귀족층의 견인력에 일시적으로 위축과 침체가 있었다 하더라도, 그 중심적 기반을 잃은 적은 없었다. 일부의 양반, 귀족층은 18세기 말, 19세기 초의 판소리 단순청중에서 19세기 중엽 이후의 적극청중으로 나아갔다. 그들 가운데는 적극적인 옹호자가 된 사람도 있었고, 물질적인 지원자가 되기도 했다. 그들은 정악(正樂)의 고아하고 유장한 음악적 분위기에 식상해 있었고, 때마침 나타난 판소리

18) 최동현, 『판소리란 무엇인가』, 에디터, 1994, 90~97면 참조.

19) 河竹繁俊, 앞의 책, 412-418면 참조.

의 역동적인 선율과 재담 섞인 사설의 멋과 맛에 매료되었다. 그리고 예술적 호소력에 점진적으로 흡인되어 갔던 것이다.²⁰⁾

판소리의 명창으로 왕의 후원을 받아 명예관직을 받은 인물로는 신재효(호조참판, 모흥갑(동지), 주덕기(낭청), 송광록(낭청), 박유전과 박만순(선달), 김창환(의관), 송만갑(감찰), 이동백(통정대부) 등이 있다. 또한 송흥록과 고수관은 왕 앞에서 공연하여 국창의 반열에 올랐다.²¹⁾

일본의 ‘자’(座, 일본의 예술조직을 일컫는 일본식 발음)는 조정(朝廷)의 식, 사찰의식, 귀족의 제사에서 특별히 봉사했던 집단에서 비롯되었다. 초기에는 봉사와 기부를 통해 부역을 면제 받는 특권을 누렸다. 그러나 상업과 공연문화가 발달하면서 기부금을 내는 대신 일정하게 독점적 이익권을 보장 받는 제도로 발전하였다. 특히 중세 이후, 다른 분야에서는 자체도가 폐지되었는데, 예능분야에서는 오히려 성행하며 지속되었다. 자에서는 일반적으로 대표자의 이름을 앞에 붙이는 관습이 있었다. “~의 자(座)”하는 식이다. 자는 단체를 지칭할 뿐만 아니라 극장을 지칭하기도 했다. 또한 자의 예능을 표시하기 위해 “~의 부시(節)”라고 한 것이다.²²⁾

에도시대(1603-1867) 중기에 1인 아야즈리가 3인 아야즈리로 바뀌면서 기술적으로 더욱 세련되었다. 다시 메이지시대(1868-1911)에 들어와서 닌교조루리라는 명칭으로 바뀌었다. 분라쿠는 제3세 우에무라 분라쿠켄이 1872년에 관허닌교조루리분라쿠자(官許人形淨瑠璃文樂座)라는 간판을 내 걸면서 장르명칭으로 일반화되기 시작했다.²³⁾ 오랜 세월이 지나는 사이에 유명한 자들은 명작을 개발해내었고, 흥행과 침체가 반복적으로 지속되었다. 특히 우지자와 다케모토자의 경쟁, 도요타케자와 다케모토자의

20) 인권환, 「판소리의 실전 원인에 대한 고찰」, 『고려대학 한국학연구』 7집, 1995, 258-259면 참조.

21) 음악사편찬위원회, 『한국음악사전』, 예술원, 1985 참조.

22) 早稻田大學演劇博物館編, 『연극백과대사전』 2, 平凡社, 1990, 543-544면 참조.

23) 早稻田大學演劇博物館編, 『연극백과대사전』 1, 平凡社, 1990, 80면 참조.

경쟁은 18세기의 중후반 아야쓰리를 발전시키는 원동력이었다.²⁴⁾

흥행(興行)이라는 한자는 기원전 5세기경부터 중국에서 사용되기 시작했지만, 관객에게 입장료를 받고 공연을 보여주는 행위를 흥행이라고 부른 것은 14세기 초부터 일본의 신사나 사찰에서 비롯되었다. 권진흥행(勸進興行) 혹은 권화흥행(權化興行)이 그것이다. 신사나 사찰의 건립을 위하여, 공공시설에 필요한 기금을 모으기 위하여 유명한 예능인이나 예능집단을 초빙하여 공연하였다. 앞서 말한 자는 이 흥행을 좌우하는 중심세력이었다. 입장료를 받고 작품을 실연하는 흥행은 일본의 예능제도와 극장문화를 발전시키는 요인이 되었다.²⁵⁾

이에 비하여 판소리는 흥행이 아닌 추렴(사전에 돈을 거두어 준비함), 기부금(재력이 있는 사람이 지원하는 돈), 하사금(신분이 높은 사람이 내려주는 돈) 등에 의존하였다. 입장료의 수입에 의존하지 않은 관계로 자연 제작태도가 느슨하였고, 명창끼리의 경쟁도 치열하지 않았으며, 극장설비를 갖추지 못한 결과를 가져왔다.

5. 가부키와 창극

5.1. 가부키의 연출(연기) 방법

가부키의 연출은 감정표현 세부적인 부분까지 과장하는 것이 기본이다. 앞에서 가부키의 2대 양식으로 아라고토와 와고토를 설명했는데, 이 밖에도 누레고토(정사를 주로 한 연극)와 야쓰시고토(영리한 인물들의 방랑을 그린 것), 야코아라고토(무사의 하인을 그린 것) 등의 양식이 차례로

만들어졌다. 양식의 다양성은 관객취향을 복돋는 데 기여했다. 가부키에서 실제로 일어난 사건을 그대로 상연하는 것은 당국의 허가를 받을 수 없었기 때문에 시대설정을 바꾸는 방안이 고안되었다. 에도시대의 공연취향(趣向)을 무대에 조작성켜 반영시켜왔기 때문에 가부키는 근대극과는 전혀 다른 발상으로 만들어진 독특한 연극이 되었다. 공연취향은 관객의 흥취를 돋우기 위한 방안으로 작용했고, 동시에 아이디어 경쟁을 불러일으켰다.²⁶⁾

가부키는 다테(立)라고 부르는 책임자가 각각의 부서에서 분업을 한다. 분업이 모여 연극이라고 하는 종합예술을 만들어내는데, 이것은 오늘날의 연극제작 시스템과 다르지 않다. 극단에 소속되어 각본을 쓰는 전속 작가를 자쓰기(左付)라 했다. 메이지시대 중기부터 서구 생활방식이 들어와 이러한 합작제도가 부정되고, 새롭게 외부의 극작가가 작품을 제공하게 되었다. 당연히 극작술도 변화하여 에도시대의 방법은 고전이 되었다. <햄릿>을 비롯한 번안극도 가부키로 만들어졌다. 3세 이치카와 엔노스케가 만든 슈퍼(super) 가부키는 신가부키보다 더 앞선 발상이다. 3세 나카무라 간지로의 치카마츠자에서 보이듯 원작으로의 회귀나 재검토도 있었고, 9세 마쓰모토 고시로는 뮤지컬이나 외국작품도 병행하여 연기했다. 성립 시기부터 오야마(온나가타)와 무용이라는 두 가지 큰 특징을 발전적으로 계승하고 있는 점도 간과할 수 없다.²⁷⁾

가부키에서 배우의 뒷바라지를 해주는 사람으로 구로코(黒衣)와 고켄(後見)이 있다. 구로코가 공연 중 무대에 나타나 자질구레한 일을 하는 것이 보인다 해도, 관객들은 이를 무시하고 극적인 전개에만 열중한다. 고켄의 주된 일은 배우의 연기를 도와주는 것이다. 배우 뒤에 숨어서 눈에 띄지 않게 하는 것이 원칙이다. 필요에 따라서 여러 가지 분장과 복장으로 등장한다. 고켄이 검은 옷을 입고 등장하는 경우도 있는데, 그러한 경

24) 田口章子, 『歌舞伎と人形浄瑠璃』, 吉川弘文館, 2004, 98-102면 참조.

