■민족문화연구 제91호(2021.5.31.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.257-293.
http://doi.org/10.17948/kcs.2021..91.257

창극의 성격과 양식에 관한 재고찰*
—‘창극논쟁’을 넘어서기 위하여—

송소라(宋소라)**

목 차

1. 들어가며
2. 20세기 문화 환경 속에서 형성된 창극의 성격
3. 창극의 정체성을 바탕으로 한 현대 창극의 양식 고찰
4. 나가며

국문초록

본고는 전통공연예술로서 ‘창극’의 성격을 재확인하고, 창극의 양식을 재고찰하고자 작성되었다. 한국의 대표적인 음악극인 창극은 그것이 가지고 있는 사회, 문화적 가치와 기대에도 불구하고 현재까지도 그 성격과 양식에 관한 논란이 끊이지 않는 장르이다. 애초 창극은 “판소리가 낳은 근대적 요소의 음악극”으로 설명되면서, 전통의 ‘판소리’와 새로움의 ‘근대’라는 키워드 안에서 정체성의 논란을 겪어왔다.

흥미롭게도 현대 창극은 기존 판소리 중심의 음악극 외에도 다양한 레퍼토리와 음악적 시도, 감각적 연출을 거듭하며 새로움을 추구하고 있다. 그럼에도, 창극의 성격

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2020S1A5B5A17090019).
** 고려대 국어국문학과 강사.

과 양식에 관한 학술적 정의는 여전히 과거의 것에 머물러 있다. 이로 인해 현대 창극의 다양함은 '파격'과 '실험'이라는 용어 아래에서 설명되고, 정형화된 형태를 벗어나는 시도로 간주되곤 하였다. 그러나 과연 그러한가.

본고는 창극의 성격을 재검토하는 과정에서 창극은 '새로움'을 추구하는 소리이자 형식이고, 드라마로서의 '연극성'을 상당히 강조하면서 20세기를 거쳐왔다는 점을 강조하였다. 또한, 창극의 하위양식을 인정함으로써 다양한 창극 양식이 존재할 수 있어야 한다고 말하였다. 본고는 그 예로써 창극의 음악적 지향과 극적 지향, 그리고 레퍼토리를 중심으로 여러 하위양식의 가능성을 제안하였다.

다양한 창극 양식의 하위체계를 세움으로써 전통적인 창극과 현대적인 창극의 공존과 화합, 그리고 더욱 자유로운 창극의 창작과 이에 관한 연구가 이루어지리라 생각한다. 또한, 이를 통해 100여 년의 시간 동안 다양한 모습으로 대중과 함께 한 창극의 성격을 학술적으로 설명하는 것은 물론, 현시대에 창극 작품을 창작하고 이해하는 폭넓은 시각이 마련되길 기대한다.

주제어: 창극, 20세기, 국립창극단, 전통음악, 창극 양식, 창극의 현대화, 창극의 하위 양식.

1. 들어가며

본고는 전통공연예술로서 '창극'의 성격을 확인하고, 현대 창극의 양식에 관한 제언을 하고자 작성되었다. 우리나라의 대표적인 음악극으로서 창극은 그것이 가지고 있는 문화적 가치와 기대에도 불구하고 현재까지도 정체성에 관한 논란에서 자유롭지 못한 장르이다. 1968년 국립극장이 '창극정립위원회'를 발족하고 국립창극단을 통해 현재까지 창극 공연을 공식적으로 해오면서 보여준 다양한 형태의 무대, 조금 더 구체적으로는 유영대(2006.1.1.~2011.12.31. 재임) 이후 김성녀(2012.1.1.~2019.3.11. 재임)가 국립창극단의 예술 감독을 맡으면서 올린 무대는 여전히 창극이 무엇인가를 설명하기에 혼란스러운 것이 사실이다. 일례로 2019년에 공연되었던 국립창극단의 창극 작품 '시'(2019.1.18.~26. 극본, 연출 박지혜)와 '심청가'(2019.6.5.~16. 대본, 연출 손진책)의 경우, 두 작품의 성격은 너무나도 달라 어떤 무대를 보았느냐에 따라 창극에 대한 인식 자체가 달라질 수 있기까지 하다.[1] 작품을 보

는 경험에 따라 장르에 대한 인식이 달라진다는 것은 사실 결코 단순한 문제가 아니다. “창극은 고정불변의 원형을 가진 고전극이 아니며, 당대의 대중 관객과 함께 호흡하는 음악극을 지향하면서 움직이는 장르”[2]라는 주장이 이미 10년 전에 대두되었고, 이와 동시에 여전히 창극의 정체성은 ‘판소리’에 있다는 의견[3] 역시 적지 않지만, 이를 모두 받아들여도 ‘창극’이라 지칭할 수 있는 최소한의 부분들은 합의가 되어야 할 것이다.

기실 창극은 그 출발에서부터 상당한 논란을 안고 있다. 일찍이 근대극의 범람 속에서 전통극의 가치를 인식하고 발견한 유민영이 “판소리가 낳은 근대적 요소의 음악극”[4]으로 창극을 설명한 것을 볼 때, 창극 안에는 그것을 낳은 전통적 요소의 ‘판소리’와 그것이 태어난 시대의 ‘근대’가 있기 때문이다. 창극의 정체성에 관한 끊임없는 논란 역시도 그것을 낳은 판소리에 무게

1) “여러 명의 배우가 등장해 배역에 따라 연기하면서 판소리를 부르는 연극 양식”(『한국전통연희사전』)이라는 창극의 정의를 떠올릴 때, 현재 공연되고 있는 창극은 그것이 출발하였을 때 기반을 둔 전통 판소리의 레퍼토리를 벗어나는 것은 물론, 창작극에서도 한국 고전 텍스트에 서사의 기반을 두지 않는다. 음악에서도 판소리 음악만을 추구하지 않을뿐더러, 배우의 구성에도 전통 소리를 하는 사람만을 무대에 세우지 않는다. 이를테면 2019년이 창극 「시」를 본 관객의 경우 창극의 구성요소로 ‘음악’은 우리의 소리와 현대의 소리, ‘배우’는 전통 소리를 하는 사람과 현대연극을 하는 사람, ‘작품 내용’으로 서양의 서정 작품이 가능하다는 생각을 할 것이다. 반면, 「심청가」를 본 관객은 전통의 판소리와 전통의 소리꾼, 그리고 전통 판소리 레퍼토리가 창극의 구성요소라는 생각을 할 것이다. 두 작품을 모두 본 관객은 창극을 설명하기 위해선 어떤 구성요소가 필수적인가 혼란스러울 수 있다. 필자는 창극 「시」(2019)가 창극의 양식에 문제를 제기하는 작품이 될 수 있음을 앞서 음반 창극에 관한 연구를 수행하는 과정에서도 언급한 바 있다. 졸고, 「음반 창극 〈사명대사〉(1971)의 형식적・내용적 특징과 자료의 의미」, 『공연문화연구』 39, 한국공연문화학회, 2019, 461면.

2) 유영대, 「창극의 전통과 새로운 무대」, 『판소리연구』 27, 판소리학회, 2009, 248면.

3) 김향은 2015년에 공연된 〈코카서스의 백묵원〉(2015.3.1.~28. 극본・연출 정의신)에 관한 공연평을 하며 “주로 연극을 연출해 왔던 연출가들이 창극 장르를 연출하면서 판소리를 근간으로 하는 창극 장르에 판소리와 거리가 먼 요소들이 늘어났고 이로 인해 창극 정체성에 대한 의문이 제기되었다.”라고 말한 바 있다. 김향, 「연출가주의와 창극의 길항관계 〈코카서스의 백묵원〉」, 『연극평론』 77, 한국연극평론가협회, 2015, 56면; 이미원 또한 창극의 실험성을 증시하고 의의를 부여하면서도 “앞으로의 창극은 판소리의 본질을 좀 더 이해하는 연출가에 의해 공연되기를 희망한다. 창극의 본질은 어디까지나 판소리의 창이며, 이 창을 실릴 때 우리의 고유 장르가 가능하기 때문이다.”라고 언급하며, 다양하고 도전적인 실험 속에서도 판소리의 본질이 중요함을 강조하였다. 이미원, 「전통 장르의 새로운 실험 : 창극의 세계화와 정가의 사랑노래 《수궁가》《이생규장전》」, 『연극평론』 63, 한국연극평론가협회, 2011, 18면.

4) 유민영, 『우리 시대의 연극운동사』, 단국대 출판부, 1996, 14면.

를 두어야 하는가, 그것이 탄생한 근대라는 시간에 무게를 두어야 하는가의 다툼이었다고 생각한다. 창극은 보존해야 할 전통으로서의 가치와 끊임없이 변화하고 현대화해야 하는 가치라는, 결코 양립하기 어려운 과제를 안고 가는 운명을 타고난 것이다. 전통 판소리 중심의 음악과 레퍼토리를 고수하는 창극 공연의 방향은 구태의연한 것이라는 비판을 받을 수밖에 없고, 현 시대의 흐름 속에서 변화와 실험을 중시하는 공연에 집중하면 도대체 전통은 어디에 있느냐라는 비판을 받을 수밖에 없다.

본고는 창극을 바라보는 이와 같은 첨예한 대립은 창극이 태어나서 지금까지 걸어온 행보를 '무대극'으로 제한되어 보았기 때문이라고 생각한다. 좀 더 구체적으로는 창극이 태어나 무대 안에서 나름대로 양식화의 면모를 갖추었던 1930년대 조선성악연구회의 공연에 창극사가 집중되는 과정 속에서 고전 판소리의 창극화와 이를 깨트리는 실험이라는 창극의 양면적 성격이 지속되었다고 생각한다.[5)]

창극은 20세기 초, 흔히 우리 역사의 시대구분 속에서 '근대'로 일컬어지는 때에 태어나 근대를 살아온 산물이다. 그 과정에서 20세기에 등장하는 다양한 매체와 접촉하고 결합하면서 그 성격을 확립시켜 나갔다. 창극의 성격을 파악할 때, 그것을 낳은 어머니로서 호명되는 판소리와 그것이 태어난 시대로서의 20세기 초 못지않게, 그것이 살아온 20세기 全般의 문화 환경과

5) 1900년대 초반 극장에서 공연된 전통연희 가운데 여러 명의 판소리 창자들이 공연하던 극 형식의 공연물 또한 '창극'의 이름으로 그간 연구됐다. 그러나, 해당 연희들은 소급하여 그 이름을 얻었다는 것을 기억할 필요가 있다. 애초부터 해당 연희들은 '창극'의 이름 속에서 공연된 것이 아니라, 新劇, 舊劇, 놀음, 등의 다양한 명칭 아래에서 공연되었고, 그들에게 '창극'의 이름을 붙여준 것은 후대의 일이다. '창극'의 명칭 속에서 '무대'에서 공연된 명확한 대상물은 1930년대 조선성악연구회의 작품이라고 할 수 있는데, 그간의 창극 연구 또한 이 부분에 집중하여 활발하게 이루어졌다. 필자는 앞서 박사학위논문을 통해 이와 같은 창극 연구의 흐름에 문제를 제기하며 창극 연구의 대상을 넓혀 20세기 창극을 종합적으로 바라보고자 하였다. 졸고, 「20세기 창극의 음반·방송화 양상과 창극사적 의미」, 고려대 박사학위논문, 2017. 본 연구는 이러한 관점과 문제의식을 지속하는 과정에서 창극의 성격과 양식에 초점화하여 이를 본격적으로 검토하고, 현대 창극의 주요 요소를 논의하고자 작성되었다. 따라서 앞선 연구의 문제의식을 공유하는 과정에서 본고 2장의 몇몇 부분은 필자의 박사학위논문을 인용하였음을 미리 밝히며, 해당 부분은 주석을 통해 제시하도록 하겠다.

그 안에서 나름의 변화를 겪으며 살아온 면모는 보다 중요하게 다루어져야 한다. 무엇보다 창극은 20세기 새로운 매체와도 끊임없이 소통하며 자신의 성격을 확립시켜 왔다는 사실을 주목할 필요가 있다. 그간 미처 주목하지 않았던 20세기 창극의 양상은 현대 창극 못지않게 자유롭고, 파격적이었다. 창극의 정체성으로 강조되는 판소리로서 전통은 이른바 '만들어진' 담론일 수 있다는 것이다.

본고는 20세기를 살아오면서 다양한 문화 환경과 조우하며 성격을 확립시켜 나간 창극의 면모를 드러내고자 한다. 그간 '그것을 창극이라 할 수 있느냐'라는 의혹으로 인정받지 못하였던, 그러나 엄연히 '창극'이라는 이름으로 우리가 만났던 면모들을 통해 창극이 가졌던 본래의 속성이 전통음악으로서 '판소리'에 예속될 수 없음을 말하고자 한다. 이로써 현대 창극의 다양한 형태들을 바라보는 시각을 再考하고, 나아가 그럼에도 '창극'이라는 장르를 설명할 수 있는 요건들을 검토해보고자 한다. 이와 같은 논의는 현재 창극을 현대화하는 다양한 실험과 이를 원하는 시대적 요구 속에서 전통극으로서 창극의 보존과 변모라는 두 과제를 보다 효율적으로 접근케 할 것이다. 더불어 창극 공연의 다양성을 학술적 측면에서도 개방시켜줌과 동시에, 창극에 대한 다면적 이해의 장을 마련할 수 있을 것이다.

