

# 조선의 지속을 상상하는 연극적 리소르지멘토

—1940년대 역사 소재 국민연극을 중심으로—

박노현\*

## 〈차례〉

1. 국민연극, 단명한 역어(譯語)의 불온한 장수(長壽)
2. ‘조선’의 지역사 서술을 통한 국민 편입의 기획
3. 동양의 어머니 되기: 남성적 조선의 망각과 여성적 조선의 기억
4. 고대국가의 발견: 조선의 삭제와 백제·신라의 복원
5. 국민연극, 지속을 위한 조선(국) 지우기와 일본(인) 되기

## 1. 국민연극, 단명한 역어(譯語)의 불온한 장수(長壽)

국민연극(national theatre)이라는 용어는 대단히 기형적인 역어 譯語이다. 국민연극은 일반적으로 18세기에서 19세기 사이 근대국가의 성립과 더불어 나타난 근대극 운동을 지칭한다. 근대국가의 탄생과 함께 국민의식에 대한 자각이 강해짐에 따라 연극에서도 그러한 국민성(혹은 민족성)을 반영하려는 움직임이 일어났는데, 국민연극이란 이러한 연극이념을 담아낸 희곡과 연극에 대한 범칭으로 고안된 용어이다.<sup>1)</sup> 이 용어는 1940년대에

\* 동국대 한국문화연구원 연구원

1) 『國民演劇』, 早稻田大學演劇博物館編 『演劇百科大事典』 卷, 東京 平凡社 1967, 468면 참조

일본을 통해 수입되어 단박에 조선 연극계의 키워드로 자리 잡았다가 일본의 패망 및 조선의 해방과 더불어 현실에서의 수명을 다하고 말았다. 문제는 부지불식간에 출몰했던 이 용어가 유독 당시의 조선이나 지금의 한국에서는 애초의 일반적 개념으로부터 상당히 뒤튼린 균열을 보인다는 점이다. 이러한 균열은 국민연극이라는 용어가 고안될 당시의 근대적 문제의식을 압도하면서, 이후 한국 희곡사와 연극사에 있어서 그것이 지닌 불온함만을 선명하게 부각시키는 결과를 낳았다.

국민연극의 불온함은 그 자체의 조어에 예비된 역설에서 비롯된다. 국민연극이 국민 통합의 연극이고, 국민 통합은 국가를 전제로 한다고 했을 때, 국가 소멸과 국민 부재의 시대였던 1940년대 조선에서 ‘국민’과 ‘연극’의 묶음이란 앞뒤가 들어맞지 않는 조합이었다. 하지만 현전하는 국민연극의 텍스트는 이러한 논리를 여지없이 허물어 버린다. 국민연극의 엄존은 조선이라는 국가의 빈자리를 일본이라는 제국이 대신하였음을 말해주고 있기 때문이다. 국민연극이 ‘국민 되기’의 일환이라고 한다면, 이 시기 국민연극이란 기실 일본이라는 ‘남의 국민 되기’에 다른 아닌 편입의 시도였던 셈이다. 결국 자국에서 자국민을 만들며 고안되었던 국민연극이란 용어가 식민지라는 조선적 특수성으로 인해 자국에서 타국민이 되기 위한 적극적 변절과 궤절의 코드로 왜곡되면서 현실에서는 단명(短命)한 반면 역사에서는 대단히 불온한 용어로 항존해 오고 있는 것이다.

조선적 용례로서의 국민연극은 이와 같은 불온함으로 인해 지난 반세기 동안 언제나 부정을 전제로 하는 기형적 독법의 적용을 받아 왔다. 국민연극으로 공연되었던 희곡을 극작가 스스로 ‘반항’의 형상화였다고 변복하는가 하면,<sup>2)</sup> 하나의 희곡에 대해 탁월한 역사극과 노골적 친일극이라는 상반된 평가가 공존하고,<sup>3)</sup> 텍스트가 좀처럼 항변의 여지가 없는 친

2) 함세덕, 「서문」, 『동승』, 박문출판사, 1947.

3) 함세덕의 <낙화암>이 대표적인 경우에 속한다. 서연호는 이 희곡을 올바른 역

일성을 드러내는 경우에도 내재된 저항을 읽어내기 위해 고심할 뿐만 아니라,<sup>4)</sup> 이 시기 국민연극이 강압에 의한 것이 아니라 자발적인 것이었다는 이례적인 목소리 역시 자발의 중심을 짚어내기보다는 주변적 정황에 주목하는 조심스러움을 보이고 있기 때문이다.<sup>5)</sup> 문제는 이러한 독법의 저간에 언제나 ‘민족’이라는 키워드가 자리하고 있다는 점이다.

20세기의 한국은 일제강점기와 한국전쟁이라는 굵직한 역사적 사건을 통해 자기정체성을 형성해왔다. 다시 말하자면 한국이라는 일국(一國)의 자기정체성 대부분이 일본과 북한이라는 엄존하는 두 국가에 대한 응시—친일과 항일, 혹은 친북과 반공의 이분법—를 통해 구성되었다고 해도 과언이 아닐 정도로 민족은 모든 가치 판단의 기준(規準)이었던 것이다.<sup>6)</sup> 국민연극에 대한 독법 또한 예외 없이 이와 같은 민족의 회로 속에서 작동해왔다고 할 수 있다. 그런데 국민연극은 그 무소불위의 기준이 하나

사의식에 입각한 ‘역사극으로서 드물게 보이는 수작’(『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1996, 264면)으로 평가하는 반면 윤석진은 이를 식민지 현실을 내면화 시킨다는 이유에서 ‘보다 더 경계해야 할 친일극’(『전시 총동원 체제기의 역사극 고찰』, 『어문연구』 제46집, 어문연구학회, 2004, 375면)이라고 비판하고 있다.

- 4) 송영의 <신사임당>을 “민족 의식의 계승적 의미와 교육적 효과를 충분히 살리고”(이재명, 『송영의 이념극과 희극 양식』, 한국극예술학회 편, 『송영』, 태학사, 1996, 157면.) 있는 희곡으로 읽어내는 경우가 여기에 속한다.
- 5) 국민연극으로의 자발적 경사를 다룬 박영정(『일제하 연극통제정책과 친일연극인』, 『역사비평』, 역사비평사, 1993 겨울)과 김재석(『1940년대 국민연극론의 성격』, 『한국연극사와 민족극』, 태학사, 1998.)의 연구는 국민연극을 보다 객관적인 시선으로 대하고 있다는 점에서 의의가 있지만, 극계의 친일성을 신극과 대중극 사이의 해계모니 다툼으로만 설명하고 있다는 점에서 아쉬움이 남는다.
- 6) 2004년 상영되었던 <바람의 파이터>와 <역도산>이라는 두 편의 영화는 이러한 사정을 여실히 보여주는 사례 가운데 하나이다. 전자의 최배달이 영화의 주인공으로 선택될 수 있었던 것은 그가 일본을 압도하는 조선의 힘을 보여주는 민족적 영웅으로 재현되기 때문이고, 후자인 역도산의 경우 그 스스로 조선인임을 내세우지는 않았지만 혈연적으로는 분명한 조선인임을 우리가 ‘기억’하고 있음과 동시에 그가 일본의 품으로 경도되지 않고 ‘세계인’이라는 일견 코스모폴리탄적인 풍모를 보였기 때문이다.

의 강박이었음을 인정하는 순간 또 다른 독법을 허락한다. ‘민족됨’의 인식의 선형적인 것이 아니라 역사적인 것이라는 점을 참조하면, 국민과 민족의 합일이 요원해 보이던 ‘그때/거기’에는 그것이 하나로 합치되는 ‘지금/여기’의 시선으로는 포착하기 힘든 절치부심이 있었을 것이기 때문이다. 그것은 국가 소멸과 국민 부재의 장기 지속이 초래하는 절멸을 피하기 위한 자발적이고도 적극적인 국민 편입의 기획으로 나타났다.

국민연극에서 이러한 국민 편입의 기획을 특히 선명하게 보여주는 것은 역사 소재 국민연극이다.<sup>7)</sup> 1940년대 초·중반 역사를 소재로 하여 쓰여진 일련의 국민연극은 국민으로의 신생을 위해 내부적으로는 조선, 외부적으로는 일본을 향해 ‘공통된 영광을 누렸던’ 과거와 ‘공통의 의지를 가지고 있는’<sup>8)</sup> 현재를 보여주고자 고심했다. 그것은 기억과 망각, 혹은 삭제와 복원이라는 과정을 거쳐 조선의 역사를 재구함으로써 일본 제국에 당당한 국민으로 초청 받으려는 용의주도한 기획의 소산이었다고 할 수 있다. 이 글은 이 시기 송영과 함세덕이 발표한 역사 소재 국민연극을 통해 이러한 기획의 세목이 어떻게 형상화되었는가를 살펴보고자 한다. 이를 통해 이들의 국민연극이 강압에 의해 불가피하게 쓰여진 것이 아니었고, 내밀한 저항의 의도를 담고 있지도 않으며, 오히려 절박한 시대 읽기 속에서 행해진 ‘신념적’ 친일의 결과물이었음이 드러나게 될 것이다. 민족이라는 강박이 작동시키는 역사적 책임과 윤리의 문제는 그 다음의 일이다.

7) 이 글에서는 극양식으로서의 역사극과 역사를 소재로 하되 1940년대 일본 제국 주위의 정책에 부응하여 쓰여진 국민연극을 구분하기 위하여 ‘역사 소재 국민연극’이라는 별칭을 사용한다. 이 시기 연극 역시 역사를 소재로 하고 있다는 점에서는 역사극임에 분명하지만, 자칫 이러한 범칭의 사용으로 내선일체라는 목적의식을 분명히 하였던 연극이라는 점이 가려질 수 있기 때문이다.

8) Ernest Renan, 신행선 역 『민족이란 무엇인가』 책세상 2002, 80 면

## 2. ‘조선’의 지역사 서술을 통한 국민 편입의 기획

국민(國民)은 ‘내이션(nation)’에 대한 일본의 역어이다. 이를 풀어보면 나라의 백성이라는 뜻이 되는 셈인데, 이러한 번역은 전근대 국가의 구성원이었던 ‘백성’이라는 개념에 기초해 보다 쉽게 새로운 근대 국가의 구성원을 설명하려 했다는 점에서 그럴듯해 보인다. 하지만 서양어 내이션이 그 자신의 의미망 안에 민족, 혹은 종족이라는 의미까지를 포괄하고 있다는 점을 감안하면 사정은 그리 간단하지가 않다. 국민에 대해 최초로 사전적 정의를 보이고 있는 『대한매일신보』 1908년 7월 30일자 「민족과 국민의 구별」이라는 논설이 동원하고 있는 흥미로운 수사(修辭)는 이러한 사정을 잘 보여준다. 논설은 민족이 제각각 흩어진 뼈와 근육 입에 반해 국민은 하나로 모아진 뼈와 근육, 즉 생기 있는 동물일 뿐만 아니라 병영의 문을 지키는 군대와 같다는 비유를 내놓고 있는데, 이를 통해 국민이라는 개념의 요체가 강한 일체감과 결속력에 있음을 다분히 긍정적인 입장에서 강조하고 있다.<sup>9)</sup>

민족 정간지인 『대한매일신보』가 국민의 개념을 이처럼 긍정적으로 서술하면서 그 중요성을 강조할 수 있었던 것은 존망이 경각에 달렸을 망정, 아직은 국민을 필요로 하는 국가(대한제국)가 존재했기 때문이었다. 하지만 1910년 일본이 조선을 강제 병합함에 따라 민족주의 계열이 이러

9) “국민이라 하는 명목이 민족 두 글스즈와는 구별이 잇거늘... (중략)... 비유하면 근골과 뭇락이 진실노 동물되는 근본이라 홀지나 허다히 버려 잇는 근골 뭇락을 한 곳에 모도와 낫코 이것을 싱기 잇는 동물이라고 억지로 말할 수 업는 것과 궂치 더 별과 궂치 허여져 잇고 모리 궂치 모혀 사는 민족을 가르쳐 국민이라 흠이 엇지 가호리오. 국민이란 자는 그 조상과 력스와 거디와 종교와 언어가 고훈 외에 또 반드시 고훈 정신을 가지며 고훈 리해를 취호며 고훈 힘동을 지어서 그 너부에 조직됨이 흠몸에 근골과 궂호며 밧글 디흠 정신은 한 영문에 균디궂치 호여야 이거늘 국민이라 호느니라.”(「민족과 국민의 구별」, 『대한매일신보』, 1908.7.30.)

