

건국기 교과서에 실린 극 텍스트의 특징과 의미

김유미*

<차례>

1. 서론
2. 시나리오, 방송대본의 우위
3. 소재와 주제의 동질성
4. 반공주의와 민족주의의 습합 - 작가군의 계보
5. 결론

<국문초록>

이 글은 대한민국 국정 국어 교과서에 극 텍스트가 처음 실린 초창기 교과서 연구의 일환으로 시작되었다. 건국기 혹은 교수요목기라 불리는 시기의 교과서에 실려 있는 극 텍스트의 특징과 의미를 살펴봄으로써 국어 교과서에서 극 텍스트가 담당해야 하는 기능을 가능하고자 했다. 우선 이 시기 교과서에 희곡에 국한되지 않고 시나리오나 라디오 방송 대본 등이 다양하게 실렸다는 특징을 들 수 있다. 최요안의 <장님의 지혜>, 오영진의 <바다>, 안석영의 <서울의 지붕 밑>, 최태호의 <소년의 노래>가 이에 해당한다. 희곡은 유치진의 <원술량>과 셰익스피어의 <베니스의 상인> 뿐이다. 이는 영화나 라디오가 번성했던 1950년대의 시대적 상황과 무관하지 않다. 두 번째로 우리 민족의 단합을 도모해야 하는 시대의 요청에 맞는 민족주의적 특성을 극 제재에서도 찾을 수 있었다. 유치진의 <원술량>을 필두로 셰익스피어의 <베니스의 상인>에서도 이러한 특성을 논할 수 있다. 그리고 마지막으로 교과서에 실리는 작품들은 반복되는 경향이 있다는 점이다. 이러한 작품의 반복 뒤에는 작가의 반복이 더 중요한 의미를 지닌다. 이런 측면에서 유치진과 오영진이라는 작가가 놓인 배경을 당시 지식인, 교과서 집필자 계보를 통해 파악하고자 했다.

주제어 : 건국기 교과서, 극 텍스트, 유치진, 오영진, 반공주의와 민족주의

1. 서론

교과서 연구 중에서 희곡에 대한 연구는 활발하지 못한 편이다. 교과서에 실려 있는 희곡의 편수가 많지 않고 시나 소설 등의 다른 문학 장르에 비해 소외되어 있기 때문이다. 희곡 교육에 대한 원론적인 문제제기는 이루어진지 오래되었으나 교육 현실이 그것을 충분히 반영하지 못하는 측면이 있다. 현재 개선된 것이 6차 교육과정부터 이강백의 <들판에서>(중3)가 교과서용으로 주문 창작되어 실린 것, <봉산탈춤>이나 <꼭두각시놀음> 등의 전통극이 실린 것이다. 그리고 시나리오까지 확장해서 볼 때 7차 교육과정에서 <육체미 소동>(중1)과 <어느 날 심장이 말했다>(고등하) 같이 학생들의 관심사를 반영하는 내용으로 바뀌었다는 정도이다.

오히려 희곡 교육에 대한 연구는 교과서를 중심으로 한 것보다는 실제 수업에서 어떻게 연극적인 측면을 학생들과 현실적으로 나눌 수 있을가에 대한 고민이 더 많은 비중을 차지하는 것으로 보인다.¹⁾ 교육연극적인 방법에 대한 관심은 이러한 측면을 반영하고 있다. 이렇게 교과서에 실린 희곡에 대한 연구는 다소 활기를 잃을 수밖에 없는 상황에 놓여 있다.²⁾

그렇다면 초기 교과서에서는 극 텍스트가 어떻게 선택되었고 어떤 의미를 제공했을까. 8차 교육과정까지 변화의 지점들이 없었던 것은 아닐 텐데 희곡이 국어교과서에서 중요하게 자리 잡지 못한 이유를 차근차근 따져볼 필요가 있는 것으로 보인다. 그런 점에서 건국기(교수요목기) 국

1) 윤금선, 「희곡교육 교육연극의 연구동향」, 『국어교육』 제119호, 한국어교육학회, 2006, 494면.

2) 교과서에 실린 희곡에 대한 연구는 교수학습에 관한 것 다음으로 많은 편인데 건국기부터 다룬 연구는 김만수의 연구(『국어교육과정에서 극 텍스트의 활용양상』, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010)가 유일하다. 그러나 이 연구에서는 전체 교육과정을 개괄적으로 다루었기 때문에 건국기만의 특성을 파악하기는 어렵다. 건국기 국어 교과서의 특성에 대한 연구는 교과서 정리와 체계, 제재분석, 이데올로기 문제 등 다양하게 진행되었는데 선행 연구를 바탕으로 극 장르에서는 그것이 어떤 모습으로 드러나는지 제재분석과 작가군의 특성을 중심으로 살펴보도록 하겠다.

* 단국대학교 교양기초교육원 강의전담 조교수

어 교과서에 실린 희곡을 살펴보는 일은 중요하다. 일제 강점기 한국어 독본류에도 김진구의 <대무대의 붕괴>(『문예독본』) 같은 희곡이 실려 있는 경우를 발견할 수 있지만 이 시기에는 일본어를 중심으로 교육했기에 한국어 독본류를 교과서의 중심으로 놓고 보기는 어렵다. 본격적으로 희곡이 중고등학교 교과서에 나타나는 시기는 건국기라고 할 수 있다. 이 시기에 교과서에 실린 희곡의 양상이 그 이후에도 비슷하게 반복되기 때문이다.

건국기는 미군정기(1945~1948), 정부 수립기(1948~1950), 전시기(1950~1953), 전후(1953~1957)로 세분된다.³⁾ 우선 각 시기별로 국어 교과서에 실린 희곡작품과 연극이론을 정리하면 다음과 같다. 이 시기 교과서는 허재영 해제, 건국 과도기의 국정 중등 교과서를 참고했다.⁴⁾

작품명	저자	장르	학년	발행처	연도
예술의 감상		설명문	『중등국어』⑤	문교부, 조선교학도서주식회사	1950
베니스의 상인	셰익스피어	희곡	『중등국어』⑤	동일	1950 ⁵⁾
우리나라의 연극	송석하	설명문	『중등국어』⑥	동일	1950

3) 일반적으로 이 시기를 교수요목기라고 부른다. 최초의 성문화된 교육과정의 등장은 큰 의미를 지니기 때문이다. 김혜정은 이를 민간주도기(1945.9~1948.8)와 체제정비기(1948.8~1955.7)로 나누지만 교수요목기라는 이름으로 묶는다(김혜정, 『해방직후 국어에 대한 인식 및 교과형성과정 연구』, 『국어교육학연구』 제18집, 국어교육학회, 2003, 131면). 그러나 박봉배는 1949~1954년을 1차 교육과정으로 다루기도 한다. 일반적으로는 1945~1955년을 하나로 묶어 보는 경향이 강하다. 그리고 그 이후에는 교육과정 개정에 따라 나눈다. 이 글에서도 이 시기를 묶어서 보려고 한다. 다만 건국기라는 용어는 허재영 해제의 교과서를 근간으로 세부적인 내용을 살필기 때문에 그대로 사용한 것이다. 여기서 다른 교과서는 1957년까지도 포함되어 있기에 이 용어를 그대로 사용했다. 그러나 이 시기는 교수요목기와 많이 겹친다.

4) 문교부·허재영 해제, 3기 『중등국어』 ④ ⑤ ⑥, 역락, 2011.
 문교부·허재영 해제, 4기 전시기 『중등국어』 2-I, 2-II, 3-I, 3-II, 역락, 2011.
 문교부·허재영 해제, 4기 전시기 『고등국어』 1-I, 역락, 2011.
 문교부·허재영 해제, 5기 전후 『중학국어』 1-II, 역락, 2011.
 문교부·허재영 해제, 5기 전후 『고등국어』 I, II, III, 역락, 2011.

작품명	저자	장르	학년	발행처	연도
장님의 지혜	최요안	라디오 코미디	『중등국어』2-I	문교부, 대한문교서적주식회사	1952
바다	오영진	시나리오	『중등국어』2-I	동일	1952
원술랑	유치진	희곡	『중등국어』3-II	동일	1952

작품명	저자	장르	학년	발행처	연도
서울의 지붕 밑	안석영	시나리오	『고등국어』1-I	문교부, 연학사	1952 보충교재에
예술의 감상		설명문	『고등국어』2-II	문교부, 한국인쇄주식회사	1952
베니스의 상인	셰익스피어	희곡	『고등국어』2-II	동일	1952

작품명	저자	장르	대단원	학년	발행처	연도
소년의 노래	최태호	시나리오	7.아름다운 이야기	『중학국어』1-II	문교부, 대한교과서주식회사	1955
바다	오영진	시나리오	3.시나리오와 드라마	『중학국어』2-I	동일	1954
장님의 지혜	최요안	시나리오	3.시나리오와 드라마	동일	동일	1954
원술랑	유치진	희곡	9.희곡	『중학국어』3-II	동일	1953

작품명	저자	장르	학년	발행처	연도
서울의 지붕 밑	안석영	시나리오	『고등국어』 I	문교부, 대한교과서주식회사	1956
베니스의 상인	셰익스피어	희곡	『고등국어』 II	동일	1957
우리나라의 연극	송석하	설명문	『고등국어』 III	동일	1956

5) 김만수의 앞의 글, 142면에서는 한국교육개발원 사이버교과서박물관 사이트의 교과서 목차를 바탕으로 1952년 오영진의 <바다>, 유치진의 <원술랑>과 함께 최태호의 <소년의 노래>를 제일 앞에 제시했으나 1950년 『중등국어』 교과서에 <베니스의 상인>이 이미 실려 있다. 본 논문에서 참고한 교과서에서는 1952년 최태호의 작품은 찾을 수 없었고 1955년에 가서야 발견할 수 있었다. 이는 아직 교과서 작업이 정확하게 정리되지 못한 이유 때문일 것이다. 황정현(『희곡문학 장르의 교육과정 개정방안』, 『문학교육학』 제20호, 한국문학교육학회, 2006)도 1953년 오영진, 최요안, 최태호의 작품이 가장 먼저 교과서에 실렸다고 했는데 약간의 연도 차이가 있을 뿐 작가와 작품은 대동소이하다. <베니스의 상인> 역시 좀 더 앞 시기에 실려 있다는 차이뿐이다. 다만 조희정의 논문(『교과서 수록 현대문학 체제변천연구』, 『국어교육학연구』 제24집, 국어교육학회, 2005. 465면)에서는 정확한 연대는 표시하지 않고 건국기 교과서에 실린 <목란사>를 가장 처음 등장하는 희곡으로 소개하고 있다.

