

# 일제강점기 재일본 조선인 연극운동 연구

박 영 정\*

## 목 차

- |                   |                 |
|-------------------|-----------------|
| 1. 머리말            | 1) 동경신연극연구회     |
| 2. 제1기 : 3·1극장 이전 | 2) 조선예술좌        |
| 3. 제2기 : 3·1극장 시기 | 3) 통합 조선예술좌     |
| 1) 동경조선어극단        | 5. 제4기 조선예술좌 이후 |
| 2) 3·1극장          | 1) 동경학생예술좌      |
| 3) 고려극단           | 2) 형상좌          |
| 4. 제3기 : 조선예술좌 시기 | 6. 맺음말          |

## 1. 머리말

일본에서의 조선인 연극운동이란 일본에 거주하던 조선인들에 의해 조직된 연극운동 단체들의 활동을 말한다. 구체적으로는 1920년대 중엽 카프동경지부 연극부를 시작으로 ‘무산자극장’, ‘3·1극장’, ‘고려극단’, ‘조선예술좌’, ‘동경학생예술좌’로 이어지는 동경에서의 극단 활동이 이에 해당한다. 이들 극단이 순전히 조선인으로만 구성되었고, 우리말로 연극을 상연했다는 점에서, 그리고 재일 조선인 노동자를 대상으로 연극 활동을 전개했다는 점에서, 이 재일 조선인의 연극운동은 단순한 유학 과정과는 구별되며, 그대로 한국 근대 연극사의 일 부분으로서의 지위를 갖는다고 할 수 있다.

단지 이들의 활동 지역이 국내가 아닌 해외(일본)였다는 지역적

\* 건국대 국문과 박사과정. 주요논문 : 「한국 근대 희극의 사적 연구」

이유 때문에, 또는 연구 자료의 미비로 인해 그 동안 이에 대한 연구가 미약했던 것이 사실이다.<sup>1)</sup> 그러나 1930년대 중엽 이후 동경 출신 연극인들의 대거 귀국과 함께 극연 중심의 신극운동에 적지 않은 '변화'가 일어났고, 특히 이들이 1940년대 연극운동의 주 담당층을 이루고 있었던 사실로 본다면, 재일본 조선인 연극운동은 30년대 전반기 국내의 신극운동(극연과 프로극단의 활동) 못지 않는 연극사적 중요성을 지니고 있다고 할 수 있다. 따라서 근대연극사의 총체적 이해를 위해서는 이에 대한 연구가 시급하다 하겠다.

무엇보다 프롤레타리아 연극운동에 있어서는 국내보다는 일본에서의 활동이 그 출발 시기가 앞서 있을 뿐만 아니라, 운동의 전개과정도 조직성과 지속성을 유지하고 있었기 때문에, 그 위상이 보다 적극적으로 평가될 필요가 있다. 즉, 국내의 프로연극이 대부분 일제의 탄압으로 인해 단기적 일회적 활동에 그치거나 명목뿐인 극단의 존재도 많았던 것에 비해, 일본에서의 조선인 프롤레타리아 연극운동은 국내보다 활동이 자유로웠던 때문에 상대적 안정 속에서 활동을 전개할 수 있었던 것이다. 이러한 차이는 단지 활동력의 차이로서만이 아니라, 일본에서의 조선인 프로연극운동이 국내 프로연극운동의 성립과 발전에 직·간접의 영향을 주었다는 사실로 귀결된다. 따라서 근대 연극사에서의 프로연극운동의 연구에서 제일 조선인 연극운동에 대한 고찰은 단순한 참고 사항을 넘어 선결 과제가 되는 것이다.

또 하나 주목해야 할 것은 1930년대 말부터 해방 직후까지 사이에 이루어진 연출·연기(배우)·무대장치 등 연극 상연 기술상의 비약적 발전이, 1935년부터 시작된 일본에서의 연극운동 경력을 지닌 연극인들의 귀국 후 활동과 관련되어 있다는 사실이다. 이들은 30년대

1) 지금까지의 연구에서 재일본 조선인의 연극운동에 대해 기술한 대표적 저서 및 논문은 다음과 같다.

한 효, 『조선연극사개요』, 국립출판사, 1956, 321~324면.

이두현, 『한국신극사연구』, 서울대학교 출판부, 1966, 251~252면.

장한기, 『한국연극사』, 동국대학교 출판부, 1986, 272~273면.

유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1990, 107~111면.

양승국, 『1920~30년대 연극운동론 연구』, 서울대 박사학위논문, 1992, 87~93면.

후반 연극계의 새로운 세대를 형성하면서,<sup>2)</sup> 1940년대 연극사에서 그 활동의 전성을 이루게 된다. 같은 세대로서 일본에서의 연극 활동을 체험한 바 있는 李源庚은 당시 이들의 귀국 직후 활동 양상에 대해 다음과 같이 전하고 있다.

먼저 현대극장은 동경학생예술좌를 주재하던 朱永涉이 일본에서 돌아와 현대극장의 연극부장이 되었고, 아랑에는 동경 築地小劇場 소속 新協劇團에서 조연출을 하던 安英一이, 고협에서는 全昌根, 성군에는 李曙郷이 주로 연출을 맡았고, 동양극장에는 朴眞·韓路檀·洪海星이 있었다. ...이들 가운데에서도 安英一과 李曙郷은 대연출가로 군림하였다. 安英一은 동경에서 처음에는 좌익연극에 가담했다가 築地小劇場에서 일본인들 극단에 들어가 조선인으로는 유일하게 연출부에 속해 있었던, 말하자면 연출을 전공한 사람이었는데 1941년 이후 8·15해방까지의 극계에서는 安英一이 연출의 왕좌에 올라 있었던 감마저 든다.<sup>3)</sup>

1940년을 전후하여 일본에서 새로운 무대장치자들이 돌아왔기 때문에 여지껏 화가에 의존하던 것이 이제는 장치를 전공한 사람들에 의존하는 전환기에 도달하였다. 그 새로운 사람들이란 극연 초기의 조선악극단이 창립되면서 전속 장치가로 온 金貞桓, 동경 築地小劇場의 新築地劇團 미술부에 있던 李源庚, 동경학생예술좌에 있던 洪性仁, 그리고 좌익계의 金一影 등이다. ...1942년 이후 8·15해방까지의 무대장치계는 가위 金一影의 독무대였다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그렇게 金一影이 장치를 많이 하게 된 원인은, 첫째 같은 좌익계열의 연출가 安英一이 연출을 많이 했었는데 安英一은 꼭 金一影에게만 장치를 맡겼기 때문이고, 둘째는 金一影은 일본에서도 우수한 장치 제작소인 長谷川組에서 장치 제작의 경험을 쌓았기 때문에 장치 제작에 있어 누구보다도 유능했기 때문이다. 한마디로 말해서 그의 장치는 육중하고 얼핏 보아 실제의 어느

- 2) 양승국은 이 신세대를 일본 유학 제4세대로 분류한 바 있다. 양승국, 「1920년대 ‘신파극·신편극’ 연구」, 『한국극예술연구』 제2집, 태동, 1992, 81면 각주 4).
- 3) 이원경, 「연출」, 『문예총감』(개화기~1975), 한국문화예술진흥원, 1976, 406~407면.

집 한 채를 무대 위에 번쩍 들어다 올려놓은 것 같은 장치를 하였으니 배경화만 보던 그 당시로는 경이의 대상이 아닐 수 없다.<sup>4)</sup>

이처럼 이원경이 이들 동경 출신 연극인들이야말로 연출, 무대 장치 등을 정식으로 專攻한 첫세대라는 사실을 강조하고 있듯이, 30년대 말 신극운동은 일대 전환을 맞이했던 것이며, 그 담당 주체는 다름 아닌 일본에서 연극운동을 전개한 바 있는 신세대 연극인들이었던 것이다. 이원경은 이들 가운데 안영일, 김일영의 활약을 특히 강조하고 있는데, 이 두 사람은 모두 본고에서 고찰하게 될 3·1극장, 조선예술좌에서 연극 활동 경력을 지니고 있는 자들이다. 이러한 단편적인 예에서 보이듯 30년대 말에서 40년대에 이르는 연극사를 제대로 기술하기 위해서도 제일 조선인의 연극운동에 대한 고찰이 전제가 되어야 하는 것이다.

이에 본고에서는 지금까지의 연극사 연구에서 공백으로 남아있 다시피 한 일제 강점기 일본에서의 조선인 연극운동의 전개 과정을 단체의 조직과 활동에 따라 시기별로 나누어 고찰하고자 한다. 이들의 귀국과 함께 이루어진 1930년대 후반 이후 국내 연극계의 다양한 변화 양상에 대해서는 별도의 고찰을 요하는 문제이므로 다음의 연구로 미루고, 여기에서는 다만 동경에서의 활동 과정을 실증적<sup>5)</sup>으로 소개하는 데 역점을 두기로 한다.

4) 이원경, 「무대미술」, 『문예총감』(개화기~1975), 한국문화예술진흥원, 1976, 417면.

5) 본고에서는 日本 内務省 警保局의 비밀문서인 『社會運動의狀況』(1932~1940)을 중심 자료로 삼고, 일본 司法省 刑事局 思想部 判事 吉浦大藏의 보고서 『思想研究資料 特輯』 제 71호를 보조 자료로 이용하였다. 즉, 앞의 자료를 일차적 자료로 이용하고, 여기에 없는 사항만 뒤의 자료로 보충하였다. 이 두 자료는 金正明편, 『朝鮮獨立運動Ⅳ』(共產主義運動篇)(原書房, 동경, 1966) 함께 수록되어 있는데, 이하 본고에서의 인용은 이 책에 따랐음을 밝혀둔다. 원 자료명을 명기하지 않는 경우는 1000면 이내는 전자, 1000면 이후는 후자의 자료로 파악하면 된다.

재일본 조선인 연극운동은 크게 네 시기<sup>6)</sup>로 나누어 살펴볼 수 있다.

제 1기는 1927년 카프동경지부 연극부에서 무산자극장에 이르는 시기로 국내 프롤레타리아 문예운동의 해외기지로서 역할을 했던 시기이고, 제 2기는 1930년대 전반기의 3·1극장의 활동 시기로 일본프롤레타리아연극동맹(프룻트)의 지도 하에 일본 프로연극운동의 한 구성부분으로서 활동했던 시기이다. 그리고 제 3기는 조선예술좌의 활동 시기로 1934년 프룻트 해산으로 인해 일본연극운동에서 독립하여 독자적 ‘민족연극’을 표방하여 활동하면서 국내 진출을 적극화하는 시기이며, 제 4기는 1936년 조선예술좌가 해체된 이후 동경학생 예술좌를 중심으로 학생극 활동이 전개되는 시기이다.

## 2. 제 1기: 3·1극장 이전

‘3·1극장’이 등장하기 이전의 연극운동은 1927년 카프동경지부 연극부가 그 효시가 된다. 카프동경지부 연극부(부장 최병한)는 전문극단이 아니었고, 말 그대로 문화운동 단체의 한 부서에 지나지 않는 것이었다. 이들의 활동은 소규모의 ‘이동극장’의 형태로 이루어졌는데, 제일 조선인 노동자의 주요 집회에 선동극을 가지고 참여하는 것이 주를 이루었다.

