

# 허규의 창작창극에서 구현되는 창극술과 그 의의

- <광대가>(1979)와 <부마사랑>(1983)을 중심으로 -

김향\*

<차례>

1. 서론
2. 허규의 창작창극술의 특징
  - 2.1. <광대가>에서의 '경계(境界) 해체 의식'
  - 2.2. <부마사랑>에서의 '공존 의식'
3. 허규의 연출의식
4. 결론

<국문 초록>

이 논문은 허규의 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>의 창작창극술을 집중적으로 연구하여 허규의 연출 의식을 조명한 것이다. 연극 연출과 가무극 연출에서부터 허규가 추구했던 '민족극' 창출은 '한국적인 연극술'을 마련하는 것이었으며 창극 연출에서는 특정한 창극술로 구현되었다고 할 수 있다.

연출가 허규가 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>을 통해 구사하는 창극술은 '판소리를 근거로 한 다채로운 전통음악의 공간적 표현'이면서 그 과정에서 '문화 간 경계를 넘어서서 공존과 평등의 식 그리고 사랑'이라는 연출 의식을 지닌 것이었다. '창극의 개척자'라고 할 수 있는 허규가 1970년대 말에서 1980년대 초의 창작창극에서 보여준 창극술은 판소리를 독보적으로 강조하고자 했던 완판창극과 변별되는, 판소리를 우선시하되 다양한 전통음악문화를 동원하여 무대의 공간성을 확장하며 '경계 해체', '평등과 공존' 그리고 '사랑'의 의식을 드러낸 것이었다. 이러한 연출 의식을 보인 허규의 창작창극연출은 이전 창극 연출가들의 한계는 물론 자신의 연출 방식에서 지적받던 부분도 극복하는 의미있는 것이었다고 할 수 있다.

주제어 : 경계 해체, 공존, 광대가, 부마사랑, 창극술, 허규

## 1. 서론

이 논문은 1977년 국립창극단에서 <심청가> 연출을 시작해 1999년까지 총 37회의 창극 연출을 하면서 '창극의 개척자'라 논의되고 있는 허규(1934~2000) 연출의 창작창극 연구를 목적으로 한다. 특히 그의 창작창극 중 공연 당시 평단의 큰 호응을 얻었지만 그 연구와 심화되지 않은 <광대가>(1979)와 <부마사랑>(1983)을 연구하는 것을 목적으로 한다.

허규는 1977년부터 1999년까지 재공연을 포함하여 35회의 창극을 각색, 창작 그리고 연출하였다. 판소리 오바탕인 <춘향가>, <심청가>, <수궁가>, <홍보가>, <적벽가>를 2시간 분량의 일반창극과 4~5시간 분량의 완판창극으로 연출하였으며 실창 판소리<sup>1)</sup> 중 <강릉매화전>, <가루지기>(변강쇠타령) 그리고 <배비장전>을 창극화 하였고 창작창극 <광대가><sup>2)</sup>, <최병도전><sup>3)</sup>, <부마사랑><sup>4)</sup>, <용마골장사><sup>5)</sup> 그리고 <춘풍전><sup>6)</sup>

- 1) '실창(失唱) 판소리'는 오대가로 전해지지 않고 그 소리를 잃은 판소리 일곱 작품을 말하는 것으로, <변강쇠가>, <배비장타령>, <강릉매화타령>, <장끼타령>, <옹고집타령>, <왓자타령>, <숙영낭자전>을 말한다. '실전(失傳) 판소리'로 쓰이기도 했지만, 이야기를 잃은 것이 아니라 그 소리를 잃은 것이라 정정되면서 2000년대 들어서는 '실창 판소리'로 쓰이고 있다. - 김진영 외, 『실창판소리 사설집』, 박이정, 2004 참고.
- 2) 허규 작·연출, 김소희 작창, <광대가>, 1979.3.22~3.26. 중앙국립극장, 출연:박초월, 김소희, 조상현, 김동애, 김성녀, 한농선, 조남희, 강종철, 박동진, 박후성, 은희진, 김종엽, 조통달 외 국립창극단 단원들.
- 3) 허규 작·연출, 박귀희 작창, <최병도전>, 1980.10.10~10.14. 국립극장 소극장, 출연: 한농선, 조상현, 남해성, 오정숙, 은희진, 신영희, 윤충일, 김종엽, 박후성, 강종철, 이정일, 강형주, 왕기창, 오병수, 임석종 외 국립창극단 단원들.
- 4) 허규 작·연출, 정철호 연출, <부마사랑>(2막 13장), 1983.9.1~9.4. 국립극장, 출연:오정숙, 김일규, 전정민, 강종철, 박후성, 허희, 강형주, 조애란, 윤석기, 박송희, 김종엽, 윤충일, 안숙선, 강정자, 김영자 외 국립창극단 단원 및 반주단과 무용단.
- 5) 허규 작·연출, 정철호 연출, <용마골 장사>(10거리), 1986.3.27~3.28. 국립극장 대극장, 출연:오정숙, 왕기석, 안숙선, 강종철, 박송희, 박후성, 강형주, 은희진, 허희, 윤충일, 성순중, 왕기창, 박영순 외 국립창극단 단원들.
- 6) 허규 각색·연출, 정철호 작창, <춘풍전>(전10장), 1989.3.31~4.14. 국립극장 소극장, 출연:오정숙, 은희진, 안숙선, 김영자, 강형주, 임향임, 왕기석, 이정일, 박송희, 강종철,

\* 성결대 교수

을 연출하였다. 허규는 1977년 <심청가>, 1978년 <강릉매화전>을 연출한 뒤 1979년 창작창극 <광대가>와 실창창극 <가루지기>를 연출하였는데, <광대가>는 특히 창극의 새로운 지평을 마련한 작품으로 다수의 평론가들과 창극인들에게 격찬을 받았다.<sup>7)</sup> 창극 연출의 흐름에서 보았을 때 이전 연출가들인 김연수, 박진, 이진순 그리고 이원경의 창극 연출에 비해 괄목할 만한 변화를 만들어내면서 이후 자신의 창극 연출에 큰 원동력이 된 것이 이 창작창극이라 할 수 있는 것이다.

다소 거칠게 비교하자면 이진순 연출의 경우 창극을 전통극으로 분류하고<sup>8)</sup> 중국의 경극이나 일본의 가부키에 버금가는 예술성을 구현해야 한다면 창극 배우들의 양식화된 움직임은 만드는 데 치중했다. 예를 들면, 1973년 <수궁가> 연출에서는 ‘동물들의 움직임을 춤으로 꾸미고 안무도 탈춤과 한국춤과 민속적인 것으로 적절히 안배하는 등’<sup>9)</sup> 주로 시각적인 움직임 재현 형상화에 치중했던 것이다. 이에 비해 이원경은 판소리에 치중하는 창극을 추구했으나 “원작에 대한 해석이 명료하지 못한 가운데서 판소리적인 다채로움이 무절제하게 그대로 수용”되거나 “어떤 독창적인 면모가 드러나지 않는다”<sup>10)</sup>는 평을 받았다. 당시 창극계는 연출가들의 포부와는 별개로 난항을 겪고 있었던 것이다. 이때 허규는 창극이 20세기 초 태생의 현대극이라는 것을 명확히 하면서 창극을 연출하기 시작했고 이전까지 시도되지 않았던 음악적인 측면에서의 다양성을 추구했다. 음악으로 공간을 표현하는 방식을 통해 이전 연출가들과 다른 공간 의식을 보였다고 할 수 있겠다. 창극 장르의 특징을 판소리에 두되 ‘판소리를 근간으로 한 전통음악문화의 공간화’를 추구한 것으로 여겨지는 것이다.

박후성, 조통달, 윤석기, 왕기석 외 국립창극단 단원들.

- 7) 서연호, 「창극의 새로운 모색」, 『극장예술』, 1979.11, 7면; 이보형, 「허규다운 창극놀이판」, 『극장예술』, 1979.11, 8면.  
8) 성경린, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980, 351면.  
9) 위의 글, 355면.  
10) 서연호, 「아직도 먼 창극의 독창성」, 『극장예술』, 1980.5, 10면.

1970년대 말에는 <광대가>가 주목받았다면 1980년 초반에는 <부마사랑>으로 새롭게 주목받았다. 허규는 이 작품을 연출할 때에는 ‘민족음악극’이라는 수식어를 동원하여 창극이 ‘민족음악극’으로 정립되기를 바란다는 견해를 밝히고 있다.<sup>11)</sup> 그러면서 이 작품에서 판소리를 토대로 하되 불교음악, 궁중음악, 민요에서 차용하고 궁중 연희관을 재현하는 ‘흥미로운 창극’<sup>12)</sup>을 시도한다. 이러한 다채로운 음악의 수용은 <광대가>에서 이어지는 ‘판소리를 근간으로 한 전통음악문화의 공간화’의 강화였다고 할 수 있으며 구현 과정에서 기왕의 편견과 관습을 깨고 새로운 삶의 가치를 만들어내려 주체의식을 엿볼 수 있다. 전통 오대가를 창극화할 때는 판소리 원형을 고수해야 한다는 의식이 허규의 창극적 상상력을 저해하는 것으로 여겨지기도 하는데<sup>13)</sup> 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>에서는 그의 연출관을 새로이 하는 시도를 한 것으로 보이는 것이다. 이 논문에서는 허규의 두 편의 창작창극에서 보이는 새로운 시도를 특정한 ‘창극술’<sup>14)</sup>의 발현으로 보고자 하는데, 이러한 시도는 허규의 ‘민족극’ 개념을 토대로 하는 것으로 여겨진다. 허규의 ‘민족극’ 개념은 극단 ‘민예극장’(1973)에서의

11) 허규, 「연출자의 말-創作唱劇의 幕을 올리면서」, 『<부마사랑> 프로그램』, 1983.9.1~9.4. 국립극장.