해방직후에 군정청 학무국에서 조선어학회가 중심이 되어 발행했던 『중등국어교본』(상) (중) (하)와 정부수립 직전부터 정부수립 이후까지 발행되었던 『중등 국어』1, 2, 3도 검토해 보았으나 여기에서 희곡이나 시나리오 등의 극 텍스트를 발견하지 못했다. 결국 극 장르는 정부수립 이후 전쟁 직전부터 실리기 시작했다고 볼 수 있다. 해방 직후 정부수립 전에 나왔던 군정기 교과서가 범 문단 조직을 표방한 조선문학가동맹의 회원들을 두루 포괄하고 있다는 점에서⁶⁾ 그 이후의 교과서와 구분된다는 점을⁷⁾ 인식하면 희곡이 실리기 시작한 시기의 교과서의 성격이 어느 정도 드러난다고 할 수 있다. 그리고 더 중요한 것은 이러한 성격이 그 이후의 교과서에서 반복된다는 점이다. 이는 다음의 표를 보면 한눈에 알아볼 수 있다. 이는 7차 교육과정까지의 극 텍스트 제재를 정리한 표이다.⁸⁾

저자	작품명	갈래	교육과정기	수록교과서
유치진	별	희곡	2차	2차 중학(1-2)
	사육신	희곡	2차	동일
	원술랑	희곡	건국기 3, 4, 5, 6차	건국기 중등(3-2) 3차 중학(2-1) 4차 중학(2-1) 5차 중학(1-2) 6차 중학(1-1)
	조국	희곡	3, 4차	3차 고등 2 4차 고등 1
	청춘은 조국과 더불어	희곡	3, 4차	3차 고등 2 4차 고등 1
	오영진	바다	시나리오	건국기
살아있는 이중생 각하	희곡	6차	6차 고등(하)	
시집가는 날	시나리오	7차	7차 중학(3-1)	
맹진사댁 경사	희곡	7차	7차 고등(상)	

6) 강진호, 『반공이데올로기와 국어교과서』, 강진호 외, 『국어교과서와 국가 이데올로기』, 글누림, 2007, 147면.
7) 허재영, 『교육정책과 국어교과서』, 강진호 외, 『국어교과서와 국가 이데올로기』, 글누림, 2007, 44면.
8) 김만수가 조희정의 교과서 수록 현대문학 제재 변천 연구에 나온 것을 조금 고친 표를 건국기만 다시 고쳤다.

김승규	등대	시나리오	2, 3, 4차	2차 중학(2-2) 3차 중학(2-2) 4차 중학(1-2)
	잘 사는 길	시나리오	2, 3차	2차 중학(1-1) 3차 중학(1-1)
안석영	서울의 지붕 밑	시나리오	건국기	건국기 고등(1-1) 건국기 고등(1)
최요안	장님의 지혜	라디오 대본	건국기	건국기 중등(2-1) 건국기 중학(2-1)
최태호	소년의 노래	시나리오	건국기	건국기 중등(1-1) 건국기 중학(1-2)
미상	목란사	희곡	건국기	건국기 중등(3)
미상	느티나무 있는 언덕	방송대본	1차	1차 중학(1-2)
미상	장미꽃 피는 날	라디오 대본	1차	1차 중학(2-1)
미상	사육신	희곡	2차	2차 중학(2-2)
미상	삼층밥	방송대본	3차	3차 중학(1-2)
차범석	고구마	희곡	2, 3, 4차	2차 중학(3-1)
				3차 중학(3-2) 4차 중학(1-1)
이재현	포로들	희곡	4차	4차 중학(2-2)
이강백	들판에서	희곡	6, 7차	6차 중학(3-1) 7차 중학(2-2)
박정화	육체미소동	드라마대본	7차	7차 중학(1-1)
진수환	어느 날 짐장이 말했다	드라마대본	7차	7차 고등(하)

결국 희곡 작가는 건국기의 유치진, 오영진에서 차범석, 이재현, 이강백 정도로 늘어난 것이고 방송대본 작가의 변화가 있을 뿐이다.⁹⁾ 이 논문에서는 이러한 측면에서 건국기 국어 교과서에 실린 극 텍스트의 특징을 살펴보고 그것이 당대라는 시기적 특성과 얼마나 연관되어 있는지 또한 시기적 특성을 넘어 지속적으로 연결되는 특성은 무엇인지 살펴보고자 한다. 후자는 핵심적인 희곡 작가군이 마련된 과정과 의미를 밝히는 데서 드러날 수 있을 것이다.

9) 물론 7차 교육과정 18종의 문학 교과서에 실린 희곡은 보다 다양하다. 함세덕, 채만식, 이근삼, 최인훈, 오태석, 천승세 등을 추가할 수 있다. 그러나 그것은 여기서 논의하고자 하는 바와 성격이 다르므로 논외로 한다.

2. 시나리오, 방송대본의 우위

이 시기 국어 교과서에 실린 극 텍스트의 특징을 살펴보면 3가지로 요약되는데 우선 시나리오가 많이 실려 있다는 점이다. 시나리오는 이후에도 교과서에 실리지만 전국기 교과서에서 희곡보다 많이 실렸다는 것은 분석을 필요로 한다. 김만수는 이에 대해 초창기 국어교육이 미국의 교육과정 즉 존 듀이에 의해 강조된 경험중심 교육과정의 틀을 받아들여 말하기, 듣기 등의 실용적인 교육이 강조되었기 때문으로 보았다.¹⁰⁾ 그러나 이러한 설명은 희곡에도 적용되는 논리이기 때문에 시나리오나 방송대본의 우위를 설명할 수 있는 충분한 근거가 되지 못한다. 이러한 영향 외에 당시 방송 드라마나 영화의 번성에 따른 영향을 고려하지 않을 수 없다. 1946년 서울중앙방송국이 미군정청으로 이관되면서 미국식 기구개편이 시행되고 1947년 개편에서는 방송 포맷과 프로그램에서 효율성을 지향하는 미국식 상업방송 개념이 대폭 도입되고 청취자를 끌기 위해 부심하게 된다.¹¹⁾ 이때의 방송은 물론 라디오를 통한 것이다. 텔레비전 방송은 1956년에 와야 가능해진다. 그러므로 50년대에는 라디오가 텔레비전보다 영향력이 컸다. 또한 영화의 전성기는 50년대 중반부터이지만 50년대 초반에도 영화의 영향력이 상당했다는 점을 고려해야 한다.

물론 라디오와 영화의 번성기였다는 증거만으로 교과서에 실렸다고 말할 수는 없다. 다만 이때의 인기와 번성이란 현재의 대중적 성격과 다르다. 라디오의 경우 지방까지 보급이 다 이뤄진 상태가 아니었기 때문에 청취층은 교육수준이 있는 대도시 중산층이었다고 볼 수 있다.¹²⁾ 또한 이 시기 라디오와 영화가 오락적 기능보다는 계몽적 측면을 중요시했기 때문에 교과서 극 제재로서 적합하지 않을 이유가 없었다. 대중 매체에

10) 김만수, 앞의 글, 139면.

11) 백미숙, 『라디오의 사회문화사』, 유선영 외, 『한국의 미디어 사회문화사』, 2007, 336~338면.

12) 박기성, 『한국방송총람』, 나남, 1991, 281~336면 참조.

서 오락과 계몽은 한 몸처럼 붙어 있다. 라디오의 경우에도 식민지 초기에는 직접적 계몽, 교화의 목적이 최우선이었지만 청취자를 지속적으로 붙잡기 위해 재미를 추구하지 않을 수 없었기에 코미디가 적절한 선택지가 된다. 국가가 의도한 ‘건전하고 명랑한 사회 만들기’의 구호와도 잘 맞아 떨어진다.¹³⁾ 라디오의 계몽적 측면은 미군정의 교육에 대한 기본 정책과도 연관된다. 미군정은 정치사회화로서의 교육을 중요시했는데 대중매체를 통한 민주주의 사상의 보급과 홍보활동에 주력했고 라디오 프로그램은 이를 위한 도구가 되어주었기 때문이다.¹⁴⁾ 50년대 영화담론에서도 시나리오 작가를 바라보는 시선을 종합하자면 영화를 투자와 오락의 대상으로서가 아니라 모랄과 정신의 구현체로 파악했다는 점을 알 수 있다.¹⁵⁾ 그러므로 영화에서 시나리오가 차지하는 비중이 높았다. 이 시기는 영화가 기술적으로 발달한 단계가 아니기 때문에 문학적 가치를 지니는 시나리오에 대한 기대가 있었던 것으로 보인다. 오영진의 글에 일반 독자들이 소설과 희곡을 읽을 때와 같은 흥미를 가지고 시나리오를 읽는다는 점을 언급한 것을 보아도 시나리오에 대한 인식이 자리잡혀 있었다고 할 수 있다.¹⁶⁾ 영화 역시 라디오와 마찬가지로 대중적 과급력이 강하기 때문에 계몽성이나 문학성을 전제로 한다면 이를 교육적으로 활용하지 않을 이유는 없어 보인다. “영화가 학교교육보다 더 큰 영향력을 발휘하는 대표적 공연물이며 공연물을 지배이데올로기의 확산과 국책을 홍보하는 장치로 적극 활용하기 위해 검열이 필요하다”¹⁷⁾ 논리 속에서도

13) 문선영, 『라디오 코미디 방송극의 형성과 변천』, 『어문논집』 제51집, 민족어문학회, 2012, 300면.

14) 이광호, 『미군정의 교육정책』, 강만길 외, 『해방전후사의 인식 2』, 한길사, 1985, 556~557면.

15) 백문임, 『1950년대 후반 문예로서 시나리오의 의미』, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003, 218~219면. 여기서는 1950년대 후반 상황을 설명하고 있지만 후반기까지도 이러한 인식이 있다는 것은 전반기부터 이어진 사실로 추정할 수 있다.

16) 오영진, 『시나리오는 왜 문학인가』, 『오영진전집』 4, 범한서적주식회사, 1989년, 312~314면.

17) 최동식, 『검열유감』, 『문교월보』 제47호, 1958.8, 40면, 이봉범, 『1950년대 문화정책과 영화검열』, 『한국문화연구』 제37집, 동국대 한국문화연구소, 2009, 421면에서 재인용.

영화 시나리오가 국민교육의 수단으로 환영받았던 이유를 간접적으로 발견할 수 있다.

