

송영 희곡의 기법의 변화와 그 의미

김 만 수*

<차 례>

1. 서론
2. 소설 「월파선생」과 희곡 「월파선생」의 비교
 - 1) 야학선생을 소재로 한 소설과 희곡
 - 2) 소설 「월파선생」의 구성
 - 3) 희곡 「월파선생」의 구성
3. 송영 희곡의 기법의 변화
 - 1) 대사 위주의 풍자극
 - 2) 동작과 상황에 의존하는 소극 위주의 표현
 - 3) 성격의 역전에 의존하는 정극으로의 전환
4. 결론 : 송영 희곡의 의미

1. 서론

송영은 신경향과 문학에 가담한 이래 카프의 주요 작가로 활동했으며, 1935년 이후에는 통속극의 작가로도 폭넓게 활동한 것으로 알려져 있다. 이 경우 그의 삶과 연극운동의 일관성에 대한 논란, 예컨대 계급운동으로서의 연극과 통속극 사이의 연속성이 문제시된다. 생계상의 문제, 전향 등의 논리로 그 불연속성을 설명하는 일은 간단하다. 그러나 송영의 작업이

* 군산대 교수

계급운동과 대중연극 사이의 괴리를 좁히려는 의도에서 진행되었다고 볼 수도 있다는 점이 본고의 내용이다. 본고는 소극(笑劇)의 이념을 통해서 양자 간의 연속성을 고찰해보기로 한다.

송영 희곡에서 먼저 다루어야 할 부분은 소극과 배우 사이의 연관관계이다. 즉 그의 극작술이 다분히 배우의 연기력에 의존하고 있으며, 그 배우들은 다분히 소극적인 요소를 활용하고 있다는 점이다. 마이어홀드는 “가면의 몸짓과 동작의 숭배를 근거로 삼는 배우의 연기의 이념은 소극의 이념과 불가분의 관계를 맺는다. 소극은 영원불멸이다”¹⁾라고 말함으로써 배우들에 의해 표현되는 무대예술에서 소극적 요소가 필수적임을 말한 바 있다. 송영의 희곡은 문학으로서의 희곡보다는 배우들의 연기와 무대적 조건을 좀더 배려한 작품들로서, 소극적 요소를 극의 활력으로 활용하고 있으며, 이러한 요소들은 송영 희곡의 일관된 형식적 특성을 이루고 있다.

먼저 소설 「월파선생」과 희곡 「월파선생」의 비교를 통해서 희곡 「월파선생」의 형식적 특성을 생각해보기로 한다. 「월파선생」은 구시대적인 윤리관을 유지하고 있는 노인 월파선생과 젊은 야학선생인 박선생 간의 대립을 담고 있는 작품으로 먼저 소설로 발표된 다음, 이듬해에 희곡으로 각색되고 있다는 점에서 흥미롭다. 다음 장에서는 이 두 작품을 비교하면서 소설과 희곡의 형상화방식의 차이가 주제의 구현에 미치는 영향, 희곡이 보여주는 소극적인 요소에 담긴 연극적 활력 등에 대해 검토해보기로 하자.

2. 소설 「월파선생」과 희곡 「월파선생」의 비교

1) ‘야학선생’을 소재로 한 소설과 희곡

그의 작품을 읽다보면 그가 ‘야학선생’을 소재로 많은 작품을 남기고 있다는 점을 알게 된다.²⁾ 야학선생을 소재로 한 첫번째 소설 「야학선생」(『집

1) Jessica Milner Davis, 홍기창 역, 『笑劇』(서울대출판부, 1985), pp.5~6.

단』, 1932.2)은 2페이지 분량의 소품으로, 읍내에서 보통학교를 마친 영철이라는 야학선생이 이야기회를 조직해서 동네 사람들을 의식화시킨다는 내용을 담고 있다. 여기에서는 당시 프로연극, 특히 국제노동자연극동맹(IATB)에서 노동자연극의 한 공연양식으로 주창된 ‘산 신문극(living newspaper)’에 의한 의식 각성의 방식이 언급된다. 법·소장쟁의·레닌과 같은 아이টে를 수호지처럼 재미있게 이야기해줌으로써 농민의 의식을 각성시키는데, 그러던 어느 해 동척회사와 싸움이 일어나면서 사람들은 야학선생이 들려주었던 ‘산 신문’의 이야기를 생각하게 된다는 줄거리를 담고 있다. 그러나 ‘산 신문’이라는 슬로건 상의 방법이 물리적 방법으로 표나게 앞서 있을 뿐, 그것이 농민에게 전달되어 농민의식의 변화를 일으키는 과정으로서의 화학적 변화에 대해서는 언급되어 있지 않다. 선진적인 의식분자에 의해 농민의 의식개혁이 가능하다는 작가의 관념이 그대로 표출되어 있는 정도이다.

다음 작품 「그 뒤의 박승호」(『신계단』, 1933.7)는 이기영의 「박승호」를 창작 모티브로 삼고 있다.³⁾ 이기영의 「박승호」가 노동자만을 계급운동의 전위로 설정했던 이전의 단계를 비판하는 기점에서 ‘노농연계’의 과제를 작품화한 것이라면, 송영의 「그 뒤의 박승호」 또한 이기영의 「박승호」의 관점을 이어받은 것이라 볼 수 있다. 다만 이기영의 「박승호」가 현실의 문제에 적극적으로 개입하여 의식 각성을 촉구하는 인물을 그리고 있다면, 송영의 「그 뒤의 박승호」는 야학선생이 현실의 전면에 나서지 않고 뒤에

2) 이는 “그때 나는 서울 시 근교의 어떤 농촌에서 사립강습소를 창설해놓고 교장 겸 교원, 소사의 일까지 혼자서 도맡아하였다. 학생들은 대부분이 공립 보통학교에도 가지 못하는 가난한 소작농, 고용농의 자제들이었다.(중략) 밤에는 성인야학을 하였다. 이 성인 야학생들 중의 핵심들은 뒤에 지하 농민조합원들이 되었다.”(송영, 「어두운 밤 폭풍을 뚫고」, 『나의 인간수업, 나의 문학수업』, 인동, 1990) 등의 송영의 전기적 고백과도 일치한다. 또 이에 대한 보다 자세한 내용이 전소연, 「송영 희곡 연구」(이화여대 대학원, 1991), 신인수, 「송영 문학 연구」(서울대 대학원, 1991) 등에서도 다루어지고 있다.