한 논설류의 글을 통해 강조하던 군대와 같은 국민의 중요성은 잦아드는 대신, 그 자리에 흠어진 뼈와 근육이라며 상대적으로 느슨한 공동체로 규정되던 민족이 들어서게 된다. 민족은 국가 소멸로 인한 국민 부재의 자리를 메울 유일한 대안이었다. 1919년 3·1운동 이후 1920년대 시조부 흥운동을 거쳐 1930년대 후반 문장파의 상고주의에 이르기까지 근대문학사의 한 편에서 이들이 문제삼았던 것이 언제나 민족이었다는 사실은<sup>10)</sup> 이런 점에서 시사하는 바가 크다. 국가 소멸의 상황에서 국민을 부르짖는 것은 공허한 울림일 수밖에 없었다. 국민이라는 공동체 구성의 기획은 국가가 존재할 때에야 비로소 의미 있는 것이기 때문이다.<sup>11)</sup>

1940년대 국민문학과 국민연극의 발흥은—비록 그 이념과 체도가 일본 제국주의의 전략으로부터 출발한 것이라 할지라도—국가 소멸과 국민 부재라는 상황을 역전시킬 수 있는 가능성의 발견에서 비롯되었다고 할 수 있다. 근대의 표상이었던 파리의 함락은 식민지 조선의 지식인들에게 문자 그대로 ‘근대의 종언’으로 다가왔다. 이러한 상황 파악을 가장 잘 보여주는 이가 당대의 손꼽히는 모더니스트 최재서였다. 그는 이 시기 『인문평론』을 창간하고 『국민문학』의 주간을 맡으며 모더니즘에서 국민문학으로의 발빠른 방향 선회를 보여 주었다. 1940년대 국민문학운동의 수장이라고 불려도 손색이 없는 그의 이러한 변모는 일견 물역사적 처세의 일환으로 보인다. 하지만 그의 국민문학론을 면밀히 살펴보면 일본 제국주의가 제시한 그것을 받아들이되 오히려 치밀한 논리로 적극 변용함으로써—당대의 정세 판단으로는—조선이 필연적으로 건국 될 황국이라는 국가 속의 신민이라는 국민의 길에 대한 자구(自救)의 방편으로 삼

10) 1926년 최남선을 필두로 시작된 국민문학파의 시조부흥운동은 조선을 ‘文學國’이라는 하나의 국가에 비유하고 있으나 이러한 비유는 실존된 국가에 대한 상상의 국가에 지나지 않는 것으로, 기실 그 운동의 핵심에 자리하고 있던 것은 ‘국민’이 아니라 ‘민족’이었다.

11) 박노현, 「內鮮人과 국민문학 : 신민족에 의한 신문학 고안의 기획」, 『한국어문학연구』 제42집, 한국어문학연구학회, 2004, 254~256면 참조.

으려 했음을 알 수 있다.

근대의 종언과 전체주의의 득세라는 시대 상황은 최재서로 하여금 민족 개념의 재편과 다분히 조선적인 국민문학론을 제창하게 하였다. 그가 국민문학론을 정립하면서 가장 먼저 착수한 것은 민족에 대한 부정과 긍정을 통한 개념 수정이었다. 전자는 조선이라는 일국을 단위로 하는 부정해야 할 것으로서의 민족이었으며, 후자는 조선과 일본을 위시하여 일본 제국(帝國)의 영향력 아래 있는 다양한 제국(諸國)을 단위로 새로이 고안된 긍정적 공동체로서의 민족이었다. 그런데 민족 개념의 이러한 재편과 국민문학으로의 통합이라는 거대 기획은 자신의 정체성을 송두리째 새로 구성하지 않는 한 언제나 일본이라는 중심에 대해 방계의 위치에 머물 수밖에 없었다. 그가 국민문학론을 적극적으로 개진하면서 끊임없이 강조했던 ‘지방문학으로서의 조선문학’, 또는 ‘신지방주의론’<sup>12)</sup>은 바로 이러한 특색 없는 방계로부터 벗어나기 위한 필사적인 자기 구성의 기획이었다. 요컨대 최재서의 국민문학론은 ‘오족협화(五族協和)’로 표현되는 일본 제국 대통합의 프로젝트에서 적어도 일본에 다음가는, 조선적 자기 정체성을 지닌 가치 있는 지방으로 남기 위한 야심 찬 기획이었던 것이다.<sup>13)</sup>

국민연극론으로 시선을 옮겨보아도 ‘가치 있는 지방 되기’라고 할 수 있는 국민문학론의 이와 같은 요체가 마찬가지로 드러난다. 조선연극협회(1940.12.22.)와 조선연극문화협회(1942.7.26.)의 결성과 연극경연대회의 개최 등으로 외화되는 국민연극운동에 있어서 극예술연구회 출신의 함대

12) “신지방주의는 중앙에서 생산해 내는 가치를 그대로 이어받는 존재가 아니라 중앙과는 다른 가치를 생산해 내는 주체로서 조선 및 조선문학을 위치 짓는다. …(중략)… 이들이 상상한 대동아 공영권은 중심이 확장된 제국주의적인 것이 아니라, 중심이 없이 권력이 편제된 제국적인 형태였다.”(윤대석, 『『국민문학』의 ‘신지방주의’론』, 三枝壽勝 외, 『한국 근대문학과 일본』, 소명출판, 2003, 259면.)

13) 박노현, 위의 글, 256~266면 참조

훈은 국민연극연구소 소장으로 활동하면서 그 운동의 내적 논리를 가장 활발히 수입하고 적극적으로 제안한 비평가 가운데 하나이다. 흥미로운 사실은 그가 제기하고 있는 국민연극론이 그 수단에 있어 문학 일반에서 연극으로 좁혀지고 있을 뿐 목적에 있어서는 최재서의 그것과 대단히 흡사한 모습을 띠고 있다는 점이다.

國民演劇運動은 國家理念을 舞臺를 통해서 藝術의 힘으로서 國民에게 주는 것이나 그러나 이 國民演劇에는 그 地域의인 特殊性을 無視할 수는 없을 것이다. 같은 日本國民으로도 内地와 朝鮮은 그 特殊性이 다를 것이다. …(중략)… 그러면 어떤 差異가 있을 것이냐 하면 그것은 첫째 題材요 言語일 것이다. …(중략)… 이것은 地方的인 그 習慣, 風俗, 言語, 等에서 오는 題材의 差異요, 決코 무슨 差別的인 意味는 아니다.<sup>14)</sup>

국민연극운동이 ‘國家理念을 舞臺를 통해서 藝術의 힘으로서 國民에게 주는 것’이라는 함대훈의 설명은 다분히 일반론적이다. 이 글에서 주목해야 할 부분은 그가 누차 강조하고 있는 ‘地域의인 特殊性’이다. 그는 내지와 조선이 하나의 일본임을 말하면서도 그 둘 사이에는 무시할 수 없는 특수성이 존재한다는 것을 강조하고 있다. 그가 지역적 특수성으로 내세우고 있는 것은 체제로 일컬어지는 지방으로서의 관습과 풍속과 언어 등의 문제인데, 이러한 진술 속에는 대단히 은밀하면서도 조심스러운 배치가 자리하고 있는 것으로 보인다. 은밀하다는 것은 그가 조선의 관습·풍속·언어 등이 국민연극에서 계속 유지될 수밖에 없는 이유를 지방이 지닌 어쩔 수 없는—어쩔 수 없기에 필연적인—지리적 한계로 돌리는 용의주도함을 보이고 있기 때문이다. 한편 조심스럽다는 것은 그가 이러한 지방으로서의 특수성을 강조하면서도 이것이 ‘差異’일 뿐 결코 ‘差別’을 의미하지는 않음을 분명히 하기 위해 애쓰고 있음을 말한다.

14) 함대훈, 「國民演劇의 方向」, 『春秋』 제 호, 1941.6, 234 ~235 면



함대훈이 일본과 조선, 혹은 내지와 반도를 포괄하는 국민연극의 방향으로 제안하고 있는 것이 차이의 강조를 통한 조선적인 것으로의 회귀라는 점은 역설적이다.<sup>15)</sup> 1940년 전후의 세계는 유토피아를 향한 중단 없는 발전을 약속해준다고 믿었던 시민혁명의 삼색기가 여지없이 부러지고, 팔굉일우(八紘一宇)라는 거대한 수사를 동반한 일본의 천황기가 동아시아를 덮어가던 때였다. 이러한 세계 정세에 직면한 조선과 조선인의 선택지가 자발적이고도 적극적인 일본과 일본인 되기였다는 것이 현재적 역사 평가에서 용납은 되지 않을지언정 이해하기 힘든 결정은 아니다. 하지만 내선일체를 향한 신념의 외화가 완전한 동화(同化)가 아니라 오히려 차이를 강조하는 이화(異化)로 드러났다는 것은 선뜻 이해하기 힘든 문제이다. 결국 함대훈이 설계하고 있는 국민연극론이란 동양의 공영(共榮)이라는 큰 틀에서는 같음을 상정하지만, 그 세목에 있어서는—차별이 아닌 차이를 통해—다름을 부각시킴으로써 소위 ‘조선적인 것’<sup>16)</sup>이 여전히 가치 있고 의미 있다는 논리로 귀결되면서 완성되고 있는 것이다. 그는 이러한 독자성을 뒷받침하기 위해 국민연극을 하나의 ‘전통(tradition)’으로 만들어낸다.

國民演劇이란 오늘날 새로히 만든 것은 勿論 아니다. 古代 希臘의 「스

15) 최재서의 국민문학론과 함대훈의 국민연극론이 일치하는 지점이 바로 이러한 역설의 부분이다. 앞에서 약술했던 것처럼 최재서 역시 조선문학의 독창성을 강조하면서 일본문학과의 차이를 강조한다. 뿐만 아니라 그러한 차이를 통해 비로소 일본과 조선의 통합문학으로서의 국민문학이 더욱 풍요로워질 수 있다는 믿음을 강하게 드러내고 있다.(최재서, 「朝鮮文學의現段階」, 『國民文學』, 1942.8, 김병걸·김규동 편, 『천일문학작품선집 1』, 실천문화사 1986, 367~371면 참조.)

16) 여기서 ‘조선적인 것’은 왕조로서의 조선(the Chosun Dynasty)으로 환원되지 않는다. 최재서나 함대훈을 비롯한 국민문학론자들에게 조선이라는 기표는 언제나 지리적·종족적 집합을 지시하는 고유명사로서의 조선과 삭제되어야 마땅한 왕조로서의 조선이라는 두 개의 기의로 나뉘어 사고되었다.

