

일본 게이주쓰(藝術)좌의 <슌코쥬덴(春香女傳)> 공연(1941년)에 관한 연구

이홍이*

<차례>

1. 서론
2. 상연을 둘러싼 배경-게이주쓰좌의 흥행방식과 성격
3. <슌코쥬덴>의 신파극적 특성
4. ‘내지’공연 <슌코쥬덴>의 의의
5. 결론

<국문 초록>

본 논문은 1941년 도쿄 다카라즈카 극장에서 공연된 <슌코쥬덴(春香女傳)>을 소개하고 분석하는 데에 그 목적이 있다. 이 공연은 일본의 신파극단 게이주쓰(藝術)좌가 조선의 춘향전을 각색한 것으로, 현재까지 해방 전 일본에서 공연된 춘향전 변안극은 신교(新協) 극단의 <슌코텐(春香傳)>만이 알려져 있었다. <슌코텐>이 쓰키지(築地) 소극장을 시작으로 조선의 경성 및 기타 지방에서 상연되었던 데에 반해, <슌코쥬덴>은 성공적인 흥행을 확인하며 일본의 일반 대중을 대상으로 한 파격적인 공연이었다.

그러나 <슌코쥬덴>은 그 동안 한일 양국 어디에서도 거론된 적이 없었다. 이는 게이주쓰좌의 성격이 대중적 취향에 편중된 신파극단이라는 데에서 비롯된 것으로 보인다. <슌코쥬덴>에 전형적인 인물들과 눈물을 짜내는 장면들이 삽입되어 있는 것은 사실이지만, 이것이 신파의 극작법이며, 여주인공 미즈타니 아에코(水谷八重子)는 이 신파적 인물을 훌륭히 연기했다. 중요한 것은 일제강점기임에도 불구하고, 조선의 춘향전이 당시 일본에서 가장 인기 있던 연극양식으로 각색되었다는 점이다. 특히 당대의 가장 대중적인 작가 다카다 다모쓰(高田保)가 각색한 것을, 가장 인기 있던 극단인 게이주쓰좌가, 가장 대표적인 대극장 도쿄 다카라즈카 극장 무대에서 공연했다는 사실은 주목할 만하다. 따라서 이 공연은 춘향전의 변형사례를 보여줄 뿐만 아니라, 한일 비교연극학 연구에 있어서도 중요한 자료가 될 것으로 보인다.

* 일본 오차노미즈 여자대학 비교사회문화학 전공 박사과정

1. 서론

1882년 나카라이 도스이(半井桃水)에 의해 최초로 춘향전이 일본에 소개)된 후, 춘향전은 한국의 대표 고전으로서 일본 내에서 수차례 무대극으로 공연되어왔지만,²⁾ 그 내용이 국내에 소개된 적은 거의 없었다. 특히, 본 논문의 연구대상인 게이주쓰(藝術)좌 공연은 아직 언급조차 된 적이 없다. 이는 일본의 연극학계 및 문학계에서도 이 공연이 거론된 적이 없기 때문으로 보인다.

해방 전 일본에서 공연된 춘향전에 관한 연구로는 시로카와 유타카(白川豊)의 「장혁주(張赫宙) 작 희곡 <순코덴(春香伝)>과 그 상연(1938년)에 대하여」³⁾가 유일한데, 그의 논문에 의하면 1938년 신교(新協) 극단의 <순코덴>이 일본에서 최초로 공연된 춘향전이며, 흥행 면에서 크게 성공했다고 한다. 그러나 이 공연이 상연된 곳은 쓰키지(築地) 소극장으로 객석

1) 나카라이 도스이는 도스이 야시(桃水野史)라는 필명으로 1882년 6월 26일부터 7월 23일까지 모두 20회에 걸쳐 오사가 아사히신문에 춘향전을 연재했다(김신중·김용의·신해진, 「나카라이 도스이 역, 『계림정화 춘향전』 연구, 『일본어문학』 17, 2003, 290면).

2) 본 논문에서 다루지 않는 해방 이후 일본에서 행해진 춘향전 공연을 소개하면 다음과 같다. 1955년 전진(前進)좌의 <순코덴(春香伝)>(히지카타 요시(土方与志) 연출), 1972년 게이단분카(劇団文化)좌의 <순코덴(春香伝)-완판본 '열녀춘향수절가'로부터>(4막 9장, 테라지마 아키코(寺島アキコ)각색), 1974년 江利チユミ 특별공연 음악극 <세계의 사랑이야기 순코덴(世界の恋の物語 春香伝)>(2부 12장, 마쓰우라 다케오(松浦竹夫) 연출), 1987년 한국국립창극단 내일(來日)공연 <춘향전>(판소리 공연과 2막 4장 창극, 許圭 각색·연출), 1999년 소고게키슈단 하이유칸(総合劇團俳優館) 음악극 <'춘향전' 덴(『チュニャンヂョン』伝)>(2부, 후지타 아사야(ふじたあさや) 작·연출). 그 외 2000년 Be&To연극제를 통해 서울에서 <순코덴(春香伝)>(2막)이 가부키로 연출되어 공연된 적이 있다. (쇼치쿠오타니(松竹大谷)도서관·와세다대학연극박물관 소장 상연대본 및 김량기(金兩基)의 깊은 맛을 더한 각색과 연출 분카좌 <순코덴>(厚味を増した劇化・演出 文化座 春香伝, 『テアトロ』 351, 1972.)과 노무라 교(野村喬)의 「오페라와 스테이지 시평 한국창극 <춘향전>의 묘미(オペラ&ステージ詩評 韓国唱劇『春香伝』の妙味, 『テアトロ』 534, 1987)」 참고)

3) 白川豊, 「張赫宙作戯曲<春香伝>とその上演をめぐる」, 『史淵』 126, 1983.

수는 약 400여 석이었으며, 여기서 흥행에 성공했다는 것은 어디까지나 다른 신극 공연에 비해 성공했다는 의미다. 물론, 한국의 작가 장혁주와 일본의 신극 운동가 무라이마 도모요시(村山知義)가 의기투합하여 일본에서 최초로 춘향전을 무대화한 점은 한국의 연극사 안에서도 중요하게 다루어져야 할 문제다. 단, 리얼리즘과 함께 반(反)파시즘을 모토로 한 신극단인, 프롤레타리아 연극동맹 지도자 무라이마 도모요시의 연출로, 진보적인 연극을 지향한 쓰키지 소극장에서 조선의 이야기를 공연했다는 것은, 자연스러운 일처럼 여겨진다.

그에 비하면 <슌코쥬텐>은 매우 파격적인 공연이었다. 당시 일본을 대표하는 작가 다카다 다모쓰(高田保)의 각본집필로, 최고의 인기를 누리던 초대(初代) 미즈타니 아에코(水谷八重子)⁴⁾가 총 2810명의 관객을 수용할 수 있는 도쿄 다카라즈카 극장에서 약 한 달간 조선의 춘향전을 공연한 것이다. 이는 단순히 피식민지 국가의 문화를 소개하는 차원이 아닌, 국경을 초월해 공유할 수 있는 텍스트로서 춘향전이 수용된 결과로 볼 수 있지 않을까? 이 의문에 답하기 위해, 본 연구에서는 <슌코쥬텐>이 공연된 배경을 신극단 공연과 비교해보고, 각색과정에서 나타난 신파극적 특성을 분석하여 구체적인 공연양상과 의의를 검토하고자 한다.

