

방정환의 동화극 <노래 주머니>의 탈식민성 모색

주제어 : <노래 주머니>, 동화극, 방정환, 『보통학교 조선어급(급及)한문독본』, 일본 아동극, 조선고래동화 발굴, <코부토리>(혹 떼기, 癩取り), 탈식민주의, 혹부리 영감, 「혹 잇는 노인」

손증상*

<차례>

1. 들어가며
2. 일본의 동화 희극 <코부토리> : 문예교육의 강화와 국가적 이념의 실천
3. 조선의 동화극 <노래 주머니> : 동화극의 정착 시도와 규율권력 ‘밖’에서의 실천
4. ‘민족’의 내면화, 식민지 조선의 아동을 위한 동화극-결론을 곁다며

<국문 초록>

이 글은 1923년 3월 『어린이』 창간호에 실린 방정환의 <노래 주머니>가 어떤 시대적 맥락 속에서 창작되었고 그리고 그것이 어떤 의미를 가지는지를 살펴보고자 한다. 방정환의 <노래 주머니>는 옛이야기 ‘혹부리 영감’을 극화하고 상연 방식을 자세히 다루고 있다는 점에서, 일본의 동화 희극 <코부토리>를 모방하였다. 다시 말해, 방정환은 <코부토리>가 취한 이와 같은 전략이 아동극 장르가 정착되지 않은 1920년대 식민지 조선에 적합하다고 생각하였고, 그 전략을 적극적으로 수용하였다고 볼 수 있다.

그러나 이러한 공유점에도 불구하고 <코부토리>는 일본의 교육제도와의 연계를 전제로 학교 교육 ‘안’에서 “착한 어린이”와 “좋은 일본인” 육성을 지향하였다면, 방정환의 <노래 주머니>는 소년문화운동과의 연계 속에서 제도권 교육 ‘밖’에 있었다는 점에서 큰 차이를 가진다. 특히 <노래 주머니>는 일본의 동화 모집의 실패를 극복하고자 민족성을 강조한 ‘조선고래동화 발굴’의 기획, 그리고 나아가서 전국을 돌아다니며 동화 구연과 강연회를 통하여 애항심과 애국심을 자극한 방정환의 활동과도 연결되어 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 방정환이 일본의 동화 희극 <코부토리>의 창작 방식을 모방하였음에도 불구하고, <노래 주머니>에서 보여주고 있는 당대 제도권 교육에 대한 저항과 민족의 내면화는 식민지 조선의 아동을 위한 동화극의 기반 마련의 탈식민성을 의미하기 때문이다.

1. 들어가며

‘혹부리 영감’, ‘콩쥐팥쥐’, ‘별주부전’, ‘은혜를 모르는 호랑이’와 같은 옛이야기나 전래동화를 극화한 “전래동화극”¹⁾은 1923년 근대 아동극 형성기부터 오늘날까지도 쉽게 접할 수 있는 아동극이다. 이는 창작 아동극의 부족이라는 아동극계의 문제이기도 하나, ‘혹부리 영감’과 같은 전래동화가 아동관객들에게 친숙할 것이라는 생각과도 맞물려 있다.²⁾

그렇다면 이렇게 전래동화를 극화하는 방식의 아동극은 누구에 의해서 만들어졌으며 왜 옛이야기였을까? 이 글은 한국 아동극의 기원 또는 ‘전래동화극’의 원형을 파악해보려는 지점에서 시작한다고 할 수 있다. 한국 아동극의 기원은 크게 유희, 놀이로 보는 견해와 성극·신극 상연 설로 보는 견해로 나뉜다. 주평은 삼국 시대와 고려 시대 음악과 무용, 놀이는 “당시의 童戲로 오늘날 아동극과 비슷”하며 “근세조선 중엽 이후에 발달된 동희인 대문놀이, 숨바꼭질, 곧 이것들이 아동극의 자연 발생적인 모습”³⁾이라 보았다. 대부분의 아동문학 연구자들은 성극과 신극 상연을 아동극의 기원으로 보고 있으며, 이들은 한국 연극사의 신극과 근

- 1) 이지호는 “설화 가운데 어린이까지도 위할 수 있는 설화를 특별히 일컬어 옛이야기” (『옛이야기와 어린이문학』, 집문당, 2006, 40면)라고 정의하였으며, 김환희는 “구전 민담과 그 전통을 이어받거나 변용해서 씌어진 모든 옛이야기를 포괄하는 용어”는 옛이야기이고, 이 중에서 어린이 독자를 위해 다시 쓴 옛이야기는 “전래동화”로 구분(『옛이야기의 발견』, 우리교육, 2007, 42~43면)하자고 제안한다. 이 글에서 사용하고자 하는 옛이야기는 작가들에 의해서 가공되기 전의 구비설화를 지칭하며, 전래동화를 극화한 작품은 ‘전래동화극’이라고 부르고자 한다.
- 2) 최운식·김기창(『전래동화교육론』, 집문당, 1988, 267~268면)에 따르면, 전래동화집 수록 현황에서 분포도 1위가 ‘도깨비 방망이’ 6위가 ‘혹부리 영감’(6위)으로, ‘도깨비 방망이’와 ‘혹부리 영감’ 설화는 아동독자에게 가장 익숙한 이야기 중 하나이다.
- 3) 주평, 『교사를 위한 아동극 입문』, 백록출판사, 1975, 29~30면.

*경북대학교 국어국문학과 강사

대적인 아동관의 성립 속에서 한국 아동극이 촉발했다고 말한다.

한국 근대 아동극의 기원을 이러한 맥락에서 접근해 보는 것도 의미 있는 작업임은 틀림없지만, 이 글에서는 전래동화를 극화한 아동극으로 범위를 한정하여, 한국 아동극에서 ‘전래동화극’이 어떻게 발생하게 되었으며 그것이 어떠한 의미를 가지고 있는지를 규명하고자 한다. 임수선에 따르면, 『어린이』 창간호에 발표된 방정환의 <노래 주머니> 『어린이』, 1923. 3,4)는 “현재까지 발견된 창작된 희곡 작품으로서 가장 앞선 시기에 놓여 있고, 또한 무대공연으로 형상화 된 작품”으로 한국 아동극의 “최초의 희곡과 최초의 공연작품”⁴⁾이다. 그러나 1921년 11월 19일 천도교 소년회 주최의 가극대회에서 동화극 <소나무와 까마귀>가 공연되었고,⁵⁾ 1923년 1월 12일 천도교 소년회의 동화극대회에서 방정환의 작품인 동화극 <한네레의 죽음>과 <별주부전>이 공연되었다는⁶⁾ 기록으로 볼 때, ‘최초’라는 의미 자체로 방정환의 동화극⁷⁾ <노래 주머니>의 가치를 제대로 평가했다고 보기는 어렵다고 할 수 있다. 요컨대, 이 작품이 지니는 특성들이 한국 근대 ‘아동극’ 장르를 모색하는 데 어떻게 기여하고 있는지에 대한 논의는 부족해 보인다 할 수 있다.

염희경의 『한국 근대 동화극의 초석』은 방정환이 창작한 동화극 <노래 주머니>와 <특기의 재판>의 작품 분석을 토대로 두 작품이 한국 근대 아동극 형성에 끼친 영향을 살펴보고 있다는 점에서 주목할 만하다. 염희경은 방정환이 “우리 옛이야기를 각색한 동화극을 근대 동화극의 기초로 삼고자 했”⁸⁾으며 두 작품을 “동화극사에서 개척의 자리에 놓이는 작

품들”이라 평가하였다. 염희경은 방정환이 일본의 『兒童劇脚本』(1922)에 실린 <코부토리>(혹 떼기, 癩取り)를 보았을 가능성이 높다고 인정하면서도, <노래 주머니>가 “철저히 우리 정서와 민족성에 맞는 우리 옛이야기를 바탕으로 창조적으로 발전”⁹⁾시킨 것임을 강조하고 있다. 그러나 일본과 한국의 ‘혹부리 영감’ 설화가 기본적으로 각 나라의 문화에 따라서 차이가 있다는 것을 인정한다면 이러한 평가는 당연하다고 할 수 있다. 염희경은 <코부토리>와 <노래 주머니>가 가진 각 작품의 특성이나 의미가 아니라 방정환의 작품 창작 의도를 주목하고 있으며, 방정환이 “옛이야기를 동화극으로 각색한 것은 남다른 주체의식의 발로”¹⁰⁾라고 말한다.

1920년대의 문화 활동이 “일제의 한국지배를 정당화하려는 맥락 속에 위치하고 있는” “식민지적 근대”¹¹⁾라는 틀 속에서 가능할 수 있었음을 고려할 때, 방정환과 그의 작품을 단일한 시각에서 평가하는 우를 범하지 않기 위해서는, 1920년대라는 식민지 조선의 역동성과 무엇보다도 일본 아동극과의 관계 속에서 한국 근대 아동극, ‘전래동화극’의 출발이라 할 수 있는 방정환의 <노래 주머니>를 주의 깊게 검토할 필요가 있다. 방정환이 일본으로 유학을 떠난 1920년대 일본의 아동문학은 ‘동화의 시대’로 아동문학이 가장 번성한 시기였다.¹¹⁾ 그는 일본에서 아동문학 작품을 접

8) 염희경은 『한국 근대 동화극의 초석-방정환 동화극 두 편』에서 (『어린이문학』 제34집, 한국어린이문학협회, 2002, 17, 6면, 학회지 자체는 현재 제공이 되지 않아서 염희경에게 직접 받은 한글 파일의 면수임) 작자 미상인 <쪽갓치쪽갓치>(1924.1)와 <황금왕>(1928.1)도 방정환의 작품으로 추정하고 있으나, 정인섭의 『색동회 어린이운동사』(희문출판사, 1981, 167면)를 참고하면 <황금왕>은 정인섭의 작품이다.

9) 염희경, 위의 글, 17면.

10) 김진균·정근식 편저, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 1997, 22면. 이들은 한국에서의 근대성은 식민지 지배와 불가분의 관계로, “식민지적 근대의 경험은 지배자였던 일본 제국주의에 ‘대립하면서 닮는’ 과정”(23면)이라 설명하고 있다.

