

<병자삼인> 연구

-극적 공간과 “병자” 모티프를 중심으로 한 의미층위 고찰-

우수진*

<차례>

1. 문제제기 및 연구사 검토
2. 다층적 극적 공간과 “병자” 모티프의 풍자성
3. “가정” : 무능한 남편의 풍자를 통한 가부장적 질서의 조소
4. “개화기 조선” : 그릇된 신여성의 풍자를 통한 사이비 근대성의 비판
5. “식민지 조선” : 뒤틀린 식민지민의 풍자를 통한 식민적 근대성의 비정상성 폭로
6. 나가며

1. 문제제기 및 연구사 검토

<병자삼인(病者三人)>은 1912년 11월 17일에서 12월 25일까지 『매일신보』에 연재된 현존하는 최초의 희곡작품이다. 하지만 1917년 1월에 이광수가 『학지광』에 발표했다던 <규한>과 비교하여 <병자삼인>이 성취하고 있는 극작술 상의 완성도와 연극성은 최근까지도 변안 가능성에 대한 의구심을 지울 수 없게 하는 요인이 되어왔다. 하지만 본고에서는 <병자삼인>이 설령 변안작이라고 해도, 작품이 씌어진 특수한 시대적 사회적 맥락 안에서 필연적으로 원작과는 다른 특수성을 갖는다고 본다. 그리고

* 연세대학교 박사과정

작품에 내재하는 의미층위들의 고찰을 통해 변안의 여부를 넘어서 <병자삼인>이 갖는 독자적이고 고유한 의미를 구명하고자 한다.

실제적으로 최근에 양승국은 <병자삼인>의 변안 여부에 관해 세밀하게 검토한 바 있다. 우선 「<병자삼인> 재론」¹⁾에서는 작품의 구조와 배경의 현실성을 문제삼아 변안의 가능성을 조심스럽게 제기하고, 그로부터 2년 뒤 「<병자삼인> 재론2」²⁾에서는 일본의 작품 <여천하(女天下)>와 <병자삼인>을 본격적으로 비교 분석하여 변안 여부를 살펴보았다. 그리고 두 작품의 구조와 인물의 성격이 유사하며 “병자” 모티프의 차용 가능성이 있다고 하였다. 하지만 이를 제외하고는 <병자삼인>이 <여천하>의 설정이나 대사를 직접적으로 가져온 점이 발견되지 않으며, 따라서 <병자삼인>은 <여천하>의 변안이나 모방작이라기보다 영향을 받은 정도로 보는 게 타당하다는 결론을 내렸다.

물론 <병자삼인>이 <여천하>의 변안작이 아니라고 해서 작가의 순수한 창작임이 증명되는 것은 아니다. 그리고 의문을 지우지 않는 이상 변안의 가능성은 여전히 유효하다. 하지만 앞서도 말했듯이 <병자삼인>이 변안이라 하여도 텍스트 자체가 갖는 고유성마저 부정되지는 않는다. 한 예로 조일재의 대표적인 변안작 <장한몽>은 일본의 신소설인 <금색야차>를 원작으로 하되 어디까지나 원작과는 다른 사건 전개와 결말을 그렸다. 그리고 그 결과 일본작품을 변안하는 과정에서 주제적인 측면에서의 커다란 차이를 보였을 뿐만 아니라 변안자의 창의성이 상당히 나타났고, 그것도 가장 한국적 심성형태로 표현되었다는 평가를 받았다.³⁾ 이

1) 양승국, 「<병자삼인> 재론」, 『한국극예술연구』 제10집, 1999, 11-53면.

2) 양승국, 「<병자삼인> 재론 2-〈여천하〉와 관련하여」, 『한국극예술학회 정기 학술발표회 자료집』, 2001.5.12, 13-26면. <여천하>는 마스다다이로간사(益田太郎冠者)의 작품으로서 명치 40년(1907) 6월에 동경의 신부좌(新富座)에서 처음 공연된 이후 1909년 8월 25일과 1911년 6월 9일 두 차례에 걸쳐 일본극단에 의해 한국에서 공연되었다고 한다(13면).

3) 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 1996, 245면.

와 마찬가지로 <병자삼인> 역시 필연적으로 우리 독자와 관객의 정서를 고려하여 당시의 시대적 사회적인 실정을 일정 정도 반영하고 있을 것이다. 그리고 <병자삼인>이 당시의 시대적 사회적 맥락 안에서 갖는 이같은 고유성을 구명할 때 ‘최초의 희곡’이라는 선행적 입지를 넘어서는 사적(史的) 의의를 찾을 수 있을 것이다.

사실 기존의 연구물들은 대체적으로 <병자삼인>을 최초의 희곡으로 보고 있다. 그리고 작품의 형식적인 측면과 주제적인 측면에 대해 다양한 방식으로 분석하고 평가해왔다. 이를 시대순으로 좀더 자세히 검토해보면, 초기의 논문들은 주로 이 작품의 신파성과 소극성(笑劇性)에 초점을 두었음을 알 수 있다. 우선 <병자삼인>에 대한 최초의 작품론인 「병자삼인고(病者三人考)」에서 권오만은 이 작품이 구찌다데, 하나미찌(花道), 조명, 막의 개폐신호, 무대 양식, 과장된 연기 등의 여섯 가지 측면에서 당시의 지배적인 무대양상이었던 신파극의 특징을 보여준다고 하였다.⁴⁾ 그리고 이두현은 『한국연극사』에서 이 작품을 “소극풍(笑劇風)으로 엮은 사회풍자신파극”⁵⁾이라 하였고, 서연호 역시 “일본 신파극의 수용, 모방의 단계를 크게 벗어나지 못한 구조적인 한계를 내포”⁶⁾한다고 하였다.

하지만 하나미찌나 딱딱이 등과 같은 가부키의 용어가 희곡에 부분적으로 사용된 것만 가지고는 <병자삼인>의 공연 양식 자체를 신파극이라고 재단하기 어렵다. 엄밀히 말해서 공연기록도 아직 발견되지 않은 작품을 놓고 그 잠재적인 공연 양식이 어떠했을 것이라고 단정하기는 불가

유민영은 「금색야차」가 자본주의 사회로 이행하면서 드러난 인간의 병리를 예리하게 분석한 자연주의적 연애물이라면 <장한몽>은 어설플 기독교적 사상이 삽입된 완전한 멜로물이라고 평가하였다. 그리고 <금색야차>의 비극적인 결말을 해피엔딩으로 가져감으로써, 오히려 희극구조로 변형시켰다고 하였다.

4) 권오만, 「병자삼인고」, 『국어교육』 17, 1971, 155-182면.

5) 이두현, 『한국연극사(개정판)』, 학연사, 1996, 240면.

6) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994, 74면.

능하기 때문이다. 게다가 여러 논자들이 지적했던 대로 신파극이 감상성 짙은 멜로드라마의 성격을 지닌다는 점을 감안한다면 희극적인 내용의 <병자삼인>을 신파극으로 보는 것은 더더욱 어렵다.

