

민족가극 <춘향전> 연구*

민 병 육**

차 례

- | | |
|-------------------------|------------------------------|
| I. 문제의 제기 | III. 민족가극 <춘향전>의 구조와 의미구조 |
| II. 민족가극의 성립과 전개과정 | 1. 걱정극적 구조와 도덕적 비전의 제시 |
| 1. 천리마문학예술과 민족가극의 등장 | 2. 계급대립의 전형화와 사랑의 사회적 이데올로기화 |
| 2. 주체혁명문학예술과 혁명가극으로의 대체 | III. 결론 |
| 3. 조선민족제일주의와 민족가극의 재등장 | |

I. 문제의 제기

남한에서와 마찬가지로 북한에서 설화를 희곡화하고 연극화 한 작품들 가운데 가장 많이 창작되고 널리 수용된 작품은 <춘향전>¹⁾이다. ‘판소리→ 창극→

* 본 논문은 2004년도 한국학술진흥재단의 지방대육성사업 지원 연구비 (KRF-2004-002-A0080)에 의하여 수행되었음.

** 부산대학교 국어교육과 교수

1) 민병육, 「일제 강점기 설화의 희곡화 및 연극화 문제」, 『연극학연구』, 부산연극학회, 1996, 68-84쪽

민병육, 「신과극 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, 『한국극문학 1』, 한국극문학회, 1999, 111-134쪽

민병육, 「신극 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, 『한국문학논총 31』, 한국문학회, 2002, 151-182쪽

근대극→ 현대극'으로의 이행과정과는 달리, <춘향전>의 연극화 과정은, 북한에서는 '판소리→ 창극→ 민족가극'으로 이어진다. 이러한 연극화 과정에서 남북한 연극사의 가장 중요한 차이점과 동시에 북한연극사의 특성을 가장 보여주는 것은 민족가극이라는 장르이며, 그 첫 작품으로 <춘향전>이 각색 혹은 재창작된다는 것이다.

이러한 북한 민족가극과 그 첫 작품 <춘향전>에 관하여, 남한에서는²⁾ 민족가극의 장르론적 특수성과 장르적 특성에 관한 장르론적 해명 자체를 미리 배제하고 그 장르 용어에 유사한 음악극으로서의 <춘향전>만을 다루고 있다. 반면 북한에서는³⁾ 민족가극의 장르론적 특수성을 먼저 이론화 하여 그 첫 실천

2) 이런 의미에서 남한 연극학계에서 민족가극에 관한 장르론적 연구와 민족가극 <춘향전>에 관한 연구는 전혀 이루어지지 않았다고 할 수 있다. 다만 민족가극을 음악극과의 동의어로 미리 전제하고 <춘향전>을 남북한 음악극으로 비교 연구한 것도 불과 두 편이다. 그 한 편은 <춘향전>을 매개로 하여 남북한 문화교류 혹은 공연교류에 목적으로 한 것이며, 다른 한 편은 아직 연구논문으로 발표되지 않은 채, 2001년 학술대회에서 발표된 자료집에 수록된 것으로서 창극 <춘향전>을 중심으로 서술된 것이다.

이에 남한 연극학계에서 민족가극 및 민족가극 작품으로서 <춘향전>에 관한 선행 연구는 전혀 이루어지지 않았다고 해도 지나친 표현은 아니다.

김용환·이영미·전정임, 『남북한 음악극 <춘향전> 비교 연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1997

엄국천, 『북한의 음악극 <춘향전> 연구』, 『북한연극과 희곡문학의 구조와 특성』, 한국극예술학회 주최 2001년 전국학술대회발표자료집, 2001, 38-63쪽

3) 『민족가극 <춘향전>이 기념비적 걸작으로 창조되기까지』, 『조선예술 389』(1989.5), 10-14쪽

강진, 『민족가극 <춘향전>에서의 극 조직의 새로운 형상적 특성』, 『조선예술 389』(1989.5), 15-17쪽

김득청, 『민족가극 <춘향전>은 원작의 사상적 내용을 심오히 밝혀낸 명작』, 『조선예술 389』(1989.5), 18-19쪽

럼길숙, 『열쇠는 어디에 있는가』, 『조선예술 388』(1989.4), 54쪽

류광호, 『입체적인 흐름식 무대 미술의 새로운 경지여로』, 『조선예술 387』(1989.3), 33-34쪽

리대철, 『깊은 체험의 세계에서 형상의 새로운 경지를 개척한 연기 형상』, 『조선예술 389』(1989.5), 22-23쪽

송성주, 『새로운 성격을 찾기까지』, 『조선예술 38』(1989.4), 53쪽

송영숙, 『평범한 대학생이 가극의 주인공으로- 민족가극 <춘향전>의 춘향역을 맡고』, 『조선예술 388』(1989.4), 51-52쪽

작품으로서 <춘향전>을 다루고 있다.

이에 본고는 민족가극의 장르론적 특성을 해명하고 이를 바탕으로 하여 대본 <춘향전>의 극적 구조와 의미구조를 살펴보고자 한다.

II. 민족가극의 성립과 전개과정

1. 천리마문학예술과 민족가극의 등장

북한에서 민족가극이라는 장르 용어⁴⁾는 1960년대 전반 무렵 판소리 및 창극 공연이 사라지는 것과 동시에 처음으로 등장한다.

먼저 판소리 공연은 이른바 ‘조국해방전쟁시기(1950년 6월~1953년 7월)’에는 이루어졌으나, 그 다음 시기인 ‘사회주의 기초 건설시기(1953년 7월~1961년 9월)’에는 거의 이루어지지 않는다.⁵⁾ 창극 공연은 ‘사회주의 기초 건설시기’에는 이루어졌으나, 그 다음 시기 ‘사회주의 전면적 건설 시기(1961년 9월~1967년 5월)’에는 거의 이루어지지 않는다.

이러한 ‘사회주의 전면적 건설시기’에서부터 판소리 및 창극이라는 용어도 사라지고 민족극 혹은 민족가극이라는 용어⁶⁾로 대체되면서, 연극공연과 가극 공연이 이루어진다. 이 시기의 정치체제가 김일성 단일 지배체제이며, 가장 중요한 슬로건이 천리마운동이며, 천리마문학예술의 창조임을 전제한다면⁷⁾, 판소

주문걸, 『민족가극 <춘향전>에 나오는 무용은 민족가극 무용의 참다운 본보기』, 『조선예술 389』(1989.5), 20-21쪽

최선오, 「부정역 인물일수록 형상은 진실하고 생동하게」, 『조선예술 388』(1989.4), 67-68쪽

최수복, 「인물의 성격과 생활을 올바르게 파악할 때」, 『조선예술 388』(1989.4), 67쪽

황병철, 「우리 식 민족가극 발전의 새 시원을 열어 놓은 본보기 음악」, 『조선예술 387』(1989.3), 34-36쪽

4) 리히림 외, 『해방 후 조선음악』, 평양 : 문예출판사, 1979, 279쪽 이하

5) 김학문, 「판소리와 창극 연구에서 비맑스주의적 편향을 근절하자」, 『조선음악』(1957.10), 35쪽

6) 리히림 외, 『해방 후 조선음악』, 203쪽

7) 북한연극의 역사적 시기 구분과 각 시기에 따른 특성은 다음에서 상론한 바 있다.

리 및 창극 용어와 공연의 소멸, 민족극 혹은 민족가극 용어의 등장과 공연은 천리마운동 및 천리마 문학예술의 등장에 깊이 연관되어 있다.

창극을 대체한 민족극 혹은 민족가극의 등장은 천리마문학예술에 관한 김일성의 교시 『천리마시대에 맞는 문학예술을 창조하자』(1960년 11월 27일), 『문학예술총동맹의 임무에 대하여』(1961년 3월 4일), 『혁명적 대작을 더 많이 창조하자』(1963년 11월 5일)에서 확인된다. 그 교시 내용은 연극에 있어서 천리마문학예술의 확립을 위하여 첫째, 제도의 정비, 둘째, 창극의 새로운 방향 설정으로 나타난다.

첫째, 제도의 정비는 국립극장체제의 변화로 나타난다. 그 체제 변화를 연극 공연 양식에 관련시켜서 도식화 하면 다음과 같다.⁸⁾

설립	명 칭	공연 장르	특 성
1946	중앙예술공작단	연극	국립극장의 전신
1946	북조선가극단	서양식 가극	피바다가극단의 모체
1947	국립극장	연극	국립연극단으로 명칭 변경
1947	조선 고전악 연구소	판소리	판소리를 대상으로 한 최초의 극장 조직- 조사연구실과 창작연구실
1948	국립예술극장	서양식 가극	북조선가극단, 북조선교향악단, 국립합창단을 편입하여 설치 서양식 가극을 전문으로 한 최초의 국립극장
	국립민족예술극장	창극 및 전통 음악극	창극을 전문으로 한 최초의 국립극장
	국립예술극장 산하 협률단	판소리	조선 고전악 연구소의 후신

민병욱, 『북한 연극의 특성과 역사적 인식』, 『북한 연극의 이해』, 삼영사, 2001, 11-65쪽

민병욱, 『북한 연극의 장르와 역사』, 『북한 경희극』(민병욱, 구명옥 편), 연극과 인간사, 2002, 329-406쪽

8) 도식은 다음 논저들을 바탕으로 하여 작성한 것이다.

김중현, 엄국천, 『북한 창극의 현대화 과정』, 『중앙대우수논문집 2』, 2000, 368-421쪽

리히립 외, 『해방 후 조선음악』, 평양 : 문예출판사, 1979

리히립 외, 『해방 후 조선음악』, 평양 : 조선작곡가동맹출판사, 1956

한 효, 『조선 연극사 개요』, 평양: 국립출판사, 1956, 109-238쪽

함덕일, 『조선해방전쟁시기 음악예술』, 평양 : 사회과학출판사, 1987

설립	명 칭	공연 장르	특 성
1951	국립예술극장 고전악단	판소리 및 창극	국립예술극장 산하 협률단의 명칭 변경
1952	국립고전예술극장	판소리 및 창극	국립예술극장 고전악단의 독립기관화
1956	국립예술극장	서양식 가극	국립예술극장의 분화된 독립기관들
	국립교향악단	교향악 및 합창	
	국립민족예술극장 창극단	창극	창극단을 산하 단체로 설립
1965	국립가극극장	서양식가극	국립예술극장의 후신
	국립민족가극극장	민족가극	국립민족예술극장의 후신
1969	국립민족가극극장	민족가극	국립가극극장과 국립민족가극극장의 통합
1971	피바다 가극단	>	1946년 북조선가극단의 계승

도식에서 본다면 판소리 공연은 1952년 국립고전예술극장에서 1956년 국립민족예술극장에 이르는 과정에서, 창극 공연은 1956년 국립민족예술극장에서 1965년 국립민족가극극장에 이르는 과정에서 사라진다. 서양식 가극 공연은 1948년 국립예술극장에서 시작되었다가 1965년 국립민족가극극장의 설립으로 사라진다. 민족가극 공연은 1965년 국립민족가극극장의 설립으로 시작되어 국립가극극장과 함께 1969년 국립민족가극극장으로 통합되면서 현재까지 지속된다.

