

일제 말기 역사극과 그 의미

- 함세덕의 <낙화암>의 경우 -

이화진*

<차례>

1. 문제 제기
2. 일제 말기 역사극 장르의 정착 배경
3. 함세덕 역사극 <낙화암>의 의미
 - 3.1. 백제 멸망사 복원의 이데올로기
 - 3.2. 민족의 젠더화: '국민'의 경계
4. 결론을 대신하며

1. 문제 제기

우리 연극사에서 일제 말기(1930년대 후반~1940년대 초반)는 작가와 대중이 '신개지(新開地)'가 열린 듯 역사극에 환호하고, 그에 따라 일련의 역사물 붐을 형성한 시기였다. 관객들이 '역사극' 혹은 '시대극'이라 명명된 것들에 대해 특정한 기대를 갖고, 그 기대가 충족되었을 때의 만족감을 예상하게 됨으로써 '역사극'은 하나의 장르로 자리잡았다.¹⁾ 역사극의

* 연세대 박사과정

- 1) 이 논문에서 장르(genre)는 하나의 문화적 관습, 즉 어떤 공동체가 특정 사회 속에서 공통적으로 합의한 것에 기반한다는 Andrew Tudor의 주장을 적극적으로 수용한 개념이다(Andrew Tudor, Genre and Critical Methodology, *Movies and Methods: an*

소재는 민족이라는 상상적 공동체가 비록 망각했을지라도 경험했다고 인정하는 과거사에서 취해졌다. 그리고 고풍스러운 무대와 의상 등의 시각적 기호와 예스럽다고 느껴지는 대사의 톤, 전통악기로 연주되었음직한 음악과 음향 효과 등의 청각적 기호는 ‘역사극’이 반드시 갖추어야 할 요소였다. 연극제작인들과 관객들은 ‘공동체의 공식 기억(official memory)을 현전하는 배우를 통해 극적 사건으로 재현하는 것’이 ‘역사극’이라는 데 자연스럽게 합의를 이루고 있었으며, 이렇게 연극 산업과 공동체가 공통적으로 인정하는 것을 통해서 ‘역사극’은 자기의 정체성을 구축해나갈 수 있었다. 일제 말기 역사극 장르는 이념적이거나 미학적으로 규정된 것이라기보다는 문화 산업(culture industry) 차원에서 정착된 것이었다. 그러므로 당시로서는 ‘역사극’은 하나의 현상이고 실재이지 이상태가 아니었다.

그러나 그동안 우리 역사극 연구는 주로 역사극이 지향해야 할 바에만 관심을 줌으로써 역사극 논의를 작가가 지닌 역사의식의 문제로 한정해 왔다. “역사극이란, 한마디로 연극을 통해서 역사에 참여하는 행위의 일종으로서, 작가가 지닌 자생적인 역사의지를 보편화시키려는 의식적인 표현”이라는 서연호의 정의²⁾가 미친 영향은 지대했다. 서연호의 논의는 작가의 자생적 역사의지를 강조함으로써 오늘의 시점, 특히 역사극이 다시 붐을 이룬 1970년대의 상황에서 요청되는 ‘훌륭한 역사극’이라는 이상을 제시하고자 한 것이었다. 사건에 대한 여러 담론들을 판단하고 그러한 해석에 대한 입장을 갖는 역사가의 주체성(subjectivité)과, 이야기(fable)

anthology, ed. Bill Nichols, Berkeley: University of California Press, 1976). 장르를 관객, 비평가, 제작자, 배우, 작가, 연출가 등이 의미 있는 요소들을 선택해서 그것들을 응집된 구조 안에 모아놓음으로써 그 정체성을 창조한 것이다. 특정 장르가 성립되었다는 것은 그것이 문화 산업과 공동체가 공통적으로 인식하는 어떤 정체성과 비평적 기준을 갖게 되었음을 의미한다. ‘역사극’, ‘아동극’, ‘신파극’ 등으로 명명됨으로써 그것들은 그 외의 것들과 구별되는 형식적 체계와 관습을 갖는다.

2) 서연호, 「역사극과 역사의식」, 『연극평론』 제11호(1974년 겨울), 16~18면.

의 재료들을 선택하고 배열하는 작가의 주체성을 동시에 지니는³⁾ 역사극 작가의 의식이 역사극 논의의 출발점과 귀결점이 되어야 함은 당연한 듯 생각되었다. 텍스트를 통해 역사에 대한 일관성을 재구성하는 과정에서 작가는 묘사해야 할 현실과 현실에 대한 자신의 판단에 따라 수많은 재료들을 체계적으로 선택하게 되고, 이때의 선택은 말할 것도 없이 작가의 역사의식에 따라 진행되는 것이므로, 연극의 사회적 책임을 강조하는 입장에서 보았을 때, 작가의 역사의식을 작품 평가 기준으로 삼는 것은 지극히 “건전한 상식에 속하는 문제”다. 그러나 극작가는 역사가가 아니고 역사극은 역사가 아니다. 극작가가 역사적 소재를 극화할 때에 선택하는 재료들과 그것을 다루는 방식은 작가 개인의 “자생적인 역사의지”에 의해서만 결정되지 않는다.

역사는 개별적인 것을 말하고 시는 보편적인 것을 말한다는 아리스토텔레스의 고전적인 언급으로 거슬러 올라가 보면, 결국 역사의 극화란 개별적인 ‘역사’를 극의 허구성과 개연성을 통해 인간의 보편적인 문제로 환원시키는 것이다. 실상 역사극의 소재는 몇 가지로 한정될 뿐더러 그것들도 어떠한 원형(原型, archetype)으로 환원된다. 때문에 역사극에서 재생되는 모티프들은 개별적인 역사적 사건에 대한 재해석의 문제 못지 않게 중요하다. 또한 역사극은 망각된 과거의 문제가 아니라 그것을 다시 기억하려고 하는 현재의 문제이므로 그러한 모티프들을 무대 위로 불러내는 대중의 취향은 작가의식의 문제 못지 않게 주목되어야 할 지점이다.

이 논문은 일제 말기와 같은 특정 시기에 역사극에 대한 대중의 요구가 높았고, 재현되는 이야기들도 특정한 몇몇 모티프들에 주로 집중되었다는 사실에 우선 주목했다. 역사극을 생산하는 사회와 그것을 소비하는 대중 사이에는 어떤 메커니즘이 작동하고 있는 것이다. 따라서 역사극이라는 장르에 기반해 생산된 연극들은 개별적이고 고립된 작품으로서가

3) Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris; Dunod, 1996, pp.160.

아니라 그것이 생산된 사회와의 관련 속에서 살피져야 한다. 또한 장르는 그 자체가 폐쇄적인 것으로서 지배 이데올로기를 반복 재생산한다. 시각적 이미지, 모티프, 플롯, 인물, 배경 등의 요소 전반에서 장르적 관습에 충실한 작품일수록 관객을 감정적 만족 상태에 머물게 함으로써 사회에 내재한 여러 갈등들을 단순화하고 그 장르 안에서의 특정한 해결 방식을 거부감 없이 받아들여도록 한다. 그러므로 일제 말기의 역사극은 그 시대의 지배 이데올로기와 모순, 그리고 그것들의 은폐 방식을 반영한다.

