creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사 학위논문

현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구

- 2000년대 국립창극단의 공연작품을 중심으로 -

2015 년 2 월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학 전공

이 진 주

현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구

-2000년대 국립창극단의 공연작품을 중심으로-

지도 교수 양 승 국

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함

2014년 12월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학 전공

이 진 주

이진주의 문학박사 학위논문을 인준함

2015년 1월

위 원 장 이 창 숙 (인)

부위원장 조 현 설 (인)

위 원 [illegible] (인)

위 원 유 영 대 (인)

위 원 양 승 국 (인)

초 록

창극은 전통과 현대가 공존하는 독특한 한국 음악극으로서 중요성을 가지고 있다. 본 논문은 2000년대 국립창극단의 공연작품을 대상으로 하여, 현대 창극의 공연 기법을 분석하고 양식적 특성을 밝히는 것을 목표로 한다. 현대 창극은 소재를 확장하였고, 작품의 내용과 형식, 그리고 음악에 이르기까지 현대적이고 실험적인 시도를 거듭하였다. 창극과 판소리의 구분이 희미했던 과거에, 창극은 복원하고 보존해야 할 전통으로 취급되었다. 하지만 창작자들은 점차 판소리와 달리 창극이 근대에 등장한 새로운 장르임을 인식하게 되었고, 그사이 전통에 대한 담론은 전통의 보존에서 재창조로 이동하였다.

창극은 서사장르인 판소리와 비교했을 때, 극장르의 특성을 가지고 있다. 창극은 판소리와 달리, 여러 등장인물들이 무대 위에 꾸며진 시간과 공간 안에서 행동으로 사건을 재현한다. 이에 따라 창극은 장소를 제한하고, 에피소드를 줄여서 플롯에 통일성을 부여하는 방향으로 만들어진다. 또한 무엇보다 무대상에서 판소리와 창극의 가장 중요하고 근본적인 차이는, 창극은 독연인 판소리와 달리 등장인물로서 실제의 대화 상대가 현전한다는 것이다. 판소리와 다른, 창극의 특장은 두 인물 사이에 흐르는 기류를 관객이 직접적으로 포착할 수 있다는 것이다. 마지막으로, 판소리는 음악의 절정과 극의 절정이 일치하지 않는 경우가 많은데, 창극은 지나치게 늘어지는 눈대목과 절정에서 긴장감을 떨어뜨리는 대목을 축소 혹은 삭제하고, 이를 무대화함으로써 극의 균형을 도모한다.

그러나 창극의 연극적 특성을 아무리 강조한다고 해도, 창극에 내재된 판소리의 독특한 음악과 서사적 특성은 현대의 다른 음악극과 비교했을 때 창극의 독자성을 가장 잘 나타내주는 요소이다. 어려운 고어체로 된 판소리 사설은 관객의 주의를 약화시키기도 하지만, 어려운 사설에 판소리 음악의 극적 특성과 창극의 시각적 재현이 더해지면, 판소리의 문학성을 해치지 않으면서도 상황을 명확하게 표현할 수 있다. 창극에서 판소리의 서사적 특성은 '도창'이라는 독특한 장치로 남아 있다. 과거 창극의 도창은 판소리 음악을 훼손하지 않기 위해 등장인물이 행동으로 보여주는 불필요한 것까지 모두 설명하였지만, 판소리와 창극을 분리한 현대 창극의 도창은 극적 전개를 위해 존재한다. 한편 창극은 음악극임에도 불구하고 들을만한 소리가 없다는 점이 자주 지적되

는데, 현대 창극은 기존의 유명한 판소리의 창들을 상호텍스트적으로 활용함으로써, 익숙한 음악에 새로운 이야기를 더해서 신선한 경험을 제공한다.

음악극으로서 창극은 무대 장면과 판소리 창, 그리고 반주음악이 다성적으로 조화시켜서 서사를 더욱 풍부하게 만든다. 현대 창극에서 적극적으로 활용하는 화성법 및 관현악, 그리고 다양한 현대 악기들은 반주음악을 더욱 극적으로 만들어준다. 전통 선율의 창과 양악에 기댄 반주음악은 대위적 앙상블을 보여주며, 양자의 이질적인 대비는 표면적 이야기의 정확한 전달보다는 이면에 숨은 의미를 다층적으로 제시하면서 풍부한 해석의 여지를 제공한다. 사건의 겉으로 드러나는 면과 내포된 의미가 다르게 흘러가는 아이러니를 표현하는 장치 중에서 판소리에서 온 것도 있다. 음악과 사설을 결합하는 판소리의 다양한 붙임새 중에서 '도섭'은 장단의 리듬과 선율의 리듬을 다르게 표현함으로써, 선율에 붙은 말의 내용과 반주로 대변되는 상황이 다르게 흘러가는 아이러니를 표현한다.

서로 다른 색깔을 가진 음악과 음악 사이의 대화는 가사의 내용과 상관 없이, 소리의 종류와 흐름만으로 양자의 대결을 청각적으로 드러내줌으로써, 음악극에서 음악이 극행동의 직접적 동력이 될 수 있음을 보여준다. 또한 극 중에서 두 사람이 하나의 노래를 비슷한 볼륨과 길이로 나누어 부르는 경우에는, 두 사람의 힘이 비등하다는 것을 암시한다. 두 인물의 이중창은 갈등의 절정을 형상화하며, 극적 갈등이 최고조에 이르렀을 때 자주 사용된다. 한편 다수의 인물이 등장하는 군중장면은 놀이장면으로 확대되면서 떠들썩한 놀이판 혹은 잔치판의 분위기를 만들어준다. 이런 군중장면은 합창으로 나타나기도 하는데, 합창은 여러 사람이 부르기 때문에 음량이 크고 가사와 선율이 단순하게 반복되고, 이것이 특정 메시지를 강화하며 극적인 느낌을 준다.

결과적으로, 창극은 판소리가 가진 전통 요소들과 다른 공연예술에서 수용한 현대적인 요소들을 조화시켜서, 현대의 문화적 요구 및 감각과 연대할 수 있는 방식을 찾기 위해 노력하고 있다.

주요어 : 창극, 국립창극단, 판소리, 극장르, 스펙터클, 도창, 다성적 음악극
학 번 : 2009-30050

목 차

1. 서 론 1
1.1. 문제제기 및 연구사 검토 1
1.2. 연구대상 및 연구방법 14
2. 국립창극단의 공연 변모 양상과 2000년대 작품들 22
2.1. 국립창극단의 공연 변모 양상 22
2.2. 국립창극단 2000년대 작품들의 장면 및 음악 구성 27
3. 극장르로서의 창극 인식과 판소리 언어와의 공존 모색 67
3.1. 스펙터클에 의한 극작술의 변화 67
3.1.1. 서사장르에서 극장르로 전환 67
3.1.2. 대화 상대의 등장: 등장인물‘들’ 78
3.1.3. 판소리 눈대목과 극의 절정 사이의 괴리에 대한 시각적 해결 87
3.2. 스펙터클과 판소리 언어의 상호 관계 구축 98
3.2.1. 시각적·언어적 재현에 대한 감각의 분산과 단일화 98
3.2.2. 서술자의 잔존과 도창‘역(役)’ 107
3.2.3. ‘들을만한 소리’ 부재와 판소리 창의 상호텍스트적 활용 118
4. 음악·언어·장면의 삼중트랙을 통한 다성적 음악극 창출 126
4.1. 창과 반주음악의 분화를 통한 다층적 장면 구현 126
4.1.1. 반주음악의 목소리 확장과 음악들 간 조화의 한계 ... 126
4.1.2. 이질적 청각요소들의 혼성적 상호 조명 132
4.1.3. 도섭의 서술행위에 의한 극적 형상화 143
4.2. 음악을 통한 다자간 대화: 앙상블 152
4.2.1. 음악 대 음악의 대결로 만들어진 장면: 행동으로서 음악 152
4.2.2. 이중창을 통한 갈등 장면 틀 짓기 158
4.2.3. 군중장면에 의한 놀이판의 복원과 대단원 합창의 도식성 166
5. 결 론 177

참 고 문 헌 183
Abstract 190

<표 목차>

표 1 창극 <청> 장면구성 및 음악구성 28
표 2 창극 <춘향2010> 장면구성 및 음악구성 32
표 3 창극 <판소리오페라 수궁가> 장면구성 및 음악구성..... 37
표 4 창극 <배비장전> 장면구성 및 음악구성 42
표 5 창극 <서편제> 장면구성 및 음악구성 47
표 6 창극 <메디아> 장면구성과 음악구성..... 51
표 7 창극 <내 이름은 오동구> 장면구성 및 음악구성 57

<그림 목차>

그림 1 <춘향2010> 5장 "십장가" 후 춘향에게 달려드는 변사또..... 83
그림 2 <오동구> 10장, 원피스를 입은 동구와 포크레인 85
그림 3 <오동구> 10장, 동구에게 훅을 날리는 아빠 85
그림 4 <오동구> 10장, 아빠에게 뒤집기를 시도하는 동구 85
그림 5 <청> 1막 6장, 인당수 "범피중류" 초입 91
그림 6 <청> 1막 6장, 심청이 물에 빠지는 장면..... 92
그림 7 <청> 해후 93
그림 8 <서편제> 8장 폭포 옆에서 소리 공부하는 송화와 유봉..... 95
그림 9 <서편제> 13장 득음 후 동호와 재회한 송화..... 96
그림 10 <오동구> 9장, 눈물 흘리며 화장하는 동구 106
그림 11 <수궁가> 천지를 창조하는 신으로서 도창..... 110
그림 12 <메디아> 5장, 메디아에게 복수를 부추기는 도창장 114
그림 13 <서편제> 5장, 극중극 임방울과 극중 유봉 122
그림 14 <서편제> 6장, 눈 먼 송화의 절규 136
그림 15 <서편제> 6장, 송화의 절규와 파도 형상 140
그림 16 <배비장전> 둘째 마당, 정비장 훑는 애랑 147
그림 17 <수궁가> 둘째 마당, 호랑이를 물고 늘어지는 별주부..... 153
그림 18 <배비장전> 넷째 마당, 배비장이 애랑에게 빠짐 156

그림 19 <오동구> 동구의 꿈과 아빠의 꿈 163
그림 20 <오동구> 아빠의 꿈 속에 나타난 엄마 163
그림 21 <청> 2막 5장, 황성 가는 길의 각처 맹인들..... 167
그림 22 조선성악연구회 <춘향전> 중 “농부가” 연습 장면..... 169
그림 23 <배비장전> 여섯째 마당, "검둥개야"를 부르는 무대 위 합창단, 합창단 확대, 사라진 합창단 172
그림 24 <메디아> 8장, 이아손과 도창장의 대립 175

<악보 목차>

악보 1 창극 <춘향2010> "십장가" 24-37마디 82
악보 2 중모리 장단의 각박..... 134
악보 3 계면조와 다단조 135
악보 4 어미시작 부분(위), 코러스 시작 부분(아래)..... 139
악보 5 ‘심청이 팔려가는 대목’ 조성 이탈 141
악보 6 <배비장전> "천금인들 만금인들" 148
악보 7 <배비장전> "정절부인 본을 받아"..... 149
악보 8 <내 이름은 오동구> "나를 보는 그 얼굴" 중 완자걸이 165

1. 서 론

1.1. 문제제기 및 연구사 검토

창극은 100여 년 전, 일인창이던 판소리를 여러 명이 분창(分唱)한 것에서 시작하여[1], 차츰 외부의 여러 공연 요소들을 받아들이고 다양한 모습으로 변화를 거듭하면서 오늘에 이르렀다. 오늘날 창극은 전통과 현대가 공존하는 독특한 한국 음악극으로서 중요성을 가지고 있다. 그러나 창극이 전통극일 뿐 아니라 현대극이기도 하다는 점이 인정받기 시작한 것은 얼마 되지 않는다. 1962년 국립창극단이 설립된 이후, 창극은 오랫동안 판소리의 전통을 계승한 전통극으로 취급되었으며, 인기 있는 공연예술도 아니었다. 더구나 현재 창극을 공연하는 단체는 거의 국립이나 시립 혹은 도립에 속해 있기 때문에, 창극은 여전히 자생력과 경쟁력을 갖춘 공연예술이라 하기 힘들다. 이 때문에 창극에 대한 연구는 대부분 창극의 전개과정을 다루는 창극사[2]와 창극의 발전방향과 미래를 위한 제언[3]으로 모아졌다.

---

1 이러한 형태의 공연은 창극의 전신으로서 '立體唱' 혹은 '對話唱'이라고 하는데, 당시에는 唱劇調라고 하였다. (박황, 『唱劇史硏究』, 白鹿出版社, 1976; 정노식, 『朝鮮唱劇史 復刊本』, 東文選, 1994.)

2 창극의 역사에 관한 연구들은 각 시기마다 창극에 대한 사람들의 시각과 기대를 보여줄 뿐 아니라 그간 변화해온 창극의 전체 지도를 보여준다는 점에서 매우 중요하다. 창극사에 관한 연구 중에서 가장 눈에 띄는 것은 백현미의 『한국 창극사 연구』(태학사, 1997)이다. 저자는 1900년대부터 1990년대까지 각 시기마다 창극계의 공연활동을 당대 연극계와 연결시킴으로써, 창극사를 연극사 안에서 파악하였다. 또한 전통연희자들의 활동을 연극 활동으로 보고 전통 연극이 창극을 통해서 현대에까지 지속적으로 이어져왔음을 의미있게 제시하였다.

3 徐淵昊, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법 재고」, 『판소리연구』2, 판소리학회, 1991; 김대행, 「창극의 미래를 위한 조건들」, 『판소리연구』4, 판소리학회, 1993; 서연호, 「창극의 현단계와 독자적인 음악극으로서의 거듭나기」, 『판소리연구』5, 판소리학회, 1994; 한옥근, 「唱劇의 발전과 세계화의 문제점에 대한 연구」, 『드라마 論叢』8, 한국드라마학회, 1997; 전인평, 「창극의 미래를 위하여」, 『판소리연구』 9, 1998.

그러나 창극사를 살펴보면, 창극이 처음부터 전통에 갇힌 비인기 공연이었던 것은 결코 아니다. 20세기 초에 판소리의 패트론이 몰락하고 외래문화가 유입되면서 판소리가 쇠퇴기에 접어들자, 당대 명창들은 '새로운 감각을 가진 대중'(豪華子富貴客)[4]을 의식하여 발 빠르게 창극화를 시도하였다. 1902년 우리나라 최초의 합법적인 실내극장인 협률사[5]가 세워졌을 때, 야외에서 공연하던 대부분의 전통 공연물들은 새로운 극장문화에 적응하는데 어려움을 겪었지만, 판소리만은 예외였다.[6] 극장 밖과 안의 구별, 무대와 관객석의 구별이 이루어짐으로써, "전통적인 개방 공간에서의 '연희'의 개념은 자본주의적 극장 구조 내의 '연극'의 개념으로 질적 변화를 이루게"[7] 되었고 창극이 그 선두에 있었다. 협률사는 창우를 모집하고 "광대와 탈군과 소리군 츔군 소래패 남사당 땅재조군"을 망라한 버라이어티 쇼를 흥행했다. 특히 "춘향이 놀이에 이르러는 어사출도하는 거동과 남녀 맛나 노는 형상 일판을 다각각 제 복색을 차려 놀며 남원일읍이 흡샤히 온 듯"[8]한 공연을 펼쳤다. 즉 등장인물이 분화되어 여러 명이 무대 위에 등장했고, 배역에 맞는 의상을 갖추어 입고 공연한 것이다.

1907년 민간자본으로 문을 연 광무대는 연극개량을 목표로 명창들을 불러모아 <춘향가>에 새로운 형식을 덧입히는 등의 작업[9]을 하였다. 광무대

---

4 김재석, 「개화기 연극에서 고전극 배우의 위상 변화와 그 의미」, 『어문논총』35, 한국문학언어학회(구- 경북어문학회), 2001, 25면.

5 고종황제의 즉위 40주년을 기념하는 칭경례식을 위해 봉상시 안에 설치되었던 희대는, 칭경례식이 무산되고 이후 민간연희단체인 협률사가 차지하면서 동명의 극장 이름으로 불렸다.

6 김재석, 「1900년대 창극의 생성에 대한 연구」, 『한국연극학』38, 한국연극학회, 2009, 9면.

7 양승국, 「'신연극'과 〈은세계〉 공연의 의미」, 『한국현대문학연구』6, 한국현대문학회, 1998, 31면.

8 『제국신문』 1902. 12. 16

9 (전략) 我國에 名唱으로 稱道하는 金昌煥 宋萬甲 兩人을 敎師로 定하야 該女兒 등의 打令을 敎授하야 長短節奏를 調正하는대 該任員等이 其唱和之節을 參酌하야 改良하는 事에 着手하얏다는대 其目的인즉 東西洋 文明國의 演戱를 效倣하야 觀聽人의 耳

는 “명창으로 칭도하는 김창환 송만갑을 교사로” 삼고, 열두살의 여자아이를 향단으로 열한살의 여자아이를 춘향으로 전격 캐스팅하여, 귀로 들을 뿐 아니라 이제는 ‘눈으로 보는’ 관객 입장에서의 사실성을 고려한 창극을 무대에 올렸다. 창우가 노래와 더불어 그에 맞는 동작을 “살아있는 그림처럼(活畵)” 보여주게 된 것이다. 그동안 소리로만 상상했던 장면을 눈앞에 보여주는 새로운 형식의 공연에 대해서 사람들은 ‘신연극(新演劇)’이라고 지칭했다. 이 시기 창극이 ‘신연극’으로 불린 것은 원각사의 <수궁가>처럼 새로운 무대장치와 소품들을 보여주거나, <은세계>처럼 새로운 내용을 담았기 때문이다. 그래서 이제 <춘향가>나 <심청가>를 공연하면서 ‘신연극’을 한다고 선전하는 것은 비판받게 된다.[10]

그런데 ‘신파극’과 ‘신극’이 부상하기 시작하자, 신연극으로 불렸던 창극은 ‘구(舊)연극’ 혹은 ‘구극’이 되고 만다. 1910년대 창극은 구극이라 불렸지만, 여전히 대중극으로 인기를 누렸고, 손에 꼽을 정도지만 새로운 레퍼토리를 공연하기도 하였다. 1920년대에 유성기가 보급되고 가극이 유행하면서부터는, 창극은 연극보다는 음악극으로서 가극과 비교되었다.

目을 愉快케할뿐아니라 心志를 挑發하야 愛國思想과 人道義務랄 感興케 할터인대 爲先 春香歌붓터 改良하야 一週日後에 東大門內電氣廠에 附屬한 活動寫眞所에셔 該施戱를 演說한다더라 ('演戱改良', 『만세보』, 1907. 5. 21. 밑줄은 인용자)

東門內電氣廠에 附屬한 活動寫眞所內에 演劇場을 新設한다는 說은 前報에 槪報하얏거니와 該演劇은 電氣會社에셔 專管經기하야 光武臺라 名稱하고 前記한 才人 等으로 演藝을 始開하얏는딕 再昨夜에 下午八時붓터 開場하야 活動寫眞 數回를 演戱한 後에 春香歌 中 數回를 演劇하는딕 才人 等의 唱歌와 技藝가 天然的 眞境을 畵出하거니와 十二歲女 蓮花는 上丹의 形貌를 換出하고 十一歲女 桂花는 春香이가 再生한듯 百般 悲歎한 狀態를 모出할뿐더러 唱歌, 彈琴, 僧舞가 無非絶妙하야 可히 歌舞場裏에 第一等을 占據할 거시라 一動一靜이 觀覽者의 喝采를 供하며 傀磊가 換出할 시간에는 留聲器로 歌曲을 迭奏하니 春香傳은 傳來하는 特異한 行蹟이나 但 倡優가 唱歌로 敷衍하고 其眞像을 未睹함이 慨歎하는 바이러니 今에 其活畵를 快睹하니 眼界는 恍然하고 心地는 豁如하거니와 演戱場進步도 其影響이 亦是 國民發達에 及는딕 此 才人 등의 技藝가 他國에 讓頭치 아니하갯는지라 觀覽한 盛況을 略記하야 讚揚하는 一辭를 附陳하노라 ('演劇奇觀', 『만세보』, 1907. 5. 30.)

10 양승국(1998), 위의 글, 34-41면 참조.

그러다가 1930년대 들어서면, 민속학 연구의 진작과 향토예술을 진흥하는 일제의 정책에 따라 전통음악에 대한 관심이 커지게 되면서 창극에도 다시 한 번 큰 변화가 찾아온다. 1934년 창립된 조선성악연구회는 새로움이 아닌 전통을 앞세우는 쪽으로 공연의 제작 방향을 선회하였다. 공연의 주체는 여전히 판소리 창자들이었고, 전통을 강조하는 분위기가 형성되기는 했지만, 그렇다고 해서 이것이 '창극은 전통극'이라고 할 수 있는 근거가 될 수는 없다. 전통을 내세운 것은 그 친숙함을 무기로 하여 대중을 끌어들이기 위한 것이었을 뿐, 오히려 그 형식과 내용은 신파극 및 신극의 영향을 받아 서구극의 무대를 더욱 적극적으로 받아들였기 때문이다. 각색을 통해서 한 작품 안에 서사의 기승전결을 담아냈고, 배우의 연기와 무대장치를 강화했다.[11] 이후 다수의 창극 단체가 조직되었고, 이 단체들의 공연은 조선성악연구회와 비슷한 특징을 공유하였다. 그러나 이 시기 창극의 정체성 안에 '전통'이라는 두 글자가 박힌 것은 다음 시기에도 계속 영향을 미쳤다. 1940-50년대에는 창작 레퍼토리가 성행했으나, 그 소재는 설화 및 야사 혹은 고전소설의 각색으로 제한되었기 때문이다.

해방 후 1950년대 창극은 독립국가의 전통성 있는 연극양식으로서 국극이라 불렸으며, 당시 가장 성행한 것은 여성국극이었다. 여성이 남성 역을 맡아 연기했던 여성국극은 새로운 스타시스템을 활용하고, 화려한 무대장치와 의상 및 소품을 한층 발전시켰으며, 박진감 넘치는 활극 장면을 구성하였다. 그러나 여성국극의 인기가 높아지자 1950년대 말에 들어서 점차 수준 미달의 여성국극단이 난립하게 되었다. 이에 따라 판소리 음악은 약화되었고 통속적인 궁중 연애담만을 반복하여 관객의 외면을 받기 시작했다. 때마침 영화산업의 붐이 일고 대중문화가 발달하면서 여성국극의 쇠퇴를 가속화하였다.

그러나 판소리의 쇠퇴기에 소리꾼들이 판소리를 대중의 입맛에 맞는 흥행물로 재빨리 변신시키는 추동력을 갖고 있던 것과 달리, 창극의 쇠퇴기

11 백현미는 조선성악연구회 공연의 특징을 다음과 같이 열거하였다. (1) '전통을 보존한다'는 의식을 가졌으며, (2) 한 편의 완성된 작품을 하루에 공연하였고, (3) 각색과 연출의 개념을 도입하고, (4) 창과 대사 표현 방식을 실험하고, (5) 무대장치 등 스펙터클 강조하였다. (백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997, 199-250면 참조)

에 그 주체자들은 대중의 기호를 살피기보다는 전통이라는 명분을 먼저 내세웠다. 1962년 창단된 국립국극단(1973년 국립창극단으로 개칭)은 여성국극이 전통을 외면하고 대중성만을 따른 것을 비판하며, 자신들은 전통의 회복을 최우선으로 할 것을 다짐하였다. 따지고 보면, 사실 국립국극단이 창단시에 다짐했던 '전통의 회복'에서 전통이란 창극의 전통이 아니라 판소리의 전통을 의미한 것이다. 여성국극이 어렵고 복잡한 판소리 음악을 등한시했기 때문에, 이에 대한 반작용으로 창극 안에서 판소리의 전통을 회복하겠다는 의미였을 것이다.

1930년대에도 창극을 전통극으로 여겼으나 30년대 전통이 살아있는 전통이었던 것과 달리, 1950·60년대 전통은 현대로 이어지지 못한 것이기 때문에 '원형'을 복원하고 보존하는 데 초점이 맞추어져 있었다. 또한 판소리와 창극의 구별이 명확하지 않았기 때문에, 마치 창극에도 원형이 있는 것처럼 오해를 불러 일으켰고, 그러한 생각이 굳어져서 창극을 과거에 묶어놓는 결과를 만들었다. 1967년 결성된 창극정립위원회는 판소리가 중심이 되는 음악극으로 창극을 '정립'하려는 목표를 가지고 있었다. 정립의 함의는 확실치 않으나, "이 시기에는 계승 혹은 재창조가 아니라, 전래되어 온 전통연극을 모범적인 상태로 보존하는 것이 중요한 과제였던 것이다."[12]

1980년대에는 전통 담론의 방향이 복원 및 보존에서 '재창조'의 방향으로 변한 것과 흐름을 같이 하여, 창극과 전통연희를 접목한 허규의 시도가 좋은 평가를 얻게 된다. 그리고 이에 따라 거의 전무하던 창극에 대한 논의가 짧은 공연평이나마 다시 등장하였다. 그리고 1990년대를 전후로 창극의 양식화 및 대중화[13]에 대한 논의가 활발해졌다. 국립극장의 주최로

12 백현미, 「1950, 60 년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』14 /1, 한국연극학회, 2000, 78면.

13 유영대, 「창극의 특성과 대중화」, 『판소리연구』9, 판소리학회, 1998; 최종민, 「창극의 대중성 확대를 위한 방안 모색」, 『판소리연구』9, 판소리학회, 1998; 김만수, 「대중성 확보를 위한 창극극본 창작의 문제점」, 『판소리연구』9, 판소리학회, 1998; 정병헌, 「<춘향전 (春香傳)> 공연과 창극의 지향」, 『판소리연구』9, 판소리학회, 1998; 최종민•이유호, 「창극의 대중화 운동 그 성과와 전망」, 『한국전통음악학』2, 한국전통음악학회, 2001.

1986년부터 2002년까지 창극의 정립과 관련해서 8회 가량 학술연찬회[14]가 열렸으며, 이 시기 평론가와 이론가들이 여러 잡지와 논문집에 기고한 글에서도 창극 발전과 전망, 미래 등에 대한 언급이 자주 등장했다. 이 당시에는 창극인들뿐 아니라 음악학자, 연극학자, 국문학자까지 참여해서 창극의 개념 정의와 양식의 정립 방향에 대해서 다양한 의견을 내놓았다. 논의의 쟁점은 첫째, 창극이 독자적인 양식을 발전시키지 못했다는 점과 둘째, 창극의 소재가 당대의 현실을 반영하지 못하고 과거에 머물러 있다는 것이었다. 또한 창극이 음악극이냐 연극이냐 종합가무극이냐, 혹은 판소리 음악으로 제한되는 극이냐 다른 음악을 포괄하는 극이냐, 그래서 전통극이냐 현대극이냐 하는 논란이 계속되었다. 김대행은[15] 판소리의 본질을 창극에서 구현해야 한다고 하였고, 서연호[16] 또한 창극이 판소리의 음악 원리와 창법을 바탕으로 독자적인 음악극이 되어야 한다고 했다. 물론 여전히 창극에서 판소리를 강조하고 전통 계승의 흔적을 찾으려 한다는 점에서 이전과 다르지 않으나, 전통을 비판적으로 보고 창조적 계승을 요구한다는 점에서 성과가 있었다.

창극 양식의 확립 여부와는 무관하게, 창극계의 실천적 작업들은 이미 창극에 전통연희를 결합하거나 오페라와 뮤지컬 형식을 도입하는 등 새로운 실험을 하고 있었다. 그리고 이러한 실험들이 대중의 관심을 조금씩 얻어가게 되자, 학계에서는 예전보다 훨씬 개방적인 관점에서 창극의 양식화에 대해 논의하기 시작했다. 무슨 일이 있더라도 창극은 판소리여야 한다는 목소리는 희미해졌고, 창극이 하나의 양식으로 정립될 수 있는 전통극이기보다는 당대의 여러 예술적 표현 양식들을 활용하면서 흘러온 근현대극이라는 목소리가 더욱 힘을 얻었다. 백현미는 창극이 오히려 "정립되지 않았기에 창작과 실험이 자유로울 수 있는 열린 극양식이 될 수 있다"면서 "창극의 정체성에 대한 질문은 (…) 창극의 음악극적 표현역량을 일신해가

14 학술연찬회의 내용에 대해서는 국립중앙극장, 『(세계화 시대의)창극』, 연극과인간, 2002, 299-302면 참조.

15 김대행(1993), 위의 글.

16 서연호(1994), 위의 글.

는 실험에 대한 기대로 바뀌어야 한다"고 주장하였다.[17] 유영대는 창극에 어떤 원형성이 있다는 고정관념에서 벗어나 창극이 변화하는 장르라는 시각을 전제하고 만든 창극의 제작과정을 소개했다.[18] 창극이 만들어진 역사는 판소리의 원형을 보전하려는 노력과는 거리가 먼, 새로 도입된 무대를 받아들이고 적응하며 변화하는 데 있다는 취지였다.

그리하여 창극에 대한 논의에서 판소리 전통의 회복이나 특정 양식의 정립을 논하는 관점을 더 이상 찾아보기 어렵게 되었다. 대신 창극과 판소리를 구분하고 창극의 연극적 특성을 부각하려는 논의들이 등장하였다. 김익두는[19] 판소리가 서양 근대 연극으로 창극화될 때 발생하는 문제점들(소재, 시간과 공간의 처리, 음악의 처리, 진행 방법의 문제, 세계관의 문제, 작품의 길이와 진행속도의 문제, 통합의 중심 문제)을 지적하면서, 창극은 완성된 양식이 아니며 다양한 실험을 해야 할 때라고 역설한다. 정충권은 전통판소리에서 창극이 파생한 과정을 "극적 성격을 지난 서사 텍스트로부터 서사적 성격을 내포한 극 텍스트로의 질적 변화"[20]로 규정하면서, 양자의 차이점을 1인창과 다인극, 아니리/창과 도창/대사, 작품 세계 환기의 간접성과 직접성으로 보았다. 박병도[21]는 토막대목의 재고, 소리와 극의 융섭 문제, 연극적 현전성을 확보하는 장면 구성, 인물 구현 방식, 배우술, 관현악의 효용성, 무대 기술적 요소들 등 창극의 무대화를 고려한 다양한 요인들에 대해 언급하였다. 그리고 전통에 얽매이지 말고 현대적 무대술을 적극 받아들여야 한다고 결론 내렸다.

---

17 백현미, 「창극 <논개>의 연행 양상」, 『공연문화연구』4, 한국공연문화학회 (구,한국고전희곡학회), 2002, 239면.

18 유영대, 「창극의 전통과 새로운 무대」, 『판소리연구』27, 판소리학회, 2009.

19 김익두, "韓國 民俗藝能의 民族演劇學的 硏究", 全北大學校 국내박사학위논문, 1989; 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략 : 판소리의 공연학적 면모』, 평민사, 2003, 250-279면.

20 정충권, 「판소리와 창극의 양식적 차이점 고찰」, 『고전문학과 교육』8, 한국고전문학교육학회, 2004, 183면.

21 박병도, 「唱劇의 舞臺化에 관한 硏究」, 中央大學校 新聞放送大學院 석사학위논문, 1998.

21세기를 맞이하고 다시 십여 년이 지난 지금, 국립창극단의 공연 면면을 살펴보면 창극이 전통극이냐 현대극이냐의 논란은 더 이상 의미가 없는 것처럼 보인다. 작품의 내용과 형식, 그리고 음악에 이르기까지 더 이상 전통에 머물지 않고 적극적인 변화를 꾀하여 대중에게 가까이 가려는 움직임이 뚜렷해졌기 때문이다. 창극 공연들은 실험에 실험을 거듭하며 다양한 스펙트럼을 가진 작품들을 양산해내고 있다. 판소리 다섯 바탕의 내용을 기본으로 하거나 전통을 소재로 한 작품 외에도 차범석의 <산불>을 창극으로 만들고, 서양의 셰익스피어나(<로미오와 줄리엣>) 희랍비극을 창극화(<메디아>)하기도 하고, <민들레를 사랑한 리틀맘 수정이>, <내 이름은 오동구>(이하 <오동구>)와 같이 동시대를 다루는 창작극도 만들어졌다. 또한 판소리의 성음과 길은 유지하면서도 어투를 현대 구어체에 가깝게 만들어서 관객들이 쉽게 알아들을 수 있도록 하는 노력이 계속되었다.

반주음악에 국악관현악과 양악의 화성법이 들어온 것은 이미 오래되었고, 소리(창)에도 간헐적으로 화성법을 시도하는 작품이 만들어졌다. 또한 <청>에서 첼로와 신디사이저 등의 서양악기를 도입한 이후, 점점 다양한 악기들이 사용되고 있다. 최근에는 전자기타 및 전자베이스와 같은 현대악기가 매우 강렬하면서도 현대인들에게 익숙한 사운드를 만들어 내기도 하고(<장화홍련>, <오동구>), 거의 서양관현악에 버금가는 풍부한 사운드를 가진 어쿠스틱 피아노가 보태지기도 한다(<서편제>).

이렇게 다양한 소재를 가지고 풍부한 극적·음악적 형식들을 시도하는 최근 작품들은 공시적인 층위 안에서 서로의 작품을 평가하고 영향을 주고받는다. 관현악 반주가 판소리의 시김새를 살리기 어렵다고 생각되면 유연한 수성반주를 재시도하였고, 서양 음악극의 섬세하고 화려한 극적 기능을 원하면 과감하게 전통조성을 탈피하기도 하였다. 그러다가 이전 작품이 전통의 소리를 잘 살리지 못했다고 생각하면, 다음에는 전통 판소리의 더늠을 다시 가져오기도 하였다. 최근의 공연들은 개방된 자세로 시행착오를 두려워하지 않는 것처럼 보인다. 이 때문에 창극을 잘 모르거나 창극이 낡은 전통이라고만 생각했던 관객들은 창극의 현대적 변신에 호기심을 갖기 시작했다.

이제는 창극의 미학을 규명해나가는 차원에서 개별 작품들의 정치한 분석을 통해서 현재 이루어지고 있는 실험적 실천들이 어떤 의미와 가치를

지니는지에 대한 고찰이 필요하다. 이론화가 뒷받침되지 않으면, 실험은 실험으로 끝날 수밖에 없고, 이론이 미비한 실천은 그 예술적 기반이 불안정해질 수밖에 없다. 2000년대 작품들이 공연되면서부터, 비로소 학계에서도 창극 연구에서 공연 작품들에 대한 정치한 분석이 시도되기 시작했다. 우한용은[22] 창극 <청>의 공연을 분석함으로써 창극 언어의 극장르적 속성을 밝히고자 하였다. 김향은[23] 사설과 음악의 조화를 평가하는 판소리 용어인 이면론을 빌려와서 창극 <청>과 <춘향2010>을 분석하였다. 논문에서는 판소리의 이면론을 베르그송의 시간 개념과 메를로-퐁티의 공감각으로 재편하여 관객의 체험을 말하고자 했다. 그러나 음악을 베르그송의 '지속적인 시간'과 동일시함으로써 실제 음악은 배제하고 있기 때문에, 결국 창극의 이면론은 추상적인 차원에 머물렀으며 실제 관객의 체험과 연결되기 어려웠다. 이 외에도 아힘 프라이어 연출의 <수궁가>를 '문화 번역'의 개념 속에서 논하기도 하였다.[24] 서재길[25]은 판소리 <심청가>와의 상호텍스트적 관계 속에서 창극 <서편제>의 드라마를 분석함으로써, 원작 소설이나 영화와는 다른 창극 <서편제>의 독자적인 미학을 논하였다. 이 논문은 소리 대목과 드라마 내용의 연관성을 매우 흥미롭게 다루고 있지만, 소리 대목의 청각적 효과보다는 그 사설만을 중요하게 취급하였다.

사실 연극학계나 국문학계에서는 음악에 대해서 관심을 가지고 있더라도 음악적인 측면에 대해서는 깊이 있게 논하지 못하는 것이 사실이다. 연구자가 스스로 지적하듯이, '소리'의 청각적 측면을 배제하고 사설만을 분석하는 한계를 가진다.[26] 음악극에서 음악은 단순한 청각적 효과일 뿐 아니라

---

22 禹漢鎔, 「창극의 소통구조와 언어미학」, 『국어국문학』145, 국어국문학회, 2007.

23 김향, 「창극(唱劇) <청>과 <춘향 2010>의 공공(公共) 의식」, 『국어국문학』161, 국어국문학회, 2012.

24 김향, 「아힘 프라이어(Achim Fryer) 연출 창극 〈수궁가(Mr. Rabbit and the Dragon King)〉(2011)에서 구현되는 문화적 경계 공간과 생태학적(Oikos) 합리성」, 『국어국문학』163, 국어국문학회, 2013.

25 서재길, 「<창극 서편제>와 창극의 새로운 가능성」, 『공연문화연구』28, 한국공연문화학회(구 한국고전희곡학회), 2014.

26 김기형, 「판소리와 창극소리의 상관성」, 『판소리연구』31, 판소리학회, 2011.

그 자체로 곧 극의 형식이 되기 때문에, 창극에서 음악에 대한 논의는 매우 중요하다. 그러나 정작 음악계에서는 창극의 음악이 판소리와 비슷하면서도 판소리보다 음악구성이 평이하고 수준이 낮다는 이유로 크게 주목 받지 못했다.

창극의 음악에 대해서는 80년대 국립극장 주최의 학술연찬회에서 처음으로 이보형이 판소리와 비교하여 지적하였고[27], 비슷한 시기에 백대웅을 비롯하여 송혜진, 진회숙 등 국악 이론가나 작곡가들은 창극이 개방적인 음악극이 되어야 한다고 제안했다.[28] 이들은 창극이 독자적인 음악양식을 발전시키지 못한 채 음악성만 퇴보했다고 지적했다. 창극은 판소리와 달리 시각적 재현이라는 요소를 가지기 때문에 음악성만으로 양자를 비교할 수는 없지만, 시각적 재현과 음악성을 적절히 조화시키는 데 실패했음을 말하는 것이다. 이 또한 작품에 대한 철저한 분석이기보다는 일종의 제언으로서, 모두들 "새로운" 음악이 필요하다고만 역설할 뿐 구체적으로 어떤 새로운 음악이 필요한지 제시하지는 않았다. 이런 점에서 90년대 창극 일반에 관한 추상적인 '제언들'과 같은 맥락에 있다.

추상적이기는 해도 새로운 음악에 대한 필요성이 계속 제기되고 이에 대한 고민들이 이어지면서, 결국 이런 논의들은 현장의 실천적 작업들과 만나게 된다. 1990년대를 전후로 창극에서는 판소리 외에도 한국전통음악인 무가, 민요, 가곡, 서도창 등을 삽입하는 시도가 조금씩 이루어졌고, 어느새 아주 자연스러운 일이 되었다. 또한 양악의 화성법과 서양악기 및 현대악기는 이전에도 가끔 사용된 적이 있었지만, 2000년대 이후 눈에 띄게 그 사용이 늘어났다. 앤드류 킬릭은[29] 판소리의 음악적 절충주의가 확장하여, 창극 또한 국악의 전 영역을 접목시킨 첫 장르가 되었다고 주장하였다. 즉 창극이 판소리로부터 물려받은 것은 한국 음악의 순수성이 아니라 다른 어

27 이보형, "판소리 특성과 창극 속의 판소리 구사법", 국립극장 세미나, 1988.

28 백대웅, "미래 창극은 어떤 양식을 지향할 것인가?", '89 창극 <심청가>에 대한 학술연찬, 국립극장, 1989; 송혜진, 「창극, 미래 한국음악극으로서의 도약을 위하여」, 『음악동아』, 1987; 진회숙, 「한국 음악극의 미래를 위하여」, 『객석』, 1988.

29 앤드류 킬릭, 「국악과 국극: 창극의 음악적 절충주의」, 『동양음악』23, 서울대학교 동양음악연구소, 2001.

떤 음악이든지 절충할 수 있는 유연성이라는 것이다. 창극에 서양음악을 도입하는 것은, 판소리가 처음 서구극과 접목하여 창극이라는 생경한 구경거리로 변신한 것만큼이나 과감한 청각적 자극이다. 서양음악의 도입은 음향적으로 새로울 뿐 아니라, 그 음악이 기존의 음악 및 드라마에 매우 큰 영향을 준다는 점에서 창극 음악 연구의 중요성은 더 커졌다.

창극의 음악에 대한 기존 논의를 살펴볼 때, 창극음악과 판소리의 관련성을 비교한 연구들이 우선적으로 주목된다.[30] 창극의 음악은 판소리로부터 나왔지만, 판소리의 음악 어법 및 시김새, 장단과 부침새, 가창 방식, 반주음악 등이 연극형식과 결합하면서 변할 수밖에 없었다는 것은 자명하다. 따라서 서사적 양식의 판소리와 연극적 양식의 창극이 전혀 다른 장르임을 인식하고, 같은 소리 대목을 연행하더라도 소리의 구성과 음악에 차이가 있다는 점을 전제로 하여 판소리와 창극의 음악을 비교할 필요가 있다. 이 연구들은 기존 판소리 다섯 대목을 바탕으로 한 창극의 경우에 판소리 음악이 어떻게 창극 음악으로 전용 혹은 변용되는지를 살폈다.

그러나 음악분석에만 치중한 이들 논문들은 결론에 이르러 창극 음악의 특성을 상식적인 선에서 말하는 데 그쳤다. 김만석은[31] 창극 음악이 판소리의 소리대목을 전용하는 경우가 많지만 필연적으로 소리 구성에 변이가 온다면서, 연기하면서 부르기 쉽도록 평이한 소리들이 많다고 하였다. 김은자는[32] 대사전달과 합창 시 청(調, key)의 교정을 위해서 다양한 붙임새를 쓸 수 없다면서, 관현악에서는 고정청이 사용되고 북반주에서는 유동적인

30 음악계에는 일제강점기 유성기음반에 담긴 창극(판소리) 음악을 채보하거나 음악적 특징을 검토한 논문들이 있다. 하지만 작품 전체가 아닌 일부분만 남겨진 자료라는 점과 판소리와 창극의 구분이 모호하던 시기의 음악이라는 점에서, 창극 음악의 변천을 살피는 데 중요한 자료임에도, 창극 음악의 특성을 집어내기에는 어려움이 있기에 여기서는 제외한다. 이들 연구사에 대해서는 이진원, '창극 음악 연구 현황과 전망', 한정원 외, 『이 시대의 종합예술, 창극』, 국립민속국악원, 2008. 147-151면을 참조.

31 김만석, 「唱劇 沈淸歌의 소리構成과 音樂에 대한 硏究」, 漢陽大學校 大學院 석사학위논문, 1995.

32 김은자, 「唱劇의 作唱技法 考察」, 한국예술종합학교 전통예술원 석사학위논문, 2004.

청이 사용되었다는 결론에 도달하였다. 이연주[33] 또한 창극이 판소리에 비해 시간 제약으로 인해 사설이 많이 생략되었으며, 판소리에서는 악조의 사용이 상황별로 다양했으나 창극에서는 역할별로 구분되고 장단의 붙임새도 단순하다고 하였다. 이 연구들을 통해서, 창극 음악의 양상이 어떠한지에 대해서 확인할 수 있었던 것은 음악학적으로 중요한 성과이지만, 왜 그러한 양상을 띠게 되었는지에 대한 분석은 미뤄졌다. 즉 음악을 분석함으로써 창극이라는 전체 그림 안에서 음악의 역할 혹은 미학적인 면을 말하는 데까지 나아가지는 못한 한계가 있다. 창작 창극의 음악에 대한 연구들[34]도 5대가 바탕의 창극을 연구한 경우와 유사한 방식으로 음악분석에만 치중하는 경향을 보였다.

창극 반주음악에 관한 연구는 창극의 반주음악에 대한 제언[35]이나 특정 악기의 선율에 대한 연구[36] 등이 음악분석학의 체계 아래에서 이루어졌다. 이들의 연구도 특정 작품의 음악을 음악학적으로 분석하고 있다. 그러나 사설과 음악을 따로 나누어 분석하거나 음악만을 분석하고 있으며, 그 음악의 특성을 제시하는 데까지 나아가고 있지는 않다. 창극에 대한 음악학계의 논문들은 공연 속에 내재한 음악을 보기보다는 음악만을 따로 떼어서 분석하고 결론에 가서 다른 공연요소와의 연관성을 짧게 언급하는 것이 대부분이었다.

창극 음악에서 청에 관한 문제도 빼 놓을 수 없다. 윤명원은[37] 판소리와

---

33 이연주, 「'사랑가'의 판소리와 창극 특성 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

34 김예진, 「창작창극 <釋迦牟尼 一代記> 선율 분석 연구」, 한국예술종합학교 전통예술원 석사학위논문, 2011.; 최진숙, 「창작 창극 『제비』의 음악분석 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2007.; 박지영, 「창극 <콩쥐팥쥐>의 음악적 짜임새 연구」, 한국예술종합학교 전통예술원 석사학위논문, 2010.

35 심인택, 「창극 반주에 관한 소고」, 『國立民俗國樂院 論文集』2, 국립민속국악원, 2002.

36 유성신, 「창극음악에 관한 연구-정권진 도창 '춘향전' 아쟁 선율을 중심으로」, 단국대학교 석사학위논문, 2008.

37 윤명원, 「唱劇의 청 運用樣相과 方向摸索」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2006.

달리, 음역이 서로 다른 다수의 창자들이 긴밀한 조화를 이루어 나가야 하는 창극의 특성을 언급하면서, 창극의 '청'[38]에 관한 여러가지 문제점을 지적하고 대안을 제시하였다.

창극에 서양음악을 도입한 최근 작품 중에서 음악을 다룬 논문은 창극 <메디아>의 절충주의 음악어법을 분석한 신사빈의 논문이 있다.[39] 창극 <메디아>는 처음으로 작곡가가 작창과 반주음악을 도맡았으며, 음악이 계속 이어지는 송쓰루(song-through) 방식으로 만들어진 작품이다. 신사빈은 창극 <메디아>가 전통음악과 현대음악의 이상적인 합일을 시도하였다고 하면서, 근거로 작창의 오선 기보, 송-쓰루 형식의 도입, 다양한 독창 선율 시도, 도창의 극대화, 화음을 통한 긴장과 이완의 추구, 길바꿈 효과 달성 등을 들고 있다. 작곡가가 그러한 작곡기법을 사용한 것은 확인할 수 있었으나, 그것이 극중에서 실제로 이상적으로 쓰였는지를 확인할 만한 분석을 제시하지 않고 있다.

한편 종합공연예술인 창극에서 중요한 공연 요소 중 하나인 무용에 대한 연구는 하나뿐이다. 이현주는[40] 창극 무용의 연원을 판소리 발림에서 찾고 있으며, 소리의 사설을 함축적 동작으로 표현하거나 상징적 형태미로 구축해야 하는 창극 무용의 중요성에 대해 논하고 있다. 이러한 중요성에도 불구하고 창극에서 무용은 체계적으로 다루어지지 않고 있으며, 본 논문에서도 무용 부분을 다루지 않는 것은 한계로 남을 것이다.

---

38 청 혹은 본청은 일반적으로 중심음을 말하는 데, 양악에서는 key(조)라고 부르는 것과 비슷한 개념이다. 창극에서 청의 문제는 수성반주가 사용되기 시작하면서 대두되었다. 국악기가 음정을 조율하기 용이하지 않다는 점과 더불어, 판소리의 다양한 청을 유연하게 반주하는 반주단을 찾기 어려운 탓에 창극에서는 고정청이 주로 사용되었다. 이 때문에 음역과 성역이 다른 다수의 창자들이 반주음악에 맞추어 소리를 해야 하는 어려움이 있었다, 특히 기본적으로 4도 이상 다른 음역대를 가진 남창과 여창의 차이를 고려하지 않았기 때문에, 병창이나 이중창을 할 때 좋은 소리를 내기 어려웠고, 섬세한 극적 표현을 하기도 힘들었다.

39 신사빈, 「창극 <메디아>에 나타난 황호준의 절충주의 음악어법」, 경희대학교 석사학위논문, 2014.

40 이현주, 「'판소리춤'으로서의 발림 분석과 창극에서 안무자의 역할 연구」, 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2014.

이상의 연구사를 살펴본 결과, 창극 연구는 창극 드라마 연구와 창극 음악 연구가 분리되어 있어서 창극의 전체모습을 보여주지 않는다. 하나의 공연 안에서 음악과 드라마를 유기적으로 분석하지 않으면, 전체의 모습을 알기 어렵다. 특히 음악은 대본에 구체화되지 않으므로, 우리는 "희곡을 읽을 때 얻은 효과를 음악이 어떻게 변화시킬 것인지 이해하기 어렵다."[41] 역으로 악보만 분석하는 것도 마찬가지이다. 음악극은 기본적으로 음악을 통해서 서사를 쌓아가지만, 최근의 창극은 대사의 비중이 높고, 서양음악이라는 새로운 요소를 받아들인 점에 주목할 필요가 있다. 창극은 음악, 드라마, 배우의 역량이나 조합, 배우술, 연출기법, 미장센, 극장의 형태 등 전체적인 극의 분위기에 따라서 서로 다른 공연 요소들이 영향을 주기도 하고 받기도 한다. 이러한 요소들을 종합적으로 다룸으로써 창극 전체의 모습을 볼 수 있도록 하는 것이 본 논문의 목적이다.

본 논문은 실제 공연되었던 창극을 다루면서 음악을 함께 살펴보는 데 큰 비중을 들 것이지만, 그 목표를 음악분석 자체에 두고 있지는 않다. 그보다는 실제 공연 속에서 음악이 사설과 결합했을 때 관객에게 전달되는 의미에 대해서 살펴볼 것이다. 또한 음악이 대사와 배우 및 미장센과 어떻게 관계를 맺고 있는지를 살피고 이를 통해서 창극의 실체에 접근하는 것을 목표로 할 것이다. 그리하여 창극이 음악극이라는 것은 인정하면서도 음악에 대한 연구가 국지적이거나 소략했던 점을 거울삼아, 음악과 다른 요소 간의 관계에 대한 연구의 부족한 부분을 메우고, 서양기법의 음악이 더해진 새로운 창극의 공연에 대해서 다루고자 한다.

1.2. 연구대상 및 연구방법

본 논문에서 다루는 창극은 2000년대 국립창극단의 공연 작품들 중 새

41 Oscar Gross Brockett, 김윤철 옮김, 『연극개론』, 한신문화사, 1998.

로운 소재와 표현 방식을 실험하고 있는 <청>, <춘향 2010>, <판소리 오페라 수궁가>, <배비장전>, <서편제>, <메디아>, <내 이름은 오동구>이다. 이 작품들은 좁게 보자면, 2006년부터 2013년까지 국립창극단이라는 한 단체에서 공연한 일부 작품들에 불과하지만, 국립창극단의 대표성[42]을 들어 넓게 보자면 과거로부터 지금까지 창극 공연들의 족적과 창극에 대한 논의의 흔적들을 현대적 감각으로 보여주는 대표작들이다.

창극은 개화기 이전부터 판소리를 이르는 용어로 사용되어 온 용례가 발견된다. 창극(唱劇) 혹은 창극조(唱劇調)가 모두 판소리를 가리켰다. 이 때문에 창극이 판소리와 동일한 것을 취급되기도 했다. 그러나 본고에서는 판소리를 기반으로 (1) 인물이 분화되고 (2) 무대를 꾸민 두 가지 연극적 조건을 갖추게 된 공연에 한하여 창극이라는 용어를 쓰기로 한다. 아울러 1900년대 신연극(新演劇), 1910년대 구연극(舊演劇) 혹은 구파극(舊派劇), 1920-30년대 가극(歌劇), 그리고 이후에 국극(國劇)이라고 불렸던 공연에 대해서, 판소리 음악을 주요 매체로 하여 시각적 재현을 구축한 공연물이라면 모두 창극에 포함시킨다. 또한 판소리에서 관객이 흥미를 가질만한 대목을 분할하여 무대화한 토막창극 역시 범주에 넣는다.

창극이라는 용어에서 볼 수 있듯이, 창극은 음악(唱)과 연극(劇)이 혼합된 종합공연예술이다. 본 연구는 창극의 연극적 성격과 음악극적 성격을 두루 파악하여 창극의 전체 모습을 보여주는 데 목적이 있다. 판소리 음악에 서구극의 무대 개념을 흡수한 창극은 판소리와 비교했을 때 극장르의

---

42 2014년 현재, 창극을 무대에 올리는 단체는 국립창극단(서울 소재, 예술감독 김성녀)과 국립민속국악원 창극단(남원 소재, 예술감독 유영애), 그리고 광주문화예술회관 소속의 시립국극단(1989년 6월 창단, 단장 윤진철), 전라북도립국악원 소속의 창극단(전주 소재, 1989년 6월 창단, 단장 송재영)이 있고, 남원시립국악원의 창극단(남원 소재, 1995년 창단, 예술감독 윤이난초) 사설단체 중에는 창극단 사랑채(대표 임과산) 등 여성국극단이 이따금 활동하고 있다. 각 단체의 활동 상황에 대해서는 김혜정•유영대, 「무형문화유산으로서 창극의 전승과 지속」, 국립문화재연구소, 『도동곡 창극 옹기장』, 국립문화재연구소, 2013. 참조. 이 중에 가장 활발하게 작품을 올리는 것은 국립창극단이며 내용과 형식 면에서도 가장 과감하게 혁신을 꾀하고 있다. 다른 국립·시립 단체에서는 판소리 다섯 바탕을 기반으로 한 작품이나 고전설화 및 역사를 소재로 한 작품을 주로 공연하고 있으며, 최근 2-3년에 와서 새로운 방향의 창작 창극 시도에 조금씩 발을 내딛고 있다.

특성을 뚜렷하게 보여준다. 따라서 창극에서 서구극의 무대 개념을 가져온 부분을 분석하기 위한 연구방법은 일차적으로 판소리와 창극을 각각 서사 장르와 극장르로 구분하고 차이점을 드러냄으로써 창극이 연극임을 명확히 하는 것이다.

아리스토텔레스는『시학』에서, 극시도 서사시 못지 않게 혹은 더 훌륭할 수 있음을 보여주기 위해서 양자를 비교하였다. 아리스토텔레스는 연극에서 플롯을 가장 중요하게 취급했지만, 본 논문은 아리스토텔레스가 공연의 요소 중에서 가장 나중에 언급한 스펙터클과 음악, 두 가지를 가장 중요하게 다룬다는 측면에서 문학적 연극(희곡)이 아닌 무대 위 공연에 관심이 있다는 점을 다시 한 번 강조하고 싶다.

실제 공연에서 스펙터클은 극작술에 큰 영향을 미칠 수밖에 없다.『시학』에 주해를 단 뒤퐁록(Roselyne Dupont-Roc)과 랄로(Jean Lallot)는 아리스토텔레스의 두 번째 미메시스[43], 즉 직접 모방에서 "모두(pantas)"라는 복수형이 등장하는 것과 미메시스의 의미 속에서 '행동'이 중요해지는 것에 주목했다. "중요한 것은 '나'라고 말하면서 대사 전체를 맡아서 이를 '행동'으로 옮기는 인물이 여럿이라는 점이다. 볼거리(opsis)가 작시술 외적인 것임에도 불구하고 재현방식(hôs)의 한 형태이기에 작시술 내적인 요소가 된다는 것을 알 수 있다."[44] 아리스토텔레스는 이야기를 듣는 것만으로도 전율할 수 있는 것이 훌륭한 비극이라고 하면서도(14장), 다른 한편으로는 음악과 장경이 드라마의 쾌감을 가장 생생하게 산출하며 서사시에

---

43 플라톤은 『국가』 3권에서 두 종류의 '이야기 투(lexis)'에 대해서 언급하였다. 시인이 직접 이야기를 하면서 이야기하는 사람이 시인이 아닌 다른 사람인 것처럼 착각하지 않도록 하는 것이 디에게시스이며, 마치 다른 사람인 것처럼 여기도록 각각의 인물을 모방하는 것이 미메시스이다. 플라톤은 디에게시스와 미메시스의 철학적이고 정치적이며 교육적인 문제에 대해서 다루면서, 미메시스가 갖는 결점들을 부각시켰다. 반면에 아리스토텔레스는 디에게시스를 미메시스의 하위에 둠으로써 이야기 투에 대한 플라톤의 분류법을 슬그머니 변형시켰다. 그에게 디에게시스는 미메시스의 두 가지 방식 가운데 하나이다. (1) 시인은 자기자신으로 혹은 작중인물로 번갈아 말하거나 계속해서 서술체로만(자기자신으로만) 말할 수 있고, 혹은 (2) 실제로 행동하는 사람'들'에 의해 실연하게 할 수도 있다.

44 Aristotle, 김한식 옮김,『시학』, 펭귄클래식 코리아 : 웅진씽크빅, 2010, 83-84면.

는 없는 비극의 중요한 요소라고 하였다(24장). 물론 아리스토텔레스는 장경으로 나타날 수 있는 것은 잠재적으로 이미 텍스트 속에 들어 있어야 한다고 강조한다. 하지만 아리스토텔레스가 말하는, 다음과 같은 서사시 고유의 특성 두 가지는 모두 서사시가 무대화를 전제로 하지 않기 때문에 나타나게 된다. (1) 서사시는 동시에 일어나는 행동을 재현할 수는 있는 반면에, 비극은 단일한 무대 공간과 그 공간에서 연기하는 배우들이 있기 때문에 그것이 불가능하다. (2) 또한 서사시는 행위자가 우리 눈 앞에 나타나지 않기 때문에 비합리적인 것이 더 많이 허용된다. 따라서 창극이 채택하고 있는 판소리의 사설 중 어떤 부분은 무대화에 의해서 도태되고, 어떤 부분은 살아남아서 극적 요소로 전환되었을 것이다. 이러한 지점들이 창극만의 독특한 양식으로 자리잡았을 것으로 예상된다.

그러나 창극에 판소리의 연극적 특성들이 자연스럽게 내재되어 있다는 점도 간과할 수 없는 중요한 부분이다. 문학적으로 판소리는 분명 서사장르에 속하지만, 공연으로 봤을 때 극적 특성을 가지고 있다. 현장성이 강한 동양의 공연예술들은 종종 서구의 규범적 극개념으로는 온전히 설명될 수 없는 독특한 면이 있고, 이는 판소리도 마찬가지이다. 그래서 판소리의 연극성을 반아리스토텔레스적 연극, 즉 브레히트의 서사극 이론에 기대어 설명하려는 경향이 있어 왔지만, 이 또한 한계가 있다.

판소리를 문학이 아닌 공연으로 볼 때, 판소리의 극적 특성은 본질적으로 '변신'에 있다. 내가 아닌 다른 누군가로 가장하여 그 사람의 입장에서 말하는(혹은 노래하는) '극중 인물의 형상화'를 동반한다는 것이다. 판소리에서 변신은 한 사람이 여러 인물로 변한다는 점에서 다중적이고 일시적이다. 그리고 이러한 변신을 자연스럽게 만들어주는 것은 '이면에 맞는 소리'이다. 이면이라는 용어는 그것이 쓰이는 상황에 따라 조금씩 달라질 수 있지만, 공통적으로 사설과 음악을 통해서 "행위와 상황과 사실에 꼭 들어맞는 표출"[45]을 의미한다. 특히 신재효가 판소리 사설을 정리하면서 이면이라는 용어를 썼을 때에느 판소리의 문학적 요소나 음악적 요소 못지 않게 창자의 연극적 표출의 중요성이 강조되었다. 이러한 측면이 점차 강화되어

45 徐鍾文,「판소리 '이면'의 역사적 이해」,『국어교육연구』19 /1, 국어교육학회, 1987, 69면.

후대에 올수록 “등장인물의 행위나 설정된 상황이나 나타나는 사실을 사설과 창곡과 연극적 행위를 통합시켜서 표출의 적절성이나 일치성을 획득하는 경지”[46]를 이면으로 설명할 수 있다.

판소리 음악이 이면을 그릴 수 있는 것은 음악 자체가 말에 가깝기 때문이며, 다양한 장단이 상황에 맞는 연출을 가능하게 해준다. 특히 중중모리와 자진모리는 장단을 잘게 쪼개어 우리말의 구어에 가까운 붙임새를 표현하는 데 특히 적합한 장단이다. 그 외에도 다양한 엇장단은 상황을 급박하게 몰아가거나 지체시켜 극적 긴장감을 높이는 데 유효하다. 정원지에 의하면[47] 판소리 음악의 극적 특성은 중국연극의 음악과 비교할 수 있다. 중국 희곡의 음악은 곡패연투체에서 판식변화체로 변하면서, 정절(줄거리)의 전개에 따라 자유롭고 융통성있게 이야기의 변화곡절을 설계할 수 있게 되었다. 판식변화체의 음악은 소리 속에 모습을 겸하고 있다(音而兼容)거나, 성음 속에 모습이 우러난다(音中有態)고 평가되는데, 이러한 평가는 음악의 연극성을 드러낸 것으로 판소리 음악에도 적용할 수 있다.

판소리 음악의 연극성은 곧 판소리 음악을 이어 받은 창극의 연극적 특성으로 귀착되므로, 창극의 연극적이고 음악극적인 특성을 모두 설명할 수 있다. 다만 본고는 이러한 분석을 위해서 정치한 음악분석을 하지는 않을 것이다. 왜냐하면 창극의 종합예술적 성격을 고려할 때, 음악분석에 의지하는 것은 자칫 음악적인 면에만 국한해서 봄으로써 다른 요소들과의 조화를 놓칠 수 있기 때문이다. 따라서 본 연구는 다른 공연요소들과 관계 속에서만 제한적으로 음악을 분석할 것이다.[48]

---

46 같은 글, 81면.

47 鄭元祉, 「韓國 판소리와 中國演劇의 公演 藝術的 特性 比較」, 『中國人文科學』25, 중국인문학회, 2002, 363-365면 참조.