2. 20세기 문화 환경 속에서 형성된 창극의 성격

1) 새로운 조선 소리, 새로운 형식

창극이 언제부터 시작되었으며, 최초의 창극이 무엇이었느냐는 오랜 시간 창극 연구자는 물론 창극계 인사들의 관심 사항이었다. 현재까지 정리된 창극의 시작과 최초의 창극은 1902년 최초의 실내극장인 협률사가 설립이 되었을 때 이 극장에서 연행되었던 다양한 연희 가운데 판소리 창자, 이른바 광대들이 연행했던 무대로 보고 있다.

本社에셔小春臺遊戱를今日로爲始ᄒᆞ오며時間은自下午六点으로至十一点ᄭᆞ지요 等

票는 黃紙上等票에 價金이 韓貨一元이요 紅紙中等票에 價金이 七十錢이요 靑紙下等票에 價金이 五十錢이오니 玩賞ᄒᆞ실 內外國 僉君子는 照亮來臨ᄒᆞ심을 望홈
光武六年十二月二日 協律社告白[6]

(…) 협률이라 ᄒᆞ는 ᄯᅳᆺ슨 풍악을 ᄀᆞᆺ초어 노리ᄒᆞ는 회샤라 홈이니 맛치쳥인의 창시와 ᄀᆞᆺ흔거시라 외국에도 이런노리가 만히잇ᄂᆞ니 외국에셔ᄒᆞ는 본의는 종ᄎᆞ 말ᄒᆞ려니와 이 회샤에셔ᄂᆞᆫ 동히 팔로에 광ᄃᆡ와 탈군과 소리군 츔군 소ᄅᆡ픽 남ᄉᆞ당 ᄉᆞᆼ지조군 듕류를 모하 합이 팔십여명이 ᄒᆞᆫ집에셔 슉식ᄒᆞ고 논다는ᄃᆡ (…) 혹 츈향이와 리도령도 놀니고 쌍쥴도타며 탈츔도취고 무동픽도 잇스며 기외에 ᄯᅩ무ᄉᆞᆷ픽가 더잇지는 ᄌᆞ세치안으나 대ᄀᆡ 이상몃가지로만 말ᄒᆞ야도 충악긔계와 가무의 현슉홈과 의복과 물건차린거시 별로 보잘거슨 업스나 과히초초치 아니ᄒᆞ며 츈향이 노리에 이르러는 어사츌도 ᄒᆞ는거동과 남녀 맛나노는형상 일판을 다각각 제복ᄉᆡᆨ을 ᄎᆞ려 놀며 남원일읍이 흡샤히온 듯 ᄒᆞ더라ᄒᆞ며 망칙 기괴ᄒᆞᆫ 츔도 만흔즁 무등을 셰층으로 타는거시 ᄯᅩᄒᆞᆫ 쟝관이라 하더라[7]

협률사 공연 가운데 「춘향전」의 한 장면을 복색을 갖추고 역할을 나누어서 표현한 무대가 있었던 것으로 파악이 되는데, 이것을 가장 이른 시기의 창극으로 보는 것이 일반적인 시각이다.[8] 주목할 것은 이 시기의 공연은 '창극'의 명칭으로 일컬어지지 않았다는 것이다. 김재철은 1933년 『조선연극사』를 집필하면서 판소리를 "舊劇"으로 지칭하였고, 원각사의 新劇과 대비하여 판소리 창자들이 공연하는 「춘향전」「심청전」 등의 무대를 구극으로 설명하

6) 『제국신문』, 1902.12.4.
7) 「협률샤구경」, 『제국신문』, 1902.12.16.
8) 일찍이 백현미는 "창극이라는 용어의 1차적 함의는 전통연희자들이 무대 위에서 역할을 나누어 공연하는 연극"이라고 말한 바 있다. 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997, 25면. '창극'이라는 용어가 생기기 이전 판소리 창자는 물론 전통연희자들이 무대 위에서 '극'의 형식으로 행하는 공연은 일찍부터 있어왔는데, 이를 지칭할 만한 용어가 당시로써는 일률적이기 않았기 때문에 이후의 시기에 '창극'으로 설명하고, 기술한 것이다. 1902년 경성 최초의 실내 극장이었던 '희대'에서 이루어진 전통연희 공연은 물론, 이후 협률사와 원각사에서 행해진 판소리 중심의 토막 공연을 '창극'이라 일컬으며 이를 통해 '초기 창극'의 모습을 조명해나가는 연구 경향은 이후 자연스럽고 일반적이었다. 관련 논문으로는 최종민, 「창극의 대중화 운동 그 성과와 전망」, 『한국전통음악학』 2, 한국전통음악학회, 2002; 김재석, 「1900년대 창극의 생성에 대한 연구」, 『한국연극학』 38, 한국연극학회, 2009; 김민수, 「초창기 창극의 공연양상 재고찰」, 『국악원논문집』 27, 국립국악원, 2013; 「1910년대 중·후반 판소리와 창극의 전개양상」, 『국악원논문집』 30, 국립국악원, 2014; 이재성, 「창극의 양식적 변천과 발전과정 연구」, 『연극교육연구』 20, 연극교육학회, 2012 등.

였다.[9] 논자는 광무대에서 공연한 「춘향전」「심청전」「백상서가」「흥부전」 역시도 구극으로 지칭하였는데, 이른바 이것을 현재 연구자들은 '창극'으로 소급하여 명칭을 부여하였다.

그렇다면 '창극'이라는 명칭 자체는 언제 처음으로 등장하였나. '창극'이라는 용어를 확인할 수 있는 가장 이른 시기의 신문기사는 1920년 5월 13일 동아일보에 실린 윤백남의 칼럼에서 확인할 수 있다.[10]

> 演劇과 社會
> 竝하야 朝鮮現代劇壇을論함
> 八
> 尹白南
> 記者는 朝鮮現代劇壇을論함에 當함하야 所爲新派라 舊派라함에 對하야 多少理論이잇다
> 新派라하는 名稱의 由來는 想컨대 朝鮮新派俳優諸君이그創始時代에 在來에 업든 新派을새로히이르킨다는 그네들의 抱負의 一端을 表現하기 爲하야거의無意識으로 新派란일홈을썻슴이다 原因이라하겟고 또하나 重要한 原因은 最初朝鮮新劇을 創始함에 當하야 全部日本新派演劇을 直輸入또는 模倣하얏든까닭에 偶然히 朝鮮新派라는 名稱을 附 하얏슴니다
> 그러나 日本의 所爲新派는 日本固有의 舊劇에 對하야 稱함이니이를 直輸入하야 朝鮮新派라함은 嚴格한 意味로 이것을 論하야 그 妥當치안이함은 呶呶할바업다그러나 新派라하는일홈이 舊派라하는 것을 聯想시키는結果로 春香歌와 興夫傳과 沈淸歌를 唱하는 唱夫들이 劇의 意味를 解釋지못한結果舞臺의色調를無視하고技巧를 全然히 沒却하야 歌劇도아니오 普通劇도안인一種의 變態唱劇?을兒戲的精神으로舞臺에올니는그네들의 所爲舊派와 比較하는 弊가잇슬진대이는 朝鮮新劇에 對하야 決코些少한問題가안일것이로되오늘날 一般公衆이이를 比較視치안코 理解하고 또 新派란 文字에 對하야 何等疑訝의마음을 두지 안는다하면 일홈의 問題는 오히려 枝葉의 問題이니들어깁히論할바못된다 (…)[11]

---

9) 김재철, 『조선연극사』(조선어문학회, 1933.5.18.), 동문선, 2003, 195면. "이인직은 원각사에서 신극을 상연하였으나, 그 극장은 일시에 구극의 극장으로 변하여 관기의 가무장이 되었고, 광대의 재담 등이 속출하며 그때에 「춘향전」「심청전」 등의 구극을 무대에 상연하여 일반 관중 앞에 연출하게 되었다. 그러나 무대의 엉성한 장치는 말할 수 없이 유치하였으니, 후면에는 백포를 치고 백배경을 사용하였고 무대 위에 다소의 물품을 나열하였으나 하여튼 유치하기가 짝이 없었다."

10) 졸고, 앞의 글, 2017, 12면.

위 글은 당시 조선에서 사용되고 있던 '신파', '조선신파'에 대한 윤백남의 의견을 담고 있다. 윤백남은 '新派'의 유래와 본래의 의미를 적시하며, 당시 판소리 창자들이 연행하였던 「춘향가」, 「심청가」, 「흥부가」 등의 공연에 '舊派'라고 이름 붙이고 이를 '新派'와 연결 지어 바라보는 당시의 태도를 문제시하고 있다. 그러면서 윤백남은 당시 '舊派'라 지칭하였던 공연을 '歌劇', '普通劇', '變態唱劇?'의 용어로 표현하고 있는데, 이 과정에서 '唱劇'이라는 단어가 튀어나온다. 김재철은 위의 공연들을 '舊劇'으로 표현하였는데, 당시 이러한 공연들에 대하여 舊派의 명칭도 일반적으로 쓰였던 것을 알 수 있다.

또한, 윤백남은 당시 '창하는 창부들이 하는 춘향가, 흥부전, 심청전'을 가극도 보통극도 아닌, '일종의 변태창극?'이라고 표현하는데, 여기에 '?'가 붙어 있는 것으로 보아 '창극'이라는 용어가 일반적으로 쓰이는 형태가 아니었음을 짐작할 수 있다. 즉, 이 기사에서 '창극?'은 그 용어의 불확실성은 물론 오히려 '창극'이라는 말 자체를 윤백남 자신이 당시의 '舊派'를 설명하기 위해 굳이 만든 새로운 어휘인 듯한 인상마저 준다. '唱劇'이라는 단어는 이후 1928년 『조선일보』에서 다시 만나볼 수 있는데, 역시 舊劇을 지칭하는 의미로 쓰였다.[12] 그러나 '창극'이라는 용어의 활발한 확산과 정착이 이루어지지는 않은 것으로 파악된다. 왜냐하면 전통연희자들의 공연에는 '조선구극', '조선구파', '가극' 등의 명칭, 혹은 그저 「춘향전」, 「흥보전」 등의 작품 제목으로 소개가 되는 경우가 더 많았기 때문이다.[13]

'창극'이라는 용어는 이후 1932년 8월 라디오 프로그램 소개란에서 다시

11) 윤백남, 「演劇과 社會 (八)」, 『동아일보』, 1920.5.13.

12) 金永八, 「新春隨想 新春漫筆」, 『조선일보』, 1928.3.2. "(…) 近日에 와서는 演劇을 하여도보고십고 또한 朝鮮의 文化를생각하여서라도 演劇이업을수는업겟다는 義憤도일어나며헛긔운도난다 그러나 今年에는 꼭 劇團體가 하나 生겨야만될 것이다 넘우나 外國人을 對할 때 붓그러운생각이난다 五千年歷史國이란말하기가 正筆이될는지 漫筆이될는지 何如間엇더한 意味로보든지그나라의 文化程度라든지 또는 人情과 風俗을 아야고하면 演劇이아니고는 容易히맛볼수가업는 것이다 그럼으로 엇더한나라이든지 國立劇場이라는 것이 잇다 朝鮮에도 圓覺寺라는것이그것이엇다 그러나오늘날의 代表劇場은 光武臺이다 外國人이오면반드시 그곳으로 案內한다 가서보겟나는 注文이잇슴으로엇절수업는 事勢일 것이다 勿論朝鮮내음새가나는 所謂舊劇(歌舞唱劇)은틀림업겟지만어린아이의쏘곱질가튼 意味에서 滋味잇을 것이다 (…)"

13) 졸고, 앞의 글, 2017, 13면.

확인된다. 정확하게는 '倡劇調'로 확인이 되며, 이때 창극조는 모두 판소리를 지칭하였다.


라디오

〈그림 1〉『동아일보』, 1932.8.4.

이혜구에 따르면, 당시 판소리를 '倡劇調'라 부른 것은 일본말 신문에도 조선어방송 프로가 게재되기 때문에 될수록 우리말을 한자로 써야 했기 때문이라고 한다. 일본 가타가나로 판소리라고 써 보았자 일본인 청취자가 알 수 없기 때문에, 빅타 축음기 회사 이기세 문예부장이 광대 '창(倡)'자, 연극이라는 '극(劇)'자, 조율한다는 '조(調)'자, 그래서 광대가 하는 극의 소리란 뜻의 창극조라고 하였다는 것이다. 그 후 제2방송과 윤백남 과장이 굳이 광대를 밝힐 필요가 있느냐 하여 광대 창(倡)자를 부를 창(唱)자로 고쳐 썼다고 한다.[14]

유의해서 봐야 할 것은 唱劇調(판소리)와 구분되어 唱劇이 독자적 용어로 쓰일 때는 「춘향가」, 「흥보가」, 「심청가」 등의 판소리를 뜻하는 창극조도 아니요, 전통연희자들의 분창 형태 판소리 공연도 아니요, 현재 일반적으로 사용하는 종합 연행물로서 창극의 의미도 아니었다는 것이다.