카프동경지부 연극부는 단체 결성 직후인 1927년 10월 29일 上野公園 자치회관에서 열린 ‘재동경지방 조선노동자위안회’에 싱클레어의 〈二階의 男〉(1막)<sup>7)</sup>을 상연함으로써 공식 활동을 시작했다. 연극

6) 이는 사실 제일 조선인 연극운동의 상위 범주인 제일 조선인 문화운동의 발전 단계에 의거한 것이다. 특히 제일 조선인의 문화운동에서 중요한 변화 요소가 되는 것은 그들의 활동이 지역적으로는 일본에서 이루어졌지만, 활동의 기본 지향성 및 조직적 귀속 관계가 국내 문화운동에 직결되어 있는가 아니면 일본 문화운동에 직결되어 있는가 하는 것이다. 제1기의 문화운동은 ‘국내 지향성’을, 제2기는 ‘일본 조직에의 귀속성’을, 제3기는 문화운동의 연극운동으로의 축소화와 함께 다시 국내 지향성을 지니고 있었으며, 그리고 제4기는 귀속 활동으로 이어졌던 것이다.

7) 이 작품은 이후 국내의 프로연극에서도 지속적으로 상연된 것으로, 카프 동경지부 연극부의 공연이 조선인으로서의 첫 테이프를 끊은 셈이라 하겠다.

부 부장 최병환의 연출로 상연된 〈이계의 남〉은 제1부 조선단가 독창, 단편 타령, 제2부의 양금 단편, 현금 합주 등에 이어 제3부 순서로 상연되었다. 공연 도중 관객들의 열기가 대단해서 공연이 끝난 후 그 열기를 받아 즉석에서 ‘재동경 조선노동자대회’가 열리고, 또 대회 도중에는 2층 한 모퉁이에서 ‘조선 폭압정치 반대동맹의 선전 뼈라’가 뿌려져 경찰과 실랑이를 벌이기도 했다고 한다.<sup>8)</sup>

이날의 연극 공연에 대해서는 이북만도 매우 인상적이었음을 술회하고 있다.

이날 밤의 집회에는 1천여 명을 넘는 회원이 모였다. 우리들의 얼굴에는 한 지배계급에 대한 분격과 이에 대해 용감히 싸울 분위기로 가득했다. 많은 노래가 되풀이되었다. 많은 조선음악이 들렸다. 그리하여 우리들의 연극 즉 우리를 프롤레타리아 자신의 연극이 상연되었다. 새로운 탄생이었다. —지금까지는 말살되었던— 조선 프롤레타리아 예술동맹 동경지부 연극부의 손에 의해서, 상연된 작품은 싱클레어의 〈이층의 사나이〉.<sup>9)</sup>

즉, 이 공연은 독립된 극장공연이 아니라 집회장에서의 공연이었음에도 근대연극사에서 최초로 상연된 경향극이었다는 데 그 의의가 있다. 따라서 이 공연을 계기로 프롤레타리아 문화운동에서 연극운동의 필요성 및 의의가 현실적으로 인식될 수 있었을 것이다.

이후에도 카프동경지부 연극부는 ‘이동극장’의 형태로 활동을 지속하였는데, 그 구체적인 예가 1929년 2월 17일 동경 부근의 三多摩노동조합 위안회에서 그레고리 작 〈월출〉과 싱클레어 작 〈이계의 남〉(연출 이병찬)을 상연한 일이다.<sup>10)</sup>

이병찬에 의하면 카프동경지부 연극부는 1928년 5월부터 연극부내에 정식으로 이동극장을 설치하려고 노력하였는데, 그 이유는 집중적 발표인 대공연에 비하여 그 수단이 극히 소규모적 이동식이요,

8) 최병환, 「노동자위안회 잡감」, 『예술운동』, 1927.11, 56~57면.

9) 이북만, 「조선노동자위안회의 기록」 日文, 『프로레타리아藝術』, 1927.12, 52면 (김윤식, 『입화연구』, 문학사상사, 1989, 237~238면에서 재인용).

10) 이병찬, 「이동극장」, 『무산지』 제3권 1호, 1929. 5, D1면.

그 목적이 직접 노동자 농민을 선전선동하는 것이기 때문이라 한다.

이병찬은 三多摩노조 공연 직후 이동극장의 과제를 다음과 같이 제기하고 있다.

(1) 조흔 각본 선정. 조흔 각본이라는 것은 노동자 일반을 향한 각본(예 (이계의 남))이 아니라 노동자 생활의 개개의 생활을 무대에 재생식하는 각본——동시에 그 생활을 푸로레타리아-트와 결합식하며 ‘아지’ ‘푸로’하여 그를 대중적 행동에까지 誘致하여 X命에 결부식하는 각본이 필요하다.

(2) 이상의 일을 통일하게 하는 기본적 조건은 우리가 노동자 생활을 이해할 것. 그러기에는 우리가 그 속에 들어가지 않으면 안된다.

그러나 기술의 미숙은 대중에게 직접 가치를 완전히 수확치 못한다. 그럼으로 그 기술이야말로 노농계급 속에서 발기하는 투쟁 속에서만 어들 수 있스며 우리가 생산하게 되는 것이다.<sup>11)</sup>

한마디로 대중 속에서의 연극실천을 강조하고 있는데, 이동극장이 야말로 이러한 과제를 실현하기에 가장 적절한 공연형태였던 것이다. 때문에 이후에도 프로연극운동에서는 극장공연 못지 않게 이동공연(현장순회공연)을 주요 활동 방법으로 채택한다.

한편 카프동경지부 연극부는 지속적으로 국내 공연을 시도한다. 1928년에 카프 동경지부가 김두용 작 〈조선〉(15장)으로 국내 상연을 꾀했으나 상연 증지를 당한 일이 있고, 1929년 7월엔 이병찬, 안막 등이 루 멜튼의 〈炭坑夫〉 村山知義의 〈全線〉(〈暴力團記〉의 改題) 오토 뮐러의 〈荷車〉 등 당시 일본에서 상연중이던 경향극 각본을 가지고 국내 상연을 시도했으나 역시 각본 허가가 나지 않아 실패하였다.<sup>12)</sup> 이처럼 카프동경지부의 국내 공연은 검열로 인해 소기의 성과

11) 이병찬, 앞의 글.

12) 희곡 〈조선〉의 학생들의 동맹휴업, 공산당사건, 토지매수사건, 만주이민 사건, 일본이주민사건 등 당시의 크나큰 사회문제들을 배경으로 재일조선인들의 현실을 사실적으로 반영한 작품인데, 일본 경찰은 검열이란 이름으로 원작의 주제를 거의 찾아보기 어려울 정도로 삭제시켰으며, 공연 조차 허가하지 않았다 한다. (『예술운동』 제2호, 1928.1. 이강렬, 『한국 사회주의연극운동사』, 동문선, 1992, 30 31면)

를 거두지 못했지만, 국내 프로연극운동에 이동극장의 방법을 제공, 자극하는 계기가 되었다는 데 그 의의가 있다.<sup>13)</sup>

그런데 1929년 5월 無產者社가 창립되고, 그 해 11월 카프 동경지부가 해체되어 무산자사에 통합되는 것을 계기로 전문극단을 표방<sup>14)</sup>한 ‘無產者劇場’이 만들어졌다. 그러나 무산자극장은 1931년 8월 무산자사의 해체와 함께 별 성과를 남기지 못하고 해체되었다.<sup>15)</sup> 무산자극장의 활동 내용은 자세하게 밝혀진 바가 없다. 다만, 1929년 연극영화 공부를 위해 도일한 임화와 이복만의 누이 동생 이귀례가 거기에서 활동을 하였고, 함께 귀국한 후 서울에서 청복극장을 만들어 연극 활동을 시도한 데서 그 흔적을 찾아 볼 수 있을 뿐이다. 무산자극장은 단순한 이동극장이 아닌 전문극단을 표방했다는 점에서, 그 이후 일본에서의 조선인 연극운동이 전문극단으로서의 전망을 갖도록 하였다는 점에서 의의를 갖는다.

카프동경지부 연극부에서 무산자극장으로 이어지는 이 시기 연극운동의 주된 특징은 ‘이동극장’의 형태를 취했다는 사실이다. 이동극장이 주가 된 이유는 다음 몇 가지로 정리해 볼 수 있다. 첫째, 전문연극의 역량이 없기 때문이었다. 둘째, 극장공연에 비해 탄압을 피해

13) 김기진, 「예술의 대중화에 대하여」(5), 『조선일보』, 1930.1.8.

“이것(희곡)을 우리의 손으로 한번도 상연하여본 일이 없다. 지난 여름에 동경에 있는 동지들로 조직된 이동극장이 경성에서 공연을 하고자 하였으나 상연 불허가로 말미암아 공연을 못한 일이 있을 뿐이니 이 사업은 시가나 소설보다 여러가지 의미에 있어서 곤란하다고 본다. 그러나 우리는 이것을 하지 않으면 안된다. 1.각본 제작 및 연출 기술의 부족, 2.필요한 자금의 결핍, 3. 연극에 대한 비교적 심중한 당국의 ×압 등은 이 사업을 곤란하게 하는 것이니...”

14) 이병찬의 「이동극장」이라는 글이 『무산자』(1929.5)에 실림으로 해서 ‘무산자극장’이 이동극장 형태를 취한 것으로 혼동하는 경우가 있는데, 무산자극장은 1929년 11월 카프 동경지부가 해체된 이후에 출현한 것이므로, 이 이동극장은 그 이전인 카프 동경지부 연극부에 설치된 이동극장으로 보는 것이 타당할 것이다.

15) 申贊, 「재일본 조선노동자 연극운동」, 『연극운동』1, 1932.5.

이 글의 필자 申贊은 申鼓頌의 필명으로 보인다. 申鼓頌의 본명은 申未贊이고, 그 아호가 鼓頌(또는 孤松)이다. 『연극운동』 1호의 짧은 지면에 같은 사람의 글을 실게 되어 다른 이름으로 발표한 것이라 추정된다.

자유롭게 운영할 수 있기 때문이었다. 셋째, 극장공연보다 경비가 적게 드는 등 경제적 조건이 자유롭기 때문이었다. 넷째, 직접 생활 현장을 순회하는 등 노동자 농민에 대한 선전선동이 용이하기 때문이었다. 즉, 1920년대 후반 일본에서의 조선인 연극운동은 프롤레타리아 문화운동의 일부로서 대중에 대한 선전선동활동의 일환으로 준비되었으며, 또한 초창기로서 전문극단으로서의 역량이 부재하였기 때문에 자연히 ‘이동극장’의 형태를 취했던 것이다.

이상에서 1920년대 후반에 전개된 연극활동에 대해서 살펴보았는데, 주로 이동공연 형태를 취하고 있고, 전문극단으로서의 활동보다는 재일본 조선인 노동자를 대상으로 한 선전선동 활동을 목적으로 전개되었으며, 국내 프로연극의 성립 과정에 영향을 끼쳤다는 점에서, 그리고 근대연극사에서 구체적 공연활동으로서의 프로연극운동의 첫시작이었다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있겠다.

