

어린이청소년극
100년 기초 연구



국립극단

어린이청소년극연구소

연구 동향을 통해 본
어린이청소년극 100년의
흐름과 쟁점

책임연구
강윤아

공동연구
손서희

어린이청소년극
100년 기초 연구

연구 동향을 통해 본
어린이청소년극 100년의
흐름과 쟁점



목차

I. 서론

II. 1920년대~1970년대 한국 아동극에 대한 연구 소개 및 쟁점

1. 시기별 아동극 개관 및 관련 연구 소개

- 1) 한국 아동극의 역사를 다룬 연구
- 2) 1920년대~1930년대의 아동극 연구
 - (1) 1920년대~1930년대 아동극의 양상
 - (2) 1920년대~1930년대 아동극에 대한 연구
- 3) 1930년대 후반~1945년의 아동극 연구
 - (1) 1930년대 후반~1945년 아동극의 양상
 - (2) 1930년대 후반~1945년 아동극에 대한 연구
- 4) 해방 이후~1950년대의 아동극 연구
 - (1) 해방 이후~1950년대 아동극의 양상
 - (2) 해방 이후~1950년대 아동극에 대한 연구
- 5) 1960년대~1970년대의 아동극 연구
 - (1) 1960년대~1970년대 아동극의 양상
 - (2) 1960년대~1970년대 아동극에 대한 연구

2. 1920년대~1970년대 아동극에 대한 연구 경향 및 주요 쟁점 소개

- 1) 한국 아동극의 시작과 개념에 대한 논의
- 2) 매체별 아동극에 대한 논의
- 3) 1960년대 아동극의 양상
- 4) 문학으로서의 아동극 연구, 공연으로서의 아동극 연구

3. 1920년대~1970년대 아동극 연구 경향과 쟁점에 대한 소결

- 1) 아동문학 연구의 하위 분야로서 아동극 연구에 대해
- 2) 한국 아동극의 정전(正典, canon)에 대한 논의
- 3) 역사적, 사회적 과제와 함께 서술되는 한국 아동극의 역사

III. 1980년대~현재까지 한국 어린이청소년극 연구 소개와 쟁점

1. 아동극 연구 경향 및 주요 쟁점 소개

1) 아동극 분야를 전체적으로 다룬 연구

- (1) 한은숙, 한국 어린이 연극의 발달과정에 관한 연구 (2005)
- (2) 임수선, 한국 어린이 연극 연구 (2004)
- (3) 김영래, 한국 어린이 연극의 개선 방향 연구 (2014)
- (4) 오판진, 한국 아동극의 사적 전개 (2008)

2) 아시테지 축제를 다룬 연구

- (1) 정한나, 서울 아동청소년 공연예술 축제 연구 (2002)

3) 개별 극단을 다룬 연구

- (1) 장성희, 아동극단의 정체성과 창작 방식의 연동 연구 (2019)
- 이야기꾼의 책 사례를 중심으로
- (2) 제인현, 한국 아동극의 공연 제작에 대한 연구 (1996)
- 교육극단 <사다리>를 중심으로
- (3) 유인경, 극단 <현대극장>의 '어린이 명작극장' 공연 활동과 그 의의 (2008)
- (4) 오판진, 현대 아동극의 정전 연구를 위한 시론 (2022)
- 극단 학전의 레파토리를 중심으로

4) 1980년~현재 한국 아동극 연구 경향과 쟁점에 대한 소결

2. 청소년극 연구 경향 및 주요 쟁점 소개

- 1) 청소년극 분야를 전체적으로 다룬 초기 연구
 - (1) 송지윤, 1980년대 이후 청소년극 연구 (2005) - 전문극단을 중심으로
- 2) 청소년 관객의 시선에 관한 연구
 - (1) 오판진, 청공 축제의 청소년 관객 공감 양상 연구 (2019)
- '제3회 청소년을 위한 공연예술축제'를 중심으로
 - (2) 노유경, 청소년 관객 확보를 위한 청소년극 전략 연구 (2021)
- 3) 문화 속 청소년극을 다룬 연구
 - (1) 이은경, 청소년극에 나타난 문화 다양성의 의미 (2018)
 - (2) 김태희, 윤대성의 청소년극에 나타나는 젠더 문제 연구 (2018)
 - (3) 최배은, '문화 산업 시대' 청소년 이야기의 확장 and 변모 (2021)
- 4) 1980년~현재 한국 청소년극 연구 경향과 쟁점에 대한 소결

IV. 결론

참고문헌 부록

I. 서론

본 연구는 지난 100년의 어린이청소년극에 대한 연구 동향을 살펴보는 문헌 연구다. 본 연구의 목표는 첫째로, 지난 100년의 어린이청소년극을 다룬 학술 논문과 학위 논문 중 주목할 만한 연구들의 주요 내용, 연구 간의 관계성, 연구의 범주 및 패턴 등을 포함해서 연구의 동향을 살펴보는 것이다. 둘째로, 연구 동향 분석 결과를 바탕으로 어린이청소년극 연구자들이 주목한 지난 100년 우리 분야의 주요 쟁점이 무엇이었는지 파악하는 것이다. 마지막으로, 위 내용에 대해서 국립극단 어린이청소년극연구소 주최 포럼에서 우리 분야 연구자 및 현장 전문가들과 대화하여 향후 어린이청소년극 연구 및 연구의 현장 지원/연계 방향에 대한 논의를 시작하고자 한다.

올해 어린이청소년극계에서는 ‘어린이청소년극 100년’을 맞이하여 한국 아시테지를 중심으로 우리 분야의 100년을 돌아보는 유의미한 움직임이 진행되고 있다. 어린이청소년극 연구 분야 또한 우리 분야의 한 파트라는 점에서 이 시점에 지난 100년의 어린이청소년극에 대해서 어떠한 연구가 있었는지 연구 동향을 돌아보는 일은 독립된 한 분야로서의 우리 연구 자체를 위해서 필요하고 의미 있는 일이다.

또한, 우리 분야에서 지난 100년 우리 현장의 역사를 이해하고자 하는 움직임이 있고, 어린이청소년극 연구 동향을 살펴봄으로써 어린이청소년극 연구자들이 주목한 우리 현장의 주요 쟁점을 파악하는 일은 그러한 요구에 부응하는 일이다. 지난 100년 우리 어린이청소년극이 진화하는 동안 어린이청소년극 연구도 이에 어떤 방식으로든 반응해왔다. 우리 분야 연구가 지난 100년의 역사를 모두 담지는 못하지만, 이를 근거로 특히 어린이청소년극 연구자들이 우리 분야의 흐름을 어떻게 파악했고 어떠한 사안들에 주목했는지를 탐색할 수 있다.

마지막으로, 본 연구의 경우에는 연구 과정을 통해 연구 내용을 연구소 주최 포럼에서 공유할 수 있다는 점이 특별한 장점이다. 어린이청소년극에서, 현장의 실천과 연구는 서로 시너지를 일으키며 함께 성장해야 하기 때문이다. 100년의 어린이청소년극을 다룬 연구 동향과 거기서 드러나는 우리 분야의 주요 쟁점에 대해 다양한 연구자/현장 전문가들과 소통하게 되면, 연구와

현장/실천의 관계를 고려할 때 더 강조해야 하거나 간과한 사실이 무엇인지에 대한 논의를 시작할 수 있다. 또한 어린이청소년극연구소는 민간 기관이 아닌 국립 기관이다. 따라서 네트워킹 역량을 갖추고 있고, 연구에 대한 풍부한 노하우도 있기 때문에 연구 분야와 현장의 다양한 목소리를 결집하고 대변할 수 있다는 장점이 있다. 그래서 본 연구가 연구소 주최 포럼과 밀접한 관계 속에서 진행되는 것은 의미가 크다.

본 연구의 연구 방법과 연구 질문은 다음과 같다. 주요 학술 검색 엔진에서 우리 분야를 지칭하는 ‘어린이청소년극’ ‘어린이극’ ‘아동극’ ‘청소년극’ 등의 검색어를 입력하여 찾을 수 있는 학술지/학위 논문 중에서 근대 이후 100년간의 어린이청소년극을 다루면서 어린이청소년극사/어린이청소년극 연구사에 기여하는 바가 있는 양질의 연구물들을 선별한 후 이를 바탕으로 아래의 질문을 탐색할 것이다.¹

첫째, 지난 100년간의 어린이청소년극을 다룬 주요 학술 연구에서는 어떠한 생각들이 드러나는가? 어린이청소년극 연구에서 기본이 되는 논의/주된 연구 질문들은 무엇인가? 여러 연구들은 서로 어떤 연관성을 지니는가? 연구의 한계 및 더 연구해야 할 부분은 무엇인가?

둘째, 연구 동향을 통해 알 수 있는 근대 이후 우리 어린이청소년극의 주요 쟁점에는 어떠한 것이 있는가? 연구물에서 이슈가 되었던 사안들은 무엇인가?

연구의 II장은 손서희 연구원이 맡아 진행하였으며, 1920년대에서 1970년대까지 한국 어린이청소년극을 다룬다. 연구의 III장은 강윤아 연구원이 맡았으며, 1980년대에서 현재까지의 한국 어린이청소년극을 다룬다. 연구를 위처럼 두 파트로 나눈 이유는 다음과 같다. 흔히 오늘날과 같은 형태의 아동극, 즉 전문 연극인이 아동 관객을 위해 예술적 가치를 추구하며 창작한 아동극이 본격적

1 본 연구의 특성상, 논문 체계를 갖추지 않은 성인극/어린이청소년극 전문지의 글은 그 필진/내용에 전문성이 있음에도 불구하고 연구 대상에 포함하지 않았다. 그리고 한국예술종합학교 연극원 어린이청소년극 전공의 졸업논문들도 어린이청소년의 당사자성에 대한 고민에 기반하고 있고 드물게 지속적으로 생산되어왔다는 장점이 있음에도 불구하고, 예술가의 실천에 기반한 사례 연구라는 고유성을 지니기 때문에 본 연구에서는 다루지 않았다.

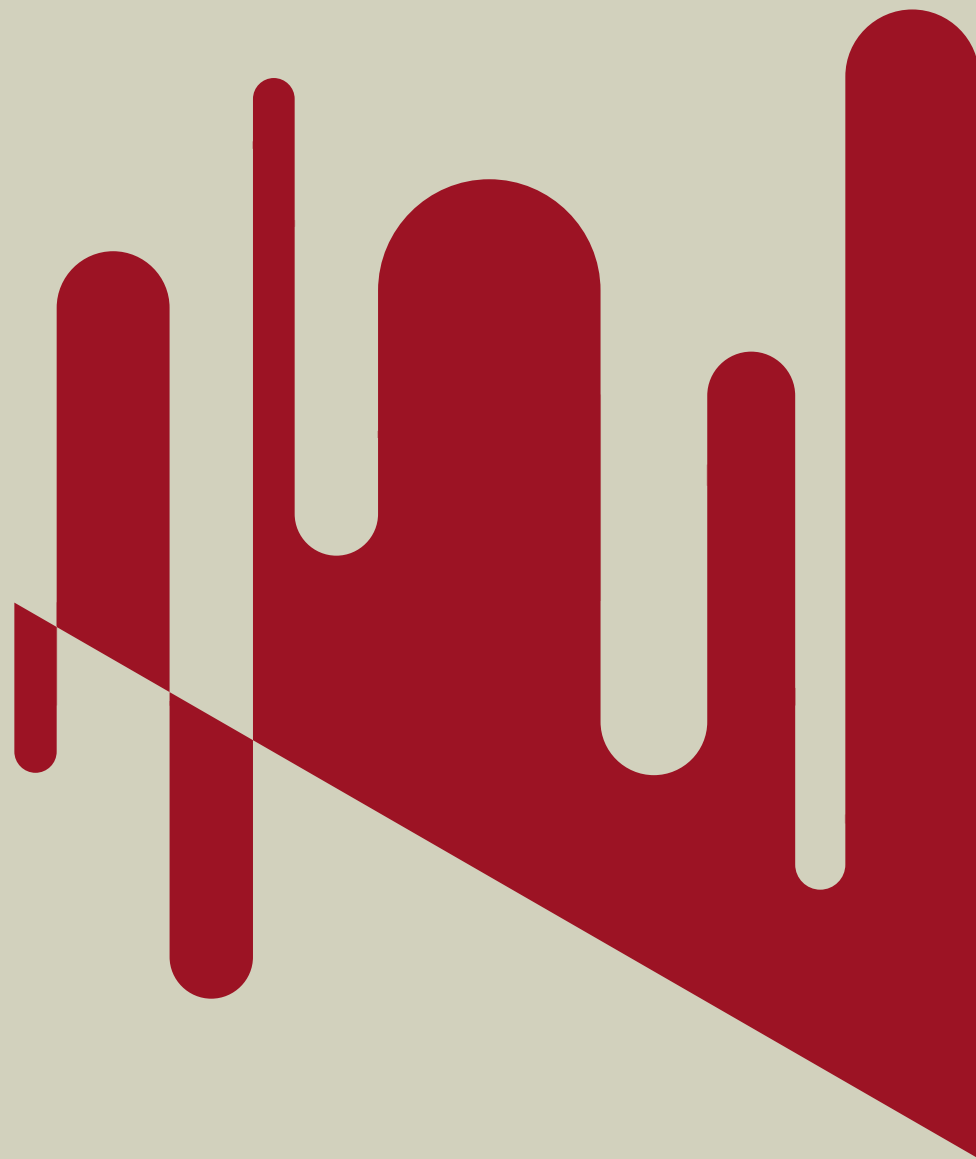
으로 등장한 시기가 1980년대이며, 이에 따라 아동극의 역사를 크게 1980년대 이전과 이후로 나눌 수 있다고 보았기 때문이다.

한국의 근현대 아동극의 역사를 다룬 연구들은 대체로 1980년대까지의 흐름을 역사적 맥락 속에서 바라보고 있다. 그러나 1980년대부터는 현재의 아동극에 직접적인 영향을 미치는 사건과 인물, 단체 등이 생겨났기에 실제 경험과 현재적 진술, 인물에 대한 기록 및 증언에 의해 연구되고 있으며 또한 현재 아동극과의 영향 관계를 포함한다. 반면 1970년대까지의 아동극사는 문헌과 기록에 의해 돌아보는 역사로서 다른 시기 연구에 비해 방법론과 연구 맥락이 상이한 편이다. 1970년대까지의 아동극 연구가 아동문학과 국문학 연구자들에 의해 이루어지는 비중이 매우 큰 데 비해, 1980년부터의 아동극 연구에서는 연극 연구자와 아동청소년극을 전문 분야로 하는 연구자들의 비중이 대부분이라는 점에서도 1980년을 기점으로 본 연구의 구성을 구분하는 것이 적합하다고 판단하였다. II장에서는 먼저 1920년 전후부터 1970년대까지의 한국 아동극을 다룬 연구들을 검토하였다. 국내의 주요 학술 데이터베이스에서 ‘아동극’, ‘동극’, ‘어린이극’ 등의 검색 키워드를 통해 연구 논문들을 수집하였고, 그중에서도 1920년대~1970년대 아동극에 대한 연구를 목록화하여, 53편의 학술 논문들을 연구 대상으로 삼았다.

자료를 수집한 검색 데이터베이스는 RISS(학술연구정보서비스, www.riss.kr), KCI(한국학술지인용색인, www.kci.go.kr), DBpia(www.dbpia.co.kr) 등 주요 국내 학술 데이터베이스이다. 데이터베이스의 검색 논리와 검색어 조합에 따라 이 이상의 연구 논문들이 발견될 수 있다.

II. 1920년대~1970년대 한국 아동극에 대한 연구 및 쟁점 소개

손서희



II장에서는 목록화한 연구 논문들을 각 연구가 다루고 있는 시기에 따라 구분하고, 각 시기 아동극을 연구한 논문들을 다시 연구 주제별로 분류하였다. 시기와 연구 주제에 따른 연구 논문의 목록을 게재하고 주요 논문의 내용을 살펴봄으로써 1920년대부터 1970년대까지의 아동극에 대한 연구 경향을 파악할 수 있도록 하였다. 그리고 이렇게 살펴본 연구들을 다시 공통된 연구 내용과 쟁점을 기준으로 정리하고, 여기서 네 개의 쟁점을 발견해 그 아래 묶인 연구의 내용들을 종합하여 서술하여 1970년대까지의 아동극 연구에 대한 연구자의 소결로 마무리하였다.

II장에서는 어린이극, 어린이청소년극의 개념을 모두 포괄하여 아동극으로 지칭한다. 이 시기를 다룬 연구에서 주로 사용되는 개념어인 ‘아동극’을 그대로 차용한 것이며, 1980년대에 청소년극이 만들어지고 논의되기 전까지는 어린이와 청소년을 대상으로 하는 연극을 모두 아동극으로 지칭하였기 때문이다. 연구의 인용에 있어서 특별히 아동극과 소년극을 구분하여 지칭하는 경우가 있다. 이때에는 연구의 맥락을 소개하고 소년극이라는 용어를 함께 사용한다. 그러나 한국 근대 아동극사에 대한 연구를 다룰 때는 일반적으로 어린이와 청소년을 구분하지 않고 ‘아동’과 ‘어린이’를 함께 사용하되 살펴보고 있는 연구의 주된 사용 방향에 따를 것이다. 당시의 아동에 대한 개념은 성인이 아닌 자를 포함하는 경우가 많고 성인 시기에 대한 구분도 달라 지칭하는 바가 현재와는 상이하다. 따라서 유아, 어린이, 청소년 등 현재의 세분화된 개념으로 바꾸어 서술했을 때 독자의 혼란이 있을 수 있기에 검토하고 있는 연구에서 사용된 용어의 방향성을 최대한 수용하여 따르기로 했다.

53편의 연구 논문을 모두 본문에서 소개, 인용할 수는 없으나 이 시기 한국 아동극에 대해 어떤 연구가 있었는지를 확인할 수 있도록 모든 연구의 제목을 본문에 소개하기로 한다.

1. 시기별 아동극 개관 및 관련 연구 소개

① 한국 아동극의 역사를 다룬 연구

1920년대부터 1970년대까지의 한국 아동극에 대한 연구들은 이 시기를 사회, 역사적 흐름에 따라 구분하여 각각의 시기에 드러나는 특정 연구 주제 혹은 작가별, 작품별 특징을 다룬 것이 대부분이다.

그 중 다음 세 편의 연구가 한국 근대 아동극의 역사 전반을 개관하고 한국 근대 아동극의 시기를 어떻게 구분할 것이며 각 시기의 특징과 경향성에는 어떤 것들이 있는지를 살펴보고 있다. 여기에서는 세 편의 연구에서 등장한 1920년대부터 1970년대까지의 한국 아동극 역사에 대한 논의를 요약하여 소개하고자 한다. II장 전반에서 이 세 편의 연구에서 제시한 시기 구분과 특징을 참고했고, 53편의 연구 논문들을 구분하여 연구 경향을 살피고 주요 연구들을 요약할 수 있었다.

아래 세 편의 연구에서 기술하고 있는 아동극의 역사적 사건 내지 경향성에 큰 차이는 없다. 세 편이 기반으로 삼고 있는 선행 연구는 이재철의 『아동문학개론』(1984), 『한국아동문학작가론』(1983), 권순철의 석사학위논문 「한국 아동극 연구」(1990)² 등으로 공통된 측면이 있으며, 뒤에 나온 연구들은 앞의 연구를 참조하고 있으므로 기술하고 있는 역사적 사실과 구분에 있어서 쟁점은 발견하기 어렵다. 다만 해당 시기 아동극에서 주안점을 두고 있는 작품, 인과 관계, 시기별 구분 및 정의 등에서 다소간 관점의 차이가 보인다. 따라서 세 편의 연구에서 한국 아동극의 시대별 역사를 개관하고 있는 부분은 뒤에서 다루기로 하고 여기에서는 역사를 개관한 세 편의 논문의 구별점과 특징에 대해 간략히 소개하겠다.

2 초기 연구로 종종 인용되고 있는 권순철의 논문은 데이터베이스에서 확인이 어려워 연구 대상에 포함시키지 못하였다.

- Kim, Yuntae(김윤태). “History of Children’s Theatre in Korea: From the Beginning to The Present Time(1920-1998)”, 박사학위논문, 뉴욕대학교(New York Univ.), 1999.
- 한은숙. 「한국어린이연극의 발달과정에 관한 연구」, 박사학위논문, 성균관대학교, 2005.
- 오관진. 「한국아동극의 사적 전개」, 『한국아동문학연구』, 제15호(2008): 71-94.

김윤태³는 1920년부터 1998년까지 한국의 정치, 사회, 문화적 변화의 맥락 속에서 한국 아동극의 역사를 서술하였다. 한반도의 연극적 기원에 대한 검토를 마친 후, 일제강점기를 한국 아동극이 시작된 시기로 상정하면서 교회극과 문학작가들에 의한 아동극 집필, 아마추어와 전문 아동극 공연, 1930년대의 교실연극 등을 살펴보았다.

이어 아동극의 발전 시기를 해방 이후 1960년까지, 1960년대~1970년대로 구분하여 검토한다. 해방 이후 1960년까지의 사회적, 문화적 환경 속에서 1940년대 후반의 방송동극, 1950년대의 학교연극과 희곡, 아동극 축제 등을 살펴보았다.

1960년대~1970년대 역시 당시 사회, 문화적 환경 속에서 아동극의 추이를 분석하는데, 1960년대는 아동극협회와 전문 아동극단, 교회극 등을 중심으로, 1970년대는 전문 성인극단이 제작, 참여한 아동극 공연과 상업 아동극 등을 중심으로 살펴보고 있으며, 아동극 작가, 제작자, 평론가로서 활동한 주평을 별도로 다루며 주목하였다. 김윤태는 한국의 근현대 역사와 시대상에 대해 상세히 서술하고 이것이 한국 아동극의 전개와 어떻게 밀접한 관련을 지니고 있는지를 중심으로 연구를 진행하였다.

한은숙⁴은 1920년~1940년까지를 한국 아동극이 성립, 발전된 시기로 상정하고, 한국의 근대 아동극이 서양 신연극의 도입과 주일학교 교회극 활동에

3 Kim, Yuntae, “History of Children’s Theatre in Korea: From the Beginning to The Present Time(1920-1998)”, 박사학위 논문, 뉴욕대학교, 1999.

4 한은숙, 「한국어린이연극의 발달과정에 관한 연구」, 박사학위논문, 성균관대학교, 2005.

서 그 씨앗을 발견하여 천도교 어린이 문화운동을 계기로 성립되었다고 보았다. 이 시기에 주목해야 하는 작가와 실제 관객과 공연으로 소통하고 근대 아동극의 역사에서 적극적으로 검토해야 하는 중요한 작품들이 다수 탄생했다고 밝혔다. 1940년까지의 아동극에서 한은숙은 아마추어 연극 활동에 주목한다. 학교 및 종교 단체의 공연이 활발하게 이루어졌고, ‘동극 연구단체’가 조직되어 왕성한 공연 활동을 전개했다고 밝히고 있다. 1930년대 후반에 이르러서는 라디오 드라마가 활성화되었는데 여기에 아동극 희곡이 활용되어 라디오 아동극으로 제작되고 방송된 것에도 주목하였다.

1941년부터 1960년까지의 시기는 사회적 혼란과 아동극의 침체기로 바라보았다. 일제 식민 말기의 아동극은 일제에 충성하는 황국신민화 정책에 동원되었기에 크게 의미 있는 활동을 전개하지 못했으며, 해방 직후에는 희곡 창작은 부진하였으나 라디오 드라마가 활성화되었다는 점을 특징으로 꼽았다. 한국 전쟁 이후 학교극이 출현하고 아동극 희곡이 교과과정에 편입되면서 1950년대부터는 학교와 야학 등 교육기관 중심으로 아동극 활동과 희곡 창작이 이루어졌다는 점에 주목했다.

1961년부터 1980년까지는 1950년의 아동극 상황을 이어받아 학교극과 전문극단 중심으로 아동극 활동이 이루어지는 시기로 보았다. 우선 학교극 활동에 있어서 ‘한국아동극협회’가 설립되어 활동을 전개하고 ‘전국아동극경연대회’가 개최되었다는 것이 중요한 영향을 미쳤다는 점과 이 과정에서 학교극 모음집이 발행되고 학교극에 대한 이론서도 등장하였다는 점에 주목하였다. 또한 학교극 바깥의 아동극 활동으로 전문극단이 생겨났다는 점을 특징으로 꼽았다. 어린이 배우를 중심으로 활동하는 전문극단 ‘새들’이 창단되어 왕성한 활동을 했고, ‘현대극장’ 등 전문 성인극단이 적극적으로 아동극을 창작, 제작하여 관객에게 선보이는 일도 활발히 일어났다는 점을 밝혔다.

오판진⁵은 1908년 육당 최남선의 『소년』 잡지 창간과 아동문학 작품 게재한 시점을 한국 아동극의 태동기로 바라보았다. 이 시기 아동문학의 해결 과제는, 유교적 가치 체계인 장유유서를 들어 아동을 경시하는 관점을 지양하고

5 오판진, 『한국아동극의 사적 전개』, 『한국아동문학연구』, 제15호(2008): 71-94.

아동의 개성과 인격을 존중하는 아동의 감각 해방이라고 꼽았다. 그러나 아동문학 전반이 태동하는 가운데 아동극의 흔적은 아직 찾아볼 수 없었으며, 그 결과 명실상부하게 아동극이 탄생했다고 할 수 있는 시기를 1920~1930년대로 보고, 그 시작점은 1923년 방정환을 중심으로 한 『어린이』지의 창간이었다고 이야기한다. 이를 계기로 하여 한국 아동문학의 인식이 변화하였고 무엇보다 아동극 희곡이 다수 게재되었기 때문이다. 따라서 오판진은 아동극 탄생의 시기를 1923년으로 바라보고 있고, 이는 대다수 아동극 연구자들이 공유하는 인식이다.

1930년대 후반부터 1950년대까지는 세계 대전이 맞물려 일제 강압 통치의 심화, 해방과 해방공간의 혼란, 한국 전쟁 등 한국 근현대사에 있어 가장 복잡한 시기였으며 이에 따라 안정적으로 아동극 활동이 이루어지기 힘들었음은 주지의 사실이다. 그럼에도 불구하고 마해송, 윤극영, 이원수 등 작가들이 아동극 창작의 명맥을 이어왔고, 방송동극이 다수 제작되는 등 양적 측면의 성장이 없지 않았다고 이야기한다. 또한 학교 교육의 방편으로 아동극을 활용하고, 이것이 아동극의 주류가 된 시기이기도 하다. 학예회 발표가 전국 초등학교에서 관례화되고, 교수법 차원에서 극화 학습에 주목한 시기이다. 이런 측면에서 아동극의 양적 성장과 기초적인 저변이 다소 형성되었다고 바라보면서 이 시기를 아동극의 성장기로 바라보았다.

1960년대와 1970년대는 아동극의 개화기로 보고 특히 아동극 작가 주평의 역할에 주목하였다. 1960년대에 주평이 등장하면서, 아동극이 창작과 연출 측면에서 예술적인 차원으로 끌어올려졌다 분석하며, 아동극의 본질을 밝히는 저서 출간으로 아동극 활동의 뿌리가 강화되었다고 보았다.

㉔ 1920년대~1930년대의 아동극 연구

(1) 1920년대~1930년대 아동극의 양상

한국 근대 아동극을 연구하는 연구자 대다수는 1923년 『어린이』지의 창

간과 여기에 다수의 아동극 희곡이 실리게 된 것을 한국 근대 아동극의 시작점으로 합의하고 있는 것으로 보인다. 이를 시작으로 1920년대부터 1930년대 후반에 이르러 일제가 중일전쟁과 태평양 전쟁을 수행하면서 민족말살통치를 강화하기 전까지 약 15년여 동안 한국의 근대 아동극은 그 시작과 폭발적 성장을 동시에 이루어낸다. 이에 따라 아동극에 대한 연구 결과물 역시 이 시기에 상당히 집중되어 있다.

1920년대와 1930년대에는 천도교소년회의 『어린이』(1923.03.~1935.03.), 조선어학회의 『신소년』(1923.10.~1934.05.), 카프의 『별나라』(1926.06.~1934.02.), 기독교 계열의 『아이생활』(1926.03.~1944.01) 등 아동 대상 간행물과 조선일보, 동아일보, 매일신보 등 신문 지면을 통해 다수의 아동극 희곡이 발표되었고, 이중 몇몇 작품은 공연을 통해 아동과 대중 관객을 만나기도 했다.

1923년 방정환을 중심으로 한 천도교소년회가 창간한 어린이 대상 잡지인 『어린이』는 아동극뿐만 아니라 근대 아동문학 전반의 시작점으로 여겨지기도 한다. 『어린이』는 단순히 흥미롭고 다양한 아동문학 작품이 실린 읽을거리를 넘어, 식민지 조선에서 근대적인 ‘어린이’의 개념을 제시하고 소년운동, 문화운동의 주체들이 어린이 문화운동을 전개하는 구심점 역할까지 수행한 것으로 평가된다. 이를 시작으로 다수의 아동 대상 간행물이 창간되었으며, 이 중 『어린이』와 함께 조선어학회의 『신소년』, 카프의 『별나라』 등 서로 다른 이념적 방향성과 목적의식을 분명하게 제시한 세 개의 간행물들이 10년 이상 지속적으로 발간되면서 아동극 희곡이 꾸준히 탄생할 수 있는 기반을 제공하였다.

1920년대 초중반에는 어린이들이 손쉽게 다가갈 수 있으면서도 초기 아동극에 기대했던 아동의 정서와 좋은 품성을 계발하며 교훈에 의해 어린이들이 이를 체득할 수 있도록 하는 동화극이 상당수 창작되었다. 1920년대 후반에 들어서는 식민지 현실에서 아동의 생활상과 민족적 고난 등을 그리기 시작했으며, 이에 대한 극복을 주제로 삼은 작품들이 등장하였다. 나아가 1920년대 후반부터 1930년대 중반까지 활발하게 전개되었던 카프의 문예 운동과 아

동극이 결합하여 아동의 노동과 계급 문제 등을 드러낸 작품도 창작되었다.

(2) 1920년대~1930년대 아동극에 대한 연구

본 연구에서는 1920년대부터 1970년대까지의 아동극에 대한 연구 동향을 파악하기 위해 총 53편의 연구 논문을 살펴보았는데 이중 1920년대에서 1930년대를 다룬 연구 논문이 29편으로 절반을 넘어선다. 한국 근대 아동극의 시작점이 되는 이 시기의 아동극에 대한 연구는 그 시작을 연 『어린이』를 시작으로, 『신소년』, 『별나라』 등 아동잡지에 게재된 희곡을 중심으로 살펴본 것이 다수이며, 당시 많은 작가들이 아동극 희곡을 창작했으므로 작가 또는 개별 작품을 중심으로 한 연구가 가장 많다. 따라서 이 시기 아동극에 대한 연구를 주제에 따라 다시 아래와 같이 다섯 가지로 분류해 보고 그중 주요한 연구의 내용과 연구 경향을 살펴보았다.

가. 1920년대와 1930년대 아동극의 공연양상과 개념 등에 대한 기초연구

나. 아동극 희곡 게재 매체를 중심으로 한 연구

다. 계급주의 문학운동과 아동극

라. 1920년대~1930년대 아동극 작가 및 작품에 대한 연구

마. 1920년대~1930년대 아동극의 현대적 의미, 계승

우선 1920년대와 1930년대 아동극의 공연양상과 개념 등에 대한 기초연구를 꼽을 수 있다. 앞서 세 편의 연구 모두 한국 아동극의 시작점임과 동시에 성장기라고 정의하는 이 시기를 묶어 한국 근대 아동극의 발생과 전개를 검토하고 아동극 장르 용어와 개념의 구분 등을 확인하였다.

다음으로는 아동극 희곡이 게재된 매체를 중심으로 한 연구를 살펴볼 수 있다. 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』, 『동화』 등 어린이 대상 간행물에 게재된 아동극 희곡을 장르 특징이나 희극적 요소, 또는 공연양상 등 여러 관점을 통해 살펴본 연구들이다. 식민지 시기 잡지, 신문 등의 간행물은 단순한 읽을거리가 그치지 않고 당시 대중들의 문화적 취향과 활동을 형성, 반영하고 나아

가 사회의 여론을 생산하고 수용하는 역할을 하였기에, 우리 근대 문화사를 살피기 위해 간행물을 연구하는 예가 많다. 따라서 어린이 대상 간행물, 즉 아동 잡지 역시 아동문학이 게재되는 문학 잡지의 역할을 뛰어넘어 실제로 어린이와 대중이 잡지의 내용과 작품을 읽고 소통하는 장이라고 볼 수 있다. 또한 여기에 실리는 작품들을 통해 작가나 문예 운동가들이 현실에 대한 문제 제기와 방향성을 독자와 적극적으로 소통했다는 점에 여러 연구자들이 주목하였다.

다음으로는 계급주의 문학운동과 아동극에 대한 연구인데, 특히 손증상과 김봉희가 여러 논문을 통해 집중적으로 이 주제를 살피고 있다. 카프로 대표되는 계급주의 문학운동의 경향은 1920년대 후반에서 1930년대 중반까지 이어졌는데 카프 계열의 여러 작가들이 아동극 희곡을 창작하면서 아동극 분야에서도 계급주의 문학운동이 하나의 흐름을 형성하였다. 김봉희는 특히 작가 신고송을 중심으로 1930년대 계급주의 아동극 운동을 살펴보았으며, 손증상은 『신소년』, 『별나라』 등 작품이 게재된 매체를 시작으로 1920년대 후반과 1930년대의 아동극에서 계급주의의 방향성이 드러나고 수용, 전개되는 양상을 검토하였다.

이 시기 아동극에 대한 연구에서 가장 큰 비중을 차지하는 것은 1920년대~1930년대 아동극 작가 및 작품에 대한 연구다. 각 연구자의 서술 기준에 따라, 그리고 연구 논문들의 작성 시기 및 1차 자료 발견 상황에 따라 다소 차이는 있지만, 대체로 15년 남짓으로 길지 않은 이 기간 동안 100편이 넘는 아동극 희곡이 발표되었다고 파악하고 있다. 간략한 형식의 단막극이나 우화극이 포함되기는 했지만, 처음 근대 아동극이 발흥한 시기에 상당히 많은 작품이 창작되었기에 여러 연구자들이 개별 작품과 작가에 대해 주목했다. 방정환, 윤석중 등 대표적인 아동극, 아동문학 작가의 아동극 희곡과, 함세덕, 송영, 박세영 등 주요 창작 영역이 아동극 분야가 아님에도 불구하고 주목할 만한 아동극을 발표한 경우, 그리고 근현대 한국 문학사의 전면에 드러나지 않은 작가들의 아동극 작품 등을 살펴본 연구들을 찾아볼 수 있다.

마지막으로 그 비중은 적지만 1920년대~1930년대 아동극과 현재의 연결

을 다룬 연구에 주목하였다. 과거 발표된 문학 작품이 현재까지 생명력과 현재적 의미를 가지게 되는 여러 양상과 맥락 중 아동극은 어떠한 사례가 있는지 살피고 있다. 손증상이 제시한 두 편의 연구 논문에서는 과거의 희곡을 직접적으로 현재 공연하는 내용을 다루고 있지는 않다. 그러나 방정환의 작품이 2020년에 공연된 웹연극과 주제 의식 및 아동의 삶에 대한 관점 측면에서 어떻게 연결되는지 검토하고, 1930년대 정인섭의 작품을 현재 교육현장에서 극적경험을 창출하는 ‘교육연극’의 관점에서 바라본다. 한국 근대 아동극이 어떻게 현재적 의미가 있을지를 고민하고 있다는 점에서 주목할 만한 연구 모델이 될 수 있다.

이상의 다섯 가지로 1920년대에서 1930년대의 아동극에 대한 연구물을 분류해 보았다. 물론 각 연구들은 이상의 분류를 아우르거나 뛰어넘는 복합적인 관점을 제시한 경우가 많다. 그러나 연구의 경향 파악을 위해 개별 연구의 복합성과 입체성을 어쩔 수 없이 다소 단순화하여 분류하고 소개하게 되었으며, 이 지점은 개별 연구 소개시 언급할 것이다.

이제 각 분류에 따른 연구 논문의 목록을 확인하고 주요한 내용을 살펴 보면서 근대 아동극에 대한 연구가 어떤 경향과 특징을 보이는지 구체적으로 확인하고자 한다.

가. 1920년대와 1930년대 아동극의 공연양상과 개념 등에 대한 기초연구

- 박재현. 「한국 근대 아동극 연구 — 특히 신문화운동기(1919~1932)의 공연계보를 중심으로」, 석사학위논문, 동국대학교 문화예술대학원, 2002.
- 박숙자. 「1920년대 ‘아동극’의 발흥과 역사적 의미」, 『아동청소년문학연구』, 제4호(2009): 139-159.
- 임지연. 「한국 근대 아동극 장르의 용어와 개념 고찰」, 『아동청소년문학연구』, 제5호(2009): 65-89.

박재현은 1919년부터 1932년까지의 기간 동안 이루어진 아동극 공연 활

동 자료를 분석하여 한국 근대 아동극이 실제 어떻게 공연되어 관객들을 만났는지 살펴보았다. 이전의 선행 연구에서는 주로 근대 아동극의 작품 및 주제 연구가 중심이었기 때문에 실제 공연양상이 드러난 선행 연구나 자료를 충분히 확보하기 어려웠음을 밝히고, 당시의 신문과 잡지에 실린 아동극 관련 기사와 공연을 주최한 단체 및 기관의 공연 자료를 통해 이 시기 아동극 공연이 어떻게 이루어졌는지를 검토하였다.

박재현은 우선 1919년부터 1932년을 천도교에서 주도한 ‘신문화운동기’로 규정하고 이 시기 전개된 신문화운동이 교육을 통한 인재 양성과 왕성한 출판문화 활동, 그리고 무엇보다 어린이 운동의 전개를 표방하고 있다는 점을 정리했다.⁶ 이어서 방정환을 중심으로 한 천도교소년회의 결성과 『어린이』의 창간, 그리고 여기에 실린 최초의 동화극이자 최초의 아동극 공연 작품으로 1923년 수록된 방정환의 <노래주머니>를 살펴보는 등 한국 아동극의 시작에 대해 정리하였다.⁷

박재현의 연구에서 검토하고 있는 시기가 한국 근대 아동기가 시작된 시기를 포함하고 있기 때문에 아동극의 개념을 정의하기 위해, 김홍우(2003), 장현직(1932), 주평(1975), 이재철(1986), 모세스 골드버그(Moses Goldberg, 1974) 등 아동극 개념과 분류 및 장르명에 대한 선행 연구를 분석하였고 이를 통해 골드버그의 ‘아동 연극’(Children’s Theatre) 개념에 근거하여 논문을 전개하고 있음을 밝혔다.⁸ 이는 아동극의 개념과 장르 구분에 집중한 다른 후속 연구들에서도 지속적으로 인용되는 내용과 근거이기도 하다.

박재현은 희곡과 관련 기사를 분석하여, 이 시기 아동극 역시 일제강점기 신문화 운동의 영향으로 교육을 통한 민족계몽과 민족정신 고취 등 사회계몽적 방향성을 지니고 있었다는 점을 정리한다. 이와 같은 흐름 속에서 1923년 이후 어린이의 눈높이에 맞춘 동화극이나 어린이에 대한 사회적 인식의 변화를 촉구하는 내용 등이 아동극으로 공연되었으며, 이어 1920년대 후반에는 프

6 박재현, 『한국 근대 아동극 — 특히 신문화운동기(1919~1932)의 공연계보를 중심으로』, 석사학위논문, 동국대학교 문화예술대학원, 2002. 8. 14.

7 위의 글, 13-7

8 위의 글, 28.

롤레타리아 문예운동에 영향을 받아 식민지의 암울한 사회상을 반영하고 계급의식을 강조하는 아동극이 공연되었다고 한국 근대 아동극의 주제와 내용의 흐름을 정리했다.

박재현은 이 시기 아동극의 내용과 주제 외에도 공연을 주최한 기관과 단체를 중심으로 공연 양태를 살펴보았다. 첫째는 보육학교나 학교 등 교육기관이 주최한 학예회의 아동극 공연이다. 교육기관의 아동극 공연은 1897년 배재학당의 <양치는 목자> 등 선교사들이 세운 학교에서의 선교극을 포함하여, 공립학교의 아동극 공연 기록으로는 처음 찾아볼 수 있는 1909년 재동보통학교의 학예회 등 일찍부터 상당히 활발하게 이루어졌다. 나아가 학부모와 학생, 지역 주민이 다수 관람하여 이렇게 공연된 아동극이 지역사회 문화 활동에 일정 부분 기여하였음을 밝혔다.⁹

둘째는 선교와 포교를 목적으로 각종 종교 단체가 주관하는 공연이다. 기독교 계열의 선교극과 종교극이 상당한 비중을 차지하며 불교, 천도교 등의 단체도 공연을 주최하였다. 이러한 공연들은 가극의 형태를 띠고 있으며, 어린이들이 무대에 올랐으나 대사나 요구되는 연기, 주제 등이 어린이를 위한 내용과는 동떨어져 있다는 점에서 아동극으로서 제 모습을 갖추고 있지는 않다는 비평도 함께 소개하였다. 다만, 천도교는 종교적 내용보다는 천도교소년회를 중심으로 한 어린이 문화운동에 집중하여 어린이의 눈높이에 걸맞은 동화극과 가극을 주로 공연했기에 다른 종교 단체 주최의 공연과는 차별점이 있고, 관점에 따라서는 사회 단체의 공연으로 분류할 수도 있다고 하였다.¹⁰

세 번째는 사회 단체에 의한 공연인데, 방정환의 색동회, 아동극 연구조직인 싸리아회, 아동극연구회, 조선소년소녀동극 연구단체 앵봉회, 경성보육학교의 녹양회 등이 활동하였으며 주로 억압되어 온 어린이의 정서를 계발하고 아동예술을 발전시키고자 하였다. 또한 『어린이』와 색동회 주관의 ‘세계 아동예술전람회’, 『별나라』 주관의 ‘연합대학예회’ 등 전국적 규모의 행사 속에서 아동극의 공연이 이루어지기도 했다.

9 위의 글, 43-47.

10 위의 글, 53.

박재현의 연구는 개별 아동극 희곡의 의미적 분석을 넘어, 아동극이 공연 됨으로써 아동과 대중이 만나게 되는 사회적 맥락과 공연 활동으로서의 의미를 발견하고자 하는 드문 연구이다. 박재현이 주목한 공연 활동에 관련한 자료들은 이후 관련 연구들에서 부분적으로 언급이 되기도 하지만, 공연 활동에 집중하고 이러한 주제를 발전 심화시킨 연구는 여전히 쉽게 찾기 어렵다.

임지연은 일제강점기 아동극의 장르 용어와 개념을 분석하여 한국 근대 아동극의 형성과 실천의 양상을 살펴보는 데 목적을 두었다.¹¹ 당시 아동극 장르 용어가 실제로 어떻게 사용되었는지 살펴봄으로써 한국 아동극의 역사적 실재를 파악할 수 있다고 보았으며 나아가 한국 아동극 이해의 지평이 넓어질 수 있다고 보았다.

임지연은 전체 문학 연구에서 희곡 연구 자체가 비주류인데다가 연극론은 희곡과 연출, 무대, 관객 등 복합적인 요소들을 다루어야 한다는 점, 그리고 아동극에서는 아동에 대한 담론과 교육적인 접근까지도 살펴야 하는 등 연구를 위해 규명해야 하는 요소가 더욱 복잡하다는 점을 들어 그간의 아동극 연구가 진척되지 않은 점을 밝히면서, 아동극 연구의 기반으로 장르 용어와 개념을 검토하였다.

1910년대 초반부터 1920년대 초반까지의 기간에 이루어진 아동극 관련 자료를 수집하여, 연기자를 중심으로 한 용어, 공연 형식을 중심으로 한 용어, 공연 목적에 따른 용어, 공연 내용에 따른 용어의 실제 사용을 검토하였다. 여기에는 단순히 아동이 공연에 등장한다는 이유로 ‘아희들 연극’ 등으로 지칭된 경우까지 검토 대상으로 삼았다. 1923년 이후에는 아동극을 통칭하여 부르는 용어인 ‘동극’, ‘아동극’이 등장하고 있다는 점을 자료로써 확인하고, 내용과 형식에 따른 장르 용어와 1920년대 후반 이후의 새로운 매체의 등장에 맞물린 아동 방송극, 아동 시나리오 등의 용어 또한 자료와 함께 살피고 있다.

임지연의 연구는 아동극의 개념과 용어를 실증적으로 확인하기 위해 아동극 희곡과 비평 및 관련 기사가 실린 아동 잡지, 신문, 교과서, 평론 등을 집

11 임지연, 『한국 근대 아동극 장르의 용어와 개념 고찰』, 『아동청소년문학연구』, 제5호(2009): 65.

중적으로 검토하여 인용하고 있다. 이로 인해 1923년의 한국 근대 아동극의 시작이 단순히 선언적이기만 한 것이 아니라 1910년 이후 사회적 맥락과 함께 어린이와 연극에 관련한 맥락 속에서 정립되었음을 구체적으로 확인하게 해 준다.

박숙자의 연구는 박재현과 임지연의 연구에서 짚고 있는 아동극의 개념을 인문학적으로 보완한다는 것이 주목할 만한 점이다. 박숙자는 1920년대 아동극을 논의하고 ‘장르로서의 아동극’에 접근하기 위한 두 가지 전제를 먼저 제시하였다. 첫째는 이 시기 아동극을 현재 아동극의 기원이나 발견으로 소급하면서 두 시기의 아동극을 동일시하려는 관점에 대한 경계이다. 둘째는 아동극을 하나의 장르로 바라보기 위해서는 여기에 문학 바깥의 담론이 어떻게 작용하고 있는지 주목하고 그 해석을 중요하게 바라봐야 한다는 점이다. 두 개의 전제 모두 아동극 역시 다른 문학과 마찬가지로 문학 ‘장’의 성격과 변화 속에 놓여 있는 것으로 이해하고, 아동극에 대한 사회적 기대를 함께 이해해야 논의의 핵심에 다가갈 수 있다는 점으로 상술되었다.¹²

박숙자는 선행 연구들이 문학사에서 비어 있는 아동극의 자리를 그려낸 성과가 있으나, 아동극을 아동문학이나 극문학의 측면에서만 논의하였다는 점을 한계로 지적하였다. 그러면서 ‘근대 아동극’을 이해하기 위해서는 이것이 ‘근대’, ‘아동’, ‘극’이 서로 충돌하고 영향을 주고받으면서 구성된 ‘새로운 텍스트’라는 점을 이해해야 한다는 관점을 제시하였다. 아동극을 아동과 극의 만남과 관계 속에서 바라보고 이것이 ‘문학’이면서도 사회와 상호작용하는 ‘담론’이며, 실제와 이미지가 만나 생산된 ‘미디어’라는 점을 강조하였다.¹³

예컨대, 1920년대에서 1930년대에 이르기까지 다수 발표, 공연된 동화극은 어린이의 상상이 매개하는 동화적인 세계와 내러티브를 시각적인 이미지로 무대화하여 현실에 구현하고 실제적인 공감의 장을 만들어낸다고 보았다. 또한 이 과정에서 특히 어린이의 상상력에 크게 의지하게 되며, 이를 ‘귀중한

12 박숙자, 『1920년대 ‘아동극’의 발흥과 역사적 의미』, 『아동청소년문학연구』, 제4호(2009): 139.

13 위의 글, 140.

