

# 국립창극단 공연을 통해 본 창극공연대본의 양상

백 현 미\*

## 목 차

- I. 들어가는 글
- II. 국립창극단 창극대본의 양상
  - 1. 전승 판소리를 토대로 한 창극대본의 양상
    - 1) 전승 판소리를 토대로 한 창극대본의 변모과정
    - 2) 창극대본에 반영된 공연양식의 면모
  - 2. 창작창극(실전 판소리에 기반한 창극 포함)대본의 양상
    - 1) 창극 소재변화와 그에 반영된 창극대본의 지향
    - 2) 창극대본에 반영된 공연양식의 면모
  - 3. 전승 판소리를 토대로 한 창극과 창작창극의 관계
- III. 창극대본작업에 대해 던지는 몇 가지 질문

## I. 들어가는 글

창극공연에 참가했던 사람들은 한결같이 창극공연양식에 대한 확신이 없음을 고백하고, 창극공연의 지향설정이 지남함을 지적한다. 창극을 둘러싼 적지 않은 논의가 있었음에도 이런 우려가 계속되는 것은 아직도 창극 방향설정의 토대가 마련되지 않았기 때문으로 보인다.

우선 ‘창극이란 무엇인가’에 대해서도 많은 의견이 오갔지만, 여전

\*이화여대 국문과 박사과정. 이 논문은 1992년 12월 16일 국립극장 학술연찬에서 발표된 바 있다. 주요논문: 「창극의 변모과정과 그 성격」

히 쟁점으로 남아 있다. 한쪽에서는 음악극이라 하고, 다른 한쪽에서는 종합가무극이라고 한다. 음악극이라고 주장하는 경우에도 판소리에 토대를 둔 음악극<sup>1)</sup>이나 판소리 이외의 다른 전통음악을 포괄하는 음악극<sup>2)</sup> 이나로 의견이 나뉜다. 그리고 종합가무극 주장자들은 음악뿐 아니라 전통연희를 두루 포함한 총체예술일 수 있다고 본다.<sup>3)</sup> 이렇게 의견이 다양한 만큼 여러 시도가 있었고, 창극의 개념을 변화시키면서 가능성의 문을 열어왔다.

의견이 다양한 가운데서도 ‘판소리를 기반으로’ 해야 한다는 데는

- 1) 백대웅은 「미래의 창극은 어떤 양식을 지향할 것인가」(국립극장주최 창극학술연찬 발표요지문, 1989.7.5)에서 창극은 판소리를 바탕으로 한 음악극이지만, 기본적으로는 판소리와 다른 장르라고 전제한다. 특히 창극에서는 판소리에서 허용되는 자유로운 표현이나 제랑권이 엄격히 통제되며 개인의 능력이 전체의 흐름을 초월할 수 없다는 점을 지적한다. 서연호는 「창극연출의 실태와 과제」(국립극장주최 창극학술연찬 발표요지문, 1989.7.5)에서 창극은 판소리를 원료로 하고 판소리 배우에 의해 창조되는 현대적인 음악극이라고 했다.
- 2) 최종민은 「창극정립의 제문제」(국립극장주최 창극학술연찬, 1989.7.5)에서 창극은 다양한 음악어법, 필요에 따라서는 서양 음악어법도 수용할 수 있다고 했다. 그리고 창극에서 반주음악의 역할 확대로 많은 효과를 거둘 수 있다고 하면서, 기악합주의 편성, 반주음악의 위치, 지휘자의 역할, 반주스타일의 문제, 도입음악의 작곡 등이 남은 문제라고 지적 했다. 73회 <달아달아 밝은 달아>(한병희 작, 김홍승 연출, 1990) 팜플렛에서, 김홍승은 창극이 판소리극만이 아닌 다른 음악양식을 두루 포괄하는 음악극의 양식으로 전환해야 된다는 생각을 밝혔고, 한병희는 판소리+연극이라는 창극의 고정관념은 창극 스스로의 다양성을 제약하고 무한한 변용의 가능성을 속박한다고 하면서 판소리를 포함한 여타의 음악까지 포괄하는 넓은 의미의 개방된 음악극으로 만들어야 한다고 주장했다.
- 3) 송혜진은 「창극, 미래 한국음악극으로의 도약을 위하여」(『음악동아』, 1987.2)에서 창극은 전통예술의 모든 형태 및 현재문화를 수용하고 현대화하여, 대중적이면서도 민족성이 담겨진 음악극으로 영역을 넓혀야 할 것이라고 주장. 이보형은 「전통공연어법이 총체적으로 구현되는 민족극으로서 창극대본에 대하여」(국립극장주최 창극학술연찬, 1989.7.5)과 「창극의 발전방향과 국악기관의 창극 수용」(국악원 학술회의 발표요지문, 1990.10)에서 창우의 전통적인 공연어법을 회복함으로써 창극을 세계에 내세울 수 있는 독자적인 민족극으로 키워갈 수 있다고 했다. 따라서 대본, 대사연기, 몸짓연기, 소리, 춤, 곡에 따위의 전통적 창우 공연어법이 균형있게 표출되도록 구조설계를 해야 한다고 주장.

쉽게 의견일치가 이루어진 듯했다. 그러나 창극을 둘러싼 혼란의 대부분은 사실 당연한듯 합의된 ‘판소리를 기반으로 한 연극양식’이라는 이 표현에서 연유한다. 창극이 판소리사의 전개과정에서 출연했다 해도 창극과 판소리가 엄연히 다른 공연예술이라면, 이 경우 판소리에 기반한다는 것은 무슨 의미인가. 판소리와 다른 공연물로서 가능하기 위한 요소들을 어디서 어떻게 구할 것인가. 판소리를 기반으로 한다고 할 때 그때의 판소리란 판소리사 중 어느 시기의 어느 판소리를 의미하는가. 일단 이런 의문들을 품고서 창극에 관한 의견을 나누다보면 같은 표현을 쓰면서도 서로 다른 얘기를 하고 있다는 것을 알게 된다. 판소리와 창극의 관계에 대한 경험과 인식이 사람마다 각기 다르기 때문이다.

창극을 현재 감상할 수 있는 전통연극으로 볼 것인가, 현대연극으로 볼 것인가 하는 문제도 있다.<sup>4)</sup> 창극을 우리나라의 탈춤이나, 일본의 가부키, 중국의 경극과 같은 전통연극으로 보는 견해가 있고, 전통연희를 기반으로 한 엄연한 현대극이라는 견해도 있다. 전자의 견해를 가진 사람은 서구의 오페라나 일본 중국의 전통극이 지금도 공연되는 것과 같은 맥락에서 현재에도 창극이 공연될 수 있다는 논리를 펴고<sup>5)</sup>, 후자의 입장을 취하는 사람은 창극이 1900년 이후에 발생한 이른바 ‘신연극’으로 공연방식이나 내용의 자기 변신을 통해 현대성을 담보해야 한다는 견해를<sup>6)</sup> 편다. 이와 달리 창극작업과 관련해 두 가지 입장의 공존이

4) 엄밀하게 말해서 전통연극과 현대연극이 서로 상대개념인 것은 아니다. 전통이란 과거의 어느 시기에 있다가 지금은 박물관의 유물로만 남겨진 것을 의미하지는 않는다. 전통은 우리 생활 속에 배어 있으면서 현재로 이어지고 있는 혹은 현재에도 새로 마련될 수 있는 그런 것이다. 따라서 현대연극 중에도 전통의 토대위에서 만들어진 전통연극이 얼마든지 있을 수 있다. 그러나 전통연극을 전통사회에서 공연되던 극양식으로 보고, 현대연극과 구별하는 것이 하나의 관례로 굳어진 것도 사실이다. 특히 우리나라처럼 근대로의 진입이 급격하게 외부의 강렬한 충격 속에서 이루어진, 그래서 근대 이후와 근대 이전의 문화 사이에 이질성이 큰 경우에 전통문화와 현대문화를 분리해서 이해할 가능성은 훨씬 커진다. 창극을 둘러싸고 전통연극이나 현대연극이나를 거론한 것도 이런 배경하에서 이루어졌다.

5) 유민영, 「새 바람 일게 될 창극계」(1981), 「삶의 전환 담은 한국판 오페레타」(1982).

6) 서연호, 「창극연출의 실태와 과제」에서 언급한 이후, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법 재고」(『판소리 연구』2, 1991)에서 다시 강조.

가능하다고 보는 견해도 있다. 창우의 전통적인 공연어법을 회복함으로써 우리의 독자적인 민족극을 만드는 작업과 80년대 이후 활발해진 창극의 창조작업을 별개로 보고, 창극의 정립문제는 전자의 입장에 국한시켜 거론하자는 것이다.<sup>7)</sup> 최근에는 현대극이라는 입장이 우세한 것 같지만 창작창극조차 여전히 먼 지난날의 얘기를 소재로 삼고 있는 현실이고 보면, 이 문제 역시 간단하지 않음을 알 수 있다.