11) 방정환이 동경을 오고 갔던 1920~23년의 일본 아동문학은 하나의 독립된 장르로서 아동문학이 정착되었고, 『赤の鳥』(1918년) 창간 이후 동화·동요의 이론 연구와 작품이 쏟아지고 있었다. 아동에 대한 인식이 변화되면서 메이지 시기의 오토기바나시(お伽話) 세계와는 다른 새로운 형식의 동화·동요가 창작되었고 이론들이 제기되었

4) 임수선, 『한국 어린이연극 연구』, 단국대학교대학원 석사학위논문, 2004, 20면.

5) 『동아일보』, 1921.11.19.

6) 『동아일보』, 1923.1.12.

7) 아동극과 동화극이 동의어는 아니지만 한국 근대 아동극 형성과정 초기에는 아동극과 동화극이 동일한 맥락 속에서 사용되었다. 이재철은 동화극을 “아동을 관객으로 하는 연극 또는 아동 자신에 의한 연극의 통칭으로 아동극과 거의 같은 의미로 써여진” 또는 “아동, 어른 구별 없이 동화의 세계에 통하는 환상적 상징적 내용을 갖는 극”(『세계아동문학사전』, 계몽사, 1989, 77면)이라 정의하고 있다.

한 후 1922년에 서양의 동화를 번안한 『사랑의 선물』을 출판하였고, 1923년 1월에 개최된 동화극대회에서는 『사랑의 선물』에 실린 <한네레의 죽음>을 무대에 올리기도 하였다. 이는 방정환이 식민지 조선의 아동을 위한 아동문학을 만들어내기 위해서 서양의 동화를 수용하였음을 보여주는 것이다. 다시 말해, 방정환의 <노래 주머니>가 당대 일본의 아동극과 어떠한 접점을 가지는지에 대한 실증적 고찰이 충분히 이루어진 후에, <노래 주머니>가 한국 근대 아동극사에서 어떤 의미를 가지는지에 대해서 평가해야 할 것이다. 이와 같은 작업이 이루어질 때, 방정환의 <노래 주머니>와 ‘전래동화극’의 계보가 한국 근대 아동극사 속에서 온전한 자리를 얻게 될 수 있기 때문이다.

방정환이 1918년 12월에 지중생이란 필명으로 소설 <고학생>을 잡지 『유심』에 투고하였고, <불상한 이야기-영길이의 슬픔>(『어린이』, 1923.4) 같은 창작동화를 게재하였다는 점과 1923년 1월 천도교 소년회 동화극대회에서 <한네레의 죽음>과 <식객>¹²⁾을 번역하여 올렸다는 점을 고려해 보면, 방정환이 『어린이』 창간호에 창작극을 발표할 수 있었음에도 불구하고 의도적으로 옛이야기를 극화하였다고 추정해 볼 수 있다. 그렇다면 왜 옛이야기를 극화하고자 하였으며, 그 중에서도 왜 ‘혹부리 영감’을 『어린이』 창간호에 게재하였는가를 읽어내는 것이 방정환의 <노래 주머니> 연구의 출발점이라 할 수 있을 것이다.

한국 근대 아동극은 일본 아동극의 모방을 통해서 형성될 수 있었고, 방정환의 아동문학 활동 역시 일본 다이쇼 시대의 아동문학의 영향 아래에 있으며 일본 아동문학과의 공유점을 가지고 있었다. 그러나 방정환의 동화극은 식민지 조선의 아동을 위한 연극 만들기라는 목표를 실천하는

으며, 일본에서 아동문학이 가장 번성한 시기(가와하라 카즈에, 양미화 옮김, 『어린이관의 근대』, 소명출판사, 1988 참조)였다.

12) 이 작품의 원작은 아직 확인하지 못한 상황이다. 다만 천도교 청년회 동경지회 청년으로 조직된 소인극단이 1921년 8월 30, 31일에 평양 가부기좌에서 참회의 극 <식객>이라는 서양극을 상연(『동아일보』, 1921.9.4)하였다는 기록이 있다.

과정에서 이루어지면서 일본의 <코부토리>와는 다른 맥락에 위치하게 되었다. 이 글에서는 일본의 <코부토리>와 방정환의 <노래 주머니>의 비교를 통해서, 방정환의 <노래 주머니>가 어떠한 지점에서 다른지, 이와 같은 맥락에서 ‘조선 동화극’으로서 <노래 주머니>가 갖는 의미를 고찰해 보고자 한다.

2. 일본의 동화 희극 <코부토리> : 문예교육의 강화와 국가적 이념의 실천

방정환이 <노래 주머니>의 극화 과정에서 참고했을 것으로 보이는 작품은 1922년 일본에서 간행된 『兒童劇脚本』 1집에 실린 <코부토리>이다. 이 책에는 일본의 신화, 전설, 구비, 영웅전, 오토기바나시 등을 극화한 작품 <코후쿠나 케아이>(행복한 남매, 幸福な兄妹), <코부토리>(혹 떼기, 癩取り), <츄기나 이누>(충성스러운 개, 忠義な犬), <타마노 이>(옥의 우물, 玉の井), <아츠히메노 오탄쵸비>(피꼬리 아가씨의 생일, 鶯姫のお誕生日) 5편이 실려 있다. 지금까지 간행되어 온 아동극 책이 읽기 위한 것이었다면, 이 각본집은 실연을 할 수 있도록 각색·창작한 일본 최초의 시도라고 소개되고 있다.¹³⁾ <코부토리> 텍스트는 무대 장치나 등장

13) 兒童劇研究會, 『兒童劇脚本』, 明治圖書株式會社, 1922, 序 협의회에 따르면 이 책의 인기가 좋아서 1923년 4월에는 10권이 발행될 정도로 인기가 좋았다고 한다. 당시 유학생으로 일본의 아동서적을 다독하던 방정환의 활동을 고려하면 이 책을 보았으리라 쉽게 짐작할 수 있다. 장정희(『조선어독본』의 ‘혹부리 영감’ 실화와 근대 아동문학의 영향 관계 고찰), 『한국아동문학연구』 제20호, 한국아동문학학회, 2011, 256면)는 방정환이 ‘혹쟁이’가 한국에서 일본으로 건너간 것이라는 인식을 가지고 있었기 때문에 이 아동극본집을 참고했을 가능성이 희박하다고 보고 있다. 그러나 <노래 주머니>의 구성과 상연에 대한 참조, 일본 아동문학에 대한 그의 관심 및 일본 동화론의 영향을 고려할 때, 이 작품을 읽은 후 식민지 조선에 적합한 아동극을 쓴 것이라 볼 수 있다.

인물들의 등퇴장 및 행동에 이르기까지 무대 연출과 관련된 사항을 아주 자세히 다루고 있으며 결말에는 실연 상 주의사항을 따로 첨부하고 있다.

우선 <코부토리>가 일본의 ‘흑부리 영감’을 어떻게 극화하였으며 어떤 지점에서 다른지를 살펴보도록 하겠다. ‘흑부리 영감’ 설화가 최초로 기록된 12세기 문헌 『우지슈이모도가타리(宇治拾遺物語)』에서는 오른쪽 불에 큰 흑이 달린 정직한 할아버지와 왼쪽 불에 큰 흑이 달린 심술궂은 할아버지가 등장한다. 이 설화는 정직한 할아버지가 비바람을 만나서 나무 뒤로 피한 후, 도깨비들의 춤 잔치에서 춤을 추게 되었고, 도깨비들이 할아버지가 춤을 잘 춘다며 또 오라고 할아버지의 흑을 ‘저당물’로 잡아두었는데, 이를 알게 된 심술궂은 할아버지가 흑을 떼기 위해서 도깨비를 찾아갔다가 춤 솜씨가 서툴러서 나머지 흑마저 붙이게 된다는 이야기이다.¹⁴⁾ 1막 1장으로 구성된 동화 희극 <코부토리>는 설화의 ‘흑 떼기와 붙이기’라는 화소를 제목으로 가져옴으로써, 일본 설화와의 연속성을 취하고 있다.

이때 갑자기 천둥소리가 들리며 번개가 쳤다.

정직한 영감 이런 휴식하는 동안 해가 저버렸군. (말하는 동안 번개는 더 심해졌고 비가 내리기 시작했다) 이렇게 비가 내리면 집으로 갈 수가 없으니 잠시 비가 그치는 걸 기다렸다가 가야겠군.(여우에게서 받은 머루 잎을 쓰고 좌우를 보며 큰 나무가 있는 것을 본다) 다행히 이 나무는 크니까 이 나무 아래에서 비를 피해야겠어. (나무 뒤에 앉는다)

무대 뒤에서는 「소나기 노래」를 부른다.(소학교 학생의 창가집)

이 노래가 끝나면 비가 그치고 동시에 왼쪽에서 붉은 도깨비, 파란 도깨비, 외뿔 도깨비, 세 눈박이 등 요괴, 도깨비의 대장에게 끌려나와 무

대 중앙에 나타난다. 빙 둘러 앉아서 중앙의 큰 접시에 담긴 진수성찬과 술병을 두고 갑자기 술잔치를 벌인다.¹⁵⁾

비를 피하느라 나무 뒤에 숨은 정직한 영감은 도깨비들의 술잔치를 구경하게 된다. 붉고, 파랗고, 외뿔에 세 눈박이 등 인간의 모습과는 거리가 먼 도깨비들의 생김새, 오른쪽에 흑이 달린 정직한 영감이 춤을 잘 추어 흑을 뺄 수 있게 된 반면에 왼쪽에 흑이 달린 심술궂은 영감은 흑을 하나 더 붙이게 된다는 서사, 도깨비들이 술잔치를 벌이는 장면 등은 <코부토리>가 설화와 큰 차이가 없음을 보여준다.