3) 송영은 이 작품 외에도 해방 직후 이기영의 『고향』을 각색하기도 했다. 이기영의 소설 『고향』과 송영의 각색 『고향』 사이의 차이에 대해서도 상세한 비교가 필요할 것이다.

숨어 일제의 어용단체인 진흥회의 사람들을 골탕먹인다는 내용을 중심사건으로 제시하고 있음이 특징적이다. 부정적인 인물들의 무식을 폭로하고 조롱한다는 모티브는 이후의 작품인 「신임이사장」(『형상』, 1934.3)이나 「황금산」(『조선문학』, 1936.11)에도 나타나는데, 이들 작품에서도 부정적인 인물에 대한 총체적인 묘사와 정면적인 대응보다는 사소한 일상사에서 소재를 구하여 이를 풍자하는 수준에 그치고 있음을 알게 된다. 이러한 변화를 송영의 이념이 퇴행해가는 과정으로 이해하거나 ‘객관적 상황의 악화’로 이해할 수도 있을 것이다.⁴⁾ 그러나 이러한 변화는 소설에서 희곡으로, 혹은 ‘대상의 총체성’에서 ‘운동의 총체성’에 대한 표현으로의 전환⁵⁾으로 설명할 수도 있을 것이다.

2페이지 분량의 소품 「야학선생」의 주제를 발전시킨 것이 훨씬 이후의 작품인 소설 「월파선생」(『조선일보』, 1936.2.23~3.10)이다. 여기에서는 신학문과 구학문의 중용을 취하면서, 낡지만 나름의 투철한 교육관을 지닌 월파선생이 새로운 학문과 농민운동론으로 무장된 박선생과의 경쟁관계에서 마을사람들로부터 소외되자 질투심을 느끼고 그를 헐뜯지만, 그가 잡혀가게 되자 동정의 시선으로 자기 자신을 반성하게 된다는 내용으로 채워져 있다. 이 작품은 “뛰어난 성격 창조와 신구의 대립, 투쟁이라는 주제의 절실미”라는 관점에서 고평된 바 있다.⁶⁾ 월파선생을 작중화자로 하여 주변인의 눈으로 야학과 농민조합을 간접적으로 총체적으로 그리고 있다는 점, 월파선생의 낡은 시대관이 독자로서 하여금 ‘낡은 것의 몰락과 새 것의 승리’⁷⁾라는 구도를 깨닫게 하고 있다는 점에서 송영의 대표작으로 꼽힐 만하다.

-
- 4) 줄고, 「송영의 희곡과 북한연극에 나타나는 ‘풍자’의 의미」, 『문학과 논리』 창간호 (태학사, 1991)에서도 이렇게 단정한 바 있다. 그러나 이러한 평가는 희극의 특성에 대한 몰이해에서 이루어진 것으로 볼 수 있다.
- 5) 헤겔의 ‘총체성’ 개념에 대해서는 김윤식, 「서사양식과 극양식」, 『한국근대문학양식 논고』(아세아문화사, 1981)에 잘 정리되어 있다.
- 6) 백철, 「문예시평-당만인가 사실인가」, 『조선일보』, 1936.3.18.
- 7) 이는 이후 북한연극의 주제가 된다. 이에 대해서는 조선작가동맹, 『해방 후 10년간의 조선문학』(조선작가동맹출판사, 1955) 등 참조.

송영은 이 작품을 바탕으로 희곡 「월파선생」(『조선문학』, 1937.5)을 썼는데, 희곡에서는 월파선생이 등장하지 않고 대신 작가가 긍정적인 인물로 설정하고 있는 박선생과 그를 추종하는 젊은이들이 등장한다. 그들에게 있어서도 월파선생은 낡은 것의 전형이지만, 그들과 월파선생과의 직접적인 갈등관계는 묘사되지 않는다. 낡은 것은 몰락할 수밖에 없으리라는 필연이 무대 전면을 차지하고 있어 훨씬 낙관적이고 간단한 구성을 취하고 있는 형국이다. 다음은 소설과 희곡을 비교하면서 송영 희곡의 특성을 정리해보기로 하자.⁸⁾

2) 소설 「월파선생」의 구성

소설 「월파선생」과 희곡 「월파선생」은 동일한 사건과 인물을 다루고 있다. 소설의 진행과정은 다음과 같다.⁹⁾

- 1) 마을의 정경 및 월파선생이 운영하는 중촌리의 시중의숙, 박선생이 운영하는 대촌리의 사립강습소에 대한 소개 및 설명.