12) 유영대, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』 제33호, 고려대학교 한국학연구소, 2010, 168면.

13) 예를 들면 완관창극 <홍보전>(1982)과 <홍보가>(1984)에서는 음악적으로 새로운 시도를 하기보다 판소리 저본에 충실하는 태도를 보이면서 오히려 홍보의 양면허세 및 물질 욕망이 드러나는 부분을 삭제하여 ‘착한 홍보’라는 논리적 일관성을 강화한 다거나, 놀보의 희극적인 악행이 ‘삼강오륜’이라는 유교질서에 대항하는 것일 수 있다는 새로운 해석을 하지는 않고 있는 것이다.

14) ‘창극술’은 창극의 양식적인 면과 내용적인 면을 통해 어떠한 미적 의식을 드러내는지를 논하는 것으로 연출가가 창극을 통해 지향하는 의식에 관한 것이다. ‘창극술’은 이 논문에서 새롭게 제기하는 용어로 브레히트의 ‘극작술(dramaturgy)’ 개념을 토대로 하고 있다. ①작품의 이념적이고 형식적인 구조, ②예술을 “정신적인 세계와 감각적인 구성, 비전과 형식의 결합”으로 정의한 루세의 견해를 따르는 형식과 내용의 특수한 관계, ③관객에게 영향을 주기 위하여 무대에 올려진 텍스트의 총체적 실천이라는 개념을 토대로 한 ‘창극술’을 개념화한 것이다. - 빠트리스 파비스, 신현숙·윤하로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, 55면.

연극 연출에서부터 국립가무단(1975)에서의 뮤지컬 연출 등에서도 추구한 것으로 1977년 창극 연출부터는 창극 장르의 특징에 따라 특정한 창극술로 구현되었다고 여겨지는 것이다. 허규 연출 창작창극의 ‘창극술’은 그의 ‘민족극’ 개념에 토대를 두고 있다고 할 수 있는 것이다.

허규의 ‘민족극’ 개념은 「한국의 전통예술-전통극의 정립을 중심으로」라는 글을 통해 살필 수 있다. 이 글에서 그는 첫 번째로 전통연희의 문화적 가치를 발전시키기 위한 복원, 보완, 재창조가 요구된다고 보았다. 그리고 전통예술에 대해 자민족 중심으로, 자생적인 민속예술만이 한국적인 것이며 그러한 예술이 ‘민중의 예술’이라 주장하는 것에 반론을 제기한다. 허규는 ‘서민예술만이 한국적이라는 데는 문제가 있다’고 보았으며 “고급한 것과 소박한 것 등이 상호 교류하면서 서로 영향을 입어 변형”하고 “주변 문화예술과도 상호영향을 주고받아 시대가 요구하는 문화층을 형성하고 예술양식을 정립해 나가”야 한다<sup>15)</sup>고 주장했다. 여기서 ‘고급한 것과 소박한 것 등의 상호 교류’는 브레히트(Bertolt Brecht)에게 영향 받은 것으로 볼 수 있는데,<sup>16)</sup> ‘서사극이론’의 직접적 구현은 1960년대에 이루어졌고<sup>17)</sup> 1970~80년대 전통 연희의 현대화 작업에서는 브레히트의 ‘반연극 의식’을 수용한 것으로 보인다. 즉 기왕의 ‘고급/저급예술’, ‘궁중예술/서민(민중)예술’, ‘서양연극/한국연극’ 등을 구분하고 구별 지으며 순수한 예술을 추구하는 인식을 넘어서는 것을 추구했다고 할 수 있다. 한국전통적인 것의 복원과 동시에 ‘순수한 한국적 전통문화의 고수’, ‘외

래적인 요소와의 구분’이 무의미하다고 본 것이다. 브레히트가 ‘전통적인 연극에 대한 반연극 정신을 하층예술의 오락성과 교육성’을 중심으로 논했다면, 허규는 ‘한국 전통문화의 해학성을 통한 저항 의식과 구분을 넘어서는 문화 교류’ 그러면서도 ‘격조 있는 오락성과 유희성’을 중시한 것으로 여겨진다. 허규는 또 당시 전통연희가 민중 또는 애호가를 넘어서 다양한 계층의 대중들에게 사랑받을 수 있도록 문화적 환경을 조성해야 한다고 주장했다. ‘주체적 민족문화 정립’과 ‘한국 전통예술의 창조적 계승’은 문화의식과 문화적 환경을 개혁하는 가운데 이루어질 수 있다고 보고 전통예술의 보호, 육성, 부흥의 환경을 조성해야 한다고 논했다. 네 번째로 전통연희 구현에 적합한 상설공연장 설립의 중요성을 강조하였고 무대미술에서는 추상적이고 환상적인 창작 작업이 이루어져야 한다고 주장했다. 이외 전통극의 종합연극적 기능을 현대 공연예술로 승화시키기 위해, 시각적 요소는 물론 전통적 사상, 문학, 풍습, 역사, 음악, 춤, 몸짓, 언어 등의 특성을 종합적으로 살릴 수 있는 ‘연극술’을 개발해야 한다고 논했다.<sup>18)</sup>

이처럼 허규의 ‘민족극’은 상하층, 지위고하를 막론하고 관객의 저변을 확대하기 위한 문화 정책 및 환경 조성 그리고 무대화를 위한 ‘한국적인 연극술’로 볼 수 있다. 그리고 그의 ‘민족극’ 개념은 창극 연출 시 판소리에 근거한 ‘우리(한국적인)의 창극술’ 모색의 토대가 되었다고 보이고 이 논문에서는 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>을 중심으로 그 구체적인 면모를 논하고자 한다.

15) 허규의 「한국의 전통예술-전통극의 정립을 중심으로」는 『廣場(Forum)』94호(세계평화 교수협의회, 1981, 37~41면)에 실린 것이 『민족극과 전통예술』에 재수록되었다. 위 인용 문구는 78면.

16) 브레히트, 「연극을 위한 소지침서」, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, 한마당, 1989, 303~305면 참조.

17) 허규는 1960년대부터 국내에는 번역되어 있지 않던 브레히트 관련 책을 일본어로 읽었으며 이 책을 통해 연극을 통한 혁신적이고 주체적인 의식 실현에 고무되었던 일화를 볼 수 있다. 김의경, 「허규 선배와 민예극장의 작업」, 『열정과 신들림의 북소리를 찾아』, 평민사, 2001, 66~67면 참조.

18) 위의 책, 77~80면.

## 2. 허규의 창작창극술의 특징

### 2.1. <광대가>에서의 ‘경계(境界) 해체 의식’

<광대가>는 신재효에 대한 관심이 남달랐던 허규가 그의 일생을 창극화한 작품이다. 허규는 첫 번째 창극 연출작이었던 <심청가>(1977.3.24~3.27) 연출 때부터 신재효에 영향 받은 바를 드러냈다. <심청가>를 연출하는 과정에서 심청이 가난으로 인해 피해의식과 열등감을 보이는 듯하고 심청의 효성이 소극적이고 수동적으로 여겨지며 심봉사 역시 어리석다고 여겨지던 차에 『신재효 판소리사설집』에 수록된 <심청가> 사설을 읽고 거기서 심청의 적극적인 효행과 심봉사의 품격을 발견했다며 이러한 해석을 창극 연출에 반영하여 격조를 높이고자 했다고 밝히고 있는 것이다.<sup>19)</sup>

그리고 <강릉 매화전>(1978.5.12~5.16)을 연출할 때에도 창극의 정립을 위해서는 판소리 오바탕 외에 실창 판소리를 창극화하는 것도 중요한 작업일 거라 여긴다며 판소리 열두마당(<변강쇠가>·<강릉 매화가>·<가짜 신선타령>·<옹고집타령>·<장끼타령>·<무숙이타령> 등) 중에서 사설이 남아 있는 작품과 그 내용이 유사한 고전소설 등을 발굴, 각색하여 창극화하는 것이 바람직할 것이라 주장한다. 그러면서 신재효의 <오섬가(烏蟾歌)>와 정석주의 <교방제보(敎坊諸譜)> 그리고 송만재의 <관우희(觀優戲)> 등에 간략하게 나타나 있을 뿐인 <강릉매화전>을 발굴하는 것이 중요하다고 이 작품을 창극화하는 의의를 밝히고 있는 것이다. 그리고 신재효가 <광대가>에서 논한 창극 극본의 문학과 음악성을 언급하며 창극에 대한 공부를 열심히 하고 있다고 밝히고 있었다.<sup>20)</sup>

본격적으로 <광대가>(1979.3.22~3.26)를 쓰고 연출하면서 신재효의 「광대가」가 “우리나라 최초의 극작론이며, 연출론이며, 배우론이라 할 수 있고 판소리의 정체를 이해하고 연구하는데 있어서 가장 귀중한 자료”로 여긴다고 논했다. 「광대가」가 “당시의 수준 높은 판소리의 예술 형태론이며, 예술교육론이며, 또한 판소리 연희의 이상적 실기론”이라고까지 극찬하고 있다.<sup>21)</sup>

허규는 “창극 <광대가>는 신재효의 말년의 생애를 극화한 것인데, 특히 그의 업적 중 천대받던 많은 재인들을 인간적으로 대우하고, 당시로서는 상상조차 할 수 없었던 판소리의 여명창(女名唱) 진채선(최초의 女名唱)을 탄생시키는 과정을 그렸으며, 그의 호쾌하고 파격적인 인간상을 부각시키면서 민족 가무극의 무대연출 양식을 만들어 보려는 것이 의도였다.”고 하고 있는데, 이러한 내용은 요즘은 익히 잘 알려져 있는 것이었지만 당시로서는 잘 알려져 있지 않던 내용을 창극화한 것이었고 다수의 논자들에게 호평을 받았다.

