

『국극요람(國劇要覽)』과 1930년대 극(劇)인식

상관관계에 대한 고찰

- 1932년 일본 연극사 자료해제

양세라*

개요

이 글은 1932년 출판된 제국주의적 연극사인『국극요람(國劇要覽)』을 자료로 소개한다. 이 책에서는 ‘국가(國)’의 범주 속에 일본과 조선, 대만 외의 식민지 국가와 민족을 포함하고 있다. 따라서 이 연극사는 근대화된 국민-국가의식을 전제로 하지 않고, 대동아전쟁을 획책한 제국주의 정당성을 드러내고자 하는 의도를 전제로 한 연극사임을 밝힌다. 이 연극사 자료를 번역하는 과정에서 주목하는 것은 『국극요람』의 제국주의적 시각이 1930년대 식민지 조선 지식인의 정체성과 만나고 있다는 사실이다. 그것은 ‘국극(國劇)’이라는 전체(全體)개념 속에서 향토·민속 혹은 풍속의 대상으로 조선의 연극이 조선의 민족성이라는 관념아래 재배치되는 사정 속에서 확인할 수 있다. 이 글은 이 자료가 우리의 연극사를 구조적으로 이해하는 데 기여할 수 있기를 바라며 소개하는 데 목적을 둔 글이다. 따라서 비슷한 시기 국민연극론에 대한 논문이나 저서와 일본의 국가주의에 대한 다른 논의들은 재인용하지 않았음을 밝힌다. 또한 이 자료 자체가 앞선 국가주의 국민국가론 등의 논의들을 구체화 할 수 있는 대상이 되므로 동어반복을 피하고자 한다. 인용하는 연구논문들 역시 자료적인 의미들을 지닌 글에 한정함을 밝힌다.

* 연세대학교 원주캠퍼스 국어국문학과 박사과정

1. 『국극요람』 편찬배경

이 자료는 현재 국립중앙도서관과 연세대학교 중앙도서관에 소장되어 있다. 『국극요람』은 1932년 일본 와세다(早稻田)대학 쓰보우치(坪内) 박사기념 연극박물관에서 펴낸 책으로, 여러 명의 각 분야 전문가들로 필진이 구성되어 편찬되었다. 식민지와 자국의 통치를 위한 국토조사 내용을 기반으로 연극양식에 대한 내용이 기술되었다. 그리고 이 책은 당시 연극학자나 이론가들이 저술활동을 하였지만, 그 자료의 기반은 민속학자들로부터 얻고 있다. 따라서 이 연극사는 이들의 기록·조사·연구 내용들을 모은 자료를 토대로, 일본의 전통극을 대표하는 연극을 기준으로 기술의 발달에 의해 변화된 연극양식, 그리고 향토성을 드러내는 특수민족연극으로 서술되어 있다.

본서의 각 부분은 각각 전문가들의 집필을 빌려 그 서명을 번거롭지만, 연극(종류) 편찬물의 성질상 전편의 조합(균형), 전후의 맥락, 기술의 간결화 등의 필요에 의해 다소의 첨삭을 피하지 않았으므로 글에 대한 책임은 전부 편찬자에게 있다.

주로 1932년 당시 일본을 중심으로 한 일본 령과 식민지에 존재하는 ‘현존 국극의 다양한 형태들을 개괄적으로’ 기술하고 있다. 일본 내지의 연극뿐만 아니라 식민지 연극양식들 까지도 포괄하고, 그에 대해 편집자 스스로도 세계에 유례없는 연극양식의 존재라고 말할 정도로 방대한 양이다. 또한 연극이 기술적 발달과 도움을 받은 것을 영화와 라디오 드라마로 보고 이 내용까지도 포함하고 있어 그야말로 방대한 내용이다.

2. 『국극요람』 체재

이 연극사는 방대한 내용들을 살피는 기준이 제시될 필요성을 이야기 하며, 어디까지나 일본 국극(國劇)의 내용들을 조감도적으로 훑어보기 위함임을 거듭 밝힌다. 국극의 전체적인 체재는 모두 여덟 가지의 양식으로 나뉘어 크게 8편으로 구성되어 각장을 세부적으로 기술하였으나 겹치는 양식들이 있어 정리 해 보면 다음과 같다. 먼저, 고극에 속하는 '가부키', '교켄', '인형극(조루리)', '노오와 가부키'. 두 번째로는 서구 연극에 영향 받은 신연극으로 '신파극'과 '정책적(계몽적) 연극운동' 등이 속한다. 세 번째로는 신체를 이용한 재주와 만담 등의 '민속극'을 다루며, 여기에 조선의 연극을 민속극의 하위 항목으로 배치하고 일본의 특수민족 연극이라는 개별항목으로 분류하였다.

지리적으로 시야를 넓혀, 북해도의 아이누, 조선민족, 대만민족, 류구(琉球)민족, 우리나라(일본)영 남양민족 등의 특수민족(特殊民族)의 연극현상에 주목한다.

총설(總說)부분에서 편찬자를 대표하여 이즈카 도모이치로가 몇 가지 원칙들을 제시하는 것을 보면, 이 연극사의 체재는 다음과 같은 의도에 의해 배치된다.