자산으로 이해하도록' 하는 데에 『어린이』를 중심으로 형성된 아동 담론이 중요한 역할을 한 것으로 바라보고 있다.¹⁴

박숙자는 이에 더해 1920년대 아동극이 공연되는 방식이 당시의 학생극(소인극) 운동의 맥락 속에 놓여 있다고 해석하고 이 점이 근대 아동극을 이해하는 또 하나의 교차점을 만들어낸다고 설명하였다. 아동극 발표와 공연을 활발하게 주도했던 천도교소년회의 공연 목적과 그 효과가 관객들과 만나고 공연을 통해 '집단적 공감'을 이루면서 사회적 의미를 구성하였다는 것이다.

박숙자의 연구는 1920년대의 한국 근대 아동극이 어떻게 해서 시작과 함께 활발히 관객을 만나고 다양한 작품과 시대적 의미를 발생시킬 수 있었는지, 즉 어째서 1920년대 아동극이 정치적 역동을 내재한 '문화적 교감의 장이자 민족의 상상적 이미지를 공유할 수 있었던 문화운동'¹⁵일 수 있었는지를 이해할 수 있게 해 준다. 또한 한국의 근대 아동극을 문학 연구에서만 아니라 연극 예술의 관점에서 연구하고자 할 때, 아동극과 근대 아동극에 대한 하나의 관점을 시사하는 측면이 있다.

나. 아동극 희곡 게재 매체를 중심으로 한 연구

- 손증상. 「『별나라』 아동극의 공연 지향점과 그 의미」, 석사학위논문, 경북대학교 대학원, 2012.
- 오판진. 「『어린이』 지 수록 동극 연구 — 장르명과 특징을 중심으로」, 『아동청소년문학연구 제14호』(2014): 167-195.
- 최배은. 「『어린이』 게재 희곡의 희극적 요소 연구」, 『드라마연구』, 제50호(2016): 183-207.
- 손증상. 「『동화』를 통해 살펴본 1930년대 중반 아동극의 존재양상과 그 의미」, 『국어국문학』, 제179호(2017): 193-218.
- 손증상. 「1920-30년대 아동극 연구 — 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』를 대상으로」, 박사학위논문, 경북대학교 대학원, 2018.

14 위의 글, 148.

15 위의 글, 140.

- 최명표. 「방송동극을 통한 민족정체성의 추구 — 박의섭론」, 『아동문학평론』, 제36권 2호(2011): 22-47.

앞서 한은숙은 한국 아동극의 역사를 다루면서 1920년대에서 1930년대 각종 지면을 통해 발표된 아동극 희곡 작품을 약 120편으로 꼽았다.¹⁶ 이 자료에 따르면, 『어린이』에 게재된 아동극이 34편으로 가장 많고 기독교 계열의 『아이생활』 게재 작품이 20편 포함되어 있다. 『아이생활』 역시 10년 이상 꾸준히 발행되었으며 다수의 아동극 희곡을 수록하고 있으나 이를 근대 아동극 연구의 관점에서 다룬 논문은 찾을 수 없었다. 이 시기 아동극을 집중적으로 연구한 손증상은 이에 대해 『아이생활』이 그 매체 이념이나 발행 목적을 기독교 이념의 전파에 두고 있으므로 '아동을 위한 연극'을 본질로 삼는 아동극의 정의에 부합하기 어렵다고 이야기하기도 했다.¹⁷

1923년에서 1930년대 중후반까지 15년 남짓한 길지 않은 기간 동안 100편이 넘는 수의 아동극 희곡이 나올 수 있었던 이유는 당시 아동문학을 게재하는 주요 매체들을 중심으로 본격적인 아동극 운동이 일어났기 때문이었다. 식민지 시기 문인들의 사회 참여 의식이 활발하게 이루어지는 가운데 특히 어린이에 대한 교육과 문화운동을 통해 민족 해방의 길을 모색하고자 하는 목표 의식이 형성되었다는 점과 함께, 하나의 미디어로서 연극이 대중화된 것 등도 당시 아동극이 짧은 시간 집중적으로 성장하는 데 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 그런데 실질적으로 이것을 가능하게 하는 장을 펼친 것은 아동문학을 게재하는 잡지들의 성행이라는 점에 주목하여 진행된 연구들을 적지 않게 발견할 수 있다.

우선 오판진은 한국의 근대 아동극의 시작과 발전에 있어 중요한 역할을 한 『어린이』에 실린 아동극의 목록을 모두 검토하고 그것이 어떤 장르 명칭으로 게재되었는지를 살펴보면서 근대 아동극의 개념과 장르명, 정의에 대한 기

16 한은숙, 45, 261-267.

17 손증상, 「1920-30년대 아동극 연구 — 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』를 대상으로」, 박사학위논문, 경북대학교 대학원, 2018, 23-24.

본 논의를 세우고자 하였다. 1920년대에는 ‘동화극’의 비중이 크고 1930년대로 가면서 ‘아동극’, ‘동극’이라는 용어로 굳어졌음을 확인하였다.¹⁸

또한 『어린이』에 수록된 주요 아동극 희곡의 내용적, 형식적 특징을 검토하였다. 『어린이』 수록 작품들이 어린이에 대한 근대적 관점이 확립되지 않아 아동 인권에 대한 의식 수준이 낮았던 당시 상황을 지적하며 아동 인권을 강조하였고, 스토리나 표현 방식의 측면에서 어린이 관객에게 즐거움과 교훈을 줄 수 있도록 써졌다는 점을 밝히고 있다.

형식적 측면에서는 희곡의 길이가 짧다는 점에 주목했는데, 이것이 아동극으로서의 특징에 부합하며, 대사 또한 간결하고 흥미를 유발할 수 있는 방식으로 구성되어 있다고 이야기한다. 또한 실제 공연을 하려는 사람들에게, 희곡과 함께 연출, 대본 수정, 의상, 무대, 분장 등 실제적인 도움을 주기 위한 내용이 제시되었다는 점을 들어, 『어린이』 지 수록 희곡들은 명백하게 읽기 위한 희곡이 아닌 공연을 위한 희곡으로서 창작되었다는 점을 함께 짚고 있다.

최배은은 『어린이』의 아동극을 한국 근대 아동극 형성과 개념 정립 중심으로만 다루고 있는 점과 『어린이』 게재 희곡에 대한 텍스트 분석 및 초기 아동극 희곡의 미학적 측면에 대한 연구가 부족한 점 등을 선행 연구의 한계로 지적하면서 논의를 시작한다. 우선 『어린이』 게재 희곡이 근대극으로서 본격적으로 발표되고 상연된 희곡이므로 이를 미학적으로 분석할 만한 가치가 있다고 전제하였다. 그리고 『어린이』에 발표된 34편의 희곡 중 희극적 요소가 있는 작품 22편을 연구 대상으로 삼아 작품의 희극적 요소에 주목하여 당대 아동극의 미학적 특징과 공연으로서의 기능을 고찰하였다.¹⁹

최배은이 밝힌 『어린이』 게재 아동극의 희극적 요소는 인물의 결함, 인물의 말장난, 아이러니 구조로 정리된다. 이는 희극의 형성 요소에서 웃음을 일으키는 요소를 성격, 말, 상황 등으로 분류한 베르그송에 기댄 것이다. 인물의 결함으로 인해 보편적 기대에 어긋나는 행동과 반응을 만들어낼 때의 희극성,

18 오관진, 『『어린이』 지 수록 동극 연구 — 장르명과 특징을 중심으로』, 『아동청소년문학연구』 제14호(2014): 190.

19 최배은, 『『어린이』 게재 희곡의 희극적 요소 연구』, 『드라마연구』 제50호(2016): 185-186.

언어유희와 넌센스와 비논리적 소통으로 인한 희극성, 그리고 인물의 의도에 반하는 상황이 전개되어 생겨나는 극적 아이러니 구조와 이로 인한 희극성을 연구 대상 작품에서 분류, 분석하였다.²⁰

이러한 특성들이 만들어내는 『어린이』 아동극의 희극성은 어린이들에게 풍자와 해학의 놀이극으로 받아들여졌다. 최배은은 당시 어린이들이 『어린이』 아동극을 관람함으로써 그 안의 풍자를 통해 선악을 파악하고 윤리의식을 형성할 수 있었으며, 작품 속 해학을 경험하면서 인간에 대해 이해를 넓혀 교육적 역할이 이루어진다고 보았다. 또한 이 작품들이 놀이극을 지향하고 그 안에 희극성을 지님으로써 관객들이 수동적 감상자에 머물지 않고 직접 연행하고 즐길 수 있도록 했다고 결론짓는다.²¹

손증상은 자신의 학위논문²²과 다른 연구논문²³에서 『어린이』 지뿐만 아니라 『신소년』, 『별나라』 등 이 시기 아동 잡지의 아동극에 대해 보다 확장된 관점으로 연구를 진행했다. 손증상의 연구 이전에 근대 아동극을 연구하기 위해 주로 다루어졌던 아동 잡지는 『어린이』 지에 한정되었던 것으로 파악된다. 한은숙의 자료에서도 1920년대에서 1930년대 후반 이전까지 발표된 아동극²⁴의 3분의 1가량인 34편이 『어린이』 지에 게재되었으며, 그 외에 아동극 희곡을 많이 게재한 매체는 동아일보, 조선일보, 『아이생활』 등이다. 한은숙의 자료에서는 손증상이 다루고 있는 『신소년』과 『별나라』의 아동극 희곡은 기재되어 있지 않다. 2004년 한은숙의 연구와 2018년 손증상의 연구는 시기적으로 차이가 있어, 1차 자료의 발굴 및 연구 정도의 차이로 인해 다루고 있는 아동극의 수와 출처에도 차이가 생긴 것으로 보인다.

손증상의 2018년 연구에서는 『어린이』 지 외에 『신소년』과 『별나라』의

20 위의 글, 187-188.

21 위의 글, 202-203.

22 손증상, 『1920-30년대 아동극 연구 — 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』를 대상으로』, 박사학위논문, 경북대학교 대학원, 2018.

23 손증상, 『『동화』를 통해 살펴본 1930년대 중반 아동극의 존재양상과 그 의미』, 『국어국문학』 제179호(2017): 193-218.

24 2004년 한은숙의 자료를 기준으로 할 때에 1936년까지는 87편, 1937년까지는 98편의 아동극이 『어린이』, 『아이생활』, 『소년』, 동아일보, 조선일보 등의 매체에 게재되었다. 한은숙, 261-268.

아동극 희곡을 다수 살펴보고 있다. 역시 많은 수의 아동극 희곡이 게재되었던 기독교 계열의 『아이생활』, 신문 지면인 동아일보, 조선일보와 달리, 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』는 공통적으로 매체의 창간 이념을 명확하게 어린이에 두고 있으며, 매체별 발행 이념 및 사상적 방향성을 선명하게 밝혀 운영하였다는 데에서 이 시기 아동극의 경향과 그것이 어떤 사회적 맥락과 의의를 가지고 있는지를 파악하기 위한 연구 자료로서의 가치를 발견할 수 있다고 이야기한다.

손증상의 연구를 간략히 요약하면 다음과 같다. 천도교소년회의 『어린이』 지는 그 매체 이념이 ‘조흔 아동’을 길러내어 사회를 개조하는 데 있다. 아동의 개성과 인권, 자유를 존중하면서 아동의 인격을 함양하는 것이 곧 사회를 변화시키는 근간이 된다는 관점이다. 방정환은 동화를 통해 어린이를 ‘조흔 아동’으로 만들고자 하였으며 이에 따라 『어린이』의 아동극은 동화극, 우화극 등의 형식을 통해 교훈을 전달하고 욕심을 경계하며 지혜롭고 인격적인 인간이 되자는 주제 의식을 다수 지니고 있다고 보았다.

조선어학회의 『신소년』은 어린이를 ‘새 조선의 주인될 사람’으로 보고 ‘일하며 배우는 조선소년’을 통해 신조선을 건설할 것을 발행 이념으로 삼았다. 1920년대의 『신소년』 아동극은 아동의 놀이를 극화하여 즐겁고 신나는 유희 속에서 가난하고 불쌍한 이를 돕고 약자를 배려하며 민족의 평화로운 세계를 만들자는 메시지를 담고 있다고 분석하였다. 그러던 『신소년』의 아동극이 1930년대에 이르러서 식민지 담론을 재생산하는 학교 제도를 비판하고 일하며 배우는 조선 소년의 모습을 그려 아동이 사회에 대해 지녀야 하는 지식과 사회모순을 깨우칠 것을 촉구하는 방향으로 변화했다고 보았다.

한편 카프 계열의 『별나라』는 ‘소년노동자 소년농민 소학생의 참된 기관으로서 노농소년의 연대를 통해 신사회를 건설하는 것’을 발행 이념으로 하였다. 카프의 연극대중화론의 연장선에서 1931년 3월 동극특집호를 발행하여 지배계급과 피지배계급이 대립하고 있는 현실을 그려내고 피지배계급의 소년들이 연대할 것을 강조하였다. 또한 매년 연합학예회를 개최하여 노농소년들이 이러한 방향성에 걸맞은 아동극을 관람하도록 한 후 공장, 농촌, 야학 등 삶

의 터전에서 이들이 직접 아동극을 공연할 수 있도록 하기도 했다. 1930년대 초반 이후에는 계급적 각성을 주입하던 창작 방법에서 벗어나 어린이의 심리와 감정에 주목하기도 했다.

손증상은 세 매체의 아동극을 “『어린이』는 인격 완성을 위한 아동극, 『신소년』은 민족의식 함양을 위한 아동극, 『별나라』는 사회 비판을 위한 아동극을 각각 지향”하였다고 요약하였다.²⁵ 1920년대와 1930년대 이처럼 아동잡지의 주도로 아동극이 활성화되고 발전하는 특별한 현상 속에서 한국 근대 아동극의 특성이 형성되었다는 점을 이해할 필요가 있다는 것이다. 이 시기 아동잡지들이 매체 이념에 걸맞은 작품들을 게재하고 나아가 이것이 공연화되고 담론으로 발전할 수 있도록 하는 실천들을 전개하면서, 당시 독자 및 관객이 ‘서사적 상상력’²⁶을 가지고 어린이의 삶을 파악하고 삶의 방향과 가능성을 탐색할 수 있게 했다고 보았다. 또한 이들 아동잡지의 활발한 작품 발굴과 공연 활동 속에서 어린이가 주체가 되어야 한다는 점이 강조되는 가운데 한국 근대 아동극이 압축적으로 발전하였고, 근대연극으로서 아동극이 독자적인 창작방법과 역사적 의미, 그리고 발전 과정을 지니게 되었다고 정리하였다.

1930년대 중반 『신소년』, 『별나라』가 폐간되고 아동극을 포함한 아동문학의 중심점이 사라진 상태에서 1936년과 1937년 『동화』와 『소년』이 발간되었다. 손증상은 둘 중 상대적으로 발행 기간이 1년 6개월로 짧아서 아동문학 및 아동극 연구에서 주목하지 않은 『동화』를 통해 1930년대 중반 아동극을 살펴 보았다.²⁷ 손증상이 상대적으로 연구가 많이 이루어진 『소년』이 아닌 『동화』에 주목한 이유는 여기에 실린 아동극의 비중 때문이기도 하다. 『소년』에는 4년간 네 편의 아동극이, 『동화』에는 1년 6개월간 여덟 편의 아동극이 수록되었다.²⁸

『동화』의 발행 이념은 1920년대의 『어린이』를 계승하여 “재미있는 이야

25 위의 글, 350.

26 손증상은 누스바움(M. Nussbaum)이 예술 경험을 통해 타인을 깊이 이해하고 공감할 수 있는 능력으로 지칭한 ‘서사적 상상력’을 인용하였다. 위의 글, 315-316.

27 손증상, 『『동화』를 통해 살펴본 1930년대 중반 아동극의 존재양상과 그 의미』, 『국어국문학』, 제179호(2017): 194-195.

28 위의 글, 196.

기와 새로운 지식, 마음의 양식 이 세 가지를 통하여 식민지 조선 아동의 ‘정다운 동무’가 되고자”²⁹ 하는 데 있었다. 그러나 1930년대 들어 강화되는 일제의 군국주의와 검열 등으로 인해 이전의 아동잡지와는 달리 현실의 문제와는 다소 거리를 두고 지면을 구성하였다.³⁰ 이를 단순히 일제의 통치에 순응했다고 보기보다는 현실적 어려움 속에서도 소년운동의 명맥을 잇기 위해 아동문학의 ‘지속’에 초점을 둔 현실적 전략으로 해석하였다.³¹

이렇게 발행된 『동화』에 게재된 아동극은 당시 아동들의 평범한 일상생활과, ‘정직과 친절, 이웃에 대한 사랑, 현재 삶에 대한 만족 등 근대 사회 구성원으로서 아동들이 살아가는 데 필요한 보편적인 덕목’³²을 그리고 있다고 보았다. 또한 이들 작품에서는 선악의 갈등이나 반동인물이 좀처럼 등장하지 않는데, 손증상은 이것이 식민지 사회의 모순과 작품이 연결되지 않도록 한 선택이었으며, 그보다는 춤과 노래를 통해 동심주의와 교훈적 이야기를 흥미롭게 전달하고자 함으로써 계급주의 아동운동의 흔적을 지우면서 1920년대 초반 아동극의 모습과 유사한 방향성을 지향한 것으로 보았다.³³

손증상은 『동화』의 이와 같은 선택이 일제 군국주의 강화 시기의 엄중한 환경에서 어떻게든 아동극의 명맥을 이을 수 있었다는 점에서 의의가 있으나, 현실에 대한 문제의식과 비판의식을 삭제하고 보편적인 교훈성과 덕목들을 주제로 담으면서 도리어 일제가 교화하고 규율하고자 했던 가치를 포용해버리는 역할을 만들어냈다고 보고 그 양가적 측면에 대해 아동극 활동이 시대와 사회 속에서 작동되었다는 역사적 사실을 냉철하게 바라볼 수 있도록 하였다.

한편, 최명표가 연구한 1930년대의 방송동극은 지금까지 살펴본 아동 잡지가 아닌 방송이 아동극의 발표 매체라는 점에서 이색적인 연구이다. 1930년대의 방송동극에 대해서는 한은숙도 ‘라디오드라마의 시작’이라는 주제로 다

29 위의 글, 200.
30 위의 글, 200
31 위의 글, 201
32 위의 글, 205.
33 위의 글, 210-211.

루었다.³⁴ 한국 최초의 방송국은 1927년 2월 개국한 경성방송국(JODK)이며, 이 해 5월에 헨릭 입센 서거 100주년 기념 방송으로 <인형의 집>을 라디오 드라마로 방송하는 등, 방송의 시작 시점부터 이미 연극 장르를 적극적으로 차용했음을 알 수 있다. 최초의 방송동극은 같은 해 12월 ‘경성보육학교 아동극 연구회’가 제작한 <콩이 삶아질 때까지>이며 1933년부터는 본격적으로 방송극이 활성화되고 청취율도 높아져 1935년 ‘순광 어린이 서클’의 <영지>, <발가벗은 임금님>, <서울 간 언니>, <소년 서유기>, ‘청구 어린이 서클’의 <효녀 심청> 등의 작품이 만들어졌다고 밝혔다.³⁵ 한은숙은 대표적인 방송동극 작가로 홍은표를 꼽고 1936년 ‘매향회’, 1937년 ‘경성동극회’ 등의 극단 및 방송동극 단체 활동을 하며 <자장가>, <쌍무지개>, <돌다리> 등 여러 작품을 제작했다고 소개한다. 1937년 일제가 중일전쟁을 일으키면서 방송은 일본 군국주의를 홍보하는 프로그램으로 채워져갔고 이에 따라 점차 방송동극은 폐지되었다.³⁶

최명표는 이런 흐름 속에서 활동했던 박의섭의 방송동극을 살펴보았다.³⁷ 먼저 최명표는 방송동극이 그동안 아동극을 검토하는 연구나 아동극사를 다루는 데 있어 거의 등장하지 못했음을 지적한다. 방송이라는 매체의 중요성과 영향력에도 불구하고 방송동극은 연극과 아동극, 방송 등 서로 다른 세 개의 장르가 교차되고 있어 오히려 셋 중 어떤 분야의 연구에서든 누락되어 왔다는 것이다.³⁸

최명표는 방송동극 역시 1920년대에서 1930년대 이루어진 아동극의 경향성과 마찬가지로 어린이에 주목한 어린이 문화운동의 맥락에서 바라보아야 한다는 관점을 먼저 제시하였다. 당시 방송의 주된 기능이었던 일제의 식민사상 선전과 근대화 촉진도구로 방송동극을 정의내리지 말고, 첨단 매체로서 문화적 선도성과 영향력을 지니는 방송의 특성을 고려할 때 충분히 아동의 문화

34 한은숙, 77-80.
35 위의 글, 78-79.
36 위의 글, 79-80.
37 최명표, 「방송동극을 통한 민족정체성의 추구 — 박의섭론」, 『아동문학평론』, 제36권, 2호(2011): 22-47.
38 위의 글, 23-24.

적 삶의 영역으로 방송동극을 이해할 수 있다는 것이다.³⁹

최명표가 살펴본 작가 박의섭은 1936년 경성방송국에 입사하여 다수의 방송동극을 집필하였다.⁴⁰ 박의섭은 어린이 문화운동의 영향을 받아, 방송동극을 통해 당시 아동들이 문화를 향유할 수 있는 기회를 많이 얻고, 그러한 기회를 통해 민족적 정체성을 잃지 않도록 하는 데 노력을 기울였다.

최명표는 박의섭 방송동극의 특징을 세 가지로 분석하였다. 첫째는 전래 동화의 적극적 수용이다. 이는 앞서 소개한 연구들에서 밝힌 바와 같이 아동잡지들이 옛이야기를 활용한 동화극을 다수 창작한 것과 같은 맥락 속에 있다. 둘째는 일제가 식민지 근대화를 위해 도입한 신문물로 인해 생겨난 폐해에 대한 고발의식이다. <경성-목포>는 그러한 신문물로 철도를 다루면서 호남선이 실어 나르는 수탈 물자와 기차역의 설치로 인해 바뀌어버린 지역의 삶과 풍경에 대해 비판적으로 바라볼 수 있도록 한 작품이다. 그리고 마지막 특징으로 형제 간의 우애와 가족에 대한 그리움 등 전통적인 생활과 덕목을 공들여 다루고 있다는 점을 꼽았다.⁴¹

최명표는 박의섭의 작품과 방송동극 활동을 검토하면서 1930년대 아동극이 활동할 수 있었던 또 다른 장을 조명하였다. 앞서 살펴본 아동잡지에서 이끈 아동극 활동과는 그 활동 무대 및 양상에 차이가 있으나 당시의 방송동극 역시 1920년대에서 1930년대의 어린이 문화운동과 아동극의 사회적 역할의 맥락 속에 있었다는 점을 밝혀 한국 근대 아동극의 활동 영역을 넓히고 한국 근대 아동극의 방향성이 다른 형식 안에서도 추구되었음을 조명한 연구이다.

다. 1930년대 계급주의 문학운동과 아동극

- 김봉희. 「나라잃은시기, 계급주의 아동극 운동 — 『신소년』과 『별나라』를 중심으로, 『아동문학평론』, 제36호, 2권(2011): 48-75.
- 김봉희. 「계급주의 아동극 형성과 전개과정 연구, 『배달말』, 제51호(2012): 249-278.

39 위의 글, 24.

40 위의 글, 24.

41 위의 글, 33-40.

- 손증상. 「카프의 연극대중화론과 아동극 <少年 구루마쑈>의 기획, 『한국극예술연구』, 제45호(2014): 35-62.
- 손증상. 「『어린이』 아동극의 계급주의 수용과 그 의미, 『어문론총』, 제65호(2015): 241-268.
- 손증상. 「카프의 예술대중화론 모색과 실천, 별나라사 연합대학예회, 『국어국문학』, 제194호(2021): 225-260.

아동극 역시 1920년대 후반에 시작된 계급주의 문예운동의 영향을 받았기에 1930년대 아동극에서 계급주의 문학운동과 아동극의 관계에 주목한 연구들을 확인할 수 있었다. 이 시기 활동한 작가에 대한 연구를 제외하면 특히 김봉희와 손증상을 중심으로 이에 대한 연구가 이루어지고 있다.

먼저 김봉희^{42 43}의 연구에서는 1930년대 계급주의 아동극의 형성 배경으로 먼저 소년 문사들의 성장에 주목했다. 『어린이』에 직접 작품을 투고하던 소년들이 1930년을 전후하여 청년 작가로 성장하면서 자신의 아동문학 작품에 계급의식을 담아내기 시작했다는 점에 더해, 문학사적으로 1930년대에 카프가 조직을 변화, 재정비하는 과정에서 카프 내 연극 활동이 조직적으로 이루어지기 시작했다는 점이 계급주의 아동극이 활발하게 이루어지는 데 주요한 배경이 되었다고 보았다.

이어 김봉희는 1930년대 계급주의 아동문학을 표방한 『신소년』과 『별나라』의 아동극과 문화운동에 대해 주목하면서 그 내용을 분석하였다. 두 매체에 실린 33편의 계급주의 성향 아동극에서 지배계급과 피지배계급의 대립과 무산계급 아동이 처한 가난한 현실이 그려졌음을 밝혔다. 전국의 야학과 강습소 등지에서 이 작품들이 공연되었는데, 이는 『신소년』과 『별나라』가 1930년대 초반 계급주의 아동극 운동에 앞장서면서 식민지의 무산 아동들에게 계급투쟁 의식을 고취시키고 연극 집단화 운동을 전개하고자 한 방향성에 따른 것

42 김봉희, 「계급주의 아동극 형성과 전개과정 연구, 『배달말』, 제51호(2012): 249-278.

43 김봉희, 「나라잃은시기, 계급주의 아동극 운동 — 『신소년』과 『별나라』를 중심으로, 『아동문학평론』, 제36호, 2권(2011): 48-75.

이다. 『신소년』과 『별나라』는 또한 아동문학 강좌를 여는 등 다양한 경로로 무산계급 아동들의 계급의식을 위해 노력하였다. 그러나 이 모든 것을 짧은 기간 동안 급하게 시도하면서 운동의 목적의식만 앞장섰을 뿐 아동극에 대한 이해와 창작 노력이 부족했기에 ‘아동’, ‘소년’, ‘학생’에 대한 구분조차 제대로 이루어지지 못했다는 점 등을 지적하면서 연구를 마무리하였다.

손증상은 계급주의 아동극에 대한 위와 같은 일반적인 평가를 논박하면서 1930년대 계급주의 아동극에 대해, 카프의 연극대중화론을 개별 작품을 통해 살펴보거나, 계급주의 아동극과는 다른 매체 이념 속에서 운영되었던 『어린이』가 1930년대에 들어 계급주의를 수용하게 된 과정과 의미를 밝히는 등, 보다 구체적인 연구 지점을 설정하고 있다.

특히 『어린이』의 계급주의 수용에 대한 연구⁴⁴는 1920년대와 1930년대의 아동극을 분절적으로 바라보거나, 카프 문학운동이라는 아동문학 외적인 요인으로 인해 1930년대의 계급주의 아동문학이 형성되었다는 관점을 넘어서서, 1930년대의 『신소년』과 『별나라』의 아동극이 어떻게 그 중심축을 이동하여 1920년대의 아동극에서 그 경향이 계급주의 아동문학으로 이어졌는지 그 역사성을 살필 수 있게 한다.

근대 아동문학의 시작이자 중심축이었던 『어린이』의 아동극은 1928년까지 국내외의 옛이야기들을 극화하고 동화적 세계를 구현하는 동화극이 주된 비중을 차지했다. 앞서 매체별 아동극의 특성에서 연구된 바와 같이 『어린이』는 사회적으로 소년운동의 정신 속에서 아동극 작품의 게재와 활동이 수행했는데, 1920년대 후반에 이르러 날로 비참해져 가는 식민지 아동의 현실에 대한 문제의식 등으로 인해 소년운동은 계급주의로 그 방향을 전환하기 시작했다. 그 선두에 『별나라』와 『신소년』이 있었으며 『어린이』 역시 1930년대 들어 동화극뿐만 아니라 계급주의적 관점 속에서 사회적 약자와의 연대를 강조하거나 도덕적 인식을 다루는 작품들을 수록하는 등 변화를 맞았다. 손증상은 이러한 모습 속에서 일반적으로 대립된 것으로만 이해되었던 ‘동심천사주의’

44 손증상, 『『어린이』 아동극의 계급주의 수용과 그 의미』, 『어문론총』, 제65호(2015): 241-268.

와 ‘계급주의’ 문학의식이 『어린이』에서 공존하고 있었으며, 그것을 『어린이』가 계급주의를 수용하는 방식이자 특징이라고 바라보았다.

또한 『어린이』의 계급주의 수용을 1930년대 아동극이 사회주의 이념에 잠식되었다고 보기보다는, 당시 시대상 안에서 소년극과 아동극을 분리하여 정립하고자 하는 필요성과 조응하여 생긴 현상으로 이해하고, 『별나라』, 『신소년』의 아동극 작품도 ‘소년극’으로서 개념과 활동을 정립할 수 있는 관점을 열어준 것으로 파악하였다. 즉, 『어린이』의 계급주의 수용에서, 한국 아동극 역사에서 아동관객의 연령과 그들의 성장 및 발달에 대한 고려, 그리고 사회적으로 아동이 처한 현실과 생활에 대한 차이에 따른 아동극 장르 분화를 고민하게 만들었다는 중요한 의의를 발견했다.

손증상은 1930년대 계급주의 아동극 활동의 주목할 만한 사건으로 카프와 『별나라』사가 연계하여 1932년 7월 개최한 ‘연합대학예회’를 짚어 연구했다.⁴⁵ 낮에는 어린이의 그림, 동시, 수공예품 등의 작품과 아동 관련 통계, 행사 등과 관련한 포스터를 전시하고, 밤에는 동요, 동극, 교가, 율동 등을 공연하는 것이 이틀간 개최된 ‘연합대학예회’의 프로그램 내용인데, 여기에서 공연된 아동극이나 동요 등은 실제로 야학과 공장, 농촌 등 소년들의 일터에서 스스로 공연할 수 있도록 하는 데 주안점을 두었다. 이렇게 계급의식이 반영된 예술 활동을 일상으로 받아들여야 하며 노농소년의 계급의식을 고양시키는 것을 표방한 행사였다.

손증상은 이 논문에서 ‘연합대학예회’와 같은 계급주의 아동극 활동이 카프의 예술대중화론 및 실천의 전개와 긴밀히 연관된 것으로 파악하고, 동시에 연합대학예회에서 이루어진 각종 공연의 형식 및 관객의 반응, 그리고 그 구체적인 풍경을 함께 소개하였다. 그리고 이때의 대표적인 공연으로 슈프레히콜(Sprech-chor)⁴⁶ 형식을 시도한 앵봉회의 <우리들의 깃분 날>을 소개하면

45 손증상, 『카프의 예술대중화론 모색과 실천, 별나라사 연합대학예회』, 『국어국문학』, 제194호(2021): 225-260.

46 신고송이 프롤레타리아 연극운동의 효과적인 형식으로 1932년 소개한 슈프레히콜은 1920년대 초 독일 노동연극에서 생겨난 형식이며, 시구를 대사로 하는 연극 또는 공연을 합창하듯 낭송하는 공연 형식이다. 위의 글, 251.

서 연합대학예회가 표방한 공연예술의 내용과 형식, 그리고 관객과의 소통 양상을 분석하였다.

손증상은 연합대학예회의 공연 중 아동극 <少年 구루마꾼>을 계급주의 아동극과 카프 연극의 연관성을 가장 잘 드러내는 작품으로 보고 별도의 연구를 진행했다.⁴⁷ <少年 구루마꾼>은 독일의 연극 <데어 바겐>(Der Wagen, 오토 뮐러[Otto Müller] 작)을 카프의 박영희가 번역하고 카프 연극부에서 순회공연한 <하차>를 원작으로 한다. 카프는 노동자, 농민에게 더 가까이 다가가는 연극의 일환으로 ‘이동극장’의 형식을 기획하였고, 이것을 아동 관객에게 연극을 더 가깝게 소개하고자 다시 아동극 <少年 구루마꾼>으로 개작하여 누구나 손쉽게 할 수 있는 ‘종이연극’ 형식으로 소개하였다.

노동조합의 중요성과 노동자들의 연대를 강조한 원작 <하차>를 아동극으로 짧게 개작하면서 <少年 구루마꾼>은 등장인물들을 선명하고 직관적으로 파악할 수 있도록 바꾸고 “우리들은 오죽 우리들의 힘으로써 산다”는 구루마꾼의 외침으로 노동소년의 단결된 힘을 강조하는 것으로 내용을 단순화하였다.⁴⁸ 이 논문에서 또한 중요하게 다루고 있는 것은 <少年 구루마꾼>의 공연 형식인 ‘종이연극’이다. ‘종이연극’은 신고송이 일본 유학 중 경험한 것을 소개하여 작품에 적용한 것으로, 아동 관객에게 친숙하게 다가가고 그들이 일터와 생활 공간에서 자신이 본 연극을 흥내 내 스스로 공연할 수 있도록 하는 계급주의 아동극 운동의 지향성을 여실히 드러낸 지점으로 보았다.

계급주의 아동극에 대한 김봉희와 손증상의 연구들은 이처럼 한국 근대 아동극의 흐름을 사회와 담론의 변화와 실제라는 측면에서 이해할 수 있도록 안내하며, 당시 아동극을 이해하는 데 있어 참여한 지점, 즉 ‘동심(천사)주의’와 계급주의 문학의 목적지향성을 문학사, 예술사적 관점에서 살펴볼 수 있도록 하였다.

47 손증상, 「카프의 연극대중화론과 아동극 <少年 구루마꾼>의 기획」, 『한국극예술연구』, 제45호(2014): 35-62.

48 위의 글, 47-48, 52.

라. 1920~1930년대 아동극 작가 및 작품에 대한 연구

- 정봉석. 「이주홍 희곡의 정체와 부산연극과의 접변양상 연구」, 『한국문학논총』, 제38호(2004): 187-211.
- 김봉희, 「신고송의 아동문학연구 — 동화와 아동극 중심으로」, 『지역문학연구』, 제12호(2005): 125-161.
- 김봉희. 「신고송 문학 연구」, 박사학위논문, 경남대학교 대학원, 2007.
- 이희환. 「식민지시대 대중문예작가와 아동극집의 출판 — 박누월, 고장환의 아동극집을 중심으로」, 『아동청소년문학연구』, 제3호(2008): 197-278.
- 임지연. 「윤석중 아동극 연구」, 석사학위논문, 인하대학교 대학원, 2010.
- 임지연. 「윤석중의 아동극 활동 고찰」, 『아동청소년문학연구』, 제6호(2010): 283-309.
- 김봉희. 「경남지역 계급주의 아동극 연구 — 이주홍과 신고송을 중심으로」, 『한국지역문학연구』, 제1권, 1호(2012): 5-36.
- 손증상. 「박세영의 아동극 연구」, 『한국극예술연구』, 제41호(2013): 13-48.
- 손증상. 「방정환의 동화극 <노래 주머니>의 탈식민성 모색」, 『한국극예술연구』, 제47호(2015): 47-79.
- 손증상. 「일제강점기 정인섭의 아동극 창작 전략과 그 의미」, 『한국극예술연구』, 제54호(2015): 15-46.
- 김봉희. 「정인섭의 창작 아동극 연구」, 『영주어문』, 제36호(2017): 67-105.
- 홍창수. 「방정환 동화극의 극작술 연구」, 『한국극예술연구』, 제58호(2017): 197-255.
- 손증상. 「송영과 아동문학, 정동으로서의 아동극 — 『별나라』를 중심으로」, 『어문론총』, 제78호(2018): 375-404.

한국 근대 아동극의 역사에서 1920년대에서 1930년대 기간 동안 폭발적으로 많은 아동극이 창작되었기에 이 시기의 작가와 작품을 구체적으로 다룬 연구 논문의 비중이 상대적으로 높다. 연구에서 다루고 있는 주요 작가로는

『어린이』를 중심으로 활동한 방정환, 윤석중, 정인섭, 『신소년』의 이주홍, 『별나라』의 신고송, 박세영, 송영 등이 있다.

방정환 연구

홍창수는 방정환의 동화극이 어떤 연극적 형식을 지녔는지 분석하였다.⁴⁹ 방정환은 첫 동화극 <노래주머니>를 ‘아모나 하기 쉬운 동화극’⁵⁰으로 소개하였다. 이를 위해 무대장치를 배경 그림 등으로 최소화하고 소도구 역시 일상 생활에서 쉽게 구할 수 있는 것을 제시하였다. 「상연할 때에」라는 별도의 글을 통하여 도깨비를 표현하기 위해 간단한 허리띠, 형겔, 수건, 물감 등을 활용하도록 안내하는가 하면 도깨비를 떠올릴 때 자연스럽게 연상되는 방망이를 생략하기도 하였다.⁵¹

‘아모나’ 쉽게 공연을 할 수 있도록 편리하고 경제적인 측면을 고려하면서, 극적 상황을 제시하는 데 한계가 생긴다면 음향과 음악을 적극적으로 상징적으로 활용하도록 제시했다. 예컨대, <노래주머니>의 새소리와 닭소리, <토끼의 재판>에서 바람 소리와 나뭇잎 흔들리는 소리 등 간단한 음향을 활용하여 극중의 상황을 표현하고 극적 전개를 전환시키는 데 활용하였다. 홍창수는 방정환 동화극의 또 다른 특징으로 언어를 다채롭게 사용한다는 점을 분석했다. 작품 속에서 대사가 인물 사이에 반복적으로 발화되는 특징을 발견할 수 있는데, 이는 농친 부분을 다시 반복 관람할 수 없는 공연예술의 특성 속에서 아동 관객이 극의 흐름에 따라 내용을 제대로 이해할 수 있도록 하는 전략으로 사용된 것으로 보았다. 또한 <노래주머니>에서 도깨비의 유희적인 언어와 소년들의 사실적인 언어의 대비, <토끼의 재판>에서 토끼의 언어유희로 인해 의미가 혼란되는 것이 희극적인 웃음을 만들어 내어 연극적 재미와 아동 관객의 적극적인 반응을 이끌어낸다고 분석하였다.

손증상은 방정환의 <노래주머니>가 창작된 시대적 맥락과 의미에 주목

49 홍창수, 「방정환 동화극의 극작술 연구」, 『한국극예술연구』, 제58호(2017): 197-255.

50 위의 글, 213.

51 위의 글, 217-218.

하였다.⁵² 1923년 3월 『어린이』지 창간호에 실린 <노래주머니>는 옛이야기 ‘혹부리 영감’을 극화한 것인데 이 과정에서 1922년 일본에서 발표된 아동극 <코부토리>를 참고했음을 먼저 밝힌다. <코부토리> 역시 혹부리 영감 설화와 유사한 일본의 옛이야기를 극화한 작품인데 방정환은 아동극 장르를 처음 식민지 조선에 소개하는 데 있어서, <코부토리>의 동화극이라는 형식과 혹부리 영감의 극화라는 내용적 측면, 실제 공연에 대한 별도의 안내글 제시 등이 도움이 되리라 판단한 것으로 보고 있다.

방정환의 작품은 구체적인 극적 형상화 방식이나 공연 안내의 방향성 등에서 <코부토리>와의 차이가 있음은 물론인데 손증상은 단지 이런 차이를 밝히는 데서 더 나아가 같은 옛이야기를 극화하면서도 작품의 방향성이 어떤 차이를 보이는지 분석하였다. 일본의 <코부토리>가 ‘제국의 신민으로서 착한 어린이와 좋은 일본인이라는 일본의 국가적 신념이 반영된’ 텍스트와 노래를 활용하는 데 반해, <노래주머니>는 식민지 치하 학교 교육의 규율 권력에서 벗어나고자 하였고 그 일환으로 창가나 학교 교육의 노래가 아니라 민요 형식의 창작노래를 사용하였다는 점이다.⁵³ <코부토리>와 같은 혹부리 영감 설화를 극화한 부분에 대해서는 그것이 의도적인 선택이었으며 혹부리영감이 여러 문화권에서 찾아볼 수 있는 보편적 설화이면서도 조선의 혹부리영감이 일본의 것과 다른 고유의 이야기라는 것을 피력하기 위해서였다는 해석을 제시했다.⁵⁴

마지막으로 손증상은 방정환이 옛이야기를 아동극으로 극화하고 그것을 식민지 조선에서 창작하고 공연할 수 있도록 한 시도가 분명 일본의 아동문학 담론을 참고하면서 시작한 것이지만, 그것의 이념적 목표와 실천은 제국주의 일본에서 이루어진 아동극 실천과는 다르다는 점을 밝혔다. 조선의 옛이야기를 ‘민족사상의 원천’으로서⁵⁵ 바라보고 그것을 수집하고 배포하고자 하였으며, 제국주의의 이념과 제도 바깥에서 아동극 실천을 전개함으로써 일본 제국

52 손증상, 「방정환의 동화극 <노래 주머니>의 탈식민성 모색」, 『한국극예술연구』, 제47호(2015): 47-79.

53 위의 글, 67-68.

54 위의 글, 72.

55 위의 글, 70.

주의의 아동담론에서 벗어나고자 저항하는 복합적으로 성격을 지녔다는 점에서 <노래 주머니>가 근대 아동극의 탈식민주의의 가능성을 내포하고 있다고 분석하였다.⁵⁶

윤석중 연구

윤석중은 1920년대부터 활동했던 대표적인 동요, 동시 작가로서 아동극 작가로서의 활동은 거의 연구가 이루어지지 않았다. 임지연은 윤석중이 1925년부터 1931년까지 발표한 다섯 편의 아동극을 창작한 배경을 전기적 관점에서 파악하고 윤석중 아동극의 기록과 발굴의 오류 정정, 그리고 그의 아동극 세계의 특징을 살펴보았다.⁵⁷

1911년 출생인 윤석중이 <올뱀이의 눈>, <울지마라 간난아>, <달을 뺏긴 아이들>, <선생님 없는 학교>, <바로 그날 생긴 일> 등 다섯 편의 아동극을 쓴 시기는 십대 시절로서, 임지연은 윤석중의 양정고보 시절 학생극 공연 경험 및 작가 심훈과의 교류에서 아동극에 대한 그의 관심이 싹튼 것으로 추측하였다. 이어지는 윤석중의 개인적, 문학적 행보에서 당대 현실에 대한 문제의식과 함께 계급주의 문학운동과의 교류를 확인할 수 있는데 이것을 그의 아동극 작품에서 무산계급 아동의 현실 문제를 비판적으로 다루고 있다는 점과 연결하여 바라보았다. <올뱀이의 눈>을 제외한 나머지 네 작품은 1930년 <울지마라 간난아>에서 이어지는 연작으로서 여기에 윤석중 아동극 작품의 현실비판적 특징이 잘 드러나며, 다만 결말은 여타 계급주의 아동극과 달리 통쾌함과 희극성을 띠고 있다고 분석하였다. 또한 <울지마라 간난아> 연작이 동요극이라는 점을 집중적으로 서술하였다. 이는 윤석중이 대표적인 동요, 동시 작가라는 점을 십분 활용한 것으로 동화극이 다수였던 1920년대 아동극에 있어 장르의 저변을 넓혔다는 의의가 있다. 동아일보 신춘문에 가작으로 뽑힌 <올뱀이의 눈>은 당시 여타 아동극에 비해 작품의 길이가 길고 구성의 짜임새와 인물과 배경 묘사에 있어서도 수준이 높다는 점에서 주목할 수 있다고 서술하였다.

56 위의 글, 75-76.

57 임지연, 「윤석중의 아동극 활동 고찰」, 『아동청소년문학연구』 제6호(2010): 283-309.

정인섭 연구

정인섭은 1920년대와 1930년대 『어린이』지와 『동화』지에서 동화극을 주로 발표한 작가이다. 계급주의 문학운동이 활발했던 시기에는 작품활동을 하지 않았으나 일제강점기 기간에 18편의 아동극을 발표하여 한국의 근대 아동극을 이해하는 데 주요하게 살펴볼 만한 작가이다. 그럼에도 불구하고 김봉희⁵⁸와 손증상⁵⁹만이 정인섭의 아동극을 주목한 연구를 진행했다.⁶⁰

김봉희는 1920년대부터 1960년대까지 발표한 정인섭의 창작 아동극 10편⁶¹을 통해 정인섭 아동극의 주제적, 형식적 특징을 분석하였다. 계급주의 문학운동에 대해 비판적 태도를 견지하고 있었던 정인섭은 작품에서 민족의식이나 식민지 현실에 대한 비판의식을 드러내기보다는 동화적 색채의 이야기를 통해 어린이에게 즐거움과 친숙함을 줄 수 있는 내용을 자신의 작품에 담았다. 내용 측면에서도 선악의 갈등과 긴장에 집중하기보다는 친숙한 소재와 인물, 쉬운 전개, 웃음과 환상적 요소 등으로 아동의 정서를 어루만지고 화해와 용서, 우정 등의 교훈을 드러내는 데 초점을 두는 편으로 보았다. 특히 정인섭 아동극에서 가장 주안점을 둔 것은 아동극이 그려내는 현실이나 주제의식보다는 그것의 공연예술적인 측면이다. 다양한 극작술과 노래와 춤, 무대, 의상, 조명과 소품에 대한 묘사와 안내 등이 두드러지는 편이며 이는 공연예술로서의 특징을 강화하고 아동 관객의 상상력을 자극하기 위한 것으로 보았다.

손증상 역시 정인섭 아동극의 공연예술적 측면에 비중을 두어 논의를 진행하였다. 정인섭은 1920년대의 <백설공주>, <잠자는 미인> 등 해외 동화를 각색한 아동극에서부터 이미 노래와 춤, 연극적 재미를 구현하고 있는데, 손

58 김봉희, 「정인섭의 창작 아동극 연구」, 『영주어문』 제36호(2017): 67-105.

59 손증상, 「일제강점기 정인섭의 아동극 창작 전략과 그 의미」, 『한국극예술연구』 제54호(2015): 15-46.

60 정인섭의 아동극 작품을 헤아리는 데 김봉희와 손증상이 다른 기준을 적용하였기에 각 연구에서 지정하는 정인섭의 작품 수에는 차이가 있다. 손증상은 정인섭이 발표한 작품을 총 19편으로 보고 그중 일제강점기 기간에 발표한 아동 대상 작품만을 한정하여 연구 대상으로 삼았고, 김봉희는 원문은 확인이 불가하나 기록상 존재하는 두 편의 작품과 1970년대 창작된 작품을 포함하여 정인섭의 아동극 작품을 22편으로 보고 그 중 시대를 불문하여 창작 아동극 10편을 연구 대상으로 삼았다. 김봉희, 70, 77-78. 손증상, 19.

61 10편 중 <금강산>, <소파 방정환>, <나라사랑 어린이사랑> 3편의 작품은 해방 이후 창작된 작품이지만 논문에서 주로 분석하고 있는 작품들은 1920년대부터 1930년대에 창작된 것이기에 이 시기 작고론에 대한 연구로 분류해 소개하기로 하였다.

증상은 특히 정인섭의 이러한 창작 전략이 아동의 예술적 표현 본능에 집중한 점이라는 것에 집중했다. “아동의 예술적 표현의 본능이라 하는 것은 아동이 알고 싶어하는 것과 늦긴 바-정서를 예술적 형식에서 표현하려는 본능”이며 아동극을 통한 “교육의 최후 목적은 이 아동의 예술본능에서 일어나오는 반응적 창조에 실현”⁶²에 있다는 정인섭 자신의 글을 근거로 하였다. 『어린이』에 게재된 아동극 작품 중에서는 읽는 희곡으로서 수록된 작품의 수도 적지 않았던 상황에서 정인섭의 아동극이 아동 관객에게 서사로서의 재미만이 아니라 공연을 통한 예술적 체험과 그로부터 비롯되는 교육적 효과를 강조했다는 점에 주목한 것이다.

