

제 26회 檀國大學校 日本研究所 學術심포지엄

司會 : 이권희(단국대학교일본연구소 연구교수)

13:00~13:20 接受 및 登錄

13:20~13:30 開會辭 (정 형 단국대학교 일본연구소장)

祝辭(혼다 오사무(本田修) 일본국제교류기금 서울문화센터소장)

◆ 企劃主題 : 〈 한일대중문화와 전쟁표상 〉

第 1 部

13:30~14:00 「전쟁체험」 과 근현대일본사회 ..... 1  
 - 노가미 겐(野上元) (쓰쿠바대학 교수)

指定討論 - 한정선 (고려대학교 교수)

14:00~14:30 1950년대 한국전쟁 관련 노래의 양상 고찰 ..... 12  
 - 장유정(단국대학교 교수)

指定討論 - 정준영 (한림대학교 일본학연구소 연구교수)

14:30~15:00 일본애니메이션을 통해 본 전쟁표상 ..... 33  
 - 박규태(한양대학교 교수)

指定討論 - 서동주 (서울대학교일본연구소 연구교수)

15:00~15:20 Coffee Break

第 2 部

15:20~15:50 전쟁표상으로서의 「변신담」 ..... 51  
 - 아베고보의 『벽』 을 중심으로 -  
 - 오미정(한신대학교 교수)

指定討論 - 부백 (경희대학교 교수)

15:50~16:00 19세기 초기의 영웅들 ..... 69  
 - 자료 소개 南里亭其樂 『영웅도회』  
 - 마쓰모토 신스케(松本眞輔) (경희대학교 교수)

16:00~16:30 전파(電波)와 전파(傳播)II ..... 72  
 - 전쟁의 무아경과 환청-

- 엄현섭(한림대학교 일본학연구소 연구교수)

指定討論 - 강태웅 (광운대학교 교수)

16:30~17:30 종합토론

司會 - 서재곤 (한국외국어대학교 교수)

討論 - 고바야시 소메이(小林聡明) (동경대학대학원 학술연구원)

· 정형(단국대일본연구소 소장) · 노가미 겐(쓰쿠바대학 교수)

· 장유정(단국대학교 교수) · 박규태(한양대학교 교수)

· 마쓰모토 신스케 (경희대학교 교수) · 오미정(한신대학교 교수)

· 엄현섭(한림대학교 일본학연구소 연구교수)

Reception

## 「전쟁체험」과 근현대일본사회

- 노가미 겐(野上元) (쓰쿠바대학 교수)

지정토론 - 한정선 (고려대학교 교수)

### 프로필

野上 元 (Nogami Gen)

쓰쿠바대학 대학원 인문사회과학연구과 국제공공정책전공사회학분야 준교수  
筑波大学大学院 人文社会科学研究科 国際公共政策専攻社会学分野 准教授

歴史社会学/社会情報学 역사사회학/사회정보학

#### ■ 주요저서 및 논문

『戦争体験の社会学－「兵士」という文体』 弘文堂, 2006年

「「戦後」意識と「昭和」の歴史化」 『マス・コミュニケーション研究』

日本マス・コミュニケーション学会、76号、2010年

「歴史に向き合う社会学－資料と記述をめぐる多様なアプローチにみる可能性」 『年報社会学論集』

関東社会学会、22号（特集論文）、2009年

「戦争とメディア（1）——メディア論講義ノートから」 『社会学ジャーナル』

（筑波大学社会学研究室）33号、2009年

「地域社会と『戦争の記憶』—『戦争体験記』と『オーラル・ヒストリー』」

関西社会学会 『フォーラム現代社会学』（第7号、世界思想社,2005年） 외 다수

## 『전쟁체험』과 근현대일본사회

노가미 겐 (쓰쿠바대학)

### 1. 서론

발표자는 이제까지, 역사사회학 및 미디어 연구 입장에서 ①아시아·태평양전쟁(1931-45)의 전쟁체험자를 대상으로 한 인터뷰 조사, ②전쟁(체험) 문학의 분석, ③일본사회가 전쟁 체험을 어떻게 논의해 왔는지에 대한 분석(전쟁체험론 분석), ④영화와 만화, 애니메이션 등 전쟁 표상을 둘러싼 대중문화 분석을 해왔다【슬라이드 2】. 방법도 대상도 제각각으로 보일지 모르지만, 이 보고에서는 ‘전쟁체험’을 키워드로 하여 그들의 관련성을 설명하고자 한다.【슬라이드 3】.

### 2. 현재까지의 나의 연구

발표자는 나가노현 북부의 사카에무라라는 농촌에서 14년 전(1996년)부터 전쟁체험자르 대상으로 한 인터뷰 조사 ①【슬라이드 4】를 계속하고 있다. 당초 70대이었던 아시아 태평양 전쟁 체험자들은 현재 80~90대가 되었다. 방문할 때마다 누군가가 돌아가셨다는 얘기를 듣고, 살아있는 사람도 자신의 경험을 남에게 말할 체력이 없다고 말하는 일 잦아졌다. ‘전쟁체험’은 현재 천천히 사라져가고 있다.

마을에서는 1995년, 전후 50년을 기념하여 ‘전쟁체험기’ 문집을 발행했다. 집필자의 대부분이 이런 기회가 없으면, 자신의 경험을 기록으로 남긴다는 것 등은 전혀 생각지도 못할 사람들이다. 이 책 『불전(不戰) 맹세 우리의 전쟁체험기』는 이름없는 사람들의 ‘목소리’가 기록되어있다. 전쟁 체험자들은 죽고 책은 남았다는 것이다. 그래서 본 조사에서는 특히 이 전쟁체험기의 집필자들을 중심으로 인터뷰를 실시했다. 그들에게 "어떤 마음을 담아 전쟁체험기를 썼는지", "쓰지 못한 것은 없는지" "다음 세대 사람들이 어떻게 읽기를 원하는가" 등에 대해 질문하였다. 인터뷰 조사의 목적은 그들이 말하는 ‘체험’과 쓰여진 ‘체험기’의 차이를 밝히려는 것이며, 동시에, 후세를 사는 우리가 전쟁체험기를 어떻게 읽어야 하는지에 대한 힌트를 얻기 위해서이다.

놀랍게도, 전쟁체험기의 집필자들 대부분은 자신의 체험기를 "가치있는 것이니까, 반드시 읽을 것"이라고는 말하지 않았다. 물론 쓸 의욕이 있고, 집필은 본인에게 좋은 경험이었다고 말하고는 있지만, 그것을 읽는 다음 세대에 자신의 '생각'이 전해지느냐 하는 점에 대해서는 상당히 회의적이었다. 때로는 "이제 쓰지 말아야 한다"고까지 말하는 사람도 있었다 [슬라이드 4]. 그것은 분노도 아니고 설교도 아닌, 굳이 말하자면, 어딘가 달관한 모습이 었다. (물론 전쟁에서 피해를 입은 나라 사람들 입장에서 보면 멋대로 '달관' 하는 것은 용납이 되지 않는 일이지만)

반대로 말하면, 전쟁체험자들에게 그런 생각을 갖게 한 전후 일본사회에 대한 분석, 즉 '전쟁과 사회', '전쟁체험과 전후 사회'에 대해 고찰을 심화하고자 하는 마음이 깊이 들게 되었다.

그 후, 오오카 쇼헤이(大岡 昇平)와 원폭문학 등 전쟁(체험)문학의 탐구 ②를 거쳐, 전쟁경험이 전후 사회에서 어떻게 논의되어 왔는지에 대한 고찰 ③을 했다 [슬라이드 5]. 예를 들어, 전쟁체험세대의 문학가·비평가들(예를 들면 야스다 타케시 [安田武]와 하시카와 분소 [橋川文三])의 독특한 집착을 부각시키거나, 그들을 "짜증난다"고 느끼는 아래 세대의 문학 비평가들(미시마 유키오 [三島由紀夫]와 이시하라 신타로 [石原慎太郎], 오에 겐자부로 [大江健三郎])의 담론을 분석하거나, 전물학생문집 『きけわたつみのこえ』를 둘러싼 논쟁을 분석하기도 했다. 그중에서도 특히 전쟁체험자인 비평가 야스다 타케시의 '한탄'이 눈에 띄었다 [= 슬라이드 5]. 그의 주장은 "자신들은 윗세대로부터 청일전쟁(1894-95) / 러일전쟁(1904-05)의 전쟁체험 이야기를, 질릴 정도 들어 왔다. 그리고 그것을 들은 자신들의 세대는 다음은 우리 차례라고 생각하고 전쟁에 참가하게 되었다. 그러나 아래 세대는 자신들의 이야기를 들으려 하지 않는다"는 것이었다. 물론 야스다는 전쟁을 찬미하고 있는 것은 아니다. 그는 전쟁을 미워하고 있다. 그러나 자신들이 전쟁에서 얼마나 고생을 했는지에 대해서조차도, 전후 일본사회가 들으려고 하지도 않는상태였다는 것이다.

야스다의 주장을 분석함으로써 두 가지를 이해할 수 있었다. 하나는, 그러한 논쟁이 있었던 시기(1960년대), 일본에는 유례없는 경제 성장이 있었고, 다양한 가치관이 극적으로 변화하고 있었다는 점. 즉, 그들이 전후 일본사회 속에서 고립된 것은 풍요를 지향하는 사회 속에서 비참한 과거에 집착하고 있었기 때문이다.

또 하나는 '전쟁체험'은 아시아·태평양전쟁 체험만이 아니라는 점. 본 보고의 제목에도 있듯이, 근·현대일본에 걸쳐 많은 전쟁이 있었고 그 숫자만큼 '전쟁체험'이 있었다는 것이다. 그러면, 각각의 전쟁체험 사이에는 어떤 관계가 있는가라는 의문이 생긴다. 즉, 일본 근현대사(사회사)의 '전쟁체험'의 통사적인 이해라고 하는 문제를 깊이 다루고 싶다고 생각하게 되었다.

또한, ④일본대중문화는 '전쟁'을 계속 표상해왔다 [슬라이드 6]. 여기에도 '전쟁체험'의 그림자가 있다. 예를 들면, 1954년에 공개된 영화 『고질라』는 수폭(水爆) 실험에서 태어난 괴물이, 도쿄를 초토화하였다. 패전 후 10년이 지나도, 전쟁(공습)의 악몽은 일본인의 마음 속에 있었던 것이다. 1988년의 영화 『아키라』도, 도쿄는 폐허 더미가 되는데, 직접 수폭괴물과 핵무기를 표현하고 있지는 않더라도, 대중오락 작품 안에서는 핵에너지와 같

은 폭발이 여러번 도쿄를 폐허로 만들고 있다. ‘초토판로부터의 재생’ 또는 ‘〈영〉으로부터의 희망’ 이 전후 일본의 대중문화의 깊은 곳에 잠들어있는 것이다.

전후 일본문화에서는 많은 오락작품이 전쟁을 그리고, 무기를 본뜬 프라모델이 팔려 많은 젊은이들이 게임에서 전쟁을 ‘논다’. 이렇게도 ‘전쟁’ 이 넘쳐나고 있는데, 일본인의 대부분은 〈실제〉 전쟁을 싫어한다. 과거의 전쟁과 침략에 대해 사죄하지 는 않지만, (자신을 전쟁에 참가시킬지도 모르는) 미래의 전쟁을 거부하려고 하는 것이다. 그런 의미로서의 ‘평화주의’ 는 일본 사회에 깊이 뿌리 내리고 있다.

앞에서 말한 것 [= 슬라이드 4.5]과 관련하여 말하면, 과거의 전쟁을 비참한 것으로 혐오하고, 병사들의 전쟁체험에 대해서는 귀를 막는 한편, 대중문화의 레벨에서는, 전쟁을 반복해서 표상하고, 오락으로 받아들여 온 것이 일본의 ‘전후’ 인 것이다 [슬라이드 7].

이러한 전후 일본의 문화 현상을 이해하는 키워드야말로, ‘전쟁체험’이라고 나는 생각하고 있다.

### 3. ‘전쟁체험’의 확장

이제 ‘전쟁체험’ 을 키워드로 하여 이들 논의를 ‘이어’ 보고자 한다.

우선 생각해야 할 것은 ‘전쟁체험’의 정의 자체가 역사적으로 변화하고 있다는 것이다 [슬라이드 8]. 당초 ‘전쟁체험’이라고 하면, ‘병사의 전쟁체험’ 만을 가리켰다. 좀 더 말하자면, ‘전투체험’ 만을 가리킨다. 물론 그뿐만 아니라, 병사들의 병영 생활도 ‘전쟁체험’에 포함되게 되었다. 그리고 바로 원폭 체험, 도시 공습의 체험과 오키나와 전 체험 등 병사뿐만 아니라 일반 시민이 전투에 휘말린 체험도 ‘전쟁체험’에 포함되었다. 또한 최근에는 학동(學童) 피난 및 공장 동원, 전시 하의 생활 등 구체적인 전투와 관계가 없더라도 ‘전시 하의 생활’ 이 모두 ‘전쟁체험’으로 말해지게 되었다.

이와 같이, ‘병사’ 에서 ‘민간인’ 으로, 그리고 ‘전투’ 에서 ‘전시 하의 생활’ 로 라는 식으로 ‘전쟁체험’의 정의가 점차 확산되고 있다. 또한, 동시에 주의해야 하는 것은 단순히 정의가 넓어지고 있다는 것뿐만 아니라 ‘전쟁체험’을 둘러싼 서열 의식이 변화하고있다는 것이다 [슬라이드 9.10]. ‘병사의 전쟁체험’ 은 점차적으로 구석으로 밀리고, 그 대신 중심이 된 것이, ‘시민의 전쟁체험’ 특히 공습 체험, 히로시마·나가사키의 피폭 체험이다 【슬라이드 10】. 물론 이것에는 ‘시민전쟁체험’ = 공습과 원폭, 오키나와 전을 제기하면, 일본이 전쟁 (가해자임을 잊고) 피해자임을 강조할 수 있다는 점이 있다고 할 수 있다.

다만 그와 동시에, 이러한 변화에 의해, 무슨 일이 일어났는지에 대해서도 확인해두고 싶다[슬라이드 11]. 야스다 타케시가 한탄했듯이 [= 슬라이드 5], 아시아·태평양 전쟁이 끝날 때까지 전쟁체험은 아래 세대가 ‘다음 전쟁’ 에 대한 마음의 준비를하기 위해 전해져 왔다. 보신(戊辰) 전쟁, 서남 전쟁, 대만 출병, 청일전쟁, 러일전쟁 . . . 등, 반복되는 전쟁이 ‘전쟁체험’의 가치를 높이고 있기 때문이다.

그러나 1945년 패전 이후 군국주의가 해체되고 ‘전쟁체험’은 ‘다음 전쟁’ 을 위해서가

아니라 전쟁에 반대하는 평화의 기반이 되었다. '전쟁체험'의 의미 부여를 두고 180도 회전이 일어난 셈이다.

그뿐만 아니라, 일본은 전쟁을 '끝내' 버렸다 (= '종전' 이라는 표현과 평화헌법). 또는 "이제 전쟁은 하지 않겠다"라고 해서 그 시대를 ("a"가 아니라 "the"를 붙여) "전후"라고 명명했다. 그것은 전쟁을 거부하는 "평화주의"이기는 했지만, 그것이 얼마나 태평한 소리였나 하는 것은 이웃 나라에서 같은 민족끼리 죽이는 전쟁이 있었다는 것을 비롯하여 '전후' = 냉전 하에 있어서도 세계 각지에서 전쟁이 '끝나지 않은' 것에 눈을 돌리지 않는 것으로도 알 수가 있다. 아시아·태평양 전쟁 후 '전쟁체험'은 일본의 '(일국) 평화주의'의 기반이 된 것이다.

한편, 이와 같은 "평화"를 바탕으로 전후 대중문화 속에서 '전쟁'과 '군사'가 활발하게 표상화되어 오락으로 향유되고 있었던 것은, 앞서 언급한 대로이다. 소독되어진 '전쟁'이, 일본 사회 속에 조용히 침투해 갔다.

#### 4. '냉전의 전쟁체험' 으로서의 전후 일본대중문화

지금 언급한 두 가지 【슬라이드 8】 [슬라이드 11]에는 실제로는 평행적인 관계가 있다는 것을 알 수가 있다. [슬라이드 12]. '병사의 전쟁체험'은 '다음 전쟁 준비'와 이어지고, '시민의 전쟁체험'은 '(일국) 평화주의'의 기반이 되었다. '전시 하의 생활 (= 전쟁의 일상화)'은 '전쟁 기억에 의한 대중문화'와 관련있는 것처럼 보인다.

그 배경에는, 제1차 대전까지의 총력전에서 제2차 세계 대전, 그리고 (제3차 세계대전으로) 냉전으로, 라고 하는 전쟁형태의 변화가 있는 것도 중요하다고 할 수 있다[슬라이드 13]. 냉전은 핵미사일로 도시를 순식간에 초토화해버릴 가능성을 계속적으로 보여주는 전쟁이고, 그 잠재적인 "전쟁터"는 병사가 총을 들고 싸우는 전쟁터가 아니라 시민이 생활을 영위하는 도시인 것이다. 그런 냉전 속이기 때문에, '시민의 전쟁체험'은 중요한 의미를 갖는 것이다. 그리고 일본 사회에서 냉전이 보이기 어려워져 가는 꼭 그 만큼 일본대중문화는 다양한 형태로 '핵 폭발'과 '초토', '과괴'를 표상하려하는 것이다 【슬라이드 14】.

즉, '보이지 않는 (보기 어려운) 전쟁'인 냉전의 모습은 전쟁 표상을 둘러싼 대중문화 속에 확인할 수 있다. 일본문화는 대중문화를 통해 냉전을 <일상적으로 = 무의식적으로> 계속 느껴왔다. 반대로 말하면, 냉전의 '전쟁체험'으로서 일본의 대중문화를 해독할 필요와 가능성이 있는 것이 아닌가 하는 것이다.

물론 현재 '전쟁체험'은 일상생활과 대중문화 속에서 희미해져 버리고 있다. 그래도 아직 우리의 전쟁과 사회와의 관계의 현재와 미래를 분석할 때, '전쟁체험'은 지속적으로 유효한 키워드가 될 것이라고 생각한다.

