

# 유치진의 <춘향전> 연구

백현미\*

<차 례>

1. 들어가는 글
2. 1930년대 <춘향전>의 판본
3. 『조선일보』본 <춘향전>의 특징-부패한 권력에 대한 비판 강조
4. 민중서관본 <춘향전>의 변화
  - 1) 민중서관본의 특징-비판의 축소와 낭만성의 추수
  - 2) 민중서관본의 개작 이유
5. <춘향전>의 연극사적 의미
6. 나오는 글

## 1. 들어가는 글

유치진은 1936년에 『조선일보』에 <희곡 춘향전>을 연재한 후, 극예술연구회에서 자신의 각본, 연출로 <춘향전>을 공연했다. 이 <춘향전> 공연을 전후한 시점에서 유치진은 판소리 및 창극에 대한 계승론을 펼쳤고, <춘향전> 공연 이후 대중적인 역사극의 창작에 주력했다. 이는 <춘향전>의 각색 및 공연이 유치진 작품 세계의 전기를 이루고 있음을 시사한다.

유치진의 <춘향전> 판본은 여럿이다. 이중 대표적인 판본인 『조선일보』본과 민중서관본은 장의 구성이 다르고, 내용도 다르다. 어느 판본을 논의

\* 이화여대·단국대·청주대 강사

대상으로 삼느냐에 따라, 논의 결과가 달라질 수 있다. 판본 논의의 필요성은 김일영과 이상우의 논문에서 이미 지적된 바 있다.<sup>1)</sup> 그런데 기왕의 두 논문에서는 판본 논의의 필요성을 제기하는 데 그치거나, 1930년대 유치진의 <춘향전>에 관한 논의를 『조선일보』본을 중심으로 전개하고 있어, 본고의 입장과 다르다. 본문에서 밝혀지겠지만, 1930년대 <춘향전> 공연의 추이를 판단하기 위해서는 『조선일보』본과 민중서관본을 함께 살펴야 한다는 것이 본고의 입장이다. 본고는 『조선일보』본에서 민중서관본으로의 변화 내용과 변화 원인을 추적함으로써, 유치진의 <춘향전> 개작 및 공연의 의의를 밝히려 한다.<sup>2)</sup>

한편, 유치진이 극예술연구회(이하에서는 극연)를 통해 <춘향전>을 공연한 시기적 특성을 고려할 때, 이 공연은 전통 연희의 계승 방향과 관련된 의미있는 시사를 던지고 있다. 유치진이 <춘향전>을 개작한 1930년대는 민속극의 발굴과 민속극의 계승에 관한 논의가 연극사에서 처음으로 제기된 시기이다. 유치진 스스로 전통 연희 계승의 필요성을 역설한 바 있다. 또한 이 작품이 발표된 1930년대 후반은 내외적 요인으로 인해 역사나 설화세계를 배경으로 하는 작품들이 성행했던 시기이다. <춘향전>의 연극사적 의미는 이러한 배경 속에서 논의될 때 보다 구체적인 연구결과를 낼 수 있다. 따라서 본고는 유치진의 <춘향전> 개작 과정을 전통연희 계승론의 대두와 전통연희 계승의 실천이라는 입각점에 의거, 그 연극사적 의의를 강조하려 한다.

1) 김일영, 「유치진 각색 희곡 '춘향전'의 구성과 그 각색 배경」, 『국어교육연구』 24, 1992.

이상우, 「1930년대 유치진 역사극의 구조와 의미」, 『어문논집』 34집, 고려대 국어국문학연구회, 1995.

2) 유치진 <춘향전>에 대한 논문으로, 설성경의 「유치진이 추구한 춘향전의 새의미」, (『1930년대 민족문학의 인식』, 한길사, 1990)와 신아영의 「1930년대 후반 유치진의 연극론과 희곡 연구」(『한국연극학』 7호, 한국연극학회, 1995)가 있다. 이 두 논문은 판본에 대한 고려없이 민중서관본(혹은 성문각본)만을 대상으로 논의하고 있다.

## 2. 1930년대 <춘향전>의 판본

유치진이 각색한 <춘향전>은 극연 제12회 공연의 레파토리로 선정되어, 부민관에서 1936년 8월 29일부터 30일까지 공연되었다. 1936년 처음으로 공연할 당시 연출 및 각색은 유치진이 맡았고, 연출보에는 이운곡, 무대감독에는 주영섭이 각각 참여했다. 극연의 공연사상 처음으로 후자를 본 이 공연은, “부민관의 1천 8백석을 꽉 메우고도 모자라 보조의자 2백여개를 갖다 놓을 정도로 매회 2천여명의 관객이 들어서 연극사상 초유의 기록적 대성황을”<sup>3)</sup> 이루었다. <춘향전>은 1937년 5월에 있었던 극연의 제17회 공연과 1939년 4월에 있었던 제24회 공연, 1939년 5월에 있었던 제25회 공연의 레파토리로 선정되어 채차 무대에 올랐다. 1930년대에만 네 차례나 극연의 레파토리로 선정된 것이다.

극연의 <춘향전> 공연대본의 실체를 보여주는 자료에는 세 가지가 있다. 『조선일보』 연재본과, 극연의 기관지 『극예술』 5호에 실린 場割表, 1959년 민중서관에서 발행한 『한국문학전집』 32권인 『희곡집 상』 소재본이 그것이다.<sup>4)</sup>

극연에서 <춘향전>을 공연하기 전에, 유치진은 『조선일보』에 <희곡 춘향전>을 1936년 2월 1일부터 4월 15일까지 총 55회에 걸쳐 연재하였다. 이때는 4막 11장이었다. 그런데 극연 제12회 공연으로 1936년 8월 초연할 때는 ‘상연시간 관계’로 이 『조선일보』 연재본이 그대로 상연되지 못했다. 이러한 상황은 당시에 나온 극연의 기관지 『극예술』 5호(1936. 9)에 자세하게 나와 있다. 『극예술』 5호에는 <춘향전> 공연의 연출보를 맡았던 이운곡이 쓴 ‘<춘향전> 연출대장에서’라는 글이 실려 있다. 이운곡은 이 글에

3) 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대출판부, 1990. 162면.

4) 또 다른 개작본으로 희곡집 『흔들리는 지축』(정음사, 1949) 소재본이 있다. 전·후편 총 8막으로 구성된 이 본은, 8개의 장을 모두 막으로 바꾼 것으로, 실질적인 내용상 민중서관본과 차이가 없다. 민중서관본은 1971년 성문각에서 출판된 『유치진희곡전집』 소재본과 거의 같다.

서, 아래 인용한 내용에 이어, 『조선일보』 연재본에서 3막 3장과 4막 3장이 빠진 장할표<sup>5)</sup>를 밝히고 있다. 장할표에 따르면 4막 9장이 된다.

좌우간 이 춘향전은 3백매에 가까운 원고로 상연시간(막간을 제하고)만으로 쳐도 6시간은 걸려야겠다. 막간까지 넣는다면 7, 8시간이 걸리게 되니 이렇게 한다면 연기자나 관객이나 견디지 못할 것이다. 그래서 場割表와 같이 3막 3장과 4막 3장을 컬트하였는데 약 40매 그러나 아직 4, 50매 걸트를 하지 않으면 안된다. 그러면 상연시간 4시간내로 할 수 있으며 막간까지 넣어서 오후 5시에 개막한다면 11시까지지는 마칠 수가 있다.<sup>6)</sup>

그런데 위 인용문을 자세히 읽어보면, 이 글을 쓰던 당시의 상태에서 ‘4, 50매를 더 컬트’해야 상연시간 4시간짜리로 만들 수가 있다고 나와 있다. 그렇다면, 장할표대로 공연되지 않았을 가능성도 큰 셈이다. 그런데, 작품 말미에 ‘1936년’이라고 밝혀져 있는 민중서관본은 4막 8장으로, 장할표보다 한 장이 더 축소되어 있다. 민중서관본이 초연 당시의 대본이라는 결정적 근거는 없다. 그리고 <춘향전>이 1930년대 이후 재차 공연되었음을 생각할 때, 1959년에 활자화 된 민중서관본이 1936년 초연 당시의 대본이라고 보기 힘든 점이 있는 것은 사실이다.<sup>7)</sup> 그러나 장할표에서 더 ‘컬트’했을 가능성이 있고 보면, 민중서관본이 1936년 초연 당시의 상황과 무관하다고만 볼 수도 없으며, 특히 1930년대 유치진 각색의 <춘향전> 공연을 대상으로 한 논의에서라면 민중서관본을 제외할 이유가 없다.<sup>8)</sup>

5) 장할표는, 각 장과 각 막의 제목 및 시·공간을 밝혀놓은 것을 말한다. 장할표를 통해서 구체적인 내용을 확인할 수 없다.