### 3. 제2기: 3·1극장시기

#### 1)동경조선어극단

1930년 프루트(일본프롤레타리아극장동맹) 가맹극단인 대관 ‘戰旗座’(일본극단) 내에 ‘조선어부’가 만들어져 수차 직장 내에 이동 출동으로 약간의 성과를 낸 바 있다. 이것이 계기가 되어 1931년 5월 제3회 프루트 전국대회에서 조선어극단 결성 축진이 정식 의제에 올라 결의되었다.<sup>16)</sup> 이러한 戰旗座 조선어부의 활동은 전문극단으로서의 ‘조선어극단’의 출현으로 이어지지는 못했지만, 조선 노동자를 상대로 한 조선어 연극 활동의 의의가 프루트에서 공식 인정되는 계기를 만들었다는 점에 그 의의가 있다고 하겠다.

이와 같은 준비기를 거쳐 1931년 6월 최병한, 한홍규(한원래), 이화삼, 윤상열 등이 “우리들은 무산계급운동에 있어서 마르크스 레닌주의의 역사적 필연을 정확히 인식하고, 무산계급 운동의 일부분인 프롤레타리아연극운동에 의해서 봉건적 계급관념과 자본주의적 관념

16) 신고승, 「일본프로극장동맹 제3회 전국대회 방청기」, 조선일보, 1931.5.31.

을 철저히 배격하고 전과압박민중의 해방을 기한다”<sup>17)</sup>는 기치를 내걸고 ‘동경 조선프로레타리아연극연구회’를 발족하였으나, 이 단체 역시 두세 차례의 이동공연을 하는 데 그치었다.

그러나 이 연구회는 그 해 10월 ‘동경조선어극단’으로 개칭하고, 다시 11월에는 ‘同志社’<sup>18)</sup> 결성에 참여하는 등 조직 정비를 한다. 11월 23일, 24일 양일간에 걸쳐 築地小劇場에서 동경프로레타리아연예단(메자마시隊의 전신)과 프로키노, 프로음악동맹 조선부의 지원 아래 제1회 공연을 성공적으로 갖게 된다. 레퍼터리는 〈荷車〉, 〈도적놈〉, 〈森林〉 등인데, 자체의 역량과 경제적 조건으로 1막물을 취하여 다소의 결함이 있었고, 노동자 관객의 동원 수에 있어서도 실패하였다. 그러나 동경에 있어서 조선연극이 처음으로 극장무대에 올려졌다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있겠다.<sup>19)</sup>

동경조선어극단은 계속하여 1932년 1월 토목노동자의 집회에 2, 3차 이동 출동을 하고, 品川에서 소공연을 하는 외에, 築地小劇場에서 상연된 左翼劇場 22회 공연 〈붉은 메가폰〉 11장에 〈泥棒〉(배역 아지太-李春南, 남-金鳳鐘)<sup>20)</sup>을 가지고 참가하기도 했다. 계속하여 2월에 들어서는 동경 교외의 네 곳에서 소공연을 하고, 2월 13일부터 시작한 프루트 동경지부의 2월15일(IATB데이) 기념공연에 〈하차〉를 가지고 참가하는 등 활발한 활동을 전개한다.

이 축지소극장에서의 〈하차〉 공연의 참가자들을 보면 다음과 같다.

원작 오토 뮐러, 번역 崔丙漢, 연출 李宣, 장치 尹相烈, 의상 李化仙  
배역 수레꾼(李春男), 귀부인(金貞淑), 청년단원(趙榮禧), 중학생(黃性

17) 김정명, 앞의 책, 1037면.

18) 무산자사 해체 이후 재조직된 제일 조선인 문화운동 단체. 申鼓頌, 金波宇, 崔丙漢 등의 연극인이 참여하고 있고, 문인으로는 李燦, 金廷漢 등이 관계하였다. 이 同志社는 결성 직후 동시기에 조직된 일본프로레타리아문화연맹(약칭 코프)의 문제제기로 1932년 2월 해산선언을 하고, 코프 산하 조선협의회로 해소된다. 이를 계기로 1930년대 전반기 제일 조선인 문화운동은 일본공산당의 지도 하에 있던 코프 활동의 일 부분으로 편입 되어 전개된다.

19) 신찬, 앞의 글.

20) 金一劔假이라고도 하는데, 金一劔과 동일인으로 추정된다.

峰), 목사(阿上月), 교수(尹相烈), 여공(李化仙), 노동자(金一劔)<sup>21)</sup>

이렇듯 동경에서의 조선인 연극운동, 특히 전문극단에 의한 극장에서의 공연 활동은 바로 동경조선어극단에 의해 시작되었다고 하겠다. 이로써 일본 연극계에 조선인에 의한 조선어연극이 구체적인 형태를 가지고 자리를 잡게 되었다고 할 수 있다.

## 2) 3·1극장

한편 동경조선어극단은 이 연극경연에 참가하기 직전인 2월 8일 프루트(일본프로레타리아연극동맹)에 정식 가입을 하게 되는데, 이 과정에서 '3·1극장'으로 명칭이 개정되었다. 이렇듯 3·1극장으로의 개칭과 함께 프루트에 가입한 것은, 그 이전까지의 재일본 조선인 연극운동이 비록 활동 지역은 일본의 동경이지만 국내 연극운동의 해외기지로서의 위상을 지니고 있었다면, 이제는 일본 공산당의 지도를 받는 일본 연극운동에 조직적으로 배속되는 것을 의미한다. 이는 한편으로 프루트의 지원 아래 보다 안정적인 활동이 가능하게 된 계기였지만, 다른 한편으로는 국내 문화운동과의 관계가 국가 간의 관계로 재규정된다는 제약을 동시에 갖는 것이었다.

3·1극장은 메자마시隊, 左翼劇場, 新築地劇團 등 일본극단에 가입된 조선인 연극인과 함께 '프루트 동경지부 조선위원회'의 산하극단으로서 활동하였다. 프루트 동경지부 내에 설치된 조선위원회는 처음(1931년 12월)에는 책임자 生江健次(일본인) 밑에 위원 申未贊(신고승) 등이 중심이 되어 문서 선전 및 연극개최 등 활동을 추진하였는데, 코프 산하 조선협의회의 문화운동 가운데 가

21) 倉林誠一郎, 『新劇年代記』(戰前編), 白水社, 1972, 447면.

이 배역에 나오는 최병환, 김일검 등은 이후의 연극운동에서, 윤상렬은 미술운동에서 지속적 활동을 전개하는 인물들이다. 특히 최병환은 카프 동경지부 연극부에서 활동을 시작하여 조선예술좌에 이르기까지 가장 오랜 기간 참여하게 된다.

장 활발한 활동을 전개하였다.<sup>22)</sup>

1932년 11월 ‘동경프롤레타리아연예단’에서 활동하고 있던 金波宇(金寶鉉)가 책임자가 되면서 李洪鐘 외에 두 명을 위원으로 추대하였는데, 이 조선인 위원들은 동지부 내의 조선인 멤버들을 지도하여 재일본 조선인 노동자에 대한 선전선동에 노력하였을 뿐만 아니라, 나아가 국내의 카프와 연락하여 상호간의 조직 확대를 도모하였다.<sup>23)</sup>

프롤트 동경지부 조선위원회에서 가장 활발한 활동을 보여준 것은 3·1극장이었다. 이 극단은 순전히 조선인으로만 조직된 극단으로서, 1932년 2월 프롤트 가입 당시 단원은 20여 명이었다. 이 무렵의 주요 간부는 다음과 같다.

위원장	李洪鐘	서기국 책임	韓弘奎
교육부 책임	鄭明源	문예부 책임	崔丙漢
이동부 책임	李化三	기획재정부 책임	李源錫
조직부 책임	柳 哲 <sup>24)</sup>		

조직 구성에서 나타나듯, 이 극단은 독립된 극단 형태를 지니고 있었음에도 전문극단으로서의 체계보다는 선전선동활동 위주의 체계를 구축하고 있었다. 기술부의 독립이 없고 ‘문예부’(각본 준비)와 ‘이동부’(공연활동)가 실제적 공연활동을 담당한 것으로 보인다. 특히 이동부의 존재로 보아 이들의 활동도 여전히 이동공연 형태가 주가 되었던 것이라 추정된다.

3·1극장의 구체적 활동을 살펴보면, 동경지방을 城東, 城西, 城南, 城北, 中部의 5지구로 나누어, 각 지구에 씨클반의 조직에 전념하여 오다가, 32년 8월 ‘이동아지프로隊’를 결성, A·B·C의 세 반(뒤에 A,

22) 코프 중앙협의회 직속 기구가 ‘조선협의회’이고, 각 산하 동맹 기관 소속 기구가 ‘조선위원회’이다. 즉, 각 부문별 동맹 기관에 조직된 ‘조선위원회’의 대표가 모여 중앙의 ‘조선협의회’를 구성했던 것이다.

23) 1933년 4월 서울 신건설사의 동인 吳鐵榮, 尹海德, 崔榮臺가 신건설사의 위원 金承一의 명을 받아 동경으로 가서 金波宇와 연락하여 서울과 공동 투쟁을 시도하던 중 경시청에 검거된 사건이 그 하나의 예가 된다.

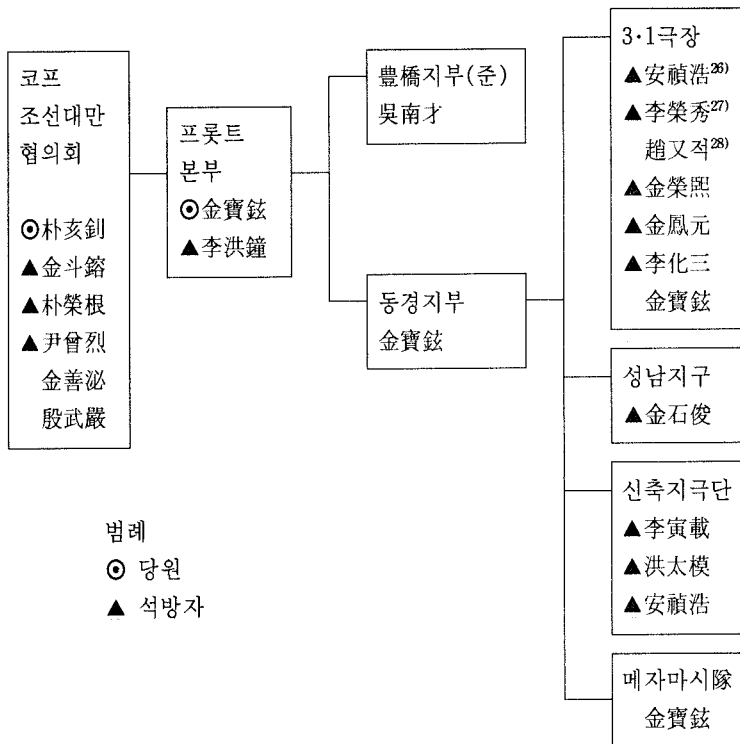
24) 김정명, 앞의 책, 410면.

B 두 반으로 나뉜다)으로 나누어 각 지구의 직장 야유회나 위안회에 출동하거나, 전문극단 또는 자립극단과 긴밀한 연락을 갖고 공동 공연을 개최하기도 하였다. 그 해 11월에는 ‘메자마시隊’에서 金波宇가 전입하여 이동부 책임이 되면서 이동 활동을 더욱 활발히 전개하였다. 즉, 1932년도의 활동은 씨클반 조직과 이동 공연을 중심으로 활동이 전개되었다고 하겠다.

