



HAL
open science

Modern Korean Catholic and Western Theatre

Hyunjoo Lee

► **To cite this version:**

Hyunjoo Lee. Modern Korean Catholic and Western Theatre. The Journal of Drama, 2019, 57, pp.33-76. 10.15716/dr.2019.57.33 . hal-03505971

HAL Id: hal-03505971

<https://hal.science/hal-03505971>

Submitted on 1 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Abstract

“Modern Korean Catholic Church and (New)Theater”

- The analysis of the "JonggakCheonshin", *Kyunghyang Magazine*, from February 28 to May 31 , 1917

This manuscript is an introduction of the play "JonggakCheonshin," which was published serially in *Kyunghyang Magazine*, the oldest periodical publication in Korea.

In 1917, the world was embroiled in a horrific (First World War, 1917-1919) and Korea was under Japanese colonial rule. In the history of the theater, the 1910s was an interesting chapter with multiple trends, with the popularity of Shinpa—a form of theater from Japan featuring melodramatic stories—, in the broad sense of the term, and the introduction of modern enlightenment dramas. At the times, ‘theater’ as a space and performance, or ‘play’ as literature, was more than a genre among various forms of Western ‘entertainment’ in the Korean society. It was a symbol of advanced civilization and a 'new and unfamiliar' phenomenon that must be pursued or prohibited. Christian culture was also regarded as a symbol of enlightened and advanced society, economy, and culture of the West, beyond the boundaries of religion and faith.

"JonggakCheonshin," meaning a bell tower house and angels, portrays universal human psychology and attitudes through the behaviors of Catholics preparing the consecration ceremony when a bell was newly donated to the church. It contains stories about pride and arrogance behind façade of excessive selfishness, greed and hidden humility, care for neighbors, and genuine sharing and goodness.

Key words: New theater, Church and theater, *Kyunghyang Magazine*, JonggakCheonshin, acculturation.

근대 한국 가톨릭 교회와 (신)연극

- 1917년 2월28일~1917년 5월31일 연재된 『경향잡지』의 희곡 <종각턴신>을 통해
이현주¹⁾

1. 들어가며	3. 희곡분석
2. <종각턴신>의 접근	3.1. 『경향잡지』 연혁
2.1. 장르	3.2. 작가
2.2. 내용	3.3. 희곡의 외형
2.3. 프랑스와 한국: 근대, 가톨릭교회 그리고 연극	4. 대본분석
2.4. <종각턴신>의 의의와 가치	4.1. 내용요약
	4.2. 플롯의 구성
	5. 나가며

국문초록

이 원고는 우리나라에서 가장 오래된 정기간행물 『경향잡지』에 1917년 연재된 희곡 <종각턴신>에 대한 연구이다. 1917년은 국제적으로는 제 1차 세계대전 (1917~1919) 중이었고 국내적으로는 일제 강점기 시대였으며 연극사적으로는 넓은 의미에서 대중적 신파극의 유행과 계몽적 성격의 근대극 도입이 이루어지던 복합적인 배경을 띄는 시대였다. 공간과 공연으로서의 ‘연극’과 문학으로서의 ‘희곡’은 당시 한국 사회에 그저 서양 예술 ‘놀이’의 한 장르로만 인식되지 않았다. 그것은 선진 문명의 상징이었고, ‘새롭고도 생소한’ 현상이었다. 기독교 문화 역시도 단지 종교와 신앙이라는 울타리를 넘어 서구의 개화되고 발전된 사회·경제·문화의 상징물로 여겨진 것이 사실이다.

<종각턴신>은 ‘종을 매달아놓은 집’과 ‘천사’라는 뜻이다. 이 작품은 교회에 새로 기증된 종이라는 소재로, 그것을 기념하는 축성식을 준비하는 과정에서 벌어지는 가톨릭 신자들의 행동들을 통해 인간들의 보편적 심리와 태도를 다루고 있다. 겸손한 듯한 겉모습 뒤에 숨어있는 자만과 교만, 이기심과 욕심 혹은 숨어있던 깊은 겸손과 이웃에 대한 배려 그리고 진정한 나

1) 외국어대학교 세계문화예술경영연구소 강사.

높과 선함 등에 대한 이야기를 담고 있다.

연극과 교회는 단지 전례나 신앙의 관점에서 뿐 아니라 역사적, 문학적, 정치적, 연극적으로도 그 관계가 깊다. 특히 유럽, 그 중에서 프랑스는 더욱 그렇다. 그러나 아직 우리나라에는 이런 것들이 잘 알려져 있지 않다. 그리고 종교적 관점이 아닌 역사적 관점에서, 한국 근대사회에서의 신연극에 대한 교회의 시각과 역할에 대한 연구도 아직은 미흡하다. 본 연구는 1917년 가톨릭 신문에 연재되었던 한 작품을 통해 당시의 신연극과 이 희곡의 접점과 교차점 그리고 차이점을 고찰해보고자 한다.

주제어: 신연극, 경향잡지, 종각턴신, 교회와 연극, 문화 변용

1. 들어가며

1917년 2월28일에서 5월31일에 거쳐 처음으로 『경향잡지』에 <종각턴신>이란 제목의 연극 희곡이 연재된다. 같은 잡지에 「연극의 리해」라는 기사가 실린(1917년 2월15일) 다음호부터 총 7회(1917년 2월28일~1917년 5월31일)에 걸쳐 연재되었다. 지금까지의 연구로 볼 때 「연극의 리해」 기사는 당시 한국에 널리 퍼지던 (신)연극의 유행에 대한 가톨릭교회의 견해가 담긴 최초의 글이라 할 수 있다. 이 기사는 다음 호부터 희곡을 연재하겠다는 것을 암시하며 끝을 맺는다.

모) 사장님의 말씀이 이러하시니 제가 아무리 무식할지라도 교중 소년들을 위하여 한 가지 연극을 바치오니 교중 소년들에게 유익할 듯 하오면 잡지에 게재하여 주시오¹⁾.

그리고 실제로 다음호부터 희곡 작품 <종각턴신>이 『경향 잡지』에 연재되었다. 각 회는 잡지의 맨 뒷부분(꼭지)에 실렸고, 대략 21~24쪽에 해당한다. 그러나 『경향잡지』 인터넷 아카이브에서 직접 살펴볼 수 있는 자료들 속의 페이지 번호는 이것과 다르다. 이는 후에 창간호부터 해방 때까지의 논설을 모아 출간한 『경향잡지 4』의 출판본을 스캔하여 올려놓은 것이기 때문이다.²⁾ 본고에서는 이 출판본의 페이지 수를 따름을 미리 밝힌다.³⁾

1) 「연극의 리해」, 『경향잡지』, 1917.2.15., 72쪽. 원래 이 글은 위에서 아래로 오른쪽에서 왼쪽으로 쓰였으며, 당시의 한글로 서술되었고 문장 부호도 없다. 본 원고에서는 이해를 돕기 위해 오늘날 한글로 풀어 썼으며 띄어쓰기도 하였다.

2) 정병조 주교, 『경향잡지4: 1915~1919』, 부산:부산 가톨릭 대학교 교회사연구소, 2005, 간행사 참고.

역사적, 연극사적으로 가톨릭 교회와 연극의 연결고리는 깊다. 특히 우리나라의 근대 가톨릭의 전파와 신연극의 도입에서의 프랑스와 한국 사이의 연결고리는 연구가치가 있다. 한국에 가톨릭은 우리나라의 지식인들을 통해서적으로 도입되었지만 첫 선교사, 신부들은 프랑스 인들이였고, 근대극은 일본을 통해 들어왔으나, 일본인들의 근대극 형성에 서양 특히 Théâtre Libre 등 프랑스의 영향은 매우 컸기 때문이다.⁴⁾ 당시 초기 한국의 가톨릭 교회는 프랑스와 프랑스 교회의 영향을 받을 수 밖에 없었고 프랑스 선교사들의 교육과 문화와 삶 그리고 그들의 한국에서의 경험과 사고와 생활은 당시 한국인들에게 직·간접적으로 영향을 주었기 때문에 한국 가톨릭교회의 연극에 대한 태도와 희곡의 연재는 이것만으로도 의미가 있지만 연극이라는 매개체를 통해서 프랑스와 한국의 개인적, 공동체적인 복합적 문화가 만나는 접점을 보여준다는 점에서도 흥미롭다. 특히 프랑스의 로마 가톨릭 교회는 시민혁명(1789)과 정교 분리(1905) 등에서도 볼 수 있듯이, 18세기 말부터 20세기 전반에 걸쳐 그 세력이 점점 약화된다. 이들에게 ‘근대화’란 어떤 의미에서는 그동안 힘에 복종하고 순종하던 무지한 시민들이 권력계층에게 던지던 ‘돌’이며 폭력으로라도 개인의 자유와 권리 그리고 평등을 찾으려는 그들의 반항이었다. 그리고 당시 권력계층에는 교회와 성직자들도 포함되어 있었다. 그리고 보편적인 하느(나)님의 진리인 복음(La Bonne Nouvelle)을 전파한다는 ‘선교’도 사실 다른 세기보다도 더 활발하고 방대해진 19세기 서구의 식민지 개척과 맞물리며 전개되었다. 이런 상황 속에서 뿌리를 내리던 한국의 가톨릭 교회와 한국 근대화의 소용돌이 속에서 도입된 신연극을 바라보는 프랑스 선교사들의 시각과 행동은 의미를 가진다. 물론 한국의 가톨릭 도입은 세계에서 유일하게 독립적이며 자주적이였다. 그러나 당시 정치적 상황(당파 싸움)과 유교적 문화(조상제사문제)의 이유로 18세기 말에서 20세기 초까지 한 세기 넘는 기간 동안 크고 작은 박해와 순교를 경험한다. 자의적, 타의적으로 서구에 문을 연 후, 이런 개방 덕분에 한국에 있던 프랑스 가톨릭 선교사들은 순교와 배척의 칼에서 조금씩 자유로워졌다. 이들은 한편으로는 종교의 자유를 얻었지만, 다른 한편으로는 서구 근대 문명의 한국 도입이라는 ‘위험’에 노출되었다. 교회의 세력을 심각히 약화시키고 성직자들을 적극적으로 거부하던 서구의 근대혁명이 한국에까지 전파되어 올 수도 있다는 실질적인 위험을 느낀 것이다. 이런 역사적 현상 앞에서 한국의 ‘앞장선’ 근

<<http://zine.cbck.or.kr/gallery/view.asp?seq=55163&path=070412133201&page=1&fl>>

3) 위의 책, 89~240쪽.

4) ShionoyaKei, *Cyrano et les samourais : le théâtre japonais en France et l'effet de retour*, publications Orientalistes de France, 1986
참고.

대화와 ‘빠른’ 서구화를 바라보는 가톨릭교회의 시각은 복합적이었을 것이다.

2. 희곡 〈종각턴신〉의 접근

2.1. 장르 〈종각턴신〉: ‘신과극’ 혹은 ‘근대극’?

『경향잡지』의 〈종각턴신〉의 연재는 (자의적이든 타의적이든) 당시 독자들의 요구를 받아드리고 시대에 흐름에 반응한 결과물이라고도 할 수 있을 것이다. 김재석에 따르면 초창기 신과극은 ‘일본 카부키의 서구화’라는 커다란 역사적 배경 속에서 카부키의 연극적 자질들을 바탕으로 하고 있는데, 예를 들면, 남자가 여자 역을 맡았던 것이나, 과장된 연기, 그리고 영웅적 면모를 강조하는 장광설의 사용 등이 그것이다⁵⁾. 희곡 〈종각턴신〉은 이와는 좀 거리가 있다. 이 작품에는 - 용산신학교 연극이 그러하듯이- 여자 역할이 아예 없으며, 이 대본의 주인공은 가장 소박하고 가난하고 겸손하며 앞에 나서지 않는 희벽이라는 인물이다. 김재석에 따르면 1910년대는 분명 신과극의 시대이었고 한국 신과극계는 공연 대본을 정리해서 책자로 간행하거나 혹은 대본을 미리 간행하여 독자들의 관심을 구하는 일이 없었다고 한다.⁶⁾ 따라서 〈종각턴신〉은 희곡 대본을 연재했다는 것 자체만으로도 그것이 신과극이 아닌 근대극의 형식을 띄고 있었음을 반증하는 것일 수 있다. 현철은 「현당극담」을 인용해 근대극이 “각본이 없이 배우의 즉흥성에 의존하는 신과극에 대비해 (...) ‘진정한 연극’이 ‘각본’이 있는 연극, 배경이 있는 연극, 광선이 있는 연극, 의상이 있는 연극, 과작(科作)이 있는 연극, 극백(劇白)이 있는 연극”⁷⁾이라고 하였기 때문이다.⁸⁾ 〈종각턴신〉은 독자들에게 (신)연극에 대한 모델 혹은 본보기를 보여주기 위한 의도로 쓰여진 듯 하다.⁹⁾ 이 대본이 희곡텍스트였는지 아니면 공연텍스트였는지 현재로서는 확실히 알 수 없으나 이 극에는 자세한 지문들이 나열되어있고, 공연 시작과 마지막을 상징하는 무대 막의 올라감과 내려감이 분명히 언급되어 있다. 무대막이 오르면 보이는 무대 배경에 대한 묘사도 구체적으로 나오고 (예. 동네 우물, 나무, 노래하는 아이들 등), 등장인물들의 등·퇴장 위치 (예. 세군데로 나온

5) Donald Keene, *Down to the West, Japanese Literature in the Modern Era*, N.Y.: Henry Holt and Company, 1987, p396.