6) 이운곡, 「‘춘향전’ 연출대장에서」, 『극예술』 5호, 1936. 9. 38면.

7) 이상우는 이에 착안, 희곡 <춘향전>을 1936년 작품으로 상정하고 해석하고자 할 때는 『조선일보』본을 대상 텍스트로 삼아야 한다고 지적했다. 이상우(1995), 92면.

8) 1937년 동경학생예술좌에 의해 유치진 각색, 주영섭 연출로 <춘향전>이 공연될 당시에는 4막 9장(박동근, 「동경학생예술좌 공연을 앞두고」(상), 『동아일보』, 1937. 6. 22)이거나 4막 10장(이서향, 「동경학생예술좌 제2회 공연을 보고」(2), 『동아일보』, 1937. 7. 8)이었다. 1930년대에 이미 장의 설정이 유동적이었음을 알 수 있다.

따라서 1936년 <춘향전> 혹은 1930년대 <춘향전> 공연을 파악할 때는 이 세 본을 두루 참고할 필요가 있다. <춘향전>은 유치진이 개작하고 연출까지 한 작품인 바, 최초의 개작본인 『조선일보』본의 특성을 살핌으로써 <춘향전>에 대한 유치진의 개작방향을 점검하고, 『조선일보』본과 민중서관본의 차이를 통해서는 최초의 개작방향이 어떻게 변해갔는가를 추적할 수 있다. 아래 표는 비교의 편의를 위해 『조선일보』본·장할표·민중서관본의 막과 장을, 각 본에 붙여진 장의 이름과 함께 정리해놓은 것이다.

『조선일보』본		『극예술』 소재 場割表		민중서관본	
1막 1장	광한루	1막 1장	광한루	1막 1장	광한루
2장	결연	2장	결연	2장	결연
3장	이별	3장	이별	2막 1장	이별
2막 1장	신관사또 도입	2막 1장	신관사또 도입		
2장	기생점고	2장	기생점고	2장	기생점고
3막 1장	농부가	3막 1장	농부가	3막 1장	농부가
				2장	퇴락
2장	옥중	2장	옥중	3장	옥중
3장	광한루				
4막 1장	변학도 생일잔치	4막 1장	변학도 생일잔치	4막 1장	생일잔치
2장	죄인현신	2장	어사출도		
3장	춘향의 회복				

### 3. 『조선일보』본 <춘향전>의 특징 - 부패한 권력에 대한 비판 강조

유치진은 <춘향전>을 개작할 때, 이해조의 <옥중화>를 토대로 하고 이광수의 <一說춘향전>을 참고했다고 밝히고 있다.<sup>9)</sup> 이해조의 <옥중화>는 『매일신보』에 1912년 1월 1일부터 3월 16일까지 연재되었고, 이광수의 <일설춘향전>은 『동아일보』에 1925년 9월 30일부터 1926년 1월 3일까지 연재되어 큰 인기를 끌었다. 이 두 본과 유치진의 <춘향전>을 대비하는 것은 장황한 작업이 될 것이다. 본고에서는 이해조의 <옥중화>가 활자본으로 지속적으로 출간되어 활자본 춘향전류<sup>10)</sup>에 절대적인 영향을 끼쳤고 유치진 자신도 이해조의 <옥중화>를 ‘토대’로 했다고 진술한 것에 미루어, <옥중화>와의 비교를 통해 유치진 개작의 특성을 밝혀려 한다.

『조선일보』본 <춘향전>에는 <옥중화>의 특징을 그대로 따른 부분도 있지만, 생략한 부분도 있고 변화시킨 부분도 있다. 『조선일보』본은 <옥중화>가 선행 판소리계 문학과 비교할 때 지니고 있는 특징인 합리적 개작 부분<sup>11)</sup>과, 죄인현신대목에서 남원과부들이 춘향을 放送하라고 等狀올리는 대목 등은 그대로 따르고 있다. 반면 <옥중화>에는 이어서가 춘향에게 편지를 보낸 대목, 이어서가 남원에 오는 길에 만복사에 들른대거나 불 속의 미인을 구하는 꿈을 꾸는 대목, 머슴들 사이에 사발통문이 돌고 있음을 알리는 대목 등이 있는데, 『조선일보』본에는 이 부분들이 생략되어 있다. 이 중 『조선일보』본에 지속된 부분은 <옥중화>의 영향을 받으면서 <옥중화> 이후에 나온 춘향전류의 작품에서도 대체로 지속되고 있다. 반면 『조

9) 유치진, 「춘향전 각색에 대하여」, 『극예술』 5호, 1936. 9.

10) 이하에서는, 판소리계 문학으로 전승되어온 춘향전을 지칭할 때는 작품 이름임을 표시하는 문장부호를 사용하지 않는다. 작가가 내세워진 작품들과 구별하기 위해서이다.

11) <옥중화>에 있는, 이부사와 변부사 사이에 또 다른 신관을 두어 도령과 춘향이 떨어져 있는 기간을 길게 한 부분과 이어서가 治行하러 내려오는 도중에 방자를 만나 여사의 신분이 밝혀지자 방자를 운봉영장에게 보내어 옥에 가두게 하는 부분 등은 작품 내에서 전후 문맥을 생각할 때 합리적인 개작으로 생각한다.

선일보』본에서 생략된 부분은 <옥중화>의 후행본에 따라 지속되기도 하고 생략되기도 하는 식으로 변화가 많은 부분들이다. 따라서 <옥중화>를 그대로 따르거나 <옥중화>에 있는 것을 빼는 경우를 통해, 『조선일보』본의 특징을 논의하기는 어렵다. 『조선일보』본이 지닌 독특성은 <옥중화>에 있는 장면을 따르면서도 그 장면의 내용을 변화시킨 부분이나 유치진이 새롭게 확대한 부분들을 통해 드러난다.

먼저, <옥중화>에 있는 장면을 따르면서도 그 장면의 내용을 변화시킨 부분을 살펴보자. 보통 <옥중화> 이후의 춘향전류에서는, <옥중화>에만 있는, 월매가 변사또를 변호하고 이 말을 들은 이어사가 변사또를 관대하게 처분하는 대목이 빠져 있다. 그런데 『조선일보』본에는 월매가 변사또를 변호하는 대목을 집어넣으면서도 이어사가 이를 받아들이지 않고 변사또를 엄격하게 처벌하는 식으로 변화되어 있다. 설득력없는 월매의 행동은 그대로 두면서, 목민관으로서의 공정성을 잃지 않는 이어사의 행동이 돋보이도록 배려하고 있는 것이다.

이어사나 변사또를 목민관의 입장에서 형상화하고 있다는 점은, 『조선일보』본에서 유치진이 새롭게 창작한 부분에서 분명하게 확인된다. 2막 1장 ‘신관사또 도입’ 장면에서, 월매가 집안의 값나가는 것을 신관사또에게 빼기지 않으려고 땅에 파묻는다는 내용이 그 대표적인 경우이다. 2막 1장 ‘신관사또 도입’은 신관사또 도입하는 날에 벌어지는 풍경이다. 이 장면에서는 월매가 집안의 값나가는 것을 신관사또에게 빼기지 않으려고 땅에 파묻는 내용, 상사병에 걸린 춘향이와 그녀를 확대하는 월매의 모습, 호색한인 신관사또에 대한 풍성한 소문, 춘향이가 이몽룡에게 쓴 편지를 갖고 한양 갔던 방자가 편지도 못 전한 채 돌아와 이몽룡이 결혼했다는 소문만을 일러주는 대목, 신관사또가 기생점고에 현신케 해 춘향이가 끌려가는 대목 등이 차례로 보여진다. 이 장에는 ‘과부·이웃촌부·노인·이웃하인·행수기생·김번수·박번수·사령갑을·기타 동리 구경꾼 등’ 부수적인 인물이 다수 등장하고, 이 등장인물들의 대화를 통해 신관사또의 패악이 강조된다. 또한 4막 1장의 ‘변학도 생일잔치’ 장면에서는 변학도와 생일잔

치에 모인 고을 수령들이 서로 자신들이 어떤 식으로 관민들을 괴롭히고 있는지를, 아래 인용처럼 장황하고 자세하게 보여준다.

