

반도가극단의 후기 가극 연구

- <속향전>의 극작전략을 중심으로

정명문*

<차례>

1. 반도가극단 재인식의 필요성
2. 반도가극단과 <속향전>
3. <속향전>의 극작 전략
 - 1) 연예담과 보조인물의 선택적 강화
 - 2) 오락(娛樂) 장면의 삽입
 - 3) 노래와 춤의 유형화
4. 반도가극단 극작변화와 대중지향

<국문초록>

악극은 1920년대부터 1950년대 중반까지 다양한 형태로 공연되었다. 그중 고전 설화를 소재로 한 악극은 1940년대부터 라미라가극단과 반도가극단을 통해 창작되었다. 그동안 라미라가극단과 반도가극단은 초창기의 창작자가 같다는 이유로 함께 논의되었고, 고전설화 소재 가극(향토가극)은 서향석 작, 안기영 작곡의 작품에 한정되어 연구되어왔다. 하지만 반도가극단은 라미라가극단에 비해 극단 연혁이 길고, 창작자가 지속적으로 변경되었다. 그러므로 반도가극단과 고전설화소재의 가극(향토가극)에 대한 연구는 그 전모가 밝혀지지 않았다. 이번에 발굴된 반도가극단의 작품들은 이러한 부분을 해소해 줄 수 있다. 윤자혁 작, 형석기 작곡의 <속향전>(1948)을 통해 확인한 극작전략은 다음과 같다. 첫째, 고전 소재는 가극화 되면서 기본 스토리로 남되, 새로운 인물과 사건을 추가하여 멜로와 악인을 강조한 각색을 하였다. 둘째, 줄거리와 관련 없는 코믹한 장면과 활극이 삽입된다. 셋째, 막의 시작과 끝부분에 노래가 나오는 전형적인 구성을 지녔다. 노래는 주제요약, 배경, 감정토로의 기능을 담당하였다. 이렇게 반도가극단의 후기작품인 <속향전>은 대규모 등장인물, 조선시대 이외의 시대 설정 외에 활극, 화려한 무대장치, 춤과 노래와 같은 특성을 지녔다. 이로부터 반도가극단의 후기작품의 경우 향토가극의 창작 원리였던 ‘민족성’, ‘전통성’을 강조하기 보다는, 관객의 관심을 끌기 위해 다양한 요소들을 전략적으로 배치하였다. 이러한 특성은 1950년대 고전소재 음악극(악극, 여성국극)에도 지속적으로 발견되는 것으로 보아 그 영향력을 확인할 수 있다.

주제어: 반도가극단, <속향전>, 악극, 가극, 악극 레퍼토리, 향토가극, 윤자혁, 형석기

* 한경대학교 강사

1. 반도가극단 재인식의 필요성

악극(樂劇)은 1930년대부터 1950년대 후반까지 대중들에게 인기를 끌었던 대중 연예물로 극중에 노래가 들어간 장르를 지칭한다. 악극 창작에 깊숙이 관여한 박노홍이 쓴 악극사에 따르면, 악극은 짧은 쇼 무대, 무용과 음악이 어울리는 것(40곡, 50명의 인원), 대화를 노래로 주고받는 것(20곡 노래, 30곡 이상 전편 작곡), 극의 애절함을 노래로 호소하는 것(10곡의 노래, 40곡의 전편 작곡)¹⁾과 같은 다양한 방식을 포함한다. 실제 악극 공연은 스토리를 가진 극에 노래와 춤, 활극, 막간, 쇼가 복합적으로 나타날 경우가 많았다. 그러다 보니 악극 공연은 관객들에게 ‘다양한 구경거리’로 인식되었다.

악극은 주로 전문 공연 단체에서 공연하였는데 이 단체를 악극단 혹은 가극단으로 지칭했다.²⁾ 악극단은 전성기에 30~40개가 넘을 정도로 활발히 운영되었다. 그런데 이 악극단 모두가 오랫동안 유지되었던 것은 아니다. 악극단에 소속되었던 기획, 창작자(작가, 연출가, 작곡가)가 기존 단체에서 나와 새로운 단체를 만들고 새 인물(창작자, 배우)을 추가하기도 했다. 그때마다 단체명은 바뀌기 마련이었다. 그러다보니 같은 이름으로 유지된 단체는 라미라가극단(1940~1946), 반도가극단(1940~1955), 조선악극단(1940~1948), 백조가극단(1945~1955) 등 손에 꼽을 정도이다. 위 악극단의 경우 공연 기간이 긴 만큼 상당한 레퍼토리를 축적하였기에, 이를 통해 당대 악극의 흐름과 관객의 취향을 파악하고 재구하는 것이 가능하다고 할 수 있다.

1) 김의경·유인경 편, 『한국악극사』, 『박노홍의 대중연예사』1, 연극과 인간, 2008, 134면.
 2) 악극과 가극의 용어 구분은 초창기에는 통칭해서 사용되었다가 1930년대에 악극이란 용어가 일반화되었다. 1940년대 가극이란 명칭이 부각되었는데, 이 명칭은 막간과 쇼와 같은 요소를 활용한 기존 악극과 비교하여 하나의 줄거리를 가진 긴 호흡의 극과 노래가 연결된 극을 지칭한다. (최승연, 『악극 성립에 관한 연구』, 『어문논집』 49, 민족어문학회, 2004, 397면.)

악극단의 공연은 막간의 활용여부에 따라 두 유형으로 구분할 수 있다. 첫 번째는 전체를 2부로 나누되, 1부는 악극을 2부는 막간, 쇼, 노래를 제공하는 방식이고,³⁾ 두 번째는 막간 없이 같은 줄거리로 1,2부가 연결된 방식이다. 악극 생성 초기부터 대부분의 악극단은 막간을 포함한 첫 번째 방식으로 공연을 진행하였다. 대표적인 극단으로 조선악극단, 백조가극단을 들 수 있다. 두 번째 방식의 경우 잘 알려진 고전설화를 활용하면서, 노래가 많이 나오는 극을 공연하는 경우가 많았다. 두 번째 유형은 라미라가극단과 반도가극단에서 주로 발견된다.⁴⁾

반도가극단은 음반사의 이름을 딴 가극단의 흥망성쇠를 보이는 극단이었다. 하지만 반도가극단은 라미라가극단과 연계되어 연구되었으며, 레코드사 소속 악극단에 대한 개괄적인 사항⁵⁾, 일부 작품⁶⁾, 참여한 창작가⁷⁾, 작품 목록⁸⁾과 같이 악극단의 일부로만 연구가 진행되었다. 그러므로 반도가극단의 특성은 아직 전모가 밝혀지지 않았다고 할 수 있다.

일단 라미라가극단과 반도가극단 연구에는 <콩쥐팥쥐>, <견우직녀>, <은하수>, <에밀레종>이 거론된다. 위 작품들은 동일한 창작자(서항석)의 대본과 안기영 작곡의 작품이면서 연속적으로 두 극단에서 공연되었기에 극작방식과 방향성이 유사함을 드러내는 근거로 적용되었다.⁹⁾

3) 원희옥 인터뷰, 1999.2.3., 김현철, 「배우 전옥 연구」, 『한국연극학』13, 한국연극학회, 1999, 137면.

4) 정명문, 「남북한 음악극의 비교연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2013, 15면.

5) 김호연, 앞의 논문, 2002.

6) 최승연, 「서울예술단의 뮤지컬<심청>연구」, 『판소리연구』19, 판소리학회, 2004.

7) 오희숙, 「안기영」, 『음악과 민족』28, 민족음악회, 2004.

이진원, 신민요 연구(Ⅱ)·형식기의 신민요 창작에 대한 일고찰, 『한국음반학』14, 한국고음반연구회, 2004.

김태희, 「서항석 연구」, 고려대 석사학위논문, 2013.

8) 김의경·유인경 편, 한국악극사, 앞의 책.

김호연, 『한국 근대 악극 연구』, 민속원, 2009.

9) 진정임, 「작곡가 안기영의 향토가극 연구」, 『음악과 민족』30, 민족음악학회, 2005.

유인경, 근대 향토가극의 형성과 특질연구-안기영 작곡 가극 작품을 중심으로, 『공예문화연구』19, 한국공예문화학회, 2009.

또한 반도가극단과 라미라가극단의 공연은 위 작품들을 근거로 후에 ‘가극운동’ 혹은 ‘향토가극’으로 지칭되었고,¹⁰⁾ 일제 강점기 민족정체성을 일깨우는 방법론으로도 언급되었다.¹¹⁾ 하지만 두 가극단의 공연은 이외에도 여러 편이 있었기에 다른 작품에서도 이러한 모습을 보였는지 확인이 필요하다.

<콩쥐팥쥐>(1940), <견우직녀>(1941), <은하수>(1942)는 라미라가극단의 초기 작품이다. 반도가극단은 1940~1950년대 중반까지 15년 가까이 악극을 올린 단체로, 악극의 전성기부터 쇠퇴기까지 존속하였다. 그러기에 위의 작품들은 1945년 이후의 면모를 보여준다고 하기 어렵다. 또한 반도가극단의 작품 창작자로 서항석, 안기영이 거론되나 그 외에도 형석기, 윤자혁, 서림, 박사(朴士)의 활동사항은 간과되었다. 그러므로 서항석과 안기영이 주도한 ‘가극운동’이 이후 작가들의 작품에서도 유사하게 계승되었는지 여부¹²⁾는 구체적인 작품 분석을 통한 확인이 필요하다.

한편 <에밀레종>(1944)은 작곡가가 불분명하고, 1944년 이후로 여러 번 수정·재공연되었던 작품이다.¹³⁾ 그러므로 <에밀레종>의 공연사와 작품의 수정사항을 확인하고 그 변천사를 검토할 때 반도가극단의 흐름을 파악할 수 있을 것이다.

이렇게 이전의 연구들은 반도가극단에 관련하여 특정 시기, 소수의 작품, 창작자의 경향 등에 치우쳤기에 재고될 필요가 있다. 본고는 이전까지 반도가극단의 연구가 한정적으로 이루어진 점을 보완하고자 한다. 당

10) 황문평, 『한국대중연예사』, 부르칸모로, 1989, 270~274면.

민경찬 외, 『박용구 한반도 르네상스의 기획자』, 국립예술자료원 수류산방, 2011, 249면.

11) 김호연, 한국근대악극연구-레코드사 소속 악극단을 중심으로, 『동양학』32, 동양학연구소, 2002, 65면.

12) 반도가극단은 서항석의 작품을 가져오면서 소적인 것을 물리치고 진지한 가극의 수립을 위해 노력했다. 또한 해방 후에 서항석 작품이 아니어도 쇼적이 아닌 악단의 무대, 고전적인 경향의 무대를 유지했다.(김의경·유인경 편, 한국악극사, 『박노홍의 대중연예사』, 152면.)