8) 필자는 위의 글에서 “박선생을 모해하려는 세력들, 즉 마을의 유지들이나 공립학교를 만들어 사립학교인 야학을 축출하려는 당국의 방침조차 전혀 심각하지 않은 상태로 묘사된다. 마을사람들의 많은 참여와 호응 속에서 학예회가 열리게 되었다는 이야기를 무대 준비와 리허설 장면을 통해 드러낼 뿐이다. 그것은 들뜬 축제의 모습이며, 낙관적인 승리를 예견케 하는 것이다. 그러나 당시의 현실에서 희곡 「월파선생」에 표상된 바와 같은 낙관적인 승리는 가능하지 않았으리라는 점에서 문제는 남는다. 차라리 이에 비해 소설 「월파선생」의 관점은 훨씬 설득력이 있는 편으로, 낡은 것과 새 것의 갈등이 생생하게 묘사되어 있다. 이렇게 본다면, 야학선생을 소재로 한 송영의 작품 중 소설 「월파선생」이 대상의 총체성에 근접하고 있다는 점에서 가장 뛰어나고 그 다음 자리에 희곡 「월파선생」이 놓이며, 그 이외의 모든 단편 소설은 수준 이하의 작품”이라고 평가한 바 있다. 그러나 이는 희곡이 1막만 실려 있다는 점을 고려하지 않았고, 희곡으로서의 형식적 특성 또한 충분히 고려하지 않았으므로 재고를 요한다.

9) 아래 12개의 분절은 발표 당시의 원문에 번호가 붙어 있으나 번호가 겹치거나 빠지는 등 부정확하여, 『월복작가대표문학』(서음출판사, 1989)의 분류에 의거했음.

- 2) 구학문과 신학문을 견했다는 월파선생의 자부심에 대한 설명 및 그의 이력에 대한 서사
- 3) 월파선생의 쇠퇴과 박선생의 인기 상승에 대한 서사와 묘사
- 4) 딸 숙희와 아내 등 월파선생의 가정에 대한 내력에 대한 설명, 서사
- 5) 시중의숙의 수업장면에 대한 설명, 서사
- 6) 학예회 및 농민강좌 준비를 구경하는 중의의숙 학생들의 모습 묘사
- 7) 대촌리 강습소를 보는 월파선생의 초조하고 착잡한 심경 묘사
- 8) 글방에서 학예회 열기로 결심(묘사), 학예회에 올릴 연극 구상(설명)
- 9) 김농감 등 마을 유지들이 월파선생을 찾아와서 새 공립보통학교 설립 문제에 대해 토론(대화, 설명)
- 10) 월파선생과 구장이 장래의 학교와 글방에 대해 말함(대화, 설명)
- 11) 농감이 자신에 대한 투서를 들고와 월파선생에게 하소연하고 농민강좌 패들의 소행이라고 생각함(대화, 설명)
- 12) 몇 달 후 박선생이 붙들려 감, 월파선생과 숙희의 허탈한 심경(서사, 대화)

이 작품은 상당한 수준의 소설이다. 특히 올바른 삶을 살고자 하나 자신의 정직성이 오히려 시대착오적인 행동으로 귀결되어 부정적인 인물로 전락하고 마는 월파선생의 일대기는 이 작품에 일종의 비장감을 안겨주기도 한다. 그러나 이상의 내용을 보면 사건의 진행을 순차적으로 따라가면서 주로 설명과 서사·묘사 등의 서술방식으로 소설을 전개시키고 있음을 알게 된다. 박선생의 야학과 월파선생의 글방이 만들어진 시점에서 학예회 준비 시점, 투서 사건과 그 이후의 농민강좌의 조합활동 사건으로 인해 박선생이 피검되는 시간까지의 사건이 순차적으로 진행되고 있다. 그리고 그 내용은 상당수가 서사, 설명, 묘사의 수법에 따르고 있으며 대화의 분량은 매우 적다는 것을 알게 된다.

3) 희곡 「월파선생」의 구성

그러나 희곡에서는 상당부분 플롯화가 진척되어 있고, 과거의 사건에 대한

설명이나 주인공의 회고 등이 등장인물의 대화로 바뀌어 있음을 알게 된다.

먼저 시작부에서는 무대 준비에 부산한 인물들의 대화를 통해 월파선생의 이력이 밝혀지며, 소설에는 전혀 등장하지 않는 네 명의 마을청년들이 주요 등장인물로 출현하여 월파선생의 어리석음과 마을 유지들의 악덕 등에 대해 적절하게 논평을 가한다. 소설이 월파선생이라는 시대착오적이고 보수적인 인물을 주인공으로 설정하여 친구 도덕과 제도의 대립이 빚어내는 갈등을 '대상의 총체성'으로 구현하려 하는 반면, 희곡은 박선생과 그를 둘러싼 네 명의 마을청년을 주인공으로 설정함으로써 '문제적 인물'의 포착과 '운동의 총체성'의 제시라는 측면을 보임으로써 확연한 장르상의 차이점을 보이고 있는 점을 지적할 수 있다. 물론 현재로서는 희곡이 1막의 앞부분만 제시되어 있어 단정적인 결론을 내세우기는 어렵지만, 무대를 준비하는 과정의 부산함으로 통해 사건을 전달하고, 학예회 연습장면을 삽입하여 학예회의 내용을 보다 강조하고 설명하고 있는 수법은 분명 무대예술로서의 활력을 보여주는 것들이다.

이 희곡 「월파선생」을 통해 우선 확인할 수 있는 것은 그가 무대예술로서의 희곡 창작에 대해 보다 구체적인 진전을 보이고 있다는 사실이다. 예컨대 극의 시작부분에서 학예회에 분주한 인물들을 등장시켜 앞으로 벌어질 학예회의 내용에 대해 의문점을 갖게 하고, 왜 학예회를 준비하려는가 하는 문제에 대해 관객으로 하여금 스스로 질문을 던지게 만든 점이 그것이다.

이처럼 소설 「월파선생」과 희곡 「월파선생」 사이에는 구체적으로 극작술의 진전이 놓여 있다. 송영이 극작술의 진전에 대해 의식적인 노력을 펴했다면, 과연 그 변화과정은 어떠한가. 다음은 그의 극작술의 변모과정을 세 단계로 나누고 각 단계의 기법적 특성에 대해 살펴보고자 한다.

