

# 협률사 ‘소춘대유희’(1902-1903) 공연활동 재론

—외국인 기행문에 등장한 개화기 광대화극과의 비교를 중심으로

백두산\*

## 〈차례〉

1. 서론: ‘소춘대유희’의 〈춘향이 놀이〉(1902)를 둘러싼 논점
2. 1902-1903년 협률사 ‘소춘대유희’ 공연활동 검토
3. 개화기 광대화극 〈춘향전〉의 면모: 외국인 기행문을 중심으로
4. 결론

## 〈국문초록〉

초기 협률사의 ‘소춘대유희’(1902.12.4.-1903.1.25.)는 한국 공연예술사에 있어 실내극장 공간에서 최초로 시도된 영리 목적의 공연기획이다. 본고는 협률사의 ‘소춘대유희’에서 공연되었던 〈춘향이 놀이〉와 〈심청전〉에 대한 기록을 분석하며, 이들 판소리계 서사를 바탕으로 한 공연이 단형창극의 형식이 아닌 광대화극 공연으로 이루어졌을 가능성을 논구하였다. 본문에서는 ‘소춘대유희’ 관련자료를 검토하여 〈춘향이 놀이〉와 〈심청전〉이 지닌 공연상의 특징을 분석하고, 이를 샌즈, 부르다레, 알렌 등 당대 외국인 기행문에 담긴 공연기록과 견주어 개화기 판소리계 서사를 극화한 광대화극 공연의 양상과 ‘소춘대유희’가 광대화극으로 공연되었을 가능성을 논의하였다. 개화기의 광대화극은 유희를 목적으로 민중들에게 제공되었던 재담극의 형태와 상류 부호층의 취향에 적합한 판소리 계통 광대화극으로 발전·전승되었고, 협률사에서 는 상층 취향에 적합한 판소리계 광대화극을 공연물로 선택하였던 것으로 추정된다. 이러한 가설은, 창극의 기원을 논의하는 과정에서 유랑광대패의 공연활동 등 인접 전통연희의 영향 속에서 창극의 형성과정을 살펴보아야 하는 필요성을 제시한다.

주제어 : 광대화극, 창극, 소춘대유희, 춘향전, 심청전, 협률사

\* 성공회대학교 열림교양대학 조교수.

## 1. 서론: ‘소춘대유희’의 <춘향이 놀이>(1902)를 둘러싼 논점

본고는 1902년 12월부터 1903년 1월까지 협률사의 ‘소춘대유희(小春臺遊戲)’ 기획에서 공연된 <춘향이 놀이>와 <심청전>의 양상을 살피고, 이를 개화기 외인 기행문에 기록되어 있는 광대화극의 양상과 견주어, 초기 협률사에서 벌어진 <춘향이 놀이>와 <심청전>이 광대화극으로 공연되었을 가능성을 제기하는 시도이다. 협률사의 ‘소춘대유희’는 한국 공연예술사에 있어 실내극장 공간에서 본격적으로 시도된 영리 목적의 공연활동으로, 협률사의 「창부가채」(『황성신문』, 1902.11.30.) 광고와 함께 초창기 한국근대연극사 연구에서부터 중요하게 다루어진 바 있다.<sup>1)</sup> 그러나 ‘소춘대유희’의 실제 공연형태에 대한 논의는 자료의 부족으로 이루어지지 않다가 서연호에 의해 기생춤, 판소리, 경서도 잡가, 재인의 무동춤 등의 전통연희가 복합적으로 구성되며, 그 중에서도 “판소리의 대화창이 중심을” 이룬 공연이 존재하는 형태로 논의되었다.<sup>2)</sup> 이후 백현미의 연구에서는 ‘소춘대유희’ 전후 협률사가 관기·무명색·삼패를 망라한 조직이며, 판소리 창부들을 고용하고 있었음을 근거로 “궁중의 연회에서 공연되었던 기생의 춤과 창부의 소리 등으로”<sup>3)</sup> 공연된 것이었음을 분석하며 전통연희의 복합적 구성 논지를 보다 발전시켰다.

이후 ‘소춘대유희’는 「협률샤구경」(『제국신문』, 1902.12.16.)의 발굴로 인해 ‘소춘대유희’ 공연의 <춘향이 놀이>가 근대초기 단형창극의 형태가 아니었는가 하는 가설이 활발히 제기되면서 창극의 기점과 연결되는 기

- 
- 1) 이두현, 『한국신극사연구』, 민속원, 2013, 43-44면; 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982, 15-16면.
  - 2) 서연호, 『한국근대회곡사연구』, 고려대민족문화연구소 출판부, 1982, 9면. ‘소춘대유희’의 일부 공연활동이 판소리가 대화창으로 발전한 계기였다는 서연호의 가설은 협률사 시기 여류명창의 참여로 인해 판소리가 입체창으로 발전할 수 있었다는 박황의 서술(『창극사연구』, 백록출판사, 1976, 20-23면.)에 근거를 두고 있다.
  - 3) 백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997, 34-35면.

획으로 논의되었다. 양승국은 「협률샤구경」을 소개하며 <춘향이 놀이>가 무대장치를 갖춘 '어떤 연극'으로 공연되고 있었고 이것이 이후의 창극성립 과정의 단서가 된다는 견해를 피력하였다.<sup>4)</sup> 백현미는 2002년 이후의 글과 논문에서 「협률샤구경」을 근거로 '소춘대유희'의 공연물인 <춘향이 놀이>가 “제 복색을 차려입은 판소리 창자들이 어사출두하는 거동을 여실하게 꾸며 보여주는” 것으로 “1인극 판소리의 질적 변화”<sup>5)</sup>를 가져온 최초의 창극 공연(토막창극)으로 논의한다. 이러한 논지는 창극 형성과정에 대한 논점의 변화와 연결되어 있기에 주목을 요한다. 백현미의 『창극사연구』(1997)의 단계에서, 창극의 형성은 1906-1907년을 전후한 사설극장의 '연회개량', '연극개량론'으로부터 단형창극(토막창극)으로의 개량이 본격화된다고 논의되는데<sup>6)</sup> 2002년 이후의 연구에서는 「협률샤구경」의 분석을 바탕으로 분창과 연기방식이 가미된 창극의 발생지점을 1902년으로 상향하게 된다.<sup>7)</sup> 성기련의 박사논문에서는 이같은 1902년 창극 발생설을 보다 구체화하는데, <춘향이 놀이>에 대하여 “짤막한 소리에 동작과 간단한 대사를 추가한” 창극으로 보며 “소리에 관련한 내용이 없는 것으로 보아 초기의 창극 공연에 있어서 판소리의 음악적인 틀에서 크게 벗어난 새로운 시도는 없었”<sup>8)</sup>음을 추론한다.

그러나 <춘향이 놀이>가 단형창극으로 공연되었다는 주장에는 몇 가

- 
- 4) 양승국, 「'신연극'과 <은세계> 공연의 의미」, 『한국현대문학연구』 6집, 한국현대문학회, 1998.12, 42-45면. 양승국의 논의 이전까지 「협률샤구경」은 좀처럼 연구에서 활용되지 않았던 자료로, 『근대한국공연예술사자료집 1』(단국대 공연예술연구소 편, 단국대출판부, 1984), 『한국 근대연극사 자료집 1: 1898-1922』(안광희, 역락, 2001) 등 주요 자료집에도 누락되어 있던 것이었다.
  - 5) 백현미, 「창극의 역사 위에서 창극의 미래를 기획하자 : 창극 100년, 국립창극단 40년을 뒤돌아보며」, 『미르』, 국립극장, 2002.10, 42면.
  - 6) 백현미, 『창극사연구』, 앞의 책, 58면.
  - 7) “1902년 이후 1930년대 초반 무렵까지의 창극은 일명 토막창극의 형식으로, 다른 전통연희 혹은 일본을 통해 유입된 새로운 공연양식들(무용, 신파극 등)과 함께 공연되었다.”(백현미, 「창극 <춘향전>의 공연사와 양식상의 특징」, 『공연문화연구』 6집, 한국공연문화학회, 2003, 227면.)
  - 8) 성기련, 「1930년대 판소리 음악문화연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2003, 23면.

