

신체제기 가극단의 이동과 조선·지나의 재현*

백현미**

1. 들어가는 글
2. 일본 가극단의 이동과 '도호 국민극'의 동아(東亞) 재현
 - 2-1. 일본 무용대와 가극단의 조선 진출
 - 2-2. '도호 국민극'의 동아 재현
3. 라미라가극단/반도가극단의 조선 재현
 - 3-1. <콩쥐팍쥐>: 노동현장의 소녀와 아이들
 - 3-2. <견우직녀>와 <은하수>: 조선에 온 관광객과 천녀
4. 조선악극단/반도가극단의 지나 재현
 - 4-1. <목란>: 전장의 여성용사
 - 4-2. <맹강녀>: 부역장의 열녀
5. 나가는 글

국문초록

본고의 목적은, 동아시아 블록 차원의 유통이 장려되거나 강제되던 신체제기(1940-1945)에 조선에서 공연된 가극단들의 민족(지역) 재현물을 주목하고, 그 민족 재현물이 '국책의 요구'와 조응하는 양상을 규명하는 것이다.

일본의 도호무용대와 다카라즈카가극단이 국책 선전극으로 기획한 '도호 국민극'이나 '동아공영권 시리즈'에는 동아 재현물이 상당했다. 선택적

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A6A3A04042721)

** 전남대학교 국어국문학과 교수

으로 절취한 민족적 기표를 시청각적 표현 매개로 삼은 이들 동아 재현물들은, 재현 주체로서 제국 일본의 위상을 전시하는 효과를 내었다. 이 일본의 두 공연단들은 각각 두 차례씩(도호무용대는 1940년과 1941년에, 다카라즈카가극단은 1942년과 1943년에) 조선에서 대규모 공연을 실시했다.

일본과 만주로 진출했던 조선의 가극단들도 민족(지역) 서사를 가극으로 무용극으로 만들어 공연했다. 라미라가극단과 반도가극단의 〈콩쥐팍쥐〉, 〈견우직녀〉, 〈은하수〉는 아시아에서 널리 공유되는 설화를 채택하면서 조선의 향토성을 강조하는 식으로, 대동아공영 이념을 재현하고 조선을 타자화했다. 특히 〈콩쥐팍쥐〉는 노동하는 소녀와 협동하는 아이들 이미지를 통해 총후에 요구되는 생활 감각을 제시했고, 〈견우직녀〉는 견우와 직녀를 ‘떠오르는 태양’과 ‘천녀’라는 일본적 이미지로 형상화함으로써 일본을 범아시아의 중심으로 재현하는 효과를 내었다. 한편, 조선악극단과 반도가극단의 〈목란〉과 〈맹강녀〉는 지나의 설화를 레뷰화한 것으로, 전쟁터의 여성용사와 부역장의 열녀 이미지를 통해 국방국가 건설에 부응하는 여성상을 표현했다.

(주제어: 도호 국민극(東寶 國民劇), 다카라즈카가극단(宝塚歌劇團), 라미라가극단, 서항석, 〈콩쥐팍쥐〉, 〈견우직녀〉, 〈은하수〉, 〈목란(木蘭)〉, 〈맹강녀(孟姜女)〉)

1. 들어가는 글

일본의 국민정신총동원운동이 대정익찬회(1940.10)를 중심으로 한 신체제운동으로 변모하는 가운데, 조선에서는 국민정신총동원조선연맹이 국민총력조선연맹(1940.10)으로 전환되고, 국방국가체제의 완성과 동아신질서 건설을 실현하기 위한 체제 개혁이 추진되었다. 내지 일본과 조선·

대만·만주·중국을 아우르는 정치·경제·문화 블록 형성이 추구되었고, 각 단위별 연계와 교류가 강화되었다. 공연 분야에서는 특히 이동공연이 활성화되었던 바, 총동원령에 따라 국책에 봉사하던 일본의 가극단과 무용대가 조선에 진출했고, 흥행 네트워크를 통해 조선의 공연단들도 일본과 만주로의 진출을 꾀했다.¹⁾

본고의 목적은, 동아시아 블록 차원의 유통이 장려되거나 강제되던 신체제기(1940-1945)에, 조선에서 공연된 가극단들의 민족(지역) 재현물을 주목하고, 그 민족 재현물이 '국책의 요구'와 조응하는 양상을 규명하는 것이다. 2장에서는 조선에 진출한 일본 공연단의 동아시아 민족(지역) 재현물을 살피고, 3·4장에서는 일본과 만주에 진출했던 조선의 가극단들이 발표한 조선과 지나²⁾ 민족 재현물을 특기하며, 민족 소재 공연의 정치성을 밝히고자 한다.

신체제기 악극/가극³⁾에 대한 논의는 일제의 통제 정책과 공연단 활동에 대한 실증적 연구가 진행되면서 본격화되었고, 이동공연 활성화와 어트렉션 유행 등이 중요 현상으로 논의되었다.⁴⁾ 동아시아 문화 블록 차원

1) 홍선영, 「전시기 이동연극과 '국민문화'운동-일본이동연극연맹(1941.6-1945.8)을 중심으로」, 『일본어문학』 제45집, 2010; 이승희, 「전시체제기 연극통제시스템의 동원정치와 효과」, 『상허학보』 제41호, 상허학회, 2014.

2) 식민지 조선에서 중국에 대한 호칭은 '중화(中華)'에서 '지나(支那)'로 대체되었다. 윤영도, 「탈식민 냉전 그리고 고등교육」, 『냉전아시아의 문화풍경 1: 1940-1950』, 현실문화, 2008, 157-162쪽.

3) 식민지 시기 가극/악극이라는 용어가 혼용되며 사용되었고, 단체 이름에 붙는 악극단/가극단이라는 용어도 그 단체의 정체성을 변별적으로 드러내지 않는다. 본고에서 다른 단체명에 '가극단'이 붙은 경우가 많고, '가극'으로 광고된 작품들을 주로 다루게 되어, 가극이라는 용어를 주로 사용할 것이다.

4) 김호연, 『한국 근대 악극 연구』, 연극과인간, 2009; 이화진, 「전쟁과 연예-전시체제기 경성에서 악극과 어트렉션의 유행」, 『한국학연구』 제36집, 인하대학교 한국학연구소, 2015; 김청강, 「'조선'을 연출하다: 조선악극단의 일본 진출 공연과 국민화의(불)협화음(1933-1944)」, 『동아시아문화연구』 제62호, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2015.

에서 진행된 이동공연의 양상과 효과를 가늠하기 위해서는, 일본 공연단의 조선 진출과 ‘도호 국민극’의 파장도 함께 검토되어야 한다.⁵⁾ 그리고 이 시기에 창작·발표된 민족 소재물로는 라미라가극단의 가극 두 편(〈콩쥐팍쥐〉, 〈견우직녀〉)이 주목되고 민족 수호 의지를 실친 것으로 고평되어 왔는데,⁶⁾ 최근 이에 대한 비판이 강력하게 제기되었다.⁷⁾ 논의의 진전을 위해서는, 라미라가극단의 개명 과정과 공연 레퍼토리에 대한 실증, 가극 대본의 텍스트 분석 등이 필요하다. 한편 조선악극단과 반도가극단이 지나 설화를 소재로 한 〈맹강녀〉와 〈목란〉을 공연했다는 점은 전혀 주목되지 못했다. 조선의 가극단들이 동아시아 여타 민족을 재현해 생산·유통시킨 실적이랄 수 있는 이 지나 소재작은, 이 시기 민족 재현물의 정치성과 관련된 특이 지점을 시사한다.

-
- 5) 백현미는 「국민적 오락과 ‘민족적 특수성’: 일제 말기 악극의 경우」(『공연문화연구』 제 11호, 한국공연문화학회, 2005)에서 ‘다카라즈카쇼 일행’의 가극 〈춘향전〉과 라미라가극단의 〈견우직녀〉를 살폈고, 「민족 전통과 국민극으로의 호명-1940년대 초반, 경성과 도쿄에서의 〈춘향전〉 봄을 중심으로」(『한국극예술연구』 제52호, 한국극예술학회, 2016)에서는 ‘도호 국민극’과 다카라즈카가극단의 제1차 조선 공연에 대해 소개했다. 이미 소개된 사항들을 재논의할 때는 미처 다루지 못한 내용 중심으로 기술할 것이다.
- 6) 향토가극이라는 용어가 박용구에 의해 처음 사용되었다고 지적한 연구들도, 향토가극은 수준 높은 예술을 통해 민중을 교화하려 했던 일종의 민족문화운동이라는 평가를 유지했다. 전정임, 「작곡가 안기영의 향토가극 연구」, 『음악과 민족』 제30호, 민족음악학회, 2005; 유인경, 「근대 향토가극의 형성과 특질 연구-안기영 작곡 가극 작품을 중심으로」, 『공연문화연구』 제19호, 한국공연문화학회, 2009.
- 7) 문경연은 ‘향토가극운동’ 담론은 라미라가극단 관계자(박용구, 서항석, 박노홍 등)들에 의해 기획된 것임을 밝혔다. 문경연, 「서항석의 친일 행적과 향토가극이라는 잘못된 명명」, 『동서비교문학저널』 제53호, 2020 가을.

2. 일본 가극단의 이동과 ‘도호 국민극’의 동아(東亞) 재현

2-1. 일본 무용대와 가극단의 조선 진출

1940년 4월, ‘다카라즈카(寶塚)쇼 일행’이 경성에 도착했다. ‘다카라즈카쇼 일행’이라고 했지만, 다카라즈카가극단 일행은 아니었다. 다카라즈카가극단 출신을 중심으로 무랑루주, 신희극좌(新喜劇座), PCL 등에서 활동하는 ‘일류 멤버’ 70여명으로 구성된⁸⁾ 이 조선방문단은 16일 밤 8시 40분 경성역에 도착하자마자 신궁 참배를 했고, 출정병사 가족이나 부상병 위로를 표방하며 17일부터 5일간 부민관에서 공연했다.⁹⁾ 공연 예제로는 ‘희극 <새색씨列車>(6경), 가극 <춘향전>(13경), 그랜드 레뷰 <빛나는 2천 6백년>(18경)’이 알려졌는데, 이 일행의 목적에 가장 부합하는 것은 <빛나는 2천6백년>일 것이다. ‘그랜드 레뷰’라는 형식이 말해 주듯 규모와 분량이 방대하고, 제목에서부터 국책극다운 의도를 분명히 드러내었다. 1940년은 일본의 초대 천황이 즉위한 해(기원전 660년)를 기준으로 세는 皇紀 2600년이 되는 해였다. 천황주의의 시간성을 식민지에 유포하는 스펙터클 쇼를 대규모로 펼친 것이다.

‘다카라즈카쇼 일행’이 공연한 가극 <춘향전>(13경)은 ‘장혁주의 원작’으로서 동경에서도 각 방면으로부터 절찬¹⁰⁾을 받은 것이라고 했는데, 이것이 니치게키(日劇)댄싱팀의 <쇼 춘향전>¹¹⁾을 말하는지 여부는 알 수 없다.

8) <희가극계의 일류 망라, 명물 보충쇼-來演>, 『조선일보』, 1940.4.5.

9) <보충쇼 일행 입경. 오늘부터 열리는 그랜드 레뷰>, 『조선일보』, 1940.4.17.

10) <레뷰계의 호화진. 박두한 보충쇼 공연>, 『조선일보』, 1940.4.13.

11) 장혁주는 “도호 레뷰(東宝レブウ)에서는 <淑香傳>을 상연했고, 니치게키댄싱팀은 <쇼 춘향전>을 상연했고, 아사쿠사(淺草) 쪽에서도 조선물이 무대에” 올랐다고 했다. 장혁주, 「조선 지식인에 호소함(朝鮮の知識人に訴ふ)」, 『문예(文藝)』(7-2), 1939.2. 234

공연 사진을¹²⁾ 보건대, 남자는 두루마기에 갓을 쓰고 여자는 치마 저고리를 입는 식으로 인물을 시각화하고, 무대 앞 반주단의 음악에 맞춰 노래와 춤을 곁들이며 ‘조선적인 것’을 표현하는 식으로 연출했을 것이다.

1940년 5월 29일에는, 니치게키댄싱팀이 경성에 도착했다. 이 공연팀이 6월 1일부터 5일간 경성 부민관에서 공연할 거라는 소식은 4월 초부터 알려졌다.¹³⁾ ‘기원 2600년 봉축 대공연’을 표방하며 경성일보사가 주최한 이 공연을 위해 니치게키댄싱팀 130여명 전원이 참여했고, 거대한 스테이지에서 사용했던 대소도구들을 다 가져왔다고 홍보했다. 공연 예제는 <니치게키 마술앨범(日劇魔術アルバム)>(4경, 기술레뷰), <제(祭)>(12경, 일본발레), <웃는 도쿄(笑ふ東京)>(11경), <춤추는 니치게키(踊る日劇)>(2부 50경, 프랑스레뷰), <왕자 이골(プリンス・イゴール)>(1경, 동양발레)로, 예제 각각의 특징과 주요 출연자도 자세하게 광고되었다.¹⁴⁾

니치게키댄싱팀이 조선에서 한 공연 예제에는 포함되지 않았지만, 광고 중에 소개되었던 몇 가지, 특히 조선 재현과 관련된 사항을 정리해보자. 1935년 유럽시찰을 마치고 돌아온 하타 도요키치(秦豊吉)가 도호 산하에 니치게키 전속으로 만든 이 댄싱팀은, 연구자를 지역으로 보내거나 지역의 대표 무용가를 초빙하는 식으로 동양 각 지역 문화(민요, 춤)를 채취해 레뷰화했고, <류큐레뷰(琉球レヴユウ)> <야야마군도(八重山群島)> <조선레뷰(朝鮮レヴユウ)> <춘향전(春香傳)> 등을 공연했다.¹⁵⁾ <조선레뷰>는 미하시 렌코(三橋蓮子)가 1939년 가을에 발표한 ‘조선예술을 소개했던 문

쪽. 시라카와 유타카, 『장혁주 연구』, 동국대학교 출판부, 2009, 298쪽에서 재인용.

