

동양적 헤로인(heroine)의 창출*

— 〈春香傳〉과 1930년대 동아시아 연극

金宰奭**

- | | |
|----------------------------|---|
| I. 서론 | III. 혼종화를 통한 동아시아 신극의 시도 |
| II. 전향 연극인 무라야마 토모요시의 신극운동 | IV. 1930년대 동아시아 연극사에서 〈순코덴〉의 가치-결론을 검하여 |

• 국문초록

이 글에서는 <순코덴>의 공연에 대하여 동아시아 신극을 목적으로 한 무라야마 토모요시의 혼종화(hybridization) 시도라는 관점에서 접근하고자 한다. 전향 후 주변부적 인물로 전락한 무라야마 토모요시는 재기를 위하여 프로극을 포기하고, 츠키지쇼 계키쵸의 신극운동을 계승하는 전략을 세웠다. 그는 연극의 직업화를 통한 신극의 재건을 주장했고, 1934년에 출범한 신포계키단에서 그 가능성을 증명하고자 했다. 그러나 3년 동안의 노력에도 불구하고 성과가 크지 않았고, 강화된 검열은 정상적인 연극 공연마저 불가능하게 만들었다. 무라야마 토모요시는 혼종의 신극 <순코덴>으로 난관을 돌파하고자 했다. 동양 헤로인 춘향을 앞세워 일본이라는 지역성을 넘어서려 하였고, 가부키의 연기술 카타(型)를 신극 공연에 도입하여 동서양 연극의 경계를 흔들 어버렸다. <순코덴>은 1930년대 동아시아 연극계에 상당한 영향을 남겼다. 공안당국의 신극을 거부하는 공연주체의 저항성을 보여주었고, 동아시아 신극계를 지배하고 있던 예술적 연극/비속적 연극의 이분법적 도식을 해체하였다는 점은 특히 기억할 만

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF- 2018S1A5A2A01036517).

** 경북대학교 국어국문학과 교수

하다.

주제어 : 순코텐, 춘향전, 혼종화, 무라야마 토모요시, 신교계키단, 헤로인, 동아시아
연극

I. 서론

일본의 신교계기단(新協劇団)은 1938년 3월 23일부터 츠키지쇼게키쵸(築地小劇場)에서 <순코덴>(春香傳) 공연을 시작하였다.¹⁾ 조선에서 인기 높은 춘향의 이야기를 가부키 연기술로 무대화 한 이 특별한 신극 공연은 도쿄에서 큰 화제를 불러일으켰다. 신교계기단은 오사카(4월)와 교토(5월) 공연에 이어, 10월에 경성과 평양·대전·전주·군산·부산·대구로 이어진 순회공연으로 <순코덴>의 열기를 일본 바깥까지 확산시켰다.²⁾ 무라야마 토모요시(村山知義)가 <순코덴>의 공연 기획과 연출을 담당하였는데, 한글을 읽고 쓰지 못하였으므로 장혁주에게 「춘향전」의 각색을 의뢰하였다. 각색된 <순코덴>은 1938년 3월호 『신초』(新潮)에 게재되었으며 “조선민족 전체의 마음이 통하고 있”³⁾는 작품으로 소개되었다. 공연에 필요한 사항을 무라야마 토모요시가 “장군에게 말해 개작”⁴⁾한 작품은 개막에 맞추어 단행본 『순코덴』으로 간행되었다.⁵⁾ 수정한 대본을 서둘러 출간한 것은 공연 관객을 독자로 연결시키려는 판매 전략 때문이다. 신교계기단의 공연은 개작 대본에서 한 장이 빠진 6막 11장으로 이루어졌는데, 『순코덴』에서 암행어사가 역졸들의 임무를 확인하는 짧은 장(5막1장)이 생략되었다.

신교계기단의 <순코덴> 및 장혁주의 각색 대본에 대한 연구 성과는 상당히 많이 축적되어 있다. 그 가운데에서 한국과 일본을 통틀어 주목할 만한 선구적 업적을 남긴 연구자는 시라카와 유타카(白川豊)이다. 그는 장혁주의 <순코덴>과 신교계기단 공연에 대한 자료를 개관하면서, 두 작품이 지닌 극구성의 차이에 주목하였다.⁶⁾ 그는

1) 이 글에서는 서술의 혼란을 줄이기 위하여 신교계기단의 공연은 <순코덴>으로, 식민지조선의 소설 및 판소리는 「춘향전」으로, 연극 공연은 <춘향전>으로 표기하기로 한다.

2) 秋田雨雀, 「朝鮮巡回公演を終えて」, 『テアトロ』, 1938.12.

3) 張赫宙, 〈春香傳〉(6幕15場), 『新潮』, 1938.3, 68면.

4) 村山知義, 「春香傳の築地上演に就いて」, 『朝鮮及滿州』 364, 1938.3, 60면.

5) 張赫宙, 『春香傳』, 東京: 新潮社, 1938. 이 책에는 단편소설 「憂愁人生」, 「愛怨の園」이 같이 실려 있다. 이 글에서는 『순코덴』(1938)을 신교계기단의 공연대본에 가까운 작품으로 간주하고 인용 대상으로 삼는다.

6) 白川豊, 「張赫宙作戯曲〈春香傳〉とその上演(一九三八年)をめぐる」, 『史淵』 126, 九州大學文學部, 1989. 장혁주 연구가 논문의 중심이어서 연극사적인 검토가 약화되어버린 점이 아쉽다.

실증적 연구를 통해 장혁주가 잡지에 게재한 6막 15장의 <순코덴>이 단행본으로 출간되면서 6막 12장으로 바뀌었음을 밝혔다. 민병욱은 한국에서 신교계키단 <순코덴> 및 장혁주에 대한 연구를 선도하였다. 그는 신교계키단이 “동시대 근대극의 방향성을 모색하기 위하여”⁷⁾ 극예술연구회와 공동으로 <순코덴>을 공연하였으며, 장혁주 각색 대본의 특징은 “애정플롯의 격정극적 구조화”와 “조선 현실의 도덕적 비판”⁸⁾이라고 설명했다.

그 외에도 2010년에 이루어진 문경연의 연구를 비롯하여, 2018년의 노정은에 이르기까지 이와 관련된 연구는 계속 이어졌다.⁹⁾ 이러한 연구에 힘입어 장혁주가 개작한 <순코덴>의 특징이 밝혀졌고, 신교계키단의 공연이 지닌 문화적 맥락에 대한 설명도 상당히 이루어졌다. 그렇지만 논의의 대부분이 신교계키단의 경성 공연에 대한 식민지조선의 반응에 집중하고 있는 한계가 있다. 이러한 논의들의 주장은 ‘우리의 「춘향전」’이라는 민족적 관점에서 <순코덴>을 평가했던 공연 직후의 좌담회나 비평문과 크게 다를 바 없다. 다시 말하자면, “원본을 각색한 이가 춘향전에 대한 이해가 부족하고 인물들의 성격을 똑똑히 하지 못했기 때문에”¹⁰⁾ 실패한 공연으로 평가했던 이서향의 주장이 지금까지 반복되고 있다 해도 과언이 아닌 것이다.

그로 인하여, 1930년대 후반기 일본에서 느닷없이 <순코덴>이 공연된 이유를 명확하게 알지 못하고 있는 형편이다. 시라카와 유타키는 무라야마 토모요시가 “내지의 조선인을 위해 조선의 훌륭한 예술을 보여주고 싶다는 생각”¹¹⁾에서 공연을 기획하였다고 설명했으나, 그렇다면 왜 가부키 연기술로 공연하였는가라는 되물음에 답하지 못하는 한계가 있다. 민병욱은 일본 역사극의 흐름 하에서 “조선의 전통과 일본 전통

7) 민병욱, 「村山知義 연출 〈춘향전〉의 공연사회학적 연구」, 『한국문학논총』 33, 한국문학회, 2003, 159면. 민병욱은 고전소설에서부터 북한의 가극에 이르기까지 <춘향전>에 대한 자신의 연구 성과를 『춘향전 공연 텍스트와 공연 미학』, 서울: 역락, 2011에 모두 모았으며, 『신초』에 게재된 <순코덴>의 번역본을 실어 후속 연구자에게 편의를 도모해주었다.

8) 민병욱, 「장혁주의 일어체 희곡 〈춘향전〉 연구」, 『한국문학논총』 48, 한국문학회, 2008, 352~360면 참조.

9) 이 논문의 제한된 지면으로 인하여 전체 연구사 검토는 생략하며, 관련 논문은 바로 인용하기로 한다.

10) 「신협 춘향전 좌담회」, 『비판』 52, 1938.12. 이 좌담회에는 이무영을 위시하여, 이원조, 김남천, 이서향, 서광운, 박항민이 참여하였다.

11) 白川豊, 앞의 1989 논문, 96면.

歌舞伎 및 일본 신극의 감각을 서로 융합하여 최초의 동양적인 고전에 의한 역사극을 실험”¹²⁾하려는 의도를 무라야마 토모요시가 가지고 있었다고 설명했다. 그러나 이것은 현상에 대한 설명일 뿐이며, 그가 왜 그러한 실험을 하게 되었는가를 제대로 풀어 밝힌 것은 아니다.

공연 준비 작업을 위해 무라야마 토모요시가 경성에 왔을 때 “신협에서 춘향전을 힘써 상연하신다면 되도록은 원작에 충실해서 그 맛이 잘 나타나도록”¹³⁾ 해 달라는 부탁을 받았다. 그럼에도 불구하고, 무라야마 토모요시는 그러한 바람을 전혀 염두에 두지 않았다. <순코텐>의 공연 결과는 그가 필요로 한 작품을 만들었을 뿐이라는 사실을 말해주고 있다. 그러므로 우리의 연구도 무라야마 토모요시와 신교계기단의 도쿄 공연에서 시작되어야 할 필요가 있는 것이다. 신교계기단의 <순코텐> 공연을 살펴 그 특성을 파악하고, 이어서 일본과 식민지조선에서 이어진 공연을 비교 연극학적 관점에서 연구하는 것이 순서이겠다.

이러한 문제의식을 바탕으로 하여, 이 글에서는 동아시아 신극을 목적으로 한 무라야마 토모요시의 혼종화(hybridization) 시도라는 관점에서 <순코텐>에 접근하고자 한다. 네스토르 가르시아 칸클리니(Néstor García Canclini)는 혼종화를 “분리된 형식으로 존재해 온 불연속적인 구조나 실천들이 새로운 구조, 대상, 실천들을 만들어 내기 위해 서로 결합하는 사회문화적 과정”¹⁴⁾이라 했다. <순코텐>은 조선의 유명한 춘향 이야기를 일본의 가부키 연기술로 표현한 혼종의 신극이며, 거기에는 조선적 요소와 일본적 요소, 동양적 연극과 서양적 연극 등 이질적인 요소들이 결합되어 있다. 동아시아에서 유사 사례를 찾아보기 어려운 <순코텐>의 연극사적 의미를 파악하려면, 1930년대 후반기 동아시아의 정치사회적 상황 속에 놓여 있던 무라야마 토모요시에게 주목할 필요가 있다. 그러므로 이 글에서는 “혼종성이 아니라, 혼종화의 과정”¹⁵⁾에 주목하고자 하는 것이다.¹⁶⁾

12) 민병욱, 앞의 2008 논문, 149면.

13) 「村山知義氏와 일문일답」, 『조선일보』, 1938.2.17.

14) 네스토르 가르시아 칸클리니, 이성훈 역, 『혼종문화』, 그린비, 2010, 14면.

15) 네스토르 가르시아 칸클리니, 이성훈 역, 앞의 2010 책, 18면.

16) 선행 연구 중에 노정은, 「장혁주 춘향전 텍스트(들), 그 서사의 차이와 주체의 균열」, 『통일인문학』 73, 건국대 인문학연구원, 2018을 참고할 만하다. 노정은은 “「춘향전」은 무라야마가 연출을 하였지만, 장혁주가 대본을 쓰고 유치진이 수정 작업에 참여 하였다”(166면)는 관점에서 논의를 펼치고

2장에서는 <슌코덴>이 출현하게 된 상황을 알아보기 위해, 프롤레타리아 연극의 주도적 위치에서 강제로 밀려나버린 전향자 무라야마 토모요시의 신극운동을 살펴볼 것이다. 연극계의 주변인이 되어버린 그가 주류로 복귀하기 위하여 신극의 장을 선택하였고, 연극의 직업화를 위한 공연을 거듭해나가다가 결국 한계에 봉착한 과정을 살펴보고자 한다. 3장에서는 무라야마 토모요시가 추구한 동아시아 신극의 모습을 <슌코덴>이 지닌 혼종화의 특성을 통해 알아보기로 한다. 춘향의 성격을 착하고 연약하지만 의리가 있는 여성으로 바꾸어 지역의 경계를 넘어서는 대중성을 추구하였고, 가부키를 좋아하는 대중 관객을 흡수하기 위해 ‘카타’(型)를 도입하면서 동양극과 서양극의 이질성을 의도적으로 드러내었다는 점을 살펴 볼 것이다. 4장에서는 혼종화 시도가 지닌 저항성, 신극의 고정적 인식의 해체 등을 중심으로 1930년대 동아시아 연극사에서 <슌코덴>의 가치를 논의할 것이다.