13) 정명문, 반도가극단의 후기작품 연구, 『한국극예술학회 제2차 정기학술발표회』, 한국극예술학회, 2013.4, 47~48면.

대 악극단의 작품 구성과 전략은 실제 작품 분석을 바탕으로 해야 한다. 이를 위해 시대는 1945년 이후, 창작자는 서항석, 안기영 이외의 인물이 참여한 작품을 선별하였다. 대상작품은 윤자혁 작 겸 연출, 형석기 곡 <숙향전>(1948)이다. 본고는 반도가극단의 <숙향전>의 극작 전략을 중점적으로 분석한 뒤, 이를 바탕으로 반도가극단의 후기 공연을 재구하고 그 의의를 추출하고자 한다.

2. 반도가극단과 <숙향전>

반도가극단의 기원은 빅타 레코드의 활동과 전속 단체에서 찾을 수 있다.¹⁴⁾ 빅타 레코드사에는 전속 작곡가(이수린, 형석기)와 지휘자(리면상)도 있었다.¹⁵⁾ 빅타레코드는 당대의 폴리돌, 오케, 콜럼비아 레코드사처럼 동경에 음원 취입하러 가는 것을 홍보하거나, 신보를 홍보하는 음악회를 각지에서 열었다.¹⁶⁾ 이러한 음악회는 1930년대 중반부터 신문사의 후원을 받으며 ‘독자위안회의 밤’처럼 규모가 커지게 된다.¹⁷⁾ 1940년에 들어서는 빅타가극단 혹은 빅타 스프링 콘서트라는 명칭으로 노래, 희가극이 한 번에 공연되기 시작한다.¹⁸⁾ 김용환과 빅타 레코드 소속의 가수들은 반도

14) 일본 빅타 축음기 주식회사는 미국의 빅타 회사가 1927년 9월 일본에 현지법인으로 세운 레코드 회사이다. 1928년 빅타의 수입음반 판매 대리점인 경성의 세일 상회를 통해 일본 빅타 경성출장소로 합병하여 재영업을 시작하였다. 『조선일보』, 1934.2.21.) 과감한 투자와 광고로 고급음반의 이미지를 구축했으며, 전기녹음방식을 도입하여 음질이 우수하였다. (박도현, 1930년대 레코드사 마케팅에 나타난 대중음악의 고찰, 경희대학교 석사논문, 2012, 16면.)

15) 『조선 문화 급 산업박람회, 영화편』, 『삼천리』제12권 제5호, 1940.5.1. 243면.

16) 『빅타 레코드 애호자 초대회』, 『조선일보』, 1933.6.24.

빅타의 신가수 소개, 『동아일보』, 1934.2.20.

빅타유행가수 실연의 밤 개최, 12일 대구에서, 『조선일보』, 1934.12.

17) 『빅타 가수 총출로 민요, 유행가 연주』, 『조선일보』, 1934.3.28.

빅타 가수 초청 독자위안연주, 『동아일보』, 1939.5.20.

악극좌(半島樂劇座)를 조직해서 김성집 각색, 김용환 작곡의 <춘향전>(3막5장)을 북조선 순회 공연하기도 했다.¹⁹⁾ 1940년 5월에 경성에서 반도악극좌가 재조직되면서, 연기부 고복수, 이인근, 송달협, 가수 황금심, 박단마, 만담 손일평과 같은 각계의 인물들과 악사 십여 명이 노래, 춤, 만담을 총 망라하는 공연을 한다.²⁰⁾ 이 공연들은 전반부에는 악극을 후반부에는 가수들이 노래하는 방식이었다. 이렇게 초기 빅터레코드사 소속 악단의 공연은 콘서트 형식을 빌어 다양한 음악을 보여주거나, 극 중에 음악을 삽입하는 특성을 지녔다.

이들의 색채는 서민호의 인수로 인해 반도흥업사로 개칭된 이후부터 변모한다. 반도흥업사의 공연은 ‘민족정신 진작’과 ‘자금조달’을 위한 목적이 강했다.²¹⁾ 이때 공연한 작품으로 가극 <춘향전>이 있는데, 이 작품은 악극단 신세기와 부민관에서 합동공연이 되었다.²²⁾ 이 작품은 가극이란 명칭과 경성에서 다른 극단과 함께 공연하였다는 점에서 이전 빅터레코드사 소속 악단 공연양식과 다른 면모를 보인다. <춘향전>과 같은 친숙한 소재를 활용하며, ‘가극’을 전면에 내세우면서도 극 중 노래비중을 높이고, 타 악단과의 합동공연으로 작품의 규모를 확장하였던 것이다.

하지만 1942년 10월 조선어학회사건으로 서민호가 검거되고 다시 극단의 방향성이 표류하게 되었다. 이를 타파한 것은 타 악극단의 지휘자였던 박구²³⁾의 영입이다. 박구는 극단의 창작스타일과 분위기를 정비하기 위해

18) 『매일신보』, 1940.2.5.

19) 『김용환씨 주재로 반도악극좌 조직』, 『동아일보』, 1940.3.13.

20) 『춤·노래·우습의 만화경 반도악극좌 공연』, 『동아일보』, 1940.6.3.

21) 그때 그 이야기, 46회, 『전남매일신문』, 1973.9.12. 오수열, 월과 서민호의 생애와 정치사상, 『민족사상』2권2호, 민족사상학회, 2008, 211~214면 재인용.

22) 『매일신보』, 1942.9.25.

23) 박구(1911~1984)는 함경남도 함흥 출신으로 일본 동경음악연주학교를 졸업하였다. 일본에서 귀국 후 빅터스프링콘서트에서 연주자로 출발하여 향악극단(히비끼악극단)을 지휘하다가 반도가극단의 작품들을 기획하였다. 악극 쇠퇴기에 반도영화사를 설립한 뒤 영화 제작, 감독, 시나리오 작업을 하면서 다양한 작품을 남겼다. (김의경·유인경 편, 한국악극사, 47면, 한국영화데이터 베이스, ‘감독 설명’ 참조.)

단체명을 반도가극단으로 개칭했다. 또한 1943년 극단에 서항석과 안기영을 합류시키면서 설화 소재의 창작 장막극으로 공연유형을 정착한다.²⁴⁾ 이후 반도가극단의 공연은 박구의 기획력에 전적으로 의존한다.²⁵⁾ 이렇게 반도가극단은 창작자와 기획자의 변화에 따라 작품 성향이 바뀌었다.

1944년 반도가극단과 라미라가극단의 운영에 변경이 생긴다. 결전통제의 일환으로 당시 4개의 가극단체 중 제일악극단(第一樂劇團)과 반도가극단은 가극활동을 계속하고 라미라가극단과 花歌劇團(화가극단)은 이동연예반으로 전환된다.²⁶⁾ 유사한 악극을 공연하였음에도, 라미라가극단은 이동연예반에 편입되어 지방공연을 하고, 반도가극단은 중앙에서 공연을 한 것이다. 이로 보아 반도가극단은 중앙에서 공연을 유지할 만큼 단체가 안정적이었으며, 민족적 색채를 띤 공연을 진행하였어도 일본에게 위협적이지 않았던 것으로 풀이된다. 이후 다시 4개월 만에 총독부 정보과에서 연극 연예단체의 정비를 단행하면서 4개의 악극단은 통합하여 5월 30일까지 2개 단체로 정리된다.²⁷⁾ 이동연예반과 중앙공연의 두 유형으로 반도가극단과 라미라가극단이 나누어진 것 뿐 아니라 활동하던 타 악단도 흡수하게 된 것이다.

해방 이후로도 라미라가극단과 반도가극단은 다른 행보를 한다. 라미라가극단은 설화 소재 이외에 현대극<청춘>(1945.11)], 역사적 인물 소재의 작품<의사 안중근>(1946.1), <마의태자>(1946.3)]등을 선보였다. 라미라가극단은 지방공연을 많이 하였다. 하지만 40~50명이 나오는 대규모 무대가 인기를 끌지 못하자 작품 창작빈도를 줄이거나, 타극단과 합동공연으로 명맥을 유지하게 된다. 그러다 1946년 기획자인 김윤주와 소속 배우의 불화로 극단이 창단된다. 이 극단은 태양가극단이며 배우 장동휘,

24) 김의경·유인경 편, 앞의 책, 86면.

25) 대부분의 반도가극단의 공연에는 기획자가 명시되어 있다. 이는 당대 다른 악극단의 공연홍보와 차이가 있다.

26) 『매일신보』, 1944.1.2.

27) 『매일신보』, 1944.5.10.

원해남과 창작진 이부풍과, 송희선이 활동하였다. 태양가극단의 공연 시기부터 라미라가극단의 공연은 나타나지 않는다.²⁸⁾ 그에 비해 반도가극단은 해방 이후로도 고전 소재의 작품을 꾸준히 배출하면서 그 명맥을 이어갔다.

이렇게 라미라가극단과 반도가극단은 1944년을 전후로 극단의 운영, 작품유형, 극단 유지 등이 달라졌다. 그러므로 반도가극단이 타극단에 비해 오래 극단을 유지할 수 있었던 이유는 1944년 이후의 반도가극단의 작품과 공연형태를 통해 밝혀야 한다.

근래 발견된 반도가극단의 공연 대본²⁹⁾은 악극단의 실제 공연 형태를 보여준다는 점에서 담보되었던 악극 연구의 활로를 제시한다. 기존의 악극 연구는 대본 부재로 인해 회고와 평론, 광고 등과 같은 2차 자료로 악극의 형상을 유추하거나, 악극으로부터 파생된 영화, 레코드 자료를 바탕으로 재구하였다. 이번 자료 발굴은 반도가극단의 공연 레퍼토리를 확인하는 동시에 반도가극단 초기 작품과 연계성, 악극의 공연 형태 등을 확인하는 근거를 마련할 수 있다는 점에서 의의가 있다.

구체적인 작품 분석에 앞서, <숙향전>의 공연사를 바탕으로 발굴 대본의 시기를 확정하고 창작자를 정리하여 텍스트를 확정한다. 대본과 공연 내역은 다음과 같다.

발굴 대본은 필사본으로 세로쓰기가 되어 있으며, 일정한 글씨로 표기되었다. 대본 첫 페이지는 제목과 장르 명칭(고대 비가극)이 기재되었다. 제목 상하로 간단한 나무 스케치가 있는데, 이는 단순한 장식으로 보인다. 그리고 제목 오른쪽 하단에는 ‘반도가극단 공연대본’을 명시하였으며, 하단 왼쪽으로 창작자의 이름(윤자혁 작 겸 연출, 형석기 작곡)과 전체 구성(전 13경)이 기재되었다.