1952년에 처음 실린 것이 최요안의 <장님의 지혜>와 오영진의 <바다> 그리고 보충교재에 실린 안석영의 <서울의 지붕 밑>이다. 앞의 것은 라디오 코미디 대본이고 뒤의 두 개는 시나리오이다. <장님의 지혜>가 라디오 코미디라는 점은 당대의 유행사조를 직접적으로 반영하고 있다는 점에서 흥미롭지 않을 수 없다. 이 작품이 다른 교과서 극 텍스트 제재와 비교했을 때 내용적으로 가장 이질적이라고 할 수 있다. 정부수립을 하고 좌 우익간의 세력 다툼에서 우익계열이 주도권을 잡아 결정적 변화를 도모하는 50년대 초반의 당대적 요구를 이 시기의 교과서 수록 작품들이 강하게 반영하고 있다면 <장님의 지혜>는 비교적 이런 영향력과 무관하게 작품 자체로 존재하는 측면이 강하다. 물론 넓게 보면 이 작품 역시 교훈성을 지니고 있는데 교훈성의 강도보다 문제를 해결하는 방식이 더 돋보이기 때문이다. 소박한 차원이지만 과학적이고 추리적 요소가 작품의 재미를 배가시킨다. 주인공 장님은 비과학적인 점을 치는 일로 먹고 살지만 친구 장님의 지혜를 통해 실제로는 과학적이고 합리적인 방식이 요긴하다는 아이러니를 설파한다. 결국 이 작품은 도둑을 맞았을 때 점집을 찾기보다 그것을 실제로 해결하는 게 중요하다는 교훈을 간접적으로 제시한다고도 할 수 있다. 그러나 점이나 미신이 나쁘다는 태도를 강하게 드러내지 않으면서 효과적으로 주제를 전달한다는 점에서 코미디라는 형식이 교훈성을 압도하는 힘을 발휘한 것으로 보인다. 이러한 코미디의 힘은 앞에서 언급했듯이 재미에 대한 청취자의 요구와 더불어 강화된 코미디물을 라디오에서 전략적으로 권장함으로써 축적된 역량이 발휘된 것으로 보인다. 이 시기에 희극분야만 모집하는 대본 공모와 전속작가제도가 정착되어 있었다는 점은 이를 간접적으로 증명해 준다. 최요안도 이러한 전속작가제도의 혜택을 받고 코미디를 많이 집필했던 인물이다.¹⁸⁾

오영진의 <바다>는 <사나이의 길>이란 시나리오의 일부이다. 오영진 연보를 보면 1950년에 시나리오 <사나이의 길>을 쓰다 만 것으로 나온다. 그래서 전집에도 실려 있지 않다. 미완의 작품이라서 이를 찾는 것은 힘들 것으로 보인다. 교과서에 실린 일부만으로 이 작품에 대해 추정할 수 있을 뿐이다. 이 시기에 오리온 영화사를 창설하고 영화제작에 관여하였고 6.25 발발과 함께 국방부 정훈국과 제휴하여 비상국민선전대 기획위원으로 있었으며 국방부 정훈국 영화반 및 해군 정훈감실 촉탁으로 위촉되었다는 점,¹⁹⁾ 해방 후 지식인들이 대륙 침략의 가교라는 일제의 논리에서 벗어나기 위해 반도보다 해양을 강조했던 측면²⁰⁾을 고려하면 바다를 배경으로 한 해군의 전쟁 관련 시나리오를 썼다는 것은 맥락적으로 수용 가능하다. 오영진은 영화인으로 더 유명하긴 했지만 희곡이 아닌 시나리오가 실렸다는 점은 역시 주목을 요한다. 영화를 문화선전의 중요한 방법으로 인식한 오영진이기에 교육적 측면과의 연관성에서 교재용으로 집필한 것이 아닐까 추정된다.

최요안의 <장님의 지혜>와 오영진의 <바다>는 『중학국어』 2-I에 나란히 실려 있는데 이 시기의 교과서에는 대단원이 있고 그 안에 작품이 배치되는 방식으로 구성되어 있다. 이 작품들은 3단원 ‘시나리오와 드라마’에 속해있는데 “영화의 대본인 시나리오와 사건의 전개를 순전히 회화로만 알리는 라디오 드라마를 모아 놓았다”고 설명하고 있다. 그러므로 여기서의 드라마는 희곡을 의미하지 않는다. “시나리오 입을 때 주의할 점은 이야기가 소설과 다른 시나리오의 기본적인 표현 형식을 이해하고 그것이 영화가 되어서 나타나는 화면을 상상해보자”고 하여 시나리오만의 특징을 알게 하려는 의도가 드러난다. 더 나아가 시나리오의 표현 형

18) 문선영, 앞의 글, 306면.

문수연, 「최요안의 명랑소설연구」, 인하대 석사학위논문 2010, 10면.

19) 이근삼·서연호 편, 『오영진전집』 5, 범한서적주식회사, 1989, 413면.

20) 김예림, 「1950년대 남한의 ‘아시아내셔널리즘’론」, 사상계연구팀, 『냉전과 혁명의 시대 그리고 사상계』, 소명출판사, 2012.

식의 특징을 분명히 이해하기 위해 라디오 드라마를 읽고 그것이 시나리오와 어떻게 다른지를 생각하여 보자고 한다. 1952년에 나온 『중등국어』는 대단원 편제가 아니어서 나열식으로 구성되어 있었던 것과 달리 1954년 교과서에서는 이 단원을 공부하는 의도를 확실히 제시하고 있다. 현재도 교과서 극 텍스트의 경우 극 장르에 대한 특징을 인식시키기 위한 것이 중요한 교육목표인데 이러한 전통이 꽤 일찍부터 시작된 것을 알 수 있다. 시각적인 장면이 중요한 영화와 청각적인 측면이 중요한 라디오 대본과의 차이는 시나리오의 특징을 전달하는데 도움이 될 수 있다. 극 장르로서의 공통점보다 차이점에 더 주력했다는 점이 특징적이다. 대단원 설명에서 “영화나 연극은 현대인의 생활에서 떼어낼 수 없는 것으로 현대인으로서의 교양을 갖추기 위해 반드시 감상할 기회를 가져야 할 것으로” 강조하면서 실제로는 희곡을 신지 않고 라디오 드라마를 실었다는 것이 모순된다. 방송 드라마와 희곡의 차이를 모르지 않았을 텐데 학습도에 중점을 두다보니 이러한 문제가 발생한 것으로 보인다.

안석영의 <서울의 지붕 밑>은 해방직후를 배경으로 해방이 되어 만주, 중국 등지에서 고국으로 돌아온 전재민²¹⁾ 문제를 다룬 작품이다. 안석영은 만화가, 소설가, 배우, 기자, 극작가, 감독 등 다양한 활동을 한 사람인데 만화가 혹은 영화인으로 잘 알려져 있다. 서울시예술위원, 문화위원, 문교부예술위원, 국립극장 위원에 위촉되어 있었다는 이력²²⁾을 보면 교과서와의 관련성도 짐작된다. 이 작품이 실제 영화로 만들어진 기록은 찾아볼 수 없었다. 그런 점에서 이 작품 역시 교과서용으로 마련된 시나리오로 보인다.

최태호의 <소년의 노래>는 방정환의 작품을 최태호가 시나리오 형식

21) 전재민이란 한국현대사에 있어서는 일제의 수탈정책이나 강제동원을 이유로 해외에 거주하였다가 해방 후 귀환하게 된 집단을 일컫는다. 황병주, 『미군정기 전재민구호운동과 민족담론』, 『역사와 현실』 제35호, 한국역사연구회, 2000, 80면.

22) 이상신, 『안석영의 예술활동과 그의 작품에 나타난 세태와 지식인의 구조』, 『사회과학연구』 제5권 1호, 장안전문대학 사회과학연구소, 1996, 306면.

으로 바꿔 실은 것이다. 그러므로 동화작가이자 문교부 편수관으로서 교과서 집필을 담당했던 최태호의 작품은 아니다. 초등 교과서에는 최태호의 작품이 실리기도 했지만 중등 교과서에 실린 시나리오 <소년의 노래>는 1929년 1월-2월 ‘어린이’지에 실린 방정환의 <금시계>1, 2를 바탕으로 한 것이다. 1952년 교과서에는 대단원 편제가 아니었기에 단원에 대한 설명이 없어서 이 작품을 최태호의 작품으로 알고 있을 가능성도 있다. 그러나 1955년에 나온 『중학국어』 1-II에 실린 이 작품은 7단원 ‘아름다운 이야기’에 속해 있으며 “방정환 선생님이 남기신 이야기 가운데 가장 아름다운 이야기 두 편을 골랐고 그 중의 하나는 시나리오 형식으로 바꾸어 놓았다”고 밝히고 있다. 이 단원에 실려 있는 방정환의 <만년 샤쓰>와 함께 이 작품의 원작은 소년소설로 분류된다. 최태호는 해방 직후부터 동화를 쓰기 시작했는데 “필요에 의해 동화도 공부해야 했고 극본도 연구해야 했고 노랫말도 다듬어야 했다”는 말에서 알 수 있듯이 정부 수립과 동시에 문교부 편수관에 근무하면서 교과서 작업과 관련하여 극의 필요성 때문에 시나리오로 바꾸는 일도 가능했던 것으로 보인다.²³⁾ 여기서 알 수 있는 것은 시나리오 같은 극 텍스트를 중요하게 여겼다는 점이다. 원작이 있음에도 시나리오 형식으로 교과서에 실어야 한다는 의지가 있었음을 드러내준다. 특히 희곡이 아닌 시나리오가 선택되었다는 것은 희곡으로의 개작이 더 어렵기 때문이라는 이유와 이 시기 영화 시나리오의 경우 소설이나 방송 대본이 영화화 되는 경우가 많았기 때문에 원작이나 원작자에 대한 부담 없이 학습용으로 활용하기 좋다는 측면이 작용했을 것이다.

23) 최태호, 『나의 문학, 나의 인생』, 『아동문학평론』, 제10권 4호, 한국아동문학연구원, 1985.

3. 소재와 주제의 동질성

이 시기 국어 교과서 극 텍스트의 두 번째 특징은 역사와 민족이라는 소재를 통해 민족적 역량의 강조와 화합의 주제를 이끌어낸다는 점이다.²⁴⁾ 유치진의 <원술량>은 역사극으로서 그 성격이 가장 강하게 드러나지만 다른 작품들도 역사와 민족이란 키워드로 설명이 가능하다. 오영진의 <바다>는 중국에 맞선 한국인 선원의 활약, 우리 해군의 능력을 과시함으로써 전쟁이라는 상황 속에서 빛을 발하는 우리 민족의 역량을 드러낸다. 안석영의 <서울의 지붕 밑> 역시 해방 직후의 전재민을 소재로 그들의 어려움을 살피 우리 민족이 하나로 뭉쳐야 한다는 메시지를 전한다. 셰익스피어의 <베니스의 상인>마저도 이런 방식으로 읽을 수 있는 가능성이 있다. 우리 민족의 이야기는 아니지만 사일록이라는 유대인 고리대금업자를 혼내주는 이야기이기 때문에 보편적인 교훈성 외에 이민족을 타자화하는 시선 속에서 우리 민족의 동질성을 재확인하는 식의 읽기가 가능한 작품이다.

