

조선성악연구회(朝鮮聲樂硏究會)와 창극화의 도정

- 1934년 4월부터 1936년 9월 「춘향전」 공연 직전까지의
활동상을 중심으로

김 남 석*

[국문초록]

조선성악연구회는 1934년에 발족하여, 1940년대까지 활동한 판소리 창자의 모임이었다. 조선성악연구회는 송만갑, 이동백, 정정렬, 김창룡 등 이른바 4명창을 중심으로 1930년대 초반에 활동했던 ‘조선음률협회’를 계승한 단체이다. 창립 시점에서는 ‘조선성악원’, ‘조선음악연구회’, ‘조선성악회’로 불리기도 했다. 조선성악연구회의 역사적 연월은 1925년경부터 시작된다. ‘조선악연구회’라는 이름으로 이동백, 김창룡 등은 1925년 2월 10일과 11일에 걸쳐 「춘향가」와 「심청가」 판소리 공연을 시행한 적이 있었다. 이 조선악연구회는 결속력이 높은 단체라고는 할 수 없었는데, 이후 ‘조선음률협회’로 재정비되었고, 결국 조선성악연구회의 모태가 되었다. 1930년대 후반에 들어서면서, 조선성악연구회는 창극 운동을 주도하였고, 그 결과 한국 창극 양식 정립의 기반을 마련할 수 있었다. 하지만 조선성악연구회가 창극 정립 운동을 펼쳐 나간 시점에 대한 세심한 고찰은 아직 이루어지지 않았다. 다시 말해서

* 부경대학교 국어국문학과 교수

주제어: 조선성악연구회, 동양극장, 연쇄창극, 창극, 「춘향전」, 「배비장전」, 「유충렬전」,
朝鮮聲樂硏究會, 東洋劇場, 連鎖唱劇, 唱劇, 「春香傳」, 「裴裨將傳」, 「劉忠烈傳」

그들이 창극 정립에 나선 이유와, 작품 취택 방법, 그리고 이러한 주력 활동 전환의 의의에 대해서는 명확하게 설명되지 못한 형편이었다. 본고에서 가장 주목해서 다루고자 하는 논점은 조선성악연구회가 전래의 판소리 가창을 창극 양식으로 전환한 이유이다. 그 이유에 대해서는 상식적인 대답이 존재하고 있는 형편이지만, 이 연구에서는 1934년 창립부터 1935년 『춘향전』 공연에 이르는 그들의 상황과 선택을 중심으로 시대적 정황과 예술적 전개 과정을 논구하고자 했다. 조선성악연구회가 이러한 창극화의 도정이라는 모험을 선택한 이유는, 레퍼토리의 확대와 양식의 다변화 그리고 창극 보급에의 의지를 기반으로 하고 있다. 이전의 창극을 복원하는 것만으로는 구악에 대한 관심을 끌어올 수 없다고 단정했으며, 보다 파격적인 공연 활동이 필요하다고 자체 진단했기 때문이다. 하지만 안타깝게도 이러한 실험과 도전의 1년 남짓 기간은, 구악의 레퍼토리로 간주되며, 그토록 반복 재공연 틀에서 벗어나고자 했던 『춘향전』의 가치에 대한 재확인으로 마무리되고 말았다. 1936년 9월 조선성악연구회는 자신들에게 가장 익숙했던 『춘향전』을 다시 무대에 올리면서, 창극 정립을 위한 1935~1936년의 도정을 일차적으로 마무리한다.

1. 조선성악연구회의 역사와 문제 제기

‘조선성악연구회’는 송만갑, 이동백, 정정렬, 김창룡 등 이른바 4명창을 중심으로 판소리 음악인(창자)들이 종로 3가에 사무실(순천 갑부 김종익의 회사)을 내걸고 만든 협회의 대표 명칭이다. 조선성악연구회는 1930년대 초반에 활동했던 ‘조선음률협회’를 계승한 단체로, 창립 시점에서는 ‘조선성악원’이라는 명칭을 사용했고,¹⁾ 이후 ‘조선음악연구회’라는 명칭도 간혹 사용하다가²⁾ 1935년 이후에 주로 조선성악연구회로 범

1) 「남녀명창 망라하여 조선성악원 창설」, 『조선중앙일보』, 1934년 4월 25일, p. 2.

2) 「조선음연정총(朝鮮音研定總)」, 『동아일보』, 1934년 5월 14일, p. 2.

칭 되기에 이르렀다.³⁾ 이러한 명칭 외에도 ‘조선성악회’로 불리기도 했는데,⁴⁾ 이러한 역사적 정황을 고려하여 본고에서는 ‘조선성악연구회’로 통일하여 지칭하고자 한다.⁵⁾

조선성악연구회의 역사적 연원은 1925년경부터 시작된다. ‘조선악연구회’라는 이름으로 이동백, 김창룡 등은 1925년 2월 10일과 11일에 걸쳐 「춘향가」와 「심청가」 판소리 공연을 시행한 적이 있는데,⁶⁾ 이 공연은 10일에 이동백이 「춘향가」를, 11일에는 김창룡이 「심청가」를 독연하는 형식으로 진행되었다. 이 조선악연구회는 결속력이 높은 단체라고는 할 수 없었는데, 이후 ‘조선음률협회’로 재정비되었고, 결국 조선성악연구회의 모태가 되었다.

조선성악연구회가 정식으로 발족한 시점은 1934년 4~5월경이다(5월에 총회 개최). 조선성악연구회는 1934년 5월 송만갑, 이동백, 정정렬의 발기로 창립되었고, 공평동 29번지에 소재했던 성악원(聲樂院)을 근간으로 활동을 개시했다. 창립 당시에는 38명의 회원이 참여하였는데, 초대 이사장에는 이동백, 상무에는 정정렬, 교수로는 송만갑, 정정렬, 서흥구 등이 선임되었다. 남도소리, 서도소리, 기악, 무용(한성준) 등의 분과를 설치했고, 각 과를 책임지는 교수(명창)들이 수강생을 가르치는 분담 체제를 시행했다.⁷⁾

애초 창립 취지는 교육이나 연구의 직능에 더 주력한 인상이다. 조선의 가무를 연구하고 가객을 양성하는 일과, 조선의 고유 음악(음률)과 성악을 보존하고 보급하는 일을 주요 목표로 삼은 것이다.⁸⁾ 하지만 수강생

3) 「조선성악연구회 초동명창대회」, 『동아일보』, 1935년 11월 25일, p. 2.

4) 「조선성악회 총동원 「토끼타령」 상연」, 『조선일보』, 1938년 2월 28일, p. 3.

5) 조선성악연구회를 1934년 발족한 단체의 공식 명칭으로 사용하되, 필요한 경우에 이칭(異稱)을 부기하고자 한다.

6) 「조선성악연주」, 『동아일보』, 1925년 2월 10일, p. 2.

7) 「조선성악연구회」, 『조선일보』, 1938년 1월 6일, p. 7.

을 가르치는 일만으로 재정적 어려움을 감당할 수 없었고, 회원들의 예술적 성취욕 역시 충족할 수 없었다. 그래서 조선성악연구회는 공연 활동을 적극 실행하기 시작했다. 1934년 6월에 ‘명창음악대회’를 개최하였고,⁹⁾ 9월에도 명창대회를 열었으며,¹⁰⁾ 1935년 10월경까지 참여 행사를 꾸준히 확대했다. 특히 1935년 10월 이후에는 조선성악연구회의 가장 활동(참여 행사)이 늘어나면서, 특별히 제5회 공연은 지방에서 개최되기도 했다.

제5회 공연은 지방 여러 도시 중에서도 대구가 공연 장소로 선정되었고,¹¹⁾ 이 순회공연에 참가한 창자는 이동백, 송만갑, 정정렬, 김창룡, 오태석 등 조선성악연구회의 핵심 회원들이었다.¹²⁾ 또한 1935년 11월(27~28일)에도 조선성악연구회는 ‘초동(初冬) 명창대회’를 근 한 달 만에 개최했는데(6회), 이 대회는 경성 우미관에서 개최되었다. 출연진은 이동백, 송만갑, 정정렬, 김창룡 등으로 이전 공연과 크게 다르지 않았다.¹³⁾

1935년 10~11월을 넘어서면서 조선성악연구회의 활동은 증가했지만, 이러한 활동상의 증대 자체가 조선성악연구회의 성세를 뜻한다고 보기는 힘들다. 왜냐하면 판소리가 구악으로 경시되는 풍조가 가중되었고, 명창대회류의 반복되는 행사 개최로 인해 감상자(관객)들의 식상함 역시 증폭되었기 때문이다. 더구나 대중극과 영화 등의 다양한 볼거리가 늘어나고 서구의 양식화된 음악이 수입되면서, 판소리에 대한 대중들의 인식도 격하되는 추세였고 무엇보다 현실적인 인기 하락으로 재정적 어려움

8) 「조선성악연구회(朝鮮聲樂研究會) 대구서 공연」, 『매일신보』, 1935년 10월 19일, p. 2.

9) 「명창음악대회」, 『동아일보』, 1934년 6월 10일, p. 2.

10) 「성악연구회의 추계명창대회」, 『조선중앙일보』, 1934년 9월 29일, p. 2.

11) 「성악연구회, 대구에서 공연 이십사일부터」, 『조선중앙일보』, 1935년 10월 19일, p. 2.

12) 「조선성악연구회 대구(大邱)서 공연 24일부터 3일간」, 『매일신보』, 1935년 10월 24일, p. 3.