12) 『조선일보』, 1940.4.18. 사진

13) <日劇ダンシングチーム, 府民館で公演>, 『조선신문』, 1940.4.7.

14) 『경성일보』, 1940.5.20. 광고.

15) 그 외 <歌ふ日劇>, <東洋の印象> 등도 있다. <見なけりや嘘!豪華絢爛の舞台>, 『경성일보』, 1940.5.9.

화레뷰'의 주옥편으로, 가을 풍년제에서 남녀가 손잡고 대고를 울리며 춤을 추는 장면과, 무녀 춤, 승무, 검무, 사고무, 네 선녀의 슬픈 이야기 장면으로 짜여졌다고 했다.¹⁶⁾ 니치게키댄싱팀의 〈춘향전〉도 무용적인 요소가 강했을 것이다.

신체제가 선포될 즈음, 문화기업 도호(東寶)는 시세에 맞춰 발빠르게 움직였다. 1940년 7월 도호의 초대 사장인 고바야시 이치조(小林一三)는 제2차 근위내각의 상공대신으로 입각하고, 하타 도요키치가 도호의 사장으로 취임했다. 1941년 하타는 다카라즈카가극단 이사장을 사임한 시라이 데쓰조(白井鉄造)와 도호무용대(니치게키댄싱팀이 개칭)와 도호악극단(도호성악대가 개칭)을 정비하고, 다음 절에서 다룰, '도호 국민극' 공연을 실행했다. 그리고 도호무용대는 '도호 국민극' 제2회(1941년 7월) 공연 후 황군 위문차 해외 공연에 나섰다. 8월에는 중국 중부지방에서, 11월에는 두 반으로 나뉘어 한 반은 베트남에서 한 반은 조선·만주에서 공연했다.

1941년 11월의 도호무용대 조선·만주반 소식은 비교적 상세하게 알려졌다. 도호무용대와 도호관현악단 일행 60여명이 참여했고, 경성과 봉천, 평양을 돌며 공연했다.¹⁷⁾ 이 도호무용대의 조선 공연은, 니치게키댄싱팀의 1940년 6월 공연을 잇는, 제2차 공연으로 홍보되었다. 이때의 공연 프로그램은 '내鮮무용 〈일극명작집(日劇名作集)〉(11경), 〈澄川久의 복화술〉, 니치게키 쇼 〈반도에서 춤추다(半島に踊る)〉(15경)'이었다.¹⁸⁾ 도호무용대원인 미하시 렌코가 여러 차례 경성에서 머물며 한성준과 그 외 무용인에게 '반도 가무'를 익혔다는 점을 홍보했고, 실제로 〈일극명작집〉 중에는

16) 〈日劇ダンシング・チーム, 郷土色の豊かな日本バレー"祭"〉, 『경성일보』, 1940.5.29.

17) (9-16)경성보충극장, (19-25)봉천보충극장, (28,29)평양금천대좌. 〈東寶舞踊隊鮮滿公演日程〉, 『조선신문』, 1941.11.7.

18) 〈東寶舞踊隊 大公演〉, 『조선신문』, 1941.11.9. 광고

태평무가, 〈반도에서 춤추다〉 중에는 검무가 포함되었다. 구미색 만능주의를 버리고 “동양적이고 일본적인 지방의 향토무용을 다채롭게 망라”¹⁹⁾ 했다고 광고하며, ‘영미구축, 대동아공영’ 이념 실천을 내세웠다.

그리고, 다카라즈카극단의 대규모 만주 파견 공연이, ‘도호 국민극’ 공연 시기와 절묘하게 비킨 채, 이어졌다. 다카라즈카극단은 만주국 건국 10주년인 1942년부터 1944년까지, 해마다 대규모 공연단을 만주로 파견했다. 1942년 9월-10월에 7개 도시(長春, 哈爾濱, 大連, 鞍山, 瀋陽, 撫順, 경성)에서, 1943년 5월-7월에 8개 도시(長春, 哈爾濱, 牡丹江, 大連, 鞍山, 瀋陽, 丹東, 경성)에서, 1944년 9월-12월에 8개 도시(大連, 瀋陽, 撫順, 牡丹江, 長春, 哈爾濱, 齊哈爾, 林口)에서 공연했다.²⁰⁾ 제1차와 제2차 파견은, ‘도호 국민극’ 제4회와 제5회 사이 시기에 거행되었고, 제3차 파견은 ‘도호 국민극’ 제8회가 끝난 이후 진행되었다.

다카라즈카극단의 조선 제1차 공연은, 만주국에 갔던 친선사절단 일행 80여명에 의해 부민관에서 1942년 10월 24일부터 5일간 진행되었다. 다카라즈카극단 ‘雪花月의 각 조에서 우수한 연기자만을 선발’해 일행을 짰고, 아마쓰 오토메(天津乙女)가 이끌었다. 프로그램은, 〈미와 힘(美と力)〉(6경), 희극 〈태도도인(太刀盜人)〉(1장), 무용 〈노도성사(奴道成寺)〉(1장), 가극 〈보총회권(寶塚繪卷)〉(20경)이었다. 이 중 〈노도성사〉는 아마쓰 오토메가 가부키 무용을 레뷰화한 것이고, 〈보총회권〉은 일본의 사계를 표현하는 노래와 춤으로 짜여졌다. 만주국 친선사절단 프로그램으로서 강조된 것은 ‘厚生무용’으로 일컬어진 〈미와 힘〉으로, 여섯 경의 제목

19) 〈絢爛, 東寶舞踊隊, 城寶に出演の一行六十餘名〉, 『경성일보』, 1941.11.7; 〈東寶舞踊隊城寶に來演〉, 『조선신문』, 1941.10.14.; 〈동보무용대 성보 대공연〉, 『매일신보』, 1941.10.31.

20) Kakinuma Ayako, “The Takarazuka and the Representation of France in 〈Blue Trunk〉(1938)”, 『연극포럼』, 한국예술종합학교 연극원, 2015, 549쪽.

(제1경 건국 십주년 찬송의 歌, 제2경 오족협화, 제3경 오색의 춤, 제4경 아세아의 여명, 제5경 다섯 가지의 旗, 제6경 미와 힘)까지 상세하게 밝혀졌다.²¹⁾ 만주국이 건국되자 소위 오족협화라는 명목으로 아시아 다섯 민족(일본, 조선, 한족, 만주족, 몽골족)을 상징하는 오색기가 부활했다. '제3경 오색의 춤'이나 '제5경 다섯 가지의 旗'는 춤과 깃발로 오족협화를 표현했을 것이다. '제6경 미와 힘'은 집단적인 체조를 통해 규율화된 건강한 육체에 대한 시국의 요구를²²⁾ 보여주었다.

다카라즈카가극단의 조선 제2차 공연은 雪花月 각 조에서 선발한 60여명에 의해 부민관에서 1943년 7월 2일부터 4일간 공연되었고, 백의용사 위문 공연임을 내세웠다. 프로그램은 동화가극 <밝은 마을 강한 마을(明るい町強い町)>(1막, 대정익찬회 작), 무용극 <보시바리(棒しぼり)>(1막), 무용 <낭도성사(娘道成寺)>(1막), 가극 <새로운 가구야공주(新かぐや姫)>(12장, 宇津秀男 구성·연출, 内海重典 작곡)이었다.²³⁾ 이 중 <보시바리>와 <낭도성사>는 교겐이나 가부키 레퍼토리를 무용(극)화 한 것이다. 두 편의 가극은 국책극일 가능성이 크다. 대정익찬회가 대본을 낸 동화가극 <밝은 마을 강한 마을>은 아동 교육용이고, <새로운 가구야공주>는 다카라즈카가극단의 국책극 대본을 많이 쓴 우즈 히데오(宇津秀男) 작품이다. 전래설화에 나오는 가구야공주는 모모타로와 함께 신체제기 국책극에 자주 소환되었다.²⁴⁾

21) <初お目見得の寶塚府民館に出演>, 『경성일보』, 1942.9.27; <寶塚가극단 조선서 初 공연>, 『매일신보』, 1942.10.13.

22) 배묘정, 『정치의 가극화, 가극의 정치화』, 소나무, 2019, 321-328쪽.

23) <寶塚歌劇公演日程>, 『경성일보』, 1943.5.16; <寶塚歌劇團公演>, 『경성일보』, 1943.6.25; <寶塚少女歌劇白衣勇士慰問>, 『경성일보』, 1943.7.3.

24) 다카라즈카가극단의 <동아의 아이들(東亞の子供達)>(18장, 1943)은 두 어린이가 만주와 북중국, 인도차이나 반도를 방문해 체험하는 이야기를 다루는데, 여기에 전래설화의 주인공들(모모타로, 우라시마타로, 가구야공주)과 칠복신이 등장한다. 배묘정,

2-2. '도호 국민극'의 동아 재현

하타 도요키치와 시라이 데쓰조가 구상한 '신국극 레뷰'가, 제국주의 이데올로기 수행을 구호처럼 내건 '도호 국민극'이라는 이름으로, 1941년 3월부터 1944년 3월까지 4년간, 총 8회에 걸쳐, 다카라즈카극장이나 제국극장(5회, 6회) 같은 도쿄 최대의 극장에서 공연되었다.²⁵⁾ 이 '도호 국민극'은 도쿄에서 공연되었지만, 그 공연 소식은 널리 알려졌다. 1941년 1월 조선에서 발매되는 일본어신문은, 신체제에 맞춘 '도호 국민극(東寶 國民劇)'의 제1회 공연을 소개했다.²⁶⁾

- 1회 1941년 3월. 〈雪國〉, 〈木の上の花婿〉, 〈丸の内三番叟〉, 〈エノケン龍宮へ行く〉
- 2회 1941년 7월. 〈木蘭從軍〉, 〈建設戦記〉, 〈花柳おどり〉
- 3회 1942년 5월. 〈ハイラルの曙〉, 〈薩摩組曲〉, 〈蘭花扇〉
- 4회 1942년 6월. 〈輝く明治〉, 〈輸送船團〉, 〈二人三番叟〉, 〈プリンス・イゴール〉
- 5회 1943년 8월. 〈少年野口英世〉
- 6회 1943년 9월. 〈靑空教室〉, 〈春の行列〉, 〈荒城の月〉
- 7회 1943년 11월. 〈印度の薔薇〉, 〈信子〉, 〈琉球と八重山〉
- 8회 1944년 3월. 〈桃太郎〉

도호 국민극에는, '지방'이나 서양의 압제 아래 있는 아시아를 배경으로 한 작품들이 많았다. 〈엔노겐 용궁 가다(エノケン龍宮へ行く)〉(1회)는

앞의 책, 194-210쪽.

25) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 昭和戦中篇Ⅲ』, 白水社, 1995. 330-350쪽.

26) 〈東寶新體制劇團 東寶國民劇〉, 『조선신문』, 1941.1.24.

우라시마(浦島) 설화를 소재로 했고, 〈인도의 장미(印度の薔薇)〉(7회)는 영국의 압제 하에 있는 아부도 왕가 재건을 계획 중인 왕자와 공주의 슬픈 사랑이야기를 다뤘다. 일본 ‘지방’의 민속 춤을 서양음악과 절충하는 식으로 제작 발표되었던 니치게키댄싱팀의 레뷰가 ‘민족무용’의 이름으로 재공연되기도 했다. 가고시마 서쪽의 사즈마(薩摩)를 배경으로 한 〈사즈마조곡(薩摩組曲)〉(3회)과 류큐와 야야마를 배경으로 한 〈류큐와 야야마(琉球と八重山)〉(7회)가 그렇다. 〈왕자 이골(プリン스・イゴール)〉(4회)은 1940년 6월 니치게키댄싱팀의 조선 방문 공연에서 ‘동양 발레’로 홍보되며 공연되기도 했다.²⁷⁾

1942년을 전후해, 중국을 배경으로 하는 〈목란종군(木蘭從軍)〉(2회), 〈난화선(蘭花扇)〉(3회), 〈하이래의 새벽(ハイラルの曙)〉(3회)이 공연되었다. 〈목란종군〉은 병든 아버지를 대신해 남장을 하고 전장에 간 소녀 목란 이야기를 다뤘고, 〈난화선〉은 맹강녀 설화를 소재로 했다. 〈하이래의 새벽〉은 하이래라는 내몽고자치구 도시를 배경으로 하이래 경비대의 고투를 다뤘다. 이 중 〈목란종군〉과 〈난화선〉은 둘 다, 다카라즈카가극단 레뷰의 황금기를 열었던 시라이 테쓰조가 대본도 쓰고 연출도 했다.²⁸⁾ 당시 영화계에서는 대륙의 현재를 여성으로 표상하는 연애물 형태의 영화들이 다량 제작되었는데²⁹⁾ 시라이 테쓰조의 가극은 대륙의 과거 시간대를 배경으로 전쟁터에서 분투하는 여성, 부역 나간 남편을 찾아나

27) 『경성일보』, 1940.5.20. 광고.

28) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』, 白水社, 1986, 110-115쪽.

29) 대륙을 여성으로 표상한 영화, 즉 〈백란의 노래(白蘭の歌)〉(도호, 1939), 〈열사의 맹서(烈士の盟誓)〉(도호, 1940), 〈지나의 밤(支那の夜)〉(도호, 1940)에서 남자들이 대륙 건설에 투신한 인텔리풍의 청년인 반면 여자들은 일본인에게 반발하면서 남성 주인공에게 매료된다. 안니, 「‘대동아영화’로의 계단-‘대륙영화’ 시론」, 이와모토 겐지 역음, 『영화, 대동아를 상상하다』, 박영산 외 공역, 고려대학교출판문화원, 2017, 132-143쪽.

선 여성 이미지를 만들어냈다.

만주국 건국10주년 경축기념을 내걸었던 제3회 공연에는 만영(滿映) 전속의 '중국인 여배우' 리코란(李香蘭)이 참여해, 영화에서 구축해온 식민지를 표상하는 여성³⁰⁾ 역할을 무대에서 실행했다. 리코란은 도호무용대의 전신인 니치게키댄싱팀과 작업을 한 바 있다. '노래와 춤을 중심으로 한 레뷰 영화'로 평가되는 도호 영화 <손오공>(1940, 야마모토 가지로 감독)은 에노모토 겐이치(榎本健一) 일행이 니치게키에서 공연했던 <에노켄의 서유기(エノケン の西遊記)>(1938)의 영화 버전이랄 수 있는데, 이 영화의 번뇌국 장면에서 리코란은 니치게키댄싱팀과 함께 아랍 여자로 이미지화되었다.³¹⁾ <난화선>에서 리코란은 맹강녀 역할을 하며 진시황의 폭정에 신음하는 여성을 표현했다.

여자 역이 전쟁 용사 역할인 사례, 혹은 여배우가 무용에 뛰어난 남자 역을 맡는 사례가 부각되었다. <목란종군>에서 목란이라는 여자 역은 전쟁에서 용사로 싸우는 역할이다. 목란 역을 맡은 여배우는 남장을 하고 전쟁 영웅의 역할을 표현해냈다. 여배우가 영웅적인 남자 역을 연기하기도 했다. 악행을 행하는 귀신들을 오니가시마(鬼ヶ島)까지 가서 퇴치하는 모모타로 이야기를 소재로 한 <모모타로(桃太郎)>(8회)에서 여배우 다카미네 히데코(高峰秀子)는 '남방으로 응비하는 일본남아'를 상징하는 모모타로를 연기했다. <모모타로의 바다독수리(桃太郎の海鷲)>(장편 애니메이션, 37분, 1943)에서³²⁾ 보이듯, 모모타로 설화의 귀신 퇴치와 그것을 위한 원

30) 리코란은 도호영화 <백란의 노래>, <지나의 밤>에서 일본인 남자와 사랑에 빠지는 중국인 여성을 연기했다. 경성에서 허영이 조선총독부의 후원을 받고 촬영한 <너와 나(君と僕)>(1941)에서는 조선 여자를, 만영과 대만총독부의 합작영화 <사용의 종(サヨンの鐘)>(1943)에서는 고사족이라 불렸던 대만 원주민족의 딸 역할을 했다.

31) 다르미 치에, 「1940년대 문화공간과 에노켄의 <손오공>」, 이와모토 겐지 엮음, 『영화, 대동아를 상상하다』, 박영산 외 역, 고려대학교출판문화원, 2017. 186-193쪽.

32) 1943년 개봉. 해군성 후원. 예술영화사 제작. 함재기(艦載機)가 출격해 진주만을 상징

정 모티브는 군국주의의 상징으로 이용되어 왔다. 〈모모타로〉에서 모모타로를 연기하는 여배우는 군국주의 이데올로기를 상징하는 남자 역을 수행하는 몸이 된 것이다. 이렇게 여배우는 전쟁터에서 싸우는 여자 역과 남자 역을 재현하는 몸이 되어, 여성 참전용사 이미지를 조성했다. 이들 공연에서, 여성은 식민지를 표상하는 데서 그치지 않고, 전쟁터에서 싸우는 용사로 연성되었다.

도호 국민극 중예, 아동 혹은 소년을 주인공으로 하는 공연이 증가했다는 것도 특기할 만하다. 1943년 〈少年野口英世〉(5회)와 아동극단 東童의 〈靑空教室〉(6회), 1944년 〈모모타로〉(8회)가 그렇다. 신체제기, 아동은 강인한 체력과 정신력을 지닌, 천황을 위해 전쟁에 나설 수 있는 (소)국민으로 재인식되었다.

이상에서 살핀 ‘도호 국민극’의 일정과 공연 목록은 오자사 요시오(大笹吉雄)의 책에 근거한 것인데, 미처 언급되지 않았던 공연도 있었던 것 같다. 1941년 8월 31일부터 9월 25일까지 약 한 달간, 도쿄 다카라즈카극장에서 공연된 가극 〈춘향여전(春香女傳)〉(高田保 작, 加藤長治 연출)이 그 예이다. 도호극단 도호무용대 도호성악대가 출연하고, ‘게이주쓰좌의 미즈타니 아에코(水谷八重子), 이노우에 연극도장(井上演劇道場)의 아마구치 도시오(山口俊雄)’ 등이 특별 참가하는 호화 편성을 자랑했고, 가극답게 안무가와 작곡·편곡자의 이름이 앞세워졌다.³³⁾ 대본의 제목 아래 ‘제3회 도

하는 오니가시마 공격에 성공하고 귀환하는 이야기. 아키타 다카히로, 「만화영화의 웃음과 영웅」, 이와모토 겐지 엮음, 『영화, 대동아를 상상하다』, 박영산 외 역, 고려대학교출판문화원, 2017. 202쪽.

33) 장치 烏公靖, 안무 三橋蓮子, 작곡 若山浩一, 편곡 岩尾徹이 참가했다. ‘도쿄 다카라즈카극장 9월 공연 각본해설(東京宝塚劇場九月公演脚本解説)’이라는 제목으로 발행된 도쿄 다카라즈카극장의 팸플릿(쇼치쿠오타니도서관 소장) 참고. 이흥이, 「일본 게이주쓰좌의 〈순조코텐〉 공연(1941년)에 관한 연구」, 『한국극예술연구』 제31집, 2010, 275쪽.

호 국민극'이라는 부제가 표기되어 있는데, 앞서 다룬 제3회 도호 국민극 레퍼토리에는 속하지 않지만,³⁴⁾ 공연 시기와 소재 선택의 경향성, 제작 방식의 유사성을 고려할 때, 도호 국민극으로 봐도 무방하다. 다카다 다모쓰(高田保)의 '춘향전'이 도호 국민극으로 공연되고 여기에 미즈타니 야에코가 출연하다는 소식과 이 가극의 안무를 맡은 미하시 렌코의 근황이, 경성에서 발매되는 일본어신문에 실리기도 했다.³⁵⁾

다카다 다모쓰가 각색한 〈춘향여전〉의 내용 구성은 부드럽고 여성적인 분위기를 강조했다. 춘향의 상황을 보여주는 전반부의 장 제목에 봄-가을-겨울이라는 계절을 기입하여[광한루의 봄(廣寒樓の春), 춘향집의 가을(春の家の秋), 관아의 겨울(使館の冬)]인물의 심리를 계절 이미지로 시각화하였다. 춘향과 이도령을 복숭아꽃과 자두꽃으로 비유하는 설정을 통해,³⁶⁾ 이도령 역도 희고 여린 모습으로 여성화했다. 도호무용대와 도호악극대는 '광한루의 봄' 장면에서는 봄 소녀들로, '춘향집의 가을'과 '암행어사' 장면에서는 마을 아가씨들로, '관아' 장면에서는 연회장의 기생으로 등장해 춤과 음악이 화려하게 어울리는 레뷰식 군무를 연출했을 것이다. 여러 차례 경성에서 머물며 승무와 검무 등 '반도 가무'를 익혔던 미하시 렌코가 안무를 했으니, 조선춤을 활용한 시각적 표현도 가미되었을 것이다. 식민지를 향토성 짙은 민속 문화로, 식민지 민족을 여성적으로 재현하는 오리엔탈리즘이 작동했다.

34) '도호 국민극' 제2회(1941.7)와 제3회(1942.5) 사이에 여러 곡절이 있었던 것 같다. 제2회 공연 후 해외 공연을 떠난 도호무용대 베트남반이 돌아오면 제3회 공연으로 베트남 문화를 소개하려 했는데 그 계획은 변경되었다. 大笹吉雄, 앞의 책(1995), 336-337쪽.

35) 〈春香傳東寶國民劇で八重子が公演〉, 『경성일보』, 1941.8.14.

36) 이도령이 자두꽃으로 이미지화 된 점은, 이흥이, 앞의 글, 284-285쪽 참고.

3. 라미라가극단/반도가극단의 조선 재현

신체제 기조에 맞춰 조선의 공연문화계도 조직화되었다. 국민총력조선연맹(1940.10) 문화부 산하 문화협회에 들어갈 분야별 협회 결성이 추진되어, 1940년 12월에는 조선문인협회, 조선영화인협회, 조선연극협회가, 1941년 1월에는 조선연예협회와 조선음악협회가 발족했다. 공연계에서 활동하는 작가들이 별도 단체를 만들기도 했다. 조선연극협회에 작품을 공급할 수 있는 배타적 권리를 주장하는 극작가협회가 조직되었고,³⁷⁾ 조선연예협회 내에 조선연예작가동호회(회장 서항석, 간사 조명암·성태삼)가 생겼다.³⁸⁾

1940년 초, 동아일보의 주필로 있던 설의식과 학예부장이었던 극작가 서항석이 주축이 되어 창립된 조선예흥사는 여러 기획을 발빠르게 실행했다. 1940년 6월, '영화 연극 음악 무용 미술 등 각 부문에 있어서 제작 공연 전시 등 다각적 활동'을 할 계획을 알리며, '조선음악전'을 기획 공연했고,³⁹⁾ 곧이어 7월에는 영화 <아내의 윤리> 제작에,⁴⁰⁾ 10월에는 조선영화제작업자협회 결성 논의에 참여했다.⁴¹⁾ 그리고 1941년에는 콜롬비아레코드사와 협의하여 콜롬비아악극단을 조선예흥사 산하에 두는 양해를 얻고, 서항석 구성·연출, 안기영 작곡의 <콩쥐팍쥐>(1941.3)와 <견우직녀>(1941.8) 공연을 성공리에 이어갔다.

콜롬비아악극단은 처음부터 신체제 건전오락에 대한 시국의 요구를 수

37) 『매일신보』, 1940.12.23.

38) <演藝作家同好會の役員>, 『경성일보』, 1941.12.23.

39) 『매일신보』, 1940.6.19.

40) <"妻の倫理"着手, 藝興社一回作>, 『경성일보』, 1940.7.31.

41) <조선영화제작업자들 신체제의 단체 설립>, 『매일신보』, 1940.10.10.

용하며 레퍼토리를 구성했다. 1941년 3월 <콩쥐팍쥐>(12경)를 경성 부민관과 대전 동아극장에서 공연할 때, 레퍼토리에는 일제의 제국주의 이데올로기를 선전했을 <팔굉일우(八紘一宇)>(2경, 天原茂宗 안)와 <세기의 용아(勇兒)>(10경, 洪木春 안)가 포함되어 있었고. “명성합창단의 창조출연과 무대에 동원되는 인물이 무려 100여명으로 ‘악극계의 신기록 호화판’이 될 것”이라고 광고했다.⁴²⁾ 8월 28~30일 <견우직녀>를 부민관에서 공연하고,⁴³⁾ 9월에 다시 3월 공연의 레퍼토리인 “민속설화를 꾸며낸 <콩쥐팍쥐>와 시국가요극 <팔굉일우>”⁴⁴⁾를 부민관과 신부좌에서 연이어 재공연했다.



<그림 1> 『매일신보』, 1941.12.4.

1941년 12월 콜롬비아악극단이 라미라극단으로 개칭했다. 개칭 기념으로 <콩쥐팍쥐>와 <견우직녀> 공연을 알리는 광고 옆에, ‘コロムビア樂劇團改め歌劇團羅美羅披露公演に際して(朝鮮藝興社 歌劇團羅美羅 白)’

42) <신춘악극의 호화진 콜롬비아악극단 공연>, 『매일신보』, 1941.3.8.