文 献

- 野上 元 『戦争体験の社会学－「兵士」という文体』 (弘文堂、2006年)
- 野上 元 「戦後社会と二つの戦争体験」 浜日出夫編 『戦後日本における市民意識の形成－戦争体験の世代間継承』 (慶應義塾大学出版会、2008年)
- 野上 元 「あさま山荘事件と『戦争』の変容」 北田暁大・野上元・水溜真由美編著 『カルチュラル・ポリティクス1960/70』 (せりか書房、2005年)
- 野上 元 「76号、2010年」
- 그 외 <http://gnogami.hp.infoseek.co.jp/> 에도 게재되어 있습니다.



## 「戦争体験」と近現代日本社会

野上 元 (筑波大学)

### 1. はじめに

私はこれまで、歴史社会学とメディア研究の立場から、①アジア・太平洋戦争(1931-45)の戦争体験者への聞き取り調査、②戦争(体験)文学の分析、③日本社会が戦争体験をどう論じてきたのかについての分析(戦争体験論の分析)、④映画や漫画、アニメなど、戦争表象をめぐる大衆文化の分析をしてきた【スライド2】。方法も対象もバラバラに見えるかもしれないが、本報告では、「戦争体験」をキーワードにして、それらの関連性を説明したい【スライド3】。

### 2. これまでの私の研究

私は、長野県北部の栄村(さかえむら)という農村で、14年前(1996年)から戦争体験者への聞き取り調査①【スライド4】を続けている。当初70歳代だったアジア太平洋戦争の体験者は現在80~90歳代となっている。訪れるたびに誰かが亡くなったという話を聞き、生きていても自らの体験を人に話す体力がないと言われることが多くなった。「戦争体験」は今、ゆっくりと失われつつある。

村では1995年、戦後50年を記念して「戦争体験記」の文集を発行した。執筆者の多くは、こういう機会がなければ、自分の体験を書き残すことなど、全く思わないような人々である。この書物『不戦の誓い 私たちの戦争体験記』には、名もなき人々の「声」が記録されている。戦争体験者は死に、書物は残るということだ。だからこそ、この調査では、特に、この戦争体験記の執筆者たちを中心として聞き取りを行った。彼らに「どのような思いを込めて戦争体験記を書いたか」「書けなかったことはないか」「次の時代の人にもどのように読んでほしいか」などについて質問をしていった。聞き取り調査の目的は、彼らが語る「体験」と、書かれた「体験記」のギャップを明らかにするということであり、同時に、後世を生きる私たちが戦争体験記をどのように読めばよいのかについてのヒントを求めたのである。

驚いたことに、戦争体験記の執筆者たちの多くは、自分の体験記を「価値のあるものだから、絶対に読め」とは言わなかった。もちろん書く意欲はあるし、執筆は本人にとって良い経験だったと話すのだが、それを読む次の世代に自分たちの「思い」が伝わることについては、かなり懐疑的であった。時には「もう書くべきではない」とまで言った人もいた【スライド4】。それは怒りではなく説教でもなく、あえていえば、どこか達観した様子



であった。（もちろん戦争で被害を受けた国の人々からすれば、勝手に「達観」されても気持ちが収まらないはずだが）

逆に言えば、戦争体験者たちにそのような思いを持たせた戦後の日本社会についての分析、つまり「戦争と社会」「戦争体験と戦後社会」について、考察を深めたいという気持ちが深まったのである。

その後、大岡昇平や原爆文学などといった戦争(体験)文学の探究②をへて、戦争体験が戦後社会でどのように論じられてきたかについて、考察③をした【スライド5】。たとえば、戦争体験世代の文学者・批評家たち（例えば安田武や橋川文三）の独特のこだわりを浮かび上がらせたり、それらを「うざい」と感じる、下の世代の文学者・批評家たち（三島由紀夫や石原慎太郎、大江健三郎）の言説を分析したり、戦没学生の文集『きけわだつみのこえ』をめぐる論争を分析したりした。なかでも特に、戦争体験者である批評家・安田武の「嘆き」に目がとまった【=スライド5】。彼の主張は、「自分たちは、上の世代から、日清戦争(1894-95)・日露戦争(1904-05)の戦争体験の話を、いやと言うほど聞かされてきた。そして、それを聞かされた自分たちの世代は、次は自分たちの番だと思って戦争に参加させられた。けれども自分たちの下の世代は、自分たちの話を聞こうとしない」ということだった。もちろん安田は戦争を賛美しているのではない。彼は戦争を憎んでいる。けれども、自分たちが戦争でいかにひどい目にあったのか、ということについてさえ、戦後の日本社会が「聞く耳を持たない」状態だったというのである。

安田の主張を分析することによって、二つのことが理解できた。一つには、そうした議論がされていた時期（1960年代）、日本には未曾有の経済成長があり、様々な価値観が劇的に変化していたということ。つまり、彼らが戦後日本社会のなかで孤立したのは、豊かさを目指す社会のなかで、惨めな過去にこだわっていたからである。

もう一つには、「戦争体験」は、アジア・太平洋戦争の体験だけでないということ。本報告のタイトルにもあるように、近現代日本を通じて、様々な戦争があり、その数だけ「戦争体験」があったということである。それでは、それぞれの戦争体験のあいだには、どのような関係にあるのか、という問いが生まれた。つまり、日本近現代史（社会史）における「戦争体験」の通史的理解に取り組んでみたいと考えたのである。

また、④日本の大衆文化は、「戦争」を表象し続けてきた【スライド6】。ここにも「戦争体験」の影がある。例えば1954年に公開された映画『ゴジラ』では、水爆実験から生まれた怪獣が、東京を焼け野原にした。敗戦後10年たっても、戦争(空襲)の悪夢は日本人の心のなかにあったのである。1988年の映画『アキラ』でも、東京は瓦礫の山になるのだが、直接に水爆怪獣や核兵器を表してはいなくても、大衆娯楽作品の中では、核エネルギーのような爆発が、幾度となく東京を廃墟にしている。「焼け野原からの再生」、つまり「<ゼロ>からの希望」が、戦後の日本の大衆文化の奥底に眠っているのである。

戦後日本文化では、多くの娯楽作品が戦争を描き、兵器を模したプラモデルが売れ、多くの若者がゲームの中で戦争を「遊ぶ」。これだけ「戦争」にあふれているのに、日本人の多くは、<実際の>戦争を嫌っている。過去の戦争や侵略に関して謝罪することはしないけれども、（自分が参加させられるかもしれない）将来の戦争は拒否しようとするのだ。そういう意味での「平和主義」は、日本社会に深く根付いている。

先に述べたこと【=スライド4・5】との関連でいえば、過去の戦争を悲惨なものとして嫌悪し、兵士達の戦争体験に耳をふさぐ一方で、大衆文化のレベルでは、戦争を繰り返し表象し、娯楽として受け入れてきたのが、日本の「戦後」なのである【スライド7】。

こうした戦後日本の文化現象を理解するキーワードこそ、「戦争体験」であると私は考えている。

### 3. 「戦争体験」の拡張

さて、そろそろ、「戦争体験」をキーワードにして、これらの議論を「つなげて」みたい。

まず考えなければならないのは、「戦争体験」の定義自体が、歴史的に変化しているということだ【スライド8】。当初「戦争体験」といえば、「兵士の戦争体験」のことだけを指していた。もう少しいえば、「戦闘体験」のことだけを指す。もちろん、それだけではなく、兵士たちの兵舎での生活も「戦争体験」に含めるようになった。そしてすぐに、原爆体験、都市空襲の体験や沖縄戦の体験など、兵士だけではなく、一般市民が戦闘に巻き込まれた体験も「戦争体験」に含めるようになった。さらに近年では、学童疎開や工場勤員、戦時下の暮らしなど、具体的な戦闘と関係しなくても、「戦時下の生活」が、すべて「戦争体験」として語られるようになった。

このように、「兵士」から「一般市民」へ、そして「戦闘」から「戦時下の生活」へ、というように、「戦争体験」の定義が次第に広がっている。また同時に気をつけなければならないのは、単に定義が広がっているというだけでなく、「戦争体験」をめぐる序列意識が変わっているということである【スライド9・10】。「兵士の戦争体験」は次第に隅に追いやられ、代わりに中心に据えられるようになったのが、「市民の戦争体験」、特に、空襲の体験、広島・長崎の被爆体験である【スライド10】。もちろんこのことには、「市民の戦争体験」=空襲や原爆、沖縄戦を持ち出せば、日本人が戦争の（加害者であることを忘れ）被害者であることを強調できるということがあるだろう。

ただそれと同時に、こうした変化によって、何が起こったのかということについても確認しておきたい【スライド11】。安田武が嘆いたように【=スライド5】、アジア太平洋戦争が終わるまでは、戦争体験は、下の世代が「次の戦争」の心構えをするために語り継がれていた。戊辰戦争、西南戦争、台湾出兵、日清戦争、日露戦争・・・と、繰り返される戦争が、「戦争体験」の価値を高めていたのである。

けれども1945年の敗戦以後、軍国主義は解体され、「戦争体験」は、「次の戦争」のためではなく、戦争に反対する平和主義の基盤となった。「戦争体験」の意味づけをめぐって、180度の回転が起こったわけである。

それどころか、日本は戦争を「終わらせて」しまった（=「終戦」という表現と平和憲法）。あるいは、「もう戦争はしない」といって、その時代を（"a"ではなく"the"を付けて）「戦後」と名付けてしまった。それは戦争を拒否する「平和主義」ではあったが、それがどれだけ暢気なものであったかは、隣国で同じ民族で殺し合う戦争があったのをはじめ、「戦後」=冷戦下であっても、世界の各地で戦争が「終わっていない」ことに目を向けていないことから明かだろう。アジア太平洋戦争後、「戦争体験」は、日本の「（一

国) 平和主義」の基盤になったのである。

一方、このような「平和主義」に根ざしつつ、戦後大衆文化のなかで「戦争」や「軍事」が盛んに表象化され、娯楽として享受されていたのは、先ほども述べたとおりである。消滅された「戦争」が、日本社会のなかに静かに浸透していった。

#### 4. 「冷戦の戦争体験」としての戦後日本大衆文化

今述べた二つのこと【スライド8】【スライド11】には、実は、パラレルな関係が見て取れる【スライド12】。「兵士の戦争体験」は、「次の戦争の準備」と結びつき、「市民の戦争体験」は「(一国) 平和主義」の基盤となった。「戦時下の生活(=戦争の日常化)」は「戦争の記憶による大衆文化」と関連しているようにみえる。

その背景に、第一次大戦までの総力戦から、第二次世界大戦、そして(第三次世界大戦としての)冷戦へ、という戦争の形態の変化があることも重要だろう【スライド13】。冷戦は、核ミサイルで都市を一瞬にして焼け野原にしてしまう可能性を示し続ける戦争であり、その潜在的な「戦場」は、兵士が銃を持って戦う戦場ではなく、市民の生活が営まれる都市なのである。そういった冷戦のなかだからこそ、「市民の戦争体験」は重要な意味を持つのである。そして、日本の社会において冷戦がみえにくくなってゆく、ちょうどその分だけ、日本の大衆文化は、様々な形で「核爆発」や「焼け野原」、「壊滅」を表象しようとするのである【スライド14】。

つまり、「見えない(見えにくい)戦争」である冷戦の姿は、戦争表象をめぐる大衆文化のなかにみとれる。日本文化は、大衆文化を通じて、冷戦を<日常的に=無意識に>感じ続けてきた。逆に言えば、冷戦の「戦争体験」として、日本の大衆文化を読み解く必要や可能性があるのではないかということだ。


確かに現在、「戦争体験」は、日常生活や大衆文化のなかで薄まってしまっている。それでもなお、私たちの戦争と社会の関係の現在と今後を分析するにあたって、「戦争体験」は有効なキーワードでありつづけているといえるだろう。

#### 文献

- ・野上 元 『戦争体験の社会学—「兵士」という文体』 (弘文堂、2006年)
- ・野上 元 「戦後社会と二つの戦争体験」 浜日出夫編 『戦後日本における市民意識の形成—戦争体験の世代間継承』 (慶應義塾大学出版会、2008年)
- ・野上 元 「あさま山荘事件と『戦争』の変容」 北田暁大・野上元・水溜真由美編著 『カルチュラル・ポリティクス1960/70』 (せりか書房、2005年)
- ・野上 元 「76号、2010年」
- ・他は、<http://gnogami.hp.infoseek.co.jp/> にも掲載してあります。




한 정 선(고려대 교수)



## 1950년대 한국전쟁 관련 노래의 양상 고찰

- 장유정 (단국대 교수)

지정토론 - 정준영 (한림대학교일본연구소 연구교수)



### 프로필

장유정(張攸汀, Zhang Eu-Jeong)  
단국대학교 교수 국어국문학

#### ■ 주요저서 및 논문

『오빠는 풍각쟁이야-대중가요로 본 근대의 풍경』 민음in, 2006.

『다방과 카페, 모던보이의 아지트』 살림, 2008.

「이땅에서 '별'로 산다는 것은-대중가수의 탄생에서 귀환까지」 『역사비평 90호』  
역사비평사, 2010.

「1950년대 대중가요의 이국성 고찰」 『구비문학연구 27집』 한국구비문학회, 2008.

「한국 트로트 논쟁의 일고찰-이미자 관련 논쟁을 중심으로」 『대중서사연구 20호』  
대중서사학회, 2008. 외 다수.

## 1950년대 한국전쟁 관련 노래의 양상 고찰

장 유 정 (단국대학교 교수)

1. 머리말
2. 민족적 가치를 옹호한 노래
3. 개인적 가치를 반영한 노래
4. 국가적 가치를 중시한 노래
5. 맺음말-아물지 않은 상처, 끝나지 않은 전쟁

### 1. 머리말

전쟁은 인류가 저지르는 가장 큰 죄악이다.<sup>1)</sup> 아무리 정당한 이유일지라도(다른 사람을 죽여도 될 만큼 정당한 이유가 있을까?) 적과 동지로 나누어 다른 사람의 목숨을 앗아가는 일이 있어서는 안 된다. 누군가의 목숨과 피를 담보로 해서 쟁취한 평화를 진정한 평화라고 할 수 없기 때문이다. 그럼에도 불구하고 인류의 역사는 전쟁의 역사였다고 해도 과언이 아니다. 우리가 국사나 세계사 시간에 배웠던 수많은 역사 이야기는 전쟁의 역사이기도 했던 것이다.

우리나라 역사에서 가장 비참하고 끔찍한 전쟁은 ‘한국전쟁’ 일 것이다. 같은 민족이 적과 동지로 나뉘어 서로가 서로에게 총부리를 겨누었던 일은 아마 역사상 유래 없는 처절한 전쟁이 아닐 수 없다. 같은 민족끼리의 싸움은 진정한 승리와 패배가 있을 수 없다. 사실상, 한국전쟁은 강요된 불행이었다고 할 수 있다. 1948년 남한의 단독정부 수립 당시에 상당수 정치세력은 선거에 참여하지 않았으며, 남북한 민족구성원 대다수는 전쟁을 원하지 않았다. 항일 독립 운동가이자 반 이승만 파였던 김구는 분단정권이 필연적으로 “동족상잔의 길로 나아갈 것” 이라고 예언하면서 남북한에서의 분단정권 수립을 반대하였다.<sup>2)</sup>

그러나 1950년에 한국전쟁은 발발하였고 수많은 사람들은 자신들이 왜 죽어야 하는지도 모른 채 억울하게 스러져갔다. 그리고 이러한 한국전쟁은 1950년대의 노래에도 영향을 끼쳤다. 본고에서 주목하는 것은 한국전쟁을 소재나 주제로 하고 있는 노래들이다. 한국전쟁을 직접적인 소재나 주제로 하지 않을지라도 전쟁 발발 이전에 전쟁을 예감하면서 나왔던

1) 김동춘, 『전쟁과 사회』, 돌베개, 2006, 202쪽.

2) 위의 책, 69쪽.

노래들도 본고에서 함께 다루고자 한다. 한국전쟁 관련 노래는 한국전쟁이 끝나고 휴전을 체결한 이후에도 지속적으로 나타났으며, 한국전쟁은 1960년대 영화의 주요 소재가 되기도 하였다. 그만큼 한국전쟁이 오랜 세월 동안 우리 민족에게 광범위한 영향을 주었다고 볼 수 있다.

1950년대 한국전쟁 관련 노래는 크게 군가와 대중가요로 나눌 수 있다. 직접적으로 전쟁을 소재로 하지 않더라도 군가는 전쟁을 전제로 하여 형성되었다고 볼 수 있다. 전쟁이 없다면 군인이 필요 없을 테고, 그러면 군가도 나타나지 않았을 것이기 때문이다. 그리고 1950년대에 군가가 그토록 많이 등장한 것은 한국전쟁과 결코 무관하지 않다. 이에 본고에서는 전쟁과 관련된 노래인 군가와 대중가요를 함께 고찰하고자 한다.

한편, 1950년대 당시의 대중가요는 일제강점기의 그것과 마찬가지로 일본 대중음악의 영향을 받아서 형성된 트로트와 전통음악과 연계되어 있는 신민요, 그리고 서양 대중음악의 영향을 받아서 만들어진 일련의 노래들이 공존하였다.<sup>3)</sup> 이 중에서 전쟁과 관련된 노래들은 극소수의 서양 대중음악 계열의 가요와 상당수의 트로트에 집중되어 있다. 특히 한국대중음악학회에서 단체로 구입하였던 1950년대의 노래책들은 이 시기 전쟁 관련 노래들을 이해하는데 도움을 주었다. 1950년대에는 소책자 형태의 노래책들이 유행하였는데, 1954년에 발행된 『꽃다발 가요집』<sup>4)</sup>은 전쟁 직후에 군가, 대중가요, 전통가요가 공존했던 현실을 여실히 보여준다. 본고에서는 군가와 대중가요의 노랫말을 중심으로 작품이 드러내는 궁극적인 가치와 가치 구현 양상을 살펴보고자 한다.