설화의 극화 과정에서 <코부토리>의 가장 큰 변화는 여우와 거미의 등장이지만, 이들의 등장은 설화의 내용을 바꾸기 위함이 아니라 설화를 ‘동화 희극’으로 전환하는 과정에서 아동관객의 흥미와 재미를 유도하기 위한 장치로 볼 수 있을 것이다. 두 영감의 성품의 차이를 드러내는 역할을 하는 여우는 정직한 영감에게 방울과 머루 잎을 주었다. 방울이 정직한 영감과 심술궂은 영감의 춤의 차이를 결정짓는다는 점에서 볼 때, 여우가 주는 방울은 극에서 중요한 요소이다. 심술궂은 영감은 정직한 영감이 모아 둔 뿔감을 빼앗고 배고픈 여우에게 주먹밥도 나누어 주지 않는다. 그는 “못된 여우 놈 같은! 또 뭔가 나쁜 짓을 하려고 나타났구먼! 자, 주먹밥 대신 이걸 주지”하며 옆에 있는 지팡이로 여우를 때리려고 하였다.¹⁶⁾ 그러나 정직한 영감은 자신이 잃어버린 메뚜기를 배가 고프는데도 먹지 않고 자신에게 알려준 여우에게 메뚜기를 먹으라고 주었으며, 그 보답으로 여우에게서 방울을 받게 되었다.

정직한 영감 지금 여기서 보고 있자니 너무 재미있어서 방해해 해버렸어. 그럼 한 번 시작해 보겠네(방울을 흔들면서 발장단

14) 장정희, 「흑부리 영감」담의 한·일간의 설화소 비교와 원형 분석, 『한국학논집』 제48집, 계명대학교 한국학연구원, 2012, 394면 참조.

15) 兒童劇研究會, 앞의 책, 115~116면.

16) 兒童劇研究會, 위의 책, 103~104면.

손장단 재미있게 춤추기 시작한다)

도깨비 대장 굉장히 잘하는데.

붉은 도깨비 손에 쥐고 있는 저 방울은 신기한 소리가 나는구나.

파란 도깨비 굉장히 좋은 소리야.(한 곡이 끝날 즈음)

도깨비 대장 영감, 당신이 들고 있는 그 방울은 아주 좋은 것이로군. 우리들에게 양보해주지 않겠나? 그 대신 영감의 소원을 들어주겠네.¹⁷⁾

도깨비들의 춤 잔치가 한참일 때 정직한 영감은 자기도 해보겠다고 춤을 추는데, 방울을 흔들면서 재미있게 춤을 추기 시작한다. 여우에게 받은 방울 덕분에 정직한 영감은 춤을 굉장히 잘 추는 것처럼 보였고 도깨비들은 영감의 소원을 들어주겠다고 방울을 달라고 요구하게 된다. 정직한 영감은 혹을 떼 달라고 부탁하게 되었고, 때마침 등장한 심술궂은 영감은 이를 보고나서는 갑자기 춤을 추기 시작한다. 그러나 방울이 없는 심술궂은 영감은 “정직한 영감과는 하나도 닮지 않은 재미도 없는 춤”을 추면서 도깨비들의 진수성찬을 발로 차버리고 접시와 술병마저 깨뜨리게 된다. 도깨비들은 그들의 잔치를 망친 심술궂은 영감에게 정직한 영감의 혹을 붙여 버리고, 용서해달라는 영감에게 마음도 고쳐먹고 춤을 잘 추면 내년엔 와서 떼어 주겠다고 약속한다.¹⁸⁾ <코부토리>는 너그러운 마음을 가진 정직한 영감의 혹 떼기와 욕심 많고 남을 괴롭힌 심술궂은 영감의 혹 붙이기를 통해 권선징악의 교훈을 전달한다.

그러나 이와 같은 교훈성은 옛이야기의 권선징악과는 다소 다른 지점에서 드러난다. <코부토리>의 결말에서는 여우와 작은 거미 소년이 등장하여 “혹을 떼 영감, 일본 제일의 좋은 사람이야, 혹이 두 개인 심술궂은 영감은 본성이 나쁘기 때문이지. 만세 만세 만만세!”¹⁹⁾라고 노래를 부

른다. 이 노래에서 강조하는 것은 혹을 떼 정직한 영감이 일본 제일의 좋은 사람, 즉 정직과 너그름 및 타인에 대한 동정과 같은 덕목을 지닌 ‘좋은 일본인’이라는 것이다. 또한 여우가 정직한 영감에게서 메뚜기를 받을 수 있었던 것은 자신의 배고픔을 참고 메뚜기를 돌려준 ‘착한 어린이’였기 때문이다. <코부토리>가 이와 같이 ‘착한 어린이’나 ‘좋은 일본인’을 강조하는 것은, 메이지정부 이후 심상소학교 수신서에서 “‘착한 어린이’(よいこども)나 ‘좋은 일본인’(よい日本人)이라는 제목으로 조직적·반복적으로 학습케 함으로써 ‘순량하고 총량한 신민’을 육성”²⁰⁾해 나가는 전략과 연결되어 있다는 점에서 주목을 요한다.

이는 <코부토리>의 주제적인 측면에서 뿐만 아니라 공연적인 측면에서도 드러난다. 극화 과정에서부터 실연을 중요한 목표로 삼은 <코부토리>는 아동이 직접 상연할 수 있도록 무대, 소도구, 분장, 동작으로 추가된 ‘실연 상 주의사항’과 무대지시문 등을 통해 공연성을 강조하고 있다.

실연 상 주의사항

「무대」 왼쪽의 배우들 출입 통로는 가능한 무대와 이어 붙이는 쪽이 좋습니다. 테이블을 나란히 하고 폭은 3척 정도면 됩니다.

(…중략…)

「분장」 정직한 할아버지와 심술궂은 할아버지의 복장은 통소매에 바지면 됩니다. 바지는 학교 바지의 기장을 끈으로 묶어서 타츠케로 합니다. 도깨비는 도깨비 가면을 종이로 만들어서 쓰기만 하면 되고 여우도 그대로 합니다.

(…중략…)

19) 兒童劇研究會, 앞의 책, 133면.

20) 이병담은 원래 일본수신서의 간행 목적은 “어린이의 도덕적 가치관과 올바른 심성을 함양시키면서 동시에 “근대시민사회의 윤리에 적합한 실천적인 인간성”을 길러주기 위함이었으나, “좋은 일본인 육성”이라는 의도가 개편과정을 거치면서 “선량한 신민”→“총량한 신민”→“멸사봉공의 황국신민” 육성으로 귀결되었다고 설명한다. 『근대 일본 아동의 탄생』, 제이앤씨, 2007, 160~165면.

17) 兒童劇研究會, 앞의 책, 123면.

18) 兒童劇研究會, 위의 책, 128면.

「동작」 연출에서 제일 어려운 것은 정직한 영감이 춤추는 전후입니다. 춤은 무엇을 추든지 재미있지 않으면 전체의 흐름이 깨져버립니다. 어른이 추는 춤을 추어도 이상하지 않습니다.²¹⁾

배우들의 출입통로를 왼쪽으로 정해두고 그루터기는 오른쪽에 두고, 산 속 배경의 무대를 위해서 배경 그림을 그리기도 하고 바닥에는 땅 무늬를 깔아두기도 하며, 심지어 큰 나무를 베어도 좋다는 연출은 <코부토리>가 무대 배경의 완성도를 상당히 고려하고 있음을 보여준다. 도깨비의 혹은 만들기 위해서 풍선이나 금붕어 먹이를 이용하고 소도구들도 있지 말 것을 당부하며, 영감들의 의상 및 춤에 대해서도 세심히 신경 쓰고 있다. 이는 <코부토리>가 읽기 위한 텍스트가 아니라 공연을 위한 텍스트로, 공연의 완성도를 추구하고 있음을 의미한다.

이러한 공연성과 관련하여 주목할 부분은 바로 <코부토리>가 학교 교육과의 연결되어 있다는 점이다. <코부토리>는 거미집을 만들고 있는 작은 거미가 “바람이 부는 작은 가지에 집을 치는 작은 거미, 붙이고 끊고 끊었다 붙이고 끊어도 끊어도 또 붙여서 끝끝내 작은 가지에 거미집을 만들었다”는 노래로 시작되는데, 이 노래는 심상소학교 독본 3권에 실려 있다. <코부토리>가 심상4~6학년 남학생용을 위한 각본이라는 것과 정직한 영감이 나이를 물을 때 여우가 “심상 3학년”이라고 답하는 것, 도깨비들이 등장하기 전에 부르는 노래가 소학교 창가집에 실린 「소나기」라는 것, 무대 의상에서도 학교 바지를 이용하는 설정은, <코부토리>가 학교 교육 체제와 밀접하게 연결되어 있음을 보여주는 것이다.

『兒童劇脚本』이 간행된 1922년은 일본 학교 교육의 제3기(1918~1933)에 해당하는 시기이다. 아동중심주의 교육과 자유주의적 교육을 표방한 제3기의 심상소학교독본은 동화와 동요 등 문예교육이 강조되면서 문학적 내용이 51.5%나 차지하였고, 교재에 대한 흥미를 유발하기 위해서 “문학화”

21) 兒童劇研究會, 앞의 책, 136~137면.

와 “교재의 생활화”가 상당히 반영되어 있었다.²²⁾ 이렇게 본다면 ‘혹부리 영감’의 극화와 <코부토리>에서 거미와 도깨비들이 심상소학교독본의 노래를 부르는 것은, <코부토리>가 아동극을 통한 문예교육의 강화, 심상소학교독본 교재에 대한 흥미 유발과 학교 교육과의 연계라는 기획 안에 놓여 있다고 할 수 있을 것이다.

제3기 국정교과서와 심상소학 수신서가 “다이쇼 데모크라시적 세계주의와 국제협조가 강조됨과 더불어 국제사상이 강화되어 국민도덕 신념과 제국신민다운 역할을 강조한 총량한 신민과 천황주의”²³⁾을 실천하고자 함과 긴밀한 관련을 맺고 있다는 점에서, <코부토리>에서 드러나는 정직, 너그러운 마음의 강조와 권선징악의 교훈성은 어린이의 사회화와 도덕성 함양으로 합리화된 채, ‘착한 어린이’와 ‘좋은 일본인’ 즉, 선량하고 총량한 신민 육성이라는 국가적 이념을 수행하는 것이다. 요컨대 ‘혹부리 영감’이라는 옛이야기를 극화한 <코부토리>는 심상소학교독본의 노래 삽입을 통한 문예교육의 강조와 심상소학 수신서가 요구하는 국민도덕 신념과 제국신민의 역할인 ‘착한 어린이’와 ‘좋은 일본인’의 형상을 자연스럽게 학습하게 하고 있다.