이 논문은 일제 말기 역사극의 함의를 살피기 위해 당시의 대표적인 역사극인 함세덕의 <낙화암>을 검토 대상으로 한다. <낙화암>은 이 시기에 대중적으로 반복 재생된 백제 멸망사를 소재로 하고 있는 작품으로, 대극장 무대에서 여러 번 공연되었다. 함세덕은 이 시기에 <낙화암>, <어밀레종>, <무영탑>과 같은 역사극들을 발표했는데, 이 작품들은 “일제에 소극적이거나 반항”하기 위한 것이었다는 해방 후 작가 자신의 변명에도 불구하고, 친일의 혐의에서 자유롭지 못하다. 그러나 함세덕의 역사극들은 단순한 친일 여부의 논의에서 벗어나 당대적 맥락에서 다시 읽혀져야 한다. 작품이 ‘무엇’을 말하고 있는가 못지 않게 중요한 것은 ‘왜’ ‘그렇게’ 말하는가, 그리고 독자와 관객은 그것을 ‘어떻게’ 받아들이는가이기 때문이다.⁴⁾

그 중에서도 특히 <낙화암>은 본격적인 국민연극기로 접어들기 전에 발표되었고, 작품의 창작 시기를 확정하기 어려운데다가,⁵⁾ 내용상 단순

4) 최근 주목할 만한 연구 성과로 김성현의 『함세덕 희곡 연구-해방 전후의 희곡을 중심으로』(중앙대 석사학위논문, 2001.6)와 김재석의 『함세덕 친일극의 성격과 작가적 의미』(『어문론총』 제37호, 경북어문학회, 2002.12)가 있다. 이 연구들은 국민연극기 함세덕의 작품활동을 “친일이냐, 아니냐”의 잣대로 평가하거나 비판해온 기존 연구 경향의 한계를 극복하고, 국민연극기 함세덕 친일극의 성격과 존재방식을 탐구하고 당대 연극담론과의 관계 속에서 검토하고자 했다는 데 의의가 있다.

히 친일극으로만 규정하기는 어렵다는 이유로, 함세덕을 적극적으로 재평가하고자 하는 연구자들은 유독 이 작품에 대해서 긍정적인 시각을 견지하고자 한다. 장혜전은 “망해가는 백제의 의자왕이 누리는 사치와 신라의 밀정과 내통하는 역적 모의자들을 그림으로써 당시 일제의 앞잡이 노릇을 하며 나라를 더욱 궁핍하게 몰고 갔던 무리들을 고발”⁵⁾한 작품으로 보았고, 오애리의 경우에는 이를 “내면화된 저항”⁶⁾으로 해석했다. <낙화암>은 이와 같이 해석상의 여러 모호함을 남기고 있으나, 1940년 『조광』에 발표되었을 당시의 상황을 고려했을 때, 김만수가 지적했듯이 “백제와 왜국과의 연합군 형성이라는 역사적 사실을 부각시키려는 의도 하”⁸⁾에 있는 친일적인 작품으로 보는 것이 타당하다. 이 논문 또한 <낙화암>의 친일적 성향을 전제하고 이 작품이 일제 파시즘 체제에 어떻게 전유되었는가를 문제화하고자 한다.

이 논문의 2장은 일제 말기 역사극 장르의 정착 배경을 고찰할 것이다. 낱줄과 씨줄을 엮듯이 그것의 역사적 배경을 스케치함으로써 비로소 일제 말기 역사극의 의미를 그 안에서 포획할 수 있을 것이다. 이를 바탕으로 3장은 함세덕의 <낙화암>이 재현하고 있는 백제 멸망사 이야기가 회한의 민족 정서에 바탕을 두고 있으면서도 어떻게 일제 파시즘 체제의 기획에 포섭되고 있는가를 규명하고자 한다. 이러한 과정을 통해 이 논문은 궁극적으로 일제 말기 역사극 장르의 대중성과 일제 파시즘 체제의 기획 사이의 상관성을 밝히는 데 목적이 있다.

5) 연극인 강계식(노제운, 『동승동에서』, 1992.1.29)과 이해랑(이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991, 283면)은 <낙화암>의 실제 창작 시기가 대화숙 교육 이전으로, 제1회 극연 희곡상에 출품된 작품이라고 증언했다. 그러나 이 논문에서는 작품이 실제로 발표되고 공연된 시기에 주목하고자 한다.

6) 장혜전, 『함세덕의 희곡 연구』, 『이화어문논집』, 1983.

7) 오애리, 『함세덕 연구』, 단국대 석사학위논문, 1991.

8) 김만수, 『역사와 설화의 희곡화에 관한 고찰-함세덕의 <낙화암>과 <어밀레종>의 경우』, 『한국극예술연구』 제4집, 한국극예술학회, 1994.

2. 일제 말기 역사극의 장르 정착 배경

한국 근대 역사극의 태생지는 연극의 사회적인 효용성을 강조한 계몽적인 연극관이었다. 1920년대 후반에 <대무대의 붕괴>와 <반역자의 최후>와 같은 역사극을 발표했던 김진구는 「시대극과 조선」에서 민중에게 역사를 전달하고 교화시키기 위해서 역사적 사실을 담고 있는 시대극을 필요로 했다고 하면서, 역사극은 야담과 “형식이 다르고 구실이 다를 뿐” 출발점과 귀착점에 민중의 교화라는 “동일한 관혁”이 있음⁹⁾을 강조했다. 문화적 민족주의 운동의 여파로 1920년대 후반부터 일기 시작한 야담에 대한 관심을 연극이 계몽이라는 기치 아래 끌어안게 된 것이다. 역사와 연극의 절묘한 만남인 역사극은 민족과 계몽 등의 개념으로 자신의 정체성을 구축하며 출발했다. 일찌감치 역사는 계몽적인 민족주의 담론으로 다루어졌고, 연극 역시 민족 계몽의 도구로 인식되었으니, 역사와 연극의 결합 자체에는 큰 무리가 없어 보인다.

그런데 역사극에서 민족 혹은 민중이라는 개념은 상황에 따라 다수의 익명적 집단인 대중으로 대체될 수 있었다. 실제로 신채호, 박은식 등이 역사전기물을 발표한 1900년대와 야담운동이 시작된 1920년대 후반, 그리고 역사소설, 역사극, 야담, 전설 등이 붐을 이룬 1930년대 중·후반을 비

9) “그러나 우리는 오죽 야담운동만에 만족치 않고 상술한 바와 같이 어떠한 형식으로든지 구실만 있으며 양식될 그 무엇을 민중 앞에 바치겠다는 미성 아래서 7월 20일 동지 수인이 모여서 ‘조선시대극연구회’를 창립하였다. 그 후로 각색에 연습에 주야를 불분하고 진력한 결과 처녀작이나마 <대무대의 붕괴>와 <반역자의 최후>라는 작품 등이 완성되어 금 4월 인천을 제일성으로 해서 관서 지방을 순회 시연하게 되었다. 어쨌든지 야담과 시대극과는 표리 자매의 밀접한 관계를 맺고 있다. 야담이 사담인 이상 시대극은 사극일 것이다. 야담은 역사를 강단 위에서 담사가 담화하는 것이며, 시대극은 역사를 무대 위에서 극원이 극화하는 것이다. 형식이 다르고 구실이 다를 뿐이지 그 출발점과 귀착점은 동일한 관혁을 목표로 하는 것이다” 김진구, 「時代劇과 朝鮮」, 『동아일보』, 1928.8.4(굵은 글씨는 인용자의 강조).

교해보면, 시간이 흐를수록 역사물을 통한 계몽의 의도는 약화되고 대신 대중적인 흥미가 그 빈틈을 메워갔음을 알 수 있는데,¹⁰⁾ 극장 안에서 관중의 호응을 직접 체험하게 되는 연극으로서는 관중의 흥미 본위에 영합하는 것이 다른 장르보다 쉬웠을 것이다.

1920년대 후반부터 꾸준히 진행되어 온 야담운동¹¹⁾을 바탕으로 1930년대 중반 고전론과 더불어 서서히 관객의 호응을 얻어간 역사극은 중일전쟁 이후 붐을 이루며 대중을 극장으로 불러들였다. 1930년대 후반에 나타난 역사극 붐은 한편으로는 서양사 중심이었던 종래의 세계사를 비판하고 동양사 중심에서 세계를 기획하는 동양문화사론¹²⁾의 영향 아래 있었다. 동양문화사론은 동양인의 주체성을 내세워 개방적인 세계관을 표방했다. 그러나 동양사가 비약히 비약할 것이고, 제국을 맹주로 하는 동아(東亞)의 재편성 과정이 더욱 구체화될 것이라는 동양문화사론의 역사관은 결국 일본의 대동아공영권 합리화로 귀착되었다. 그리고 그것은 과거라는 망각의 시간에서 대중적 취향의 소재들을 발견하는 데 어느 정도

10) 천정환은 1920년대부터 1930년대까지의 출판물 광고 조사를 통해서, 위인전기물은 1920년대초중반을 통해 꾸준히 발간되었는데, 1900년대의 역사전기물들이 역사적 인물을 비장하게 영웅적으로 형상화하고 이것을 애국계몽운동의 현재적 필요성을 역설하는 수단으로 삼은 데 비하여, 1920년대 이후의 전기에서는 ‘전통’과 더불어 흥미의 요소가 강조된 것이 특징이라고 보았다. 그리고 이러한 점들이 1930년대 중반 이후 역사물의 붐으로 이어지는 것으로 보인다고 했다 (천정환, 『한국 근대 소설 독자와 소설 수용 양상에 대한 연구』, 서울대 박사학위논문, 2002, 144면).

