

신극 <춘향전>의 공연사회학적 연구*

민 병 옥**

차 례

- | | |
|-------------------------------|------------------------------|
| 1. 문제의 제기 | 3. 극단 新協의 <춘향전> 공연 전략과 관객 수용 |
| 2. 극예술연구회의 <춘향전> 공연 전략과 관객 수용 | 3.1 동양 고전으로의 전환과 민정풍속의 표현 |
| 2.1 역사극으로의 전환과 관객대중의 확보 | 3.2 멜로드라마화와 대중 취미 |
| 2.2 민중의식의 성장과 관객대중의 친숙화 잔력 | 3.3 歌舞伎 및 新劇의 양식적 결합과 그 모순 |
| 2.3 리얼리즘 무대와 진실의 환영효과 | 4. 결론 |

1. 문제 제기

일제 강점기 ‘판소리→ 판소리계소설→ 창극→ 근대극’으로 장르 변화를 거치면서, 동시대 모든 연극운동체의 가장 중요한 레퍼토리로서 가장 많이 공연되고 가장 많은 관객들에게 수용된 작품은 <춘향전>¹⁾이다.

* 본 논문은 2001년도 한국학술진흥재단의 연구비에 의하여 지원되었음.

과제번호 2001-041-I00094

** 부산대학교 국어교육과 교수

1) 민병옥, 「신파극 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, 『한국극문학(1)』(한국극문학회, 1999), pp.111~134.

2 한국문학논총 제 31 집

신극극 <춘향전>은 일제 강점기 전 시기에 걸쳐서 공연되는 반면, 신극 <춘향전>은 30년대 후반, 곧 '36년에서 '40년 사이 집중되고 한정되어서 공연된다.

'36년에서 '40년 사이에 이루어지는 신극 <춘향전>의 공연은 다음과 같다.²⁾

공 연 극 단	공 연 일 자	원작, 각색, 연출	공 연 장
극예술연구회	'36.9.29~9.30	유치진 원작, 각색, 연출	부민관
	'37.5.15~5.16		
극연좌	'39.4.8 ~4.9	유치진 원작, 각색, 연출	부민관
	'39.5.4 ~5.7		단성사
	'39.5.17~5.18		부산 대생좌
동경학생예술좌	'37.6.22~6.23	유치진 원작, 각색 주영섭 연출	築地 小劇場
극단 新協	'38.3.23~4.14	장혁주 원작, 각색 村山知義 연출	築地 小劇場
	'38.4.27~4.30		大阪朝日會館
	'38.5.1 ~5.3		京都朝日會館
	'38.10.25~11.8		경성, 평양, 대전, 군산, 대구, 부산 - 조선 순회공연

극예술연구회는 '34년 카프의 해산으로 프롤레타리아연극운동이 소멸하면서 신극운동을 주도한다. 그 주도과정에서 '36년 실천부와 연구부 간의 조직 분규를 겪는 바, 극예술연구회는 제일 프롤레타리아연극운동체 조선예술좌의 귀국파인 실천부가 탈퇴하고 해외문화파인 연구부가 중심이 되면서 민족개량주의적 신극운동³⁾을 주도한다. 그 결과 '36년 극예술연구회는 리얼리즘에 토대

2) 민병욱, 앞의 논문, 127~130쪽

_____, 『한국연극공연사연표』 (서울:국학자료원, 1997), pp.167~169.

3) 민병욱, 『일제 강점기 재일 한국인의 연극운동』 (서울:연극과 인간사, 2000), pp.42~46.

를 둔 로맨티시즘을 창작방법론으로 하여 역사극의 창작을 선언한 유치진의 연출과 각색에 의해서 신극 <춘향전>을 공연한다.

따라서 극예술연구회의 신극 <춘향전> 공연은 리얼리즘에 토대를 둔 로맨티시즘에 의하여 창작된 역사극이 무대실연된 작품이면서 근대극운동의 방향을 모색하는 모델이 된다. 신극 <춘향전>은 극예술연구회가 연구단체에서 직업적인 공연 전문단체 <극연좌4)로 개칭하여 '39년 해산에 이르기까지 가장 중요한 레퍼토리가 된다.

아울러 극예술연구회에 이어서 신극 <춘향전> 공연은 동경학생예술좌에서 시도된다. 동경학생예술좌는 '조선 신극에서 나아가 참다운 현대극의 수립'과 '향토예술의 일본 소개'를 위하여, '리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘'을 방법론5)으로 가지고 있는 주영섭의 연출로 유치진 원작, 각색 <춘향전>을 공연한다. 그 공연은 극예술연구회의 공연6)을 토대로 하고 있다. 따라서 동경학생에

박영정, 「극단 '조선협회' 연구」, 『한국극예술연구(5)』, (한국극예술학회, 1995), pp.97~127.

전일검, 「조선 신극운동의 당면 문제- 재 동경 조선극단」, 『조선일보』, '36.5.15

4) 신문기사, 「극연좌로 개칭」, 『동아일보』, '38.4.12

5) 민병욱, 「일제 강점기 제일 한국인의 연극운동」, pp.47~51.

임호권, 「좌원 인물 묘사실」, 『막(2)』 (동경:학생예술예술좌 문예부, '37.3), p.41.

주영섭, 「낭만주의연출체계」, 『막(2)』, pp.4~10.

6) 동경학생예술좌가 극예술연구회의 직접적인 영향을 받은 것은 연출가 유치진과 주영섭의 관계에서 확인된다. 첫째, 유치진은 '리얼리즘의 세례를 받으면서 인생 생활의 무한한 회원과 이념을 만족시킬 수 있는 로맨티시즘', 주영섭은 '리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘'이라는 거의 동일한 연출관을 가지고 있다. 둘째, 주영섭은 극예술연구회의 공연에서 연출가 유치진과 함께 무대감독을 맡았다가 동경학생예술좌의 공연에서 연출을 맡았다. 셋째, 주영섭은 동경학생예술좌의 결성을 주도하면서 '동경연극계에 조선의 최대 고전을 소개한다'고 하여 극단 설립에 직접적인 영향과 도움을 둔 유치진의 <춘향전>을 가장 먼저 공연하고자 한다. 넷째, 주영섭은 신극 <춘향전>을 연출하면서 유치진과 동향이면서 그의 영향에 있는 허남실을 무대감독으로, 조택원을 무용지도로, 극연의상부를 의상으로 하는 것과 같이 그 제작시스템을 극예술연구회에서 빌려 온다.

이에 본 논문은 극예술연구회와 동경학생예술좌 간의 직접적인 영향관계, 동경학생예술좌의 <춘향전> 공연을 다음 과제로 남겨놓고자 한다.

기 사, 「극예술연구회 창립 5주년 기념 제 12회 공연프로그램」, 『극예술(5)』, (극예술연구회, '36.9)

4 한국문학논총 제 31 집

술좌의 신극 <춘향전> 공연도 '리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘'에 의해서 연출된 작품이면서 근대극운동의 방향을 모색하는 모델이 된다.

동경학생예술좌에 이어서 신극 <춘향전> 공연은 '38년 극단 新協에 의해서 이루어진다. '34년 코프(KOPF)와 프룻트(PROT) 해산으로 인하여 프롤레타리아연극운동이 탄압을 받자 村山知義에 의해서 '진보적인, 예술적인, 양심적인, 관객들에게 추종하지 않는, 연출 상에 통일에 있는 연극을 창조한다'는 슬로건으로 극단 신희7)이 결성된다. '37년 중일전쟁으로 인하여 문화통제가 실시되면서 프롤레타리아문화운동이 소멸되어가자, 일본연극계는 '34년부터 시작된 역사극의 전성시대8)에 이른다. 이에 村山知義는 조선의 전통과 일본 전통 歌舞伎 및 일본 신극의 감각을 서로 융합하여 동시대 역사극의 흐름을 받아들여서 최초의 동양적인 고전에 의한 역사극으로서 근대극의 새로운 양식을 실험하기 위하여 신극 <춘향전> 공연9)을 시도한다.

따라서 극단 新協의 신극 <춘향전> 공연은, 프롤레타리아연극운동의 소멸되자 동시대 역사극의 흐름을 받아들이면서 일본 근대극의 새로운 양식을 실험하는 모델이 된다.

극예술연구회에서 극단 新協에 이르기까지 신극 <춘향전>은, 프롤레타리아연극운동의 소멸로 인하여 동시대 역사극의 흐름을 받아들이면서 근대극의 방향을 모색하기 위하여 공연된다.

이에 본고는 조선과 일본 연극계에서 동시대 근대극의 방향성을 모색하기 위하여 <춘향전>을 선택했는지를 공연사회학적 방법으로 살펴보고자 한다.

-
- 기 사, 「동경학생예술좌 제 2회 공연 유치진 각색 춘향전 4막 9장」, 『막(2)』, pp.52~53. 유치진, 「신극운동의 한 과제」, 『조선일보』, '37.6.11
임호권, 「좌원 인물 묘사실」, 『막(2)』, p.41.
- 7) 민병욱, 『일제 강점기 재일 한국인의 연극운동』, p.28.
倉林誠一郎, 『新劇年代記(戰中編)』(東京:白水社, 1969), pp.74~75.
菅井幸雄, 『築地小劇場』(東京:未來社, 1974), pp.122~126.
- 8) 菅井幸雄, 『築地小劇場』(東京:未來社, 1974), pp.127~131.
- 9) 鶴見誠, 「春香傳-歌舞伎風の大衆化の轉向として-」, 『帝國大學新聞』(714號)
(38.3.31)
村山知義, 『일본프롤레타리아연극론』(이석만, 정대성 옮김)(서울:도서출판 월인,
1995), pp.135~136.

2. 극예술연구회의 <춘향전> 공연 전략과 관객 수용

2.1 역사극으로의 전환과 관객대중의 확보

극예술연구회의 <춘향전> 공연은 자작 희곡 <춘향전>을 대본¹⁰⁾으로 하여 유치진의 각색과 연출로 '36년 9월 29일에서 9월 30일까지 부민관에서 이루어진다. 그 공연 대본으로 사용되는 유치진의 창작 희곡 <춘향전>은 '36년 2월 1일부터 4월 15일까지 『조선일보』에 “각색”이란 용어로 총 55회 연재된다.