28) 김의경·유인경 편, 앞의 책, 86면.

29) (재)아단문고에서 반도가극단 후기 대본인 <숙향전>, <에밀레종>, <꿈속의 사랑>을 제공하였다.

대본 1면은 ‘대강의 이야기’라는 제목으로 극 전체의 줄거리가 기록되어 있다. 대본에 줄거리를 적은 것은 전체의 구성을 보여주기 위한 목적과 대본 검열을 받기 위함이었다. 이번에 발굴된 반도가극단 대본은 모두 1947년 이후 작품으로, 앞부분에는 작품 전체의 줄거리가 적혀있다. 특히 <꿈속의 사랑> 첫 페이지에 ‘문교부’란 필사 흔적이 뚜렷이 남아 있다. <숙향전>은 1948년 처음 공연이 확인된다.³⁰⁾ 이 대본은 극단 흥행 사무가 문교부에 이관³¹⁾되기 전에 쓰였던 것도 줄거리를 기재하였음을 증빙하는 자료가 된다.

줄거리 다음 장은 등장인물이 기록되어 있다. 숙향, 태수자제, 이공과 처, 곰동지, 거북침지, 토끼 각시, 손이방, 백춘월, 화적떼를 포함 총 34명이상이 필요한 것으로 보아, 이 작품은 대규모의 인원 동원이 필요한 작품임이 확인된다.

<숙향전>은 그동안 반도가극단의 공연 목록으로 언급되지 않던 작품이다. 발굴된 <숙향전> 대본은 전 13경 구성, 윤자혁 작, 무자(戊子; 1948)년 4월 17일에 탈고되었다. 실제 공연 기록상 <숙향전>은 1948년 12월 이후 1949년 3월까지 공연되었다. 1948년 12월 3일에 신작으로 홍보하였으며, 단성사에서 전체 15경으로 공연되었다. 이때 박구 기획, 윤자혁 작, 윤용 연출, 형석기 작곡, 서영훈 조명이었다.³²⁾ 1949년 1월1일의 성남 공연 역시 15경으로 이루어졌는데 윤자혁 작 연출로 표기되어 있다. 1949년 공연은 <천하일색 서시>(15경)와 함께 진행되었다.³³⁾ 1949년 3월 22일부터



<숙향전 발굴대본>

30) 『경향신문』, 1948.12.4.

31) 『흥행허가사무 문교부로 이전』, 『동아일보』, 1948.12.16.

32) 『경향신문』, 1948.12.4.

는 동양극장에서 <숙향전의 고담(古談)>(15경)이란 제목으로 공연된다. <숙향전의 고담>의 창작진 역시 윤자혁 작 겸 연출, 형석기 작곡이다.³⁴⁾

<숙향전>과 <숙향전의 고담>은 여러 부분 유사하다. 일단 공연 시기가 연속적이다. 경성(12월)-성남(1월)-경성(3월) 순으로 공연된 것으로 보아 반도가극단의 지방 순회 이동 경로가 짧았음이 확인된다. 그리고 발굴대본 <숙향전> 첫 곡에서 ‘숙향전의 고담이라’와 같은 가사도 찾을 수 있다.³⁵⁾ 또한 1948년 단성사 공연 외에는 창작자가 윤자혁 창작 겸 연출로 동일하다. 즉 윤자혁의 다른 이름이 윤용이었을 확률이 높다.³⁶⁾ 이외에 발굴 대본은 13경이지만, 첫 공연(1948.12.3)시 15경으로 조정되었고, <숙향전의 고담> 역시 15경으로 유지되었다. 그러므로 창작자, 공연 시기, 작품 명칭으로 보아 <숙향전>과 <숙향전의 고담>은 같은 작품이되 제목만 변경되었을 뿐 기본 줄거리는 크게 변하지 않았을 것으로 판단된다.

이 작품의 작가 윤자혁은 1948년에 <양창곡과 강남홍>, <천지의 맺은 사랑>, <바리공주(칠공주)>, <원수의 삼팔선>, <순정>과 같은 작품들을 대거 내놓는 등 반도가극단의 후기 공연작품에서 활약한 작가이다. 또한 작곡가 형석기는 반도가극단 작품 대부분의 작곡을 담당했었다.³⁷⁾ 그러므로 이 작품은 서형석·안기영 창작 이외의 반도가극단의 작품 경향을 보이는 동시에 1945년 이후 반도가극단의 공연 형태를 확인하는 근거로 적용될 수 있다.

33) 『경향신문』, 1949.1.1.

34) 『경향신문』, 1949.3.26.

35) <숙향전> 대본 4면. <숙향전>의 옛이야기라는 점을 강조하기 위한 제목 변경으로 판단된다.

36) 악극 창작자들 중 여러 개의 이름을 사용한 이들이 있었다. 이름은 대본창작, 연출을 겸하거나 다양한 종류의 창작(악극, 가극, 창극, 여성극, 가요)을 할 때 구분하기 위한 방편이기도 했다. 박노홍(이부풍, 이사라, 강영숙, 노다지, 화산월, 이고래), 조영출(조명암, 조령출, 이가실, 김운탄)이 대표적이다. 윤용은 반도가극단의 타 작품에서 전혀 활동하지 않았다는 점에서도 윤자혁이 창작과 연출을 겸한 것에 대한 구분이었을 것임을 짐작케 한다.

37) 형석기(1912~1993)는 신민요와 유행가 작곡으로 음악활동을 시작하였고, 반도가극단에 소속되어 향토물을 중심으로 한 가극 대다수에 참여한 작곡가이다.(황문평, 민족가요의 선구자 형석기, 『삶의 발자국』2, 도서출판 선, 2000, 57~65면.)

3. <숙향전>의 극작 전략

가극 <숙향전>은 동명의 고전소설 <숙향전>을 바탕으로 한 작품이다. 고전소설 <숙향전>은 전기수의 인기 레퍼토리인 동시에 일본에서 조선어 학습교재로 사용될 정도로 영향력이 있었으며, 사실시조와 판소리계 소설, 탈춤 등 여러 장르에서도 흔적이 존재한다.³⁸⁾ <숙향전>의 이본이 해외에 있는 7종을 포함하여 대략 50종 정도 된다는 점에서도 인지도를 확인할 수 있다.³⁹⁾ 이렇게 <숙향전>은 조선 후기에 대중들에게 잘 알려진 작품이었다.

고전 소설 <숙향전>은 숙향의 아버지인 김전이 거북을 구한 사건에서 출발하여 숙향의 승천으로 마무리 된다. 이 소설은 중국을 배경으로 하며, ‘수족류 보은설화’, ‘난중기아 보호설화’, ‘선약구득설화’와 같은 다양한 유형의 설화를 차용하여 만들어졌다.⁴⁰⁾ 이렇게 잘 알려진 스토리는 다른 장르로 변환될 때 대중의 기대에도 부응하면서 장르의 특징을 보여줄 수 있는 각색을 해야 한다. 가극 <숙향전>은 다양한 내용이 담긴 소설 <숙향전>을 무대화 하면서 소설과 차별화된 면모를 띄게 된다. 그러므로 본고는 <숙향전>을 가극화하기 위해 어떠한 각색을 하였는지, 인물,

사건 구성, 노래와 춤의 위치와 역할 등을 통해 살펴보고자 한다. 이를 통해 반도가극단의 극작 스타일과 방향성을 확인하고자 한다.

1) 연애담과 보조인물의 선택적 강화

고전 소설 <숙향전>⁴¹⁾은 숙향 아버지 김전의 선행으로 숙향이 고난을 극복하고 내세를 보장받게 되는 숙향의 일대기를 다룬다. 숙향의 일생은 정확히 예정되어 있는데, 이는 왕균의 예언으로 작품 초반에 제시된다. 작품의 시간은 숙향의 나이를 기준으로 5세, 15세, 17세, 20세, 70세라는 5개의 분절을 갖는다. 숙향은 5세에 부모와 헤어지고 15세에 5번 죽을 액을 지내고 17세에 부인으로 봉해지고 20세에 부모와 재회하고 70세에 천상으로 올라간다. 또한 주인공의 시간은 선계와 인간계를 왕래하더라도 같은 속도로 흐른다. 이는 다른 선계 탐험담과 차이가 있다.⁴²⁾ 숙향은 명사계, 지상계, 장승상 집, 꿈속, 신약을 구하는 곳 등 장소를 여러 번 이동하면서 문제를 해결한다.

소설<숙향전>의 등장 인물은 현세의 인물(김전, 숙향, 장승상, 사향, 이위공 부부, 이선, 황태후), 동물(거북, 잔나비, 황새, 까치, 사슴, 청조), 선계의 인물(선녀, 용녀, 마고할미, 후토부인, 화덕진군)으로 나눌 수 있다. 이들은 모두 숙향을 도와주기 위해 존재한다.

38) 지연숙, 「<숙향전>의 세계형상과 작동 원리 연구」, 『고소설연구』24, 한국고소설학회, 2005, 192면.

39) 이상구, 숙향전 국문본의 특성과 계통, 『민족문화연구』26, 민족문화연구소, 1993, 219면.

40) 설화가 성립하기 위해서는 ㉠누가(행위자) ㉡누구에게(받는자) ㉢어떻게(방법) ㉣(결과)의 네 부분으로 핵심화소를 나누어서 설명할 수 있다. 1) 수족류 보은설화 구조 : ㉠인간이 ㉡수족류에게 ㉢목숨을 살려주는 은혜를 배풀자 ㉣반드시 수족류는 시혜자에게 보은한다. 2) 난중 기아 보호설화 구조 : ㉠동물이 ㉡난을 만나 기아가 된 유아를 ㉢먹을 것을 주거나 날개로 덮어주어 배고픔과 추위로부터 보호한다. ㉣그 결과 생명을 보전한 기아자는 난이 평정된 후 반드시 부모와 상봉한다. 3) 선약구득설화 구조 : ㉠ 과업수행자가 ㉡ 득병한 왕이나 왕비에게 ㉢ 선계에서 구해온 선약을 먹고 반드시 회생한다. ㉣황제는 과업수행자에게 영토의 절반을 주나 한결같이 거절한다. 그 대신 그들은 완전한 애정을 성취하거나 출세·영달한다. (민경록, <숙향전> 배경설화의 종합적 연구, 『어문논총』32, 경북어문학회, 1998, 62~76면.)

41) 수많은 이본 중 화소, 장면, 사건 등으로 저본으로 많은 연구자들에게 주목받는 이화여대 한국문화연구원 편, 『숙향전 송하』, 『한국고대소설총서』1, 통문관, 1958. 을 고전 소설의 기본 텍스트로 상정하였다.