지 해결되지 못한 문제가 남아 있다. 첫 번째, 현재까지 확인된 자료로부터 <춘향이 놀이>를 판소리가 가미된 창극의 형태로 인정할 수 있는가? 두 번째, 서연호, 백현미, 사진실<sup>9)</sup> 등 여러 논자들이 지적하였듯 ‘소춘대 유희’의 공연기획이 19세기까지의 전통연희 공연양식을 망라한 것이었다면, 이러한 전반적 기획에 비추어 왜 <춘향이 놀이>만이 기존 판소리에 극적 양식을 가미한 새로운 공연양식으로 탄생하였다고 주장할 수 있는가? 이러한 질문 안에는 기실 한국 근대연극 연구가 가지고 있었던 하나의 전제, 곧 개화기에 <춘향전>과 같은 판소리계 서사를 공연하는 형식이 판소리밖에 없었음을 전제하며, 판소리를 기반으로 한 단형창극(토막창극)의 형태로 공연되었을 가능성을 조심스레 추론하는 지점에서 멈추고 있음을 발견할 수 있다.<sup>10)</sup>

이러한 연구의 난제를 해결하기 위해서 우선되어야 하는 것은 당연히 자료의 확충이다. 본고에서 외국인 기행문에 주목하는 이유는 여기에 있다. 이방인의 시각에서 조선 풍속에 대한 세세한 묘사가 담겨 있는 이들 기록은 일찍부터 풍속사 연구의 주요 자료로 이용되었는데, 이 중 거리와 극장에서의 공연활동에 대한 기록 역시 다소 남아 있어 세밀한 분석을 요한다. 흥미롭게도 이 과정에서 아직까지 한국 근대연극사가 주목하지

- 
- 9) 사진실은 협률사의 공연기획이 이전 무동연희장 등지에서 공연활동을 벌이고 있었던 민간단체를 규합하여 이루어졌을 가능성이 높다 지적한다. (사진실, 『공연문화의 전통 : 樂·戲·劇』, 태학사, 2002, 449면.)
- 10) 다음과 같은 서술을 참고하라. “이 부분[‘협률사구경’의 <춘향이 놀이>에 대한 서술부-인용자 주]은 <춘향가>의 어사출도대목을 사실적으로 재현한 일종의 극양식을 지칭하는 것은 분명하다. 위 문면상으로는 창이 수반되었는지의 여부가 확실치 않지만, <춘향가>의 한 대목을 공연물로 재현하면서 창이 수반되지 않았을 리는 없었을 것이다.”(정충권, 『초기 창극(唱劇)의 공연형태』, 『전통 구비문학과 근대 공연예술 I: 연구편』, 서울대학교출판부, 2006, 273-274면.)
- “그렇지만 창극 <춘향전>이 기승전결이 뚜렷한 독자적 공연물로 극장 공연 되었다는 증거는 현재까지는 발견된 바가 없다. 그 당시 공연 여건을 고려할 때, 박황이 언급한 창극 <춘향전>이란 「협률사」의 종합적 연행물에 속했던 마디판소리 공연으로 보는 것이 더 타당할 것이다.”(김재석, 『‘협률사’의 공연 지향점과 창극의 생성』, 『근대전환기 한국의 극』, 연극과인간, 2010, 101면.)

않았던 광대화극 공연이 초기 극장에서 이루어졌음을 보여주는 여러 기록을 발견할 수 있어 특히 주목할 만하다.<sup>11)</sup>

이상의 논점을 바탕으로 본고에서는 기존 개화기 광대화극 연구의 성과와 외국인 기행문에 나타난 개화기 극장 공연과 광대화극 자료의 검토를 통해 극장 안에서 공연되었던 개화기 광대화극의 양상을 살펴보고자 한다. 이를 바탕으로 본고는 판소리계 서사를 바탕으로 다수의 배우와 해설자로 구성된 광대화극이 공연되었던 기록을 중심으로 <춘향이 놀이>, <심청전> 등 초기 협률사 공연물의 성격에 대한 새로운 해석의 가능성을 타진할 것이다. 이를 위해 본문에서는 각종 신문기사에 등장하는 1902-1903년 협률사의 공연활동을 재검토하며, 개화기 광대화극의 존재양상과 외국인기행문에 등장하는 광대화극의 공연양상을 살펴보고자 한다.

## 2. 1902-1903년 협률사 ‘소춘대유희’ 공연활동 검토

1902년 12월 4일부터 1903년 1월 25일까지<sup>12)</sup> 벌어진 ‘소춘대유희’는 궁내부 회대(1902)에서 공연활동을 기획한 연희회사 협률사(協律社) 최초의 상

11) 외국인 기행문을 한국 근대연극사에 활용한 주요 연구로는 부르다레의 기록을 활용한 사진실(앞의 책, 450-451면), 조영규(『바로잡는 협률사와 원각사』, 민속원, 2008, 120-126면), 우수진(『한국 근대연극의 형성』, 푸른역사, 2011, 53-60면.) 등이 있으나, 궁내부 회대의 구조 문제와 공연 레퍼토리에 대한 개괄적 기록 확인에 그쳐 아쉽다. 부르다레와 샌즈의 공연관람 기록을 분석한 백두산(『근대 초기 서울지역 극장문화 형성과정 연구』, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2017, 203-205면)에서는 초기 협률사 공연형태 기록을 토대로 광대화극과의 관련성을 가설적으로 언급하고 있으나 ‘원시적 창극’의 형태의 틀 안에서 분석한다.

12) ‘소춘대유희’는 1904년 12월 4일부터 저녁 6시부터 11시까지 공연되었다. 협률사는 1903년 1월 26일부터 2월 1일(음력 정월 초사흘)까지 사무정지에 들어간다는 광고를 게시하였다. 휴관 이후 1903년 2월 9일부터 입장료를 인하여 개장하였다. (『광고』, 『제국신문』, 1903.12.4.; 『광고』, 『황성신문』, 1904.12.4.; 『광고』, 『황성신문』, 1903.1.26.; 『광고』, 『황성신문』, 1903.2.9.)

업적 공연활동이었다. ‘소춘대유화’로 시작된 협률사의 영업에서는 좌석을 3등분으로 나누어 입장료를 징수하고 저녁 6시부터 11시까지 공연을 벌이며 “내외국침군자 照亮來臨하시되 淸화와 주담과 흡연은 禁斷하는 規則”<sup>13)</sup>을 광고에서 게시하고 있어, 조선시대부터 이어진 유흥적 분위기의 사연(私宴)과는 달리 상류층을 겨냥한 관람 중심의 공연활동으로 대외적으로 홍보되었음을 알 수 있다.<sup>14)</sup>

협률사라 하는거시 싱긴이후로 광고에도 여러번 낫섯고 잡보에도 잇섯스나 그쥬의가 엇더하며 그 하는 일이 무어신거슨 쯔세히 탐지치 못호엿더니 일전에 그글을 구경호 친구의 전하는말을 잠시들으니 실로 가관이라 호깃도다

협률이라 하는뜻슨 풍악을 긋초어 노리하는 회사라 흠이니 맞치청인의 창시와 긋흔거시라 외국에도 이런노리가 만히잇느니 외국에서하는 본의는 쯔츄 말호려니와 이 회사에서는 통히 팔로에 광디와 탈군과 소리군 츄군 소릭픽 남스당 쯔지조군 등류를 모하 합이 팔십여명이 혼집에서 숙식호고 논다는디 짐은 벽돌반 양제로깃고 그안해 구경하는 좌처를 삼등에 분호야 상등자리에 일원이오 중등에는 칠십전이오 하등은 오십전 가량이라 톨일 하오 여섯시에 시작호야 밤 열호시에 긋친다하며 하는 노름인즉 가진풍악을 가초고 혹 츄향이와 리도령도 놀니고 쌍줄도타며 탈츄도츄고 무동퓌도 잇으며 기외에 쏘무슴퓌가 더잇는지는 쯔세치안으나 대기 이상 몇가지로만 말호야도 풍악기계와 가무의 련속흠과 의복과 물건차린거시 별로 보잘거슨 업스나 과히초초치 아니호며 츄향이 노리에 이르러는 어사츄도 하는거동과 남녀 만나노는형상 일판을 다각각 제복식을츄려 놀며

13) “本社에서 笑春臺遊戯를 今日爲始호며 時間은 自下午六點으로 至十一點까지요 等票은 黃紙上等票에 價金이 一元이오 紅紙中等票에 價金七十錢이오 靑紙下等票에 五十錢이오 니 玩賞호실 內外國僉君子 照亮來臨하시되 淸譁와 酒談과 吸烟은 禁斷호는 規則이오니 以此施行호심을 望호 / 光武六年十二月二日 協律社 告白” (『제국신문』, 1902.12.4.)

14) 그러나 실제 극장에서는 흡연과 소란, 장사치의 상행위, ‘마실거리’의 음용이 허용되고 있었다. (예밀 부르다레, 정진국 역, 『대한제국 최후의 숨결』, 글항아리, 2009, 255-257면.)

남원일읍이 흡사하온듯 흐더라흐며 망칙 괴괴흔 춤도만흔중 무동을 세층  
으로 타는 거시 쏘흔 장관이라 흐더라 (…중략…)

우리나라에서도 전에 문명홀씨에는 이런 란잡흔 노리찍는 왕궁지척에  
갓가히 못흐다흐야 성중에 드리지 안튼 바오 (…중략…) 우리나라에 탈판  
과 춘향가 등류는 극히 희참흔말이라 차라리 몇가지 노리는 곳치면 나홀  
듯흐도다 (『협률사구경』, 『제국신문』, 1902.12.16.)

『제국신문』 사설 「협률사구경」은 글쓴이가 “구경한 친구의 전하는 말”  
을 빌어 협률사의 공연활동을 다루며, 전체적인 논지는 협률사의 공연에  
대한 비판적인 논조를 띠고 있다. 위의 글에 등장하는 소춘대유희 공연은  
“팔로에 광대와 탈군과 소리군 춤군 소리패 남사당 땅재조군 등류를 모아  
합이 팔십여명”의 진용으로 이루어져 전통연희에 기반한 종합적 연행물  
(variety show)<sup>15)</sup>의 형태로 다섯 시간 남짓의 공연동안 다양한 공연 예제를  
상연하였던 상황을 보여준다. 이들이 보유한 기예를 바탕으로, 소춘대유  
희에서는 ‘갓은 풍악을 갖추고’ <춘향이 놀이>, <춘향가>, 쌍줄타기, 탈  
춤, 무동놀이 등의 기존 전통연희 공연이 망라되어 있었다.