둘째, 창극의 새로운 방향 설정은 역사주의적 원칙과 현대성의 원칙⁹⁾에 의하

9) 역사주의적 원칙이란 개개의 유산을 해당 시기의 사회역사적 조건과의 연관 속에서 공정하게 분석 평가하고 다룬다는 것이며, 현대성의 원칙이란 유산 계승에서 나서는 모든 문제를 시대적 요구와 인민의 지향에 맞게 풀어나간다는 것이다. 이러한 역사주의적 원칙과 현대성의 원칙은 ‘낡고 반동적인 것’을 버리고 ‘진보적이고 인민적인 것’을 가려내어서 사회주의적 현실에 알맞게 변형시키는 것이다. 전통문화 유산에 대한 이러한 태도는, 1972년과 1992년의 ‘조선인민민주주의 사회주의 헌법’(‘제 3장 문화’의 ‘제 41조’)에서 명문화된 것과 같이 사회주의적 내용과 민족적 형식을 결합한 사회주의 민족문화를 확립하기 위한 것이다. 고철훈, 『민족문화 유산에 대한 올바른 계승』, 『문학예술의 주체성과 민족성』, 평양 : 사회과학출판사, 2001, 43-48쪽
 『문학예술의 유산과 전통』, 『위대한 영도자 김정일동지의 사상이론 문예학 1』, 평양 : 사회과학출판사, 1996, 145-219쪽
 『민족문화예술유산의 비판적 계승』, 『위대한 수령 김일성동지 문학예술영도사』,

여 사회주의적 내용과 민족적 형식을 결합한 사회주의 민족문화를 건설하는 것이다.

그 실천 방법으로서 먼저 판소리 및 창극에 있어서 ‘낡고 반동적인 것’을 제거하고 ‘진보적이고 인민적인 것’을 계승하는 것이다. 곧 판소리에 있어서 탁성의 제거, 남녀 성부의 분리, 창극에 있어서 비속성의 제거와 사회주의적 현실의 도입, 한문어투의 제거와 우리말 어법의 도입, 남도 판소리의 제거와 민요 및 절가의 도입, 민족관현악의 도입, 방창과 흐름식 입체무대의 도입 등¹⁰⁾으로 구체화 된다.

아울러 양식에 있어서 혁명적 대작 양식을 확립되는 것이다. 이러한 혁명적 대작 양식은 ‘공산주의적 혁명가들과 시대의 영웅인 천리마 기수들의 전형이 긍정적인 주인공으로 확고한 자리를 차지한 것’이며, ‘민요와 가요에 기초한 새로운 질의 유순하고 아름다운 선율을 탐구하고 인민적인 표현수단과 대사를 도입한 것’¹¹⁾이다. 곧 창극에 있어서 혁명적 대작 양식은 민족극 혹은 민족가극 양식의 확립이다.

이러한 제도의 정비와 창극의 새로운 방향 설정에서 본다면 민족가극은 천리마문학예술의 연극적 양식으로 확립된 것이며, 천리마시대 혁명적 대작의 연

평양 : 문예출판사, 1991, 129-136쪽

「민족고전 각색과 역사물 창작사업 지도」, 『위대한 수령 김일성동지 문학영도사 2』, 평양 : 문학예술종합출판사, 1993, 261-284쪽

「작가와 작품을 아낄 데 대한 방침 제시, 문학 유산을 저극 발굴하며 전면적으로 정리체계화 하는 사업 조직 영도」, 『위대한 수령 김일성동지 문학영도사 3』, 평양 : 문학예술종합출판사, 1994, 345-366쪽

10) 판소리와 창극의 장르적 특성을 둘러싼 논의는 적어도 김일성의 단일 지배체제 확립된 1961년 9월 제 4차 당 대회까지 북한 전통극계와 음악계의 침해화 논쟁 형식으로 나타난다. 판소리를 창극의 기원으로 삼고자 하는 논의는 한효, 윤세평, 고정옥, 김삼불인 반면, 그것들의 장르를 분리하고자 하는 논의는 김학문, 권택무, 신도선, 신불출 등이다. 이러한 논쟁은 제 4 차 당 대회에서 그 창법이 섹소리라고 하여 판소리를 비판하고 창극의 창법으로 민요를 도입하는 것으로 일단락 되고 판소리와 창극의 창자들은 ‘북고주의와 반당 종파주의’로 비판을 받아서 문화예술계의 현장에서 숙청되기도 한다.

최 철, 전경옥, 『북한의 민속예술』, 고려원, 1989, 216쪽

11) 리히림 외, 『해방 후 조선음악』, 279-280쪽

민병옥, 『북한 연극의 이해』, 48-49쪽

극 양식이라고 할 수 있다. 그 양식으로 창작된 작품에는 <황해의 노래>, <강 건너 마을에서 새 노래 들려온다>, <무궁화 꽃수건>, <여성혁명이>, <불개 피는 꽃>, <춘향전> 등이 있다. 이 가운데 앞의 다섯 작품들은 ‘창극에서 처음으로 서도 민요에 기초하여 사회주의 현실- 혁명적 주제 및 현실적 주제를 다루고 반영한 성과’로, <춘향전>은 ‘민족가극 양식 확립의 새로운 진전’¹²⁾으로 평가받고 있다. 이러한 민족가극 양식의 확립은 <오직 한 길로>, <금강산 팔선녀>, <햇빛을 안고> 등 작품 창작으로 구체화 된다.

민족가극의 이러한 창작과 함께 서양식 가극도 1965년 국립가극극장과 국립민족가극극장의 설립, 1969년 국립민족가극극장으로 통합됨으로써 서로 독자적인 영역으로 지속된다. 그 지속의 변화는 1971년 설립된 피바다가극단에 의해서 일어난다.

2. 주체혁명문학예술과 혁명가극으로의 대체

피바다가극단이 설립된 1971년은 민족가극 양식이 확립된 ‘사회주의 전면적 건설시기’에 이은 주체시기¹³⁾는 1967년에서 현재에 이르는 시기로서, 김일성의 유일사상 및 유일지배체제 시기이다. 이 시기의 가장 중요한 문학예술의 이념은 천리마문학예술을 계승하여 주체혁명문학예술을 건설하는 것이다. 그 건설의 과정에서 당 문예정책의 기본 노선으로 수령 형상 문학예술이 제시되면서 민족가극은 혁명가극으로 대체된다.

혁명가극은, 동시기 혁명가극의 첫 작품 <피바다>를 모델로 하여 붙여진 <피바다>식 혁명가극의 다른 명칭이다. 혁명가극의 등장은 주체시기 북한문학예술의 역사적 전통을 카프의 문학예술에서 항일 혁명 문학예술로 바꾼 것¹⁴⁾

12) 리히림 외, 『해방 후 조선음악』, 203, 279쪽

13) 주체시기 문학예술정책과 연극사적 특성에 관해서는 다음에서 상론한 바 있다. 민병욱, 『북한 연극의 이해』, 51-57쪽

14) 그러나 북한 문학예술의 역사적 전통을 카프에서 항일 혁명예술로 바꾼 것은 단순한 미학적인 문제가 아니다. 이것은 1967년 반종파 투쟁을 계기로 하여 김일성의 유일지배체제가 등장하고 이를 출발점으로 하여 항일 혁명예술을 역사적 전통으로 삼고 문학예술의 김일성주의화가 이루어지기 때문이다. 1930년대 항일 혁명예술을 역사적 전통으로 삼은 정치적인 문제이며, 그 결과 주체문학

에 관련된다. 즉 북한 문학예술의 역사적 전통을 1930년대 김일성을 중심으로 한 항일 무장투쟁시기에 생산된 항일 혁명 문학예술에 둠으로써, 혁명 예술의 새로운 창작을 위한 근거로 삼는다. 곧 혁명가극은 김일성이 항일 혁명 전적지에서 공연한 작품으로서, 혁명 전통의 순결성을 인정받을 수 있는 일련의 작품들을 재구성하여 창작한 것이다. 1971년 창작, 공연된 <피바다>를 첫 작품으로 하여 <당의 참된 딸>('71), <밀림아 이야기 하라>('71), <꽃파는 처녀>('72), <금강산의 노래>('73)에 이르는 5대 혁명가극이 완성된다. 이러한 혁명가극의 등장과 완성으로 서양식 가극 및 진보적 가극¹⁵⁾은 소멸되고 민족가극을 대체함으로써 가극의 혁명적 완성이 이루어진다. 그 완성을 북한 문학예술사전에서는 다음과 같이 표현하고 있다.

민족가극 : 소여민족에게 고유한 가극 형식. 넓은 의미에서는 모든 민족 국가단위로 창작, 보급되고 있는 가극들은 예외 없이 민족가극이라고 말할 수 있다. 그러나 민족가극이라는 개념은 보다 좁은 의미로 쓰인다. 우리나라에서는 흔히 판소리로 음조로 된 창극 또는 말도 아니고 노래도 아닌 레시타티브라는 음악적 요소를 음악형상수단의 하나로 이용하던 종래의 가극과는 구별되는 서도민요적 바탕의 가극을 민족가극이라고 불렀다. 이러한 민족가극 형식으로 혁명 전통 주제의 작품과 사회주의 현실주제의 작품을 비롯하여 다양한 주제의 작품을 창작하였다. 그러한 작품들로서는 영광스런 항일의 혁명전통을 내용으로 한 민족가극(...) 천리마시대의 약동한 현실을

예술의 건설이 문학예술의 노선 및 정책과 창작의 기본 과제가 된다.

김재용, 『북한 문학의 역사적 이해』, 문학과 지성사, 1994, 125쪽 이하

- 15) 이탈리아의 오페라에 그 발생의 연원을 두고 있는 가극을, 북한에서는 ‘반동적인 가극’, ‘진보적인 가극’ 그리고 ‘혁명가극’으로 나누고 있다. ‘반동적인 가극’은 16세기 이탈리아에서 발생한 오페라이며, ‘진보적인 가극’은 18세기 후반 영국에서 새로운 형식으로 만들어진 발라드 오페라(ballad opera)와 프랑스에서 만들어진 희가극(comic opera)이다. 이러한 반동적인 가극과 진보적인 가극의 대립 투쟁 속에서 발전한 형식을 혁명가극이라고 한다. 혁명가극은 오페라의 현대적 이점에 속하되, 혁명적 주체사상의 고취 및 김일성과 그 가계의 우상화 작업으로 만들어진 가극을 말한다. 곧 혁명가극은, 가요의 가극화 형식과 혁명적 대작의 내용이 결합한 것이다.