포크레스」나 「유리피데스」는希臘人の國民劇이었고 셰익스피어는 또한英國의 훌륭한國民演劇이었다. 모리에르의劇이佛蘭西人の國民演劇인 것은 다시 내가再言할必要가 없는 것이다. 그러나國民演劇이란그時代의環境에 따라 다른 것이니 우리가 오늘날國民演劇이라는 것은過去の國民演劇보다 좀 더積極的으로國民精神을演劇 속에 넣어가자는 것임에 틀림없는 것이다.<sup>17)</sup>

함대훈은 국민연극이 당대에 새삼스럽게 고안된 것이 아니라 유구한 역사를 가진 하나의 전통이라는 점을 분명히 하고 있다. 단지 이 전통은 시대적 환경에 따라 그 적극성과 능동성에 있어서 차이가 있을 뿐이라는 것이다. 하지만 근대의 초극이 요구되는 시점임에도 여전히 직선적 근대사관에 적극적으로 기대어 그가 차용하고 있는 국민연극의 역사는 국민, 혹은 민족이라는 개념향을 가까운 과거로부터 소급해 올라가 먼 과거에 까지 닿게 함으로써 현재의 그것을 합리화시키려는 상상의 결과물에 지나지 않는다. 당대에 통용되던 국민 또는 민족이라는 개념은 기실 18세기 이후 근대국가의 탄생과 함께 나타났으며,<sup>18)</sup> 이와 유사한 기표와 기의가 이미 그 이전 시기부터 존재했다고는 하지만 엄연히 종족적 민족주의를 지칭하던 당대의 그것과는 사뭇 거리가 있었기 때문이다.<sup>19)</sup> 만들어진 전통이 대체로 과거와의 연속성을 인위적으로 내세우려 든다는 점을 감안하면,<sup>20)</sup> 함대훈이 서양연극사의 인용을 통해 국민연극을 하나의 전통으로 만들곤 하던 것은 그닥 새삼스러울 것이 없다. 하지만 그가 굳이 국민연극을 그리스와 영국과 프랑스와 마찬가지로 조선에서도 유구한

17) 함대훈, 「國民演劇의 現段階」, 『朝光』 제67호, 1941.5, 78면

18) Raymond Williams, *Keywords*, London:Flamingo, 1983, 213~214면 참조

19) Patrick J.Geary, 이종경 역, 『민족의 신화, 그 위험한 유산』, 지식의풍경 200, 65~93면 참조

20) Eric Hobsbawm, 「전통들을 발명해내기」, Eric Hobsbawm 외 박지향·장문석 역 『만들어진 전통』, 휴머니스트, 2004, 20~21면 참조

역사성을 지닌 것으로 설명하려 했던 데에는 국민연극에 대한 정당성 확보라는 측면 이외에도 또 하나의 의미심장한 의도가 있었던 것으로 보인다. 그것은 바로 역사의 고안을 통해 조선과 조선연극이 지닌 ‘차이’를 부각(浮刻)시키는 것이다.

넷적 나파룬이 흥상 연희장에 가서 구경하되 슨흔 연희가 아니면 구경하지 아니하엿스며 쑤 슨흔 연희의 공효를 찬양하야 곱으되 인물을 비양하는 능력은 력스 상의 효력보다 더욱 만타하엿스니 더 슨흔 연희가 사람의 모습과 풍속에 유익함을 가히 알지로다. 대개 일장 슨흔 연희로 영웅호걸의 허다장쾌흔 슨적을 구경하면 비록 우부우밍이라도 이로써 감동이 될지며 충신렬스의 무한 처량흔 표적을 구경하면 비록 비부유오라도 이로써 분발홀지니 력샤 상에는 엿던 거룩흔 사름이던지 그 언행과 그 슨실만 괴록하엿거니와 연희장에는 그러치 아니하야 천고 이상의 인물이라도 그 얼굴을 보는 듯 하며 그 말을 듣는 듯 하야 그 정신을 십상팔구나 엿을 거시라. 지금에 가령 성충계와 박제상 제공의 슨적으로 연희하면 그 조출흔 샹티가 뇌슈에 박힐 거시오 최영과 정포은 제공의 슨적으로 연희하면 그 충렬흔 실적이 안목에 어리어서 필경은 그리로 모습이 쏘니고 정신이 들어 고상하고 청결흔 심회가 절노 날지니 이러하야 연희가 귀하다 홀 거시어늘 ... (중략) ... 그러나 이후에 혹시 연희장을 기랑하기로 류의하는 자가 잇거든 오직 더 슨흔 연희에 종스하야 국민의 심정과 감회를 니르키게 홀지어다.<sup>21)</sup>

朝鮮의 歷史上의 人物을 取扱해서 거기 開拓精神이나 英雄的인 行動等に 있어서 이것을 通해 直接 觀衆에게 이 東亞共榮圈 確立에 直接的인 努力을 하라는 것은 못 준다 해도 이 英雄的인 歷史上 人物의 行動으로서 넉넉히 朝鮮人도 오늘날처럼 이렇게 衰弱하지 않았으니 옛사람의 피를 본받아 우리도 英雄的인 開拓的인 精神으로의 이 東亞를 한 一線 안에 들

21) 「연희장을 기랑할 것」, 『대한매일신보』 1908.7.12.

도록 하지는 그런 英雄心을 길러줄 수 있다는 點에서 國民演劇에 있어서 歷史劇을 無視할 수가 없는 것이다. 그러므로 歷史劇에서는 이 英雄的인 行動, 開拓精神 等에 對한 象徴으로 우리 日本의 東亞共榮圈 確立이란 目標를 向해 나가도록 觀衆을 부풀어야 하는 것이다.

歷史上的 浪漫性, 다시 말하면 그 한 번 세운 뜻을 일우려는 그런 英雄的인 浪漫性, 이것을 길러줄 史劇이야말로 國民演劇의 한 가지 重大한 課題이니 이 歷史劇에 對한 今後 우리의 갈 方向은 또한 研究할 範圍가 相當히 많은 것이다.<sup>22)</sup>

전통의 창조는 현재를 위해 과거를 기억해내는 것으로부터 출발한다. 인용한 두 편의 글은 과거를 통해 현재와 미래를 제시하기 위한 하나의 경로를 보여준다. 주목해야 할 것은 대략 33 년의—일제 강점의 시기에 거의 근접하는—시간차를 보이는 두 편의 글이 서술의 흐름이나 논리의 구조에 있어서는 놀라울 정도로 유사하다는 점이다.

「연희장을 기량할 것」이라는 표제를 단 『대한매일신보』 1908년 7월 12 일자의 논설은 ‘국민의 심정과 감화’를 일으키기 위해 영웅의 사적을 소재로 하는 역사극을 권장하고 있다. 논설이 개량의 대안으로 제시하고 있는 것은 ‘슌흔 연희’인데, 그 면면을 들여다보면 논설이 권장하는 연극은 비극이라는 범칭보다는 역사극 또는 영웅극이라는 세칭에 더 가깝다. 1900년대 중후반은 국가의 존망이 경각에 달려 있다는 위기의식 속에서 모든 관심사가 부국과 강병으로 쏠렸고, 그를 위해 민지계발과 식산흥업이라는 모토가 시대정신으로 채택되던 때였다. 따라서 연극 역시 국민이 하나의 집합적 기억을 공유하는 강고한 공동체로 형성되는데 일조할 수 있는 도구가 되기를 요구받았던 것이다. 그것은 위의 논설에서 드러나는 것처럼, 과거의 영웅을 떠올리고 과거의 사적을 기억해냄으로써 현재의

22) 함대훈, 위의 글, 235 면

일체감을 확인하는 역사극으로 제시되었다.

이로부터 30여 년이 지난 후 쓰여진 함대훈의 글은 국가와 국민을 구성하는 실체가 달라졌을 뿐 전체적인 기조에 있어서는 논설과 거의 흡사한 논조로 전개되고 있다. 그가 제시하고 있는 국민연극은 과거의 역사를 기억해내어 그것을 형상화하는 역사극이라는 점에서 논설의 그것과 마찬가지로이다. 흥미로운 것은 ‘史劇이야 말로 國民演劇의 한 가지 重大한 課題’라는 결론에 도달하기까지 그가 내세우고 있는 전거들에 있다. 그가 국민연극이 역사극을 지향해야 하는 이유로 제시하고 있는 것은 크게 두 가지인데, 그것은 조선과 조선인도 과거에는 쇠약하지 않았다는 것이요, 이와 연동하여 조선과 조선인 역시 동아공영(東亞共榮)이라는 현재의 과업에 당당히 하나의 몫을 해낼 수 있다는 것이다. 이러한 전거는 조선의 작가와 독자들에게 과거의 영화(榮華)를 기억해냄으로써 현재의 참담(慘憺)을 가리자는 해체의 방법론임과 동시에 일본을 향해 지방으로서의 조선이 제국 건설을 위해 절대적인 가치를 지닌 의미 있는 존재임을 호소하는 신생(新生)의 방법론이 되기도 한다. 그렇기 때문에 함대훈의 역사극을 앞세운 국민연극론은 내부에 대한 제안과 외부에 대한 과시라는 이중의 목적을 일거에 달성하고 있다는 점에서 대단히 치밀한 의도 아래 쓰여진 글이라고 할 수 있다.

요컨대 『대한매일신보』의 논설과 함대훈의 평문은 국민이라는 국가 구성원의 신생을 위해 머나먼 과거의 기억을 발견해내어 그것을 하나의 전통으로 역사화 하려는 시도를 하고 있다는 점에서 일치한다. 여기서 알 수 있는 것처럼 현재의 국민을 규정하기 위하여 과거의 역사를 기억해내는 작업은 자기 정체성을 구성하는 유력한 방법 가운데 하나였다. 문제는 이와 같은 역사 발견을 통한 국민사 창조의 기획이 과연 무엇을 기억하고 망각하였으며, 무엇을 삭제하거나 복원하려 했는가에 있다.<sup>23)</sup>

23) 岩崎稔, 「망각을 위한 ‘국민의 이야기’」, 小森陽一・高橋哲哉 편 이규수 역 『내셔널 히스토리를 넘어서』, 삼인, 2001, 224~225면 참조.

이런 이유에서 송영과 함세덕의 국민연극은 대단히 각별한 의미를 지닌다. 함대훈의 국민연극론이 역사극에 대한 이론적 설계를 제공했다면 송영과 함세덕의 역사 소재 국민연극은 이에 대한 실천적 시공을 담당했기 때문이다.

### 3. 동양의 어머니 되기

: 남성적 조선의 망각과 여성적 조선의 기억

송영 개인의 극작사는 그 자체로 한국 근대 희곡사의 굴곡을 보여준다고 할 수 있을 만큼 다변한 것이었다. 그는 1920년대 후반부터 1930년대 중반까지 카프에서 풍자를 무기로 프롤레타리아극을 쓰던 프로 극작가였고, 1930년대 후반에는 중앙무대를 비롯한 흥행극단에서 대중극을 발표하던 대중 극작가였으며, 1940년대 초·중반에는 조선연극협회와 조선연극문화협회를 거치며 국민연극을 내놓았던 친일 극작가였을 뿐만 아니라, 해방 후인 1940년대 후반에는 조선연극동맹을 거쳐 월북에 이르는 동안 좌익극을 주도했던 친북 극작가였다. 이와 같은 그의 다변한 극작이력은 역으로 말하면 그가 언제나 역사적 격변의 중심에 서 있었다는 사실을 말해준다. 그런데 1940년대 초·중반 그가 남긴 국민연극 역시 역사적 ‘책임’과 ‘해석’의 문제로부터 한 발 물러나서 보면 격변에 맞선 그 나름대로의 적극적 시대 읽기였음을 알 수 있다. 그것은 특히 <김삿갓>, <역사>, <신사임당> 등 역사를 소재로 한 일련의 희곡에서 드러난다. 이 세 편의 희곡에는 공히 왕조로서의 조선이라는 수치스러운 과거와의 절연을 강조함으로써 일본 제국을 중심으로 한 동아공영권에 신생의 각오로 다가서려는 송영의 고심이 담겨 있기 때문이다.