이와 관련하여, 창극을 한국의 독창적인 공연양식으로 가꿔가야 한다고 할 때 그 정체성을 어떻게 확보해나갈 것인가 하는 문제도 제기될 수 있다. 창극을 전통극으로 보건 현대극으로 보건 창극이 ‘한국의 독창적인 공연양식’이라는 데는, 혹은 그래야 한다는 데는 의견을 같이 한다. 그런데 창극공연을 준비하는 사람은 현재를 살고 있는 우리들이다. 우리들은 한국의 독창성이 다른 나라의 여러 문화와 상호 교류하면서 영향을 주고 받는 그런 시대에 살고 있다. 그래서 창극을 ‘한국의 독창적인 공연양식’이라고 할 때, 그 창극이 전통적인 요소로만 이루어졌다고 보기는 어렵다. 그렇다면 이런 상황에서 창극의 독창성은 어떻게 견지할 수 있을 것인가 하는 것도 그리 간단하지 않다.

무엇(혹은 누구)을 의식하면서 창극공연을 마련하고 있는가 하는 질문도 있다. 1980년대 중반 이후 창극의 부상은 외국에 소개할 우리 고유의 연극에 대한 수요와 맞물려 있었다. 한국 고유의 독창성이 새삼스럽게 강조된 것도 이 때문이었다. 문화의 독자성을 확보하면서 문화외교를 펼치는 것은 중요하고, 그렇기에 이런 경향이 크게 문제될 것은 아니다. 그러나 창극의 진정한 향유는 동시대의 한국 관객에 의해서만 가능하다는 점을 생각할 때, 창극공연 대상에 대한 고찰이 필요하다. 시장조사 없이 상품을 만들 수는 없기 때문이다.

창극에는 이처럼 여러가지 문제가 뒤얽혀 있다. 창극과 관련된 층위에 따라(관소리 창자를 중심으로 한 창극담당자들이나, 음악 평론가나, 연극 관련자나 등), 창극을 접한 세대에 따라 창극에 대한 생각과 경험이 다르니 어쩔 수 없다. 특히 창극은 이래야 한다는 식의

7) 이보형, 「전통공연어법이 총체적으로 구현되는 민족극으로서 창극대본에 대하여」, (국립극장주최 창극학술연찬 발표요지문. 1989.7.5)

규범을 마련하려 하니 더욱 원론적인 차원에서 논의가 분분할 수밖에 없다.

본고는 창극의 공연현장에 대한 검증을 통해서만 이 문제들을 풀어갈 수 있다는 입장에서 국립창극단의 공연을 두루 살펴보려 한다. 창극은 어떠해야 한다는 그 많은 선언적인 주장과 꼭 맞지 않았음에도 창극이라는 이름의 공연은 계속돼 왔다. 창극 공연 각각이 창극이 무엇이고, 창극과 판소리의 관계는 어떻게 설정될 수 있는가, 창극은 전통극인가 현대극인가 하는 문제들에 대해 같은 대답을 보여 주지는 않는다. 그러나 각 공연을 한꺼번에 살펴보면 창극이라는 이름에 포괄되는 구체적인 속성과 그 속성의 변화과정을 발견할 수 있을 것이다. 새로운 가능성에 대한 청사진도 사실 이런 정리 이후에 가능할 터이다.

## II. 국립창극단 창극대본의 양상

### 1. 전승 판소리를 토대로 한 창극대본의 양상

#### 1) 전승 판소리를 토대로 한 창극대본의 변모과정

국립창극단이 1962년에 결성된 이래 1992년 6월까지 전승 판소리 5가를 창극화한 공연은 〈춘향전〉 10회, 〈홍보전〉 8회, 〈심청전〉 8회, 〈수궁가〉 7회, 〈적벽가〉 2회에 이른다. 이들 전승 판소리 5가를 바탕으로 한 창극은 구체적인 판소리관계 여러 이본을 참고하였기에 그 내용이 서로 큰 차이가 없는 듯 하면서도 사실은 공연 시기에 따라, 창극에 대한 관계자의 의식에 따라 일정한 변화를 보여주고 있다.

1962년 국립창극단 결성부터 창극정립위원회가 결성된 1967년까지의 창극단 공연은 판소리와 창극의 경계마저 모호한 채, 판소리의 회복이 곧 창극의 부흥이라는 입장에서 치뤄졌다. 이 기간의 창극단 공연은, 1회 공연과 창작창극의 공연을 빼고는 입체창공연(2회, 4회, 7회), 판소리 부분창(9회), 판소리와 다른 민속연희의 합동공연(8회, 10회)으로 짜여 있다. 창극단 단장이던 김연수는 창지도를 하는 데 있어 창을 위주로 한 것임을 누누이 강조하면서 올바른 가사와 창조 의 모색에 힘썼다. 김연수가 2회 〈수궁가〉 연창공연의 지도를 맡고

서 그 공연의 의미로 ‘판소리에 대한 일반의 새로운 인식을 고조시키고, 둘째 오전투성이의 판소리를 정리하여 바른 전승을 위하고, 셋째 판소리를 통한 우리나라 문화전통의 선양’을 들고 있는 데서, 당시 창극의 지향을 엿볼 수 있다. 당시에는 판소리와 다른 창극의 독자성은 관심밖으로 밀려난 채, 일제시대 극장공연으로 올려지면서 변질되기 시작한 판소리의 재발견이 시급한 과제였던 것이다. 그리고 다른 민속연회와의 합동공연은 1900년대 이후 관행화된 것으로, 창극을 하나의 독립된 작품으로 보려는 인식의 토양이 단단하지 않았음을 반영한다.

창극정립위원회의 결성과 이진순의 연출로 대표되는 1967년 이후 허규가 등장하는 1977년 이전까지의 시기에, 창극에 대한 이해는 크게 두 가지로 범주화되어 있었다. 창극의 모태는 판소리라는 것과 창극은 전통연극이라는 주장이 그것이다. 그리고 이런 입장은 창극정립위원회의 활동으로 대표된다.

창극정립위원회<sup>8)</sup>는 창극이 1940년을 전후해서 판소리라는 음악매체보다 대중성있는 연극으로 비중이 옮겨진 데 대한 비판적 입장을 가지고 발족했으며, ‘창극에 있어 판소리의 회복’을 중시했다. 그래서 이 위원회는 서구식 연극기법에 의해 극이 진행됨에 따라 창극공연에서 사라져간 부분의 역할을 새롭게 강조하게 된다. 즉 고수나 악사를 창극공연의 유기적 일부로 파악함으로써 추임새를 할 수 있도록 무대 위에 자리를 마련하는 것, 판소리 본연의 서사적 특성을 살리기 위해 도창의 자리를 무대 한쪽에 마련하는 것, 창극이 그 본연의 양식을 정립하기 위해서는 연출이 하나의 창조가 아니라 그 양식 대로의 연회를 지도하는 데 그쳐야 하므로 창극에서의 연출은 도연(導演)이라 하자는 것 등이 그것이다. 이러한 견해는 창극은 음악극으로 발전해야 한다는 근거로서 더욱 강조되었다. 정립위원회의 일

8) 1967년 국립극장에 설치된 것으로, 서항석을 위원장으로 하고 강한영, 김동욱, 박헌봉, 성경린, 이해구 등의 학자와 김소희, 김연수, 김천홍, 박진, 이진순, 이해량 등의 창극관계전문가 등이 위원으로 구성되었다. 이 위원회는 창극의 근본정리와 연출의 방향설정을 통해 창극에 적합한 무대와 우리 고유의 창극형식을 정립하기 위한 운동의 일환으로 결성된 것이다. 국립창극단 15회 공연인 〈창극 춘향전〉 공연 팸플렛 참고.

원이면서 창극에 대한 평론활동을 활발하게 한 성경린은 창극은 판소리가 중심이 된 음악극이라고 주장했고, 그러므로 판소리의 음악성이 고스란히 살아남느냐의 여부로 창극을 재단했다.