42) ‘선계를 다녀온 뒤 현실에서는 많은 시간이 지나갔다’는 탐험담이 대다수이다. (지연숙, 앞의 논문, 196면.)

<소설 <숙향전>와 가극 <숙향전>의 사건 비교>

주요 사건	고전소설 <숙향전>	가극 <숙향전>	가극 구성
선행	김전 가문의 소개 김전과 거북이 은혜를 주고받음 김전이 숙향을 낳음. 선녀의 현몽과 현신. 相子 왕균이 숙향의 전생과 이생의 삶 예지.	거북이 화적에게 잡힘 숙향부가 거북을 구해주고 선녀 보답으로 옥지환을 줌.	1부
숙향의 1차 고난	전쟁으로 가족이별. 숙향 기아가 됨. 숙향이 잔나비, 황새, 까치의 도움 받음. 정조의 인도로 명사계에서 후토부인을 만남. 사슴의 도움으로 지상계 귀환. 장승상 집에 의탁. 사향의 모함으로 장승상 집에서 쫓겨남. 선녀와 용녀, 화적진군의 도움으로 위기모면. 술장수로 변신한 마고할미에게 의탁됨.	화적이 숙향과 숙향모를 이별시킴. 거북, 곰, 토끼가 숙향을 구함. 太守子가 숙향모를 구함. 숙향이 노파에게 의탁됨.	
남편과 만남 2차 고난	정조의 안내로 꿈속에서 선계를 여행하고 돌아와 수를 놓음. 이위공 부부가 이선을 낳음. 이선이 꿈속에서 대성사 부처의 인도로 선계를 여행하고 돌아옴. 그후 숙향을 연모함. 이선이 우여곡절 끝에 숙향과 결연을 맺음. 이선의 부친이 숙향을 죽이고자 함. 마고할미의神通력으로 위기를 모면함. 이선의 과거 급제와 나라에 대한 입공으로 부부 재회, 부모 상봉.	숙향을 손이방이, 太守子를 백춘월이 짝사랑함. 숙향과 太守子가 꿈속의 인연 확인함. 손이방, 백춘월의 모략, 숙향 옥에 갇힘. 곰, 거북, 토끼가 太守子에게 진실 알림. 숙향 누명 벗고, 부모상봉 태수자제와 혼인.	2부
내세	황태후의 발명으로 이선이 선약을 찾아나섬. 이선이 악을 구해와 황태후 병고치고 부귀 영화를 누림. 이선과 숙향이 함께 천상계로 복귀함.	-	-

위의 표는 소설 <숙향전>의 전체 단락 구성⁴³⁾과 가극<숙향전>의 주요 사건을 비교한 것이다. 두 작품의 핵심 내용을 비교하면 숙향과 부모의 헤어짐, 숙향의 1차 위기와 동물의 관계, 남자와의 인연과 위기가 유사하다. 가극 <숙향전>의 구성을 보면, 주요 사건이 소설에 비해 간략하고, 숙향의 내세는 다루지 않았다. 또한 숙향의 1차 고난은 축소되었으며, 숙향을 도와주는 동물이 거북 외에는 곰, 토끼라는 새로운 동물로 바뀌

었다. 또한 숙향의 2차 고난 부분에서 백춘월과 손이방이라는 새 인물이 등장하고, 숙향의 고난은 이들이 벌인 계략으로 변경되었다.

가극 <숙향전>은 이렇게 소설의 기본 구성을 유지하되, 숙향의 생애 중 일부분의 시간(7세, 17세)을 다름으로써 사건과 장소를 한정한다. 가극에서 사건은 세 가지로 압축된다. 첫 사건은 1부 1경에서 나오는데, 숙향부와 거북의 관계, 숙향의 전생, 뒤에 숙향이 고난을 당한다는 예고를 보인다. 두 번째 사건은 1부(2경~5경)에서 다루는데 어린 숙향이 화적때로 인해 부모와 헤어지면서 할미에게 위탁되고, 숙향모가 太守子에게 도움을 받는다. 세 번째 사건은 2부(6경~12경)에서 나타나며, 숙향과 太守子의 연애와 시련을 그린다. 이들의 시련은 숙향과 태수자를 연모하는 손이방과 백춘월의 계략 때문이다. 마지막(13경)에 숙향은 누명을 벗고, 부모와 만나면서 太守子와 결혼한다. 이는 벌어졌던 각 사건들을 해피 엔딩으로 마무리하는 구성으로 볼 수 있다.

이렇게 가극<숙향전>은 소설에 비해 숙향이 겪은 고난이 줄었다. 하지만 각 사건은 인물 간의 갈등을 극대화할 수 있도록 구성된다. 이는 제한된 공연 시간에 핵심사항을 전달하기 위한 필수적인 선택이었다.

또한 가극 <숙향전>과 소설은 ‘숙향의 2차 위기’에서 확연히 차이가 난다. 소설에서 숙향의 시련은 하늘에서 예비된 ‘운명’이며 이를 잘 극복 하면서 문제가 해결된다. 그에 비해 가극 <숙향전>에서 숙향의 시련은 전적으로 ‘엇갈린 연정’ 때문이다. 숙향과 태수자제의 사랑은 백춘월과 손이방의 입장에서 문제이다. 백춘월은 태수자제를, 손이방은 숙향을 연모하고 있었기 때문이다. 백춘월과 손이방은 자신의 연모를 받지 않은 숙향과 태수자제를 차지하기 위해 모략을 꾸민다. 백춘월의 입장에서 숙향은 없어져야할 인물이고, 손이방의 입장에서 숙향은 욕망을 해소하기 위한 도구이다. 결국 손이방과 백춘월은 사랑을 이루기 위해 숙향을 이용한다. 이로 인해 숙향은 도적으로 몰려 감옥에 갇히며, 겁탈을 당할 뻔하고, 귀양 가는 위기에 처하게 된다. 이렇게 숙향이 겪는 시련은 손이방

43) 차충환, <숙향전>의 구조와 의미, 『고소설연구』15, 한국고소설학회, 1999, 221~222면.

과 백춘월이 만든 계획 때문이지, 하늘 혹은 운명과는 큰 연관성을 보이지 않는다. 속향의 고난은 고전 소설 상 ‘운명’으로 예비된 것이었으나, 가극에서는 ‘사랑으로 인한 오해와 갈등’으로 변환된다.

또한 가극 <속향전> 1부에서 소설에 없는 사건이 추가된다. 소설 속에서 속향과 부모가 헤어진 이유는 ‘전쟁’ 때문이었다. 하지만 가극에서 ‘화적두목의 탐욕’으로 대체된다. 이는 속향의 고난이 타인으로 인한 것임을 확실히 보여준다. 속향모를 차지하기 위해 화적 두목이 마을에 불을 지르고, 속향을 불속에 버리기 때문이다. 이 사건은 또한 속향이 동물들의 도움을 받고, 속향모가 태수 자제의 구출을 받게 되는 원인을 제공한다. 이렇게 새로운 사건을 추가하여 가극 속 인물들의 개연성을 부여하였다.

가극 <속향전>은 고전 소재를 가져오되, 연애(삼각, 사각의 구성)에 집중하였다. 소재는 작품의 배경일 뿐이며 멜로와 행복한 결말이 나온다는 점에서 당대의 악극 중 남녀관계를 다룬 것들과 크게 다르지 않았다. 이렇게 가극 <속향전>은 전적으로 ‘남녀의 애정’에 초점을 맞추어 각색하였다. 이러한 변화는 이후 작품에서도 발견된다. 이는 반도가극단이 1945년 이전에 공연했던 작품과 분명 차이가 있다. 그러므로 고전소재활용이 ‘가극운동’을 위한 것이었다는 주장⁴⁴⁾은 수정될 필요가 있다.

가극 <속향전>의 인물들은 소설에 비해 이름이 변화된 이가 많다. 등장인물 중 속향(주동인물), 백초월(반동인물), 도화(보조인물)외에는 이름 대신 성과 관직명(손이방), 혹은 신분명(화적두목, 선녀, 노파)으로 지칭된다. 소설에서 이름을 지녔던 인물도 신분명으로 바뀐다(속향의 아버지 김전은 속향부로, 이위공은 태수로, 이선은 太守子로 표기되었다). 이렇게 이름을 없앤 것은 속향 외에는 이름이 적극적으로 불리는 상황이 없기 때문이었다. 그리고 신분을 드러낸 호칭이 인물의 특징을 드러내는데 적합하기도 하였다.

44) 김호연, 앞의 책, 61면.

또한 가극 <속향전>에서는 선계 인물의등장이 축소된다. 선계의 인물(선녀)은 1경에서만 등장한다. 가극 속에서 선녀는 소설 속 선계 인물들의 역할(예지)을 모두 수행한다. 그리고 동물과 인간의 중간자 역할도 한다. 사건과 시간을 축소하면서, 최소한 극이 성립되는 요소만 남기고 비현실적이거나 반복되는 장면을 생략하다 보니, 인물도 하나로 합쳐진 것이다.

소설 속에서는 여러 종류의 동물들이 한 번씩만 등장하지만, 가극에서는 같은 동물이 지속적으로 등장한다. 그 결과 동물들의 극중 역할이 명확해진다. 가극 속에서는 거북 이외에 곰과 토끼^{1,2}가 나오는데, 곰과 거북은 남성이 토끼는 여성이 배역을 맡아서, 남녀 간의 호감과 관심을 보여준다. 고전 소설 <속향전> 속에서 선계의 인물과 동물은 속향의 운명을 위해 예정된 역할을 수행하는 수동적인 존재였다. 하지만 가극 <속향전>에서는 현실 속 인물이 동물과 관련을 맺거나, 이야기를 하는 장면이 줄어든다. 그러면서 동물은 속향과 太守子가 모르는 상황을 목격하고 전달하는 보조적 역할을 하는 동시에, 관객들에게 웃음을 주는 역할도 담당한다. 이렇게 가극 <속향전>은 동물들이 무대에 등장하는 구체적인 이유를 부여하여 비현실적인 등장인물들의 개연성을 마련하고, 관객들의 흥미를 끌어낸다.

가극 <속향전> 인물 중 새롭게 등장한 인물로 손이방과 백춘월이 있다. 이들은 자신의 악행에 대해 죄의식을 지니지 않는 악인으로 그려지며, 작품 속 갈등을 배가시킨다. 이렇게 주인공에게 부정적인 영향력을 끼치는 인물들은 속향의 고난의 원인을 명확히 보여준다. 일방적인 악인의 계략에 당하던 주인공은 인간이 아닌 동물의 도움과 본인의 노력을 바탕으로 역울함을 극복하게 된다. 또한 악행을 행한 악인은 속향의 신분이 극복된 후 철저히 별을 받음으로써 선악의 상벌이 명확하게 정리된다.