II. 전향 연극인 무라야마 토모요시의 신극운동

1. 츠키지쇼게키조 신극운동의 계승 의도

작가이자 연출가인 무라야마 토모요시는 자타가 공인하는 프롤레타리아 연극의 대표 주자였다. 1927년에 공연된 <보료쿠단키>(暴力団記), 1930년에 공연된 <타이요노나이마치>(太陽のない街)의 성공은 그의 명성을 확고하게 만들었다. <보료쿠단키>는 공연담당자조차 “생각하지 못했던 성공을 거두”¹⁷⁾어 프롤레타리아 연극의 대중화에 크게 기여하였으며, 인쇄 직공 노동자의 파업을 다룬 <타이요노나이마치>는 관객 중에 “노동자 관객이 80%를 차지”¹⁸⁾한 명실상부한 프롤레타리아 연극의 모범이었다.

있다. 무라야마 토모요시는 장혁주 작품을 읽은 유치진의 의견을 전해 듣고 참고하였으므로, 논의의 전제와 결과에 대한 재검토가 필요해 보인다.

17) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(昭和戦前篇), 東京: 白水社, 1990, 514면.

18) 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 東京: 未來社, 1976, 89면.

1930년대에 들어서면서 그는 모든 것을 잃어버리게 된다. 1932년 3월에 시작된 일본프롤레타리아문화연맹(KOPF) 맹원에 대한 검거는 프롤레타리아 연극의 기반을 말살하기 위한 일본 공안당국의 공작이었다. 그 이전에도 프롤레타리아 연극에 대한 탄압은 있어왔지만,¹⁹⁾ 이처럼 장기간에 걸쳐 조직적으로 진행된 경우는 없었다. 프롤레타리아 연극을 붕괴시키기 위한 공안당국의 압박은 KOPF 맹원들의 인신 구속으로 나타났다. 무라야마 토모요시는 1932년 4월에 <시무라 나츠에>(志村夏江)를 연습하던 중에 체포되었다. 연이어 쿠라하라 코레히토(藏原惟人), 아키타 우자쿠(秋田雨雀)를 위시한 약 400명의 관련 인사들이 구속되었다.

공안당국은 체포된 KOPF 맹원들에게 엄청난 고문으로 공포감을 안겨주었는데, 무라야마 토모요시의 연극 동지인 마츠모토 캇페이(松本克平)는 그로 인해 감옥에서 목숨을 잃을 뻔 했다.²⁰⁾ 1933년 6월에 일본 프롤레타리아 운동의 대표자인 사노 마나부(佐野學)와 나베야마 사다치카(鍋山貞親)가 전향 성명을 발표하였고, 이후 “전향의 도미노 현상”²¹⁾이 일어났다. 체포되어 “2년 가까이 사회와 단절된 상태에서 보내고, 코바야시 타키지(小林多喜二)의 죽음으로 상징되는 ‘죽음의 공포’”²²⁾를 겪으면서 무라야마 토모요시도 굴복하고 말았다. “재판에서 징역 3년 판결을 받고”²³⁾ 옥중에 있던 그는 “PROT 집행위원장 사임과 공산당 탈당계를 츠키지쇼게키쵸로 보내어”²⁴⁾ 전향을 선언하였다. 전향서 덕분에 그는 1934년 3월에 집행유예로 석방되었다. 그동안 일본 프롤레타리아 연극을 주도해 온 무라야마 토모요시이지만 전향은 치명적인 결함이었다. 그도 “‘전향’의 결과, 나에게 연극 운동을 지도할 자격이 전혀 없고, PROT 사람들도 당연히 나로부터 사이가 벌어질 것이라고 생각”²⁵⁾하고 있었다.

19) 1920년대까지 좌익연극에 대한 탄압에 대해서는 松本克平, 『日本社會主義演劇史』, 東京: 筑摩書房, 1975를 참조.

20) 松本克平, 『八月に乾杯-松本克平新劇自傳』, 東京: 弘隆社, 1986, 78~79면.

21) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(昭和戰前篇), 615면.

22) 鴨川都美, 「村山知義と〈転向〉: 『白夜』を視座として」, 『日本女子大學大學院文學研究科紀要』19, 日本女子大學大學院文學研究科, 2012, 11면.

23) 村山知義, 『村山知義戯曲集』(上卷), 東京: 新日本出版社, 1971, 504면.

24) 松本克平, 『八月に乾杯-松本克平新劇自傳』, 東京: 弘隆社, 1986, 80면.

25) 村山知義, 「演劇的自叙傳」, 『テアトロ』, 1976.7. 111면.

그가 출옥한 직후 일본 프롤레타리아 연극계는 급속도로 와해되기 시작했다. 1934년 4월에 KOPF에 속해 있던 10개의 단체가 해산을 선언하여 “일본의 프롤레타리아 문화 전선을 통일하고, 문화의 모든 전선에 걸쳐 투쟁을 밀고 나가는”²⁶⁾ 목적을 이루기 어렵게 되어버렸다. 1928년에 결성되어 일본 프롤레타리아 연극을 이끌어오던 사요쿠게키조(左翼劇場)가 어려움을 타개하기 위하여, 추오게키조(中央劇場)라는 무이념적 단체명으로 개칭하여 활동을 도모하였으나 1934년 6월에 해체되고 말았다. 사요쿠게키조의 해산은 “실체적으로나 개념적으로나”²⁷⁾ 일본의 프롤레타리아 연극이 거의 절멸 상태에 이르렀음을 확연하게 드러낸 사건이다. 1934년 7월에는 드디어 일본프롤레타리아연극동맹(PROT)이 해산되었다. 전국적 조직망이 꺾여진 채 도쿄 지부만 겨우 유지 하고 있던 PROT는 “또 다시 강대한 전국적 조직의 수립을 장래에 기대하면서 동맹의 해산을 결행”²⁸⁾ 하고 말았다. 그 무렵 도쿄에 머물고 있던 유치진은 “좌익극의 전국적 통일기관인 「푸룻트」의 해체는 즉 일본좌익극의 放棄를 의미하는 것이요. 드디어 전멸을 의미하는 것”²⁹⁾으로 받아들였다.

프롤레타리아 연극계에서 지도력을 상실한 무라야마 토모요시에게 PROT의 해산은 재기의 기회가 될 수 있었다. 공연 기반을 잃어버린 채 우왕좌왕하고 있는 프롤레타리아 연극인들에게 대안을 제시할 수 있다면, 지도자의 위치로 복귀 할 가능성이 높아지기 때문이다. 그렇지만 프롤레타리아 연극계로 돌아갈 수 없는 그의 상황이 문제였다. 연극 활동의 재개 가능성을 묻는 그에게 경시청은 두 가지 조건을 제시했다.

첫째는 노동자 계급을 관객 대상으로 하지 않아야 하는 것. (따라서 직장에 서클을 만들거나, 노동자권을 발행하거나 하면 안 된다) 둘째는 명확한 사회주의적 내용을 가진 극을 상연 하지 말아야 할 것. (법정이 그것을 허가해도 경

26) 山田清三郎, 『プロレタリア文學史』(下), 東京: 理論社, 1954, 325면.

27) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(昭和戦前篇), 東京: 白水社, 1990, 626면.

28) 日本プロレタリア演劇同盟, 「同盟解散に關する決議」, 松本克平, 『新劇の山脈』, 東京: 朝日書林, 1991, 207면.

29) 유치진, 「일본신극 瞥見記-프로극의 몰락과 그 후보」, 『동아일보』, 1934.10.3. 5월에 PROT에 소속된 삼·일극단에서 〈빈민가〉를 공연한 직후였으므로, PROT의 해산에서 느낀 유치진의 충격이 대단히 컸던 것이다.

시청으로서는 용서하지 않는다. 그러나 ‘막연한 것이라면’ 양보 해 준다) 이 두 가지 중의 어느 것이라도 위반했다고 인정했을 때는, 즉시 극단은 해산하고, 당신을 검거하여 보석 취소를 검사에게 요구한다.³⁰⁾

그를 프롤레타리아 연극계와 완전히 격리시키는 것이 경시청의 목적이었다. 당국의 감시와 전향자라는 약점으로 인해 무라야마 토모요시는 프롤레타리아 연극의 지도자 위치에서 급작스럽게 밀려나 주변부 연극인이 되어버렸다. 그로서는 새로운 연극의 장을 찾아가는 방법 외에 다른 대안이 없었다. 놀랍게도 그는 과거에 비판의 대상으로 삼았던 신극의 장을 선택하였다. 오사나이 카오루(小山内薫)와 히지카타 요시(土方与志)가 이끌었던 츠키지쇼게키조 신극운동의 연장선에서 그의 활동을 시작하고자 하였다. 다시 말하자면, 츠키지쇼게키조가 생성해놓은 신극운동의 바탕 위에서 자신의 연극적 관점이 투영된 공연 활동을 펼침으로써 새로운 신극의 장을 만들어낼 수 있다고 판단한 것이다.³¹⁾ 1934년 9월에 발표된 「신극단 대동단결의 제창」³²⁾은 신극의 장에서 주도권을 쥐고자 하는 무라야마 토모요시의 작전 계획서이며, 그 핵심은 극단의 직업화에 의한 신극의 재건이다.

새로운 연극의 장으로 뛰어들기 위하여, 무라야마 토모요시는 신극의 한계를 극복한 새로운 연극이 프롤레타리아 연극이라는 기존의 입장을 버렸다. 1920년대에 그는 츠키지쇼게키조의 신극운동이 “유물변증법적인 파악과 실험”³³⁾이 결여된 단순 실험에 머물고 있다고 비판했다. 무라야마 토모요시는 “신극운동의 시대는 끝났”으며, “프롤레타리아트가 그 피투성이의 투쟁 속에서부터 그 자신의 연극을 낳게 되는 시대가 시작되고 있”³⁴⁾다는 도발적 주장을 펼친 바 있다. 프롤레타리아 연극의 장에서 밀려나 신극의 장으로 옮겨가는 형편에 그가 그러한 주장을 견지할 수는 없는 노릇이다. ‘신극의 재건’이라는 표현을 사용함으로써 츠키지쇼게키조가 주축이 된 신극운동

30) 村山知義, 『村山知義戯曲集』(上巻), 東京: 新日本出版社, 1971, 504면.

31) 무라야마 토모요시가 츠키지쇼게키조 신극운동을 전면 부정한 것은 아니다. 그는 “일본 신극의 드라마투르거나 테크닉을 전혀 인습적인 것에서 해방시켜, 현재 그들의 기초를 고정시켜, 현역 기술자의 대부분을 제공하고 관객을 계몽한 점에서 중요한 의미를”(村山知義, 『新劇の再建』, 東京: 弘文社, 1950, 190면.)가지고 있다고 긍정적 평가를 내렸다.

32) 村山知義, 「新劇團 大同團結の提唱」, 『改造』, 1934.9.

33) 무라야마 토모요시, 이석만·정대성 역, 『일본의 프롤레타리아 연극론』, 월인, 1999, 60면.

34) 무라야마 토모요시, 이석만·정대성 역, 앞의 1999 책, 66면.

의 성과를 계승하겠다는 의사를 명확하게 드러내었다.

그가 재건하고자 하는 신극은 “A. 진보적인, 예술적으로 양심적인, B. 관객에 추수하지 않는, C. 연출상의 통일된 연극”³⁵⁾이다. 일본 근대극의 성립을 위해 노력하는 “진지한 연극 연구기관”³⁶⁾이고자 했던 츠키지쇼게키쥬가 추구했던 신극과 다를 바 없었다. 신극의 장에서 별다른 경력이 없는 무라야마 토모요시가 단번에 신극의 지도자 위치에 올라서기는 어려웠다. 그러한 문제를 돌파하기 위해 그는 자신을 중심으로 묶어서 ‘연극의 직업화’를 이루어냄으로써 ‘신극의 위기’를 벗어나자는 주장을 폈다. 극단의 직업화로 생활이 안정된다면 신극공연담당자들은 굳이 “비속연극”³⁷⁾에 출연하지 않아도 되기 때문에, 자연스럽게 수준 높은 신극 공연이 많아질 수 있으므로 신극의 재건이 이루어진다는 논리이다. 사실 그의 주장이 획기적인 새로운 제안은 아니다. 츠키지쇼게키쥬가 제대로 하지 못했던 직업극단화를 다시 시도하겠다는 설명인 것이다.

1920년대 츠키지쇼게키쥬는 “신극운동의 직업화는 불가능하다고 하는 신념을 뒷받침”³⁸⁾이나 하듯이 적자에 허덕였다. 극장 건축비용의 대부분이 히지카타 요시에게서 나왔고, 공연 적자가 누적되어 어려움을 겪을 때에도 그가 융통한 자금으로 고비를 넘기고는 했다.³⁹⁾ 말년의 오사나이 카오루가 “신극이 아닌 가부키의 무대에서, 소위 상업연극을 위해 연출”⁴⁰⁾하며 연극의 대중성에 대해 나름의 모색을 하고 있기는 했다. 그러나 그러한 시도를 개인적인 활동으로 간주하여 무시할 정도로 츠키지쇼게키쥬는 상업극에 대한 배타성을 강하게 견지하고 있었다. 무라야마 토모요시는 일본 신극계에서 처음으로 극장을 소유 했고, 배우들에게 월급도 지급 했던 츠키지쇼게키쥬가 직업화에 이르지 못한 원인이 “경영은 사실 아마추어 의식으로 일관”⁴¹⁾ 했던

35) 村山知義, 『新劇の再建』, 東京: 弘文社, 1950, 15면.