'36년은 '34년 신건설사 사건으로 인하여 프롤레타리아문화가 퇴조하면서 동시대 사회문화전반에 걸쳐서 '정신적 구조 일반의 공백지대¹¹⁾를 초래하자 그 주조를 탐색하는 시기이다. 그 탐색은, 국가사회주의의 세계사적 흐름¹²⁾에 따라서 古典論으로 귀결된다. 고전론으로의 귀결은, 동시대적 특수성에서 본다면, ‘피는 물보다 진하다’는 낭만적 민족주의의 결과이며, 강점기 이전의 세계, 조선으로의 복귀를 통하여 식민지에 대항하면서 식민지 지식인의 자기 정체성을 확립하려는 태도¹³⁾의 소산이다. 그 결과 동시대 문학예술가들이 복귀하고자 하는 세계는 역사적 장르로서의 국수주의적 민족예술이며, 연극인에게 는 전래 설화를 중심으로 한 민중적 민족적 적층문화일 수밖에 없다.

역사적 사실이나 사적 혹은 야사와 야담에 기반을 두면서 역사적 인물을 중심으로 형상화한 설화의 희곡화와, 고대소설, 특히 판소리계소설을 각색하여 공연한 설화의 연극화¹⁴⁾는 동시대 관객집단에게 지배적으로 수용된다. 동시대 연극계의 이러한 작품 선택 조건은 <춘향전>을 중심으로 역사적 전기와 판소리계 소설의 연극화, 곧 역사극¹⁵⁾에 집중될 수밖에 없다.

10) 일반적으로 희곡에서 연극으로 이르는 과정은 '희곡→대본→연극'의 과정이다. 민병욱, 『현대희곡론』(서울:삼영사, 1997), pp.16~17.

11) 김윤식, 『한국근대문예비평사연구』(서울:일지사, 1976), p.202.

12) P.Edwards(ed.), 『The Encyclopedia of Philosophy』, (New York:The Macmillan Company & The Free Press, 1978), Vol.3-pp.309~310.

13) F.파농, 『민족문화론』, 『문학과 행동』(서울:태극출판사, 1974), pp.435~46. R.Bellah, 『사회변동의 상징구조』(박영신 역)(서울:삼영사, 1981), p.181.

14) 민병욱, 『일제 강점기 설화의 희곡화와 연극화 문제』, 『한국근대희곡론』(부산:부산대학교 출판부, 1997), pp.215~235.

동시대 연극계의 이러한 역사극 선택은 유치진에게는 ‘문단적 문제’일 뿐만 아니라 개인적인 문제이기도 하다.

그 문제는 유치진이 ‘기성 연극인이 다시 연극 공부’ 하기 위하여 '34년 3월 15일에서 '35년 5월에 이르기까지 재도일하는 것으로 해결되기 시작한다. 재도일하여 유치진은 역사극을 지배적인 흐름으로 하여 ‘광범위한 연극 대중의 개척을 목표로 하여 연극의 전문화 경향’을 추구해 가는 동시대 일본 신극계의 방향 전환¹⁶⁾을 경험하고 귀국한다.

귀국 직후, 유치진은 원작 <소> 공연에 관련된 조선과 일본의 연극 현실을 경험한다. '35년 1월 30일부터 2월 22일까지 『동아일보』에 연재된 희곡 <소>는, '35년 6월 4일 동경학생예술좌 제 1회 작품으로 築地小劇場에서 공연된 반면, '35년 6월 26일 검열 불통과로 극예술연구회 제 8회 작품으로 공연되지 못한다. 희곡 <소>의 공연에 관련된 경험으로 인하여 유치진은 조선과 일본의 연극 현실, 곧 ‘연극 공연의 시대적 객관적 조건’이 다르므로, 희곡작품에서 ‘내용의 변환이 아니라 취재의 변화를 이루겠다’는 것¹⁷⁾에 이른다. 그 변화가 ‘농민의 생활을 주로 한 빈궁에서 역사적 소재’로의 변화이며, 농민극에서 역사극으로의 변화이다. 이에 유치진은 <춘향전>을 '36년 2월 1일부터 4월 15일

15) 문제는 <춘향전>과 같이 전래 설화를 희곡화, 연극화 한 것을 역사극이라고 규정할 수 있으나 하는 것이다. 역사극을 역사적 사건을 토대로 하거나 역사를 소재로 하거나 역사적 상황을 재현하여 형상화 한 것이라고 한정하지 않고, 예컨대 야담, 야사, 시대담 등을 비롯한 역사적 허구까지도 형상화 한 것으로 하여 확대한다면, <춘향전>을 비롯하여 판소리계소설을 희곡화 연극화 한 것은 역사극임에 재론의 여지가 없다. 특히 '30년대 가장 지배적인 흐름을 이루고 있는 역사문학은 동시대 야담운동에서 결코 자유로울 수 없다.

양승국, 「한국 근대 역사극의 몇 유형」, 『극예술연구(1)』(서울:한국극예술학회, 1991), pp.65~80.

파트리스 파비스, 『연극학 사전』(신현숙·윤학로 역)(서울:현대미술사, 1999), pp.418~421.

테리 호리슨, 『연극 용어 사전』(김익두 외 역)(서울:한국문화사, 1998), pp.371~372.

16) 유치진, 「푸로극의 몰락과 그 후보」, 『동아일보』, '34.10.1~10.5

_____, 「동경문단·극단 견문초」, 『조선중앙일보』, '35.5.12~5.23

菅井幸雄, 『築地小劇場』, pp.127~131.

17) 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『동아일보』, '35.8.17

까지 『조선일보』에 연재하기에 이른다.

따라서 유치진의 <춘향전> 창작은 역사극으로의 전환하면서 관객 대중¹⁸⁾을 확보하기 위한 것이다.

2.2 민중의식의 성장과 관객대중예의 친숙화 전략

'36년 9월 29일에서 30일까지 유치진의 각색과 연출에 의해서 부민관에서 공연되는 <춘향전>은 '36년 2월 1일부터 4월 15일까지 『조선일보』에 “각색”이란 용어로 총 55회 연재된다.

희곡 <춘향전>은 이해조의 <옥중화>를 토대로 하여 이광수의 <일설 춘향전>을 부분적으로 참고하여 창작된다.¹⁹⁾

이해조의 <옥중화>는 신재효의 <춘향가>를 바탕으로 개작하여 '12년 1월 1에서 3월 16일까지 『매일신보』에 연재되다가 '12년 보급서관에서 출판된다. 이해조는 <춘향전>의 “만남→ 사랑→ 이별→ 시련→ 출세→ 보상”의 보편 구조를 수용하면서 개작 과정에서는 민중의식의 성장과 동시대 사회 현실의식에 초점²⁰⁾을 둔다.

민중의식의 성장은, 예컨대 ‘제 3막 1장 농부가 장면’에서 춘향에 대해서 잘못 말했던 이몽룡이 농부들에게 뺨을 맞는 장면, ‘제 4막 2장 죄인 현신 장면’에서 남원 과부들이 이몽룡에게 춘향의 죄없음을 집단 항거하는 장면 등이다.

동시대 사회현실의식은 예컨대 ‘제 1막 3장 이별장면’에서 이몽룡의 부모가

18) <춘향전>은 첫째, 연극이든 영화이든 간에 공연하기만 하면 성공하며, 둘째, 극본이 가지고 있는 흥행적 안정성, 셋째, 창극단을 비롯한 상업적인 극단에서 가장 많이 공연한다는 사실 등으로 흥행성과 관객 동원을 보장받을 수 있는 작품으로 동시대 사회 전반에 이미 인식되고 있다.

민병욱, 「신파극 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, p.113.

안중화, 「한국영화추천비사」(서울:춘추각, 1962), pp.226~227.

19) 유치진, 「<춘향전> 각색에 대하여」, 『동량 유치진 전집(8)』(서울:서울예대 출판부, 1988), p.339.

20) 권순궁, 「1910년대 활자본 고소설 연구」(성균관대 박사논문, 1990), p.121 이하. 설성경, 「춘향전의 계통과 보편구조」, 『춘향전의 종합적 고찰』(서울:한국고소설연구회 편, 아세아문화사, 1991), pp.56~76.

_____, 「춘향전의 통시적 연구」(서울:서광학술자료사, 1994), p.218 이하.

곧 한양으로 데려 가리라고 춘향을 위로하는 장면, '제 4막 2장 죄인 현신 장면'에서 월매가 이몽룡에게 변화도를 용서하라고 권하는 장면과 이몽룡이 변화도에게 관대한 처분을 내리는 장면 등이다.

이광수의 <일설 춘향전>은 '25년 9월 30에서 '26년 1월 3일까지 『동아일보』에 연재되는 바, "(1) 연분→ (2) 사랑→ (3) 이별→ (4) 상사→ (5) 수절→ (6) 어사→ (7) 출또"의 순서로 구성되어 있다. 그 구성에 본다면, <춘향전>의 보편 구조 및 이해조의 <옥중화>와는 달리 이광수의 <일설 춘향전>에만 있는 것은 '(4) 상사' 단락이다. '(4) 상사' 단락은 '(3) 이별' 열흘 후 춘향이 이몽룡의 편지를 받고 화답을 하면서 한량들의 유혹에 수절한다는 내용이다. '(4) 상사'의 내용에서 본다면 이광수의 <일설 춘향전>은 무엇보다도 이몽룡에 대한 춘향의 정절을 강조하는 것이다.

이와 같이 유치진의 회곡 <춘향전>은 "만남→ 사랑→ 이별→ 시련→ 출세→ 보상"의 보편 구조를 통하여 민중의식의 성장과 동시대 사회 현실의식을 전경화하고 있다. 이에 유치진도 회곡 <춘향전>의 창작 의도를 '봉건적인 열녀전'이나 '춘향의 정조를 인습에서 나오는 진부한 관념적인 정열'로서가 아니라 '빙공영사(憑公營私)하는 탐관오리가 준동하는 시대적 배경을 클로즈업하여 탐관오리와 싸우는 피의 기록으로서 춘향의 사랑²¹⁾'에 두고 있다.

유치진의 회곡 <춘향전> 그 자체로 물론 공연 대본이 되는 것은 아니다. 공연 대본으로의 각색 과정에서 회곡 <춘향전>은, 상연 시간관계로 '제 3막 3장 광한루 장면'과 '제 4막 3장 춘향의 회복 장면'의 전체 그리고 다른 장면들도 부분적으로 삭제된다.²²⁾

각색에 있어서 삭제는 회곡텍스트에서 연극텍스트로 전환하는 과정에 일어나는 작품의 질적 변화인 바, 문제는 회곡 <춘향전>과 대본 <춘향전> 간의 질적 변화²³⁾이다.