한편 이와 달리, 발표 당시의 제목이 “喜劇 병자삼인”이었음에도 불구하고 이 작품을 희극의 열등한 장르인 소극으로 보는 견해가 있었다. 이 두현과 유민영은 일찍이 <병자삼인>을 “소극풍(笑劇風)”의 작품이라고 하였으나, 이는 장르상의 규정이었다기보다 문자 그대로 “웃음을 자아내는 극”의 의미로 쓰였던 것으로 보인다. 하지만 이후 몇몇 논자들은 소극을 서구적 장르 개념인 “farce”와 동일한 의미로 받아들이면서 작품에 대한 부정적인 평가의 근거로 삼았다. 예컨대 조창환은 <병자삼인>이 인물들의 행위와 대사를 지나치게 과장함으로써, 단순한 오락성 추구하고 흥미 유발에만 치우친 저급한 희극으로서의 소극에 머물렀다고 비판하였다.⁷⁾ 그리고 권순중은 인물의 성격 발전보다는 유형적 인물, 그리고 정력적이며 우스운 육체적 행동에 집중하는 것이 희극의 저급한 장르인 소극의 특징이라고 하면서, <병자삼인>은 분명히 소극의 형식을 취한 작품이라고 하였다.⁸⁾

서구적 장르 개념에서 볼 때 “소극(farce)”은 희극의 수준으로 고양될 수 없는 원시적이고 조악한 형태의 연극이며, 웃음을 유발시키기 위해 전형적인 등장인물, 그로테스크한 가면, 어릿광대짓, 몸짓표현 등의 신체적 수단을 사용한다.⁹⁾ 하지만 바로 이렇게 소극이 잘 훈련된 광대배우의 연극이라는 사실은 <병자삼인>을 더더욱 소극으로 볼 수 없게 만든다. 오

7) 조창환, 「조일재작 <병자삼인>의 극문학적 성격」, 『국어문학』(전북대) 22, 1982, 169면.

8) 권순중, 「<병자삼인> 연구」, 『영남어문학』 14, 1987, 249면. 하지만 논자는 이 글에서 소극이 우리 전통극의 특징이라는 점에서 긍정적으로 평가하고 오히려 더욱 철저하게 오락성을 추구했어야 했다고 강조하였다.

9) 빠트리스 파비스 지음, 『연극학 사전』, 신현숙·윤학로 옮김, 현대미학사, 1999, 234·235면.

히려 <병자삼인>은 엉뚱한 상황 설정을 통해 당시의 사회풍속을 신랄하게 비판하면서도 결국에는 등장인물의 화해를 통해 사회의 기존 질서를 유지시키고자 하는 결말을 지닌다는 점에서 전형적인 희극에 해당된다. 그리고 실제로도 최근의 연구물들에서는 <병자삼인>을 날카로운 비판정신이 담긴 희극으로 재평가하기 시작하였다. 그 중에서도 특히 양승국은 <병자삼인>이 소극 이상의 희극적 무게를 지닌다고 하였으며,¹⁰⁾ 구명옥은 이 작품이 간계와 역전, 반복이라는 희극의 전형적인 원리를 그대로 따라 잘 만들어진 희극이라고 높이 평가하였다.¹¹⁾

또한 이상과 같은 작품의 형식 문제와 맞물려 <병자삼인>의 주제에 대한 논의는 더욱 대조적인 양상을 보여왔다. 초기에는 작품의 작의(作意)가 “여권 옹호”¹²⁾에 있다는 견해가 있었으나, 곧 이와는 달리 당시의 여권 신장을 아니꼽게 보고 “시대사조를 외면한 채 작가가 남성이라는 아집을 초월하지 못하고 완고한 전근대적 모랄의 바탕에서 오히려 개화사상을 거부하고 쓴 것”¹³⁾이라는 평가가 지배적인 것으로 되었다. 하지만 최근에는 기존의 ‘전근대/근대’라는 이분법적인 해석의 틀에서 벗어나, 이 작품이 “남·여의 평등적 세계 구현을 통하여 우승열패의 제국주의적 세계관을 비판하고, 평화 공존, 상호 부조의 세계관을 주장”¹⁴⁾한다는 평

10) 양승국, 「<병자삼인> 재론」, 『한국극예술연구』 제10집, 1999, 32면.

11) 구명옥, 「희극 <병자삼인> 연구」, 『한국극문학』 제1집, 1999, 17면.

12) 권오만, 앞의 글, 177면.

13) 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982, 111면.

이 외에도 조창환, 이민자, 유진월, 구명옥 등의 논자들이 유사한 견해를 보였다.

14) 양승국, 「<병자삼인> 재론2-〈여친하〉와 관련하여」, 앞의 책, 26면.

일찍이 권순중은 <병자삼인>의 주제가 ‘우승열패’라는 제국주의적 힘의 논리에 의해서 지배되는 현실사회를 전도된 부부관계를 통해 비판하는 데 있다고 논한 바 있다(앞의 글, 243면). 그리고 최근에는 구명옥도 가부장적 질서에 대한 비판이라는 <병자삼인>의 주제를 ‘우승열패’라는 제국주의의 지배논리에 대한 비판으로 확장시켰다(앞의 글, 23·24면).

가가 새롭게 나와 주목을 끌었다.

이같이 다양한 기존의 평가들은 대체적으로 공연 양식이나 장르의 문체를 주제적인 측면에 연관시킴으로써, 크게 ‘전근대/근대’의 이분법적 틀 안에서 작품을 평가하고 있다. 즉 <병자삼인>이 신파극 양식의 잔재를 보여주며 당시의 여권 신장에 대해 부정적인 입장을 취하고 부부 간의 화해를 통해 전근대적인 가부장제로 되돌아가고 있다고 보는 논자들은 작품의 근대 희곡적인 면모를 부정하는 입장을 취해 왔다. 하지만 시대적 사회적 배경을 작품 분석의 주된 요소로 고려하는 논자들은 이 작품이 당시의 여권을 옹호하는 입장인지 아니면 그같은 세태를 풍자하고 비판하는 것인지에 따라 작품에 나타나는 근대적인 개화정신, 혹은 전근대적인 봉건의식을 비판하거나 높이 평가하였다.

하지만 이와 달리 본고에서는 기존의 이분법적인 해석의 틀에서 탈피하고자 하는 최근의 연구들과 같은 시각에서 <병자삼인>을 바라보고자 한다. 하지만 그들과 달리, 다른 분석틀을 가지고 다른 주제-예컨대 이 작품이 “제국주의적 세계관을 비판하고 있다”는 것과 같은-를 찾아내기 보다는, 텍스트 자체에 내재해 있는 의미의 층위를 다각적으로 고찰하고자 한다. 이 때의 ‘의미’란, 작품의 언어적 측면 내지는 작가의 의도와 연관되어 궁극적으로 단일하게 수렴되는 ‘주제’보다 더 포괄적인 용어로서, 하나의 텍스트가 구조적 특성을 통해 다양하게 산출할 수 있는 모든 의미의 가능성을 포함한다. 따라서 하나의 텍스트는 하나 이상의 의미를 생산할 수 있으며, 이러한 의미의 복수성이 ‘의미의 층위’를 형성한다고 본다. 또한 본고에서 고찰되는 의미 역시 다른 의미의 가능성에 대해 배타적이기보다는, 이후의 연구들에 의해서 보완되고 극복되는 것이라고 본다.

