

『춘향전』의 근대변용사와 제국: 활자매체, 대중음악 그리고 극영화예술로의 이행¹

최세훈*

Choi, Se-hoon, The History of Modern Adaptation of the Romance Chunhyang under the influence of Japanese Empire. This article examines the various mode of modern adaptation of *The Romance of Chunhyang*(춘향전) in the context of negotiations between tradition and modern art form, commercialism and technology. The folk tale of Chunhyang was most popular narrative since 18th century. It has transformed into various artistic genres reflecting contemporary liberalism and capitalism, and rapid changing social value. In the aspect of literacy form, it has reformed from the old Sino-Korean language to modern colloquial language, from the old novel to the modern novel, from the classical Banggak novel(방각본 소설) to the mass publication novel with illustrations. In the cultural ideological aspects, several authors attempted to undermine the Sino-centrism in *The Chunhyang* enhancing nationalism elements in order to establish the foundation of national literature. Those new art movement trends was prompted by the influx of western art genres which are mostly introduced during the Japanese empire and the new technological media such as radio, phonograph, and films. The beginning of the national radio broadcasting service made a great impact on the distribution of *The Chunhyang* on a national scale. The limitation of time and geographical space has diminished. The reproducibility of phonograph and record brought unprecedented innovation to the mass culture milieu. This change, however, deformed the aesthetic completion of the ‘Pansori’(판소리). Some frontiers who engaged in the field of performing arts endeavored to modernize the conventional performance adopting modern western theatrical elements. It wasn’t smooth at the early phase but eventually they could continue the legacy of traditional Korean performing art by creating the ‘Changgeuk’(창극) and ‘Gukgeuk’(국극). The cinematic adaptations of *The Chunhyang* in 1923 and 1935 were contentious conversions in the art history because it is understood as a dialectical interactions between the colonial Chosen and imperial Japanese film industry. Film was considered as an international art form so many film makers and critics thought that they could attain the modernity in art filed. By filming *The Chunhyang* they attempted to appeal the ‘Koreaness’(조선적인 것) to the global audiences, eventually however they failed due to the imperial government’s increasing restrictions. It showed the new art movements need to be redefined in light of complex imperial hierarchies.

Keywords: The Romance of Chunhyang, Colonial modern adaptation, ‘Banggak’ novel, ‘Sinyesul’ movement, Radio, Phonograph, Changgeuk, Colonial Korean Cinema

1. 서론

이 연구에서는 ‘춘향서사’²의 근대적 변용의 궤적을 추적함으로써 근

1 이 연구에 관심을 갖고 많은 조언을 해주신 원로 교수님들과 생산적인 조언을 아끼지 않으셨던 대만의 역사학 연구자들에게 감사의 말씀을 드립니다. 또한 논문의 심사위원께도 깊은 감사의 마음을 전합니다.

* 國立師範大學推廣部講師

² 고전문학에서의 춘향서사는 고소설로서의 『춘향전』과 판소리로서의 <춘향가>로 존재한다. 『춘향전』은 130 편이 넘는 이본을 갖고 있으며, 신소설과 접목된 1920년대 대중소설 『춘향전』, 신소설을 판소리 사설로 엮어 작창한 <춘향가>, 판소리와 근대극이 결합하여 분창을 통해 진행되는 창극 <춘향가>, 춘향서사와 판소

대 예술 운동이 어떻게 한국적 전통과 서구의 예술적 형식을 교섭하고자 시도했는지를 검토한다. 나아가 ‘개변改變’의 동력으로 작용한 제국 내의 자본주의적 패러다임과 새로운 기술매체의 도입이 전통예술을 적극적으로 수용하게 된 까닭을 검토해봄으로써 신구예술이 상호 공존을 협상한 메커니즘을 살펴보고자 한다.

근대로의 이행은 정치·사회제도의 변화뿐만 아니라 세상을 진유하는 사유방식으로서의 예술형식과 그 내용도 근대적 양태로 변해야 함을 의미했다. 그러나 임화가 지적하듯이 신 예술은 말 그대로 조선에 ‘이식’된 것에 가까웠기 때문에 근대예술이 전통예술을 대체하는 과정은 많은 문제를 노출했다. 당장 신 예술을 전문적으로 실행할 예술적 주체의 역량이 문제가 되었다. 근대적 예술교육기관의 부재는 조선시대 신 예술 운동이 일본 및 서구 유학과 출신에 의해 좌우되는 결과를 초래했다. 두 번째로는 신 예술이 활동할 ‘플랫폼’의 부재가 문제가 되었다. 근대예술은 실내극장, 영화관, 신문·잡지 등의 활자매체, 라디오 방송 등을 기반으로 하고 있었기 때문에 이러한 기반이 전무했던 조선에서는 문화산업이 숙성되기까지 상당한 시간이 소요되었다. 세 번째로는 근대예술의 주제의식과 관련한 문제가 있다. 유교윤리와 신분질서가 뿌리깊은 조선에서 신 예술이 추구하는 개인의 발견, 자유연애와 같은 근대적 주제의식은 생산주체와 수용주체 모두에게 낯선 것이다. 예술의 수용주체의 자질도 문제가 되었다. 소수의 근대교육을 받은 엘리트가 신 예술 운동을 한다고 해서 당대 대중이 이를 열렬히 환영했을 리 없다. 초기에는 호기심으로 신 예술의 형식을 접했다라도 수용주체의 의식적 전환이 동반되지 않는다면 이러한 관심이 지속될 리 만무했다. 따라서 초기 예술운동은 대중의 미학적 기대지평을 크게 벗어나지 않는 수준에서의 감수성의 협상 과정이 필요했다. 마지막으로 식민지 조선의 정치적 상황과 관련하여 신 예술의 모방과 이식작업이 일본을 통한 간접적인 것이었다는 점에 주목할 필요가 있다. 식민지 조선은 내부적 역량과 대외적 상황 모두에서 서구와 직접 교류할 수 없었다. 따라서 조선의 예술 근대화 작업은 식민주의적 굴절을 피할 수 없었다.

전통예술의 근대적 변용과정을 되짚어보아야 할 까닭은 바로 이러한 지점들에서 제기된다. 예술개량주의 운동은 왜 서구적 예술형식을 적극적으로

리가 영화와 결합한 영화 <춘향전> 등 그 형식의 외연이 매우 넓다. 따라서 이 연구에서는 춘향의 서사를 다루는 모든 예술 형식을 ‘춘향예술’로 통칭한다. 그러나 텍스트성이 강조되는 경우 ‘춘향문학’도 일부 사용한다.

로 이식, 모방하려 했으면서도 정작 그 이행의 과정에서는 끊임없이 고전을 재해석하고 개편하려 시도했던 것일까? 또한 제국은 식민지 조선의 예술개량운동에 어떠한 입장을 취했을까? 제국의 일원이자 로컬로서 식민지 조선이란 피식민지 예술인들이 감내했어야 할 어떤 특이성이 존재했는가? 이 연구는 한국문학(화)사에서 신구문화의 헤게모니 쟁투 속에서 늘 첨단의 위치에 놓여온 ‘춘향예술’의 근·현대적 변용의 문제를 다룬다. 근대기의 『춘향전』은 하나의 근대 미디어텍스트로서 그 생산과 소비의 과정에서 사회적으로 공유된 지식, 신념, 태도, 이데올로기들이 경쟁하는 장이 되었다. 그 과정에서 출현하는 미디어 담론은 작품을 매개로 사회와 개인을 연결 짓게 된다. 따라서 『춘향전』의 근대적 변천사를 이해하는 것은 전통문화가 어떻게 대체, 배제, 압축되면서 근대적 성격으로 변화했는가를 보여주는 일종의 문화적 지형도의 성격을 띤다는 점에서 의의를 갖는다.

2. 고소설에서 신소설로의 개편

이 절에서는 조선중기에 발생한 고소설 『춘향전』의 기원을 살펴보고 근대적 이행기에 어떠한 형식상의 변화를 통해 신소설로 이행해 갔는지를 검토한다. 아울러 이러한 변화에는 민중의 근대적 각성과 사유구조의 변화라는 세태적 맥락이 맞닿아 있음을 살펴볼 것이다.

