



창극의 씨줄과 날줄을 엮다

— 김향, 『창극의 이면론』(아카넷, 2024)

이진주*

〈차례〉

1. 창극의 씨줄과 날줄
2. 창극사의 적극적 확장
3. 이면론으로 보는 창극의 공연 미학

국문초록

김향의 저작 『창극의 이면론』은 근대 이행기에 생겨난 이래 오늘날까지 변화와 발전을 거듭한 창극에 관한 연구서이다. 이 저작은 창극을 역사적으로 조망하는 동시에 그 공연 미학까지를 함께 다룬다. 책은 크게, 창극의 탄생부터 1950년대까지 방대한 자료와 연구사를 바탕으로 창극의 역사를 정리한 전반부와, 1960년대 국립창극단 창단 이후 국립창극단의 주요 작품을 분석한 후반부로 나눌 수 있다. 서평은 이 책의 장별로 주요 논점을 살펴보면서 이 책이 창극 연구에 이바지하는 점과 함께 몇 가지 의문점도 논평하였다. 이면론은 이 책의 중요한 핵심으로서, 저자는 판소리 이면론을 창극에 가져와서 창극만의 미학을 밝히고자 하였으며, 그 렘으로써 오페라나 뮤지컬과 같은 타 음악극 장르와 창극의 차이가 창극의 뿌리인 판소리에 있음을 분명히 하였다. 이러한 이면론을 바탕으로 한 창극 공연에 대한 꼼꼼한 독해는 이 책의 가치를 충분히 말해주고 있다.

1. 창극의 씨줄과 날줄

최근 텔레비전 드라마 <정년이>가 여성국극 혹은 창극의 존재를 대중에게 알렸다. 사실 창극이 한국을 대표하는 음악극이라고 혹은 그렇게 되어야 한다고 믿었던 창작자와 연구자들의 바람과 달리, 한국인 대부분은 창극의 존재조차 모르는 경우가 허다했다. 창극의 전성기는 <정년이>의 배경인 1950년대까지였고, 이후에는 국립창극단을 비롯한 서너 군데 단체에서 나라의 지원을 받으면서 명맥을 유지했기 때문이다. 그러다가 최근에 와서야 새로운 관객층을 끌어들이면서 다시 주목받기 시작했다. 이 글에서는 참으로 적절한 시기에 출간된 중요한 연구서를 소개하고 그 내용을 검토하고자 한다.

김향의 『창극의 이면론』은 창극의 탄생에서부터 현재까지를 다루는 저서이다. 저자는 판소리 미학의 ‘이면’을 창극에 적용한다는 관점 아래, 창극의 역사를 살피고 공연을 분석함으로써 창극의 미학을 발견하고자 하였다. 한국의 대표 음악극이라는 지위에 비해서 창극에 관한 연구는 그리 많지 않다. 그나마 학자들이 창극에 관심을 가진 것은 이미 창극이 대중에게서 멀어진 후였고, 학자들은 태생부터 혼종적인 이 장르를 한국 고유의 순정한 어떤 것으로 만들기 위해 일종의 계도 대상으로 여겼다. 개화기라는 사회 혼란기에 생겨난 이래 창극 공연이 혼종적이고 통속적인 특성을 유지하면서 창극을 보는 시선이 곱지만은 않았기 때문이다. 이런 시각에서 벗어나 창극을 객관적이고 역사적인 관점에서 바라보게 된 시기에 나온 저작이 백현미의 『한국 창극사 연구』(태학사, 1992)였다. 이후 창극이 엄격한 전통의 틀을 벗어나 조금 자유로워지고 현대 공연예술로서 새로운 시도를 이어가면서 창극에 관한 연구가 급격히 늘기 시작했는데, 이런 흐름 속에서 창극의 탄생을 다시 짚어보면서 그 발전 과정을 정리하고 현재 창극 공연 양상까지를 보여주는 것이 바로 이 저작이다. 그간

창극 단행본이 몇 권 출간된 바 있지만, 다수의 저자가 저마다의 관점과 주제를 가지고 나누어 쓴 책이었다. 한 명의 저자가 하나의 관점으로 창극의 역사부터 공연까지를 아우르는 책은 백현미 이후 30년 만에 나온 것이니 서평자 또한 창극 연구자로서 이보다 반가울 수는 없다. 이 책은 『한국 창극사 연구』가 펼쳐놓은 창극 역사의 날줄 위에 그간 축적된 연구사의 또 다른 날줄을 더욱 촘촘히 채우고 거기에는 창극 공연이라는 씨줄을 엮어서 밀도 높은 하나의 옷감으로 짜놓았다.