25) 河竹繁俊, 앞의 책, 126~264면 참조.

26) 小山弘志 편, 『日本の古典芸能における演出』, 岩波書店, 2004, 91-121면 참조.

27) 藤田洋 편, 『歌舞伎ハンドブック』, 23-24면 참조.

우에도 구로코라고는 하지 않는다. 고켄은 무대 위에서 배우의 걸음을 재빨리 벗겨버리고, 속에 입고 있던 다른 의상으로 바꾸는 것이 주요한 임무이다. 무대배경에 걸려있던 검은 장막을 순식간에 떨어뜨려 무대가 확 밝아지는 것은 밤에서 오전으로 바뀌는 것을 시각화한 것이다.²⁸⁾

가부키다운 연출에는 단마리(등장인물들이 대사 없이 어둠 속에서 서로 더듬어 찾는 동작), 케렌(인기를 노리는 연출), 고로시바(살인 장면), 세메바(등장인물을 괴롭히는 장면), 누레바(정사 장면), 고와카레(자식과의 생이별), 구도키(마음의 내부를 정감 깊게 말하는 부분), 모노가타리(이야기), 마쿠소토(막이 끝난 뒤에도 계속 연기가 이어지는 것), 미에(정지된 동작을 보여주는 것) 등이 있다. 이 밖에도 쓰케(발소리나 물건을 떨어뜨리는 소리, 던지거나 두들길 때 나는 소리를 확대시킴), 다테(무력을 통한 싸움을 말하는데, 가부키에서는 음악에 맞춰서 연기하기 때문에 대중극이나 영화보다 동작이 차분함), 효과음(음악이나 악기로 표현), 육체미화(살색 속옷을 입음) 등의 연출법이 발달했다.²⁹⁾

가부키의 연기는 대사와 움직임으로 구분된다. 대사는 작가들마다 특색 있는 음절, 어절, 어투, 문체를 사용한다. 대사 중에는 미사여구가 섞인 긴 대사를 유창하게 늘어놓는 나노리도 들어있다. 이밖에도 엔고관련성 있는 말을 써서 뜻을 더 돋우는 표현, 가케코토바(음이 같고 뜻이 다른 말을 이용하여 두 가지 이상의 뜻을 지니게 하는 기교), 오우무(주인공의 대사를 한 번 더 반복하며 익살을 떠는 것), 배우의 이름 등에 집중된 것이 많다. 대본이 없이 인물 설정이나 상황만을 정해놓고 즉흥적으로 연기하는 것을 구치다테라고 한다.

배우의 움직임이 미에와 대조되는 것이 육법(六法)이다. 육법은 천지동서남북의 여섯 방향을 향하여 손과 발을 크게 움직이는 보행술로 여러 가지 방법이 활용된다. 가부키에서는 기본적으로 무용의 유려한 몸짓이

28) 같은 책, 25-26면 참조.

29) 같은 책, 27-28면 참조.

전부 발휘된다. 오코쓰키(비틀거리다 자세를 바로잡는 연기), 이도코로(주인공을 항상 무대 중앙에 세우고 전체적인 균형감을 보이는 연기), 자카고(여러 명이 일렬로 늘어서 상대의 허리에 손을 걸치는 자세), 에비조리(여자가 몸을 뒤로 젖히는 자세), 닌교부리(인형처럼 무기질로 움직이는 연기), 오오토시(비탄의 극에 빠져버린 남자가 울음을 터뜨리는 연기), 이토니노루(사미센의 리듬에 맞춰 대사를 말하거나 움직이는 연기), 오모이이레(마음의 변화나 결심을 표현하는 연기), 고나시(맵시 있는 움직임), 하라케이(표정만으로 감정을 드러내는 연기)라는 연기 등이 있다.³⁰⁾

5.2. 창극의 공연 양식과 그 한계

판소리를 20세기 초에 음악극으로 재창조하고자 한 것이 창극이다. 창극이란 일반적으로 가창되는 모든 노래를 지칭하는 것이 아니라 판소리를 주재료로 한 것이다. 초창기의 창극은 하나의 작품을 독립적으로 공연하기보다 다른 공연물과 더불어 중요한 몇 장면만을 무대에 올렸으며, 당시 서울에서 공연된 일본과 중국 무대극(가부키, 신파, 경극)의 영향을 받아 사실적인 무대로 시작되었다. 초창기의 창극은 판소리의 분창화(分唱化), 중요 인물의 대창화(對唱化), 유명한 더듬 위주의 장면화에 치중했다. 서구적인 근대 사실주의와 판소리를 나란히 접목시킨 기형적인 연극이었다.³¹⁾

1930년대 후반기에 이르러 기존의 판소리사실이 아닌, 새로운 대본을 중심으로 한 창작창극, 각색창극이 등장하고, 아울러 연출자의 도입을 통한 본격적인 무대공연을 시도했다. 1950년대는 창극의 일종인 여성국극

30) 같은 책, 29-33면 참조.

和角仁, 앞의 책, 54-71면 참조.

石田一良, 앞의 책, 13-76면 참조.

31) 서연호, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003, 123-130면 참조.

이 범람했다. 당시 창극을 여성 창자들이 주도한 데서 생긴 명칭이다. 설화적인 소재, 환상적인 무대, 화려한 분장, 관능적인 춤, 맹목적인 애국주의, 낙관적인 현실관, 행복한 결말 등을 통해서 창극의 대중화, 통속화가 급속히 진행되었다. 상대적으로 판소리가 지닌 심원한 비장미와 차원 높은 골계미를 찾아보기 어려웠던 시기였다. 여성 창자들 스스로가 매너리즘에 빠져버린 것이다.³²⁾

1962년 국립극장에 창극단이 설립되면서 창극을 위한 작업이 새로운 단계에 진입하였다. 현재까지 연출자가 바뀔 때마다 몇 차례의 변화와 시도가 진행되었다. 그러나 판소리에 비하여 창극의 독자성은 여전히 취약하며, 보수적인 방법에서 벗어나지 못한 상태이다. 이러한 결과를 빚은 데는 여러 가지 요인이 있겠지만 무엇보다 대사극과 음악극의 차이를 능적으로 분명하게 인식하지 못한 상태에서 현재까지 타성적인 제작방식이 반복되었기 때문이다. 창극은 현재 전승되는 5가(歌), 즉 판소리 <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <수궁가>, <적벽가>에 거의 전적으로 의존하여, 그것을 그대로 가창하며 무대화를 추진해온 단일한 제작방식으로 인하여 새로운 음악극으로 거듭나지 못하는 것으로 판단된다. 창극에서 분라쿠와 가부키 같은 환골탈퇴는 찾아볼 수 없다.