유치진의 <원술량>은 5막짜리 작품이다. 이 시기 교과서에는 4막 부분이 게재되어 있다. 그 이후의 교과서에는 2막이 게재된 것과 비교된다. 2막에서는 임전무퇴를 어긴 원술과 아버지의 갈등이 중심이 된다면 4막은 임전무퇴를 어긴 죄로 괴로워하던 원술이 드디어 당나라와의 싸움에 다시 참가해 공을 세우는 부분이라서 삼국을 통일한 신라의 대업을 잘 마무리하는 역할을 제대로 보여준다. 민족통일이란 대 명제가 중요하게 작용하는 작품이고 주인공 원술의 역할이 후대의 역할로서 상징적인 의미를 띠는 점에서 이 시기 교과서 극 텍스트에서 강조하고자 하는 부분을 잘 부각하고 있다. 해방과 거의 동시에 발생한 분단과 좌우 이념대

24) 물론 이는 이 시기 국어 교과서의 전반적인 특징이기도 하다. 극 제재도 이러한 전체 성격에서 크게 벗어나지 않는다. 다만 여기서는 좀 더 구체적으로 극 제재의 내용과 의미를 살피고자 한다.

립, 외세의 개입이란 문제에 맞서기 위해 통일이 시대적 과제였던 과거 역사, 민족주체의 호명과 승리의 서사가 필요했다는 점, 민족이란 용어는 식민지 트라우마를 치유할 판타지로 기능했다는 논의도²⁵⁾ 이러한 설명과 연관된다. 이 때 국립극장장은 유치진이었다. 유치진은 이 시기에 오면 해방직후 좌우의 이념갈등의 파고를 넘어 연극 주요단체의 수장을 맡으면서 안정된 위상을 갖게 된다. 이런 점에서 <원술량>이 국립극장장 유치진으로서의 관점과 태도가 담겨 있는 작품이라는 지적은²⁶⁾ 타당하다.

많은 연구자들이 이 시기 유치진의 역사극에 대해 그다지 호의적인 평가를 내리지 않지만²⁷⁾ 작품 자체로 보면 완성도가 떨어진다고 보기는 어렵다. 교과서에는 작가가 주장하는 바를 단적으로 제시하는 4막만 실려 있어서 작품성보다 계몽성이 두드러지는 작품으로 읽힐 가능성이 농후하지만 작품 전체를 보면 원술의 갈등과 고난을 보편적으로 해석할 수 있는 여지를 남긴다. 결론적으로는 이 작품이 임전무퇴라는 불충의 죄가 매우 크다는 점을 부각해 애국의 의무를 무한히 강조하지만 인간은 계율을 어길 수도 있고 그 계율의 의미를 해석하는 방식의 차이도 있을 수 있다는 점에서 원술이라는 주인공의 고뇌를 관객은 다양하게 파악할 수 있다. 3막은 원술의 이러한 고뇌를 잘 표현한 부분이다. 물론 교사가 교과서에 실린 이 작품을 학생들에게 가르칠 때는 단순하게 접근할 수밖에 없을 것이다. 그러나 이 시기에 이 작품이 교과서에 실리기에 부적합하

25) 김성희, 「국립극단을 통해 본 한국역사극의 지형도」, 『드라마연구』 제34호, 한국드라마학회, 2011, 40~42면.

26) 이상우, 『유치진연구』, 태학사, 1997, 164면.

27) 유치진 희곡연구에서 역사극을 사실주의에서의 노선 전환의 의미로 대중화와 관련해서 보기 때문에 그다지 호의적인 평가를 내리지 않는다. 윤금선, 『유치진의 역사극 연구』, 『한국언어문화』 제11집, 한국언어문화학회, 1993. 김성희의 앞의 글처럼 역사극만을 집중적으로 연구한 논문에서도 크게 달라지지 않는다. 윤금선의 연구에서는 작품분석만으로도 허술함을 지적하고 있으며 김성희의 연구에서는 텍스트 외에 그를 둘러싼 환경을 함께 읽어내어 작품에서 제시하는 함의보다 훨씬 구체적인 해석으로 제한한다. 반면에 이상우는 유치진의 역사극을 텍스트 외적 환경과 연관해서 해석하지만 유치진 역사극만의 의미를 부각한다.

다고 말하기는 힘들다.²⁸⁾ 국가와 민족을 통해 애국심을 고취하고자 하는 의도는 이 시기 국어 교과서의 특징이기 때문이다. <원술량>이 실린 『중학국어』 3-II 9단원 희곡 바로 앞 단원은 ‘회상’이라는 단원인데 개인적 회상이 아니라 민족이 걸어온 길을 돌이켜 생각하는 것으로 삼팔선의 비애를 통해 민족통일을 염원하고 일제 침략에 맞서 시베리아로 유랑하면서 조국애를 토로한 글이다. 단원과 장르는 바뀌었지만 내용적인 연속성이 유지되는 배치라고 할 수 있다. 다만 이 작품이 창작된 것은 1950년 전쟁 직전이지만 교과서에 실린 시기는 전쟁 중이었기에 이 작품에서 주장하는 죽음을 담보한 애국을 관객들에게 촉구할 수 있는 분위기였고 이러한 메시지를 큰 무리 없이 전달할 수 있었다면 이후 이러한 애국심의 실체가 공허하다는 것을 인식하면서부터는 작품에 대한 의미가 퇴색한다고 볼 수 있다.

오영진의 <바다>는 미완인 시나리오의 일부라서 내용을 추정해야 한다. 1947년 11월에 평양에서 서울로 내려오고 1948년 7월에 공산당 테러리스트에게 권총피습을 당하고 1949년 공보처 소속 대한 영화사 이사로 피선되는 등 영화제작에 본격적으로 관여하다가 1950년에 이 작품을 쓴 것이다. 연보 상으로는 전쟁 전에 쓰인 것인지 후에 쓰인 것인지 정확히 알기 어렵다. 그러나 작품의 내용으로 보면 6.25를 직접 다룬 것은 아니라서 전쟁 전인 것으로 보인다. 중공군이란 단어가 등장하긴 하지만 중공군과 우리 국군의 전투를 다룬 것은 아니다.

28) 유치진의 <원술량>이 6차까지도 남아 있는 것은 문제라는 데 동의한다. 그러나 이 시기 교과서의 의도와 특징을 살펴보자면 이 작품은 이에 부합하는 측면이 강하다는 점에서 부적절하다고 보기는 어렵다. 다음은 <원술량>의 교과서 수록의 문제점을 지적한 논문이다. 김재석, 『중학교 국어 교과서 소재 희곡의 현황과 희곡읽기의 한 방법』, 『문학과 언어』 제21권 1호, 문학과 언어학회, 1999; 정윤미, 『<원술량>은 왜 희곡단원의 체제로서 부적합한가』, 『고려대학교 한국어문교육연구소 논문집』 제1권, 고려대학교 한국어문교육연구소, 1998.

춘성영 단호한 어조로, “이 배에 오른 이상 모든 명령은 중국인 선장 춘성영이가 내린다. 우리는 무명도에서 짐을 신고는 경비구역을 돌파하여 주산열도로 직행하는 것이다. 도중, 한국해군의 감시의 눈을 피해라.”

창 결 깜짝 놀라며 “그럼 이 배는? 당신은?”

춘성영 “그렇게도 신기헌가? 헛헛..... 주산열도의 중공군은 일일이 여삼추로 우리를 기다리고 있다. 선생, 우리는 이제부터 수주일 운명을 같이 해야 한다. 송 동무, 선생이 우리 배가 마음에 들도록 정중하게 대접해야 하네.” 하고는 너털웃음을 띄우고 나간다.

(『중학국어』 2-I, 42~43면)

위의 내용을 보면 중공군이 물자를 보급하기 위해 한국 해역을 지나가야 하고 이에 한국인 항해사를 이용하려는 것이다. 주산열도까지 갈 수 있는 항해술과 한국 해군의 경비를 피하기 위한 필요 때문이다. 그러나 주인공 격인 한국인 항해사 창결은 그들의 의도를 알고 맞서 싸우다가 바다에 빠지지만 살아남아 신고하게 된다. 이에 우리 해군이 출동하고 그들이 항복하지 않자 응전하여 섬멸하는 것으로 마무리된다. 이 시나리오는 79년부터 시작하는 것으로 보아 작품의 중간이나 뒷부분에 해당한다.

1950년을 즈음한 시기를 보면 오영진 개인으로서는 평양에서 겪은 공산당의 실체에 실망하고²⁹⁾ 월남한 후 저격까지 받은 상태에서 반공주의 자로서의 면모가 확립되는 시기이다. 그리고 대외적으로는 중국 공산당이 국민당과의 싸움에서 이겨 1949년에 중화인민공화국이 수립되는 시기이다. 주산열도는 중공군과 국민당 국부군의 접전이 있었던 곳이다.³⁰⁾ 그런 점에서 이 시나리오는 반공주의자 오영진의 시각이 담긴 작품으로 볼

29) 이러한 내용은 다음 글 참조. 오영진, 『하나의 증언』, 중앙문화사, 1952.

30) “국부, 주산열도 포기”, 『동아일보』, 1950.5.18.

수 있다.³¹⁾ 그렇지만 이 작품의 초점은 우리 선원과 해군의 애국심에 맞춰져 있다. 중국공산당처럼 자신의 이득을 위해 남을 이용하는 행동에 맞서야 한다는 태도가 드러나 있지만 중국 공산당에 대한 악감정보다는 우리 선원이나 해군에 대한 찬사에 큰 비중을 두고 있다. 이는 중국인 선장 춘성영의 대사 “어떻게 됐느냐? **용감한 젊은이**는”에서도 드러난다. 국민정부의 증명을 가진 어선으로 위장하여 중국 공산당이 우리 선원까지 납치해 물자보급을 하려고 한 내용은 다소 흥미진진하다. 창걸의 선상 격투신이나 무명도에서의 해군과 춘성영 일당의 일전 모두 강한 액션을 담고 있다는 점도 영화적 흥미를 더한다. 그렇지만 승리는 우리의 것이란 결론이 명백히 전제되는 작품이란 면에서 애국심에 대한 호소가 가장 강력한 동인이다.

오영진의 여러 글에 나타난 영화에 대한 인식을 보면 교과서에 실린 <바다>와 아시아 영화제에서 상을 받은 <시집가는 날>(1957)의 거리가 그리 멀지 않음을 짐작할 수 있다.

“내가 일생의 사업으로 영화를 선택한데는 한 가지 중대한 이유가 있다. 내 본성이 다분히 예술 좋아하는 것도 그 이유의 하나이겠지만 일본 통치하의 교육받은 우리들의 할 일은 다른 것을 제쳐놓고 우리 민족을 계몽하고 교화하는 문화 사업밖에 없고 문화사업 중에서도 가장 강렬한 효과와 힘으로 민중과 직결할 수 있기로는 영화 이상이 없다고 어린 생각에도 틀림없는 확고한 신념을 가지고 있었다. ... 더 솔직히 말하면 예술 자체보다 예술의 문화성과 강력한 계몽적 효과 다시 말하면 당시의 조선 문화인이 일체의 감시 바깥에서 할 수 있는 유일한 민중사업으로 영화를 남몰래 택해두었던 것이다.”³²⁾

31) 후에 가면 반공주의자로서의 면모가 더욱 강해지는데 오영진의 경우 우리나라가 아시아에서 반공의 주도권을 가져야 됨을 피력한 점을 보면 이 작품에서처럼 국내에만 한정되지 않은 시각을 알 수 있다. 오영진, 『아시아 친구들과의 대화』, 이근삼·서연호 편, 『오영진전집』 5, 352면.