13) 「조선명창회 27, 28 양일에」, 『매일신보』, 1935년 11월 26일, p. 2.

이 생겨나기 일쑤였다.

조선성악연구회가 경제적 곤란으로부터 벗어나는 시점은 1936년경이다. 이 시기에 유지들의 후원이 증가하고,¹⁴⁾ 창극 『춘향전』의 개발이 주효했기 때문이다. 더 정확하게 말하면 창극 개발이 추진되면서, 예술적 조력자들이 증가했고, 더불어 경제적 후원자들도 증가했다. 따라서 조선성악연구회는 1936년 9월 자체 제작한 『춘향전』부터 본격적인 ‘홍행수입’을 기대할 수 있었다고 할 수 있다.¹⁵⁾ 『춘향전』의 ‘가극화’(창극화)에 대한 도전과, 일련의 공연, 그리고 동양극장과의 협력 작업을 시행하면서 습득한 노하우를 통해 이룩한 가시적 성과인 셈이다.

이러한 측면에서 1935년 10월에서 1936년 1월을 거쳐 9월에 이르는 일련의 시기를 주의 깊게 살펴 볼 필요가 있다. 동양극장이 1935년 11월에 개관하였고, 청춘좌가 같은 해 12월(15일~)에 창단하여 공연에 돌입하였으며, 청춘좌의 1936년 1월 공연에 조선성악연구회가 동참한 사실은 일련의 연속성을 지니고 있다. 이 시기에 조선성악연구회와 동양극장이 실질적인 전속 관계를 형성하고 있지 않다고 해도, 동양극장은 조선성악연구회의 활발한 활동이 자신들의 공연과 관련된다는 점을 간과할 수 없었고, 이로 인해 긴밀한 협연 관계를 맺고자 했다.

일단, 조선성악연구회의 창극 형성 과정을 조망한 연구 성과를 폭넓게 정리해보자. 이러한 연구에 근접한 이로는 백현미, 김재석, 유민영 등을 들 수 있다. 백현미는 ‘조선성악연구회’의 체제와 활동에 대해 비교적 소상하게 조사한 연구자이다.¹⁶⁾ 백현미의 선행 논의는 1933년 이전의 창극 현황을 살피는 데에 시사점을 제공한다. 조선성악연구회의 활동이 본격적으로 나타나기 이전에 창극이 ‘하나의 독립된 연극으로 인식되지 못

14) 조선성악연구회가 후원회를 공식 조직하려고 공표한 시점은 1936년 5월경이다 (『조선성악연구회 창립 3주년 기념』, 『조선일보』, 1936년 5월 31일, p. 6).

15) 『조선성악연구회』, 『조선일보』, 1938년 1월 6일, p. 7.

16) 백현미(1997), 『한국 창극사 연구』, 서울: 태학사.

했’으며 “많은 사람들이 동시에 출현하고 각자의 장기를 십분 발휘”하는 형태의 명창대회였을 것이라는 지적은 일리가 있다.¹⁷⁾ 백현미의 후속 연구는 조선성악연구회가 근대 4명창에 의해 주도되면서 창 위주의 창극이 성행한 현상을 밝히는 데에는 성공을 거두었다. 다만 공연 상황의 연속성이나 창극 형성 과정에 대해서는 더 이상 거론하지 않은 점이 다소 아쉽다고 해야 한다. 송만갑의 활동을 중심으로 조선성악연구회를 볼 경우에는 가창력과 창자들의 특성을 주로 목격할 수밖에 없기 때문이기도 했고,¹⁸⁾ 1936년 창극 공연 직전 상황에 대해 심도 있게 논구하지 않아서이기도 했다. 김재석의 연구는 1900년대 창극이 탄생하여 ‘종합적 연행물’(variety show)로서 자리 잡는 과정을 보여주고 있다는 점에서 주목된다. 다만 이 경우에도 “극장무대 사용에 대한 인식과 경험이 부족하여 관객들의 호기심을 넘어서는 완성도 높은 공연을 만들어낼 수가 없었”¹⁹⁾던 창극이 어떠한 경로를 거쳐 양식적 정립을 이룰 수 있었는지에 대해서는 더 이상 설명하지 않고 있다. 유민영 역시 ‘조선성악연구회와 본격 창극운동’으로의 가치를 주목했고, 조선성악연구회의 발족 이후의 상황에 대해 논구한 바 있다.²⁰⁾ 하지만 이러한 창극이 어떻게 하여 1934년 이후, 더 정확하게 말하면 조선성악연구회가 성립되고 2년이 지난 시점에 본격적인 창극으로 정착될 수 있었던지에 대해서는 별도로 설명하고 있지 않다.

이러한 연구의 공백은 선행 연구에서 공통적으로 나타나고 있다. 기존 연구는 조선성악연구회의 활동상을 정리하고 주요 창극 작품을 논구하

17) 백현미(1989), 「창극형성의 배경과 그 과정」, 『판소리연구』 1집, 판소리학회, pp. 138-144.

18) 백현미(2002), 「송만갑과 창극」, 『판소리연구』 13집, 판소리학회, pp. 238-240.

19) 김재석(2009), 「1900년대 창극의 생성에 대한 연구」, 『한국연극학』 38권, 한국연극학회, p. 29.

20) 유민영(2011), 『한국 근대연극사 신론』 상권, 서울: 태학사, pp. 211-233.

는 데에는 성과를 거두고 있지만, 1935년 10월 이후, 특히 1936년에 접어들면서 창극 정립 운동에 매진하고 어떠한 경로를 거쳐 일정한 성과를 거둘 수 있었던지에 대해서는 상세하게 논구하고 있지 않다. 본 연구는 이러한 의문에 착안하여, 이 시기의 상황과 내적 원리에 주목하고자 한다.

2. 동양극장과의 만남, 창극에 대한 자각

1938년 최상덕의 인터뷰를 참조하면, 조선성악연구회에 대한 동양극장의 당대 인식을 엿볼 수 있다.

“조선성악연구회와는 어떤 관계로 되어 있습니까, 말하자면 그이들이 단지 극장만 빌여 쓰게 되는지요?”

“아니죠, 우리 극장과 그야말로 깊은 관계를 가지고 있습니다. 중 우리 극장에 배속기관으로 되어 있습니다. 그래서 경성(京城) 시내에서 상연하는 때면 으레 우리 극장에서 하게 되고 또 지방순회하게 되는 때면 우리 극장을 통해서 모-든 것을 교섭하게 되어 있으니까요, 다시 말씀하면 우리 극장의 리-더를 성악연구회에서 받고 있는 셈입니다. 이동백(李東白), 송만갑(宋萬甲), 정정렬(丁貞烈), 김창룡(金昌龍) 씨(氏) 등 이란 분들이 지금 다-80客에 오른 어른들이란 말이에요, 그들이 없으면 조선 고유의 음악예술이 그이들과 함께 없어지는 판이거든요. 그러니까 우리 극장에서는 될 수 있는 대로 이 귀하고도 약가운 예술을 애끼고 또는 보급하자는 의미에서 종종 창극을 상연하게 됩니다”²¹⁾(밑줄: 인용자)

최상덕은 조선성악연구회가 전속 극단이라는 질문에, ‘배속기관’이라고 답하고 있다. 배속기관은 흔히 사용되는 용어는 아니었기 때문에, 상

21) 『여사장 배정자 등장』, 『삼천리』 10권 1호, 1938년 1월, pp. 44-45.

당히 낮은 느낌을 주는 것이 사실이다. 하지만 이 용어는 동양극장과 조선성악연구회의 관계를 효과적으로 압축하고 있는 용어이다. ‘배속’을 액면 그대로 풀어보면 ‘물자나 기구 따위를 배치하여 소속시킴’ 혹은 ‘사람을 어떤 곳에 배치하여 종사하게 함’ 정도의 뜻이 된다. 최상덕은 동양극장 측이 조선성악연구회라는 기구 혹은 그 소속 회원을 ‘배치’하는 역할을 맡았다고 말하고 있다. 이러한 인식은 당시 흔히 쓰는 용어로 ‘전속극단’ 혹은 ‘직영극단’의 의미를 연상하게 한다.

하지만 세밀하게 이 말을 구분하여 보면, 전속극단이나 직영극단이라고 단정할 수 없지만, 전혀 무관한 극단도 아니라는 중립적인 의미를 신중하게 담아내고자 했음을 확인할 수 있다. 동양극장과 조선성악연구회의 관계를 전반적으로 고찰하면, 조선성악연구회가 동양극장의 직영극단은 아니었다. 하지만 그렇다고 해서 조선성악연구회가 동양극장으로 부터 단순히 공간만 대여하는 방문극단이라고 속단할 수도 없다. 적지 않는 증거 자료들이 동양극장의 후원과 협조 하에 조선성악연구회의 공연이 가능했다는 것을 입증하고 있다. 그러니까 비록 청춘좌나 호화선의 경우처럼 동양극장의 일원으로 소속되어 상시 월급을 받는 구조로 조선성악연구회가 위치한 것은 아니었지만, 각종 공연에 참여하여 동양극장의 반(半) 전속단체처럼 활동하는 상황이 지속되었으므로, 이러한 상황을 통칭하여 ‘배속’이라고 일컬은 것이다.

