

1960~1980년대 부산 창극의 전개 논리와 로컬리티*

황 수 임**

차 례

- | | |
|--|------------------------------------|
| 1. 들머리 | 3. 부산 창극의 로컬리티와 장르적
구현 |
| 2. 1960~1980년대 부산 창극의 공연
환경과 제작 기반 | 1) 서사: 지역·전통 서사의 재발견과
정전화 |
| 1) 부산국악협회의 출범과 조직
정비 | 2) 양식: 악·가·무(樂歌舞)의 결합
과 창무극적 확장 |
| 2) 흥행을 통한 제작 관행의 정착과
배급망의 확장 | 3) 주체: 인적 기반과 자생적 협업
체계 |
| 3) ‘부산예술축제’ 상설 플랫폼의
구축과 제작 시스템의 전문화 | 4. 마무리 |
| 4) 국가 문화정책의 수용과 매체를
통한 확산 | |

국문초록

본 연구는 1960년대부터 1980년대까지 부산 지역에서 전개된 창극의

* 이 논문은 2026년 한국문학회·한국시가학회 상반기 학술대회에서 발표한 원고를 수정·보완한 것이다.

** 부산대학교 강사

공연 환경과 제작 기반을 고찰하고, 그 속에 투영된 로컬리티의 실체를 규명하고자 하였다. 이 시기 부산 창극은 한국국악협회 부산지부 출범과 ‘부산예술축제’ 등 상설 플랫폼 구축, 국가 차원의 문예진흥 정책을 바탕으로 지속 가능한 제작 체계를 확보하였다. 이를 토대로 지역 예인들은 국가주의 담론을 전술적으로 전유한 호국영웅 서사와 민담·고전 서사의 이원적 레퍼토리를 구축하며 부산 창극만의 독자적인 예술적 궤적을 그려냈다.

부산 창극은 지역의 고유한 역사적 소재를 극화하여 지역 서사의 정전화를 도모하는 한편, 판소리 어법과 국악 반주, 강남기 무용단과의 협업을 통해 소리와 춤이 다각적으로 결합하는 창무극적 미학을 완성하였다. 이 같은 성과는 지역 예인들의 주체적 실천에 힘입은 바 크다. 송순섭은 극본·각색·작곡·연출·기획에 이르는 전방위적 역할을 맡아 지역 서사의 극화 및 제작 기반을 주도하였고, 지수복은 여성국극 역량을 바탕으로 남성 영웅 역할을 입체적으로 소화하며 흥행을 견인하였다.

본 연구는 관 주도의 구조적 제약 속에서 지역 예인들이 국가 담론을 능동적으로 전유하며 형성해 낸 부산 창극의 독자적 전개 논리를 규명하고, 이를 통해 그동안 소외되었던 부산 창극의 역사적 위상과 로컬리티의 실체를 밝혔다는 점에서 의의를 지닌다.

주제어: 부산 창극, 로컬리티, 문화정책, 송순섭, 지수복, 창무극, 부산예술축제, 한국국악협회 부산지부

1. 들머리

20세기 초 근대식 극장이라는 환경 속에서 분창(分唱)의 형태로 시작한 창극은 1930년대 조선성악연구회 창극좌의 활동을 거치며 대본과

연출 등 서구적 극 요소를 본격적으로 수용함에 따라 무대예술로서의 양식적 기틀을 갖추어 왔다. 이후 해방공간과 한국전쟁이라는 정치·사회적 격동 속에서도 창극은 여성국극을 비롯한 다양한 변용 형태를 아우르며 한국 공연예술사의 중심적 위치를 유지하였다. 특히 1950년 한국전쟁에 따른 중앙의 공연 인프라의 해체는 역설적으로 피란수도 부산을 창극 활동의 새로운 거점으로 부상시켰다. 당시 피란 예인과 부산 지역 예인 간의 공연 활동 및 음악적 교류 양상은 부산이 전통 공연예술의 자산이 수용되고 재편되는 공간으로 기능했음을 보여준다.¹⁾

그러나 환도 이후 부산의 창극 지형은 급격한 위축과 침체 국면에 접어들었다. 피란 명창들의 상경으로 인한 인적 자원의 유출, 재정적·물적 토대의 미비 등으로 인해 1950년대 후반 부산 지역에서의 창극 상연은 부진을 면치 못하였다. 비록 강태홍, 지수복, 박성옥 등 지역에 활동 기반을 두었거나 잔류한 예인들에 의해 전통음악의 맥은 유지되었으나, 단체 차원의 지속적인 창극 제작으로까지 이어지지는 못하였다.

이후 1960~1980년대는 1961년 사회단체 등록제 단행을 시작으로 ‘제1차 문예진흥5개년계획’과 ‘제2차 문화예술진흥5개년계획’으로 이어진 국가 주도 문화정책의 영향 아래 ‘국가재건’, ‘민족중흥’, ‘문화창달’이라는 국정 지표가 공연예술의 주요 지향점으로 제시되던 때였다.²⁾ 부산

1) 여성국극동지사의 <공주궁의 비밀>은 피란 예인(임춘앵·김진진·박초월 등)과 부산 지역 예인(지수복 등)이 인적 결합을 이루어 무대에 올린 대표적 사례이다. 또한, 한국전쟁 발발 후 국민방위군 정훈공작대에 편입되었던 국극사 출신 예인들은 1951년 국민방위군 해체 이후에 부산에서 활동을 이어갔다. 이때 부산을 기반으로 활동하던 강태홍은 피란 온 박녹주·박봉술·강장완 등과 결합하여 창극 <도화선>(일명 <만리장성>) 등을 무대에 올렸다. 「광고, 공주궁의 비밀」, 『동아일보』, 1952.7.7., 2면; 「광고, 도화선」, 『동아일보』, 1953.1.31., 1면.

2) 당대 언론 매체에서는 ‘제1차 문예진흥5개년계획’, ‘제1차 문예중흥5개년계획’, ‘제2차 문예중흥5개년계획’, ‘제2차 문예진흥5개년계획’ 등의 명칭을 혼용하였으나, 문화공보부 공문서의 공식 명칭은 ‘제1차 문예중흥5개년계획’ 및 ‘제2차 문화예술진흥5개년계획’으로 확인된다. 따라서 이 글에서는 공문서의 명칭을 따른다. 문화공보부 공문서 「제1차 문예중흥5개년계획」(1973, 국가기록원 문서번호:

의 창극 역시 1963년 한국국악협회 부산지부(이후 부산국악협회) 출범을 계기로 이러한 국가의 공적 관리망 안으로 편입되는 한편, 그 제도적 틀 안에서 자생적 제작 기반을 마련함으로써 창극 활동의 명맥과 독자성을 유지해 나갔다.

그동안 창극 연구는 상당한 성과를 이루어왔다. 구체적으로 협률사·원각사 등 초창기 창극의 형성 과정과 연행 양상을 규명한 연구, 조선성악연구회 시기 식민지적 맥락과 해방공간의 역사적 변용을 다룬 연구, 국립창극단의 설립 궤적과 완판창극의 연출술 및 양식화 방안을 고찰한 연구, 국립창극단 상연본을 중심으로 판소리 전승 5가의 각색·작창 및 문체론적 특성을 분석한 연구, 그리고 유성기 음반 및 음반 창극 자료를 발굴하여 매체적 특성과 음악적 변용을 파악한 연구 등이 대표적이다.³⁾ 그러나 이들 연구는 주로 서울(중앙)의 제도권 창극에 편중되

1740-12887); 문화공보부 공문서 「제2차 문화예술진흥5개년계획」(1979, 국가기록원 관리번호: BA0136110). 당시 언론의 용어 혼용 양상에 대해서는 다음 기사들 참조. 「문예진흥5개년계획」, 『매일경제』, 1972.6.26., 7면; 「문예진흥5개년계획, 1차년도 문공부의 50억 투입 내역」, 『동아일보』, 1974.2.2., 5면; 「질적 발전을 위한 실질 후원을」, 『조선일보』, 1979.3.6., 5면; 「문예 폭발 시대의 태동」, 『경향신문』, 1978.12.26., 2면.

3) 김민수, 「초창기 창극의 공연양상 재고찰- 협률사와 원각사의 공연활동을 중심으로」, 『국악원논문집』 제27권, 국립국악원, 2013, 37~58쪽; 김향, 「1930년대 조선성악연구회의 창극적 상상력과 식민성」, 『공연문화연구』 제39권, 한국공연문화학회, 2019, 357~392쪽; 손태도, 「한국창극사를 통해서 본 해방공간 창극 연구」, 『국문학연구』 제31권, 국문학회, 2015, 281~328쪽; 박인혜, 「창극 <배비장전>의 인물 형상: 국립창극단 초기 작품의 각색과 작창을 중심으로」, 『글로벌 어문학 문화 연구』 제16권, 글로벌 어문학 문화 연구소, 2024, 183~197쪽; 유영대, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』 제33권, 고려대학교 한국학연구소, 2010, 143~207쪽; 김향, 「허규 연출 완판창극의 창극술 연구」, 『공연문화연구』 제34권, 한국공연문화학회, 2017, 73~109쪽; 문흥구, 「춘향전 창극본의 문체적 특성 연구: 국립창극단 제16회 공연본을 중심으로」, 『국어국문학』 제123권, 국어국문학회, 1999, 141~158쪽; 김기형, 「국립창극단 공연 ‘창극 대본’의 현황과 특징- ‘전승 5가 창극 대본’을 중심으로」, 『판소리연구』 제38권, 판소리학회, 2014, 5~65쪽; 송소라, 「음반 창극 <사명대사>(1971)의 형식적·내용적 특징과

어 있어 부산 지역 국악계의 독자적인 제작 기반과 그 위에서 형성된 활동 궤적을 충분히 담아내지 못하고 있다.

부산 지역 사료 또한 사정이 다르지 않다. 『부산예총 50년사』, 『경상남도지』, 『부산시사』 등 공신력 있는 문헌 내에서조차 부산 창극은 물론 이를 주도한 부산국악협회의 단체 동향을 단편적으로 기록하는 수준에 그치고 있어 당대 부산 창극의 연행 실태를 심도 있게 규명한 사료를 확보하기 어려운 실정이다. 이처럼 서울 중심의 연구 관행과 부산 지역 사료의 한계가 맞물리면서 1960~1980년대 부산 지역에서 전개된 창극은 학술적 논의에서 소외되어 왔다.

