

## 송영 풍자극의 구조 연구

— <황금산>, <假社長>, <황혼>을 중심으로 —

백로라\*

— <차 례> —

- |                      |                    |
|----------------------|--------------------|
| I. 서론                | 3. 기대와 좌절의 반복-<황혼> |
| II. 극의 구조 분석         | III. 구조원리와 작가의식    |
| 1. 정상과 비정상의 전도-<황금산> | IV. 결론             |
| 2. 실제와 가상의 병치-<假社長>  |                    |

### I. 서론

송영은 프로연극운동사에서 김영팔 이후 독보적인 위치를 차지하고 있는 작가이다. 1930년대 카프가 불세비키적 대중화론 아래 예술의 전 영역으로 활동영역을 넓혀가던 시기에 연극분야에서 가장 활발한 활동을 전개하였고, 카프 해산 이후에도 극단과의 연계<sup>1)</sup> 속에서 꾸준히 활동하다가 해방 후 <황혼> 한 작품만을 남긴 채 월북하였다. 그가 남긴 작품<sup>2)</sup>으로는 <모피가 업서지는 까닥>(1927), <정의와 칸바스>(1929), <아편쟁이>(1930), <일체

\* 송실대 강사

- 1) 1937년에 창립된 <중앙무대>를 통해 '중간극'을 표방하고 활동하였다. 김재석, 『일체 강점기 사회극연구』, 태학사, 1995. pp.328~329 참조.
- 2) 미간된 『염군』에 실렸다는 <백양화>나 신건설이 제 3회 공연으로 계획하였다는 <산상만>은 실제 작품이 전하지 않는다. 국민극 시대에 <산풍>, <역사>, <신사임당> 등을 발표하였다고 하나 일본의 대동아 정책을 선전한 작품으로 작가의식을 의심하게 한다는 비판을 받고 있다. 이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994. pp.272~273 참조.

면회를 거절하라>(1931), <호신술>(1931), <신임 이사장>(1934), <황금산>(1936), <가사장>(1937), <윤씨일가>(1939), <황혼>(1945) 등이 있다. 대중극으로 방향을 전환한 이후 이데올로기가 약화되고 흥행적 요소가 두드러진다는 비판을 받고 있음에도 불구하고 송영은 풍자극<sup>3)</sup>에 관한 한 탁월성을 인정받고 있다. 구체적인 양상은 다소 다르게 나타나지만 풍자는 송영 희곡에서 보여지는 일관된 현실대응 방법이었다. 이것은 카프 1, 2차 검거사건으로 두 번의 옥고를 치르고 해방 후 월북한 그의 전력이 보여주는 확고한 사상적 맥과 무관하지 않다.

프로연극사에서 차지하는 그의 위상과 해방 후까지 견지한 사회주의적 이데올로기 때문에 송영에 대한 논의는 프로연극운동사의 줄기에서 시작되고 있는 것이 대부분이다. 유민영,<sup>4)</sup> 서연호,<sup>5)</sup> 이미원<sup>6)</sup> 등은 프로작가로서의 송영의 위상을 희곡사적 맥락에서 조명하였다는 점에서 성과를 보이고 있으나 구체적인 작품의 분석에는 미치지 못하였다. 송영 희곡에 관한 본격적인 논의는 양승국과 김재석에 의해 이루어졌다. 양승국<sup>7)</sup>은 송영 희

3) <호신술>, <신임 이사장>, <일체 면회를 거절하라>, <황금산>, <가사장>, <황혼> 등의 작품이 풍자극의 범주에서 논의되어져 왔다. 풍자의 형식으로 된 송영의 일련의 희곡은 ‘풍자극’, ‘풍자희극’, ‘소극’, ‘희극’, ‘세대희극’ 등 다양한 명칭으로 지칭되고 있다. 이러한 용어상의 혼란은 ‘풍자’의 형식이 극양식과 결합된 것에서 연유하는 것이다. 소극과 희극이 기존의 극 양식의 범주에 해당하는 개념인 반면, 다른 용어들은 극의 특성에 따라 세분하여 지칭한 용어라고 할 수 있다. 송영의 경우 희극성과 공격성이라는 풍자의 양극적 특성이 모두 작품에 내재해 있어서 ‘풍자희극’이라는 용어가 적절할 것으로 보인다. 그러나 ‘풍자희극’의 경우 ‘희극’이라는 기존의 양식적 개념이 차지하는 비중 때문에 송영의 일련의 극들을 희극의 틀 안에서 바라보게 한다는 일정한 한계를 내포하고 있다. ‘희극이 조롱은 하지만 받아들이고, 비판은 하지만 가치를 인정하며, 그 대상을 조소하지만 동시에 같이 웃는 것’이라고 하여 풍자와 구분하고 있는 Arthur Pollard의 이론을 따른다면 송영의 작품에서 이와 같은 희극의 특성과 부합되지 않는 면이 발견되기 때문이다. 따라서 본 연구에서는 기존의 개념을 포괄하는 개념으로 ‘풍자극’이라는 용어를 사용하고자 한다.

4) 유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1991. pp.238~247 참조.

5) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994. pp.164~170, 201~204, 253~255, 338~339.

6) 이미원, 앞의 책, pp.268~283.

극이 초기에는 등장인물을 통해 작가의 이념이 직접 전달되는 한계를 보이고 있으나, 풍자희극에서 절대성에 부합하는 극작술을 확보하여 드라마투르기를 자각한 본격적인 희곡을 생산해 냈다고 하였다. 그리고 노동극으로서의 창작범위를 넓혔다는 점에서 특히 그 가치가 인정된다고 하였다. 김재석은 식민지 시대에 발표한 송영의 희곡을 3기로 나누어 희곡세계의 변모과정과 변화의 동인을 살펴봄으로써 송영 희곡의 전반적인 특징을 고찰<sup>8)</sup>하였다. 또 <일체 면회를 거절하라>의 구체적 분석을 통해 30년대 송영 풍자극의 의의를 밝히고<sup>9)</sup> 있다.

이상의 논의들은 송영의 30년대 프로극을 대상으로 삼고, 운동사나 의식사적 측면에서 그의 작품을 조명하고 있다. 따라서 작품론보다는 작가론에 치우친 경향을 보인다. 탁월성이 인정되는 풍자극마저도 프로활동 시기의 작품을 대상으로 삼고 있으며, 대중극 시기의 작품도 <황금산>만을 집중적으로 다루고 있다. 특히 해방 이후의 작품인 <황혼>의 경우<sup>10)</sup>에는 연구가 아직 미진한 상태에 있다. 이처럼 제한된 연구대상을 바탕으로 외재적 분석을 시도한 기존의 논의들은 총체적인 송영 희곡세계를 밝히는 데 일정한 한계를 보일 수밖에 없다. 작가의 작품세계를 총체적으로 밝히는 작업은 개별적이고도 구체적인 분석을 통해 추출된 작품의 통일된 원리가 작가의 사상적 맥락과 연계되어 이해될 때 그 보편타당성을 입증받을 수 있다. 이러한 측면에서 <일체면회를 거절하라>를 통해 30년대 송영의 풍자극을 논한 김재석의 연구는 돋보인다고 할 수 있다. 이러한 연구의 연장선상에서 송영의 후기작<sup>11)</sup>에 속하는 <황금산>, <가사장>, <황혼> 등을

7) 양승국, 「계급의식의 무대화, 그 가능성과 한계」, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994. pp.292~325. 『한국문학의 리얼리즘과 모더니즘』, 민음사, 1989.

8) 김재석, 「송영의 희곡세계와 그 변모과정」, 『일체 잠잠기 사회극 연구』, 태학사, 1995. pp.305~332.

9) 김재석, 「'일체 면회를 거절하라'와 30년대 풍자극」, 위의 책, pp.333~354.

10) 권순중, 「이념선택과 작품의 양상」, 『한국 희곡의 지속과 변화』, 중문출판사, 1993. pp.285~291. 서연호, 「송영 희곡론」, 『한국현대 극작가론』, 태학사, 1996. pp.90~92. 양승국, 앞의 책, pp.348~350. 이석만, 『해방기 연극연구』, 태학사, 1996. pp.89~93.

바탕으로 송영 희곡미학의 큰 줄기라고 할 수 있는 풍자극을 조명해 보기로 하겠다.

<황금산>과 <가사장>은 드라마투르기가 뛰어난 작품으로 풍자양식의 완숙한 경지를 보여주고 있는 작품이다. 대중극 활동시기에 발표하여 폭넓은 관객층을 의식할 수밖에 없었는데 이점은 풍자의 본래적 의미와 깊은 관계를 갖는다. 풍자는 작가와 관객이 공모자의 입장에서 서 있을 때 가장 큰 효과를 얻을 수 있기 때문이다. 대중극이 가질 수 있는 한계는 동시에 풍자극이 얻어내는 커다란 이점이 되기도 한다. 따라서 대중극 시기에 발표된 작품을 연구하는 것은 풍자극의 독자적 특질을 발견할 수 있는 열쇠가 될 것이며 연극성이 내재된 희곡문학의 고유한 원리도 밝혀낼 수 있는 계기가 될 것이다. 해방 후 발표한 <황혼>은 이전 작품과의 발표시기의 격차 때문에 풍자극의 논의에서 제외되어 왔다. 그러나 부조리한 사회를 공격하는 풍자극의 일관된 주제와 맥이 닿아있는 작품으로 해방 이후 송영의 현실인식 태도를 파악할 수 있는 단서를 제공할 것으로 생각된다. 따라서 이들 세 작품의 구조를 분석하고 극 구조의 원리를 추출해 내는 작업은 송영 특유의 풍자적 희곡미학을 밝히는 단초가 될 것이다.

## II. 극의 구조 분석

### 1. 정상과 비정상의 전도 - <황금산>

프로연극활동이 불가능해진 시기에 외적 정황과 개인적인 생활고를 타개해보고자 송영이 방향전환을 시도한 작품이 <황금산>이다. <황금산>은 1막 2장으로 이루어진 작품으로 1장에서는 한 가정에서 일어난 결혼문제를 통해 세대간의 갈등을 다루고 있으며 2장에서는 결혼문제를 둘러싸고

11) 송영이 월북하기 전까지 발표한 작품 중에서 국민극을 제외한 프로극 이후의 작품들을 대상으로 한다.