동양극장은 창립 직후부터 판소리 창자들을 공연에 초청하여, 자신들이 만들고자 한 작품(들)의 자문과 창조 출연을 요구하곤 했다. 조선성악연구회의 창조 출연으로 공연된 작품으로 1936년 1월 청춘좌의 『춘향전』(최독견 각색)과 이어 공연된 이운방 작 각색 『효녀 심청』(3막 7장, 2월 1일~4일) 등을 들 수 있다. 고설봉은 이러한 작품들을 공연할 때, 조선성악연구회 창자들이 무대 뒤에서 소리(창)를 수행했다고 증언했다. 동양극장 측은 판소리를 일종의 효과음이나 배경 음악으로 사용한 적인데, 이러한 판소리 삽입에 대해 관객들의 반응은 대체로 긍정적이었기 때문

에, 동양극장의 운영진들은 조선성악연구회에 분창 형태의 창극을 본격적으로 공연하는 방안을 강구했다.²²⁾

실제로 조선성악연구회는 「효녀 심청」이 끝난 5일 후(「추풍감별곡」 공연 직후인 2월 9일부터), 동양극장에서 조선성악연구회 제1회 시연회 ‘구파명성총동원’을 시행했다. 이것은 ‘조선성악연구회’ 이름을 내걸고 동양극장에서 시행한 공연으로는 첫 번째 공연이었다. 시연회에서 공연된 작품은 「배비장전」이었고, 출연자들은 조선성악연구회에 속한 일류 명창들이었다. 이동백, 김창룡, 정정렬, 송만갑(4명창)을 비롯하여 여류 명창 김소희 등도 참여하였다. 김소희는 이 「배비장전」의 작곡을 정정렬이 맡았다고 증언했다.²³⁾

조선성악연구회에 대한 연구가 전반적으로 미비하지만, 특히 이 「배비장전」에 대한 이해는 극도로 제한되어 있는 것이 작금 연구의 현실이다. 하지만 참여 인원을 감안하고 주변 정황을 고려할 때, 「배비장전」은 분창에 기반을 둔 창극으로 공연되었다. 장르 명칭도 희창극이었고, 출연자들도 무대 연기를 수행했다.²⁴⁾ 그 증거로 이동백과 송만갑 등도 이 공연에 분장을 하고 출연한 사실을 들 수 있다. 특히 이동백은 ‘엑스트라’로 참여했는데, 정황상 무대에 올라가 직접 연기를 시행했음을 확인할 수 있다.²⁵⁾ 그렇다면 송만갑이나 이동백 같은 명창들이 이전까지의 주요 활동과 달리 무대 연기를 직접 수행한 까닭에 대해 주목해야 한다. 실제로 조선성악연구회가 처음 설립된 이후 1934년 4월부터 1935년까지

22) 고설봉(1990), 『증언 연극사』, 서울: 진양, pp. 41-42.

23) 박봉례(1979), 「판소리 「춘향가」 연구」, 단국대석사학위논문, p. 14.

24) 조선성악연구회를 후원했던 조선일보사는 ‘가극’의 의미를 가장과 연기의 일원화로 간주하고 있으며, 실제로 다음의 기사에서도 ‘출연자’를 직접 소개하고 있다(『조선성악연구회서 「배비장전」 가극화』, 『조선일보』, 1936년 2월 8일, p. 6).

25) 「배비장전」은 1937년에도 동양극장에서 재공연되었는데, 그때 자료에 의하면 이동백과 송만갑은 분장을 하고 직접 무대에 출연했다(「엑스트라로서의 이동백」, 『조선일보』, 1937년 3월 5일, p. 6).

조선성악연구회는 창극, 즉 분창에 의지한 무대 연기를 거의 시행하지 않았다. 창립 이후 시행한 주요 활동으로는 명창대회 개최가 주류를 형성했는데, 그 구체적인 활동상은 앞에서 언급한 바 있기 때문에 여기서는 생략하기로 한다.

창립 직후 근 2년 간 활동을 주로 명창대회 개최에 초점을 맞추고 있었던 조선성악연구회는 1936년 2월에 접어들면서 ‘창극 양식 정립 모색’을 가시화하고 있으며, 그것도 가창과 연기의 일원화에 근접한 형태로 공연을 치르고자 하는 의지를 강하게 피력하고 있다. 조선성악연구회의 창극 공연은 두 가지 형태로 나눌 수 있다. 하나는 창자와 연기자가 이질적인 경우이고,²⁶⁾ 또 하나는 창자와 연기자가 동질적인 경우이다. 이 중에서 조선성악연구회는 가창과 연기의 일원화, 동일 인물에 의한 연기와 가창의 동시 수행을 목표로 삼는 경우가 많았는데, 의외로 초기 공연물인 『배비장전』은 이러한 일원화에 상당히 근접한 공연이었다.²⁷⁾ 실제로 조선성악연구회의 핵심 멤버였던 송만갑은 1900년대 창극의 개발자 중 하나로 손꼽힌다.²⁸⁾ 따라서 조선성악연구회가 발족할 당시에 이미 창극의 개념을 인지하고 있었고, 심지어는 그 형식에 대해서도 상당 부분 이해를 선취하고 있었지만, 명창대회 위주의 공연 활동 즉 판소리 가창에 치중했던 것으로 당시 상황을 파악할 수 있다.

그렇다면 조선성악연구회가 이러한 1934~1935년의 기초, 그 이전까지 거슬러 올라가면 1930년대 전반기 ‘조선음률협회’나 1920년대 ‘조선

26) 백현미(1997), p. 217.

27) 조선성악연구회 창극의 일차 완성형으로 꼽을 수 있는 1936년 9월 『춘향전』 공연에서 대개의 막은 ‘창자주역출연자’의 원칙에 따라 공연되었지만, 일부 막에서는 여전히 일부 도창자가 막 뒤에서 도창을 전달하는 형태로 진행되었으며, 이로 인해 완벽한 의미에서의 가창자와 연기자의 일치는 이루어지지 않았다고 해야 한다(홍종인(1936), 『고전 가곡의 재출발 창극 『춘향전』 평(1-3)』, 『조선일보』, 1936년 10월 3일/4일/8일, p. 6).

28) 백현미(2002), pp. 232-234.

악연구회'의 판소리 가창 형태의 공연 방식에 일대 변화를 꾀한 이유를 탐문할 수밖에 없다. 가장 직접적인 이유는 1936년 1월 동양극장 청춘좌와의 협연이었다. 조선성악연구회는 동양극장 청춘좌의 호황을 지켜보면서 창극에 대한 기존 인식을 새롭게 조정할 수밖에 없었다. 물론 동양극장 측에서 창극의 가능성을 참작하여, 조선성악연구회에 지원과 협조를 아끼지 않은 점도 주요 이유가 될 것이다. 유민영도 동양극장의 개관이 중대한 역할을 했다고 인정하고 있다.²⁹⁾ 또한 많은 논자들이 동양극장과와의 만남을 통해 조선성악연구회가 비로소 창극 연출의 방식을 깨달았다는 점에 동의한다. 하지만 이러한 주장에는 허점이 있다. 왜냐하면 송만갑은 창극 양식 개발 과정에 참여했던 인물이고, 무대극에서의 연기에 대해서도 이해를 하고 있던 인물이다.³⁰⁾ 따라서 판소리계의 원로들은 창극 방식을 모르고 있었다기보다는 창극을 외면하고 있었다고 보아야 한다. 다시 말해서 그들이 왜 이 시점에서 창극 양식 정립과 정착에 눈을 돌리게 되었는지 그 이유를 탐문하는 것이 옳은 질의일 것이다.

당시 『동아일보』 기사를 참조하면, 조선성악연구회가 처한 상황을 확인할 수 있다.

조선재래의 가극이라면 일 왈(曰) 「춘향전」, 이 왈 「심청전」 그 몇 가지에 지나지 못하였었다. 그러나 그 몇 가지 가극은 역사가 오래인 만큼 일반으로 대중화하여 자극성이 지극히 둔해진 감이 없지 않다. 그리하여 어떻게 했으면 조선의 가극을 더 일층 예술화시키고 시대에 적합하면서도 고대의 정조를 뚜렷이 표현할까 함에 대하여 조선성악연구회에서는 오래 전부터 연구하고 계획하여 오든 「배비장전」을 이제야 충분한 연습과 준비로써 오는 2월 9일부터 11일 밤까지 주야 3일간 죽점정 동양극장에서 남녀 명창 30여명 총출연으로 막을 열게 되었다.³¹⁾(밑줄: 인용자)

29) 유민영(2006), 『한국인물연극사(1)』, 서울: 태학사, pp. 52-54.

30) 백현미(2002), pp. 238-239.

레퍼토리 고갈은 조선성악연구회가 시급하게 해결해야 하는 당면 과제였다. 「춘향전」과 「심청전」의 공연은 구악에 대한 당대의 음악적 경시를 극복할 수 있는 거의 유일한 해결책으로 인식되고 있었는데, 이 대안 역시 거둬지는 반복 공연으로 한계에 봉착하고 말았다. 조선성악연구회는 파격적인 발상을 하게 되는데, 그것은 「배비장전」을 창극화하는 시도였다.

「배비장전」의 공연은 일단, 실전 판소리에 가까운 텍스트를 선정했다는 점에서 파격적이라고 할 수 있다. 물론 이러한 텍스트를 ‘마디판소리’³²⁾ 형태의 분창이나, 명창대회류의 행사로 기획하지 않은 점도 파격적이라고 판단할 수 있는 요인이다. 비록 ‘파격적’이라고 평가했지만, 「배비장전」은 나름대로 조선성악연구회가 도전할 수 있는 텍스트 가운데 비교적 양호한 텍스트에 속한다고 해야 한다. 왜냐하면 조선성악연구회 회원 중에서 「배비장전」을 가창할 수 있었던 창자(들)가 존재했기 때문이다.³³⁾ 그 창자가 정확하게 누구인지는 밝혀져 있지 않았지만, 이러한 기존 가창 대목을 중심으로 새로운 음악을 짜 넣고 전체를 정리한다면, 창극으로의 편곡이 불가능한 상황은 아니었다. 이 역할은 아무래도 음악적 편제에 가장 정통했던 정정렬이 맡을 수밖에 없었다.