반도가극단의 가극 <속향전>은 운명에 입각한 서사를 ‘연애의 위기’라는 서사로 변경하였다. 그리고 인물의 등장 이유를 부여하고, 선악의 이분법적 구도를 강화하면서 극의 갈등을 부각하였다. 이렇게 가극 <속향

전>은 고전소재를 활용하되, 그 내용은 ‘연애’에 치중하여 비현실적인 설화의 세계에 치우치지 않고 등장인물의 감정에 집중할 수 있게 각색을 하였다. 이는 사건의 가짓수 조정, 구체적 사건의 확장, 인물 설정의 변화를 통해 이루어졌다. 이는 소설이 2시간의 무대 공연으로 각색되면서 선택과 집중을 해야 하는 장르적인 특성 때문이기도 했고, 관객의 취향을 고려한 것이기도 했다.

2) 오락(娛樂)장면의 삽입

(1) 동물 등장과 이완의 효과

이전까지 고전 설화 소재를 다룬 장막극은 ‘막간’을 포함하지 않는다는 전체 조건을 포함하고 있었다. 물론 가극 <숙향전>은 1부와 2부가 동일한 즐거리의 사건으로 구성된 장막극이다. 하지만 이 작품에서 동물들이 나오는 대목은 주의 깊은 접근이 요구된다. 가극 <숙향전>에서 동물들은 1, 2, 5, 10, 11, 12, 13경에서 등장하며, 1부와 2부에서 등장 비중이 다르다. 특히 1부 1경과 2경에서 곰, 토끼, 거북의 등장 대목은 극중 내용과 관련 없이 독립적이다. 동물들은 말놀이, 씨름, 술래잡기와 같은 놀이도 하고, 애정 갈구, 질투, 힘자랑과 같은 인간의 속성을 과장되게 표현한다.

① 토끼1 : 아니 이 곰친구가 술두 안먹구 취했나 왜 이리 횡설수설해 그래. 선녀가 선녀들이지 누구들이라니.

곰 : 허허. 이 각씨 왜 이리 답답한가. 그래 이 곰동지 말씀을 구리두 못아러 듯나. 일테면 그 선녀들 이름이 뭐난 말이지.

토끼2 : 아이구 참 누가 더 답답한지 모르겠네. 선녀가 선녀지 이름이 어뵈잇서요 그래.

곰 : 아이고 고거 참 미련하기는 곰 갖군

토끼 : 아니 뭐가티요.

곰 : 응- 아냐 아냐. 참 미련하기는 토끼 각시들 갖군. 헤헤헤.

일동 : 하하하 - (웃는다)

토끼2 : 참 우서죽겠네 자기가 자기 송을 말하네. (<숙향전>, 5~6면⁴⁵⁾)

② 곰 : (중략) 예그 고거 예쁘게두 생겼지. (토끼 귀를 만지며) 두 귀는 쪽긋 두 눈은 도리도리 앞발은 잘둑 뒷발은 깡충 허리는 날씬(토끼1에 궁둥이를 탁치며) 요 궁둥이 좀 보자. 콩지는 모탁 입은 움질움질 헤헤헤 고거 날 아주 죽여. 이 곰어른 아주 녹아서 도라가시겠다.

토끼1 : (조와서) 참말- 아이 몰라요. 곰동지는 캐니 그러시지(붓끄러운 듯) 나는 내 이 흰 털보다두 곰친구 그 까만 털하고 굵게 생긴 팔다리 하구 아이 어찌면 그러케 든든해뵈구 또 미듬직한지 모르겠서요, (<숙향전>, 6~7면)

③ 거북 : 뭐 곰친구만 기운이 센줄 아냐. 나두 그만 기운은 잇서(사지를 폼다 오그렸다) 하나들 하나들(기운 자랑)

토끼2 : (반한 듯) 아이 어찌면 이러케 기운이 장살까. 나는 은제나 거북침지가 조와요.

거북 : 이히히히 으아. 거북이 살니요 -

토끼2 : (놀래서 거북을 분뜰며) 아니 거북침지 왜 이러우.

거북 : (손을 저으며) 안이야 안이야 내비뵈 내비뵈. 아이구 녹는구나. 히히히히 하하하하. (<숙향전>, 18~19면)

①은 ‘선녀가 왜 이름이 없냐’는 질문과 답에서 나타난 언어유희이다. 곰은 토끼와 소통이 되지 않는 답답함을 본인의 미련한 속성 탓으로 돌

45) 윤자혁 작, 형석기 작곡, <숙향전>, 반도프린트사, 1948. 이후 인용부분은 <숙향전>, 면수로 표기한다.

려버리면서 웃음을 유발한다. ②은 곰과 토끼의 감정을 직접적인 언어로 표현한다. 즉 의성어와 의태어를 활용하고, 각운과 두운을 고려하여 운율을 살린다. 또한 구체적인 지시문으로 이들이 말뿐만 아니라 행동(귀를 만지고, 궁둥이를 탁치며, 부끄러워하는)으로도 애정을 드러낸다. ③은 거북과 곰이 자신의 근력을 자랑하여 토끼의 환심을 사는 장면이다. 이들은 과장된 제스처(사지를 폈다 오그렸다, 손을 내젓는 행동)를 취한다. 그런데 이 장면의 앞 뒤로는 속향과 속향모의 위기가 닥치는 부분인지라, 실상 극중 내용과는 연관성을 보이지 않는다.

① ②의 대목은 극 내용과 상관없음에도 불구하고 대본 5장 분량을 차지하고 있다. 극중 상황으로 보아 토끼는 여성이 곰과 거북은 남성이 역할을 맡았고, 여성과 남성의 특성을 과장되게 표현했다. 토끼는 콧소리를 내고, 곰과 거북은 외모와 행동을 통해 남성다움을 증명하기 위해 애쓴다. 동물들이 사용하는 대사는 사투리와 감탄사, ‘-요, -우’와 같은 구어체 종결형이다. 이러한 동물들의 행동은 우스꽝스러우며, 장을 변경해도 그 성격이 변하지 않는다. 언어유희, 과장된 행동, 운율을 살리는 대사들은 극적 긴장을 늦추고 배우들이 무대에서 노는 분위기에 일조한다. 즉, 관객에게 동물 등장은 웃음을 유발할 것이라는 기대심리를 불러일으킨다. 이를 만족하기 위해서 동물 등장 대목은 연속된 극 흐름과는 별도의 재미를 추구한다.

동물들의 우스운 행동은 사건의 휴식을 주는 기능을 한다.⁴⁶⁾ 이로 인해 동물 등장 대목은 극의 흐름을 끊고, 긴장을 완화한다. 고전소설 <속향전>에서 동물보은의 설화적 소재는 현재의 관객에게 납득되기 어렵기에 이를 타파하기 위해 동물 등장 대목이 재미 위주로 변경된 것이다. 동물 등장대목에서 이완된 극의 흐름은 다시 속향과 관련된 상황을 긴박하게 다루는 구성을 취한다.

이렇게 가극 <속향전>은 동물등장 대목을 통해 이완과 긴장의 구성을 전략적으로 배치하였다. 이렇게 장막의 가극에서도 독립적인 대목이 존재

46) 이는 뮤지컬의 comic relief와 유사하다.

하였고, 이를 통해 극의 흐름을 조절한 것이 발견된다. 그러므로 가극<속향전>은 막을 내리고 쇼를 진행하는 형태는 아니었지만, 흥미 유발을 위해 독립된 대목을 활용하였다는 점을 알 수 있다.

(2) 활극을 통한 불거리 제시

가극 <속향전>에는 남자 주인공인 태수자(太守子)⁴⁷⁾와 악인의 대결이 2번 나타난다. 이 대결은 모두 극의 절정 부분에서 악인을 물리치는 구도이다. 태수자는 신분이 높고, 문(글솜씨)과 무(칼솜씨)에도 뛰어난 능력을 가졌다. 또한 그는 약자를 보호하고, 정의를 실현하기 위해 노력한다. 태수자는 악인과 화적떼를 물리치고, 악인의 도발을 제압한다. 게다가 동물의 이야기를 들을 수 있는 존재이기도 하다. 이렇게 가극 <속향전>에는 뛰어난 남자 주인공이 등장하며, 그의 능력을 부각하기 위해 싸움 대목이 나타났다.

④ 태자 : (몸을 날려 피하며 부채로 막으며) 에이 아모리 도적놈이지만 비겁한 놈아.

두목 : (다시 달려들어 찍으며) 뭘시-

태자 : (부채로 칼을 빗고 몸을 피하며) 에이 - (그때 시동 칼을 안고 급 우편으로 등장)

시동 : (칼을 주며) 도련님 칼 칼, 도련님 칼요 칼 -

태자 : (칼을 받으며) 오- 수고했다. (바드면서 칼을 뽑아 부감을 찍으며) 에이-

부하갑 : (칼마른 자리를 움켜지고) 으-악 음-(비틀거리다 쓰러지며 우편으로 나간다)(그때 시동 몰래 달려 올라가서 속향모에

47) 남자 주인공의 아버지는 그 고을의 태수이고, 태수의 자제라는 것을 줄인 것이 그의 이름이다. 대본 페이지에서 태수자, 태자, 수자 등으로 혼용되어 쓰였는데, 여기서는 태수자로 통일해서 언급하기로 한다.