변학도: 참 그런가보오. 우리끼리 말이지마는 오늘 이 잔치를 베풀노라고 참  
힘드럿소. 대주소호 분등해서 쌀과 돈을 좀 바더들이는데 당초에 모혀야  
지 그래서 하다못해 백성놈들을-

운봉영장: 쉬- 조심하오.

변학도: 쉬는 무슨 쉬요. 한 고을 원으로 안저서 글쟁이질 해먹는 사람이 어디  
우리뿐입니까? 이 세상에 재물 보고 욕심 안내는 놈이 있다면 그놈이 더  
큰 도적놈이지오.

담양부사: 허허허- 그 말씀 참 간주로구료. 그것 명언이오.<춘향전> 48회·  
49회, 『조선일보』, 1936. 4. 2~3)

또한 유치진의 창작이 우세한 3막 3장 ‘광한루’ 장면은 춘향이를 둘러싼  
민중들의 동조의식을 다양하게 형상화함으로써, 춘향이의 행동에 대한 긍  
정적 가치판단을 다양하게 유도한다. 3막 3장은 변학도 생일잔치날, 춘향  
을 죽인다는 소식을 듣고 춘향의 처형을 구경하러 가는 사람들, 비탄에 빠  
진 월매와 월매를 위로하는 이웃사람들, 춘향을 살려주라고 等狀하러 가는  
과부들, 탐관오리를 잡으러가는 이몽룡과 역졸들의 얘기가 시끌벅적하게,  
전승 춘향전에 없는 내용을 장황하게 첨가한 채, 펼쳐진다. 이 장면들에서  
구경꾼들의 대화는 백성들에 대한 변학도의 수탈내용을 폭로하는 데 치중  
한다. 춘향의 죽음이 임박한 상황에서 이 상황을 둘러싼 주변인들의 반응  
을 광범하게 보여주는 것은, 변사또가 저지르는 폐악의 잔혹함과 춘향의  
정당한 의지를 강조하는 기능을 한다고 할 수 있다.

이렇게 『조선일보』본에는 <옥중화>를 부분적으로 개작한 부분이나 새  
롭게 창조적으로 확대된 부분들이 설정되어 있다. 그런데 이 부분들을 통  
해 이어사의 경우 어사로서의 풍모가 더 많이 보여지는 식으로, 변사또의  
경우는 변사또가 목민관으로서 저지르는 폐악을 더 많이 보여지는 식으로



강조되고 있다. 특히 유치진에 의해 새롭게 창조된 2막 1장은 대체로 변사또로 대표되는 지방관들의 비리를 확대해 보여주고 있으며, 3막 3장은 이에 대한 민중들의 반응을 다각도로 보여주고 있다. <옥중화>에서 이도령이 ‘자유분방한 풍류남아·호탕한 閑良’으로, 변사또는 ‘好色漢’으로 강조되고 있는 것과 구별되는 특징이다.<sup>12)</sup>

이는 유치진이 춘향전 각색 방향으로 내세웠던 바, “현재를 비판하기 위해 과거를 말”한다는, “리얼리즘이 가지는 해부력과 통찰력으로 로맨티시즘을 개척”하겠다는 개작의사가 반영된 부분이라 할 수 있다. 유치진은 춘향전 각색에 즈음하여, 각색의 동기 및 방향에 대해 다음과 같이 언급한 바 있다.

(1) 우리가 ‘태-마’를 과거에서 구한다고 그것은 결코 현재와 무관한 것은 아닐 것입니다. 과거란 언제든지 현재와 연한 것입니다. 우리가 과거를 말하는 것은 드디어 그것은 현재를 말하는 것이요 현재를 비판하는 것입니다. 이상과 가튼 견지에서 위선 나는 <춘향전>을 각색해 보았습니다. 거진 탈고도 되어서 수이 발표하겠습니다.(유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935. 8. 27)

(2) 그러나 나는 리얼리즘을 버릴 수는 없었습니다. 리얼리즘이 가지는 그 해부력과 그 통찰력! 이것을 토대로 한 새로운 발전과 전환을 나는 찾고자 했습니다. 우연히 <춘향전>은 낭만파문학에 속하는 작품입니다. 나는 나의 리얼리즘으로써 이 로맨티시즘을 개척해보려 하였습니다. …… 나는 춘향전을 각색하는데 그 시대적 배경을 되도록 뚜렷이 ‘크로즈 업’해볼려고 힘썼습니다. 그 ‘크로즈 업’된 시대적 배경에는 憑公黨私하는 탐관오리가 준동하고 있습니다. 그 중에 전개되는 춘향의 사랑은 결국 그 탐관오리와 싸우는 피의 기록입니다. …… 어떤 사람은 춘향전하면 그것은 봉건적인 열녀전으로만 압니다. 사실 과거의 춘향전은 그랬습니다. 그 점이 고조되어 있기는 했습니다. 그러나 나는 춘향의 정조를 그의 인습에서 나오는 진부한 관념적인 정렬로만 해석하기 싫었습니다. 그(춘향)가 사람의 생명력을 가지고 그 시대의 부패한 권력과 싸워나가려는

12) 윤용식, 「신재효 ‘춘향가’(남창)와 이해조 ‘옥중화’와의 비교 연구」, 『한국 판소리·고전문학연구』, 아세아문화사, 1983. 30~37면.

의지-거기에 춘향의 사랑이 있고 생명이 있는 것이 아닐까요?(유치진, 『춘향전 각색에 대하여』, 『극예술』 5호, 1936. 9)

(1)은 <춘향전>을 『조선일보』에 연재하기 이전에 쓴 것이고, (2)는 <춘향전> 관련 특별호로 기획되어 1936년 9월에 발간된 극연의 기관지 『극예술』 5호에 실린 글이다. 이 두 글의 논지를 이어본다면, 유치진은 현재를 비판하기 위해, 춘향전의 배경에서 탐관오리의 행패부분을 강조했고, 이를 통해 '부패한 권력과 싸워나가는 춘향의 의지'가 드러나도록 각색했다고 할 수 있다. 춘향전을 빌어 부패한 권력을 고발함으로써 '현재'를 비판하려 했던 유치진의 의도는, 『조선일보』본 중 유치진이 창조적으로 개작한 부분에서 대표적으로 확인된다 하겠다.

#### 4. 민중서관본 <춘향전>의 변화

##### 1) 민중서관본의 특징

###### - 비판의 축소와 낭만성의 추수

앞서 『조선일보』본은 춘향전으로 전승되는 이야기에 지방관들의 비리와 이에 대한 민중들의 반응을 보여주는 부분을 확대하는 식으로 개작했음을 지적했다. 그렇다면, 이 최초의 개작이 어떻게 변화됐는지 살펴보자.

장할표와 민중서관본은 『조선일보』본에서 3막 3장과 4막 3장이 빠졌다는 점에서 같다. 이 두 장은 유치진의 창작적 개작이 우세한 부분이다. 한편 민중서관본은 장할표에 비해 1장이 적은데, 이는 장할표의 4막 1장 및 2장의 내용을 민중서관본에서 4막 1장에 묶어 놓았기 때문이다. 장할표의 4막 1장과 2장의 내용이 같은 장소에서 시간의 급격한 변동없이 진행되는 것을 감안할 때, 민중서관본처럼 4막을 1장으로 엮어도 장할표와 극작상 큰 차이가 없다. 따라서 場數의 차이는 장할표와 민중서관본의 구별에 별

로 중요한 대목이 아니다. 장할표와 민중서관본의 특징은, 어떤 한 장을 상호 배타적으로 갖고 있다는 점에서 찾을 수 있다. 즉 장할표는 민중서관본에 없는 2막 1장 ‘신관사또 도입’ 장면을, 민중서관본은 장할표에 없는 3막 2장 ‘퇴락’ 장면을 각각 지니고 있다.

민중서관본에 비해 장할표가 지니는 특징은, 2막 1장의 ‘신관사또 도입’ 장면이 있다는 점이다. 이 장은 『조선일보』본에도 있다. 이 장은 등장인물이 많고 주로 신관사또의 폐악을 이모저모 보여주는 기능을 한다는 점에서, 『조선일보』본에 있던 3막 3장—장할표와 민중서관본에 생략된—과 그 극적 기능이 비슷하다. 유치진의 창작적 개작이 우세한 부분이라는 점에서도 같다. 이렇게 장할표의 2막 1장이 극적 기능이나 개작 방향상 『조선일보』본의 3막 3장과 비슷하면서도 『조선일보』본의 3막 3장과 달리 장할표에까지 지속된 이유는 무얼까. 아마도 이 2막 1장이 춘향이가 몽룡을 절실하게 기다리고 있다는 사실과 강제로 끌려가는 장면을 보여줌으로써, 춘향이의 사랑과 진실을 강조한다는 기능을 하기 때문일 것이다.