六大會社 레코-드 戰

14) 이혜구, 「1930년대의 국악방송」, 『국악원논문집』 9, 국립국악원, 1997, 673면; 졸고, 앞의 글, 2017, 188면에서 재인용.

> 레코-드의 홍수이다. 레코-드 예술가의 황금시대이다. 레코-외에는 오락을 갓지 못한 중산가정에서는 찻느니 레코-드 뿐이다. (…)
>
> 마즈막 一言을 앗기지 못할 것은 唱劇이라는 새 朝鮮소리의 출생이다. 빅타의 문예부에서 그야말맛다나 심혈을 기우려 力作한 端宗哀曲은 과연 대중에게 크나큰 늣김을 주엇스며 갈 길이 막혀 가슴을 치든 朝鮮소리에 一道의 光明을 빗긴데 잇서서는 그 功이 적다고 볼 수가 잇다. 뒤를 이워 비록 큰 효과는 거두치 못하얏다 하나 「시에론」에서 長恨夢을 綠珠의 唱으로 上下編을 발매하야 상당한 수익이 잇는 모양이다. 압흐로 반다시 이 唱劇은 名社가 압흘 닷호와 취입발매할 것이요 세상에서도 밤낫 가튼 소리만 듯다가 새 맛 새 늣김나는 唱劇을 드른 이상 唱劇만 차즐 것은 명확할 것이니 이로써 日本의 「浪花節」에 흡사한 唱劇의 유행이 놀나울 것이다.[15]

『삼천리』에 수록된 기사 속에서 '새 朝鮮소리'로 호명되는 창극은 '새 맛 새 늣김나는' 소리이며, 일본의 나니와부시(낭화절)와 흡사한 유행을 일으킬 것이라 보고 있는 기대에 가득 찬 소리이다. 「단종애곡」과 「장한몽」으로 설명되는 이 음악은 박월정과 박록주가 창을 담당한 1인 음악극으로 파악이 된다. 「단종애곡」은 윤백남이 작사를 하고, 이기세가 창화하여 박월정이 부른 곡으로 파악이 되는데[16] '판소리' 개량운동의 일환으로 시작이 되었다고 볼 수 있다.[17] 이러한 창극은 이후 '新唱劇調'로 호명되며 라디오 방송으로도 소개가 되었다. 특히 이현향(李賢鄕)[18]이 만든 창극 「왕소군」은 라디오 방송으로 송출이 되고 이에 관한 기사가 상당한 지면을 차지하며 광고되기도 하였다.

---

15) 草兵丁, 「大亂戰中의 東亞日報對朝鮮日報 新聞戰 —六大會社 레코-드 戰」, 『삼천리』 5-10, 1933.10.1.

16) 「라디오」, 『조선일보』, 1933.6.10.

17) 「『판소리』 改良運動 尹,李兩氏 于先端宗哀曲을新編」, 『조선일보』, 1933.6.15. "민멸되여가는 조선고유의 음악을 개량부흥식히기위하야 조선음률협회등여러가지긔관을만들고 만흔로력을 하여 오든 리긔세(李基世)씨는 이번씨의 창안으로단종대왕(端宗大王)의 사실을 제재로 윤백남(尹白南)씨와박월정(朴月庭)씨의 창(唱)으로 『판소리』의 정화를 시험하야 경성방송국에서 방송도하고 『빅타』축음긔회사에서『레코드』취입도하엿는바 예긔이상의 수확을어덧다한다"

18) 신문기사에는 '李賢鄕'으로 표기되어 있지만 빅타 문예부장이었던 이기세의 필명인 '李賢卿'의 誤字일 가능성도 있다. 전술한 바와 같이 당시 이기세는 「왕소군」 외에도 박월정과 더불어 판소리 정화의 명분으로 「단종애곡」을 취입한 바가 있기 때문이다. 「『판소리』 改良運動 尹,李兩氏 于先端宗哀曲을新編」, 『조선일보』, 1933.6.15. 위 기사 참조.



〈그림 2〉『조선일보』, 1933.10.20.



〈그림 3〉『동아일보』, 1933.10.20.

'新唱劇調'의 음악이 어떤 형태였는지는 확인하기 어렵다. 다만, 판소리 개량 운동의 일환으로 전개되었다는 점에서 볼 때, 전통 판소리의 음악과는 분명 달랐을 것이라 파악된다. 또한, 아니리로 짐작되는 사설의 면모를 살펴봐도 전통 아니리의 말투를 활용하지 않고 당대의 말투로서 표현이 되었음을 확인할 수 있다.

(詞) 四海가 다시리고 朝廷이 □□한데 妃嬪中 에 傾國之色이 업는 것을 恨歎하는 孝元帝는 數百名宮女를 몸소 一一이 選擇하기가어려워서 畫工毛延寿에게 그림을 그려밧치라 하얏습니다.
(唱) 皇命을 받든毛延寿는 私益을 도모코저
(詞) 昭君에게 賂物을 辭하다가 拒絶을 당하고 그것을 含□하야 昭君의 肖像을 잘못그려밧치여 맛참내 揀擇에 落選이 되게 하얏습니다 (…)[19]

흥미롭게도 창극은 그 용어가 등장하였을 때는 전통 판소리의 레퍼토리도 아니거니와 소리에 있어서도 그와는 다른 느낌의 '朝鮮소리'를 지향하였던 것이다.[20]

19) 『조선일보』, 1933.10.20.
20) 물론 '창극조'라고 하여 '판소리'를 지칭하는 용어로 가장 많이 쓰인 것 또한 사실이다. 그런데,

또한, 이 무렵 '창극'의 이름으로 발매된 레코드는 이전 토막극의 판소리 공연이었던 전통연희자들의 舊劇과 달리 신극을 하는 사람과 함께 녹음한 것이었다는 점도 주목할 필요가 있다. 1933년에 발매된 태평판 「춘향전」은 태양극장의 배우들이 대사를 하고, 판소리 창자 김남수가 창을 맡아 녹음한 음반이다.[21] 뿐만 아니라 1934년 7월부터 발매한 시에론 창극 「춘향전 전집」 역시 표제어는 창극으로 삼고 있으되, 이 음반에 참여한 사람은 판소리 창자 김정문, 신금홍 이외에도 신민요 가수인 남궁선, 배우이자 가수인 심영이라는 점에서 태평판 「춘향전」과 유사한 형식적 면모를 보이고 있다. 즉, 창극이라는 용어로 발매되었던 음반들은 생각보다 그 범주가 다양하고, 판소리 혹은 판소리극만을 지향하지 않았던 것이다.[22]



〈그림 4〉『동아일보』, 1934.7.15.



〈그림 5〉『동아일보』, 1934.8.18.

요컨대 창극은 용어의 출발 면에서 보면, 1930년대 초기에 음반과 방송을 통해서 먼저 소개가 되었다. 조선어 라디오 방송이 시작됨과 동시에 우리의

'판소리'에 기반을 두나, 그것과는 다른 음악을 지향하는 것을 '신창극'이라고 했을 때, 그와 같은 새로운 소리를 가리키는 용어로 '창극'을 썼다는 것은 무척 흥미로운 지점이다.

21) 태평판 「춘향전」에 관한 자세한 내용은 송미경, 「태평판 〈춘향전〉(1933)의 녹음 경위 및 특징적 면모」, 『구비문학연구』 42, 한국구비문학회, 2016 참고.

22) 서도소리인 배뱅이굿도 '창극'으로 호명하였던 것은 당시 음반에서도 확인할 수 있는 바이다. 『동아일보』, 1934.8.18.; 『조선일보』, 1934.9.8. 20세기 초반 창극으로 존재하던 음반에 관한 전반적인 개관은 졸고, 앞의 글, 2017, 32-48면 참조.

음악을 표현할 용어가 필요했던 것이고, 그 과정에서 倡劇調라는 단어가 생성되었음을 주목해야 한다. 결국, 매체의 등장으로 인해 새로운 용어가 탄생하고, 그 과정에서 唱劇이라는 용어가 분화되며 초기 성격을 갖춰나갔다고 하겠다. 주의할 것은 용어의 등장 이후 그 성격 또한 판소리의 자장을 벗어난다는 점이다. 즉, '소리'에 있어서도 판소리와는 다른 새로운 음악이었고, '형태'에 있어서도 판소리 분창의 구극과는 다른 새로운 공연이었다는 것이다. 그 소리는 일본의 유행가와 같이 보다 대중적인 음악이었고, 공연은 신극 배우와 판소리 창자들이 함께 꾸려나가는 형식이었으리라 생각할 수 있다. 이른바 '새로움'이 창극이라는 용어를 둘러싼 성격이었고, 그 새로움은 '창'과 '극' 모두에 해당하는 것이었다. 서도소리 역시 창극으로 지칭했던 것은 초기 창극이 범주화하고 있는 전통 소리의 면모가 상당히 광범위하였음을 보여주는 것이기도 하다.

1930년대 '唱劇' 용어가 등장하기 이전 판소리 광대들의 공연물을 창극으로 포괄하여 지칭하는 연구가 진행되는 과정에서 20세기 초반의 舊劇이 창극으로 호명되고, 그 과정에서 판소리와 판소리 연희자가 창극의 구성요건으로 중요하게 다루어져 왔다면, 실제로 '창극'이 용어로서 등장하였을 때의 의미는 그것과는 거리가 있었던 것에 주목해야 함을 강조한다.[23] 우리나라 최초의 창극 음반으로 일컬어지는 일축조선소리반 「춘향전」(1926~1927)은 사실 '古代歌劇'의 명칭으로 발매가 되었던 사실을 상기해 보자. 이 음반은 당시 판소리 연희자들이 분창 형태로 극을 꾸린 면모를 보여줄 뿐이다. 이것을 통해 초창기 창극의 형태와 성격을 규정해서는 안 된다고 생각한다. 이는 1900년대 초기 공연을 바라볼 때도 마찬가지이다. 이것이 창극의 원시적 혹은 원형적 형태이며 점차 발전되어 1930년 조선성악연구회의 공연으로 나아갔다는 시각은 재고가 필요하다. 초기 '창극'의 용어는 판소리와 그것의 분창

23) 필자는 '창극' 용어의 등장 이전에 존재하였던 협률사 또는 원각사 시절의 판소리 창자 중심의 전통연희를 '창극'으로 포괄하여 설명해 온 기존의 연구를 부정하지 않는다. 이 역시 '창극'으로 부르는 견해에 적극적으로 동의한다. 다만 본 연구를 통해 '창극'이라는 용어가 등장한 배경에는 보다 다양한 의도와 시도가 있었음을 말하고자 한다. 그리고 이를 통해 '판소리' 중심으로 창극을 바라보는 시각을 전환하길 주장한다.

형태만을 지향하지 않았고, 용어 '창극'을 사용하며 이와 같은 가치를 부여하지도 않았다. 외려 '창극', '신창극조'는 기존의 판소리와는 다른 '새로운' 음악과 형태를 추구하였다. 즉, 음악으로서 새로운 조선의 소리 혹은, 보다 광범위한 전통의 소리였으며 극으로서도 판소리 연희자들만의 공연이 아닌 신극과도 결합할 수 있는 공연이었다.

2) 드라마로서 '演劇性'의 확대와 강조

'창극'이 그 용어를 가진 채로 판소리 중심의 무대공연 양식으로 정립되기 시작한 것은 1934년대 조선성악연구회의 결성이 있었기 때문이다. 조선성악연구회는 1936년 2월 희창극 「배비장전」을 제1회 시연작품으로 무대에 올렸다. 무대에서 '창극'이라는 명칭이 처음으로 등장한 때이기도 하다.[24] 조선성악연구회는 이후 전통 판소리에서 비롯된 레퍼토리뿐만이 아니라 「유충렬전」, 「편시춘」, 「숙영낭자전」 등 새로운 레퍼토리로 창극 공연을 이어갔다.