이에 본 연구는 1960~1980년대 부산 창극의 제작 기반과 연행 양상을 고찰하여 작품 구조 및 연행 맥락에 투영된 로컬리티(Locality)의 실체와 그 독자적 전개 논리를 규명하고자 한다.⁴⁾ 이를 위해 당시 제작된 팸플릿, 극본⁵⁾, 공연 기록 영상 등 당대 1차 사료를 발굴·확보하고 이에 대한 연행 분석과 교차 검증을 진행한다. 연구 범위를 1960년대부터 1980년대까지로 설정한 까닭은 1963년 한국국악협회 부산지부 출범을 계기로 관 주도 행정 체계에 편입된 부산 창극이 부산예술축제 등 공적 플랫폼을 적극 활용하며 자생적 정체성을 확립해 나간 구간이기 때문이다.

이 글에서는 국가 문화정책의 지배 담론과 구조적 제약 속에서 부산 예인들이 펼친 주체적 대응을 분석하기 위해 미셸 드 세르토(Michel de Certeau)의 ‘전략(Strategy)’, ‘전술(Tactics)’, ‘전유(Appropriation)’ 개념

자료의 의미」, 『공연문화연구』 제39권, 한국공연문화학회, 2019, 457~507쪽; 배연형, 「창극 유성기음반의 녹음과 음악적 변화 양상」, 『동악어문학』 제58권, 동악어문학회, 2012, 369~404쪽.

4) 본 연구의 수행을 위해 당대 공연 자료 및 실연 영상을 제공해 주신 강봉천 선생께 깊은 감사의 뜻을 표한다.

5) 이 글에서는 소리 중심의 ‘창본(唱本)’이나 대사와 지문 중심의 ‘대본(臺本)’ 대신, 배우의 대사와 동작, 무대 장치 등이 유기적으로 결합된 창극의 극(劇)적 성격을 부각하기 위해 ‘극본(劇本)’으로 용어를 통일하여 기술한다.

을 도입한다.⁶⁾ 지배적 제도가 공간과 규칙을 기획·운용하는 행위를 ‘전략’으로 본다면 지역 예인들이 구조적 제약 속에서도 제도의 틈새를 활용해 예술적 생존과 목적을 도모한 실천은 ‘전술’에 해당한다. 아울러 관제 호국 담론과 지역 고유의 역사적 자긍심을 창무극⁷⁾ 양식으로 재해석하여 자신들의 예술적 언어로 치환한 행위를 ‘전유’로 정의한다.

또한 이 글은 관계적·수행적 공간론에 입각하여 부산 창극의 로컬리티를 역사적 조건과 힘의 배치 속에서 구조화된 범주로 이해한다.⁸⁾ 이를 바탕으로 부산 창극의 로컬리티를 제도(공연 환경 구축), 서사(지역 서사의 정전화), 양식(악·가·무의 혼용), 주체(예인들의 인적 기반과 협업 체계)라는 네 가지 범주로 재정의한다. 공적 제작 기반의 능동적 활용에서 출발하여 관제 담론의 지역적 재해석과 시청각적 양식 확장, 그리고 이를 추동한 예인들의 주체적 실천으로 이어지는 구조적 흐름을 추적함으로써 부산 창극이 지닌 독자적 전개 논리를 규명하고자 한다.

-
- 6) 세르토는 지배적 구조나 제도가 고유한 장소(place)를 기반으로 대상화 및 공간적 관리를 수행하는 통치 기획을 ‘전략(strategy)’으로, 고유한 장소를 갖지 못한 주체가 제도의 시간과 공간적 틈새를 활용하여 유연하게 개입하는 미세한 실천을 ‘전술(tactics)’로 구분하였다. 아울러 제도가 생산한 문화적 상품이나 담론을 주체가 자신들의 삶과 미학적 필요에 맞추어 재해석하고 바꿔 쓰는 행위를 ‘전유(appropriation)’로 정의한다. 이에 관한 자세한 내용은 미셸 드 세르토 지음·신지은 옮김, 『일상의 발명: 실행의 기예』, 문학동네, 2024, 31~35쪽(전자책) 참조.
- 7) 창무극은 창(唱)과 무(舞)의 조화를 통해 서사를 전개하는 공연 양식으로 창극의 표현 영역에 무용이라는 시각적 요소를 더한 형태이다.
- 8) 도린 매시 지음·정현주 옮김, 『공간, 장소, 젠더』, 서울대학교출판문화원, 2015, 226~259쪽 참조. 한국 학계에서는 2007년 이후 부산대학교 한국민족문화연구소의 로컬리티인문학연구단을 중심으로 이 개념이 본격화되어 지역을 독자적 생성력을 지닌 주체적 공간으로 재정의하는 논의가 축적되어 왔다. 로컬과 로컬리티의 의미 규정에 대한 구체적인 논의는 부산대학교 한국민족문화연구소 편, 『로컬리티, 인문학의 새로운 지평』, 해안, 2009, 21~28쪽 참조.

2. 1960~1980년대 부산 창극의 공연 환경과 제작 기반

1) 부산국악협회의 출범과 조직 정비

1960년대 부산 창극은 사회단체 등록제 단행과 국악 조직의 재편을 거치며 본격적인 제도적 전환기를 맞이하였다. 1961년 5·16 군사정부의 등장과 함께 단행된 사회단체 등록제는 한국 예술계 전반의 제작 환경을 국가 주도의 행정 체제 내로 편입시키는 결정적 계기가 되었다. 국가재건최고회의가 추진한 예술단체 통합 정책은 국립국악원을 제외한 전국의 개별 국악 단체들을 사단법인 한국국악협회라는 단일 체계로 통합·재편시켰다. 한국국악협회는 1962년 1월 공식 출범한 한국예술문화단체총연합회(이하 예총)의 창립 단체로 참여함으로써 국가의 공적 관리망 안에서 제도화된 지위를 점하게 되었다.

한편, 한국전쟁기 이후 지속되어 온 부산의 창극 공연은 부산과 경남 예인들의 역량이 총집결한 제1회 경남재건예술제(부산 제일극장, 1961.12.11.~12.16.)를 기점으로 그간의 연행 양상이 일단락되며 잠시 휴지기를 맞이하였다.⁹⁾ 당시 강태홍의 제자 박송강을 중심으로 경남예술인총연합회 국악분과위원회라는 조직 체계를 갖추고 있었던 부산 국악계는 국가 주도의 통합 흐름에 따라 1962년 1월 16일 결성된 한국국악협회 경상남도지부 체제로 흡수·통합되었다. 이후 1963년 부산의 직할시 승격과 발맞추어 같은 해 3월 2일 부산국악협회로 분리·개편됨에 따라 부산 지역의 창극 공연은 부산국악협회의 주도 하에 기획·제작되는 제도적 전환기를 확립하게 되었다.

이러한 제도적 기반 위에서 부산국악협회는 점차 조직의 내실을 다져나갔고, 1966년 창극 <장화홍련전>을 무대에 올림으로써 본격적인 활동을 재개하였다. 이용배, 송순섭, 김미란, 김덕희 등 당대 지역 국악계

9) 「경남재건예술제」, 『마산일보』, 1961.12.11., 2면.

를 대표하는 예인들로 구성된 출연진은 부산을 거점으로 경남 일대 순회공연을 단행하며 지역 창극의 건재함을 대내외에 알렸다. 그러나 경제적 운영난이 가중되면서 1968년 <유관순>, 1969년 <춘향전> 상연에서는 입체창 형식으로 축소 전환하는 방식을 취하기도 하였다.

2) 흥행을 통한 제작 관행의 정착과 배급망의 확장

1960년대 후반 재정난으로 인한 연행의 위축을 겪던 부산 창극은 1971년 부산국악협회가 삼일절 기념사업의 일환으로 기획한 창극 <아! 그날의 함성>(왕자극장)을 통해 새로운 전환기를 모색하였다. 송순섭, 원옥화, 안행연, 박대성, 윤백화, 이남정 등 지역 국악계의 핵심 역량이 대거 집결한 이 공연은 폭발적인 관객 호응을 이끌어내며 창극이 지역사회에서 하나의 독립된 공연 양식으로 재인식되는 계기를 형성하였다.¹⁰⁾ 이와 같은 흥행 성과는 부산국악협회로 하여금 향후 상징적 계기가 있을 때마다 창극을 기획의 전면에서 내세우게 하는 결정적 동인으로 작용하였다.

이 같은 기획 창극의 성공에 힘입어 이듬해인 1972년에는 후속작 <이 목숨 조국 위해>(왕자극장)가 발표되었다. 손영일, 강장범, 원옥화, 조백진, 김진, 송추당, 김동준, 박대성, 이매방, 이창신, 최장술, 이정택, 김철지, 전중호 등 악·가·무를 망라하는 당대 지역 예인들이 제작 및 출연에 대거 참여하여 예술적 완성도를 끌어올렸다. 특히 이 공연은 동양방송국(TBC) 중계를 통해 안방극장으로 송출되고 인근 울산 지역으로 초청 상연되는 등 부산이라는 지역적 단위를 넘어서는 배급망 확장을 이루어냈다는 점에서 유의미하다.

10) 『구술로 보는 부산음악의 역사』, 부산광역시 문화유산과, 2023, 209쪽; 『부산에 총 50년사』, 한국예총 부산광역시연합회, 2012, 400쪽. 문헌 및 사료에 따라 ‘안행련’, ‘안행연’, ‘안행년’ 등으로 표기가 상이하게 나타나나, 본고에서는 ‘안행연’으로 통일하여 기술한다.

이처럼 확장된 상연 체제는 1973년 ‘국악의 날’ 기념 창극 <단오놀이>(새부산예식장) 상연으로 이어졌다. 나아가 1978년부터 매해 개최된 부산예술축제를 주요 무대로 삼아 창극 공연을 정기적 연행 체제로 안착시킴으로써 부산 창극은 비로소 지속 가능한 공연 생산 기반을 확보하게 되었다.