그런데 민중서관본에서는 『조선일보』본이나 장할표에 있는 2막 1장 ‘신관사또 도입’ 장면을 빼는 대신, 이몽룡이 여사가 되어 민정을 살피며 남원으로 내려오는 3막 1장 ‘농부가’ 장면과 춘향이가 옥중에서 죽을 날을 기다리는 3막 3장 ‘옥중’ 장면 사이에 3막 2장 ‘퇴락’ 장면을 끼어넣고 있다. ‘퇴락’ 장면은 거지차림의 이몽룡을 보고 실망한 월매가 한바탕 신세한탄을 늘어놓는 대목이다. 이 장면은 ‘농부가’ 장면과 ‘옥중’ 장면을 자연스럽게 이어주는 기능을 하는 한편 춘향과 이몽룡의 애정관계 진행에 일조한다. 그래서 춘향전에서 지속적으로 전승되어온—판소리계 소설이건, 판소리건, 창극에서건—대목이다. 이런 ‘퇴락’ 장면이 설정된 것은, 민중서관본이 춘향전 전승사에서 중요하게 지속된 장면 중심으로 개작되었음을 의미한다.

이상에서 살펴본 바와 같이 세 본은 설정된 장면이 서로 조금씩 다르다. 특히 『조선일보』본과 민중서관본 사이에는 큰 차이가 존재함을 알 수 있다. 『조선일보』본에는 장면이 많고 ‘주요인물 이외의 등장인물’도 많다. ‘주요인물 이외의 등장인물’들은, 대체로 유치진의 창작적 개작이 우세한 2막

1장, 3막 3장, 4막 3장에 특히 집중적으로 등장한다. 그리고 이들을 통해 관아를 둘러싸고 벌어지는 행패에 대한 비판의식이 강조되는 한편, 행복한 결말의 여운이 강조되고 있음을 알 수 있다. 반면 민중서관본은 『조선일보』본에서 유치진의 창작적 개작이 우세하게 반영된 場이 거의 생략되고, 춘향과 이도령의 애정을 둘러싼 상황전개 자체에만 충실한 경향이 크다. 특히 민중서관본에 기존 창극 형식의 춘향전 공연에서 빠지지 않고 설정되어온 ‘퇴락’ 장면이 새로이 추가된 것은 유치진의 각색 방향이 관객에게 익숙한 내용을 뒤쫓고 있음을 시사한다. 따라서 『조선일보』본에서 민중서관본에 이르는 개작과정은 유치진의 창작적 개작부분이 점차 축소되고 춘향전에서 전승되어온 부분이 지속되면서 춘향전의 이야기 구조가 되풀이되는 식으로 진행되었다고 할 수 있다. 그리고 이렇듯 유치진이 창작적 개작을 한 부분이 축소되었다는 것은, 유치진이 『조선일보』본에서 성취한 ‘부패한 권력에 대한 비판’이 희석되어어가는 과정이라 할 수 있다.

그렇다면 전승 춘향전의 이야기 구조를 되풀이 한 민중서관본은 관객에게 어떤 세계관적 지향을 나타내게 될까.

춘향전은 신분에 얽매이지 않는 개성을 자각하는 춘향의 의지와 그것을 가로막는 중세 질서 사이의 갈등을 팝진하게 형상화함으로써 현실세계의 갈등을 사실적으로 재현해내는 한편, 암행어사 모티프 같은 방식을 통해 낭만적으로 귀결된다. 여기서 낭만적이라는 것은, 작품세계의 갈등이 현실세계의 치열한 갈등을 반영하지만, 그 갈등이 낭만적 시각으로 해소되는 것을 뜻한다. 이 낭만적 시각은 현실세계의 갈등이 새로운 방향에서 해결되기를 바라는 꿈을 반영한 것으로서, 황당한 환상으로서의 도피를 조장할 수도 있고, 기존의 관념적인 지배 이데올로기와는 대립되는 진보성을 획득할 수도 있다.<sup>13)</sup> 춘향전은 신분사회를 배경으로 신분을 넘어서는 한 개인

13) 박일용, 「애정소설의 소설사적 위상과 연구방법」, 『조선시대의 애정소설』, 집문당, 1993. 13~42면. 박일용은 서사세계에 대한 심미적 이데올로기로서 서술시각이라는 개념을 설정, ‘사실적 서술시각’ ‘낭만적 서술시각’ ‘풍자적 서술시각’으로 서술시각 유형을 나눠 서술하고 있다. 박일용은 소설을 대상으로 논의하고 있지만, 그 개념

의 의지를 사실적이면서 동시에 낭만적으로 형상화하면서 진보적 현실인식을 반영했다고 할 수 있다.

유치진의 민중서관본 <춘향전>은 춘향전의 이야기 구조를 되풀이함으로써, 춘향전의 사실성과 낭만성을 공유한다고 할 수 있다. 그러나 향유배경 및 향유계층과의 관계를 생각할 때, 그 의미는 같지 않다. 조선시대는 신분차이가 엄연했고, 그래서 춘향의 의지는 춘향전의 창작자이며 향유자인 민중의 진보적 세계인식을 반영한다고 할 수 있다. 그래서 암행어사 출현 및 춘향과 이도령의 결연은, 신분사회의 타파를 외치는 근대적 자각의 상상적 표현일 수 있었다. 그러나 유치진이 <춘향전>을 공연한 시기는 신분제 사회가 아니다. 춘향전의 현실적 토대가 제거된 상황에서 춘향전의 이야기 구조가 되풀이되는 것은, 춘향전의 이야기 구조가 조선 후기 사회에서 지녔던 사실성의 상당 부분을 상실했음을 의미한다. 봉건사회의 부패상을 봉건사회의 또 다른 특권층인 어사의 힘으로 척결하는 이야기 구조가 1935~6년 현재에 대한 비판으로서 갖는 타당성은 지극히 미온적일 수밖에 없다. 봉건사회의 부패상에 대한 강조 및 봉건사회의 특권층에 의해 부패상이 해결되는 극의 내용은, 오히려 당대의 문제를 외면하게 할 가능성을 내재하고 있다. 따라서 민중서관본에서는 신분에 구속되지 않는 인간성에 대한 자각은 자연 그 의미가 축소되고, 대신 남녀 애정의 장애와 그 장애 극복과정의 낭만성이, 억압받던 한 인간의 궁극적 승리를 보여줌으로써 억압받는 현실에 대한 연극적 보상이 강조된다.

## 2) 민중서관본의 개작 이유

그렇다면 『조선일보』본에서 강조되었던 ‘부패한 권력에 대한 비판’ 부분

---

은 서사적 이야기를 지닌 문학 일반에 확대해 적용할 수 있다고 본다. 본고의 낭만성 개념은, 이 논의에서 많은 시사를 받았다.

이 민중서관본에서 빠지게 된 계기는 무엇이었을까.

춘향전 각색의 실제에 있어서는 우리는 만흔 제약을 받는다. 즉 연극대중은 춘향전 하면 춘향전에 대한 윤곽을 벌써 알고 작품이 그 윤곽에서 멀리 떠나는 것을 실망한다. 연극대중은 춘향전에서 광한루장면을 보여주기를 원하고 옥중 장면을 보여주기를 원하고, 잔치장면을 내주어야만 만족한다 (...중략...) 연극은 다른 예술부분과는 성질이 좀 달라서 관객대중을 떠난 극작가의 유아독존적 태도가 전적으로 용납되기 어려운 고로 이 재래적 구속에 대한 번뇌는 각색자로서 적을 수 없다.(유치진, 「춘향전의 동경상연과 그 번안대본의 비평」, 『조선일보』, 1938. 2. 25)

일본의 극단 신헤에 의해 동경에서 <춘향전>이 공연케 된 것을 계기로 쓴 위 글은, 이미 춘향전을 각색하고 연출한 유치진이 춘향전 각색에 따르는 고충을 담고 있어 흥미롭다. 유치진은, 춘향전 각색의 방향은 춘향전에 대한 관객대중의 기대지평에서 자유로울 수 없다고 지적한다. 이는 『조선일보』본에서 민중서관본에 이르는 자신의 춘향전 각색이 창작적 개작이 삭제되고 전승되어온 춘향전의 내용구조를 뒤따르게 되는 식으로 전개된 저간의 사정을 지적한 듯 보인다. 관객 대중이 춘향전에 대한 새로운 해석을 수용하지 않는다는 것이다.