하지만 1930년대의 정인섭 작품에서는 이러한 공연성이 점차 사라지고 내용도 도덕적 교훈을 강조하는 단순화된 이야기로 변모하였다. 1920년대 후반 식민지로서의 사회적 현실에 대한 문학의 인식, 식민지 현실에서 아동의 비참한 삶 등이 강조되면서 소년운동이 계급주의 문학운동과 발을 맞춰가는 방향으로 전환되었고 『어린이』에서도 계급주의 문학운동을 수용하는데, 정인섭은 이 시기 아동극을 창작하지 않았고 이후 1930년대 중반부터 『동화』지를 통해 작품 창작을 재개하였다. 손증상은 이러한 행보에 대해 정인섭이 계급주의 문학운동의 영향을 받지 않기 위한 선택으로 추론하였다. 계급주의 문학운동이 가장 왕성하던 시기 작품 창작을 쉬고, 이후에는 사회비판적 내용을 상대적으로 덜 다루기 위해 유년기 아동 대상의 동화극을 창작한 것이라는 분석이다. 1930년대 중반 창작 활동을 재개했을 때도, 계급주의 문학운동 시기를 지나오면서 식민지 조선의 아동문학은 시대적, 사회적 특수성을 반영해야 한다는 인식이 보편화된 상황이었기 때문이다. 그러나 손증상은 정인섭의 이런 선택이 단순히 사회비판적인 작품 창작을 피하기 위해서만이 아니라, 1930년대에 이르러 아동문학계에서 아동의 연령에 따라 아동과 소년을 구분하고 작품 창작에 반영하는 논의의 영향을 받았으리라는 추측 역시 함께 제시하였다.

62 정인섭, 「예술교육과 아동극의 효과」, 조선일보(1926.8.30.). 손증상, 위의 글, 27-28에서 재인용.

이주홍 연구

이주홍은 카프 계열의 작가로서 1930년대 전반기 『신소년』을 중심으로 아동극을 발표하다가 해방 이후 부산을 근거로 학생극과 학교극 활동을 했다. 정봉석⁶³은 이주홍의 이런 활동에 주목해 해방 이후 부산 연극의 현장을 주도적으로 개척한 극작가이자 연극인으로서 선구적 업적을 지녔다고 평가하기도 했다. 정봉석은 이주홍이 1930년부터 1934년까지 『신소년』에 7편의 아동극을 발표한 뒤 해방 이후에야 다시 4편의 아동극 희곡을 발표하는 등의 행보에 주목하면서 그의 아동극의 특징을 분석하였다. 이주홍이 1930년대 창작한 50여 편의 아동문학 작품 중에서 아동극 창작은 카프 해체 전까지만 이루어졌다는 점에 주목하여, 그의 아동극 창작이 계급주의 문학운동의 목표를 중심으로 이루어졌다고 추론한다. 정봉석은 이주홍의 <특기 눈알>, <개떡>, <도화시간> 등의 특징과 극작 기법을 분석하면서 이주홍의 작품세계가 가벼운 계몽주의에서부터 민족의식과 계급의식을 다루는 데까지 상당히 다양하게 펼쳐져 있다는 점을 조명하였다.

김봉희의 연구에서는 해당 시기에 이주홍이 『신소년』을 기반으로 8편의 작품을 발표한 것으로 파악된다. 김봉희는 그의 작품 내용에 대해 <특기 눈알>과 같은 우화적 작품에서는 지배계급과 피지배계급의 대립을 동물에 빗대어 그리며 식민지의 가혹한 현실을 비판하였고, <개떡>에서는 식민지 현실 속에서 함께 살아가는 유산계급과 무산계급 아동들의 모습을 묘사하고 야학에 다니는 무산계급 아동의 희망과 용기를 그렸다고 분석했다. 그러나 김봉희는 이주홍의 아동극이 계급모순을 아동 현실에 단순히 대응시킨 것이 아니라, 아동이라는 특수한 대상의 생활과 정서에 관심을 가지고 집중하여 바라보고 이들의 삶에서 발견할 수 있는 계급주의적 인식을 보다 체계적으로 그려내고자 했다고 보았다.⁶⁴ 그래서 그의 작품 특성으로, 아동의 삶에서 일어날 수 있는 일상적인 사건 속에 있는 교훈적 지점을 계급주의 문학의 지향 속에서 드러내

63 정봉석, 「이주홍 희곡의 정체와 부산연극과의 접변양상 연구」, 『한국문학논총』, 제38호(2004): 187-211.

64 김봉희, 「경남지역 계급주의 아동극 연구 — 이주홍과 신고송을 중심으로」, 『한국지역문학연구』, 제1권, 1호(2012): 5-36.

고, 계급투쟁의 주제의식을 표현할 때도 연극적인 요소와 장치를 적극적으로 활용했다고 분석하였다. <특기 눈알>에서는 약한 동물들을 착취하는 역할의 범과 곰이 토끼, 원숭이, 사슴 등과 대립하고 약자가 승리하는 동물우화적 연출, 그리고 노래로써 장식된 결말 부분을 후자의 예로 들었다.

신고송, 박세영, 송영 연구

카프 계열의 작가이면서 해방 후 월북한 신고송에 대한 연구는 김봉희에 의해 집중적으로 이루어졌다.⁶⁵ 신고송은 1930년대에 『별나라』에서 두 편의 아동극 <저녁밥 갖다 주고>(1931), <삼조애비는 어디갔서>(1931)을 발표하였는데 카프 계열 작가의 작품답게 식민지 조선의 프롤레타리아 계급 아동들을 주인공으로 삼아 그들의 현실을 드러내 보이고 있다. 신고송의 작품 속에는 아동의 노동력 착취, 일제의 농촌 수탈 등 식민지 시대의 척박한 현실이 나타나는 한편 극중 아동 인물들이 힘을 모아 부르주아 인물들에게 대항하고 골탕을 먹이는 모습도 함께 그려진다. 또한 신고송이 계급주의 아동극의 대중화를 위해 이동연극과 소인극 활동을 전개하였다는 점도 자료를 통해 밝히고 있다.⁶⁶

이 시기 신고송이 창작한 아동극 작품의 수는 적지만, 연합대학예회의 시범 작품에 사용된 슈프레히콜 형식을 도입하거나 <少年 구루마순>을 ‘종이연극’ 형식으로 공연할 수 있도록 하는 등 신고송은 극작가로서만이 아니라 아동극 제작과 평론, 강좌 등의 활동도 활발하게 전개하였다. 김봉희는 신고송이 아동극 평론 「연합대학예회의 아동극을 보고」(『별나라』, 1932. 7.)에서 ‘첫째, 어린이의 육체에 맞게 행할 수 있는 아동극을 선택하여야’ 하고, ‘둘째, 관객을 고려하여야 하며, 셋째 연극의 집단화 작업’이 중요하고, ‘마지막으로 동요극에서 연극 기분에 맞는 곡조를 선택해야’ 한다고 아동극에 대해 제시한 관점과 기준을 소개하였다.⁶⁷ 신고송의 다양한 아동극 활동은 아동극이 ‘어린이라는 특수한 대

65 김봉희, 「신고송 문학 연구」, 박사학위논문, 경남대학교 대학원, 2007.

66 김봉희, 「경남지역 계급주의 아동극 연구」, IV장.

67 김봉희, 「신고송 문학 연구」, 84.

상의 극 체험의 공간을 열어두고 현실성을 형상화해야 한다⁶⁸는 주장을 드러낸 것으로 볼 수 있다.

박세영과 송영 역시 『별나라』를 중심으로 활동한 작가이다. 『별나라』의 아동극에 주목하여 관련 연구들을 진행한 손증상이 두 명의 작가를 연구한 논문을 찾아볼 수 있었다. 박세영은 카프 시인으로 주로 알려져 있는데 『별나라』의 편집과 발간에 참여하면서 아동문학에도 작품을 다수 남겼다.^{69 70} 이색적인 부분은 박세영이 시문학을 자신의 문학 세계의 근간으로 하면서도 『별나라』에서는 5편이라는 적지 않은 수의 아동극을 집필하고 다수의 학예회 평을 기고하면서 계급주의 아동극 활동에서 중요한 역할을 했다는 점이다. 손증상은 박세영이 『별나라』에서 계급주의 아동문학운동에 의미를 두고 그에 적합한 장르를 선정하여 작품활동을 한 것으로 보았다. 따라서 박세영의 아동극을 살펴보는 것은 1930년대에 주요한 활동을 전개했던 계급주의 아동극에 대한 심화된 이해로 이어질 수 있다는 것이다.⁷¹ 1920년대와 1930년대의 아동극에서는 동화극이 큰 비중을 차지하는데 박세영 역시 <홍개미>, <원숭이 나라> 등 두 편의 동화극을 창작하였다. 『어린이』에 다수 실린 1920년대의 동화극은 어린이의 정서를 함양하고 웃음과 환상적 세계로 그들의 상상력을 자극하여 극적 세계에 몰입하게 하고, 춤과 노래, 언어유희 등 공연예술적 요소를 활용하여 내용과 주제의식을 이해하도록 하거나, 우리 옛이야기를 연극으로 접함으로써 민족의식과 민족적 정서를 공유하는 등의 보편성을 보인다. 그러나 계급주의 아동문학을 표방한 박세영의 동화극은 우화, 옛이야기 등의 동화적 형식 속에서 사회의 구조적인 모순을 드러내고 무산계급 아동의 일상을 적극적으로 묘사하는 등의 차별성을 드러냈다.⁷²

68 위의 글, 84.

69 손증상, 「박세영의 아동극 연구」, 『한국극예술연구』, 제41호(2013): 13-48.

70 박세영은 『별나라』에 동요·동시, 우화, 과학소설, 소년시, 동요·동시 작법, 아동극 등 넓은 분야의 작품과 글을 기고했다. 동요·동시는 <희망의 새봄>, <대장간> 등 17편, 과학소설로는 <아하마의 수기> 등 5편, 아동극은 <어린 소제부>, <우리들의 깃분 날> 등 5편을 기고했다. 위의 글, 17.

71 위의 글, 18.

72 위의 글, 28-30.

박세영의 이러한 문학 지향을 더욱 선명하게 드러내는 작품은 <어린 소제부>와 <우리들의 깃분 날>이다. <어린 소제부>는 서울 소년 넷과 시골 소년 넷이 등장하여 노동자와 농민으로 살아가는 노농소년의 모습을 대표해 보여 준다. 박세영의 작품 중에서도 가장 계급성이 강하고 무산계급의 단결을 강조하는 작품이다.⁷³ <우리들의 깃분 날>에도 노농소년이 등장하는데 이들이 어려운 환경 속에서도 학예회를 준비하는 모습을 그리고 있다. <우리들의 깃분 날>은 『별나라』사의 연합대학예회에서 시범 공연으로 소개되었으며, 일종의 합창시 형식인 슈프레히콜 형식을 활용한 작품으로 여러 연구에서 소개된 바 있다. 1932년 7월 2일과 3일 이틀간 60여 학교의 전람회 참여와 15개 학교의 학예회 공연 참여가 이루어지고 하루 1,000명 이상이 관객으로 참여한 이 행사에서 박세영의 <우리들의 깃분 날>과 슈프레히콜 형식은 상당한 반향을 일으켰다. 그러나 박세영은 이후 아동극을 더 이상 집필하지 않았는데 아이러니하게도 이렇게 큰 반향으로 인한 검열 강화가 그 이유일 것으로 손증상은 추론했다.⁷⁴

박세영과 함께 『별나라』에서 활동한 송영은 카프 소속의 유일한 극작가로서 ‘프로(프롤레타리아) 희곡의 새로운 경지를 개척’했다고 평가받을 만큼 당시 계급주의 희곡창작에 집중했던 작가이다.⁷⁵ 송영의 첫 희곡 작품은 1927년 발표한 동화극 <모기가 업서지는 싸닥>이다. 이를 시작으로 1930년대에 『별나라』의 편집을 담당하기 전까지 『어린이』와 『별나라』등 다양한 지면에 아동극 희곡을 발표하였다. 또한 야학(‘은평학원’)에서 학생들을 가르치면서 아동극 전문 공연 단체인 ‘앵봉회’를 만들어 공연이 이루어질 수 있도록 지도하는 일에도 열정을 기울였다.⁷⁶ 1927년 아동을 위한 동화극 <자라산신>과 성인을 대상으로 하는 동화극 <모기가 업서지는 싸닥>을 연달아 발표하였다는 점

73 위의 글, 32-33.

74 위의 글, 41-42.

75 손증상, 「송영과 아동문학, 정동으로서의 아동극 — 『별나라』를 중심으로, 『어문론총』 제78호(2018): 377.

76 위의 글 378.

에서 손증상은 송영이 문학에 계급의식을 담아낼 수 있는 주요한 형식으로 동화극을 선택했다는 점을 밝히고 있다. 토끼와 거북이 설화를 바탕으로 하는 <자라산신>에서는 용왕으로 대표되는 지배계급의 횡포와 결말에서 그가 겪는 우스꽝스러움 등을 계급적 요소로서 파악할 수 있는데, 성인 대상의 우화극 <모기가 업서지는 싸닥>에서는 노동하지 않고 무산계급을 착취하는 지배계급의 모습을 모기에 빗대어 비판하면서 그 악행을 보다 적나라하게 그려내는 등의 차이를 보인다.⁷⁷

개별 작품의 내용적 측면 외에도 송영은 피지배계급 소년들의 일터에서 아동극이 수행되는 지점에도 주의를 기울였다. 그는 아동극을 연습하고 공연하는 과정에서 노농소년들이 연대와 계급성을 경험하게 되고 그로 인해 현실을 비판하고 개혁할 수 있는 힘을 지니게 된다고 보았다. 이런 맥락에서 송영은 <홍길동>을 창작하여 극중에서 지배계급과 피지배계급의 대립을 직접 공연하는 노농소년들이 더욱 실감하며 계급사회의 구조적 모순을 인식하고 계급의식이 높아지기를, 그리고 단결된 힘의 승리를 극속에서 먼저 경험해보고 그것이 현실에서의 단결 의지로 이어지기를 희망했다.⁷⁸

손증상은 송영에 대한 연구의 마지막에서 카프 아동극의 인식 전환과 발전에 대해서 서술하기도 하였다. 송영을 위시한 계급주의 문학운동이 1934년을 전후하여 고착화되고 도식화된다는 내외부의 비판을 조명하고, 계급주의 아동문학에서 아동, 소년의 특성과 삶, 정서를 충분히 이해한 작품의 필요성이 대두했음을 지적했다. 송영 역시 학교극이나 소년극의 방법과 목표에 대해 반성적으로 돌아보고 있음을 밝히는데 그 근거로서 “...아이들의 씩씩하고 거짓이 엮는 마음을 놓히여 주고 복도다 주어야 할 것이다. 아동극은 ... 한이 엮시 넓고 마음대로인 ‘마음’의 주고 받는 것... 어렵게 말하면 감정의 전달”이라는 그의 글을 직접 인용하여 근거를 제시했다.⁷⁹

그리고 1934년 송영의 지리극 <지구 이약이>, <그 뒤의 용궁>(『자라산신』의 후편) 등의 작품에서 이러한 관점의 변화가 어떻게 드러나고 있는지 분석

77 위의 글, 383-386.

78 위의 글, 391-393.

79 송영, 「소학교극의 새로운 연출 2, 『별나라』, 1933.12. 위의 글, 397에서 재인용.

하였다. 송영의 아동문학과 아동극에 대한 손증상의 연구는 개별 작가의 작가론일 뿐만 아니라, 1920년대 후반부터 1930년대 중반에 이르기까지 약 10년간 격변한 계급주의 아동극의 변천을 살펴볼 수 있다는 점에서 의미 있는 연구라 할 것이다.

마. 시기별 작품의 현대적 의미, 계승

- 손증상. 「방정환의 정신을 반영한 아동극 연구 — 방정환의 동화극 <한네레의 죽음>과 강훈구의 웹연극 <죽었니? 살았니?>를 대상으로」, 『방정환연구』, 제6호(2021): 185-215.
- 손증상. 「일제시기 아동극의 교육연극 가능성 고찰 — 정인섭의 「어머니의 선물」을 중심으로」, 『국제어문』, 제88호(2021): 247-275.

한국 아동극의 역사를 다룬 연구 중에서 특히 1920년대부터 1960년대까지의 연구는 연극으로서의 아동극보다는 아동문학으로서의 아동극을 조명하는 것이 다수이다. 시기가 과거일수록 공연 기록이 부족하고 실제 공연에 참여하거나 관람한 사람이 남아 있지 않기 때문에, 공연보다는 문학으로서의 아동극에 대한 연구가 다수인 것은 지극히 당연한 일이다. 그럼에도 불구하고 연극 분야의 관점에서 아동극의 연구 경향을 살피는 본 연구에서는 희곡 자료로서의 아동극을 넘어 이것이 현재와 어떻게 관련될 수 있을지를 모색한 연구에 주목할 수밖에 없게 된다. 손증상은 두 편의 논문에서 1920년대~1930년대 아동극을 현재의 아동극과 어떻게 연관하여 살펴볼 수 있을지 연구하였다. 한국 근대 아동극 초기 시절에 이러한 접근 방식을 드러낸 연구는 두 편에 불과하지만, 최근의 연구라는 점에서 앞으로 이러한 연구가 더 이루어질 수 있기를 기대할 수 있다 하겠다.

먼저 「방정환의 정신을 반영한 아동극 연구」⁸⁰에서는 1923년 방정환의

80 손증상, 「방정환의 정신을 반영한 아동극 연구 — 방정환의 동화극 <한네레의 죽음>과 강훈구의 웹연극 <죽었니? 살았니?>를 대상으로」, 『방정환연구』, 제6호(2021): 185-215.

<한네레의 죽음>과 2020년 강훈구의 웹연극 <죽었니? 살았니?>를 함께 다루면서 두 편의 아동극에 나타난 방정환의 아동 존중 사상과 각 시대별로 어린이의 삶을 위협하는 현실에 대해 아동극이 취하는 관점을 살펴보았다.

두 작품은 모두 각 시대의 아동의 죽음을 소재로 한다. 먼저 <한네레의 죽음>은 독일의 하우스프트만(Gerhart Hauptmann)이 쓴 동화극 <한넬레의 승천(Hanneles Himmelfahrt)>을 원작으로 하는데 현재 방정환의 희곡은 남아 있지 않고 방정환이 1922년 이를 동화로 번역, 재구성한 작품만 확인할 수 있다. 6년간 공연되며 적지 않은 인기를 누린 방정환의 동화극 <한네레의 죽음>의 공연양상을 가늠하기 위해 손증상은 먼저 장정희와 박종진의 선행 연구⁸¹에서 하우스프트만의 원작 희곡과 이것을 일본에서 번역, 재구성한 동명의 동화, 그리고 방정환의 번역 동화 <한네레의 죽음>을 비교하여 살펴본 연구를 검토하였다. 선행 연구에서 방정환의 동화 <한네레의 죽음>이 장면의 선택과 변형, 그리고 재구성한 서사구조의 측면에서 일본의 번역동화만이 아니라 독일의 원작 동화극을 동시에 참고하고 있다는 점을 밝히고 이를 바탕으로 희곡이 소실된 방정환의 동화극 <한네레의 죽음>의 내용과 구조, 그리고 그 의미를 추론하였다. 그리고 방정환이 일본 동화를 단순 번역하지 않고 재구성하여 동화 및 동화극 <한네레의 죽음>을 가져온 이유를, 작품을 통해 당시의 전근대적인 아동관을 비판하고 주인공 한네레의 죽음을 개인의 비극이 아니라 식민지 조선에서 학대받는 아동의 현실에 대한 사회적, 시대적 모순으로 드러내기 위함이었다고 분석한다. 방정환의 동화극 <한네레의 죽음>은 1923년 1월에 초연되어 1928년까지도 공연에 대한 기록이 남아 있어⁸² 한국 근대 아동극이 정착하는 데에도 기여한 작품으로 평가한다. 작품에서 그리고 있는 식민지 조선의 학대받고 방치된 아동의 처지와 죽음은 공연으로 동시대 관객과 호흡하면서 현실의 아동 문제에 대해 관객의 반응을 촉구하였다. 한국 근대 아동극의 시작지점에서 일어난 이와 같은 사례는 이미 처음부터 아동극이 당대 현실과 호흡하고 전근대적인 아동관에 대항하는 문학적, 예술적 시도였다는 점

81 장정희, 박종진, 「근대 조선의 「한네레의 승천」 수용과 방정환」, 『동화와번역』, 제30집(2015): 215-243.

82 위의 글, 219-220.

에 의의를 부여하였다.⁸³

손증상은 나아가 <한네레의 죽음>을 계기로 살펴볼 수 있는 당시의 현실 인식과 아동극의 역할을 2020년 한국 아동의 삶과 견주어 바라본다. 사회적으로는 다른 환경에 놓여 있으나 높은 아동 자살률과 가정 내 아동학대, 경쟁 중심의 교육환경 속에서 현재의 아동의 삶 역시 억압에 놓여 있다고 본다.⁸⁴ 2020년 공연된 <죽었니? 살았니?>(원지영 연출, 강훈구 작)는 고려대학교 극예술연구회 동우회에서 방정환 탄생 121주년을 기념하면서 만들어진 작품으로 방정환의 1918년 작품 <동원령>을 코로나19가 유행하는 2020년으로 치환하여 각색한 웹연극이다.⁸⁵ 이 작품에서는 주인공인 11살 서우가 자살을 결심함으로써 앞서 지적한 현재의 아동의 삶의 억압을 보여주고, 작품 속에서 주인공의 놀이를 통해 억압과 학대로부터 아동을 해방하는 방법을 드러내고 있다고 보았다.

두 작품의 내용 및 형식은 시대에 따라 큰 차이를 보이지만, 아동극으로서 사회에 이야기하고자 하는 바가 어린이의 고통스러운 현실을 연극으로써 그려내고 사회와 관객에게 이 문제에 대한 대응과 해결을 질문하는 것이라는 목표와 태도를 공통적으로 지니고 있다는 점에서, 이것이 과거 아동극 작품의 정신을 현재화하는 하나의 사례라고 분석하였다.

손증상의 또다른 연구인 『일제시기 아동극의 교육연극 가능성 고찰』⁸⁶에서는 일제강점기의 아동극, 특히 대표적으로 『어린이』의 아동극이 하고자 했던 사회적 역할을 다시 한번 상기하도록 한다. 항상 억압되어왔던 당시 어린이들의 해방을 주창하면서 아동들의 이야기와 정서를 표현한 아동극이 아동 관객들에게 인정받았다. 또한 이 시기 아동극 활동을 전개했던 작가와 예술가들은 식민지의 교육제도와 거리를 두고 아동에게 다양한 예술적, 교육적 경험과 주제의식을 아동극을 통해 전달하고자 했다. 특히 문학으로서의 희곡, 또

83 손증상, 위의 글, 209-210.

84 위의 글, 210.

85 위의 글, 201.

86 손증상, 『일제시기 아동극의 교육연극 가능성 고찰 — 정인섭의 『어머니의 선물』을 중심으로』, 『국제어문』, 제88호(2021): 247-275.

는 무대 위 전문 공연으로 한계를 두지 않고 아동극이 그들의 생활 공간과 그들이 속한 공동체 내에서 널리 퍼지고 실제로 공연되기를 바라면서 그를 위한 노력을 강조했다라는 점에 주목했다.

손증상은 이러한 1920년대의 아동극의 목표와 효과를, 현재의 ‘교육연극’의 관점과 연결시켜 바라보기 위해서 김병주⁸⁷의 개념을 인용하였다. 손증상은 김병주가 ‘교육연극’을 “과정 중심의 드라마적 연극(drama)과 공연적 특성을 지닌 연극(theatre)을 총체적으로 아우르는” 우산용어⁸⁸로서 정립되었다고 소개한 것에 근거하여 ‘교육연극’의 개념을 연구에서 활용하였다. 다만, ‘교육연극’이라는 용어의 위상에 대해서는 김병주가 우산용어 아래에 있다고 언급한 실제 연극적 활동들이 수행되는 현장의 관점과 활동의 목표 및 지향의 차이에 따라 연극놀이, 드라마 활동, 커뮤니티 기반 연극(예술), 어플라이드 씨어터 등 그 장르와 포함 관계를 규정하는 논의가 여전히 분분하다. 처음 ‘교육연극’이 국내에 우산용어로 자리 잡았다고 소개한 김병주 자신도 ‘교육연극’의 정의 및 그와 관련한 세부적 명칭과 개념에서 혼란과 오해가 있다고 밝히고 있어⁸⁹ 그것이 ‘우산용어’로서 정립되었다고 확인하기에는 여전히 활발한 논의를 필요로 한다고 볼 수 있다.⁹⁰

그러나 손증상이 파악하였듯 학교 교육에서 연극을 교육적으로 활용하고자 한 시도가 서구의 교육적 연극의 방법론 소개와 만나기 시작한 1980년대 이후에 이루어진 교육과정 및 학교 교육 현장에서 교사들의 해당 방법론 수용과 활용, 다양한 교육적 실천들을 지칭하는 데에 ‘교육연극’이라는 용어는 부족함이 없을 것이다. 손증상은 2015 개정과정에서 ‘연극’ 교과가 추가된 것에 주목하고, 이미 해방 직후부터 학교 교육에서 연극을 교육적으로 활용하고자

87 김병주, 『연극을 통한 교육, 문화, 그리고 사회적 변화 — 참여와 소통의 교육연극 방법론 T.I.E.(Theatre in Education)를 중심으로』, 『영미문화』, 제8권 1호(2008): 29-56.

88 위의 글, 29-30.

89 위의 글, 29.

90 2000년대에 들어 커뮤니티 기반 연극(community based theatre), 어플라이드 씨어터(applied theatre) 등의 개념이 제시되면서 전통적인 극장 공연에서 벗어나 과정 중심성, 참여자 중심성, 그리고 연극의 사회적, 교육적 역할을 표방하는 제반 극적 활동에 대한 개념 논의와 관련된 각종 장르 및 방법론 사이의 포함 관계와 포괄 용어에 대한 관점들이 한층 더 복잡해지고 있다.(김병주, 위의 글, 30, 김숙현, 『어플라이드 씨어터의 미학과 윤리 — 2000년대 이후 주요 논점과 그 변화를 중심으로』, 『한국연극학』, 제79호(2021):199-200.)

관심을 가졌으며 교육과정에서 연극을 도입, 활용할 때의 핵심적 목표가 교육이라는 점에서 1920년대에서 1930년대 아동잡지의 아동극이 큰 틀에서 연결되는 지점을 발견하고자 하였다.⁹¹

그리고 1926년 『어린이』에 발표된 정인섭의 <어머니의 선물>을 그 분석 사례로서 살펴보았다. <어머니의 선물>은 ‘태산이 높다하되’ 시조를 모티프로 부모를 잃고 어렵게 살아가는 주인공 남매가 어머니가 부르는 마음의 소리를 좇아 산에 오르면서 그들을 응원하고 동정하는 인물들과 주인공을 방해하고 괴롭히는 인물들 사이에서 용기를 내고 열심히 나아가 장애를 극복하고 선물을 받는다는 동화극이다. 동물 등장인물이 등장하는 등의 우화적 요소와, 코러스 형식의 장면들이 공연에 참여하는 아동의 예술적 경험, 연극 공연에 대한 경험을 강화할 수 있었고 공연 준비과정에서의 다양한 소통과 공동체적인 경험, 작품의 주제의식에 대한 교육도 만들어낼 수 있다고 보았다.⁹² 그리고 “아동의 다양한 체험과 정서적 몰입을 통한 예술교육과 아동의 객관적이고 주체적 사고를 훈련시키고 심성을 교화하는 인간성 교육”을 목표로 하였다고 분석하였다.⁹³

작가인 정인섭은 『어린이』의 아동극 담당 편집진이자 『어린이』에 아동극에서 가장 많은 작품인 10편의 아동극을 게재한 작가이다. 그는 「예술교육과 아동극의 효과」라는 글을 통해 예술교육의 중요성과 아동극을 통해 예술교육이 이루어질 수 있다는 점을 강조했다.⁹⁴ 그는 아동이 아동극을 보고 준비하는 과정에 언어적 훈련, 암기력, 소도구 제작 능력 등의 지식 교육 가능성, 아동극의 주제를 통한 도덕 교육 가능성, 무대 언어의 연습과 표현으로 인한 육체적 표현력 향상 등의 교육적 가능성이 있다고 이야기했다.⁹⁵ 그리고 손증상은 정인섭이 아동극의 교육적 가능성 중 마지막으로 예술적 교육 가능성을 꼽았으며, “교육의 최후 목적은 아동의 예술본능에서 일어나오는 반응적 창조에 실현’되는데 이

91 손증상, 위의 글, 250.
92 위의 글, 265.
93 위의 글, 268.
94 위의 글, 260.
95 위의 글, 261-262.

것이 ‘아동극에서 가장 통일적으로 만족’될 수 있다”고 이야기한 점에 주목하였다.⁹⁶

마지막으로 손증상은 일제강점기 아동잡지의 아동극이 교육제도 ‘바깥’에서 그 교육적 효과를 이루고자 했음을 언급한다.⁹⁷ 당시의 교육제도는 일제의 식민지 체제 유지를 위한 것이었으므로 소년운동으로서 아동극의 교육적 모색이 학교 밖에서 이루어진 것은 당연한 귀결이다. 물론 이는 시대적 맥락이 다르므로 현재의 ‘교육연극’이 학교 교육과 교육과정 안에서 연극의 교육적 활용을 모색하는 것과 견주어 생각할 부분은 아니다. 다만 일제강점기의 아동극이 시대적 조건으로 인해 제도와 시스템 바깥에서 더 넓은 의미의 ‘교육’을 다루고자 했다는 점이, 현재 ‘교육연극’과 함께 교육제도 바깥에서 이루어지는 다양한 스펙트럼의 과정 중심, 참여자 중심의 극적 활동과 역사적 흐름을 구성해 보고 싶게 하는 것이다. 즉, 손증상의 연구는 일제강점기 연극을 새롭게 이해하자는 취지와, 동시에 일제강점기 연극을 통해서 현재의 논의를 더욱 폭넓게 하고 새로운 시각으로 바라볼 수 있도록 하는 연구이다.

㉓ 1930년대 후반~1945년의 아동극 연구

(1) 1930년대 후반~1945년 아동극의 양상

일제강점기에 대한 역사적 시기 구분에 있어, 1931년 만주사변을 기점으로 일본 군국주의가 본격적으로 전쟁을 향해 나아가기 시작하였기에 1930년대부터 해방 이전까지를 민족말살통치기로 보는 것이 일반적이다. 그러나 한국 근대 아동극사에서는 아동극이 본격적으로 시작되고 발전해온 첫 시기를 1920년대에서 1930년대까지로 보고, 1930년대 후반, 즉 1937년 중일전쟁을 기점으로 식민지수탈과 민족말살정책이 한층 강화되던 시기에 아동극의 활동 흐름이 바뀌었다고 본다.

96 위의 글, 262.
97 위의 글, 269.

1930년대 후반부터는 일제가 군국주의를 강화하고 본격적으로 전쟁을 수행하면서, 경제적 수탈과 함께 조선어 교육 금지 및 일본어 사용 강제, 각종 간행물 전면 폐간, 창씨개명 강제 등 극심한 민족말살통치가 이루어졌던 시기이다. 특히 1939년부터는 총독부에서 연극 관련 기구와 조직을 직접 관리하는 등 일제의 연극통제정책이 강화되어 이전 시기와 같은 아동극 활동이 이루어질 수 없었다. 오히려, 일제의 군국주의 정책을 홍보하고 황국신민화를 주입하기 위해 아동극이 동원되었다.⁹⁸

(2) 1930년대 후반~1945년 아동극에 대한 연구

시대적 상황에 따라 이 시기 아동극은 양적으로 질적으로 큰 침체를 겪게 되었다. 이전과 같은 활발하고 독자적인 의미를 지닌 아동극 창작은 이루어질 수 없었고 일제에 부여하는 친일극, 어용극이 주로 창작되었다. 따라서 이 시기 아동극을 다룬 연구는 그 수가 매우 적다.

이러한 시대상을 반영한 아동극을 연구한 것으로 친일아동극 <수업료>를 다룬 손증상의 연구와, 만주 조선인의 아동극을 연구한 Li Fushi(이복실)의 연구를 찾아볼 수 있었다. 또한 대부분의 아동극 작가들이 창작의 명맥을 잊지 못하고 있는 가운데 일제강점기의 대표적인 희곡 작가인 함세덕의 아동극 세 편이 1940년을 전후하여 발표되었기에 함세덕이 그리고 있는 일제 말기 아동의 현실을 연구한 논문을 살펴볼 수 있었다.

가. 일제강점기 말의 시대상을 반영한 아동극 연구

- LI FUSHI(이복실)⁹⁹. 「일제 말기 만주 조선인 아동극에 대한 고찰 — <만선일보>에 수록된 작품을 중심으로」, 『만주연구』, 제26호(2018): 41-68.
- 손증상. 「아동극 <수업료>와 소국민의 아동극」, 『어문학』, 제145호(2019): 329-359.

98 한은숙, 80-81.

99 Li Fushi는 논문에서 저자의 이름을 이복실로 함께 표기하고 있다. LI FUSHI, 「일제 말기 만주 조선인 아동극에 대한 고찰 — <만선일보>에 수록된 작품을 중심으로」, 『만주연구』, 제26호(2018): 41-68.

Li Fushi는 일반적으로 한국 근대 아동극에서 다루어지지 않는 만주의 아동극을 연구 주제로 다루었다. Li Fushi에 따르면 1939년 중일전쟁 이후 창간된 것으로 짐작되는 만주 지역의 신문 ‘만선일보’에 아동극 6편을 포함하여 동시, 동화 등 286편이나 되는 아동문학이 게재되었다.¹⁰⁰

Li는 만주 지역의 조선인 학교에서 1910년대에서 1920년대의 조선과 중국의 사회적 변화와 저항운동의 영향 속에서 반일사상과 민족주의, 사회주의 사상 교육 등이 이루어졌고 이에 따라 계급주의를 표방하는 아동잡지인 『신소년』과 『별나라』가 만주 조선인 아동에게 읽히게 되는 시대상을 밝히면서 논의를 시작한다. 1931년 만주사변 이후 일제가 만주에 영향을 끼치게 되면서 계급주의 계열의 잡지가 사라지고 가톨릭 계열의 『탈시시오 회보』와 그 후신인 『가톨릭소년』이 만주 조선인 아동의 읽을거리가 되어주었지만, 그 역시 1930년대 후반 폐간되었으며 그 이후 1939년 등장한 것이 ‘만주국’의 기관지인 ‘만선일보’이다. Li는 만선일보의 ‘어린이란’은 만주 조선인 아동에게 읽을거리를 제공해주었지만 지면의 배경에는 중일전쟁 이후 일제의 군국주의 통치를 선전하고 이에 순응하는 ‘소국민’ 양성이라는 목표가 있었던 것으로 보았다.¹⁰¹ 1939년에서 1940년까지 약 1년간 이 지면에 우화 형식의 동화극인 <세동무>와 <요술모자>, 만주 조선인 아동의 삶을 그린 <세발자전거>과 <이상한 종>, <복동의 부활>, 그리고 내용일 일부 소실된 <리아왕> 등 6편의 아동극 희곡이 게재되었다.¹⁰² Li는 만주에서 활동하는 극작가가 절대적으로 부족했고 만주 지역에서 아동극 희곡을 공연화하기 위한 기반 역시 부족했다는 점에서 저조한 아동극 활동의 원인을 찾았으며,¹⁰³ 이로 인해 연구에서 분석하는 희곡은 읽는 문학으로서의 희곡으로 소화되었으리라는 점을 알 수 있다.

Li는 만선일보에 게재된 6편의 아동극 중 만주 조선인 아동의 삶을 반영한 <세발자전거>, <이상한 종>, <복동의 부활> 세 편을 연구 대상으로 하여 이들 아동극에서 가족 결핍, 계급 관계, 기독교 의식 등 세 가지 측면이 드러난

100 위의 글, 45.

101 위의 글, 43-46.

102 위의 글, 43, 45.

103 위의 글, 47-48.

다고 분석하였다.¹⁰⁴

세 편의 작품 모두에서 아버지나 부모가 부재한 어린이의 삶이 등장하며 이들이 겪는 가난과 고통, 이들의 가련한 삶의 모습이 독자들에게 동정심을 불러일으켰으며 그 안에서 식민지 치하의 결핍과 슬픔을 상징적으로 동일시하는 경험을 주었으리라 보았다. 그러나 이 작품들의 주인공은 인물의 특징으로서 명랑하고 씩씩하고 착한 어린이로 표현되었으며 이러한 성격으로 시련을 극복하고 사람들을 구해내거나 어려움에 처한 이웃을 돕는 것으로 작품이 전개, 마무리되었다는 점도 함께 분석하였다.

또한 Li는 이 작품들에서 자본주의적 부르주아와 프롤레타리아의 계급 관계, 가부장 사회의 남녀 간 계급 관계, 그리고 식민주의 치하에서의 착취와 피착취의 계급 관계 등 다양한 계급 관계를 드러내고 있다고 보았다.¹⁰⁵ 다층적인 사회 구조 속에서 약자의 위치에 있는 인물들은 서로 연대하고 협력하며 강자이자 악한 인물들과 확연하게 대립하고 갈등하는 모습이 드러나 있다.

Li는 마지막으로 분석 대상이 된 작품 속에 드러나는 기독교 의식이 일제 말기 만주의 조선인 아동극에서 가장 두드러진 특징이라고 이야기한다. 1930년대 『가톨릭소년』이 만주에서 널리 읽혔다는 사실과 무관하지 않은 것으로 보았는데, 일반적인 선교극이라기보다는 기독교 의식 속에 내재한 저항정신과 새로운 세계를 향한 열망 등을 통해 일제의 강압적인 현실을 벗어나길 바라는 소망이 드러난 것으로 해석했다.¹⁰⁶

Li의 연구는 여타 연구와 비슷하게 작품을 통해 아동의 현실과 세계관을 분석하고 그것이 사회적으로 어떤 맥락과 의미에 놓여 있는지를 살펴보는 논문이다. 그러나 연구 대상이 되는 아동극의 시기, 지역, 연령을 세분화하여 검토하면서 한국 근대 아동극의 지형을 입체적으로 드러내며, 이로부터 비롯한 관점이 현재의 아동극을 이해하는 중요한 방법이 될 수 있다는 점에서 주목할 만한 연구이다.

104 위의 글, 64.

105 위의 글, 57-58, 64.

106 위의 글, 64-65.

친일 극작가 김상덕의 <수업료>는 같은 제목의 수필과 이를 각색한 영화, 일본과 조선 작가의 아동극 등 다양한 형식으로 개작, 변형된 맥락 안에 놓인 작품으로, 1940년을 전후하여 일본의 내선일체와 식민지 규율화의 선전물로 활발히 활용되었다. 손증상은 일제강점기 후반 친일 목적극으로 활용된 아동극의 대표적인 사례로 <수업료>를 연구하였다.

손증상에 따르면 1939년 조선 학생 우수영의 작문 「수업료」가 조선총독부 학무국장상을 수상한 모범작문으로 신문과 문예지에 소개되었고, 곧이어 일본 작가의 시나리오 각색을 통해 영화 <수업료>의 제작에 착수하게 되었다. 그와 거의 동시에 아베 카즈마사가 아동극으로 작문을 각색하여 <주교료>를 발표하였으며 연이어 김상덕이 아동극 <수업료>를 1939년 9월에 발표하였다. 김상덕의 아동극 <수업료>는 1940년 3월 31일 일본의 황기 2600년 봉축기념으로 공연되었다.¹⁰⁷ 영화 <수업료>는 일반대중을 대상으로 조선총독부의 내선일체 이데올로기를 선전하고자 하는 영화로 활용되었는데, 이에 대한 영화 분야의 연구는 다수 이루어진 반면, 아동극 <수업료>에 대한 연구는 손증상의 연구가 유일하다.

손증상은 작문 「수업료」가 상을 받게 된 일제의 정책 등 사회적 배경과, 일본의 아동극 <주교료>와 한국의 아동극 <수업료>가 같은 원작을 두고서 어떻게 각색되었고 그 배경에서 시대적 조건과 맞물려 어떤 방향성을 발견할 수 있는지 분석하였다. 조선인 학생을 대상으로 한 아베 카즈마사의 <주교료>는 작품의 화법과 대화를 통해 조선인 학생에 대한 일본어 국어교육의 효과를 기대하여, 원작 작문에서처럼 수업료를 낼 수 없어 생기는 갈등과 괴로움을 그리기보다는 상황과 관련하여 교실에서 이루어지는 대화를 중심으로 학교의 일상을 그리는 데 초점을 맞추었다.¹⁰⁸ 또한 주제적으로 학생들 사이의 우정과 교실 공동체가 주인공의 수업료 납부를 돕는 친절, 공존공영의 중요성 등을 강조하는데 이것이 일제가 전쟁을 준비하면서 식민지 조선에 요구하는 덕목과 황국신민으로서의 의무와 연결된다는 점을 확인하였다. 작품의 형식 측면에서도 등장인물들이 합창하는 창가라는 형식에 주목하고, 창가의 내용이 천황

107 손증상, 「아동극 <수업료>와 소국민의 아동극」 『어문학』 제145호(2019): 329-331.

108 위의 글, 334-336.

승배와 일본 정신에 대한 예찬 등의 내용을 담은 것으로 선정되었다는 점에서, 교육적 효과와 주제 의식, 공연요소의 선택 등이 일관되게 일제의 선전극으로서 교실에서 활용하고자 하는 목표에 부응하고 있음을 살펴보았다.

김상덕의 <수업료>는 원작 작문보다는 영화 <수업료>를 더 참고하여 내선일체와 학교 교육과정을 선전하는 역할을 수행했다. 교실의 일상을 그리는 장면에서 지리수업의 내용을 옮겨 조선의 지리와 지역을 내선일체 관점에 따라 설명하는가 하면, 농업실습 수업을 장면화하여 농업을 통한 자원과 산업의 개발 및 국력 증진 등 전시체제를 위한 일제의 교육과정을 강조하였다. 그러나 철저하게 일제 선전극으로서 각색된 <수업료>가 2막에서는 의도치 않게 조선인 학생의 가난을 부각하게 되고 그럼으로써 “황국신민화라는 주제에 균열”¹⁰⁹을 일으켰다는 점도 조명하였다.

친일 아동극 <수업료>에 대한 손증상의 연구는 한국의 근대 아동극이 시대적, 사회적 조건과의 긴밀한 긴장과 상호작용 속에서 자리하고 있었다는 점을, 친일 작품을 통해서 역설적으로 다시 한번 확인할 수 있게 한다. 그리고 “식민지 조선 아동을 총량한 소국민으로 바라보는 순간, 소국민의 아동극은 소국민의 황국신민화에 함몰”¹¹⁰된다고 결론내림으로써 한국 근대 아동극의 시작이 어린이를 바라보는 관점의 변화에서부터 이루어졌음을 다시 한번 돌아보게 하였다.

가. 일제 말기 아동극의 내용과 특징

- 손증상. 「전시체제기 아동극에서의 일상과 함세덕의 아동극」, 『한국극예술연구』, 제66집(2019): 131-161.
- 전지니. 「극작가 함세덕과 식민지시기 아동의 현실: <암닭>(1936)을 중심으로」, 『근대서지』, 제24호(2021): 224-236.
- 손증상. 「1930년대 후반 아동극의 좌표, 지배와 균열 — 김진수의 <종달새>를 중심으로」, 『한국극예술연구』, 제62집(2019): 161-194.

109 위의 글, 349.

110 위의 글, 355.

이전까지 활발하게 아동극을 게재하고 아동극을 공연, 활성화하는 활동을 진행했던 아동잡지가 대부분 폐간되면서, 1930년대 후반에서 해방 이전까지는 주목할 만한 아동극의 흐름이나 작가들을 찾아보기는 어려운 형편이다. 그런 가운데 극작가 함세덕이 이 시기 세 편의 아동극을 발표했는데, <동승>, <무의도 기행>, <만선> 등 한국 근현대 희곡의 대표작품을 집필한 함세덕의 아동극이기에 이를 주목한 연구를 찾아볼 수 있었다.

전지니는 함세덕이 실질적으로 처음 발표한 희곡인 <암닭>(1936년 5월 『목마』 게재)과 그것을 수정, 발전시킨 1940년의 <닭과 아이들>을 중심으로 함세덕의 아동극에 그려진 아동의 모습과 그들의 현실을 살펴보았다. <암닭>은 주인공 가족의 암탉을 둘러싸고 이웃과 친구들 사이에서 벌어지는 작은 소동을 다룬 단막극이다.¹¹¹ 등장인물들의 하룻저녁 삶의 단편을 그리고 있는데 그 안에서 주인공을 비롯한 아동인물들의 가난하고 고단한 생활을 엿볼 수 있다. 모든 등장인물은 선하고 따뜻한 심성을 지녔고, 암탉으로 인한 해프닝을 중심 이야기로 하는 가벼운 이야기 안에서도 온가족의 가난으로 인해 ‘스스로를 돌봐야 하는 아이들의 상황에 대한 작가의 시선’¹¹²이 중심에 놓여 있다.

4년 뒤 1940년 발표한 <닭과 아이들>에서도 역시 가난한 아이들의 생활이 그려지는데 <암닭>에 더해 술독에 빠진 폭력적인 아버지로 인해 닭장을 지고 다니며 닭을 팔고 아버지의 외상술값을 갚아나가는 소년이 등장인물로 추가되었다. 전지니는 주인공 가족의 암탉 때문에 생기는 해프닝과 이를 둘러싼 아이들의 일상과 그들의 장난기 어린 행동, 닭을 파는 소년이 아버지를 떠나 자신의 삶을 살기로 하는 결심 등 가난한 삶의 고단함 속에서도 그와 맞설 수 있는 힘을 지닌 아동의 모습을 그리고 있다고 분석하였다.

손증상은 위와 같은 논의들에서 드러나는 함세덕의 작품 속 아동인물의 특징과 아동극 작품에서 그려진 삶을 1940년이라는 작품 발표 시기의 사회적 현실에 주목하여 입체적으로 다루었다. 손증상은 1940년 발표된 <닭과 아이

111 전지니, 「극작가 함세덕과 식민지시기 아동의 현실: <암닭>(1936)을 중심으로」, 『근대서지』, 제24호(2021): 229.

112 위의 글, 231.

들>, <오월의 아침>을 통해 일제의 전시체제 시기 아동극에서 찾아볼 수 있는 아동의 현실을 검토하였다.

손증상은 이 두 작품이 함세덕의 대표 희곡에서 드러나는 아동의 모습과는 다른 모습들을 드러낸다고 보았다. 두 작품 속에서 아동은 가난한 삶에 처해 있지만 명랑하고 긍정적인 태도와 놀이하면서 즐거워하는 모습을 보여준다. 이는 1940년 전후 아동극에서 눈에 띄게 나타나는 특징이라고 하였다. 1920년대에서 1930년대 중반까지 그려지는 아동의 밝은 모습과 1930년대 후반부터 그려지는 밝은 아동의 모습은 다르게 해석되어야 하는데 이는 두 시기 아동극 활동이 놓인 정치적, 사회적 맥락과 작가들의 주체적 태도 및 지향성 등에서 차이가 존재하기 때문이다.¹¹³

1940년 함세덕이 발표한 두 편의 아동극에서는 그들이 처한 서로 다른 환경이 드러난다. <닭과 아이들>에는 학교에서 다니지 않고 닭을 팔러 다니는 등 일하는 아이들의 모습이, <오월의 아침>에는 학교에 다니면서 함께 놀이하는 아이들의 모습이 드러나는데, 우선 양쪽 모두에서 그려지는 아이들의 명랑하고 즐거운 모습, 희망찬 미래에 대한 희망찬 모습 등이 전시체제에 황국신민으로서의 아동의 올바른 태도로 요구되는 덕목이라는 점에 주목했다. 또한 학교에 다니지 않는 아이들이 학교에 다니는 것을 선망하고, 학교에 다니는 아이들의 일상생활을 드러내 보이는 것 역시 당시 학교의 제도와 체제에 식민지의 황국신민들을 편입시키고 그 안에서 일제의 근대적 규율로써 생활하고 순응하는 모습으로 볼 수 있다는 분석이다. 또한 <오월의 아침>에서의 놀이는 아동이 주체가 되어 수행하는 자연스럽고 본질적 속성을 지닌 놀이라기보다는 규율과 전투로서의 놀이로 보았으며 그를 둘러싼 일상의 환경과 위계 관계 등이 학교를 중심으로 이루어지는 규율화와 전시체제 일본의 아동에 대한 덕목의 내면화, 일상화를 보여주는 것으로 분석했다.¹¹⁴

손증상은 그럼에도 불구하고 <닭과 아이들>에서 인물들이 부르는 전래 동요와 그 안에 담긴 정서에서 식민지 아동과 아동극에게 요구되는 덕목과 규

113 손증상, 「전시체제기 아동극에서의 일상과 함세덕의 아동극」, 『한국극예술연구』 제66호(2019): 152.