11) 김진구와 함께 야담운동의 중심인물이었던 윤백남은 1934년 10월 『월간야담』을 창간하고, 권두언에서 “알팍한 현대 문명으로서 두툼한 조선 재래의 정서에 잠겨보자. 그리하여 우리의 이저진 아름다운 애인을 그 속에서 차져보자”(『월간야담』 창간호, 1934.10., 차혜영, 『1930년대 『월간야담』과 『야담』의 자리』, 『상허학보』 8집, 상허학회, 2002.2.에서 재인용)라고 창간의 변을 밝힌다. 야담운동은 역설적으로 역사가 계몽과 교화라는 목적을 갖지 않아도 취향의 차원에서 대중과 만날 수 있음을 확인하는 계기였다.

12) 동양문화사론에 대해서는 김윤식의 책(김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976, 387~396면)을 참조.

기여했다.

역사는 대중의 낭만적이고 복고적인 취향과 만나, 앞으로도 반복 재생산될 낭만적인 모티프들을 제공했다. 고통스러운 현재는 대중을 과거로 이끌고, 회고적인 노스텔지어에 갇힌 대중은 낭만적으로 형상화된 과거 속에서 영광스러운 미래를 기원하기도 했다. 역사극이 식민지인들의 민족사를 소재로 하면서도 직·간접적으로 권장될 수 있었던 것은 고대사의 복원이 중국 중심의 동양사를 해체하는 동양문화사론과 상통하는 바가 있었고, 그 지점에서 일제가 기획한 ‘내선일체(內鮮一體)’, ‘동조동근(同祖同根)’의 이데올로기가 식민지 조선인들의 의식을 효과적으로 잠식해갈 수 있었기 때문이다.

이때부터 일제의 통제에서 비교적 자유로웠으며 대중적으로도 많은 호응을 얻을 수 있었던 역사극 장르는 더욱 활기를 띠기 시작했다. 엄밀한 의미에서 역사극이라고 규정될 수 없는 작품들도 당시 대중의 통속적이고 복고적인 취향을 만족시키며 “역사극”이라는 이름을 달고 발표되었다. 김영수는 1940년 상반기 극계를 총평하면서 이러한 역사물의 대두에 대해 “우선 其一은 늘 그것이 그것 같은 大衆物에 이미 倦怠를 느끼기 시작한 觀客을 다시금 새로운 무엇으로든지 붓잡지는 野心일 것이고, 其二는 資料의 貧困과 生産過剩으로부터 온 作家的 疲勞로부터 一時 휴양休養을 하자던 그릇된 心算이었을 것이고, 其三은 劇團과 劇團 사이에 일어난 競爭心理에서였을 것”¹³⁾이라고 분석했다. 그는 각각 성격이 다른 극단인 고희(<춘향전>), 아랑(<김옥균>), 조선무대(<김삿갓>)가 1940년대 상반기에 모두 역사물을 무대에 올린 것이 역사물이 아니고는 대중을 흡인할 만한 새로운 소재 발굴이 어려웠기 때문이라고 보았다.

김영수의 글에서도 지적했듯이, 역사물은 당시 연극의 지형도에서 신극과 대중극이 공유할 수 있는 영역이었다. 그리고 그것은 굳이 공식적

13) 김영수, 「역사물의 대두-상반기 결산보고서」, 『朝光』 58 (제6권 8호), 1940.8, 111면

인 역사가 아니라고 하더라도 ‘조선적인 것’의 의장을 갖추면, ‘역사극’으로 간주되었다. ‘역사극’은 ‘시대극’, ‘사극’, ‘국사극’ 등의 명칭과 혼재되어 사용되면서 그 외연을 넓혀갔다. 일제 말기 ‘역사극’은 영화나 연극할 것 없이 극장가를 장악했다. 당시 ‘역사극’은 문화 산업적인 개념으로 명명 자체가 편의적이었기 때문에 그 카테고리가 매우 폭넓었다. <춘향전>, <장화홍련전>, <심청전> 등의 고전작품들도 ‘역사극’으로 제작되고, 소비될 수 있었다.

3. 함세덕 역사극 <낙화암>의 의미

3.1. 백제 멸망사 복원의 이데올로기

함세덕은 <낙화암>과 <어미레중>을 창작했고, 현진건의 역사소설 <무영탑>을 5막 8장의 희곡으로 각색했다. 일제 말기에 신라와 백제 같은 상대적으로 먼 과거에서 역사극의 소재를 취한 것은 비단 함세덕의 경우에만 해당되지 않는다. 1930년대 중반부터 백제와 신라의 역사는 역사극의 단골 소재였다.¹⁴⁾

14) 작품의 내용을 모두 확인할 수는 없지만, 1930년대부터 해방 전까지 백제와 신라의 흥망성쇠를 무대화한 것으로 추정되는 작품을 정리해보면 다음과 같다. (민병욱, 『한국연극공연사연표』, 국학자료원, 1997 참조) *‘공연작품/극작가/공연단체/연출가/공연극장/공연시기’의 순.

<낙랑공주와 마의태자>/송응순/협동신무대/사우/단성사/1933.11.25~11.27.

<낙랑공주와 마의태자>/유치진/고협/나옹/부민관/1941.04.25.~04.27.

<낙랑공주와 마의태자>/홍개화/신무대/ /단성사/1935.02.01.~02.02.

<낙화암>/금릉인/협동신무대/ /단성사/1933.03.06.

<낙화암>/함세덕/현대극장/안영일/성보극장/1944.06.10.~06.17.

<낙화암>/함세덕/현대극장/ /부민관/1944.07.21.~07.25.

<낙화암>/함세덕/현대극장/안영일/중앙극장/1944.10.12.~10.17.

특히 백제의 멸망사는 대중적으로 유행한 모티프였다. 최정은의 지적대로, 멸망사라는 것 자체가 어떠한 독자나 관객에게도 흥미를 줄 만한 요소들을 많이 가지고 있다. 한 나라가 멸망하는 극단적인 상황은 인물들의 감정이나 인물간의 갈등을 최대한 증폭시킨다. 평범한 시기에는 별다른 의미를 갖지 못하던 상황도 여기에서는 커다란 감정의 변화를 수반하는 의미 있는 상황이 될 수 있다.¹⁵⁾