결박을 끌려준다. 그러자 부하을 수자(守子)에 칼에 칼든 팔을 밧고)

부하을 : (칼을 노치며 움켜쥐고) 으악-아이구머니(다러난다 좌우로 퇴장)

두목 : (두려워서 벌벌 떨며) 요색끼 봐라 예익 칼바더라(달려들며 짝는다)

수자 : ㉠(칼을 받으며)뫼시 이 도적노아(싸우는 동안에 위치가 박귀여서 두목은 단상 위에 올라서고 태수자는 아래 서게 된다 그러자 뛰어올라며)

수자 : (칼로 찍으며)에엑 이 도적놈

두목 : (칼을 밧고 비틀거리며) 으악-음-(비명을 지른다)

수자 : (다시 찍으며) 이 도적아 천벌에 칼 바더라 예익-

두목 : ㉡(으악(비명을 지르며 후편으로 떠러진다))

시동 : 이야 - 아이구 도련님(칼쓰는 승내를 나며) 이야 참 신난다. 거반인게인이라 차검술이 훌륭하십니다. 글은 안일그시구 칼연습만 하신다구 소인이늘 그랫드니 거만인게 아니라 다 쓸곳이 있꼬요. 거 이담부터는 소인이 아무말 안할테니 맘대루 칼연습만 하십쇼 그러. (<숙향전>, 30~32면, 밑줄, 번호 인용자)

④는 1부에서 태수자가 숙향모를 구하기 위해 화적 무리와 대련을 하는 부분이다. 태수자는 어리고, 격투 경험이 없음에도 놀라운 칼솜씨를 보여준다. 이 대목의 지시문에는 칼끼리 부딪혔다가 떨어지는 모습(칼을 피하고, 놓치고, 찌르고, 칼에 맞아 비틀거리는 모습 등)이 상세히 드러난다. 또한 인물의 등퇴장이 역동적으로 구성되었다. 특히 화적 두목이 칼에 맞아 무대에서 떨어지는 장면의 경우 ㉠과 ㉡의 상황을 참조할 때, 무대 단상을 높이고 뒤에 안전장치를 마련했을 것으로 유추된다. 긴박한 싸움의 합이 덕분에 상세하게 지시되었다는 것은 배역의 동선에 대한 구

획이 짜여있음을 보여준다. 태수자는 악인에게 망설임 없이 칼을 던진다. 이렇게 1부의 고난은 태수자의 활약으로 해소될 계기가 마련된다.

이렇게 가극 <숙향전>에서 칼싸움은 극의 긴장감을 최고조로 올리는 동시에, 확실한 볼거리를 제공하는 역할을 하였다. 이 장면의 중요성은 정교한 무대지시문을 통해 확인된다.

⑤ (그때 끌어 업드렸든 손이방 품에서 비수를 끄내들고 비호가치 태수 자제에게 달려들어 엽꾸리를 찌른다. 수자 급히 몸을 돌려 피한다.)

숙향 : (비틀거리고 일어서며) 아이구머니 저를 어째. (토끼와 곰 거북 서로 서로 몽킨다.)

손이방 : (다시 찌르며-) 에이 이 색끼 너주꾸 나죽자

태수 : (놀래서 의자에서 이러서며) 앓 저놈 잡아라

손이방 : (다시 찌르며-) 아 색끼 죽어라(사령을 우왕좌왕 어쩔줄 모른다)

태자 : 몸을 트러 칼을 피하며 한손으로 손가에 칼든 팔을 움켜쥘다.

손이방 : (잡힌팔을 빼내려 양가님을 쓰며) 으-응-

수자 : (한손으로 칼든 손을 치며) 예익 (손가 칼을 노친다. 수자 손가를 떠다밀며 사령들에게) 저놈을 목거라. (<숙향전>, 87~88면)

⑤는 2부 13경에서 나오는데 손이방의 악행이 밝혀지는 부분으로 극 구성상 절정에 해당한다. 이 대결도 칼을 찌르고, 피하고, 몸싸움을 벌이는 육탄전을 실감나게 무대화하였다. 여기서 먼저 칼을 휘두르는 이는 손이방이다. 손이방은 마구잡이로 공격하고, 그의 동작에 따라 등장인물들의 동선이 얽히게 된다. 손이방은 세 번이나 태수자를 찌르는 도발을 하지만 모두 실패한다. 그에 비해 태수자는 손이방을 한 팔로 제압하여 칼을 제거한다. 여기서 태수자는 위협적인 상황만 제거하여 살생이 일어나지 않게 한다는 점에서 영웅적이다.

가극 <숙향전>의 싸움 대목(活劇)⁴⁸⁾은 남성 주인공의 영웅적인 면모를 확인하는 장치이다. 태수자는 악인을 응징하여 정의를 실현한다. 또한 그는 불의를 타도하지만, 패자에 대한 배려도 베푼다. 그리고 싸움에서 절대 패하지 않는다. 이렇게 활극은 남성영웅의 칼싸움과 육탄전을 통해 극적 긴장을 고조시키고, 선악구도를 명확하게 해주며, 관객에게 보는 즐거움을 전해주었다. 화려하고 정교한 칼싸움(활극)은 이후 고전소재 장막음악극(악극, 여성국극)에서 지속적으로 활용한다.⁴⁹⁾ 이는 관객들이 활극을 선호했다는 반증이기도 하다.

이렇게 가극 <숙향전>에는 동물 등장 대목과 활극이 포함되었다. 동물 등장 대목은 우스꽝스러운 행동으로 웃음을 유발하여 긴장을 이완하는 효과가 있었고, 활극은 구체적인 싸움장면을 통해 긴장을 고조시키고 시각적 볼거리를 제공하였다. 이 대목들은 극중 내용과 연관성이 없지만, 극의 생동감을 살렸으며 관객의 관심을 끄는데 효과적이었다. 이 방식은 막간의 형태는 아니지만 극과 연속성이 없는 단절된 장면을 포함하였기 때문에 문제적이다. 반도가극단의 공연들이 ‘쇼를 배제한 순수한 무대예술운동’⁵⁰⁾만 한 것이 아니라는 것을 확인해주기 때문이다. 또한 반도가극단의 연기진에는 희극 연기로 손꼽히는 배우들이 있었다는 것도 이러한 장면이 주목을 끌었음을 보여준다.⁵¹⁾

<숙향전>에는 관객들의 흥미를 끌기 위한 오락 장면이 자연스럽게 삽

48) 싸움, 도망, 모험을 주로 연출한 영화나 연극.

49) 박노홍의 <루루테자>(1953)나 <꿈의 궁전>(1956)도 쇼를 진행하지 않는 악극이었는데, 화려한 볼거리와 함께 이상적인 남자주인공의 칼싸움이 발견된다. 또한 여성국극의 경우에도 적극적인 싸움과 높은 곳에서 떨어지는 대목이 인기 있었다. (정명문, 『남북한 음악극의 비교연구』, 73~76면.)

50) 김호연, 앞의 책, 7면.

51) 반도가극단의 여자주연은 대부분 장치희가 맡았으며, 남자 주연은 임천수, 허장강, 이근호였다. 우스개 역할은 김희갑이 전담하였다. 김희갑은 <7공주>라는 작품에서 노인역을 하면서 호평을 받았으며, <공팔용>이란 작품에서도 성공하였다. 1950년까지의 반도가극단의 신작에서 김희갑은 희극전문배우로 활약했다. (황문평, 앞의 책, 85~98면. 김의경·유인경, 앞의 책, 96면.)

입되어 있었다. 이는 반도가극단의 공연 방식이 변화하고 있었음을 뜻한다. 반도가극단은 1945년 이후로도 고전소재를 활용한 장막 가극을 만들었지만, 시대와 관객의 변화로 인해 여러 방면에서 흥미를 끌만한 시도를 하고 있었던 것이다.

3) 노래와 춤의 유형화

가극 <숙향전>에는 20곡의 노래와 음악이 나온다. 이 작품의 작곡자인 형석기는 신민요 작곡가로 알려져 있다. 대중가요를 작곡한 이력에서도 확인되듯이 <숙향전> 속의 노래들은 간결하다. 악보의 부재로 합창의 성부가 분리되었는지 여부는 확인되지 않는다. 하지만 작곡가의 악보 『형석기 신민요 작곡집』¹⁵²⁾에 실린 곡들(14곡)을 통해 그의 작곡 스타일을 유추할 수 있다. 일단 형석기의 곡들은 신민요 스타일인데, 음조직을 확인해보면 5음의 음조직과 전통적인 민요 선율진행을 보인다. 박자 부분에서는 3박자의 곡과 2박자의 곡이 있으며, 특히 2박자의 곡은 경쾌한 멜로디로 인해 사랑을 받았다.⁵³⁾ 가사를 살펴보면 향토색이 풍기는 가사를 의도적으로 채용하였다.⁵⁴⁾ 이러한 형석기의 신민요 작곡 특성으로 보아 형석기가 작곡한 고전 설화 소재 가극(악극)에도 이전까지의 신민요의 음악 성향이 남아있을 것으로 보인다.⁵⁵⁾

가극 <숙향전>에는 노래가 없는 정도 존재하며, 노래에 제목이 없는 것이 특징이다. 곡 대부분은 3.4.5 혹은 4.4의 음보를 지니고 있다. 곡의 중

52) 형석기, 『형석기 신민요작곡집』1, 세광출판사, 1963.

53) 형석기 작곡, 선우일선 노래 <조선팔경>은 기존의 민요조인 굿거리 장단(세마치장단)에서 탈피한 두마치 장단이었다. 음계는 계면조 가락을 기본으로 하였다. (황문평, 『민족가요의 선구자 형석기』, 앞의 책, 60면.)

54) 작사가는 서항석, 왕평, 이부풍(박노홍), 윤요영, 공사일, 조영식, 유달영, 오종하 등이었다. 이중 악극단에서도 활약한 인물들(서항석, 왕평, 이부풍)과 교류가 있었음이 확인된다.

55) 이진원, 앞의 책, 67면.

류는 가장 인원에 따라 합창곡과 독창곡으로 분류할 수 있으며, 노래의 역할은 주제제시, 배경제시, 사건 암시, 주인공의 감정을 토로하는 것이었다. 또한 동물들이 부르는 합창은 춤을 동반하는 춤곡의 형태를 띠기도 했다. 이들 노래는 배역을 맡은 배우들이 직접 불렀다.