……(중략)……그는 民衆이 말하지 못한 채, 表現하지 못한 채 潛在적으로 集團無意識으로 간직하고 있었던 어떤 커다란 慾求를 直觀으로써 파악하고 있었다. ……(중략)…… 藝術은 當代의 表出되지 못한 民衆 意志를 刑象으로 드러낸다. 그러기 위해서는 文化基層에 있는 大多數의 感覺과 生活態도와 心情과 일치할 수 있는 通路를 가져야 한다. 그것이 전통 예술의 내용이었고 그 내용에 알맞은 그릇으로서의 양식이 생겨난 것이다. ……(중략)……그는 廣大 申在孝가 살았던 당시의 社會感覺이나 時代精神을 넘어서서 藝術意志로써 우리를 감동시키는 것이다. ……(중략)…… 새로운 藝術을 만들어 내려는 申在孝라는 藝術家的 個性을 두렷이 表出시킨 許圭라는 作家意志와 演出意志가 <廣大歌>라는 唱劇형식을 넘어서서 藝術로서 우리를 우리를 魅了시킨다는 점이 중요한 것이다.

19) 허규, 「연출의 변」, 『<심청가> 프로그램』, 1977.3.24~3.27. 국립극장.

20) 허규, 「연출의 말」, 『<강릉매화전> 프로그램』, 1978.5.12~5.16. 국립극장.

21) 허규, 「연출의 변」, 『<광대가> 프로그램』, 1979.3.22~3.26. 국립극장.

唱劇의 樣式을 현대적으로 藝術化한다는 것도 중요한 課題였지만 날카로운 主題意識과 藝術意志만 살려낸다면 우리의 傳統藝術은 그대로 오늘 날에도 ‘現代的으로’ 되살아날 수 있고 우리의 삶에 그대로 커다란 충격일 수 있다는 확신을 갖게 한 것이 <廣大歌>이다.<sup>22)</sup>

<광대가>의 내용이 창극의 형식을 완성시켰다는 이상일의 지적은 오늘날 창극을 연출하는데도 귀 기울여야 할 지적이라 생각한다. <광대가>는 음향자료만 남아 있지만 대본의 지문을 통해 무대 형상화에 대해 추측할 수 있다. 우선 극 구조를 장면 단위로 나누어 보면 다음과 같다.

#### 1. 도창(김소희 명창) 등장.

중인계급의 신재효의 출생과 살아온 배경 소개. (중모리) 서민들, 천민들 그리고 광대들을 교도하여 명창을 배출하고 판소리 오바탕을 재정립하였으며 다수의 단가, 가사, 시조 등을 지은 이야기를 한다.

#### 2. <동구 밖 느티나무 밑>

신재효(조상현 분)가 부추장수로 변장하고 시장터에 앉아 지나가는 행인들의 신세한탄을 들어주고 소리를 배우겠다고 자신의 집을 찾는 초란이와 각설이패들에게 자기집의 위치를 알려주기도 한다.

#### 3. <신재효 집 사랑채 마루 앞>

신재효 집 마당에 초란이 각설이패 등 많은 사람들이 신재효를 만나기 위해 모여 서 있다. 개똥이가 이들을 정리시키는 중에 신재효가 치부하게 된 사연을 (자진모리) 알려준다. 박물장수 등도 등장하여 구경한다.

4. 신재효가 고수와 함께 북을 들고 등장하고 모인 이들의 소리를 차례대로 듣기 시작한다. 초란이가 장단이 잘 맞지 않는 소리를 하고 곧 먹쇠어멈과 꿈생원이 각자 자신들의 서러운 삶을 소재로 소리를 한다. 그 순간 초란이가 끼어들면서 먹쇠어멈과 꿈생원 이야기가 하나의 즉흥적인 재담이 된다.

5. 각설이패가 노래하며 흥을 돋우고 곧이어 경상도 사투리를 쓰는 말뚝이가 등장하여 소리를 한다. 왜 전라도로 넘어왔냐는 물음에 며칠 전 벌어진 진주목사 아전들과의 폭력 사태를 이야기한다. 살기 어려운 시기에 온갖 세금을 걷어가는 탐관오리들로 인해 고통 받는 백성들의 삶이 드러난다.

6. 남장을 한 진낭자(김성녀·김동애 분)가 등장하여 <장끼타령>을 부른다. 신재효는 여자 소리라 알아보고 진낭자가 자기 사연을 싣토한다. 선덕여왕과 진주 논개가 여자의 몸으로 나라를 구했듯이 남녀구분 없이 자기도 소리를 할 수 있다고 말한다. 신재효가 허락하는 조건으로 김세종에게 백일공부를 세 번 하라는 과제를 준다. 진낭자 감동한다.

#### 7. <신재효의 집 사랑채>

김세종이 신재효가 시정잡배들에게 소리를 가르치겠다고 집으로 끌어들이고 어린 기생이었던 진낭자를 소리광대로 만들려는 것을 이상히 여긴다. 신재효는 일본과 중국의 침략 위기에 빠진 조선이 내부적으로는 다수의 백성들이 천대받고 굶주리는 위기에 처해 있다며 이들을 위호해 주어야 한다고 말한다. 더불어 여자도 명창이 될 수 있어야 한다고 주장하며 진낭자에게 판소리의 맥과 법도 정신 그리고 이치를 잘 가르치라 당부한다.

8. 화적매가 신재효 집에 침입하여 백성들을 위해 재물을 내어놓으라고 하고 신재효는 의로운 일을 폭력적으로 하려 한다며 갈등한다. 이때 진낭자가 <춘향가> 대목을 부르며 아픈 몸을 이끌고 신재효의 집으로 걸어오다가 쓰러진다. 모두가 놀란 사이 집안에 있던 다수의 사람들이 몰려나와 화적매를 타하자 신재효가 오히려 이들을 감싸며 돈 오백냥을 주어 돌려보낸다. 초란이가 신재효의 턱을 기리는 노래를 한다.

9. 신재효의 부인이 어린 기생을 집으로 불러들여 병구완이며 소리를 가르치는 것에 대해 뜯소문이 돈다는 이야기를 하고 불평한 심경을 드러낸다. 신재효는 여명창을 만들기 위한 과정일 뿐이라며 부인을 달랜다.

10. 진낭자가 <심청가>를 연습하고 있을 때 신재효가 끼어들어 사설을 일부 바꿀 것을 권한다. 그리고 아픈 몸을 이끌고 어떻게 노래를 하며 신재효 집까지 걸어왔는지를 묻는다. 진낭자는 비몽사몽 간에 선녀들이 자기

22) 이상일, 『창작창극과 예술지향성-<광대가>가 뜻하는 것』, 『극장예술』, 1979.5, 8-9면.

를 집으로 이끌고 득음을 알리는 신비한 표식을 전해주었다고 이야기한다. 신재효는 소리광대의 길은 결코 순탄치 않다며 광대의 조건을 말하는 <광대가>를 불러준다. 그리고 홍선대원군이 경북궁 복원을 축하하는 낙성연 축하 잔치를 하는데, 진낭자를 보내겠다고 한다. 진낭자가 감동한다.

11. 흥겨운 사물놀이 소리와 함께 신재효 집 연못가 정자 앞에서 잔치가 벌어지고 있다. 진낭자가 한양에 소리하러 가는 것을 축하하는 잔치이자 주변의 가난한 사람들에게 식사 한끼를 대접하는 날이었다. 신재효가 그 자리에서 진낭자의 이름을 ‘채선’으로 지어주고, 진채선은 김세종과 함께 한양으로 떠난다.

12. 도창이 진채선과 김세종이 도착한 한양의 풍경을 노래한다.

13. <경복궁 내 경회루 누각 위 한낮>

홍선대원군이 소리광대들의 소리를 듣겠다며 소리꾼들을 불러들인다. 진채선이 여자로서 소리를 하게 된 사연을 이야기하고 홍선대원군은 소리를 하도록 허락한다. 진채선이 <춘향가> 중 ‘십장가’ 대목을 부르고 홍선대원군은 사실이 틀리다며 누구의 것인지 묻는다. 진채선은 신재효가 사설을 짜고 김세종이 소리를 붙인 것이라 밝히고 홍선대원군이 진채선과 신재효를 치하한다.

14. <신재효의 집>

신재효의 집. 초란이가 병든 신재효를 위해 약을 다리며 굿노래를 부르고 있다.

15. 개똥이가 한양 대궐에서 사령들이 내려오고 있는 것을 전하고 신재효는 전령관으로부터 통정대부 절충장군의 칭호를 받는다.