300년 넘게 한국인의 사유구조에 영향을 미친 『춘향전』은 그 문화적 영향력에도 불구하고 다른 고문학작품들과 마찬가지로 작자와 창작시기가 불분명하다. 어느 대작가가 지었다는 ‘촌평적 대작가설’, 광대들이 설화와 무당 곳을 엮음으로써 발생하였다는 ‘광대적층문학설’ 등이 꾸준히 제기되었다. 2000년에 들어 설성경은 방대한 문헌연구를 통해 『춘향전』의 원작가를 산서 조경남(1570~1641)으로 지목했다.³ 그러나 『원춘향전原春香傳』을 조경남이 집필했다고 해서 원작자의 문제가 확정되는 것은 아니다. 『춘향전』은 유통을 주도했던 방각업자와 판소리 광대들에 의해 내용상의 많은 첨가, 삭제, 개편이 가해졌다. 따라서 『춘향전』은 하나의 텍스트로 존재하는 것이 아니라 유통단계에서 조선 후기 하층사회의 문화와 절합하면서 복합문화성을 띠게 되었고, 이 과정에서 예술적 깊이도 심화되었다고 보아야 한다.

『원춘향전』은 산서의 제자 성이성이라는 실존인물을 근거로 하고, 남성 주인공인 ‘이도령·이어서 서사’를 중심으로 한 사대부를 중심으로 둔 작

³ 설성경(2000), 『춘향전의 비밀』, 서울대학교 출판부.

품이었다. 이후 다양한 이본관의 등장과 판소리 형식으로 민간으로 전승, 유통되기 시작하면서 서민성을 포섭하기 위해 신분 질서의 피해자인 춘향의 애절함이 더욱 부각되기 시작했다. 조선후기에 이르러 신분제 폐단에 대한 비판의식이 고조되면서 양반인 이몽룡을 풍자함으로써 저항의식이 한층 강화되었다.⁴ 이런 맥락에서 1894년 전봉준의 동학농민군이 판소리 <춘향가>의 사또를 비판하는 대목을 진군가로 부르면서 고부관아에 쳐들어갔다는 역사적 사실은 주목할 만 하다.⁵ 이처럼 춘향 서사의 초기 변용과정에는 상층문화와 하층문화가 한 작품 내에서 중층적으로 작용하고 있었음을 확인 할 수 있다.

1900년대 계몽과 애국에 지향점을 둔 ‘신문학·신문화 운동’이 시작되면서 새로운 형식과 주제를 다룬 ‘신소설’이 등장했다. 대중적 지지기반을 획득하고 있던 기존의 고소설을 신문학으로 개작하려는 시도 역시 등장했는데 판소리계 소설의 등장과 언문일치의 문장, 그리고 중국에서 유래한 고사를 한국적인 것으로 대체하려는 실험이 이루어 졌다. 이해조의 『옥중화』(1912)와 한국화된 춘향전으로는 최남선의 『고본춘향전』(1913)을 이리한 신소설 『춘향전』의 기원으로 꼽을 수 있다. 신소설로 다시 쓰인 작품들은 서사의 개연성이나 갈등의 구조가 더욱 첨예해지도록 조정되었기 때문에 창극 및 영화로의 제작에 기초 시나리오로 활용되기도 했다.

1910년에 접어들면서 출판과 판화기술이 발전하고 독자층이 확대되면서 1920년대에는 걸표지가 화려하게 채색된 대중소설 속칭 ‘딱지본’ 혹은 ‘육전소설’이 등장했다. 초기 신소설의 형식으로 근대화된 세대와 연애 등을 다루는 통속적인 내용이 주를 이루었는데, 『추월색』(1912)과 『강명화전』(1927)이 대표적이다. <춘향전>은 가장 많이 고쳐 쓰기가 시도된 작품으로 『광한루(춘향전)』(1918), 『언문춘향전』(1928), 『증수춘향전』(미상) 등이 현존한다. 소설판본으로 등장한 작품까지 포함하면 약 30여종에 이르는데 대부분 한문지식이 없어도 쉽게 읽을 수 있도록 언문화되었다는 특징을 상품성으로 강조하고 있으며, 삽화도 삽입하여 독자의 흥미를 유발하고 있다.

한편 신문저널리즘의 급속한 진전이 이루어진 1920년대에는 ‘신문연재

⁴ 설성경(2001), 「춘향전의 양식구조와 완관 84장본의 비밀」, 『춘향전의 비밀』, 서울대학교 출판부, 185~187쪽.

⁵ 유영대(2000), 「동학농민전쟁의 추이와 구비문학적 대응」, 『실화와 역사』, 집문당, 763~775쪽; 설성경(1994), 「춘향전 열풍과 동학 전야의 노기」, 『동방학지』 84권, 213~236쪽.

소설' 이 큰 인기를 얻었다. 당시 연재소설은 신문판매부수와 인지도를 측정하는 주요 지표 중 하나가 될 정도로 영향력 있는 대중독물로 자리잡았다. 이 때문에 신문의 문예란에는 편집자의 서언을 통해 새로 연재될 소설의 방향을 안내하고 작자의 포부를 실은 '소설예고란' 이 등장했다. 1920년대 삼대 민간신문이었던 《조선일보》, 《동아일보》, 《시대일보》에는 신문연재소설의 주도권을 놓고 다투는 진풍경이 일어나곤 했는데, 1925년 《동아일보》는 조선의 '국민문학' 이라고 불릴만한 <춘향전>의 신소설로의 개편을 공모하고 다음과 같이 상금 1,000 원을 내건 일도 있었다.

현상대모집

◇ 춘향전이란 무엇인지 조선 사람치고는 아마 모를 사람이 드물까 합니다. 아무리 내용이 보잘것 없게 된 것이라 하더라도 **근세조선의 국민문학작품**으로 널리 알려진 것은 이것 이외에 별로 없을 것이외다. [...] ◇ 이 두 주인공을 빼로 하고 그 사이로 흐르는 **그 시대 그 인물 그 풍속의 정조를 만일 숨쳐 있는 현대 문사의 손으로 고쳐놓는다 하면 그 소득이 얼마나 크릿가?** 이것이 이번 본사가 대담하게 계획한 동기외다.

◇ 투고요령 및 현상규정 ◇

一. 개작범위 : 시대, 인물 등을 일절 수의로 개작하되 **재래 춘향전의 경위를 손상치 말일**

一. 문체장단 : 문체와 장단도 일절 수의로 하되 되도록 **장편에 순언문으로 할일**

[동아일보, 1924. 12. 18]

대중의 큰 관심을 모은 이 공모전은 아쉽게도 당선자가 없었는데, 9월 24일자 《동아일보》에는 “불행히 국민문학으로 추천할 만한 것이 없어 응모하신 여러분께서는 심히 미안한 일이나 춘원 이광수 씨에게 청하여 춘향전을 쓰기로 했다”고 게재했다. 이에 따라 이광수(1892~1950)는 1925년 9월 30일부터 1926년 1월 3일까지 <춘향>을 연재한다. 이 연재소설은 1929년에는 『일설춘향전』이란 제목으로 단행본이 출간되었는데 신소설의 아버지라 불리는 이광수의 작품인 만큼 신소설의 특징이 잘 살아있다. 홍혜원은 춘원의 작품은 기존의 것들과 달리 인물의 내력에 대한 장황한 설

명이 줄고 인물들간의 대화와 행위를 전면화되고 있음을 지적한다.⁶ 소설의 중핵을 이루는 서사적 측면에서는 큰 차이가 없지만 플롯의 인과성을 강화하는 부분에 대해서는 상세한 세부묘사와 행동제시를 통해 보충하고 있는 점에서 신소설의 형식성을 보이고 있다. 무엇보다도 유의미한 변화는 1920 년대의 개화기 정서를 반영하여 전통적 윤리의식과 근대기 자유연애 풍속도가 작품 속에서 충돌하면서 적절한 갈등을 야기하고 있다는 점이다. 따라서 춘향전은 단순한 과거의 작품을 신소설문체로 변용한 것이라기 보다는 시대적 맥락에 따른 ‘동시대화(contemporary)’ 작업으로 인식할 수 있다. 다양한 판본으로 독자층을 세분화한 『춘향전』은 명실상부한 식민지 시대를 대표하는 소설이라 할만 한다. 지금까지 ‘춘향서사’가 어떻게 근대적 굴절을 통해 신소설로 변화해 왔는지 살펴보았다. 다음 장에서는 대중음악, 혹은 가극으로서의 춘향서사의 변용을 살펴본다

3. 대중음악으로서의 <춘향가>

3. 1 판소리 <춘향가>의 발생과 완성

『춘향전』은 한국예술사에서 혁신의 시대와 기술적 전환기마다 중요한 실험의 대상이 되어왔다. 이 장에서는 먼저 춘향서사가 어떻게 대중음악인 판소리로 발전되었는지를 살펴본다.⁷ 특히 과학기술이 판소리 <춘향가>의 유통과 예술형식에 어떠한 변화를 가져왔는지 살펴본다.