< 가극 속향전 구성과 노래 >

부	경	장소시간	내용	노래	곡 역할	가창자
1부	1경	산협 아침	올가미에 걸린 거북을 속향부가 도적에게 구해준다. 거북의 누나인 선녀가 여의주를 속향부에게 주어서 노자를 마련해준다.	1서곡합창 20강산 아름다워 3아저씨 아주머니	주제제시 배경제시 미래암시	합창 합창 합창
	2경	산길 밤	도적이 속향모를 탐하는 계획을 동물들이 알고 이를 막으려고 한다.	-	-	-
	3경	속향집 달밤	화적들이 속향모를 데려가고 불속에 속향을 버린다. 거북이 속향을 구한다.	4야월공산 어린달빛	감정토로	속향모
	4경	산길 달밤	속향모가 화적에게 수모를 당하는 것을 태수자가 지켜본다.	5글배우러 집을떠나	감정토로	태수자
	5경	산중 새벽	속향모의 겁탈위기를 뛰어난 칼솜씨로 태수자가 막는다. 선녀가 속향의 거처를 마련해준다.	6천상에 선녀아씨	사건암시	곰 거북, 토끼, 선녀
2부	6경	노파집 달밤	6년 동안 속향은 노파가 키웠고, 곰속의 인연을 속향과 태수자가 알아본다. 손이방과 백준월이 이를 시기한다.	7달아달아 발겨서 8곰가튼 유수세월 9곰속에 나보되여	시간배경 감정토로 배경제시	치녀합창 속향 태수자
	7경	산중숲속 달밤	속향과 태수자의 사랑 확인	10외로이 피여잇는 11살구꽃 아롱지든	감정토로 감정토로	속향 태수자
	8경	산길 달밤	백준월과 손이방이 속향과 태수자를 갈라놓을 흉계를 꾸민다. 손이방의 계략으로 태수자는 감금된다.	12하날이 믿으시는	감정토로	속향
	9경	노파집 아침	백준월에 의해 속향이 가락지 도둑으로 몰린다. 속향과 노파가 손이방에 의해 감옥으로 끌려간다.	13숲속에 외로하핀 14새야새야 쪽지새야	감정토로 배경제시	속향 여성합창
	10경	산길 밤	거북이 태수자에게 속향의 소식을 전해준다.	15하두신신 하기에	배경제시	거북
	11경	옥중 밤	손이방이 속향을 범하려는 것을 태수자가 막는다. 태수는 손이방의 보고로 인해 태수자의 말을 믿지 않는다.	16아이구 배급하 17오작교 허무러진	상황제시 감정토로	옥귀합창 속향
	12경	산길 낮	손이방과 백준월의 계락을 동물들이 듣고 태수자에게 알려준다.	18낮잠자다 이러나	상황제시	곰
	13경	동헌 낮	속향의 무고를 태수자가 증명한다. 백준월과 손이방이 벌을 받는다. 속향의 부모가 등장하여 속향과 태수자가 축복받으며 결혼한다.	19고전음악 20여기모인 여러분들	배경음악 주제제시	춤곡 합창

가극<속향전>에서는 배경과 상황을 제시하고, 미래를 암시하는 내용의 곡이 많이 등장한다. 이는 노래가 나오는 위치와 관련이 있다. 보통 각 경의 시작 부분에서 1~2곡의 노래가 나타난다. 첫 곡과 마지막 곡은 주제를 요약해서 제시하였다.

- ⑥ 여기모인 여러분들 이내말씀 드러보소
할머님께 품에안겨 어린시절 뜻는옛말
속향전에 고담이라 드른기억 나시지요
고진감래 인간유사 피눈물로 역근서름
속향전에 옛이야기 오날다시 보사이다. (<속향전>, 1경 4면)
- ⑦ 아저씨 아주머니 속향아가씨
압날에 쓰린고생 닥쳐올지나
어지신 그마음만 변치안으면
그고생 변하여서 복이되리라 (<속향전>, 1경 16면)
- ⑧ 천상에 선녀아씨 속향아가씨
초년에 이고생도 하늘에운명
쓰라린 이서름을 참고익이면
압날에 만흔복을 바드오리다 (<속향전>, 5경 38면)
- ⑨ 여기모인 여러분들 속향사적 보섯지요
고진감래 인간만사 초년고생 서로마오
착한마음 어진행실 쉬지말고 싸우시면
고생지나 락오리니 희망으로 사러가세(<속향전>, 13경 97면)

⑥은 막이 오르기 전에 나오는 첫 곡으로 작품 전체의 분위기를 예고한다. 합창곡으로 진행된 이 곡은 <속향전>이 옛이야기에서 출발한 것

이고, ‘고진감래’, ‘설움’을 표현한 것임을 표명한다. 4.4조의 운율로 20마디로 진행되었으며, ‘한가한 고전음악’⁵⁶⁾스타일의 곡이었다.

㉓과 ㉔ 역시 숙향의 고난과 극복을 예언한다. ㉓은 1경의 끝에 배치되었는데, 숙향 부모가 선녀에게 숙향의 미래를 전달받은 뒤, 음악과 함께 곶, 거북, 토끼들이 노래하고 춤을 추는 가운데 나온다. 3,4,5의 운율로 12마디로 구성되었으며, 이 곡이 끝난 뒤 막이 내려온다. ㉔은 5경의 끝에 어린 숙향이 노파에게 인도되고, 숙향 가족의 고난이 해소된 뒤 나오는 곡이다. 3,4,5의 운율로 곶, 거북, 토끼 둘, 선녀가 모두 춤과 노래를 한 뒤 막이 내려온다. ㉕은 13경 마지막에 나오는 곡으로 극을 잘 보았는지 묻고, 고난을 이겨내면 낙이 온다는 교훈을 담았다. 이 곡은 4.4조의 운율로 16마디로 진행되었으며, 곶, 거북, 토끼, 기생들이 합창한다. 또한 춤추는 모습을 끝으로 막을 내리게 된다.

이렇게 극의 시작과 끝에 나오는 곡들 중 ‘분위기’를 보여주거나 ‘사건 해결’ 이후의 곡은 유사한 형식을 가지고 있다. 일단 합창곡으로 구성되며, 3,4,5(7.5) 또는 4.4조의 운율을 정확히 지킨다. 또한 마지막에 나올 경우는 막이 내려오며 경을 정리한다. 동물들이 모두 등장하여 춤을 춘다는 것이 공통적이다. ㉓ ㉔ ㉕에서 춤은 앞 사건을 즐겁게 마무리하는 역할을 담당한다. 4~5명 이상의 인물이 지시문에는 ‘노래하고 춤춘다’만 제시되어 있는데, 노래를 부르는 가운데 춤을 추어야 한다는 점을 가정하였을 때, 호흡을 배려한 동작으로 구성되었을 것이다. 물론 2박자의 곡인 ㉕의 경우 경쾌한 리듬으로 인해 동작을 빠르게 하는 것도 가능했으리라 여겨진다. 이러한 춤과 합창은 전반적으로 분위기를 고조하고 심각하지 않음을 보여주는 역할을 담당했다.

가극 <숙향전>에서 나온 독창곡은 자신이 겪고 있는 감정을 대변한 곡이 대부분이다. 주로 인물이 처음 등장할 때 자신의 심리 상황을 표현한다.

㉖ 외로이피어있는 한국한송이
꽃차저나라드는 어여분나비
즐겁게 춤을추다 노래불러라
아아- 이내가슴 봄바람분다 (<숙향전>, 7경 49면)

㉗ 살구꽃아롱지든 행화촌에도
가을빛새로워라 입흔짓것만
홀로서 향기로운 국화한송이
아- 아름다운 나의사랑아 (<숙향전>, 7경 50면)

노래 ㉖와 ㉗는 각각 숙향과 태수자가 부른 독창곡이다. 7경은 달밤이 배경으로 그 첫 곡으로 숙향의 마음을 보여준다. ㉖에서 숙향은 국화꽃을 본인으로, 나비를 태수로 비유하며 자신의 마음에 봄바람이 분다며 사랑의 설렘을 표현한다. 이때 행복함과 부끄러운 감정이 교차하는 모습을 보여준다. ㉗에서 태수자는 국화 한송이가 숙향 곧 자신의 사랑임을 알아본다. 이 두 곡은 두 사람의 감정 표현이라는 내용과 7.5의 운율, 16마디라는 형식이 유사하다. 당대 악극에서 전곡을 화음을 넣어 부르는 형태는 없지만, 독창곡과 독창곡이 몇 마디 간주를 사이에 두고, 연결되는 형태는 종종 나타난다.⁵⁷⁾ 이러한 정황으로 보아, 노래 ㉖와 ㉗는 남녀가 연속적으로 부르는 사랑 노래이며, 운율과 마디 진행, 극적 상황 상 성조만 달리한 비슷한 곡일 가능성이 높다.

가극 <숙향전>에서 불린 독창곡은 기다림(노래4), 부모님에 대한 그리움(노래5), 사랑의 설렘(노래9,10,11,12,13), 서러움(노래17) 등 감정을 표출하는 기능을 하였다. 그리고 그중에서 강조된 감정은 단연 ‘사랑’이었다.

57) 1945년 이후의 악극 음악 분석에 대한 연구는 악보의 미비로 현재까지 <황구의 일야>, <눈 나리는 밤>, <루루태자>만 이루어진 상태이다. 고전설화 소재의 장막가극과 유사한 형태인 <루루태자>(1953)의 경우, 독창곡 뒤에 다른 배역이 노래를 받아서 부르는 형태로 연결된 것이 발견된다. 정명문, 남북한 음악극의 비교연구, 62~70면.

56) <숙향전>, 4면.

이렇게 노래의 배분과 비율을 보아도 이 작품이 남녀 간의 연애 감정을 주로 다루었음이 확인된다. 이러한 독창곡은 등장인물의 개인적인 감정과 심리상황을 직접적으로 표현함으로써, 극중 인물의 감정에 이입하게 하는 기능을 하게 된다. 이렇게 노래는 각각의 역할이 있었으며, 철저한 형식을 지킨다.

<숙향전>의 곡은 형석기의 이전 작품인 <심청전>(1943~1945)과 차이를 보인다. <심청전>은 60곡이었고, 심봉사와 심청이 이별하는 장면에서 주고받는 노래가 20여 분 간 이어지면서 눈물을 흘리게 했다.⁵⁸⁾ 이 작곡은 향토가극에 색다른 음악 구성을 가져온 작품이었다. 대사를 주고받는 오페레타 식의 형태를 시도했던 것이다.⁵⁹⁾ 그에 비해 <숙향전>은 합창, 독창이 주로 나왔고, 선후창의 곡은 한 곡 밖에 없다. 선후창 곡은 민요창의 가창 형식을 따온 것이었다. 특히 오페레타식의 ‘레시타티브’⁶⁰⁾의 형식과 같은 대화창이 없다. 또한 각 노래는 위치와 역할이 배분되어 있었다. <숙향전>은 신민요 스타일의 가요 곡으로 구성되었다.

동일한 작곡가의 창작이지만 곡 스타일에서 차이를 보이는 것은 작가와도 관련이 있다. <심청전>은 극작, 작사자가 서향석이며, <숙향전>은 윤자혁이 극작, 작사자이다. 이렇게 대부분의 가극은 작가가 작사자를 겸하는 경우가 많았다. 이 경우 장점은 작품과 곡이 일관된 관점으로 구성될 가능성이 높아진다. 그리고 반도가극단 작품의 노래는 작곡자 뿐 아니라 작가의 성향이 고려되었음도 확인된다.

가극<숙향전>의 합창과 독창은 각 경의 처음과 끝에만 배치되어 있었다. 가극 <숙향전>에서의 노래는 수와 위치, 기능으로 보아 극 전체를 포괄하지 않고, 한정적으로 사용되었다. 이렇게 레시타티브 곡에서 가요 곡

58) 김의경·유인경 편, 앞의 책, 49면.

59) 황문평, 앞의 책, 62면.