36) 水品春樹, 『築地小劇場史』, 東京: 日日書房, 1939, 12면.

37) 村山知義, 앞의 1950 책, 21면.

38) 村山知義, 「新劇の発展とそのなかの新協劇団」, 新協劇団 編, 『新協五週年史』, 東京: 新協劇団, 1939, 15면.

39) 土方與志, 『しなば夜のすな』, 東京: 河童書房, 1947, 305~307면; 尾崎宏次・茨木憲, 『土方與志』, 東京: 筑摩書房, 1961, 100~104면 参照.

40) 熊谷知子, 「小山内薫と晩年の偉人劇」, 神山彰 編, 『交差する歌舞伎と新劇』, 東京: 森話社, 2016, 151면. 대표적 작품으로는 〈모리아리노리〉(森有礼, 1926, 가부키자), 〈센칸미카사〉(戦艦三笠, 1927, 가부키자), 〈무솔리니〉(ムッソリニ, 1928, 메이지자)를 꼽을 수 있다.

데 있다고 보았다.

무라야마 토모요시는 신극의 품위를 지키면서도 대중성이 확보된 작품으로 그러한 문제점을 극복하고자 하였다. 쇼치쿠(松竹)나 토호(東宝)와 같은 예술 후원자(patron)가 없는 극단은 대중성이 강한 작품으로 많은 관객을 동원하여 입장료 수익을 높이는 방법 외에 직업화에 대한 별다른 묘수가 없다. 무라야마 토모요시는 연극계의 “일류 배우”만을 골라 조직한 “픽업 팀”(pickup team)으로, “일본 신극의 최고봉”⁴²⁾을 공연 한다면 상업극단에 맞서 많은 관객을 불러 모을 수 있다고 강조 했다. 1934년에 이루어진 “픽업 팀” 신교계기단의 출범은 연극 직업화를 통해 츠키지쇼게키조의 신극운동을 계승하려는 도전이었다.

2. 연극의 직업화 및 신극관객 증대의 한계

최고 수준의 연극인들을 규합한 “픽업 팀”을 구성하고자 하는 무라야마 토모요시의 꿈은 일부만 이루어졌다. 과거 연극 동지들의 전폭적인 동의를 얻지 못하였고, 특히 프롤레타리아 연극계열인 신츠키지게키단(新築地劇団)은 거의 참여하지 않았다. 일본 연극계가 처한 “현재의 빈궁 상태를 단일 극단에 의해 극복하여, 그래서 서서히 풍요하게 하고 강화해”⁴³⁾나가겠다는 방법은 자칫하면 여타 극단을 궤멸시킬 위험성도 안고 있었기 때문이다.

관객이 좋아 하는 작품을 공연 하면 극단의 수익은 높아진다. 그렇지만 “최대 다수의 대중은 항상 의식적 문화적으로 최저의 수준에 있”⁴⁴⁾으므로 상업적인 연극을 피할 수 없게 되어, ‘B. 관객에 추수하지 않는’ 작품을 하겠다는 무라야마 토모요시의 주장과 충돌하게 된다. 더구나 많은 관객을 모으기 위해 대극장으로 진출할 경우, “홍행자본가의 소유”⁴⁵⁾인 극장의 구미에 맞는 상업적 연극을 할 수밖에 없는 문제에 봉착하게 된다. 무라야마 토모요시의 ‘대동단결’ 요청에도 연극인들의 호응이 낮았던

41) 村山知義, 「新劇の發展とそのなかの新協劇団」, 新協劇団 編, 『新協劇団5周年記念出版』, 15면.

42) 村山知義, 앞의 1950 책, 31면.

43) 村山知義, 앞의 1950 책, 30면.

44) 村山知義, 앞의 1950 책, 20면.

45) 村山知義, 앞의 1950 책, 22면.

까닭은 연극의 직업화를 통한 신극의 재건이라는 구호의 실현 가능성이 낮아 보였기 때문일 것이다.

일부 추종 세력만으로 신교계기단을 출범시킨 무라야마 토모요시는 관객 동원에 성공한 작품을 내어놓아야 한다는 압박감을 가지지 않을 수 없었다. 연극 직업화만이 “생계의 불안에서 유능한 배우가 신극을 포기하고 반동적 오락적 비속적 연극에 몸을 파는 위험성”⁴⁶⁾을 제거할 수 있다는 자신의 주장을 증명해야 했기 때문이다. 신교계기단은 세계 각국의 작품들을 “충분히 비판적으로 상세하게 장기간에 걸쳐 차례차례로 상연”⁴⁷⁾하면서 직업화의 가능성을 타진해 보고자 했다. 프롤레타리아 연극을 하던 시기에는 목표가 분명하였으나, 신극의 장에서는 그렇지 못했으므로 공연을 계속 하면서 찾아가야 했던 것이다. 무라야마 토모요시는 신교계기단이 공연할 “레퍼토리는 그것이 예술적으로 뛰어난, 진보적이며, 반반동적이며, 반비속적인 한 선택 범위에 들어 갈 수 있다”⁴⁸⁾고 했다. 그는 상업적 대중극이 아니라면, 어떠한 작품이든지 가리지 않고 공연 하였다.

신교계기단 창단 이후 <슌코텐> 공연이 있기 전까지 3년 동안 공연된 작품이 그 점을 잘 말해주고 있다. 신교계기단의 1년차는 1934년 11월부터 1935년 10월까지, 2년차는 1935년 11월부터 1936년 10월까지, 3년차는 1936년 11월부터 1937년 10월까지이다. 아래 표에 나타나듯이,⁴⁹⁾ 신교계기단은 <요아케마에>(夜明け前)를 위시한 일본의 작품들 외에도, 미국·러시아·독일·중국의 외국극도 다수 공연하였다. 창작극과 외국극을 가리지 않고 예술성과 대중성을 모두 만족하는 작품을 찾기 위한 무라야마 토모요시의 실험 결과가 신교계기단의 공연 작품들이라 말해도 좋겠다. 그런 점에서 신교계기단의 관객 동원 능력의 변화를 눈 여겨 보아야 한다.

46) 村山知義, 앞의 1950 책, 27면.

47) 村山知義, 앞의 1950 책, 43면.

48) 村山知義, 앞의 1950 책, 43면.

49) 「観客数の増大はこんな風に」, 『新協劇團5周年記念出版』, 43~46면. 신교계기단이 정리한 목록 중에서 특별한 기획 공연을 제외한 관객 수이다.

〈표 1〉 창단 후 3년간의 신묘계기단 관객의 동향

연차	제목	번역 제목 ⁵⁰⁾ 과 국가	공연 횟수	관객 총수	1회 평균관객
1	夜あけ前	동트기 전(일본)	39	4,501	115
	ポーギー ⁵¹⁾	포-기-(미국)	18	3,723	206
	雷雨	뇌우(러시아)	6	1,045	158
	花嫁學校	신부 학교(일본)	7	1,155	165
	石田三成	이시다 미츠나리(일본)	14	2,670	190
2	斷層	단층(일본)	13	2,956	227
	ファクスト(第1部)	파우스트(제1부)(독일)	12	3,654	304
	マンハイム教授	만하임 교수(독일) ⁵²⁾	9	2,075	230
	夜あけ前(第2部)	동트기 전(제2부)(일본)	19	5,254	279
	天佑丸	텐유마루(일본)	16	3,274	204
	流れ	흐름(일본)	10	1,537	152
	どん底	밤주막(러시아)	26	7,698	296
	轉轉長英	떠돌이 초에이(일본)	11	3,023	274
	群盜	군도(독일)	15	2,937	195
3	昆蟲記	곤충기(일본) ⁵³⁾	14	3,611	259
	北東の風	북동풍(일본)	18	4,628	257
	醒めて歌へ, 北東の風	깨어나서 노래하라(미국), 북동풍(일본)	17	4,850	285
	アンナ・カレーニナ	안나 카레리나(러시아)	15	6,815	454
	どん底	밤주막(러시아)	16	6,235	389
총 합계 및 평균 관객 수			295	71,641	244

50) 작품에 대한 이해를 돕기 위하여 가장 널리 알려진 제목으로 번역하였다.

51) 〈포기〉와 같이 공연된 작품이 고골(Nikolai Gogol)의 〈이반 이바노비치와 이반 니키프로비치가 싸운 이야기〉(伊馬鵜平 각색, 村山知義 연출·장치)이다. 신묘계기단은 이 작품에 대한 관객 수를 기록해두지 않았는데, 나우카(ナウカ社)사의 『고-고-리젠슈』(ゴオゴリ全集) 완간을 기념하여 공연하였으므로 일반 공연과 달리 구분하여 뺀 것으로 보인다.

52) 독일 작가 프레드리히 울프(Friedrich Wolf)의 작품이며, 원제목은 *Professor Mamlock*이다.

53) 프랑스의 파브르(Fabre)가 쓴 『곤충기』에서 소재를 취하여 이와사 우지토시(岩佐氏壽)가 창작한

창단 작품으로서 “신극이 프롤레타리아 연극 이후 어떻게 나아 갈 것인가”⁵⁴⁾에 대한 화제성을 가지고 있었던 <요아케마에>는 회당 관객이 115명에 그쳤다. 제2회 작품은 음악과 춤이 많이 들어 있는 <포기>(Porgy)였으나 회당 관객 수는 206명이었다. “창립 공연인 <요아케마에>에서 신교계기단은 수천 엔의 적자를 내었고, 12월의 제2회 공연에서도 역시 큰 결손을 거듭해”⁵⁵⁾ 극단 재정이 어려워졌다. 무라야마 토모요시는 약속대로 “창립 1주년에 월급”을 지불하기는 하였으나, “순수하게 연극에서 얻은 돈”⁵⁶⁾은 아니었다.

3년간 신교계기단 공연의 1회 평균 관객은 244명이다. 창립공연인 <요아케마에>가 회당 115명으로 가장 적고, <안나·카레니나>가 455명으로 가장 많았다. 평균 관객 수인 244명을 넘는 공연이 1년차에는 없는 반면, 2년차에는 네 편이고, 3년차에는 다섯 편으로 늘어났다. 3년차 공연 작품들의 관객 동원력이 강해졌다는 사실은 예술성과 대중성을 갖춘 작품에 대한 무라야마 토모요시의 기준이 조금씩 구체화 되어 간 증거로 받아들일 수 있다. 평균 관객의 수가 조금씩 늘어가고 있다는 점은 일단 긍정적이다. 1년차의 평균관객이 167명이었으나 2년차에는 240명이 되었고, 3년차에는 329명으로 늘어났다.

3년 차에 들어서면서 관객이 늘기는 하였으나, 회당 329명의 관객으로는 공연담당자들의 생활 안정을 책임지기 어려웠다. 3년차의 평균관객이 1년차의 두 배 정도로 늘어났지만, 이 정도의 관객으로는 극단의 직업화를 이루기 어렵다는 것이 문제였다. 신교계기단이 공연한 작품은 등장인물의 수가 많은 까닭에 인건비가 많이 들었고, 무대장치를 제작하기 위한 경비도 많이 들어갔다. 신교계기단은 연출부, 문예부, 연기부, 경리부, 미술부, 조명부, 효과부로 구성되어 있었으며, 총 인원이 58명에 이르렀다.⁵⁷⁾ 이처럼 방대한 규모의 극단 운영에 드는 기본 경비가 만만치 않았으므로, 관객 수익의 증대가 경제적 자립으로 직결되지 못한 것이다.

작품이다.

54) 宮岸泰治, 『転向とドラマトウルギ-』, 東京: 影書房, 2003, 36면.

55) 松本克平, 『八月に乾杯松本克平新劇自傳』, 東京: 弘隆社, 1986, 125면.

56) 村山知義, 앞의 1950 책, 100면. PCL 영화사에 준전속 된 신교계기단 배우들의 영화 출연 소드까지 포함된 것이다.

57) 「劇団の組織構成は」, 『新協劇團5周年記念出版』, 東京: 新協劇團, 1939.11, 47면.