3) ‘부산예술축제’ 상설 플랫폼의 구축과 제작 시스템의 전문화

1978년 출범한 부산예술축제는 본래 충렬사 정화 사업 준공을 기념하기 위한 관 주도의 일회성 기획에서 출발하였다.¹¹⁾ 이후 제2회 부산예술축제(1979) 및 제4회 부산무대예술제(1981)의 행사 개요에서 확인되듯 본 축제는 호국영령 추모와 시민의 애향심 고취를 정당성으로 확보하며 부산시 주최, 예총 부산지부 주관의 관·민 협력 구조를 안정적으로 정착시켜 나갔다.¹²⁾ 주목할 대목은 1981년 창극 <동래부사 송상현> 팸플릿의 행사 개요에서 이 축제가 점차 순수 무대예술 행사로 정착해 왔다고 명시한 사실이다.¹³⁾ 이는 관 주도 기념사업의 부속 행사로 출발한 플랫폼이 점차 예술의 독자성을 지닌 무대로 변용되었음을 보여준다. 즉, 국가적 명분으로 마련된 공적 계기가 지역 예술계의 주체적

11) 1978년 9월 21일부터 9월 30일까지 개최된 부산예술축제는 충렬사 정화 사업 준공을 기념하여 기획되었다. 본 축제의 성격과 성립 배경은 당시 발간된 팸플릿의 다음 기록을 통해 확인된다. “1977년 5월 충렬사 정화 사업이 착공된 후 예총 부산지부는 이 사업이 마무리될 78년 5월에 기념 예술 행사를 거행할 것을 최양원(崔楊元) 부산시장에게 건의하였던 바, 최 시장은 이를 승낙하고 78년도 예산에 보조금을 책정하였다.” 『충렬사 정화 사업 준공 기념 부산예술축제』 (팸플릿), 부산시 주최, 예총 부산지부 주관, 1978.9.21.~9.30.

12) ‘부산예술축제’는 1980년에 ‘부산무대예술제’로 명칭이 변경·개최되었다. 『제2회 부산예술축제 국악 공연』(팸플릿), 부산시 주최, 예총 부산지부 주관, 1979.10.14.; 『제2회 부산 시민의 날 경축·제4회 부산무대예술제, 창극 동래부사 송상현』(팸플릿), 부산시민의날행사추진위원회·예총 부산지부 주최, 한국국악협회 부산지부 주관, 1981.10.6.~10.7.

13) 위 팸플릿, 1981.10.6.~10.7.

개입을 통해 자생적 공연 플랫폼으로 전유·재구성되어 간 궤적을 실증한다.

다만 이 플랫폼에 창극이 자리 잡는 과정이 순탄했던 것만은 아니다. 부산예술축제는 당초 계획에서 국악 부문이 배제되어 있었으나, 지역 국악계의 강한 이의 제기가 수용됨으로써 비로소 편성이 이루어졌다.¹⁴⁾ 이러한 사정으로 인해 별도의 예산 지원 없이 제작된 첫 작품 <흑의 장군>(1978.9.28. 상연)은 역설적으로 당시 부산 국악계의 자생력과 결속력을 증명하는 지표가 되었다. 출연진을 부산 지역 예술인으로 한정한다는¹⁵⁾ 원칙 아래 추진된 이 무대는 국립창극단 외에 상설 지방 창극단의 기반이 열악했던 당시 상황에서 지역 국악인들이 주체적으로 결집하여 이뤄낸 성과로 평가받았다.¹⁶⁾

플랫폼의 예술적 변용 정점은 1981년 제4회 부산무대예술제에서 선보인 창극 <동래부사 송상현>이었다. 동년 10월 6일부터 7일까지 양일간 총 4회에 걸쳐 진행된 이 공연은 10,000여 명에 달하는 관객을 동원하며 부산 창극사에서 유례를 찾아보기 힘든 흥행 기록을 남겼다.¹⁷⁾ 이는 당시 공연장의 좌석 규모를 상회하는 수치로 매회 좌석이 가득 찼을 뿐 아니라 입석 관람까지 상당수 동반되었을 가능성을 시사한다. 이 비약적 흥행을 계기로 부산 창극계는 잠재적 시장성과 기획력을 확인하였고, 이후 1일 2회 공연을 2~3일간 연속 체제로 전환하는 등 제작 규모를 점차 확대해 나갔다. 이러한 기민한 행보는 부산 창극이 공적 예술제라는 플랫폼 안에서 지속적으로 무대를 확보할 수 있는 초석이 되었

14) 박길희, 「관소리 명창 송순섭의 삶과 예술관」, 『남도문화연구』 제22권, 순천대학교 남도문화연구소, 2012, 106쪽.

15) 이 축제는 창작 및 연출, 연주, 현장 공연에 이르는 전 제작 과정을 부산 지역 예술인들로만 한정하여 운용하였다. 「부산 예술계에 새 가능성 제시」, 『부산일보』, 1978.10.2., 5면.

16) 이의경, 「창무극 시도는 의욕적」, 『부산일보』, 1978.10.2., 5면. 이의경은 이후 1981년 <동래부사 송상현>의 기획을 맡아 부산 창극 제작에 직접 참여하였다.

17) 한국예총 부산광역시연합회, 앞의 책(2012), 411쪽.

으며, 이후 제8회 부산무대예술제에서 한국문화예술진흥원의 특별 지원을 이끌어내는 등 제작 기반을 공고히 하는 밑거름이 되었다.¹⁸⁾

이상에서 살핀 바와 같이 1960년대 부산국악협회의 출범을 필두로 정착된 제작 관행과 배급망의 확장, 그리고 부산예술축제는 상설 플랫폼의 구축은 부산 창극이 자생적 제작 기반을 다져나간 궤적이었다. 이 시기 부산 지역에서 상연된 주요 창극 공연의 현황을 정리하면 다음과 같다.

<표 1> 1960~1980년대 부산국악협회 관련 창극 공연 현황¹⁹⁾

연도	행사명	작품명	참여 인사	특징/장소
1966	.	장화 홍련전	이용배·송순섭·김미란·김덕희 등	부산·경남 순회공연
1971. 3.26.	삼일절 기념 국악 대제전	아아! 그날의 합성	[기획]조백진 [각색]이용준 [연출]송순 섭 [안무]이창신 [출연]원옥화·김정애· 안행연·이매방·송순섭·박대성·한명숙 ·윤백화·이남정 외 42명 [특별출연]강 백천·김영철 [찬조출연]이창신무용단	(장소) 왕자극장
1972. 4.7.	삼일절 기념	이 목숨 조국 위해	손영일·강장범·원옥화·조백진·김진· 송추당·김동준·박대성·이매방·이창신 ·최장술·이경택·김철지·전중호 등	TBC 중계, 울산 초청 공연 (장소) 왕자극장
1973.	제5회 국악의 날 기념 '국악의 밤'	단오놀이	박금애·박부용·송순섭·이미지·김향옥	(장소) 새부산예식장

18) 「국악 호화무대 될 창극 '선화공주', 문예진흥원에서 1천만원 특별 지원」, 『부산일보』, 1985.10.8., 7면.

19) <표 1>의 내용은 『부산예총 50년사』(2012) 및 관련 팸플릿에 기반하였다. 인명은 원문 표기를 원칙으로 하였다. 단, 1980년에 열린 제3회 부산무대예술제는 창극 대신 국악관현악과 무용극이 출품되었으므로 조사 대상에서 제외하였다.

1978. 9.28. (2회 공연)	부산예술 축제	흑의 장군	[기획]김철지·김한석 [극본]박황 [연출] 송순섭 [작곡]정철호 [안무]강남기 [출 연]송순섭(정발, 조방장)·지수복(정발)· 김정아(애향)·김명애(용월)·민병애(비 장)·김정애(대무당)·김병기 등 [음악반 주]김동표·송복희·강창범·최승완·강 정열·이종원·김행옥 [효과창]박학선· 방성춘·박문선·김영화·김영숙	(주최)부산시 (주관)예총 부산지부 (장소)시민회 관 대강당
1979. 10.14. (2회 공연)	제2회 부산예술 축제	유관순	[기획]김철지 [연출·작·편곡]송순섭 [안무]강남기 [출연]박선숙(유관순)·지 수복(중전)·김정애(애더)·김병기(헌병)· 백중근(헌병)·윤만수(헌병) [효과창]나 경미·유영애·나경자·오춘임 [음악반주]김동표·박용태·강동열·송복 희·이성진·조갑용·박정배·이구범·이 부산·최승완·박민수·이성옥·김향옥	(주최)부산시 (주관)예총 부산지부 (장소)시민회 관 대강당
1981. 10.6.~ 10.7. (4회 공연)	제4회 부산무대 예술제	동래부사 송상현	[작곡·연출]송순섭 [총지휘]조관승 [기 획]이의경 [극본]박황 [안무]강남기 [진 행]김영민 [장치·소품]이진우 [의상]신 유정 [출연]방성춘(도창)·지수복(송상 현)·박선숙·민병애·이정희·김정애·조 정례·박남교·정정옥·강동열·정광남· 김영애·전순옥·김호성·김병기 외 [무 용]강남기무용단 [음악반주]김용봉·이 성진·송복희·이성옥·구연우·김영민	(주최) 부산시민의날 행사추진위원 회·예총 부산지부 (주관) 부산국악협 (장소)시민회 관 대강당
1982. 10.5.~ 10.6. (4회 공연)	제5회 부산무대 예술제	가야금의 유래	[기획]조관승 [극본]박황 [작곡]정철호 [연출·각색·편곡]송순섭 [안무]강남기, [의상]김희연 [장치]이진우 [진행]김정 애·김용봉 [출연]방성춘(도창)·지수복(우특)·김정 애·김연자·민병애·조정례·이정희·이 종철·이동근·전순옥·박채란·강동열· 장유정·이오성·윤동희·정광남·박선숙 ·박남교·이송재·지영수·김영애·박찬 두·김호성·남동우·박두현 외 [음악반 주]송복희·이호용·구연우·이성옥·정	(주최) 부산시민의날 행사추진위원 회·예총 부산지부 (주관) 부산국악협회 (장소)시민회 관 대강당