- <마의태자>/이광수(김용승 각색)/조선성악연구회/ 동양극장/1941.02.11.
 <마의태자와 낙랑공주>/유치진/고협/나옹/동양극장/1941.03.10. ~03.19.
 <마의태자와 낙랑공주>/유치진/고협/ 금천대좌/1943.06.05. ~06.08.
 <백마강>/김태진/성군/ 동양극장/1942.01.15. ~01.19.
 <百濟의劍>/牧山昇/조선악극단(牧山昇)/동양극장/1942.08.10. ~08.16.
 <百濟의劍>/이서구/신생극단/이서구/제일극장/1944.07.26. ~07.30.
 <백제의 칼>/ /조선악극단/ /부민관/1942.06.28
 <백제성야화>/ /조선연극사/ /조선극장/1933.04.23.
 <백제와 낙화암>/김용승 각색/조선성악연구회/박생남/동양극장/1940.10.02
 <백제의 꽃>/성출/황금좌·동악극단 /우미관/1943.04.06
 <사비수와 낙화암>/임선규/희락좌/ /우미관/1935.07.04.
 <사비수와 낙화암>/임선규/동극좌/ /동양극장/1936.02.18
 <사비수와 낙화암>/임선규/청춘좌/ /동양극장/1939.01.01
 <사비수와 낙화암>/임선규/청춘좌/ /부민관/1939.04.24
 <사비수와 낙화암>/임선규/청춘좌·호화선/ /동양극장/1941.04.09
 <사비수와 낙화암>/임선규/청춘좌/계훈/동양극장/1943.06.05.
 <어밀레종>/함세덕/성보악극단·현대극장/서항석/보충극장/1943.04.22.
 <어밀레종>/함세덕/현대극장/서항석/제일극장/1943.10.17. ~10.22.
 <어밀레종>/함세덕(서항석 각색)/반도가극단/서항석/제일극장/1944.02.17.
 <어밀레종>/함세덕(서항석 각색)/반도가극단/ /부민관/1944.04.05. ~04.09.
 <어밀레종>/함세덕/현대극장/서항석/부민관/1944.09.28. ~10.02.
 <어밀레종>/함세덕/현대극장/서항석/약초극장/1945.04.18. ~04.22.
 <무영탑>/현진건(함세덕 각색)/고협/유치진/부민관/1940.09.12. ~09.14.
 <무영탑>/현진건(함세덕 각색)/고협/서정조/대륙극장/1944.01.24. ~01.28.
 <무영탑>/현진건(함세덕 각색)/고협/서정조/부민관/1944.03.17. ~03.21.
 <신라로>/춘사/협동신무대/ /단성사/1932.10.08. ~10.09.
 <신라로>/춘사/협동신무대/ /단성사/1932.11.22.
 <신라의 달>/박영호/조선연극사/ /조선극장/1933.04.23.

그런데 백제 멸망사 모티프의 경우에는 흔히 황폐한 옛터를 찾은 나그네가 감상에 젖어 과거를 회상하는 방식으로 그려졌다는 데 주목할 필요가 있다. 백제 멸망을 애상적으로 회상하는 방식은 1930년대 중반 조명암이 작사한 <꿈꾸는 백마강>이나 <낙화삼천>과 같은 대중가요의 서사 구조가 대표적이다. 함세덕의 <낙화암>(『朝光』, 1940년 1월~4월)에서도 현대의 어느 나그네가 금강과 반월성의 폐허를 바라보며 이광수의 「사비수」를 나무에 새기는 프롤로그를 설정함으로써 백제 멸망은 액자 속 이야기처럼 무대에 재현된다. 기억 그 자체뿐만 아니라 기억하는 행위에도 의미가 부여되는 것이다. 이러한 방식으로 현재에서 과거를 회고하는 틀은 사라진 것들을 심미화했다. 현재가 고통스러울수록 되도록 먼 과거로 눈을 돌리는 대중에게 기억의 시간을 넘어 상상의 시간 속에 존재하는 과거는 더욱 더 낭만적으로 미화될 수 있었다.¹⁵⁾

백제 멸망사는 의자왕의 실정과 삼천 궁녀의 꽃과 같은 죽음으로 기억되는데, 이는 화려하고 영광스러운 과거에 대한 회한과 비탄의 정서를 불러일으킨다. 불과 반세기 동안 내외적인 여러 충격과 급격한 변화를 경험하고, 식민지의 ‘가련한’ 백성들이 된 조선인들에게 과거에 대한 ‘향수’와 ‘비분’, ‘자기 연민’의 감정은 매우 일반적인 대중 정서였다. 이러한 때에 멸망사는 대중적 감정을 자극하는 모티프로써 체제의 지배자보다 피지배자에 의해 더 적극적으로 재생될 수도 있는 것이었다.

15) 최정은, 『함세덕의 역사극 연구』, 영남대 석사논문, 2000, 19면.

16) 1930년대에서 1940년대 초반까지 대중가요 437곡을 주제별로 분류하면, 사랑과 이별이 148곡, 향수가 71곡으로 전체의 50%를 넘고, “슬픔, 절망, 괴로움 등의 부정적인 정서를 담은 곡이 201곡에 달한다”(김광해, 윤여탁, 김만수, 『일제 강점기 대중가요 연구』, 박이정, 1999, 31, 47면) 유행한 대중가요의 가사가 대중의 감성을 반영한다고 했을 때, “향수”, “회고”, “비분”(함세덕, 『동승』 후기, 1947) 등은 당시 대중의 지배적인 정서였을 것이다. 대중들의 고대사와 향토적인 것에 대한 관심은 대중가요에서도 <꿈꾸는 백마강>, <직녀성>, <알쌍급제>, <낙화삼천> 같은 곡들로 나타난다(이영미, 『한국 대중가요사』, 시공사, 1998, 96면).

그런데 반복적으로 재생되는 백제 멸망사는 대중의 위안을 위해서만 존재하는 것이 아니었다. 당시 고대사 재현이 유행한 것은 1차적으로는 문화적 민족주의와 고전론, 그리고 복고주의의 영향으로 보인다. 그런데 고구려, 백제, 신라 삼국 중에서 북방의 기상을 표상하는 고구려를 상기하는 것은 금기시되고, 백제와 신라만이 여러 방면에 걸쳐 더욱 적극적으로 탐구되었다는 점에서, 민족 고대사 복원의 체제 친화적인 면을 생각해볼 수 있다. 백제와 신라는 일본의 ‘내선일체’와 ‘동조동근론’을 뒷받침해줄 남선(南鮮)의 고대사이기 때문이다. 우리는 여기서 민족 고대사의 복원이 어떻게 대중적으로 강한 흡인력을 가지면서 체제의 논리에 쉽게 포섭될 수 있었는지를 짐작할 수 있다.

단순히 친일극으로 규정할 수는 없다는 시각이 있지만, <낙화암>을 1939년 8월 공주 대화숙(大和塾)에서 받았던 일제 사상교육의 결과물로 보는 것에는 큰 무리가 없을 듯하다. 이 작품이 발표될 무렵 공주 부소성은 내선일체의 역사적 현장으로 복구되어 사상교육의 장소로 사용되었다. 일제는 ‘내선일체’의 이데올로기를 강화하기 위한 수단으로 1941년 부여신궁을 짓고, 공사에 문인들을 동원하여 부여를 ‘내선일체의 성지’로 부각시켰다. 백철의 「내선유록이 깊은 부소산성: 일석일와에 옛날이 방불하다: 부여신궁어조영 문화인부대 근로봉사기」(『문장』, 1941.3)를 비롯하여, 박영희의 「부여신궁어조영 근로봉사에 참여하야」(『춘추』, 1941.4), 이광수의 「부여행」(『신시대』, 1941.7), 주요한의 「부여의 꿈」(『신시대』, 1941.7) 등은 당시의 대표적인 ‘부여찬가’였다.¹⁷⁾

‘내선일체’의 이데올로기에는 중일전쟁을 배경으로 더욱 강화된 ‘반(反)중국의식’이 가로 놓여져 있다. 동아시아의 역사를 일본 중심으로 재편하는 과정에서는 한반도가 중국 중심으로 세계를 인식하게 된 시점, 즉 나당연합군의 삼국통일 장면을 다시 쓰는 것이 필요했다. ‘내선일체’

17) 한수영, 「고대사 복원의 이데올로기와 친일문학 인식의 지평」, 『실천문학』, 2002년 봄, 195면.

의 관점에서 신라가 당(중국)의 힘을 끌어들이 이룩한 삼국통일은 ‘이상의 시·공간¹⁸⁾을 세속화한 사건이었던 것이다. 게다가 백제의 멸망이 임박했을 때 왜(倭)가 백제에 원정군을 보냈다는 것이 엄연히 역사적인 기록으로 남아있는 터였다. 백제의 멸망사를 반복적으로 재현하고 그것을 신화화하는 것에는 한반도에서 중국의 영향력을 몰아내려는 일제의 내적 욕망이 도사리고 있었던 것이다.

<낙화암>에서 고구려에 응병을 청하러 가던 길에 신라 태자 법민 일행에게 잡힌 룡은 당의 야욕을 간파하라고 경고한다. 이 전쟁은 백제와 신라 간의 전쟁이 아니라, 당의 조선 침략 전쟁이라는 식의 논리다. ‘백제-왜/신라-당’의 구조는 자연스럽게 증일전쟁의 구조와 일치를 이룬다.