6) 김재석, 「〈병자삼인〉의 번안에 대한 연구」, 『한국극예술연구』, 22집, 서울:한국극예술학회, 2005. 참고.

7) 현철, 「玄堂劇談」 23, 『조선일보』, 1921.2.19. 참고.

8) 이영석, 「1920년대 희곡의 계몽적 담화구성방식에 대한 연구」, 문학석사학위논문, 서울대학교 대학원, 2002년, 1~2쪽.

9) 「연극의 이해」, 『경향잡지』, 1917.2.15. 참고.

다, 오른쪽으로 나온다, 왼쪽으로 나온다) 등 까지 적혀있음을 볼 때 근대적 형식을 갖춘 공연을 위한 연극 대본이 아니었을까 추측하게 한다. 근대극의 주요 근거인 각본에 바탕을 둔 연극을 독자들에게 소개하였다는 것은 그만큼 의미가 있다.

그러나 그 내용에 있어서 이 극이 당시 인정하던 ‘근대극’인가 하는 것은 재고의 여지가 있다. 김재석은 조일재의 <병자삼인> 이 일본 신과극 번안임이 밝혀지면서¹⁰⁾ 현재로서는 1917년 1월에 발표된 <규한> 이 신문·잡지에 게재된 한국 최초의 창작 희곡이라 말한다.¹¹⁾ 또한 그는 <규한> 이 조훈의 폐단을 지적하고, 개인의 자유 의지에 기초한 결혼을 주창하고 있다는 점에서는 연구자들의 의견이 일치하고 있으나 이 희곡이 제대로 된 근대극인가에 대해서는 평가가 엇갈리고 있다¹²⁾고 한다. 한국 연극사에서 근대극으로 정의할 수 있는 주제와 내용들이 신식문명의 도입 등에서 오는 개인의 권리와 자유의지, 가부장적 태도의 부정, 신식문물 선호, 자유연애 등이라는 것이라면 <종각턴신> 은 근대극이라고 정확히 말할 수 없다. 왜냐하면 <종각턴신> 의 내용은 가톨릭 신자라는 사람들의 내면에 잠재하고 있고 말과 행동으로 육화되는 인간의 이기심과 부와 명예로 인한 자만과 욕심, 그리고 또 한편으로는 선행과 봉사, 겸손과 자애 등으로 상징되는 인간의 보편적 감정들이다. 교훈적인 내용을 담고 있다고 할 수 있으나 이 극이 민중적이며 사회 계몽적인 가치의 내용을 말하고 있다고 보기는 어렵다. 그래서 이것이 현재 연극사에서 요구하는 ‘근대극’의 요건을 충족시킬 수 있는가는 의문이다. 그러나 장과 장면들의 확실한 구분과 플롯 구성, 자연스러운 대사들과 풍부한 지문들을 보았을 때 이 희곡이 서구식 연극 대본임을 부정할 수는 없다.

2.2. 내용

서구식 연극장에 가는 것은 탈춤이나 마당극 등의 한국 고전극들을 보러가는 것과는 다른 일이었던 것 같다. 당시의 사회·정치적 상황과 배경 속에서, 자의적 혹은 타의적으로, 연극을 보는 것은 신문물을 접하는 일이었고 다양한 이들이 서로 다른 이유로 이 공간을 찾은 듯하다. 특히 당시의 연극을 관람하는 것에 대한 의의에 대한 연구는 다양한데 예를들어 문경연은 1910년대적 취미성은 고상한 쾌락을 감지하는 미적 능력으로서의 ‘취미 (taste)’와,

10) 김재석, 앞의 논문, 391쪽.

11) 위의 논문, 291쪽.

12) 위의 논문, 392~394쪽.

그것들을 실현시켜줄 수 있는 구체적인 실천방식으로서의 영화관람, 연극관람, 사진수집, 독서 등과 같은 취미(hobby)가 동시에 쓰이고 있다고 말한다.¹³⁾ 그리고 실익이라는 말이 담은 의미를 다음과 같이 설명한다.

유교 이념과 지식인의 허문을 비판하고 실업의 진흥을 주장했던 것은 개화 이래 지속된 논의였다. 이 주장에는 "실질적 숭상"하는 뜻이 담겨있었다. 다만 실익의 분야와 대상에 구체적 내용이 달라질 수 있는 가치였다. 문자에 대해서는 조선어나 일본어를 익히게 돕는 것이었고, 정신적으로는 변화한 세상에 맞설 용기와 담력을 키워주는 것이었다. 사상적으로는 서구문명과 신사상을 고취시키는 것이었고 경제적으로는 구체적인 산업과 무역, 즉 실업에 대한 지식과 필요성을 자각하게 하는 것이었다. 각 분야의 '실익'의 공통점은 조선인들에게 시급히 요청되는 태도와 방법론을 제공한다는 점이었다.¹⁴⁾

김운정의 「사상운동과 연극」에서 작가는 "신사상은 생의 충동에서 넘쳐나오는 것이요, 충동을 실질적으로 표현하는 것은 연극이다. 그럼으로 나는 예술적 의미보다 실질적 의미에서 우리 조선 사회에는 무엇보다도 연극운동이 가장 급무라 한다."¹⁵⁾ 라고 하였다.

그러나 연극 〈종각턴신〉은 문경연이 말하는 의미의 '실익'도 김운정이 강조하는 실질적 의미에서의 연극도 추구하지 않는 것으로 여겨진다. 오히려 인성의 됴됨이와 올바른 성품, 그리고 겸손한 자세에 대한 근본적인 질문을 던진다. 이 작품의 주인공은 종각턴신(종이 달린 집의 천사)이란 별명을 가진 '희빅'이란 인물인데, 그의 가치는 가난하지만 늘 기쁘고 긍정적으로 산다는 점과 친아들을 사고로 잃은 동네 노인 할머니를 제 부모처럼 모시고 사는 아이라는 점이다. 이는 마지막 장면에서 더욱 극명히 나타나는데, 서구의 '아라스 공작'이 자기 나라에 가서 함께 살면서 여러 가지 혜택과 편리를 누릴 것을 제안하지만 희빅은 이를 거절하는데, 노인 할머니를 보살펴야하고 종지기로서의 자신의 역할을 충실히 하여야 하기 때문이다. 여기서 볼 수 있듯이, 이 주인공은 유교와 그리스도교의 가르침에 순종하고 있다고 여겨지며 이 아이는 민족적 애국심이나, 서구문명과 신사상에 대한 학습 의지, 실업에 대한 경제적 깨우침을 언급하지 않는다. 다시 말하면, 이 주인공의 대사에는 서구의 신지식을 배워와서 식민지가 된 이 나라를 구하겠다 혹은 무지한 백성들을 돕겠다라는 언급이 전혀 없다. 오히려 자신의 생활에 충실하고, 이웃을 돕고, 늘 기쁘게 웃으며, 누구도 비판하지 않고, 내면적 신앙을 추구하는 것이 긍정적인 삶을 이 극은 비유적으로 보여주는 것이다. 참

13) 위의 논문, 102~103쪽.

14) 위의 논문, 108쪽.

15) 김운정, 「사상운동과 연극」, 『동명』, 1923.1. 참고.

고로 이것은 한국 가톨릭교회가 일제 강점기를 겪으며 보여준 자세와도 만나는 지점이 있고, 제 1차, 2차 세계 전쟁을 겪으며 로마 가톨릭 교회가 보인 입장과의 무관하지 않다.

2.3. 프랑스와 한국: 근대, 가톨릭교회 그리고 연극

김소은의 논문 「근대의 기획, 1900-1910년대 연극과 대중성 형성의 조건」을 빌리면 “1900년대에는 근대 이전의 연극양식들이 새로운 체제 혹은 의식을 갖추고 ‘근대’의 터를 닦고 있던 시기이다. 여기서 말하는 새로운 체제, 의식이란 이와 같은 근대적 의식을 반영함을 의미하고, 이에 따른 연극의 질서와 구도가 재편성되는 것을 또한 의미한다. 근대 자본주의적 세계관, 시장 경제의 원리에 따라 연극은 새로운 생산 방식과 체제 하에 개편되기 시작하면서, 기존의 연극 관념에 대한 변화를 일으킨다. (...) 1900년대와 1910년대의 연극공간은 이러한 개념이 싹트고 새로운 연극 문화를 형성하며 연극이 대중적인 것으로서 가능성을 탐지하는 영역으로 의미화된다.”¹⁶⁾

이는 당시 한국의 ‘근대’와 ‘연극’의 연관 관계를 잘 보여주고 있다고 생각되지만 한국 교회에서의 연극 활동을 설명해주지는 않는다. 왜냐하면 한국 가톨릭교회에서 생각하던 ‘근대화’는 단순한 ‘서구화’가 아니었기 때문이다. 이는 「연극의 리해」 기사에서 자세히 살펴볼 수 있다.¹⁷⁾ 그들에게 진정한 근대화는 ‘교회화’였으며 그들의 본보기(모델)는 ‘가톨릭신앙’, 더 구체적으로는 ‘로마가톨릭교회’의 가르침이었다. 아시아 선교의 초창기에 그들은 종교가 다른 문화나 인종들과 섞인 후에도 변질되거나 변형되지 않고 불변할 것이라고 생각했다.¹⁸⁾ 왜냐하면 그들의 신(God, Dieu)은 유일(unique)하고 절대적으로 하나(monotheism)이기 때문에, 서로 다른 문화들이 충돌했을 때에도 상호간의 정치·사회 등의 문제와 독립적으로 존재할 것이라 여겼기 때문이다. 또한 그들에게 연극은 민족계몽이나 자주독립을 위한 표현도 아니었다. 역사적으로 1910년대는 여러 시민, 사회, 종교 단체들을 통해 소인극 운동이 전개된 시기이다. 이들의 공연은 사회적 계몽을 비롯한 그 단체들의 특성을 강조한 경우가 많았으나 가톨릭에서의 연극은 그런 색이 강하지 않았다고 유민영은 서술한다.

16) 김소은, 「근대의 기획, 1900-1910년대 연극과 대중성 형성의 조건」, 『대중서사연구』 제 11호, 경기:대중서사학회, 2004, 9쪽.

17) 「연극의 리해」, 『경향잡지』, 서울:한국천주교중앙협의회, 1917.15. 참고

18) Jacqueline Bernard, *Introductions aux vicaires apostoliques des royaumes du Tonkin et de la Cochinchine(1659)* et Jean Guennou et André Marillier, *Introductions pour ceux qui iront fonder une mission dans les royaumes du Laos et d'autres pays(1682)*, Paris: les Archives des Missions Etrangères de Paris, 2008. pp.54-56.

(...) 천주교회에서도 소인극을 했는데, 그 성격이 다른 종교단체나 청년단체들과는 조금 달랐다. 이 천주교회의 소인극은 민족계몽운동이라는 것을 내세우지도 않았을 뿐더러 (...). 그리고 불교나 기독교처럼 종교성을 강조하지도 않았다.¹⁹⁾

이들의 생각을 이해하기 위해서는 프랑스에서의 교회와 연극에 대해 잠시 살펴볼 필요가 있다.