그러나 이것이 이유의 전부는 아니다. 『조선일보』본에서 유치진이 창작적으로 개작해 넣은 부분의 내적 결함이 만만치 않기 때문이다. 우선, 유치진이 확대한 장면들에서 등장인물들이 보이는 반응들이 제각기라서 그 초점이 분명치 않다는 점을 들 수 있다. 『조선일보』본 2막 1장 ‘신관사또 부임’ 장면에서 춘향이를 데리러 온 행수기생, 김번수, 박번수, 사령들은 춘향이가 정절을 지키는 것에 공격적이고 비판적이다. 예를 들어, 김번수·박번수의 대사는 아래와 같은 식으로 전개된다.

김번수: 이년한테 사정두는 놈은 너도 개아들이오 나도 개아들이니라

박번수: 누가 사정을 둔담. 망할년! 양반서방하엿다고 탕가락만 빼고 안짓는 년!

또한 3막 2장에서 옥사정들이 춘향이에 대해 하는 얘기<sup>14)</sup>들도 하나같이 냉소적이다. 3막 3장 ‘광한루’ 장면에서도 춘향이 죽는 ‘구경’하러 나선 오입장이들과 마을 여자들의 모습을 장황하게 보여주고 있다.

이렇듯 춘향이의 행동에 대해 동조적이지 않은 주변사람들의 반응을 보여주는 것은 판소리 사설에 나타나고, <옥중화>에도 남아 있다. 그러나 일반적인 판소리 사설이나 <옥중화>의 경우에는, 세속적 인물들의 다양한 세태를 자유롭게 담아내는 판소리의 개방성 때문에 그런 인물들의 행적이 크게 두드러지지 않는다. 그리고 <옥중화>의 경우를 보면, 춘향이에 비판적인 인물들을 보여주는 경우라도 그 비판의 정도는 『조선일보』본에 비해 훨씬 약하다. <옥중화>에는 위에서 인용한, 김번수·박번수식의 대사는 전혀 없다. 옥사정들도 춘향이가 불쌍하다면서 춘향더러 이도령한테 편지라도 한 장 쓰라고 권하지, 『조선일보』본의 경우처럼 신랄하게 춘향이를 비난하지는 않는다.

물론 『조선일보』본에서 이런 등장인물들이 나오는 장면들의 경우, 그 장면들의 강조점은 춘향이의 불쌍하고 억울한 처지를 보여주는 데 있다. 그러나 판소리 고유의 개방성을 견어낸 회곡에서, 각 장면의 주제에서 벗어나는 행동이나 대사를 번다하게 보여주는 것은 초점을 흐리는 역할을 할 뿐이다. 각 장면의 개연성과 설득력을 현저하게 떨어뜨리는 이러한 측면은 생략 대상이 될 수밖에 없다.

또한 유치진이 지방관의 횡포를 보여주기 위해 『조선일보』본의 2막 1장 ‘신관사또 도입’ 장면과 3막 3장 ‘광한루’ 장면을 설정했다고 할 때, 그런 의도가 꼭 하나의 새로운 장면으로 확대될 필요는 없었다는 점도 들 수

14) “문간사령: 내일은 본관생신이라 생신잔치 ㄸ테 춘향이를 죽이려고 형장 만히 깎가 올리라는 분부시니 그리 알고 조처하게.

옥사정乙: 그 분부 시원하다. 기생년이란 오가는 나루스배라 그저 아모나 선비만 내면 태어건느는 법 아닌가. 그러는 것을 꽤니 그 년이 태스가락을 빼다가- 예키 미련스러운 년 가트니!

옥사정丙: 그 말성스러운 년이 업서지면 우리 사정인들이 좀 편켓고나.” <춘향전> 38회, 『조선일보』, 1936. 3. 19.

있다. 무대장치의 전환이 쉽지 않은 당시의 현실적인 여건과 서사적 내용을 담은 춘향전을 각색하자면 막이나 장을 자주 나눌 수밖에 없다는 것을 감안할 때, 장을 늘이는 데는 특별한 주의가 필요했다. 그런데 『조선일보』본 <춘향전>은 11장으로 장을 늘어놓고 있다. 장 설정에 있어 『조선일보』본이 갖는 장황함은, ‘농부가’ 장면의 비효율적 활용에서도 확인된다. <옥중화>를 비롯한 춘향전에서는 농부가 장면에 농부들이 등장해 농부가를 부르는 한편 사발통문에 관한 언급이 있고, 변학도의 학정이 비판된다. 그런데 『조선일보』본에서는 ‘농부가’ 장면을 설정하면서도 사발통문에 관한 언급이나 변사또의 학정을 소개하는 내용들은 빼고 춘향이와 관련된 내용만을 간략하게 보여주고 넘어간다. ‘농부가’ 장면이 별 극적 기능을 하지 못하도록 설정되어 있는 것이다.

지방관의 횡포를 보여주기 위한 장면을 따로 설정하는 것이 그리 효과적이지 않았다는 것은, 『조선일보』본 4막 1장 ‘변학도 생일잔치’ 장면에서 유치진이 첨가한 부분이 민중서관본에까지 지속적으로 남아 있다는 점을 통해 역설적으로 확인된다. ‘변학도 생일잔치’ 장면에서는 변학도와 생일잔치에 모인 고을 수령들이 서로 자신들이 어떤 식으로 관민들을 괴롭히고 있는지를 상황하게 보여준다. 이 부분이 민중서관본에까지 그대로 지속된 것은 ‘변학도 생일잔치’ 장면이 극 전개상 빠질 수 없는 부분이기 때문이다. 이렇게 극 전개상 빠질 수 없는 부분이 민중서관본까지 지속된다는 것은, 역으로 『조선일보』본에 첨가되었다가 민중서관본에서 빠진 장의 대부분이 극 전개상 생략될 수도 있는 부연적인 것이었음을 시사한다.

이상에서 『조선일보』본에서 강조된 ‘부패한 권력에 대한 비판’ 부분이 민중서관본에서 빠지게 된 데는 내외적 이유가 작용했음을 확인했다.

이를 바탕으로 『조선일보』본과 민중서관본의 특성을 정리하면 다음과 같다. 『조선일보』본은 창조적 개작을 적극적으로 함으로써 계승의 방향을 새롭게 모색하려 했다. 그러나 창조적 개작 부분이 극적 완결성을 해침으로써, 그 한계를 드러냈다. 민중서관본은 『조선일보』본에 반영된 창조적 개작 부분을 삭제함으로써 상대적으로 극적 완결성을 확보했지만, 전승 춘



향전을 되밟는 식으로 개작되고 말았다는 한계가 지적될 수 있다. 즉 『조선일보』본은 ‘부패한 권력에 대한 비판’을 강조했다라는 특징을 민중서관본은 비판을 축소하는 대신 낭만성을 추수하는 특징을 각각 지니되, 『조선일보』본은 그 비판부분이 극작의 완결성을 해친다는 문제점을, 그리고 민중서관본은 개작의 방향성 상실이라는 문제점을 지니고 있다고 할 수 있다.

## 5. <춘향전>의 연극사적 의미

1930년대에는 고전문학과 역사문학류가 유행하고 있었다. 『조선일보』·『동아일보』·『조선중앙일보』의 학예면을 통해 ‘조선문학 및 문화’에 대한 특집이 기획되며, 역사소설들이 신문연재소설의 형식을 띠고 발표되었다. “새로운 문학이 탄생할 수 없는 불리한 환경 아래 오히려 우리들의 고전으로 올라가 우리들의 문학유산을 계승함으로써 우리들 문학의 특이성이라도 발휘해 보는 것이 피할 수 없는 양책”<sup>15)</sup>이라는 신문기사는 당시의 문화동향을 보여주고 있다. 이에 따라 <춘향전> <심청전> 등의 고전문학유산들이 줄기차게 연구되었으며,<sup>16)</sup> 창작에 자극을 주는 분위기가 성숙되어 있었다. 그러나 당시의 상황을 고려할 때, 국학 연구의 활성화가 자발적이고 민족적인 동기에 의해서만 추진되었다고 보기는 어렵다. 이 시기에는 이미 독일, 일본에서 파시즘과 결합된 낭만적 국수주의의 형태가 자리 잡고 있었던 것이다.<sup>17)</sup>

이런 문화상황의 특성은, 1930년대 전통연극론이 대두하고, 판소리 및

15) 『조선일보』, 1935. 1. 22. 김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976. 320면에서 재인용.