隆 (憤激과 羞恥에 全身을 震慄하며) 우리나라는 네 말과 같이 도저히 재흥치 못할 상태로 뒤틀다, 하되, 앞으로 소정방의 창끝이 어테를 겨눌지 그것을 모르는 네가 나는 가히 불상하다.

法敏 목적을 달했으니 그는 귀국할 것이다.

隆 내 너의 치기(稚氣)가 가여웁고, 또 한 가지, 그래도 너는 단군 이래 조선의 동족이요, 당나라는 바다를 건는 리족임에, 한마디 들너주거니와, 너는 한시 밥비 귀국하여 국경에 막을 도리를 강구하라. (중략) 소정방이 삼국을 한꺼번에 집어먹을 야심이 없은들, 너의 나라를 무얼보고 십삼만 군사를 더리고 염천 아래 고생을 하겠냐? 한 번인가 당병이 선진(先陣)을 친 적이 있었냐? 항상 너의 군사의 뒤를 따르며 될 수 있도록 군력을 허비치 않을너는 전법을 재고해보라.¹⁹⁾

그런데 흥미로운 점은 <낙화암>에서 함세덕이 긍정적인 인물로 형상화하고 있는 룡이 사실(史實)에 있어서는 친당파적인 인물이라는 것이다.

18) 한수영, 앞의 글, 같은 면

19) 함세덕, 『落花岩』, 『朝光』 54(제6권 4호), 1940.4, 307면.

『삼국사기』 권28 「백제본기」 제6항에 따르면 룡은 나당연합군에 의해 왕성이 함락될 때 의자왕과 함께 웅진성으로 피신했다가 신라군의 포로가 되었다. 그는 전쟁포로로 소정방을 따라 당에 끌려갔다가 이듬해 수군을 이끌고 들어와 백제부흥군을 토벌했다. 사서(史書)는 이미 운명을 다한 나라를 끝까지 지키겠다고 저항한 인물을 룡이 아니라 의자왕의 둘째 아들 태로 기록한다. 그런데 함세덕의 <낙화암>에서는 태를 권력과 사욕에 눈 먼 인물로 형상화한 것이다.

<낙화암>에서 의자왕은 셋째 아들 룡을 태자로 책봉한다. 함세덕은 이로써 형제간의, 부자간의 갈등이 발생된 것으로 보고, 작품의 전반부에서 이 왕족 내부의 갈등에 초점을 맞추으로써 서서히 극적 긴장을 고조시켰다. 전통적으로 장자 중심의 혈족 관계인 사회에서 왕위 계승의 적통성 문제는 대중적인 흥미를 강하게 이끌어낼 수 있었을 것이다. 이러한 방식으로 <낙화암>에서 백제 왕족의 운명은 곧 백제의 운명으로 동일시된다. 그리고 작품에서 이들의 몰락과 백제의 멸망은 동시적으로 진행된다. 그러므로 <낙화암>에서 룡과 태의 사실(史實)과 역전된 형상화는 백제의 멸망 원인을 가족 간의 갈등, 그 중에서도 특히 무능력한 아버지로 귀착시킨다고 할 수 있다.

국가에 대한 통제력을 잃은 왕은 가족 안에서도 그 권위를 잃었다. 의자왕이 궁에서 피신한 사이에 태가 스스로 누구의 승낙도 없이 권좌에 오르는 것도 이 때문이다. 반면 백제를 공격해오는 신라의 왕은 빼앗긴 딸을 다시 찾으려는 아버지이며, 밖으로 국가의 세력을 뺏치는 데에 주저함이 없는 왕이다. 구심적으로도 원심적으로도 강력한 신라의 아버지/왕은 어떠한 힘의 중심도 될 수 없는 나약한 아버지인 백제 의자왕과 대비되면서, 백제의 멸망은 극적 개연성을 등에 업고 역사적으로 필연적인 귀결이었던 것으로 형상화된다.

<낙화암>에서 백제 멸망사는 필연적으로 몰락할 수밖에 없었던 왕조의 허약함에 대한 연민으로 기울어있다. 작가는 의자왕이 멸망에 즈음해

선견지명이 없고, 분별을 잃어 그렇게 되었을 뿐 ‘해동증자’라 불릴 만큼 어질고 지혜로운 임금이었음을 강조하고, 점점 허물어져가는 의자왕의 위엄에 대해 애상적인 태도를 취한다.²⁰⁾ 한 왕조의 몰락에 대한 애상적인 태도, 그들의 허약함에 대한 동정은 함세덕과 당대 대중이 우리 민족사를 인식하는 방식이자 일본이 우리 민족사를 규정한 방식이다. 식민지 조선의 상(像)을 “눈물”과 “약함”으로 구성하고 그것이 외침이 많았던 과거사에서 기인하는 것으로 보는 역사 담론은 식민 지배에 대한 조선의 저항적 감정이 폭발하는 것을 효과적으로 억제할 수 있었다.²¹⁾ 식민지 조선인들은 타자에 의해 구성된 자기 상을 받아들이고, ‘한(恨)’, ‘비에’, ‘애상’ 등을 자연스럽게 ‘조선적인’ 정조로 내면화했다. <낙화암>에서 쓰러져가는 백제 왕조에 대한 애상적인 태도는 결국 식민지 조선인들이 자기를 바라보는 방식이었다. 그러므로 애상적인 백제 멸망사의 반복 재현은 곧 스스로를 ‘끊임없이 외침에 시달려온 한(恨)의 민족’으로 신화화하고 결국에는 일제의 식민 통치를 체념적으로 수긍하는 길을 걷게 될 것이었다.

20) <낙화암>의 애상적인 톤은 왕에 대한 묘사와 지문의 높임말 사용, 효과음 등에서 특히 두드러진다.

21) 박유하는 「상상된 미의식과 민족적 정체성」(『기억과 역사의 투쟁』, 2002년 당대비평 특별호, 삼인, 2002)에서 민족적 정체성이 본질적이고 실체적인 것이 아니고 실은 인공적이고 자의적이라는 사실을 강조하고 있다. 그는 이 글에서 야나기 무네오시의 조선에 대한 동정과 사랑이 어떻게 식민화를 합리화하는 논리와 공존할 수 있는지, 그리고 그것이 어떻게 우리의 민족적 정체성을 구성하는데 기여했는지를 살피고 있다. 야나기는 곡선, 선의 미, 슬픔, 약함 등을 조선 미술의 특징으로 보고 조선의 미술과 조선을 ‘말없고 유순한 여성’으로, 스스로를 조선을 ‘사랑’해야 할 능동적 주체에 걸맞는 남성으로 젠더화했다. 그리고 야나기에 의해서 처음으로 응시되고 명명되고 의미가 부여된 자기 상을 식민지 조선은 적극적으로 내면화했던 것이다.

3.2. 민족의 젠더화: ‘국민’의 경계

멸망한 국가의 이야기는 나약한 여성들의 수난으로 형상화될 때 더욱 애상적이고 낭만적이다. <낙화암>에서 백제는 사라지고 있기 때문에 아름답다는 역설 위에 서있는데, 작품 전체에 흐르는 애상적인 정조와 극적 긴장은 특히 여성 인물들을 통해 고조된다.

3막에서 갈등 관계에 있는 백제를 지키려는 세력과 백제를 무너뜨리려는 세력은 서로를 위기로 몰아넣기 위한 간계를 연희와 시나라라는 두 여성 인물을 통해 실현하려고 한다. 여기서 시나라는 ‘사랑’과 ‘국가’라는 이분법의 경계 위에 있다. 신라 공주인 그녀는 의자왕의 전리품으로 백제에 와서 그의 후궁이 되었다. 그녀는 태자인 룡을 사랑하지만, 국가(신라)와 사랑(룡)은 그녀에게는 공존할 수 없는 가치인데다가 사랑을 선택한다는 것은 곧 모자관계라는 인륜을 저버리는 일이 된다. 시나라는 자신을 가여워하지 않을 수 없는 상황에 처해 있고, 이러한 그녀의 ‘자기연민’은 관객에게 전이되어 강한 대중적 흡인력을 갖는다.