114 위의 글, 150.

율에서 벗어난 민족적 정서와 자율적 놀이를 발견할 수 있다고 보았고, 이러한 단서들이 1940년대 친일 행보를 요구받는 가운데 순응하면서도 소극적 저항도 존재하는 당시의 문화상, 사회상을 드러내 보인다고 평가하였다.

일제 말기의 아동극을 바라보는 손증상의 이런 관점은 김진수의 <종달새>에 대한 연구에서도 일관되게 드러난다. <종달새>는 친일 아동극 <수업료>의 작가인 김상덕의 주재로 일제의 황기 2600년 기념행사에서 공연되어 적잖은 호응을 얻었고 일제가 진행한 식민담론의 형성에 기여하기도 했다고 평한다.¹¹⁵

그러나 손증상은 김진수의 작품 세계에 대한 판단과 <종달새>의 내부 텍스트 분석을 통해, 앞서 함세덕의 아동극을 분석했듯 식민담론의 수행과 소극적 저항이 함께 발견된다는 관점을 밝혔다. <종달새>에서 식민담론이 수행되는 방식은, 앞서 함세덕의 <오월의 아침>이나 친일아동극 <수업료>에서와 유사하게, 학교의 일상과 규율, 여기에서 가르치는 황국신민 아동의 덕목에 대한 강조 등으로 요약할 수 있다. 1930년대 후반 아동문학 작품들에 주로 그려진 ‘착한 어린이’의 모습이 지닌 이면, 즉 전쟁수행을 위해 말 잘 듣고 동료를 위해 희생하며 공동체 생활을 잘 수행하는 어린이, 국가에 충성하고 국가의 미래와 자신의 미래를 위해 희망을 가지는 어린이 등 일제의 황국신민화 정책을 내면화하는 요구라는 점을 파악해야 한다고 보았다.

그리고 일반적인 친일 아동극과 달리 <종달새>에서는 사람에게 잡혀 온 종달새 가족의 슬픔과 자유에 대한 꿈속 장면이 등장하여 식민지 현실을 모순을 드러내거나, 민족적 정서와 현실의 슬픔을 드러내는 노래를 사용하는 등 함세덕과 마찬가지로 작품 속에서 식민담론 수행의 틈을 벌려 소극적 저항의 메시지를 드러내고 있다고 보았다.

115 손증상, 「1930년대 후반 아동극의 좌표, 지배와 균열 — 김진수의 <종달새>를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제62집(2019): 164-165.

④ 해방 이후~1950년대의 아동극 연구

(1) 해방 이후~1950년대 아동극의 양상

한은숙은 1945년 독립 이후에 혼란한 시기였음에도 예상외로 많은 아동문학이 창작되었다고 밝히고 있다. 그러나 그 가운데 아동극 창작은 유독 저조하였는데 해방 이후 시대적, 이념적 방향성이 혼란스러웠기 때문에 1920~1930년대에 비해서 왕성한 활동을 할 수 없었다는 평가를 내렸다.¹¹⁶ 또한 월북으로 인해 아동극 창작의 명맥이 끊긴 작가들이 적지 않았으며 무엇보다 해방 이후 곧 이어진 전쟁의 혼란한 시기 아동극 활동이 이루어지는 것은 불가능한 상황이었다.

휴전 이후에는 사회를 재건하면서 학교 교육의 역할이 커졌는데, 그러면서 아동극도 학교와 밀접한 관계를 갖기 시작하였고 다시 활동이 재개되었다. 1956년에 윤석중을 중심으로 ‘새싹회’가 만들어지면서 어린이 문화운동이 재개되었고, 교과서에 아동극 대본과 극화 형식을 활용한 내용들이 실리기 시작한 것도 이때와 시기가 맞물렸다. 이는 전후 어린이들을 교육하고 이 시기 국가적으로 필요하다고 생각했던 사고체계나 지식들을 전달하는 데 아동극 형식이 효과적이라는 판단이 주효한 것이었다.

(2) 해방 이후~1950년대 아동극에 대한 연구

가. 게재 매체에 따른 1945년~1950년 아동극에 대한 연구

- 손증상. 「해방 후 복간 어린이의 아동극 연구」, 『방정환연구』, 제7호(2022): 219-250.

손증상은 해방 후 한국전쟁 이전까지 혼란한 시기 중에 『어린이』가 복간되어 어떤 작품을 발표했는지를 살피고 이를 통해 당시 아동극의 양상과 어린이의 삶을 파악하였다. 『어린이』는 1923년 창간되어 일제강점기 아동극 활동을 주도하다가 일제의 군국주의 통치와 검열이 강화되던 1935년 다른 여러 아

116 한은숙, 82-83.

동잡지와 함께 폐간되었다. 해방 직후 『아동문학』, 『별나라』, 『새동무』 등 아동잡지들이 다시 발행되었고 『어린이』 역시 1948년에 복간하여 정기적으로 아동극을 게재하였다.¹¹⁷

복간된 『어린이』는 방정환의 정신을 계승하여 ‘씩씩하고 참된 소년의 단결’을 매체 이념으로 내세우면서 재미와 유익성을 표방했다.¹¹⁸ 이렇게 복간된 『어린이』에는 고한승의 <말하는 미륵님>, 김진수의 <세발자전거>, 방기환의 <피꼬리가 울며는>, 김소엽의 <효창공원> 등 네 편의 아동극이 발표되었다.¹¹⁹ 손증상은 이 시기 발표된 아동극에 가난과 간병, 아버지의 부재 등 고난을 겪고 있지만 좌절하지 않고 극복하기 위해 노력하는 주동인물이 등장하며, 극의 내용과 무대에서 사실성이 강화되었다는 특징을 분석하였다.¹²⁰

『어린이』의 복간은 한국 근대 아동극의 명맥이 해방 후에도 계속 이어진다는 점을 상징하며 이 시기 활동한 아동극 작가들에 대한 주목과 연구 역시 한국 아동극 역사의 연속선 속에서 이루어질 수 있다는 점을 시사한다.

나. 1945년~1950년대 아동극 작가 및 작품에 대한 연구

- 김봉희. 「신고송의 아동극집 『백설공주(白雪公主)』에 나타난 극적 특성 연구」, 『국제언어문학』, 제27호(2013): 25-51.
- 김봉희. 「신고송의 아동극 「새나라의 어린이」」, 『한국지역문학연구』, 제6권, 2호(2017): 102-127.
- 김봉희. 「재북시기 신고송 문학과 통일문학의 전망 1 — 신고송의 아동극집 『새나라의 어린이』(조선인민출판사, 1948)를 중심으로」, 『영주어문』, 제40호(2018): 233-268.
- 홍창수. 「강소천의 아동희곡 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제23호(2018): 309-341.
- 박영기. 「1950년대 김진수의 아동극과 교육적 성과 연구」, 『동화와 번

117 손증상, 「해방 후 복간 어린이의 아동극 연구」, 『방정환연구』, 제7호(2022): 220-222.

118 위의 글, 227-230.

119 위의 글, 231.

120 위의 글, 242-245.

역』, 제38호(2019): 41-66.

한은숙은 이 시기에도 아동극의 창작이 다수 이루어졌으나 연구에서 다
를 만큼 방향성을 갖춘 작품은 적었다고 언급하고 있다.¹²¹ 시기 구분상으로
짧은 기간이기도 하여 이 시기 작가 및 작품에 대한 연구도 상대적으로 적은
편이다. 이 가운데, 강소천, 김진수, 신고송 등의 작가를 다룬 연구들을 찾아볼
수 있었다.

홍창수는 해방 이후 동화작가로서 매우 활발하게 작품을 펴낸 강소천의
아동극 희곡의 작품세계를 분석하였다. 213편의 동화와 소년소설, 300여 편의
동요와 동시를 쓴 강소천의 작품 중 아동극 희곡 작품은 <비바람은 지나고>
(1938년), <기다리던 산따할아버지>(1954년), <크리스마스 선물>(1957년 추
정) 등 11편으로 알려져 있는데 홍창수는 강소천의 아동극 희곡 수를 10편으
로 보고 분석하였다.¹²²

홍창수는 강소천 아동극의 출발점이자 핵심으로 기독교적인 배경을 꼽았
다. 제목에서 파악할 수 있듯 교회의 크리스마스 행사를 위해 창작한 작품이
다수이며 여러 작품에서 기독교의 절대성을 추구하는 내용을 담고 있다. 기
독교 신자가 아닌 등장인물의 미신을 지적하고 그들의 회개를 그리거나, 크리
스마스를 기념하여 장난꾸러기, 말썽쟁이 아이들이 산타의 선물을 기다리면
서 반성하고 크리스마스 정신을 장면화하는 등이 그러하다. 또 다른 특징으로
는 배려심, 정직성, 양보 등 어린이의 도덕성과 좋은 심성을 강조하는 교훈극
의 성격이 강하다고 보았다. 그리고 이러한 작품들이 기독교 정신, 교훈성 등
의 메시지를 중시하면서 작품의 갈등과 해소의 구조를 탄탄하게 가져가지 못
한 급작스러운 결말로 치닫는 등의 구성적 결함도 함께 분석하였다.¹²³

홍창수는 그러나 동시에 <허수아비와 참새>를 면밀히 분석하여 이것이
좋은 아동극 작품으로서의 특징들을 지니고 있다고 보았다. 동요와 변장놀이
등 아동 관객에게 친숙하고 흥미로운 극적 요소를 적극적으로 활용하고, 다른

121 한은숙, 82-83.

122 홍창수, 「강소천의 아동희곡 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제23호(2018): 311-313.

123 위의 글, 334-336.

작품에서처럼 계몽적 메시지를 전달하는 대신 어린이 등장인물과 관객이 작
품 속에서 능동적으로 살아 있을 수 있도록 창작된 작품으로 보았다.¹²⁴

박영기는 김진수의 1950년대 아동극을 살펴보았다. 박영기가 밝힌 1950년
대 발표된 아동극은 아동잡지를 통한 것이 19편, 교과서에 실린 것이 11편인
데 김진수는 아동잡지 발표 희곡 19편 중 6편을 발표하여 1950년 창작 아동극
에서 큰 비중을 보였다.¹²⁵ 박영기는 김진수가 1930년대 중반 등단한 이후부터
여러 아동극 평론과 이론에 대한 글을 발표하였으며 특히 1950년대 학교극 운
동과 깊은 관계를 맺었다고 소개한다. 학교극과 아동극의 평론과 창작에 있어
1960년대 주평 이전까지 가장 활발한 역할을 하고 있었다는 것이다.

특히 김진수가 학교극 운동에 대해 가지고 있는 관점을 소개하고 이미
1950년대부터 아동극 활동이 학교극과 불가분의 관계 속에서 형성되어가고
있음을 짚어낸다. 김진수의 평론 「아동극 소고 — 어린이에게 무대를 주자」
(서울신문, 1954. 8. 9.)를 인용하여 김진수가 전후의 암울한 시대상과 반공주
의 팽배 속에 내몰린 어린이들에게 무대, 즉 놀 장소를 제공해야 한다고 주장
했다는 점, ‘그들의 손으로 무대를 만들게 하고 우리의 손으로 무대를 만들어
주어 그들로 하여금 무대 위에서 뛰놀게 하고 무대 위에서 울고 웃게 하고 살
지고 크게 해야’¹²⁶하기 위해 아동극 운동, 교실극, 학예외극 등의 발전을 주장
했다는 점을 짚었다.

박영기는 김진수의 아동극 작품에서 아동 관객들이 직접 공연을 할 수 있
도록 고려된 요소들과 희곡에 첨부한 도움말 등을 인용하면서 1930년대 아동
극 활동을 계승한 듯한 그의 아동극에 대한 관점을 확인하였다. 또한 이 시기
김진수의 작품에서 전쟁 후 비참한 상황에 놓인 청소년들의 좌절을 그려내고
그들의 심성이나 배움에 대한 목마름 등을 결말에 제시하여 당시 청소년들이
지닌 희망과 가능성을 그려냈다는 분석도 이어갔다. 그러나 희곡에서 인위적
인 희망의 제시와 교훈성과 같은 특징에 대해 비판하였고 이것이 아동극에 대

124 위의 글, 336.

125 박영기, 「1950년대 김진수의 아동극과 교육적 성과 연구」, 『동화와 번역』, 제38호(2019): 45-46.

126 위의 글, 48.

한 관점이 교육에 지나치게 치중되어 생긴 문제일 것이라고 추론하였다.¹²⁷

교육에 대한 김진수의 지향성은 그가 글에서 학교극을 강조하고 교과서에 희곡과 연극에 대한 내용을 수록하게 되는 것으로 이어지기도 했다. 특히 기존에 언어교육의 일환으로 초등교육에서 아동극 활용이 집중되어 있던 지점을 중고등학교 교육에도 적용하도록 촉구하여 아동극 공연 발표와 연령에 걸맞은 아동극 작품의 게재 및 교과 내용 등을 도입할 수 있는 시작점을 만들기도 하였다.¹²⁸

한편 김봉희는 1950년대 제도와 체제 외부에 있는 극작가의 아동극 활동을 살펴보았다. 김봉희는 그간 지속적으로 연구해왔던 극작가 신고송의 이 시기 아동극 활동을 검토하여 여러 편의 연구 논문을 펴냈다. 1927년 『어린이』에 <피바른 특기>를 발표하면서 본격적으로 아동극을 창작한 신고송은 이후 『별나라』에서 <저녁밥 갖다주고>(1931), <삼조애비는 어디갔서>(1931) 등 두 편의 아동극 희곡을 발표하고 계급주의 문학운동을 활발하게 전개하였다.

신고송이 1946년 월북한 직후 공교롭게도 남한에서는 그의 아동극집 『백설공주』가 출간되었고 1948년 북한에서는 아동극집 『새나라의 어린이』가 출간되었다. 김봉희는 여기 실린 아동극 <새나라의 어린이>를 살펴보면서 해방 후 북한 아동극의 단면을 제시하였다. 김봉희는 해방 직후 남북한의 아동문학이 예상외로 각각의 이념과 체제 속에서 아동인물들이 밝고 활기차게 살아가는 모습을 그리고 있다는 점을 짚었다. 실제로는 해방기의 극심한 이념적 대립과 혼란이 있었음에도 불구하고 자신의 체제가 우위에 있다는 것을 아동극에서도 드러내고자 했다는 것이다. 김봉희는 해방 직후부터 분단이 공고화되기 전까지 남한과 북한 모두 아동문학을 통해 이념을 주입하고 선전하고자 했음을 지적했다.

그리고 신고송이 이 시기 북한에서 펴낸 아동극집에서 남북한 아동문학의 또 다른 유사성을 발견하고자 하였다. 김봉희는 해방 이후 신고송의 아동

127 위의 글, 56-57.

128 위의 글, 58-59.

극에서 사회주의 이념과 체제에 대한 찬양 외에도, 이전의 식민지 상황으로 인한 수탈과 고통을 다시금 확인하고 해방 후 새로운 나라를 건설하는 데 대한 희망과 의지를 분석하였다. 신고송의 희곡이 사회, 이념, 시대의 모습과 목표를 그리는 데 치중해 있는 가운데에서도 독자이자 주인공인 아동의 세계관과 연극적 재미를 기본적으로 담아내고자 노력했다는 점, 이념을 막론하고 민족이 함께 지닌 정서와 아동의 동심세계 등 남북한 아동문학의 공통성과 연속성도 발견할 수 있다고 이야기한다.¹²⁹

㉔ 1960년대~1970년대의 아동극 연구

(1) 1960년대~1970년대 아동극의 양상

1960년대의 아동극의 전개에서 가장 큰 특징은 교육체제와 교육기관, 즉 학교에 편입되어 아동극 활동이 이루어졌다는 점이다. 1961년에는 주평을 주축으로 설립된 ‘한국아동극협회’의 활동에서 아동극 강습회, 전국아동극경연대회 등을 개최하였고, 이를 계기로 학교 단위에서 학생들이 공연하는 아동극, 즉 학교극 활동이 왕성하게 이루어졌다. 한편, 아동배우들이 공연하는 전문극단인 ‘새들’이 1961년에 창단되어 1960년대에 안정적인 활동을 벌였다는 점을 새롭게 발견할 필요가 있다는 연구도 찾아볼 수 있었다. ‘한국아동극협회’와 교과서 수록 희곡, 아동극단 ‘새들’ 등 1960년대 아동극 역사의 중심에 있는 주평에 대한 연구도 눈에 띈다. 1970년대에는 현대극장, 민중, 광장 등의 성인극단이 아동극을 공연했다는 점에 주목할 수 있다.

(2) 1960년대~1970년대 아동극에 대한 연구

가. 1960~1970년대 아동극 작가 및 작품에 대한 연구

- 황세희. 「연극인 주평(朱萍) 연구」, 석사학위논문, 동국대학교 대학원,

129 김봉희, 「재북시기 신고송 문학과 통일문학의 전망 1 — 신고송의 아동극집 『새나라의 어린이』(조선인민출판사, 1948)를 중심으로」, 『영주어문』, 제40호(2018): 261-264.

2004.

- 임성란. 「주평 아동극 연구」, 석사학위논문, 진주교육대학교 교육대학원, 2006.
- 박종순. 「이원수 아동극 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제7호(2010): 111-150.
- 오판진. 「이원수 아동극의 인물 유형 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제9호(2011): 81-108.
- 오판진. 「주평 희곡의 교과서 수록 양상 분석」, 『교육연극학』, 제10권, 1호(2018): 1-19.
- 배다인. 「이원수 아동극의 갈등 양상 연구」, 『인문사회21』, 제14권, 2호(2023): 1903-1916.

이원수는 한국 아동문학의 대표적인 작가로서 1950년대 후반에서 1960년대 후반까지 걸쳐 23편의 아동극을 창작하였다. 그러나 이 중 대부분은 방송극으로, 연극 공연을 목표로 한 희곡은 3편 남짓하다.¹³⁰ 그래서 이원수 작품에 대한 연구는 공연화나 아동극 활동으로 인한 영향 관계보다는 작품의 갈등 양상이나 인물 유형 연구 등 텍스트 내부의 연구에 집중되어 있다.

박종순은 이원수의 아동극 희곡에서 등장하는 인물들이 가난하고 착한 아동이라는 점에서 분석을 시작하였다. 이러한 전형적인 아동 인물들을 등장시켜 전쟁으로 인해 가난 속에서 힘들게 살아가면서도 착한 심성을 잃지 않는 주인공 아동의 모습과 이들을 위로하고 헌신하는, 때로는 무섭지만 다정한 어머니와 누이를 주변 인물로 배치하여 이야기를 이어가는 전형성을 짚어냈다.¹³¹

박종순은 1960년대의 작품들 속에서는 주제적인 특징을 분석했는데 교육과 입시의 경쟁에 과도하게 시달리는 아이들의 모습을 제시한 점이다.¹³² 이는 전후 재건이 이어지면서 생겨난 당시의 교육에 대한 풍조와 그 안의 아이들의 모습을 반영한 것이며, 이원수는 이러한 현실의 극적 해결로 아이들의

130 오판진, 「이원수 아동극의 인물 유형 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제9호(2011): 83.

131 박종순, 「이원수 아동극 연구」, 『아동청소년문학연구』, 제7호(2010): 116-124.

132 위의 글, 125-127.

발랄하고 당돌한 태도와 반응을 제시하고 있다고 분석하였다. 또한 분단에 대한 인식이 이원수 아동극의 주제적 측면에서 큰 역할을 차지한다고 보았다. 아동극뿐 아니라 이원수의 아동문학 다수에서 분단 문제를 다루고 있고, 이원수가 활발하게 아동문학을 창작한 때는 반공 교육에 대한 시대와 사회의 요구가 팽배했던 시기이기도 하다. 이원수의 아동극에서는 반공교육만을 주창하기보다는 전쟁으로 인한 가난과 이산가족의 문제가 아동의 삶에 어떻게 영향을 끼치는지 그 비극을 비중 있게 다루어 전쟁과 분단의 문제를 슬픔과 안타까움의 정서로서 그려내는 방향을 택했다. 그리고 이러한 비극을 극적으로 해결하는 장치로 환상성을 택하여 전쟁으로 죽은 아이들과 가족이 별이 되거나 하늘나라에 있다는 묘사, 인물들의 슬픔을 위로하기 위한 개구리의 노래 등 환상적 장면과 이미지를 정성들여 구축하고 정서를 관객과 공유하고자 했다. 박종성은 마지막으로 이원수 아동극의 주제의식에서 ‘자유에 대한 어린이의 의지’를 꼽았다.¹³³ 이 시기는 또한 4·19 혁명이 일어났던 시기로서 이원수의 <땅 속의 귀>, <그리운 오빠>, <아우의 노래> 등의 작품에서 4·19 혁명의 희생과 의지에 대한 이야기를 다루는 점, 아동인물들이 4·19 혁명에서 가족과 이웃의 희생을 기리고 자유와 민주주의에 대한 지향을 곁집는 장면들을 예로 들었다.

1960년대 한국 아동극의 전개에 있어서 가장 주목해야 하는 인물은 주평이다. 1960년대 주평의 활동은 희곡 창작에 한정되지 않고 아동극 관련 행사의 개최, 학교 내에서의 연극 교육과 실행, 아동 전문극단 운영 등 전방위적이었다. 그중에서 먼저 아동극 작가로서의 주평에 대한 연구들을 살펴볼 수 있다.

오판진은 주평의 희곡이 교과서에 수록된 양상을 분석하였다. 오판진은 우선 연극 교육을 강화하는 방향의 교육과정 개정에 발맞춰 초등국어 과목에서 장르와 예술로서의 본질에 맞는 희곡교육 설계의 과제를 설명하였다. 그리고 이런 맥락에서 희곡교육에 관한 논의를 구체화하고 희곡 텍스트의 교과서

133 위의 글, 140.

수록 문제를 해결할 실마리를 주평의 희곡에서 찾고자 하였다.¹³⁴

주평의 희곡은 제4차 교육과정 초등국어 교과서에 실렸는데 오판진은 이 시기가 우리나라 아동극교육의 역사 속에서 희곡교육이 가장 활발하였던 시기로 본다. 그리고 그 중심에 있는 주평의 희곡을 통해 희곡 텍스트를 교과서에 수록할 때 고려해야 할 여러 양상을 발견할 수 있다고 이야기한다. 이때 교과서에 수록된 주평의 희곡은 네 편이었는데, 이 작품들을 통해서 주평 희곡이 문자언어보다는 음성언어나 몸짓언어적인 특성이 강하고, 인물 사이의 대화를 통한 갈등 표출, 그리고 노래와 춤을 자주 활용하는 등 연행성을 더 강화한다는 사실을 파악하였다.

오판진은 또한 희곡이 교과서에 실릴 때의 특징으로 교과서 체계와 교과서 제작 여건을 고려하여 원작 내용이 축소되었다는 점, 희곡을 공부하는 학습자의 수준을 고려하여 대사와 어휘 등을 수정한 점을 확인하였다. 교과서에 수록된 주평 희곡은 희곡 각색 외에도 교육 활동을 통해 연행성을 더 활성화, 구체화하였다는 점을 참고하여 현재에도 희곡 교과서를 설계할 때 참고할 수 있으리라 이야기한다.¹³⁵

오판진보다 이르지만 **임성란** 역시 다분히 교육적 관점에서 주평의 아동극을 분석하였다. 주평 자신이 아동극의 기능으로 교육적 기능을 강조하였으며, 아동극을 향유하는 대상이 자라나는 학생들이므로 그들에게 교육적으로 어떤 효과를 주느냐를 아동극의 주요 목표로 삼았다는 점을 밝혔다. 또한 임성란은 주평은 학습 내용의 효율성에 ‘극화학습’이 도움이 된다고 적극적으로 장려하였고, 교과서 내용을 극본으로 각색한 교과서 각색극도 다수 집필하였다고 언급하고 있다.¹³⁶

임성란은 주평의 아동극 작품 37편을 장르에 따라 분류하여 살펴보았다. 주평의 아동극 작품들을 각색극과 그 하위 분류인 고전소설 각색극, 외국 동화 및 우화 각색극, 창작극과 그 하위 분류인 생활극, 동화극으로 나누어 분석

134 오판진, 「주평 희곡의 교과서 수록 양상 분석」, 『교육연구학』, 제10권, 1호(2018): 1-19.

135 위의 글, 14-17.

136 임성란, 「주평 아동극 연구」, 석사학위논문, 진주교육대학교 교육대학원, 2006, 75.

하였다. 각 분류별로 주제나 형식, 인물의 특징 등을 폭넓게 살펴본 연구이다. 또한 임성란은 주평의 아동극에 있어서 음악의 역할에 주목했다. 가사를 통해 극의 배경이나 사건, 등장인물의 성격 등을 해설하는 역할, 등장인물의 중요 대사를 노래화하는 것이 주요 용례이며 감성적이고 시적인 노랫말을 사용하고 있다고 보았다. 음악적 측면에서는 단순하고 반복된 리듬과 가사, 가창하기에 쉬운 음역대와 짧은 길이 등 어린이들이 쉽게 익히고 따라 부르기에 적합하다는 특징을 정리하였다.¹³⁷

황세희¹³⁸ 역시 주평이 1960년대 아동극에 기여한 바와 중요도를 중심으로 연구하였다. 황세희는 앞의 두 연구와 달리 연극인 주평, 즉 주평의 연극 활동을 중심으로 한 일생을 연구하였다는 점이 이색적이다. 따라서 황세희의 연구에는 주평의 희곡만이 아니라 그의 아동극론, 아동극단 ‘새들’의 운영, 한국 아동극협회 활동 등이 비중 있게 다루어졌다.

나. 1960년대~1970년대 아동극 활동의 현상에 대한 연구

- 장정희. 「1960년대 ‘주평’과 ‘아동극강습회」, 『아동문학평론』, 제42권, 2호(2017): 49-56.
- 손증상. 「1960년대 아동극의 재구성, 제도화된 아동극 — 유치진을 중심으로」, 『어문론총』, 제81호(2019): 195-224.
- 손증상. 「1960년대 아동극단 ‘새들’의 창단과 아동극의 전문화 — 창립 공연 <토끼전>을 중심으로」, 『어문론총』, 제84호(2020): 153-178.
- 손증상. 「주평의 아동극계 권력 획득 과정 연구 — 전국아동극경연대회를 중심으로」, 『어문학』, 제151호(2021): 221-250.

1960년대에서 1970년대는 한국 아동극 역사에서 ‘황금기’로 일컬어지기도 할 만큼¹³⁹ 아동극 활동이 활발했으나 1970년대의 아동극에 대한 연구는 개

137 위의 글, 60, 71-74.

138 황세희, 「연극인 주평(朱萍) 연구」, 석사학위논문, 동국대학교 대학원, 2004.

139 오판진, 「한국아동극의 사적 전개」, 75.

별 작가나 작품을 다룬 것 이외에는 이상하리만치 찾아보기 어렵다. 본 연구의 검토 대상이 된 연구논문 가운데 1970년대의 아동극이 어떻게 전개되었는지는 가장 처음에 소개한 한은숙, 오판진, 김윤태 등의 아동극 역사를 전반을 다룬 연구에서 간략한 사건과 정황을 확인하는 것이 전부였다. 1960년대의 아동극에 대한 연구는 1970년대에 대한 연구보다는 상황이 낫지만 이 역시 작가나 작품을 다룬 연구 외에는 많은 연구가 진행되지 않은 것으로 보인다. 그러나 장정희와 손증상이 1960년대 아동극 활동의 여러 현상들을 연구하여 현재의 아동극과 직접적으로 닿은 역사적 사건들과 그 평가를 확인할 수 있게 해 주었다.

1960년대의 아동극은 주평을 빼놓고는 다루기가 어려울 만큼 아동극에 대한 주평의 활동 범위와 영향력은 압도적이었다. 이러한 주평의 활동 영역 중 손증상은 전문아동극단인 ‘새들’의 창단에 대한 연구를 진행했다. ‘새들’은 1962년 창단하여 학예회나 교실극 수준에서 벗어난 전문적인 아동극을 지향하며 1960년대 후반까지 왕성하게 활동하였다.¹⁴⁰ 손증상은 자료가 많이 남아 있지 않아 극단 ‘새들’의 활동 전반을 직접적으로 연구하는 데는 한계가 있다고 밝히면서 극단의 창립공연인 <토끼전>에 주목하여 연구를 진행하겠다고 밝혔다.¹⁴¹

먼저 손증상은 아동극단 ‘새들’의 창단 주체는 주평이지만 당시의 사회적, 문화적, 교육적 발전과 아동극 활동에 대한 각층의 논의의 연계 속에서 ‘새들’의 창단을 바라볼 필요가 있다고 이야기한다. 이러한 배경으로 국어 교과서에 희곡이 실리면서 교육계에서의 아동극에 대한 주목, 미국 아시아 재단의 지원에 따른 유치진의 아동극 프로젝트 진행, 유치진의 민족연극예술에 대한 강조와 연극을 통한 국어교육 강조 차원에서 진행된 ‘전국중고교연극경연대회’ 개최, 그리고 여기에서 이어진 ‘전국아동극경연대회’ 개최 등 일련의 사건과 활동들을 짚어냈다.¹⁴²

이런 배경 속에서 창단된 ‘새들’은 공개모집과 오디션 등을 통해 아동배우 60

140 손증상. 「1960년대 아동극단 ‘새들’의 창단과 아동극의 전문화 — 창립공연 <토끼전>을 중심으로」, 『어문론총』, 제84호(2020): 154.

141 위의 글, 156.

142 위의 글, 157.

명을 모집하였으며 이들은 방학 중 연기 심사와 전문 훈련을 거쳐 공연을 올리게 되었다. 그리고 이러한 과정을 신문에 소개하여 ‘새들’이 전문적인 아동극단임을 알렸다.¹⁴³ ‘새들’은 “어린이의 좋은 벗이 되고 어린이의 문화를 높이기 위해 힘”쓰겠다는 목표하에서, 창립공연으로는 전국학생극극본 현상모집에서 당선된 주평 자신의 희곡 <토끼전>을 선정하였다. 춤과 노래를 매우 적극적으로 활용하였고, 이러한 요소들을 전문성 있는 공연예술의 차원으로 만들어내기 위해 국립극장의 무대미술가와 국립무용단의 단원, 전문 작곡가 등이 참여했다. <토끼전>은 공연시간이 2시간에 걸친 긴 작품으로, 전문적으로 연습한 아동배우들이 무대에 올라 국립극장에서 4일간 하루 2회씩 공연되었다.

<토끼전>은 이와 같은 공연 요소, 즉 내용을 펼치기에 충분한 긴 공연시간, 화려하고 전문적인 연극적 요소, 아동배우의 연기와 연출적 측면의 전문성 등에서 좋은 평가를 얻어냈다고 전한다.¹⁴⁴ 이후 1960년대에 걸쳐 ‘새들’은 매년 2-3회의 정기공연을 올리고 네 차례의 일본순회공연 등 아동극의 대중화를 위해 활발히 활동했다.

손증상은 ‘새들’이 전문아동극단으로서의 공연 활동에 얼마나 집중했는지를 상세히 살피고 그것이 이전과는 달리 공연으로서의 아동극의 완성도와 전문성에 대한 지향을 강하게 드러낸다는 점을 분석하였다. ‘새들’과 주평이 보여준 이러한 지향은 1920년대부터 이어온 이전의 아동극의 성격이나 방향성과도 다른 모습일 뿐만 아니라 주평 자신이 주도했던 그 당시 함께 전개되었던 학교극, 교육제도 및 교사들과 함께 이루어지는 교실극 등의 아동극 활동과도 다른 지점에 놓여 있다. 손증상의 이러한 결론은 이 시기 현재의 아동청소년극의 지형과 보다 직접적으로 연결될 수 있는 고리를 찾아낸 것으로 이해할 수 있을 것이다.

이제 1960년대 가장 광범위하고 활발하게 이루어진 아동극의 전개와 그 안에서 주평의 활동에 대한 연구를 살펴보고자 한다. 제도교육의 시스템과 교

143 위의 글, 163-164.

144 위의 글, 167-168.

사의 활발한 참여 속에서 학교를 기반으로 이루어진 1960년대의 아동극 활동에 대해, 우선 장정희는 주평이 주도한 ‘아동극강습회’를 간략하게 살펴보면서 연구를 시작하였다. ‘한국아동극협회’에서 운영한 ‘아동극강습회’는 한국 아동극을 활성화시키고 아동극을 지도할 수 있는 교사를 길러내는 데 초점을 두었다.¹⁴⁵ 장정희는 여기에 사용된 『아동극강습강본』을 뜯어보고, 이 안에서 아동극의 개념 및 일반극과의 차이, 아동극의 분류 등이 이론적으로 제시되었으며, ‘아동극강습회’는 아동극의 요소와 아동극 희곡의 작법 등 아동극의 핵심 개념과 공연을 위한 전 과정이 담긴 강습 프로그램이었다고 평가한다. 특히 「아동극의 구성 요소」에서 아동극에 필요한 여러 가지 요소, 즉 각본, 연출, 장치, 분장, 조명, 효과, 음악, 무용 등 세부 항목을 두었고 연출자가 교재를 참고하는 것만으로 실제 공연에 다다를 수 있도록 구체적인 아동극 연출 방법을 안내하고 있다고 이야기한다.¹⁴⁶ 장정희는 주평이 우리나라 아동극의 발전을 위해 아동극을 지도할 인재를 키워야 한다는 목표 아래 ‘아동극강습회’를 열고 아동극 지도 교사를 육성하고자 했음을 높이 평가했다.

한편 손증상은 두 편의 논문에서 1960년대 아동극계에서의 주평을 보다 입체적으로 평가하고자 하였다. 「주평의 아동극계 권력 획득 과정 연구」¹⁴⁷를 통해서는 1960년대 아동극의 핵심 인물이 된 주평이 어떻게 그러한 위치에 서게 되었는지를 당시 문학 권력과 제도권 교육 시스템의 호응 관계 속에서 살펴보았다.

주평은 당대 연극계의 핵심 권력을 지닌 유치진의 추천으로 등단하였고 금수현의 도움으로 교과서에 아동극 작품을 수록하는 등 연극계 주요 인물의 도움으로 아동극계에 빠르게 진입할 수 있었다. 또한 당시 문교부에서 강조한 ‘국어교육 및 ‘아동중심주의’와 이에 따른 아동극에 대한 주목에 적극적으로 호응하여 학습을 극화하는 노력을 기울였다. 이런 기조를 파악하고 적극적으로

145 장정희, 「1960년대 ‘주평’과 ‘아동극강습회」, 『아동문학평론』, 제42권, 2호(2017): 50.

146 위의 글, 53-54.

147 손증상, 「주평의 아동극계 권력 획득 과정 연구 — 전국아동극경연대회를 중심으로」, 『어문학』, 제151호(2021): 221-250.

로 수용한 주평의 희곡 작품은 문교부와 유치진의 한국연극학회가 개최한 전국아동극경연대회에서 가장 인기가 있었으며 다수의 상을 획득하였다. 공식적인 행사로서 주목받았던 전국아동극경연대회라는 제도를 통해 주평은 높이 평가받고 상징적 권력을 획득하였으며 이것이 1960년대 아동극계에서 주평의 위치를 형성하는 데 기여했으리라는 것이 손증상의 분석이다.¹⁴⁸

손증상은 주평이 1960년대 아동극에 기여한 바와 그의 노력, 그리고 그의 작품의 가치와는 별개로 한 예술 분야와 주요 활동이 한 인물로 집중된 데에 대한 문제제기를 하고, 이러한 편중은 아동극계가 다양하게 발전하고 변화하는 데 도움이 되지 않는다는 평가를 내렸다.

손증상은 이러한 논의를 뒷받침할 수 있는 연구를 이에 앞서 진행하기도 하였다. 「1960년대 아동극의 재구성, 제도화된 아동극 — 유치진을 중심으로」¹⁴⁹에서 손증상은 주평의 권위가 유치진의 견인으로 시작되었다는 점을 들어 1960년대 아동극에서 유치진의 역할을 살펴보았다.

이 연구에서는 미국의 아시아 재단이 전후 한국 지원 프로그램으로 유치진이 기획한 프로젝트를 지원했는데 여기에는 중고등·대학 연극경연대회와 드라마센터의 건축에 더해 아동극 프로젝트(Children's Theater Project)가 포함되어 있다는 점을 김옥란의 선행 연구에 기대어 밝히고 있다.¹⁵⁰ 유치진의 아동극 프로젝트는 이후 전국아동극경연대회와 아동극강습회 등 1960년대 아동극의 토대가 되었다는 점에 주목하였고, 유치진이 초대위원장을 맡은 국제극예술협회 한국본부의 주요 활동으로 아동극 도서 발행과 공연 후원 등이 추진되었다는 점에서 1960년대 한국 아동극계에서 유치진의 숨겨진 역할을 놓치지 말아야 한다고 이야기한다.¹⁵¹

그리고 이러한 아동극 프로젝트와 아동극 관련 활동에서 주평이 주요한

148 위의 글, 244.

149 손증상, 「1960년대 아동극의 재구성, 제도화된 아동극 — 유치진을 중심으로」, 『어문론총』, 제81호(2019): 195-224.

150 김옥란, 「냉전 센터의 기획, 유치진과 드라마센터」, 『한국학연구』, 51집(2017): 131-177. 손증상, 위의 글, 200-205에서 재인용.

151 위의 글, 199-203.

역할을 수행했다는 점은 앞서 소개한 1960년대 아동극계에서 주평이 어떻게 핵심인물이 되었는지에 대한 연구로 이어진다.

지금까지 살펴본 1920년대~1970년대의 아동극에 대한 연구 다수는 문학 연구를 기반으로 아동극 희곡과 작가, 문예운동 등에 집중되어 있다. 그러나 손증상의 1960년대 아동극에 대한 연구는 이와 달리 아동극이라는 장이 형성되고 작동하는 과정에서 일어나는 현상과 사건을 다루고 있다는 점에서 주목된다. 이러한 성격의 연구를 통해 개별적인 아동극 작품과 의의, 미학적 분석 외에도 아동극 활동이 어떤 역학과 목표 속에서 이루어지고 변화하는지를 구체적이고 입체적으로 파악할 수 있다.

2. 1920년대~1970년대 연구 경향 및 주요 쟁점 소개

① 한국 아동극의 시작과 개념에 대한 논의

한국 근대 아동극의 시작 지점을 연구 내용에 포함하고 있는 논문들 다수가 한국 근대 아동극의 개념과 성격을 정의하는 것으로 시작한다. 대다수의 연구가 한국 아동극의 시작점을 1923년 5월 『어린이』의 창간과 여기에 수록된 방정환의 희곡으로 합의하고 있지만, 여기에 이르는 과정은 연구마다 성격을 달리한다.

아래 다섯 편의 연구는 내용의 일부, 혹은 내용 전반에서 한국 아동극의 시작점과 개념에 대한 논의를 언급하고 있다.

- 박재현. 「한국 근대 아동극 연구 — 특히 신문화운동기(1919~1932)의 공연계보를 중심으로」, 석사학위논문, 동국대학교 문화예술대학원, 2002.
- 한은숙. 「한국어린이연극의 발달과정에 관한 연구」, 박사학위논문, 성균관대학교, 2005.
- 오판진. 「한국아동극의 사적 전개」, 『한국아동문학연구』, 제15호(2008): 71-94.
- 박숙자. 「1920년대 ‘아동극’의 발흥과 역사적 의미」, 『아동청소년문학연구』, 제4호(2009): 139-159.
- 임지연. 「한국 근대 아동극 장르의 용어와 개념 고찰」, 『아동청소년문학연구』, 제5호(2009): 65-89.

위 연구들은 1900년대 초부터 당시 인기를 얻은 신파극을 연습하고 공연하는 어린이극단이 있었으며, 교회에서 종교적 내용을 공연하는 교회극이 성행했다는 점을 기록으로 언급하고 있다. 그러나 이러한 공연들을 아동극으로

규정하기에는 어렵다는 점을 들어 1923년 『어린이』의 창간과 수록 희곡, 그리고 이를 공연한 것이 한국 아동극의 성립이라고 매듭짓는다. 대부분 이 과정에서 아동문학 연구자인 이재철, 아동극 이론서를 펴낸 주평, 그리고 미국의 아동극 연구자인 모세스 골드백의 논의를 근거로 하여 아동이나 성인 중 누가 공연을 하더라도 공연의 내용과 목적이 아동을 위한 것을 아동극으로 보기로 한다는 논의를 인용하고 있다.

다만 임지연은 1900년대 초반의 공연들 역시 한국 어린이청소년극 역사의 시작과의 연관 속에서 그 의미를 살펴볼 필요가 있다는 논의를 제시하였다. 임지연은 1910년대부터 어린이와 관계된 연극을 언급하는 신문 기사나 비평 등 자료를 다수 인용하였고 그 양상들을 추적하면서 1923년 『어린이』와 창간과 게재 아동극에 도달한다. 이 과정에서 임지연은 자료에서 언급하고 있는 아동극의 장르 용어를 분석하고 선행 연구인 이재철의 『아동문학개론』(1983)에서 제시한 아동극 장르 분류에 따라 자료를 재분류하며 살펴보았다. 임지연의 연구를 통해 자료상에서 실제 사용되고 있는 아동극의 세부 장르 용어를 확인해볼 수 있었지만, 아동극의 용어의 사용과 변화 양상에 대한 관점과 기준을 제시하지는 않아 임지연이 아동극 용어와 개념에 대해 내리는 판단을 쉽게 발견하기는 어렵다. 한편 오판진은 모세스 골드백의 논의를 근거로 하여 아동극 개념의 관점과 기준만 제시하고 있다.

아동극의 개념과 장르 명칭에 대한 두 사람의 논의를 박숙자는 다른 분석적 측면에서 보완한다. 박숙자 역시 아동극을 지칭하는 표현이 1910년대부터 공적 담론에 등장하고 있음을 밝혔다. 1913년 매일신보에 ‘어린애 연극’이라는 명칭을 사용한 기사에서 의심해 볼 만한 두 가지 지점을 지적하면서 이 용례가 근대 아동극을 지칭하는 것이 될 수 없음을 논증한다. 우선 ‘어린애 연극’의 정체성을 설명하는 말로 신파연극이라는 말을 사용하고 있기에 여기에서 지칭하는 공연이 근대극으로서의 아동극이 아님을 파악할 수 있다고 보았다. 또, 아이들의 연기를 평하면서 ‘어린아해 배우들이 숙달된 기예를 선보여 조소를 받지 않았다’고 적고 있는데 이 언급에는 어린애 연극이 도달해야 하는 목표로 어른들의 숙달된 기예라는 점이 강조되어 있다. 어린애 연극이지만 아

동극을 바라보는 근대적인 관점이 빠져 있다는 점을 파악하였다.¹⁵²

박숙자는 또한 어린이가 등장하는 연극이 곧바로 아동극의 개념일 수 없음을 초기 아동극으로 얘기되는 성극의 경우에도 적용시켜 논의한다.¹⁵³ 종교극, 성극은 그 내용이 성경 이야기나 종교적인 것들이어서 아동에 초점을 맞추고 있지 않기 때문이다. 박숙자가 인용하고 있는 권순철의 논의에서는 한국 아동극의 첫 작품을 1987년 배재학당에서 공연된 <양치는 목자>라고 지칭하기도 한다.¹⁵⁴

그러나 박숙자는 1920년대 초까지 실상 아동극을 지칭하는 용어들이 다양한 맥락에서 공존하였음을 밝히고 있다.¹⁵⁵ ‘아동극’이라는 특정 용어가 대표적인 명칭으로 사용되지는 않았으며, 용어들 간 위계관계도 분명히 파악하기 어렵다는 것이다. 일례로 동가극, 동요극, 가극 등 유사한 용어가 변별성 없이 사용되었음을 제시한다. 따라서 아동극의 시작을 논의할 때, 해당 용어가 언제부터 사용되었는가를 짚어내는 방식은 적절치 않으며, 1920년대 초반 아동극이 특정 장르로 정체성을 모색하기 이전까지 아동과 극이 결합하는 과정에서 아동극의 시작 지점이 형성된다고 이해해야 한다는 입장을 피력한다.

② 매체별 아동극에 대한 논의

1950년까지의 아동극에 대한 연구에서 아동극을 구분하고 연구 대상으로 분류하는 가장 중요한 기준은 그것이 게재된 매체이다. 이는 쟁점이라기 보다는 이 시기 아동극의 양상이라 이에 대한 연구들의 경향성이라고 할 수 있겠다. 시기별 연구 소개에서 매체별 분류로 포함시키지 않고 작가론이나 작품론 등으로 분류한 연구에서도 연구 대상의 기준이나 특성을 해당 작품이 게재된 매체에 두고 있음을 아래 목록을 통해 확인할 수 있다.

152 박숙자, 141.

153 위의 글, 142.

154 권순철, 『한국 아동극 연구』 석사학위논문, 중앙대학교, 1990: 20. 위의 글, 142에서 재인용.

155 위의 글, 143.

- 김봉희. 「나라잃은시기, 계급주의 아동극 운동 — 『신소년』과 『별나라』를 중심으로, 『아동문학평론』, 제36호, 2권(2011): 48-75.
- 김봉희. 「계급주의 아동극 형성과 전개과정 연구, 『배달말』, 제51호(2012): 249-278.
- 손증상. 「『별나라』 아동극의 공연 지향점과 그 의미, 석사학위논문, 경북대학교 대학원, 2012.
- 오판진. 「『어린이』 지 수록 동극 연구 — 장르명과 특징을 중심으로, 『아동청소년문학연구』, 제14호(2014): 167-195.
- 손증상. 「『어린이』 아동극의 계급주의 수용과 그 의미, 『어문론총』, 제65호(2015): 241-268.
- 최배은. 「『어린이』 게재 희곡의 희극적 요소 연구, 『드라마연구』, 제50호(2016): 183-207.
- 손증상. 「『동화』를 통해 살펴본 1930년대 중반 아동극의 존재양상과 그 의미, 『국어국문학』, 제179호(2017): 193-218.
- 손증상. 「1920-30년대 아동극 연구 — 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』를 대상으로, 박사학위논문, 경북대학교 대학원, 2018.
- 손증상. 「송영과 아동문학, 정동으로서의 아동극 — 『별나라』를 중심으로, 『어문론총』, 제78호(2018): 375-404.
- LI FUSHI(이복실). 「일제 말기 만주 조선인 아동극에 대한 고찰 — <만선일보>에 수록된 작품을 중심으로, 『만주연구』, 제26호(2018): 41-68.
- 손증상. 「카프의 예술대중화론 모색과 실천, 별나라사 연합대학예회, 『국어국문학』, 제194호(2021): 225-260.
- 손증상. 「해방 후 복간 어린이의 아동극 연구, 『방정환연구』, 제7호(2022): 219-250.

각 매체별 발행 이념과 활동의 전개 양상, 주요 작품과 작가에 대한 분석 등은 앞에서 상세하게 살펴보았으므로, 여기에서는 매체별 아동극에 대한 연구 양상을 빠르게 되짚어보고 일제강점기에 게재 매체에 의해 아동극이 견인

되는 현상이 시사하는 바를 간략하게 살펴보고자 한다.