3. 송영 희곡의 기법의 변화

1) 대사 위주의 풍자극

「모기가 업서지는 까닭」(『예술운동』, 1927.11)은 동화극이라는 장르명이 붙어 있다. 송영이 아동문학에 대해 관심을 보이고 있음은 여러 곳에서 확인된다.¹⁰⁾ 그러나 이 작품은 단순히 아동들을 대상으로 한 작품은 아니다. 1장에서는 그로테스크한 모습을 한 잔혹한 왕을 등장시켜 착취자의 잔인성을 부각시킨 다음, 2장에서는 벌과 거미를 등장시켜 노동의 의미를 환기 시킴으로써 지배/피지배라는 계급갈등을 보여주려는 의도를 지닌 프롤레타리아 연극으로서의 성격을 지니는 것이다.¹¹⁾ 벌과 개미야말로 부지런함의 환유이다. 그러나 이 작품은 2장의 마지막에 이르러 지나치게 설교적인 방식으로 주제를 제시하고 있다는 점에서 그 미학적인 완결성이 문제시된다. 특히 벌과 개미 대장의 대사를 ‘습니다’체로 표현하고 있어 잔혹한 착취자에 대한 공격과 증오의 감정이 이 대사 속에 잘 드러나지 않고 있다. 물론 이에 대해서도 다르게 평가할 수 있는 측면이 있다. 이 작품이 두 계급 간의 대립 자체에 극의 주제를 고정시킨 것이 아니라, 주제 자체는 어디까지나 벌과 개미로 환유되고 있는 노동자들의 삶이 정당하다는 점을 강조하는 데에 있기 때문이다. 이런 의미에서 이 작품은 계급의식화의 초기단계인 자기 정체성에 대한 확인에 그치고 있는데, 이는 그 자체로 나름의 의미를 지닌 것이기도 한 것이다.

이러한 노동자로서의 자기 정체성 확인 문제는 「정의와 칸바스」(『조선문예』, 1929.5)¹²⁾에 이르러서도 되풀이되고 있다. 이 작품에 이르러서는 동

10) 전소연, 신인수의 삶의 논문 참조.

11) 이 작품을 논할 때 토끼의 대상으로 삼을 수 있는 것이 「수궁가」이다. 자신의 목숨을 부지하기 위해 토끼의 간을 빼먹으려는 용왕이야말로 철저히 탐욕적인 지배자의 전형이다. 이에 대해서는 이 시기의 국문학자인 김태준의 설명을 참조할 필요가 있다. 한편 송영은 「자작극을 처음 무대에서 볼 때에」라는 글에서 「모기가 업서지는 까닭」 직후에 「토끼」, 「반지」, 「자라 使臣」, 「홍길동」 등의 자신의 작품이 「지방각급학교 학예회 혹은 소년단체의 소인극」에서 상연되었음을 밝히고 있다. 이들 작품 중 적어도 「토끼」, 「자라 使臣」은 이와 연관된 주제를 지녔을 것이라고 추측할 수 있다.

12) 이 작품 원전의 처음 부분에 소개된 등장인물란에는 오경옥과 오정옥의 이름이 뒤바뀌어 있다. 이는 인쇄상의 실수로 보이므로 분명히 바로잡을 필요가 있다.

경 대전재 직후의 동경을 무대의 시공간으로 선택함으로써 '요사히/어느 수풀'을 배경으로 택한 「모기가 업서지는 까닥」보다 구체성의 확보라는 측면에서일보 진전하고 있음을 알게 된다. 또한 '진재지 수복공사 노동 바락크'에 모인 노동자들을 직접 무대에 등장시킴으로써 우화(동화)에서 벗어나 본격적인 노동자연극으로서의 모습을 갖추기 시작함을 알 수 있다.

이 작품의 포괄적인 주제도 '어떻게 살 것인가'라는 문제이다. 여자미술 학교 생도인 오경옥의 애인인 대학생 이순류는 그녀의 미술공부에 필요한 칸바스를 살 돈을 대준다. 게다가 이순류는 「새길」이라는 잡지를 만들면서 인류사회를 위해 무엇인가 해야한다고 생각하는 진보적인 인물이다. 말하자면 이순류는 그녀와 인류 전체에게 시혜를 베풀려는 인물이며, 오경옥에게 '정의'와 '칸바스'를 가져다주는 인물이다. 그러나 노동자 바락크에 누워 있던 환자에 의해 이순류의 계급적 허위의식이 폭로된다. 이순류의 동경 유학생황은 이들 노동자들의 피와 땀을 뺏가로 하여 얻어진 것이라는 점이 서서히 밝혀지기 시작한다. 오경옥은 이순류가 가지고 있는 '정의'와 '칸바스' 중에 하나를 선택해야 하는 결단의 순간을 맞이하며, 이 순간이 극의 정점을 이룬다.

이 작품에 대한 기존의 평가는 오경옥과 사촌여동생인 오정옥 간의 감정섞인 대립에서 보이는 계급적인 대립이나 위화감에 집중되어 있었다. 그러나 이 연극이 보여주는 극적인 재미는 이순류 학생의 허위의식이 서서히 폭로되어가는 과정, 오경옥의 태도 변화에 집중되어 있음을 알 수 있다. 우연적이긴 하지만, 이순류와 이순류의 집에서 머슴을 하던 병객이 바락크에서 만나는 장면은 이순류의 허위의식을 드러내는 데에 기여한다. 특히 오경옥의 심경 변화는 아무런 설명적 대사 없이 노동자의 옷으로 갈아 입기, 동생의 부엌데기 일 돕기 과정을 통해 자연스럽게 표현되고 있음을 알게 된다. 이 작품은 특히 이 장면에서 적절한 비약을 사용하여 노동자 연극이 갖기 쉬운 계몽적인 대사에서 어느 정도 벗어나고 있다.