리동원, 『문학개론』, 평양 : 김일성대학총합출판사, 1985, 240-243, 259-271쪽

정성무, 『시대와 문학 예술 형태』, 평양 : 문예출판사, 1988, 218-261쪽

민병욱, 『북한 연극의 갈래론적 연구』, 『한국학 연구 16』, 고려대학교 한국학연구소, 2002, 83-116쪽

주제로 한 작품(…) 오늘 우리나라에서는 위대한 수령 김일성 동지와 친애하는 지도자 김정일 동지의 현명한 영도에 의하여 <피바다>식 혁명가극이 창조됨으로써 가극 발전의 새로운 길이 열렸다.¹⁶⁾

사전에서와 같이 민족가극은, 창극이 아니라 창극에서 이행하여 창조된 가극 형식으로서 <피바다>식 혁명가극으로 이행해 간 것이다. 이러한 <피바다>식 혁명가극¹⁷⁾은 형식에 있어서는 앞 시기 민족가극의 형식들, 예컨대 절가, 방창, 흐름식 입체무대, 무용을 그대로 수용하고 있지만, 내용에 있어서는 수령 형상을 중심으로 한 혁명 주제와 사회주의 현실 주제를 다루고 있다.

민족가극에서 이러한 <피바다>식 혁명가극으로의 변화에 이어서 연극도 혁명연극의 등장 및 완성으로 변화되는 바, 그 작품으로는, <성황당>('78)을 비롯

16) 민족가극 항목- 『문학예술사전 (상)』, 평양 : 과학백과사전종합출판사, 1988, 805쪽

17) <피바다>식 혁명가극의 특성은 일반적으로 다음과 같이 규정되고 있다.
 첫째, <피바다>식 혁명가극은 으로 일관된 가극이다. 혁명적 내용은 인민대중의 자주성에 관한 문제를 내세우고 자주적인 인간 전형을 창조하여 그 사상예술적 해답을 제시한 가극이다.
 둘째, <피바다>식 혁명가극의 형식은 인민적이며, 민족적이고 통속적인 것이다. 인민대중의 감정정서와 비위에 맞는 것으로서 그 형식은 인민적인 절가와 방창, 아름답고 우아한 무용 그리고 입체적이며 생동한 무대미술의 유기적 통일체이다.
 셋째, <피바다>식 혁명가극에 있어서 노래와 음악은 절가화 한 것이다. 절가란 '음악적으로 완결된 하나의 곡조에 여러 절의 가사를 반복 결합시켜 부르는 구조가 간결하고 통속적인 가장 작은 노래 형식'으로서 다양한 특성을 지닌다.
 넷째, <피바다>식 혁명가극에 있어서 음악은 절가를 기본으로 하여 방창 형식을 가장 중요한 형상 수단으로 받아들여야 한다. 방창 형식은 무대 위에서 벌어지는 극적 생활을 표현 하고 등장인물의 성격과 생활을 진실하고 생동감 있게 그려낸다.
 다섯째, <피바다>식 혁명가극에 있어서 무대미술의 흐름식 입체화가 이루어져야 한다. 무대 미술의 흐름식 입체화는 가극의 진실성과 생동성을 보장하기 위한 가장 중요한 조건이다.
 여섯째, <피바다>식 혁명가극에 있어서 무용의 도입이 이루어져야 한다. 무용은 등장인물들의 성격 형상과 극 발전에 유기적으로 이바지하는 것으로서 도입되어야 한다.
 김경희, 임상호, 『'피바다'식 혁명가극 1』, 평양 : 문예출판사, 1991
 김최원, 『'피바다'식 혁명가극 2』, 평양 : 문예출판사, 1992

하여 <혈분만국회>('84), <딸에게서 온 편지>('87), <경축대회>('88), <3인1당>('88)으로 5대 혁명연극이 그것이다.

3. 조선민족제일주의와 민족가극의 재등장

90년대에 이르러서 혁명가극과 혁명연극의 완성이 이루어졌다고 스스로 선언하면서 새로운 작품을 창작하지도 공연하지도 못하자 다시 등장한 가극 형식이 민족가극이다. 민족가극은 김정일이 주체문학예술이론을 완성하여 주체사실주의를 공식화하면서 문학예술의 새로운 전환을 일으킨 시기¹⁸⁾에 재등장한다.

그 전환의 이데올로기는 1986년 7월 김정일이 ‘당 중앙위원회 책임 일꾼들 앞에서 한 연설’, 곧 『주체사상에서 제기되는 몇 가지 문제에 대하여』에서 강조한 것은 주체사상의 실천이론으로서 조선민족제일주의이다. 김정일은 1989년 12월 28일 당 중앙위원회 책임 일꾼들에게 한 연설 『조선민족제일주의정신을 높이 발양시키자』에서 조선민족제일주의를 ‘조선민족의 긍지와 자부심’으로 정의하여 문학예술 창작의 기본 이론으로 삼는다. 이어서 김정일은 1992년 5월 23일 ‘문학예술부문 일꾼 및 창작가, 예술인들과 한 담화’에서 김정일은, 『다부작 예술영화 《민족과 운명》의 창작성과에 토대하여 문학예술 건설에서 새로운 전환을 일으키자』¹⁹⁾라고 제안하기에 이른다.

그 제안, 곧 ‘문학예술 건설에 있어서 새로운 전환’은 주체사실주의로부터의 전환이 아니라 오히려 그것을 더욱더 견고히 하기 위해서 문학예술가들의 ‘구태의연한 창작 태도와 자세’를 비판한 것이다. 그것은, ‘일부 창작가, 예술인들 속에서 문학혁명예술이 이미 70년대에 끝난 것처럼 생각하고 있기 때문’에 작품을 전혀 창작하고 있지 못하고 있으며, 1990년대 혁명 문학예술작품의 창작양이 그 전 시기보다도 상대적으로 적어지고 있음을 비판한 것이다. 뿐만 아니

18) 김정일이 주체문학예술의 새로운 전기를 마련할 것을 제안한 것은 그가 『무용 예술론』('90.9.13), 『미술론』('91.10.16), 『음악예술론』('91.7.17), 『건축예술론』('91.10.23), 『주체문학론』('92.1.20) 등 저술들을 완성하여 주체사실주의를 공식화한 것에 토대를 두고 있다.

19) 김정일, 『다부작 예술영화 《민족과 운명》의 창작성과에 토대하여 문학예술 건설에서 새로운 전환을 일으키자』, 평양 : 조선노동당출판사, 1992

라 1994년 7월 김일성의 사망을 계기로 하여 5년 간 진행되었던 유훈통치기, 이른바 ‘고난의 행군’ 기간 속에서도 작품 창작의 양이 훨씬 감소하고 있다는 것에 있다. 이에 ‘문학예술 건설의 새로운 전환’은 조선민족제일주의에 입각한 작품의 지속적인 창작을 뜻하는 것이다.

조선민족제일주의는 ‘우리 수령이 제일이고 우리 당이 제일이고 우리 인민이 제일이고 우리 사회가 제일이라는 정신²⁰⁾’으로 이데올로기화 된다. 조선민족제일주의의 이데올로기화는 동시대 사회주의의 위기에 관련된다.

1991년 김일성은 노동신문에 발표한 신년사에서 사회주의 체제를 강화하고 발전시켜서 완전 승리를 쟁취하자고 역설한다. 사회주의체제의 강화 발전은, 1990년 소련을 비롯한 동구 사회주의의 몰락을 뜻하는 ‘사회주의 위기’ 혹은 ‘제국주의자들의 반공화국, 반사회주의 소동’에 대응하여 유일사상체제와 후계체제를 더욱더 강화하기 위한 것이다.

이에 맞추어서 김정일은 “오늘 제국주의자들이 사회주의제도를 내부로부터 와해시키려고 더욱 악랄하게 책동하며 사회주의를 건설하던 일부 나라들에서 혁명에 대한 신심을 잃고 사회주의를 자본주의로 되돌려 세우고 있는 조건에서 더욱 절실하게 제기되는 것²¹⁾”으로 조선민족제일주의정신을 강조하고 있다.

따라서 조선민족제일주의는, 정치사회적으로는 국제 사회주의의 해체에 대한 북한사회의 통제이데올로기로서, 문화예술적으로는 주체사실주의의 완성으로 인하여 오히려 소멸해가는 혁명문학예술의 새로운 창작과 통제의 이데올로기로서 대두한 것이다.

이러한 조선민족제일주의를 토대로 하여 혁명적 문학예술의 창작을 가속화 하자는 제안은 혁명가극에 있어서 민족가극의 재등장으로 나타난다. 그 재 등장은 천리마시기 민족가극과 주체시기 <피바다>식 혁명가극의 전통 및 양식을 그대로 계승한 것인 바, 그 실천적인 첫 작품이 1988년 <춘향전>이며, <박씨부인전>(1993), <심청전>(1994) 등으로 창작된다.

지금까지 살펴 본 바와 같이 민족가극은 천리마문학예술을 이념 토대로 하

20) 김정일, 『다부작 예술영화 《민족과 운명》의 창작성과에 토대하여 문학예술 건설에서 새로운 전환을 일으키자』, 11쪽

21) 문화체육부, 『북한의 문화예술 행정제도 연구(문헌자료편)』, 1995, 489-499쪽(재인용)

여 창극에서 민족극 혹은 민족가극이라는 용어로 등장했다가, 주체 혁명문학예술을 이념으로 한 시기에는 <피마다>식 혁명가극으로 대체되었다가, 조선민족제일주의를 이념 토대로 하여 재등장한다. 이에 민족가극은, 조선민족제일주의의 문학예술적 실천 방안으로 선택된 가극 양식이다.

Ⅲ. 민족가극 <춘향전>의 구조와 의미구조

1. 격정극적 구조와 도덕적 비전의 제시

1) 애정플롯의 격정극적 구조화

민족가극의 첫 작품 <춘향전>의 구조와 의미구조를 살펴보기 위하여 우선 줄거리마디를 준거로 하여 그 줄거리를 요약하면 다음과 같다.²²⁾

0) 춘향이 숲 속에서 그네를 뛰다가 꽃밭 사이로 피하자, 몽룡이 그녀를 따라서 그 옆으로 다가선다.

1)-① 명절놀이에 나온 처녀들이 춤추고 노래하며 그네터로 흩어져 가고, 춘향과 향단이 봄의 꽃을 노래하다가 사또댁 도련님 행차를 보고는 그네터로 간다.

1)-② 방자가 흥얼거리고 노래하다가 남원 경치를 자랑하자, 몽룡이 경치를 구경하다가 광한루에 올라가서 숲 속을 바라본다.

1)-③ 몽룡이 그네 뛰는 처녀가 누구인지 데려오라고 하자 방자가 춘향이라고 하면서 데리러 간다.

1)-④ 방자는 도련님이 오작교 어구에서 부른다고 전하자 춘향은 나비가

22) 본고에서 민족가극 <춘향전>은 『조선예술 388』(1989.4)에 수록된 대본(55~66쪽)을 대상텍스트로 하되, 특별한 경우를 제외하고는 현대맞춤법에 따라서 작품을 인용하고자 한다. 작품을 인용할 때에도 인용의 말미에 쪽 수를 괄호로 덧붙이고자 한다.

아울러 본고에서 줄거리 요약의 준거로 사용하는 줄거리마디란 정의 규정 원리인 ‘등장’이나 ‘장소’ 보다 상위개념으로서 사건진행의 연속성을 분할시키는 의미론적 단위이다. 텍스트를 줄거리마디로 분할하고자 하는 것은 작품에서 장과 경의분할이 등장의 원리나 장소변화의 원리에 규정되지 않고 있기 때문이다.