『창극의 이면론』은 총 4부로 구성되어 있는데, 제1부에서 이면론에 관한 설명을 시작으로, 제2부에서는 1900년대 창극의 탄생부터 1950년대까지 창극의 역사를 신문자료와 음반자료 그리고 기존 연구사를 바탕으로 서술한다. 제3부와 제4부는 1960년대 국립창극단 설립 이후 지금까지의 창극 공연을 선별하여 대본과 영상 등 실제적 자료에 근거해 공연 분석을 시도한다. 책의 전반부는 창극의 외재적 배경에 관한 서술, 후반부는 창극 공연의 내재적 분석으로 크게 나눌 수 있으며, 전반부에서는 탄생부터 전성기를 누렸던 1950년대까지 창극을 전체적으로 조망할 수 있고 후반부에서는 1960년대 이후 국립창극단의 작품들을 중심으로 창극 무대를 구체적으로 확인할 수 있다.

2. 창극사의 적극적 확장

창극 연구자로서 이 책의 존재만으로도 마땅히 저자에게 감사와 존경을 표하는 바이다. 이 책에서 다루는 방대한 자료는 동료 및 후배 연구자들에게 귀한 참고 자료가 될 것이며 철저한 공연 분석 또한 창극 연구의 중요한 모범으로 자리 잡을 것이다. 그러나 또한 연구자이자 서평자로서 궁금증이 드는 지점에 대해 질문과 비평을 덧붙이지 않을 수 없다.

책에서는 창극이 발아하기 시작한 근대 전환기부터 창극 연구사를 정리한다. 창극의 초기 형태인 분창이 이루어졌음을 확인할 수 있는 가장 이른 기록은 1902년 <소춘대유희> 공연이다. 하지만 저자는 그보다 더 일찍 분창이 이루어졌다고 본다. 이 지점이 다른 연구자들의 시각과 크게 달라 주요하게 눈에 띈다. 저자는 그 근거로 1826년에 쓰인 신위(申緯, 1769-1845)의 연희시 「관극절구12수觀劇絕句十二首」를 들면서, 시에 묘사된 <춘향가> 공연을 분창이라고 주장한다. 문제가 되는 구절은 제4수이다.

春香扮得眼波秋	분장한 춘향의 은근한 눈길
扇影衣紋不自由	부채 든 옷매무새 어색하도너.
何物籠鍾李御史	이렇듯 파리한 이 어사 어떤 인물이기에
至今占斷劇風流	지금토록 풍류놀이 독점하는가

저자는 이 구절을, 춘향으로 분장한 소리꾼이 몽룡으로 분장한 또 다른 소리꾼을 바라보고 있다는 것으로 해석한다. 그래서 “관소리꾼들이 각 역할로 분장하고 분창을 한 공연”이라고 단정하였다. 그러나 ‘분(扮)’은 겉으로 춘향의 모습으로 꾸몄다는 뜻이 아니라, 판소리에서 으레 하듯이 발림으로 춘향을 흉내 내고 춘향의 말을 노래하는 것으로 볼 수 있으며, 그러다 소리꾼은 이내 또 잠시 몽룡으로 분(扮)하였을 것이다. 또한 이 시에서는 총 다섯 명의 소리꾼이 언급되지만, 신위는 한 달간 여러 소리꾼을 불러 같은 지내면서 이 시를 쓴 것이기 때문에 이들이 한날 한자리에서 공연한 것은 아닐 수도 있다. 이 시에서도 언급되는 모흥갑이 그려진 <평안감사부임도>에서도 모흥갑은 혼자서 공연을 펼치고 있으므로 독연이 일반적이었다고 보는 것이 맞을 것이다. 우선 학술서인 만큼 한자 원문을 표기할 필요가 있다. 그리하여 해당 원문에 대한 다른 해석의 가능성을 염두에 두어야 한다. 또한 단행본인 만큼 초학자들을 위해서라도 논쟁적인 부분에 대해서는 더욱 객관적인 시각을 견지하고 다양한 해석이 있을