「아편장이」(『대조』, 1930.3)는 「정의와 칸바스」와 비슷한 주제와 배경을

가지고 있다. 「정의와 칸바스」가 이순류와 오정옥이라는 지식계급에 대해 풍자를 집중한 반면, 이 작품은 노동자들에게 마약을 파는 山本(창부 중개업자)에 대한 풍자는 물론 마약을 먹기 위해서 어린 딸까지 팔아넘기려는 노동자까지 풍자의 대상으로 삼고 있다는 점에서 좀더 치열한 풍자로 볼 수 있다. 딸을 팔아넘기기 위해 산본과 결탁하는 김원보를 동료노동자들이 나서서 비난하는 것은, 노동자들의 무지로 인해 노동자들이 스스로 피해를 입고 있다는 철저한 자각과 동시에 진행된다. 이 과정은 유충렬전이나 장기관으로 허송세월하는 대신, 노동자들의 이야기를 다룬 ‘팜프렛’을 읽자는 극의 결말에 개연성을 부여해주고 있다. 다만 한국진(전 신문배달부), 서영로(전 村敎師)가 주요 등장인물이면서도 극의 서두에만 극적 기능을 담당할 뿐 극의 전개과정에서 아무런 극적 기능도 담당하지 못한 점, 장석천(노동조합원)과 김원보 사이의 관계 설정이 안고 있는 인위성 등은 이 작품이 아직은 미숙한 단계의 작품임을 말해주는 증거이다.

이상 세 편의 작품은 노동자의 의식화를 극의 주제로 삼은 연극으로, 극적 행위의 대부분은 대사가 차지하고 있다. 왕과 벌 · 개미대장의 대결(「모기가 업서지는 까닥」), 오경옥과 오정옥, 오경옥과 이순류, 이순류와 병자의 대립(「정의와 칸바스」), 산본과 김원보, 김원보와 다른 노동자 사이의 대립(「아편장이」)은 모두 장황한 대사로 처리되어 있다. 적절한 비약이나 다른 기호체계를 활용하지 않고 설명적이거나 계몽적인 어투의 대사로 일관하고 있는 점은 이 작품이 지나치게 계몽적인 태도를 견지하고 있는 것으로, 극복되어야 할 한계로 지적될 수 있다.

2) 동작과 상황에 의존하는 소극 위주의 표현

풍자의 방법에는 세 가지가 있다. 첫째는 대사를 통한 풍자이며 위에 열거한 세 편의 작품이 이 경우에 속한다. 둘째는 극적 행위를 통한 풍자이다. 부정적인 대상의 행위를 모방하거나, 희극적인 동작을 보여줌으로써

풍자의 목표에 도달하는 것이 그것이다. 이는 대부분 희극미를 구현하며 소극이나 희극의 형태로 나타난다. 셋째는 상황의 아이러니를 이용하는 방식이다. 당위와 현실 사이의 거리감은 굳이 대사나 행위를 빌기 이전부터 이미 풍자적이다. 무식한 인물이 현학을 가장하거나 부정적인 인물이 자신의 잘못을 감추려는 노력은 상황의 아이러니를 자주 보여준다.

「일체 면회를 거절하라」, 「신임 이사장」, 「황금산」, 「가사장」은 대사뿐만이 아니라 극적 동작이나 상황의 아이러니를 풍자의 방법으로 적절히 구사하고 있음이 특징적이다. 그리고 이러한 풍자극은 전적으로 언어에만 의존하던 앞의 작품들과는 전적으로 다른 특질을 담고 있다. 이러한 변화는 어디에서부터 시작되었을까. 이를 가장 잘 보여주는 글이 「호신술」과 「일체면회거절」을 상연한 직후에 쓴 송영 자신의 글이다.

舞臺의 呼吸을 모르고 다만 對話의 延長과 連絡만으로 戲曲作法인줄 안 것이 잘못이라는 것을 알았습니다.

一科作 一音響 一光色 等の 大小全般의 綜合이 아니고는 戲曲을 못쓰겠다는 것을 느끼었습니다.

그리고 中專北岳會에서 上演한 「一切面會拒絕」을 보고는 以上の 感想 以外에 너무나 作家로서의 視野가 적고 小說같이 平面的으로 描寫했구나 하는 생각이 더 납니다.

점더 伏線이 굵고 凹凸이 자지며 「크라이막스」가 冷靜한 가운데 올라가야겠다는 것을 느꼈습니다.

이런 것을 보면 舊作 「郵便局 아편장이」, 「正義와 칸바스」, 「滅亡」等等은 舞臺에 올렸다가는 觀衆에게 「하품」밖에 안나서는 것을 알았습니다.¹³⁾

그는 이 글에서 “對話의 延長과 連絡만으로 戲曲作法인줄 안 것이 잘못”이라는 점을 인정하고, “一科作 一音響 一光色 等の 大小全般의 綜合”이 필요함을 역설하고 있음을 알 수 있다. 이상을 세 단계로 좀더 세분하

13) 「自作劇을 처음 舞臺에서 볼 때에」, 『예술』, 1935.1.

면 다음과 같다.

첫째 초기의 작품인 「아편장이」, 「정의와 칸바스」는 對話의 延長과 連絡만으로 구성되어 있어 관중에게 하품만 안겨준다는 점. 둘째 그 이후의 작품들인 「호신술」과 「일체면회거절」은 작가의 시야가 좁고 평면적이라는 점. 셋째 앞으로의 작품에는 복선, 요철, 클라이막스를 갖춘 연극을 쓰겠다는 점.