M.Pfister, *Das Drama*, Wilhelm Fink Verlag, 1982, S.361.

꽃을 따른다고 말한다.

1)-⑤ 서로를 보고는 어쩔 줄 모르는 가운데 춘향이 인사를 하고 향단과 함께 나가자, 몽룡은 타는 눈길로 그녀를 바라본다.

1)-⑥ 방자가 나비는 꽃을 따른다는 말을 전하자 몽룡은 회열에 잠겨 춘향이 사라진 쪽을 바라본다.

2)-① 부용당에서 춘향이 가야금을 타는 사이, 그 모습을 보고 월매가 생각에 잠긴다.

2)-② 월매가 담장에서 떨어지는 소리와 개 짖는 소리에 놀라다가 도련님임을 알아보고, 담장을 먼저 넘은 방자가 대문 빗장을 열자, 몽룡이 문안으로 들어와서 마루에 오른다.

2)-③ 월매가 밤이 깊으니 그만 가라고 하자, 몽룡이 한 평생 춘향만을 사랑하겠다고 하면서 나간다.

2)-④ 방자가 버들가지로 희롱하면서 도련님이 상사병에 걸렸다고 하자 향단은 못 본 척 빨래를 한다.

2)-⑤ 방자가 오솔밭 부용당 대문빗장을 걸지 말라고 껏속말을 하면서 땡기를 풀어주자, 향단은 그 땡기를 받고는 나간다.

2)-⑥ 춘향이 방자, 향단의 이야기를 듣고 있다가 생각에 잠기면서 걸음을 옮긴다.

2)-⑦ 춘향이 계속 고민을 하는 사이, 몽룡은 열렬히 사랑을 고백한다.

2)-⑧ 월매가 딸의 마음을 알고 나서 연분이라고 하면서 혼서를 써 달라고 하자 몽룡은 맹세의 글을 쓰고는 춘향과 함께 술을 주고 받는다.

2)-⑨ 꽃정들이 춤을 펼치는 가운데 몽룡과 춘향이 꽃밭을 헤치며 사랑을 속삭인다.

2)-⑩ 방자가 한양에서 사람이 내려 와서 도련님을 찾는다고 껏속말을 속삭이자 몽룡은 춘향에게 기다리라는 표정을 하고서는 나간다.

3)-① 춘향이 시름에 잠겨서 낙엽을 집어 들며 노래한다.

3)-② 춘향이 사또님의 벼슬이 높아져서 몽룡도 한양으로 가야 한다는 말을 전하는 향단과 함께 기뻐한다.

3)-③ 춘향이 양반예절 때문에 이별해야 한다는 말을 듣고 오열을 삼키며 쓰러지자, 몽룡은 그녀를 위로한다.

3)-④ 춘향이 어머니 품에 안겨서 울자 월매는 사랑에도 빈부귀천이 있다고 하면서 쓰러져 운다.

3)-⑤ 춘향과 몽룡이 이별의 잔을 나누며 재회의 징표로 거울과 옥가락지를 주고 받는다.

3)-⑥ 방자가 대부인 마님 행차가 떠났다는 말을 전하며 나가자 춘향은 몽룡을 떠나보내고 오리정까지 올라가서 도련님하고 흐느껴 운다.

4)-① 신관사또 변학도가 육방관속을 거느리고 기생점으로부터 한다.

4)-② 백성들이 환자쌀을 달라고 하면서 몰려오자, 변사또는 높은 이자를 받고 쌀을 주라고 하고는 결국 농군을 내몬다.

- 4)-③ 번사또가 수청을 거부한다고 형틀에 묶어서 물매를 치자, 춘향은 도련님에의 정절을 지키겠다고 하면서 형틀에서 기절한다.
- 4)-④ 옥감을 쓴 춘향이 몽룡에게 편지를 쓴다.
- 5)-① 몽룡이 거지 행색을 하고 남원을 바라본다.
- 5)-② 농군들이 흥에 겨워 탈춤을 추고 논다.
- 5)-③ 몽룡이 탈춤 판에 끼워 들어서 양반을 옹호하고 춘향을 나무라자 상쇠잡이가 그를 때리려는 농군들을 말리고는 계속 춤판을 벌린다.
- 5)-④ 방자가 한양으로 가지고 가려는 편지를 보여주자, 몽룡은 옥에 갇힌 춘향의 편지를 읽고는 격분한다.
- 5)-⑤ 몽룡이 편지를 써서 운봉영자에게 전하라고 주자 방자는 기뻐서 덩실거리고는 편지를 전하러 간다.
- 5)-⑥ 몽룡이 역졸들에게 남원을 염탐하고 광한루로 대령하라고 명한다.
- 6)-① 몽룡이 춘향의 집안을 살피자, 월매와 향단이 거지꼴을 한 그를 알아보고는 애통하게 울부짖는다.
- 6)-② 몽룡이 월매 및 향단과 함께 춘향이 갇혀 있는 옥으로 간다.
- 6)-③ 옥사에서 서로 만나는 가운데 춘향이 도련님 사철의복과 진지상 차려 드리라고 하자 월매는 그녀가 환장을 했다고 말하면서 운다.
- 6)-④ 옥사정에게 춘향이 밀려 나가자, 월매는 에미를 혼자 두고 못 간다고 울부짖고 몽룡은 자기를 다시 보기 전에 탄 마음 먹지 말라고 전언한다.
- 7)-① 변학도를 비롯하여 고을 관장들이 기생들을 데리고 잔치를 벌이고 무희들의 춤판이 벌어진다.
- 7)-② 몽룡이 운봉의 도움으로 사또 생일잔치에 참석해서 시를 짓자, 춘향을 잡아 올리라고 명한 변학도는 그 시를 보고 암행어사에 대한 공포에 떠난다.
- 7)-③ 암행어사가 출두하여 동헌이 수라장이 되고 변학도를 비롯하여 관장들이 쓰러진다.
- 7)-④ 몽룡이 형방에게 그녀의 죄를 묻고는 옥가락지를 가져다주라고 명하자 춘향은 목이 메어 서방님이라고 부른다.
- 7)-⑤ 월매, 향단, 방자 그리고 부인네들이 함께 춤추며 노래한다.
- 8) 오작교에서 춘향이 여인의 예복을 입고 몽룡과 함께 어머니에게 인사를 드리자 월매는 딸을 얼싸 안는다.

텍스트의 줄거리를 <춘향전>의 보편적 구조²³⁾에서 본다면 다음과 같이 도

23) 보편적 구조란 판본에 관계없이 <춘향전>이 일반적으로 가지고 있는 순차적 서사구조로서, '춘향과 이도령의 만남→ 이별→ 재회' 구조이며, 전반부는 '만남→ 이별' 구조로서 '남녀주역의 만남 대목→ 남녀주역의 사랑 대목→ 남녀주역의 이별 대목'으로, 후반부는 '재회' 구조로서 '여주역의 시련 대목→ 남자주역의 출세대목→ 남녀주역의 보상 대목'으로 짜여져 있다.

식화 할 수 있다.

텍스트의 줄거리 구조		보편적 구조	
장과 경		줄거리 번호	
서 장		0)	(-)
제 1 장 광한루의 봄		1)-①→ ⑥	(+) 만남
제 2 장	1경 부용당의 봄밤	2)-①, ②, ③	(+) 사랑
	2경 시내가	2)-④, ⑤, ⑥	
	3경 꽃피는 부용당	2)-⑦, ⑧	
	4경 사랑가	2)-⑨, ⑩	
제 3 장 부용당의 가을		3)-①→ ⑥	(+) 이별
제 4 장 남원관가		4)-①→ ④	(+) 시련
제 5 장 농부가		5)-①→ ⑥	(-)
제 6 장	1경 눈물의 부용당	6)-①, ②	(+) 시련
	2경 옥중에서	6)-③, ④	
제 7 장	1경 사또 생일잔치	7)-①, ②, ③	(+) 출세
	2경 고생 끝에 낙이 왔네	7)-④, ⑤	(+) 보상
종 장		8)	(-)

도식에서 텍스트의 줄거리와 보편적 구조 간의 공통점은 기본적으로 이몽룡과 춘향 간의 ‘만남→ 사랑→ 이별→ 재회’ 구조로, 제 1, 2, 3장에서는 ‘만남→ 사랑→ 이별’ 구조로, 제 4, 6, 7장에서는 ‘재회’ 구조로 짜여져 있다는 것에 있다. ‘만남→ 사랑→ 이별→ 재회’ 구조서 본다면 텍스트는 전형적인 애정플롯으로 짜여져 있다.

그 가운데 텍스트에서 재회 구조는 ‘변사또의 탐욕→ 춘향의 시련→ 몽룡의 출세→ 몽룡의 변사또 징벌→ 춘향과 몽룡의 재회’로 구체화 된다. 이러한 재회 구조는 ‘춘향에게 수청을 요구하는 변사또의 탐욕→ 수청 거부로 인한 춘향의 고통→ 몽룡의 변사또 징벌’의 구조인 바, ‘악한 인물의 탐욕에 의한 자극→ 선한 인물의 고통→ 악한 인물의 형벌’의 걱정극적 구조²⁴⁾와 다르지 않다. 따라서

설성경, 『춘향전의 계통과 보편구조』, 『춘향전의 종합적 고찰』(한국고전소설연구회 편), 아세아문화사, 1991, 56-76쪽.

24) 걱정극적 구조는 ‘자극→ 고통→ 형벌’의 구조로서, 자극은 악한 인물의 욕망이나 감정에 의해서 발생하며, 고통은 선한 인물이 악한 인물과의 갈등에 의하여 받고, 형벌은 최후 순간의 반전에서 악한 인물이 스스로의 악행 때문에 받는

텍스트는 ‘만남→ 이별→ 재회’의 애정플롯을 ‘자극→ 고통→ 형벌’의 걱정극극 구조로 드러내고 있다.

2) 순환적 구성과 도덕적 비전의 제시

텍스트에서 애정플롯을 걱정극적 구조로 드러내고 있는 부분은 제 1장에서 제 8장까지이며, 그 첫 부분은 서장으로, 끝 부분은 종장으로 되어 있다.

텍스트에서 서장은 다음과 같이 짜여져 있다.

- △ 봄날 사랑가의 선율이 울린다.
- △ 숲 속에서 춘향이 그네를 뛰고 있다.
- △ 몽룡이 그 옆으로 다가온다.
- △ 춘향은 그네에서 내려 쓸 치마를 쓰고 수집은 모습으로 꽃밭 사이를 이리저리 돌아 피한다.
- 몽룡은 그를 따라 그 옆으로 다가선다.

여성방창 ; (사랑가)

- △ 춘향과 몽룡 순결한 사랑의 아름다운 2인조 형을 이룬다

혼성방창 ; (춘향의 노래)

- △ 방창이 울리는 속에 그 조형 뒤로 커다란 부채가 펼쳐지며 부채 위에 자막이 나타난다.