수 있음을 밝혀야 할 것이다. 물론 1902년 이전에 이미 분창이 공연되었을 수 있지만, 신위의 시는 적절한 근거라고 보기 어렵다.

4장에서는 1910년대 신문자료에 기록된 기생조합과 구파배우조합의 공연에서 창극 초기 대화창의 형태를 파악하고 있는데, 여기서 용어의 혼동이 발견된다. 저자는 기사 중 좌창과 입창을 모두 판소리 대화창으로 보고 있으나, 좌창은 앉아서 소리내기 좋은 가성을 쓰는 일련의 장르를 말한다. 통성을 쓰는 판소리와 달리 서도소리, 경기소리, 가곡, 가사, 잡가 등은 가성을 쓰기 때문에 소리가 작고 섬세해서 실내 공연에 더 적합했을 것이다. 주로 작은 방에 모인 관객 앞에서 앉아서 노래하던 방식을 좌창이라고 하였다. (판소리는 사랑방에서 공연할 때도 서서 소리했다.) 책 106쪽에서 인용한 자료에서 좌창은 기생 혹은 여자가객의 공연이었던 만큼 판소리가 아니라 서도소리를 의미했을 확률이 높다. 반면 입창은 서서 부른다는 뜻인데, 야외에서 주로 공연하던 사당패가 여럿이 발림을 하며 제창하던 형식을 입창 혹은 선소리라고 하였다. 109쪽 인용문의 “구극 이동백의 입창”은 서서 하는 판소리 대화창이 아니라 이동백의 장기인 남도 잡가 ‘새타령’으로 추측되는데, 판소리 레퍼토리가 아니기에 선소리의 일종으로 보고 입창으로 표기했을 것이다. 역사를 서술할 때 가장 중요한 일은 자료를 객관적으로 분석하고, 용어를 정확하고 일관되게 사용하는 것이기에 다시 강조하고자, 전체 저작 안에서는 사소한 것일 수 있으나 눈에 띄는 의문들을 다시 짚어보았다.

1920년대부터는, 실제적 자료가 거의 전무했던 1910년대까지와는 달리, 새로운 매체에 좀 더 많은 흔적이 남겨진 창극을 추적한다. 5장·7장에서는, 유성기가 보급되고 음반이 만들어지던 1920년대부터, 일제의 문화정책이 영향을 미친 1930년대와, 모든 예술이 전시체제에 복무했던 1940년대 창극의 모습을 구체화한다. 사실 이 시기에도 공연에 관한 기록은 많지 않지만, 유성기와 유성기 음반이라는 새로운 매체를 통해서 이 시기 창극의 형태를 좀 더 구체적으로 그려볼 수 있다. 특히 저자는 1926년에 발매

한 일축 <춘향가 전집>이 극적 구성을 취한다고 평가하며 판소리에서 창극으로 가는 중간 단계라는 점에서 창극 공연과의 연관성을 적극적으로 부각하였다. 6장에서는 1930년대에 조선성악연구회가 새로운 형식의 창극을 만든 것이 창극사에서 단순한 진일보가 아니라 일제의 식민 문화 정책하에서 식민 의식을 내면화한 결과였으며 결국 독창적인 창극으로 나아가는 데 걸림돌이 되었음을 논하였다. 7장에서는 음반을 통해서 전시 체제에 동원되었던 창극이 연극성보다 통속성을 강화했다고 주장한다. 요컨대 5~7장에서는 새로운 매체와 정치 상황이 창극의 내용과 형식에 어떤 영향을 끼쳤는지 밝히고 있다. 당시 공연에 대한 기록이 거의 없는 상황에서 유성기 음반 연구는 매우 중요한 자료이다. 무대 관련 기사나 증언을 음반에 기록된 내용과 비교해서 좀 더 세심하게 당시의 상황을 그려볼 수 있었으며, 서사 장르인 판소리 창이 점차 드라마로서 장르 변이를 일으킨 양상을 살펴볼 수 있었다. 이러한 관점과 연구 방법은 1950년대 여성국극을 다루는 제8장에서도 이어진다.