협률사 시기(1902~1906)부터 여성국극까지 창극이 그나마 인기를 끌 수 있었던 요인은 스타 시스템에 의존했기 때문이다. 김창환, 송만갑, 이동백, 임방울, 이화중선, 박녹주, 김소희, 박귀희 같은 판소리의 명창들은 무대 연기는 서툴렀지만 대중들에게 워낙 인기가 높아 창극의 흥행을 이끌 수 있었다. 그들이야말로 당대의 스타들이었다. 1960년 이후부터 이러한 스타들이 하나 둘씩 작고하고, 판소리가 쇠퇴하면서 새로운 스타들이 등장하지 않게 됨에 따라 연극 기반이 취약한 창극은 오늘날 오페라나 뮤지컬과 매우 힘겨운 경쟁을 하게 되었다.

32) 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997, 339-354면 참조.

6. 문화정책과 전문경영

메이지시대부터 서구연극의 영향을 받은 지도자들에 의해 가부키를 개량하려는 움직임이 일어났다. 이런 의견을 지닌 사람들의 모임이 1886년에 결성된 ‘연극개량회’였다.³³⁾ 쓰보우치 쇼요(1859~1935)는 연극개량회의 주장을 비판하는 한편, 1896년에 <오동잎>(桐一葉, 1904년 초연)을 발표하면서 개량운동에 나섰다. 가부키와 셰익스피어의 혼혈로 만들어진 작품이었다. 가부키의 황당무계한 내용을 부정하지만, 가부키의 농후한 연극성은 연출력으로 살려야 한다는 것이 그의 입장이었다. 이것이 신가부키 운동의 시작이었다. 오카모토 기도의 <수선사 이야기>(1911)는 세계 여러 나라에서 번역·공연되어 신가부키의 세계화에 기여했다. 가부키 개량 압력은 한편으로 신파극을 성립시키는 계기가 되었다.³⁴⁾

다이쇼시대(1912~1925)에 신가부키 작품은 크게 증가했다. 그러나 새로 일어난 프롤레타리아문학의 영향으로 이념의 주입에 치중했을 뿐, 작품의 질은 전에 비해 개선되지 못했다. 쇼와시대(1926~1988)는 1945년을 기준으로 양분할 수 있다. 전기에는 대중과 영합하는 작품들이 다수였다. 후기에는 기노시다 준지, 미시마 유키오 같은 신감각 작품들이 발표되었다. 신가부키의 정신은 한 마디로 가부키의 형식에 현실성을 충실히 담으려는 작업이다. 외설·야비하고 황당무계한 내용으로부터 동시대적 삶의 의식을 고전적 형식에 담아 표현하려는 노력인 것이다.³⁵⁾

분라쿠와 가부키의 근대적 경영은 쇼치쿠(松竹)에 의해 시작되었다. 흥행그룹의 대명사로 불리는 쇼치쿠는 시라이 마쓰지로, 오타니 타케지로

33) 스카이 유키오, 서연호·박영산 역, 『근대 일본연극 논쟁사』, 연극과인간, 2003, 9-25면 참조.

34) 藤田洋 편, 『歌舞伎ハンドブック』, 226-242면 참조.

小笠原幹夫, 『歌舞伎から新派へ』, 翰林書房, 1996.

35) 藤田洋 편, 『歌舞伎ハンドブック』, 11면 참조.

쌍둥이 형제가 1902년에 교토의 사카이자(교토가부키자로 개칭되었다)의 경영을 맡기로 하고, 쇼치쿠 합명회사(合名會社)를 창립한 데서 시작되었다. 마쓰지로는 1906년에 교토 가부키의 본거지인 미나미자를 직영하면서 본격적으로 가부키흥행을 시작했다. 1932년에는 수년간 꿈꾸었던 오사카 가부키자를 개장했다. 동생인 타케지로는 형과 함께 활동하다가 1914년 도쿄의 가부키자를 빌려 직영하기 시작하면서 쇼치쿠의 도쿄진출을 확고히 했다. 쇼치쿠는 오늘날까지 가부키 전문경영의 대명사이다.³⁶⁾

쇼치쿠는 1910년에 오사카의 분라쿠자도 인수했다. 당시 분라쿠자에는 다케모토 쓰다유 등 다유 38명, 도요자와 히로스케 등 사미센 51명, 기리 타케 몬조 등 인형사 24명의 단원이 소속되어 있었다. 쇼치쿠는 극장의 설비를 개량하고, 공연시간을 단축하는 등 독점흥행에 수반되는 근대적인 경영을 실현하였다. 대화재와 극장의 신축, 대공습과 극장의 신축, 닌교조류리의 계승과 신작의 개발을 반복하며 분라쿠를 살리려는 노력을 경주했다. 그러나 이러한 노력에도 불구하고, 명인들의 사망과 혼란한 사회분위기, 안이한 신작의 범람, 서구적인 예술의 수용에 따른 전통문화에 대한 무관심, 끊이지 않는 노사의 갈등 등으로 1963년에 쇼치쿠는 분라쿠자의 경영을 포기하고 말았다.³⁷⁾

쇼치쿠가 분라쿠자의 경영을 포기할 때, 일방적으로 결정한 것이 아니라 정부 측에 '공기관의 지원에 의한 경영'을 건의했다. 학계에서도 정부의 보호책을 촉구했다. 정부에서는 사태의 심각성을 충분히 파악한 후 보조금을 지불하는 정책을 수립했다. 노동 조직 문제로 분열되었던 예능인들도 결집되었다. 같은 해에 보조금을 받는 분라쿠협회가 결성되었다. 보조금은 국가문화재 보호위원회, 오사카부(府), 오사카시, NHK로부터 지급되었다. 연간 총경비의 절반에 조금 못 미치는 수준이었다. 오사카의 도톤보리 분라쿠자는 아히자로 개칭되었고, 매년 4회 정기공연을 하였다.

36) 서연호, 『일본문화예술의 현장』, 도서출판 문, 2008, 181-196면 참조.

37) 内山美樹子·志野葉太郎, 『文樂・歌舞伎』, 岩波書店, 1996, 121-134면 참조.

도쿄에서는 미쓰코시백화점 홀에서 공연하였다. 연간 평균관객은 6만 명 내외를 유지했다. 이 평균관객은 30년이 지난 1993년에 14만 명으로 증가했다.³⁸⁾

일본에서는 1966년에 국립극장이 설치되었다. 전통 예능의 공개, 전승자의 양성, 조사연구, 보존과 진흥을 목적으로 한 특수법인이자 문화공간이었다. 그 후 1979년에 국립연예자료관(라쿠고, 고단, 나니와부시, 만자이, 요술을 위한 국립연예장), 1983년에 국립노악당, 1984년에 국립분라쿠극장, 1997년에 신국립극장, 2004년에 국립극장오키나와가 차례로 개장하였다. 신국립극장은 현대 무대예술 분야에서도 세계적인 도약을 위해 국가적 지원이 필요하다는 여론에 따라 뒤늦게 개장하였다. 메이지시대부터 근대, 현대의 무대예술분야는 민간이 발전을 주도해왔기에 태평양전쟁 때의 국책예술지원사업을 제외하고는 국가적 지원이 없었다.