오영진의 영화관이 잘 드러난 대목이다. 오영진은 영화가 정치적 선전 도구로 잘 활용될 수 있다는 점을 누구보다 잘 알고 있었으며 이를 뒤집어서 볼 때 영화는 민중을 교화할 수 있는 가장 강력한 도구이기에 예술 영화보다 문화영화에 큰 관심을 기울였다. 시나리오 <바다>는 이러한 오영진의 면모를 잘 드러내준 작품으로 평가할 수 있다.

안석영의 <서울의 지붕 밑>의 배경은 해방직후 서울이다. 물산공사 여직원 이혜영이 전재민 아이 준이가 놀림 받는 것을 도와주다가 친해지면서 그 집 사정을 알게 된다. 준이네는 엄마, 아빠(교원), 외삼촌이 함께 사는데 외삼촌의 회사에서 빌려준 집에 살다가 갑자기 쫓겨나게 된다. 외삼촌이 회사의 비리를 알게 되면서 쫓겨남과 동시에 발생한 일이라서 부당함이 전제된다. 이 작품에 등장하는 전재민 가족은 해방직후 사회문제가 되었던 일반적인 전재민 이미지에서는 다소 벗어나 있다. 어느 지역에서 어떤 일을 하다 왔느냐에 따라 초라함의 차이가 있지만³³⁾ 구호의 대상이었고 사회문제였던 전재민은 비참한 생활을 해야 하는 사람들이다. 준이네 가족들도 집에서 쫓겨남으로써 비 오는 날 길거리에 나앉아 있는 등 주거공간의 부재 면에서는 더할 수 없이 어려운 것으로 묘사되지만 준이의 아버지가 교원인 점, 외삼촌이 중국에서 대학을 나오고 문학을 좋아한다는 점 등으로 미루어 교양 있는 지식인층이라는 점을 알 수 있다. 준이의 아버지가 교원이라는 것은 직장을 가지고 있다고 점에서 하층으로 떨어지지 않을 수 있는 조건이 된다. 이는 해방직후 초기에는 전재민에 대해 좀 더 호의적일 수 있었던 것과는 무관하지 않다. 1947년 정도가 되면 전재민들이 결국 사회 하층으로 자리 잡게 되고 절도나 밀매 등의 범죄를 저지르거나 정신적으로 문제가 있고 마약을 하고 결국 콜레라 같은 전염병을 퍼뜨리는 집단이 된다.³⁴⁾

32) 오영진, 『도산선생과 영화』, 이근삼·서연호 편, 『오영진 전집』 4, 276면. 이 외에도 오영진, 『하나의 증언』, 중앙문화사, 1952, 35면과 이근삼·서연호 편, 『영화 없는 세계』, 『오영진전집』 4, 300면에서도 이러한 영화관을 엿볼 수 있다.

33) 『중앙신문』, 1946.2.16; 『동아일보』, 1947.1.11.

이 작품에서는 전재민에 대한 긍정적인 인식을 심어주기 위해 전략적으로 설정된 측면이 없지 않다. 준이라는 아이를 등장시켜 동정심을 유발하고 따뜻한 마음씨를 가진 아가씨 이해영과 준이 외삼촌의 로맨스를 삽입함으로써 훈훈한 가족으로 거듭날 수 있는 가능성을 열어 놓는다. 결국 부당하게 집을 잃은 준이네 가족은 혜영이네 집에 방 하나를 얻어 같이 살게 된다는 해피엔딩으로 마무리 된다. 전재민에 대한 긍정적 인식이 전략적으로 배치되었다는 것은 준이네가 전재민이란 것을 빼고도 스토리에 큰 무리가 없기 때문이다. 준이 외삼촌이 이해영이 다니는 회사에서 부당해고 되고 그 부당해고를 더욱 단속하기 위해 빌려준 집을 갑자기 회수하면서 사건이 최고조에 다다른다. 전재민이 아니더라도 하루만에 집을 빼달라는 요구에 응할 수 있기는 쉽지 않다. 이 작품에서 전재민이란 표상은 이런 점에서 다소 공허하다고 말할 수 있다. 그리고 이들 전재민 가족의 문제는 공간적인 측면에만 국한된다. 전재민의 주거 문제가 시급한 것이기는 했지만³⁴⁾ 전체적인 식량난을 포함한 빈곤의 문제가 더욱 크다는 점을 생각하면 이 작품에서의 전재민은 상위 몇 프로에 해당하여 전체 전재민을 대표하지는 못할 것으로 보인다. 이러한 전재민 표상은 결국 혜영과 준이 외삼촌의 로맨스를 바탕으로 한 인류애로 포장된다. 다음은 외삼촌 용식이 쓰고 있던 원고의 일부분이다.

도탄에 든 민생 속에서 나는 민족을 영원히 살리는 원천을 보았다. 그것은 오늘 내 눈 앞에 나타난 꽃보다 한결 순결한 여인의 자비한 손길과 거룩한 그 맘씨다. 마음의 창인 그의 눈동자 속에는 신비한 민족의 빛이 찬연하고 그 빛 속에는 민족의 희망이 자라고 있다.

(『고등국어』 1, 115면)

34) 황병주, 앞의 글, 103~105면 참조.

35) 해방 후 일본 집 여러 채를 소유하여 권리금 받고 팔아먹으면서 전재민들은 집이 없어 어린 자녀를 데리고 노숙하는 상황을 비판적으로 제시한다. “서울의 표정” 16, 『경향신문』, 1946.10.25

혜영이 전재민 아이에 대해 동정심을 가졌던 따뜻한 마음이 용식에게로 전달되어 결국 이 가족을 노숙에서 구원해주게 되는 결정적인 계기로 작용한다. 이는 당시 전재민 문제를 당국이 해결하기 어려웠다는 점과 연관해서 설명할 수 있다. 해방이 되었지만 주권이 없는 대한민국은 해외의 조선인을 구제해 줄 실질적인 힘이 없었다. 전재민을 향한 민족주의적 관점의 기대나 연민의 담론은 충분히 구성되어 있었지만 법적 제도적 시스템이 뒷받침되지 못했기 때문에 전재민 문제는 건국 후 1949년까지도 크게 나아지지 못한 것으로 설명된다.³⁶⁾ 이 작품에서 전재민 문제를 동정과 연민 그리고 로맨스로 공허하게 처리할 수밖에 없는 것은 이러한 사회적 맥락이 깔려 있다고 여겨진다. 거리에 나앉게 되었을 때 준이 아버지 김성호의 “여보 우리는 가장 슬픈 때 가장 잘 웃는 사람이 되어야 할 게요. 그것이 강한 민족의 표정이요. 길에서 잠을 자도 낙심 맙시다. 살 길이 열릴 게요.” 라는 대책 없는 낙관론 역시 같은 맥락에 놓인다. 결국 이 작품에서 강조하는 것은 민족의 통일이다. 이 작품에서는 전재민 문제도 우리가 통일이 안 된 탓으로 돌린다. 해방 후 민족이 분열될 수 있는 가능성이 도처에 난만한데 뚜렷한 방향이 없을 때 부르짖을 수 있는 단어가 통일이었던 것으로 보인다. 이 작품은 전쟁 전의 것으로 추정되기 때문에³⁷⁾ 여기서 통일이란 좌우, 친탁·반탁으로 갈라선 해방 정국의 혼란을 통합하려는 개념이라고 할 수 있다.

셰익스피어의 <베니스의 상인>이 교과서 극 제재로 수용된 것은 일차적으로는 대학극 중심의 셰익스피어에 대한 학구적인 관심이라는 분위기가 가장 크게 작용했던 것으로 보인다. 셰익스피어는 1920년 이전까지는 철학자나 시성으로 소개되었다가 1930년대 극예술연구회의 공연으로 제대로 소개가 되었지만 본격적으로 알려진 것은 해방이후 그리고 전쟁

36) 김예림, 「배반으로서의 국가 난민으로서의 인민: 해방기 귀환의 지정학과 귀환자의 정치성」, 『상허학보』 제29집, 상허학회, 2010, 357~359면 참고.

37) 안석영은 1950년에 사망.

기 신협)의 공연을 통해서 라고 할 수 있다.³⁸⁾ 그런데 공연적인 측면에서 셰익스피어를 가장 많이 알렸던 곳은 대학이었다. 1925년 경성고상의 <줄리어스 시저>를 시작으로 다양한 작품이 공연되었다. <베니스의 상인>은 1929년 11월 이화여전의 공연을 시작으로 경성고상, 극예술연구회에서 공연되었던 작품이다.³⁹⁾ <베니스의 상인>은 공연이 아니라 문학적 독서 대상으로서도 인기가 좋았다고 한다. 1948년에는 최정우 번역의 문고본이 나왔는데 이전의 번역과 차별되는 우수한 번역으로 언급된다.⁴⁰⁾ 전국기 국어 교과서에 극 텍스트로 1950년에 제일 먼저 실린 <베니스의 상인>은 바로 최정우 번역본이다. 그리고 이 작품은 처음 소개될 때부터 4막 1장의 법정장면이 중요했고 교과서에도 이 부분이 실렸다.⁴¹⁾

<베니스의 상인> 법정 장면은 인육재판을 소재로 하는 등 관객을 집중하게 하는 요소가 크기 때문에 일찍부터 관심의 대상이 되었다. 수전노이고 자비라고는 조금도 찾아볼 수 없는 샤일록이란 인물이 어떻게 법적인 정의를 뒤에 업고도 스스로 법적인 벌을 자초하는지를 확인하는 일은 희극적인 즐거움을 주기도 한다. 그렇지만 국가를 위해 우리 민족의 지혜를 모으는 이야기로 읽힐 수 있는 소지가 없지 않다. 1933년 극예술연구회 공연에 즈음하여 기고된 이현구의 글⁴²⁾을 보면 이 작품을 재인식하는 것으로 언급되지만 재인식의 내용은 보편적 인류애이다. 독일의 나치가 유대인을 박해하는 당시의 상황을 언급하면서 유대인 박해는 적을 사랑하라

38) 신정옥, 『셰익스피어의 한국 수용(1)』, 『드라마연구』 제23호, 한국드라마학회, 2005, 9~11면.