야사(野史)에서 적국의 왕자를 사모하는 공주들은 대개 국가를 버리고 사랑을 선택하지만, 결국 국가에 대한 배신의 대가로 죽음을 맞이한다. <낙화암>에서 시나라는 태자인 룡을 죽이려고 하지만, 그것은 그녀가 ‘국가(신라)’를 선택했기 때문이 아니라 이루어질 수 없는 사랑에 절망했기 때문이었다. 그래서 살해 모의가 드러나고 신라로 추방당하게 되었을 때, 그녀는 돌아가기를 거부하고 “저승에서 대군의 승전의 나팔 소리를 들으리다”라는 한마디를 남긴 채 스스로 죽음을 선택한다. 자결함으로써 시나라는 백제의 ‘국민’으로 거듭날 수 있었다. 그래서 그녀의 사랑은 국가만큼이나 숭고하고 아름다운 것으로 형상화되고, 그녀의 희생으로 룡은 새로운 국가 건설의 힘을 얻는다.

여성들의 세계는 공식 기억에서 배제된 또 다른 역사이기 때문에 역사라는 사실과 극이라는 허구가 만날 때 극작가의 상상력이 상대적으로 자

유롭게 발휘될 수 있는 공간이다. 그런데 이 공간에서 여성들은 국가를 위해 죽음으로써 비로소 국민이 된다. 논개나 계월향이 적장을 죽이고 자신도 죽는 길을 선택했기 때문에 기생임에도 불구하고 위인으로 추앙되는 것과 마찬가지로이다.

백제가 멸망할 때 의자왕의 삼천 궁녀가 꽃처럼 떨어져 죽었다는 낙화암의 전설은 그 자체가 여성의 수난사로서 애상적인 정조를 지니고 있으면서,²²⁾ 또한 여성을 국민으로 등록시킬 수 있는 모티프로 기능했다. 전쟁은 ‘국가를 위해 죽을 수 있는 명예를 가진 사람’과 ‘국가를 위해 죽을 수 있는 명예를 갖지 못한 사람’으로 ‘국민’의 경계를 세운다.²³⁾

一同, 極度로 忿怒하여 「대군마마」, 「대군마마」 불리며 쫓아내려 간다. 남아 있는 宮女들은 恐怖에 쌓여 벌벌 떨고 있다. 내려갔든 宮女들, 軍卒들에게 채찍을 마지며 우루루 물러온다. 적군이 나가면 또 「대군마마」를 불리며 쫓아가고 매를 맞고는 물러오고 한다. 權香과 權召奴, 다시 나온다. 宮女들 隆을 부르며 大聲痛哭한다. 避亂오는 宮女들 또 한때가 올라와 합친다.

- 22) 『삼국유사』(권1, 태종춘추공)에는 궁녀들이 떨어져 죽었다는 바위의 이름은 ‘타사암(墮史岩)’으로 기록되어 있다. 황인덕은 ‘타사암’을 ‘낙화암’으로 부르게 된 것은 기록상 고려말 이곡(1298~1351)의 글을 통해서라고 하면서, ‘낙화암’이라 불리게 된 것과 부여가 유람객들이 선호하는 방문지가 된 시기는 맞물려 있을 것이라고 추정했다. 그는 또 부여 낙화암 전설에서 ‘삼천’의 화소는 조선 초에 들어오면서부터 널리 쓰이기 시작했는데, 주로 시와 구전을 통해 과장된 것이라고 보고 있다(황인덕, 『부여 낙화암 전설의 형성과 전개』, 『한국문화논총』 제29집, 2001.12). ‘낙화’와 ‘삼천’이 결합되면서 궁녀들의 투신은 처절하고 비장하며 애상적인 것으로 심미화되었다. 국가를 위한 숭고한 죽음은 총력전 체제 하의 대중문화가 선호하는 주제다.
- 23) 우에노 치즈코에 따르면, 전쟁은 젠더의 경계를 명확히 보여준다. ‘국가를 위해 죽을 수 있는 명예를 가진 사람’과 ‘국가를 위해 죽을 수 있는 명예를 갖지 못한 사람’으로 나뉘어, 전자만이 ‘국민’ 자격을 획득한다. 그녀는 근대 총력전이 여성을 전쟁에 동원함으로써 ‘여성의 국민화’를 진행시켰다고 한다(우에노 치즈코, 『내셔널리즘과 젠더』, 이선이 옮김, 박종철출판사, 1999).

權香 (조금 떨어진 바위로 올라가 一同을 向하야 한마디 한마디 똑똑이) 지금 대군마마께서 저처럼 고난을 겪으시는 것이 다 누구 때문임닛가? 우리가 구지 살려고 따라가겠다고만 하지 않았던들 이런 일은 없었을 것입니다. 상감마마의 존망을 알 길이 없어 궁금하였으되, 무사이 강을 건느셨다니 이제는 마음도 놓입니다. 우리가 이 꼴을 하고 상감마마를 찾아가면 설사 뵈옵기는 하되 인자하신 마마의 신금만 괴롭게 할 것이 없입닛가. 칠백년간 부귀영화를 자랑하던 우리나라는 저 불타는 궁성과 함께 영원히 망했습니다. 우리가 앞으로 사라있으면 도라올 것은 육박에 더 있을 닷가? 만일 잡히어 적군놈에게 이 깨끗한 몸을 더럽힌다면 우리는 끝끝내, 백제의 멸망에 설상가상으로 루명을 씌울 것입니다. (一同, 緊張 속에 조용히 듯는다) 룡대군마마께서 아 하신 말씀과 같이 우리는 백제의 꽃입니다. 아름다운 꽃처럼 향기한 죽음을 하는 것이 후세에 나라의 끝을 아름답게 할 것인 줄 압니다. 그럼으로 나는 구구이 사느니보다 조초롭게 백제의 왕실을 따라 저 사자수 푸른 물에 몸을 던져, 궁녀로서의 정절을 지킬녀 하오니, 여러분 가운데 제 뜻에 찬동하시는 분이 계시면 서슴치 말고 저를 따르십쇼(중략).

어린 宮女 (絶壁 아래를 넘어다보고 氣怯을 해서 뒤로 물러스며) 언니, 아이 무서.

權香 치마로 얼굴을 쌓렴.

어린 宮女 이 치마는 상감마마께서 주신 치마야.

權香과 權召奴, 어린 宮女の 三人, 치마로 얼굴을 쌓고 물에다 몸을 던진다. 남아 있는 宮女들도 제각기 二三人式 꼭 붓들고 물로 뛰어든다. 뒤스니어 山麓에서 이 광경을 보았나 보다. 「같이 가자」, 「나도 죽겠다」 하며 宮女들 떼가 올라온다. 비바람은 점점 높아가고 電光, 雷鳴의 驟夜에 四方에서 물로 뛰어드는 풍덩 풍덩하는 소리만이 悽慘이 들녀올 뿐.

- 幕²⁴⁾

의자왕의 삼천 궁녀들이 사비수에 스스로 몸을 던지는 ‘풍덩 풍덩하는 소리’는 처참하면서도 비장하다. 백제 멸망의 원인이 의자왕의 타락에 있다면, 의자왕을 향락에 빠뜨려 정사에 소홀하게 한 책임은 궁녀들에게도 있다. 그러나 궁녀들은 왕에 대한 충성과 절개를 지키고자 바위 위에서 강물에 몸을 던져 죽음으로써 ‘요녀들’이 아닌 지조 있는 ‘백제 여인들’로 승화된다.

궁녀들의 죽음은 국가의 멸망 앞에서 ‘아름다운 꽃’으로 낙화하는 숭고함으로 심미화된다. 위기의 상황에서 룡은 궁녀인 근향과 근소노에게 “내가 언젠가 너희들에게 들려준 무궁화의 전설을 잊지 않았지? 네 둘 일흠에는 ‘근화’의 ‘근’자가 붙은 것을 알아라. 향기한 꽃은 필 때도 고읍지만 가을바람에 질 때도 아름답게 지는 것이다”고 말한다. 그는 궁녀들에게 ‘무궁화’라는 아이콘(icon)을 부여하고, 궁녀들은 ‘백제의 꽃’으로서 낙화함으로써 비로소 제 몫을 다 하는 셈이다.²⁵⁾

24) 함세덕, 앞의 책, 310면.