일본의 국립극장은 대극장(1619석), 소극장(590석)을 갖추고, 가부키, 분라쿠, 일본무용, 일본음악, 아악, 쇼묘(聲明, 불교의식이나 법회에서 승려가 부르는 성악) 등을 공연한다. 전통예능을 공연하고 보존하며 보급시키고 감상하는 기능이 중심이다. 2004년부터 사회인을 위한 가부키입문, 가부키감상교실, 2005년부터 사회인을 위한 분라쿠입문, 분라쿠감상교실 등을 운영하고 있다. 가부키, 분라쿠, 대중예능에 대한 신인후계자양성은 국립극장이 설립된 이후 지속되고 있다. 전통·현대를 막론하고 공연 관계 자료의 수집이 지속되고, 한편으로 공개 열람도 활성화되고 있으며, 인터넷을 통한 문화디지털라이브러리가 운영된다.

오사카에 있는 국립분라쿠극장은 대극장(753석)과 소극장(159석)을 갖추고 닌교조류리분라쿠를 주로 공연하지만, 이 밖의 전통예능을 공연하기도 한다. 이 극장의 설치에 따라 종래의 아사히자는 폐쇄되었다. 개장 이후부터 사회인을 위한 분라쿠입문, 주말의 분라쿠감상교실을 운영하며,

38) 같은 책, 121-134면 참조.

신인양성을 위한 다유, 사미센, 인형의 전문교육을 실시하고 있다. 현재의 배우들은 절반이 양성교육자 출신으로 구성되어 있다. 국립극장오키나와는 구미오도리(組踊, 오키나와의 음악극)를 중심으로 그곳의 민속예능을 보존, 진흥하는 것을 사명으로 하고 있다.³⁹⁾

7. 중요무형문화재

한국정부는 1962년 문화재보호법을 제정했다. 1950년에 제정된 일본의 문화재보호법을 참조한 것이다. 1964년에 문화재보호법 시행규칙이 제정되었고, 그해 연말부터 중요무형문화재 지정 사업이 시작되었다. 이 제도의 의의는 국가에서 문화재를 보존·보호하려는 항구적인 의지를 보여 주고, 동시에 급변하는 세대 속에서 문화재들이 사라지고 원형이 변질되는 심각한 현실을 개선하려는 의지를 보여주었다는 점에서 찾을 수 있다.

1964년 12월 이후부터 판소리의 예능보유자가 지정되기 시작했다. 2003년 11월부터는 판소리가 세계무형유산으로 등재되었다. 역대 예능보유자는 <춘향가>에 김여란, 김연수, 김소희, 오정숙, 성우향, <심청가>에 정권진, 성창순, 조상현, <홍보가>에 박녹주, 강도근, 박송희, 한농선, <수궁가>에 정광수, 박초월, <적벽가>에 박봉술, 박동진, 한갑주, 송순섭 등이다. 고법(鼓法)의 예능보유자는 김성권, 정철호 등이고, 가야금과 판소리를 병창하는 예능보유자는 박귀희, 정원영, 안숙선, 강정숙, 강정열 등이다. 현재의 유망한 젊은 창자로서는 <춘향가>에 김수연, <수궁가>에 조동규, 김영자, 정옥향, 정영미, <심청가>에 이순자, <적벽가>에 김양숙 등이 주목된다. 또한 현재 국립창극단에는 왕기석, 엄경애, 남상일, 임현빈, 김지숙, 박애리, 김학용 등 젊은 창자들이 관객들의 인기를 모으고

39) 『10年間の文化行政のあらまし』, 일본문화청 제공, 2009,8 참조.

있다.

1962년부터 국립창극단은 판소리 5가(歌)만으로 공연 수요를 충족시킬 수 없으므로 신작 개발을 병행해왔다. 개발 작품에는 비교적 제작이 용이하게 여겨지는 실전(失傳) 판소리가 포함되었다. 그간에 공연된 신작을 보면, <배비장전>(실전 판소리)이 9회, <박씨전>(고전소설)과 <용마골장사>(창작)가 3회, <광대가>(신재효 전기), <부마사랑>(고전소설 <윤지경전>), <황진이>(전기) 등이 각각 2회 공연되었다. 이 밖에도 <백운량>(창작), <서라벌의 별>(원술량의 전기), <대업>(안중근의 전기), <강릉매화전>(실전 판소리), <가로지기>(실전 판소리), <최병도전>(신소설 <은세계>), <서동가>(백제무왕의 전기), <광대의 꿈>(송홍록의 전기), <윤봉길의사>(전기), <두레>(창작), <달아 달아 밝은 달아>(창작), <이생규장전>(고전소설), <구운몽>(고전소설), <명창 임방울>(전기), <경복궁의 북소리>(고종황제의 전기), <백범 김구>(전기), <논개>(전기), <춘풍전>(고전소설, 이춘풍전) 등이 각각 1회 공연되었다.⁴⁰⁾

연출상에서도 몇 가지 새로운 시도가 이루어졌다. 이진순 연출의 <수궁가>(1974)와 <배비장전>(1975/ 1988), 허규 연출의 <심청전>(1977), <가로지기>(1979), <홍보전>(1981), <용마골장사>(1986) 등은 종래 사실주의 창극을 벗어나려는 과감한 실험이었다. 특히 허규 연출은 종래의 창극에 식상한 관객들에게 민속적인 즐거움을 제공하는 신선감을 제공해주었다.⁴¹⁾ 국립창극단은 최근에 들어와서 매우 의욕적으로 신작을 개발하고 있다. 오영진 작의 <시집가는 날>(2007), 차범석 작의 <산불>(2008), 셰익스피어 원작의 <로미오와 줄리엣>(2009) 등이 그것이다. 동시대적 주제에 접근하려는 의욕은 넘치고 있지만 창작 음악극으로서의 정체성, 창극 나름대로의 연출과 연기방법의 정립이라는 측면에서는 아직 길이 멀다는

40) 『국립창극단 공연일람』, 국립창극단 제공, 참조.

41) 서연호, 창극연출론, 『한국전승연희의 현장연구』, 집문당, 1997, 185~201면 참조.

평가를 받고 있다.

일시적인 지원이었지만 동아일보사의 창극 운동도 값진 기여로 평가된다. 판소리의 고장 고창에서 성장한 동아일보 사주 김성수는 판소리 보존에 힘을 경주해 온 대표적인 언론인 가운데 하나이다. 동아일보는 그 정신의 계승으로 창작창극의 진흥을 위해 제작지원에 나섰다. 허규 작, 손진책 연출의 <윤봉길 의사>(1986), 최인석 작, 손진책 연출의 <임궽정>(1987), 배봉기 작, 심희만 연출의 <전봉준>(1988), 태장춘 작, 허규 연출의 <홍범도>(1989), 김용옥 원작·김지일 각색·손진책 연출의 <천명>(1994) 등이 그 성과이다.

일본정부는 1954년에 문화재 보호법 시행규칙을 개정하고 예능보지자(保持者, 인간문화재)를 지정하기 시작했다. 역대 보지자는 분라쿠에 도요 타케 아마시로노쇼쥬, 8세 다케모토 쓰나타유, 다케모토 스미타유(이상 다유), 쓰루자와 세이로쿠, 6세 쓰루자와 간지(이상 사미센), 2세 기리타케 몬쥬로, 요시다 타마오, 요시다 미노수케, 요시다 분자쿠(이상 인형사) 등이다. 가부키에 3세 나카무라 간지로, 7세 나카무라 시칸, 4세 나카무라 야쿠에몬, 5세 나카무라 도미쥬로, 2세 나카무라 마타고로 등이다. 현재 분라쿠와 가부키의 예능을 훌륭하게 계승한 배우는 일일이 거론하기 어려울 정도로 많다.⁴²⁾

앞서 신가부키를 언급했는데 1970년대 이후에 발표된 대표작으로는 우노 노부오 작의 <야나기카게사와의 형화>(柳影澤螢火, 1970, 낭인의 일대기), 호지 요히테지 작의 <가수가노쓰보네>(春日局, 1974, 막부시대의 유모 이야기), 우노 노부오 작의 <꽃피는 궁궐의 최후>(花の御所始末, 1974, 무로마치시대 요시노리 장군의 전기), 우메하라 타케시 작의 <야마토타케루>(ヤマトタケル, 1986, 1995, 1998, 일본 통일 이전의 이야기) 등을 들 수 있다.