이 당시 창극을 전통극으로 인식한 것도, 창극과 판소리의 친연관계를 강조한 것과 무관하지 않다. 창극정립위원회의 일원인 이진순이 16회 <춘향전>을 연출하면서, “창극정립의 문제점은 판소리의 풍부한 극적 요소를 어떻게 하면 전통연극수립이란 목표로 승화시킬 수 있느냐는 문제다. 우리나라는 극장이 없었고 무대가 없었다. 그러나 고유의 연극 형식을 갖고 있지 못했던 것이다…… 지금 바로 그것을 새로 만들어 보려한다”라고 한 것은 당시의 분위기를 단적으로 표현한 것이다. 그는 판소리가 전통연희이고 그러므로 판소리를 모태로 하는 창극 역시 전통극이라는 논리를 배면에 깔 채, 극본을 정리하고 연출방향을 설정하여 창극을 우리 고유의 전통극으로 만들자는 의욕을 앞세웠다. 일본의 가부키나 중국의 경극과 견줄 수 있는 전통극의 수립을 주창한 것이다.

창극정립위원회의 이러한 입장은 창극정립위원회와 다른 세대에 속하는 허규의 시도에 따라 변화하게 된다. 허규의 창극은 전승 판소리를 창극화하는 데 있어 새로운 해석을 중시했다는 것과 판소리와 창극의 근본적인 불일치에 대한 인식을 하고 있었다는 점에서 창극정립위원회를 둘러싼 활동과 구별된다. 허규는 <적벽가>까지 5마당의 전승 판소리를 재차 창극화했는데, 각색할 때마다 해석하는 나름의 입장을 밝혔다.

이번 공연의 연출방향은 판소리의 특성을 최대한 살리면서 짜임새 있는 무대공연물로 승화시키려 했다. 다시 말하면 판소리의 연속성과 그 흐름을 살리기 위해 극과 도창을 밀착시키고, 극적인 장면에서의 지나친 시간 지체를 균형있게 조절하면서 판소리의 다양성과 더듬들을 최대한 살리려고 했으며, 과거에 공연시간 제약 때문에 생략한 장면 중에서 극 진행상 필요한 부분을 되살렸고 마지막 부분인 암행어사 출도 장면 뒤에 이도령이 춘향의 절개를 시험하는 종래의 극 전개 방법을 바꾸어 춘향과 이도령의 사랑의 승리를 구가하는 뜻에서 마지막 합창을 사랑가로 대체했다.<sup>9)</sup>

9) 35회 <춘향전>(허규 각색 연출, 1981) 팜플렛 중 연출자의 말.

이런 해석적 입장은 그 해석이 적당한가 그렇지 않은가와 관계없이 중요한데, 이는 곧 창극을 전통극으로 볼 것인가 현대극으로 볼 것인가와 연결되기 때문이다. 창극을 어떤 입장을 갖고서 정리한다는 것, 그 공연의 현대적인 공감에 대해서 고려한다는 것은 창극을 현대극의 영역 안에서 본다는 것을 의미한다. 1970년대 말부터는 각 색자의 적극적인 해석에 따라 창극화가 이루어졌음은 이원경<sup>10)</sup>의 작품에서도 확인된다. 이진순이 1981년 〈수궁가〉를 공연하면서, 창극이 전통예술이 아니라 특유의 창작예술임을 주창한 것<sup>11)</sup>도 이러한 당대의 분위기와 무관하지 않다.

판소리와 창극의 불일치에 대한 인식도, 창극을 판소리 테두리 바깥에서 논할 수 있는 길과 연결되어 있기에 중요하다.

이번 공연에서 창은 되도록 전통 판소리의 창법과 그 예술성을 살려 보려 했으나 판소리와 창극의 근본적 기능의 차이 때문에 난관에 부딪치게 되었다. 독연형식의 판소리는 한 사람이 부르기 때문에 극중 인물들의 대위, 감정의 경로, 상황의 변화가 섬세하게 연출되면서 극적 전개

10) 24회 〈춘향전〉(이원경 각색, 연출, 1976)과 32회 〈대춘향전〉(이원경 각색 연출, 1980) 팸플릿 참고.

11) 34회 〈수궁가〉(이진순 연출, 1981)공연 팸플릿에서 이진순은 연출자로서 다음과 같은 말을 한다. “창극은 판소리와 독립된 하나의 무대예술이다, 물론 판소리의 창이 그 구조를 이루고 있지만 소리 위주와 극적인 형식 사이에는 큰 차이가 있을 뿐 아니라 그 구조, 극적과정, 표현범위는 서로 독자적인 성격을 띠고 있고, 뿐만 아니라 창극이 필연적으로 감수해야 하는 공동작업의 특수성을 배제할 수는 없다. 그러므로 창극을 무조건 전통예술로 단정해 버리는 것은 재고할 문제이며, 우리 특유의 창작예술이란 점으로 재인식해야 할 줄 안다” 한편 36회 〈심청〉(이진순 편극, 연출, 1982)공연에서는 “내가 생각하는 창극은 우선 서구식 연극형식에서 벗어나야 된다는 의지에서 출발했다…… 그러므로 대사는 아니리, 창조, 재담, 덕담, 전라도사투리로 하고, 동작은 발림, 너름새, 탈춤사위, 기타 민족에 있는 여러 형태의 몸짓 등이고, 무대는 극히 간소화하고, 한국적 분위기와 판소리의 생리가 합치되는 그런 동양화적인 것 또는 민화적인 것, 담백한 것이 아닐까 한다. 물론 악기편성도 속악위주이고 음향효과도 대체로 민속악기로 처리하고 소품도 극히 필요한 것만, 그리고 의상은 고중에 충실할 것 등이 선결되어야 한다”고 하여 고유의 창극무대는 전통연회를 응용함으로써만 가능할 것이라는 입장을 전지하여 허규와는 일정한 거리가 있음을 알 수 있다.

방법이 다양하고 관중들의 이미지를 자극하는데, 판소리를 바탕으로 하여 여러 연극자가 남녀, 연령, 성격 등에 맞추어 창을 부르게 될 때는 여러가지 문제가 제기되었다. 예를 들면 남녀 연극자의 창 의 음역과 음색, 음질, 성량이 각기 다르고, 기술의 불균형 때문에 판소리에서 얻는 극적 효과를 견우기에 무리한 점이 많고 특히 반주음악과 창 의 일치를 위한 일률적인 창 의 유지문제는 극적상황, 감정, 성격, 극적 구축 표현에 불합리한 점이 한두 가지가 아니었다<sup>12)</sup>

허규는 판소리와 창극이 서로 다른 연행양식이라는 것, 그래서 판소리의 효과를 그대로 창극에서 기대할 수 없으며, 창극에는 판소리와 전혀 다른 고려사항이 있다는 것을 인식했다. 그래서 판소리를 기반으로 하면서도 창극화를 위해 어떻게 해야 할 것인가 하는 고민 과정을 거치게 된다. 그 고민의 결과 대본이 훨씬 축약되고, 무대공간 활용에 대해 배려를 하게 되고, 반주음악과 도창의 기능을 실험하게 된다.

## 2) 창극대본에 반영된 공연양식의 변모

### ① 공간 활용에 대한 배려

판소리와 달리 여러 극중인물이 한 무대에서 활동하는 창극의 경우, 등장인물들의 활동무대에 대한 고려는 필수적이다. 창극정립위원회 의 무대배경은 소담한 분위기를 지향하고 있었다. 11회 〈홍보가〉 공연에 대해 성경린이 “무대장치는 동양화적인 간단한 의장으로 추상화”시켰다는 평가는 당시의 경향을 보여준다. 사실 창극정립위원회 본이 여러 이본을 집대성해 놓았기 때문에 판소리가 지니는 장소의 잦은 이동이 그대로 살아 있어 그 장소를 구체적으로 시각화하는 것은 사실 불가능했을 것이다. 판소리가 특 트인 공간에 명석을 깔고 하거나 뒤에 병풍을 치는 정도의 배려를 함으로써 오히려 상상의 폭을 넓혔던 것과 마찬가지로, 판소리를 그대로 살리려는 노력은 자연 창극무대를 간소하고 추상적이 되도록 이끌었다.

허규가 첫연출 작품인 26회 〈심청가〉 공연에서 장생불사를 상징하

12) 26회 〈심청가〉(허규 연출, 1977.3.24-27) 공연 팸플렛 중 연출자의 말.

는 심장생도 병풍이나 기와집병풍을 사용하여 관소리 무대를 연상토록 했고, 객씨부인의 태몽장면, 방아타령, 학춤과 상여 등장 등 〈심청가〉 관소리로 전승되어 오는 더늠들을 시각화하는 방향으로 재구성하는 것은 창극정립위원회의 작업과 연결선상에 있었다. 그러나 독연 형식의 관소리와 창극이 다르다는 것을 의식하면서 점차 등장인물이 활동하는 공간으로서의 기능을 살리는 무대를 지향하게 된다. 이미 이진순이 36회 〈심청〉공연에서 팔각형 기본무대와 배경막의 활용으로 무대공간활용을 기능적으로 했으며, 허규는 58회 〈춘향가〉 공연에서 관소리무대에서 벗어나는 공간활용 양상을 보여준다.