21) 유치진, 「<춘향전> 각색에 대하여」, pp.338~339.

22) 그 부분적 삭제는, 공연 대본이 현존하지 않으므로 확인할 수 없다. 현존하는 것은 「극예술연구회 창립 5주년 기념 제 12회 공연프로그램」(『극예술』 제 5호 수록)에 소개된 작품의 장과 막의 구성 및 이에 따른 등장인물과 배역, 작품해설, 연출을 비롯한 스태프진들이다.

이운곡, 「<춘향전> 연출 대장에서」 『극예술(5)』, (극예술연구회, 1936), p.38.

23) 회곡텍스트에서 연극텍스트로의 전환과정에서 일어나는 작품의 변화에 대한 이론

<춘향전>의 보편구조		희곡 <춘향전>	막과 장	대본 <춘향전>
전 반 부	만남 : 개인적 결연	광한루 장면	제 1막 1장	광한루 장면
	사랑 : 육체적 애정	결연 장면	제 1막 2장	결연 장면
	이별 : 개인적 분리	이별 장면	제 1막 3장	이별 장면
후 반 부	시련 : 사회적 분리	신관 사또 부임 장면	제 2막 1장	신관 사또 도임 장면
		기생점고 장면	제 2막 1장	기생점고 장면
		농부가 장면	제 3막 1장	농촌 장면
		옥중 장면	제 3막 2장	옥중 장면
		광한루 장면	제 3막 3장	(삭제)
	출세 : 정신적 애정	변학도 생일잔치 장면	제 4막 1장	변사또의 생일 연회 장면
	보상 : 사회적 결연	죄인 현신 장면	제 4막 2장	암행어사 출도 장면
		춘향의 회복 장면	제 4막 3장	(삭제)

도식에서 대본 <춘향전>으로의 각색 과정에서 삭제된 것은 ‘제 3막 3장 광한루 장면’과 ‘제 4막 3장 춘향의 회복 장면’이다.

‘제 3막 3장 광한루 장면’은 광한루에서 일어나는 사건들인 바, 변학도의 생일 잔치와 춘향의 처형을 구경하러 가는 구경꾼들과 변복한 역졸들의 장면, 실의와 비탄에 잠긴 월매와 이를 위로하는 이웃사람들의 장면, 변학도의 생일 잔치에 급습하여 탐관오리를 일망타진하려는 이몽룡과 역졸들의 장면이다. 이 장면의 중심은 백성들에 대한 변학도의 수탈과 그 폭로이다.

‘제 4막 3장 춘향의 회복 장면’은 춘향의 집에서 일어나는 사건들인 바, 이몽룡이 춘향에게 걸음걸이를 연습시키고 장래를 약속하면서 상경체비를 재촉하는 장면, 월매와 이웃 사람들의 자기 공치사 장면, 이몽룡이 방자와 향단의 결혼을 약속하는 장면, 이몽룡을 비롯하여 서울로 상경하여 하여 살기로 다짐하는 장면이다. 이 장면의 중심은 이몽룡과 춘향 간의 사랑을 재확인하는 장

적 실제적 접근은 『Modern Drama(Vol.25-1)』(’82.3)에서 특집 「Theory of Drama and Performance」로 다루고 있다. 이에 따라서 본고는 질적 변화들 가운데 무엇보다도 텍스트의 구조와 이에 따른 주제의식의 변화를 살펴보고자 한다.

면이다.

이와 같이 각색 과정에서 삭제된 것은 변학도의 수탈 및 폭로, 이몽룡과 춘향 간의 사랑이다. 변학도의 수탈 및 폭로는 이미 ‘담관오리가 준동하는 시대적 배경을 클로즈업’ 했으므로, 이몽룡과 춘향 간의 사랑은 ‘인습에서 나오는 정열’이므로 각색 과정에서의 삭제는 작품의 질적 의미를 변화시키지 않고 단지 상연 시간관계로 일어난 것²⁴⁾이다.

이런 의미에서 대본 <춘향전>도 회곡 <춘향전>의 구조 곧 “만남→ 사랑→ 이별→ 시련→ 출세→ 보상”의 구조를 토대로 하여 민중의식의 성장과 동시대 사회 현실의식을 보여 주고 있는 것에 크게 벗어나지 않을 것이다.

이것은 유치진이 회곡에서 대본으로의 각색 과정에서 이미 관객 대중에게 익숙한 <춘향전>의 보편적 구조와 보편적 주제를 크게 벗어나지 않았다는 것이다. 곧 유치진은 “춘향전 각색의 실체에 있어서는 많은 제약을 받는다”고 하면서 “연극대중은 춘향전하면 춘향전에 대한 윤곽을 벌써 알고 작품이 그 윤곽에서 멀리 떠나는 것을 싫어한다²⁵⁾”는 인식 아래서 회곡 <춘향전>을 대본으로 각색한다. 곧 그 각색의 전략은 관객 대중에의 친숙화이다.

따라서 대본 <춘향전>으로의 각색은 민중의식의 성장과 동시대 사회 현실의식을 전경화하면서 이를 관객 대중에의 친숙화 전략에 의하여 무대실연 하고 있다.

2.3 리얼리즘 무대와 진실의 환영효과

대본 <춘향전>은 '36년 9월 29일에서 30일까지 유치진의 연출에 의해 부민관에서 무대실연되어 관객들에게 공연된다.

대본 <춘향전>의 무대실연²⁶⁾은, 연출 유치진, 연출보 이운곡, 무대감독 주

24) 이운곡, 「<춘향전> 연출 대장에서」, p.38.

25) 이것은 원래 유치진이 <춘향전>을 창작하고 있는 장혁주에게 주는 충고이다. 그 충고는 유치진이 이미 <춘향전> 창작을 직접 경험한 것에서 나온 것이므로 자기 반성의 결과로 볼 수도 있다.

유치진, 「춘향전의 동경 상연과 그 번안 대본의 비평」, 『조선일보』, '38.2.25

26) 「극예술연구회 창립 5주년 기념 제 12회 공연프로그램」, 『극예술(5)』

영섭, 무대감독 조수 이종일, 효과 이운곡, 음악 이승학, 무용지도 조택원, 장치 정현웅에 의해서 이루어진다.

유치진이 가지고 있는 기본적인 연출 의도는 '리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘²⁷⁾'이다. 이것은 낭만파, 즉 로맨티시즘에 속하는 <춘향전>을 '해부'와 '관찰'의 리얼리즘으로 개척하는 것이다. 로맨티시즘에서 본다면 춘향의 정조는 '인습에 나오는 진부한 관념적인 정조'이다. 해부와 관찰의 리얼리즘으로 본다면 춘향의 정조는 '탐관오리와 싸우는 피의 기록', '사람의 생명력을 가지고 그 시대의 부패한 권력과 싸워 나가려는 의지'이다.

따라서 <춘향전>의 연출에 있어서 유치진은 '빙공영사하는 탐관오리가 준동하고 있는 시대적 배경을 클로즈업'하면서 춘향의 사랑을 '그 탐관오리와 싸우는 피의 기록'에 기본 의도²⁸⁾를 두고 있다.

유치진의 이러한 연출 의도는 공연 대본 <춘향전>이 민중의식의 성장과 동시대 사회 현실의식을 전경화 하고 있는 것과 무관하지 않다. 곧 유치진은 민중의식의 성장을 탐관오리와 싸우는 춘향의 행위로, 동시대 사회 현실의식을 빙공영사하는 탐관오리가 준동하고 있는 시대적 배경으로 무대화 하는 것이다.

특히 시대적 배경을 비롯하여 유치진은 무대의 리얼리즘에 연출의 초점을 둔다. 이것은 연출노트(Director's Note)를 기록한 이운곡에 의해서 확인된다.

의상, 소도구 기타 구 예식 등은 이조때에 관속을 한 노인들을 사방으로 찾아 다니며 상세히 물어보고 어떻게서라도 아직까지 숙된 영화나 신포에 흥행 극단에서 찾아낼 수 없는 그 때의 그 사실적인 기본을 자아내리만큼 모든 것을 준비하기로 하였다.²⁹⁾

인용에서와 같이 연출의 기본 의도는 의상, 소도구를 비롯하여 무대실연되는 장면들 전체를 리얼리즘 무대로 강조하여 '사실적 기본'을 내는 것에 있다. 이것은, 리얼리즘적 무대 장치를 통하여 이미 <춘향전>에 친숙하기 짝이 없

27) 유치진, 「<춘향전> 각색에 대하여」, 『극예술(5)』, p.21.

28) 유치진, 「<춘향전> 각색에 대하여」, 『극예술(5)』, pp.21~22.

29) 이운곡, 「<춘향전> 연출대장에서」, 『극예술(5)』, p.35.

는 관객에게 진실의 효과를 전달하기 위한 것이다.

춘향전에 나오는 각 장면은 그 어느 것을 막론하고 관객 여러분이 우리 당 사자 보담 더욱 다 숙지하고 있는 바라고 생각합니다. 그러기 때문에 조금일지라도 거기에 거짓말이 있어서는 아니 되겠고 간단한 어떤 방책을 취한다면 여간한 실망을 여러분에게 주지 않을 것 같습니다.……… 우리는 되도록 연출의 의도를 존중하면서 진실한 광한루가 아닌 그러면서도 광한루로 보이겠다는 데 목표를 두고 오늘의 춘향전에 참가하였습니다³⁰⁾.

인용에서와 같이 리얼리즘 무대를 강화함으로써 연출의 초점은 관객에게 ‘진실한 광한루가 아닌 그러면서도 광한루로 보이겠다는데 목표’를 둔다. 그 목표는 무대 장치로서 광한루가 진짜가 아니라는 판단을 흐려지게 하는 동일시 환영이 아니라 진짜로 믿어 버리는 진실의 환영을 전달하고자 하는 것³¹⁾이다. 이것은 달리 말하자면, 관객이 <춘향전> 속에서 일어나고 있는 사건들을 실제 현실적인 사건들보다도 훨씬 진실에 가까운 것으로 믿게 하는 것이다. 그 장치로서 극작에서부터 무대실연에 이르기까지 가장 집중적으로 강조된 것은 음악³²⁾과 스펙타클이다.