우선 매체 이념이 선명하고 그에 따라 적극적으로 아동극 활동을 전개하였던 주요 매체, 즉 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』 등에 대해서는 손증상이 「1920-30년대 아동극 연구」에서 매우 상세하게 다루었다. 이러한 매체는 단순히 희곡을 게재하고 발표하는 단순 지면의 역할을 하는 것이 아니라, 매체의 창간 이념과 핵심 편집진이 설정한 발행 방향성에 따라 게재되는 작품의 필진이나 작품 성격이 결정됨을 알 수 있었다. 따라서 여기에 게재된 작품들은 개별 작품의 내적 분석 외에도 작품을 게재한 매체의 해당 시기의 판단과 방향성, 그리고 이것을 결정하는 사회적 맥락 등의 관계 속에서 파악해야 함을 확인할 수 있다.

위 주요 매체들은 특히 아동극 희곡을 발표하는 데 그치지 않고 이것이 다양한 장소에서 관객을 만나고 공연이 이루어질 수 있도록 추진하는 데에도 노력을 기울였다는 점에서, 각 매체가 희곡의 공연화, 혹은 발표 희곡과 대중의 만남을 어떻게 만들어내는지 역시 아동극 희곡과 당시 아동극 현장을 이해하는 데에 필요한 요소가 될 수 있을 것이다.

연구 논문들에서 주목하여 다루고 있지는 않지만 위 주요 매체 이외의 간행물, 즉 동아일보, 조선일보, 매일신보 등 신문 지면에 실린 아동극은 어떤 관점에서 접근할 수 있을지도 다른 연구 논문의 일부분으로 확인할 수 있다. 지나치게 발행 기간이 짧은 매체는 게재 작품을 분석하는 데 있어서 주요 요소로 성립하기 어려울 수 있으나, 발행 기간이 길고 사회적 영향력이 더 큰 신문 지면의 매체 성격과 게재된 아동극을 함께 분석하여 살펴볼 수 있다.

무엇보다 이 맥락의 연구들은 각 매체들이 단순히 양질의 작품을 선별하고 소개하는 기능을 한 것이 아니라, 각 매체별로 아동에 대한 관점 위에서 시대와 사회를 해석하고 아동극이 무엇을 해야 하는지를 기준으로 삼아 운영되었다는 점에 집중하게 한다. 이는 근대의 “어린이”를 발견하고 어린이를 존중하고자 한, 새로운 관점 위에 있는 『어린이』에서부터, 계급으로서의 아동, 연대와 사회 변화의 계급적 주체로서의 아동이라는 관점을 품은 『신소년』과 『별나라』를 거쳐, 심지어 일본 제국주의의 신민이자 군국주의 미래의 일원으로서 아동을 바라본 친일 어용 매체에 이르기까지 일제강점기 전체를 통틀

어 지속되어 온 아동극 활동의 체제라고 볼 수도 있겠다. 해방과 전쟁 이후 아동극 활동의 시스템은 교육제도의 지원과 활용 속에서의 아동극으로 이동했지만, 매체에 따른 아동극을 분석했을 때와 어떻게 유사하고 다른지 판단해 볼 수 있는 시각을 일련의 연구들을 살펴보면서 얻을 수 있다. 그리고 궁극적으로 현재의 아동극 활동은 어떤 체제로 이루어지고 있는가를 질문할 수 있게 하고 그 답을 찾기 위한 관점에 다다를 수도 있을 것이다.

㉓ 1960년대 아동극의 양상

1960년대 아동극 부흥의 중심인물인 주평은 현재의 근대 아동극에서 현재의 어린이청소년극으로 넘어오기까지 중요한 징검다리의 역할을 했고, 1960년대 아동극을 살펴볼 때 압도적으로 큰 비중을 지니고 있다. 그럼에도 불구하고 주평에 대한 연구는 많지 않아서, 석사논문 두 개와 학술지 논문 네 편, 그리고 한국 아동극 역사를 다룬 논문 중 1960년대를 할애하는 부분에서 언급되고 있을 뿐이다.

- 김운태. “History of Children’s Theatre in Korea: From the Beginning to The Present Time(1920-1998)”, 박사학위논문, 뉴욕대학교, 1999.
- 한은숙. 「한국어린이연극의 발달과정에 관한 연구」, 박사학위논문, 성균관대학교, 2005.
- 황세희. 「연극인 주평(朱萍) 연구」, 석사학위논문, 동국대학교 대학원, 2004.
- 임성란. 「주평 아동극 연구」, 석사학위논문, 진주교육대학교 교육대학원, 2006.
- 오판진. 「주평 희곡의 교과서 수록 양상 분석」, 『교육연극학』, 제10권, 1호(2018): 1-19.

- 장정희. 「1960년대 ‘주평’과 ‘아동극강습회」, 『아동문학평론』, 제42권, 2호(2017): 49-56.
- 손증상. 「1960년대 아동극의 재구성, 제도화된 아동극 — 유치진을 중심으로」, 『어문론총』, 제81호(2019): 195-224.
- 손증상. 「주평의 아동극계 권력 획득 과정 연구 — 전국아동극경연대회를 중심으로」, 『어문학』, 제151호(2021): 221-250.

1960년대 아동극은 해방 이후 한국 아동극사에서 중요한 시기이다. 식민지 현실, 해방과 전쟁 등의 영향 하에 있는 1950년대까지의 근대적 아동극과 1980년대 이후 현재의 아동극을 연결지점이 되는 시기이며, 1960년대 아동극의 양상과 관련 활동들이 현재 아동극에 직접적으로 영향을 끼쳐 현재 아동극에 있어 제2의 시작점과 같은 시기이기 때문이다. 그리고 학교극과 전문 아동극단을 운영하면서 활동한 이 시기의 아동극의 핵심적인 인물로서 주평을 꼽을 수 있다.

다수의 연구에서는 1960년대 아동극 부흥에 있어서 주평의 역할과 성취 중심으로 그를 평가하였다. 한은숙은 1961년부터 1980년까지의 아동극을 학교극과 아동배우 중심의 아동극단 및 아동극에 참여하는 성인극단으로 나누어 개괄적으로 살펴보면서 주평을 1960년대의 가장 활동적인 극작가로 주목하였다. 황세희는 주평의 생애 전반을 다루면서 아동극에 대한 그의 기여와 노력을 조명하기도 했다. 오판진 역시 1960년대를 아동극의 개화기라 부르면서 주평의 등장과 활동을 가장 중요한 요소로 보았고, 다른 연구에서는 현재의 교과과정 상에서 희곡 교육과 수록 희곡 선택의 과제 속에서 과거 주평 희곡의 교과서 수록 양상을 모델로 하여 분석했다.

다만, 손증상은 이에 대해 다른 시각을 제시하였다. 주평이라는 인물이 한국 아동극을 활성화시켰다는 결과와는 별개로, 그것을 이룰 수 있었던 과정, 즉 이 인물이 1960년대 아동극 분야에서 어떻게 권력을 획득하고 아동극계의 중심에서 어떤 방식으로 아동극을 재편했는지를 다루었다.

손증상은 더 거슬러 올라가 「1960년대 아동극의 재구성, 제도화된 아동

극」에서 주평이 1960년대의 아동극 운동을 주도할 수 있었던 실제적 배경인 유치진을 중심으로 1960년대 아동극을 새롭게 살펴보았다. 손증상은 주평이 해방 이전부터 활동해 온 아동극 작가들과는 달리, 1958년에 서른 살의 나이로 갓 등단한 젊은 작가였음에도 어떻게 얼마 안 있어 1960년대 아동극계를 주도하게 되었는지 드러낸 연구가 없음을 지적하였다. 그리고 이러한 주평을 견인한 주체가 유치진임을 밝히고 있다. 유치진은 한국 연극계의 거목일 뿐만 아니라 아동극 운동에서도 주도적인 역할을 하였고 이것의 실질적 계기와 지원은 아시아 재단의 지원사업으로 이루어졌다는 것이다.¹⁵⁶

그러나 손증상의 이런 문제의식에 대해 관련 연구자들 사이에서 추가적인 논의나 연구가 아직은 일어나고 있지 않은 것으로 보인다. 1960년대 아동극을 다시 살펴보는 것은 단지 기존의 권위자를 비판하고 그의 성과를 부정하는 것이 아니라, 현재 아동극 장의 실질적 근간이 되는 1960년대 아동극을 새롭게 파악하고, 당연시되던 권위자의 몸집에 가려져 있던 다양한 가능성과 역사적 지점들을 확인하는 논의의 시작이 될 수 있다는 점에서 이런 문제제기는 향후 아동극 연구의 쟁점으로 계속 지켜봐야 할 부분이다.

④ 문학으로서의 아동극 연구, 공연으로서의 아동극 연구

- 박재현. 「한국 근대 아동극 연구 — 특히 신문화운동기(1919~1932)의 공연계보를 중심으로」, 석사학위논문, 동국대학교 문화예술대학원, 2002.
- 손증상. 「카프의 연극대중화론과 아동극 <少年 구루마꾼>의 기획」, 『한국극예술연구』, 제45호(2014): 35-62.
- 손증상. 「카프의 예술대중화론 모색과 실천, 별나라사 연합대학예회」, 『국어국문학』, 제194호(2021): 225-260.
- 손증상. 「방정환의 정신을 반영한 아동극 연구 — 방정환의 동화극 <한

156 손증상, 「1960년대 아동극의 재구성, 제도화된 아동극」, 198-199.

네레의 죽음>과 강훈구의 웹연극 <죽었니? 살았니?>를 대상으로, 『방정환연구』, 제6호(2021): 185-215.

- 손증상. 「일제시기 아동극의 교육연극 가능성 고찰 — 정인섭의 「어머니의 선물」을 중심으로」, 『국제어문』, 제88호(2021): 247-275.

1920년대에서 1970년대까지의 아동극에 대한 연구는 현재 공연되고 살아서 관객을 만나는 아동극 작품과 활동에 대한 연구가 아니라 기록을 중심으로 한 역사와 문헌에 대한 연구이다. 따라서 대다수 연구가 희곡 작품이나 작가를 연구 대상으로 삼는 것은 자연스러운 일이다. 그럼에도 불구하고 아동극이라는 장르는 희곡문학의 한 갈래로 국한되지 않고 실제 시공간에서 공연되어 어린이 관객과 만나는 과정에서 생성되는 요소들이 더해져 완성된다는 점을 놓칠 수는 없을 것이다.

이번에 살펴본 대다수의 연구가 기록과 역사로서의 아동극, 희곡 작품으로서의 아동극을 연구 대상으로 하고 있는데, 그중 몇 편의 연구는 자료 부족의 조건 속에서도 1920년대~1970년대의 아동극을 공연으로서 파악하고 연구할 것으로 시도하였다.

특히 국문학 연구자인 손증상은 「방정환의 정신을 반영한 아동극 연구」에서 1920년대, 1930년대의 작품을 현재의 아동극 작품과의 주제의 방향성과 아동극의 역할 측면에서 관련지어 바라보기도 하고, 「일제시기 아동극의 교육연극 가능성 고찰」에서는 실질적으로 한국의 어린이청소년극계에서는 1990년대 이후의 개념이라 할 수 있는 ‘교육연극’의 범주에서 1930년대 작품을 해석할 수 있는지 가늠해보기도 하였다.

이러한 시도가 현재의 아동극을 바라보는 관점에 잘 부합할 수도, 다소 험거운 논의 지점을 남겨놓을 수도 있겠으나, 한국 어린이청소년극의 역사가 100년이라는 선언이 1923년의 시작점과 2023년의 현재만으로 딱 떼어 드러나지 않도록 하기 위해서 계속해서 시도해볼 만한 접근일 것이다.

손증상의 카프 계열 아동극에 대한 연구들 역시 공연으로서의 아동극 연구라는 측면에서 이해할 때 새롭게 파악할 수 있는 지점이 생겨난다. 현재 카

프 작가들의 1930년대 계급주의 아동극 운동을 살펴본다는 작업이, 교과서 속에서 볼 수 있는, 사회에 대한 문학 참여 논쟁으로 파악하는 데에서 벗어나기는 쉽지 않을 것이다. 당시 식민지 시대의 계급주의 문학운동의 관점과 주장이 현재에 시대적 맥락에서 생생한 울림을 주기도 어렵거니와, 계급주의 아동극에서 표방하고 있는 사상이 현재적으로 재해석 되는 시기도 아니기 때문이다. 그러나 계급주의 아동극 운동을 작품의 주제적 측면이나 인물의 대립 양상으로 보는 데 그치지 않고 이것이 어떤 방식으로 공연되었고 어떻게 관객을 만났으며, 연극대중화론이나 연합학예회를 통해 사회에서 연극이 어떤 역할과 역동을 수행하는지를 포착하게 된다면, 계급주의 아동극 운동을 과거의 문예운동이 아니라, 연극과 사회의 역동적인 상호작용을 이해하고 그 작용의 한 형태로서 바라볼 수 있을 것이다.

아동극이 현실을 단순 반영하는 거울처럼 당시 현실을 분석하는 도구로서나 기록과 분석의 대상에 머무르지 않고, 연극으로서 당시 현실과 상호작용하는 미디어라는 점을 이후 아동극 연구에서 적용할 수 있기를 기대한다.

3. 1920년대~1970년대 아동극 연구 경향과 쟁점에 대한 소결

지금까지 1920년대에서 1970년대까지의 한국 아동극에 대한 연구를 시기에 따라, 그리고 쟁점 및 연구 경향에 따라 살펴보았다. 수집한 연구 논문들을 충실히 읽고 파악하기 쉽도록 정리 및 소개한 작업에 이어, 여기서는 여러 편의 연구 논문을 살펴보면서 파악하게 된 아동극 연구 경향의 특징, 제안, 궁금점 등을 소결로 제시하고자 한다.

① 아동문학 연구의 하위 분야로서 아동극 연구에 대해

연구를 살펴보면서 가장 많이 떠올리게 된 것은 1920년대에서 1970년대까지 한국 아동극에 대한 연구 상당수가 문학 연구, 특히 아동문학 연구의 하위 분야로서 다루어지고 있지 않은가 하는 점이었다. 연구자들 대부분이 국문학 연구자들이며, 따라서 국문학 연구의 기반 위에서 문학사적 맥락이나, 작가론, 작품론을 통해 이 시기 아동극을 바라보고 있는 사례가 다수이다. 아동문학 연구로서는 아동문학 이론 측면에서 정립된 아동에 대한 관점의 수용, 주요 아동문학가들의 활동 사례에 따른 연구 대상의 분석, 이미 정립되어 있는 문학사적 틀 속에서 작품에 대한 이해 모색 등을 꼽을 수 있다.

공연예술로서 아동극을 바라보고자 할 때에는 이러한 연구 경향에 대해 장점과 아쉬운 점을 함께 보게 되는 것이 당연하다. 우선 현재 어린이청소년극 분야에서는 분야 전문성을 지니고서 아동극의 역사와 이론 등을 꾸준히 연구하여 결과물을 내는 연구자들이 턱없이 부족하고, 분야 연구를 수행하고 발표할 수 있는 활동의 장도 제대로 형성되어 있지 않다는 현실을 먼저 직시해야 할 것이다. 그런 상황에서 상대적으로 연구의 경험과 맥락이 풍부하고 뛰어난 연구자들을 많이 보유하고 있는 아동문학 연구, 혹은 국문학 연구의 영향 하에서 아동극사를 다루는 것에는 장점이 많다.

우선 1920년대와 1930년대의 수많은 아동극 희곡 작품과 아동극 활동 전개의 양상을, 이미 연구되어 있는 1920년대, 1930년대의 문학사적 조류 속에서 파악할 수 있다는 점이 그렇다. 그리고 이름만 익숙할 뿐인 방정환, 윤석중, 이원수 등의 아동극을 문학적 관점에서 체계적으로 분석하거나, 부단히 아동극 작품을 발표하고 활동했던 정인섭, 김진수, 이주홍이나 월북한 아동극 작가인 송영, 신고송 등 낯선 이름들의 아동극 작품 세계를 살펴볼 수 있다.

아동문학 분야에서는 문학적 맥락 속에서 한국 사회와 문화, 그리고 그 안의 어린이를 그려내고 해석하는 관점에 대해 깊은 고민과 논의가 이루어져 온 것으로 파악된다. 이와 같은 어린이, 사회, 문학, 수용, 장르와 관습, 제도 등 연구 대상을 이루는 각 요소의 근본적 지점까지 파고 들어가 개념의 틀을 세우고 이에 대해 논쟁하며, 그 위에서 각 요소의 입체적 관계와 개별 작품과 작가에 대한 논의가 쌓이고 교차하면서 연구의 성과를 이뤄온 것으로 보인다. 이러한 연구의 태도와 방법론에 대해서, 그리고 그에서 비롯된 연구 성과들에 대해서 어린이청소년극 분야를 연구할 때 아동문학 연구에 기댈 점이 많다고도 판단한다.

그럼에도 불구하고 연극 장르에 속하고, 공연예술로서 완성되는 분야인 아동청소년극을 연구하는 입장에서는 문학 연구가 굳이 넘지 않는 경계와, 그로 인해 아동극이라는 연구 대상의 한 측면을 어둡고 희미한 채로 남겨 놓고 마는 한계가 느껴지기도 한다. 1920년대~1970년대의 아동극은 실제로 어떻게 공연되었고, 텍스트의 메시지 외에 연극이라는 공연예술로서 사회와 아동 관객들에게 수용되었는가, 독자적인 연극사의 맥락에서 아동극은 어떤 추동력과 갈등, 긴장 속에서 100년을 걸어왔는가, 연극으로서 아동극은 어떤 특성과 예술적, 문화적, 사회적 맥락에 놓여 있었는가 하는 부분은 이번에 검토한 연구에서 비중 있게 논의되지 않은 편이었다.

그리고 이에 대해 문학 연구자들에게 분야의 한계를 넘어서라는 주문을 할 것이 아니라, 어린이청소년극 분야의 연구자와 연구의 장을 생성하고 연구를 두텁게 만들면서 해결해야 하는 일이라는 것이 당연한 결론이다.

여러 편의 논문들을 살펴보면 내용적으로 아쉽게 느껴지는 부분이 있

었다. 개별 작품이나 작가를 연구하는 논문에서 연극적 형식과 요소를 분석할 때 다소 전형적인 틀을 여러 연구들이 반복하여 사용하고 있다는 점이다. 1920년대~1930년대 희곡 작품 분석에서 아동의 흥미와 재미를 이끌어내기 위한 방법으로 춤과 노래, 동물의 의인화와 반복을 사용한다든가 하는 점이 대표적인 예이다. 논의 자체의 가부 측면에서 틀린 분석은 분명 아닐 테지만, 그 항목에 대해서는 연구로서 발전되고 새로운 관점이 발견 형성되어가는 과정을 찾아보기가 쉽지 않았다.

이 지점을 보완하기 위해서도 어린이청소년극 분야 연구자들의 분발이 필요하다. 아동극을 문학 텍스트에 대한 분석 측면에서도, 그리고 의미에 조응하는 연극 형식에 대한 분석 측면에서도 온전히 다루어 연구하기 위해서, 아동문학 연구로서의 아동극 연구와 어린이청소년극 분야의 전문적 연구 사이의 교류, 논의가 필요하고 이것이 가능하도록 하기 위한 노력이 분야 자체적으로 이루어져야 하는 것이다.

문학 연구자로서 1920년대~1970년대 아동극의 공연예술적 측면을 연구하는 것이 쉽지 않은 것은 여러 모로 당연한 일이다. 무엇보다 이 부분에 대한 자료를 찾기가 어렵기 때문이다. 공연 실황에 대한 기록이 없는 것은 물론이거니와 객관적 공연 정보조차도 찾기 쉽지 않다. 그런 가운데 공연에 대한 짧은 평론이나 공연 상황에 대한 스케치 정도의 기사들을 모으고 모아 아동극의 공연예술적 부분을 연구한 것에 어린이청소년극 분야의 연구자들은 감사와 존경을 표해야 할 것이다. 여기서 한발 더 나아가 역사 속의 아동극이 현재적으로 어떤 의미를 지니고 있을지 모색하는 연구들은 더욱 놀랍다. 그리고 이러한 연구를 이루어내고 풍성하게 하기 위해서도 어린이청소년극 분야의 연구가 활성화되어야 한다고 다시 한번 말해야만 하겠다.

연극 분야는 문학 분야에 비해서 사용하는 미디어와 창작 방법론, 작품 수용과 공연 수행의 영역과 성격 등이 비교적 빠르고 다양하게 변화하는 편이다. 전통적인 극장 중심의 공연이 아닌 연극적 활동의 저변이 매우 넓어졌고 그것이 품고 있는 사회, 문화적 가치와 개념들이 다양해 그 각각을 무엇이라 지칭해야 할지도 혼란스러운 것이 지금의 연극 분야의 모습이다. 이 가운데

어떤 현재적 개념과 활동이 역사적 아동극을 이해하고 해석하는 데에 도움이 될지, 혹은 반대로 역사적 아동극이 현재의 어떤 개념과 활동에 대한 역사적 의미와 맥락을 부여하게 될지 하는 것은 역사적 아동극 연구에 있어 흥미로운 연구 영역이 될 수 있다. 그리고 이 지점은 아동문학 연구자와 어린이청소년극 분야 연구자의 논의와 협업 속에서야 비로소 진척될 수 있는 연구 영역이라고 본다.

한국 어린이청소년극에 대한 연구가 어린이청소년극을 만들고 수행하는 현장과 어떻게 협업할 수 있는지는 본 연구의 숨겨진 과제였다. 연구의 범위를 1970년대 이전의 아동극 연구에 한정하여 생각해 볼 때 우선적으로 협업할 수 있는 관계는 문학 연구자와 어린이청소년극 연구자 사이라고 여겨진다. 즉, 역사적 아동극 연구에 있어서 문학 연구자의 관점만이 아니라 어린이청소년극 연구자의 관점과 학술적인 기반을 활용할 때 역사적 아동극의 현재성과 연구성을 담보할 수 있으리라는 기대이다.

② 한국 아동극의 정전(正典, canon)에 대한 논의

아동문학 연구와 연계해서 또 하나 흥미로웠던 점은 정전에 대한 논의이다. 사실 이 지점은 앞에서 살펴본 연구 논문들의 범위에서는 전혀 다루어지지 않은 내용이다. 그러나 연구 논문들을 살펴보면서 파생된 여러 논의들이 눈에 띄었고 이런 맥락에서 아동문학 분야의 정전에 대한 논의를 엿볼 수 있었다.

약 10년 전 아동문학 분야에서 아동문학의 정전을 어떻게 새로 수립할 것인가, 문학에서 정전의 의미와 함의는 무엇인가, 정전을 세우는 데 있어서 작동하는 정치적 의미와 권력 관계는 어떠한가 등, 여러 관점의 논의가 이루어졌다는 것을 간단히 살펴보게 되었다. 특히 교과서에 수록된 아동문학 작품을 정전으로 바라보는 것에 대한 문제제기가 적극적으로 이루어지고 있다고 이해하였다. 이러한 논의들을 흥미롭게 살펴보면서 한국 어린이청소년극에서의

정전에 대한 질문이 떠올랐다.

사실 어린이청소년극 분야에서 정전에 대한 논의는 거의 이루어진 바가 없는데, 때마침 2021년 오판진의 논문에서 현대 아동극의 정전 논의를 시작하는 주장이 이루어진 바 있다. 여기에서는 현대 아동극의 정전 후보로서 학전의 아동극 레퍼토리를 검토하였는데¹⁵⁷ II장의 연구 대상을 살펴보면 오판진의 제안과 같은 현대 아동극의 정전에 앞서 1920년대부터 1970년대까지의 역사적 아동극의 정전에 대해 질문을 가지게 되었다.

정전을 정한다는 것은 단순히 대표 작품을 다수의 의견을 수합해 선정하는 간단한 일이 아니라 수많은 논쟁을 불러오는 과정이라고 이해하고 있다. 만일 역사적 아동극의 정전을 정한다면, 어떤 작품을 선정해야 하는가에 대한 각자의 의견과 이해 관계에 앞서, 정전을 선정하여 작품에 권위와 권력을 부여하는 것이 바람직한가 하는 근본적인 논의부터 시작해야 할 것이다. 또한 정전을 정하게 될 때, 그에 필요한 기준을 정립함에 있어서 생겨날 필연적인 논쟁에는, 아동극을 바라보는 관점에 대한 첨예한 논의가 전제되어야 할 것이다. 또 만일 정전을 세운다면 그것을 어떻게 활용할 것인가 하는 점 역시 어린이청소년극의 실천과 사업 측면에서의 복잡한 고민을 불러일으킬 것이다.

그럼에도 불구하고 역사적 아동극의 정전에 대해 상상하는 것은, 그것이 아동극의 역사를 점검하고 활발히 논의하는 계기가 될 수 있지 않을까 하는 이유에서다. 정전을 정하는 것 자체를 목표로 하기보다는, 정전을 세우는 것의 현재적인 의미가 과연 있는지를 검토하고 이 과정에서 작동하는 권력관계를 정확히 짚어내는 것을 선행하는 조건에서, 정전을 빌미로 한국 어린이청소년극의 역사와 현재를 논의하는 계기가 될 수 있으리라는 기대이다.

보다 현실적인 이유는 교과서에 수록되는 희곡의 영향력이다. 아동문학의 정전 논의에서 가장 정치적, 사회적 함의를 복잡하게 지니는 것이 교과서에 실린 작품과 아동문학 정전의 문제인데 아동극 역시 이것을 피해갈 수가 없다. 1960년대 교과서에는 주평의 희곡이 다수 실렸다. 주평이 아동극계에

157 오판진, 「현대 아동극의 정전 연구를 위한 시론 — 극단 학전의 레퍼토리를 중심으로」, 『공연과 이론』 통권 87권(2022): 128-140.

서 광범위하고 왕성하게 활동하면서 획득했던 권위와 영향력 형성에는 주평 희곡의 교과서 수록도 한몫했음이 물론이고, 반대로 그 권위와 영향력이 주평 희곡을 계속해서 교과서에 신도록 하는 데 기여했음도 물론이다. 이는 아동극 계에서 주평의 권위와 영향력이 부정하다거나 부당하다는 종류의 사실 여부나 가치 판단과는 아무 관계가 없다. 주평이 아니라도 마찬가지로 교과서에 수록되는 작품이 정전으로 통용되고, 그 선후 관계에는 분야의 권위와 영향력이 당연스레 자리하게 된다.

교과서에는 희곡이 수록되어야 하고 여러 교육적 목표와 성취 기준을 가지고 연극이 교육될 것이다. 여기에 수록되고 사용되는 아동극 작품에 대해 어린이청소년극 분야의 현장과 연구자는 어떤 판단을 할 수 있을까? 이것은 어떤 면에서는 낯선 질문이다. 아동극의 정전에 대한 가시적인 논의가 없었던 상태에서는 생각해 보지 못한 질문이다. 교과서를 통해 어린이, 청소년이 가장 먼저 많이 접하게 되는 아동극과 자신이 현장에서 만들고 연구하는 아동극이 분리되어 있기 때문이다.

이는 교과서에 실릴 만한 좋은 작품, 이견이 없을 만한 특정 작품을 정전으로 선정하자는 식의 결론에 도달하지 않을 가능성이 크다. 그만큼 논쟁적이고 파생되는 논의의 갈래도 많을 것이며, 아동극에 대한 복잡한 관점과 기준, 그리고 이해관계가 따라붙게 될 것이기 때문이다. 그리고 이런 지점에서 정전 논의가 일어났을 때 아동극 분야에서 이루어지는 논쟁과 드러나는 쟁점들이 역사적 아동극을 바라보는 데 있어서 새로운 관점과 활력을 불어넣어 주리라는 상상을 해 보기도 하는 것이다.

㉓ 역사적, 사회적 과제와 함께 서술되는 한국 아동극의 역사

1920년대~1970년대의 아동극에 대한 연구를 살펴보면 발견한 가장 강력한 공통점은 이 시기 아동극에 대한 논의의 상당수가 역사적, 사회적, 국가적 과제와 함께 이루어지고 있다는 점이다. 작품의 사회적 맥락을 함께 살펴

보는 것은 문학 연구의 기본 방식이기도 하고, 당시의 시대적 조건이 역사적, 사회적 맥락을 떼고 아동극을 살펴볼 수는 없기에, 이러한 논의의 성격은 당연한 것으로 받아들여진다. 그러나 여기에서 나아가 어린이청소년극을 수행하고 연구하는 데 있어서 일종의 사회적, 국가적 과제가 따라붙는 것은 이 분야의 숙명이라고까지 여겨진다. 어린이청소년극은 텍스트를 내놓은 것만으로는 완결되지 않고 공연화되어 동시대 어린이청소년 관객과 직접 상호작용해야 하기 때문에 다른 창작물보다도 한층 더 사회적, 문화적 맥락과 요구가 강하게 작용한다.

단지 사회적, 문화적 맥락의 수용 차원이 아니라 그 사회의 어린이청소년 담론과 규율을 소화해내야 하는 경우가 대부분이며, 한국 사회에서는 많은 경우 그것이 시대적, 사회적 과제와 책무로서 강조되기도 한다. 대표적인 경우가 어린이청소년을 그 사회의 미래나 향후 특정 역할을 수행해야 하는 자원으로 여기고 대하는 것인데, 일제강점기 민족운동의 차원에서, 계급운동의 차원에서, 일제의 황국신민으로서, 해방 후 새나라의 건설 주체로서, 국가의 발전된 경제와 문화를 짊어질 세대로서 등 그러한 역할 부여는 끊임없이 이루어져 왔다. 이러한 어린이청소년 담론은 그들에게 전달되어야 하는 메시지와 과제를 생성해내고, 때로는 그것들이 역사적, 국가적 과제가 되어 제도와 체제를 통해서 또는 아동극 장 내부의 논리와 암묵적 권력관계를 통해서 작동하기도 한다. 1920년대부터 1970년대까지의 아동극 역사는 이러한 관점에서 일관되게 서술할 수 있는 흐름 속에 놓여 왔다.

이러한 맥락과 지나치게 연관지어 한국 아동극의 역사와 개별 작품을 편향된 시각으로 해석하고 평가하는 것은 적절치 않을 테지만, 현재의 어린이청소년극을 수행하고 연구하는 입장에서 이 지점을 간과하는 것 역시 현실적이지 못한 일이 된다. 현재의 어린이청소년극 수행과 연구에서는 역사 속 아동극에서처럼 선명한 시대적, 사회적 요구가 작동하지는 않는다. 그러나 어린이청소년극이 부모와 학교의 관리 하에서 어린이청소년 관객을 만날 수 있고, 어린이청소년극의 수행과 연구가 이루어질 수 있도록 하는 지원사업과 공공기관 또는 교육 시스템의 역할이 크다는 점에서, 어린이청소년극에 요구되는

사회적, 국가적 요청/요구/과제의 비중이 작다고도 할 수 없다.

1920년대에서 1970년대까지 한국의 아동극에 대한 연구로 다시 돌아가 이 지점을 생각해 본다. 이 시대의 아동극을 이해하는 데 있어서 시대적, 사회적 맥락과 요구에 대한 관점이 필수적인데 그 외에 아동극으로서 주목할 지점은 없는가 하는 점이다. 역사 속 아동극은 예술적으로, 또 연극 미학적으로 어떤 작품들인가? 새로운 예술적, 창의적 시도는 무엇이었으며 아동관객과 어떤 예술적 경험을 소통하려 했을까? 이런 관점에서 과거의 아동극 작품을 파악하지 못한다면, 현재의 어린이청소년극은 어떤 관점으로 역사적으로 기록되고 연구될지 아득해진다.

다양한 관점의 연구를 통해, 1920년대에서 1970년대의 아동극이 사회적, 역사적, 국가적 책무와 과제를 어떻게 다루고 성공, 혹은 실수하였는지 이해하고, 동시에 당시 아동극이 지닌 예술적 성취와 작품으로서의 의미는 어떤 것이었는지 짚어내는 것은 역사를 이해하는 것을 넘어서 현재를 이해하는 중요한 연습이라는 생각이다. 현재의 어린이청소년극의 수행은 일면 교육과 예술 사이의 긴장과 혼란에 놓여 있는 측면이 있다. 이때의 교육이 과거와 같이 가시적인 과제를 강압하지는 않지만, 그렇다면 현재 어떤 방식으로 어린이청소년극 수행에 작동하고 긴장관계를 형성하는가, 어린이청소년극의 예술성은 사회적, 제도적 맥락 안에서 얼마만큼의 가능성을 지니는가를 생각해 보면서 한국 아동극의 역사와 현재 어린이청소년극의 연결을 이해하게 될 수 있을 것이다.

III. 1980년대~현재까지 한국 어린이청소년극 연구 소개와 쟁점

강윤아

1. 아동극의 연구 경향 및 주요 쟁점 소개

80대부터 현재에 이르는 시기의 어린이청소년극을 다룬 연구의 경우, 연구물이 간헐적으로 존재하는 연구 지형의 특성상 각 연구 사례를 깊고 자세하게 탐색하면서 연구 동향과 쟁점을 살펴보았다. 아동극의 연구 동향과 쟁점의 경우 크게 아동극 분야를 전체적으로 다룬 연구, 아시테지 축제를 탐색한 연구 그리고 개별 극단을 연구한 사례들로 구분하여 소개하였다. 그리고 80년대 이후 어린이청소년극을 논할 때는 청소년극을 어린이청소년극의 하위 분야로 다루기 때문에, 본 장에서는 청소년극에 대해서도 논하였다. 청소년극 연구 동향 및 쟁점의 경우 크게 청소년극 분야 전체를 다룬 초창기 연구, 청소년 관객의 시선에 관한 연구, 문화 속 청소년극을 다룬 연구로 나누어 소개하였다.

한편, 이 파트에서는 국립극단 어린이청소년극연구소의 요청에 따라 아동극과 청소년극을 아우르는 분야는 어린이청소년연극으로 칭한다. 그 외 어린이를 위한 연극은 아동극, 청소년을 위한 연극은 청소년극으로 표시하였다. 한편, 논문 저자들의 글을 직접 인용할 때는 당연히 필자가 사용한 용어를 그대로 사용하였다.

① 아동극 분야를 전체적으로 다룬 연구

(1) 한은숙, 「한국 어린이 연극의 발달과정에 관한 연구」 (2005)

한은숙¹⁵⁸은 그의 박사 학위 논문에서 “한국 어린이 연극의 발달과정을 역사적으로 고찰해 봄으로써 최근 들어 서서히 근대적 시각에서 벗어나려는 어린이연극의 발전양상을 통시적 관점에서 파악해 보고자 하는 데 그 목적이 있다”고 하고 있으며 본인의 작업을 통해서 “오늘날 한국 어린이 연극의 진단 및 평가와 더불어 앞으로 나아갈 방향을 모색하는 데 있어 새로운 시각에서의

158 한은숙, 「한국 어린이 연극의 발달과정에 관한 연구」, 박사학위논문, 성균관대학교, 2005.

방향이 제시될 수 있을 것이다”¹⁵⁹고 하였다. 한은숙의 논문에서 본 III장의 연구 대상인 80년대 이후 아동극을 다루는 부분은 제4장이며, 해당 부분에서는 1980년대 이후부터 2004년까지 어린이연극의 변화와 발전이 어떤 배경에서 가능했고 어떤 특성을 갖는지 살펴보고 있다. 필자는 아동극의 발흥 배경으로 아시테지 등 관련 기구의 설립과 축제의 활성화, 인형극의 붐, 공연장의 증가, 연극놀이의 도입, 성인 배우 중심 어린이 극단의 증가 등의 요인이 있었다고 하고 있다. 또한 아동극의 발전양상으로는 외적 물량의 증가, 놀이성, 전통의 계승, 어린이 현실의 반영 그리고 교육 목적의 실현 등을 바탕으로 한 레퍼토리의 변화, 무대 형상화 기술의 발전과 해외 교류에 관해서 이야기하고 있다. 거의 한 세기에 달하는 아동극의 발전양상을 성실하게 탐구한 이 논문을 통해 살펴본 연구 동향과 우리 아동극의 쟁점은 다음과 같다.

역사 서술의 기준에 관하여

한은숙은 90년대 이후 아동극이 본인 논문의 중심을 이루고 “언론매체를 통해 발표된 기사, 공연 프로그램 그리고 극단 소장의 공연대본과 영상자료를 토대로 보다 입체적인 연구를 수행하고자 노력했다”¹⁶⁰고 하여 연구 대상 혹은 참고 자료를 명시하였다. 그런데 역사적 사건과 주요 흐름, 그것을 설명하는 키워드/범주 그리고 시기별 대표 극단, 공연 사례를 선택하고 소개한 근거와 기준이 무엇인지의 연구 방법을 설명하고 있지 않아서 논문의 서사가 탄생한 과정에 대한 궁금증이 남는다. 80년대 이후 아동극의 발전양상을 드러내는 범주 중 레퍼토리의 변화¹⁶¹ 부분을 예로 들면, 그 변화의 내용을 필자는 놀이성의 강화, 전통의 계승과 창조, 어린이 현실의 반영, 연극과 교육의 만남 등으로 범주화하고 있는데, 그것들이 어떤 기준을 근거로 발견한 범주인지에 대한 설명이 더 있었더라면 하는 아쉬움이 남는다. 각 시대의 흐름을 대표하는 극단이나 작품을 소개할 때도 마찬가지이다. 예를 들면 필자는 성인 배우 중심 전문 극단과 작품 완성도의 향상에 관해서 이야기하면서 80년대 이후 “어린이

159 위의 글, 4.
160 위의 글, 14.
161 위의 글, 173.

연극의 양적 성장에 힘입어 어린이연극 제작만을 전문적으로 담당하는 성인 배우 중심의 전문 어린이극단이 하나둘씩 생겨나기 시작”¹⁶²했고 대표적인 극단으로 교육극단 ‘사다리’, 극단 ‘모시는 사람들’, ‘님비곰비’, 극단 ‘즐거운 사람들’, 극단 ‘민들레’, 극단 ‘놀이터’, ‘어린이 문화예술학교’, 공연창작집단 ‘뛰다’, 극단 ‘복새통’ 등이 있다고 소개하고 있다. 또 다른 예로, 주요 발전양상으로 무대 형상화 기술의 향상을 이야기하면서 “기존의 방식에서 벗어나 공연술의 향상을 보여준 대표적인 작품”¹⁶³으로 극단 ‘사다리’의 <개구리 왕자>, <징검다리>, <이중섭 그림 속 이야기>, ‘바탕골 가족극장’의 <개구리와 마법사>, 극단 ‘유’의 <하늘 땅 그리고 바다 이야기>, ‘학전’의 <개똥이>, <우리는 친구다>, ‘어린이 문화예술학교’의 <춘하추동 오늘이>, 공연 창작 집단 ‘뛰다’의 <하루 이야기> 등을 소개하고 있다.¹⁶⁴ 그런데 시대의 발전상을 대표하는 극단이나 대표작을 위처럼 선정한 기준과 분석 과정이 무엇이었는지 자세히 밝히지 않아 아쉬움이 남는다.

아동극 분야의 역사를 서술하거나 분야의 대표 사례들을 선별하는 일은 복잡한 작업이고 관점에 따라서는 민감한 사안일 수 있다. 그래서 보다 더 엄밀한 연구가 필요하고, 그렇게 했을 때 아동극 분야의 지형을 그리는 데 기여할 수 있을 것이다.

아동의 시선에 대한 고려

아동극 연구에서 아동 관객의 시선을 고려하는 것은 무척 중요한 일이다. 아동극의 창작 과정에서 예술 교육 등을 통해서 아동의 시선을 반영하는 노력이 필요하다면, 연구에서 또한 아동의 시선에 대한 고려가 있어야 한다. 그런데 한은숙의 경우 아동극의 역사를 서술하거나 논문의 주요 발견을 논하는 와중에 상당 부분 아동의 관점을 고려하고 있다.

예를 들면, 필자는 아동극 레퍼토리의 주요한 변화를 이야기하면서 “어린이 현실을 반영”하는 점을 강조하고 있다. 필자는 “어린이는 이러해야 한다

162 위의 글, 162.
163 위의 글, 214.
164 위의 글, 214.

고 상상하는 어른의 사고방식, 주체가 아닌 객체로서 어린이를 바라보는 편협한 어른의 시각”을 비판하면서 “어린이를 현실로부터 차단된 진공의 상태에서 파악하려는 이 같은 경향은 어린이를 순수하고, 무구한 천사로만 바라보거나 아니면 도덕적 교훈적 견지에서 안내받아야 할 미성숙한 천사로만 바라보거나 아니면 도덕적 교훈적 견지에서 안내받아야 할 미성숙한 존재로만 바라보는 어른들의 태도에서 기인한다”¹⁶⁵고 주장한다. 또한 우리 아동극계에서 “기존의 편협한 주제 선정에서 다소 탈피하여 현실을 반영함으로써 어린이들의 정서에 호소하려 노력하는 작품들이 등장하기 시작”¹⁶⁶하였음을 지적하면서 ‘연우무대’의 <개구리네 한술밥> ‘학전’의 <우리는 친구다> <사다리의 시계 멈춘 어느날> 등을 예로 들고 있다. 물론 어린이의 현실이나 정서를 반영한 대표작을 위의 세 가지 예로 국한해서 소개한 것에 대해서는 전술한 대로 이론의 여지가 있지만, 그럼에도 불구하고 어린이의 시선을 강조한 자체가 의미가 있다. 어린이의 시선의 중요성에 대한 필자의 의식은 놀이성에 대한 논의에서도 드러난다. “오늘날의 어린이연극은 그 무엇보다 놀이성이 강화된 양상을 나타내고 있다. 이는 연극놀이의 영향에서 기인하는 것으로 어린이들의 세계를 이해하고 긍정하는 노력에서 빚어진 결과물이라 할 수 있다”¹⁶⁷. 위처럼 한은숙의 논문 곳곳에서 아동극의 역사와 흐름을 어린이의 시선과 관련짓고 있다. 아동극 연구에서 아동의 관점에 대한 배려가 중요하기 때문에 이는 유의미한 일이다.

“놀이성”이라는 이슈

한은숙은 80년대 이후 아동극 레파토리의 주요한 변화 중 첫 번째로 놀이성을 꼽으면서 다음과 같이 주장하고 있다. “이처럼 어린이연극에서의 놀이성은 어린이연극의 특수성을 이해하는 중요한 열쇠가 된다. 어린이연극에서 놀이가 사용되는 것이 새로운 현상은 아니지만 놀이가 연극의 구조에까지 영향을 미치고, 연극성을 만들어내는 중요한 역할을 하고 있음은 분명 주목할 만

165 위의 글, 201.

166 위의 글, 201.

167 위의 글, 183.

한 사실이다”. 이때, 전술한 대로 놀이성이라는 키워드를 찾은 분석 과정에 대한 궁금증이 남기도 하지만, 그 외에도 논문에서 말하는 놀이성에 대한 질문들이 생긴다. 필자가 우리 아동극에서 놀이성을 도입한 시초라고 소개하고 있는 최영애 교수의 놀이성의 경우 하나의 양식, 스타일이기도 하지만 어떤 놀이적 정신 상태/내적 흐름을 의미하는 것이다. 그런데 필자는 최영애 교수와 극단 ‘사다리’ 그리고 놀이성을 반영한 기타 사례들을 예로 들면서 “이러한 연유로 최근 많은 어린이연극에 이와 같은 응용놀이가 등장한다”거나 “놀이는 작품에서 다양한 역할을 한다”¹⁶⁸고 하면서 놀이를 하나의 양식, 형식으로 다소 평면적으로 소개하고 있다. 또한, 놀이성이라는 키워드에 집중하다보니 그것을 렌즈로 다양한 작품을 살펴보는 취지는 이해할 수 있는데, 개별 작품의 놀이적 요소를 부각하는 것이 작품 각각의 총체적 특성을 입체적으로 드러내는 데 도움이 되는가 하는 의문도 남는다. 한편, 필자는 80년대 아동극에 도입된 놀이성이 아동극 역사에서 중요한 키워드라고 주장하고 있는데, 만약 그것이 사실이라면 놀이성을 소개한 후 반세기가 흐른 만큼 그간 아동극에서의 놀이성에 대한 연구가 필요할 수 있다.

아동극관에 대하여 : 아동극의 교육적 기능은 필요한 것인가?

한편, 논문의 주요 주장 중 아동극 분야에서 쟁점이 될 만한 것이 있다. 연극이 예술적 목표뿐 아니라 교육의 기능도 겸하는 현상이 긍정적이라는 주장이 그것이다. 한은숙은 아동극의 발전양상을 이야기하면서 “타 분야의 정보나 지식 그 밖의 타 문화의 이해를 돕기 위한 교육적 측면이 강조된 연극이 새롭게 떠오르고 있다”¹⁶⁹고 하였다. 이어서 <나는 딥스에요>, <아빠 얼굴 예쁘네요>, ‘놀이터’의 <엄마 나 어떻게 태어났어> <빨간 불 파란 불>, 사다리의 <징검다리>, <아인슈타인의 이상한 나라> 등을 관련 사례로 소개하고 있다. 또한 “앞서 언급한 공연들은 예술적 체험에 국한되었던 기존의 방식에서 벗어나 연극 매체를 활용하여 다양한 교육적 효과를 낼 수 있다는 새로운 가능성을

168 위의 글, 188.

169 위의 글, 206.

시도하고 있다는 점에서 긍정적으로 평가할 수 있다”¹⁷⁰는 설명을 덧붙인다. 우선은 여기서 교육의 기능을 한다고 묶어서 소개한 작품들의 교육적 기능의 내용이, 각각 순서대로 장애 치료, 탄광촌을 소재로 한 사회구조 문제의 성찰, 성교육 등으로 다양해서 필자가 말하는 교육의 정의와 범주가 명확하지 않은 면이 있다. 그리고 소위 교육적 기능을 하는 연극이 예술로서 갖는 의미에 대해서 질문을 던지게 된다. 성인 대상의 연극에서는 교육적 기능을 강조하지 않는데 어린이 관객의 경우만 이러한 연극을 권장하는 이유가 무엇인지도 질문하게 된다. 결국은 아동극이 무엇이라고 생각하는가의 문제, 즉 아동극관의 문제와 관련된 논의가 필요할 것이다. 그리고 이미 아동극 현장에서는 교육의 기능을 하는 작업들이 많이 존재하기 때문에 이는 한 번쯤 생각해 볼 필요가 있는 문제이다.

우리 아동극의 수준을 대하는 오래된 태도

논문에서는 특히 80년대 이전에 비해서 그 이후 아동극의 수준이 향상된 것에 대해서 강조한다. “이러한 꾸준한 노력으로 어린이연극은 성인극에 비해 수준이 낮다는 기존의 인식에서 벗어나 새로운 가능성을 인정받는 계기를 마련하게 되었다”¹⁷¹는 언급이 그 예이다. 또한 논문에서 논하는 80년대 이후 아동극의 주요한 특성 중 하나가 “무대 형상화 기법의 발전”인데 이는 사실상 흔히 말하는 공연의 완성도에 관한 이야기이다. 처음에 논문에서 이야기하는 “무대 형상화 기법”이라는 말이 소위 무대 미술과 관련된 기술을 의미하는 것일까 생각했는데, 자세히 보니 특이하게도 “음악, 연기력, 무대 기술” 등 기술적 완성도¹⁷²와 관련된 요인들을 통틀어서 이야기하는 개념으로 사용하고 있었다. 총체적인 완성도의 문제가 아동극에서는 이슈가 되는 것을 단적으로 드러내는 지점이다.

또한 논문에서 해외 교류에 대해서 논할 때도 해외는 우리 아동극이 자극을 받고 무언가를 배워오는 곳이라는 인식이 드러나는 점이 흥미롭다. 이를테

170 위의 글, 210.