관객의 수를 좀 더 늘리기 위한 방안으로 신교계기단은 “흥행자본가의 이용, 경제적 성립을 주요조건으로 하는 특별 공연과, 진보성과 예술성의 통일을 조건으로 하는 본공연이라고 하는 二元의 길”⁵⁸⁾을 추진하기도 하였으나, 대극장 진출이 경제적 자립을 이룰 수 있는 적절한 방법은 아니었다. 1년차에 히코칸(飛行館)에서 공연한 <라이우>(雷雨)가 회당 158명, <하나요매갓코>(花嫁學校)가 회당 165명을 동원하여 <포기>보다 더 줄어들었다. 대극장 공연의 경우, 츠키지쇼계기조 공연에 비해 제작 경비가 더 많이 들어가고, 대관 비용도 비싸기 때문에 관객 전체 수의 확대가 이익 증대로 연결되지 않는다. 가령 1937년 4월에 신주쿠다이이치(新宿第一)극장에서 이루어진 공연에는 회당 878명 정도가 찾아와 외형상 크게 성공한 것처럼 보인다. 그러나 <하루노매자메>(春の目覚め), <카가쿠츠이호키>(科學追放記) 두 편의 신작을 단 5회만 공연하였으므로 제작비 대비 이익이 적을 수밖에 없었다. 오히려 대극장에 맞는 작품을 찾으려 하다 보면 무라야마 토모요시가 피하고자 한 상업성이 강해지는 문제가 있었다.⁵⁹⁾

흥행성 높은 신극에 대한 바람이 간절했으므로, 4년차에 들어선 신교계기단은 승부수를 던졌다. 그 동안 공연된 창작극 중에 예술성과 대중성을 확보했다고 판단된 <요아케마에> 1부와 2부를 묶어 4년차의 첫 번째 작품으로 공연한 것이다. <요아케마에>는 시마자키 토손(島崎藤村)의 소설을 각색한 작품이다. 메이지 유신의 소용돌이 속에 놓인 아오야마 한조(青山半藏)의 도전과 좌절을 통해, 신교계기단에서는 “우리가 지금 경험하고 있는 전환기에 대비된 메이지유신”⁶⁰⁾을 보여주고자 했다. 큰 기대를 가지고 야심차게 준비한 <요아케마에> 전편 공연은 총 50회 공연(1937.12.28~1938.2.2)에 10,298명이 입장하여 회당 205명을 기록하였다.⁶¹⁾ 극단의 총력을 기울여 장기간 공연하였으나 전체 평균 관객 수에도 미치지 못한 결과를 얻었다.

평단의 반응이 좋았음에도 불구하고 <요아케마에>의 흥행이 부진했던 이유는 1937년 7월에 중일 전쟁이 시작되면서 악화된 사회적 분위기가 탓이 크다. 장기전에

58) 村山知義, 앞의 1950 책, 75면.

59) 이러한 점에 대한 상세한 논의는 이 논문의 목적을 벗어나기 때문에 다음 논문으로 미루기로 한다. 신교계기단의 직업극단화에 대한 내용은 이정숙, 「일본의 신헌극단이 극예술연구회에 미친 영향」, 『어문학』 98, 한국어문학회, 2007을 참조.

60) 村山知義, 앞의 1950 책, 78면.

61) 「観客数の増大はこんな風に」, 『新協劇團5周年記念出版』, 東京: 新協劇團, 1939.11, 46면.

대비한 ‘신체제’ 구축을 위하여 일본정부는 정치사회적 억압과 탄압의 강도를 높여갔다. 1937년 12월에 시국에 대한 인식을 문제 삼아 도쿄대학의 야나이하라 타다오(矢内原忠雄) 교수를 추방하였고, 인민전선사건을 빌미로 관계자 400여 명이나 검거하여 공포분위기를 조성해 나갔다.⁶²⁾ <요아케마에> 공연을 위해 경시청에 출두한 무라야마 토모요시는 “국민정신 충동원에 협력 하겠다”⁶³⁾고 서약하였으나, 작품은 검열의 칼날을 피하지 못하였다. 검열 당국의 구미에 맞게 수정되어 통과된 <요아케마에>는 강한 문제제기의 작품이 되지 못했을 뿐만 아니라 억압적 분위기에 지쳐 있는 관객들을 위무할 정도의 강한 호소력을 가지고 있지도 못했다. 무라야마 토모요시의 활동 반경은 극히 좁아졌다. 정치사회적 상황은 점점 더 경직되어 갔고, 전시 상황에 지친 신극 관객들은 극장에 올 여유를 갖지 못했다. 전시 상황에 지쳐 있는 관객들을 극장으로 불러 모으려면 기왕에 공연 했던 작품과 경향을 달리 할 필요가 있었다.

Ⅲ. 혼종화를 통한 동아시아 신극의 시도

무라야마 토모요시는 신극 재건을 명분으로 활동 해왔으나, 연극 직업화는커녕 활동 자체가 좌초될 위기에 봉착하고 말았다. 더욱이 일본정부는 검열을 강화하여 신체제의 이념을 옹호하는 신극을 하도록 유도하고 있었다. 당국이 원하는 연극을 공연한다면 흥행 성적은 조금 나아지겠지만, 그것으로 ‘신극의 재건’이라 말할 수 없는 것이다. 극적인 돌파구가 필요한 상황이었다. 무라야마 토모요시는 예정되었던 <카잔바이치>(火山灰地)를 미루고 <순코텐>을 선택했다.⁶⁴⁾ 기왕에 자신이 해오던 신극과 당국이 원하는 신극을 모두 넘어서 ‘새로운 지대의 연극’,⁶⁵⁾ 즉 동아시아

62) 向坂逸郎, 『嵐のなかの百年: 學問彈壓小史』, 東京: 勁草書房, 1952, 172~175면 参照.

63) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(昭和戰中篇I), 424면.

64) 『新潮』에서는 <카잔바이치>(久保榮)의 집필이 늦어져 <순코텐>으로 대체되었다고 하는데, (『記者便り』, 『新潮』, 1938.3, 304면) 무라야마 토모요시의 의도에 따라 공연 순서를 바꾸었다고 보는 편이 타당하다.

65) 호미 바바(homi k. bhabha) 식으로 말하자면, ‘제3공간’(the Third Space)에 해당한다. 중심과 주변이 겹쳐지는 잡종성의 제3공간은 “똑같은 기호들조차도 새롭게 충당되고 전이되며 재역사화 될 수 있음을” 드러내는 곳이다. 호미 바바, 나병철 역, 『문화의 위치』, 소명출판, 2002, 91면.

신극을 만들어 내고자 하는 시도였다. 대중성이 강한 소재를 조선에서 가지고 옴으로써 일본이라는 지역에서 벗어나려 하였고, 가부키의 연기술인 카타(型)를 신극 공연에 도입함으로써 동서양 연극의 이질성을 뒤섞어 의도적인 혼란을 불러일으켰다.

1. 의리의 동양 헤로인 춘향⁶⁶⁾

전시 상황이 장기화 되면서 관객들은 심리적으로 위축되어 가는 반면, 당국의 억압은 점점 더 강화되어 가는 어려운 상황에서 「춘향전」은 매력적인 소재였다. 「춘향전」은 사랑 이야기를 기본으로 하면서도, “으슬쫂이나마 집단의 힘을 자각하고 공격적이지 아니나마 그래도 양반관료들의 폭행이 그 극도에 달할 때에는 반발하고 반항하는 점차로 고취되어 가는 민중의식을”⁶⁷⁾ 지니고 있다. 과거 이야기를 통해 현실을 바라본다는 점에서 <순코덴>은 <요아케마에>와 통하고 있고, 대중 친화적인 청춘남녀의 사랑 이야기라는 점에서는 <안나 카레니나>의 공연 기획과 연결되어 있다.

일본 신극의 흥행은 외국의 여성 주인공(heroine)이 주도하였다. 1910년대 <훗카츠>(復活)의 카추샤(カチューシャ)는 헤로인의 영향력을 제대로 보여주었다. 신교계기단의 공연 작품 중에 회당 관객 454명이 들어 최고치를 기록한 작품도 여성 주인공의 <안나 카레니나>였다. 1937년에 일본에서 서양 영화의 수입금지 조치가 실시되는 상황에서도 알 수 있듯이,⁶⁸⁾ 연극 무대에서 서양 헤로인의 축출도 시간 문제였다. 춘향은 동양 헤로인으로서 충분한 자격을 갖추고 있었다. 무라야마 토모요시는 관동대진재 때 일본에서 조선인 대학살이 자행된 것에 대해 일본인의 한 사람으로서 큰 죄악감을 느끼고 있었다.⁶⁹⁾ 그 자신이 피억압자 신세가 되면서 식민지조선인

66) 유교적 가치관이 지배하고 있던 동양에서 의리는 중요한 인간 덕목의 하나였다. 조선의 “성리학자들은 그 의리의 실천까지 동시에 강조하면서, 의리 실천이 강화된 성리학을 도학이라 불렀다.” 尹絲淳, 「朝鮮朝 義利思想 形성과 訥齊」, 『儒教思想文化研究』 7, 韓國儒敎學會, 1994, 241면.

67) 이명선, 「춘향전과 이본문제 엄정소설론시비」, 『동아일보』, 1938.7.22. 이명선은 농부들의 이앙가, 암행어사에게 춘향의 방면을 요구하는 과부들, 매를 맞던 춘향이 기절했을 때 모여든 한량들의 행동 등을 민중의식이 반영된 예로 들었다.

68) 주영섭, 「연극과 영화」 4, 『동아일보』, 1937.10.10. “영화통제안이 실시되고 당분간 외국영화 수입이 금지된 데 따라”.

69) 村山知義, 「朝鮮での敗戦」, 『現代史の證言-八・一五敗戦前後』, 東京: 汐文社, 1975 参照.

의 삶에 동질감이 더 커졌고, 1937년 6월에 개최된 동경학생예술좌의 <춘향전>을 보면서 “感心”⁷⁰⁾ 한 바가 있어서 춘향의 이야기를 선택하게 된 것이겠다. 거기에 더하여 “동경에 있는 조선 사람만도 6만 명”⁷¹⁾이나 되어 새로운 관객층이 이미 존재하고 있다는 사실도 춘향 이야기의 선택에 있어 매력적인 조건이었다.

무라야마 토모요시는 춘향의 성격을 변화시켜 국가의 경계를 넘어서는 대중성을 획득하려 했다. 저항적이면서 강한 성격의 「춘향전」과 달리 <순코덴>의 춘향은 사랑에 빠진 착하고 여린 여성이며, 몽룡과 약속을 지키기 위해 고난을 마다하지 않는 의리의 여성이다. <순코덴>은 사랑과 이별(1·2막)-고난(3·4막)-구출과 재회(5·6막)의 서사구조를 가지고 있는데, 춘향의 모습이 용이하게 부각될 수 있도록 각 부분의 중심인물을 달리 설정하였다. 1·2막에서는 사랑에 빠진 춘향의 심리를 드러내는데 많은 시간을 할애하였으며, 3·4막에서는 권력을 이용하여 비리를 저지르는 신관 사또의 모습을 많이 다루었고, 5·6막에서 정의를 실현하려 애쓰는 암행어사 몽룡의 모습을 강조해 보여주었다. 이를 통해, 춘향은 사랑에 빠진 착하고 여린 여성 희생자, 사또는 탐욕스러운 탐관오리 가해자, 몽룡은 정의롭고 능력 있는 남성 구원자로 관객에게 각인이 된다.

<순코덴> 1·2막의 중심인물은 춘향이다. 광한루에서 춘향은 “수려한 몽룡의 용모에 감동하여 넋을 잃”⁷²⁾고 사랑에 빠져버렸다. <순코덴>의 1·2막은 행복에 들뜨기보다 불안감에 사로잡혀 있는 춘향을 집중적으로 그리고 있다. 춘향은 “우리들이 정식으로 결혼하고, 당신은 과거시험에 급제하고, 임관하겠지요.”(32면)라며 행복한 미래를 꿈꾸지만, “아아, 내가 그렇게 행복해져도 괜찮을까.”(32면)라며 불안에 휩싸이기도 한다. 아무리 청춘 남녀의 불같은 사랑이라 하더라도, 몽룡조차 “기생의 딸은 기생”(13면)이라는 생각을 가지고 있는 시대이기에 춘향의 불안감은 당연한 것이다.

70) 村山知義, 「春香傳の築地上演に就いて」, 59면. 동경학생예술좌의 2회 무대였는데, 주영섭이 연출을 맡아 유치진의 <춘향전>(4막9장)을 공연하였다.

71) 「村山知義氏와 일문일답」, 『조선일보』, 1938.2.17.

72) 장혁주, 『춘향전』, 1938, 18면. 이하 『춘향전』에서 인용 할 경우에는 해당 면수를 본문에 표시하기로 한다. 일어 대본에서 인용된 것은 모두 필자의 번역이다.

춘향 아, 정말 그래. 마음이 변하였을까도 몰라. 어떤 밤에, 그분은 아버님의 감시가 너무 엄해, 대문을 여는 것이 불가능해서, 높은 담을 훌쩍 뛰어 넘었다고 말씀하시면서, 다리를 절며 온 적도 있었어. 혹시나 오지 못할 경우가 있어도, 반드시 방자를 보내주고는 했잖아. 그런데 그때부터 벌써 여드레가 지났는데도 한 장의 편지도 없고, 방자의 얼굴조차 볼 수 없어. 분명히 마음이 변했어. 내가 그분에게 잊었다면, 살아 있을 수 없어. (23면)

몽룡이 찾아오지 않자 안절부절 하는 춘향의 모습이 그 점을 잘 보여주고 있다. 향단에게 의지하여 불안을 달래려 하면서도, 그녀의 위로를 받아들이지 못한다. “나에게 질린 거야. 분명히 그래”(26면)라며 울음을 터뜨리고 마는 춘향의 모습은 사랑에 빠져 일희일비하는 여린 소녀 그대로이다.