42) 中村賢二郎, 『문화재보호제도개설』, ぎょうせい, 2001 참조.
野上圭, 『3日でわかる歌舞伎』, ダイアモンド社, 2003 참조.

또한 <야마토타케루>는 3세 이치카와 엔노스케의 수퍼가부키 출발작으로 알려졌다. 엔노스케는 수퍼가부키운동을 펼친 의도를 밝혔다. 즉 고전가부키는 연극의 미의식적 발상, 연출법, 연기술이 아름답고 탁월하기는 하지만 내용은 당대의 세계관이나 도덕관인 의리인정, 충군애국이 중심이어서 현대인에게 감동을 주기 어렵다. 메이지시대부터 가부키는 신극적(리얼리즘)인 표현방법을 가미하여 음악성(歌)과 시각성(舞)을 잊은 채, 연극성(伎, 演技)에만 치중하는 이른바 신가부키를 탄생시켰다. 그러므로 고전가부키의 훌륭한 시청각적 연극성과 동시대성이 강한 주제를 충분히 조화시켜 신신(新新)가부키를 만들어야 할 필요가 있다는 것이다.⁴³⁾

그는 이러한 창작정신에 따라 <야마토타케루>를 시작으로 가부키와 중국 경극을 합작한 <류오>(龍王, 1989, 중국 봉신연의 각색), <오구리>(小栗, 1991, 1998, 재판관 오구리의 전기), <8인의 무사>(八犬傳, 1993, 메이지시대 가부키의 각색), <가구야>(1996, 1997, 고전의 가구야 이야기를 각색), <오오쿠니누시>(1997, 古事記에 나오는 이야기의 각색), <신삼국지>(1999, 2000), <신삼국지, 공명편>(2001, 2002, 2003) 등, 일련의 새로운 가부키를 개발하여 공연하고 있다. 현재 그의 수퍼가부키는 세계적인 주목을 받고 있다.⁴⁴⁾

일본 고전극과 관련하여 셰익스피어의 재창작 사례를 하나 소개해 두고자 한다. 이른바 <NINAGAWA·맥베스> 해외공연사건이다. 연출가 니나가와 유키오는 자신의 이름을 딴 <NINAGAWA·맥베스>를 1980년에 초연하였다. 이 연출에서 니나가와는 무대를 원작의 스코틀랜드에서 일본의 16세기 후반의 상황으로 바꾸어 놓았고, 가부키의 연출과 연기방법을 활용했다. 대사와 등장인물의 이름은 셰익스피어의 원작 그대로이지만 장치와 의상은 일본풍이다. 무대 전체를 거대한 불단(佛壇)에서 따왔

43) 市川猿之助, 『ス・パ・歌舞伎』, 集英社新書, 2003, 14-28면 참조.

44) 같은 책 참조.

다. 객석의 통로를 지나서 나타난 노파 두 명이 무대 양편에 단정히 앉아서 절을 한 후에 불단의 큰 문을 천천히 좌우로 연다. 그러자 포레의 진혼곡이 부드럽게 흐르는 중 불단 속에서 극중극 형식으로 <멕베스>가 시작된다.

사막(紗幕)의 저편에 가부키(風)의 온나가타를 연기하는 세 명의 마녀가 현란하게 꽃을 떨어뜨리며 만개한 벚꽃을 배경으로 나타난다. 그 연출은 번역극의 상연 스타일에 중요한 전환을 가져왔다. 구미의 상연 스타일을 흉내 내어 셰익스피어극을 하는 것은 아니고, 일본인 혹은 아시아인의 생활감각과 역사적 문맥에 기초하여 셰익스피어를 다시 읽고, 일본적인 양식과 미학을 가진 셰익스피어극을 발신하는 작업에 니나가와는 본격적으로 착수한 것이다. <멕베스>는 한눈에 일본적 미학을 강조하는 연출처럼 비쳤지만, 니나가와로서는 일본인들의 현실적인 갈등을 표현하려는 적극적인 몸부림을 표현한 작품이었다.⁴⁵⁾ 분라쿠는 2003년, 가부키는 2005년에 세계문화유산에 등재되었다.

8. 현대화와 세계화

현재 한국에는 창극단이 2개 있다. 2개의 창극단은 국립극장의 산하단체로, 국립창극단과 전라북도 도립국악원 산하의 창극단이 그것이다. 매년 소규모의 예산으로 겨우 정기공연을 하는 수준에 머물고 있다. 단원들은 단장을 겸한 예술감독과 사무원을 제외하고 대부분이 배우들이다. 최소한의 전문 극작가, 연출가, 작곡가, 기획자를 단원으로 채용하는 것도 예산상 불가능한 실정이다. 창극에 대한 연극 및 무대미학이 부실한

관계로 창작개발실을 부설하는 것도 절실한 과제이나 역시 예산이 문제이다. 2개의 창극단은 국립극장과 도립극장의 중심이 되는 것이 마땅하지만 여전히 술한 공연단체의 하나일 뿐이다. 역사적 사회적 위상(位相)과 사명이 애매하다. 따라서 창극의 현대화와 세계화의 전망은 불투명하다고 할 수 있다.

판소리와 창극은 무형문화재일 뿐, 독자적인 극장도 구비하지 못하였고, 독립적인 양성제도도 마련하지 못하였다. 또한 청소년들이 수시로 고전을 감상하며 배울 수 있는 체계나 환경도 마련되어 있지 않다. 사양에 능이라는 표현이 가능하다. 고등학생들이 교과서에서 판소리사설의 내용을 보고 대강의 줄거리는 이해할 수 있지만, 시청해 본 경험이 거의 전무하기에 고전적인 음악의 매력과 묘미를 느끼지 못한다. 이런 맹음층(盲音層)이 날로 두터워지고 있어 판소리와 창극의 사양화는 그만큼 빠르게 진행되고 있는 것이다. 한 마디로 한국의 전통문화정책은 지난 반세기 동안 제자리를 맴돌았다고 할 수 있다. 다른 한편으로 심각한 문제의 하나는 오늘날 판소리 창자와 창극의 배우들이 자신의 예능보존과 발전을 위해 조직적으로 사회적으로 싸우지 않고, 개인적인 영달과 일시적인 안일함에 함몰되어버린 정신적인 나태라고 할 것이다.

한국의 이러한 사정에 비하여 일본의 분라쿠와 가부키의 장래는 월등히 밝은 전망을 보여준다. 물론 일본인들 사이에서도 비판적이고 어두운 전망을 말하는 사람이 없는 것은 아니다. 그러나 상대적으로 볼 때, 일본 고전극의 객관적인 여건이 판소리나 창극보다 월등 유리한 것은 사실이다. 몇 가지 사례를 들어보기로 한다.