1. 이 책은 현존 국극(國劇)의 다양한 무리를 횡적으로(옆으로) 확대하여 망라할 필요를 설명한 것이다.
2. 국극(國劇)의 정세조사, 이를테면 극장경제에서 관객층의 숫자적인 조사, 극단인의 현황에서 그 법규 시설 등의 이른바 연극적 국세조사에까지(조차)도(중략)
3. 이 책에서 <연극(演劇)>은 굉장히 넓은 의미로 사용되었다. 그

취지는 본문에서도 한마디로 말하였지만, **무엇보다도 실제 필요 때문에**, 예를 들면, 동경안내가 현재 시(市部) 구역 정도에 제한되어 외교 군부를 포기해버린다면, 그 역할로 세우는 것과 같다. 장래 연극연구의 시야는 실제상 이 정도로 확대할 필요가 있다 (강조 표시 필자)

이 책은 연극양식에 대한 기술과 기록이기보다는 실태를 조사하여 기록하였으며, 일본을 국가로 하는 제국주의 통치에 필요한 사업의 일환으로 생겨났음을 알 수 있다. 이렇게 실질적인 필요에 의해 편찬된 『국극요람』의 전체 항목들을 살펴보면, 일본연극을 중심으로 서술하였으며, 일본민족을 제외한 아이누와 류큐·대만·조선의 연극은 일본연극의 가장 하위 장르인 연예물 다음 항목으로 배치하고 있다. 그리고 각 특수민족 연극의 기술 역시 일본의 연극을 분류하여 기술한 원칙대로, 고극, 신연극으로 크게 대별하여 기술하고 있다. 특수민족극의 연극에 대한 기술방식을 보면, 민속극이나 정형화되어 있는 고전 구극들에 대한 기술이 대부분을 차지하고 있다. 이는 특수민족의 연극을 풍속이나 민속의 내용물만 존재하는 것들로 대상화하였음을 말하는 것이다. 당대에 현존하는 연극양식을 기술한다는 원칙을 내세웠지만, 조선이나 다른 특수민족의 연극에서 현존하는 당시대 연극에 대한 기술은 비울적으로도 턱없이 빈약한 내용들로 채워져 있다. 살펴보면 그것은 간단하고 단순하게 서구와 일본의 영향을 받은 신연극의 내용으로 기술되어 있다. 이 책의 체제가 한눈에 조망되는 차례를 보면, 쉽게 이 사실들이 파악된다.²⁾

2) 목차는 자료 참조.

3. 국극(國劇): ‘일본은 세계의 연극박물관’

『국극요람』이라는 텍스트를 이해하기 위해서는 일본에 있어 국극(國劇)은 어떤 개념인지 혹은 어떻게 인식되도록 조장되었는지를 확인할 필요가 있다. ‘국극(國劇)’은 ‘국민연극’과 같은 의미를 지닌다. 일본 국민연극이론가인 오야마 이사오(大山功)에 의하면, 국민연극이란, “국민의식을 가진 연극으로 일본국민이 지향해야 할 방향, 일본 국민이 나아가야 할 침로(針路)에 따라 그 문화전선의 일익을 담당하려는 연극”이다. 그의 이 같은 국민연극론은 『국극요람』의 체제와 내용의 근간과 일치하고 있어 참고할 만하다. 또한 주목할 사실은 그가 국민연극론을 주장하며 함께한 국민연극연맹의 일원인 이즈카 도모이치로가 『국극요람』의 편집위원이었다는 사실이다. 따라서 오야마 이사오의 국민연극론에 대한 규정은 『국극요람』이 지니고 있는 제국주의적 시각을 드러내는 것이기도 하다.

두 인물 외 『국극요람』편찬자들은 국극을 매우 다양한 형태의 연극이라고 주장한다. 게다가, 오야마 이사오는 국민연극의 형태적 다양성에 대해서 ‘국민연극이라면, 무언가 일정한 장르와 형태를 가진 것으로 생각되지만 실은 다종다양한 장르와 형태를 가지고 있는 것으로 규정하고 있다. 이 사실은 “소위 상업연극, 신극, 아동연극, 지방 소인극, 야외극 등 어떠한 장르의 연극도 국민연극일 수 있고, 음악극, 무용극, 대사극, 무언극 등 어떠한 형태의 연극도 또한 국민연극이 될 수 있다”³⁾고 말함으로써 더 구체적으로 이들이 바라보는 국극(國劇)은 일본의 제국주의적 시각이 드러난 연극사임을 알 수 있다. 『국극요람』의 편찬자들의 기

3) 스카이 유키오, 서연호·박영산 공역, 『근대일본연극 논쟁사』, 연극과 인간, 2003 참조.

록이나 오야마 이사오의 국극의 다양성 운운하는 것은 극양식의 미학적 혹은 양식적 특질을 논하기 위함이 아니다. 그 의도는 국민연극의 국민 의식, 신민(臣民)으로서의 봉사의식을 지닌 연극이라면 무엇이든 국극(國劇)이라는 입장을 드러내기 위함이다. 이 같은 입장은 당시 일본과 식민지에 강압적 혹은 자발적으로 만연하던 국민의식과 같은 선상에 있다. 이러한 의식이 반영되어『국극 요람』안에는 국극의 개괄적 내용을 편집자 대표로 기술한 이즈카 도모이치로(飯塚友一郎)에 의해 “일본은 세계 연극의 박물관”이라고 표현되기에 이른다.