2. 다층적 극적 공간과 “병자” 모티프의 풍자성

작품이 씌어졌던 시대적 사회적 맥락은 작품을 이해하는 데 언제나 중요한 열쇠의 하나이다. 하지만 작품의 사회적 의미가 발현되는 것은 어디까지나 텍스트가 서술의 층위에서 어떻게 말하고 있는가 하는 기술(記述)의 차원에서이다. 텍스트의 의미란 어디까지나 기표의 층위에서 발현되는 것이고, 이같은 기표들의 구성은 사회적 구조들에 의해 매개되는 것이기 때문이다.¹⁵⁾ 따라서 본고에서는 당시의 시대적 사회적 상황을 고려하되 작품에 그 역사적 의미를 과도하게 부여하는 태도를 경계하고, 우선 작품 자체의 분석을 통해 의미가 어떻게 생산되는지 살펴보도록 한다.

그런데 <병자삼인>에 대한 기존의 다양하고 상반된 해석은 작품의 의미가 표면적인 내용만 가지고는 온전히 파악되기 어렵게 다층화되어 있음을 반증해주고 있다. 텍스트의 다층적 의미들은 순차적이고 상하적인 관계가 아니라, 독립적이지만 경우에 따라 서로 교차되거나 겹치면서 연결된 관계를 갖는다. 그리고 각각의 층위는 자신의 층위 안에서 횡적으로 독자적인 의미를 생산함과 동시에 다른 층위와의 종적인 관계를 통해 또 다른 의미를 생산한다. 따라서 각각의 층위에서 발생하는 의미와 그 의미 사이의 관계를 고찰하는 과정에서 하나의 작품은 동시에 다양하게 의미화될 수 있다. 따라서 <병자삼인> 역시 다층적인 의미층위의 분석을 통해 작품의 다각적이고도 깊이 있는 이해에 도달할 수 있을 것으로 본다.

이를 위해 본고에서는 ‘극적 공간’을 바탕으로 <병자삼인>의 의미층위들을 구분하였다. 이 작품에는 모두 세 가지, 즉 “가정”과 “개화기 조선”, “식민지 조선”의 공간이 내재해 있다고 보는데, 다른 극적 요소들 중

15) 피에르 지마, 『문학 텍스트의 사회학을 위하여』, 이건우 역, 문학과지성사, 1994, 49면.

에서도 특히 ‘공간’은 구체적인 사건이 발생하고 등장인물들이 실질적으로 관계를 맺는 장(場)이라는 점에서 층위 구분의 유효한 기준이 된다. 신현숙은 『희곡의 구조』에서 연극의 공간을 ‘지금-여기’의 무대 공간(espace scénique)과 무대 밖의 공간, 즉 드라마 공간(espace dramaturgique)으로 구분하였는데,¹⁶⁾ <병자삼인>에서는 “가정”이 ‘지금-여기’에서 연극이 진행되는 무대 공간에 해당되며 “개화기 조선”과 “식민지 조선”은 무대 밖의 드라마 공간에 해당된다. 그리고 무대 공간-“가정”-과의 관계에서 드라마 공간-“개화기 조선”과 “식민지 조선”-은 무대 밖에서 일어나는 사실들에 대한 정보를 제공함으로써, 무대의 지평을 넓히고 여러 전망을 첨가하는 기능을 하면서 무대 공간의 깊이를 형성시켜준다.¹⁷⁾

이들 극적 공간은 의미의 층위처럼 다층적이며 각각 독립적이지만 동시에 서로 겹쳐지기도 하면서 등장인물의 관계와 사건의 성격을 규정한다. 예컨대 “가정”이라는 극적 공간은 “개화기 조선”과 “식민지 조선”의 공간에 포함된다. 그리고 “개화기 조선”과 “식민지 조선”은 “조선”이라는 공간적 측면에서 교집합을 갖지만, 전자가 “개화기”¹⁸⁾라는 시대적 특수성을 후자가 “식민지”라는 역사적 특수성을 함유한다는 점에서 차별적이다.

그리고 극적 공간들과 여기서 발생하는 사건 및 등장인물들 사이의 관계를 바탕으로 의미를 생산하는 데 기여하는 <병자삼인>의 주된 미적 원

16) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990, 119-120면.

17) 신현숙, 앞의 책, 120면.

18) 여기서의 “개화기”는 1894년 갑오경장 이후부터 1919년 삼일운동 이전까지의 약 삼십여년 동안을 포괄적으로 지칭한다. 일반적으로 문학사에서 “개화기 문학”은 갑오경장 이후부터 1910년에 이르는 시기의 문학에 한정된다. 하지만 본고에서는 다소 한정적인 문학사적인 시대구분보다는 시대사회사적인 시대구분에 따라 “개화기”를 다소 광범위하게 잡았다. 이와 유사하게 김현·김윤식은 『한국 문학사(개정판)』(민음사, 1996, 172-176면)에서 1910년대까지를 “개화기 연극의 공간”으로 보고 있으며, 김윤식·정호웅은 『한국소설사(개정증보판)』(문학동네, 2000, 15면)에서 19세기말에서 20세기초에 걸치는 약 30년간을 “개화공간”으로 지칭하고 있다.

리는 바로 ‘풍자’이다. 그리고 이 때의 풍자는 “병자” 모티프를 매개로 하여 작용한다. 즉 작품 안에서 “병자”는 일관되게 풍자의 대상이 되는데, 극적 공간의 성격에 따라 “병자”의 대상이나 풍자의 주체가 달라진다.

이는 “병자”라는 말 자체가 역사적으로 갖게 된 중의성에서도 기인한다. “병자(病者)”라는 말은 원래 한자어의 의미를 그대로 따를 때 ‘병에 걸린 사람’을 지칭한다. 하지만 “병자(病者)”는 “병신(病身)”이란 말과 함께 우리말에서 본래의 의미를 상실하고 ‘불구성’이나 ‘기능장애의 특성을 지닌 사람들’을 우선적으로 지칭하게 되었다. 그리고 이같은 역사적 변천과 함께 ‘아픈 사람’이나 ‘몸’보다는 ‘회복 불가능한 몸’을 지시하게 되면서, 노동력이 절대적으로 중요시되었던 우리의 농경 사회에서 부정적으로 대상화되고 범주화되었으며 나아가 수치나 불명예와 연관되었다.¹⁹⁾ <병자삼인>에서도 “병자”는 각각의 의미층위에서 신체적 불구자, 무능력자, 비정상자 등으로 다양하게 전용된다.

따라서 다음의 장에서는 “가정”과 “개화기 조선”, “식민지 조선”의 극적 공간을 바탕으로 한 각각의 의미 층위 안에서 주요 등장인물들인 세 부부들의 관계가 각각 어떻게 규정되고 사건의 성격 또한 어떻게 달라지는지 구체적으로 살펴보도록 하겠다. 그리고 이 과정에서 “병자”의 쓰임과 의미가 어떻게 달라지며 풍자의 대상과 주체 역시 어떻게 달라지는지 살펴보도록 하겠다. 이 중에서 “가정”과 “개화기 조선”의 공간을 바탕으로 한 의미층위 분석은 기존의 논의에서 크게 벗어나지 않을 것이나, “병자” 모티프를 매개로 한 풍자의 기체가 어떠한 과정을 통해 각각의 의미층위를 형성시키는지 살펴본다는 점에서 의의가 있겠다. 하지만 “식민지 조선”의 공간을 중심으로 한 의미층위 분석을 통해서도, 기존의 논의와는 차별적으로, <병자삼인>이 당시의 시대적 사회적 맥락 안에서 가질 수 있는 독자적이고 고유한 의미를 찾을 수 있을 것이다.