171 위의 글, 139.

172 위의 글, 218.

면, 한은숙은 “해외극의 초청은 어린이 연극계에 깊은 반성과 자극이 되는 계기를 마련해 주는 등 국내 어린이연극의 질적 발전에 있어 긍정적인 점이 더 많았다”거나 “[1990년대 중반] 이후 해외 초청작의 비율이 점점 늘어나면서 해외극과 국내극의 수준을 비교 가능할 수 있는 기회와 더불어 어린이연극의 질적 발전에 있어 좋은 자극제 역할을 해오고 있다”¹⁷³고 하였다. 그뿐만 아니라 결론의 제목은 “어린이 연극의 중흥을 위하여”이며 해당 파트에서는 우리 아동극의 발전 방향을 제시하고 있어서 다시 한번 우리 아동극의 수준 혹은 발전에 대한 관심을 드러내고 있다.

특정 분야 전체의 특성을 이야기할 때 수준이 낮다 혹은 높다의 언급이 반복해서 등장하는 것이 흥미롭다. 한편으로는 우리 아동극의 족적을 돌아보며, 왜 그러한 현상이 있는지 이해할 수 있었다. 논문에서 인용한 한효주의 ‘제1회 서울 어린이 연극상’ 심사평이다:

[제1회] ‘서울 어린이 연극상’ 심사를 맡은 서연호는 당시 어린이연극의 열악한 환경에 대해 다음과 같이 우려하였다. 음악은 일단 남의 음악을 도용하거나 표절한 경우가 많아 저작권 침해가 매우 노골적으로 드러났으며 새로운 작곡은 고려되지 않고 있으며, 편곡에 대한 노력조차 찾아보기 어려웠다. [중략] 의상은 거의 서구적인 의상이거나 상투적인 복장인 경우가 많았다. 분장은 대개 무성의하여 분장 효과가 주는 변화의 경이감을 전혀 느낄 수 없었다. 조명은 전반적으로 너무 어두워서 어린이들에게 불필요한 공포감을 조장했으며, 사이키 조명의 남발은 어린이들의 시각적 장애가 우려될 지경이었다.¹⁷⁴

위의 인용구만 보아도 우리 아동극 수준에 대한 관심 내지는 낮은 수준에 대한 혐오/경계하는 태도가 탄생한 배경을 충분히 짐작할 수 있지만, 그것이 아동극 현장과 연구 분야 모두의 오랜 습관이 되어버린 것이 아닌가 하는 생각을 해본다. 그리고 사실 한 분야 전체의 수준이 낮다, 높다는 이야기는 애매

173 위의 글, 219.

174 위의 글, 213.

한 이야기일 뿐 아니라 본의 아니게 아동극 내에서 소위 수준 있는 그룹과 배제되는 그룹이라는 구분을 낳는 면에서 생산적이지 않은 면도 있다.

(2) 임수선, 「한국 어린이연극 연구」 (2004)

임수선¹⁷⁵의 석사학위논문은 정보가 풍성해서 필자의 성실성을 짐작하게 한다. 또한 필자는 “공연 수준의 변화와 달리 이론은 아직까지 독립된 학문영역으로 정착되지 못하고 있다”¹⁷⁶거나 “그동안 한국 어린이연극의 학문적 연구는 진보가 아닌 거의 답보된 상태라고 하겠다”¹⁷⁷면서 본인 연구의 필요를 역설하는데 이러한 주장은 무척 타당하다. 임수선의 논문을 통해서 발견한 연구 동향과 쟁점은 아래와 같다.

열정과 사명감

논문임에도 불구하고 아동극 분야에 대한 필자의 애정과 사명감 그리고 분야의 발전에 대한 열망이 느껴진다. 아동극에 대한 필자의 태도를 느낄 수 있는 표현들이 논문 곳곳에 등장한다. 이를테면, 아동극 분야의 열악한 제작 조건에 대해 논하면서 “이 땅에서 피와 살과 뼈를 녹여 창조 작업을 하는 예술가들의 고통을 십분 공감하게 한다”¹⁷⁸는 식의 서술이 종종 등장하는 것이 그 예이다.

사실 위와 같은 열정과 사명감은 현장 전문가들 사이에서도 그리고 국립극단에서 진행한 본 연구의 중간 발표에서도 느꼈던 한국 아동극 분야 특유의 특징이 아닌가 한다. 아마도 어린이 청소년이라는 대상에 대한 애정 그리고 열악한 환경 속에서 생존하느라 스스로 심적 동력을 만드는 과정에서 그러한 정서가 더 강화된 것은 아닌가 생각을 해보았다.¹⁷⁹

175 임수선. 「한국 어린이연극 연구」, 석사학위논문, 단국대학교, 2004.

176 위의 글, 1.

177 위의 글, 6.

178 위의 글, 77.

179 본 연구의 최종 발표회에 참가한 아시테지 관계자는 이러한 어린이청소년극 분야 특유의 열정이 종사자들이 수시로 어린이 혹은 청소년이라는 대상과 교류하기 때문에 생기지 않는가 하는 의견을 제시했다.

아동극 연구의 현주소

한편 아동극 분야에 대한 위와 같은 애정과 책임감으로 인해서 임수선의 논문에서 오히려 학문적인 면에서는 아쉬움이 생기는 것이 아이러니하다. 첫째로, 임수선의 논문에서 분야에 대한 사명감을 바탕으로 열정적이고 의욕적으로 방대한 작업을 진행한 성실성은 긍정적이지만, 하나의 석사논문이 아동극의 개념, 역사, 주요 축제, 주요 작품, 활성화 방안까지 모두 망라하는 연구 범위는 논문의 규모를 생각할 때 너무 넓은 것이 아닌가 한다. 두 번째로, 아동극 분야의 발전을 바라는 간절한 마음으로 인해서 논문에서 아동극 분야 대부분의 현실 문제에 대한 대안까지 제시하려 하고 있다. 예를 들어서, 4장에서는 「어린이연극의 발전 방안: 오늘의 문제점을 극복할 수 있는 대안」으로 예술가들의 전문성, 전용극장 등의 공연 환경과 지원 정책, 어린이 문학과 극작가의 부재, 비평가의 부재, 연극 관련학과의 전공 과정 설립 등 분야의 현실 문제를 해결하기 위한 방안을 다양하게 제시하고 있는데, 이로 인해서 논문의 연구 문제와 현실 문제의 경계가 모호해지는 면이 있다. 한편, 이렇게 하나의 논문에서 아동극 분야의 다양한 문제를 모두 다루는 현상은 논문 집필 당시 아동극 분야의 선행 연구가 많지 않았고 연구 단계가 초보적이었음을 단적으로 드러낸다. 그리고 이후 소수의 연구물들이 나오기는 했지만, 여전히 아동극 연구는 활성화되지 못하고 있다.

아동극 수준 관리를 위한 노력

한편, 한은숙의 논문에서처럼 아동극의 수준과 완성도에 대한 강조가 이 논문에서도 드러나는 점이 흥미롭다. 예를 들면, 필자는 수준 미달의 작업을 비판/견제하기 위해 “어린이연극의 현주소를 살펴보면 [...] 날림으로 만든 공연들이 여전히 어린이 관객을 현혹하고 있다”면서 “어린이연극에 대한 사명감과 진정성이 결핍된 데서 그 원인을 찾을 수 있다”¹⁸⁰고 하였다. 또한 필자는 “성인극을 하기 위해 잠시 거쳐 가는 배우 내지 연출가 등 열정이 없는 무대 예술가들은 어린이연극 발전에 도움이 되지 못한다. 사회적 무관심과 열악한

180 위의 글, 75.

환경을 극복하면서 오로지 어린이연극 예술가로서의 자존심을 지킬 수 있는 사람들만이 어린이 관객들의 가슴과 영혼을 감동시킬 수 있다”¹⁸¹고 강조하고 있다. 다른 한편, 논문에서 아동극 수준의 중요성에 대한 강조는 시기마다의 우수작들을 확인하는 양상으로도 드러난다. “하지만 극히 적은 수이지만 위에서 살펴본 작품들처럼 10-20여 편 정도는 어린이연극에 대한 진지한 고민을 바탕으로 한 새롭고 다양한 양식의 실험과 탐구정신을 보여주고 있다”¹⁸²는 식의 서술이 그 예이다. 이는 아동극 분야를 구성하는 작품들의 양상이 워낙 혼란스럽다 보니 수준이 낮은 작품을 배제하고 수준 있는 작품을 중심으로 분야의 정체성을 확립하려는 노력을 반영하는 것이 아닌가 한다.

역사 서술의 기준에 관하여

한편 임수선의 논문에서도 한은숙의 논문에서와 유사하게 “기록으로 남아 있는 공연 자료 또는 희곡 작품 등을 발굴하고 체계적으로 정리, 분석하는 작업이 선행되어야 한다”¹⁸³고 하면서, 논문의 연구 대상은 언급하지만 논문에서 시행한 ‘정리와 분석’의 특징과 방법이 무엇인지의 문제, 즉 연구/분석 방법을 명확하게 설명하지 않은 면이 있다. 특히 “연구사에서 중요한 의미를 가진 개인 또는 공연 주체나 단체의 활동”¹⁸⁴ 등을 조사한다고 했는데, 조사의 기준과 방법이 무엇이며 어떤 주체를 왜 포함하는지에 대한 의문이 남는다. 또한 말한 대로, 이는 이후 아동극 역사를 서술할 때 충분히 고려할 필요가 있는 사안이다.

(3) 김영래, 「한국 어린이연극의 개선 방향 연구」 (2014)

김영래¹⁸⁵는 본인의 석사논문을 다음과 같이 소개하고 있다: “본 연구는 앞에서 언급한 한국 어린이연극의 중요한 문제들에 대한 인식을 토대로, 그 문제점을 분석하고 개선 방향을 제시하는 것을 목적으로 한다. 어린이연극의

181 위의 글, 75.

182 위의 글, 63.

183 위의 글, 10.

184 위의 글, 2.

185 김영래, 「한국 어린이 연극의 개선 방향 연구」 석사학위논문, 동국대학교, 2002.

개념이나 역사보다는 한국 어린이연극의 현주소와 문제점을 고찰하고, 우리 어린이연극의 미래를 위한 개선 방향을 제시하고자 한다.”¹⁸⁶ 그래서 필자는 아동극의 현황을 탐색하면서, 제작 방식, 소재가 다양해진 점과 활발한 해외 교류를 그 특징으로 제시한다. 이어서 그러한 변화의 배경으로 어린이 공연 및 공연장의 증가와 부모들의 요구가 영향을 미쳤다고 주장한다. 그리고 개선 방향으로 관람 연령제의 도입과 분야별 전문가 양성의 필요성 등에 대해서 이야기한다.

아동극 분야의 “문제성”

우선 김영래 논문의 경우 제목부터 아동극 분야는 문제가 있음을 전제로 하는 셈이다. 아동극 분야를 전체적으로 다룬 대부분의 논문에서, 정도 차이는 있어도 아동극 분야의 문제를 논하지만, 이 논문은 그 사안을 보다 전면에서 드러냈다. 또한, 앞의 논문과 마찬가지로 논문에서 연구 문제라기보다는 현실 문제의 해결을 꾀하고 있다.

아동극 연구의 현주소

이 논문은 제목과 목표에서는 개선 방향을 중심으로 다루겠다고 하지만, 사실은 아동극 분야의 역사, 현안, 개선할 점을 모두 다루고 있어서 앞의 논문에서처럼 석사논문 한 개에서 취급하기에는 비교적 광범위한 내용을 다루고 있다. 그뿐만 아니라 아동극 분야의 현황/흐름, 주요 작품의 패턴, 발전의 배경 등을 논할 때 논의의 근거를 더 알 수 있었더라면 하는 아쉬움이 있다. 이를테면 “실험극이 어린이연극에도 영향을 미쳤고 과거 연극은 어린이들에게 반감을 주고 얻어지는 효과도 적다는 것을 인식하게 되었다”¹⁸⁷는 것과 같은 주장의 배경이 궁금하다. 또한 각 연구 질문과 관련해서 어떤 자료를 참고했는지 밝혔는데 어떤 기준과 방법으로 연구했는지에 대해서는 설명하고 있지 않다. 가령, 필자는 아동극의 소재가 다양해졌다고 하고, 구체적으로 학습 연

186 위의 글, 3.

187 위의 글, 27.

극, 전통 놀이극 등의 범주를 소개하고 있는데 해당 범주들을 어떤 기준으로 찾은 것인지 더욱 궁금해진다. 다른 예로, 논문에서는 “과거에는 어린이연극 창작 공연 단체로 극단 ‘사다리’(1998)가 독보적 위치를 차지했는데, 최근에는 ‘PMC 프로덕션’(1992), 극단 ‘민들레’(1996), ‘문화예술교육 더 베프’(1997), ‘공연 창작 집단 뛰다’(2001), 극단 ‘복새통’(2002) 등 자신들만의 독특한 신념과 철학으로 어린이연극을 기획하고 발전시키는 단체들이 등장하고 있다”¹⁸⁸고 하는데, 그 선정 기준이 궁금해진다. 전반적으로, 연구 방법에 있어서 기존의 자료를 풍성하게 모으기는 했으나, 분석을 더 심화했더라면 하는 아쉬움이 있다.

아동극관의 문제 : 교육 목적 공연, 대형 공연 등에 대한 견해

필자는 논문 집필 당시 아동극 소재의 다양화에 관해서 이야기하면서 <엄마, 나 어떻게 태어났어?>, <토기의 용궁 구경>, <요리 cook!> 등 소위 학습 연극을 소개하고 있다. 또한 필자는 부모들의 교육열로 인해서 학습 연극이 성황을 이루는 것을 긍정적으로 평가하고 있다. “최근 젊은 학부모들은 과거와 달리 학교 공부 이외에도 인성교육, 체험 교육, 예술 교육 등에 많은 관심을 가지게 되었고 적극적인 학부모들이 자녀들에게 유익한 공연을 찾아다니게 되면서 어린이 공연시장이 확대되었다. 특히 학교 공부에서 얻을 수 없는 경험을 충족시켜줄 학습 연극, 참여연극, 체험 연극 등이 더욱 각광받게 되었다”¹⁸⁹는 의견이 그 예이다. 한은숙의 논문 분석에서도 언급한 문제인데, 교육/학습의 기능이 있는 아동극들을 어떻게 이해하고 분류할 것인지의 문제를 다시 생각해보게 되는 대목이다. 또 다른 예로 필자는 대형 어린이 공연이 제작비, 관객 점유율, 티켓 구매력 등에서 성인 공연에 뒤지지 않는다면 “<번개맨의 비밀>(EBS/힘컨텐츠), <뽀로로의 대모험>(뮤지컬 서비스), <방귀대장 뽕뽕이>(뮤지컬 서비스), <구름빵>(뮤지컬 구름빵)” 등도 긍정적으로 평가하고 있다.¹⁹⁰ 이처럼 아동극 예술가/연구자마다 아동극을 다양하게 이해하고 있다면, 교육 목적의 공연, 대형 공연 등을 아동극계에서 어떻게 위치시킬지에

188 위의 글, 41.

189 위의 글, 48.

190 위의 글, 43.

대한 논의가 필요하다. 그리고 현재 그러한 논의가 학문적으로 진행될 플랫폼이 존재하지 않고 다양한 주장들이 섬처럼 존재한다면, 그러한 논의가 더 발전될 수 있도록 독립된 어린이청소년극학이 필요하지 않은가 한다.

아동극 개선 항목들이 반복되는 현상

논문이 개선 방향을 주로 다룬다고 했는데 사실 개선 방향의 제안 내용은 기타 논문에서의 논의와 크게 다를 바가 없다. 관람 연령제의 도입, 연기/제작/연출/비평 분야에서 전문가가 필요하다는 주장 등이 반복해서 등장한다.

한 가지 흥미로운 점은 전문성의 부재를 이야기할 때, 다시 아동극에 대한 편견/편하의 문제를 언급하는 점이다. 예를 들어서, 아동극 연기의 문제를 얘기할 때 다음의 설명이 등장한다. “일반적으로 배우들은 어린이연극이 유치하다거나 경력에 별로 도움이 되지 않는다는 등의 이유로 기피하는 경향이 많다.”¹⁹¹ “어린이연극 배우들은 어린이연극의 연기를 아주 쉽게 생각하는 경향이 짙다.”¹⁹² “오디션을 보러 오는 경우에도 신입 배우들이거나 성인 연극 배우들이 아르바이트로 참여하는 경우가 많다. 신입 배우들은 어린이 연극에 출연하는 것을 성인연극 무대에 진출하기 위한 연습과정 정도로 생각한다.”¹⁹³ 아동극 분야의 문제성, 내지는 수준에 대한 담론이 영향력이 클 수밖에 없는 이유를 다시 확인할 수 있는 대목이다.

(4) 오판진, 「한국 아동극의 사적 전개」 (2008)

오판진¹⁹⁴의 논문은 아동극 분야를 전체적으로 다룬 몇 안 되는 학술지 논문이다. 필자는 “본고는 아동극본과 함께 이를 공연하는 방법과 이론에 대한 논저들 가운데, 이미 논저로 출판된 자료를 요약하고, 거기에서 제기된 한국 아동극의 문제점과 발전을 위해 해결해야 할 과제를 정리한 것이다”¹⁹⁵라고 밝

191 위의 글, 63.

192 위의 글, 64.

193 위의 글, 66.

194 오판진, 「한국아동극의 사적 전개」, 『한국아동문학연구』 제15호(2008): 71-94.

195 위의 글, 72.

하고 있는데, 실제로 논문은 문헌 연구이며 기존 연구를 기반으로 하기 때문에 2008년 이전 연구들의 내용을 많이 반영하고 있다.

아동극 관련 서사가 만들어지는 구조

이전에 집필한 논문을 참고하다 보니 논문에서 언급하는 시대의 특성이나 시대를 대표하는 극단/예술가들에 관한 내용, 그리고 아동극의 현안에 대한 논의가 재생산되는 점이 흥미롭다. 예를 들면, 수준 이하의 작품을 문제시하면서 동시에 수준 있는 작업들을 언급하는 식의 서사가 다시 등장한다. 필자는 “그리고 아동극 연출 측면에서 희곡의 내용을 더욱 가볍게 만드는 허망하고 무의미한 웃음과 노래와 춤으로 일관하고 있어서 아동들이 자신들의 고민과 삶을 진지하게 살펴보거나, 어린이의 진솔한 마음 즉 동심이나 사람다움에 대한 추구 등이 부재한 점이 문제로 지적되었다 [...] 그러나 한편으로는 아동극이 추구해야 할 바람직한 모습에 근접해 가는 공연들도 차츰 생겨나서 기대를 모으고 있다”¹⁹⁶고 하고 있다. 성실성이나 수준 면에서 부족한 작업에 대해서는 비판적 태도를 드러내고, 그렇지 않은 바람직한 공연들 중심으로 분야의 정체성을 만들어가려는 노력이 이 논문에서도 다시 드러난다.

위처럼 아동극의 수준에 대한 서사가 반복되는 것은, 아시테지 수상 제도로 인해서 실제로 아동극 분야에서 그러한 식의 구분이 중요했기 때문일 수도 있고, 전문지/학위 논문 등에서 수준에 대한 서사가 반복되었기 때문일 수도 있으며, 혹은 그 외의 요인이 있을 수 있다. 한편, 위 논문에서 아동극 분야의 개선 방향을 이야기하면서 다양한 현실 문제를 이야기하는 점도, 현실 문제 개선과 관련해서 등장하는 항목들의 내용도 이전 논문의 내용을 많이 반영하고 있다. 전용 극장 건립, 비평가 양성 등의 필요성을 역설하는 것이 그 예이다.

즉 학위 논문의 서사가 학술지 논문의 내용에 영향을 끼치는 셈이다. 한편, 학위 논문에서 인용하는 내용의 출처는, 인터뷰 내용을 제외하면, 아동극 분야의 유일한 정보원인 연극/아동극 전문지인 경우가 많다. 것처럼 아동극 관련 서사가 생산되는 구조의 특성상 제한된 정보가 반복해서 재생되는데, 독

196 위의 글, 82.

립된 학제의 부재로 인해서 그에 대한 충분한 비판과 토론이 없는 상태에서 그러한 정보들이 기정사실화되는 것은 아닌가 하는 의문이 생긴다. 그리고 독립된 아동극학 내에서 연구가 발전되지 못하다 보니, 아동극 분야 전체적으로 다른 연구들이 수 년에 한 번 등장하고 그 정보가 크게 업데이트되지 못하고 정체되는 것은 아닐까 생각해볼 수 있다.

② 아시테지 축제를 다룬 연구

(1) 정한나, 「서울 아동청소년 공연예술 축제 연구」 (2002)

정한나¹⁹⁷는 그의 석사학위 논문의 목적이 “서울 아동청소년 공연 예술축제 참가작들의 성향을 연구함으로써 80년대 이후 우리나라 아동극이 어떠한 양상을 이루었는지 알아보고, 앞으로 우리나라의 아동극이 어떤 방향으로 발전해 나가야 하는지를 내다보는”¹⁹⁸ 데 있다고 밝히고 있다. 그리고 “서울 아동청소년 공연 예술축제를 연구 대상으로 삼은 이유는 [...] 이 연극에 참가한 작품의 성향을 연구해보는 것은 90년대 이후 우리나라 아동극이 어떠한 성장을 이루었는지 알 수 있는 중요한 부분”이기 때문¹⁹⁹이라고 하고 있다. 따라서 본 연구는 아동청소년공연 예술축제를 다룬 연구이면서 사실은 그를 근거로 아동극 분야를 이해하고자 하는 논문이다. 필자는 [논문을 쓴 시점까지 상연된] 국내 작품 중에서 “수상을 통하여 작품성을 인정받은 최우수상, 우수상을 비롯하여 작품성이 있다고 판단되는 대회 2-3개의 작품을 분석”²⁰⁰하였고 그 결과 작품 성향은 크게 세 가지라고 파악하였다. 1. 희곡의 창작, 마당극, 해외극 수용 등 창작의 다양화, 2. 움직임, 노래를 매개로 한 비언어적 요소의 강화 그리고 3. 놀이성의 강화가 그것이다. 또한 글에서는 공연예술 축제가 아동극사에 미친 영향으로 전문 극단의 증가를 꼽으며, ‘놀이터’, ‘어린이 문화예술학

197 정한나, 「서울 아동청소년 공연예술 축제 연구」 석사학위논문, 동국대학교, 2002.

198 위의 글, 4.

199 위의 글, 4.

200 위의 글, 6.

교', 공연 창작 집단 '뛰다', '사다리', '연우 무대'를 소개한다. 축제의 또 다른 영향으로 아동극 전문가의 등장을 이야기하면서 유홍영, 김현주, 도기륜, 박재운, 김정숙, 김성제, 송인현, 김병호 등을 대표적인 아동극 예술가로 소개하고 있다.

아시테지의 영향력

우선은 아동극 분야의 현주소를 이해하기 위해서 아시테지 축제를 탐색한다는 사실 자체가, 이미 알려진 사실이지만, 이 축제에 한국 어린이청소년 극계를 대표하는 특성이 있음을 단적으로 드러낸다. 필자는 “어린이 연극상은 아직도 국내 유일한 어린이 연극상이며 이 어린이 연극상이 제정된 이후로는 한 해 동안 가장 잘 만들어진 아동극들이 거의 모두 이 상에 출품되고 있어 ‘서울 어린이 연극상’의 시상 시행 결과는 곧 그해의 아동극의 성과를 대변해 준다”²⁰¹고 하였다. 그리고 논문에 따르면, 아시테지의 결정이 아동극계의 지형 변화에 실질적인 영향을 끼쳐왔음을 확인할 수 있다. “92년 처음 시행된 서울 어린이 연극상에서 이[창작극의 부재]를 개선하고자 극본상의 시상을 창작극으로 제한”한 이후 점차 창작극의 비율이 증가하여 99년부터는 거의 모든 참가작들이 창작극이 된 점²⁰² 등이 단적인 예이다.

높은 수준/발전예의 열망 : 성인극과의 비교, 수준 향상을 위한 해외 교류

위 논문에서는 앞의 연구들과 마찬가지로 아동극의 수준 향상과 발전에 대한 열망이 드러난다. 다음과 같은 언급들이 그 예이다. “[여러 위기 속에서도] [...] 서울 국제 어린이 공연 예술제는 [...] 공연 극장의 어려운 여건과 경제적 어려움에도 불구하고 한 해도 거르지 않고 2000년까지 지속되어 온다. 이 기간 동안 아동극은 성인극에 비해 수준이 낮다는 인식에서 벗어나 새로운 가능성을 인정받았으며, 아직 산재해 있는 여러 가지 문제점에도 불구하고 투자와 관심이 고조되었다.”²⁰³ “성인극에 비해 전혀 그 수준이 떨어지지 않는 유럽

201 위의 글, 56.
202 위의 글, 15.
203 위의 글, 11.

의 다른 나라들의 많은 작품들을 통해서 우리 아동극의 수준과 범위가 한 단계 높아질 수 있는 계기였다.”²⁰⁴ 아시테지의 주요 업적인 해외 교류의 성공을 논하면서, 특히 그것이 우리 연극 수준의 향상에 기여했다는 서사가 반복됨을 알 수 있다. 또한 93년의 해외 작품 초청과 관련해서도 “해외 아동극의 수준에 비해 우리 아동극의 노력이 얼마나 부족한지를 직접 보여주는 계기”가 되었다거나, “당시의 해외 작품의 초청공연은 정체되어 있는 우리 아동극에 좋은 자극제 역할을 하였다”, “우리나라 아동극에 좋은 영향을 준 해외극의 수용이 작품의 창작화에 기여를 하게 된다”, “우리보다 한발 앞선 해외극을 통해서 우리 아동극도 변화해야 한다는 것을 깨달을 수 있는 계기를 마련해준 것이다”²⁰⁵는 식의 주장들이 등장한다.

사실 해외 교류는 교류 자체에 의의를 두는 것이 자연스러운데도 불구하고 우리 아동극계에서는 해외 예술가/작품들을 끊임없이 비교의 대상으로 삼고 있는 점이 특이하다.

아동 이해의 문제

위 연구의 경우 전반적으로 대상 즉 어린이에 대한 이해 면에서 아쉬움이 있다. 논문에서는 아동에 대해서 간헐적으로 언급하는데, 그것이 피상적이거나 왜곡된 경우들이 있다. 예를 들어서, “아동들이 가지는 특수성, 예를 들어 집중력의 한계와 산만함, 이해력 부족 등으로 인해 많은 아동극은 내용 전달 방법이 대사 위주가 아니라는 인식은 가지고 있지만”²⁰⁶과 같은 표현이 그 예이다. 그리고 [노래를 통한 은유가] “아이들에게 문학적 소양을 키워주고 시적 감흥을 불러일으키는 효과를 더불어 일으킬 수 있다”²⁰⁷거나 “아동들에게 낯선 전통 의식을 보여줌으로 우리 것에 대한 정체성을 알리는 데 그 가치가 있다”²⁰⁸는 식의 발상은 어린이를 주로 교육의 대상으로 보는 것이다. 아동을 교육의 대

204 위의 글, 60.
205 위의 글, 16.
206 위의 글, 32.
207 위의 글, 36.
208 위의 글, 43.

상으로 보는 자체가 문제가 될 것은 없지만 연극을 매개로 한 아동과의 만남에서 교육적 효과에 치중할 경우 연극 체험이 평면적일 우려가 있다. 그 외에도 논문 속 어린이에 대한 발언 중 확인이 필요한 것들이 보인다. “신체나 사물을 응용한 놀이는 단순한 놀이의 등장으로서 그치는 것이 아니라 연극적 표현 방법의 하나로 작품에 수용되어 나타나며 [...] 하지만 이러한 작품들의 주요 대상은 주로 유아층이다.”²⁰⁹ “그 대상이 아동인 극에 있어서 시각적인 표현은 아이들이 꿈과 환상의 세계에 쉽게 동화되어 환상을 느끼게 해주기 때문이다”²¹⁰는 생각 등이 그 예이다. 이러한 주장들이 다수 존재하는 이유는 아동극 연구에 대한 이해가 없는 학제 내에서 연구를 진행했기 때문이 아닌가 한다.

연구 기준 등의 문제

앞의 사례들에서처럼 이 논문의 경우에도 역사적 사건, 대표 극단이나 작품을 선택하고 서술하는 방식이 무엇인지 투명하게 드러나 있지 않다. 그리고 분석의 깊이 면에서 아쉬움이 있다. 예를 들어서 창작의 다양화를 이야기 하면서 ‘사다리’의 <꿈을 찾는 아이들>, 극단 ‘모시는 사람들’의 <뒷동산에 할미꽃>, 극단 ‘놀이터’의 <엄마! 나 어떻게 태어났어?>, ‘모시는 사람들’의 <사랑의 선물>, 극단 ‘유’의 <백설공주를 사랑한 난장이> 등을 희곡 창작의 예로 소개하는데, 각각에 대한 설명이 작품 분석이라기보다는, 시놉시스에 간단한 코멘트를 덧붙이는 한 단락 정도의 소개이기 때문에 작품에 대한 연구가 조금 더 심화되었더라면 하는 아쉬움이 있다. “창작의 다양화”와 같은 범주를 어떤 연구 과정을 통해서 찾은 것인지에 대한 의문도 남는다. “마당극 구성” 파트의 경우도 여러 작품에서 각각 마당극의 요소를 찾아내고 있는 점은 흥미로운데²¹¹ 그것이 어떤 의미가 있는지에 대해서 더 알고 싶다. 해외 연극 소개의 경우도 사례 선정 기준이 무엇이고 분석의 방법과 발견이 무엇인지에 대해서 질문이 남는다.

209 위의 글, 52.

210 위의 글, 64.

211 위의 글, 26.

분야의 개선 방향 항목의 반복

이 논문의 경우에도 다른 연구에서도 반복적으로 등장하는 아동극 분야 개선 항목들이 등장한다. 필자는 “그동안 많은 비평가들은 아동극의 문제점으로 창작극의 부족, 연출가, 극작가와 같은 고급 인력의 부족, 예산의 문제, 연극 관람문화의 수준 저하, 어린이 전용 극장의 부재 등 다양한 부분을 지적했다”²¹²고 이야기한다. 아동극 개선 방향 항목들은 대부분의 연구에서 반복되는데, 이 논의의 출발이 어디이고 현실 속 각 항목의 현주소가 어디인지에 대한 궁금증이 남는다. 아동극 분야에 문제가 있다는 식의 서사가 습관처럼 반복된다면, 그것을 해체하는 방법 중 하나는 실제로 아동극 분야의 소위 ‘단골 문제’들이 어떻게 개선되었는지 확인하는 일일 것이다.

㉓ 개별 극단을 다룬 연구

(1) 장성희, 「아동극단의 정체성과 창작 방식의 연동 연구」 (2019)

— 이야기꾼의 책 사례를 중심으로

장성희²¹³의 논문에서는 ‘이야기꾼의 책 공연’(이하 ‘이꾼’)의 조직 특성과 정체성이 어떠한 제작 방식과 공연 결과물로 이어지는지 탐구하고, 그러한 공연 형태가 오늘날의 어린이 관객에게 갖는 의미를 돌아보고 있다. 연구는 명확한 연구 질문에서 출발한다. “예술가집단 사회적 기업에 요청되는 대표적 가치 ‘사회 가치, 생산 가치, 경제 가치’ 등을 수렴하고 구현할 수 있는 개별 창작물은 이를 어떻게 담아내고 있을까? 여기에 다시 미학적 가치의 부여는 또 어떻게 이루어지는가?”²¹⁴가 그것이다. 필자에 따르면 ‘이꾼’은 사회적 기업으로 민주적 구조 속에서 “구성원들의 공동창작 공동연출 방식”으로 작품을 창작한다. “어린이에 대한 이해 관점을 좁혀나가는 토론을 거쳐 관객 참여 워크

212 위의 글, 60.

213 장성희, 「아동극단의 정체성과 창작 방식의 연동 연구 — 이야기꾼의 책 사례를 중심으로」, 『방정환연구』 제2권(2019): 53-94.

214 위의 글, 62.

솜을 통한 창작 과정, 극장을 벗어난 연극 형식을 전제로 한 만들기 모색 등을 중시한다. 결과물은 복수의 구성원들의 협동의 산물이며 사회적 산물이다.”²¹⁵ 이어서 필자는 ‘이꾼’이 위와 같은 방법과 절차로 제작한 우리 옛이야기 극화 세 편을 분석한다. 필자에 따르면, ‘이꾼’에서는 모든 배우들이 창작 주체이고 그로 인해 극을 “인적 자원을 중심으로 구성”하여 “극단이 갖고 있는 조건과 자원을 가장 경제적으로 집약적으로 활용하는 기술에서 극 창작을 시작”하며, 그래서 “구조 면에서 헐거워지거나” “대사가 최소한으로 축소될 수 밖에” 없다.²¹⁶ 무엇보다 이 연구는, 아동극의 창작과 연구에서 연극 매체, 아동 관객 그리고 시류에 대한 전문적 이해가 공존할 때 어떠한 시너지가 일어나는지 드러나는 사례가 아닌가 한다.

어린이에 대한 이해가 갖는 힘

아동극 작업자/연구자가 아동에 대한 이해가 있는가의 여부는 연구/실천에 큰 영향을 끼친다. 그런데 ‘이꾼’ 작업자들의 경우 나름의 어린이에 대한 이해가 명확하고, 특히 어린이를 사회적 관점에서 이해하는 것이 흥미롭다. 필자에 따르면 ‘이꾼’의 어린이 이해는 다음과 같다. “사회공간 속에서 약자이며 자기 발언권과 권력이 없고 반면 축적된 정보는 극히 적어 정보의 해독 수준도 떨어질 수 밖에 없는 어린이는 지배적인 사회문화를 당연한 것으로 내면화할 수 밖에 없으며 그 밖에 다른 어떤 가능성을 생각하기 어렵게 되는 존재”²¹⁷ 라는 것이다. 또한 ‘이꾼’ 대표는 논문 저자와의 인터뷰에서 “어린이와 교육을 둘러싼 지형은 대단히 복잡한 지형”이고 [...] “각각이 그리는 미래사회의 상이 다르고 이에 따른 교육 방향과 어린이에 대한 접근이 다르며 이들이 격렬하게 대립하고 갈등하고 서로를 설득하기도 하는 영역”이라고 한 바 있다.²¹⁸ 그뿐만 아니라, “어린이를 이해해야 하는 것은 작업의 제약이 아니라 작업의 전제

215 위의 글, 63.

216 위의 글, 84.

217 위의 글, 64.

218 위의 글, 65.

이며 가능성”이고²¹⁹ “아동을 대상으로 하는 난관을 뚫는 첫 번째 방법은 어린이 관객에 대한 이해로 좁혀가는 것”이며 어린이를 “교육대상이 아니라 생각하고 상상하며 느낄 수 있는 독립적이고 적극적인 관객이라는 주도적 위치에 놓는”²²⁰ 것이 중요하다고도 하였다. 이어서 “공동창작 공동연출에서 가장 많이 부딪히는 것 중 하나가 사회 가치에 대한 합의이며 어린이에 대한 이해 정도의 차이에서 오는 갈등”²²¹이라고도 하였다. 아동극 창작에서 아동관 이해는 필수불가결하며 작업 방향에 직접적인 영향을 준다는 면에서 ‘이꾼’의 현장 경험을 바탕으로 한 아동 이해 그리고 그 필요성에 대한 문제의식은 주목할 만하다. 더 나아가서 ‘이꾼’의 사례를 통해서 아동 이해에 있어서 극단의 차이들을 텍스트화하는 것이 아동극 지형을 이해하고 아동극의 질을 향상하는데 도움을 줄 수 있음이 단적으로 드러난다. 무엇보다 논문에서 위 내용이 부각된 것은 아동극에서 아동 이해의 중요성을 이해하는 연구자의 안목 덕분이 아닌가 한다.

아동극 연구에서 전문 연구자의 필요성

위 논문의 경우 연구자의 연극 예술에 대한 전문적 이해와 아동극에 대한 관심/경험이 결합되어 사례를 다각도로 깊이 있게 통찰한 점이 글에 대한 신뢰를 부른다. 이를테면 필자는 ‘이꾼’ 작품들의 「서사구조의 특징과 공연을 위한 구성전략」 파트에서 “원형담과 전통극에서 비롯한 특징”을 이야기하면서 이꾼이 “희곡적 틀을 전제로 한 일반 극 제작 관행과는 다른 연희 대본으로서의 약속 정도로 받아들이는 전통극 방식을 따르고 있음”²²²을 지적하는데, 이 설명은 충분한 연극적 지식에 기반하고 있어서 ‘이꾼’ 작업의 고유성에 대한 이해를 돕는다. 당연한 이야기이지만, 아동극 연구에서도 연극 혹은 연극 양식에 대한 전문적 이해가 필요함이 드러나는 부분이다. 또한 특정 극단/작업의 특성을 분석하기 위해서는 무엇보다 작품 자체의 분석이 필요하다면서 본

219 위의 글, 66.

220 위의 글, 166.

221 위의 글, 64.

222 위의 글, 81.

논문에서는 영상을 기반으로 짧지만 깊이 있게 사례들을 분석하고 있다. 그리고 필자는 ‘이꾼’의 조직 형태부터 작품 묘사까지 그들의 작업을 이해하는 데 필요한 정보를 적절하게 소개하고 있는데, 특히 ‘이꾼’의 경우 조직 형태에 대한 이해가 작품 특성에 대한 이해를 위해서 필요하다는 점을 통찰한 점이 흥미롭다. 더 나아가서, 필자가 연극적 분석을 하는 것에 그치지 않고 그것을 지속적으로 동시대 어린이 관객의 시선과 연결 짓고 있는 점이 아동극 연구로서의 논문을 신뢰하게 만든다. 연구 내용이 많이 흥미로워서 아동극 연구가 인문학적으로도 문화적으로도 충분히 매력적인 분야임을 확인하게 된다.

시류 속의 연극/어린이를 읽는 힘

필자는 세상이 그리고 연극을 포함한 매체들이 급박하게 변하고 있는 와중에 어린이들에게 무엇을 제공할 수 있을지 질문을 던지면서, 오늘의 사회문화적 맥락에서 ‘이꾼’의 존재 의의를 찾고 있다. 필자는 아이들은 “게임 서사”와 “현재주의의 광팬”으로 “안정감을 찾기보다는 혼란과 불연속성을 겪고 있다”²²³면서 “그간 제공해온 스토리텔링은 이제 해체되었고, 인류가 이어온 이야기 능력은 이미 상실했다”²²⁴고 한다. 그러한 상황에서 “이야기와 연극은 어떤 의미와 가치를 가질 수 있는가?”의 질문에 이꾼이 답을 제시하고 있다”²²⁵고 말한다. 어린이를 진공 속의 존재로 보지 않고 동시대의 흐름 속에서 이해하는 점이 설득력이 있다. 필자의 시선을 따라가면 동시대 어린이들을 입체적으로 이해할 수 있을 뿐 아니라 그들을 대상으로 하는 연극 예술도 우리 사회문화적 맥락의 역동 속에서 이해하여 동시대 어린이 관객과의 소통에 대해서 적극적으로 고민할 수 있다. 결국 이러한 접근은 오늘 살아있는 어린이를 마주하게 한다는 면에서 창작자의 입장에서 매력적이다. 그뿐만 아니라 말한 대로 아동극 분야에 아동극의 구태의연함 혹은 낙후됨에 대한 습관적 반성이 존재한다면 이러한 접근이야말로 그러한 인식을 해체하는 데 기여할 수 있다.

223 위의 글, 90.

224 위의 글, 91.

225 위의 글, 91.

(2) 제인현, 「한국 아동극의 공연 제작에 대한 연구」 (1996)

— 교육극단 <사다리>를 중심으로

제인현²²⁶은 본인의 석사학위 논문에서 극단 ‘사다리’ <오즈의 마법사> 사례를 중심으로 “공연 제작과정에 참여하여 연출과 연기 부분의 문제점을 지적하고, 설문지 분석 결과에 대한 평가와 개선점을 제시하는 것을 목적으로 한다”²²⁷고 하였다. 필자는 먼저 서구 아동극 이론에서 이야기하는 아동극의 가치와 목표, 한국 아동극의 시기별 현황 그리고 <오즈의 마법사> 참여 과정에서 발견한 연출과 연기의 문제점을 살펴본 후 관객 설문지 분석을 통하여 개선점을 찾고 있다.

이 글은 90년대 중반의 연구임을 고려할 때 주목할 만한 점이 많다. 우선, 아동극의 개념과 해외 이론 중 권위 있는 텍스트들을 충실하고 정확하게 소개하였다. 또한 아동극 역사 소개 파트가 짧지만, 핵심적인 사안들을 선별해서 소개하고 있다. 그리고 극단 ‘사다리’에서의 연극 경험 탓인지 아동극에 대한 깊은 이해를 바탕으로 사유하는 점, 그래서 특히 어린이 관객의 당사자성에 대한 문제의식을 바탕으로 관객 반응을 분석하는 점이 큰 장점이다. 그뿐만 아니라 보통 자신이 참가한 실천/행위에 대한 분석을 담은 연구에서는 분석적 거리를 확보하기 어려운데, 그를 위해서 노력하고 있는 점도 긍정적이다.

아쉬운 점도 있는데, 독립적인 관점에서 작업 과정의 특성을 탐색하기보다는, 처음부터 아동극 분야에 문제점이 있다는 것을 전제로 하고 개선 방안을 찾으려고 하고 있어서, 스스로의 작업이 미흡하다는 사실에서 출발하는 점이 논의의 한계를 만든다. 그리고 문제점의 해결에 있어서 작업자 스스로의 “자긍심과 책임 의식 등”²²⁸ 개인의 노력이 필요하다는 결론으로 논의를 급하게 마무리하는 면이 있다. 연구 질문에 집중한 것은 장점이지만, 상대적으로 공연 자체에 대한 설명이 부족해서 분석의 대상에 대한 궁금증이 남는다. 창작의 요소와 관객 반응을 짚기하는데 집중하다 보니 그 과정에서 논점이 혼

226 제인현, 「한국 아동극의 공연 제작에 대한 연구 — 교육극단 <사다리>를 중심으로」, 석사학위논문, 한양대학교, 1996.

227 위의 글, 2.

228 위의 글, 56.

들리기도 한다: 경우에 따라서 전자에 대한 설명이 부족하거나, 후자와의 관계에 대한 설명이 빈약하거나 하는 식이다. 특히 본론에서 분석을 조금 더 심화했다라면 하는 아쉬움이 있는데, 연기의 측면에서 어떤 노력을 했고 어떤 문제점이 있었는지를 이야기할 때 노력의 내용을 소개하고 싶은 것인지 문제점의 지적에 관심이 있는 것인지 혼란스러운 면이 있다.

교육 극단 '사다리'의 노하우와 당사자성에 대한 고민

극단 사다리에서의 누적된 현장 경험 덕인지 아동극과 아동에 대한 관점과 관련해서 설득력 있는 내용이 많은 논문이다. 대상에 대한 필자의 논의에 모두 동의할 수는 없지만, 그럼에도 불구하고 대상에 대한 나름의 관점이 드러나는 점이 장점이다. 아동극 관객의 수용과 당사자성이 우리 분야에서 중요한 문제이기 때문에 그에 대한 명확한 문제 의식을 바탕으로 설문조사 자료를 제시하려고 한 것도 유의미하다. 다만, 설문지 분석이 평면적인 면이 아쉽다. 가령, 아이들이 특정 장면에서 주목했다는 사실 만으로 연출적으로 환상을 실현하고자 한 계획이 성공적이었다고 볼 수 있을까? 관객 수용 연구에서 질적 연구가 필요함을 느낄 수 있는 대목이다.

사례 연구의 장점과 필요성

위와 같은 논문의 한계에도 불구하고, 구체적인 실천을 기반으로 한 연구이고 자타공인 아동극 분야에서 대표성을 띠는 극단을 다루고 있기 때문에 당시 시대 상황이나 제작 상황에 대해서 엿볼 수 있는 점이 많다. 그래서 이런 식의 연구가 사적 자료로서 가치가 있음을 알 수 있으며 아동극 분야에 더 많은 사례 연구들이 있었더라면 하는 아쉬움이 생긴다. 우리 분야를 견인한 예술가/극단에 대한 연구가 더 진행된다면 아동극 이해, 아동 이해, 관객의 당사자성 등 한국 아동극에서 중요한 이슈들을 깊고 흥미롭게 다룰 수 있지 않을까 싶다.

아동극 이론의 역할/필요성/부재

연구에서 권위/지명도가 있는 서구 이론을 성실하게 이해하고 요약 번역

하여 소개한 점에서 신뢰가 가면서도, 참고한 아동극 이론이 다양하지 않고 워낙 오래된 문헌들이라서 해당 도서에서 소개하는 내용을 아동극 분야의 모든 사례에 적용할 수 있을지 의문이 든다. 그래서 논문에서 주로 해외 아동극 이론의 내용을 바탕으로 '사다리' 극단의 공연 사례를 점검하고 있다면 선택한 이론을 근거로 '사다리'의 행위/실천을 얼마나 이해할 수 있는지도 질문하게 된다. 한편으로는 그러한 텍스트라도 참고할 수밖에 없는 이론에 대한 갈급함도 느껴져서, 그와 같은 현장의 요구를 어떻게 채울 수 있을지 고민하게 된다.

아동극 연구의 패턴

우리 분야 연구가 많지 않아서인지 사례 연구인데도 아동극의 역사부터 현황까지 광범위하게 다루는 특이한 현상이 다시 드러난다. 그리고 연구를 통해서 아동극의 현실을 개선해보고자 하는 점과 연극/아동극 전문지를 주로 참고하는 현상도 다시 나타난다.

(3) 유인경, 극단 현대극장의 '어린이 명작극장' 공연 활동과 그 의의 (2008)

유인경²²⁹의 학술지 논문은 '현대극장'의 아동극 작업을 살펴본 연구이다. 그래서 아동극사적으로 중요한 사례를 다루었다는 점에서 의의가 있다. 우선 논문 내용을 통해서 '현대극장' 관계자들의 정성과 노력을 엿볼 수 있다. 연극/아동극 전문지의 글과 '현대극장'의 공연 자료를 꼼꼼하게 살펴보면 정보가 많은 것도 이 연구의 장점이다. 논문에서는 특히 70년대 후반에서 90년대 초반 사이 '현대극장'의 <어린이 명작극장>의 특징을 탐구한다. 그리고 그 의의에 대해서 "어린이 뮤지컬 개발 역량을 통해 배우와 스태프의 전문성을 제고했다. 연속적인 공연 활동으로 잠재 관객 확대에 성공하여 연극인의 관심을 제고하였다. 뮤지컬 발전을 도모하는 계기로 작용했다. 전문연극인에 의한 어린이 연극이라는 뚜렷한 개념을 정립하는 계기가 되었다. 지방 순회는 연극을 전 계

229 유인경, 「극단 현대극장의 '어린이 명작극장' 공연 활동과 그 의의」, 『우리어문연구』, 제67권(2008): 135-196.

층으로 확대해나간다는 맥락에서 유효한 전략이었다”²³⁰고 평가하고 있다.

아동극 연구 내 논쟁거리로서의 의의

필자는 기존의 연구들이 <어린이 명작극장>을 깊게 탐구하지 않은 채 폄하하는 것에 대해서 비판의식을 가지고 그러한 의견들을 반박하기 위해서 연구를 시작하였다고 한다. 아동극 관련 “이전 연구들은 현대극장을 포함하여 1970-80년대 어린이연극을 논평하면서 상업화의 영향으로 외국 명작동화나 TV 만화 영화의 단순 모방과 각색이 주를 이루었기 때문에 그 중요도가 미미하다고 단정”하거나, “현대극장의 공연활동은 [...] 어린이연극의 교육적 측면이나 예술적 측면보다는 관객들의 흥미를 끌어 흥행성적을 올리는 상업성에 치중하는 결과를 빚었다”²³¹고 평가한다는 것이다. 실제로 앞에서 살펴본 한은숙이나 임수선의 연구에서도 ‘현대극장’을 위처럼 평가하고 있는데, 내가 살펴본 연구에서 현대극장에 대한 평가라는 사안은 학술적 논쟁이 일어나는 유일한 사례였고 그 점이 반가웠다. 아동극 역사/현장의 어떤 사례건 깊게 그리고 다각도로 탐구할 필요가 있다.