우리는 이조시대의 양반과 상민의 생활을 큰 줄기로 삼고 그 생활에서 우려나온 조선의 한 타입으로써의 춘향이와 몽룡이의 연애를 살리고 싶다. 이런 의도 밑에서 무대에는 음악과 군중의 움직임에 중점을 두어야겠다.

등장인물이 70여명이요 거기다 군중역에는 초연자가 많으니 그 움직임을 통일, 정리하는데 노력해야겠다³³⁾.

인용에서 극적 사건의 큰 줄기는 ‘이조시대의 양반과 상민의 생활’이며, 그

30) 이상남, 「무대와 조명에 대하여」, 『극예술(5)』, p.34~35.

31) B.아스무트, 『드라마분석론』(송전 역)(서울:한남대학교출판부, 1986), pp.280~287.

32) 유치진은 극작을 하면서 음악적 효과로서 풍부한 음악적 여운을 나타내 보려고 하고 대사에서도 운율을 살리려고 했으며, 주영섭은 무대감독을 하면서 현대에 적합한 음악 요소를 많이 포함하는 연극을 만들겠다고 강조하기도 했다.

유치진, 「<춘향전> 각색에 대하여」, 『극예술(5)』, p.22.

주영섭, 「무대감독자의 노트」, 『극예술(5)』, p.36.

33) 주영섭, 「무대감독자의 노트」, 『극예술(5)』, p.36.

줄기에서 우려 나온 사건은 ‘이몽룡과 춘향 간의 연애’이다. 작품의 창작과 연출이 리얼리즘에 토대를 둔 로맨티시즘³⁴⁾을 방법론으로 하고 있으므로, ‘이조 시대의 양반과 상민의 생활’은 리얼리즘, ‘이몽룡과 춘향 간의 연애’는 로맨티시즘에 방법론적 기초를 두고 있다.

‘이몽룡과 춘향 간의 연애’를 살리는 것은 음악과 이에 결합된 군중의 움직임이다. 음악³⁵⁾은 그 ‘연애’의 분위기를 환기하고 이몽룡과 춘향이 처해 있는 상황, 심리상태 및 관계를 나타내면서 그 ‘연애’에 무대와 객석을 통합하여 관객의 시선을 집중시킨다. 음악에 결부된 군중의 움직임은 더욱더 무대와 객석을 통합하여 관객의 시선을 현재 진행되고 있는 극적 사건 ‘이몽룡과 춘향 간의 연애’에 집중시킨다. 이와 마찬가지로 제 4막 1장 변학도 생일연 장면에서 행하는 집단 무용³⁶⁾도 그렇다.

이와 같이, 음악을 비롯하여 군중과 집단무용의 스펙타클은 현재 진행중인 극적 사건에 관객의 시선을 집중시키고 무대와 객석을 통합으로써 진실의 환영을 강화하는 것에 이바지하고 있다. 이에 추석이라는 공연날짜의 특수성이 겹침으로써, <춘향전> 공연은 ‘2,000여명의 관객을 수용한 조선 초유의 기록적 대성황³⁷⁾’을 이룬다.

따라서 리얼리즘에 토대를 둔 낭만주의의 방법론에 의하여 유치진에 의해서 연출된 <춘향전> 공연은 리얼리즘 무대를 기반으로 하여 관객에게 진실의 환영효과를 가져다 준 것이다.

3. 극단 新協의 <춘향전> 공연 전략과 관객 수용

3.1 동양 고전으로의 전환과 민정풍속의 표현

34) 유치진, 「<춘향전> 각색에 대하여」, 『극예술(5)』, p.21.

35) 민병욱, 『현대희곡론』, pp.265~266.

36) 이운곡, 「춘향전 연출대장에서」, 『극예술(5)』, p.35.

37) 서형석, 「한국연극사 제 2기(1931년~8·15)」, 『예술논문집』 16, (예술원:1977), pp.88~89.

극단 신탁의 <춘향전> 공연은 장혁주의 희곡 <춘향전>을 대본으로 하여, 村山知義의 연출로 '38년 3월 23일에서 4월 14일까지 축지소극장에서 이루어진다. 그 공연 대본으로 사용된 장혁주의 <춘향전>은 '36년 조선을 주제로 한 희곡 창작을 청탁한 村山知義의 요청에 의하여 '38년 3월 『신조』(35권 3호)에 발표된다.

'38년은 '34년 코프와 프루트 해산으로 결성된 극단 신탁의 진보적인 연극과, '37년 결성된 극단 文學座의 예술지상주의적 연극운동이 '37년 중일전쟁으로 인하여 문화통제를 받기 시작하자, 전통적인 연극운동이 부흥하면서 역사극의 전성시대³⁸⁾에 이른다.

물론 村山知義도 동시대 전통적인 연극의 부흥과 동시대 역사극의 흐름으로부터 자유로울 수 없다. 村山知義는 조선의 전통과 일본 전통 가부키(歌舞伎) 및 일본 신극의 감각을 서로 융합하여 최초의 동양적인 고전에 의한 역사극을 실험하기 위하여 신극 <춘향전> 공연³⁹⁾을 시도한다.

이에 '36년 村山知義는 「조선현대작가특집」을 함께 기획, 제작하고 있는 「文學案內」의 편집 고문 장혁주에게 <춘향전>의 창작을 권유한다.⁴⁰⁾ 그 권유는 프롤레타리아적 경향의 작품을 일어로 쓰는 조선 작가이기 때문이며, '계급운동문학과 순수문학이 함께 어떤 위기에 부딪혔을 때 피압박 민족의 개성을 발휘하는 문학으로서의 장혁주의 존재가 참신하게 보였기' 때문 일 것⁴¹⁾

38) 일본 근대극을 주도한 築地小劇場('24~'30)은 新築地 劇團('29~'34)과 築地座('32~'36)으로 분열하고, 新築地 劇團은 극단 新協('34~'40)으로, 築地座은 文學座('37~)로 이어지다가 '41년 연극신체제론의 발표로 일본연극협회의 창립이 되고 국책연극으로 귀결된다.

이 과정에서, '34년 코프의 해산으로 프롤레타리아문화운동이 주도권을 상실하면서 전통적 문예, 근대 예술지상적 문예, 좌파적 문예가 정립을 하다가 '37년 중일전쟁이 일어나자 전통적 문예가 주도세력이 되면서 문예부흥에 이른다.

신현하 편저, 『일본문학사』(서울:학문사, 1996) pp.236~237.

菅井幸雄, 『築地小劇場』(東京:未來社, 1974), pp.127~131.

39) 鶴見誠, 「春香傳-歌舞伎風の 大衆化の轉向として-」, 『帝國大學新聞』(714號)('38.3.31)

村山知義, 『일본프롤레타리아연극론』(이석만, 정대성 옮김)(서울:도서출판 월인, 1995), p.135~136.

40) 白川豊, 「장혁주 연구」(동구대대학원 박사논문, 1989), 36, p.145.

41) 김윤식, 『한일문학의 관련 양상』(서울:일지사, 1974), p.80.

이다.

'36년 겨울부터 일어로 작품을 쓰기 시작하여 '38년 3월에 이르러서 장혁주는 <춘향전>을 「신조」(35권 3호)⁴²⁾에 발표한다. 약 2년에 걸친 창작과정에서 장혁주가 가장 관심을 둔 것은 자연발생적 민족문학으로서의 특성을 표현하는 것이다.

춘향전의 우수함은 오랜 시대의 조선의 민정풍속을 가장 리얼하게 표현할 수 있다고 생각하지만……이것을 오늘의 신문학 형식에 개편해서 맛보기에는 희극과 가극의 2 종류로 개작하는 것이 최적일 것이다. 본 희극은 원작의 뿌리를 충실히 취하고 원작의 골격과 풍자를 잘 표현하려고 힘썼지만 성불성은 판단에 맡길 수밖에 없다.⁴³⁾

다수의 원본에서 통일적인 내용을 추출하여……극적 요소를 가진 만 내용을 창작해서 줄거리의 단조로움을 보정하였으며, 현대극 형식으로 다듬는데 고심했다.⁴⁴⁾

인용에서와 같이 <춘향전>을 희극화에 있어서 장혁주는 '다수의 원본에서 통일적인 내용을 추출'하는 것, 곧 '조선의 민정풍속'에 창작의 초점을 둔 것이다. 그것은 <춘향전>이 "대중적 흥미를 본위로 해서 구성한 것으로 내용이 극히 단순하고 담박한데 비해서 옛 사람의 풍속을 잘 표현된 까닭에 몇 번 읽어도 도무지 싫지 않는 소설"⁴⁵⁾이기 때문이다.

따라서 장혁주의 <춘향전> 창작은 역사극의 전성 시기 동양 고전으로의 전환을 수용하면서 조선의 민정풍속을 표현하기 위해서이다.

3.2 멜로드라마화와 대중 취미

'38년 3월 23일에서 4월 14일까지, 4월 27일에서 4월 30일까지, 5월1일에서 5

42) 이어서 小説·戲曲集 「春香傳」(新潮社, '38.4), <春香傳>(「協和事業」2권 7~10호, '40.8~12), 文庫版 「春香傳」(新潮社, '41.7), 朝鮮古典物語 「沈清傳·春香傳」(赤塚書房, '41.12)로 출판된다.,

43) 장혁주, 「<춘향전>(6막 15장)」 「신조(35-3)」, 後記

44) 編者, 「解題」 「新潮(35-3)」, p.3.

45) 장혁주, 「나의 작품 잡감」 「삼천리」, '38.5, p.603.

월까지 일본에서, '38년 10월 25일에서 11월 8일까지 조선에서, 村山知義 연출, 장혁주 각색에 의해서 공연되는 <춘향전>은 '38년 3월 「신조」에 발표된다.

회곡 <춘향전>을 발표한 직후, 장혁주는 그 작품의 창작과정에 대해서 다음과 같이 설명한다.