조선성악연구회의 창극 무대는 한 작품을 하루에 다 공연하는 식, 다른 연행물은 공연치 않는 식으로 공연방식이 정착되었다. 이와 함께 무대 장치를 사실적으로 마련하고 대사와 성격에 맞는 연기를 지향하게 되었으며, 각색과 연출의 개념도 도입이 되었다.[25] 이른바, 기존 산악백희식의 전통연희 공연에서 판소리를 하나의 레퍼토리로 다룬 것과는 달리 온전한 '연극'으로서 면모를 추구한 것이다. 물론 조선성악연구회가 창극의 이름을 가져가며 이와 같은 양식을 만들어간 것은 무대극 자체에서만의 노력은 아니다. 그 이전에 '창극'의 이름으로 발매되었던 음반들이 연극화된 무대공연으로서 창극의 양식 형성에 영향을 주기도 하였다.[26] 창극의 용어가 품었던 포괄적 성격 가운

24) 그러나, 무대극에서도 창극의 명칭이 고정적으로만 쓰인 것은 아니었다. 김향이 정리한 바와 같이 한동안 신문 지상에서 '창극'이라는 호칭보다는 '예술적 창극'을 지향하는 의미에서의 '가극'이라는 장르명이 강조되었기 때문이다. '가극'이라는 용어가 이때 처음으로 등장한 것은 아니었지만 1930년대에 창극계에서 집중적으로 언급되는 특징을 보인다. 김향, 「1930년대 조선성악연구회의 창극적 상상력과 식민성」, 『공연문화연구』 39, 한국공연문화학회, 2019, 370면.

25) 백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997, 221면.

26) 일찍이 서연호는 1920년대 후반 경성국악방송국의 개국과 더불어 늘어나기 시작한 국악방송과

데 '판소리'와 '극'이 조선성악연구회의 무대극 안에서 명확하게 두드러진 것이다.[27]

문제는 이렇듯 연극적 양식을 구축하여 '극'으로서의 성격을 확립한 창극이 이후에는 어떤 행보를 거쳐 왔냐는 것이다. 조금 더 구체적으로 논점을 제시하면, 이 시기에 사용한 음악으로서 '唱' 이른바 판소리, 그리고 '劇'으로서 연극성은 어떻게 되었느냐이다. 먼저, 창의 면모를 보건대, 일제강점기 이후 한국전쟁을 거치면서 판소리 창자들이 흩어지고 분화되면서 창극은 '여성국극'이라는 독특한 장르를 파생시키며 기존의 판소리 중심의 혼성 창극과 함께 존재하였다.[28] 흥미로운 것은 창극에서 주요하게 다루어진 '판소리'가

국악에 대한 대중들의 여전한 호응, 국악음반 판매의 증가에 힘입어 전국의 명창과 창극인들이 다시 서울에 집결하였고, 이러한 응집력을 바탕으로 1933년 조선성악연구회가 결성되었으며, 이후 36년 2월 희창극 「배비장전」을 무대에 올리게 되었다고 언급한 바 있다. 서연호, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법 재고」, 『판소리연구』 2, 판소리학회, 1991, 9면. 여기서 조선성악연구회의 결성을 1933년이라고 기술한 논자의 서술은 1934년으로 바뀌어야 할 것이다. 더불어 논자의 해석에 발표자는 동의하면서도 무대극으로서 창극 형성의 인적 구성뿐만이 아니라, 무대 자체의 형식에도 국악방송과 국악음반이 영향을 주었음을 함께 강조한다. 특히 구극(판소리 분창의 극)과 신극이 결합되는 형태가 '창극'이라 일컬어지며 등장한 음반은 이런 점에서 의미가 있다고 생각한다. 판소리 중심으로 극의 형태를 갖춘 창극 음반은 1933년 8월 태평판 창극 「춘향전」과 1934년 7월 시에론판 창극 「춘향전」 이후이다. 이들이 이후 판소리 창자 중심으로만 꾸려진 창극 음반(1935년~36년 폴리돌 「심청전」, 「화용도」, 1937년 빅타 「춘향전」, 1937년 오케 「춘향전」 등)에 영향을 주었을 것이라고 본다.

27) 이런 점에서 김향이 1930년대 조선성악연구회의 공연물을 대상으로 '창극'과 '가극'의 용어가 중첩적으로 사용된 예를 밝히며, 그 둘의 차이를 규명하려 한 시도를 살펴보고자 한다. 논자에 따르면, 무대 창극계에서는 기본적으로 판소리를 근간으로 한 '가극'과 '창극' 용어에 대한 구분이 만들어졌지만 '가극'이라는 용어는 판소리 명창의 공연을 염두에 둔 것이었다고 한다. 그리고 이들이 무대에서 사라지고 차세대 명창들이 무대에 서면서 비로소 온전히 '창극'이라는 용어로 정착되었다고 하였다. 나아가 조선성악연구회는 '정화'와 '배제'의 논리 속에서 남도소리 외에 다양한 종류의 전통소리들을 타자화하여 창극 공연에서 본격화하지 않았다고 설명하고 있다. 김향, 앞의 글, 370-385면. 김향의 연구는 초기 새로운 조선의 소리로서 다양한 음악을 포괄하였던 창극이 조선성악연구회에 이르러 판소리로 축소되어간 상황을 규명한 것으로, 본고는 논자가 주장하는 '창극의 태생적 식민의식'에 주목하기보다, 애초 창극이 보다 포괄적인 형태의 새로운 조선의 소리를 지향하였다가 조선성악연구회의 공연물들을 통해서 '판소리'로 음악의 성격이 축소된 면모에 주목하고자 한다.

28) 여성국극은 여성들만으로 이루어진 전통음악극이라는 점에서 혼성 창극단과는 엄연한 차이를 갖지만, '판소리 중심의 음악을 바탕으로 한 극'이라는 점에서 성격상의 공통점을 갖는 것도 사실이다. 본고는 창극에서 파생된 여성국극이 '극적' 면모를 강화하고 있다는 측면에 주목하여, 창극에 내재되어 있는 연극적인 면모의 폭발을 강조하고자 한다. 정수진 또한 여성국극이 기존 창극과 여러 특징을 공유하면서도 두드러졌던 부분은, 그 형식면에서 '창'극보다 창'극'에 주안점을 두었다

상당히 약화된 여성국극이 한 시대를 풍미할 정도로 상당한 인기를 얻었다는 점이다. 그러나 아이러니하게도 대중의 인기와 달리, 여성국극의 소리는 창극으로서 자격이 없다는 평가를 받게 되고, 급기야 여성국극 쇠락의 다양한 원인 가운데 하나로 거론되기까지 하였다.[29]

창극에서 '판소리'를 다시 찾은 움직임은 1962년 국립창극단이 창단되면서이다. 1962년 3월 21일 국립중앙극장이 시공관을 인수하여 수리를 끝내고 개관하면서, 국립극단, 국립국극단, 국립무용단, 국립오페라단 등 네 단체가 창단되었고 개관기념공연과 창단기념공연도 펼치게 되었다. 국립국극단은 國劇의 정립을 위하여 생겨난 단체로, 단장 김연수, 부단장 김소희, 박귀희를 임원으로 하여 박초월, 강장원, 김준섭, 임유앵, 김경애, 김득수, 남해성, 박봉선 등 당대 명창이자 창극 배우 21명을 단원으로 하였다.[30] 인원 구성에서도 보는 바와 같이 판소리 창자들을 구성으로 한 단체였고, 그에 따라 판소리 음악이 중심이 되는 무대를 올린 것이 초기 국립창극단의 행보였다.[31] 이후에는 다양한 음악적 시도를 하며 '판소리'만으로 극의 음악을 구성하는 것이 아닌 서양음악과 적절히 결합하고 융합하며 다양한 음악적 시도를 해왔다.[32] 그러나 무엇보다 20세기 문화 환경에서 창극이 그의 성격으로 명확하게 확립한 것은 바로 '劇'이다.

창극은 20세기 다채로운 문화 속에서 극(드라마)의 면모를 점차 확장하고 강화해 나갔다. '창극조'에서 '調'가 떨어져 나가며 '劇'으로서의 성격이 강조

는 것을 짚으며 여성국극은 '듣는 소리'가 아니라 '보는 연극'의 성격을 가졌음을 언급하였다. 정수진, 「여성국극은 어찌 무형문화재에서 배제되었는가?」, 『실천민속학연구』 33, 실천민속학회, 2019, 22-23면.

29) 박황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976; 백현미, 앞의 책; 전성희, 「한국여성국극연구(1948-1960)」, 『드라마연구』 29, 한국드라마학회, 2008; 정수진, 앞의 글 등.

30) 유영대, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』 33, 고려대 한국학연구소, 2010a, 148면.

31) 초기 국립창극단의 공연 및 역사와 관련하여서는 유영대, 같은 글, 2010a; 국립중앙극장, 『세계화 시대의 창극』, 연극과인간, 2002; 최혜진, 「국립창극단사」, 『국립극장 70년사』 역사편, 국립극장, 2020, 156-261면 참고.

32) 창극 음악의 변이와 서양음악 수용에 관한 연구는 이진주, 「창극의 서양음악 수용 양상과 그 의미」, 『한국음악사학보』 59, 한국음악사학회, 2017 참고. 창극의 가창 성격의 변모에 관한 연구는 박종혁, 「연행 환경 변화에 따른 창극 가창 성격에 관한 연구」, 홍익대 석사학위논문, 2014 참고.

된 것이다. 본고는 창극이 지금까지 생명력을 유지할 수 있었던 것은 창극이 '극', 이른바 연극성을 강조하였기 때문이라 본다. 최근 유동혁[33]은 창극 공연의 연극성을 2000년대 이후 국립창극단의 구체적인 작품을 통해 꼼꼼히 살핀 연구를 제출하며, 현실을 재구성하고 경험하게 하는 '연극성' 혹은 '공연성'이 오늘날의 창극 속에 깊이 녹아 들어가고 있다고 하였다. 본고는 논자의 핵심 주장에 상당히 동의하며, 다만, 창극의 연극성은 비단 2000년대 이후 폭발한 면모가 아니라 그 이전부터 끊임없이 강조되었던 부분임을 본장을 통해 강조한다.

창극의 연극성은 판소리 창자와 신극 배우가 함께 공연을 하는 것으로부터 배태가 되었고, 조선성악연구회에 이르러 정교하게 정립이 되어갔다고 할 수 있다. 명창 이동백은 조선성악연구회의 「배비장전」 공연을 앞두고 한 인터뷰에서 "요사이 演劇이라는것은어떠케 공이드는지 格式을 몰라서 쩔쩔매겟습디다 그러나 지금은 한두번해본일이아니고 여러번이러케 演習을 해오니 그래도 妙理를 알게됩디다"[34]라고 하며 창극을 '연극'으로 인식하는 면을 드러냈다.

조선성악연구회 이후에도 창극이 가지고 있는 연극성은 지속해서 형태를 갖추어져 나가는데, 그 실제를 확인할 수 있는 것이 1940년대 창극 음반을 통해서이다. 1941년과 1942년에 각각 발매된 오케판 「흥보전」과 「심청전」은 연극적인 효과를 최대한 살리는 쪽으로 재편이 되었다는 평가를 받는다.[35] 방송의 경우에도 정정렬, 송만갑, 김창룡 등 당대 명창들이 주로 판소리 프로그램에 출연하였다면, 오태석, 김세준, 김소향, 김채련 등 주로 젊은 조선성악연구회의 회원들이 창극 프로그램에 출연하였다.[36] 극으로서의 사실성을 음악성 못지않게 중요하게 보았기 때문이다.

해방 이후 여성국극으로 양식의 변화를 시도했던 창극에서 두드러지는 중

33) 유동혁, 「2000년대 이후 국립창극단 창극공연의 연극성 연구」, 동국대 박사학위논문, 2019, 10-15면.
34) 「엑스트라로서의 李東白」, 『조선일보』, 1937.3.5.
35) 배연형, 「창극 유성기 음반의 녹음과 음악적 변화 양상」, 『한국어문학연구』 58, 동악어문학회, 2012, 396면.
36) 졸고, 앞의 글, 2017, 69-71면 참고.

요한 면모 역시 劇的 성격이었다. 사실적 연기를 지향한 여성국극은 '극'의 본질에 점차 다가가려 한 노력이었다고 할 수 있다. 여성이 남성의 연기를 하며 폭발적 인기를 끌 수 있었던 것은 진짜 남자보다 더 남성성을 드러내고자 한 뛰어난 연기력이 있었기 때문이다. 이는 창극을 바라볼 때 '극'에 대한 중요성을 인식하고 이를 현실성 있게 표현하려는 의식이 있었기에 가능한 것이었다.