2. 상연을 둘러싼 배경-게이주쓰좌의 흥행방식과 성격

<슌코쥬텐>이 공연된 1941년을 전후로, 일본은 전쟁 중이나 다름없었다. 일제 말기에 해당하는 이 시기, 연극계도 예외 없이 정치사회적 영향 아래 놓여있었고, 검열은 매우 엄격하게 이루어졌다. 1936년에 이미 일본

4) 미즈타니 아에코는 신극 극단에서 연기를 시작하여 신파 극단으로 옮긴 이후 일본의 신파계를 이끈 여배우다. 모리타 간야와 혼인하였으며, 현재 그녀의 딸이 2대 미즈타니 아에코로 게이단신파(劇団新派)에서 활약 중이다. 본 논문에서는 초대 미즈타니 아에코만을 다루므로, 이하 ‘초대’는 생략하기로 한다.

내에 있는 공산주의자들이 전멸상태가 되었으며, 미국과 영국, 그리고 그들 동맹국의 문화예술은 모두 금기시되었다. 이러한 환경에서 조선의 춘향전은 오히려 검열의 제약을 받지 않는 레퍼토리로서, 신교극단에 의해서는 신극으로, 게이주쓰좌에 의해서는 신파극극으로 제작되었던 것이다.

사실 게이주쓰좌는 시마무라 호게쓰(島村抱月)와 마쓰이 스마코(松井須摩子)의 신극극단으로 더 알려져 있다. 그러나 두 사람의 사망으로 붕괴상태가 된 것을, 미즈타니 야에코가 다시 그 이름으로 극단을 만들었고, 이렇게 탄생한 2차 게이주쓰좌는 신파 장르를 표방하게 되었다. 본래 시마무라 호게쓰나 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)와 왕래했던 미즈타니는, “신극공부로 희곡읽기, 배역 이해하기를 익혔던 나는, 신파를 시작하면서 대극장의 연극 기술을 배웠다”⁵⁾고 언급했을 정도로, 신파 무대에서 새로 연가지도를 받아야 했다. 그럼에도 불구하고 그녀가 신파극단으로서 게이주쓰좌를 창립한 이유는, 그 시기가 1924년 2월, 바로 간토(關東)대지진이 일어난 다음 해라는 점에서 찾을 수 있다. 극단을 창립하기 직전, 그녀는 신파의 거장 하나야기 쇼타로(花柳章太郎), 고보리 마코토(小堀誠), 후지무라 히데오(藤村秀夫)와 함께 신게키(新劇)좌⁶⁾ 공연에 참가했는데, 이때 연극으로 마음의 위안을 찾는 일반 ‘대중’의 존재를 인식하게 된 것으로 보인다. 이후 그녀는 미즈타니 야에코 극단이라는 명칭을 들을 정도로 신파극단 게이주쓰좌를 성장시켰다.

연극사 안에서 신파가 근대화에 실패한 장르로 낮은 평가를 받아온 것은 사실이지만, 당시 신파는 가부키에서 벗어나지 못한 대신, 가부키가 축적해놓은 ‘전문성’이 그대로 전수된 상태였다. 즉, 신극이란 무대경험이 없는 아마추어의 세계였고, 신파는 프로의 세계였던 것이다. 대중들은 더 친근한 가부키식 무대의 신파 연극을 찾았고, 무대 위 배우들의 가부

5) 水谷八重子, 『舞台ぐらし五十年 松葉ぼたん』, 鶴書房, 1969, p.24.

6) 신게키좌는 1921년에 결성된 신파극단으로, 신파계에 젊고 새로운 인물들을 배출한 극단이다. 오사나이 가오루(小山内薫) 등을 고문으로 맞이한 바 있다.

키식 명연기에 환호했다. 극단의 중심인물로 성장해야했던 미즈타니 야에코가 본류신좌(本流新좌)를 대표하는 온나가타(女形) 기타무라 로쿠로(喜多村緑郎) 등으로부터 연기수업을 받은 것은, 대극장을 찾는 일반관객들에게 프로 배우로서 인정받는 길이 되었다.

그러나 그것이 그녀로 하여금 신극좌의 단절을 의미하는 것은 아니었다.⁸⁾ 신극은 쇠퇴해갔지만, 사라지지는 않았기 때문이다. 일본의 신극좌계는 1920년대에 접어들면서 본류신좌의 기세가 약해지고, 1940년대에 새로운 인물들이 그 주축이 되면서, 흥행에 성공하고 동시에 공연의 질을 높이기 위해, 신좌와 신극 중간 정도의 작품을 만드는 움직임이 커졌다. <순코쥬텐>의 팸플릿에서도, ‘게이주쓰좌 미즈타니 야에코 극단 출연/ 이노우에 연극도장(井上演劇道場) 야마구치 도시오(山口俊雄) 외 일동 특별참가/ 도호극단·도호무용단/도호성악단 합동출연’⁹⁾이라고 출연진 소개가 되어있다. 여기에서 신좌극단 게이주쓰좌와 합동공연을 하는 도쿄 다카라즈카보다도, 이노우에 연극도장의 극단원이 비중 있게 소개되고 있는 것을 알 수 있다. 이노우에 연극도장은, 신좌에서 독립하여 여배우와 신극작가를 채용한 극단으로, 이 극단의 연출부 안에 바로 무라이야마

7) 1930년대에 접어들어 일본 신좌계에 신생신좌(新生新派)가 결성되면서, 1900년대를 중심으로 전성기를 누렸던 이전 세대의 신좌는 본류신좌로 분류되었다. 우리나라의 신좌극에 직접적인 영향을 준 세대가 바로 본류신좌이지만, 이 본류신좌의 소위 ‘신좌의 예(藝)’가 실제로 수용되었는지는 의문이 남는다. 이들의 연기는 리얼리티를 지향했다고는 하나 가부키에 가까운 것이었고, 이기세, 윤백남, 조중환이 거론했던 일본신좌의 연극론은 가와카미 오토지로(川上音二郎)의 것이었다. 지난 2009년 11월 10일 와세다대학에서 개최된 신좌극 강연회에서 일본의 연극학자 오오자사 요시오(大笹吉麿)가, 가와카미가 신좌의 선구자처럼 여겨지고 있지만 그의 연극론은 신극에 가깝다는 점을 지적했다. 본 논문에서는 다루지 않지만, 한국이 수용한 신좌극이 과연 어떤 것이었는지, 그 공연양상에 대한 연구도 더욱 필요할 것으로 보인다.

8) 실제로 게이주쓰좌의 상연 레퍼토리를 보면, 서구 리얼리즘극이 다수 포함되어 있다. 게다가, 게이주쓰좌의 창립공연(<인형의 집> 외)에서는, 아오야마 스키사쿠(青山杉作)가 연출을 맡고, 도모다 교스케(友田恭助), 시오미 요(汐見洋), 아즈마야 사부로(東屋三郎), 다무라 아키코(田村秋子)가 출연했다(水谷八重子, 앞의 글, pp.21~22).

9) 1941년 9월 도쿄 다카라즈카극장 팸플릿, 쇼치쿠오타니도서관 소장.

도모요시가 소속되어 있었다. 핫타 모토오가 언급한 대로 당시는 신극극단 역시 신파의 요소를 적극적으로 수용하고자 한 시기였다¹⁰⁾는 점에서, 이와 같은 조합은 이상적인 방향이었음을 짐작할 수 있다. 결국, 흥행에 유리하다면 가부키, 신파, 서구 번역극, 일본의 신작을 모두 수용했던 도쿄 다카라즈카 극장의 운영방식과 그 모든 요소를 담아 낼 수 있었던 게이주쓰좌가 만나, 질 높은 대중극을 만드는 데에 춘향전이라는 레퍼토리가 선정되었다고 볼 수 있는 것이다.