39) 신정옥, 위의 글, 25면. 박용철 번역으로 되어 있고 『동아일보』 1933.11.28 기사에는 정인섭 번역으로 되어 있다. 40년에 박용철 전집에 전막 번역본이 있는 것으로 보아 박용철도 이 작품을 번역한 것은 사실인데 1933년 4막 1장 공연 당시 누구 번역본을 사용했는지 확실하지 않다. 연출은 유치진이 한 것으로 보인다. 유치진, 『유치진 전집』 9, 120면.

40) 신정옥, 위의 글, 26면.

41) 군정기 교육과 교과서에 큰 영향을 미친 오천석도 이 작품을 번역한 바 있다. 일어 중역이 아니라 원어를 번역했다는 의미를 지닌다. 신정옥 위의 글, 22면.

42) 이현구, “사용 작 <베니스의 상인>의 재인식”, 『동아일보』 1933.11.28.

는 기독교정신에 모순된다고 하여 사용을 재인식해야 한다는 것이다. 이 재인식은 유대인을 타자로 한 기독교도인 셰익스피어의 입장을 비판적으로 보는 것이 아니라 결말을 화해롭게 잘 마무리했다는 데 놓인다. 그런 의미에서 이 재인식이란 윤리적 가치의 측면에서의 재인식이긴 한데 유대인을 타자화하는 것에 대해 비판은 아니다. 오히려 샤일록처럼 사악한 인간도 용서를 받는데 아무 죄 없는 유대인을 학살하는 행위는 받아들일 수 없다는 논리이기에 보편적 인간애를 부각한다. 한 마디로 나치의 유대인 학살에 대한 답을 <베니스의 상인>이라는 작품으로 하자면 샤일록 같은 사람도 사랑하라는 것이다. 그리고 포오샤의 법적 정의로 인해 강제적으로 이루어진 것이긴 하지만 샤일록을 아버지 구실하는 인간적인 사람으로 만들었다고 해석하는 것이다. 1936년 동아일보 기사에 미국 코네티컷 주에서 <베니스의 상인> 공연이 유대인들의 항의로 금지되었다는 내용이 보이기는 하지만 새로운 담론으로 해석되지는 않는다. 사실 셰익스피어의 유대인 시선에 대해 비판적인 시각을 갖고 보기 시작하는 것은 비교적 최근으로 보인다.⁴³⁾ 그러므로 이 당시에는 이 작품에서 ‘자비’가 더 중요했고 자비롭지 않았던 샤일록이 벌을 받는 데서 그리고 그 샤일록에게 안토니오가 자비를 베푸는 데서 자비의 중요성을 부각한다고 할 수 있다. 이 시기 이민족에 대한 타자화란 당연한 것이기도 했고 우리 민족의 동질성을 바탕으로 조각난 정국 속에서 화합을 위해 이성과 자비 모두 필요하다는 메시지를 간접적으로 읽을 수 있다.

방정환 원작을 최태호가 시나리오로 바꾼 <소년의 노래>의 경우 민족이란 소재가 겉으로 드러났다고 보기는 어렵다. 형편이 어려운 학생들이 자신의 환경을 극복해나가는 내면적 힘을 보여준다는 점에서 청년에 방점이 놓이는 청소년물이라고 할 수 있다.⁴⁴⁾ 그러나 여기서도 원작에서 강

43) 타자성이란 용어가 등장하는 연구는 90년대 후반에 와서야 보인다. 김종환, 「타자로서의 유대인: <베니스의 상인> 연구」, 『셰익스피어비평』 제31권 1호, 한국셰익스피어학회, 1997.

조하는 주제보다 도와야 한다는 계몽적 측면이 부각되는 것은 사실이다. 이렇게 보면 <원술량>, <바다>, <서울의 지붕 밑>, <베니스의 상인>에서 세부적 소재는 다르지만 결국 민족이란 키워드로 엮이며 민족의 화합을 강조하는 주제로 수렴된다. 이는 물론 계몽적 성격을 지닌다.

4. 반공주의와 민족주의의 습합 - 작가군의 계보

이 시기 국어 교과서의 주된 특징이 민족통합을 강조하는 내용이다 보니 집필자들의 성향이 가늠된다.⁴⁵⁾ 해방 후 미군정의 교육개혁 사업을 진행했던 우리 측 인사들의 특성은 우선 오천석으로 대표되는 친미적 성향의 미국 유학과 집단과 김성수 등 학교를 운영하였던 교육관계 전문가 그리고 최현배 등의 조선어학회 관련자가 있다. 처음에는 미국유학파의 주도로 진행되었지만 신탁통치 찬반에 따른 정치적 분열과 갈등으로 인해 친미세력에 대한 대항적 움직임이 나타남으로써 독일유학파로 미군정에서 소외되었던 안호상을 중심으로 중도파 인사들이 민주교육연구회⁴⁶⁾를 결성하여 최현배 등과 중심세력을 형성하게 된다.⁴⁷⁾ 이들은 미국

44) 원작 금시계의 주인공 나이보다 좀 더 높여서 교과서 작품으로 수록한 점을 보면 이러한 특징이 드러난다.

45) 이 당시 국어 교과서 집필진이 어떻게 구성되었는지 구체적으로 알기는 어렵다. 그러나 미군정 아래 교육위원회의 면면을 보면 대체적 특성을 파악할 수 있다. 이에 대한 연구는 이광호, 앞의 글; 한준상, 『미국의 문화침투와 한국교육』, 박현채 외, 『해방전후사의 인식 3』, 한길사, 1987 참조. 그리고 조선어학회 ‘교재편찬위원회’ 위원은 이희승, 이승녕, 정인승, 장지영, 윤재천, 이호성, 방종현, 이태종, 윤복용, 윤성용이며 심의위원은 조윤제, 최현배, 이극로, 김윤경, 김병제, 이은상, 이세정, 양주동, 주재중, 조병희 등이다. 박봉배, 『한국국어교육전사』(상), 대한교과서주식회사, 1987, 522면.

46) 후에 명칭을 조선교육연구회로 변경한다. 민주주의란 용어가 남용되는 것을 극복하고자 하는, 미국 지향적 풍토에 저항하는 의미를 담았다고 한다. 이광호, 앞의 글, 574면.

47) 전국기 교과서가 처음에는 조선어학회에서 만들어졌다는 점을 생각하면 관련성을

유학 경험이 없으며 조선어학회나 진단학회에 참여한 국어학자나 역사 학자들로서 민족분단을 극복하고 민족통합을 선결과제로 인식함으로써 국가와 민족의 중요성을 강조한다. 그것이 친미 세력에 대한 대항 담론으로 설득력을 얻었기 때문이다. 앞에서 살펴본 제재의 특성에서도 드러나지만 전국기 교과서 집필자를 보면 초대 문교부장관이 된 안호상을 중심으로 한 세력이 중요하게 포진되어 있음을 알 수 있다.⁴⁸⁾

이 시기 교과서수록 극작품의 대표적인 작가인 유치진과 오영진은 이러한 교육위원으로 참여한 것은 아니지만 민족을 강조하는 교육개혁 주도 세력의 이러한 특성과 관련이 깊다. 유치진, 오영진 모두 희곡이나 영화 시나리오 작가로서 독보적인 존재감을 과시하는 인물이지만 누구보다 연극이나 영화의 문화적 도구로서의 힘을 잘 알고 있는 이들이기도 했다. 스스로의 고백에서도 드러나듯이 예술 그 자체보다 그것이 파생하는 힘에 관심이 많았다는 뜻이다. 그들이 이러한 예술관을 지닐 수밖에 없었던 시대적인 요구를 감안한다고 하더라도 그렇다. 유치진의 경우 친일의 경력이 있다는 점, 오영진의 경우 일본어로 작품을 썼다는 점이 한 계로 지적되지만 민족주의자로서의 특징을 갖고 있다. 물론 민족주의를 드러내는 방식에 차이가 있지만 이러한 특징은 이들을 우파의 핵심세력으로 만드는 요인이 되기도 한다. 그렇지만 미군정의 중심 세력이 되면서 결국 반공주의자로서의 특성이 강화될 수밖에 없고 친미적인 성향도 증가하게 된다. 유치진의 경우 6.25 전쟁으로 인해 오영진의 경우 해방직후의 평양에서의 경험 등이 자발적 반공주의자가 되게 만들었고 미국의 원조를 받아 극장을 짓거나 미국시찰의 혜택을 받은 것이 공통된다. 이는 안호상을 중심으로 한 세력이 처음에는 친미에 견제역할을 하다가 미군정의 교육이념을 적극적으로 수용하게 되면서 결국은 냉전체제의 한

김작할 수 있다.

48) 안호상, 손진태, 안재홍, 조윤제 등의 조선교육연구회원과 송석하, 이범석 등을 들 수 있다. 조선교육위원회는 친미계 인사들이기에 구분이 필요하다.

계 안에서 돌파구를 마련하지 못하는 맥락 안에 놓인다. 안호상의 일민주의로의 경도는 민족의 강조가 정치적 통합의 수단으로밖에 기능하지 못했음을 말해주는 것이다.

이러한 배경 속에서 유치진과 오영진이 놓인 자리를 좀 더 구체적으로 살펴보자. 우선 유치진은 해방 후 우파 연극인들이 헤게모니를 잡는 과정에서 가장 핵심적인 인물이 된다.⁴⁹⁾ 유치진은 극예술협회를 만들어 작품을 공연하면서 좌익세력에 대항할 수 있는 능력을 보여준다. 한국무대 예술원 초대원장, 연극학회 회장, 초대 국립극장장 등을 맡으며 자신의 계몽적 연극관을 실현시킨다. 이 시기 여러 극단에서 유치진이 공연했던 작품들은 <조국>, <자명고>, <마의태자>, <별>, <원술량> 등 대개가 역사극이었다는 점에서도 이러한 특성이 잘 드러난다. 그리고 1948년 1회 전국연극경연대회를 보면 주최측이 문교부로 되어 있다.⁵⁰⁾ 이 때 극예술협회도 참여했고 유치진의 활약이 돋보였다. 전국연극경연대회는 좌익연극을 몰아내는 결정적 행사로 기능했기 때문에⁵¹⁾ 예술적으로 돋보였다고 보다 정치적으로 돋보였다고 말할 수 있다. 우파 연극계가 정부차원에서 진행된 행사에 직간접적으로 관여하기 시작한 것은 과도정부 때부터라고 볼 때⁵²⁾ 정부와 우파 연극계의 수장인 유치진과의 친연성은 짐작하기 어렵지 않다. 국립극장 설치를 긍정적으로 검토한 사람이 안호상 문교부장관이었기 때문이다.

유치진 외 우파의 핵심 인물들이 결국 극예술연구회와 관련된다는 점은 다 알려진 바인데 교과서 집필진의 면면도 결코 극예술연구회와 무관하지 않다. 극 제재 이외 교과서 필진 중의 일부인 이헌구, 김광섭, 박용철, 이무영, 모윤숙을 들 수 있고⁵³⁾ <베니스의 상인>을 번역한 최정우도 여기에

49) 이 과정에 대한 설명은 다음 논문 참조. 이승희, 『해방기 우파 연극의 헤게모니 획득 과정에 대한 연구』, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.