48 천이두는 “판소리의 서사내용과 부합이 되게 노래를 부르는 것이라고 할 수 있으나, 그 두 측면이 반드시 기계적으로 부합한다기보다도 양자가 최상의 예술적 효과를 빚어내기 위하여 상승작용을 하는 것이라고 볼 수 있다.”라고 하였다.(최동현, 「판소리 이면에 관하여」, 『판소리연구』14, 판소리학회, 2002. 328면에서 재인용) 서종문도 “조에 다라 달라지는 소리길에 성음과 장단이 덧붙어 판소리의 이면을 구상한다”고 설명한 적이 있지만, 다른 글에서 “이러한 설명은 판소리의 종합예술적인 성격을 고려하지 않고 음악적인 측면에서만 해석하고자 한 데서 초래된 일면적 이

본 연구는 창극의 음악극적인 면을 분석하기 위해서 판소리 음악의 연극성을 주목하는 한편, 창극이 종합공연예술이라는 점과 창극 음악이 여러 장르의 음악을 수용한 최근의 경향을 고려하여 오페라학의 내러티브 연구 성과를 빌려올 것이다. 창극은 오페라와 같이 음악과 언어를 중심으로 이야기를 만들어내는 음악극이자 공연물이다. 무대화된 내러티브는 '말하는' 바로 그 순간에 '보여주기' 때문에 생생한 감각을 제공하는데, 더구나 여기에 시간을 통해서 '연주된' 음악의 힘이 더해지면, 단순히 언어로만 된 대본이나 기보된 악보만을 가지고는 공연을 분석하는 데 어려움이 따른다.

내러티브 연구는 이야기 자체 혹은 그 내용이 아닌, 이야기를 전개시키는 방식에 대한 연구이자, 그 전개 방식이 어떻게 수용자의 마음을 읽어내는지를 밝혀내는 것이다. 그런데 사실 재현적이고 그래서 이종-지시적인 내러티브와 자기-지시적 경향이 큰 음악과의 접촉점을 분석하는 것은 여간 까다롭지 않다. "'음악'과 '내러티브'는 다른 카테고리에 속한다. 즉 음악이 하나의 매체인 반면, 내러티브는 많은 매체들 안에서 실현될 수 있는 '상호매체적인' 기호학적 구조이다."[49] 또한 음악은 기본적으로 내러티브를 말할 수 없다.[50] 그럼에도 오페라 내러티브 연구의 최전선에 있는 아바테(Carolyn Abbate)는 언어와 음악 사이의 비-합치가 만들어내는 이상하고 파괴적인 효과에 대해서, 즉 관객이 듣고 있는 것을 인물이 듣지 못함으로써 생겨나는 극적 아이러니에 대해서, "내레이션의 순간들(moments of narration)" 혹은 디에게시스의 순간들이라는 이름을 붙였다.[51] 좀 더 풀

해에 지나지 않는다."라고 하였다. 즉 특정한 장단이나 성음, 길 등이 특정한 상황을 형상화하는 것은 아니라는 의미이다. 또한 음악극적 분석을 위해서 음악 분석을 하는 것이 일면적이라는 입장이기도 하다.

49 David Herman, Routledge *Encyclopedia of Narrative Theory*, London ; New York: Routledge, 2005, p.324.

50 언어가 없는 순수음악과 내러티브의 관계는 음악의 비재현적 특성 때문에 분류하기 매우 어렵지만, 그러한 시도가 전혀 없었던 것은 아니다. 특히 19세기와 20세기 초에 서양의 표제음악과 교향시는 서사 및 서사성을 음악적으로 전유한 대표적인 예이다. 다만 본 논문에서는 음악극에 대해서만 다루기 때문에 생략한다.

51 Carolyn Abbate, *Unsung Voices : Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

어서 설명하자면, 내레이션의 순간들이란, 무대 위의 장면과 인물의 부르는 노래의 가사 내용과 반주음악이 만들어내는 분위기, 이 세가지 요소가 서로 다른 의도를 지니고 있어서 마치 서로 다른 목소리를 내는 것처럼 들리는 순간이다. 따라서 내레이션의 순간이 무대에 펼쳐질 때, 이 서로 다른 목소리를 종합해서 듣고 새로운 의미를 창출해내는 관객의 역할이 매우 중요해진다. 그녀는 서사학의 목소리(voice) 개념을 빌려와서 오페라의 음악에 비유적으로 적용하였고, 음악 자체는 내러티브가 아니지만, 드물게 음악이 서술행위(narrating)를 하는 것으로 해석할 수 있는 순간이 있다고 보았다.[52] 이를 통해 "음악은 내레이션의 또 다른 수준을 더하고 결과적으로 서사학적 모델을 복잡하게 만든다."[53]

음악극에서 내레이션의 순간들은 음악이 언어 및 장면과는 다른 독립적인 목소리를 내야만 가능한 것이다. 즉 바흐친적 의미에서 다성적이고 대화적인 목소리들이 공존해야 하는 것이다.[54] 창극 분석을 위해서 오페라학의 이론을 가져오는 것은 오페라라는 단편적인 서구 음악극에 창극을 끼워맞춰 분석하려는 것이 아니다. 다만 음악극에서 언어뿐 아니라 음악 자체도 '목소리'를 가질 수 있다는 관점을 가져와서, 창극 내 다양한 음악의 목소리와 그 목소리들 사이의 관계를 분석하기 위한 것이다. 또한 그러한 목소리를 모두 종합해서 들을 수 있는 것은 관객이라는 점을 강조하여 공연예술로서 창극의 현장성을 보여주고자 하는 것이다. 창극의 다성성은 창극이 다양한 음악 장르를 수용했다는 점에서 설명 가능하지만, 한편으로는 극작가, 작창가, 작곡가, 연출가가 모두 분화되어 있는 창극의 제작 방식과도 연관이 되어 있다. 따라서 창극에서 '내레이션의 순간들'을 발견하고 분석하는 것은 창극의 기반이 되는 판소리 음악과 새로운 음악들이 만나면서 일어나는 청각적이고 서사적인 충돌과 장면과 음악의 괴리가 만들어내는

52 아바테는 오페라의 다양한 장면들 속에서 내레이션의 순간들이 과시적이고 자기반영적이며 도덕적으로 장면을 모호하게 만드는 방식을 통해서 내러티브를 풍부하게 만드는 예들을 제시한다.

53 Herman, Jahn, and Ryan, *op. cit.* p.408.

54 M. M. Bakhtin, 전승희 외 옮김, 『장편소설과 민중언어』, 창작과비평사, 1988; M. M. Bakhtin, 김근식 옮김, 『도스또예프스끼 詩學』, 정음사, 1989 참조.

다층적 서사를 보여주는 등 창극이 가진 다양한 목소리를 드러내주고 그것을 인식하는 창극 관객의 존재를 보여줄 것으로 기대된다.

위의 연구방법을 가지고 분석할 본 논문의 구성은 다음과 같다. 2장에서는 연구대상인 2000년대 국립창극단 공연작품들에 대해서 자세히 살펴볼 것이다. 창극 공연이 어떤 방식으로 이루어져왔는지를 정리해 보고, 본론에서 분석할 작품의 장면 및 음악의 구성을 제시할 것이다. 그리고 2장에서 정리된 대상을 가지고, 3장에서는 우선 판소리에서 분리된 창극의 연극적 측면에 초점을 맞추어 분석하고자 한다. 창극은 판소리의 사설을 기반으로 창작되었지만, 판소리가 '듣는' 장르라면, 창극은 '보는' 장르라는 차이점을 가지고 있다. 창극의 스펙타클이 극작술의 변화를 가져온 것이다. 그러나 다른 한편으로 기존의 판소리가 가진 독특한 언어적 재현 방식을 유지함으로써 시각적 재현과의 조화를 고려하는 특성들에 대해서 언급할 것이다.

4장에서는 창극이 음악극이라는 측면을 집중적으로 조명할 것이다. 2000년대 이후 창극에 적극적으로 도입된 양악은 창극의 반주음악을 양적·질적으로 증가시켰다. 창극의 반주음악은 더 이상 창을 동반하는 배경에 머무르지 않고, 대사 및 창과 함께 창극의 내러티브 구성에 주요한 역할을 하고 있다.

이상의 분석을 통해서, 창극의 연극적인 면과 음악극적인 면이 다각도로 드러날 것으로 기대된다.

2. 국립창극단의 공연 변모 양상과 2000년대 작품들

2.1. 국립창극단의 공연 변모 양상

1962년 국립극장 산하의 전속단체로 국립국극단(1973년에 국립창극단으로 개칭)이 창단되었다, 국립국극단은 1968년 국극정립위원회(1970년 창극정립위원회로 개칭)를 설치하고 창극을 양식화하기로 하였으며, 창극에서 판소리의 회복이라는 뚜렷한 목표를 설정하였다. 창극정립위원회는 창극이 판소리의 음악성을 버리고 대중극으로 변모한 데 대하여 비판적 입장을 가지고 있었다. 위원회는 판소리에 내재된 독자의 형식을 찾아내어 체계적으로 정립하기 위해서, 서구식 연극기법을 도입하면서 사라진 부분들을 다시 강조하였다. 회의를 통해 정립한 창극의 방향은 다음과 같다. 첫째 악사를 숨기지 말고 판소리처럼 무대 한쪽에 노출시켜서 추임새도 하고 극의 일부가 되도록 할 것. 둘째 서구식 극 진행을 위해서 배제되었던 판소리의 설명창 부분은 판소리 본연의 특징이므로 이 부분을 도창이라 부르고 무대 한편에 도창의 자리를 마련할 것. 샛째 창극을 원형대로 전수·보존하기 위해서 창극의 연출은 창작의 의미를 가진 연출 대신 단순한 지도의 의미를 가진 도연(道演)이라 부를 것. 이 외에도 판소리 각 마당의 이본을 모아 하나의 정본을 정립하는 작업을 시작하였다.[55]

이러한 목표에 따라, 창극정립위원회가 마련한 새로운 대본은 그간 창극이 이룩한 연극적 성과에서 후퇴한, 1930년대 조선성악연구회 이전의 모습을 재연한 것이었다. 이전에 공연되었던 소재와 연출 방식이 반복될 뿐이고 새로운 시도를 하는 것은 조심스러워졌다. 창극은 국립이라는 표찰을 달면서 전통이라는 굴레도 함께 쓰게 되었다. 1930년대 조선성악연구회 역

55 서항석, '나와 국립극장', 『극장예술』 1979년 11월, 29면, , 『國立劇場30年』, 中央國立劇場, 1980, 348면에서 재인용.

시 전통을 자처한 적이 있었으나 이 때 표방한 전통은 대중적이고 살아있는 것이었다. 그러나 1960년대에 판소리와 창극은 이미 대중에게 잊혀지고 있었다. 그럼에도 창극계는 "대중이 창극을 버린" 이유가 서구적인 형식을 따르고 판소리의 연극성과 음악성을 살리지 못했기 때문이라고만 여겼다.

동아일보 1970년 9월 19일자 기사에 따르면 국립국극단 <춘향가>의 관객이 겨우 53명이었다고 전하고 있다. 공연은 젊은 신진 춘향과 이도령을 앞세웠으나 관객들은 이들의 연기와 창은 싫어하고 김연수·박초월·김소희가 부르는 도창을 더 듣고 싶어 했다. 기자는 전통예술을 현대화 해놓고 보면, 재래의 관객층도 젊은 관객층도 모두 잃고 마는 게 현실이라며 개탄하고 있다.

1970년대 창극은 나름대로 창극에 대한 다양한 실험을 진행했지만, 창극이 전통극이라는 인식하에서 이루어진 것이었다. 1971년 <춘향전>은 "<춘향가>를 완전하고 완미하게 감상할 수 있도록" 전편과 후편을 나누어서 각각 다른 날 공연하였다. 1976년 <춘향전>의 연출을 맡았던 이원경은 "창이 계속되는 동안 극진행을 멈춰 소리 위주인 창극 본래의 성격을 찾아보겠다."라고 하였다. 이 공연에 대해 평한 성경린도 창극이 "판소리를 배역을 나누어 하는 분창인 바에 되도록 소리에 치중하여야 할 것은 두말할 여지가 없는 것이다."라고 하면서, 창극이 소리 중심의 극임을 분명히 하였다. 뿐만 아니라 '춘향이나 이도령의 역할은 젊은 신인이 해야만 하는가'라고 하는 의문을 던지면서, 명창급이 도창만 한다면 창극의 예술적 무대는 기대하기 어렵다고 하였다. 판소리와 창극이 다르지 않다는 당시 창극계의 인식은 70년대 중후반까지 계속되었다.

국립창극단은 1974년 <수궁가>에서 최초로 30인조 국악관현악이 반주음악을 맡도록 하는 등 새로운 시도를 하기도 하였으나, 1970년대 국립창극단의 작품은 대체로 언론과 관객의 큰 관심을 끌지는 못했다.

창극이 점차 대중적 관심을 잃어가자, 창극은 스스로 존재의 당위성을 증명해야 했다. 창극은 독자적인 양식이나 미학을 충분히 고민할 시간 없이, 대중의 취향이나 공연계 판도의 변화에 따라서 그때그때 변신을 해 온 장르였다. 이전의 창극은 대중의 입맛에 맞추어 형태를 변화시켜 온 장르였기에, 대중적 인기를 구가할 시기에는 양식의 부재를 문제 삼을 필요가

없었지만, 한국의 대표 음악극으로서의 창극은 독자적인 양식을 갖추지 못한 위기에 봉착해 있었다.[56] 또한 국가의 지원을 받는 공공예술로서의 창극은 단순한 대중극을 넘어서 국가의 정책에 따라 외국에 선보일 수 있는 "한국을 대표하는 음악극"이 되어야 했다. 창극은 끊임없이 양식에 대한 고민을 이어갔으며, 그것을 실제 작품을 통해 실험하고 실천하고자 했다.

1970년대 말에 등장해서 1980년대 가장 많이 활약한 허규는 창극정립위원회의 대본에 대해 새롭게 '해석'하고자 했으며, 판소리와 창극이 근본적으로 다르다는 점을 인식했다. 또한 서구 사실주의극을 지향했던 이전의 연출방식에서 벗어나고자 했고, 전통연희의 공연양식을 도입하여 놀이판의 성격을 가진 창극을 만들었다. 허규는 1977년 <심청가> 연출을 시작으로 5대가에 속하는 창극을 다수 연출하였으며, <강릉매화전>(1978), <가로지기>(1979) 등 유실된 판소리를 창극화하였으며, <광대가>(1979), <최병도전>(1980), <부마사랑>(1983), <용마골장사>(1986), <춘풍전>(1988) 등 창작 창극을 연출하였다. 특히 1979년 작·연출한 <가로지기>에서는 판놀음의 놀이판 같은 효과를 위해 소극장 무대를 이용하였다. 또한 기존에 해설자였던 도창이 배우로서 놀이판에 끼거나 구경꾼으로 추임새를 하는 등 설정을 달리하였다.

또한 허규는 1982년에 <흥보전>과 <춘향전>을 각각 4시간 반, 5시간짜리'완판 창극'으로 만들었다. 완판 창극은 창극이라는 연극적 틀 안에서 제한되어왔던 판소리의 문학성과 음악성을 살리기 위해서 고안된 것이었다. 1984년에는 <심청가>, 1985년에는 <적벽가>도 완판창극으로 만들어졌다.

1980년대 허규가 창극에 전통연희를 도입하면서 인정을 받았던 것은 사회적으로 전통예술에 대한 관심이 대단히 높았던 데에도 그 이유가 있었다. 이러한 분위기에 따라서 1980년대 말에는 지방의 시·도립 단체에서도 창극단이 생겨나기 시작했다. 전라북도립국악원은 개원한지 4년 후인 1989년 6월에 창극단을 만들고, 창단공연으로 김향 작·연출의 <심산의 별들>을

56 서연호는 판소리가 극가(劇歌)로서 총체성을 지닌 데 비해, 창극이 신연극이라는 기치를 내걸고 출발했음에도 신파극이나 신극에 무리하게 의존하면서 기형적인 형태로서 그때그때 과도기적인 명맥을 이어왔다고 주장한다. 창극의 연극적 원리나 예술적 독창성이 무엇이냐는 질문에 침묵할 수밖에 없다고 창극의 위기를 말한다. (徐淵昊(1991), 위의 글, 13면.)

무대에 올렸다. 이후 박병도 상임연출을 주축으로 전승5가의 창극뿐 아니라 <시집가는 날>, <춘풍의 처> 등도 창극화하였다. 광주문화예술회관 소속의 시립국극단 역시 1989년 6월 창단되었고, 현재 전통창극뿐 아니라 <견우와 직녀>, <황진이>, <의병장 고경명> 등 창작창극을 무대에 올리고 있다.

1990년대는 창극의 대중화에 대한 요구가 일어났다. 오페라 연출가와 뮤지컬 연출가들이 창극 연출가로 영입되면서, 서양 음악극 형식 활용한 시도들이 주목된다. 특히 김홍승은 국악을 전공하다가 로마국립연극아카데미에서 오페라를 공부한 연출가였다. 그는 창극에 서구 음악극의 형식을 적극적으로 도입하였다. <달아 달아 밝은 달아>에서는 서양의 오케스트레이션 기법을 사용한 서곡, 간주곡, 합창 등을 도입했고, 창을 판소리로 제한하지 않고 민요, 시조, 가곡, 대중가요까지 담았다. 또한 빠른 극전개와 과학적인 무대를 강조하였다.

1991년 뮤지컬 연출가인 김효경이 연출한 <박씨전>은 창작극으로서 “듣는 판소리에 볼거리를 가미하여” 무대장치, 의상, 안무 등을 획기적으로 구성하였고, “판소리의 정적인 분위기를 탈피”한 빠른 극전개로 좋은 평을 얻었다. <박씨전>은 흥행에도 성공하여 창작극으로는 드물게 92년, 95년, 97년에 재공연되었다. 1994년 심회만 연출의 <흥보가>는 도창을 없앰으로써 극의 속도감을 높이고, 장면전환에서 막을 내리는 대신 회전무대를 활용하였다. 1996년 정일성이 연출한 <대춘향전>은 반대로 극중에 도창을 도입하여 불필요한 부분을 축약시키는 방향으로 깔끔한 진행을 보여주었고, 볼거리를 역시 중요시했다. 1997년 박병도 연출의 <열녀춘향>은 주요 가사만 창으로 하고 나머지는 사설로 처리하는 방식을 사용하는 데 이른다. 연출자에 따른 공연 방식은 달랐지만, 이 시기 대부분의 공연이 스피디한 극 진행과 다채로운 장면전환을 큰 화두로 삼았다.

1994년 동아일보사 주최로 공연되었던 <천명>은 1998년 10월 국립창극단 주최로 재공연되었는데, 창극사상 처음으로 전곡을 작곡한 것으로 기록되어 있다. 1974년 <수궁가>(박범훈 작곡)에서 처음 대규모 관현악이 쓰인 이후, 간혹 기악곡이 작곡되고 관현악으로 연주되었으나 매우 제한적이었다. <천명>의 작곡가 박범훈은 “국악가요풍의 노래, 서양창법에 따른 혼성합창곡, 군중 및 전쟁장면에 사용되는 무용음악, 장면 분위기에 맞는 배경

음악 등 다양한 형식의 곡들로서, 우리 전통양식에 기초한 오페라"라고 하였다.[57] "수성가락 반주의 시대를 끝내야 한다는 책임감을 갖고, 배경 음악과 소리 반주 음악을 작곡했고, 연주자들처럼 배우들도 지휘자의 큐에 따라 소리를 하도록 했다."[58] 이러한 대규모의 기획은 외부의 지원에 의해서 가능했다.

2000년대 들어서 국립창극단은 완판창극 작업을 통해서 전통창극을 적극적으로 계승하는 한편, 창작창극을 개발하여 창극의 동시대성을 확립하고자 하였다.[59] 1998년 완판장막창극 <춘향전>(임진택 연출)이 무대에 오른 후, 1999년 완판장막창극 <심청전>(김명곤 연출)을 공연하였고, 2000년에는 완판창극 <수궁가>(김명곤·한상근 연출)를 공연하였다. 2002년 완판장막창극 <춘향전>(김아라 연출)이 공연된 후, 지금까지 더 이상 완판창극 공연은 없었다. 1998년부터 2005년까지 국립창극단의 예술감독이었던 안숙선은 판소리 명창 출신으로, "허규 시대의 창극을 전범으로 삼고, 원각사나 협률사 시절의 창극 발성이나 반주 형태를 소중하게 생각하였다."[60]

그러나 2002년에 창극 100년과 국립창극단 창단 40주년을 맞아 발간된 단행본의 제목『세계화 시대의 창극』을 통해서 당시 실제 창극단의 지향이 무엇인지를 확인할 수 있다. 창극계는 창극이 판소리와 다르다는 점을 깊이 인식하고 있었으며, 더 이상 전통 창극을 판소리와 동일시하지 않았다. 또한 동시대의 감각과 정서를 창극에 반영하고자 하는 움직임이 커지고 빨라지기 시작했다.

57『동아일보』, "신창극 <천명> 작곡 중앙대 박범훈 교수 "악보로 구성한 '판소리 오페라' 28-30일 예술의 전당", 1994.4.20.

58 백현미,「한국적 음악극의 지향」,『연극평론』복간11호, 2003, 48면.

59 전성희,「국립창극단사」, 국립극장,『국립극장 50년사』, 태학사, 2000, 322-323면.

60 유영대,「국립창극단사」, 국립중앙극장,『국립극장 60년史』, 국립중앙극장, 2010, 213면.

2.2. 국립창극단 2000년대 작품들의 장면 및 음악 구성

창극의 현대화는 오랫동안 많은 창작자들과 연구자들의 입에 오르내렸지만, 국립창극단의 시작이 "판소리 전통의 회복"에 있었고, 창극과 판소리의 연결고리가 워낙 견고했던 만큼 쉽지 않은 일이었다. 2006년 예술감독으로 부임한 유영대는 창극에 우리시대의 정서를 담아 내어 보편적인 음악극으로 만들려는 포부를 밝혔다. 그는 '우리시대의 창극 시리즈'와 '젊은 창극 시리즈'을 제작하였다. '우리시대의 창극'은 전승 5가를 동시대의 정서에 맞게 현대화하는 작업이고[61], '젊은 창극'은 새로운 레퍼토리를 개발하여 창극으로 만드는 작업이었다.

이러한 일련의 작업에서 오페라 연출을 공부하고 90년대부터 다수의 창극을 연출한 김홍승, 국립창극단 기악부 출신의 작곡가 이용탁, 창극단원으로 오래 활동해온 박성환의 극작이라는 조합이 차지하는 비중은 매우 크다. 김홍승은 '전통창극'의 실체 자체를 의심하고, 극의 분위기를 제어할 수 없는 수성가락을 비과학적이라고 여겼다.[62] 따라서 그는 반주를 관현악으로 바꾸는 데 적극적이었으며, 연출의 초점을 소리(창)가 아닌 음악극 전체에 맞추고자 하였다. 국립창극단에서 오랫동안 피리주자로 경력을 쌓아왔기에 창극 음악의 문제점에 대해 누구보다 잘 알고 있었던 이용탁은 오페라나 뮤지컬의 형식을 빌려 음악을 통해서 극적인 상황을 표현하고 양악의 화성법을 사용하여 지루함을 없앨 필요가 있다고 생각하는 입장을 가지고 있었다.[63] 이러한 조합이 창극의 대중화 및 세계화라는 모토와 맞아 떨어진 것이다. 이 조합은 오랫동안 창극에 대해 고민해온 사람들이 뭉쳤다는 점에서 매우 단시간에 커다란 변화를 몰고 올 수 있는 기회가 되었다. 이 시기 국립창극단은 창극이 관객들의 마음을 움직이기 위해서는 동시대 인간의 삶을 보여주어야 하며, 그것은 동시대적 감각으로 해야 한다는 데

61 우리 시대 창극을 위한 전제: 첫째, 관객와 일체감·현장성 담보하는 도창의 기능 강화. 둘째, 우리시대 창극으로 보편적 음악극이면서, 대중성과 작품성을 지향한다. 셋째, 판소리 더늠을 중심으로 입체적 구성과 양식상의 독자성을 추구한다.

62 박용완,「국립창극단 '청' 연출가 김홍승 인터뷰」,『객석』, 2011. 7.

63『<청> 공연자료집』, 14면.

합의했다.

창극이 동시대 예술이라는 것을 전제로 만든 '우리시대의 창극' 두 번째 작품이 바로 <청>이다. <청>은 판소리 <심청가>를 기반으로 하여 국립극장이 추진한 국가브랜드 공연 사업의 일환으로 만들어졌다. 유민영은[64] "<청>은 새로운 감각으로 접근해서 성공시킨 신창극이라고 볼 수 있다. 이 말은 우리 창극이 진정으로 동시대 연극으로 거듭나고 있다는 이야기가 되는 것이고, 서양 뮤지컬에 대항할 만한 우리 고유의 음악극으로서 손색이 없다는 말도 된다."라고 하였다. 윤중강은 "무대에 '배를 만들어 띄우는' 과거적인 발상에서 벗어나서, '무대 자체를 '배'로 설정해서 움직임을 만들어내는 연출"에 찬사를 보내고, "그동안 교훈을 전제로 한 구태에 갇혀 있던 청을, 이번에 국립창극단에서 처음으로 구출하려 하고 있다. 전근대에 갇혀 있는 '인물'을 탈근대화하는 것은, 결국 전근대에 갇혀 있는 '양식'을 탈근대화시키는 것과 같은 맥락으로 볼 수 있"다고 평하였다.[65] <청>에 대한 평가는 주로 구태에서 벗어나 무대, 음악, 연출, 주제의 측면에서 새로운 창극이라는 것으로 모아졌다. 2006년 11월 7일-12일 국립극장 해오름에서 초연된 이후, 2007년 5월1일-13일과 같은 해 10월 19일-20일, 2008년 10월 18일-19일, 2009년 5월 2일-9일, 2010년 4월 29일-5월 8일과 같은 해 11월 12일 등 여러 차례 재공연되었고, 2007년 중국에서도 공연된 바 있다. 창극 <청>의 장면별 음악 구성을 표로 나타내면 다음과 같다.[66]

표 1 창극 <청> 장면구성 및 음악구성

막/장	음악	창자	반주악기
1막 1장 출생과	그대에게 가는 길(12/8)	(서곡)	관현악, 구음, 혼성합창

64 유민영,「국립창극단 <청>을 기다리며」,『미르』, 2006. 11.

65 윤중강,「세 남자의 심청 살리기」,『미르』2006. 11.

66 표는 공연 영상과 자료집 및 악보를 참조하여 만들었다. 본 논문은 창극 공연에 대한 분석을 목표로 하기 때문에, 자료집과 공연 영상의 내용이 다른 경우에는 공연 영상을 최종본으로 삼았다. 이하 다른 표들도 마찬가지이다.

장례	옛날 옛적에 황주 도화동 사는(아니리, 중중모리)	도창	가야금, 북
	둥둥둥 내 딸이야(중중모리→자진모리)	심봉사	관현악
	내 평생 먹은 마음(진양조)	곽씨부인	관현악
	천지도 무심허고(중모리)	곽씨부인	관현악
	한숨겨워 부는 바람(중모리)	동네사람들	관현악
	상여소리 (중모리)	상여꾼들	관현악
	아이고 마누라 (중모리)	심봉사	관현악
	상여소리 (중중모리)	상여꾼들	관현악
1 막 2 장 성장	이렇듯이 동네사람들 모여들어 (중중모리)	도창	가야금, 북
	우리 모친 나를 낳고 (중모리)	청	가야금, 북
	니가 과연 심청이냐 (중중모리)	승상부인	거문고, 북
	청과 승상부인 대사 중	BGM	가야금
1 막 3 장 권선문	나무아미타불 (12/8)	중, 방창	관현악
	배는 고파 등에 붙고 (진양조)	심봉사	관현악, 바람소리
	상래소수공덕혜 (엇모리→빠른 엇모리)	중	관현악
	허어, 내가 미쳤구나 (중모리)	심봉사	삼현육각
	아버지, 이것이 웬 일이요 (자진모리)	청	가야금, 북
	비나니다 비나니다 (진양조)	청	관현악
1 막 4 장 공양미 삼백석	우리는 남경장사 (단중모리)	선인들	삼현육각
	아이고 어머니 (진양조)	청	관현악
	오늘밤이 새고 나면 (중모리)	방창	관현악
1 막 5 장 행선날	청이 아버지를 속였음을 고하는 장면	BGM	대아쟁, 베이스, 대금
	허어, 이것이 웬 말이냐?(휘중중모리)	심봉사	삼현육각+BGM
	이내 팔자 무상하여(중모리)	청, 동네처녀들	관현악
	전환음악	BGM	관현악
1막 6장 인당수	범피중류(진양조→중모리→자진모리)	도창, 선인들	관현악
	우리 선인 스물 네명 (자진모리)	도선주	관현악

	아버지 불효여식 청이는 (자진모리)	청	관현악
	물에 뛰어 드는 심청	BGM	관현악
	전환음악: 함께 가는 길	BGM	해금, 첼로, 신디
2막 1장 씻김	살풀이 (흘림)	도창	관현악, 징
	구음	청	관현악
	곽씨부인 등장(3/4)	BGM	관현악
	네가 나를 모르리라(세마치)	곽씨부인, 청	관현악
	신비로운 음향	BGM	관현악, 윈드벨
	어여쁘다 심낭자는(엇중모리)	방창	관현악
	하늘나라 물속 수궁(6/8)	BGM	관현악, 윈드벨
2막 2장 환생	전환음악: 궁중 (12/8)	BGM	관현악
	삭풍은 몰아치고 (세마치)	대왕	관현악
	남해용궁 시녀로서 (단중모리)	용궁시녀들	가야금, 북
	무용음악 (3/4)	무용음악	관현악
	화초타령 (중중모리)	방창, 심왕후, 대왕	관현악
	전환음악	BGM	관현악, 합창
2막 3장 뺑덕이네	심왕후 입궁 후에 (중중모리)	도창	삼현육각
	너는 아비 눈을 띄우랴고 (중모리)	심봉사	삼현육각
	봉사혼자 사는 집에 (자진모리)	심봉사	삼현육각
	쌀 퍼주고 떡사먹고 (자진모리)	뺑덕이네	관현악
	여보 여보 마누라 (자진모리)	심봉사, 뺑덕이네	관현악
2막 4장 추월만정	추월만정 (진양조)	심황후	신디, 가야금, 북
	조선팔도 방방곡곡 (중중모리)	대왕	가야금, 북
	국태민안 시화연풍 (중중모리)	대신들	관현악
2막 5장 황성가는 길	도화동아 잘있거라 (중모리)	심봉사, 뺑덕이네, 황봉사, 합창	관현악
	황성가는 봉사들 (중중모리)	BGM	관현악, 구음
	밀양아리랑 (휘모리)	봉사 2	관현악
	창부타령 (굿거리)	봉사 3	관현악
	둥그레 당실 (굿거리)	봉사 4	관현악
	진도아리랑 (세마치)	봉사 5	관현악

	품바 (휘모리)	봉사 6	관현악
	우리가 눈을 볼 양이면 (자진모리)	봉사들	관현악
	허허 뺑덕이네가 갔네 (진양조)	심봉사	삼현육각
2막 6장 해후	이렇다시 황성으로 올라갈 제 (진양조)	도창	가야금, 북
	잔치음악 (12/8)	BGM	관현악
	내가 딸 팔아먹은 죄가 있는디 (창조)	심봉사	가야금, 아쟁
	예예 아뢰리다 (중모리)	심봉사	아쟁, 거문고, 북
	나는 아들도 없고 딸도 업소 (자진모리)	심봉사, 심왕후	관현악
	천지개벽	BGM	관현악
	전환음악: 함께 가는 길	BGM	해금, 첼로

<청>은 총 2막 12장으로 구성되어 있으며, 잘 알려진 <심청가>의 장면 구성을 크게 벗어나지 않았다. 무대는 회전 무대와 경사면을 사용하여 연출하였고, 인당수 장면을 효과적으로 연출하기 위해서 은경(銀鏡)을 설치하였다. 음악은 도창이 부르는 대목 등 몇 부분을 제외하고는 대부분 관현악으로 편곡되어 있다. 반주단은 신디사이저와 더블베이스를 포함한 국악 관현악으로 약 20인조로 구성되었다.

2009년 우리 시대의 창극 네 번째 시리즈인 <적벽>은 연극연출가인 이윤택이 연출을 맡고, 김경숙 작창, 이용탁 작곡으로 제작되었다. 이종민은[67] "<적벽가>는 장대한 규모의 전쟁이야기가 주축을 이루고 있기 때문에 창극으로 만들 때 무대가 소홀하면 어설프게 보일 수 있다. 따라서 어마어마한 무대장치와 탁월한 연극적 연출이 필요한데, 이윤택은 다양한 무대적 실험을 통해서 창극의 대중화와 세계화에 걸맞은 연출을 보여주었다. 하지만 이윤택이 던진 연극적 화두에 견줄만한 음악과 창이 있어야 한다"고 지적하였다. 2009년 10월 29일-11월 1일 국립극장 해오름에서 공연되었다.

2008년 우리 시대의 창극 세 번째 작품인 <춘향>이 기대에 미치지 못했던 반면, 2010년 우리 시대의 창극 다섯 번째 작품으로 공연된 김홍승 연출의 <춘향 2010>은 훨씬 좋은 성과를 거두었다. 안숙선이 작창을 맡았으며, 이용탁이 작곡을, 박성환이 각색을 맡았다. 이 작품에 대해서 이동연은

67 이종민, 「합을 향한 창과 극의 변증법적 진화」, 『미르』, 2009. 12.

창극 본연의 극적 장치와 마당의 재미 차원에서는 <청>의 성과를 넘었다고 하면서, 한국적 오페라로서의 가능성을 발견할 수 있었다고 평했다.[68] 『주간한국』은 생동감 있는 캐릭터, 부드럽고 풍부한 오케스트레이션, 전통적 색채가 잘 드러난 무대 등을 유의미한 실험과 변화라고 하였고, 전반부의 느슨한 전개와 관현악이 창자의 소리를 압도해버리는 문제를 과제로 제시하였다.[69] 2010년 4월 6일-11일 그리고 같은 해 10월 14-17일 국립극장 해오름극장에서 공연되었다.

표 2 창극 <춘향2010> 장면구성 및 음악구성

막/장	음악	창자	반주악기
1부 1장 봄의 향기	서곡: 춘향전 (12/8→6/8)	서곡	관현악
	나이는 십육세라 (중모리)	도창	북, 가야금
	방자 분부 듣고 (자진모리)	합창	관현악
	적성가 (진양조)	이몽룡	관현악
	먹구름 하늘 가려도 (중중모리)	춘향, 처녀들	관현악
	그른 내력을 들어를 보오 (중중모리)	방자	북, 거문고
	경상도 산새는 (자진모리)	방자	관현악
	안수해 접수화 해수혈 (자진모리)	여성방창	관현악
	저 건너 저 건너 춘향 집 보이난디 (진양조)	방자, 이몽룡	북, 대금
2장 사랑 사랑 내사랑	달도 밝고 (중중모리)	월매	관현악
	춘향 거문고 연주	BGM	거문고
	회동 성참판께서 남원부사로 (엇중모리)	월매	북, 거문고
	영원한 하늘과 땅 (창조)	이몽룡	대금
	가야금 풍류	BGM	가야금

68 이동연, '한국적 오페라의 가능성과 현실성: 고전서사와 현대적 공연양식의 즐거운 조우: <춘향 2010>', (2010. 5. 1.) <http://blog.naver.com/sangyeun65/110085403098>.

69 송준호, 「오페라와 판소리 사이 '21세기 춘향'」, 『주간한국』통권2319호, 한국일보사, 2010. 4. 20.

	놀아라 늙어지면 못노나니 (중중모리)	월매	관현악
	느린 사랑가 (진양조)	여성방창	관현악
	이리 오너라 업고 놀자 (중중모리)	이몽룡, 춘향	관현악
	사랑사랑사랑 내사랑이야 (중중모리)	여성방창	관현악
3 장 여보 도련님 날 다려 가오	점잖으신 도련님이 (중모리)	도창	북, 가야금
	당명황은 (중모리)	이몽룡	북, 아쟁, 거문고
	도련님 인제 오시나이까 (중중모리)	향단, 월매	북, 가야금
	내 몰랐소 (중모리)	춘향	북, 가야금
	게 앉거라 (중모리)	이몽룡	북, 아쟁, 거문고
	옳지 인제 내 알았소 (중중모리)	춘향	북, 가야금
	아이고 저소리가 사람 많이 상할 소리로구나 (창조)	이몽룡	북, 아쟁
	여보시오 도련님... 천지 맹세하고 (진양조)	춘향	관현악
	허허 별일 났네 (중중모리)	월매	관현악
	도련님 내일은 (중모리)	춘향	관현악
	뭇하지야 저 양반 가신 후로 (중모리)	월매	관현악
	참으로 가실라요 (중모리)	춘향	관현악
	오냐 춘향아 울지 마라... 공문한강 천리외의 관산월야 (중모리)	이몽룡	북, 거문고
	이별이라 허는 것이 (자진모리)	방자	북, 가야금
	여보 도련님 날 다려가오 (중모리)	춘향	관현악
	원수로구나 (중모리)	여성방창	관현악
4 장 별연맵 시 장히 좋다	신연맞이 내려올 때 (자진모리)	도창	북, 가야금
	기생춤 (6/8)	무용음악	관현악
	광한루상 명월야에 <기생점고> (진양조)	호방	북, 거문고
	구름같은 양대선 (중중모리)	호방	관현악
	춘홍이 산홍이 (자진모리)	호방	관현악
	지화자 (중중모리)	기생들 합창	관현악
	신관사또 (자진모리)	기생들 합창	관현악
	걸리었다 (중중모리)	번수들	북, 가야금
5 장 열다섯 을 치고나 니	갈까보다 (중모리)	춘향	관현악
	네 마음은 기특허나 (중모리)	변학도	북, 거문고
	춘향의 먹은 마음 (중모리)	춘향	북, 가야금
	허허 이런 시절 보소 (자진모리)	변학도	북, 거문고
	충신은 불사이군이요 (중중모리)	춘향	북, 가야금

	춘향 잡아 끌어내리는 장면 (휘모리)	통인, 급창, 사령	관현악
	집장사령 거동을 보아라 (진양조)	여성방창	관현악
	십장가 (진양조)	변학도, 춘향	관현악
	열다섯을 때려놓니 (진양조)	여성방창	관현악
	남원 사십팔면 중에 (중중모리)	월매	북, 가야금
	못 보겠네 (중모리)	여성방창	관현악
2 부 6 장 춘당춘색	수제천 류의 변형 (진양조)	서곡	관현악
	서책을 품에 품고 (자진모리)	도창	관현악
	성은이 망극하사 (자진모리)	이몽룡	관현악
7 장 산도 옛 보던 산이요	농부가 (중모리→중중모리)	농부들	관현악
	물레야 빙빙빙 돌아라 (세마치)	농부들	북, 아쟁, 농악
	박석고개 (진양조)	이몽룡	북, 가야금, 대금
8 장 왔구나 우리 사위	비나이다 (진양조)	월매	관현악
	거 누구가 날 찾나 (중중모리)	월매, 이몽룡	관현악
	소녀 향단이 문안이요... 살려주오 (중중모리)	향단	북, 가야금, 대금
	향단아 우지마라 (중중모리)	이몽룡	북, 거문고, 대금
	죽었구나 (중모리)	월매	북, 가야금, 대금
	아가씨 한테 가사이다 (진양조)	향단, 월매	북, 가야금
9 장 쑥대머리	귀신춤 (중중모리)	무용음악	관현악
	쑥대머리 (중모리)	여성방창	관현악
	보고지고 보고지고 (중모리)	춘향	관현악
	네가 이것이 웬 일이냐 (중모리)	이몽룡, 춘향, 월매	북, 아쟁, 거문고
	내 죄가 무슨 죈고 (진양조)	춘향	관현악
10 장 노래 소리 높은 곳	본관사또 생신잔치춤 (자진모리)	무용음악	관현악
	아뢰어라 (휘모리)	이몽룡	관현악
	그 때여 조종들이 (자진모리)	도창	북, 타악
	어사출도 (자진모리)	BGM	관현악
	어허 갈수록 산이네 그려 (중모리)	춘향	북, 가야금
	우리 사위 어디갔나 (자진모리)	월매	관현악
	얼씨구나 절씨구 (중중모리)	합창	관현악

	먹구름 하늘 가려도 (중중모리)	춘향, 몽룡, 여성방창	관현악

<춘향2010>은 2막 10장으로 구성되어 있으며, <춘향가>의 장면 구성을 비교적 그대로 가져왔다. 무대는 조리개막과 영상을 활용하여 단순하게 연출하였다. 관현악 반주가 대부분이고, 수성가락도 부분적으로 쓰였다. 첼로, 더블베이스, 신디사이저, 타악을 포함한 국악 관현악으로 반주하였다.

한편 <시집가는 날>(2006), <산불>(2007), <로미오와 줄리엣>(2009), <민들레를 사랑한 리틀맘 수정이>(2009)는 모두 '젊은 창극 시리즈'의 일환이다. 젊은 창극은 창극단의 단원들이 직접 대본과 연출을 맡는 워크샵 공연에서 시작되었으며, 도전정신을 가지고 창작 작품들을 무대에 올렸다. 오영진의 희곡 <맹진사댁 경사>를 창극으로 만든 <시집가는 날>은 국립창극단 소속 배우들이 직접 연출(주호종)과 각본(박성환)을 맡았고, 비교적 작은 달오름극장에서 작은 반주팀과 함께 무대를 꾸렸다. "작품이 소리보다는 연극적 요소에 치중된 듯도 하나, 작품 전반에 걸쳐 드러나 참신한 시도들이 극에 긍정직인 힘을 실었다. 실력파 단원들의 열연이 유쾌함을 더했다."는 평을 받았다.[70] 2007년 7월 6일-14일 공연되었다.

차범석 타계 1주년을 기념하여 차범석의 희곡 <산불>을 창극화한 동명의 작품은 같은 해 공연된 국립극단의 <산불>(임영웅 연출) 및 신시뮤지컬의 <댄싱섀도우>와 비교되었다. 김승현은 연극 <산불>이 원작에 충실하였던 반면, "창극 <산불은>은 산불 장면에서 대단한 스펙터클과 함께 대사와 소리로 심리적 위기감을 점층적으로 증폭하며 객석을 긴장시켰다." 문학언어 대신 직설적인 언어로 건강한 해학을 보여주었다. 또한 뮤지컬에 비해 한국적 정체성이 돋보였다고 하였다.[71] 2007년 12월 21일-30일 국립극장 달오름에서 초연되었으며, 2008년 6월 13일-22일 재공연되었다.

창극 <로미오와 줄리엣>(박성환 작·연출, 안숙선 작장, 이용탁 작곡)은 셰익스피어 원작 <로미오와 줄리엣>의 배경을 한국으로 옮긴 번안 창극이

70 「리뷰:창극 시집가는 날」, 『객석』, 2007.8.

71 「리뷰: 창극 <산불>」, 『미르』 2008.1.

다. 번안 창극은 1950-60년대 여성국극에도 있었지만[72], 국립창극단에서는 처음 시도되는 것이었으며, 대중이 셰익스피어를 아는 시대의 번안과 모르는 시대의 번안은 분명한 차이가 있을 것이다. 신연숙은 "전통예술에 보편성을 더한, 맛깔난 현대창극이라고 추천하기에 부족함이 없다. 모두 14개의 장면이 설정되었고, 쉴 새 없이 빠른 속도로 장면이 바뀌었다. 그리고 장면마다의 대사와 노래, 춤 등도 넘치지도 모자라지도 않게 다듬어져 긴장감을 유지하였다."[73]라고 호평하였고, 몇몇 음악이 뮤지컬 음악처럼 귀에 잘 들어왔다면서 더 대중적인 소리를 요구하였다. 이미원은[74] 원작의 줄거리를 따라가기에 전전긍긍한 느낌이었고, 짧은 소리와 당위성 없는 전통놀이는 산만하고 나열식으로 느껴졌다고 하였다. 또한 판소리의 멋이 충분히 전해질 긴 소리가 없었다는 점이 아쉽다고 평하였다. 이 작품은 2008년 2월 7일-13일에 국립극장 달오름에서 초연되었고, 같은 해 8월에 서울광장 아트랜스 상설무대에서 공연되었고, 2009년 12월과 2010년 12월에도 국립극장에서 재공연되었다.

2011년에는 독일의 오페라 연출가인 아힘 프라이어가 <수궁가>(안숙선 작창, 이용탁 작곡, 박성환 각색)를 연출함으로써 '창극의 세계화'라는 창극단의 모토를 적극적으로 외부에 알렸다. 아힘 프라이어는 독일 출신의 오페라 연출가인데, 연출뿐 아니라 무대미술과 의상, 조명 디자인까지 직접 한다. 따라서 "연출가 개인의 작품 발표회가 되지 않도록 경계해야 한다"는 걱정이 있기도 했다.[75] 그는 <수궁가>에 판소리 오페라라는 부제를 달고, 음악적인 부분에 있어서는 전통 판소리의 창과 반주를 크게 벗어나

72 여성국악동지사의 <청실홍실>은 <로미오와 줄리엣>을, <해님 달님>은 <투란도트>를 각색·번안한 작품이다. 또한 임춘앵악극단의 <흑진주>는 <오셀로>를 번안한 것인데, 이를 다룬 기사에서는 "국극이 서양물을 다룰만큼 변질하였다"고 전하고 있다.(『동아일보』, 1961년 9월 11일, 조간 4면 "演藝界는 復古調로")

73 신연숙,「소리하는 로묘와 주리, 현대창극으로서 합격점」,『미르』, 2009. 3.

74 이미원,「고전 양식의 현대화: 판소리 <사천가>와 창극 <로미오와 줄리엣>」,『연극포럼』, 한국예술종합학교, 2009, 318-322면.

75「미스터 래빗, 새로운 상상을 대령하라」,『객석』, 2011. 7.

지 않으려고 했다. 이용숙은[76] 인류의 원형과 현실 사회의 문제를 조화롭게 조합했으며, 자유롭고 힘이 넘치는 획기적인 무대와 탁월한 대본이 빛났다고 하였다. 반면 이듬해 10월 공연에 대해서 정우정은 "관객의 미각을 화끈하게 자극하는 추상주의 비주얼을 갖추고 있다. 그러나 혹자가 말한 '연출의 역할은 무대 위에 있는 모든 것을 하나로 모아주는 것에 있다'는 정의에 의하면 신선함 다음 단계로 넘어가기까지는 상당한 터울이 느껴졌다. 기발한 연출력, … 그러나 통성을 쓰는 소리꾼들에게 가면은 소리 전달에 상당한 제약을 받는다."[77]라고 하였다. 2011년 9월 8일-11일 국립극장 해오름에서 초연되었고, 같은 해 12월 독일에서도 공연하였으며, 2012년 9월 5일-8일 해오름에서 재공연되었다.

표 3 창극 <판소리오페라 수궁가> 장면구성 및 음악구성

막/장	음악	창자	반주악기	이중 BGM
1부 첫째마당 용궁	천지가 탄생할 제 (무장단)	도창	북, 가야금	
	만생명 넘길대는 (중모리)	도창	북, 가야금	
	남녀 생겨 어여뻐라 (중중모리)	도창	북, 가야금	불협화음
	효과음악 (휘모리)	BGM	가야금	
	서쪽이라 서해건너 (중중모리)	도창	북, 가야금	수제천
	천무열풍 좋은 시절 (진양조)	용왕	거문고	수제천
	약수 삼천리 (엇모리)	도사	북	사진 효과음
	왕의 맥을 살펴보니 (자진모리)	도사, 대신들	관현악	
	맥이 경동맥이라 (중모리)	도사	북	
	용왕은 진이요	도사	대금	
	토끼라 하는 짐승은 (진양조)	용왕	거문고	수제천,
	승상은 고래 (중중모리)	대신들	북	아쟁 저음
	남의 나라는 충신이 있어 (중모리)	용왕	관현악	아쟁 저음

76 이용숙, 「리뷰: 판소리 오페라 수궁가」, 『미르』 2011. 10.

77 정우정, 「리뷰: 판소리 오페라 수궁가」, 『객석』 2012. 10.

	세상이라 허는 곳은 (중모리)	잉어	관현악	
	소신 조개는 (단중모리)	조개	관현악	
	소신 메기는 풍채는 좋사오나 (자진모리)	메기	관현악	
	신의 고향 세상이요 (중중모리)	방게	관현악	
	영덕전 위로 한 신하가 (진양조)	개구리(도창)	북	
	화공을 불러라 (중중모리)	방창	관현악	
	별주부 집에 가는 중	BGM		수제천
	여봐라 주부야(진양조)	별주부 모친	관현악	
	주부야 별주부야(중중모리)	별주부 모친	북	수제천
둘째 마당 산중	수정문밖 썩 나서 "고고천변" (중중모리)	도창	가야금, 북	수제천
	만경대 구름 속 (중중모리)	별주부	가야금, 북	수제천
	어선은 돌아들고(새타령) (중중모리)	육지 짐승들	관현악	
	전쟁 장면	BGM	타악기	
	자네들 내 나이를 들어보소 (중모리)	사슴	가야금, 북	
	내 근본 들어라 (엇중모리)	까마귀	가야금, 북	아쟁 효과음
	허허 우스운 아이로다 (자진모리)	곰	가야금, 북	
	여봐라 비켜라 (진양조)	여우	북	가야금 효과음
	자네들 내 나이를 들어보소 (중중모리)	토끼	관현악	
	범 내려온다 (엇모리)	도창	북	
	이놈들 내 나이를 들어봐라 (중모리)	호랑이	거문고, 북	
	두루평판에 볶아놓은 (중중모리)	도창	가야금, 북	
	얼씨구나 절씨구 (중중모리)	호랑이, 별주부	관현악	
	아이고 어쩔거나 (중모리)	별주부	관현악	
	움쑥움쑥 움찔움찔 (자진모리)	별주부	북	수제천
	앗 뜨거라 뜨거라 (자진모리)	호랑이	북	
	계변양류 늘어진 가지 하나를 (진양조)	도창	가야금, 북	무령소리
	한 곳을 바라보니 (중중모리)	방창	관현악	
	거 누가 날 찾나 (중중모리)	토끼	관현악	
	땡글 땡글 두눈이 무섭게도	별주부	가야금, 북	

	(자진모리)			
	물밖 세상 같거드면 (시조창)	별주부	대금	
	임자없는 녹수청산 (중중모리)	토끼	가야금, 북	
	이 산중에 토끼신세 (자진모리)	별주부→도창 →방창	관현악	
	저런 방정맞은 소리 (자진모리)	토끼	관현악	반복
	산중동에 돌아가면 (자진모리)	별주부	관현악	
	이 양반들 방정맞은 소리 (자진모리)	토끼	관현악	
	들로 내려가면→산토끼 잡으러 가자	별주부→방창	관현악	
	팔난세상 나는 싫네 (자진모리)	별주부	관현악	
	우리수궁 별천지라 (진양조)	별주부, 도창	거문고, 북	수제천
	앵모금잔 천일주와 (진양조)	별주부	거문고, 북	수제천
	여봐라 토끼야 (중모리)	여우	가야금, 북	
	가지마라 가지마라 (중모리)	짐승들	가야금, 북	
	수궁 천리 머다 마소 (중모리)	별주부	관현악	
	강상을 바라보니 (중모리)	방창	관현악	
	소소추풍 송안군에 (중모리)	토끼	관현악	
	별주부 반기는 용왕 장면	BGM		수제천
2 부 셋째 마당 용궁	수궁에 도착한 별주부와 토끼	BGM		전폐희문
	어따 이놈 별주부야 (자진모리)	토끼, 별주부	가야금, 북,	전폐희문
	아니 나 토끼 아니오 (자진모리)	토끼, 용왕	가야금, 북	전폐희문
	망나니가 토끼 배 가르려는 장면	BGM		허튼타령+ 전폐희문
	허허 원통한 일이로구나 (중모리)	토끼	가야금, 북	
	망나니 춤	BGM		허튼타령
	말을 하라니 하오리다 (중모리)	토끼, 용왕	가야금, 북	
	이놈 니가 그 말이 (중모리)	용왕	거문고, 북	
	예 소퇴가 아뢰리다 (중모리)	토끼	가야금, 북	
	니가 그 말도 거짓말이로구나 (중모리)	용왕	거문고, 북	
	대왕이 도지일이요 (중모리)	토끼	가야금, 북	
	그러면 니 간을 내고 들이고 (중모리)	용왕, 토끼	가야금, 거문고, 북	
	예 내력을 아뢰리다 (중모리)	토끼	가야금, 북	
	미련터라 저 주부야 (단중모리)	토끼	가야금, 북	
	퇴간 출입 한단 말은(세마치)	별주부	거문고,	전폐희문

			가야금, 북	
	망나니 춤	BGM		허튼타령+ 전폐희문
	용왕이 토끼 풀어주는 장면	BGM		전폐희문
	민속음악+전폐희문	BGM		민속
	왕자진의 봉피리 (엇모리)	방창	관현악	민속음악+ 전폐희문
	약일래라 (엇모리)	토끼	관현악	전폐희문+ 민속음악
	앞내 버들은 (중중모리)	토끼	북	전폐희문+ 민속음악
	토끼란 놈 본래 간사하오 (휘중중모리)	별주부	가야금, 북	전폐희문+ 민속음악
	네 이놈 별주부야 (휘중중모리)	토끼	가야금, 북	전폐희문+ 민속음악
	바람도 먼지도 티끌도 없이 (휘중중모리)	토끼, 별주부	가야금, 북	전폐희문
	잘가오 잘 가시오 (중모리)	물고기들	가야금, 북	전폐희문
넷째 마당 산중	가자 가자 어서 가자 (진양조)	토끼	가야금, 북	
	백로주 바삐 지내 (중중모리)	방창	관현악	
	반갑다 반가워 (중중모리)	토끼	가야금, 북	
	제기를 붙고 발기를 갈 녀석(중모리)	토끼	가야금, 북	
	이 약 이름을 들어봐라 (자진모리)	토끼	가야금, 북	
	풍랑없는 천국 낙원 (흘림)	별주부	가야금, 북	전폐휘문
	화약연기 없는 수국 (흘림)	토끼	가야금, 북	전폐휘문
	아서라 세상사 쓸 곳 없다 (중모리)	도창	북	

<수궁가>는 2막 4장으로 구성되었으며, 역시 장면의 구성은 역시 잘 알려진 이야기의 순차적 구성을 그대로 따르고 있다. 창의 반주음악은 수성가락으로 되어 있으며, 배경음악으로 관현악이 “수제천”과 “전폐희문”을 연주한다. 창을 하는 중에도 배경음악이 별도로 연주되기 때문에 음악이 이중으로 들리는 장면들을 표에 ‘이중 BGM’으로 따로 표시하였다.

‘보편적 음악극’과 ‘우리시대의 창극’을 모토로 한 6년간의 실험이 마무리되고, 2012년부터는 보편적 음악극보다는 훨씬 실험적인 공연들이 두드러진다. 2012년 3월에 새로 부임한 김성녀 예술감독은 국립창극단 단원과

국립극단의 단원을 거친 배우이자 국악인으로서, 소리와 극이 만나는 또다른 공연 장르인 마당놀이에서 오래 활동했다. 이러한 다양한 커리어를 바탕으로 김성녀는 판소리와 달리, 창극은 훨씬 자유로워야 하고 다양한 시도가 필요하다고 생각하였다.[78] 새로운 예술 감독의 리더십 아래, 국립창극단은 소재와 형식을 열어 놓고 실험하는 한편, 전승이 끊긴 판소리를 창극으로 재창작하기도 하였다.

2012년 한태숙 연출의 <장화홍련>(왕기석 작창, 홍정의 작곡, 정복근 대본)은 스릴러 창극을 표방하면서, 고전설화를 현대 배경으로 바꾸고 음악을 현대화하여 공연했다. 전통 장단에서 벗어난 음악을 하는 파격을 보여준 이 작품에 대해 윤중강은 '반(反)창극'이라 부르기도 했다, 그는 대사를 하다가 그것이 자연스럽게 소리로 연결되는 작창과 전통 악기를 기계장치로 왜곡시켜서 공포스러우면서도 현대적인 소리를 만들어낸 점 등을 새롭다고 평했다. 또한 창극 배우들의 역량을 긍정적으로 보았다. 이 작품은 2012년 11월 27일-30일 국립극장 해오름에서 공연된 후, 2014년 4월1-5일에 재공연되었다.

국립창극단은 판소리 12바탕 중 전승되지 않는 7바탕을 창극으로 만드는 작업을 시작하면서, 첫 번째로 2012년 <배비장전>을 공연하였다. <배비장전>은 허위의식에 찬 배비장(배걸덕쇠)이 김경목사를 따라 제주에 가서 애랑이라는 기생에게 호되게 놀림을 당하는 이야기이다. 안숙선이 작창을 하고, 연극 연출가인 이병훈이 연출을 맡았으며, 뮤지컬 작가인 오은희가 대본을 썼다. 황호준이 작곡한 음악은, 수성가락으로 편곡되었으며 25현 가야금과 특수 타악을 사용하여 음악의 유연성을 더했다. 김향은 소리꾼들의 소리에 따른 극적 감응보다는 시각적인 발림을 강조하는 배우들의 연기가 아쉽다고 평하면서, 유실된 소리를 복원하는 만큼 앞으로 두고두고 전승될 소리 대목으로서 잘 짜였는지 점검이 필요하다고 평했다.[79] 이 작품은 2012년 12월 8일-16일 국립극장 달오름에서 공연되었고, 2013년 12월 14-18일 재공연되었다.

78「미르 얼굴, 국립창극단 신임 예술감독 김성녀」,『미르』, 2012. 4.

79 김향,「리뷰: 창극 <배비장전>」,『미르』, 2013. 1.