춘 향 전

- △ 무대 서서히 어두워진다.

서장에서 가장 제시되는 것은 ‘사랑가의 선율’이다. ‘사랑가의 선율’은 극의 개막과 함께 관객에게 가장 먼저 수용된다. 공간적 거리와 이에 따른 시선의

별첨이다. 이러한 구조에서 본다면 텍스트의 재회구조는 ‘자극= 번사또의 탐욕 → 고통= 춘향의 옥살이 → 형벌= 번사또의 쓰러짐’ 구조로 되어 있다.

G.B.Tennyson(오인철 역), 『희곡원론』, 동아학연사, 1982, 118-31쪽

거리에 의해서 무대로부터 분리되어 있는 객석의 관객에게 ‘사랑가의 선율’은 그 분리 공간을 통합하게 하고 극적 주의집중을 불러일으킨다.²⁵⁾

관객의 주의집중은 ‘그네 뛰는 춘향과 그 옆으로 다가서는 몽룡 그리고 꽃밭 사이를 돌아다니는 그들의 모습’으로 이어진다. 관객에게 ‘그네 뛰는 춘향과 그 옆으로 다가서는 몽룡’은 이미 익숙한 민족 고전의 첫 장면이다. 그네 이미지는 ‘사랑가의 선율’ 속에서 춘향과 몽룡 간의 사랑을 맺어준 상징적 도구로서 관객에게 익숙하게 수용된다. 이런 의미에서 그 첫 만남이 이루어지는 계기적 장치로서 그네 이미지는, ‘사랑가의 선율’과 함께 텍스트의 정서를 일으키거나 유지하고 분위기를 마련하여 ‘춘향과 몽룡 간의 사랑’을 강조하는 배움으로서 작용한다.²⁶⁾

텍스트의 배움기호로서 작용하는 그네 이미지는 ‘꽃밭 사이로 다니는 춘향과 몽룡’ 장면으로 이어진다. ‘꽃밭에서의 춘향과 몽룡’ 장면에서 여성 방창으로 ‘사랑가’가 불리어진다.

여성 방창 ; 사랑 사랑 내 사랑이야
 꽃과 같은 내 사랑이야
 그 어디에 피었나
 가슴 속에 피었네

 눈서리에 상할세라
 찬 바람에 질세라
 옥과 같이 소중한
 고이 지킨 내 사랑아

25) 무대와 객석 사이에는 공간적 거리와 이에 따른 시선의 거리에 의해서 제 4의 벽이 가로 놓여 있다. 제 4의 벽은 배우들의 무대와 관객의 객석을 분리하는 것이다. 관객은 제 4의 벽을 통하여 공간적 심리적 거리에 떨어져 있는 무대 위의 극을 관극한다. 이렇게 분리된 무대 공간과 객석 공간을 통합하는 것은 음향기호이다. 음향기호는 무대 공간과 객석 공간 사이에 가로 놓여 있는 제 4의 벽을 넘어서 그것들을 공간적으로 통합시킨다.

M.L.Pratt, *Toward a Speech Act and Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, 1977, pp.131ff

26) Una Ellis-Fermor, 'The Functions of Imagery in Drama', *Perspectives on Drama*, J.L.Calderwood & H.E.Toliver eds., Oxford University Press, 1968, pp.388-389.

‘꽃밭에서의 춘향과 몽룡’ 장면은 ‘사랑가’에서 ‘꽃과 같은 내 사랑’과 동의어로 작용하면서 사랑의 맺어짐을, 사랑의 환희를 관객들에게 사전암시²⁷⁾ 한다. 사랑의 환희에 대한 사전암시는, ‘무대 뒤에서 이야기의 줄거리에 얽힌 인물들의 관계, 갈등, 상황, 사건을 제 3자의 입장에서 객관적으로 서술, 대변, 평가하는 능동적인 수단’인 방창²⁸⁾을 통하여 춘향과 몽룡 간의 ‘순결한 사랑’을 기대하게 한다. 이러한 기대는 춘향과 몽룡의 혼성 방창에 의하여 더욱더 강화된다.

혼성방창 ; 아- 펼쳐 보자
아름다운 그 이야기
절개 높은 그 사랑
변치 않은 그 사랑
춘향의 노래

에서 관객들에게 앞으로 ‘펼쳐 보일 아름답고 절개 높은, 변치 않은 사랑’ 이야기, 곧 ‘춘향전’(‘부채 위의 자막’)에 기대를 가지게 된다.

이런 의미에서 서장은 앞으로 무대 위에서 전개될 작품이 <춘향전>이며, 그 줄거리가 춘향과 몽룡의 만남에서 출발하여 ‘절개 높은, 변치 않은 사랑’을 거

27) 이러한 사전암시는 언어적 표현에 의하여 명료하게 표명되는 직접적인 사전암시로서의 사전공표가 아니고 언어 외적인 수단을 통하여 불분명하게 제시되는 간접적인 사전 암시로서의 사전묵시에 속한다.

P.Pütz(조상용 역), 『드라마 속의 시간 *Die Zeit im Drama*』, 들불, 1994, 91-92쪽.

28) 방창은, 『문학예술사전』(평양 : 과학백과사전종합출판사, 1988)에 따르면, ‘가극을 비롯하여 영화, 연극, 무용 등의 예술 종류의 작품들에서 등장인물이 아닌 제 3자가 무대 밖에서 하는 성악 연주 방식이다. 방창은 무대 노래가 할 수 없는 서사적인 묘사를 할 수 있을 뿐만 아니라 극적인 묘사나 서정적인 묘사도 할 수 있는 새로운 수단’이라고 정의하고 있다. 이러한 방창은, 첫째, 무대 위에서 벌어지는 극적 생활을 남녀의 독창, 중창, 합창 등 다양한 연주 형식으로 자유롭게 표현 전달할 수 있으며, 둘째, 등장인물의 성격과 생활을 진실하고 생동감 있게 그려낼 수 있고, 셋째, 배우의 연기에 어울리게 연기를 음악적 형상으로 받쳐줄 수 있어야 하며, 넷째, 막과 막, 장과 장 사이의 연결 수단으로 사용되어야 한다.

이러한 방창 가운데 <피바다>식 가극의 방창에 관해서는 다음 저서에 상론하고 있다.

김준규, 『“피바다식” 가극의 방창에 관한 연구』, 평양, 사회과학출판사, 1984

쳐서 사랑의 환희로 발전해 가는 과정의 이야기임을 관객에게 기대하게 한다. 관객은 '사랑가의 선율→ 여성 방창의 사랑가'를 통하여 극적 집중을 하면서 '혼성방창과 <춘향전>이라는 자막'을 통하여 앞으로 전개될 춘향의 사랑 이야기에 몰입하게 된다. 따라서 서장은 개막과 함께 이어지는 드라마 시발부이면서 프롤로그²⁹⁾로서 무대 위에서 전개될 <춘향전>의 줄거리가 사랑의 이야기이며, 그 작품의 주제가 '아름다운, 절개 높은, 변치 않은 사랑'이며, 그 주체가 몽룡과 춘향임을 관객들에게 제시한다.

서장에 이어서 <춘향전>이 제 1장에서 제 8장까지 전개되고 종장에 이른다. 그 종장은 다음과 같이 짜여져 있다.

방 자 ; 저기 춘향 아씨가 옵니다.
 △ 무대 갈라지면서 오작교가 나온다.
 △ 춘향이 여인의 예복을 입고 몽룡과 나온다. 어머니에게 인사를 한다.
 어머니는 딸을 얼싸 안는다. <춘향아->
 △ 대합창이 울린다.

합 창 ; 아 고생 끝에 낙이 왔네
 눈바람이 세찰 때 그 절개를 안다네
 춘향의 그 사랑

춘 향 ; 사랑 사랑 내 사랑이야

몽 룡 ; 꽃과 같은 내 사랑이야
 내 가슴에 피여도
 네 가슴에 피여도
 우리 사랑 하나일세

여인들 ; 절개 없는 사랑을 사랑이라 말하라
 백년 가도한 마음 천년 가도 한 마음
 변치 않을 우리 사랑

대중창 ; 술잎처럼 푸른 절개 참대처럼 곧은 절개

29) 굳이 구별하자면 드라마 시발부는 개막의 전략이며, 프롤로그는 개막의 전략과 함께 사용하는 선택적인 전략이다. 현대극에 이르러서는 드라마 시발부나 프롤로그는 드라마 줄거리에 포함되어서 작품의 전체 줄거리와 극적 상황, 등장인물 개요를 알려 주는 역할을 담당하는 도입부 혹은 제1부의 기능을 한다. 이에 관해서는 다음 저서에서 상론된 바 있다.

민병욱, 『현대희곡론』, 146-151쪽.

춘 향 ; 고생 끝에 님 만나 오늘 기쁨 안았네

몽 룡 ; 변치 않을 우리 사랑

대중창 ; 세월아 전하라

춘향의 이야기

- 막 -

종장에서 가장 먼저 제시되는 것은 오작교에서 예복의 춘향과 몽룡이 어머니에게 인사를 드리는 장면이다. 오작교는 춘향과 몽룡의 첫 만남이 이루어진 공간이며, 그 공간에서 예복입은 춘향과 몽룡이 다시 만난다. 오작교는 춘향과 몽룡의 첫 만남과 재회가 이루어지는 공간이라는 점에서 텍스트의 주제와 비전을 드러내는 계획된 무대장치³⁰⁾이다. 춘향과 몽룡의 첫 만남이 사랑의 시작이고 그 재회가, 합창의 ‘고생 끝에 님이 왔네’에서와 같이 사랑의 고통을 통과하여 얻어진 사랑의 ‘낙’이라면, 오작교라는 무대장치를 통하여 텍스트는 사랑의 낙이 고통의 과정을 거치면서 얻어진다는 것을 주제로 보여주고 있다.

아울러 그 고통의 과정이 ‘눈바람’을 견디고 ‘절개’에 이르는 시련의 과정이며, 그 시련의 결과가 ‘우리 사랑 하나’ 혹은 ‘변치 않을 우리 사랑’이라는 점에서 텍스트는 ‘술잎처럼 푸른 절개 참대처럼 곧은 절개’를 통하여 ‘백년 가도 한 마음 천년 가도 한 마음/변치 않을 사랑’에 이를 수 있음을 비전으로 제시하고 있다. 이런 의미에서 종장은 텍스트의 주제가 고통을 통과하여 얻어진 사랑의 환희이며, 절개를 통하여 ‘천년 가도 변치 않을 사랑’에 이를 수 있음을 제시하면서 끝맺고 있다.

지금까지 살펴 본 서장과 종장에서 본다면 텍스트는 ‘그네’와 ‘오작교’라는 무대장치를 통통하여 줄거리의 시작에서 끝으로 되돌아가는 순환적 구성을 이루고, 작품의 주제가 춘향과 몽룡 간의 사랑의 환희이며, 굳은 절개를 통하여 하나로 일치되는, 변치 않을 사랑에 이를 수 있다는 비전을 제시하고 있다.