## 2. 민족적 가치를 옹호한 노래

한국전쟁과 관련된 노래는 그 노래가 지향하는 가치에 따라 크게 세 가지로 나눌 수 있다. 민족적 가치를 옹호한 노래, 개인적 가치를 반영한 노래, 그리고 국가적 가치를 중시한 노래가 그것이다. 이 중에서 민족적 가치를 옹호한 노래는 주로 전쟁 발발 이전에 발매된 대중가요에서 찾을 수 있다. <귀국선>, <달도 하나 해도 하나>, <휴전선 나그네> 등은 모두 민족적 가치를 옹호한 노래에 해당한다.

<귀국선>은 식민지 시기가 끝나고 광복을 맞이하여 고국에 돌아가는 사람들의 기쁨과 기대감을 표현하고 있다. 일제시대 우리 민족의 공통된 염원은 일본으로부터의 해방이었다. 그러므로 광복을 맞이하여 타국에서 고국으로 돌아오는 사람들의 감회는 남다를 수밖에 없다. 노래 가사에 등장하는 ‘무궁화’와 ‘태극 깃발’, 그리고 ‘고국산천’이라는 시어는 광복을 맞은 당대인의 기쁨과 희망을 그대로 드러내고 있다. 그러나 이러한 기쁨과 희망은 ‘분단’으로 무너지고 만다. 미국과 소련에 의해 우리나라가 남과 북으로 나뉜 것이다. 이는 단순히 지형이 나뉜 것을 의미하지 않는다. 바로 민족의 분단과 분열을 의미하는 것이

3) 1950년대 한국 대중가요의 개괄은 줄고, 「한국 대중가요의 전개 양상 고찰-1945-1960년까지의 작품을 중심으로」, 『한국 문학논총』제51집, 한국문화회, 2009를 참고할 수 있다.

4) 9.3cm×12.5cm의 『꽃다발 가요집』은 1954년 동명문화사에서 발행하였으며, 200환(오늘날 약 20원에 해당) 정도에 팔렸던 것으로 추정된다. 속표지의 제목과 겉표지의 제목이 일치하는 것을 볼 때, 겉표지의 서지 사항이 맞는 것 같으나 단정할 수는 없다. 후대에 겉표지만 별도로 붙인 경우가 있기 때문이다. 서지 사항이 정확하다면 『꽃다발 가요집』은 전쟁 직후의 가요 전반의 모습을 보여주는 중요한 책자라고 할 수 있다.



다. <달도 하나 해도 하나>는 이에 대한 안타까운 심정을 담고 있다.

달도 하나 해도 하나 사랑도 하나  
이 나라에 바친 마음 그도 하나이런만  
하물며 조국이야 둘이 있을까 보냐  
모두야 우리들은 단군의 자손

물도 하나 배도 하나 산천도 하나  
이 나라에 뺏친 혈맥 그도 하나이런만  
하물며 민족이야 둘이 있을까 보냐  
모두야 이 겨레의 젊은 사나이

간 길 하나 온 길 하나 갈 길도 하나  
울부짖는 군호(軍號) 소리 그도 하나이런만  
하물며 생사인들 둘이 있을까 보냐  
모두야 새 나라의 용감한 일꾼

<달도 하나 해도 하나>(김건 작사, 이봉룡 작곡, 남인수 노래, 1949년)

이전 트로트에서 종종 사용하였던 기타 반주에 남인수의 미성이 어우러진 <달도 하나 해도 하나>는 당대 최고의 인기 가수였던 남인수가 설립하였던 아세아레코드사의 첫 번째 곡이기도 하다. 남인수는 여순사건을 소재로 한 <여수야화>(김초향 작사, 이봉룡 작곡, 남인수 노래, 1949년)처럼 당시의 세태를 사실적으로 반영한 노래를 만들었는데, <달도 하나 해도 하나>도 당시의 세태를 반영하고 있다.

“하늘에 달과 해가 하나이듯이, 나라에 바친 마음과 조국도 하나” 라는 표현은 당시 미·소 양국에 의해 남북으로 나뉜 상황을 보여주고 민족적 가치를 옹호함으로써 세태를 비판한다. ‘우리들은 단군의 자손’ 이라든지, ‘산천’ 과 ‘혈맥’ 이 하나라는 표현 등은 우리가 한 민족이라는 전제에서 나온 것이다. 이처럼 <달도 하나 해도 하나>는 민족적인 가치를 강하게 옹호하고 있는 노래이다.

그러나 “울부짖는 군호 소리” 에서 앞으로 일어날 전쟁을 예감할 수 있듯이, 1950년에 전쟁은 발발하였고 1953년에 휴전 협정을 체결할 때까지 수많은 사람들이 죽음을 당하였다. 지난날 같은 민족이었던 사람들이 휴전선을 경계로 적과 동지로 나뉘는 비극적인 상황이 발생한 것이다. 이때부터는 주로 국가적 가치를 중시하거나 개인적 가치를 반영하는 노래가 등장한다. 그러나 <휴전선 나그네>는 전쟁 발발 이후에도 여전히 민족적인 가치를 옹호하고 있어서 주목된다.

5음계를 사용한 전형적인 트로트인 <휴전선 나그네>는 휴전선에 있는 나그네의 발화로 이루어져 있다. 같은 민족이 휴전선을 사이에 두고 남과 북으로, 적과 동지로 나뉜 상황은 화자에게 슬픈 현실이다. 그리고 이러한 상황을 슬픔으로 인식하는 화자의 의식에는 민족적인 가치를 옹호하는 생각이 자리하고 있다. 1절의 “서울도 고향이요 평양도 고향인데” 와 2절의 “다 같은 핏줄이요 다 같은 자손인데” 라는 표현에서 그러한 화자의 생각을 확인할 수 있다.

그러나 민족적인 가치를 옹호하는 화자가 할 수 있는 일은 별로 없다. 그 때문에 남북을 자유롭게 넘나드는 물새에게 송악산 보초병의 안부를 물을 뿐이다. 그리고 “휴전선아가거라”고 말할 뿐이다. 민족적인 가치를 옹호할 경우 적과 동지가 있을 수 없다. 애초부터 한 민족이었기 때문에 진정한 적과 동지가 있을 수 없는 것이다. 그러나 휴전선은 엄연한 현실로 존재한다. 그 때문에 딱히 원망할 대상을 찾지 못한 화자는 애꿎은 ‘휴전선’에 “가라”고 말한다. 남북분단을 휴전선과 삼팔선에 책임 전가하는 이런 노래는 전쟁과 분단의 책임을 직접적으로 물을 대상이 없기에 더욱 애처롭다.

### 3. 개인적 가치를 반영한 노래

전쟁이 가져온 공포 속에서 자아가 감지하는 불안과 혼돈의 정조는 곧 세계의 파탄과 황폐화에 필적하는 자아의 상실이라는 문제와 직결된다.<sup>5)</sup> 전쟁으로 인한 자아의 상실은 가족에 대한 애착을 낳기도 한다. 개인적인 가치를 반영한 노래는 주로 고향과 어머니에 대한 그리움을 표현하고 있다. 음악적인 갈래 중에서는 일제강점기와 마찬가지로 트로트가 주로 이러한 부분을 담당하였다.<sup>6)</sup> 트로트가 오랜 세월 동안 대중들의 호응을 받을 수 있었던 것은 트로트가 이처럼 당시의 세태를 찰진하게 드러내었기 때문이기도 하다. 1950년대 당시 서양 대중음악 계열의 노래들이 이국성을 추구하면서 낭만적인 경향을 보인 반면에,<sup>7)</sup> 트로트는 있는 그대로의 세태를 묘사하면서 당대인의 호응을 이끌어낸 것이다.

트로트는 고향과 가족, 그리고 임에 대한 절절한 그리움을 드러내면서 당대인의 많은 호응을 받았다. <내가 마지막 본 평양>, <군세어라 금순아>, <휴전선 고갯길>, <휴전선 애가>, <단장의 미아리 고개>, <두만강아 전해 다오>, <전선야곡>, <경상도 아가씨>, <고향편지>, <피난길 고향길>, <이별의 부산정거장> 등이 모두 그러한 예에 해당한다.

이러한 노래들은 개인적인 가치를 반영하고 있는 노래이다. 가족과 임은 다른 사람이 아닌 바로 내 자신에게 소중한 존재이기 때문이다. 위에 열거한 노래 중에서 <전선야곡>이 전장에 있는 아들이 어머니를 그리워하는 내용으로 이루어져 있다면, 그 외의 곡들은 대체로 북한이 고향인 사람들이 남한에서 고향과 가족을 그리워하는 내용으로 구성되어 있다. 특히 피란 중의 모습이나 피란지에서의 생활을 찰진하게 그려낸 <단장의 미아리 고개>, <군세어라 금순아>, <경상도 아가씨> 등은 당대인의 마음을 울려주었다.

그런데 이러한 노래들은 구체적인 지명과 명칭을 사용한다는 특징을 드러낸다. <단장의 미아리 고개>의 ‘미아리’, <군세어라 금순아>의 ‘홍남부두’, ‘금순’, ‘국제시장’, ‘영도다리’, 그리고 <경상도 아가씨>의 ‘사십계단’, ‘경상도’, ‘국제시장’, ‘부산항’, ‘영도다리’가 모두 그러한 예이다. 구체적인 지명과 명칭을 사용하는 것은 노래에 구체성을 강화시키고 사실성을 강조하는 역할을 한다.<sup>8)</sup>

5) 김현자, 『현대시의 서정과 수사』, 민음사, 2009, 310쪽.

6) 일제강점기 트로트에 대해서는 줄지, 『오빠는 풍각쟁이야-대중가요로 본 근대의 풍경』, 민음in, 2006을 참고할 수 있다.

7) 1945년부터 1960년대까지 대중가요의 사실성과 낭만성에 대해서는 줄고, 앞의 글을 참고할 수 있고 1950년대 대중가요의 이국성은 줄고, 『1950년대 대중가요의 이국성 고찰』, 『구비문학연구』제27집, 한국구비문학학회, 2008을 참고할 수 있다.

8) 줄고, 『한국 트로트의 정체성에 대한 일고찰』, 『현대사회와 구비문학』, 박이정, 2005, 167-168쪽.

실제로, 미아리 고개는 서울의 최후 방어선으로 치열한 전투가 벌어졌고, 9.28 수복 당시 북으로 쫓겨 가던 인민군이 수많은 사람들을 북으로 끌고 가면서 뒤쳐진 사람들을 지금의 성신여대 뒷산에서 학살해 ‘한 많은 미아리 고개’가 되었다.<sup>9)</sup> 게다가 <단장의 미아리 고개>는 작사가 반야월이 자신의 딸을 미아리 고개에서 잃은 경험을 토대로 만든 것이다. 9.28 수복 즈음에 반야월의 아내가 딸 수라를 데리고 미아리 고개를 넘었는데, 딸이 허기를 견디지 못하고 화약 연기에 숨을 헐떡이다가 죽었다. 이후에 딸의 시신을 찾으러 그곳에 갔으나 시신을 찾을 수 없었다고 한다.<sup>10)</sup> 실제 경험과 당시의 상황을 사실적으로 재현했기에 <단장의 미아리 고개>가 진정성을 획득할 수 있었고, 비슷한 경험을 지니고 있는 사람들의 마음을 울려줄 수 있었다.

이는 흥남부두의 함상 철수<sup>11)</sup>를 배경으로 하고 있는 <군세어라 금순아>와 피란지 부산에서의 생활을 보여주는 <경상도 아가씨>에서도 마찬가지로 나타난다.

사십 계단 층층대에 앉아 우는 나그네  
울지 말고 속 시원히 말 좀 하세요  
피난살이 처량스러 동정하는 판잣집에  
경상도 아가씨가 애처러워 묻는구나  
그래도 대답 없이 슬피 우는 이북 고향  
언제 가려나

고향 길이 틀 때까지 국제시장 거리에  
담배장사 하더라도 살아보세요  
정이 들면 부산항도 내가 살던 정든 산천  
경상도 아가씨가 두 손목을 잡는구나  
그래도 뼈에 맺힌 내 고향이 이북 고향  
언제 가려나

영도다리 난간 위에 조각달이 뜨거든  
안타까운 고향 얘기 들려주세요  
복사꽃이 피던 날 밤 옷소매를 부여잡던  
경상도 아가씨의 그 순정이 그림구나  
그래도 뼈에 맺힌 내 고향이 이북 고향  
언제 가려나

<경상도 아가씨>(손로원 작사, 이재호 작곡, 박재홍 노래, 1955년)

한국전쟁 당시 임시 수도였던 부산에는 피난민들이 움집하여 인구가 100만 명을 돌파했고 주택 사정이 대단히 심각하였다. 도로의 양측은 물론 산비탈, 공지, 하천변, 남의 집 마당을 막론하고 피난민들이 움집과 판잣집을 짓지 않는 곳이 없을 지경이었다. 그나마 이조차 구하지 못한 사람들은 노천에서 잠자리를 해결했다고 한다.<sup>12)</sup> 일상의 삶이 ‘완전체’

9) 강준만, 『한국현대사 산책』 1950년대편 1권, 인물과 사상사, 2004, 131쪽.

10) 반야월, 『불효자는 읍니다』, 화원, 2005, 206-208쪽.

11) 공산군이 원산을 차단해서 흥남에서는 해상으로만 철수할 수 있었다. 사람은 많고 배는 적은 상황에서 흥남부두는 그야말로 아비규환이었다. 흥남 철수에 대해서는 강준만, 앞의 책, 2004, 168-171쪽을 참고할 수 있다.

라면 피난지에서의 삶은 ‘파편’으로, 완전체가 손상된 상태를 의미한다. 자신의 고향에서 피난지로 밀려난 피난민들은 자신들의 삶이 일상의 원형에서 전쟁에 의해 깨어진 파편이라 생각한다.<sup>13)</sup> 일상의 삶이 파편화될수록 예전의 완전체로서의 삶을 그리워할 수밖에 없다. 1950년대 대중가요에 등장하는 고향과 가족에 대한 그리움은 완전체로써의 삶을 소망하는 개인의 가치를 반영한다고 볼 수 있다.

〈경상도 아가씨〉에도 완전체의 삶을 그리워하는 남성이 등장한다. 이복을 고향으로 두고 있는 노래 속 남성은 사십 계단 층층대에 앉아 울고 있다. 그런 남성을 보고 경상도 아가씨가 “울지 말고 속 시원히 말해 보라”고 한다. 고향이 그리워 울고 있는 남성에게 경상도 아가씨는 “정이 들면 부산항도 내가 살던 정든 산천”이라며 남성의 두 손목을 잡는 것이다. 그러나 경상도 아가씨의 위로에도 불구하고 이복이 고향인 남성은 “뼈에 맺힌 내 고향을 언제 가려나”고 말한다. 비록 경상도 아가씨의 순정이 그림기는 해도 고향에 대한 그리움을 상쇄시킬 정도는 아니었던 것이다.

피란지의 생활을 청산하고 서울로 돌아가는 화자가 등장하는 〈이별의 부산정거장〉과 위에서 살펴 본 〈경상도 아가씨〉는 당시의 생활을 생생하게 묘사하는 동시에 고향과 가족에 대한 그리움이라는 개인적인 가치가 모든 것을 압도하는 상황을 여실히 보여준다. 한국전쟁은 이산을 낳고 그 이산을 귀소본능을 더욱 강화시킨다. 개인적인 가치를 반영하고 있는 이러한 노래들은 전쟁이라는 커다란 비극에 의해 이리 쉼이고 저리 쉼이는 민중들의 고단하고 남루한 삶을 가감 없이 보여주었고,<sup>14)</sup> 이를 통해 당대의 호응을 이끌어냈다.

#### 4. 국가적 가치를 중시한 노래

앞에서는 전쟁과 관련된 노래 중에서 민족적 가치를 옹호한 노래와 개인적 가치를 반영한 노래를 살펴보았다. 사실상, 민족적 가치와 개인적인 가치는 서로 상반되거나 상충되지 않는다. 하지만 위기의 상황에서 국가적 가치와 개인적 가치는 때때로 갈등과 충돌을 일으키기도 한다. 국가를 위해 개인을 희생할 것인가, 아니면 그냥 개인적인 가치를 중요시할 것인가의 문제가 남는 것이다. 그나마 이를 선택할 수 있으면 다행이다. 전쟁이라는 위기 상황에서 개인은 국가적 가치라는 ‘대(大)’를 위해 개인적 가치인 ‘소(小)’를 희생하기를 강요받는다.

국가적 가치를 중시한 노래는 크게 군가와 진중가요로 나눌 수 있다. 진중가요를 군가와 별도로 설정하는 것은 진중가요가, 대중음악의 작사자와 작곡자, 그리고 가수를 공유하고 있기 때문이다. 그러면서도 개인적인 가치를 반영하고 있는 여타의 대중가요와 달리 국가적 가치를 중시하고 있어서 군가와 함께 살펴볼 수 있다. 군가와 진중가요는 모두 국가적인 가치를 최우선으로 하는 노래라고 할 수 있다. 그런데 여기서 군가는 다시 사기 진작을 목적으로 하는 노래와 공공의 적을 설정하여 이에 대한 적대의식을 드러낸 노래로 나뉜다.

〈대한의 방패〉, 〈승리의 용사〉, 〈우리의 국군〉, 〈항공의 노래〉, 〈호국의 노래〉, 〈사관

12) 강준만, 앞의 책, 2004, 186쪽.

13) 김미향, 「1950년대 한국전쟁소설에 나타난 전쟁과 일상성의 상호침투 양상」, 『한국문학이론과 비평』제42집, 한국문학이론과 비평학회, 2009, 495쪽.

14) 이성욱, 「한국전쟁과 대중문화」, 『문화과학』23호, 문화과학사, 2000, 220쪽.

학교 교가), 〈진격의 노래〉, 〈화랑 병사의 노래〉, 〈공군가〉 등이 ‘사기진작’에 초점을 맞추고 있다면, 〈통일행진곡〉, 〈6·25 노래〉, 〈승리의 노래〉, 〈개선가〉, 〈국토 방위대〉, 〈십용사의 노래〉, 〈중공 격멸의 노래〉 등은 모두 사기진작과 더불어 ‘적대의식’을 드러낸 노래라고 할 수 있다. 이러한 노래들은 그 노래의 성격상, 직설적인 어휘와 선동적인 언어를 주로 활용한다는 특징을 보인다.