60) 라틴어가 어원으로 이야기 한다는 뜻이다. 대화창은 음악 대화의 형식으로서 종래의 가극에서 사건과 사건을 연결하고 극을 엮어가는 역할을 맡는다.

으로의 전환은 반도가극단 작품을 구상할 때 노래보다는 극 구성에 집중하였음을 드러내는 증거가 된다. 즉 1945년 이후 반도가극단의 작품에는 ‘회술극’을 지배적으로 하되 노래와 춤을 부차적으로 활용하는 유형도 있었다. 이는 이후 1950년대 장막가극(악극)에서도 지속적으로 발견된다.

3. 반도가극단의 극작변화와 대중지향

반도가극단의 <숙향전>(1948)은 윤자혁 작, 형석기 작곡의 작품이다. 이 작품의 발굴로 반도가극단에 대한 평가를 재조정할 가능성이 생겼다. 기존에 반도가극단의 작품은 고전 설화를 바탕으로 창작하였고, 민족적인 색채를 띠는 동시에 쇼적이 아닌 악단의 무대를 유지했다는 평가를 받았다. 이들 작품은 대부분 고전비가극, 고전 가극이란 장르 명칭을 붙여서 홍보하였으며, 원작의 기본 스토리는 크게 변화하지 않았고, 해피엔딩의 결말부를 지닌다. <숙향전>은 고전 소설을 바탕으로 한 창작(각색) 작품이고, 장막(13경), 고전비가극의 명칭, 해피엔딩의 결말부라는 점에서는 기존의 형식을 유지한 것이 확인된다.

하지만 발굴된 <숙향전>은 다음과 같은 특색을 보인다. 첫째, 고전 소재는 가극화 되면서 기본 스토리로 남되, 주 플롯은 남녀의 애정 관계에 집중되었다. 이를 위해 새로운 인물과 사건을 추가하여 멜로와 악인을 강조한 각색을 하였다. 둘째, 줄거리와 관련 없는 코믹한 장면, 활극 장면이 삽입된다. 막간은 아니지만, 이러한 대목은 극의 긴장과 이완을 도와 주었다. 이러한 특성은 <숙향전>이 쇼를 넣지 않는 순수한 무대예술 운동, 즉 ‘향토가극’의 방식과 달리 구성되었음을 보여준다. <숙향전>은 인물, 플롯, 구성과 같은 요소들을 전략적으로 배치하였고, 오락적인 부분을 자연스럽게 추가하면서 변화를 꾀하였던 것이다.

이러한 <숙향전>의 전략은 관객의 관심을 끄는 데 성공했다. 왜냐하면 이들 기법이 이후 인접 예술 장르에서도 꾸준히 발견되기 때문이다. 등장인물, 조선시대 이외의 시대 설정 외에 활극, 화려한 무대장치, 춤과 노래는 1950년대 고전소재 음악극(악극, 여성국극)에서 빠지지 않는 요소였다. 또한 고전소재 음악극은 활극과 영웅적 인물을 전면에 내세워 화려한 시각적 효과를 보여주었다.

<숙향전>의 노래 역시 반도가극단의 전기 작품들에 비해 단순한 곡구성 과 전형적인 배치를 하였다. 노래는 경의 시작과 끝부분에 나왔고, 주제요약, 배경, 감정토로의 기능을 담당하였다. 노래는 부르거나 듣기 쉬운 곡을 활용하여서 분위기를 고조시키는 역할을 하였으며, 춤과 함께 나온 합창곡은 해피엔딩에 대한 시청각적인 부분을 강조하였다.

반도가극단의 레퍼토리는 고전에 바탕을 둔 창작 악극을 만들었다는 점에서는 변함이 없다. 특히 일제강점기에 이런 공연 내용은 민족정체성과 공동체 의식을 일깨우는 계기로 적용될 수 있었다.⁶¹⁾ 하지만 시간이 흐르면서 반도가극단의 레퍼토리는 다른 노선을 보여주었다. <숙향전>의 경우 배경만 고전 소재이지, ‘애정구도’와 ‘연애를 방해하는 요소’에 집중한다. 또한 중간 중간 오락적인 장면을 삽입하고, 노래를 단순화 시켜서 극을 즐겁고 쉽게 감상할 수 있는 토대를 마련하였다. 이러한 전략은 관객들이 극에 쉽게 몰입하게 하는데 기여하였다. ‘공동체 의식’을 고취하는 목적의식 보다는 ‘오락거리’로써 극이 전환되었던 것이다. 이러한 시도는 이후 1950년대 음악극에서도 빈번히 발견되는 것으로 보아 관객에게 좋은 호응을 얻은 것으로 보인다. <숙향전>은 이렇게 반도가극단의 전기 작품들과 차별성을 가지고 있다.

물론 <숙향전> 만으로 반도가극단의 후기 작품 성향을 일괄할 수는 없다. 앞으로 반도가극단의 또 다른 작품들의 분석이 이루어진다면, <숙향전>의 특성이 유지되었는지, 변화되었는지를 심도 있게 밝힐 수 있을

61) 김호연, 앞의 책, 7면.

것이다. 이를 통해 반도가극단의 변화 과정과 대중의 상관성이 좀더 명확해 질 것이라 기대한다. 이는 차후의 과제로 남겨둔다.

참고문헌

1. 기본자료

- 윤자혁 작, 형석기 작곡, <숙향전>, 반도프린트사, 1948.
 형석기, 『형석기 신민요작곡집』1, 세광출판사, 1963.
 이화여대 한국문화연구원 편, 『숙향전 송하』, 『한국고대소설총서』 1, 통문관, 1958.
 『경향신문』, 『조선일보』, 『동아일보』, 『자유신문』, 『매일신보』, 『삼천리』

2. 논문

- 김의경·유인경 편, 『한국악극사』, 『박노홍의 대중연예사』1, 연극과 인간, 2008.
 김호연, 『한국근대악극연구-레코드사 소속 악극단을 중심으로』, 『동양학』32, 동양학연구소, 2002.
 _____, 『한국 근대 악극 연구』, 민속원, 2009.
 김현철, 『배우 전옥 연구』, 『한국연극학』13, 한국연극학회, 1999.
 민경록, 『<숙향전> 배경설화의 종합적 연구』, 『어문논총』32, 경북어문학회, 1998.
 민경찬 외, 『박용구 한반도 르네상스의 기획자』, 국립예술자료원 수류산방, 2011.
 박도현, 『1930년대 레코드사 마케팅에 나타난 대중음악의 고찰』, 경희대학교 석사논문, 2012.
 백현미, 『“국민적 오락”과 “민족적 특수성” - 일제 말기 악극의 경우』, 『공연문화 연구』11, 한국공연문화학회, 2005.
 오수열, 월파 서민호의 생애와 정치사상, 『민족사상』2권2호, 민족사상학회, 2008.
 유인경, 『근대 향토가극의 형성과 특질 연구』, 『공연문화연구』19, 한국공연문화학회, 2009.
 이상구, 숙향전 국문본의 특성과 계통, 『민족문화연구』26, 민족문화연구소, 1993.
 이진원, 『신민요 연구(II) - 형석기의 신민요 창작에 대한 일고찰』, 『한국음반학』 14, 한국고음반연구회, 2004.

- 진정임, 「작곡가 안기영의 향토가극 연구」, 『음악과 민족』30, 민족음악학회, 2005.
- 정명문, 「백조가극단의 가극연구-<항구의 일야(一夜)>, <눈 나리는 밤>을 중심으로」, 『한국극예술연구』37, 한국극예술학회, 2012.
- _____, 「남북한 음악극의 비교연구-남한의 악극과 가극을 중심으로」, 고려대학교 박사학위논문, 2013.
- 지연숙, 「<숙향전>의 세계형상과 작동 원리 연구」, 『고소설연구』24, 한국고소설학회, 2005.
- 차충환, 「<숙향전>의 구조와 의미」, 『고소설연구』15, 한국고소설학회, 1999.
- 최승연, 「악극 성립에 관한 연구」, 『어문논집』49, 민족어문학회, 2004.
- _____, 「서울예술단의 뮤지컬<심청>연구」, 『관소리연구』19, 관소리학회, 2004.
- 황문평, 『(인물로 본 연예사) 삶의 발자국』2, 도서출판 선, 2000.
- _____, 『한국대중연예사』, 부루칸보로, 1989.

Abstract

Study on Bando Gagŭk-dan's Gagŭks in the Latter Period

- focused on dramaturgy of *Sukhyangjeon*

Jeong, Myung-mun

Akgŭk has been on stage from the 1920s to the mid-50s in many different forms. Among them akgŭks based on ancient tales were mainly created by Lamila gagŭk-dan and Bando gagŭk-dan from the 1940s. Until now, Lamila and Bando gagŭk-dans were discussed along with each other by reason of the same creators in the initial period. Also, gagŭks based on ancient tales (hyangto gagŭk) have been studied limitedly focused on works of Seo Hang-suk and Ahn Ki-Young. However, Bando gagŭk-dan has a longer history than Lamila, and its creators have been replaced continuously. Accordingly, Bando gagŭk-dan and gagŭks based on ancient tales (hyangto gagŭk) can be said that they haven't been fully researched. Newly discovered Bando gagŭk-dan's works are expected to fill those gaps in drama studies. The dramaturgy captured in *Sukhyangjeon* (written by Yun Ja-hyeok, composed by Hyung Seok-gi, 1948) can be summarized as follows. First, it employed the basic storyline from the tale yet added new characters and incidents, so that the melodramatic elements and villains can be highlighted. Second, comic or action scenes irrelevant to the plot were inserted. Last, songs were inserted at the beginning and the end of each act, and this made it a typical form of akgŭk. Songs summarized themes, functioned as background music, and exposed one's feeling. Characterfully, *Sukhyangjeon*, Bando gagŭk-dan's work in its latter period had actions scenes, fancy stage settings, showy songs and dances, large scale of crowds and historical settings beside Choseon period. In other words, works of Bando gagŭk-dan in its latter period strategically arranged various

elements to attract the audience and rejected emphasizing ‘ethnicity’ and ‘traditionality’ which were creative principles of hyangto gagŭk. The influence of such characteristics are found in other music dramas in the 1950s based on classics (akgŭk and female gulgŭk) as well.

Key words : Peninsula Music Drama Group (Bando Gagŭk-dan), *Sukhyangjeon*, music drama (akgŭk), gagŭk, music drama (akgŭk) repertory, hyangto gagŭk (song drama of the country or local music drama), Yun Ja-hyeok, Hyung Seok-gi, Lamila Music Drama Group (Lamila Gagŭk-dan)

접수일: 2013년 5월 18일

심사기간: 2013년 5월 20일~5월 30일

게재결정: 2013년 5월 31일