43) 『매일신보』, 1941.8.28. 광고

44) 『매일신보』, 1941.9.10. 광고

라는 사고가 일본어로 실렸다. 개칭을 알리는 이 알림에서, 레코드회사 명칭을 사용한 연예단이 재즈음악과 유행가요를 주로 공연하는 바람에 콜롬비아악극단도 오해를 사곤 해서 개명한다는 것, 개명과 동시에 더욱더 독자적 예도를 건설하여 '국민정신 양양'과 '건전오락 제공'에 일조하겠다는 의지를 천명했다.⁴⁵⁾ 그리고 라미라가극단을 경영하는 조선예흥사 진용이, 고문 설의식, 주간 서항석, 사업부장 최무성, 음악부장 안기영, 연극부장 마완영, 선전부장 이부풍으로 소개되었다.⁴⁶⁾

1942년 1월 라미라가극단이 갑자기 일본 공연을 떠났다. '신작발표중앙공연예고'라는 광고는 신작(〈은하수〉, 〈태평양〉) 제목을 알린 후, '라미라대표 天原茂宗'이 고지하는 형식으로, 大阪協和會 초청과 조선연예협회 추천으로 17일 경성을 떠나 20일부터 大阪中之島公會당에서 공연할 예정이라는 점, 내지 공연을 하게 되어 예정된 호남 방면 일정을 취소하게 되었음을 알리고 있다.⁴⁷⁾ 실제로 1942년 1월 17일, 아마하라 시게무네(天原茂宗)와 안기영이 인솔한 단원 40여명이 도쿄를 향해 떠났고,⁴⁸⁾ 라미라가극단은 교토·오사카·고베·도쿄에서 〈은하수〉와 〈태평양〉 등을 공연했다.⁴⁹⁾ 라미라가극단 공연에 대한 증언을 전담하다시피 한 박용구와 서항

45) <コロムビア樂劇團改め歌劇團羅美羅披露公演に際して(朝鮮藝興社 歌劇團羅美羅白)>, 『매일신보』, 1941.12.4. 서항석은 「나의 이력서」에서, 콜롬비아악극단이 일본 공연을 떠난 후에 개명이 된 것처럼 기술했다. 『경안 서항석전집 (5)』, 하산출판사, 1987, 1806-1807쪽.

46) <콜롬비아 개명 가극단 라미라>, 『매일신보』, 1941.12.6.

47) <신작발표중앙공연예고>, 『매일신보』, 1942.1.15.

48) <가극단 라미라, 京阪神 공연 출발>, 『매일신보』, 1942.1.19. 이 기사에서는 십여회의 공연을 가질 테이고 <팔굉일우> <신생제일과> <견우직녀>를 공연할 것이라고 했다.

49) 라미라가극단의 내선공연 일정과 공연 예제(가극 〈은하수〉, 가극 〈태평양〉)는, 1942년 2월 20일부터 4월 30일까지 『매일신보』 공연 광고란에 계속 올랐다.

라미라가극단의 공연일정이 5월부터 혼란스럽다. 4월에 나온 광고에서는 5월에 조선으로 돌아갈 것이라고, 5월에 나온 광고에서는 6월에 돌아갈 것이라고 했다. 그러다 6월에 나온 광고에서는 7월에 조선에서 중앙공연을 하고 8월부터 3개월 지나 진출 예

석 누구도 <태평양>에 대해서는 언급하지 않았다.⁵⁰⁾

잡지에 음악극 대본이 실린 경우가 거의 없는데, <은하수(견우직녀 제2부 천상편)>(『춘추』15호, 1942년 4월)와 <견우직녀(제1부 지상편)>(『춘추』19호, 1942년 8월)가 발표되었다. <은하수> 제목 옆에 ‘小悟生’을 작자 처럼 표기했고, 작자의 말도 길게 딸렸다. 작자의 말은, 내용으로 보건대, 소오 설의식의 말이다. 서항석이 준 초고를 바탕으로 했지만 제작 과정에서 변화도 있어 소오 이름으로 나갔을 것이다.⁵¹⁾ <견우직녀>는 ‘서항석 구성, 설의식 가사’로 밝혀져 있다. 대본이 발표되던 무렵인 1942년 7월, 조선연극협회와 조선연예협회를 통합해 조선연극문화협회가 발족했는데, 서항석은 9명의 이사 중 한 명으로 이름을 올렸다.

그리고 1942년 8월, 조선춘추사가 주최한 ‘조선예흥사 라미라의 내지 공연 개선기념’ 공연이 부민관에서 진행되었다. 이때의 공연 목록은, ‘가극 <번민하는 여신(悶える女神)>(태평양 제1부), <오선의 울동(五線の律動)>, <은하수>’이다.⁵²⁾ 내지 공연작으로 보고된 <태평양>의 정체를 가늠하기 어려운데, ‘가극 <번민하는 여신>’이라는 제목에서 ‘여신’이 인물로 설정되었다는 것, 일본어 작품일 가능성 정도를 예상할 수 있다. ‘태평양’이라는 제목을 고려할 때, 태평양 전쟁을 환기했을 가능성도 있다. 일찍이

정이라고 했다. 7월에 나온 광고에서는 21일부터 서선공연하고 8월 중앙공연 이후 지나 진출로 바뀐 일정을 공고했다.

8월 경성에서의 중앙공연은 시행되었지만, 지나 진출은 실행된 것 같지 않다. 8월말부터 9월 초에는 대구, 경주 등 경상도에서, 9월 중순에는 진주, 광주 등에서, 그리고 10월에는 복선 순연을 했다. 공연예제는 <은하수>와 <태평양>. 11월 20일 무렵부터는 『매일신보』 공연 광고란에 라미라극단 소식이 나오지 않는다.

50) 박용구는 일본에서 <콩쥐팍쥐>와 <견우직녀>를 공연했다고 했다. 박용구, 「하르빈에서의 음악활동과 향토가극운동의 태동」, 『객석』 1990년 1월호, 176-179쪽.

51) 일본 공연 이후 경성에서 다시 공연하게 되었을 때, <은하수>는 ‘설의식 작, 안기영 곡’이라고 명시했다. 『매일신보』, 1942.8.17. 광고.

52) 1942.8.17-20. 공연. 『매일신보』, 1942.8.17. 광고.

다카라즈카가극단은 <태평양>(1940, 7장)을 공연해 크게 주목을 끌었다. 바다를 동경하는 소년들이 노래를 부르는 데서 시작해, 요코하마항을 떠나 드넓은 태평양을 향하는 일본의 군함을 보고 애국심을 고취해가는 남녀의 모습을 그린 국책가극이었다.⁵³⁾ 아무튼 라미라가극단은 일본에서부터 기획했던 '지나 진출'을 하지 못했고 급격히 쇠퇴했다.

1943년 즈음부터 <콩쥐팍쥐>와 <전우직녀> <은하수>는 반도가극단에 의해 공연되었다. 경위를 정리해보자. 1941년 9월 서민호 등의 노력으로 반도흥업사가 주식회사로 바뀌었고, 반도흥업사 직속 빅타가극단은 본격적인 시국가극 단체로의 출발을 천명하며⁵⁴⁾ 11월에는 부민관에서 12월에는 동보약초극장에서 공연을 이어갔다.⁵⁵⁾ 콜럼비아악극단이 라미라가극단으로 개명한 지 한 달 반이 지난 1942년 1월에 빅타가극단은 반도가극단으로 개칭했고,⁵⁶⁾ 약초악극단이 개칭한 악극단 신세기와⁵⁷⁾ 함께 반도흥업사 직속 단체로서 이동공연과 중앙공연을 이어가며 조선 전역과 만주 등지에 흥행물을 공급했다.

반도가극단은 일본어 작품을 주로 공연했는데, 1943년 박구가 운영을 맡고 서항석이 대본 창작과 연출 분야에 참여하게 되면서, 설화소재 가극 공연을 했다. 가극 <심청>(1943.7. 서항석 각색·연출)의 성공 이후 <자매화>(1944.1. 일명 장화홍련전. 서항석 작·연출), <어밀레종>(1944.2. 함

53) 中山晉平이 주제가 작곡. 玉岡かおる, 『タカラジェンヌの太平洋戦争』, 新潮新書, 2004, 95-97쪽. 태평양전쟁이 시작되자, 다카라즈카가극단은 <군함기 가는 곳(軍艦旗征るところ)> <항공모함(航空母艦)> <격퇴하여 무너뜨리자(撃ちてし止まむ)> <히노마루선대(日の丸船隊)> 등을 공연했다. 玉岡かおる, 117-118쪽, 170-171쪽.

54) <빅타가극단 19만圓주식으로>. 『매일신보』, 1941.9.5.

55) <빅타가극단 극장에 진출>, 『매일신보』, 1941.12.11; <빅타가극단 야찬비절약현금>, 『매일신보』, 1941.12.18.

56) <빅타가극단 개칭한 반도가극단>. 『매일신보』, 1942.1.18.

57) <若草樂劇團『新世紀』と改稱>, 『경성일보』, 1942.1.31.

세덕 작, 서항석 각색·연출, <콩쥐팥쥐>(1944.3. 서항석 구성·연출), <견우직녀>(1944.11. 서항석 작·연출), 그리고 <화랑도>(1944.7. 채정근 작, 서항석 연출)를 연이어 공연했다.

3-1. <콩쥐팥쥐>: 노동현장의 소녀와 아이들

콩쥐팥쥐 이야기는 조선의 설화로 일찌감치 채록되어, 1920년대까지 이미 여러 본이 출판되었다.⁵⁸⁾ 1930년대에 김태준이 신문에 ‘조선소설사’를 연재할 때, 콩쥐팥쥐 이야기가 신데렐라와 동계의 설화이고 동양에서도 천여년 전부터 전한다고 소개하며, 장화홍련전과 더불어 계모형소설에 속한다고 했다.⁵⁹⁾

일본어 출판본에는 ‘일본동화’로 포섭된 채 소개되었다. 세계동화체계 간행회 이름으로 출간한 『日本童話集』(1924)은 일본, 조선, 아이누 부로 나뉘져 있는데, ‘조선부’에 실린 27편 중에 <콩쥐팥쥐(赤豆物語)>와 <선녀와 나무꾼(韓樣羽衣)>이 있다. 이 책에 실린 조선의 동화에 대한 해설에서, <콩쥐팥쥐(赤豆物語)>는 일본의 <和尚ちかひ>와 유사하다고 했다.⁶⁰⁾ 다나카 우메키치(田中梅吉)의 『日本昔話集 下』(1929)에는 아이누, 조선, 류큐, 대만 이야기가 실렸는데, ‘조선편’에 실린 5편 동화 중 한 편이 <콩쥐팥

58) <한국의 신데렐라>(1906, 언더우드 부인), <콩쥐 팥쥐>(1918, 1923, 임석재), <(고대 소설)콩쥐팥쥐전>(1919, 박건희), <콩쥐 팥쥐>(1926, 심의린) 등. 박미경, 「설화의 근대적 수용 형태로서의 동화-『日本昔話集』 수록 다나카 우메키치(田中梅吉)의 콩쥐팥쥐 이야기를 중심으로」, 『인문학연구』 제123호, 충남대학교 인문과학연구소, 2021, 123-131쪽.

59) 김태준, <조선소설사 31>, 『동아일보』, 1930.12.25; <조선소설사 49>, 『동아일보』, 1931.1.30.

60) 오다케 키요미, 「1920년대 일본의 아동총서와 『朝鮮童話集』」, 『동화와 번역』 2호, 건국대학교 동화와번역연구소, 2001, 18쪽.

쥐(大豆鼠と小豆鼠)이다.⁶¹⁾ 조선의 전래 이야기를 아이누, 류큐, 대만의 이야기와 더불어 일본의 '지방' 이야기로 재배치한 것이다.

콩쥐팥쥐 이야기가 공연된 적은 있지만,⁶²⁾ 대본을 확인할 수 있는 첫 사례는 1938년 3월 즈음 찾아진다. 2월 25일 경성보육학교 졸업생의 밤에 졸업생들이 '동화극 콩쥐팥쥐'를 공연했고,⁶³⁾ 이때 불린 창가 '콩쥐팥쥐' (이무영 안, 이은상 작사, 이흥렬 작곡)가 라디오로 방송되기도 했다.⁶⁴⁾ 그리고 <소녀극 콩쥐팥쥐>(이훈, 4막)가 『동아일보』(1938.3.29-4.8)에 10회에 걸쳐 연재되었다. 이 대본이 경성보육학교 졸업식에서의 공연 대본이 아닐까 추측해보지만 그렇게 볼 근거가 딱히 있는 건 아니다. 이 대본은 1막-2막과, 3막-4막이 각각 5회 분량에 해당하고, 1막-2막은 콩쥐가 소·참새·선녀의 도움으로 여러 노동을 해내는 과정을, 3막-4막은 사도와의 혼인 및 콩쥐의 억울한 죽음과 해결 과정을 다루고 있다. 후반부 내용은 콩쥐팥쥐 이야기에 있는 이야기이지만, '소녀극' 또는 '동화극'으로는 어울리지 않는다. 소녀극 또는 동화극다운 분위기는 1막에 등장하는 '아이들' 무리에 의해 설정되었다. 그리고 3막-4막에서 초동과 막동의 조력자 역할을 강조하는 식으로, 설화에 있는 비인간 존재는 살리면서, 콩쥐 주변에 남성 조력자를 추가했다.