그러나 1933년 3월에 들어서는 재정적 궁핍으로 사업이 뜻대로 진행되지 않았다. 이에 동극장의 간부들은 프루트 산하의 각 단체와 협력하여 만회의 길을 모색, 4월에 개최된 프루트 제5회 전국대회에서 운동의 주요방침으로 결의된 ‘국제혁명연극동맹 극동서기국의 확립, 동양 제민족의 혁명적 연극운동 발전’과 ‘우리 투쟁의 중심을 기업 내 예술 아지프로대 활동으로 집중시키자’라는 슬로건을 내걸고, 공장에서의 혁명적 조직을 시도하는 등 적극적 활동을 계획하였으나, 6월에 이홍종 및 기타 간부가 검거됨으로써 무산되고 말았다.<sup>25)</sup>

25) 재일 조선인 연극운동이 서울에 비해서 공연활동의 여건이 유리하긴 했지만, 그렇다고 해서 일제의 검거를 피할 수 있었던 것은 아니다. 일본 공산주의운동에 대한 탄압과 함께 조선인 문화(연극)운동에 대한 탄압도 끊이지 않고 계속된다. 본고의 중심 자료가 모두 일본 경찰의 조사 자료라는 것은 재일 조선인 연극운동이 일본 경찰의 어떠한 감시와 탄압 속에서 전개된 것이었는가를 보여 준다.

이 때 검거된 사람들 가운데 연극운동 관계자는 다음 도표와 같다.



〈표1〉 1933년도 프룻트 동계지부 관계 조선인 검거 상황표(일부)<sup>29)</sup>

26) 安英一을 말함. 안영일은 일본대학 공과에 학적을 두었으나 1931년 중도 퇴학하고 신극연구에 몰두하였다. 안영일이 일본 극단에 배우로 출연한 것은 1932년 11월 左翼劇場의 〈조천단쟁〉에서이다. 이 공연은 제3기 연구소 졸업생 공연이므로 안영일 또한 이 연구소 출신으로 추정된다.(倉林誠一郎, 『新劇年代記』, 501면) 다음해 2월부터는 新築地劇團의 공연에 단역으로 출연한다. 이후 3·1극장, 조선예술좌를 거쳐 조선예술좌가 해체되는 37년부터 완전 귀국하는 40년까지는 新協劇團 연출부에서 무대감독 또는 조연출로 활동하였다.

27) 李曙郷의 본명.

28) 조우적은 경북 출신의 보통학교를 졸업한 저학력자로, 許達이라고도 한다.

이는 검거 상황을 도시한 자료이지만, 당시 재일 조선인 연극운동 관계자의 분포 및 조직관계를 잘 보여준다. 이후 1933년 12월 13일 3·1극장은 이 검거 사건에서 석방된 사람들을 중심으로 다시 임시총회를 개최한다. 이철연, 김봉종(김일검), 김보현(김과우), 김우현(김일영), 안정호(안영일), 이화삼, 이흥종, 최병한, 오철영, 조우적(허달), 김수만, 김미사, 최영자, 홍태모, 고병준(고비), 김홍(김혁산)의 16인이 참가한 가운데 ‘기관 확립 임무 개선 건’을 토의하고 선거를 통해 조직을 정비하였다.

여기에서 확정된 간부는 다음과 같다.

위원장	金寶鉉	교육부장	安禎浩
문예부장	金鳳鐘	기획재정부장	李洪鐘
서기장	趙又積 <sup>30)</sup>		

이 개편에서 눈에 띄는 사항은 일본공산당원이었던 김보현이 위원을 맡았다는 것과, 左翼劇場의 제3기 연구생 출신으로 新築地劇團에서 활동중이던 안정호(안영일)가 간부로 피선되었다는 사실이다. 또한 이 총회 참가자로 보아 이 개편 총회를 계기로 각 극단에 흩어져 있던 재동경 조선인 연극인들이 3·1극장으로 대부분 통합되었음을 알 수 있다. 즉 일시적 침체 현상의 결과 극단의 구성원은 오히려 강화되었다고 할 수 있겠다. 이후 3·1극장은 1934년 7월 상급 단체인 프루트가 해산함에 따라 방향전환을 하게 되고, 그 해 10월 ‘高麗劇團’으로 개칭함으로써 새출발을 하게 된다.

다음으로 3·1극장의 연극 활동을 구체적으로 살펴보면, 총 8회의 공연과 16회의 지구공연, 수백 회의 이동공연이라는 경이적 기록을

---

1929년 4월 도입하여 1932년 3월에 3·1극장에 가입, 6월에 재정부원이 되었고, 1933년 1월 집행부 위원, 서기장이 되어 코프 내 각 조직과 연락투쟁에 참가하였고, 10월 5일 검거된 바 있다. 이후에는 안영일과 함께 新築地劇團, 新協劇團 등에서 주로 기획 업무를 맡아서 활동하였다.(김정명, 앞의 책, 413면)

29) 앞의 책, 411면.

30) 같은 책, 410면.

남긴 바 있다고 한다.<sup>31)</sup> 자료에서 확인할 수 있는 공연 활동만 몇 가지 들어보면 다음과 같다.

1932년 9월 20일-25일, 축지소극장에서 열린 국제노동자연극올림피아드 파견 송별 프룻트 공동공연에 참여하였으며,<sup>32)</sup> 1933년 2월 대만, 만주인 무용과 중국인을 동원하여 ‘극동민족의 밤’을 개최하였다. 1934년에 들어서도 2월 15일 오후 6시부터 芝浦會館에서 ‘재동경 조선인 위안의 밤’을 개최하고, 〈飼豚〉〈萬頃村〉〈아버지들〉을 공연하였다. 이어 2월 28일 上野自治會館에서의 今昔俱樂部 주최 ‘올름도 雪災 구제의 밤’에 찬조 출연하여 〈만경촌〉을 상연하였고,<sup>33)</sup> 5월 25, 26일 양일간 축지소극장에서 제7회 공연으로 村山知義 작 최병한 연출의 〈아편전쟁〉(4막 8장)과 유치진 작 김파우 연출의 〈빈민가〉(1막)를 상연하였다.<sup>34)</sup>

〈빈민가〉를 연출한 김파우에 의하면, 각본은 부르주아적이지만 그 동안의 3·1극장의 활동이 대공연 소공연 이동활동을 합하여 백 수십 회에 이르지만 조선의 현실을 보여 주는 각본이 없어, 〈빈민가〉를 통해 재동경 조선인에게 조선의 현실을 보여 주고자 했다고 한다. 때문에 의도적으로 민족적 조선적 체취를 풍기게 하기 위해서 당시 서울에서는 이미 사라진 갯이라든가 짚신 등을 의상으로 했다는 것이다.<sup>35)</sup>

전체적으로 3·1극장의 공연 활동은 이동공연 위주가 되었지만, 築地小劇場에서 8회에 걸친 정기 공연을 했던 것으로 보아, 상당한 정

31) 전일검, 「재동경 조선극단」, 조선일보, 1936.5.15.

32) 倉林誠一郎, 『新劇年代記(전전편)』, 493면.

左翼劇場, 新築地劇團 등과의 합동공연. 金波宇는 村山知義 작 〈승리의 기록〉에, 李化三과 全一劍假는 大澤幹夫 작 〈촌의 공사장〉에 출연하였다.

33) 김정명, 앞의 책, 501면.

34) 동아일보, 1933.5.22.

이 작품의 원제는 〈빈민가〉(1막)였는데, 잡지 『중앙』에 발표할 때 〈서울의 집웅뿔〉으로 고쳤던 것을, 다시 동경 공연에서는 〈빈민가〉로 하면서 작품 내용도 약간의 개작을 하였다 한다. 연출에 김파우, 조수에 오정민, 장치에 김일영.(김파우, 「우리는 〈빈민가〉를 어떻게 상연하였나」, 『예술』1, 1935.1, 51-52면.)

35) 김파우, 앞의 글.

도의 공연 역량이 있었던 것으로 판단된다. 그리고 그 위상이 전문극단으로 설정되어 있었던 만큼 일본에서의 조선인 연극운동으로서는 본격적인 단계에 접어들었다고 평가할 수 있겠다. 또한 프루트가맹극단으로 되어 있었기에, 프롤레타리아연극운동의 성격을 지니고 있었고, 동시에 프루트의 지원하에 재일 조선인 연극운동으로서 가장 활발한 활동력을 보여 주었다고 할 수 있다.

다만 레퍼터리에 창작극이 거의 없고, 번역극이라 하더라도 같은 작품을 여러 번 반복하여 상연했기 때문에, 우리말로 상연했다는 의의를 제외하면, 그 한계가 많은 것이었다. 그 중 창작극인 〈빈민가〉 상연이 갖는 의의가 큰 것은 그러한 이유 때문일 것이다. 특히 극단 내에 역량 있는 극작가가 없었다는 것이 이들의 활동에 커다란 제약요소의 하나였던 것이다.

이러한 극장공연 외에도 여전히 재일 조선인 노동자를 대상으로 한 이동극장 형태의 지구 순회공연이 정치적 선전활동을 중심에 놓았던 프로연극운동의 주요 활동방식으로 채택되고 있음을 알 수 있다.

그리고 31년 同志社 결성에서 3·1극장의 초기에 걸쳐 활동에 참여한 바 있는 신고송이 32년 초 귀국 이후 메가폰, 신건설의 조직을 주도한 데서 그 국내에의 영향 관계를 확인할 수 있다.<sup>36)</sup>

이상에서 살펴본 3·1극장의 활동 시기가 이동식 소형극장, 메가폰, 신건설로 이어지는 국내 프로연극운동의 전성기와 맞물려 있었다는 점에서, 이 시기를 일제강점기 프로연극운동의 최전성기로 규정할 수 있겠다.<sup>37)</sup>

36) 신고송은 이상춘과 함께 『연극운동』을 발간하면서 일본의 프로연극운동(이동공연, 슈프레히콜 등)을 소개하고, 메가폰 신건설에서는 연출을 담당하기도 했으며, 동경에서 발행되던 코프 조선협의회 기관지 『우리동무』를 서울에서 배포하다 32년 8월 구속된 바 있다. 또한 그의 일본에서의 활동경력까지 감안하면 그의 3·1극장과 국내 프로연극운동 사이의 교량 역할을 쉽게 짐작할 수 있다.

37) 또한 공교롭게도 일본 프루트 해산과 ‘신건설사 사건’의 시기가 일치되어 나타나다. 한·일 양국 모두 34년을 기점으로 프로연극운동이 표면에서는 퇴조하는 상황을 만나게 되는 것이다.

## 3) 고려극단

1934년은 일본의 프롤레타리아 문화운동뿐만 아니라 사상운동 전체가 퇴조한 해이다. 1934년 4월 22일 일본공산당의 외곽단체인 코프(일본프롤레타리아문화연맹)가 해산되고, 뒤이어 6월 19일 프룻트도 「동맹해산에 관한 결의」를 발표한 후, 마침내 7월 15일 공식 해산을 선언한다. 프룻트 동경지부 조선위원회는 프룻트 해산을 계기로 자연 해소가 되고, 3·1극장의 활동도 침체 상태에 빠지게 된다. 이는 3·1극장이 조직상으로 일본 연극운동 단체인 프룻트의 지도를 받고 있었기 때문에 오는 당연한 귀결이라 하겠다. 이에 3·1극장은 11월 1일 「프룻트의 해산 이후 우리 3·1극장의 새로운 출발에 즈음하여」라는 인사장을 각계에 발송하면서 민족연극의 극단으로 새출발을 하게 된다.