표 4 창극 <배비장전> 장면구성 및 음악구성

막/장	장면	음악	창자	반주악기
판 여는 마당	한양의 배선달은 제주목사로 가는 김경이 비장을 구한다는 소식에 자원한다. 하지만 그의 노모와 처는 배비장이 여색에 빠질까 걱정하고, 배비장은 그럴 일이 없다며 호언장담한다.	서곡: 불어온다 불어와 (자진모리)	합창	관현악
		한양성중 선달하나(단중모리)	도창	북, 가야금
		전환음악	BGM	피리, 대아쟁, 거문고, 타악
		삼다도라 천리 제주 바람많고 돌도많고(자진모리)	어머니	북, 가야금
		한양에 김경대감(자진모리)	배비장	북, 거문고
		제주라면 수륙만리 (중중모리)	아내	북, 가야금
		제주라 하는 곳이(자진모리)	배비장	북, 거문고
		숫당나귀 말도 마소(자진모리)	아내, 배비장	북, 거문고
		제주 미색에 풍덩빠져(중모리)	아내	북, 가야금
		잘생긴 내아들아(중중모리)	어머니	북, 가야금
		주색잡기 했다가는(자진모리)	어머니	북, 가야금
		조심해라 조심해(자진모리)	여인들	관현악
첫째 마당	배비장과 김경목사 일행은 제주로 가는 중 큰 충랑을 만나지만, 우여곡절 끝에 제주에 도착한다.	전패령 비껴차고 (자진모리)	도창	북, 가야금, 타악
		서풍이 살살 불어오면(자진모리)	도사공	북, 거문고
		선왕도에 대풍하여(중중모리)	도사공, 배꾼들	북, 거문고, 아쟁
		곡강춘주인인취라(시창)	김경목사	대금
		편안하고 편안허다(시창)	김경목사	거문고
		아이쿠 나으리(자진모리)	도사공	북, 거문고
		미역섬을 바삐지나(엇모리)	도창	북, 가야금
		으르릉 콸콸 (엇모리)	방창	관현악, 타악
		백발성성 양친부모(엇모리)	오비장	북, 가야금
		내 평생 살던곳엔(자진모리)	최비장	북, 가야금
		내 형세 가난하여(자진모리)	박비장	북, 가야금
		대장부 품은 큰 뜻(자진모리)	배비장	북, 거문고, 타악

		풍랑 (자진모리)	BGM	관현악
		천지지곤 일원서신(자진모리)	도사공, 노꾼들	관현악
		해녀춤	무용음악	관현악
		이어도사나(굿거리→자진모리→굿거리)	해녀들	관현악
둘째 마당	배비장은 도착하자마자, 기녀 애랑이 제주를 떠나는 정비장과 이별하면서 온갖 제물도 모자라 앞니까지 빼주는 광경을 목격한다.	잘 있거라, 나는 간다 (느린 중모리)	정비장	삼현육각
		갓 한통 세양 한통 (자진모리→휘모리)	정비장	북, 가야금
		천금인들 만금인들 (자진모리)	애랑	북, 가야금
		오냐 애랑아 우지마라(중중모리)	정비장	북, 가야금
		살풀이	BGM	삼현육각, 타악
		정절부인 본을 받아(느린 중모리)	애랑	북, 가야금
		서방님 주고가신(자진모리)	애랑	북, 가야금
		에고 저리 속을 몰라 (엇모리)	애랑	북, 가야금
		늴니리야	정비장	타악
		답답한 이 내 설움 (단중모리)	애랑	북, 가야금
		호치 하나 빼어주면 (진양조)	애랑	북, 가야금
		싸이 강남스타일 (휘모리)	공방고자	타악, 가야금
셋째 마당	배비장이 자신은 절대 기녀에게 넘어가지 않겠노라 호언장담하자 장난끼가 발동한 김경목사는 배비장과 내기를 하고, 배비장을 무너뜨릴 계획을 꾸민다.	부모 처자 먼데두고 (단중모리)	배비장	북, 가야금
		여기 제주 미인미색 (자진모리)	방자	장구, 거문고
		기생춤 (자진모리)	무용음악	관현악
		둥그레 당실 (굿거리)	기생들	관현악
		용천검 (자진모리)	기생들, 행수기생	관현악
		만물만사가 무릇 (단중모리)	김경	북, 거문고
		말씀은 그러하오나 (엇중모리)	배비장	북, 가야금
		봉지가	애랑	윈드벨, 25 현 가야금

		수작 꾸미는 효과음 (휘모리)	BGM	타악, 가야금
넷째 마당	봄날 김경목사 일행은 꽃놀이를 간다. 그 모습이 못마땅한 배비장은 무리에서 떨어져서 산속으로 들어간다. 그 때 애랑과 방자가 짜고 애랑이 배비장 앞에 등장해서 목욕하는 모습을 일부러 들키는데, 배비장은 애랑에게 빠져 수작을 건다.	이튿날 밝으니 (자진모리)	도창	북, 가야금
		기생춤 (자진모리)	무용음악	관현악
		봄노래 (세마치)	기생들	관현악
		봉지가	애랑	
		천장하니 한양은 노천리요(시창)	배비장	대금
		행수기생 걸음걸이 효과음	BGM	아쟁, 해금, 타악
		봉지가 진다+천장하니 한양은	애랑/배비장	원드벨, 가야금
		백포장 농림간에 (중중모리)	배비장	삼현육각
		저 여긴 거동보소 (빠른 중중모리)	비장들, 방자	삼현육각
		아니오 내 성미 모르는 말씀 (자진모리)	배비장	북, 거문고 , 타악
		정 그러시면 우린 갈 터이니 (자진모리)	비장들, 방자	북, 거문고
		봉지가	애랑	
		물에 젖은 화용월태 (중중모리)	배비장	삼현육각
		봉지가	애랑	
		나는 죽으면 죽었지 (자진모리)	방자/배비장	북, 거문고
		방자 걸음(휘모리)	BGM	해금, 가야금, 타악
		너의 나으리 무례하나 (중모리)	애랑	북, 가야금
		방자 걸음(휘모리)	BGM	해금, 가야금, 타악
다섯째 마당	애랑에게 빠져 상사병에 걸린 배비장은 자신이 한 맹세 때문에 괴로워하고, 방자는 못이기는 척 배비장을 애랑의 집으로 안내한다.	한라산 고운 정기(진양조)	배비장	삼현육각
		기갈이 자심타기 주색잡기 했다가는 환풍정 한바퀴를 (자진모리)	애랑 어머니 김경목사	해금, 가야금, 타악
		얘 방자야/ 예 나으리(자진모리)	배비장/방자	북, 거문고
		방자 걸음 (휘모리)	BGM	해금, 가야금, 타악
		공무정진 하옵시는 귀하신	애랑	북, 가야금

		장부께서 (중중모리)		
		대월서상하(시창)	배비장/애랑	가야금
		가자가자 어서가자 방자야 (자진모리)	배비장	북, 가야금
		어허라 좋을 씨고 (중중모리)	도창	북, 가야금
여섯째 마당	배비장은 방자의 말에 따라 개가죽 두루마기를 입고 개구멍으로 애랑의 집에 들어가서 합방을 한다. 그러던 중 방자가 애랑의 남편인 척 들이닥치고, 배비장은 낡은 궤짝 속에 숨는다. 가짜 남편인 방자는 귀신붙은 궤짝을 바다에 버리겠다고 한다.	통영 개타령 (자진모리)	기생들	관현악
		둥그레 당실 (굿거리)	방자	타악
		어두운 야삼경에 (중중모리)	배비장	북, 거문고, 아쟁
		둘이 방안에 들어사자마자 (자진모리→빠른 자진모리)	도창	북, 가야금, 해금
		요사하고 고이한 년 (엇모리)	방자	북, 거문고
		제주 제일 악한으로 (자진모리)	애랑	북, 가야금
		뒷간에가 소피볼 제 (자진모리)	방자	북, 가야금
		조상대대 내려온 기물(중중모리)	애랑	북, 가야금
		너 데리고 못 살겠다 (휘모리)	방자	북, 가야금
		에히여루 다리어라 (동살푸리)	방자, 남자들	관현악
일곱째 마당	방자와 비장들이 궤를 지고 나가면서 파도소리와 노젓는 소리로 바다를 연출한다. 바다에 빠져죽느니 헤엄쳐서 살아야겠다고 생각한 배비장은 궤짝에서 나와서 헤엄을 치치만, 곧 자신이 관청	서도 뱃치기 소리 (굿거리)	방자, 기생들	관현악
		이어도사나 (자진모리)	기생들	관현악
		물이 들면 가라앉아 (중모리)	배비장	삼현육각
		삐득삐득 하는 소리는(자진모리)	기생들	관현악
		전환음악 (자진모리)	BGM	북, 가야금
		물에 죽을 나의 목숨 (중모리)	배비장	삼현육각
		이어도 사나 (자진모리)	합창	관현악
		봉지가	애랑	윈드벨, 가야금

	마당에서 벌거벗은 채로 헤엄치는 시늉을 하고 있음을 깨닫는다.			
판 닫는 마당	배비장은 약속대로 벌거벗은 채로 환풍정을 돌게 되고, 모두들 그 모습에 즐거워한다.	귀경 났수다 귀경났어 (굿거리)	합창, 도창	관현악

<배비장전>은 7장으로 구성되어 있으며, 사건을 전개하는 주요 장 외에 판을 여는 마당과 닫는 마당이 따로 구성되어 있다. 판을 여는 마당에서는 전통 민속극의 길놀이를 하듯이 출연자들이 객석을 통해 들어온다. 판을 닫는 마당은 모든 인물이 춤추고 노래하는 장면으로 전통 민속연희의 대동과 같은 결말을 구성하였다. 장면마다 병풍이나 화폭 형태의 동양화풍 배경막을 사용하였고, 11인조의 관현악 반주단이 무대 위에 위치하였다. 곳곳에 제주 민요를 배치하여 제주도의 분위기를 살렸다. 반주는 수성가락 위주로 되어있다. 국악기와 현대 타악기를 사용하여 인물의 걸음걸이를 표현하고 특정인물의 등장을 알리는 등 극중 효과음을 자주 활용하였다.

2013년에는 세 편의 새로운 공연이 무대에 올랐다. 이청준 원작의 소설이자 임권택이 감독한 영화로 더 잘 알려진 <서편제>를 필두로, 희랍비극인 <메디아>, 그리고 청소년 창극 시리즈의 첫 작품으로 영화 <천하장사 마돈나>를 원작으로 하는 <내 이름은 오동구>가 공연되었다.

<서편제>의 내용은 소설과 영화를 통해서 이미 잘 알려져 있다. 창극 <서편제>는 눈이 멀게 되는 소리꾼 송화의 삶을 지리산의 사계절로 배경을 형상화하였다. 유봉에게 소리를 배우는 어린 동호와 송화의 장면은 봄, 동호와 유봉의 갈등 및 송화가 눈 멀게 되는 장면은 여름, 유봉이 죽음을 앞두고 송화가 아버지를 용서하는 장면은 가을, 득음한 송화가 동호와 재회하는 장면은 겨울로 극의 정조와 맞물려 그려진다. 이 작품은 판소리꾼의 삶을 다루었기 때문에, 곳곳에 판소리 음악을 자연스럽게 활용하였다. 이

공연에 등장하는 창은 따로 작창하지 않고 극중 장면에 맞는 소리대목을 판소리 5대가와 민요에서 차용하였다. 반주음악은 재일교포 2세로 일본에서 활동하는 피아니스트이자 뉴에이지 음악 작곡가인 양방언이 작곡하였다. 극본은 희곡작가 김명화가 썼고, 연출은 대표적인 뮤지컬 연출가인 윤호진이 맡았다. 전통 쪽은 판소리 음악이 확실히 자리를 잡고 있었기 때문에 상대적으로 연극적인 부분과 반주음악 등 창작의 요소들을 더욱 자유롭게 다룰 수 있었다. 그래서 이 작품은 창작과 전통을 잘 병치시킨 작품으로 평가된다. 현경채는[80] 김명화의 대본이 소설의 깊이를 무대 언어로 단아하고 미학적으로 풀어내었다면, 윤호진의 연출은 '판소리' 그 자체에 푹 빠져들게 하는 마력으로 귀명창들의 욕구를 충분히 만족시켰다고 평하였다. 2013년 3월 27일-31일 초연되었고, 같은 해 9월 13일-21일 재공연되었다.

표 5 창극 <서편제> 장면구성 및 음악구성

막/장	장면	음악	창자	반주악기
1막 1장 프롤로그	유봉이 어린 송화와 동호 남매를 데리고 등장. 함께 소리하며 즐거운 한 때.	비상(서곡, 천년학 ost 中) (4/4)	BGM	관현악, 피아노
		진도아리랑 (세마치)	유봉, 송화, 동호	북
2장 봄	유봉이 송화와 동호에게 소리 가르친다. 유봉은 소리를 하며 죽은 아내에 대한 그리움을 달랜다.	수궁가 중 토끼 화상 그리는 대목 (중중모리)	유봉, 송화, 동호	북
		춘향가 중 이별가 갈까부다 (중모리)	유봉	북
		천년학(천년학 ost 中) (3/4)	무용음악+ 유봉 구음	관현악, 피아노
		갈까부다 (중모리)	유봉	거문고, 북
3장 불안은 시작되고	유봉과 동호의 갈등이 깊어지고 동호는 집을 떠나려하지만 송화의 만류로 떠나지 못한다.	진도아리랑 (세마치)	송화, 동호	거문고, 북
		체은국(채운국의 오기로 보임) (4/4)	BGM	하프, 해금

80 현경채, 「국립창극단의 세 가지 시도 <서편제> <메디아> <내 이름은 오동구>」, 『연극평론』통권70호, 연극과인간, 2013.

		진도아리랑 (세마치)	송화	무반주
		심청가 심봉사 눈 뜨는 대목 (아니리, 중모리)	송화	북
4 장 여름	송화가 소리를 연습하는 가운데 동호가 죽은 어미와 유봉에 대한 백일몽을 꾼다.	구음	어미	신디사이저
		육자배기 개고리타령 (중중모리)	유봉, 어미	관현악, 피아노
		심봉사 눈 뜨는 대목 (자진모리)	동호, 송화	북, 가야금
		전환음악	BGM	가야금
1 막 5 장 여름비	유봉이 삼월에게 소리를 가르치는 사이, 송화와 동호는 창극 구경을 한다. 극중극 <임방울>의 장면이 유봉에게로 이어지며, 유봉은 죽은 아내를 그리워한다.	심청가 뺑덕어미 (자진모리)	유봉, 삼월	북
		심청가 황성 올라가는 대목 (중모리)	유봉, 삼월	북
		전환음악	BGM	삼현육각
		춘향가 오리정 이별 (중모리)	김산호주 역	삼현육각
		추억 (진양조)	임방울 역	삼현육각
		추억 (진양조)	유봉	삼현육각
		쑥대머리 (중모리)	유봉, 어미	피아노, 북
6 장 여름밤의 한기	동호가 폭우에 정신을 잃은 송화의 옷을 벗기는 모습을 보고 오해한 유봉이 동호를 때리고 동호는 결국 집을 나간다. 송화까지 잃을까 두려운 유봉은 송화의 눈을 멀게 한다.	전환음악 (4/4)	BGM	피아노, 해금
		송화 눈이 멀게 되는 장면 (4/4)	어미	관현악, 피아노
		심청가 심청이 하직하는 대목 (중중모리)	송화, 유봉,	북
		심청가 심청이 하직하는 대목 (중중모리)	어미, 코러스	피아노, 북
		심청가 심청이 하직하는 대목 (중중모리)	송화	피아노, 북
2 막 7 장 혼맞이 굿	동호는 원인을 알 수 없는 병에 시달리다 굿판을 벌이고, 송화에 대한 그리움이 병의 원인임을 알게 된다.	비상 slow ver. (4/4)	BGM	관현악, 피아노
		진도 씻김굿 영돈말이 (엇모리→흘림)	무녀들	삼현육각
		진도아리랑 (세마치)	동호, 구경꾼들	삼현육각

8 장 폭포 옆에서의 소리 공부	송화가 실명 후 십년이 지났다. 유봉은 송화에게 소리를 가르치려 하지만, 송화의 마음에는 아버지에 대한 원망만 가득하다.	심청가 인당수에 빠지는 대목 (늦은 자진모리)	유봉, 송화	북
		심청가 "심청이 거동 봐라" (휘모리)	송화	북
		어긋남 (4/4)	BGM	피아노
9 장 동호의 소리	동화는 송화를 찾아다니다 잠시 나무 그루터기에 앉아 송화와 부르던 노래를 부른다.	심청가 "예 소맹이 아뢰리다" (중모리)	동호	삼현육각
		어긋남 (4/4)	BGM	피아노
		전환음악 (굿거리)	BGM	삼현육각
10 장 전국명창경연대회	전국명창경연대회가 열린다. 여러 참가자들이 소리를 하고, 송화도 소리를 하는데 목이 제대로 나오지 않는다.	흥부가 화초장 (중중모리)	소리꾼 1(김형철)	북
		적벽가 새타령 (아니리)	소리꾼 2(남해웅)	북
		춘향가 십장가 (진양조)	소리꾼 3(정은혜)	북
		심청가 범피중류(중모리)	송화	북
11 장 어긋남	삼월이 경연대회 본선 준비로 소리 연습을 하던 중, 동호를 만나고 송화의 처지를 전해준다.	심청가 황성 올라가는 대목 (중모리)	삼월	북
12 장 만추	노쇠한 유봉은 죽음을 앞두고 송화에게 용서를 구한다.	만추 (3/4)	BGM	피아노, 대금
		춘향가 갈까부다(중모리)	유봉	대금, 북
		배경음악	BGM	대금
		춘향가 갈까부다(중모리)	유봉	대금
		천년학 (3/4)	BGM	관현악, 피아노
13 장 득음	유봉이 죽고, 송화는 3 년간 유봉의 무덤 앞에서 소리공부에 매진한다. 어느 눈 내리는 밤 송화와 동호는 재회하고 함께	구음	어미	X
		득음(<십이국기>ost 中 야상월우) (4/4)	BGM	피아노, 해금, 구음
		심청가 추월만정(진양조)	송화	북
		심청가 심봉사 눈 뜨는	송화, 동호	북

	소리한다.	대목 (창조→중모리)		
		심청가 "심황후 거동봐라" (자진모리)	송화, 동호	북
		심청가 "어디 내 딸 좀 보자" (4/4)	송화, 동호	북, 피아노

<서편제>는 2막 13장으로 되어 있으며, 원작 소설이나 영화와는 주제의 초점과 장면의 구성 등이 다르다. 인물의 중심은 송화로 바뀌었고, 송화의 희생과 득음에 초점이 맞춰졌으며, 모든 주요 인물의 연결고리인 죽은 송화 어미의 비중이 커졌다. 무대는 동양화적인 배경과 영상을 활용하여 지리산의 4계절을 표현하였다. 도창은 없으며, 주요 인물들의 직업이 소리꾼이고, 인물이 노래할 때에는 모두 판소리를 공연하거나 연습하는 장면이기 때문에 진짜 판소리를 할 때처럼 북 하나로만 반주한다. 배경음악은 피아노를 중심으로 하며 전자 베이스와 기타가 포함되고 국악기를 병주하기도 한다. 국악관현악은 15인 내외의 소규모로 짜여있다.

<메디아>의 원작은 에우리피데스의 <메데이아>이다. 서재형이 연출, 한아름이 극작/작사, 황호준이 작곡을 맡았다. 작창을 따로 하지 않고 작곡가가 모든 음악을 작곡하였으며, 대부분의 대사를 노래로 끌어가는 '송-스루(song-through) 형식'을 사용하였다. 전통 장단을 바탕으로 하였으나 전통 선율을 얹지 않고 전통음악의 시김새만을 참조한 독특한 선율의 노래들을 만들어냈다. 새로운 소재와 음악에 중점을 둔 <메디아>는 흥행에서 성공을 거두었고 창극에 대한 새로운 담론을 형성했다. 그러나 그 파격적인 실험성으로 인해서 상반된 평가를 받았다. 파격적이고, 감동적이라는 평이 있는 반면 창극으로 볼 수 없다는 반응도 있었다. 현경채는[81] 몰입도 높은 공연이었음을 인정했지만, 시종일관 너무 힘을 준 음악과 운율이 없는 가사를 지적하면서, "뮤지컬이 아닌 창극을 보러 온 관객의 한 사람으로 불편했다."라고 하였다. 이동연은[82] 주역인 정은혜의 연기와 소리, 그리고 무대디자인은 높게 평가했지만, 작창을 배제하고 송스루 방식으로 채택

81 같은 글.

82 이동연, '창극 <메디아>의 실험은 정당한가', 이동연의 문화읽기, 19호 (2013. 6. 6.) <http://www.culturalaction.org/xe/newsletter/211007>.

한 것에 대해서, 지루하고 어설픈 음악이 송스루의 묘미를 살리지 못했으며, 코러스의 지나친 개입이 몰입을 방해했다고 평했다. 2013년 5월 22일-26일에 국립극장에서 초연되었고, 2014년 1월에 재공연하였다.

표 6 창극 <메디아> 장면구성과 음악구성

막/장	장면	음악	창자	반주악기
1장 메디아의 탄식	어둠 속에서 메디아의 신음소리가 들린다. 무서워하는 아이들을 유모가 달랜다. 메디아는 남편 이아손이 자신을 배신하고 크린토스의 왕 크레온의 딸과 혼인한다는 사실에 절규한다.	메디아의 흐느낌 (엇모리)	메디아	징, 구음
		신음소리 (엇모리)	남녀 도창	징, 피아노, 타악
		아 꿈같이 지난 세월 (중중모리)	메디아	피아노, 타악
		신음소리 (엇모리)	남녀 도창	피아노, 타악
		달랠 길 없는 여인의 깊은 한 (중중모리)	남녀 도창	피아노, 타악
		아 불길한 느낌 (중중모리)	유모	피아노, 타악
		별빛 아래서 약속한 둘만의 혼인 (중모리)	도창(여)	가야금, 장구
		사랑에 눈이 멀어 (휘모리)	도창(여)	피아노, 타악
		원망한다/원망하거라 (휘모리))	메디아, 도창(여)	피아노, 타악
		한 때는 자랑스러운 콜키스의 딸 (중중모리)	남녀 도창	피아노, 타악
		나는 버려졌다 (중중모리)	메디아, 도창장	피아노, 타악
		신성한 강들은 거꾸로 흐르고 (중모리→휘모리)	도창(여)	가야금, 피아노, 타악
		비탄으로 목욕을 하고 (중중모리)	메디아	피아노, 타악
		죄를 짓는 것은 남자 (중중모리)	남녀도창	피아노, 타악, 대금
2장 이아	크레온 궁에서는	날이 밝는다(자진모리)	남녀 도창	피아노, 타악
		축배 축배 축배 (굿거리)	도창(남)	가야금,

손과 크레우사의 약혼식	혼인을 축하는 주연이 열린다. 크레우사는 이아손의 전처 메디아 때문에 불안해하고 크레온은 메디아를 추방하기로 한다			피아노,
		크레온의 축배사 (굿거리)	BGM	가야금, 피아노, 타악
		축배 축배 축배 (굿거리)	남녀도창	피아노, 타악
		태양의 땅에서 가져온 귀한 황금 양피 (중중모리)	이아손	피아노, 타악
		어딘지 모르게 두려워라 (중모리)	크레우사	장구, 신디
		메디아의 불행으로 행복을 산 공주님 (휘모리)	도창장	피아노, 타악
		알 수 없는 이 두려움 (중모리)	크레우사	장구, 신디
		영원을 약속한 둘만의 혼인식을 치렀던 (중중모리)	도창장	피아노, 타악
		무서워 메디아를 둘러싼 소문들 (중중모리)	크레우사	가야금, 피아노, 타악
		어쩌나 어쩌나 받아야할 황금양피 (중중모리)	도창(남)	피아노, 가야금
		메디아의 추방을 간청	BGM	피아노, 타악
		두려워 마라 사랑하는 내 딸아 (중모리)	크레온	피아노, 타악
		이 땅 코린토스의 밝은 미래를 위해(중중모리)	크레온/ 이아손	피아노, 타악
		잡아라 잡아라(중중모리)	남녀도창	피아노, 타악
3 장 메디아의 추방	메디아는 크레온을 만나서 이아손의 잘못을 따지지만, 이아손은 오히려 메디아를 살인자로 몰아세운다. 메디아는 설득을 포기하고 크레온에게	온다 온다 그녀가 온다 (자진모리)	도창장	피아노, 타악, 장구
		메디아다 메디아 (자진모리)	도창	피아노, 타악, 대금
		이 모든 게 꿈이라 (자진모리)	메디아	피아노, 타악
		분노에 차있는 저 모습 (자진모리)	크레온	피아노, 타악, 대금
		남편을 따라 조국도 등지고 이곳까지 왔으나(진양조→중모리)	메디아	가야금, 장구
		어찌하여 두 아이의 아비이자 (휘모리)	메디아	피아노, 타악
		누더기보다 더 비루한 목소리 (엇모리)	이아손	피아노, 타악
		다정한 말들을 쏟아내시던 입에서 (엇모리)	메디아	피아노, 타악

	하루만 주변을 정리할 시간을 달라고 하고 크레온은 하루의 시간을 허락한다.	사라진 청춘 앞에서 (엇모리)	도창장	피아노, 타악
		불길한 이 기운 (엇모리)	도창(여)	피아노, 타악
		메디아 메디아 (엇모리)	도창(남)	피아노, 타악
		붉은 옷을 입은 여자 (엇모리)	이아손, 도창(남)	피아노, 타악
		그대는 고국을 등지고 (중중모리)	유모	해금, 피아노
		어떤 싸움보다 잔인한 최악의 이별 (중중모리)	도창(여)	피아노, 타악
		죄를 짓는 것은 남자 (중중모리)	도창장, 도창(여)	피아노, 타악
		강경한 메디아 (엇모리 변형)	BGM	피아노, 타악
		떠나라 떠나라 (엇모리 변형)	도창(남)	피아노, 타악
		하루만 더 하루만 더 (엇모리)	메디아	피아노, 타악
		시간은 딱 하루뿐이다 (자진모리)	크레온	피아노, 타악
		오랜 전쟁으로 지친 이 땅에 (굿거리)	도창(남)	가야금, 피아노, 타악
4 장 아이들	집에 돌아온 메디아는 아이들을 달랜다. 집에 들른 이아손에게. 메디아는 시숙부를 죽인 것은 이아손이 원했기 때문이라며 자신이 얼마나 헌신적이었는지 말한다. 이아손은 아이들을 메디아에게 돈을 주며 아이들을 넘기라고 한다.	울지 마라 울지 마라 (중모리)	메디아	신디, 장구
		빗나간 선택 빛바랜 맹세 (휘모리)	도창장	피아노, 타악
		낯선 이방인 자상한 목소리 (중중모리)	메디아, 도창장	피아노, 타악
		가야한다 가야한다 (자진모리)	메디아	피아노, 타악
		이 어린 아이들도 (중모리)	이아손	피아노, 북
		권력 없는 남자는 날지 못하는 새 (중중모리)	이아손/메디아	피아노, 타악
		죄를 짓는 것은 남자(중중모리)	도창장, 도창(여)	피아노, 타악

5 장 메디아의 결심	절망에 빠진 메디아는 과거를 회상한다. 과거에 콜키스의 공주였던 메디아는 황금양피를 찾아 콜키스에 온 이올코스의 청년 이야손에게 반해 아버지를 배신하고 나라의 보물인 황금양피를 구해 주었다. 탈출 과정에서 메디아의 동생이 이야손에게 죽임을 당하고 메디아의 아버지는 자살하였다. 이용만 당하고 버려졌다는 것을 깨달은 메디아는 복수를 결심한다.	절망에 빠진 메디아	BGM	해금, 구음, 피아노
		세상에 되돌릴 수 없는 것이 있다면 (휘모리)	도창장	피아노, 타악
		메디아를 설득하는 도창장	BGM	해금, 구음, 피아노
		아아 아아 가자 (휘모리)	도창(남)	피아노, 타악
		영화로운 콜키스 땅의 공주 (중중모리)	도창(여)	피아노, 타악
		낯선 이방인 (중모리)	도창장, 도창(여)	장구, 피아노
		약한 여자는 잊고 (중모리)	메디아/도창장	가야금 피아노
		난 당신만을 사랑할 것이고 (중중모리)	이아손,/ 메디아	가야금, 타악, 피아노
		원망하거라/원망한다 (휘모리)	도창(여), 메디아	피아노, 타악, 가야금
		동생을 살해하고 토막 낸 누나 (엇모리)	도창(여)	피아노, 타악
		메디아의 동생과 아버지의 죽음 (엇모리 변형)	BGM	피아노, 타악
		천한 소처럼 뚝뚝 피로 범벅된 (엇모리)	도창장, 도창(여)	피아노, 타악
		아버지의 충고 장면 (3/4)	BGM	피아노
		처절한 사랑을 하지 않은 자 (진양조)	메디아, 도창(여)	가야금, 북, 장구
		메디아 구음 (중중모리)	메디아	해금, 피아노, 타악
		메디아의 신비한 능력 (중중모리)	BGM	피아노, 타악
		어둡지만 빛이 없고 (중중모리)	도창(여), 메디아구음	피아노, 해금, 타악
		복수를 결심하는 메디아 (자진모리)	BGM	피아노, 타악
		신들이 당신에게 준 신비한 능력들 (자진모리)	도창장, 도창(여), 메디아구음	피아노, 타악

		아 운명아 다가와라 (자진모리)	메디아	피아노, 타악
6 장 크레우사 공주의 죽음	메디아는 아이들 손에 크레우사를 죽일 선물을 들려 보낸다. 크레우사는 메디아가 보낸 비단옷과 황금관을 걸쳤다가 비참하게 타 죽고, 크레우사의 시체를 만진 크레온 왕도 타 죽고 만다.	아비를 만나 형제를 얻고 (진양조)	도창장	대금, 장구, 피아노
		그 어떤 것보다 가혹한 (엇모리)	도창(남)	피아노, 타악
		엄마가 우리에게 보내온 선물을 받아주세요 (중모리)	아이들	피아노, 장구
		비단 옷을 꺼내 입으시고 (엇모리)	사자	피아노, 타악
		그리고 펼쳐진 무서운 광경들 (엇모리 변형)	도창(남), 메디아구음	피아노, 타악
7 장 아이들과의 헤어짐	메디아는 아이들이 어차피 남의 손에 죽게될 것이라 생각하고, 차라리 자신의 손으로 죽이겠다고 결심한다. 메디아는 아이들을 목욕시키다가 살해한다.	아이들 죽이려는 메디아	BGM	신디, 북
		신이여 막아주소서 (자진모리)	도창(여)	피아노, 타악
		자 마음을 굳게 먹자 (자진모리)	메디아	피아노
		이 아이들을 낳을 때 (자진모리)	도창(여)	대금, 피아노, 타악
		아이들을 죽이는 메디아 (휘모리)	BGM	피아노, 타악
		신이여 막아주소서 (자진모리)	도창장	피아노, 타악
		이제 신들이 이 처참한 광경에 (자진모리)	메디아	피아노, 타악
		메디아의 울음 (자진모리)	메디아	피아노, 해금
8 장 내 본성은 고통 속에	메디아는 아이들의 주검을 데리고 떠난다. 뒤늦게 도착한 이아손은	간다 간다 그녀가 간다 (중중모리)	도창장	피아노, 타악
		우리 모두는 안다 (중중모리)	도창장, 도창(여)	피아노, 타악
		메디아 떠나는 장면 (중중모리)	도창 구음	피아노, 해금, 대금, 타악

서 자란 것 뿐	메디아가 아이들까지 죽인 것을 알고 절규한다.	이아손 이제 당신의 목에서는 (자진모리)	도창(여)	피아노, 타악
		죄를 짓는 것은 남자 (중중모리)	도창(여)	피아노, 타악

<메디아>는 8장으로 구성되며, 왜 메디아가 복수를 계획하게 되었는가를 초점화하였다. 희랍 비극의 메데이아가 굽히지 않는 기질의, 모욕을 결코 참지 않는 여성 '영웅'인데 비해서[83], 창극의 메디아는 남편에게 버림받은 희생양으로서 어쩔 수 없이 복수를 감행한다. 또한 희랍 비극의 코러스가 메데이아의 말을 들어주고 걱정하는 소극적 역할이었다면, 창극의 도창장과 도창은 메디아에게 과거를 상기시켜서 복수를 결심하게 하고, 관객에게 주제를 반복해서 들려준다. 무대는 상하좌우와 후면이 막힌 경사면으로 되어 있다. 반주악기는 건반, 타악, 대금, 해금, 가야금, 장구, 북으로 구성되었고, 수성가락으로 반주하였다.

<내 이름은 오동구>는 창작 판소리 <사천가>와 <억척가>의 연출을 맡았던 남인우가 연출하고, 청소년극으로 수상한 경력이 있는 한현주와 김민승이 대본을 썼다. 작창은 젊은 소리꾼인 김소진이 하였고, 영화 <완득이>의 음악을 맡았던 피정훈이 작곡과 음악감독을 맡았다. 내용은 비욘세 같은 여자가 되고 싶어하는 남자 고등학생 오동구가 꿈을 이루기 위해 고군분투하는 과정을 그리고 있다. 동구의 여성성은 학교생활에 큰 걸림돌이다. 설상가상으로 성전환수술을 위해 모든 돈은 아버지가 부당해고에 격분해 사장에게 폭력을 쓰면서 합의금으로 날리게 된다. 그러던 중 씨름대회에서 우승하면 상금을 준다는 것을 알게 되고 마침 씨름감독이 우람한 체격의 동구를 스카우트한다. 동구는 자신의 여성성도 씨름도 인정하지 않던 아버지를 이기고, 씨름대회에서도 우승하면서 자신의 꿈에 가까워져 간다.

대본·작창·작곡·편곡이 순차적으로 진행되는 일반적인 창극의 작업과정과 달리, 이 작품은 집단 창작을 통해서 만들어졌기 때문에 드라마와 음악이 유기적으로 결합되는 데 도움이 되었을 것이다. 제작회의 노트에 의하면, 대사와 소리가 분리되어 있던 <서편제>와 소리가 짧았던 <장화홍련>을 의

83 강대진, 『비극의 비밀 : 운명 앞에 선 인간의 노래, 희랍 비극 읽기』, 문학동네, 2013, 274면.

식하여 소리의 배치에 신경을 쓴 것으로 되어 있다. 유영대는[84] “원전을 제대로 패러디한 탄탄한 대본과 거기에 적합한 작창, 그리고 이들을 잘 아우르고 있는 드라마투르그”를 높이 평가하면서, “우리말 어법에 충실한 노랫말과 대사들은 철저하게 판소리 어법에 맞게 작창 되면서 창극의 정체성을 드러낸다.”고 하였다. 또한 배우들의 뛰어난 기량과, 배우들의 움직임과 극의 분위기를 잘 고려한 무대, 조명, 음향, 의상이 모두 넘치치 않고 서로 협조하면서 빛나는 작품을 만들었다고 호평하였다. 반면 현경채는[85] 배우들의 호연은 좋았으나, 작창은 배우의 성격과 목상태에 대한 세심한 부족했으며 전체적인 흐름면에서도 보완이 필요하다고 보았다. 또한 반주음악에서 많은 문제점이 발견되었다고 하였다. <오동구>는 소재의 참신성부터, 음악의 획기적 사용, 무대의 적절한 활용 등에서 일정한 성과가 있었다. 2013년 6월 8일부터 16일까지 국립극장 청소년하늘극장에서 공연되었다.

표 7 창극 <내 이름은 오동구> 장면구성 및 음악구성

막/장	장면	음악	창자	반주악기
1 장 놀이공원의 동구와 엄마	개장 직전 새벽의 놀이공원에 동구가 회전목마에 앉아 노래한다. 동구는 무거운 짐을 거뜬히 들어올리며 개장 준비를 한다. 동구의 엄마는 신데렐라 옷을 입고 퍼레이드를 하고, 동구는 엄마의 옷을 부러워한다.	새벽달 intro		기타
		저기 저 새벽달 보면서 (중중모리→창조)	동구	오르골, 기타, 소금, 타악
		여기는 남산월드 환상과 신비의 나라 (쌈바)	코러스(도창)	타악, 기타, 소금
		엄마와 대화 장면	BGM	소금, 기타
2 장 학교의 동구,	동구가 다니는 고등학교, 동구는 여성성 때문에	환상과 신비의 나라, 와는 거리가 멀고 먼 (중중모리)	종만(도창)	북
		야 시간표 바뀌어서	코러스	북

84 유영대, 「‘뒤집기’의 미학」, 『무용과 오페라』, 2013. 7.

85 현경채(2013), 위의 글.

그리고 동구를 둘러싼 사람들	아이들의 놀림을 받고, 단짝인 종만이 위로한다. 종만은 씨름대회의 상금 오백만원이라는 소문을 듣고 둘은 씨름부를 기웃거리다가 씨름부 감독이 동구를 눈여겨본다. 여자가 되고 싶은 동구는 씨름하기를 거부한다.	(중중모리)		
		영어선생님에게 반함	BGM	기타
		우리동구 눈에서 (터벌림장단)	영어선생(도창)	타악, 캐스터네츠, 기타 wow
		아이고 이리복 저리 봐도 참 어중간하다 (빠른 자진모리)	코러스(도창)	장구, 북
		감독이 내려온다 (엇모리)	코러스(도창)	단소, 타악
		아이고 나는 씨름 안 해요(자진모리)	감독, 동구	북
3 장 동구의 집, 동구에게 안다리를 걸어오는 아빠	동구의 집, 아빠는 술해 취해 들어와서 쓰러져 잠이 든다. 이 때 사장 부인이 등장해서 동구 아빠가 사장을 때렸다며 합의금을 요구한다. 동구는 성전환수술비용으로 모아둔 돈을 건넨다. 속상한 동구는 화장을 하고 비욘세 춤을 추며 마음을 달랜다.	천지가 진동헌다 (무박→흘림→ 자진모리→창조)	동구	타악, 기타, 대금, 컴퓨터사운드
		어머머머머 누구야 (자진모리)	부인	기타, 장구, 북
		어머머머머 이게 사과야 협박이야 (엇모리)	부인	기타, 북
		해는 져서 어둑헌디 (세마치)	동구	북
		웃지 마라 웃지 마라 (중모리)	코러스(도창)	북
		동벽을 바라보니 (자진모리)	코러스(도창)	북
		나는 매일 화장을 하지	동구	Glok, 기타, 드럼
		싱글레이디 (8 비트, 4/4)	BGM	기타, 타악, 소금
4 장	돈이 필요해진 동구는	이놈 오금 한 번 저리게	감독	타악

씨름부에 들어간 동구	씨름대회 우승을 꿈꾸며 씨름부에 찾아가서 샅바를 빠는 허드렛일부터 시작한다.	해줄까 (자진모리)		
		옹헤야 (동살풀이)	코러스	타악, 기타
5 장 몽정을 하는 동구와 술에 취한 아빠, 꿈 속에 나타난 엄마	동구가 자기 대신 합의금을 냈다는 사실에 속상한 아빠는 또 술을 먹고 잠이 든다. 옆 방에서 자던 동구는 짝사랑하는 영어 선생님에게 예쁜 샅바를 선물 받는 꿈을 꾼다. 아빠아 연애시절 엄마의 꿈을 꾼다. 꿈 속에서 엄마는 아빠를 혼낸다.	꿈 속 장면	BGM	타악, 기타
		나를 보는 그 얼굴 (왈츠+자진모리)	엄마, 아빠	타악, 기타, 소금
		전환음악	BGM	소금
6 장 씨름에 다가가기 힘든 동구, 무릎을 꿇는 아버지	동구는 열심히 씨름을 배우고, 아빠는 사장을 찾아가 무릎을 꿇는다.	잡채기라 하는 것은 (자진모리)	코러스	장구
		부당해고 철회하라(엇모리)	아빠	북, 기타, 스네어
		바야흐로 세계 경제는 (단중모리)	아빠	북, 기타, 스네어
7 장 지원군을 얻는 동구	동구는 씨름부 주장에게 뒤집기 기술을 배운다.	이만기와 강호동(세마치)	씨름부원	북
		아 이놈이 겁이 없구나(중허튼타령)	씨름부원	타악, 추임새
		뒤집기라 하는 것은	씨름원들	북
		뒤집고 싶다(자진허튼타령)	동구	북
8 장 동구에게 힘을 주는 엄마	엄마가 동구에게 신데렐라 의상을 선물하면서 동구를 버리고 혼자 집을 나온 것에 미안해 한다.	전환음악	BGM	Glok, 소금
		엄마와 동구 대화 장면	BGM	기타
		열일곱 어린나이에	엄마	북, 기타
9 장 동구를	씨름 연습하고 있는 동구에게 종만이 영어	북치기 박치기 (16 비트 4 박)	종만	카혼

아프게 하는 일련의 사건들	선생님의 결혼 소식을 전한다. 한편 아빠는 동구가 씨름하는 것을 반대한다. 동구는 선생님에게 고백했다가 매를 맞는다. 아버지는 집에 왔다가 화장한 동구의 모습을 보고 놀란다.	이것이 왠 말이여 (빠른 중중모리)	아빠	북
		동구가 달려간다 (아니리→휘모리)	코러스(도창)	북
		영어선생에게 고백 장면	BGM	기타
		너도 남자 나도 남자 (터벌림→자진모리)	동구, 선생님	장구, 북 ,기타
		집이라고 돌아보니 (중모리→아니리)	코러스(도창)	북
		어두운 방안에 홀로 남아 (진양조)	동구	북
		전환음악	BGM	기타, 소금
		나는 매일 화장을 하지	동구	상동
10 장 종만과 엄마의 위로, 그리고 아빠와 맞서는 동구	종만은 동구를 위로한다. 엄마도 동구를 이해한다며 위로한다. 아빠는 여자가 되려는 동구를 받아들일 수 없다. 동구가 화장을 하고 원피스를 입고 등장해서 아빠를 뒤집기로 넘어뜨린다.	내가 네 꿈을 몰랐을 때 (중중모리)	종만, 엄마	타악, 기타, 대금
		네가 내게 고백했을 때에 (자진모리)	종만, 엄마	상동
		전부 닥쳐 (엇모리)	아빠, 종만, 엄마	꽹과리
		전환음악	BGM	타악, 랩탑
11 장 씨름대회, 천하장사 동구	씨름대회가 열리고 엄마 아빠가 동구를 응원한다. 동구는 주장을 이기고 우승한다.	씨름대회 오픈 장면	BGM	타악
		금 밟아서 실격된 놈(휘모리)	연주자 1,2	타악
		씨름 경기 시작 (굿거리)	BGM	타악
		장면전환	BGM	기타
		호미걸이 들어간다 (자진모리)	씨름부주장	북
		지화자 (중중모리→자진모리)	합창	기타, 타악

<오동구>는 11장으로 구성되어 있다. 여러 등장인물들이 도창으로 수시

로 변하면서 상황에 대해 '설명'하는 서사적 구조를 가지고 있다. (위 표에서 인물이 도창으로 변한 경우에는 창자 옆에 괄호로 표시하였다.) 이 때문에 장소와 시간의 교체가 빈번하고, 구체적인 장소뿐 아니라 환상적인 꿈 장면에서 현실 장면으로 수시로 교체된다. 무대 한가운데 씨름 모래판이 만들어져 있는 반원형 무대이고 환상적인 분위기의 상징적 소품들이 사용되었다. 반주음악에는 장구, 북, 대금, 소금 등 국악기뿐 아니라, 전자기타와 갖가지 타악기가 쓰였으며, 컴퓨터로 만든 조작음도 극적 효과를 위해 사용되었다. 창은 판소리의 유명 대목을 차용하여 개사하는 등 전통 선율에 충실하였으며, 왈츠 음악 및 팝 음악을 국악화한 음악도 있다.

지금까지 살펴본 대로, 2000년대 이후 작품들은 창극을 판소리 안에 한계 지우지 않고, 소재와 주제, 음악, 무대 등을 어느 면으로나 그 폭이 매우 확대된 것을 볼 수 있다. 그렇다고 창극의 현대화가 완성되었다고 할 수 없지만, 최근 국립창극단의 공연은 현대화를 적극적으로 시도하고 있다고 말할 수 있다. 여기서 말하는 현대화는 철학적 혹은 역사적 의미를 크게 함의하고 있는 것은 아니다. 다만 매우 현실적인 의미에서 동시대가 요구하는 것, 어쩌면 대중으로 치환할 수도 있는 동시대성을 말한다. 그 동시대성 안에는 현대적이고 세련된 감각이 포함될 것이고, 또한 전통에 대한 목마름이나 호기심도 들어 있다면 그것도 동시대성이라고 할 수 있을 것이다.

국립창극단이 최근 창극을 현대화하기 위해서 하고 있는 노력을 몇 가지로 정리해보면 다음과 같다.

(1) 소재의 확대와 주제의 현대성

국립창극단의 공연 중 <춘향전>, <심청가>, <흥보가>, <수궁가>, <적벽가>, <배비장전>, <가로지기(변강쇠 타령)> 등 판소리 12마당 계통의 창극들을 제외한 창작 창극 작품들은 다음과 같다.

1960년대: <백운랑>(1963년), <서라벌의 별>(1964) 이상 2편.
1970년대: <대업>(1975), <광대가>(1979, 1998) 이상 2편.
1980년대: <최병도전>(1980), <부마사랑>(1983), <서동가>(1984), <광대의 꿈>(1985), <용마골 장사>(1986), <윤봉길의사>(1986), <두레>(1987), <춘풍전>(1989) 이상 8편.

1990년대: <황진이>(1990), <달아 달아 밝은 달아>(1990), <박씨전>(1991, 1992, 1995, 1997), <이생규장전>(1993), <구운몽>(1993), <명창 임방울>(1994), <황진이>(1995), <창극 구운몽>(1996), <경복궁 북소리>(1997), <백범 김구>(1998), <천명>(1998) 이상 11편.

2000년대: <논개>(2001), <제비>(2004), <시집가는 날>(2006, 2007), <산불>(2007, 2008), <로미오와 줄리엣>(2009), <민들레를 사랑한 리틀맘 수정이>(2009) 이상 6편.

2010년대: <이연주의 창극-맥베스 부인>(2012), <장화홍련>(2012), <서편제>(2013), <메디아>(2013), <내 이름은 오동구>(2013) 이상 5편.[86]

그러나 2000년대 이전 작품들은 창작극이라 하더라도 설화나 사화 혹은 고전 소설에서 소재를 취했다. 대부분의 작품이 제목만 보고도 역사적이고 고전적인 내용이 짐작되는 작품들이지만, 그 중 제목에서 내용을 유추하기 어려운 작품들에 대해 소개하자면, 70년대의 <대업>은 안중근의 전기이고, <광대가>는 조선 말 판소리를 정리한 신재효와 관련된 것이다. 80년대 <광대의 꿈>은 송흥록의 삶을, <두레>는 동학혁명을 다룬 것이다. 90년대 <달아 달아 밝은 달아>는 일제 하의 이산가족문제에 대한 내용이고, <경복궁 북소리>는 흥선대원군을 중심으로 조선 말기 어지러운 사회를 보여주며, <천명>은 전봉준 장군의 이야기이다. 창작창극은 1939년 화랑창극단의 <봉덕사의 종소리> 이후에 계속해서 과거지향적 소재에 머물러 왔다. 다만 1940-50년대에는 과거의 낭만적 향수를 자극하려는 대중지향적인 목표가 있었던 반면, 국립창극단의 과거 소재는 전통이라는 담론 속에서 스스로 발목이 잡혀 있었던 점이 다르다고 볼 수 있다. 국립창극단이 과거지향적인 소재에서 벗어난 것은 2000년대 중반 이후부터이다.

---

86 <강릉매화전>은 판소리 12마당 계통이나 창본이 전해지지 않는 것을 1987년에 복원하였으므로 창작극으로 분류하였다. 또한 공연명이 같더라도 연출가, 작창자, 대본가가 모두 다르면 다른 공연으로 취급하였다. 1960년대는 국립국극단이 올린 7편의 공연중 2편이 창작극, 1970년대는 총 15편 중 2편만이 창작극이었다. 1980년대와 1990년대는 전통에 대한 관심과 더불어 중요한 국가행사(86' 아시안 게임, 88' 서울올림픽)를 거치면서 세계에 선보일 수 있는 한국적 음악극의 필요성에 따라 창극 활동이 활발해졌고, 창작극도 늘어났다. 재공연을 제외한 횟수로 1980년대에는 총 19편 중 8편, 1990년대에는 총 26편 중 11편이 창작극이었다.

사실 중요한 것은 소재 자체의 새로움보다는 과거의 소재를 다루더라도 '당대 사회를 비추는 주제의식을 가졌는가'와 '형식의 새로움과 발전을 이루었는가' 이다. 과거 소재는 현대의 문화와 사상의 옷을 입음으로써 오늘날에 닿을 수 있다. 그것은 단순히 소재의 문제는 아니다. 창극 <청>은 '효'를 강조하기보다는 심청 개인의 내면을 그려내는 데 중점을 두었으며, 창극 <춘향2010>도 춘향의 절개보다는 춘향과 이몽룡 사이의 신분을 초월한 사랑 이야기를 주축으로 삼았다.

괴테는 서사시를 '충만한 과거(vollkommen vergangen)'로 극시를 '충만한 현재(vollkommen gegenwärtig)'로 대비시켰고[87], 이를 바흐친은 서사시의 "절대적 과거"와 소설의 "오늘성"으로 변형했다. 오늘성이란 관객이 눈앞에 펼쳐진 세계 안에서 자신이 몸담고 있는 개인의 현실을 읽어내도록 하는 것이다. 판소리 전승 5가가 창극뿐만 아니라 소설, 연극, 뮤지컬, TV드라마, 영화 등으로 오늘날까지 계속해서 만들어지는 것은 그것이 전통이기 때문이 아니라, 인간의 보편적인 삶과 심리를 담고 있기 때문이다. <심청가>, <춘향가> 등의 표면적 주제는 '효', '충', '절개' 등이지만, 이면적 주제는 인간의 복잡한 내면 세계를 다층적으로 다루고 있다. 다만 판소리는 이미 쇠퇴하고 있는 장르였으며 종결되고 완성된 과거 안에 침잠한 채 과거의 가치관에 따른 영웅, 즉 변화하지 않는 인물을 그려내고 있었다는 점에서 바흐친이 말하는 '서사시적 거리'가 있었다. 바흐친은 서사시의 "절대적 과거"[88] 가 내용의 문제가 아닌 형식의 문제라고 하지만 양자는 긴밀하게 상호 연결되어 있다. 창극에 시각적 세계가 들어온 이상 창작자와 수용자 모두 더 이상 서사시의 "절대적 과거" 속에 머무를 필요는 없다. 문제는 절대적 과거에서 동시대로 옮겨갈 만한 의지와 능력을 얼마나 갖추고 있는가와 그 주체가 누구인가, 그리고 관객이 무엇을 요구하는가에 달려 있다.

(2) 음악의 저변 확대

---

87 Bakhtin(1988), 위의 책, 29면에서 재인용. (Goethe und Schiller, "Über epische und drmatische Dichtung", 1797)

88 같은 책, 29-39면 참조.

창극은 판소리를 기반으로 해야 한다는 것이 창극계과 관객들의 오랜 신념이었기 때문에, 가장 큰 문제는 역시 음악의 변화에 대한 것이었다. 창극 <청>은 창은 줄었지만, 음악은 전체적으로 확장되었다. 거의 전곡이 관현악으로 편곡되었으며, 뮤지컬처럼 극을 여닫는 자리에 귀에 꽂히는 주제선율을 마련했다. 이 주제 선율은 극에 통일성을 부여하는 역할을 하였다. 더블베이스와 신디사이저 같은 서양악기가 도입되었으며, 양악의 화성법도 쓰였다. 국악관현악의 화성적 편곡은 완전히 새로운 음색은 아니다. 사실 화성법은 1930년대 신민요에 맥을 닿고 있으며, 퓨전 국악은 이미 국악계에 만연한 것이었으니, 창극에서 양악의 도입은 오히려 늦은 감이 있다. 물론 그 이전에도 창극계에서는 관객의 관심을 모으기 위해 끊임없이 노력했다. 창극에서 처음 관현악을 사용한 1974년 <수궁가> 공연, 판소리뿐 아니라 민요와 무가를 도입한 <용마골 장사>(1986년), 대중가요가 도입된 1990년 <달아 달아 밝은 달아>, 합창을 적극적으로 활용해 역동적 무대를 보인 <박씨전>(1991년) 등 역시 중요하다. 즉 <청>이 창극계에 큰 변화를 이루기는 했지만, 갑자기 등장한 것은 아니라는 것을 보여준다.

음악은 창의 비중, 반주음악의 규모와 역할, 도창의 여부를 각 작품마다 다양하게 변형시켰다. 또한 음악적으로는 <청>과 같이 판소리 더늠의 창과 양악 형식의 반주음악이 서로 조화를 이루는 경우가 있는가 하면, <서편제>는 판소리 더늠을 활용하는 것은 비슷하지만 창과 대사와 음악이 완전히 분리되어 서로 다른 목소리를 내는 것처럼 보이는 경우도 있다. <메디아>는 창도 전통선율이 아니라 양악으로 창작되었고, 비슷한 시기에 만들어진 <오동구>는 일부러 대사와 창이 분리되지 않도록 판소리 어법을 모방하려고 했다. 비슷한 시기의 작품들은 서로를 거울 삼아서 각자가 추구하고자 하는 방향을 서로 달리 했기 때문에, 하나의 관점을 가지고 분석하기보다는 각자의 실험성을 부각시키고자 한다. 이러한 실험들은 모두 앞으로 만들어질 창극에서 중요한 밑거름이 될 것이다.

한편 최근의 창극이 오페라와 뮤지컬 등 서양 음악극을 현대화의 본보기로 삼는다고 하더라도, 그 기저에는 전통연희와의 연계성이 있을 것이다. 전승5가 기반 작품들은 그런 특성들을 많이 가지고 있을 것이고, 창작 작품들은 그것들이 가진 현대적 특성들 때문에 전통적 요소들을 오히려 돋보이게 만들 수 있다

(3) 빠른 전개와 압축적이고 추상적인 무대

판소리는 긴 사설을 며칠에 걸쳐서 공연하거나 토막소리로 공연했다. 이와 달리 창극은 같은 줄거리를 가지고 보통 세 시간 이내의 공연을 만든다. 창극은 판소리의 사설과 음악을 과감히 축소하고 생략된 부분을 무대화하여 장면이 늘어지지 않도록 하는 데 중점을 둔다.

또한 과거 작품들의 무대가 회화적이고 설명적이었던 반면에, 빈 무대를 통해서 연출의 힘으로 역동성을 살리는 방향으로 변화했다. 21세기의 창극 연출가와 무대 미술가들은 무대를 비우고 변형하는 등, 국립극장의 프로시니엄 무대에서 벗어나려는 노력을 꾸준히 해왔다. 연극, 오페라, 뮤지컬 등에서 활약하던 연출가들은 창극이나 판소리는 잘 몰랐지만, 전체 극에 어울리는 무대를 만드는 데 공을 들였다. 특히 각 분야의 발전된 무대예술을 창극에 도입하는 데 공헌했다.

이 논문에서는 <청>, <춘향2010>, <판소리 오페라 수궁가>, <배비장전>, <서편제>, <메디아>, <내 이름은 오동구> 등 7편을 중심으로 작품의 공연기법과 양식적 특성을 살피고자 한다. 특히 국가브랜드 공연을 표방한 2006년 <청>은 현대적인 창극으로서 관객과 평단의 큰 관심을 끌었으며 여러 번 재공연된 작품이기에 의미가 크다. 물론 창극 <청>의 시도가 모두에게 환영을 받은 것은 아니었으며, 현대화의 방향이 무엇인가는 아직도 대답하기 어려운 문제이다. 그러나 이미 시도는 이루어졌고, 예술계에서 처음 변화의 물꼬를 트기는 어렵지만, 한 번 트이면 과거로 되돌리기는 더더욱 어렵다. 더구나 국립이라는 이름이 붙은 단체가 자발적으로 변화를 주도한 것이라면 그 영향력은 훨씬 커진다. 중요한 것은, <청> 이후에 다른 작품들이 더욱 자유롭게 전통적인 요소들과 서양의 혹은 현대의 외부의 공연 요소들을 조합해서 다양하게 실험할 수 있게 되었다는 것이다.

또한 <청> 이후에는 대본뿐 아니라 연습일지와 무대, 의상, 조명, 공연리뷰 등이 정리된 “공연자료집”이 만들어졌다. 그 때문에 재공연이 용이해졌고, 연구자료의 확보가 한결 쉬워졌다. <청>은 국립창극단에서 재공연을 가장 많이 한 작품이다. 그리고 <청>은 음악이 모두 관현악으로 편곡된 덕분에 오선보로 정리되어 고정된 악보가 생겼다. 국립창극단은 1989년부터 공연의 음악을 오선보에 채보하는 작업을 해 왔지만, 대부분은 즉흥적인

수성반주로 되어 있기 때문에 악보를 보더라도 실제 공연에서 어떻게 연주했는지는 명확하게 알기 어렵다.

연구대상으로 선택한 작품들은 독특한 소재와 혁신적 무대 구성으로 언론과 관객들의 관심을 받았지만, 선택 기준은 작품의 완성도와 관계가 있지는 않다. '음악극'이자 '연극'인 창극의 특성을 잘 살리거나 혹은 그 특성을 잘 읽어내지 못한 경우들을 두루 보여주고자 선택하였다. 또한 판소리 전승 5가에 기대고 있는 작품과 창작 작품들을 비교하기 위해서 균형 있게 선택하였다. 전승5가에 기대고 있는 작품들은 전승되고 판소리의 사설 및 음악을 활용하기 때문에, 판소리의 특성과 창극의 특성을 모두 가지고 있으며 양자가 충돌하기도 한다. 반면 창작 창극들은 훨씬 연극적인 특성들을 처음부터 염두에 두고 만들어지기 때문에 좋은 비교가 될 것이다.

창극의 현재 모습이 어떠한지 간단히 설명하는 것은 어렵다. 왜냐하면 현재 창극단에서 무대에 올리는 작품들은 그간 '양식 부재'에 대한 창작자 및 학자들의 고민을 무색하게 할 정도로 자유로운 양식을 가지고 있기 때문이다. 작품 하나하나가 각각에 대한 소(小) 장르처럼 인식될 정도로 서로 다른 모습을 하고 있다. 공통점이라면 국립창극단에서 기획했다는 점과 판소리를 기본으로 다진 배우들이 판소리에 기반을 둔 소리를 하는 극이라는 점 정도일 것이다. 그러나 국립창극단의 2000년대 공연들은 이 시기만의 변혁의 에너지와 실험성 때문에 독특하다. 이것은 현재에도 계속되고 있는 현상이기 때문에 하나의 관점으로 정의하거나 설명하기 어려우며, 그것은 본 논문의 목적과도 거리가 멀다. 그러나 창극의 현재 모습을 진단함으로써, 다양한 실험들에 의미를 부여하고, 어떠한 공연 기법들이 쌓여 있으며 어떤 미학을 쌓아가고 있는지를 살펴보는 것은 필요하다고 생각된다.

3. 극장르로서의 창극 인식과 판소리 언어와의 공존 모색

3.1. 스펙터클에 의한 극작술의 변화

3.1.1. 서사장르에서 극장르로 전환

개화기 지식인들은 한 나라의 풍속을 개량하기 위해서 소설과 연극을 가장 먼저 개량해야 한다고 생각했으며, 특히 소설 속의 상황을 눈앞에 살아 움직이게 할 수 있는 연극을 가장 효과적인 계몽의 도구로 여겼다. 이러한 연극 개량의 주요 방식은 '서사의 화출(畵出)'이었는데, "'화출'이란 '活畵', 즉 살아 움직이는 그림처럼 연출한다는 의미"[89]로, 서사적 재현을 연극적 재현으로 전환시키는 것이다. 이 때 연극 개량의 대상으로 탈춤이나 정재 등 다른 공연물이 아닌 판소리가 낙점된 것은 바로 인과관계로 엮인 이야기의 여부 때문이었다. 탈춤은 이미 인물의 분화와 극적 갈등의 구조를 가진 연극이었으나, 계몽적 효용을 위해서는 서사가 요구되었던 것이다.[90] 더욱이 판소리는 연행예술이며, 소리광대가 발림을 통해서, 제한적이지만, 등장인물로 변신하여 "부분적 현전"[91]을 하고, 아니리는 연극의 대사로 쉽게 고쳐질 수 있다.

---

89 사진실, 『공연문화의 전통 : 樂·戱·劇』, 태학사, 2002, 463-474면.

90 사진실은 『공연문화의 전통 : 樂·戱·劇』에서 한국연극의 갈래를 새로 마련하였는데, 판소리와 같이 서사적인 줄거리가 중심이 되는 것을 '劇'이라 하고, 정재와 같이 서정적이거나 교술적인 노래와 춤이 중심이 되는 것을 '樂'이라 하고, 탈춤과 같이 놀이가 중심이 되는 것을 '戱'라고 하였다. 탈춤, 정재, 판소리가 모두 연극에 속하기는 하지만, 정재와 탈춤은 서사성과 재현성이 부족하였기 때문에 당대(개화기) 연극계의 요구에 부합하기 어려웠던 것이다.

91 김익두(2003), 위의 책.

그러나 판소리가 창극으로 질적 변화를 일으키는 과정에서, 그 시기 창극을 만드는 전통연희자들은 지식인들과 달리 서사보다는 화출에 주목하였다. 연극의 계몽적 효용은 기승전결의 이야기 구조 속에서 메시지를 전달하는 것인데, 창극은 판소리의 서사를 토막 내어 대중들이 좋아할만한 특정 대목만을 공연하였던 것이다. 토막창극이 바로 그것이다. 판소리 역시 인과적 이야기를 가지고 있었지만 그것은 소리를 들려주기 위한 구실이었고, 판소리 연행은 완창보다는 부분창으로 더 많이 이루어졌다. 이러한 공연 특성이 창극에서도 이어진 것이었다.[92] 또한 개화기 지식인들의 생각과는 달리 당시 대중이 열광한 것은 무대장치와 의상, 그리고 다수의 기생 및 명창들을 '볼 수 있다'는 점이었다.

판소리가 '들려 주기' 위한 것이었다면, 창극은 '보여 주기' 위한 방향으로 발전하기 시작했다. 창극은 판소리에서 언어로만 재현하는 것들을, 등장인물로, 무대장치로, 의상으로, 소품으로 바꾸어 놓는다. 백포장을 두르고 무대장치와 도구 없이 공연하던 창극은 1910년대 중반에 들어서 신파극의 영향으로 화폭배경과 간단한 무대 장치 및 도구를 활용하기도 하였다. 1935년부터 동양극장에서 공연한 조선성악연구회의 일련의 작품들은 후원자가 있었던 만큼 제대로 된 무대를 갖추었고, 1930년대 후반 창작창극이 큰 인기를 얻고 무대 장치에 투자를 할 수 있게 되면서부터는 점차 의상과 소품에도 신경을 쓰게 되었다. 특히 1950년대 여성국극의 볼거리는 절정을 이루어 화려한 의상과 무대는 여성국극의 트레이드 마크가 되었다. 또한 1960년대부터 창극이 국립극장에 소속되어 나라의 지원을 받으면서는 주로 대극장에서 공연되었고, 공연이 대형화하면서 볼거리도 자연스레 화려해졌다. 연출가에 따라 다르지만, 많은 수의 배우와 큰 무대를 통해서 시각 효과를 극대화하는 것을 당연하게 여겼다.

공연으로서 창극에서 중요한 것은, 창극이 인과관계로 엮인 일련의 사건

92 토막창극의 공연형식은 "1934년 발족된 조선성악연구회가 창극 정립을 위해 다양한 공연방식을 모색하면서 창극은 '전막창극(全幕唱劇)'의 형태로 정비되었고, 이로써 창극의 중심적인 경향이 토막창극에서 '전막창극'으로 이동하였다."(권은영, 「토막창극의 공연 특성에 관한 연구」, 『공연문화연구』14, 한국공연문화학회 (구,한국고전희곡학회), 2007, 112면.) 그러나 이후에도 군소 극단에 의해서 토막창극이 계속 공연되었다.

들일 뿐 아니라 관객으로 하여금 그것을 눈앞에 재현된 상황으로 마주하게 하는 공연 현장이라는 점이었다. 귀로 듣고 머릿속으로 상상만하던 인물들이 처음으로 눈 앞에 펼쳐졌을 때, 당시 창극의 관객들은 충격을 받았을 것이다. 앙리 구이에는 '움직임'이 연극의 본질이라고 하면서, 시각은 특혜를 부여 받은 감각이기에 보기 원하는 것은 강렬한 욕구이고 따라서 관객들은 보기 위해서 극장에 오는 것이라고 하였다.[93] 판소리의 인물들이 분화되어 관객 앞에 현전하게 된 그 순간부터, 필연적으로 창극은 판소리와는 다른 길을 걸어야 했다. 판소리와 창극이 전혀 다른 매체들을 활용하는 완전히 다른 장르이기 때문이다. 극적 요소로서 스펙터클은 단순한 볼거리가 아니다. 브로케트는 연극에서 스펙터클의 기능을 다음과 같이 네 가지로 제시했다.[94]

> 첫째, 장관은 정보를 제공한다. 행동이 발생하는 장소와 시간을 설정하는 데 도움을 주거나 또는 시간과 장소가 서로 무관한 것임을 암시하기도 한다.
> 둘째, 장관은 성격창조를 보조한다. 등장인물이 속하는 경제적 수준, 계층 직업 등과 같은 사회적 요소들을 확립해 준다. 취향 예시를 통해 인물의 심리적 측면을 부각시키는 데 도움을 주는데, 심리적 요소는 인물들 사이의 공간적 관계를 통해서도 드러난다.
> 셋째, 장관은 개연성의 계획을 수립하는 데 도움이 된다. 추상적 장치가 한 계획을 암시하고, 사실적인 장치는 다른 계획을 시사한다. 의상, 조명, 배우의 제스처와 동작은 모두 희곡의 사실성의 맥락을 세워준다.
> 넷째, 장관은 행동의 상대적인 심각성에 대한 단서를 제공하고 희곡의 형식과 양식에 관련해서 합당한 환경을 제공함으로써 기분과 분위기를 조성한다.

스펙터클의 기능이란 스펙터클이 시·공간과 인물에 대해 알 수 있도록 해주고, 사실성을 가늠하는 데 도움을 주고, 분위기를 조성한다는 것을 뜻할 뿐 아니라, 연극이라면 스펙터클을 통해서 저러한 것들을 제시해야 한다는 의미도 된다. 스펙터클은 공연 전반에 연관되어 있으며 특히 극의 전

93 Henri Gaston Gouhier, 박미리 옮김, 『연극의 본질』, 집문당, 1996, 70-71면.

94 Brockett(1998), 위의 책, 56-57면.

개와 밀접한 관련을 갖는다.