판소리 <춘향전>의 최초의 문헌적 기록은 18 세기초 영조대의 사람 유진한이 지은 『만화집晩華集』에 실린 한문시 200 구를 통해서다. 호남지역을 여행하고 돌아온 유진한이 <춘향가>의 내용을 한시로 옮긴 것을 생각해 본다면 호남지역에서는 대중적 노래로서 <춘향가>가 이미 유통되었다는 것이고, 그것이 유진한을 감동시켰을 만큼 빼어난 예술적 가치를 지녔다는 것을 방증한다. 충청의 선비였던 유진한과 그의 지인들이 <춘향가> 및 판소리의 존재에 대해 낯설어 했다는 점은 초기 판소리가 호남 지역을 기반으

⁶ 홍혜원(2013), 「'춘향' 이야기 겹쳐 읽기 - 이광수의 『一說春香傳』 연구」, 『국제비교한국학회』, 21, 3호.

⁷ 소설로서의 『춘향전』이 앞서는지 혹은 판소리로서의 <춘향가>가 앞서는지는 학자들간의 이견이 팽팽하다. 기원설화로서의 춘향서사가 존재하고 이후 소설과 판소리의 형태로 민간에 유통되면서 개화기까지 지속되다가 이후 창극, 레코드, 라디오 방송, 영화, 신연극, 신연극 등으로 분화되었을 것이다. 이 논문에서는 조경남의 원춘향전이

로 성장하였음을 보여준다.⁸ 19세기 문인 조재삼의 백과사전인 『송남잡지 松南雜誌』에 ‘춘양타령과 기생의 이야기’가 수록되었음을 미루어 볼 때 19세기에 접어들면 춘향문학은 호남의 지방예술에서 전국예술로 확대되었음을 알 수 있다.

19세기에 들어 판소리는 명창의 특징이 잘 살아있는 ‘사설’과 ‘더늠’이 삽입되면서 예술적 완성도가 높아지기 시작하는데 당시 활동했던 이들이 권삼득, 모흥갑, 송홍록, 김제철 등이다. 순조 때 등장한 탁월한 이론가이자 판소리 작가로서 판소리 여섯마당(춘향가, 퇴별가, 심청가, 박홍보가, 적벽가, 변강쇠가)을 집대성한 신재효의 공로로 판소리는 비로소 완성된다. 이후 1933년 이선유에 의해 다섯 마당(춘향가, 퇴별가, 심청가, 흥보가, 적벽가)으로 재정리되어 현재까지 이어지고 있다. 정리해 보면 판소리는 호남지역의 토속예술로서 무가와 토속민요가 서민적 연희예술의 형식으로 출발하였으나, 이후 전국적으로 확대되고 식자층을 관객으로 포섭하면서 빼어난 예술적 가치를 획득하게 된 것으로 보인다. 이후 각 지역 명창들의 특색과 예술관이 접목된 ‘더늠’과 창법이 발달하면서 판소리는 동편제와 서편제, 중고제 등 사사관계에 따라 유파를 형성하게 되었고 20세기 초까지 최고의 전성기를 구가한다.

20세기 초반의 판소리는 음악성 외에도 극적 요소와 연기력 등을 적극적으로 도입하여 점차로 1인극화되어가는데 이 때문에 기존의 음악적 틀 외에 ‘사설辭說’의 묘미를 살리기 위해 전문 소설작가의 서사양식을 도입하기 시작한다. 근현대 판소리계의 전설적 인물인 김연수는 일찍부터 판소리와 극적 요소의 접목을 시도했다. 그는 1912년 출간되어 대중의 큰 지지를 얻은 이해조의 신소설 『옥중화』를 자신의 사설 속에 도입함으로써 소설을 판소리화하는 획기적 작창법을 시도했다. 『옥중화』의 영향으로 김연수의 <춘향가>는 내용적 측면에서는 옥중의 춘향의 수난과 절개를 더욱 강조하게 되었고, 형식적인 측면에서도 판소리의 특유의 연속적 발화법을 회곡과 유사한 분절식으로 나누는 분창分唱을 특색으로 갖게 되었다. 김연수의 이러한 실험은 훗날 판소리의 창극화로 이행하는 과정에서 중요한 밑거름이 되었다.

3. 2 가극 <춘향가>: 라디오와 유성기의 시대

⁸ 1810년 송만재가 쓴 “관우희觀優戲”라는 시에는 당대의 소리꾼으로 우춘대, 권삼득, 모흥갑 등의 이름이 나타난다. 전주의 이름난 무부巫夫 하한담과 최선달은 초기 명창이었는데, 당시에는 무부들이 연예업을 겸해 종사하고 있었다.

식민지 조선에서의 라디오방송은 기술적 진보를 상징하는 것 외에도 다양한 문화·정치적 함의를 띠고 있다. 라디오는 총독부의 식민지 경영전략의 가장 중요한 선전도구였다. 방송을 통해 총독부는 식민사업의 치적을 홍보하고 국가적 시책을 하달하는가 하면 일본어 언어보급 사업 등의 국가적 간섭을 실천했다.⁹ 그러나 방송 시스템을 보급하는 초기에는 고정 청취자를 확보하는 일이 급선무였기 때문에 초기에는 극예술, 서양음악, 재즈음악 등을 대중성 있는 유희거리를 소개하는데 주력했다. 이른바 ‘위안방송’이 정착하는 30 년대에 라디오 방송은 총독부의 식민정책 선전의 기능 외에도 조선의 여가문화의 팽창에 지대한 공로를 한 셈이다.

판소리는 새로운 매스미디어인 유성기와 음반, 라디오 방송의 위력을 등에 업고 새로운 전기를 마련한다. 채만식의 『태평천하』에서 윤직원 영감이 즐겨 듣는 “남도 소리나 음률 가사” 등이 흘러나오는 라디오 음악방송은 1927 년부터 송출을 시작한 경성방송국의 국악방송을 지칭하는 것이다. “남도단가”라는 이름으로 저녁 황금 시간대에 편성되어 있는 국악방송은 마땅한 여가거리가 없던 시절 대중의 큰 호응을 얻었다.¹⁰ 전설적인 명창들의 육성을 굳이 경성까지 가지 않아도 들을 수 있었고, 이렇게 모인 관심은 훗날 유성기와 음반판매에도 긍정적 효과를 냈다.

<표 1-1> 1920 년대 국악방송프로그램의 편성표¹¹

| | |
|-------------------------|---------------------------------------|
| 1927. 4. 1. (금) 19:00- | 南道短歌 <短歌, 판소리> 朴月庭 |
| 1930. 7. 15. (화) 21:45- | 南道短歌 <短歌, 春香歌, 沈清歌> 朴綠珠 |
| 1931. 7. 23. (목) 21:45- | 南道短歌 <短歌, 春香歌 > 金昌龍/韓成俊 |
| 1933. 7. 22. (토) 20:00- | 每日 唱劇調 <短歌 春香歌> 金芙蓉/韓成俊(鼓手) |
| 1933. 8. 20. (일) 20:00- | 每日 唱劇 <春香傳中 御使出道> 丁正烈/吳太石/ 朱蘭香/韓成俊 |

<표 1-2> 국악방송에 나타난 춘향가의 대목과 창자들¹²

⁹ 라디오 보급대수는 20 년대 이후 서서히 증가하다가 중일전쟁이 시작된 1937 년에 이르러 폭발적인 성장세를 보인다. 전선이 태평양으로 확대된 40 년대에는 15 만 대이상 보급되는 등 정치적 상황과 긴밀한 관계를 보인다. 정진석 외(2008), 「한국의 방송매체 출현과 수용현상」, 『한국방송 80 년, 그 역사적 조명』, 나남, 69 쪽.

¹⁰ 월 2 원의 청취료는 27 년 10 월 1 일부터 월 1 원으로, 38 년에는 75 전으로 인하되었다. 29 년의 조선인 남자 성인의 월평균 임금이 30 원가량이었던 것을 고려하면 적은 금액은 아니었다.