우리 3·1극장은 금년 7월 15일 프룻트가 해체되기까지 3년 이상 프룻트의 기치 아래서 재일본 조선 민족연극의 수립을 위해 헌신적 노력을 하여 왔습니다. 프룻트 해체의 이유는 그것을 간단하게 말하면, 현재의 객관적 사회 상황이 극히 곤란하게 되었기 때문입니다. 이 해체에 의해 각 극단은 잠시 분립 상태에 있었지만, 최근에 이르러 전일 본의 신극운동의 갱생을 지표로 하고, 대동단결의 새로운 기운 아래 전진하고 있습니다.

우리 3·1극장도 이 프룻트 해체 이후 오랫동안 장래의 활동 방침과 태도 결정에 대해 신중하게 고려를 거듭한 결과 재일본 조선민족연극의 독자성과 장래의 발전 방향을 확정하고, 마침내 3·1극장은 순연한 연극예술가집단으로서 갱신하여 일본에 있는 조선민족연극의 선두부대가 될 것을 기약코자 합니다.

우리의 새로운 출발을 기념하기 위해 근일(금년 11월 중)에 기념공연을 공개하고자 합니다. 동시에 극단 명칭도 개명하고자 합니다. 우리 민족연극을 사랑하는 제군은 우리를 둘러싸고 있는 내외적 정세를 깊이 양해하시어 이후에도 전보다 일층 우리 극단을 위해 정신적 물질적 지원을 해주실 것을 깊이 바라는 바입니다.

1934년 10월 1일      3·1극장<sup>38)</sup>

38) 김정명, 앞의 책, 501~502면.

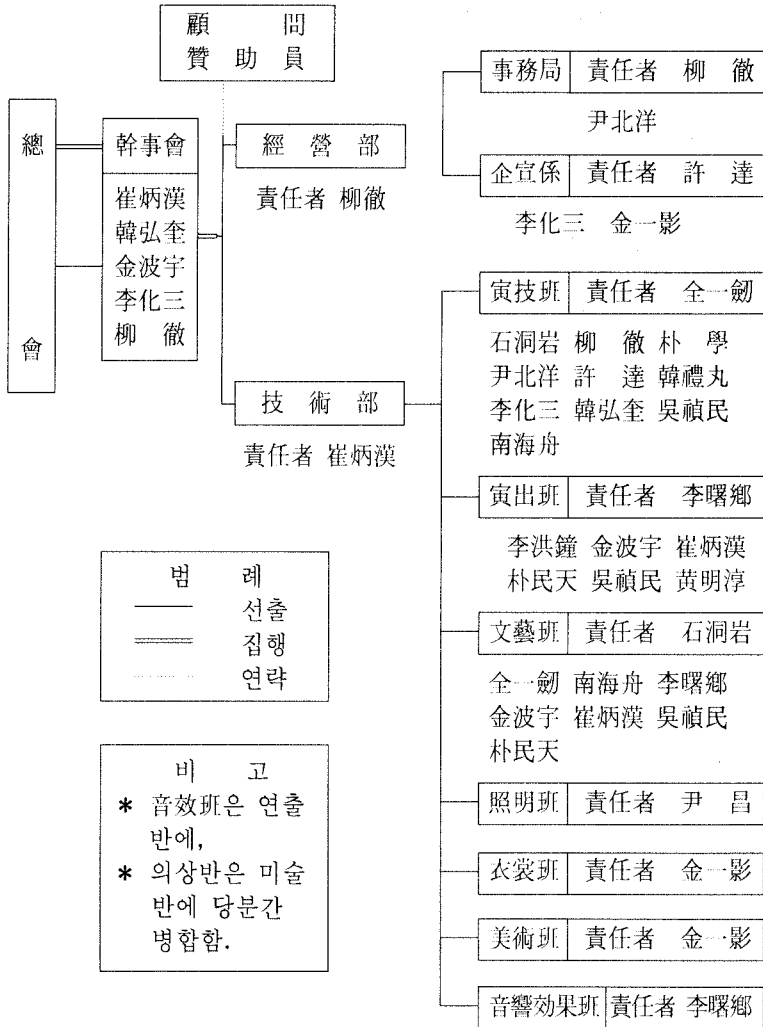
즉, 과거의 예술성의 빈약과 재정적 곤란의 극복을 도모하고, 그 행동에 있어서 좌익편향주의적 경향을 청산하여 ‘순연한 연극예술가집단’으로서 갱생한다는 태도를 표명한 것이다. 이러한 변화는 좌익운동의 퇴조라고 하는 객관정세의 변화에 기인하는 것이다. 특히 프루트의 지도 및 지원 하에 있던 시기와 달리 극단 스스로 모든 면에서 자생력을 갖추어야 하는 상황에 처했기 때문에 그에 걸맞은 활동 형태를 추구하게 된 것이다.

1934년 10월 9일 임시총회에서 극단명을 ‘高麗劇團’이라 개칭하고 조직 개조 및 규약 제정 등 소위 새로운 출발에 따른 구체적 방침을 결정했다. 이 규약에 의하면 고려극단은 “조선민족연극(문화)유산의 새로운 탐구와 진보적 민족연극예술의 창조 수립“(규약 제3조)을 목적으로 하고, 사업 실행을 위해 경영과 기술의 2부를 설치하여 경영부에 사무국 및 기획선전반을, 기술부에 연기반, 연출반, 문예반, 조명반, 의상반, 미술반, 음효반을 배속시켰다. 이리하여 3·1극장은 해소되고 순수한 극단 체제를 갖춘 고려극단이 출발했던 것이다.<sup>39)</sup> 이리하여 재일본 조선인 연극운동의 역사에서 프롤레타리아 연극운동은 그 표면으로는 퇴조 현상을 보이게 된다.

39) 고려극단의 출발에 대해서는 유치진도 그의 동경 방문기를 통해 적극적 관심을 보이고 있다.

“과거의 3·1극장은 순전히 아지프로극단으로 정치운동의 한 개의 민활한 도구에 불과했다. 즉 한 장의 「빠라」를 찍어내듯 그들은 한 장면의 이동공연을 戰取한 것이다. 그러든 것이 일단 그 정치운동의 本營이 와해당코 마니까 따라서 3·1극단의 활동도 頓挫당코 만 것이다. 此間의 소식은 일본 「프루트」의 운명과 같은 것이니 여기에 사족할 필요 없을 것이다. 이와 같이 정치적 진영과 같이 와해된 3·1은 여태까지의 그들의 운동이 너무 정치적으로 편향되었기 때문에 무엇보다 먼저 예술적 궁핍의 슬래를 느꼈다. 「프루트」해체로 방향전환을 한 3·1극장은 민족연극 수립을 목표로 여태까지의 프로파간다 본위의 연극을 棄揚하여 조선민족의 문화적 유산의 섭취와 빈약하였던 예술성의 배양 등을 꾀하려 하였다. 그 이름까지 「크라식크」하게 고쳐서 고려극단이라 하였다.”(유치진, 「동경문단 극단 건문초—동경에 있는 조선인 연극단체의 동향」, 『동아일보』, 1935.5.18)

출발 당시 고려극단의 진용은 다음 표와 같다.



〈표2〉 고려극단 현세도<sup>40)</sup>

40) 김정명, 앞의 책, 503면.

이로써 보면, 고려극단은 그 구성원에 있어서 3·1극장의 멤버가 그대로 이어진 것임을 알 수 있다. 그러면서도 과거의 3·1극장이 프롯트의 지도 및 지원 하에서 활동하던 경우와 달리 고려극단은 독립된 전문극단으로서의 자립력을 강화하고자 한 것으로 보인다. 고문과 찬조원 조직을 새로 편성한 것은 재정적 곤란을 극복하기 위한 시도일 것이며, 기술부의 체계화는 전문극단으로서의 지향성을 보여 주는 것이라 하겠다. 또한 고려극단은 무엇보다 좌익편중주의를 극복하려는 데 그 활동 방향을 두었던 것이지만, 그러나 실제 구성원의 의식은 물론 공연활동에 있어서도 의연히 3·1극장의 형태가 그대로 유지되었다.

그런데 이러한 3·1극장에서의 연속성은 상황 변화에 따라 새로운 극단으로 탈바꿈하고자 했던 고려극단의 애초의 방향 설정과 위배됨에 따라, 극단의 자진 해체로 연결된다. 고려극단은 1935년 1월 13일 총회에서 ①여전히 좌익편향적 경향을 극복하지 못한 점, ②경제적 근거가 없는 동시에 장래의 전망도 불투명하다는 점, ③극단 활동에서 가장 중요한 지도적 문학자(극작가)가 없다는 점, 그리고 ④기술자의 부족, 뛰어난 여배우가 한 사람도 없다는 점 등을 이유로 출발 3개월만에 해산을 결의한 것이다.<sup>41)</sup>

이처럼 고려극단은 프롯트 해산 이후의 변화된 정세 속에서 새로운 변화를 시도한 결과 탄생한 극단이지만, 아무런 활동도 보이지 못한 채 해산되었다. 이는 극단 성격을 새롭게 변화시키고자 하는 시도에도 불구하고 실제 활동에 있어서는 변화가 이루어지지 않고 3·1극장의 연장선에 놓여 있었기 때문이라 하겠다. 재일 조선인 연극운동의 새로운 단계의 성취는 다음의 조선예술좌 시기에 이루어진다.

해산된 고려극단에서는 두 개의 극단이 갈려 나왔다. 하나는 동경신연극연구회이고, 다른 하나는 조선예술좌이다.

#### 4. 제 3기: 조선예술좌시기

조선예술좌는 3·1극장(고려극단)의 후신이라 할 수 있는데, 처음

41) 앞의 책, 559면.

고려극단이 해산된 직후 ‘동경신연극연구회’가 먼저 창립되고, 뒤에 ‘조선예술좌’가 창립되어 두 개 극단이 공존하다가, 1936년 두 극단이 통합하여 다시 ‘조선예술좌’가 되었다. 이 시기는 일본 연극계에서도 프로연극이 퇴조하고 新協劇團과 新築地劇團의 쌍두마차에 의한 신극운동의 전성기이며, 국내에서도 카프 및 신건설이 해산되고 극연 중심의 신극운동만 존속하던 시기이다. 따라서 조선예술좌의 활동도 정치성은 약화되고, 신극운동 담당체로서의 역할이 중시되게 된다. 그리고 이른바 인민전선운동의 신전술에 입각한 합법운동 지향이 그 구체적 방법론으로 나타난다.

### 1) 동경신연극연구회

고려극단이 해산을 결의하자 곧바로 최병한, 김선홍 등이 일부 구 멤버를 규합하여 “과거의 조선민족문화(연극)의 재검토와 신연극예술 창조 수립”을 목적으로 1935년 2월 25일 창립총회를 열고 ‘東京新演劇研究會’를 조직한다. 이 극단에서는 최병한, 고영기, 이송배, 임경수, 전일수, 이강, 이봉원, 김봉수, 김택실, 신기영 등이 위원이 되어 활동을 했다.