실제로 1940년을 즈음하여, 게이주쓰좌는 도쿄 다카라즈카 극장을 거의 전용극장처럼 사용했다. 도쿄 다카라즈카와 게이주쓰좌를 합친 ‘도호 게이주쓰(東寶藝術)좌’라는 용어가 일반적으로 쓰일 정도였다. 신극의 열기가 식어버린 당시, 이 둘의 결합은 일본연극계의 막강한 힘으로 이어졌으며, 그 세력의 정도는 <순코쇼텐>의 팸플릿을 보면 알 수 있다.

‘도쿄 다카라즈카 극장 9월 공연 각본해설’이라는 이름으로 발행된 팸플릿에는, 출연진들의 사진과 함께 공연 작품의 정보가 상세히 적혀있다. 사이사이 광고란도 삽입되어 있어, 지금의 공연 팸플릿과 비슷한 기능을 했던 것으로 추측할 수 있다. 이 팸플릿에 따르면, 제1작품 <대지의 아침(大地の朝)>과, 제2작품 <순코쇼텐>이 8월 31일부터 9월 25일까지, 매일 저녁 5시 반 첫 공연에 한해 4시 반에 공연되었고, 일요일과 공휴일에는 낮 12시와 저녁 5시 반, 2회로 공연되었다. 두 작품이 따로따로 공연되는 것이 아니라 하나의 공연으로서 티켓이 판매되었는데, 이는 현재 쇼치쿠(松竹)의 가부키공연 흥행방식과 동일하다. 즉, 몇 개의 레퍼토리를 하나로 묶어 매달 한 달간 공연하는 방식인데, 팸플릿이 월단위로 발행된 것도 이 때문이다. 이러한 흥행방식은 상당수의 고정관객이 있다는 전제하에 시도할 수 있는 시스템이라 할 수 있다.

주목할 점은, <순코쇼텐>의 제목 아래 ‘제3회 도호 국민극’이라는 부

10) 八田元夫, 『新派演劇について』, 『大衆藝術論』, 解放社, 1948, p.53.

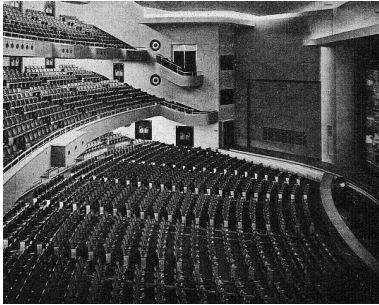
제가 표기되어 있다는 점이다. 팸플릿 표지를 장식하고 있는 것도 한복을 입은 순코, 즉 춘향이의 그림이다. <대지의 아침>이 당시 일본의 대표적 대중잡지 『킹(キング)』에 연재되었던 소설을 원작으로 하고 있음에도 불구하고, <순코쥬텐>이 9월 공연의 메인 작품으로 기획되었던 것이다. 미즈타니 야에코 역시 이 공연을 회상하면서 야심작이었음을 언급했고, “셰익스피어 극이나 가부키의 연출법을 도입해, 일본 전통음악을 넣고 도쿄 다카라즈카 무용단과 같이 음악무용극으로 만든 것인데, 지금으로 치면 뮤지컬 플레이 식의 작품이었다”¹¹⁾고 설명한 적이 있다. 말 그대로 대극장용 작품을 만든 것이다.

관람료 역시 이 공연의 규모를 짐작할 수 있는 요소로, 팸플릿에 따르면 3엔, 2엔, 1엔으로 세 등급의 좌석이 있었다. 1938년 신극극단의 <순코쥬텐> 공연에서는 1엔과 1엔 5전으로 두 등급이 있었는데, 신극 공연치고는 비싼 편에 속했다¹²⁾는 시라카와의 언급을 고려해본다면, 게이주쓰좌의 공연 티켓이 고가였음을 추측할 수 있다. 그도 그럴 것이, 도쿄 다카라즈카 극장은 도쿄 중심가 유라쿠초(有楽町)에 있는, 일본의 대표적인 대극장 중 하나였다. 1934년 1월 1일에 문을 연 이 극장은, 총 면적 1164.87평에 건물 면적만 따지더라도 1022.654평에 달했고, 프로시니엄 아치의 높이가 30척, 무대 앞에서 안쪽까지의 길이가 51척이었다.¹³⁾ [사진 1]의 극장 내부 사진을 보면 알 수 있듯이, 객석은 1, 2, 3층에 로얄 박스까지 갖추고 있었다. 무대는 양쪽 가장자리로 하나미치(花道)가 있었고, 앞에는 오케스트라석이 있었다. 서구 멜로드라마 연극의 전용극장과 가부키좌를 적절히 섞어놓은 것과도 같은 구조로, 극장구조 자체가 음악과 무용을 적극적으로 삽입할 것을 요구하고 있었다고 볼 수 있다.

11) 水谷八重子, 『芸 ゆめ いのち』, 白水社, 1956, p.151.

12) 白川豊, 앞의 글, p.105.

13) 株式會社東京寶塚劇場, 『東寶十年史』, 1943, p.34.



[사진 1] 도쿄 다카라즈카 극장 내부(좌)와 외관(우)14)

이와 같은 환경에서 만들어진 <순코조텐>은, 일본의 대중을 대상으로 한 공연이었다. 물론, 여기서 말하는 대중이란 일본 도쿄의 ‘내지’인들을 가리키며, 더 정확하게 말하자면 새로운 시대에 부상한 부르주아 집단이라 할 수 있다. 이는 신쿄극단의 <순코텐>과 매우 대조되는 부분이다. 무라야미는 도쿄에 조선인이 6만 명 정도가 거주하던 당시의 상황을 크게 의식하고, ‘아이고’ 등의 조선말과 조선적인 음악이 들어간 레코드를 사용했으며, 무대감독 및 조연출로 안영일(安英一)을, 선전담당으로는 조우석(趙又碩)을 채용했다.¹⁵⁾ 작가 장혁주는 자신이 집필한 <순코텐>으로 인해, “(조선의) 정신문화 방면으로는 전혀 무지했던 도쿄 사람들이, 단순히 지식을 얻는 것 이상으로, 감탄하기까지 했다”¹⁶⁾며 그 의의를 높이 평가했지만, 연출가 무라야미가 이 공연을 만든 가장 첫 번째 목적은 일본 내에 있는 조선인들을 위한 것이었다.¹⁷⁾ 그가 쓰키지 소극장에서 3월 23일부터 20일간의 도쿄 공연을 마치고, 같은 해 10월 25일부터 27일까지 경성부민관에서 공연을 한 뒤, 11월초까지 조선의 여섯 개 지방을 순회 공연했다¹⁸⁾는 점에서도 그 의도를 짐작할 수 있다.¹⁹⁾

14) 株式會社東京寶塚劇場, 앞의 책에 수록.

15) 白川豊, 앞의 글, pp.104~106 참고.

16) 張赫宙, 朝鮮の知識人に訊ふ, 『文芸』 7(2), 1939, p.234.

17) 白川豊, 앞의 글, p.96.