50) 『동아일보』, 1948.5.28.

51) 유치진, 『동량유치진전집』 9, 서울에대출판부, 1992, 186면.

52) 이승희, 앞의 글, 209면.

속한다. <우리나라의 연극>이란 설명문을 쓴 민속학자 송석하는 앞에서 언급했듯이 교육위원으로 이미 영향력을 갖고 있는 인물이지만 극예술연구회 특별회원으로 극연과도 관계가 있는 인물이다. 또한 이희승, 변영로, 김동인, 정지용 등의 보통회원들까지⁵⁴⁾ 치면 극연과 관련된 작가군은 훨씬 넓어진다. 안석영의 경우 극연과의 관련성은 없지만 유치진과는 친분이 있었던 것으로 보인다.⁵⁵⁾ 이 극예술연구회의 인적 구성이 해방 후 극예술협회로 이어지고 국립극장의 개관과 함께 극예술협회는 전속극단으로 흡수되기 때문에 극예술연구회를 원류로 한 우파의 계보는 지속된다.

오영진은 『사상계』⁵⁶⁾를 중심으로 한 또 다른 계보에서 살펴볼 필요가 있다. 『사상계』는 1952년 『사상』을 전신으로 하여 서북출신 월남 지식인을 중심으로 50년대 뚜렷한 지식인 집단의 형성을 보여준다. 그런데 이를 살피기 전에 서북출신 지식인이 중심이 되었던 흥사단으로 거슬러 올라갈 필요가 있다. 오영진은 안창호 선생과도 가까웠는데 안창호가 이끌었던 흥사단 계열의 인사들이 미군정기에 요직을 차지하게 된다. 서북출신 미국 유학파에 기독교라는 공통항으로 묶인 이들의 대표적인 인물이 오천석, 백낙준이다.⁵⁷⁾ 오천석은 앞에서 언급했듯이 군정기 교육을 정비하는데 핵심적인 역할을 한 사람이다. 그리고 백낙준은 1952년에 안호상 다

53) 극연은 동인제를 회원제로 바꾸면서 김광섭, 이무영, 모윤숙 등을 맞이들인다.

54) 유치진, 앞의 글, 109~110면.

55) 동경에서 몇 번 만나 알고 있던 사람으로 연극과 조금이라도 관계가 있었던 사람으로 김영팔, 심훈과 함께 언급된다. 앞의 책, 96면.

56) 『사상계』는 현대문학과 양대산맥을 이루며 50년대 대표적인 잡지로 학생과 지식인층의 지지를 받아 독자층을 확장해갔다. 반공주의를 바탕으로 하지만 이승만 정권에 대항하는 담론을 생산해내며 4.19에서 가장 빛을 발하다가 5.16 군사정권의 정당성을 인정하면서 한계를 보인다. 『사상계』에 대한 연구는 김상태, 『한국사상사학: 1950~60년대 초반 평안도 출신 사상계 지식인층의 사상』, 『한국사상과 문화』 제45집, 한국사상문화학회, 2008; 이용성, 『사상계의 지식인과 잡지이념에 대한 연구』, 『출판잡지 연구』 제5권1호, 출판문화연구, 1997; 김건우 『사상계와 1950년대 문학』, 소명출판사, 2003 등.

57) 장규식, 『흥사단계열 지식인의 냉전인식과 국가건설 구상』, 『한국사상사학』 제38집, 한국사상사학회, 2011, 254~258면 참조.

음으로 문교부장관이 된다. 그리고 백낙준은 『사상계』를 창간할 때 재정적 지원을 해주고 거의 매호 논문을 집필하고 편집자문 역할을 해준다.⁵⁸⁾ 오영진은 흥사단에 속해 있지는 않았지만 굳이 계열을 따지자면 이쪽에 더 가깝다고 할 수 있다. 미국식에 경사되어 있던 오천석이 세력을 확장하자 우리 것을 강조한 안호상 계열이 이에 대항하면서 힘을 얻었는데 안호상과 협력한 안재홍, 최현배 모두 이승만 계열의 사람들이었다는 점도 흥미롭다. 백낙준은 이승만 계열이 아니라는 점에서 『사상계』 성격을 어느 정도 짐작할 수 있다. 오영진은 이들과 직접적인 관련을 갖고 있지는 않지만 『사상계』 편집위원으로 관여했다는 점에서 친연성을 따져볼 수 있다. 이렇게 보면 유치진과 오영진의 계열이 다르다는 것을 알 수 있다. 그렇지만 두 사람은 이질적 배경에도 외국문학 전공자나 미국 유학파는 아니어서 민족적인 주체성을 강조할 수 있는 입장에 있었다는 점, 그러나 후에 친미적 성향을 갖게 된다는 공통점을 추출할 수 있다.⁵⁹⁾

오영진은 『사상계』를 이끌었던 핵심 멤버라고 하기는 어렵지만 자매지인 『문학예술』의 주간을 맡았다는 데서 같은 계열에 놓인다는 점을 확인할 수 있다. 논자들에 따라 『문학예술』이 『사상계』로 흡수된다는 식으로 『문학예술』과 『사상계』의 친연성을 강조하는 연구⁶⁰⁾가 있고 『문학예술』 자체의 의미를 부각하는 연구⁶¹⁾가 있지만 인적 측면이나 내용면에서 『문학예술』이 『사상계』와 맺는 연관성을 부인하기는 어렵다. 『문학예술』과 『사상계』에 실린 오영진의 글을 중심으로 살펴보면 친미를 바탕으로 한 반공주의 색채를 읽을 수 있다. 1953년 6월 『사상계』에 실린 「문화공세론」에는 영화가 문화적 공격의 강력한 수단일 수 있음을 강조하면서

58) 김건우, 앞의 책, 51면.

59) 오영진은 53년 미국무성 초청 리더스 그랜트로 3개월간, 유치진은 56년 록펠러재단 초청으로 9개월간 미국을 시찰했다.

60) 김건우, 앞의 글, 85~86면; 최강민, 「사상계의 동인문학상과 전후 문단재편」, 문학과 비평연구회, 『한국 문학권력의 계보』, 한국출판마케팅연구소, 2004, 222~224면.

61) 이봉범, 「전후 문학장의 재편과 잡지 문학예술」, 『상허학보』 제20집, 상허학회, 2007, 273~274면.

공산주의자들은 특히 이러한 전략을 잘 구사하기 때문에 방어를 철저히 해야 함을 주장한다. 공산국가와 싸우고 있는 때에 신사적인 소련군인을 등장시킨 동독영화가 상영되었다는 점을 웃지 못 할 사태로 비판한다. 시기적으로 전쟁의 상황이었기 때문에 반공의 국시가 강조될 수밖에 없었던 점을 인정하지만 1956년 1, 2월의 『문학예술』에 실린 불란서영화에 대한 비평에서도 반공적 입장은 여전히 견지된다.⁶²⁾ 또한 『문학예술』 55년 9월호 「필 로오와 나」란 글에서는 아세아재단 한국사무소장이었던 미국인 필립과의 우정을 회고하는데 전형적인 아메리칸인인면서 애국자였던 그가 우리나라 예술계에 성의 있는 원조를 해주고 청소년 문제에 관심을 가진 것은 비즈니스 차원이 아니었다는 점을 강조하면서 순교자로 표현한다. 이 한편의 글로 오영진이 미국을 무조건 우호적으로 본다고 하기는 어렵다. 그는 해방직후 미군정에 대한 실망을 표현한 바도 있었다. 그렇지만 전쟁을 경험한 후 오영진에게 공산주의의 실체는 지극히 부정적인 것으로 자리 잡았고 미국은 반공 블록의 핵심이면서 민주주의를 구현한 나라였기 때문에 참조하기 위해서라도 친미적인 성향은 자연스럽게 스며들게 된다. 오영진의 친미적인 성향은 미국문화연구소의 기관지인 『전망』의 전문연구위원으로 참여한 이력에서도 찾아 볼 수 있다.⁶³⁾ 이렇게 보면 『사상계』란 잡지 자체가 민족주의, 서구 민주주의, 반공주의를 특징으로 한다는 점에서 오영진의 특성과 그대로 겹친다.

62) 김옥란, 「오영진과 반공 아시아 미국」, 『한국어문학연구』 제59집, 한국어문학연구학회, 2012, 19~20면.

63) 미국문화연구소는 1948년 4월 29일에 개소하여 학술서적의 번역 및 출판, 미국학술서적의 기증 알선, 문화영화의 제작 배급, 한국명저의 영역 및 출판, 연구원의 해외 파견, 반공선전을 목적으로 하는 방송 등을 주요사업으로 한다. 음악실, 도서실, 강연실을 갖춰 시민을 위한 문화공간을 마련한 것으로 보인다(『동아일보』 1948.5.14). 오영진은 영화와 관련된 강좌를 하기도 했다(『동아일보』 1949.10.20). 대표운영위원: 이한직 자문연구위원: 조지훈, 김준엽, 왕학수, 김용갑, 오영진, 김종길 고문: 유진오, 박종화, 변영로, 이희승, 모운숙, 서정익(『동아일보』 1955.7.22). 조지훈, 김준엽, 오영진은 사상계 편집위원이고 박종화, 변영로, 이희승 등은 교과서 집필자로서도 자주 등장하는 인물이다.

5. 결론

지금까지 건국기 국정 국어 교과서에 실린 극 제재의 특징을 살펴보았다. 극 제재에 국한해서 살펴보았지만 건국기라는 커다란 자장 안에 놓인다는 점에서 다른 제재와 공통되는 특징도 공유한다. 우선 이 시기가 국가 주도의 이념 중심 교과서를 만들었던 때이기 때문에 극 제재도 이러한 영향에서 자유로울 수 없다. 두 번째로 언급한 민족이나 국가의 통합이라는 소재나 주제의 동질성에서 이러한 특징이 드러난다. 그리고 이러한 특징은 작가군의 성격과 관련된다. 이는 초대 문교부 장관 안호상과 2대 문교부 장관 백낙준이 관여한 지식인군의 계보 속에서 드러난다. 이러한 계보는 극 제재에서 중요한 비중을 차지하는 유치진과 오영진이란 작가군의 형성에 중요하게 기능한 정치적, 이념적 배경과 관련된다. 이 시기 국어 교과서에 실린 글의 저자들을 보면 안호상과 관련 있는 유치진 계열은 유치진과 관계 깊은 극예술연구회 멤버들로 확장되고 백낙준과 관련 있는 오영진은 『사상계』의 인사들과 이념을 공유하면서 한편으로는 미국문화연구소의 기관지 『전망』의 임원들과 관련된다. 이렇게 계열을 나눠보는 것이 의미가 없을 수도 있다. 이 시기 교과서는 매우 중요한 의미를 지녔으며 다른 과목보다 국어는 특히 더 중요하게 간주되었기에 특정 계열을 떠나 범 지식인적 구도 속에서 편찬 작업이 전개된 것으로 보이기 때문이다. 그러나 우익 계열 인사라는 공통점은 생략될 수 없는 특징이다. 유치진과 오영진 모두 친미의 반공주의와 습합된 민족주의자이기 때문이다. 극 제재만의 특징이라고 하면 희곡보다 방송대본이나 시나리오가 채택되었다는 점이다. 이는 1950년대가 라디오와 영화의 시대였다는 점과 무관하지 않을 것으로 보인다. 이는 미군정의 영향으로 대중문화가 기술적인 면에서 좀 더 쉽게 정착되는 측면, 그리고 계몽적인 측면을 홍보하는 도구로서의 측면이 부각될 수 있었기 때문으로 보인다.