몽룡에 대한 사랑이 이토록 크기 때문에, 그가 “궁 내직으로 영전”(32면)하게 된 아버지를 따라 한양으로 가게 되었을 때에도 춘향은 슬픔을 누르고 마음을 다스릴 수 있었다. 처음에는 “아버님의 전임을 핑계로 저를 버리시려는 것”이 아닌가 하여 “깊은 연못에라도 빠져 죽겠다”(35면)며 눈물을 흘리기도 했다. 그러나 “정말 나를 위한다면 여기서 수년을 기다려 주지 않겠느냐”(35면), “과거에 급제하고 벼슬을 하면 그때야말로 당신을 훌륭하게 아내로 맞이”(34면)하겠다는 몽룡의 다짐을 믿고, 춘향은 “어떠한 일이 있더라도 마음이 흔들리지 않고 기다리고 있겠다”(34면)라고 약속한다. 이후 춘향의 삶은 이 약속을 지키기 위해 고난을 견디어 나가는 것뿐이다.

<순코텐>의 1·2막에서 형상된 춘향은 『옥중화』⁷³⁾에 나타난 걱정적인 모습과 많이 다르다. 한양으로 가게 된 사실을 알리면서 몽룡이 “양반의 자식이 미장가 전에 외방에 천첩하엿단 말”(36면)을 들을 수 없다고 하자, 춘향은 “어엽분 얼굴이 붉으락 프르락 흐고 눈썹이 콧썹 흐더니 안졌다 이러셔는디 발길에 뽀힌 초마 자락이 짜악 썩저지며 面鏡體鏡 돌너치며 문방사우를 외죽썩 와르륵 탕탕 썩트”(36면)리며 강하

73) 이해조, 『옥중화』(17판), 박문관, 1925. 장혁주가 『신초』에 게재한 <순코텐>에는 삽화 4장이 들어 있는데, 그것은 1912년 8월에 박문서관에서 간행된 이해조의 『옥중화』에 실려 있는 그림들이다. 『신초』에서도 그림을 가져온 사실을 밝히고 있으므로(「記者便り」, 『新潮』, 1938.3, 304면), 이 글에서 「춘향전」에 대한 인용이 필요할 경우 『옥중화』에서 가져오기로 한다. 이후 『옥중화』에 대한 인용은 본문에 면수만 밝히기로 한다.

게 항의한다. 사랑이 깨어진다고 느낀 순간에 그녀는 절망적 감정을 있는 그대로 폭발시킨다. 그러나 <순코텐>의 춘향은 전혀 그렇지 않다. 몽룡을 사랑하기 때문에 그녀는 애타는 마음을 누르고 이별을 기꺼이 감수하는 것이다. 원작과 다르게 오리정에서 직접 만나도록 설정된 이별 장면이 그녀의 애타는 심정을 잘 보여주고 있다. 몽룡을 한 번 더 만나기 위해 술상을 준비하고 기다리는 춘향의 모습이나, 몽룡과 행복했던 시간을 회상하며 눈물짓는 모습, 억지로 명량한 척 애쓰며 이별하는 모습을 통해 착하고 여린 소녀 춘향의 성격이 강조되는 것이다.

<순코텐>의 3·4막은 신관사또가 중심인물이다. 악랄하게 재물을 끌어 모으는 사또의 부정적인 모습을 여러 번에 걸쳐 관객에게 보여주는 것은 춘향의 고난을 봉건시대의 모순과 유기적으로 결합시키려는 무라야마 토모요시의 의도 때문이다. 사또는 부임 첫날부터 죄인들을 겁박하여 재물을 탈취하는 데 매달린다. “아무리 작은 죄를 지은 자라도 용서하지 말고”(52면) 끌고 와서 족치고 뇌물을 받아내는 사또의 횡포가 반복적으로 제시된다. 자신의 권력으로 남원의 모든 것들을 가질 수 있다고 생각하고 있는 사또에게 춘향도 예외일 수 없다.

사또는 춘향이 기생이 아니란 사실은 알고 있다. 그러나 몽룡과 연애한 사실로 볼 때 쉽게 정분이 날 수 있는 여자로 여겨 “오늘 밤부터 내 옆에 와서 수청”(56면)을 들라고 요구한다. 춘향이 거절하자, 사또는 자신의 권위가 손상되었다는 생각에 분노한다. 권위의 상실은 백성들에 대한 통제력의 상실로 이어질 수 있으므로, 사또가 그들의 재물을 탈취하는 일도 어려워질 수 있기 때문이다. 그는 손상된 권위를 회복하기 위해 춘향이 “잘못했습니다하고 단 한 마디만 하면”(65면) 석방해주겠다고 제안한다.

사또 하하하하. 너는 아직 오해하고 있구나. 나는 이제 너의 몸을 원하지 않는다. 다만 나의 위엄을 지키고 싶은 것이다. 위엄을 지키면서 너를 용서해 주고 싶은 것이다. 너의 헛된 고생이 불쌍한 까닭이야. (65면)

사또가 더 이상 그녀의 몸을 탐하지 않기 때문에 <순코텐>에서는 춘향의 수절 문제가 현저히 약화되는 대신, 부당한 권력의 횡포가 더 강한 의미를 가지게 된다. 춘향이 사또에게 용서를 구하지 않았으므로, 몽룡이 돌아와서 구출 해줄 때까지 4년을 옥에 갇혀 있게 된다.⁷⁴⁾ 춘향은 “도련님은 반드시 훌륭하게 출세하셔서 나를 데리

러 와 주신다. 나를 구해 주신다. 그리고 도련님과 돌이서 즐겁고 안락한 생활을 틀림없이 할 수 있다”(101면)는 믿음으로 근근이 버티나간다.

흔히 十丈歌로 불리는 부분이 「춘향전」에서 아주 유명하다. 춘향이 곤장 맞는 숫자에 맞추어 사또에게 조목조목 항변하자, 사또는 “모질기로 일을 진디 독사 이상이오 독하기로 일으면 곳 苦草 이상”(81면)이라며 격노한다. 이처럼 곤장을 맞으면서도 버티는 모습을 통해 열녀 춘향의 강인한 이미지가 만들어진다. 착하고 연약한 춘향을 지향하는 <순코텐>에는 이 장면이 나오지 않는다. 무라야마 토모요시는 형틀에 묶인 춘향에게 형리가 곤장을 휘두르며 달려들 때 막을 내려버린다. 맞으면서도 악착같이 대드는 춘향의 모습이 무대에 나오지 않기 때문에 <순코텐>의 관객은 소식도 없는 몽룡에 대한 의리를 지키기 위해 고초를 겪고 있는 착한 춘향만 기억하게 된다.

5·6막은 구출과 재회의 장이고, 몽룡이 중심인물이다. 암행어사가 된 몽룡이 부하들에게 그들의 역할을 주지시키는 내용을 5막의 서두인 제1장에 배치하였다. 몽룡은 “관을 탐내는 자. 백성을 학대하는 자. 공금과 나라의 곡식을 횡령하는 자”(78면)를 정치하여야 하며, “政廳 탐색에 있어서는 한 점의 사심을”(78면) 품지 말아야 한다는 것을 당부한다. 이어지는 2장의 모든 내용도 남원 사또가 “무법이 유법이고, 유법이 무법”(84면)인 학정을 펴고 있다는 사실을 몽룡이 확인하는 것이다. 춘향을 구출하기 위해 자신의 권력을 사용하지 않는 몽룡의 강직함이 부각된다. 충성스러운 신하의 모습이 강조된 것은 의리를 지킨 춘향의 가치를 더욱 높여주기 위한 설정이다.

몽룡이 옥으로 찾아갔을 때, 착하고 여린 춘향의 모습이 다시 한 번 강조된다. 춘향은 오직 몽룡에 대한 사랑으로 자신이 처한 절망적 상황을 이해하고 받아들인다. 인생에 “魔가 끼어서”(101면) 거지꼴이 되어 버렸다는 몽룡의 변명을 듣고도 그를 원망하지 않는다. 구박하는 월매를 말리면서 “둘이 처음 부부의 인연을 맺은 방에 등을 켜고 그때 그 이불을 깔아 쉬게”(101면) 해 달라고 부탁한다. 몽룡을 사랑하는 춘향의 마음을 강조하여 관객의 동정을 유발하려는 의도인데, 다음 장면이 그 정점이다.

74) <순코텐>에서 몽룡은 그동안 소식 없었던 이유를 직접 설명한다. “나는 매일 매일 과거시험에 대한 것만 생각해서, 서실에만 갇혀 있어서, 그대에게 소식조차 전하지 않았다. 과거에 급제했을 때, 아아, 이것으로 춘향을 자유롭게 아내로 맞이하는 것이 된다고, 처음으로 안심했을 때는, 이미 4년의 세월이 지나 있었다.”(122면) 이처럼 부자연스러운 대사가 삽입된 이유는 인과관계를 분명하게 설정하는 일본 신극의 관습 때문이다.

춘향 한 마디라도 좋으니 말씀해주세요.

몽룡 말 하마. 무슨 말이든 하마.

춘향 저에게 부인이라고 불러주시겠어요.

몽룡 오오. 말하고 말고, 그 외에 누구에게 부인이라고 하겠느냐. 춘향. 부인이여. (104면)

무라야마 토모요시는 춘향과 관객 사이에 존재하는 정보의 차이를 적절히 활용하고 있다. 관객은 몽룡이 암행어사라는 사실을 알고 있으므로 그녀가 무사히 구출되리라 하는 것을 예감하고 있다. 그러나 춘향은 아무 것도 모르고 있다. 그렇기 때문에 몽룡의 부인으로 기억되고 싶은 그녀의 소원은 진실성을 가지게 되며, 최후까지 의리를 지키는 모습으로 관객에게 각인되는 것이다. 그로 인하여 봉건시대의 사회적 규범에서는 불가능한 소망이지만, 의리를 지킨 그녀이기에 받아 마땅한 보답으로 관객들에게 인정받는 효과를 낳게 된다.

그러므로 <순코텐>에서는 몽룡이 춘향의 정조를 다시 한 번 시험해보는 장면이 없다. 『옥중화』에서는 춘향을 불러낸 몽룡이 “본관수청을 낮보다 하니 어사 슈청이 엇더홀고”(149면)라며 그녀를 떠본다. 이에 춘향이 “초록은 동색이오 가지도 계편이라”(149면)며 크게 반발하여 그녀의 강인한 면모를 다시 한 번 보여준다. 무라야마 토모요시는 의리를 지키는 <순코텐>의 춘향에게 그러한 시험은 어울리지 않을 뿐 아니라 필요가 없다고 판단한 것이겠다. 마지막까지 춘향은 “그 분의 입으로 부인이라고 부드럽게 부르셨어. 그것으로 만족해”(139면)라며 몽룡에 대한 믿음을 버리지 않는 모습을 보여준다. 그렇기 때문에 몽룡은 “사명을 다할 때까지는 부모나 아내에게도 결코 정체를 밝혀서는 안 되는”(122면) 암행어사의 직분을 충실히 수행한 인물로 받아들여질 수 있다. 의리를 지킨 춘향을 충직한 몽룡이 구출하는 모습이 이렇게 완성되는 것이다.

무라야마 토모요시의 의도에 따라 ‘비탄에 빠진 여성’(Damsel in Distress)⁷⁵⁾으로 재창조된 춘향은 국가의 경계를 넘어 통용될 수 있는 유형적 인물의 속성을 강하게 지니게 되었다. 착한 춘향을 괴롭히는 악인인 사또가 봉건시대의 모순을 체현하고

75) ‘비탄에 빠진 여성’은 악한이나 괴물에 잡혀 위기에 빠지지만, 영웅적 남성에게 의해 구출되면서 사랑을 이루게 되는 젊고 매력적인 여성 인물 유형이다.

있는 인물이기 때문에 그녀의 고통에 사회적 의미가 투영되어 있다는 것이 신데렐라형 이야기와 약간의 차별성을 만들어 내고 있을 뿐이다. <순코덴>의 춘향이 “매서운 춘향이가 아니오 동양화의 춘향인 것 갓다”⁷⁶⁾는 비판은 무라야마 토모요시가 그리곤 자 하는 춘향의 모습이 공연 중에 제대로 나타났음을 말해주는 증거가 된다. <순코덴>의 춘향은 「춘향전」에 비해 더 후퇴한 전근대적 인물이지만, 무라야마 토모요시는 의리라는 동양적 가치관을 앞세워 관객의 심정적 지지를 받는 동양의 헤로인으로 만드는 데 성공한 것이다.