19) Kyeong-Hee Choi, "Impaired Body as Colonial Trope: Kang Kyŏng'ac's "Underground Village"', *Public Culture*, vol. 13, No. 3., 2001. Fall, pp.435-436.

3. “가정” : 무능한 남편의 풍자를 통한 가부장적 질서의 조소

<병자삼인>의 무대공간을 순서대로 모두 살펴보면, “女教師 李玉子 本邸”(제1장), “女醫 孔召史 家”(제2장), “女學校長 金原卿 事務室”(제3장), “女學校 門前”(제4장)이다. 제1장과 제2장의 무대공간은 이옥자 부부의 “本邸”와 공소사 부부의 “家”라는 점에서, 그리고 제3장의 무대공간은 비록 학교 “事務室”이지만 방과 후 시간에는 김원경과 박원청의 관계를 사적인 부부 관계로 되돌린다는 점에서, 모두 사적인 “가정” 공간으로 규정할 수 있다. 하지만 마지막 제4장의 무대공간인 “女學校 門前”은 극중에서 유일한 집밖의 공간이며 또한 여기서 이들 세 부부가 처음으로 모이고 또한 헌병보조원에 의해 싸움이 증재된다는 점에서, “가정”과는 달리 공적인 성격을 띤다. 따라서 여기서는 무대공간 “가정”에서 벌어지는 세 부부의 관계를 중심으로 살펴볼 것이며, 제4장의 무대공간은 이후 “식민지 조선”의 드라마 공간에 대한 분석에서 다루도록 하겠다.

세 “가정” 안에서 벌어지는 세 부부의 관계에서 공통적으로 두드러지는 특징은 남편보다 아내의 능력이 더 뛰어나며 그로 인해 권한 역시 더 크다는 점이다. 그리고 “무능력한 남편”과 “유능한 아내”의 관계는, 가부장적인 질서가 아직 지배적이었던 1910년의 일반적인 가정 안에서 보편적으로 볼 수 있는 ‘남존여비’적 부부 관계를 전도시킴으로써 희극적 상황을 만들어낸다.

작품의 내용을 통해 구체적으로 살펴보면, 정필수는 아내인 이옥자와 함께 강원도에서 서울로 올라와 학교를 다니다가 졸업 후 교사 시험을 본다. 하지만 아내는 시험에 붙어 교사가 되고 정작 자신은 떨어져 같은 학교의 하인이 된다. 그리고 하계순은 아내인 공소사와 함께 같은 학교의 축탁의사로 있지만, 아내의 이름을 따라 지어진 병원 이름인 “공소스 병원(孔召史病院)”은 어디까지나 아내보다 못한 그의 입지를 잘 보여준다. 박원청 또한 아내 김원경이 운영하는 여학교의 회계이다.

뿐만 아니라 정필수는 교사 시험에서 중요하게 평가되는 ‘일어 능력’이 떨어져 가나함음조차 제대로 외우지 못한다. 그리고 하계순은 공소사의 말대로 “학리”와 “경험”이 떨어져 “지금까지, 남의 병에, 약을 빗두루 써서 남의 목숨을, 업시는 것이 얼마”²⁰⁾인지 모르며, “고미정괴(苦味丁幾) 탈 데다가, 간장을 타서, 사름을 먹이는 의원”²¹⁾이다. 게다가 박원청은 아내인 김원경의 학교 회계로 있으면서 틈틈이 몰래 빼낸 학교 공금으로 기생 오입질을 일삼는 위인이다.

그런데 남편의 무능력과 아내의 유능함은 실질적인 부부관계를 우열관계 내지는 상하관계로 전이시킨다. 즉 남편들은 마땅히 아내들에게 무시당하고 하대를 당한다. 예컨대 정필수는 아내에게 노상 “주인”이라고 부르며 집안일은 물론 퇴근한 아내의 신발까지 벗겨준다. 그리고 하계순은 공소사에 의해 “그게”, “그 식짓위인”, “셔방인지, 남방인지” 등이라고 불리다가, 마침내는 “문시간 심부름스군”으로 내쳐진다. 박원청 또한 장님 흉내를 낸 덕택에 회계 자리를 박탈당하고 아내의 어깨를 주무르는 신세가 되며, 결국은 남편의 자리까지 위협 당한다. 즉 집안에서의 관계는 어디까지나 집밖에서의 사회적 경제적 능력에 따라 그 서열이 매겨지며, 이에 따라 필연적으로 고용주와 피고용인의 관계를 면치 못하는 것이다.

따라서 무능력한 남편들은 우열관계에서 살아남기 위한 방법으로 “병자” 흉내를 낸다. 즉 세 남편들이 위기를 모면하기 위해 내는 “병자” 흉내는 자신의 무능력과 이로 인한 열등함의 연극적 표상화이다. 정필수는 아내인 이옥자가 야단을 치며 따귀를 때리자 “별안간에, 귀가 먹은 것 꺾 치어름어름”하고, 하계순은 아내인 공소사가 정필수를 귀머거리로 진찰한 이유를 대라고 다그치자 “눈만 쑤적쑤적호고” 말을 못한다. 그리고 하계순은 아내 김원청이 기생 매화에게서 온 편지를 들이대자 “눈을 희번

20) 『매일신보』, 1912.12.3, 3면. 철자표기는 당시의 표기를 그대로 하되 띄어쓰기만 현행 맞춤법 표기를 따랐다.
21) 『매일신보』, 1912.12.4, 3면.

덕이고, 손으로 더듬더듬해야, 장님모양을 짓는다.”

하지만 세 남편들의 “병자” 흉내는 일시적으로만 끝나지 않고 지속되어 세 남편들을 극중 내내 “병자”로 고정시켜 놓는다. 그리고 이 과정에서 “병자”의 실질적 의미가 전이되는데, 일시적인 “병자” 노릇에서는 ‘신체적 불구자’로서의 축자적 의미가 강했으나 “병자” 노릇이 지속되면서 부터는 ‘사회적 경제적 무능력자’로서의 상징적 의미가 더욱 강해진다. 다시 말해 “가정” 공간 안에서의 “병자”란 무능력한 세 남편, 즉 정필수와 하계순, 박원청을 지칭하는데, 이 과정에서 “병자”의 의미가 ‘신체적 불구자’에서 ‘경제적 사회적 무능력자’로 전이되는 것이다.

그런데 이 때 풍자는 남편들의 거짓 흉내를 눈치챘으면서도 혼내주기 위해 일부러 모른 척하는 아내들의 시선에 의해 이루어진다. 따라서 유능하고 우월한 지위에 있는 아내의 눈을 통해 보이는 남편의 “병자” 흉내는 그 무능력함을 더욱 우스꽝스럽게 풍자한다. 또한 실제의 현실과 비교하여 희극적으로 전도된 ‘여존남비’의 부부관계는, 나아가 기존의 가부장적인 ‘남존여비’ 부부관계까지 함께 풍자한다.