2.3.1. 프랑스

당시 한국의 가톨릭교회는 프랑스 선교사들의 영향이 매우 컸으므로 근대화나 근대극에 대한 그들의 시각은 프랑스 교회와 시민들의 관계에서 살펴볼 필요가 있을 것이다. 프랑스의 로마가톨릭교회는 역사적으로 권력 계층이었고 이들은 여러 이유로 연극을 허락하면서도 통제하고 경계하였다. 시민의식이 성장하면서 18세기 말 부터는 오히려 반대로 시민들이 종교를 탄압하고 거부한다. 그리고 시민들은 연극도 개혁한다. 그러나 20세기 중반까지도 프랑스 연극은 본질적으로 부르주아지 계층을 위한 것이었고, 더 엄밀하게 말하면 파리지앵을 위한 것이었으며 일반 대중이 접하기에는 유감스럽게도 매우 어려웠다고 전문가들은 말한다.²⁰⁾ 이는 프랑스에서 극예술을 포함한 인간의 다양한 열정, 욕망의 에너지를 표현하는 예술은 실용적이지도 하지만 고상하고 귀족적이다 라는 생각이 저변을 있음을 보여주는 것이다.²¹⁾ 사실, 프랑스 국립 극장(코메디 프랑세즈)의 설립과 발전은 왕이 직접 내린 지시·결정이었다. 이 극장을 통해 왕은 교양과 식견을 갖춘 이들과 기쁨을 나누고자 하였다.²²⁾ 국가의 규제(한 해의 프로그램 설정)와 지원(경제적, 정치적 도움)을 받은 이 극장은 권력 계층에 의해 만들어지고 통제되었던 기관이었고 따라서 프랑스 혁명 중에 잠시 사라졌었으나 프랑스 일반 시민들에게도 국가의 행복과 불행을 함께 걸어온 사회 가치의 자산이자 유산이었기 때문에 다시 그 문을 열게 된다.²³⁾ 시민혁명들(1789-1815)을 통해서 프랑스 연극은 여러 가지 변화를 겪었다.²⁴⁾ 우선 연극 기획자들의 자유를 보장하고, 극작가들의 저작권을 보호하며 그리고 파리의 극장만을 위한 특권을 폐지하라는 구호를 내세운다.²⁵⁾ 다음으로 이런 열의와 확신은 계몽주의의 이데올

19) 유민영, 『한국근대연극사』, 서울:단국대학교출판사, 1996, 546쪽.

20) Robert Abirached, "Des premières semilles aux premières réalisations. Les précurseurs: Jacques Copeau et sa famille" in *la décentralisation théâtrale 1. Le Premier Age 1945-1958 sous la direction de Robert Abirached*, Paris: Actes Sud, 1992, pp.13-14.

21) Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris: PUF, 1998, p.231.

22) Patrick Devaux, *La Comédie-Française*, Paris: Presses Universitaires de France, 1993, p.5.

23) Ibid, introduction, p.3.

24) Pierre Frantz, "Les tréteaux de la révolution (1789-1815), Théâtre et fêtes de la Révolution" in *Le théâtre en France sous la direction de Jacqueline de Jonaron 2. De la Révolution à nos jours*, Paris: Armand Colin, 1988, pp.9-38.

로기를 이어가는 여러 정치적 집합과 모임에서도, 혁명을 주도하는 인물들 사이에서도 널리 퍼져 가는데, 오래전부터 사회연극 (아마추어들이 행하는 일종의 소인극), 예수회와 오라토리오 콜레쥐(고등 교육기관)에서의 연극은 연극의 이런 역할을 인지하고 있었다. 새로운 진 것은 연극이 일반 대중에게 정치적 힘이 있다는 것을 이제 연극인들 누구도 부정하지 않게 되었다는 사실이다.²⁶⁾ 이 당시 연극은 시민들의 이런 투쟁과 대립적 의식을 잘 묘사하고 있다.²⁷⁾ 또 다른 변화는 축제와 직접적으로 연결되어 새로운 장르의 탄생으로 나타나는데, 정치적이고 뷔를레스크한(우스꽝스럽고 터무니없는) 코메디가 그것이다. 1793년 가을 이후 점점 더 강해진 비기독교화의 문화가 대중적으로 퍼져가면서 전통적 카니발에서 기원한 조롱적이고 그로테스크한(기괴한) 힘이 다시 민중들 사이에서 표출된 것이다. 그러면서 교회와 연극의 사이는 점점 더 민감해지고 긴장된다. 사실 이것은 그동안에 가톨릭교회의 만행과 무관하지 않으며 당시 엘리트 지식인들 사이에서 일어난 종교 자체에 대한 불신과 경계심도 큰 역할을 하였다.²⁸⁾

2.3.2. 한국

일본 유학을 통해 신극을 한국에 소개한 젊은 지식인들은 “신과극 담당자들과는 달리 유학 생활에서 연극을 공부했거나, 관심을 가지고 지켜본 사람들로써 나름대로 연극의 사회적 역할에 대한 인식을 가지고” 돌아왔고 사실 “19세기 말부터 대두되었던 자연주의극(리얼리즘극)을 본격화시킨 프랑스 앙드레 앙뜨완느(André Antoine)의 ‘자유극장’운동(Théâtre Libre)을 모방한 연극운동을 펼치고자” 했고 이 극장에서 주로 공연된 작품은 당대의 역사적 낭만극이나 멜로드라마가 아닌 그 시대의 문제를 다룬 것, 즉 입센과 스트린드베리, 하우스프트만의 사회극이었다.”²⁹⁾ 이들은 연극이 가진 ‘오락적인 기능’을 강조하는 상업적 신과극을 비판하고 연극이 가지는 ‘설교기관의 작용’을 강화하고자 하였고 연극의 대사회적인 기능을 강화하자고 하였다³⁰⁾고 김재석은 강조한다. 이는 서구연극의 도입이 한국의 근대화, 계몽화, 선진국화에 미친 영향이 컸고 이것이 프랑스 근대 연극 발전과 무관하지 않았음을 구체적으로 보여준다.

25) Ibid, p.10.

26) Ibid, p.12.

27) Ibid, p.15.

28) Ibid, pp25-26.

29) 김재석, 『일제강점기 사회극연구』 서울:태학사, 1995, 30쪽.

30) 위의 책, 30쪽.

리얼리즘과 모더니즘의 시작은 일단 ‘브르주아 리얼리즘’의 해체로부터 시작”하며 여기서부터 나온 ‘시민문학’의 서구적 기원은 몽테스키외, 볼테르, 루소, 디드로 등 18세기 프랑스 계몽주의 철학과 문학으로부터 시작된다.³¹⁾

양승국은 「1910년대 연극비평의 전개양상과 그 의미」에서 “1910년대의 계몽주의적 연극관은 사회사업기관으로서의 연극의 기능을 강조하는 방향으로부터도 활발히 전개된다.”고 하였고 “이러한 사상은 한일합방 이후 민족운동의 일환으로서 전개된 교육운동과 맥을 같이 하는 것이어서, 당시의 언론에서는 기독교청년회(1911.2), 청년학원(1911.3) 등의 소인극 활동도 주목하였으며, 심지어는 종래 비판의 대상이 되었던 기생연희까지도 칭송의 대상으로 변모하기에 이르는 것이다.”³²⁾라고 서술하고 있다. 이는 다양한 사회, 교육, 정치, 종교, 문화 단체들에서 민족운동의 일환으로 연극을 행하였다는 사실을 다시 한번 보여준다.

반면, 『경향잡지』에 연재된 〈종각턴신〉은 그 색을 좀 달리하는데 예를 들면 이 희곡은 윤진현이 언급하는 계몽적인 성격이 강한 프랑스 18세기 ‘시민문학’을 닮아 있지도 않고 오히려 우리나라 유교 문화인 효를 비롯한 전통적 가치와 기쁨과 박애라는 기독교적 가치가 중요하게 표현되는 작품이다. 당시 외방선교회(Missions Etrangères de Paris)의 선교사들이 중심이 되었던 한국 가톨릭교회에서의 연극은 한국인의 현실적 삶과 사회, 정치를 끌어안는 ‘민족’운동의 활동이었다기보다는 개개인과 공동체의 ‘신앙의 내면화’에 더 치중한 것이라 보인다. 그렇다면 당시 사회 배경과 특성 속에서 이 작품이 갖는 의의는 무엇일까?

2.4. 〈종각턴신〉의 의의와 가치

2.4.1. 근대적 희곡 형식을 갖춘 대본

이 희곡의 장르와 카테고리를 구분 짓는 것은 어렵고 더 많은 연구가 필요할 것이다. 그러나 1917년 연재된 서구식 희곡 대본이 온전히 발견되었다는 것은 연극사적으로 가치가 있다. 장과 장면들에 대한 구분 형식이 확실하고, 플롯 구성이 비교적 탄탄하며, 배우들의 대사가 자연스러운 대화체라는 점, 배우의 연기와 동선 디렉션을 포함한 다양한 무대 지시문들이 있다는 점에서 이 극은 분명 서구식 연극 대본이기 때문이다.

31) 윤진현, 『조선 시민극의 구상과 탈계몽의 미학 - 수산 김우진의 생애와 문학』, 경가:창비, 2010, 19-20쪽.

32) 양승국, 「1910년대 연극비평의 전개양상과 그 의미」, 『울산어문논집』 제 10집, 울산:울산대학교 국어국문학과, 1995.12, 151쪽.

2.4.2. 한글보급과 교회

일반인의 신앙 교육과 성서 보급을 위해서 초기 프랑스 가톨릭 선교사들(19세기 중반부터)과 기독교 선교사들(19세기 말부터)은 한글의 보급에 많은 역할을 하였다. 이는 한국인의 사회계층의 불평등을 해소하는데도 상당한 영향을 끼쳤다. 개화기 때 개신교가 한글 보급에 기여한 결정적 역할은 바로 성서의 번역 및 찬송가의 보급에서 확인할 수 있다. 이는 단순한 기독교 전파라는 목적이전에 자아의 각성과 인간의 평등, 자유로운 진리의 추구, 진취적인 대중 의식을 국민들에게 심어 주었으며, 이런 의식이 곧바로 항일과 애국, 신교육의 필요성 등을 자각하는 의식 개혁기에 들어선 것이다.³³⁾

20세기 초의 용산 신학교에서의 연극은 교회의 언어인 라틴어로 쓰여졌고 공연되었던 것으로 보이나 『경향잡지』는 한글로 쓰여졌으며 「연극의 리해」 기사와(1917.2.15.) <종각턴신>의 연재도(1917.2.28.-1917.5.31.) 한글로 쓰였다. 우리말이 없는 희곡에 낙담을 적은 김우진의 글을 보면 당시 한글 희곡이 많지 않았음을 추론할 수 있고 따라서 한글 희곡의 『경향잡지』 연재는 의미가 있다.

우리 문단에는 ‘우리말이 있는가’하는 기괴한 의문이 올라오름 속이지 못하겠습니다. 나는 당장에 우리의 말이 없다고 판단하겠습니다. 실로 기가 막히고 불행도 한 판단이오마는, 사실로 인정함은 나뿐이 아니라, 오늘날 우리글로 된 잡지나 신문을 펼쳐 본 이로서 유의한 이는 모두 이같은 낙담을 가졌을 것이외다.³⁴⁾

김우진이 “당대의 문학 실태로서 조선말다운 조선말 문학이 없다는 사실을 비판하고, 순정한 조선어의 부흥과 개량을 역설하였다”고 서연호는 말한다.³⁵⁾ 물론 <종각턴신>의 작가는 아직 확실히 알 수 없으며 이 극은 한국 근대 연극계의 주류 작품이라고도 할 수 없다. 그러나 이 글이 온전한 한국어로 쓰였다는 점은 주목할 만하다. 그러나 한글의 완성도와 예술성을 따지기 위해서는 더 깊은 연구가 필요할 것이다.

2.4.3. 한국적인 근대극 만들기의 한 예

유럽 근대극을 받아드리는 한국 지식인들과 다른 아시아 국가들의 지식인들의 태도 사이의 차이점을 설명하면서 장원재는 이렇게 서술한다.

한국의 지식인들이 유럽의 근대극을 일종의 경전으로 해석하고 의도적인 변형을

33) 김병학, 『한국 개화기 문학과 기독교』, 서울:도서출판 역락, 2004, 30쪽.

34) 김우진, 『김우진전집 2』, 경기:전예원, 1983, 169쪽.

35) 서연호, 『한국 근대 극작가론』, 서울:고려대학교출판사, 1998, 13쪽.