일어나는 희극적 사건들을 그리고 있다. 결혼과 관련한 갈등을 다룬다는 점과 결말 부분에서 화해를 통해 갈등이 해결되고 있다는 점에서 이 작품은 희극의 패턴에 부합된다<sup>12)</sup>고 할 수 있다. 이러한 플롯은 송영의 희곡이 사회적인 것에서 개인적인 것으로 문제를 축소시키고 있으며,<sup>13)</sup> 신랄한 공격에서 가벼운 웃음으로 방법을 전환하는 모습을 보인다는 평가를 가능하게 한다. 그러나 <황금산>은 단순한 웃음 뒤에 의도가 숨겨진 작품이다. 웃음이 화해와 관용의 차원을 넘어서 공격의 차원으로 전이되는 모습은 소극이나 희극의 차원을 넘어서 풍자의 차원으로 들어서게 되는 양상<sup>14)</sup>으로 <황금산>을 풍자극의 범주에 머물게 하는 주요한 특질이 되고 있다.

희극은 질서 있는 세계의 정상적 규범이 지배하고 이 규범에 어긋난 비정상적인 인간이 희극적 인물이 된다. 그러나 풍자의 경우 세계 자체도 정상적 규범에서 이탈한 모순·부조리의 세계이므로 풍자적 인물은 실제 현실의 규범으로 보면 어리석고 모순된 인간이지만 ‘우월한’ 인물, ‘위대한’ 지배자로 군림한다. 즉, 인물도 비정상적이고 이 인물을 평가하는 기준도 비정상적일 때 풍자가 탄생하는 것이다.<sup>15)</sup> <황금산>에서도 이러한 ‘비정상성’이 작품 전체를 관류하고 있다. 그리고 정상적인 것은 상대적으로 위축된 양상을 보이거나 혹은 부재하는 경우가 많다. 비정상이 정상보다 우위에 있는 극의 구조로 인해 있어야 할 당위적 세계가 부재하는, 모순상황이 작품에서 전개되는 것이다.

작품의 전면에 부각된 비정상성은 특히 바보형 인물을 통해 구체적으로 드러난다. 선천적으로 바보가 아님에도 불구하고 경직된 사고방식 때문에 정상적인 인물이 바보화된 경우로 이문호를 들 수 있다. 이문호 사장은 만 사위가 망명한 것과 둘째 사위가 감옥에 들어간 이유를 그들이 ‘유식

12) 유민영, 「동양적 윤리관과 세태풍자극」, 『한국현대 극작가론』, 태학사, 1996, p.14.

이재명, 「송영의 이념극과 희극양식」, 위의 책, p.138.

13) 이재명, 위의 책, p.138 참조.

14) Arthur Pollard, 『풍자』(宋洛憲 역), 서울대 출판부, 1980, pp.10~11 참조.

15) 김종하, 「풍자문학론 서설」, 『국어국문학』12집, 1975 참조.(김준오, 앞의 책, p.289

재인용)

한 청년'이었기 때문이라고 생각한다. 근본적인 이유에 대해서는 깨닫지 못하고 그릇된 판단을 도식적으로 원용하여 세째 사위의 자격조건을 '무식한 청년'으로 한정한다. 이문호의 무지와 도식성은 그를 황금산과 같은 선천적 바보형과는 또 다른 바보형 인물로 유형화시키는 요소이다. 이처럼 인물의 비정상적인 측면을 과장함으로써 일차적인 풍자의 대상화가 이루어진다. 딸의 자유의지를 묵살하고 부자인 바보사위를 얻으려는 이문호의 완고한 태도는 조롱거리가 되기에 충분한 것이다. 그러나 <황금산>에서 이문호는 풍자의 대상이긴 하지만 송영 초기의 작품에서 부정적 인물 군에 해당되었던 자본가의 전형으로까지는 형상화되어 있지 않다. 더구나 그는 일반적인 풍자대상이라고 할 수 있는 '우월한' 인물도 아니며, '지배자'로 군림하고 있지도 않다. 작품의 전반에 드러나는 이문호는 세 딸을 정략적으로 이용해 불합리한 세계에서 혼자만 잘 살아보겠다는 이기주의자<sup>16)</sup> 즉, 송영이 초기작에서 형상화하였던 부르조아 계급의 전형이 아니라, 딸들의 불행을 못견뎌하는 평범한 아버지로서, 악의가 없는 인물로 형상화되어 있다.

이 : 허- 그 애는. 애 애 아가- 허 그건 남 속도 몰르고 조령계 팔팔 뛰나  
앵히 참.

(중 략)

이 : 바보? 참 바보가 좋다. 지금 세상에 바보 아닌 젊은 녀석들은 하나도  
살림을 못할 녀석들이다. 달아나지 않으면 잡혀가기밖에 더하니 난 바  
보가 좋드라. 젊은 계집의 눈물만 안 내주고 살면 그만이지 뭐냐? 난  
참 바보가 좋더라.<sup>17)</sup> (pp.117~118)

이문호는 자신의 사고방식이 잘못된 것임을 다른 인물들에 의해 지적받  
자, 바보사위를 굳이 얻으려는 이유를 밝히면서 속마음을 털어놓는다. 아

16) 이재명, 앞의 책, p.159.

17) 송영, <황금산>, 《越北作家 代表戯曲選》(양승국 편) 이후 본문 인용은 이 책의  
페이지 수만 적기로 하겠다.

버지가 금융업을 하는 부자이기 때문에 굳이 바보사위를 얻으려는 것이 아니라 '지금 세상'에서 딸이 온전한 가정을 꾸려나가게 하기 위해 바보 사위를 얻으려는 것이다. 오히려 바보사위의 아버지가 부자라는 조건은 바보 사위를 맞이할 수도 있는 개연성을 만들어내는 극적구성의 측면에서 이해되어야 할 것이다. 이문호 사장이 풍자대상으로 설정되어 있지만 신랄한 공격을 받지않고 있는 것은 그 자체가 공격대상이 아니라 공격대상을 암시하고 이끌어내는 인물로 기능하기 때문이다. 그의 경직성은 희극적 인물이 되기에 충분한 조건이며, 희극적 상황을 조성하기에 적합한 요소가 된다. 실제로 작품 속에서 어느 누구의 조연에도 귀기울이지 않는 그의 성격 탓에 바보 사위감 황금산이 등장하고, 부수적 사건들이 일어나는 것이다. 그러나 무엇보다 이문호의 성격이 극 속에서 중요한 기능을 하고 있는 점은 그의 경직성과 무지로 인해 당시 사회의 실상을 여과없이 그대로 반영한다는 측면에서이다. '바보아닌 젊은 사람들은 하나도 살림을 못할' 것이라는 그의 논리는 정상적인 삶을 살 수 있는 사람은 바보뿐이라는 비정상성을 지적하는 것이다. 이 부분에 오면 <황금산>을 지배했던 희극적 측면이 풍자적 측면으로 전환되는 단서를 발견할 수 있게 된다.

이문호의 성격을 통해 드러난 사회의 실상은 모순으로 가득찬 비정상적 세계이다. 이처럼 비정상적 세계를 과장적으로 드러내는 인물로 이문호 외에도 식모와 황달성이 있다. 이들은 특정한 상황으로 인해 바보처럼 인식되는 바보형 인물에 해당한다.

아버지의 일방적 의사에 반발하고 경순이 외출하자 다급해진 이문호는 식모를 딸로 가장시킨다. 신여성인 경순의 역을 해내기에 역부족이지만 상대가 바보이기 때문에 가능한 상황이기도 하다. 경순의 옷차림과 머리형태를 하고 경순의 행동을 연습하는 식모와 옆에서 이리저리 그것을 지적해주는 이문호의 극행동은 우스꽝스럽기 짝이 없다.

식모 : (내려오다가 넘어진다) 아이구 뒤통거리서 걸음이 걸려야지요.

이 : 그 참 자네야말로 바보세. 자 - 얼른.

식모 : (충충대를 앉아서 역지로 내려와서 역지로 선다. 등나무 탁자를 붙잡고 겨우 선다) 아이구 발야. 영감마님 아씨 노릇을 아주 한참 합니까? 아이구. (p.120)

생전 신어보지 못한 구두를 신고 뒤통거리며 걷지 못하는 식모는 외양상 바보의 모습으로 비춰지고 있다. ‘아씨노릇’을 그만두기 전까지는 바보노릇이 계속될 것이다. 식모가 경순의 역을 대신하는 이 장면은 전통 설화인 ‘신부 바꾸기’설화의 모티브가 삽입된 것이다. ‘신부 바꾸기’라는 전통적 설화에 ‘오인’의 기법이 첨가된 극적 장치로 희극적 상황<sup>18)</sup>이 연출된다. 식모는 이처럼 희극성을 높이는 구실을 하는 동시에 중요한 역할을 수행한다. 이문호 사장의 집에서 차지하는 식모의 지위와, 신부로 가장한 바보스런 외양은 체면을 중시하며 신사인 척하는 황달성과 커다란 대조를 이룬다. 이 대조는 식모가 신여성 경순으로 가장했을 때, 식모와 경순이라는 두 인물 사이의 차이에 대한 인식으로 웃음을 불러일으켰던 것과는 다른 효과를 산출한다. 즉, 황달성을 풍자의 대상으로 인식시키는 것이다. 식모보다 사회적 지위가 높은 계층에 속하는 황달성은 식모로 인해 체면이 손상되는데, 이것은 하인 말뚝이가 상전인 양반의 권위를 실추시키고 조롱하는 전통극의 한 장면을 연상시킨다. 식모가 황달성의 권위를 바닥까지 끌어내리는 것은 말뚝이가 그러했듯이 주로 언어를 통해서이다.

黃 : (입맛을 다신다) 어 참- 아니 누가 장가를 들러와요.

식모 : 들던 바보보다는 그리 바보가 아니십니다그려.

(중 략)

黃 : 뭐요? 내 아들이 약혼을 하러 왔어요.

식모 : 네? 그러세요. 그럼 실례를 했습니다. 그럼 우리 아버지 영감 마님을 모시고 나올까요.

18) 신체적 접촉에 의한 실수, 길의 어긋남과 오해, 오인 등의 극적장치들은 웃음을 자아내게 하는 소극적 요소들이다. 이재명, 앞의 책, p.139.