4. “개화기 조선”

: 그릇된 신여성의 풍자를 통한 사이비 근대성의 비판

하지만 이 작품에서 풍자의 대상이 되는 것은 비단 남편들만이 아니다. 이미 여러 논자들이 지적했던 것처럼²²⁾ 이육자, 공소사, 김원경 등의 세 아내들도 풍자와 비판의 대상이 되고 있다. 하지만 이때 아내들에 대한 풍자와 비판은 극적 공간 “가정”이 확장된 “개화기 조선”의 공간 안에

22) 이에 대해 서연호, 권순중, 양승국 등은 각각 앞의 논문들에서 부분적으로 언급하였다.

서 이루어진다. 그리고 “남편과 아내”의 관계는 “개화기 조선” 안에서 “남성과 여성”의 관계로 확장된다.

이를 좀더 자세히 살펴보면, “개화기 조선”의 공간은 부부 관계를 사회적이고 경제적인 관계로 규정한다. 작품 속에서 아내들의 우월함은 신분 제도나 재산 상속과 같은 봉건 질서에 의해 선형적으로 부여된 것이 아니라, 어디까지나 각자의 사회적이고 경제적인 유능함에 의해 성취되고 있다. 따라서 “개화기의 조선”은 기존의 가부장적인 ‘남존여비’의 부부 관계를, ‘개인주의’라는 근대정신에 입각한 평등적인 남녀관계로 재배치시킨다. 그리고 이로써 ‘역전된 부부관계’라는 가정적 희극성은, 여권 신장이라는 당시의 사회 일면을 반영하면서 현실성과 사회적 풍자성을 획득하게 된다.

그런데 이 때의 풍자가 바로 “가정” 공간의 의미 층위에서 여자들에게 무시당하는 남자들에 의해서 이루어지며, 방법적으로는 작품 안에서 일종의 극중극 역할을 하는 남자들의 “병자” 흉내를 통해서 이루어진다는 사실은 매우 흥미롭다. 인식론적인 측면에서 극중극은 연극의 한 요소가 나머지 것에서 고립되어 무대 위에 위치한 관객들(배우들)의 시선의 대상으로 나타날 때, 그래서 무대 위에서 ‘바라보는 자’와 ‘보여지는 자’가 동시에 존재할 때 성립된다.²³⁾ 그리고 이에 따라서 무대 위에서나 무대 밖 관객의 입장에서나 ‘보여지는 자’에 대한 비판적 기능을 수행한다. 여기에서 남자들의 “병자” 흉내를 일종의 극중극으로 보는 이유는, 남자들이 여자들을 속이기 위해 일부러 “병자”인 체 ‘연극’을 하기 때문이며 또한 여자들이 나중에 남자들의 꾀병 사실을 알고도 짐짓 속아 넘어주는 상황이 ‘연극적’이기 때문이다. 이 때 남자와 여자들은 동시에 ‘바라보는 자’와 ‘보여주는 자’가 되면서 지속적으로 자리 바꾸기를 한다. 즉 “병자” 흉내를 낼 때 남자들은 ‘보여지는 자’가 되어 풍자와 비판의 대상이 되지

23) 빠트리스 파비스, 앞의 책, 59면.

만, 동시에 속아넘어가는 여자들을 ‘바라보는 자’가 될 때에는 역으로 풍자와 비판의 역할을 한다. 그리고 이후에 여자들이 남자들의 “병자” 흉내를 알고도 모르는 척 속아 준다고 해도, 그 과정에서 이미 풍자의 대상이 되어 버린다.

그렇다면 이 때 풍자의 내용은 무엇인가. 결론부터 말한다면, 그것은 세 여자들을 통해 보여지는 그릇된 신여성상이다. 우선 이들은 앞에서 살펴보았던 것처럼 자신의 우월한 사회적 경제적 능력을 내세워 집안에서는 서로 평등하고 존중해주어야 할 부부관계를 앞장 서서 깨뜨리고 남편들에게 더욱 권위적으로 행동한다. 정필수가 아내에게 “여복시오, 학교에 가셔는, 하인하인 헛더티도 집에 잇슬썩는, 제발좀, 넌외간곳치 지너여복시다그려.”²⁴⁾ 라고 한 부탁은 부부 각자의 능력 여부와 무관한 보편적인 바람을 담고 있다. 하지만 이옥자는 “주저넘은 소리, 또 흐고있네”라고 일축해버린다.

능력을 앞세운 아내들의 권위적인 태도는 심지어 폭력성까지 띤다. 점점 더 자신감을 잃어감에 따라 가나 함음에 찢찢 매는 정필수에게 이옥자는 더 큰 소리로 욕박지르며 마침내 따귀까지 날리는 것이다. 다음의 장면은 이들 부부의 관계가 능력 위주의 서열관계를 넘어서 폭력적인 관계로까지 나아갔음을 잘 보여준다.

(옥) 글썩, 시야우쇼-가 안이라, 시야우쇼-애요, 그러케, 못알아듯는단 말이오

소리쳐 꾸지르미, 정필수는, 얼굴이 붉어지며, 이를 썩썩 잘 흐러흐나, 점점 더 안이된다. 리옥즈는, 곱이 바람나서

(옥) 대테 이 귀는, 무슨 식둠으로, 들고잇소, 귀가 잇스면, 남의 말을 알

24) 『매일신보』, 1912.11.19, 3면.

아드러야지, 그러케 미련스러이, 못알아듯는 데가 어디잇소

정필슈는, 점점 합음을 빗두루하니, 리옥즈는, 참다못하야서

(옥) 가우고 -, 시야우쇼-, 그러케 혼는것이야요, 귀가 먹었나, 왜 그러케 못알아드러 하며, **귀사박희를, 손으로 한번 붓치니** 정필슈는, 별안간에, 귀가 먹은 것 꺾치 어름어름한다.

(옥) 다시, 한번 읽어보아요, 더 싸위도 사름이라고, 밥을 먹나²⁵⁾(강조-인용자)

이옥자와 정필수 부부에게 폭력성은 ‘따귀’라는 신체적 행위로 직접 행사되지만, 공소사와 하계순 부부에게는 ‘말’의 형태로 간접화된다. 즉 “학리(學理)”와 “경험”을 앞세워 퍼부어지는 공소사의 다변(多辯)은 하계순을 얼어붙게 할 만큼 위협적이고 폭력적이다.

(하) 너게 밀지만 말고, 즈네브터, 묻져 말을 혼게나그려.

(공) 나는 암만히도, 당신말브터, 드려야흐겟소, 그리도 명식이, 의원이라고 흥세를 혼면서, 엇더케, 의스를 잡앗던지, 맞은데가 잇게시리, 귀먹어리라고, 진단을 혼 것이 안이오, 첫지 지금까지, 남의 병에, 약을 빗두루써 남의 목숨을, 업시논 것이 얼마요 그말을 너가 좀 듯고십단 말이오, 지금까지, 남의 병에, 약을 빗두루써 남의 목숨을, 업시논 것이 얼마요, 이런 돌파리의원을, 우리병원에 두엇다가는, 첫지 우리 병원의 명예가, 손상홀터이니까, 소위 학리라혼는 것을, 너가 즈서히 들어야흐겟소.

과격혼 언스로, 설명하라 직촉홈익, 하계순은, **아모말도 안이하고, 고**

25) 『매일신보』, 1912.11.12, 3면.