가하지 않은데 반해, 식민지 국가의 선도적, 선구적 연극인과 극작가들은, 문화적으로 자국민들에게 보다 밀착되어 있고 정서적으로 친숙한 연극 형식을 고안하기 위해, 유럽 극대극 및 연극적 요소들을 자유롭게 변형하고 재창조했다. 이러한 노력의 결과 인도와 남아시아에서는 유럽 근대극적인 요소와 전통적인 예술형식을 결합한 다양한 상호문화주의적 연극 및 연행 형식이 나타나게 되었다.

36)

<종각턴신>은 어떤 형태로든 프랑스 선교사들의 가톨릭문화와 연극 문화의 직·간접적인 영향을 받았을 것으로 보인다. 종의 축성날의 침례식은 그 의미가 크다. 우아하고, 화려하면서도 매우 진중하고 중요한 날이다. 이 희곡 작품은 근본적으로는 인간의 다양하고 원초적인 감정들을 이야기하나 유머의 코드는 극을 처음부터 끝까지 끌고 간다. 있는 그대로의 인간의 나약함을 비꼬거나 부정적으로 보는 것이 아니라 그런 인간의 모습을 바라보는 시각에 여유와 웃음이 내재되어 있는 것이다. 이는 서양연극 형식과 장르를 수용하면서도 우리 배우와 관객이 서로가 공감하고 교감할 수 있는 기호들을 나누고 있는 것이라 할 수도 있다. 다르게 말하면, 당시 한국 가톨릭교회의 연극이 프랑스의 그것들을 모델삼아 무작정 따라가고 있지 않고, 종교예식과 사목활동에서 각 사회의 고유한 문화와 언어를 존중하고 받아드리기 시작한 제 2차 바티칸 공의회 이전부터 한국 가톨릭교회에서는 그 집단의 독특하고 개성있는 문화를 연극에서 구현하고 있었던 것이다.

3. 희곡 분석

3.1. 『경향잡지』 연혁

1906년 10월 19일 『경향신문』의 부록인 주간지 『보감』으로 창간되었다. 최초 발행인 겸 주필자이자 사장은 프랑스 외방 선교회 신부 안 플로리아노(Florian-Jean-Baptiste Demange, 1875-1938)³⁷⁾였고 김원영 신부(1869-1936)가 실무를 진행하였다.³⁸⁾ 일본이 1905년 을사늑약으로 대한제국의 외교권을 침탈한 직후이나, 발행인이 외국인이란 이유로 초기에는 조금

36) 장원재, 『한국 근대극 운동과 언론의 역할관계 연구』, 서울:연극과인간, 2005, 39-40쪽.

37) 안세화 플로리아노 드망즈 주교 (Florian-Jean-Baptiste Demange, 1875-1938), MEP. 1898년 프랑스에서 사제 서품을 받고 1899년 8월3일 서울로 떠난다. 서울 용산 신학교에서 라틴어와 신학을 가르쳤으며, 경향 잡지의 편집장을 역임하다가 교황 비오 10세가 1911년 조선대목구에서 분리한 대구대목구를 설정하면서 초대 대목구장이 되었다.

38) 『경향잡지 연구-백주년 세미나 자료집』, 『경향잡지』.

<<http://zine.cbck.or.kr/gallery/view.asp?seq=61077&path=070604143810&page=13>>.

자유롭게 출판을 할 수 있었다. 그러나 1910년 12월 30일 경향 신문 발간은 금지되었고, 종교 주제만을 다룬다는 조건으로 부록 『보감』은 출판은 허가되었다. 그 후 명칭을 『경향잡지』로 바꾸고 한 달에 두 번 발행하게 된다.³⁹⁾

경향신문 속의 문학 작품에 대해서는 김병학의 『한국개화기 문학과 기독교』에 자세히 나와 있는데 작가에 따르면 『경향신문』은 가톨릭교회에서 애국계몽운동의 일환으로 순한글로 발간한 신문이고 40편에 달하는 애국·독립가의 작품이 실려있으며, 대부분 작자미상이고 독자들의 기고로 이루어졌다. 4·4조 2행연의 대구로 이루어진 기본형식은 비교적 철저하게 지켜지고 있다.⁴⁰⁾ 김병학의 서적에서는 희곡에 관련된 것은 언급하고 있지 않다. 그러나 현재까지의 연구에 따르면 1917년 <종각턴신> 이 잡지에 연재된 최초의 희곡이라 여겨진다.

3.2. 작가

이 희곡의 작가의 이름은 쓰여 있지 않으며 단지 추정이 가능할 뿐이다. 이 주제에 대해서는 『한국연극학 68』에 실린 「20세기 초 서양 연극의 한국 도입과 한국가톨릭교회의 태도」⁴¹⁾를 참고하기 바란다. <종각턴신>은 『경향잡지』의 「연극의 리해」 기사(1917년 2월15일) 후속으로 연재되었는데 사장과 아모의 대화 형식으로 구성되어있다. 여기에서 사장은 편집장의 역할을, 아모는 말 그대로 아무나 즉 일반 독자를 상징하는 듯하다. 이 기사는 1917년에 발표되었는데 이때 한국은 일제 강점기 시대였고, 서양은 1차 세계대전 중이었다. 한국에서 활동하던 프랑스 선교사들도 본국으로 징병되어 전쟁에 참여하였다.⁴²⁾ 경향잡지의 편집장이자 사장이었던 드망즈 주교는 1911년부터 대구 대목구장으로 임명되면서, 명요한 신부에게 경향잡지의 발행인 역할을 맡긴다. 1914년부터 경향잡지의 주필은 한기근(1868-1939) 신부가 맡았다. 그러나 명요한⁴³⁾ 신부는 1914년 징병되어 프랑스에서 1차 세계대전에 참전하나 1918년 프랑스 마르세이유에서 사망한다. 1931년부터 새로운 발행인은 양요셉 신부(Joseph Jaugey, 양수춘, 1884-1955)이었고 1934년부터 윤형중 신부(1903-1979)가 주필을 담당한다.⁴⁴⁾ 따라서 1914년

39) 위의 논문.

40) 김병학, 『한국 개화기 문학과 기독교』, 서울:도서출판 역락, 2004, 54-65쪽 참고

41) 이현주, 「20세기 초 서양 연극의 한국 도입과 한국 가톨릭 교회의 태도」, 『한국연극학』 68, 서울:한국연극학연구, 2018, 173-207쪽 참조

42) 이원순, 『소신학교사 - 사제 성소의 작은 못자리』, 서울:한국 교회사 연구소, 2007 참조

43) 명요한 신부(Jean, Marie Georges Meng, 1874-1918)는 1899년 9월 14일 서울에 도착을 한다. 1911년 봄부터 경향잡지의 편집장을 맡게 되나. 1914년 전쟁에 징용되어 프랑스 렌에서 간호병사가 된다. 1918년 심각한 장티푸스로 프랑스 마르세이유에서 사망한다. <<http://archives.mepasie.org/notices/notices-biographiques/meng>>.

부터 1931년 까지 경향잡지의 발행인은 부재하였고, 실질적 주필은 한기근 신부가 맡고 있었음을 알 수 있다. 그렇다면 이 기사와 더 나아가 희곡은 누가 쓴 것일까? 한기근 신부의 작품일까? 아니면 당시 대구 대목구장이었으나, 경향잡지의 초기 발행인이자 주필자이며 사장이었던 드망즈 주교와의 합작이었을까? 현재로서는 아모가 다음호부터 연극을 연재할 것을 제안하므로 작가가 한기근 신부일 수 있다고 추정할 뿐이다.⁴⁵⁾ 왜 작가의 이름을 명시하지 않았을까? 김병학이 위에서 언급하듯이 『경향신문』의 다른 문학 작품들 - 창가, 가사, 시- 등에도 작가의 이름은 쓰여 있지 않다. 이들에게 (극)작가 보다는 내용이 더 중요했기 때문일까? 이런 활동들을 개인의 창작물이라기보다는 공동체의 작업, 다시 말해 교회의 업적이라고 생각했기 때문일까?

3.3. 희곡의 외형

이 희곡은 당시의 한글로 쓰여 있다. 위에서 아래로 오른쪽에서 왼쪽으로 쓰여 있으며 (예외적인 말줄임표와 물음표를 제외하면)문장부호는 거의 없고, 띄어쓰기도 전혀 되어있지 않다. 본고에서는 독자의 편의를 위하여 필요할 때에는 띄어쓰기를 하였으며 문장부호도 추가했음을 밝힌다. 이 극은 ‘제목’, ‘작품의 줄거리 설명’, ‘배우(연극하는자)’ 소개 후 ‘테일장’, ‘테일회’로 시작한다. 테일장과 테이장은 각각 데십회씩 구성되어있다. 보통의 ‘막’과 ‘장’이 아닌 ‘장’과 ‘회’로 나누어진 것이 독특하다.

3.3.1. 제목

<종각턴신>의 제목은 종를 매달아 둔 집(종각)과 천사(턴신)라는 뜻이다. 종은 이 희곡의 주요 소재이다. 이 작품의 줄거리를 보면 한 본당의 신부가 성당에 큰 종을 달기로 결정한다. 후한 러시아 기부자가 종을 증여하기로 하자 신부는 그를 주빈으로 모시겠다고 제안한다. 그러나 후원자는 그것을 거부하며 일반 신자들 중 한명에게 그 영광을 주고 싶다는 바램을 전하고, 성당은 신자들 사이의 경쟁심으로 동요한다. 선택을 받기 위해서 부유한 신자들은 종의 명명식 축하연 준비에 많은 돈을 쓴다. 그런데 갑자기 기부자가 사망했다는 소식이 전해지고 부자들은 그 준비를 멈춘다. 그때 두 가난한 여행객이 어디선가 등장하고 그들은 모두에게 무시 받는다. 오직 한 우직한 하

44) 앞의 논문. <<http://zine.cbck.or.kr/gallery/view.asp?seq=61077&path=070604143810&page=13>>.

45) “모) 사장님의 말씀이 이러하시니 제가 아무리 무식할지라도 교중 소년들을 위하여 한가지 연극을 바치오니 교중 소년들에게 유익할 듯 하오면 잡지에 게재하여 주시오.” 『경향잡지』, 앞의 기사, 72쪽. 오늘날 한글로 풀어 씀.

인만이 그들을 돌본다. 그러자 그 두 여행객 중 한명이 자신의 신분을 밝히는데 바로 그가 기다리던 관대한 후원자였던 것이다. 그는 자신을 잘 돌보아준 하인에게 주빈이 되어달라고 부탁한다. 이 극의 목은 오늘 말로 하면 ‘종을 매달아 둔 집의 천사’라고도 할 수 있다. 극 속에서 이 ‘우직한 하인’인 희백의 별명이 바로 종각턴신이다.⁴⁶⁾ 따라서 이 제목은 희곡의 주제를 보여 주며 동시에 주인공의 별명을 나타낸다.

3.3.2. 인물

이 희곡의 첫 번째 회에서 등장인물이 소개되는데 “배우(연극 행하는자)”⁴⁷⁾라고 명시되어있는데, ‘배우’라는 용어를 쓴 것과 그리고 괄호 속에 그 의미를 설명한 것도 눈여겨 볼 필요가 있다. 사실 근대시대의 사전에서 Actor를 한글로 번역하는 용어는 비교적 다양한데, 1874년 출판된 최초의 외국어-한글 사전인 『러한사전』에서 러시아어 AKTEP(actor)는 우리말로 ‘광대’라 표현 되어있다.⁴⁸⁾ 오랜 기간 사전 편찬을 위해 많은 노력을 기울여 온 가톨릭 선교사들의 사전에는 Actor를 칭하는 말 자체가 언급되지 않는다.⁴⁹⁾ 1901년 출판된 또 다른 불한사전 『법한사전』에는 불어 Acteur가 ‘탈쓰는 사람’으로 그리고 여성형 Actrice는 ‘탈쓰는 계집’으로 쓰여 있음을 알 수 있다.⁵⁰⁾ 유길준은 『서유견문』에서 유럽연극을 행하는 자를 말할때 ‘배우’라는 표현을 쓴다. 그 이외의 예술가(무용, 음악, 서커스 등)는 광대라 칭한다.⁵¹⁾ 이를 볼 때 ‘배우’라는 용어는 서구식 연극을 연기하는 이들을 명하던 이름인 것 같다. 즉 이 희곡은 전통극이나 신파극이 아닌 서양식 극이라는 것을 내비친다고 본다. 다음으로 괄호 안에 ‘연극 행하는자’라고 풀어 정의를 한 것은 독자의 이해를 돕기 위한 것으로 여겨진다. 이렇게 ‘배우(연극 행하는 이)’라고 명시한 후에 등장인물들을 소개하는데 이는 아래와 같다.