『국극요람』의 체제는 이 같은 시각을 따르며 상징적으로 구성되어 있다. 물론 연극의 본질과 연극양식의 변화를 시대 순으로 기술하고 있으나, 연극의 양식들을 그 내용과 형식의 변증법적이며 역사적인 시각에 의해 구성하고 있지 않으며, 근대 일본의 역사관에 기준을 두고 있다. 일본제국주의에 복속되어 있는 식민지에 현존(現存)하는 모든 극 양식들까지도 이에 준해 망라하여 기록하고 있다.

게다가, 이 책은 쓰보우치 쇼오와 와세다 대학의 연극박물관을 기념하는 이름으로 간행된 것이다. 이 사실은 또한 『국극요람』이라는 텍스트를 저의(底意)를 갖고 바라보게 만든다. 그 이유는 쓰보우치 쇼오가 고심한 국극(國劇)에 대한 인식 때문이다. 그는 국극의 개념에 대해 고민하며, 나름의 규정들을 공공연히 공표하기도 하였다. 자료에 의하면 그는 “<국극(國劇)>의 존재를 근대적 이상국가 성립의 첫째 지침”으로 보았다. 다음의 자료는 쓰보우치 쇼오의 국극에 대한 규정이 드러난 부분이다.

이를테면 국극(國劇)은 민중을 이끌 만한 것이다. 게다가 국민들을 교화하여 국가 성원의 전체 인종의 통일을 이끌어 완성한다. 때문에

국극의 부재는 동시에 그 나라가 <대단한 군주국가> 나 <대단한 봉건군주국가> 라는 것을 의미한다. 그는 이렇게 생각했다.⁴⁾

이 글을 보면, 애초에 제국주의 혹은 전체주의를 의식한 것에서 시작된 것은 아니며, 그의 국극에 대한 규정은 어떤 국가의 근대에서나 발견될 수 있는 보편적인 문제의식으로 보인다. 즉, 근대민주국가의 시민의식의 도구로서 연극의 필요성을 국극(國劇)으로 규정하고 있는 것이다. 본래 일본 국극(國劇)의 보다 연극 미학적인 의미는 오사나이 가오루의 극작법을 통해 구체적으로 확인할 수 있다. 쓰보우치 쇼오가 국민의식이라는 의미를 갖고 국극을 주창했다면, 오사나이 가오루는 서양극과 형식적으로 다른 연극이라는 양식의 차이를 통해 국극의 정체성을 만들어 갔다. 쓰보우치 쇼오가 보다 더 보편적 의미를 획득하는 것을 지향했다면, 오사나이 가오루는 일본적인 개별성을 통해 국극(國劇)의 기의를 만들었다고 할 수 있다. 다음은 그런 오사나이 가오루가 지향하는 연극의 형식과 대표작품이 어떻게 국극(國劇)을 만들어 가는지 설명한 내용이다.

연출가이면서 자유극장과 축지소극장의 창시자이기도 했던 오사나이 가오루는 목표가 설정될 필요가 있었다. 이 점에서 오사나이 가오루가 1927년(昭和2) 소비에트 혁명 10주년기념제로 국민의 대우로 소련연방에 초대되어 모스크바에서 <일본연극의 유래에 대하여> 강연을 하게 된 것은 더없이 중요한 의미를 더욱 갖는다. 그 강연에서 오사나이 가오루는 <동양에 있어서 모든 예술전통>을 <종합한> 다시금 <동양연극의 전통을 취하여> 창조하고 있는 가운데, 우리나라 연출의 미래상을 산정하여, 그 <주체>로써 <가부키스타일>을 내세웠다. 그리하여 그같은 <국극>의 비전은 귀국해서 죽기로 간신

4) 쓰보우치 쇼오 연구 (2) 「『신악극론新樂劇論』(明治37년, 『坪内逍遙選集 제3권』 所載)을 읽고」.

히 도달해 일련의 활동사이에 정력적으로 발휘되었던 것이다.⁵⁾

이 같은 일련의 과정 속에서 그는 <국성야합전(國性爺合戰)>을 창작한다. 이 작품은 쓰키지 소극장의 번역극을 통한 자국 창작극 만들기의 목적에 부합하는 작품이었다. 이 작품은 전통 가부키극을 개작한 창작극으로 국극(國劇)의 완성이라는 의미를 지닌다.⁶⁾ 이처럼 일본이 근대 국가화 되면서 만들어간 국극(國劇)개념의 정당성에도 불구하고 두 인물을 대표로 형성된 일본 국극(國劇)은 1930년 이후, 일본의 전체주의와 제국주의 의미를 지닌 국극(國劇)의 기의(譏議)와 기호를 만들고 확장시키는데, 전제가 되었음을 알 수 있다. 이 사실은 이 연극사의 체제가 일본의 연극 즉, 국극(國劇)을 대표하는 '가부키·노오'를 중심으로 기술되면서, 일본의 식민지인 동아시아 타민족의 연극을 '특수민족 연극'이라 호명하고 저급한 연예물(演藝物)로 재배치하면서까지 국극을 완성하고 있는 것을 통해 확인할 수 있다.

5) 스가이 유키오, 『연극창조의 계보 -일본근대 연극사 연구-』, 靑木書店, 1983, 43쪽 인용.