기를 숙이고 압만 내려다본다

(하)

(공) 웨 아모말을 못히, 고미정괴(苦味丁幾) 탈데다가, 간장을 타서, 사름을 먹이는 의원이니까, 무병헌 사름을, 병인으로 보았는지는 알슈업소만은, 만일 그러케, 잘못헛엇거던 이저녀에, 잘못헛엇노라고 스죄를 흘일이지, 쥬져넘게, 학리라헛는 것은 다 무엇이야, 아이고, 안이꼬와서 그 학리는, 엇던 칩에서 나온 학리오, 덕관절, 동의보감이요, 방약합편이오 정말이런것을, 각금헛면, 나싯지 망싯헛겠스니까, 오날은 용서헛슈업소, 어디 그 학리를, 설명히셔, 내 속이 시원헛게, 알아듯도록 헛여쥬오.

하계순은, 눈만 **쑈적쑈적**헛고 **있다**²⁶⁾(강조-인용자)

공소사의 퍼부어지는 공격적인 다변에 하계순이 취할 수 있는 최대한의 방어는 침묵일 뿐이다. 그리고 김원경과 박원청의 관계 역시 이상의 두 부부와 유사한 양상을 띤다.

이렇게 세 부부의 관계가 권위적이면서도 폭력적이라고 할 때 세 사람의 “병자” 흉내는 곧 억압당하는 남자의 실상에 대한 연극적 표상화이기도 하다. 그리고 실질적으로도 그들은 귀먹고 눈멀고 말문도 막힌 것에 진배없다.

뿐만 아니라 세 여자들의 폭력성은 ‘값아주기’ 식의 폭력이라는 점에서, 그리고 이들의 권위적인 점과 폭력성은 그녀들이 몸서리치게 지긋지긋해 했던 기존의 가부장적 논리를 그대로 내면화한 것이라는 점에서, 문제적이다. 공소사는 “오백여년을 갖쳐 잇다가, 이런 성덕을 만나셔, 녀

26) 『매일신보』, 1912.12.3-4, 3면.

즈로 사회에서 활동을 하셔, 스나회의, 업슴을, 맞지 아니하려는 것이, 우리 목덕”²⁷⁾이라고 일갈한다. 하지만 그녀들이 지금 꿈꾸고 있는 것은 궁극적으로 기존의 가부장적 질서가 그대로 역전되어 살아있는 사회이다. 또한 이것은 제국주의적인 “우승렬패(優勝劣敗)”가 살아있는 사회이기도 하다.

따라서 ‘개화기 조선’의 공간에서 남편들의 “병자” 흉내는 아내들의 권위주의적이고 폭력적인 모습을 통해서 기존의 가부장적 질서에 내재해 있던 남성중심적인 권위주의와 폭력성을 역으로 희극화시키며 풍자하고 비판한다. 하지만 여기서 아내들의 권위주의와 폭력성은 그들이 근대적인 부부관계, 나아가 개인주의에 입각한 평등적 남녀 관계를 잘못 이해하고 있음을 보여준다. 그리고 이를 통해 소위 신여성이라고 자칭하는 세 여자들이 기존의 가부장적 권위주의와 폭력성만을 잘못된 방식으로 내면화한 사이비적 근대성이 풍자되고 비판된다.

5. “식민지 조선”

: 뒤틀린 식민지민의 풍자를 통한 식민적 근대성의 비정상성 폭로

지금까지 우리는 <병자삼인>에서 세 부부들에 대한 풍자와 비판이 서로 다른 의미 층위에서 이루어지고 있음을 살펴보았다. 하지만 작품의 결말에서 세 부부들은 모두 ‘헌병 보조원’에 의해 풍자된다. 그리고 이 ‘헌병 보조원’의 등장은 “식민지 조선”이라는 드라마 공간을 전제로 할 때에야 실질적인 의미를 가진다. 게다가 ‘헌병 보조원’이 등장하는 마지막 제4장의 무대공간이 “女學校 門前” 즉 공공적 성격을 갖는 거리라는 점은, 의미층위의 장이 사적인 “가정”의 영역을 넘어 공적이고 역사적인

27) 『매일신보』, 1912.12.17, 3면.

“식민지 조선”으로 확장되었음을 보여주는 것이기도 하다.²⁸⁾ 또한 이 “식민지 조선”은 <병자삼인>이 변안의 여부를 초월하여 우리의 역사적 현실을 고유하게 반영하는 공간일 뿐만 아니라 우리의 문학사와 연극사에서 독자적인 해석의 여지를 확보하는 공간이다.

‘헌병 보조원’에 대한 기존의 논의들은 매우 다양해왔다. 계속 축적되어 왔던 극적 갈등이 헌병 보조원에 의해 일시에 해소되기 때문에 설득력이 박약하다는 견해²⁹⁾에서부터 이같은 결말은 작가가 현실과 타협하는 자세를 보인 것이라는 견해,³⁰⁾ 헌병 보조원을 통해서 근대 제도의 모습이 희화화되고 있다는 견해,³¹⁾ 그리고 헌병 보조원을 통해 세 여자들이 새로운 인식에 이르러 진정한 여성성을 회복하게 된다는 견해³²⁾ 등 매우 흥미롭고 다양하게 해석되어져 왔다.

하지만 이같은 해석 이전에 ‘헌병 보조원’의 등장 그 자체는 관습적인 극적 장치 중 하나인 ‘데우스 엑스 마키나(deus ex machina)’의 한 변형태이다. ‘데우스 엑스 마키나’는 희랍어로서 문자 그대로 ‘기계를 타고 내려온 신’을 의미하는데, 이는 예기치 못한 등장인물을 출현시켜 작품의 결말에 동기를 부여하고자 하는 극작술적인 개념이다. 희극에서 데우스 엑스 마키나는 복잡하게 얽혀있는 등장인물 사이의 관계와 문제들을 한꺼번에 해결해주는 ‘우연’의 효과로 사용되어 왔으며, 비극에서는 ‘초월적 의지’를 나타내주는 도구로 사용되어 왔다. <병자삼인>에서도 ‘헌병 보조원’은 얽힐 대로 얽힌 세 부부 사이의 갈등을 일시에 해결해주는 기능을 하는 희극적 장치로 작용한다. 또한 그와 동시에 “식민지 조선”이라는 극적 공간 안에서 초월적 의지의 도구로 기능한다. 즉 일본 제국주의의 통치

28) 앞장에서의 “개화기의 조선” 역시 일차대전 이후 제국주의적 세계 질서에 의해 재편된 “식민지적 공간” 안에 놓여 있다.

29) 조창환, 앞의 글, 171면.

30) 권순중, 앞의 글, 245면.

31) 양승국, 「<병자삼인> 재론」, 45면.

32) 구명옥, 앞의 글, 31면.

수단인 경찰 제도의 말단에 불과한 ‘헌병 보조원’은 식민지민이었던 조선인들에게 절대권력을 행사하는 외압적인 존재로 등장하는 것이다.

이같은 ‘헌병 보조원’의 등장은 직접적으로 극의 결말을 이끌어내지만, 동시에 극적 갈등의 구도를 “부부 간의 대립”에서 “세 부부와 헌병 보조원 간의 대립”, 즉 “식민지민과 식민지배자 대변인 간의 대립”으로 재배치시킨다. 그리고 이 과정에서 세 부부는 모두 ‘헌병 보조원’에 의해 대상화됨으로써 또 다른 의미를 생산한다.