결과적으로 봤을 때 이 신묘극단 공연이 없었다면, 이후 게이주쓰좌의 공연 역시 없었을 것이다. 시라카와는 그런 점에서 신묘극단의 <순코덴> 공연을 매우 중요하게 평가하며, 이 공연의 성공을 계기로 다카라즈카 극단이 리뷰 형식의 가극을 기획했다고 주장했다.²⁰⁾ 이 가극 공연은 실제로 성사되어 1940년 4월 17일부터 21일까지 경성부민관에서 공연되었다.²¹⁾ 그러나 여기서 분명히 해두고 싶은 것은 신묘극단과 게이주쓰좌의 두 공연은 전혀 다른 성격을 가지고 있었다는 점이다. 대중의 지지를 받으며, 신파극단을 대표하는 위치에 있던 게이주쓰좌의 공연은 그런 면에서 더 큰 파급효과를 기대할 수 있었다.

3. <순코쥬덴>의 신파극적 특성

이렇게도 <순코쥬덴>의 상연대본을 찾을 수는 없었지만, 팸플릿에 소설 형식으로 자세히 이야기의 내용이 실려 있고, 또 잡지 『엔게이가호(演藝畫報)』에 극평²²⁾과 더불어, 「<순코쥬덴>무대전망」²³⁾이라는 제목으로

18) 白川豊, 앞의 글, p.94.

19) 해방 전 ‘춘향전’의 무대극은 거의 무라야마에 의해 이루어졌다고 해도 과언이 아니다. 특히 실제 상연으로 이어진 사례만을 고려한다면, 더욱 그렇다. 김신중·김용의·신해진이 앞의 글에서 인용한 三枝寿勝(1997) 정리에 의하면, 해방 전 ‘춘향전’의 무대극 각색사례는 다음과 같다. (여기에도 게이주쓰좌의 공연에 대한 기록은 없었다.)

麻生磯次, 「戯曲春香伝—三幕四場」, 『朝鮮』, 朝鮮總督府, 1922.

張赫宙, 春香伝—六幕十五場」, 『新潮』(5-3), 新潮社, 1938.

新協劇団公演, 「朝鮮古譚 春香伝—六幕十一場」, 築地小劇場, 1938.

村山知義, 春香伝(シナリオ)—朝鮮映画会社のために」, 『文学界』, 文芸春秋社, 1939.

村山知義脚本 張鳴岩訳 金聖奏作曲 「オペラ春香伝」(公演準備)

20) 白川豊, 앞의 글, p.118.

21) <歌劇 春香傳>(全 16景). (白川豊, 앞의 글, p.118 참고)

22) 金澤研三, 東宝劇場に出た八重子」, 『演藝畫報』, 1941.

23) 「<春香女傳>舞臺展望—九月の東寶劇場」, 『演藝畫報』, 1941.

각 장면이 세세하게 기록되어 있어, 구체적으로 어떻게 각색되었는지는 파악할 수 있었다.

다카다 다모쓰(高田保)는 전체적으로 원작의 줄거리를 충실히 옮기면서, 지명, 인물명 등 조선의 고유명사도 되도록 그대로 사용했다. 단, 한 자는 그대로 쓰되, 읽는 법을 일본어식으로 읽어 춘향은 ‘순코’, 몽룡은 ‘무료’, 월매는 ‘게쓰바이’, 향단은 ‘고탄’, 변학도는 ‘벤가쿠도’²⁴⁾가 되었는데, 방자만은 그대로 ‘방자’로, 사또라는 명칭 역시 ‘사-토’로 표기되어 있다. 팸플릿에 삽입된 삽화²⁵⁾에서도, 완벽하다고는 할 수 없지만 조선의 인물과 풍경을 담아내려고 노력한 흔적을 찾을 수 있었다. [사진 2]를 통해서 역시, 무대의상과 도구들에 많은 공을 들였다는 것을 알 수 있다. 매 공연마다 화려한 볼거리를 제공했던 도쿄 다카라즈카 극장의 무대는, 이처럼 조선의 풍경과 의상을 사실적으로 재현해내어 대중들의 눈길을 사로잡았을 것으로 짐작된다. 김열로 인해 서구 문화가 상당 수 차단되었던 당시, 조선이라는 이미지는 친근하면서도 이국적인 분위기를 마음껏 담아낼 수 있는 대상이었기 때문이다.

그러나 우리에게 춘향전이 단순한 러브스토리 이상의 의미를 가지고 있는 것과는 달리, <순코쥬덴>은 비련의 여주인공이 고난을 극복하고 운명적인 사랑을 쟁취한다는, 단순화된 이야기로 각색되었다. 이 공연에 대한 극평을 보면 “일본에도 있을 법한 단순하고 고풍스러운 이야기”²⁶⁾로 평가되고 있다. 또 춘향이라는 인물의 해석에 있어서, 원작 속 춘향이 기생의 면모와 열녀의 면모를 동시에 갖추고 있었던 데에 반해, 미즈타니 아에코는 양식미를 강조한 연기로, 아름다운 여성상을 일관되게 표현했던 것으로 보인다. [사진 2]의 세 장면만으로 판단하기는 어렵지만, 사진 속의 미즈타니 아에코는 기생이라는 신분보다는 양반집 부인에 어울

24) 변학도(벤가쿠도)의 경우, ‘辯學堂’이라는 한자를 쓰고 있다.

25) 부록 참고.

26) 金澤研三, 앞의 글, p.49.

리며, 사또 앞에서나 감옥 안에서조차 움직임이 아름답게 보이도록 자세를 취한 것처럼 보이기 때문이다.



[사진 2] 1941년 9월 도쿄 다카라즈카 극장, 미즈타니 아에코의 순코(春香)²⁷⁾

‘양식적인 연기’는 춘향전이 각색되면서 보인 가장 큰 특징이라 할 수 있다. 극평에서도 “가부키와 매우 비슷하고, 극 전체가 양식적이며, 무용극과 같다”²⁸⁾는 표현을 찾을 수 있었는데, 신과란 장르는 음악극이라 불릴 정도로 음악의 삽입이 많고 연출 상 늘 음악의 효과를 염두에 두어야 했기 때문에, 본격적인 음악무용극이 되면서 그것이 더욱 강조되었을 것으로 추측된다.

춘향전을 신과극으로 만들면서 보인 또 하나의 특징으로는, 관객들이 감동할만한 명장면을 부각시키고 있다는 점이다. 즉, <순코쥬덴>은 3막으로 이야기를 단순화시켜 주목을 끌만한 장면만을 등장시키고 있다. 다음의 [표 1]을 통해, 장혁주의 각색과 비교하여 보면 이를 쉽게 알 수 있다.

27) 왼쪽부터 水谷八重子の『芸 ゆめ いのち』, 株式會社東京寶塚劇場の『東寶十年史』, 野口達二의 『水谷八重子』(立風書房, 1979, p.89)에 수록되어 있다.

28) 金澤研三, 앞의 글, p.49.