콜럼비아악극단이 1941년 3월에 <콩쥐팥쥐>(서항석 구성·연출, 안기영 작곡)를 공연할 즈음, <소녀 가요극 콩쥐팥쥐>(12경)가 『매일신보』(1941.3.2-4.7)에 일주일 간격으로 6회에 걸쳐 연재되었다. 1회 때는 '안신영 작'이라고 밝혀졌는데, 2회부터 6회까지는 '원작 안신영, 구성 서항'

61) 박미경, 앞의 글, 123-131쪽.

62) 동양극장의 전속극단인 희극좌가 1936년 5월에, 청춘좌가 1943년 3월에 공연했다.

63) <경성보육학교 졸업생의 밤>, 『조선일보』, 1938.3.1; <경성 안 여학교 올 졸업생 앨범>, 『조선일보』, 1938.2.18.

64) 『조선일보』, 1938.3.8.

석'이라고 되어 있다. 안신영은 안기영의 동생으로 1941년 당시 교직에 있었다.⁶⁵⁾ 1회부터 상황 설정이 분명히 되어 있고 노래 제목과 음악 양식, 노랫말도 밝혀져 있으니, (원)작자가 노랫말과 내용 열개의 상당 부분을 짤 수도 있다. 이 〈소녀 가요극 콩쥐팥쥐〉는 등사본 형태로 남아 있는 〈콩쥐, 팥쥐〉(대본과 악보)⁶⁶⁾처럼 12경이고, 악곡 수(총 25곡)도 노랫말도 같으니, 1941년 초연 당시의 대본에 근접한다고 할 수 있다. 서항석이 이 대본에 대해 언급한 적은 없지만 서항석이 '구성'을 맡은 것으로 밝혀져 있으니 서항석본이라고 일컫겠다.

콩쥐팥쥐 이야기는, 신발, 계모/이복형제, 조력자 화소들이 신데렐라 유형과 유사하지만, 콩쥐의 결혼 이후에도 사건(콩쥐의 죽음과 환생)이 전개된다는 점이 신데렐라 유형과 크게 다르다.⁶⁷⁾ 서항석본은 콩쥐의 결혼 잔치로 끝나고 결혼 이후의 이야기가 없으니, 전형적인 신데렐라 유형에 가깝다.

구성상 특이한 점은, 하늘의 존재에 해당하는 검은소와 선녀가 극의 시작과 중간 그리고 끝부분에 고루 등장하며, 조력자로서의 전능함을 보여준다는 점이다. 검은소는 하늘음식이 담긴 상자를 짊어지고 나타나 콩쥐를 위로한다.(3경) 선녀는 비단옷과 신발이 든 보자기를 들고 등장하고, 두꺼비와 참새를 불러들여 물 길고 조 짚고 베 짜는 일을 한다.(8경) 즉 검은소와 선녀는 하늘의 음식과 옷을 가져다주는 존재이다. 마지막 장면에도 나온다. 팥쥐와 계모가 콩쥐를 학대한 적 없다고 사도 앞에서도 발뺌할 때,

65) 문경연, 앞의 글, 130쪽.

66) 연세대 중앙도서관 귀중본 서고에 소장. 연대 미상. 이 〈콩쥐, 팥쥐〉를 텍스트로 삼은 논문에, 구성, 곡목 개수와 음악 양식, 노랫말 등이 소개되어 있다. 전정임, 「작곡가 안기영의 향토가극 연구」, 『음악과 민족』 제30호, 민족음악학회, 2005. 174-176쪽.

67) 오윤선, 「세계의 신데렐라유형 이야기군 속에서의 〈콩쥐팥쥐 이야기〉 고찰」, 『동화와 번역』 제11집, 건국대학교 동화와번역연구소, 2006, 269쪽.

김은소와 선녀, 두꺼비와 참새가 나타나 그들의 거짓을 증언한다.(12경) 한편 선녀는 특히 춤추는 존재로서 시각화된다. 8경에서 선녀는 춤추며 등장하고, 제17번 물 길는 노래가 불리고 두꺼비가 물을 길을 때도, 제18번 방아짚는 노래가 불리고 참새가 조를 짚을 때도 선녀는 춤을 춘다.

악곡상 특이한 점은 판소리 심청가의 소리대목을 연상시키는 ‘창극조’이다. 악곡이 명시된 곡은 총 25곡으로, 각각의 노래에는 독창, 합창, 병창, 이중창이라는 가창 방식과 명곡풍, 민요풍, 리듬풍, 사설풍, 동요풍, 창극조처럼 악곡의 양식이 명시되어 있다. 조선색을 띠는 악곡의 수는 절반 정도로, 민요풍이 8회, 영산회상과 가곡조가 각각 1회, 창극조가 3회 설정되었다. 창극조는 장면이 바뀌느라 암전일 때 여창자나 남창자가 혼자 나와서 사설을 하는 식으로 진행된다. 제4번 창극조는 1경과 2경 사이에 남창이 등장해 “이러구려 세월은 흘러흘러 구박 십년에 봉오리 피니 콩쥐의 나이는 열하고 다섯”이라고 알리고, 제13번 창극조는 6경과 7경 사이에 여창이 등장해 “이리하여 학대는 고비고비 콩쥐의 고생은 갈수록 태산인데 고진감래는 언제나 있을 건가”라고 시간 경과를 요약한다. 11경의 끝에 나오는 제24번 창극조는 상대적으로 길게 콩쥐 신세를 요약한다.

설화에 없는, 추가된 인물이나 상황을 살펴보면, 남녀노소의 조력, 특히 아이들의 조력이 강조되고 있다는 점이 눈에 띈다. 1경의 제1번 나물캐는 노래는 처녀들이, 제2번 김매는 노래는 목동들이, 제3번 콩쥐의 내력은 처녀들과 목동들이 함께 부르며, 봄이 온 산과 들을 노동 현장으로 그려낸다. 5경에 등장한 노파와 노인, 여아들과 남아들은 제11번 서사와 제12번 탐식하는 노래에서 팔쥐와 계모를 홍보고 비판한다. 남녀 아이들의 합창도 있다. 7경의 제15번 잔치구경 생각에는 콩쥐의 마음을 대변하는 합창이고, 10경의 제22번 팔쥐 욕하는 노래는 팔쥐와 계모를 홍보는 합창이다. 남녀 아이들이 소녀의 고난 극복 과정에 참여하고 응원하는 것이다.

신문에 연재될 때 ‘소녀 가요극’이라고 ‘소녀’를 내세운 것은 주인공의 성별을 고려한 것일 테지만, 교육·문화계에서 소녀와 소년, 또는 아동의 역할을 새삼 강조하던 시대의 경향일 수도 있다.⁶⁸⁾ 1경에서 불리는 세 노래는 노동 현장에 있는 공주의 상황을 강조한다. 노동하는(노동을 해야 하는) 소녀 공주는 비인간 존재와 남녀 아이들의 협조를 받으며 임무를 완수하고 혼인 상대도 만난다. 근면하게 노동하고 협동하는 아이들의 성장을 시사하는 이야기인 셈이다. 그리고 이 〈공주팔쥐〉는 〈세기의 용아〉(10경) 및 시국가요극 〈팔굉일우〉와 함께 공연되었다.⁶⁹⁾ 노동하는 소녀와 용기 있는 아동을 내세운 연극은 노골적인 시국가요극과 함께 배치될 수 있을 정도로 ‘시국’의 요구에 부합했던 것이다.

3-2. 〈견우직녀〉와 〈은하수〉: 조선에 온 관광객과 천녀

지상으로 내려온 선녀가 날개옷을 잃어버리고 이를 숨긴 나무꾼과 결혼하는 ‘금강산 나무꾼과 선녀 전설’이, 1920년대 나온 일본어 출판본에는 ‘天女の羽衣’, ‘韓樣羽衣’, ‘若者と羽衣’라는 제목으로 실렸다.⁷⁰⁾ 이들 명칭에서 일관되게 사용되는 우의(羽衣)라는 용어는 일본 ‘미호(三保)의 우의

68) 〈공주팔쥐〉(1941.3)와 〈견우직녀〉(1941.8) 공연 사이인 1941년 6월 3일부터 5일까지, 조선음악협회가 주최한 ‘음악보국주간 대연주회’가 열렸는데, 후원사로 나선 『매일신보』에 이런 글이 실리기도 했다. “음악보국주간입니다...음악보국주간에 아직까지도 국가와 나라에서 무슨식이 있을 때면 부르는 예하면 〈바다로 간다〉라든가 〈애국행진곡〉이라든가 〈태평양행진곡〉 같은 것은 어느 때든지 외울줄 아는 사람이 되어야 합니다...노래를 잘 부르는 애국소년소녀가 되시길 바라마지 않습니다.” 『소년소녀』, 『매일신보』, 1941.6.2.

69) 『매일신보』, 1941.3.8. 광고.

70) 조선총독부 편 『조선민속자료 제2편 朝鮮童話集』(1924)에는 ‘天女の羽衣’로, 도쿄에서 간행된 『日本童話集』(1924)에는 ‘韓樣羽衣’로, 나카무라 료헤(中村亮平) 편 『朝鮮童話集』(1926)에는 ‘若者と羽衣’로 실렸다. 오다케 키요미, 앞의 글, 6-20쪽.

(羽衣)전설' 혹은 이 전설을 소재로 만든 노(能)의 레퍼토리인 〈羽衣〉를 환기한다. 이렇게 일본어 출판본에서, 금강산 나무꾼과 선녀 전설은 '우의'의 조선판으로 재설정되었다.

금강산 나무꾼과 선녀 전설과 우의 전설의 연결은, 조선총독부 중앙홀 벽화의 화제이기도 했다. 중앙홀을 장식할 벽화를 담당한 서양화가 와다 산조(和田三造)의 증언에 따르면, 화제 때문에 고심하던 사이토 총독과 미즈노 정무총감이, 도쿄제국대학교수였던 구로이타 가쓰미(黑板勝美)와 하기노 요시유키(荻野由之)의 의견을 수렴해, 금강산 전설과 미호 우의 전설을 반원형 형태의 벽면에 그리는 것으로 화제를 결정했다.⁷¹⁾ 양국의 동질성을 강조하여 내선일체의 이데올로기적 효과를 성취하려 한 것이다. 에도(江戸)시대까지 예능 속에서 소비되던 미호의 우의천녀가, 서구의 신화를 대체할 주요 도상으로 인식되어 일본의 역사·신화적 공간 내에 새롭게 편입되기 시작했고, 1890년 제3회 내국권업박람회에 출품된 혼다 긴키치로(本多錦吉郎)의 〈우의천녀〉를 시작으로 제국극장 천정화(1911), 조선총독부 벽화(1926)를 거치며 우의천녀는 아시아적 천녀로 변화되어 갔다.⁷²⁾

라미라가극단의 〈견우직녀〉와 〈은하수〉는,⁷³⁾ 금강산 나무꾼과 선녀 전설을 우의 전설과 연결시킨 1940년대식 사례이다. 〈견우직녀〉는 '나무꾼과 선녀 전설'을 〈은하수〉는 '견우직녀 전설'을 소재로 하고 있다. 견우와 직녀라는 이름을 나무꾼과 선녀의 이름으로 삼음으로써, '견우직녀'라는

71) 〈平和と善政の象徴 描かれた傳説羽衣〉, 『경성일보』, 1926.9.7.

72) 김정선, 「근대 羽衣 天女 圖像의 변용: '일본'에서 '아시아'적 천녀로」, 『석당논총』 제 76호, 동아대학교 석당학술원, 2020. 85-104쪽.

73) 〈은하수〉(『춘추』 제15호, 1942. 4)와 〈견우직녀〉(『춘추』 제19호, 1942. 8)를 분석 텍스트로 삼는다. 『경안 서항석전집 (1)』(하산출판사, 1987)에는 '〈견우직녀〉 제1부 지상편, 제2부 천상편'이라는 제목으로 실렸다.

제목으로 나무꾼과 선녀 전설을 포섭하고, ‘은하수’라는 제목으로 견우직녀 전설의 배경인 천상 세계를 환기했다. <은하수> 대본 앞에 실린 ‘작가의 말’에서, 소오 설의식은 <견우직녀>는 ‘羽衣전설’을 얹어넣은 것으로, ‘동양 전설을 가극화’한 것이라고 했다.

<견우직녀>에서 견우는 ‘떠오르는 태양’의 이미지로 형상화된다. 1경은 마귀·도깨비·요술할멈·구미호 등이 금강패담가를 부르며 시작해, 금강정령들이 이들을 물리치고 금강예찬가를 부르는 식으로 이어진다. 정령들이 수호하는 이 금강산에 견우가 등장하며 시작되는 2경의 지문과 대사를 보면, 견우는 나무꾼이 아니다. ‘동편에 해가 불끈 솟으면’ 대지의 아들 견우가 소를 데리고 피리를 불면서 등장하고, “(사방을 돌아보며) 조선 땅은 어찌면 이렇게 고우냐 참 좋구나”라고 말한다. 견우는 떠오르는 해와 함께 조선 땅에 도착한 존재로, 관광차 금강산에 도착한⁷⁴⁾ 일본인같은 존재로 형상화된 것이다. 그리고 견우는 문명을 상징하는 불을 지닌 존재이다. 4경에서 견우는 주머니에서 부시(부싷돌을 쳐서 불이 일어나게 하는 쇧조각)를 꺼내 소에게 주어 불을 피우도록 해, 직녀를 안심시키고 직녀의 마음을 얻는다.