판소리는 분명 연극적 특성을 강하게 지녔지만, 다른 한편으로 서사적 특성도 가지고 있으며, 서사적 측면이 스펙터클과 만났을 때 양자가 충돌할 것임은 자명하다. 판소리가 연극적이라고 말하는 것은 쉽지만, '연극적'이라고 해서 무조건 '연극'이라고 단정할 수는 없다. 학자에 따라서 판소리를 연극으로 보기도 하고 그렇지 않기도 하다. 판소리 갈래 규정을 위한 논쟁은 꽤 오랫동안 이어져왔다. 누군가는 판소리를 서사시라고 하고, 누군가는 음악만을 강조하여 창악이라 하고, 또 누군가는 연극이자 음악극의 일종이라고 하며, 누군가는 판소리는 그냥 판소리일 뿐이라고 하였다.[95]

조동일은[96] 그간 장르논쟁에서 장르를 논하는 차원이 구분되지 않았던 점을 지적하면서, 판소리는 희곡장르류가 아닌 서사장르류(類)에 속하는 것으로 규정하고, 하위개념인 장르종(種)에서는 소설보다는 희곡적인 특성을 가진 것으로 정리한 바 있다. 그리고 판소리가 서사장르류에 속한다는 것을 증명하기 위해서 극장르[97]인 가면극과 비교하면서 양자의 차이를 다섯 가지로 언급하였다. 첫째는 제삼자의 설명인 바탕글의 여부이다. 연극은 본질적으로 행동의 예술이지만, 서사는 동작을 표현할 뿐 아니라 사실을 설명하는 데 중점을 둔다. 두 번째는 등장인물 수의 차이인데, 연극에서는 주요 갈등에 요긴한 구실을 하지 않는 인물들은 생략되지만, "사실들의 총체"인 서사에서는 다양한 배경적 인물들이 등장하여 본질적 기초(사회적 토대)와 행동(갈등)을 연결시켜주는 수단으로 작용한다. 세 번째는 장소의 문제인데, 연극은 "총체적인 행동"을 나타내야 하기에 행동의 발전과 관련 없는 장소의 교체는 허용될 수 없지만 "사실들의 총체"인 서사는 행동 자

95 판소리 장르 규정에 대한 기존 논의는 전신재, 「판소리의 演劇性에 關한 硏究」, 成均館大學校 박사학위논문, 1989, 7-15면 참조.

96 조동일, 「판소리의 장르규정」, 『판소리의 理解』, 創作과 批評社, 1979, 31-51면 참조.

97 조동일은 '극장르' 대신 '희곡 장르'라는 용어를 쓰고 있는데, 문학작품은 희곡이고 상연하면 극이 된다고 구분하였다. 그렇다면 가면극도 상연 이전의 상태는 문학작품으로 본 것인데, 필자는 가면극의 구술성과 현장성에 더 큰 특성을 두고 있는 바, "극장르"라는 용어로 바꾸어 쓰고자 한다.

체보다는 사회적 배경과 인물을 연결시키는 구체적이고 다양한 장소가 필요하다는 헤겔의 말을 인용하였다. 서사에서는 동시에 여러 곳에서 일어난 일을 순차적으로 보여주어 상태를 서로 대조하게 해주지만, 연극에서는 동시에 일어난 일을 동시에 보여주는 경우는 있어도 순차적으로 보여주지는 않는다. 네 번째는 서사의 시제가 과거형인데 비해, 연극의 시제는 “앞으로 나아가기만 하는 현재”라는 점이다. 그리고 마지막으로 판소리는 상대역이 없다는 점과, 일부분만 공연하는 것이 가능하다는 점에서 연극과 다르다고 하였다.

위의 분석이 서사와 극의 차이를 보여준다면, 판소리와 가면극이 아닌, 판소리와 창극에 적용해보는 것도 가능한 일일 것이다. 하지만 갈래를 규정하는 것 못지 않게 중요한 것은 실제 공연에서 관객이 작품을 받아들이는 방식이다. 또한 창극은 분명 극장르류에 속하지만, 판소리에서 파생된 서사적 특성도 가지고 있기 때문에 훨씬 흥미로운 분석이 가능하다. 따라서 창극의 중층적 특성이 무대에 상연되는 것은 창극의 독특한 특성을 보여주게 된다. 이 절에서는 양자의 차이를 중심으로 분석하고, 다음 절에서는 판소리의 서사적 특성이 혼성된 측면에 대해서 나누어서 볼 것이다..

우선 제삼자의 설명이라는 첫 번째 특성에 대해서, 사실 서구 사실주의극을 제외하고는 많은 문화와 시대의 연극에 서술자가 존재해왔다. 따라서 서술자의 ‘존재여부’는 극장르를 구별하는 데 지나치게 협소한 잣대일 수 있다. 하지만 극장르가 서사장르에 비해서 바탕글보다 대화의 ‘비중’이 훨씬 높다는 것만은 분명하다. 창극은 판소리의 서사적 특성을 부분적으로 이어받아서 도창이라는 서술자를 남겨두고 있으며, 도창의 비중과 역할은 창극이 판소리와 다른 극장르라는 점을 인식하게 되면서 점차 변화해왔다. 이에 대해서는 다음 절에서 도창에 대한 분석과 함께 자세히 다루고자 한다.

두 번째 특성인 등장인물의 역할, 세 번째 특성인 장소의 문제, 네 번째 특성인 시제(혹은 시간)[98]의 문제, 그리고 부분 공연의 가능성에 대한 문제

98 조동일이 제기한 시제의 문제는 서사장르가 서술자를 통해 과거시제로 지나간 이야기를 전달하는 데 비해, 극장르는 극중 인물이 현재 일어나고 있는 일을 행동으로 보여준다는 의미이다. 그는 문학적 분석 방식을 취하고 있기 때문에, 판소리 사설의 과거형 문장과 탈춤의 현재형 대사를 비교하고 있지만, 중요한 것은 그것이 공연될

들은 무대화에 의한 스펙터클, 즉 '시각적 재현'의 문제로 묶어서 설명이 가능하다. 공연은 인쇄된 단어로 존재하거나 창작자의 머릿속에 잠재적으로 존재하던 것들을 물리적 요소들로 구성한다. 물리적 요소들이란 배우의 신체, 무대 장치, 소도구, 조명 등이다.

장면의 무대화를 전제하지 않은 상태에서 언어로만 장면을 구성하는 것은 시각 중심의 공연에서보다 훨씬 더 자유로운 표현을 보장받는다. 언어는 그것이 발화되는 순간, 그리고 상대가 그것을 지각하는 순간 이미 지나가버리고 만다. 그러나 무대 위의 시각장치는 하나의 장면이 전개되는 동안 계속 눈 앞에서 지속된다. "현실적 의식은 항상 행동을 향해 있기 때문에, 우리의 과거 지각들 중에서 최종 결정에 협조하기 위해 현재적 지각과 함께 조직화되는 것들만을 구체화할 수 있다."[99] 우리의 과거 지각 전체는 항상 잠재적으로 주어져 있는데, 현재적 행동으로 연장되어 그것이 현재 지각으로 연결될 때에만 다시 현실로 솟아오를 수 있다. 무대 상연에서도 마찬가지로, 이야기 안에는 수많은 시간과 공간이 잠재적으로 존재하지만, 하나의 장면 안에 들어오는 모든 것은 그 장면과 연결된 시공간 속에서 배우의 행동과 더불어 조직될 수 있는 것들에 한정된다. 서사시가 '충만한 과거', 연극이 '충만한 현재'라고 하는 것은 여러 가지 문화 및 예술적 가치가 들어있는 것이지만, 그 표현 형식도 반영한다. 즉 서사시의 과거적 특성은 서사시가 언어를 통한 청각적 재현에 의존하는 것과 관계가 있으며, 연극의 현재적 특성은 언어적 재현을 비롯한 모든 요소들이 무대화를 통해 시각화되는 것과 관계가 있다.

눈 앞에서 일어나는 배우의 움직임은 재현을 '현재'로 만든다. 살아 있는 등장인물의 행동은 시간을 흐르게 만들기 때문에 무대 위의 시간은 언제나 현재이다. 물론 관객은 눈에 보이는 무대 위의 모든 인물과 사물에 대해서 보이는 것 그대로 받아들이는 것이 아니라 그것을 다시 자신만이 상상한 이미지로 받아들인다. 관객의 머릿속에 있는 이미지는 무대 위에 펼쳐진 모습과 다르다. 그것은 무대 위에 부재한다. 실제가 아닌 것을 실제인 것

때, 무대 위에서 일어나고 있는 일은 지금 여기서 관객이 경험하고 있는 현재라는 점이다.

99 Henri Bergson, 박종원 옮김, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005, 251면.

으로 간주하게 만드는 것은 관례이며 또한 배우들의 행동이다. 사르트르에 의하면 "연극에서 대상은 행동에 의해 만들어지는 것이며, 행동은 그 대상을 이용하는 것"[100]이다. 사실 "대상을 사용하는 제스처로부터 대상이 태어나기 때문에, 대상 그 자체가 존재할 필요는 없다."[101] 등장인물의 행동에 의해서 골판지가 나무가 될 수도 있고, 살아있는 사람이 인형으로 취급될 수도 있는 것이다. "재현은 연기하는 배우를 부르고, 배우는 자신과 더불어 그가 연기하는 세계를 이끌어 온다."[102] 등장인물의 살아있는 몸은 물리적 공간을 극중 공간으로 만들고, 실제 시간을 극중 시간으로 만든다.

아리스토텔레스가 공연을 전제하지 않은 서사시는 비합리적인 것을 훨씬 더 쉽게 받아들인다고 했던 것처럼, 이야기의 대부분을 언어로만 재현하는 판소리에서는 화려한 수식어를 동원하여 세상에 있음직하지 않은 공간과 배경 및 완벽한 인물을 창조하는 것이 어렵지 않다. 한 사람의 창자가 여러 등장인물의 역할을 하는 판소리에서는 창자가 자유롭게 이야기를 전달하는 서술자로, 작중인물로, 작품에 대해 논평하는 작가(창자 자신)로 변신하기를 반복한다. 창자의 역할이 바뀔 때마다 말하고자 하는 바를 원하는 방식으로 자유롭게 전달할 수 있다. 화려한 수식으로 이루어진 과장된 내용은 관객에게 상상의 즐거움을 주지만, 발화의 내용이 다른 중요한 사건으로 넘어가면 금새 잊혀진다. 공간과 시간의 이동이 비교적 자유롭게 이루어지는 것은 물리적 환경으로부터 자유로운 언어-청각이미지의 특성 때문이다.

반면 물리적 공간과 실제 시간 속에서 공연되는 연극은 공간과 시간의 이동에 제약을 받는다. 또한 연극에서는 한 명의 배우가 하나의 역할을 맡게 되고 연극이 끝날 때까지 그 인물로부터 벗어나지 못한다. 한 명의 배우는 전체 사건 중 일부분만을 보여주거나 이야기할 수 있다. 극작가는 전체 사건을 나름대로의 개성(character)을 가진 극중 인물들의 말과 행동 속에 분배한다. 판소리에서 서술자가 하는 역할도 인물들의 말과 행동으로 귀속되어야 한다.

---

100 Jean Paul Sartre, 박형범 옮김, 『상황극』, 영남대학교 출판부, 2008, 209면.

101 같은 책, 35면.

102 Gouhier(1996), 위의 책, 55면.

배우들이 움직이는 무대 공간은 극중 인물들이 행동하는 공간이자 구체적인 장소이다. 시각적 재현이 청각적 재현보다 지속성이 높다고 해도, 그것은 장소의 제한이라는 물리적인 어려움을 의미하는 것만은 아니다. 장소를 빈번히 교체하는 것은 언어나 연출을 통해서 쉽게 달성할 수 있는 부분이지만, 문제는 장소가 그 세계 속에서 살아가고 있는 인물의 행동과 연계되어 있다는 데 있다. 장소가 빈번하게 교체되면 행동의 연속적인 발전이 제대로 이루어지기 어렵다. 따라서 연극에서는 통일성을 훼손시키는 군더더기 에피소드는 제거된다.

초기 창극이 토막극으로 공연되었던 이유는 여러가지가 있겠으나, 그 중 하나는 전통연희자들이 오히려 이러한 연극의 제약을 잘 알고 있었기 때문이라고 추측된다. 박황의 『창극사연구』에 의하면 1907년 전라도에 협률사를 조직한 김창환은 여배우를 구할 길이 없어서 <춘향전>을 제대로 공연하지 못하고, 대신에 이몽룡이 전라 어사가 되어 남원땅에 도착해서 산중에서 초동과 상제 형제에게 봉변을 당하고, 춘향의 편지를 전하는 방자와 만난 후 농부들과 수작하는 장면까지 공연하였다고 한다. 이 공연이 토막창극 <어사와 초동>의 대본으로 남아 있다. 내용은 춘향전의 일부를 토대로 한 것이지만, 장면의 변화가 거의 없으며, 도창 없이 네 명의 인물이 오직 구체적인 말과 행동을 가지고 양반에 대한 남원 백성의 원망이라는 주제를 부각시킨 새로운 공연물이 되었다. 공연 현장에 익숙했던 전통연희자들은 이러한 제약을 잘 알고 있었기 때문에 섣불리 전체 줄거리를 창극으로 만들기보다 공연의 제반 상황에 따라서 유연하게 토막극을 만들었다. <심청전>의 공연도 여배우가 없는 상황을 고려해서 남자 창우가 뺑덕어미를 맡아 오히려 더욱 희극적으로 장면을 연출한 예를 볼 수 있다.

이야기의 기승전결을 모두 완성한 무대는 1936년 조선성악연구회가 조직되어 많은 배우가 모이고 충분한 후원이 이루어진 후에 가능해졌다. 판소리 <심청가>만 해도 완창을 하면 약 5시간 이상이 걸리는데, 이를 창극으로 만들기 위해서는 반 이상을 줄여야 한다. 조선성악연구회는 1936년에 <심청가>를 4막 8장으로 만들었다. 1999년 김명곤 연출의 완판창극 <심청전>은 심청가 전 대목을 한대목도 빠뜨리지 않고 공연하기 위해서, 27장으로 구성하여 6시간 넘게 공연한 것과 비교할 수 있다. 그러나 단순히 잘라내고 붙여서 재구성하는 것이 아니라, 다른 공연 요소들(배우, 무대 등)

과의 조화를 고려해야 하며, 그래서 서사적이기보다는 극적 특성이 나타나도록 재창조해야 한다. 판소리는 사건을 향해 나아가기를 지체하는 삽화적 구성을 가졌기 때문에, 시간과 공간의 제약이 있는 시청각적 복합 공연물에 그대로 적용할 수 없다.[103] 창극은 이야기 및 음악에다가 배우들과 장경이 더해진 까닭에, "오직 무대 위에서 배우에 의하여 연출될 수 있는 부분에만 국한"[104]해서 사건을 재현할 수 있다. 또한 사건을 눈 앞에 보여주어야 하는 창극은 판소리에 비해서 비합리적인 것에 대한 제약이 강화되고 개연성에 대한 요구가 커지는 특성이 더해졌다.[105]

이러한 시간과 공간에 대한 제약 및 현존하는 인물이라는 특성에 의해서 창극은 판소리에서 삽화적 구성으로 되어 있는 부분을 삭제하였다. 판소리의 인물들은 이야기의 절정에 다다르기 위해서 행동하는 것이 아니라, 각 장면들을 입체적으로 보여주기 위해서 존재한다. 그러나 연극에서 행동은 극의 지향점을 향해 달려가고, 행동의 지연은 극의 긴장감을 극대화시키기 위한 장치로서만 허용되기 때문이다. 창극 <청>을 예로 들면, 1막이 6장, 2막이 6장으로 총 12장으로 구성되어 있는데, 한 장에서 장소는 한 두 곳으로 제한되어 있다. 판소리 <심청가>에서 심봉사가 황성으로 향하는 고난에 찬 길에 들리는 장소들은 모두 생략되었다. 뺑덕이네와 헤어지는 주막집, 옷을 몽땅 잃어버리는 개울, 아낙들과 방아 찧는 동네 등. 딸을 잃고도 뺑덕이네, 동네아낙, 무당 등과 놀아나는 심봉사의 모습은 작품의 전체 전개를 벗어난 것이고 극의 표면적 주제와도 맞지 않는다. 판소리의 부차적 장면들은—이를 "부분의 독자성"[106]이라고 부르기도 하는데—표면적 주제에 구애되지 않고 삶의 발랄한 모습을 드러내어 생동하는 느낌을 주기 위한 장치이다.[107] 그러나 모든 것을 '전해 듣는' 것이 아니라 '지켜봐야' 하는

---

103 Aristotle, 천병희 옮김, 『詩學』, 문예, 2002, 140-141면 참조

104 같은 책, 141면.

105 같은 책, 142-143면 참조.

106 조동일•김흥규, 『판소리의 理解』, 創作과 批評社, 1979, 24면.

107 이러한 부차적인 장면들은 서구극의 부플롯과는 성격이 다르다. 부플롯은 주플롯의 주제를 전달하는 데 종합적인 기여를 하기 위해 존재하는 것이지만, 판소리의 부차적 장면들은 인물의 특성이나 장면 자체를 입체적으로 보여주는 데 목적을 둔다

관객에게, 행동을 미뤄두고 방황하기만 하는 에피소드들은 생동감을 주기 보다는 지루하게 만들 것이다.

그래서 <청>은 심봉사가 길에서 뺑덕이네를 잃고 나면 무대가 암전되었다가 후에 바로 궁궐에 당도하도록 하였다. 극 전체의 통일성에 부합되기 위해서는 심봉사와 심황후가 속히 만나는 길을 열어주어야 하기 때문이다. 황성가는 길에서 벌어지는 갖가지 사건들은 심봉사의 인물됨을 입체적으로 형상화함으로써, 심봉사를 극의 중심에 가져다 놓는다. 게다가 이 때의 사건들은 부녀상봉이라는 인물들의 행동 목적과 큰 관련이 없다. 창극 <청>은 심봉사에 대한 풍자라는 부차적인 재미를 버리고, 심청이 소망을 달성하는 데 초점을 맞추어 극이 행동의 단일을 이루도록 선택하였다.

한편 창극에서 서술자인 도창은 창작자로 하여금 도창만 있으면 모든 장면을 무대에 형상화할 수 있을 것이라는 착각에 빠지도록 만들 수 있다. 장면을 설명하고 인물을 묘사하는 서술자는 장면과 장면 사이를 이어주기 위해서 존재하는 것이지만, 이를 시각적으로 보았을 때는 장면과 장면을 끊어놓는 존재이기도 하다. 따라서 서술자에게 맡겨진 설명적 서술을 연극적 재현으로 바꾸는 시도는 흥미롭다. 과거 토막창극에서 이러한 시도를 많이 했는데, 심청 이야기의 "뺑덕이네 심술 대목"도 그 중 하나이다. 창극 <청>도 이 장면을 가져와서 연극적으로 재현하였다.

판소리 <심청가>에서 뺑덕이네 심술 대목은 한국 사람이면 누구나 알 정도로 유명하다. 그러나 이 대목은 인물의 행동으로 이루어지는 장면이 아니라 서술자가 뺑덕이라는 인물에 대해서 묘사하는 내레이션이기 때문에 연극적 재현과는 거리가 멀다. 강산제 <심청가>에서 뺑파 대목은 다음과 같다.

> [아니리] 이렇듯 낮이면 강변에 가 울고 저녁이면 집으로 와서 울고 눈물로 세월을 보낼 적에 그때 마침 그 마을 근근처에 묘허게 생긴여자 과부하나 있는디 호는 뺑파요 또는 뺑덕어미로 통하것다. 심봉사가 딸의 덕특에 돈 양께나 있단 말을 어데서 들었든가 그리 가서 평생 동안 놀고 먹을 양으로 동네사람들도 모르게 본인 혼자 자원출가를 허였것다. 이 몹쓸 뺑덕이네가 그 불쌍한 심봉사 재산을 아금아금 파먹는디 그 여자 입주정머리와 행실이 꼭 내 말과 같이 생겼것다.
> [자진모리] 쌀 퍼주고 떡 사먹고 배주고 고기사기 멀쩡한 옷을 엿 사먹고

잡곡일랑 돈을 사 청주탁주 모두 받어 저 혼자 실컷 먹고 시원한 정자 밑에 웃통 벗고 낮잠자기 (하략)[108]

"이 몹쓸 뺑덕이네"가 창극 <청>에서는 자신의 이야기가 아닌 것처럼 행세하며 이 대목을 직접 부름으로써, 오히려 심봉사에게 매력을 어필하는 장면으로 연출되었다. 2막 3장에서, 심청이 인당수 제물로 바쳐진 후 심봉사는 울음으로 세월을 보내는데, 이 때 뺑덕이네가 심봉사 앞에 나타나서 아양을 떨자 마음이 끌린 심봉사는 돈이 많다고 허풍을 떤다.

이 때 뺑덕이네 나타난 심봉사에게 다가간다.

뺑덕이네: 여보시오, 봉사님?

심봉사: 뉘시오?

뺑덕이네: 재 넘어 아랫마을에 혼자 사는 뺑덕이네요.

심봉사: 뺑덕이네!

뺑덕이네: (아양을 떨면서) 자, 지팡막대 끝을 이리 주슈.

심봉사: (마음을 풀리어) 고맙소, 뺑덕이네.

뺑덕이네: (지팡이 끝을 쥐고 심봉사를 안내하며) 아, 봉사님이야 딸을 잃었지만 전곡도 넉넉하니, 이제 새 장가 들어, 노년 부부지정 맺고 편안히 사셔야지.

마음이 끌리어 허풍을 떤다.

심봉사: 거 돈이라 하는 것이 땅에 묻지 못할 것이구먼,

(자진모리) *봉사 혼자 사는 집에 돈 두기가 겁나기에, 후원에 땅을 파고 돈 천냥이나 묻었더니, 이번에 구멍 뚫고 가만히 만져보니 꿰미는 썩어지고 돈이 서로 엉켜 붙어 한덩이를 만져보니 천년 묵은 구렁이 같더구먼.*

뺑덕이네: 그렇게 부자시니 내 중매하나 하리까?

심봉사: 어디 좋은 사람이 있나?

뺑덕이네: 있다마다요. 저 재 너머 한 여자가 있는디, (자진모리) *쌀 퍼주고 떡 사먹고 (…) 신랑 신부 잠자는디 가만 가만 가만 가만 가만이 들어가서, 봉창에 입을 대고 불이야~*

심봉사: 그 여자 우스운 사람이로군. 그런 여자는 못 쓰것고, 거 뺑덕이네 목소리가 내 맘에 쏙 드는구먼.

---

108 이용길 편, 『강산제 완판 심청가』, 57-58면.

뺑덕이네: 내가 맘에 드신다구요? 워매, 워매… 중매하려다 내가 시집가겠네, 호호호… (<청> 자료집, 46-47면)

뺑덕이네는 심봉사가 부자이니 중매를 하겠다고 하면서, 재 너머 사는 한 여자에 대해 소개한다. 판소리에서는 서술자가 꼭 내가 하는 말과 같이 생긴 여자가 있다면서 뺑덕이네를 묘사하는데, 창극에서는 이 부분이 중매할 여자를 묘사하는 뺑덕이네의 목소리로 전해진다. 이 장면은 서사적인 내레이션을 극적으로 변환함으로써, 원작의 해학적 재미를 놓치지 않으면서도 연극의 개연성을 확보하였다.

요컨대, 무대화는 청각보다 지속성이 강하고 통합성을 욕망하는 시각을 전제로하기 때문에, 시각적 재현은 곧 공간의 단일을 요구하고 그것은 행동의 단일로 귀결된다. 창극은 언어로 표현된 그것이 바로 무대 위에 드러난 것과 일치하는 것으로 관객들이 받아들일 수 있게 구성되어야 한다. 청각을 통해 들어온 이미지는 다음 이미지들에 의해서 밀려 나가지만, 시각의 이미지는 계속해서 눈 앞에서 눈의 감각을 붙들어 놓고 자극하기 때문이다. 이러한 제약 때문에 창극은 판소리의 부차적 장면을 삭제하고, 서사적 설명을 연극적 재현으로 바꾸었다.

3.1.2. 대화 상대의 등장: 등장인물'들'

시각적 재현에서 행동의 제약이 생기는 것은 무대 위에 서 있는 배우가 시간과 공간을 구체화하기 때문이다. 조동일이 제시한, 판소리가 연극이 아닌 다섯 번째 이유는 상대역이 없다는 것이다. 그리고 필자는 그것이야말로 무대상에서 판소리와 창극의 가장 중요하고 근본적인 차이라고 생각한다. 창극이 처음 선보였을 때 관객들이 열광한 점은 익숙한 창이 아니라, 다수의 인물들이 등장해서 대사(아니리) 혹은 소리를 서로 "주고받는다"는 사실이었다. 판소리와 창극의 차이가 일인극(一人劇)과 다인극(多人劇)이라고 할 때, 똑같은 '사람인(人)'자를 쓰더라도, 일인극의 인은 서사 화자인

반면, 다인극의 인은 등장인물로 그 성격이 다르다.[109] 물론 판소리의 소리광대도 인물로 변신한다는 점에서 연극적이지만, 그는 한 번에 한 인물밖에 될 수 없다는 점에서 제한적이다. 그는 춘향의 목소리를 내면서 '동시에' 변학도일 수는 없는 것이다.

창극에서 인물의 분화가 이루어진 계기는 조선 순조 때 신재효가 최초의 여류 명창인 채선을 길러낸 것이라고 할 수 있다. 그러나 여성 역할이 분리되어 하나의 배역으로 자리잡을 수 있게 된 것은 갑오년 이후, 원각사에 기생과 소리광대가 한 데 모여서 공연을 하면서부터이다. 초기의 창극은 한 사람이 부르던 판소리의 사설을 여러 사람이 나누어 부르는 데에서 시작하였는데, 원각사 시적부터 협률사 시절까지(1903-1935)는 별다른 무대장치 없이 판소리 사설을 몇 명이 배역에 따라 나누어 부르는 대화창의 형식이었다.[110] 또한 유성기 음반에 근거한다면, 초기에는 2-3명이 고정된 배역을 맡지 않고 그저 돌아가면서 노래를 주고 받는 입체창의 형태를 띠다가, 나중에는 한 명의 배우가 하나의 고정된 배역을 맡게 되었다.[111] 처음에는 단순히 판소리의 사설을 그대로 나누어서 부르는 것이 고작이었지만, 배우의 현전이라는 무대상의 차이는 점차 극작술에도 영향을 미쳤다.

희랍비극에서는 "배우의 수를 한 명에서 두 명으로 늘린 것은 아이스퀼로스가 처음인데", 이에 대해 아리스토텔레스는 "코로스(choros)의 역할을 줄이고 대화가 드라마의 중심이 되게 했다."라고 논하였다.[112] 대화가 가능하기 위해서는 두 명 이상의 배우가 필요하다. 여기서 대화는 단순히 두 사람이 주고 받는 말의 나열이 아닌, 그 이상을 의미한다. 어떤 장면이 실연된다는 것은 각 인물'들' 사이의 관계가 드러나고 그들이 상호간에 대응하고 반응하는 방식이 눈 앞에 펼쳐진다는 것이다. 관객은 인물이 발화하는 내용을 가지고 상황을 파악하지만, 그에 못지 않게 그 대사에 반응하는 극 중 상대 인물의 표정과 제스처에도 영향을 받는다. 상대 배역의 표정과

109 정충권(2004), 위의 글, 181면.

110 박황, 위의 책, 114면.

111 배연형, 「창극 유성기음반의 녹음과 음악적 변화 양상」, 『한국어문학연구』58, 한국어문학연구학회, 2012.

112 Aristotle(2002), 위의 책, 43면.

제스처를 통해서, 관객은 말하고 있는 인물의 입장뿐 아니라 그것을 듣고 있는 다른 등장인물과 같은 입장에서 극중 분위기와 인물의 정서를 직접적으로 체험할 수 있다. 독백이 화자에게 집중되는 반면, 대화는 청자를 강조하고 담화의 상황을 풍부하게 드러낸다.

이러한 극중 대화 상황을 그려보았을 때, 판소리의 사설을 창극에 그대로 가져올 수 없는 가장 근본적인 이유는, 독연인 판소리에는 등장인물로서 실제의 대화 상대가 현전하지 않기 때문이다. 판소리는 상대의 말을 들어주는 주체를 보여줄 필요가 없기 때문에, 연희자도 수용자도 경청하는 인물에 대해서 크게 고려하지 않는다. 판소리에서 대화처럼 보이는 사설들은 사실 극중 인물을 상대로 하는 말이라기보다는 모두 온전히 관객을 향한 것이다. 판소리에서 대화처럼 보이는 사설은 거칠게 말하면, 사실 '대화(dialogue)를 위장한 독백(monologue)의 나열'에 지나지 않는다. 연극에서 독백은 제 나름의 특성을 갖고 있지만, 여기서 문제가 되는 것은 관객이 그 대화의 장면을 눈으로 볼 수 없기 때문에 대화의 자질을 가지지 않은 구절들이 대화처럼 보일 수 있다는 것이다. 이 경우에 발화하고 있는 인물은 상대의 방해를 받지 않고 하고 싶은 이야기를 충분히 함으로써 자신을 손쉽게 극의 중심에 놓을 수 있다. 그래서 관객은 사건이 일어나는 장면을 파악하고 있다고 생각하지만 사실은 발화자의 입장만을 들을 수 있을 뿐, 상대의 반응을 볼 수 없으므로 대화 상대의 입장이나 감정을 알기 어렵다.

그러한 판소리의 장면을 무대화하면, 경청하는 인물이 소외되어 있다는 것이 바로 보인다. 가령 춘향이 변학도의 수청을 거부한 대가로 곤장을 맞는 대목의 "집장가-십장가"는 춘향이 곤장을 맞을 때마다 장을 치는 대수에 맞춘 사설을 넣어서 부당함을 호소하는 것으로 꾸며져 있다. 이 대목에는 아전들을 비롯하여 수많은 인물들이 존재할 것으로 예상되지만, 일단 귀로 그 존재를 확인할 수 있는 것은 서술자 외에 집장사령, 변학도, 춘향 이렇게 세 명이다.

① 집장사령 거동을 보아라 별형장 한 아람을 덥숙 안어다가 동뜰 밑에다 좌르르 펼쳐놓고 형장을 고른다 (…) 사또 보는데는 엄령이 지엄허니 춘향을 보고 속말을 헌다. ② 이 애 춘향아 한 두개만 견디어라 내 솜씨로 살려 주마 꼼짝 꼼짝마라 뼈 부러지리라 ③ 매우 쳐라 ④ 예이 ⑤ 딱 ⑥ 부

러진 형장 가지는 공중으로 피르르 동뜰 밑에가 떨어지고 동뜰 위의 춘향이는 아픈 말을 퇴심 실어 아니허고 고개만 빙빙 둘우면서 ⑦ 일 자로 아뢰리다 일편단심 먹은 마음 일부종사 나뿐이오 일개형장이 웬 일이요 어서 급히 죽여주오 ⑧ 매우 쳐라 ⑨ 예이 ⑩ 딱 ⑪ 이 자로 아뢰리다 이부불경이내 마음~ [113] (번호는 인용자)

①과 ⑥은 서술자의 목소리이고, ⑤와 ⑩은 효과음이다. 설움에 북 받쳐 부당함을 호소하는 춘향의 목소리는 ⑦과 ⑪이고, 변학도가 사이 사이에 장을 치라고 명령하는 소리(③과 ⑧)와 집장사령이 그에 대답하는 소리(④와 ⑨)가 들어있다. 그래서 마치 춘향의 항변에 변학도가 화를 내며 반응하면서 한 대 더 때리라고 하는 것처럼 들리기도 한다. 그러나 이것이 둘 사이의 대립을 드러내고 있는지, 혹은 춘향의 독백인지는 수용자의 해석에 달려 있다.

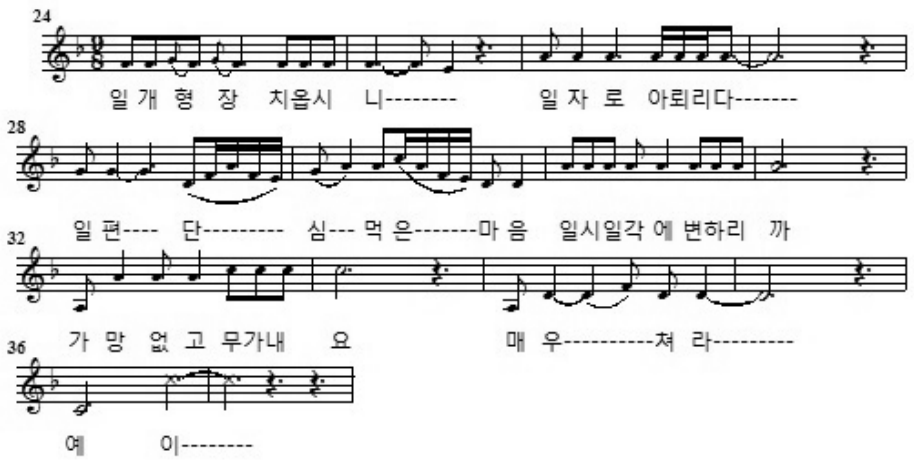
이 사설을 토대로 창극의 장면을 연출하기 위해서 막상 무대 위에 인물들을 세우면, 장면을 머릿속으로 상상하는 것만큼 매끄럽지 않을 수도 있다. 왜냐하면 춘향이 곤장을 한 대씩 맞을 때마다 부르는 사설은 빠른 진양조(세마치)의 다섯 장단씩이므로 약 30초 가량이 된다. 더구나 세 대부터는 변학도와 집장사령의 목소리가 없어지면서 "셋 자 낫을 딱 붙이니", "오 자로 또 붙이니" 등으로 연결된다. 판소리에서 이 장면이 청자에게 용인되는 것은 춘향이 사설을 하는 동안 관객이 변학도의 반응을 염두에 둘 필요가 없기 때문이다. 판소리의 이 대목에서는 사실 변학도가 춘향에게 어떤 반응을 보이는지는 그다지 중요하지 않다. "십장가"는 춘향의 영웅성이 부각되기 위한 장면이다.[114] 판소리의 "십장가"에서 청중은 구구절절 옳은 소리를 야무지게 뱉어내는 춘향의 말을 그녀의 입장에서 들으면서 상황을 안타까워할 것이다.

---

113 「보성소리 <춘향가>」, 『2007 국립극장 완창판소리 자료집』, 129면.

114 판본에 따라서 30대의 태형이 가해지는 경우도 있으며, 그 중 춘향이 항거하는 목소리 역시 판본에 따라서 세 번에서부터 열번째 혹은 열다섯번째, 스물다섯번째까지 있다. 그 내용도 춘향 개인의 항거가 주가되는 경우에서부터, 남원 민중들의 원망을 대변하는 경우까지 다양하다. 후기로 올수록 개인 차원의 항거보다 민중들을 대변하는 성격이 강화된 것으로 보인다. (김종철, 『판소리사 연구』, 역사비평사, 2002, 163-167면 참조.)

창극 <춘향2010>에서 이 대목을 무대화한 장면을 살펴보자. 이 장면은 판소리의 기존 사설이 시각적으로 재현된 무대 상황과 어떻게 충돌하는지를 보여준다. 특히 판소리와 달리, 창극에는 무대 위에서 말하는 인물과 듣고 있는 인물이 함께 현전한다는 사실을 인지시켜준다. <춘향 2010>은 판소리 "십장가" 중 다섯 장을 칠 때까지의 사설과 음악을 거의 변형 없이 그대로 가져왔다. 춘향이 곤장 한 대를 맞고 약 30초에 걸쳐서 변학도의 잘못한 점을 따지고 나면(악보 1의 24-33마디), 변학도는 음정의 변화가 거의 없는 저음으로 짧게 "매우 쳐라", 한 마디를 뱉을 뿐이다. (악보 1의 34-35마디)



악보 1 창극 <춘향2010> "십장가" 24-37마디

다섯 대를 칠 동안, 춘향은 한 대를 맞고 약 30초에 걸친 훈계를 하고, 변학도도 역시 짧게 장을 치라고 명령하기를 반복한다. 이 단조롭게 반복되는 저음과 느린 진양 장단에 실린 변학도의 목소리는 춘향의 말에 대한 변학도의 대답이나 반응이라고 보기에는 다소 싱겁다. 제작 당시 예술감독이었던 유영대에 의하면[115] 이 급박한 순간을 가장 느린 진양조로 배치한 것은 마치 슬로우 비디오 기법으로 비극적 정황을 음미하게 하는 효과를 주며, 변학도의 변화 없는 저음은 춘향의 발악과 변학도의 평상심이 대비되는 효과를 노린 것이다. 기존에 있는 음악을 가지고 음악극을 만들 때에는 음악을 단순한 재료로 사용하기보다는 음악을 극적으로 깊이 있게 이해

115 유영대 면담, 2014. 12. 23.

하는 또 다른 재해석의 과정이 필요하다.

이 느리고 단조로운 대목을 눈 앞의 장면으로 바꾸기 위해서, 창극은 등장인물의 제스처를 관객에게 '보여준다.' 변학도는 춘향이 "일자로 아뢰"올 때부터 이미 자리를 박차고 일어나서 안절부절 못하며, 춘향이 소리를 할 때마다 일일이 표정을 일그러뜨리고 혀를 차거나 뒷목을 잡는 등의 반응을 한다. 집장사령은 춘향이 불쌍하지만 상관의 명령에 어쩔 수 없이 따르는 듯, 장을 친 뒤에는 머뭇거리며 뒤를 돌아 보고 춘향의 표정을 살핀다. "십장가"가 끝난 후에는 변사또는 분을 이기지 못하고, 아예 단에서 내려와서 봉을 휘두르며 춘향에게 달려들고 아전들이 그를 말린다. (그림 1)

그림 1 <춘향2010> 5장 "십장가" 후 춘향에게 달려드는 변사또

등장인물이 눈 앞에 현전한다면, 관객은 춘향의 말을 들을 뿐 아니라 변학도의 표정과 제스처에도 주목하면서 춘향과 변학도 사이의 기류를 읽게 된다. <춘향 2010>은 무대 위 변학도가 이미 화가 머리 끝까지 나있어서 당장에라도 춘향을 집어삼킬 듯하고, 춘향은 그에 대해 전혀 겁먹지 않고 꿋꿋하게 버티면서 변학도의 화를 더욱 돋우는 팽팽한 긴장 상황이 펼쳐지도록 연출하였다.[116] 그래서 판소리의 "십장가"와 달리 창극의 "십장가"는

116 2014년 안드레이 서반의 <다른 춘향>에서 연출된 "십장가" 대목도 눈여겨볼만하다. 이 장면에서 춘향은 묶여 있지 않고 이리저리 끌려 다니며 물 속에 처박히는 상황이었다. 그래서 춘향의 항변인 "십장가" 자체가 온전하게 불려질 수 없었다. 춘향이 물에 처박힐 때마다 노래가 끊어지고 끌려 다닐 때에는 음정이 흔들리고 무너지기 일쑤였다. 그래서 춘향의 처지와 마찬가지로 여기저기 끊어지고 흔들리는 "십장가"는 변사또에게 그리 위협적이지 않았다. 변사또는 춘향이 유린당하는 모습을 즐

춘향의 굳은 의지와 (나중에 처벌받아야 할) 변학도의 부도덕 사이의 대비, 그리고 무엇보다 양자의 극적 충돌에 의한 팽팽한 긴장감을 전달하였다.

그럼에도 불구하고 이 장면은 판소리의 특정 대목에 기대고 있기 때문에, 판소리에 익숙하지 않은 관객의 입장에서는 불 같은 성정의 변학도가 집장 사령에게 다음 장(杖)을 치도록 명령하기까지 춘향의 훈계를 듣고 있어야 하는 상황이 어색할 수 있다, "십장가"에 익숙하지 않은 관객이 이 장면을 음악적 시간으로 변환하지 않고 실제 시간과 동일시한다면, 약 30초씩 5번이나 되는 시간은 길다.[117] 그런 반응을 지켜보고 있는 관객의 입장에서는 변학도가 왜 당장 내려가서 춘향의 입을 틀어막지 않는지 의아할 것이다. 기존 판소리 대목에 빚지고 있지 않은 창작창극은 좀 더 자유롭게 대화장면이 만들어내는 갈등의 긴장감을 보여줄 수 있다.

창극 <내 이름은 오동구>에서, 동구가 자신의 꿈을 외면하는 아버지에게 맞서는 장면은 대화의 내용뿐 아니라, 두 인물의 육체와 움직임을 통해서 갈등의 절정을 보여준다. 동구는 어느 모로 보나 "어중간한" 평범해 보이는 고등학생이지만, 동구에게는 여자가 되고 싶은 꿈이 있고 그런 꿈에 어울리지 않게 씨름이라는 재능이 있다. 동구는 씨름대회의 우승 상금으로 성전환수술을 하려고 하지만, 아빠는 여자가 되려는 동구의 꿈을 아예 부정할 뿐 아니라 씨름을 하는 것도 못마땅해한다. 전직 권투선수인 아빠는 동구에게 항상 "가드 올려"라고 말하고 주먹을 지름으로써 남자끼리의 유대감을 확인하고자 한다.

기면서 매우 치라고 한 마디씩 거들면 그 뿐이었다. 그래서 춘향은 최선을 다해서 상황의 부당함을 따졌지만 권력 앞에서 그저 초라하고 작은 외침이 되었다. 고전 속의 춘향이 반 나신인 채로 물 속에 처박히는 꼴은 다소 충격적이지만, 정치적인 면을 부각시킨 작품 전체의 그림으로 볼 때 '그럴 듯함'을 갖춘 연출이었다.

117 물론 음악극에서 음악이 간혹 시간을 정지시키는 경우가 있기는 하지만, 그것은 두 인물 사이의 대립보다는 한 인물의 정서를 드러낼 때 유용할 것이다. 일반적인 음악극의 관례에 따르면, 이 정도 길이의 노래라면 시간이 정지되고, 노래는 무대 위 다른 인물들이 듣지 못하는 독백처럼처리될 가능성이 많다. 관례상 그 편이 더 자연스럽기 때문이다.

이 때, 동구가 화장을 하고 엄마의 원피스를 입은 채로 등장한다.
사이, 긴장감이 흐른다.
아빠, 동구를 무시하고 일을 하러 갈 차비를 한다.
동구: (아빠 앞을 가로 막고 서며) 보세요. 날 보세요.
무대에 설치된 포크레인이 점차 동구를 향해 내려온다.
동구, 눈을 질끈 감는다.
포크레인이 멈춘다.
아빠, 동구에게 다가간다.
아빠: 가드 올려! 상대방 주시하고!
아빠, 동구의 정면을 때린다.
동구: 이게 저예요!
아빠, 동구의 라이트(옆구리)를 때린다.
동구: 이게 저라구요!
아빠, 동구의 배를 때린다.
동구: 이게 저예요!
아빠, 동구를 마구 때리기 시작한다.
아빠: 오늘이 어떤 날인지 알아? 내가 일 나가는 거 안 보여?
왜 하필 오늘이야. 왜 하필 지금이야!
(동구를 중앙으로 끌고 오며) 가드를 세워라!
아빠, 크게 혹을 날린다.
동구, 바닥에 뒹군다. 아빠는 동구를 마구 때린다.
동구, 바닥에서 일어난다.
아빠, 동구를 다시 때리려는데, 동구는 아빠의 주먹을 막아 선다.
동구: 씨름 왜 하냐구요?

그림 2 <오동구> 10장, 원피스를 입은 동구와 포크레인

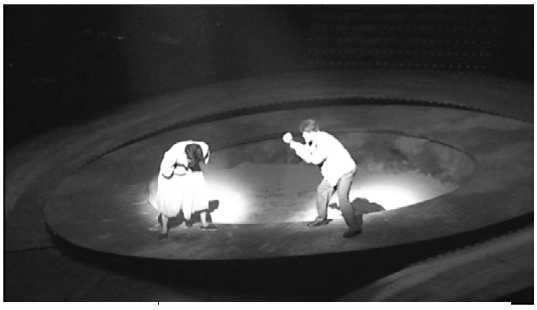


그림 3 <오동구> 10장, 동구에게 혹을 날리는 아빠

그림 4 <오동구> 10장, 아빠에게 뒤집기를 시도하는 동구

장학금 준대서요. 그 돈으로 수술 받고 여자 되려구요.

동구, 아빠를 들쳐 엎고 몇 바퀴 돈 다음 내 팽개친다.

동구: 이게 뒤집기라는 겁니다!

음악이 나오고 무대는 씨름 대회장으로 바뀐다. (자료집, 90-92면.)

동구는 아빠에게 자신의 꿈을 정식으로 알리고 인정받으려 하지만, 아빠는 그 모습을 보려 하지 않고 그 동안의 방식(권투) 그대로, 그 동안의 모습(아들로서의 동구) 그대로만 동구를 대하려고 한다. 그러자 동구는 자신이 원하는 자신의 모습(립스틱과 원피스)을 갖추고 자신만의 방식(씨름)으로 아빠에게 대적한다.

이 장면에서 말로 이루어진 부분만을 따로 떼어 듣게 된다면 어떤 상황인지 알기 어려울 것이다. 그러나 관객이 보는 무대 위에는 분홍색 원피스를 입고 화장을 한 어떤 남성이 등장한다. 그는 폭력과 강압을 상징하는 포크레인 앞에 선다. (그림 2) 그의 차림새만으로도 긴장감이 흐른다. 그 남성에게 폭행을 가하는, 그러다가 그의 역공에 쓰러지는 또 다른 남성이 있다. 아들과 자신의 방식으로 소통하고 싶은 그는 권투의 방어태세를 명령하지만, 자신의 진짜 모습을 보여주고 싶은 동구는 그의 명령을 무시하고 "이게 저예요!"를 반복한다. 이에 대한 상대방의 대답은 다름 아닌 주먹질이다. 관객은 둘 사이의 결투의 현장을 목도하고, 그 결과로 동구가 아빠에게서 승리를 쟁취하는 것을 '본다'. 동구의 "이게 뒤집기라는 겁니다!"는 정보를 제공하는 것이 아니라, 다만 자신이 성취한 것에 대한 기쁨의 표현이다. "뒤집기"는 여러 씨름 기술 중에서도 동구가 꼭 배우고 싶어 하던 기술인데, 사실 동구가 진짜 뒤집고 싶었던 것은 자신의 인생이다. 씨름부 주장에게 뒤집기 기술을 배우는 7장에서, 동구는 "나를 바라보는 저 시선도. 허구한 날 술에 쩔은 내 아버지도 (…) 그 무엇보다 내 몸을 뒤집고 싶어!"라고 한다.

판소리의 사설이 상대역을 배제함으로써 상황을 일방적으로 끌고 나간다면, 창극은 직접 마주보는 두 배우가 행동과 갈등을 통해서 사건을 진행시킨다. 판소리와 다른, 창극의 특장은 두 인물 사이에 흐르는 기류를 관객이 직접적으로 포착할 수 있다는 것이다. 창극에서 대화를 구성할 때는 그것을 발화하는 각각의 인물'들'이 무대 위에 등장한다. 그것은 육체를 가진 두 배우의 대립 그 자체를 보여줌으로써, 사건이 일어나는 순간의 특수한

본질을 확인시켜 준다. 두 사람 사이의 대화라고 하는 것은 꼭 언어가 주가 되는 것은 아니다. 일상의 대화에서는 대화의 내용도 중요하지만 대화에 임하는 주체들의 자세나 대화의 과정이 더 중요하기도 하다. 어떤 말이 오가는지보다, 왜 그런 말이 오가는지 그래서 어떤 일이 벌어지고 있는지를 파악하기 위해서는, 말한 것 못지 않게 말하지 않은 것에 주목해야 한다. 그것은 인물이 행동하는 바에 의해서 드러나고 그에 대한 해석은 관객의 주관적인 판단에 맡겨진다.

3.1.3. 판소리 눈대목과 극의 절정 사이의 괴리에 대한 시각적 해결

전승 판소리 5가는 모두 처음과 끝이 있는 사건들의 배열로서 표면적 갈등이 최고조에 이르는, 이른바 정점을 가지고 있다. <춘향가>에서는 어사가 된 이도령이 춘향을 구하는 “어사출도 대목”이 될 것이고, <심청가>에서는 심봉사가 황후가 된 심청을 만나 눈을 뜨게 되는 장면이고, <흥보가>에서는 흥보가 박을 타서 부자가 되는 장면이다. 그러나 판소리의 목표는 이야기의 절정을 향해 달려가는 데 있지 않고, 이야기 진행 과정에 일어날 수 있는 가능한 많은 세부 삽화들을 덧붙여서 소소한 이야기들을 음악적으로 엮어가는 데 있다.

그래서 판소리에서 음악적으로 가장 잘 다듬어진 눈대목은 이야기의 극적 클라이맥스와 일치하지 않는 경우가 많다. 가령 <적벽가>의 눈대목은 공명이 남병산에 올라 “바람 비는 대목”부터 자룡이 활을 쏘아 서성과 정봉을 혼내 주는 “자룡 활 쏘는 대목”까지인데, 정작 이야기의 클라이맥스인 “적벽대전”은 절정에 다다른 긴장감을 보여주기보다는, 해학적인 사설과 빠른 장단으로 순식간에 상황을 정리한다. <춘향가> 서사의 클라이맥스인 “어사출도 대목”도 마찬가지로 매우 빠르고 가볍게 처리된다. 오히려 사설과 음악이 모두 밀도 있게 짜인 대목은 춘향과 몽룡이 이별하는 ‘이별가’ 대목인데, 판본에 따라 무려 두 시간을 이어가며 비극성을 강화하기도

한다. 백대웅은[118] <수궁가> 외에는 판소리의 눈과 이야기의 절정이 상관없이 설정되어 있다고 하면서, 이는 판소리를 단순한 연극으로 볼 수 없는 근거가 된다고 하였다. 또한 이 사실은 판소리를 창극으로 전개하는 과정에서 매우 중요한 의미가 있음에도 창극계에서는 논의는커녕 이에 대한 의식조차 없다고 비판하였다.

규범적인 서양 고전극의 정점에서는 급전과 발견이 일어나는데, 주인공이 진실에 직면하는 반전이 일어남으로써 관객에게 주제를 전달하고 가장 큰 전율을 주는 장면이기에 매우 중요하다. 연극과 마찬가지로 음악극 역시 극중 상황이 격해짐에 따라 음악이 격상되고, 아울러 소리의 양적·질적 증가가 상황에 더욱 긴장감을 부여하면서 드라마와 음악 양자는 조화롭게 통일되어야 한다. 사실 음악극에서 음악과 드라마 중에서 어느 것이 목적이고 어느 것이 수단인지에 대한 문제는 매우 복잡하지만[119], 음악을 대사 혹은 아니리와 비교했을 때, 표현의 힘에 차이가 있다는 점은 분명하다. 그래서 음악극에서는 중요한 전환을 이루는 시점에서 말이나 동작이 표현하기 어려운 복잡한 감정의 소용돌이를 담고 있는 음악을 집중적으로 배치하여 감정의 고조를 도와주는 것이 일반적이다.

그러나 판소리의 서사는 단일한 행동에 초점이 맞춰져 있지 않으며 절정으로 향하는 추동력이 약한 대신에, 세밀한 묘사를 통해서 관객의 주의를 끈다. 판소리의 전승 5가는 몇 백 년을 통해서 반복적으로 수용되어 왔으므로 이야기의 내용을 모르는 청중은 드물다. 이 "최소한의 서사"[120]에 기대어 극을 펼쳐나감으로써, 청중과의 공감대를 형성하기 쉬운 한편, 이러한 전략을 통해서 중요한 것은 이야기의 내용이 아니라 이야기가 어떻게 전달되느냐 하는 것으로 모아진다. 따라서 이야기를 풍부하게 만드는 입체적인 묘사를 부분적으로 삽입하여 청중의 흥미를 높였다. 전통적으로 판소리가 완창(完唱)보다는 부분창으로 공연되었던 것은 이러한 특성과 관련이

118 백대웅, 『(다시보는)판소리』, 어울림, 1996, 21-32면.

119 바그너는 "오페라라는 예술 장르에 있어서의 잘못은 표현의 수단인 음악을 목적으로 하고, 상대적으로 표현의 목적인 극을 수단으로 삼은 데 있다."고 하였다. (Wagner, Opera and Drama, Gouhier(1996), 위의 책, 137면에서 재인용)

120 전신재, 위의 논문, 22면.

있다. 판소리는 이야기의 큰 줄기 외에 삽입되는 부차적 이야기에서 매우 인상에 남는 잘 짜인 소리가 불리는 경우가 있고, 내용 상 극의 갈등이 최고조에 달하는 부분에서 빠르게 상황을 전개시키면서 가볍게 넘어가기도 한다. 빠른 전개라고 해서 중요하지 않게 취급되었다는 것은 아니다. 다만 그러한 장면에서 기대되는 극적 체험이, 규범적인 연극의 절정 부분에서 요구되는 극적 긴장감과 다르다는 뜻이다.

국립창극단은 전승 5가에 기반한 고전창극을 계속해서 만들어오면서, 70년대 후반에 이르러 관객이 감소하는 것이 판소리와 창극의 근본적인 차이 때문이라는 것을 인식하게 되었다. 이후 현재에 이르기까지 창극의 연출자는 계속 바뀌었지만 공통의 목표는 창극과 판소리를 구분하여 전개를 달리하고 볼거리를 강조하는 것이었다. 궁극적인 목표는 항상 "들려주는 창극에서 보여주는 창극으로 전환"[121]하여, 극의 밀도를 높이고 속도감을 부여하는 것이었다. 시각적 재현 방식을 가진 창극의 서사구조는 서양 고전 연극과 같이, 어떠한 균형 상태를 깨는 방해물이 갈등을 만들어내고 모든 사건들이 개연성과 인과성을 가지고 역동적으로 갈등 세력이 크게 맞붙는 절정을 향해 달려가는 방향으로 전개되어 왔다.

판소리 전승 5가에 기반한 창극에서 발생할 수 있는 문제는 두 가지이다. 하나는 극의 추동력을 해친다는 이유로 주요한 눈대목의 소리들를 삭제할 경우, 음악극임에도 들을만한 소리가 없다는 심각한 문제에 봉착하게 된다. 소리로 진행되던 부분이 대사로 처리되기 때문에, 말과 달리 음악이 지닌 정서적 감응력을 충분히 보여줄 수 없다. 다른 하나는 극의 절정 부분에서 오히려 긴장감을 풀어놓는 사설과 음악을 그대로 둘 경우, 극적 긴장감을 떨어뜨리고 주제를 불분명하게 만들 수 있다는 것이다.

극의 절정으로 가는 추동력을 잃지 않으면서, 음악적으로 완성도 높은 눈대목이나 더늠을 유지하기 위해서 가장 오랫동안 많이 사용되어온 방법은 그러한 대목들을 '외부에서 들리는 소리(non-diegetic music)'로 연출하는 것이었다. 창극 <춘향 2010>은 도창을 등장시켜서 외부적 서술로 해결하는 전형적인 예를 보여준다. 이 작품은 무대장면의 시각적 재현과 도창이 부르는 청각적 재현을 분리하는 방식으로 절정 부분을 연출하였다.

121 김재화, 「리뷰: <박씨전>」, 『객석』, 1991. 8.

이몽룡은 변사또의 생일잔치에 등장해서 자신의 정체를 밝히지 않음으로써, 변사또와의 만남에서 극적 긴장감을 점점 높여가는데, 모든 상황이 대사로 빠르게 진행된다. 그러다가 직접적인 극적 충돌인 “어사출도”에서는 주변이 어두워지면서 도창이 전경으로 등장한다. 도창이 무대 중앙에서 스포트라이트를 받으며 자진모리로 급박한 상황을 ‘설명’하는 동안, 어슴푸레한 무대에서는 쫓고 쫓기는 혼란한 장면을 연출한다. “어사출도” 대목이 끝나면, 무대 전체가 밝아지고, 어사와 춘향의 재회는 다시 대부분 대사로 진행된다. 모든 갈등 상황은 도창의 설명과 함께 순식간에 사라지고, 재회가 이루어지는 장면은 짧게 처리된다. 그 후에 대단원은 신분을 뛰어 넘은 사랑의 결실을 강조하기 위해서 춘향모와 기생들이 <사랑가>를 합창하고 몽룡과 춘향이 창작곡인 “먹구름 하늘 가려도”를 함께 부르는 장면이 길게 연출된다.

창극 <청>은 창극이 무대화를 통해서 시각적 장면 재현이 가능하다는 점을 살려서, 판소리 눈대목의 언어적 재현과 시각적 재현을 적절히 조합하였다. 판소리에서 창극으로 이동한 관객은 청각기호를 가상으로 바꾸는 것에서, 무대 위 물질성을 가상으로 바꾸는 체험의 전환을 하게 된다. 무대화를 통해서 판소리의 바탕글에 해당하는 부분은 눈으로 볼 수 있는 물리적 형태를 갖기 때문이다. 창극 <청>에서 다음 두 장면은 눈대목을 살려서 시각장치와 더불어 화려하게 연출하고, 절정 부분의 극적 긴장감을 풀어버리는 대목을 삭제하는 방식을 통해서 전개상 적절한 균형을 찾았다.

창극 <청>의 백미로 꼽히는 것은 심청이 인당수에 빠지는 장면인데, 판소리 <심청가>에서 눈대목으로 꼽히는 “범피중류”를 거쳐 물에 빠지는 대목까지의 다양한 음악 어법을 구사하는 소리가 이 장면에 포함된다. 심청이 물에 빠지는 이 장면은 1막의 제일 끝에서 가장 비극적 긴장감이 큰 장면을 배치하고 화려한 스펙터클을 보여줌으로써, 2막에 대한 기대감을 불러 일으키는 전형전인 뮤지컬의 구조를 따르고 있다. 뮤지컬의 전형적인 구조는 1막의 종결에서 최대의 볼거리를 제공해서 중간 휴식에 들어가기 직전에 관객들에게 인상적인 순간을 머릿속에 남기려고 한다.[122]

---

122 Stephen Citron, 정재왈•정명주 옮김, 『뮤지컬 : 기획·제작·공연의 모든 것』, 미메시스, 2007, 191-192면.

이 장면은 도창이 등장하기는 하지만, 시각적 재현과 청각적 재현이 잘 조화되어 있으며, 대사를 자제하고 모든 상황이 음악을 통해서 전개된다. 심청이 뱃사람들과 떠나고 한바탕 울음바다가 된 후에, 무대는 암전상태가 되고 비장한 음악이 이어진다. 이 음악이 끝나고 유장한 “범피중류”의 전주가 시작되면, 무대 앞 오른쪽(downstage right)에 도창이 등장하여 심청과 똑같이 소복을 입고 “범피중류”를 부르기 시작한다. 도창이 소리를 하는 중에, 주인공인 심청은 무대 가운데 솟아있는 리프트 위에 자리를 잡아서 주의가 지나치게 도창에게 쏠리지 않도록 하였다. “범피중류”는 도창의 소리 중간중간에 선인들의 노 젓는 소리를 넣어서 지나치게 설명적인 장면으로 치우치지 않게 하였다. 언제든지 극중장면으로 뛰어넘어도 어색하지 않게 된 것이다.

그림 5 <청> 1막 6장, 인당수 "범피중류" 초입

특히 청이 물에 뛰어들기 직전과 뛰어드는 순간이 장면으로 잘 짜여 있다. 평조길과 진양조 장단으로 짜인 “범피중류”가 “서글픈 감정을 내면으로 승화시키는 사이”[123], 이어지는 “한 곳을 당도하니”는 자진모리 장단으

123 백대웅(1996), 위의 책, 28면.

로 한층 사나워진 바다를 나타냄과 동시에 심청의 죽음이 임박하였음을 암시한다. 도창이 이 부분을 부르는 동안 경사진 리프트 위의 심청은 “광풍이 대작허고 어룡이 싸우는 듯, 벽력이 일어난 듯” 위태롭게 흔들리는 배 위에서 몸을 가누기 위해서 애쓰고 있다. 도창의 소리를 도선주가 받아서 재물을 드리는 내력을 자진머리로 읊는 사이, 도창은 무대에서 사라진다. 도선주가 “급히 물에 들라!”고 외치면, 심청은 비틀거리면서 도화동을 향해 절을 하고는 몸을 돌려서 리프트 끝 쪽으로 기어 올라간다. 그러고 나서 가장자리에 섰다가(그림 6 왼쪽), 아버지를 세 번 외치고 뛰어 내리면서 관객의 눈 앞에서 사라져 버린다. (그림 6 오른쪽)

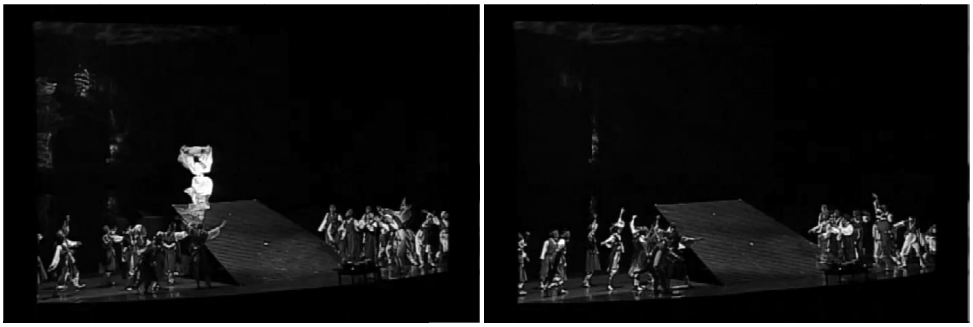


그림 6 <청> 1막 6장, 심청이 물에 빠지는 장면
(왼쪽: 빠지기 직전, 오른쪽: 빠진 직후)

한편 심봉사가 황성잔치에 가서 심청을 만나고 눈을 뜨는 극의 절정에서는 도창을 등장시키지 않고 인물을 강조해서 연출하였다. 그렇다고 대사를 사용하지는 않고 역시 음악을 통해서 상황을 통제하고 있다. 특히 극적 긴장감을 풀어내는, 만좌맹인이 눈을 뜨는 해학적 부분을 아예 생략하고 긴장감이 최고조에 올랐을 때 장면을 끊어낸다. 판소리에서는 심봉사가 눈을 뜨는 것을 시작으로 잔치에 참석한 만좌 맹인과 눈이 보이지 않는 백성들이 차례로 눈을 뜨는 모습이 전개된다. 이는 눈 뜬 기쁨을 배가시키는 동시에, 심청을 단순히 누군가의 딸이 아니라 온 백성의 눈을 뜨게 하는 황

판소리에서 “한 곳을 당도하니”는 자진모리와 엇모리 장단의 기교적인 리듬 구조로 판소리의 묘미와 멋을 최대한 구사한다. 그러나 창극 <청>에서는 엇모리 장단 부분을 자진모리로 바꾸었으며, 창의 사설과 리듬의 기교가 모두 축소되었다.