동경신연극연구회의 창립시 각계에 발송한 인사장에서 “우리들은 다만 민족고전 연극예술의 국제적 소개와 신연극운동의 올바른 이론적 연구를 그 임무로 하고 있습니다. 지금까지의 일본에 있어서의 우리 연극운동은 대개 정치주의적 편중, 희곡에 대한 이데올로기의 과중 평가, 거기에서 일어나는 희곡의 固定化는 그 예술적 가치를 滅殺하여 신연극의 매력을 손실시킨 경향이 있었습니다. 우리들은 그러한 태도를 피해 올바른 예술분야를 걸어서, 조선민족의 고유문화를 재연구하고 신연극의 수립을 기하고자”<sup>42)</sup> 한다고 밝히고, 상임위원회 아래 경영, 문예, 교육, 기술의 네 부를 두고, 다시 경영부에는 서무반, 재정반, 선전반을, 그리고 기술부에는 연출반, 연기반, 장치반, 조명반, 의상반, 효과반을 두어 활동을 시작했다.

이러한 체제를 통해 3월 16, 17일 양일간에는 本所公會堂에서 〈牢

42) 같은 책, 560면.

獄의 春香), 〈회사원 각하〉(1막), 〈가을밤〉(1막)을 공연하고, 4월 27일, 28일 양일간에는 目黒會館에서 '음악 무용의 밤'을 개최하는 등 활동을 하였지만, 연극 기술의 부족으로 인해 지구 순회공연을 벗어 나지 못했다.<sup>43)</sup>

이 단체는 뒤에 1936년 1월 조선예술좌에 통합됨으로써 자연 해산이 되었다.

## 2) 조선예술좌

한편 이보다 조금 나중에 동경신연극연구회에 참가하지 않은 김보현(김과우)과 김두용을 중심으로 한 11명이 1935년 5월 3일 牛込俱樂部에서 창립총회를 열고 '朝鮮藝術座'를 조직한다. 역시 창립총회 인사장을 통해 그들의 활동 방향과 목표를 밝히고 있는데, 그 내용은 다음과 같다.

우리 조선예술좌는 우리 민족의 고전적 예술(연극)을 올바르게 계승 하여 널리 일본의 조야 인사에게 소개하고, 나아가 조선민족 연극예술의 향상과 발전을 위해 힘을 다함으로써, 독자성 있는 새로운 스타일을 목표로 나아가고 있다고 생각합니다.

과거 수 년 동안의 우리들의 활동은 허다한 곤란 중에서도 빛나고 기념할 만한 자취를 남겼습니다만, 그러나 그것은 언제나 편중되고 소극된 일면적 역사에 지나지 않았습니다. 이러한 상태는 우리들의 활동에 고립을 초래했으며 진실로 좋지 않은 결과가 되어 나타났습니다.

우리 극단은 시대의 추이와 같이 걷는 진보적 방면을 확보하면서, 더욱 우리 민족의 오랜 연극적 전통을 계승하면서 새로운 연극의 창조를 포부로 삼고 있습니다.<sup>44)</sup>

창립 취지는 앞의 동경신연극연구회와 대동소이하나, 동경신연극연구회가 정치편향에서의 탈피를 강도 높게 지향한 데 비해 조선에

43) 같은 책, 560면.

44) 같은 책, 562~563면.

술좌는 프로연극 퇴조 후의 진보적 민족연극을 지향하면서 3·1극장으로 부터 이어지는 정통성을 강조하는 경향이 강했다. 특히 후술하는 바와 같이 김두용이 위원장이 됨으로써 조선예술좌의 이러한 경향은 더욱 강화되었다. 또한 조선예술좌는 동경신연극연구회에 비해 예술적 기량이 우수한 구성원이 주축으로 되어 있다는 점에서도 차이를 보였는데, 그것은 조선예술좌가 5월 창립 이전에 이미 3월 3, 4일 芝浦會館에서의 제1회 공연을 비롯하여 총 5회에 걸친 창립준비 공연을 거쳤다는 사실에서도 쉽게 알 수 있다. 이 창립 준비공연의 레퍼터리는 허원 작 〈울릉도〉(2장) 〈조정 재판〉 村山知義 작 오정민 안 〈보통학교 선생〉(2장) 이운방 작 〈선술집〉(1막) 유치진 작 〈빈민가〉(〈서울의 집웅밀〉) 등으로 안영일, 김일검, 이화삼, 김일영 등 장래성이 풍부한 기술자들이 많이 참여하였다.<sup>45)</sup>

5회에 걸친 창립준비공연을 비롯한 1935년도 조선예술좌의 공연활동을 정리해보면 다음과 같다.

- ◇ 창립준비 1회 3월 3일, 4일 오후 7시부터 芝浦會館에서 〈울릉도〉 〈調停裁判〉 〈보통학교 선생〉을 상연, 입장자 양일을 통해 620명.
- ◇ 2회 3월 18일 오후 6시 30분부터 神奈川縣 下高津棟 二子 所在 高津館에서 玉川소비조합 총회의 여흥을 겸해 제2회 준비공연 〈울릉도〉 〈선술집〉 〈보통학교선생〉을 상연, 입장자 500명.
- ◇ 3회 3월 23일, 24일 오후 7시부터 壬子區 所在 宮仲俱樂部에서 제3회 준비공연 〈빈민가〉 〈선술(立飲)〉 〈보통학교 선생〉을 상연, 입장자 양일을 통해 약 200명.
- ◇ 4회 4월 26일 오후 6시부터 澁谷公會堂에서 조선인 단체 ‘親睦會’의 가족 위안을 겸하여 제4회 준비 공연 〈서울의 집웅 밀〉 외 2막을 상연, 입장자 약 600명.
- ◇ 5월 4일 오후 7시 30분부터 中野區 소재 團會館에서 조선인 단체 ‘中野親睦會’ 후원 아래 〈대만 진제 구제의 밤〉에 출연하여 〈빈민가〉 외 2막을 상연, 입장자 약 400명.
- ◇ 6월 21일 오후 1시부터 코리아축음기회사 예지솔레코드 취입소에서

45) 유치진, 앞의 글.

‘레코드 드라마’ 金永壽 작 〈인생 행로〉 취입.

- ◇ 11월 25, 26일 축지소극장에서 추계공연 〈서화〉 〈토성낭〉을 상연, 입장자 양일을 통해 약 700명.

이처럼 조선예술좌는 공연활동에 있어서 상당한 성과를 얻고 있었다. 그 가운데서도 특히 조선예술좌 제1회 대공연인 11월 25, 26 양일 築地小劇場 공연에서는 이기영 원작 한홍규 각색 〈鼠火〉(2막 5장), 한태천의 〈토성낭〉(1막)을 상연하여 호평을 받았다. 이 공연에 직접 참가한 바 있는 안영일은 그 성과를 다음과 같이 정리하고 있다.<sup>46)</sup>

그러나 우리는 이러한 활동을 보기 전에 1935년 11월에 가진 조선예술좌 창립결성공연 이기영 작 한홍규 각색 〈서화〉 한태천 작 〈토성낭〉의 성과를 잠깐 소개하지 아니하면 아니되겠다.

조선예술좌의 광범한 층을 망라한 예술가집단으로의 처녀활동인 창립제1회공연은 이가가지의 조선신극운동이 도달치 못한 未墾領域의 일부를 경작하였다고 볼 수 있다.

연기에 있어서 경험주의적 상징주의 연기의 棄揚과 연출에 있어서 리알리즘의 침투를 위한 노력, 자연주의적인 재래의 평면적 장치에 대한 비판 등등의 기술적 방면의 多作化를 볼 수 있으며 이기영씨의 걸작인 〈서화〉의 각색 상연 등등 진실로 수많은 성과를 들 수 있겠다. 그런데 조선예술좌의 제1회 공연이 극단 창립으로부터 6개월 이상이 경과된 이유는, 그 사이 1935년 6월 재정문제로 인한 내분이 일어나, 창립책임자인 김보현을 제명하고 김두용이 대신 위원장이 되는 등 내부적 진통 때문이었다. 이 때 새로 개편된 간부와 회원은 다음과 같다.

委員長 金斗鎔

經營部 金禹鉉(金一影)

文藝部 韓遠來(韓弘奎)

46) 김두용, 「일본 문단 극단의 동향」, 동아일보, 1936.3.8.

전일검, 「재동경 조선극단」, 조선일보, 1936.5.15.

技術部 安禎浩(安英一)

座員 朴漢九 朴臺癸 吳鐵榮 尹海德 張淑女 黃明淳 浦성駒 石東岩 趙  
 又積 韓禮煥 朴善吉 河英洙(珠?) 車應世 黃東軾 許源 安基 錫  
 黃性澤<sup>47)</sup>

이 구성에서 특징적인 것은 과거 연극동맹이 아닌 코프 과학동맹에 소속되어 있던 김두용이 다시 연극운동(조선예술좌)에 결합되어 그 주도권을 가지고 있다는 사실이다. 이로써 보면, 조선예술좌는 외형으로는 구 3·1극장 멤버를 중심으로 조직된 연극운동 단체였지만, 그 이면으로는 코프 조선협의회 해산 이후 재일본 조선인 문화운동의 중심점 역할을 하는 조직이라고 할 수 있겠다. 이들은 앞서 살펴본 대로 11월 제1회공연을 마친 후 동경신연극연구회와의 통합작업에 들어가게 된다.

이들 가운데 金斗鎔, 金鳳元, 金三奎 등 구 무산자사 중심인물들은 3·1극장의 혁명적 전통의 계승과 일본공산당의 대중화를 목표로, ①연극활동을 통하여 조선 미조직 대중의 계몽과 전선통일의 역할을 담당하게 할 것(김두용), ②현재에 있어서의 객관적 정세는 비합법 활동에 의한 피압박계급의 해방은 불가능하므로 합법적 범위 내에서의 민족연극을 통하여 민족적 계급적 의식의 양양에 노력함과 동시에 전선통일을 도모하여 조선인 해방운동의 목적을 달성하게 하는 역할을 할 것(문예부원 김봉원), ③공산주의 사상을 기조로 하는 진보적 민족연극을 통하여 재일본 조선민중으로 하여금 비판적 정신을 지도 양양케 하고 자본주의에 의한 착취와 억압을 여실히 이해하게 하여 그들을 해방전선에 유도한다(재정부장 김삼규)는 인식하에 각종 활동을 전개하고, 한원래, 안정호, 박찬봉, 이홍중 등은 극단의 중심이 되어 그 활동을 전개하였다.<sup>48)</sup>

이러한 합법적 범위 내에서의 문화운동(연극운동)의 활동 노선은 36년 조선예술좌 일부 멤버가 귀국하여 서울에서 조직한 '조선연극협회'의 활동에서도 그대로 나타난다. 이들이 코민테른 제7회 대회

47) 김정명, 앞의 책, 1049~1950면.

48) 앞의 책, 614면.

결정에 따라 세운 조선인민전선운동의 전술 가운데는 “①공산주의자는 일제히 합법적 공개단체에 손입할 것. ②다만 종래와 같이 프락션운동 또는 좌익그룹 등을 결성하지 말 것. ③종래와 같이 정치적 선전에 편중하지 말고, 일반대중의 일상생활 문제를 포착하여, 그들과 접촉을 도모할 것. ④중진과 같이 단체를 신설하여 대중획득을 기도하지 말고 기존 공개단체에 가입하여 대중을 획득할 것. ⑤공개단체는 정치, 경제, 문화, 종교, 예술, 그 성질 여하를 불문하고 대중적 집단인 이상 거기에 가입할 것. ⑥작가단체는 좌우익 기타 여하한 파벌을 따지지 말고, 그 대동단결을 꾀하여 문화전선을 수립할 것”<sup>49)</sup> 등이 있는데, 이는 철저하게 합법 공개단체 지향성을, 그것도 기존의 공개 단체에의 편입 활동을 기조로 하고 있는 것이다.