송영의 역사 소재 국민연극으로는 일반적으로 <김삿갓>과 <신사임

당>이 꼽힌다. 시기적으로 이 두 편의 중간에 놓이는 <역사>는 직접적으로 역사적 인물이나 사건을 다루고 있지는 않다.<sup>24)</sup> 하지만 제목에서부터 드러나듯이 송영이 의도했던 역사 재구의 실체를 가장 잘 보여준다는 점에서 주목을 요한다. 제2회 연극경연대회 참가작인 <역사>는 나웅의 연출로 극단 예원좌에 의해 1943년 9월 부민관에서 공연되었고 같은 해 11월과 이듬해 4월 재공연되었다. 원산삼하(遠山三霞) 3대의 이야기를 다루고 있는 이 희곡은 이들 3대에 걸친 가족사를 통해 국민사라는 거대 역사의 흐름을 보여주려 하고 있다. 그런데 그 거대 역사란 고대국가인 백제와 1940년대의 황국(皇國)이 하나의 선분 위에 배치된 일국사로서 모습을 드러낸다.

강물이 흐른다. 역사도 흐른다. 역사는 자연이다.

즉, 역사와 자연은 절대적인 필연이다.

고집은 전통과 동반한다. 고집 없는 전통은 있을 수 없다. 전통도 어떤 올바른 고집에 의해 더욱 빛나는 것이다. 그러나 하나의 전통적 정신도 시대의 흐름으로, 역사의 필연성에 의해 그 가치가 변하는 경우가 있다.

그럼에도 불구하고 그 전통 정신의 본질은 언제나 변하지 않는 위대한 존재이다.

이 정신이야말로 우리 황국 부동(不動)의 모습입니다.

...(중략)...

먼 옛날 백제 시대, 아니 그 이전부터 맺어진 내선일체의 꽃이 세월의 흐름과 역사의 변천과 함께 더 한층 성숙하여 결실을 맺은 결과, 지금의 감격을 낳은 것이다.<sup>25)</sup>

24) 윤석진은 송영과 함세덕의 역사 소재 국민연극이 각각 역사적 ‘인물’과 ‘사건’에 초점을 맞추고 있다는 점에서 변별력을 지닌다고 하면서, <김삿갓>과 <신사임당>을 전자에, <낙화암>과 <어밀레종>을 후자에 포함시킨다(위의 글 356면 참조)

송영이 <역사>의 첫머리에서 밝히고 있는 위의 작의 作意는 대단히 흥미로운 논리로 연결되어 있다. 그는 역사를 강물에 비유한다 역사가 중력에 따라 높은 곳에서 낮은 곳으로 흐르는 강물과 일치하는 순간 그것은 자연과학적 필연이 되며, 이러한 필연으로서의 역사는 전통마저 변화시킬 정도로 강력한 힘을 지닌다는 것이다. 그런데 역사에 의한 전통의 가변성마저도 통하지 않는 것이 있으니, 그것은 바로 고대의 백제로부터 당대의 황국에까지 면면히 이르는 ‘내선일체의 꽃’이다. 이는 역으로 말하면 내선일체의 일국사야말로 그 어떤 경우에도 변하지 않는 필연성을 지닌 전통이자 정통으로서의 역사라는 논리가 된다. 하지만 이러한 역사의 필연이 언제나 순탄하게 흐르는 것만은 아니었다. 역사에 의해 결정되는 전통은 언제나 ‘고집’을 동반하는데, 그것은 ‘올바른 고집’일 경우에만 긍정적이기 때문이다. 송영이 <역사>에 등장하는 가족<sup>3</sup> 대를 통해 보여주고자 했던 것은 바로 이러한 옳은 고집과 그른 고집 사이의 투쟁과 갈등이었다.

重 會 좋다고만 그레실 게 아니라 좀 더, 冷靜하게 우리들의 兄님이 되  
어줘요. 兄님 다시 말하오 지금 이 집안에는 서로 矛盾되는 두 世上이  
한데 들어 있소. 할아버지의 世上과 아버지의 世上요. 그러면 우리들은  
반드시 서야 할 곳이 아버지 편이요. 그러나 兄님은 그 격구로 할아버  
지 편에 스셋소. 兄님은 할아버지 以上の 頑固요. 할아버지의 事大思想  
보다 兄님의 個人主義가 더 惡質의 頑固요.

元 會 내가 個人主義라고. 내가 個人主義 노릇한 게 뭐냐 나는 오죽 우  
리 집안을 爲해서 그리고 우리 社會를 爲해서 살고 있을 뿐이다.(165면)

원산삼하의 장손인 원회와 차손인 중회의 이 대화는 부정해야 할 시대

25) 송영, <歷史>, 이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 공연희곡집』 권2, 평민사, 2004, 142~143면(이하 동일 희곡의 인용은 본문에 면수만 부기함)



정신이 무엇인가를 확인시켜 준다. 중회는 전형적 자본가인 형 원회의 개인주의를 ‘惡質의 頑固’로 몰아붙인다. 하지만 중회 역시 이때까지는 유다른 국민정신을 지니지 않은 자유분방한 소설가에 불과할 뿐이다. 원회의 개인주의는 이러한 중회의 눈에조차 비난받아 마땅한 것으로 비쳐지고 있다. 문제는 원회에 대한 중회의 이러한 비난이 원회 개인에 그치는 것이 아니라 할아버지인 원산삼하에게까지 향하고 있다는 것이다. 원산삼하는 ‘誠於中이면 形於外’라는 현판에서도 알 수 있는 것처럼 여전히 전근대적 가치관을 고수하고 있는 인물이다.<sup>26)</sup> 이러한 그가 개인의 가치에 주목하는 근대적 삶을 추구하고 있는 원회와 함께 지탄의 대상이 되고 있다는 것은 곧 근대 역시 전근대와 마찬가지로 부정되어야 할 시대정신임을 말해준다.

元 會 萬一 식힌 사람이 있다면 그졌은 지금 時代을습니다. 할아버지께서는 祭器를 목숨 같이 所重히 아시고 계십니다. 저이들이 祭器가 所重한 줄도 아옵고 戰爭에 鑿器가 必要한 줄은 아오나 왈각 獻納하겠다는

26) 원산삼하에 대한 “三霞翁, 두루맥이에 冠을 썼다. 한편 손에 부러진 집행이를 들었다. 白髮紅顏이다. 흰 수염이 길게 가슴 아래까지 내려왔다. 대모데 안경을 썼다. 매우 興奮이 됐다. 七星이 손을 낚고 따라 들어온다(168 면)”는 인물 묘사는 『무정』의 이형식이 ‘낙오자’이자 ‘과거의 사람’으로 응시하는 대동강변의 노인과 대단히 유사하게 제시되고 있다.

“어떤 낡디낡은 탕건을 쓴 노인이, 이 더운 때에 때묻은 무명옷을 입고 할일이 없는 듯이 평상에 앉아서 몸을 앞뒤로 흔들흔들하면서 두 사람의 지나가는 양을 본다. 그 노인의 얼굴은 붉고 눈에 빛이 있으며 매우 풍채가 늙름하다. 형식은 그가 수십 년 전 조선이 아직 옛날 조선으로 있을 때에 선화당(宣化堂) 안에서 즐겁게 노닐던 사람인 줄을 알았다. …(중략)… 형식과 그 노인은 전혀 말도 통하지 못하고 글도 통하지 못하는 판나라 사람이로다. ‘낙오자(落伍者), 과거(過去)의 사람’이라 하는 생각과 함께 자기가 아무리 새 세상 이야기를 하여도 못 알아듣다가 세상을 버린 자기의 종조부를 생각하였다. 그리고 형식은 그 노인에게 대하여 일종 말할 수 없는 설움을 깨달았다.”(이광수 『무정』 한국소설문학대계 권2, 두산동아 1995, 195~196 면)

勇氣만은 적었습니다. 그러나 저 애들은 鑰器는 獻納하자. 뭐든지 나라를 爲해서 必死야 한다는 決意가 새롭습니다. 이것이 다 그때 그때의 時代가 식히는 것입니다. 할아버님 時代와 제 時代와 또 저 애들의 時代는 그만큼 사람들을 식히는 점이 달나지는 것이 올습니다.(212면)

원산삼하의 (왕조로서의) 조선적인 것과 원회의 근대적인 것이 부정되어야 하는 이유는 시대가 요구하는 것이 달라졌기 때문이다. 송영이 작의에서 밝힌 논리대로라면 필연의 역사는 시대의 흐름에 따라 전통의 변화를 촉발한다. 그런데 전통에 동반하는 것이 올바른 고집일 경우 본질적인 정신까지는 바꾸지 못 한다. 이러한 그의 논리에 따르면 원산삼하 일가의 갈등은 시대에 역행하는 그른 고집이 옳은 고집을 억압했기 때문에 생길 수밖에 없었던 필연이었다. ‘할아버님 時代’인 전근대와 ‘제 時代’인 근대는 모두 ‘저 애들의 時代’인 탈근대(혹은 근대 초극)를 향한 역사의 흐름에 역행하는 그른 고집이었던 것이다. 따라서 이들의 갈등이 해결되고 하나의 올바른 고집인 동아공영을 통한 근대초극의 시대정신으로 돌아오면 전통은 다시 가치를 획득하게 된다. 그 전통이란 다름 아닌 ‘忠孝’의 정신이다. 충과 효의 정신은 대학의 ‘誠於中 形於外’와 나란히 걸리면 그른 고집이지만, 황국을 위한 ‘捨身取義’와 같은 자리에 배치되는 순간 올바른 고집이 되는 것이다.

결국 복원된 충과 효는 “저 精神忠孝—인용자 때문에 저의 先親께서 客死도 하셧고 제 동생이 軍人이 났고 또 나도 이렇게 이번 會社를 改造하게”(193면) 만드는 위력을 발휘하며 단절의 위기를 겪었던 가족사를 강고하게 이어준다. 이를 국민사라는 거대 역사로 확장시키면 내선일체로서의 일국사는 전근대적(조선적인) 것과 근대적인 것을 통해 훼손되었던 충과 효의 정신이 ‘황국’을 향하는 것으로 복원되었을 때 다시 연속된다는 결론에 이른다. 송영이 <역사>를 통해 설파하고자 했던 역사의 필연이란 바로 이와 같은 단절 없는 연속으로서의 일국사였던 것이다. 하지

만 조선과 일본이 애초부터 하나였다는 논리가 설득력을 얻기 위해서는 왕조로서의 조선이 좀 더 적극적으로 삭제되어야 했다. 내선일체의 역사라는 새로운 원형 기억을 주입하기에는 왕조로서의 조선에 대한 기억이 너무나 가깝고도 선명하게 남아 있었기 때문이다. 조선 시대의 역사적 인물을 소재로 한 <김삿갓>과 <신사임당>이라는 두 편의 희곡은 이와 같은 왕조로서의 조선 지우기를 보여준다.