30) A.S.Downer, 'The Life of Our Design', *Perspectives on Drama*, p.408.
R.F.Diertrich, *The Art of Modern Drama*, Holt, Rinehart and Winston, 1969, pp.427-428.

2. 계급대립의 전형화와 사랑의 사회적 이데올로기화

1) 사회적 신분관계의 사건구조화

그렇다면 텍스트에서 애정플롯을 걱정극적 구조화 하여 제시하고자 하는 도덕적 비전은 무엇인지가 문제된다.

이를 위해서 텍스트의 이러한 줄거리 전개의 체현자이면서 작품의 메시지를 관객에게 전달하는 등장인물표를 살펴보면 다음과 같다.

춘향

월매(춘향 어머니, 남원관가의 기생으로 있던 퇴기)

몽룡(남원부사의 아들)

방자(몽룡의 책방 하인)

향단(춘향집 시중드는 처녀)

변학도(새로 부임한 남원부사)

호장

형방

관가의 육방관속들.

남원읍 처녀들, 부인들.

남원의 농군남녀들.

각 고을 관장들.

텍스트의 등장인물표에서 명시적으로 제시된 것은 등장인물의 이름과 사회적 신분뿐이며, 성, 나이, 인물들의 상호관계는 전혀 제시되어 있지 않다. 등장인물표³¹⁾가 일반적으로 인물들 간의 서열 순서로 제시되고 있음을 감안한다면, 텍스트에서 제공하는 정보는 퇴기의 딸 춘향을 중심으로 ‘남원부사의 아들’ 몽룡과 ‘새로 부임한 남원부사’ 변학도 간의 사회적 신분 관계에 의해서 일어나는 사건으로 구조화 되고 있다는 것이다. 이런 의미에서 등장인물표에서 제공하는

31) J.G.Barry, *Dramatic Structure*, University of California Press, 1970, p.28
M.Pfister, *Das Drama*, Wihelm Fink Verlag, 1982, S.229.

정보는 텍스트가 퇴기의 딸을 중심으로 전임 남원부사의 아들과 신임 남원부사, 곧 평민과 양반 혹은 피지배계급과 지배계급 간의 사회적 신분관계에서 일어나는 사건을 구조화 하고 있다는 것이다.

2) 계급과 계급대립의 전형화

등장인물표에서 제시된 사회적 신분관계의 사건구조는 줄거리 전개과정에서 사건 상대자들 간의 구체적 관계에 의해 일어난다. 그 관계를 살펴보기 위해서 등장인물의 개별적 형상³²⁾을 보면 다음과 같다.

특징 인물	성	결혼	신분	계급	지위	가족 관계
춘향	여성	미혼	평민	빈	천	퇴기의 딸
월매	여성	기혼	천민	빈	천	퇴기
몽룡	남성	미혼	양반	부	귀	압행어사
방자	남성	미혼	천민	빈	천	몽룡의 하인
향단	여성	미혼	천민	빈	천	춘향의 하녀
변학도	남성	(기혼)	양반	부	귀	신 남원부사

* ()는 텍스트에서 명료하게 제시되지 않는 경우이다.

도식에서 등장인물들 간의 변별적 자질은 성에 있어서 남성/여성, 결혼에 있어서 기혼/미혼, 신분-계급-지위에 있어서 평민(천민)-빈-천/양반-부-귀로 대립된다. 텍스트가 애정플롯의 걱정극적 구조화로 되어 있음을 감안한다면, 그 변별적 자질에 등장인물들은 춘향을 중심으로 한 몽룡과 변학도, 방자와 향단, 월매, 농민으로 묶여질 수 있다.

첫째, 춘향을 중심으로 한 몽룡과 변학도의 묶음에서 그 개별 인물의 자질은 다음과 같이 형상화 된다.

32) 본고에서 형상의 개념은 연극기호학에서 사용하는 용어의 개념을 빌려 온 것이다. 물론 북한문학예술이론에서 진실성, 구체성, 생동성, 개성, 비반복성을 가치 기준으로 가지고 있는 형상의 개념, 문학예술작품에서 창조되어서 담겨진 인간과 그 생활의 새로운 모습을 뜻한다고 하는 것에서 빌려 온 것은 아니다.
 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990, 28-69쪽
 리동원, 『문학개론』, 86쪽 이하

춘향의 개인적 자질 : 1)-③, ④, ⑤

- 활짝 핀 이쁜 얼굴
- 도도한 마음
- 아름다운 행실
- 바느질, 베짜기의 뛰어남
- 글 재주의 뛰어남
- 옥 같은 춘향의 대 같은 마음

몽룡의 개인적 자질 : 1)-②

- 담장 높은 책방에서 글만 읽던 도련님

변학도의 개인적 자질 : 4)-①, ②, ③

- 탐욕
- 악착한 정사

이러한 개인적 자질에 변별적 자질을 덧붙여서 본다면, 춘향/변학도는 여성/남성, 미혼/기혼, 평민/양반, 빈/부, 천/귀 그리고 도도한 마음/탐욕, 대 같은 마음/악착한 정사의 대립관계에 있다. 곧 춘향/변학도는 그 개인적 자질과 변별적 자질에 있어서 선(여성, 미혼, 평민)/악(남성, 기혼, 양반)의 극단적인 대립관계를 보여주는 있다. 이런 의미에서 텍스트는 춘향과 변학도의 관계를 통하여 사회적 신분계급의 우열관계를 개인적 자질의 우열관계로 대립시키면서 피지배계급/지배계급을 선/악의 극단적인 대립으로 전경화³³⁾ 시키고 있다.

아울러 몽룡/변학도는 남성-양반-부-천의 공통 자질을, '책방에서 글만 읽는 사람/탐욕과 악착한 정사'라는 변별적 자질로 묶고 있다. 곧 몽룡/변학도는 동

33) 전경화(foregrounding)란 프라하 언어학에서는 언어를 매개로 하여 무엇인가를 보는 것이 아니라 언어 그것을 대상으로 보는 것이라고 정의한다. 이러한 언어학적 정의를 바탕으로 한다면 희곡에 있어서 전경화란 독자의 독서를 집중하게 하는 작품의 중심적인 주제나 인명을, 연극에 있어서 전경화란 관객의 주의를 집중하게 하는 가장 중심적인 초점을 뜻한다.

T.호즈슨(김익두 외 공역), 『연극 용어 사전』, 한국문화사, 1988, 472, 526쪽.

일한 사회신분계급 속에서 미혼/기혼의 성적 자질과 개인적 자질을 선/악으로 대립시키고 있다. 이런 의미에서 텍스트는 몽룡과 변학도의 관계를 통하여 동일한 사회적 신분계급, 곧 지배계급을 개인적 자질의 선/악으로 구별하고 있다.

이와 같이 춘향과 몽룡 및 변학도의 관계에서 본다면 텍스트는 피지배계급/지배계급을 개인적 자질의 선/악의 극단적인 대립관계로 형상화함으로써 계급 및 계급관계의 대립을 전형화 하고 있다. 아울러 개인적 자질에 있어서 춘향과 몽룡을 선-미혼을 공통 자질로, 여성/남성의 변별자질로 묶음으로써 텍스트의 연애플롯이 미혼에서 결혼으로 가는 사건과정이며, 그 과정에서 변학도를 악-남성-결혼 자질로 설정하여 연애의 방해자, 적대자 역할을 하도록 하고 있다.

둘째, 춘향을 중심으로 한 몽룡과 변학도의 관계에 관련되는 것은 방자 및 향단의 묶음이다.

방자와 향단의 묶음에서 그 개인적 자질은 텍스트에서 구체적으로 형상화 되지 않고 그 관계가 다음과 같은 에피소드로 형상화 된다.

△ 방자가 댕기를 향단에게 준다.

향단 ; 아니, 방자야 이게...

방자 ; 받아 두어, 우리같은 상놈끼리야 뭐라니 뭐...

△ 향단 잠시 서 있다가 방자를 부르며 나간다.(58쪽)

인용의 앞 장면은 향단이 빨래를 하고 방자가 그녀를 버들가지로 희롱하면서 ‘양반 천민의 차별 많은 세상’에서 춘향과 몽룡 간의 사랑이 맺어지기 어려움을 이야기하면서 오늘 밤 대문 빗장을 걸지 말라고 하는 부분이며, 뒤 장면은 춘향이 양반과 천민 사이에 사랑을 꽃피울 수 없음을 생각하는 부분이다. 인용 장면은 춘향과 몽룡이 신분 차이에 따른 사랑을 고민하는 장면 가운데 있다. 이런 의미에서 인용에서 향단과 방자는 신분 차이라는 방해물이 없는 ‘상놈끼리’ 사랑을 맺는 부분이다.

향단과 방자의 이러한 사랑 장면은, 신분 계급의 차이가 사랑의 적대적 방해물이며, 춘향과 몽룡 간의 사랑도 방해받을 수 있음을, 악의 인물 변학도가 그 방해자임을 사전암시 하는 것이다. 이런 의미에서 향단과 방자의 사랑장면은 춘향과 몽룡의 애정플롯이 신분 계급의 우월적 위치에 있는 악의 인물에 의해

방해받음으로써 걱정극적 구조로 드러난다는 것을 사전암시 한다.

셋째, 향단과 방자의 묶음에 직접적인 연관을 맺지 않고 춘향을 중심으로 한 걱정극적 구조에 관련을 맺는 인물이 월매이다. 춘향의 어머니로서 퇴기로 살아가고 있는 월매의 개인적 자질은 다음과 같은 행위로서 형상화 된다.

- 2)-① 월매는 눈물 속에서 혼자서 춘향을 키운다.
월매는 춘향에게 봄나비(=몽룡) 날아들 때 처녀의 행실을 잃지 말라고 하다.
- 2)-② 월매가 담장을 넘어 온 몽룡에게 욕을 하다.
- 2)-③ 월매가 천민이라는 이유로 몽룡의 사랑 맹세를 거절하다.
- 2)-⑧ 월매가 춘향의 마음을 알고 몽룡과의 연분을 알고 사랑을 권유하다.
월매가 몽룡으로부터 혼례 맹세의 글을 받다.
- 3)-④ 월매가 몽룡이 춘향을 두고 서울로 떠나려고 하자 사랑에 빈부귀천이 없다고 하면서 쓰러져 울다.
- 6)-① 월매가 변학도의 수청을 거부하고 옥에 갇혀 있는 춘향을 위해서 치성을 드리다
월매가 거지꼴을 한 몽룡을 보고는 춘향이 이제 죽었다고 하면서 냇을 잃고 비틀거리며 제사상을 밀어제치다.
- 6)-② 월매가 옥에 갇혀 있는 춘향에게 미움을 꿰여 가다.
- 6)-③ 월매가 몽룡에게 날이 밝으면 춘향이 죽는다고 눈물짓다.
- 7)-⑤ 월매가 몽룡이 어사로 춘향을 구하자 고생 끝에 낙이 오고 복을 받았다고 하다.