16. 신재효가 절충장군 칭호를 받은 것을 축하하는 잔치가 벌어지고 진채선이 등장한다. 오랜만에 신재효와 해후하여 함께 ‘도리화가’를 부르며 애뜻한 마음을 나눈다.

17. 신재효가 ‘십보가’를 부른다.

<광대가>에서는 기본적으로 판소리를 중심으로 하면서도 각 장면에서 다양한 장르의 민속악을 접할 수 있다. 첫장면에서부터 농사짓고 살

기 어려워 자기 땅을 버리고 정처 없이 헤매는 유랑민들의 육자배기가 무대를 채우고 있다. 그리고 장면3,4,5에서는 오갈데 없는 초란이, 각설이 패, 하층민 그리고 먹고 살기 힘들어 진주관아에 사정하러 갔다가 오히려 싸움이 붙어 죄인 신세가 된 말뚝이 등이 각기 다양한 소리를 하는 것을 들을 수 있다. 민요, 타령 그리고 재담 등 당시 평범한 서민들이 불렀던 다양한 형태의 소리를 들을 수 있는 것이다. 이들의 소리 기량은 훌륭하지 않지만 자신들의 애환을 소리로 창작하여 표현하는 것을 볼 수 있다. 이 소리대목들로 인해 무대 공간은 어지러운 시대적 상황에 따른 민초들의 애환의 공간으로 화한다.

그리고 진낭자의 <장끼타령>, <춘향가>의 옥중 대목, <심청가>의 ‘공양미삼백석 시주 약속 대목’, 신재효의 <광대가>, 궁중정재 무고춤 악, <춘향가>의 ‘십장가 대목’, 치유를 기원하는 굿노래, 신재효의 ‘도리화가’와 ‘십보가’를 들을 수 있다. 민속악의 신명나는 사물놀이와 한스러움이 섞인 육자배기, 타령에서부터 궁중음악까지 허규는 작창가 김소희와 더불어 <광대가>에서 다채로운 음악을 활용하여 그 주제의식을 부각시키고 있는 것을 볼 수 있다. 기본적으로 판소리 어법을 중심으로 하면서도 시장이나 앞마당에서는 육자배기, 민요, 타령 등을 부르고 경회루를 공간으로 할 때는 궁중무와 음악을 연주하여 극적 공간을 형상화하고 있다고 할 수 있다.

이처럼 다채로운 음악을 활용하여 특정한 공간을 연출하고 정서적인 표현을 하는 것은 허규가 민속/궁중음악 등 장르 간 경계를 넘어서 융합적 사유로 전통연희의 무대화를 추구했기 때문이라 할 수 있겠다. 동시대에는 창극 무대에서 다양한 음악장르들이 구현되는 것에 익숙한데, 이러한 방식은 <광대가>를 비롯한 허규 연출 작품에서부터 비롯된 것이었다고 할 수 있는 것이다.

또한 <광대가>에서는 서구적인 극형식과 한국 전통극 형식이 섞인 구성을 보인다. ‘어린 기생인 진채선이 유교적 관례를 깨고 남성들의 전유

물이었던 소리꾼 무대에 선다'라는 주된 갈등 상황 속에서 화적때가 침입하는 극적 긴장감을 보이고 병들어 죽어가던 신재효가 대원군에게 벼슬을 받고 또 진채선과 해후하면서 축하와 화평 그리고 축제적 분위기로 막을 내리는 흐름은, 서구적인 '기-승-전-결' 구조에 '정서를 중심으로 한 에피소드' 구조가 결합된 방식이라 할 수 있다. 전사(前史)가 있는 잘 짜여진 구조에서 '기-승-전-결'이 이루어지는 것이 아니라 우연히 예기치 않은 사건의 발생으로 극이 절정에 달하고 또 열린 결말을 맺는 구조를 보이고 있는 것이다.

인물 형상화를 살펴보면, 진채선과 소리를 배우려는 다양한 이들 그리고 화적때들은 실제로 존재했을 수도 있지만 창극 <광대가>에서 허구를 가미하여 성격화한 인물들이라 할 수 있다. 광대가 되겠다며 신재효를 찾아오는 기생, 재인들 그리고 먹고 살길 없어 떠도는 실향민들은 작가이기도 한 허규가 설정한 인물들로, 사회·문화적으로 보자면 억압된 '다중(multitude)'<sup>23)</sup>이라 할 수 있다. 이들은 하층계급이라는 동일성만을 지닌 것이 아니라 그 안에 무수한 차이를 지니고 다양한 방식으로 살아왔으며 각기 다른 노동을 해왔던 '다중'으로 여겨지는 것이다. 이들은 무엇보다 각기 다른 욕망을 지니고 살아왔기에 내적 차이를 지닌 인물들로 보인다. 허규는 신재효 주변에 하인, 재인, 농민, 경상도에서 전라도로 넘어온 죄인, 화적때 그리고 어린 기생 등 '다중'을 배치한 것으로 보이며 이들은 사회·정치적 차별과 계급을 넘어서 자기 꿈을 실현하고 싶어 하는 인물들로 형상화되었다고 여겨진다. 그리고 이들을 대하는 신재효의 태도에서는 차별과 계급을 넘어서 평등하게 대하려는 의식을 볼 수 있다.

23) 네그리와 하트에 따르면, '다중'은 하나의 통일성이나 단일한 동일성으로 환원될 수 없는 수많은 내적 차이로 구성되는 무리이다. 다양한 계층 또는 계급, 다양한 인종들, 다양한 민족들, 다양한 성별들, 다양한 성적 지향성들, 다양한 노동형식들, 다양한 삶의 방식들 그리고 다양한 욕구들의 차이를 지닌 다양체(multiplicity)라 할 수 있는 것이다. 네그리·하트, 조정환·정남영·서창현 옮김, 『다중-계국>이 지배하는 시대의 전쟁과 민주주의』, 세종서적, 2008, 19면.

### 신재효

수많은 당굴네의 어성을 들어보면 소리광대들이 못 따를 그 무엇이 있네. 그 아이는 처음 내게 올 때 남장으로 왔었네. 그만큼 담이 크고 기가 살아 있는 아이세. 남자 이상일세. 생각해 보면 예부터 창우 광대재인들이 천대 받아 오는 것은 모든 것이 처음부터 그렇게 정해진 것으로 알고 살아왔기 때문일세. 이제 세상은 바뀌어서 양반도 농사를 짓고 궁반들이 화적이 되고 상사람이 돈으로 양반을 사고 전날의 현감이 오늘 민란의 주도자가 되기도 하네. 판소리라 해서 남자만이 해야 된다는 법은 없네.

(<광대가> 대본, 78쪽)

신재효는 진남자를 비롯해 당시 관례에서 벗어나 있는 주변인들의 '삶의 감수성'에 주목하고 있는 것을 볼 수 있다. 인용문에서도 언급되었듯이 시대가 급변하고 있는 전근대와 근대 사이에서 살고 있던 중인계급 신재효는 당시 광대들에게서 볼 수 없는 '억압된 현실을 뚫고 내지르는 여성들, 주변인의 생명의 감수성'을 직감하고 있다고 할 수 있는 것이다. 신재효가 판단하고 있는 현실은 이미 '여반장 세상'으로 기존의 상하 질서, 반상 제도 그리고 남녀 차별 인식이 뒤바뀌면서 새로운 문화와 평등에 대한 인식이 싹트던 때라고 할 수 있다. 신재효는 이러한 흐름을 적극적으로 수용하였다고 할 수 있다. 어찌 보면 진채선이라는 여성 소리꾼 등용을 통해 새로운 삶의 흐름을 앞당기려 한 것으로 여겨지기도 하는 것이다.

진채선뿐만 아니라 각기 다른 사연을 지닌 사람들이 '광대가 되겠다'고 신재효를 찾아오는 것은 예인으로서의 성공과 더불어 신재효가 지닌 '여반장 세상에 대한 꿈'을 직감한 것일 수도 있을 듯하다. 자신들의 비루한 삶을 불쌍히 여기고 있는 신재효의 가르침에 따라 소리로 자신들의 한과 설움을 표현하면서 새로운 세상을 이루고자 했다고 여겨지는 것이다.

그런데 <광대가>의 마지막 창작곡인 ‘십보가’는 신재효의 전근대적인 인식도 드러내어 그가 19세기 말의 전근대와 근대 사이 시대적인 질곡을 완전히 넘어서지는 못했음을 보여준다. “이군불사 충신절과 이부불경 열녀행”, “삼강오륜”, “세사가 급박하니 이 사정을 어이할고 사나운 일 하지 말고”(〈광대가〉 대본, 195~196쪽)라는 가사를 통해 기왕의 질서에 순응해서 살자는 의미가 경험되기 때문이다. 허규가 신재효의 <십보가>를 마지막 장면에 배치한 이유는 막을 내리는 시점에서 모든 갈등을 풀고 화평한 축제 분위기를 연출하기 위한 것이었다고도 할 수 있겠으나, 이 소리대목으로 인해 신재효가 전근대적인 유교사상을 완전히 버리지 못한 채 평등도 추구한, 혼란스럽고 모순적인 근대 의식을 지녔음을 논하게 된다. ‘십보가’는 중인계층이었던 신재효가 하층민뿐만 아니라 양반층과도 음악적으로 교류하였던 것이 반영된 것일 수 있으며 허규는 이러한 신재효의 ‘경계 영역’의 삶을 드러낸 것이라고도 할 수 있겠다.