<견우직녀>에서 팔담에 내려온 선녀 직녀는 ‘우의곡’과 우의곡에 맞춰 춤추는 ‘춤’으로 형상화된다. <견우직녀>의 4경과 7경의 뒷부분에는 우의를 입고 춤을 추는 여덟 선녀들이 등장한다. 4경 팔담 장면은 우의곡을 비롯

74) 일본교통공사의 전신인 자판츠리스트뷰로(ジャパン ツーリスト ビュ-ロ-, Japan Tourist Bureau)가 1919년부터 1940년까지 해마다 간행한 『旅程と費用概算』에 따르면, 금강산은 식민지조선의 최고 관광지였고, 1930년 금강산전철의 완전 개통으로 경성에서 약 6시간 만에 장안사에 도착했다. 정치영, 『여행안내서 『旅程と費用概算』으로 본 식민지조선의 관광공간』, 『대한지리학회지』 제53권 5호, 대한지리학회, 2018. 734-736쪽. 1941년 4월 조선악극단은 황국영화사와 <노래의 낙원으로 간다>를 찍기로 계약하고, 경주, 부여, 금강산 등을 배경으로 이뤄지는 민요공연 촬영 계획을 세우기도 했다. 『매일신보』, 1941.4.6.

해 총 9개 곡목이 불리는, 이 가극의 중심 장면이다. 선녀들이 한 명씩 차례대로 팔담 중 하나를 택해 옷 벗고 들어가는 상황이 꽤 자세하게 설정되어 있고, 공연 광고에서도 이 장면을 요란하게 강조한다. 직녀를 포함한 선녀들은 돌아가며 우의곡을 부르며 춤을 춘다. 7경에서도 사슴이 가져온 우의를 입게 되자 직녀는 ‘우의별곡’을 부르며 춤을 춘다. ‘춤 추는 선녀’ 화소는 일본 우의 전설의⁷⁵⁾ 특징이다.

천상편인 〈은하수〉에서도 우의곡은 주제가처럼 거듭 불린다. 함께 천상에 올라갔지만 헤어져 있는 상황을 보여주는 1경에서, 견우에 대한 직녀의 그리움은 피리소리로 직녀에 대한 견우의 그리움은 우의곡으로 환기된다. 그리고 2경과 7경에서 불리는 우의곡과 더불어, 견우와 직녀의 애달픈 사랑이 연결되기에 이른다. 이렇게 우의곡은 ‘천상의 존재’를 떠오르게 하면서 견우와 직녀를 잇고, 〈견우직녀〉와 〈은하수〉 두 작품을 잇고, 조선의 금강산 전설과 일본의 우의 전설을 잇는다.

조선색 입히기는 판소리와 민요를 일부 차용하는 식으로 이뤄졌다. 〈견우직녀〉와 〈은하수〉의 몇몇 장면은 〈춘향가〉의 장면구성 방식과 유사하다. 예를 들어, 〈견우직녀〉 2경에서 소가 ‘관동팔경’을 읊어주는 장면은 〈춘향가〉에서 방자가 남원절경을 읊어주는 장면과 유사하고, 〈은하수〉의 제27번 풍운점고 장면은 〈춘향가〉의 기생점고 대목을 연상시킨다. 악곡 명에 창극조가 없어진 대신 민요가 추가되었다. 〈견우직녀〉에는 민요풍과 단가풍 도합 11곡이 있는데, 이와 별도로 8경에서 ‘육자백이’와 ‘아리랑’이 불린다. 사슴이 견우를 찾을 때 도움을 주는 초부가 이 두 민요를 부르는데, 이 민요들이 극의 전개에 특별히 부합하지는 않는다.

75) 우의 전설에서, 늙은 어부는 옷을 돌려달라는 선녀에게 천인의 춤을 보여 달라고 요구하고, 선녀는 옷을 되돌려 받은 뒤 천상의 춤을 추며 하늘로 날아올라가 후지산 봉우리 근처로 사라진다.

재즈풍을 부정적으로 처리하는 방식으로 ‘격축영미’를 실행하기도 했다. <은하수> 앞 ‘작가의 말’에서 설의식은 “저속한 재즈음악과 야비한 유행가곡이 일세를 풍미하는 중에 예흥사는 모든 불리한 조건을 불구하고 단연 민중예도의 수립, 건전오락의 제창이란 목표를 고수”하고자 한다고 밝힌 바 있다. <견우직녀>에서는 마귀·도깨비·요술할멈·구미호 등이 출현하는 장면(제3번 풍성수성가)에서, <은하수>에서는 까마귀와 까치들이 다리를 놓을 때(제20번 오작가, 제25번 오작행진곡)와 번개·우레·바람·구름·용왕 등이 심술을 부릴 때(제28번 폭풍우가) ‘재즈풍’ 곡이 불린다. 평화를 해치거나 주인공을 곤경에 빠뜨리는 부정적인 상황을 재즈풍으로 표현함으로써, ‘저속한 재즈음악’을 떨쳐내고 민중예도를 수립하는 방식을 모색한 셈이다.

배경이 미호의 바닷가가 아니라 금강산이고 팔담에서 목욕하는 선녀 화소가 선택되어 있어 얼핏 조선의 전설을 중심에 둔 듯하지만, <견우직녀>에서 금강산 나무꾼과 선녀 전설의 정체성은 감쪽같이 지워졌다. <견우직녀>에서 견우는 나무꾼이 아니라 조선을 찾아온 일본인 관광객이고, 직녀는 우의곡에 맞춰 춤을 추는 천녀이다. <견우직녀>가 공연되기 두 달 전인 1941년 6월, 조선음악협회 주최로 ‘음악보국주간 대연주회’가 열렸다. 대회 궁성요배와 목도, 일본국가 봉창으로 시작된 이 행사(3일 조선음악부, 4일 방악부, 5일 양악부)의 두 번째 날인 4일 방악부(일본음악부) 공연에 <금강산의 노래> 합창과 <松의 羽衣> 연주가 포함되었다.⁷⁶⁾ 방악으로 편

76) 방악부(일본음악부) 중 <금강산의 노래> 합창이 있다는 사실은 『매일신보』, 1941.6.1.(조간)에서, <松의 羽衣>는 『매일신보』, 1941.6.1.(석간)에서 확인했다.

이 음악보국주간 대연주회 셋째 날인 5일 양악부 야간 공연에서 안기영 지휘로 명성 합창단의 가요극 <콩쥐팍쥐>와 <견우직녀>가 불려졌다고 보고된 바 있는데(노동은, 「일제하 음악인들의 친일논리와 단체」, 『음악과현실』 제25호, 민족음악협회, 103쪽), 5일 양악부 밤 공연에 ‘안기영 곡’이 있다는 것은 확인했지만, 이때 <콩쥐팍쥐>와 <견

성된 이 두 곡목이 불러일으켰을 감각적 인지가, 우의 전설 이미지로 금강산 나무꾼과 선녀 전설을 덮어버린 <견우직녀>에서 다시 활성화되며 유포되었을 것이다.

4. 조선악극단/반도가극단의 지나 재현

‘조선’을 단체 이름으로 앞세운 조선악극단의 정체성은 조선 밖에서, 특히 1939년 진행된 제1, 2차 일본 공연을 통해 선명하게 드러났다. 1939년 2월 26일 경성을 출발한 오케레코드 조선악극단 일행은 도쿄에 도착, 궁성요배를 마치고 육군군학교에서 위문공연을 했다.⁷⁷⁾ 오사카, 나고야 등지를 옮겨 다니며 총 63일간 204회 공연을 했고⁷⁸⁾ JOBK 중계방송과 도호영화 출연 등의 성과를 내고 귀환했다.⁷⁹⁾ 제2차 공연은 11월부터 약 3개월 지속되었다. 제국극장에서 공연한 것을 성과로 자랑했고, 조선옷을 입고 백의용사를 위로하는 단체로 거듭 홍보되었다. 그리고 1943년 1월, 조선군보도부의 추천으로 일본에 가 도쿄와 오사카 군인회관에서 ‘지원병에서 취재한 연제로’ 공연을 하며⁸⁰⁾ 장기 순회공연을 했고, 6월에 경성 귀환 공연을 했다.

조선악극단은 1940년 들어서 만주 흥행을 개척했고, 시국에 맞춘 공연

우직녀)가 불린 것은 확인할 수 없었다.

77) <조선옷에 황홀 백의용사 大滿悅>, 『매일신보』, 1939.3.15.

78) <朝鮮樂劇團歸城報告公演>, 『조선신문』, 1939.6.10.

79) <朝鮮樂劇團の土産話>, 『경성일보』, 1939.5.17. 도쿄 아사쿠사 화월극장에서 공연하는 모습이 도호영화인 <思ひつき夫人>에 삽입되어, 조선악극단 최초의 영화출연이라고 홍보하기도 했다. <思ひつき夫人>に朝鮮樂劇團舞臺面を挿入, 『조선신문』, 1939.4.20.

80) <조선 인식을 고취-조선악극단 내지에서 公演>, 『매일신보』, 1943.1.27.

을 적극적으로 실행했다. 1940년 만주연예협회와 제휴한 조선악극단은,⁸¹⁾ 7월-8월 ‘민족협화’를 도모하는⁸²⁾ 만주 공연을 만선일보 후원 속에 진행, 환영좌담회나 전시회 등의 부대행사까지 진행했고,⁸³⁾ 9월(15-17)에는 귀성 기념으로 부민관에서 ‘춘향 레뷰극’⁸⁴⁾이라 불리는 <歌ぶ春香傳>(제1부 ‘예찬하라 興亞’ 11경, 제2부 ‘紅白歌 合戰’ 24경, 제3부 ‘노래하는 춘향전’ 16경)⁸⁵⁾을 공연했다. 그리고 1941년 4월에도 만주 공연을 했고,⁸⁶⁾ 조선악극단 단장인 이철이 기획했던 그랜드 발레 <부여회상곡>(1941.5)을 떠올리려는 듯 ‘부여’를 소재로 한 <낙화삼천>(1941.7)을⁸⁷⁾ 공연했다. 1942년부터는 헌납시, 朗詠극, 낭곡극, 향토악극, 음악무용집(또는 바리에테), 대가극 등의 양식명을 앞세웠고, <神風>이나 <太平洋は君を呼ぶ>처럼 가미카제를 예찬하고 징병제를 독려하는 레퍼토리를 공연했다. 만주국건국 10주년인 1942년 8월에는 총독부척무과·만주개척총국·매일신보사가 공동 주최한 개척민위문연주반에 참석했다. 그리고 1943년에는 다카라즈카가극단의 작가였던 사토 쿠니오(佐藤邦夫)가 조선악극단 총무가 되어⁸⁸⁾ 만주 순연을 이끌었다. 조선악극단 자매조로 창립한 신생극단이 창립공연을 마치자마자 곧 만주 공연(7.12-8.8)을 떠났고,⁸⁹⁾ 11월에는 오케음악무용연구생, 저고리시스터즈, 아리랑보이스 등

81) 7월 이전에도 중국 공연이 추진되었다. 1940년 4월 북경, 전진 등에서의 단기공연(『조선신문』, 1940.4.9.), 6월 목단강에서의 공연(『만선일보』, 1940.6.21.) 등.

82) <조선악극단 만주연예협회와 제휴>, 『매일신보』, 1940.7.13.

83) <대중오락의 최고봉 조선악극단 來演>, 『만선일보』, 1940.7.26. <환영좌담회>, 『만선일보』, 1940.8.6.

84) <춘향레뷰극전>, 『매일신보』, 1940.9.13.

85) <노래하는 춘향. 조선악극단 특별공연>, 『매일신보』, 1940.9.16.

86) 1941.4.11-26. 전만 6개소 신경 봉천 대련 안동 무순 안산 영구 공연, <조선악극단 전만공연일정>, 『매일신보』 1941.3.30.

87) <조선악극단-하계공연>, 『매일신보』, 1941.7.1; <朝鮮樂劇團の“落花三千”, 映畫なしの明治座公演>, 『경성일보』, 1941.7.18.

88) 다테노 아키라, 『그때 그 일본인들』, 오정환·이정환 역, 한길사, 2006, 448-449쪽.