다시, 아동극관 그리고 개별 아동극의 완성도에 대한 질문

연구에서는 ‘현대극장’의 시리즈가 “정기적으로 방송사에서 제작하는 뮤지컬의 효시가 되었다”²³²는 것을 긍정적으로 평가하고 있었는데, 전술한 대로 방송사 뮤지컬 등을 아동극 분야에서 어떻게 위치 지어야 할 것인가 등의 질문이 남는다.

또한 논문에서는 ‘현대극장’ 대형공연의 상업성에 대해 비판하는 다른 논문들과 달리 <어린이 명작극장> 시리즈의 완성도를 특히 성의, 기술력, 제작/출연진의 전문성을 근거로 긍정적으로 평가하고 있다. 그래서 관련해서 아동극의 완성도는 무엇을 의미하는가의 질문을 던질 수 있다. 이를테면 필자는 “전문 극작가와 연출가가 초빙되고, 다양한 연령과 경력의 배우진이 출연했

230 위의 글, 190.

231 위의 글, 139.

232 위의 글, 138.

으며, 작품을 제대로 충분히 감상할 수 있는 전문 공연장에서 상연되었다”²³³거나 “일급 무대 미술가가 투입 [...] 무대 메커니즘 덕분에 성인 관객도 매혹시킬 예술성을 갖춘 공연이라는 호평을 받기도”²³⁴한 점을 이야기한다. <피터팬> 제작 당시 “음악 녹음도 30인조 악단을 투입하는 대담한 시도를 감행했다”²³⁵는 점 또한 강조한다. 또한 “기획력이나 규모, 완성도 면에서 <어린이 명작극장> 활동상은 어린이 연극계에 충격을 주었다. 어린이를 동반한 성인 관객이나 평론가가 보기에 충분한 재미를 느낄 수 있을 만큼 공연 수준과 완성도가 높아진 것이다”²³⁶고도 하였다. 아동극의 완성도는 무엇을 기준으로 평가할 수 있을까? 매진 사례 혹은 흥행을 기준으로 할 수 있는가? 논문에서는 윤복희가 하늘을 날아오른 사건을 감격적으로 회고하고 있고 특히 김의겸 대표는 기술력에 대한 애정이 컸다²³⁷고 하는데 그렇다면 기술력이 중요한가? 아니면 창작자들의 정성과 노력이 중요한가?

한편으로는 각각의 사례가 존재했던 시대상을 고려해야 한다는 생각이 든다. 이를테면, 필자는 당시 시대적 배경과 관련하여 “어린이연극에 대한 정책 배려나 투자가 부족할뿐더러, 공연장 같은 관련 시설이 턱없이 부족하여 어린이연극 성장 여건이 조성되지 않았다”²³⁸고 이야기하고 있다. 그와 같은 상황에서는 공연의 규모나 기술력 자체가 충분히 하나의 스펙터클이 될 수 있었을 것이다. 물론 그 자체가 곧 작품의 완성도를 의미하기는 어렵다고 하더라도 말이다.

연구자/예술가의 아동관

말한 대로 아동극 창작자 그리고 연구자가 어린이를 어떻게 이해하고 있는가는 항상 중요한 문제이며, 작품의 특성이나 완성도의 문제와 분리해서 생각하기 어려운 부분이다. ‘현대극장’ 시리즈의 특성에 대한 논의에는 신중을

233 위의 글, 180.

234 위의 글, 183.

235 위의 글, 151.

236 위의 글, 184.

237 위의 글, 152.

238 위의 글, 175.

기해야 하지만, 적어도 논문에서 드러나는 연구자의 아동에 대한 이해에는 아쉬움이 있다. “노래와 춤이 있는 뮤지컬은 어린이들에게 즐겁게 접근할 수 있는 예술 장르이기 때문에 뮤지컬이 어린이연극의 효과적인 형식으로 개발된 것이다”거나 “공중비행은 어린이들의 상상력을 자극하기에 충분”했다²³⁹는 주장, “어린이연극과 성인 대상 연극의 가장 확연한 차이점은 그 교훈성에 있다. 이 교훈성이 어린이들에게 즐겁게 수용될 수 있어야 한다”²⁴⁰는 주장 등이 그 예이다.

(4) 오판진, 「현대 아동극의 정전 연구를 위한 시론」 (2022)

— 극단 학전의 레퍼토리를 중심으로

아동극에서의 정전이라는 문제

오판진²⁴¹의 논문에서 필자는 아동극 분야의 다양한 작품 중에서 “정전이라 할 수 있거나 거기에 근접한 작품을 조사하여, 미래에 더 나은 한국 아동극 레퍼토리를 형성하는 데 기여하고자 한다”면서 “2008년부터 2022년까지 15년간 극단 학전에서 만든 작품을 연구 대상으로 삼는다”고 하였다.²⁴² ‘학전’ 아동극의 내용, 형식 그리고 인물 등을 분석하여 그 작품들이 한국 아동극의 정전이 될 수 있는 근거를 찾는 것이 논문의 목표이다. 이어서 필자는 ‘학전’의 대표 레퍼토리인 <우리는 친구다>, <고추장 떡볶이>, <슈퍼맨처럼!>, <무적의 삼총사>, <복서와 소년>, <아빠 얼굴 예쁘네요> 등 각각의 주제, 소재, 특성 등을 각각 간략하게 소개하고 있다. 그리고 ‘학전’의 작품들이 정전이 될 수 있는 근거로 수상 실적과 평단의 호평에 대해서 언급한다. 그런데 위 사실만을 근거로 ‘학전’의 주요 레퍼토리들이 정전이 되어야 이유를 충분히 이해하기 어려운 면이 있다. 그럼에도 불구하고 아동극 분야에서 정전의 문제라는 중요한 문제를 거론한 것은 의미 있는 일이다. 특히 수상 실적과 평단의 호평

239 위의 글, 154.

240 위의 글, 176.

241 오판진, 「현대 아동극의 정전 연구를 위한 시론 - 극단 학전의 레퍼토리를 중심으로」, 『공연과 이론』 통권 87권(2022): 128-140.

242 위의 글, 128.

이 아동극의 평가에서 얼마나 중요한 문제인지, 그 외에 고려할 요소에는 어떠한 것이 있는지 생각해볼 필요가 있다.

④ 1980년~현재 한국 아동극 연구 경향과 쟁점에 대한 소결

1980년대부터 현재까지 아동극 연구 경향과 쟁점을 살펴본 결과, 아래의 특징을 발견할 수 있었다. 첫째로, 아동극의 수준과 완성도에 대한 관심이 중요한 사안이었다는 점이다. 성인극 혹은 해외 우수작과 비교하면서 ‘얼마나 잘하는가’ 혹은 ‘전보다 얼마나 좋아졌는가’의 문제에 관심을 가지고 아동극의 수준을 점검하는 경우가 많았다. 또한 같은 맥락에서, 아동극 분야 내에서 수준 있는 작업과 그렇지 않은 작업을 끝없이 구분하고, 전자를 중심으로 아동극의 정체성을 구성하면서 후자는 배제하고 비판하는 현상이 드러났다. 말한 대로, 이러한 서사는 아동극의 중흥기에 분야의 성장을 위해서 필요한 것이었지만 수준에 대한 집착은 부작용이 있음을 성찰할 필요가 있다.

아동극의 창작과 연구 모두에서 대상, 즉 어린이의 시선에 대한 이해가 필수불가결하다면, 각 연구에서 그리고 연구마다 다루는 사례에서 드러나는 아동 이해의 정도에 편차가 있음이 드러났다. 예를 들어서, 아동극에 대한 배경지식이 없는 경우 아동극 연구임에도 불구하고 대상에 대한 이해/언급이 없거나 본의 아니게 대상을 왜곡하기도 하였고 그것은 결과적으로 연구에서의 아동극 이해를 불완전하게 만들었다. 반면, 아동극 그리고 아동에 대한 이해가 명확한 실천가/연구자의 경우 그러한 앎이 실천에서는 물론 연구에서도 큰 장점이 되었다. 그래서 다시 한번 아동극의 실천과 연구에서 연극적 전문성과 대상에 대한 이해가 공존해야 함을 확인할 수 있었다.

대상이 누구인가, 어린이가 무엇인가와 같은 아동관의 문제 못지않게, 아동극이 무엇이라고 생각하는가의 아동극관의 문제가 중요한 이슈임이 드러났다. 각 논문마다 연구자의 아동극관에 따라서 학습 연극 혹은 흥행을 보증하는 대형 연극에 대해서 긍정적으로 평가하는 경우가 있었고 이미 우리 아동극

계에는 다양한 형태의 연극들이 공존함이 드러났다. 이러한 상황에 대한 학문적 논의가 필요함을 알 수 있었다. 예를 들어서, 아동극의 완성도가 아동극 분야에서 중요한 사안이라면 그것은 공연의 규모, 기술력, 창작자의 전문성, 정성/열정 등 무엇으로 결정할 수 있는가 등의 문제에 대한 논의가 필요하다.

그 외에, 잘 알려진 대로 아시테지가 한국 아동극 분야를 대표하는 기관일 뿐 아니라, 창작극 제작 독려, 해외 교류 추진, 각종 수상 제도/축제 운영 등을 통해서 아동극 분야의 지형을 구성하는 데 있어서 실질적인 영향을 끼쳐왔음을 확인할 수 있었다. 또한 한국 아동극 분야 구성원들 특유의 정서, 분야에 대한 열정과 사명감이 존재하는 점이 특이하였다. 이러한 태도는 아동극 분야를 발전시키는 동력으로 적극 활용할 수 있을 것이다.

마지막으로 아동극 연구는 전반적으로 초보적인 단계에 머물러 있고, 다양한 이유로 체계적이고 독립적인 어린이청소년극학이 반드시 필요한 것으로 드러났다. 우선, 연구 기준/방법이 모호한 연구 사례들이 있어서 연구를 전문화할 필요가 있었다. 특히 아동극의 역사를 서술하거나 시기마다의 대표 예술가/작품을 소개하는 경우 기준이 명확하지 못한 경우들이 있었는데, 이는 관점에 따라서는 민감할 수 있는 사안이기 때문에 학문적 엄밀성을 가지고 논할 필요가 드러났다. 그리고 기초/선행연구들이 없기 때문에 한 개의 논문에서 취급하기에는 무리하게 광범위한 내용, 이를테면 아동극 분야의 제 문제를 모두 다루는 사례들이 존재하였다. 또한 역사적 사실, 현안, 개선 방향 등을 다루는 논문의 구조나 항목별 내용이 반복되기도 하였다. 연구 문제와 현실 문제를 구분하지 못하는 특징도 반복해서 드러났다. 한편 논문의 내용이 반복되는 원인 중 하나는 참고할 만한 정보원이 제한적이어서 비슷한 정보/서사가 재생산되기 때문이 아닌가 한다. 아동극 이론이 없기 때문에 오래된 이론이라도 해외 연구에 의존하는 현상도 있었다. 또한 위와 같은 아동극 연구의 문제에 대해서 비판하거나 성찰할 수 있는 학제, 플랫폼, 논의의 장이 없어서 문제가 개선되지 않는 것으로 보인다. 그래서 독립된 아동청소년극학 플랫폼은 반드시 필요하다.

2. 청소년극의 연구 경향 및 주요 쟁점 소개

① 청소년극 분야를 전체적으로 다룬 초기 연구

(1) 송지윤, 「1980년대 이후 청소년극 연구」 (2005)

— 전문 극단을 중심으로 —

송지윤²⁴³은 그의 석사 학위 논문에서 “그동안 어린이청소년극으로 총칭, 연구되어 왔던 청소년 연극을 따로 분류하여 1980년대 이후 청소년 연극의 현황을 파악, 청소년 연극이 건강한 청소년 문화의 독립된 영역으로 정착될 수 있는 기초를 마련”²⁴⁴하는 것을 목표로 한다고 하였다. 필자는 논문에서 청소년 연극의 전개 양상을 개관하고, 주제와 양식의 측면으로 구분하여 주요 작품을 분석한다. 그에 따르면 80년대 이후 청소년극의 주제는 크게 자아 성장과 정체성 확립, 지배적 이념 및 기성사회에 대한 비판, 교육 현실 반영, 성적 정체성의 확인으로 구분할 수 있다. 또한 양식적 특성으로는 뮤지컬 형식의 수용, 코믹 기법의 사용 등이 있다. 마지막으로 필자는 청소년극 분야의 발전을 위한 제언을 담은 결론으로 논문을 마무리한다.

국립극단 어린이청소년극연구소 설립 이전의 청소년극에 관한 연구가 거의 없기 때문에 위 연구는 청소년극이라는 용어도 생소하던 시절 청소년극계의 현황을 엿볼 수 있는 소중한 자료이다. 또한 최근 청소년극 연구들이 국립극단 어린이청소년극연구소의 활동 혹은 주요 청소년극 축제 등을 주로 다루는 것을 고려하면, 논문에서 다양한 민간 극단을 탐색하였다는 점도 의미가 있다.

연구 방법 및 분석 기준에 대한 질문

청소년극 연구에 대한 지식이 많지 않던 시절의 연구라서인지, 연구 방법이나 분석의 기준 면에서 다소 아쉬운 면도 있다. 무엇보다 대표 극단과 주요

243 송지윤, 「1980년대 이후 청소년극 연구 — 전문 극단을 중심으로」, 석사학위논문, 성균관대학교, 2005.

244 위의 글, 2.

작품의 주제, 양식을 소개할 때 각 사례와 범주들을 어떤 기준으로 찾았는지에 대한 궁금증이 남는다. 예를 들어서, 논문에서 연작을 통해서 전문성을 구축한 사례들로 ‘동랑 청소년 극단’, ‘한강’, ‘신화’, ‘학전’, ‘진동’ 등을 언급하고 있는데 그 사례들을 어떻게 선정했는지 더 알고 싶다. 또한 주요 작품들의 주제가 “지배적 이념 및 기성사회에 대한 비판”²⁴⁵이라고 이야기한 근거에 대해서도 궁금해진다. 한편, 청소년극의 주요 현상으로 창작극의 다양화를 이야기 하면서, 소재 면에서 현실을 반영한 사례나 각색, 번안을 한 작품들을 소개하고 있는데, 해당 파트에서 당시 청소년극계의 대표작들을 엿볼 수 있는 것은 좋지만 각각에 대한 분석이 심화되지 못한 점이 아쉽다.

청소년에 대한 시선

논문에는 연구자의 청소년관이 드러나는데, 예를 들면 필자는 작품이 주관객인 청소년 이외/이상의 관객에게까지 호소력을 가져야 함을 주장하면서 다음과 같이 이야기한다. “청소년 연극에 있어서 청소년의 현실을 반영한 작품이 대부분을 차지한다. 그러나 청소년의 현실을 청소년만의 문제로 국한되어 조명한다면 그들만의 감정과 비판 등이 뒤섞인 진부한 연극이 될 우려가 있다”²⁴⁶. 위 주장은 자칫 청소년 관객 이외 관객의 공감을 이끌어내지 못하면 부족함이 있다는 내용으로 들릴 수 있다. 이러한 태도는 오늘날 청소년극계에서 비교적 보편화된 인식, 즉 청소년극의 주관객이 동시대 청소년이며 그들의 반응을 우선적으로 고려해야 한다는 생각과는 다소 차이가 있어 보인다.

다른 예로, 필자는 ‘진동’의 <비행하는 이카루스>, <꿈꾸지마> 등에 대해서 논하면서 “결말에 이르러 이루어지는 이러한 [청소년의] 성숙은 기성사회 혹은 세대에 대해 순응, 화해의 태도를 가짐으로써 다음 단계의 성장으로 순조로운 진입을 예고한다”²⁴⁷고 하였다. 청소년의 성숙이 기성사회에의 편입이라는 말은, 환언하면, 청소년인 상태가 미성숙하다는 것이다. 그런 면에서 연구자가 바라보는 청소년은 불완전한 존재일 수 있다. 이것은 흥미로운 현상인

245 위의 글, 53.

246 위의 글, 35.

247 위의 글, 53.

데, 오늘날의 청소년극 실천/연구에서는 이러한 청소년관이 전면에서 드러나는 경우가 흔하지 않기 때문이다.

또한 필자의 청소년관은 우리 사회의 지배 이데올로기의 영향을 받고 있음이 드러난다. 이를테면 필자는 청소년극의 주제의 측면에서 자아성장 및 정체성 확립이 중요한 사안이라고 하면서 다음과 같이 논한다. “청소년 연극은 청소년 시기의 특징적인 면과 맞물려 자아성장, 정체성 확립이라는 공통된 주제를 가지고 있다. [...] 관객들은 극 중 인물처럼 누구나 느껴보았을 고민, 갈등에 공감하면서 자신을 다시 번 생각해보고 또 그것을 어떻게 극복해 나가는지에 대해 큰 관심을 표명한다.”²⁴⁸ 청소년기에 정체성 확립의 문제가 중요하다는 것은 이론의 여지가 없을 만큼 상식이 된 것이 사실인데, 사실 그 기원은 우리 사회의 청소년 지배 이데올로기의 하나인 발달 심리학의 패러다임이다. 그 영향이 연구자의 청소년 인식에서도 드러나는 점이 흥미롭다.

전술한 아동극의 경우와 마찬가지로, 청소년극의 실천과 연구에서도 예술가/연구자의 청소년관이 미치는 영향이 크기 때문에 매 사례에 드러나는 청소년관을 살펴보는 것의 유의미하다면, 위 논문에서 드러나는 청소년관의 양상은 흥미로운 점이 있다. 이후에 이야기하겠지만, 국립극단 어린이청소년극 연구소 이후에 진행된 많은 연구에서 청소년극의 주관객인 청소년이 주인이자 주체라는 의식이 명확하다면 위 논문이 집필되던 당시에는 그러한 청소년관이 아직 깊게 뿌리내리지 않았다는 사실을 엿볼 수 있기 때문이다.

“성적 정체성”에 대한 논의의 특성

필자는 “청소년기의 신체 생리적 특성과 관련한 청소년 연극은 청소년이 겪게 되는 성적 변화와 성숙화의 과정을 보여줌으로써 청소년 연극만이 가질 수 있는 주제적 특성을 나타내고 있다”²⁴⁹고 하였다. 이때 재미있는 점은 최근 청소년극과 청소년 연구에서 소위 성이나 젠더에 대한 논의가 많이 다양화되는 데 비해서 이 연구에서는 양성애를 기준으로 한 성을 이야기하고 있다는 것이다.

248 위의 글, 46.

249 위의 글, 64.

② 청소년 관객의 시선에 관한 연구

(1) 오판진, 「청공 축제의 청소년 관객 공감 양상 연구」 (2019)

— ‘제3회 청소년을 위한 공연예술축제’를 중심으로

오판진²⁵⁰의 논문에서는 청소년을 위한 공연예술축제인 청공 축제(제3회)의 공식 참가작 5편을 중심으로, 등장인물, 배경과 주제에 대해서 청소년 관객들이 어떠한 공감 양상을 보이는지 살펴보았다. 필자는 다섯 작품의 특징과 시놉시스 그리고 각각의 작품에 대한 청소년 평가단 5인의 의견을 종합하고 요약하여 소개한다. 필자에 따르면, 청공 축제의 청소년 관객들은 청소년이 주인공 공연을 좋아하고 청소년 관객의 삶과 가까운 사건이나 배경을 다룰수록 긍정적인 반응을 보였다고 한다. 또한 필자는 청소년 평가단이 대략 ‘청소년의 정서와 생각에 공감할 수 있는 공감성’과 ‘자기 세계를 벗어나 세상을 넓게 바라볼 수 있는 교육성’이 높은 공연을 관람하기 희망한다고 분석하고 있다.

청소년 관객의 공감이라는 문제

필자는 “청소년극 관람의 최종적인 목적은 청소년 관객의 공감에 있다”²⁵¹는 것을 전제로 “대체로 많은 청소년 관객은 자신의 사고나 정서와 근접하거나 개연성, 타당성이 있는 공연을 보고 싶어 한다”²⁵²고 주장하는데, 청소년 관객의 공감 여부는 청소년극 연구에서 중요한 사안이기 때문에 연구에서 그에 집중한다는 자체가 의미가 있다. 또한 필자는 청공 축제의 청소년 평가단이 합평회의 공연 평가에 참가하는 사실을 강조하면서, “이런 과정에서 청소년 평가단은 누구의 눈치도 보지 않고, 공연에 관해 자기 생각을 말하였다. 청소년 평가단의 이 합평회 내용이 아주 의미가 깊어서 제3회 청공 축제에서도 크게 주목하는 행사가 되었다”²⁵³고 하였다. 이어서 논문에서 청소년 평가단의

250 오판진, 「청공 축제의 청소년 관객 공감 양상 연구 — 제3회 청소년을 위한 공연예술 축제를 중심으로」, 『공연문화연구』 제39집(2019): 609-635.

251 위의 글, 613.

252 위의 글, 615.

253 위의 글, 623.

견해를 소개하고 있다. 청소년극에 대한 청소년의 공감 여부를 점검하는 데 있어서 청소년의 목소리와 시선이 중요하다는 인식을 바탕으로 논문에서 합평회의 존재를 강조하고 청소년 평가단의 목소리를 드러낸 점도 의미가 있다.

청소년의 공감 여부/양상을 탐구하는 방법

한편으로는 위와 같은 청소년의 공감 양상과 관련해서, 분석을 더 심화했더라면 하는 아쉬움이 남는다. 이를테면, 논문에서는 청공 참가작품에 대한 청소년 관객의 공감 양상을 살펴보기 위해서 특히 작품의 인물, 배경, 주제에 집중하였는데 그 요소들이 왜 중요한지 더 알고 싶다. 또한 논문 지면의 제약 때문일 수는 있으나, 논문에서 소개하는 작품마다의 시놉시스, 배경, 주제 등에 대한 설명이 다소 간략해서, 그 내용과 청소년의 공감 여부/양상의 관계를 정확하게 이해하기에는 정보가 부족한 면이 있다. 그래서 청소년 관객 혹은 평가단의 공감 양상이 단지 위에서 말한 또래 주인공의 출연 여부 혹은 배경, 주제 등의 친숙함 때문인지 혹은 그를 포함한 작품의 다른 역학 때문인지에 대한 의문이 남는다. 국립극단 어린이청소년극연구소, 청공 축제 등에서 이미 청소년 관객의 공감을 이끌기 위한 다양한 제도와 장치를 마련하고 있고 그 취지에 대한 사회문화적 공감대도 형성되었다면, 이제는 실제 청소년의 공감 여부/양상을 연구하는 방법에 대한 탐구가 더 진행되어야 함이 드러나는 대목이 아닌가 한다.

(2) 노유경, 「청소년 관객 확보를 위한 청소년극 전략 연구」 (2021)

노유경²⁵⁴은 그의 석사학위논문에서 청소년극의 주관객인 청소년이 공연에 매력을 느끼게 하고 관객을 확보하는 “전략”은 어떻게 성립될 수 있으며, 또 무엇을 의미하는 것인가?의 문제의식에서 출발해서 “청소년극에서 청소년 관객을 끌어들이기 위한 전략이 어떻게 활용되고 있는지를 분석하여 청소년극의 정체성을 보다 공고히 할 수 있는 특징을 살펴보는 것”²⁵⁵을 목표로 하

254 노유경, 「청소년 관객 확보를 위한 청소년극 전략 연구: 국립 어린이청소년극연구소 작품을 중심으로」, 석사학위논문, 서울대학교, 2021.

255 위의 글, 10.

고 있다. 그래서 청소년 관객의 능동적 역할을 중시하는 국립극단 어린이청소년극연구소의 제작 시스템을 소개하고, 특히 연구소의 <비행소년 KW4839>와 <좋아하고 있어>의 소재와 인물 분석을 통해 두 작품이 어떻게 청소년 관객의 공감을 부르는지 살펴본다. 이어서 청소년기의 뇌 발달 특성을 근거로, 감정과 감각 추구를 중시하는 청소년기의 특성과 위 두 작품의 양식이 어떻게 조화를 이루는지 탐색한다.

청소년극의 '주요 수신자'인 청소년

무엇보다 이 논문의 장점은 "...청소년극 창작자들은 작품의 주요 수신자로 지정된 청소년을 더 잘 이해하기 위해 청소년에 대한 수평적 시각을 지니고 작업할 필요"²⁵⁶가 있다는 문제의식에서 출발하는 점이다. 청소년극은 청소년이 주관객이며 그들의 시선을 고려해야 한다는 것은 청소년극의 대전제이고 이미 청소년극 현장에서는 그와 관련한 실천이 많이 이루어지고 있음에도 불구하고 의외로 그것을 연구에서 언어화한 사례가 많지 않다. 그래서 필자가 청소년극 연구에서 중요한 문제를 제기하고 있는 것은 의미가 크다.

뇌과학에 기반한 청소년 이해

한편 필자는 청소년극의 주 수신자가 청소년이고 그 시절의 고유성이 있기 때문에 "청소년 맞춤 창작이 필요"하다고 하면서 주로 뇌과학을 근거로 청소년기의 긍정적 고유성에 대해서 이야기한다. 예를 들면, "이성과 판단능력을 담당하는" 전두엽이 성인기가 돼서야 발달되기 때문에²⁵⁷ 청소년이 감정적이고 충동적이며 집중이 어렵다²⁵⁸거나 "청소년은 '위험 추구'와 '새로움/감각 추구'라는 특징을 갖게 된다"²⁵⁹는 주장이 그 예이다. 그리고 흥미롭게도 필자는 이러한 특성을 부정적으로 평가하기보다 오히려 청소년의 강점이라고 하고 있다. 예를 들어, 필자에 따르면, 뇌가 발달하고 어른이 되는 것은 스스로를

256 위의 글, 27.

257 위의 글, 19.

258 위의 글, 21.

259 위의 글, 23.

억압할 수 있기 때문에 오히려 아쉽고 안타까운 일이다.²⁶⁰

청소년의 시선을 이해하기 위해서 뇌과학을 근거로 '비억압' 등 청소년기의 긍정적 특징을 이야기한 의도는 좋지만, 그러한 접근과 관련해서 몇 가지 질문이 생긴다. 우선 뇌과학을 근거로 한 인생 시기의 특성을 얼마나 입체적으로 설명할 수 있을까 하는 점, 그리고 특정 이론에 근거해서 청소년의 특성을 일반화하게 되면 오히려 청소년을 대상화하는 부작용이 있지 않을까 하는 점이다. 청소년의 고유성을 찾고자 하는 문제의식은 좋은데, 그로 인해 뇌과학에 전적으로 의존할 경우 한 학제의 패러다임에 갇히는 것은 아닌가 하는 점이다.

당사자성과 작품의 관계

필자는 주 수신자가 청소년임을 고려한 맞춤형 제작의 필요성을 이야기하기 위해서 특히 국립극단 어린이청소년극연구소의 <비행소년>과 <좋아하고 있어>의 사례에서 청소년의 공감을 이끌어낸 요소를 분석하고 있다. 이를 테면 극에서 청소년의 고민을 다룬 점이나, 극중 언어 습관, 핸드폰 활용 패턴, 의상 등의 요소가 얼마만큼 실제 청소년의 삶과 밀접한지에 대해서 이야기한다. 해당 부분에서 청소년의 당사자성에 대한 논의에 충실하게 집중한 점은 장점인데, 앞에서 이야기한 극중 요소들이 작품 전체의 유기적 구조 속에서 어떻게 기능했는지에 대한 분석을 더 심화했더라면 하는 아쉬움이 있다. 그리고 청소년의 특성인 감정 중심의 표현 혹은 감각 추구 성향 등과 조화를 이루는 작품의 양식을 소개한 점은 흥미로운데, 다시 그것과 작품 전체와 어떤 관계가 있는지 더 이해하고 싶다. 논문에서 두 개의 공연 사례만 집중적으로 다루기 때문에 여러 사례를 다루는 경우 보다 연극적 분석을 심화할 여지가 있고, 그래서 더 아쉬움이 남는 것 같다. 한편 이러한 점을 주목할 필요가 있는데, 청소년극을 창작/이해하는 과정에서 청소년의 당사자성을 고민할 때 위와 같은 아쉬움 내지는 불균형을 자주 경험하기 때문이다. 당사자성에 대한 고민에 몰입하다 보면 그것과 작품의 미학적 목표의 관계에 대한 고민의 끈을 놓치는 일이 발생하기 쉽다. 위 논문은 그만큼 두 가지 분석을 병행하는 것이 중

260 위의 글, 23.

요하면서도 어렵다는 점이 드러나는 사례가 아닌가 한다.

국립극단 어린이청소년극연구소 시스템에 대한 성찰

필자는 “단순히 소비자 측면에 국한된 수동적 존재가 아닌 생산자로서 협력할 수 있는 존재로 여기며 이들[청소년들]을 문화적 주체로 호명”²⁶¹하여 청소년극 창작과정에 참여시키는 국립극단 어린이청소년극연구소의 시스템 자체는 긍정적으로 평가한다. 하지만 그럼에도 불구하고 “<비행 청소년 KW 4829>에서 청소년 창작자의 존재감은 휘발되어 찾아볼 수 없다”면서 비판적 시각을 드러내기도 한다. 또한 “다양한 청소년들의 목소리와 모습을 담아냈지만 그 결과물로 볼 수 있는 청소년극에서 관객이 인지하는 것은 ‘성인들이 만든 작품’이라는 점에서 청소년을 문화적 주체로 호명하며 구축한 ‘청소년극 창작 시스템’이 역설적이게도 사회 내에서 청소년에게 주어지는 주체적 역할의 한계를 반영하고 있는 것으로 보인다”²⁶²고도 한다. 그동안 청소년을 적극적으로 참여시키는 국립 창작 시스템의 장점에 대해서는 많이 알려졌지만, 청소년을 주체로 호명하고자 하는 목표가 얼마나 실현되었는지의 여부는 그 중요성에도 불구하고 충분히 탐색되지 않았기 때문에 필자의 성찰은 의미가 있다. 전술한 대로, 국립극단 어린이청소년극연구소의 예술 프로그램이 실제 프로덕션에서 청소년 관객의 공감을 얼마나 이끌어내고 있는지에 대한 검토가 필요하다.

㉓ 문화 속 청소년극을 다룬 연구

(1) 이은경, 「청소년극에 나타난 문화 다양성의 의미」 (2018)

이 논문에서는 “청소년이 소수 문화에 속할 뿐 아니라 [청소년극에서] 기존 성인 중심 연극에 비해 문화 다양성을 더 적극적으로 수용하고 있기 때문에” “소수 문화에 대한 차별을 비판한 창작극 중에서 여러 번의 재공연으로

261 위의 글, 30.

262 위의 글, 37.

우수 레퍼토리가 된 <바람직한 청소년>, <XXL레오타드 만나수이 손거울>, <파란나라>, <외톨이들> 네 작품을 대상으로 문화 다양성이 어떻게 수용되고 있는지 살펴보았다”²⁶³. 필자는 문화 다양성이라는 개념에 대한 깊은 이해를 바탕으로 네 작품에서 그것이 어떻게 드러나는지 진지하게 살펴본 후 다음과 같은 의미를 부여하고 있다. “...이 작품들은 소수문화에 주목하여 이해의 지평을 넓혔다는 점, 차이를 차별 배제 혐오하는 우리 사회의 부조리를 구체적으로 드러냈다는 점, 톨레랑스의 필요성을 확인시켰다는 점 등에서 문화다양성의 의미가 두드러진다. 문화다양성이라는 개념을 구체적으로 이해하고 창작하지는 않았겠지만 동시대의 중요한 화두를 작품 속에 수용했다는 점에서 충분히 유의미하다. 예술은 시대를 외면하지 않고 함께 호흡해야 한다”²⁶⁴.

문화 다양성이라는 화두

논문의 장점의 하나는 “문화 다양성”이라는 시대적 화두에 대한 필자의 깊은 이해가 논문 곳곳에 드러나는 점이다: “차이를 인정하고 연대하는 것은 문화 다양성의 핵심 가치다.”²⁶⁵ “문화 다양성의 중요한 가치는 ‘조화로운 공존’이다.”²⁶⁶. “문화 다양성의 실천은 톨레랑스로부터 시작된다고 하겠다.”²⁶⁷ 문화 다양성에 대한 이해와 진지한 관심이 연구를 견인하면서, 문화 다양성이라는 개념이 청소년극을 들여다보는 렌즈의 기능을 한다. 이를테면, 연구자가 차별에 대한 이해가 깊기 때문에 <레오타드>에서의 차별이 구체적으로 어떤 기준으로 드러나는지 다층적인 분석이 가능하다.²⁶⁸

청소년의 주체성에 대한 관심

한편 청소년극 연구에서 중요한 사안 중 하나가, 우리 문화 그리고 청소년극에서 청소년에게 얼마만큼의 행위 주체성이 있는가의 문제다. 청소년극

263 위의 글, 15.

264 위의 글, 36.

265 위의 글, 20.

266 위의 글, 22.

267 위의 글, 28.

268 위의 글, 23.

이 청소년을 얼마만큼 주체로 호명하고 있는가의 문제에 있어서 그들의 행위 주체성을 이야기하지 않을 수 없기 때문이다. 그래서 위 논문의 필자가 시대적으로, 그리고 최근 청소년극 장르에서 청소년의 주체성을 강조하는 점을 주목하는 점은 의미가 있다. 예를 들어 필자는 “21세기에 들어 창의성 교육이 강조되면서 청소년의 자율성을 인정하기 시작했다. [...] 결정적으로 촛불혁명의 광장에서 정치적 발언과 행위를 통해 청소년 스스로 주체성을 가진 존재임을 확인시켰다”²⁶⁹고 하여 시대적 흐름 속에서 청소년의 주체성 변화를 읽어낸다. 혹은 <외톨이들>을 이야기하면서 “이 작품은 청소년에 대한 관습적 사고에서 벗어났다는 점에서 돋보인다. 청소년이 주인공인 대부분의 작품에서 이들은 계몽의 대상, 아니면 보호의 대상으로 그려진다. 청소년은 정신과 행동에서 미숙하다는 전제에서 출발하기 때문이다. 하지만 이 작품의 청소년은 주체적이고, 어른들의 삶까지 변화시키는 존재다”²⁷⁰고 하여 필자가 청소년극에서 청소년 행위 주체성의 중요성을 이해하고 그에 대한 민감성을 가지고 개별 작품에서 그것을 읽어내고 있음이 드러난다.

그래서, 그 모든 것이 동시대 청소년에게 갖는 의미

‘청소년극이라는 장르에서 문화 다양성을 적극적으로 수용한다’는 사실 혹은 연구 대상인 작품에서 청소년을 주체로 세우고 있다는 사실이 문화적으로 그리고 청소년극 연구의 관점에서 의미가 있는 것은 자명하다. 그런데 청소년극 연구에서는 궁극적으로 동시대 청소년들의 당사자성에 관심을 갖기 때문에 위 사실이 청소년 관객에게 갖는 의미에 대해서 생각해보게 된다. 청소년 관객의 입장에서 문화 다양성의 적극적 수용이 갖는 의미가 무엇인가? 한편, 필자는 <바람직한 청소년>을 분석하면서 “이들이 차별의 감정을 갖게 된 것은 교장과 체육선생으로 표상되는 기성세대의 왜곡된 편견 때문이다”고 하거나²⁷¹ <레오타드>를 분석하면서 “작품 속에서 차별의 논리를 합리화하고,

269 위의 글, 16.

270 위의 글, 33.

271 위의 글, 21.

강요하는 존재는 어른들이다”²⁷²라고 한다. 환언하면, 이는 작품 속 청소년은 어른에 비해서 서로의 차이를 이해하고 공존할 수 있다는 생각을 내포하는 것이다. 많은 작품에서 문화 다양성을 수용하는 주체가 청소년이라는 사실은 청소년에 대해서 무엇을 말해주는가? 그리고 실제의 청소년 관객은 이러한 극중 현실과 청소년상에 대해서 어떻게 반응할 것인가? 논문의 내용에 따르면 청소년극이라는 분야는 문화 다양성에 관심을 갖는 다양한 사람들에게 이미 의미 있는 진공일 수 있는데, 그들 외에 특히 동시대 청소년에게는 그 사실이 어떤 의미를 갖는가?

(2) 김태희, 「윤대성의 청소년극에 나타나는 젠더 문제 연구」 (2018)

김태희²⁷³의 논문은 윤대성 희곡의 젠더 문제를 이해하는 데 있어서, 90년대 이후 노년 희곡뿐 아니라 1980년에 발표한 청소년극의 젠더 의식을 밝히는 것이 중요하다는 생각에서 출발한다. 그리고 윤대성의 청소년 뮤지컬 <방황하는 별들>, <꿈꾸는 별들>, <불타는 별들>에서 드러나는 젠더 문제를 연구한다. 논문에 따르면, 별 시리즈의 청소년들은 “당돌한 연애의 주체이자 성애화의 대상이면서 동시에 가부장(혹은 가부장의 대리자)의 영향 하에 있는 인물로 그려졌다”²⁷⁴. 그리고 극 중 가부장들은 전통 사회에서만 권위를 갖지는 못하지만, 그럼에도 남자 청소년들은 여전히 가부장의 목소리를 대변한다. 그래서 필자는 윤대성이 <별 시리즈>에서 “가부장제, 경직된 기성세대의 태도를 비판하며 청소년들에게 큰 호응을 얻었지만, 여전히 남성중심적인 시선을 견지하고 있었던 것”²⁷⁵을 지적하고 있다.

청소년 젠더 분석의 의미

이 연구는 청소년극을 다루고 있기는 하지만 윤대성이라는 작가의 여정

272 위의 글, 26.

273 김태희, 「윤대성의 청소년극에 나타나는 젠더문제 연구」, 『인문사회과학연구』, 제19권 1호 (2018): 213-235.

274 위의 글, 231.

275 위의 글, 231.

에서 젠더 측면에서 작가의 인식변화에 집중하고 있기 때문에 당연히 극 중 청소년/녀의 젠더 문제만 중점적으로 다루기보다는 젠더를 보다 폭넓게 다루고 있다. 그런데 청소년극 연구의 관점에서는 필자의 젠더 연구가 특히 극중 청소년들의 젠더 분석을 포함하고 있는 점이 의미가 있다. 청소년극 연구에서 계층, 및 젠더 분석을 포함한 청소년상 분석이 중요하기 때문이다. 필자는 <별 시리즈> 청소년들이 겪는 문제와 캐릭터들의 특징을 성실하게 분석하면서, “가부장제의 타자인 청소년을 형상화하는 데 있어서도 여성과 남성의 구별이 여전히 유효함”²⁷⁶을 지적하며 “청소년들은 연령과 젠더 두 가지 측면에서 이중적인 타자로 가부장제 사회 내에서 균열을 겪고 있었다”²⁷⁷고 하였다. 그에 비해서 남자 청소년들은 가부장적 시각을 대변하고 있다고 하면서, 이는 윤대성이 “가부장 제도의 위기를 인지하고 기성세대의 잘못을 인정하고 있지만 동시에 청소년들에게 가부장의 대리인이 되길 주문함으로써 여전히 전통적인 젠더 의식에서 기반하고 있음”²⁷⁸을 보여준다고 하였다. 이러한 필자의 통찰이 특히 당시 그리고 현재의 청소년/녀 관객에게 갖는 의미에 대해서 더 탐구한다면 <별 시리즈>가 윤대성의 초기작으로서뿐 아니라 특히 청소년극으로서 갖는 의미에 대해서 흥미로운 발견이 일어나지 않을까 싶다.

<별 시리즈>의 청소년 공감 요인은 무엇인가

필자는 <별 시리즈>가 창작될 무렵의 한국 사회에서 청소년 비행의 근본적인 문제로 “기성세대와의 대화 단절”이 문제시되었다고 하면서, “윤대성의 작품이 폭발적인 인기를 누렸던 이유는 바로 이런 근본적인 문제를 다루고 나아가 기성세대 스스로의 자기반성을 보여주고 있기 때문이었다”²⁷⁹고 평가하고 있다. 그런데 필자가 기성세대와의 대화 단절이 비행의 근본 문제라고 주장할 때 근거로 삼는 것은 동아일보의 글인데, 청소년 비행의 원인을 이야기할 때 일 개 일간지의 주장만 인용하는 것은 청소년의 상황에 대한 입체적인 이해로 이

276 위의 글, 221.

277 위의 글, 221.

278 위의 글, 227.

279 위의 글, 223.

어지기 어렵지 않은가 한다. 청소년극 연구에서 청소년 관객의 당사자성이 중요한 문제이기 때문에, <별 시리즈>에 청소년이 열광한 이유를 이야기할 때 당시 청소년들의 입장을 충분히 고려하기 위해서는 그들의 현실에 대한 보다 다각적인 분석이 필요할 수 있다.

청소년/청소년에 대한 사회적 이해

논문의 장점이자 흥미로운 점은 희곡 그리고 그 안의 청소년상과 작품을 둘러싼 시대와 문화를 연계해서 탐구하고 있다는 점이다. 필자는 80년대 이후 청소년에 대한 사회적 관심에 대해서 논하면서²⁸⁰, 특히 당대의 청소년상에 대해서 다음과 같이 이야기하고 있다. “이미 1970년대 후반 무렵 청소년들은 국가 재건의 일꾼에서 이성교제 주인공으로 급부상되었고 소비자화 성애화됨과 동시에 자식과 남편을 위한 순결 교육의 대상이었다. 이는 1980년대에도 고스란히 반복되면서 심화되는 양상을 보여준다”²⁸¹. 이처럼 청소년극 혹은 청소년 캐릭터를 동시대의 사회문화적 맥락과 연관짓는 것은 청소년극을 우리 문화의 일부로 이해할 수 있게 하고 청소년 캐릭터가 어떻게 구성되었는가에 대한 사회문화적 이해를 가능하게 하는 점에서 의미가 있다. 한편, 아동극 연구에 비해서 청소년극 연구에서 이러한 접근/이해가 꽤 존재하는 것이 무엇을 의미하는지 궁금하다.

(3) 최배은, 「‘문화 산업 시대’ 청소년 이야기의 확장 and 변모」 (2021)

최배은²⁸²은 “2000년대 이후 문화 산업 시대의 청소년 이야기들은 매체와 갈래가 보다 확장되면서 기존의 관습을 깨고 새로운 양상을 보이고 있다”고 하면서 본인의 연구에서 “2000년대 이후 [...] 문화산업 시대가 초래한 청소년 이야기의 대체적인 특징을 고찰하고자 한다”²⁸³고 하였다. 논문에서는 2000년

280 위의 글, 217.

281 위의 글, 221.

282 최배은, 「문화 산업 시대 ‘청소년 이야기’의 확장 and 변모」, 『현대문학의 연구』, 제74호(2021): 489-514.

283 위의 글, 492.

대 이후 청소년 문학, 청소년극, 웹툰, 웹소설, 웹드라마의 양상을 살피고 있으며, 청소년극은 필자가 다루는 여러 청소년 이야기 중 한 부분을 구성한다. 한편 필자는 “청소년극의 경우 각 경향에 대해 전체적으로 조망하는 연구들이 다소 이루어졌으므로 그 연구 결과를 참고한다”²⁸⁴고 하였다. 이어서 청소년극의 형성 동력이 국가 지원임을 지적하고, 국립극단 어린이청소년극연구소의 창작 인큐베이팅 프로그램이나 청소년극 창작벨트에 대해서 소개하면서, 그에서 청소년을 창작 주체로 참가시킴을 강조하고 있다.

하나의 짧은 논문에서 “청소년 이야기”에 포함되는 여러 장르를 동시에 다루고 있어서 지면의 한계가 있는데다가, 청소년극의 경우 ‘기존 연구’를 참고했다고 밝히고 있지만 사실은 선행 연구가 많지 않아서 기존 문헌을 근거로 청소년극 분야 전체를 적절하게 조망할 수 있을지 의문이 생긴다. 예를 들면, “청소년극은 청소년 감상자를 대상으로 하여 청소년들을 억압하는 현실에 대해 폭로하고 비판하는 이야기가 많았다”²⁸⁵는 분석이 정확히 어떤 범주의 작품들을 근거로 한 것인지 궁금하다.

청소년극 분야에 관한 흥미로운 언급

그럼에도 불구하고, 논문에는 청소년극 분야에 관한 흥미로운 언급들이 존재한다. 그리고 필자가 그러한 아이디어들을 인접 장르와의 비교를 통해서 소개하고 있기 때문에, 청소년극 장르의 거시적 특성에 대해서 더 생각할 수 있는 점이 논문의 장점이다. 첫째, 논문에서는 국립극단 어린이청소년극연구소의 창작 과정에서 청소년을 주체로 호명함을 이야기하면서 “이전의 청소년에 대한 교육적 관점에서 벗어나 청소년에 대한 고정된 이해를 반성케 한다”²⁸⁶고 하였는데 청소년극은 청소년의 주체성을 보호하는 분야라는 인식이 여기서도 드러나는 점이 흥미롭다. 둘째, 논문에서는 <빨간 버스>와 <XXL레오타드 만나수이 손거울>의 예를 들면서, 청소년극 분야에서 “퀴어나 젠더 문제를

284 위의 글, 493.

285 위의 글, 510.

286 위의 글, 510.

소재적 차원에서 희화화하지 않고 청소년의 성장 문제로 진지하게 탐구했다”²⁸⁷고 하여 청소년극 분야에서 성 정체성의 문제를 적극적으로 탐색하고 있다고 보았다. 마지막으로, 논문에서는 <내 이름은 오동구>와 <철가방 추격작전> 등의 예를 들어서 청소년 소설, 연극, 영화, 웹툰, 웹소설, 웹드라마 등이 서로 활발히 각색되면서 청소년 이야기의 장르 간 교섭이 이루어진다고 보았다.

위의 주장들은 몇 가지 점에서 흥미롭고 중요한 것들이다. 우선, 세 가지 주장 모두 다른 글에서도 반복되어 등장하기 때문에 청소년극의 특성에 대한 논의를 시작하는 출발점이 될 수 있다. 또한, 청소년의 행위 주체성을 보호하는 면, 성 정체성을 예민하고 유연하게 다루는 면 그리고 광범위한 청소년 문화 네트워크와 청소년극이 연계되어 있는 면 등은, 만약 그것이 사실이라면, 모두 청소년극 분야의 장점 혹은 잠재력을 보여주기 때문이다.

④ 1980년~현재 한국 청소년극 연구 경향과 쟁점에 대한 소결

위의 청소년극 연구에서 드러나는 첫 번째 특징은 대부분 청소년의 공감 여부/양상의 문제를 중시하는 점이었다. 사실 이미 80년대 <별 시리즈> 창작 당시부터 창작자들은 실제 청소년을 만나거나 그들을 관찰하면서 작품을 창작하였고, 그것은 청소년의 공감 여부가 그 당시에 중요한 이슈였음을 드러낸다. 그런데 국립극단 어린이청소년극연구소 개소 이후 연구소에서 동시대 청소년을 주체로 호명한다는 철학을 내세우고, 그것을 실현하는 제작 시스템을 바탕으로 청소년의 공감을 이끌어내고자 하는 노력을 조직적으로 기울이면서 그 취지를 공론화했기 때문에 그러한 인식이 강화되고 사회적으로 정착된 것이 아닌가 한다. 그래서인지 많은 연구에서 청소년극의 주인이 청소년이고 청소년의 공감을 불러야 한다는 사실에 대해서 공감대가 충분히 형성된 점이 흥미로웠다. 청소년극의 역사가 아동극에 비해서 짧음에도 불구하고 위와 같은 현상이 두드러지는 것을 보면서, 국립극단 어린이청소년극연구소 같은

287 위의 글, 496.