이 중 <춘향이 놀이>에 대하여 위의 기사에서는 “어사출도 하는 거동  
과 남녀 만나 노는 형상 일판을 다각각 제 복색을 차려 놀며 남원 일읍이  
흡사하 온 듯” 꾸몄다고 전한다.<sup>16)</sup> 기사에서 다소 모호하게 묘사된 <춘향  
이 놀이> 공연의 묘사에서는 의상과 소품, 무대장치를 갖추고 배역을 나  
눈 극적 형식으로 공연이 이루어지고 있었음을 확인할 수 있어, 1인 소리  
꾼의 가창을 중심으로 한 판소리의 전형적 공연방식과는 다르다는 점이

15) ‘종합적 연행물’은 김재석, 앞의 논문, 99면에서 다양한 공연예제를 아우르던 협률사의  
공연형식을 지칭하기 위해 사용된 용어이다. 본고에서 역시 이 용례를 따른다.

16) 위의 「협률사구경」에서는 <춘향이 놀이>에 대하여 ‘어사출도 하는 거동’, ‘남녀 만나  
노는 형상 일판’을 제시한다. 여타 기록에서는 ‘어사출도’ 장면을 지적하고 있다. (“전  
략…) 一人曰 吾儕가 今夕에 花闌나 ㅎ이불가 一人曰 且置고 協律社 귀경이나 가세  
壯觀일네 眞壯觀일네 春香이와 御史出道壯觀일네” (『술객문(述客聞)』, 『황성신문』,  
1903.1.17.)

확인된다. 그러나 정작 창극으로 인정할 만한 ‘노래’나 판소리의 성음에 대한 부분은 서술되지 않는다.

<춘향이 놀이>는 단형창극일까, 아니면 다른 공연형태일 가능성이 있을까? 근대 초기 조선에서 판소리는 이미 단독 공연물의 인기를 누리고 있었다. 조선 후기부터 이미 전국적으로 인기를 얻은 문화상품으로서 판소리는 문희연이나 사연, 기방에서 주로 행해졌던 공연활동으로, 과거제의 폐지로 문희연이 사라진 이후에도 명창들은 사연과 기방을 중심으로 한 공연수요를 통해 높은 수입을 올리고 있었다.<sup>17)</sup> 1902년 당대 판소리의 인기는 협률사 「창부가채」 광고에 책정되어 있는 고가의 소리채에서도 드러난다.<sup>18)</sup> 당시 수준 있는 판소리 창부들은 높은 경제적 보상을 제공하는 사연에 공연활동을 집중하고 있어, 1890년대 중하류층을 대상으로 서울지역

17) “노래하는 이들이 歲月이 조튼 새는 甲午以前입니다. 甲午年의 봄 科擧까지 科擧가 繼續했고 그 後에는 科擧가 업서졌으나 우리는 그새가 第一 조았습니다. 科擧에 及第를 하면 압해다 錦衣花童을 세우고 긴 行列을 지어 還鄕하는 法이었었는데 唱夫들이 錦衣花童 노릇을 하였습니다. 집에 도라가서는 도문잔채를 베풀고 멋칠식 잔채를 繼續하였습으로 으래히 잔채가 계속하는 날까지 노래를 불녓습니다. 그리고 昌夫가 먼저 사당 門을 열고 사당잔채부터 始作하였는데 그 까닭에 唱夫의 對接도 相當하였고 잔채가 窸 난 뒤에는 謝禮도 淸 厚하였습니다. 그 外 에 예전에는 봄이면 花煎노리 여름이면 물노리 射亭노리 생일잔치 選甲잔채 等に 으래히 唱夫를 請해다 노래를 불으게 햇섯습으로 一年 내 々 밧부게 지녓습니다. 科擧가 업서진 뒤에는 우리에게도 華麗한 노름은 업섯 으나 시골 大家집들의 이러한 노리들이 잇서 심 々 치 안었습니다. 그러나 큰 料理집이 생기면서부터 우리도 노름도 變해졌고 劇場이 생기면서부터 우리도 舞臺에 스게 되어 演興社와 團成社 舞臺를 받게 되었섯습니다.”(정정렬, 「그들의 회고담」③, 『매일신보』, 1937.5.5.) 그렇기에 명창들의 공연활동은 초창기 협률사 광고에서 좀처럼 찾기 힘들다. 국창 김창환의 경우 복설 협률사(1906)의 활동에서부터 기록을 찾을 수 있다. 『協律社中第一有名 呼판디 金昌煥』(『명창가사』, 『황성신문』, 1906.7.10.)

18) 「창부가채」에 제시된 1등 창부의 하루(아침부터 저녁까지 또는 저녁부터 다음날 새벽까지) 가채는 20원으로, 1895년 11월 궁내부 4등 판입관(주사)의 1개월 월급이며, 1902년 인천 개항장의 수출미가 기준으로 쌀 두세 섬을 구입할 수 있는 고가였다. (백두산, 「근대 초기 서울지역 극장문화 형성과정 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2017, 149-161면.) 이러한 사정에서 판소리 창부들의 공연활동 역시 극장이 아닌 사연의 참례가 보다 중요하였기에, 초창기 협률사에서는 창부의 사연활동을 중개하고, 공연활동의 수세(收稅)를 통해 수입을 올리고 있었을 것이다. 그렇기에 협률사에서는 공연허가를 받지 않은 창부들의 공연활동을 금지하는 <경산사찰고시>를 발표하기도 한다. (『불사칙승』, 『황성신문』, 1903.3.26.; 『울사고시』, 『제국신문』, 1903.3.27.)



상설 공연장으로 운영되었던 용산·아현무동연희장의 기록 등에는 유량 광대패의 공연 기록만이 존재할 뿐 판소리 공연 기록은 찾아볼 수 없다.<sup>19)</sup>

또한 명창광대는 아닐지라도 협률사 소속으로 극장에서 공연하였을 정도로 소리의 성취를 이루었던 창부들은 판소리를 종합적 연행물 체제에 맞추어 토막소리를 연행하는 것만으로 많은 관객을 유치할 수 있었다. 실제 '소춘대유희' 기획이 마무리된 1903년 1월 26일 이후 신문기록에서는 협률사에서 이루어진 판소리 공연의 인기를 가늠할 수 있는데, 1903년 2월 9일부터 다시 공연활동을 시작한 협률사에서는 창부의 판소리 공연이 중단되고 기생연희로 공연활동을 이어가자 관객들이 들지 않아 사무를 정지하고 2월 22일 다시 공연활동에 나서게 되었다 한다.<sup>20)</sup> 이러한 상황에서 "판소리를 기반으로 하는 새로운 극양식이 탄생하게 되면 기존 판소리 관객층(수요자)이 나누어져 판소리 공연 시장이 위축될 것이 분명한 데"<sup>21)</sup> 극장에서 판소리 공연이 큰 인기를 얻었던 1902년부터 판소리가 단형창극의 형태로 발전하였다는 추론은 비판적 검토의 필요성이 있다.

<춘향이 놀이>는 어떠한 방식으로 공연되었을까? 이에 대하여 소춘대유희의 <심청전>을 감상한 부르다레(Emile Bourdaret)의 *En Corée*(1904)에서는 당시 <춘향전>, <심청전>과 같은 판소리계 서사가 무대 위에서 공연되는 방식을 보다 상세히 보여주고 있어 주목을 요한다.

그러다가 마침내 악단이 나타났다. 저녁의 첫 번째 연주였다! (...중략...) [함께 온 동료가 조선음악의 시끄러움에 투덜거리자-인용자 주] "소리에 너무 귀 기울이지 말고, 줄타기하는 무용수들과 널뛰기하는, 우리 나라에서 보던 것보다 훨씬 힘들고 어려운 곡예사들 솜씨를 좀 보게나." / 어릿광대는 실내가 너무 어두워 자주 공을 놓치기도 했다. 지저분한 모

19) 백두산, 위의 논문, 136-143면.

20) 「광고」, 『황성신문』, 1903.2.9.; 「정우여기」, 『황성신문』, 1903.2.17.; 「협률사패」, 『제국신문』, 1903.2.17.; 「광고」, 『황성신문』, 1903.2.23.

21) 김재석, 앞의 논문, 94-95면.

습의 아이들이 어떤 표현도 능가할 만한 솜씨로 사람 피라미드를 쌓아 보였다. 그리고 나서 가면 쓴 사내들이 훌륭한 소극(笑劇) 몇 장을 공연했다. 상스러운 장면에서 복이 더욱 흥을 돋웠다. 극장 안에 폭소가 터졌다. 정말이지 웃기고 아무튼, 아주 노골적인 몸짓이 따랐다. / 이렇게 쾌활한 사내들이 사라지고 나서 희극이 시작된다. 불어로도 번역되었던 <마른 나무에 꽃이 피다>[<Le Bois sec fleuri>(홍종우, 1895), 곧 <심청전>이다-인용자 주]를 상연했다. / 하루저녁에 한 작품의 두세 장만 공연하므로 전편을 보려면 여러 번 와야 한다. 장면들은 일상생활의 수천 가지 세세한 사건으로 전개되는데, 마치 일본극과 같으며 대단히 긴 시간 동안 공연된다. / 조선 배우들의 연기는 자연스럽고 정확하며 동작을 이해하기 쉽다. 유감스럽게도 처녀 역할은 남자가 맡는다. 또 가장 큰 배우가 처녀 역을 맡기 때문에 결국 단원 중에 목소리가 제일 곱다. 어쨌든 이런 공연은 흥미롭다. / 그렇지만 천민 행색에다 의상은 또 얼마나 남루한지! / 배우들은 평상복으로 연기할 뿐이다. 간간이 무대를 지나치는 하인과 주인공 곁에 죽치는 형사들이 보인다. 이 저녁에 진짜배기 궁궐 무용수들이 등장하는 예외적인 순서가 있었다. 이 새로운 구경거리를 보려고 환장한 군중이 극장에 몰려들었다. [이후 기생들의 무용공연 묘사-인용자 주]

(에밀 부르다레, 정진국 역, 『대한제국 최후의 숨결』, 글항아리, 2009, 258면.)