25) <낙화암>에서 사비수에 투신하는 삼천 궁녀들은 기능적이며 도상적인 인물들이다. 이들은 상황에 대해 충분히 이해하고 행동하는 듯하지만, 내부의 분열을 경험하고 그 분열을 통해 선택을 결정하고 변증법적으로 행동하는 것이 아니라 작가의 의도적인 구성 안에서 기능적으로만 존재한다. 인물의 기능성은 베커만이 제시한 도상적 액션과 통하는 바가 있다. 베커만은 연극적 재현에 있어서 두 가지 유형의 퍼포먼스, 즉 도상적(iconic) 퍼포먼스와 변증법적(dialectic) 퍼포먼스를 제시했다. 도상적인 액션은 사회적 가치와 이미지를 집중시키고 구체화하는 것으로 관객들이 이미 믿고 있는 것을 무대 위에서 ‘증명하는’ 것인데, 야외극과 퍼레이드가 가장 극도의 도상적인 액션의 예가 된다. 드라마의 영역에서 희극과 멜로드라마는 관객의 가치를 깨뜨리지 않으므로 본질적으로 도상적이고, 아지-프로와 같은 정치적인 연극도 도상적이다. 반대로 변증법적인 액션은 도전할 만한 가치를 주체화한다. 전복을 통해 동시적으로 감정을 자극시키고 그것을 반영하여 도덕적 감각을 혼란에 빠뜨리는 것이 변증법적 액션이다. 관객들은 변증법적 액션을 통해 연극의 함축적 의미에 관해 생각해보고 자신들의 감정적인 분열을 분석하게 하는 동시적인 연계와 분리를 성취하게 된다. 베커만은 모든 서구의 드라마가 도상적이거나 변증법적일 수 있으며, 우리가 느끼는 감정과 그로 인해 이끌어낸 선택은 선택의 순서대로 가치의 맥락을 포함

그런데 백제의 꽃이 다름 아닌 무궁화라는 데 해석의 모호함이 있다. 스스로에게 민족의 꽃인 무궁화로서의 정체성을 부여하는 근향의 말은 백제는 조선으로, 망국의 ‘꽃’인 궁녀들은 식민지 조선인들로 쉽게 동일화되는 측면이 있다. 이 때문에 <낙화암>을 긍정적으로 평가하는 연구들은 작가가 ‘무궁화’를 통해 민족의식을 고취하고자 했다고 본다.

그러나 당시의 관객들에게 국가와 멸망은 같은 범주일 수도 있고 아닐 수도 있기 때문에, ‘무궁화의 낙화’는 여러 층위에서 해석될 여지가 있다. 백제의 운명이 ‘약한’ 왕조의 ‘약한’ 나라, ‘약한’ 민족으로서 동일시될 때, 삼천 궁녀가 백마강 푸른 물에 꽃처럼 떨어지는 마지막 장면은 ‘비분’의 감정을 극대화한다. 그러나 일제 파시즘 체제가 공고해짐에 따라 해방의 희망을 가져보기 어려워진 상황에서 느끼는 ‘비분’은 현실에 대한 적극적인 저항으로 이어지지 못한다. 어떻게 손을 써볼 수 없는 지나간 역사와 같이 멸망을 민족의 운명으로 받아들여지게 되는 것이다. 멸망한 백제의 운명에서 발견되는 과거와 식민지 조선의 현재와의 유사성은 관객을 역사의 순환적 시간 속으로 몰아넣는다. 이렇게 해서 역사의 순환 논리를 통해 소멸하는 ‘꽃’의 아름다움이 더욱 강조되고, 멸망사 모티프는 관객을 다만 흐느낄 뿐인 대중으로 만들어내는 장치가 된다.

또 한편으로 나라를 위해 자신의 몸을 던진 삼천 궁녀의 ‘성스러운’ 이야기는 전선에 나선 일본 제국의 ‘국민’이 나아가야 할 방향을 제시하는 것으로 읽힐 여지가 있다. 조선인들은 식민지인으로서 정체성의 혼란을 겪을 수밖에 없는데, <낙화암>은 이제 사사로운 욕망을 버리고 국가를 위해 목숨을 바칠 수 있는 ‘국민’으로의 거듭나야 한다고 종용하는 것이다. 이렇게 보면, ‘민족의 꽃’ 무궁화는 자연스럽게 ‘식민(植民)’을 매개하는 것이 된다. 민족적 정체성을 국민적 정체성으로 변형하는 데 있어서

하고 있다고 본다(Beckerman, B., *Theatrical Presentation*, London: Routledge, 1990, pp.81~87, Joe Winston, *Emotion, Reason and Moral Engagement in Drama*, *Research in Drama Education*, 1996, Vol. 1 Issue 2.에서 재인용, <http://www.global.ebscohost.com>).

역사극 장르가 부분적으로 기능했던 것이다.

함세덕의 <낙화암>은 백제 멸망사를 통해 국가에 대한 충성을 최고의 ‘선(善)’으로 형상화한다. 국가에 헌신하는 것은 최고의 미덕이며, 국가를 위해 죽는 것은 가장 순결하고 숭고한 행위로 추앙된다. 국가가 개인의 죽음을 매개할 때, 죽음은 ‘숭고’로 심미화된다.²⁶⁾ 국가를 위해 죽음을 선택하는 것이 낙화의 아름다움으로 비유되면서 ‘국민’과 ‘꽃’, ‘순국’과 ‘미’의 동일시로 그것의 상이함이 담고 있는 폭력성은 은폐되고, 결말부에서 흐느끼던 ‘대중’들은 자연스럽게 ‘국민’으로의 거듭남을 준비하게 되는 것이다.

4. 결론을 대신하며

현재에 대한 독해가 불가능하고, 미래에 대한 전망이 부재하는 상황에서는 현재의 의미에서 벗어나기 위해 과거로 회귀하는 경향이 나타난다. 선형적인 과거는 ‘순환’될 미래로 인식되어 영원성을 약속하며, 과거의 모든 좌절과 실패는 ‘그럴 만한 것’으로 재현되고, 논리적으로 입증된다. 그러므로 정체성의 위기를 경험하는 시대일수록 대중에게 과거는 위안과 도피의 영역으로 발견되고, 역사는 체제의 지도자들에게 교육의 기재

26) 그러나 아무리 숭고한 의미를 지녔다고 할지라도 죽음 앞에서 두려움을 느낀다든가 투신해야 한다는 소명을 거부하고 싶은 개인적 진실은 존재할 수 있다. <낙화암>에서는 어린 궁녀가 절벽 아래를 내려다보며 “아이 무서”라고 말하는 것이 죽음 앞에 선 한 개인의 사적 진실로 읽혀질 여지가 있다. 그러나 어린 궁녀의 목소리는 너무 미약하고, 그녀는 다시 자신의 치마가 왕에게 받은 것임을 상기함으로써 숭고하게-어리고 순수하기 때문에 더 숭고하게-강물에 자신의 몸을 던진다. 오히려 그녀의 목소리(“아이 무서”)는 마지막 장면이 궁극적으로 의미하는 개인의 전체로의 귀속, 즉 ‘통합(unity)’의 기획이 너무 전체적이어서 거짓처럼 보이는 것을 방지함으로써 관객의 공감을 얻어내는 데 성공한다.

가 된다. 특히 그 자체가 폐쇄적인 장르의 틀 안에서 재현되는 역사는 구체적 개인들에게 ‘민족/국민’으로서의 집단적인 아이덴티티를 부여함으로써, 지배 이데올로기를 재생산한다. 일제 말기 역사극의 의미 또한 이러한 맥락에서 찾을 수 있다.

이 논문은 일제 말기에 유행한 역사극 장르가 식민지인 스스로를 끊임 없이 외침에 시달려온 나약한 민족으로 신화화하였으며, 식민지인의 민족적 정체성을 국민적 정체성으로 주조하는 데 기능했음을 함세덕의 <낙화암>의 경우를 통해 살펴보았다.