이러한 새로운 시도는 창극보다는 명창대회류의 공연을 우선시했던 회원들의 참여와 인식 변화를 요구했고, 그 결과 송만갑이나 이동백 같

31) 「조선고유의 고전희가극 「배비장전」(전 4막)을 상연」, 『동아일보』, 1936년 2월 8일, p. 5.

32) 김재석은 창극 초창기 험물사 소속 창자들이 ‘분할과 분식’에 의거하여 ‘분창에 의한 마디판소리’를 제창했다고 주장하고 있다. 기존 판소리에서 핵심적인 부분을 잘라내어 공연 시간에 맞추어 공연하면서(‘분할’의 원리), 그 공연이 다채로운 볼거리가 될 수 있도록 다양한 배우가 등장하는 방식(‘분식’의 원리)을 따랐다는 주장이다(김재석(2009), pp. 12-13). 이러한 마디판소리는 판소리 명창대회류의 공연과 함께 1920-30년대에도 공연되었을 것으로 보인다.

33) 박동진은 조선성악연구회 회원들이 1932년 무렵에 「배비장타령」을 불렀다고 슬회한 바 있다(박동진, 「판소리 배비장타령 서문」, 『SKCD-K-0256』, 김종철(1992), 「실전 판소리의 종합적 연구」, 『판소리 연구』 3집, 판소리학회, pp. 120-121에서 재인용).

은 원로 창자들도 직접 분장을 하고 무대에 참여하는 결과로 나타났다. 이렇게 하여 조선성악연구회에서 지칭하는 ‘가극’, 즉 판소리를 창극화한 공연으로 「배비장전」이 마련될 수 있었다.

3. 「배비장전」의 취택 이유와 공연 현황

이동백은 1936년 9월 「춘향전」 공연을 앞두고 시행한 인터뷰에서,³⁴⁾ 판소리의 진흥을 위해 자신들이 가극 「춘향전」을 무대에 올리고 있다고 밝힌 바 있다. ‘소리깨나 하는 사람’이 60명 정도밖에 남지 않은 상황이고, 게다가 송만갑이나 자신이 이미 70세를 넘긴 나이라고 진단하면서, 판소리계가 처한 문제적 상황을 역설하고자 했다. 젊은 사람들의 소리 공력이 낮은 것도 문제이지만, ‘들을 줄 아는 사람’이 줄어들고 있는 것이 더욱 문제라고 수요층의 문제를 거론하기도 했다. 즉 조선성악연구회의 이사장 이동백은 청중과 창자의 감소를 목격하고 이 상황에 대한 판소리계의 대응으로 창극의 정립과 양식적 세련화를 택한 것이다. 그래서 ‘이런 계획은 처음’이라는 투의 말로 새로운 시도를 옹호하고자 한 것이다. 이전까지 판소리 공연은 반드시 창극의 양식을 따르지 않아도 비교적 상관없었다고 해야 한다. 명창대회류의 공연이나 마디판소리 혹은 음반 취입 등으로 생계를 유지하고 예술적 자존감을 일정 부분 지켜갈 수는 있었기 때문이다. 하지만 1930년대 중반을 넘어서면서 급격하게 변모된 공연 환경은 창극(화)의 도정을 새로운 대안으로 강구하도록 만들었다. 판소리 공력을 바탕으로 하는 높은 음악성이 관건이 아니라, 무대극적 요소를 도입한 시청각적 공연 완성도가 관건이 된 것이다.

그래서 조선성악연구회는 창극의 길을 택했고, 그 길의 도정에서 송만

34) 「이런 계획은 생전 처음」, 『조선일보』, 1936년 9월 15일, p. 6.

갑이나 이동백, 혹은 정정렬 등은 주연이 아닌 조연을 감수해야 했다.³⁵⁾ 이것은 적역주의에 의거해 인물을 캐스팅한다는 무대극의 기본 원리를 따른 결과이다. 조선성악연구회는 「춘향전」 공연을 준비하면서, 전 회원 가운데 ‘가장 적역의 인물을 뽑아서’ 캐스팅한다는 원칙을 선포하고 이를 지키고 있었다.³⁶⁾ 그 결과 4명창은 나이를 고려하여 ‘현감’이나 ‘농부’ 역 등의 노역을 맡게 되었다. 특히 농부 역을 맡게 되는 것은 그들의 장기를 고려한 선택이기도 했다. 또한 원로 4명창은 무대에서 빛나는 스포트라이트를 받는 일에 나서는 것도 중요했지만, 작품을 연출하고 연습과 공연을 지휘하는 역할을 맡아야 했다. 그래서 이 작품의 연출은 정정렬이 맡았고, 지휘는 송만갑과 이동백이 맡았으며, 조역으로는 4명창이 출연하는 상황이 마련될 수 있었다.

이러한 1936년 9월 「춘향전」의 전초전이 1936년 2월 「배비장전」이었다. 이 「배비장전」을 통해 무대 연기와 판소리 가창의 일원화를 보다 완벽하게 수행해야 하는 현실적 요구를 발견했고, 몇 개월에 걸친 총력전(3~4개월 이래 물질적이나 정신적으로 전력을 기울이는 것)을 수행해야 하는 당위성을 인지한 것이다. 더 이상 창극이 아니고서는 판소리의 명맥과 활력을 효과적으로 계승하기 어렵다는 결론에 도달한 것이다. 조선일보사 학예부 측은 높은 완성도와 일원화 공연의 형태를 ‘가극’이라고 분리하여 지칭함으로써, 기존의 창극과 조선성악연구회의 창극을 차별화하고자 했다.³⁷⁾ 특히 「배비장전」을 선택한 이유로 ‘고대의 정서’와 ‘해학미’(諧謔美)를 당시 언론들은 언급하고 있다.³⁸⁾ 실제로 「배비장전」은 희극류의 작품이었기 때문에, 관객들에게 즐거움을 전하면서도 고전 작품의 수용 여부를 관찰할 수 있는 특징을 대폭 함축하고 있었다. 이

35) 박황(1976), 『창극사 연구』, 서울: 백록출판사, p. 86.

36) 「가극 「춘향전」 구란!」, 『조선일보』, 1936년 9월 15일, p. 6.

37) 「가극 「춘향전」 구란!」, 『조선일보』, 1936년 9월 15일, p. 6.

38) 「성악연구회서 「배비장전」 공연」, 『매일신보』, 1936년 2월 8일, p. 2.

작품은 일찍부터 양반들에 대한 풍자와 야유를 통해 평민 향유층의 관극 욕구를 충족하면서 동시에 희극적 웃음을 유발하는 특성을 지닌 텍스트로 인식되고 있었다.³⁹⁾ 이러한 풍자와 야유는 근대 연극에서, ‘희극’과 연관되는 공연 미학에 해당한다고 하겠다.

동양극장 설립 직후(1935년 11월~1936년 1월) 초기 레퍼토리는, 청춘좌 공연 위주의 비극류가 주류를 이루고 있었다. 실제로 동양극장 측은 1일 3공연 체제에서 희극류의 작품을 삽입하여 공연 예제 상의 균형을 맞추기 위해서 다각도로 노력했지만, 전반적으로 희극적 성향은 다소 부족하게 인식되었다. 그 결과 희극좌의 탄생이 불거지기도 했다. 조선성악연구회가 이러한 불균형을 해소할 수 있는 「배비장전」을 공연한다는 것은 동양극장으로서도 환영할 일이 아닐 수 없었다. 비록 「배비장전」은 실전된 판소리 중 한 작품이었지만, 이처럼 여러 측면에서 무대 공연에 적합한 면모를 지니고 있었다. 일단 조선성악연구회가 이 작품을 본격적으로 무대화(창극화)하기 이전에 이미 즐겨 불렀다는 증언뿐만 아니라, 1909년에 연흥사에서 「배비장타령」이 공연되었다는 기록이 남아 있어⁴⁰⁾ 원로 창자들이 가장 방식을 기억하거나 체득하고 있을 가능성이 농후했다. 또한 「배비장전」의 신구서림 출간본에는 다음과 같은 대목이 들어 있다.

배비장의 분한 마음은 기가 막히건마는 다시 그 아양 부리는데
 능쳐져서 외양으로는 깎지거리한 애랑의 손을 잡아 뿌리치며 놓아
 라 놓아라 하며 못이기는 체 안방으로 끌려 들어가니 그 형상을 활
 동사진으로 한번 박어내어 연극을 꾸몄으면 장안 장외 구경꾼들이
 못 되여도 백 만 명 이상은 되겠더라.⁴¹⁾(밑줄: 인용자)

39) 권순궁(2004), 「『배비장전』의 풍자구조와 역사적 성격」, 『택민 김광순교수 정년기념논총』, 새문사, pp. 1092-1107; 윤미연(2004), 「『배비장전』에 나타난 웃음의 기제와 그 효용」, 『문학치료연구』 1집, 한국문학치료학회, pp. 193-217.

40) 김재석(2009), p. 22.