[표 1] 장혁주 각색과 다카다 다모쓰 각색의 막 구성 비교

| 장혁주의 <순교덴(春香傳)> 막 구성 ²⁹⁾ | 다카다 다모쓰의 <순코조덴(春香女傳)> 막 구성 |
|--|---|
| 1막1장: 광한루(봄) 순교(春香)와 무료(夢龍)의 만남 | 1막1장: 광한루(봄) 순교(春香)와 무료(夢龍)의 만남 |
| 1막2장: 광한루 게쓰바이(月梅)에게 교제허락을 받음 | |
| 1막3장: 순교(春香)의 집(봄) 무료(夢龍), 어렵게 순교(春香)집을 방문 | |
| 2막1장: 순교(春香)의 집(가을) 무료(夢龍), 순교(春香)에게 이별을 고향 | 1막2장: 순교(春香)의 집(가을) 무료(夢龍), 순교(春香)에게 이별을 고향 |
| 2막2장: 고리테이(五里亭) 순교(春香)와 무료(夢龍)의 이별 | |
| 3막1장: 관가 새 사또의 등장 | 1막3장: 관가(겨울) 새 사또의 등장 |
| 3막2장: 몇 개월 후의 관가 순교(春香), 수청을 거부 | |
| 4막1장: 감옥(몇 년이 지난 상태) 감옥에 갇힌 순교(春香) | |
| 4막2장: 감옥 방자를 통해 편지를 보냄 | |
| 5막1장: 광한루 무료(夢龍), 관졸들에게 임무지시 | |
| 5막2장: 남원군 내의 농촌마을 무료(夢龍), 순교(春香)소식을 접함 | 2막1장: 암행어사-남원군 경계에 있는 강 무료(夢龍), 순교(春香)소식을 접함 |
| 5막3장: 감옥 무료(夢龍)와 순교(春香)의 재회 | 2막2장: 감옥 안에서의 재회 무료(夢龍)와 순교(春香)의 재회 |
| 6막1장: 광한루 연회 중 암행어사 출두 | 3막: 관가(대단원) 연회 중 암행어사 출두, 무료(夢龍)과 순교(春香) 의 재회 |
| 6막2장: 감옥 죄인들은 풀려나고, 사또가 간첩 | |
| 6막3장: 광한루 무료(夢龍), 2개월 후를 기약하며 떠남 | |

[표 1]을 통해 한 눈에 알 수 있듯이, 다카다의 희곡에 비해 장혁주는

29) 장혁주의 희곡은, 신쵸사(新潮社)에서 같은 해 두 차례 출판되었는데, 각각 6막 15장(1938년 3월 출판)과 6막 12장(1938년 4월 출판)으로 장의 수가 다르다. 위의 [표 1]에는 6막 15장의 것을 인용하였는데, 참고로 6막 12장의 희곡은 4막 2장이 생략되었고, 6막이 관가를 배경으로 한 장으로 축소되었다.

매우 상세하게 막과 장을 구분해놓았다. 장혁주는 ‘춘향전’을 있는 그대로 번역할 경우 그 특유의 특징이 사라져 문학적 가치가 떨어질 것을 고려해, 원작이 말하고 있는 내용과 그 분위기를 기본으로 이야기를 변형시켰다.³⁰⁾ 그에 반해, 다카다는 순코와 무료가 만나 사랑을 약속하고 이별한 뒤, 다시 재회한다는 기본적인 이야기만을 남겨놓았다. 그 대신 그는 <순코쥬덴> 안에 몇 가지 극적 장치를 삽입하여, 더욱 극적 효과를 높였다. 먼저, 1막 1장의 첫 장면부터 보면 다음과 같다.

높이 솟은 산들은 이어져, 봄의 구름이 산봉우리에 걸쳐있고, 계곡물이 흐르는 소리, 지금이 한창 철인 **자두 꽃**, 좁고 네모진 방 안에서 나온 무료는 그저 마냥 눈에 보이는 것이 모두 신기할 뿐이었습니다.

그런 광란루 아래에, **자두 꽃**이 만발해 있는 사이로 아름다운 소녀들이 신이 나서 놀고 있는 모습을 본 방자는 깜짝 놀라서,

“이거, 이거, 아가씨들, 큰일 났소, 큰일 났어. 저 산 너머 있는 저 산, 또 그 산을 넘어 있는 산 속에서 그야말로 고약한 귀신이 오고 있소. 뿔이 나고, 무시무시한 송곳니가 나고, 코에는 새빨간 불이 타오르는데다가… 그, 뭐냐, 거기다가, 음, 양쪽으로 여덟 개 눈이 달려서 노려보는데, 그 눈을 마주치기라도 하면 그 자리에서 살점이 다 녹아 빠가 드러난다 하오. 자, 얼른 도망들 가시오. 도망들 가. 어라, 어라, 벌써 저기에 왔소. 이쪽을 보면서 달려오고 있소. 큰일 났구먼, 큰일 났어.”

하고, 큰 소리로 야단을 떠는 것이었습니다. 소녀들은 간이 콩알만 해져서 황급히 도망을 가버리고 말았습니다.³¹⁾

이 장면은 <순코쥬덴>의 시작 부분으로, 도호 무용단과 성악대가 ‘봄의 소녀들’로 등장하여 노래와 춤을 선보인 후, 방자가 나와 이들을 쫓는 장면이다. 여기에서는 방자의 익살스러운 연기를 볼 수 있는데, 그는 소

30) 張赫宙, 『春香傳』, 新潮社, 1938, p.128 참고.

31) 팸플릿 <春香女傳> 각본 해설, p.16.

녀들이 아름다운 무료를 본다면 모두 반해버릴 것이고, 집에서 공부만 하던 무료 역시 소녀들을 보면 마음이 들뜰 것이라는 우려에서 짓궂은 말로 소녀들을 쫓아버린다. 이 방자 역을 맡은 사람이 바로 아마구치 도시오로, 그에게는 신극 연기가 더 익숙했는지, “움직임이 꼭 남의 몸을 빌려서 하는 것 같다”며, 방자는 “가부키배우가 아니면 안 되는 역”이라는 평가가 기록되어 있다.³²⁾



[사진 3] 1막장-광한루의 봄. 왼쪽부터 방자, 무료(夢龍), 순코(春香)³³⁾

이 첫 장면에서는 매우 중요한 소도구가 나오는데, 그것은 바로 자두 꽃이다. 봄을 배경으로 한 광한루의 무대는, 복숭아꽃과 자두 꽃이 만발한 것으로 되어 있으며, [사진 3]에서도 꽃이 핀 나무가 분명하게 보인다. 자두 꽃과 복숭아꽃은 각각 무료와 순코를 상징하는 것으로, 그 이유는 다음의 인용에서 알 수 있다.

32) 金澤研三, 앞의 글, p.50.

33) 『東京寶塚劇場九月狂言 春香女傳』, 『演藝畫報』, 1941년 10월.

그녀가 때어날 때, 어머니의 꿈속에서 신령님이 나와, 한 손에는 복숭아꽃을, 한 쪽에는 자두 꽃을 들고, 그 복숭아꽃을 건네면서 이것을 자두 꽃 옆에 놓으면 꿈에도 그리지 않던 이 세상의 행복이 품 안으로 들어올 것이라 했으니. 거기서 태어난 것이 바로, 순코인 것입니다. 그러니까 나이가 찬 그녀는, 자두 꽃과 같이 다정한 남편이 자신을 맞이하러 와주기를 하염없이 기다리고 있었습니다. 그런 순코 앞에, 바라던 대로 자두 꽃과 같은 무료가 나타났습니다. 게다가 자두를 뜻하는 스모모(李)라는 자는 무료의 성, 리(李)와 같습니다. 이렇게 되면 방자가 무슨 수작을 부리더라도 소용없는 일입니다.³⁴⁾

위의 인용에서 알 수 있듯이, ‘신령님’에 의해 순코와 무료는 서로가 운명의 상대임이 이미 정해져 있다. 이 ‘운명’이라는 장치는 순코가 고난과 역경을 겪는 데에 있어서 막강한 힘이 되어주고 있다. 이를 테면, 그녀가 감옥에 갇히게 된 2막 2장을 보면, 다음과 같다.