			정옥·이성진·이용식·백진석·김종대·이성근	
1983. 10.6.~ 10.7. (4회 공연)	제6회 부산무대 예술제	순교자 이차돈	[제작·각색]송순섭 [기획]이성진 [작곡]정철호 [연출]김경화 [안무]강남기 [의상]김희연 [장치]이진우 [소품]김성만 [진행]김용봉·김정애·김호성 [출연]송순섭(도창)·지수복(이차돈)·방성춘·민병애·조정례·남동우·김연자·오춘화·이정희·박남교·박두현·박부용 외 [음악반주]구연우·박대성·원성용·송복쇠·정정옥·이성진·이부산·강동열	(주최)부산시민의날 행사추진위원 회·예총 부산지부 (주관) 부산국악협회 (장소)시민회 관 대강당
1983. 12.13.~ 12.14. (4회 공연)	앙코르 공연	순교자 이차돈	[제작·각색]송순섭 [기획]이성진 [작곡]정철호 [연출]김경화 [안무]강남기 [의상]김희연 [장치]이진우 [소품]김성만 [진행]김용봉·김정애·김호성 [출연]송순섭(도창)·지수복(이차돈)·방성춘·민병애·조정례·남동우·김연자·오춘화·이정희·박남교·박두현·박부용 외[합창]윤백화 외 [무회]임진옥 외 [음악반주]구연우·박대성·원성용·송복쇠·정정옥·이성진·이부산·강동열	(주최)부산국 악협회 (장소)시민회 관 대강당
1984. 10.11.~ 10.13. (6회 공연)	제7회 부산무대 예술제	원효대사	[제작·각색]송순섭 [기획]지수복 [작곡]정철호 [연출]허영길 [안무]강남기 [미술]이진우 [소품]김성만 [진행]김용봉·김호성 [출연]지수복(원효대사)·조정례·박일·방성춘·김영애·이동근·김연자·이종철·김정애·이정희·신수방·고인범·이희정·이은희·김애란·박은홍 외 [음악반주]이성옥·박대성·정정옥·송복쇠·이부산·강동열	(주최)부산시민의날 행사추진위원 회·예총 부산지부 (주관) 부산국악협회 (장소)시민회 관 대강당
1985. 10.10.~ 10.13.	제8회 부산무대 예술제	선화공주	[기획·제작]송순섭 [연출]허영길 [극본]박황 [작곡]정철호 [안무]강남기 [장치]이진우 [조명]권영준 [음향]정정식 [출연]지수복·조정례·오춘화·신수방·민병애·방성춘·이정희·김정애·김애란·고인범·이종철·김인덕·김영애·김연자	(장소)시민회 관 대강당

			·강명옥·이경진·이선미·한미경 외 [음악반주]박대성·송복쇠·정정옥·이성옥·이부산·강동열	
1986. 5.28.~ 5.29. (4회 공연)	부처님오 신날 기념 공연	순교자 이차돈	[제작·각색]송순섭 [작곡]정철호 [연출]지수복 [안무]강남기 [의상]김희연 [장치]이진우 [소품]김성만 [진행]김용봉·서춘희 [출연] 송순섭(도창)·지수복(이차돈)·김연자·조정례·민병애·이정희·오춘화·이종철·이선미·이경진·박남교·방성춘·김정애·신수방·김애란·강명옥·서춘희·한미경·김호성 [음악반주]이종원·박대성·송복쇠·정정옥·이부산·강동열	(주최) 한국불교반공 연합회 부산직할시지 부 (주관) 부산국악협회 (장소) 시민회관 대극장
1986. 9.26.~ 9.28. (3회 공연)	제9회 부산무대 예술제	콩쥐팍쥐	[제작·각색]송순섭 [작곡]정철호 [연출]지수복 [안무]강남기 [훈련장]전경자 [의상]김옥경 [장치]이진우 [소품]김성만 [진행]김용봉·서춘희 [출연]지수복(왕자)·조정례(계모)·김애란(콩쥐)·김연자(팍쥐)·신수방(팍쥐)·김정애·정춘실·방성춘·이정희·이선미·한미경·박성희·고인범·이종철·김인덕 외 [음악반주]이종원·박대성·송복쇠·정정옥·이부산·송재윤	(장소)시민회 관 대강당
1987. 5.22.~ 5.23.	제1회 청소년예 술제	콩쥐팍쥐	[기획]구윤서 [각색·작곡]정철호 [연출]지수복 [안무]강남기 [무대감독]김정애 [의상]김옥경 [장치]이진우 [소품]김성만 [진행]김용봉 [출연]지수복(왕자)·김애란(콩쥐)·신수방(팍쥐)·조정례(계모)·이정희·나경자·한미경·이선미·변정호·김미숙·고인범·이종철·김인덕 [음악반주]이종원·박대성·송복쇠·정정옥·허정규	(장소)시민회 관 대강당
1987. 9.26.~ 9.28.	제10회 부산무대 예술제	열녀화	[기획]김종명 [각색]이종원 [편곡]김영애 [연출]지수복 [안무]강남기 [훈련장]전경자 [무대감독]김정애 [미술]이진우	(장소)시민회 관 대강당

(6회 공연)			[의상]한봉혜 [소품]이영우 [진행]서춘희 [출연]지수복(세명장군)·조정례(소심)·이정희·민병애·김정애·김인덕·안명호·김애란·신수방·김영애·나경자·한미경·하정규 [음악반주]이종원·박대성·송복쇠·정정옥	
1988. 9.7.~ 9.9. (6회 공연)	제11회 부산무대 예술제	성역의 북소리	[기획]조관승 [작·연출]김향 [조연출]지수복 [작곡]정철호 [안무]강남기 [무대감독]김정애 [진행]신수방 [소품]김성만 [안무]강남기 [미술]이진우 [의상]한봉혜 [조명]김영극 [음향]김광일 [출연]지수복(호용왕자)·장경숙(죽장) 외 [음악반주]부산국악협회 기악분과	(주최)예총 부산지회 (주관)부산국악협회 (장소)시민회관 대강당
1989. 9.25.~ 9.27. (6회 공연)	제12회 부산무대 예술제	청사초롱	[제작]김철지 [기획]김정애·윤용철 [각색·연출]허영길 [총감독]정정옥 [조연출]조정례 [안무]강남기 [편곡]김영애 [무대감독]서문길·최창학 [의상]김옥경 [진행]신수방·하정규 [소도구]김호성 [출연]지수복(수령)·김애란(배꽃)·조정례·신수방·한미경·이선미·박은하·장경숙·이정희·장경화·박경진 외 [음악반주]박대성·이동열·이종원·정정옥·이구범·송재윤·김영애	(주최)부산직할시·예총 부산지회 (주관)부산국악협회 (장소)시민회관 대강당

4) 국가 문화정책의 수용과 매체를 통한 확산

부산국악협회의 조직 정비와 부산예술축제라는 상설 플랫폼의 구축이 지역 차원의 제작 기반을 이루었다면 국가 단위의 문화정책과 대중매체의 확산은 이러한 지역적 기반이 안정적으로 작동할 수 있도록 뒷받침한 또 하나의 축이었다.

국가는 일찍부터 창극을 정책적 지원 대상으로 편입시켰다. 공보부는 정부 수립 이래 최대 규모의 ‘신인예술상’(1962)을 제정하면서 국악 부문에 창극을 포함하였다.²⁰⁾ 이러한 지원 방식은 1972년 ‘문화예술진흥법’ 제정과 1973년 한국문화예술진흥원 발족을 기점으로 한층 체계화되

었으며, 국가 차원의 문예중흥 정책 추진 과정에서 창극에 대한 창작 및 공연 지원이 주요 과제로 다루어졌다.²¹⁾ 그 결과 김기수의 <강감찬>(1974)과 김희조의 <이춘풍전>(1975)과 같은 대형 창극이 국가적 후원 아래 제작되어 문예중흥의 가시적 성과로 제시되었다.²²⁾

국가는 이와 병행하여 대중매체를 통한 창극의 확산에도 주력하였다. ‘제1차 문예중흥5개년계획’은 라디오·TV 등 대중방송 매체의 음악 프로그램 내 국악 방송 시간을 증배 편성하도록 명시하였고,²³⁾ 방송사는 이에 따라 각 ‘내 강산 우리 노래’(MBC), ‘KBS 지정석’(KBS) 등을 통해 <이춘풍전>·<웅고집전>·<허생전> 등을 방영하며 창극 향유층의 저변을 넓혀갔다.²⁴⁾ 특히 명절이나 연말연시 등 민족적 유대감이 고취되는 시기마다 관련 특집 프로그램을 집중 편성함으로써 창극을 민족 정체성을 대변하는 문화 콘텐츠로 장려하는 양상이 뚜렷하였다. MBC

-
- 20) 5·16 기념행사의 일환으로 마련된 ‘신인예술상’은 문학·미술·연극·음악·무용·국악·연예·사진·건축 등 총 9개 부문을 대상으로 시행되었다. 국악 부문은 다시 창극·기악·창악부로 세분되었다. 「신인예술상 마련」, 『동아일보』, 1962.2.1., 4면; 「심사위원 결정」, 『조선일보』, 1962.4.17., 3면; 「국악부 특상 14명을 결정」, 『경향신문』, 1962.6.15., 3면.
- 21) 1973년 문화공보부는 민족 총화 사관에 입각한 국가관을 확립하고자 국악·문학·음악·연극 등 4개 부문에 걸쳐 작품을 공모하였는데, 이 중 국악 부문은 창극에 국한하여 극본 공모를 진행하였다. 이어 1974년부터 본격화된 ‘제1차 문예중흥5개년계획’의 국악 진흥 세부 구상에서도 창극에 대한 창작 및 공연 지원을 최우선 과제로 추진한 바 있다. 「문공부서 유신작품 7백만 원 현상 모집」, 『매일경제』, 1973.2.15., 8면; 「국악진흥계획 마련」, 『조선일보』, 1974.6.4., 5면.
- 22) 「김기수 씨 등 8명 국악 창작지원 대상」, 『조선일보』, 1974.8.20., 5면; 「창작음악계 소외되고 새 활기」, 『경향신문』, 1975.3.10., 5면; 「문예진흥원 4개 분야 2,300만 원, 올 공연예술 창작지원 사업 확정」, 『경향신문』, 1975.7.18., 5면.
- 23) 제1차 문예중흥5개년계획의 제5장 제2절 「전통예능의 교육 강화」 항목에는 라디오 및 TV 등 대중방송 매체의 음악 프로그램 내 국악 방송 시간을 증배 편성하도록 명시되어 있다. 앞의 공문서, 문서번호: 1740-12887.
- 24) 「지난날 뉘우치는 이춘풍」, 『조선일보』, 1982.3.30., 12면; 「가짜에 밀려 쫓기는 진짜」, 『조선일보』, 1982.5.4., 12면; 「허생전 돈 만냥을 빌려달라고」, 『조선일보』, 1982.7.6., 12면.