창극 <광대가>에서는 음악 구성과 극적 구조 그리고 사설 내용을 통해 중인계층인 신재효의 꿈, 즉 ‘어린 기생’, ‘재인’, ‘평범한 농민’, ‘아녀자’, ‘범법자’, ‘유랑민’ 등이 ‘판소리로 편견과 차별을 넘어서는 꿈’, ‘평등을 향해 가는 꿈’을 구현한 것이라 할 수 있다. 이는 연출가 허규가 자신의 연출관에서도 드러냈었던, 판소리와 궁중음악의 구별, 고급예술과 대중예술의 구별 그리고 계층 간의 구별을 넘어서 공존하게 하는, 문화에 대한 고정관념을 넘어서려는 지향점을 드러낸 것일 수 있겠다. 이러한 지향점이 창작창극 <광대가>에서는 ‘경계 해체’의 창극술로 구현되었다고 볼 수 있는 것이다.

## 2.2. <부마사랑>에서의 ‘공존 의식’

<부마사랑>은 조선조 중엽 작자미상의 소설 <윤지경전>을 창극화한 것이다. 허규는 “소설 <윤지경전>은 수많은 우리나라 고전 소설 가운데

드물게 보이는 남성 주인공 중심의 작품이며, 그 구성에 있어 특정계층에 치우침이 없이 궁중, 사대부층, 서민층의 문화가 조화롭게 관통하고 있는 점, 또 주인공 윤지경을 작자는 당시 관념으로는 파격적이라 할 수 있을 만큼 과감하고, 매력 있고, 진취적 인물상으로 부각시키려 한 점 등이 나의 구미를 돋구었”<sup>24)</sup>다고 하고 있다. 허규는 <부마사랑>을 창극으로 쓰고 연출할 때에도 다채로운 계층의 문화가 언급되고 있는 <윤지경전>의 ‘자유연애’에 주목했다고 할 수 있는데 이는 <광대가>에서 이어지는 문화 간 구분을 넘어서고자 하는 연출관에서 기인하는 것이라 할 수 있겠다. <윤지경전>에서는 ‘부마자리를 마다하는 사대부의 자유연애’가 극적 형상화의 중심이라고 할 수 있는데 우선 극 구조를 장면별로 나누어 살펴보면 다음과 같다.

### 제1막

#### 제1장 혼례식날

1. 윤지경(김일구 분)과 최연화(전정민 분)가 혼례를 올리고 있다. 이때 환관이 등장해 임금의 명이라며 윤지경을 궁으로 데려간다. 윤지경과 최연화는 서로의 신의를 지키기로 한다.

2. 도창(오정숙 명창)이 궁으로 올라가는 윤지경의 전사(前史)를 알려준다. 소년급제한 윤지경의 인물됨을 탐낸 박귀인이 자기 소생 연성옹주의 배필감으로 윤지경을 정하고 청혼하였으나 부마되기를 거절하자 왕에게 아뢰어 왕이 그를 불러들인 것이다.

#### 제2장 궁궐어전

3. 왕이 지경에게 연성옹주의 배필로 허한다며 부마로 명한다. 지경은 연화와 혼인을 했다며 거절하지만 왕은 강제로 혼례날짜를 정한다.

#### 제3장 옹주의 혼례식

4. 화려한 궁중 혼례식이 거행된다.

24) 허규, 「연출자의 말-創作唱劇의 幕을 올리면서, 『<부마사랑> 프로그램』, 1983.9.1~9.4 국립극장.



## 제4장 최참판 집

5. 연화방에 최씨부인이 찾아와 딸의 독수공방을 위로한다.

6. 윤지경이 연화를 만나기 위해 최씨집에 담을 넘어 들어오다 도둑으로 몰린다. 최참판이 나서서 부마로 살라고 권하지만 윤지경이 거절한다. 박귀인 소굴에 들어가면 자신은 물론 가문이 멸문지화를 당할 것이라며, 차라리 연화를 아내로 두고 귀양살이를 하겠다고 한다.

7. 연화는 윤지경을 반가워하면서도 더 이상 만날 수 없다고 하고 자신은 평생 수절하겠다고 한다. 윤지경은 부마 판교를 받았으나 이미 내버려다며 연화의 남편으로 살겠다고 한다.

## 제5장 옹주궁

8. 옹주가 왕에게 부마 때문에 자존심이 상한다고 하고 박귀인이 부마가 밤마다 연화를 찾는 것을 고한다.

9. 윤지경이 등장하고 왕은 옹주와의 관계를 묻는다. 윤지경은 옹주는 투기가 심하고 연화는 깊은 성정을 지녔다며 여전히 부마로 있기를 거부한다. 왕은 최참판에게 더 이상 부마를 집에 들이지 못하도록 명한다.

## 제6장 연화의 부음

10. 최참판이 피를 내어 연화가 위중한 상태라는 소문을 내고 윤지경이 집으로 찾아가자 더 이상 그를 받아들이지 않고는 연화가 죽었다는 소식을 전한다. 윤지경은 연화가 죽은 지 삼년이 지나도록 마음을 잡지 못하고 천계산 절에서 지낸다.

## 제7장 천계산 나라원당(절)

11. 절에서 망자를 위한 염불, 범패, 법고춤이 벌어지고 있고 지경이 바라보고 있다.

12. 세자가 녹운산과 더불어 등장한다. 녹운산이 윤지경에게 할 말이 있다고 하여 데리고 왔노라고 말한다. 그리고 녹운산은 윤지경에게 연화가 살아 있다는 사실을 말해준다.

## 제8장

13. 연화가 초가삼간 초당에 혼자 살고 있다. 연화가 홀로 님을 그리는 노래를 부르고 있는 중에 윤지경이 찾아오고 둘은 기쁨의 노래를 부른다.

윤지경은 노복과 향심에게 입단속을 시킨다.

## 제2막

## 제9장 왕의 처소

14. 지경이 연화와 지내면서 궁에 들어오지 않자 왕이 그를 수소문하여 찾아낸다. 다시 붙들려온 지경은 왕이 충신과 간신을 구분하지 못하고 있다고 직언한다. 그리고 옹주의 그릇된 성정과 연화의 덕 있는 면모를 비교하며 연화의 남편으로 살겠다고 강조한다. 왕이 대노하여 지경은 충청도 대홍땅으로, 연화는 함흥땅으로 유배를 시킨다.

## 제10장 귀양살이

15. 지경과 연화, 노복과 향심이 남과 북으로 헤어지게 되고 지경이 귀양살이하고 있는 대홍땅으로 환관이 찾아온다. 노복이 환관을 흉내내며 놀려먹는다. 환관은 지경에게 연화를 다시 만나고 있지 않은지 묻고 지경은 환관을 쫓아내기 위해 재정신이 아닌 듯 이상한 행동을 한다.

16. 당곳을 마친 마을 사람들이 등장하고 지경은 노인에게 곳을 잘 마쳤는지를 묻는다. 지경이 마을 사람들과 어울리며 한 사내와 씨름을 벌이기도 한다.

17. 마을사람들과 지경이 춤추고 기뻐하는 중에 세자가 등장하고 세자는 왕의 병세가 완연하다고 말한다. 지경은 지난번 조광조의 난이 박귀인 무리의 조작이었음을 증명하는 나뭇잎을 보여준다. 세자는 지경에게 궁으로 가자고 한다.

18. 지경은 떠나기 전 세자, 마을사람들과 함께 깃발뿔기 놀이를 하며 흥겨운 시간을 보낸다.

## 제11장 함흥연화처소

19. 연화는 윤지경을 위해 정한수를 떠놓고 기도를 하고 있고 향심은 연화가 옥동자를 낳게 해달라며 빌고 있다. 이때 노복이 등장하고 지경이 연화에게 남긴 편지를 전해준다.

## 제12장 왕의 처소

20. 세자와 윤지경이 왕의 처소에 들고 놀리는 왕과 왕비에게 지경이 과거 역모에 대한 이야기를 한다. 박귀인 등이 나뭇잎에 꿀을 발라 벌레

떡게 한 뒤 조광조 무리에게 죄를 씌웠음을 고한다. 왕은 그 증거자료를 박귀인과 공모자들에게 보이며 그들을 능지처참하고 옹주를 귀양 보내도록 명한다. 세자에게 보위를 내린 뒤 운명한다.

#### 제13장 왕세자 등극

21. 세자와 세자비가 왕위에 오르는 궁중대례가 거행된다. 윤지경과 아기를 안은 연화가 양쪽에서 등장하고 연화가 윤지경에게 안긴다. 막내림.

위와 같은 이야기 전개를 보이는 창극 <부마사랑>은 고소설 『윤지경전』<sup>25)</sup>을 원작으로 하는 가운데 특정 인물들을 새롭게 강화하고 소설 뒷부분을 생략하면서 이야기 전개에 변형을 가했다. 창극 장르의 특징 중 하나인 도창을 설정하여 각 장면의 세부적인 상황을 소리로 설명해 주고 각 인물들이 판소리로 대화하는 방식을 취하는데 소설에서는 크게 부각되지 않았던 공간적 배경을 다채로운 한국전통 의례와 음악과 무용으로 형상화하고 있다. 이로 인해 “전통문화를 활용하여 꽤나 고급스럽고 화려한 장면들을 많이 연출하였고, 품위 있는 창극이라는 느낌을 갖게 하는 작품을 만들어 내었다……(중략)……창작창극이었지만 전통예술자원을 폭넓게 사용하여 창과 극과 전통무용 등이 기악과 함께 잘 어우러지게 만든 괜찮은 작품이었다”<sup>26)</sup>고 평가받기도 했는데, 이 논문에서는 이러한 면모를 연출자 허규의 공간적 인식에서 기인한 것으로 보고 논의를 전개하려 한다.