전술한 바와 같이, 전반부에서 저자는 기존의 자료들을 더욱 적극적으로 해석해서 창극의 역사와 범위를 확장하고자 하였다. 그 과정에서 다소 무리한 시도가 있었지만, 전반적으로 기존 자료를 새로이 해석하는 시각이 신선하고 그 의미가 설득력 있게 잘 전달된다.

3. 이면론으로 보는 창극의 공연 미학

이 책은 전반부와 후반부에서 각각 창극을 서술하는 방식이 상이하지만, 그럼에도 양자를 묶어서 하나로 이어주는 표제어가 바로 '이면'이다. 그렇다는 것은 '이면'이 외재적인 동시에 내재적 관점을 모두 포괄하는 용어라는 뜻일 것이다. 공연 자료가 거의 남아 있지 않은 과거에 대해서

는 외재적 관점에서 이면을 논하고, 공연 자료를 통해 공연 분석이 가능한 시대에 대해서는 내재적 관점에서 이면을 말한다. 그 때문에 이 용어에 익숙지 않은 사람이라면 혼란을 느낄 수도 있는데 이는 이면이라는 용어의 모호함에서 기인한다.

이면은 본래 판소리 비평 용어이다. 이면은 ‘겉으로 드러나지 않는 부분’ 혹은 ‘뒷면’이라는 뜻이다. 과거 판소리에서는 사설에 국한하여 사설이 상황과 이치에 맞게 짜였는지를 평가할 때 ‘이면에 맞다’, ‘이면을 그리다’라는 표현을 사용하였다. 판소리 사설은 구전될 뿐 고정된 텍스트가 없었기 때문에 겉으로 완전히 드러나지 않는 사설의 다양한 해석 가능성을 소리꾼 고유의 해석 영역으로 남겨 놓았고 소리꾼들은 저마다의 상황에 맞게 사설을 새로 짜서 공연하였다. 물론 판소리는 사설을 놓고 나중에 소리를 따로 짜는 것이 아니라 사설과 소리가 하나의 뭉치이기에 이때 사설의 이면은 소리의 이면이기도 했다. 따라서 20세기 들어서 여러 판소리꾼과 연구자들은 이를 확장하여, 사설의 내용을 잘 이해하고 있어서 그에 잘 부합하도록 소리를 짜고 발림을 하는 것까지를 이르기도 하였다. 나아가 그런 공연들의 면면이 그 시대의 기대 지평에서 기인한다는 논리에 이르러 이면은 결국 한 시대를 반영하는 미학으로까지 확장된다. 이른바 이면은 소리꾼 고유의 해석을 통해 사설에 맞는 소리를 구성하고 공연하는, 소리꾼 개인의 문학적·음악적·공연예술적 소양을 종합적으로 평가하는 것이자 한 시대의 정신을 보여주는 것이다. 그러나 ‘이면’이라는 용어의 모호함으로 인해 연구자들은 판소리의 모든 미학과 시대 의식까지를 이 용어 안에 담고자 하였다. 결국 판소리의 문학성을 논하는 비평 용어로서의 특수성이 사라지고 모든 것에 이면을 갖다 붙일 수 있게 된 점이 아쉽기도 하지만, 덕분에 창극에서도 무리 없이 적용할 수 있는 용어가 되었다.