‘내 강산 우리 노래’가 구봉서·배삼룡 등 당대 최고의 희극인을 조상현·박초월·성창순 등 정상급 명창과 한 무대에 세우는 매체 전략을 구사한 것은 창극의 대중적 친밀도를 극대화하려는 시도였다. 국립창극단 역시 이러한 대중화 흐름 속에서 <수궁가>·<홍보가>·<춘향전> 등 고전 레퍼토리를 창극화하는 한편, 안중근의 일대기를 다룬 <대업>과 성군의 업적을 다룬 <세종대왕> 등 위인의 영웅적 서사는 물론 동학혁명 당시 근대화를 지향하는 평민들의 집단적 움직임을 형상화한 <최병도전>에 이르기까지 역사적 인물과 민중의 서사를 강조한 신작을 잇달아 선보였다.²⁵⁾

이러한 국가 주도의 정책적·매체적 기반은 대중이 창극을 통해 하나의 공동체 서사를 공유하도록 이끄는 기제로 작동하였다. 베네딕트 앤더슨은 국가 권력이 매체에 의해 창출된 ‘동시성’을 전유하여 특정 가치를 주입하는 ‘관제 민족주의’의 메커니즘에 주목한 바 있는데, 공연이나 방송을 통해 다수의 대중이 공통의 서사를 공유하게 함으로써 파편화된 개인들을 하나의 ‘상상된 공동체’로 결속시킨다는 것이 그의 시각이다.²⁶⁾ 이러한 이론적 명제는 1960년대 이후 한국 문화정책이 전통예술품을 전유하는 방식에서도 확인된다. 과거 인쇄 매체가 담지했던 공동체 형성의 동시성이 텔레비전과 라디오라는 전자 매체로 전이되었고, 국가는 전통예술품을 이들 매체의 주요 콘텐츠로 재배치함으로써 민족적 정체성을 시청각적으로 형상화하고자 하였다. 이 과정에서 창극은 민족주의 담론을 매개하는 장르로 부상하였으며, 창극의 향유 경험은 대중이 스스로를 공동체의 일원으로 인식하게 하는 실천적 장으로 기능하였다.

25) 「20일부터 수궁가 국립창극단 공연」, 『매일경제』, 1974.3.8., 8면; 「국립창극단 공연 춘향전」, 『동아일보』, 1976.4.14., 5면; 「창극 홍보가 공연 국립창극단」, 『경향신문』, 1976.11.17., 5면; 「춘향전」, 『조선일보』, 1981.9.10., 11면; 「안중근 의사 독립운동을 창극화」, 『조선일보』, 1975.9.14., 5면; 「창극 최병도전 10일부터 국립극장」, 『동아일보』, 1980.10.8., 5면; 「국립극단 공연 세종대왕 무용 창극단 등 대규모 참가」, 『동아일보』, 1981.6.13., 6면.

26) 베네딕트 앤더슨·서지원 옮김, 『상상된 공동체』, 도서출판 길, 2018.

이처럼 신인예술상과 문예중흥 정책 등 국가 차원의 제도적 지원, 그리고 방송매체를 통한 대중적 확산은 창극이라는 장르 자체의 사회적 위상을 제고하였다. 나아가 ‘제2차 문화예술진흥5개년계획’을 거쳐 1980년대까지 이어진 국가적 문예 진흥 정책의 자장 속에서 부산 국악계 역시 정책적 지원과 그에 따른 정당성을 확보하며 자생적 제작 활동을 지속해 나갈 수 있는 거시적 환경을 확보하게 되었다.²⁷⁾

3. 부산 창극의 로컬리티와 장르적 구현

1) 서사: 지역·전통 서사의 재발견과 정전화

<표 1>에서 1960년대부터 1980년대 중반까지 부산국악협회가 주도한 창극 공연의 레퍼토리 지형은 주제와 성격에 따라 크게 ‘호국영웅 서사’와 ‘민담·고전 서사’라는 두 범주로 양분된다. 이 두 서사 계열은 언뜻 이질적으로 보이지만, 지역 예인들이 무대에 올릴 소재를 스스로 선택·재구성해 나갔다는 점에서 공통된 지향을 지닌다. 전자가 지역의 역사적 인물과 사건을 발굴하여 로컬리티를 구현했다면, 후자는 민족 공통의 전래 서사를 지역 예인들의 독자적인 연행 양식으로 무대화함으로써 부산 창극 고유의 레퍼토리로 전유하였다.

호국영웅 서사는 국가적 위기 상황에서 실천적 구국 의지를 형상화한 작품군으로 <아아! 그날의 함성>, <이 목숨 조국 위해>, <유관순>, <흑의 장군>, <동래부사 송상현>과 같이 근현대사와 임진왜란을 망라하는 항쟁의 서사가 포함되며, 종교적 신념을 호국 정신으로 승화시킨 <순교

27) 제2차 문화예술진흥5개년계획의 방침은 총 6개 항의 추진 방향으로 설정되었는데, 이 가운데 제2항에서는 “역사적 문화유산을 보수·정화하며, 전통예술을 보존·선양하고 자주성 있는 민족문화 창조에 주력한다.”라고 명시하고 있다. 앞의 공문서, 관리번호: BA0136110.

자 이차돈>, <원효대사> 역시 이 범주에서 다루어진다. 이어 민담·고전 서사는 예술적 기원을 탐구하거나 보편적인 윤리관을 담은 작품군으로 <가야금의 유래>, <장화홍련전>, <선화공주>, <콩쥐팍쥐>, <단오놀이>, <성역의 북소리>, <열녀화>, <청사초롱> 등 전래 서사에 기반한 작품들이 이에 해당한다.

여기에서 가장 주목할 지점은 정발 장군과 송상현 부사 등 임진왜란 당시 지역의 상징적 인물을 창극 서사로 적극 수용한 사실이다. 이를 통해 부산 예인들은 관 주도의 호국 담론을 매개 삼아 지역 고유의 역사 기억을 주체적으로 전유·재구성함으로써 공적 정당성을 확보할 수 있었다. <흑의 장군>이 제작되던 1978년 당시 부산에서는 임진왜란 순국선열 70여 위의 위패를 봉안하기 위한 충렬사 정화 사업이 전개되고 있었고, 준공식에 대통령이 참석할 만큼 충렬사는 국가적 차원의 호국 정신을 상징하는 성역으로 부상하던 때였다.²⁸⁾

물론 충렬사 정화 사업 준공 기념이라는 축제의 성격을 고려할 때, 출품작으로 정발의 향쟁을 다룬 <흑의 장군>을 선택한 행위를 순수한 자발적 소재 발굴로만 규정하기는 어렵다. 관 주도의 성역화 사업 및 호국 이념에 부응하는 레퍼토리 설정은 지역 예술이 국가 담론의 공적 재생산 기제로 동원되었거나 시대적 요구에 타협한 결과라는 비판적 해석을 가능하게 한다.

그러나 이를 구조적 제약에 대한 수동적 순응으로만 치부할 수 없는 이유는 그 내부의 제작 역학에 있다. 당초 축제 계획에서 국악 부문이 배제되자 지역 예인들은 강력한 이의 제기를 통해 무대를 관철시켰으며, 공적 예산 지원이 부재한 상황에서 자발적 결집만으로 <흑의 장군>을 제작·상연하였다. 이러한 성립 배경은 관 주도 행사라는 한계 속에서도 호국 서사의 선택이 일방적으로 강요된 결과가 아니었음을 시사한다. 오히려 지역 예인들이 호국·충절·민족정신이라는 국가의 전략적

28) 「박대통령 충렬사 준공식 참석」, 『동아일보』, 1978.7.21., 1면.

담론을 전술적으로 채택함으로써 지역 예술인의 공적 활동 공간을 확보해 낸 전유의 실천으로 해석하는 편이 타당하다.

다음의 작품 해설에서 <흑의 장군>의 제작 의도를 파악할 수 있다.

창무극 <흑의 장군>은 임진왜란 때 부산 첨사로 있던 정발 공이 맨 먼저 조수같이 밀려온 왜적을 맞아 일보도 물러나지 않고 성민과 더불어 용전분투하다가 장렬히 순국하여 사나운 침략군의 간담을 썩늘하게 했던 사적을 국악으로 창극화하고 이에 무용을 곁들인 것이다. 더러 역사적 사실과 부합되지 않는 점도 있겠으나, 그것은 이 창무극이 **흑의 장군의 충절과 성민의 용전을 다룬 작품인** 탓이며, **역사 그 자체와는 구별돼야 할** 것이다. 오히려 창무극으로서 극적 짜임새나 **창과 춤의 조화에 이 작품의 생명**이 있다고 보아야 할 것이다.²⁹⁾

위 인용문에서 확인되듯 <흑의 장군>은 역사적 사실에 매몰되기보다 정발 장군의 ‘충절’을 부각하는 데 예술적 지향점을 두었다. 당대 언론이 충렬사를 충(忠)과 열(烈)의 성지로 현양하던 분위기 속에서 <흑의 장군>은 지역 예술인이 자발적으로 참여하여 선열의 순국 사적을 무대화한 대표적 사례였다.³⁰⁾

이러한 예술적 지향점은 후속 작품인 <동래부사 송상현>에서 보다 구체적으로 나타난다. 전 5경으로 구성된 이 작품은 송상현을 중심으로 일본 상인과의 밀매를 엄단하며 관내 기강을 바로잡는 내치의 과정(제 1~2경)과 왜적의 침입에 맞서 동래성을 결사 사수하는 항전의 과정(제 3~5경)으로 전개된다. 특히 제1경의 무대를 집무 공간 동헌이 아닌 왜관의 주막으로 설정하고, 나그네 차림의 송상현이 시조를 가창하는 장면으로 시작하는 점은 상징적이다. 관료적 권위주의를 탈피하여 민생을

29) 앞의 팸플릿 (1978.9.21.~9.30.).