옥졸들도 가여운 순코의 모습을 보고는 눈물을 안 흘리는 자가 없을 정도였습니다. 도와주고 싶은 마음은 굴뚝같으나, 나중에 죄를 물을까 두려워 어찌지도 못하는 것이었습니다.

“자, 순코, 내일은 드디어 네 최후의 날이다. 나는 내가 할 수 있는 것이 있다면 네 소원을 들어주고 싶구나. 뭐든 좋으니 말해 보거라.”

“고마워요. 친절하시군요. 이루어질 수만 있다면 무료 도련님을 만나고 싶지만, 그것은 도저히 바랄 수 없는 일, 달님을 따다 달라는 것과 같은 일이지요. 자두 꽃을 한 송이만, 제게 따다 주실 수 있겠습니까?”

“이 무슨 가여운 소리를 하느냐. 아야, 가져다주고말고. 지금 막 핀, 신령님의 손도 아직 닿지 않은, 천상의 이슬이 맺힌 채로 있는 꽃을 가져다 주고말고.”³⁵⁾

34) 팸플릿 <春香女傳> 각본해설, p.17.

35) 팸플릿 <春香女傳> 각본해설, p.20.

옥졸에게 자두 꽃을 부탁한 순코는 [사진 4]에서처럼 감옥 안에서 그 꽃을 들고 있음으로 인해, ‘운명’이라는 강력한 힘을 관객들에게 상기시키고 있다. 사실 두 사람은 1막 2장에서 이별하더라도 마음은 변치 않겠다는 맹세를 하며, 순코는 무료에게 반지를, 무료는 순코에게 거울을 주었다. 이후 암행어사가 된 무료가 순코의 사정이야기를 들으며, “사랑하는 남편을 위해 정절을, 반지 속에 있는 돌과 같이 굳건하게”³⁶⁾ 지켰다며 ‘반지’를 언급한 적이 있지만, 두 사람의 사랑의 맹세보다 운명의 상징이 더 극적인 효과를 주고 있음을 알 수 있다.



[사진 4] 2막2장-감옥 안에서의 재회³⁷⁾

이런 식으로 관객의 감성을 자극시키는 명장면을 만드는 것은, 일본 신파의 중요한 연출방식이었다. 이야기의 흐름은 단순하게 축소하되, 기억할 만한 장면을 부각시키는 방식이다. 이와 같은 특징은, 꽃이라는 소

36) 앞의 글, p.20.

37) 『東京寶塚劇場九月狂言 春香女傳』, 『演藝畫報』, 1941년 10월.

도구뿐 아니라 대사에서도 엿볼 수 있었는데, 그 예로, 각본해설 중 순코와 무료의 대화를 그대로 옮겨놓은 부분이 있어 인용하고자 한다.

①“순코 순코!”

“아아, 도련님!”

“보고 싶었어, 순코.”

“아아, 도련님, 저도 얼마나 보고 싶었는지 모릅니다.”

“순코, 나는 이제 도련님이 아니다.”

“차림새가 초라해서 그러십니까? 도련님, 도련님이 어떤 모습을 하고 계셔도 제 마음은 변하지 않습니다.”

“순코 용서해 주거라. 나는 이런 꼴을 네게 보이지 않으면 안 되는 몸이 되었다.”

“도련님, 이제 더 이상 아무 말도 마시고, 그저 절 아내라 불러주세요. 순코는 이제 내일이면 이 감옥에서도 살지 못하는 몸이 된답니다. 해가 채 저물기도 전에 검은 덧문짝에 들려나가, 돌로 된 뒷문으로 내 버려질 것입니다. …도련님, 부디 이 순코를 아내라 불러주세요. 그리고 때가 되면 순코의 옷을 갈아입혀 주세요. 그 손으로 이 수의(囚衣)를 벗기고, 그 손으로 그 때… 처음 만난 그 때 입었던 빨간 저고리를 입혀주세요.”

“순코…”

“아내라 불러주세요.”

“나의 아내.”

“도련님…”

“순코, 네가 말한 대로, 내일 나는 널 데리러 올 것이다. 그러나 내 너를 맞이하는 것은, 이 감옥의 뒷문이 아닐지도 모른다.”

두 사람은 꼭 끌어안았습니다.

②“순코 나를 알아보겠느냐?”

“아아, 나의 도련님!”

“순코, 용서해 주거라. 이젠 다시 너를 떠나지 않겠다. 어디에도 가지 않겠다. 너는 평생을 내 곁에 있을 것이다.”

“도련님, 도련님…….”

“나의 아내……”

바른 자는 최후의 승자가 됩니다. 순코에게도 다시 봄이 찾아왔습니다.
경사 났네, 경사 났어.³⁸⁾

<순코쥬덴>에서 아마도 가장 명장면이었을 이 대목은, ①2막 2장 감옥에서 재회하는 장면과 ②3막의 마지막 부분이다. ①에서 순코는 죽기 전 마지막으로 무료를 만난 자리에서 ‘아내’라고 불러줄 것을 부탁했는데, ②에서 무료가 순코를 ‘나의 아내’라 부르는 것이 되풀이 되고 있다. 전혀 다른 상황에서 똑같은 ‘나의 아내’라는 대사를 사용함으로써, 극적인 반전의 효과를 높이고 있는 것이다.

끝으로 두 사람은 1막에서처럼 나란히 서고, 그 앞으로 기생들이 나와 두 사람을 축복하는 춤을 추며 대단원의 막이 내리게 된다.³⁹⁾ 이 기생들이 1막 1장의 ‘봄의 소녀들’이라는 것은 의심할 필요가 없어 보인다. 즉, 두 사람이 사랑에 빠지는 첫 장면을 다시 연상하도록 만들고 있는 것이다.

이처럼 명장면 만들기 노력은, 전체적인 내용 전개뿐 아니라, 인물의 성격과 역할에도 큰 영향을 주었다. 즉, 순코는 비련의 여주인공으로, 무료는 그녀를 구하는 왕자님과 같은 존재로 그려져, 그에 어울리는 연기법이 정해져 있는 것이다. 앞서 방자에 대한 연기가 익살꾼으로서의 역할에 못 미쳤다는 평가처럼, 무료의 경우 대사면에서 귀공자다운 연기를 보이지 못했다고 크게 비난을 받았는데,⁴⁰⁾ 결국 인물이 가지고 있는 전형성을 드러내지 못한 것이 문제가 되고 있었다.

38) 팸플릿 <春香女傳> 각본해설, p.20, p.22.

39) 『<春香女傳>舞臺展望—九月の東寶劇場』, p.53.

40) 金澤研三, 앞의 글, pp.49~50.



[사진 5] 게쓰바이(月梅) 역의 미요시 에이코(좌)와 고탄(香丹) 역의 다카하시 도요코(우)⁴¹⁾

그런 면에서 여배우들은 호평을 받았는데, 게쓰바이 역의 미요시 에이코(三好榮子)는 “깔끔한 대사처리와 재미있는 동작으로 큰 갈채를 받았다”고 기록되어 있으며, 고탄 역의 다카하시 도요코(高橋豊子)는 “등장 수가 많지 않아 오히려 세세한 연기가 요구되는 역인데도 연출은 어렵지 않아, 문제없이 술술 연기한다”고 평가받았다. 순코 역의 미즈타니 야에코는, “재미있는 연출과 야에코의 명연기로, 게이주쓰좌는 최근 이런 성적의 공연을 한 적이 없다”며, “야에코 본인에게 있어서도 하나의 새로운 면을 개척해냈다는 기쁨을 얻었을 것”이라는 극찬을 받았다.⁴²⁾ 결국, 신파극으로 각색되면서 보인 양식적인 연기와 명장면 중심의 구성은, 조선적인 무대나 동작을 전혀 모르더라도 감상할 수 있는 춘향전을 만든 것이다.