희백 : 종직이 오히
 말누갈니노스곱 : 아라스 공작
 베드로긴 : 아라스 공작의 선심
 비치남작 : 어리석은 량반
 고침지 : 무식한 부자 농부

46) <종각턴신>, 『경향잡지』 서울:한국천주교중앙협의회, 1917.28., 94쪽.

47) <종각턴신>, 위의 잡지, 90쪽.

48) Poutsillo, Mikhail Pavlovitch(membre de la Société impériale Russe de Géographie), *Essai de dictionnaire russo-coréen*, St-Petersbourg:La Société russe de géographie, 1874, p.13.

49) M. Stanislas Féron, missionnaire apostolique de Corée, *Dictionnaire français-coréen*, Paris:MEP Archives(AMEP 0680.1), 1898 참고.

50) Charles Alévêque, *법한사전 (Petit dictionnaire français-coréen)*, Séoul:Imprimerie Seoul Press(HODGE &Co), 1901, p.3.

51) 유길준, 『서유견문』 허경진 옮김, 서울:서해문집, 2004. 참고.

분도 : 고첩지 뒤편 90회
쇼세 : 비치남작 뒤편 90회
안돈, 방고, 루가 : 희빅의 동모⁵²⁾

등장인물 소개에서 흥미로운 사항들을 우선 주연부터 조연 순서로 쓰여 있다는 것이다. 주인공인 희빅을 소개하고, 그 다음으로는 극의 중심 소재를 던지는 아라스 공작과 베드로 킨, 그리고 티격태격하며 전체적인 극을 이끌어가는 비치남작과 고첩지, 그리고 그 둘을 모시는 분도와 쇼세, 마지막으로 희빅의 세 친구들의 순서로 적혀있다. 흥미로운 점 또 하나는 등장인물 이름 옆에 그들의 직업, 역할 혹은 성격이 적혀있다는 것이다. 이렇게 희빅은 교회 종각을 지키는 일을 하는 아이임을 알 수 있고, 비치남작은 양반이나 어리석고, 고첩지는 부자이나 무식함을 알 수 있다.

다음으로 주시해야 하는 것은 어떤 등장인물들은 한국이름이 아니라 외국 이름을 쓴다는 것이다. 예를 들어 아라스 공작, ‘말누갈니노스콥’와 그의 동반자 ‘베드로 킨’, 비치남작을 모시는 ‘쇼세’와 고첩지를 모시는 ‘분도’ 그리고 희빅의 친구들 ‘안돈’, ‘방고’, ‘루가’가 그렇다. 이 중에는 가톨릭 세례 후에 받는 영세명도 있는 것으로 보인다. 예를 들면, 베드로 킨(베드로), 안돈(안토니오), 분도, 루가 등이 그렇다. 반면 희곡에 가장 많은 등장을 하는 세 인물은 한국식 이름 혹은 그들의 별명과 사회적 위치를 나타내는 이름을 쓰고 있다. ‘희빅’, ‘비치남작’ 그리고 ‘고첩지’가 그것이다. 희빅이 어떤 뜻인지 희곡에 구체적으로 나와 있지 않다. 대본내용으로 보아 짐작하건데, 늘 기쁘고 겸손하고 검소하지만 가진 것을 이웃과 나누는 일반 백성, 혹은 맑고 깨끗한 순백의 영혼을 가진 인물이 아닐까 추측해 본다. 그리고 이런 인물은 가톨릭 교회에서 말하는 신자가 닮아야 할 영웅적 인간형이기도하다. 비치는 배추의 사투리이고, 따라서 비치남작은 오늘말로 배추남작이라고 할 수 있는데, 희곡 속에 비치남작이 희빅에게 배추를 선물로 주는 장면이 나오는데 혹 여기서 만들어진 이름일 수도 있다. 비치남작은 부자는 아니지만 양반이고 지식인이다. 마지막으로 ‘고첩지’는 조선시대 시골의 부자를 대표하는 사람으로 그려지고 있다.

3.3.3. 연재횟수와 구성

『경향잡지』에 개재된 희곡의 연재는 다음과 같다.

1. 1917년 2월28일 89-96쪽(총 7페이지), 데일장, 데일회-데삼회.

52) <종각뎐신>, 앞의 잡지, 90쪽.

2. 1917년 3월15일 115-120쪽(총 6페이지), 데일장, 데사회-데육회.
3. 1917년 3월30일 139-144쪽(총 6페이지), 데일장, 데칠회-데구회
4. 1917년 4월15일 164-167쪽(총 4페이지), 데일장, 데십회; 데이장, 데일회.
5. 1917년 4월30일 188-191쪽(4페이지), 데이장, 데이회-데삼회.
6. 1917년 5월15일 210-216쪽(7페이지), 데이장, 데사회-데구회.
7. 1917년 5월30일 238-240쪽(3페이지): 데이장, 데십회.

연재의 특성을 나열해보면 다음과 같다. 개재의 횟수는 약 2주에 한번 꼴이었다. 모든 회는 잡지의 맨 마지막 챕터(꼭지)에 실렸고, 회당 3페이지에서 7페이지가 연재되었다. 처음 3번은(1917.2.28; 1917.3.15; 1917.3.30.) 규칙적으로 3회씩 연재되었고, 4번째는(1917.4.15.) 2회가 실렸으며, 5번째에도(1917.4.30.) 총 2회가 연재되었다. 눈에 띄는 것은 6번째 개재(1917.5.15.)인데, 데이장의 데사회부터 데구회까지 총 6회가 연속해 실린 것이다. 1917년 2월28일에는 총 2회를 7페이지에 걸쳐 썼다면 1917년 5월 15일에는 총 6회를 7페이지에 걸쳐 쓴 것이다. 그리고, 7번째 마지막 회에는(1917.5.30.) 데이장 데십회 단 1회만이 연재된다. 결과적으로 데일장과 데이장이 각 10회로 비슷한 균형을 이루고 있으나 각 회의 길이는 비규칙적이라고 할 수 있다.

3.3.4. ‘장’과 ‘회’

이 회곡은 ‘막’과 ‘장’이 아닌 ‘장’과 ‘회’로 구성되어있고 총 2장 20회 (각장에 10회씩)로 이루어져있다. 이는 서양식 연극에서 보편적이고 클래식한 형식은 아니다. <종각턴신> 회곡은 현대작품이라고 볼 수는 없지만 막과 장의 구성에서 자유로운 형식을 띄고 있음을 알 수 있다. 『경향잡지』의 <종각턴신>은 막과 장을 사용하지 않고 있지만 이 회곡의 ‘회’는 김미혜가 말하는 장면을 그리고 있다고 보여진다.

장면의 일차적인 의미는 극의 행위가 일어나는 장소를 말하며 장소가 바뀌면서 그 사이에 벌어지는 사건 역시 장면으로 이해되며, 새로운 인물의 등장 또한 장면을 형성한다.⁵³⁾

<종각턴신>은 도입-혼란-해결이 2장으로 구성되어 있다. 이 구성은 뒤에서 좀 더 구체적으로 살펴보겠다.⁵⁴⁾

53) 김미혜, 위의 책, 28쪽.

3.3.5. 대사

이 희곡의 대사는 1910년대의 언어를 사용하고 있으며, 주로 짧은 대화체이며 일반적 구어체를 쓰고 있다. 주로 함축되고 압축된 언어가 쓰이고 있고, 상호대화체, 독백, 방백 중에 거의 대부분은 상호대화체이다. 참고로 독백과 방백은 ‘아라스 공작’만이 사용했으며, (혼자말노)⁵⁵⁾ 혹은 (촌인들을 향하여)⁵⁶⁾라는 지시문 뒤에 쓰였다. 이 장면은 아라스 공작이 비치남작과 고침지의 인간적 질투와 이기심을 뒤에서 지켜보며 혼자서 혹은 관객에게 말을 하는 장면이다.

3.3.6. 무대지시문

이 희곡의 독특한 특징 중의 하나는 상당히 많은 무대지시문의 사용이다. 무대의 연극적 요소들에 대한 지문, 배우의 동선 그리고 연기의 디렉션까지 다양한 지문들이 쓰여 있는데 몇 가지 예를 들면 다음과 같다.

“호각소리가 한번 나매 휘장이 거치는데 동리 마당에 우물이 있고 나무가 있는 가운데서 으히들 몇히 새의복을입고스 방에서 드러와 대단히 깃분 모양으로 왔다 갔다 하며 노리한다.”⁵⁷⁾

테일장 테일회의 지문이다. 이를 통해 많은 정보를 얻을 수 있는데 우선 호각소리로 공연의 시작을 알리고 무대가 열린다는 것이다. 다시 말해 이 공연의 무대는 공연 시작 전에는 휘장으로 가려져있음을 말한다. 서양식 극장의 형식을 따른 것이다. 휘장이 열리면 무대는 나무가 보이는 동네 마당 우물가를 그리고 있음을 알 수 있다. 이는 자연주의적이고 사실주의적인 무대 묘사이다. 연출의 디렉션은 새의 의상 입을 아이들이 사방으로(상수, 하수, 위와 아래) 들어오며 기쁘게 왔다 갔다 하는 것이다. 이 외에도 다른 여러 가지 무대지시문이 적혀있는데 몇 가지 예를 들어보면 다음과 같다.

- (분하여), (분이나서), (깃버하여), (업수히닉여), (벌벌떨며), (발광하여), (갓가히와), (비쇼하여)⁵⁸⁾등;
- (우스며), (절반은그편으로간다), (다른절반은 좌편으로가면서)⁵⁹⁾등;

54) 김미혜, 위의 책, 27~28쪽.

55) <종각턴신>, 『경향잡지』 1917.5.15, 213쪽.

56) <종각턴신>, 위의 잡지, 212쪽.

57) <종각턴신>, 『경향잡지』 1917.2.28, 90쪽.

58) <종각턴신>, 『경향잡지』 1917.3.15, 118~119쪽.

59) <종각턴신>, 『경향잡지』 1917.3.30, 테일장, 테칠회, 139쪽.

- (모음으로 춤압전한 으히라 칭찬하고), (말을 썩썩하고 우스며), (배치를 다듬으면서)⁶⁰⁾ 등;
- (7만7만히되썩썩히른다), (거드름을 부리고 비슷비슷 들어와), (간절히), (적은문을열고), (슈건으로 눈물을 썩스며)⁶¹⁾ 등.

이 지시문들의 역할을 거칠게 몇 가지로 나누어보면 다음과 같다.

- ① 극의 시작과 끝을 알림
- ② 무대 배경과 변화를 표시
- ③ 배우의 동선을 나타내는 지문
- ④ 배우의 행동 디렉션을 지시하는 지문
- ⑤ 연기의 감정과 심리상태를 보이는 지문. 특히 인물의 속내, 연기하는 배우들의 감정선, 행동선 등도 상당히 구체적으로 말하고 있는 것이 흥미롭다.

4. 대본분석

4.1 내용 요약

앞에서 말한 것처럼 이 희곡은 장과 회로 구성되어있다. 줄거리의 요약과 극의 짜임새에 대한 이해를 돕기 위해 사건들을 순서대로 적어보면 다음과 같다.

데일장⁶²⁾

데일회

데일회에서는 무대의 설명과 상황을 소개 하고 아이들이 노래하는 장면으로 구성되어 있는데, 총 7 줄로 비교적 짧다.

“호각소리가 한번 나매 휘장이 거치는데 동리 마당에 움물이 있고 나모가 있는 가운데서 으히들 몇히 새의복을입고스 방에서 드러와 대단히 깃분 모양으로 왔다 갖다 으며 노리른다.⁶³⁾

프랑스 연극에서는 공연직전에 관객의 주위를 끌기 위해 막대기(지팡이)로 무대바닥을 세 번을 친 후 무대 막을 여는 전통이 있었다. <종각턴신> 시작에도 호각소리가 나는데 세 번이 아닌 한 번이다. 그리고 이 호각소리와 함께 휘장이 거치고 무대가 보이는데 이 행위를 통해 이 희곡이 단지 문학

60) <종각턴신>, 『경향잡지』 1917.4.30, 데일장, 데삼회, 191쪽.

61) <종각턴신>, 『경향잡지』 1917. 5.15., 데오회, 210-211쪽.

62) <종각턴신>, 『경향잡지』의 표기법을 따랐다.

63) <종각턴신>, 『경향잡지』 1917.2.28, 데일장, 90쪽.

적 역할뿐 아니라 공연을 목표로 쓰였을 가능성이 커진다.