22) 이병담(앞의 책, 61~65면)에 따르면 심상소학교독본의 문학성과 시민 사회적인 내용 이면에는 ‘군함생활의 아침’, ‘수병의 어머니’, ‘국기’ 등 “전통적인 군국주의” 또는 “국주주의적 성격”이 농후하다고 한다.

23) 일본의 국정 교과서와 수신서는 국내외의 정세변화에 따라 국가의 지배 의도가 다르게 나타나고 있다. 1904~1909년까지의 제1기는 내셔널리즘 교화와 강화 및 국민사상의 통일이 교육칙어에 근거한 천황제의 고착화 국민정신강화 및 총량한 신민의 역할을 강조하였으며, 1910~1917년까지의 제2기는 천황제 가족국가관인 국가주의가 봉건윤리에 국제사상을 강화한 천황숭배와 충효에 근거한 총량한 신민의 의무를 강조하였다. 1918~1933년까지가 제3기이며, 1934~1940년까지의 제4기는 만주사변 이후 파쇼주의 교화와 국체명칭의 국제사상이 강화되었고, 1941~1945년까지의 제5기는 태평양전쟁 결전의 초국가주의적·파쇼적 군대주의에 따라 천황의 신격화와 멸사봉공의 황국신민 의무와 실천이 강조되었다. 이병담, 위의 책, 102~104면.

3. 조선의 동화극 <노래 주머니> : 동화극 정착 시도와 규율권력 ‘뱀’에서의 실천

방정환의 <노래 주머니>는 ‘혹부리 영감’을 극화하였다는 점과 상연상 주의사항을 통해 공연 방식을 자세히 다루고 있다는 점에서는 일본의 <코부토리>와 동일한 전략을 취하고 있다. 다시 말해, 방정환은 <코부토리>가 취한 이러한 전략이 아동극 장르가 아직 정착되지 않은 1920년대 식민지 조선에 적합하다는 생각에서 ‘혹부리 영감’을 극화한 <노래 주머니>를 『어린이』 창간호에 게재하였을 것이다.

방정환이 동화극 <노래 주머니>와 <특기의 재판>을 창작하기는 하였으나 동화극에 대한 직접적인 글을 발표하지는 않았기 때문에, 방정환의 동화론을 참고하여 그가 생각한 동화극의 개념에 대해서 살펴보도록 하겠다. 「새로 개척되는 동화에 관하여」에서 방정환은 “「옛날 옛적」으로 시작되는 고로 동화라면 「옛날 이약이」로 알기 쉽게 된 까닭이나 결코 옛날 이약이만이 동화가 아」니지만, 동화의 형식과 내용, 분류 등 체계적인 접근이 어려운 현 상황에서는 “아즉 동화라는 것은 누구나 아는 바 「해와 달, 흥부와 놀부, 「콩쥐 팥쥐, 「별주부」 등과 가튼 것이라고만 알아두어도”²⁴⁾ 좋다고 하였다. 이를 고려하면 방정환이 옛이야기의 극화라는 전략을 취한 이유는, 우선 그가 추구하는 동화극의 내용과 미적 형식의 완성도만큼이나 동화극에 대한 아동관객들과 독자들의 친근성을 유도하고자 하는 의도가 중요하였음을 알 수 있다.

방정환이 옛이야기를 어떻게 극화하였는지 그리고 그가 생각한 동화극의 개념과 특성에 대해서 살펴보기 위해서, 『보통학교 조선어급(及)한문독본』(1915)에 실린 「혹 있는 노인」과 비교해 보도록 하자.²⁵⁾

뺨에 혹이 난 착한 노인은 도깨비에게 혹을 떼이고 보물을 받는 반면에 나쁜 노인은 혹을 하나 더 붙이게 된다는, 기본 서사는 「혹 있는 노인」과 <노래 주머니>가 동일하다. 조선어 교과서는 ‘혹 떼러 갔다가, 혹 붙었다’는 속담이 이 이야기에서 유래하였다고 마무리 지을 만큼 ‘혹 떼기’와 ‘붙이기’를 ‘혹부리 영감’의 중요한 요소로 보고 있다. 이에 반해 방정환은 노래가 혹에서 나온다는 설정에 주목하여 혹을 노래 주머니로 표현하여 동화극의 제목을 <노래 주머니>로 하였다. 이는 옛이야기를 그대로 극화하는 것이 동화극은 아니라, 작가가 아동의 마음을 고려하여 옛이야기에 문학성을 가미해야 함을 의미한다. 다시 말해, 아동을 위해 작가가 옛이야기를 새로 가공하는, 즉 “영원한 아동성을 날치 아니한 인류-중의 1인인 예술가가 다시 아동의 마음에 돌아와 어느 감격-혹은 현실의 생활을 반성하는 데서 생기는 어느 느낌을 독자에게 호소하는”²⁶⁾ 것이 동화이며, 이러한 동화를 극화하는 것이 동화극이라 할 수 있을 것이다.

1막 3장으로 구성된 <노래 주머니>는 1장과 3장이 도깨비가 등장하는 공간으로 ‘혹부리 영감’담의 설화적 세계와 동일하지만, 2장은 “촌의 등 뒤 족으마한 냇가의 경치 멀-리 등성이 위로 초가집 지붕이 이삼 보이고 그 등성이 앞에는 족으마한 냇물이 보이고 그 내우에는 다리도 노여”²⁷⁾ 있는 현실 세계로 새로 삽입된 장이다. 도깨비-인간-도깨비 세계로 나누어지는 이러한 구성은 설화-현실-설화적 세계를 의미하며, 이와 같은 설화와 현실적 세계의 구분을 통해서 방정환은 “현실의 생활을 반성”하고

고찰 : 1913년 보고집 『전설동화 조사사항(傳說童話調査事項)』을 중심으로, 『일본문화연구』 제44집, 동아시아일본학회, 2012)은 다카하시 도루의 『조선의 이야기집과 속담』(1910), 에노모토 슈손의 『세계동화집 동양의 권』(1918) 야마시키 겐타로의 『조선의 기담과 속전』(1920)에 ‘혹부리 영감’담이 공통적으로 실려 있으며, 1910년 당시 조선에서는 이 설화가 이미 전승되고 있었다고 보고 있다. 조금씩 차이는 있으나 수집된 이 설화를 바탕으로 조선총독부는 일본의 ‘혹부리 영감’과 비슷하도록 「혹 있는 노인」을 교과서에 실었다고 볼 수 있다.

24) 방정환, 새로 개척되는 동화에 관하여, 『개벽』, 1923.1, 19면.

25) 이시준·김광식(『1910년대 조선총독부 학무국 편집과가 실시한 조선 민간전승 조사

26) 방정환, 앞의 글, 21면.

27) 방정환, <노래 주머니>, 『어린이』, 1923.4, 6면.

옛이야기를 가공함으로써 옛이야기 자체가 동화가 될 수 없음을 분명히 하고 있다.

<노래 주머니>의 2장에 등장하는 소년과 관련된 사건은 <코부토리>가 여우를 등장시켜 옛이야기를 보다 풍성하게 만들고 영감들의 성격을 드러내는 역할에 머무른 것과는 완전히 다른 맥락에 있다고 할 수 있다. 소년의 등장은 옛이야기의 가공이라는 측면뿐만 아니라 방정환의 인식을 읽어낼 수 있는 요소가 있기 때문이다. 방정환은 사람 좋은 박서방과 욕심 많은 김서방이 선악의 기준에 의해서 보상과 벌을 받는다는 모티프를 ‘혹부리 영감’에서 가져오으로써 권선징악의 주제를 드러내고 있다. 그러나 이와 같은 전락 속에서도 그가 2장을 통해서 강조하는 바는 “현실의 생활을 반성하는 데서 생기는 어느 느낌을 독자에게 호소”하고자 하는 것으로, 소년들의 등장은 현실 세계에 대한 반성과 방정환의 아동문학의 핵심인 아동 존중 사상이 반영되어 있다.

小三 그러게 말이야 가튼 혹쟁이라고 박서방은 그러케 사람 조흔데
김서방은 왜 그리 욕심만 만코 심술만 사나운지 몰나요

小一 심술이 사나우면 엇절터이나 우리가 잡은 미역을 썰어갈 듯
십흐나

(…중략…)

김 요놈의 자식들 안내노홀 터이나하고 몸을 밀고 막고 췌는 소년을
짜리려고 주먹을 번쩍 든다 그새 우편에서 혹 썰어진 박서방이 췌
여 와서 김의 주먹을 붓잡는다

박 이거 누구인지 좀 참으시오 어린 사람을 그러케 짜릴 것이 무엇잇
소 오나는 누구라고 자네일세 그러 이 사람이 어린 사람들과 싸움
이 무슨 싸움인가 부끄럽지 아니한가(하고 주먹을 노아준다 김은
물그림이 박을 쳐다보고)²⁸⁾

28) 방정환, <노래 주머니>, 앞의 책, 6면.

옛이야기에서는 주로 정직/거짓, 효/불효, 무욕/욕심, 배려/이기 등과 같은 도덕적인 잣대에 의해서 착한 사람과 나쁜 사람의 경계는 만들어지며, 착한 사람에게는 보상이 나쁜 사람에게는 처벌이 따른다. <노래 주머니>에서도 박서방과 김서방은 같은 ‘혹쟁이’이지만, 박서방은 사람이 좋으며 김서방은 욕심만 많고 심술만 사나운 인물로 설정되어 있다.

그런데 여기서 중요한 것은 이와 같은 인물의 성품을 드러내는 방식이 ‘소년들을 어떻게 대우하느냐’에 의해서 결정된다는 점이다. 김서방은 소년들의 미역이(논메기)를 빼앗으려고 웅덩이도 자기가 파두었다고 우기며 그것도 부족하여 결국 힘으로 소년들을 제압하려고 한다. 이와는 대조적으로 박서방은 ‘어린 사람’을 때리지 못하게 하며 오히려 ‘어린 사람’과 싸우고 있는 김서방에게 핀잔을 주고 있다. 김서방과 소년들 사이에 어떤 일이 있었는지 알지 못하지만, 박서방은 소년들을 때리는 것 자체가 부끄럽다고 말한다. 이는 김서방은 심술이 사납고 욕심이 많을 뿐만 아니라 약한 소년들 즉 ‘어린 사람(어린이)’을 때렸기 때문에 나쁜 사람이며, 반면에 박서방은 ‘어린 사람’을 존중하고 있기 때문에 좋은 사람일 수 있음을 보여준다. 말하자면 방정환은 박서방의 좋은 성품은 그의 아동존중과 연결시키고, 도깨비들에게 혹에서 무엇이든지 나온다면 더 많은 보물을 요구하는 김서방의 욕심 많은 행동은 아동을 괴롭히는 행동과 연결시킴으로써, 근대적인 아동관을 자연스럽게 인식시키고 있는 것이다.