후마마로서 사회적 지위를 획득하도록 만든다.

그림 7 <청> 해후 (왼쪽 위-심봉사와 심황후(출처: 노승환), 오른쪽 위-심봉사 눈 뜨기 직전, 왼쪽 아래-십오사 눈 뜬 직후, 오른쪽 아래-무대전환 후 대단원)

반면 창극 <청>은 심봉사만 눈을 뜨는 것으로 끝을 맺음으로써, 심청의 영웅성보다는 아버지와 딸의 상봉에 초점이 맞추어진다. 심봉사가 맹인잔치에 도착해서 심황후를 만나면서부터 무대 위에서 두 사람 외에 아무도 없다. 무대에는 회전무대가 돌기 시작하면서, 심황후와 심봉사에 이목이 집중되도록 한다. (그림 7 왼쪽 위) 심봉사와 심청이 해후하는 장면의 소리는 특별히 눈대목으로 꼽히지는 않지만, 중모리에서 자진모리로 내달아가며 극적 긴장감을 높이는 극적 기능을 충실히 하고 있다. 특히 심봉사가 눈을 뜨기 직전에는 도섭[124]을 활용함으로써 심봉사와 심황후의 답답한 심정이 잘 드러나게 된다. 심봉사는 눈을 뜨기 직전에 "어디 내 딸 좀 보자"를 도섭으로 세 번 반복해서 부르면 간절한 마음이 극대화되어 표현된다.

124 장단은 빠르게 자진모리를 계속 연주하지만, 창은 자유롭게 늘여 부름으로써 반주음악과의 대비를 통해서 극적인 느낌을 주는 독특한 붙임새이다. 이에 대한 논의는 본고 4장 1절의 3을 참조.

(그림 7 오른쪽 위) 계속해서 고조되기만 하던 음악이 갑자기 뚝 끊기고 강렬한 조명이 비추면 심봉사가 눈을 뜬 것으로 암시되고(그림 7왼쪽 아래), 웅장한 반주음악이 깔린다. 관객들이 심봉사의 개안과 부녀 상봉의 감격을 충분히 음미할 만큼의 시간 동안 음악이 이어진다.

그러고 나서 암전이 있고 조명이 다시 들면, 조용히 해금과 첼로가 연주하는 주제 선율이 들리면서, 어디론가 떠나는 부녀의 모습(그림 7 오른쪽 아래)이 보이고 막이 내린다. 이 장면을 통해서 <청>은 효를 강조하기보다는, 심청 개인의 내면을 고려하는 선택을 하였다. 창극 <청>은 눈대목을 놓치지 않고 살리면서 강조하고자 하는 바를 시각적 무대 장치를 통해서 구현했으며, 극의 절정 부분에서는 극의 전개와 밀접하지 않은 창을 배제시킴으로써 전하고자 하는 메시지를 명확하게 만들었다.

한편 창극 <서편제>는 기존 판소리의 창이 불리기는 하지만, 새로운 이야기에 맞추어서 기존의 소리들을 짜깁기한 독특한 작품이다. 주요 등장인물들은 모두 판소리꾼이기 때문에, 항상 판소리를 연습하거나 공연하는 장면들이 있다. 따라서 창자들이 자연스럽게 노래를 할 수 있는, 그리고 관객들이 충분히 소리를 들을 수 있는 빌미를 제공한다. 이 작품은 기존 판소리 음악 중에서도 <심청가>의 주요 대목을 많이 가져와서 극 중의 안맹, 희생, 그리움 등을 형상화하였다. 따라서 흥미롭게도, 창극 <청>에서 극적 긴장감을 고조시키는 두 장면과 그 때 사용되는 음악이, 창극 <서편제>에서도 비슷한 효과를 위해서 비슷한 위치에 쓰였다. 물론 <서편제>에서는 다른 이야기가 전개되고 있기 때문에 비슷한 효과라는 것은 정조에 해당하는 것이다.

창극 <서편제>에서도 1막의 마지막 장면은 관객의 기대감을 유지시키기 위한 전형적인 뮤지컬 구조를 따르고 있다. 송화가 눈을 멀게되는 이 장면에 삽입된 <심청가> 중 “심청이가 하직하는 대목”은 송화·유봉·어미·코러스가 함께 부르고 이를 화성적 반주로 받쳐주어서, 거대한 사운드가 강한 비극성을 드러내준다.

그러나 3월 공연과 9월 공연에서 모두 가장 박수를 많이 받은 장면은 2막의 8장이다. 눈 먼 송화와 유봉이 폭포 옆에서 소리 공부하는 장면이다. 아버지에 의해 눈이 멀게 된 송화는 아버지에 대한 원망과 증오 때문에 소리에 흥미를 잃고 아버지에게 반항한다. 유봉은 “심청이 인당수에 빠지는

대목”을 송화에게 가르치는데, 따라부르는 소리가 신통치 않자 송화에게 훈계를 한다. 송화는 아버지에게 반항하면서 울다가, “발작적으로” 소리를 하기 시작한다. 송화가 자신의 처지를 비관하며 심청이 물에 빠지는 심정을 이입해서 발작적으로 소리를 할 때, 유봉은 “아따 네 소리 시원하다. 그려 저 놈의 폭포 소리 몽땅 이겨뿔것다.”라고 만족하면서 신들린 듯 북을 친다.

이러한 반응에 대해 서재길은[125] 심청이 인당수 제물로 가는 날 아침 심봉사가 심청이 마차를 타고 가는 꿈을 꾸고 좋은 일이 있을 거라며 기대하는 심봉사의 미망과 흡사하다고 하였다. 자진모리 장단에 도섭 붙임새는 유봉(심봉사)의 미망과 송화의 답답하고 분한 마음이 음악적으로 표현되도록 한다. <심청가>에서 이 대목이 가지고 있는 힘이 <서편제>의 송화의 한을 배가시키고, 관객들은 그 힘을 송화를 통해서 목격한 것이다.

그림 8 <서편제> 8장 폭포 옆에서 소리 공부하는 송화와 유봉

한편 <서편제>의 절정 혹은 급변에 해당하는 부분은 유봉이 송화에게 용서를 구하고 임종을 맞은 후, 송화가 득음을 하는 장면일 것이다. 어두운 조명 아래에서 유봉이 천천히 숨을 거두고, 죽은 유봉을 맞으러 온 어미의 구음 소리를 따라서 유봉의 혼이 무대를 빠져 나간다. 구음 소리가 끝나면 무대에 혼자 남은 송화가 삼 년 탈상을 마친 것으로 설정된다.

125 서재길(2014), 위의 글, 477면.

송화가 탈상한 후, 아버지를 그리워하며 부르는 소리는 <심청가> 중 “추월만정”이다. 이 장면에서 부르는 “추월만정”은 소리광대인 송화가 판소리의 한 대목 중에서 자신의 심정을 담아 부를 수 있는 노래를 분명히 ‘선택’한 것이라고 볼 수 있다. 판소리 <심청가>에서 “추월만정”은 황후가 된 심청이 부친에 대한 그리움을 담아 부르는 소리인데, 계면조에 진양 장단을 얹어서 부르는, 서정성을 극대화한 대표적 눈대목이다. 슬픔과 절제가 교묘하게 균형을 이룬 대목이면서, 특히 기러기가 나는 모습을 형상화한 “뚜루루루루루 낄룩 울음을 울고 가니” 부분은 도약이 크고 가성을 섞어 부르기 때문에 다양한 성음을 낼 수 있는 공력을 쌓아야 부를 수 있다. 즉 소리꾼의 기량을 충분히 보일 수 있는 대목인 셈이다. <서편제>에서 송화는 이 소리를 부름으로써, 진정으로 아버지를 용서하고 득음의 경지에 이르게 되었음을 보여준다. 이 소리를 하는 도중에 잠깐 암전이 되는데, 그 사이 중년이던 송화가 부르던 소리를 득음을 한 노년의 송화가 이어 받아서 부른다. 그리고 다시 조명이 들어오면, 노년의 송화와 동호가 마주 앉아있고 둘은 그토록 그리워하던 남매인 것을 서로 밝히지는 않지만 마주 소리를 하는 것으로 감격의 기쁨을 잔잔하게 드러낸다.

그림 9 <서편제> 13장 득음 후 동호와 재회한 송화

동호가 북을 잡고, 송화와 동호는 둘이 어렸을 때 함께 배운 <심청가> 중 “심봉사 눈 뜨는 대목”을 주고받는 가운데, 막이 내린다. 창극 <청>에서도 이 대목은 심청과 심봉사가 해후하는 장면의 소리이며, 여러가지 판

소리의 음악기법을 통해서 극적인 긴장감을 만들어낸다. 창극 <서편제>에서 동호와 송화의 해후는 <청>과 달리 잔잔한 듯 하지만, 이 극적인 소리대목은 인물 내면의 감정이 점점 격상되는 것을 중모리에서 자진모리로 내달리는 음악과 도섭을 통해 드러내준다. 이 때 판소리 대목을 휩싸는 화성적 반주음악은 판소리의 쇠락을 보여주는 것처럼 보이기도 한다. 하지만 창극 <서편제>는 기존에 있는 소리대목만을 차용해서 새로운 이야기 안으로 끌어왔다. 판소리 음악과 장면이 유기적으로 구성된 부분들이 주는 감동은 판소리의 힘을 보여주는 동시에, 창극의 가능성을 보여주었다.

하나의 통일된 플롯을 가지는 극 갈래에서, 급전에서부터 대단원으로 이어지는 지점은 내러티브의 주제를 명확히 해주는 중요한 장면이다. 판소리에서도 표면적 주제는 절정과 대단원에 이르는 부분에 나타난다. 그러나 판소리에서는 표면적 주제 못지 않게 이면적 주제가 중요하게 여겨지기 때문에, 이야기의 절정에서 오히려 가볍게 넘어가고 이면적 주제가 드러나는 부분에 공을 드리는 경우가 많다. 따라서 판소리 음악을 창극에 그대로 적용하는 경우, 극적으로 빠른 전개를 필요로 하는 부분에서 음악 때문에 전개가 늘어지거나, 절정 부분이 싱겁게 처리될 수도 있다. 이런 장면의 처리를 원활하게 하기 위해서 창극은 전개가 지나치게 늘어지거나 절정의 긴장감을 해치는 사설을 축소 또는 삭제하고, 축소된 부분을 무대화·시각화함으로써 극의 균형을 도모한다. 또한 판소리 음악을 자유롭게 활용하거나 완전히 새로 작곡할 수 있는 창작 창극에서는 음악의 절정이 드라마의 절정과 맞물리도록 처음부터 세심하게 구성될 수 있다.

3.2. 스펙터클과 판소리 언어의 상호 관계 구축

3.2.1. 시각적·언어적 재현에 대한 감각의 분산과 단일화

창극은 판소리의 중요한 대목을 장면화하면서 판소리의 소재뿐 아니라 이야기의 전달방식과 문학적 수사도 함께 가져왔다. 판소리는 기본적으로 언어와 소리(音樂)의 세심한 조합을 통한 청각 중심의 미학을 발달시켜왔다. 유려한 문학성은 판소리의 뛰어난 예술적 경지를 잘 보여준다. 신재효는 <광대가>에서 소리광대의 네 가지 법례를 들어서, 그 첫째는 인물치레, 둘째는 사설치레, 셋째는 득음, 넷째는 너름새라 하였다. 이 중 사설의 중요성에 대해서 살펴보자. 언어에 속하는 것이 사설치레인데, "정금미옥 좋은 말로 분명하고 완연하게, 색색이 금상첨화 칠보단장 미부인이 병풍 뒤에 나서는 듯, 보름날 밝은 달이 구름 밖에 나오는 듯" 사설이 짜여야 한다. 언어를 통한 청각적 재현은 시각적 재현을 최소화하는 대신 관객의 상상력에 의지함으로써, 관객으로 하여금 자신이 상상한 것을 토대로 마치 극에 개입할 수 있는 것처럼 느끼도록 만드는 데 중점을 둔다.

감각 기관의 지각을 통해서 직접적으로 조직되는 "감각적 사고"[126]와 달리, 언어적 사고는 언어라는 기호의 매개를 통하기 때문에, 언어에 의한 재현은 관객이 이성을 통해 적극적으로 그것을 해석하도록 한다. 판소리는 언어적 사고를 통해서 일차원적 웃음이 아닌 "새 눈 뜨고 웃게 하기"를 목표로 한다. 판소리 관객의 추임새는 소리광대의 음악성에 대한 호응일 뿐 아니라, 사설의 내용에 대한 호응이기도 한 것이다.

그러나 시각을 위한, 시각으로 인지하는 재현이 늘어나면서 창극은 청각 요소 중에서 언어를 통해 재현하는 부분들과의 균형을 고려해야 했다. 들려주기 위한 판소리의 사설이 설명하고 묘사하는 부분은, 창극이 무대 장치와 움직임으로 보여주는 것을 중복하고 때로는 그것과 충돌하게 된다. 들려주기 위해 다듬어져 온 판소리의 사설은 보여주기 위한 창극의 장치들과 어떻게 공존할 수 있을까? 창극은 사설을 분석하여 상상하는 재미를

126 Jacques Aumont, 오정민 옮김, 『이마주 : 영화·사진·회화』, 東文選, 2006, 123면.

얻는 판소리와 달리, 이해하기 쉬운 이야기 구조를 수동적으로 따라가면서 화려한 볼거리에 매혹되기 원하는 관객과 함께 발전해왔다. 시각을 통해 전달되는 이미지는 일차적이지만, 언어를 통해 전달되는 이미지는 언어라는 기호를 해석한 후 다시 이미지화하는 이중의 작업이 요구된다.

시각을 통한 재현은 언어를 통한 재현보다 훨씬 직접적이고 강렬하다. 언어는 기호를 매개로 하기 때문에 그 기호를 해석한 후 다시 머릿속에서 그것을 이미지화하는 작업을 거친다. 더구나 그 언어와 연계된 문화의 수준이 높고 언어의 표현이 복잡할수록 그것을 해석해야 하는 관객의 능동성(혹은 수고로움)은 더 커진다. 즉 언어적 재현은 관객에게 훨씬 더 큰 집중력을 요한다. 볼거리가 이미지를 메워준다면, 언어는 같은 정보를 다시 제공할 필요가 없어진다. 화려한 수사와 세밀한 묘사는 그 자체로 충분히 예술적이지만, 극의 진행에는 크게 도움이 되지 않는다.[127] 또한 더 단순하고 강렬한 자극에 빠져 있는 관객의 감각은 분산되어 길고 어려운 사설에 몰입하여 정보를 분석하는 데 어려움을 느낄 수 있다. 그래서 시각 재현을 통해서 극의 정보를 습득하던 관객이 한 작품 안에서 갑작스럽게 어려운 언어로 이루어지는 재현이 나타나면 받아들이기 쉽지 않다.

특히 판소리 사설의 고어투와 한문체는 그 유려한 문학성과는 별개로, 내용을 이해하는 데에는 걸림돌로 작용하기도 한다. 관객이 이해하지 못했다고 해서 개인적으로 장면을 멈출 수 없는 공연예술에서는, 어려운 언어의 사용은 심각한 문제가 된다. 그래서 창극에서는 한글 자막을 활용하기도 하지만, 우리말로 된 극을 보면서, 자막 없이는 이해하기 어렵다는 것도 자연스럽지 못하다. 또한 창극 창작자들은 판소리 사설의 고어와 한문을 현대 관객들이 수용하기 쉬운 단어로 바꾸는 데 많은 노력을 기울인다. 그러나 아니리를 대사로 바꾸는 것은 용이하지만, 창의 사설을 변경하는 것은 쉽지 않다. 선율과 리듬에 똑 떨어지는 단어를 찾아야 하고 그것을 창으로 소리 낼 때 발음하는 데 불편함이 없어야 하기 때문이다.

판소리 전승 5가에 기반한 창극에서는 이야기의 도입에서 도창이 등장하여 장면을 설명하는 경우가 많은데, 이런 이야기의 도입 부분에 사설의 고어투와 한문체가 많이 남아 있다. 한문체의 창을 부르더라도 관객이 이

127 Aristotle(2002), 위의 책, 145면 참조.

야기의 내용을 잘 알고 있다면 큰 문제가 없다. 더구나 도창이 먼저 등장하여 언어적 재현이 먼저 시작되고 시각적 재현으로 넘어갈 때에는 크게 문제가 되지 않는다. 극의 시작 부분에서 관객들은 자신이 공연을 어떻게 받아들여야 할지를 궁금해하면서 가장 집중하고 있기 때문에 어떤 형식이든지 받아들일 준비가 되어 있다. 그러나 시각적 재현의 중간에 장면을 마무리하거나 주요한 더늠을 하기 위해서 도창이 재등장하는 경우에는, 도창이 하는 말이 잘 들리지 않는 경우가 발생할 수 있다. 그것은 도창이 사용하는 언어가 어렵거나 도창의 발음의 부정확하기 때문일 수도 있지만, 근본적으로 관객들이 언어적 재현을 받아들일 준비가 되어 있지 않음을 의미한다. "말한 것을 듣기 위해서는 무엇을 말할 것인가를 알고 있어야 한다."[128] 관객은 보고 있는 것과 듣고 있는 것의 결합을 통해서 환상과 실제의 간격을 메우고 있는 중이다. 그러다가 갑자기 보고 듣던 환영과 단절된 새로운 자극이 청각을 통해서만 들어오게 되는 것이다.

창극 <배비장전>에서는 배비장이 애랑의 편지를 받고 애랑의 집에 갈 차비를 하는 대목에서 무대 세트를 전환하는 시간을 벌기 위해 도창이 등장한다. 그 바로 앞 장면에서는 어두운 무대에 두 개의 스포트라이트만이 내려오는데, 하나는 배비장을 비추고 다른 하나는 애랑을 비춘다. 배비장이 애랑이 쓴 편지를 한문으로 한 줄씩 읽어 내려 갈 때마다, 다른 공간에 있는 것으로 설정된 애랑이 한문의 내용을 풀어서 읊는다. 그러고 나서 배비장이 방자에게 애랑에게로 가자고 재촉하면 바로 암전과 함께 막이 쳐지고 도창이 등장한다.

도창 : *(중중모리)어허라 좋을씨고 옷 골라 차려 입고, 거들거리고 멋 부린다.*
외올망건, 정주 탕건, 쾌자, 전립, 광대 띠에 패 동개를 제법하고
빈방 안에 혼자 우뚝 서서 도깨비 들린 듯이 혼잣말론
두런두런 여인 만나 수작할 일 연습 삼아 하는 모냥.
도창 : (거울 앞에 선 듯) 험험. 낭자! 오늘에야 상면하니
하상견지 만만무고 불측이로소이다. 하하하.

---

128 E. H. Gombrich, 차미례 옮김, 『예술과 환영 : 회화적 재현의 심리학적 연구』, 열화당, 2003, 201면.

(목소리 바꿔) 야삼경 옥인이 오시니 어서 원앙금침 드사이다.
(목소리 바꿔) 아, 그대의 황홀한 향취 음…
아… 이럴적에 방정맞은 방자란 놈이 불쑥 들어오더니
아니 무얼 그리 혼자 열심히 하우꽈 하며 배비장 꼬락서니를 쫘악 훑어보더니
아니 그 꼴이 다 뭐우꽈? 유부녀 통간 하러 가는 사람이 제주사람 다 알아보라고 그리 훤히 차려 입었수꽈?
배비장 당황하여, 그러면은 어쩐다…?
그 의복 다 벗어버리고 제주 복색으로 차리우다.
제주복색?
개가죽 두루마기에 노벙거지를 쓰우다! (자료집, 71면)

도창의 사설 내용은 꽤 복잡하게 짜여 있는데, 먼저 서술자로서 창으로 상황을 설명하고, 그 다음에는 애랑을 만날 생각에 들떠 있는 배비장이 되어서 애랑을 만났을 때를 상상한다. 이 때 도창은 배비장이 스스로 애랑이 되었다가 배비장이 되었다가를 혼잣말로 연기하는 것을 흉내 낸다. 그러다가 다시 서술자로서 방자가 들어온 것을 알리고, 이번에는 방자가 되었다가 배비장이 되었다가 하면서 둘의 대화를 엮어낸다. 이 대목은 판소리 연행의 특징을 잘 보여주는데, 여러 경우를 한 사람이 연기한다고 해도 집중해서 들으면 이해하지 못할 것은 없다. 다만 이전 장면들에서 시각적 재현의 도움을 받는 것에 익숙하던 관객들이 도창의 사설을 바로 인식하지 못하는 경우에는 장면을 이해하기가 어려워진다. 만약 관객이 “외올망견, 정주 탕건, 쾌자, 전립…”이라는 익숙하지 않은 사물을 상상하는 데 어려움을 겪는 사이, 배비장이 혼자 있다는 정보를 듣지 못한다면, 배비장이 혼자서 애랑과 자신의 대화를 상상하며 연기하고 있다는 사실을 알아차리지 못할 것이다. 그렇게 되면, 그 뒤에 도창이 방자가 되어 배비장에게 혼자 뭘 그렇게 열심히 하고 있느냐고 배비장을 놀리는 상황까지도 이해할 수 없게 된다.

물론 어느 장르를 막론하고 음악극에서 노래의 가사가 잘 들리지 않는 문제는 항상 있는 일이다. 작곡가들의 노력에도 불구하고 노래에서는 종종 별로 중요하지 않은 단어에 매우 긴 박과 강박이 부여되기도 하고, 중요한 단어가 빠르게 지나가기도 한다. 그러면 관객들은 복잡한 텍스트를 따라가기가 어려워지고 결국 포기하거나 자막에 의존한다. 그럼에도 불구하고 관

객이 그 텍스트를 알아챌 수 있는 것은 음악의 극적인 힘과 시각 장치의 도움 때문이다.

위의 장면에서 문제가 되는 것은 시각 재현과 언어 재현이 공존하던 상황에서 시각이 사라져버린데다, 그 틈을 무리하게 비집고 들어온 한문투이다. 또한 자진모리에 맞추어 사물을 늘어놓는 사설은 그 나름대로 유희적 성격이 있지만, 이 때 사설의 내용과 음악의 만남은 설명적이지도 연극적이지도 않다. 판소리 용어로 하자면 이면을 그리는 음악이 아니다. 보이칸 Marin Boykan에 따르면 "음악이 그 자체의 템포를 따르도록 우리를 강요하기 때문에 우리는 풍부한 의미론적 함축들을 처리하는 즐거움을 가질 수 없다."[129] 그러나 더 중요한 것은 음악이 '소리'로 경험된다는 점이다. 노래가 언어가 아닌 소리로 경험된다는 점은 공연에서 우리의 감각이 시각과 언어를 해석하는 이외에 청각적 음향을 해석하는 기능도 하고 있음을 시사한다.

인간의 신비로운 뇌는 갖가지 자극에 대해서 금새 익숙해져서 듣는 것과 보는 것을 자유롭게 혼합한다. 앙리 구이에는 이를 "인간의 단일성"이라고 하였다. 감각은 정신에 의해 느껴지는데 그것은 나누질 수 없는 전체성에 속하게 된다는 것이다. "감각은 그 즉시 다른 감각들과 조화를 이루며, 기억을 일깨우고 지성을 자극한다."[130] "듣는 것은 보는 것을 방해하지 않는다. 생각하는 것도 보는 것을 방해하지 않는다. '관객'은 자신의 지성으로 듣고, 보다 잘 이해하기 위해서 바라본다."[131]

앞에서 판소리의 눈대목과 시각 장치를 잘 조화시킨 장면으로 분석한 창극 <청>의 "범피중류" 장면을 여기서 다시 한 번 분석해보자. 이 장면은 "범피중류"의 사설과 이면을 그리는 음악에다가 배우들의 동작을 덧입힘으로써, 언어적·시각적·청각적 재현을 통합한 입체적인 장면으로 탄생했다.

무대에는 푸른 조명이 비추고 무대 바닥의 거울이 반사되어 물 위와 같은 효과를 낸다. 도창의 소리에 맞춰서 선인들이 정렬해서 노 젓는 시늉을

---

129 Martin Boykan, *Silence and Slow Time : Studies in Musical Narrative*, Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004.

130 Gouhier(1996), 위의 책, 74면.

131 같은 책, 73면.

하기 시작하고, 그들의 가운데에는 두 손을 모으고 앉아 있는 심청이 있는데, 심청이 앉은 자리가 서서히 솟아 오른다. 그 앞으로 제상(祭床)이 마련되고 선주가 연신 절을 올린다. 무대에는 바다도 없고 배도 없지만, 무대 자체가 바다가 되고 선인들의 배열이 배의 윤곽을 형성한다.

파란바다, 출렁이는 파도.
선인들이 배를 타고 노래한다.
흥겨운 뱃노래 풍으로 시작되다가,
속도가 점점 빨라지면서 심청의 죽음을 재촉하는 모습으로 흘러간다.

도창: *범피중류 둥덩실 떠나간다. 망망한 창해이며 탕탕헌 물결이로구나.*

선인들: (후렴*) 어기야 어허야 어허야 어이기야~~*

도창: *백빈주 갈매기는 홍요안으로 날아들고, 삼강의 기러기는 한수로 돌아든다.*

선인들: (후렴) *어기야 어허야 어허야 어이기야~~*

도선주: *요량헌 남은 소리, 어적이 이었마는 곡종인불견에 수봉만 푸르렀다.*

선인들: (후렴) 어기야 *어허야 어허야 어이기야~~*

도창: (중머리) *저기 가는 저 사공아 (어기야), 나의 한 말을 듣고 가소 (어기야).*

선인들: *어기야 차 어허야 어 어 어어 야아 어기야 차 어허야~~*

도창: *순풍에 돛 달고 어기여차 닻 감어라. 갈매기는 높이 떠 구름 속으로 넘나든다.*

선인들: *어기야 차 어허야 어 어 어어 야아 어기야 차 어허야~~*

도창: *(자진모리) 한 곳 당도하니, 이난 곧 인당수라. 광풍이 대작허고 어룡이 싸우는 듯, 벽력이 일어난 듯, 운무가 호명하야 천지지척 알길 없다.* 수중고혼 잡귀잡신, 심청의 지기 보랴하고, 섯뜰며 웨난소리 풍파가산 섞어날 제, 선인 황황 급급하야 고사기구를 차려, 섬쌀로 밥을 짓고 큰 소잡아 헷드리고, 동우술 삼새실과 오색탕수 바쳐놓고, 산돛잡아 큰칼 꽂아 기는 듯이 바쳐놓고, 북을 두리둥 두리둥 두리둥 둥둥 두둥두리 둥둥둥.

도선주: *(자진모리) 우리 선인 스물 네명, 상고로 위업하야, 경세우경년 표박서남을 다니다가, 오늘날 인당수에, 인제수를 드리오니, 동해신 아명이며,* (…) (자료집, 41면)

이 장면에서 도창의 "범피중류"는 많은 양의 사설과 음악이 축소되었고,

일부는 쉬운 사설로 바뀌었다. 판소리에서 이 대목은 진양조로 풍광을 설명한 후에, 중머리로 바뀌면서 죽음을 앞 둔 심청의 눈에 보이는 물귀신들의 사연을 읊고, 다시 진양조로 바다 위에서 외롭게 생활하는 선인들의 쓸쓸함을 보여준다. 그러고 나서 인당수에 다다르면 장단이 엇모리로 바뀌면 광풍에 휩싸인 상황을 묘사하다가, 도선주가 제를 지내는 데부터 심청이 물에 뛰어들 때까지는 자진모리로 급하고 빠르게 몰아간다. 창극 <청>에서는 도입 부분의 몇 장단을 부르고는 다른 부분을 삭제하고 바로 인당수에 당도하도록 축소하였다. 그리고 "순풍에 돛 달고 어기여챠 닻 감어라. 갈매기는 높이 떠 구름 속으로 넘나든다."처럼 쉬운 사설을 "남도 뱃노래"에서 가져와서 첨가하기도 하였다. 그럼에도 불구하고 여전히 한문체의 어려운 사설이 남아 있다.

"범피중류"는 한문체의 사설로 된 어려운 내용이지만, 음악을 통해서 이면을 그려내는 뛰어난 예술성 때문에 눈대목이기도 하다. 즉 음악 자체가 연극적이라는 의미이다. 사설은 어렵지만 이면을 그리는 음악 덕분에 창극에 삽입하더라도 관객을 혼란에 빠뜨리지 않고, 장면을 명확하게 만들 수 있다. 창극 <청>의 "범피중류" 장면에서, 무대 위에는 여기가 바다 위라고 지시하는 장치가 아무것도 없다. 무대장치인 거울조각들이 물의 반사작용을 형상화할 수 있지만, 그것은 바다라는 것을 알게 된 이후에 느낄 수 있는 효과이다. 지금의 장소가 바다라는 것을 알려주는 것은 "범피중류"의 소리와 뱃사공들의 노 젓는 시늉이다. 특히 뱃사공들의 동작은 시각적 요소 중에는 유일한 기호이다. 이 두 가지가 제안하는 청각적이고 시각적인 재현방식은 양자가 어우러짐으로써 장면을 풍부하게 만들어준다. "범피중류"의 호방한 사설의 내용과 짜임새 있는 음악은 단순한 무대를 풍부하게 만들어 주는 역할을 한다. 관객은 텅 빈 무대를 바라보면서도 귀에 들리는 "망망한 창해", "탕탕한 물결", "갈매기…날아들고"등의 내용을 통해서 머릿속에 상상으로 그려낸 바다풍경을 텅 빈 무대 위에 투사하여 장면을 바라볼 것이다.

물론 "범피중류"는 한문으로 된 가사가 많아서 판소리에 익숙하지 않은 관객이라면 가사의 내용을 정확히 파악하기 어려운 것이 사실이다. 그러나 "범피중류"가 불리는 진양조의 속도에 맞추어 선인들이 여유롭게 팔을 젓는 모양과, 평우조의 담담한 선율은 아직은 바다가 잔잔하다는 것을 알 수

있게 해준다. 여기서 불리는 “범피중류”는 선인들의 노 젓는 소리가 후렴으로 삽입되는데, 도창이 부르는 바다풍경의 묘사는 외재적 음악이고, 선인들의 노동요는 내재적 음악이다. 그러나 관객은 양자를 모두 종합해서 들을 수 있기 때문에, 선인들이 합창하는 후렴 부분(“어기야 차”)이 “범피중류”의 내용을 좀 더 파악하기 쉽게 만들어준다. 즉 느리고 웅장한 선인들의 후렴이 넓고 잔잔한 바다를 청각적으로 형상화하면서 “범피중류”의 사설을 다시 한 번 꾸며주기 때문이다. 잠시 후 장단이 자진모리로 바뀌면서 빨라지면, 역시 가사를 알아듣기 어렵다고 하더라도 파도가 사나워졌음을 알 수 있게 된다.

이 장면은 시각과 청각이 서로 보조를 맞추면서 장면을 형상화하는 음악극의 특성을 잘 보여준다. 판소리에 익숙한 관객은 사설의 언어를 통해서 시각적 요소를 상상으로 보충하고, 그렇지 않은 관객 또한 장단의 빠르기와 선율의 고저를 통해서 상황의 변화를 청각적으로 체험할 수 있다. 그래서 어렵고 빽빽한 사설이 상징적인 동작과 비어있는 무대를 만나서 조화로운 장면을 연출했다. 이러한 연출에서 판소리 음악은 서사적 특성과 연극적 특성을 모두 잘 살리고 있다. 도창의 해설을 들으면서 그 내용을 장면으로 다시 보는 이중 재현은 관객의 체험을 입체적으로 만족시킬 뿐 아니라 관객의 감각을 확대시켜주는 장치가 될 수도 있다.

<내 이름은 오동구>는 창작창극이면서도 판소리 전통을 활용하는 것에 많은 노력을 기울였음을 제작노트를 통해서 확인할 수 있는데, 코러스도 판소리 전통을 활용한 장치 중의 하나이다. 판소리 전통의 서사적 특성을 가져온 코러스는 그러나 한편으로 현대적인 감각을 보여준다. <오동구>에서 시각적 재현을 코러스의 언어적 재현으로 중복하는 이러한 이중 재현은 영상을 클로즈업(Close-up)한 것과 같은 효과를 줌으로써, 관객의 감각을 확대한다. 클로즈업은 피사체에 가까이 접근해서 찍은 장면을 화면 가득 메우는 것으로 영화에서 매우 효과적인 기법이며, 영상을 이용하지 않는 연극에서는 연출할 수 없다. 연극에서 관객은 전체 그림을 보게 되며, 조명이나 사물의 배치를 통해서 집중의 효과를 줄 수는 있지만, 영상을 통한 클로즈업과 같은 강렬한 효과를 경험할 수는 없다. 클로즈업의 효과는 특정한 사물이나 사물의 부분을 강조해서 내용을 실감나게 전달하고 관객을 장면 속으로 끌어들이는 것이다. 오동구의 도창은 장면에 언어를 보태서

마치 클로즈업 장면을 보는 것 같은 효과를 준다. 9장에서 동구는 결혼을 앞둔 짝사랑 영어선생님을 찾아가서 커밍아웃하고 사랑을 고백했다가 두들겨 맞기만 한다. 실연한 동구는 집에 와서 거울 앞에 앉아 화장을 하기 시작한다.

코러스: (중모리) *집이라고 돌아오니 부엌은 적막허고 방안은 휑 비었난디 동구는 망연하게 거울을 바라본다. 립스틱을 손에 들고 입술도 발라 보고 볼터치도 꺼내들고 톡톡 두들겨본다. 화사하게 변하는 동구의 두 뺨에 눈물이 뚝 떨어진다.*

(아니리) *이때 일자리를 되찾아 기분이 좋아진 아버지가 고등어 한 마리를 사들고 집에 왔다가 동구의 기척을 느끼고 방문을 벌컥 열었는데,*

그림 10 <오동구> 9장, 눈물 흘리며 화장하는 동구 (출처: 국립극장 홈페이지)

아버지가 봉지에 든 고등어를 들고 등장한다.

아버지: 동구야

아빠와 동구, 서로 마주본다.

(음악: 아니리)

코러스: (아니리) *동구는 암말 못하고 서서 두 눈만 꿈뻑꿈뻑 두 손은 힘이 쭈욱 빠지고 바닥에 또로록 립스틱이 굴러간다.*

아버지: …밥, 밥 먹자. 어서 나와라.

아버지, 당황스러움을 감추며 서둘러 나간다. 코러스도 나간다.

(자료집, 87면)

아버지가 화장한 동구의 모습을 처음으로 목격하는 장면이다. 코러스가 무대 한 켠에 자리를 잡고 서서, 무대 위에서 일어나고 있는 장면, 즉 관객들이 눈으로 보고 있는 장면을 소리(언어)로 이중으로 묘사한다. 동구가 화장하며 울고 있는 모습은 관객들도 이미 보고 있다. 그러나 "화사하게 변하는 동구의 두 뺨에 눈물이 뚝 떨어진다."는 내레이션의 표현은 갑자기 동구의 얼굴을 가까이에서 보고 있다는 느낌을 준다. 내레이션은 동구의

내면이 어떤지를 일일이 설명하는 것이 아니라, 관객이 보고 있는 장면을 확대해서 다시 보여줌으로써 관객 스스로 동구의 내면을 읽을 수 있도록 만들어 준다. 관객은 아버지가 비닐봉지를 들고 등장하는 것도 보고 있다. 그러나 이를 이중으로 설명하는 내레이션은 마치 카메라로 비닐봉지를 클로즈업해서 아버지가 들고 있는 비닐봉지와 그 속을 들여다보고 있다는 느낌을 준다.

마지막으로, 아버지가 동구의 화장한 얼굴을 마주했을 때, 당황한 동구가 떨어뜨린 립스틱도 관객들은 보고 있다. 어두운 극장에서 전체 그림을 보고 있는 관객에게 립스틱은 큰 효과를 주지 않을 수도 있다. 그러나 내레이션이 립스틱을 강조해줌으로써, 관객의 머릿속에는 극도로 클로즈업된 립스틱이 바닥에 구르는 장면과 이와 대조적으로 시간이 정지한 듯 긴장감이 흐르는 상황이 확대될 것이다. 이러한 효과는 물론 영화를 많이 접하고 영화의 클로즈업을 많이 경험한 관객만이 제대로 느낄 수 있다. 그러나 시각적 장치에 대한 언어의 재현이 중복될 때, 극을 오히려 풍부하게 만들 수도 있다는 점은 창극 안에 내재된 판소리의 서사성을 생각하면 매우 시사하는 바가 크다.

창극의 스펙터클이 보여주는 시각적 재현은 창극에 내재된 판소리 사설이 만들어내는 언어적 재현과 충돌한다. 이 때 하나의 감각이 다른 감각으로 즉각적인 전환이 재빨리 이루어지지 않을 때, 분산되는 감각은 극의 몰입을 방해한다. 그러나 여러 감각을 한꺼번에 사용하는 경우에는 오히려 극에 대한 이해를 높이고 체험의 범위를 확장시키기도 한다. 특히 창극에서 관객이 눈으로 보고 있는 장면을 외재적 인물이 도창이 언어와 음악으로 다시 서술하는 기법은 시각과 청각을 서로 보충한다.

3.2.2. 서술자의 잔존과 도창‘역(役)’

도창이 극의 외부에서 목소리를 가짐으로써 장면을 확대하는 역할을 하는 기법은 창극에서 도창의 역할이 과연 무엇인가를 생각할 때 시사하는

바가 크다. 플라톤의 『국가』에서 소크라테스는 서사시에서 발언과 발언 사이에 있는 시인의 말을 제거해 버리고 대화들(말 주고받기)만 남겨 놓으면 비극이 된다고 했지만, 흥미롭게도 창극은 해설자의 말을 지우기보다는 오히려 그것을 유지하여 '도창'이라는 특수한 장치를 만들어 냈다. 김익두는[132] 창극이 완전히 판소리를 벗어나 극 형식을 갖추지 못했다고 하면서 도창이 '진화의 꼬리'로 남겨진 것을 문제점으로 지적했다. 반면 정충권은[133] "도창이야말로 판소리로부터 파생된 창극의 본질적 특성"이라고 하면서, 도창이 너무 두드러지면 서사 쪽으로 기울지만 도창을 배제한다면 여타의 가극 양식과 다른 것이 없게 될 것이라고 하였다.

그러나 연극 속 내레이터의 존재는 서구 사실주의극을 제외하고는 어느 시대, 어느 문화의 극장르에서도 쉽게 발견할 수 있다. 따라서 도창이 꼭 창극의 독창성을 마련해주는 것이라고 보기는 어렵다. 극중 내레이터는 극의 통일성을 해치지 않으며, 오히려 인물 혹은 배경 소개(exposition)에 시간을 허비하지 않고 극 중의 주요 문제로 빠르게 이동할 수 있도록 도와주는 역할을 한다. 1936년 조선성악연구회의 창극 <춘향전>에 대한 리뷰에서 홍종인은[134] 창극이 "원본낭송적 태도를 완전히 버리고" 극이 될 것을 요구하면서도, 도창에 대해서는 "막 뒤의 창자도 물론 조타. 이것이 무용한 연극상 대화나 설시를 략할 수 있는 조흔 것이다."라고 하였다. 내레이션은 프롤로그나 에필로그, 전령 등의 다양한 형태로 항상 극 중에 침입할 수 있어서 사건을 예견하거나 극에 비평을 가하는 등의 역할을 한다.

창극의 도창이 다른 극 갈래의 내레이터와 다른 독특한 점은 음악의 문제와 연관되어 있다는 것이다. 애초에 도창은 전승 5가의 길게 짜인 소리를 짧은 대사체로 바꾸는 것이 음악을 훼손하기 때문에 도입된 것이었다.[135] 박황은 『창극사연구』에 창극 <춘향전>이 1935년 조선성악연구회 이전과 이후에 어떻게 달라졌는지를 제시하고 있다. 조선성악연구회 '이전'의 <춘향전> 중 이별장면 초두는 다음과 같다.

---

132 김익두(2003), 위의 책, 264-271면.

133 정충권(2004), 위의 글, 185면.

134 홍종인, 「고전 가곡의 재출발 창극 춘향전 평 3」, 『조선일보』, 1936. 10. 8.

135 배연형(2012), 위의 글, 384면.

도창 : (아니리) 도령님과 춘향은 정이 가득하였는데 사또께서 동부승지 당상하여 내직으로 올라가게 되어놓으니 도령님이 하릴 없이 이별차로 나오는데

(중머리) 왠갖 생각 두루한다 점잖으신 도령님이 울음 울리야 없겠지마는 얫일을 생각하니,

이도령: (중머리) 당명황은 만고의 영웅이나 양귀비 이별에 울어있고 항우는 천하의 장사로되 우미인 이별에 울었으니, 날 같은 소장부야 아니울 수 있겠느냐. 춘향이를 어쩌고 갈꺼나 두고 갈 수도 없고 다리고 갈 수도 없네, 저를 데려 가자한들 부모님이 만류를 하고 저를 두고 내가 가자한들 저 못 보면 나 못 살고 저도 나 못 보면 그 성질 그 기운에 응당 자결을 할 것이니 사세가 모두가 난처로구나

도창: (중머리) 길 걷는 줄을 모르고 춘향 문전 당도하니, 그 때에 향단이 옥지갑에 봉선화를 따다가 도령님을 얼른 보고 깜짝 반겨 나오면서

향단: (중중머리) 도령님 이제 오시니까 우리 아씨가 기다리오. 전에는 오실랴면 담 밑에 예리성, 문에 들면 기침소리, 오시는 줄 알겠드니 오늘은 누구를 놀래시랴 가만가만 오시니까

도창: (중중머리) 도령님 아무 대답 없이 대문 안을 들어서니, 그 때에 춘향모는 도령님을 드리려고 밤참음식을 장만하다 도령님을 반기 보고 손뼉 치고 일어서며,[136]

이 때의 창극 대본은 기존 판소리의 사설을 있는 그대로 역할에 따라 나눈 것에 불과하다. 도창이 중모리로 소리하던 것을 이도령이 받아서 부르고 도창이 다시 받는다. 또 향단이 중중모리로 부르던 소리를 도창이 그대로 중중모리로 받아 부른다. 도창은 등장인물이 등장하기 전에 극의 전사를 서술하고 사라지는 것이 아니라, 대화와 대화 사이에 지속적으로 개입해서, 음악을 이어주고 있다. 전통 창극의 회복을 목표로 창극을 만들었던 1960년대 후반 국립국극단의 창극도 이와 비슷하게 도창이 대사 사이에 서술자로 개입하고 있는 것을 볼 수 있다. 박황은 이를 '순 판소리조 창극'이라고 부르면서, 조선성악연구회 이후에 도창이 도입부에만 등장하고 인물들이 창 대신 대사로 이야기를 엮어가는 창극을 '변질'된 것으로 보았다.

136 박황(1976), 위의 책, 115-116면.

어찌보면 앞절에서 <청>이나 <오동구>의 도창이 장면을 중복해서 설명해주는 것과 닮은 것 같기도 하지만, 위 인용문에서는 도창이 시각을 보충해주는 역할을 하도록 의도한 것으로 보이지는 않는다. 위 인용문에서 도창은 판소리에서 온 음악이 끊어지지 않고 온전하게 불릴 수 있도록 하는 역할을 하였다. 즉 도창의 필요성은 판소리의 음악과 연관이 있었고, 전통 판소리의 회복이 목표였던 60년대 창극은 다시금 위와 같은 방식으로 도창을 활용하였던 것이다.

그러나 위 인용문에서 도창의 역할은, 이야기를 듣는 것보다 보는 것에 더욱 익숙해진 현대인들이 보기에 무용한 장치처럼 보인다. 그래서 현대 창극에서 도창은 대화 사이에 있는 지문에 해당하는 부분을 소리하는 경우는 거의 없다.

애초에 음악의 연결을 위해 도입된 도창은 특별한 무대 장치 없이 백포장 앞에서 창극을 공연할 때, 도창을 통해서 시각적 틈을 메우고 이야기의 정보를 명확히 하는 역할도 자연스럽게 주어졌다. 또 시각 장치가 들어선 후에는 3장 2절의 1에서 배비장이 의상을 갈아입고 무대의 세트가 전환되는 동안 도창이 역할을 하는 데서 보듯이 장면전환을 위한 시간을 벌어주기도 하였다. 그리고 창극에서 시각적 효과를 중요시함에 따라 젊은 배우들이 주요한 인물을 맡게 되면서, 제대로 된 농익은 소리를 듣고 싶어 하는 관객의 청각적 요구를 채워주기 위해서, 인기 높은 원로 명창이 도창을 맡게 되었다.

그림 11 <수궁가> 천지를 창조하는 신으로서 도창
(출처: 국립극장 홈페이지)

최근의 창극에서 도창의 역할은 두 가지로 나눌 수 있다. 첫 번째는 우리가 잘 알고 있는 판소리 전승 5가를 기반으로 하는 창극에서의 '서사적' 도창이다. 여기서 도창은

그 필요 여부와 상관없이 일종의 창극의 관례처럼 굳어져 있다. 도창은 막을 열어서 관객의 주의를 환기시키고는 본격적인 이야기가 시작되면 사라진다. 그런 의미에서 아힘 프라이어 연출 <수궁가>의 도창이 '마담 판소리'라는 인물이 되어서 세상을 창조하는 마고할미와 같은 역할을 같게 되는 것은 눈 여겨 볼 지점이다. 산처럼 우뚝 솟은 도창의 모습은 동아시아 전통의 신성한 산을 형상화한 연희 공간인 산대(山臺)를 연상시키기도 한다. 단순히 관례에 따라 도창이 막을 열어주는 것이 아니라 도창의 그러한 역할을 여신이 천지를 여는 것으로 비유하여 대치한 점은 뛰어난 극적 통찰이다. 이러한 특별한 극적인 임무가 주어지지 않는다면, 도창은 판소리의 흔적, 진화의 꼬리로 취급될 수밖에 없다.

따라서 도창이 존속해야 하는가, 없어져야 하는가의 논쟁은 도창을 극적으로 활용할 수 있는가로 관점이 바뀌어야 한다. 공연의 흐름이라는 것은 플롯의 전개에 의해서만 유지되는 것이 아니며, 관객은 플롯에서 이탈한 장면 역시 공연의 일부로 인식할 수 있다. 문제는 그것이 공연의 일부로 보이도록 만드는 연출의 방식이다. 도창은 연출에 따라서 얼마든지 창의적인 방식으로 공연에 기여할 수 있을 뿐 아니라, 관례를 넘어서서 극에 적극적으로 기여할 수 있을 때 도창은 창극의 정체성을 마련해 주는 하나의 포인트가 될 수 있을 것이다.

이를 위해서는 이야기 구성의 주체인 판소리의 창자와는 달리, 도창은 이야기 전달의 매개물이자 창극의 배역 중 하나라는 차이점을 인정해야 한다. 이야기를 '설명'하는 말투를 구사하는 서사적 도창은 표면적으로 판소리 연창자와 비슷한 역할을 하는 것처럼 보일 수 있다. 그러나 앞서 소리광대 1인과 창극 배우들 다인의 인(人)의 역할과 의미가 다르다고 했던 것은 도창에서도 적용된다. 창극의 도창은 판소리의 서술자에서 유래되었지만, 판소리의 서술자가 창극으로 들어온 순간, 양자는 서로 다른 존재라고 보는 것이 타당할 것이다. 창극의 도창이 단순한 화자인 데 반해, 판소리의 서술자는 내러티브를 구성하는 작가의 성격을 가지고 있기 때문이다. 내러티브는 단순한 이야기의 구조가 아니라 서술행위가 일어나는 '수행의 맥락'을 가지고 있다. 판소리 연창자는 이야기를 전달하며 등장인물을 불러냄과 동시에 그 인물로 (부분적으로) 현전하는 소리 광대 자신이다. 그는 서사물의 규범을 세우고 각 장면에 대하여 판단하고 논평한다. 판소리에서

소리꾼은 작가이자 내포작가이며 화자이며 등장인물이다. 결정적으로 판소리 연창자는 자신이 관객을 상대로 공연을 하고 있으며 서술행위를 하고 있다는 것을 스스로 알고 있다.

창극의 도창은 판소리의 서술자처럼 전지적 시점을 가지고 장면을 서술하지만, 사실은 화자의 '역할'만을 할 뿐, 다른 배역들과 똑같이 '보여주기'의 매개체이다.[137] 창극에서 도창은 이야기를 둘려주는 주체적인 작가가 아니라, 도창이라는 역할을 맡고 있는 배역에 더 가깝다고 볼 수 있다. 도창을 맡은 배우는 도창으로서 자신에게 주어진 말을 할 뿐이다. 따라서 주체적으로 이야기를 만들어내는 판소리 서술자와 달리 도창이 말하는 것은 상황을 아무 것도 바꿔 놓지 못한다. 물론 도창의 대사가 설명투이고, 무엇인가를 설명한다는 것은 그 안의 삶으로부터 떨어져있다는 것을 의미하기 때문에, 도창은 다른 배역과 같은 세계에 있다고 할 수 없다. 그렇다고 해서 도창이 관객과 같은 담론의 세계에 있는 것도 아니다. 배역로서의 도창은 극을 구성하지 않으며 따라서 판소리의 서술자는 그 역할 그대로 창극의 도창이 될 수는 없다. 도창은 극 전체를 지배하는 판소리 서술자와 동일한 말을 가졌지만, 그는 실제로는 극을 지배하지는 못한다.

3장 1절의 2에서 살펴보았듯이, 서사장르에서 각자의 인물은 상대의 반응에 구애 받지 않고 자신이 하고 싶은 말을 충분히 할 수 있기 때문에, 상대 배역이 실재하지 않는다는 것은 첨예한 갈등을 보여주기 어려웠다. 이와 비슷하게 판소리의 서술자는 아무 때고 서사에 끼어들어서 자기가 원하는 만큼 자기가 원하는 대로 인물을 구현할 수 있다. 따라서 인물은 변

137 스탄첼(F. K. Stanzel)은 서사학의 "말하기(telling)"와 "보여주기(showing)"를 자의식의 차원에서 구분하였다. 말하기의 화자는 자신이 수행하는 행위에 대해 인식하고 있지만, 보여주기의 대상은 보여주기를 위한 매개체이면서 서사행위를 인식하지 못하는 반영적-인물이다. (Herman, Jahn, and Ryan, *op. cit.* p.530 참조.) 19세기 말 20세기 초의 서사학자들은 소설이라는 새로운 장르를 설명하기 위해서 플라톤의 미메시스와 디에게시스를 가져와서, 말하기와 보여주기라는 용어로 바꾸었다. 특히 제라르 주네트는 이 용어들을 더욱 급진적으로 해석해서, 양자는 서술행위의 두 측면이며 미메시스는 서술자의 목소리가 디에게시스보다 덜 드러나는 것일 뿐이라고 하였다. 전통적으로 미메시스에 내재된 사건을 '직접' 보여준다는 의미가 약화된 것이다.

화를 겪지 않아도 된다. 이것이 일반적으로 서사시가 영웅을 그려내는 일종의 요령일 것이다. 소설에서도 비슷한 경향을 발견할 수 있는데, 사르트르는, "나는 고전적인 소설에서 주인공을 선택하고, 그리고 나는 어느 정도나 자신을 그 주인공과 동일시하며, 그의 눈을 통해 보기 때문에 그의 의식은 나의 의식이 됩니다."[138]라고 말한다.

이와 달리 연극이 가진 '거리'는 등장인물을 타인으로 인식하도록 만든다. 그리고 관객으로 하여금 눈 앞에 벌어지고 있는 사건을 자신은 결코 멈출 수 없다는 무력감을 인식하게 한다. 이런 무력함은 희랍극의 코러스에서 잘 드러나는데, 그들이 아무리 상황을 언급하며 비난해도 고려의 대상이 되지 않기 때문이다.[139] 이런 점에서 창극의 도창은 오히려 희랍극의 코러스와 더 닮았다고 할 수 있다. 판소리 연창자가 관객을 일종의 연대 속으로 끌어 들이는 다양한 장치를 구사하는 것과 달리. 도창은 판소리 서술자의 말을 흉내내지만 관객과 마찬가지로 사건에 대해 거리를 가지고 있다. 도창의 말은 그의 메타적 관점을 시사하지만 그렇다고 해도 그는 관객과 함께 지켜볼 뿐 드라마에 간섭할 수는 없다. 시간이 지날수록 축소된 도창의 역할은 희랍극의 코러스가 축소된 모습을 연상시키며, 서사 갈래와는 다른 극 갈래의 '거리'를 확인시켜 준다. 이러한 거리는 서사극의 비판적 거리와는 그 원리도 성격도 목적도 모두 다른 종류의 것이다. 극에 직접적으로 개입하지 못하고 바라볼 수밖에 없는 도창의 지위를 관객 자신이 학습하면서, 오히려 극의 절대성의 세계를 공고히 하는 역할을 한다.

현대 창극에서 두 번째 도창의 역할은 이러한 도창의 극적 성격을 인지한 것인데, 주로 창작창극에서 새롭게 활용된다. 최근의 창작창극에서 도창은 극을 여는 단순한 해설자나 서술자가 아니라, 극 중에 등장하는 인물이 되기도 한다. 이들은 상황을 설명하는 순간에도 '과거시제'를 쓰지 않는다. 즉 서사적 특성을 가지지 않는다.

창극 <메디아>에서는 합창단인 남녀도창 집단 외에 도창장이 있다. 도창장은 무대 위에 계속 등장해 있으면서, 상황을 설명하거나 논평하기도 하지만, 직접 사건에 개입하는 것처럼 보이기도 한다. 다음 인용 장면에서

---

138 Sartre(2008), 위의 책, 28면.

139 같은 책, 31-33면.

메디아는 남편 이아손의 배신으로 인해서 살던 곳에서 쫓겨나고 아이들까지 빼앗긴 상황에 처한다. 아이손이 아이들을 데리고 사라지면, 절망에 빠진 메디아가 무대 앞쪽에 선다. 무대 뒤쪽으로 도창들이 늘어서서 주제선율을 노래하고, 도창장이 메디아의 상황을 노래한다. 무대는 조금 더 어두워지고, 천둥과 번개가 친다. 메디아와 도창장에게만 조명이 비춘다.

그림 12 <메디아> 5장, 메디아에게 복수를 부추기는 도창장

메디아 : 아~ 난 이제 어떻게 해야 하나.
난 이제 어디로 가야하지.
도창장 : 떠나시려고요?
명예를 찾으려는 그 어떠한 것도 없이 떠나시려고요?
천천히 잘 생각해 보셔야지요.
그리고 오늘의 선택으로 앞날을 사는 겁니다.
차근차근 생각해 보세요. 어디서부터 잘못됐는지.
메디아 : 잘못된 것? 잘못된 것?
도창장 : 그걸 알아야 무엇부터 풀어야할지를 알게 될 테니까.
메디아 : 잘못된 것? 잘못된 것?
이제 무대에 아르고호가 보이고 메디아는 과거를 회상한다. (자료집, 51-52)

도창장은 메디아에게 말을 거는 것처럼 보인다. 어디서부터 잘못됐는지를 생각해 보라고 부추기고, 메디아는 거기에 답하는 것처럼 보인다. 그러

나 메디아가 도창장의 목소리를 들었다고 확신할 수는 없다. 메디아는 그저 자신의 마음 속에서 일어나는 여러 가지 생각들에 부딪혀 혼잣말을 한 것일지도 모른다. 도창장의 목소리는 메디아의 머릿속 목소리의 일부에 지나지 않을지도 모른다. 도창장은 메디아가 과거로 들어가도록 인도하지만, 상황을 '과거형'으로 회술하지는 않는다. 도창장은 '지금' 메디아가 겪고 있는 것들을 그녀와 같은 시점에서 보고 있다. 도창장은 자신을 메디아와 동일시한다. 과거 회상 장면에서 이아손이 나타나자 도창장은 "*낯선 이방인. 자상한 목소리. 그녀에게 도움을 청하는 청년.*"이라고 삼인칭으로 서술하다가 "*아… 날 유혹하는 노래. 이것이 운명이라면… 하늘이 맺어준 인연이라면… 그 받아들이리라*"라고 하면서 메디아에게 주어진 목소리를 낸다. 과거를 회상하면서 과거형을 말하는 것은 오히려 메디아 쪽이다. "*황금 양피 훔쳐 그 이방인과 도망쳤지.*" 이에 대해 도창들이 메디아를 비난한다. 정확히 말하면 도창들은 메디아가 자책하도록 부추기고 명령한다. *"원망하거라"*

도창(여) : *원망하거라. 지난 세월을*
메디아 : *원망한다. 남편을 위해 살아온 세월*
나는 나를 원망한다.
도창장 : 그날!
도창(여) : *동생을 살해하고 토막 낸 누나. 메디아.*
메디아 : *아니야…*
도창(여) : *아비를 배신하고 도망친 딸. 메디아.*
메디아 : *난 아니야…*
도창(여) : *한 때는 자랑스러운 콜키스의 딸이었으나*
이제는 배신자로다. 반역자구나. (자료집, 54면)

메디아는 도창장의 조종을 받는 것처럼 과거로 들어가고, 마치 도창이 심어주는 정서를 그대로 느끼는 것처럼 도창의 노래를 반복하면서 자책하기도 한다. 그러나 실제 무대 위의 상황을 보자. 메디아는 도창장과 어떠한 상호관계도 맺지 않고 있다. 눈을 마주치지도 않고, 서로 몸을 만지지도 않는다. 관객은 도창장 및 도창을 보고 목소리를 들을 수도 있다. 그러나 메디아가 도창들의 목소리를 직접 듣고 있다고 확신할만한 것은 아무것도 없으며, 특히 도창들을 볼 수 없는 것은 분명하다. 도창들은 메디아의

뒤에서만 움직이며 어떤 경우에도 메디아보다 앞에 서지 않는다. 무대 위에는 도창들 말고도 과거의 환영적 인물들도 함께 등장해 있다. 메디아가 이 환영적 인물들을 만지고 눈을 마주치며 대화를 나누는 것과 메디아-도창들의 관계가 대조된다. 메디아에게 도창장의 실체는 불분명하기 때문에 도창장이 메디아의 세계에 직접 개입하고 있는지는 명확히 알 수 없다. 하지만 관객들이 보기에 도창장은 메디아 자신이면서 메디의 세계와는 다른 중간적인 층위에 존재하며, 결론적으로 한 명의 인물로 극에 개입하는 것으로 볼 수 있다.

한편 도창이 서사적 역할을 하다가 극중인물이 되거나, 극중인물이 서사적 도창이 되는 경우도 있다. 허규는 도창에게 이와 비슷한 기능을 자주 부여하였는데, 가령 1998년 <흥보가>에서는 탈춤에서 양반을 골리던 마당쇠가 창극에 등장하여 도창의 역할을 하다가 극 속으로 뛰어들어 놀부네 마당쇠가 되어 극의 전개를 자연스럽게 해결하도록 하였다.

<내 이름은 오동구>에서는 1장의 무대인 놀이공원을 2장의 고등학교 교실로 바꾸기 위해서, 극중에서 동구의 친구인 종만을 잠시 도창으로 활용한다. 1장에서 놀이공원에서 동구와 엄마가 대화를 나누다가 퇴장하고 나면 종만이 등장한다.

> 종만: 환상과 신비의 나라! 와는!
> (음악: 중중모리-북)
>
> *거리가 멀고 먼 동구의 학교로 한 번 가보자. 다 자란 남학생들이 우글우글 시끌시끌, 왈자지껄, 전쟁터가 따로 없구나. 그 틈에서 우리 동구 학교생활 볼작시면 (…)허구한 날 밤새원 공부하고 정작 학교에 와서 조는 놈, 공부는 네가 해라 노는 건 내가 할께 성적으로 바닥 까는 놈, 여기 저기 다 있는 괴롭히기가 특기인 놈이 나오는듸,*
> (자료집, 61면)

도창인 종만의 서술하는 노래가 끝나면, “괴롭히기가 특기인 놈”들이 나타나서 동구를 괴롭히는 장면이 연출되고, 종만은 다른 학교 친구들 사이로 섞여 들어가서 평범한 고등학생이 된다. <오동구>에서는 동구의 환상이나 꿈과 동구의 현실세계가 대비되는 장면이 많은데, 양자는 급작스럽게 단절됨으로써 환상의 달콤함과 현실의 냉혹함이 대조되도록 만든다. 위의 장면에서도 도창이 된 종만의 내레이션은 “환상과 신비의 나라”에서 따뜻

한 엄마 품에 있던 동구를, “(그)와는 거리가 멀고 먼” 괴롭힘이 만연한 현실의 세계로 갑작스럽게 끌어내리는 역할을 한다.

도창이 인물이 되는 것과 반대로, 인물이 갑작스럽게 도창으로 전환하는 경우도 있는데, <오동구>에서는 대본에 코러스 혹은 앙상블이라고 표기되어 있는 4명의 배우가 주로 그러한 역할을 맡는다. 이들은 동구네 반 학생들이었다가, 씨름부원이 되는 등 여러 역할로 변신하다가 수시로 도창이 되어 내레이션을 맡는다. 2장 처음에 도창이었던 종만이 남학생 종만으로 변신한 후, 반 친구들이었던 코러스가 이번에는 종만을 소개하는 도창이 되어 내레이션을 한다. 종만은 “이리 보고 저리 봐도, 참 어중간”해서 “하고 싶은 게 뭔지도 몰라 어중간하게 동아리를 들락거리는데”, “동구한테만은 절대 어중간하지 않은 완전 베프”이다. 어중간한 종만이 이번에는 동구를 데리고 씨름부 앞을 기웃거릴 때, 코러스들은 교복을 벗고 씨름부원이 되어 구호를 외치며 달리기를 한다. 그러다가 이번에는 씨름부원 중 하나가 스포트라이트를 받으면서 씨름부 감독의 등장을 알린다.