〈중공 격멸의 노래〉는 ‘중국’과 ‘소련’이라는 공공의 적을 설정하여 이를 ‘무찌르자’는 분연한 의지를 드러내고 있다. 중국을 ‘침략자’와 ‘소련의 앞잡이’로 규정하고, ‘오랑캐’와 ‘끓주린 늑대’에 비유한다. 일단 공공의 적이 설정되면 이른바 ‘동지’들의 규합은 쉬워진다. 함께 타도할 대상이 있다는 것은 동지들에게 공동체 의식을 불어넣기 때문이다. 이 노래에서는 명령형을 사용하여 행동의 변화를 촉구한다. “대한의 아들딸들이 일어나거라”고 하고, “무찌르자 쳐부수자”고 말하는 것이다.

전쟁은 모든 사람에게 ‘적’과 ‘나’의 이분법을 강요한다. 그것은 모든 사람들에게 특정 이념(이데올로기)을 견지하도록 강요하고, 사람들을 그러한 이데올로기에 따라 구분한 다음 자신의 편에 선 사람은 용서하고 그렇지 않은 사람은 적으로 취급한다. ‘과도 정치화’라고 명명되는 이러한 상황은 ‘중간적 범주’를 용인하지 않는다.<sup>15)</sup> 그 때문에 〈6·25〉의 노래에서는 북한을 ‘원수’로 규정하였고 남한의 이데올로기와 배치되는 ‘중국’과 ‘소련’은 모두 오랑캐로 치부되었던 것이다. 결국, 이러한 군가는 개인적인 가치를 도외시한 채, 국가적인 가치만을 중시하고 명령형을 사용하여 개인의 의식을 제한하고 행위를 촉발한다는 공통점을 드러낸다.

군가가 대체로 행진곡풍의 음악과 선동적이고 직설적인 어휘를 사용하는 반면에, 똑같이 ‘국가적 가치’를 중시하면서도 진중가요는 군가에 비해 정감에 더욱 호소하는 양상을 드러낸다. 〈내 아들 소식〉, 〈아내의 노래〉<sup>16)</sup>, 〈감격의 꽃다발〉, 〈님 계신 전선〉, 〈여인혈시〉 등이 그러한 노래이다. 주로 전쟁 기간이었던 1950년에서 1953년 사이에 발매된 이러한 노래들은 주로 아내와 어머니의 입장에서 전장에 있는 남편과 아들의 무운 장구를 비는 내용으로 이루어져 있다.

그러나 이러한 노래들은 한편으로는 국가적인 가치가 중시되면서 개인적인 가치가 깃잡힌 양상을 역으로 보여주기도 한다. 〈내 아들 소식〉에서는 어머니가 아들이 죽은 무덤 앞에서 아들의 죽음을 자랑스럽게 여기고 있고, 〈아내의 노래〉와 〈님 계신 전선〉에서는 아내로 보이는 여성 화자가 전장으로 떠나는 남편을 즐겁게, 혹은 담담하게 보내는 것이다.

입께서 가신 길은 영광의 길이옵기에  
이 몸은 돌아서서 눈물을 감추었소  
가신 뒤에 임의 뜻은 등불이 되어  
바람 불고 비오는 어두운 밤길에도  
홀로 가는 이 가슴에 즐거움이 넘칩니다

입께서 가신 길은 빛나는 길이옵기에

15) 김동춘, 앞의 책, 272-273쪽.

16) 〈아내의 노래〉는 그 이전에 김다인 작사, 손목인 작곡, 김백희 노래로 이미 취입한 적이 있다.



태극기 손에 들고 마음껏 흔들었소  
 가신 뒤에 제 갈 곳도 임의 길이니  
 눈보라가 날리는 어두운 밤하늘에  
 달과 별을 바라보며 무운장구 비읍니다.

〈아내의 노래〉(유호 작사, 손목인 작곡, 심연옥 노래, 1952년)

위의 노래에서 아내는 임께서 가는 길이 ‘영광의 길’ 이라고 말하고, ‘임의 뜻’ 이 ‘등불’ 이 되어 자신의 가슴에 ‘즐거움이 넘친다’ 고 하고 있다. 이러한 노래는 개인적인 가치가 철저히 부정되고 오직 국가적인 가치에 의해 개인적인 삶과 행복이 재편되는 양상을 보여준다. 과연 당시에 자신이 사랑하는 임을 전장에 떠나보내면서 즐겁다고 말하는 사람이 몇이나 되었을까? 그러나 당시에 이러한 노래들은 국가적인 가치가 개인적인 가치에 우선해야 한다는 것을 강조하면서 양산되고 유행하였다. 그리고 오늘날의 우리들은 이러한 노래를 통해 국가적인 가치가 개인적인 가치를 훼손시키는 당대의 슬픈 현실을 목도할 수 있다.

## 5. 맺음말-아물지 않은 상처, 끝나지 않은 전쟁

이상으로 전쟁과 관련된 1950년대의 노래를 그 가치에 따라 세 부분으로 나누어서 그 가치의 구현 양상을 살펴보았다. 전쟁과 관련된 노래는 크게 군가와 대중가요가 있는데, 이러한 노래들은 민족적인 가치를 옹호한 노래, 개인적 가치를 반영한 노래, 국가적 가치를 중시한 노래로 나눌 수 있었다.

민족적인 가치를 옹호한 노래는 주로 전쟁 발발 이전에 전쟁을 예감하면서 이를 막아보려는 심정을 담고 있는 경우가 많았다. 한 민족이라는 것을 내세워 휴전선과 삼팔선에 대한 원망을 드러내었다. 개인적인 가치를 반영한 노래는 피란 중의 고통과 피난지에서의 지난한 삶을 씩씩하게 그려서 당대인의 호응을 얻었다. 주로 실향민을 화자로 설정한 이러한 노래들은 구체적인 지명과 명칭 등을 사용하여 작품의 구체성과 사실성을 더 하는 특징을 드러냈다.

마지막으로 국가적인 가치를 중시한 노래는 다시 군가와 진중가요로 나뉘었다. 군가는 단순히 군인들의 사기 진작을 목표로 한 노래가 있으나, ‘공공의 적’ 을 설정하여 이에 대한 적대의식을 드러내고 동지들의 단합과 행동을 촉구하는 노래도 많았다. 대중음악 생산자를 공유한 진중가요는 군가에 비해 정감에 호소하는 양상을 드러냈다. 그러나 아내와 어머니의 입장에서 전장으로 떠나는 남편을 즐겁게 배웅하고 아들의 죽음을 자랑스럽게 여기는 이러한 노래들은 개인적 가치가 국가적 가치에 의해 파괴된 단면을 보여주기도 한다.

1950년대 전쟁 관련 노래의 대거 등장은 당시의 한국전쟁을 반영하면서 나타난 특수한 현상으로 이해할 수 있다. 전쟁 관련 노래를 들여다보는 일은 당대를 피눈물과 고통으로 살아간 우리 민족의 슬픔과 아픔을 이해하는 일이어야 한다고 생각했다. 그리고 본고에서 구체적인 작품을 통해서 한국전쟁의 비극을 간접적으로 체험할 수 있었다. 역사는 현재를 살아가는 우리에게 교훈을 준다. 1950년대 전쟁 관련 노래들은 한국전쟁을 되풀이하지 말라는 교훈을 준다. 그러므로 우리들은 한국전쟁 관련 노래들을 경고의 전언(傳言)으로 받아

들여 한다. 그리고 다시는 이러한 아픔과 슬픔을 재현하지 않기 위해 노력해야 한다.

한국전쟁은 끝난 지 오래되었으나 우리는 여전히 전쟁 중이나 마찬가지이다. 한국전쟁을 직·간접적으로 겪은 한국인들은 본능적인 공포감과 순응주의를 철저하게 내면화하고 있다고 한다.<sup>17)</sup> 우리는 세계에서 유일한 분단국가이고, 이는 오늘날 우리가 느끼는 불안감과 초조함의 요인이 되기도 한다. 그러나 우리가 느끼는 불안감, 초조함, 공포감을 우리의 후손에게 남겨줄 수는 없다. 그리고 우리나라가 분단국가로 존재하는 이상, 우리가 누리는 평화는 반쪽짜리 평화일 수밖에 없다. 버나드 로 몽고메리는 『전쟁의 역사』에서 “평화라는 이상은 실천이라는 미덕을 동반해야 한다.”고 하고, “한 국가는 정신적 가치들을 위해 싸워야 하며, 단지 물질적 가치만을 얻기 위해 노력해서는 안 된다.”<sup>18)</sup>고 하였다.

지금부터라도 평화를 위해 실천해야 할 방안들을 모색해야 한다. 대책 없이 대결 구도만을 취할 것이 아니라 북한과 평화롭게 공존할 수 있는 방법을 모색해야 한다. 그들은 적이 이전에 우리와 같은 민족이기 때문이다. 다시는 전쟁과 관련된 노래들이 이 땅에서 울려 퍼지지 않도록 지혜와 슬기를 모아야 한다. 그것이 자신이 왜 죽는 지도 모른 채 억울하게 죽어간 우리 조상에 대한 예의이며, 우리 후손들에게 남겨줄 가장 가치 있는 우리의 사명이다. 만약 그 방법을 찾지 못한다면 우리는 함께 멸망할 뿐이다.

17) 강준만, 앞의 책, 2004, 11쪽.

18) 버나드 로 몽고메리 지음, 송영조 옮김, 『전쟁의 역사』, 책세상, 1995, 958-959쪽.



※ 참고문헌

- 『꽃다발 가요집』, 동명문화사, 1954.
- 강준만, 『한국현대사 산책』 1950년대편 1권, 인물과 사상사, 2004.
- 강준만, 『한국현대사 산책』 1950년대편 2권, 인물과 사상사, 2004.
- 김동춘, 『전쟁과 사회』, 돌베개, 2006.
- 김미향, 「1950년대 한국전쟁소설에 나타난 전쟁과 일상성의 상호침투 양상」, 『한국문학이론과 비평』제42집, 한국문학이론과 비평학회, 2009.
- 김이순, 「한국전쟁과 가족 이미지: 가족 해체와 복원의 사이」, 『미술사 연구』제19호, 미술사연구회, 2005.
- 김현자, 『현대시의 서정과 수사』, 민음사, 2009.
- 반야월, 『불효자는 읍니다』, 화원, 2005.
- 이동순, 「1950년대 한국대중음악사의 형성과 전쟁 테마의 수용(I)-대구 오리엔트레코드사 제작 음반을 중심으로」, 『민족문화논총』제35집, 영남대학교 민족문화연구소, 2007.
- 이동순, 「1950년대 한국대중음악사의 형성과 전쟁 테마의 수용(II)-대구 오리엔트레코드사 제작 음반을 중심으로」, 『민족문화논총』제36집, 영남대학교 민족문화연구소, 2007.
- 이성욱, 「한국전쟁과 대중문화」, 『문화과학』23호, 문화과학사, 2000.
- 장유정, 「한국 트로트의 정체성에 대한 일고찰」, 『현대사회와 구비문학』, 박이정, 2005.
- 장유정, 『오빠는 풍각쟁이야-대중가요로 본 근대의 풍경』, 민음in, 2006.
- 장유정, 「「1950년대 대중가요의 이국성 고찰」, 『구비문학연구』제27집, 한국구비문학회, 2008.
- 장유정, 「한국 대중가요의 전개 양상 고찰-1945-1960년까지의 작품을 중심으로」, 『한국문학논총』제51집, 한국문학회, 2009.

## 1950年代の韓国戦争関連の歌の様相考察

ジャン・ユジョン（檀国大）

1. はじめに
2. 民族的価値を擁護する歌
3. 個人的価値を反映した歌
4. 国家的価値を重視した曲
5. おわりに - 癒えない傷、終わらない戦争

### 1. はじめに

戦争は人類が犯す最大の罪悪である。どんなに正当な理由であっても（他人を殺してもいいほどの正当な理由があるだろうか？）、敵と同志に分けて他人の命を奪っていくことがあってはならない。誰かの命と血を担保にして勝ち取った平和を、真の平和とすることはできないからである。にもかかわらず、人類の歴史は戦争の歴史であったといっても過言ではない。私達が韓国史や世界史の時間に習った数多くの歴史物語は、戦争の歴史でもあったのである。

我が国の歴史の中で最も悲惨で、むごたらしい戦争は「韓国戦争」であろう。同じ民族が敵と同志に分かれて、互いが互いに銃口を向けたことは、おそらく歴史上由来のない凄絶な戦争であった。同じ民族同士の戦いは、真の勝利と敗北というものはありません。事実上、韓国戦争は強要された不幸だったといえる。1948年の南韓の単独政府樹立当時、多くの政治勢力は選挙に参加しておらず、南北の民族構成員の大半は戦争を望んでいなかった。抗日独立運動家であり、反李承晩派だった金九は、分断政権が必然的に「同族相争う道に進むだろう」と予測し、南北韓での分断政権樹立に反対した。

しかし、1950年に韓国戦争は勃発し、多数の人々は自分たちがなぜ死ななければならないかを知らないまま無念に消えていった。そして、このような韓国戦争は、1950年代の歌にも影響を与えた。本稿で注目するのは、韓国戦争を素材やテーマにしている歌である。韓国戦争の直接的な素材やテーマにしていなくても、戦争勃発前に戦争を予感しながら出てきた歌も本稿で一緒に扱うこととする。韓国戦争に関連する歌は、韓国戦争が終わって休戦を締結した後にも継続的に出てきており、韓国戦争は1960年代の映画の主要材料になってもいる。それだけ韓国戦争が長い間、我が民族に広範な影響を与えたと見ることができ

1950年代の韓国戦争関連の歌は、大きく軍歌と大衆歌謡に分けることができる。直接戦争を題材にしていなくても、軍歌は戦争を前提にして形成されたと見ることができる。戦争がなければ軍人は必要ないだろうし、そうであれば軍歌も出てこなかっただろうからである。そして1950年代に軍歌がそれほどたくさん登場したのは、韓国戦争とは決して無関係ではない。よって本稿では、戦争に関連する歌である軍歌と大衆歌謡を一緒に考察する。

一方、1950年代当時の大衆歌謡は、日帝強占期のそれと同様に、日本の大衆音楽の影響を受けて形成されたトロットと、伝統音楽と連携している新民謡、そして西欧大衆音楽の影響を受けて作られた一連の歌が共存していた。この中で、戦争と関連した曲は、ごく少数の西欧大衆音楽系列の歌謡と、多くのトロットに集中している。特に、韓国大衆音楽協会が団体で購入した1950年代の歌集は、この時期の戦争関連の歌を理解するのに助けを与えてくれた。1950年代には、小冊子形式の歌集が流行したが、1954年に出された『花束歌謡集』は、戦争直後に軍歌、大衆歌謡、伝統的な歌謡が共存していた現実を如実に示している。本稿では、軍歌と大衆歌謡の歌詞を中心に、作品がみせる究極的な価値と、価値具現の様相を見ることとする。

## 2. 民族的価値を擁護する歌

韓国戦争に関連する歌は、その歌が志向する価値に応じて、大きく3つに分けることができる。民族的価値を擁護する歌、個人的価値を反映した歌、そして国家的価値を重視した歌がそれである。この中で民族的価値を擁護する歌は、主に戦争勃発前に発売された大衆歌謡に見ることができる。『帰国船』『月も1つ太陽も1つ』『休戦ラインの旅人』などはすべて民族的価値を擁護する歌に該当する。

『帰国船』は、植民地時代が終わって解放を迎え、故郷に帰る人々の喜びと期待感を表現している。日帝時代、我が民族共通の願いは日本からの解放だった。したがって、光復を迎え、他国から故国に帰って来る人々の感慨は格別なものとならざるをえない。歌詞に登場する「むくげ」と「太極旗」、そして「故国の山河」という詞語は、解放を迎えた東二の人びとの喜びと希望をそのままに表している。しかし、そのような喜びと希望は「分断」によって崩れてしまう。アメリカとソ連によって、我が国が南と北に分割されたのである。これは、単純に地形が分かれたことを意味するのではない。まさに民族の分断と分裂を意味するのである。『月も1つ太陽も1つ』は、これに対する切ない気持ちを込めている。

月も1つ、太陽も1つ、愛も1つ  
この国に捧げた心 それも1つなのに  
ましてや祖国は2つあるだろうか  
みんな、私たちは檀君の子孫

水も1つ、船も1つ、山河も1つ  
この国に伸ばした血脈、それも1つなのに  
ましてや民族は2つあるだろうか

みんな、この同胞の若い男

行った道は1つ、来た道は1つ、行く道も1つ

泣き叫ぶ軍号の音、それも1つなのに

ましてや生死といっても2つあるだろうか

みんな、新しい国の勇敢な労働者

『月も1つ、太陽も1つ』（キム・ゴン作詞、イ・ボンリョン作曲、ナム・インス歌、1949年）

かつてトロットでしばしば使用されたギター伴奏に、ナム・インスの美声が調和した『月も1つ、太陽も1つ』は、当代最高の人気歌手だったナム・インスが設立したアセアレコード社の最初の曲でもある。ナム・インスは麗水事件を素材にした『麗水夜話』（キム・チョヒャン作詞、イ・ボンリョン作曲、ナム・インス歌、1949年）のように、当時の世相をリアルに反映した歌を作ったが、『月も1つ、太陽も1つ』も当時の世相を反映している。

「空には月と太陽が1つあるように、国に捧げた心と祖国も1つ」という表現は、当時米ソ両国によって南北に分割された状況を示し、民族的価値を擁護することで、世相を批判している。「私たちは檀君の子孫」とか、「山河」と「血脈」が1つという表現などは、私たちは1つの民族だという前提から来るものである。このように、『月も1つ、太陽も1つ』は、民族的価値を強く擁護している歌である。

しかし、「泣き叫ぶ軍号の音」でこれから起こる戦争を予感できるように、1950年に戦争が勃発し、1953年に休戦協定を締結するまで、多くの人々が死んだ。かつて同じ民族だった人びとが、休戦ラインを境に敵と同志に分かれる悲劇的な状況が発生したのである。この時から、主に、国家的価値を重視したり、個人的価値を反映した歌が登場する。しかし、『休戦ラインの旅人』は、戦争勃発後も依然として民族的な価値を擁護していて注目される。