저자는 2장에서 판소리 이면론을 정리하고 이 용어가 확장되는 과정에서 ‘극적 면모’가 강조된 지점에 주목하면서 이면론을 창극으로 가져온

배경을 밝힌다. 판소리는 소리꾼 한 사람이 이야기를 죽 풀어내는 서사적 특징이 있다. 창극은 판소리를 근간으로 하지만 판소리와 달리 시각성을 강화하여 배우들의 소리와 움직임, 무대 위 다양한 시칭각 장치들을 포함한다. 따라서 창극의 이면은 “사설에 토대를 둔 소리꾼 배우들의 소리와 움직이는 ‘몸성’의 병행, 반주음악이라는 음향과 무대장치, 춤 또는 영상 이미지의 만남”(50-51면)의 결합으로써 관객이 다각적으로 경험하는 창극 공연 전반의 미학으로 설명할 수 있다. 이런 요소들은 오페라나 뮤지컬과 같은 다른 음악극에서도 논할 수 있는 지점이지만, 창극만의 특성은 다시 판소리의 음악 및 서사성과 연결되므로, 이면이 판소리에서 온 용어라는 점이 새삼 중요해진다.

그러나 본문에서는 ‘이면’을 조금씩 다른 의미로 쓰고 있는데, 책 전반부에서는 창극 공연 자체의 이면보다는 창극을 공연하던 시기의 전반적 시대 상황이나 배경을 뜻한다. 제2부에서 1900년대부터 1940년대까지 창극사를 다루는 장의 제목에 모두 이면이 붙어있는데, 이때는 모두 시대 배경이라는 뜻으로 쓰였다. 또 특정한 장면을 분석하면서 어떤 인물의 속마음을 뜻하는 좁은 의미로 쓰는 때도 있다. 창극 공연을 분석하는 후반부에 이르러서 저자가 애초에 의도한 바대로, 특정 장면들을 분석하면서 이면이라는 용어를 사용하며 해당 장면의 무대가 관객에게 전달하는 공연예술 미학의 의미를 띄게 된다.

제3부와 제4부는 국립창극단 창단 이후부터 최근까지 국립창극단 공연을 중심으로 기록이 남아 있는 영상, 대본, 평론을 분석함으로써 본격적으로 개별 작품과 각 장면이 어떤 이면을 창출했는지를 구체적으로 보여준다. 이 시기부터 50여 년간 창극은 국립창극단에 의지해서 명맥을 유지했기 때문에, 여러 극단이 명멸했던 앞선 50여 년과는 달리 역사의 폭이 좁다. 따라서 역사적 서술보다는 자료가 남아 있는 공연의 실체를 분석하는 전략을 취한다. 다만 책의 구성이 시대순으로 되어있는데, 전반부가 모든 시기를 언급하는 데 비해서, 후반부에서 저자가 선별한 연출가와 작

품들만 다뤄지고 있어서 제외된 작품들과 그 시기의 창극사가 궁급해진 다. 모든 연출가와 모든 작품을 다 다룰 수는 없지만, 그 작품들이 전체 목록 안에서 해당 주제를 대표할 만한지 선별 기준에 관한 설명이 충분하지 않아서 아쉽다.

9장과 10장에서는 모두 허규의 연출작 몇 가지를 선별해서 분석하고 있는데, 9장은 전통 판소리를 중심으로 한 완판창극을 다루고, 10장은 창작창극을 다룬다. 1970년대부터 90년대 사이 국립창극단에서 허규가 가장 중요한 연출가임은 분명하지만, 다른 연출가나 연출작에 대한 언급은 거의 나오지 않고 있어서 허규의 중요성이 오히려 잘 드러나지 않으며, 그 시기 공연 전반의 상황도 잘 보이지 않아서 아쉽다. 11장에서는 김명곤 연출의 <수궁가>를 창극 연기의 중요한 사례로 언급한다.