> 코러스: 이 때 동구를 위아래로 좌우로 요리조리 꼼꼼하게 훑어보는 자가 있으니 씨름부 감독이렸다.
> (음악: 엇모리, 심청가 응용- 단소, 타악기)
> *감독이 내려온다. 씨름부 감독 내려온다. 별 볼일 없는 씨름부의 감독이 내려온다. (하략)* (자료집, 63면)

종만과 코러스의 변신으로 이어지는 내레이션은 극중 초반에 남자 고등학생이라는 동구의 신분과 여성성으로 인한 학우들의 괴롭힘, 동구를 이해하는 단 한 명의 친구, 씨름을 하게 되는 계기 등 많은 정보를 단시간에 압축해서 보여준다. 이러한 정보를 바탕으로 빠른 사건 전개가 가능하게 되며, 동구의 내면에 집중할 수 있는 시간을 벌게 된다. 이와 같이 한 명의 배우가 여러 인물로 변신하는 것은 판소리의 연행적 특징이기도 하다. 물론 판소리만의 연행 특징은 아니다. 연극에서 관객은 배우에게 하나의 인물을 기대하게 마련인데, 일인다역은 이러한 기대가 어긋나는 데서 오는 즐거움을 줌으로써, 판을 유연하고 신명나게 만들어준다.

관례적인 도창에서는 이런 유연한 기능을 기대하기 힘들다. 유영대는 “우리시대 창극을 위한 전제”에서 첫째 항목으로 “관객과 일체감, 현장성

담보하는 도창의 기능 강화"[140]를 언급하였다. 이러한 도창의 기능은 <오동구>의 예에서 볼 수 있듯이, 서사성에서 나오는 것인데, 우리 전통연희에서 서사성은 소격효과를 통해서 관객의 사고를 깨우는 것이 아니라, 서술자와 관객의 친밀도를 높이고 유연하고 출렁거리는 판을 만들어서 신명을 불러 일으키는 효과를 가지고 있다. 서술자는 극의 인물이면서도 관객과 같은 시선을 가지고 있음 알려주고 다시 극으로 돌아감으로써 관객이 서술자의 시선을 통해서 극을 보도록 만든다. 극을 통제하는 서술자는 관객과 극을 이어주고 일체감을 형성하도록 돕는다.

판소리 연창자는 내러티브를 구성하는 능동적인 작가이자 연출가이지만, 창극의 도창은 주어진 부분만을 수동적으로 말하는 인물 중 하나일 뿐이다. 그럼에도 판소리와 창극의 차이를 인식하지 못한 창극 초기의 도창은 대화와 대화 사이에 개입해서 음악을 이어주는 역할을 했다. 그러나 창극에서 창의 비중이 줄어들면서, 도창의 존재에 관한 문제는 복잡해졌다. 막을 열어주고 사라져 버리는 관례적 도창은 극과 완전히 분리되어 있지만, 창작창극에서 도창은 극중상황에 개입하는 경우가 드물지 않다. 그러나 극중상황에 있더라도 행동하지 않는다는 점에서 관례적 도창과 마찬가지이다. 극의 서술자로서 도창은 극중 세계와도 거리를 두고 있고, 관객의 세계와도 거리를 두고 있다. 현대 창작창극에서는 연극적이면서도 서사적인 도창의 중간적 성격을 잘 인지하여 창극의 내러티브를 풍성하게 만드는 화자로 활용하고 있다. 특히 진화의 꼬리로 인식되었던 도창의 서사성을 전통연희 유연한 서술자와 연결시키는 기법을 통해서 창극을 한국적인 판으로 만들 수 있는 가능성을 제기한다.

3.2.3. '들을만한 소리' 부재와 판소리 창의 상호텍스트적 활용

언어라는 명확한 의사 전달 장치를 두고 음악으로 극을 구성하는 이유는

140 『<춘향 2010> 대본집』. 2면.

음악이 주는 청각적 예술성과 정서적 감응력 때문이다. 음악극은 기본적으로 귀를 즐겁게 해주는 음악을 바탕으로 한다. 앞서 논했던 판소리의 눈대목이나 유명한 더늠은 판소리가 몇 백년 동안 지속가능하도록 하는 힘이다. 한국사람이라면 판소리에 문외한이라도 “쑥대머리”의 도입부를 모르는 사람은 드물 것이고, “사랑가”를 익숙하게 들었을 것이다. 오페라에서는 유명한 아리아가 그 작품을 오래도록 기억되고 꾸준히 공연되도록 한다. 뮤지컬에서도 유명 넘버는 전체 공연과 관계 없이 불릴 정도로 인기를 끌며 뮤지컬 작품의 명성을 높인다.

음악극에는 무엇보다는 사람들의 귀를 사로잡으면서 단번에 마음을 열게 할만한 음악이 있어야 한다. 그러나 창극의 리뷰 중에는 들을만한 소리가 없다는 평이 자주 등장한다. 현재 창극의 제작방식은 대본이 나오면 그것을 가지고 필요한 부분에 소리를 작창하고, 그 후에 대본과 음악을 아우르는 반주음악을 작곡 및 편곡한다. 극중에 필요한 언어를 단순히 판소리 음악 어법에 가져다 붙이는 방식으로는 당연히 들을 만한 소리를 만들 수 없다. 문제는 이 뿐만이 아니다. 현대 사회는 문화를 소비하는 속도가 매우 빠르다. 대중은 귀에 바로 꽂히는 음악을 원한다. 그러나 국악에 훈련되지 않은 귀를 가지고 있는 대중이 판소리 음악 어법으로 만들어진 음악을 처음 듣고 단번에 마음을 열기란 거의 불가능하다.

창극 <청>의 해금선율과, 창극 <메디아>의 “죄를 짓는 것은 남자”는 모두 관객에게 좋은 반응을 얻었으나, 둘다 서양의 화성법을 바탕으로 하여 전통음계나 시김새를 가미한 서양음악에 가깝다는 한계를 가진다. 특히 창극 <메디아>의 실험적 시도와 그에 대한 관객의 반응은 매우 열광적인 것이었으나, 한편에서는 <메디아>의 음악 때문에 그것을 창극으로 인정하지 않는 비평도 있다.

들을만한 소리의 부재가 지속되고, 점점 더 판소리 음악에 익숙하지 않은 세대를 관객으로 맞아야 하는 미래를 바라본다면, 문제는 더욱 심각하고 본질적인 데까지 나아간다. 국립창극단의 완창판소리 공연이 여전히 자주 매진을 기록하는 것을 보면, 판소리는 아직까지는 사람들에게 많은 사랑을 받고 있다. 그러나 과거에 비해서 대중적 인기를 누리지는 못한다는 것 또한 분명한 사실이다. 따라서 사람들이 판소리 음악을 더 이상 즐기지 않게 된다면, 왜 계속해서 판소리 음악으로 음악극을 만들어야 하는가? 그

것이 우리의 전통이기 때문이라는 의무감에서 벗어나서, 판소리 음악으로 만드는 창극이 진정으로 사람들에게 감동과 재미를 줄 수 있는가? 이 질문에 대한 대답이 어렵다는 데 생각이 미치면, 과거 학자들과 창극인들이 창극의 소재를 전통으로 제한하고, 창극에 서구의 음악을 들여오거나 서구 음악극 형식을 들여오는 것에 왜 그다지도 보수적이었는가를 이해할 수 있게 된다. 학생들이 서구음악을 교육받는 비중 못지 않게, 국악도 교육받을 수 있도록 해서 사람들이 우리 음악을 자연스럽게 생각하고 즐길 수 있게 하는 것은 매우 좋은 중요하다. 또한 우리 음악의 특성을 잘 알고 훌륭한 음악을 만들어낼 수 있는 인력을 기르는 일도 시급하다. 그러나 이는 단시간에 성과를 낼 수 있는 해결책은 아니다.

창극 <서편제>는 이 문제에 대한 매우 빠르고도 명쾌한 해결책을 보여주었는데, 바로 판소리 창을 상호텍스트적으로 활용하는 방법이었다. 창극이 판소리에서 소재와 음악뿐 아니라 내러티브 방식까지 차용하고 있다는 점은 주지의 사실이고, 따라서 새삼 상호텍스트성을 언급할 필요가 있을까 생각할 수도 있다. 줄리아 크리스테바가 바흐친에게서 모티브를 따온 '상호텍스트성'은 다시 독일의 수용미학 학자들에 의해서 (보편적이기보다는) 특정 텍스트의 특수한 현상이자 작가에 의한 의미형성의 한 방법이 되었다.[141] 크리스테바에게 모든 텍스트는 다른 텍스트의 흡수이며 변형이었던 것과 달리, 수용미학에서 상호텍스트적 관계의 인식이란 수용자의 능력과 결정에 맡겨진다. 즉 상호텍스트성이라는 용어를 넓게 사용하면, 창극의 모든 작품은 상호텍스트적 특성을 가진다. 하지만 작가의 의도와 수용자의 능력에 초점을 맞추면 그 대상은 일부 창작 창극으로 제한된다. 창극 <서편제>는 기존에 있는 이미 익숙한 창을 가지고 청각적 요구를 충분히 만족시켜주면서, 기존 극에서 쓰이던 음악이 새로운 극에 사용되면서 가지게 되는 이중의 의미가 극의 서사를 더욱 풍부하게 만들었다. 그런 의미에서 창극 <서편제>는 음악극으로서 성공한 창극이라고 할 수 있다.

일반적인 창작 창극은 판소리의 음악 어법을 바탕으로 새로 작창을 하는데, 창극 <서편제>는 새로운 창을 만들지 않고 기존 판소리의 창과 남도

141 박건용, 「상호텍스트성 이론의 형성, 수용 및 적용에 대한 연구」, 『獨語敎育』32, 한국독어독문학교육학회, 2005, 372면 참조.

민요 등을 이야기의 내용에 맞추어 삽입하는 방식으로 만들었다. 새로 만들어진 이야기에 원래 있던 음악이 결합함으로써, 음악은 공연되는 서사 속의 맥락과 과거의 작품 속에서의 맥락을 복합적으로 내재시켜 준다. 그것을 끌어내어 어떤 방법으로 소화할 것인가는 관객의 경험치와 인식 능력에 달려 있다. 판소리에서 그 음악이 사용되는 맥락을 아는 수용자와 그렇지 않은 수용자 사이의 텍스트 인식의 폭은 다를 수 있다.

창극 <서편제>가 판소리 <심청가>를 상호텍스트적으로 해석하고 서사의 일부로 전유한 점에 대해서는 서재길이 이미 논한 바 있다.[142] 그는 판소리 창의 '가사' 내용과 서사의 내용이 얼마나 일치하는가에 초점을 맞추어서 매우 흥미롭게 작품을 분석하였다. 삽입 소리들의 서사적 기능에 대한 표를 제시하면서, 삽입소리가 내용까지 서사적 관련이 있는 경우 ○, 사설의 내용은 무관하나 서사적 관련이 있는 경우 △, 서사적 관련성이 없는 경우 X로 표시하였다. 분석 결과로서, 창극 <서편제>가 판소리의 주요 레퍼토리를 서사적 전개와 긴밀하게 배치하였고, 서사적 연관성이 부족한 레퍼토리를 희극적 휴지 부분에 삽입하여 "소리의 버라이어티"를 보여주었다고 하였다. 또한 판소리 <심청가>의 소리들을 통해서, 아버지에 의해 눈을 잃었던 송화가 아버지를 용서함으로써 마음의 개안에 이르고 득음을 하는 과정을 심청의 희생-심봉사의 개안과 연결시켜 보여주었음을 분석하면서 상호텍스트성을 언급하였다. 그러나 이 작품에서 상호텍스트성은 판소리 <심청가>에만 국한되지 않는다. 그리고 연구자는 △로 표시된 부분에 대해서는 유의미한 분석을 하지 않았으나, 필자가 흥미를 느끼는 소리들은 바로 이 부분들이다. 가사와 결부된 내용이 아니더라도 특정한 소리가 극의 흐름에 중요한 역할을 한다고 생각하기 때문이다.

극중 5장에서 송화와 동호가 보러 간 창극 <임방울전>이 극중극의 형태를 취하면서, 극중극 속 임방울이 부르는 소리가 다른 시공간의 유봉에게로 연결되는 장면은 다중적 의미들을 내포하고 있다. 극중극 속의 임방울을 연기하는 배우와 유봉을 연결시켜주는 것은, 실존했던 명창 임방울이다. 임방울은 창극 <임방울전>의 실제 모델이며, "쑥대머리"는 그의 대표적인 더늠이다. 그는 1930년대 이 "쑥대머리" 하나로 소년명창이라는 이름을

142 서재길(2014), 위의 글.

얻으며, 스타로 떠올랐던 것이다.

<서편제>의 극중극 <임방울전>에서 임방울은 사랑하던 여인 김산호주가 세상을 떠나자 그녀를 안은 채로 “추억”을 부른다. 극중극의 도창은 변사 톤으로 “김산호주를 품에 안고 흐느끼던 임방울이 그의 노래 <추억>을 부르면서 조선팔도를 울음바다로 만드는구나.”라고 하면서 노래의 제목과 노래에 얽힌 사연을 알려준다. (그림 13 왼쪽 위) 실제 임방울은 김산호주를 위해서 단가 “추억”을 지어 불렀는데, 진양조인 이 노래는 끝 부분이 중모리로 바뀌면서 “쑥대머리” 가사의 일부인 “보고지고 보고지고 임의 얼굴을 보고지고”로 끝난다. 극중극 속 임방울이 “추억”을 부르는 중에 창극 공연장은 페이드 아웃되고, 왼쪽에는 임방울이 김산호주를 안고 있는 모습만 남고, 오른쪽으로 유봉의 모습이 드러난다. (그림 13 오른쪽 위) 유봉이 동호와 송화의 어미(금산댁)를 ‘추억’하는 대사를 하면, 임방울이 부르는 “추억”은 배경음악이 된다. 유봉이 대사를 마치고, 임방울이 부르던 “추억”의 뒷부분을 받아 부르면, 임방울의 장면은 완전히 페이드아웃 된다. (그림 13 왼쪽 아래) 그 사이에 어미가 등장하여 유봉이 부르던 “추억”의 뒷부분 가사에 이어지는 “쑥대머리”를 받아서 부른다. (그림 13 오른쪽 아래)

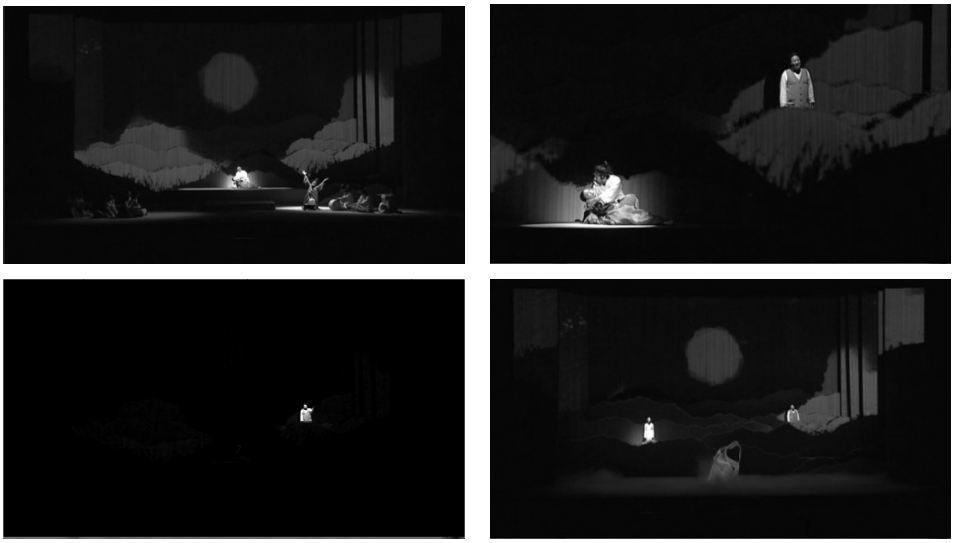


그림 13 <서편제> 5장, 극중극 임방울과 극중 유봉

“쑥대머리”는 <춘향가>에서 변사또의 수청을 거부하고 옥에 갇힌 춘향이 이도령을 그리워하면서 부르는 유명한 소리인데, 이 장면에서는 유봉과

금산댁이 함께 부른다. 금산댁은 이미 죽은 사람이기 때문에, 금산댁이 무대 위에 등장하고 노래를 같이 한다는 것 자체가 유봉이 느끼는 그리움의 크기를 배가시킬 수 있다. “추억”은 실제 임방울과 극중극의 임방울, 그리고 유봉을 ‘사랑하는 여인의 죽음’이라는 공통분모를 통해서 연결시켜주고, “추억”은 임방울을 통해서 다시 “쑥대머리”로 연결되며, ‘이별과 그리움”이라는 정서를 만들어내면서 춘향과 유봉을 연결시켜준다.

판소리에 관심이 없는 사람이라도 “쑥대머리”의 초입을 모르는 사람은 거의 없을 텐데, 판소리에 조금만 관심이 있는 관객이라면, 이 장면에서 실제 인물인 명창 임방울과 “쑥대머리”를 연결 짓는 것은 당연할 것이다. 이 장면은 ‘장면의 분할’이라는 연극적 장치가 효과적으로 사용된 장면이기도 하지만, 그러한 연극적 장치를 가능하게 하는 음악의 역할 변화와, 현실과 극(그리고 극중극)의 소리꾼들이 만들어내는 소리와 서사의 다양한 층위 또한 매우 흥미로운 장면이라고 할 수 있다.

창극 <내 이름은 오동구>는 부분적이고 더 단순한 방식으로 판소리 더늠을 전유한다. 즉 같은 선율에다가 비슷한 내용을 담은 채 가사 중 일부 대상을 고쳐 쓰는 것만으로, 수용자로 하여금 상호텍스트적 인식을 요구한다. 창극 <내 이름은 오동구>의 제작진은 판소리의 유명한 더늠들을 개사하는 방식으로 차용하면 ‘판소리다운 소리’를 보여줄 수 있다고 생각했다. 이러한 방식의 차용은 여러 군데에서 나타난다. 우선 동구가 처음 씨름부 감독을 만나는 장면에서 코러스가 부르는 “감독 내려온다”는 자료집에는 판소리 <심청가>를 응용한 것이라고 되어 있다. 하지만 이 더늠은 <심청가>와 <흥보가>에서 모두 “중 내려온다”로 불릴 뿐 아니라, <수궁가>에서는 “범 내려온다”로, <적벽가>에서는 “한 장수 나온다”로 변주되어 왔다. 엇모리로 되어 있는 이 더늠은 어떤 대상이 등장하는 것을 두 번 외쳐 알리고, 그 모습을 묘사하는 것으로 틀이 갖추어져 있다. 이보형은 상황의 유형에 따른 장단과 조의 구성에 대해 분석하면서, 엇모리+계면조의 결합이 “영웅적인 인물의 유유하고 호탕한 거동이나, 신비한 인물의 엄숙하고 자적한 거동이 구현되는 상황”이라고 하였다. 특히 엇모리+계면조 대목에서 신비한 인물이 나타나 곤경에 빠진 자를 돕는 예로 <심청가>의 “중 올라

간다"를 들었다.[143] <오동구>에서는 다음과 같이 되어 있다.

코러스 : 이 때 동구를 위아래로 요리조리 꼼꼼하게 훑어보는 자가 있으니 씨름부 감독이렸다.

감독이 내려온다. 씨름부 감독 내려온다. 별 볼일 없는 씨름부의 감독이 내려온다. 이감독 모냥 보소, 이 감독 생김 보소. 볼 살은 축 늘어져 턱까지 내려오고 앙상한 팔 다리에 다리는 후들후들. 별 볼일 없는 몸뚱이에 눈매만 살아있어 이리로 보며 번뜩 저리로 보며 번뜩 번뜩 번뜩 번뜩거린다. 허옇게 센 머리카락을 휘휘 휘날리고 간지나는 최신유행 지팡이 뚝딱 짚고! (자료집, 63면)

인용 장면의 소리 역시 엇모리+계면조로 구성되어 있으며, 사설은 감독의 모습을 묘사하고 있다. 감독은 "흔들흔들 흐늘거니며" 등장해서, 동구의 재능을 한 눈에 알아보고 동구가 씨름에 입문하도록 돕는 인물이므로, 판소리에서 일반적으로 쓰이는 상황과도 맞아 떨어진다. 관객들은 (물론 판소리를 잘 모르는 청소년 관객을 타깃으로 한 작품이므로 순수하게 그 자체로 듣는 관객이 더 많을 수도 있지만) 엇모리 장단의 "○○ 내려온다"라는 도입을 듣는 순간 각자 가장 친숙한 원본을 떠올릴 것이다. 이때 어떤 원본을 떠올리느냐에 따라 감독의 이미지가 달라질 수 있는데, "범 내려온다"를 떠올린 관객이라면 범의 당당하고 살기에 찬 이미지에 감독을 대입시킬 것이다. "한 장수 나온다"를 떠올렸다면, 관운장의 부릅뜬 눈과 충성스러운 성품을 감독에게 적용할 것이다. 또 "중 내려온다"가 먼저 떠오른 관객이라면, 중의 허름한 차림새와 신묘한 분위기가 감독과 연계될 것이다.

또 다른 예는 감독이 동구에게 씨름을 하도록 설득하는 장면이다. 이 장면에서는 <수궁가>의 "토끼 배 가르는 대목"을 응용하고 있다. 이 대목의 틀은 토끼(동구)가 상황을 빠져나가기 위해 자신을 부정하거나 핑계를 대면, 용왕(감독)이 핑계를 역이용하여 빠져나갈 수 없는 이유들을 늘어놓는 것이다. 이 대목은 자진모리의 빠른 장단 속에서 주고받는 두 인물의 번뜩이는 기지에 감탄하도록 만드는 데 목적이 있으므로, 동구와 감독의 경우

143 이혜구, 「판소리의 音樂的 特性」, 조동일·김흥규 편, 『판소리의 理解』, 創作과 批評社, 1979, 192-195면.

에도 얼마나 그럴듯한 핑계와 그에 부합하는 이유를 댈 수 있느냐가 관건이다. 음악과 언어가 완벽하게 조화된 이 눈대목의 특징을 잘 살리지 못할 경우, 판소리다운 소리가 될 수 없으며, 오히려 장면만 어색하게 만들 수 있다.

이 외에도 <춘향가>의 “방 치레 대목”이 응용되었는데, 동서남북 네 벽을 어떻게 치장해 놓았는지를 묘사하는 원본은 동구의 방을 묘사하는 것으로 바뀌었다.

다른 예술 장르에서도 마찬가지지만, 공연에서 상호텍스트성은 관객에게 익숙한 것을 새롭게 발견하는 재미를 제공한다. 또한 기존의 재료를 상호텍스트적으로 활용한다는 것은 그 재료에 함몰되지 않고 어느 정도는 객관적 거리를 유지할 수 있다는 것을 뜻한다. 즉 창극에서 판소리 창을 가져올 때, 더 이상 판소리의 회복이라는 전통의 패러디임 안에서 보는 것이 아니라, 독창적이고 흥미로운 공연의 재료의 하나로 볼 수 있게 되었다는 의미이다. 창극에서 전혀 새로운 이야기와 판소리의 익숙한 음악이 만나는 지점은 관객들에게 퍼즐 맞추기 같은 재미와 함께 오래된 것을 새로운 것으로 재인식하는 경험을 제공할 수 있다.

공연에서 상호텍스트성은 관객이 이미 원본 텍스트를 알고 있다는 것을 전제하기 때문에 청중과의 공감대를 형성할 수 있다는 이점이 있다. 또한 그 원본 텍스트와 현재의 텍스트를 종합해서 그 장면에 새로운 의미를 부여하고 서사를 풍부하게 만들어낸다. 판소리가 상호텍스트적으로 활용된 창극의 장면은 따로 설명할 필요가 없는 과거의 흔적을 가지기 때문에, 현재 장면과의 조우를 통해서 이중의 의미를 가질 수 있다.

4. 음악·언어·장면의 삼중트랙을 통한 다성적 음악극 창출

4.1. 창과 반주음악의 분화를 통한 다층적 장면 구현

4.1.1. 반주음악의 목소리 확장과 음악들 간 조화의 한계

창극은 무대 위 시각적인 요소들뿐 아니라 청각적인 면에서도 점차 입체적으로 변화했다. 한 사람이 소리하던 것을 여러 사람이 부르기 때문에 소리의 색깔이 다양해진 것은 물론이거니와, 반주음악에서도 몇 차례 큰 변화가 있었다. 특히 조선성악연구회의 1936년 <춘향전> 공연은 창자와 배우를 일치시키고 대사를 삽입하여 윤색하는 등 연극적인 시도를 한 외에 또 하나의 큰 변화를 가져왔는데, 바로 북 이외의 다양한 악기를 사용한 것이다.

> 조선성악연구회에서도 이와가튼 인긔에 보답하고자 …… 번외로 취악을 더하야 일층의 운치를 도우려고 한다. 취악에 출연할 분은 해금 지용구 젓대 박용현 피리 임학준, 장고 정원섭 (조선일보, 1936년 9월 23일자 3면)

사실 기사 내용만으로는 새로 추가된 악기들이 지금의 수성반주와 같은 역할을 했는지 알기 어렵다. “번외로 취악을 더”했다는 표현은 창의 반주음악을 의미하는 것이 아닐 수도 있기 때문이다. 1937년 7월 발매된 오케판 <춘향전전집>에 부분적으로 기악 반주와 효과음이 들어있는데, 그 방식은 수성반주가 아니라 분위기를 고조시키기 위해 거문고 독주를 삽입하거나 연회 분위기를 내기 위해 삼현육각을 연주하는 정도였다.[144] 그러나 북 이외의 악기가 창극에 사용되었다는 것만으로도 청각적 측면에서는 새로운 음향 세계가 열렸을 것이다. 그 전에도 가곡이나 가야금병창 등 선율악기와 노래를 같이 연주하는 작품들이 있었고, 무속음악이나 민속음악에서 여

144 배연형(2012), 위의 글, 392-393면 참조.

러 선율악기가 소리와 함께 연주를 하는 경우가 있었으므로, 창극의 수성반주는 언젠가는 가능한 일이었던 셈이다. 다만 판소리-북반주의 연결 고리를 끊고, 다양한 악기를 편성하여 효과음을 내거나 창의 반주를 하게 된 것은 창극사에서 매우 큰 변화였다.

창극의 반주음악사에서 또 한 번의 큰 변화는 1974년 <수궁가>(박범훈 음악)에서 처음으로 대규모 관현악을 사용한 것이다. 남아 있는 녹음 자료에 의하면, 공연 중 대부분은 수성반주로 되어 있고, 일부 중요한 대목이나 선율이 명확하여 화성적으로 편곡이 가능한 부분에서만 관현악이 쓰였다. 그러나 관현악 반주의 화성적 음색은 창극을 전통극이라고 여기는 사람들에게 비판을 받기도 했으며, 무엇보다 대규모의 관현악단을 쓰는 것은 예산이 많이 들었다. 그래서 대규모 관현악 반주는 1974년 처음 쓴 이후에, 20년 넘게 큰 기획공연에서만 가끔 쓰였다. 특히 1994년 <천명>(손진책 연출, 박범훈 작곡)은 창극에서는 처음으로 전곡을 작곡하였고, 모든 음악이 지휘자의 통제 아래서 움직일 수 있도록 하였다. 그러다가 2006년 창극 <청>은 모든 음악을 관현악으로 편곡하고, 창을 수시로 전조(轉調)함으로써 창극의 고질적인 문제였던 남녀의 청이 다른 문제가 해결될 수 있도록 노력하였다.[145] 이후 몇 년간은 관현악 반주가 주를 이루었다.

북에서 수성가락으로 그리고 다시 관현악으로, 악기의 편성이 늘어나는 것은 창극 공연의 규모가 확장되어 온 것과 관계가 있다. 소리의 양이 증가하면, 화려하고 장대한 느낌을 주며 청각적으로 비어있는 곳을 더 많이 메우어 여백을 줄인다. 사실 이는 음악성과는 상관 없는 음악의 양의 증가일 뿐이다. 이면을 중시하는 판소리는 다양한 장단과 음악적 기교를 통해서 음악과 언어가 괴리되는 순간을 만들어왔으며, 그러한 장치들이 청중을 즐겁게 만들고 판소리의 예술적 가치를 높였다. 그러나 시간과 공간의 제약이 상대적으로 크고 여러 사람의 음악적 재능과 특질을 고려해야 하는 창극에서는 판소리와 같이 다양하고 예술적인 기교를 기대하기 훨씬 어려워졌다. 그대신 창극은 시각적 측면을 화려하게 꾸미는 것으로 축소된 음악에 대해 보상을 해왔던 것이다.

---

145 임진택이 연출한 1998년 <완판장막창극 춘향전>에서도 여창과 남창의 음역 차이에서 오는 창극의 고질적인 문제를 전조를 활용하여 해결하려고 시도한 적이 있다.

판소리에서 고수의 역할이 매우 복합적[146]인 것과는 다르게, 그동안 창극에서 북은 선율의 리듬을 짚어주는 것 이상의 큰 역할을 별로 하지 못했다. 판소리에서 고수와 창자가 주고받는 상호작용은 일대일 관계이기 때문에 가능한 것이다. 창극과 같이 여러 사람이 등장하고 그들 사이의 대화가 중요한 경우에는 고수가 직접적으로 창자와 상호작용을 할 수 있는 여지가 줄어들며, 가능하다 하더라도 일대 일의 관계에서만큼 섬세하게 이루어지기 어렵다. 또한 판소리는 사설이 길게 짜여있지만, 인물 사이의 대화가 주를 이루는 창극에서는 음악이 짧게 끊어지기 때문에 창자와 고수가 충분히 교류할 수 있는 기회가 많지 않다. 이에 여러 악기가 더해진 수성반주는 고수의 역할이 축소된 것을 양적으로 보충하여 주고, 음향을 입체적으로 만들어서 풍부한 소리로 관객들을 만족시켰다.

그러나 최근에는 소리꾼과 악사가 즉흥적으로 서로 겨루며 연주하던 수성가락의 의미가 퇴색되었다. 말하자면, 창극에서 수성반주는 상대적으로 수동적이고 독백적인 언어가 되었던 것이다. 수성반주는 말 그대로 목소리(聲)를 따르는(隨) 것이기 때문이다. 따라서 수성반주는 소리가 가는 방향을 따라서 음의 양을 증가시키기만 했을 뿐, 소리와 대화하면서 극적 서사의 단계를 풍부하게 만들지는 못했던 것이다. 처음에 관현악 반주가 창극에 도입될 때에도 반주음악은 수동적으로 소리를 따르는 수성반주의 역할을 이어받으면서, 음향이 증가하고 새로운 청각 효과를 주는 것에 만족했다. 그러나 관현악 반주에는 극을 섬세하게 표현할 수 있는 화성법이 있고, 이를 창조적으로 통제할 수 있는 작곡가의 존재가 잠재되어 있었다. 짧은 음악에서도 반주는 그 음악을 완전하게 만들어주는 동반자로서의 중요성을 가진다. 하물며 음악극에서 반주의 역할은 단순히 창을 받쳐주는 역할에 국한되지 않는다.

예산을 비롯한 관현악 반주의 여러가지 문제점에도 불구하고, 중요한 것은 반주음악을 주관하는 작곡가에 의해서 창작의 개념이 생기고 화성법에 의해 섬세한 극적 의미를 부여하는 것이 가능해졌다는 점이다. 따라서 반주가 소리꾼의 서사에 종속되지 않고 독립적으로 말하는 단계에 이르러서

146 북은 좁게는 창의 리듬을 명확하게 하거나 창과 대조되는 분위기를 만들기도 하며, 넓게는 소리꾼을 이끌거나 관객의 반응을 조절하기도 한다.

야 반주음악이 비로소 '극음악으로의 역할'을 한다고 할 수 있을 것이다. 사실 음악이 '말'을 한다는 것은 비유적인 표현이다. 음악극은 음악은 노래를 통해서는 언어의 지시 내용에 따른 서사를 만들어낸다. 그러나 언어가 없는 음악 역시 소리자체의 미감을 탐닉하는 외에도 강렬한 정서를 자아내거나 공간을 환기하는 기능을 가지고 있다. 음악은 '청각적 모방'을 통해서 제한적으로 지시성을 획득할 수 있고, 병렬 혹은 대립 등을 통해서 특정한 '성격'을 환기시킬 수 있고, 갑작스러운 휴지 혹은 충돌을 암시할 수 있다. 이 모든 특성들은 구체적으로 독해 가능한 내러티브(무대 미장센, 인물의 행동이나 말, 그리고 노래의 가사 등)에 의해 채워져야 하는 일종의 가능성에 지나지 않지만, 이 가능성들이 극의 서사를 풍부하게 만들어 준다는 것을 4장의 분석을 통해서 확인하게 될 것이다.

오페라에서는 바그너가 심혈을 기울였던 주도동기를 활용하는 장면들에서 음악이 '말하는' 순간을 발견할 수 있다. 이를 아바테는 "내레이션의 순간들"이라고 불렀음을 서론에서 이미 언급한 바 있다. 이 내레이션의 순간들에 공연 속 음악은—극중인물이 아닌—직접 관객을 향해서 '말하기'를 수행한다. 극 속에서 음악이 누구를 향하고 있는가에 따라 그 음악은 디제틱 음악(diegetic music) 혹은 현상적 노래(phenomenal song)와 비디제틱(non-diegetic) 혹은 본체적 노래(noumenal song)로 나눌 수 있다.[147] 가령 창극 <청>에서 곽씨부인이 심청을 낳자마자 죽고 나서 상여꾼들이 상

147 오페라학 연구자인 캐롤린 아바테가 'phenomenal performance(or song)'이라고 부르는 것을 여기서는 현상적 연주(혹은 노래)라고 번역하였다. 이 용어는 칸트 철학에서 따온 것인데, 우리가 경험하는 세계인 현상적 실재와 존재를 알 수는 있지만 비감각적 물자체인 본체적(noumenal) 실재를 나눈 것이다. 오페라학에서 현상적 노래는 관객이 듣는 음악을 무대 위의 인물들도 들을 수 있는 경우를 말하는 것이다. 가령 아기를 안고 있는 인물이 자장가를 부르거나 혹은 가수인 등장인물이 공연에서 노래하는 등의 예를 들 수 있다. 이에 대비되는 '본체적 연주'는 무대 밖에서 들려오는 소리이면서, 무대의 세계를 관통하여 환경을 조성하는 음악을 말한다. 디제틱/비디제틱 음악의 구분은 주로 영화음악에서 사용된다. 현상적/본체적 음악과 비슷하게 서사의 내재성과 외재성을 따지는 용어이다. 하지만 디제틱/비디제틱은 음악이 이야기 속에 속하는지 아닌지를 강조하는 것뿐이라면, 현상적/본체적이란 용어는 좀 더 섬세하게 본체적 음악의 극적 관련성을 중요시한다는 점에서 본 논문에서 분석 용어로 채택하기 적합하다.

여를 메고 상여소리를 부를 때, 등장인물들은 스스로 노래하고 있음을 의식하고 있으며, 관객은 물론이고 무대 위 다른 등장인물들도 모두 들을 수 있다. 이러한 음악을 현상적 노래라고 한다.

그러나 음악극에서 대부분의 반주음악과 가창 선율은 관객만이 들을 수 있다. 노래하는 주체인 '배우'도 들을 수 있지만 일반적인 음악극에서 그 주체는 인물 뒤로 숨겨진다. 사실상 등장인물은 자신이 노래하고 있음을 알지 못하는 채로 노래하는 경우가 많으며, 무대 위 다른 인물들도 그것을 듣지 못하는 것으로 가정된다. 이 때 무대 위 인물들은 노래의 일부인 가사 내용만을 들을 수 있는데, 그 내용과 음악의 표현이 항상 일치하는 것은 아니다. 음악은 언어 매체가 전달하는 메시지를 강화하거나 약화시킬 수 있으며, 때로는 부정하거나 새로운 정보를 제공할 수도 있다. 내러티브에 다른 차원의 목소리를 부여하는 음악의 기능은 바로 이러한 '(음악)극적 아이러니'에 의해 가능해지는 것이다. 어떤 소리는 관객만이 들을 수 있고, 어떤 소리는 등장인물과 관객이 모두 들을 수 있으며, 또 어떤 소리는 등장인물만 들을 수 있다. 음악극의 모든 소리는 저마다의 차원을 가지고 있다. 그러나 이 모든 소리를 종합해서 해석하는 것은 관객만이 할 수 있다. 즉 각각의 음악을 목소리로서 분석하는 것은 라이브 공연에서 구현된 것으로서의 음악을 강조하고, 그에 대한 해석을 내리는 관객의 역할을 강조하는 작업이다.

2000년대 창극에서는 전통 음악인 판소리 창에 다양한 종류의 반주음악이 입혀져서 새로운 사운드를 낼 뿐아니라, 서로 다른 음향(판소리 선율+화성적 반주 또는 국악기+양악기)이 만들어내는 충돌이 '내레이션의 순간'을 만들기도 한다. 그러한 순간은 관객에게 장면을 능동적으로 종합하고 분석하는 재미를 줄 수 있다. 현대 창극에는 작창자가 만든 소리와 작곡가가 만든 반주음악이 연출가가 만들어내는 장면과 더불어 대화하면서 극의 서사를 한층 풍부하게 만들고, 겹겹이 쌓인 극의 의미들을 음악을 통해 다층적으로 표현할 수 있는 발판이 마련되어 있다.

그러나 다른 한편으로 창극에서 서양음악 기법을 쓰는 데 대한 구실은 기술적인 문제의 해결과 함께, 오페라 혹은 뮤지컬을 "보편적 음악극"으로 전제하고, 창극을 보편적 음악극으로 정향하는 데 있었다는 점도 세심하게 볼 필요가 있다. 서구 음악이 화성을 통해서 음악의 표현을 극대화시킨다

면, 판소리 음악은 장단과 시김새를 통해서 다른 방향으로 음악적 예술성을 구현한다. 판소리를 듣는 맛은 말의 붙임새를 장단이라는 틀 속에서 얼마나 다양하게 구사하는가와 갖가지 시김새를 구사할만한 목구성을 터득하고 있는가를 보는 데 있다.

그런데 관현악 반주의 창극에서는 이러한 섬세한 음악적 표현들이 관현악의 거대한 음향 속에 묻혀버릴 위험성이 존재한다. 서우석은[148] 공간을 꽉 채우는 힘이 강한 서양음악의 충만성과 소리에 여백을 두는 국악의 한가함을 비교하면서, 개화기 이후 서양음악이 국악을 제압하고 침투한 것은 음악 현상적인 이 충만성에 있다고 하였다. 그리고 실제로 대규모 관현악 반주를 사용한 작품들에서 판소리의 시김새가 제대로 들리지 않는 문제점이 드러나기도 했다. 이러한 문제점 때문에 판소리꾼이나 창극 배우 중에는 대규모 관현악 반주에 대해 부정적인 입장을 가지고 있는 사람들도 있다. 판소리 음악의 진정한 맛이 양악 음악 기법에 묻히고 잘 살지 않는다면, 판소리 음악의 존재 가능성은 다시 의무감에서 찾아질 수밖에 없기 때문이다. 창극의 매력은 전통과 현대의 공존에 있는데, 이 때 전통의 존재 이유는 그것이 우리 것이라는 의무감이 아니라, 그것이 재미와 감동을 줄 수 있기 때문이어야 한다. 관현악 반주가 이 전통 요소의 맛을 덮어버리지 않고 오히려 제대로 살려내는 방법에 대한 고민이 창작자들 사이에서 계속되어야 할 것이다.

창극의 모든 음악을 화성적 관현악으로 편곡할 때 관현악이 창을 흡수해 버리는 문제가 있지만, 극을 음악적으로 통일시키는 데는 매우 유용하다. 반면 판소리 음악과 화성적 반주가 분리된 경우에는 또 다른 문제가 발생할 수 있다. 바로 음악의 통일성이 깨지고 그 지점에서 극의 연속성도 위협을 받는다는 것이다. 창극은 소리와 반주음악 외에, 비음악적인 대사라는 요소를 가지고 있다. 극 중에서는 대사를 하다가 소리를 하는 경우도 있고, 소리를 하다가 대사를 하는 경우도 있다. 양자를 이어주고 그 틈을 메워주는 것 또한 반주음악의 역할이다. 그런데 관현악이나 피아노 등 반주음악의 음향이 너무 큰 경우에는, 음악이 끝나고 대사로 넘어가는 부분이나 대사를 하는 동안의 배경음악이 판소리 음악으로 바뀔 때 모든 음향

148 서우석, 『음악과 현상』, 文學과 知性社, 1989.

이 멈춰버리는 경우가 있다. 이야기를 진전시키는 데만 중점으로 두다가 음악적으로 무리한 종지를 하는 경우에 이런 부분이 발생한다. 물론 관객은 항상 스스로 틈을 메우고 금새 다시 극 속에 몰입할 수 있다. 그러나 그러한 틈은 작품의 완성도를 떨어뜨리고, 감정선을 끊어버린다. 판소리와 전통음악에서 유래한 전통적 음색과 새로운 소리들이 조화롭게 어울리도록 하기 위해서는 앞으로도 많은 노력이 필요할 것이다.

창극은 판소리가 가진 위대한 문학성과 음악성을 모두 유지할 수 없는 대신, 반주 음악이라는 또 다른 목소리를 얻었고 그것을 연극적으로 활용하고 있다. 창극에서 전통적 소리와 현대(서양)적 소리를 접합하려는 시도가 모두 성공적이었다고 볼 수는 없다고 하더라도, 창극의 음악이 판소리로부터 분리되어서 자신만의 분명한 의지를 가지고 극을 이끌어나가게 된 점은 매우 중요하다.

4.1.2. 이질적 청각요소들의 혼성적 상호 조명

음악적 요소가 거의 없는 대사와 전통 판소리에서 가져 온 창, 그리고 현대적인 사운드의 반주음악이 공존하는 창극에서 각 요소들이 어떻게 극 속에서 조화되고 충돌하는지를 살피는 것이 본 장의 목적이다. 각 요소가 서로 융화되기보다는 상대 요소를 통해서 더욱 뚜렷하게 존재를 드러내는 "상호 조명"[149]의 형태를 띠는 작품이 바로 창극 <서편제>이다. 창극 <서편제>가 여타의 창극과 비교해서 특별한 점은 모든 노래가 기존 판소리에서 차용한 소리로 짜깁기되어 있다는 점이다. 판소리 광대의 삶을 다루는 줄거리 안에서 음악은 실제 판소리처럼 창과 북반주로 이루어진 노래 부분, 그리고 서양악기가 포함된 반주음악 부분이 분명하게 나눠져 있다.

그런데 독특하게도 판소리 어법의 노래에 서양악기와 화성이 반주음악으로 함께 사용되는 장면이 네 군데 보인다. 그 중 세 장면은 죽은 금산댁이

149 Bakhtin(1988), 위의 책, 180-184면 참조.

등장하는 부분이고, 나머지 하나는 송화가 득음 후에 동호와 함께 소리하는 대단원 장면이다. 이렇게 나누어 놓고 보면, 판소리 어법과 서양음악 어법을 합쳐 놓은 기본적인 의도는 그리 어렵지 않게 찾을 수 있을 것으로 보인다. 바로 이분법적인 것들 사이의 경계, 그리고 양자의 합일을 통한 승화 혹은 완성 등이다. 그러나 완전히 다른 어법을 가진 소리들이 만남으로써 만들어지는 의미의 과정은 매우 다층적이고 복잡하다. 양자가 만나는 독특한 음악이 사용되고 있는 장면들을 등장 순서에 따라 나열해 보면 아래와 같다.

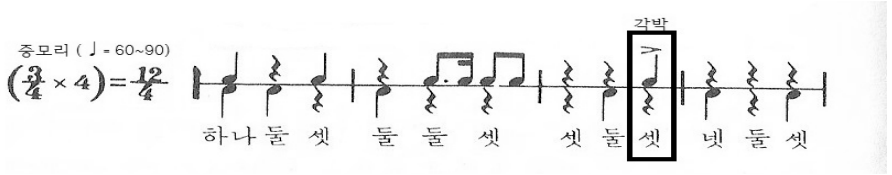
(가) 동호의 회상 속에 등장하는 어미의 구음 분분, 그리고 이어서 어미와 유봉이 부르는, <육자배기> 중 “개고리타령”
(나) 유봉이 금산댁(어미)을 그리워하면서 극중극 속 임방울의 <추억>을 부르다가 이어지는 <춘향가> 중 “쑥대머리”
(다) 송화 눈이 멀게 되는 장면에서 송화, 유봉, 어미, 코러스가 나누어 부르는, <심청가> 중 “심청이 팔려가는 대목”
(라) 득음을 한 송화가 동호와 해후하는 장면에서 송화와 동호가 함께 부르는, <심청가> 중 “심봉사 눈 뜨는 대목”의 끝부분

송화와 동호의 어미인 금산댁은 극중에서 이미 죽은 사람이기 때문에, 다른 인물들의 회상을 가장하여 등장하거나 다른 인물들의 눈에는 보이지 않는 영혼으로 등장한다. 어미가 등장하는 장면에서, 그녀는 처음에는 가사가 없는 구음을 하다가 유봉의 길잡이를 통해서 가사를 획득한다. 이는 어미의 존재에 의문을 가지게 하는데, 소리는 가지지만 언어는 가지지 않은 존재가 다른 사람이 부르는 노래 안에서 가사를 이어 받는 형태로만, 언어를 가지게 된다는 점 때문이다. 등장인물로서 금산댁은 관객 앞에 현전하지만, 혼령인 금산댁은 유봉에게 보이지 않고 심지어 존재하지 않는다. 그럼에도 불구하고 (가) 장면의 ‘개고리 타령’이나 (나) 장면의 ‘쑥대머리’를 부를 때, 유봉은 존재하지도 않는 인물의 노래를 듣고 노래를 나누어 부르기까지 한다. 유봉과 금산댁은 관객을 위해서 노래할 뿐만 아니라, 서로에게 들려주기 위해서 노래한다. 관객들은 (서로 다른 차원에 존재하는 인물들이 한 공간에서 노래를 주고받는 것에 대해서) 존재하는 자와 존재

하지 않는 자가 주고받는 노래에 대해서 혼란스러워하지 않고 자연스럽게 받아들인다. 이 때 노래하는 것은 유봉과 금산댁 둘 다인가, 아니면 금산댁과 같이 노래하고 싶어하는 유봉의 마음이 무대화된 것—가령 유봉의 꿈—으로 보아야 하는가? 금산댁은 관객 앞에 시청각적으로 현전하지만, 다른 인물들이 어미와 상호작용하는 방식은 사실상 청각을 통해서만 가능한 것이다.

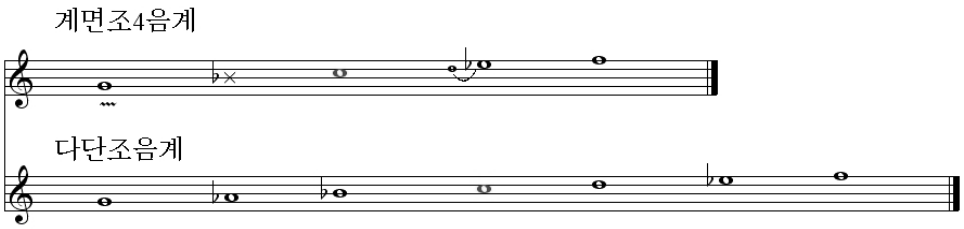
여기에서 유봉이 부르는 부분은 북반주이고, 어미가 들어오면서부터 피아노 반주가 시작된다. 어미의 반존재에 대해, 또 언어의 명확한 의미가 부재하는 사이에 들어오는 것이 바로 피아노가 만들어내는 서양의 화성법이다. 피아노는 사실상 오케스트라와 거의 같은 기능을 하는 악기이며, 그 자체로 화성을 만들 수 있고, 리듬을 명확하게 하는 타악기의 기능까지도 가지고 있다. 피아노라는 거대한 악기가 만들어내는 색깔은 원곡을 전혀 다른 방향으로 이끈다.

원곡 '쑥대머리'는 중모리의 계면조인데, 피아노는 3/4박자의 다단조로 반주한다. 중모리는 오선보에서 3/4박자(네 마디)로 표현할 수 있지만, 액센트는 전혀 다른 곳에 위치한다. 3/4박자는 3박 중 첫 박에 강박이 위치하지만, 중모리는 12박 중 아홉 번째 박에서 매우 강하게 맺는박이 들어가므로, 3/4박자로 표시했을 때 세 번째 마디의 세 번째 박, 즉 서양식 3/4박자에서는 약박인 위치에 가장 강한박이 등장하는 셈이다. 이 아홉째 박자를 "각박"이라고 하는데, 나머지 박자의 가락은 생략하거나 변주할 수 있어도, 이 박은 생략할 수 없다.



악보 2 중모리 장단의 각박

또한 북반주가 가창의 선율과 주고받는 박을 치는 사이, 피아노반주는 가창의 선율을 따르는 반주를 하면서 원곡에는 없던 화성을 만들어낸다. 계면조의 음들로는 만들 수 없는 A♭이나 Fm, G, Dm 등을 기본으로 하여 변형된 많은 화성들이 계면조로 된 창의 반주로 쓰인다.



악보 3 계면조와 다단조

원곡의 선법과 장단이 가진 독특한 색깔은 피아노가 만들어내는 새로운 색깔과 섞이지 않고, 일종의 대위적인 앙상블을 보여준다. 이 대위적 앙상블에서 보이는 긴장감은 이승과 저승의 경계 혹은 현실과 내면세계의 갈등을 환유한다. 북과 피아노라는 성격이 다른 두 가지 반주악기가 만들어내는 진동에다가, 또 다른 성격을 가진 두 인물이 부르는 소리가 만들어내는 대비로 인해서, 이 장면의 음악은 각 인물이 겹쳐 부르지 않음에도 불구하고 대위선율을 부르는 것 같은 느낌을 준다.

(다)의 장면은 더욱 복잡하다. 송화의 눈이 머는 장면에서 송화, 유봉, 어미, 코러스가 나누어 부르는 “심청이 팔려가는 대목”은 매우 복합적인 의미를 낳는다. 송화와 유봉이 같은 차원에 속해 있으면서 서로의 소리를 들을 수 있는 것은 분명하다. 어미는 (나)의 장면에서 이미 무대 위에 한 번 모습을 드러낸 적이 있고, 다른 차원에 속한 것으로 보든지 송화 혹은 유봉의 내면이 대체된 것으로 볼 수도 있다. 그러나 무대 위에 등장하지도 않는 코러스가 부르는 노래는 도대체 어디서 들려오는 것인가? 다른 등장인물들은 코러스가 부르는 부분을 어떻게 인식할 것인가? 또 무대 위 서로 다른 차원에 속한 인물들이 하나의 음악 안에서 하나의 차원으로 융합 가능하게 되는 힘은 어디서 오는 것인가?

아픈 송화를 두고 유봉과 동호가 언성을 높이다가 동호는 집을 떠난다. 그리고 유봉은 송화의 눈에 바를 청강수를 준비한다. 이 때 무대 위에 어미가 나타나서 유봉을 말리지만. 어미의 만류는 마치 언어가 없는 구음처럼 의미를 생산해내지 못하고 공허하게 들린다. 결국 청강수가 송화의 눈을 멀게 하고, 눈에 통증을 느낀 송화가 깨어나 비명을 지른다. 유봉이 청강수를 개는 순간부터, 모든 악기가 동원된 배경음악이 극적 긴장감을 형

성한다. 송화가 비명을 지르며 날 뛰다가 털썩 주저 앉으면, 그 때 모든 음향이 일시에 중단된다. 그리고 송화가 <심청가> 중 심청이 하직하는 대목을 부르기 시작한다.

그림 14 <서편제> 6장, 눈 먼 송화의 절규

송화 : 허허, 이게 웬일이냐? 아이고, 이것이 웬일이여!
애비보고 묻도 않고 네가 이게 웬일이냐?
못허지야 못혀 너를 팔아 눈을 산들 너 팔아 눈을 뜬들
무엇보자 눈을 뜨랴

유봉 : *철모르는 이 자식아 애비시름을 너 들어라 너 그 모친 너 낳고 칠일 안에 죽은 후에 앞못 본 늙은 애비가 품안에 너를 안고 이집 저집 다니며 동냥젖 얻어 먹여 이만큼이나 장성키로*

어미 : *묵은 근심 햇근심을 너로 하여 잊었더니 이것이 웬 말이냐*
나를 죽여 묻고 가면 갔지 살려두고는 못 가리다

코러스 : *그때여 선인들이 문밖에 늘어서서 심낭자 물 때 늦어 가오 성화같이 재촉허니 심봉사 이 말 듣고 밖으로 우르르르르르*

코러스, 유봉 : *네 이 무지한 놈들아 장사도 좋거니와 사람사서 제지낸디*
어디서 보았느냐 옛말을 모르느냐 칠년대한 가물적에 탕임군
어진마음 사람 잡아서 빌라허니 내 몸으로 대신가리라

송화 : *심청이 기가 막혀 부친을 부여안고* 아이고 아버지 지중한 부녀 천

륜 끊고 싶어 끊사오며 죽고 싶어 죽사오리까 아버지는 눈을 떠서 대명천지 다시보고 좋은데 장가들어 칠십생남하옵소서 아이고 아버지 (자료집, 52-53면.)

'심청이 하직하는 대목에서' 처음 송화가 부르는 부분은 심청이 아니라 심봉사의 목소리이다. 이어서 유봉과 어미가 부르는 부분도 모두 심봉사의 목소리이다. 요컨대 <심청가>의 서사 내 인물과 <서편제>의 극중 인물의 목소리가 일치하지 않는다. 다만 갑자기 앞을 보지 못하게 된 송화의 기막힌 심정은 갑자기 딸을 잃게 된 심봉사와 일치하여 "허허, 이게 웬일이냐?"라는 가사가 송화에게 주어진다. 또 딸의 눈을 잃게 만든 유봉의 자기 변명은 "철모르는 이 자식아 애비시름을 너 들어라"로 대신하게 되는 것이다. 비록 뒤에 이어지는 모든 가사가 송화와 유봉에게 완전히 들어맞는 것은 아니지만, 가사의 정확한 내용보다는 인물이 느끼는 심리에 초점을 맞추어서 소리를 나누고 있다.

이 장면은 이 작품에서 유일하게 현상과 본질의 경계가 모호하거나 본질적 노래에 가까운 것처럼 보인다. 물론 기존 판소리의 몇몇 대목들을 그대로 가져왔기 때문에, 다른 많은 장면에서도 노래와 서사가 들어맞지 않은 경우가 많지만, 그것은 <서편제>의 인물들이 소리광대이고 이들이 관객을 앞에 두고 공연을 하거나 소리를 연습하는 경우이기 때문에 문제가 되지 않는다. 그러나 이 장면은 송화와 유봉이 소리를 연습하고 있는 것인지 불분명하다. 다른 장면에서 송화와 유봉이 함께 노래하는 경우는 유봉이 송화를 가르치며 소리연습을 하는 장면들인데, 주로 유봉이 북을 치면서 소리를 하면 송화가 따라 부른다. 다른 장면들과 달리 여기에서 유봉은 아예 북을 가지고 있지 않으며, 북 반주 소리는 외부에서 들려온다. 또한 유봉의 소리를 송화가 따라하는 것이 아니라, 송화가 먼저 창을 시작한다.

위의 장면은 기존 판소리의 대목을 가져왔다는 점에서는 다른 장면과 다를 바 없지만, 그 소리 대목의 활용 방식에는 분명한 차이가 있다. 다른 장면의 노래들은 모두 창자가 무대 위 관객에게 노래를 들려주기 위해 부르거나 혹은 관객이 없더라도 자신이 노래를 한다는 사실을 인식하고 있는 현상적 노래들이 분명하다. 이 장면은 소리를 하는 배우나 소리를 듣는 관객 모두, 등장인물 스스로 노래하고 있음을 인식하고 있는지 판단하기가 애매하다. 뿐만 아니라 특히나 그들이 소리를 할 때 들리는 반주음악(북,

오케스트라 등)은 그들에게는 들리지 않는 것이 분명하다. 혹은 그들의 내면에서 울리는 소리일 것이다. 그러나 음악이 극장 관객을 향해 있는 것 또한 분명하다. 관객은 모든 소리를 들을 수 있으며, 서사와 음악의 관계를 하나로 통합시킬 수 있다.

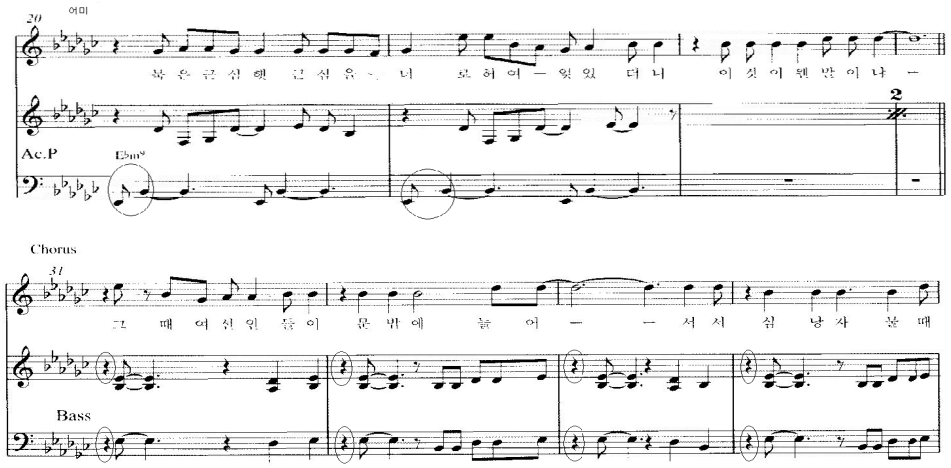
인용 장면에서 송화와 유봉이 부르는 부분까지는 북반주만 나오다가, (나) 장면과 같이, 어미가 목소리를 내기 시작하자 피아노 반주가 따라 붙는다.[150] 그 뒤로 코러스가 나오면 베이스와 퍼커션까지 추가된다. 반주음악은 가사의 내용에 따라서 조금씩 변화하는데, 음향이 점점 커지고 복잡해지면서 점차 급박해지는 상황을 전달하고 있다. 어미는 유봉과 같이 심봉사의 목소리를 내지만 그 내용은 유봉의 것과 달리 딸을 위해 목숨을 내놓을 수 있다고 말한다. 어미 부분의 피아노 선율은 부드러운 아르페지오를 연주하지만, 다만 반음계를 사용해서 반존재의 묘한 느낌을 이어간다. 이어서 코러스가 부르는 부분은 인용 부분 중 필자가 밑줄 친 곳, "그때여 선인들이 문밖에 늘어서서 심낭자 물 때 늦어 가오 성화같이 재촉허니 심봉사 이 말 듣고 밖으로 우르르르르르"까지인데, 원곡에서 서술자의 목소리 부분이다. 이 부분에서는 반주음악에 여러 악기가 추가되고 소리도 여러 명이 함께 부름으로써, 음향이 크게 증가된다. 이 부분이 코러스에게 맡겨진 것은 가사 때문이기도 하지만, 음악적으로는 음향의 증가로 인한 효과를 노린 것으로 보인다.

31마디부터 시작하는 코러스 부분의 반주는 소리부분에서 첫 두 박을 쉬는 변화형과 중중모리의 아홉 번째 "각박"을 모두 살려서 연주하고 있다. (악보 4, 아래) 변화형은 기본형보다 급한 효과를 낸다.[151] 20마디부터 어미가 소리하는 부분에서는 피아노가 아르페지오로 첫 두 박을 그대로 연주하여 부드럽게 이어주는 것과 대조적이다. (악보 4, 위)

---

150 어미는 '심청 하직하는 대목'이 나오기 전에 이미 등장해 있다. 어미는 유봉이 송화의 눈에 청강수를 바르려고 하는 동안 유봉과 갈등하고, 이 장면에서 서양화성법을 사용하는 오케스트라(국악기 포함)가 BGM으로 나온다. 그러다 송화가 소리를 시작하는 부분에서 오케스트라가 뚝 끊기고 북반주만으로 소리한다.

151 변화형은 기본형보다 급한 효과를 낸다. (이혜구(1979), 위의 책, 164-179면 참조.)



악보 4 어미시작 부분(위), 코러스 시작 부분(아래)

인용된 악보에서 어미가 시작하는 위 악보에서, 소리는 첫 두 박을 쉬는 변화형으로 되어 있지만, 베이스가 첫 두 박을 메우면서 음악이 자연스럽게 연결되도록 하고 있다. 반면에 코러스가 시작하는 아래 악보는 마디마다 첫 두 박이 모두 쉼표로 되어 있다. 따라서 코러스 부분은 음악적으로 급한 느낌을 살려서 시간이 지날수록 상황을 돌이킬 수 없음을 깨닫게 되는 인물들의 절망을 효과적으로 보여준다.

특히 31마디부터 어미가 서 있는 윗무대 벽에는 영상으로 흰 거품이 이는 거센 파도의 모습이 형상화된다. (그림 15 참조, 그림 14와 비교했을 때 벽 쪽의 밝은 부분이 흰 파도의 영상이다.)

이와 맞물려서 음향이 커지고 리듬이 격해지면서, 오케스트라가 연주하는 한 마디 한 마디가 거대한 풍랑의 파장(주기)을 형상화하는 것처럼 보인다. 첫 두 박을 쉬고 강하게 누르는 셋째 박은 뾰족한 파도 마루 혹은 파쇄(破碎)를, 그 뒤에 이어 나오는 음들은 출렁거리며 돌아나가는 너울이 된다. 복잡한 화성은 파도의 복잡하게 중첩된 파도의 모습을 더욱 실감나게 만들어 준다. 그렇다면 코러스가 무대 위에 등장하지 않고 소리만 외부에서 들려오는 이유도 알 수 있다. 몰아치는 코러스의 거대한 목소리는 보이지 않는 대상의 신비화 효과[152]를 거두는 동시에 파도를 환유하고 있는

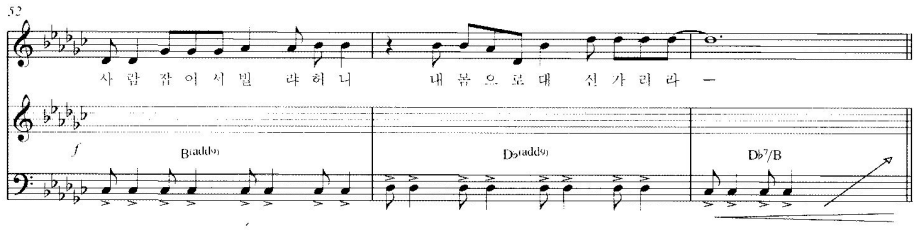
152 “시각은 보여지는 대상이 적나라하게 드러나기 때문에, 관찰자를 놀라게 하거나

그림 15 <서편제> 6장, 송화의 절규와 파도 형상

것이다. 파도는 매우 중요한 부분들을 암시하고 있는데, 송화에게는 원치 않고 알 수도 없던 운명에 휩쓸리는 모습이 파도의 은유로 나타난다는 것이다. 그리고 그러한 은유에 의해서 선인들(코러스)이 등장함으로써 곧 풍랑 치는 바다로 뛰어들 심청의 모습이 송화와 겹쳐지도록 하는 것이다. 그리하여 다음에 나오는 송화가 심청의 목소리를 내도록 연계를 제공한다.