이를 좀더 자세히 살펴보면, 피상적으로 볼 때 극은 ‘헌병 보조원’의 등장으로 인해 세 부부의 관계가 다시 ‘원위치’되면서, 모든 희극이 그러하듯이 다시 ‘질서’를 회복하면서 끝나는 것처럼 보인다. 하지만 이것은 역으로 ‘헌병 보조원’이 등장하기 이전까지의 세계를 모두 ‘무질서’한 세계로 규정하는 것이고, 이에 따라 극적인 세계 전체는 “질서와 무질서의 세계”로 이원화된다. 뿐만 아니라 질서를 회복하면서부터는 남자들이 더 이상 “병자” 흉내를 내지 않는다는 점에서, “질서와 무질서의 이분법”은 “정상과 비정상의 이분법”으로 확대된다.

프란츠 파농은 『검은 피부 흰가면』에서 식민지적 세계는 마니교적으로 이원화된 세계이며 식민지민들에게 다양한 콤플렉스와 비정상적인 심리구조를 양산시키는 환경을 조성하는 세계라고 하였다.³³⁾ <병자삼인>에서 ‘헌병 보조원’의 등장이 초래한 변화는 파농이 지적한 바와 같은 양상을 보이는데, 극적 갈등의 구도를 “헌병 보조원=질서=정상”과 “세

33) 프란츠 파농, 이석호 옮김, 『검은 피부 하얀 가면』, 인간사랑, 1999, 40면.

이 책 전체를 통해서 파농은 식민지 환경이 “다중다기한 콤플렉스의 창고”라는 사실을 전제하고, 식민지 원주민들의 증세들인 이상심리와 행동양태를 관찰하면서 그 증세의 원인을 구명하였다. 그리고 이 책의 서론에서 파농은 이 과정을 통해 식민지 원주민들이 무의식적으로 자신의 숙명으로 받아들였던 식민지적 환경을 직시하고 그같은 환경이 무의식적으로 자기 속에 양산한 콤플렉스에 직면할 수 있게 함으로써 그 결과 스스로 자유스러워지기 바란다고 밝히고 있다(11-20면).

부부=무질서=비정상'의 대립으로 이원화하여 재배치시키고 이를 다시 “절대선”과 “절대악”의 대립으로 고정시키기 때문이다.

뿐만 아니라 ‘헌병 보조원’으로 인해 식민지민으로서의 정체성이 분명해진 등장인물들은 비정상적인 심리를 보이며 의식구조가 분열되는 양상을 보인다. 우선 세 남자들은 ‘헌병 보조원’이 등장하자 갑자기 태도가 돌변하면서 가부장적인 어느 남편들과 마찬가지로 아내에게 큰소리친다. 정필수는 “유인”이라고 부르던 아내에게 “이년아” 라고 하며, “내가 무엇을 잘못했니, 네가 도로혀, 나를 밥도 안니주고 구박을 했었지” 라며 대든다. 그리고 하계순도 “언제 내가 사람을 죽였셔” 라고 따지며, 박원청도 “함부로 사람을, 무소히지 말아” 하고 대든다. 태도의 돌변은 세 여자들에게서 더 심하게 나타나는데, 남편들을 잡아간다는 말에 그때까지 당당했던 태도가 갑자기 사라지면서 비굴해진다. 그리고 결국 세 부부의 관계는, 마지막 대화에서 고스란히 드러나는 바와 같이, 세 여자들이 그토록 비판했던 가부장적인 봉건적 부부관계로 되돌아가고 만다.

(세 스나희) 이후에는, 그런 방중한 짓들 하지 말었다

(세 계집) 인제 다시는, 병신흥너들, 너지마시오³⁴⁾

위의 마지막 대화는 세 부부의 관계가 남존여비적인 봉건적 부부 관계로 재역전되었음을 보여줌과 동시에, 지금까지 여섯 명의 등장인물이 보여준 캐릭터상의 허구를 여실히 폭로해준다. 즉 이제까지 세 부부의 관계가 “개화기 조선”이라는 공간 안에서 사회적 경제적 능력에 따라 결정된 것처럼 보였어도, 그 근본에는 가부장적이고 봉건적인 의식구조가 여전히 자리하고 있었던 것이다. 또한 그렇기 때문에 신여성의 전형으로 형상화되었던 이옥자, 공소사, 김원경 등의 세 여자가 사회적 경제적인 면에서 아무리 남편보다 우월하다고 해도, 그것만으로는 진정한 근대적

34) 『매일신보』, 1912.12.25, 3면.

여성상을 성취할 수 없었다. 오히려 그들은 식민지적 상황에서 왜곡되어 버린 사이비 신여성으로 밝혀졌을 뿐만 아니라, 이러한 사이비 신여성을 산출한 사회 역시 식민지적 공간 안에서 전근대성과 근대성과 기묘하게 착종된 사회였음을 보여준다.

따라서 이들의 관계가 재역전되었다고 해서 궁극적인 질서가 회복되고 정상적인 세계로 되돌아가지는 않는다. 오히려 제3자에 의해 강제적으로 재역전된 세계는 전적으로 봉건적 세계도, 그렇다고 해서 근대화된 세계도 아니다. 차라리 그것은 완전히 타파되지 못한 봉건적 질서와 주체적으로 일구어내지 못한 근대적 질서가 기묘하게 착종되어 있는 식민지적 이상(異常) 세계이다. 또한 그렇기 때문에 “세 뭉텅이 너외가, 서로 손을 잡고, 화목한 모양, 헌병보조원은, 기가 막혀 말 한마디 엮는 것으로, 막이 닿치인다”는 마지막 장면은 일면 그로테스크한 느낌을 주며, 일반적인 희극과 달리 완전한 화해를 통해 성취된 유쾌한 웃음을 독자나 관객들에게 선사해주지 못한다.

6. 나가며

현존하는 우리나라 최초의 희곡인 <병자삼인>은 극작의 측면에서 비교적 단순한 구조로 되어 있는 잘 짜여진 희극이지만, 작품이 씌어졌던 1910년대 우리나라의 식민지적 상황은 단순한 구조의 희극조차 복잡적이고 다층적인 의미층위를 갖게 만들었다. 또한 그로 인해 <병자삼인>에 대한 기존의 논의 역시 매우 다양하고 상반된 양상을 보여왔던 것이 사실이다.

이에 본고에서는 <병자삼인>의 세 가지 연극 공간, 즉 “가정”과 “개화기 조선”, “식민지 조선” 안에서 등장인물의 관계와 사건의 성격이 각각 어떻게 달라지며, 이것이 “병자” 모티프를 매개로 풍자되는 방식에 따라

어떻게 다른 의미층위를 형성하는가 살펴보았다. 그리고 이를 통해 <병자삼인>이 당시의 시대적이고 사회적인 맥락 안에서 만들어내는 독자적인 의미층위가 무엇인지 고찰해보았다.

우선 “가정”의 공간 안에서 세 부부의 관계는 가부장적 부부관계가 전도된 “무능력한 남편과 유능한 아내의 대립”으로 설정되면서 희극성을 자아내었다. 그리고 세 남편들의 “병자” 흉내를 통해 개화기 사회에 적응하지 못하는 무능력한 남성상을 풍자하였다. 이 때 남편들에 대한 조소는 상대적으로 유능한 아내들의 시선을 통해 이루어지면서 기존의 가부장적 질서가 함께 풍자되었다.