이는 방정환이 ‘천도교청년당’과 ‘천도교소년회’를 구심체로 아동문학 활동을 전개한 것과 관련이 있다. <노래 주머니>의 2장은 “어린아이도 한울님을 모셨으니 아이 치는 것이 곧 한울님을 치는 것이오니, 천리를 모르고 일행 아이를 치면 그 아이가 곧 죽을 것이”²⁹⁾라는 「내수도문 의 영향을 받은 것이라 볼 수 있다. 특히 <노래 주머니>가 발표된 다음 달인 1923년 5월 1일에 ‘조선소년운동협회’ 주최로 제 1회 ‘어린이날’을 선포

29) 라명재 주해, *해월신사법설-내수도문*, 『천도교경전 공부하기』, 도서출판 모시는 사람들, 2013, 369면.

하고, 그들이 뿌린 선전지에 소년운동의 기초조건이 “어린이를 재래의 윤리적 압박으로부터 해방하여 그들에게 대한 완전한 인격적 예우를 허하게 하라”³⁰⁾였다는 것을 고려한다면, 그가 <노래 주머니>에 아동 존중 사상을 배치한 의도는 “현실의 생활을 반성하는 데서 생기는 어느 느낌을 독자에게 호소하”고자 함에서 비롯되었다. 현실 세계에 대한 반성 및 교육적 의미의 강화 시도는 혹을 대하는 노인들의 태도가 조선어 교과서와 <노래 주머니>에서 다르다는 것을 통해서도 드러난다.

독갑이는 그 노래에 대단히 감동되어, 극히 고요하게 듣고 잊었소.

독갑이들이 한참 듯더니, 그 중 괴슈되는 독갑이가 노인을 대하여 못되,

「노인은, 어디서 그런 조흔 음성이 나왔는가.」하얏소.

노인의 대답이

「목에 달녀 잇는 혹 속에서 나온다.」하얏소.

괴슈독갑이는 이 말을 듯고,

「그러면, 그 혹을 나를 주시오.」하면서, 여러 가지 보패를 내어주고, 그 혹을 떼어갓소.³¹⁾

독2 이 늙은이의 노래는 이 뺨에 달린 노래 주머니에서 나오는 것입니다. 그러니 그 노래주머니를 보물을 주고 빼아서 두면 그 주머니에서 무슨 노래든지 자꾸 나올 것입니다.

노인은 두 눈을 크게 쓰고 두 손으로 혹을 가린다.

괴슈 허허 그것 생각 잘 하얏가 그럼 어서 속히 저 노래 주머니와 보물을 밧구게 하여라

일동 어-이(하고 우-달겨든다.)

노인 아니올시다. 이것은 노래 주머니가 아니라 혹이올시다. 소리는

30) 『동아일보』, 1923.5.1.

31) 『보통학교 조선어급(及)한문독본』, 조선총독부, 1915, 57~58면.

목구멍으로 나오는 것입니다.³²⁾

『보통학교 조선어급(及)한문독본』에서는 산촌의 한 노인이 나무를 하러 산에 갔다가 날이 저물어 빈 집에 들어서 노래를 부를 때, 도깨비들이 나타나 이 노래를 듣고는 좋은 음성이 어디서 나오는지 묻자 노인은 혹에서 나온다고 대답한다. 그러나 <노래 주머니>에서는 노래가 뺨에 달린 혹에서 나오는 것이라고 도깨비들이 먼저 말하고 혹을 보물과 교환하자고 하였으며, 노인은 소리는 목구멍에서 나오는 것이라고 정직하게 대답한다. 이러한 차이는 옛이야기의 가공이라는 측면³³⁾과 함께 노인의 정직함에 대한 교육적 효과³⁴⁾의 반영에서 비롯되었다.

다음으로 살펴볼 부분은 <노래 주머니>의 공연성으로, <노래 주머니>는 <코부토리>가 결말에 ‘실연 상 주의사항’을 첨부한 것과 동일한 전략을 시도하고 있다.

상연할 때에

혹쟁이 김과 박의 의상을 얼른 보아도 다르게 것 다른 옷을 낚히고 하나는 감투를 쓰고 하나는 갓을 쓰던지 하여 서로 다르게 해야 됩니다.

혹은 마분지나 유지를 몇겹몇겹을 하여 등글게 맨들어 얼굴 가티 칠을 하고 가는 실 누른 실로 고리를 맨들어 귀에 걸고는 뺨에 닳는 데는 풀칠을 하게 하십시오

32) 방정환, <노래 주머니>, 앞의 책, 6면.

33) 이에 대해 장정희(앞의 글, 405면)는 교육적인 효과가 고려는 되었으나 설화소를 개작함으로써 설화의 원형에서 멀어졌음을 강조한다. 그러나 오히려 이러한 설화의 원형과의 차이를 방정환은 의도하고 있다고 볼 수 있다.

34) 방정환은 「동화작법(동화 짓는 이에게)」(『동아일보』, 1925.1.1.)에서 동화가 가질 요건으로 “아동의 마음에 기쁨과 유쾌한 흥”과 “교육적 의미”를 언급하였다. 특히 교육적인 가치는 이를 전면으로 내세울 것이 아니라 아동의 흥미를 고려한 “유열(愉悅)”이 동반되어야 함을 강조하였다. <노래 주머니>에서 도깨비들이 김서방을 혼내고자 코나 허리를 길게 늘이자 또는 입에서 개구리가 튀어나오게 하자는 것 역시 이에 해당한다.

(…중략…)

독감이 얼굴을 붉건 칠을 하고 머리 우에는 마분지로 쌀을 맨들어 말고 수건가튼 것으로 동여 메면 됩니다. 그리고 눈가에 먹으로 짤을 긁게 그리고 입도 크게 거리야 됩니다. 그중에 괴수는 구레나룻을 부치면 좃습니다.³⁵⁾

<노래 주머니>는 “학교나 소년회나 아무나 하기 쉬운 동화극”을 내세우면서 무대 배경보다는 도깨비와 박서방, 김서방 인물의 의상과 분장을 주로 다루고 있다. 식민지 조선에서는 동화가 무엇인지도 모르는 사람이 대다수였기 때문에 방정환은 동화극 공연의 완성도를 추구하기 보다는 누구나 할 수 있음에 초점을 맞추게 된다. 특히 배우들이 “반듯이 입을 향하고 안저야 됩니다 그러지 않으면 말소리가 안 들립니다”며 무대에서 배우들의 방향을 강조하는 것은, 조선에서 동화극이 얼마나 생소한 것인지 보여준다. 다시 말해, 방정환은 일본의 <코부토리>를 참조하여 ‘혹부리 영감’을 동화극으로 각색하면서 상연 시 유의점을 동일하게 다루고 있지만, 당대 조선의 상황에 맞게 아동이 공연을 스스로 준비할 수 있도록 인물 중심의 유의점을 기술하고 있다.

공연성과 관련하여 가장 중요한 지점은, <코부토리>가 심상소학교 독본과 창가집에 실려 있는 노래를 적극적으로 활용함으로써 교재의 문학화를 시도한 것과 달리, 방정환은 창작 노래를³⁶⁾ 2편 게재했다는 것이다. 우선 도깨비들의 ‘또드락’ 노래와 노인의 ‘바가지’ 노래 삽입 자체로 본다면, 아동의 흥미 유발과 <노래 주머니>의 문학성 및 공연성을 방정환이 고려한 것이라 할 수 있다. 이는 지금까지 살펴본 옛이야기를 극화하는 과정과 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

35) 방정환, <노래 주머니>, 앞의 책, 8면.

36) 방정환은 “노래는 곡조를 만들어 이다음에 발표하겠습니다 아즉은 하기 쉬운 곡조에 맞춰서 하십시오”라고 덧붙여 두었다.

그러나 아이들이 학교에서 배운 노래를 활용하였다면 아이들이 훨씬 쉽게 연극을 준비할 수 있었음에도 불구하고, 방정환이 창작 노래를 선택했다는 것은 다른 맥락이 적용되었을 가능성을 제기한다. 이에 대해서 동화극의 학교 교육과의 연계에 대한 방정환의 의문 그리고 다음 장에서 개벽사의 조선동화 발굴 사업과의 연결 문제로 나누어 살펴보도록 하겠다.

일본 제국에 의해서 1911년 1차 조선교육령, 1922년 2차 교육령으로 대학까지 포함하는 학제의 체계화가 이루어졌고, 1920년대 초반까지 훈육은 ‘국민성의 발전완성’을 중심으로 사고되었다.³⁷⁾ 식민지 체제 아래에서 학교라는 교육 제도는 식민체제가 필요로 하는 인간형을 생산 즉, 궁극적으로는 일본 제국주의 체제 순종에 필요한 기능적 지식 강요를 통해서 일본 제국의 융성을 뒷받침하게 할 수 있는 아동 생산을 목적으로 하게 된다.

방정환은 당대 학교가 “기성된 사회와의 일정한 약속 하에서 그의 필요한 인물을 조출(造出)하는 밖에 더 이상도 계획도 없”으며, “그 사회 어느 구석에 필요한 어떤 인물(소위 입신출세자겠지요)의 주문을 받고 그대로 자꾸 판에 내놓는 교육”이라고 강하게 비판하였다. “어린이는 결코 부모의 물건이 되려고 생겨나오는 것도 아니고, 어느 기성사회의 주문품으로 되려고 나오는 것” 아니라, “훌륭한 한 사람으로 태어나오는 것이고 저저는 저대로 독특한 한 사람이 되어갈 것”이기 때문에, “지금의 우리 조선에”는 “필연으로 애(愛)와 정(情)의 지도”가³⁸⁾ 필요함을 강조하였다.