함세덕의 <낙화암>은 일제 말기에 특히 유행한 백제 멸망사 모티프를 소재로 취한 작품이다. 당시에 백제 멸망사는 식민지 조선인들의 ‘망국한’의 슬픔, 비애 등의 감정을 증폭시켜줌으로써 대중적 호소력²⁷⁾을 지닌 소재였다. 게다가 함세덕은 <낙화암>에서 무대를 압도하는 스펙타클과 낭만적인 대중 취향에 부합하는 극작술을 통해 대중성을 확보했다. 시나리의 자결 장면이나 룡 일행의 걸행 장면 등 충격적이고 자극적인 장면과 음향 효과, 애상의 정조가 흐르는 음악 등은 관객의 감정을 효과적으로 고양시켰다. 특히 삼천 궁녀의 투신 장면은 관객의 감정을 최고조로 격양시키는데, 이 상태에서 작품의 막이 내려짐으로써 관객의 이성적 판단은 정지되어 버린다. 관객은 자기 앞에 놓여진 현실을 이해할 수 없으면서도 행동하게 되는 드라마 속의 희생자로 교육되는 것이다.

<낙화암>에서 백제 멸망사의 재현은 단순히 회고적인 노스탤지어에 그치는 것으로 볼 수 없다.²⁸⁾ 그것은 오히려 앞으로 다가올 미래의 상을

27) 최정은, 앞의 논문, 22면.

28) 역사의 되새김질은 과거뿐 아니라 미래를 주목하는 것이다. Roger Griffin의 표현대로 “시간의 화살은, 사수가 고개를 돌려서 어깨 너머에 있는 목표물을 겨냥하고 쏘았다고 하더라도, 뒤쪽이 아니라 앞쪽으로 나아간다.”(Roger Griffin, *The Nature of Fascism*, Routledge, 1993, pp.32~36 참조) 파시스트의 용어와 상징이 오래된 것, 즉 재생, 부활, 회복 등과 관련되어 있으면서도 항상 새로운 것, 즉 새로운 인간과 새로운 질서에 관한 것인 이유는 그것이 미래를 향한 일종의 지향성을 담고 있

상상하는 것이었다. 국가 멸망의 비극 속에서 ‘이해할 수 없으면서도 행동하게 되는 희생자들’은 바로 파시즘 체제의 국가 통합 기획에서 ‘국민’이라는 이름으로 복속되는 식민지 조선인들이었던 것이다.

해석상 여러 모호함을 남겼던 <낙화암>은 당대의 사회·문화적 맥락 속에서 검토했을 때, 그 심급에 일제 파시즘 체제가 조장하는 ‘국민’으로서의 재생과 쇄신의 욕망이 놓여 있음을 이 논문에서 살필 수 있었다. <낙화암>은 식민지 조선인들을 제국의 ‘국민’으로 주조하려는 일제 파시즘 체제의 기획을 벗어날 수 없었던 작품으로, 일제 말기 역사극이 처할 수밖에 없었던 위치를 보여주는 한 예가 될 것이다.

K C I

였기 때문이다(Mark Neocleous, 『파시즘』, 정준영 옮김, 이후, 2002, 165면).

참고문헌

1. 기본 자료

『동아일보』

『조광』

『삼국사기』, 이병도 역주, 누리미디어(<http://k5000.nurimedia.co.kr/intro.asp?Book=삼국사기>).

『함세덕 문학전집』, 노제운 엮음, 지식산업사, 1996.

2. 단행본

공임순, 『우리 역사소설은 이론과 논쟁이 필요하다』, 책세상, 2000.

김광해·윤여탁·김만수, 『일제 강점기 대중가요 연구』, 박이정, 1999.

김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976.

민병욱, 『한국연극공연사연표』, 국학자료원, 1997.

우에노 치즈코, 『내셔널리즘과 젠더』, 이선이 옮김, 박종철출판사, 1999.

이영미, 『한국 대중가요사』, 시공사, 1998.

이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991.

Mark Neocleous, 『파시즘』, 정준영 옮김, 이후, 2002.

Patrice Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Paris; Dunod, 1996.

Roger Griffin, *The Nature of Fascism*, Routledge, 1993.

3. 논문 및 기타

김만수, 「역사와 설화의 희곡화에 관한 고찰-함세덕의 <낙화암>과 <어밀레종>의 경우」, 『한국극예술연구』 제4집, 한국극예술학회, 1994.

김성현, 「함세덕 희곡 연구-해방 전후의 희곡을 중심으로」, 중앙대 석사학위논문, 2001.6.

김재석, 「함세덕 친일극의 성격과 작가적 의미」, 『어문론총』 제37호, 경북어문학회, 2002.12.

박유하, 「상상된 미의식과 민족적 정체성」, 『기억과 역사의 투쟁』, 2002년 당대비평 특별호, 삼인, 2002.

서연호, 「역사극과 역사의식」, 『연극평론』 제11호(1974년 겨울).

- 신형기, 「총력전과 멜로드라마, 그리고 월드컵」, 『당대비평』 20집(2002년 가을).
- 오애리, 「함세덕 연구」, 단국대 석사학위논문, 1991.
- 장혜진, 「함세덕의 희곡 연구」, 『이화어문논집』, 1983.
- 차혜영, 「1930년대 『월간야담』과 『야담』의 자리」, 『상허학보』 8집, 상허학회, 2002.2.
- 천정환, 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용 양상에 대한 연구」, 서울대 박사학위논문, 2002.
- 최정은, 「함세덕 역사극 연구」, 영남대 석사학위논문, 2000.6.
- 한수영, 「고대사 복원의 이데올로기와 친일문학 인식의 지평」, 『실천문학』(2002년 봄).
- 황인덕, 「부여 낙화암 전설의 형성과 전개」, 『한국문학논총』 제29집, 한국문학회, 2001.12.
- Andrew Tudor, Genre and Critical Methodology, *Movies and Methods: an anthology*, ed. Bill Nichols, Berkeley: University of California Press, 1976.
- Joe Winston, Emotion, Reason and Moral Engagement in Drama, *Research in Drama Education*, 1996, Vol 1 Issue 2(<http://www.global.ebscohost.com>).

K C I

Abstract

The Historical Play and its Implication in the Late Colonial Period in Korea

- In the Case of Ham Sae-dŭk's <The Falling Petals Rock(落花岩)> -

Lee, Hwa-jin

The purpose of this study is to examine the implication of the historical play in the late colonial period in Korea through the case of Ham Sae-dŭk's <The Falling Petals Rock(落花岩)>.

There was a boom of the historical plays during that time. It was the historical story about the fall of Baek-Je(百濟, B.C.18~A.D.660) that appealed to the colonized's popular sentiments for the history of the past (e.g. 'nostalgia', 'indignation', 'self-pity' and so forth).

Ham Sae-dŭk wrote the historical play <The Falling Petals Rock(落花岩)>, which made the audience confuse the fall of the royal family with that of the nation. It represented that the incompetency of the king/the father Eui-jah(義慈王, ?~660) was solely responsible for the fall of Baek-Je. Through the narrative of the fall of a nation, the colonized Korean mythicized themselves as the weak nation harassed by the aggressions from the others for a long time. It made them reproduce the self-identity repeatedly. <The Falling Petals Rock(落花岩)> stands in that context.

The tone of sorrow and the dramatic tension in this play are highly elated by the female characters. The women could enter the nation only if they died sublimely for their nation. The audience's emotion might be uplifted to the highest degree especially at the final scene in which the 3,000 court ladies threw themselves in the river. Then they might

regard the nation as the petals, the dying for the nation as the beauty. That concealed the violence implied in the metaphor of 'the falling petals'. After all, the colonized people might renovate themselves into the Japanese imperial nation.

During the late colonial period, the many playwrights and the producers represented the colonized's national history in the stage. In many case, those plays were grounded on the nation(民族) emotion, nevertheless those were paradoxically occupied by the 'nationalization(國民化)' project of the Japanese fascism regime.

주제어 : 역사극, 백제 멸망사, 대중적 민족 정서, 일제 파시즘 체제, 국민 만들기

Key Words : historical play, the narrative of the fall of Baek-Je, the colonized's popular sentiments, the Japanese fascism regime, nationalization

접 수 일 : 2003년 8월 22일

심사기간 : 2003년 9월 1일~20일

게재결정 : 2003년 9월 27일(편집위원회의)

K C I