41) 『東京寶塚劇場九月狂言 春香女傳』, 『演藝畫報』, 1941년 10월.

42) 金澤研三, 앞의 글, p.50.

4. ‘내지’ 공연 <슌코쵸덴>의 의의

<슌코쵸덴>은 야심차게 만들어져 높은 평가를 받았음에도 불구하고, 게이주쓰좌의 평소 흥행수준에는 못 미치는 결과를 보였다고 한다. 그러나 정확한 흥행기록이 남아있는 것이 아니라, 미즈타니 야에코가 “의외로 관객 수가 적었다”⁴³⁾고 증언한 내용에 기초한 것이라 실제로 동원 관객의 규모가 어느 정도인지는 알 수 없었다. 당시 전쟁이 일어난 해인 점을 고려한다면, 믿기 어려울 정도로 공연이 활발히 기획되었고, 2000석이 넘는 대극장이 쉬지 않고 운영되었으므로 “관객 수가 적었다”는 표현은 객관적인 자료가 되기 어렵기 때문이다.

이 공연이 실제 상업적인 면에서 어떤 성과를 얻었는지는 논외로 하더라도, 최소한 <슌코쵸덴>이 미즈타니 야에코의 출연작 목록에서 1941년의 대표작품 중 하나로 거론되고 있다는 것은, 이 공연의 첫 번째 의의가 될 것이다. 신극이 멸망의 길을 걷던 시기 미즈타니 야에코의 게이주쓰좌는 매우 큰 존재감을 보였으며, 미즈타니 야에코의 활약은 일본 초기 신파와 현재 일본신파극을 연계하는 데 있어서도 큰 의미를 갖기 때문이다. 다시 말해, 일본 근대연극을 대표하는 한 극단으로서 게이주쓰좌의 공연양상은 충분히 연구가치가 있으며, <슌코쵸덴>은 해외 레퍼토리 번안극의 사례로 앞으로 거론될 가능성이 높다고 할 수 있다. 일본에게는 해외 레퍼토리 번안의 형태를, 한국에게는 춘향전의 독특한 각색의 한 형태를 보여주고 있다는 점에서, <슌코쵸덴>은 한일 양국에서 재조명될 만한 공연인 것이다. 이는 결국 한일 비교연극학의 관점으로 봤을 때, 한일 양국에서 각색된 무대극 <춘향전> 비교연구에 중요한 자료가 될 것임을 시사하고 있다.

<슌코쵸덴> 공연이 갖는 두 번째 의의로, 다카다 다모쓰가 각본을 맡

43) 水谷八重子, 『芸 ゆめ いのち』, p.151.

있다는 점을 들 수 있다. 앞서 소개한 즐거리를 통해 알 수 있듯이, 다카다는 춘향전을 신과극적으로 각색하면서 매우 단순한 멜로드라마로 만들었다. 검열을 피함과 동시에, 대중들의 눈에는 볼거리를 제공하고, 가슴으로는 친근함을 느끼게 해준 것이다. 이처럼, 대중적 각본을 쓰는 데에 탁월한 재능을 가졌던 그가, 엄격한 검열 탓에 레퍼토리 부족으로 곤란한 게이주쓰좌에게 지속적으로 대본을 제공함으로써, 게이주쓰좌는 그 명성을 이어갈 수 있었던 것으로 여겨지고 있다.⁴⁴⁾

아쉬운 것은 <순코쥬덴>의 관련 기사에서도 이 작품에 대한 다카다의 언급이 기록되어있지 않아, 지금 단계에서는 그가 춘향전을 선택하여 각색한 의도는 알 수 없다는 사실이다. 단지 그가 가십을 모으고, 극장가와 일본 밖의 이야기에 늘 관심을 기울이는 작가였다는 사실을 통해, 각본 <순코쥬덴>의 성격을 추측해볼 뿐이다. 그는 문학사에 크게 이름을 남기지지는 못했지만, 당대의 대중취향을 누구보다 잘 읽는 작가였으며, 대본과 라디오 스크립트로 인기를 얻은 일본의 저명인사였다. 특히, 그가 어떤 작가였는지는 ‘일본의 마이너리티’라는 평가에서 짐작할 수 있다. 그는 책을 출판하여 인세를 받는 ‘작가’가 아닌, 매일매일 글을 써서 그 보수로 생계를 꾸려나가는 ‘저널리스트’로서 자신의 정체성을 인식했다. 장혁주가 자신의 희곡을 같은 해에 두 차례나 출판한 것과 달리, 다카다는 <순코쥬덴>뿐 아니라 자신이 집필한 상연대본을 단행본으로 출판하지 않았다. 그가 희곡을 문학으로서 쓰지 않았다는 것을 알 수 있는 부분이다. 즉, ‘마이너리티’라는 표현은, 고상한 예술로서의 문학이 아닌 민중의 오락으로서의 문학을 다뤘다는 의미에서 사용된 말이다.

또 그는 “마이너리티답게 늘 위트로 자신을 표현”했으며, 그 “위트의 급소가 빛나갈 때 아마도 다카다의 무시무시한 면이 보일 것”이라고 평가받은 바 있다.⁴⁵⁾ 확실히 그가 일본의 민중 가까이 위치해 있으면서도,

44) 野口達二, 앞의 글, p.88.

45) 浦松佐美太郎, 高田保と徳川夢声—日本のマジョリティとマイノリティ-, 文芸春秋

그의 사고는 당시 일본이라는 틀을 벗어나 있었다. 서구를 동경하면서 한 번도 해외에 가보지 못했다는 기록도 있었지만, 이는 사실과 다르며, 경험을 통해 유럽 및 아시아의 풍경과 문화에 상당한 관심과 지식을 갖춘 작가였다.⁴⁶⁾ 그의 각본으로 연출을 맡은 가토 초지(加藤長治) 역시, 셰익스피어 극을 주로 다뤘다는 점에서, <순코쥬덴>은 일본의 가부키와 신파를 기본으로 하고 있지만, 기존의 신파공연에 비해서 서구 연극적인 요소를 많이 수용한 형태였다.

한 가지 위화감이 느껴지는 부분으로, 팸플릿 등에서 ‘다카다 다모쓰 작(作)’이라는 문구를 발견할 수 있었는데, 그가 각색이 아닌 본인의 작이라고 표기한 이유로는 춘향전의 원작자가 밝혀져 있지 않다는 점, 장혁주 역시 <순코덴> 희곡을 출판하면서 각색이 아닌, 본인의 작이라고 표기했다는 점을 생각해볼 수 있다. 비슷한 시기 도쿄 다카라즈카 극장에서 공연되었던 다카다의 <어머니(母)>의 팸플릿과 상연대본을 확인해본 결과, 거기에는 분명히 원작자 고리키를 밝히고 자신이 각색했음을 표기했다. 원인이 무엇이든 ‘다카다 다모쓰 작’이라는 문구는 선전에 매우 효과적이었을 것이라는 사실은 분명하다.