이와 더불어 이야기 전개에서 두드러지는 특징은, 『윤지경전』에서는 부마가 최연화와 옹주를 모두 부인으로 취하였다면 <부마사랑>에서는 끝내 최연화만을 정실부인으로 삼는 결론을 보임으로써 윤지경과 최연화의 ‘절개’가 강조되는 것이 특징이라 할 수 있다.

구체적으로 <부마사랑>에서 공간이 강화되는 것은 궁중 의례와 민속 악의 구현을 통해 논할 수 있다. 제1장 혼례식, 제3장 옹주의 혼례식, 제7장 천계산 나라원당(절), 제10장 귀양살이 그리고 제13장 왕세자 등극 장면에서는 각 공간을 표현하는 다양한 음악이 삽입되어 있다. 제1장 윤지경과 최연화의 혼례식, 제3장 옹주의 혼례식 장면은 각각 사대부집과 궁중에서 치러지는 혼례식으로, 윤지경과 최연화의 혼례식에서는 ‘천년만세’가 불리면서 둘의 결혼을 축하하는 분위기가 연출된다. 이에 비해 옹주의 혼례식 장면은 궁중무와 더불어 정악이 연주되는 무대로 형상화되었다. 제7장의 천계산 절 장면은 원작에서는 단 한 줄로 언급된 것이었는데 창극 무대에서 하나의 장면으로 극대화되었다. 윤지경이 죽은 최연화를 잊지 못하고 방황하며 삼년을 보내고 천계산 절에 머물고 있을 때 소복을 입은 한 여인이 재를 올리고 있는 장면이 형상화된다. 한 여인이 부처를 향해 절을 하는 중에 범패 부르는 소리가 들리고 고깔을 쓴 다수의 스님들이 의식을 행한다. 바라춤과 범고춤이 행해지면서 망자를 위한 불교적 의식이 행해지는 것이다. 그런데 이 장면은 단순히 불교적인 음악으로만 공간화되는 것이 아니라 윤지경이 최연화를 잊지 못하고 그의 넋을 기리는 마음의 공간적 표현으로 여겨진다. 그리고 여기서 그치는 것이 아니라 이 공간에 ‘세자’와 기생 ‘녹운선’이 등장하면서 이후 사건 전개에 중요한 계기를 마련한다.

‘세자’와 ‘녹운선’이 등장하여 최연화가 살아 있다는 사실을 알려줌으로써 윤지경이 다시 소생하는 계기가 마련되는 것이다. 원작에서는 연화가 살아 있다는 것을 우연히 열 살짜리 조카로부터 듣게 되는 것이었는데, <부마사랑>에서는 ‘세자’와 ‘녹운선’이 등장하여 알려주면서 그 소식의 중요성을 강화한 것으로 여겨진다. ‘녹운선’은 소설 원작에서는 맨 마지막에 잠시 언급되는 인물에 불과했는데, 창극에서는 그 인물을 강화하여 진실을 밝혀내는 인물로 설정하였다. 윤지경에게는 진실을 알려주고 박귀인이 세자에게 나쁜 주술을 건 것을 찾아내어 위기에서 구해주는 역할

25) 구인환, 『윤지경전』, 신원문화사, 2003.

26) 최종민, 「국립창극단과 허규의 창극」, 국립중앙극장, 『세계화 시대의 창극』, 연극과 인간, 2002, 120면.

을 하고 있는 것이다. 그리고 ‘세자’가 친히 윤지경을 찾아 절에 나타나고 또 제10장에서와 같이 귀양살이하는 대흥땅에까지 와서 국사를 논하는 태도를 보임으로써 당시 왕의 자리를 둘러싼 정치적인 암투를 드러내고 있었다.

제10장의 귀양살이 대흥땅 역시 원작에서는 크게 강조되지 않는 공간이다. 다만 윤지경이 그곳에서 마을사람들과 어울려 소박하게 살고 있는 것이 전개되고 있는데, 창극에서는 이를 좀 더 적극적으로 표현한다. 2부 9장에서부터 도창이 소리에 민요와 서도소리를 섞으면서 1부와 달리 흥겨운 이미지의 조짐을 보이기 시작한다. 그러면서 10장에서는 본격적으로, 윤지경이 평범한 농민 차림으로 등장해 당곳을 한 마을사람들 그리고 사당패들과 춤추고 놀고 먹고 마시며 어울리는 모습을 보여주는 것이다.

**노복**      네, 말하라니 말을 함쥌. 호기있는 부마계선, 이고을 관원 선비 모두 모아테리구선 제기차고, 물장구치고, 춤도 추고 노래도 부르고 허구허날 떡해먹고 술걸러 풀어 맥이고, 격차없이 베타 놓으니 이곳에는 양반 상놈없어 살맛난다 하고 지내십니다요. ……(중략)……

(대본, 『<부마사랑> 프로그램』<sup>27)</sup>)

인용문을 통해 알 수 있듯이 윤지경은 귀양살이 하는 곳에서는 민초들과 어울려 살면서 상반제도를 벗어나 ‘평등하게’ 사는 것으로 형상화된다. 그리고 자신만 그렇게 사는 것이 아니라 세자가 방문하였을 때에는 세자도 함께 끌어들인다. 윤지경은 제기차기를 하거나 평민들과 씨름을 하는가 하면 세자와 더불어 ‘깃발 뺏기’ 놀이를 하면서 세자, 사대부 그리고 민초들이 어울려 민속놀이를 함께 즐기는 이상적인 공간을 형상화했다고 할 수 있는 것이다.

또한 <부마사랑>에서는 원작과 달리 ‘노복’과 ‘향심’이라는 하인들을 새롭게 창작삽입하여 민초들의 삶을 강조했다. ‘노복’은 최연화가 위독하다는 소문을 듣고 최씨 집에 찾아온 윤지경을 막아서고 최참판의 명에 따라 윤지경에게 연화가 죽었다는 거짓말을 하기도 한다. 그리고 삼년 후 윤지경이 연화의 집을 찾아가 다시 만났을 때에는 ‘향심’과 가식 없고 순수한 사랑을 하고 있는 모습을 보여 윤지경에게 감동을 준다.

**지경**      향심아, 너는 어떠냐? 노복이가 죽으면 너도 따라 죽겠느냐?  
**향심**      예, 아뢰리다. 저희같은 천한 백성이야 사랑이 무언지 절개가 무언지 아무것도 모릅니다. (중모리) 우리는 정밖에 모습니다. 나를 길러주신 상전님이 부모님이고 나와 함께 한집에 살아온 노복이가 내 동무요, 연화아씨 시중드는 그일이 저의 즐거움입니다요. 그중에 누구 하나라도 없이는 그 정을 참을길 없을 것이오니 용서하여 주옵소서.  
**지경**      내 너희를 진심으로 꾸짖으려 함이 아니다. 너희들 말을 듣고보니 연화아씨 고인 되었을 때 따라 죽지 못한 것이 오히려 부끄럽기 짝이 없다. 여보, 부인! 안 그렇소.

인용문은 ‘노복’이 ‘향심’을 두고 죽을 수 없다고 하자 지경이 향심에게 너의 마음도 그러냐고 물었을 때의 대화 내용이다. 이들은 윤지경의 주례로 정화수 한 대접만 놓고 혼인을 올리면서 허례허식 없이 결합하는 모습을 보이기도 한다. 그리고 윤지경과 최연화가 각각 귀양살이를 가게 되었을 때에는 ‘노복’은 윤지경의 하인으로, ‘향심’은 연화의 하인으로 지내며 이들을 돌봐주는 모습을 보인다. 이들의 모습은 단순히 상전을 모시는 행위로만 보이는 것이 아니라 마음으로 ‘정’을 나누는 태도를 보인다고 할 수 있다. 한편 ‘노복’은 윤지경을 찾아온 환관의 언행을 따라하며 그를 놀리는 등 양반의 허식을 꼬집는 영리한 하인 역할을 하고 ‘향심’은

27) 대본이 실려 있는 『<부마사랑> 프로그램』에는 면수가 적혀 있지 않다.

최연화가 옥동자를 낳도록 기도하는 정성스러운 마음을 드러낸다. 이 인물들은 원작에 없지만 <부마사랑>에 창작삽입되어 <춘향가>의 ‘방자’와 ‘향단’이처럼 극의 흐름을 원활하게 하는 조연 역할을 하고 있다.