위의 밑줄 친 구절은 상당히 의미심장하다. 실전(失傳) 판소리 『배비장 타령』이 사실만 남아 있었다고 할 때, 신구서림 판본은 주목되는 판본이 아닐 수 없었다. 어찌면 남아 있는 사실 텍스트가 이미 무대 공연(‘연극’)을 겨냥하고 있다고도 할 수 있다. 더욱 흥미로운 대목은 활동사진으로의 변형 가능성을 제기한 점이다. 활동사진과 연극의 양식적 특징을 동시에 만족하는 장르로는 연쇄극을 들 수 있다. 이 연쇄극은 비록 1930년대에 대대적으로 흥행하지는 않았지만, 한때는 제한이 많은 연극의 대안으로 간주된 적도 있었다. 실제로 조선성악연구회는 『배비장전』을 공연한 이후에 『유충렬전』을 연쇄극으로 제작하여 활동사진으로의 제작을 추진한 바 있다.

4. 새로운 대본과 새로운 양식을 향한 도전

『배비장전』 이후 조선성악연구회는 새로운 작품에 대한 도전 의지를 가속화시켰다. 1936년 5월에 소위 4명창(송만갑, 이동백, 정정렬, 김창환)이 표창을 받는 것을 기화로 후원회를 발족했는데,⁴²⁾ 이것은 조선성악연구회의 본격적인 활동을 위한 토대 구축 작업에 해당했다. 토대를 구축한 다음, 새로운 작품을 발표했다. 이때 조선성악연구회가 내놓은 작품은 대단히 파격적이었다. 작품 취택도 파격적이었지만, 그 구연 양식이 더욱 의외였다고 해야 했기 때문이다.

조선성악연구회는 1936년 6월 8일부터 11일까지 부민관에서 『유충렬전』을 상연했다. 『유충렬전』은 전승 5가 뿐만 아니라, 실전 7가에도 포함되지 않는 작품이다. 애초에 판소리 창법이 존재하지 않았기 때문에, 이 작품 역시 기존 판소리 양식으로 공연할 수 없는 경우에 해당한다.

41) 『배비장전』, 서울: 신구서림, 1916, p. 100.

42) 『사명창표창식』(四名唱表彰式), 『매일신보』, 1936년 5월 29일, p. 2.

그래도 이전 작품인 「배비장전(배비장타령)」의 경우는, 본래 판소리 12마당에 속하는 작품이었다.⁴³⁾ 비록 판소리 창법 자체가 널리 유행하는 경우는 아니었지만,⁴⁴⁾ 「유충렬전」처럼 판소리와 무관한 작품은 아니었던 것이다.

이유원(1814~1888)은 「관극팔령」에서 「배비장전(배비장타령)」을 언급한 바 있는데,⁴⁵⁾ 이러한 기술에 비추어 볼 때 19세기 중후반까지 이 작품이 여항에서 연행되었음을 확인할 수 있다. 그래서 「배비장전」을 공연할 때에는 실전 판소리를 복원한다는 명분이 작용했고, 사설이 남아 있어 작품 각색의 부담도 적었으며,⁴⁶⁾ 이미 가창(창취)한 경험이 있었기 때문에 본격적인 무대 공연에도 불구하고 실제로는 낯설지 않았다고 해야 한다.⁴⁷⁾ 하지만 「유충렬전」의 경우는 상황이 전혀 달랐다. 이 작품은 그 이전에는 판소리로 가창된 적이 없는 작품이었다. 그래서 각색의 자유와 상상력을 최대한 발휘할 수 있다는 장점을 확보할 수는 있겠지만, 그로 인해 미지의 영역에 도전해야 하는 위험성과, 전통 판소리에서 더욱 멀어진다는 불안감도 떨쳐버리기 힘들었을 것이다.

그렇다면 조선성악연구회가 이 작품을 공연 작품으로 선택한 이유를

-
- 43) 「배비장전」은 1900년대에 들어서면서 창극화의 길을 걷게 되는데, 일반적으로 판소리계 사설이 창극화되면 그 흥행성이 쇠퇴한다고 이해되고 있다(김영주(2008), 「「배비장전」의 풍자구조와 그 의미망」, 『판소리연구』 25집, 판소리학회, pp. 130-131).
 - 44) 「배비장전」의 사설은 ‘김삼불 교주본’과 ‘신구서림본’ 두 가지인데, 두 판본에는 판소리 사설이 남아 있다.
 - 45) 이유원(李裕元)의 「관극팔령」(觀劇八令)에는 신재효가 정리한 판소리 6마당 외에 「배비장타령」과 「장끼타령」이 포함되어 있다.
 - 46) 김종철은 이유원의 「관극팔령」에 「배비장타령」이 언급되고 있는 것으로 볼 때, 19세기 후반까지는 적어도 「배비장타령」을 포함한 판소리 9마당이 불렀다고 추정하고 있다(김종철(1992), p. 104).
 - 47) 박동진도 실전 판소리를 복원하는 작업을 펼친 바 있었고, 그중에는 「배비장전」도 포함되어 있었다(유영대(2004), 「20세기 창작판소리의 존재 양상과 의미」, 『한국민속학』 39권, 한국민속학회, pp. 196-197).

분석하지 않을 수 없다. 우선, 「유충렬전」의 형식에서 그 이유를 찾을 수 있다. 「유충렬전」은 영웅소설 계열이었으면서도, 일찍부터 판소리 사설체의 영향을 받은 소설로 일찍부터 인정되어 왔다. 「유충렬전」이 판소리체 영향을 받았다고 성현경이 주장한 이래,⁴⁸⁾ 4.4조의 율문체,⁴⁹⁾ 간접 화법과 삽입가요⁵⁰⁾ 등의 요소가 언급되면서, 「유충렬전」이 판소리체의 특징을 농도 짙게 내포한 텍스트라는 사실이 여러 학자들에게 입증된 바 있다. 더구나 「유충렬전」은 당시 고전소설 중 ‘가장 많이 여항간에 유포된’ 소설로 인식되던 작품이었다.⁵¹⁾ 이러한 특징을 당대의 명창들이 간과할 리가 없었다. 조선성악연구회는 이러한 텍스트가 대중의 관심을 모으는 데에 유리하다고 판단했다. 따라서 전승 판소리 5마당(가창법이 존재하는 작품)을 제외한다면, 「유충렬전」은 창극화하기에 상대적으로 유리한 텍스트였다. 사설이 존재하지 않는 「가짜 신선타령」보다, 사설로 활용할 수 있는 텍스트 「유충렬전」이 오히려 창작과 각색에 적합하다고 할 수 있었다.

한편, 실전 7가가 비장미가 아닌 골계미를 강조하는 음악적 특징으로 인해 향유층의 외면을 받았을 가능성이 높다고 진단된 바 있었는데,⁵²⁾ 이러한 관점에서 보면 실전 7가를 되살리는 것보다 차라리 비장미를 간직한 고전소설을 각색하는 편이 오히려 당대 향유층의 구미를 복돋울 수 있다는 판단도 작용할 수 있다. 이전 작품 「배비장전」이 골계미가 강조된 작품이었기에, 비장미를 복돋우는 텍스트를 교대로 취택하여 작품 선택 상의 균형을 맞추려는 의도를 읽어낼 수도 있다. 사실 「배비장전」의

48) 성현경(1974), 「『유충렬전』 검토」, 『고전문학연구』 2집, 한국고전문학회, pp. 35-64.

49) 박일용(1994), 「『유충렬전』의 문체적 특징」, 『한글』 226호, 한글학회, pp. 101-118.

50) 임성래(2001), 「완관 영웅소설의 판소리 문체 수용 양상」, 『판소리연구』 12집, 판소리학회, pp. 7-31.

51) 「『유충렬전』 부민관에서 상영 중」, 『조선일보』, 1936년 6월 11일.

52) 김종철(1992), p. 104.



공연 성과는 만족할 수준이 아니었기 때문에, 「배비장전」을 취택했던 기준을 전면적으로 재검토할 필요가 생겨났고, 그 결과 골계미가 아닌 비장미로의 전환은 자연스러운 선택이라고 하겠다. 또한 희극보다는 비극이 대중극의 주류를 이루고, 1일 3작품 공연 체제에서도 비극은 그 중심에 놓이는 상황을 긍정적으로 수용하였다. 비장미를 강조하는 「유충렬전」이 아무래도 골계미를 강조하는 작품에 비해, 대중극에서 비극이 차지하는 작품 선택 상의 위상을 충실하게 반영할 수 있는 작품이었다.

이러한 이유들로 인해, 조선성악연구회는 실전 7가 중 「배비장전」에 도전했다가, 한 걸음 더 전진하여 판소리 계열이 아닌 작품을 무대에 올리는 모험을 시도하기에 이른 것이다. 더욱 흥미로운 점은 「유충렬전」이 연쇄극(“연쇄창극”)으로 제작되었다는 사실이다.

두 사진은 「유충렬전」의 야외 촬영 분에 해당하는 사진이다. 특히 좌측 사진은 성벽을 배경 세트로 권력자의 모습이 형상화되어 있다. 무대 세트로는 구현하기 힘든 성벽의 자연스러움과 고풍스러움이 배어나오고 있는 정경이다. 우측 사진은 세 명의 연극자가 푸른 하늘을 배경으로 담화를 나누는 장면이다. 연극 무대의 폐쇄성으로는 확보할 수 없는 ‘하늘

53) 「조선성악연구회 연쇄창극 『유충렬전』」, 『매일신보』, 1936년 6월 1일, p. 3.