16) 대표적인 예로 김대준의 「춘향전의 현대적 해석」(1935)을 들 수 있다. 이에 대해서는 박희병, 「天山人의 국문학연구」 상, 『민족문학사연구』 3호, 1993 참고.

17) 김윤식, 앞의 책, 320~340면. 이런 시대 상황이 <춘향전> 공연의 배경이 되었다는 점은, 김일영 및 이상우의 논문에서 지적되었다.

창극 공연이 활발해지고, 가면극 등의 민속극이 ‘부활’된 배경을 이룬다. 전통연극론은 ‘우리에게도 연극 전통이 있다’는 자각을 불러일으켰고, 전통연극에 대한 연구의 필요성을 제기함과 동시에 계승 방안에 대한 모색을 가능케했다. 즉 전통극 계승을 통한 근대성의 실현이라는 한 방향을 제시한 셈이다. 그러나 전통연극론으로서의 실질을 갖추었다고 보기에는 민속극에 대한 연구와 인식의 ‘제기’ 차원에 머물렀다는 한계가 엄연했고, 전통연극론의 제기가 당대 역사적 현실에서 갖는 의미에 대한 통찰을 보여주지 못했다. 이에 따라 전통연극론은 관객대중에게 익숙한 문화체험을 강조하는 경향, 국수적이고 봉건적인 문화를 강조하던 식민정책에 휘말림으로써 비근대적 혹은 반근대적인 방향으로 퇴행할 가능성이 내포되어 있었다.<sup>18)</sup> 그리고 이는 조선성악연구회 중심의 판소리 및 창극 공연, 한일 민속학자들의 후원 속에서 치러진 가면극 ‘부활’ 공연의 외연이기도 했다.

그런 가운데 1930년대 전통연극론은 판소리 중심의 계승방안을 모색하는 식으로 구체적인 성과를 내게 된다. 유치진의 <춘향전> 공연은 그 대표적인 예라 할 수 있다. 판소리 및 창극의 계승이 계승의 구체적인 대상으로 부상한 데는 크게 세 가지 이유가 작용했다. 판소리 및 창극이 개화기 이래 1930년대까지 대중적인 공연으로 지속되어 왔다는 점, 판소리가 1930년대 당시에는 극으로 인식되고 있었다는 점, 실제로 판소리 및 창극 자체의 적극적인 진흥방안이 제시되고 있었다는 점이 그것이다. 아래 인용한 글은 전통극 계승에 대한 유치진의 입장을 단적으로 보여준다.

(1) 이상 나는 역사극과 풍자극을 써보려 하는데 역사극이란 말이 난 김에 한 가지 언급하고 싶은 것은 역사극을 쓰는데 우리에게는 두 가지의 방식이 있으리라고 생각합니다. 그의 하나는 외국 근대극의 형식을 그대로 따르는 것과 또 한가지는 소위 이전부터 내려오는 조선의 창극의 형식을 따르는 것과 이 두 가지이겠습니까. 내가 앞에서 말한 역사극은 전자를 가르쳤는데 후자(창극)에

18) 1930년대 전통연극론에 대해서는 백현미, 「창극의 역사적 전개과정 연구」, 이화여대 박사학위논문, 1996. 157~168면.

대한 연구도 우리가 시작해 보아야 할 시기에 이른 것 같습니다. 창극의 형식은 우리 선조가 남긴 중요한 연극형식인 동시에 세계연극사에 비추어서 유의미한 존재이라고 나는 봅니다.(유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935. 8. 27)

(2) 조선연극을 운위하는 자는 누구없이 우리에게는 계승받을 연극의 유산이 없음을 매우 슬퍼하는 것이다. 사실 우리한테는 이것이 연극 유산이오 하고 뚜렷이 내세울 만한 것이 남아 있지를 않다. 그러나 그렇다고 전무한 것은 아니다. 산대놀이, 오광대, 사자놀이 등의 가면극, 박침지 등의 인형극, 춘향전 심청전 흥보전 등의 창극 등 가장 조선적인 연극형태가 불충분하나마 아직 그의 잔형을 보이고 있지 않은가? 그러면 이 잔형에 대한 우리의 관심은 어떤 것인가. 위선 나는 그것이 조선적이란 의미에서 애수하는 센티멘탈리즘을 버리고 싶다. 그보다도 그 가면극이면 가면극, 그 인형극이면 인형극, 그 창극이면 창극이 가지는 세계연극사상에 담긴 공적과 존재가치를 살피고 그 다음은 그것을 현대적으로 부흥시킬 수 있고 지켜야만 할 그 시대성을 충분히 평가해 보지 않으면 안될 것 같다. ……더구나 창극 같은 것은 그것을 현대적으로 살리면 얼마라도 살 수 있는 것이라고 나는 생각한다. 우리 창극은 일본 歌舞伎보다도 더 특이한 세계적 존재가 아닌가 싶다. 메이에르홀리도는 歌舞伎를 현대적으로 살려서 그의 극술을 풍부히 연출한 바 있었다. 그러므로 나는 우리도 조선의 창극도 우리의 技能如何로 얼마라도 현대적으로 끄으려 쓸 수가 있을 것이라고 믿는다.(유치진, 「조선연극의 앞길—그 방침과 타개책에 대하여」, 『조광』 1, 1935. 11)

1930년대를 전후한 시점에서 탈춤 등의 다양한 민속극 대사가 채록되고 ‘부활’을 기념하는 공연이 이루어졌지만, 그 대부분은 사라져가는 민속극을 보존하기 위한 시도로서 이루어졌다. 그래서 대사를 채록하는 데 치중했을 뿐, 연극적 특성이나 계승방안에 대한 논의가 전개되지 못했다. 그런데 판소리는 당시에도 활발하게 공연되면서 대중적 호소력을 유지하고 있었던 바, 계승의 방안까지 논의될 수 있었다. 위 인용한 글은 논의 내용이 구체적이지 않지만, 전통극 중 판소리(혹은 창극)에<sup>19)</sup> 무게 중심을 두고 있다는 점에서 일치한다. 이러한 전통연극론의 전개와 연계시킬 때, <춘향전> 공

연의 시대적 동기가 해명된다.

1920년대 이래 근대극계의 공연활동이 관객의 감수성을 벗어난 번역극에 치중함으로써 관객과 유리된 반면, 판소리를 계승한 이 작품은 관객으로 하여금 민족 전통에 대한 자의식과 자부심을 불러일으키면서 호소력 있게 관객에게 향유될 수 있다는 점에서 그 시대적 의미가 각별하다. 실제로 유치진의 <춘향전>은 1936년 초연 때뿐 아니라 그 이후의 재공연에서도 유례없는 성황을 이루었다. 또한 유학생들이 조직한 동경학생예술좌<sup>20)</sup>는, 극연의 <춘향전> 공연의 영향권 속에서, 1937년 6월 22일과 23일 유치진 각색의 <춘향전>을 주영섭 연출로 일본의 축지소극장에서 공연했다. 이 일본 공연 역시 학생·노동자 관객이 대만원을 이루었으며,<sup>21)</sup> “동경의 연극계에다 조선의 위대한 고전을 소개”<sup>22)</sup>하는 역할을 하였다. 한국민의 전통이 사라지거나 의도적으로 왜곡되던 역사적 상황의 특수성을 고려할 때, 전승 춘향전을 큰 손색없이 연극화하는 작업은 그 자체로서 일정한 역사적 의의를 갖는다 할 수 있다.

그러나 이 작품은 전통에 대한 자각이 당대 현실에 대한 자각으로 연계되지 못했다는 뚜렷한 한계를 지니고 있다. 낭만성 추수의 의미는, 추수의 기준이 갖는 역사성에 의해서 확보되는 것이다. 즉 낭만성 자체가 가치판단을 내포하는 것은 아니다. 그렇다면 왜 낭만성을 추수하는가에 대한 인

19) 1930년대에는 판소리와 창극이라는 용어가 오늘날처럼 다른 개념으로 쓰이기도 했지만, 별 구별없이 혼용되기도 했다. 인용한 위 글에서 창극이라는 용어는 그 문맥상 판소리를 지칭하고 있을 가능성이 크다.