창극 <부마사랑>은 앞서 언급했듯이, 원작 소설의 뒷부분을 삭제하고 세자가 왕위에 오르면서 윤지경과 최연화가 다시 결합하게 되는 장면에서 막을 내린다. 윤지경과 최연화의 ‘절개’가 돋보이는 결말이라고 할 수 있다. 소설에서 윤지경이 세자의 뜻에 따라 옹주를 다시 맞아들여 두 부인을 거느리며 살았다는 것과 달리 <부마사랑>에서는 근대적인 일부일처제를 형상화했다고 할 수 있다. 이와 더불어 또 다른 중요한 차이점은 소설 『윤지경전』에서는 윤지경이 연화와의 애정을 중시하고 옹주와 결혼하라는 왕의 명령에 불복하는, 즉 ‘애정과 충이 갈등’하는 것이 주된 것이라 평가되고 있다면,<sup>28)</sup> 창극 <부마사랑>에서는 ‘수직적인 충과 수평적인 사랑’ 간의 갈등으로 그 축이 복잡해졌다는 점이다. 사대부 윤지경뿐만 아니라 민초들의 사랑이 오히려 순수하고 깊다는, ‘사랑’ 앞에서는 계급이 존재하지 않는다는 의식을 드러내는 것이다. 그러면서 윤지경은 왕을 향한 수직적인 충성이 아닌 민초들과 평등하게 사랑하며 살아가는 이상적인 삶을 꿈꾸게 된다. 창극 <부마사랑>에서는 왕과의 갈등에서 승리했다는 ‘애정’의 승리를 강조한 것이 아니며, 윤지경의 절개는 연화에 대한 절개일뿐만 아니라 민초들과 함께 어우러지는 삶을 추구하는 것까지를 포함하는 것이었다고 할 수 있는 것이다. 그래서 창극 <부마사랑>의 갈등의 축은 ‘애정과 충 간의 갈등’이 아닌 ‘수직적인 충과 수평적인 사랑 간의 갈등’으로 이동한 것으로 여겨지는 것이다.

판소리를 기반으로 하면서도 사대부, 궁중 그리고 민초들의 혼례의식을 형상화하고 불교의식과 민속놀이 등을 구현하면서 원작과 달리 공간적 형상화를 강조하며 ‘수직적인 충과 수평적인 사랑’을 구현한 것은 <부

마사랑>의 연출적 특징이었다고 할 수 있다. 창작창극 <광대>에서도 공간적 형상화의 특징이 드러나는데 이 작품에서는 ‘경계를 해체하며 평등을 향해 가는 꿈’이 구현되었다면 <부마사랑>에서는 ‘민초, 사대부, 불교, 왕실 문화의 공존’을 중시하는 것이었다고 여겨진다. <부마사랑>에서는 ‘문화 간 공존’과 더불어 ‘사랑’의 주체들에 있어서 구분이 있을 수 없다는 의식이 구현되었다고 여겨지는 것이다. 즉 <부마사랑>에서는 각기 다른 문화와 계급들의 ‘공존’과 ‘수평적인 사랑’을 추구하는 창극술을 구현하였다고 할 수 있겠다.

### 3. 허규의 연출의식

허규가 ‘민족극’을 추구하며 창출하려 했던 ‘우리(한국)의 연극술’은 창극 작품들에서는 특정한 창극술로 구현되고 있었으며 앞서 논한 바와 같이 <광대>와 <부마사랑>에서는 판소리를 근간으로 다양한 전통음악을 극적 공간화하는 가운데 각각 ‘경계 해체 의식’, ‘공존 의식’과 ‘수평적인 사랑’을 구현하였다. 허규는 완판창극, 특히 <홍보전>(1982)과 <홍보가>(1984)를 통해서 ‘이 이야기는 한바탕 꿈일 수 있다’는 극적 거리감을 만들어내어 ‘가난으로 인한 서러움’이라는 동시대에도 공감할 만한 경제적 측면에서의 주체의식을 보였다.<sup>29)</sup> ‘홍보와 놀보의 우애’를 넘어서는, <홍보가> 자체가 현실감이 결여된 비유적이고 우화적인 이야기라는 거리두기를 만들어내는 연극성을 구현했다고 할 수 있다.

이에 비해 창작창극에서는 판소리를 근간으로 민요, 타령 등 민속악에서부터 불교음악과 궁중음악을 통해 극적 공간을 형상화하면서 완판창

28) 황혜진, 「<윤지경전>의 가치 갈등과 그 문화적 의미」, 『겨레어문학』 제40권, 겨레어문학회, 2008, 228면.

29) 김향, 「허규 연출 완판창극의 창극술 연구」, 『공연문화연구』 제34집, 한국공연문화학회, 2017, 104~105면.

극에서보다 다채로운 음악적 표현을 강화하였다. 이러한 형상화는 연출가 허규가 자신의 연출관에서 드러냈었던, 판소리와 궁중음악의 구별, 고급예술과 대중예술의 구별 그리고 계층 간의 구별을 넘어서 공존하게 하는, 문화에 대한 고정관념을 넘어서려는 지향점을 토대로 한 것이었다고 할 수 있다. 동시에 이러한 창작창극술은 이전 허규가 ‘민족극’론에서 비판 받기도 했던 면들을 극복하는 것이기도 했다.

허규는 극단 ‘민예극장’ 활동 당시 자신의 연극을 ‘민족극의 창조적 수용 방안’이라고 언급한다. 허규는 <물도리동>(1977)과 <다시라기>(1979) 등을 직접 쓰고 연출하면서 ‘우리(한국적인)의 연극술’<sup>30)</sup>을 모색하였는데, 이는 무속의식, 판소리, 정악, 노동요 등 전통연희에서 극적 특성이 있는 것을 모두 삽입하여 재구성하는 방식이었다. 유민영은 이러한 허규의 활동을 ‘우리 것 찾기’ 실험이 시작된 것으로 보았고 서연호는 ‘마당극(마당놀이)’ 양식의 마련으로 논하기도 했다. 물론 여기서의 ‘마당극’ 작업은 1960년대 중반 대학가의 탈춤부흥운동에서 비롯된 ‘마당극’ 운동과는 그 개념을 달리하는 것이다. ‘정치극 운동으로서의 마당극’이 아닌 서구적인 실내극장에서 한국 전통연희를 새롭게 구현하는 ‘극장주의 연극운동으로서의 마당극’<sup>31)</sup>으로 본 것이다. 이는 서연호가 주장한 것으로 그는 허규가 추구한 전통연희의 극장 무대화를 ‘전통적인 재담·노래·춤·몸짓을 효과적으로 활용한 총체극 창조’<sup>32)</sup>로 논했다. 허규의 ‘마당극(마당놀이)’ 양식은 그의 제자인 손진책 연출이 이끄는 극단 미추의 ‘마당놀이’ 양식으로 이어졌다고 할 수 있다. 그런데 그의 ‘민족극’ 개념에 대해 백현미는 일제와 서구의 문화로부터 주체적인 의식을 드러낸 것으로 보고 1960년대 유치진이 추구했던, ‘전통연희에 반영된 민족의 문화적 특성을 강조’하는

것과 유사하다고 보았다.<sup>33)</sup> 다만 허규의 ‘전통극의 현대화’는 전통연희의 ‘민중의식’의 강조가 아닌 형식적인 측면에 치중한 것이었다고 보았다. 이러한 지적은 허규의 ‘우리(한국)적인 연극술’의 한계를 논한 것이었다고 할 수 있는 것이다. 그런데 이러한 지적은 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>에서 주제의식의 부각으로 극복되었다고 할 수 있겠다. 문화·계급 간의 ‘경계 해체 의식’과 다양한 ‘문화의 공존’ 및 ‘수평적인 사랑’의 중요성을 강조하는 주제의식을 통해 ‘투쟁적인 관점’과는 다른 차원에서 ‘문화 간 소통과 교류’를 추구하는 연출 의식을 보였다고 할 수 있는 것이다. 허규의 ‘민족극’은 ‘종합극’ 또는 ‘총체극’ 등으로 ‘형식적 측면’이 강조되고 또 한편으로 형식적 측면에만 치중한 것으로 지적받기도 했는데 창작창극에서 주제의식의 부각으로 진일보한 창극술을 구사했다고 할 수 있는 것이다.

창작창극 <광대가>와 <부마사랑>의 창극술을 통해 허규는 이전 연출가들이 ‘시각적인 구현’에 치중하던 것을 넘어서서 ‘창극 무대의 공간성’에 관심을 기울이고 그 공간적 표현을 통해 ‘경계 해체 의식’, ‘문화의 공존’ 그리고 ‘수평적인 사랑’을 강조하여 기왕의 연출 방식을 극복했을 뿐만 아니라 형식적 측면만이 부각되는 자신의 연출관도 극복하는 연출 의식의 발전을 이루어내었다고 할 수 있겠다.

#### 4. 결론

이처럼 이 논문에서는 공연 당시 평단의 호응을 얻었지만 본격적으로 연구가 이루어지지 않았던 허규의 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>의

30) 유민영, 「우리 것을 찾기 위해 변신을 거듭한 실험연출가 허규, 앞의 책, 420~421면.

31) 서연호, 「한국적 총체극의 꿈, 여석기 외 지음·박현령 엮음, 『열정과 신들림의 복소리를 찾아』, 평민사, 2001, 101~102면.

32) 위의 글, 105면.

33) 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001, 182~183면.

창작창극술을 집중적으로 연구하여 허규의 연출 의식을 조명하였다. 허규는 연극 및 가무극 연출에서부터 ‘민족극’을 논하였는데 이는 상하층, 지위고하를 막론하고 관객의 저변을 확대하기 위한 문화 정책 및 환경 조성 그리고 무대화를 위한 ‘한국적인 연극술’로 볼 수 있다. 그리고 그의 ‘민족극’ 개념은 창극 연출 시 판소리에 근거한 ‘우리(한국적인)의 창극술’ 모색에도 토대가 되었다고 보고 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>에서는 어떻게 구체적으로 형상화 되었는지를 논했다. 본문에서 논한 것을 요약하자면 다음과 같다.