54) 「연쇄극화 한 유충렬전」, 『동아일보』, 1936년 5월 26일, p. 3.

배경'이 인상적이다.

연쇄극 『유충렬전』(1936년 6월 8일~11일, 부민관⁵⁵⁾)은 이평이 감독을 맡았고, 이신용이 촬영을, 이춘이 무대장치를 맡은 작품이었다. 연쇄극이었던 만큼 필름으로 촬영되는 분량과, 무대 위에서 실제로 공연되는 분량이 별도로 준비되어야 했다. 연쇄극은 연극과 영화의 중간 혼합적 장르로, 무대 공연 시 미리 준비했던 필름(영상)을 활용하여 사건을 확대하거나 공간적 제약을 벗어나는 공연 양식을 일컫는다. 배우들은 사전에 촬영되어 준비되었던 영상 부분에서는 무대 연기를 자제하고, 영상 부분이 마무리되면 다시 무대에 등장해서 연기를 펼치는 방식으로 연쇄극을 공연했다. 하지만 이러한 연쇄극의 공연 방식은 당시 일반적인 무대극에서 통상적으로 발견되는 공연 방식은 아니었다. 연쇄극은 변종 장르로 주로 인식되었고,⁵⁶⁾ 1930년대에 들어서면서 간헐적으로만 공연되는 추세였지, 전반적으로는 퇴출되는 장르에 가까웠다.⁵⁷⁾ 그런데 이러한 연쇄극에 조선성악연구회가 뒤늦게 도전한 것이다.

더구나 공연 장르가 ‘창극’으로 명명된 만큼, 무대 연기의 상당 분량은 판소리를 바탕으로 진행될 수밖에 없었다. 그러니 무대 실연 부분에서는 판소리를 중심으로 한 음악적 특성을 강조하고, 영상 촬영 부분에서는 관객들에게 볼거리를 제공하는 서사적 특성에 주력할 수밖에 없었다. 당시 조선성악연구회에 투여된 제작 기술로는 판소리 가창 부분을 영상 부분으로 소화할 수 없었다. 무대 실연 부분도 두 분야로 나누어 공연되었다. 그 결과 이 작품은 연기와 가창이 한 인물에 의해 이루어지지 않았다. 즉 무대에서 연기를 하는 배우와, 가창을 통해 소리를 불어넣는 창자

55) 「연쇄극 『유충렬전』 부민관서 상영 중」, 『동아일보』, 1936년 6월 11일, p. 3.

56) 조희문(2000), 「연쇄극 연구」, 『영화연구』 15집, 한국영화학회, pp. 227-245.

57) 1932년 나운규는 신무대에서 가입하여 일련의 연쇄극을 만들었고, 이를 통해서 연쇄극은 잠시 동안 대중극단의 대안으로 부상한 적이 있었지만, 이러한 일련의 계획과 활동은 곧 실패한 것으로 판명된다(김남석(2010), 『조선의 대중극단들』, 서울: 푸른사상, pp. 201-208).

의 역할이 나누어져 있었다. 정남희(충렬 역), 이계선(충렬부인 역), 강태홍(정한담 역), 조상선(최일귀 역), 오태석(충렬 부 역), 이동백(충렬 장인 역) 등이 배역을 맡아 출연했고, 송만갑과 이동백 그리고 정정렬과 김창룡이 가창을 담당했다.⁵⁸⁾ 이것은 연기와 창 의 일원화에서 후퇴하는 결과를 낳았다.

한편 이 작품의 규모는 상당했다. ‘고대의 의상’이 준비되었고, ‘화려한 무대장치’도 마련되었다. 위의 사진을 보면, 조선조의 복장을 한 상층 권력자들의 모습과, 그들 옆에 시립하여 허리를 숙이는 시비들의 모습이 분명하게 포착되어 있다. 특히 좌측 사진은 권력자의 행차 광경을 그려내고 있고, 우측 사진은 원로대신의 화려한 복색을 재현하고 있다. 더구나 등장인물 숫자만 해도 100여 명에 달할 정도로 대규모 인원이 출연하는 작품이었다.⁵⁹⁾ 좌측 사진을 보면, 한 장면에 포착되는 인물이 7명 남짓으로 상당한 숫자의 단역 혹은 엑스트라가 참여하고 있음을 알 수 있다.

표면적으로 이 작품은 예외적일 정도로 동양극장과의 협연이 이루어지지 않은 경우이다. 상연 장소도 동양극장이 아니었고 제작진에 동양극장 멤버가 관여한 흔적도 발견되지 않았다. 부민관이 공연 장소로 선택된 이유는 이 작품의 규모가 감안되었기 때문으로 풀이된다. 물론 전문 영사시설도 필요했다. 결국 동양극장이 이 연쇄극(촬영)을 감당할 수 있는 역량이 부족했고 이 작품을 상영할 설비를 갖추고 있지 않았기 때문인데, 이러한 정황은 동양극장이 이 작품의 제작 계획을 주도할 수 없었음을 시사하고 있다.

연쇄극은 기본적으로 영화 촬영 기술을 감당할 수 있어야 하는데, 이것은 아무래도 연극 담당자가 아닌 영화 관련자의 의지와 조력을 요구할 수밖에 없다. 그런데 이 작품의 감독은 이평, 즉 김상진(金尙鎭)이었다.

58) 『「유충렬전」 부민관에서 상영 중』, 『조선일보』, 1936년 6월 11일.

59) 『조선성악연구회 제1회 작품 연쇄 창극 「유충렬전」』, 『조선일보』, 1936년 5월 26일, p. 6.

김상진은 일본대학 사회과를 나온 재원으로,⁶⁰⁾ 영화계에 투신하여 감독으로 활동한 인물이다. 김상진은 특이한 이력을 지닌 감독이었는데, 영화계에 자막 담당으로 데뷔했다는 점(이구영의 「쌍옥루」)이 그것이다. 이후 1929년 「종소래」(금강키네마)와 1931년 「방아타령」(신흥프로덕션) 등을 감독한 바 있지만, 감독으로서의 평가는 그렇게 긍정적이지 않았다. 결과적으로 정통 극영화의 제작에서 상대적으로 각광을 받지 못하고 할 수 있겠다. 흥미로운 점은 1936년에 연출한 「노래 조선」이라는 작품이다. 「노래 조선」은 OK레코드사 가수들이 일본 오사카에서 공연한 실황을 편집한 필름으로, 공연 실황 필름에 조선에서 촬영한 「춘향전」을 편집하여 하나의 작품으로 재구성한 일종의 음악영화라는 점이 특히 주목된다. 왜냐하면 조선성악연구회의 「유충렬전」 역시 궁극적으로 음악영화라고 할 수 있기 때문이다. 다만 이 경우에는 영화보다는 연쇄극에 가까웠다는 점이 다소 차이를 보인다고 하겠다.

1935년 10월 경성촬영소 제작 조선 최초의 발성영화 「춘향전」이 개봉하였지만, 1930년대 중반까지만 해도 발성영화의 기술은 보편적으로 보급된 상황이 아니었다. 대표적인 경우로 한양영화사를 들 수 있다. 한양영화사는 경성촬영소보다 먼저 발성영화 「아리랑 제3편」의 제작에 돌입했으나 궁극적으로는 발성영화를 완성하는 데에 실패하고 말았다. 「아리랑 제3편」의 촬영감독이 이신웅이었는데, 이신웅은 이 실패로 인해 크게 낙담했다는 일화가 전해질 정도로 기술적인 한계를 절감하고 있었다.⁶¹⁾ 그만큼 발성영화 제작 기술은 지난한 것이었고, 적어도 당시의 이신웅은 이러한 기술을 완벽하게 습득하고 있지 못한 상태였다. 이러한 이신웅이 「유충렬전」의 촬영감독으로 참여하다 보니, 조선성악연구회로서는 발성영화를 제작할 수 있는 여건을 충분히 확보했다고 장담하기 어려운 상황

60) 『대한민국인사록』(한국사데이터베이스(<http://db.history.go.kr>)).

61) 전택이(1941), 「배우생활 십년기(제3회)」, 『삼천리』 13권 7호, 1941년 7월 1일, p. 149; 「한양영화사 부활 「귀착지」 촬영 개시」, 『동아일보』, 1938년 7월 30일, p. 5.

이었다.⁶²⁾ 조선의 영화계에 발성영화가 등장하면서 조선 관객들의 시선이 상당 부분 발성영화로 모아지고 있었고, 연쇄극 역시 이미 실패한 장르로 인식되어 제작이 꺼려지고 있었던 시점이었기 때문에, 조선성악연구회의 도전은 사실 무모한 것으로 볼 수 있다.

조선성악연구회는 연쇄극 제작의 대열에 본격적으로 합류할 의사는 없었던 것으로 보인다. 다만 판소리 공연의 새로운 개발과 영화 양식과의 연계를 타진할 목적으로 연쇄창극에 도전한 것이다. 물론 그 과정에서 음악 영화라는 새로운 장르의 개척 또한 중대하게 고려되기는 했다. 그리고 이러한 도전은 장기적으로는 발성영화, 즉 연쇄극이 아닌 영화 제작에 대한 염원을 함축하고 있었다.