1903년 1월 경 회대를 방문한 부르다레는 ‘극예사처럼 보였던 유랑광대패의 놀음(무동, 탈놀이, 줄타기 등)을 관람하였고, 이후 <심청전>을 관람하였다. 부르다레가 관람한 <심청전>에서 배우들은 남성들이 배역을 맡았고, ‘천민 행색과 남루한 의상을 걸친 배우들은 일상생활의 세세한 장면들을 재연하듯 자연스러운 동작으로 장면을 구성하였다. 이 공연은 앞서 이루어진 탈놀이(“가면 쓴 사내들의 훌륭한 소극 몇 장”)가 이루어진 뒤에 벌어져, 탈놀이와는 다른 극적 형식이었었으며, 여타의 공연물에 비해 긴 공연시간을 지니고 있었으나 전편을 한 번에 공연하는 것이 아닌 분절된 형식이었다. 또한 심청 역을 한 남성 배우의 목소리에 대한 서술

에서는 배역들의 간단한 대사가 있던 연극이었음을 알 수 있다. 여기에 앞서 악대의 음악연주에 대하여 언급하는 부분을 고려한다면, 이 공연에서 조선악 반주가 쓰였을 가능성 역시 제기할 수 있겠다. 종합하자면, 부르다레는 이 <심청전>에 연기와 동작, 간단한 대사, 조선악 연주가 있었음을 언급하지만 정작 판소리 성음이 쓰인 흔적은 찾아볼 수 없다.

또한 부르다레가 관람한 협률사의 <심청전>은 종합적 연행물 체제에서 관객들의 인기를 얻는 주요 공연물이 후반에 배치되는 것과는 달리, 전체 공연시간의 중반에 배치된 것이었다. 이날 관객들의 주목을 받았던 공연예제는 기생연희로, <심청전>은 이보다 주목도가 덜한 예제였을 것이다. 이 공연이 판소리를 기반으로 한 창극이었다면, 당대 창극의 인기 에 비추어 이같은 공연예제의 편성은 의아한 것이다.

「협률사구경」과 부르다레의 기록에 나타난 협률사 소춘대유희의 <춘향이 놀이>와 <심청전>은 ① 많은 수의 등장인물이 ② 가면을 쓰지 않은 채 배역에 맞는 복색과 도구를 갖추고 ③ 간단한 대사, 연기가 갖추어진 극적 형태로 ④ 잘 알려진 판소리계 서사의 한 대목을 다른 공연예제에 비해 비교적 장시간 공연하며 ⑤ 전체 서사를 장(章)으로 나누어 며칠간 공연하는 형태로 구성되었고 ⑥ 조선악단의 기악반주가 이루어졌을 가능성이 있다. 그러나 당시 공연문화의 맥락에서 단독 공연물로 각광받고 있었던 판소리의 흔적이나, 판소리를 기반으로 한 단형창극의 공연 흔적을 발견하기는 쉽지 않다.

공연의 형태를 살펴보기 위해 주목할 부분은 <심청전>의 연기가 “장면들은 일생생활의 수천 가지 세세한 사건으로 전개되는데, 마치 일본극과 같”다고 언급하는 부분이다. 부르다레가 지적한 ‘일본극은 무엇일까? 대한제국 황실 초빙으로 철도기사 자격으로 1900-1903년 사이 한국에 체류하였던 부르다레는 일본과 터키, 소아시아 지역을 여행한 경험이 있었다.<sup>22)</sup> *En Corée*에서 ‘일본극에 대하여 언급한 부분이 또 있는데, 흥미롭게도 이는 유랑광대패에 의한 야외극을 설명하는 과정에서 서술된다.

민중의 여흥과 오락으로 춤, 광대놀이, 야외극(마당극)이 있다. 마당극으로 중국이나 일본식 작품들이 공연된다. 배우는 분장한 남자들인데, 터무니없이 인상을 찌푸린 가면을 쓴다. 그들은 극도로 사실적인 장면을 몸을 비틀면서 흥내 내 관객의 웃음과 환호를 자아낸다.

극예사는 기구로 요술을 부리는 사람, 재주넘는 사람, 줄 위에서 춤추는 사람이다. 이들은 가수나 연주자와 함께 집단으로 이 도시, 저 마을을 찾아다닌다.

나는 ‘굿중패[집집으로 바라를 치고 다니며 시주를 청하는 중의 무리-면역자 주라는 대중연희단 사이에 자리를 잡았다. 이 패가 마을에 시주를 하러 다닌다. 보통 열두 명씩 몰려다니는데, 옷차림은 주민들과 비슷하지만 특별한 모자를 썼다. 그들은 북소리에 맞춰 노래하며 춤춘다. 물론 아주 웃기는 소리를 한다. 그래서 청중은 배꼽을 잡는다.

(에밀 부르다레, 정진국 역, 앞의 책, 183-184면. 밑줄은 인용자 강조)

위의 서술에서 확인되는 바, 부르다레가 언급한 ‘일본극적인 공연의 특징은 민중적 놀이형식 속에서 분장한 남자들이 가면을 쓰고, 극도로 사실적인 장면이나 흥내내기를 통해 관객들의 웃음을 자아내며, 북소리에 맞춰 가무와 잡가, 재담이 어우러진 유랑광대패의 공연을 의미하는 것으로 보인다. 이같은 서술에서는 앞서 언급하였듯 ‘일본극과 같았던 험률사의 <심정전> 공연이 이들 유랑광대패가 보여준 공연형식과 크게 다르지 않았음을 추론할 수 있다.

22) 김중현, 「에밀 부르다레가 관찰한 후기 조선」, 『동서비교문화저널』 34호, 한국동서비교문화학회, 2015.12. 72면. 부르다레는 러일전쟁 전후 조선을 떠났다. 이후 리용 인류학보(*Société anthropologique de Lyon*, 1904) 등에 강화도 고인돌에 대한 고고학 논문을 수록하는 등 학술활동을 하였다. 리용에서 발간하는 학술지 *CHINICA*의 부고 기사에 의하면 그는 1893년 l'École Centrale Lyonnaise에 입학하였고, 1947년 세상을 떠났다. “Notre camarade Emile BOURDARET(1893) est décédé à Nice le 4 novembre.”, 「NOS PEINES」, *CHINICA*, 1947.12, p.29. ([http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fhistoire.ec-lyon.fr%2Fdocannexe%2Ffile%2F1796%2Fte1947\\_095.pdf](http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fhistoire.ec-lyon.fr%2Fdocannexe%2Ffile%2F1796%2Fte1947_095.pdf) (2019.5.15.검색).)

앞서 분석한 당대 극장문화적 맥락과 부르다래의 공연관람 자료는 협률사 소춘대유희의 <춘향이 놀이>나 <심청전>이 판소리 창부가 아닌 다른 공연주체들에 의해 극적 형식의 공연물로 연행되었을 가능성을 제기하고 있다. 이러한 추론은 서문에서 제기한 한국 창극사 연구의 전제, 곧 1900년대 당시 <춘향전>, <심청전>의 서사를 재현하는 무대공연 형식이 판소리 이외에 존재하였던가 하는 질문에 직면한다. 본고에서 광대화극에 주목하는 이유는 바로 이 질문에 대한 답을 찾기 위한 과정이다. 개화기 광대들이 벌인 화극(話劇) 관련 기록 중 광대들이 판소리가 아닌 유랑광대패의 기예를 동원하여 <춘향전>을 각색, 공연한 흔적이 남아있기 때문이다.

### 3. 개화기 광대화극 <춘향전>의 면모: 외국인 기행문을 중심으로

북한학자 고정옥이 『한국 구전문학 연구』(평양: 과학원출판사, 1962)에서 처음 개념화한 ‘화극(話劇)’은 ‘소학지희(笑謔之戲)’, ‘우희(優戲)’ 등 “한명의 배우가 중심이 되어 가면이나 인형을 사용하지 않고 직접적인 말과 행동을 통해 전달되는 연극”<sup>23)</sup>을 의미한다. 조선 중기까지 궁정사회에서 광대의 ‘말로 이루어진 공연물은 역사적으로 소학지희(笑謔之戲) 등으로 기록되었고, 이후 재담극(才談劇), 우희(優戲), 중세 궁정극, 배우희(俳優戲) 등의 명칭으로 연구된 바 있다.<sup>24)</sup> 화극은 배우의 말과 행동을 통한 전달

23) 손태도, 「조선시대 화극의 전통과 그 역사」, 『한국의 전통극, 그 새로운 연구로의 초대』, 집문당, 2013, 66면.