무대 왼쪽에 樓마루가 있고, 마루 뒷쪽에 연결된 뿔마루가 무대를 가로질러 있다. 樓마루는 전, 좌, 우에 층계가 있고, 난간이 있다. 무마루는 광한루, 부용당, 동헌 등의 장면을 처리하고, 오른쪽 무대는 길, 들, 옥, 들판 등의 장소로 쓰인다.<sup>13)</sup>

이러한 무대지시는 설명적 장치를 과감하게 생략하고 무대공간을 상징적으로 설정함으로써 무대를 자유롭게 활용하고, 무대의 변화를 용이하게 하는 기능을 한다. 뿐만 아니라 등장인물의 빈번한 장소이동을 효과적으로 현시할 수 있게 된다. 66회 〈춘향전〉 공연에서는 마당극적 요소를 가미했으며, 장면전환으로 인한 극적 단절감을 피하기 위해 망사막처리와 기타 효과를 이용했다.

등장인물의 행동공간에 대해 배려하면서 관소리의 무대에서 벗어나려는 노력은 이원경이 각색 연출한 작품에서도 보인다. 이원경은 사실주의 극의 무대표현방식을 도입했다.<sup>14)</sup>

## ② 음악적 요소의 변화

창극에 반주음악이 사용되기 시작한 것은 1935년 정정열의 〈춘향전〉부터이지만, 관현악 편성으로 작곡자의 개입이 이루어진 것은 19

13) 58회 〈춘향가〉 공연(허규 각색 및 연출, 1987.5.7-14)의 대본.

14) 24회 〈춘향전〉(이원경 연출, 1976)과 32회 〈대춘향전〉(이원경 연출, 1980) 공연 대본 참고.

회 〈수궁가〉(이진순 연출, 1973, 박범훈이 작곡 및 편곡을 담당)에서였다. 이 공연에서는 동물들의 움직임을 춤으로 꾸미는데 필요한 음악이 새로 작곡되었고, 30인조 악기 편성의 생음악이 연주되었다. 이때 이후 그 양이 많긴 적긴 간에 창극 공연에 작곡이 딸리게 되며, 창극의 다양한 반주음악방식 예를들면 장면변화에 따른 배경음악을 비롯하여 무용과 창 의 반주음악, 막간음악, 서곡 등을 실험하게 된다. 1987년부터는 창극단기악부가 따로 마련되었으며, 1989년부터는 채보작업이 이루어지고 있다.

악사의 수가 많아지면서 반주단의 위치, 다른 악사들과 고수의 관계설정이 문제가 되었다. 36회 〈심청〉공연(이진순 편극, 연출)과 58회 〈춘향가〉(허규 각색, 연출)공연에서는 악사석이 무대 위 한편에 마련되었으며, 61회 〈홍보전〉(이원경 연출)에서는 고수와 여타 악사들을 분리하여 고수는 무대 위쪽 한켠에 자리잡게 하여 얼굴을 노출시키는 한편, 관현악합주단은 무대 아래쪽에 자리잡게 하여 객석에서는 보이지 않도록 했다. 기악단의 위치문제는 창극에서 성악과 기악을 어떻게 관련시킬 것인가 하는 문제와 직결되기 때문에 다양한 의견이 엇갈리고 있는 형편이다.

판소리에서 벗어나면서 합창이 많이 시도되었으며, 47회 〈적벽가〉(허규 연출, 1985)공연에서는 무대 뒤에서 합창을 하여 합창을 무대 배경으로 사용하는 등 그 역할의 폭을 넓혔다. 또한 판소리 이외의 음악도 다양하게 활용하여, 78회 〈심청가〉(강한영 각색, 허규 연출, 1992)에서는 한국의 전통음악인 민속음악, 종교음악, 궁중음악, 민요 등을 극적 표현방법으로 사용하였다.

창은 줄어드는 대신 대사가 많아지는 것도 음악적 변화의 중요한 양상에 속한다. 창극 〈춘향전〉의 공연상황을 살펴보면, 판소리 〈춘향가〉와 달리 장소의 변화를 제한하고 있으며, 장면을 극대화하는 판소리적 지향이 현저하게 둔화되고 있다. 창극은 제3자의 시점에 따라 자유로운 장소의 이동이 가능한 판소리와 달리 장소의 이동조차 등장인물의 행동을 중심으로 전개돼야 하기 때문에 자연 장소의 이동이 규제될 수 밖에 없다. 그래서 이도령이 책방에서 노루글을 읽는 대목, 사또가 이도령에게 내직승소를 알리는 대목, 오리정에서 이별하는 대목, 춘향이가 이도령이 떠난 후 수심에 잠겨 있는 대목, 어

사가 과거 치르는 대목 등이 거의 어김없이 빠져있다. 또한 판소리에서 장면의 극대화현상으로 발달한 춘향방의 사벽사설, 주안상사설, 과거장 치례, 변사또 신연맞이 행렬사설, 변사또 생일연치례, 어사출도사설 등이 없거나 있다 해도 도창에 의해 간략하게 소개될 뿐이다. 그리고 등장인물의 입장에서 읊을 수 있는 사랑가나 집장가, 농부가마저도 단순하고 간략하다. 이를 볼 때 창극에서는 도창으로 흡수된 제3자적 입장의 서술뿐 아니라, 등장인물의 입장에서 하는 창대목도 현저하게 줄어들었음을 알 수 있다.<sup>15)</sup>

창대목의 일반적인 축소와는 반대로, 창극에서 대사에 해당하는 부분은 길어지게 된다. 판소리는 독연형식이므로, 등장인물의 대사를 표현할 때도 중요한 요점만을 전달할 수 있다. 그러나 직접 등장인물이 나오는 창극의 경우는 어떤 상황을 조성하기 위한 말들이 끼어들면서 점차 길어지게 된다. 그리고 각색자의 재담이 풍부하게 들어간 경우에는 대사부분이 더욱 풍부해진다.

### ③ 서사적 진술의 추출과 도창의 기능

판소리는 근원설화 혹은 소설로부터 이행한 것으로, 제3자적인 설명이 작품을 이끌어가는 기본적인 요소이다. 이러한 이야기성은 대화와 동작에 의한 표현이 우세하게 되는 창극으로 변모할 때 완전히 해체되든지 혹은 일정한 전략에 입각해서 수용되어야 할 부분이다. 창극은 이 제3자에 의한 이야기의 진술부분을 도창에게 떠맡기고 있다.

도창의 비중은 매 공연마다 다르지만, 점점 그 비중이 줄어드는

15) 이보형은 「전통공연어법이 총체적으로 구현되는 민족극으로서 창극대본에 대하여」를 발표하면서 69회 〈심청가〉공연을 예로 들어 거론했는데, 여기서 판소리창이 창극의 구조에 편입되기 어려운 부분을 다음과 같이 지적했다. “판소리 역사를 더듬어보면 서사구조는 여러 명창들에 의한 집단창조작업의 결과이고 사족이 될지한 장면이 끼인다고든가 대목이 너무 확장된다든가 하는 쪽으로 발전해 왔는데 이를테면 판소리 춘향가에서 맹인문복, 만복사불공, 판소리 심청가에서 장승상부인하직, 모녀상봉과 안씨맹인 대목같은 것들은 사족이고 그 구조설계가 단순하여 창극으로 꾸미었을 때 총체적으로 모든 공연어법이 구현되기 어렵고 전체구조설계로 보면 군더더기가 될 수 있다. 반대로 춘향가의 이별장면, 적벽가 화룡도 장면은 너무 비대하여 이것을 모두 창극으로 꾸미었을 때 같은 것의 반복으로 지루하게 될 수 있다.”

경향을 띠고 있다. 창극정립위원회가 처음에 편극한 것은 판소리에 서 서술자의 입장에서 읊어지는 설명이나 묘사 등을 고스란히 도창이 도맡아 하고 있다. 그래서 도창은 한 장의 앞뒤뿐 아니라 극이 진행되는 사이사이에도 불러지는 식으로 그 역할이 절대적이다.<sup>16)</sup> 그런데 차츰 도창의 역할을 축소함으로써 등장인물을 상대적으로 강조하는 방향으로 고쳐치기 시작한다. 즉 등장인물의 행동이나 장소의 변화를 부연설명하는 부분은 차차 없애고, 도창을 막의 앞뒤에서 집중적으로 함으로써 장면의 서사적 이음새 역할을 하는 것으로 한정시키게 된다.<sup>17)</sup> 그리고 최근에는 극의 도입부근에서만 하는 식으로 그 비중이 현저하게 줄어들었다.