6) 1928(소화3)년 10월 축지소극장 이전 개축 기념공연으로 올려졌던 『국성야합전(國性爺合戰)』은 오사나이 가오루가 쓴 <개작에 덧붙여>에도 있듯이 <近松(찌까마쓰)의 원작 내용에는 특히 조금도 손을 대지 않고, <연출만큼을 인형극에서부터 가부키극까지도> <나뉘어진 전체를 새로운 형식의 이야기로 보여주고 싶은> 의도 때문에 만들어진 것이다. <새로운 spectacle의 시도>로 오사나이 가오루의 지향이 점차 집약된 『제일 세계』의 드라마 트루기(극작법)를 지나 새로운 시대가 싹트기 시작한다. 관정신용, 앞의 책 인용. 이러한 국극만들기는 개화기 조선의 개량연극, 신연극의 기호 속에서 새로운 연극의 기의를 만들려고 한 창극의 개량운동을 떠오르게 한다. 앞의 책, 43쪽 참조.

4. 『국극요람』과 조선 지식인의 연극관: 〈조선연극〉에 대한 이해

『국극요람』에서 조선의 연극은 모두 세 가지 형태로 설명되고 있다. 이 연극사의 전체 분량에 비하면 매우 적은 지면에 다른 동아시아민족의 연극과 비슷한 수준에서 향토적이며, 고전적인 연극양식들을 소개되고 있다. 물론 이 태도는 앞서 '국극'을 구성하는 시각의 연장선에 있다. 고극(古劇)으로 환원된 궁정의 무악과 제례행사와 관련한 일반인들의 민속극, 그리고 서구의 영향을 받은 신극(新劇)이 그것이다. 연극사의 한 부분으로 서술되기에 미약한 내용으로 그저 식민지의 연극양식을 조사한 내용의 보고기록에 불과하다.

현재 조선의 연극을 대략 세 개의 계통으로 분류하는 것이 가능하다. 그 하나는, 예로부터 궁정의 예식음악으로 행해졌던 무악(舞樂)으로, 이것은 물론, 음악을 주로 했던 것이었지만, 그 연극적 요소로써 무용을 동반하고 있다. 그 두 번째는 제례연중행사로 보름과 정월에 행해졌던 민속극이 있다. 그 세 번째는, 최근 일본(內地)과, 중국(支那)과 서양 극단의 영향을 직접간접으로 받은 신극운동(新劇運動)이 있다.

이 책에서는 과감하게도 조선문화가 고유의 國劇(국극)을 발달시키지 못한 이유를 지적하고 있다. "이조(李朝)의 유교정치와 구속과, 민중의 경제적 생활고 등이 조선극(朝鮮劇) 부진의 원인"이 되었다고 지적한다. 그러나 이 연극사의 본문에서 '조선연극을 경솔하게 단정 짓지 말고 깊은 민족성과 사회적·경제적·정치적 사정 등을 고려하여 연구해야 함을 역설한 내용이 무색할 정도로 타민족의 연극에 대한 이해는 거의 이루어지지 않고 있다. 이 사실은 식민지를 통치하는 지배자의 시각으로 타자의 정체성을 단순화시키는 단적인 예를 보여주는 것이다.

이러한 일본의 제국주의적 면모를 드러낸 연극사가 당대 식민지 조선의 지식인들이 자민족의 문화와 연극을 이해하는 데 있어 영향을 주고 있음을 확인할 수 있다. 특히 이 사실과 관련하여, 당시 민속학자이자 조선의 공연예술 연구의 선구자인 송석하의 행보는 주목할 만하다. 특히 『국극요람』의 <조선연극> 항목에 대하여 언급한 글을 읽어보면, 실제로 『국극요람』의 <조선연극> 내용은 『일본지리 풍속대계』를 기반으로 구성된 것임을 지적한다.⁷⁾ 식민지 조선을 통치하기 위해 조사한 풍속자료를 토대로 연극사를 구성했다는 사실은 당대 조선에 현존(現存)하는 연극을 이해하는 타자의 일방적 시선이 개입된 것을 입증하는 사실이다. 따라서 송석하가 식민지 조선을 향토적이며 지방적인 이해의 대상으로 보고 조선연극의 내용들을 풍속으로 채운 것에 대해 부족함을 느꼈다고 토로한 것은 당연하다. 그런데 그의 조선 민속극연구들을 살펴보면, 실제로 그의 태도는 이중적으로 나타난다. 조선 연극에 대한 근대적인식의 필요성을 통감했던 그의 의지는 분명 인정됨에도 불구하고 송석하의 민속극과 조선연극에 대한 인식태도는 일본의 제국주의적 행보와 겹쳐지고 있다. 1930년대 초반 한국의 고전극을 가면극과 인형극의 2대 장르로 구분하였고, 당대 연극으로 판소리와 창극을 신파극, 신품극과 연계하여 논의한다. 이는 가면극과 인형극을 과거의 것으로, 창극은 당대성을 띤 연극으로 인식했음을 의미한다. 이는 일견 송석하가 조선연극의 실상을

7) 송석하는 이 책이 한국의 민속극을 1. 농군행렬, 2. 가면극, 3. 소흥내 거북흥내, 4. 동무(童舞), 5. 보름 춤 놀이 등 5종을 소개하였고, 자료의 출처가 정인섭의 “조선의 향토무용”(『민속예술』 제1권 제9호, 1928, 55-64쪽)과 “내고향의 풍속습관”(『동아일보』, 1927. 1. 3)로 보인다고 말한다. 또 그 내용이 정확하고 풍부했으면 하는 아쉬움이 있어 한국의 민속극에 대한 이해를 돕기 위하여 「조선의 민속극」을 집필한다고 밝힌다. “인형극에 대하여 국극요람은 한마디도 언급되어 있지 않으나, 조선에는 각본에 의거한, 상당히 체계 정연한 인형극이 존재하고 있다.” 『조선민속극』, 『민속학』, 4권8호, 동경, 1932. 8.