이러한 전술 방침에 따라 일본의 조선예술좌나 국내의 조선연극협회가 그 이면에 있어서는 구성원들 사이에서는 여전히 공산주의운동의 일부로서의 자각 속에 활동을 전개하지만, 그에 따른 표면활동면만 본다면 일반적 합법적 연극운동과의 아무런 차별성도 드러나지 않는 합법화경향을 지니고 있었던 것이다. 그러나 이러한 전술이 일제에 의해 하나의 ‘위장’으로 발각되는 경우에는 탄압에서 벗어날 수 없게 된다. 이러한 합법지향의 김두용 주도의 조선예술좌의 활동 방향은 이후 통합 조선예술좌에서도 그대로 유지되는 기본 방향이 되지만, 바로 그 때문에 일제의 대대적 탄압을 초래하게 된다.

### 3) 통합 조선예술좌

한편 연극잡지 『테아뜨르』사의 村山知義의 알선에 의해 동경신연극연구회와의 통합 문제가 제기됨에 따라, 1935년 7월 하순 양 극단 대표자의 합동협의회가 개최된 것을 계기로 두 극단의 통합이 추진된다.

1936년 1월 5일 앞의 통합 논의 결과 두 단체의 통합을 실현하고, “재일본 조선민족연극운동을 수행하고, 일본에 있는 조선인의 문화

49) 「在東京フロレタリア演劇係朝鮮進出事件」, 『고등의사월보』 제8호, 1940.3.14면.

(연극)적 요구를 충족시키며 동시에 조선의 진보적 연극 수립을 기함<sup>50)</sup>이라는 목적 아래, 기관으로서 총회 및 위원회를 설치하고, 위원회 산하에 서무부, 문예부, 기술부, 교육부, 기획부를 배속시키고, 새로이 규약을 정하는 등, 동경신연극연구회를 해소하고 조선예술좌의 진용을 확대 개편한다. 이 확대 개편된 조선예술좌의 임원은 다음과 같다.

委員長 金斗鎔

委員 韓弘奎 吳禎民 金一影 安英一 尹北洋 崔丙漢

庶務部 責任者 尹北洋

部員 河英珠 安基錫

文藝部 責任者 韓弘奎

部員 吳禎民 韓禮丸 洪京雲 金斗鎔 金三奎(金子和) 石童丸 金善洪

技術部 (演出班) 吳禎民(責任者) 金斗鎔 安英一 許夜湖 薰(黃?)明淳 崔丙漢

(演技班) 安英一(責任者) 李化三 尹北洋 韓禮丸 高永基 許達 安基錫 許源 金澤英 河英珠 張桂媛 尹蘇葉 崔民姬 朴達模

(美術班) 金一影(責任者) 吳一 金一秀 金億燮

(效果·照明) 朴義達(責任者) 申基英

(衣裳) 尹蘇葉<sup>51)</sup>

여전히 김두용이 위원장을 맡고 있는데서 나타나듯, 통합 조선예술좌는 그 이전 조선예술좌의 인적 구성과 활동노선을 그대로 이어 받고 있다. 이는 두 단체의 통합이라기보다 동경신극연극연구회가 조선예술좌에 흡수통합된 것이라 할 수 있다.

통합 조선예술좌의 공연활동은 1936년 1월 29일 蒲田 花屋劇場 (관객 약 100명), 같은 달 30일 神奈川 鶴見岩戶館(관객 약 300명),

50) 「조선예술좌 규약」, (김정명, 앞의 책, 614면)

51) 앞의 책, 616면.

이 가운데 오정민, 김일영, 이화삼 등이 통합 직후 귀국하여 조선연극협회를 조직한다.

31일 神奈川 玉川 高津館(관객 약 300명), 2월 4일 芝浦 青年會館(관객 약 400명)의 네 곳에서 〈토성낭〉 〈서화〉, 그리고 유치진의 〈소〉(3막)를 상연하였으며, 이어 2월 초순의 총회 결정에 기초하여 제2회 중앙공연용 각본 작성에 착수하고, 4월 중순 최병한 작 〈춘향전〉(5막), 최병한 작 〈아리랑고개〉(5막), 김두용 작 〈농촌의 봄〉에 대해 비관회를 개최하였으나, 어느것도 내용이 부적당하여 그 상연을 중지하였다.

다음으로 연구회의 활동은 김두용, 김삼규 등이 각 멤버들에게 계급적 민족적 연극활동가로서의 의식을 체득하게 하기 위해, 6월 중순부터 8월 초순까지 16, 7회에 걸쳐 연구회를 개최하였다. 연구회는 문예와 연기의 두 부문으로 나누어 문예부에서는 작가의 작품을 중심으로 연극의 이론적 연구를 주로 하고(매주 수요일), 연기부에서는 작품낭독, 메이크업, 발성법 등 연극 기술의 향상을 목적으로 했다.<sup>52)</sup>

그런데 36년 8월중순 이후 金斗鎔, 金三奎, 金鳳元 등의 간부가 검거되고, 다시 10월 28일 일제 검거로 인해 韓遠來, 安禎浩, 朴贊鳳, 李洪鐘, 金相福, 許昌煥, 黃明淳, 朴達模, 安基錫, 金龍濟, 金時昌 등이 검거됨에 조선예술좌는 결국 와해되고 만다.<sup>53)</sup>

조선예술좌의 해체 이후 일본에서의 조선인 연극운동은 1934년에 창립된 ‘동경학생예술좌’의 활동 및 일본의 신극단에 가입된 개별 연

52) 같은 책, 616~617면.

53) 같은 책, 1051면.

한편 통합을 전후하여 오정민, 이화삼, 윤복양, 김일영, 전일검 등 상당수의 멤버가 귀국하여 국내의 연극운동에 참여하게 된다. 김일영은 극연 제11회 공연 〈자매〉와 〈호상의 비극〉의 장치를 담당한 것을 시작으로 이후 오정민, 이화삼 등과 함께 ‘조선연극협회’(36년 8월)를 조직하는데 가담하였고, 전일검은 같은 극연 11회 공연의 무대감독으로 참가한 이후 계속 극연에서 활동을 하게 된다. 따라서 이들은 일차로 36년 10월 일제 검거를 피할 수 있었으며, 극단 신건설이 해체되고 난 이후 국내의 진보적 연극운동의 재건에 나서게 된다. 조선연극협회는 앞에서 언급한 대로 인민전선운동의 방침에 입각한 활동을 전개하다, 1937년 4월 공산주의자 협의회를 결성한 혐의를 받고 38년 2월 오정민, 김일영, 이상춘, 추완호, 강윤희 등이 구속되는 사건으로 해산된다.

극인들의 활동으로 급속하게 위축된다. 동경학생예술좌에 대해서는 다음 절에서 살펴보기로 하고 여기에서는 개별 연극인의 활동을 간략하게 살펴보기로 한다.

1937년 4월에는 新協劇團에 연구생으로 가입한 申鉉燮, 黃正九가 일본인이 조직한 공산주의 지하조직에 가담한 것이 발각되어 검거되는 사건이 일어났다.<sup>54)</sup> 安英一과 許達은 계속 新協劇團에서 활동하였는데, 安英一은 1937년 1월부터 실험극단 연출부에서 무대감독이나 조연출을 맡아서 활동을 재개하였고, 또 許達도 실험의 기획부에서 선전반원 사무반원으로 활동을 계속하였다. 이들은 1940년 8월 24일 실험극단이 강제 해산될 때까지 실험극단에서 활동한 다음에야 비로소 귀국을 한다. 이처럼 오랜 기간을 일본의 신극계에서 활동 경험을 쌓았기 때문에 安英一은 귀국 직후부터 1940년 전반기인 ‘국민연극’ 시기에 자타가 공인하는 연출의 제일인자로 군림할 수 있었던 것이다.

조선예술좌 시기 연극운동의 의의는 그 조직 위상에 있어서 문화운동 조직의 하부 기관에서 벗어나 독립된 극단으로서 활동을 전개했다는 사실, 표면적으로는 정치지향성이 퇴조하였지만 이면으로는 ‘합법적 극단’ 형태를 이용한 인민전선운동의 전술적 일환이었다는 점, 일본에서의 운동의 퇴조로 인해 귀국활동을 적극화했다는 점 등을 들 수 있겠다.

## 5. 제4기: 조선예술좌 이후

### 1) 동경학생예술좌

이러한 프로연극단의 흐름 외에 재일본 조선인 연극운동에서 빼놓을 수 없는 것이 바로 ‘동경학생예술좌’의 활동이다. 특히 김동원, 이해량, 이진순 등 해방 이후 남한 연극계의 중심인물들이 이 동경학생예술좌 출신인 관계로 앞의 3·1극장이나 조선예술좌보다는 더 많이 알려져 있기도 하다.

54) 김정명, 앞의 책, 1051면.

동경학생예술좌는 이름 그대로 동경 유학생들을 중심으로 만들어진 극단이다. 3·1극장 존립 당시 그 간부에 의해 지지 단체의 하나로 '재일본향토예술가협회'의 조직을 계획했으나 프루트 해체 및 전 일검 등 간부의 검거로 무산되었고, 다시 그 후신으로 순수한 학생 집단으로서 1934년 6월 24일<sup>55)</sup> "우리들은 조선에 진정한 연극예술의 수립을 기약하고 그를 위해 회원 상호간의 종합적 예술연구와 조선 방문공연 및 일본 내지에 조선향토예술의 소개를 위한다"<sup>56)</sup>는 결의 하에 '동경학생예술좌'가 결성되었다.

부서는 처음에 문예부 연출부 연기부 서무부였고, (1)희곡연구, (2)각본낭독, 시·소설·낭독, (3)연극강좌, (4)좌담회, (5)견학, (6)공연 등을 주요 사업으로 정하였다. 朱永涉, 馬完英, 李眞順, 朴東根, 金永華 등 15인의 창립동인 가운데 법정대학 법문학부에 다니던 朱永涉이 리더 역할을 했으며, 거기에 馬完英, 朴東根이 주도그룹을 형성했다.<sup>57)</sup>

이들은 주영섭의 리드에 의해 창립 직후 1년간은 주로 築地小劇場에서 상연되는 新協劇團, 新築地劇團의 공연을 관람하면서 자체 교양을 쌓는 데 주력하였다. 몰리에르의 <파르튀프>(1934.9, 신축극단 단 공연), 島崎藤村의 <동트기 전>(1934.11, 신협극단 제1회 공연) 등을 감상하고는 자체 평가회를 열어 연극에 대한 공부를 해나갔던 것이다. 이를 당시는 '총견'이라 했다 한다. 이 총견 중에 <동트기 전>의 경우에는 인력거꾼, 농민, 폭도 등의 엑스트라로 창조출연을 하기도 했다.<sup>58)</sup> 이 해 겨울 金曜會 제1회 연구소에 참가하였고, 1935년 1월부터는 각본낭독회를 진전시켜 동작연습까지 시행하였다.

이러한 준비 과정을 거쳐 '조선의 신극수립은 창작극에서'라는 슬

55) 동경학생예술좌 기관지, 『막』 1호, 1936.12, 6면.

56) 동경학생예술좌 「규약」(1935년 7월 1일 일부 개정) 제3조.