24) 사진실, 「소학지희(笑謔之戲)/배우희(俳優戲) 연구의 쟁점과 전망」, 『전통연희의 전승과 근대극』, 앞의 책, 102-143면. 전통연희 연구에서 널리 쓰이는 ‘소학지희’나 ‘재담극’의 개념은 웃음을 바탕으로 한 극형식을 전제하고 있기에 판소리계 서사를 바탕으로 창작한 광대의 극을 통칭하기에는 적합하지 않다. 또한 사진실이 제시한 ‘중세 궁정극’

을 중시한다는 점에서 다양한 전통연희의 갈래, 예컨대 재담<sup>25)</sup>, 가면극<sup>26)</sup>, 판소리<sup>27)</sup>의 형성에 기여한 전통적 연극형태로 주목받아 왔다.

선행 연구에서 화극(話劇)은 조선 전기의 궁중연희 기록에서 ‘골계화’, ‘소학지희’ 등으로 기록된 자료를 바탕으로 연구되어 왔으며, 이후 무당극 놀이나 재담 등과의 상관성이 논의된 바 있다.<sup>28)</sup> 조선 전기 이후를 대상으로 한 연구에서는 주로 광대의 우스갯소리를 중심으로 한 재담의 성격이 강한 자료들이 다수 보고되어 이를 중심으로 논구되었는데, 광대화극의 공연전통은 유랑광대패나 민간의 공연으로 확장되어 개화기까지도 지속되었던 것으로 논의된다.

구체적으로 개화기 광대화극의 양상을 분석한 손태도의 연구에 의하면 개화기 광대화극은 궁궐 뿐 아니라 민간 공연에서 활발하였으며, 장님흥내, 담배장사 흥내 등 일상생활의 우스갯거리나 흥내내기를 1인 연희자의 말과 행동으로 표현되어 극을 엮는 재담극 형태가 다수였다. 지역적 범주 역시 넓어져 조선 후기의 광대화극은 서울경기 뿐 아니라 지역에서도 활발하게 공연되기에 이른다.<sup>29)</sup> 재담 계열의 광대화극은 1910년대까지 ‘우습

---

또는 ‘(궁중) 배우희’는 궁중을 중심으로 한 광대놀음을 근대 극예술까지 이어지는 주요 선행 양식으로 전제한 용어이나, 본고에서 제시한 공연 기록은 민간의 ‘배우희’(광대화극)이며, 사진실이 정의한 악화극 개념에 비추어도 극(劇)에 가깝다 하겠다. 근대 극장 최초의 공연물이 개화기 민간의 유랑광대패의 극양식이었다는 점을 고려하여, 용어사용의 문제는 보다 논의되어야 할 것으로 본다.

이러한 점을 감안하여 본고에서는 잠정적으로 개화기 광대 연구에서 활용된 ‘광대화극’을 광대가 마련한 극양식 전통을 대표하는 용어로 사용하고자 한다.

25) 사진실, 『한국연극사 연구』, 태학사, 1997. 사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002; 손태도, 『광대의 가창 문화』, 집문당, 2004.

26) 전경욱, 「우화와 판소리가면극의 관련 양상」, 『한국민속학』 34집, 한국민속학회, 2001.12.

27) 손태도, 『광대의 가창 문화』, 앞의 책, 248-257면.

28) 사진실, 「한국연극의 화극적 전통 연구」, 『한국극예술연구』 1집, 한국극예술학회, 1991.

29) 고종 연간 지방관을 역임한 오희묵의 『고성총쇄록』에 등장하는 경남 고성의 허한량과 허철의 공연활동에서 보듯 서울지역 뿐 아니라 지방에서도 활발히 공연되고 있었다. “허한량(許闌良)이란 자가 또한 배안에서 따라오더니 내 앞에 이르자 절뚝거리며 사방으로 뛰어다니다 앞으로 와 절을 했다. 그가 골계(滑稽)를 하는 사람인 것을 알고 용서하

거리'로서 대중극장과 길거리에서 공연되었다.<sup>30)</sup>

[삼각산 화계사에서 저녁 연회가 시작되자—인용자 주] 손님과 가희들 뒤로 많은 군중이 운집했고, 계단까지 사람의 얼굴로 홍수를 이루었다. 이들 중에는 악사들—배우이기도 했다—도 있었다. (…)

연극이 시작되면서 나는 아름다운 꿈에서 깨어났다. 배우들은 이제 막 연기에 들어갔고, 이 저녁의 걸작—성격 묘사 시리즈—이 될 공연이 바로 흐로 시작되고 있었다. 연기자는 사실상 한 명이었다. 왜냐하면 하나나 둘 가량의 다른 사람은 그저 들러리로 참가해 밝은 별을 더욱 돋보이게 하는 그림자 역할을 할 뿐이었기 때문이다. 연극은 그야말로 주인공이 전부였다. 분장실도 무대도 없었다. 주인공은 즉흥 연기를 하는 듯한 모습으로 관객 앞에 섰다. (피시벌 로웰, 조경철 역, 『내 기억 속의 조선, 조선 사람

며 답례를 했다. 이에 창우의 잡희(雜戲)들을 연출하는 데 맹인이 대금을 부는 모양, 다리를 저는 늑은이가 소는 모는 모양 등 여러 흉내를 내어 여러 번 사람들을 포복절도하게 했다. 물론이 이 사람은 본읍에 사는 허 씨로 연소(年少)할 때부터 몸을 해학하고 노는 장소에 두었고 또한 활쏘기를 잘하는데, 지금 나이 70세로 여전히 풍류가 쇠하지 않았다 한다.[有許閑良者 亦自舟中 隨至及到余前 蹣跚羅八羅拜於前 余知其爲滑稽人 愬而答禮 因奏倡優雜戲 盲人吹簫 蹇翁驅牛 諸般效顰 種種令人絕倒 問是本邑許氏 而自年少時置身於謔浪遊傲之場 且善於弓藝 而年今七旬風流不衰云](오형목, 「고성총쇄록」, 1893.9.25., 이영훈 외 편, 『한국 지방사 자료 총서 : 일록편(日錄編) 2』, 여강출판사, 1990.)

“봄은 늦어갔지만 화전(花煎)놀이는 자못 겨울이 없었는데, 이날 걸어 불암평(佛巖坪)에 이르렀다. 관아의 손님들과 기생들이 따라온 자가 10여 명이 되었다. 주방(廚房)일을 하는 사람들은 먼저 모래사장에 장막을 쳐 두었다. 골계를 하는 허철(許喆)도 또한 동행했다. 이에 음악인들이 악기들을 연주했다. 허철은 노래도 부르고 춤도 추고 이어 잡희를 하여 사람들을 포복절도하게 하는 것이 많았다.[春事向闌 花煎之會 迨未遑暇 是日步往佛巖坪 衙客及妓輩從之者十餘人 廚屬先以供帳排所于沙場 滑稽人許喆亦與焉 於是樂手彈之鼓之 許也歌之舞之 繼以雜戲令人絕倒者多矣.]”(위의 책, 1894.3.3.) 위의 자료와 번역은 손태도 선생이 제공한 것이다. 지면을 빌어 감사드린다.

- 30) 손태도, 『한국의 전통극, 그 새로운 연구로의 초대』, 앞의 책, 76-88면. 사진실 역시 박춘재의 재담과 1930년대 유성기 음반의 대중극 작품을 통해 ‘골계회’(소학지희)의 전통이 개화기 이후 일제강점기로도 지속되었다는 논점을 펴고 있다. (사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 484-499면.) 본고의 논점과 차이가 있다면, 사진실은 궁중우인의 소학지희로부터 박춘재의 재담을 잇는 계보를 중심으로 회극과 근대극 사이의 연결선을 파악한다면, 본고에서는 유랑광대패에 의해 고안된 민간의 광대화극이 극장의 공연예제로 적용되었던 사태에 주목한다는 점이다.

들』, 예담, 2001, 285-287면.)

퍼시벌 로웰의 위의 기록을 토대로, 손태도는 민간의 화극 공연에서 악공집단이 주요 공연집단이었음을 밝힌다. 위의 서술에서 보듯 광대화극은 화술과 연기가 뛰어난 1인 연기자가 서사의 중심을 이루고, 나머지 배역들은 이를 뒷받침하는 형태로 진행되었다. 위의 자료와 그리피스(William E. Griffith)의 기록 등에서는 장님흥내, 담배장사 흥내 등의 레퍼토리를 서술하고 있는데, 이는 1910년대까지 '우습거라'로서 대중극장과 길거리에서 공연되었으며, 일상생활의 우스갯거리나 흥내내기를 중심으로 1인 연희자의 말과 행동으로 표현되어 극을 엮는 형태였다.<sup>31)</sup> 이같은 개화기 광대화극 레퍼토리는 특히 외국인 기행문에 자주 발견된다.<sup>32)</sup> 광대화극에 대한 외국인들의 관심은 유랑광대패의 탈춤이나 화극에서 서양의 극양식과 가장 흡사한 형태를 찾아볼 수 있었기에 비롯된 것으로 볼 수 있다.<sup>33)</sup>

흥미롭게도, 샌즈(William Franklin Sands)의 기록에서는 우스갯소리가 아니라 판소리계 서사를 줄거리로 삼아 이를 중심 배우의 해설과 여타 배우들의 간단한 대사와 동작으로 엮는 공연형태를 기술하고 있어 주목을 요한다. 1898년 미국공사관 1등 서기관으로 내한하여 이후 고종의 고문으로 활동

31) 개화기 재담극에 대한 서술은 손태도, 『한국의 전통극, 그 새로운 연구로의 초대』, 85-88쪽.