드라마로서 창극의 성격은 매체와 만나면서 보다 강조되었다. 1960년대 동아방송에서 방송되었던 라디오 「연속창극」은 프로그램의 중심을 드라마에 두면서도 판소리 창자 김소희, 박동진을 등장시켰다.[37] 흥미로운 것은 프로그램의 중심은 '창'으로 표현되는 극이 아니라, 드라마에 있고 '창'은 부수적인 장치로 활용이 되었음에도 이를 '창극'으로 호명하여 기획 및 제작을 하였다는 것이다. 창이 많은 비중을 차지하지 않더라도 드라마와 결합할 수 있고, 그것이 '불가'하다는 인식이 없었음을 확인할 수 있는 부분이다. 이는 '창극'이라는 명칭 아래 발매되었던 1970년대 일부 음반에서도 확인할 수 있다. 1971년 음반으로 발매된 창극 드라마 「성웅 김대건은 살아있다」, 창극 「사명대사」, 1977년 발매된 창극 「석가모니 일대기」는 모두 '창극'의 명칭으로 발매되었으나 창이 차지하는 비중은 적고, 낭독과 대화의 드라마적 구성이 두드러지는 음반이다.[38]


『黎明80年』끝내고
『閑慶새재』를放送
東亞放送
東亞방송은 지난一년二
개월간 계속하면 長期「
프로」「여명八十년」을30
일로 막을내리고 7월1
일하오9시30분부터 새로
운 연속唱劇「閑慶새재」
(朱泰益작 朴동근연출李
丹韶음악)를 방송한다。
화류계에서 늙은老夫婦
와 女六중퇴한「아프레」
딸、이세여인을 중심으로
벌어지는 갖가지 이야기
출연에는 千仙女 柳基
鉉 高恩晶 金素
姬 朴東鎭

〈그림 6〉『동아일보』, 1964.6.30.

37) 이에 대한 자세한 내용은 졸고, 앞의 글, 2017, 116-119면 참고.
38) 졸고, 앞의 글, 2019 참고.

1970년대 텔레비전이 등장한 이후 방송을 통해 다루어진 창극은 드라마의 면모가 보다 부각되는 형태였다.

> 우리 고유의 민속창극이 처음 TV에서 현대적 구성으로 시도돼 화제가 되고 있다. 「배뱅이굿」이라든지 「범벅타령」, 「배비장전」 등 우리 창극은 그 소재가 철저하게 통속적인데 비해 요즘 그 계승은 전혀 단절된 상태다. 여기에 그것이 극화된다는 것은 시청자들로부터 외면만 당해오던 국악 프로의 새로운 영역을 개척하게 되리라는데서 주목을 끌고 있는 것. 요즘 각방송의 국악프로는 한낱 구색정도에 그치고 있다. 라디오나 TV를 막론하고 한 방송에 국악프로는 1개 정도가 고작. 이것은 근본적으로 국악의 가락이 단조로운데도 원인이 있겠지만 프로그램으로서의 개발이 전혀 돼 있지 않은데도 이유가 있다. 이에 MBC TV는 매주 화요일 저녁 「MBC대향연」 시간을 통해 우리 창극을 현대적인 드라머 구성으로 시도하게 된다는 것. 물론 그것은 민속으로서의 원형을 해지지 않는 범위 내에서 윤색되고 철저한 고증에 따라 그 소재를 뮤지컬로 엮어나가게 된다는 것이다. (…) 이 프로에서 계속 해설을 맡게 될 허호영씨는 "이것을 계기로 우리 고유의 민속문화가 대중 속에 재현되는 전기가 마련될 것으로 믿는다"고 말하고 있다.[39]

> (…) MBC TV의 「내강산 우리노래」는 방랑시인 김삿갓의 유랑역정을 창극(?)의 형태로 엮어가고 있다. 구봉서를 등장시켜 이야기의 흥미를 높여 보려는 착상도 좋고 국악인 조상현을 주연으로 발탁한 용기도 좋다. 그러나 이왕 김삿갓을 소재로 택한 바에게 김삿갓에 얽힌 에피소드를 보다 철저히 부각시켜야 할 것 같다. 창에 너무 치중하면 인간 김삿갓의 행적묘사가 소홀해질 수 있다. 김삿갓에 얽힌 에피소드를 하나의 단편 드라머로 극화한 후 그 중 중요한 대목만을 창으로 부르게 한다면 더 효과적일 것 같다. 에피소드가 철저히 극화되어 있지 않았기 때문에 장면전환에 무리가 생기고 이 무리를 커버하기 위해 주제와 관계없는 춤과 가락을 삽입하게 된다. 출연자가 많이 나온다고 반드시 프로그램이 호화스러워지는 것도 아니고 그 내용이 풍부해지지도 않는다.[40]

국악프로그램이 단조롭고 인기를 많이 못 얻는 이유가 이에 걸맞은 프로그램을 기획하지 못한 것에 있다는 지적, 그리고 이를 타파할 방도로써 창극

39) 「고유의 민속창극 TV서 본격 극화, MBC서 획기적 시도, 고증철저, 원형 살려 —「배방이굿」 상하편으로 나눠 첫선 "대중 속 재현의 전기 마련"」, 『경향신문』, 1975.3.25.
40) 이상회, 「TV주평 : 국악프로 조상의 얼 담아야, 신파적 대사, 구성 등 엉성, 김삿갓 얘기 더욱 부각을 - KBS TV 국악의 향기, MBC TV 내강산 우리노래」, 『경향신문』, 1977.5.25.

을 생각한 것은 창극이 갖는 극적 속성이 TV 드라마와 어우러질 유연성을 갖고 있음을 정확하게 인식하고 있는 것이다. 여기서 나아가 창에 치중하지 말고 에피소드를 살리라는 조언, 주제와 관계없는 춤과 가락은 불필요하다는 의견 등은 창을 활용하되 드라마에 충실해지길 요청하는 것이다.

창극은 20세기 다변화되는 매체 환경 속에서 '극'의 성격을 보다 부각하고 확장하는 방향으로 나아갔다. 창극의 '연극성'을 강조하며 다양한 실험을 하고 새로운 양식을 만들고자 하는 시도는 비단 현대의 무대 창극에서 시도하는 특별한 무엇이라고 할 수 없다. 그것은 창극이 지금까지 지속해서 추구하던 바였다. 20세기 새로운 문물과 문화가 유입되면서 여러 예술이 생겨나고 사라지는 과정에서 창극은 그 생명력을 유지하기 위해 판소리라는 전통이 아닌 드라마로서 '극'을 택한 것이다.

3. 창극의 정체성을 바탕으로 한 현대 창극의 양식 고찰

1) 음악극으로서 창극의 정체성, '전통음악'과 '극 예술'

창극이 이름을 가진 때부터 그것이 지향한 성격은 '새로운 조선 소리'이자 '새로운 양식'이었다. 새로운 조선의 소리는 전통적인 판소리와는 다른 보다 대중적인 형태의 무엇이었으리라 짐작이 된다. 또한, 새로운 양식은 판소리를 하는 연희자들만이 아닌 배우, 가수 등이 함께 무대를 꾸미는 보다 자유로운 형태의 무대공연이었으리라 볼 수 있다. 더불어 창극은 20세기를 지나오면서 '창'보다는 '극'으로서 자신의 정체성을 강조하여왔다. '극'이 더 중심이 되어도 '창극'의 명칭을 부여받았고 그로써 연행이 되었다는 것은, 창극에 있어 드라마는 상당히 중요한 요소임을 보여준다.

이런 점을 염두에 둘 때, 현대 창극의 다양한 면모들은 본래 창극의 출발과 성격을 생각할 때 지극히 자연스럽다. 창극은 출발 자체가 당대 문화 환경 속에서 '새로움'을 추구하는 음악이었고, 계속해서 새로움을 모색하는 공연이었기 때문이다. 유민영[41]도 언급한 바와 같이 실제로 오늘날 정의를 내리는 창극은 1930년대 조선성악연구회의 공연에서 비롯되었다. 1902년 협

률사의 판소리 분창 공연을 최초의 혹은 초기 창극이라 일컫는 것은 어쩌면 1930년대 조선성악연구회의 창극 형태를 염두에 두고 연구자들이 소급하여 '발견'한 것일 수 있다. 고민해봐야 할 것은 이와 같은 시각이 가져오는 창극에 대한 인식의 타당함이다.

'발견'된 초기 창극으로 인해 창극은 마치 '원형'이 있는 대상처럼 다루어졌다. 물론 그 원형은 음악으로서 판소리와 고전서사, 특히 판소리 레퍼토리 중심의 공연이다.[42] 그 과정에서 실제로 창극으로 명명되었지만 그 양식은 판소리와 판소리 연희자 중심이 아닌 음반, 방송은 어디에도 귀속할 수 없어 주목받지 못하였고, 활발한 논의의 대상이 되기도 어려웠다. 무대극의 경우에도 판소리 음악을 온전히 계승하지 못한 여성국극은 장르가 가지고 있는 독특함과 당대의 대중성에도 불구하고 이질적이고 낮은 수준의 공연으로 평가되기도 하였다. 전통음악으로서 판소리가 차지하는 위상, 그리고 창극의 기초가 판소리에 있다는 고착된 생각이 가져온 현상인 것이다. 이러한 시각은 판소리와 판소리 연희자, 판소리 작품을 벗어나는 무대극을 창극의 '실험'으로 바라보기도 하였는데, 그렇다면 창극은 늘 실험될 수 밖에 없는 대상이

41) 유민영은 "전통예술 종사자나 전문가들조차도 창극의 정립과정이나 시기에 대해서 불분명하게 알고 있는 경우가 적지 않다. 그렇기 때문에 오늘의 창극에 대해서 가타부타 회의를 표명하는 경우가 적지 않은 것이다. 그러나 분명한 것은 오늘의 우리 창극의 기본적 틀은 1930년대 중후반에 만들어진 것이다."라고 함으로써 '창극'이 무대극에서 명칭을 부여받고 연행된 시기를 1930년대 중후반으로 짚은 바 있다. 유민영, 「조선성악연구회와 창극 정립」, 『세계화 시대의 창극』, 국립중앙극장 엮음, 연극과 인간, 2002a, 42면.

42) 1980~90년대 허규는 창극의 원형 찾기 작업을 위해 창극의 모태인 판소리를 훼손하지 않는 범위 내에서 창극을 완성하고자 '완판창극'을 기획하고 전승 5가는 물론 실전 판소리도 창극화하여 무대에 올린 바 있다. 물론 고전소설, 설화, 신화, 민화 등은 물론 새로운 창작곡도 가능하다는 생각으로 창극 연출에 임하였으나, 그 과정에서 음악으로서 '판소리'를 중시한 것은 분명하다. 그가 제시한 창극연출의 접근 가운데 "창의 가사를 밀도화, 명료화해야 한다. 음악의 경우는 전래되는 소리제를 활용하되 권위있는 분의 더늠을 삽입하여 반주음악으로 개발해야 한다."가 있다. 유민영, 「창극의 좌표와 진로」, 『세계화 시대의 창극』, 국립중앙극장, 연극과 인간, 2002b, 239-240면 참고. 판소리의 새로운 해석을 중시하고 놀이성과 현장성을 주목하여 당대 창극의 새로움을 추구하면서도 전통 판소리의 무게를 결코 가볍게 여기지 않은 것이다. 서연호 또한 국립창극단의 연출가들이 실험성이 강한 연출 방법을 추구하였지만, 기존의 판소리에서 이어져 온 창극의 창작방법론은 여전히 높고 두꺼운 인습적인 방벽에 부딪혀 실효를 거두지 못하고 오늘에 이르고 있다고 하였다. 서연호, 『한국연극사』, 연극과인간, 2003, 174면.

다. 원형으로 인식된 판소리를 지향하는 것은 현대 창극이 결코 지켜낼 수 없기 때문이다. 그리고 이것은 결국 창극의 양식을 정립하겠다고 하였으나 정립할 수 없음을 인정하는 과정이기도 하다.

다음으로, 창극이 '발전'해 왔다는 시각이다. 필자는 이는 절반만 맞는다고 생각한다. 1900년대 초기 판소리 분창 형태의 공연이 1930년대 온전한 '극'으로서 양식을 갖추어나간 면모는 창극의 핵심으로서 '판소리'를 생각할 때, 발전으로 설명할 소지가 있다. 판소리 음악을 중심으로 극으로서 양식적 정립을 해나가는 과정이기 때문이다. 그러나 '창'의 면모에서 바라본다면 과연 발전이라 말할 수 있을 것인가. 오히려 다양한 전통음악을 아우르며 존재한 창극의 음악적 성격이 판소리 음악으로 축소된 것은 아닌가. 창극이 용어를 획득하고 그 과정에서 변화해 온 과정을 떠올려 본다면 창극의 음악은 비단 판소리 만이 아닌, 다양한 전통음악을 기반으로 할 수 있다. 전통음악뿐만이 아니다. '창극조'에서 '신창극조', '창극'으로 변화를 모색하며 당대의 유행하는 음악과도 결합한 것을 생각할 때, 창극이 추구하는 음악은 보다 다양할 수 있다.