5音階を使った典型的なトロットである『休戦ラインの旅人』は、休戦ラインにいる旅人の言葉から成っている。同じ民族が休戦ラインを挟んで南と北に、敵と同志に分割された状況は、話者にとって悲しい現実である。そして、このような状況の悲しさを認識する話者の意識には、民族的な価値を擁護する考えがある。1節の「ソウルも故郷であり、平壤も故郷なのに」と、2節の「みな同じ血筋であり、みな同じ子孫なのに」という表現から、そのような話者の考えを確認することができる。

しかし、民族的な価値を擁護する話者ができることはあまりない。そのため、南と北を自由に行き来する水鳥に松嶽山の歩哨兵の安否を尋ねるだけである。そして「休戦ラインよ、行きなさい」と言うだけである。民族的な価値を擁護する場合、敵と同志というものはありえない。初めから1つの民族だったので、真の敵と同志はありえないのである。しかし、休戦ラインは厳然たる現実として存在している。そのため、かわいそうにも恨む対象を見つけられなかった話者は、罪もない「休戦ライン」に「行きなさい」と言う。南北分断を休戦ラインと38度線に責任転嫁しているこのような曲は、戦争と分断の責任を直接

的に問う対象がないため、さらに痛ましい。

### 3. 個人的価値を反映した歌

戦争がもたらす恐怖の中で、自我が感知する不安と混沌の感情は、すなわち世界の破綻と荒廃に匹敵する自我の喪失という問題に直結している。戦争による自我の喪失は、家族への愛着を産むこともある。個人的な価値を反映した歌は、主として故郷と母親への慕情を表現している。音楽的な系統の中では、日帝強占期と同様に、トロットが、主としてこれらの部分を担当した。トロットが長い間大衆の呼応を受けることができたのは、トロットがこのように当時の世相をそのままに表したためでもある。1950年代当時の西洋大衆音楽系の歌が異国性を追求しながら、ロマンチックな傾向を見せている一方、トロットはありのままの世相を描写しながら、現代人の呼応を導き出したのである。

トロットは、故郷と家族、そしてイム（恋い慕う人）への切実な慕情を表して、当時の人びとの多くの呼応を受けた。『私が最後に見た平壤』、『頑張れクムスン』、『休戦ラインの峠道』、『休戦ライン哀歌』、『断腸のミアリ峠』、『豆満江よ伝えてくれ』、『前線夜曲』、『慶尚道アガシ』、『故郷の手紙』、『避難の道、故郷の道』、『別れの釜山停車場』などはすべてこのような例に該当する。

これらの曲は個人的な価値を反映している歌である。家族とイムは他人ではなく、まさに自分にとって大切な存在だからである。上記の曲の中から『前線夜曲』が戦場にいる息子が母親を懐かしむ内容となっているとすれば、その他の曲はだいたい、北朝鮮が故郷の人々が韓国で故郷や家族を偲ぶ内容で構成されている。とくに、避難中の様子や、避難先での生活をありのままに描き出した『断腸のミアリ峠』、『頑張れクムスン』、『慶尚道アガシ』などは、当時の人びとの心を泣かせた。

ところで、これらの歌は、具体的な地名や名称を使用するという特徴を表している。『断腸のミアリ峠』の「ミアリ」、『頑張れクムスン』の「興南埠頭」、「クムスン」、「国際市場」、「影島橋」、そして『慶尚道アガシ』の「四十階段」、「国際市場」、「釜山港」、「影島橋」がすべてこのような例である。具体的な地名や名称を使用することは、歌の具体性を強化させ、事実性を強調する役割を担う。

実際には、ミアリ峠は、ソウルの最終防御線であり激しい戦闘が繰り広げられ、9.28收復当時、北に追われていった人民軍が多数の人々を北に連れて行きながら、遅れた人々を今の誠信女子大学の裏山で殺害し、『恨み多いミアリ峠』になった。さらに、『断腸ミアリ峠』は、作詞家パンヤウォルが自分の娘をミアリ峠で失った経験をもとに作ったものである。9.28收復の頃、パンヤウォルの妻が娘のスラを連れてミアリ峠を越えたが、娘が空腹に耐えかねて、火薬の煙で息を切らせて死んだ。後に娘の遺体を探しにそこに行ったが、遺体を見つけることができなかったという。実際の経験と当時の状況をリアルに再現したため、『断腸のミアリ峠』は真実性を獲得することができ、似たような経験を持つ人々の心を泣かせることができた。

これは、興南埠頭の艦上撤収を背景にしている『頑張れクムスン』と避難地釜山での生活を見せてくれる『慶尚道アガシ』にも同様に表われる。

四十階段に座って泣く旅人  
泣かないで、すっきりと話してください  
避難生活が哀れと同情するバラックで  
慶尚道アガシが気の毒がって聞くよ  
でも答えずに悲しく泣く北の故郷  
いつ行くだろうか

故郷の道が通るまで、国際市場の通りで  
タバコ売りをしてでも、生きてください  
情が移れば、釜山港も私が暮らした慣れ親しんだ山河  
慶尚道アガシが、両手首をつかむね  
それでも骨に結ばれた自分の故郷が北の故郷  
いつ行くだろうか

影島橋の欄干の上に、片月が熱かった  
切ない故郷の話を聞かせてください。  
桃の花が咲いた日の夜、袖を握りしめた  
慶尚道アガシの、その純情が懐かしいなあ  
それでも骨に結ばれた自分の故郷が北の故郷  
いつ行くだろうか

『慶尚道アガシ』（ソン・ロウオン作詞、イ・ジェホ作曲、パク・ジェホン歌、1955年）

韓国戦争当時、臨時首都であった釜山には避難民たちが群がり、人口が100万人を突破し、住宅事情が非常に深刻だった。道の両側はもちろん、山の斜面、空き地、川岸、他人の家の庭を問わず、避難者が群がりバラックを建てない所はないくらいだった。それさえも求められない人びとは、屋外でねぐらを解決したという。日常の生活が「完全体」とすれば、避難地での生活は「破片」であり、完全体が損傷した状態を意味する。自分の故郷から避難地に押し出された避難民は、自分たちの生活が日常の原型から、戦争によって壊れた破片だと考えた。日常生活が破片化すればするほど、かつての完全体としての生活を懐かしむほかない。1950年代の大衆歌謡に登場する故郷や家族に対する慕情は、完全体としての生活を望む個人の価値を反映していると見ることができる。

『慶尚道アガシ』にも、完全体の生活を懐かしむ男性が登場する。北朝鮮を故郷としている歌の中の男性は、四十階段の階段に座って泣いている。そのような男性を見て、慶尚道アガシが、「泣かないで、すっきりと話してみなさい」という。故郷が恋しくて泣いている男性に、慶尚道アガシは、「情が移れば、釜山港も私が暮らした慣れ親しんだ山河」だといひ、男性の両手首をつかむのである。しかし、慶尚道アガシのなぐさめにもかかわらず、北朝鮮が故郷の男性は、「骨に結ばれた自分の故郷にいつ行くだろうか」という。慶尚道アガシの純情が恋しいといっても、故郷の懐かしさを相殺するほどではないのである。



避難地の生活を清算して、ソウルに戻る話者が登場する『別れの釜山停車場』と、上で調べた『慶尚道アガシ』は、当時の生活を生き生きと描写すると同時に、故郷や家族に対する懐かしさという個人的な価値がすべてを圧倒する状況を如実に示す。韓国戦争は、離散を産み、その離散は帰巢本能をより強化させる。個人的な価値を反映しているこれらの歌は、戦争という大きな悲劇によってまぜこぜになった民衆の疲れてぼろぼろになった生活をそのまま見せており、これにより、当代の呼応を導き出した。

#### 4. 国家的価値を重視した歌

前項では戦争と関連した歌の中で、民族的価値を擁護する歌と、個人的価値を反映した歌を考察してみた。事実上、民族的価値と個人的価値は互いに相反したり、相いれなかったりはしない。しかし、危機の状況では、国家的価値と個人的価値は、時々葛藤と衝突を起こしたりもする。国のために個人を犠牲にするか、それともそのまま個人的な価値を重要視するかの問題が残るのである。それだけでも選択することができれば幸いである。戦争という危機の状況で、個人は、国家的価値という大のために、個人的価値である小を犠牲にすることを強要される。

国家的価値を重視した曲は、大きく軍歌と陣中歌謡に分けることができる。陣中歌謡を軍歌とは別に設定するのは、陣中歌謡が、大衆音楽の作詞者と作曲家、そして歌手を共有しているからである。そうしながらも、個人的な価値を反映している他の大衆歌謡とは異なり、国家的価値を重視しており、軍歌と一緒に考察することができる。軍歌と陣中歌謡は、すべて国民的な価値を最優先にしている歌だといえる。ところで、ここで、軍歌は再び、士気高揚を目的としている曲と、公共の敵を設定して、これに対する敵対意識を現した歌に分けられる。

『大韓の盾』、『勝利の勇士』、『私たちの国軍』、『航空の歌』、『護国の歌』、『士官学校校歌』、『進撃の歌』、『花郎兵士の歌』、『空軍歌』などが「士気高揚」に焦点を当てているとすれば、『統一行進曲』、『6・25歌』、『勝利の歌』、『凱旋歌』、『国土防衛隊』、『十勇士の歌』、『中共撃滅の歌』などは、すべて士気高揚とともに、「敵対意識」を表わす歌だといえる。これらの歌は、その歌の性格上、直説的な語彙と扇動的な言語を主に活用するという特徴を示す。

『中共撃滅の歌』は、「中国」と「ソ連」という公共の敵を設定し、それを「皆殺しにしよう」という奮然とした意志を表している。中国を「侵略者」「ソ連の手先」と規定して、「野蛮人」「飢えたオオカミ」に例える。いったん公共の敵が設定されると、いわゆる「同志」の糾合は容易になる。共に倒す対象があるということは同志たちに共同体意識を吹き込むからである。この歌では、命令形を使って行動の変化を促している。「大韓の息子や娘たち、立ち上がれ」とし、「攻め込もう、打ち破ろう」と言うのである。

戦争はすべての人に「敵」と「私」の二分法を強制する。それはすべての人に、特定の理念（イデオロギー）を堅持することを強制し、人びとをそのようなイデオロギーに基づいて区分した後、自分の側に立つ人びとは許し、そうでない人は敵として扱う。「過度政治化」と命名されているこのような状況は、「中間的範囲」を容認しない。そのため、『6・25』の歌では、北朝鮮を「仇」と規定しており、韓国のイデオロギーに反する「中国」と



「ソ連」はすべて野蛮人とみたのである。結局のところ、これらの軍歌は個人的な価値を度外視したまま、国家的な価値だけを重視して、命令形を使用して個人の意識を制限し、行為を触発するという共通点を表している。

軍歌がおよそ行進曲風の音楽と、扇動的で直説的な語彙を使用している一方で、同様に「国家的価値」を重視しながらも、陣中歌謡は軍歌に比べて、より情感に訴える面表している。『私の息子の消息』、『妻の歌』、『感激の花束』、『ニムがいらっしゃる前線』、『女人血詩』などがこのような歌である。主に戦争中だった1950年から1953年の間に発売されたこのような歌は、主に妻と母の立場から、戦場にいる夫と息子の武運長久を祈る内容になっている。

しかし、これらの歌は、一方では国家的な価値が重視され、個人的な価値が踏みにじられた様相を逆に見せたりもする。『私の息子の消息』には、母親が死んだ息子の墓の前で、息子の死を誇らしげに思っており、『妻の歌』と『ニムがいらっしゃる前線』では、妻と見られる女性話者が、戦場に発つ夫を楽しく、あるいは淡々と送るのである。

あなたがいらっしゃる道は、栄光の道でございますから  
この体は振り向いて、涙を隠します  
いらっしゃった後で、あなたの思いは灯りになり  
風が吹き、雨が降る暗い夜道でも  
一人行くこの胸に喜びが溢れています

あなたがいらっしゃる道は、光輝く道でございますから  
太極旗を手に持って、思いっきり振ります  
いらっしゃった後で、私が行く道もあなたの道ですから  
吹雪が舞う暗い夜空に  
月と星を眺めながら、武運長久を祈ります

『妻の歌』（ユ・ホ作詞、ソン・モクイン作曲、シム・ヨンオク歌、1952年）

上の歌で、妻はいとしい夫が行く道は「栄光の道」だと言い、「あなたの思い」が「灯り」になって、自分の胸に「喜びが溢れる」としている。このような歌は、個人的な価値が徹底的に否定され、もっぱら国家的な価値によって、個人的な生活と幸福が再編される様相を示す。果たして当時、自分が愛する人を戦場に送りながら楽しいと言う人が何人いたのだろうか。しかし、当時それらの歌は、国家的な価値が個人的な価値に優先しなければならないということを強調しながら、量産され、流行している。そして、今日の私たちは、これらの歌を通して、国家的な価値が個人的な価値を毀損する当代の悲しい現実を目撃することができる。

## 5. おわりに -癒えない傷、終わらない戦争

以上で、戦争に関連する1950年代の歌を、その価値に応じて3つの部分に分け、その価値の具現様相を考察してみた。戦争に関連する歌には、大きく軍歌と大衆歌謡があるが、そ

これらの曲は、民族的な価値を擁護する歌、個人的価値を反映した歌、国家的価値を重視した歌に分けることができる。

民族的な価値を擁護する歌は、主として戦争勃発前に、戦争を予感しながらそれを防いでみようという心情を盛り込んでいるケースが多かった。1つの民族ということ掲げ、休戦ラインと38度線についての恨みを現わした。個人的な価値を反映した歌は、避難中の苦しみと、避難地での至難の生活をそのままに描いて当時の人びとの反響を得た。主として故郷を失った人びとを話者に設定したこれらの歌は、具体的な地名や名称などを使用して、作品の具体性と事実性を増す特徴を現わした。

最後に、国民的な価値を重視した歌は、さらに軍歌と陣中歌謡に分かれた。軍歌は、単純に兵士の士気高揚を目的にした歌があるが、「公共の敵」を設定し、それに対する敵対意識を表し、同志の団結と行動を促す歌も多かった。大衆音楽の生産者が共有する陣中歌謡は、軍歌に比べて、情感に訴える様相を表した。しかし、妻と母の立場で、戦場に発つ夫を楽しく見送り、息子の死を誇らしく思うそれらの歌は、個人の価値が国家的価値によって破壊された断面を見せてもくれる。

1950年代に戦争に関連する歌が大挙登場したことは、当時の韓国戦争を反映して現れた特殊な現象として理解することができる。戦争関連の歌を調べることは、当時を血の涙と苦痛に生きた、我が民族の悲しみや痛みを理解することでなければならないと考えた。そして本稿では、具体的な作品を通して、韓国戦争の悲劇を間接的に体験することができた。歴史は現在を生きる私たちに教訓を与える。1950年代の戦争に関連する歌は、韓国戦争を繰り返してはいけないという教訓を与える。したがって、私たちは、韓国戦争に関連する歌を警告の伝言として受け入れなければならない。そして、再びこのような痛みと悲しみを再現しないために努力しなければならない。

韓国戦争が終わってから長い時間がたったが、我々はまだ戦争中も同様である。韓国戦争を直接または間接的に経験した韓国人は、本能的な恐怖感と順応主義を徹底的に内面化しているという。私たちは、世界で唯一の分断国家であり、それは、今日私達が感じる不安感や焦りの要因ともなっている。しかし、私達が感じる不安感、焦り、恐怖感を、私たちの子孫に残してやることはできない。そして、韓国が分断国家として存在する以上、私たちが享受する平和は、半分の平和でしかない。バーナード・ロー・モンゴメリーは、『戦争の歴史』において、「平和という理想は、実践という美德を伴わなければならない」とし、「1つの国家は、精神的な価値のために戦わなければならないし、ただ物質的な価値だけを得るために努力してはならない」としている。

これからでも、平和のために実践しなければならない方法を模索しなければならない。対策なしに対決の構図だけをとるのではなく、北朝鮮と平和的に共存することができる方法を模索しなければならない。彼らは、敵である以前に、私たちと同じ民族だからである。二度と戦争と関連した曲が、この地で響きわたらないように、知恵を集めなければならない。それが、自分がなぜ死ぬのかも知らないまま無念に死んでいった、私たちの先祖に対する礼儀であり、我々の子孫に残してやる最も価値のある私たちの使命である。もし、その方法を見つけることができなければ、我々是一緒に滅亡するだけである。

정 준 영(한림대 일본학중점연구소)

## 1950년대 한국전쟁 관련 노래의 양상 고찰

1) 이 글은 1950년대 대중가요의 가사를 분석의 대상으로 해서 당시 대중가요를 愛聽하고, 愛誦했던 민중들의 정서, 시대적 상황의 일단을 그려내고 있다. 발표자의 저서를 빌어서 말한다면, 대중가요는 “작사가와 작곡가가 자신의 이름을 내걸고 음반 등의 대중 매체를 통해 유통시킬 목적으로 창작한 작품이자 상품”이다. 이를 가사에 한정해서 말한다면, 그것은 작사가의 이름이 걸린 이상 그의 개별적인 정서가 담겨진 창작물이라 하겠다. 하지만 주지하다시피, 대중가요의 가사는 음악이라는 정서적인 호소력이 큰 매체와 별도로 존재할 수 없는 것이고, 하나의 상품으로써 수용자 지향적일 수밖에 없는 것이기도 하다. 이런 점에서 가사는 대중가요를 향유했던 대중들의 정서구조와 밀접한 연관을 가지는 것은 당연할 것이다. ‘살벌했던’ 전쟁의 시대를 체험했던 50년대 대중의 망팔리떼(心性構造)는 많은 것을 담을 수도 없고, 논리적인 수도 없었던, 어찌 보면 유치해 보이기까지 하는 대중가요의 가사를 통해 오히려 선명하게 드러날 수도 있는 것이다. 이 글을 포함한 발표자의 일련의 작업들이 문화연구자들 뿐 아니라 역사가들과 사회학자들의 흥미와 주목을 끌었던 것도 이 때문이었다.