사실 위의 「호신술」, 「일체면회거절」을 보면 전단계의 작품에 비해 “一科作 一音響 一光色 等の 大小全般의 綜合”이 보다 다양하게 구사되고 있음을 확인할 수 있다. 송영은 다양한 기호체계를 쓰려는 자신의 노력을 밝힌 다음, 그러나 아직까지는 시야가 좁고 플롯이 영성하다는 것을 자작극을 본 후의 자평으로 내세우고 있다. 시야가 좁고 플롯이 영성하다는 말은 이 두 작품이 단순한 소극(farce)이었다는 반성과도 통하는 것으로 보인다. 사실 「호신술」과 「일체면회거절」은 송영의 작품 중 가장 소극에 가까운 작품들이다. 원래 소극은 단순한 플롯과 주제에 입각하며, 동작 위주의 모방이 주는 웃음을 주로 활용한다.¹⁴⁾ 「호신술」과 「일체면회거절」은 자본가와 노동자의 싸움에서 노동자가 승리한다는 도식적인 주제를 간단한 동작 흉내와 상황 제시로 표현하고 있는 작품들이다. 예컨대 「호신술」에는 모두에 ‘소형극장소연극본’이라는 전제가 붙어 있으며, 무대지시문에서부터 상황의 아이러니가 제시된다.

들창 엽혜는

「健康은 幸福의 母」, 「運動은 護身의 寶」라는 標語가 달너 잇섯다.

幕

相龍 : (사쓰 바람으로 발을 벗고 뒷집을 쥐고 몇번 왔다갔다한다) 입째들

14) 소극은 ① 반항 ② 보복 : 맞받아치기 ③ 우연의 일치를 다룬다. Jessica Milner Davis, 홍기장 역, 『笑劇』(서울대출판부, 1985) 참조.

뒤스들을 하나 (담배를 피여 물고) 춘보! 춘보! (더 크게) 춘보!

春甫 : (늙었으나 건강한 奴僕 正直은 하나 어리석은 고지곳대로 생긴 사람 언제든지 웃고 단기는 사람) (허둥지둥 들어오며) 네-네-네 불느셋습니다!¹⁵⁾

이 장면에서는 등장인물들의 첫대사가 말해지기 이전에 이미 상황의 아이러니가 제시된다. 무대배경에 걸린 “『運動은 護身の 寶』라는 標語” 등은 이 작품의 주제를 미리 암시해준다.¹⁶⁾ 또한 “正直은 하나 어리석은 고지곳대로 생긴 사람 언제든지 웃고 단기는 사람”인 춘보나 경박하고 무지한 상룡은 첫대사를 말하기 이전부터 이미 우스꽝스러운 인물로 제시되어 있다. 연극은 첫대사가 말해지기 이전에 이미 갈등이 시작되는 것이며, “『運動은 護身の 寶』라는 標語”와 허약하고 허둥대는 김상룡의 모습은 막이 오르자마자 상황의 아이러니로 제시된다.¹⁷⁾ 이 연극이 정교하고 논리적인 대사보

15) 양승국 자료집 4권, p.322.

16) 극 텍스트를 읽는 독자들은 대부분 무대지시문을 경시하면서, 등장인물의 첫대사를 연극의 시작부분으로 간주하는 경향이 있다. 그러나 연극은 분명 무대지시문에서부터 시작된다. 무대지시문은 문학적 분석을 앞세운 비평가들에게서도 무시되어 왔다. 관점이 편협하게 문학에 고정된 비평가들과 마찬가지로, 사전지식이 없는 무관심한 독자들에게는 무대지시문은 한갓 극적 서사의 흐름을 방해하는 것으로만 여겨진다. 무대지시문을 행동과 관련시켜야 한다고 줄곧 주장해온 헤이먼은 무대지시문을 읽을 때 희곡 독자들이 ‘시선은 빠르게, 그리고 부주의하게 다음 줄로 미끄러지는 경향’이 있다는 점을 비판한다. 로널드 헤이먼, 김만수 역, 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』, 현대미학사, 1995. p.22.

17) 벨트루스키는 대규모의 주석이 서사적 기능보다는 기술적인 것으로 향하고 있음에도 불구하고 더 나아가 이러한 ‘주석’은 ‘가끔 서사적인 것’으로 부를 수 있다고 지적했다. 단적인 예로 코메디아 델아르테의 시나리오를 드는데, 이것의 플롯은 즉흥적인 상연의 기초로 사용되며, 이는 따라서 전적으로 ‘작자의 주석’으로 구성되어 있다. 이러한 차이점을 받아들인다해도, 현대의 극작가들도 상연시 텍스트의 리얼리티를 직접적으로 환기시키기 위해 광범한 분량의 무대지시문에 의존하고 있음이 분명하다. 벨트루스키는 독자가 코미디아 델아르테와 같은 텍스트를 문학작품을 대하듯 해서는 안되며, ‘단지’ 한 작품을 구성하는데 사용된 소재로서의 대본을 대하듯 해야 한다는 점을 인식했다. 따라서 이것은 문학장르로 치면 부차적인 구성요소로 되어 있으며, 그것 자체가 미학적인 기능을 담당하는 지배적인 요소는 아니다. ‘단지’를 계속 사용하고 부차텍스트를 부차적인 위치로 격하시키는 것은 지

다 상황이나 동작의 우스꽝스러움에 의존하고 있는 점은 연재 2회째에 실린 ‘前號概略’에서 단적으로 확인된다.