도창의 기능을 별나게 실험한 경우는 극히 드물다. 판소리의 좋은 더듬이면서도 등장인물이 부를 수 없는 것을 부르거나, 등장인물 사이의 서사적 개입의 구실이 대부분이다. 24회 〈춘향전〉 공연(이원경 각색, 연출)에서 도창자가 2명으로 설정되어 길게 이어지는 서술을 나눠 부르거나 역할을 나눠 대화를 주고 받도록 한 것이나, 32회 〈대춘향전〉 공연(이원경 각색, 연출)에서 도창이 등장인물의 대사를 되받거나 등장인물의 창을 대신 불러주도록 한 것이 실험의 전부이다.

## 2. 창작창극(실전 판소리에 기반한 창극 포함)대본의 양상

### 1) 창극 소재변화와 그에 반영된 창극대본의 지향

국립창극단은 전승 판소리 다섯마당의 창극화와 더불어 실전 판소

16) 창극정립위원회본을 이진순이 연출한 공연(13회, 15회, 16회, 17회, 21회) 뿐 아니라, 창극정립위원회본을 대본으로 하면서 한편으로 스스로 각색을 시도하기도 했던 허규(26회, 35회, 37회, 38회, 40회, 45회, 46회, 46회, 53회)의 연출작품에도 이런 경향이 지속된다.

17) 45회 〈홍보가〉(국극정립위원회 극본, 허규 연출)에서는 도창이 장의 앞 뒤에 자주 나오지만, 등장인물들의 대화중에 끼어들지 않는 식으로 정리 된다. 58회 〈춘향가〉(허규 각색 연출)공연에서는 도창이 각 장의 중간에 소리한 경우도 있는데, 이는 등장인물이 이동할 때 그 이동과 관련된 판소리 더듬을 하는 경우이거나, 도창소리에 맞추어 등장인물의 어떤 행동이 이루어질 때로 국한된다. 이는 도창의 등장을 편의적으로 하는 것이 아니라 어떤 극적 효과를 위해서 어떤 상황에서 사용해야 할 것인가에 대해 고민한 흔적으로 보인다.

리의 창극화와 창작창극의 공연에도 힘써왔다. 〈강릉매화전〉(28회, 이재현 극본, 허규 연출)과 〈가로지기〉(31회, 허규 극본 및 연출)가 실전 판소리를 창극화한 것이라면, 〈배비장전〉(3회는 박진 연출, 18회와 22회는 이진순 연출, 62회와 63회, 65회, 67회는 허규 연출), 〈백운량〉(5회, 서항석 작, 박진 연출), 〈서라벌의 별〉(6회, 김동초 작, 박진 연출), 〈대업〉(23회, 박만규 극본, 이진순 연출), 〈광대가〉(30회, 허규 작, 연출), 〈최병도전〉(33회, 허규 작, 연출), 〈부마사랑〉(일명 윤지경전, 41회, 42회, 허규 작, 연출), 〈서동가〉(일명 선화공주이야기, 44회, 이재현 극본, 이원경 연출), 〈광대의 꿈〉(가왕 송홍록전, 48회, 최인석 극본, 손진책 연출), 〈용마골장사〉(50회, 54회, 55회, 허규 작, 연출), 〈윤봉길의사〉(56회, 허규 작, 손진책 연출), 〈두레〉(59회, 이보형 작, 심희만 연출), 〈춘풍전〉(68회, 허규 각색, 연출), 〈황진이〉(72회, 김봉호 작, 김홍승 연출), 〈달아달아 밝은달아〉(73회, 한명희 작, 김홍승 연출), 〈박씨전〉(75회, 77회, 정복근 작, 김효경 연출)은 창작창극이다.

창작창극을 창작자료와의 관계를 중심으로 보면 〈배비장전〉과 〈최병도전〉, 〈부마사랑〉, 〈춘풍전〉, 〈박씨전〉은 이미 있는 소설본을 참고했고, 그 외의 작품은 설화나 문헌으로 전하는 단편적인 자료를 토대로 한 창작이다. 소설본을 참고한 것 중 〈최병도전〉과 〈배비장전〉, 〈춘풍전〉은 넓은 의미의 판소리문학에 속하는 작품으로 실전판소리를 창극화한 작품과 더불어, 판소리의 창극화 작업과 같은 맥락에서 살펴볼 수 있다. 그리고 소재를 중심으로 보면 광대의 삶을 다룬 것(〈광대가〉, 〈광대의 꿈〉)과 역사적인물을 다룬 것(〈대업〉, 〈윤봉길의사〉, 〈황진이〉), 전통문화를 다룬 것(〈두레〉), 설화나 소설로 전해오는 이야기를 바탕으로 한 것(앞서 거론한 작품 이외의 작품)으로 나뉜다.

실전 판소리에 기반한 창극이나 창작창극에 나타난 경향을 살펴보면 정지한 분석이 선행되어야겠지만, 여기서는 눈에 띄는 대로 거칠게나마 몇 가지를 지적한다면 다음과 같다.

우선 여러 분야에서 활동한 사람들이 두루 창작창극의 공연에 관여했다는 점이다. 창작창극의 작가로는 서구극의 세례속에서 극작을 해온 이재현, 최인석, 정복근, 서항석과 민속연희를 익혀온 허규, 음

악가 또는 음악연구가인 이보형과 한명희, 오페라나 발레대본을 써 온 박만규 등이 활동했다. 연출가로는 서구극이나 서구극의 영향을 받은 작품을 주로 연출해온 박진, 이진순, 이원경, 심희만과 전통연희의 무대화애 힘써온 허규, 손진책, 서구 오페라 연출을 한 바 있는 김홍승, 김효경 등이 참가했다. 전승 판소리의 창극화 과정에도 다양한 성향의 연출가가 참가해왔지만, 창작창극의 경우 작가마저 성향이 서로 달라 공연의 연관성이나 일관성을 찾기 어렵다. 물론 매 공연은 나름의 독자성을 갖는 것이 마땅하지만, 창극공연양식에 대한 전제가 서로 다르기 때문에 문제가 그리 간단하지 않다. 그리고 창극이 음악성을 떠나 공연될 수 없는 바에야 작가나 연출가는 음악에 대한 식견이 전제되어야 할 터인데, 이런 기본적인 전제가 지켜지지 않은 점도 눈에 띈다. 전승판소리를 창극화한 경우야 이미 소리가 전제되어 있지만, 창작창극의 경우는 그렇지도 못하니 문제가 된다.

둘째, 그 내용이 대부분 공연 당시의 사회상황을 반영한 것이 아니라 과거의 얘기를 담고 있다는 점이다.<sup>18)</sup> 창극사를 돌아볼 때 1908년 최병도타령을 창극화한 〈은세계〉 공연이 있었고, 1940년 이후 창극단과 여성국극단 중심으로 야사나 설화를 바탕으로 한 창작사극의 공연이 있었다. 〈은세계〉가 당시의 시대상을 반영했다면, 1940년대 이후 1960년대까지 번성한 창작사극의 공연은 옛것에의 향수를 자극하면서 볼거리의 제공에 치중했다. 이를테면 창작창극의 전통에는 당대의 문제를 직접적으로 다룬 것과 당대의 문제와 일정한 거리를 둔 것이 있는 셈이다. 그런데 국립창극단 중심으로 한 창작창극은 오늘의 상황을 거론할 때조차 역사 저편의 얘기를 통해서 하고 있다.

국립창극단의 창작창극공연이 어떤 입장에서 이루어졌는지를 살필 수 있는 구체적인 자료는 없다. 다만 “우리의 고전문학 배비장전을

18) 안중근의 생애를 다루고 있는〈대업〉(23회, 박만규 극본, 이진순 연출, 1975)과 윤봉길의 독립투쟁과정을 다룬 〈윤봉길의사〉(56회, 허규 작, 손진책 연출, 1986), 일제의 탄압을 한 가족의 수난을 통해 보여주고 있는 73회 〈달아달아 밝은 달아〉(한명희 작, 김홍승 연출)만이 비교적 최근의 상황을 문제 삼은 작품이다. 그러나 이들도 현재의 관객이 직접 부딪치는 문제를 다루고 있지 않다는 점에서는 다를 바 없다.