앞에서 도쿄의 국립극장부터 오사카의 국립분라쿠극장, 그리고 국립극장오키나와의 개장에 대하여 언급해 두었거니와 한국에서는 공연예술의 공간을 마련하는 데는 그동안 열중해왔지만 일단 시설이 완공되면, 시설 운영비와 관리비, 작품 제작비와 경영비의 충당이 매우 어려운 사태가 벌어지고는 한다. 이를테면 정치 지도자들은 미래적인 전망이 없이 우선

45) 센다 아키히코, 서연호 역, 『일본의 현대연극』(소화총서 59), 소화출판사, 2001, 117-120면 참조.

극장부터 지어놓고 보는 즉흥적이고 근시안적인 문화정책을 자행해왔다는 말이다. 이러한 통치 행위는 분명 세금 낭비이고 문화 망각이 아닐 수 없다. 국공립 산하의 전속 단체들은 작품 수준면에서 별다른 진전을 보이지 못한 채, 작품 제작과는 거리가 먼, 극장 측과 노사(勞使)갈등으로 시간을 허비하는 경우가 허다하다.

일본에서는 1990년에 예술문화진흥기금과 이 기금을 관리하는 예술문화진흥회(특수법인)를 창설했다. 진흥회는 2003년에 독립법인이 되었다. 진흥회의 사업은 다음의 6 항목으로 요약된다. 1) 예술문화에 대한 지원, 2) 전통예능의 공개 및 현대 무대 예술의 공연, 3) 이상의 두 분야 사업에 대한 신인 양성, 4) 이상의 두 분야에 대한 조사연구 및 자료수집, 5) 극장 시설을 이상의 두 사업에 응용하도록 하는 지원, 6) 이상의 두 분야사업에 부수되는 업무를 지원하는 일 등이다. 진흥기금에는 2007년에 1606건의 응모가 있었고, 그중 789건에 총액 17억 6천9백만 엔이 지급되었다.⁴⁶⁾

2001년에는 문화예술진흥기본법이 제정되었고, 이 법의 취지에 따라 이듬해 문화예술창조플랜(일명 新世紀아트플랜)이 창설되었다. 이 플랜의 내용은 1) 최고 수준의 무대예술공연, 전통예능 등의 중점 지원 사업, 2) 오페라·발레·영화 등의 지원에 의한 톱 레벨(top level)의 작품 창조, 3) 세계적으로 날리는 신진예술가 양성사업, 4) 감성이 풍부한 문화담당자 육성사업, 5) 어린이의 문화예술 체험활동 추진사업 등으로 구성되어 있다. 이 플랜에 대한 2007년의 총 지원비는 179억 9천27만 엔이었다. 참고로 2008년 문화청의 총예산은 1017억 5천5백만 엔이었다.⁴⁷⁾

이상의 아트플랜에 의해 이루어진 분라쿠와 가부키의 지원은 다음과 같다. 정기공연 이외에 분라쿠는 2008년에 1건(件) 공연에 5백만 엔이 지급되었다. 가부키는 2006년에 1건 3백6십만 엔, 2007년에 2건 2천5백20만 엔, 2008년에 2건 2천4백36만 엔, 2009년에 1건 3백61만 엔이 각각 지급되

46) 『10年間の文化行政のあらまし』, 일본문화청 제공, 2009,8 참조.

47) 『10年間の文化行政のあらまし』, 일본문화청 제공, 2009,8 참조.

었다. 아트플랜의 국제예술교류 지원사업도 활발하다. 분라쿠는 2006년에 2건 2천6백30만 엔, 2007년에 2건 3천6백80만 엔, 2009년에 2건 2천9백67만 엔이 지급되었다. 가부키는 2006년에 3건 1억1천6백10만 엔, 2007년에 2건 1억 엔, 2008년에 2건 8천4백70만 엔, 2009년에 1건 5천만 엔이 각각 지급되었다.⁴⁸⁾

지역의 전통문화예술 진흥사업과 어린이의 문화예술 체험활동 지원사업도 그대로 지나칠 수 없다. 지역의 전통문화예술 진흥사업은 1) 전국 규모의 제전(1986년부터 매년 도도부현(都道府縣)에서 순차적으로 개최하는 국민문화제, 1977년부터 매년 도도부현에서 순차적으로 개최하는 전국고등학교종합문화제), 2) 지역의 문화 활성화(2007년부터 시작된 무대예술의 매력 발견사업, 2006년부터 시작된 지역문화 예술정보 온라인 정비사업), 3) 각지의 조직 활동(1996-2002년의 문화마을 만들기 사업, 1996-2000년의 국제음악의 날 기념사업), 4) 지역의 전통문화진흥(전통문화 부활운동, 2001년부터 시작된 고향살리기 운동), 5) 지역레벨의 인재육성(1997-2000년의 아티스트 인 레지덴스 사업, 2003년부터 시작된 문화예술적인 거리정비사업), 6) 문화 볼런티어의 추진(각종 지역문화시설과 문화행사에 자원봉사자의 참여운동) 등을 들 수 있다.⁴⁹⁾

어린이의 문화예술 체험활동 지원사업은 1) 명작무대 예술체험사업(2002년부터 실시), 2) 학교에 예술가 파견사업(2002년부터 실시), 3) 문화체험의 프로그램 지원사업(2002년부터 2006년까지 실시), 4) 전통문화의 어린이교실(2003년부터 실시), 5) 지역 인재의 어린이 문화활동 지원사업(2007년부터 실시) 등을 들 수 있다. 이상의 모든 사업에는 중앙정부, 지자체, 각종 문화재단, 독지가로부터 지원금이 제공되고 있다.⁵⁰⁾ 분라쿠와 가부키에 대한 각종 사업과 지원은 이 밖에도 여러 가지로 시행되고 있다.

48) 『文化藝術創造プラン』, 일본문화청 제공, 2009,8 참조.

49) 『10年間の文化行政のあらまし』, 일본문화청 제공, 2009,8 참조.

50) 같은 책, 2009,8 참조.

가부키의 한국공연은 1988년 서울올림픽 기념으로 서울과 부산에서 초연되었다. 2005년 4월에는 한일 우정의 해 기념으로 역시 서울과 부산에서 공연되어 호평을 받았다. 3세 나카무라 간지로는 그의 실력과 명성을 기반으로 1981년 극단 치카마쓰좌를 결성하여 공연해왔다. 치카마쓰를 본격적으로 연구하고 발전시키자는 취지에서 생긴 단체이다. 간지로는 자신의 극단을 통해 <소네자키의 정사>(유명한 자살비극)와 <보시바리>(가부키 무용극)를 공연해 보였다. 1953년부터 1200회를 넘게 소네자키의 여주인공 오하쓰 역을 맡아온 간지로의 연기는 관객들에게 경탄을 자아내게 했다.