이러한 행위에서 본다면 월매는 혼자서 딸을 키우면서 여자의 행실을 가르치고 퇴기로서 살아온 모성애가 넘치는 어머니³⁴⁾로 형상화 되고 있다. 그 모성애는 월매로 하여금 사랑에도 빈부귀천의 차이를 알고도 몽룡과 춘향 간의

34) 월매의 이러한 형상화를 북한에서는 ‘왈패스럽고 노족스럽던 월매의 과격한 성격’을 역사주의적 원칙과 현대성의 원칙에 옹계 결합된 것으로 규정하고 있다. 월매의 이러한 성격 형상화가 텍스트가 여느 <춘향전>과 가장 구별되는 부분이다.

『민중가극 <춘향전>이 기념비적 걸작으로 창조되기까지』, 11-12쪽

김득철, 『민중가극 <춘향전>은 원작의 사상적 내용을 심오히 밝혀낸 명작』, 19쪽

리대철, 『깊은 체험의 세계에서 형상의 새로운 경지를 개척한 연기 형상』, 23쪽

럼길숙, 『열쇠는 어디에 있는가』, 54쪽

사랑을 연분으로 받아들이게 한다. 이런 의미에서 월매는 신분계급과 빈부귀천의 현실을 인식하면서도 모성애로서 딸의 사랑을 수락하고 완성하게 하는 인물이다. 곧 월매는 퇴기로서 전형적인 천민계급에 속하면서 춘향과 몽룡 간의 사랑을 수락, 완성하는 선한 인물이다.

넷째, 춘향을 중심으로 한 등장인물들 간의 결합구도에 전혀 상관없이 텍스트의 걱정극적 구조에 유기적인 연관을 인물은 농민집단이다. 농민집단의 집단적 자질은, 농민의 개인적 행위가 아니라 집단적 행위에 의해서 형상화 된다. 농민집단의 집단적 행위는 다음과 같이 일어난다.

- 4)-② 농민들 4~5명은 굶주리고 혈뺨은 부모처자와 백성을 살릴 환자쌀을 달라고 관가에 애원하다.
 농민들 4~5명은 환자쌀의 이자가 높기에 놀라서 웅성거리다가 남원 관가의 사령들에게 쫓겨나다.
- 5)-① 농민들이 농악을 울리면서 남원 사판-사또님은 난장판, 좌수님은 지랄판, 육방관 속은 먹을 판, 백성은 죽을 판을 노래하다.
- 5)-② 농민들은 탈춤을 추면서 즐겁게 논다
 농민들은 양반이 죄 없는 사람을 죽이지도 않고 다른 서방을 본 춘향을 죽인다고 몽룡의 말을 듣고는 모르고 한 말이라고 하면서 계속 논다.

이러한 행위에서 본다면 농민집단의 집단적 행위는 관가에서 내쫓긴 행위와 탈춤으로 나타난다.

남원 관가에서 내쫓긴 행위는 남원부사 변화도가 농민들이 기본 생존마저 박탈하면서 착취한다는 것이다. 그 착취는, 4)-②의 남성 방창에서 ‘어진 정사 어데 가고 악착한 정사나/법을 세울 관가에 법이 없구나’에서 확인되는 것과 같이, 지배계급 양반의 ‘악착한 정사’와 ‘무법’이다.

농민들의 탈춤은, 5)-①에서는 백성/사또-좌수-육방관속이 죽을 판/난장판-지랄판-먹을 판과 같은 극단적인 선/악의 대립관계에 놓여 있음을 보여주고 있다. 곧 그 대립관계는 피지배계급=선/지배계급=악과 같이 계급적 대립과 도덕적 대립이 동일한 차원에 있다는 것이다. 이러한 농민들의 탈춤은, 5)-②에서는 춘향의 진실을 인식하고 양반의 무지를 포용하면서 ‘같이 덩실거리며 즐기는’ 집단적 신명이다

이런 의미에서 농민집단은 남원 관가의 ‘악착한 정사, 무법, 난장판, 지탈판, 먹을 판’을 자기계급의 ‘죽을 판’에 극단적으로 대립시키면서 지배계급의 도덕적 타락을 ‘악’으로 전경화 하고 있다.

지금까지 살펴 본 바와 같이 텍스트에서 개별 등장인물들은 피지배계급/지배계급으로, 피지배계급-선한 인물/지배계급-악한 인물로 전형화 되면서, 그 계급적 관계의 대립도 선/악의 극단적 대립으로 전형화 되고 있다.

3) 사랑의 사회적 이데올로기화

선/악으로 전형화 된 등장인물들의 관계는 다음과 같은 결합구도³⁵⁾로 도식화 할 수 있다.

35) 등장인물의 결합구도란 등장인물들 상호 간에 맺고 있는 역할 관계의 총합이다. H.라우스베르그(Lausberg)는, 등장인물의 결합구도를 그 역할에 의해서 기술하고 있는 바, 그 기준을 다음과 같이 분류하고 있다.

목표지향력(F.O) : 목표지향력이란 한 인물의 내면에 구체화 되어 있으면서 하나의 목표를 향하여 지향이 되어 있는 정념적인 욕구 혹은 욕망이다.

소원의 대상(Bs) : 소원의 대상이란 목표지향력에 의해서 추구되는 대상으로서 등장인물일 수도, 비인격적인 사물일수 있다.

소망을 품은 자(Os) : 소망을 품은 자란 목표지향력을 사용하여 소원의 대상을 갈구하는 인물이다.

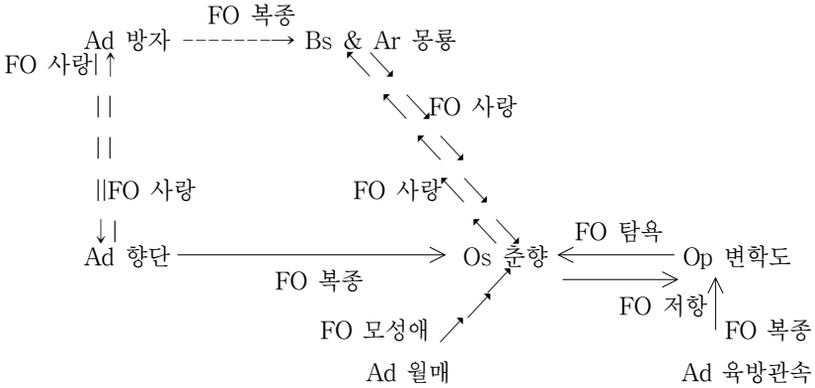
적대자(Op) : 적대자란 소망을 품은 자의 목표지향력에 거역하거나 소원 대상을 소유하려고 애쓰는 소망을 품은 자를 방해하는 인물이다.

상황의 최고 세력자(Ar) : 상황의 최고 세력자란 소망을 품은 자와 적대자 간에 빚어지는 갈등 해결의 결정권을 쥐고 있는 자로서, 한 인물 속에 다른 역할과 함께 결합되어 나타나는 경우도 있다. 즉 상황의 최고 세력자가 소망을 품은 자일 경우는 소원의 대상을 성취할 수 있지만, 적대자일 경우는 성취할 수 없다.

조력자(Ad) : 조력자란 다른 등장인물들 가운데 한 사람과 이해를 같이하는 인물이며, 소망을 품은 자, 소원의 대상, 적대자, 상황의 최고 세력자와 언제든지 결합할수 있는 인물이다.

민병욱, 『현대희곡론』, 삼영사, 2003, 231-235쪽

H.Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Bern,1973, S.1203ff.



도식에서 텍스트는 ‘춘향에게 수청을 요구하는 변사또의 탐욕→ 수청 거부로 인한 춘향의 고통→ 몽룡의 변사또 징벌’이라는 걱정극적 구조로 짜여져 있다. 아울러 텍스트는 춘향/변학도의 대립을 선/악의 개인적 인간됨 및 계급대립으로 극대화 시켜서 평민(천민)계급과 계급을 초월한 사랑/지배계급과 그 탐욕 및 악착한 정사를 메시지로 드러내는 걱정극적 구조³⁶⁾이다. 걱정극적 구조가 선/악의 분명한 대립을 통하여 도덕적 문제의 흑백을 가리려는 구조³⁷⁾라는 의미에서 텍스트는 관객들에게 피지배계급/지배계급을 선/악의 개인적 인간됨 및 계급대립으로 이원화하고 선의 대표자로서 춘향을 설정하여 계급을 초월한 그녀의 사랑을 최고선으로 강조하려는 것이다.

따라서 텍스트가 춘향과 몽룡 간의 애정플롯을 ‘변학도의 자극→ 춘향의 고통→ 몽룡의 징벌’의 걱정극적 구조로 드러내는 것은 피지배계급/지배계급을 선/악의 개인적 인간됨 및 계급대립으로 극대화 시켜서 평민(천민)계급과 계급을 초월한 사랑/지배계급과 그 탐욕 및 악착한 정사를 메시지로 드러내고자 하기 때문이다. 이런 의미에서 텍스트는 춘향과 몽룡 간의 남녀 사랑을 피지배계

36) 이와 같이 걱정극적 구조는 극작가가 전달하고자 하는 메시지를 선/악의 대립으로 첨예화시켜서 특정 이념을 옹호, 제시하기 위하여 선택되는 구조이다.
P.Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Columbia University Press, 1965, p.54.
37) C.Brooks, R.B.Heilman, *Understanding Drama*, Holt, Rinehart and Winston, 1965, p.188.

급/지배계급 간의 이데올로기적 대립으로 전경화 시킨 작품이다.

III. 결론

본고는 민족가극 <춘향전>을 텍스트로 하여 민족가극의 장르론적 특성과 그 대본 <춘향전>의 구조 및 의미구조를 살펴보고자 했다. 그 결과를 요약하여 결론으로 삼으면 다음과 같다.

1) 민족 가극은 1960년대 전반 천리마시기 천리마문학예술의 가극적 양식으로, 1960년대 후반에서부터는 <피바다>식 혁명가극으로, 1980년 후반 조선민족제일주의의 가극적 양식으로 전개되었다.

① 민족가극이라는 용어는, 사회주의 전면적 건설시기('61.9~'67.5)의 전반 판소리 및 창극의 소멸과 함께 등장한 용어로서 서도 민요에 기초하여 사회주의 현실- 혁명 주제 및 현실 주제를 비롯하여 다양한 주제를 형상화 한 가극양식이다.

② 민족가극은 천리마시대 혁명적 대작의 연극 양식으로 확립된 것으로서, 민요와 가요에 기초한 새로운 질의 유순하고 아름다운 선율을 탐구하고 인민적인 표현수단과 대사를 도입하여 공산주의적 혁명가들과 천리마 기수들의 전형을 긍정적 주인공으로 창조한 가극이다.

③ 주체시기('67.9~) 민족가극은 혁명가극 혹은 <피바다>식 혁명가극으로 대체 되면서 주체혁명문학예술을 토대로 한 수령 형상 문학예술의 가극적 양식으로 확립되었다. <피바다>식 혁명가극은, 민족가극의 형식들, 예컨대 절가, 방창, 흐름식 입체무대, 무용을 그대로 수용하여 수령 형상을 중심으로 한 혁명 주제와 사회주의 현실 주제를 다루는 가극으로 확립된다.