각색 창극화하여 판소리에만 의존할 것이 아니라 가능하면 창극의 소재가 될 수 있는 것은 범위를 넓혀 시도”해보려 한다거나<sup>19)</sup> “전래된 작품외에 판소리 열두마당 중에서 사실이 남아있는 것은 물론 내용이 유사한 고전소설 등을 발굴, 각색하여 창극화하는 것과 그밖에 설화, 민화, 전설, 사기 등을 소재로 삼아 창작 창극을 공연”<sup>20)</sup> 한다는 등, 창극공연 연출자의 짧은 언급이 있을 뿐이다. 이 짧은 언급을 통해 확인할 수 있는 것은, 창극의 소재를 판소리와 유사한 고전소설과 그 밖의 전래되는 설화로 넓혀 보려는 시도하에 창작창극의 공연이 이루어졌다는 것뿐으로, 소재의 확장을 왜 ‘고전’쪽에 한정시켰는지, ‘고전’을 중심으로 한 창작창극을 오늘날 공연하는 나름의 이유 등은 알 수 없다.

세째, 각 공연의 등장인물은 최소한 30명 이상이라는 점이다. 기생이나 농부, 사령, 선녀 등 작품에서 대사 한번 하지 않으면서 무대를 채우는 부수적 인물들이 매 공연마다 빠짐없이 포진하고 있어 등장인물의 수가 늘어났다. 사실 이 점은 창장창극과 연관시켜 거론할 성질의 것은 아니다. 전승판소리를 창극화한 공연도 대부분 그렇기 때문이다. 그런데 전승 판소리를 창극화한 경우야 원래 판소리에 충실하다보니 그렇다고 할 수 있지만, 새롭게 창작하면서도 이런 경향이 나타났다는 것은 창극이 대형무대를 전제로 한 대형공연을 지향했다는 사실을 반영한 것으로 보인다.

네째, 실전 판소리의 창극화작업을 중심(〈가로지기〉, 〈춘풍전〉, 〈배비장전〉)으로, 현대적 의미를 부여하면서 현장성을 살리는 공연미학이 일정한 성과를 거두고 있다는 점이다. 매 공연이 서로 다르고, 공연양식에 대한 견해가 분분한 가운데서 이렇듯 어떤 연출방식이 양식화되고 있다는 것은 남다른 의미가 있다. 그것은 창극 공연양식을 연출자에 따라, 혹은 작품의 경향에 따라 다양하게 실험해볼 가능성을 확인시켜 준다는 점에서 더욱 그렇다.

## 2) 창극대본에 반영된 공연양식의 면모

19) 18회, 〈배비장전〉(이진순 연출, 1973) 팜플렛 중 연출자의 말.

20) 28회, 〈강릉매화전〉(이재현 극본, 허규 연출, 1978) 팜플렛중 연출자의 말.

① 공간활용에 대한 배려

무대장치에 대한 배려로는, 장소의 변화를 도창의 해설로 대신하거나(〈광대가〉, 〈최병도전〉, 〈강릉매화전〉), 다양한 장소를 가능한한 구체적으로 지시하거나(〈배비장전〉22회, 〈대업〉), 기능적으로 장소이동을 할 수 있도록 무대장치를 마련하거나(〈광대의 꿈〉, 〈윤봉길의 사〉, 〈박씨전〉, 〈춘풍전〉) 객석과 친밀하도록 프로시니엄무대를 변형시키는(〈가로지기〉, 〈배비장전〉) 식으로 여러 실험이 있어 왔다.

특히 〈광대의 꿈〉에서는 무대 배경을 채우고 있는 3개의 막을 다양하게 활용하고 등장인물들을 배경으로 활용함으로써, 〈윤봉길의 사〉는 대형 영정이 드리워진 무대에 처음부터 등장인물이 자리를 잡고 있다가 자신의 차례가 되면 무대 정면으로 나오는 식의 기능적인 연출을 통해, 〈박씨전〉은 추상적인 구조의 무대를 빠르게 이동시킴으로써 일정한 효과를 거두고 있다. 〈춘풍전〉에서는 무대 오른쪽과 중앙, 왼쪽 세 부분에 약4평 정도 크기의 마루를 설치하여 상황변화에 따라 다양하게 사용하며 발, 그림, 병풍을 이용하여 공간을 채우기도 한다.

이에 비해 〈가로지기〉, 〈배비장전〉공연에서는 무대와 객석의 거리를 좁히려는 노력을 무대장치의 차원에서 하고 있다. 〈가로지기〉에서는 액자무대를 앞으로 넓혀 객석과의 물리적인 거리감을 없애려 하였고, 무대공간의 활용에 있어서도 전통적 놀음판의 특성을 되살리는 시도를 하고 있다. 〈배비장전〉은 무대의 중앙에서 앞쪽으로 향하여 거의 객석 중앙에까지 이르는 긴 다리를 만들었고 그 끝에는 두세 명의 배우가 연기할 수 있는 네모진 돌출무대를 세웠다. 이렇듯 객석 가까이 무대를 접근시키는 노력은 공연양식상의 다른 변화(관객이 공연에 참가할 수 있도록 배려한다든지, 공연장소의 활용을 다채롭게 하는)와 더불어 창극에서 판굿정신이 어떻게 반영될 수 있는지를 보여주고 있다.

이렇듯 무대혁신이 전승 판소리를 기반으로 한 창극보다 비교적 자유로웠던 것은, 우선 엽매일 전통이 뚜렷하지 않았기 때문에 가능했을 것이다. 물론 창극이 판소리의 공간활용에 크게 빚질 것은 애초부터 없었다. 그래서 전승 판소리를 기반으로 한 창극의 무대활용도 판소리의 공간활용과 직접적인 연결선상에 있는 것은 아니었다.

그러나 기존 판소리를 기반으로 한 경우 작품의 해석이나 창 의 활용, 작품의 진행순서를 정리하는 과정에서 판소리로 남아 있는 것을 의식하지 않을 수 없었고, 이는 자연 공간활용에 대한 실험에 영향을 끼치게 되었다. 반면 창작창극은 공간활용뿐 아니라 공간활용을 매개하는 여러 요소에서도 비교적 자유로웠던 것이다. 그래서 작품의 구조짜기를 새롭게 시도한 작품도 나오고, 그 새로운 구조에 맞춰 공간활용도 다양하게 시도되었을 것이다.

## ② 음악적 요소의 변화

음악적 요소와 관련해 나타난 가장 큰 특징은 판소리창으로 할만한 부분이 현저하게 줄어들었다는 점이다. 전승 판소리를 기반으로 한 창극에서 창 부분이 줄어드는 것은 공연양식의 변화에 따른 산물이었지만, 창작창극에서는 애초부터 이런 문제는 없었다. 그렇기 때문에 판소리창을 얼마나 마련하는냐는 선택의 문제가 되었다. 판소리창 부분의 축소는 합창이 많아지는 것과는 관계가 있다. 〈강릉매화전〉에는 농부나 기생들의 합창과 도창이 노래의 대부분을 차지하고 주요등장인물의 독립된 창은 거의 없다. 〈대업〉이나 〈광대가〉, 〈최병도전〉, 〈달아달아밝은달아〉에서도 사정은 마찬가지이다.

그리고 창 의 대사가 쉬워져 이해하기 쉽게 되었다. 전승판소리를 기반으로 한 경우는 한문이나 고사성어, 전거의 인용 등이 많아 그 뜻을 알기 어려운 부분도 많은데, 창작창극에서는 일부러 그렇게 창작할 필요가 없어서 대사나 창이 훨씬 쉬워졌다. 이재현의 경우는 창 의 형식이건 아니리의 형식이건 적어도 무대에서 공연되어지는 것이라면 그 내용이 쉽게 전달되어야 한다면서 어려운 문구를 생략하는 나름의 논리를 편 바 있다.<sup>21)</sup>

전통연희와 전통음악도 다양하게 활용되고 있다. 〈광대가〉와 〈가로지기〉에는 유랑연희패들이 대거 등장해 각종 연희를 펼치며, 〈황진이〉에서는 시조창의 활용이 활발하다. 〈윤봉길의사〉에서는 농부나 아리랑 등의 민요뿐 아니라 일제의 창가, 독립군가 등이 그대로 삽입되었고, 〈두레〉에는 장타령과 무당굿, 강강수월래, 햇불놀이, 가

21) 28회 〈강릉매화전〉(이재현 극본, 허규 연출, 1977) 팜플렛 중 작가의 말.

〈배비장전〉에는 이어도산이나 이아옹타령 등의 제주도민요가, 〈용마골장사〉에는 강원도 민요, 무가, 기타 농요 등이, 〈춘풍전〉에서는 배뱅이굿과 기생들 연회에서 하는 다양한 소리가 각각 극에서 중요한 구실을 하고 있다. 그리고 〈달아달아밝은달아〉에서는 민요, 가곡, 시조 등과 함께 대중가요까지 수용하고 있다.