¹¹ 한국정신문화연구원 편(2000), 『경성방송국국악방송곡목록』, 민속원, 116~243 쪽.

| 대목 | 방송횟수 | 명창들의 출연 횟수 |
|--------|---|---|
| 박석타(치) | 27 회 | 1. 20 회 이상 출연: 오태석(23), 박녹주(22), 2. 10 회 이상 출연: 정정열(17), 김여란(16), 이동백(13), 정남희(12), 김창용(12), 김세준(11), 송만갑(10), 3. 10 회 이하 출연: 하용주(9), 신금홍(8), 심상건(8), 김소희(8), 주난향(7), 김종기(6), 김초향(6), 조금옥(6), 지용구(6), 임소향(5), 김소향(5), 김창환(5), 김광채(4), 이일선(4), 모추월(3), 홍태홍(3), 김채연(3), 오비취(3), 이소향(3), 이옥화(3), 박명화(2), 박월정(2), 김연수(2), 조학진(1), 4. 그 외 1 회 출연자: 18 여명. |
| 어사출도 | 18 회 | |
| 쑥대머리 | 14 회 | |
| 이별가 | 13 회 | |
| 기타 | 춘향모(3 회), 과거보는데(3 회), 광한루(3 회), 농부가(1 회), 壇모르고 비는데(2 회), 사랑가(1 회), 상봉하는데(1 회) | |

위의 편성표 <표 1-1>를 살펴보면 한 주 내내 저녁 7 시부터 9 시까지의 황금 시간대에 국악방송이 편성되어있었고 매일 고정적으로 송출되는 프로그램도 다수 있었던 것으로 보인다. 또한 짧은 한 토막소리를 지칭하던 ‘단가’가 33 년 조선성악연구회의 설립 이후 ‘창극조’라는 새로운 명칭으로 유의미한 변화를 보이고 있음을 알 수 있다. 위를 토대로 보면 33 년을 기점으로 라디오 방송을 통해서도 판소리의 가극화 현상이 두드러지고 있음이 발견된다. <표 1-2>에서는 오늘날에도 인기를 얻고 있는 각 대목들이 자주 연창되고 있는 것을 볼 수 있는데, 라디오 프로그램의 시간제약에 따라 짝막한 부분을 편성해야 하는 것이 일차적 원인이겠으나 이로 인해 하나의 큰 서사로서 존재하던 판소리가 점점 단가 단위로 축소되어 가고 있음이 확인된다. 예술형식 자본주의의 시간적 사이클에 연동되어 있다는 점에서 라디오 방송은 판소리의 예술적 형식에 변화를 가하고 있음을 볼 수 있다. 또한 20~30 년대는 판소리의 인기가 절정기에 이른 시점이었기 때문에 판소리 명인의 층이 상당히 두터워졌음을 알 수 있고, 10 회 이상 적극 출연하는 명인들도 다수 있었음을 미루어 보아 스타덤의 존재를 유추할 수 있게 한다.

¹² 정영진(2004), 「일제강점기 대중매체 속의 판소리」, 『한국음악사학회』, 33 권, 91 쪽 재인용.

라디오 방송의 발전은 여가 목적의 유성기와 음반산업 성장에도 기여를 했다. 조선에 유성기와 레코드가 소개된 것은 1890 년이지만 실제 판매가 정식화된 것은 1899 년 『독립신문』 광고를 통해서다. 아래의 기사는 유성기의 콘텐츠로 조선의 단가가 처음부터 사용되었음을 보여준다.

[만고절창] 외부에서 일전에 유성기를 사서 각항 노래 곡조를 불러 유성기 속에다 넣고 대신 이하 제관인이 춘경을 구경하려고 삼청동 감은정에 잔치를 배설하고 서양 사람과 모든 기계를 운전하여 쓰는데 먼저 **명창 광대의 <춘향가>**를 넣고 그 다음에 **기생 화용과 금랑가사를 넣고 말경에 진고개패 제집 산홍과 사나이 학봉 등의 잡가**를 넣었는데 [...] 보고 듣는 이들이 구름같이 모여 모두 기이하다고 칭찬하며 종일토록 놀았다고 한다.

[독립신문 1899. 04. 20] *연구자 번역

라디오의 보급이 크게 증가한 1930 년대에는 유성기 판매도 함께 증가했다. 30 년대 중반에 이르면 조선의 유성기 보급대수는 30 만대를 넘었으며, 음반판매량도 연 1 백 만장을 상회하게 되었다. 레코드 시장에서 판소리는 주요한 콘텐츠였는데, 그 중에서도 음반 <춘향전>이 가장 많이 취급되었다. 일본축음기상회가 45 매, 일동축음기주식회사가 8 매, 콜럼비아음반이 76 매, 빅타음반이 35 매, 포리돌음반이 11 매, 시에론이 25 매, 오케음반이 43 매, 태평음반이 13 매를 취급하였다. 또한 주요 음반회사들은 <춘향전> 특별 기획판을 출시되기도 했다.

<표 3> 빅타의 특별 기획음반(총 19 매)¹³

V.KJ-1111-1129

보: 1937.9<九月新譜> 春香傳全篇의 決定版 第一回只今配付中

<중략>

KJ--- 一 廣寒樓(上下) 丁貞烈, 李花中仙, 林芳蔚

KJ--- 二 鞦韆, 冊房讀書 丁貞烈, 李花中仙, 林芳蔚, 金素姬

KJ--- 三 百年佳約(上下) 丁貞烈, 李花中仙, 朴綠珠, 金素姬, 林芳蔚

영화로 劇으로 춘향전에 대한 관심을 갈수록 더커갑니다. 그러나 춘향전의 흥미는 그 『소리』에 있습니다. 두 번 다시 엿기어려운 이 명창 여러분의 力唱을 드르실 기회를 免치마시라. 吹入藝術家: 정정열, 이화중선, 박녹주, 임방울, 김소희, 鼓: 한성준...

¹³ 한국정신문화연구원(1998), 『한국유성기음반총목록』, 민속원, 834 쪽.

<표 3>은 음반 <춘향전>의 인기가 날로 높아지자 춘향전을 특별한정판으로 제작하는 광고이다. 일반인들도 누구나 명창의 판소리를 집에 소장하고 가족친지와 원하는 시간에 즐길 수 있게 되었다. 1930년대 임방울의 쑥대머리는 20 만장이나 팔리는 대기록을 수립하기도 했다. 한편 레코드라는 신매체의 특성에 맞게 각각의 대목들이 분절화되고 있음을 볼 수 있는데, 이러한 까닭에 판소리에서 창자가 서사를 이끌어 나가는 ‘아니리’가 탈락되었음을 볼 수 있다. 초기 레코드판은 녹음시간이 매우 짧아 음반 1매에 약 6분 정도의 소리밖에 담을 수 없는 기술적 한계 때문이었지만 판소리의 완결성이 훼손되고 대중의 <춘향전> 인식에도 적지 않은 영향을 미쳤다.

유성기라는 기술복제 매체특성에 따라 <춘향가>는 대량생산되어 전국적으로 유통되고 일본에까지 진출하게 된다. 이러한 기세에 힘입어 판소리 명창들은 1933년에 조선성악연구회를 조직하여 전국대도시에서 판소리명창대회를 개최하기 시작했다. 조선의 명창에 대한 인식이 높아지면서 판소리 스타덤이 등장했고 판소리 예능인은 광대에서 전문연예인으로 인식되기 시작했다. 한편 만주사변에 즈음하여 일본에서는 조선을 비롯한 식민지에 대한 관심이 늘어났는데 이 당시 <춘향가>는 이른바 ‘조선적인 것’의 체험판으로 일본제국에 유통되기 시작했다. 이러한 관심은 향후 일본 내에서 신흥극단의 가부키 <춘향전>과 한일합작 영화화 작업으로 이어지기도 했다.

4. 극예술로의 이행: 극영화예술 <춘향전>의 탄생

이번 절에서는 식민지 조선의 극예술분야의 개량운동을 살펴보고 <춘향전>이 극예술운동의 소재로 활용되었는지 살펴본다. 19세기 말 도입된 일본의 가부키歌舞伎와 중국의 경극京劇은 한국의 전통연희예술 형식에 자극을 주었다. 특히 근대 예술의 한 형태로 도입된 서구 극예술장르는 사실주의·표현주의적 극작법과 근대적 주제의식, 그리고 과학적 연출법을 앞세워 지식인들의 극예술인식론에 큰 충격을 주었다. 일본 유학파와 외국어를 전문으로 하는 지식인들을 중심으로 번역극이 도입되면서 즉흥성과 토속성이 강했던 전통연희는 전근대적인 것으로 극복해야 할 대상으로 여겨지기 시작했다.