우리동리에는 오날이첨레로다 모든소년들은 어셔올지어다
어셔모히어셔 노리ᄃ사이다 근심을물니쳐 용약홀지어다.⁶⁴⁾

노래로 공연을 시작하는 것은 극의 분위기를 고조시키고 관객의 흥미와 시선을 끌기 위한 의도로 유럽 고전극의 프롤로그 속에서는 주로 코러스가 극 전체의 배경과 분위기를 설명하기 위해 그 역할을 한다. 이 노래는 시처럼 혹은 음악적 의미에서 창가⁶⁵⁾처럼 쓰여 있으며 대체적으로 동일한 문장 구조를 반복 배치하고 있고 이로서 운율적 인상을 주고 의미를 강조하는 효과를 준다. 이 노래는 6·6, 6·7조 리듬이다. 이는 우리의 전통 가사나 신시의 4·4, 7·5, 8·5조 등의 리듬과는 다른 형식이다. 그러나 김병학에 따르면 (기독교)선교 초기 번역된 찬송가 중 가장 많이 사용된 시형은 8·6조였다. 그 다음이 7·7조, 8·8조, 6·6조, 8·7조 등의 순서이며⁶⁶⁾ 비교적 다양하게 나타났다.⁶⁷⁾ 따라서 위의 리듬은 선교사들이 사용하던 시형에서 크게 벗어나지 않는다. 이처럼 데일장의 데일회는 무대의 설명과 공연 시작 노래로 구성되어 있다. 총 7줄로 짧게 구성되어 있지만 공연에 대한 많은 열쇠를 던져주고 있다.

데이회

데이회도 무대지시문으로 시작한다.

“안돈, 방고, 루가가 각각 세편으로 들어오니 모든 ᄃ히소리를 그친다. 세 ᄃ히 일제히 날ᄃ디”⁶⁸⁾

에서 보듯이 배우들이 입장하는 위치를 언급하고 있다. 그리고 배우들의 동선 및 행동 지시 사항도 적혀있다. 줄거리는 다음과 같다. 희빅의 친구 안돈, 방고, 루가는 동네 우물가에서 약속을 하고 만났다. 시간은 거의 오전 9시이고, 일요일 즉 교회에서 말하는 첨레날이다. 이들은 만나자마자 자신들의 새 옷(루가), 새 신(방고), 새 저고리(안돈)를 자랑하고 뽐내며 비교하고 시기한

64) <종각턴신>, 위의 잡지, 같은 쪽.

65) 민경찬의 『한국창가의 색인과 해제』에 따르면 음악적 의미에서 창가란 1945년 이전에 우리나라에 수입된 모든 서양음악의 노래와 동요·대중가요·가요·가곡 등으로 분화되기 이전에 우리나라 사람들에 의해 만들어진 서양식 노래의 총칭으로 정의하고, 창가의 범주에는 찬송가를 비롯한 서양의 노래뿐만 아니라, 청일전쟁과 러일전쟁때 들어온 일본의 군가(軍歌)와 식민지 정책을 통해 직수입된 일본의 창가 등도 포함한다고 정의하고 있다. 정영진, 『일제강점기 국악』, 경기:한국학술정보(주), 2007, 15쪽 참고

66) 김병철, 『근대 서양 문학 이입사 연구』, 서울:을유문화사, 1989, 129쪽.

67) 김병학, 앞의 책, 82쪽.

68) <종각턴신>, 『경향잡지』, 1917.2.28, 데일장, 91쪽.

다. 여기서부터 시기와 질투라는 극의 주제가 들어난다. 그러다가 오늘이 종을 축성하는 특별 행사가 있는 날임을 상기하고 서로 화해를 한 후, 종을 기증하고 축성식에 초대된 아라스 공작의 도착을 기다리는데 그에 대한 궁금증은 이들 대화의 중심이 된다. 이렇게 데이회에서는 극의 주요 사건과 열쇠가 되는 인물을 소개한다. 그리고 서로 아라스 공작을 안다고 거들먹거리나 아무도 그가 누구인지 모른다.

데삼회

주인공 희빅이 등장한다. 지문에 따르면 희빅은 친구들에게 인사를 하고 ‘무대 가운데로 나와’ ‘청아한 목소리로’ 노래를 부른다.

내가적은희빅이오 좋맛흔이이내로다
 흥상웃고노리히고 흥상깃버흔는자라
 내음식은박혀여도 감사하고다먹는다
 청어흔개먹게되면 큰잔치로아는도다
 나를디접하는디는 곱게하나몹시하나
 흥상웃고노리히고 흥상깃버흔는도다
 부귀영화엇으려면 깃분모음일켓스니
 일덩이를아니쓰고 유명대로살아간다
 내가적은희빅이오 좋맛흔이이내로다
 흥상웃고노리히고 흥상깃버흔는자라 69)

이 노래 역시 가사만 있고 악보는 없다. 따라서 구체적으로 어떤 장르의 노래였는지는 알 수 없다. 그러나 이 시 역시 8·8조의 운율을 맞추고 있다. 데일회에 나와 있는 아이들의 노래보다 길고 운율이 조금 더 정확히 구성되어 있다. 이 노래의 내용은 늘 밝고 기쁜 그의 성격을 보여준다. 가난하고 소박하게 살지만 그에게 음식을 대접하는 모든 이들에게 감사하고 기쁘게 주님의 뜻을 따라 살아간다는 그의 삶의 자세가 담겨있다. 그의 노래 후에는 세 친구가 대화를 통해 희빅의 성격을 좀 더 구체적으로 알 수 있는데 예를 들면 다음과 같다. “희빅은 좋은 아이이고 말은 적게 하고, 참새처럼 늘 부지런하고 기쁘게 지낸다.”(안돈) 그는 누구와 “비교할 줄도 모르고”(루가), 다른 사람과 “싸울 줄도 모르고 그래서 신부가 웃으며 종각참새, 종각턴신이라 별명을 지었다.”(방고)⁷⁰⁾. 이들의 대화를 통해 세 가지 정보를 알 수 있는데, 하나는, 희빅의 성격묘사를 통해서(늘 기쁘고 감사하며 끊임없이 기도

69) <종각턴신>, 위의 잡지, 94쪽.

70) <종각턴신>, 위의 잡지, 같은 쪽.

하며 주의 뜻에 따라 산다) 기독교인들이 나아가야 할 방향을 나타내고 있다는 것이다. 다른 하나는, 이 희곡의 제목이 사실은 희빅의 별명이었다는 것이고, 마지막은 그가 교회 종을 매달은 집을 지키는 사람이라는 것이다. 즉, 주인공의 직업과 성격과 별명을 통해 이 극이 궁극적으로 말하려는 영웅상을 보여주는 것이다. 데삼회의 마지막 부분에는 친구들은 질문을하고 희빅은 답을 하는 형식으로 아라스 공작에 대해서도 소개한다. 이들 통해 그의 성(말누갈)과 출신(아라스 즉 러시아) 그리고 직업(공사인지 대사인지 지낸 양반)이 관객에게 알려진다.

데사회

동네 부자인 고침지와 양반인 비치남작이 무대에 들어온다. 그들 역시 주교와 아라스 공작을 기다리고 있다. 상황이 어찌 되고 있는지 알기 위해 희빅은 퇴장한다.

데오회

5줄의 고침지의 짧은 대사가 데오회를 구성하고 있는데, 아라스 공작이 와서 행할 축성식이 얼마나 화려하고 근사할 것인지를 기대하는 장면이다.

데육회

희빅이 다시 무대로 달려 들어오면서 새로운 소식을 전하는데 이는 아라스 공작이 본인이 종의 축성식의 대부를 서지 않고 이 동네에서 제일 빛나는 한명을 선출해서 그 자리를 주겠다는 것이다. 희빅은 걱정을 하고 비치남작과 고침지는 본인이 그 사람이라 여기며 서로를 헐뜯고 비교하며 비아냥거리기 시작한다. 그리고 동네를 위해서 업적을 쌓겠다고 다짐한다(비치남작: 매년 한 번씩 제일 공이 많은 자에게 상금을 주겠다. 고침지: 동네 사람들을 위해 병원을 세우겠다.) 희빅은 이 말을 순순히 믿고 기뻐한다.

데칠회

비치남작과 고침지 그리고 그를 돕는 두 아이(소세와 분도)가 무대에서 퇴장하고 희빅의 세 친구들만 남아서 대화를 이어가는데 이를 통해 마을사람들이 반으로 갈려 받은 비치남작이 대부가 되는 것을 지지하고 나머지 받은 고침지가 될 것이라 생각하고 그 편에 줄을 섰음을 설명한다. 데삼회에서 희빅의 성격을 말했다면 데칠회에서는 희빅의 선량한 행동을 묘사한다. 예를

들면, 그는 동네의 혼자 사는 할머니를 돌보는데, 그녀의 아들은 사고로 물에 빠져 익사하였다. 희빅은 부끄러워하며 친구들이 그런 말을 하는 것을 막는다. 이를 통해 희빅의 삶은 기쁘고 겸손하고 감사하며 이웃에게 봉사하라는 그리스도교의 정신을 닮아 있다고 볼 수 있다.

데팔회

거드름을 부리며 무대로 들어온 비치남작은 마을을 위해 해마다 상금을 주는 대신 대부가 될 수 있는 보다 쉽고 빠른 방법을 택하는데 이는 신부와 가까운 희빅에게 뇌물을 건네는 것이다. 그래서 신부에게 자신에 대해 잘 말해달라고 확답을 들은 후에 배추 두 포기(를 희빅에게 건네준다. 희빅은 본인이 돌보는 안나 할머니에게 배추국을 끓여 드릴 수 있어 기뻐한다.

데구회

마찬가지로 고침지도 동네에 병원을 지어 모든이에게 봉사하는 대신 희빅에게 오리 한 마리를 선물하는 것을 택한다. 고침지도 희빅이 자신의 선물을 신부에게 꼭 말할 것을 당부하고 오리를 넘긴다. 희빅은 이번에도 자신보다는 안나 할머니가 이런 귀중한 음식을 드실 것에 기뻐하며 이것들을 받아가지고 퇴장한다.

데십회

희빅이 퇴장하면 또다시 비치남작과 고침지는 티격태격하고 동네 사람들도 반반으로 나뉘어 그들을 따르며 어지럽게 퇴장하면서 휘장이 단한다. (데일장 완성)

데이장⁷¹⁾

데일회: 아라스 공작과 베드로 긴의 등장. 장소의 변경.

휘장이들니매 아모도업고 밧게셔 아라스공작과 베드로긴이 문을 두드린다.⁷²⁾

데이장이 시작되면 내려졌던 휘장이 다시 열린다는 것을 알 수 있다. 데일장과 데이장 사이에 인터미션이 있었는지는 알 수 없다. 그러나 이 두 장의 공간이 바뀐 것으로 보아(데일장: 동네 우물가/ 데이장: 희빅의 집) 무대변경을

71) <종각턴신>, 『경향잡지』 1917.4.15, 164쪽.

72) <종각턴신>, 위의 잡지, 166쪽.

하는데 어느 정도의 시간이 필요하지 않았을까 추측할 뿐이다. 데이장 데일 회에 드디어 아라스 공작이 등장한다. 그는 모두가 말했던 것처럼 근사하고 멋진 옷을 입고 나타나는 대신 그 동네 서민들의 옷을 ‘빌려 입고’ 등장한다. 사실 그가 타고 오던 마차가 우물에 빠져서 마차도 못쓰게 되고 옷도 다 흠뻑 젖어 마부의 도움으로 겨우겨우 옷만 갈아입고 우연히 다다른 곳이 희빅의 집인 것이다. 희빅은 부재중이다. 아라스 공작과 그를 따르는 베드로 긴은 주인 없는 희빅의 집을 둘러보고 성화들이 있는 것을 보며 그리스도교 신자의 집임을 알게 된다. 그리고, 이 둘은 그동안의 상황을 대화로 풀어나간다. 이 상호 대화를 통해 아라스 공작은 어떤 일 앞에서도 기쁨과 웃음을 잃지 않는 성격이고 반대로 베드로 긴은 참을성 없고 금방 화내고 잘 웃지 않는 성격임을 알 수 있다. 희빅과 아라스 공작이 서로 닮아 있음을 알 수 있는 장면이다.