2. 신극에 유입된 가부키 연기술의 이질성

혼종의 신극 <순코덴>을 의도한 무라야마 토모요시는 가부키의 ‘카타’(型)를 공연에 도입하였다. ‘카타’는 오랜 기간 동안에 걸쳐 성립된 가부키 특유의 연기술인데, “기다유교젠(義太夫狂言)이라면 기다유의 음악을 타고 양식적으로 움직이는 하이라이트의 움직임을 말한다.”⁷⁷⁾ 무라야마 토모요시는 <순코덴> 공연 의도에 대해 “가부키의 형식을 빌려 연기술 실제로는 젠신자(前進座)의 지도를 받았으나, 여기에 조선적인 전통과 색채를 융화시켜, 더욱 신극으로서의 감각을 부여한 새로운 양식의 극을 의도했다”⁷⁸⁾고 밝혔다. <순코덴>은 서양 근대극을 전범으로 한 신극이지만, 조선의 전통 이야기와 일본의 가부키 연기술이 활용되었기 때문에 그 이전의 연극관으로는 정체를 판단하기 어려운 새로운 작품으로 탄생한 것이다.

주지하다시피, 근대 전환기 이후 일본의 근대극운동가들은 가부키를 활용한 신극에 큰 관심을 가지고 있었다. 메이지시기 이후 가부키와 신극은 “횡단적인 인적 교류가 있었고, 상호 영향을 주고받았고, 혹은 상호보완적인 관계”⁷⁹⁾가 형성되었다. 오사나이 카오루도 그들 중의 한 명이었는데, 가부키 배우 이치카와 사단지(市川左團次)와 함께 했던 자유게키쵸(自由劇場)부터 츠키지쇼게키쵸에 이르기까지 가부키 활용

76) 이러한 춘향의 성격에 대해 유치진은 “「춘향」은 매서운 춘향이가 아니오 동양화의 춘향인 것 갓다”(유치진, 「춘향전의 동경상연과 그 변안대본의 비평」, 『조선일보』, 1938, 2, 24)고 설명하였다.

77) 渡邊保, 『歌舞伎の魅力』, 東京: 角川書店, 2016, 5면.

78) 村山知義, 「春香傳餘談」, 『京城日報』, 1938.5.31.

79) 神山彰, 『交差する歌舞伎と新劇』, 東京: 森話社, 2016, 8면.

방법들을 다양하게 시도 해보았다. 1926년에 오사나이 카오루는 츠키지쇼게키쵸에서 공연하는 첫 번째 일본 극작품으로 <엔노교사>(役の行者)를 선택하였다. 일본 근대극의 개척자 츠보우치 쇼요의 <엔노교사>는 “가부키의 ‘카타’를 의식적으로 사용한 장면”이 많은 작품이며, “‘우리들의 극예술’(私達の劇芸術)을 만들기 위해서 꼭 거쳐야만 하는 하나의 과정”⁸⁰⁾으로 평가 받고 있다.

신극 공연에 가부키 활용 하는 방법에 대한 오사나이 카오루의 관심은 1928년의 소련 방문에서 만난 메이에르홀트(Мейерхольд)의 연극을 통해 더욱 구체화 되었다. 그는 메이에르홀트가 연출한 <호에르시나>(吠える支那)의 공연을 보면서 가부키의 메리하리(めりはり)와 오미에오키르(大見得を切る)가 활용되는 것을 발견하였고,⁸¹⁾ 가부키 연기술을 사용의 긍정적 사례로 인정하였다.⁸²⁾ 이에 고무된 그는 가부키를 중심으로 하는 ‘일본의 장래 연극’에 대한 구상을 발표하였고, 이는 이후 “츠키지쇼게키쵸의 연출 방침의 슬로건”⁸³⁾이 되었다.

일본의 연극은 동양에 있어서 모든 존재하는 예술의 전통, 예를 들면, 인도, 중국, 조선, 태국, 남양군도 등의 모든 예술적 축적이 일본의 연극운동에 합류 되고, 그 운동이 서구의 전통과 만나서 거기에서 새로운 예술을 창조해 가지 않으면 안 된다. 그리고 그 합류의 기본이 되는 것은 일본에서 수백 년 동안 완성된 가부키 양식(스チ-ル)⁸⁴⁾이 되지 않으면 안 된다.⁸⁵⁾

조선을 포함하여 동양의 예술 전통을 수용한 일본 연극과 서양 연극의 전통이

80) 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 東京: 未來社, 1976, 31면.

81) 가부키의 배우가 사용하는 대사의 음률고저(めりはり), 가부키 배우가 특별한 상황에서 유달리 큰 동작으로 연기(大見得を切る) 하는 것이다.

82) 田中徳一, 「小山内薫「文芸講座 新ロシアの演劇と我が歌舞伎」(昭和三年二月一八日JOAK放送要旨, 同日『讀賣新聞』朝刊掲載)」, 『演劇學論集』 68, 2019, 19~20면 參照.

83) 藤波隆之, 『近代歌舞伎論の黎明』, 東京: 學芸書林, 1987, 268면.

84) 스티-ル는 독일어 stil을 표기한 것인데, 영어로는 style, 일본어로는 様式이다. 藤波隆之, 『近代歌舞伎論の黎明』, 東京: 學芸書林, 1987, 275면.

85) 秋田雨雀, 「小山内薫の面影, モスクワの頃の小山内薫君」, 『文芸春秋』, 1929.2, 30면. 權藤芳一, 「小山内薫の歌舞伎觀」, 『悲劇喜劇』, 1958.6, 41면의 인용은 조선을 빠뜨려버렸을 뿐만 아니라, 문장 서술에 있어서도 부정확함이 있다. 이 글이 다른 저서와 논문에 인용되면서 오사나이 카오루가 조선의 연극에는 관심이 없었던 것처럼 이해되기도 했다.

만나 새로운 연극을 창출하되, 그 중심에 일본의 가부키가 있어야 한다는 주장은 파격적이다. 츠키지쇼게키조가 설립된 후 2년 동안 서양극의 번역 공연에 몰두하였던 그가 ‘이식’만으로 일본의 근대극을 창출하기 어렵다는 사실을 인정한 것과 마찬가지로 이기 때문이다. 오사나이 카오루는 가부키 양식과 아시아 및 서양 연극의 전통을 접목하는 연극적 실험을 계속 하였고, 그 결과의 하나가 1928년 10월에 있었던 츠키지쇼게키조 이전개축 낙성 기념 공연 <코쿠센야갓센>(國性爺合戰)이다.

<코쿠센야갓센>은 치카마츠 몬자에몬(近松門左衛門)의 人形浄瑠璃를 신극으로 각색한 것인데, 오사나이 카오루는 공연할 때 “연출은 반드시 동양적이어야 한다”⁸⁶⁾는 점을 강조했다. <코쿠센야갓센>은 일본 어촌에 살던 와토나이(和藤内), 즉 코구센야가 명나라로 가서 닛탄(韃靼)의 침략에 맞서 벌인 활약상이 주 내용을 이루고 있다. 공연에서는 가부키적인 무대와 배우 연기술이 적극 활용되었으며, “오사나이 카오루의 각색과 히지카타 요시의 참신한 연출”⁸⁷⁾에 대한 긍정적 평가가 많았다. 그럼에도 불구하고 <코쿠센야갓센> 공연이 끝난 두 달 후에 오사나이 카오루가 갑자기 세상을 떠났으므로 가부키를 활용하는 츠키지쇼게키조의 실험은 중단되고 말았다.

무라야마 토모요시는 국극을 표방했던 츠키지쇼게키조의 <코쿠센야갓센>(國性爺合戰)에서 혼종화의 계기를 발견한 것으로 보인다.⁸⁸⁾ 과거의 무라야마 토모요시는 여타 프롤레타리아 연극담당자에 비해 가부키에 대한 거부감이 강했다. 일본 프롤레타리아 연극담당자들은 “자신의 내용을 표현하기 위해 가부키의 형식을 이용 가능한 것으로 인식”⁸⁹⁾하고 있었고, 가부키 배우들의 극단인 젠신자(前進座)와 관계도 좋았다. 그렇지만 무라야마 토모요시는 가부키가 “독특한 형식미”를 가지고 있지만, 민중이 아니라 “지배계급-봉건 제도의 잔재”⁹⁰⁾를 위한 극예술이라 생각하여 거부감을 가지고 있었던 것이다. 그런 관점에서 그는 <코쿠센야갓센>을 국수주의적인 “桃太郎

86) 浅野時一郎, 『私の築地小劇場』, 東京: 秀英出版, 1970, 271면.

87) 藤波隆之, 『近代歌舞伎論の黎明』, 東京: 學芸書林, 1987, 334면.

88) 이에 대하여 “무대예술로서의 「型」을 가능한 한 표현함으로써 본래의 『춘향전』을 재현”하고자 했다는 논의도 있다. 李應壽·金孝淑, 「村山知義の〈春香傳〉」, 『日本言語文化』 41, 日本言語文化學會, 2017, 372면.

89) 正木喜勝, 「プロレタリア演劇がみた歌舞伎」, 『演劇學論集』 47, 日本演劇學會, 2008, 47면.

90) 村山知義, 이석만·정대성 역, 앞의 1999 책, 83면.

主義의 가부키극으로 각색이 새로운 국극”⁹¹⁾이 될 수 없다고 비판하기도 했다.

<코쿠센야갓센>에 대한 무라야마 토모요시의 입장이 바뀐 것은 츠키지쇼게키조 신극운동의 관점에서 연극의 직업화를 고민하고 있기 때문이다. 오사나이 카오루가 관심을 가졌던 가부키 연기술이 관객 확보를 위한 유용한 방법이 될 수 있다는 사실을 이해한 것이다. 동시대 사회에 대한 성찰을 담은 <요아케마에> 같은 신극으로 관객을 확보하기가 점점 어려워지리라는 점은 명확했다. 신교게키단 3년의 공연 결과에서도 확인되었듯이, 일본의 신극 관객 수는 많지 않았으므로 노력한다 하여 계속 증대되기가 어렵다. 만일 가부키를 즐기는 대중 관객들을 신극 공연장으로 불러들일 수 있다면 잠재적 관객의 범위가 크게 확대되는 효과를 얻을 수 있다. 신교게키단의 신극을 지지하는 관객층에 가부키를 좋아하는 대중 관객이 더해지고, 도쿄 거주 조선인까지 가세한다면, <슌코텐>의 흥행 가능성은 역대 그 어느 작품보다 높아질 수 있다. <슌코텐> 공연은 <코쿠센야갓센>의 가부키 수용을 계승하면서, 관객 동원의 수월성까지 높여보려는 시도인 것이다.

<슌코텐>의 혼종성이 더욱 부각되는 것은 전통 가부키를 그대로 가져오지 않았다는 점이다. 무라야마 토모요시도 오사나이 카오루와 마찬가지로 메이에르홀트의 연극에서 영향을 받았다. 상징주의 연극의 입장에서 연극의 양식화를 탐색했고, 후일 구성주의 연극으로 나아간 메이에르홀트에게서 가부키의 활용에 대한 영향을 받았다. 무라야마 토모요시는 <슌코텐>을 가부키로 만든 것이 아니라, 신극의 연기술을 기본으로 하면서 가부키 연기술을 부분적으로 도입하여 공연하였다. <슌코텐>의 “춘향에는 동경발성의 스타-이치카와 하루요(市川春代)와 상대역의 청년 뭉롱에는 아무도 생각지 못한 아카기 란코(赤木蘭子)”⁹²⁾가 기용되었다. 남성배우가 여성인물의 역할을 맡아 하는 가부키의 전통을 뒤집어 놓았다. 그러한 의도에 대해 무라야마 토모요시는 “여배우가 남자 역할을 할 때에 남자 가운데에서 가장 남성적인 것을 표현할 수 있다고 생각”⁹³⁾하였다고 설명했다. <슌코텐>이 전통적 가부키에 매어 있는 것이 아니라, 새로운 신극을 창출하기 위한 방안으로 가부키 연기술을 활용하고 있다는 사실을 강조한 것이다.

91) 村山知義, 이석만·정대성 역, 앞의 1999 책, 61면.

92) 「신협상연의 “춘향전”」, 『동아일보』, 1938.3.3.

93) 村山知義 外, 「映画化される“春香傳”座談會」, 『京城日報』, 1938.6.9.

혼종적 신극 <순코덴>은 신극/구극, 동양연극/서양연극의 경계를 흐릿하게 만들어 놓았다. 가부키의 카타를 도입한 신극으로 조선의 이야기를 담아낸 <순코덴>이 관객에게 낯설게 느껴지는 것은 당연하다. 일본의 공연담당자들은 “가부키가 ‘카타’를 중시하는 데 비하여 신극은 ‘마음’을 중시”⁹⁴⁾한다고 생각한다. 그 차이는 배우의 연기에서 이질성을 드러내기도 하는데, “유럽에서는 사랑이 고조된 순간에 마주 보고 포옹을 하지만, 일본에서는 반대로, 서로 등을 마주 대고 서 있는”⁹⁵⁾ 자세로 표현하는 것이 좋은 예시이다. 한복을 입은 춘향과 몽룡의 사랑을 표현하는 장면이 가부키의 카타에 의한 메리하리(めりはり)와 오미에오키르(大見得を切る)로 표현된다면, 신극이나 가부키의 연기에 익숙한 관객들 모두 그 장면을 낯설게 느꼈을 것이다. 츠키지 쇼게키쵸에서 <순코덴>을 관람하면서 “가부키적인 에스프리나 조선풍의 연기와 신극적인 기조가 이따금 정해진 리듬”⁹⁶⁾을 깨뜨리고 있음을 느꼈다든가, “조선적인 연기는 재미있었고, 도리어 그 가운데 가부키적인 것을 느낄 수 있었다”⁹⁷⁾는 의견이 그러한 점을 확인시켜주고 있다.