내가 <춘향전>을 국어로 쓰기는 제작년말이나 이상 말씀한대로 많은 유본이 있는 위에 가사풍과 한사풍의 원문의 그대로 직역해야 도저히 원작의 맛을 나타내다기보다 오히려 비속한데 호르지 않을까 염려해서 나도 다른 많은 유본을 만든 사람들과 같이 내 <춘향전>을 만들 밖에는 없다고 생각했던 까닭에 <춘향전>의 줄거리와 인물과 시대만을 빌어다가 내 마음대로 표현(대사와 회곡적 구성)을 얻어서 말하자면 회곡 <춘향전>을 발표한 것이다.⁴⁶⁾

인용에서와 같이 장혁주는 <춘향전>의 보편 구조에서 기본 줄거리, 인물, 시대만을 빌려올 뿐, 작품 자체의 원본에서 구속받지 않는다. 곧 장혁주는 <춘향전>의 보편 구조에서 이몽룡과 춘향 간의 열렬한 사랑을 빌려올 뿐, 관객대중에게 이미 익숙한 작품 자체의 운곽에서 일탈한다.

<춘향전>의 창작의도가 조선 민정풍속의 표현에 있었음에서 본다면 장혁주는 이몽룡과 춘향간의 열렬한 사랑을 전경화 했을 뿐, 그 사랑이 처해 있는 당시 사회적 상황이나 역사적 사회현실을 배제한 것이다. 이에 장혁주의 회곡은 원래 <춘향전> 보다도 '영보적(嬰步的)'이며, '그 전체가 현재의 것'이 되어 버린 것⁴⁷⁾이다. 따라서 장혁주의 <춘향전>은 이몽룡과 춘향간의 멜로드라마적 사랑을 전경화 하고 있다.

물론 장혁주의 회곡 <춘향전> 그 자체가 공연 대본이 되는 것은 아니다. 공연 대본으로의 각색 과정에서, 장혁주는 유치진의 회곡 <춘향전>을 참고하라고 권유받을 정도⁴⁸⁾로 연출가 村山知義의 참여를 수용한다. 이러한 각색 과

46) 장혁주, 「나의 작품 잡감」 「삼천리」, '38.5, p.603.

47) 장혁주의 <춘향전>에 관한 공연비평들은 공통적으로 작품의 본질과 작품 자체의 독특한 낱앙스, 조선인의 생활감정 및 풍속을 이해하지 못하고 있음을 지적하면서 고중에 대한 오류, 심지어 무식의 극이라고까지 비판하고 있다.

유치진, 「춘향전의 동경 상연과 그 번안 대본의 비평」 「조선일보」, '38.3.9
날 사, 「잡기장- 신허의 춘향전」 「문장(2)」, '39.3, p.165.

48) 유치진, 「춘향전의 동경 상연과 그 번안 대본의 비평」 「조선일보」, '38.2.25

정에서 가장 먼저 제기되는 것은 회극 <춘향전>과 대본 <춘향전> 간의 질적 변화⁴⁹⁾이다.

그 변화를 살펴 보기 위해서 먼저 회극작품과 대본을 도식화 하면 다음과 같다.

회극 <춘향전>	막과 장	대본 <춘향전>
가인풍류	제 1 막	가인풍류
(봄 - 광한루)	제 1 장	광한루 발단의 장
(수일 후의 밤- 광한루)	제 2 장	광한루 결연의 장
(달밤-춘향의 집)	제 3 장	(삭제)
(막의 명칭 없음)	제 2 막	수색
(반 년후 어느 가을날 - 춘향의 집)	제 1 장	춘향가 요원의 장
(다음 날 아침- 오리정)	제 2 장	춘향가 이별의 장
신관 사또	제 3 막	이 별 : 오리정 이별의 장
(머칠 후 - 관가)	제 1 장	
(수개월 후 - 관가)	제 2 장	

49) 장혁주는 <春香傳>(『新潮』, '38년 3월)을 시작으로 하여 小説·戯曲集 『春香傳』(新潮社, '38.4), <春香傳>(『協和事業』 2권 7~10호, '40.8~12), 文庫版 『春香傳』(新潮社, '41.7), 朝鮮古典物語 『沈清傳·春香傳』(赤塚書房, '41.12)로 출판한다.

극단 新協은 장혁주의 <춘향전>을 '38년 3월 23일에서 4월 14일까지 築地小劇場에서, 4월 27일에서 4월 30일까지 大阪朝日會館에서, 5월 1일에서 5월 3일까지 京都朝日會館에서, 10월 25일에서 27일까지 부민관에서, 그리고 11월 8일까지 조선 순회 공연을 한다.

이러한 창작과 공연 과정에서, 대상 작품의 원작과 개작 및 이에 따른 질적 변화에 관해서는 아무런 정보도 없다. 다만 명료한 것은 『新潮』('38년 3월)에 수록된 <춘향전>이 장혁주의 첫 창작 회극이며, 극단 新協의 築地小劇場 공연에서 그 첫 창작 회극이 대본으로 각색되었다는 것이다. 아울러 극단 新協의 공연 일정에서 본다면 築地小劇場의 공연 대본이 그대로 조선 순회 공연까지 사용되었을 가능성이 높다.

이에 본고는 『新潮』('38년 3월)에 수록된 첫 창작 회극, 築地小劇場에서 사용된 공연 대본(윤영린, 「신협 극단 상연의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, '38.4.3~4.6 수록)을 대상으로 한다.

회곡 <춘향전>	막과 장	대본 <춘향전>
옥	제 4 막	신관사도
(제1 막으로부터 수년 후- 감옥)	제 1 장	지구점교의 장
(수일 후 - 감옥)	제 2 장	춘향 수리의 장
(2개월 후 초여름-남원군의 한 농촌)	제 3 장	춘향 옥중의 장
(막의 명칭 없음)	제 5 막	암행어사
(같은 날 밤- 옥사)	제 1 장	농촌 뇌사의 장
	제 2 장	옥중 재회의 장
대단원	제 6 막	대단원 어사출도의 장
(다음날- 광한루)	제 1 장	
(전 장으로부터 수 분후- 옥)	제 2 장	
(수일 후 - 광한루)	제 3 장	

도식에서와 같이 회곡 <춘향전>에서 대본으로 전환에 있어서 일어난 변화는 다음과 같다.

첫째, 회곡에서 부분적으로 사용되지 않았던 막과 장의 명칭이 대본에서는 사용되었다. 이것은 대본에서 막과 장의 구체적인 명칭을 사용하여 막과 막 사이, 장과 장 사이의 구별을 명료하게 함으로써 전체 줄거리의 형식적 분할과 의미적 분할을 동시에 행하기 위한 것⁵⁰⁾이다.

둘째, 회곡에서 ‘달밤-춘향의 집’을 시간-공간 표지로 하고 있는 ‘제 1막 3장’이 대본에서 삭제되었다. 회곡에서 ‘제 1막 3장’은, 부부의 연을 맺은 직후 춘향이 약속한지 3일이 지나도록 나타나지 않는 이몽룡을 밤낮으로 기다리다 결국 다시 만난다는 내용이다. 그 내용은 회곡과 대본에 공통적으로 있는 제 1막 2장 결연의 장에서 이미 이루어진 이몽룡과 춘향 간의 사랑을 재확인하는 것으로서 설명적 부연적 장면이다. 따라서 대본에서 이몽룡과 춘향 간의 결연 그 자체를 강조하기 위해서 그것을 설명하고 부연하는 장면을 삭제한 것이다.

셋째, 회곡에서 제 2막 이별의 장이 대본에서는 제 2막과 제 3막으로 전환되었다. 회곡의 제 2막 1장은 대본의 제 2막으로, 회곡의 제 2막 2장은 대본의 제 3막으로 전환되었다. 회곡에서 한 막으로 다루고 있는 이몽룡과 춘향

50) 민병욱, 『현대회곡론』, pp.97~98.

간의 이별이 대본에서는 2막으로 다를 만큼 강화되었다. 회곡에서는 이몽룡과 춘향간의 만남을 1막 3장으로, 그 이별을 1막 2장으로 다루고 있음에 반해 대본에서는 만남을 1막 2장으로, 그 이별을 2막으로 다루고 있다. 상대적으로 본다면 회곡에서 이몽룡과 춘향 간의 만남에 초점을 두고 있는 반면, 대본에서 그 이별에 초점을 두고 있다. 이것은 회곡이 만남의 기쁨을, 대본이 이별의 슬픔을 강조하고자 하는 것이다. 따라서 대본은 이몽룡과 춘향 간의 이별에 초점을 둬으로써 이별의 슬픔을 통하여 역설적으로 그 사랑을 강조하는 것⁵¹⁾이다.

넷째, 회곡에서 제 3막 '신관사또'와 제 4막 '옥'이 대본에서 제 4막 '신관사또'로 전환되었다. 회곡의 제 3막 '신관사또'가 대본의 제 4막 1장 '지구점고의 장'으로, 회곡의 제 4막 '옥'이 대본의 제 4막 2장 '춘향 수리의 장'과 제 4막 3장 '춘향 옥중의 장'으로 전환된다. 즉 회곡에서 변학도의 학정과 춘향의 감옥 생활이 대본에서 한 막으로 함께 묶어진다. 이것은 변학도의 학정과 춘향의 감옥 생활이 작품 전체에서 상대적으로 약해되면서, 변학도의 학정이 춘향의 감옥 생활보다도 더욱더 상대적으로 약해진다. 따라서 대본은 춘향의 감옥 생활보다도 변학도의 학정을 상대적으로 약화시킴으로써 정절을 여성 스스로의 개인적인 의지로 강조하는 반면 봉건 사회의 제도적 모순을 형상화시키지 못하는 것⁵²⁾이다.

첫째에서 넷째에 이르기까지, 회곡과 대본의 짜임은 서로 다르며, 각색과정에서 그 짜임도 전환된다.

회곡은 '제 1막 이몽룡과 춘향 간의 만남→ 제 2막 이몽룡과 춘향 간의 이별→ 제 3막 변학도의 학정→ 제 4막 춘향의 감옥 생활→ 제 5막 춘향의 감옥 생활→ 제 6막 이몽룡과 춘향 간의 재회'로, 대본은 '제 1막 이몽룡과 춘향 간의 만남→ 제 2막 이몽룡과 춘향 간의 이별→ 제 3막 이몽룡과 춘향 간의 이별→ 제 4막 춘향의 감옥 생활→ 제 5막 이몽룡과 춘향 간의 재회→ 제 6막 이몽룡과 춘향 간의 재회'로 짜여 있음을 확인할 수 있다.

51) 아울러 이것은 열녀는 二夫를 섬기지 않는다는 의미를 관객에게 주는 것이다.

윤영련, 「신협 극단 상연의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, '38.4.5

52) 윤영련, 「신협 극단 상연의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, '38.4.3

짜임새의 이러한 변화에서 본다면, 대본은 작품 전체적으로 변학도의 학경과 춘향의 감옥생활을 상대적으로 약화시키면서 이몽룡과 춘향 간의 만남과 이별 그리고 재회를 기본 구성으로 하고 있다.