한편 신생 대한제국의 정치적 상황 역시 전통연희예술의 개량을 요구했다. 조선이 자주독립국임을 만방에 알리고 독자적인 문명을 가진 국가임을

천명하기 위해 대한제국은 다양한 근대문명국가 사업을 벌였다. 태극기의 제정과 외교관계 수립 등의 외교적 사업은 물론 문화계에서도 독자적 문명국임을 보이기 위해 왕실 의례를 정비하는 등 민족공동체를 상징한 국민예술행동을 시작한 것이다. 1902년 고종 어극 40주년을 기념하기 위해 왕실에 의해 조직된 최초의 흥행단체이자 실내극장으로 협률사(協律社는 協律司)가 설치되었다. 같은 해 12월 협률사의 첫 공연 <소춘대유희(笑春大遊戯)>의 관람후기를 보면 당시의 공연 성격을 들여다 볼 수 있다.

협률이라 하는 뜻은 **풍악을 갖추어 놀이하는 회사**라 함이니 마치 청淸인의 창시 唱市와 같은 것이라 외국에도 이런 놀이가 많이 있으나니 [...] 이 회사에서는 통이 팔로에 **광대와 탈꾼과 소리꾼, 춤꾼, 소리패, 남사당, 땅재주꾼** 등류를 모아 **합이 팔십여명**이 한 집에서 숙식하고 논다는데 **집은 벽돌반 양제로 짓고 그 안에 구경하는 좌처를 삼등에 분하여** 상등 자리에 일원이오 중등에는 칠십전이오 하등은 오십전 가량이라. [...] **춘향이 놀이에 이르러는 어사출도 하는 거동과 남녀 만나노는 형상 일판을 다각각 제 복식을 차려 놀며 남원일읍이 흡사히 온 듯 하더라.**

[데국신문, 1902. 12. 16] *연구자 현대어 번역

협률사의 성격과 조직을 간략하게 보여주는 위 기사를 통해 협률사가 민족전통연회를 전문으로 공연하는 집단이었음이 확인된다. 야외공연에 적합한 조선의 전통연회를 실내극장에서 공연하였다는 점에서는 조선에도 서구와 유사한 국민실내극이 있음을 세계에 알리려는 기획 의도가 잘 드러나고 있다. 첫 공연에서 <춘향전>은 단연 주목을 받았는데, 전통복식을 갖춘 다양한 인물들이 등장하고 남원읍 일대를 재현한 세트에서 춤과 소리를 공연하고 있다는 점이 눈길을 끈다. 1인가창극인 판소리 <춘향전>과는 전혀 다른 이러한 형식은 이미 1902년에도 분창과 연기를 접목한 판소리의 가극적 요소가 실험되고 있었음을 암시한다. 초연 이후 협률사는 신문지상에 광고를 내어 판소리 창우(倡優)와 연기에 소질이 있는 기생을 모집하였으나 결국 내부적 사정과 반대여론에 떠밀려 극장 문을 닫게 되었다. 실내극장에 남녀가 모이는 것이 풍기문란에 해당한다든지, 조선의 시국이 경각에 달려있는 이 시점에 춘향놀음이나 하는 것을 못마땅하게 여기는 반대여론

이 들끓었다.¹⁴ 급속한 신 예술 운동 확산에 대해 비판적인 시각을 가진 사람들이 많았다는 점은 전통의 변용이 가져온 신구가치관의 충돌양상을 잘 보여준다.

이후 1907년 이인직이 경영하는 원각사(圓覺社)가 등장하면서 극예술개량운동은 재도약의 기회를 마련했다. 그러나 전통예술의 대응개념으로서 초기 신연극은 뚜렷한 독창성을 담지하지 못해 대중의 비난을 사기도 했는데, 1909년 『대한매일신보』에는 다음과 같은 에피소드가 실려있다.

원각사에서 각 신문에 광고하기를 전일에 하던 연극을 개량하여 충효와 의리의 정렬과 용맹스러운 연극을 실행할 마음으로 제작하였다기에 관객들이 많이 가 본즉, 전일에 하던 춘향가를 몇 마디 한 후에 그만 그치는 것이었다. 관람중인 한 사람이 대성질책하며 광고에는 충효와 의리 있는 연극을 한다더니 그것은 어디에 두고 음탕한 춘향만 하느냐? [...] 새로 한다는 것을 할 것이지 어렵 없이 이것은 다 무슨 소리냐고 하며 다시는 오지 말자며 나갔다고 한다.

[대한매일신보, 1909. 07. 03] *연구자 현대어 번역

신연극으로 홍보되었던 <춘향전>(1909)을 관람하던 관객들이 전통적 <춘향가>와 큰 차이를 발견하지 못하자 강하게 불만을 표하고 극장을 떠났다는 이 기사는 당대 조선의 신연극 양태가 기왕의 ‘가극판소리’ 혹은 ‘고전소설극’ 등과 뚜렷한 구별점을 지니지 못했음을 암시한다. 초기 신연극사의 혼란상에도 불구하고 대중성의 측면에서 볼 때 판소리를 비롯한 전통음악극은 여전히 한국인의 정서에 가장 크게 호소할 수 있는 민중친연성이 높은 예술형식이었다. 신연극에 대한 관심은 소수에 불과했고, 서구적 개념의 연극적 전통이 빈약했던 조선에서는 아직 요원한 일이었다. 오히려 일반관객들은 전통적 사고관을 시대적으로 개변한 작품을 요구했다. 이에 따라 판소리계의 예술인들은 근대화 된 ‘무대음악극’의 형식을 도입하여 판소리를 근대적 가극으로 변용하기 위해 애썼다.

1930년대까지 창극은 방송구파극, 고대소설극 등의 용어로 불리다가, 조선음률협회를 전신으로 1933년 창립된 조선성악연구회가 비로소 이 새로운 가극형식을 ‘창극’으로 명명하였다. 동양극장의 전속극단 청춘좌의 대표였던 김연수는 창극에 서구극의 드라마투르기와 독창적인 더늠을 혼합

¹⁴ 봉상부 제조 이필화는 협률사의 연희가 음란하고 민생이 어렵고 재정이 고갈된 이 나라에서 학문과 실업의 진흥을 위해 힘쓸 이때에, 노는데 돈을 낭비한다며 상소했다. 백현미(2009), 『한국연극사와 전통담론』, 연극과 인간, 81~4쪽.

하여 서구적인 근대 사실주의 연극방법을 수용하는 유의미한 성과를 거두었다. <춘향가>는 판소리 5가 중에서도 가장 많은 신극으로의 개작이 이루어진 작품이다. 이 시기 워낙 많은 작품들이 제작되었기 때문에 여기서 모두 언급할 수는 없다. 주목할 만한 신연극과 창극작품을 살펴보면, 먼저 토월회와 그 후속으로 등장한 태양극장이 제작한 1932년 <춘향전>이 있다. 단성사와 32년 제일극장에서 공연된 이 작품은 연일 대만원을 이뤘다고 한다.¹⁵ 이 작품에서 흥미로운 점은 다른 작품들과 달리 다른 극단들과 달리 “신과 냄새” 나지 않는다는 평가와 당대 유명 기생들의 우정출연이 예정되어 있다는 홍보성 기사이다.¹⁶ 기생은 당시 영화와 실내극의 주된 관객이었다. 그런데 이들이 직접 극에 출연한다는 사실은 대중의 호기심을 유발하기 충분했을 것이다. 극예술연구회의 1936년 <춘향전>은 유치진이 연출을 맡아 부민관에서 공연되었다. 총 3회에 걸쳐 상연된 이 작품은 극예술연구회 역사상 최초의 흑자를 본 작품으로 “부민관의 1천 8백석을 꽉 메우고도 모자라 보조의자 2백여개를 갖다 놓을 정도로 매회 2천여명의 관객이 들어서 연극사상 초유의 기록적 대성황”을 이루었다.¹⁷ 1946년 1월 대한국악원이 주관한 창극 <대춘향전>은 국극사의 창립을 기념한 작품으로 국악 명창을 총망라한 기념비적 작품이다. 해방의 기쁨과 민족정신의 정수로서 <춘향전>을 선택한 것은 당연한 일일 것이다.