극장을 찾은 관객들은 그러한 부분들까지도 긍정적으로 받아들인 것으로 보인다. 첫날부터 츠키지쇼게키쵸는 초만원에 이르렀고, “절반 절반식 될 듯한 조선인과 일본 내지인이 가튼 우습을 가지고 무대를 바라보고 있섰다”⁹⁸⁾는 관람 소감이 그러한 점을 대변해주고 있다. <순코덴>은 도쿄에서만 총 29회 공연에 8604명의 관객을 모았다. 회당 293명의 관객이 들었으므로, 회당 205인에 머문 직전의 <요아케마에> 전편 공연에 비해 더 나은 성과를 올린 것이다.⁹⁹⁾ 더구나 조선인들이 많이 거주하고 있는 칸사이(關西) 지역,¹⁰⁰⁾ 그리고 일본인들이 대거 진출해 있는 식민지조선의 순회 공연까지 이미 예정되어 있었으므로 흥행 성적은 <요아케마에>에 비할 바가 아니다.

94) 芸能史研究會 編, 『歌舞伎』, 東京: 平凡社, 1986, 42면.

95) 内田健介, 「メイエルホリド劇場での小山内薫の講演記録(1927年)」, 『千葉大學人文社會科學研究』 30, 千葉大學院人文社會科學研究科, 2015, 217면.

96) 金スチャン, 「春香傳-移住民觀衆の中で」, 『テアトロ』, 1938.5, 32면.

97) 小池孝子, 「春香傳に就て」, 『演藝畫報』, 1938.5, 57면.

98) 윤형린, 「신헌극단 상연의 춘향전을 보고」, 『조선일보』, 1938.4.6.

99) 「觀客数の増大はこんな風に」, 『新協劇團5周年記念出版』, 東京: 新協劇團, 1939.11, 45면.

100) 村山知義, 「「春香傳」餘談」, 『京城日報』, 1938.5.31. 오사카와 교토 공연에서 2, 3천 엔의 흑자를 기록 하였는데, 무라야마 토모요시는 재일본 조선인 관객이 많았던 점을 그 이유로 들었다.

가부키의 카타를 활용한 신극이라는 형식에 대중성이 강한 동양의 헤로인 춘향 이야기를 담아낸 <슌코덴>의 혼종성이 위력을 발휘하였다고 해석하여도 무리는 없을 것이다.

IV. 1930년대 동아시아 연극사에서 <슌코덴>의 가치-결론을 겸하여

신교계기단의 <슌코덴>은 절체절명의 연극 현장에서 생존하기 위한 무라야마 토모요시의 전략에서 출발했지만, 1930년대 동아시아 연극사에서 중요한 의미를 가진 작품이 되었다. 일본과 식민지조선에서 <슌코덴>의 흥행 성공은 혼종의 동아시아 신극이 지닌 가능성을 확인하는 계기가 되었다. 무라야마 토모요시는 동아시아의 관객들이 쉽게 공감할 수 있는 소재를 선택하여 대중성을 강화하고, 동아시아 연극의 전통적 연기술과 서양 연극의 연기술을 결합시켜 볼거리가 많은 무대를 제공하였다. 이러한 혼종화 시도는 서양 연극을 모범으로 한 신극의 고정성에서 벗어나면서, 전통극이 지닌 대중성을 적극 활용함으로써 신극의 관객 확보를 용이하게 하는 효과를 낳았다. <슌코덴> 공연은 미완으로 끝난 오사나이 카오루의 실험을 구체적으로 입증한 사례에 해당될 뿐만 아니라, 일본을 넘어선 동아시아 신극의 가능성을 보여주었다는 점에서 작품의 의의가 크다.

무엇보다도 먼저 손꼽을 수 있는 <슌코덴>의 가치는 혼종화에 나타난 공연주체의 저항성이다. 무라야마 토모요시는 일본 연극이면서 일본 연극이 아니기도 한 혼종의 신극 <슌코덴>으로 당대 공안당국이 주도하는 일본 연극의 관념을 교란시켰다. 공안당국의 검열 기준은 ‘憂慮’ 하나였다. “권선징악의 취지에 위배하는 우려”에서 알 수 있듯이 너무나 자의적인 기준이어서, 공연담당자들이 “이러한 7개 ‘우려’ 조항에 저촉되지 않는 작품을 보고 싶다”¹⁰¹⁾고 호소할 정도로 무자비하였다. 일본 공안당국은 관객에 대해서도 압박을 계속하였는데, 신극의 본산이라 할 츠키지쇼게키쵸도 예외가 아니었다. 관객들은 불신검문을 피하기 위해 “모든 소지품을 집에 두고, 신체

101) 小野宮吉, 「演劇運動に關する檢閲制度の話」, 吉見俊哉 監修, 『文化社會學基本文獻集 第1期(戰前編) 第4卷』, 東京: 日本圖書センター, 2011, 378면.

검사를 당해도 신분을 증명하는 것이 아무 것도 없도록 준비해서야 비로소 츠키지쇼 계키쥬에”¹⁰²⁾ 오곤 했다. 검열과 관객에 대한 압박을 통해 공안당국은 일본 정부가 원하는 신극이 연극계의 주류가 될 수 있도록 유도 하였으며, 궁극적으로는 공연담당자들을 순치시키고자 하였다. 무라야마 토모요시는 혼종의 신극 <슌코텐>으로 새로운 지대로 나아가버림으로써 공안당국의 시도를 비껴나간 것이다.

근대극의 출발 이래 동아시아 연극계를 지배하고 있던 “예술적 연극인가 비속적 연극인가”¹⁰³⁾라는 이분법적 도식성의 해체를 시도한 것도 중요한 성과이다. 일본 신극운동을 선도한 츠보우치 쇼요는 예술적 연극/비속적 연극의 이분법적 도식성을 동아시아 연극계에 강하게 심어주었다. 그는 예술이란 “사람의 심목을 즐겁게 하고 또한 그 품격을 고상하게 하는 것”¹⁰⁴⁾이므로, “원래 실용의 기술”¹⁰⁵⁾이 아니라고 주장했다. 그는 입센의 사회극(social drama)조차 관객에게 영합하려는 작품으로 간주하는 폐쇄적 입장을 고수하였고, 그 영향으로 대중성에 대한 절대적 거부감이 연극의 예술성을 담보하는 기본인 것처럼 동아시아 공연담당자들에게 인식되어버린 문제가 발생했다.

그러나 1910년대의 동아시아 관객들은 서양 헤로인 카츄샤의 슬픈 사랑 이야기에 열광하였으며, 신극이 아닌 고전극에 기반을 둔 상업적 대중극이 공연되는 극장으로 몰려갔다. 동양 헤로인 춘향을 전면에 내세운 <슌코텐>의 혼종성은 예술적 연극/비속적 연극으로 재단할 수 없는 새로운 지대에 위치하고 있다. 관객 수의 증대를 중요하게 여기는 무라야마 토모요시의 입장이 기본 바탕을 이루고 있는 새로운 동아시아 신극 <슌코텐>은 “서재적 고답적”¹⁰⁶⁾ 연극으로 나아간 그 동안의 신극운동, 즉 츠보우치 쇼요의 영향 아래 형성되었던 신극의 개념을 해체하는 효과를 놓고 있는 것이다.

또 다른 중요한 점은 <슌코텐>이 신극을 고정적 존재로 파악하고 있던 동아시아 공연담당자들의 인식을 바꾸는 계기로 작용했다는 것이다. 동아시아 공연담당자들은 고전적 서양 근대극이 신극의 전범이라는 인식을 가지고 있었다. 동아시아 신극운동은 서양 작품을 원본으로 하여 정밀한 모사품을 만드는 방식으로 전개되었고,¹⁰⁷⁾

102) 菅井幸雄, 앞의 1976 책, 110면.

103) 村山知義, 앞의 1950 책, 21면.

104) 츠보우치 쇼요, 정병호 역, 『소설신수』, 고려대학교출판부, 2007, 25면.

105) 츠보우치 쇼요, 정병호 역, 앞의 2007 책, 23면.

106) 村山知義, 앞의 1950 책, 21면.

특히 새로운 사조나 독특한 실험성을 지닌 작품을 수용할 때에는 더욱 그러했다. <순코텐>에서는 조선 의복을 입은 배우가 가부키 배우의 리듬감으로 대사를 발성하거나, 여성 배우가 몽룡의 역할을 맡아 춘향과 더불어 사랑의 감정을 연기하였다. 신극에 대한 고정적 시선으로는 용납하기 어려운 <순코텐>이지만, 공연을 접한 많은 공연담당자들에게 신극의 정체성에 대해 다시 생각해보도록 이끈 효과가 있었다. 안석영이 “나중에는 연미복을 입은 이도령 「하와이안」의 훌라훌라 「댄스」를 하는 춘향”¹⁰⁸⁾을 볼 수도 있을 것이라 언급한 바가 좋은 사례라 하겠다.

이러한 성과에도 불구하고, 무라야마 토모요시는 <순코텐>의 혼종화를 더 이상 이어나가지 못하였다. 국민연극의 시기로 들어가면서 1940년에 신교계기단이 해체되어 실험 기회가 박탈되어버렸기 때문이다. 국민연극 시기에는 당국이 지도하는 선을 지키면서 공연하여야 했으므로, 무라야마 토모요시가 개인적으로 혼종의 신극을 실험할 수 있는 기반을 만들어낼 수가 없었다. 더 본질적인 이유는 그의 뜻과 다르게 혼종화가 일제에 이용당할 여지를 가지고 있으므로 적극적으로 시도할 의지가 없었던 점이다. 일본 주도의 통합이 혼종이라는 식으로 해석될 경우, 일제가 요구하는 국민연극의 모범적 사례로 이용당할 수 있기 때문이다. 그러한 가능성은 <순코텐>의 공연 당시에 이미 나타났다.

<순코텐> 공연 즈음인 1938년 4월에는 일본의 모든 인원과 역량을 전쟁에 동원하는 ‘국가총동원법’이 제정되었다. 일본을 중심으로 하여 아시아 각국을 하나로 묶는 “대동아공영권 구축을 위한 전략적 측면에서 제기”¹⁰⁹⁾된 동아신질서론이 그 모습을 드러낸 것이다. 동아신질서론의 이념에 입각한 작품이 필요했던 공안당국은 <순코텐>의 혼종화에 관심을 보였다. 사노 마나부와 나배야마 사다치카를 전향시킨 일본의 대표적 사상검사 히라타 이사오(平田勳)¹¹⁰⁾는 도쿄 보호관찰소의 사상범들을 동반하

107) 오사나이 카오루는 ‘진정한 번역 시대’(眞の翻譯時代)를 위하여 서양 연극의 복사가 필요하다고 판단했다. 지유계키조가 1913년 6월에 공연한 〈요르노슈쿠〉(夜の宿)는 그가 러시아에서 관람했던 모스크바예술좌의 공연을 복사하여 놓은 것이었다. 小山内薫, 「夜の宿」演出え書, 『小山内薫全集第6巻』, 東京: 春陽堂, 1929, 376면.

108) 안석영, 「조영과 고영의 중간에 끼여 쌓건네 뛰는 춘향 아가씨」, 『조선일보』, 1940.4.14.

109) 채수도, 「일본 대동아공영권론에 관한 연구」, 『국제정치연구』 20, 동아시아국제정치학회, 2017, 121면.

110) 荻野富士夫, 『思想検事』, 東京: 岩波新書, 2000, 92면. 그 당시 히라타 이사오는 동경보호관찰소 초대 소장이었다.

여 단체 관람한 후 <순코덴>의 성과를 높게 평가했다. 그는 신교계기단이 중일전쟁 이후 시국의 변화를 인식하고 일본정부의 입장에서 공연하였다는 점을 우선 칭찬하였는데, 사상검사의 의도가 어디에 있는지 짐작이 가는 부분이다.

만주사변 특히 일중사변 이후, 새롭게 주의가 환기되고 있는 조선 예술문화를 소개하여, 일반대중에게 그 인식을 깊게 하는 과정을 열은 것과 함께 그것의 정의와 貞潔과 아름다움을 강조 옹호하여서, 내선융화에 새로운 노력을 한 것은 참으로 시의에 적절한 것으로 생각된다. …… 조선에 대한 식민적 해석을 지양하고 일본 정신의 진수인 사랑의 정신에 바탕 하여 연출된 점, 조선 문화를 일본적인 것으로 소개된 점, 그리고 가부키의 양식이 바르게 계승 발전되어 새롭게 되살리고 있다는 점 등이다.¹¹¹⁾

히라타 이사오의 판단 기준은 두 가지이다. 조선의 이야기를 소재로 하였으나 선동적이지 않으며, 가부키를 활용하여 일본의 자긍심을 높였다는 것이다. 원래 오사나이 카오루와 무라야마 토모요시가 시도한 혼종화에 의한 동양의 신극 창출은 서양의 근대극을 모범으로 하는 신극운동의 한계를 넘어서보려는 의도에서 출발한 것이다. 그런데 혼종화의 중심에 일본 가부키를 두었기 때문에 대동아공영권의 연극을 지배하는 일본 신극을 만드는 방법론으로 받아들여질 여지가 있었던 것이다. <순코덴>을 내선융화의 대표적 예술 성과로 상찬한 히라타 이사오의 입장이 바로 그러하다. 무라야마 토모요시로서는 이를 피하고 싶었던 것이다.