국가 주도 기관의 철학과 제도가 한 장르의 담론을 형성하는 데 있어서 갖는 막대한 영향력에 대해서 생각하게 되었다.

그런데, 청소년 관객의 당사자성을 고려하는 것의 필요와 의의에 대한 공감대는 충분히 형성된 반면, 청소년의 공감을 끌어내는 방법 혹은 공감 여부를 탐색하는 방법에 있어서의 연구는 더 세분화될 필요가 있는 것으로 나타났다. 이를테면, 청소년 관객의 당사자성과 청소년극의 작품성에 대한 고민을 어떻게 동시에 진행할 수 있는가의 과제 등을 해결해야 한다. 또한, 청소년의 공감과 참여를 이끌어내는 국립극단 어린이청소년극연구소, 청공 축제 등의 시스템이 존재하는 것에서 더 나아가서, 그러한 제도/장치들이 청소년 관객의 공감에 실질적으로 어떤 영향을 끼치는가에 대한 연구가 필요하다.

또한 초창기 청소년극 논문과 최근 논문에 드러난 청소년관 사이에 차이가 있는 점이 흥미로웠다. 이를테면, 최근 논문에서는 많은 경우 청소년의 주체성을 당연시하고 강조하였는데 초창기 논문에서는 이러한 인식이 전면에 드러나지 않고 보다 다양한 청소년관이 혼재되어 있었다. 이는 실제로 우리 사회에서 청소년에 대한 인식이 변화한 점, 그리고 최근에 창작된 일련의 청소년극에서 주체로서의 청소년에 관심을 가진 점 등이 복합적으로 영향을 끼친 결과가 아닌가 한다. 한편, 성적 정체성에 대한 논의의 경우에도 초창기 논문에서는 양성애 기준의 보수적인 성을 논하였는데, 최근 논문들에서는 청소년극에서의 성에 대한 논의가 다양화된 점도 흥미로웠다.

또한 청소년극 연구의 경우, 아동극 연구의 경우처럼 섬처럼 존재하기보다 우리 사회의 문화 담론과 관계를 맺는 경우들이 있었다. 예를 들면, 청소년극 장르가 문화 다양성, 퀴어나 젠더 등의 사안에 대해서 개방적이고 유연하게 접근하는 점을 긍정적으로 보는 사례들이 있었다. 청소년극 장르를 한국의 사회문화적 맥락 속에서 이해하는 것은 지적으로도 흥미로운 작업이지만, 무엇보다 청소년극의 주체인 청소년에 대해서 입체적인 이해를 가능하게 한다는 점에서 의미가 있다. 그런데, 청소년극의 진보성을 이야기하는 경우 신중해야 할 점이 있는데, 그 과정에서 청소년들이 오히려 이상적인 인간 혹은 진보의 아이콘으로 대상화되지 않는가 하는 문제이다.

한편, 청소년기의 긍정적 고유성을 뇌과학의 패러다임 속에서 찾으려는 접근이 존재했다. 발달 심리학의 경우와 마찬가지로 특정 학제에서의 청소년 이해/이론에서 출발할 경우 우선은 그 내용이 타당한가에 대해서도 점검이 필요하지만, 그러한 접근이 좋은 의도에서 출발했음에도 불구하고 청소년 관객을 오히려 집단화, 대상화하는 것이 아닌가 하는 질문이 남는다. 어린이청소년극학에서 발달심리학이나 뇌과학을 참고하는 일의 적절성에 대해서는 지속적인 논의가 필요하다.

또한, 위 연구에서 청소년극학이 아닌 인접 학문에서 청소년극을 다루는 연구가 대부분이었고 그로 인해 청소년극에 대한 논의가 풍성해지고 해당 장르를 한국 문화 속에서 거시적으로 이해할 수 있는 것은 장점이었다. 그러나 청소년극학이라는 독립된 학제에서 해결해야 할 연구 문제들이 충분히 논의되지 못하는 점이 아쉬웠다. 무엇보다 청소년의 당사자성에 대한 논의가 본격적으로 심화되지 못하는 경우들이 있었다. 또한 청소년 관객의 당사자성을 연구하기 위해서 그들의 삶과 목소리를 다루는 질적 연구가 꼭 필요하다면, 질적 연구가 이루어지지 않고 있는 점이 연구의 공백인 것으로 드러났다. 그 외에 발달 심리학이나 뇌과학 등의 이론으로 개별자인 청소년 관객을 이해하는 것이 가능하고 적절한가 등의 문제를 논의하고자 할 때, 여러 번 말한 대로, 독립된 어린이청소년극학 플랫폼이 필요한 것으로 드러났다.

마지막으로, 청소년극 연구의 경우 아동극 연구와 달리 과거나 역사에 관한 연구보다 국립극단 어린이청소년극연구소 개소 이후의 현황에 관한 연구가 주를 이루었지만, 각 논문에서 부분적으로라도 청소년극의 역사를 다루는 경우 아동극과 유사한 현상이 드러났다. 소위 청소년극의 대표 극단, 작품들을 기술하는 기준이 불분명하다는 점이다. 한편, 초창기 청소년극 연구에서는 다양한 층위의 민간 극단들이 많이 언급되었는데, 최근 논의는 국립극단 어린이청소년극연구소와 주요 축제를 중심으로 진행되는 점에서 아쉬움이 있었다. 이후 청소년극 연구에서는 민간 극단들을 포함하여 다양한 규모와 성격의 청소년극에 관심을 가질 필요가 있다.

IV. 결론

지금까지 근대 이후 100년간 어린이청소년극을 다룬 학위, 학술 논문을 탐색하면서 그에 드러나는 연구 동향 그리고 어린이청소년극의 주요 흐름과 쟁점을 두 부분으로 나누어 살펴보았다. 첫 부분에서는 1920년대에서 70년대 까지, 두 번째 부분에서는 1980년대부터 현재까지의 시기를 다루었다. 전술한 대로, 두 부분에서 다루는 자료의 양과 성격이 달라서 두 파트의 연구도 각각의 고유성을 지닌 채 진행하였다. 앞부분에서는 주로 국문학/아동문학 분야의, 꽤 많은 수의 논문을 범주화하고 전체적인 지형을 그려서 알기 쉽게 설명하였다. 80년대 이후를 다루는 연구는 주로 연극학/공연학 논문을 포함한 인문학 논문들이었는데, 적은 수의 자료들이어서 매 사례마다 깊게 분석하면서 연구의 패턴을 파악하였다.

서로 다른 연구이지만 두 부분을 나란히 놓으니 흥미로운 발견이 일어난다. 우선 두 연구원 모두 독립된 학문으로서의 어린이청소년극학의 필요가 절실하다는 사실에 공감하였다. 손서희 연구원의 경우, 70년대까지의 아동극 연구가 국문학/아동문학의 하위 분야로 존재함으로 인해서 해당 학제로부터 수혜를 받을 수 있는 장점을 부각하면서도 공연텍스트 등을 다룬 연구가 적은 데 대한 아쉬움을 표현하였다. 강윤아 연구원의 경우, 80년대 이후 아동극을 다룬 연구 성과의 미미함을 이야기하면서, 특히 독자적인 아동극 학제/플랫폼의 부재로 인해서 담론이 형성되지 못하는 상황을 문제 삼고 있었다. 청소년극 연구의 경우도 마찬가지였는데, 특히 관객의 당사자성의 문제를 깊게 논의하고 발달 심리학이나 뇌과학 등 어린이청소년극 이해의 이론적 배경에 대한 논의를 진행하는 데 있어서 독립된 어린이청소년극학이 필요하다고 보았다. 70년대 이전의 아동극에 대해서 국문학의 관점에서 진행한 버젓한 연구들이 존재하는 것, 그리고 80년대 이후 아동극이나 청소년극에 대해서 연극학/공연학 외 인문학에서라도 논의가 이루어진 것은 다행스러운 일이다. 하지만 언젠가는 국문학, 연극학 등의 인접 학문에 기대서가 아니라 독립적인 어린이청소년극학 내에서 연구 성과가 충분히 쌓이고 어린이청소년극 담론이 형성되어 관련 연구 동향을 탐색할 수 있기를 바란다.

두 번째로, 두 파트의 연구에서 공통적으로 등장한 문제 의식은 바로 아

동극 연구에서 동시대 어린이의 시선이 중요하다는 점이다. 손서희 연구원은 아동극을 다루는 아동문학 연구에서 작품의 사회적 맥락을 탐색하는 것에 주목하면서, 이러한 접근은 특히 동시대 관객과의 상호작용이 필수적인 아동극의 경우 더 필요한 일이라고 하였다. 한편 강윤아 연구원의 경우 80년대 이후 아동극을 다룬 연구물에서 연구자가 어떤 아동관에서 출발하는가가 연구 수준과 성과에 직접적인 영향을 끼친다고 하면서, 아동극 연구에서 아동의 시선에 대한 이해를 강조하였다. 그뿐만 아니라, 청소년극 연구에서도 청소년의 시선을 고려하는 것의 당위성과 청소년의 공감 여부를 탐색하는 방법에 대한 탐구의 필요성은 가장 주목받는 이슈였다. 두 파트를 구성하는 연구물들의 경우, 서로 다른 시대를 각각 다양한 학제에서 다루었지만, 손서희, 강윤아 연구원 모두가 어린이청소년의 시선에 대한 이해를 강조한 점은 그것이 꼭 필요한 접근이기 때문일 것이다. 따라서 어린이청소년의 시선을 고려하는 일 그리고 그 방법에 관한 연구는 이후 어린이청소년극학 플랫폼을 구성하면서 우선적으로 고려해야 할 사안이다.

마지막으로, 두 편의 연구에서 공통적으로 드러나는 관심은 어린이청소년극에서 정전의 문제에 관한 것이다. 손서희 연구원은 70년대 이전 아동극 연구에서는 아동문학 정전에 대한 논의가 이미 활발히 진행되고 있음을 지적하면서 어린이청소년극 연구에서도 관련된 논의를 시작할 필요가 있다고 이야기하였다. 강윤아 연구원도 특히 아동극의 역사와 현황에 대한 논의에서 시대별 대표 극단, 작품 등이 등장하는데, 이것이 민감한 주제인 만큼 보다 명확한 기준을 근거로 학문적 논의를 전개해야 한다고 하였다. 한편, 청소년극 연구에서도 같은 사안이 문제가 되었다. 향후 이와 관련한 논의는 한국어린이청소년극 연구에서 중요한 과제 중 하나로 다루어지길 기대한다.

본 연구를 기획할 당시부터, 연구자들은 어린이청소년극 연구물들이 우선 수적으로 많지 않기 때문에 학위/학술지 논문만을 근거로 방대한 아동극 역사 100년을 촘촘하게 돌아볼 수 없다는 한계에 대해서 잘 알고 있었다. 이 보고서는 비교적 짧은 연구 기간 내에, 그리고 주어진 소수의 연구물들을 근거로 아동극 분야의 의미 있는 연구 동향/쟁점을 통찰해보고자 한 노력의 결

과이다. 그럼에도 불구하고 연구 기획 단계부터 자명했던 연구의 한계는 여전히 존재하여, 이후 아동극 100년의 쟁점을 보다 광범위하고 자세하게 다룬다면 학위/학술지 논문 이외에 어린이 청소년극 전문지인 『어린이청소년극IN』(구, 『연극과 교육』 『아동청소년극포럼』) 그리고 특히 중흥기 이후 생존하는 전문가들의 구술 인터뷰 및 공연 영상 자료 등을 토대로 후속 연구를 진행할 필요가 있다.

마지막으로 본 연구 사업의 큰 의미는 현장과의 연계를 모색했다는 데 있다. 연구 보고서의 성격상 본문에서는 관련 내용을 다루지 않았지만, 연구 기획 단계부터 본 연구를 통해서 어린이청소년극 현장과 소통하고 현장을 지원하자는 취지가 분명하였고 그래서 중간 발표 포럼²⁸⁸에서 연구 내용을 현장 전문가들과 공유하기로 했으며 그 계획을 실천하였다. 열기가 뜨거웠던 중간발표/포럼에서 연구자들은 현장 전문가들과의 상호작용을 통해서 아동극 연구와 관련한 현장의 필요를 조금이나마 이해할 수 있었다. 또한 포럼 참가 현장 전문가들은 아동극 연구의 부재로 인해서 존재감 자체가 없던 아동극 연구에 대해서 관심과 참여 의지를 표현하였다. 특히 어린이청소년극 분야의 경우 이론과 실천이 짝을 이루고 협력하는 것이 그 성장에 꼭 필요하기 때문에 이것은 의미가 큰 일이다. 보고서 끝에 중간 발표/어린이청소년극 100년 포럼의 내용을 별첨하며, 본 연구가 이후 지속적인 연구-현장 간 연계와 협업의 출발점이 되기를 바란다.

288 포럼의 내용/현황이 궁금한 경우 국립극단 어린이청소년극연구소에서 제공하는 다양한 자료를 참고하기 바란다. 포럼에서 공유한 본 연구의 중간 보고 내용은 아래 링크에서 확인할 수 있다.
<https://www.youtube.com/watch?v=FbRT017zVoA>

참고문헌

1. 학술지 논문

- 김병주. “연극을 통한 교육, 문화, 그리고 사회적 변화 — 참여와 소통의 교육연극 방법론 T.I.E.(Theatre in Education)를 중심으로.” 영미문화 제8권 1호 (2008): 29—56.
- 김봉희. “나라잃은시기, 계급주의 아동극 운동 — 『신소년』과 『별나라』를 중심으로.” 아동문학평론 제36호, 2권 (2011): 48-75.
- _____. “경남지역 계급주의 아동극 연구 — 이주홍과 신고송을 중심으로.” 한국지역문학연구 제1권, 1호 (2012): 5-36.
- _____. “계급주의 아동극 형성과 전개과정 연구.” 배달말 제51호 (2012): 249-278.
- _____. “정인섭의 창작 아동극 연구.” 영주어문 제36호 (2017): 67-105.
- _____. “재복시기 신고송 문학과 통일문학의 전망 1 — 신고송의 아동극집 『새나라의 어린이』(조선인민출판사, 1948)를 중심으로.” 영주어문 제40호 (2018): 233-268.
- 김숙현. “어플라이드 시어터의 미학과 윤리 — 2000년대 이후 주요 논점과 그 변화를 중심으로.” 한국연극학 제79호 (2021):199-200.)
- 김태희. “윤대성의 청소년극에 나타나는 젠더문제 연구.” 인문사회과학연구 제19권 1호 (2018): 213-235.
- 박숙자. “1920년대 ‘아동극’의 발흥과 역사적 의미.” 아동청소년문학연구 제4호 (2009): 139-159.
- 박영기. “1950년대 김진수의 아동극과 교육적 성과 연구.” 동화와 번역 제38호 (2019): 41-66.
- 박중순. “이원수 아동극 연구.” 아동청소년문학연구 제7호 (2010): 111-150.
- 손증상. “박세영의 아동극 연구.” 한국극예술연구 제41호 (2013): 13-48.
- _____. “카프의 연극대중화론과 아동극 <少年 구루마관>의 기획.” 한국극예술연구 제45호 (2014): 35-62.
- _____. “『어린이』 아동극의 계급주의 수용과 그 의미.” 어문론총 제65호 (2015): 241-268.
- _____. “방정환의 동화극 <노래 주머니>의 탈식민성 모색.” 한국극예술연구 제47호 (2015): 47-79.
- _____. “일제강점기 정인섭의 아동극 창작 전략과 그 의미.” 한국극예술연구 제54호 (2015): 15-46.
- _____. “『동화』를 통해 살펴본 1930년대 중반 아동극의 존재양상과 그 의미.” 국어국문학 제179호 (2017): 193-218.

- _____. “송영과 아동문학, 정동으로서의 아동극 — 『별나라』를 중심으로.” 어문론총 제78호 (2018): 375-404.
- _____. “1960년대 아동극의 재구성, 제도화된 아동극 — 유치진을 중심으로.” 어문론총 제81호 (2019): 195-224.
- _____. “아동극 <수업료>와 소국민의 아동극.” 어문학 제145호 (2019): 329-359.
- _____. “전시체제가 아동극에서의 일상과 함세덕의 아동극.” 한국극예술연구 제66호 (2019): 131-161.
- _____. “1930년대 후반 아동극의 좌표, 지배와 균열 — 김진수의 <종달새>를 중심으로.” 한국극예술연구 제62집 (2019): 161-194.
- _____. “1960년대 아동극단 ‘새들’의 창단과 아동극의 전문화 — 창립공연 <토끼전>을 중심으로.” 어문론총 제84호 (2020): 153-178.
- _____. “방정환의 정신을 반영한 아동극 연구 — 방정환의 동화극 <한네레의 죽음>과 강훈구의 웹연극 <죽었니? 살았니?>를 대상으로.” 방정환연구 제6호 (2021): 185-215.
- _____. “일제시기 아동극의 교육연극 가능성 고찰 — 정인섭의 「어머니의 선물」을 중심으로.” 국제어문 제88호 (2021): 247-275.
- _____. “주평의 아동극계 권력 획득 과정 연구 — 전국아동극경연대회를 중심으로.” 어문학 제151호 (2021): 221-250.
- _____. “카프의 예술대중화론 모색과 실천, 별나라사 연합대학예회.” 국어국문학 제194호 (2021): 225-260.
- _____. “해방 후 복간 어린이의 아동극 연구.” 방정환연구 제7호 (2022): 219-250.
- 오판진. “한국아동극의 사적 전개.” 한국아동문학연구 제15호 (2008): 71-94.
- _____. “이원수 아동극의 인물 유형 연구.” 아동청소년문학연구 제9호 (2011): 81-108.
- _____. “『어린이』지 수록 동극 연구 — 장르명과 특징을 중심으로.” 아동청소년문학연구 제14호 (2014): 167-195.
- _____. “주평 희곡의 교과서 수록 양상 분석.” 교육연극학 제10권, 1호 (2018): 1-19.
- _____. “청공 축제의 청소년 관객 공감 양상 연구 — 제3회 청소년을 위한 공연예술 축제를 중심으로.” 공연문화연구 제39집 (2019): 609-635.

- _____. “현대 아동극의 정전 연구를 위한 시론 — 극단 학전의 레파토리를 중심으로” 공연과 이론 통권 87권 (2022): 128-140.
- 유인경, “극단 현대극장의 ‘어린이 명작극장’ 공연 활동과 그 의미.” 우리어문연구 제67권 (2008): 135-196.
- 이은경. “청소년극에 나타난 문화다양성의 의미.” 인문언어 제20권, 2호 (2018): 3-39.
- 임지연. “한국 근대 아동극 장르의 용어와 개념 고찰.” 아동청소년문학연구 제5호 (2009): 65-89.
- _____. “윤석중의 아동극 활동 고찰.” 아동청소년문학연구 제6호 (2010): 283-309.
- 장성희. “아동극단의 정체성과 창작 방식의 연동 연구 — 이야기꾼의 책 사례를 중심으로.” 방정환연구 제2권 (2019): 53-94.
- 장정희. “1960년대 ‘주평’과 ‘아동극강습회.’” 아동문학평론 제42권, 2호 (2017): 49-56.
- 장정희, 박종진. “근대 조선의 「한네레의 승천」 수용과 방정환.” 동화와번역 제30집 (2015): 215-243.
- 전지니. “극작가 함세덕과 식민지시기 아동의 현실: <암담>(1936)을 중심으로.” 근대서지 제24호 (2021): 224-236.
- 정봉석. “이주홍 희곡의 정체와 부산연극과의 접변양상 연구.” 한국문학논총 제38호 (2004): 187-211.
- 최명표. “방송동극을 통한 민족정체성의 추구 — 박의섭론.” 아동문학평론 제36권, 2호 (2011): 22-47.
- 최배은. “『어린이』 게재 희곡의 희극적 요소 연구.” 드라마연구 제50호 (2016): 183-207.
- _____. “문화 산업 시대 ‘청소년 이야기’의 확장과 변모.” 현대문학의 연구 제74호 (2021): 489-514.
- 홍창수. “방정환 동화극의 극작술 연구.” 한국극예술연구 제58호 (2017): 197-255.
- _____. “강소천의 아동희곡 연구.” 아동청소년문학연구 제23호 (2018): 309-341.
- LI, FUSHI. “일제 말기 만주 조선인 아동극에 대한 고찰 — <만선일보>에 수록된 작품을 중심으로.” 만주연구 제26호 (2018): 41-68.

2. 학위논문

- 김봉희. “신고송 문학 연구.” 박사학위논문, 경남대학교 대학원, 2007.
- 김영래. “한국 어린이 연극의 개선 방향 연구.” 석사학위논문, 한양대학교, 2014.
- 노유경. “청소년 관객 확보를 위한 청소년극 전략 연구: 국립어린이청소년극연구소 작품을 중심으로.” 석사학위논문, 서울대학교, 2021.
- 박재현. “한국 근대 아동극 연구 — 특히 신문화운동기(1919~1932)의 공연계보를 중심으로.” 석사학위논문, 동국대학교 문화예술대학원, 2002.
- 손증상. “1920-30년대 아동극 연구 — 『어린이』, 『신소년』, 『별나라』를 대상으로.” 박사학위논문, 경북대학교 대학원, 2018.
- 송지윤. “1980년대 이후 청소년극 연구 -전문 극단을 중심으로-.” 석사학위논문, 성균관대학교, 2005.
- 임성란. “주평 아동극 연구.”, 석사학위논문, 진주교육대학교 교육대학원, 2006.
- 임수선. “한국 어린이연극 연구.” 석사학위논문, 단국대학교, 2004.
- 장정희, 박종진, “근대 조선의 「한네레의 승천」 수용과 방정환,” 동화와번역 제30집 (2015): 215-243.
- 정한나, “서울 아동청소년 공연예술 축제 연구.” 석사학위논문, 동국대학교, 2002.
- 제인현, “한국 아동극의 공연 제작에 대한 연구 -교육극단 <사다리>를 중심으로.” 석사학위논문, 한양대학교, 1996.
- 한은숙. “한국어린이연극의 발달과정에 관한 연구.” 박사학위논문, 성균관대학교, 2005.
- 황세희. “연극인 주평(朱萍) 연구.” 석사학위논문, 동국대학교 대학원, 2004.
- Kim, Yuntae. “History of Children’s Theatre in Korea: From the Beginning to The Present Time(1920-1998).” PhD diss., New York Univerisity, 1999.

[부록]

포럼 참여자 설문 및 응답

연구 기간이었던 2023년 4월 15일(토)에 국립극단 소극장 판에서 국립극단과 아시테지 코리아의 공동기획 포럼으로 ‘어린이청소년극 100년의 시작과 현재’가 개최되었다.

연구팀은 본 연구의 중간 발표를 겸하여 해당 포럼에서 ‘주제발표2: 연구동향을 통해서 본 한국 어린이청소년극 주요쟁점과 흐름’을 발표하였다. 이 포럼에서는 그 외에도 ‘주제발표1: ‘어린이’의 등장 - 한국 근대 아동극의 형성과 의의’(발표자: 손증상 부경대 강의교수), ‘특별대담: 한국 어린이청소년극의 과거와 미래를 질문하다’(발표자: 김우옥 한국예술종합학교 명예교수, 방지영 아시테지 코리아 이사장) 및 종합토론 시간이 함께 마련되었다.

포럼을 마친 이후 연구팀에서는 ‘어린이청소년극의 연구와 현장 연계에 대한 모색’이라는 문제의식을 가지고 포럼에 참석한 청중에게 온라인 설문 링크를 발송하여 응답을 수합하였다. 포럼에 참석한 청중은 약 40여 명으로 어린이청소년극 창작자, 예술교육가, 관련 연구자 및 전공 학생, 어린이청소년극 및 예술교육 기관 담당자 등이었으며 12명이 설문에 응해 주었다.

설문은 기초 인적 사항과 연구 활용 동의 등의 기본사항 외에 아래와 같이 5개의 질문으로 구성되었다. 포럼의 내용에 대한 선호를 선택지로 묻는 질문 이외에 4개 질문은 서술형 질문으로 제시되었다. [부록]에서는 전체 질문의 내용과 응답자의 대답을 익명으로 전체 수록하여 소개하고자 한다. 응답은 띄어쓰기와 표준어에 따른 기본적인 교정 외에는 수정하지 않았다.

[질문]

1. <어린이청소년극 100년의 시작과 현재> 포럼에서 가장 흥미로운 내용은 무엇이었나요? (중복응답 가능) (이하 1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용)
2. 위 질문에 응답하신 이유와 함께 궁금한 점이나 의견이 있으면 적어주세요. (이하 2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견)
3. [연구팀 질문1] 연구팀에서는 기존 연구자들의 연구를 통해서 한국 어린이청소년극의 쟁점들을 도출하고 있습니다. 더불어 어린이청소년극 현장의 의견 또한 중요하게 바라보고자 합니다. 응답자 본인의 경험과 생각에 비추어 토론하고 싶은 주제에는 어떤 것이 있으신가요? (이하 3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국 어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견)
4. [연구팀 질문2] 연구팀에서는 지난 포럼에서 어린이청소년극 분야에서 연구와 창작의 연계에 대한 고민을 말씀드린 바가 있습니다. 응답자께서는 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의 협업이 필요하다고 생각하십니까? 그렇게 생각하시는 이유도 함께 말씀해 주세요. (이하 4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의 협업 필요성 여부와 이유)
5. [연구팀 질문3] 어린이청소년극 연구와 창작 작업을 연계할 수 있다면 응답자께서는 어떤 작업을 제안해보고 싶으신가요? (이하 5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안)

[응답자 1] (어린이청소년극 실천 교사)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

특별대담 어린이청소년극의 과거와 미래를 질문하다(김우옥 연출가, 방지영 아시테지 코리아 이사장)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

-

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국 어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

어린이 청소년들이 가장 시간을 많이 보내는 장소인 학교에서의 극 활용 방안, 연극놀이의 중요성

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의 협업 필요성 여부와 이유

창작자가 연구가가 되어야 한다고 생각합니다. 창작의 기본은 관찰과 질문이라고 생각하여 창작자가 직접 경험하고 연구한 결과를 토대로 창작 활동을 수행할 때 의의가 있다고 생각합니다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

교실 안에서의 어린이들의 놀이 관찰 및 놀이에서 출발하는 드라마 극화작업

[응답자 2] (창작자, 관련 전공 학생)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

특별대담 어린이청소년극의 과거와 미래를 질문하다(김우옥 연출가, 방지영 아시테지 코리아 이사장)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

-

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국 어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

지금까지 이 분야에서 실제 배우로 활동하셨던 분들의 경험담(종사하게 된 계기, 느낀 점, 한계점, 앞으로 발전 방향 등)을 들으면 좋겠습니다! 김우옥 연출가님의 인터뷰가 너무 좋았습니다.

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의 협업 필요성 여부와 이유

아직은 잘 모르겠습니다. 창작자는 실제 시장에서 살아남는 게 먼저라서 공기관 직원들이나 기획 분들과의 협업이 더더욱 필요할 것 같습니다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

1980년대 이후의 연구는 더더더더욱 없다고 들었습니다. 아시테지에서 초청된 작품을 만드신 분들과 한예중 아청과에서 배우고 또 작품을 만드는 학생들을 대상으로 어떤 발전을 앞으로 기대하고 그것을 위해 그들은 현재 무엇을 현재진행형하고 있는지 연구한다면 훗날에 발전비교에도 좋을 것 같고 나중에 저희에게도 또 좋은 역사자료가 될 것 같습니다.

[응답자 3] (창작자, 예술교육가)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

주제발표2 연구동향을 통해서 본 한국어린이청소년극 100년의 쟁점과 흐름(국립극단 연구팀 강운아, 손서희)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

강운아 연구자가 도전적으로 발의한 대표작, 대표극단으로 서술되는 아동극의 흐름과 역사에 대한 재고가 흥미로웠음. 단순히 역사를 훑는 연구가 아닌, 연구자의 자기 관점이 반영되어 흥미로웠음.

아동극의 역사의 자료 부재는 어쩌면 민중의 해방운동의 일환으로 시작된 어린이 해방운동 격의 성격과 맞물려있다고 생각함. 우리나라의 예술문화는 서양의 예술의 발전과 대중의 흥미와 다른 방식으로 전개됨. 그 부분이 고려되지 않을 때 설득력이 떨어짐.

특히 방정환이 어린이 개념을 꺼냈을 때 천도교와 민중해방운동 등과 관련된 이념적 고찰이 병행되어야 할 것 같다고 사료됨.

어린이라는 개념 탄생을 중심으로 아동극 역사를 100년으로 조망하였으나 이를 통해 방정환을 조명할 것이 아니라 어린이문화의 근근히 이어온 풀뿌리같은 생명력이 조명되기를 바람.

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국 어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

일제강점기를 거치오면서 어린이와 문화는 어떻게 말살되었고 지금 현재 문화 속에서 어떤 영향을 미치고 있나? 우리나라 시민들의 예술에 대한 이해와 어린이 예술은 실질적으로 어떻게 받아들여지고 있는가? 대중예술로서의 아동극과 순수창작 영역으로서 어린이 예술의 관계성에 대한 논의. 성인 창작자들이 어청 예술작업을 통해 작업과 삶에 어떤 영감을 받는가?

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의 협업 필요성 여부와 이유

연구자의 시선이 중요하다고 생각됨. 특히, 전문적인 시선으로 우리의 과거와 현재를 바라보고 미래의 비전을 함께 논의해나가는 것이 중요. 다만, 그 전문성은 어쩌면 반드시 대중적인 설득과 같이 가야 한다고 생각됨. 특히 어린이 관련분야는 어린이 당사자의 문제나 해법이 중요한 것이 아니라 관련 주변인의 인식변화에 따라 큰 변화가 있음.

창작자들 대중을 향해 설득력을 갖도록 하는 것만이 아니라 그 사이에 좋은 평론들과 지지기반이 되는 전문 파트의 견인 역할도 필요하다고 봄. 창작진이 어린이 예술에 단순 노하우가 아니라 자기 철학을 갖고 작업할 수 있는 연구진과의 협업이 중요함.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

어청 연구에서 인물의 주체성, 주제에 대한 고찰같은 서사에 대한 연구도 흥미있음.

어린이청소년극의 부모와 교사의 예술이해를 위한 전후 워크숍, 대중강연. 어린이는 누구인가에 대한 지역문화재단과의 공동연구

[응답자 4] (창작자, 관련 전공 학생)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

주제발표2 연구동향을 통해서 본

한국어린이청소년극 100년의 쟁점과 흐름(국립극단 연구팀 강운아, 손서희)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

현대 어린이청소년극 연구를 진행하기 위해 참고할 만한 이와 관련된 풍부한 연구가 진행되고 있지 않다는 점에서 놀랐다. 지금 어린이청소년극을 현장에서 창작하고 있는 창작자들이 어떤 점을 놓치고 있는지, 그리고 많은 자본이 아청극에 들어오기 위해서 어떤 다양한 방법을 강구해야 하는지 궁금하다.

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

티켓을 구입하는 소비자와 실제 공연을 관람하고 향유하는 주체가 다른 경우가 많다는 점에서 어린이청소년극의 홍보 방향을 어떤 식으로 잡는 것이 좋을지, 그리고 아이들이 공연을 고를 수 있는 문화를 만들기 위해 어떻게 해야 하는지에 대해서!

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의

협업 필요성 여부와 이유

네. 현장에서의 작업 과정에서 일어나는 실천적 연구가 많아져야 한다고 생각하기 때문

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

같은 극을 보고 성인과 아동 각각이 어떤 것을 느끼고 보고 있는지. 그리고 그 차이점과 공통점의 이유는 무엇일지. 아동 청소년극을 본 성인이 무엇을 어떻게 느끼는지. 아동 청소년과 성인의 대화.

[응답자 5] (예술교육가)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

특별대담 어린이청소년극의 과거와 미래를

질문하다(김우옥 연출가, 방지영 아시테지 코리아 이사장)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

노장이 된 거장의 정신 차리고 변하라는 메시지의 울림이 컸습니다.

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

어린이청소년에서 다뤄질 주제 선정 방법과 이유

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의

협업 필요성 여부와 이유

서로 보지 못한 부분에 대해 점검할 수 있고 노하우에 대한 공유로 시너지도 발휘될 수 있을 것이라 생각된다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

어린이 버전의 마당놀이. 닫힌 공간이 아닌 열린 공간에서 참여극까지 더해진다면 좋을 것 같다.

[응답자 6] (관련 전공 학생)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

주제발표2 연구동향을 통해서 본

한국어린이청소년극 100년의 쟁점과 흐름(국립극단 연구팀 강운아, 손서희)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

발제를 듣다 보니 발제 의도와는 다를 수도 있지만 들었던 생각입니다. 현장과 작업, 직업이라는 말 등이 주는 전문성에 가려져 어쩌면 많은 부분을 놓치고 가거나 눈을 감고 가는 일이 많지 않을까? 근데 그 작은 지나친 부분들이 쌓여서 큰 문화라는 것을 만들기도 하고 역사를 만들기도 하는 듯해 많은 생각이 들었습니다. 공부를 하고 있는 나는 어떠한지도 되돌아보게 됐습니다. 감사합니다.

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

아직 현장 경험이 많이 부족하지만 어린이청소년극의 연구의 범위가 어디까지 되어야 할까 라는 지점에서 생각해 보게 됐던 것 같습니다. 진정성 있고 창의성 있는 어린이청소년극 창작과 발견 또한 중요하지만 결국 많은 어린이, 청소년들을 만나지 못한다면 완성이 될 수 있을까 하는 궁금증이 생기는 것 같습니다. 그런 점에서 동시대성은 어린이청소년극 창작 과정 자체뿐만이 아닌 어린이청소년극이 어린이, 청소년들과 현장에서 현실에서 어떻게 만나지고 있고 어떤 한계들이 있고 어떤 대안들 또는 방법들이 시도되고 있는지 같이 토론하는 것 또한 필요하지 않을까 생각합니다. 또한 덧붙여 현장의 의견을 들을 때에 '현장의 사람들'이라는 범위를 어디까지로 규정할 수 있을까 생각해 보게 됐습니다. 이번 포럼에 참여한 분들의 비율이 어떻게 되는지는 정확히 모르겠지만 어린이청소년극 창작 자체에 관여하고 있는 사람들만이 현장의 소리라고 들을 수는 분명 없다고 생각합니다. 만들어진 창작물이 어린이,

청소년들을 만나는 순간까지의 현장들은 어떻게 보고 소통할 수 있을지에 대한 지점도 궁금해지며 어린이청소년극을 응원하고 더 다양한 곳에서 함께하고 있는 사람들의 목소리도 궁금해졌던 것 같습니다.

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의 협업 필요성 여부와 이유

공부를 하고 있는 입장에서 경험에 비추어 보면 어린이청소년극을 만드는 실습의 수업과 이론의 수업이 병행되고 있기 때문에 극을 만드는 것에 있어서 방향성과 단담함과 깊이가 생기기도 하고 나에게 중요하지만 창작을 하면서 잊거나 지나치기 쉬운 지점을 다시 새롭게 더 선명한 형태로 발견하기도 합니다. 현장의 창작자들 또한 비슷하지 않을까 추측해 봅니다. 본인의 창작만 하는 것과 본인을 포함한 창작자들, 현장의 이야기를 통한 연구자들의 연구가 있고 소통이 되었을 때 현장의 창작 또한 더 활발해지고 풍부해지지 않을까 합니다. 저에게는 연구자 또한 창작자로 보여집니다. 특히, 어린이청소년극에서는 더욱 그러하지 않을까 생각됩니다. 연구자와 창작자의 협업은 분명 쉽지 않은 일이지만 다양한 관점에서 함께 고민해 나가는 것은 결국 더 좋은 현장을 만들어 나가는 일이 아닐까 합니다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

이미 많이 진행 중일 듯하지만 어린이청소년극 내에서 연구된 어떤 오래된 현상들 또는 처음에는 의미가 있었지만 어느 순간 의미 없이 지속되거나 발생되고 있는 현장의 관습들 또는 극의 주제들에 대해 어디서부터 발생되고 왜 이런 현상, 관습이 지속되며 지금에 있어서는 어떤 의미가 있고 변할 수 있다면 바꿔볼 수 있다면 어떻게 바꿀 수 있고 그랬을 때에 기대되는 어린이청소년극의 변화 또는 현장 전체 문화의 변화 등 창작자와 연구자가 함께 실천 기반의 연구와 창작을 해볼 수 있지 않을까 하는 생각도 듭니다.

[응답자 7] (예술교육가)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

특별대담 어린이청소년극의 과거와 미래를 질문하다(김우옥 연출가, 방지영 아시테지 코리아 이사장)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

-

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

어린이청소년을 위한 공연이 이루어지는 공연장의 범위를 넓혀 많은 어린이 청소년들이 공연을 경험할 수 있게 해야 한다고 생각합니다. 이에 대한 토론을 해보고 싶습니다.

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의

협업 필요성 여부와 이유

연구자와 창작자의 협업이 필요하다고 생각합니다. 공연을 바라보는 다양한 시선이 존재할 수 있습니다. 다양한 시선을 공연에 담는 것도 중요시해야 할 부분이라고 생각합니다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

과정드라마 작업을 제안해보고 싶습니다.

[응답자 8] (청소년 17인)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

주제발표1 '어린이'의 등장과 근대 아동극 형성의 의의(손증상 부경대 강의교수)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

몰랐던 사실이라서

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

청소년극의 미래

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의

협업 필요성 여부와 이유

필요하다. 연구자와 창작자는 완전히 다른 분야라서 서로 알지 못하는 부분을 알 수 있기 때문이다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

서로의 역할 바뀌어서 생각하기

[응답자 9] (창작자, 예술교육가)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

특별대담 어린이청소년극의 과거와 미래를 질문하다(김우옥 연출가, 방지영 아시테지 코리아 이사장)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

김우옥 선생님께서 말씀하신 '전략'이라는 단어가 계속해서 마음에 남았습니다. 이 시대에 걸맞는 전략적인 방법과 접근법에 대해 더욱 지속적으로 찾아나가고, 연구하려는 노력이 필요할 것 같습니다.

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

이 시대에서 연극만이 할 수 있는 역할과 힘, 또 이것을 이끌어나가는 예술가 및 창작자들에게 필요한 관점과 역량은 무엇인지... 무엇보다 이론적 연구와 나눔에서 끝나는 것이 아니라 이것을 실행하고 실험할 수 있는 통로를 마련할 방법은 무엇인지... 등입니다

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의

협업 필요성 여부와 이유

연구를 지속하는 이유는 우리가 국사나 역사를 배우며 과거를 통해 돌아보고 반성하는 것을 통해, 미래를 대비하고 준비하기 위함이라고 생각합니다. 현재와 미래의 역사를 만들어가는 현장에서의 참여자들에게 중요한 사안과 시사점을 나누는 것을 통해 다양한 실험이 가능할 것이라고 생각합니다. 또 개인적으로 연구 분야가 크게 도움을 줄 수 있는 부분은 현재 이 시대의 "아동청소년들"에 대한 현장성 있는 연구라고 생각이 듭니다. 빠르게 변화하고 있는 이 시대의 생생한 아동청소년들의 감각과 흐름을 전달해 줄 수 있는 역할을 기대합니다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

한 프로젝트를 진행할 때 먼저 함께 연구 대상과 연구 질문을 도출하고, 각자의 역할을 분업 한 뒤 시작하면 좋을 것 같습니다. 아청 분야는 대상의 특수성과 중요성이 어느 분야보다 중요한 분야이며, 창작자들에게 그것에 대한 이해와 공감의 필수적이라고 생각합니다. 그러한 빈 자리와 간극을 연구팀에서 상당 부분 도움을 줄 수 있을 것이라 기대합니다. 또 현재 우리나라에서 청소년의 연령의 기준을 나누는 것이 상당히 포괄적이기도 하고, 청소년극의 정의가 무엇인가라는 질문이 지속되고 있습니다. 개인적으로 청소년 대상에게 깊은 관심을 두고 있는데, 성인이 되었지만 자신 안에 자리 잡고 있는 여전히 자라지 않은 어린이, 청소년기의 모습을 발견하는 게 되는 그러한 만남과 순간들을 연극적인 언어로 풀어내고 싶다는 개인적인 바람이 있습니다.

[응답자 10] (관련 전공 학생)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

특별대담 어린이청소년극의 과거와 미래를
질문하다(김우옥 연출가, 방지영
아시테지 코리아 이사장)

질의 응답 및 토론

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

연구 동향과 이어져 그 당시 시대와 현시대를
함께 살아가고 계시는 예술가인 김우옥 선생님의
이야기가 기억에 남습니다. 어린이청소년극이
끊임없이 변화하고 새로운 시도들로 많은 아이들이
예술을 즐길 수 있는 세상이 되었으면 좋겠다고
다시 한번 느낄 수 있었습니다. 또한 자리에
참석하신 다양한 분야의 선생님들의 이야기로
현시대 어린이청소년극을 바라볼 수 있었습니다.
이야기를 나누고 함께 모색할 수 있는 자리가
많아지길 소망합니다.

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견
연구의 흐름에 따라 현시대 어떻게 변화해왔고
앞으로 어떻게 나아가야 하는지 의견을 나누고
싶습니다.

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의

협업 필요성 여부와 이유
연구자와 창작자의 협업이 필요하다고 생각합니다.
이 둘의 시너지가 더 좋은 공연을 만들 수 있다고
생각합니다. 전체적으로 바라보고 연구해줄 사람과
그 안에서 상상과 변형의 과정으로 직접적으로
바라볼 사람이 존재해야 한다고 생각합니다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

어린이청소년극 제작으로 이어지길 소망합니다.

[응답자 11] (창작자, 관련 전공 학생)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

특별대담 어린이청소년극의 과거와 미래를
질문하다(김우옥 연출가, 방지영
아시테지 코리아 이사장)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

앞선 주제발표를 듣고 김우옥 연출가가 무대에
등장했을 때, 역사를 지닌 몸은 역사 그 자체보다
힘이 있다고 느꼈습니다. 그로부터 나의 몸이
지닌 역사를 살펴보게 되었습니다. 국립극단
어린이청소년극연구소, 아시테지 코리아,
한국예술종합학교 연극원 어린이청소년극 전공과
연결되어 있던 나의 아동청소년기부터 지금 이곳에
이르기까지의 장면들이 파편처럼 지나갔습니다.
그리고 이곳에 모인 몸들이 지닌 역사와 그들이
새로 쓸 역사가 궁금해졌습니다.

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견
어린이청소년극과 어린이청소년 당사자 관객의
관계성을 깊게 들여다보고 싶은 욕구가 있습니다.
어린이청소년극이 예술로서, 예술교육으로서, 혹은
다른 무언가로서 당사자에게 어떤 경험이 되고
어떤 영향을 주고 어떤 성장과 변화를 일구는지,
또한 어린이청소년극을 접해보지 않은 당사자와
다른 점은 무엇인지에 대한 연구팀의 의견들이
궁금합니다.

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의

협업 필요성 여부와 이유
연구와 창작은 상호보완적인 관계라고 생각합니다.
특히 어린이청소년극 분야의 연구자와 창작자는
서로 긴밀하게 소통하고 협업하여 나아가야 한다고
생각합니다. 당사자성이 중요한 소수자 담론이기

때문입니다. 동시대 현장의 목소리를 반영한
연구가 필요하고, 연구의 쟁점과 결과를 반영한
창작이 필요합니다. 그중 어느 것이 선행되는
것이 아니라 동시에 같이 진행되어야 한다고
생각합니다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

김우옥 연출가께서 과거 경험을 이야기해
주시면서 간소하게 이동이 가능한 트렁크
무대로 어린이청소년극 공연을 했었다고 하신
부분이 인상 깊었습니다. "어린이청소년극은
실험적이어야 한다"라는 변화를 촉구하는 외침
또한 와닿았습니다.
어린이청소년 관객이 극장에 쉽게 접근할 수
있는 환경이 아니다 보니, 간소한 트렁크 무대로
이동하며 실험극 순회공연을 하면 어떨까
하는 생각이 들었습니다. 어린이청소년들이
주변에서 쉽게 접할 수 있는 일상의 사물들을
재활용하여 트렁크에 아기자기한 무대 세트들
만들고 인형극이나 그림자극으로 공감할 수
있는 이야기를 들려주면 연극에 대한 장벽이
낮아질 거라고 생각합니다. 배우가 전면으로
드러나는 것보다 소품, 인형, 그림자 등을
활용하면 어린이청소년들이 주체로서 연극활동에
참여하기에도 접근성이 높아질 수 있을 것
같습니다. 또한 극장이라는 한정된 공간이 아닌
그들의 삶의 공간 어느 곳이든 극장이 될 수
있으므로 연극과 예술에 좀 더 친밀감을 느낄 수
있지 않을까 합니다.

[응답자 12] (문화예술 기관 담당자)

1. 포럼에서 가장 흥미로운 내용

주제발표1 '어린이'의 등장과 근대 아동극 형성의
의의(손증상 부경대 강의교수)
주제발표2 연구동향을 통해서 본
한국어린이청소년극 100년의 쟁점과
흐름(국립극단 연구팀 강운아, 손서희)
특별대담 어린이청소년극의 과거와 미래를
질문하다(김우옥 연출가, 방지영
아시테지 코리아 이사장)

2. 위 질문에 대한 이유와 관련 질문 및 의견

-

3. 응답자의 경험에 비추어 다루고 싶은 한국

어린이청소년극의 쟁점과 현장의 의견

-

4. 어린이청소년극 분야에서 연구자와 창작자의 협업 필요성 여부와 이유

네, 연구자와 창작자의 협업이 시너지가 되어
새로운 시선의 확장을 열어줄 수 있지 않을까
기대합니다.

5. 어린이청소년극 연구와 창작 작업 연계에 대한 제안

강운아 연구원께서 말씀하셨던 것처럼 자연과
연계된 어린이청소년극이 더 다양해지면
좋겠습니다.

[참고 영상 다시보기]

국립극단&아시테지 코리아 공동기획 포럼
[어린이청소년극 100년의 시작과 현재]

일시 2023년 4월 15일(토) 15:00-17:00

장소 국립극단 소극장 판



[포럼 시작합니다]
어린이청소년극 100년의
시작과 현재



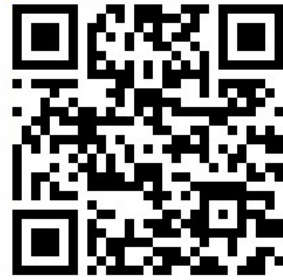
어린이청소년극 100년의
시작과 현재 ① 주제 발표1
'어린이'의 등장 한국 근대
아동극의 형성과 의의
(손증상)



어린이청소년극 100년의
시작과 현재 ② 주제 발표2
연구동향을 통해서 본 한국
어린이청소년극 주요 쟁점과
흐름 (강윤아,손서희)



어린이청소년극 100년의
시작과 현재 ③ 특별대담
한국 어린이청소년극의
과거와 미래를 질문하다
(김우욱,방지영)



어린이청소년극 100년의
시작과 현재 ④ 종합 토론
어린이청소년극을 확장하는
관객 질문들

발행일
2023년 12월 21일

발행인
오현실(단장 겸 예술감독 직무대행)

발행처
재단법인 국립극단
서울특별시 종로구 대학로 57
홍익대학교 대학로캠퍼스 교육동 2층
T. 1644-2003
www.ntck.or.kr

책임연구
강윤아

공동연구
손서희

디자인
파이카

인쇄
효성문화

연구기획
손준형 국립극단 어린이청소년극연구소 연구원

연구총괄
김성제 국립극단 어린이청소년극연구소 소장

ISBN 979-11-85389-60-8

본 연구보고서의 저작권은 (재)국립극단에 있습니다.
연구보고서 내용의 전부 혹은 일부를 사용하려면
(재)국립극단의 동의를 받아야 합니다.