객관적으로 열거하고 배치한 것으로 보인다. 그러나 이후 송석하의 행보와 글쓰기는 당대연극과 공연의 현재성은 무시된 채 과거 연극은 곧 향토적이며 오락에 불과한 것이라는 인식을 드러내고 있어 『국극요람』에서 조선의 연극을 바라보는 시선과 중첩된다.

그것은 『국극요람』에 나타난 조선과 조선을 포함한 특수민족 연극을 포괄하는 제국주의 시선과 겹친다. 인정하기 힘들지만, 『국극요람』은 일본제국주의를 상징적으로 드러내는 연극사이며 당대 식민지 지식인들의 인식을 상징적으로 보여주는 존재이다. 따라서 『국극요람』총설부분에 보이듯이 이 연극사는 일본제국주의의 미디어(매체媒體)로 역할을 수행한 것이다. 이 책이 등장한 당시 일본과 조선의 시대배경을 확인하면 그것은 더욱 확실해진다.⁸⁾ 『국극요람』 본문에서 특수민족으로 설정해 놓은 식민지 민족과 국가들의 연극양식에 대한 내용은 식민지를 통치하기 위한 수단으로 행해진 국토조사나 풍속조사 자료를 기반으로 기술되어 있다. 또한 그러한 자료의 기반이 식민지 지식인들에 의해 이루어졌다는 사실 역시 이러한 맥락 속에서 이해될 필요가 있다.

따라서 송석하의 의지와 달리 그의 시각은 당시 조선과 일본의 문화에 대한 관계양상 속에서 이해될 필요가 있다. 그런 맥락에서 다음의 사실들을 염두에 둘 필요가 있다. 1925년 일본에서는 메이지 신궁 조영 사업에 동원된 청년들의 '노동봉사'를 기념하기 위해 '일본청년회관'이라는 건물이 세워진다. 이 개관식 기념사업의 일환으로 같은 해 10월 '향토무용민요대회'가 개최되었고 이듬해부터는 4월의 정기 행사로 자리 잡게 되었다. 동경의 4월 연중행사는 1936년 10회 대회까지 이어지며, 1934년 8회 대회에는 '내지'만이 아닌 '외지'의 '향토무용과 민요'도 등장

8) 남근우, 「조선민속학과 식민주의-송석하의 문화민족주의를 중심으로-」, 『한국문화인류학』 35호, 한국문화인류학회, 2002. 참고

하였다고 한다. “내국(內國) 식민지인 북해도의 아이누 뱃노래와 조선의 풍년무용(朝鮮의 豊年舞踊)이 그것으로, 최종적으로는 대만과 사할린을 제외한 <전국향토무용 민요대회>(일본청년관 1934)가 일본제국의 메이지 신궁무대에서 완성을 보게 된다.” 이처럼 민중오락에 대한 일본제국 정부의 ‘조장’과 그와 맞물린 일본 청년회관의 ‘향토무용민요대회’가 당시에는 빈번하게 열린다. 이 역시 식민지 풍속조사와 같은 맥락에서 국민의 이름으로 식민지 타민족의 공연양식들이 일본에서 펼쳐진 것이다. 문화주의와 인류학적 관심 등이 당대 일본에서 정부의 조장 아래 식민지를 통치하기 위해 사용된 것이 식민지 조선의 지식인들에게 문화와 민속·인류학이라는 이름으로 반성 없이 답습된 것이다.

1929년 <조선의 인형극> 이후 송석하의 생각은 경세제민(經世濟民)의 오락 선도론(善導論)으로 수렴된다. 그가 지향한 사회정책상의 공리적 입장은 1930년대 이후에 전개된 식민지 정책과 겹친다.⁹⁾ 실제로 조선의 민속예술과 향토오락은 1930년대 전반 부흥되며, 연중행사가 다양하게 등장한다. 이러한 사실이 가능할 수 있었던 것은 조선의 민속예술과 향토오락에 대한 식민지 권력의 조장 때문이다. 공교롭게도 『국극요람』 간행 시기와 겹치는 1932년 이후 전개된 일제의 관제운동이 그 배경에 있었다. 이미 1930년대 전반 조선총독부에서도 향토색을 표방한 연중행사에 대해 조사하기 시작한다. 그리고 그 자료가 흡수되어 있는 것이 바로 『국극요람』이다. 따라서 『국극요람』은 이러한 당시 일본의 식민지 정책 정황과 식민지인 조선의 정황 속에서 이해되어야 할 대상이다. 남근우가 밝혀낸 다음의 사실은 그런 맥락을 이해하는데 중요한 요소들을

9) 남근우에 의하면, 송석하의 생각은 “강강수월래나 줄당기기와 같은 ‘목은 민속으로서 새 풍속으로 재생활 만한’ 건전한 향토오락을 부활시켜, ‘국민의 정서적 만족’을 채워주고 ‘정조적 함양을 피하자’는 것이다” 실제로 이 시기 식민지 정책과 관련이 있다는 남근우의 입장은 매우 타당하다.