이러한 방정환의 인식에는 어린이에 대한 독립성과 가능성이 전제된 것이라 할 수 있다. 어린이의 “어림(幼)은 크게 자라날 어림이요 새로운

37) 김진균·정근식·강이수, 『일제하 보통학교와 규율』, 김진균·정근식 편저, 앞의 책, 84~86면.

38) 방정환, 「소년의 지도에 관하여」잡지 『어린이』 창간에 게재, 『천도교회월보』, 1923.1 안경식, 『소파 방정환의 아동교육 운동과 사상』, 학지사, 1996, 177~178면, 재인용.

큰 것을 지어낼 어림”으로 그들은 “새로운 세상을 지어낼 새 밋천을”³⁹⁾ 가진 독립된 인격체로, 어린이는 새롭고 훌륭한 세상을 만들어낼 가능성을 가지게 되는 것이다. 그러나 당대 학교는 제도권 교육이라는 측면에서 저대로 독특한 한 사람으로서의 아동은 사라지고 기성사회가 필요로 하는 인물을 만들어낼 뿐만 아니라, 그 제도와 규율이 일본 제국에 의해 만들어진 것이라는 측면에서 볼 때 학교는 일본 제국에 필요한 인물을 만들어 내고 있는 것과 다를 바가 없는 것이다. 즉 학교 교육에 대한 방정환의 비판은 제도적인 문제에 그치는 것이 아니라, 일본 제국에 필요한 기능적 지식 강요의 비판에까지 나아가고 있는 것이다.

식민지 제도로서의 학교는 “식민지 조선의 학교에 위배되는 목적을 가지”고 “民族을 중심에 둔 소년들의 계몽활동”, 즉 소년회나 동화회와 “근원적으로 충돌을 빚을 수밖에”⁴⁰⁾ 없었고, 그러기에 학교 교육에 의문을 가지고 있던 방정환 역시 학교 교육 ‘밖’에서 주로 활동을 하게 된 것이라 볼 수 있다. 지속적인 천도교소년회의 활동과 1918~1931년까지 전국을 돌아다니면서 했던 무수히 많은 동화구연과 강연회를⁴¹⁾ 고려한다면, 소년회나 동화회에서 공연될 수 있는 동화극의 창작, 그리고 동화극 <노래 주머니>의 창작 노래는 동일한 궤적 안에 놓여 있을 것이다.

<코부토리>는 제국의 신민으로서 ‘착한 어린이’와 ‘좋은 일본인’이라는 일본의 국가적 신념이 반영된 심상소학교독본과 창가를 적극 활용하였다. 방정환은 <코부토리>를 참조하고 <노래 주머니>를 만들었지만, 학교 교육에 대해서 의문을 가지고 규율권력 ‘밖’에서 주로 활동하였기에

39) 『어린이날』, 『어린이』, 1926. 5, 2면.

40) 이에 대해서는 배선애의 「근대 미디어로서의 극장과 식민지시대 문학 장의 동학 : 1920년대 준극장기관과 주체 형성의 양상-소년회 활동을 중심으로」(『대동문화연구』 제69집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010, 322면) 참조.

41) 대표적인 예로 『어린이』의 「나그네 잡기장」(1925.5, 30~31면)을 참고하면 방정환은 1925년 소년소녀대회에 참가하기 위해서 3월 21일 밤 경성에서 출발하여 22일 대구, 23일 마산, 26일 부산, 27일 김천, 28일 서울, 30일 인천으로 순회하였다.

학교에서 배우는 창가나 교과서의 노래가 아니라, 민요에 가까운 창작노래를 삽입하게 되었다고 볼 수 있다.

4. ‘민족’의 내면화, 식민지 조선의 아동을 위한 동화극 - 결론을 곁하며

지금까지 살펴본 바와 같이 <코부토리>와 <노래 주머니>는 ‘혹부리 영감’이라는 동일한 설화를 아동극으로 각색하였다는 점에서는 공유점을 가지고 있는 것처럼 보인다. 하지만 <코부토리>가 “순량하고 충량한 신민” 육성을 위한 학교 교육 제도와 연계된 지점에 있다면, <노래 주머니>는 식민지 조선의 아동을 위한 동화극을 만들고자 하는 방정환의 의도에서부터 출발하기 때문에, 오히려 학교 교육 제도와 규율권력 ‘밖’에서의 실천에 놓여 있다.

그러나 여전히 해결되지 않는 것은, 방정환이 창작 능력이 있었음에도 불구하고 왜 옛이야기의 극화라는 방식을 선택했는지, 서양 동화를 번역해서 소개했던 그가 유독 아동극 장르에서만 옛이야기를 소재로 삼고자 하였는지, 그리고 그 의미는 무엇인가이다. 이 대답은 방정환이 민족 사상의 원천으로서 동화 발굴에 의미를 두고 있다는 지점과 일본 아동문학의 동화론을 ‘다시 쓰기’⁴²⁾하면서 조선의 동화 발굴을 시도했다는 지점과 연결되어 있다.

방정환은 「새로 개척되는 동화에 관하여」에서 창작동화에 급급해 하지 말고 “외국동화를 수입하여 동화의 세상을 넓혀갈 재료를 풍부하게

42) 이와 같은 다시 쓰는 작업은 “글쓰기 내부에 은폐되어 있는 권력의 전유”(빌 에쉬크 로프트·게리스 그리피스·헬렌 티핀, 이석호 옮김, 『포스트 콜로니얼 문학이론』, 민음사, 1996, 133면)를 동반하기 마련이다.

하기에 노력”하면서, “우리 동화의 무대의 기초가 될 고래동화의 발굴”⁴³⁾을 강조하였다. 그러면서 후반부에서는 ‘고래동화 발굴’이라는 어려운 일을 기획한 개벽사와 동화 발굴에 조력해준 응모자들에게도 감사를 전하고 있다. 그가 말하는 ‘고래동화 발굴’이 과연 어떠한 기획이었으며, 왜 그가 응모자들에게도 감사의 인사를 전하고 있는지를 알아보기 위해서, 『개벽』에 실린 ‘조선고래동화 발굴’ 광고를 참조해보자.

어느 민족에든지 그 민족성과 민족생활을 근거로 하고 거기서 올려나온 전설과 민요와 동화와 동요가 있는 것이니 영래의 민에게는 그네의 전설과 동화가 따로 있고 독이나 불민에게는 또 그네의 새로운 전설과 동화를 가지고 있는 것이라 이 전설, 동화, 동요는 그 민족성과 민족의 생활을 근거하고 거기서 흘러나와서 다시 그것이 그 민족근성을 굳건히 하고 새물을 주는 것이니

(…중략…)

민족사상의 원천인 동화문학의 부흥을 위하여 각지에 오래 파묻혀 있는 조선 고래의 동화를 캐여내기에 착수하며 이 큰 일을 이루기에 지방형제의 힘을 빌기 위하여 현상모집이란 형식을 빌어 이에 널리 고하노니 뜻있는 형제는 달은 류의 현상과 동시치 말고 이 갑 잇는 일에 힘을 도으라.⁴⁴⁾

개벽사에서 기획한 옛이야기의 수집은 그 이전의 이야기 수집과는 다른 지점에 있음을 유의할 필요가 있다. 이미 1910년대에 『아이들보이』가 이야기 공모를 통해서 새로운 이야기를 수집하여 당시 유행하던 7·5조 리듬으로 소개한 적이 있다. 『아이들보이』는 “이야기는 반드시 조선에서 옛날부터 내려오는 것이라 하나니 남의 나라 칙이나 말로 전하는 것을 번역하거나 옮겨오면 못썩는다”라고 하면서, 동시에 “당신 생각에라도 남

43) 방정환, 새로 개척되는 동화에 관하여, 앞의 책, 23면.

44) 현상모집, 조선고래동화모집, 『개벽』, 1922.8, 광고.

어 흔하게 세상에 돌아다니는 듯한 것을 피하십시오”라며, 아직 발굴되지 못한 새로운 이야기를 찾는 것에 관심을 가지고 있었다.⁴⁵⁾ 즉, 1910년대에 잡지에서 옛이야기의 수집 작업은 문학의 활성화를 위한 새로운 소재 발굴에 목적을 두고 있었다.

그러나 1922년에 개벽사가 기획한 동화 발굴이란, 민족성과 민족생활을 근거로 하고 거기서 나오는 동화, 즉 “민족사상의 원천으로서의 동화문학의 부흥”을 위해서 조선동화 발굴을 시도하는 것이다. 개벽사는 동화가 독일민족에게는 강용(強勇)성을 길러주고 영국민족에게는 건인성과 보수성을 길러주었던 것처럼, 조선민족의 생활을 근거로 하고 민족성을 굳건히 할 수 있는 동화를 만들자고 말한다. 근대의 상징이라 할 수 있는 서양의 국가 독일과 영국이 동화를 통해서 위대한 힘을 가질 수 있었는데도, 조선에서는 그러한 동화의 가치조차 모르며 고래의 동화가 있음에도 불구하고 파묻혀버리고 있는 현실을 개탄하면서 동화를 모집하지는 이 광고는, 독자들의 조선동화 투고가 민족을 위한 것이라는 사실에 호소하고 있다. 『개벽』이 기본적으로 독자를 확보하고 있었다는 점도 중요한 역할을 하였겠지만, 150여 편에 달하는 동화의 모집이 가능할 수 있었던 것은 동화 발굴이 이와 같이 민족성과 연결되어 있었다는 점이 결정적 요인이었다고 할 수 있을 것이다.

이렇게 모집된 150여 편의 ‘조선동화’ 중 3등 입선 작품은 <숫닭의 내력>, <‘금선’의 이야기>, <고양이와 개>, <또드락 방맹이>, <특기의 재판>이다.⁴⁶⁾ 이 작품들 중에서 <또드락 방맹이>는 방정환의 <노래 주머니>와 관련성을 가지고 있기 때문에 주목을 요한다. 1922년 8월 『개벽』이

45) 『아이들보이』 제7집, 1914.4, 12면.