사상검사 히라타 이사오의 긍정적 평가는 춘향이 동양의 헤로인으로 급부상하는데 일조를 하였다. <순코덴>은 재일조선인을 통제하기 위해 구성된 교와카이(協和會)에서 간행하는 『교와지교이호』(協和事業彙報)에 전재되어 널리 소개되었다.¹¹²⁾ 춘향의 사랑 이야기는 당국의 공연 검열로부터 자유로울 수 있는 보증수표 같은 것이 되었다. 카추샤, 카르멘, 안나 카레니나와 같은 서양의 헤로인이 더 이상 무대에 오르기 어려워진 시기에 대중성을 지닌 동양 헤로인 춘향의 등장은 일본과 식민지조선 공연담당자에게 희소식이 되었다.

111) 平田勲, 「春香傳觀劇所感」, 『テアトロ』, 1938.5, 29면.

112) 張赫宙, 〈春香傳〉, 『協和事業彙報』, 1940.8~11. 이 작품은 『春香傳』(1938)을 그대로 옮겨 놓은 것이다.

일본에서는 1940년에 타카라즈카(宝塚)에서 <카게키 순코덴>(歌劇 春香傳)을, 1941년에는 게이쥬즈자(芸術座)가 <순코조텐>(春香女傳)을 공연하였다.¹¹³⁾ 식민지 조선에서는 더 많은 공연이 이루어졌으며, 극단 고헌의 <춘향전>은 황군위문을 목적으로 베이징과 텐진, 만주 등에서 공연하기도 했다.¹¹⁴⁾ 일본에서 공연된 작품의 혼종성에 대한 연구, <순코덴>의 혼종성이 식민지조선의 연극담당자에게 ‘조선적 연극의 정체성’에 대한 인식 변화를 불러일으킨 점 등에 대해서는 후고에서 다루기로 한다.

투고일: 2019.10.30

심사일: 2019.11.29

게재확정일: 2019.12.09

113) 타카라즈카에서 <카게키 순코덴>을 가지고 경성의 부민관에서 1940년 4월 17일부터 21일까지 주야 2회씩 공연한 바 있지만(「레뷰-계의 호화진 박두한 보충쇼-공연」, 『조선일보』, 1940.4.13), 일본의 타카라즈카카게키(宝塚歌劇)에서 제작한 기록은 존재하지 않아 사실 확인이 필요하다. <순코조텐>의 공연에 대해서는 이흥이, 「일본 게이쥬쓰(芸術)좌의 <순코조텐(春香女傳)> 공연(1941년)에 관한 연구」, 『한국극예술연구』 31, 한국극예술학회, 2010 참조. 참고로 <순코조텐>의 존재 자체에 대한 언급이 전혀 없었다고 이흥이는 주장하고 있으나, 1989년에 발표된 시라카와 유타카(白川豊)의 논문에 이미 소개 된 바 있다.

114) 극단 고헌에서 공연(1940.3.23~3.25)한 <춘향전>은 ‘황군위문’을 목적으로 하얼빈을 위시한 만주의 여러 지역과 북선지역에서 순회공연 하였다. 「황군위문 가는 “춘향”」, 『매일신보』, 1940.5.12; 「만주북선 공연」, 『매일신보』, 1940.5.30.

참고문헌

- 「신협상연의 “춘향전”」, 『동아일보』, 1938.3.3.
「村山知義氏와 일문일답」, 『조선일보』, 1938.2.17.
안석영, 「조영과 고영의 중간에 끼여 쌓건네 뛰는 춘향 아가씨」, 『조선일보』, 1940.4.14.
유치진, 「일본신극 별견기(瞥見記)-프로극의 몰락과 그 후보」, 『동아일보』, 1934.10.3.
유치진, 「춘향전의 동경상연과 그 번안대본의 비평」, 『조선일보』, 1938, 2.24.
윤형련, 「신협극단 상연의 춘향전을 보고」, 『조선일보』, 1938.4.6.
이명선, 「춘향전과 이본문제 염정소설론시비」, 『동아일보』, 1938.7.22.
이무영 외, 「신협 춘향전 좌담회」, 『비판』, 1938.12.
이해조, 『옥중화』(17판), 박문관, 1925
張赫宙, <春香傳>(6幕15場), 『新潮』, 1938.3
_____, <春香傳>, 『協和事業彙報』, 1940.8~11
_____, 『春香傳』, 東京: 新潮社, 1938
_____, 『春香傳』, 東京: 新潮出版社, 1941
주영섭, 「연극과 영화」 4, 『동아일보』, 1937.10.10.
金スチャン, 「春香傳-移住民觀衆の中で」, 『テアトロ』, 1938.5.
李永錫, 「春香傳朝鮮公演を見て」, 『テアトロ』, 1938.12.
小池孝子, 「春香傳に就て」, 『演藝畫報』, 1938.5.
村山知義, 「春香傳」餘談, 『京城日報』, 1938.5.31.
_____, 「新劇團 大同團結の提唱」, 『改造』, 1934.9.
_____, 「演劇的自叙傳」, 『テアトロ』, 1976.7.
_____, 「春香傳の築地上演に就いて」, 『朝鮮及滿州』, 1938.3.
秋田雨雀, 「小山内薫の面影 モスクワの頃の小山内薫君」, 『文芸春秋』, 1929.2.
_____, 「朝鮮巡回公演を終えて」, 『テアトロ』, 1938.12.
平田勲, 「春香傳觀劇所感」, 『テアトロ』, 1938.5.

네스토르 가르시아 칸클리니, 이성훈 역, 『혼종문화』, 그린비, 2010
무라야마 토모요시, 이석만·정대성 역, 『일본의 프롤레타리아 연극론』, 월인, 1999
민병욱, 『춘향전 공연 텍스트와 공연 미학』, 역락, 2011
츠보우치 쇼요, 정병호 역, 『소설신수』, 고려대학교출판부, 2007
호미 바바, 나병철 역, 『문화의 위치』, 소명출판, 2002
芸能史研究會 編, 『歌舞伎』, 東京: 平凡社, 1986
菅井幸雄, 『築地小劇場』, 東京: 未來社, 1976

- 宮岸泰治, 『転向とドラマトウルギ』, 東京: 影書房, 2003
- 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(昭和戦前篇), 東京: 白水社, 1990
- _____, 『日本現代演劇史』(昭和戦中篇I), 東京: 白水社, 1993
- 渡邊保, 『歌舞伎の魅力』, 東京: 角川書店, 2016
- 藤波隆之, 『近代歌舞伎論の黎明』, 東京: 學芸書林, 1987
- 尾崎宏次・茨木憲, 『土方與志』, 東京: 筑摩書房, 1961
- 山田清三郎, 『プロレタリア文學史』(下), 東京: 理論社, 1954
- 山川幸世, 『ある演劇人の軌跡』, 東京: 未來社, 1981
- 松本克平, 『日本社會主義演劇史』, 東京: 筑摩書房, 1975
- _____, 『八月に乾杯-松本克平新劇自傳』, 東京: 弘隆社, 1986
- 水品春樹, 『築地小劇場史』, 東京: 日日書房, 1939
- 神山彰, 『交差する歌舞伎と新劇』, 東京: 森話社, 2016
- 新協劇團, 『新協劇團5周年記念出版』, 東京: 新協劇團, 1939
- 浅野時一郎, 『私の築地小劇場』, 東京: 秀英出版, 1970
- 村山知義, 『新劇の再建』, 東京: 弘文社, 1950
- _____, 『村山知義戯曲集』(上卷), 東京: 新日本出版社, 1971
- 土方與志, 『しなば夜のすな』, 東京: 河童書房, 1947
- 向坂逸郎, 『嵐のなかの百年: 學問彈壓小史』, 東京: 勁草書房, 1952
-
- 노정은, 「장혁주 춘향전 텍스트(들), 그 서사의 차이와 주체의 균열」, 『통일인문학』 73, 건국대 인문학연구원, 2018
- 민병욱, 「장혁주의 일어체 희곡 <춘향전> 연구」, 『한국문학논총』 48, 한국문학회, 2008
- _____, 「村山知義 연출 <춘향전>의 공연사회학적 연구」, 『한국문학논총』 33, 한국문학회, 2003
- 李應壽・金孝淑, 「村山知義의<春香傳>」, 『日本言語文化』 41, 日本言語文化學會, 2017
- 이정숙, 「일본의 실험극단이 극예술연구회에 미친 영향」, 『어문학』 98, 한국어문학회, 2007
- 이흥이, 「일본 게이주쓰(芸術)좌의 <순교조텐(春香女傳)> 공연(1941년)에 관한 연구」, 『한국극 예술연구』 31, 한국극예술학회, 2010
- 채수도, 「일본 대동아공영권론에 관한 연구」, 『국제정치연구』 20, 동아시아국제정치학회, 2017
- 権藤芳一, 「小山内薫の歌舞伎観」, 『悲劇喜劇』, 東京: 早川書房, 1958
- 内田健介, 「メイエルホリド劇場での小山内薫の講演記録(1927年)」, 『千葉大學人文社會科學研究』 30, 千葉大學院人文社會科學研究科, 2015
- 白川豊, 「張赫宙作戯曲<春香傳>とその上演(一九三八年)をめぐって」, 『史淵』 126, 九州大學文學部, 1989
- 小山内薫, 「夜の宿」演出え書」, 『小山内薫全集第6巻』, 東京: 春陽堂, 1929

- 小野宮吉, 「演劇運動に關する檢閲制度の話」, 吉見俊哉 監修, 『文化社會學基本文献集 第1期(戰前編) 第4卷』, 東京: 日本圖書センター, 2011
- 鴨川都美, 「村山知義と〈轉向〉: 『白夜』を視座として」, 『日本女子大學大學院文學研究科紀要』 19, 日本女子大學大學院文學研究科, 2012
- 熊谷知子, 「小山内薫と晩年の偉人劇」, 神山彰 編, 『交差する歌舞伎と新劇』, 東京: 森話社, 2016
- 日本プロレタリア演劇同盟, 「同盟解散に關する決議」, 松本克平, 『新劇の山脈』, 東京: 朝日書林, 1991
- 田中徳一, 「小山内薫「文芸講座 新ロシアの演劇と我が歌舞伎」(昭和三年二月一八日JOAK放送要旨, 同日『讀賣新聞』朝刊掲載)」, 『演劇學論集』 68, 日本演劇學會, 2019
- 正木喜勝, 「プロレタリア演劇がみた歌舞伎」, 『演劇學論集』 47, 日本演劇學會, 2008
- 八田元夫, 「わが演劇的小傳」, 民主評論編集部 編, 『新劇の40年』, 東京: 民主評論社, 1949

The Creation of Oriental Heroin — *Syunkoden* and East Asian Theater in 1930s

Kim, Jae-suk

This paper is aimed at grasping the meaning of the theater historical meaning of *Syunkoden*(春香傳) performed by Theatre Group Sinkyogekidan. That is, the purpose of this paper is to find out that *Syunkoden* is the result of hybridization which Mrayama Tomoyosi had tried for the purpose of creating East Asian Singeuk.

Though Mrayama Tomoyosi was commonly acknowledged to be a leader in proletarian theater community, he became a peripheral figure, turning after he had been arrested. He gave up proletarian theater for his comeback and set up a strategy to succeed Tukijisyogekijo's Singeuk movement. He insisted the reconstruction of Singeuk by means of professionalization of theater to take the initiative in Singeuk movement and tried to prove the possibility with Theatre Group Sinkyogekidan. But as the result of 3 year performances, it turned out that it was difficult to achieve financial independence solely by the Singeuk audience and it was at stake even to continue to perform in the social atmosphere worsened by the war.

Mrayama Tomoyosi tried to break through the difficulty, creating East Asian Singeuk beyond Japan through hybridization. He tried to go beyond the locality of Japan by choosing *Chunhyangjeon* of Chosŏn as a material and broke down the boundary between Eastern theater and Western one by introducing Kata(型), acting technique of Kabuki in spite of Singeuk. The story of Chunhyang, an Eastern heroine who is good, weak, but royal had strong popularity, so it had the advantage to attract the audience and the strong point to pass the censorship of public security authorities without fail.

Syunkoden, the hybrid Singeuk left a significant impact on the East Asian theater community in 1930s. It showed the resistance of performing subjects who denied Singeuk encouraged by public security authorities and broke up the dichotomy between artist play and vulgar play. It also served as an opportunity to change the perception of people in charge of performance who had regarded Singeuk as a classical form. Lastly, the

performance of *Syunkoden* also influenced the change in the theatrical people's perception on the identity of Singeuk in colonial Chosŏn.

Key Words : *Syunkoden*, *Chunhyanjeon*, hybridization, Murayama tomoyosi, Sinkyogekidan, East Asian Theater