<김삿갓>은 극단 조선무대 창립공연으로 1940년 6월 무대화되었으며, 1941년 『삼천리』에 게재되었다. 이 희곡은 19세기 초·중반 민중적인 시작(詩作)으로 부와 권력을 조롱하며 세상을 떠돌던 지식인 김병연의 일대기를 삽화적으로 구성하고 있다. 총 3막 6장으로 구성된 <김삿갓>은 각 장마다 20년이라는 긴 시간차를 두고 김병연의 청년으로부터 노년까지의 40년을 다룬다. 백일장에서 장원을 하고도 역적의 자손이라는 이유로 내침을 당하는 1막, 아유(阿訶)를 통해 출사하려는 부패한 양반들을 빼어난 글재주로 조롱하는 2막, 집을 나온 지 40년 만에 재회한 아들로부터 몰락한 집안의 사정을 듣고도 다시금 방랑의 길을 떠나는 3막이 그것이다. 이 희곡은 그의 별칭을 제목으로 내세우고 있음에도 정작 그에게서 주인공으로서의 면모를 찾아내기란 쉽지 않다. 희곡 속의 김병연에게서는 갈등의 중심에서 그것과 맞서 싸워 승리하거나 패배하는 극적 인물의 모습이 뚜렷하게 노출되지 않기 때문이다.

오서방 내가 누구라는 것은 아시려고 하시기를 전에 양반 학자님들이 실상은 분 바른 술집 계집 모양으로 요리조리 붙어서 왜 이랬다저랬다 하시는지, 너무 더럽다 못해서 웃음이 터졌습니다.<sup>27)</sup>

김삿갓 원통한 것만이 아니라 아니꼽고 보기 싫어졌소. (일어서면서 할

27) 송영, <김삿갓>, 이재명 외 편 『해방전(1940~1945) 공연희곡집』 권, 평민사 2004, 17면

아범, 할아버지는 나의 은인이자 부형이시오...(중략... 그렇지만 할아버님 정말 잘못했소. 이런 세상에서 이런 꼴을 당하라고 나를 이렇게 길러줬단 말요.

김성수 서방님, 너무 상심하지 마십쇼. 어둔 밤이 아무리 지리하다 한들 설마하니 새벽이 아주 안 오겠습니까.(21면)

성 삼 저것 봐라. 단순아, 저 불길은 관가에 붙은 불이다. 아마 조금 있으면 몽땅 재가 될 거다.(46면)

삼바우 저 할아버지는 우리들의 분풀이를 대신하여 주신 할아버집니다. 할머니, 염려들 마십쇼. 제가 곧 동네로 내려가서 젊은 사람들을 모아 서 저 할아버지를 못 끌고 가게 하겠습니다.(50~51면)

<김삿갓>에 등장하는 인물군은 크게 두 부류로 나뉜다. 곡산부사, 초시, 현령, 김판서, 원생원, 문침지, 서진사 등의 부패하고 타락한 양반 계층과 김성수, 오서방, 음전, 삼바우, 성삼 등 궁핍한 삶에 힘겨워 하던 필부필부(匹夫匹婦)가 그것이다. 김병연은 1막에서부터 3막에 이르기까지 이들과의 관계 속에서 부침(浮沈)을 보이는데 문제는 그가 이들과 맞서거나 호응하여 극적인 행동을 유발시킬만한 의지적 인물이 아니라는 점이다. 인용한 대사에서도 알 수 있듯이 김병연은 현실 변혁보다는 도피에 경사된 인물로 그려진다. ‘마음대로 울 수도 없는 세상’에서 그가 할 수 있는 일이란 ‘멀리 떠나야’(20면) 하는 것 밖에는 없다. 반면 그런 김병연을 달래는 늙은 하인 김성수나, 곡산부사를 위시한 지방 관료들의 부정에 항변하는 오서방, 부당한 공권력에 대한 항의로 관아에 불을 지르는 성삼, 김병연에 대한 부당한 연행에 대해 민중의 힘을 조직하려는 삼바우 등은 모두 당면한 현실에 적극적인 인물들이다. 물론 이들의 극적 행동은 드라마공간에서 보여질 뿐 무대공간에서 직접적으로 재현되지는 않는다. 하지만 이 희곡을 통해 ‘새벽’의 도래를 예감할 수 있다면, 그것

은 의지박약의 지식인인 김병연이 아니라 이들 필부필부를 통해서이다. 이처럼 이 희곡은 조선 시대 지배 계층인 양반에 대한 부정과 피지배 계층인 일반 백성들에 대한 긍정을 주제로 하고 있다.

결국 송영이 <김삿갓> 을 통해 주목하고자 했던 것은 김병연이 아니라 이들 필부필부였을 공산이 크다.<sup>28)</sup> 왕조로서의 조선을 삭제한다는 것은 그 시대를 장악했던 지배 계층의 역사를 부정한다는 것이지, 혈연과 지연을 포괄하는 고유명사로서의 조선 일반을 부정하는 것은 아니었기 때문이다. 나약한 지식인 김병연을 포함한 조선 시대의 지배 계층에 대한 부정과 필부필부에 대한 긍정은 그 자체로 두 가지 효과를 낳게 된다. 그것은 일본 제국으로의 편입이 있기 전까지 존속되었던 조선이라는 양반 중심의 왕조가 억압과 핍박의 역사였다는 적극적 자기 부정으로 스스로의 충심을 드러내 보이는 한편, 그것이 비록 지나간 과거일망정 언제나 이 땅의 필부필부들은 부당한 역사를 바로 잡을 의식과 의지가 충만했음을 증명함으로써 장차 동아공영의 주도적 지방(민)이 될 조선(인)의 가치를 인정해 달라는 호소인 것이다.

<신사임당>은 이와 같은 맥락에서 조선을 지우되 남겨야 할 가치가 무엇인가를 더욱 적극적으로 선전하고 있는 희곡이다. 제3회 연극경연대회 참가작인 <신사임당>은 안영일의 연출로 극단 청춘좌에 의해 1945년 1월 공연되었다. 희곡은 ‘효녀로서 양처로서 현모로서’<sup>29)</sup> 표상되는 신사

28) <김삿갓>이 월북 이후 북한에서도 여전히 생명력을 얻을 수 있었던 이유 역시 여기에 있는 것으로 보인다. 이 희곡의 가치는 김병연의 나약함이 아니라 끊임 없이 저항의 가능성을 보여주는 민중의 건강함에서 발견되기 때문이다. 이러한 저항적 건강함은 일본의 신민이거나 북한의 인민이 되기 위해서는 모두 절실한 덕목이었을 터이다. 결국 ‘역사’가 국민, 민족, 인종, 젠더 등 항상 집단 혹은 집합을 전제로 하는 기억의 공유에 대한 필요로부터 배치된 구성물이라고 했을 때, 하나의 텍스트가 파시즘과 코뮤니즘이라는 서로 다른 전체주의의 컨텍스트에서 유사한 가치를 획득하고 있다는 점은 대단히 의미심장하다.

29) 송영, <申思任堂>, 이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 공연희곡집』 권, 평민사 2004, 291 면

임당을 주인공으로 내세워 이원수라는 가장(家長)의 입신양명이 어떠한 희생과 인고를 통해 성취되고 있는가를 보여준다. 이 희곡은 ‘생산’이라는 말보다 ‘양산(量産)’이라는 표현이 어울릴 정도로 쉽게 쓰여졌거나 급조된 인상이 두드러지기 때문에<sup>30)</sup> 앞서의 두 희곡과 마찬가지로 1930년대 송영의 그것에 비해서는 미학적 완성도가 다분히 떨어진다. 흥미로운 것은 이 희곡 역시 <김삿갓> 과 마찬가지로 양반인 이원수는 수동적인 인물로 그리고 있는 반면, 비록 양반이기는 하지만 남성 중심의 사회였던 조선 시대에 여성과 아동과 서자라는 이유로 아직은 상대적 주변에 머물 수밖에 없었던 사임당, 율곡, 귀동 등은 긍정적으로 그려내고 있다는 점이다. 이들 세 명의 등장인물이 긍정적으로 부각되는 것은 이들이 각각 ‘내조’와 ‘효’, 그리고 ‘국방’을 표상하고 있기 때문이다.

30) 윤석진도 지적하고 있듯이(위의 글, 368면 참조) <김삿갓> 과 <신사임당> 에서 김삿갓/서진사/문침지/김관서/계향과 이원수/서생함/문침지/김승자연화 등이 친척을 가장하여 펼치는 아래와 같은 유희의 대목은 등장인물에 대한 작명이나 대사가 마치 문재행식 창작이라는 인상을 주기에 모자람이 없다.

문침지 어떡하나 나는?

계 향 저리 가서 숨으세요. (서진사가 숨은 곳을 가리킨다)

문침지 예그 참, 하필 이런 때 누가 온담. (들어간다 서진사를 보고 놀란다) 예그머니나…….

서진사 예그머니, (툭 뛰어나온다) 문침지 웬일이요?

문침지 서진사는 웬일이슈?

계 향 어서 숨으세요.

문침지 이왕지사 서로 이렇게 됐으니 같이 숨읍시다 그려.<<김삿갓>, 38면.)

兪 知 애 잠간만 숨겨다우. 응, 어서 이리 숨을가. (亭子 뒤로 들어가려다가) 아이구머니나.

生 員 (뛰어나오며) 아이구머니나. 여보 숨을 데가 何必 여기 밖에 없소.

兪 知 점잖은 터에 이게 무슨 짓요.

生 員 兪知는 점잖어서 蓮花의 벼락 일가가 되려는 거요.

…(중략)…

生 員 아이구 어떡하나.

兪 知 이왕 이러케 됐으니 가차 숨으십시다 그려.<<신사임당>, 327면.)

징병제 실시로 반도의 황민화는 급속도로 추진되었다.

폐하의 고굉(股肱)이 될 수 있다는 커다란 감격을 가슴에 안고 용감하게 군문(軍門)으로 달려가는 반도 남아의 의기도 충성스럽게 빛나지만 병사를 보내는 ‘어머니’들의 성의 또한 ‘충’(忠) 자체의 현현이다. 그러나 둘도 없는 자기 자식을 충신으로 만들기 위해서는, 무엇보다도 그 ‘어머니’로서의 힘이 위대해야 하고 용감해야 한다. 동양의 현찰(賢哲) 율곡 선생님을 낳은 신사임당은 반도 뿐만 아니라 전(全) 동양 모성의 귀감이다.

필자는 평소에도 그 시대의 신사임당을 숭앙했으며, 그 전가(傳記)의 일단을 극화하는데 있어 신사임당의 말과 행동 하나하나가 현재 반도의 전체 부녀자들의 폐부를 찢어 ‘보다 나은 모성이 되어 씩씩한 자손을 나라에 바쳤으면 좋겠다’고 생각하기를 염원한다.(290면.)