46) 방정환의 또 다른 동화극인 <특기의 재판>은 ‘은혜를 모르는 호랑이’를 모티프로 하고 있는데, 은혜를 모르는 호랑이가 1924년 조선총독부에서 출판한 『조선동화집』과 1926년 심의린의 『조선동화대집』 모두에 실려 있을 정도로 대표적인 조선동화였다는 점을 감안한다면, 『개벽』에 투고된 『특기의 재판』 역시 제목만 다를 뿐 「은혜를 모르는 호랑이」로 볼 수 있을 것이다. 사고 편집후기, 『개벽』, 1923.1.

‘조선고래동화 발굴’을 기획하고 광고를 게재한 후, 방정환은 1922년 11월에 동화론을 쓰고 1923년 1월에 이 글을 『개벽』에 발표, 1923년 3월에 옛 이야기를 극화한 <노래 주머니>를 발표하였다. 이러한 흐름은 방정환이 <노래 주머니>가 도깨비 방망이 이야기인 <또드락 방망이>와 관련되어 있을 가능성을 제기한다. <또드락 방망이>는 효성이 깊은 만성이가 나무를 하러 갔다가 산에서 길을 잃고 큰 기와집에서 도깨비를 만났으나 재치로 그들에게서 도깨비 방망이를 얻게 되어 부자가 되고, 욕심 많은 사촌 만춘이는 도깨비들을 속인 죄로 벌을 받아 죽는다는 이야기이다. 흑이 달린 사람의 존재유무라는 점에서는 ‘흑부리 영감’과 큰 차이를 보이지만, 날이 저물어서 만성이가 집에 갈 수 없는 상황, 밤에 도깨비를 만나게 된다는 점, 그리고 착한 사람은 보물을 얻게 된다는 화소는 동일하다. 특히 도깨비들이 “그 금방망이를 들고 「금 나오너라 또드락 딱딱 쌀 나오너라 또드락 딱딱」⁴⁷⁾이라 부르는 노래는 <노래 주머니>의 도깨비 노래의 후렴구와 동일하다는 점에서 눈여겨 볼 필요가 있다.

노래 산속에 숲속에 또드락씩
금나라 은나라 또드락씩
첫닭이 울기전에 또드락씩
또드락 또드락 또드락씩⁴⁸⁾

방정환은 “어두컴컴한 삼림 속” 인간 세계에 있지만 닭이 울면 다시 돌아가야 하는 도깨비의 상황을 의미하는 노래 구절마다 “또드락 짹”을 붙여 아이들이 부르기 쉽도록 하였는데, “또드락 짹”이 당시 아이들에게 익숙한 구절이라 선택되었을 수도 있다. 하지만 앞에서 본 바와 같이 규율 권력 ‘밖’에서 동화극 창작이 이루어졌다는 점과 그가 학교에서 배운 노

47) 이화천, <금방망이·또드락 방망이>, 『개벽』 1923.5, 153면.

48) 방정환, <노래주머니>, 『어린이』, 1923.3, 6면.

래는 활용하지 않았다는 점을 상기해 본다면, ‘조선고래동화 발굴’의 입선작을 방정환이 읽고 <또드락 방망이>의 구절을 참조하여 도깨비들의 노래를 창작하였을 가능성 역시 높다고 할 수 있다.

방정환이 ‘홍부늬부’, ‘별주부전’, ‘콩쥐팥쥐’ 등의 옛이야기 중에서 ‘흑부리 영감’을 선택한 또 다른 의도는, ‘흑부리 영감’이 일본 동화라고 서양에 소개되고 있었고, 일본에서 이를 접한 방정환이 ‘흑부리 영감’은 “조선서 일본으로 간 것”⁴⁹⁾임을 강조하는 부분과 관련이 있다. 방정환이 흑쟁이 이야기가 서양에도 있다며 ‘흑부리 영감’의 광포 설화적 성격을 지적하면서도, 조선의 것임을 강조하는 이유는 조선과 일본의 ‘흑부리 영감’이 비슷하며 그 근원이 어디인가 하는 문제가 단순하지 않기 때문이다.

1913년에 교과서 편찬을 위해서 수집한 조선의 민간전승 설화 중에서, 조선총독부는 ‘흑부리 영감’을 「흑 잇는 노인」으로 조선어교과서에 수록하였다. 중요한 것은 이 설화가 “일본에서 역수입된 것이 아니라, 의도된 조사 과정”, 즉 “일선동조론”에 기초해 식민지 지배를 정당화하기 위해”서 교과서에 수록되었다는 것이다.⁵⁰⁾ 이런 상황에서 교과서에 수록된 조선의 ‘흑부리 영감’이 일본의 ‘흑부리 영감’과 비슷하지 않음을 보여주기 위해서라도, 방정환은 ‘흑부리 영감’을 선택해야 했다. 다시 말해, 방정환인 ‘흑부리 영감’을 선택하고 <노래 주머니>가 조선어교과서의 「흑 잇는 노인」과 차이를 보이게 되는 것은 옛이야기의 단순한 극화가 동화극은 아니라는 것을 보여주려고 하는 방정환의 의도뿐만이 아니라, 조선총독부가 일본과 유사한 ‘흑부리 영감’을 수집하고 참조하여 교과서에 수록한 「흑 잇는 노인」에서 벗어나고자 하는 즉, 일본 제국주의가 만든 교육 제도과 일선동조론에 종속되지 않기 위한 방정환의 의도도 반영되어 있다고 할 수 있다.

그러나 여기에서 반드시 짚고 넘어가야 할 지점은 『개벽』과 「새로 개

49) 방정환, 새로 개척되는 동화에 관하여, 앞의 책, 25면.

50) 이시준·김광식, 앞의 글, 531~541면.

척되는 동화에 관하여」에서 옛이야기를 발굴하여 조선 동화로 편입시키고자 하는 이 기획이, 방정환이 일본에서 체험한 아동문학 담론의 모방에서 시작된다는 것이다. 새로 개척되는 동화에 관하여는 방정환이 일본의 아동문학 이론을 접하고 직·간접적으로 영향을 받아서 나름 조선의 동화론을 다시 써보고자 한 것으로 이해할 수 있다.⁵¹⁾ 이 글은 크게 동화의 필요성, 동화의 정의, 동화의 예술적 가치, 동화를 대하는 예술가의 자세, 영원한 아동성을 위한 동화, 고래동화 발굴의 필요성으로 이루어져 있는데, <노래 주머니>와 관련지어 생각해볼 부분은 일본의 타카키 토시오(高木敏雄)의 『童話の研究』의 일부를 ‘다시 쓰기’ 한 고래동화 발굴의 필요성이다.

방정환은 동화의 정착을 위해서는 외국동화의 수입과 조선동화의 발굴이 필요하며, 그 가운데 조선고래동화의 발굴은 우리 동화 무대의 기초를 다질 수 있는 작업이자 민족사상을 부흥시킬 수 있는 전략이라고 강조하였다. 그러나 이 기획이 그렇게 쉬운 것은 아니다. 독일의 그림형제가 50여년이라는 오랜 시간에 걸쳐서 동화를 모집하여 동화집을 출판하였고, 일본에서는 메이지 시기에 문부성 주도로 동화 모집을 시도하였지만 실패할 만큼, 고래동화 발굴이 결코 쉽지 않은 작업이기 때문이다. 이와 같이 어려운 일을 식민지 조선에서 달성하기란 불가능에 가까울 수도 있지만, 방정환은 “백 년을 비한다 해도 우리는 우리의 힘으로 이 일에 착수 하지 않으면 안 될 것”이라고 보았다. ‘조선고래동화 발굴’의 필

51) 이정현은 방정환의 새로 개척되는 동화에 관하여」가 그의 독창적인 동화론이 아니라, 다이쇼 시대의 타카키 토시오의 『童話の研究』, 1921년 6월호 『早稲田文學』의 특집란에 실린 오가와 미메이(小川未明)와 아키타 우자크(秋田雨雀)의 동화에 관한 이론을 융합하여 만든 것임을 밝혔다. 이정현은 방정환의 동화론에서 ‘동화의 필요성’, ‘동화의 정의’, ‘고래 동화 발굴의 중요성’은 타카키 토시오의 글을 참고하였고, ‘예술로서의 동화의 장래성’, ‘동화 작가의 자세’, ‘영원한 아동성을 위한 동화’는 오가와 미메이와 아키타 우자크의 동화론의 영향을 받았다고 말한다. 이정현, 「방정환의 동화론 새로 개척되는 동화에 관하여」에 대한 고찰-일본 타이쇼시대 동화이론과의 영향 관계, 『아동청소년문학연구』 제3호, 한국아동청소년문학학회, 2008 참조.

요성을 언급한 이 부분은 타카키 토시오의 『童話の研究』의 12장 ‘史的通觀’의 일부를 변용한 것이다.

일러전쟁의 종결 후 머지않아, 문부성이 전국 각 부현에 의뢰해서 민간 동화의 수집을 시도한 일이 있었다. 부현의 당국자는 이 사업을 각 부와 군에서는 더욱이 그 관내의 읍면(町村)의 소학교에 의뢰 하였다. 전국 부현의 약 4분의 1은, 이 의뢰를 전혀 무시하고, 어떠한 보고도 보내지 않았다. 보낸 것 가운데에서, 시마네(島根)현은 아주 훌륭한 성적을 올렸으나, 다른 부현의 어느 읍면의 보고에는, 우리 향리에는 「모모타로」의 이야기를 제외하고는, 동화라고 할 만한 것은 전혀 없다고 하는 게 눈에 띈다.⁵²⁾

방정환의 동화론과 이 글의 눈에 띄는 차이는 일본의 동화 모집은 러일전쟁 종결 후 문부성에서 각 부현에게 그리고 다시 각 읍면의 학교에 민간동화를 모집하라고 의뢰 하였지만, 약 4분의 1의 부현에서는 이 의뢰를 무시하고 제대로 보고를 하지 못했다는 부분이다. 특히 제대로 보고가 이루어지지 않은 부현의 경우 보고자들이 민간동화 자체에 대한 올바른 관념이 없었기 때문이라는 것이다.