국내에서만 아니라 해외에서도 <춘향전>에 대한 관심이 있었음은 최근의 연구성과다. 1936년 4월 4일 모나코 몬테카를로의 오페라 극장은 <춘향전>을 소재로 미하일 포킨이 연출한 <사랑의 시련 (L'Épreuve d'Amour)>



[그림 1] 미하일 포킨 <사랑의 시련>



[그림 2] 1938 메트로폴리탄 공연

¹⁵ 조선일보 아카이브, 1932년 7월 9일.

¹⁶ 조선일보 아카이브, 1932년 7월 5일.

¹⁷ 백현미(1997), 『한국창극사연구』, 태학사, 277쪽.

을 선보였다. 이후 1938년 뉴욕 메트로폴리탄 오페라극장에서도 공연된 이 작품은 한국의 고전을 소재로 해외에서 만들어진 최초의 무용작품이다. 포킨은 갑신정변의 김옥균을 암살한 홍종우가 프랑스어로 번역한 『향기로 온 봄』을 통해 <춘향전>을 접한 뒤 모차르트의 음악과 야수와 화가 앙드레 드랭이 꾸민 무대와 의상으로 이 작품을 만들었다.

이 작품에서 춘향의 이름은 ①핀란드어인 충양(Chung Jang)으로 되어있으며, ②암행어사가 탐관오리의 재산을 몰수하듯 남자주인공이 나쁜 서양대사의 재산을 몰수하고, ③남녀 주인공들과 부모들 사이의 관계와 상황 설정이 춘향과 매우 흡사한 것으로 보인다. 한편 홍종우의 <춘향전>에는 월매가 등장하지 않고 춘향이 고의관료의 딸로 제시되고 있으며, 배경이 머나먼 아시아로 묘사된다는 점이 특이하다.¹⁸ 서양 연출가에 의해 발레화된 이 작품은 매체변용의 과정에서 오리엔탈리즘적 욕망을 충족하는 것에 그치고 있다는 점에서 다소 아쉽다. 한편 발레의 특성상 춘향전의 텍스트성을 퍼포먼스로 대치해야 하고, 부족한 언어기호적 표현과 상상력의 전개를 미장센과 소품으로 환치해야 하다 보니 정작 중요한 관소리의 텍스트는 사라지고 육체/물질성만 남게 되는 한계를 벗기 힘들었던 것이다.

관소리와 신소설이 창극 및 근대극과 신파극의 형식으로 변화를 꾀했지만, 주제의식과 형식성에서 모두 전근대적 성격을 벗어나지 못했다. 사실 실내극장과 관람문화는 서구 부르주와 중산층 계급의 출현, 산업자본주의의 형성과 같은 문명사적 맥락과 관계가 깊었기 때문에 조선 사회에 즉각 뿌리를 내리기에는 많은 한계가 있었다. 한국 전쟁 이후 뚜렷해진 신극운동과 창극의 한계는 예술적 역량의 부족에도 한 원인이 있지만 모방과 이식을 통해서만 결실을 맺기 어려웠던 한국만의 특수한 사회적 맥락이 존재했기 때문이다. 전후 한국에서 극예술을 운동을 보완하며 빠르게 대중속에 자리잡은 것은 영화였다.

5. 영화화된 <춘향전>: 기술, 자본주의, 그리고 ‘조선적인 것’

한국영화사에서 <춘향전>은 고전 모티프 중 가장 많은 필모그래피를 자랑하는데, 이몽룡과 성춘향의 후일담을 담은 것까지 포함하면 오늘날까지

¹⁸ 김미영(2006), “발레 <춘향전> 70년전 유럽 누볐다.”, 한겨레 신문 문화면, 2006, 12, 07. 인용. 원문:

http://www.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/176822.html

최소 18 회 이상 제작되었다. 이번 절에서는 <춘향전>의 영화화 문제를 검토하고 문화사적으로 유의미한 맥락들에 대해 논해본다.

조선에 영화가 최초로 도입된 시기는 분명치 않으나 1900 대 초 도입된 이후 ‘외화관람의 시대’가 한동안 지속되었다. 활동사진이라는 근대기술로 도입되었으나 극예술 장르로 눈부시게 변신한 영화는 초기에는 변변한 상설상영관조차 없었다. 1910 년, 경성고등연예관이 영화상영을 위한 일정한 공간과 기자재를 갖추고 상영을 시작한 이후 황금관, 대정관, 유락관이 잇달아 개업하고, 신축한 우미관과 단성사가 들어서면서 영화관람은 경성의 유행으로 정착했다. 영화관의 상설화는 이후 영화산업이 조선에 자리를 잡을 수 있는 밑거름이 되었다.

영화라는 기술매체는 관객동원력에서 여타의 예술장르를 능가한다. 또한 관람 장소의 제약도 훨씬 적었기 때문에 대중화되기에 가장 적합한 성격을 갖고 있다. 하지만 영화제작에는 막대한 자본과 스튜디오, 기자재, 기술인력 등이 필요하기 때문에 1910 년대 조선은 스스로의 역량으로 영화를 제작할 여력이 없었다. 이러한 연유에서 최초의 <춘향전>역시 조선인이 아닌 일본인에 의해서 제작되었다.

경성에서 영화관람이 큰 인기를 끌자 황금관과 조선극장의 경영자이자 영화배급업자였던 하야카와 마쓰지로(早川松二郎)는 동아문화협회를 설립하고 <춘향전>(1923) 제작을 시도한다. 그는 <춘향전>이 조선인에게 갖는 의미 잘 이해하고 있었기 때문에 조선배우들을 섭외하여 한일합작으로 기획했다. 이 작품의 감독, 각본, 편집에 하야카와 자신이 하야카와 코슈(早川孤舟)라는 예명을 사용하면서 맡았고, 이도령 역에는 조선극장 소속 미남 변사 김조성, 성춘향에 기생 한룡이 출연했다.¹⁹ 비전문영화인이 제작한 탓으로 졸렬한 코스튬플레이의 수준에 불과했지만, 최초의 극영화 <춘향전>이었고, 유명 조선인이 영화에 출연했다는 점에서 대중의 큰 호응을 얻었다. 제작자 자신의 극장인 황금관에서 봉절된 이 작품은 일본으로 수출되기도 했다.²⁰

1923 년의 <춘향전>은 어째서 이렇게 인기를 끌었을까? 음악가극으로 이미 친숙한 <춘향전>을 사일런트 스크린으로 보는 것에 어떤 문제는 없었을까? 이 시기 영화 상영에는 변사가 존재했다는 사실을 기억할 필요가 있다. 무성영화는 엄숙한 분위기에서 화면을 바라보기만 하는 오늘의 관람문화와

¹⁹ 이영일(2004), 『한국영화전사』(개정증보판), 소도, 72~77 쪽.

²⁰ 영상자료원 KMBD <춘향전>(1923) 참조.

근본적으로 달랐다. 무대 한 칸에는 걱정에 사로잡힌 변사가 자리하고 반대쪽에는 분위기를 띄우는 악단이 경쟁적으로 떠들어 댔다. 관객 역시 분위기에 따라 웃고 박수치는 등 장내는 몹시 시끄러웠다. 무성영화라고 하지만 오히려 오늘날 유성영화보다도 더욱 활기찬 진풍경이 연출되었을 것이다. 이것은 일본과 한국에서 영화관람의 경험은 새롭고 독립적으로 등장한 오락장르가 아니라 ‘이야기 읽어주기’라는 전통의 연장으로 수용되었기 때문은 아닐까? 김소희 역시 한국에서 변사의 역할이 중요하게 여겨진 이유를 설명하기 위해 18세기 이래 서민들을 대변하는 공연양식인 판소리의 영향과 연결한다. 1인창자가 반주에 맞춰 음악과 대사, 해설, 간단한 동작을 겸하는 판소리의 특징은 영화라는 새로운 매체를 변사와 결합시켜 일종의 시각적 공연양식으로 순화시켜 받아들인 결과라는 것이다.²¹