2) 그런데 이 글은 발표자의 흥미로운 문제의식에도 불구하고, 讀者적 관점에서 보았을 때 몇 가지 아쉬움도 없지 않다. 발표자는 “대중가요는 당대의 사회를 반영한다”는 관점에 입각해 있지만, 정작 어떻게 당대의 사회를 반영하는지에 대해서는 분명하게 밝히지 않고 있다는 점이다. 이러한 문제점이 단적으로 드러나는 것이 대상선정과 대상분류와 관련된 대목이다. 저자는 한국전쟁과 관련된 노래를 지향하는 가치에 따라 개인적 가치, 민족적 가치, 국가적 가치로 분류하고 있는데, 왜 특정 노래를 분석의 대상으로 선정했는지, 그리고 가치를 어떻게 3가지로 나눌 수 있는지에 대해서는 전혀 설명하지 않는다. 당시 대중가요에서 전쟁경험이 차지하고 있는 비중에 대한 분석이 충분하지 않을 경우, 대상선정이 작위적이라는 오해를 받을 위험성이 커진다. 또한 가치의 분류에 대해서도 충분한 설명이 전제되지 않을 경우, 분석 자체가 관습적이 되어, 학술적 연구라기보다는 ‘저널리즘’의 글에 가깝게 될 가능성도 커진다. 실제로 이 발표문에서 분석된 노래가사는 다른 연구에서도 다루어 진 것들이 많으며, 분석에 있어서도 다른 연구와 크게 차별화된다는 인상도 주지 못한다. 한편 발표자가 “개인적 가치”로 분류한 것에 대해서도 모호한 감이 없지 않다. 대중가요의 가사에서 ‘개인적’인 것이란 무엇인지, 그리고 해석에 따라서는 그것을 민족적 가치 또는 국가적 가치로 볼 수 있는 것이 아닌지도 의문이다.

チョン・ジュニョン（翰林大学日本学重点研究所）

## 1950年代、韓国戦争関連の歌の様相に関する考察

1) 本文は、1950年代の大衆歌謡の歌詞を分析の対象にし、当時大衆歌謡を愛聴し、愛誦した民衆の情緒、時代的狀況の一端を描き出している。発表者の著書を借りて言うなら、大衆歌謡は、「作詞家と作曲家が自分の名前をかけてレコードなどのメディアを介して流通させる目的で創作した作品であり商品」である。これを歌詞に限定して言うなら、それは作詞家の名前がかかっている以上、彼の個々の感情が込められた創作物といえる。しかし、周知のように、大衆歌謡の歌詞は、音楽という情緒に訴える力の大きい媒体とは別に存在できないものであり、1つの商品として、受容者志向的であるしかないものでもある。このような点から、歌詞は、大衆歌謡を享受した大衆の情緒構造と密接な関連を持つことは当然だろう。「殺伐とした」戦争の時代を体験した50年代の大衆のメンタリティ（心性構造）は、多くのものを表すこともできず、論理的であることもできなかった、どう見ても幼稚とまで見える大衆歌謡の歌詞を通して、むしろ鮮明に出てくることもできるのだ。本文を含む発表者の一連の作業が、文化研究者だけでなく、歴史家や社会学者たちの興味や関心を集めたのもこのためである。

2) ところで、この発表文は、発表者の興味深い問題意識にもかかわらず、読者の視点から見たときに、いくつかの残念な点もなくはない。発表者は「大衆歌謡は、当時の社会を反映する」という観点に立脚しているが、じっさいにどのように当時の社会を反映しているかについてははっきりと明らかにしていない点である。これらの問題点が端的に現れているのが対象の選定と対象の分類に関連する部分である。著者は、韓国戦争と関連した曲を、志向する価値に応じて、個人的価値、民族的価値、国家的価値に分類しているが、なぜ特定の曲を分析の対象に選んだのか、そして価値をどのように3つに分けることができるかについては全く説明しない。当時の大衆歌謡において戦争の経験が占めている割合についての分析が十分でない場合、対象の選定が作為的という誤解を受ける危険性が大きくなる。また、価値の分類についても、十分な説明が前提とされていない場合は、分析自体が慣習的になり、学術的研究というよりは「ジャーナリズム」の記事に近くなる可能性も高くなる。じっさいにこの発表文で分析された歌詞は、他の研究でも扱われたものが多く、分析においても、他の研究とは大きく差別化されたという印象を与えないことができない。一方、発表者が「個人的価値」に分類したものについても、あいまいな感がなくはない。大衆歌謡の歌詞において「個人的」なものとは何なのか、そして解釈によっては、それを民族的価値や国家的価値と見ることもできるのではないかも疑問である。



## 일본애니메이션을 통해 본 전쟁표상

- 박규태 (한양대 교수)

지정토론 - 서동주 (서울대 일본연구소 연구교수)

### 프로필

박규태(朴奎泰, Park Kyu-Tae)

한양대학교 교수   종교학/일본종교문화사/일본사상

#### ■ 주요저서 및 논문

『일본정신의 풍경』

『상대와 절대로서의 일본』

『아마테라스에서 모노노케히메까지』

『일본의 신사』

『애니메이션으로 읽는 일본』 외 다수.

## 일본 애니메이션을 통해 본 전쟁표상

박규태 (한양대 교수)

### 들어가는 말

1. 모노노아와레와 체념의 미학으로서의 전쟁표상
2. 포스트묵시론적 종말과 죽음
3. 부재하는 주체의 정체성
4. 피해의 신화

### 나오는 말

### 들어가는 말

논리보다는 감정이, 그리고 이성적인 것보다는 심미적인 것이 더 일차적인 현실을 구성하는 일본문화의 풍토를 일컬어 ‘모노노아와레’ (物哀れ)라 한다. 그것은 개인적인 차원을 넘어서서 공동체 특유의 슬픔이나 비애, 고독하고 외로운 감정, 통렬함, 허무감, 불안, 자기연민, 소외감, 망상 등을 수반하는 일종의 ‘체념’ (諦め)으로 나타나기도 한다. 확실히 일본인은 체념의 달인이다. 본고의 목적은 이와 같은 모노노아와레와 체념의 개념을 중심으로 일본 애니메이션에 나타난 전쟁표상에 대해 고찰하는 데에 있다.

그렇다면 여기서 말하는 ‘전쟁표상’이란 구체적으로 어떤 것을 가리키는가? 고급예술 및 공식적인 역사 영역에서는 패전에 의해 야기된 분노라든가 적의 등에 대해 말하지 못하는 일종의 심리학적 기억상실증이 만연해 있었지만, 만화나 애니메이션과 같은 매체형식은 전쟁 및 그 정신적 외상에 대해 말하는 시각적이고 내러티브적인 어휘들을 많이 만들어냈다.<sup>1)</sup> 본고에서는 이와 같은 ‘시각적이고 내러티브적인’ 전쟁표상을 포스트묵시론적 종말과 죽음 이미지, 부재하는 주체의 정체성 이미지, 피해의 신화와 역사 이미지 등의 세 유형

1) 이헬렌, “전함 야마토의 유령들: 전함, 대중문화 그리고 대중기억의 형성”, 서울대학교일본연구소편 『일본비평』 2, 그린비, 2010, 210쪽.



으로 나누어 그 의미를 살펴보고자 한다.

이 때 주로 다루어질 애니메이션 작가 및 작품으로 마쓰모토 레이지(松本零士) 감독의 『우주전함 야마토』(1974), 나카자와 케이지(中沢啓治) 원작의 『맨발의 겐』(1983), 미야자키 하야오(宮崎駿) 감독의 『바람계곡의 나우시카』(1984), 다카하타 이사오(高畑勳) 감독의 『반딧불의 무덤』(1988), 가와구치 카이지(川口開治) 원작의 『지팡구』(2004) 등을 들 수 있으며, 이 밖에 세오 미쓰요(瀬尾光世) 감독의 『모모타로. 바다의 신병』(1945), 오토모 가쓰히로(大友克洋) 감독의 『아키라』(1988), 안노 히데아키(庵野秀明) 감독의 『신세기 에반겔리온』(1995), 다카하시 신(高橋しん) 원작의 『최종병기 그녀』(2002), 신카이 마코토(新海誠) 감독의 『구름 저편, 약속의 장소』(2004) 등도 언급될 것이다.

## 1. 모노노아와레와 체념의 미학으로서의 전쟁표상

전쟁을 소재로 한 대부분의 영화들과 마찬가지로 애니메이션 작품에서도 공통적으로 발 견할 수 있는 것 중의 하나로 전시중 등장인물들의 금욕주의적인 인내를 꼽을 수 있겠다. 대표적으로 NHK TV드라마로 많은 사랑을 받았던 『오싱』(1983) 및 그 애니메이션판(1984)에 그려진 주인공 오싱의 삶은 말 그대로 전시 일본인의 독특한 특성으로 간주되어 온 인종성(忍従性)을 잘 보여준다. 이런 인종성 자체만 따로 떼어놓고 본다면 그것은 분명 일본인의 값진 미덕중의 하나라 할 수 있겠다. 하지만 과거 군국주의자들은 이와 같은 인종성을 독특한 ‘일본정신’의 근거로 찬양하면서 전시동원체제에 최대한 활용한 전력이 있다.

어쨌거나 와쓰지 데쓰로의 풍토론에 의하면,<sup>2)</sup> 일본인은 무엇이건 잘 참아낸다. 그런데 이런 일본인의 인종성은 단지 비전투적(열대적)인 체념도 아니고 또한 단지 꼭 오래 참기만 하는 한대적 인종성도 아니다. 그것은 “체념하면서도 반항하고 변화를 통해 조금하게 참고 견디는 인종”이라는 것이다. 이와 같은 인종성에 포함된 반항은 자주 돌발적인 맹렬함으로 타오를 때도 있다. 하지만 그런 감정의 폭풍 뒤에는 다시 고요한 체념이 나타난다. 일본에서는 깨끗이 체념할 줄 아는 태도야말로 맹렬한 반항과 전투를 한층 미학적인 것으로 만든다 하여 높이 평가받는다.

전쟁이 끝난 후 대규모의 살육현장을 바라보며 전쟁의 무의미성을 자문하는 『우주전함 야마토』의 젊은 두 남녀 주인공에게서 우리는 ‘고요한 체념’을 엿보게 된다. 남자 주인공 고다이 스스무는 “우린 어렸을 때부터 남과의 경쟁에서 이길 것만을 배웠다. 학교에 들어가서도 사회에 나와서도 남과 경쟁해서 이기기를 요구받는다. 그러나 승자가 있으면 패자도 있기 마련이다. 패자는 어떻게 되지? 패자는 행복해질 권리가 없단 말인가? 지구인도 가미라스인도 행복해지고 싶은 마음에는 다름이 없다.”고 항의의 목소리를 낸다. 하지만

2) 和辻哲郎, 『風土：人間學の考察』, 岩波書店, 1935 참조.



향의는 거기까지이다. 그는 전쟁이 처음에 왜 일어나게 되었는지, 그것이 과연 누구를 위한 전쟁이었는지를 더 이상 캐묻지 않는다. 그대신 스스무는 함께 눈물 흘리는 여주인공에게 “가자, 어쩔 도리가 없어” 라고 체념한다. 한편 『바람계곡의 나우시카』는 나우시카의 죽음과 부활을 운명, 즉 미래의 재난과 구세주의 도래에 관한 예언에서 나우시카가 그 구세주가 될 것이라는 운명으로 설정한 결과, 전쟁을 포함하여 현실과 역사 속의 모든 재난과 불행마저도 모두 어쩔 수 없는 체념적인 운명으로 회수시키고 만다. 게다가 때로 체념은 무관심으로 표출되기도 한다. 가령 『반딧불의 무덤』에서 어른들은 대수롭지 않은 듯 남의 집 불난 이야기 하듯이 “절에 맡기면 잘 태워준다. 카, 오늘 날씨 좋아 정말 자알 타겠구나.” 하며 소이탄 공습의 화재피해에 대해 이야기한다.

전쟁 끝무렵의 코베를 무대로 하는 『반딧불의 무덤』은 무엇보다 모노노아와레적 전쟁 표상을 잘 보여주는 작품이다. 주인공 남매는 어머니를 잃은 후 친척 아주머니 집에 얹혀 살게 된다. 무정한 아주머니는 오빠 세이타가 일하지 않고 밥만 축낸다는 이유로 냉대와 구박을 일삼는다. 이에 남매는 버려진 방공호에서 둘이서만 살아가기로 결심한다. 어린 소녀는 오빠가 자신을 위해 잡아준 반딧불에 기뻐한다. 그러나 반딧불은 너무도 빨리 죽어버리고 슬픔에 빠진 그녀는 무덤을 만들어 방공호 안에 흩어져 있는 반딧불의 시체를 묻어준다. 반딧불의 덧없는 생명은 그러나 순간의 아름다움을 보여준다. 이 점에서 반딧불은 그 자체가 모노노아와레적 표상이라 할 수 있겠다.

다카하타 이사오는 이런 반딧불의 심미적 효과를 극대화함으로써 『반딧불의 무덤』을 눈물의 애니메이션으로 만들었다. 오빠는 동생 이름을 부르다 죽어가며, 남매는 죽은 후 유령이 되어 재회한다. 이 때 두 남매 유령의 재회는 퍼져 오르는 반딧불의 불빛과 함께 환상적인 아름다움으로 묘사된다. 두 남매 유령이 현대도시의 야경을 바라보는 라스트신은 감독 자신이 말했듯이, 일본은 언제고 전쟁으로 죽은 영혼의 시선으로 둘러싸여 있다는 것을 환기시키는 효과를 지닌다. 거기에는 전쟁을 기억하고 전쟁으로 죽어간 불쌍한 영혼을 기억하라는 메시지가 담겨 있다.<sup>3)</sup>

이와 같은 반딧불 표상과 함께 눈물샘을 자극하는 『반딧불의 무덤』은 모노노아와레가 너무 강렬한 나머지 독자들로 하여금 실제 전쟁책임에 대해서는 그것을 보지 못하게 은폐해 버리기도 한다. 사실 이 작품에는 전쟁의 원인에 대한 논의가 없으며 전쟁이 끝남으로써 생기는 희망이나 새로운 전환점에 대한 지각도 없다. 대신 꿈같이 어렴풋하지만 강렬한 모노노아와레적 특징을 가진, 절대 빠져나갈 수도 초월할 수도 없으며 계속해서 비참하고 고통스럽고 가차 없이 가혹하기만 한 역사가 있을 뿐이다.<sup>4)</sup> 이리하여 『반딧불의 무덤』은 희생과 상실에 대한 모노노아와레적 이데올로기를 구축하려 애썼다. 패전이 일본인의 영혼 속에 깊이를 만들어주었다는 이데올로기가 그것이다.<sup>5)</sup>

만화의 신이라 불리는 데즈카 오사무에게 있어 그것은 과연 어떤 깊이였을까? 패전 직후 오사카에서 제국해군 낙하산부대의 활약을 소재로 한 전쟁선전영화 『모모타로, 바다의

3) 김영심, 『일본영화 일본문화』 보고서, 2006, 339-341쪽 참조.

4) 수전 J. 네피어, 임경희외 옮김, 『아니메 : 인문학으로 읽는 제패니메이션』, 루비박스, 2005, 268-69쪽 참조.

5) 같은 책, 282쪽 참조.

신병』<sup>6)</sup>을 본 데즈카가 일본에서도 이런 작품을 만들 수 있다는 사실에 감동받아 애니메이션 제작을 결심했다는 에피소드는 유명하다. 데즈카는 『나는 만화가』에서 이렇게 적고 있다. “나는 폭격을 피한 쇼치쿠 극장의 썰렁한 객석에서 이것을 보았다. 보면서 복받치는 울음을 참을 수가 없었다. 감격한 나머지 눈물이 흐른 것이다. 전편에 넘치는 서정성과 동심이 희망도 꿈도 사라져 미이라처럼 되어버린 나의 마음을 따뜻한 빛으로 비춰주었던 것이다.”<sup>7)</sup>

『모모타로, 바다의 신병』의 서사는 모모타로가 지휘하는 낙하산부대의 훈련 및 그 부대원들의 귀향을 묘사하는 전반부 및 이들이 남아시아(인도네시아)로 진출하여 현지인들에게 노래를 통해 일본어를 가르치고 그들의 자발적인 협력을 얻어 연합군과의 전투에서 승리하는 후반부로 구성되어 있다. 그런데 일본군 기지건설에 즐겁게 매진하는 남아시아의 동물들이 실제로는 군사적 위협하에서 노동력을 착취당한 남아시아인들이었다는 사실을 모르지 않았을 데즈카가 감동을 느낀 것은 이 작품이 체현해낸 모노노아와레에 있었다. 가령 낙하산부대의 강하 모습을 공중에 흩어져가는 민들레 꽃씨의 이미지와 중첩시켜 보여주는 장면은 일본인의 모노노아와레적 감수성을 자극하기에 충분해 보인다. 그렇다 해도 전전 ‘과시즘 미학’<sup>8)</sup>의 정점이라 할 만한 이 작품이 데즈카의 작품세계에 내포된 인간학적 깊이와 한 원천이 되었으리라고는 상상하기 힘들다.

## 2. 포스트목시론적 종말과 죽음

미야자키 하야오 감독의 『미래소년 코난』, 『나우시카』, 『천공의 성 라퓨타』를 비롯하여 『불새』(데즈카 오사무 원작), 『전설거신 이데온』(도미노 요시유키 감독, 1980-81), 『우주전함 야마토』, 『초신전설 우로츠키동자』, 『요수도시』, 『아키라』, 『천사의 알』(오시이 마모루 감독), 『신세기 에반겔리온』, 『최종병기 그녀』, 『은발의 아기토』(스기야마 케이이치 감독, 2006년) 등 일본 애니메이션 중에는 최종전쟁 또는 최종병기에 의한 문명세계의 멸망을 서사의 기반으로 삼고 있는 ‘포스트목시론적’ 작품들이 두드러진다. 여기서 ‘포스트목시론’이란 주로 핵전쟁을 수반하는 3차세계대전, 지구 규모의 전염병, 생태학적 파괴, 기계들의 반란, 이로 인한 인류멸망 등의 목시론적 사건 이후의 황폐한 세계를 이야기하는 공상과학의 하위장르를 가리는 말이다.