32) 퍼시벌 로웰, 그리피스, 부르다레 뿐 아니라 유랑광대패의 공연에 나타난 재담을 언급한 길모어(G.W. Gilmore)의 기록(G.W. 길모어, 신복룡 역, 『서울풍물지』, 집문당, 1999, 131-132면. 원제는 *Korea from its Capital : with a Chapter on Mission*(1892)), 극장에서의 '무언극' 공연에 대해 언급한 알렌(H.N. Allen) (H.N. 알렌, 신복룡 외 5인 역, 『조선견문기』, 『조선견문기/전환기의 조선』, 평민사, 1986, 100면. 원문은 H.N. Allen, *Things Korean : A Collection of Sketches and Anecdotes, Missionary and Diplomatic*(1908))의 기록 등이 있다.

33) 탈춤에 대한 다음의 언급에서 이같은 점을 확인할 수 있다. "또 다른 구경거리는 사람들에게 영국의 신비롭고도 기적적인 연극의 이야기를 상기시켜준다. 언덕에 있는 공터에 노천극장을 만들면 수많은 군중들이 몰려든다. 무시무시한 가면을 쓴 배우들은 전설적이고 신화적인 인물로 분장하며, 공연은 2-3일 동안 지속된다." (G.W. 길모어, 신복룡 역, 위의 책, 131-132면. 밑줄은 인용자 강조.)



하였던 샌즈는 평안북도 운산광산 주변을 여행하다가 혼인 사연(私宴)에 초대되어 기생의 <항장무>와 광대화극 <춘향전>을 관람하였다. 관람시키는 한성전기회사가 운영한 동대문활동사진관의 개관(1903년 6월 경) 이전이었던 듯하다.

[일행의 복장과 의복에 신기해하며 한국어로 지껄이는 무리로부터-인용자 주] 우리는 무희들(dancing girls)과 유랑광대들(strolling players)을 준비해 놓았으니 자기 집으로 와 달라 청하는 신랑 부친의 심부름꾼에 의해 구조되었다. (...) 그리피스(Griffis)와 퍼시벌 로웰(Percival Lowell)이 한국에 연극같은 것이 없다는 점을 긍정한다는 사실은 나에게는 늘 놀라운 것이었다. 우리는 그날 아주 좋은 연극을 보았고, 나는 이것을 서울로 올려 극장에서 공연하게 하여, 영원히 남아 자연스레 전통극(native drama)으로 발전할 수 있기를 바랐다. 대청에는 평범한 재주넘는 사람과 춤추는 남자와 남자의 어깨 위에서 의상을 입고 춤을 추는 소년이 한 장면을 공연하고 있었다. 이들 중 더러는 음담패설로 하층민을 즐겁게 하는 것들이 있었지만 조선에서는 언제나 양반 앞에서 정도가 지나치게 되는 것을 거의 허락하지 않았다. 그들은 [양반들이] 불쾌한 표정을 짓는지 조심스레 살폈다. 그들은 표현할 수 있는 데까지 나가다가 약간의 기색이 바뀌면 장면을 다른 것으로 바꾸었다. 집 안에서는 기생 또는 무희들이 고전적인 자세의 화무(花舞, flower dance)를 추거나 아주 오래 되어 잊힌 옛 전설, 어느 위대한 인물을 암살하려는 이야기를 재현한 검무(sword dance)를 추고 있었다. [이후 <항장무> 줄거리(홍문연화)에 대한 서술-인용자 주]

그 다음에는 매력적인 소극(小劇, little play) <춘향전(Perfume of Spring)>이 뒤따랐는데, <춘향전>은 한국의 첫 번째 극장으로 개관한 한성전기회사에서 중심 예제(main attraction)로 서울에서 공연하였다. 이것은 정숙한 아가씨와 젊은 도령의 사랑 이야기로, 서약반지를 부수어 [나누어 가졌고], 그 사이에 [과거에] 급제한 도령은 암행어사라는 높은 자리까지 오르게 되었다. 그러나 도령은 아름다운 마을 처녀 춘향에 대한 사랑을 항상 기억한

다. 그 동안 처녀 역시 도령을 기억하고 있었기에 힘든 생활을 이어가고 있었다. 사악한 사또는 그녀에게 선택을 강요하는데, 그가 제시한 대안은 노예가 되는 길뿐이다. 암행어사는 때를 맞추어 변장을 하고 나타나 마패를 제시하며 사또를 가두고 관직을 맡는다. 그런 다음 어사는 춘향에게 사또와 똑같은 선택을 강요하는데, 춘향은 변장한 어사를 알아보지 못한 채 죽음을 택한다. 어사는 깨진 반지의 반쪽을 춘향이 있는 감옥으로 보낸다. 이 이야기가 무대에서 묘사적으로(descriptively) 제시되면, 배우들은 음악과 함께 무언극(pantomime)의 형태로 이를 보여준다. 이것은 참 아름다운 소극으로 유랑배우(strolling actor)들이 가진 유일한 레퍼토리와 거리가 멀었다. 그들은 전통극장(native theater)을 위한 재료들이 풍부했다. 이 극들의 결말은 모두 도덕적이었으나, 서울에 공연을 위한 장소를 마련하려고 노력하자 보수적인 한국의 노인들과 서울의 몇몇 선교사들로부터 유랑배우들과 같은 타락한 악당들을 감싼다는 강한 저항에 부딪혔다. (William Franklin Sands, *Undiplomatic Memories*, New York: Whittlesey House, 1930, pp.191-193.)<sup>34)</sup>

샌즈의 기록에는 평안도 운산 근처 민간 광대패들이 <춘향전>을 공연한 과정이 자세히 드러난다. 저녁의 사연을 위해 광대패들은 ‘음담패설’이 섞인 재담극과 <춘향전>의 서사를 토대로 한 ‘매력적인 소극(小劇)’을 준비하였다. 음악과 함께 공연되었던 <춘향전>에서 독특한 부분은 해설자의 역할이다. 해설자는 줄거리를 낭송하고 배우들은 특별한 대사 없이 동작을 통해 이 장면을 실연했기에 샌즈의 눈에 이는 ‘음악과 함께 무언극의 형태로’ 공연되는 듯하였다. 화술과 연기에 능하였던 1인 배우의 의존도가 높았던 재담계열 광대화극의 예에 비추어, 샌즈가 관람하였던 광대패들의 <춘향전> 공연에서는 광대패 중 재담에 능했던 사람이 해설을 맡

34) 샌즈의 *Undiplomatic Memories*는 신복룡에 의해 『조선비망록』(W.E. 샌즈, 신복룡 역, 집문당, 1999)으로 번역된 바 있으나, 운산광산의 혼인사연 부분을 원문과 대조한 바 다소간의 의역이 있어 주의를 요한다. 본고에서는 ‘부록’으로 샌즈의 해당 부분 원문을 수록하였다.

았을 것으로 추정된다.

샌즈의 말대로 이 광대화극은 ‘유랑배우들이 가진 유일한 레퍼토리와 거리가 먼 것이었는데, 이는 현재까지 연구되었던 광대화극(재담극)의 우스개 이야기와도 다른, 당대 널리 알려졌던 판소리 서사를 바탕으로 이를 축약, 분절하여 공연한 형태이다. 이러한 특징은 샌즈가 회고한 <춘향전>의 줄거리에서도 드러난다. 흥미롭게도 샌즈가 회고한 <춘향전>의 내용은 고소설 <춘향전>이나 판소리 <춘향가>의 서사와 다소 차이가 있다. 광대들의 화극 <춘향전>에서는 고소설 <춘향전>과 판소리 <춘향가> 서사 중 이몽룡에 관련한 서사를 대폭 축소하였고, 이별 장면에서 반지를 부수어 나누어가지는 것과 같이 일반적인 <춘향전> 서사에는 등장하지 않는 이별서사의 장치, 곧 부절(符節)과 같이 이후 서로의 존재를 확인할 수 있는 증표를 건네는 장면으로 변주하였다.<sup>35)</sup> 이는 평안도 지역에서 공연 하였던 광대들이 <춘향전>의 서사 중 춘향의 사랑과 수난, 탐관의 징치와 연인의 해후를 중심으로 보다 민중적인 정서에 가까운 방향으로 축약, 개작하였으며, 춘향이 몽룡의 존재를 알게 되는 결말 장면을 깨진 반지를 발견하는 것으로 고쳐 극사건에 대한 관객들의 이해를 돕는 서사로 개작하였음을 확인할 수 있다.

이러한 광대화극의 공연 형태가 서양인의 눈에서 ‘무언극’으로 보였다는 점에 주의한다면, 알렌의 *Things Korean*(1908)에 기술된 초기 극장의 풍경에 대한 서술은 주목할 만하다.

35) <춘향전>의 대표적 판본인 완판84장본 <열녀춘향수절가>나 1860년대 세책계열의 대표적 판본인 <남원고사>에도 반지를 부수어 나누어가지는 장면은 없으며, 춘향이 이몽룡에게 이별증표로 ‘옥지환’을, 이몽룡은 춘향에게 ‘화류집 사파경’을 건네는 사건들은 있다. “여자의 수행함이 옥환빛과 같을지라. 송죽같이 굳은 마음 이 옥같이 단정하며 일월같이 맑은 뜻은 이 옥같이 청백하니, 상전이 벽해되고 벽해가 상전된들 변할 바가 없으리니, 반첩여의 적막함은 효칙할지언정 진유자의 첩 되기는 원치 아니하오리니 이로 신(信)을 삼으소서.” 이도령이 지환을 받아 싸고 싸서 깊이 넣고 이별조 하나 부를 적에” (이윤석, 『남원고사 권지이』, 『남원고사 원전 비평』, 보고서, 2009, 158면.)