방정환은 타카키 토시오의 글을 통해서 정부 주도하에 이루어진 일본의 동화 모집이 동화에 대한 지방 사람들의 무지로 인해 실패했음을 알게 되었다. 그리고 독일의 그림 형제와 같이 개인이 하기에는 동화 모집에 오랜 시간이 걸리며 식민지 조선에서는 가능성 역시 높지 않음을 직감하였다. 그렇다면 식민지 조선에서 동화 모집이 성공하려면 어떻게 해야 하는 것일까? 방정환은 일본 제국의 동화 모집 과정이 실패한 근본 원인이 바로 정부 주도의 강압적인 방식과 지방민들의 인식 부족이라 진단하게 된 것이다. 다시 말해, 일본 정부의 주도로 실시된 동화 모집은 지방민들에게 동화가 왜 중요하며 동화 모집을 왜 해야 하는 것인지를 전

52) 古木敏雄, 『童話の研究 その比較と分』, 太平出版社, 1977, 193~194면.

달하지 못했기 때문에 실패하였고 중단될 수밖에 없었던 것이다.

방정환은 이를 극복하기 위해서는 조선의 “각 지방에 계신 청년”, “각 학교에 근무 중인 교사, 각 청년회 문예회원, 지방 은행원, 금융조합원, 면역소원(面役所員)까지” 조선동화 모집에 참여해야 한다고 주장한다. “우리 각자가 협력하여 남에게 지지 아니하는 보옥 같은 우리 동화를 캐어내지 아니하면 영구히 우리 동화는 캐여날 날 업시 무쳐버리고 말 것”⁵³⁾이다. ‘조선고래동화 발굴’의 성공이 정부의 강제성이 아니라 개개인의 자발적이고 능동적인 참여에 의해서 결정된다고 볼 때, 방정환과 개벽사가 동화를 민족 사상의 원천으로 규정한 것은 바로 그 자발성과 능동성을 이끌어내기 위함이다. 말하자면 식민지 조선에서 동화 모집을 가능케 하는 전제 조건으로서 민족을 제시한 것이다. 이런 점에서 방정환의 ‘조선고래동화 발굴’은 일본 제국의 동화 모집의 복사판이 아니라, 조선인들에게 보다 중요한 전략적 의미를 가질 수 있는 민족성을 부각함으로써 일본의 실패를 극복하고자 한 것이다.

『어린이』 창간호에 실린 동화극 <노래 주머니>는 한국 근대 아동극의 기반을 마련하였다는 점에서 중요한 작품이다. 물론 이전에도 유치원 학예회나 소년회에서 아동극 공연은 이루어졌으나, 방정환이 <노래 주머니>를 발표한 이후에 『신소년』, 『별나라』, 『조선일보』, 『동아일보』 등의 주요 매체에도 아동극 작품의 게재가 활발해졌고 ‘전래동화극’이 아동문학의 한 장르로 자리 잡을 수 있었기 때문이다.

이러한 결과적인 의미만큼이나 중요하게 고려되어야 할 것은 방정환이 <노래 주머니>를 창작한 의도이다. 방정환은 일본의 동화 희극 <코부토리>와 일본의 동화론을 모방하였다는 점에서는 결코 자유로울 수 없다. 그러나 그는 식민지 조선에 필요한 아동극을 만들기 위해 일본의 아동극을 그대로 수용하는 것이 아니라 식민지 제도에 대한 저항이라는

53) 방정환, 새로 개척되는 동화에 관하여, 앞의 책, 24면.

시선 속에서 식민지 조선의 아동극을 만들어 간다. 그는 개벽사와 함께 ‘조선고래동화 발굴’을 주도하였고 옛이야기 ‘혹부리 영감’을 극화한 <노래 주머니>를 기획하였다. 특히 <노래 주머니>는 방정환의 소년회와 동화회 활동과 이어져 있으며, 당시 조선총독부가 편찬한 『보통학교 조선어급(及)한문독본』에 실린 「혹 잇는 노인」과 거리를 두었다는 점에서 규율권력 ‘밖’에서의 실천이라 할 수 있다. <코부토리>가 일본의 국가적 신념을 충실히 수행하고 있다면, 방정환은 오히려 학교 교육 제도와 규율 ‘밖’에서 <노래 주머니>에 민족이라는 의미를 부여함으로써 식민지 조선의 아동극을 만들고자 하였다. 이렇게 볼 때, 그의 모방은 일본 제국주의의 의도나 시선에 종속되지 않는 위협이라 할 수 있다. 요컨대 그는 “착한 주체”로서 일본 제국주의의 아동담론에 순종하는 것이 아니라, 지배담론에 부적합한 주체로서 “이데올로기 종속의 지배적 실천에 ‘편승하는 동시에 저항하는” “비동일화”⁵⁴⁾ 기획을 시도하였다고 볼 수 있다. 그러므로 방정환의 <노래 주머니>는 한국 ‘전래동화극’의 출발점이자 근대 아동극의 탈식민주의⁵⁵⁾의 가능성을 보여주는 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 54) 폐쇄는 주체가 구성되는 세 가지 기제를 설명하면서, 착한 주체들의 양식인 동일화, 나쁜 주체들의 양식인 반동일화, 그리고 이 두 가지 외에 제3의 양식인 비동일화를 가정하고 있다. 이에 대해서는 다이안 맥도넬의 『담론이란 무엇인가』(임상훈 옮김, 한울, 2002, 62~63면) 참조.
- 55) 이 글에서는 탈식민주의를 “식민주의 시기로부터 현재에 이르기까지 제국주의적 영향으로부터 자유로울 수 없었던 모든 문화를 포괄하는 통칭적 개념”(빌 애쉬크로프트 · 개레스 그리피스 · 헬렌 티핀, 이석호 옮김, 앞의 책, 12면)에서 시작하고자 한다. 즉 식민 상태에서 벗어났다는 역사적 상황과 연대기적 의미로서의 ‘탈’이 아니라, 식민주의 시대와 그 이후를 포괄하여 식민지를 벗어나려는 노력으로서의 ‘탈’식민주의를 의미한다.

『어린이』, 『개벽』, 『사랑의 선물』, 『아이들보이』
『보통학교 조선어급(及)한문독본』
『조선일보』, 『동아일보』

2. 단행본

김진균 · 정근식 · 강이수, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문학과학사, 1997.
김환희, 『옛이야기의 발견』, 우리교육, 2007.
심의린, 신원기 역해, 『조선동화대집』, 보고사, 2009.
안경식, 『소파 방정환의 아동교육운동과 사상』, 학지사, 1996.
이병담, 『일본 근대 아동의 탄생』, 제이앤씨, 2007.
이재철, 『세계아동문학사전』, 계몽사, 1989.
이지호, 『옛이야기와 어린이문학』, 집문당, 2006.
최운식·김기창, 『전래동화교육론』, 집문당, 1998.
가와하라 카즈에, 양미화 옮김, 『어린이관의 근대』, 소명출판사, 1988.
다디안 맥도넬, 임상훈 옮김, 『답론이란 무엇인가』, 한울, 2002.
빌 애쉬크로프트 · 개레스 그리피스 · 헬렌 티핀, 이석호 옮김, 『포스트 콜로니얼 문학학이론』, 민음사, 1996.
헬렌 길버트 · 조앤 톰킨스, 문경연 옮김, 『이론 · 실천 · 정치 포스트콜로니얼 드 라마』, 소명출판사, 2006.

兒童劇研究會, 『兒童劇脚本』, 明治圖書株式會社, 1922.
古木敏雄, 『童話の研究 その比較と分』, 太平出版社, 1977.

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge; London and New York, 1998.
Brian Crow, Chris Banfield, *An introduction to post-colonial theatre*, Cambridge, 1996.
Lokangaka Losambe and Devi Sarinjeive, *Pre-Colonial and Post-Colonial Drama and theatre in Africa*, Africa World Press, 2001.

3. 논문

배선애, 「근대 미디어로서의 극장과 식민지시대 문학 장의 동학 : 1920년대 준극 장기관과 주체 형성의 양상-소년회 활동을 중심으로」, 『대동문화연구』 제69집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.
엄희경, 「한국 근대 동화극의 초석」, 『어린이문학』 제34집, 한국어린이문학협회의 회, 2002.
이시준 · 김광식, 「1910년대 조선총독부 학무국 편집과가 실시한 조선 민간전승 조사 고찰 : 1913년 보고집 『전설동화 조사사항(傳說童話調査事項)』을 중심으로」, 『일본문화연구』 제44집, 동아시아일본학회, 2012..
이정현, 「방정환의 동화론 「새로 開拓되는 童話에 關하여」에 대한 고찰」, 『아동 청소년문학연구』 제3집, 한국아동청소년문학학회, 2008.
임수선, 「한국 어린이연극 연구」, 단국대학교대학원 석사학위논문, 2004.
장정희, 『조선어독본』의 ‘혹부리 영감’ 설화와 근대 아동문학의 영향 관계 고찰」, 『한국아동문학연구』 제20호, 한국아동문학학회, 2011.
장정희, 「『혹부리 영감』 담의 한·일 간의 설화소 비교와 원형 분석」, 『한국학 논집』 제48집, 계명대학교 한국학연구원, 2012.
정진희, 「한국 도깨비 동화의 형성과 변형 양상 연구」, 한양대학교대학원 박사 학위논문, 2009.

Abstract

In Search of Postcoloniality in Bang Jeong-hwan's *Noraejumeoni*

Son Jeungsang

The purpose of this paper is to study the meaning that Bang Jeonghwan wrote *Noraejumeoni* was printed in the first issue of *Eorini* in 1923. This Work imitated *Kobutori* of Japanese Children's play in terms of dramatization an old man with a lump story and a premise staging. That is to say, Bang Jeong-hwan accepted strategy of *Kobutori* because of thought there was a need for this strategy in JoSun which children's play didn't take toot in 1920s.

In spite of this denominator, *Kobutori* pursued a good child and good Japanese in school education, while *Noraejumeoni* practiced instructions with love outside school education. Especially We have to focus on connection between *Noraejumeoni* and a project of search for JoSun' old fairy tale, which was to overcome failure of a project of search for Japanese old fairy tale. Because this means possibility of post colonialism of Korean modern children's play.

Key words : Bang Jeong-hwan, Fairy tale play, Hokttaegi, Japanese children's play, Korean Language(Joseoneo) Textbook(1915), *Noraejumeoni*, Old man with a lump, Post colonialism, Search for JoSun' old fairy tale

접수일: 2015년 1월 30일

심사기간: 2015년 2월 4일~2월 23일

게재결정: 2015년 3월 12일