이 중 미야자키 작품에 나오는 주인공들의 행동은 대체로 아주 단순하여 사적이거나 심

6) 세오 미쓰요(瀬尾光世) 감독의 『모모타로의 바다독수리』(1942) 속편. 일본최초의 장편 애니메이션으로 일컬어지는 『모모타로의 바다독수리』는 해군성이 진주만공격의 성공을 선전하기 위해 기획 후원한 작품이다. “이 영화를 대동아전쟁하의 소국민에게 선사한다”라는 자막으로 시작되는데, 여기서 소국민(少國民)이란 제국주의시대 일본에서의 어린이를 가리키던 말이다. 이 작품은 당시 최고의 흥행을 기록했다. 이전부터 애니메이션에 자주 등장해 온 영웅 모모타로가 항공모함의 함장으로 등장하여 현실의 참혹한 전쟁을 국민적 신화로 재현하는데 성공했다. 여기서 ‘바다독수리’란 실제로 당시 일본 해군의 항공부대를 미화하여 붙여진 호칭이었다.

7) 야마구치 야스오, 김기민의 옮김, 『일본 애니메이션 역사』 미술문화, 2005, 67-68쪽에서 재인용.

8) 김준양, 『이미지의 제국』 한나래, 2006, 168쪽.

지어 이기적인 동기에서 비롯된다. 하지만 결국 그들은 극한 상황에 처한 사람들을 외면하지 않고 도와주는 이타적인 장면을 보여준다. 이를 위해 미야자키가 최종전쟁 이후의 세계에 끌어오는 극한상황은 전쟁이 아닌 황폐한 자연환경이다. 전쟁과 달리 생태계 문제는 인간사회 내부 특히 국가간의 갈등과 충돌을 순식간에 무의미한 것으로 만들어 버리기 때문이다. 가령 『바람계곡의 나우시카』에서 그 자연환경은 천년전에 거대산업문명을 붕괴시킨 ‘불의 7일간’이라는 전쟁의 산물로 묘사되는 곰팡이 숲인 부해(腐海) 및 거대한 곤충들로 대표된다. 하지만 미야자키가 작품 속에 끌어오는 생태학적 위기는 어디까지나 수사학적으로 유의미할 뿐이며, 정작 그가 이야기하고 싶어한 것은 역시 전쟁이었다. 『미래소년 코난』에서 그것은 미래의 어떤 전쟁이지만, 『바람계곡의 나우시카』의 그것은 과거의 태평양전쟁이었다. 세계의 주도권을 장악하려는 군사국가 토르메키아의 군대는 옛문명의 군사적 유산인 거신병을 부활시켜 부해와 곤충들을 한꺼번에 불태워 없애려 한다. 그러나 공주 나우시카는 그것들이 실은 인간이 오염시켜 놓은 생태계의 자연정화 과정의 일부라는 사실을 발견하고 토르메키아의 대규모 파괴를 저지하려 한다. 여기서 부해는 마치 숨겨진 낙원 같으며, 곤충들은 그곳의 수호신처럼 보인다. 어쨌거나 미야자키는 유일 피폭국인 일본열도를 살아가면서 포스트북시론적인 세계는 미래가 아니라 이미 현실이라고 느꼈을 성싶다. 요컨대 『바람계곡의 나우시카』는 전후일본의 국가적 기원이 된 원폭의 유산 또는 상흔이 수십 수백 년이 아니라 천년이 지나도 지워지지 않을 것이라는 강렬한 메시지를 전달하고 있다.<sup>9)</sup>

한편 종말의 미학을 가장 처절하게 보여주는 작품으로 오토모 가쓰히로 감독의 『아키라』를 꼽을 수 있겠다. 3차세계대전 이후 새롭게 건설된 네오도쿄는 겉으로는 평안해 보이지만 밤마다 폭주족들이 거리를 질주하고, 구도쿄를 파멸시킨 근원적인 힘의 존재인 ‘아키라’의 부활을 요구하는 종교시위가 계속되며, 반체제 게릴라의 데모가 끊이지 않는다. 고아원 시절부터 함께 지냈던 폭주족 가네다의 친구 테쓰오는 초능력개발실험체와 충돌한 후 군대에 잡혀간다. 거기서 아키라의 힘을 다시 이용하려는 세력의 실험대상이 된 테쓰오는 가공할 힘을 얻게 되어 폭주하기 시작하고 마침내 ‘아브젝시옹’<sup>10)</sup>으로 해석될 만한 그로테스크한 변신을 보여준다.

이처럼 『아키라』가 종말의 그로테스크성을 보여준다면 『신세기 에반겔리온』은 스스로 폭주하는 종말에 대한 가학적인 공포심 즉 일본인의 집단신경증을 세밀하게 묘사하고 있다. 거기에는 지구라든가 일본 혹은 도쿄를 지키려는 거대담론의 주인공들은 더 이상 등장하지 않는다. 그대신 지워지지 않는 트라우마를 안은 채 상처받기 쉽고 강박관념에 시달리는, 그래서 두려움에 떨며 로봇에 탑승하지만 언제나 도망을 꿈꾸는 주인공들이 등장한다. 결국 거대한 종말을 향해 폭주하는 이 작품은 황량한 종말론적 풍경을 넘어선 곳에서 찾아내어질 어떤 새로운 아이덴티티를 추구하는 듯이 보인다.

9) 김준양, 같은 책, 359-361쪽 참조.

10) 아브젝트(분리되어 내던져지고 배제된 것, 기각되어야만 할 위험하고 두려운 어떤 것)에 있어서의 기각행위 또는 그 기각대상이 가지는 위험성이나 두려운 속성을 가리키는 크리스테바(Julia Kristeva)의 개념어. 『아키라』에 대한 아브젝시옹적 해석에 대해서는, 줄고, 『저패니메이션과 종교: 풍경, 아이덴티티, 스피리추얼리티』, 『동양학』 43집, 단국대 동양학연구소, 2008, 292-93쪽 참조.

이와 같은 포스트묵시론적 종말표상을 그린 애니메이션의 출현을 이끌어낸 가장 일차적인 촉매는 원폭경험이었다. 확실히 일본의 피폭체험은 공포와 욕망의 혼합을 유발하여 애니메이션에 생명과 추진력을 불어 넣은 측면이 있다.<sup>11)</sup> 1980년대 이후 애니메이션에 나타나는 종말의 영상은 애수적인 것과는 거리가 멀다. 거기서 세계의 종말은 주로 현기증 날만큼 혼란스러운 이미지들을 통해 묘사되고 있다. 하지만 그 이전 시대까지 포스트묵시론적 종말표상을 담은 애니메이션에 있어 일본적인 것을 가장 특징적으로 보여주는 요소는 아마 애수감일 것이다.<sup>12)</sup> 물론 이것이 ‘모노노아와레’의 대중문화 버전임은 말할 나위 없다. 이와 관련하여 우리는 『반딧불의 무덤』에서 모노노아와레적인 반딧불 표상과 죽음 이미지의 관계를 엿볼 수 있다. 전술했듯이, 작품의 도입부에서 죽은 남매는 반딧불에 둘러싸여 재회한다. 가미카제 특공대원들은 출격하기 전에 “이 한 목숨 천황폐하를 위해 바치고, 죽더라도 반딧불이 되어 돌아와 야스쿠니신사의 수호신이 되겠다”는 말을 남겼다고 하는데, 이때의 반딧불은 사자의 영혼이 소생한 존재에 다름 아니다.<sup>13)</sup>

### 3. 부재하는 주체의 정체성

『우주전함 야마토』가 일본사회에 하나의 신드롬을 일으킬 수 있었던<sup>14)</sup> 가장 큰 요인은 아마도 ‘야마토’라는 말이 환기시키는 일본인의 정체성과 밀접한 관련성이 있다고 보인다. 『우주전함 야마토』의 ‘야마토’는 일차적으로 구레 해군기지에서 제작되어 1945년 4월 오키나와로 향하던 중 파괴된 일본해군전함을 가리킨다. 이와 더불어 ‘야마토’는 일본 최초의 고대국가 야마토(大和) 정권에 있어 천황가의 원류를 환기시키는 말이다. 나아가 문화론적으로 ‘야마토’는 일본정신(大和魂) 그 자체를 가리키는 말이기도 하다.

전함 야마토를 기리기 위해 2005년 히로시마에서 기차로 20여분 거리에 위치한 구레시(呉市)에 설립된 평화박물관 <야마토뮤지엄><sup>15)</sup>은 2009년 한 해에만 무려 백만명 이상이

11) 수전 J. 네피어, 임경희외 옮김, 『아니메 : 인문학으로 읽는 제패니메이션』, 루비박스, 2005, 314-15쪽.

12) 수전 J. 네피어, 위의 책, 318쪽.

13) 『반딧불의 무덤』이 천천히 죽어가는 세계를 보여주기 위해 애수적인 양식과 사실적인 기법을 사용했던 것과는 반대로, 『맨발의 겐』은 파괴적인 방향으로 흐르는 역설적인 역동성의 세계를 보여주기 위해 그로테스크하고 광포한 영상을 담은 종말론적 양식에 탐닉한다. 더 정확히 말하자면 『맨발의 겐』 전반부는 사실적이고 애수적인 양식을 보여준다. 하지만 후반부에서 히로시마에 원폭이 떨어지는 장면은 초현실적인 공포를 절묘하게 그려낸다. 폭격의 날은 달력으로 표시되고 짝각거리는 시계는 시간을 비롯한 모든 힘의 흐름이 더 이상 겐의 가족의 통제하에 있지 않다는 느낌을 더해준다. 애니메이션이 아니면 효과적으로 표현할 수 없었을 장면에서 우리는 히로시마의 건물과 사람들이 무시무시한 섬광을 받아 흑백으로 변하는 것을 본다. 이는 끔찍한 변모를 야기한다. 가령 켄과 같이 놀던 어린 여자아이가 사실적인 만화캐릭터에서 순식간에 지옥에서 고통받는 저주받은 영혼의 이미지로 변한다. 머리카락은 타들어가고 눈이 튀어나오며 손가락은 덩굴손이 뻗어나가듯 끔찍하게 녹아내린다. 수전 J. 네피어, 위의 책, 271-75쪽 참조.

14) 지금까지도 『우주전함 야마토』의 주제는 고교야구의 응원가로서 매우 인기가 많다. 또한 해상자위대를 외과견할 때에도 자주 사용되는가 하면, 휴대폰 착신멜로디로도 인기가 좋다.

15) 구레시는 이 뮤지엄을 통해 도시의 역사적 과거를 상품화함으로써 히로시마와의 관계 속에서 주변성 극복과 지역경제 활성화를 도모했다. 이 밖에 최근 몇 년동안 ‘야마토’는 『남자들의 야마토』 등 대중적으로 인기를 얻은 영화라든가 『이세상의 한 구석』과 같은 베스트셀러 만화작품에서 중심적 위치를 차지하기도



방문했다고 한다. 사람들은 전함 야마토를 죽어간 병사들과 함께 가장 영웅적인 최후를 맞이한 비극적 이야기의 주인공으로 바라본다. 또 혹자는 그것을 국가적 자존심의 상징이자 일본해군 기술의 최고 성과물로 설명한다. 이런 설명들은 일본의 전쟁사에서 전함을 군국주의와의 관련 속에서 자리매김해 온 것과는 전혀 다른 맥락에서 일본인으로 하여금 스스로의 정체성을 인식시키는 대상이었다.

『우주전함 야마토』의 감독 마쓰모토 레이지는 구레시가 주최한 1998년 심포지엄 〈야마토를 생각한다〉에서 전함 야마토가 어떻게 국가 자부심의 기념비적 상징이자 전시 일본인의 정신구조 그리고 일본의 뛰어난 해군기술의 증거로서 자리잡을 수 있는지를 강조한 바 있다. 그러니까 이 전함의 존재로 인해 일본인들은 패전국으로서의 열등의식에 시달리지 않고 패전상황을 극복할 수 있었다는 말이다. 이런 주장에는 전함 야마토에 대한 예찬과 미화를 통해 그것을 전쟁영웅으로 격상시키려는 의도가 깔려 있는 것으로 보인다.<sup>16)</sup>

이에 비해 가와구치 카이지 원작의 『지팡구』에서 ‘야마토’라는 기호는 ‘지팡구’<sup>17)</sup>라는 유토피아적인 신일본의 이미지와 결부되어 나온다. 2002년 일본의 해상자위대 순양함 미라이호(여기서 ‘미라이’는 미래를 뜻함)가 훈련도중 이상한 폭풍우에 휘말려 일본의 진주만 습격으로 시작된 태평양전쟁기 1942년으로 타임슬립하게 된다. 미라이호의 부함장 가도마쓰는 우연히 미드웨이 해전에서 격추된 비행기에 타고 있던 제국해군 사관 쿠사카를 구조해준다. 미라이호 자료실에서 1942년 이후에 일어날 미래의 일들을 알게 된 쿠사카는 실제 일어난 ‘무조건 항복’의 역사가 일본에 있어 치욕적인 것이라 생각하여, 진행중인 전쟁을 조기 종식시켜 만주를 발판으로 하는 ‘지팡구’를 세움으로써 군사적 자주권을 가진 강한 신일본을 만들어내고자 획책한다.<sup>18)</sup>

한편 히로시마 평화공원 안에 있는 원폭위령비에는, “편안하게 잠드소서. 잘못은 반복하지 않을 테니까”라는 문구가 적혀 있는데, 그 비문은 주체가 애매하고 불분명하다. 잘못이라면 도대체 누구의 잘못인지, 일본인인지 미국인인지, 같은 일본이라도 천황인지 군부인지 아니면 일본국민인지가 밝혀져 있지 않은 것이다.

히로시마시의 코스모폴리탄적인 입장은 높이 살 만하다. 하지만 그 배경에 ‘주체의 부재’로 특징지어지는 모노노아와레적 일본문화의 애매성이 깔려 있다는 점을 간과해서는 안 될 것이다. 주체가 부재하는 문화는 늘 아이덴티티의 혼란을 겪게 마련이다. 그래서 『신세기 에반겔리온』의 주인공 신지는 끊임없이 “넌 누구?” “난 무엇이?” “왜 나를 인정해주지 않는 거야?”라는 자기분열적 물음에 시달린다. 마찬가지로 오시이 마모루 감독의 『천사의 알』에서 소녀 주인공 또한 끊임없이 “당신은 누구?”라고 묻는다.

했다.

16) 이헬렌, “전함 야마토의 유령들: 전함, 대중문화 그리고 대중기억의 형성”, 서울대학교일본연구소편 『일본비평』 2, 그린비, 2010, 209-211쪽 참조.

17) 마르코 폴로가 『동방견문록』에서 일본을 지칭하는 말로 소개한 국명.

18) 가도마쓰는 이런 쿠사카를 지지하는 한편, 수단방법을 가리지 않고 미군과 일본군의 피해를 막고자 고군분투한다. 이는 자위대의 인명구조원칙에 입각한 태도였다. 하지만 이 작품에는 오직 미국과 일본만이 인명구조의 대상으로 묘사된다. 중국과 한국을 비롯하여 다른 아시아인들의 처지나 상황에 대해서는 철저히 침묵을 지키고 있다. 그러면서 작가는 전쟁의 원인을 천황이 아닌 제국육군에게 돌리면서, 일본군인들은 단지 자신이 살기 위해 공격했을 뿐이라고 강조한다.

정체성의 혼란은 남성성과 여성성의 착종된 표상에서도 잘 드러난다. 『우주전함 야마토』에서 부활한 야마토가 우주로 날아오르자마자 갑자기 시간을 거슬러 올라가 1945년의 역사상의 야마토를 보여주는 장면이 나온다. 바닷가의 조각배 위에서 한 남자가 야마토의 출정을 바라보며 비장한 목소리로 자신의 아들에게 ‘일본 사나이의 배’ 라고 말한다. 군사력과 남성성을 향한 이 찬미의 대사는 곧이어 야마토가 최후를 맞이할 때의 숭고한 이미지로 시각화된다. 다시는 돌아오지 않을 것임을 결심한 듯 함장은 침몰하는 전함에 비장하게 몸을 뱃줄로 묶고, 바로 그 다음 장면에서 미전투기의 파일럿이 하늘에서 그를 향해 묵묵히 경례를 하며 지나간다. 거기에는 “전쟁에 대한 남자들끼리의 은밀한 공모의식과 에로틱한 시선의 교차”가 존재한다.<sup>19)</sup>

사실 전쟁의 가장 두드러진 은유는 남성주의의 은유일 것이다.<sup>20)</sup> 전쟁은 남성성이 화려하게 조명받는 밤무대 같은 것이다. 가령 『우주전함 야마토』에는 성적 암시로 넘치는 전쟁장면이 많이 나온다. 가미라스 제국의 폭격기가 발사한 드릴 형태의 남근 같은 거대한 미사일이 전함 야마토의 뱃머리에 있는 파동포의 노즐을 공격하고 그것의 내측 개폐구까지 뚫는 장면은 남성의 여성을 향한 강간과 흡사해 보인다. 또한 전함 야마토가 파동포를 적에게 발사하는 장면은 마치 남성이 오랫동안 참고 있던 체내의 정액을 한꺼번에 사정하는 것처럼 보인다.<sup>21)</sup>

이렇게 극단적인 해석이 가능한 장면은 아니라 하더라도 『반딧불의 무덤』과 『맨발의 겐』은 어린 소년이 여동생을 돌보는 장면을 보여줌으로써 가족구조 내의 지배적인 힘이 남성이라는 점을 내세운다. 하지만 두 작품은 모두 현대일본사회에 있어 ‘아버지의 죽음’을 함축적으로 보여주고 있으며, 『반딧불의 무덤』에서는 일본의 정체성이 거의 완전히 ‘여성화’되어 있다. 이런 여성화는 죽어가는 문화에 대한 절망과 향수를 자아냄과 아울러 근본적으로 모노노아와레적 공통성에의 회귀경향을 시사한다.