하야카와 <춘향전>의 흥행에 고무된 조선영화인들은 조선인의 손으로 제작한 조선영화를 만들고자 노력했다. 그러나 영화는 관객, 극장, 작품의 세 가지 요건을 모두 갖추어야 가능한 매체이다. 당시 조선에서는 어느 것 하나 풍족한 것이 없었다. 먼저 조선영화 제작을 위한 자본이 문제였다. 기민한 사업가였던 하야카와의 경우와는 달리, 조선에는 영화예술의 미래를 보고 적극 참여하는 조선인 투자자가 많지 않았다. 이것은 단순한 제작비 투자만을 의미하는 것이 아니라 제작을 위한 스튜디오 건립과 기술자 및 배우양성 사업 등을 포함한 영화산업기반 전반의 문제로 이어지고 있었다. 두 번째로는 제작기술의 부족이 문제가 되었다. 영화는 카메라를 이용한 영상문법을 터득해야 하며, 편집, 조명과 같은 순수한 영화기술적인 보조도 필요하다. 이 때문에 하야카와는 “필름과 기계는 재래 조선에 없던 최상품을 사용하고, 기사까지도 일본사람으로는 그 위에 없다 하는 일류를 고용했다.”²² 그러나 조선에는 이러한 전문가가 사실상 전무했다. 감독과 배우의 부족 역시 큰 문제였다. 전문예능인으로서 여배우가 절실했다. 당시 여성의 대외활동이 극도로 억제되었던 이 시기 춘향 역을 맡아줄 여염집 아녀자는 아무도 없었던 것이다. 이 때문에 하야카와 감독 역시 개성에서 이름난 기생 한룡을 <춘향전>(1923)에 데뷔시켰어야만 했다.²³

²¹ 일본의 가쓰벤(活弁), 분라쿠(文樂), 가부키(歌舞伎)와 같은 전통 발성공연물은 새로운 매체인 영화에서 변사의 역할을 매우 중요한 것으로 정착시켰다. 김소희(2006), 식민시대 무성영화의 전성기 1923~1934, P. 66.

²² 매일신보, 1923년 8월 22~24일.

²³ 기생여배우 시대의 서막을 알린 이 사건은 이후 최초의 한국식 엔터테인먼트 기획사인 ‘조선권번 연예부(朝鮮券番 演藝部)’를 탄생시키기도 했다.

1930 년에 접어들어 조선에도 ‘토키영화’ 혹은 ‘발성영화’가 등장하면서 영화계는 요동쳤다. 영화에 소리를 입힌다는 것은 단순히 기술적 진보를 의미하는 것은 아니다. 소리와 음악을 영화에 입혀 청각 몽타주로 활용할 수 있게 됨을 의미한다. 결국 발성기술의 도입으로 영화의 표현영역은 극대화 되었다. 게다가 조선영화의 지방색과 언어를 바탕으로 한 내셔널한 표징을 설계할 수 있게 되었다. 영화비평가들 간에는 ‘음악영화’와 ‘문화영화’의 흥행가능성이 제기되기 시작했다.

조선영화인들은 영화가 ‘인터네셔널한 예술’임을 이해했다. 영상언어를 통해 조선이라는 로컬의 장벽을 넘어 세계인들과 교류할 수 있는 가능성을 인식한 것이다. 따라서 영화인들은 세계영화 속에서 조선영화만이 고유하게 지닐 수 있는 상상의 좌표를 설정하고자 고민했다. 이른바 ‘조선적인 것’에 대한 고민은 조선영화의 나아갈 방향과 그 존재 이유에 대한 근본적 성찰이었다. 헐리웃에 비해 물질성과 액션이 취약하고, 구미영화들에 비해 예술성이 빈약한 조선영화는 동양의 이국적 문화로서 스스로를 자발적으로 ‘전시’하고자 했다. 따라서 극영화보다는 ‘문화영화’에 기회가 있다고 판단했다. 따라서 조선의 음악을 활용한 음악영화 제작에 의욕을 보이기도 했다. 문제는 턱없이 높아진 제작비였다. 무성영화에 비해 많게는 세 배까지 솟구친 제작비를 감당하기에는 어려움이 있었다.

조선음악을 적극 활용할 수 있는 <춘향전>이 영화제작자들의 관심을 끌게 된 것은 자명하다. 이명우는 1935년 단성사에서 한국 최초의 발성영화 <춘향전>을 선보였다. 녹음기사로는 일본유학과 이필우가 참여했으며 영화 음악에 홍난파가 참여한 것도 눈길을 끈다. 각본과 각색은 이구영이 맡았다. 출연진도 돋보인다. 당대 최고의 스타였던 문예봉, 한일송, 김연실이 등장하고 있다. 제작자 와케지마 슈지로(分島周次郎)를 제외한 모든 분야를 한국인의 손으로 제작했다. 당시 조선일보를 보면, 이 작품에 대한 관객의 기대와 반응이 얼마나 뜨거웠는지 알 수 있다.²⁴ “상영 초일부터 매일 매야 초만원의 성황”을 이루었다.²⁵ 이명우는 기술적 한계로 인해 보이는 입과 들리는 말소리의 격차가 두드러짐을 한탄하며 “보는 눈과 일하는 손의 차差가 우심尤甚함을 한할 뿐”이라고 탄식하고 있으나, 최초의 조선 최초의 ‘조선 토키 영화’로서 당시 관람료의 2 배에 해당하는 1 원

²⁴ “조선서 발성영화가 이 영화로 처음이요 겸하여 타이틀이 <춘향전>인 만큼 흥행 가치가 만점일 것은 예견할 수 있다.” [조선일보 1935.8.16] KMDB 재인용

²⁵ 한국예술연구소편(2003), 『이영일의 한국 영화사를 위한 증언록 - 유장산, 이경순, 이창근, 이필우 편』, 267 쪽.

을 받았음에도 불구하고 영화는 대성공을 거두었다.

조선 최초의 발성영화가 <춘향전>으로 제작되었던 이유는 무엇일까? 먼저 잘 알려진 시나리오를 통해 흥행 실패의 위험성을 최대한 낮추려는 의도였을 것이다. 그러나 그보다는 발성영화가 뽐낼 수 있는 음악적 요소에 의한 것일 가능성이 높다. 실제로 이 영화에는 다양한 청각관련 효과가 등장하는데, 악사들이 삼현각을 연주하고, 예기들이 어우러져 덩실거리며 춤을 추고 있다. 흥미로운 점은 이 작품의 음악을 서양음악가 홍난파가 담당했다는 사실이다. 조선의 민요 및 음악과 서양의 성악과 관현악을 조화하여 신구의 음악이 다양하게 실험되었다. 배우들의 육성이 처음으로 소개된 것도 주목할 만 하다. 무성영화시절에는 남자변사 홀로 영화의 중계를 담당하기 때문에 일인다역一人多役을 소화했다. 그러나 발성영화의 도입으로 배우들은 자신의 음성을 되찾았고, 관객은 영화에 훨씬 더 몰입할 수 있게 되었다. 이 영화에서 춘향으로 등장한 문예봉은 아름다운 외모와 다소곳한 태도와 특징 있는 함경도 방언으로 대중의 눈을 끌었고, 이후 식민지 시기를 대표하는 여배우로 떠오른다. 외국어와 일본어가 장악했던 스크린에서 조선의 언어와 음악이 들려오자 관객들은 환호했다.

한편 조선 발성영화의 등장으로 변사의 몰락은 가속화되었다. 이미 외화를 통해 발성영화가 시작되었기 때문에 변사의 역할은 하락세를 그리고 있었다. 외국어를 이해하지 못하는 일반관객을 위해서 변사는 끊임없이 재잘거려야 했고, 극장에는 외국어와 자막, 변사의 목소리가 한데 어울려 혼잡스럽기 그지 없었다. 관객들이 점차 발성영화 관람의 예법을 터득해나가기 시작하면서 변사는 도시극장에서 떠나 순회공연이나 비정기공연장을 떠도는 신세로 전락하게 된다. 37년 이후 총동원체제의 시작과 함께 외화 수입이 급격히 감소하고, 일본어 영화가 장악하기 시작하면서 변사의 시대는 끝을 보았다.

그러나 발성영화 시대의 개막은 조선영화의 제국에의 종속화라는 생각지도 못한 부작용을 낳았다. 서광제가 조선일보에 기고한 “춘향의 개가改嫁”라는 글은 조선영화의 일본진출 필요성과 ‘조선적인 것’의 가치 고수에 대한 첨예한 대립양상을 보여준다.²⁶ 서광제는 조선영화주식회사가 첫 작품으로 <춘향전>을 영화화 하는 것은 좋지만, 동경에서 신협극단의 무라야마 도모요시(村山知義)를 초빙하여 그에게 맡기는 것은 동의할 수 없다고 주장하고 있다. 무라야마는 일본에서 <춘향전>을 가부키적으로 연출을 하

²⁶ 조선일보 아카이브 1938년 7월 3일.