黃 : 그만두슈. 앵히 참 별일이 다 많군. 아니 장안에서 일류가시는 신사의 따님으로서 이렇게 예모를 몰르세요?

식모 : 예모는 누가 몰라요. 강아지처럼 앞문 두고 뒤올타리로 들어와서 실례했습니다 하는 것보다는 낫지.

(중 략)

식모 : 흥, 그참 바보라고 하더니 그냥 바보도 아니고 개차반 바보로군.

(p.123)

신부로 가장하고 있지만 식모는 ‘아버지 영감마님’이라는 이중적 호칭을 사용하는 것처럼 자기의 신분을 철저하게 속이지 못하는 인물이다. 식모는 표면적으로 예의를 갖추어 깎듯한 경어를 사용하고 있지만 황달성이 자신을 무시하는 태도를 보이자 거침없이 그를 공격한다. 이때 공격의 주체는 물론 신부로서가 아니라 본래의 자기신분인 식모로서이다. 서로에 대한 치열한 설전은 황달성이 ‘예모’에 집착한 나머지 식모의 신분을 눈치채지 못하는 것과 식모의 거침없는 솔직성에서 비롯된 결과라고 할 수 있다. 둘의 언쟁의 과정에서 황달성의 예모의 실체가 드러나고 ‘개차반 바보’로 취급되어 그는 식모에게 패배하고 만다. 대화가 진전될수록 식모의 언술에 말려들어 점점 권위가 실추되는 구조는 탈춤의 양반과장과 유사한 면을 보인다. 양반과 말뚝이의 언쟁에서 말뚝이가 능청스럽게 양반을 모욕하여 패배시키는 장면은 식모가 황달성의 신분을 알아차린 후에도 계속 바보취급하며 오히려 그의 예의 없음을 지적하는 부분과 비슷하다. 황달성의 체면이 식모의 무식한 언술에 의해 파괴되는 모습이 불러일으키는 웃음은 ‘유쾌한 상대성’<sup>19)</sup>이 지배하는 카니발 세계에서의 웃음과 맥이 닿아 있다. 카니발의 세계는 웃음을 무기삼아 권위주의적인 모든 것을 파괴시키는데,<sup>20)</sup> <황금산>에서는 바보의 외양을 하고 있는 식모가 권위적 인물을 바보로 취급하는,

19) 바흐친의 개념인 ‘유쾌한 상대성’의 논리에서는 모든 것이 서로 뒤바뀌고 역전되기 마련인데, 성스럽고 경건한 모든 것들이 조롱당하고 더럽혀지게 된다. 김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과 지성사, 1994. p.242.

20) 김옥동, 위의 책, p.262.

객관적 위상이 전도된 희극적 상황을 연출하여 ‘돈’으로 만들어진 권위적인 세계를 풍자하고 있다. 황달성이 식모의 거침없는 공격을 받고 돌아간 뒤에 온 가족이 모이게 되고 이후 진짜 신랑감인 황금산이 등장한다. 황달성의 ‘예모’의 실체는 선천적인 바보 황금산에 의해 보다 구체적으로 드러난다.

식모 : 그래도 벌써 단겨 가신걸요.

금산 : 그건 거짓말입니다. 아버지는 나에게 먼저 가서 가친께서는 바쁘셔서 한 시간 뒤에 오신다고 하라고 하시고 지금 우편국 앞에 서서 계십니다. (목사를 보고) 이만한 사람을 사랑하사金玉같이 귀하시고 백합같이 고상하시고 인사의 덕이 높으신 따님의 배필을 정하려 하시니.

(중 략)

금산 : 여보세요. 그럼 따님한테 한 말은 공연히 연습을 해 뒀게요. 꼭 열흘 하고 또 ‘널 아침’까지 했는데요. (pp.126~127)

(중 략)

금산 : 그럼 가만있자.(뿔을 생각하다가) 그럼 안녕히 께쇼. 이만 사람을 이만치 사랑하사 이같은 가약까지 맺어 주시니 참으로 몸들 바를 몰르겠습시다. (p.128)

금산의 대사에는 자연스러움이 결여되어 있다. 아버지가 가르쳐준 대로 기계적으로 외어서 말을 하기 때문이다. 지나치게 예의가 갖든 한문투의 어법은 조금 전에 퇴장했던 황달성의 존재를 환기시킨다. 이것은 황금산과 황달성 두 인물을 동시에 풍자하는 극적 기법이라고 할 수 있다. 선천적인 바보인 황금산은 아버지가 다녀가셨다는 말을 이해하지 못하고 결국 아버지의 거짓말을 드러내교야 만다. 그의 바보스러움은 장인이 될 사람과 신부될 사람을 구별하지 못하는 데에 이르러 절정을 이루고 마지막으로 혼담이 성사가 되었을 때를 대비해 외운 인사말을 하고 떠날 때에는 폭소를 터뜨리게 한다.<sup>21)</sup> 황금산의 바보다운 면모는 황달성의 체면과 권위를 실추

21) 신체의 태도나 몸짓, 움직임들은 우리에게 기계적인 것임을 연상시키는 정도에 비

시켜 결국 ‘돈’으로 구축된 황달성의 사회적 위상을 격하시키는 결과를 초래한다. 이점은 황금산의 등장이 희극적 상황 연출보다 비판적 기능의 차원에서 이해되어야 하는 이유가 된다. 황금산이 보여준 기계성으로 말미암아 극에서 전개되었던 비정상적 상황이 교정되는데, 이러한 교정적 측면은 풍자의 궁극적 목적과도 부합된다.

이 : (한참만에) 허허허 참 그야말로 내가 바보였군. 역시 사람은 똑똑해야겠군.

비서 : 그럼요. 고생하고 쫓겨가는 것은 시대의 병입니다.

이 : 애 경순아, 너는 네 맘대로다. 그러나 행여 바보 남편은 얻지마라. 그리고 (금순·옥순을 보고) 애들아, 너희들도 결코 불행한 안해들은 아니다. 허허허 역시 바보는 못쓰겠군. (p.128)

진짜 바보의 등장으로 비정상적인 상황은 정상적인 방향으로 전환된다. 도식적인 사고방식으로 바보사위를 얻으려 했던 이문호는 자신의 생각이 바보스러운 것임을 깨닫고, 딸들이 청승맞은 과부신세가 아님을 깨닫는다. 경순은 바보신랑과 결혼하지 않아도 되었으며 모든 사건의 원인이 ‘시대의 병’임이 밝혀진다. 결말 부분의 이문호의 각성이 급작스러운 돌변으로 비추어질 수도 있지만 이문호의 각성은 경순과의 갈등 → 딸들의 반대 → 목사의 만류 → 식모와 황달성의 갈등 → 온 가족의 공격 → 황금산의 실제파악에서 누적된 어긋남의 결과라고 할 수 있다. 이문호의 각성으로 표면적인 갈등은 해결되었지만 이것으로 극 속에 내재되었던 모든 갈등이 해결된 것은 아니다. ‘시대의 병’이 치유되지 않는 한 궁극적인 화해는 이루어지지 않을 것이기 때문이다.

<황금산>의 핵심은 ‘바보’에 있다. 경직된 사고방식을 가진 이문호 사장, 우스꽝스럽게 신부 흉내를 내는 식모, ‘개차반 바보’인 황달성 등의 인

레해서 우스꽝스러운 것이다. 앙리 베르그송, 『웃음』(정연복 옮김), 세계사, 1993. p.32.

물들 뿐만 아니라 ‘인습에 복종만 하’는 두 딸 역시 ‘일종의 바보’에 해당되어 극중 인물 대부분이 바보로 구성되어 있다고 할 수 있다. 이러한 바보형 인물을 대표하는 자가 선천적 바보 황금산으로, 그는 비정상적 세계 자체를 환유한다고 할 수 있다. <황금산>의 극적현실은 비정상적 인물들이 꾸며내는 비정상적 세계이다. 정상적인 사고와 행동을 보이는 인물들은(경순, 목사, 비서) 작품 속에서 힘을 발휘하지 못하는 인물로 설정되거나 무대에 한정적으로만 등장한다. 이것은 정상적 세계가 부재함을 보여주기 위한 작가의 의도에서 비롯된 것이다. 정상과 비정상이 전도된 일종의 모순 상황은 ‘시대의 병’ 때문이다. <황금산>에는 식민지 시대라는 모순으로 가득찬 병적 현실이 정상과 비정상이 전도된 극의 구조를 통해 효과적으로 드러나고 있다. 그리고 무엇보다도 <황금산>이 풍자극으로서 의의를 갖는 것은 이러한 극 구조에서 발생하는 ‘웃음’을 통해 관객들로 하여금 자신들 역시 ‘시대의 병’을 앓고 있다는 점을 인식시키는 데 있다.

## 2. 실제와 가장의 병치 - <假社長>

<가사장>은 가난한 문사 오낙천과 인텔리 실업자 고태식이 부유한 실업가 김재부 집에서 벌이는 가짜 사장놀음을 다루고 있는 작품이다. 이 작품은 곤경에 빠지게 된 두 인물이 다른 신분으로 가장하여 극 속에서 연극을 전개해 나가는 일종의 극중극의 형태로 되어 있다. 따라서 <가사장>은 진짜 사장이 지배하는 ‘실제’의 세계와 가짜 사장이 지배하는 ‘假裝’의 세계로 이원화된 구조로 되어 있다고 할 수 있다. 진짜 사장 김재부가 극의 후반에 등장하여 극의 대부분이 ‘가장’의 세계에 의해 주도되지만 ‘실제’의 세계가 시종일관 환기됨으로써 두 세계가 병치되는 형태를 유지한다.

가짜사장 놀음을 하는 오낙천과 고태식은 위기의 상황에 빠지게 되어 공모자의 관계를 맺는다. 외상으로 쌀을 대먹는 것이 곤란해지자 ‘아조 큰 회사나 단기는 척하고 역제로 싸전에 가서 외교를 해서’ 쌀을 대 먹은 것

이 오낙천의 거짓말의 출발점이다. 그의 거짓말은 체면을 지키려는 의도에서 나온 것이 아니라, 원고료를 받으면 값을 생각으로 꾸며낸 악의 없는 거짓이다. 이후 외상값을 갚지 못하게 되자 슬슬 피하며 출장을 간 것으로 가장하지만 곧 탄로나고 만다. 그는 외상값을 받으려고 쫓아다니는 노파를 따돌리기 위해 회사에 다니는 것을 거짓으로라도 증명해 보이려고 한다. 그래서 실업가 재부의 집을 찾게 된 것이 가짜사장 놀음까지 하게 되는 낙천의 속사정이다. 사정은 고태식도 마찬가지이다. 한 달 전에 약혼한 여자에게 직업이 있다고 속인 태식은 여자가 같은 동네로 이사오게 되자 사장과 같이 출근한다며 재부의 집에 매일 들러 왔다. 정작 여자가 재부의 집을 방문하여 거짓이 발각날 지경에 이르자 낙천과 가짜 사장놀음을 하게 된다.