이어서 심봉사의 목소리를 유봉과 코러스가 함께 부르는데, 그 중에서도 52마디에서 54마디까지 "사람 잡어서 빌랴허니 내몸으로 대신가리라" 부분이 주목할 만하다. 피아노 반주가 느닷없이 조성을 이탈하기 때문이다. 리듬도 중중모리를 따르지 않고 모든 박에 악센트를 준다.

당황하게 만들 수 있는 어떤 비밀도 없다는 확신을 제공함으로써 관찰자로 하여금 안전하고 확실하다는 느낌을 갖게 만든다. 이 확신은 보이는 대상을 멀리 떨어져서 관망·예측할 수 있으며, 그것을 보고 파악함으로써 지배할 수 있다는 확신이다." David Michael Kleinberg-Levin•Martin Jay, 정성철•백문임 옮김, 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 시각과언어, 2004, 163면 참조.



악보 5 '심청이 팔려가는 대목' 조성 이탈

위 악보 5에서 보이는 B^{add9}과 D♭7/B 화성은 모두 내림마단조에 속하지 않는다. 52마디에서 54마디의 화성은 장조로 이탈해 있다. 화성의 이탈에 대해서 심봉사와 달리 딸을 '대신해 가지 못하고' 오히려 딸을 희생시켜 곁에 두려는 유봉의 무의식이 겹쳐진다. 유봉은 송화를 위해서 그녀의 눈을 멀게 했다고 스스로 믿고 있으며, 심봉사의 목소리를 통해서 딸에 대한 애정을 말하려고 하지만, 유봉의 내면 깊은 곳에서 양심은 흔들리고 있다.

악보 5의 52-54마디에서 가장 고조되던 오케스트라 반주는 갑자기 끊어지고, 55마디에 송화가 소리를 시작하면서부터는 다시 북반주를 중심으로 잔잔한 아르페지오 주법의 피아노만 들린다. 파도를 형상화한 영상도 사라진다. 여기서 흥미롭게 보이는 것은 처음에는 심봉사의 목소리를 내던 송화가 어느새 심청의 목소리를 낸다는 점이다. 이 대목을 부르고 나서 1부가 끝나는데, 2부가 시작되고 한참 동안 송화는 눈을 잃게 만든 아버지를 용서하지 않는다. 그럼에도 불구하고 이 장면의 마지막에 송화는 아버지를 위해 자신의 목숨도 내 놓는 심청의 목소리로 노래한다. 물론 이 부분이 송화에게 주어진 이유는 단순히 "심청이 기가 막혀", "아이고 아버지"라는 일부 가사 때문일 수도 있다. 그러나 이 노래 안에서 송화와 심청이 융화된다. 송화는 <심청가> 중 한 대목을 부르는 것일 뿐이지만, 심청의 목소리를 통해서 본격적으로 심청의 현신으로 나타나는 동시에 송화 자신의 고통을 드러낸다.[153] 송화와 심청은 자의든 타의든 희생제물이 되는 운명을

[153] 이 장면보다 이전에 서편제에 심청가 신화를 끌어들이기 위한 장치가 송화의 입을 통해서 드러난다.

송화: 엄니는 심청전의 곽씨 부인처럼 나를 낳다 돌아가셨다믄서?
아무리 아버지한테 맞았기로 그것이 왜 아버지 탓이여.

공유한다.

사실 창극 <서편제>가 기존 판소리의 대목만을 삽입하기로 결정한 이상 송화는 기존의 소리를 부를 수밖에 없다. 결국 송화는 기존 판소리 대목만을 부를 수밖에 없기 때문에, 원곡의 주인공과 같은 운명을 맞을 수밖에 없는지도 모른다. 그러나 송화의 소리가 끝날 때 즈음, 반주음악은 다시 한 번 조성을 이탈한다. 73마디에서 76마디까지의 "아이고 아버지 아버지 아버지"를 외치는 동안, 앞의 52-54마디에서처럼 조성을 이탈한 B^{add9}과 $D♭^{add9}$화성이 다시 쓰이고 있다. 그러나 음의 종지는 결국 다시 $E♭m^{9}$을 포르티시모(*ff*)로 보여줌으로써 제자리로 돌아온다. 송화는 저항하지만 결국 스스로의 운명을 선택할 수 없었다는 것을 드러낸다.

공연 중의 관객은 자세한 분석을 하지는 못하지만, 음악을 직접 경험하고 그 변화를 미묘하게 느낄 수 있다. 관객은 이 복잡한 음악에서 얻어지는 의미를 소리로 경험하기 때문에, 오히려 직관적으로 빠르게 의미를 습득할 수 있다. <서편제>의 내러티브 안에서 사설의 내용과 창의 선율 그리고 반주음악의 세 요소는 서로 조화롭게 융합되기보다는, 서로 이질적인 목소리를 냄으로써 드라마가 드러내고자 하는 환상적인 요소들을 강조한다. 판소리 창과 양악반주의 이질적인 대비는 표면적 이야기의 정확한 전달보다는 이면에 숨은 의미를 다층적으로 제시하면서 풍부한 해석의 여지를 제공한다.

뭐땀시 화가 났는지는 모르겠지만, 오빠 화 푸시오.

(중략)

송화: 나는 다시 소리연습 할텐게, 오빠가 북 장단 좀 쳐 주소.

동호가 북을 잡는다.

송화는 동호의 북장단에 맞춰, <심청가>의 한 대목을 부른다. 심봉사가 눈을 뜨는 대목이다.

(자료집, 39-40면.)

송화는 자신이 꼭 심청처럼 어미를 잃었다고 말하면서, 심청가의 한 대목을 부른다. 그러나 본격적으로 송화가 심청으로 화하는 순간은 송화가 희생재물이 되는 본문의 장면부터인 것으로 볼 수 있다.

4.1.3. 도섭의 서술행위에 의한 극적 형상화

서로 이질적인 판소리 창과 양악반주가 다층적인 의미를 제시할 수 있는 것은 판소리 창이 기본적으로 극적인 음악이기 때문이다. 판소리에서 사설을 가락에 실을 때 나타나는 붙임새에는 다양한 종류가 있는데, 이것이 판소리 음악을 극적으로 만들어 준다. 기본적으로 사설에 장단을 규칙적으로 붙이는 것을 대마디 대장단이라고 하는데, 한 장단에 말 한 마디가 또박또박 놓이고 통사구조상 한 단위로 묶여야 할 구절들이 매 장단에 반드시 놓인다. 반면 엇붙임은 규칙성을 어그러뜨려 장단의 틀을 벗어나는 붙임새이다. 그 외에도 장단틀 안에서 원박을 어그러뜨리는 붙임새에는 잉어걸이, 완자걸이, 괴대죽 등이 있다. 다양한 붙임새는 장단에 변화를 주어 리듬 구조를 복잡하게 만들고 표현의 폭을 넓혀서 극적인 느낌을 준다.

그동안 창극에서는 엇붙임보다는 대마디 대장단이 많이 사용된 것으로 분석되어 왔는데, 그 원인으로 연기와 창을 병행하기 어렵다는 점을 꼽았다. 그러나 어려운 노래라도 충분한 연습만 거친다면, 연기를 하면서 하지 못할 이유가 없다. 또한 음악극에서는 중요한 노래를 하는 동안 시간이 정지하는 관례가 있으므로, 큰 움직임이 필요하지 않는 경우도 많다. 창극에서 엇장단이 드물게 쓰이는 이유는 창을 작곡하는 이의 역량에 달린 것이라고 추측된다. 엇장단이 음악의 표정을 풍부하게 만들고, 극의 진행을 다채롭게 만든다면, 창극에서도 많이 활용해서 단조로운 음악이라는 비난을 피할 필요가 있다.

엇장단의 독특한 붙임새 중 도섭이라고 불리는 것이 있다. 도섭은 이희승 국어사전에 의하면 '수선스럽고 능청맞게 변덕을 부리는 짓'이라는 뜻의 방언이다. 음악적으로 도섭이란 장단에 맞추어 소리를 짜나가다가 원박과 장단틀을 모두 벗어나서 자유로운 가락을 부르거나 말을 섞는 기법이다. 다양한 엇붙임 중에서도 도섭은 장단에 구애 받지 않고 창자가 원하는 만큼 자유롭게 선율을 늘이거나 기교를 넣을 수 있다. 반대로 고수는 잔가락을 많이 넣어서 늘어진 선율과 대조가 되도록 한다. 이를 놓고 옛 명창들은 '장단을 던져 놓고 소리한다.' 혹은 '장단을 달아 놓고서 소리한다'라고 표현했다. 도섭은 자진모리나 휘모리와 같은 빠른 악장에서 나타나는데, 그 효과는 빠른 장단이 계속되는 동안의 긴장 상태가 소리 부분의 늘어짐

으로 인해서 이완하게 되는 것이다. 도섭은 극적인 효과를 크게 가지기 때문에 일부 명창들은 도섭을 발림, 즉 연기와 동의어로 쓰기도 한다.[154]

도섭의 효과는 매우 다양하지만, 이혜구는[155] <춘향가> 중 "도령님 잡술 주안상"과 "어사출도대목"을 예로 들었다. 이 장단의 효과는 ① 긴 말을 숨가쁘게 몰아 부르다가 숨을 돌리기 위해서, 그리고 ② 급박한 상황이 더 이상 말로 형용할 수 없을 정도라는 의미를 드러내기 위해서 이면에 맞게 쓰였다고 하였다. 특히 변학도의 생일잔치에 어사가 출도하자 사람들이 허겁지겁 달아나는 모양을 표현할 때를 예로 들고 있다.

	불	상	하	다	관	로		사		령	
눈	빠	지	고	귀	떨	어	지고	업	들	어지	고
덜	치	미	어	엎	어	진	놈	상	투	쥐	고
달	아	나	며			난		리	났		네
에	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
에		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

"난리 났네"의 끝자를 두 장단이나 길게 끄는 대목은 "콩 볶듯이 후다락 딱딱 급하게 치는 북장단에 떠받치어, 그 엎어지고 달아나는 모양을 '말로 형용할 수 없다'는 듯, 느리기는커녕 도리어 전보다 더 급한 효과를 낸다."

도섭이 자진모리에서 주로 쓰이는 것은 자진모리의 산문적 특성과도 연결된다. 자진모리와 중중모리는 모두 3소박 12박자로 되어 있으며 한 장단에 가사가 보통 8자가 들어간다. 그런데 중중모리는 한 장단 혹은 길면 두 장단에 한 번 숨을 쉬지만(즉 말이 끊어지지만), 그보다 빠른 자진모리는

154 이규호, 「판소리 붙임새 용어 연구」, 『판소리 음악의 연구』, 한국종합예술학교, 2000, 413-415면 참조.

155 이혜구(1979), 위의 책, 164-179면 참조.

보통 두 장단 이상에서 다섯 장단까지도 한 숨에 내려 부른다. 중중모리보다 더 느린 장단은 말할 것도 없다. 그러므로 평균 16자 이상을 한숨에 부르는 자진모리는 말에 더욱 가까운 부침새를 갖게 된다.[156] 감정의 전달은 음악이 우세할지 모르지만, 말은 보다 더 명확한 의사전달을 가능하게 한다. 따라서 자진모리에서의 도섭은 매우 독특한 특성을 가지게 되는데, 자진모리의 똑 떨어지는 장단에 맞추어 말을 하듯이 의사를 전달하다가, 같은 장단에 말만 길게 늘여서 부름으로써 말로 표현할 수 없는 다른 의미들을 전달하게 된다. 뿐만 아니라 일단 도섭에 진입하면, 악기(북)는 자진모리를 계속 연주하는 상황에서 소리는 다른 리듬을 가지게 되기 때문에, 서로 다른 성격의 음악이 동시에 울리는 것처럼 들린다. 서로 다른 음향은 동시에 서로 다른 목소리로 해석될 여지가 있는 것이다.

도섭은 종종 서양음악의 템포 루바토(tempo rubato)와 비교된다, 템포를 자의적으로 변화시키는 것은 비슷하지만, 템포 루바토는 중요한 주제선율이 나타나기 전에 템포를 조금 늦추다가 주제 선율에서 다시 본래의 속도로 돌아가서 주제 선율을 명확하게 부각시키는 역할을 한다. 그리고 어떤 부분을 늘려서 연주했을 때 그 다음 템포는 그만큼 당겨서 연주해서 템포에 균형이 맞도록 한다. 따라서 도섭의 통제를 벗어난 것과 같은 자유로움과는 거리가 있다. 도섭에서는 반주음악은 원래의 템포대로 연주를 계속하면서 창자의 선율만 늘려서 부르기 때문에 대비를 통한 극적 효과가 크다. 혼자 부르는 게 아니기 때문에 정해진 규칙에 따라 소리해야 하는 창극이라도 도섭의 즉흥적 부분만큼은 소리를 하는 공연의 순간 배우의 역량에 따라 달라진다. 판소리 창자처럼 음악에 대한 권한을 갖게 된다. 이 부분을 어떻게 살려내는가는 완전히 배우(창자)에게 맡겨진다.

창극은 판소리보다 극행동이 부각되므로 도섭을 활용하는 경우에 독특한 효과를 얻을 수 있다. 도섭은 동시에 연주되는 장단의 리듬과 소리의 리듬이 확연히 다르게 들리기 때문에, 사건의 겉으로 드러나는 면과 내포된 의미가 다르게 흘러가는 아이러니를 표현하기에 적절하다.

이 논문에서 다루는 창극 작품 중에서 도섭 장단이 쓰인 예는, 창극 <청>의 6장에서 청이 바다에 빠질 때 발견할 수 있다. 반주음악은 빠른 자진

156 같은 책, 166면 참조.

모리로 거친 파도와 상황의 급박함을 그려주고, 청은 빠른 장단과 대비되도록 가사를 길게 끌면서 아버지를 걱정하는 마음을 소리로 표현한다. 반주음악은 극의 배경을 설명해주는 동시에 다른 역할도 겸하고 있는데, 바로 청의 내면을 그려내는 것이다. 청의 입에서 나오는 소리는 침착하게 죽음을 준비하는 것처럼 들리지만, 장단은 그녀 자신도 미처 알지 못하는 혼란스럽고 두려운 그녀의 마음을 관객에게 알려주는 것처럼 보인다.

<청>의 또 다른 장면에서도 도섭의 역할은 매우 중요하다. 인당수 빠지는 대목만큼이나 중요한 장면인, 심봉사가 눈을 뜨는 장면이다. 황성 맹인 잔치에 도착한 심봉사는 심왕후를 알현하고, 심왕후는 심봉사에게 처자유무와 가세형편을 소상히 밝히라 명한다. 심봉사는 자포자기하는 심정을 중모리에 담아 “당장에 목숨을 끊어주오”라고 소리한다. 듣고 있던 심청이 아버지를 부르자, 장단이 자진모리로 바뀌면서 세상에 미련이 없던 심봉사의 내면이 급하게 요동치고 있음을 전한다. 여기서 도섭이 총 4번 일어난다. 특히 심봉사가 눈을 뜨기 직전에 “아이고 갑갑하여라. 내가 눈이 있어야 내 딸을 보제. 어디, 어디 내 딸 좀 보자. 어디 내 딸 좀 보자. 어디 내 딸 좀보자.”라고 외칠 때는, 빨리 눈을 뜨기를 바라는 마음이 급한 장단으로 표현되고, 심봉사는 소리를 천천히 가져감으로써 서스펜스를 높이고 갑갑한 마음이 더욱 가중되어 관객에게 전달된다.

옛 명창들이 도섭을 연기와 동의어로 쓰기도 했다는 점을 생각하면, 다음 장면만큼 도섭이 그 역할을 잘 해낸 장면을 찾기는 어려울 것이다. 창극 <배비장전>에서 애랑이 정비장과 이별할 때 정표를 요구하면서 부르는 소리들 중 일부는 도섭을 활용하였다. 배비장이 제주에 도착하기 직전, 극의 초반에 애랑과 정비장이 이별하는 장면은 애랑이 어떤 인물인지를 보여주기 위한 것이며, 앞으로 배비장이 애랑을 만나서 겪을 일에 대한 일종의 미리보기이다. 배비장을 포함한 김경목사 일행들은 무대 한쪽에 자리를 잡고 앉아서 애랑과 정비장의 행동을 구경한다. 이 장면에서 애랑은 눈물바람으로 갖은 아양을 떨면서, 정비장으로부터 온갖 재물뿐 아니라 그가 입고 있던 옷과 속옷, 그리고 앞니까지 손에 넣는다. 이를 구경하는 해녀들은 애랑이 정비장을 “훑는다”고 표현한다. 두툼한 겨울 옷차림으로 등장했던 정비장은 애랑에게 홀려서 몇 분만에 모든 것을 내어주고 앞니 빠진 나신이 되어 도망치듯 무대를 떠난다.

그림 16 <배비장전> 둘째 마당, 정비장 훑는 애랑
(출처: 국립극장 홈페이지)

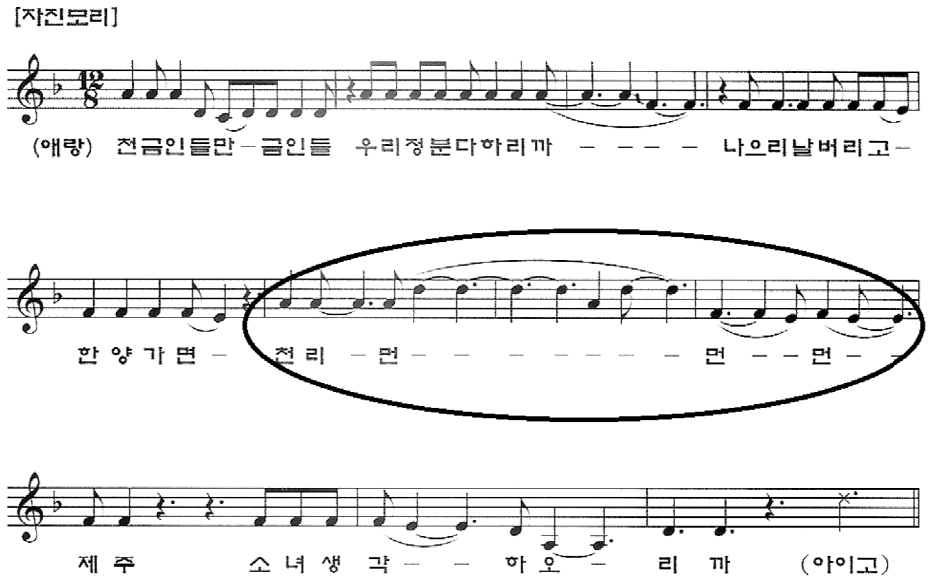
이 장면은 소리와 대사가 번갈아 가며 진행된다. 처음에 정비장이 애랑에게 넉넉한 재물을 내릴 때는, 그 재물이 얼마나 많은지를 보여주기 위해서 자진모리에서 빠른 자진모리로 그리고 휘모리로 이어진다. 더 빠른 리듬으로의 전환은 보통 판소리에서 상황이 급박해지는 경우에 사용되지만, <춘향가>의 기생점고에서처럼 대상의 양이 점점 많아짐을 표현하기도 한다. 리듬이 빨라진다는 것은 같은 시간을 더 많은 박으로 쪼갬으로써, 같은 시간에 더 많은 것을 나열할 수 있게 된다는 것을 의미한다. 그만큼 대상이 빽빽하게 들어찬 것 같은 느낌을 전달할 수 있는 것이다.

이렇게 빨라진 장단은 도섭의 효과가 더욱 두드러지게 하기 좋은 바탕이 된다. 이미 많은 재물을 손에 쥔 애랑은 천금인들 만금인들 다 소용이 없다면서 울기 시작한다.

자진모리로 부르는 이 대목의 “천리 먼 제주” 부분에 잠시 도섭이 등장한다. 즉 자진모리 특유의 일음일장단(一音一長短)으로 가다가 장단은 그대로 진행되는 가운데 사설만 길게 늘어지는 것이다. 여기서는 거리상 제주가 육지로부터 얼마나 멀리 떨어져 있는가를 청각적으로 극대화하기 위해서 총 열두 마디 중 세 마디를 “천리 먼~”이라는 사설에 할애한다. 이것은 우리가 말을 할 때도 자주 활용하는 방식이므로 새로울 것이 없다.[157] 그러나 장단이 계속 자진모리로 빠르게 달려가는 와중에 울음을 섞어 늘어뜨리는 “먼~”은 정비장으로 하여금 혹은 관객으로 하여금 그 시간이 더욱 길

157 우리는 거리, 무게, 크기 등을 상대에게 더 잘 인식시키기 위해서 (주로) 부사를 길게 늘려서 말하는 경우가 종종 있다.

게 느껴지도록 만든다. 물론 정비장은 반주음악을 듣지 못하지만, 관객들은 자신이 들은 것을 정비장에게 투사하여 마치 정비장이 그렇게 들은 것처럼 느낄 것이다.

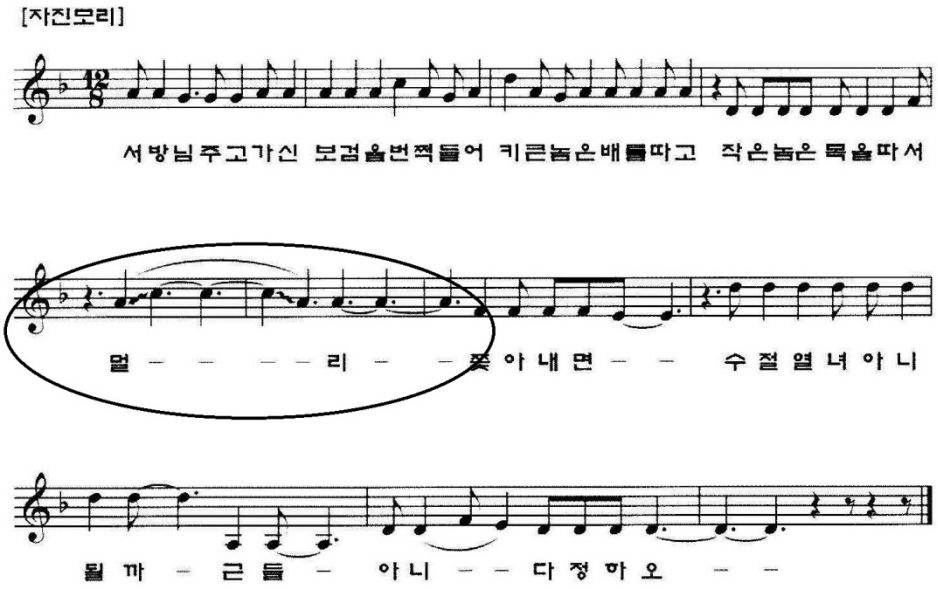


악보 6 <배비장전> "천금인들 만금인들" (자료집, 110면.)

도섭의 효과는 이뿐만이 아니다. 사설이 늘어지기 시작하는 “천리 먼 제주 소녀생각 하오리까 아이고” 부분에서 애랑은 정비장을 향해 눈물을 훔치면서 감정이 격해진 듯 ‘연기’한다. 그러나 북반주는 그대로 빠르게 자진모리를 연주하며 그녀의 속마음 혹은 장면의 이면에 흐르는 희극적 정서는 변화가 없다는 것을 드러내준다. 특히 애랑이 완전히 울음을 터뜨리는 “아이고” 부분에서 반주음악의 가락이 잘게 쪼개지면서 오히려 방정맞은 느낌을 준다. 서로 다르게 진행하는 음악을 통해서 애랑의 속마음과 겉으로 드러난 표정이 분리되고, 그녀가 거짓을 연기한다는 것을 관객에게 알려주는 것이다. 그러나 반주음악은 관객에게만 들리는 것이며 정비장은 애랑의 목소리 밖에는 듣지 못하기 때문에, 애랑의 울음에 마음이 약해진 정비장은 이제 뭐든 다 내어줄 태세를 갖춘다. “애절한 너의 정을 무엇으로 풀어주리?” 이에 애랑이 정비장의 입고 있는 갓과 두루마기를 요구하고, 정비장은 아무런 저항 없이 벗어준다. 그러자 애랑이 이번에는 독수공방에 누군

가 범하려 하면 지킬 테니 차고 있는 보검을 달라며 탐한다. 정비장이 쉽게 내어주지 않자, 애랑이 다시 소리로 설득하기 시작한다.

이 때 애랑은 진짜 정절부인이 될 것처럼 느린 중모리로 분위기를 잡다가, 자진모리 장단을 얹어서 신이 난 듯 치한을 어떻게 처리할지 흉내 내더니, 갑자기 다시 태도를 바꾸어 이미 수절열녀가 된 듯 도섭을 활용하여 사설을 늘어뜨린다. 이 부분에서도 일단은 “멀리 쫓아내면”이라는 사설의 의미에 따라서 그 부분의 음정을 늘려서 부르는 것으로 볼 수 있지만, 그 이상의 효과도 기대할 수 있다. 즉 애랑이 수절열녀처럼 얌전을 빼고 사설을 길게 늘여도, 반주음악은 변화 없이 빠르게 진행함으로써 애랑의 사설을 가로질러 이면을 드러낸다.



악보 7 <배비장전> "정절부인 본을 받아" (자료집, 111면.)

관객은 사태파악을 끝냈지만, 이제 애랑은 관객까지 속이려고 든다. 혹은 관객이 완전히 자신과 공모하고 있다고 여기고 더 이상 같은 정보를 줄 필요성을 느끼지 못한 것일 수도 있다. 보검을 빼앗은 애랑은 힘들이지 않고 바지 저고리에 고의적삼까지 차례로 손에 넣은 후, 정비장의 앞니 빼기에 도전한다. 앞니는 애랑의 능력을 극단적으로 보여주는 특징적인 품목이

다. 뻣뻣한 배비장을 훼절시킬 인재를 찾던 김경목사가 애랑을 보고 감탄하며 “니 집에 비장들이 빼놓고 간 이빨들이 서너말이나 있다며?”라고 하고, 공장고자 또한 앞니 빼어 본 경험이 서너 말 구럭은 된다고 말한다. 몸에 지녔던 재물이야 조금 아깝더라도 내어줄 수 있지만, 고통을 동반할 앞니 빼기는 아무리 여색에 홀려 제정신이 아닌 정비장이라도 정신이 번쩍 들만하다. 가장 중요한 아이템을 손에 넣기 위해서 애랑은 자기자신마저 속일 듯이 소리에 공을 들인다. 진양 장단과 계면조 가락의 결합은 판소리 음악에서 가장 슬픈 정서를 표현할 때 쓰이는 것이기에 장면의 의도를 짐작할 수 있다.[158]

애랑 : *호치하나 빼어주시면 손수건에 고이싸서 백옥함에 넣어 두고*
눈에 암암 귀에 쟁쟁 임의 얼굴 보고풀제 종종 내어 서움 풀고,
나 죽은 후에라도 관 속에 지녀 가면 합장일체 아니 될까
정비장 : 그래, 알았다. 공방고자야, 장도리 대령 하거라.

공방고자, 뒷짐에 감춰뒀던 장도리 꺼낸다. (자료집, 52면)

진양 장단에 계면조 가락을 얹은 “호치 하나 빼어주시면”에서 애랑은 음악적으로 아무런 이중장치 없이 그리고 행동과 표정에도 진심을 담아서 절절하게 소리한다. 실제 공연에서는 애랑의 소리가 끝날 즈음 정비장이 고개를 끄덕이자마자, 기다렸다는 듯 공방고자가 크게 과장해 만든 장도리를 들고 불쑥 나타나고, 정비장은 자빠질 듯이 놀란다. 앞서 도섭에 의지하여 전지적 관점을 유지하던 관객은 음악의 아이러니가 없어지자 시점을 이동하게 되고, 음악은 교묘하게 관객의 시점을 이동시키면서 극에 변화를 준다.

<배비장전>을 관통하는 주제는 허위의식이다. 겉과 속이 다른 인간의 모습을 희화화하여 보여주는 것이다. 허위의식으로 가득 찬 배비장이라는 인물의 속을 뒤집어 보여주기 위해서 애랑을 맡은 배우는 위와 같은 방식으로 ‘연기’를 연기한다. 이것이 도섭이라는 장치로 인해서 효과적으로 관객

158 이보형, 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성」, 조동일•김흥규, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1979, 183-184면 참조.

에게 전달될 수 있다. 도섭은 애랑의 극행동을 더욱 명확하게 해 주며, 극의 분위기를 희극적으로 유지시켜 준다. 물론 도섭 외에도 정비장이 애랑에게 속고 있음을 알려주는 장치가 곳곳에 배치되어 있기는 하다. 무대 위 한쪽 구석에서는 행수기생과 공방고자가 정비장을 비웃으면서 애랑이 가져다 주는 물건들을 받아 챙기고 있으며, 애랑은 빼앗는 것에만 관심이 있음을 점점 더 노골적인 행동으로 드러내기 때문이다. 그러나 관객은 사설을 가로질러 전달하는 음악의 목소리를 들음으로써, 그 청각적 자극이 일어나는 '즉시' 애랑과 공모하게 되며, 극의 안과 밖을 관통하여 정비장을 비웃을 수 있는 전지적 위치를 점하게 된다.

도섭 장단의 효과는 마치 갑자기 "끈이 떨어진 연과 같이 소리가 장단의 통제를 벗어난 자유로움을 느끼게 해주는 것"[159]이다. 연을 날리는 자가 연을 통제하는 것처럼 보이지만, 일단 연이 떨어져 나가면 끈을 쥐고 있던 것은 연이었음이 드러나게 된다. 사설이 장단을 벗어나 마음대로 늘어질수록 장단은 사설을 잡으려는 듯이 더욱 질주하지만, 그것은 소리의 초월을 더욱 부각시킬 뿐이다. 애랑은 장단의 통제를 초월했듯이, 자신을 지배하는 것처럼 보이는 남성들의 통제 또한 초월해서 자유자재로 그들을 주무를 수 있는 것처럼 보인다. 지배자의 권력은 지배자에게서 비롯되는 것이 아니라 피지배자에게서 비롯되는 것이다.

도섭은 창의 속도와 반주의 속도를 대비시킴으로써, 창이 들려주는 언어의 상황 이면에 존재하는 또 다른 상황을 반주음악으로 표현함으로써, 상황에 다층적 의미를 부여하는 판소리 음악의 독특한 기법이다. 비극적 분위기에서 도섭은 서스펜스를 높이는 기능을 할 수 있으며, 희극적 분위기에서는 상황의 표리부동함을 선명하게 부각시켜준다. 도섭이 연주될 때, 창의 속도는 다른 등장인물도 들을 수 있지만, 반주의 속도는 관객만 들을 수 있다는 점에서, 극을 종합하는 관객의 역할을 다시 한 번 확인시켜주는 장치이기도 하다.

159 송방송, 『한겨레음악대사전』, 보고사, 2012, 539면.

4.2. 음악을 통한 다자간 대화: 앙상블

4.2.1. 음악 대 음악의 대결로 만들어진 장면: 행동으로서 음악

현대 창극은 색깔이 뚜렷한 다양한 음악을 자유롭게 배치하여 극적 효과를 만들어내는 특성을 보여준다. 서로 다른 색깔을 지닌 음악이 함께 연주될 때, 각각의 음악이 독립적인 목소리를 가지고 대결구도를 형성하는 기법들은 음악이 그 자체로 사건처럼 형상화되기 때문에, 음악극으로서 창극의 강점을 부각시킨다.

아힘 프라이어가 "판소리 오페라"로 명명한 <수궁가>는 이름처럼 전통 판소리 음악을 가능한 많이 들려주려고 하였다. 그렇다고 판소리 음악만을 고집한 것은 아니다. 이 작품에는 창극에서 잘 쓰이지 않았던 궁중음악을 활용하고 있다. 가령 극중에서 배경이 수궁일 때는 궁중음악인 "수제천"과 "전폐희문"이 배경음악으로 깔린다. 1부에서는 "수제천"이 쓰이고, 토끼가 수궁에 들어간 뒤, 2부에서는 "전폐희문"이 연주된다. 사실 수궁이기 때문에 궁중음악을 연주한다는 점은 연극적이기보다는 일차원적인 설명처럼 들릴 수 있다. 더구나 창을 부르면서 창과는 동떨어진 음악을 배경음악을 지속적으로 깔아놓는 것은 음향적으로 불유쾌한 충돌을 유발시키기도 한다. 토끼가 수궁에 들어와서 수궁의 인물들, 특히 별주부와 대결하는 장면에서는, 배경음악으로 "전폐희문"과 민속악인 허튼타령 혹은 엇모리장단의 음악이 뒤섞여 나온다. 평조이면서, 불규칙장단이고, 메트로놈으로는 측정할 수도 없을 만큼 느린 궁중음악과, 계면조에 보통 빠르기의 규칙장단을 가진 민속음악을 동시에 연주하는 것은 음향적으로 서로 많이 부딪힌다.

잘 알려진대로 <수궁가>는 육지를 대표하는 토끼와 수궁을 대표하는 자라의 대결을 소재로 하고 있다. 그리고 이들의 싸움은 배경음악으로 연장되어서 음악과 음악이 서로 대결하는 것처럼 형상화된다. 다음과 같은 장면들은 음악적으로 조화롭다고 할 수는 없지만, 설명적인 음악이 연극적으로 기능하는 예로 들 수 있다. 배경이 수궁이 아니더라도, 별주부가 육지에 올라와서 "호랑이 물리치는 대목"과 별주부가 토끼를 꾀기 위해서 수궁의 모습을 묘사할 때는 "수제천"이 배경음악으로 연주된다, 이 때 "수제천"

은 별주부의 에너지가 육지를 장악하고 있음을 드러내는 장치로 들린다. “수제천”은 별주부의 창과 더불어 설명적인 기능을 하는 동시에 별주부의 힘을 상징하는 연극적 요소인 것이다. 먼저 별주부가 토끼를 꾀는 장면에서, 토끼는 별주부가 묘사하는 언어로만 화려한 수궁을 상상할 수 있다. 하지만 관객들은 별주부의 언어와 더불어 화려하고 웅장한 “수제천”을 이중으로 들음으로써, 토끼가 별주부의 감언이설에 넘어가는 것에 대해 더욱 그럴듯함을 느끼게 된다.

호랑이를 물리치는 대목에서도, 호랑이에게 잡아 먹힐 위기에 몰린 별주부가 별안간 호랑이에게 달려드는 시점에서 “수제천”이 배경음악으로 깔린다. 이 때 “수제천”은 별주부를 감싸는 든든한 ‘배경’으로서 수궁의 존재를 귀로 확인시켜 준다.

별주부: [전략] (중모리+계면조) *나 죽기는 설잖으나 내가 만일 죽거드면 어느 누가 토끼를 구하여다 병든 용왕님을 구원하리? 어쩔거나, 어쩔거나.*
에라! 죽을 때 죽더라도 패술이나 한 번 써 보자.

호랑이: 아, 이놈이 지금 무어라고 중얼거리느냐? 이리 오너라, 먹자.

“수제천” IN

별주부: (목을 길게 빼고 달려들며) (자진모리+우조) *움쑥움쑥움쑥 움찔움찔 움찔, 네 이놈 호랑아! 내 목 나간다! 내가 수국 전옥주부 공신 사대손 별주부, 별나리라 한다.*

호랑이: 그것 괴이하다 별나리? 별 것도 아닌 놈이 벼슬 한번 장히 높다!
(자진모리) *네가 이놈 별나리면 별나리지, 어째서 그놈의 목이 들어갔다 나왔다, 나왔다 들어갔다, 뒤웅치기를 잘 하느냐?*

그림 17 <수궁가> 둘째 마당, 호랑이를 물고 늘어지는 별주부

별주부: (자진모리) *응, 이거 움쑥움쑥 움쑥움쑥, 움찔움찔* [하략]
(와락 달려들어 호랑이의 삿춤을 물고 늘어진다. 호랑이 꼬리 부분을 물면 “수제천” OUT 머리부분도 반응을 하고, 따로 노는 두 몸이 우스꽝스럽다. 무대가 붉게 변한다.) (대본, 19면)

호랑이 앞에서 죽기를 한탄하는 “나 죽기는 설잖으나”는 중모리에 계면조로 되어 있는 반면, 호랑이에게 대적하기로 마음먹고 난 후에 “수제천”이 배경으로 깔리는 “움쑥움쑥”은 자진모리에 힘찬 우조로 부른다. 중모리+계면조는 애절히 탄식하거나, 슬픈 사연을 간절히 호소하거나, 애절한 정경이 벌어지거나, 비장한 상황에서 주로 쓰인다. 반면 자진모리+평우조로 된 대목에는 위풍당당한 일이 바삐 전개되거나, 긴박하고 격동하는 일이 극적으로 벌어지는 일 등에 쓰인다.[160] “수제천”은 별주부가 호랑이에게 덤비기 직전부터 들리면서 별주부의 숨은 힘을 상징하고, 별주부가 호랑이에게 맞서는 동안 계속해서 배경음악으로 연주된다. 위 인용한 장면들에서도 “수제천”의 가락과 판소리 창이 동시에 들리는 것이 음악적으로 아름답지는 않지만, 음악이 아닌 연극적 효과로서 듣는다면 그럴듯한 전략으로 해석된다.

창극에서 음악이 플롯을 보여주는 수단에 그치지 않고 극행동의 직접적 동력이 될 때, 창극은 단순히 창이 포함된 연극이 아니라 음악으로 만들어진 진정한 음악극이 된다. 즉 어떤 이야기를 음악에 맞추거나 음악을 이야기에 가져다 붙이는 것뿐만이 아니라, 음악 자체가 사건들 배후의 동력이 될 때 음악과 연극의 결합이라고 할 수 있다. 희곡이 행동 중인 인간을 재현하는 것이라고 할 때, 그것은 단순히 육체적인 동작을 의미하는 것이 아니라, 행위 이면에 숨어있는 동기를 포함한다.[161] 마치 연극에서 대사가 그러하듯이, 음악극에서는 음악도 목표를 성취하기 위한 행동으로서 적극적으로 사용되어야 한다.

창극 <배비장전>에서 본격적으로 애랑이 배비장을 훼절시키기 위해 접근하는 장면은 음악극으로서의 창극의 면모를 잘 드러내 준다. 이 장면에서 애랑과 배비장은 명백히 음악 대 음악으로 대결하는데, 관객은 대사와 장경의 도움 없이 오로지 청각적 자극만으로도 대결 양상을 인식할 수 있을 정도이다. 특히 이 장면에서 두 사람이 서로 다른 노래를 동시에 부르는데, 이것은 일인극인 판소리에서는 불가능하기에 창극만이 가지는 재미가 무엇인지를 보여준다.

---

160 이혜구(1979). 위의 책, 185-191면 참조.

161 Brockett(1998), 위의 책, 32면.

김경 목사의 예방직을 수행하기 위해 제주도에 도착한 배비장은 주색을 멀리하며 고고한 자세로 일관하여 목사 일행의 미움을 산다. 목사 일행과 기생들은 배비장을 골탕먹이기로 하고, 애랑이 배비장을 유혹하도록 계책을 세운다. 이튿날 김경 목사 무리가 한라산으로 꽃구경을 나서는데, 그 모습이 못마땅한 배비장은 멀찌감치 떨어져서 고고한 척 시를 읊다가 방자의 권유로 점점 더 깊은 산으로 들어간다. 한라산 중턱에 이르고 방자가 자리를 피한 사이, 애랑이 얼굴을 가린 채 “봉지가”를 부르면서 등장한다.

애랑과 배비장은 그 인물을 맡은 창자(배우)가 아니라 인물 자신으로서 노래하기 때문에 스스로 노래하고 있음을 인식한다는 점에서 이 장면의 음악은 현상적 음악이다. 뿐만 아니라 각자의 신분과 목적에 따라서 그에 어울리는 노래를 부른다는 점에서 서술하는 목소리의 기능을 갖는다. 학자연하는 배비장은 무료한 시간을 달래기 위해서 시조창을 외고, 애랑은 제주 기생의 신분에 맞게 제주 민요인 “봉지가”를 가곡의 형태 및 창법으로 부르는 것이다. 가곡은 가객이라 불리는 전문예능인에 의해 연주되었고, 수용자는 조선의 지식층이었다. 반면 민요는 일반 백성들에게 구전되는 음악이었다. 가곡과 민요가 교묘하게 섞인 음악은 기생이라는 신분의 양면성을 잘 드러내준다. 그리고 시조창은 가곡처럼 어렵지 않아서 음악적 소양이 없는 사람이라도 아무데서나 부를 수 있었다. 전문예능인이 아닌 지식층이 애창하던 음악으로서 시조창은 배비장의 신분을 확인시켜준다. 즉 여기서 배비장이 부르는 시조창과 애랑이 부르는 가곡풍의 민요는 일차적으로 지배층과 서민의 싸움이라는 이야기의 표면적 주제를 형상화하고 있다,

싸움의 승패와 그 진짜 목적 역시 노래를 통해서 드러난다. 처음에는 애랑의 가곡이 배비장의 시조창에 잠시 오버랩 된다. 아예 다른 장르의 노래를 동시에 들려주는 것은 양자의 대결 구도를 명확히 해준다. 그러나 다른 한편으로 시조창과 가곡은 조선 시대 사대부가 즐기던 음악이라는 공통분모 안에서 묘하게 어울린다. 그러나 이 다성적 음악은 오래가지 못하고, 배비장은 애랑의 노래에 이끌려 자신이 부르는 시조가락을 자꾸 멈춘다. 그러다가 마음을 다잡을 양으로 더욱 큰 소리로 시조를 읊지만, 마치 염불을 외듯 기계적이다. 배비장의 시조는 곧 애랑의 가곡에 휩쓸려 들어가서 어느새 배비장은 애랑의 노래를 따라 부르고 있다. 패기 있게 시작한 배비장의 시조창이 어느새 맥없이 “봉지가”로 변하면서 노래가 끝나버리는 상

황이 세 번 반복된다. 이로써 관객은 배비장이 애랑에게 완전히 굴복 당했음을 인식할 수 있다.

애랑이 "봉지가"를 부르면서 등장하는 순간부터 무대 뒤로 빠져나가기까지 약 4분이 소요된다. 그 4분 동안 대사는 한 마디도 없다. 즉 관객이 언어의 의미를 통해서 해석해야 할 부분은 나타나지 않는다. 그들이 부르는 노래에서도 가사의 의미는 그렇게 중요하지 않다. 애랑의 노래는 "에~헤이"가 반복될 뿐이고, 배비장의 노래 가사는 '꽃 같은 미인은 나와 상관없다'[162]라는 뜻을 일부 담고 있기는 하지만, 그 뜻을 알든 모르든 극중 상황을 이해하는 데에는 문제가 되지 않는다. 또한 시각적으로 해석할 수 있는 부분은, 시간이 흐를수록 조명이 조금씩 밝아지면서, 배비장이 애랑에게 '눈을 떴음'을 암시해주는 것 정도로 미미한 변화만 있다. 애랑과 배비장은 무대 위에서 서로 대각선상에 위치함으로써 멀리 떨어져 있고, 배비장은 애랑으로부터 계속 등을 돌린 상태이다. 이렇게 시각적으로 차단된 상태를 연출함으로써 이 장면은 오히려 배비장이 얼마나 애랑에게 귀를 기울이고 있는가를 강조해준다. 배비장은 애랑에게 등은 돌린 채로 고개는 점점 뒤로 빼면서 귀를 가까이 하려는 모습을 보인다. (그림 18)

그림 18 <배비장전> 넷째 마당, 배비장이 애랑에게 빠짐

162."天長하니 한양은 露千里요, 海闊하니 영주는 波萬頃을, 如花美人은 看楚越이오".

우아한 가곡풍의 “봉지가”와 그 매력을 배가시키는 간헐적인 윈드벨은 배비장을 유혹하려는 분명한 목적을 가지고 있다. 특히 윈드벨 음향의 관습적 효과는 애랑의 매력이 천상의 것과 같이 절대적임을 의미한다. 배비장은 듣지 못하는 윈드벨 소리를 들을 수 있는 관객은 배비장이 저항할 수 없는 마수에 걸려들었음을 짐작한다. 반면 윈드벨 소리를 듣지 못하는 배비장은 무슨 일이 일어나고 있는지 모르는 채 애랑에게 빠져든다. 사실 논리적으로 따지고 들자면 그토록 꼿꼿하던 배비장이 갑자기 너무도 손쉽게 애랑의 유혹에 넘어간 것이 어리둥절할 수도 있다. 그러나 음악극에서 음악의 힘은 개연성보다 우위에 있어서, 무엇이든지 굴복시킬 수 있도록 만들어 준다. 이 장면은 배비장이 애랑의 유혹에 넘어가는 과정을 합리적으로 풀어내지 않지만, 음악의 힘에 의지해서 관객의 논리적 인식 능력을 굴복시킨다.

이 노래로써 배비장과 애랑의 대결은 이미 애랑의 승리로 결판이 난 것이나 다름 없다. 뒤이어 등장하는 애랑의 목욕 장면은 이 대결의 결과를 공고히 해주는 역할에 지나지 않는다. 배비장은 애랑의 목소리-대상(voice-objet)에 매혹 당한다. 목소리-대상은 실체가 없는 욕망의 대상 a이며, 배비장이 욕망하지만 소유할 수 없는 애랑 자체이다. “봉지가”는 가사가 없는 것은 아니지만, 지나치게 느린 탓에 가사를 인식하기 어려우며 구음으로 된 후렴구의 반복 형식으로 되어 있다. 즉 인간의 목소리이되 언어가 부재하는 독특한 특성을 가진다. 음악극에서 언어가 부재하는 침묵·울음·구음(혹은 보칼리제)은 가사가 있는 노래나 대사로 된 순수한 말과 구별되면서, 실체를 파악하기 어렵다는 측면에서 신비한 능력을 갖게 된다.[163] 이러한 과정을 통해서, 뒤에 이어지는 목욕장면에서 배비장은 애랑의 알몸을 응시하지만, 이 게임에서 애랑은 응시의 대상이 아닌 응시하도록 만드는 주체가 된다.

애랑과 배비장이 부르는 “봉지가”와 시조창은 창극에서 부르는 다른 노래들과 달리 가사의 의미를 통해서 사건을 진행시키는 것이 아니라, 노래를 부른다는 사실과 노래가 진행되어 가는 과정 자체가 사건을 진행시킨다

163 Michel Poizat, *The Angel's Cry : Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Ithaca: Cornell University Press, 1992, p.90.

는 점이 독특하다. 물론 창극을 포함한 보통의 음악극에서 두 사람이 함께 노래하는 경우에는 다음절에서 분석하는 것처럼, 가사와 음악이 함께 두 사람 사이의 감정을 명확하게 드러내는 것인 더욱 일반적이다.

4.2.2. 이중창을 통한 갈등 장면 틀 짓기

이중창은 두 사람의 목소리가 동시에 울리는 장면이 연출되므로, 대화 상대의 현전과 마찬가지로 판소리에서는 불가능하기에, 판소리와 대별되는 창극의 특성이다. 또한 성부가 다른 두 선율을 동시에 또는 교대로 부르는 이중창의 특성은 화성음악을 전제로 한다는 점에서도 판소리와는 거리가 멀다. 한국전통음악에서는 가곡 “태평가”가 유일하게 남녀창으로 되어 있으며, 남녀가 같은 가사를 교대로 혹은 동시에 부른다. 그러나 서로 다른 두 선율이 만드는 화성이 아니라, 양자의 음색 차이와 시김새의 차이가 만들어내는 묘한 분위기가 독특한 작품이다. 가사를 늘여서 부르기 때문에 알아듣기 어려운 가곡의 특성상 극적인 음악은 아니다. 그러다가 20세기 초 창극에서 창을 마치 대화하듯이 ‘주고 받으면서’ 부르는 모습은 관객들을 열광시켰다. <춘향가> 중 “사랑가”를 남녀가 나누어 부르는 장면은 토막극으로 지금까지도 많이 상연되고 있다.

음악극에서 누군가가 주요한 선율을 갖게 된다는 것은 일반적으로 그 인물이 같은 내용을 ‘말’로 할 때보다 중요한 메시지를 전할 것임을 의미한다. 따라서 대등한 중요성을 갖는 선율을 두 사람이 나누어 부른다는 것은 두 사람의 메시지가 같은 크기의 중요성을 갖는다는 의미이다. 다시 말하면, 극 중에서 두 사람이 하나의 노래를 비슷한 볼륨과 길이로 나누어 부르는 경우에는, 두 사람의 힘이 서로 팽팽하여 비등하다는 것을 암시한다. 그것이 긍정적인 에너지를 갖고 있을 때에는 주로 사랑의 이중창이 된다.

이 논문에서 주분석 대상으로 삼은 작품은 아니지만, 사랑의 이중창의 좋은 예로 창극 <산불>을 들 수 있다. 창극 <산불>의 5장에서 “나는 이제 저 구름처럼 살고 싶네”는 규복과 점례가 함께 부르는 이중창이다. 점례는

인민군에서 도망친 규복을 대밭에 숨겨주고, 둘은 그곳에서 종종 사랑을 나눈다. 어느 날, 둘은 사랑을 나누고 서로의 마음을 확인하며 이중창을 부른다. 중모리로 시작하는 음악은 규복과 점례가 한 소절씩을 나누어 부른 다음, 엇모리로 바뀌고 규복과 점례가 한 소절씩 번갈아 세 소절씩을 부르는데, 이 때 코러스가 화음을 쌓아 부른다. 그러고 나서 규복과 점례가 같은 가락을 동시에 병창한다.

규복 : (중모리) *나는 이제 저 구름처럼 살고 싶네.*
청천에 뜬 달, 구름을 벗 삼아 흘러가 듯
사랑하는 이와 함께 빗물 되어 내리리니,
점례 : *나는 이제 저 바람처럼 살고 싶네.*
외로움도 근심도 버리고 따스한 골짜기에 불어 앉아
사랑하는 사람과 한평생 살고 싶어라.
(규복과 점례, 한 소절마다 번갈아 가면서 부른다.)
규복 : (엇모리) *갈라진 산하여!* (코러스 함께 화성합창)
점례 : *통곡의 하늘이여!*
규복 : *눈물의 바다여!*
점례 : *불타는 대지여!*
규복 : *메마른 너를 흠씬 적셔줄 우리의 사랑.*
점례 : *굽이굽이 애간장 끊어 내는 우리의 사랑.*
규복, 점례 : *새싹은 돋아나리 얼어붙은 산천에 푸르름으로*
꽃은 또 피어나리 살아남은 가슴마다 활화산처럼
불꽃처럼 타올라 별처럼 빛나리라. (자료집, 36-37면.)

중모리 부분은 둘의 사랑을 노래하는 사랑의 이중창처럼 들린다. 그러나 곧 이 노래가 들려주고 싶은 진정한 메시지가 드러난다. 그것은 중모리에서 엇모리로의 장단 변화와 코러스의 강력한 화성 및 커진 음량, 짧고 강렬한 영탄법의 시어로 강조되고 있다. 적어도 이중창을 부르고 있는 동안에 이 인물들은, 차범석의 원작에서의 현실에 대한 불안감과 성적욕망에 사로잡혀 있는 주인공들과는 다른 인물들이다. 이 이중창 속에서 이들은 흡사 전쟁 영웅과 같은 면모를 보여준다. 규복과 점례는 경쟁적으로 "갈라진 산하", "통곡의 하늘", "눈물의 바다", "불타는 대지"를 부르짖는다. 이들은 자신들의 사랑이 메마른 전쟁의 폐허를 흠씬 적셔줄 만큼 위대하다고

믿으며, 미래에 대한 확신에 차 있다. 물론 아직 사월이 둘 사이에 개입하기 전이기 때문에, 규복과 점례는 자신들의 감정이 순수한 사랑이라고 믿을 수도 있고, 미래에 대한 실낱 같은 희망을 품어볼 수도 있다. 그렇다고 해도 이 이중창은 매우 과장되어 있다. 이 이중창을 통해서 규복과 점례가 자신들의 사랑이 대단히 강력하다고 믿고 있음이 드러나기 때문에, 곧이어 사월이 개입하자마자 너무도 쉽게 관계가 허물어지는 것을 보고 느껴지는 씁쓸함이 배가될 수 있다. 극의 엔딩이 아닌 극의 중간에서 불리는 사랑의 이중창은 항상 일정한 불안감을 내포하고 있다. 곧 두 연인을 갈라 놓는 방해물의 침투가 예고되기 대문이다. 극은 갈등 상황을 만들어내기 위해서 둘 사이의 사랑이 얼마나 절절한지를 보여주는 데 공을 들인다.

한편 부정적인 에너지 속에 있는 두 인물의 이중창은 갈등의 절정을 형상화하며, 극적 갈등이 최고조에 이르렀을 때 절묘한 효과를 낼 수 있다. 창극 <메디아>에서는 메디아와 이아손의 갈등이 가장 첨예한 극의 중심부에, 이중창이 등장한다. 크레온이 메디아에게 아이들과 떠날 수 있는 하루의 시간을 허락한 후, 4장에서는 이아손이 메디아를 찾아온다. 이아손은 메디아가 쫓겨나는 것은 그녀가 자초한 것이라며 몰아세운다. 메디아는 자신이 쫓겨나는 것은 이아손이 자신에게 살인을 하도록 부추겼기 때문이라고 반격한다. 이아손은 (에우리피데스의 원작과 달리) 비열하게 아이들을 이용해서 메디아를 혼란에 빠뜨리려고 한다. 이아손은 아이들이 왕의 핏줄이므로 자신과 함께 왕궁에 살아야 한다고 주장한다. 감정이 격해진 메디아는 더 이상 상대방의 말을 들어줄 여유가 없다. 이중창이 불리는 것은 바로 이 지점이다.

I		권력	없는	남	자는	~	날	지	~	못	하는	~
M												

I	새	~	~	~	~	~						
M		**부질**	**없는**	**권**	**력은**	~	조만	간		사라	져	~

I		자식	에게	필요	한	건	힘있	는	~	아버	지	~

M												

I												
M		부모	에게	필요	한	건	행	복	한	아이	들	~

I		누구	와	사느	냐	가	중요	한	것이	아니	야	
M												

I	어	떻	게	사느	냐가	~	중	요	한	것		
M												

I		행	복도	**힘있**	**는**	~	**사**	**람**	**을**	**따르**	**는**	**법**
M				**신**	~	~	**의**	~	~	**를**	~	~

I												
M	저	버	린	~	~	~	배	신	자	~	~	~

I			내	**혼인**	**은**		**모**	**두**	**를**	**위**	**한**	**일**
M				**아**	**이**	~	**들**	~	~	**을**	~	~

I												
M	위	한	다	는	~	~	위	선	~	~	~	~

I	희생	이라	~	~	~	~	~	~	~	**여**	**기**	**고**
M				**가**	**징**	**의**	**책**	**임**	**을**	~	~	~

I	~	~	~	**행**	**하**	**는**	일					

M	회	피	한	~	~	~				겁	~	쟁이

(I: 이아손, M: 메데아; 중중모리)

이아손과 메데아의 소리가 겹쳐서 들리는 부분은 굵은 글씨로 표기하였다. 메디아는 상대의 말을 듣고 그에 대해 논리적인 주장을 펴는 것이 아니라 점점 이성을 잃고, 자신에게 주어진 말을 하기에 급급하다. 초반에 메디아는 마음이 급하기는 하지만 이아손의 소리를 완전히 무시하지는 않고 그의 소리 끝에 물려서 소리한다. 이아손이 첫 줄의 “권력 없는 남자는 날지 못하는 새” 중 마지막 음절인 “새”를 말할 때, 메디아는 이아손이 마지막 여섯 박을 끄는 동안 기다리지 못하고 소리를 시작한다. 그러다가 일곱 번째 줄(“행복도 힘 있는”)에 다다르면, 그 뒤부터는 아예 이아손이 소리를 시작하자마자 두 박 혹은 한 박 차이로 메디아도 같이 소리를 한다. 두 사람의 소리는 서로 다른 가사를 서로 다른 음정으로 동시에 소리하기 때문에, 서로의 말을 듣지 않고 자신의 말만 하는 대결구조를 형상화한다.

특히 메디아가 한 음절에 여러 박을 꾹꾹 눌러서 내는 소리, “신~~의~~를~~저버린~~~배신자~~~”는 분노에 찬 심경을 힘주어 말하는 것처럼 들린다. 그러나 메디아는 이미 이성을 잃고 “배신자”, “위선”, “겁쟁이” 등의 비난의 말을 쏟아내고 있으며, 이아손이 이성적으로 설득하는 태도와 대조된다. 두 사람이 동시에 소리를 할 때는 가사가 잘 들리지 않지만, 이러한 비난의 단어들에서는 소리가 살짝 엇갈리면서, 그 단어들이 더욱 또렷하게 들리도록 설계되어 있다. 또한 두 사람이 꼭 조화로운 혹은 불협의 화음을 내지 않더라도, 서로 다른 선율을 동시에 연주하는 것은 대비를 통한 강렬한 인상을 전달한다.

음악의 힘을 나눠 가진 두 사람이 부르는 이중창은 갈등을 보여주는 것 자체에 목표를 둔다. 그렇다면 한 사람이 어떤 선율을 가지고 노래하는 동안, 적대적 인물이 그에 대한 답을 다른 느낌의 음악으로 한다면 상황은 달라질 것이다. <오동구> 5장의 꿈 속 장면에서는 낭만적이고 부드러운 왈츠풍 노래를 부르는 엄마와, 자진모리 장단 속에서 악을 쓰듯 소리하는 아빠의 대결이 음악으로 형상화된다.

동구의 아빠는 사장을 때려서 폭행죄로 고소를 당했는데, 동구가 아빠를 대신해서 합의금을 내고 철창신세를 면하게 해준다. 속상한 아빠는 술에

잔뜩 취한 채 집에 들어와서 잠이 든다. 아빠는 집을 나간 동구 엄마가 나오는 꿈을 꾼다. 이 꿈은 건넌방에서 자고 있던 동구의 꿈과 연결되어 있는데, 동구는 짝사랑하는 영어선생님에게서 꽃무늬 샅바를 선물 받는 꿈을 꾸고 있다. 무대에는 네 명의 등장인물이 함께 등장해 있다. 앞무대 왼쪽(downstage left)으로 동구가 선물받은 샅바를 두르고 있고, 그 뒤에서 영어 선생님이 동구를 흐뭇하게 바라본다. 앞무대 오른쪽(downstage right)에는 동구 아빠가 있고 그 뒤로 멀리 윗무대 중앙(upstage center)에서 엄마가 아빠를 바라보고 있다. (그림 19)

동구, 그 샅바를 몸에 휘감아 스커트로 만든다.
선생님: 이쁘다.
동구: 정말요?
선생님: 이쁘네
아빠: 이쁘네, 이뻐.
엄마: 정말요?

그림 19 <오동구> 동구의 꿈과 아빠의 꿈

동구가 빙글빙글 돌며 "정말요?"를 반복하는 사이, 동구 쪽의 조명이 꺼지고 아빠와 엄마만 남는다. (그림 20) 아빠 꿈에 나타난 엄마는 결혼 전 동구 아빠를 처음 만났을 때 입었던 분홍색 물방울무늬 원피스를 입고 있다.

(음악: 왈츠풍)
아빠: *이쁘네 이뻐. 우리 처음 만난 날 입었던 그 원피스 생각난다. 생각나. 넋 놓고 바라 봤지. 옷자락에 방울방울 그 물방울 내 마음 같이 방울져.*
엄마: *나를 보는 그 얼굴 붉어진다 붉어져. 술 한 잔 걸치지 않은 그 얼굴이 시뻘겋게 달아*

그림 20 <오동구> 아빠의 꿈 속에 나타난 엄마

올랐지. 그래도 당신 달아오른 내 귀는 못 봤겠지. *살랑살랑 봄바람이 식혀주어도 자꾸만 달아올라.*

(음악: 자진모리, 북)

아빠: 저리 안가! *쓸데없다 부질없다. 갔으면 아주 갔지* 왜 내 꿈속을 휘젓는냐. 저리안가?

(음악: 왈츠)

엄마: *손에 꼭 쥔 동메달 당신 목에 걸렸을 때 얼마나 기뻤던지.*

(중략)

(음악: 자진모리)

아빠: *금메달이 아니면 소용없지.* 세상이 알아주지 않는데 *구릿빛 동메달이 무에 그리 영광일까. 여기저기 금 가고 부러지고 삐그덕거리는 몸뚱이만 남았는데.*

(음악: 자진모리)

엄마: *기뻐할 줄 모르는 것 그것도 불행이오. 만족할 줄 모르는 것, 그것도 슬픔이면 슬픔이오.*

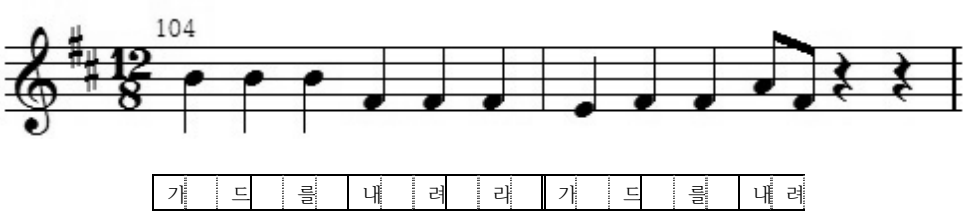
아빠: 내가 그 입 닫아줄 테니 가드를 세워라. 가드를 세워!

(음악: 자진모리, 헤미올라)

엄마: *가드를 내려라, 가드를 내려! 맞지 않으려 가드 세우고 그 안에 숨지 말고,* 가드를 내리고 세상을 좀 보시오. *세상을 향해 훅을 날리고* 스트레이트를 뻗으시오. *왜 애꿎은 당신 자신에게* 주먹질이오. *가드를 내려라, 가드를 내려.* (자료집, 74-76면.)