“개화기 조선”의 공간 안에서는 “남편과 아내의 대립”이 “신여성과 봉건적 남성의 관계”로 확장되었다. 그리고 남편들의 “병자” 흉내를 통해 유능한 아내들의 그릇된 신여성상을 역으로 풍자하였다. 이 과정에서 남편들을 “병자”로 몰고 가는 아내들의 폭력성과 권위주의가 고스란히 드러나면서, 소위 신여성이라고 자칭하는 그들의 근대성이 결국은 자신들이 비판했던 봉건적인 가부장적 질서를 역전된 형태로 내면화한 사이버적인 것이었음이 폭로되었다.

마지막 “식민지 조선”의 공간 안에서는 극적 갈등이 “세 부부 간의 대립”에서 “세 부부 대 헌병 보조원의 대립”으로 확장되면서 ‘헌병 보조원’에 의해 세 부부가 모두 풍자되었다. 뿐만 아니라 ‘헌병 보조원’의 등장은 극의 세계를 “질서=정상=절대선”과 “무질서=비정상=절대악”으로 마니교적으로 이분화하였다. 등장인물들은 갑자기 여지까지의 일관된 성격과 행동을 상실하였으며, 결국에는 기존의 남존여비적 부부관계로 되돌아갔지만 이를 통해 회복된 질서는 어디까지나 비정상적인 것으로써 식민지적 이상(異常) 세계를 보여주는 것이었다.

이상의 세 의미층위 중에서도 ‘식민지 조선’의 공간을 중심으로 한 의미층위는, 변안의 여부와 무관하게, <병자삼인>이 ‘식민지’라는 역사적 특수성과 ‘개화기’라는 시대적 맥락 속에서 갖고 있는 고유성을 보여주

는 것이었다. 물론 ‘가정’과 ‘개화기 조선’, ‘식민지 조선’을 바탕으로 한 세 의미층위는 서로 교섭하면서 그 의미를 증폭시킨다. 예컨대 ‘개화기 조선’의 공간 안에서 잘못된 근대화의 논리를 내면화했던 신여성의 사이버적 근대성은, ‘식민지 조선’이라는 공간 안에서 식민적 근대성의 비정상성과 착종되는 것이었다. 그리고 <병자삼인>의 의미층위에 대한 이같은 고찰은 작품 자체를 보다 다각적으로 이해하는 데 기여할 수 있을 것이라고 보며, 다른 의미의 가능성에 의해 보완되거나 극복될 수 있을 것이라고 본다.

참고 문헌

1. 1차 자료

조일재, <병자삼인>, 『매일신보』, 1912.11.17~12.25.

2. 단행본

- 김윤식·정호웅, 『한국소설사』(개정증보판), 문학동네, 2000.
김현·김윤식, 『한국 문학사』(개정판), 민음사, 1996.
서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994.
신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.
유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
——, 『한국현대희곡사』, 홍성사, 1982.
이두현, 『한국연극사(개정판)』, 학연사, 1996.
빠트리스 파비스 지음, 『연극학 사전』, 신현숙·윤학로 옮김, 현대미학사, 1999.
삐에르 지마 저, 『문학텍스트의 사회학을 위하여』, 이건우 역, 문학과지성사, 1994.
프란츠 파농, 『검은 피부 하얀 가면』, 이석호 옮김, 인간사랑, 1999.

3. 논문

- 구명옥, 「희극 <병자삼인> 연구」, 『한국극문학』 제1집, 1999, 9-39면.
- 권순중, 「<병자삼인> 연구」, 『영남어문학』 14, 1987, 231-253면.
- 권오만, 「병자삼인고」, 『국어교육』 17, 1971, 155-182면.
- 양승국, 「<병자삼인> 재론」, 『한국극예술연구』 제10집, 1999, 11-54면.
- , 「<병자삼인> 재론 2-〈여천하〉와 관련하여」, 『한국극예술학회 정기학술 발표회 자료집』, 2001.5.12, 13-26면.
- 유진월, 「초창기 희극에 나타난 여성상의 연구: 1910년대의 작품을 중심으로」, 『어문연구』, 한국어문교육연구회, 1994.12, 633-651면.
- 이민자, 「근대희극과 리얼리즘」, 『중앙대어문논집』 18, 1985.1, 55-66면.
- 조창환, 「조일재 작 <병자삼인>의 극문학적 성격」, 『국어문학』(전북대) 22, 전북대, 1982, 161-173면.
- Kyeong-Hee Choi, "Impaired Body as Colonial Trope: Kang Kyŏng'ae's "Underground Village"', *Public Culture*, vol. 13, No. 3, 2001, Fall, pp.431-458.

K C I

■ Abstract

A Study on the play *Byungjasamin*(*Three the Sick*,
病者三人)

-focused on the aspects of the meanings which the theatrical space and
"the sick" motif are generating together-

Woo, Su-jin

The play *Byungjasamin* written by Jo, Il-Jae in 1912, is regarded as the first written play in Korean modern theatrical history. However its originality has been largely suspected and ignored because it smells of being the adaptation of some Japanese *Sinpa*-theatre. But, even if the adaptation, it could have the semantic originality in the specific historical and social context because of not being translation itself.

In this point of view, this thesis analyzed how the relation of the characters and the dramatic events could be interpreted differently according to the each theatrical space-"home", "Chosun enlightening", "Chosun colonized"-, and how they are satirized to generate the meanings differently by the medium of "the sick" motif. During the process of analyzing, we could find the semantic originality of this play in the enlightening and the colonial period of Korea.

First, in the space of "home", the comic situation is made by the inversion of the patriarchal relations of husband and wife into "the struggles between the incapacious husbands and capacious wives". Thus three husbands of the incapacity are satirized. And by their own mimicry of the "the sick", three husbands are satirized as the inadequate to the age of the enlightenment. Moreover, the fact that the husbands come to be a scorn

to the wives, prove that the premodern patriarchal order is satirized at the same time.

In the space of "Chosun enlightening", the relations of the couples are extended to "the relations of the modern New-style woman and the premodern Old-style man." However in this space, the wrong image of the New-style Woman of capacity is satirized and criticized reversely. Especially through the violence and despotism which drive the husbands to "the sick", the pseudo-modernity of so-called New-style woman is disclosed.

In the space of "Chosun colonized", dramatic struggles between husband and wife are extended to "the struggles between three couples of Chosun and the assistant policeman of Japan." Through the appearance of "the assistant policeman" the dramatic world is divided into the "Order=Sanity=the Absolute Good" and "Disorder=Insanity=the Absolute Bad" strictly. Although the relations of the couples are returned to the existing patriarchal one, this recovered order is at any rate disordinary and only show the colonial world of the abnormality.

Above all, the last meanings focused on the "Chosun colonized" prove the semantic originality which this play has in the colonial specific history and enlightening periodical context. This analysis on the meanings of the play which could be interpreted variously like this, would contribute toward the many-sided understandings of this play and could be added or overcome later.

주제어 : 극적 공간, 병자 모티프, 풍자, 가정, 개화기 조선, 식민지 조선, 가부장적 질서, 사이비 근대성, 식민적 근대성

접 수 일 : 2002년 2월 22일
심사기간 : 2002년 3월 15일-28일
게재결정 : 2002년 3월 30일(편집위원회)