두 인물의 假裝은 반복된 거짓으로 인한 것이지만, 그것은 假裝의 근본 원인이 되지 못한다. 그 근본 원인은 ‘굶어 죽고 싶은 사람이나 문학인지 비러먹는 것인지 할 것’이라고 문사로서의 자신의 궁핍상을 털어 놓는 낙천과 대학을 졸업하고도 ‘아모리 노력을 해도’ 직업을 구할 수 없다는 태식의 대사에서 발견된다. ‘문학’하는 것이 ‘비러먹는 것’과 동일하게 인식되며 자격을 갖추고 노력을 해도 직업을 구할 수 없는 상황은 모순된 상황임에 틀림이 없다. 이러한 상황에서 두 인물은 고전을 면치 못하는 것이며, ‘假裝’으로 현실에 대응할 수밖에 없는 것이다.

낙천과 태식은 노력하지 않고 체면을 유지하려는 위선적 인물 유형이 아니라, 노력해도 대책이 없는 당대 인텔리들의 전형이다. 두 인물이 만나게 되는 곳은 ‘富’를 상징하는 재부의 집이다. 在富라는 이름이 이미 그것을 지시해 주고 있다. 재부의 집에서 가짜 사장놀음을 하는 동안 낙천과 태식은 즐거워 한다. 연극이 끝날 때마다 두 인물이 통쾌한 웃음을 터뜨리는 것은 상대를 감쪽같이 속여넘긴 것에 대한 즐거움 때문인데, 상대의 태도돌변은 그 즐거움을 증폭시킨다. 그리고 이러한 상대의 태도돌변은 가짜 사장놀음의 의미를 심화시킨다.

老婆 : 원 천만예요. 그저 이분이 젊은 양반이로되 껍 얇전하시기로 믿고서  
없는 미천에 이천 양어치나 물건을 되린거죠.

高 : 그러시죠. 사실 크게 영업을 하면서도 단돈 몇 원에도 개질알 쇠질알을  
다 하는 이 맑은 세상에 마냄같이 그렇게 여러 달 동안을 참고 계시는  
택이 어찌 있습니까?

뭇 : 사실이죠 영감. 정말 입때까지 큰 소리 한 번 안내시고 그저 되리기만  
기대리고 계시니가 도로혀 더 미안하단 말씀이죠.

老婆 : 예구 할 말을 다 하슈. (高에게) 사장영감 어찌 사람이 거짓말을 합니  
까? 돈이 거짓말을 하죠.<sup>22)</sup> (p.295)

노파는 ‘찌저질 듯한 목소리로 고래고래 함성을 질느면서 동리사람들이  
다 듯게 극성’을 부리며 돈을 받아내려는 ‘딱정떼’이다. 그러나 오낙천이 직  
업이 있는 사람이라는 것을 확인하고는 공손한 태도를 보인다. 이러한 노파  
의 태도는 낙천의 ‘입때까지 큰 소리 한 번 안내셨다는 반어적 대사를 통  
해 비난받는다. 인물들은 표면적으로 공손을 가장하지만 한쪽에서는 노파  
의 이중성을 조롱하는 태도를 보이며, 다른쪽에서는 돈을 받아내기 위해 마  
음에 없는 말을 하고 있다. 태도에서 보여지는 이중성은 반어적 어법을 통  
해 풍자되고 있는데, 특히 高는 반어적 어법을 통해 조롱의 대상인 노파를  
비난하는데 그치지 않고 ‘단돈 몇 원에도 개질알 쇠질알을 다하는 맑은 세  
상’을 아울러 공격하고 있다. 모순된 의미구조를 가진 대사를 통해 이들의  
가짜사장놀음이 풍자하는 대상을 파악할 수 있다. 공격을 받는 대상은 노파  
나 이후에 등장하는 옥엽도 아니며, 남을 속임으로써 위기를 모면하는 인텔  
리들도 아니다. ‘표면적 승인 형태 속의 거부’라는 하르트만적 아이러니<sup>23)</sup>  
개념으로 살펴볼 때 고태식의 반어적 어법은 ‘맑은 세상’을 겨냥하고 있으  
며, 구체적으로 거짓말을 하게 하는 ‘돈’을 공격하고 있다. 이러한 플롯은  
이후에 고태식의 약혼녀 옥엽을 속이는 연극에서도 반복적으로 전개된다.

22) 송영, <가사장>, 《한국 회극선》(권순종 外), 중문출판사, 1989. 이후 본문 인용은  
페이지 수만 적기로 하겠다.

23) 김준오, 위의 책, p.273.

낙천과 태식이 꾸민 허구적 상황은 현실적 상황과 동시에 전개될 때, 현실에 의해 방해받고 파괴된다. 현실적 상황의 지배적 인물은 재부인데, 재부의 하인 일룡은 허구적 상황이 전개될 때마다 재부의 존재를 인식시키며 두 세계를 병치시키는 주된 역할을 맡는다. 막이 오르는 것과 동시에 등장하는 일룡은 태식의 등장을 미리 알려주며 그를 탐탁지 않게 여기는 태도를 보인다. 태식이 재부의 집에 아침마다 들러서 일없이 잠을 자거나 신문을 보는 행위를 못마땅하게 여기는 것이다. 이러한 그의 태도는 겉으로 표출되지 않고 어조를 통해 드러난다. 일룡의 대사에는 반복을 의미하는 보조사 ‘-도’와 ‘또’ ‘줄기차게’ ‘의례히’ 등의 부사가 빈번하게 나타나는데, 이것은 태식의 습관적인 방문을 비꼬는 연술기법인 것이다. 그는 태식이 지시할 일을 미리 알아서 해 줌으로써 태식과의 관계에서 명령을 받지 않는 주체적인 위치를 지키게 된다. 일룡이 극 속에서 주요한 기능을 하는 것은 허구적 상황을 방해하는 방해자로서이다. 그러나 상황을 인식하지 못하고 행동하기 때문에 희극적 상황이 펼쳐지게 되는 것이다.

일룡은 태식을 회사의 전무로 알고 찾아온 옥엽에게 태식이 전무가 아님을 밝힌다. 옥엽이 등장 하여 무대 위에는 태식, 낙천, 옥엽, 일룡 등이 남게 되는데, 이때 무대 위는 실제와 가장이 병치된 극의 구조가 도상화된 상태라고 할 수 있다. 이러한 상태에서 일룡이 실제상황을 계속 인식시키기 때문에 허구적 상황은 위태로워진다. ‘영감 일어나시라고 할까요’라는 일룡의 질문은 그 단적인 예가 될 수 있다. 일룡이 말하는 ‘영감’(재부)과 옥엽에게 인식되는 ‘영감’(태식)이 다르게 나타나기 때문이다. 이때 무대 위에 등장하지도 않은 재부는 낙천과 태식을 당황하게 하며 동시에 관객을 긴장시킴으로써 거대한 존재로 인식된다. 낙천의 기지로 위기의 상황은 넘어가지만 사장 재부의 등장으로 허구적 상황은 파괴되고 실제상황만 남게 된다.

일룡 : 하...고선생 별안간 음 박사가 되섯읍니다그려.(악가 옥엽이 만져보고 잘못 논 도구를 바로잡아 노며) 이건 모두 누가 또 이랬서. 그러지 않

어도 영감께서는 밤낮 응접실을 잘못 가축한다고 야단이신데.

高 : 잠말 말고 어서 그냥 들어가.

일룡 : 패니 고선생은 알지도 못하시고 그러시네.

高 : 앵히 버릇없게.

일룡 : 하...고선생 오늘은 막 빼기시네.

高 : 액키눔

일룡 : (웃고 正面門으로 달아나간다) (pp.300~301)

가짜 사장 태식은 진짜 사장의 등장으로 난처해지자 당황하며 일룡의 말 끝마다 ‘응’이라고 대답한다. 이점을 일룡은 꼬집어 ‘음 박사’가 되었다고 말하며 더욱더 그를 당황하게 한다. 진짜 사장 재부의 등장으로 상황이 역전되어 태식이 쨍쨍대는 희극적 상황은 가짜 사장놀음을 하며 마음껏 빠지고 즐거워 하던 상황과 극명한 대조를 이루면서 큰 효과를 얻어내고 있다. 일룡이 태식을 곤경에 빠뜨리는 것은 의도적인 행위가 아니다. 의도성이 없는 일룡의 행동과 대사로 태식이 곤경에 빠지게 되는 것은 조롱과 비난의 몫을 관객에게 돌리는 극적장치이다. 사태를 파악하지 못했음에도 계속적으로 보이는, 무언가 알고 있는 듯한 말없는 웃음은 관객과 공모의 관계를 형성하고 있음을 드러낸다. 하나의 희극적 장면이 자주 반복되다 보면, 즐거움의 원인과 관계 없이 그 자체로서 재미있는 것이 되어버린다. 진상을 알지 못하는 극적 상황에서 아는 듯한 태도를 보이는 상황과 태도의 모순, 그리고 태식의 당황과 일룡의 여유에서 보이는 태도의 차이 때문에 웃음이 발생하는데, 그것이 반복됨으로써 웃음이 전형의 단계에 이르게 된다. 이때 일룡의 웃음은 관객에게 반항하게 되어 관객과 공모의 관계를 맺게되는 것이다. 본의 아니게 일룡이 조롱하게 되는 대상은 작품의 초반부터 태식에 한정된다. 이것은 ‘가짜사장놀음’ 보다는 가짜 사장이라는 역 자체에 공격의 방향이 한정되고 있음을 암시하는 것이다. 인용문에서 일룡이 조롱하는 것은 사장의 태도라고 할 수 있는 빼기는 행위로 가사장 高뿐만 아니라 진짜 사장까지 풍자하는 이중적 기능을 한다.