④ 1990년대 초반, 민족가극은 조선민족제일주의를 토대로 하여 혁명적 문학예술의 창작을 가속화 하자는 제안에 의해서 재등장 했다. 그 재등장은 천리마시기 민족가극과 주체시기 <피바다>식 혁명가극의 전통 및 양식을 그대로 계승한 것인 바, 그 실천적인 첫 작품이 <춘향전>이다.

2) 민족가극의 첫 대본 <춘향전>은 춘향과 몽룡 간의 남녀 사랑을 피지배계

급/지배계급 간의 이데올로기적 대립으로 전경화 시킨 작품이다.

① <춘향전>은 춘향과 이몽룡 간의 ‘만남→ 이별→ 재회’의 애정플롯을 ‘춘향에게 수청을 요구하는 변사또의 탐욕→ 수청 거부로 인한 춘향의 고통→ 몽룡의 변사또 징벌’의 걱정극적 구조로 드러내고 있다.

② <춘향전>은 ‘그네’와 ‘오작교’라는 무대장치를 통통하여 줄거리의 시작에서 끝으로 되돌아가는 순환적 구성을 이루고, 작품의 주제가 춘향과 몽룡 간의 사랑의 환희이며, 굳은 절개를 통하여 하나로 일치되는, 변치 않을 사랑에 이를 수 있다는 비전을 제시하고 있다.

③ <춘향전>의 구조를 전개시켜 나가고 있는 주요 인물들은 퇴기의 딸 춘향을 중심으로 전임 남원부사의 아들과 신임 남원부사, 곧 평민과 양반 혹은 피지배계급과 지배계급 간의 사회적 신분관계에서 일어나는 사건을 구조화 하고 있다. 아울러 등장인물들 간의 결합관계에서도 피지배계급-선한 인물/지배계급-악한 인물로 전형화 되면서, 그 계급적 관계의 대립도 선/악의 극단적 대립으로 전형화 되고 있다.

④ 아울러 주변인물 향단과 방자의 사랑장면은 춘향과 몽룡의 애정플롯이 신분 계급의 우월적 위치에 있는 악의 인물에 의해 방해받음으로써 걱정극적 구조로 드러난다는 것을 사전암시 한다. 농민집단은 남원 관가의 ‘악착한 정사, 무법, 난장판, 지랄판, 먹을 판’을 자기계급의 ‘죽을 판’에 극단적으로 대립시키면서 지배계급의 도덕적 타락을 ‘악’으로 전경화 하고 있다.

⑤ 결국 <춘향전>에서 애정플롯을 걱정극적 구조로 드러내는 것은 피지배계급/지배계급을 선/악의 개인적 인간됨 및 계급대립으로 극대화 시켜서 평민(천민)계급과 계급을 초월한 사랑/지배계급과 그 탐욕 및 악착한 정사를 메시지로 드러내고자 하기 때문이다.

⑥ 이러한 연구 성과를 바탕으로 하여 본고는 민족가극 대본 <춘향전>이 아니라 그 공연작품에 대한 공연학적 연구를 과제로 남겨 놓고 있다.

주제어 : 춘향전, 민족가극, 혁명가극, 가극양식, 조선민족제일주의, 혁명적 대작, 주체혁명문학예술, 피바다, 걱정극, 애정플롯

참고문헌

- 『문학예술사전 (상)』, 평양 : 과학백과사전종합출판사, 1988.
- 『위대한 수령 김일성동지 문학영도사 2』, 평양 : 문학예술종합출판사, 1993.
- 『위대한 수령 김일성동지 문학영도사 3』, 평양 : 문학예술종합출판사, 1994.
- 『위대한 수령 김일성동지 문학예술영도사』, 평양 : 문예출판사, 1991.
- 『위대한 영도사 김정일동지의 사상이론 문예학 1』, 평양 : 사회과학출판사, 1996.
- 고철훈, 『문학예술의 주체성과 민족성』, 평양 : 사회과학출판사, 2001.
- 김경희, 임상호, 『‘피바다’식 혁명가극 1』, 평양 : 문예출판사, 1991.
- 김용환 · 이영미 · 전정임, 『남북한 음악극 <춘향전> 비교 연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1997.
- 김재용, 『북한 문학의 역사적 이해』, 문학과 지성사, 1994.
- 김정일, 『다부작 예술영화 《민족과 운명》의 창작성고에 토대하여 문학예술 건설에서 새로운 전환을 일으키자』, 평양 : 조선노동당출판사, 1992.
- 김준규, 『‘피바다식’ 가극의 방창에 관한 연구』, 평양, 사회과학출판사, 1984.
- 김최원, 『‘피바다’식 혁명가극 2』, 평양 : 문예출판사, 1992.
- 리동원, 『문학개론』, 평양 : 김일성대학종합출판사, 1985.
- 리히림 외, 『해방 후 조선음악』, 평양 : 문예출판사, 1979.
- 리히림 외, 『해방 후 조선음악』, 평양 : 문예출판사, 1979.
- 리히림 외, 『해방 후 조선음악』, 평양 : 조선작곡가동맹출판사, 1956.
- 문화체육부, 『북한의 문화예술 행정제도 연구(문헌자료편)』
- 민병욱 편, 『북한 연극의 이해』, 삼영사, 2001.
- 민병욱, 『현대희곡론』, 삼영사, 2003.
- 민병욱, 구명욱 편, 『북한 경희극』, 연극과 인간사, 2002.
- 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990.
- 정성무, 『시대와 문학 예술 형태』, 평양 : 문예출판사, 1988.
- 최 철, 전경욱, 『북한의 민속예술』, 고려원, 1989.
- 한 효, 『조선 연극사 개요』, 평양: 국립출판사, 1956.

- 한국고전소설연구회 편, 『춘향전의 종합적 고찰』, 아세아문화사, 1991.
- 함덕일, 『조선해방전쟁시기 음악예술』, 평양 : 사회과학출판사, 1987.
- 「민족가극 <춘향전>이 기념비적 걸작으로 창조되기까지」, 『조선예술 389』(1989.5), 11-14쪽.
- 강 진, 「민족가극 <춘향전>에서의 극 조직의 새로운 형상적 특성」, 『조선예술 389』(1989.5), 15-17쪽.
- 김득청, 「민족가극 <춘향전>은 원작의 사상적 내용을 심오히 밝혀낸 명작」, 『조선예술 389』(1989.5), 18-19쪽.
- 김중현, 엄국천, 「북한 창극의 현대화 과정」, 『중앙대우수논문집 2』, 2000.
- 럼길숙, 「열쇠는 어디에 있는가」, 『조선예술 388』(1989.4), 54쪽.
- 류광호, 「입체적인 흐름식 무대 미술의 새로운 경지로」, 『조선예술 387』(1989.3), 33쪽.
- 리대철, 「깊은 체험의 세계에서 형상의 새로운 경지를 개척한 연기 형상」, 『조선예술 389』(1989.5), 22-23쪽.
- 민병욱, 「북한 연극의 갈래론적 연구」, 『한국학 연구 16』, 고려대학교 한국학 연구소, 2002, 83-116쪽.
- 민병욱, 「신극 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, 『한국문학논총 31』, 한국문학 회, 2002, 151-182쪽.
- 민병욱, 「신파극 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, 『한국극문학 1』, 한국극문학 회, 1999, 111-134쪽.
- 민병욱, 「일제 강점기 설화의 희곡화 및 연극화 문제」, 『연극학연구』, 부산연극 학회, 1996, 131-163쪽.
- 송성주, 「새로운 성격을 찾기까지」, 『조선예술 388』(1989.4), 53쪽.
- 송영숙, 「평범한 대학생이 가극의 주인공으로- 민족가극 <춘향전>의 춘향역을 맡고」, 『조선예술 388』(1989.4), 51-52쪽.
- 엄국천, 「북한의 음악극 <춘향전> 연구」, 『북한연극과 희곡문학의 구조와 특성』, 한국 극예술학회 주최 2001년 전국학술대회발표자료집, 38-63쪽.
- 전영선, 「<춘향전>에 대한 북한의 인식과 접근 태도」, 『민족문화연구 4』, 한국 민족학회, 2000.3, 139-147쪽.

- 주문걸, 「민족가극 <춘향전>에 나오는 무용은 민족가극 무용의 참다운 본보기」, 『조선예술 389』(1989.5), 20-21쪽.
- 최선오, 「부정역 인물일수록 형상은 진실하고 생동하게」, 『조선예술 388』(1989.4), 67-68쪽.
- 최수복, 「인물의 성격과 생활을 올바르게 파악할 때」, 『조선예술 388』(1989.4), 67쪽.
- 황병철, 「우리 식 민족가극 발전의 새 시원을 열어 놓은 본보기 음악」, 『조선예술 387』(1989.3), 34-36쪽.
- T.호즈슨(김익두 외 공역), 『연극 용어 사전』, 한국문화사, 1988.
- P.Pütz(조상용 역), 『드라마 속의 시간 Die Zeit im Drama』, 들불, 1994.
- G.B.Tennyson(오인철 역), 『희곡원론』, 동아학연사, 1982.
- C.Brooks, R.B.Heilman, Understanding Drama, Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- H.Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, Bern, 1973.
- J.G.Barry, Dramatic Structure, University of California Press, 1970.
- J.L.Calderwood & H.E.Toliver eds., Perspectives on Drama, Oxford University Press, 1968.
- M.L.Pratt, Toward a Speech Act and Theory of Literary Discourse, Indiana University Press, 1977.
- M.Pfister, Das Drama, Wihelm Fink Verlag, 1982.
- M.Pfister, Das Drama, Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- P.Brooks, The Melodramatic Imagination, Columbia University Press, 1965.
- R.F.Diertrich, The Art of Modern Drama, Holt, Rinehart and Winston, 1969.

<Abstract>

A Study on Minjok Gagug *Chunhyanjeon*

Min, Byung-Wook

This study is to clarify the genre style of Minjok Gagug(North Korean contemporary music drama) the dramatic structure and the meaning-structure of *Chunhyanjeon* text. The result of analysis can be summarized as follows.

First, Minjok Gagug is developed with the opera style of Chulrima(천리마) art and letters, 'pibada' revolutionary opera, (one of the well known North Korean music drama) the opera style of ChosunMinjokJeilJu(North Korean people superiority in the world)

Second, *Chunhyanjeon* turns a pairs of lovers into the class struggle.

Third, *Chunhyanjeon* turns affective plot of 'meeting→ parting→ reunion' affective plot into melodramatic structure of 'provocation→ pangs→ penalty'

Fourth, *Chunhyanjeon* presents the delight of affection with the circulating plot.

Fifth, *Chunhyanjeon* is the typical text as the struggle between the governing class and the governed class.

Sixth, *Chunhyanjeon* makes the governing class as moral fallen.

Finally, This study's assignment is a performance study on Minjok Gagug *Chunhyanjeon*

Key Words : Minjok Gagug, *Chunhyanjeon*, Chulrima, art and letters, Ppibada, revolutionary opera, ChosunMinjokJeilJu, melodramatic, the circulating plot