30) 「그 산하 그 인걸 충렬사와 동래, 부산」, 『조선일보』, 1978.8.26., 6면; 「임란 순절기려 충효의 교장으로」, 『경향신문』, 1978.7.21., 6면; 「충렬사 참배 권장」, 『부산일보』, 1978.8.19., 6면.

직접 살피는 위정자이자 선비적 소양을 겸비한 독보적 인물상을 구축하기 위한 극적 장치로 이해된다.³¹⁾

이어 제3경에서 이각의 퇴각 주장에 맞서 “적과 싸워서 죽을 각오가 서 있어야 하지 않겠오이까?”라며 호통치는 대목은 문관인 송상현이 무관보다 강인한 기개를 보여주는 극적 하이라이트이다.³²⁾ 극의 대미에서는 순절한 인물들을 신선으로 격상시키는 합창을 배치함으로써 비극적 전사를 민족 고유의 해원(解冤)이자 영적 승리로 치환하는 신화적 추모 양식을 완성한다.

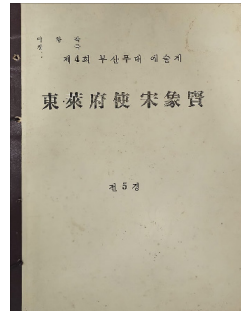


그림 1. 창극 『동래부사 송상현』 극본 표지

이 작품의 연출을 맡은 송순섭이 “지금 우리에게 가장 긴절(緊切)한 과업은 다름 아닌 민족의 자기환귀(自己還歸)를 모색하고 실천하는 일”이라 선언한 대목은 당시 부산 창극계가 다다른 주체적 역사의식을 선명하게 집약한다.³³⁾ 임진왜란 당시 부산 지역의 항쟁사를 다룬 무대에서 주창된 ‘자기환귀’는 관 주도의 호국 이념에 수동적으로 동원되었다기보다는 역사적 국난 속에서 발휘된 충절과 기개를 창극이라는 전통 연행 양식으로 재현해 내려 한 주체적 시도였다.

살펴본 바와 같이 <동래부사 송상현>은 이러한 예인들의 주체적 역사의식을 바탕으로 송상현의 호국 의지를 서사화함으로써 국가주의 담론을 매개 삼아 지역의 역사 기억을 공적 정전의 영역으로 승격시키는 전형을 구축하였다.

이와 병행하여 부산 창극계는 민담·고전 서사를 무대화한 작품들을

31) 극본은 이 인물의 등장을 “대청마루에서 나그네 차림새의 송상현은 간단한 술상을 놓고 시조를 부르고”로 지문화하여 관복이 아닌 평복 차림이라는 설정을 명시적으로 부각하고 있다. 박황 작, 제4회 부산무대예술제 창극 『동래부사 송상현』, (극본, 전5경), 4쪽.

32) 박황 작, 위의 극본, 30쪽.

33) 앞의 팸플릿(1981.10.6~10.7.).

지속적으로 선보였다. 가야와 신라의 대립기 속에서 가야금을 통해 민심을 통합하고자 했던 예술적 의지를 다룬 <가야금의 유래>, 그리고 국경을 초월한 서사로 화합의 메시지를 전하는 <선화공주> 등이 대표적이다. 이들 작품은 민족 공통의 역사 기억과 전통 유희적 요소를 극적 형식으로 구현해 낸 것으로 관제 담론과의 접점 속에서 제작된 호국 서사와는 또 다른 결의 예술적 모색이었다. 지역 예인들은 보편적 민족 서사를 자신들의 역량으로 재해석함으로써 부산 창극만의 독자적인 표현 영역을 확충해 나갔다. 이처럼 부산 창극계는 호국영웅 서사를 통한 공적 정당성의 확보와 민담·고전 서사를 통한 레퍼토리의 주체적 전유라는 이원적 체계를 구축함으로써 로컬 공연예술로서의 독자적 정체성을 수립할 수 있었다.

2) 양식: 악·가·무(樂歌舞)의 결합과 창무극적 확장

창극에서 음악은 장르의 정체성을 규정하는 본질이자 판소리의 음악 어법을 계승하고 있다는 점에서 예술적 전통성을 담보하는 필수 요소이다. 설령 창극이 현대적 병용을 꾀하거나 서구의 소재를 수용하더라도 장르적 고유성을 견지할 수 있는 것은 그 중심에서 판소리 고유의 창법이 있기 때문이다. 이러한 음악적 정체성은 당시 부산 창극의 실제 연행 텍스트에서도 확인된다. 당대 극본에 따르면 부산 창극의 가창자들은 각 대목별 가창 방식이 구체적으로 명기된 지시문에 근거하여 연행하였다. 가창 형식은 주로 독창, 중창, 합창으로 구분된다. 인물의 내밀한 사유나 심리는 독창으로 표현되는 반면, 장면 전환부나 극적 긴장감이 고조되는 관계적 대목에서는 중창을, 공동체적 서사나 대단원의 비장미를 극대화하는 대목에서는 합창을 적극 활용하였다. 또한 극적 긴장감의 완급을 조절하거나 인물의 내면 및 상황을 설명하는 대목에서는 아니리와 도섭을 활용하여 창극의 고유성을 도모하였다. 이때 장단은 극의 이완과 긴장을 조절하는 결정적 요인으로 작용하는데 서사 전개의

추이에 따라 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리와 같은 장단 체계가 대목의 이면에 맞게 운용되었다.

당대 부산 창극은 가창 중심의 음악극 성격을 견지하면서도 효율적인 서사 전달을 위해 대사의 비중을 가창과 대등한 수준으로 유지하였다. 인물 간의 대립 구도나 구체적인 사건 전개는 주로 대사를 통해 이뤄졌다. 이러한 점을 고려할 때 이 시기 부산 창극은 창이 지닌 감정적 표현력과 대사가 지닌 사실적 소통력을 적절히 배치함으로써 음악성과 연극성의 균형을 구축해 냈음을 알 수 있다.

창극 배우들의 성악적 역량은 도창(導唱)과 반주음악이 더해질 때 비로소 창극이라는 예술적 가치를 더한다. 관객과 무대 사이의 서사적 간극을 매개하는 도창은 타 음악극과 구별되는 창극 고유의 무대 양식이자 독자적 연출 장치이다. 창극에서 ‘도창’이라는 용어가 본격적으로 사용된 배경은 1967년 조직된 ‘국극정립위원회’의 활동에서 찾을 수 있다.³⁴⁾ 당시 위원회는 창극의 형식을 표준화하고 체계적으로 정립하기 위해 몇 가지 연출 원칙을 수립하였는데, 그 원칙 중 하나가 도창이다. 위원회는 서사성을 확보하기 위해 해설적 기능을 수행하는 창자를 ‘도창’이라 명명하였으며, 그 위치를 무대 상수로 고정할 것을 원칙으로 규정하였다.³⁵⁾ 반면, 부산 창극계는 이러한 원칙을 수용하면서도 서사 환

34) 국극정립위원회는 위원장 서항석을 필두로 성경린, 이해구, 이진순, 박진, 김연수, 이해랑, 박헌봉, 김천홍, 김창구 등 국악계와 연극계 인사 총 10인으로 구성되었다. 이후 창극의 대중화 및 체계화를 도모하고자 1970년 이를 ‘창극정립위원회’로 개편하였으며, 김소희, 강한영, 김동욱 3인을 위원으로 추가 선임하여 극본과 음악 등 창극의 연행 형식을 정립해 나갔다. 「국극정립위 설치 위원장 서항석 씨」, 『경향신문』, 1968.5.18., 5면; 「대본 정립을 끝낸 표준 춘향가」, 『동아일보』, 1970.8.13., 5면.

35) 『경향신문』(1968. 5. 18.)은 ‘국극정립위원회’의 설립 소식을 1968년에 보도하고 있으나, 『국립극장 30년』(1980)에서 성경린은 서항석의 회고를 바탕으로 그 설립 시기를 1967년으로 명시하고 있다. 본 고에서는 위원회의 주도적 역할을 수행한 서항석의 회고와 국립극장의 공식 기록에 근거하여 1967년을 정립 기점으로 간주하고자 한다. 성경린, 「창극의 정립 운동, 창극정립위원회」, 『국립

경에 맞게 변용하였다. 무대 연출의 필요에 따라 도창의 위치를 상수와 하수로 유연하게 운용함으로써 서사적 간극을 매개하는 해설 기능을 강화하였다. 이러한 공간 활용 양상은 창극 <순교자 이차돈>(1986) 실연 무대에서 명확히 확인된다.³⁶⁾

도창이 극의 서사적 골격을 객관적으로 제시하였다면, 무대 하단에 배치된 악사들의 반주음악은 극의 분위기를 조성하고 인물의 내면 심리를 심화시키는 역할을 맡았다. 1978년 <흑의 장군>이 상연 당시의 반주 편성에 대해서는 자료마다 다소 차이가 있다. 언론에는 대금과 아쟁 중심의 단출한 편성으로 소개되었으나,³⁷⁾ 같은 공연의 팸플릿에 기재된 음악반주 명단에는 김동표·송복희·강창범·최승완·강정열·이종원·김행옥 등 일곱 명이 이름을 올리고 있어,³⁸⁾ 실제 반주 규모에 대해서는 자료 간에 간극이 있다. 다만 전문 연주자를 구하기 어렵고 재정 형편도 넉넉지 않았던 초기 제작 여건을 고려하면 어느 쪽 기록을 따르더라도 이 시기의 반주 편성이 이후에 비해 소박한 수준이었다는 점은 다르지 않다. 이후 공연을 거듭할수록 반주 편성은 조금씩 갖춰져 갔고, 이내 피리·대금·소금·대아쟁·소아쟁·가야금·첼현금·장고 등 관·현·타악기를 고루 갖춘 반주단으로 확대되었다. 장구는 지휘를 대신하여 배우의 성음과 반주 선율을 제어하는 역할을 담당하였으며, 악단은 상황에 따라 수성가락으로 독주와 합주를 병행하고, 반주가 배제된 대목에서는 상징적인 효과음을 통해 극의 분위기를 환기하는 등 극의 이면 또한 다채롭게 변주하였다. 특히 구연우(가야금), 박대성(아쟁·첼가야금), 김동표(대금) 등 당대 최고의 연주 역량을 갖춘 지역 연주자들이

극장 30년』, 중앙국립극장, 1980, 348쪽, 「국극정립위 설치 위원장 서향석」, 『경향신문』, 1968.5.18., 5면.