데이회

돌아온 희빅은 주인 없는 집에 모르는 사람들이 와 있는데도 오늘 축제를 위해 온 손님들이라 생각하고 이름도 소속도 묻지 않고 그들을 반갑게 맞이한다. 이를 보고 아라스 공작은 처음부터내심 ‘좋은 아이다.’라고 속으로 생각한다.⁷³⁾ 아라스 공작과 베드로 긴의 옷이 서민들의 것이기 때문에 희빅은 그들의 위치나 신분을 조금도 의심하지 않는다. 그리고 지금까지의 동네 상황을 이들에게 전해준다. 그러나 그는 비치남작이나 고첩지를 비판하거나 비꼬지 않는다. 그리고 희빅은 이들에게 점심을 차려주겠다며 둘에게 점심 준비를 도와달라고 한다. 사실, 희빅은 앞에 있는 사람이 아라스 공작이며 양반신분임을 전혀 눈치 채지 못한다. 그리고 이 때 아라스 공작도 이 ‘연극’을 더 하고 싶어서 자신의 신분을 감춘다. 그리고 심부름을 시켜 베드로 긴을 내보내고 희빅과 둘만의 시간을 갖는다.

데삼회

둘은 배추와 오리를 다듬으며 점심준비를 한다. 아무것도 눈치 채지 못한 희빅은 이런 일에 서툰 아라스 공작에게 ‘고기 돌리는 기계를 너무 빨리 돌리지 말라’ 혹은 ‘배춧잎은 이렇게 다듬어야 한다’든지 하는 충고도 하며 그들은 가까워진다. 그러면서 배추과 오리 선물을 어떻게 받았는지 아라스 공작에게 설명하고 공작은 비치남작과 고첩지의 속내를 한 번에 알아챈다. 그러나 희빅은 선물을 준 이 둘에게 여전히 고마워한다.

73) <종각탄신>, 『경향잡지』 1917,430, 188쪽.

데사회

희빅의 집에 (고침지)몰래 찾아온 비치남작은 본인이 아라스 공작을 찬미하는 글을 썼다고 자랑하며 그것이 얼마나 감동스러운지를 늘어놓는다. 물론 이 방문은 희빅이가 신부에게 자신이 준 선물을 말했는지 궁금해서 온 것이다. 그리고 그때 고침지의 목소리가 들리자 그와 그들 따르는 사람들은 뒷문으로 도망 나간다. 아라스 공작은 옆에 있으나 대사는 없다.

데오회

희빅의 집에 온 고침지도 자기를 대부로 칭송하는 사람들이 동네에 반이나 있다고 늘어놓으며 자신이 아라스 공작을 위해 풍악을 준비했다고 뽐낸다. 그러면서 희빅이 신부에게 자기가 준 오리 선물을 말했는지 확인한다. 아라스 공작은 이를 보며 독백과 방백형식으로 관객과 이야기를 하며 장면을 지켜본다.⁷⁴⁾

데육회

고침지가 퇴장하면 희빅과 아라스 공작은 다시 둘만의 대화를 이어간다. 희빅은 공작에게 비치남작과 고침지가 어떤지 묻고 공작은 “둘다 어리석고 인색한 자들로서는 참 동네에서 두드러지고 빛난다.”고 대답한다. 그러나 희빅은 “그래도 착하지요, 어찌됐건 그들 덕분에 우리가 점심을 먹게 되지 않았습니까?”하고 말한다.⁷⁵⁾ 이 둘이 식사를 하려고 하는데 희빅이 국 한 그릇을 따로 떠 놓는걸 보고 아라스 공작은 희빅과 안나 할머니와의 관계에 대해 듣는다. 그리고 (혼잣말로) 참 마음이 착한 아이더라고 생각한다.⁷⁶⁾

데칠회

그때 갑자기 문이 열리면서 고침지와 비치남작 그리고 다른 동네 사람들이 우루루 들어오면서 본인들이 벌써 대부가 된 것처럼 그 침례식 중의 본명까지 본인들이 지어놓고 서로 싸운다. 고침지는 점점 더 고향을 지르고 비치남작도 더 큰 소리로 이야기하며 이 둘의 싸움은 점점 심해지고, 더 나아가 마을 사람들끼리의 패싸움으로까지 번져가는 모양새를 띤다.

데팔회

74) <종각턴신>, 위의 잡지, 212쪽.

75) <종각턴신>, 위의 잡지, 같은 쪽. 오늘날 한글로 풀어썼음.

76) <종각턴신>, 위의 잡지, 같은 쪽. 오늘날 한글로 풀어썼음.

이때 희빅의 세 친구가 ‘혈레벌떡 급히 뛰어와’⁷⁷⁾ 아라스 공작이 사고가 났었다는 것과 이 사고로 그가 익사했다는 ‘와전된’ 소식을 전하고 좀 더 자세한 이야기를 들으러 셋은 또 급히 무대 밖으로 뛰어 나간다.

데구회

희빅은 아라스 공작의 사고 소식을 듣고 그를 불쌍히 여긴다. 반면, 고침지는 오리를 도로 가져가고 비치남작은 배추를 다시 챙긴다. 이 뇌물들이 쓸모가 없어졌기 때문이다. 이런 그들의 행동에 희빅은 놀라 주저 않아 우는데 본인이 억울해서가 아니고 돌아가시기 전에 안나 할머니에게 그것들을 먹여드리리 못해 속상한 마음에 우는 것이다.

데십회

베드로 긴이 모든 사람들을 밀치고 무대로 들어와 아라스 공작에게 가서 너무 자연스럽게 그동안 밖에서 한 일을 다 말한다. 나머지 인물들은 모두 깜짝 놀라고 아라스 공작은 자기가 오리 못에 빠져죽은 말누갈니노스콥이라 신분을 밝힌다.⁷⁸⁾ 이에 모두 어찌할 바를 모르는데 이는 희빅이도 마찬가지다. 마지막까지 아라스 공작은 희빅과의 ‘연기놀이’를 즐기며 유머스럽고 여유있는 자세를 취하지만, 진심으로 그에게 종의 축성식의 대부가 되어달라고 부탁한다. 희빅은 감동하며 순종한다. 아라스 공작은 고침지와 비치남작에게는 훈계를 하고 희빅에게는 우선 자신의 집에 가서 지내다가 아라스로 함께 가서 아들처럼 지내며 대궐에서도 살 것을 제안하지만 희빅은 안나 할머니를 돌보아야 하고 또 종지기로서의 자신의 임무를 다하고 싶다고 하며 정중히 거절한다. 아라스 공작은 이를 넓은 마음으로 이해한다. 문이 활짝 열리고, 희빅과 아라스 공작을 앞세운 행렬이 노래와 종소리를 들으며 종 축성예절을 하기 위해 나가면서 휘장이 내린다. (종각턴신 완성)

4.2. 플롯의 구성⁷⁹⁾

4.2.1. 상승하는 부분. 개시지점

성당에 새로운 종을 기증한 아라스 공작이 그 종의 축성식을 위해 오는 날 침례날(일요일) 아침에 극은 시작된다. 안돈과 방고와 루가는 이 행사의 배

77) <종각턴신>, 위의 잡지, 같은 쪽. 오늘날 한글로 풀어 썼음.

78) <종각턴신>, 위의 잡지, 215쪽.

79) 김미혜, 『대본분석. 이론과 실제 - 텍스트에서 공연까지』, 서울:연극과 인간, 2008을 참고하여 따랐음을 밝힌다.

경을 설명하고(데일장, 데일회-데삼회), 고침지와 비치남작, 희빅의 대화 그리고 고침지의 짧은 독백(데일장, 데사회-데오회)를 통해 공작을 기다리는 마을의 간절한 상황 설명을 들을 수 있다. 아침에 시작한 이 극은 하루가 끝나기 전 당일 저녁에 끝을 맺는다. 이렇게 프랑스의 고전 연극의 규칙 중 하나인 ‘삼일치법칙’ 중 시간의 규칙을 지키고 있음을 볼 수 있다.

4.2.2. 자극행동

‘자극행동’은 극 전체의 주 행동을 일으키게 하는 단 하나의 사건을 말한다. 김미혜에 따르면 “자극행동은 극 중 가장 흥미로운 부분이며, 도입부와 극 전체의 뼈대 사이의 전환을 형성한다. 이 자극 행동을 극전체의 구성에서 어디에 위치시키느냐가 전체 극의 정서적 역동감을 형성시키는데 도움이 된다.”고 한다.⁸⁰⁾ 여기서는 데일장 데육회에 해당한다. 희빅이 무대에 나오면서 공작이 보낸 서신하나를 소개하며 중 축성식의 대부를 공작 본인이 서지 않고 대신 동네 사람들 중에서 한명에게 대리하겠다는 의지를 밝히는 장면이다. 여기서부터 고침지와 비치남작은 당연히 본인이 대부가 되어야 함을 강조하며, 서로에 대한 험담과 질투와 시기를 시작한다.

4.2.3. 얽힘

극중의 인물들이 자기 생각과 다른 생각을 가진 인물들이나 자신에게 우호적이지 않은 사건들에 휘말리는 경우가 있는데, 이를 ‘얽힘’이라 하며 이렇게 서로 갈등하는 소망과 사건들에 의해 대항적인 행동이 일어나게 되는데 이리면서 극에서 점차 긴장감의 층이 깊어지고 긴장감이 증가한다.⁸¹⁾ 이 극에서는 데일장의 데팔회, 데구회와 데십회가 그 역할을 한다고 할 수 있는데, 비치남작과 고침지의 다툼이 고조되면서 그들은 동네를 위해 봉사하겠다는 처음의 약속 대신 희빅에게 뇌물을 주면서 좀 더 쉽고 빠르지만 정당하지 못한 길을 찾는다. 그리고 그들의 고조되는 싸움은 거기서 멈추는 것이 아니라 동네 사람들도 두 패로 가른다. 이제껏 재미있게 전개되던 장면들은 조금씩 그 심각성을 내비치는데 코믹스런 장면들 내면에는 부와 명예, 부자와 양반 사이의 갈등과 골이 존재함을 나타내는 것이다.

4.2.4. 위기와 절정

‘위기’란 극 행위에서 긴장감이 정점에 오르고, 그에 따라 사건들의 진행에

80) 위의 책, 95쪽.

81) 위의 책, 같은 쪽.

어떤 필연적인 변화를 야기하는 때를 말하고 극 중에서 위기는 여러 번 올 수 있으며 이때 인물들은 삶에서 중요한 것들에 대해 중대한 결정을 내린다.⁸²⁾ <종각턴신>에서는 두 번의 위기가 오는데 처음은 데이장의 데이회에 아라스 공작이 자신의 신분과 상황을 말하지 않고 연기를 하기 시작하는 부분이다. 희빅은 앞에 있는 사람이 아라스 공작이며 양반신분임을 전혀 눈치 채지 못한다. 아라스 공작도 이 ‘연극’을 더 하고 싶어서 그리고 실은 희빅을 좀 더 잘 알고 싶어서 자신의 신분을 감춘다. 여기서부터 희빅은 자연스럽게 아라스 공작과 대화를 이어가면서 서로를 알게 된다. 또 다른 한번의 위기는 데이장의 데팔회와 데구회인데, 희빅의 친구들이 무대로 뛰어들어와 사실은 아라스 공작이 오는 길에 사고로 죽었다는 소식을 전하는 장면이다. 희빅은 이 소식을 듣고 마음 아파하지만 고첩지와 비치남작은 자신들의 본래 모습을 보이며 자신들이 희빅에게 주었던 선물(뇌물)- 배추(비치남작)와 오리(고첩지)-을 도로 가져간다. 이 희곡의 절정은 데이장 데십회이다. 모든 인물들이 무대에 있는 가운데, 베드로 긴의 대사에 의해 아라스 공작의 실체가 밝혀지고 공작도 자신의 진짜 신분을 드러내면서 다들 어쩔 줄 몰라하는 상황이 벌어진다. 고첩지와 비치남작은 대부가 되고 싶어서 썼던 모든 술수들이 온전히 들어났기 때문이고, 희빅은 자신보다 훨씬 높은 신분의 공작에게 요리 등의 일을 시키면서 그를 부렸기 때문이다.

4.2.5. 해결부

이 극의 해결부 역시 데이장 데십회이다. 즉 이 극은 절정과 해결부가 한 회에 결집되어있다. ‘해결부’는 하강 행동으로서 주요 절정 다음에 나오는 모든 사건들을 포함하며 대단원(denouement)이라고도 한다. 대단원은 차츰 긴장감이 해소되며, 적대적인 세력들이 균형과 조절의 상태로 들어가는 것을 의미한다⁸³⁾고 볼 때 <종각턴신>은 짧지만 확실한 해결부를 가지고 있음을 볼 수 있다. 공작은 희빅에게는 대부가 될 것을 부탁하고 희빅은 이에 감사히 순종한다. 그러나 그는 고첩지와 비치남작에게는 다른 삶을 살 것을 권유하고 충고한다. 그 후 모든 인물들은 노래와 음악 속에서 종 축성식을 하기 위해 행렬을 하며 막이 내린다.