5. 조선성악연구회의 창극화 도정이 함축한 의의

1936년(벽두)에 활동하고 있던 대중극단의 면면을 살펴보면, 기존의 태양극장, 조선연극사, 신무대, 황금좌, 형제좌, 조선연극회, 예원좌 등이 각축하는 연극계에 청춘좌가 새롭게 두각을 드러낸 형국이라고 할 수 있다.⁶³⁾ 이러한 등장에 보조를 맞추기라도 하듯, 평상시 1년 1~2회 발표회를 개최하는 단체였던 조선성악연구회는 1935년 10~11월 무렵에는 예년 공연 수준을 웃도는 발표회를 개최했다. 이러한 활발한 활동은 동양극장과의 활동 연계를 자연스럽게 가능하게 했다.

62) 다만 『유충렬전』의 기획자이자 실질적인 제작자가 왜계지마였다면 경성촬영소의 발성영화 기술을 적용할 수는 있었을 것이다. 문제는 이 작품의 촬영감독이 이필우가 아니라 이신웅이었다는 점이고, 1936년 5월 경의 경성촬영소 발성영화 기술도 완전하지 않았다는 점이다. 1936년 5월에 개봉된 경성촬영소의 『홍길동전』은 ‘출렬한 녹음’으로 비판의 대상이 되고 있다(김관(1936), 『『홍길동전』을 보고』, 『조선일보』, 1936년 6월 25-26일).

63) 『각계 진용(各界 陣容)과 현세(現勢)』, 『동아일보』, 1936년 1월 1일, p. 30.

<p>조선성악연구회 대구서 공연 조선성악연구회에서는 조선성악연구회와 성악가 양성 등 쇠퇴해가는 조선 성악계를 위하여 많은 공헌이 있었던 바 이번 제5회 공연에 당하여 널리 지방에까지 순회 개최하기로 되어 제일 먼저 남조선의 웅부 대구에서 오는 24, 25, 26, 3일간 계속 공연하기로 되었는데 여기에 출연할 가수는 이동백, 송만갑, 정정렬, 김창룡, 오태석, 정남희 외에 여가수 등 전선적(全鮮的)으로 굴지하는 일류명창들만 망라하려 한다.</p>	<p>성악연구회서 「배비장전」 공연 조선성악연구회에서는 오래 전부터 「배비장전」에 대하여 연구에 연습을 거듭하여 오든 중 최근에 와서 그 완미를 세상에 드러내려고 오는 9일부터 11일 밤까지 연 3일 주야로 죽첨정 동양극장에서 남녀명창 30여 명이 출연한다는데 이 「배비장전」은 재래의 조선가극을 다시금 가다듬어서 시대에 적합한 예술적 가치를 충분히 표현하고 고대의 정서가 풍부하고도 해학적 기분이 충만하다고 한다.</p>
<p>1935년 10월 조선성악연구회 제5회 공연(대구)⁶⁴⁾</p>	<p>1936년 2월 동양극장 공연(7회 공연)⁶⁵⁾</p>

1935년 공연과 1936년 공연을 대비해보자. 1935년 공연의 경우에는 본격적인 분창 형식의 작품을 앞세운 공연이 아니었다. 참가자들은 가수(창자)의 영역에 머물며 주로 각자의 노래를 부르는 역할을 담당했다. 반면 1936년 동양극장 공연은 한 작품의 상연을 위해 오래 전부터 단체가 협심하여 준비한 경우이다. 전술한 대로 분창이 이루어졌으며, ‘고대의 정서’와 ‘해학미’를 북돋우는 공연 전략에 입각하여 ‘가극’(창극)으로서의 무대 공연에 도전한 경우였다.

두 공연 사이에는 동양극장 공연이 자리 잡고 있었다. 조선성악연구회는 청춘좌의 「춘향가」와 「효녀 심청」에 참여하면서 당대 공연 문화에 대한 자극과 심득(心得)을 받았다. 어떠한 방식으로든 서양 연극의 공연 방식과 극적 특성을 수용하고 이를 체질화하기 위해 여러 가지 모색을 시도해야 한다는 사실을 자각한 셈이다. 그 결과 「배비장전」이라는 ‘희극적 창극’을 구현할 수 있었고, 「배비장전」은 조선성악연구회의 레퍼토

64) 「조선성악연구회 대구서 공연」, 『매일신보』, 1935년 10월 19일, p. 2.

65) 「성악연구회서 「배비장전」 공연」, 『매일신보』, 1936년 2월 8일, p. 2.

공연 형태 (동양극장과 의 관련성)	공연 일자 와 제목	공연 작품	출연진과 비교
찬조 출연	1936.1.24~1.31 청춘좌 제2회 공연 (1.24일 구정) 중에서 「춘향전」의 찬조 출연	신창극 최독견 각색 「춘향전」(2막8장)	춘향-차홍녀 몽룡-황철 향단-김선영 방자-심영 운봉-서월영 장남-박제행
		비극 이운방 작 「슬프다 어머니」(전 2막)	혜순-남궁선 영신-김선영 만수-서월영 덕룡-복원규 홍길-박제행
		희극 구월산인(최독견) 작 「칠팔 세에도 연애하나」	연출-홍해성, 이운방 무대 장치 조명-정태성
찬조 출연	1936.2.1~2.4 청춘좌 제3회 공연 중에서 「효녀 심청」의 찬조 출연	신창극 이운방 각색 「효녀 심청」(3막7장)	주연-김연실, 박제행, 김선초, 서월영
		희극 구월산인 작 「장기보내주」(1막)	주연-심영, 황철, 차홍녀
		연애비극 이운방 작 「기생의 애인」(1막)	주연-차홍녀, 황철, 남궁선, 심영
찬조 출연 (추정)	1936.2.5~2.8 청춘좌 공연 중에서 「추풍감별곡」 의 찬조 출연 추정	신창극 이운방 각색 「추풍감별곡」(3막)	주연-차홍녀, 황철, 박제행, 서월영, 남궁선
		인정극 신항우 작 「광인의 열정」(1막)	주연-박제행, 남궁선, 심영
		희극 구월산인 작 「뛰어든 미인」(1막)	주연-심영, 황철, 김연실
대관 공연	1936.2.9~2.13 조선성악연구회 제1회 시연회 구파명성총동원	희창극 「배비장전」	이동백, 김창룡, 정정렬, 송만갑, 김소희, 장향란, 이기화, 김애란, 조계선, 한희중, 방금선, 김세준, 김만수, 오소연, 한성준, 임소향, 정원섭, 조명수, 황대홍, 오태석, 조상선, 이강산, 서홍구, 조채란 ⁶⁶⁾ 송만갑 이동백 김창룡 정정렬 한성준 정원섭 박은기, 오태석, 한희중, 김세준, 김용승, 김남희, 정남희, 조명수, 황대홍, 조상선, 조영무, 장향등, 오비취, 김소희, 조소옥, 이류화, 김란주, 이□선, 조계선, 신숙, 김만수, 오소연, 임소향 ⁶⁷⁾

공연 형태 (동양극장과 의 관련성)	공연 일자 와 제목	공연 작품	출연진과 비교
전속극단 공연 (추정)	1936.3.23~3.25 창극단 제1회 공연 (조선성악연구회 찬조 출연)	「춘향전」	
단발성 행사	1936.5.29. 창립 3주년 기념행사		후원회 조직 공연 활동 ⁶⁸⁾
관의 공연	※ 부민관 공연 1936.6.8.~11	연쇄창극 「유충렬전」 이평 감독, 이신웅 촬영, 이춘 무대감독	
동회 회관	1936.6.30	제3회 정기총회	
대관 공연	1936.7.22 조선성악연구회 공연		
단발성 행사	1936.8.22	수해구제 자선 구락대회	찬조 출연 ⁶⁹⁾
대관 공연	1936.9.24~9.28 조선성악연구회 남녀명창 총출연 (제3회 공연)	김용승 각색 「춘향전」(7막11장)	지휘: 이동백 송만갑 연출: 정정렬 각색: 김용승 출연: 김창룡(신관사또 역), 정남희(이도령 역), 박록주(춘향 역), 임소향(춘향 모 역), 오택석(방자 역) 등

리와 공연 방식에 일대 변화를 가져온 분기점으로 자리매김될 수 있겠다.

조선성악연구회의 1936년 공연 연보를 참조하면, 이러한 「배비장전」의 위상이 한층 분명하게 드러난다.

66) 고설봉(1990), p. 166.

67) 「조선성악연구회서 「배비장전」 가극화」, 『조선일보』, 1936년 2월 8일, p. 6.

68) 「조선성악연구회 창립 3주년 기념」, 『조선일보』, 1936년 5월 31일, p. 6.

69) 「수해 구제 자선 구락대회」, 『조선일보』, 1936년 8월 27일, p. 7.

1936년 1월부터 9월까지 조선성악연구회의 공연 연보는 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. 첫째 시기는 1936년 1월부터 2월 8일까지의 공연이다. 이 시기 조선성악연구회는 주로 청춘좌 공연에 ‘찬조 출연’하고 있다. 비록 공연의 능동적인 주체가 되지는 못했지만, 찬조 출연의 경험은 무대극과의 접촉을 통해 자신들이 망각하고 있었던 창극의 중요성을 자각하도록 자극했다. 특히 조선성악연구회가 출연했던 신창극 「춘향전」이나, 신창극 「효녀 심청」에는 1930년대 대중극계를 대표하는 배우들이 대거 참여하고 있었다. 황철, 차홍녀를 필두로 하여 심영, 박제행, 그리고 여배우 남궁선이나 김연실이 참여한 바 있다. 이러한 배우들의 연기는 대중들의 시선을 사로잡고 인기를 모으는 데에 능숙했기 때문에, 조선성악연구회로서는 이채로운 경험이자 관람이 아닐 수 없었다.