장님 가수와 줄타는 사람은 어느 곳에서나 환영을 받는다. 모든 흥행 계획은 일정한 장소와 때를 정하지 않고, 마음내키는 곳에서 수시로 벌이며 그러는 동안 구경꾼들은 혼하지 않는 연예에 눈과 귀의 요기를 하게 된다. (…)

그러던 중에 반외국식 극장이 문을 열었다. 그리고 이곳에서는 손재주나 줄타기가 무용과 무언극으로 바뀌었으며 자리값만 가지고 있으면 지위 높은 사람과 낮은 사람이 함께 나란히 앉아 구경할 수 있었기 때문에 관중도 매우 흥미 있어 했다. 좌석은 전차의 의자처럼 橫으로 뻗혀 있었다. 심지어 여인들도 입장하여 그들만을 위하여 따로 칸을 막은 곳에 앉아 있었다. 여인들은 몇 세기 동안 임금님을 즐겁게 해준 이 활동들을 아마 평생 처음 보았을 것이다. 왜냐하면 광대들 중에 몇 사람은 궁궐에서 나온 광대로서 이들은 흔히 임금님 앞에서 하던 간단한 재주들을 대중들 앞에서 보여주었기 때문이다.

(H.N. 알렌, 신복룡 외 5인 역, 「조선견문기」, 『조선견문기/전환기의 조선』, 평민사, 1986, 100면. 밑줄은 인용자 강조.)

알렌의 서술에서 ‘반외국식 극장이 험물사를 의미함인지 동대문활동사 진관을 의미함인지는 불확실하나, 앞선 샌즈의 기록과 연결하여 보자면 무용과 다른, ‘무언극으로 언급된 광대화극이 개화기 실내극장의 공연 레퍼토리로 정착되었음은 확실해 보인다.

부르다레와 샌즈, 알렌의 서술에서 보듯 개화기 광대집단이 극장 내에서 ‘무언극의 형태로 화극을 공연하였고, 샌즈의 서술에서 보듯 판소리계 서사 역시 광대화극으로 공연되었다면, 광대집단에서 판소리계 서사를 화극으로 창안할 수 있었던 내적 동력은 무엇이이었을까? 이를 검토하기 위해서는 샌즈 앞에서 연행했던 평안도 지역 광대집단의 특수성을 살펴보아야 한다. 영정조대 이후 판소리의 전국적 유행 과정에서 판소리 가창능력을 보유하지 못했던 광대집단, 특히 경기 이북의 광대집단은 각종 재주와 악기연주, 잡가 가창 등의 기예를 보유하고 있었으나, 판소리를 전문

적으로 연마하지는 못했다. 반면 악공, 재인 중심의 경기 이북 광대들은 흥내내기나 재담 등 말과 연기에 관련한 기예를 보유하여 광대화극을 공연하기에 유리한 위치에 있었다.<sup>36)</sup> 이러한 사정에 의해 당대 널리 유행하던 판소리 서사를 토대로 경기 이북의 광대집단은 당대 유행하는 판소리계 서사를 그들이 보유하고 있었던 화술과 연기술을 통해 극적 형식으로 발전시켰고, 악공집단을 중심으로 구성된 배우들의 특성상 반주와 함께 연기와 해설이 곁들여진 공연방식이 구성되었을 것으로 추정된다.

또한 샌즈의 기록에서 나타나듯, 광대화극 <춘향전>이 지역의 유력한 양반가문의 결혼사연에서 공연되었다는 사실 역시 주목할 필요가 있다. 판소리계 서사를 바탕으로 한 광대화극은 재담 계열 광대화극이 지닌 민중적 취향보다 상대적으로 상층의 취향에 부합되었기에 양반중인 부호층을 위한 사연에서 광대집단의 화극 레퍼토리로 연행될 수 있었을 것이다. 개화기의 광대화극은 두 가지 계열, 길거리와 사찰연희 등 유희를 목적으로 민중들에게 제공되었던 재담극의 형태와 상류 부호층의 취향에 적합한 판소리 계통 광대화극으로 발전·전승되었던 것으로 보인다.

이러한 관점에서 ‘팔로의 광대(「협률샤구경」, 『제국신문』, 1902.12.16.)가 모인 초기 협률사에서 경기 이북 광대패들은 민중적인 성격의 재담극이

36) 앞서 언급하였듯 재담의 주요 공연집단은 악공이다. 조선 후기 경기 이북(황해도, 평안도, 함경도)에는 공식적 행사에 동원되는 광대집단으로서 재인촌이 형성되어 있었고, 「완문 등장팔도제인(完文等狀八道才人)」(갑신완문)에서 ‘도장무(都將務)’, ‘도색장(都色掌)’으로 언급된 광대조직 역시 마련되어 있었다. 이들은 악기연주, 줄타기, 탈춤, 재담, <놀랑 사거리> 등의 서도민요, ‘흥내내기’ 등의 기예를 보유하였다.(손태도, 『광대의 가창 문화』, 앞의 책, 116-135면.) 반면 전라도의 악공집단은 무대연기에 익숙하지 않았던 듯하다. 박동실의 「창극이 걸어온 길을 더듬어」(『조선음악』 4~6호, 1966)에서 진술한 광주 양명사의 창극 <춘향전>(1909 공연)에서는 주요 배역은 판소리 창자들이, 통인·사령 등 군중 역은 대개 율객이 맡았다. (이진원, 「박동실의 창극이 걸어온 길을 더듬어」, 『판소리연구』 28집, 판소리학회, 2004.10, 323-324면.) 그러나 연습과정에서 악사들의 연기가 자연스럽지 않았다 서술하고 있기에, 광주 양명사 공연에 참여했던 전라도 지역 악공들은 광대화극 연기를 경험하지 못했을 것으로 추정된다. 판소리 학습의 길이 열려 있었던 경기이남 광대집단에서 굳이 판소리계 서사로 광대화극을 꾸밀 이유가 없었던 정황 역시 고려할 수 있겠다.

나 탈춤과 함께 초기 협률사가 주요 관객층으로 겨냥하였던 상층관객의 취향에 부합하는 판소리계 광대화극을 근대극장 공연물로 선택한 것이 아닐까 추론할 수 있다. 이는 이전 유랑광대패들이 보유한 기예를 극장 안에 도입하였던 초기 협률사의 기획 방향과도 부합한다. 또한 앞서 협률사 '소춘대유희'의 <춘향이 놀이>와 <심청전>을 검토하면서 분석하였던 공연의 특징, 곧 ① 많은 수의 등장인물이 ② 가면을 쓰지 않은 채 배역에 맞는 복색과 도구를 갖추고 ③ 간단한 대사, 연기가 갖추어진 극적 형태로 ④ 잘 알려진 판소리계 서사의 한 대목을 다른 공연예제에 비해 비교적 장시간 공연하고 ⑤ 전체 서사를 몇 개의 장(章)으로 나누어 며칠간 공연하며 ⑥ 조선악 반주가 곁들여진 형태에 비추어 보아도 광대화극은 단형창극 가설보다 보다 정합성이 높다는 점 역시 고려할 만하다.

#### 4. 결 론

본고는 협률사의 소춘대유희 공연활동의 주요 자료를 검토하면서, 소춘대유희의 종합적 연행물의 형식 안에 포함되었던 <춘향이 놀이>와 <심청전>에 관련한 신문기사와 외인기록을 중심으로 논의를 진행하였다. 본문에서는 소춘대유희에서 공연되었던 판소리계 서사의 공연물이 단형창극으로 구성되었을 가능성을 비판적으로 재검토하였다. 이어 부르다래의 협률사 <심청전> 공연관람 기록, 평안도 광대집단에 의해 공연된 광대화극 <춘향전>에 대한 샌즈의 기록, 알렌의 극장 내 '무언극' 공연 기록 등 외인 기행문에 나타난 극장과 광대화극 공연활동에 대한 분석을 중심으로, 광대집단에 의해 판소리계 서사를 판소리가 아닌 화극의 형태로 풀어낸 공연예술의 형태를 실증하였고, 이를 바탕으로 초기 협률사의 <춘향이 놀이>와 <심청전>이 단형창극이 아닌 광대화극으로 공연되었

을 가능성을 제기하였다.

협률사의 '소춘대유희'에서 벌어진 <춘향이 놀이>와 <심청전> 등 배역과 대사, 줄거리를 갖추어 공연한 최초의 극적 형식의 공연물이 광대화극일 가능성을 타진한 본고의 견해는, 창극의 기원을 논의하는 과정에서 판소리 창자들을 중심으로 한 계통과는 다른, 유랑광대패의 공연활동 등 인접 전통연희의 영향 속에서 창극의 형성과정을 살펴보아야 하는 가능성을 제시하고 있다. 요컨대 “판소리의 창극화가 단지 판소리 광대의 창의성에서 비롯된 것이 아니라 다양한 공연 주체들의 개입과 협조에 의해 가능하였음”<sup>37)</sup>을 실증하는 과정으로서 전통연희의 화극 전통과 개화기 광대화극 공연, 광대 연희자들의 연기술과 화술에 대한 연구는, 좁게는 근대 창극의 발전과정을 살피는 자리에서, 넓게는 한국 근대연극사의 단절을 극복하고 고전극과 근대극의 교량을 탐색하는 자리에서 앞으로 활발히 논의되어야 할 연구 대상으로 제기된다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『대한매일신보』, 『매일신보』, 『제국신문』, 『황성신문』

오희목, 「고성총쇄록」, 이영훈 외 편, 『한국 지방사 자료 총서: 일록편(日錄編)』  
2, 여강출판사, 1990.