이렇듯 전통연희와 전통음악 등의 폭넓은 활용은 창작창극에서 두드러지고 있는데, 이는 일차적으로 창극을 창조하는 데 있어 구에될 관소리창의 요소가 없어졌기에 가능했다. 창작창극은 의지할 수 있는 터전이자, 무시할 수 없는 전거였던 관소리에 처음부터 묶여있지 않아도 되었다. 새로 마련한다는 점에서는 어려움이지만 관소리창 바깥으로 관심을 돌리는 계기로도 작용하게 되어 어렵지 않게 전통연희와 음악이 도입된다. 그리고 이런 시도가 축적되면서 최근 창극 공연에 참여한 김홍승이나 한명희는 관소리창 이외의 음악을 두루 받아들임으로써 ‘관소리극’에서 벗어나야 한다는 견해를 제창하기에 이른다.

### ③ 도창의 활용

관소리를 창극화한 공연에서는 도창이 점차 줄어들었지만, 서사적인 서술을 대행하면서 관소리의 들을 만한 소리를 읊는 역할을 담당하는 도창은 여전히 중요했다. 관소리와의 친연관계를 벗어날 수 없었기 때문이다. 이와 달리 창작창극이 관소리와 맺는 관계는 창극이 그 표현수단으로서 관소리창을 사용한다는 것이지, 원래 관소리에서 비롯된 것은 아니다. 따라서 창작창극에서 도창의 활용은 창극의 공연관습을 존중해주는 차원에서 이루어진다.

창작창극에서 도창이 풍부하게 활용된 경우(〈대업〉, 〈강릉매화〉, 〈부마사랑〉)도 있지만, 도창이 극의 처음에 있는 경우(〈광대가〉, 〈최병도전〉, 〈두레〉, 〈배비장전〉, 〈춘풍전〉, 〈달아달아밝은달아〉)가 많으며, 〈백운랑〉, 〈서동가〉와 〈박씨전〉에서는 도창이 없다. 이러한 도창의 감소 내지 생략은 창작창극이었기에 두드러진 현상이었다.

도창이 별로 쓰이지 않았지만, 도창이 등장하는 경우는 그 역할을 다각화시킴으로써 극적역할을 수행하도록 배려한다. 〈가로지기〉에서는 도창이 놀이에 끼기도 하고 추임새를 하기도 하며, 〈광대의 꿈〉

에서는 도창1,2가 무대 한편에 서서, 서로 대답하기도 하고 고수를 상대로 얘기하기도 한다.

### 3. 전승 판소리를 토대로 한 창극과 창작창극의 관계

앞서 국립창극단의 30년 공연현황을 검토하면서 창극에 대한 인식이 판소리 중심의 음악성을 강조하던 입장에서 판소리와 창극은 서로 다른 공연예술이라는 전제하에 창극의 독자성 확보에 주력하는 입장으로 변화해갔음을 밝혀보았다. 그리고 이는 창극공연에 대한 평단의 입장변화와 서로 대응하고 있다. 초기 창극정립위원회의 일원으로 창극공연에 대해 논평했던 이혜구, 성경린, 정병욱, 이진순이 창극에서 판소리의 복원을 주창했다면, 80년대 들어 활동하고 있는 최종민, 백대웅, 이보형, 서연호는 창극의 독자성 확보라는 기준을 갖고 작품을 대했다. 이혜구가 도창의 역할을 강조한 것<sup>22)</sup>이나 성경린이 판소리의 들을 만한 소리가 얼마나 남아 있는냐의 여부로 작품을 평가한 것<sup>23)</sup>이 전자의 대표적인 실례이다. 국문학자인 정병욱<sup>24)</sup>과 서구극양식의 공연에 익숙한 이진순도 판소리의 음악성을 극적인 구성보다 중요하게 논했다. 반면 최종민이나 백대웅은 국악연구자이면서도 창극이 판소리와 다르기 때문에 드러나는 반주음악이나 작곡의 문제, 악단의 역할에 대해 관심을 표현했으며, 서연호는 연극평론가로서 창극에서 실험가능한 공연방식을 제시하였다.

그렇다면 이런 인식의 변화가 일어난 원인은 무엇일까. 일차적으로는 전승판소리를 기반으로 한 창극의 자기극복과정이라고 볼 수 있다. 사실 1960년대 말 창극정립위원회 중심의 활동은 그 이전 여성국극단을 중심으로 한 창작사극이 불거리위주로 치달으면서 생긴 폐해를 벗어나려려는 의식적인 노력의 소산이었다. 마찬가지로 80년

22) 이혜구가 쓴 국립창극단 1회 공연에 대한 평, 조선일보, 1962.4.2.

23) 서울신문 1962.3.29자에 실린 성경린의 언급과, 23회 <대업>공연 팸플릿 중 성경린의 말.

24) 25회 <수궁가> 공연 팸플릿 중 「바람직한 창극정립의 방향」에서 “판소리가 본질적으로 음악의 한 형태인 이상, 앞으로 바람직한 창극은 어디까지나 음주극종의 양식으로 정립되어야 할 것이다”라고 언급.

대 새로운 공연과 평단의 입장은 창극정립위원회 중심의 활동이 판소리 중심으로 된 데 대한 반성에서 시작한 것이라고 볼 수 있다. 따라서 이 두 가지 입장은 서로 상반되는 듯하면서 사실은 연결선상에 있는 것이다. 한편 이러한 변화와 조용해서 또는 이런 변화의 자극제로서 가능한 창작창극이 활발하게 공연되었다는 점도 변화가 일어난 원인으로 들 수 있다. 창작창극은 새로운 내용을 담은 창극에 대한 수요에 따라 공연되었다. 따라서 창작창극에서는 내용에 대한 해석이 자유로웠고, 다른 음악이나 민속놀이의 수용 역시 일찍부터 이루어졌다. 이런 창작창극의 경향은, 전승 판소리를 기반으로 한 창극에도 일정한 영향을 끼쳤을 것이다.

그러나 서로 일정한 영향을 주고 받았음에도, 전승 판소리에 기반한 창극과 창작창극에는 눈에 보이지 않는 '건널 수 없는 강'이 있었다. 전승 판소리에 기반한 창극의 경우 도창이 꼭 있었고, 판소리창이 굳건하게 유지되며, 대본의 정리나 재해석이 사뭇 조심스럽게 이루어지는 반면, 창작창극은 도창의 존재여부가 계속 문제가 됐고, 판소리영역의 경계도 쉽게 넘나들었다. 이런 차이가 생기게 된 데는 판소리 전통과의 연계 정도가 중요한 요인으로 작용했을 것이다.

이 글의 서론에서 제시한 바 있는, 창극에 딸린 몇 가지 문제도 창극에 대한 인식변화와 연결시켜 검토해볼 수 있다. 창극을 둘러싼 논의의 혼란은 대부분 창극에 대한 인식변화를 고려하지 않아서 생긴 경우가 많기 때문이다.

우선 창극이란 무엇인가 하는 문제도 그렇다. 창극이라는 이름하에 여러가지 공연이 있어 왔다. 판소리 위주의 공연도 있었고, 판소리 이외의 음악이나 연희를 포괄하는 공연도 있었다. 그리고 국립창극단 이전에도 창극이라는 이름으로 다양한 공연양식이 선보였다. 창극이 무엇인가를 정의하지 않고도 창극의 공연은 계속되어 온 것이다. 현실이 이렇고 보면 창극의 개념은 어떤 선언적 주장에 의해서 정리될 성질의 것이 아님을 알 수 있다. 오히려 창극이라는 이름의 공연양식이 어떻게 변해왔는가를 알 수 있을 뿐이요, 그 변화과정에서 유지되는 어떤 속성의 규명이 시급한 과제이다. 따라서 창극이란 무엇인가라는 질문은 창극이란 어떠한가 할 것인가 하는 질문으로 바뀌어야 한다.

창극이 ‘판소리에 기반’을 두고 있다는 지적도 그것이 의미하는 바를 구체적으로 밝힐 때만 창극에 대한 이해에 도움을 줄 수 있다. 창극과 판소리의 관계는 매 공연마다 달랐고, 이제는 판소리 너머로 벗어나려는 것이 하나의 추세가 되고 있다. 이제 하기 따라서 ‘판소리에 기반’을 두고 있다는 것은 창극의 발생토대를 설명하는 구실밖에 못할지도 모른다. 이런 상황에서 ‘판소리에 기반’한다는 지적을 되풀이 하는 것은 단지 수사적인 말놀음에 그칠 우려가 있다. 따라서 ‘판소리에 기반’한다는 언급도 그에 딸린 구체적인 해명이 있어야만 하겠다.