12장부터 17장까지는 21세기에 공연한 국립창극단의 작품을 선별하여 분석한다. 21세기 들어 국립창극단은 ‘세계화’와 ‘대중화’의 가치를 걸고 동시대 공연물로 거듭나기 위해 오페라와 뮤지컬을 참조하고 한국적인 것의 폭을 넓히려고 노력하기 시작했다. 창극 <청>은 그런 흐름 속에서 가장 큰 성공을 거둔 작품이었고 <춘향2010>까지 연달아 좋은 반응을 얻었다. 저자는 이 공연들이 전통 서사이지만 인물에게 새로운 성격을 부여하고 동서양의 악기를 두루 사용하였으며 세련된 무대를 활용함으로써 현대 관객을 위한 대중성을 확보한 의의를 강조하였다. 13장에서는 차범석의 사실주의 희곡 <산불>을 창극으로 변용한 사례를 분석하였고, 14장에서는 판소리 <적벽가>를 네 명의 연출가가 저마다 다르게 연출한 창극 <적벽가>들을 비교하였다.

21세기 들어 해외 문화 교류가 활발해지면서, 국립창극단은 해외 연출가를 초청해서 창극 연출을 맡기기도 하였다. 지금까지 다섯 명의 해외 연출가가 국립창극단과 함께 작업했는데, 이 중에서 아힘 프라이어가 연출한 <수궁가>를 15장에서 다루었다. 16장에서는 성 소수자의 이야기를 다룬 창극 <내 이름은 오동구>와 여성국극 <변칙 판타지>를 통해서 다

양성을 추구하는 창극의 한 면모를 보여주었다. 마지막으로 17장에서는 배요섭 연출의 <나무, 물고기, 달>과 고선웅 연출의 <귀토>를 중요하게 언급하였다.

제3부와 제4부의 공연 분석은 마치 지금 공연을 눈으로 보고 있는 듯 생생하게 장면을 묘사함으로써 배우의 행동과 음악과 장경이 유기적으로 얽혀서 관객에게 체험되는 과정을 보여준다. 이때 만들어지는 장면의 의미가 바로 저자가 말하는 '이면'이고 이 이면들이 모여서 공연 전체의 '이면'을 형성하며, 각 공연의 이면이 한 시대의 이면을 드러내는 것으로 보인다. 요컨대 이면이란 공연의 특정 장면에서 느껴지는 한 인물의 속마음에서부터 한 시대를 관통하는 주제 의식까지를 모두 의미하는 것으로 쓰일 수 있다.

다만 창극이 음악극인 만큼 음악이 그려내는 이면을 어떻게 서술할 것인가의 문제는 역시 창극 연구자인 서평자에게도 고민이 많이 되는 점이다. 저자는 길과 장단만으로 음악이 특정한 분위기를 조성하는 것으로 설명하는 경우가 많았는데, 사실 판소리 음악에서 계면조는 분명하게 구분이 가능하지만, 우조와 평조는 불분명한 경우가 많다. 게다가 서양 음계에서 장조는 밝고 단조는 어두운 것만이 아닌 것처럼, 계면조가 꼭 슬프고 우조는 씩씩하고 평조는 담백한 것으로 고정할 수 없다. 길과 장단과 성음의 조화에 따라 음악의 표정은 수천 가지로 달라지며, 여기에 어떤 내용의 가사가 붙는가에 따라 또 한 번 분위기가 달라질 수 있기 때문이다. 더구나 2000년대 이후 국립창극단의 창극 음악은 전통적인 길 외에도 매우 다양한 선법과 음계를 구사하고 있다. 따라서 창극이 다채로워지는 만큼 창극을 분석하는 도구도 다양해져야 할 것이며 앞으로 많은 연구자들이 함께 고민해야 할 문제이다.

이 책은 창극의 시작부터 현대에 걸친 방대한 자료와 연구사를 정리하고 분석함으로써 창극사 전체를 조망하도록 해준다. 또한 판소리의 이면론을 창극으로 가져와서 공연예술로서 창극 공연의 특징을 설명하는 동

시에 타 음악극과 창극의 차이가 판소리에 있음을 상기시킨다. 그리하여 이면론을 바탕으로 한 개별 작품 분석이 모여서 창극이 보여주는 우리 시대의 이면을 그려낸다. 창극사 서술이 날줄을, 창극 공연 분석이 씨줄을 담당하며 창극의 이면론을 훌륭한 옷감으로 선보인 이 책은 앞으로 창극 연구에 입문하는 연구자의 필독서이자 모든 연구자에게 중요한 이문서로 기억될 것이다.