따라서 대본 <춘향전>은 당시 역사적 사회현실 및 사회제도의 모순을 제거하고 이에 대항하는 민중의 자각과 사상마저 제거함으로써 이몽룡과 춘향 간의 열렬한 사랑⁵³⁾을 중심으로 대중 취미에 호소하는 것이다. 그 결과 築地小劇場 공연의 첫 날 관객은 대만원을 이루고 조선인과 내지인이 반씩반씩 관극하게 되는 것⁵⁴⁾이다.

3.3 歌舞伎 및 新劇의 양식적 결합과 그 모순

- 53) 조선에서든 일본에서든 극단 新協이 공연한 <춘향전>은 '멜로드라마'로, 장혁주와 村山知義는 당시 역사적 사회 현실에 전혀 무지한 것으로 동시대 지식인들에게서 비판받는다. <춘향전>을 '이도령이 춘향이와 사랑했다는 내용만을 옮긴 것'으로, '이도령은 요새말로 연애한 그대라고, 춘향은 색정의 화신, 춘향모는 갈보, 사또는 조금도 인간성이 없는 인간'으로, 장혁주와 村山知義는 '무식의 극'으로 비판받는다.

이해경, 「신협 극단과 춘향전」, 『조선일보』, '38.2.15

윤영린, 「신협 극단 상연의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, '38.4.3

이원조, 「신협 극단 공연의 춘향전 관극평」, 『조선일보』, '38.11.3~11.5

좌담, 「신협 <춘향전> 좌담회」, 『비판』 제 52호, '38.12, pp.28~34.

늘사, 「잡기장 - 신협의 춘향전」, 『문장』 제 2호, '39.3, p.165.

- 54) 築地小劇場이 대성황을 이룰 만큼 조선인 관객들이 참여하는 것은 극단 신협 때문이 아니라 공연되는 작품이 <춘향전>이기 때문일 것이다. '38년 3월 23일에서 4월 14일까지 극단 신협에서 공연을 하기 전, '37년 6월 22, 23일 양일 간 동경학생예술좌에서 <춘향전>을 공연할 때, 일반 조선인 관중, 학생, 노동자 등 관중의 증가로 대성황을 이루었으며, 흥행에 성공하기에 이른다.

아울러 연출가 村山知義는 동경 공연에서는 수지가 맞고, 京都와 大阪 공연에서는 흑자가 나왔다면 관객들 중에는 매일 수 많은 반도인의 모습이 보였으며, 아기를 데려온 가난한 노동자의 아내인 듯한 사람도 있었다고 증언한다.

이와 같이 극단 신협의 <춘향전> 공연에서 일반 조선인 관객의 적극적인 참여는 <춘향전>이기 때문에 가능했을 것이다.

이서향, 「동경학생예술좌 제 2회 공연을 보고」, 『동아일보』, '37.7.7~7.10

윤영린, 「신협 극단 상연의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, '38.4.6

村山知義, 「<春香傳> 餘談」, 『京城日報』, '38.5.31

극단 新協의 <춘향전>은 '38년 3월 23일에서 4월 14일까지 築地小劇場에서, 4월 27일에서 4월 30일까지 大阪朝日會館에서, 5월 1일에서 5월 3일까지 京都朝日會館에서, 10월 25일에서 27일까지 부민관에서, 그리고 10월 28일에서 11월 8일까지 조선 순회 공연된다.

극단 신희의 <춘향전>이 일본 공연에 이어서 이루어지는 조선 순회 공연은 초청 형식⁵⁵⁾으로 이루어진다. 조선 순회 공연의 첫 출발지 경성 부민관 공연에 앞서서, 기념 행사⁵⁶⁾가 이루어지는 바, 다음과 같다.

'38년 10월 23일

전 조선 순회공연 기념 문단, 극단, 영화계를 망라한 좌담회 ; 부민관

제목 : 조선문화의 미래

사회 : 장혁주

'38년 10월 24일 전 조선 순회공연 기념 문예 대강연회 ; 부민관

연사와 연제 :

秋田雨雀 - 내선문화 융합의 필요성

村山知義 - 신극과 춘향전

장혁주 - 미정

'38년 10월 25일 ~ 10월 27일

전 조선 순회공연 기념 무대사진전람회 ; 화신갤러리

55) 극단 신희의 <춘향전> 공연을 초청한 주체에 관해서는 『경성일보』 인지 “경성 기독교청년회”인지 “최승일의 마네지멘트 메트로폴리탄 아트 뷰로”인지 명료하지 않다.

村山知義는, <춘향전>의 일본 공연을 마친 직후, '38년 5월 31일 조선총독부 기관지 『경성일보』에 발표된 「<春香傳> 餘談」에서 “경성에서도 상연하고 싶다”고 말하고 있다.

이에 관련이 있는지 '38년 10월 9일 『경성일보』에 <춘향전> 공연 광고가 실려 있는 바, 주최는 경성기독교청년회이며, 후원은 경성일보사이다.

이와는 달리 '38년 9월 1일, 동 10월 23일 『동아일보』와 동 10월 25일 『조선일보』에 극단 新協의 <춘향전> 공연 기사가 실린 바, 그 초청자를 “최승일의 마네지멘트 메트로폴리탄 아트 뷰로”로 보도하고 있다.

56) 『동아일보』, '38.9.1, 10.23
『조선일보』, '38.10.23

'38년 10월 25일에서 10월 27일까지 극단 新協의 전 조선 순회 공연 기념 무대사진 전람회가 열리는 동안, 부민관에서 <춘향전>의 공연도 이루어진다. 그 공연은 기획 仁木獨人, 연출 村山知義, 조연출 안영일, 무대감독 天野晃三郎을 중심으로 하되, 극예술연구회의 협력에 의해서 이루어진다. 극예술연구회의 협력은, 대본의 각색에는 유치진의 창작 회극 <춘향전>, 무대장치 플랜에는 김일영, 의상 디자인과 소도구 디자인에는 민영규, 음악에는 이왕직의 아악 레코드, 고중에는 유치진과 송석하 등⁵⁷⁾에 의해서 이루어진다. 특히 의상은 극예술연구회의 의상을 그대로 사용한다.

村山知義는 「新潮」('38.3)에 수록된 작품을 장혁주가 각색한 것 게다가 「조선일보」에 연재된 유치진의 작품('36.2.1~4.15)과 의견을 참고로 하면서 스스로 가필하여 <춘향전>을 다시 각색하고 연출한다.⁵⁸⁾

村山知義가 가지고 있는 기본적인 연출의도는 이몽룡과 춘향 간의 멜로드라마적 사랑을 기본 내용으로 하면서 가부키적인 것과 신극적인 것을 결합하고자 한 것⁵⁹⁾에 있다. 이에 따라서 村山知義는 가부키적인 것을 통하여 고전

- 57) 이 가운데 송석하는 경성을 방문한 村山知義에게 조선의 풍속과 역사적 자료 및 전통 민속극을 소개하였을 뿐, 고중에는 전혀 참여한 바 없다고 한다.
 늘 사, 「잡기장 - 신헌의 춘향전」, 『문장』 제 2호, '39.3, p.165.
 유치진, 「춘향전의 동경 상연과 그 번안 대본의 비평」 『조선일보』, '38.2.24~3.9
 村山知義, 「<春香傳> 餘談」, 『京城日報』, '38.5.31
 秋田雨雀, 「故郷へ歸る<春香傳>」, 『京城日報』, '38.10.9
 報道記事, 「春香傳 俳優例」, 『京城日報』, '38.10.3
- 58) 이에 관련하여 본다면, 장혁주의 첫 창작 작품(『新潮』, '38.3)은 6막 15장, 이어서 각색하여 일본 공연에서 사용한 대본은 6막 9장이며, “소설·회극집”(新潮社, '38.4)에 수록된 개작 작품은 6막 12장이다. 그리고 조선 순회 공연에 사용된 대본은 6막 10장이다. 작품과 대본의 이러한 변화에 있어서, 조선 순회 공연에서 사용한 대본이 현존하지 않으므로 村山知義가 가필한 부분이나 유치진의 작품 및 의견이 반영된 부분을 확인할 수 없다.
 유치진, 「춘향전의 동경 상연과 그 번안 대본의 비평」 『조선일보』, '38.2.24~3.9
 윤영련, 「신헌 극단 상연의 <춘향전>을 보고」 『조선일보』, '38.4.3~4.6
 張赫宙, 「春香傳 について」, 『テアトロ』 (5-3), '38.3, p.21 이하
 村山知義, 「<春香傳> 餘談」, 『京城日報』, '38.5.31
 廣告, 「劇團 新協 “春香傳” 公演」, 『京城日報』, '38.10.9
- 59) 座談, 「<春香傳> 座談會」 『京城日報』, '38.6.9~6.12
 座談, 「<春香傳> 批判 座談會」 『テアトロ』 (5-12), '38.12, pp.66~81.

적이고 아름다운 것을, 신극적인 것을 통하여 근대적이고 리얼한 것을 추구하고자 한 것이다.

村山知義가 밝힌 “<춘향전>이 갖는 테마를 명확하고도 웅대하게 그 표현스 타일부터 아름다운 것으로” 하거나 ‘스타일이나 배역에도 똑같이 어떤 구분을 지어 가부키적인 것과 신극적인 것을 나눠주었다⁶⁰⁾’는 것도 아름다움과 리얼함을 동시에 추구하고자 하는 연출의 방침이다.

이러한 기본 방침에 따라서 村山知義는 <춘향전>을 무대실연하면서 이몽룡의 역할에 赤木蘭子를, 춘향役に 市川春代⁶¹⁾를 맡긴다. 이몽룡의 역할을 하는 赤木蘭子の 경우는 가부키⁶²⁾에서 여형배우(남자가 여자로 분장하여 여자 역할을 맡는 것)와는 반대로, 여자가 남자로 분장하여 남자 역할을 맡은 것이다. 그것은 여형배우를 비롯하여 가부키 배우들의 연기 그 자체가 양식화된 과장의 표현이므로, 村山知義는 ‘여자가 하는 부분을 남자가 하면 거의 신과가 되고 남자가 하는 부분을 여자가 하면 거의 가부키가 된다⁶³⁾’고 보기 때문이다.