36) 도창이 무대의 상수와 하수를 활용하는 양상은 창극 <순교자 이차돈> 실연 영상(비디오테이프, 강봉천 소장), 1986.5.28.~5.29. 공연 실황, 00:07:35, 00:09:23, 00:27:38 지점에서 확인된다.

37) 이의경, 「창무극 시도는 의욕적」, 『부산일보』, 1978.10.2., 5면.

38) 앞의 팸플릿 (1978.9.21.~9.30.).

대거 참여하였다는 사실은 부산 창극이 지닌 음악적 무게감을 여실히 증명한다. 이들은 산조와 시나위에서 다져진 즉흥 연주를 바탕으로 연극자의 성음을 정교하게 뒷받침하는 수성가락을 구사하였으며, 각 악기가 지닌 음색의 특질을 극의 상황에 최적화함으로써 부산 창극만의 밀도 높은 음악적 서사를 완성하는 데 기여하였다.

앞의 인용문에서 보듯 부산 창극은 소리뿐만 아니라 무용이 긴밀히 결합된 창무극 형태로 출발하였다. “창과 춤의 조화에 이 작품의 생명이 있다고” 본 당시 창극계의 시각은 무용과의 결합이 부산 창극의 연행 지향점이었음을 잘 보여준다.³⁹⁾ 이러한 양식적 특성을 가능하게 한 인물은 안무가 강남기였다. <표 1>에서와 같이 강남기는 1978년 <흑의 장군>을 시작으로 1980년대 후반 <청사초롱>(1989)에 이르기까지 부산 창극의 거의 모든 레퍼토리에서 안무를 전담하였으며, 1981년 <동래부사 송상헌>에서는 그가 이끄는 강남기무용단이 별도의 출연 단위로 참여하였다. 이러한 점들은 당시 부산 창극이 안무가와 무용단이라는 독자적인 기반을 갖추고 상시적으로 결합해 있었음을 뜻한다.

주목할 점은 부산 창극에서 무용이 독립된 볼거리로 삼입되기보다는 배우와 무용수가 한 무대 위에서 동시에 어우러지며 서사를 함께 이끌어가는 방식으로 운용되었다는 사실이다. 주인공이 내면의 감정을 독창으로 토로하는 동안 무용수들은 군무 형식으로 그 심리와 극적 분위기를 시각적으로 뒷받침하였다. 그 구체적인 양상이 <원효대사>(1984) 실연 영상 전반에서 확인된다.⁴⁰⁾ 이 작품에서는 10~16명 규모의 군무가 한삼·청사초롱·바라 등의 소품을 활용하여 극의 서사 내용에 부합하는 창작무를 선보였다. 무용수들은 시대적 배경을 반영한 의상을 착용하거나 승복 차림으로 바라춤을 연행함으로써 극의 서사적 분위기와 결합된 스펙터클한 창무극 무대를 구현해 냈다. 이와 함께 <순교자 이차돈>에

39) 앞의 팸플릿 (1978.9.21.~9.30.).

40) 창극<원효대사> 실연 영상(비디오테이프, 강봉천 소장), 1984.10.11.~10.13.

서는 주인공이 직접 그 심리적 갈등을 북춤으로 나타내어 무용이 전문 무용수만이 아니라 배우를 통해서도 인물의 내면 정서를 전달하는 표현 수단으로 활용되었다.⁴¹⁾ 이러한 점들을 종합할 때 부산 창극은 강남기 무용단의 체계적 참여와 배우 개인의 무용적 수행성이 상호작용함으로써 소리·연기·춤이 무대 위에서 일체화되는 악·가·무(樂歌舞) 혼용의 양식적 완성을 이끌어내었다.

3) 주체: 인적 기반과 자생적 협업 체계

부산 창극이 국가 문화정책의 자장 안에서도 독자적인 로컬리티를 구축할 수 있었던 것은 제도라는 틀을 실제 무대로 옮겨낸 지역 예인들의 주체적 실천이 있었기에 가능한 일이었다. 이러한 실천은 크게 두 단계로 축적되었다. 우선 파편화되어 있던 지역 국악계의 인적 자원이 기획·연출·작곡·안무 등 역할별로 분화되면서 전문적 분업 구조를 갖추어 갔고, 이렇게 마련된 인적 인프라는 다시 송순섭·지수복 등 핵심 예술가의 개인적 역량과 리더십을 매개로 현장에서 지속적으로 가동되었다.

먼저 분업 구조의 형성 과정을 보면 ‘재부 국악인 합동 공연’이라는 기치 아래 상연된 <흑의 장군>은 김철지·김한석(기획), 송순섭(연출), 정철호(작곡), 강남기(안무) 등의 협업을 바탕으로 지역 창극의 창작 구조를 본격적으로 구축하는 계기를 마련하였다. 1979년 제2회 부산예술 축제에서 상연된 <유관순>은 <흑의 장군> 제작진을 주축으로 지수복·박선숙·김정애·김병기 등 숙련된 예인들이 다시 호흡을 맞추었다는 점에서 개별 공연 단위로 흩어져 있던 제작 인력이 축제라는 상설 플랫폼을 매개로 지속적인 협업 관계를 형성해 갔음을 확인할 수 있다. 이러한 제작 구조는 1981년 <동래부사 송상현>에 이르러 한층 전문화된 분업 체계로 발전하였다. 총지휘 조관승을 필두로 송순섭(작곡 및 연출)이

41) 창극 <순교자 이차돈> 실연 영상(비디오테이프, 강봉천 소장), 1986.5.28.~5.29. 공연 실황, 01:09:02 지점.

제작의 중심을 잡았으며, 1979년 부산국악관현악단을 재편하며 지역 국악의 현대화를 이끌었던 이의경이 기획을 담당하는 등 역할별 전문 인력이 체계적으로 배치되었다. 이러한 인적 인프라를 바탕으로 이뤄진 일련의 무대 실천은 관 주도의 공적 행사라는 구조적 틀을 지역 창극인들의 주체적 연행 공간으로 전환해 낸 전유의 과정이었다.

이 분업 구조를 실질적으로 가동시킨 것은 송순섭의 전방위적인 역할이었다. 연례적으로 새로운 레퍼토리를 무대에 올리는 작업은 방대한 창작 역량뿐만 아니라 안정적인 실연 인력과 제작 환경이 뒷받침되지 않으면 불가능한 일이다. 송순섭은 유관순의 서사를 창극화하기 위해 서울의 박만호(朴萬鎬)로부터 <유관순> 창극 극본을 확보하고, 이를 부산의 공연 환경에 알맞게 재구성하여 <아아! 그날의 함성>과 <이 목숨 조국 위해>로 무대화하였다.⁴²⁾ 어렵게 입수한 극본이라 하더라도 그것을 원형 그대로 재현하기보다 지역 예인들의 가창 환경과 실연 구조에 맞게 각색하고 지역적 맥락을 투영했다는 점은 특기할 만하다.

한편 <표 1>에서 확인할 수 있듯, 부산 창극 무대에서 주인공 역을 도맡아 온 지수복의 존재감은 가히 독보적이다. 1978년 <흑의 장군> 정발 장군 역을 시작으로 1981년 <동래부사 송상현> 송상현 역, 1982년 <가야금의 유래>, 1983년 <순교자 이차돈>, 1984년 <원효대사>, 1985년 <선화공주>, 1986년 <순교자 이차돈>·<콩쥐팍쥐>, 1987년 <콩쥐팍쥐>·<열녀화>, 1988년 <성역의 북소리>, 1989년 <청사초롱>에 이르기까지 10여 년간 주역 자리를 고수하였다. 여기서 주목해야 할 지점은 여류 명창인 지수복이 남성 역할까지 폭넓게 소화했다는 사실이다. 이는 일차적으로 남성 실연자가 충분치 않았던 현장의 구조적 한계에서 비롯된 선택이었을 것이나,⁴³⁾ 그 선택이 성공적으로 관철되어 <순교자 이차돈>이 앙코르 공연까지 성사시킬 만큼 폭발적인 호응을 얻었다는

42) 『근현대 부산국악사』 1권, 국립부산국악원, 2014, 837쪽.

43) 송순섭, 「창무극의 재발견을 위하여」, 앞의 팸플릿 (1978.9.21.~9.30.).

사실은 피란수도를 품미했던 여성국극의 공연 관습과 그 관람 감각이 관객들 사이에서 여전히 유효하게 작동하고 있었음을 함께 보여준다. 실제로 지수복을 비롯해 공연에 참여한 조정례·오춘화·신수방·민병애·방성춘 등은 과거 국극단에서도 활약한 바 있는 지역 예인들이다.⁴⁴⁾

부산 창극이 지속적인 생명력을 지닐 수 있었던 것은 공적 무대를 자신들의 주체적 연행 공간으로 관철시킨 예인들의 적극적 개입과 더불어 관 주도의 한계 속에서도 전문적 분업 및 자생적 협업 시스템을 구축해 나갔기 때문이다. 송순섭·지수복 두 예술가를 구심점으로 한 인적 네트워크는 현장의 제약을 주체적으로 극복하며 매 공연마다 반복적으로 재결합하였고, 이 과정에서 축적된 분업과 협업의 연행 관행이야말로 부산 창극이 독자적인 로컬리티를 구현할 수 있었던 실질적 동력이었다.

4. 마무리

본 연구는 1960년대부터 1980년대까지 부산 지역에서 전개된 창극의 공연 환경과 제작 기반을 고찰하고, 작품 속에 투영된 로컬리티의 실체를 규명하고자 하였다. 이 시기 부산 창극은 국가 차원의 문예 정책과 민족중흥 담론을 적극 수용하면서도 지역 국악계의 자생적 역량을 바탕으로 부산 고유의 로컬리티를 구조화해 낸 독자적인 궤적을 그려냈다. 이 글의 분석을 통해 도출된 결론은 다음과 같다.