작품의 곳곳에서 드러나는 사장의 전형은 부덕한 자로서가 아니라 특권을 가진 자로서 암시된다. 태식은 급하게 재부를 찾는 낙천에게 친구 재부가 자신들과 다른 신분임을 인지시킨다. ‘사장영감’과 ‘초라한 룬펜’의 차이를 강조하며 동등한 관계가 아님을 설명한다. 따라서 아무리 급한 일이라도 그의 아침 잠을 깨우지는 못하는 것이다. 인간의 관계가 같은 친구 사이라도 ‘돈’에 의해 결정되는 것을 알 수 있다. 사장의 지위는 사장으로 가장한 태식에 의해 잘 드러난다. 태식의 ‘가장’은 일종의 ‘홍내’에 해당하여 행위 자체에 희극성을 내포하고 있다. 일반적으로 홍내는 생기있는 인격과는 관련이 없는 부분만을 모방할 수 있는데, 홍내내는 대상의 인격 속에 스며들어 있는 자동주의의 부분을 드러내어 당연히 희극적인 것이 된다.<sup>24)</sup> 옷을 고쳐 입고 가슴을 내밀고 얼굴에 점잔을 피고 큰 기침을 하고’ 앉아서 태식은 사장의 습관적인 태도를 흉내낸다. 이러한 태도는 자신감에 가득 차 있는 태도이며 점잖음을 잔뜩 과장하는 태도이다. 가사장인 태식에게 상대방이 위축된 모습을 보이며 공손한 태도를 보이는 것은 상대적으로 사장의 지위를 드러내는 역할을 한다. 간접적으로 드러났던 사장의 실체는 진짜 사장의 등장으로 구체화된다. 사장 재부는 자신과 같은 ‘주판에만 매어달린 친구들은 오군같은 이예다 대면 진가위 똥똥’이라며 여유를 보인다. 사장은 겸손한 태도를 보여 낙천의 ‘돈이나 많이 모아서 한 세상 안락하게 지내기만 하면 그냥’이라는 답을 이끌어 낸 후 즉시 이면에 숨긴 자부심을 드러낸다.

◆ : (중략) 세상을 살아가려면 실력이 첫째인데 어힘...실력이란 것은 결국 돈인데... 돈인즉 나같이 주판을 가지고 머리를 썩히지 않으면 안된단 말이죠.

(중 략)

◆ : (중략) 흥 돈만 있으면 모든 인격이나 명예나 모두가 썩썩 올라올 수도 있으니...어힘...어떤 때는 돈 때문에 별별 일이 다 생기지만 그러나 도

24) 앙리 베르그송, 앞의 책, p.34.

대체 돈이 지금 세상에는 돈이 제일요.

高 : 하여간 고놈에 돈 때문에 사람들이 김생들이 되니가.

吳 : 그래도 김생은 부자끼리 소송은 아니하는데, 허.

金 : 허! 그래도 두 분은 아직까지도 돈의 고마운 것을 덜 - 아시는 모양이  
시군. (pp.302~303)

재부는 잔뜩 위엄을 갖추어서 자신이 진정한 실력자임을 밝힌다. 그에게 실력자의 자격을 부여한 것은 돈이다. 돈은 인간에게 인격과 명예를 부여한다. 이러한 물질주의적 세계에 지배되는 인간을 고대식은 짐승에 비유하고 있다. 태식과 낙천이 표면적으로는 돈의 필요성에 대해 절실하게 인식하면서도 자신들을 포함한 돈에 지배되는 인간들을 비판하는 태도를 보이자 재부는 돈의 고마움을 모르는 두 친구를 딱하게 여긴다. 재부의 말이 떨어지자마자 노파와 옥엽의 재등장으로 두 인물의 가짜 사장 놀음은 전모를 드러내게 된다. 낙천은 노파에게 끌려가고 태식은 옥엽에게 용서받아 재부의 집을 떠나는 것으로 극은 종결되지만, 해결된 문제는 하나도 없다. 희극적 상황이라고도 할 수 있는 사장으로의 假裝은 돈에 의해 지배되는 세계의 원리 때문에 부득이하게 이루어진 것이다. 따라서 가장은 그 상황의 희극성에도 불구하고 웃고 지나쳐 버릴 수만은 없게 한다. 가장과 실체가 병치되어 가장이 실제적 상황에 의해 조롱받고 패배하는 극적현실은 어찌보면 당연한 것으로 생각될 수 있다. 그러나 가장에 의해 조금도 영향받지 않고 우월한 위치를 지켜나가는 실제의 세계는 물질주의적 세계의 냉혹한 원리에 의해 지배되는 세계로 부정되어야 할 현실이다. 이러한 세계에 대응하는 방법으로 송영은 <가사장>에서 ‘가장’을 통해 ‘실제’세계를 풍자하고 있다.

### 3. 기대와 좌절의 반복 - <황혼>

<황혼>은 해방 후 송영이 남한에서 남긴 유일한 희극작품으로 당시 사

회의 혼란상을 반민족적 인물의 행위를 통해 조명해내고 있는 작품이다. 이 작품은 풍자대상인 이진수의 별장 응접실에서 시작되는데, 응접실은 송영 풍자극의 주무대로 자본가들이 무대의 전면에 등장하게 되는 장소로서, 그들의 위선을 폭로하기에 적합한 배경이라고 할 수 있다. 한정된 공간이라는 조건은 인물의 행동보다 대사에 의존하여 작품이 전개되는 양상과 관련된다. 따라서 송영 풍자극의 풍자 대상이 언어에 의해 스스로의 위선을 폭로하는 자기폭로의 아이러니를 보이는 경우가 많은 것이다. <황혼> 역시 주로 인물들의 대사에 의해 위선이 폭로되는데, 은폐하려는 의지가 강할수록 폭로의 폭이 커지는 아이러니칼한 양상을 보인다. 이것은 재특세에 대한 기대가 좌절되는 현상이 반복되며 패턴화되는 구조와 관련되어 극의 심층적 의미를 드러낸다.

작품의 무대가 되는 이진수 사장의 별장 응접실에는 태극기와 ‘조선민족 대동단결’이라는 서액이 걸려 있다. 이러한 오브제는 이진수 사장이 극렬한 민족주의자이며 민족의 대동단결을 갈망하는 애국자임을 예측하게 한다. 애국가 소리와 같이 막이 올라갔음에도 무대는 조금 동안 그대로 어두운 채이다. 초반부의 조명과 음향은 극의 분위기를 암시하는 중요한 극적 장치로 기능한다. 무대 밖에서 들려오는 애국가의 합창소리는 ‘환희에 잠긴 남녀 군중의 소리’로 해방 후의 벽찬 감격을 표현하는 것이다. 밝고 힘이 넘치는 밖의 분위기와 무대 안의 분위기는 사뭇 대조적이다. 무대 안의 어둠과 침묵은 이 공간이 밖과는 대립되는 공간임을 암시한다. 어둠과 밝음, 합창소리와 침묵은 극명한 대조를 이루며 갈등의 뿌리를 함축한다. 무대가 곧 밝아지지만 응접실에 앉아있는 이사장의 딸 진주의 분위기는 어둡기만하다. 진주가 고민에 빠진 이유는 오서방에 의해 드러난다. 오서방은 극에서 풍자대상의 위선을 폭로하는 중요한 기능을 한다. 특히 ‘우직하고’ ‘단순한’ 그의 성격으로 말미암아 부정적 인물들의 위선이 드러나게 되는데, 간접적 폭로는 극의 풍자성을 두드러지게 한다.

오 : 그렇지 않고 무까. 십오일 뒤부터는 병환드신 분 모양으로, 보담도 무슨

죄진 어른 모양으로 집 안에만 꼭 들어앉아 계시든 그 어른께서 요새  
와서는 밤을 낮으로 아시고 동에 번쩍 서에 번쩍.

진주 : 듣기 싫어요.<sup>25)</sup> (p.10)

해방 후 ‘병환드신 분’, ‘죄진 어른’처럼 집안에만 틀어박혀 있다가 갑자기 ‘동에 번쩍 서에 번쩍’하며 바쁘게 활동하는 이진수 때문에 진주가 갈등하고 있음이 드러난다. 진주는 새로운 일을 꾸미려는 아버지의 태도를 못마땅하게 생각한다. 아버지의 과거의 행적으로 보아 새로운 일도 건전한 성격의 일이 아닐 것임을 알고 있기 때문이다. 이 부분에 이르면 이진수 사장이 민족주의자라고 예상했던 관객의 기대는 여지없이 무너지고 그가 친일세력이었으며, 음모를 꾸미기 위해 동분서주하는 것임을 눈치채게 된다. 비판의 시선이 이진수에게 집중되자마자 이진수와 강병호가 등장하는데, 그들과 나누는 오서방의 대화를 통해 이들의 위선적 행위가 구체적으로 폭로된다.

이 : 뭐 요새 요리집 음식이란 건 변변한 게 있어야죠. 뭐 신선로가 있나,  
‘조치’가 있나.

오 : 오늘밤에도 또 나라 꾸미는 회(會)가 있습니다그러.

이 : 듣기 싫어.

오 : 네 황송합니다. (웃으며) 그러나 저도 하도 신통해서 그런답니다. 옛그  
제까지 왜놈들을 청해다 놓고 회사 잘 될 의논들을 하시든 영감들께서  
인제는 이렇게들 우리나라 독립 꾸미시는 회들을 매일 밤 하시게들 되  
신 것을 생각하면…… (감격에 빠진다)

강 : (옥갓게 들고서) 뭐야, 이사람! (성을 낸다)

오 : (둥질해지며) 아니올시다.

이 : 말조심 좀 해! (p.11)

25) 송영, <황혼>, 《해방공간 대표희곡》(양승국 편), 예문, 1989 이후 본문 인용은 페  
이지 수만 적기로 하겠다.

이진수와 강병호에게 ‘옛그제’와 ‘인제’라는 차이는 손을 잡을 대상 세력의 변화 이외의 의미를 갖지 않는다. 이들이 오서방에게 예민한 반응을 보이는 것은 스스로 자신들의 행위를 정당하다고 생각하지 않기 때문이다. 오서방이 본의 아니게 이진수와 강병호를 풍자하고 있다면, 두 인물은 자신들의 행위가 잘못된 것임을 무의식적으로 시인하고 있는 셈이다. 풍자대상에 대한 이와같은 간접적 공격은 희극성과 공격성의 두 측면에서 모두 큰 효과를 얻고 있다. 이로써 관객이 이미 그들의 속셈을 눈치채고 있음에도 불구하고 이진수와 강병호는 자신이 하려는 일이 민족 전체를 위하는 일임을 내세운다.