村山知義가 의도한 가부키적인 것과 신극적인 것의 결합에 의한 공연은 조선 관객들에게 관극된다.

조선 관객들에게 가부키적인 것은 ‘대사나 동작이 부자연스럽고 게다가 과장이 심하게⁶⁴⁾’ 느껴진다. 이러한 연기의 과장은, 가부키 자체의 비근미와 더

60) 座談, 「<春香傳> 座談會」 『京城日報』, '38.6.9~6.12

61) <춘향전>의 築地小劇場 공연에서는 赤木蘭子가 이몽룡 역할을, 市川春代가 춘향 역할을 맡았다. 이와는 달리 부민관 공연에서는 龍澤修가 이몽룡 역할을, 赤木蘭子가 춘향 역할을 맡는다고 보도 기사가 나간다.

실제 공연에 있어서는 연출가 村山知義가 ‘조선적인 유연·청아한 예품을 지닌 신극 배우가 없었던 까닭에’ 몽룡役に 赤木蘭子를 배치하게 된 것이라고 설명하고 있다.

윤영린, 「신협 극단 상연 <춘향전>을 보고」 『조선일보』, '38.4.3~4.6

座談, 「<春香傳> 座談會」 『京城日報』, '38.6.9~6.12

報道記事, 「<春香傳> 俳優例」 『京城日報』, '38.10.3

62) 가부키에 관해서 다음 논저에 힘입은 바가 크다.

장혜전, 『전통연극의 이해』 (서울:소명출판사, 1999), pp.171~194.

早稻田大學演劇博物館 編, 『演劇百科大事典』 (東京:平凡社, 1990), 2~pp.82~87.

63) 座談, 「<春香傳> 批判 座談會」 『テアトロ』 (5-12), '38.12, pp.66~81.

64) 이에 관련하여 방자의 연기를 일본 관객은 훌륭하다는 평가를 한 반면, 조선 관

불어서 관객들에게 '이도령을 연애한, 춘향을 색정의 화신, 춘향모를 갈보, 사또를 인간성이 조금도 없는 인간'⁶⁵⁾으로 받아들이게 한다. 이에 <춘향전> 공연은 이몽룡을 비롯하여 인물들뿐만 아니라 작품 전반에 걸쳐서 있는 세부적인 디테일한 특성⁶⁶⁾을 생략하게 된다.

세부적인 디테일한 특성의 생략은 관객들에게 신극적인 것이 갖추어야 하는 리얼한 것의 결핍으로 나타난다. 리얼리티의 결여는 고전 <춘향전>의 동시대적 사회풍속, 생활관습, 생활 환경에 대한 역사적 고증이 공연 작품에서 전혀 이루어지지 않는다는 것⁶⁷⁾이다. 이에 공연 작품에서는 이몽룡과 춘향 간의 만남이 '모던하게 모던생들의 랑데뷰', '현대식 랑데뷰⁶⁸⁾'하는 것으로 실현된다.

따라서 가부키적인 것과 신극적인 것이 결합한 村山知義의 <춘향전> 공연

객은 신파조로 흘러버렸다는 평가를 하고 있다. 이것은 말할 필요도 없이 가부키를 받아 들이는 일본인과 조선인의 차이일 것이다.

윤영련, 「신협 극단 상연의 춘향전을 보고」 『조선일보』, '38.4.6

이원조, 「신협 극단 공연의 춘향전 관극평」 『조선일보』, '38.11.3

좌담회, 「신협 춘향전 좌담회」 『비판』 52호, '38.12, p.30.

座談, 「<春香傳> 批判 座談會」 『テアトロ』 (5-12), '38.12, pp.66~81.

- 65) 일반적으로, 노오(能)의 유현미에 비하여 가부키의 특성을 비근미라고 한다. 그 비근미는 일본예술의 그 어떤 것보다도 가부키가 가장 비속하고 그로테스크하고 에로틱하고 세속적인 것이라는 뜻이다. 이에 <춘향전>의 등장인물들을 비속화 시키고 있는 것은 새삼스럽지 않다.

좌담회, 「신협 춘향전 좌담회」 『비판』 52호, '38.12, p.32.

장혜진, 「전통연극의 이해」 (서울:소명출판사, 1999), p.191.

- 66) 이것은 극단 신협의 부민관 공연에 관한 비평에서 조선문화예술가들이 지적하고 있는 공통적인 사항이다.

이원조, 「신협 극단 공연의 춘향전 관극평」 『조선일보』, '38.11.3

좌담회, 「신협 춘향전 좌담회」 『비판』 52호, '38.12, pp.28~34.

座談, 「<春香傳> 批判 座談會」 『テアトロ』 (5-12), '38.12, pp.66~81.

辛兌現, 「春香傳 上演を觀て」 『朝鮮』 (283), '38.12, pp.47~61.

- 67) 이것도 극단 신협의 부민관 공연에 관한 비평에서 조선문화예술가들이 지적하고 있는 공통적인 사항이다.

이원조, 「신협 극단 공연의 춘향전 관극평」 『조선일보』, '38.11.3

좌담회, 「신협 춘향전 좌담회」 『비판』 52호, '38.12, pp.28~34.

座談, 「<春香傳> 批判 座談會」 『テアトロ』 (5-12), '38.12, pp.66~81.

辛兌現, 「春香傳 上演を觀て」 『朝鮮』 (283), '38.12, pp.47~61.

- 68) 좌담회, 「신협 춘향전 좌담회」 『비판』 52호, '38.12, p.33.

은 연출, 연기를 비롯하여 무대 전반에 일어나는 양식적인 것과 사실적인 것 사이의 모순⁶⁹⁾에 의하여 실패하게 된다. 그 공연의 실패는 관객들이 ‘<춘향전>을 너무 잘 알고 있는’, ‘직접 <춘향전>을 하는 사람들보다도 <춘향전>을 더 잘 아는⁷⁰⁾’ 조선 관객들이기 때문일 것이다.

4. 결론

본고는 극예술연구회와 극단 新協이 동시대 근대극의 방향성을 모색하기 위하여 선택한 신극 <춘향전>을 공연사회학적 방법으로 살펴보았다.

지금까지 살펴 본 바를 요약하여 결론으로 삼으면 다음과 같다.

1) 신극 <춘향전>은, 특히 1930년대 후반 극예술연구회가 프롤레타리아연극운동의 소멸로 인하여 동시대 역사극의 흐름을 받아들이면서 근대극의 방향을 모색하기 위하여 공연된다.

첫째, '34년 3월에서 '35년 5월 재도일하여 귀국한 유치진은 역사극을 지배적인 흐름으로 하여 연극 대중의 개척을 목표로 하여 연극 전문화 경향을 추구해 가는 동시대 일본 신극계의 방향 전환을 받아들이면서 조선과 일본의 연극 공연의 현실적 객관적 조건이 다르므로, 회극작품에서 내용의 변환이 아니라 취제의 변화를 이루겠다는 것에 이른다. 이에 유치진은 농민극에서 역사극으로의 전환하면서 관객 대중을 확보하기 위하여 <춘향전>을 창작한다.

둘째, '36년 2월 유치진의 회극 <춘향전>은 “만남→ 사랑→ 이별→ 시련→ 출세→ 보상”의 보편 구조를 통하여 민중의식의 성장과 동시대 사회 현실의식을 전경화하고 있다. 이어 '36년 9월에 이르기까지 유치진은 연극대중이 작품 유풍으로부터 멀리 떨어져 있는 것을 싫어한다는 인식 아래서 민중의식의 성장과 동시대 사회 현실의식을 전경화하면서 관객 대중에의 친숙화 전략에 의

69) 이것은 축지소극장에서 <춘향전> 공연을 보고 지적한 것으로 조선 순회 공연에 대한 비판으로 받아들여도 전혀 그 뜻의 변화는 없다.

윤영련, 「신협 극단 상연의 춘향전을 보고」 『조선일보』, '38.4.6

70) 좌담회, 「신협 춘향전 좌담회」 『비판』 52호, '38.12, p.34.

하여 <춘향전>을 각색한다.

셋째, 리얼리즘에 토대를 둔 낭만주의의 방법론에 의하여 유치진에 의해서 연출된 <춘향전> 공연은 리얼리즘 무대에 기반으로 하여 관객에게 <춘향전> 속에서 일어나고 있는 사건들을 실제 현실적인 사건들보다도 훨씬 진실에 가까운 것으로 믿게 하는 진실의 환영효과를 가져다 준다.

2) 신극 <춘향전>은, 30년대 후반 극단 실험이 중일전쟁으로 인하여 문화 통제를 받으면서 전통적인 연극운동이 부흥하고 역사극의 전성시대에 이르자 근대극의 방향을 모색하기 위하여 공연된다.

첫째, 村山知義는 조선의 전통과 일본 전통 가부키(歌舞伎) 및 일본 신극의 감각을 서로 융합하여 최초의 동양적인 고전에 의한 역사극을 실험하기 위하여 창작을 권유하자, 장혁주는 그 보편적인 내용을 기본 줄거리로 하면서 조선의 민중풍속에 초점을 두면서 <춘향전>을 창작한다.

둘째, 장혁주는 희곡 <춘향전>의 창작에서 이몽룡과 춘향 간의 사랑을 전경화 했을 뿐, 그 사랑이 처해 있는 당시 사회적 상황이나 역사적 사회현실을 배제하고 있다. 마찬가지로 그러한 희곡의 각색 과정에서 장혁주는 당시 역사적 사회현실 및 사회제도의 모순을 제거하고 이에 대항하는 민중의 자각과 사상마저 제거함으로써 이몽룡과 춘향 간의 멜로드라마를 중심으로 대중 취미에 호소한다.

셋째, 村山知義의 <춘향전> 공연은 이몽룡과 춘향 간의 멜로드라마적 사랑을 기본 내용으로 하면서 가부키적인 것과 신극적인 것을 결합하여 고전적이고 아름다운 것과 근대적이고 리얼한 것을 추구하고자 한 것이다. 村山知義의 이러한 연출 방침은 연출, 연기를 비롯하여 무대 전반에 일어나는 가부키적인 것과 신극적인 것, 곧 양식적인 것과 사실적인 것 사이의 모순에 의하여 실패하게 된다.

3) 신극 <춘향전>은, 특히 1930년대 후반 국가사회주의의 세계사적 영향 아래 조선과 일본 연극계에서 함께 일어난 전통문화로의 복귀 운동과 이로 인한 역사극의 흐름을 받아들이는 과정에서 공연된다.