이렇게 건국기 국어 교과서는 3가지 특징을 지니는데 이 시기의 문제를 해결하기 위한 도구로서의 기능이 강했던 만큼 이에 충실한 특징이라고 할 수 있다. 그러나 시간이 흘렀는데도 그만큼의 변화를 반영하지 않는 것은 문제로 여겨진다. 오영진의 경우 작품이 바뀌었지만 유치진의 경우에는 6차까지 크게 달라지지 않는 측면을 보인다. 물론 이는 정치사회적으로 교과서에 요구하는 것이 변하지 않았기 때문이기도 하다. 작가군이 변동하지 않은 것은 단지 극 제재만의 문제는 아니다. 이는 정전화에 대한 비판과 함께 논의될 수 있는 문제이다. 극 제재가 실린 비율만 놓고 보자면 초기 교과서의 비중은 오히려 높은 편에 속한다. 건국기의 극 제재 수록 비율은 7.4%이고 점차 증가해서 2차 교육과정기에 20.4%까지 갔다가 다시 줄어들어 7차 교육과정기에는 3.7%로 하락한다.⁶⁴⁾ 물론 국정교과서만 대상으로 하다 보니 이런 수치가 나온 것이지만 건국기 극 제재가 민족과 국가, 역사 등의 계몽 담론을 담당하기에 적절했던 측면과 무관하지 않을 것이다.

그러므로 건국기 교과서 극 텍스트에서 극이라는 장르 자체에 대한 학습적 측면의 인식이 없었던 것은 아니지만 여기에 중점을 둔 교과서 체제도 아니었고 다루더라도 형식적으로 접근한 것으로 보아 이 시기 국가적 요구에 부응하는 내용적 측면이 더 중요하게 작용한 것으로 보인다. 어떤 면에서는 극 텍스트야말로 민족주의적 요구를 가장 집약적으로, 효과적으로 전달할 수 있는 수단이기에 더욱 환영받았을 것이다. 결국 이 시기 교과서 극 텍스트의 특징을 통해 본 기능은 극 장르에 관한 지식적 측면과 주제를 쉽게 인식하고 내면화하는 내재적 특징으로 정리된다. 이러한 측면은 교과서 개정이 이루어져도 어느 시기까지는 지속된다. 이는 유치진과 오영진 양대 산맥 지식인 그룹의 영향력이 높기 때문에 교과서에 실리는 희곡이 반복될 수밖에 없는 한계와도 관련된다. 교육과정 변화 속에서

64) 김혜정, 「국어 교육용 텍스트 자료 유형에 대한 연구」, 『국어교육학연구』 제36집, 국어교육학회, 2009, 356면.

방송대본이나 시나리오의 경우에는 당대를 반영한 작품들로 많이 바뀌고 희곡의 경우에도 여러 희곡 작가들의 작품이 교과서에 실리게 되지만 유치진과 오영진의 영향력은 크게 변하지 않았다고 말할 수 있다.

참고문헌

1. 기본자료

문교부 · 허재영 해제, 3기 『중등국어』 ④ ⑤ ⑥, 역락, 2011.
 문교부 · 허재영 해제, 4기 전시기 『중등국어』 2-I, 2-II, 3-I, 3-II, 역락, 2011.
 문교부 · 허재영 해제, 4기 전시기 『고등국어』 1-I, 역락, 2011.
 문교부 · 허재영 해제, 5기 전후 『중학국어』 1-II, 역락, 2011.
 문교부 · 허재영 해제, 5기 전후 『고등국어』 I, II, III, 역락, 2011.
 유치진, 『동량유치진전집』 8, 9, 서울예대출판부, 1992.
 이근삼 · 서연호 편, 『오영진전집』 4, 5, 범한서적 주식회사, 1989.
 『경향신문』, 1946.10.25.
 『동아일보』, 1947.1.11, 1950.5.18.
 『중앙신문』, 1946.2.16.

2. 단행본

강만길 외, 『해방전후사의 인식 2』, 한길사, 1985.
 강진호 외, 『국어교과서와 국가 이데올로기』, 글누림, 2007.
 김건우, 『사상계와 1950년대 문학』, 소명출판사, 2003.
 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003.
 박기성, 『한국방송총람』, 나남, 1991.
 박봉배, 『한국국어교육전사』 (상), 대한교과서주식회사, 1987.
 박현채 외, 『해방전후사의 인식 3』, 한길사, 1987.
 사상계연구팀, 『냉전과 혁명의 시대 그리고 사상계』, 소명출판사, 2012.
 오영진, 『하나의 증언』, 중앙문화사, 1952.
 유선영 외, 『한국의 미디어 사회문화사』, 2007.
 이상우, 『유치진연구』, 태학사, 1997.

3. 논문 및 평론

김만수, 「국어교육과정에서 극 텍스트의 활용양상」, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010.
 김상태, 「한국사상사학: 1950-60년대 초반 평안도 출신 사상계 지식인층의 사상」, 『한국사상과 문화』 제45집, 한국사상문화학회, 2008.
 김성희, 「국립극단을 통해 본 한국역사극의 지형도」, 『드라마연구』 제34호, 한국드라마학회, 2011.
 김예림, 「배반으로서의 국가 난민으로서의 인민: 해방기 귀환의 지정학과 귀환자의 정치성」, 『상허학보』 제29집, 상허학회, 2010.
 김옥란, 「오영진과 반공 아시아 미국」, 『한국어문학연구』 제59집, 한국어문학연구학회, 2012.
 김재석, 「중학교 국어 교과서 소개 희곡의 현황과 희곡읽기의 한 방법」, 『문학과 언어』 제21권 1호, 문학과 언어학회, 1999.
 김종환, 「타자로서의 유태인: <베니스의 상인> 연구」, 『세익스피어비평』 제31권 1호, 한국세익스피어학회, 1997.
 김혜정, 「해방직후 국어에 대한 인식 및 교과형성과정 연구」, 『국어교육학연구』 제18집, 국어교육학회, 2003.
 _____, 「국어 교육용 텍스트 자료 유형에 대한 연구」, 『국어교육학연구』 제36집, 국어교육학회, 2009.
 문선영, 「라디오 코미디 방송극의 형성과 변천」, 『어문논집』 제51집, 민족어문학회, 2012.
 문수연, 「최요안의 명랑소설연구」, 인하대 석사학위논문, 2010.
 신정옥, 「세익스피어의 한국 수용(1)」, 『드라마연구』 제23호, 한국드라마학회, 2005.
 윤금선, 「유치진의 역사극연구」, 『한국언어문화』 제11집, 한국언어문화학회, 1993.
 _____, 「희곡교육 교육연극의 연구동향」, 『국어교육』 제119호, 한국어교육학회, 2006.
 이봉범, 「1950년대 문화정책과 영화검열」, 『한국문화연구』 제37집, 동국대 한국문화연구소, 2009.
 _____, 「전후 문학장의 재편과 잡지 문학예술」, 『상허학보』 제20집, 상허학회, 2007.
 이상신, 「안석영의 예술활동과 그의 작품에 나타난 세태와 지식인의 구조」, 『사회과학연구』 제5권 1호, 장안전문대학 사회과학연구소, 1996.

- 이승희, 「해방기 우파 연극의 체계모니 획득과정에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.
- 이용성, 「사상계의 지식인과 잡지이념에 대한 연구」, 『출판잡지연구』 제5권 1호, 출판문화연구, 1997.
- 이현구, 「사용 작 <베니스의 상인>의 재인식」, 『동아일보』, 1933.11.28.
- 장규식, 「홍사단계열 지식인의 냉전인식과 국가건설 구상」, 『한국사상사학』 제38집, 한국사상사학회, 2011.
- 정윤미, 「<원술랑>은 왜 희곡단원의 제재로서 부적합한가」, 『고려대학교 한국어문교육연구소 논문집』 제1권, 고려대학교 한국어문교육연구소, 1998.
- 조희정, 「교과서 수록 현대문학 제재변천연구」, 『국어교육학연구』 제24집, 국어교육학회, 2005.
- 최태호, 「나의 문학, 나의 인생」, 『아동문학평론』, 제10권 4호, 한국아동문학연구원, 1985.
- 황병주, 「미군정기 전재민구호운동과 민족담론」, 『역사와 현실』 제35호, 한국역사연구회, 2000.
- 황정현, 「희곡문학 장르의 교육과정 개정방안」, 『문학교육학』 제20호, 한국문학교육학회, 2006.

Abstract

Characteristics and Meanings of drama text in the textbook of syllabus period

Kim, Yoo-mi

This writing was started from the study about textbooks of early period when drama genre was firstly introduced in the government-designated, Korean language textbook. The role that drama genre should take charge of was evaluated by investigation of characteristics and meanings of drama genre in the textbook of so-called national foundation era or syllabus period. First, the textbooks at that time not only focused on plays, but also covered diverse subjects including scenarios or radio scripts such as <wisdom of the blind man> by Choi yo an, <ocean> by Oh young jin, <under the roof of Seoul> by An suk young and <song of boy> by Choi tae ho. Actually, <Wonsulrang> by Yu chi jin and <the merchant of Venice> by Shakespeare were only plays on the textbooks. It might be related with the situation in the 1950s when movie and radio were so popular. Next, we can find the trait of nationalism to meet the demands of the times to encourage the unity of our people in subjects of plays. This trait can be recognized in <Wonsulrang> by Yu chi jin and <the merchant of Venice> by Shakespeare. Finally, works covered on the textbook tend to be repeatedly listed. Probably, the writers seem to be more important than the works themselves in this trend. In this aspect, I tried to find out the backgrounds of Yu chi jin and Oh young jin through the pedigree of intellectuals and writers at that time.

Key words : syllabus period, drama text, Yu chi jin, Oh young jin, anti-communism and nationalism

접수일: 2014년 1월 30일

심사기간: 2014년 2월 7일~2월 21일

게재결정: 2014년 2월 25일