송영이 <신사임당>의 첫머리에서 밝히고 있는 이러한 작의는 그가 지닌 창작의 의도와 더불어 동아공영의 기획에서 조선이 차지해야 할 지위에 대한 그의 의중을 함께 보여준다. <역사>와 <김삿갓>을 통해 확인할 수 있었던 왕조로서의 조선은 내선일체라는 일국사 속에서 삭제되어야 할 기억임에도 불구하고 그가 새삼스럽게 조선 시대의 현모양처로 알려진 신사임당을 희곡의 주인공으로 호명한 것은 그녀가 바로 이러한 의중을 드러내기엔 더 없이 적실한 인물이었기 때문이다. 부정하고 삭제되어야 할 왕조로서의 조선은 철저히 남성 중심으로 운영되는 사회였다. 따라서 양반들의 조선이란 보다 엄밀히 말하자면 양반 남성들의 조선이 된다. <김삿갓>에서 그러했고, <신사임당>에서도 그러하듯이 양반 남성은 부패했거나 무능력한 인물들이다. 하지만 신사임당의 경우 왕조로서의 조선에 살았던 인물이라는 점에서는 같지만 여성으로서 그녀가 보여준 희생과 인고의 자세는 대단히 유효하고 가치 있는 것으로 추앙 받는다. 그녀는 남편을 하나의 온전한 사회인으로 만들뿐더러 아들인 이율곡을 희곡 속에서는 ‘효’의 표상으로, 희곡 이후의 역사적 기록 속에서는

‘충’의 전형으로 육성해내기 때문이다. 결국 신사임당이 지닌 어머니라는 이름의 여성성은 ‘동양 모성’으로 확장되면서 충과 효라는 시대가 요구했던 절대적 선함의 시원(始原)으로 자리 잡는 것이다.<sup>31)</sup>

요컨대 송영의 역사 소재 국민연극은 일본 제국으로의 통합을 기정 사실화하고 그러한 질서 재편에서 조선(인)이 보다 우월한 위치를 점하기 위한 자기 구성의 기획 속에서 창작된 것이라고 할 수 있다. 그것은 희곡을 통해 동아공영을 향한 일본 제국의 정책을 적극적으로 받아들이면서도 지방으로서의 조선과 조선인이 지닌 가치를 은연중에 부각시키는 방향으로 나타났다. 송영은 <역사>를 통해 내선일체로서의 일국사를 필연으로 규정하면서 일본에 대해 자발적인 구애의 포즈를 취하였고, <김삿갓>과 <신사임당>을 통해 왕조로서의 조선이 지닌 남성성을 적극적으로 거세함으로써 오족협화라는 가정의 가장이 일본임을 분명히 했다. 하지만 그는 이 세 편의 희곡을 통해 조선이 ‘충효’라는 절대 선의 기원이자 조선인이 동아공영의 빛나는 길에 지대한 역할을 담당할 우수한 지방민이라는 점을 강조하는 것 역시 빼놓지 않았다. 송영의 작의를 빌어 표현하자면, 그는 일본이 동양의 아버지임을 분명하지만 그러한 질서 재편을 이루어내기 위해서는 가치 있는 지방인 조선이 어머니의 자리에 올라야 한다는 점을 분명히 하고 싶었던 것이다.

#### 4. 고대 국가의 발견 : 조선의 삭제와 백제·신라의 복원

함세덕은 1930년대 희곡사에서 대단히 독보적인 자리를 차지하고 있

31) <신사임당>이 재현하는 충후부인(統後夫人)의 모습은 당시 일본 제국의 여성 정책과도 부합한다. 하지만 이러한 여성상은 식민모국의 여성들에게 권장되고 기대되던 것이었지, 식민지 여성들의 가치를 절상시키는 것은 아니었다는 점에서 이 역시 송영 나름의 전유라고 할 수 있다.



다. 그는 이 시기 희곡사에서 ‘서정적 리얼리즘’이라고 불리는 독창적 영역을 개척한 극작가로 평가받는다. 상대적으로 짧은 극작 이력을 남겼음에도 불구하고 그가 이러한 고평을 받는 것은 <산허구리>를 필두로 1930년대 중반부터 발표한 <동승>, <해연> 등의 희곡에서 보여준 탄탄한 구조, 생동하는 인물, 함축적인 언어와 같은 극작술 상의 탁월함에 기인하는 것이다. 그의 빼어난 극작술은 1940년대로 와서도 정도의 차이는 있을 지언정 여전히 돋보이는 것이었는데, 그것은 역사 소재 국민연극에서도 마찬가지였다. 그의 역사 소재 국민연극으로 꼽히는 <낙화암>과 <어밀레종> 두 편의 희곡은 같은 시기 다른 극작가들의 국민연극에 비해 상대적으로 뛰어난 극적 완성도를 보여주고 있기 때문이다. 이 두 편은 모두 고대국가였던 백제와 신라를 다루고 있다. 전자의 희곡은 백제를 주무대로 하고, 후자는 신라를 배경으로 하고 있는데 두 편 모두 동아공영이라는 질서재편의 대세에 직면하여 앞서의 송영과는 또 다른 방식으로 조선의 역사를 구성하고 있다는 점에서 주목을 요한다.

<낙화암>은 1940년 1월부터 4월까지 『조광』에 연재되었고, 1944년 6월 극단 현대극장이 안영일의 연출로 무대화한 3막 4장의 장막극이다. 이 희곡은 역사 소재 국민연극을 해석하는데 있어서 상당히 곤혹스러운 텍스트라고 할 수 있다. 앞서 살펴 본 송영의 <김삿갓>과 <신사임당>에 대한 해석에서도 종종 드러나지만, 희곡이 역사를 문제삼는 경우 그것이 우리 민족이 ‘기억’하고 ‘소유’해온 과거라는 이유로 텍스트를 내밀한 저항의 코드로 읽어내려는 시도가 적지 않았다. <낙화암>이 안고 있는 곤혹스러움이란 이와 같은 측면에서 나타난다. 백제 멸망사를 다루고 있는 이 희곡은 텍스트 상에서 친일성이 노골적으로 드러나지 않을 뿐만 아니라, 민족사의 일환인 ‘백제’의 ‘멸망’을 다루고 있다는 바로 그 이유 때문에 손쉽게 ‘민족’의 ‘수난’으로 환치되기 때문이다. 하지만 <낙화암>은 기존의 평가와는 달리 백제의 멸망을 보여줌으로써 추구하고 달성하려 했던 의도와 효과가 대단히 미심쩍은 희곡이다.<sup>32)</sup>

<낙화암>에서 백제가 겪는 국가의 흥망이라는 주된 갈등은 결국 백제와 신라 사이의 대립이다. 하지만 그것은 드라마공간에서 발견되는 갈등일 뿐, 무대공간에서 보여지는 주된 갈등은 백제 내부의 분열에 초점을 맞추고 있다. 이 희곡에서 백제는 신라라는 외부적 위협과 더불어 충신과 간신의 대결 구도 속에서 간신이 우위를 점함으로써 더 큰 내부적 위기를 겪는 것으로 그려진다. 그것은 위정자인 의자왕을 중심에 두고 태자 릉을 비롯한 성충, 홍수 등의 충신과 옥좌를 노리는 대군 태 및 신라와 내통하고 있던 임자, 상영과 같은 간신 사이의 대립으로 형상화된다. 이들 사이의 대결은 파국에 이르기까지 언제나 간신 측의 의도가 관철되어 승리를 거둠으로써 백제 멸망의 결정적 원인이 되기에 이른다. 요컨대 백제의 멸망은 간신에 의해 눈과 귀가 가려진 의자왕의 실정에서 비롯된 것인데, 그 실정의 실체는 모두 ‘국방’의 문제로 환원된다

未 坤 대감, 아여 꿈에라도 우리 나라가 신라를 니기리라고는 생각지 마오. 신라왕께서도 우리 나라 님굼님 같이 밤낮 유흥으로 세월을 보내시는 줄 아오. 어름 없위다. 김춘추(金春秋) 대왕은 새벽마다 황룡사(皇龍寺) 불국사(佛國寺)로 승전의 기도를 올리시오. 또 김유신 장군은 일년을 두고 군선과 무기를 장만하셨고 밤을 새여 병사들의 훈련을 하셨오. 군사만 오만인데 거기다 당나라 원병이 십삼만 올 거라고 하니 뭇로 십팔만 군사를 당해내겠오.<sup>33)</sup>

32) <낙화암> 뿐만 아니라 앞에서 다루었던 송영의 <김삿갓>, <신사임당> 등의 역사소재 국민연극은 ‘지금·여기’에서 다분히 민족주의적인 정서를 환기시키는 텍스트로 해독된다. 그러나 약호화와 해독, 혹은 맥락(context)이라는 측면에서 1940년대 초·중반 무대화된 이러한 텍스트가 현재와 같은 방식으로 받아들여졌으리라는 ‘해석’은 시공을 초월한 또 하나의 민족주의적 ‘기대’에 다름 아니다.

33) 함세덕, <落花巖>, 이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 공연희곡집』 권, 평민사 2004, 272 면

興 首 이제 무기고(武器庫)에 무기가 없고 병력이 부족하오니 연유도로  
고만 중지하시고 병사를 키워 적군을 막을 도리를 강구하셔야 하겠어  
옵니다. 지금 이데로 가실진데 선조가 무치신 왕성을 보전할 길이 없어  
옵니다.(283면)

신라의 밀정 노릇을 하던 미곤의 대사는 이 희곡에서 전반적으로 드러나는 신라에 대한 인상을 가장 적실하게 보여준다. 미곤 뿐만 아니라 다른 등장인물들을 통해서도 신라에 대한 발화는 그다지 악의적이지 않다. 충신이나 간신이나 할 것 없이 김유신으로 대표되는 신라군이 적일지언정 악인으로 인식되고 있지 않다는 것이다. 그것은 그가 ‘군선과 무기를 장만하셨고 밤을 새워 병사들의 훈련을 하셨’던 준비된 군인이라는 점에 기인한다. 준비된 군대 앞에서 ‘무기고에 무기가 없고 병력이 부족’한 나라가 패배하는 것은 당연한 이치이다. 더욱이 그런 군대에 맞서 ‘병사를 키워 적군을 막을 도리를 강구’하기는커녕 간신들에 의해 조정이 좌우되는 나라에 ‘왕성을 보전할 길이 있을 리 만무하다. 결국 <낙화암>은 백제의 멸망이라는 역사를 통해 ‘충성’과 ‘국방’의 중요성을 되새기게 하려 했던 희곡이라고 할 수 있다.<sup>34)</sup> 문제는 이러한 충성과 국방이 어디를 향하고 있는가 하는 점이다.

문 학 네, 잘 알었습니다. 그러나 죽기에 바쁠 것은 없으니까 잠깐만 더  
여기 앉아서 내 말을 들어 주십시오. (자기도 앉으며 애리를 약간 잡아다  
려 옆에 앉힌다) 지금 나는 애라 씨 말대로 運命이란 걸 얼핏 생각해

34) 종막에 보이는 삼천 궁녀의 투신이 국가에 바치는 개인의 헌신이라는 점에서 <낙화암>이 “백제 멸망사를 통해 국가에 대한 충성을 최고의 ‘선(善)’으로 형상화”(이화진, 「일제 말기 역사극과 그 의미」, 『한국극예술연구』 제8집 한국극예술학회, 2003, 151면)한 희곡이라는 분석 역시 주목을 요한다. 이러한 분석은 이 글과 관점을 다소 달리하지만, 백제를 기억하는 최종 심급에 일복인 되기를 향한 욕망이 존재했다는 점을 공유한다.