<춘향전> 공연은, 조선 근대극이 기본적으로 리얼리즘을 토대로 하면서 진실의 환영효과를 통하여 관객대중을 확보하고 있다는 것이다. 반면 일본 근대

극은 가부기적인 양식과 신극의 사실주의적인 것과의 결합을 통하여 관객대중을 확보하지 못하고 있다는 것이다.

문제는 <춘향전> 공연을 통하여 조선과 일본의 근대극은 그 방향성이 관객대중의 확보에 있음을 확인하게 된 것이다.

주제어 : 歌舞伎, 공연 전략, 관객 대중, 극단 新協, 대중 취미, 리얼리즘 무대, 新劇 양식, 역사극, 춘향전, 친숙화 전략

참고문헌

- 廣 告, 「劇團 新協 “春香傳” 公演」, 「京城日報」, '38.10.9
- 권순궁, 「1910년대 활자본 고소설 연구」(성균관대 박사논문, 1990)
- 극예술연구회 창립 5주년 기념 제 12회 공연프로그램, 「극예술(5)」(극예술연구회, 1936)
- 記 事, 「<春香傳> 俳優例」, 「京城日報」, '38.10.3
- 기 사, 「극예술연구회 창립 5 주년 기념 제 12회 공연프로그램」, 「극예술(5)」, (극예술연구회, '36.9)
- 기 . 사, 「동경학생예술좌 제 2회 공연 유치진 각색 춘향전 4막 9장」, 「막(2)」
- 김윤식, 「한국근대문예비평사연구」(서울 : 일지사, 1976), p.202.
- 김윤식, 「한일문학의 관련 양상」(서울 : 일지사, 1974)
- 늘 사, 「잡기장 - 신헌의 춘향전」, 「문장」 제 2호, '39.3.
- 민병욱, 「신파극 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, 「한국극문학(1)」(한국극문학회, 1999)
- 민병욱, 「일제 강점기 재일 한국인의 연극운동」(서울 : 연극과 인간사, 2000)
- 민병욱, 「한국근대회곡론」(부산 : 부산대학교 출판부, 1997)
- 민병욱, 「한국연극공연사연표」(서울 : 국학자료원, 1997)
- 민병욱, 「현대회곡론」(서울 : 삼영사, 1997)

- 박영정, 「극단 '조선협회' 연구」, 『한국극예술연구(5)』, (한국극예술학회, 1995)
- 白川豊, 「장혁주 연구」(동구대대학원 박사논문, 1989)
- 서향석, 「한국연극사 제 2기(1931년~8·15)」 『예술논문집』 16, (예술원 : 1977)
- 설성경, 「춘향전의 계통과 보편구조」, 『춘향전의 종합적 고찰』(서울 : 한국 고소설연구회 편, 아세아문화사, 1991)
- 설성경, 「춘향전의 통시적 연구」(서울 : 서광학술자료사, 1994)
- 신문기사, 「극연좌로 개칭」, 『동아일보』, '38.4.12
- 辛兌現, 「春香傳 上演を觀て」 『朝鮮』(283), '38.12, pp.47~61.
- 안종화, 「한국영화축면비사」(서울 : 춘추각, 1962)
- 양승국, 「한국 근대 역사극의 몇 유형」, 『극예술연구(1)』(서울 : 한국극예술 학회, 1991)
- 유치진, 「<춘향전> 각색에 대하여」, 『극예술(5)』
- 유치진, 「춘향전의 동경 상연과 그 번안 대본의 비평」 『조선일보』, '38.2.24~3.9
- 유치진, 「푸로극의 몰락과 그 후보」, 『동아일보』, '34.10.1~10.5
- 유치진, 「동경문단·극단 견문초」, 『조선중앙일보』, '35.5.12~5.23
- 유치진, 「신극운동의 한 과제」, 『조선일보』, '37.6.11
- 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『동아일보』, '35.8.17
- 유치진, 「춘향전의 동경 상연과 그 번안 대본의 비평」, 『조선일보』, '38.2.25
- 유치진, 「<춘향전> 각색에 대하여」, 『동량 유치진 전집(8)』(서울 : 서울예대 출판부, 1988)
- 윤영련, 「실험 극단 상연의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, '38.4.3~4.6
- 윤영련, 「실험 극단 상연의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, '38.4.3~4.6
- 윤영련, 「실험 극단 상연의 춘향전을 보고」, 『조선일보』, '38.4.6
- 이상남, 「무대와 조명에 대하여」, 『극예술(5)』(극예술연구회, 1936)
- 이서향, 「동경학생예술좌 제 2회 공연을 보고」, 『동아일보』, '37.7.7~7.10
- 이운곡, 「<춘향전> 연출 대장에서」, 『극예술(5)』(극예술연구회, 1936)

- 이원조, 「신협 극단 공연의 춘향전 관극평」, 『조선일보』, '38.11.3~11.5
- 이원조, 「신협 극단 공연의 춘향전 관극평」, 『조선일보』, '38.11.3
- 이해경, 「신협 극단과 춘향전」, 『조선일보』, '38.2.15
- 임호권, 「좌원 인물 묘사실」, 『막(2)』 (동경 : 학생예술예술좌 문예부, '37.3)
- 장혁주, 「<춘향전>(6막 15장)」, 『신조(35-3)」
- 장혁주, 「나의 작품 잡감」, 『삼천리』, '38.5
- 張赫宙, 「春香傳 について」, 『テアトロ』 (5-3), '38.3
- 장혜진, 『전통연극의 이해』 (서울 : 소명출판사, 1999)
- 전일검, 「조선 신극운동의 당면 문제- 재 동경 조선극단」, 『조선일보』, '36.5.15
- 좌 담, 「신협 <춘향전> 좌담회」, 『비판』 제 52호, '38.12
- 座 談, 「<春香傳> 批判 座談會」, 『テアトロ』 (5-12), '38.12
- 座 談, 「<春香傳> 批判 座談會」, 『テアトロ』 (5-12), '38.12
- 좌담회, 「신협 춘향전 좌담회」, 『비판』 52호, '38.12
- 座 談, 「<春香傳> 座談會」, 『京城日報』, '38.6.9~6.12
- 주영섭, 「낭만주의연출체제」, 『막(2)』, pp.4~10.
- 주영섭, 「무대감독자의 노트」, 『극예술(5)』 (극예술연구회, 1936)
- 村山知義, 「일본프롤레타리아연극론」 (이석만, 정대성 옮김) (서울 : 도서출판 월인, 1995)
- 早稻田大學演劇博物館 編, 『演劇百科大事典』 (東京 : 平凡社, 1990)
- 鶴見誠, 「春香傳-歌舞伎風の大衆化の轉向として-」, 『帝國大學新聞』 (714 號)('38.3.31)
- 菅井幸雄, 『築地小劇場』 (東京 : 未來社, 1974)
- 倉林誠一郎, 『新劇年代記(戰中編)』 (東京 : 白水社, 1969)
- 村山知義, 「<春香傳> 餘談」, 『京城日報』, '38.5.31
- 秋田雨雀, 「故郷へ歸る<春香傳>」, 『京城日報』, '38.10.9
- 鶴見誠, 「春香傳-歌舞伎風の大衆化の轉向として-」, 『帝國大學新聞』 (714 號)('38.3.31)
- B.아스무트, 『드라마분석론』 (송 전 역)(서울 : 한남대학교출판부, 1986)

- R.Bellah, 『사회변동의 상징구조』(박영신 역)(서울: 삼영사, 1981)
- F.파농, 『문학과 행동』(백낙청 역)(서울: 태극출판사, 1974)
- 빠트리스 파비스, 『연극학 사전』(신현숙·윤학로 역)(서울: 현대미학사, 1999)
- 테리 호리슨, 『연극 용어 사전』(김익두 외 역)(서울: 한국문화사, 1998)
- P.Edwards(ed.), 『The Encyclopedia of Philosophy』, (New York: The Macmillan Company & The Free Press, 1978)
- 小説·戯曲集 『春香傳』(新潮社, '38.4), <春香傳>(『協和事業』2권 7~10호, '40.8~12), 文庫版 『春香傳』(新潮社, '41.7), 朝鮮古典物語 『沈清傳·春香傳』(赤塚書房, '41.12)로 출판된다

Abstract

A Performance-Sociological Study on Singuk <Chunghyanjeon>

Min, Byung-Wook

This paper observed Singuk <Chunghyanjeon> Keukyesulyounguhoe(The Society for Research in Dramatic Art) and Kugdan Sinhyup selected to grape for the right direction of contemporary modern drama summarizing with a Performance-Sociological method, summarizing what we have observed until now as follows.

First, You, Chi-Jin transferred rural drama into historical drama to secure the audience and wrote <Chunghyanjeon>. His drama, <Chunghyanjeon>, have "meeting→love→part→hardship→rising in life→reward" in common structure and foreground the growth of people conscience and the conscience of contemporary social reality.

Second, You, Chi-Jin foregrounded the growth of people's conscience and the conscience of contemporary social reality under his believing dramatical audience don't like the staying away from the outline of the play and adapted <Chunghyanjeon> with the familizational strategy to the audience.

Third, the performance of <Chunghyanjeon> brings out the illusion effect making the audience believe the events in a play by far more realistic than actual real happenings in real life through the romantic way based on realism.

Fourth, recommended Jang, Heunk-Joo to write the drama to examine the first historical based on East Asian's classic being in the harmony

with Chosun's traditional drama, Japanese traditional act Kabuki(歌舞伎) and Japanese Singuk

Fifth, Jang, Heunk-Joo excluded the social circumstances or historical social reality related with 'the love' belong to the time in the creating the drama <Chunghyanjeon>, just only foregrounding the love between Lee Mongryong and Chunghyanjeon as well as he appealed people's taste with the melodramatic love between them by eliminating the contradiction of the historical social reality or the social system in adapting the drama.

Sixth, Murayama Domoyosi's(村山知義) <Chunghyanjeon> is performed to show the melodramatic love combining Kabukitic and Singuktic things. His producing failed by the contradiction both them.

Finally, Singuk <Chunghyanjeon> is played in the process to accept the movement back to the traditional culture occurring in Chosun and Japanese performance world under the worldwide The National Socioalism in the late 1930's. The performance show that the right direction of the contemporary modern drama is to gain audience