고 있었다는 점에서 조선영화인들의 자존심을 크게 자극했던 것으로 보인다. 그는 수출을 위해 조선적인 정서를 일본과 제휴하는 것은 “비빔밥의 결과를 내는 위험” 일수 있다며 원색적으로 비난한다.²⁷ 결국 영화화 기획은 수년의 준비기간을 소모하다가 부정적 여론에 의해 중단되고 만다.

조선영화주식회사는 왜 막대한 예산과 준비기간을 들여 창립작품으로 <춘향전>을 기획하고 있었던 것일까? 이것은 30년 중반 이후의 제국 내 영화시장 질서와 조선영화계의 ‘시장개척론’과 관련이 깊다. 토키영화가 득세하기 시작한 30년대 중반부터 영화업은 국내에서의 흥행뿐만 아니라 수출을 통한 시장확장을 꿈꾸었다. 막대한 자본을 투입하여 토키영화를 제작해도 유통망이 협소하여 투자금 회수조차 요원한 조선의 현실에서 유일한 해결책은 내지와 만주로의 수출이었다. ‘내선합작영화’는 조선과 일본 모두에서 국내영화로 인정받을 수 있었기 때문에 수출에 유리한 점이 있었다. 당시 제작된 다수의 합작영화는 제국 내에서 자기 민족을 상품의 구매자로 호소하는 동시에 조선이 제국 시장의 한 일원임을 보여주기 위한 식민지영화인의 전략이었다. <춘향전>은 제국에 대한 수출품으로서의 높은 상품적 가치를 갖고 있다는 점 또한 조선영화주식회사가 <춘향전> 제작에 공을 들인 가장 중요한 이유였다. 많은 민족주의 영화사의 서술과는 달리, 30년대 후반 영화계는 제국의 시장질서 속에서 조선영화의 생존전략을 형성하고 있었다. 조선영화인들은 제국 소비자의 시선에 맞춰 피식민지인 스스로가 자신을 이국적(exotic)인 문화상품으로 전시하려는 역오리엔탈리즘 기획이었다. ‘친일’이나 ‘협력’이라는 말로 이를 비판할 수도 있겠지만, 제국의 시장에서 하나의 식민지 상품으로서의 자신의 문화적 정체성을 구성해 가는 과정이었다고도 볼 수 있다. 막대한 기획비와 시간을 쏟아 부었음에도 불구하고 여러 반발과 내부적 경제사정으로 <춘향전>의 제작은 중도폐기 되었고, 대신 이광수의 <무정>(1939)으로 대체된다. 조선영화주식회사의 <춘향전> 프로젝트는 새로운 자본주의 시장질서 속에서 식민지 문화예술인이 어떻게 제국과 타협, 공모해야 했는지를 보여준다.

6. 맺음말

춘향예술은 한국문학사에서 가장 대중적인 서사물로 『원춘향전』의 발생 이후 역사적 맥락에 따라 다양한 형태로 변환되었다. 춘향의 서사가

²⁷ 서광제(1939), 「영화계」, 『조선 문예연감』, 인문사, 51쪽.

가장 큰 굴절을 경험한 시기는 근대기이다. 형식적 측면에서 이 시기 춘향문학은 고소설체에서 언문체로, 고소설에서 신소설로, 방각본에서 대량출판물로 변화했다. 사상적 측면에서는 작품을 지배하고 있던 중화사상을 축소하고 이를 한국화하려는 민족주의 작업이 시도되었다. 신예술 장르의 도입과 테크놀로지의 변화에 따라 춘향문학은 연극과 창극, 그리고 레코드와 영화로의 개변이 이루어졌다.

일제의 통치가 시작된 후 시작된 라디오 방송의 보급은 <춘향가>의 소비양태를 획기적으로 전환했다. 전통연희예술의 형태로 시작된 판소리는 전파를 타고 전국으로 송출되었다. 장소와 시간의 제약을 넘어 누구나 명창의 소리를 접할 수 있게 되었다. 유성기와 레코드가 도입되면서 판소리는 최대의 전성기를 누리게 되었고 해외에까지 전파되었다. 그러나 이러한 기술적 혁신에도 불구하고 레코드 및 라디오 방송의 형식이 판소리의 완결성을 손상시키고 자본주의의 자장 속에서 그 미학적 가치가 변질되었음을 부정하기 어렵다.

극예술개량운동은 춘향예술의 문학과 가극성 모두를 적극 활용하여 전통 예술의 발전적 계승을 이루어냈다. 초기 신연극은 예술성과 형식성 모두에서 소박한 수준을 넘지 못했다. 그러나 일본 신파극과 서구번안극의 틈바구니 속에서 창극과 국극이라는 새로운 가능성을 찾아냈다.

춘향예술의 영화로의 변용은 가장 두드러진 예술산업사적 의의를 갖는다. 여타의 신 예술 장르와 달리 영화제작의 역사는 선진국에 비해 30 년정도 뒤졌을 뿐이었기 때문에 조선의 영화인들은 영화를 통해 근대적 예술의 실현이 가능하리라 믿었다. 또한 문학과 달리 영화가 가진 국제적인 성격에 힘입어 영화를 통해 세계와 교류가 가능하리라 생각했다. ‘조선적인 것’을 세계에 알리기 위해 <춘향전>은 가장 이상적인 전통문화였다. 그러나 제국의 자본과 기술력, 그리고 통제정책에 깊숙이 개입되어있던 영화계는 자율성을 유지할 수 없었다. 이는 식민지의 문화예술인들이 처한 운명을 보여준다.

참고문헌

-1 차 자료-

- 국립중앙도서관 디지털 테마 컬렉션,
<http://collection.nl.go.kr/DC0105.do#>
 네이버 뉴스 라이브러리, <http://newslibrary.naver.com>
 미디어 가온, <http://www.mediagaon.or.kr>
 조선일보 아카이브, http://srchdb1.chosun.com/pdf/i_archive/
 제국신문사(1986), 『제국신문』, 영인판, 아세아문화사.
 한국영상자료원, <http://www.koreafilm.or.kr/>

-논문-

- 김경희, 「김연수제 춘향가의 소설 옥중화 수용과 의미」, 『한국전통음악학』, 1권 6호, 2005, 107~144 쪽.
 민병옥, 「村山知義 연출 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, 『한국문학논총』 33집, 2003, 147~164 쪽
 설성경, 「춘향전 열풍과 동학 전야의 노기」, 『동방학지』 84권, 213~236 쪽, 1994.
 정영진, 「일제강점기 대중매체 속의 판소리」, 『한국음악사학회』, 33권, 2004, 89~126 쪽.
 홍혜원, 「'춘향' 이야기 겹쳐 읽기 - 이광수의 『一說春香傳』 연구」, 『국제비교한국학회』, 21권, 3호, 2013, 431~456 쪽

-도서-

- 강승구(2012), 『식민지 조선의 또다른 이름, 시네마 천국』, 책과함께.
 국립중앙극장 엮음(2002), 『세계화 시대의 창극』, 연극과 인간.
 김기수 편곡(1983), 『춘향가』, 국립국악원.
 김대행(2001), 『우리시대의 판소리문화』, 역락.
 박진태 외(2004), 『춘향예술의 양식적 분화와 세계성』, 박이정.
 백현미(1997), 『한국창극사』, 태학사.
 영화진흥위원회(2013), 『한국영화사-개화기부터 개화기까지-』(개정증보판), 커뮤니케이션북스.
 한국정신문화연구원편(2000), 『경성방송국국악방송곡목록』, 민속원.
 한국정신문화연구원편(1998), 『한국유성기음반총목록』, 민속원.
 엄현섭(2008), 『근대조선의 대중문예 연구 -텍스트와 미디어-』, 어문학사.
 이상우(2004), 『근대극의 풍경 -한국근대연극사에 대한 시각』, 연극과 인간.
 이영일(2004), 『한국영화전사』(개정증보판), 소도.
 이순진(2011), 『조선인 극장 단성사 1907~1939』, 한국영상자료원.
 서연호(2006), 『한국연극전사』, 연극과 인간.
 설성경 역주(1984), 『춘향전』, 시인사.
 설성경 외(2003), 『춘향전 연구의 과제와 방향』, 국학자료원.
 설성경(2001), 『춘향전의 비밀』, 서울대학교 출판부.
 설성경(2000), 『춘향예술의 역사적 연구』, 연세대학교 출판부.
 심상교(2007), 『한국전통연희론』, 집문당.
 판소리학회 엮음(2000), 『판소리의 세계』, 문학과 지성.
 판소리학회 엮음(2008), 『판소리의 전승과 재창조』, 박이정.