Sands, William Franklin, Undiplomatic Memories, New York: Whittlesey House, 1930.

### 2. 단행본

고정옥, 『한국 구전문학 연구』, 평양: 과학원출판사, 1962.

37) 양승국, 앞의 논문, 23면.

- 김재석, 『근대전환기 한국의 극』, 연극과인간, 2010.
- 단국대 공연예술연구소 편, 『근대한국공연예술사자료집 1』, 단국대출판부, 1984.
- 박 황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976.
- 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997.
- 사진실, 『공연문화의 전통 : 樂 · 戲 · 劇』, 태학사, 2002.
- \_\_\_\_\_, 『전통연희의 전승과 근대극』, 태학사, 2017.
- 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대민족문화연구소 출판부, 1982.
- 손태도, 『광대의 가창 문화』, 집문당, 2003.
- \_\_\_\_\_, 『한국의 전통극, 그 새로운 연구로의 초대』, 집문당, 2013.
- 안광희, 『한국 근대연극사 자료집 1: 1898~1922』, 역락, 2001.
- 우수진, 『한국 근대연극의 형성』, 푸른역사, 2011.
- 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982.
- 이두현, 『한국신극사연구』, 민속원, 2013.
- 이윤석, 『남원고사 원전 비평』, 보고사, 2009.
- 조영규, 『바로잡는 험물사와 원각사』, 민속원, 2008.
- 길모어 G.W., 신복룡 역, 『서울풍물지』, 집문당, 1999.
- 로웰 P.L., 조정철 역, 『내 기억 속의 조선, 조선 사람들』, 예담, 2001.
- 부르다레 E., 정진국 역, 『대한제국 최후의 숨결』, 글항아리, 2009.
- 샌즈 W.E., 신복룡 역, 『조선비망록』, 집문당, 1999.
- 알렌 H.N., 신복룡 외 5인 역, 『조선견문기/전환기의 조선』, 평민사, 1986.

### 3. 논문

- 김중현, 「에밀 부르다레가 관찰한 후기 조선」, 『동서비교문화저널』 34호, 한국 동서비교문화학회, 2015.12.
- 백두산, 「근대 초기 서울지역 극장문화 형성과정 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2017.
- \_\_\_\_\_, 「강용환의 창극 활동 연구 : 가계자료 및 박황 기록의 재검토를 중심으로」, 『한국현대문학연구』, 한국현대문학회, 2017.8.
- 백현미, 「창극의 역사 위에서 창극의 미래를 기획하자 : 창극 100년, 국립창극단 40년을 되돌아보며」, 『미르』, 국립극장, 2002.10.
- \_\_\_\_\_, 「창극 <춘향전>의 공연사와 양식상의 특징」, 『공연문화연구』 6집, 공연문화학회, 2003.



- 사진실, 「한국연극의 화극적 전통 연구」, 『한국극예술연구』 1집, 한국극예술학회, 1991.
- 성기련, 「1930년대 판소리 음악문화연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2003.
- 양승국, 「'신연극'과 <은세계> 공연의 의미」, 『한국현대문학연구』 6집, 한국현대문학회, 1998.12.
- 이진원, 「박동실의 창극이 걸어온 길을 더듬어」, 『판소리연구』 28집, 판소리학회, 2004.10.
- 전경옥, 「우화와 판소리가면극의 관련 양상」, 『한국민속학』 34집, 한국민속학회, 2001.12.
- 정충권, 「초기 창극(唱劇)의 공연형태」, 『전통 구비문학과 근대 공연예술 I: 연구편』, 서울대학교출판부, 2006.
- 최동현, 「문화변동과 판소리」, 『판소리연구』 31집, 판소리학회, 2011.4.

Abstract

A Further Discussion of the Performance Activities by  
‘Sochundaeyuhui’ at Hyupyulsa(1902-1903)  
—A Comparative Study on the Gwangdae Hwageuk of  
the Period of Enlightenment Described in Foreigners’ Travel Essays

Baek Doosan

The ‘Sochundaeyuhui’(1902.12.4.—1903.1.25.) is the first for-profit performance planning attempted in the space of an indoor theater in the history of Korean performing arts. The possibility that *The Story of Chunhyang* and *The Story of Shimcheong*, performed at the Sochundaeyuhui of Hyupyulsa were more likely to have taken the *hwageuk*(verbal drama) format led by the *gwangdae*(clown) rather than the *changgeuk* format, was verified by analyzing travelogues of foreigners such as W.F.Sands and E.Bourdaret during this era. The *Gwangdae Hwageuk* performed during the enlightenment period in Korea was developed and transmitted into the *jaedam* play format (talk show) and the pansori-type *gwangdae hwageuk* that targeted the rich upper-class audience. Hyupyulsa chose to put the pansori-type *gwangdae hwageuk* which met the taste of the upper-class audience on the stage. In discussing the origin of Changgeuk, this hypothesis suggests the need to examine the formation process of Changgeuk under the influence of adjacent traditional performances, such as the performance activities of the clown performers.

Key Words: Gwangdae Hwageuk, Changgeuk, Sochundaeyuhui, *The Story of Chunhyang*,  
*The Story of Shimcheong*, Hyupyulsa

## 부 록

### 샌즈(William Franklin Sands)의 *Undiplomatic Memories*(1930)

: 12장 'Native Trust and Hospitality' 중  
평안도 운산광산 주변의 공연관람에 대한 부분\*

We were rescued by a messenger from the bridegroom's father who asked us to come to his house, for he had dancing girls there and strolling players. Accompanied by all the villagers who were not already collected at the wedding feast (for all the world like the descriptions in the gospels), we were met on the doorsill by the father and son, with deep Korean genuflections, and given broad sitting cushions on the polished floor, a stiff rolled cushion to lean on and each a small table piled high with food.

It has always surprised me that Griffis and Percival Lowell are so positive that there is no such thing as a play in Korea. We had a very good play that night, so good that I brought it up to Seoul and installed it in a theater, hoping to make a permanent thing of it and let it develop naturally to a native drama.

There were the usual tumblers in the courtyard and the dances of men and boys; the men dancing with the boys standing on their shoulders in costume, acting out the scene. Some of these are coarse, and are meant for the amusement of the mob, but as always in Korea they are rarely allowed to go too far in the presence of gentlemen. The men watch carefully for a sign of displeasure; they go as far as they dare, but at the slightest sign turn the scene to something else.

Inside the house the Kisang, or dancing girls, went through their classic posturing in the flower dance, or the sword dance representing some very old legend, lost in the mists

---

\* William Franklin Sands, *Undiplomatic Memories*, New York: Whittlesey House, 1930, pp.191-194.

of time, of the attempted assassination of some great man. [An enemy, not daring to attack him openly, gives a banquet and bribes a famous sword dancer to show his skill, with a real sword, meaning of course to bring about an accident. A retainer of the guest suspecting treachery but not daring to accuse so great a person as the host, takes up a sword and joins in the dance, interposing himself always with the greatest skill and grace, between his master and the assassin. Both the guest and the host become aware of what is happening, but Korean-like, are lost in admiration of the skill of the duellists who wage a deadly battle under the guise of play. Neither must permit the real object of the contest to appear, for, the principals being great gentlemen, there must be no slightest infraction of court etiquette, even in a murder. Of course the murderer sinks exhausted and the guest is saved. Korean tales always turn out the right way, for virtue is always rewarded.

Then followed the charming little play of "Perfume of Spring," which I set up in Seoul as the main attraction of the first Korean theater opened by the Seoul Electric Company. It is the love story of a virtuous maid and a young student, a broken pledge ring and a long separation during which the successful student rises to the dizzy height of an imperial secret inspector, but remembers always his love for the beautiful village girl, Spring Perfume. The girl has a hard life in the meantime, for she also remembers her student. A wicked governor gives her a choice, with slavery as an alternative. The imperial inspector turns up in disguise in the nick of time, produces the all-powerful black seal of the emperor, imprisons the governor and takes over his office. He then gives the same choice to Spring Perfume, who chooses death, not recognizing him in his disguise, and he sends to her prison cell his half of their broken ring. The story is told descriptively on the stage, the actors illustrating it in pantomime accompanied by music. It was really a pretty little play and was far from being the only one in the strolling actors' repertoire. They had plenty of material for a native theater. These plays all end virtuously, but in spite of that, our efforts to establish a place in Seoul in which they could develop naturally brought me a strong protest from conservative Korean fathers and from some missionaries

in Seoul, for countenancing such depraved rascals as strolling players. Of course that was true. Korean actors were lower than they were in other parts of the East, and even the Kisang, though admitted to the great houses and to the palace was not in the least comparable to the Japanese geisha.

접 수 일: 2019년 5월 15일

심사기간: 2019년 5월 22일 - 6월 17일

계재결정: 2019년 6월 20일