강 : 그렇습니다. 내가 도회의원이 된 것도 사실인즉 우리 조선백성들을 위해서 조금이라도 복리를 증진시켜 주겠다는 마음에서 한 노릇이올시다. 그런데 나를 친일파라고……아니 그렇다면 총독정치 밑에서 살든 조선 사람들은 모두 친일파가 아닙니까?

이 : 누가 아니랍디까. 허어 그 참 요새 와선 나 같은 사람들한테도 회사니 공장이니 해가지고 같은 동포를 착취했다고……홍 그 참 기가 막혀서……. 아니 우리같은 사람이 그런 사업을 아니 했으면 수천 명 종업원들이 무얼 먹고 살아갔겠느냐 말요.

이 : 그거야 문제 있소? 민중이란, 즉 백성이란 흘러가는 물결과 마찬가지로 우리들 지도자가 어디로든지 ‘물꼬’를 터놓는 대로 그냥 쏟아져 흘러 내려가는 게 민중이란 거요. 이런 의미에서 보면 우리 당은 제일 사회에서 전력이 없는 사람, 명망이 높은 사람이 많이 모여 있지 않소. 첫째, 재력으로 보든지 또는 학력으로 보든지, 경력으로 보든지, 관록으로 보든지…… (pp.12~13)

강병호와 이진수는 친일 관료와 친일 자본가의 전형이다. ‘기름끼가 흐르는’ 이진수의 외양과 ‘나이에 비해 모든 것이 곱늬운’ 강병호의 외양은 이진수가 국가가 부재한 상황에서도 부를 축적하였던 친일 자본가였음을, 강병호가 위엄과 권위를 내세우는 친일 관료였음을 각각 암시하고 있다.

민족사의 질곡과는 상관없이 개인적 부와 명예를 지켜왔던 두 인물은 상황이 바뀌자 자신들의 과거의 행동을 서로 합리화하는 데 급급하다. 과거 행동의 정당성을 밝히는 이들의 대사가 오히려 스스로의 정체를 폭로하게 되는 것은 자기폭로의 아이러니라고 할 수 있다. 이들이 내세우는 ‘조선민족 전체의 나라’를 만들자는 구호는 개인적 사리사욕을 감추기 위한 구호에 불과하다. 민중에 대한 그들의 태도가 그것을 입증하고 있다. 친일세력을 몰아내려는 자들을 ‘무지한 민중’으로 몰아부치고, ‘지도자가 물꼬를 터 놓는 대로 그냥 쏟아져 흘러 내려가는 게 민중’이라고 생각하는 이상 ‘조선민족 전체를 위한 나라’는 존재하지 않을 것이기 때문이다. 이와같이 이진수 사장의 재독세에 대한 욕망은 그것을 은폐하려 하면 할수록 더욱 더 폭로되는데 작품이 전개되면서 폭로의 강도가 심화된다. 이것은 이 사장이 자신의 계획을 실행하기 위해 도움을 청한 사람들에 의해 숨졌던 의도가 적나라하게 폭로되어 공격받게 되는 과정과 궤를 같이 한다.

이진수와 강병호는 친일의 방향을 친미로 돌려 자신들의 야욕을 펼쳐나가려 한다. ‘해방의 큰 은인이 연합국이며 그 중에서 원자폭탄이라는 평화의 무기를 발명한 미국의 힘’이 독립에 중추적 역할을 했다고 역설하는 강병호의 대사에서 그들이 친미로 방향전환을 한 이유가 드러나고 있다. 따라서 통역생 김영철을 매수하여 실천의 디딤돌로 삼으려 하지만 ‘정의감에 불타는 열혈청년’인 김영철에 의해 ‘사대주의 근성’은 공격받게 된다. 조선 사람에게서는 ‘자주독립될 능력이 없다’는 논리로써 김영철을 설득하려 했던 인물들이 오히려 김영철에 의해 과거의 죄까지 들추어지며 비난받는다. 재독세를 꿈꾸는 자들의 행태는 김의 말처럼 ‘발악’에 해당하는 시대착오적인 것이다. 그런데 이러한 태도를 공격하는 목소리에 주목할 필요가 있다. 김이 사용하는 ‘투쟁’, ‘인민의 아우성’ 등의 언어는 사회주의자의 그것과 닮아 있다. 이 때문에 이진수는 그의 사상이 일을 그르치게 만들었다고 생각한다. 여기서의 ‘사상’은 이진수 등이 극도로 혐오하는 ‘공산주의 사상’을 의미하고 있다. 김영철의 논리와 공산주의자들이 뿌린 뼈라의 내용이 부합

똥은 그것을 입증한다. 김이 방문하기 전에 받아보았던 뼈라에 이진수를 가리켜 ‘아편밀매한 놈’, ‘고리대금한 놈’, ‘일본제국주의의 주구’라고 적혀진 것을 보고, 그는 반성은 커녕 공산주의자들 때문에 독립이 되지 않을 것이라고 말하며 분노를 표출하였었다. 이 부분은 비판되어야 할 인물의 대사를 통해 공산주의를 비판함으로써 역으로 공산주의의 논리를 옹호하는<sup>26)</sup> 극적장치라 할 수 있다. 이러한 공산주의의 ‘사상’은 김영철 뿐만 아니라 진주에게서도 엿보이는데 혁명가의 소리를 가리켜 ‘건국을 부르짖는 젊은 이들의 노래소리’라고 표현하는 결말부분의 대사는 이것을 암시해 준다. 작품에 나타나는 ‘사상’은 특정 이념을 구호식으로 외침으로써 대중을 선동하는 것이 아니라, 청산되어야 할 대상을 공격하는 차원에서 힘을 발휘하여 공감대를 형성하고 있다.

도움을 기대했던 김영철에게 비난받고 주춤해 있을 때 이번에는 전형적 토호지주인 강참봉이 찾아온다. 그는 ‘남 잘 업신여기고 오만한 노인’으로 강병호의 관직획득 여부를 확인하기 위해 찾아온 것이다. ‘독립이 됐는데도 양반을 못 알아본다’며 오서방을 꾸짖는 강참봉은 반상의 계급의식을 아직 버리지 못하고 있는 봉건세력의 잔재이다.

구 : 인사 올리겠습니다.

참봉 : 네……. 이분도 한속들이나? (강에게)

강 : 네. (좀 거북해 한다)

구 : 저는 목사로 있는 구일순이올시다.

참봉 : 네, 그러십니까. 그러면 예수 믿으시겠구요?

구 : 네.

참봉 : 그럼 더 바쁘시겠군요. 천당도 꾸미시고 나라도 꾸미실테니.

(중 략)

참봉 : 괜찮소이다. 똑 방안이 양국 나라 같아서 앉아 있기도 거북하군요.

(pp.27~28)

26) 권순중, 「이념 선택과 작품의 상상」, 앞의 책, p.289.

봉건세력인 참봉의 눈에 개화세력인 목사나 서양풍으로 집을 꾸민 이진수가 곱게 보일 리 없다. 이러한 전통/개화(기독교), 동양적/서양적의 대립을 드러내는 이면에는 비판의 태도가 담겨 있다. 그것은 참봉의 비꼬는 어조에서 알 수 있듯이 ‘천당도 꾸미고 나라도 꾸미는’ 기독교인들의 이중적 태도와 태극기와 서약을 걸어 놓은 거실이 ‘양국 나라’ 같은 분위기로 되어 있는 비주체적 태도에 대한 공격이다. 이들이 모두 ‘한속’됨임을 확인하는 참봉의 질문에 강병호는 당연히 거북해질 수밖에 없다. 강병호를 비롯한 인물들이 폐부를 찌르는 듯한 참봉의 말에 찢어매는 것과는 대조적으로 참봉은 거침없는 태도를 보인다. ‘돈을 백만 원이나 들여놨는데도 아깝까지 벼슬을 못했냐’는 참봉의 공격적인 질문에 ‘나라일을 위할 뿐이지 그 외 다른 생각은 없다’고 이진수는 속마음을 숨긴다. 그러나 은폐된 속마음은 참봉의 거침없는 태도에 의해 더욱더 구체적으로 폭로된다. 숨기려고만 하는 강병호와 이진수의 태도에 답답한 나머지 ‘서울만 가면 당장 대신이 되든지 지사가 되든지 해가지고 와서 죽이려고 하는 놈들을 도리어 죽여 버린다고 하지 않았냐’는 참봉의 물음으로 강병호의 속셈은 탄로나고 들은 퇴장한다.

참봉이 급해진 이유는 ‘소작인이 추수의 십분의 칠을 갖게된 불공평한 법’이 적용되어 떼거지가 될 형편에 놓였기 때문이다. 그는 ‘독립’을 ‘망세(亡世)’라고 생각하는 이기적인 지주의 전형적인 모습을 보인다. 이 작품에서 강참봉은 오서방과 함께 희극적 인물에 해당한다. 오서방이 희극적 상황을 연출하며 풍자대상의 위선을 폭로하는 기능을 하였다면 강참봉은 이 사장을 공격하면서 동시에 강병호와 자신까지 공격하는 기능을 하고 있다. 강참봉에게서 보여지는 태도의 희극성은 공격대상에 자신이 포함된다는 사실을 모르는 ‘무지’에서 비롯되는 것이다. 그의 등장으로 기독교 세력과 자본가 세력, 정치세력(관료)은 물론 자신을 포함한 봉건 지주세력까지 풍자 대상이 된다.