첫째, 허규는 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>에서 자신이 존경해마지 않던 동리 신재효와 사대부로서 ‘사적 애정’을 증시했던 소설 『윤지경전』을 창극화할 때에 실창판소리, 궁중음악, 타령, 육자배기, 사물놀이, 혼례문화, 불교 범패 및 법무, 민속놀이 등을 통해 극적 공간을 형상화하는 ‘창극술’을 보였다. 이러한 방식은 창극 장르가 아니었다면 ‘전통문화의 종합적 나열’로 논의될 수도 있었겠지만 창작창극에서는 ‘판소리에 근거한 전통 문화의 공간적 형상화’였다고 할 수 있다.

둘째, 이 작품들에서는 서구적인 ‘기-승-전-결’ 구조와 정서를 중심으로 하는 에피소드 구조가 결합되는 구성을 보이는 특징이 있었다. 잘 짜여진 ‘기-승-전-결’ 구조와 우연한 사건으로 이야기가 이어지고 열린 결말을 보이는 구조가 결합된 구성을 보인 것이 특징인 것이다.

셋째, <광대가>에서는 신재효를 둘러싼 인물들을 ‘다중’으로 구성한 것으로 논하였는데, 그 이유는 허규가 이들을 동일성을 지닌 ‘민중’으로 보기보다 각기 다른 욕망을 지니고 수많은 내적 차이를 보이는 ‘다중’으로 기획하고 이를 통해 신재효가 ‘평등의식’을 지닌 인물로 형상화했기 때문이었다. 허규는 신재효에게서 ‘여반장’이라는 당시 시대적인 흐름에 동참하는 ‘평등 의식’을 보았다고 할 수 있는 것이다. 그런데 마지막 노래인 <십보가>는 기왕의 질서에 순응하여 살자는 의미의 노래로 ‘다중’을 구성하며 열린 태도를 보인 것에 반하는 것이었다. 그런데 <십보가>를

당시 양반들과 친분이 있었던 신재효가 사대부를 위해 만든 노래라고 보게 되면, 신재효가 관객에 있어서도 지위고하를 막론하고 소통을 추구하던 인물이었다고 분석할 수 있었다. ‘다중’의 범위에 판소리를 좋아하는 양반층까지도 포함할 수 있겠다고 여겨지는 것이다.

넷째, <부마사랑>에서는 사대부인 윤지경이 <광대가>의 신재효와는 다른 방식으로 민초들과 어울려 사는 ‘평등한 세상’, ‘이상적인 세계’를 꿈꾸는 창극술을 논했다.

다섯째, <부마사랑>에서는 원작 소설 『윤지경전』의 ‘애정과 충의 갈등’이라는 축을 ‘수직적인 충과 수평적인 사랑’이라는 복잡해진 갈등 축으로 이동하면서 윤지경의 ‘절개’가 왕에 대한 승리에 국한된 것이 아니라 민초들에 대한 사랑으로 확장되는 의식이 구현되었음을 논했다.

여섯째, <광대가>와 <부마사랑>의 창극술에서는 공통적으로 문화 간 구분을 넘어선 ‘문화 간 공존’을 추구하는 연출가 의식이 드러났다. <광대가>에서는 ‘문화’와 관련지어 ‘고정관념을 넘어서는 지향점’이 구현되고 있다면 <부마사랑>에서는 ‘사랑’하는 주체들에 있어서도 고정관념을 넘어서는 면모가 구현되었음을 볼 수 있었다.

일곱째, 허규가 이 두 편의 창작창극에서 보인 연출 방식은 기왕의 창극 연출가들의 한계를 극복하는 것이었으며 동시에 이전에 ‘형식적인 측면에만 치중’한다는 지적을 넘어서서 ‘경계 해체 의식’, ‘문화의 공존’ 그리고 ‘수평적인 사랑’이라는 자신의 연출 의식을 드러낸 것이었다.

연출가 허규가 창작창극 <광대가>와 <부마사랑>을 통해 구사하는 창극술은 ‘판소리를 근거로 한 다채로운 전통음악의 공간적 표현’이면서 그 과정에서 ‘문화 간 경계를 넘어서서 공존과 평등의식 그리고 사랑’이라는 연출 의식을 지닌 것이었다고 결론지을 수 있겠다. ‘창극의 개척자’라고 할 수 있는 허규가 1970년대 말에서 1980년대 초의 창작창극에서 보여준 창극술은 판소리를 독보적으로 강조하고자 했던 완판창극과 변별되는, 판소리를 우선시하되 다양한 전통음악문화를 동원하여 무대의 공

간성을 확장하며 ‘경계 해체’, ‘평등과 공존’ 그리고 ‘사랑’의 의식을 드러낸 것이었다. 이러한 연출 의식을 보인 허규의 창작창극연출은 이전 창극 연출가들의 한계는 물론 자신의 연출 방식에서 지적받던 부분도 극복하는 의미있는 것이었다고 할 수 있겠다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

- 허규 작·연출, 김소희 작창, 「<광대가> 동영상」, 1979.3.22.~3.26. 중앙국립극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규 작·연출, 박귀희 작창, <최병도전> 동영상, 1980.10.10.~10.14. 국립극장 소극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규 작·연출, 정철호 연출, 「<부마사랑> 동영상」, 1983.9.1.~9.4. 국립극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규 작·연출, 정철호 연출, <용마골 장사> 동영상, 1986.3.27.~3.28. 국립극장 대극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규 각색·연출, 정철호 작창, <춘풍전> 동영상, 1989.3.31.~4.14. 국립극장 소극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규, 연출자의 말·創作·唱劇의 幕을 올리면서, 『<부마사랑> 프로그램』, 1983.9.1.~9.4. 국립극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규, 연출의 변, 『<심청가> 프로그램』, 1977.3.24.~3.27. 국립극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규, 연출의 말, 『<강릉매화전> 프로그램』, 1978.5.12.~5.16. 국립극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규, 연출의 변, 『<광대가> 프로그램』, 1979.3.22.~3.26. 국립극장(국립중앙박물관 소재)
- 허규, 『민족극과 전통예술』, 문학세계사, 1991.

### 2. 단행본

- 국립중앙극장, 『세계화 시대의 창극』, 연극과인간, 2002.
- 박현령, 『허규의 놀이마당』, 인문당, 2004.
- 여석기 외 지음·박현령 엮음, 『열정과 신들림의 북소리를 찾아』, 평민사, 2001.
- 유민영, 『한국 인물연극사 2』, 태학사, 2006.
- 브레히트, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, 한마당, 1989.
- 네그리·하트, 조정환·정남영·서창현 옮김, 『다중·<제국>이 지배하는 시대의 전쟁과 민주주의』, 세종서적, 2008.
- 빠트리스 파비스, 신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.

### 3. 논문 및 평론

- 김향, 「허규 연출 완판창극의 창극술 연구」, 『공연문화연구』 제34집, 한국공연문화학회, 2017.
- 백현미, 1970년대 한국연극사의 전통담론 연구, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001.
- 서연호, 아직도 먼 창극의 독창성, 『극장예술』, 1980.5.
- \_\_\_\_\_, 창극의 새로운 모색, 『극장예술』, 1979.11.
- 성경린, 현대창극사, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980
- 유영대, 창극의 전통과 국립창극단의 역사, 『한국학연구』 제33호, 고려대학교 한국학연구소, 2010.
- 윤현식, 연극인 허규(許圭) 연구, 『演劇學報』 제32호, 동국대 연극영상학부, 2004.
- 이보형, 허규다운 창극놀이판, 『극장예술』, 1979.11.
- 이상일, 창작창극과 예술지향성-<광대가>가 뜻하는 것, 『극장예술』, 1979.5.
- 정혜원, 허규와 전통극, 그 현대적 수용과 과제, 『연극교육연구』 제17호, 한국연극교육학회, 2010.
- 황혜진, <윤지경전>의 가치 갈등과 그 문화적 의미, 『겨레어문학』 제40권, 겨레어문학회, 2008.

## Abstract

## A Study on Dramaturgy of Hur Gyu's Creative Changgeuk

Kim Hyang

This paper examines director Hur Gyu's consciousness as reflected the dramaturgy of Changgeuk *Kwangdaega* (Clown song) and *Buma-sarang* (Love of a King's son-in-law). Hur Gyu practiced nationalist theatre for a long time. This paper researches the meaning of Korean style dramaturgy, and the way these two productions embodied a unique Changgeuk dramaturgy based on Hur Gyu's approach to direction.

The study found that the dramaturgy of creative Changgeuk was a collection of various kinds of Korean traditional performing arts for on-stage dramatic expression, based on the Pansori realization of the "coexistence of cross-cultures", the "awareness of equality", and "love". Hur Gyu, who is often called "the pioneer of Changgeuk", created dramaturgy for creative Changgeuk based on personal method that, distinguished it from his Whanpan-Changgeuk based on the Pansori repertory. Therefore, this article suggests that Hur Gyu contributed to the development of the dramaturgy of creative Changgeuk by expanding it spatial expression through an integrated method.

Key words : Buma-sarang(Love of a King's son-in-law), Consciousness of Director, Dramaturgy of Changgeuk, Hur Gyu, Kwangdaega(Clown song)

접수일: 2017년 2월 10일

심사기간: 2017년 2월 14일~3월 14일

게재결정: 2017년 3월 15일