을 충동원해 만선 공연을 떠났다.⁹⁰⁾

일본과 만주 흥행을 자주 한 단체답게, 조선악극단의 공연 레퍼토리에는 중국 소재 음악과 무용(극)이 포함되곤 했다. 1940년 도호영화 <지나의 밤> 이 약초극장에서 상영될 때, 조선악극단 직속 오케싱어팀이 <차이나 환상곡>을 연주했다.⁹¹⁾ 1943년 전후부터 ‘지나’ 소재극이 눈에 띄게 증가했다. 악극 <아편의 항구(阿片の港)>(6경, 조명암 작 연출, 1943), 가극 <왕소군(王昭君)>(진우촌 원작, 조명암 각색·연출, 김해송 작·편곡, 1943), 무용극 <목란(木蘭)>(1944), 가극 <도화만리(桃花萬里)>(1945)가 그 예이다.

조선악극단과 더불어 반도가극단도 지나 소재극을 공연했다. 1942년부터 만주 공연에 나섰던 반도가극단은 서항석이 참여해 설화 소재 가극 공연을 했고, 전쟁 막바지에는 <만리장성>(1944)과 <목련화(木蓮花)>(1945) 등을 공연했다.

지나 소재극으로 범칭한 이 작품들의 대본을 구할 수 없어 구체적인 논의는 어렵다. <아편의 항구>가 아편전쟁을, <왕소군>이 한나라 공녀를 소재로 했으니 이들은 역사 소재극의 맥락에서 살필 수 있다. 여기에서는 화목란과 맹강녀를 소재로 한 작품들의 출현 상황을 살펴 맥락적 해석을 하고자 한다.

4-1. <목란>: 전장의 여성용사

1939년 제작된 상해영화 <목란종군(木蘭從軍)>(卜萬蒼 감독, 陳雲裳 주연)이 1940년 10월 만주국에서 상영되며 큰 인기를 얻었다.⁹²⁾ 1941년 중

89) 『매일신보』, 1943.7.17. 광고.

90) <만선 일정>, 『매일신보』, 1943.11.17.

91) <朝鮮樂劇團直屬オーケシンギングチーム若劇に上演決定>, 『조선신문』, 1940.6.23.

순부터 조선에서도 영화 <목란중군>의 수입 배급 소식이 화제를 부르고,⁹³⁾ 『삼천리』에서는 이 영화가 당나라의 전설로서 유명한 남장 미녀 화목란(花木蘭)의 이야기를 소재로 한 경극을 영화화한 것이라고 소개했다.⁹⁴⁾ 영화는 1942년 8월 5일 경성보충극장에서 개봉되었다. 홍보 문구에서는 ‘당나라 때 오랑캐 침략으로 일어난 전쟁에 참여한 남장미녀 화목란의 모험과 사랑’을 강조했다.⁹⁵⁾

화목란이 아버지를 대신해서 남장을 하고 전쟁에 참전했다는 소재는 일제 문화기업들이 애호할 법했다. 1941년 7월, 제2회 ‘도호 국민극’으로 <목란중군>(白井鉄造 작, 白井鉄造·益田隆 연출)이 도쿄 다카라즈카극장에서 공연되었다. 적군을 무찌르고 개선하는 남장미녀 이야기는, 지원병을 모집하는 형국에서 맞춤형 소재였다.

일본과 만주 공연을 자주하던 반도가극단과 조선악극단도, 화목란 이야기를 공연했다. 1942년에는 반도가극단이 만주 공연 중에 <단오절>(일명 목란중군, 10경)이라는 이름의 작품을 공연했는데,⁹⁶⁾ 제작 참여자는 알 수 없다. 1944년에는 조선악극단이 ‘지나 고전극’을 무용화한 무용극 <목란(木蘭)>(조명암 구성, 金村正 연출, 貞井昇 안무, 南里養一 음악)을 중앙극장에서 공연했다. ‘중국북지 황군위문 친선예능’ 업무를 마치고 조선에 돌아온 것을 기념하며 기획한 공연이었다.⁹⁷⁾ 그리고 1945년 반도가극단

92) 1940.10.27-11.12 진행된 만영정기유료운영 프로그램에 <목란중군>이 있다. 김려실, 「조선영화의 만주 유입-만선일보의 순회영사를 중심으로」, 『한국문학연구』 제32호, 동국대학교 한국문학연구소, 2007, 276쪽.

93) <問題の支那映畫「木蘭從軍」封切>, 『조선신문』, 1941.9.28.

94) 樂浪學人, 「지나영화 <木蘭從軍>, 처음 소개되는 문제작」, 『삼천리』 제14권 1호, 1942.1.1.

95) 『매일신보』, 1942.8.3.

96) 반도가극단, <군국의 봄>(8경), <단오절>(일명 <목란중군>10경), <웃 산 가정교사의 권>(4경) 외 노래와 무용. 「만선일보」, 1942년 4월. 이복실, 『만주국 조선인 연극』, 지식과교양, 2018, 139쪽 재인용.

은 가극 <목련화(木蓮花)>(조명암 작, 萬代伸 연출, 貞井 昇 안무, 안기영 곡)를⁹⁸⁾ 중앙극장에서 공연했다. ‘만다이 신’이라 불린 신고송이 연출을 하고, <콩쥐팍쥐> <견우직녀> 등을 작곡한 안기영이 참여한 작품으로, 은 사재단군인원호회조선본부가 주최하고, 조선연극문화협회와 경성일보사가 후원했다.⁹⁹⁾



<그림 2> 『경성일보』, 1942.8.2.



<그림 3> 『매일신보』, 1945.5.14.

4-2. <맹강녀>: 부역장의 열녀

진시황 시대 만리장성에 인부로 징용된 남편이 돌아오지 않자 시신 더미를 파헤쳐 가며 남편의 시신을 찾아낸 뒤 굶어죽는 맹강녀의 사랑 이야기는 열녀 덕목을 효과적으로 강조한 이야기로, 진시황의 악정을 고발하는 이야기로 널리 전승되었다.

97) 『매일신보』, 1944.9.13. 광고.

98) 1945.4.23-30, <목련화>, <콩쥐팍쥐>, 『매일신보』, 1945.4.20. 광고. <목련화(木蓮花)>를 화목란 소재 작품으로 보는 것은 필자의 추정이다.

99) 『매일신보』, 1945.4.20.

일제 문화기업에 의해 이 설화가 레뷰로 오페레타로 만들어졌다. 다카라즈카소녀가극단의 그랜드 레뷰로 유명한 〈만주에서 북지로(滿洲より北支へ)〉(岸田辰彌 연출, 1938)는 만주국의 대련에서 시작해 요양·안산·봉천·무순·신경·하얼빈·열하·만리장성·자금성을 도시 홍보하듯 장면화해 보여주는데, 특히 만리장성 장면은 만리장성의 관문인 산해관 앞에서 맹강녀 이야기를 보여주는 식으로 짜였다. 만리장성이 맹강녀의 사랑을 앓아간 중국을 의미한다면, 다카라즈카가극단의 맹강녀 전설 재현은 일제가 산해관을 정복한 중일전쟁의 승리를 기념하게 된다.¹⁰⁰⁾ 그리고 만주국 건국 10주년 경축 기념을 강조하며 거행된 제3회 ‘도호 국민극’ 레퍼토리 중에는 맹강녀 설화를 소재로 한 오페레타 〈난화선〉(白井鉄造 작·연출, 1942)이 포함되었다.

1944년부터 조선에서도 맹강녀 설화를 소재로 한 작품이 공연되었는데, 제목이 다 제각각이다. 우선 반도가극단이 1944년에 공연한 〈만리장성〉이¹⁰¹⁾ 맹강녀 설화를 소재로 했다는 것은 필자의 추정이다. 맹강녀 설화는 만리장성 관련 설화이다. 만주 순연을 빈번하게 했던 반도가극단이 라면, 맹강녀 설화를 소재로 한 작품을 기획했을 것이다. 1945년 1월 극단 고협이 창립 제5주년 기념공연을 내걸고 〈만리장성〉(4막, 이서향 작·연출)을 공연했는데, 포스터에는 “靑年, 副官, 苦力, 漢奸, 그러나 그의 생명도 군복을 입으며부터 중국에 바쳤든 것이다!!”¹⁰²⁾라는 광고 문구가 있다. 고협의 이 작품도 맹강녀 설화를 다뤘을 가능성이 크다.

조선악극단은 1945년 3월 ‘지나고전전설가극’ 〈도화만리〉(조명암 작·

100) 배묘정, 앞의 책, 190쪽.

101) 〈만리장성〉(18경), 1944.2.2.-24 진주, 대구, 정읍, 군산 등지 공연. 『매일신보』, 1944.2.6.

102) 『매일신보』, 1945.1.27. 고협은 1945년 4월에도 〈만리장성〉을 공연했다.

연출, 金井榮三 작곡·편곡, 8경)를 명치좌에서,¹⁰³⁾ 1945년 5월 ‘지나고 전物語の歌劇화’를 내걸고 <맹강녀>(조명암 작·연출, 金本榮三 음악, 貞井昇 안무, 10경)를 동양극장에서 공연했다.¹⁰⁴⁾ 가극이라는 양식명도, 작가·연출가도 같은데, 구성은 달라 하나는 8경이고 하나는 10경이다. ‘도화만리’를 맹강녀 설화 소재작으로 간주한 것은, 해방기에 나온 광고에 근거한다. 명성영편공사(明星影片公司)가 제작한 영화 <孟姜女>(柳中浩 감독, 周璇 徐風 주연)가 1947년 11월부터 상영되었는데, 영화 상영 광고에 ‘맹강녀(일명 도화만리)’라고 나온다¹⁰⁵⁾ 조선악극단은 ‘도화만리’ 또는 ‘맹강녀’라는 이름으로 맹강녀 설화를 가극화해 공연했다.

5. 나오는 글

신체제기, 경성의 공연계에는 기이한 풍경이 펼쳐졌다. 1940년 4월 ‘다카라즈카쇼 일행’이 가극 <春香傳>을 공연했고, 그해 9월 만주 흥행을 마치고 돌아온 조선악극단은 <歌ふ春香傳>을 공연했다. 일본인과 조선인이 만든, (조선)민족 소재 일본어연극이 경성부민 앞에서 연이어 공연되었던 것. 1942년 10월 다카라즈카가극단은 조선 공연에서 만주국의 선전 슬로건인 오족협화를 강조한 <美と力>을 공연했고, 1943년 12월 제일악극대는 오족의 의상을 입은 모습으로 <공영권 풍물시>를 공연했다.¹⁰⁶⁾ 일본과

103) 『매일신보』, 1945.3.13. 광고

104) 『매일신보』, 1945.5.16. 광고

105) 맹강녀(일명 도화만리), 1947년 12월 7일부터 4일간 중국영화와 제일악극단 동시 공연, 『부산신문』, 1947.12.7. 광고.

106) 1943.12.18-22. 악극 <공영권 풍물시>(5경), 경연극 <춘풍일가>(5경), 경음악극 <第一季節の放送>(전1경), 제일극장. 『매일신보』, 1943.12.17. 광고; 『매일신보』,

조선 공연단이 경성부민 앞에서 연이어 대동아공영과 오족협화라는 슬로건을 감각화·무대화했던 것.

이를 시국적 현상으로 설명하려면, 조선 공연단들의 일본·만주 공연 못지않게 일본 공연단들의 조선 진출 상황과 레퍼토리의 경향성을 점검해야 한다. 본고에서는 1940년-1941년 니치게키댄싱팀과 도호무용대의 경성 공연, 1942-1943년 다카라즈카극단의 제1,2차 경성 공연에 관한 정보를 확인하고, 이들 일본 공연단의 레퍼토리 및 '도호 국민극'의 시국극적 특성들을 분석해, 조선의 가극단들이 놓인 맥락을 드러내고자 했다.

문화기업인 도호와 다카라즈카극단의 국책선전용 국민극에는, 동아시아 민족의 지역적·문화적 기표를 절취해 혼종양식인 일본식 레뷰로 재현하는 경우가 상당했다. 또한 여성과 아동을 주인공으로 앞세워 총후 국민으로서의 역할을 시사하기도 했다. 그리고 이들 공연단은 대규모 편성으로 조선·만주 등지에서 순회 공연을 하며, 일본을 민족(지역) 재현의 주체로서 전시하고 홍보했다. 동아시아 민족 소재 공연물 양산 및 아동과 여성의 총후 재배치는, 동아신질서 건설 운동과 내선만을 잇는 이동공연 활성화 속에서 강화된, 시국적 현상이었다.

라미라가극단은, 관계자들의 회고와 달리, '시국가극'을 공연하는 단체로서 출발했다. 콜롬비아악극단을 개명하면서 단체의 목적으로 '국민정신양양'에 일조하겠다는 의지를 천명했고, 창단 공연부터 신체제 건전오락에 대한 시국의 요구를 수용하며 레퍼토리를 구성했다. 민속설화 소재작이라 할 라미라가극단의 세 작품은 공히 아시아에서 널리 공유되는 설화를 바탕으로 하면서 조선의 향토성을 강조하는 식으로 대동아공영이라는 일제의 이념을 재현하고 조선을 타자화했다. <콩쥐팍쥐>에서는 노동하는

소녀와 아이들의 활약을 강조하는 식으로, 신체제 건설 차원에서 아동과 여성의 생활 교육을 강화했던 '시국의 요구'에 부응했다. <견우직녀>와 <은하수>는 견우와 직녀를 '떠오르는 태양'과 '천녀'라는 일본적 이미지로 형상화함으로써 범아시아 이야기의 중심을 일본으로 재현하는 효과를 내었다. 동양적 보편성을 강조하는 데서 나아가, 일본이 중심인 대동아공영 이미지를 창출했던 것이다.