현대 창극이 행하는 여러 '실험'은 사실상 실험이 아니라 창극이 본래 속성상 불가피한 것은 아닐까. 다시 말해, 창극이 판소리 중심의 음악에 갇히지 않으면서 판소리 외의 전통음악은 물론 서양음악과 상호 교섭하는 것은 반드시 '현대화', '대중화', '세계화'의 담론 아래에서 필요한 요건으로 기획되는 것이 아니라, 응당 창극이 태어나 살아온 환경과 그가 걸어온 행보를 보았을 때 자연스러운 것이다. 1930년대 조선성악연구회의 창극 공연은 창극이 20세기를 지나오면서 보여준 여러 모습의 하나일 뿐, 그것이 전범, 혹은 전형이 될 수는 없다. 따라서 현대 창극의 다양한 모습을 더 이상 '실험'으로 볼 것이 아니라, 그 자체로 인정할 필요가 있다.[43]

---

43) 이와 같은 관점에서 접근한다면, 현대 창극의 다양한 공연 형태를 바라보며 여전히 '판소리는 어디에 있는가'라는 질문은 不要할 수 있다. 이성곤 또한 2015년에 공연된 국립창극단의 「코카서스의 백묵원」을 평하며 "'지킬 것은 지켜야 한다'는 창극의 장르 논쟁은 그래서 해묵은 시비걸기로 비춰지는 느낌마저 든다."라고 하며, "창극의 '멍에'를 과감히 던져버리고 여러 장르의 우성 인자만을 흡수하여 창극의 진화의 정점을 찍었다"고 평한 바 있다. 이성곤, 「창극의 진화인가 돌연변이

音樂劇으로서 창극의 정체성은 음악으로서 '전통음악'과 드라마로서 '극 예술'로 봐야 한다. 이때 전통음악은 판소리를 중심으로 하되, 반드시 이것만 지향할 이유는 없다고 생각한다. 창극이 걸어온 길이 그러하였기 때문이다. 따라서 전통의 민요, 잡가, 무가 등 판소리를 기본에 두되, 다양한 음악으로 그 폭을 넓힐 수 있다. 물론 현대음악과의 적극적인 결합과 소통도 필요하다. 다만, 오페라, 뮤지컬 등의 음악극과 비교하였을 때, 창극만의 독특한 음악적 색채는 전통의 음악에서 비롯되어야 할 것이다.

창극의 주요체 가운데 또 다른 하나로 드라마로서의 '극'은 매우 중요하다. 드라마적 면모를 강조하면서 20세기를 지나온 창극의 모습을 볼 때, 극적인 성격은 지속해서 발전적으로 나아가야 한다. 라디오 방송을 통해 판소리 음악을 사용한 드라마가 존재하였고, 1970-80년대에는 텔레비전으로 창극 드라마가 방영되었다는 점[44]을 떠올릴 때, 드라마에 집중하여 다양한 서사의 창극을 만드는 작업은 향후 창극이 발전하는 데 많은 도움을 줄 것이다.

요컨대, 창극은 그 정체성을 표방하는 것으로서 전통음악과 드라마를 강조하면서 그 안에서 다채로운 변화를 꾀할 필요가 있다. 20세기 초 다양한 문물과 조우하는 과정에서 판소리는 새로움을 추구하였다. 그리고 그 과정에서 나타난 창극은 그 또한 유연하게 주변의 문화들과 교섭하며 장르의 길을 걸어왔다. 창극이 지나온 일련의 과정을 세밀하게 볼 때, 음악극으로서 창극의 정체성은 전통음악과 극예술에 있음을 다시금 확인할 수 있다.

2) 창극의 하위 장르를 통한 창극의 다양한 양식 제안

본고는 앞서 창극의 핵심 요소로서 전통음악과 극 예술을 이야기하였다. 본장에서는 창극의 양식에 관한 문제를 새롭게 정립해 볼 것과 향후의 발전

인가? 〈코카서스의 백묵원〉」, 『연극평론』 77, 한국연극평론가협회, 2015, 53면; 이와 같은 견해는 최근 국립창극단이 시도하는 폭넓은 스펙트럼의 창극 공연물 안에서 이루어진 것임을 염두에 둘 때, 학술연구에서도 20세기 창극의 다양하고도 폭넓은 형태를 세밀하게 드러내는 과정이 필요할 것이다.

44) 방송에서 창극이 활용된 예에 관해서는 졸고, 「1950~80년대 방송제작 창극의 현황과 특징」, 『민족문화연구』 71, 고려대 민족문화연구원, 2016 참고.

방안을 제안해보고자 한다. 그리고 이에 앞서, 창극에 하위 장르가 필요한 까닭에 관해서 이야기하고자 한다.

먼저, '전통음악을 중심으로 한 극예술'로 창극의 성격을 정립할 때, 창극은 더 큰 자유를 얻게 된다. 무엇보다 음악으로서 판소리의 무게를 벗겨주면, 판소리뿐 아니라, 민요, 정악, 가곡, 굿 음악 등 보다 다양한 음악의 장르들이 창극에 들어올 수 있다. 창극의 외연이 넓어지는 것이다. 극 예술로서 창극에 자유를 줄 경우에도 무대 장치는 물론 무대에서의 미디어 활용, 연기의 형태, 무대 구성, 의상, 분장, 레퍼토리의 다양화 등 창극이 하나의 극예술로서 보여줄 수 있는 범주는 무궁무진해진다.[45] 실제로 20세기 동안 창극이 그 이름을 내걸며 보여준 다양한 면모는 창극에도 하위양식이 필요함을 말해준다.[46] 서두에서 언급한 바와 같이 2019년 국립창극단의 공연으로 올라간 신창극 「시」와 창극 「심청가」는 창극의 스펙트럼이 얼마나 넓어질 수 있는가는 보여주는 동시에 양극단의 면모로 인해 창극이란 무엇인가에 대한 혼란을 야기할 수도 있다. 이제 창극 안에 하위의 양식을 둠으로써 다양한 창극의 면모를 대중적으로도, 학술적으로도 인정하고 정립해나갈 때가 된 것이다.

2010년 이후 국립창극단이 보여준 공식적인 창극의 행보는 앞으로 창극이 자유로움을 더 찾으면 찾지, 결코 그 자유를 축소하지 않을 것이라는 생

45) 이재성은 창극의 현대화 과정에서 판소리 이외에 시조, 가곡, 범패, 굿소리, 풍물, 민속연희, 궁중연희 등의 다양한 우리의 공연미학이 곁들여져 창극은 미학적 독자성과 예술성을 확립함과 동시에 우리나라를 대표하는 문화브랜드로의 도약을 꿈꾼다고 하며, 창극이 열린 장르로 나아갈 수 있는 가능성을 언급하였다. 이재성, 앞의 글, 137면. 21세기 창극을 바라보는 시선과 기대는 연구자 혹은 관객마다 차이는 있겠지만, 창극이 자유로움 속에서 전통을 구가하고 새로움을 시도하길 바라는 부분에는 많은 이들이 동의하리라 생각한다.

46) 이진주는 작년에도 공연되었던 국립창극단의 창극 「심청전」에 대하여 "판소리가 주인공, 그래서 더 신선한 창극"이라는 제목으로 리뷰를 쓰기까지 하였다. 판소리가 주인공인데 '신선'하다는 것은 2000년대 들어 창극이 그간의 모습과 얼마나 달라졌는가를 실감하게 한다. 논자는 "이번 창극 「심청가」는 그간 국립창극단이 판소리 다섯 바탕을 소홀히 한다거나 지나치게 파격만을 추구한다는 지적을 해왔던 이들을 어느 정도 안심시켰을 것이다."라고 하며 "창극의 양식도 특정할 것이 아니라 창극에 다양한 하위 장르가 있을 수 있다는 것을 인정해야 한다."라고 정리하였다. 이진주, 「판소리가 주인공, 그래서 더 신선한 창극」, 『공연과이론』, 공연과이론을위한모임, 2018.6, 265-270면.

각을 하게 한다. 이미 '실험'이라 일컬어지는 다양한 시도 속에서 평단과 관객의 찬사를 받은 바 있는 창극이 양식의 새로움을 찾는 도전을 멈출 리가 없다. 무엇보다 관객이 이제 그것을 원하지 않을 것이다. 동시대와 끊임없이 소통해야 하는 극 예술의 속성상 창극 양식의 다양성을 인정할 수밖에 없는 때가 온 것이다. 서연호는 90년대에 이미 "오늘날과 같이 전통이 흔들리고 붕괴하는 시대에, 끊임없이 새로운 예술형식을 원하는 관객층이 증가하는 시대에, 그리고 세계 문물의 교류가 빈번한 시대에, 과거로의 회귀하여 전통극을 수립하겠다는 발상은 애초부터 무리요, 불가능한 처사가 아닐 수 없다."[47]라고 한 바 있다. 논자의 예언은 사실 적중한 것이나 다름없다. 2010년대에 들어 전통극의 색채를 과감히 벗은 창극에 대한 관객의 긍정적 반응이 이를 반증한다. 그러나, 논자가 창극을 "현대극"으로 바라보는 관점에는 온전히 동의하기가 어렵다. 전통의 요소 안에서 창극이 출발하였음을 부인할 수는 없기 때문이다. 다만, 창극은 끊임없이 '새로움'과 '변화'를 추구한 장르였다는 것은 분명하다.

다음으로, 창극 양식의 범주를 넓힘으로써 다양한 형태의 전통음악극을 포섭하는 것은 전통을 활용한 다양한 양식의 음악극이 대두하는 상황 속에서 장르 혹은 양식의 혼란을 줄일 방법이기도 하다. 2000년대 초반부터 '판소리 뮤지컬'이라는 용어가 나오면서 창극과 뮤지컬의 결합을 표방한 음악극이 공연되기도 하였고[48], 뮤지컬이라고 하면서도 판소리와 뮤지컬의 색다른 조화를 강조한 작품[49]이 관객의 사랑을 받으며 흥행을 이어가기도 하였다. '오페라 창극'이라는 표현으로 국립창극단의 몇몇 작품이 홍보되기도 하였다.[50]

전통음악과 전통서사를 현대의 뮤지컬, 혹은 오페라라는 공연예술과 결합하여 대중성을 획득하는 것은 전통을 동시대의 공연문화와 더불어 숨 쉬게 한다는 점, 장르의 융합을 통해 새로움을 추구한다는 점에서 상당한 의미가

47) 서연호, 앞의 글, 16-18면.
48) 창작집단 '타루'의 작품들로 「시간을 파는 남자」(2008), 「판소리 애플그린을 먹다」(2010), 「운현궁 로맨스」(2013), 「판소리 햄릿 프로젝트」(2014) 등.
49) 「서편제」(2010), 「인당수 사랑가」(2013), 「아랑가」(2016), 「적벽」(2019) 등.
50) 「수궁가」(2011), 「다른 춘향」(2014), 「오르페오전」(2016) 등.

있다. 다만, 대상에 대한 논의의 장에 있어서 이들 장르를 어디에 귀속하여 다룰 것인가에 대한 또 다른 고민이 생겨나는 것도 사실이다. 구체적으로 환언하면, '판소리 뮤지컬', '국악 뮤지컬', '오페라 창극', '창극' 등의 용어를 어떻게 구분하여 정리할 것인가의 문제이다. 이와 같은 구분이 공연 현장에서는 꼭 필요한 과업이 아닐 수도 있다. 그러나 연구의 영역에 있어서 장르의 구분과 차이에 대한 고찰은 필요한 과정이 아닐 수 없다.

마지막으로, 창극에 관한 소모적인 논쟁을 줄이고, 보다 발전적인 공연예술로 창극을 바라보기 위함이다. 창극을 향한 판소리 혹은 전통 논쟁은 향후 점차 사라질 것이다. 등장한다고 하여도 해묵은 논쟁이 아니냐며 무겁게 다루어지지 않을 수도 있다. 그렇다고 하여 그 목소리를 배제한 채 창극을 바라본다면 서로 다른 지향을 하는 창극과 이를 평가하고 해석하는 입장 간의 괴리는 불가피할 것이다. 이를테면, '전통'은 도구로써만 활용할 뿐, 새로움과 현대성을 추구하며 기획된 '극 예술'로서 창극 작품을 향해 애초 기획에 염두에 두지 않았던 창극의 전통(전통적 무대, 연기, 음악 등)은 어디에 있느냐라는 물음이 나올 수 있으며, '전통'을 지향하는 목적으로 기획된 작품에 극 예술로서의 새로움을 찾는 목소리가 나올 수 있는 것이다. 필자는 지금까지의 창극 논쟁 혹은 창극 담론은 일부 이러한 현상 속에서 이루어진 점이 있다고 생각한다. 판소리를 중심으로 한 전통의 면모를 지향하는 작품에서는 전통극의 양식과 음악, 연기 등을 작품 감상의 토대로 삼고, 극 예술을 보다 지향하는 작품에서는 현대성과 실험성, 연출의 독특한 감각을 감상의 토대로 삼는 것이 더 유효한 걸 아닐까.