상룡의 마누라가 부인지우(婦人之友)에서 밧다 하여 자기 남편을 상대로 쯤썩한 몸덩어리를 넘어트렸다. 상룡이는 엇절줄 모르고 잇슬 썩 하인 서춘 보가 들어와서 그만 우섯다. 섬내네 상룡의 쓸이야.

의사 박정훈이가 춘보에게 안내를 바더서 들어왔다. 정수노인이 건강진단을 밧고 상룡이도 진단을 바뎠다. 의사가 그만 언치를 만지니 삼을 썩그리고 아사악! 소리를 질넛다.(밑줄:인용자)¹⁸⁾

이 전호개략을 검토해보면 이 연극의 대부분이 넘어지기, 웃음, 엉뚱한 인물의 급작스러운 출현, 성 내기, 엄살과 고함 등의 소동으로 구성되어 있음을 알 수 있다. 반면 극의 플롯은 대단히 단순하며 어느 부분에서는 극으로서의 완결성도 떨어짐을 알게 된다. 예컨대 상룡에게 호신술을 가르치는 체육교사 외에도 변호사와 의학박사가 극의 등장인물로 설정되어 있으면서도 실상 변호사나 의학박사가 차지하고 있는 극적 기능은 거의 없다. 의학박사는 건강진단서를 써주지만 그것의 극적 의미는 거의 없고, 변호사는 그나마의 극적 행위도 보이지 않은 채 그저 등장해서 몇 마디의 말만 남기다 퇴장하고 만다. 이 연극은 의학박사, 변호사, 체육교사의 권위를 풍자하려는 의도를 애초 담으려 하고 있지만, 소극으로서의 분위기에 밀려 그 의미는 거의 퇴색되어 있음을 알 수 있다.

「신임이사장」(『형상』, 1934.3)에도 이러한 소극으로서의 특징이 잘 나타난다. 무대지시문에는 ‘養林興國’이라는 표어가 붙어 있고, 이 표어는 극이 진행되는 동안 시종 비관과 풍자의 대상이 된다. 신임 이사장인 이성환은 말의 실수, 말더듬, 상황에 대한 무지, 우스꽝스러운 옷차림 등으로 인해

나치게 문나적인 지향점만을 강조한 견해이다. Aston & Savona, 『Theatre as Sign System』(Routledge, 1991), pp.73~74.

18) 양승국 자료집 4권, p.327.

애초부터 부정적인 인물로 묘사된다.

이사장 : (中央의자에 가 안진다. 무심히 손을 노릇다가 칼나가 턱을 바치니
가 급히 놓는다. 옆사람의 눈치를 봐가면서-두 사람을 보고서 시침을
떨지만 웃음만은 떠올랐다) 註 (아래에는 이와같은 과작을 약해서 「칼
나를 또 놓냈다」라고 표시하였다)¹⁹⁾

작가는 이와같은 지시문을 통해 ‘칼라를 또 놓렸다’ 등의 동작을 배우가
각자 알아서 희극적인 장면을 연출할 것으로 주문하고 있다. 이처럼 소극
은 전적으로 배우의 능력에 의해 좌우되는 것이다.²⁰⁾

3) 성격의 역전에 의존하는 정극으로의 전환

그 다음 단계의 작품으로 「황금산」(『조선문학』, 1936.11), 「가사장」(『삼
천리』, 1937.1), 「월파선생」(『조선문학』, 1937.5)을 들 수 있다. 이들 작품의
중요한 모티브들도 대부분 소극적인 모티브에 근거하고 있다. 그러나 성격
을 보다 대립적으로 구성하고 있다는 점에서 주목된다.

「황금산」(『조선문학』, 1936.11)의 주인공은 딸 셋을 둔 반백의 실업가이
다. 물론 이 작품에 활력을 주는 극적 요소는 바보인 황금산의 말 실수와
바보스러운 동작, 주인공 집의 식모의 오해와 이와 맞서는 황금산의 아버
지의 회화적인 모습들이다. 이 작품에서 황금산이 보여주는 플롯은 「호신
술」과 「신인 이사장」이 보여주는 소극적인 구성의 연장선에 있다. 그러나
「호신술」 등이 거의 소극에 그치고 있다면, 「황금산」은 아버지와 세 딸의
모습을 전경화함으로써 어떻게 살 것인가라는 인생론적인 주제를 본격화

19) 양승국 자료집 6권, p.25.

20) 스타이언은 『연극, 무대, 관객』이라는 저서에서 “아무리 분석해보아도 희극적 양식
의 성질과 그 의미는 결국 배우에 달려 있다.”고 말하고 있다. Jessica Milner
Davis, 앞의 책, p.108 재인용.

시키고 있다. 「윤씨일가」와 해방 직후의 「황혼」에서 보다 본격적으로 다루어지는 이러한 주제는 소극의 활력을 밑바탕에 깔고 있으면서도, 정치 망명객과 사업가의 세계를 보여주면서 당대 우리 사회 속에서 어떤 세계관을 선택해야 하는가라는 문제를 담고 있음이 인상적이다. 이 작품은 희극과 비극의 요소를 적절히 결합시킴으로써 송영 희극 중에서 가장 완성도가 높은 작품이 될 수 있었다. 특히 결말 부분에서는 비서의 대사를 빌려 “그럼요 고생하고 쫓겨가는 것은 시대의 병입니다”²¹⁾라고 발언함으로써 이 극이 파시즘의 발호가 점차 가열해져가던 당대의 상황 속에서 우리 민중이 걸어야 할 고난의 길을 암시하고 있는 점이 인상적이다.