봤습니다. 百濟가 亡한 것은 唐나라와 新羅의 聯合軍을 막기에 충분한 軍備를 게을리하고, 위로는 임금으로부터 아래로 백성에 이르기까지 향락에 도취했었던 까닭이지요. 그래서 마치 英國에 의지했다가 亡한 佛蘭西처럼 當時 日本軍이 먼 水路로 百濟를 도와주었으나 이미 자체가 亡한 國防을 게을리했으니 大勢는 어찌할 수 없었던 것입니다. 百濟로 말하면 오래 前부터 王仁等 훌륭한 學者와 卓素等 뛰어난 藝術家들이 많이 일본으로 가서 그 文化 발달에 공헌했습니다. 이리하여 新羅와 唐나라가 서로 密接하게 얼킨 것처럼, 아니 그 以上으로 百濟와 일본과는 친밀하게 수百年을 서로 부딪어왔습니다. 비록 百濟는 國防을 게을리 한 必然한 因果로 亡했으나 百濟의 文化는 日本으로 移植되어 찬란한 飛鳥文化를 이루어 後世까지 남아있지 않습니까? 뿐 아니라 一千數百年 뒤의 오늘날까지 지금 이 扶蘇山에 扶餘神宮을 건설하기 위한 큰 工事가 진행되고 있는 걸 보면, 그 兩者間의 宿命이란 것에 어떤 必然性을 우리는 생각할 수 있지 않습니까?<sup>35)</sup>

1941년 4월 『문장』에 게재된 이석훈의 희곡 <사비루의 달밤>은 완성도에 있어서는 현저히 떨어지지만 함세덕의 <낙화암>이 숨기고 있던 작의를 노골적으로 요약해준다는 점에서 일고를 요한다. 부여를 배경으로 자살을 시도하려는 여인 애라와 이를 말리는 시인 김문학의 대화가 주를 이루고 있는 이 희곡은 『문장』 게재 후 두 달만에 <부여의 달>이라는 제목으로 일문 번역되어 재발표되기도 하였다. 인용한 대사는 애라의 자살 시도를 돌리기 위해 문학이 설파하는 운명에 대한 장광설이다. 이석훈은 친절하게도 문학의 입을 통해 우리에게 <낙화암>에 대한 독법을 알려준다.<sup>36)</sup> 그것은 백제라는 고대국가의 과거사가 당대인들에게 무엇을

35) 이석훈, <泗泚樓의 달밤>, 이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 중·단막극집』 권 6, 평민사, 2004, 359~360면

36) 실제로 희곡에서도 문학은 <낙화암>에 묘사된 대목을 들어 ‘感傷的 歷史家의 戲曲的手法’(358면)이라는 평을 가한다. 이로 미루어 이석훈이 이 희곡을 쓰게

말해주고 있는가 하는 것이다. 문학은 백제와 일본이 이미 천년 전부터 친밀한 관계였을 뿐만 아니라 지금의 일본이 있게 한 문화의 전파자였다고 말한다. 하지만 백제는 ‘國防을 게을리 한 必然한 因果’로 멸망했고 천년이 지난 지금 부여신궁이 건설되는 것은 백제(조선)와 일본 사이의 필연적 숙명이라는 것이다.

함세덕의 <낙화암>은 탁월한 형상화를 통해 극작술 본연의 ‘보여주기’에 충실하고 있어서 그것이 말하고자 하는 바가 쉽사리 노출되지 않는다. 하지만 송영의 <역사>에 소개된 작의를 다시 보는 듯한 문학의 이러한 대사는 <낙화암>이 가리키고 있는 충성과 국방의 방향을 가늠케 하기에 충분하다. 그것은 함세덕 자신이 밝힌 것처럼 “향수와 회고적인 민족 감정에 호소하여 일제에 소극적이거나 반항”<sup>37)</sup>하고자 했던 것이 아니었으며, 지금까지 읽혀진 바와 같이 “오랜 식민 통치 하에서 부끄러운 과거사의 반성을 통해 날로 상실 되어가는 애국의 정신을 일깨우고자 한 역사극”<sup>38)</sup>은 더더욱 아니라는 사실이다. 1940년에 발표된 이 희곡이 인도에서의 임팔(Imphal) 작전과 중국에서의 대륙타통 打通 작전이 연달아 연합군의 공세에 밀려 실패로 끝나면서 일본의 패전이 예견되던 1944년 무대화되었다는 점을 감안하면,<sup>39)</sup> 충성과 국방의 중요성을 되새기게 하는 백제에 대한 기억은 위기에 처한 일본의 현실과 겹치면서 전황 호전을 위한 덕목으로 재삼 각인되는 것이었다고 할 수 있다.

함세덕의 <낙화암>과 이석훈의 <사비루의 달밤>, 그리고 송영이 <역사>의 모두에서 밝히고 있는 작의에서 공통되게 드러나듯 고대국가로서의 백제를 기억하는 방식은 크게 두 가지였다. 하나는 이미 고대국

된 데에는 1년 앞서 발표된 <낙화암>의 영향이 적지 않았던 것으로 보인다

37) 함세덕, 앞의 글.

38) 서연호, 위의 책 265면

39) 朝尾直弘 외, 이계황 외 역, 『새로 쓴 일본사』, 창작과비평사, 2003, 524~526면 참조

가 시절부터 조선과 일본은 서로에게 남이 아니었으며, 오히려 지금의 일본을 있게 한 저간에는 조선의 문화 이식이 있었다는 것이다. 다른 하나는 백제의 멸망이 충성의 빈약과 국방의 쇠약으로부터 비롯된 것이기 때문에 현재의 조선과 일본은 이를 교훈 삼아 과거의 오류를 반복하지 말아야 한다는 것이다. 이처럼 희곡을 통해 친연성과 기여도를 강조하는 고대국가를 기억해내려 했던 것은 “불분명한 역사적 사실의 빈 공간을 현재적인 요구에 의해 윤색함으로써 의미화”<sup>40)</sup> 하기 위함이었는데, 이는 백제와 나란히 세를 견주었던 또 다른 고대국가인 신라를 기억하는 자리에서도 마찬가지였다.

<어밀레종>은 1943년 『국민문학』 2월호에 발표되었고 서항석 연출로 극단 현대극장과 성보악극대에 의해 같은 해 4월 보충극장에서 공연된 희곡이다. 희곡은 제목에서 짐작할 수 있는 것처럼 통일신라시대인 혜공왕 7년에 완성된 성덕대왕신종의 주종사(鑄鐘事)를 다루고 있다 <어밀레종>은 친일성에 대한 평가가 분분한 앞서의 <낙화암>과는 달리 의심할 여지없는 국민연극으로 평가되는데, 그것은 텍스트 속에서 친일성이 노골적으로 강조되고 있기 때문이다. 그것은 백제에 대한 기억과 궤를 같이 하는 바, 일본과 신라의 역사를 하나의 맥락 속으로 끌어들이면서 예의 친연성과 기여도를 강조하는 방식으로 이루어진다.

彌鄒忽 네, 일본 천황께선 조금도 민족적으로 차별하거나 그러시지 않는다 합니다. 오히려 陸奧ノ國(ミチノクノクニ)[미치노쿠노쿠니]라는 넓은 땅에다 여기서 건너간 사람들을 위해서 부락까지 건설해 주셨다 합니다. 그뿐 아니라 전답과 벼씨를 내리시고 앞으로 二十년 간 세금을 면제해 주셔서 평화한 생활을 하게 하신 겁니다.

詩牟那 (면— 未知의 나라에 對한 憧憬에 싸이어) 陸奧ノ國, 陸奧ノ國  
[미치노쿠노쿠니, 미치노쿠노쿠니.] (중요이 노래로 變한다)

40) 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』 소명출판 2004, 296 면

天皇(スメラミ)の 御代(ミヨサカ)えむと 東(アズマ)なる  
 陸奥山(ミチノクヤマ)に 黄金(コガネ)花(ハ)さく. (大伴家持)  
 [천황의 세상이 영원히 번창하라고 동쪽에 있는  
 미치노쿠야마의 집안에 황금꽃이 피었네. (오오토모이에모치)]<sup>41)</sup>

綠 事 대관절 적기는 적지만 구리가 十二万 근이나 있을까요?  
 判 官 그러게 전국에서 모으고 있지 않나. 사기를 사용하고 유기는 국가  
 에 바치자는 방을 고을마다 부쳤으니까, 상당한 헌납이 있겠지.

...(중략)...

副 使 염려해 주신 보람으로 백성들이 서로 다투어 가며 헌납해 옵니다.  
 저—기 쌓인 섬들이 모두 유깁니다.

ムラサキ 상당히 많이 모였군요.

詩牟那 화랑의 소년들이 술선해서 전국에 유기 헌납 운동을 이뤘잖대.

副 使 양푼, 대야, 식기로부터 숟가락, 젓가락까지 공양(供養)을 합니  
 다.(359~360면)

함세덕의 “新羅時代に 文物이 百濟와 함께 大和에 輸入된 것이 1,000年  
 後 我國이 大東亞共榮圈의 盟主로 나서게 되는 한 素因”<sup>42)</sup>이라는 자문(自  
 問)은 고대국가로서의 백제와 신라가 일본의 현재를 있게 하는데 적지  
 않게 기여했음을 강조하는 익숙한 논법이다. 일본 고대국가인 야마토 정  
 권의 천황을 칭송하는 위의 인용 대목을 비롯하여, 미추홀을 실명 위기  
 로부터 구해내는 이가 일본인 의박사 오노히로토시로 설정된다든지, 완  
 성된 어밀레종에 숨어들어 소리가 나지 않게 한 이화녀의 발견이 일본에  
 서 유학 온 무라사키에 의해 이루어진다는 점 등은<sup>43)</sup> 모두 이러한 친연

41) 함세덕, <어밀레鐘>, 이재명 외 편 『해방전(1940~1945) 공연회곡집』 권, 평민  
 사, 2004, 389~390면

42) 함세덕, <歷史劇·五幕 어밀레鐘>, 『大東亞』, 1942.7, 160면

43) 박영정, 「함세덕의 <어밀레종> 연구」, 한국극예술학회 편 『함세덕』 태학사

성과 기여도를 강조하기 위해 마련된 장치인 것이다. 또한 주종을 위해 술선해서 유기 헌납운동을 하는 화랑의 소년들은 <역사>에서 총알을 만들기 위해 유기로 된 제기(祭器)를 국가에 헌납하자고 주장하는 원산삼하의 증손녀들과 그대로 겹쳐진다. 이처럼 <어밀레종>은 일본 제국을 위해 당대에 요구되었던 바람직한 현실이 모두 그 이전의 고대국가에서부터 반복되어온 역사적인 것임을 강조하는 기억의 회로로 구성되어 있는 희곡이라고 할 수 있다.

요컨대 함세덕의 역사 소재 국민연극인 <낙화암>과 <어밀레종>은 아득히 먼 과거인 고대국가 백제와 신라의 기억을 통해 가까운 과거인 조선왕조에 대한 기억을 대체하려 했다.<sup>44)</sup> 이러한 기억의 조작은 무대화됨으로써 조선의 관객을 향해 보여졌지만, 그가 보다 궁극적으로 염두에 두고 있었던 것은 어두운 객석 너머에 존재했던 일본의 응시였을 공산이 크다. 그것은 사실상의 피해자인 조선의 입장에서 보면 “크고 작은 침략에 의해 고통을 받았다는 역사적 기억이 아직은 생생한 까닭”<sup>45)</sup> 때문이기도 했지만, 가해자인 일본의 입장에서 보자면 무력한 왕조로서의 조선이 지속적으로 기억되는 한 조선은 언제나 지배와 정복의 ‘대상’에 불과한 것에 그치고 말기 때문이다. 하지만 고대국가 백제·신라·일본이 하나의 선분 위에 놓이고, 그 관계가 그로부터 천 년을 이어왔다는 ‘지속’의 역사가 발견되는 순간, 현재의 일본·조선이라는 묶음은 지배와 피지배의 관계를 뛰어넘어 대등한 상생의 관계에 놓이게 되는 것이었다. 결국 함

1996, 181~187면 참조

44) 백제와 신라를 기억하고자 하는 하나의 ‘봄’은 1930년대 중반부터 나타난다 하지만 유독 1940년대 초·중반 유사한 레퍼토리가 집중적이고도 반복적으로 상연되었다는 점을 염두에 두었을 때, 이는 고대국가를 무대 위에 재현함으로써 가까운 과거의 기억을 먼 과거의 기억으로 대체하려는 ‘민족 고대사 복원의 체제 친화적’ 발상에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.(이화진, 위의 글 139~142면 참조)

45) 이승희, 위의 책 297면



세덕의 희곡을 통한 백제와 신라에 대한 복원은 오늘의 일본을 있게 한 어제의 조선을 잊지 말라는 일종의 역사 캠페인이었던 셈이다.