57) 주영섭은 평양출신으로 일본에 건너가기 전인 보성전문 시절에 이미 연극부를 만들어 고리키의 <밤주막> 등에 출연하고, 또 국내의 프로연극단인 신건설사 제1회 공연인 <서부전선 이상없다>에도 출연한 적이 있는데, 이 시기에 김승일, 임화, 나옹 등으로부터 직접 지도를 받은 바 있는 연극의 유경험자였다. 나아가 좌익성향을 지니고 있었다고 할 수 있다. 주영섭의 좌익성향은 동경학생예술좌와 조선예술좌의 관계를 유추하게 해 준다.

58) 이해량, 『허상의 진실』, 새문사, 1991, 260~261면.

로건 아래 1935년 6월 4일 築地小劇場에서 창립 제1회 공연을 개최하여 주영섭 작 〈나루〉(전1막), 유치진 작 〈소〉(전 3막)를 상연하였다.<sup>59)</sup> 이 공연에는 좌원 외에도 金鎭壽, 尹和春, 張桂媛, 河英珠, 韓笛仙 등이 함께 출연하고 있다.<sup>60)</sup>

특히 張桂媛, 河英珠 등 조선예술좌의 좌원이 끼여 있는 것으로 보아 동경학생예술좌와 조선예술좌의 친밀관계를 짐작해 볼 수 있다.

동경 학생예술좌는 이 첫공연을 계기로 조직을 재정비하여 각 기술부문에 좌원을 나누어 배치함으로써 극단의 형태를 갖추게 되었다.

첫공연을 통해서 우리는 좀더 견실한 극단 조직의 필요를 느꼈다. 공연 전까지 좌원 중에는 막연하게 연극을 좋아하는 사람, 또는 장차 희곡을 써 보겠다는 사람이 섞여 있었다. 우리는 디렉탄트의 오락기관이 아니요, 연극인을 양성하는 연구단체라는 것을 명확히 할 필요가 있었다. 그래서 우리는 첫공연 직후 조직을 각 기술부문으로 명확하게 분류하고 거기 따라 좌원도 각 기술 부문으로 나누게 되었다.<sup>61)</sup>

그리하여 이 극단에는 (1)문예부, (2)연출부, (3)연기부, (4)미술부, (5)계획부에 배치된, 전문적으로 연극을 공부할 사람만이 남게 된다.

이 때의 부서별 좌원 배치 상황은 다음과 같다.

59) 전용길, 동경학생예술좌 제1회 공연을 뜻내고——그 한 사람으로서의 후감——, 조선중앙일보, 1935.6.9-14.

전일김, 동경학생예술좌의 제1회 공연을 보고서, 동아일보, 1935.6.11-15.

60) 제1회 공연의 배역은 다음과 같다. 〈소〉: 국서 윤목, 그의 처 윤화춘, 말뚝이 김일영, 개똥이 김동혁, 국진 김의호, 귀찬이 하영주, 귀찬이父 전동민, 사슴 김정호, 유자나무집 셋째딸 장계원, 우삼 마완영, 영실 이석병, 문진 흥남제, 늙은 일꾼 주영섭, 젊은 일꾼 김진수, 소장수 박동철, 술집하인 한적선 〈나루〉 장손이 이정석, 장손이 할아버지 김정호, 둘째할아버지 김일영, 입분이 하영주, 입분이고모 장계원, 칠석 김의호, 병식 마완영, 셋째 흥남제, 길룡 김동혁, 바위 황소(『막』 3호, 1939.6, 54면)

61) 동경학생예술좌, 『막』 창간호, 1936.12, 8면.

文藝部 朴東根(責任者) 한치니  
 演出部 朱永涉(責任者) 崔圭弘  
 演技部 馬完英(責任者) 金永華 朴桂順 李眞順 林虎權 林芳一  
 洪南濟 黃 蘇 한치니 朴東根  
 美術部 金龍河(責任者) 黃 蘇  
 計劃部 朱永涉(責任者) 馬完英  
 映畫部 金永華(責任者) 李眞順<sup>62)</sup>

1935년 여름에는 新協劇團 제1회 연구생으로 좌원 일부가 참가하여 연극이론과 실제, 무용, 음악 등을 공부하였고, 다음으로 11월 5일 사무소에서 이무영 작 <예술광사 사원과 오월>의 각본 낭독회를 열었으며, 같은 달 5~7일에는 築地座의 <秋水嶺>(內村直也 작, 岸田國士 연출)에서 인부1, 2, 3에 윤형련, 김의호, 박동근이 각각 배역을 맡아 출연 하기도 했다.

1936년에는 영화부를 신설하고, 여름까지 이태준 작 <산사람들>(전1막)과 채흡 작 <백조의 노래>(전1막) 각본낭독회를 가졌다. 이해 초 金一英은 귀국하여 극연 제11회 공연 과 제12회 공연 <춘향전>에 출연하였으며, 제12회 공연인 <춘향전>에는 주영섭 또한 무대 감독이 되어 공연에 참가한 바 있다.

1937년 6월 22, 23일에는 築地小劇場에서 제2회 공연으로 유치진 작 주영섭 연출의 <춘향전>(4막9장)을 상연했다.<sup>63)</sup> 이 <춘향전>의 공

62) 앞의 책, 54~55면.

그 외에 동경학생예술좌에 ‘인연이 깊은 동무들’이란 형에는 金貞恒, 金鎮壽, 黃順元, 金永壽, 金東燦, 張桂媛, 尹滢鍊, 韓笛仙, 尹和春, 韓 秀, 金一英, 許南實, 金義浩 등의 이름이 보인다. 이들은 모두 그 뒤 동경학생예술좌의 좌원이 되거나 독자적으로 극작 및 연기활동을 통해 우리 연극사에 낮은 인물이들이다.

63) 이 공연의 스태프와 배역은 다음과 같다. 연출 주영섭, 연출보 김갑근, 장치 김병기, 조명 박?원, 음악 N·M·소사이터, 무용지도 조택원, 의상 극연 의상부, 미술감독 橋本欣三, 무대감독 허남실. 이몽룡 김동혁, 성춘향 박노경, 향단 이옥순, 방자 유종렬, 최노인 이철혁, 사령 갑 임호권, 사령 을 홍순환, 과부 임명성, 춘향모 주경은, 박번수 이철혁, 김번수 강신성, 변학도 마완영, 호방 남상협, 형리 남궁영일, 통인 일 조병문, 통인 이 정일진, 급창 정성

연에서 특기할 사항은 제1회 공연시에는 드물게밖에 볼 수 없었던 제일 조선인 노동자 관객의 증가이다. 이 현상은 동경의 유일한 전문극단이었던 조선예술좌(삼일극장의 후신)가 여러 가지의 수난으로 인하여 유명무실한 존재가 되어버린 곳으로부터 일본 内地 재류 일반 조선동포의 문화적 요구가 전적으로 학생 예술좌에 집중한 것을 의미하는 것이었다. 즉 학생예술좌의 연구적 예술활동에 대하여 또 하나의 새로운 사회적 임무의 자각이 요구되고 있는 현상이었던 것이다.”<sup>64)</sup> 이는 조선예술좌 해산 이후 동경학생예술좌가 학생극으로서의 위치를 넘어서 재일본 유일의 조선인 연극단체로서 기능을 하게 되었던 사정을 보여준다.

1938년 6월 제3회 공연으로 유진 오닐 작 주영섭 연출의 <지평선> (3막 6장)과 주영섭 작 허남실 연출의 <별판>(전1막)을 상연한 후, 1939년 6월 제 4회 공연으로 이서향 작 <문>(3막 7장)과 함세덕 작 <幽明>(1막)을 준비하였으나 앞의 <문>이 문제가 되어 상연하지 못하고, 중심 좌원들이 대거 귀국함<sup>65)</sup>으로써 동경에서의 활동은 침체를 맞게 된다.

협, 형리 남궁영일, 통인 일 조 병문, 통인 이 정일진, 급창 정성협, 이방 임 호권, 책방샘님 홍성인, 왕 방울쇠 유남파, 농부 갑 홍성인, 농부 을 임용균, 농부 병 정성협, 농부 정 이해랑, 농부 무 한선일, 아이 김용태, 허봉사 김용하, 옥사정 갑 한치니, 옥사정 을 이해랑, 옥사정 병 홍순환, 옥사정 정 임용균, 옥사정 무 박용구, 문간사령 이진순, 운봉영장 이철혁, 임실현감 이해랑, 구례 현감 임용균, 담양부사 남궁영일, 순창군수 이진순 기타 집사 집장사령 순령수 사령 역졸 등 다수. (『막』 2호, 1938.3, 52~53면)

64) 이서향, 「동경학생예술좌 제2회 공연을 보고」, 동아일보, 1937.7.7.

65) 1939년 6월 현재 ‘제1기 귀향좌원’을 보면 다음과 같다.

문예부 韓笛仙(明治大學) 林虎權(日本大學)  
 연출부 朱永涉(東寶映畫)  
 연기부 馬完英(法政大學)·李海浪(日本大學)·金東燦(松竹映畫)  
 ·李眞淳(日本大學)·張桂園(日本大學)  
 미술부 洪性仁(日本美術)  
 음악부 朴容九(日本高音)  
 효과부 伸 英(新協劇團)  
 조명부 朴義遠(松竹歌劇)  
 기획부 許南實(日本大學) (『막』 3호 1939.6, 57면)

조선예술좌), 〈춘향전〉(동경학생예술좌) 등이 자주 상연되고 있음이 특기할 만하다.

넷째, 인적 구성 면에서는 귀국 후 국내 연극운동에 투신한 사람들과 그대로 일본에 잔류하는 사람들로 양분되는데, 이 가운데 귀국 연극인들은 金一影, 吳禎民, 全一劍, 李化三, 朴學, 李曙鄉, 安英一(이상 조선예술좌 계열), 朱永涉, 朴東根, 馬完英, 李海浪, 韓笛仙, 金東燦, 李眞淳, 張桂園, 洪性仁(이상 동경학생예술좌 계열), 許執(형상좌원) 등이다.

이상의 재일 조선인 연극운동의 성과 및 의의를 간략하게 정리해 보면, 첫째, 카프동경지부 연극부의 이동공연 활동이 프롤레타리아연극운동의 효시가 되며, 이후 재일 조선인 프롤레타리아연극운동의 발전 과정이 국내의 프롤레타리아연극운동에 직·간접의 영향을 끼쳤다는 점, 둘째, 일본에서 3·1극장이 활동하던 1930년대 전반기가 프롤레타리아연극운동의 최전성기였다는 점, 셋째, 신건설이 해체된 이후에도 진보적 연극운동이 일본과 국내에서 동시에 전개되었다는 점(조선예술좌와 조선연극협회), 그리고 넷째, 재일 조선인 연극운동이 30년대말 이후 연극운동의 새로운 담당 주체를 대량으로 배출했다는 점 등이다.

이상의 고찰은 일차적 사실 정리에 지나지 않는다. 이후의 연구를 통해 재일 조선인 연극운동에서 주로 상연했던 레퍼터리에 대한 분석, 귀국 후 전개된 조선연극협회, 극연좌에서의 활동 및 40년대의 ‘국민연극’, 해방 공간에서의 좌우익 연극활동으로 이어지는 연극사적 맥락에 대한 추적, 그리고 이들의 귀국 후 활동을 통해서 획득된 연극 기술상의 구체적 성격에 대한 고찰 등이 이루어져야 할 것이다.