알려 준다.

소화(昭和)11년(1936) 각 도지사에게 조회를 하여, 전선(全鮮) 각지에서 행하고 있는 향토오락을 부군도(府郡島) 관하(管下)의 소학교에 의뢰하여 수집하기 시작한다. 이 조사 결과를 토대로 꾸민 총독부 기관지 <조선>261호 '편집후기'에 따르면, "근시(近時) 농촌을 충실하게 하기 위한 한 가지 방법으로 향토오락의 재검토가 필요하다고 거론되고 있는바, 이에 조선 고래의 향토적 오락이랄 수 있는 가면극을 소개하는 뜻에서 이번 '가면무용 특집호'를 내게 되었다."고 한다. 식민지 지배권력이 '농촌진흥운동'의 추진 과정에서 향토오락의 활용 가치를 인식하기 시작하고, 그 '조장'과 '진작'을 위한 기초작업으로 '가면무용' 조사에 본격적으로 나섰음을 알려주는 대목이다.¹⁰⁾

중일전쟁 이후 총력전체제하에서, 황해도 봉산지방에서 놀던 단오의 탈놀이가 현지의 문맥을 완전히 벗어나, 조선의 건전한 '우량오락' 혹은 '향토예술의 정화'로서 전국규모로 소비되기 시작한다. 지극히 정치적인 '민중오락'의 생산·유통·소비의 배후에 식민지 지배권력의 승인과 뒷받침이 전제되어 있다는 것이다. 문제는 이러한 이론과 식민지 정책이 그대로 송석하에게서 답습 혹은 반영되어 있다는 점이다. 1930년대 중반부터 일본제국의 패망에 이르기까지, 송석하가 추구한 향토오락 부흥운동과 그 담론에는 무라야마로 상징되는 식민지 당국 오락정책과 닮은 부분을 주목할 필요가 있다.¹¹⁾

10) 남근우, 앞의 글.

11) 남근우는 이것이 곧 조선의 '신문화' 건설을 지향한 송석하의 '조선민속학'의 리얼리즘이며, 식민지 상황 속에서 발견한 문화민족주의자의 사상적 한계라고 지적한다. 남근우는 송석하가 '조선의 고래라'를 꿈꾸며, 1938년 4월 25~5월 4일까지 10일간 조선일보사가 주최한 '전조선 향토연예 대회'와 '민속예술대회'를 개최한 사실을 지적한다. 시국영합적인 조선일보사의 "조선 특산물 전람회"를 한층 더 의미 있게 하기 위한 행사로 거행된 이 대회에는 전라도 걸궁패의 농악을

5. 맺음말

1930년대 한국 근대연극은 서구 연극을 적극적으로 받아들여 새로운 연극을 생산하던 시기였다. 본격적인 신극운동을 벌이기 위한 극예술연구회가 만들어졌고, 최초의 연극전용극장인 '동양극장'이 설립되어 유랑극단화 된 신파극단들과 여타 근대연극을 위한 무대역할을 하였다. 유민영은 이 시기를 한국근대극이 대중적인 신파극과 서양근대극을 계승한 번역극 위주의 본격 신극으로 분명하게 갈라진 시기라고 본다. 즉, 의식적인 연극변화를 도모했던 시기였다고 본 것이다. 달리 말하면, 당시 조선의 연극양식들이 매우 다양한 형태로 실험과 흥행·오락의 기능을 하고 있음을 보여준 사실이기도 하다. 이외에도 당대 공연기록들을 보면 이들 공연이 단순하게 이루어진 것이 아니라 당시 현존하던 다양한 공연물들과 함께 이루어졌음을 알 수 있다. 그런데 이렇게 다양하고 역동적인 공연양식들이 담론의 대상이 될 때마다 단순하게 치부되곤 하였다. 특히 연극사와 같은 서술의 대상이 될 때는 더욱 그러했다. 특히 1930년대를 중심으로 한 식민지 시기는 식민지를 통치하기 위한 제국주의 담론의 영향 때문임을 너무나 잘 알고 있다. 중요한 것은 식민지시기 이후에도 제국주의의 시선이 문화주의로 환원되어 당대의 공연예술이 여전히 '민속'으로 치부되며, 담론의 생산자인 지식인들 역시 반성 없이 그대로 태도를 일관하였다는 것이다. 당대 현존하는 조선의 공연예술의 실체들은 이러한 담론적 언설들 속에서 지속적으로 식민지 조선에 '민속'이나 '풍

비슷한 양주 산대도감, 봉산탈춤, 경기 짚짜미 민요, 꼭두각시 인형극, 박춘재 재담, 맹인 재담 등이 초청되어, 무대에 하루 두 번씩 번갈아 올랐다. 일본에서 열린 일본 청년회관의 '향토무용 민요대회'가 끝나고 난 2년 후 이를 그대로 본뜬 조선 팔도의 '민속예술대회'는 연일 초만원 관중 속에서 성대하게 치러졌다 한다. 지나사변의 장기화에 따른 시간(時艱) 속에서 총독부의 승인과 후원을 받아 가능한 것이었다. 앞의 글 참조.