20) 동경학생예술좌는 동경에 유학가 있던 대학생들이, “조선에 진정한 극예술의 수립을 기하고 그를 위하여 회원 상호간의 종합적 예술 연구와 조선방문 공연 및 일본에 조선 향토예술의 소개를 한다”는 목표하에 1934년 6월에 결성한 공연단체이다. 이 동경학생예술좌는 1935년 6월에 제1회 공연으로 유치진의 <소>(전3막)와 주영섭의 <나루>(전1막)를 축지소극장에서 올린 후, 제2회 공연으로 <춘향전>을 공연했다. 동경학생예술좌에 대해서는, 양승국, 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대 박사학위논문, 1992. 92면 참고.

21) 이서향, 「동경학생예술좌 제2회 공연을 보고」(1), 『동아일보』, 1937. 7. 7.

22) 박동근, 「동경학생예술좌 공연을 앞두고」(상), 『동아일보』, 1937. 6. 22.

식이야말로, 전통 계승과 관련된 근대성의 내용을 이룰 터이다. 그런데 『조선일보』본은 부패한 권력에 저항하는 의지를 그리려 했지만 창조적 개작 부분의 극적 형상화에 실패, 그 의도를 살리지 못했다. 유치진의 창조적 개작 부분이 삭제된 민중서관본은 전승 춘향전에 충실함으로써, 개작의 방향성을 드러내지 못했고, 결과적으로 전승 춘향전에 대한 관객의 취미를 뒤쫓게 되었다.

<춘향전>이 관객의 익숙한 취미를 뒤따르고 있었다는 것은, 공연시 전통음악과 무용 등 스펙타클한 효과를 강조했다는 데서도 확인된다. <춘향전> 공연의 등장인물은 70명에 이른다. 군중들이 나오는 장면에서는 초연자를 동원하기도 했다.<sup>23)</sup> 또한 조연출을 담당했던 이운곡의 기록을 볼 때, <춘향전> 공연에는 춤과 노래가 곳곳에 들어가 있음을 알 수 있다. 이운곡의 기록에 따르면 제1막 1장에 있는 방자의 '조호시구!' 노래, 3장에서 몽룡의 '내사랑!' 노래, 월매의 '이별가', 3막 1장의 '농부가' 등은 마땅한 소리 선생을 구할 수가 없어서 레코드로 소리를 배워 공연했으며, 쪽 늘어서 춤을 추는 부분은 조택원 씨의 호의로 조택원무용연구소 회원들이 찬조출연하기도 했다.<sup>24)</sup>

이렇듯 내용과 공연방식이 대중에게 익숙한 것을 뒤따르는 데에서 더 나아가지 못한 것은, 유치진이 내세운 대중성<sup>25)</sup>의 한계, 관객과의 교감이

23) 주영섭, 「무대감독자의 노트」, 『극예술』 5호, 1936. 9.

24) 이운곡, 「춘향전 연출 臺帳에서」, 『극예술』 5호, 1936. 9.

25) '대중성'은 유치진이 전개한 연극론의 대표적인 특성이다. 유치진은 무대와 관객의 상호작용이라는 점에서 관객을 연극의 주체자로 파악했으며, 대중성을 중시했다. 그에게 관객은 교화되어야 할 대상이 아니라 연극을 통하여 자신의 의지를 실천하는 주체인 것이다. 그렇기 때문에 유치진은 극연 초기 해외문학과 회원들의 소극장운동과 번역극 위주론에 반대하고 관중분위와 창작극위주론을 주장하게 된다. 그러나 1935년을 전후하여 기술문제 극장문제 등 경제적인 연극현실을 이유로 직업연극인이라는 목표를 설정하고, 로맨티시즘을 기반으로 한 대극장 연극을 주창한다. 이는 관객의 기호에 영합하는 관객추수주의의 의미로 연극의 대중성 개념이 변질되는 것을 의미한다. 이에 대해서는 신아영, 「1930년대 전반기 연극론 연구」, 『한국극예술연구』 1집, 1990. 양승국, 「1930년대 유치진의 연극비평 연구」, 『한국극

가능한 연극에 대한 탐구의 한계를 반영하고 있다. 이러한 한계는, 극연 및 유치진의 활동 경향의 변화, 봉건적 문화의 무분별한 유행이 자행되는 시대적 특성과 관련해 볼 때 더욱 문제적이다.

이 <춘향전>이 공연된 시점은, 극연으로서는 제2기에 해당하는 시기였다. 이 시기에는 홍해성이 동양극장으로 떠나고 연출을 극작가인 유치진이 주로 맡게 되었으며, 경성공회당이 아니라 대극장인 부민관을 주공연장으로 사용했다. 또한 이 시기는 창작극우선론과 대극장론 등이 연극의 대중성 확보를 위한 구체적이고 현실적인 방안모색과 어울려 제기되던 때였다. <춘향전>은 이러한 변화의 와중에서 극연의 핵심에 위치한 유치진에 의해 창작·연출된 작품으로, 극연의 성격변화 및 유치진의 작품세계 변화<sup>26)</sup>를 단적으로 증거한다고 할 수 있다. 유치진은 스스로 <춘향전> 공연을 기점으로 역사극으로 선회한다고 밝혔고, 실제로 이후에는 대중적인 역사극 및 친일극 창작에 주력했다. <춘향전> 공연 직후 이석훈이 <춘향전>을 근대극으로서 시대감각을 갖춘 작품이라고 볼 수 없다고 비판한 것<sup>27)</sup>은, 유치진 <춘향전>의 이러한 한계를 지적하고 있는 것이다.

또한 <춘향전>이 공연된 시기에는, 춘향전이 여러 방식으로, 여러 극단에 의해 활발하게 공연되고 있었다. 1935년에 만든 우리나라 최초의 토-

예술연구』 3집, 1993 참고.

- 26) 유치진은 1930년대 전반기에 당대의 농촌 현실을 주로 다룬 <토막>(1931~32), <버드나무 선 동리의 풍경>(1933), <소>(1935) 등을 창작하다가, <춘향전> 이후에는 <개골산>으로 대표되는 역사극을 주로 창작한다.
- 27) “‘춘향전도 신극이나?’ 하는 나의 엉뚱한 질문에 대하여, 무엇이냐 ‘근대극의 형식으로 표현한 것도 신극이다’라고 한 柳君의 대답에 대해서도 나는 만족할 수 없다. (...중략...) 문화와 시대감각은 변천되어 가는 것이니 가령 1936년에 있어 1890년대의 시대감각을 표현한 근대극을 우리는 신극이라 할 수 있을 것인가. 물론 그 시대에 있어서는 신극적 역할을 했을 것이나 지금에 와서는 이미 신극이라 할 수 없는 것이다. 즉 신극이란 것은 그 시대감각을 कै취하여 서구적, 순예술적 연극으로서 바른 의미의 좋은 현대극으로 해석해야 할 것이니 단순히 근대극의 형식으로 표현한 것을 모두 신극이라 하여서는 잘못이라고 나는 본다.” 이석훈, 「신극수립과 ‘관중본위’ 문제」 5, 『조선일보』, 1936. 3. 14.

키 영화가 <춘향전>이었으며, 콜롬비아판 창극 <춘향전>이 완간된 시기도 1935년 4월이었다. 유치진이 1936년 초 『조선일보』에 <춘향전>을 연재하던 당시에, 청춘좌와 조선성악연구회는 동양극장에서 <춘향전>을 공연했다. 또한 동경학생예술좌의 <춘향전> 공연 이후, 일본극단인 新協<sup>28)</sup>은 그 이듬해인 1938년 2월 23일부터 20일간 축지소극장에서 <춘향전>을<sup>29)</sup> 공연했다. 특히 신협은 <춘향전>을 가지고 내한하여, 서울 부민관 공연(1938년 10월 25~27일)을 시발로 조선 각지를 순회하였다. 이 신협의 <춘향전> 공연은 서울에 있던 문화계 인사들의 주시와 호응 속에서 개최되었으며,<sup>30)</sup> 신협의 서울 공연 이후에는 좌담회가 열리기도 한다.<sup>31)</sup> 이렇듯 1930년대 중후반에는 춘향전 공연이 ‘위대한 고전<sup>32)</sup>’의 소개라는 차원에서 옹

28) 일본에서 1934년 7월 프룻트가 해체됨으로써 일체의 프로연극운동이 일거에 퇴조하게 된다. 이후 村山知義가 ‘신극단 대동단결’을 제창하면서 극단 新協의 창립을 주도하게 된다. 신협은 新築地劇團과 함께 1930년대 후반 일본의 신극계를 대표하게 된다. 茨木憲, 『日本新劇小史』, 未來社, 1985. 80~84면.