5. 나가며

82) 위의 책, 95~96쪽.

83) 위의 책, 98쪽.

로마 가톨릭은 한국에 유교와는 다른 새로운 ‘철학’과 ‘사상’으로 17세기에 조선에 들어온다. 18세기 후반부터 박해가 시작되지만 이때에도 천주교는 무엇보다 책으로 배우고 익힌 학문을 서로 나누고 실천하는 (지식인들의) 모임이고 활동이었다. 19세기 중반부터 프랑스의 선교사들이 직접 조선의 땅에 도착을 하면서 두 ‘사상’(deux ‘modes de pensée’) 두 ‘사람’(deux ‘individus’) 두 ‘몸’(deux ‘corps’)이 구체적으로 만나게 된다.⁸⁴⁾ 박해의 시대였던 조선의 19세기에 들어오면서 프랑스 선교사들은 그들의 조국을 떠나기 전부터 죽음을 선택해야 했으며 조선왕조 권력 아래에서 조용히 숨어 전교에만 집중하였고, 잡혔을 때는 순순히 순교였다. 이들은 이때까지 조선에서 약자였다는 것이다. 그러나 19세기 말 20세기 초 정치적·사회적 상황은 상당히 변한다. ‘영광스럽게’ 죽음을 순종하던 상황에서 벗어나 당당히 거리를 활보할 수 있는 ‘통행증’과 죽음의 위협에서 자신을 보호해 줄 수 있는 총의 존재도 경험하게 된다. 꼭꼭 숨어있던 신학교는 서울의 한복판으로 이사를 온다. (1892:용산신학교 설립) 그리고, 이런 새로운 상황이 조금씩 체계를 잡아가기 시작하는 20세기 초(1910년대)에 신학교에서 연극활동을 시작한다. 죽음이라는 본능적인 위협에서 벗어나는 상황이 되어가면서 내린 교회의 자체적인 결정이였는지 아니면 당시 사회적 배경(일반 신자들의 신연극에 대한 흥미와 호기심과 개신교안에서의 연극 활동)을 ‘어쩔 수 없이’ 받아들인 것인지는 정확히 알 수 없다. 사실 기독교의 경우, 1884년 맥클레이 선교사에 의해 감리교가 전해졌고, 1900년대 초부터 장로교, 루터교, 침례교, 성결교 등이 한국에 전파되었다. 19세기 말부터 일제 강점기 동안 서민들 사이에 급속히 전파되었고 1910년대 초부터 외국 선교사들에 의해 성탄기념 연극이 처음 공연된 후에 기독교 계통의 학교들에서 연극 활동이 이루어졌다.⁸⁵⁾ 다시 말해, 당시 밀려들어오던 서양의 새롭고 생소한 문화 속에는 -연극을 비롯한- 예술 활동과 종교 생활도 있었던 것이다. 그래서 (신)극의 수용은 단순히 새로운 극의 발견만은 아니며, 서양 신앙의 전파는 단순히 다른 종교의 도입만은 아니었던 것이다. 김병학이 말한 근대기의 기독교의 역할을 다음과 같다.

기독교는 낙후된 조선 사회를 일깨우는데 주력하였으며 무엇보다 백성들에게 안식을 주려고 노력하였다. 기독교는 양반계급보다는 서민층에 서서 이들을 옹호하는데 앞장섰으며, 가정에서 대접받지 못한 여성의 지위향상을 위해 남녀평

84) 조선과 프랑스는 이분법적으로 나누거나 일반화시킬 수는 물론 없다. 각각의 두 사회 안에서도 개인과 공동체의 다양하고 복합적이고 다양한 문화들이 공존하고 있기 때문이다.

85) 정성일, 「한국 기독교 연극의 역사와 그 방향성에 관한 연구」, 중앙대학교 예술대학원 석사, 2008, 8~23쪽 참조. 홍창수, 『한국 근대 희극의 역사』, 서울: 고려대학교 출판문화원, 2018, 144쪽.

등 사상을 인식시키는데도 한몫을 다했다. 또한, 기독교 사상을 바탕으로 반상제도의 철폐를 주장하였으며, 관준민비사상이나 조혼제도의 구습을 비판하였다. 이와 같이 기독교는 조선사회에 개화사상을 불어넣어 새로운 도덕의식과 가치관을 형성하는데 중요한 역할을 담당하였다.⁸⁶⁾

이 부분은 좀 더 깊은 연구가 필요하고 재고의 여지가 있는 부분들도 있다. 일제 강점기의 가톨릭교회의 입장과 한국인들(비신자들, 신자들, 성직자)를 대하는 그들의 태도는 객관적이고 비판적 시각이 필요하기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 당시의 (신)지식인들에게(개신교, 가톨릭, 성공회 등의) 그리스도교 문화가 중요한 역할을 하였음을 부정할 수 없으며 이는 문학사⁸⁷⁾에도 잘 나타난다. 한편, 김병학이 말하는 기독교의 역할은 근대 연극이 추구하던 방향과도 만나는 지점이 있다.

마지막으로 이런 상황에서 연재된 <종각턴신>은 여러 가지 새로운 질문들을 던진다. 이 희곡은 당시 유행하던 신파극들 속에서 신자들에게 바람직한 연극을 소개한다는 의미가 있었다고 보인다. 이는 '연극의 리해' 기사를 통해서도 알아보았다. '장'과 '회'로된 극의 구성, 대화체와 독백과 방백, 다양하고 자세한 무대지시문들로 보았을 때 이 희곡이 서구연극의 형태를 띠고 있다는 것은 분명하다. 그리고 단지 문학작품으로서만이 아닌 공연용으로도 쓰여졌더라는 것도 알 수 있다. 순한글로 쓰여진 극이라는 것은 큰 의미가 있으나 극작가에 대한 정확한 정보가 없고, 장르에 대한 구체적 언급도 없다. 창작극으로 추정 되나 외국 작품을 변안한 것일 가능성도 배재할 수는 없다. 이 작품의 연극 공연 여부도 현재 그 자료를 찾지 못했다. 또한 이 작품은 내용상 당시 한국의 근대문학이 추구하던 개인의 자유나 권리, 평등의 이념, 자유연애, 서양경제의 도입, 계몽사상, 민족주의적 색채 등은 담고 있지 않다. 이를 통해 당시 가톨릭교회에서는 한국 상황에 적응하면서 연극을 받아드리면서도 다른 한편으로는 그것을 경계하고 자신들의 규칙과 모델을 제시하고 있었음을 추론할 수 있다.

참고문헌

1차자료

- <종각턴신>, 『경향잡지』, 서울:한국천주교중앙협의회, 1917.2.28., 89~96쪽.

86) 김병학, 『한국 개화기 문학과 기독교』, 서울:도서출판 역락, 2004, 34쪽.

87) 송희춘, 『한국현대장편소설사건 1917-1950』, 서울:고려대학교출판부, 2013 참고.

- 1917.3.15., 115~120쪽.
 1917.3.30., 139~144쪽.
 1917.4.15., 164~167쪽.
 1917.4.30., 188~191쪽.
 1917.5.15. 210~216쪽.
 1917.5.30., 238~240쪽.
 - 「연극의 리해」, 『경향잡지』, 1917.2.15., 70~72쪽.

2차자료

- 김소은, 「근대의 기획, 1900-1910년대 연극과 대중성 형성의 조건」, 『대중서사연구』, 제 11호, 경기:대중서사학회, 2004.
 김미혜, 『대본분석』, 서울:연극과 인간, 2008.
 김복순, 『1910년대 한국문학과 근대성』, 서울:소명출판사, 1999.
 김병학, 『한국 개화기 문학과 기독교』, 서울:도서출판 역락, 2004.
 김병철, 『근대 서양 문학 이입사 연구』, 서울:을유문화사, 1989.
 김운정, 「사상운동과 연극」, 『동명』, 1923.1.
 김재석, 「근대전환기 한국의 극」, 서울:연극과인간, 2010.
 _____, 「〈병자삼인〉의 변안에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 22집, 서울:한국극예술학회, 2005.
 _____, 『일제강점기 사회극연구』, 서울:태학사, 1995.
 서연호, 『식민지시대의 친일극 연구』, 서울:태학사, 1997.
 _____, 『한국 근대 극작가론』, 서울:고려대학교출판사, 1998.
 송희춘, 『한국현대장편소설사전 1917~1950』, 서울:고려대학교출판사, 2013.
 오기선, 『다시 태어나도 사제의 길을』, 서울:황석두루가서원, 1985.
 유민영, 『한국근대연극사』, 서울:단국대학교출판사, 1996.
 윤진현, 『조선 시민극의 구상과 탈계몽의 미학 - 수산 김우진의 생애와 문학』, 경기:창비, 2010.
 양승국, 「1910년대 연극비평의 전개양상과 그 의미」, 『울산어문논집』 제 10집, 울산:울산대학교 국어국문학과, 1995.12.
 유길준, 『서유견문』, 허경진 옮김, 서울:서해문집, 2004.
 아리스텔레스, 천병희 역, 『시학』, 서울:문예출판사, 1990(2판).
 이영석, 「1920년대 희극의 계몽적 담화구성방식에 대한 연구」, 문학석사학위논문, 서울대학교 대학원, 2002.
 이원순, 『소신학교사 - 사제 성소의 작은 못자리』, 서울:한국교회사연구소, 2007.
 이현주, 「20세기 초 서양 연극의 한국 도입과 한국 가톨릭 교회의 태도」, 『한국연극학』 68, 서울: 한국연극학연구, 2018, 173~207쪽.
 임충신, 『노신부가 만화로 남기는 신학교 이야기들』, 서울:가톨릭출판사, 1998.
 장동하, 『개항기 한국 사회와 천주교회』, 서울:가톨릭출판사, 2005.
 _____, 『한국 근대사와 천주교회』, 서울:가톨릭출판사, 2005.
 장원재, 『한국 근대극 운동과 언론의 역할관계 연구』, 서울:연극과인간, 2005
 정병조 주교, 『경향잡지4: 1915-1919』, 부산: 부산 가톨릭대학교 교회사연구소, 2005, 간행사.
 <<http://zine.cbck.or.kr/gallery/view.asp?seq=55163&path=070412133201&page=1&fl>>
 정봉석, 『일제강점기 선전극 연구』, 서울:월인, 1998.

정성일, 「한국 기독교 연극의 역사와 그 방향성에 관한 연구」, 중앙대학교 예술대학원 석사, 2008
정영진 『일제강점기 국악』, 경기:한국학술정보(주), 2007.
현철, 「玄堂劇談」 〈23〉, 『조선일보』, 1921.2.19.
홍창수, 『한국 근대 희극의 역사』, 서울:고려대학교출판문화원, 2018.

Alévêque, Charles, *Petit dictionnaire français-coréen*, Séoul:Imprimerie Seoul Press(HODGE &Co.), 1901.

Bernard, Jacqueline, *Introductions aux vicaires apostoliques des royaumes du Tonkin et de la Chochinchine(1659)* et Guennou, Jean et Marillier, André, *Introductions pour ceux qui iront fonder une mission dans les royaumes du laos et d'autres pays(1682)*, Paris:les Archives des Missions Etrangères de Paris, 2008.

Devaux, Patrick, *La Comédie-Française*, Paris:Presses Universitaires de France, 1993.

Féron, Stanislas, missionnaire apostolique de Corée (1827-1903), *Dictionnaire français-coréen*, Paris:Manuscrit aux archives des MEP (AMEP, 0680.1), 1898.

Frantz, Pierre, "Les tréteaux de la révolution (1789-1815), Théâtre et fêtes de la Révolution" in *Le théâtre en France sous la direction de Jacqueline de Jomaron 2. De la Révolution à nos jours*, Paris:Armand Colin, 1988.

Kei, Shionoya, *Cyrano et les samouraïs : le théâtre japonais en France et l'effet de retour*, Aurillac:Publications Orientalistes de France, 1986.

Poutsillo, Mikhail Pavlovitch(membre de la Société impériale Russe de Géographie), *Essai de dictionnaire russo-coréen*, St-Petersbourg:La Société russe de géographie, 1874.