그렇다면, 하위양식으로서 창극은 어떻게 나눌 수 있을까. 본고는 창극의 정체성으로 언급한 '전통음악'과 '극 예술'을 중심에 두고 다음과 같이 창극의 하위 체계를 제시해 보고자 한다. 먼저, 음악적 지향을 전통음악에 두느냐, 아니면 전통음악과 현대음악의 결합 등 음악적 절충주의에 두느냐로 나누어 볼 수 있다고 생각한다. 이후 각각의 경우를 다시 극 예술의 성격으로 나누어 볼 수 있다고 생각한다. 즉, 전통극의 면모, 이른바 전통연희 중심의 배우와 연출자가 주축이 되어 전통극의 양식[51]을 지향하는 흐름과 현대극을

지향하는 연출자가 중심이 되어 극예술의 다양성을 추구하는 면모가 그것이다. 이를 일차로 제시해 보면 다음과 같다.

〈표 1〉 창극의 하위 체계 제시 1

1. 음악으로서 판소리와 전통음악 추구
1) 전통극의 양식 중시
2) 현대극의 면모 중시
2. 음악으로서 절충주의 추구
1) 전통극의 양식 중시
2) 현대극의 면모 중시

여기에서 각각의 하위 항목을 다시 레퍼토리에 따라 전통 판소리의 작품 또는 전통 판소리를 포함한 고전 서사의 레퍼토리를 재해석한 작품, 창작 작품, 서양 원작의 작품 혹은 서양 원작을 재해석한 작품으로 다시 나눠볼 수 있을 것이다.[52] 이를 다시 제시하면 다음과 같다.

---

51) 여기서 말하는 '전통극의 양식'이란 전통연희에서 추구하는 화해와 통합성, 마당놀이성, 신명풀이성 등을 말한다. 더불어 전통 판소리의 서사와 의미를 고수하는 방향 역시도 이에 속한다고 보았다.

52) 일찍이 국립창극단의 창극 변모에 대해 전성희, 유영대가 언급한 바 있다. 전성희는 1962년부터 2000년까지를 총 3기로 구분하여 창극의 변모를 살펴본 바 있고(제1기(1962-1976) 판소리 지향의 창극, 제2기(1977-1989) 연극과 놀이 지향의 창극, 제3기(1990-2000) 대중화 지향의 창극), 유영대는 1962년부터 2010년까지의 변화 과정을 정리한 바 있다(제1기(1962-1970) 협률사 창극전통과 국립국극단, 제2기(1970-1980) 창극 정본화 작업과 박진, 이진순, 이원경의 작업, 제3기(1978-1990) 허규 시대-창극과 마당놀이의 거리, 제4기(1990-1998) 창극양식의 다양한 시도, 제5기(1998-2010) 보편적 음악극으로서의 창극). 그리고 최근 류경호는 창극 연출의 유형을 ① 판소리 명창 주도형, ② 신극 지향 연극인 주도형, ③ 판소리 지향 연극인 주도형, ④ 음악극 전문가 주도형으로 분류하고, 유형별 성격을 살핀 바 있다 전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사』, 국립극장, 2000, 256-323면; 유영대, 「한국 전통음악극의 산실, 국립창극단」, 『국립극장 60년사』, 국립극장, 2010b, 207-259면; 류경호, 「창극 연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」, 전북대 박사학위논문, 2011; 오랜 시간 국립창극단에서 해온 창극 공연의 변화 과정과 수많은 작품을 체계적으로 정리하고 분류하려는 시도는 지금까지의 창극 공연을 이해하는데 큰 기여를 하였다. 특히 류경호의 연구는 연출에 따라 창극의 양식이 달라질 수 있음을 실증적으로 분석하고 나아가 창극에 있어 다양한 양식이 존재할 수 있는 가능성을 보여주었다. 더불어, 전성희, 유영대의 연구는 대중화, 다양화, 보편적 음악극의 방향 속에서 창극을 읽을 수 있는 인식을 던졌다는 점에서 시사하는 바가 크다. 본고는 류경호의 분류체계를 조금 더 세밀화하여 앞으로도 창극이 다양함

〈표 2〉 창극의 하위 체계 제시 2

1. 음악으로서 판소리와 전통음악 추구
1) 전통극의 양식 중시
① 전통 판소리 작품, 국내 서사물을 수용 및 재해석한 작품
② 창작 작품
③ 국외 원작의 작품, 국외 원작을 번안 및 재해석한 작품
2) 현대극의 면모 중시
① 전통 판소리 작품, 국내 서사물을 수용 및 재해석한 작품
② 창작 작품
③ 국외 원작의 작품, 국외 원작을 번안 및 재해석한 작품
2. 음악으로서 절충주의 추구
1) 전통극의 양식 중시
① 전통 판소리 작품, 국내 서사물을 수용 및 재해석한 작품
② 창작 작품
③ 국외 원작의 작품, 국외 원작을 번안 및 재해석한 작품
2) 현대극의 면모 중시
① 전통 판소리 작품, 국내 서사물을 수용 및 재해석한 작품
② 창작 작품
③ 국외 원작의 작품, 국외 원작을 번안 및 재해석한 작품

이 기준을 2010년 이후 국립창극단의 작품에 한해 예를 들어 넣어보도록 하겠다. 음악적 지향의 경우, 반주는 물론 노래(창)에 있어 판소리는 물론 전통음악으로 극 전반의 음악을 구성한 경우는 1로, 전통음악뿐 아니라 다양한 서양악기의 편성과 더불어 노래(창)에 있어서도 전통소리의 색채만을 고수하지 않은 경우는 2로 두겠다. 극예술로서의 지향과 관련하여서, 전통극의 배우와 연출자를 중심으로만 극을 구성하며, 전통극의 양식적 면모를 강조한 경우는 1)로, 현대적 감각의 연출로 작품을 구성한 경우는 2)로 구분하였다. 마지막으로, 레퍼토리에 따라 전통 판소리 작품, 국내 서사물을 수용 및 재해석한 작품은 ①, 창작 작품은 ②, 국외 원작의 작품, 국외 원작을 번안 및

과 새로움을 지속해서 추구할 수 있는 바를 학술적으로 제안하고자 한다.

재해석한 작품은 ③으로 분류해 보았다.[53]

〈표 3〉 2010년대 국립창극단 정기공연[54]

작품명	연도	작창, 작곡, 음악감독	연출	레퍼토리 구분	유형 분류
로미오와 줄리엣	2009.2	안숙선 작창, 이용탁 음악감독	박성환	국외작품 수용	1-1)-③
민들레를 사랑한 리틀맘 수정이	2009.3	김경숙 작창, 이용탁 작곡	김형철	국내서사	2-2)-①
적벽	2009.10	김경숙 작창, 이용탁 작곡 지휘	이윤택	판소리계 작품	1-1)-①
춘향 2010	2010.4	안숙선 작창, 이용탁 작곡 지휘	김홍승	판소리계 작품	1-1)-①
화선 김홍도	2011.7	엄기영 음악감독	손진책	국내서사	2-2)-①
수궁가	2011.9	안숙선 작창 박위철, 이용탁 작곡	아힘 프라이어	판소리계 작품	1-2)-①
장화홍련	2012.11	왕기석 작창, 원일 음악감독	한태숙	국내서사 재해석	2-2)-①
배비장전	2012.12	안숙선 작창, 황호준 작곡	이병훈	판소리계 작품	2-2)-①
서편제	2013.3	안숙선 작창,	윤호진	국내서사 수용	2-2)-①

53) 필자가 직접 관람하지 못한 작품의 경우는 국립창극단에서 제공한 홍보 팸플릿과 공연리뷰 자료, 국립극장, 『국립극장 70년사』 자료편, 국립극장, 2020, 6-91면을 참조하여 분류하였음을 밝히며, 직접 관극이 아님으로 인해 다소 오류가 있을 수 있음을 인정한다. 다만, 본고는 각 작품이 일정 기준을 토대로 유형 분류될 수 있으며, 이러한 유형 분류를 통해 창극에 대한 다양한 이해가 가능해질 수 있다고 강조한다. 더불어 유형 분류는 언제나 포섭되지 못하는 항목, 명확하게 분류체계에 삽입할 수 없는 항목이 존재하기 마련이다. 이와 같은 부분 역시 인정하며, 본 연구를 통해 창극이 학술적으로 정밀하게 이해될 수 있는 기초가 마련되길 바란다.

54) 「국립창극단」, https://www.ntok.go.kr/kr/Changgeuk/Main/Index(2021.3.30. 검색); 국립극장, 같은 책, 6-91면을 참고하여 작성. 목록으로서 제시한 작품의 연도는 정기공연의 초연을 대상으로 하였음을 밝힌다.

		양방언 작곡 연주			
메디아	2013.5	황호준 작곡, 작창	한아름, 서재형	국외작품 수용	2-2)-③
내 이름은 오동구	2013.6	이향하 타악감독	남인우	국내서사 수용	1-2)-①
숙영낭자전	2014.1	신영희 작창, 양승환 음악	김정숙, 권호성	판소리계 작품	1-2)-①
변강쇠 점 찍고 옹녀	2014.5	한승석 작창, 작곡, 음악감독	고선웅	판소리계 작품	2-2)-①
안드레이 서반의 다른 춘향	2014.11	유수정 작창	안드레이 서반	판소리계 작품	1-2)-①
코카서스의 백묵원	2015.3	김성국 작창, 작곡	정의신	국외작품 수용	2-2)-③
적벽가	2015.9	송순섭 작창 김주현 음악감독	이소영	판소리계 작품	1-2)-①
아비, 방연	2015.11	박애리 작창, 황호준 음악감독	한아름, 서재형	창작	1-2)-②
오르페오전	2016.9	음악감독 황호준	이소영	국외작품 수용	2-2)-③
트로이의 여인들	2016.11	안숙선 작창, 정재일 음악감독	옹켕센	국외작품 수용	2-2)-③
흥보씨	2017.4	이자람 작창, 음악감독	고선웅	판소리계 작품	1-2)-①
산불	2017.10	장영규 작곡, 음악감독	이성열	국내서사 수용	1-2)-①
신창극 소녀가 (모노드라마식)	2018.2	이자람 작창, 작곡	이자람	창작	1-2)-②
심청가	2018.3	안숙선 작창	손진책	판소리계 작품	1-1)-①
신창극 우주소리	2018.10	출연배우공동	김태형	창작	2-2)-②
신창극 시	2019.1	출연배우 공동	박지혜	국외작품 수용	2-2)-③
패왕별희	2019.3	이자람 음악감독	우상궈	국외작품 수용	2-2)-③

본고에서 제안해 본 창극의 유형은 12가지이지만, 향후 이를 더 세분화하여 다양한 면모의 창극을 나타낼 수 있다고 생각한다. 각 유형에 맞는 명칭

도 부여할 수 있다고 생각한다. 유형을 분류하고 체계화한다고 하여 '새로움'을 향한 창극의 시도가 퇴색하지는 않을 것이다. 창극은 동시대의 요구와 변화의 흐름을 적극적으로 수용하며 언제든 그 모습을 변주할 수 있는 장르이기 때문이다. 다만, 그 때에도 전통의 음악과 그 음악을 할 수 있는 출연진의 분포는 변함이 없어야 할 것이다.

다양한 창극의 유형 속에서, 각 유형별로 창극을 바라보는 관점과 시선은 달라야 할 것이다. 이를테면 1-1)에 속하는 유형의 경우, 전통극의 면모와 전통음악이 얼마나 극 속에서 잘 구현되었는지, 레퍼토리가 이러한 극의 지향과 얼마나 잘 어우러졌는지가 작품제작과 감상의 중요한 기준이 될 것이다. 무대, 의상, 음향, 현대적 감각의 연출 등 극 예술로서의 도전과 실험은 차순위가 되어야 할 것이다. 나아가 전통연희로서 창극의 면모를 만나보고 싶은 관객은 해당 유형을 통해 갈증을 해소할 수 있을 것이다.

2-2)에 속하는 유형의 경우, 전통음악과 전통극의 양식적 면모를 얼마나 잘 구현하고 드러내었는가가 작품 감상의 우선순위가 아니라, 전통음악을 무대 속에 활용하면서 극 예술로서의 새로운 시도와 동시대성을 얼마나 잘 구현하였는가가 중요한 제작과 감상의 기준이 되어야 할 것이다. 나아가 전통음악과 세계의 다양한 음악을 절충하여 음악적으로 도전적인 극예술의 지평을 열어갈 수 있을 것이며, 전통음악에 익숙하지 않더라도 창극을 현대의 '공연예술'의 하나로 즐길 수 있는 관객에게 즐거움을 줄 것이다.

다양한 하위장르를 바탕으로 창극은 더 적극적으로 대중과 소통할 필요가 있다. 앞서 살폈듯, 창극은 음반, 라디오, 텔레비전 등 20세기의 다양한 문화매체와 더불어 존재해왔다. 다매체 시대인 현대에 창극은 비단 무대에서만 수용될 것이 아니라, 운신의 폭을 더욱 넓혀 많은 매체 속에서 존재할 수 있다. 뮤지컬이 영화로 제작되듯, 창극 역시 영화로 제작될 수 있으며, 라디오극을 통해 대중과 더 소통할 수 있다. 유튜브 등의 전 세계적 영상 채널을 통해서도 전통음악극인 창극이 대중 속에 진입하는 것도 얼마든지 가능한 일이다.