29) 張赫宙가 각본을 썼고, 연출은 村山知義가, 연출조수로 安英一이 활동했다. 특히 연출을 맡은 村山知義와 기획부원인 仁木獨人は 작품고증과 자료입수를 위해 우리나라에 와 유치진을 만나기도 했다. 유치진, 「춘향전의 동경상연과 그 번안대본의 비평」, 『조선일보』, 1938. 2. 24~3. 9.

30) “지난 23일부터 동경 축지소극장에서 상연되고 있는 신협극단의 춘향전은 그 문화적 의의가 크다고 보겠다. 우리들 조선인 자체가 조선문화를 경시해온 것도 사실이지만 일본 내지인들은 더욱 조선이란 토지와 그 물산은 중요시하여 왔슬망정 조선문화에 대하여는 비교적 등한하였다. (...중략...) 이러한 춘향전을 일본 내지에서 가장 양심적이고 극단으로써의 ‘안상품’이 가장 완성된 신협극단이 상연한다는 데 누구나 그 문화적 의의를 인정치 않을자는 없다. 더욱이 조선사람으로써는 위에서 말한 바와 같이 금번 신협의 춘향전 상연이야말로 사회적 효과가 크리라고 만은 기대를 가졌다. 村山씨 등이 자료를 채집하고 고증하려고 경성에 왔을 때 조선의 예술가와 문화인들이 적극적으로 원조를 하였다는 것도 동경에 있는 조선연극인들이 음양으로 이번 공연을 돕고 있는 것을 보아도 조선인이 얼마나 신협의 춘향전 상연을 반겨마지 하고 있는가 알 수 있다.” 윤희린, 「신협극단 상연의 춘향전을 보고」(1), 『조선일보』, 1938. 4. 3.

31) 「신협 춘향전 좌담회」, 『비판』 52, 1938. 12 참고.

32) 동경학생예술좌의 <춘향전> 공연이 지닌 의미를, 박동근은 “동경에다 아니 동경의 연극계에다 조선의 위대한 고전을 소개한다는 것”이라고 언급했다. 박동근, 「동경

호되고 기획되었다. 이렇게 <춘향전> 공연이 유행이 된 상황에서 공연의 독자성을 확보하기 위해서는, 고전 춘향전에 대한 새로운 해석 및 공연화의 방향이 모색되어야 했다. 현실의 지평에 서지 못한 '계승'은, 지난 시기에 대한 향수를 불러일으키는<sup>33)</sup> 데서 그치고 말기 때문이다. 그러나 유치진의 <춘향전> 공연은 현실의 지평을 외면하거나 복고적 취향을 뒤따르는 경향을 반영하는 데서 크게 벗어나지 못했다.

## 6. 나오는 글

1930년대에 비롯된 근대극계의 전통인식은 연극의 전통성 탐구를 통해 민족의 주체성 및 근대극의 방향을 반성적으로 모색한다는 의미를 지닌다. 서구와 일제라는 외세에 의해 방향지워진 근대성이 아니라 민족의 전통에서 근대성을 모색한다는 것은, 일제 식민지라는 현실을 생각할 때 역사적 의미가 각별하다 하겠다. 그러나 식민정책의 하나로서 국수적이고 봉건적인 문화를 강조하던 현실에서의 전통인식은 자칫 식민정책에 휘말림으로써 비근대적 혹은 반근대적인 방향으로 퇴행할 가능성 또한 내재되어 있었다. 1930년대의 전통계승의 작업화는, 이러한 현실과의 긴장관계 속에서 존재했던 것이다.

유치진의 <춘향전>은 1930년대 근대극계의 전통계승 작업이 갖는 의의와 한계를 동시에 보여준다. 유치진의 <춘향전> 개작은 이 시기 전통계승 논의가 판소리 중심으로, 정확히는 판소리의 서사적 내용 중심으로 전개되

학생예술좌 공연을 앞두고(상), 『동아일보』, 1937. 6. 22.

33) 이서향은 동경학생예술좌의 공연을 본 후, 다음과 같이 평가했다. “사실 춘향전은 소위 조선빈곤자를 위하여 되도록 아름답게 그려진 조선의 그림이었는데도 몰랐다. 그러나 이날밤의 먼저 지리적 조건에 있어서부터 운명적인 조선빈곤자들의 영혼의 향수는 결코 만족된 듯 싶지 않았다. 춘향전은 성공된 연극이라고는 하기 어려운 것이었다.” 이서향, 「동경학생예술좌 제2회 공연을 보고」(1), 『동아일보』, 1937. 7. 7.



었다는 사실을 반영하고 있다는 점에서, 1930년대적 경향을 대표한다. 유치진은 판소리의 대중적 호소력 및 전통 예술로서의 가치를 계승하려는 취지에서 <춘향전>을 공연했다. 이는 연극이 관객과의 교감을 통해 완성되는 예술임에도 1920~30년대의 근대극이 관객과의 교감에 실패해왔다는 사실을 생각할 때 그 의미가 각별하다 하겠다. 또한 전통적인 문화양식의 재발견을 근대극계의 중요한 과제로 끌어들었다는 의미를 지닌다.

그런데 판소리 및 판소리계 문학을 연극화하는 데 있어, 유치진의 <춘향전>은 내용의 차용에 그치고 있다. 유치진은 '부패한 권력에 대한 비판'을 강조하려는 개작 방향을 갖고 『조선일보』본 <춘향전>을 집필했다. 그러나 그가 창조한 내용들은 내외적 요인에 의해 대부분 탈락되고 만다. 그래서 실제 공연본이었을 가능성이 큰 민중서관본의 내용 구성은, 전승 춘향전과 별로 다를 게 없다. 그리고 판소리 공연의 연극적 특색에 대한 계승은, 맵과 전통무용을 도입하는 정도로만 이루어졌다.

이렇게 전승 춘향전의 내용을 갈무리해, 맵과 무용 등 스펙타클한 효과를 곁들여 연극화하는 작업은, 관객 대중의 낭만성 취향을 뒤쫓거나 조장하게 된다. 전통문화에 대한 강조는 자칫 비근대적 경향, 봉건적인 경향으로 빠지기 쉽다. 유치진은 판소리나 창극의 전통성을 인식했지만 계승 방안을 구체화시키지 못한 채, 봉건적이고 비사회적인 경향으로 치닫던 당시의 연극계 현실에 순응했다. 유치진이 <춘향전> 이후에 대중적인 역사극 및 친일극을 쓰게 된 것은 우연이 아니었던 셈이다.

### 참고문헌

- 김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976.
- 김일영, 「유치진 각색 희곡 ‘춘향전’의 구성과 그 각색 배경」, 『국어교육연구』 24호, 1992.
- 박일용, 「애정소설의 소설사적 위상과 연구방법」, 『조선시대의 애정소설』, 집문당, 1993.
- 박희병, 「天台山人의 국문학연구」 상, 『민족문학사연구』 3호, 창작과비평사, 1993.
- 백현미, 「창극의 역사적 전개과정 연구」, 이화여대 박사학위논문, 1996.
- 설성경, 「유치진이 추구한 춘향전의 새의미」, 『1930년대 민족문학의 인식』, 한길사, 1990.
- 신아영, 「1930년대 전반기 연극론 연구」, 『한국극예술연구』 1집, 1990.
- \_\_\_\_\_, 「1930년대 후반 유치진의 연극론과 희곡 연구」, 『한국연극학』 7호, 한국연극학회, 1995.
- 양승국, 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대 박사학위논문, 1992.
- \_\_\_\_\_, 「1930년대 유치진의 연극비평 연구」, 『한국극예술연구』 3집, 1993.
- 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대출판부, 1990.
- 윤용식, 「신재효 ‘춘향가’(남창)와 이해조 ‘옥중화’와의 비교 연구」, 『한국 판소리·고전문학연구』, 아세아문화사, 1983.
- 이상우, 「1930년대 유치진 역사극의 구조와 의미」, 『어문논집』 34집, 고려대 국어국문학연구회, 1995.