강씨 부자가 퇴장하자 이진수의 꿈은 잠시 좌절된 듯 보인다. 그러나

‘다들 가버려도 좋다’고 입을 앙다물고 큰소리를 치며 이진수는 패배를 인정하지 않는다. 이때 그가 가장 희망을 걸고 있는 옥천 마님이 등장한다. 그녀는 이진수 아내의 이종형으로 혁명가의 아내이다. 일제시대 독립군의 아내라는 이유로 사촌지간임에도 박대하고 내쫓았던 이진수 내외는 정세가 바뀌자 그녀를 직접 모셔온 것이다. 친일세력이었던 이진수의 집이 ‘더 좋아졌다’는 의미심장한 말을 하고 옥천은 이씨 내외의 환대에 침묵으로 일관한다. 급작스런 태도의 돌변이 무엇을 의미하는 것인지 알고 있는 옥천은 궁지에 몰려 있는 이진수의 몰락을 재촉한다. 옥천은 ‘왜놈들한테 붙어서 동포의 피땀을 같이 굶어서 먹다가 다시 기(旗)때를 바꿔들고 뽀뽀스럽게 나서는 무리’에게는 독립의 차례가 가지 않을 것이라고 단호하게 말한 뒤 이진수의 집을 떠난다. 이로써 재독세의 꿈은 꿈으로 끝나버리고 멀리서 들려오는 혁명가소리, 군중의 합창소리, 북소리들이 이진수의 파멸을 재촉한다. 이때 도착한 진주의 편지는 이진수의 몰락을 깊게 각인시킨다.

진주의 소리(마이크) : (중략) 자, 들어 보십시오. 건국을 위해서 부르짖는 젊은 이들의 노래소리를. (합창소리 커진다) 아버지, 아버님의 불순한 과거의 하로 동안 낮도 이제는 다 저물어지고 말았습니다. (강렬한 황혼의 사양)

이 : 좋다. 그래도 나는 한번 해보고 말겠다.  
(합창 더 커진다) (p.37)

이진수의 ‘불순한 과거’를 하루 동안의 낮으로 표현하여 그의 세계가 현재는 몰락하여 가고 있음을 상징적으로 나타내고 있다. 이미 자신의 과오가 폭로되고 세력을 얻기 위한 모든 출구가 막혔음을 알고 있음에도 이진수는 포기하지 않고 재독세를 다시 결심한다. 이 부분은 그의 대사대로 실현되어 버리는 역사적 현실을 상기할 때 감흥을 불러일으키기도<sup>27)</sup> 하지만 텍스트 내에서 이진수의 대사 이후에 들려오는 ‘더 커지는 합창소리’를 통

27) 양승국, 《해방공간 대표희곡》, p.38.

해 그것이 쉽게 이루어지지 않을 것임을 강하게 암시하고 있다.

<황혼>은 작가적 전망과 현실의 문제가 논리상 모순을 이루고 있는 점을 냉정하게 극화한 작품이다.<sup>28)</sup> 즉, 봉건잔재와 일제잔재의 청산이라는 작가적 전망과 청산대상이 새로운 세력과 결탁하여 역사의 무대에 재등극하려는 현실 사이의 간극을 보여주는 작품이라고 할 수 있다. 이 작품에서 이진수, 강병호, 강참봉, 구일순들은 청산되어야 할 세력의 전형이며, 이들의 청산과정은 진주, 김영철, 옥천마님이라는 혁명적 사고방식을 가진 인물들에 의해 이루어지고 있다. 이진수의 재득세의 야욕이 꺾이지 않고 계속적으로 나타나는 극적현실은 부정되어야 할 현실이다. 그러나 작가는 이진수의 재득세에 대한 기대와 좌절을 반복 구조로 형상화하여 그의 기대는 언제나 좌절될 것이며 결국 몰락할 수밖에 없을 것임을 암시하고 있다.

#### IV. 구조원리와 작가의식

풍자는 ‘감춤’의 문학이 아니라 ‘드러냄’의 문학이다.<sup>29)</sup> 그러나 풍자극은 ‘드러냄’이 ‘감춤’과 어우러질 때에만 극적효과를 얻을 수 있다. 송영 풍자극의 희극성과 공격성은 이러한 ‘감춤’과 ‘드러냄’과 관련된 양극적 특성이다. <황금산> <가사장>에서는 희극성이 돋보이는 반면, <황혼>에서는 공격성이 두드러지는데, 이것은 <황금산> <가사장>이 이중적 구조를, <황혼>이 반복적 구조를 취하고 있는 것과 관련되며 작가의 현실인식 태도를 밝히는 열쇠가 되고 있다.

<황금산>은 표면적 층위에 바보형 인물들로 구축된 비정상적 세계가 놓여 있는 반면, <가사장>은 무능력한 인텔리 계층의 가장으로 구축된 허구의 세계가 놓여 있다. 바보형 인물들이나 인텔리들은 희극적 상황을 만들어내는 광대로 기능함으로써 공격성을 심층적 층위에 은폐시킨다. 따라

28) 이석만, 앞의 책, p.92.

29) 김준오, 앞의 책, p.238.

서 이들이 불러일으키는 웃음은 희극적 극 구조를 향하는 것과 숨겨진 의도를 향하는 것의 두 방향으로 반향한다.

<황금산>에서 심층적으로 풍자하는 것은 물질이 지배하는 세계와 식민지적 현실이다. 이것은 식모, 황금산, 이문호 등의 바보형 인물을 통해 암시된다. 황달성의 사회적 위상은 물질적 기반을 바탕으로 형성된 것이다. 그러나 ‘돈’으로 구축된 황달성의 ‘예모’와 권위는 황달성 개인의 인격으로부터 형성된 것이 아니기 때문에 언제든지 실추되어질 수 있는 가변적인 것이다. 그의 권위가 바보형 인물 식모와 황금산에 의해 실추되는 모습은 그가 가진 것이 허상에 불과한 것이라는 점을 인식시킨다. 한편 표면적 풍자대상인 이문호는 작품이 심층적으로 풍자하는 대상을 보다 구체적으로 암시하는 기능을 한다. 바보사위를 얻으려는 이문호의 비정상적 태도는 ‘세상’에 적응하며 살아가기 위한 자기 나름의 정당한 처세일 수 있다. 정치적 문제로 망명한 사위와 경제적 문제로 옥고를 치르는 사위 때문에 청상과부로 지내는 두 딸들을 지켜보았던 아버지로서 당대를 살아가는 유일한 방법으로 떠오른 것이 돈많은 아버지를 둔 바보사위를 얻는 것이었다. 물질적 기반을 가진 바보만이 온전한 가정을 꾸릴 수 있다는 논리로써 물질이 지배하는 세계와 식민지적 현실의 모순을 동시에 드러내고 있다. 두 세계가 따로 떨어진 세계가 아님은 <가사장>과 <황혼>에서 입증된다. 자본가는 식민지적 현실 속에서도 부를 축적하며 여전히 지배계급으로 군림하기 때문이다. <황금산>에서 작가는 이러한 부조리함이 비정상적 세계를 유도하는 것이라고 생각하고 비정상을 통해 정상적 세계를 지향하고 있다.

‘가장’과 ‘실제’가 병치되어 있는 <가사장>은 표면적으로 룬펜 인텔리를 통해 지식인의 허위인식을 비판<sup>30)</sup>하고 있지만 심층적으로는 인텔리들의 연극을 통해 ‘사장’으로 환유되는 물질적 세계를 비판하고 있다. 생계를 위협받는 문학과와 실력을 갖춘 실업자가 가짜사장놀음을 벌이는 극 구조는 ‘감춤’이 독특한 풍자를 산출해내는 양상을 보여준다. 가짜사장놀음이라는

30) 김재석, 『송영의 희곡세계와 그 변모과정』, 앞의 책, p.324.

희극적 상황이 만들어 주는 웃음이 표면적으로는 인텔리들의 위선을 향하지만, 그들이 연극을 하게 되는 상황이나 연극이 전개되었을 때의 상대방의 태도돌변을 보여줌으로써 궁극적인 풍자대상이 인텔리가 아님을 암시한다. 특히 인텔리들의 假裝, 구체적으로 고대식의 사장으로의 가장은 진짜 사장의 실체를 드러내어 그들을 인식시키는 기능을 한다. 특히 시종일관 태식을 조롱하는 일룡의 태도는 한편으로 그의 무능력과 위선을 비웃기도 하지만 본의 아니게 ‘가사장’ 태식의 태도를 비웃게 되어 가사장과 진짜사장을 동일한 차원에서 바라보도록 한다. 작품 속에서 진짜 사장이나 가사장이나 늦잠을 자며 빈둥거리기는 마찬가지이며, 속마음을 숨기고 타인을 대하는 이중적 태도도 유사한 면을 보인다. 가사장이나 진짜사장이나 사람들 위에 군림할 수 있는 것은 ‘돈’ 때문이다. 그러나 돈에 대한 인식면에서 진짜사장과 가사장은 상반된 태도를 보인다. 즉, 가사장 태식이 ‘고놈에 돈 때문에 사람들이 김생이 된다’고 생각하는 것과는 달리 진짜사장 재부는 ‘돈만 있으면 모든 인격이나 명예나 모두가 썩썩 올라갈 수’ 있다고 생각하는 것이다. 이러한 인식태도의 차이가 각각 가사장과 진짜사장으로 인물의 현재적 지위를 차이화하는 것이라고 할 수 있다. 따라서 인텔리들이 꾸민 희극적 상황으로 그들을 비웃게 되거나 그들이 받는 조롱을 유쾌하게 지켜볼 수만은 없게 된다. 이점이 바로 송영이 ‘감춤’을 통해 만들어 낸 풍자적 장치인 것이다. 이러한 장치를 통해 <가사장>은 ‘돈이 제일인 세상’, 즉 물질이 지배하는 세계의 원리를 풍자하고 있다.