한국공연을 비롯하여, 이러한 해외공연들은 공연 자체로 끝나지 않고, 국제교류기금을 통해 연구회를 운영하며 외국인들의 반응도를 조사하고 있다. 2005년 한국공연에 대한 앙케이트(재미, 이해, 공감) 분석 결과는 <소네자키의 정사>가 각각 83.7%, 86.5%, 59.7%, <보시바리>가 87.2%, 81.1%, 85.2%로 보고되었다. 이러한 해외 관객들의 높은 반응은 곧 일본연극의 현대화와 국제화가 순조롭게 이루어지고 있음을 입증하는 사실로 보아도 무방할 것이다.⁵¹⁾

9. 결론

이 논문은 전통연희의 현대화에 대한 논의의 한 방법으로 한일 고전설화의 연극화와 현대화에 대한 비교연구를 목적으로 서술되었다. 일본의 분라쿠나 가부키의 발전과정이 창극발전의 중요한 반면교사가 될 수 있을 것이라는 가설을 전제로 논의했다. 창극, 분라쿠, 가부키는 고전설화

로부터 연극화되었다. 예컨대, 춘향설화는 한시 <가사 춘향가 이백구>를 거쳐 18세기 후반 판소리 춘향가로 발전했다. 조루리히메 설화는 헤이쿄쿠로 낭창되다가 16세기 중기에 조루리 양식을 탄생시켰다. 판소리와 조루리는 2백여 년의 시차를 두고 서로 비슷하게 출발한 것이다. 그러나 두 양식은 아주 다른 방법으로 현대화의 길을 걸어왔다.

판소리는 20세기 초까지 오로지 사설의 내용을 가다듬고 더듬을 넣으며 가창력을 신장시키는 데 주력해왔다. 탁월한 명창과 국창들이 속출하여 대중의 인기를 누리며 19, 20세기를 대표하는 가창음악의 위상을 지켰다. 한편 판소리는 20세기의 극장문화와 음악극에 편승하여 창극이라는 양식을 파생시켰다. 21세기인 현재, 판소리와 창극은 양립, 공존하면서 다른 한편으로는 새로운 장르의 거센 도전에 위축되면서 전통음악, 전통극의 정통성을 유지하려는 힘겨운 노력을 기울이고 있다.

판소리보다 긴 역사를 지닌 조루리는 사회변동이 잦은 일본사회의 공연조건과 관객취향에 적응하기 위해 공연 양식상 변신과 변이에 박차를 가해왔다. 초기의 조루리는 줄거리만을 낭창(스지조루리)하다가 16세기 말기에 샤미센을 곁들이는 연행(고조루리)으로 발전했다. 17세기 말기에는 다유에 의한 신조루리가 성립되었다. 1세기 이상이나 동일한 방식으로 전개된 신조루리는 관객들에게 식상해졌고, 매너리즘을 극복하기 위해 인형을 결합시킴으로써 1인의 아야쓰리조루리가 만들어졌다. 아야쓰리조루리가 3인 조종으로 전환된 것은 1734년이였다. 19세기에 분라쿠라는 양식이 재정립되었다. 이렇게 새로운 양식이 만들어졌지만 이전의 양식들은 희생되거나 소홀해진 것이 아니라 개별적인 양식을 그대로 유지하면서 유파별로 발전해왔다.

1603년 시작된 가부키는 여성가부키에서 소년가부키로, 다시 청년가부키로 이행하면서 오야마를 정착시켰고, 단막물에서 다막물로 발전한 것이 1664년이였다. 다막물이 관객취향으로 일반화되면서 종래의 조루리, 또는 동시대의 인기 있는 조루리들이 가부키각본으로 대응되거나 각색

51) 傳統演劇の海外公演に關する研究會(歌舞伎部會 實施報告書), 국제교류기금 제공, 2007,3 참조.

되기 시작했다. 가부키사를 일관해 보면 조루리가 가부키의 발전에 끼친 영향력은 절대적인 것이었다. 가부키 각본의 발달과정은 6기로 나눌 수 있다. 제4기에 해당하는 1735년부터 1663년 사이는 조루리각본이 집중적으로 발달한 시기다. 1758년에 세계 최초로 가부키 회전무대가 개발됨으로써 무대표현은 더욱 세련되었다. 메이지유신 이후의 신가부키, 그리고 1986년 이후의 이른바 수퍼가부키들은 대체로 에도시대에 이룩된 가부키 조루리의 탁월한 표현력에 의존하고 있다고 해도 과언이 아니다.

일본의 자(座)는 유파(단체)를 지칭할 뿐만 아니라 극장을 지칭하기도 했다. 분라쿠나 가부키의 자들은 서로 경쟁하면서 예능을 발전시켰다. 이렇게 입장료를 받고 작품을 실연하는 흥행은 일본의 예능제도와 극장문화화를 발전시키는 요건이 되었다. 판소리는 극장흥행이 아닌 추렴, 기부금, 하사금 등에 의존하였다. 명창 개인에게는 일시적으로 유리했지만 명창끼리의 경쟁은 치열하지 않았으며, 공연제도 및 공연체계를 발전시키지 못한 결과를 가져왔다. 3업이 총화되는 분라쿠와 무대예술로서 총화되는 가부키의 제작시스템은 공연미학을 창조하는 제도로서 정착되기에 이르렀다.

1962년 국립극장에 창극단이 설립되면서 창극을 위한 작업이 새로운 단계에 진입하였다. 현재까지 연출자가 바뀔 때마다 몇 차례의 변화와 시도가 진행되었다. 그러나 판소리에 비하여 창극의 독자성은 여전히 취약하며, 보수적인 방법에서 벗어나지 못한 상태이다. 이러한 결과를 빚어내는 여러 가지 요인이 있겠지만 무엇보다도 대사극과 음악극의 차이가 분명하지 않고, 자생적인 연기법을 개발하지 못한 상태에서 현재까지 타성적인 제작방식이 반복되고 있기 때문이다. 1960년 이후부터 명창들이 하나 둘씩 작고하고, 판소리가 쇠퇴하면서 새로운 스타들이 등장하지 않게 됨에 따라 연극기반이 취약한 창극은 오늘날 오페라나 뮤지컬과 매우 힘겨운 경쟁을 하고 있다.

분라쿠와 가부키의 근대적 경영은 쇼치쿠(松竹)에 의해 시작되었다. 현

재에도 쇼치쿠는 가부키의 발전의 기반이 되고 있으며, 20세기 전반기의 어려운 시대에 분라쿠의 기반이 되었던 것도 쇼치쿠였다. 고전극의 계승을 위해 일본에서는 국립극장, 국립연예자료관, 국립노악당, 국립분라쿠극장, 국립극장오키나와를 차례로 설립했다. 각지에 산재된 노악당까지 합하면 전통극장은 상당한 수에 달한다.

현재 한국에는 창극단이 2개 있다. 두 단체는 매년 소규모의 예산으로 겨우 정기공연을 하는 수준에 머물고 있다. 단원들은 단장을 겸한 예술감독과 사무원을 제외하고 대부분이 배우들이다. 최소한의 전문 극작가, 연출가, 작곡가, 기획자를 단원으로 채용하는 것도 예산상 불가능한 실정이다. 두 단체는 술한 공연단체의 하나일 뿐이다. 역사적 사회적 위상(位相)과 사명은 언제나 애매하다. 따라서 창극의 현대화와 세계화의 시야는 불투명하다고 할 수 있다. 판소리와 창극은 무형문화재일 뿐, 현재까지 독자적인 극장도 구비하지 못하였고, 독립적인 양성제도도 마련하지 못하였다.