마지막으로 이 공연이 갖는 세 번째 의의는, <순코쥬덴> 공연이 이후 일본에서 제작된 춘향전 번안극에 어떤 식으로든 영향을 미쳤을 것이라는 점이다. 이는 해방 이후 일본에서 제작된 춘향전 번안극의 종류가 음악극이 주를 이루고 있다는 사실과 관련지어 생각해볼 수 있다.⁴⁷⁾ 춘향전은 일본에서 음악극이라는 공통점을 가지고 다양한 각색자에 의해 재탄

28(4), 1950, pp.113~115.

46) 古屋信子, 久米正雄と高田保を偲ぶ座談会, オール読物 文芸春秋7(5), 1952, pp.204~207.

47) 특히, 1974년 도호(東宝)에서 제작된 음악극 <세계의 사랑이야기 순코덴>에는 남녀 코러스와 남원의 춤꾼들이 등장하고 있다. 여기서는 약 50종류의 한국풍 음악을 사용하고 있고, 순코(春香)라는 ‘순코(春香)와 햇갈리는 기생’을 등장시키고 있지만, 노래와 춤의 삽입 부분은 <순코쥬덴>을 참고하지 않았을까 추측된다(쇼치쿠오타니도서관 소장 상연대본 참고).

생되어왔는데, 이때 <슌코쥬텐>이 음악극으로서 일본대중에게 각인된 첫 번째 춘향전 번안극이라는 사실을 무시할 수는 없을 것이다. 물론 여기에는 한국의 판소리가 일본에 알려지면서 <판소리 춘향전>의 소개 역시 활발히 이루어졌다는 사실도 함께 고려되어야 하겠다. 중요한 것은 춘향전의 변형양상으로 <슌코쥬텐>은 많은 과제들을 가지고 있다는 점이며, 그 가치는 인정받아야 한다는 점이다.

5. 결론

본 논문에서는 1941년 9월에 공연된 <슌코쥬텐>을 처음으로 소개하고, 그 의의에 대해 고찰해보았다. 상연대본 및 흥행성적에 대한 기록을 찾지 못해, 보다 구체적인 내용을 정리할 수 없었지만, 팸플릿에 수록된 각본해설과 잡지 극평 및 소개란의 기사를 통해 전체적인 공연양상은 알 수 있었다. 이 공연은 일본에서 역시 논의된 적이 없으며, 일본에서 연구된 춘향전 번안극으로서는 1938년 신교극단의 <슌코텐>이 있다. <슌코쥬텐>이 상업연극으로 성장했던 신파극단 게이주쓰좌의 공연이었다는 점에서, 상대적으로 그 가치를 인정받지 못했던 것으로 보인다.

그러나 해방 전, 일본의 일반 대중을 대상으로 춘향전이 각색되어 공연되었다는 점은 충분히 주목할 만한 가치가 있다. 특히, 신파를 기본으로 가부키, 신극, 서구 연극, 음악극, 무용극의 요소를 모두 담은 이 공연은, 1940년대 일본 대극장의 공연양상을 파악하는 데에도 중요한 자료가 된다. 신파나 상업연극이라는 이유로 그 동안 거론되지 못했다 해도, 예술성의 문제를 떠나, 좋은 무대였는지 아닌지에 대한 가치평가는 가능할 것이다. <슌코쥬텐>은 신파극단 게이주쓰좌의 야심작으로, 높은 완성도를 보이며 무대에 올랐다. 이 공연이 이후 일본 내 춘향전 번안극에 미친 영향은 없는지, 그리고 한국의 무대극 <춘향전>과 관련하여 어떤 논의

가 가능한지는 금후의 과제로 남긴다.

참고문헌

팜플릿 1941년 東京寶塚劇場九月脚本解説

『演藝畫報』 1941년 10월호 「東宝劇場に出た八重子」, 「『春香女傳』舞臺展望一九月の東寶劇場」

김신중·김용의·신해진, 「나카라이 도스이 역 『계림정화 춘향전』 연구」, 『일본어문학』 17, 2003.

浦松佐美太郎, 「高田保と徳川夢声—日本のマジョリティとマイノリティ」, 『文芸春秋』 28(4), 1950.

株式會社東京寶塚劇場, 『東寶十年史』, 1943.

金兩基, 「厚味を増した劇化・演出 文化座「春香伝」」, 『テアトロ』 351, 1972.

白川豊, 「張赫宙作戯曲<春香伝>とその上演をめぐる」, 『史淵』 126, 1983.

張赫宙, 『春香傳』, 新潮社, 1938.

_____, 「朝鮮の知識人に訊ふ」, 『文芸』 7(2), 1939.

野口達二, 『水谷八重子』, 立風書房, 1979.

野村喬, 「オペラ&ステージ詩評 韓国唱劇「春香伝」の妙味」, 『テアトロ』 534, 1987.

八田元夫, 「新派演劇について」, 『大衆藝術論』, 解放社, 1948.

古屋信子, 「久米正雄と高田保を偲ぶ座談会」, 『オール読物 文芸春秋』 7(5), 1952.

水谷八重子, 『芸 ゆめ いのち』, 白水社, 1956.

_____, 『舞台ぐらし五十年 松葉ぼたん』, 鶴書房, 1969.

Abstract

A study on the performance *Shunkōjoden*(春香女傳) of Geijutsuza in Japan

Lee Hongyi

This study aims to introduce and analyze the performance *Shunkōjoden*(春香女傳) that was performed by a Shinpa(新派) troupe Geijutsuza(藝術座) in Tokyo Takarazuka(宝塚) Theater in 1941. *Shunkōjoden* is adapted from *Chunbyangjeon*(춘향전), a Korean classical novel. Actually, in 1938, *Chunbyangjeon* was dramatized by Shinkyogekidan(新協劇團) as a title of *Shunkōden*(春香傳), which was the first dramatization of *Chunbyangjeon* in Japan. *Shunkōden* was performed in Tsukiji(築地) Theater and various places in Korea. That's because Murayama Tomoyoshi(村山知義), a director of *Shunkōden*, produced it for Korean people in Japan and Korea. On the contrary, *Shunkōjoden* was written for the Japanese public and played with the confidence of great success.

However, until now, *Shunkōjoden* was never referred on both two countries, Japan and Korea. It is supposed that this performance is a Shinpa play which was emphasized a commercial aspect. Besides it is certain that *Shunkōjoden* has typical characters and includes scenes like sob stuff and tear jerker. But that was the dramaturgy of Shinpa, and Mizutani Yaeko(水谷八重子), the heroine of *Shunkōjoden*, acted Shunkō(春香) magnificently as a Shinpa character. It means that *Chunbyangjeon* of Korea was arranged to the most popular drama-style in Japan, nevertheless in a period of Japanese imperialism. Especially, it is worth noticing that *Shunkōjoden* was an adaptation with music and dance as a comprehensive entertainment by the most popular writer, Takada Tamotsu(高田保), by the most popular company, Geijutsuza and by the most popular theater, Tokyo Takarazuka theater at 1940s in Japan. Therefore, through this performance, it remains to

be seen in what ways such a transformation of *Chunbyangjeon* would be evaluated as a data of comparative study on the dramatization of Chunhyang story in Japan and Korea.

Key words : Shunkōjoden, Mizutani Yaeko, Shunkōden, Chunhyangjeon, Shinpa

접 수 일 : 2010년 2월 28일

심사기간 : 2010년 3월 1일 ~ 3월 20일

게재결정 : 2010년 3월 20일