이로 인해 창극 제작의 의욕과 필요성이 대두되었고, 1936년 2월 9일부터 시연회 형식으로 「배비장전」의 공연에 돌입했다. 위의 연보를 보면, 출연진이 이중으로 소개될 정도로 「배비장전」의 공연은 혼란스러운 상황 하에서 연출되었다. 이러한 공연 상황은 창극 정립의 길이 아직은 요원한 것임을 간접적으로 증빙한다. 「배비장전」은 분창의 길로 들어선 창극 지향적 공연이었고, 이로 인해 공연 목표도 뚜렷하게 제시된 편이었지만, 결과적으로 실패한 공연으로 치부된다. 의욕만으로는 그동안 체질화된 판소리 공연의 관습적 한계를 벗어나기 힘들었고, 본격적인 창극 공연을 위해서는 사전 준비가 필요하다는 점을 간과했기 때문이다. 조선성악연구회 역시 이러한 실패를 경험으로 삼아, 착실한 보완책을 마련하고자 한다. 우선 창극단을 조직하여 창극 공연을 전담하려는 조직 개편을 단행했다. 특히 창극단 조직은 동양극장과의 긴밀한 협력 하에 진행되었고, 그로 인해 동양극장의 강한 영향력이 감지되기도 했다. 「배비장전」을 거쳐 창극단 1회 공연작인 「춘향전」에 이르는 시기는 두 번째 시기에 해당하며, 동양극장에 강력하게 배속되는 시기라고 할 수 있겠다.

세 번째 시기는 이러한 영향력에서 일정 부분 벗어나 자체적인 사업

(공연)을 도모한 시기이다. 가장 대표적인 작품이 『유충렬전』이었고, 그 밖에도 창립 3주년 행사나 후원회 조직, 정기총회 개최, 그리고 명창대회(‘수해구제 자선 구락대회’) 참여 등을 꼽을 수 있다. 이러한 행사는 창극 정립 작업과 다소 유리된 성격의 행사이기는 했지만, 이러한 일련의 사업을 통해 조선성악연구회가 전통 창극에서 벗어나 새로운 양식과 실험에 임하고 있음을 확인할 수 있으며 동시에 동양극장의 강한 영향력에서도 상대적으로 자유로울 수 있음을 대내외에 과시하고 있다. 『유충렬전』은 기존의 창극과는 그 궤를 달리하는 획기적인 도전이 아닐 수 없었다. 작품 자체 역시 판소리로 불린 적이 없는 작품일 뿐만 아니라, 연쇄극이라는 현격한 장르상의 차이를 실감해야 했기 때문이다. 하지만 이러한 실험적 모색은 당시로서는 조선성악연구회로서는 감당할 수 없는 무모한 도전에 가까웠다. 그리고 그 속사정을 살펴보면, 조선성악연구회의 공연을 통해 음악 영화 제작 실험을 예비하려는 목적이 강했다. 그럼에도 조선성악연구회가 이러한 도전에 뛰어든 이유는 주목된다.

그것은 창극의 정립 과정에서 레퍼토리의 확대와 양식의 다변화 그리고 창극 보급에의 의지 때문이다. 이전의 창극을 복원하는 것만으로는 구악에 대한 관심을 끌어올 수 없다고 단정했으며, 보다 파격적인 공연 활동이 필요하다고 자체 진단했기 때문이다. 하지만 안타깝게도 이러한 실험과 도전의 1년 남짓 기간은, 구악의 레퍼토리로 간주되며 그토록 반복 재공연 틀에서 벗어나고자 했던 『춘향전』의 가치에 대한 재확인으로 마무리되고 말았다. 1936년 9월 조선성악연구회는 자신들에게 가장 익숙했던 『춘향전』을 다시 무대에 올리면서, 창극 정립을 위한 1935~1936년의 도정을 일차적으로 마무리한다.

1936년 9월 『춘향전』은 실패와 모험의 도정을 거쳐 다시 취택된 작품인 만큼 1936년 1월이나 1936년 3월의 『춘향전』과는 판이한 완성도를 보일 수밖에 없는 작품이었다. 1936년 9월 『춘향전』에 대한 논구는 별도의 연구를 필요로 하므로, 후속 연구를 통해 시행하겠지만, 이러한 창극

의 일차적 완성형으로서의 『춘향전』에 도달하는 과정에서 조선성악연구회가 걸었던 창극화의 도정(일련의 도전과 실패)은 깊게 음미되어야 할 것이다. 특히 연기와 가창의 일원화, 배역의 적역주의, 새로운 장르와의 결합 내지는 혼용의 실험, 그리고 기존의 관습을 벗어난 텍스트의 재구성 노력 등으로 압축되는 일련의 시도가 그것이다. 이러한 개별적 시도는 그 자체로는 큰 빛을 발휘하지 못했으나, 결국 『춘향전』의 재구성과 재공연의 밑거름이 되면서 한국 창극사에서 주목되는 최초 결절점을 형성하는 주요한 요인이 되었다. 이것이 1934~1935년에 이르는 조선성악연구회 창극화 도정의 의의라고 할 수 있겠다.

참고문헌

【자 료】

- 『대한민국인사록』(한국사데이터베이스(<http://db.history.go.kr>)).
『배비장전』, 서울: 신구서림, 1916.
『여사장 배정자 등장』, 『삼천리』(10권 1호), 1938.
『예술호화판』(藝術豪華版), 『삼천리』(7권10호), 1935.
『조선일보』, 『동아일보』, 『조선중앙일보』, 『매일신보』 등.
홍종인(1936), 『고전 가곡의 재출발 창극 『춘향전』 평(1-3)』, 『조선일보』, 1936년 10월 3일/4일/8일.

【논 저】

- 고설봉(1990), 『증언 연극사』, 서울: 진양.
권순궁(2004), 『“배비장전”의 풍자구조와 역사적 성격』, 『택민 김광순교수 정년 기념논총』, 새문사.
김 관(1936), 『“홍길동전”을 보고』, 『조선일보』, 1936년 6월 25-26일.
김남석(2012), 『1930년대 ‘경성촬영소’의 역사적 변모 과정과 영화 제작 활동 연구』, 『인문과학연구』(33집), 강원대학교인문과학연구소.
_____(2010), 『조선의 대중극단들』, 서울: 푸른사상.
김영주(2008), 『“배비장전”의 풍자구조와 그 의미망』, 『판소리연구』(25집), 판소리학회.
김재석(2009), 『1900년대 창극의 생성에 대한 연구』, 『한국연극학』(38권), 한국연극학회.
김종욱 편저(2002), 『실록 한국영화총서(하)』, 서울: 국학자료원.
김종철(1992), 『실전 판소리의 종합적 연구』, 『판소리 연구』(3집), 판소리학회.
박봉례(1979), 『판소리 「춘향가」 연구』, 단국대석사학위논문.
박일용(1994), 『“유충렬전”의 문체적 특징』, 『한글』(226호), 한글학회.
박 황(1976), 『창극사 연구』, 서울: 백록출판사.
백현미(2002), 『송만갑과 창극』, 『판소리연구』(13집), 판소리학회.
_____(1997), 『한국 창극사 연구』, 서울: 태학사.

- _____ (1989), 「창극형성의 배경과 그 과정」, 『판소리연구』(1집), 판소리학회.
성현경(1974), 「『유충렬전』 검토」, 『고전문학연구』(2집), 한국고전문학회.
유민영(2011), 『한국 근대연극사 신론』(상권), 서울: 태학사.
_____ (2006), 『한국인물연극사(1)』, 서울: 태학사.
유영대(2004), 「20세기 창작판소리의 존재 양상과 의미」, 『한국민속학』(39권), 한국민속학회.
윤미연(2004), 「『배비장전』에 나타난 웃음의 기제와 그 효용」, 『문학치료연구』(1집), 한국문학치료학회.
임성래(2001), 「완판 영웅소설의 판소리 문체 수용 양상」, 『판소리연구』(12집), 판소리학회.
전택이(1941), 「배우생활 십년기(제3회)」, 『삼천리』(13권 7호), 1941년 7월 1일.
조희문(2000), 「연쇄극 연구」, 『영화연구』(15집), 한국영화학회.

원고 접수일: 2015년 3월 31일

심사 완료일: 2015년 4월 19일

게재 확정일: 2015년 5월 1일

ABSTRACT

朝鮮聲樂研究會と唱劇サイジングの過程に関する研究

- A Study on Conversion of Korea Folk Music Style of *Choseon Folk Music Theater*

金南爽*

‘朝鮮聲樂研究會’は、1934年に発足して、1940年代まで活動した‘パンソリ’(Pansori epic chant)歌唱の集まりだった。1930年代後半に入ると、朝鮮聲樂研究會は唱劇の公式運動を主導し、その結果、韓國唱劇フォームの公式の基礎を築くことができた。しかし、朝鮮聲樂研究會が唱劇の公式運動を展開していった時点では、まだ細かいところまで考察されていなかった。つまり、彼らは唱劇確立に邁進した理由や、その作品を選択して、公演した方式、そして主力の活動を轉換したの、これについては、明確に説明されていない状態である。二重で本稿で最も重要な対処論点は、朝鮮聲樂研究會が伝来の「パンソリ」歌唱を唱劇様式に轉換した理由である。その理由については、常識的な答えだけ存在している状況である。しかし、この研究では、1934年創立から1935年9月「春香傳」公演に至る‘朝鮮聲樂研究會’の状況と選択を中心に、時代的狀況と芸術的展開過程をノングしようとした。

* 國立釜慶大學校 國語國文學科