첫째, 부산 창극의 제도적 기반은 국가 주도의 예술단체 통합 정책 및 문화정책과 지역 국악계의 자생적 조직화가 결합하며 구축되었다. 1963년 부산국악협회의 출범으로 공적 관리망 내에 편입된 부산 창극

44) “출연진은 지수복, 조정례, 오춘화, 신수방, 민병애, 방성춘 씨 등 국극단에서 활약했던 베테랑급 국악인들이며, 무용가 강남기 씨의 안무로 많은 무용수들도 등장하여 창극의 효과를 높이고 있다.”, 「국악 호화무대 될 창극 ‘선화공주’, 문예진흥원에서 1천만원 특별 지원」, 『부산일보』, 1985.10.8., 7면.

은 1978년부터 매해 개최된 부산예술축제는 상설 플랫폼을 확보함으로써 지속 가능한 제작 체계를 갖추게 되었다. 이 과정에서 관 주도의 행사로 출발한 공적 플랫폼은 지역 예인들의 주체적 개입을 통해 자생적인 공연 무대로 재구성되었다.

둘째, 부산 창극의 레퍼토리는 ‘호국영웅 서사’와 ‘민담·고전 서사’라는 이원적 체계로 구성되었다. 특히 <흑의 장군>과 <동래부사 송상현> 등 호국영웅 서사는 임진왜란 당시 부산의 역사적 인물을 무대화하여 국가적 호국 담론을 지역적 특수성과 결합시킨 대표적 사례이다. 이러한 예술적 실천은 지역 예인들이 호국·충절·민족정신이라는 국가의 전략적 담론을 전술적으로 채택함으로써 지역 예술인의 공적 활동 공간을 확보해 낸 전유의 실천이었다.

셋째, 양식적 층위에서 부산 창극은 판소리 고유의 음악적 어법을 유지하면서도 가창과 대사의 대등한 비중을 확보하고, 소리와 춤이 유기적으로 결합된 악·가·무(樂·歌·舞)의 연행 특성을 확립하였다. 극본 내 구체적인 무대 지시문으로 각 대목의 가창 방식을 명시하여 연행의 정밀성을 도모하였으며, 도창의 유연한 공간 운용과 관·현·타악기로 확충된 반주단을 통해 극적 완결성을 높였다. 여기에 강남기 중심의 무용단과의 지속적인 협업 속에서도 배우의 춤 연행을 함께 연출함으로써 창무극으로서의 양식적 정체성을 확고히 구축하였다.

넷째, 부산 창극이 거둔 구조적 성과의 바탕에는 전문적 분업 체계의 구축과 지역 예인들의 자생적 협업 네트워크가 자리하고 있었다. <흑의 장군>(1978)에서 출발하여 1980년대 전반에 걸쳐 기획·연출·작곡·안무 등 역할별 전문 인력이 축제 플랫폼을 매개로 지속 결합하며 체계적인 창작 인프라를 형성하였다. 이 과정에서 송순섭은 제작을 아우르는 전방위적 활동으로 공연 토대를 다졌으며, 지수복은 여성국극 배우로서 구축한 역량을 바탕으로 남성 영웅 역할까지 두루 소화하며 독보적인 흥행을 전인하였다.

관 주도의 제작 환경이라는 구조적 제약 속에서도 지역 예인들이 국가의 담론을 능동적으로 전유하여 독자적인 예술적 자긍심으로 승화시킨 부산 창극의 사례는 오늘날 지역 문화예술이 직면한 ‘지역 정체성 확립’이라는 과제에 대해 유의미한 통찰을 제시한다.

참고문헌

1. 신문 및 공문서

『경향신문』, 『동아일보』, 『마산일보』, 『매일경제』, 『부산일보』, 『조선일보』

문화공보부, 「제1차 문예진흥5개년계획」, 1973(국가기록원 문서번호: 1740-12887).

문화공보부, 「제2차 문화예술진흥5개년계획」, 1979(국가기록원 관리번호: BA0136110).

2. 공연자료

박황 작, 제4회 부산무대예술제 창극 『동래부사 송상현』(극본, 전5경), 1981.

『불기 2530년 부처님오신날 기념 창극 순교자 이차돈』(팸플릿/비디오 테이프), 한국불교반공연합회 부산직할시지부 주최, 한국국악협회 부산지부 주관, 1986.5.28.~5.29.

『제2회 부산 시민의 날 경축·제4회 부산무대예술제, 창극 동래부사 송상현』(팸플릿), 부산시민의날행사추진위원회·예총 부산지부 주최, 한국국악협회 부산지부 주관, 1981.10.6.~10.7.

『제2회 부산예술축제 국악 공연』(팸플릿), 부산시 주최, 예총 부산지부 주관, 1979.10.14.

『제7회 부산무대예술제 창극 원효대사』(팸플릿/비디오 테이프), 부산시민의날행사추진위원회·예총 부산지부 주최, 한국국악협회 부산지부 주관, 1984.10.11.~10.13.

『충렬사 정화 사업 준공 기념 부산예술축제』(팸플릿), 부산시 주최, 예총 부산지부 주관, 1978.9.21.~9.30.

『부산시민의 날 경축 제5회 부산무대예술제 창극 가야금의 유래』(팸플릿), 부산시민의날행사추진위원회·예총 부산지부 주최, 한국국악협회 부산지부 주관, 1982.10.5.~10.6.

3. 단행본

부산대학교 한국민족문화연구소 편, 『로컬리티, 인문학의 새로운 지평』, 해안, 2009.

송소라, 『20세기 창극의 문화사』, 소명출판, 2025.

『구술로 보는 부산음악의 역사』, 부산광역시 문화유산과, 2023.

『국립극장 30년』, 중앙국립극장, 1980.

『근현대 부산국악사』 1권, 국립부산국악원, 2014.

『부산예총 50년사』, 한국예총 부산광역시연합회, 2012.

도린 매시 지음·정현주 옮김, 『공간, 장소, 젠더』, 서울대학교출판문화원, 2015.

미셸 드 세르토 지음·신지은 옮김, 『일상의 발명: 실행의 기예』, 문학동네, 2024.

베네딕트 앤더슨 지음·서지원 옮김, 『상상된 공동체』, 도서출판 길, 2018.

4. 논문

김기형, 「국립창극단 공연 ‘창극 대본’의 현황과 특징- ‘전승 5가 창극 대본’을 중심으로」, 『판소리연구』 제38권, 판소리학회, 2014, 5~65쪽.

김민수, 「초창기 창극의 공연양상 재고찰 -협률사와 원각사의 공연활동을 중심으로」, 『국악원논문집』 제27권, 국립국악원, 2013, 37~58쪽.

김향, 「1930년대 조선성악연구회의 창극적 상상력과 식민성」, 『공연문

- 화연구』 제39권, 한국공연문화학회, 2019, 357~392쪽.
- _____, 「허규 연출 완판창극의 창극술 연구」, 『공연문화연구』 제34권, 한국공연문화학회, 2017, 73~109쪽.
- 문흥구, 「춘향전 창극본의 문체적 특성 연구: 국립창극단 제16회 공연본을 중심으로」, 『국어국문학』 제123권, 국어국문학회, 1999, 141~158쪽.
- 박길희, 「판소리 명창 송순섭의 삶과 예술관」, 『남도문화연구』 제22권, 순천대학교 남도문화연구소, 2012, 93~123쪽.
- 박인혜, 「창극 <배비장전>의 인물 형상: 국립창극단 초기 작품의 각색과 작창을 중심으로」, 『글로벌 어문학 문화 연구』 제16권, 글로벌 어문학 문화 연구소, 2024, 183~197쪽.
- 배연형, 「창극 유성기음반의 녹음과 음악적 변화 양상」, 『동악어문학』 제58권, 동악어문학회, 2012, 369~404쪽.
- 손태도, 「한국창극사를 통해서 본 해방공간 창극 연구」, 『국문학연구』 제31권, 국문학회, 2015, 281~328쪽.
- 송소라, 「음반 창극 <사명대사>(1971)의 형식적·내용적 특징과 자료의 의미」, 『공연문화연구』 제39권, 한국공연문화학회, 2019, 457~507쪽.
- 유영대, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』 제33권, 고려대학교 한국학연구소, 2010, 143~207쪽.

<Abstract>

The Developmental Logic and Locality of Busan
Changgeuk from the 1960s to the 1980s

Hwang, Soo-lm^{*}

This study examines the performance environment and production infrastructure of *Changgeuk* (Korean traditional opera) in the Busan region from the 1960s to the 1980s, aiming to elucidate the substance of locality embedded within it. During this period, Busan *Changgeuk* secured a sustainable production system based on national culture and arts promotion policies, alongside the establishment of permanent platforms such as the launching of the Busan Branch of the Korea *Gugak* Association and the ‘Busan Arts Festival.’ On this foundation, local artists carved out a distinct artistic trajectory unique to Busan *Changgeuk* by constructing a dual repertoire: patriotic hero narratives that tactically appropriated state nationalist discourses, and folk/classical narratives.

Busan *Changgeuk* dramatized local historical themes to foster the canonization of regional narratives, while achieving a *Changmugeuk* (music-and-dance opera) aesthetic—a multifaceted synthesis of vocal music and dance—through *Pansori* idioms, *Gugak* orchestral accompaniment, and collaboration with the Kang Nam-ki Dance Company. These accomplishments were largely driven by the autonomous agency of local artists. Song Sun-seop led the dramatization

^{*} Lecturer, Pusan National University.

of regional narratives and established the production framework through his versatile roles spanning playwriting, adaptation, composition, directing, and producing. Meanwhile, Ji Su-bok leveraged her expertise in *Yeoseong Gukgeuk* (all-female traditional opera) to dynamically perform male heroic roles, driving the commercial success of the productions.

This study holds significance in that it identifies the autonomous logic behind the development of Busan *Changgeuk*—wherein local artists proactively appropriated state discourses amidst top-down structural constraints—thereby illuminating the historical status of Busan *Changgeuk* and the reality of its locality, both of which have hitherto been marginalized in academic discourse.

Key Words: Busan *Changgeuk*, Locality, Cultural Policy, Song Sun-seop, Ji Su-bok, *Changmugeuk*, Busan Arts Festival, Busan Branch of the Korea Gugak Association

■ 논문접수 : 2026년 07월 26일
■ 심사완료 : 2026년 08월 10일
■ 게재확정 : 2026년 08월 10일