더불어, 창작 작품도 활발하게 제작될 필요가 있다. 이제 창극의 레퍼토리

는 무궁무진해졌다. 더 이상 판소리 전승 5가의 작품을 고수하지 않고, 실전 판소리의 작품은 물론 고전서사의 작품을 활용하는 데 익숙해졌다. 나아가 해당 작품을 현대적으로 해석하고 변용하여 동시대의 공감을 적극적으로 마련하고 있다. 해외작품을 번안하여 국내에 맞게끔 활용하는 방식도 흥미롭게 진행되고 있다. 해외작품을 활용하는 것은 창극을 국내뿐 아니라, 해외에도 자연스럽게 전파하는 데 이바지할 것이다. 서양의 고전을 '지금', '여기', '우리'에게 말하는 작업이 언제나 유용한 것은 물론이다.

창극은 그동안 '전통과 근대', '보존과 변화', '고수와 실험'이라는 쉽게 양립할 수 없는 대립적 가치 속에서 끊임없이 갈등해왔다. 창극이 어떤 양식을 갖추어야 한다는 것은 '새로움'과 '변화'를 추구하며 20세기를 거쳐온 창극의 속성상 불가능할뿐더러, 이뤄내야 할 창극의 과업이 아닐 수 있다. '전통음악극'이라는 큰 범주 아래에서 다양성을 인정하고 각각의 지향에 따른 창극을 만들고 감상하여 우리 예술로서 자리를 잡아가는 것이 어느 때보다 필요한 시기가 아닐까 한다.

4. 나가며

지금까지 본고는 전통공연예술로서 '창극'의 성격을 재확인하고, 현대의 다양한 창극 공연을 대상으로 창극의 양식을 재고찰하였다. 한국의 대표적인 음악극인 창극은 그것이 가지고 있는 사회, 문화적 가치와 기대에도 불구하고 현재까지도 그 성격과 양식에 관한 논란이 끊이지 않는 장르이다. 애초 창극은 "판소리가 낳은 근대적 요소의 음악극"으로 설명되면서, 전통의 '판소리'와 새로움의 '근대'라는 키워드 안에서 정체성의 논란을 겪어왔다. 흥미롭게도 현대 창극은 기존 판소리 중심의 음악극 외에도 다양한 레퍼토리와 음악적 시도, 감각적 연출을 거듭하며 새로움을 추구하고 있다. 그럼에도, 창극의 성격과 양식에 관한 학술적 정의는 여전히 과거의 것, 이른바 판소리 중심에 머물러 있는 것이 사실이다. 이로 인해 현대 창극의 다양함은 '파격'과 '실험'이라는 용어 아래에서 설명되고, 정형화된 형태를 벗어나는 시도로 간

주되곤 하였다. 그러나 과연 그러한가.

본고는 그간 '무대극' 중심으로 창극을 바라보는 과정에서 창극의 성격이 고착되었다고 보고, 창극의 성격을 재검토하는 과정에서 그간 '무대극'으로만 제한되어 온 창극의 범주를 확대하여 살펴보았다. 이를 통해 창극은 '새로움'을 추구하는 소리이자 형식이고, 드라마로서의 '연극성'을 상당히 강조하면서 20세기를 거쳐왔다는 점을 강조하였다.

다음으로, 본고는 창극의 하위양식을 인정함으로써 다양한 창극 양식이 존재할 수 있음을 말하였다. '전통음악'과 '극 예술'을 창극의 정체성으로 할 때, 그 하위양식은 다양하게 나타날 수 있다. 본고는 그 예로써 다음과 같은 하위체계를 제시하였다. 먼저, 음악적 지향을 전통음악에 두느냐, 아니면 전통음악과 현대음악의 결합 등 음악적 절충주의에 두느냐로 나누었다. 이후 각각의 경우를 다시 극 예술의 성격, 이른바 전통연희 중심의 배우와 연출자가 주축이 되어 전통극의 양식을 지향하는 흐름과 현대극을 지향하는 연출자가 중심이 되어 극예술의 다양성을 추구하는 면모의 장르로 나누어 보았다. 여기에서 각각의 하위 항목을 다시 레퍼토리에 따라 전통 판소리를 포함한 고전서사의 레퍼토리를 활용 및 재해석한 작품, 창작 작품, 서양 원작의 작품 및 재해석한 작품으로 다시 나누어 총 12종류로 나누고, 이들을 2010년 이후 국립창극단의 정기공연 작품에 대입하여 보았다.

다양한 창극 양식의 하위체계를 세움으로써 전통적인 창극과 현대적인 창극의 공존과 화합, 그리고 더욱 자유로운 창극의 창작과 이에 관한 연구가 이루어지길 기대한다. 또한, 이를 통해 100여 년의 시간 동안 다양한 모습으로 대중과 함께 한 창극의 성격을 학술적으로 설명하는 것은 물론, 현시대에 창극 작품을 창작하고 이해하는 폭넓은 시각이 마련되길 바란다.

▮ 참고문헌

『동아일보』, 『제국신문』, 『조선일보』.

「고유의 민속창극 TV서 본격 극화, MBC서 획기적 시도, 고증철저, 원형 살려 —「배방이굿」 상하편으로 나눠 첫선 "대중 속 재현의 전기 마련"」, 『경향신문』, 1975.3.25.
「라디오」, 『조선일보』, 1933.6.10.
「엑스트라로서의 李東白」, 『조선일보』, 1937.3.5.
「협률샤구경」, 『제국신문』, 1902.12.16.
「『판소리』 改良運動 尹,李兩氏 于先端宗哀曲을新編」, 『조선일보』, 1933.6.15.
金永八, 「新春隨想 新春漫筆」, 『조선일보』, 1928.3.2.
윤백남, 「演劇과 社會 (八)」, 『동아일보』, 1920.5.13.
이상회, 「TV주평 : 국악프로 조상의 얼 담아야, 신파적 대사, 구성 등 엉성, 김삿갓 얘기 더욱 부각을 —KBS TV 국악의 향기, MBC TV 내강산 우리노래」, 『경향신문』, 1977.5.25.
草兵丁, 「大亂戰中의 東亞日報對朝鮮日報 新聞戰 —六大會社 레코-드 戰」, 『삼천리』 5-10, 1933.10.1.

국립중앙극장, 『세계화 시대의 창극』, 연극과인간, 2002.
극립극장, 『국립극장 70년사』 역사편, 국립극장, 2020a.
_____, 『국립극장 70년사』 자료편, 국립극장, 2020b.
김민수, 「초창기 창극의 공연양상 재고찰」, 『국악원논문집』 27, 국립국악원, 2013, 37-58면.
_____, 「1910년대 중·후반 판소리와 창극의 전개양상」, 『국악원논문집』 30, 국립국악원, 2014, 137-162면.
김재석, 「1900년대 창극의 생성에 대한 연구」, 『한국연극학』 38, 한국연극학회, 2009, 5-34면.
김재철, 『조선연극사』(조선어문학회, 1933.5.18.), 동문선, 2003.
김 향, 「연출가주의와 창극의 길항관계 〈코카서스의 백묵원〉」, 『연극평론』 77, 한국연극평론가협회, 2015. 56-59면.
_____, 「1930년대 조선성악연구회의 창극적 상상력과 식민성」, 『공연문화연구』 39, 한국공연문화학회, 2019, 357-392면.
류경호, 「창극 연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」, 전북대 박사학위논문, 2011.
박종혁, 「연행 환경 변화에 따른 창극 가창 성격에 관한 연구」, 홍익대 석사학위논문, 2014.
박 황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976.
배연형, 「창극 유성기 음반의 녹음과 음악적 변화 양상」, 『한국어문학연구』 58, 동악어문학회, 2012, 369-404면.
백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.
서연호, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법 재고」, 『판소리연구』 2, 판소리학회, 1991, 7-23면.
_____, 『한국연극사』, 연극과인간, 2003.
송미경, 「태평판 〈춘향전〉(1933)의 녹음 경위 및 특징적 면모」, 『구비문학연구』 42, 한국구비문학회, 2016, 271-303면.
송소라, 「1950~80년대 방송제작 창극의 현황과 특징」, 『민족문화연구』 71, 고려대 민족문화연

구원, 2016, 235-297면.
_____, 「20세기 창극의 음반·방송화 양상과 창극사적 의미」, 고려대 박사학위논문, 2017.
_____, 「음반 창극 〈사명대사〉(1971)의 형식적·내용적 특징과 자료의 의미」, 『공연문화연구』 39, 한국공연문화학회, 2019, 457-507면.
유동혁, 「2000년대 이후 국립창극단 창극공연의 연극성 연구」, 동국대 박사학위논문, 2019.
유민영, 『우리 시대의 연극운동사』, 단국대 출판부, 1996.
_____, 「조선성악연구회와 창극 정립」, 『세계화 시대의 창극』, 국립중앙극장 엮음, 연극과 인간, 2002a.
_____, 「창극의 좌표와 진로」, 『세계화 시대의 창극』, 국립중앙극장, 연극과 인간, 2002b.
유영대, 「창극의 전통과 새로운 무대」, 『판소리연구』 27, 판소리학회, 2009, 245-274면.
_____, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』 33, 고려대 한국학연구소, 2010a, 143-207면.
_____, 「한국 전통음악극의 산실, 국립창극단」, 『국립극장 60년사』, 국립극장, 2010b.
이미원, 「전통 장르의 새로운 실험 : 창극의 세계화와 정가의 사랑노래 《수궁가》《이생규장전》」, 『연극평론』 63, 한국연극평론가협회, 2011, 18-22면.
이성곤, 「창극의 진화인가 돌연변이인가? 〈코카서스의 백묵원〉」, 『연극평론』 77, 한국연극평론가협회, 2015, 52-55면.
이재성, 「창극의 양식적 변천과 발전과정 연구」, 『연극교육연구』 20, 연극교육학회, 2012. 101-142면.
이진주, 「창극의 서양음악 수용 양상과 그 의미」, 『한국음악사학보』 59, 한국음악사학회, 2017, 179-208면.
이진주, 「판소리가 주인공, 그래서 더 신선한 창극」, 『공연과이론』, 공연과이론을위한모임, 2018.6, 265-270면.
이혜구, 「1930년대의 국악방송」, 『국악원논문집』 9, 국립국악원, 1997.
전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사』, 국립극장, 2000.
전성희, 「한국여성국극연구(1948-1960)」, 『드라마연구』 29, 한국드라마학회, 2008, 111-140면.
정수진, 「여성국극은 어찌 무형문화재에서 배제되었는가?」, 『실천민속학연구』 33, 실천민속학회, 2019, 9-39면.
최종민, 「창극의 대중화 운동 그 성과와 전망」, 『한국전통음악학』 2, 한국전통음악학회, 2002, 345-373면.
최혜진, 「국립창극단사」, 『국립극장 70년사』 역사편, 국립극장, 2020

「국립창극단」, https://www.ntok.go.kr/kr/Changgeuk/Main/Index(2021.3.30. 검색).

【Abstract】

Reconsideration of the character and style of Changgeuk

Song, So-Ra*

This study aims to reaffirm the characteristics of Changgeuk as a traditional performing art and to reconsider the style of Changgeuk. Changgeuk is Korea's representative musical play, but it is a genre that continues to be controversial about its character and style until now.

In this study, the characteristics of Changgeuk in the 20th century were reconsidered, examining the various aspects of Changgeuk. As a result, Changgeuk has a musical character that pursues 'newness' from Pansori and has passed through the 20th century with a considerable emphasis on 'playfulness' as a drama.

Next, this study argued that it was necessary to establish subforms of Changgeuk in various styles of Changgeuk in the 21st century. When 'traditional music' and 'play art' are identified as Changgeuk, the subforms may appear in various ways.

In this work, as an example, the following sub-systems of Changgeuk are presented: First, musical orientation was divided into traditional music or trade-offs between traditional and contemporary music. Since then, each case has been divided into a trend toward traditional theater and a style toward modern theater. Finally, each sub-item was divided into works that utilized and reinterpreted the repertoire of ① Korean classical narrative, ② creative works, ③ foreign works, and reinterpreted works according to the repertoire.

The sub-system of Changgeuk style will promote the coexistence and harmony of traditional Changgeuk and modern Changgeuk, and the creation and study of more free Changgeuk. In addition, it is hoped that this will provide an academic explanation of the character of Changgeuk with the public in various forms over more than 100 years, and a broad perspective will be provided to create and understand Changgeuk works in this era.

* Lecturer, Dept. of Korean Language and Literature, Korea Univ.

Keywords: Changgeuk, the 20th century, National Changgeuk Company, traditional music, Changgeuk style, the modernization of the Changgeuk, Subtypes of Changgeuk.

접수일: 2021.03.31. ‖ 심사일: 2021.04.16. ‖ 게재확정일: 2021.05.11.