일본과 만주 흥행에 적극적으로 참여했던 조선악극단과 반도가극단이 가극 <맹강녀>와 무용극 <목란>을 공연한 것은 신체제기 후반의 특이 현상이었다. 유치진·함세덕 등 당대의 대표 극작가들이 쓴 백제와 신라 소재 역사극에서 줄곧 무도한 적대국으로 재현되곤 하던 중국이¹⁰⁷⁾ 이들 지나 설화 소재 공연에서는 이야기의 배경으로 후경화되거나 침략당하는 영토로 재설정되었다. 또한 지나 설화 소재작들은, 맹강녀와 화목란이라는 여성 주인공 이름을 제목으로 앞세우면서, 여성을 총후 국민으로 연성시키려는 신체제기의 기치를 실천하는 효과를 내었다. 그리고 조선의 가극단들은 이들 지나 소재작들을 통해 지나를 재현하는 의사-주체 역할¹⁰⁸⁾을 연중 수행하기도 했을 것이다.

본 논문에서 검토한 제국과 식민지 가극단의 민족(지역) 재현작들은 대부분 민속설화 소재작이었다. 일본 공연단들이 '춘향전'을 공연하며 조선을 재현했듯, 조선 가극단들도 조선과 지나의 민속설화를 소재로 삼아 조

107) '고대사'를 소재로 한 <무영탑>, <어밀레종>, <왕자 호동> 등에서 중국이 타자화되는 방식으로 구성되었다. 이상우, 「표상으로서의 망국사 이야기-식민지 후반기 역사극에 나타난 민족담론과 식민담론의 문제」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.

108) 중일전쟁 이후 '만주', '북지'로 가는 조선인들은 스스로가 대륙을 정복하는 의사-제국주의자가 되어 식민주체의 욕망을 드러내기도 하였다. 정종현, 「중일전쟁과 체제협력의 알리바이」, 『일본학』 제28집, 동국대학교 일본학연구소, 2009, 237-270쪽.

선과 지나를 재현했던 것이다. 일제는 서양이 동양에 대해 실행한 오리엔탈리즘 담론을 동아시아 제민족들에게 구사했다. 일본 공연단들이 동아시아 제민족의 전통 춤이나 민속설화 등을 차용하며 민족을 재현한 것은, 동아시아 제민족을 ‘전통’과 ‘민속’의 시간대에 고정시키는 일본식 오리엔탈리즘의 구현 과정이기도 했다.¹⁰⁹⁾ 그리고, 유사 방식으로 진행된 조선 가극단들의 민족 재현은, 조선과 지나를 현재 없는 과거로, 근대 이전의 원시/야만으로 틀짓기 한다는 점에서, 일본식 오리엔탈리즘의 파장을 보여주는 것이었다.

신체제기에 처음 공연된 조선 가극단들의 민속설화 소재작들은, 해방기와 한국전쟁기에도 활발하게 재공연되었다. 신체제기 조선연예작가동맹회 회장으로 ‘셀 수 없이 많은 가극’ 대본을 쓰고 연출했던, 특히 라미라가극단과 반도가극단의 민속설화 소재극을 쓰고 연출했던 서항석은, 해방 직후 창극 대본가로 활동을 재개했다. <콩쥐팍쥐>와 <견우직녀>가 공연되었고, 맹강녀와 화목란 이야기는 창극으로도 공연되었다. 신체제기와 해방기의 이 때끈한 연속에 의해, 각 작품들이 처음 출현했을 때의 맥락은 줄곧 지워졌다. 그렇게 일본식 오리엔탈리즘의 잔존 가능성은 오랫동안 외면되었다.

109) 경성제국대학 문학과 내에 조선문학과 지나문학 강좌가 개설되었는데, 이들 강좌에서 유통된 지식-담론은 일본 제국 일부로서의 지방학 혹은 근대 이전의 민속학 차원에서 이뤄졌다. 유명도, 앞의 글, 155-160쪽.

참고문헌

1. 기본자료

- 〈소녀극 콩쥐팥쥐〉(이훈), 『동아일보』, 1938.3.29-4.8.
〈소녀 가요극 콩쥐팥쥐〉(안신영 원작, 서항석 구성), 『매일신보』, 1941.3.2-4.7.
〈은하수〉, 『춘추』 제15호, 1942. 4.
〈견우직녀〉, 『춘추』 제19호, 1942. 8.
『경안 서항석전집 (1)』, 하서출판사, 1987.
『경안 서항석전집 (5)』, 하서출판사, 1987.
『매일신보』, 『조선일보』, 『경성일보』, 『조선신문』, 『만선일보』 등

2. 논문과 단행본

- 김려실, 「조선영화의 만주 유입-만선일보의 순회영사를 중심으로」, 『한국문학연구』 제32호, 동국대학교 한국문학연구소, 2007, 253-291쪽.
김광식·이시준, 「다나카 우메키치와 조선총독부 편 『조선동화집(朝鮮童話集)』고찰」, 『일본어문학』 제61집, 일본어문학회, 2013, 115-142쪽.
김정선, 「근대 羽衣 天女 圖像의 변용: '일본'에서 '아시아'적 천녀로」, 『석당논총』 제76호, 동아대학교 석당학술원, 2020, 85-107쪽.
김청강 「“조선”을 연출하다: 조선악극단의 일본 진출 공연과 국민화의 (불)협화음 (1933-1944)」, 『동아시아문화연구』 제62호, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2015, 167-204쪽.
김호연, 『한국 근대 악극 연구』, 연극과인간, 2009.
노동은, 「일제하 음악인들의 친일논리와 단체」, 『음악과현실』 제25호, 민족음악협회, 2003, 51-131쪽.
문경연, 「1930년대 말 신협의 〈춘향전〉 공연 관련 좌담회 연구」, 『우리어문연구』 제36호, 2010, 471-504쪽.
문경연, 「서항석의 친일 행적과 향토가극이라는 잘못된 명명」, 『동서비교문학저널』 제53호, 2020 가을, 123-148쪽.

- 박미경, 「설화의 근대적 수용 형태로서의 동화-『日本昔話集』 수록 다나카 우메키치(田中梅吉)의 콩쥐팥쥐 이야기를 중심으로」, 『인문학연구』 제123호, 충남대학교 인문과학연구소, 2021, 115-142쪽.
- 배묘정, 『정치의 가극화, 가극의 정치화』, 소나무, 2019.
- 백현미, 「국민적 오락과 민족적 특수성-일제 말기 악극의 경우」, 『공연문화연구』 제 11호, 한국공연문화학회, 2005, 157-187쪽.
- 백현미, 「민족 전통과 국민극으로의 호명-1940년대 초반, 경성과 도쿄에서의 〈춘향전〉 봄을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제 52호, 한국극예술학회, 2016, 53-91쪽.
- 손증상, 「아동극 〈수업료〉와 소국민의 아동극」, 『어문학』 제145집, 한국어문학회, 2019, 329-359쪽.
- 오운선, 「세계의 신데렐라 유형 이야기 속에서 〈콩쥐팥쥐 이야기〉 고찰」, 『동화와 번역』 제11호, 건국대학교 동화와번역연구소, 2006, 261-289쪽.
- 유인경, 「근대 '향토가극'의 형성과 특질 연구-안기영 작곡 가극 작품을 중심으로」, 『공연문화연구』 제19호, 한국공연문화학회, 2009, 221-280쪽.
- 윤영도, 「탈식민 냉전 그리고 고등교육」, 『냉전아시아의 문화풍경 1: 1940-1950』, 현실문화, 2008, 151-177쪽.
- 이복실, 『만주국 조선인 연극』, 지식과교양, 2018.
- 이상우, 「표상으로서의 망국사 이야기-식민지 후반기 역사극에 나타난 민족담론과 식민담론의 문제」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.
- 이승희, 「전시체제기 연극통제시스템의 동원정치와 효과」, 『상허학보』 제41호, 상허학회, 2014, 193-242쪽.
- 이영재, 『제국 일본의 조선영화』, 현실문화, 2008.
- 이화진, 「전시기 오락 담론과 이동연극」, 『상허학보』 제23호, 2008, 83-114쪽.
- 이화진, 「전쟁과 연예-전시체제기 경성에서 악극과 어트랙션의 유행」, 『한국학연구』 36호, 인하대학교 한국학연구소, 2015, 315-361쪽.
- 이흥이, 「일본 게이주스좌의 〈순코쥬텐〉 공연(1941년)에 관한 연구」, 『한국극예술연구』 제31호, 한국극예술학회, 2010, 271-296쪽.
- 정미연, 「〈선녀와 나무꾼〉 및 〈하고로모(羽衣)〉의 제작과정과 내선융합의 표방」, 『국

- 립중앙박물관 소장 일제 강점기 공공건물 벽화』, 국립중앙박물관, 2018.
- 전정임, 「작곡가 안기영의 향토가극 연구」, 『음악과 민족』 제30호, 민족음악학회, 2005, 167-196쪽.
- 정중현, 「중일전쟁과 체제협력의 알리바이」, 『일본학』 제28집, 동국대학교 일본학연구소, 2009, 237-270쪽.
- 정치영, 「여행안내서 『旅程と費用概算』으로 본 식민지조선의 관광공간」, 『대한지리학회지』 제53권 5호, 대한지리학회, 2018, 731-744쪽.
- 최유리, 『일제 말기 식민지 지배정책연구』, 국학자료원, 1997.
- 홍선영, 「전시기 이동연극과 ‘국민문화’운동-일본이동연극연맹(1941.6~1945.8)을 중심으로」, 『일본어문학』 제45집, 2010, 389-409쪽.
- 다테노 아키라, 『그때 그 일본인들』, 오정환·이정환 역, 한길사, 2006.
- 시라카와 유타카, 『장혁주 연구』, 동국대학교 출판부, 2009.
- 오다케 키요미, 「1920년대 일본의 아동총서와 『朝鮮童話集』」, 『동화와 번역』 제2호, 건국대학교 동화와번역연구소, 2001.
- 이와모토 겐지 엮음, 『영화, 대동아를 상상하다』, 박영산 외 공역, 고려대학교출판문화원, 2017.
- Kakinuma Ayako, “The Takarazuka and the Representation of France in <Blue Trunk>(1938)”, 『연극포럼』, 한국예술종합학교 연극원, 2015.
- 玉岡かおる, 『タカラジェンヌの太平洋戦争』, 新潮社, 2004.
- 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』, 白水社, 1986.
- 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 昭和戦中篇Ⅲ』, 白水社, 1995.
- Jennifer Robertson, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, 1998.

Abstract

Travelling of Gaguk-dans and Representation of Joseon and Shina during the New System Era

Back, Hyun-Mi(Chonnam National University)

The purpose of this paper is to examine the ethnic(regional) representations presented by performance troupes in Joseon(朝鮮) and to identify the ways in which these representations were aligned with the demands of Japanese imperialism national policy during the New System Era(新體制期, 1940-1945) when circulation across the East Asian bloc was encouraged or compelled,

The national propaganda plays under the name of 'Toho National Theater' or 'East Asian Public Series' performed by Japan's Toho Dance Company and Takarazuka Kageki Dan, included a significant number of East Asia representations. Using selectively appropriated ethnic symbols as the medium of audiovisual representation, these national propaganda plays had the effect of displaying the status of imperial Japan as the subject of representation. The two Japanese performance troupes performed on a large scale in Joseon, twice each (Toho Dance Company in 1940 and 1941, and Takarazukaga Kageki Dan in 1942 and 1943).

Joseon gaguk-dans, which frequently performed in Japan and Manchuria, also dramatized ethnic(regional) narratives in music drama. <Kong-Jwi and Pat-Jwi>, <Gyeonu and Jiknyeo>, <Eun Ha-su> performed by Lamila Gaguk-dan and Bando Gaguk-dan, reproducing the ideology of the Great East Asian Communism by adopting stories widely shared in Asia while emphasizing Joseon's locality. In particular, <Kong-Jwi and Pat-Jwi> suggests the sense of life required in the New System Era through the image of a working girl and cooperative children. <Gyeonu and Jiknyeo> portrays Gyeonu and Jiknyeo as Japanese images of the

'the rising sun' and 'heavenly nymphs,' creating the effect of representing Japan as the center of pan-Asia. On the other hand, <Mulan> <Mengjiangnü> by Ioseon Akguk-dan and Bando Gaguk-dan, revisited the tale of Shina(支那), creating the image of a female soldier on the battlefield and a virtuous woman, suggesting the image of women serving in the construction of a national defense.

(Keywords: Toho National Theater, Takarazuka Kageki Dan, Lamila Gaguk-dan, Seo Hang Suk, <Kong-Jwi and Pat-Jwi>, <Gyeonu and Jiknyeo(The Altair and the Vega)>, <Eun Ha-su(The Milky Way)>, <Mulan>, <Mengjiangnü>)

논문투고일 : 2024년 1월 11일

논문심사일 : 2024년 2월 13일

수정완료일 : 2024년 2월 18일

게재확정일 : 2024년 2월 19일