「가사장」은 「황금산」에 비해 주제의 진지함이 다소 떨어지는 작품이다. 가사장인 고태식이 약혼녀 앞에서 사장 행세를 하는 장면이 이어 가난한 문사인 吳樂天이 싸전주인 앞에서 사장의 위세를 빌려 속이는 장면은 희극의 한 요소인 ‘비밀’의 설정 장면이다. 그리고 그 다음 단계에서는 자기 비하자인 一龍(사장집의 常奴)에 의해 그들의 정체가 폭로되는 구성을 취하고 있다. 사장 행세를 하던 가사장의 정체가 폭로되어 봉변을 당한다는 구성은 ‘비밀과 폭로’라는 희극의 기계적인 도식을 그대로 보여주고 있다. 게다가 가사장이 자신의 과오를 반성하고 애인에게 용서받아 새 출발을 한다는 결말부의 처리는 거짓 화해를 보여주고 있다는 점에서 다분히 통속적인 결말처리로 볼 수 있다. 그러나 거짓화해로 끝나는 결말부분은 이전의 단편적인 소극으로서의 처리보다는 보다 계몽적이고 교훈적인 의도를 담고 있다는 점에서, 소극의 양식을 뛰어넘기 위해 그가 좀더 의식적으로 노력하고 있음을 보여주는 예로 들 수 있다.

약간의 안이함을 담고 있지만, 이러한 계몽성은 「윤씨일가」(『문장』, 1939.8)에서 보다 분명하게 제시된다. 딸을 팔아 직장을 지킬 것인가, 아니면 직장을 잃더라도 꾀꾀히 자신의 도리를 지킬 것인가라는 문제에 직면한 아버지를 주인공으로 하고, 당당하게 고난의 길을 걷는 아들을 한 편에

21) 양승국 자료집 7권, p.310.

배치시킴으로써 이 연극은 정당한 삶의 길을 택하는 자들의 용기를 형상화하고 있다. 이는 예전의 소극풍과는 전혀 다르며, 송영의 작품으로서는 거의 유일하게 정극(legitimate drama)의 구성을 택하고 있다.

「방랑시인 김삿갓」(『삼천리』, 1941.6~7)은 벼슬을 얻으려고 수단 방법을 가리지 않는 위인들(문첨지, 원생원, 서진사)의 비밀스러운 의도가 점차 폭로되는 과정으로 구성되어 있다. 오히려 이 극에서 정당한 인물은 그 위인들이 만나는 기생 계향이다. 「배비장전」에서처럼 이 위인들은 자신의 정체가 탄로날까봐 숨는다. 그러나 이들은 김삿갓에 의해 어김없이 조롱받으며 풍자된다. 김판서와 이들 선비들의 봉욕은 권력에서 소외된 김삿갓과 기생의 떳떳함과 대비된다. 결말부분에서 김삿갓의 비장미를 구현하고 있으나, 이 연극의 가치는 결말의 비극적인 처리보다 선비들의 변장, 음흉한 음모, 기생 계향의 조롱, 김삿갓의 통렬한 풍자시 등에서 찾아질 수 있다.

이 시기의 「가사장」, 「황금산」, 「방랑시인 김삿갓」은 소극과 정극의 요소를 함께 가지고 있다는 공통점이 있다. 가짜 사장의 거드름, 무지를 감추려는 황금산의 안간힘, 선비들의 위선적인 태도 등은 이 연극의 대부분을 차지하고 있다. 작가 송영은 이러한 소극적인 요소를 활용하되, 이를 정극의 차원으로 끌어올리기 위해 결말부분에서는 다분히 계몽적인 결론을 내세우고 있다. 그 계몽적인 부분만 강화된 작품이 「윤씨일가」이다. 이 작품은 소극풍이 거세된 정극이다.

4. 결론 : 송영 희곡의 의미

송영 희곡의 경우 상당부분 통속성이 가미되어 있다. 그리고 그 통속성은 소극적인 요소로 인해서 더욱 강화되어 있는 형국이다. 극적 주제가 빈약한 연극으로서의 소극(farce), 정극에 삽입된 소극적인 요소는 엄밀한 의미에서 구분이 필요하다. 송영의 희곡은 소극적인 요소를 많이 활용하고 있지만, 소극 자체에 함몰하지 않았다는 점에서 무조건 부정적인 대상으로

불 것만은 아니다. 그가 소극적인 요소의 활용을 통해 보여주고자 했던 바는 부정적인 인물에 대한 풍자이다. 송영의 희곡 내에서 부정적인 시각에서 관찰되고 있는 자들은 주로 상층계급으로 분류될 수 있는 자본가, 사장, 의사, 변호사, 교사 등이다. 반면 노동자, 야학교사, 젊은이 등은 긍정적인 시각에서 포착된다. 이는 사회적인 통념을 역전시키는 강렬한 극적 요소를 포함하고 있으며, 이러한 역전을 통해 현대사회의 본질이 새롭게 인식될 수 있다.

우리가 살고 있는 현대사회는 가치의 역전에 의해 지배되는 사회이다. 가짜가 진짜를 구축하는 현대사회의 메카니즘은 르네 지라르의 『낭만적 거짓과 소설적 진실』 이래, 많은 문명비판적인 저서 속에서 묘사되었다. 교환가치가 사용가치를 구축하는 세계, 희생 위기를 희생양의 거짓 창조를 통해 극복하는 모습²²⁾ 등은 현대사회를 설명하는 중요한 개념들이 되고 있다. 송영은 허위의식과 무능력을 대표하는 인물들을 무대 위에 직접 등장시킴으로써 그들에 의해 지배되는 사회의 우스꽝스러운 일면을 관객에게 보여주었다. 가사장이나 황금산 같은 인물이 그들이자. 물론 그것을 통해 제시하고자 했던 참주제는 노동자의 자기의식 확보였다.

22) 르네 지라르, 김진식·박무호 역, 『폭력과 성스러움』(민음사, 1993) pp.61~135.