속'의 대상으로만 유포되었다.『국극요람』은 당대의 공연성이 정형화된 민속성으로 그 의미가 전락하는 데 영향을 미친 증거이자 그 사실이 반영된 실체이다. 당대 현존하는 공연예술을 압도한 담론의 존재들은 당대 관객대중과 만나 형성되는 공연양식의 현재성을 형성하는 데 있어 긴장의 요소가 될 수 있지만, 1930년대 현실은 그러하지 못했다고 생각한다. 결국 익숙한 공연양식이 민속으로 재배치되면서 조선에는 연극의 전통이 없다는 선언과 언설들이 정당성을 얻어 존재하게 되었다. 대표적인 연극사가인 송석하나 김재철이 그들의 연극사나 논문에서 당대 현존하는 조선의 연극양식들을 민속으로 호명하거나 과거의 극으로 단순하게 '구극(舊劇)'이라 이른다. 반면, 당대 현존하는 연극양식은 신연극이라는 모호한 관념아래 재배치하여 상대적으로 매우 빈곤하게 서술하여 기형적인 연극지형도를 그린 것 역시 이러한 소산이라 생각한다.

이 같은 시각은 조선 연극양식의 다양한 스펙트럼을 단일한 것으로 바라보게 만들었다. 또한 오랫동안 그것은 강한 신념으로 남아 있다가 오늘날에 와서야 연극의 개념을 바라보는 시각이 변화하면서 다양한 한국의 공연양식들은 재인식의 대상이 된다.『국극요람』은 이러한 이해방식을 가능하게 하였거나 혹은 그러한 이해방식이 반영된 실체의 하나로, 간략한 소개를 마친다.



참고문헌

- 남근우, 「조선민속학과 식민주의-송석하의 문화민족주의를 중심으로-」, 『한국문화인류학』 35, 한국문화인류학회, 2002.
- 박진태, 「송석하의 민속극연구의 성과와 한계」, 『비교민속학』 14호, 1997.
- 서연호·박영산 공역, 스가이 유키오, 『근대일본연극 논쟁사』, 연극과 인간, 2003.
- 송석하, 「조선민속극」, 『민속학』 제4권 8호, 동경, 1932.8.
- 스가이 유키오(菅井幸雄)저, 『연극창조의 계보-일본근대 연극사 연구』, 青木書店, 1983.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 1996.

K C I

第四節	狂言の語り方	二二
第五節	能の型	二二
第六節	獅子及び樂器	二七
第七節	能の假面	三三
第八節	能の裝束	三三
第九節	小道具及び作物	三七
第四章	狂言の演出法	三九
第一節	狂言の組織	三九
第二節	狂言の體裁	三九
第三節	狂言の型	三九
第四節	狂言の假面及び裝束	三九
第五節	能・狂言の流派と人	三九
第六節	能・狂言の流派	三九
第七節	能樂界人名錄(友人の部)	三九
第六章	能樂界の施設	三九
第七章	能樂文獻	三九
第一節	江戸の古淨瑠璃	四六
第二節	上方の古淨瑠璃	四六
第三節	説經節	四六
第四章	竹本座、豊竹座及び江戸の諸座	四六
第一節	竹本座	四六
第二節	豊竹座	四六
第三節	兩座の太夫・人形盛	四六
第四節	竹田からくり座	四六
第五節	江戸の探り座と其の作者	四六
第三章	古淨瑠璃の諸流及び説經節	四六
第一節	説經節	四六
第二節	探り淨瑠璃の源流	四六
第三節	古淨瑠璃	四六
第二章	探り淨瑠璃の成立	四六
第一節	説經節	四六
第二節	探り淨瑠璃の源流	四六
第三節	古淨瑠璃	四六
第一章	我が人形劇の源流	四六
第一節	説經節	四六
第二節	おひら様遊び	四六
第三節	ナオンダラー人形	四六
第四節	傀儡子と其の源流	四六
第三篇	人形劇	四六

目次

七

目次

第五章 淡路の人形座

第一節 淡路座の由来

第二節 淡路座の組織

第三節 人形と舞臺

第四節 上演曲目

第六章 文樂座

第一節 文樂座の沿革

第二節 文樂人形の系統

第三節 文樂座の組織

第四節 太夫・三味線・人形通名

第五節 上演曲目

第六節 人形劇の演出法

第七章 のろま人形

第一節 佐渡に伝へる人形座

第二節 同狂言としてののろま

第三節 のろまの寶具

第四篇 歌 舞 伎

第一章 歌舞伎序説

第二章 歌舞伎の劇場と興行

第八章 車人形

第一節 車人形の現状

第二節 車人形の由来

第三節 車人形の演出法

第四節 上演曲目

第九章 一人手遣ひの小人形

第一節 夷まはし

第二節 舟手人形

第三節 船舳人形

第四節 杖父の手人形

第五節 活動人形

第十章 糸あやつり

第一節 結あやつりの沿革

第二節 西洋あやつり

第十一章 文獻資料

第一節 劇場建築の變遷

第二節 舞臺の變遷

第六章 音曲舞踊

- 第一節 概説……………四三
- 第二節 かつばね……………四三
- 第三節 民謡と民謡謡……………四三
- 第四節 江戸音曲と其の踊……………四三

第七章 曲藝

- 第一節 概説……………四七
- 第二節 大神樂……………四七
- 第三節 曲四樂……………四七
- 第四節 曲樂……………四七
- 第五節 狂言……………四七