창극이 전통극인가 현대극인가 하는 문제는 창극의 전개과정에서 현대극이라고 이미 그 답이 나왔으니 여기서 재론할 필요는 없다. 그런데 최근 나오는 창극관계글<sup>25)</sup>에서 ‘현대극’이라는 점을 거듭 강조하고 있어 우리들 사이에 창극을 현대극으로 보는 의식이 확고하지 못함을 반증하고 있다. 이는 전통문화와 단절되는 경험을 겪었기에 전통문화는 과거의 것이라는 인식이 팽배한 현상황에서, 과거의 전통을 토대로 한 공연인 경우 현대극으로서 얼마나 유효할 것인가라는 문제와 관련되어 있다. 따라서 이와 관련된 문제도 현대극으로서 어떤 활력을 유지해 갈 것인가로 발상전환이 필요하게 되었다.

이렇게 세 문제를 검토한 결과, 이는 결국 창극을 한국의 독창적인 공연양식으로 가꿔가기 위해 그 정체성을 어떻게 확보해나갈 것인가라는 문제로 집결됨을 알 수 있다. 그리고 이는 곧 무엇(누구)을 의식하면서 공연할 것인가라는 질문과도 통한다.

그렇다면 창극의 독창성은 어떻게 확보할 것이며, 누구를 위한 공연을 할 것인가. 필자는 일단 두 방향으로 나뉘어 살필 수 있다고 본다. 그 중 하나는 판소리와 전통연희문화를 충실하게 반영하는 그런 창극의 육성이다. 이는 전통연희문화의 적극적인 복원이라는 차원에서 독창성을 유지할 것이며, 잊혀진 우리 문화를 새롭게 향유하도록 하려는 의식, 그리고 한편으로는 대외적으로 우리 문화의 특징을 보여주려는 의식하에 공연될 수 있을 것이다. 이는 특별히 전승

25) 서연호, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법 재고」, 『판소리 연구』2(판소리학회, 1991).

관소리를 기반으로 한 창극 중심이 될 것이다. 또 하나는 보다 적극적인 재창조를 시도하는 방향이다. 이 경우는 자연 현시대 관객의 의식과 정서를 반영하면서 공연될 것이다. 또한 관소리나 전통연희 문화 이외의 여러 예술양식이 두루 수용되며, 현대관객의 대중정서에 맞는 음악으로 자기개발도 시도할 수 있다. 그리고 삶의 고유성에 힘입어 그 독자성을 확보할 것이다.

물론 이 두 방향이 서로 확연히 구별될 수는 없다. 관소리 전통을 유지시키는 데 주력하건, 적극적인 재창조에 힘쓰건 그 공연을 만드는 것은 현대를 사는 우리들이기 때문이다. 그리고 앞서 살폈듯이 전승 관소리를 토대로 한 창극에서도 탈관소리화의 경향이 있었다. 이를 볼 때 여러가지 문화양식을 흡수해온 현대의 우리가 과거의 문화유산을 객관적으로 흡수한다는 것은 안타까운 기대에 불과하다. 따라서 관소리나 전통연희문화에 충실한 공연을 기획할 때조차 거기에 현대를 사는 우리의 의식이나 감각이 투영되는 것은 오히려 당연하다. 그리고 이는 적극적인 재창조 방향과 그리 먼 거리에 있는 것은 아니다. 이런 한계에도 불구하고, 창극의 향방을 나눠서 준비하는 것은 단계적으로 유효하다고 생각한다. 이는 최근의 창극공연현황(전승 관소리에 기반한 창극과 창작창극이 동시에 기획되고 있다는)을 존중하면서, 다른 경향이 서로에게 구애되지 않고 자체 발전을 활발하게 해나갈 수 있는 길을 터줄 것이기 때문이다.

### III. 창극대본작업에 대해 던지는 몇 가지 질문

앞서 국립창극단의 창극대본에 나타난 양상을 개괄적으로 살펴 보면서, 현행 창극공연 특히 창극대본의 작업방향에 대한 필자의 입장(관소리전통을 충실하게 반영하는 공연과 창작의 자율성을 한껏 누리는 공연을 동시에 인정하고 장려하자는)을 밝혀보았다. 이하에서는 필자의 입장에서 제기되는 현행 창극공연의 문제점을 질문의 형식으로 몇 가지 지적해보려 한다.

#### 1. 관소리를 토대로 한 창극대본인 경우

각색의 문법을 정리해보는 작업이 필요하지 않을까-전승 관소리

를 2시간 정도의 공연대본으로 바꿀 때 어느 부분을 생략 또는 정돈하고 어느 부분을 확장한다는 식의 정리작업이 아직 이루어지지 않았다. 누락과 확대가 어떤 근거에서 이루어지는가를 밝혀가다보면 각색의 문법을 밝힐 수 있을 것이라 생각한다.

공연공간활용을 위한 작업이 부족하지 않았을까—관소리는 고수와 관객의 추임새가 어우러져 작품을 이루고 있는데, 대본작업과정에서 이를 포용하는 방법을 찾는 시도가 거의 없었다. 관소리의 서사성을 줄이는 식이 아니라 살리는 식의 공연이 가능하기 위해서는 공간활용을 위한 방안이 강구되어야 할 것이다.

창이 줄고 대신 대사가 점점 많아지고 있는데, 이는 불가피한 현상인가—현 공연은 대사가 점점 많아지고 재담도 한층 증가하고 있다. 상황을 조성하기 위해 끼어드는 말들을 다 대사로 수용하다 보니 더욱 그렇게 되었다. 의식적으로라도 대사나 대화를 줄인 창극을 만들 수는 없을까 생각해볼 필요가 있다. 이는 음악적 요소를 어떻게 얼마나 활용할 것인가 하는 문제와 연결되어 있기에 더욱 그렇다.

관소리가 지닌 서사성과 도창의 관계설정을 어떻게 할 것인가—관소리가 창극화되는 과정에서 서사적 진술은 도창을 통해서 유지되고 있고 이것은 어느덧 하나의 관례가 되고 있다. 서사적인 관소리가 창극화 하는 과정에서 도창의 출현은 필연적이었던 것으로 보인다. 그렇다면 이 도창부분을 지금의 우리는 어떻게 받아들여 활용할 것인가. 도창의 개입을 창극의 한 특징으로 양식화할 수는 없을까. 이 문제를 해결하기 위해 도창의 극적 성격에 대한 논의가 있어야 할 것이다.

## 2. 창작창극의 경우

전문적인 창극작가가 있어야 하지 않을까—전문적인 작가가 없으니, 이에 관한 대책이 마련되어야 하겠다. 공모의 형식으로 작가를 발굴할 수도 있지만, 창극연기자와 작가지망생의 공동작업을 통해 작품을 만드는 방법도 생각해볼 수 있을 것이다. 그리고 이것이 본래 관소리창자들이 지니고 있었던 창조능력을 키워가는 방향이 될 것이다.

대본의 내용이 지금과 다르게 변화될 수는 없을까—현행 창극대본은 과거의 인물이나 풍속, 고전소설이나 설화에 관련된 것으로 국한

되고 있다. 이를테면, 우리의 현재 삶의 모습이나 문화는 창극의 소재가 되지 못하고 있고, 그것은 일종의 규범이 되어 있다. 꼭 그럴 이유가 있다면 그 이유를 밝혀야 할 것이고, 꼭 그럴 이유가 없다면 창극의 세계를 열어보아야 할 것이다. 그리고 고전소설이나 설화를 창극화한 경우, 그 작품이 지니는 현대적 의미를 드러낼 수 있도록 작가의 해석적 입장이 보다 분명해지고, 창조의식의 투영이 보다 강화되어야 할 것이다.

창작창극의 경우 창극으로서의 정체성을 주장하는 자기 근거를 어디서 마련할 것인가-전통연희, 전통음악이 많이 들어오고, 최근에는 대중가요까지 불려지면서 판소리창은 점점 줄어드는 추세이다. 그리고 대사가 창보다 많아지면서, 판소리를 수련한 사람뿐 아니라 일반 배우들도 창조 출연하고 있다. 이런 경향이 계속 될 때, 다른 음악극 양식과의 변별성을 어떻게 유지해나갈 것인가 하는 문제가 제기 될 수 있다.

창극은 대형공연으로만 가능한가-전통 판소리를 토대로 한 창극이건 창작창극이건 대형공연으로 마련되고 있는데, 꼭 이래야 할 이유가 없다. 현행 대형공연에서는 공간을 채우는 구실을 하는 등장인물이 많은데, 이는 스펙타클한 효과를 위한 것이 대부분으로 극적인 효과도 별로 내지 못하고 있다. 배우가 적지만 기능적으로 출연하는, 작은 무대를 위한 공연도 생각해 볼 수 있다. 그것은 판소리연행이 지녔던 경제성을 계승하는 것이 될 수 있으며, 대형공연을 위한 준비로서도 그 의미가 있다.