<황금산>과 <가사장>은 비정상상을 환유하는 황금산과 진짜 사장을 환유하는 가사장을 제목으로 삼고 있다. 이것은 이들이 표층적 층위에서 풍자의 대상이 되고 있음을 암시하는 것이라고 할 수 있다. 이들을 작품의 전면에 부각시켜 희극적 상황을 연출하고 결국 이들의 어리석은 행동을 통해 심층적 풍자대상을 제시하는 이중적 구조는 ‘감춤’의 장치가 만들어 낸 송영 특유의 풍자미학이다. 풍자가는 언제나 우월한 입장의 여유있는 태도로만 일관하지 않는다. 풍자적 대상을 심각하고 강력한 것으로 대하기

도 하고 동등한 위치에서 싸울 때도 있고 대상에 대한 반감으로 압도될 때도 있다. 이런 여러 가지 태도의 상관물이 풍자가가 이용하는 기교나 어조인 것이다.<sup>31)</sup> <황금산>과 <가사장>에서 심층적 풍자를 위해 가능한 '감춤'의 장치는 작가가 풍자대상을 심각하고 강력한 것으로 인식한 데서 비롯된 것이다. 실제로 작품 속에서 풍자의 구체적 대상인 황달성과 김재부는 비난을 받을지언정 패배하지 않고 있으며, 물질적인 가치관이 지배하고 있는 세계나 식민지적 현실은 변함없이 존재하고 있다. 따라서 <황금산>에서는 경순이 바보신랑과 결혼하게 되는 위기를 모면했지만 언니들처럼 불행한 결혼생활을 하게 될 여지가 남겨진 셈이며, <가사장>에서의 인텔리들도 재부의 집에서 쫓겨난 이후에 여전히 무능력하게 살아갈 수밖에 없는 것이다. 식민지 시대의 두 작품 <황금산>과 <가사장>에서 풍자함으로써 공격은 하고 있지만 풍자대상의 패배에 대한 어떠한 암시도 엿볼 수 없는 것은 작가가 식민지 시대라는 당대의 현실을 비판적으로 인식하였기 때문이다. 이러한 현실인식은 해방 후에 발표한 <황혼>에서 변모된 양상을 보인다.

해방 후 발표한 <황혼>은 '감춤'보다는 '드러냄'의 극적장치가 돋보이는 작품이다. 앞에서 보여졌던 강력한 대상이 청산되어야 할 과제로 부각되어 있다. 이진수, 강병호, 강참봉, 등은 친일 자본가, 봉건 지주, 친일 관료로서 청산되어야 할 과거의 잔재이다. <황혼>에서 다루어지는 청산과정은 친일 세력의 전형적 인물인 이진수의 몰락과정을 통해 이루어진다. 이진수의 몰락과정은 그의 재득세에 대한 기대가 좌절되는 과정이 패턴화되는 것으로 나타난다. 다시 세력을 잡을 수 있다는 기대를 가지고 출발하지만 결국 그 기대가 좌절되는 구조는 기대의 폭이 커질수록 좌절감과 절망감이 증폭되는 양상을 보인다. 그는 자신의 재득세를 도와주리라 기대했던 김영철, 강참봉, 옥천마님 등에 의해 오히려 공격당한다. 작품 속에서 공격하는 인물은 각각 다르게 나타나지만 공격의 목소리는 혁명적 사상을 띠고 있다. 그

31) 김준오, 앞의 책, p.271.

럼에도 불구하고 이데올로기가 노출되지 않는 것은 해방 후 우리 민족에게 과제로 남아있던 친일 잔재 청산을 문제로 삼고 있기 때문이다. 이점이 공감대를 형성하여 풍자의 효과를 얻고 있는 것이다. 기대가 좌절되는 것은 일종의 반전에 해당하는 것으로 통쾌한 웃음을 형성하는 극적 장치이다.

‘드러냄’이 강한 공격성을 바탕으로 무기로써 기능하여 <황혼>을 풍자극의 영역에 올려놓지만, 이 작품의 핵심은 구조에 있다. 주목할 점은 이진수가 좌절한 이후에 더욱더 재득세의 의지를 굽히지 않는다는 점이다. 이점은 <황금산>과 <가사장>에서 보여지는 비정상성을 통한 풍자나 가장을 통한 풍자와는 달리 풍자 대상을 전면에 등장시켜 신랄하게 풍자하는 <황혼>에서 작가의 현실인식이 변모되었음을 암시해 준다. 그것은 풍자대상의 면모를 여실히 보여주는 것인데 절대로 패배를 인정하지 않고 포기하지 않는 강력한 대상이라는 점을 각인시킨다. 모든 상황이 자신에게 불리해졌으며 자신의 몰락이 기정사실화되었음에도 포기하지 않는 이진수의 마지막 대사는 그것을 입증하고 있다. 그러나 기대와 좌절이 단순하게 반복되는 것이 아니라 점층성을 보이는 것은 풍자대상의 재득세의 기도가 좌절될 뿐 아니라 더 심한 몰락을 자초하게 될 것이라는 점을 암시하는 것이다.

이러한 극의 구조는 <황금산>이나 <가사장>에서 보였던 비관적 현실인식이 변모되었음을 입증해 준다. <황혼>에 이르러 송영은 이념을 노출하기 위해 막연히 낙관적 전망을 한다거나 현실에 굴절되어 비관적 태도를 보이지 않게 된다. 그는 강력한 대상의 실체를 파악하고, 합창소리에서 보여지듯이 민중들이 단결된 힘을 가지고 있다면 강력한 대상은 언제라도 패배하게 될 것이라는 태도를 보인다. 주관적 신념으로부터 비롯된 송영의 현실의식은 식민지 시대의 질곡을 거쳐 해방 후에 단단한 의식세계를 구축한 모습을 보인다. 이것은 월북하게 되는, 해방 후 송영의 행적을 이해할 수 있는 실마리가 될 것이다.

## V. 결론

풍자문학은 가치관과 신념이 혼란해지는 과도기에 적절한 문학 양식이다.<sup>32)</sup> 송영은 식민지 시대와 해방 후 혼란기에 풍자극으로써 대응한 작가이다. 사회주의적 이데올로기를 바탕으로 한 그의 사회의식과 풍자의 양식이 풍자극으로 결합된 것이다. 송영의 풍자극이 그동안 프로연극사에서 차지하는 작가의 위상 때문에 프로극의 범주 안에서만 논의되어져 온 것에 주목하고, 본 연구는 경직된 이데올로기를 벗어나 관객과 공감대를 형성하고 있는, 프로극 이후의 풍자극 <황금산>, <가사장>, <황혼>을 대상으로 작품의 구조와 구조적 원리를 고찰하였으며, 이를 통해 작가의 의식을 살펴보고자 하였다.

<황금산>은 정상과 비정상이 전도된 양상을 바보형 인물들을 통해 드러내었다. 특히 표면적 풍자대상인 이문호 사장을 통해 비정상적 논리를 유도하는 부조리한 사회현실을 심층적으로 풍자하고 있다. 그리고 <가사장>은 실제와 가상이 병치된 구조를 통해 표층적으로는 무능력한 인텔리 계층을 풍자하고 있지만, 궁극적으로 물질적 원리에 의해 지배되는 식민지적 사회현실을 풍자하고 있다. 즉, 가상의 세계를 통해 부조리한 실제 세계를 공격하고 있는 것이다. 두 작품에서는 희극성이 두드러지는데 이것은 공격성을 심층적 층위에 은폐시키기 위한 일종의 감춤의 장치에 해당하며, 식민지 상황이라는 억압된 현실과 관계를 맺고 있다.

한편 <황혼>은 친일세력 이진수의 재특세의 기대가 좌절되는 과정이 반복적으로 전개되는 구조로 되어 있다. 반복이 점층성을 띠게 되는 구조는 풍자대상의 파멸을 암시하는 기능을 한다. 이 작품에서는 초기 풍자극에서와 같이 풍자대상이 전면에서 제시되고 있으며, 희극성보다는 강한 공격성이 두드러지는 양상을 보인다. 이러한 드러냄의 장치는 해방 후라는 객관적 정세의 변화와 깊이 관련되어 있다고 볼 수 있다.

32) 김준오, 앞의 책, p.241 참조.

식민지 시대의 작품 <황금산>과 <가사장>이 이중적 구조로 되어있고, 해방 후 작품 <황혼>이 반복적 구조로 되어 있는, 극 구조의 차이는 식민지 시대와 해방 후라는 각기 다른 현실 속에서 작가의 현실인식 태도가 변모되었음을 의미하는 것이다. 식민지 시대의 두 작품에서 작가는 풍자대상을 인식시키고 있지만, 부조리한 현실을 극복하는 자세를 결여하고 있다. 현실을 절망적으로 인식한 데서 비롯된 이러한 태도는 해방 후의 작품 <황혼>에서 풍자대상의 패배를 확신시키는 차원으로 변화된다. 그러나 풍자대상을 쉽게 패배하지 않는 강력한 적으로 인식하고 있다는 점에서 이것은 초기의 작품에서처럼 풍자대상의 패배를 낙관적으로 전망하는 차원과 차이를 보이고 있다. 프로극 이후의 작품에서 송영은 자신의 이데올로기를 성급하게 도식화하지 않는다. 오히려 그는 대중극으로 전환한 이후 관객들의 공감을 얻어내는 데에 노력한 모습을 보인다. 대중과 호흡하면서 그의 이데올로기가 한층 그 폭을 넓히게 된 것이다. 프로극 이후의 작품활동은 송영이 단단한 의식세계를 구축해 간 과정에 다름 아니다. 식민지 시대의 질곡을 거쳐 해방 후에 이르러 그의 사회주의적 이데올로기는 실천적이고 의지적인 모습으로 성숙해진 것이다.

식민지 시대와 해방 직후 혼란기의 사회구조적 모순은 풍자가의 공격 대상이 되기에 충분한 것이었다. 동일한 역사적 배경을 가진 독자나 관객들이 풍자의 모습에 민족적 공감대를 형성할 수 있었던 것은 당연한 결과였다. 이러한 지점에 송영 풍자극은 깊게 자리하고 있는 것이다. 그의 희곡세계의 중심을 이루는 풍자는 작품의 미적원리이자 작가의 현실대응 태도에 해당한다. 풍자극에서 발견된 송영의 작가적 역량은 한국 희곡사에서 차지하는 그의 위상을 보다 높여줄 것으로 생각된다.

## 참고 문헌

### 자 료

- 송영, <황금산>, 《越北作家 代表戯曲選》(양승국 편), 예문 출판사, 1991  
송영, <가사장>, 《한국 희곡선》(권순중 외), 중문 출판사, 1989  
송영, <황혼>, 《해방공간 대표희곡》(양승국 편), 예문 출판사, 1989

### 단행본

- 권순중, 『한국희곡의 지속과 변화』, 중문출판사, 1993  
김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과지성사, 1994  
김재석, 『일제 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995  
김준오, 『한국현대 장르 비평론』, 문학과지성사, 1993  
서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994  
양승국, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994  
유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1991  
이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994  
이석만, 『해방기 연극연구』, 태학사, 1996  
한국극예술학회 편, 『한국현대 극작가론』4, 태학사, 1996  
Arthur Pollard, 『풍자』(宋洛憲 역), 서울대출판부, 1980  
양리 베르그송, 『웃음』(정연복 역), 세계사, 1993