第八章 奇術

- 第一節 概説……………四八
- 第二節 日本手品……………四八
- 第三節 西洋魔術……………四八
- 第四節 魔術芝居……………四八

第九章 武術的演藝

- 第一節 概説……………四八

第七篇 特殊の民族劇

第二種 相撲

- 第二節 相撲・柔術……………四九
- 第三節 相撲……………四九
- 第四節 柔術……………四九

第十章 舌耕藝

- 第一節 概説……………四九
- 第二節 講談……………四九
- 第三節 落語……………四九
- 第四節 物真似と聲色……………四九

第十一章 演歌の演藝

- 第一節 概説……………四九
- 第二節 演歌の曲藝……………四九
- 第三節 島唄の曲藝……………四九

第十二章 からくり

- 第一節 概説……………四九
- 第二節 観き機軸……………四九
- 第三節 影繪及寫繪……………四九
- 第四節 地獄繪……………四九

第十三章 文獻

- 第一節 概説……………四九

第一章 地球の演劇	四六七	第三章 朝鮮の演劇	四七〇
第一節 概説	四六七	第一節 概説	四七〇
第二節 民俗劇としての村踊	四六七	第二節 概説	四七〇
第三節 國劇としての組踊	四六七	第三節 祭禮の雜り物行列	四七〇
第二章 朝鮮の演劇	四六八	第四節 支那劇式の崑崙劇	四七〇
第一節 概説	四六八	第五節 生春人の舞踏	四七〇
第二節 朝鮮の舞樂	四六八	第六節 アイヌの舞踏	四七〇
第三節 朝鮮の民俗劇	四六八	第七節 南洋土人の舞踏	四七〇
第八篇 映畫劇	四六八		
第一章 總説	四六八		
第二章 映畫の歴史	四六八		
第一節 映畫の發達過程	四六八		
第二節 世界大戦と米國映畫	四六八		
第三節 戦後の諸國映畫	四六八		
第三章 映畫の製作	四六八		
第一節 映畫の種類	四六八		
第二節 製作の順序	四六八		
第三節 撮影機とフィルム	四六八		
第四章 配給・上映	四六八		
第一節 配給	四六八		
第二節 上映	四六八		
第三節 映畫經濟・取締	四六八		
第四節 映畫經濟統計	四六八		
第五節 取替現時	四六八		
第六節 映畫經濟統計	四六八		
第七節 外國映畫の常識	四六八		
第八節 米國の映畫	四六八		
第九節 獨逸の映畫	四六八		

目 次

一 四

索引

第三節 佛蘭西の映畫……………五三

第四節 伊太利の映畫……………五三

第五節 英國の映畫……………五三

第六節 露西亞の映畫……………五三

第七節 佛蘭・露普……………五三

第七章 發聲映畫其他……………五九

第一節 發聲映畫の歴史……………五九

第二節 發聲映畫の原理……………五九

第三節 日本に於ける發聲映畫……………五七

第四節 天然色・大型・立體映畫及……………五七

第八章 チャレヴィジョン……………五九

第九章 特殊映畫……………五九

第十章 映畫用語……………五九

第十一章 施設と文獻……………五九

第一節 施設……………五九

第二節 文獻……………五九

第十二章 ラヂオ劇……………五九

第一節 ラヂオ劇の特色……………五九

第二節 日本に於けるラヂオ劇……………五九



僧 舞 (朝 鮮)



高平の萬歳 (琉 球)

目次

<p>序説 國劇總説……………一</p> <p>第一篇 古劇・民俗劇……………六</p> <p>第二章 總説……………一五</p> <p>第一章 新年の神事……………一六</p> <p>第一節 國劇の源流としての古神事……………一六</p> <p>第二節 田植の神事と田遊……………一九</p> <p>第三節 雨乞舞……………二〇</p> <p>第四節 豊年舞……………二二</p> <p>第五節 大漁舞……………二四</p> <p>第三章 神樂……………二五</p> <p>第一節 神樂の解釋……………二五</p> <p>第二節 宮中の神樂……………二七</p> <p>目次……………三〇</p>	<p>四 世界舞類の國劇の現狀……………一八</p> <p>五 國劇の沿革略……………二〇</p> <p>六 現在國劇の種々相……………二二</p> <p>第三章 民間の神樂……………二二</p> <p>第四節 各地の神樂……………二二</p> <p>第五節 演劇としての神樂……………二四</p> <p>第四章 舞樂……………二四</p> <p>第一節 樂人……………二四</p> <p>第二節 樂臺・音樂・樂定……………二五</p> <p>第三節 舞目……………二六</p> <p>第四節 東遊・信舞・兒の舞……………二七</p> <p>第五節 舞樂執行の日時……………二八</p> <p>第五章 神樂以外の神事舞……………二九</p> <p>五……………三〇</p>
---	--