아빠의 꿈은 처음에는 3/4 박자의 왈츠로 시작한다. 왈츠 음악은 두 사람이 처음 만나 서로에게 호감을 느끼던 연애 시절로 아빠를 돌려 보낸다. 그러나 북이 자진모리를 연주하자, 낭만적인 분위기는 깨어지고 아빠는 집을 나가버린 전처를 기억해낸다. 아빠는 꿈속이라도 원망스러운 듯 소리를 지르며 동구 엄마를 쫓아낸다. 그래도 아빠의 무의식 속에서 엄마는 왈츠로 존재한다. 엄마는 왈츠 안에서 다정한 목소리로 아빠를 달랜다. "*손에 꼭 쥔 동메달 당신 목에 걸렸을 때 얼마나 기뻤던지*," 그러자 아빠는 여전히 화를 내기는 하지만, 마구 소리를 지르기보다는 자진모리 가락으로 소리(노래)한다. *"금메달이 아니면 소용없지."* 이후에는 엄마도 더 이상 다정하게 타이르지만은 않고, 자진모리로 훈계한다. 특히 엄마가 *"가드를 내려라"*라고 소리하는 부분은, 원래 3분박인 자진모리를 2분박으로 재조합한

리듬으로 부른다. 위 인용문에서 그부분의 밑줄 친 가사들이 자진모리를 2분박으로 부르는 부분이다. 자료집에는 이러한 기법을 '헤미올라'라고 쓰고 있지만, 이 기법은 국악에서는 흔하게 들을 수 있으며, 판소리 용어로는 '완자걸이'(또는 완자거리)라고 한다. 도섭과 함께 판소리의 엇붙임 기법 중 하나이다. 여기서는 도섭과 마찬가지로 극적인 의도를 가지고 쓰인 것으로 읽힌다. 완자걸이는 사설이 장단을 감고 돌아가는 느낌 혹은 고수와 창자가 숨바꼭질하는 느낌을 주는가 하면, 완자창(만자창, 卍字窓)에서 온 용어인 만큼 '소리가 각을 짜는 것 같은 느낌'을 준다.[164]



악보 8 <내 이름은 오동구> "나를 보는 그 얼굴" 중 완자걸이

완자걸이는 3분박으로 된 소리 직후에 나와야 그것이 2분박으로 변했음이 효과적으로 들릴 수 있다. 2분박은 3분박보다 단호한 느낌을 주며, 3분박 안에서 리듬을 2분박으로 쪼개면 한음 한음을 눌러서 부르는 효과를 내기 때문에, 엄마의 목소리는 아빠의 귀에 박히듯 똑똑히 들릴 것이다. 그래서 이 노래의 결과는 6장에서 꿈 속에서 엄마가 당부한 대로, 아빠가 술로 스스로를 괴롭히지 않고 세상에 맞서기 위해서 사장에게 무릎을 꿇는 행동으로 나타난다.

이중창은 두 인물 사이에 일어나고 있는 대화 혹은 감정을 정서적으로고양시킨다. 그것이 긍정적인 감정이든 부정적인 감정이든, 말로 표현할 때보다 더 큰 에너지를 만들어낼 수 있다. 그래서 두 인물의 상황을 틀 지우고 강조한다. 이중창은 일반적으로 두 사람이 같은 음악을 나누어 부르거나 병창하게 되는데, 다양한 음악이 사용되는 창극에서는 두 사람에게 각각 다른 음악을 부여해서 각 인물의 성격과 감정의 변화 등을 드러내기도

164 이규호(2000). 위의 책, 395-405면 참조.

한다. 이중창이 두 사람의 관계를 강조한다면, 여러 사람이 한 목소리를 내는 합창은 또 다른 효과를 내는 중요한 역할을 한다.

4.2.3. 군중장면에 의한 놀이판의 복원과 대단원 합창의 도식성

3장 1절의 1에서 서사장르와 극장르의 차이를 나열했던 조동일의 언급을 상기해보면, 두 번째로 언급한 차이점은 등장인물 수에 관한 것이었다. 사실 창극이 일반적인 연극이라면 중요한 극행동을 하지 않는 인물들은 등장하지 않아야 한다. 그러나 창극이 태동기에 있던 협률사 및 원각사 시절은 백여 명이 넘는 명창들과 기생들이 한 극장에 상주하던 때였다.[165] <춘향전>에 등장하는 40여 명의 등장인물을 재현할 배우를 모집하는 것은 그리 어려운 일이 아니었으며, 오히려 많은 수의 배우가 등장하여 화려한 볼거리를 만드는 것은 관객을 동원하는 데 매우 중요한 요인이었다. 초기의 창극은 등장인물의 수를 줄이는 각색을 생각할 필요가 없었던 것이다. 1960년대 국립국극단이 결성되자 전국에 흩어져있던 명창들이 다시 집결하기 시작했고, 많은 수의 단원들의 생계와 대형 공연장을 채울 필요성에 의해서 등장인물의 수는 다시 증가했다.

많은 배우를 등장인물로 만드는 군중 장면은 두 가지 방향으로 해결되었는데, 하나는 그들을 합창단으로 활용하는 음악극적인 수법이었고, 다른 하나는 많은 사람이 등장하는 장면을 확대하거나 창작하는 것이었다. 물론 갈등을 만들어내는 주요 인물들이 극을 이끌어나가지만, 주요 인물이 아니라도 무대에 등장한 인물은 반드시 무엇이든 해야 하기 때문에, 이야기가 다른 길로 빠지는 사건들이 필요하게 되었다. 그것이 창극 공연에서 관객의 신명을 돋우고 휴지기를 제공하는 역할을 하는 장면들을 탄생시켰다. 가령 <심청가>를 창극화 작품들에서 심봉사가 황성가는 길에 여러 지역의 봉사들을 만나게 되면서 한바탕 잔치가 벌어지는 장면이 그러하다. 창극 <

165 정노식(1994), 위의 책, 237-238면.

청>도 이 장면을 삽입하였다.

그림 21에서 무대 위에는 각 지역에서 온 봉사들이 등장해 있다. 이들은 모두 황성에서 열리는 맹인 잔치에 가는 길에 잠시 쉬는 참이다. 봉사들은 서로 안 보이는 처지에 수인사를 하느라 허공에 절을 하며 웃음을 자아낸다. 그러고 나서 “쉬어가는 김에 장끼자랑이나 한 번” 하기로 한다. 경상도 봉사는 <밀양 아리랑>을 해남에서 온 봉사는 <진도아리랑>을 부르고, 그 외에도 봉사들이 노래 한 자락씩을 하고 춤을 추면서 한 바탕 흥을 돋우는 장면이 길게 연출된다. 이 놀이장면은 원래 판소리에서는 없는 장면이 새로 만들어진 것인데, 정확히 언제인지는 알 수 없으나 창극에서 오래 전부터 토막극으로 전해져 온 장면이다. 창극 <청>에서는 심봉사가 눈을 뜬 후에 만좌맹인이 눈 뜨는 장면이 없는 대신, 미리 잔치를 벌이는 기능을 한다.

그림 21 <청> 2막 5장, 황성 가는 길의 각처 맹인들
(출처: 국립극장 홈페이지)

창극 <로미오와 줄리엣>은 주리(줄리엣)네 집안에서 주최하는 잔치에서 각종 잡희를 연출 하였다. 잔치가 무르익었을 때는 난장이 벌어져서 관객들까지 무대 위에서 춤을 추도록 하였고, 이어서 무대에 오른 관객들과 잔

치에 온 많은 인물들을 활용하여 강강술래 놀이까지 벌인다. <서편제>에서는 송화가 전국명창경연대회에 참가하는 것을 빌미로, 대회에 참가한 사람들이 소리를 하는 장면이 해학적으로 구성되어 있다. 이러한 장면들은 창극이 하나의 사건으로 내달아 가는 데 장애물이 될 수도 있다. 하지만 다른 한편으로 구성을 잘 한다면 극이 절정으로 치닫기 전에 한숨을 돌림으로써 관객의 주의를 다시 집중할 수 있게 만드는 역할을 할 수 있다. 극의 중반에 사건을 이탈하여 많은 등장인물들이 볼거리를 제공하는 이러한 장면은 우리 전통연희의 독특한 특성인 떠들썩한 놀이판 혹은 잔치판의 분위기를 만들어준다.

독자성을 갖는 장면의 극대화는 판소리의 전통이기도 하고, 탈춤 등 우리 전통 연희의 특성이기도 하다. 이런 특성에 친밀했던 초기 창극 창작자들은 이런 장면을 많이 만들어서 토막창극으로 공연하였다. 그 중에서도 대본 일부를 확인할 수 있는 <어사와 나무꾼>은 1910년대부터 공연되었는데, 전통 재담식의 언어기법으로 민속극의 표현 형식을 충실히 계승하고 삽입가요를 통해 객석의 호응을 유도하고 신명을 창출하였다.[166] 사실 서구식 연극 기법에 판소리를 끼워넣은 창극에서는 우리 전통의 연극적 특성을 발견하기 어렵다. 그런데 이런 장면은 이야기의 전달보다는 전달 매체가 가지는 예술성과 오락성을 더 중요시하던 전통 연희의 특성을 잘 보여준다. 또한 관객과 배우의 경계를 느슨하게 만들어 판이 출렁거리게 되고 그로 인해 신명이 창출되는 전통 연희의 양식과 미학을 부분적으로 보여준다는 점에서 매우 중요하다.

창극에서 군중을 활용하는 또 다른 장치는 합창과 방창이다. 과거에 창극에서 합창이 쓰인 예로는 신문 기사를 통해서 찾아볼 수 있다. “농부가에 모든 기생이 머리를 동이고 졔일히 흥치 잇게 츔을 츄며 뛰노는 거동은 진실로 구경하는 사람도 스스로 억개츔이 날뜻하엿다 그러나 너무 란삽지 안토록 하는 것이 됴흘 듯하다”[167] 한남권번에서 <춘향가> 공연에 대한 기사에 의하면, “농부가” 장면에서 여러 기생이 농부 분장을 하고 등장한 것을 알 수 있다. 1936년 조선성악연구회의 <춘향가> 중 “농부가” 장면에서

166 권은영(2007), 위의 글.

167「사면팔방」,『매일신보』, 1919. 11. 22.

는 조금 더 구체적인 모습을 알 수 있다. 조선일보 기사에 "농부가" 장면의 사진이 실려 있는데, 사진 설명은 다음과 같다. "창극의 新面目을 보기 위하야 너른마당에서 連日猛練習을 하는 聲樂研究會員一同, 農夫歌의 一場面, 中堅部隊外에 엑스트라 數十名이 登場하야 五色燦爛한 榮華鏡을 이룬 모양"[168]

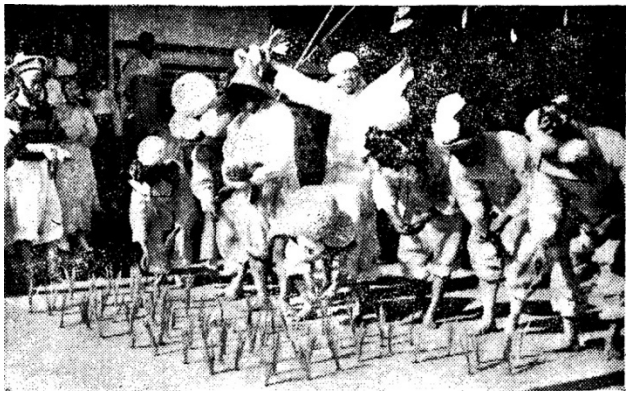


그림 22 조선성악연구회 <춘향전> 중 "농부가" 연습 장면

사진은 농부들이 모를 심는 모습을 재현하는 장면으로, 사진의 가운데 양팔을 벌리고 있는 사람이 "농부가"를 선창하는 수농부이고 허리를 숙이고 있는 다른 이들이 소리를 받고 있는 것으로 보인다. 제일 왼쪽에 서 있는 사람은 농악대로 추측된다. 당시 공연을 본 홍종인은 "農夫歌의 場面은 唱曲의 變化와 아울러 全幕 살리는 重要한 것으로 唱劇의 舞臺效果를 ○임에 幼稚한 것으로 볼 수 없는 이 唱劇의 뛰여나는 手法이라 할 것이다."[169]라고 하였다. 이 중 "창곡의 변화"라고 한 말에 주목할 필요가 있다. 다수의 명창을 보유하고 있던 원각사 시절에 만들어진 창극은 초기부터 합창을 계획할 수 있는 여건이 마련되어 있었다. 혼자서 부르던 음악을 배역을 나누어 부르는 데에도 오랜 시간이 걸렸지만, 혼자서 부르던 음악을 여러 명이 부르는 데 이르는 것은 또 한 번의 생각의 전환이 요구된다. 따라서 아무리 많은 인원이 공연에 참여했더라도 1936년 이전에 합창이 쓰였다는 것을 말하기는 대단히 조심스럽다. 홍종인이 말한 창곡의 변화라고 하는 것은 혼자서 부르던 창을 여러 명이 같이 부르게 된 것을 의미하는 것인지도 모른다. 이 장면에 대해서 앤드류 킬릭

168 『조선일보』, 1936. 9. 15.

169 『조선일보』, 1936. 10. 4.

은[170] 실제 행위를 재현하는 역할을 맡은 농부들에 의해 불려지는 것으로 이해되는 디제틱 음악(본 논문에서는 현상적 음악)이 사용된 점을 지적하였다. 판소리에도 디제틱 음악이 있지만, 음악이 이루어지는 상황이 생생하게 재현되는 창극에서 더욱 눈에 띄는 역할을 할 수 있다고 하였다. 즉 "농부가" 장면은 창극의 연극적 효과를 배가시키는 역할을 한 것으로 볼 수 있다.

사실 우리 전통 음악에는 화성이 없으므로, 전통 음악으로 된 창극에는 엄밀하게 말하면 합창이 없다. 정확히는 다성부로 된 악곡의 각 성부를 여러 사람이 부르는 연주형태를 합창이라고 하기 때문이다. 다성부 악곡이라도 각 성부를 한 사람씩 맡아서 부르면 중창이고, 단성부를 여러 사람이 부르는 것은 제창이라고 하는데, 합창·중창·제창을 모두 합창이라는 말로 아우르기도 한다. 창극에서 주로 연주되는 것은 제창인데, 제창은 화음이 없는 대신, 메시지를 더욱 단순하게 전달하는 효과를 준다.

제창의 음악 형식은 창극에서 방창(傍唱)이라는 극형식과 만날 때 그 효과가 더욱 분명해진다. 창극에서 극 중에 합창이 불리는 경우는 주로 방창의 형태로 나타난다. 방창은 연극에서 방백과 마찬가지로 주인공의 내면세계나 극적 정황을 무대나 무대 뒤에서 설명하고 보충하는 노래를 말한다. 도창의 역할과도 비슷하다. 방창을 하는 합창단은 대개 무대 위에 등장하지 않고 무대 뒤에서 목소리로만 존재한다. 창극에서 "농부가"가 현상적 음악이었다면, 방창으로 불리는 노래는 주로 이야기 외부세계에 존재하는 본체적 음악인 것이다. 이 때 합창단의 지위는 매우 독특한데, 방창의 경우에 합창단이 말하는 것을 무대 위 등장인물들이 들을 수 없기 때문이다. "들리지 않음"은 주인공의 비밀스러운 운명을 이야기하며, 그렇기 때문에 합창단은 현실(즉, 들림) 너머에 존재하는 음악의 힘을 나타낸다. 4장 1절의 2에서 분석했듯이, 창극 <서편제> 중 송화가 눈을 멀게 되는 장면에서 갑자기 들리는, 실체 없는 합창 소리는 대표적인 초현실적 목소리이다.

창극 <춘향2010>에서는 일종의 도창의 변형으로 방창이 쓰인다. 등장인물이 소리를 하다가, 소리 중간의 서술적 부분을 무대 뒤의 알 수 없는 소리가 부르는 것이다. 혹은 서술창을 방창으로 부르다가 배역에 주어진 대

170 앤드류 킬릭(2001), 위의 글, 189면.

사로서의 소리 부분을 등장인물이 받아서 부르는 식이다. 춘향에게 곤장을 칠 준비를 하는 "집장가" 장면을 예로 들어 보자.

> 방창 : (진양조) *집장사령 거동을 보아라. 형장 한 아름을 담쑥 안어다가 동틀 밑에다 좌르르르르 펼쳐 놓더니만, 그 중의 등심 좋고 손잽이 좋은 놈 골라잡더니만*
> 집장사령 : 꿈쩍 꿈쩍 마라. 뼈 부러지리라.
> 변학도 : *매우 쳐라.* (대본, 29-30면)

방창은 마치 창극 초기나 창극정립위원회 때의 대본에서 볼 수 있는 도창의 역할을 그대로 하고 있다. 무대 위에 집장사령이 등장하고 형장을 가져와서 고르는 모습이 무대 위에 연출되는 동안, 방창이 그 모습을 노래로 다시 말해주는 것이다. 이 때 방창은 <춘향가>의 주요 대목인 "집장가"를 생략하지 않아도 되도록 한다. 방창은 어차피 극 중에 속한 음악이 아니기 때문에, 등장인물의 표면적 행동에 큰 영향을 끼치지 않는다.

<배비장전>의 방창은 <춘향2010>과 비슷하게, 수가 늘어난 도창처럼 보이기도 하지만, 연극성(theatricality)을 드러내는 장치로 사용된다는 점에서 차이가 있다. <배비장전>은 극의 초입을 '판을 여는 마당'으로 시작하는데, 등장인물들이 제주 민요를 합창하며 등장해서, 도창이 "자아, 한바탕 배비장전 걸판지게 놀 준비들 되었는가?"라고 물으면, 모두들 "예", "얼씨구" 등을 외친다. 등장인물들이 무대 위에 정렬해서 자리 잡으면 도창이 극의 도입을 서술한다.[171] 무대 위 정렬한 인물들 중 기녀들, 해녀들, 노꾼들, 비장들은 극중 곳곳에서 무대배경 안으로 들어와서 합창을 소리한다. 노꾼들의 노 젓는 소리나 해녀들의 노동요, 기녀들의 연행 등은 현상적 음악이지만, 그렇지 않은 경우에는 방창이 극중 공간과 극장 공간의 경계를 모호하게 만드는 역할을 한다. 특히 배비장을 두고 모든 인물들이 똘똘 뭉쳐서 그를 곤경에 빠뜨리는 여섯째 마당부터는, 배비장이 있는 공간과 그

171 이 장면은 대본과 영상이 다른데, 대본은 설명과 같이 되어 있지만, 영상은 등장인물이 무대 위에 자리잡은 모습이 보이지 않는다. 대본은 전통연희의 마당에서 일어나는 놀이판처럼 꾸미려고 했으나, 2012년과 2013년의 실제 공연에서는 그렇게 연출되지 않은 것으로 보인다. 그러나 대본은 언제든지 전자와 같이 연출될 잠재력을 가지고 있으므로 여기에서 그러한 가능성을 열어 두고 서술하였다.

가 곤경에 빠지는 모습을 구경하는 다른 인물들이 자리한 공간이 무대 위에 분리되어 있다. 이 인물들은 구경꾼이기에 무대 위에 드러나있으면서, 배경음악의 방창을 부르는 합창단이기도 하다.

그림 23 <배비장전> 여섯째 마당, "검둥개야"를 부르는 무대 위 합창단(왼쪽 위), 합창단 확대(오른쪽 위, 출처: 국립극장 홈페이지), 사라진 합창단(아래)

그림 23에서 배우를 기준으로 무대 오른쪽에는 애랑의 집에 마련되어 있다. 무대 왼쪽에 등장해 있는 합창단은 “통영 개타령”을 부르면서 해학적인 분위기를 조성하고, 개벙거지를 쓰고 나타나 개구멍으로 들어가는 수모를 겪을 배비장을 미리 암시한다. 합창단이자 구경꾼들이 개타령을 부르고 나면 방자가 등장해서, 이들을 조용히 시킨다. 이들은 그림 23의 오른쪽과 같이 조명에 의해서 잠시 사라지지만, 그것은 배비장의 눈을 가리기 위한 것이지 무대에서 아예 없어진 것은 아니다. 애랑의 집에서 일이 일어나는 동안, 무대 오른쪽의 구경꾼은 더 늘어나며, 이들은 갖가지 ‘연극적인’ 효과음을 입으로 냄으로써 배비장을 속이고 그가 궤짝 속에 들어가도록 하는 데 힘을 모은다. 배비장이 들어가 있는 궤짝이 관청 마당으로 옮겨지고 나서는, 마치 바닷가에 온 것처럼 배비장을 속이기 위해서 해녀들의 “이어도사나”를 부른다. 그러고 나서 궤가 바다에 던져져서 물 속에 떠 있는 것처럼 속이기 위해서, 옆에서 배가 지나가는 것처럼 “노 젓는 소리”를 부른

다.

이 때 합창단이 구경꾼이라는 인물로서 무대 위에 드러나 있다는 사실은 매우 중요하다. 합창단의 존재는 이 장면을 극중극처럼 만들기 때문이다. 이들이 내는 소리들은 배비장과 관객이 모두 들을 수 있는 소리들이지만, 같은 소리에 대해서 관객, 배비장, 구경꾼은 서로 다르게 인식한다. 배비장에게는 사실적인 소리이지만, 무대 위에서 배비장을 속이기 위해서 직접 소리를 내고 있는 구경꾼들에게는 인위적인 소리이며, 무대 위 장면을 보고 있는 관객은 배비장이 듣는 것과 구경꾼이 듣는 것을 종합해서 연극적인 소리로 들을 것이다.

한편 음악극에서 합창은 주로 극적이고 장려한 느낌을 주기 위해 배치된다. 합창은 여러 사람이 부르기 때문에 음량이 크고 가사와 선율이 단순하게 반복되는데, 이것이 특정 메시지를 강화하고 극적인 느낌을 준다. 특히 대단원에서의 합창은 군중의 목소리를 동원해서 극중의 주제 선율을 반복함으로써 결말에 대해 다시 한 번 관객의 동의를 구한다. 다수가 뭉친 군중이 가진 권력은 관객에게 극의 논리적인 귀결을 맺었다고 느끼게 해준다. 화려한 군중 장면으로 구성되는 피날레는 뮤지컬에서 양식화된 전형적인 구조이기도 하다.

합창으로 끝나는 대단원이 완전한 마침표를 찍은 것 같은 인상을 주는데 비하여, 판소리의 마지막은 “그 뒤야 뉘 알랴마는 더질더질(혹은 어질더질)~”이라고 하면서 말 끝을 흐리고 덤덤하게 끝낸다. 관객이 알아서 이야기를 이어 붙이라는 의미일 것이다. 창극 <청>의 결말은 심봉사가 눈을 뜬 후 바로 암전이 되고, 다시 조명이 들어오면 부녀가 함께 어디론가 떠나는 장면을 연출했다. 판소리의 결말처럼, 관객이 생각하게 만드는 여운을 의도한 것으로 보인다.

대부분의 창극은 뮤지컬처럼 합창의 대단원을 맞이한다. 창극 <산불>의 “바람이 그치면”, <메디아>의 “죄를 짓는 것은 남자”, <배비장전>의 “귀경낫수다 귀경낫어”, <오동구>의 “지화자”, <춘향2010>의 “먹구름 하늘 가려도”는 모두 주제 선율이 포함된 합창으로 대단원을 장식한 경우이다. 이 중 <메디아>의 결말을 보면, 메디아가 아이들을 죽이고 나서 시체를 안고 떠난 뒤 이아손이 무대에 등장한다. 도창장이 이아손에게 무슨 일이 있었는지를 설명하고 이아손은 분노한다. 마지막으로 코러스의 합창이 들린다.

이아손: 아… 메디아!
어디 있어? 메디아! 한 나라의 왕과 공주를 살해하고도 무사할 수는 없지. 메디아!
도창장: 지금 그 고통의 비명은 누구를 위한 것인가. 가엾은 남자. 그대 앞에 어떤 처참한 일이 일어났는지 모르는가?
이아손: 메디아가 나까지 죽이려 한단 말이냐?
도창장: 그대가 아니라 그대의 아들들이오. 이미 죽었습니다. 그렇습니다. 아드님의 피입니다.
이아손 놀란다.
이아손: 왜? 왜… 왜…!
도창장: 당신이 버린 신의!
이아손: 조용! 메디아, 네가 날 망쳤어. 날 망쳤어!
도창(여): *이아손! 이제 당신의 목에서는 어떤 훌륭한 악기보다 더 특별한 소리가 터져 나오리!*
이아손: 메디아!
도창(여): *달콤함과 쓰디씀. 시원하고 저릿한. 애절하고 다정한. 혼란과 갈증. 무서움과 비통이 뒤섞인 한탄의 소리가!*
도창장: 왜 당신은 아직까지 울지 않죠. 당신 아이들이 죽었는데도.
이아손: 아- 메디아! 조용!
도창(여) : *죄를 짓는 것은 남자*
하지만 벌을 받는 것은 여자
세월이 바뀌어도 변하지 않는 법칙
죄를 짓는 것은 남자
하지만 벌을 받는 것은 여자
한 때는 자랑스러운 콜키스의 딸이었으나
이제는 남편에게 버림받은 자로다.
그 이름 메디아. (자료집, 71-72면.)

이 합창은 작품이 말하고자 하는 모든 것을 압축하고 있다. 이 합창은 작품을 통틀어 메디아가 이아손으로 인해서 시련을 맞아 괴로워할 때마다 총 네 번 등장한다. 에우리피데스의 메데이아가 처음부터 자신에게 닥친 시련을 똑바로 인지하고 상대의 약점을 파악하여 복수에 성공하는 영웅임에 반해서, 이 창극의 메디아는 절망감에 휩싸여 갈팡질팡하다가 도창장의 부추김으로 본성이 깨어나 복수를 감행하고, 마지막에는 자신이 아닌 아이

들을 위해서 친자살해에까지 이르는 인물이다. 메디아는 은혜도 모르고 자신을 배신한 파렴치한 이아손 '때문에', 그리고 죽은 것보다 못한 삶을 살게 될 불쌍한 아이들 '때문에' 모든 것을 잃었다. 즉 죄는 이아손이 지었지만 메디아가 대신 "벌을 받는" 것뿐이다. 메디아에 대한 연민을 가장 직접적으로 관객에게 '주입시키는' 장치가 바로 이 합창이다.

이 작품에서 합창이 나오는 다른 장면에서는 합창단이 도창이 무대에 등장해 있음에도 다른 등장인물들은 듣지 못하는 방창의 형식을 가지고 있지만, 이 마지막 장면의 합창만은 이아손이 듣고 있음을 알 수 있다. 왜냐하면 이 합창 직전에 이아손이 도창장과 직접 대화를 주고 받기 때문이다. 이 작품에서 도창장 및 도창의 역할은 희랍 비극의 코러스와 비슷하면서도, 희랍극의 코러스와 달리 등장인물과의 직접적 접촉이나 대화는 없었다. 3장 2절의 2에서 분석한 내용에서도 도창장이 메디아와 직접 대화를 나누고 있다고 확신할 수 없었다. 그런데 마지막 장면에서는 도창장이 이아손에게 말을 걸고 이아손도 분명히 도창장과 '눈을 마주치고' 대꾸하고 있는 것이다. (그림 24)

그림 24 <메디아> 8장, 이아손과 도창장의 대립

본 논문 3장 2절의 2에서 도창장이 메디아와 자신을 동일시하고 있음을 확인한 바 있다. 자신과 메디아를 동일시하던 도창장은 메디아가 떠나자,

메디아를 대신해서 이아손을 상대하고 있다. 도창장은 이아손에게 아들들이 죽었음을 알린다. 그리고 메디아의 목표가 달성되었는지를 이아손에게 확인하고 싶어한다. “왜 당신은 아직까지 울지 않죠. 당신 아이들이 죽었는데도.” 그리고 메디아를 대신해서 이아손의 고통을 끝까지 목격한다. 이아손은 도창장의 목소리를 듣고 있으며, 피하고 싶다. “조용!” 그러나 도창은 이아손이 꼭 들어야 하는 말을 마지막으로 합창으로 들려준다.

그래서 이 장면은 이아손이 그 동안 듣지 못하고 보지 못했던 진실을 한꺼번에 보고 듣고 맞이하는 것처럼 보인다. 합창은 이아손이 마지막에 보여주는 분노와 고통은 그 동안 자신의 죄를 대신 떠안고 벌을 받은 메디아의 고통에 비하면 그다지 크지 않다는 것을 이아손에게 말해주고 있다. “죄를 짓는 것은 남자, 하지만 벌을 받는 것은 여자” 물론 이아손에게 말해주는 것은 관객이 그렇게 느끼도록, 다시 한 번 주제를 강조하고 메디아에 대한 연민을 느끼도록 하기 위한 것이다.

대단원에서 여러 사람이 부르는 합창은 소리의 물리적 크기를 빌려서 비극의 경우에는 결말이 휘몰아치듯 당도한 분위기를 만들어주고, 희극의 경우에는 떠들썩한 축제 분위기를 만들어준다. 그래서 개연성이 떨어지고 모호한 결말이라 하더라도 음악의 힘을 빌려 깊은 인상을 남기게 된다. 창극에서 합창은 제창과 방창을 결합한 형태로서, 전달하고자 하는 메시지를 직접적으로 말하고 강조한다. 특히 대단원에 배치한 합창은 주제 선율을 포함해서 주제를 강화하고 관객의 기억에 남는 대표 넘버로 활용한다.

5. 결　　론

본 논문은 전통적 요소와 현대적 감각이 혼합된 현대 창극 공연의 기법과 양식적 특성을 밝히기 위해서 대표적 창극 단체인 국립창극단의 2000년대 작품들을 분석하였다.

20세기 초, 창극은 변화해가는 문화시장의 정세를 읽고 그에 따라 과감한 변신을 시도함으로써 대중극으로 자리매김하였고, 대중의 요구에 따라 끊임없이 양식을 변화시켜갔다. 그러나 1960년대에 들어서면서 창극은 대중적 성공에 취하여 안주해버린 여성국극단과 전통 양식을 고집하며 변화를 거부한 창극단으로 나누어졌으며, 결국 양쪽 모두 대중에게 외면 받게 되었다. 이러한 시기에 창단된 국립창극단은 창극의 가변성을 고려하지 않았고, 창극을 판소리와 동일시하면서 초기 창극을 창극의 원형이라고 여겼다. 창극계와 학자들은 창극이 중국의 경극이나 일본의 노·가부끼처럼 양식을 확립하여 대표적인 한국의 전통극이 되기를 바랐고, 그럴수록 창극은 점점 대중들로부터 유리되었다. 이에 창극을 현대화해야 한다는 목소리가 점차 높아짐에 따라, 서구적이고 현대적인 외부 요소들을 받아들이는 것을 꺼려했던 시각이 한층 완화되었다. 창극은 전통만을 고집하기보다는 점차 동시대인의 취향과 감각을 고려하여 변화하기 시작했다.

21세기 들어서 국립창극단은 소재, 내용, 음악, 무대, 어법, 연출 등의 측면에서 눈에 띄게 현대적이고 실험적인 작품을 올림으로써, 관객과 평단의 관심을 끌었다. 현대 창극은 소재를 고전 설화나 역사적 사건에 한정하지 않고 넓혀 나갔으며, 판소리 전승 5가에 기반한 창극이라도 과거의 윤리를 주제로 내세우지 않았다. 판소리 음악 외의 다른 전통음악을 들여오는 것은 물론이고, 서양의 화성법을 차용하고 현대적인 악기와 사운드를 적극적으로 활용하였다. 무대 역시 설명적인 사실주의 무대에서 벗어나서, 추상적이고 압축적으로 상황으로 전달하도록 변하였다.

창극의 현대화는 전통에 대한 담론이 '보존'에서 '재창조'로 변함에 따라 가능해졌다. 창극과 판소리를 동일시하고 원형을 보존해야 한다는 시각에서 벗어나서 창극과 판소리를 분리시키고, 창극에 내재된 판소리를 재창조의 대상이자 공연 재료들 중 하나로 보게 된 것이다. 창극은 판소리와 달리, 여러 등장인물들이 무대 위에 꾸며진 시간과 공간 안에서 행동으로 사

건을 재현한다. 장면을 무대화하는 것은 잠재적으로 존재하던 것들이 물리적 상태로 눈 앞에 드러나는 것이다. 따라서 무대 상연에서 하나의 장면 안에 들어오는 모든 것은 그 장면과 연결된 시공간 속에 조직될 수 있는 것들에 한정된다. 이에 따라 창극은 장소를 제한하고, 에피소드를 줄여서 플롯에 통일성을 부여하는 방향으로 만들어진다. 또한 무엇보다 무대상에서 판소리와 창극의 가장 중요하고 근본적인 차이는, 창극은 독연인 판소리와 달리 등장인물로서 실제의 대화 상대가 현전한다는 것이다. 판소리와 다른, 창극의 특장은 두 인물 사이에 흐르는 기류를 관객이 직접적으로 포착할 수 있다는 것이다. 창극에서 대화를 구성할 때는 그것을 발화하는 각각의 인물'들'이 무대 위에 등장한다. 그것은 육체를 가진 두 배우의 대립 그 자체를 보여줌으로써, 사건이 일어나는 순간의 특수한 본질을 확인시켜준다. 마지막으로, 연극에서 절정과 대단원은 그 작품이 말하고자 하는 바를 가장 잘 드러내 주는 반면, 판소리는 극의 전개 못지않게 특정 장면의 극대화를 중요시한다. 더구나 판소리에서는 이야기의 절정에서 해학적인 사설과 가벼운 음악이 쓰이고, 이야기 중간중간에 배치된 이면적 주제가 드러나는 부분의 사설과 음악에 공을 들이는 경우가 많다. 따라서 판소리 음악을 창극에 그대로 적용하는 경우, 극적으로 빠른 전개를 필요로 하는 부분에서 음악 때문에 전개가 늘어지거나, 절정 부분이 싱겁게 처리될 수도 있다. 창극은 지나치게 늘어지는 눈대목과 절정에서 긴장감을 떨어뜨리는 대목을 축소 혹은 삭제하고, 축소 부분을 시각적 재현으로 치환함으로써 극의 균형을 도모한다.

그러나 창극의 연극적 특성을 아무리 강조한다고 해도, 창극에 내재된 판소리의 서사적 특성과 독특한 음악은 현대의 다른 음악극과 비교했을 때 창극의 독자성을 가장 잘 나타내주는 요소이다. 어려운 고어체의 판소리 사설은 언어적 재현에 대한 관객의 주의를 약화시키기도 하지만, 어려운 사설이 이면을 그리는 판소리 음악의 극적 특성과 창극의 시각적 재현을 만나서, 판소리의 문학성을 해치지 않으면서도 상황을 명확하게 표현할 수 있다. 창극에서 판소리의 서사적 특성은 '도창'이라는 독특한 장치로 남아 있다. 과거 창극의 도창은 판소리 음악을 훼손하지 않기 위해 등장인물이 행동으로 보여주는 불필요한 것까지 모두 설명하였지만, 판소리와 창극을 분리한 현대 창극의 도창은 극적 전개를 위해 존재한다. 특히 창작창극에

서 도창은 등장인물과 해설자의 중간자로서 복잡한 양상을 띤다. 한편 창극은 음악극임에도 불구하고 들을만한 소리가 없다는 점이 자주 지적되는데, 현대 창극은 기존의 유명한 판소리의 더늠들을 창극에서 상호텍스트적으로 활용함으로써, 익숙한 음악에 새로운 이야기를 더해서 신선한 경험을 제공하고 음악극으로서의 가능성을 보여주었다.

음악극으로서 창극은 무대 장면과 판소리 창, 그리고 반주음악이 다성적으로 조화되면서 서사를 더욱 풍부하게 만든다. 현대 창극에서 적극적으로 활용하는 화성법 및 관현악, 그리고 다양한 음향의 악기들은 극음악으로써, 창과 장면의 내용을 강조하거나 부정하는 등 독립적인 목소리를 낼 수 있게 되었다. 물론 한편으로 화성법 및 관현악 반주의 지나친 확장이 전통 선율을 삼켜버리거나, 양자가 조화를 이루지 못하고 귀에 거슬리는 음향을 만들어낼 위험성도 존재한다. 그러나 다른 한편으로 전통 선율의 창과 양악에 기댄 반주음악의 이질적인 대비는 표면적 이야기의 정확한 전달보다는 이면에 숨은 의미를 다층적으로 제시하면서 풍부한 해석의 여지를 제공하기도 한다. 사건의 겉으로 드러나는 면과 내포된 의미가 다르게 흘러가는 아이러니를 표현하는 장치 중에서 판소리에서 온 것도 있다. 음악과 사설을 결합하는 판소리의 다양한 붙임새 중에서 '도섭'은 장단의 리듬과 선율의 리듬을 다르게 가져감으로써, 선율에 붙은 말의 내용과 반주로 대변되는 상황이 다르게 흘러가는 아이러니를 표현한다.

마지막으로, 극중인물의 특성을 반영한 음악과 음악 사이의 대화, 그리고 두 명 이상의 인물이 음악으로 대화하는 이중창이나 합창은 판소리에서는 느낄 수 없는 창극만의 독특한 음악극적 특성이다. 인물의 특성을 반영한 음악과 음악 사이의 대화는 가사의 내용과 상관 없이, 소리의 종류와 흐름만으로 양자의 대결을 청각적으로 드러내줌으로써, 음악극에서 음악이 극행동의 직접적 동력이 될 수 있음을 보여준다. 또한 극 중에서 두 사람이 하나의 노래를 비슷한 볼륨과 길이로 나누어 부르는 경우에는, 두 사람의 힘이 비등하다는 것을 암시한다. 그것이 긍정적인 에너지를 갖고 있을 때에는 사랑의 이중창이 된다. 하지만 부정적인 에너지 속에 있는 두 인물의 이중창은 갈등의 절정을 형상화하며, 극적 갈등이 최고조에 이르렀을 때 자주 사용된다. 한편 다수의 인물이 등장하는 군중장면은 놀이장면으로 확대되면서 떠들썩한 놀이판 혹은 잔치판의 분위기를 만들어주고 전통연희

와의 연계성을 보여준다. 이런 군중장면은 여러 사람이 한 목소리를 내는 합창으로 나타나기도 하는데, 합창은 여러 사람이 부르기 때문에 음량이 크고 가사와 선율이 단순하게 반복되며, 이것이 특정 메시지를 강화하여 극적인 느낌을 준다. 전형적인 음악극은 대단원에 합창을 배치해서 화려한 군중장면으로 관객에게 깊은 인상을 남기는데, 창극에서도 같은 목적으로 합창을 활용한다.

결과적으로, 창극은 판소리가 가진 전통 요소들과 다른 공연예술에서 수용한 현대적인 요소들을 조화시켜서, 현대의 문화적 요구 및 감각과 연대할 수 있는 방식을 찾기 위해 노력하고 있다. 한 때 국립창극단은 협률사나 원각사 시절의 창극을 보존하는 데 노력을 기울였다. 그러나 황금기를 잇는 창극을 만들기 위해서는 그 시대 그대로의 공연양식을 흉내 내는 것이 아니라, 그 당시 대중의 마음을 읽고 공연을 만들어낸 그들의 실험성과 도전 정신을 따라야 할 것이다. 최근의 실험들은 전통이라는 담론 속에 스스로를 가두지 않고 다시금 대중들의 관심을 끌 만한 여러 가지 예술적 요소들을 창극 안으로 끌어들였다. 외부의 다양한 요소들을 받아들임으로써 창극은 더욱 다양한 표현 형식을 확보하게 되었고, 작품의 의미를 더욱 풍부하게 만들 수 있게 되었다. 또한 관객들은 창극에서 전통에 대한 갈망을 채울 뿐 아니라, 다양한 표현 양식에서 파생된 복잡한 의미들을 종합하고 해석하는 능동적 체험을 기대할 수 있게 되었다.

현대 창극은 그간 창극에 대한 논의들을 적극적으로 수용하여, 본격적으로 개방적인 창극을 실천하였으며, 서로 다른 공연 요소들이 동시에 현존하는 바흐친적 다성성(polyphony) 혹은 대화주의(dialogism)의 특성을 나타낸다. 창극은 '다성적 음악극'으로서, 전통의 유지와 대중의 현대적 감각에 대한 상반된 고민이 작품 속에서 상반된 양식들의 만남 혹은 충돌로 나타나 있다. 창극은 서구극의 연극 양식, 도창으로 남아있는 판소리의 서사적 특성, 판소리 음악 양식, 그리고 화성적 반주음악이 공존하는 가운데, 그것들이 역동적으로 서로를 비추고 대화하는 과정 속에서 꾸준히 새로운 길을 찾아가고 있다.

앞으로도 창극에는 해결해야 할 문제가 많이 남아 있다. 본 연구를 통해서도 현대 창극의 문제점을 발견할 수 있었다. 우선 본고의 연구방법으로 한국 연극 이론보다 아리스토텔레스나 오페라학의 내러티브 연구를 먼저

언급한 것은, 창극에 한국적인 '판'이 부재하다는 사실의 방증이다. '판'은 판소리의 판에도 드러나 있듯이, 우리 전통 연희의 기본 요건이다. 초기 창극은 서구 극개념의 영향을 받았으나, 그것은 최신의 공연양식을 받아들이려는 노력의 일환이었다. 그리고 그 외부 요소들은 판소리 및 전통 요소들을 더욱 돋보이게 해주었다. 물론 이러한 혼성적 양식 때문에 이후 연출가의 성향에 따라, 신파극, 사실주의극, 마당극, 오페라, 뮤지컬에 이르기까지 다양한 장르와도 접목 가능하였다. 따라서 이 형태 자체는 문제가 아닐 수도 있다. 그러나 다른 장르와의 혼성이 전통 요소를 돋보이게 하기보다는 약화시키기만 한다면, 결국 창극의 존립 가능성에 영향을 미칠 것이다. 요컨대, 전통연희의 재담이나 마임을 도입해서 창극의 양식을 제한하자는 의미가 아니라, 전통 놀이판의 유연성과 분위기를 알고자 하는 노력이 필요하다는 것이다.

한국적인 판에 관한 문제는 하드웨어인 공연장과 밀접한 관련이 있다. 현재 창극은 프로시니엄 무대에서 주로 공연된다. 프로시니엄 무대에서 한국적인 판을 만드는 것은 많은 제약이 따르고, 만든다 하더라도 큰 효과를 기대하기 어렵다. 놀이판을 만들기 위한 실험이 가능하기 위해서는 사방으로 소통할 수 있는 마당 혹은 삼면이라도 열려 있는 공간이 필요하다.

또한 한국적인 판의 문제는 두 가지 하위 문제와 연결되는데, 본론에서도 지적했듯이 들을만한 소리가 없다는 것과 판소리 음악과 현대 음악의 연결이 매끄럽지 못하다는 것이다. 창극이 다성적 음악극인 이유는 작창가, 작곡가, 연출가, 극작가가 서로 다른 목소리를 내면서 그것을 작품 속에서 역동적으로 녹여내기 때문이다. 서로 다른 목소리들이 균형을 이루기 위해서는 현대적인 것에 대한 이해 못지않게 전통적인 것에 대한 고민도 계속 이어져야 한다. 판소리 음악을 제대로 이해하고 창극에 맞는 들을만한 소리를 작창해낼 수 있는 작창가가 계속 등장해야 하고, 그러한 소리를 현대 음악과 잘 이어 붙여서 한국적이면서도 새로운 사운드를 작곡할 수 있는 작곡가도 필요하다. 한국적 판을 만드는 문제와 그런 한국적 판을 이해할 수 있는 인력을 키우는 문제가 해결되어야만 창극은 지속적으로 발전해나갈 수 있다.

또 다른 문제는 국립창극단은 창극을 만드는 여러 단체 중 대표성을 가질 뿐 아니라 거의 유일한 단체라는 점이다. 국립창극단 외에도 창극단체

는 모두 시립이나 도립에 속해 있다. 자발적으로 창극을 실험하고 공연하는 다양한 군소극단이 많이 만들어져야 한다. 그래야만 국립창극단은 좀 더 포괄적인 의미의 대중을 상정하고 대표성을 가진 작품을 만들 수 있을 것이다. 그러기 위해서는 창극이 확실하게 대중극으로 자리를 잡아야, 창극을 공연하려는 극단들이 생겨날 수 있다. 따라서 최근의 창극에 대한 대중의 관심은 매우 고무적인 일이다.

그리고 창극 공연을 레퍼토리화해야 한다. 일회성 공연으로 그치는 작품들만 계속 공연되면, 다른 작품들과 서로 영향을 주고 받기 어렵다. 사실 창극의 대중화와 창극 공연의 레퍼토리화는 선후를 따질 수 없는 문제이다. 대중의 입장에서는 공연이 일정한 수준을 유지한다고 믿어야 표를 살 것이고, 극단의 입장에서는 관객이 없는 공연을 계속 이어갈 수는 없기 때문이다. 그러나 국립창극단은 다른 극단에 비해서 지속이 가능한 단체이기 때문에, 장기적인 계획을 세우고 공연을 레퍼토리화하는 데 힘을 쏟을 수 있을 것이다.

국립창극단이 하고 있는 창극에 대한 실험과 그에 대한 대중의 반응을 보면, 창극은 충분히 많은 잠재력과 매력을 가지고 있다. 오늘날 대중은 전통에 대해 호기심을 가지고 있으며 궁금해하고, 다른 한편으로 거기서 문화적 자부심을 발견하고 싶어한다. 그러려면 전통은 재미있어야 하고 감동적이어야 한다. 더 이상 창극에 속한 전통 요소들은 단순히 그것이 지켜내야 할 우리 것이기 때문에 존재하는 것이어서는 안 된다. 국립창극단은 창극이 대중의 외면을 받는 오랜 시간 동안에도 창극이라는 흥미로운 공연물이 사그라지지 않도록 지켜내었다. 이렇게 지켜낸 창극의 전통 요소들은 현대적인 요소들과의 만남을 통해서 그 매력을 더욱 빛내게 되었다. 창극의 매력은 무엇보다 오래된 것과 새로운 것이 흥미롭게 공존하고 있다는 점이다. 전통 담론이 변화해감에 따라 전통적 요소와 새로운 요소 사이의 거리를 계속 재설정하고 양자 사이에서 적정한 선을 찾아내는 것이 창극의 나아갈 바일 것이다

참 고 문 헌

1차 자료

공연 동영상

<청>, DVD, 국립창극단, 2009. 5. 7.

<춘향 2010>, DVD, 국립창극단, 2010. 4. 8.

<로미오와 줄리엣>, DVD, 국립창극단, 2009. 2. 10.

<수궁가>, DVD, 국립창극단, 2011. 9. 11.

<서편제>, DVD, 국립창극단, 2013. 9. 22.

<메디아>, DVD, 국립창극단, 2013. 5. 26.

<배비장전>,DVD, 국립창극단, 2013. 12. 18.

공연자료집

『젊은 창극 산불』, 국립창극단, 2008.

『국가브랜드 대공연 청』, 국립창극단, 2006.

『2013 서편제』, 국립창극단, 2013.

『2013 메디아』, 국립창극단, 2013.

『2012 배비장전』, 국립창극단, 2012.

『2012 장화홍련』, 국립창극단, 2012.

『2013 내 이름은 오동구』, 국립창극단, 2012.

「보성소리 <춘향가>」, 『2007 국립극장 완창판소리 자료집』, 2007.

대본집

『우리시대의 창극 5 춘향 2010』, 미발행.

『우리시대의 창극 6 수궁가』, 미발행.

이용길 편, 『강산제 완판 심청가』, 미발행.

지휘용 스코어

<청>, <춘향 2010>, <수궁가>, <산불> 미발행.

신문 및 잡지

『조선일보』, 『동아일보』, 『미르』, 『객석』, 『무용과 오페라』

단행본

강대진. 『비극의 비밀 : 운명 앞에 선 인간의 노래, 희랍 비극 읽기』. 문학동네. 2013.

국립중앙극장. 『國立劇場30年』. 中央國立劇場. 1980.

ーーー. 『(세계화 시대의)창극』. 연극과인간. 2002.

김익두. 『판소리, 그 지고의 신체 전략 : 판소리의 공연학적 면모』. 평민사. 2003.

김종철. 『판소리사 연구』. 역사비평사. 2002.

김혜정•유영대. 「무형문화유산으로서 창극의 전승과 지속」. 국립문화재연구소, 『 도동곡 창극 옹기장』, 국립문화재연구소. 2013.

박황. 『唱劇史硏究』. 白鹿出版社. 1976.

백대웅. 『(다시보는)판소리』. 어울림. 1996.

백현미. 『한국 창극사 연구』. 태학사. 1997.

사진실. 『공연문화의 전통 : 樂·戱·劇』. 태학사. 2002.

서우석. 『음악과 현상』. 文學과 知性社. 1989.

송방송. 『한겨레음악대사전』. 보고사. 2012.

유영대. 「국립창극단사」. 『 국립극장 60년史』. 국립중앙극장. 2010.

이규호. 「판소리 붙임새 용어 연구」. 『판소리 음악의 연구』. 한국종합예술학교. 2000.

이보형. 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성」. 조동일•김흥규, 『판소리의 이해』, 창작과비평사. 1979.

이혜구. 「판소리의 音樂的 特性」. 조동일•김흥규 편. 『판소리의 理解』. 創

作과 批評社. 1979.

전성희.「국립창극단사」. 국립극장.『국립극장 50년사』. 태학사. 2000.

정노식.『朝鮮唱劇史 復刊本』. 東文選. 1994.

조동일•김흥규.『판소리의 理解』. 創作과 批評社. 1979.

한정원•최종민•지기학•곽병창•유영대•김익두•윤명원•이진원.『이 시대의 종합예술, 창극』. 국립민속국악원. 2008.

Abbate, Carolyn. *Unsung Voices : Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991).

Aristotle. 김한식 옮김.『시학』. 펭귄클래식 코리아 : 웅진씽크빅. 2010.

———. 천병희 옮김.『詩學』. 문예. 2002.

Aumont, Jacques. 오정민 옮김.『이마주 : 영화·사진·회화』. 東文選. 2006.

Bakhtin, M. M. 김근식 옮김.『도스또예프스끼 詩學』. 정음사. 1989.

———. 전승희•서경희•박유미 옮김.『장편소설과 민중언어』. 창작과비평사. 1988.

Bergson, Henri. 박종원 옮김.『물질과 기억』. 아카넷. 2005.

Boykan, Martin. *Silence and Slow Time : Studies in Musical Narrative* (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004).

Brockett, Oscar Gross. 김윤철 옮김.『연극개론』. 한신문화사. 1998.

Citron, Stephen. 정재왈•정명주 옮김.『뮤지컬 : 기획·제작·공연의 모든 것』. 미메시스. 2007.

Genette, Gérard. 권택영 옮김,『서사담론』, 教保文庫, 1992.

Gombrich, E. H. 차미례 옮김.『예술과 환영 : 회화적 재현의 심리학적 연구』. 열화당. 2003.

Gouhier, Henri Gaston. 박미리 옮김.『연극의 본질』. 집문당. 1996.

Herman, David•Manfred Jahn•Marie-Laure Ryan. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London ; New York: Routledge, 2005).

Kerman, Joseph. *Opera as Drama* (New and Rev. Ed, Berkeley: University of California Press, 1988).

Kleinberg-Levin, David Michael•Martin Jay. 정성철•백문임 옮김.『모더니티와 시각의 헤게모니』. 시각과언어. 2004.

Poizat, Michel. *The Angel's Cry : Beyond the Pleasure Principle in Opera* (Ithaca: Cornell University Press, 1992).

Sartre, Jean Paul. 박형범 옮김.『상황극』. 영남대학교 출판부. 2008.

논문

권은영.「토막창극의 공연 특성에 관한 연구」.『공연문화연구』14. 2007.

김기형.「판소리와 창극소리의 상관성」.『판소리연구』31. 2011.

김대행.「창극의 미래를 위한 조건들」.『판소리연구』4. 1993.

김만석.「唱劇 沈淸歌의 소리構成과 音樂에 대한 硏究」. 漢陽大學校 大學院 석사학위논문 1995.

김만수.「대중성 확보를 위한 창극극본 창작의 문제점」.『판소리연구』9. 1998.

김예진.「창작창극 <釋迦牟尼 一代記> 선율 분석 연구」. 한국예술종합학교 전통예술원 석사학위논문 2011.

김은자.「唱劇의 作唱技法 考察」. 한국예술종합학교 전통예술원 석사학위논문 2004.

김익두. "韓國 民俗藝能의 民族演劇學的 硏究", 全北大學校 국내박사학위논문, 1989.

김재석.「1900년대 창극의 생성에 대한 연구」.『한국연극학』38. 2009.

ーーー.「개화기 연극에서 고전극 배우의 위상 변화와 그 의미」.『어문논총』35. 2001.

김향.「아힘 프라이어(Achim Fryer) 연출 창극 〈수궁가(Mr. Rabbit and the Dragon King)〉(2011)에서 구현되는 문화적 경계 공간과 생태학적(Oikos) 합리성」.『국어국문학』163. 2013.

ーーー.「창극(唱劇) <청>과 <춘향 2010>의 공공(公共) 의식」.『국어국문학』161. 2012.

박건용.「상호텍스트성 이론의 형성, 수용 및 적용에 대한 연구」.『獨語敎育』32 . 2005.

박병도.「唱劇의 舞臺化에 관한 硏究」. 中央大學校 新聞放送大學院 석사학위논문 1998.

박지영.「창극 <콩쥐팥쥐>의 음악적 짜임새 연구」. 한국예술종합학교 전통예술원 석사학위논문 2010.

배연형.「창극 유성기음반의 녹음과 음악적 변화 양상」.『한국어문학연구』58. 2012.

백대웅.「미래 창극은 어떤 양식을 지향할 것인가?」.『'89 창극 <심청가>에 대한 학술연찬』. 국립극장 1989.

백현미.「1950, 60 년대 한국연극사의 전통 담론 연구」.『한국연극학』14/1. 2000.

ーーー.「창극 <논개>의 연행 양상」.『공연문화연구』4. 2002.

ーーー.「한국적 음악극의 지향」.『연극평론』복간11호. 2003.

서연호.「창극의 현단계와 독자적인 음악극으로서의 거듭나기」.『판소리연구』5. 1994.

徐淵昊.「창극 발전의 새로운 방향과 방법 재고」.『판소리연구』2. 1991.

서재길.「<창극 서편제>와 창극의 새로운 가능성」.『공연문화연구』28. 2014.

徐鍾文.「판소리 '이면'의 역사적 이해」.『국어교육연구』19 /1. 1987.

송혜진.「창극, 미래 한국음악극으로서의 도약을 위하여」.『음악동아』. 1987.

신사빈.「창극 <메디아>에 나타난 황호준의 절충주의 음악어법」. 경희대학교 석사학위논문 2014.

심인택.「창극 반주에 관한 소고」.『國立民俗國樂院 論文集』2. 2002.

앤드류 킬릭.「국악과 국극: 창극의 음악적 절충주의」.『동양음악』23. 2001.

양승국.「'신연극'과 〈은세계〉 공연의 의미」.『한국현대문학연구』6. 1998.

禹漢鎔.「창극의 소통구조와 언어미학」.『국어국문학』145. 2007.

유성신.「창극음악에 관한 연구-정권진 도창 '춘향전' 아쟁 선율을 중심으로」. 단국대학교 석사학위논문 2008.

유영대.「창극의 전통과 새로운 무대」.『판소리연구』27. 2009.

ーーー.「창극의 특성과 대중화」.『판소리연구』9. 1998.

윤명원.「唱劇의 청 運用樣相과 方向摸索」. 고려대학교 대학원 박사학위논문 2006.

이미원.「고전 양식의 현대화: 판소리 <사천가>와 창극 <로미오와 줄리엣>」.『연극포럼』. 2009.

이보형.「판소리 특성과 창극 속의 판소리 구사법」.『국립극장 세미나』. 1988.

이연주.「'사랑가'의 판소리와 창극 특성 연구」. 중앙대학교 대학원 석사학위논문 2005.

이현주.「'판소리춤'으로서의 발림 분석과 창극에서 안무자의 역할 연구」. 한양대학교 대학원 박사학위논문 2014.

전신재.「판소리의 演劇性에 關한 硏究」. 成均館大學校 박사학위논문 1989.

전인평.「창극의 미래를 위하여」.『판소리연구』 9. 1998.

정병헌.「<춘향전 (春香傳)> 공연과 창극의 지향」.『판소리연구』9. 1998.

鄭元祉.「韓國 판소리와 中國演劇의 公演 藝術的 特性 比較」.『中國人文科

學』25. 2002.

정충권. 「판소리와 창극의 양식적 차이점 고찰」. 『고전문학과 교육』8. 2004.

진회숙.「한국 음악극의 미래를 위하여」. 『객석』 1988.

최동현. 「판소리 이면에 관하여」. 『판소리연구』14. 2002.

최종민. 「창극의 대중성 확대를 위한 방안 모색」. 『판소리연구』9. 1998.

최종민•이유호. 「창극의 대중화 운동 그 성과와 전망」. 『한국전통음악학』2. 2001.

최진숙. 「창작 창극 『제비』의 음악분석 연구」. 중앙대학교 대학원 석사학위논문 2007.

한옥근. 「唱劇의 발전과 세계화의 문제점에 대한 연구」. 『드라마 論叢』8. 1997.

온라인자료

이동연, '창극 <메디아>의 실험은 정당한가', 이동연의 문화읽기 문화빵, 2013. 6. 6. (http://www.culturalaction.org/xe/newsletter/211007)

ーーー, '한국적 오페라의 가능성과 현실성: 고전서사와 현대적 공연양식의 즐거운 조우: <춘향 2010>', 2010. 5. 1. (http://blog.naver.com/sangyeun65/110085403098)

Abstract

In Search of Performing Techniques and Stylistic Characteristics in Modern *Changgeuk*

LEE, JIN JOO

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School of Humanities

Seoul National University

Changgeuk [창극; Korean classical opera] has a significance as a unique Korean musical play which coexists the tradition and the present. The intention of this thesis is to analyze performing techniques of modern *changgeuk* and to determine its stylistic characteristics based on performance works of National Changgeuk Company of Korea (국립창극단) in the 2000s. Modern *changgeuk* has been extended subject matter and has constantly repeated modernistic and experimental attempts throughout content, format and music of works. In the past when the classification of *changgeuk* and *pansori* [판소리; Korean classical epic chant] was vague, *changgeuk* was identified as the tradition that needed to be restored and preserved. However, creators have gradually realized that unlike *pansori*, *changgeuk* was a new genre appeared during the modern era. Its traditional discourse has been transferred from the preservation of the tradition to its recreation.

Compared to *pansori*, a genre of narrative, *changgeuk* has a characteristic of a genre of drama. Unlike *pansori*, *changgeuk* is presented the episode by several characters with actions in time and space appointed on the stage. As such *changgeuk* gives unity to the plot by limiting sites and reducing episodes. In addition, the most significant and fundamental difference between *pansori* and *changgeuk* on the

stage is that *changgeuk* is to present a real conversation partner as a character unlike *pansori*, a solo performance. Not like *pansori,* the Characteristic of *changgeuk* is that the audience is able to directly capture the atmosphere between two characters. Lastly, in *pansori,* there are many cases that the climax of music does not correspond to the climax of drama. Whereas, *Changgeuk* promotes the balance of drama through reducing or deleting parts of musical climax which are excessively lengthy, and decrease tension in the climax.

However no matter how one emphasizes the theatrical characteristics of *changgeuk*, unique musical and narrative characteristics of *pansori* inherited in *changgeuk* are the most significant feature to display its originality compared to other modern musical plays. Although *pansori*'s lyrics which is a difficult antiquated style, distracts audience's attention, if difficult lyrics acquires the dramatic characteristics of *pansori* and the visual representation of *changgeuk*, it can clearly express situations without damaging literary value of *pansori*. In *changgeuk*, narrative characteristics of *pansori* is remained as a unique device called '*Dochang* [도창; singing narrator]'. In the past *changgeuk's dochang* explained everything, even chracters' performance, not to damage *pansori* music, but in the present seperated *pansori* and *changgeuk*, it exists only for dramatic deployment. Although *changgeuk* is a musical play, it is frequently pointed out that there is no hearable sound. By intertextually making full use of existing famous *pansori*'s *chang*, Modern *changgeuk* provide refreshing experience with familiar music and new story.

Changgeuk as a musical play makes narrative richer by polyphonically harmonizing stage scene, *pansori's chang* and melodic line. Law of harmony, orchestral music and various modern musical instruments actively used in modern *changgeuk* make melodic lines even more dramatically. Melodic lines relayed on *chang*'s traditional tunes and Western music demonstrate polyphonic ensemble. Heterogeneous contrasts of both rather suggest latent meanings multilaterally, and provide abundant room for interpretation than convey superficial

stories clearly. Among the devices to show ironies which superficial events and its latent meanings are differently deployed, there are some from *pansori*. '*Doseop* [도섭; a kind of rhythmic variations in traditional Korean music]', one of various *Buchimsae* [붙임새; rhythmic mechanics of variations] of *pansori*, convey ironies that words with melody and situations presented by instrument accompaniment are running differently through dissimilarly expressing the rhythm of beat and the rhythm of melody.

By acoustically revealing bilateral matches only with a type of and flow of sound regardless of lyric's content, the conversation between music and music, in which each has different features, shows that music can be a direct power for dramatic action in a musical play. Also, in the play, in the case of singing one song dividing similar volume and length by two persons, it implies that the powers of two persons are comparable. The duet by two figures embodies the climax of conflict and often uses when dramatic conflicts reach its peak. Meanwhile, a mob scene where large figures appear extends to an amusement scene, then make it as a atmosphere of a tumultuous playing field or jollification. This mob scene can appear as chorus. Because chorus is sung by many people, volumes are loud and lyrics and melodies are simply repeated. This reinforces specific messages and gives dramatic impression.

Consequentially, *changgeuk* harmonizes *pansori*'s traditional factors and modern factors from other performing arts, and try to find the way to band together with cultural demand and sense in the present.

Keywords : *changgeuk*(창극), National Changgeuk Company of Korea(국립창극단), *pansori*(판소리), a genre of drama, spectacle, *dochang*(도창), polyphonic musical play.

Student Number : 2009-30050