일본의 예술문화진흥기금, 문화예술창조플랜(일명 新世紀아트플랜), 지역의 전통문화예술 진흥사업, 해외공연 지원 사업, 각종 학교 및 어린이를 위한 문화예술의 프로그램 지원 사업 등에서 분라쿠나 가부키에 대한 지원규모는 상당한 수준이고, 특히 학생이면 누구나 참여하게 되는 ‘고전극 감상교육에 관한 커리큘럼과 프로그램’은 주목해야 할 바람직한 정책으로 평가된다. 정통성을 지닌 일본인으로 거듭나게 하는 미래지향적 지원이자 투자가기 때문이다. 국민들이 문화세금을 내는 의미가 실제로 구현되고 있는 것이다.

한국에는 현재 이러한 정책이 부재할 뿐만 아니라, 설사 관계 법률이 만들어진다고 해도, 제도교육이 온통 입시위주로 이끌려가고 있으므로 ‘고전극 감상교육에 관한 커리큘럼과 프로그램’은 실현이 불가능하다. 정직하게 지적하면 한국의 판소리나 창극은 미래가 불투명한 실정이다. 또한 어느 지도자도 이러한 문제에 진정으로 고뇌하고 대안을 제시하는 사

례를 찾아볼 수 없다. 어느 정권도 ‘전통문화진흥’은 득표용 정책치장이거나 수사학에 지나지 않았다. 이대로 가면 불과 수 년 내에 한국인들은 어른이건 아이건 문화적 정통성이 없는 정신적 유랑민족이 되고 말 것이다. 이 논문에서 일본의 사례를 제시한 것은 그들을 그대로 모방하라는 것이 아니라 타산지석으로 삼아 뒤늦게라도 획기적인 문화정책의 변화를 촉구하기 위한 것임을 다시 강조해 둔다.

참고문헌

1. 기본자료

음악사전편찬위원회 편, 『한국음악사전』, 예술원, 1985.
 일연, 「문화왕법민」, 『삼국유사』.
 『10年間の文化行政のあらまし』, 일본문화청 제공, 2009,8.
 『국립창극단 공연일람』, 국립창극단 제공, 2009,8.
 『文化藝術創造プラン』, 일본문화청 제공, 2009,8.

2. 논문 및 단행본

강예원, 『판소리 작곡가 연구』, 지식산업사, 2005.
 백대웅, 「근대음악의 인식과정에 나타난 문제점」, 『전통음악사의 재인식』, 보고사, 2007.
 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997.
 센다 아키히코(扇田昭彦), 서연호 역, 『일본의 현대연극』(소화총서 59), 소화출판사, 2001.
 서연호, 「창극연출론」, 『한국전승연희의 현장연구』, 집문당, 1997.
 서연호, 「판소리와 조루리의 현대화과정에 대한 비교연구」, 『동서공연예술의 비교연구』, 연극과인간, 2009.
 서연호, 『일본문화예술의 현장』, 도서출판 문, 2008.
 서연호, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003.

스카이 유키오(菅井幸雄), 서연호·박영산 역, 『근대일본연극 논쟁사』, 연극과인간, 2003.
 인권환, 「판소리의 실전 원인에 대한 고찰」, 『고려대학 한국학연구』 7집, 1995.
 인권환, 『판소리 창자와 실전 사설 연구』, 집문당, 2002.
 최동현, 『판소리란 무엇인가』, 에디터, 1994.
 和角仁, 『歌舞伎(傳統藝能シリーズ)』, ぎょうせい, 1990.
 内山美樹子・志野葉太郎, 『文樂・歌舞伎』, 岩波書店, 1996.
 藤田洋 편, 『文樂ハンドブック』, 三省堂, 1994.
 藤田洋 편, 『歌舞伎ハンドブック』, 三省堂, 1996.
 小笠原幹夫, 『歌舞伎から新派へ』, 翰林書房, 1996.
 野上圭, 『3日でわかる歌舞伎』, ダイヤモンド社, 2003.
 服部幸雄, 『江戸歌舞伎文化論』, 平凡社, 2003.
 市川猿之助, 『スノヒ歌舞伎』, 集英社新書, 2003.
 小山弘志 편, 『日本の古典藝能における演出』, 岩波書店, 2004.
 伊藤好英, 比較藝能史試論, 서연호편 『한국연극의 새로운 탐구』(비교연극학편), 연극과인간, 2001.
 田口章子, 『歌舞伎と人形浄瑠璃』, 吉川弘文館, 2004.
 石田一良, 歌舞伎見方, 講談社現代新書(358호(號)), 1974.
 傳統演劇の海外公演に關する研究會(歌舞伎部會 實施報告書), 국제교류기금 제공, 2007,3.
 早稻田大學演劇博物館 편, 『연극백과대사전』 2, 平凡社, 1990.
 中村賢二郎, 『문화재보호제도개설』, ぎょうせい, 2001.
 阪口弘之 편, 『浄瑠璃の世界』, 세계사상사, 1992.
 河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 岩波書店, 1979.

Abstract

A comparative study on aspects of dramatizing and modernizing between Korean and Japanese ancient stories

Suh Yonho · Bu Baek

This paper aims to compare aspects of dramatizing and modernizing between Korean and Japanese ancient stories. It would be assumed as discussion about modernization of traditional performance. This study begins with a premise that developing process of ‘bunraku’ or ‘kabuki’ could be a significant model for development of ‘changgeuk’, which is Korean classical opera.

Changgeuk, bunraku, and kabuki was dramatize from ancient stories. Until early 20th century, ‘pansori’ only have been focused on improving singing ability by refining the contents and adding ‘dunum’. On contrary, ‘joruri’, which has much longer history than pansori have been concentrated on changing performance style to be adapted to taste of audience and stage condition in Japanese society that frequently undergoes social changes. Kabuki which dates from 1603 have ‘oyama’ settled by switching itself from women kabuki to boy kabuki and boy kabuki to youth kabuki. It was 1664 that kabuki has turned into multi-act play from one-act play. In Japan, the term ‘ja’ not only means sect(or troupe) but also designate theaters. The ‘ja’s in bunraku or kabuki have developed performing arts by competing each other.

On the other hand, in 1962, a troupe for ‘changgeuk’ has been established in Korea. With it’s founding, changgeuk now could enter the new stage. Until now, there were a number of attempts to reform changgeuk as the directors were replaced. However, comparing to pansori, the originality of changgeuk is still less resolute and is still stuck

in out-dated manners. There could be several reasons for it, but above all, it is because same production system is repeated by force of habit. This inertia is originated from two main reasons: first, the difference between musical drama and ordinary drama is vague; second, peculiar acting method is undeveloped.

Now, there are two changgeuk troupes in Korea. Both are barely run by annual subscription play with small scale of estimate. Those two changgeuk troupes are only one of the numerous troupes, and their historical, social positions and missions are still equivocal. Accordingly, it may be said that the future of modernization and globalization of changgeuk is opaque. Pansori and changgeuk is just intangible cultural asset, and fails to secure their own theater and their own training system. If it goes as it is, the Koreans would be spiritual nomad that has no cultural roots in a couple of years. Providing examples of Japan in this paper does not mean that we should copy them exactly. It is for urging the emergence of innovative cultural policy by letting those cases be a lesson to us.

Key words: Sulhwa(ancient story), Pansori, Changgeuk(Korean classical opera), Bunraku, Kabuki, globalization

접 수 일 : 2009년 8월 31일
심사기간 : 2009년 9월 1일~9월 19일
게재결정 : 2009년 9월 19일