## 5. 국민연극, 지속을 위한 조선(국) 지우기와 일본(인) 되기

국민연극은 친일연극이다. 한국에서만 성립되는 이러한 등식은 지난 1940년대 국민연극에 대한 독해에 있어서 항상 심판의 논리를 작동시켜 왔다. 민족, 혹은 민족사의 관점에서 이 시기 국민연극은 스스로의 정체성을 포기하고 일본의 품에 자신을 의탁하려는 변절과 훼손의 연극에 다름 아니었기 때문이다. 하지만 과거는 존경심을 가지고 외국인으로서 방문해야 한다는 기어리의 말처럼, 역사적 결과에 기대어 현재의 잣대로 이 시기 국민연극을 심판하려는 태도를 조금만 유보하면 그것은 또 다른 독법의 가능성을 열어준다. 그것은 국민연극이 지금까지 받아온 평가와 같이 몰역사적이고 반민족적인 것이—결과적으로 그렇게 되었지만—아니라 1940년대의 격변하는 세계 정세 속에서 절멸의 위기에 처한 조선과 조선인을 ‘지속’시키기 위한 하나의 ‘시도’였다는 것이다. 이러한 시도는 특히 조선의 역사 재구를 통해 일본과의 친연성과 기여도를 강조하려는 역사 소재 국민연극에서 두드러지게 나타난다.

송영은 비교적 가까운 역사인 왕조로서의 조선에 대한 기억의 조작을 주제로 삼았다. <역사>에서 그는 전근대와 근대를 비판하고 동아공영이라는 탈근대로의 진입을 옹호하면서, 충과 효의 정신에 기반하여 조선과 일본의 통합된 일국사를 강조하였다. 이를 위해 그는 <김삿갓>을 통해 남성 양반 중심의 사회였던 왕조로서의 조선을 강하게 부정하고 도래하는 새 역사의 전면에서 나설 조선의 필부필부가 지닌 가치를 부각시켰다. 또한 <신사임당>에서는 조선의 남성성을 거세하고 여성성을

전경화시켜 조선이 총과 효라는 시대정신을 출산하는 동양의 모성임을 내세우고자 하였다. 이처럼 송영은 역사 소재 국민연극을 통해 일본이 동양의 아버지임을 분명히 하는 한편, 조선이 어머니의 자리에 올랐을 때 비로소 온전한 가정으로서의 동양이 완성된다는 점을 끊임없이 호소하고 있었다.

함세덕은 고대국가인 백제와 신라를 내선일체의 일국사로 새롭게 발견하는 복원사 서술에 착안하였다. 그는 <낙화암>에서 백제의 멸망을 끄집어내어 국방을 통한 공영, 공영을 위한 국방이라는 시대적 요구를 그럴듯하게 형상화하였다. 또한 <어밀레종>을 통해서는 일본의 우월을 인정하면서도, 그러한 우월이 새삼스러운 것이 아니라 조선과의 면면한 천년사를 통해 축적되어 온 것임을 강조함으로써 일본과 조선 사이의 친연과 일본에 대한 조선의 기여를 부각시키고자 하였다. 함세덕의 이러한 역사 배치는 과거의 백제-신라-일본이라는 고대국가를 하나의 선분 위에 놓음으로써 현재의 일본-조선이라는 묶음이 수직적인 것이 아니라 수평적인 것임을 내세우려는 의도에서 비롯되었다고 할 수 있다. 이는 곧 오늘의 일본을 있게 한 어제의 조선을 상기하라는 역사 캠페인이었던 것이다.

결국 송영과 함세덕의 역사 소재 국민연극은 자발적이고도 적극적인 신념적 친일의 산물이었다. 이들은 일본이 중심에 선 동아공영권으로의 동아시아 재편을 역행할 수 없는 시대 흐름으로 읽었던 것이다. 일본 국민으로의 입양이 피할 수 없는 것이라면, 이들은 수동적으로 선택되기보다 능동적으로 선택하기를 원했다. 다시 말하자면 특색 없는 일본의 지방과 지방민이 되는 것이 아니라, 제국의 형성에 필요충분한 가치를 지닌 그것으로 인정받고자 했다는 것이다. 이는 국가 소멸과 국민 부재라는 절멸의 위기 속에서 국가를 포기하되, 국민-지방민으로서의 조선 민족—을 존속시킴으로써 자기정체성을 유지하려는 절치부심의 결단이었다. 요컨대 국민연극론에 기반한 송영과 함세덕의 역사 소재 국민 연극

은 조선의 역사에 대한 기억과 망각, 삭제와 복원을 통해 동아공영의 가치 있는 지방이 됨으로써 조선을 지속시키려 했다는 점에서 민족을 상상하는 변종의 연극적 리소르지멘토(Risorgimento)<sup>46)</sup>였다. 1945년 일본의 패망은 이들의 선택과 판단을 시대착오적이었던 것으로 결론짓게 만들었지만 적어도 이들의 기획이 사사로운 변절과 훼손이 아니었다는 점에서 국민연극은 새롭게 읽힐 필요가 있다. 역사적 책임과 우리는 과거에 대한 강박을 지운 후에야 비로소 보다 엄정하고 엄숙하게 물을 수 있기 때문이다.

주제어 : 국민연극, 친일연극, 역사극, 지방성, 조선적인 것, 기억 망각, 삭제 복원, 리소르지멘토

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 함대훈, 「國民演劇의 現段階」, 『朝光』 제67호, 1941.5.  
\_\_\_\_\_, 「國民演劇의 方向」, 『春秋』 제 호, 1941.6.  
김병걸·김규동 편, 『친일문학작품선집 1』, 실천문학사 1986.  
이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 공연희곡집』 전 권 평민사 2004.

### 2. 단행본

- 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1996.  
양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.

46) 리소르지멘토란 “이탈리아는 만들어졌다. 이제부터는 이탈리아인을 만들어야 한다.”는 19세기 이탈리아의 국가통합운동을 말한다(이에 대해서는 姜尙中, 임성모 역, 『내셔널리즘』, 이산 2004, 45~48면 참조)

이미원, 『한국근대극연구』, 현대미학사, 1994.  
 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.  
 Benedict Anderson, 윤형숙 역, 『상상의 공동체』, 나남출판, 2002.  
 Eric Hobsbawm 외, 박지향·장문석 역, 『만들어진 전통』, 휴머니스트, 2004.  
 Ernest Renan, 신행선 역, 『민족이란 무엇인가』, 책세상, 2002.  
 Raymond Williams, *Keywords*, London:Flamingo, 1983.  
 Patrick J.Geary, 이종경 역, 『민족의 신화, 그 위험한 유산』, 지식의풍경, 2004.  
 姜尙中, 임성모 역, 『내셔널리즘』, 이산, 2004.  
 小森陽一·高橋哲哉 편, 이규수 역, 『내셔널 히스토리를 넘어서』, 삼인, 2001.  
 朝尾直弘 외, 이계황 외 역, 『새로 쓴 일본사』, 창작과비평사, 2003.  
 임지현 편, 『근대의 국경 역사의 변경』, 휴머니스트, 2004.  
 한국극예술학회 편, 『송영』, 태학사, 1996.  
 한국극예술학회 편, 『함세덕』, 태학사, 1996.

### 3. 논문

김재석, 「1940년대 국민연극론의 성격」, 『한국연극사와 민족극』, 태학사, 1998, 374~394면  
 박노현, 「‘조선’을 製圖하는 미술」, 『한국문학평론』, 국학자료원, 2003 가을 73 ~ 93면  
 \_\_\_\_\_, 「內鮮人和 국민문학 : 신민족에 의한 신문학 고안의 기획」, 『한국어문학연구』 제42집, 한국어문학연구학회, 2004, 253~270면  
 박영정, 「일제하 연극통제정책과 친일 연극인」, 『역사비평』, 역사비평사, 1993 겨울, 149~161면  
 이화진, 「일제 말기 역사극과 그 의미」, 『한국극예술연구』 제8집 한국극예술학회, 2003, 131~157면  
 윤대석, 「『국민문학』의 ‘신지방주의’론」, 三枝壽勝 외, 『한국 근대문학과 일본』, 소명출판, 2003, 253~268면  
 윤석진, 「전시 총동원 체제기의 역사극 고찰」, 『어문연구』 제6집 어문연구학회, 2004, 355~385면  
 岩崎稔, 「망각을 위한 ‘국민의 이야기」, 小森陽一·高橋哲哉 편 이규수 역 『내셔널 히스토리를 넘어서』, 삼인, 2001, 218~237면

## Abstract

Theatrical Risorgimento Dreaming Continuance of *Chosun*

- Centering around national theatre, which dealt with history, in 1940s -

Park, Noh-hyun

National theatre is pro-Japanese theatre. This proposition available only in Korea has been a basis of judgment whenever national theatres in 1940s are read because national theatre at that time, from a national point of view, abandoned its identity and relied on Japan. Contrary to evaluation up to the present, however, National theatre was not in opposition to history and nation, but an 'attempt' to 'continue' *Chosun* and the people of *Chosun* that came to an extinct crisis by a convulsion of the world situation in 1940s. The attempt was prominent in national theatre, which dealt with history, stressing familiarity with and contribution to Japan by reconstructing history of *Chosun*.

Yung Song fabricated memory of the *Chosun* Dynasty. In his *Yuksab*, he criticized the modern age and the pre-modern age, supported an entry into the post-modern age, *Dong-Ab-Gong-Yung*, and emphasized a national history of *Chosun* and Japan that was based on loyalty and piety. So in his *Kim-Sakat*, he denied the *Chosun* Dynasty, a society centering on noblemen, brought the value of common men and women in *Chosun* who went to meet a new age into relief; in his *Shin Sahimjang*, he said that *Chosun* was the motherhood of the Orient producing loyalty and piety by eradicating manhood of *Chosun* and raising womanhood of it.

Se-Duk Hahm paid attention to describing the history of the restoration that *Baekje* and *Shilla* were a national history of *Nae-Sun-Il-Che*. In his *Nabekhwa-abm*, he plausibly described the needs of the times, that is, co-prosperity by national defense and national defense for co-prosperity by dealing with the fall of *Baekje*; in his *Ubmillejong*, not only did he admit the

supremacy of Japan, but he emphasized that it was accumulated for a long time; he intended to disclose intimacy between *Chosun* and Japan and *Chosun's* contribution to Japan.

Yung Song's and Se-duk Hahm's national theatres which dealt with history were creatures of spontaneous and active pro-Japan. They considered the reorganization of the East Asia with priority given to Japan as the stream not able to row against; so if inevitable was being adopted as people of Japan, they wanted *Chosun* not to be a featureless section of Japan but to be indispensable one for forming an empire. It was an unavoidable decision for maintaining their identity by continuing in peoples despite the abandonment of a state because of an extinct crisis, namely, the disappearance of the nation and the absence of peoples. After all, Yung Song's and Se-duk Hahm's national theatres which dealt with history were varietal theatrical Risorgimentos dreaming a nation because they intended to support *Chosun* by means of being a valuable section of *Dong-Ab-Gong-Yung* with memory/oblivion and deletion/restoration of the history of *Chosun*.

Key words : national theatre, pro-Japanese theatre, historical play, the Chosunese one, memory/oblivion, deletion/restoration, Risorgimento

접 수 일 : 2005년 2월 14일  
심사기간 : 2005년 3월 1~25 일  
게재결정 : 2005년 3월 26일(편집위원회)