부재하는 주체의 아이덴티티 문제는 탈아론적 발상과도 밀접한 관계가 있다. 『우주전함 야마토』에서 첨단 초고속 엔진을 단 야마토가 지구와의 사이에서 보여주는 동선 관계는 근대일본에서 탈아론적 운동에 의해 초래되어 온 긴장관계를 잘 보여준다. 초토화위기 속에 놓인 고립상태의 지구를 구하기 위해 우주로 향하지만 전함 야마토 역시 고립상태에서 적에서 공격받는다. 즉 고립으로부터 탈출하려는 시도가 또 다른 고립을 생산하는 것이다. 이처럼 근대일본사회의 탈아입구가 초래한 지정학적 고립을 『우주전함 야마토』같은 작품이 지구로부터 탈출한다는 상상력으로 심화시켰다면, 대혼란에 빠진 지구를 한 대의 우주선이 탈출하려다 금세 추락하고 마는 『미래소년 코난』에서 잘 엿볼 수 있듯이, 미야자키는 그런 탈출의 편집증을 거부한다. 물론 그도 최소한 『붉은 돼지』까지는 하늘을 나는 대기권적 환상에 노골적으로 집착했다. 그러나 『천공의 성 라퓨타』의 결말에서 주인공들이 전설적인 하늘의 초시공요새를 사실상 파괴시킨 후 우주 밖으로 날려 보내듯이, 그의 궁극적인 행선지는 지표면이다. 다만 미야자키에게는 어느 땅 위에 발을 딛고 내려서야 할

19) 김준양, 앞의 책, 307쪽.

20) 수전 J. 네피어, 앞의 책, 276쪽.

21) 김준양, 앞의 책, 312쪽.



지 몰라 역사적으로 지리적으로 방황한다는 커다란 난점이 있었다.<sup>22)</sup>

#### 4. 피해의 신화

역사의식의 형성에서 중요한 역할을 차지하는 대중적 열광은 해석으로서의 역사(history as interpretation)로 특징지어지는 공식적인 역사의 커리큘럼에 의지하기보다는 점차 동일시로서의 역사(history as identification)로 불리는 역사에 대한 대중적 재현의 모습을 띠게 되는데,<sup>23)</sup> 이 때 동일시로서의 역사를 창안해 내는 상상력은 집단적 공감능력에 기반을 둔 모노노아와레적 감수성에서 비롯되는 경우가 많다. 일본의 경우 그것은 종종 ‘모노가타리(物語り)로서의 역사’ 혹은 ‘신화로서의 역사’와 중첩되는 경향이 있다. 『우주전함 야마토』 및 구레시 심포지엄 등이 이런 대중적인 역사표상을 창출해 내는 현대신화로서의 효과를 초래함은 말할 나위 없다. 『우주전함 야마토』에서 구레항으로 귀항하는 전함 야마토에 대해 갓 결혼한 스즈에게 남편이 던진 “야마토...야마토야! 잘 보아줘. 저게 동양 제일의 해군공장에서 만들어진 세계 제일의 전함이지”라는 대사는 이런 신화적 효과를 낳기에 부족함이 없어 보인다. 그리하여 해석으로서의 역사가 역사상의 야마토 전함을 어디까지나 군국주의의 산물로 다루는 데에 반해, 동일시로서의 역사는 그것을 현대일본인의 만들어진 신화로서의 야마토로 재생산하고 있다. 그 때 주로 사용되어온 전략이 바로 보편주의적 ‘피해의 신화’ 만들기에 다름 아니었다.

미국측의 일관된 ‘전쟁조기종결론’에도 불구하고 일본에서 원폭경험과 직접 관련된 격렬한 반미의식을 찾아보기 힘들다는 사실은 무언가 자연스러워 보이지 않는다. 원폭과 관련하여 미국에 대한 증오는 일종의 사적인 영역에 한정되어 있을 뿐, 공식적인 언설권에서는 일찍부터 자취를 감추었다. 이는 ‘친미국가’ 일본의 탄생이 결과적으로 일본에게 경제적인 풍요를 가져다주었을 뿐만 아니라 피폭국가인 일본이 아이러니하게도 미국의 핵우산 속에서 평화와 번영을 구가하고 있다는 역사적인 상황과 관계가 있어 보인다.<sup>24)</sup>

그럼에도 일본에서는 반미를 내세우기보다는 피해와 가해의 구도를 해체하고 핵병기 대 인간의 문제로 피폭문제를 자리매김하려는 시도가 역사적으로 반복되어 왔으며, 1980년대 이후에는 특히 피폭경험을 국민적 기억으로 자리매김하려는 시도가 ‘유일피폭국’<sup>25)</sup>이라

22) 김준양, 앞의 책, 357-58쪽.

23) 테사 모리스-스즈키, 김경원 옮김, 『우리 안의 과거: media, memory, history』, 휴머니스트, 2006 참조.

24) 권혁태, “히로시마/나가사키의 기억과 ‘유일피폭국’의 언설”, 서울대학교일본연구소편 『일본비평』 창간호, 그린비, 2009, 87쪽.

25) 일본사회에는 유일피폭국이라는 의식 외에 또 하나의 피해자 의식이 존재한다. 그것은 전체주의와 군국주의의 피해자라는 피해의식이다. 이처럼 이중의 피해자의식이 존재하는데, 그 중 ‘유일피폭국’이라는 표현은 현재 일본에서 일본의 피폭경험과 반핵평화에 대한 의지를 표상하는 전국민적 기호가 되어 있다. 하지만 이에 대해 ‘유일피폭국’이라는 표현은 역사적 사실에 반한다는 비판의 목소리도 있다. 1982년 비핵자치체 선언에 참여한 오사카의 히라가타시(枚方市)는 1989년에 ‘세계유일 피폭국’이라는 표현을 삭제하기로 발표했다. “강제연행으로 히로시마와 나가사키에 와 있던 재일조선인이나 중국인 등이 있으므로 일본 인만이 피폭자라는 것은 사실에 반한다”는 것이 그 이유였다.

는 언설을 통해 매우 적극적으로 이루어지고 있다. 또한 히로시마시의 입장에 의하면, 앞서 언급되었던 원폭위령비 비문에 있어 주체는 특정 민족이나 국가가 아니라 세계시민 혹은 전인류이며, 잘못은 특정한 역사적 사건이 아니라 원폭 그 자체이다. 따라서 잘못은 미국이나 일본이 아니라 원폭을 발명한 근대문명이며, 반복해서는 안 되는 것은 근대문명의 소산인 전쟁 혹은 원폭의 사용인 것이다. 이런 입장은 원폭투하에 대한 가해와 피해의 주체를 해소하고, 이를 문명과 인간의 문제로 환원시킴으로써 히로시마의 비극을 인류의 평화에 대한 보편적인 염원으로 탈역사화하는 전형적인 사례라 할 수 있다.<sup>26)</sup>

그렇다면 애니메이션 작품에서는 이런 전략이 어떻게 나타나고 있는가? 먼저 나카자와 케이지(中沢啓治) 원작의 『맨발의 겐』을 보자. 이 작품은 분명 미국에 대한 증오대신 핵무기에 대한 증오를 담고 있으며, 히로시마의 경험을 보편적인 반핵평화주의로 전환시키려는 노력이 돋보인다.<sup>27)</sup> 그럼에도 『맨발의 겐』에 나타난 ‘피해의 신화’는 매우 구체적이다. 작품은 진주만을 공격하는 짧은 샷으로 시작하며, 그이전의 10년간에 걸쳐 자행된 중국침략에 대해서는 침묵한다. 영어판에서는 ‘진주만 공습’이라고 특별히 언급하지만, 일본판은 단지 그 날짜인 ‘쇼와16년 12월 8일’만 명시하면서 일본은 미국 및 영국과의 전쟁을 ‘갑자기 시작하게’ 되었다고 설명한다. 폭탄 투하와 그 무시무시한 여파를 보여주는 끔찍한 장면들은 하늘에서 내려오는 공포에 무력하게 당할 수밖에 없는 희생자의 이미지를 강화한다.

그러나 『맨발의 겐』을 단순히 ‘피해의 신화’로만 해석하기는 어렵다. 보다 더 복합적인 장치들이 작품 곳곳에 숨어있기 때문이다. 거기에는 어둡게 묘사된 참상과 절망의 시간 속에 희망과 승리의 순간들이 교차한다. 주인공 겐은 아버지와 어린 동생 신지와 함께 밀밭을 보러 간다. 아버지가 밀의 힘과 인내력을 칭찬하면서 밀의 장점에 대해 훈시를 하자 귀가 닳도록 들었던 소년들은 웃음을 터뜨린다. 이 작품은 초반 30분을 원폭 투하 이전 겐가족의 생활을 묘사하는데 할애함으로써 역경 속에서도 희망이 존재한다는 느낌을 전달해준다. 이 초반부의 서사를 이끌어가는 힘은 목종이 아닌 저항이다. 가령 겐과 신지는 임신한 어머니를 위해 절 연못에서 잉어를 훔치려 한다. 잡히지 않으려 몸부림치는 잉어의 모습은 밀과 마찬가지로 희망과 저항을 나타낸다. 또한 ‘비국민’이라 불리는 아버지의 정치적 저항이 잘 드러난 다음 겐과의 대화장면도 매우 인상적이다.

26) 권혁태, “히로시마/나가사키의 기억과 ‘유일피폭국’의 언설”, 서울대학교일본연구소편 『일본비평』 창간호, 그린비, 2009, 72쪽.

27) 그러나 나카자와의 초기 작품에서는 미국에 대한 인종적 증오감을 노골적으로 드러내고 있다. 피폭시에 초등학교 1학년이었던 나카자와는 아버지와 두 동생을 잃었고, 피폭 후유증으로 고통받던 어머니의 죽음(1967)을 계기로 원폭문제를 만화로 그리기 시작했다고 한다. 가령 『검은 비를 맞고』(1968)는 히로시마 출신의 피폭자인 청부살업자가 주인공인데, 그는 원폭으로 가족을 모두 잃은 후 청부살업자가 되어 오직 미국인만을 죽인다. 한편 『검은 비는 흐르는데』(1968)는 피폭 매춘여성이 주인공이 나온다, 그녀는 미군에게 몸을 파는 양공주인데, 원폭으로 부모와 동생을 모두 잃었고 그녀 자신도 후유증으로 고생한다. 자신의 목숨이 얼마 남지 않았음을 알고는 죽기 전에 복수를 꿈꾼다. 자신의 몸에 퍼져있는 매독균을 미군에게 퍼뜨리겠다는 것이다. 이처럼 초기 작품세계는 『맨발의 겐』에서 전개되는 비폭력 평화주의의 보편성과는 거리가 멀다.

켄 : 언제 배터지게 먹어볼 수 있을까요?

부 : 전쟁이 끝나면 어떻게 되겠지.

켄 : 전쟁이 끝날까요?

부 : 끝... 이 전쟁은 일본의 패배야.

켄 : 그게 정말이라면 왜 이렇게 전쟁이 계속되는 거죠?

부 : 지금 정부는 미친놈들 손아귀에 있어. 군부 녀석들도 머리가 어떻게 되었어.

켄 : 아빠가 그런 식으로 말하니까 모두 아빠보구 비국민이라고 하는 거예요.

부 : 난 비국민이야. 아빠는 그걸 자랑스러워 한단다. 이렇게 서로 죽고 죽이는 전쟁이 옳을 리 없잖니. 비국민이라 해도 좋고 비겁하다 해도 할 수 없어. 남들과 자기 자신의 생명을 지키는 것이야말로 진정한 용기니까. 그걸 위해 싸우는 것만이 진정한 싸움이란단다” .

이처럼 저항의 정신이 내포된 『맨발의 켄』에 비해 『반딧불의 무덤』은 다소 소극적인 방식으로 피해의 신화를 구현하고 있다. 태평양전쟁 당시의 일본을 직접 배경으로 삼아, 어린 남매가 부모와 헤어져 피난지에서 어른들의 냉대와 무관심 속에서 비참하게 죽어가는 모습을 극히 냉정한 시선으로 그려낸 이 감동적인 작품에서 종종 다카하타 이사오(高畑勳)는 전쟁을 일으킨 장본인을 피해자처럼 묘사하고 있다는 비판을 받아왔다. 사실 다카하타 감독의 본래 의도는 그런 게 아니었다. 특히 반전영화에 대해 이사오는 처음부터 회의적이었다.<sup>28)</sup> 하지만 그의 작품은 결과적으로 반전 애니메이션, 그것도 피해의 신화를 전형적으로 묘사한 반전물로 수용되었다.

그런데 『반딧불의 무덤』은 피해자로서의 일본인만이 아니라 일본관객이 좀처럼 보고 싶어 하지 않는 가해자로서의 일본인의 모습도 사실적으로 묘사하고 있다. 예컨대 14세의 오빠 세이타와 4세의 여동생 세쓰코를 죽음으로 몰고 간 것은 단지 태평양전쟁 중의 미군 공습 때문이라고만 주장되지는 않는다. 오히려 미군의 공습은 친척 아주머니의 구박을 못견디고 여동생을 데리고 집을 나와 토굴생활을 시작한 세이타가 식량을 구하기 위해 남의 집에서 물건을 훔칠 틈을 만들어준다. 그리하여 공습을 피해 사람들이 방공호로 들어가고 없는 동안 도둑질을 하는 세이타는 하늘 위로 날아가는 미폭격기를 바라보며 “계속하라”고 환호한다. 이때의 피해자는 전쟁에서 살아남지 못한 남매이고, 가해자는 두 아이의 희생을 당연하다는 듯 방관하면서 그 희생을 통해 전쟁에서 살아남은 자를 의미한다.

이 점에서 『반딧불의 무덤』은 피해자를 직시하며 가해자의 자리에 서는 일이 수치심과 죄책감을 불러일으킬 수 있다는 점에서 전후 일본의 피해자의 신화를 적어도 내재적인 측면에서 전복시키는 잠재력도 가지고 있다. 실제 전쟁에서 살아남은 두 예술가가 각각 소

28) 일본 제일의 역사를 가진 애니메이션 제작사 <도에이>의 노조위원장 출신인 다카하타는 “단순히 공습과 원폭 투하로 초래된 전쟁의 비극을 감정적으로 극화하는 것만으로는 현대의 상황과 잘 연결되지도 않을뿐더러 당시 일본이 타국에 대해 무슨 짓을 했는지도 포함하여 생각하지 않으면 안 되기 때문에 반전영화는 자신에게는 도저히 만들 수 없는 어려운 과제”라고 생각했다. 高畑勳, 『映畫を作りながら考えたこと』, 徳間書店, 1999, 443쪽. 한편 다카하타는 헌법제9조의 개악을 반대하는 사람들이 모여 결성한 <9조의 회> 관련 단체인 <영화인 9조의 회> 발기인 중 한 명이기도 하다. 高畑勳, “戦争とアニメ映畫”, 2004年11月24日 映畫人九條の會結成集會 記念講演, ([http://kenpo-9.net/document/041124\\_kouenroku.html](http://kenpo-9.net/document/041124_kouenroku.html)) 참조.

설과 애니메이션 속에서 그들의 페르조나라 할 수 있는 소년 세이타를 살려두지 않고 죽게 한 것은 일종의 속죄의식으로서 자신이 자신에게 가한 폭력이라 할 수 있다. 이 폭력의 현상은 바로 그들을 포함하여 전후 일본을 살아온 가해자의 얼굴을 비추는 거울이기도 하다.<sup>29)</sup>

특히 일본국민을 한층 보편적 수준의 희생자로 그려낸 것은 『바람계곡의 나우시카』였다. 이는 나우시카의 아이콘을 통해 일본인을 로마제국의 압정하에서 메시아를 기다렸던 유대인 혹은 나치독일에 의해 학살된 유대인과 중첩시키고 있기 때문이다. 많은 이들이 미야자키 하야오의 작품들을 자주 반전영화라고 평가하면서, 그가 저항하는 전쟁을 보편적 의미의 전쟁으로 이해한다. 하지만 실은 미야자키가 염두에 둔 것은 태평양전쟁이었다. 일본인으로서 미야자키가 가지는 태평양전쟁에 대한 입장은 곧 아시아와 그 근대사를 바라보는 관점과 불가분의 관계에 있다. 물론 그는 『바람계곡의 나우시카』를 비롯하여 『천공의 성 라퓨타』라든가 『미래소년 코난』 등의 포스트모더니즘적인 작품 및 『붉은 돼지』라든가 『하울의 움직이는 성』처럼 전쟁을 언급하는 작품 속에서 시간적 공간적으로 일본의 이미지를 지워버렸기 때문에 누구나 마음 편하게 수용할 수 있었다. 오시이 마모루가 『바람계곡의 나우시카』에 대해 가미카제 특공대의 정념으로 충만해있는 미야자키식의 『우주전함 야마토』라고 비판한 것도 이런 맥락에서였을 것이다.<sup>30)</sup>

그런데 적어도 미야자키의 의식적 차원에는 “나의 값싼 내셔널리즘은 열등콤플렉스로 대체되어 일본인 혐오증에 걸린 일본인이 되어갔다. 중국과 조선, 동남아시아의 여러 나라에 대한 죄의식에 떨며 자신의 존재 자체도 부정하지 않을 수 없는 심정적 좌익이 되었지만, 헌신할 만한 인민을 찾는 일도 나는 할 수 없었다.”<sup>31)</sup>고 고백하는 데에서도 엿볼 수 있듯이 분명 태평양 전쟁에 대한 죄의식 내지 반성적 태도가 존재한다.

가령 미야자키 작품의 서사에는 코난과 라나(미래소년 코난), 나우시카, 시타(천공의 성 라퓨타) 등 어린 소년 소녀가 지구를 구원한다는 설정이 빈번히 등장하는데, 아이에게 이처럼 무거운 짐을 부여한 까닭은 미야자키 자신이 태평양전쟁기에 경험한 트라우마와 관계가 있어 보인다. 전쟁 중 대다수의 사람들이 힘들어할 때 그의 집안은 군수산업에 손을 대며 오히려 호경기를 누렸고 그 덕분에 남자들은 군대 소집도 면했다. 그러다가 집안 어른들이 당시로서는 아주 드물었던 가솔린 트럭을 동원해 피난을 가던 날, 태워달라며 뒤쫓아오던 사람을 내버린 일이 당시 네 살배기의 어린애였던 미야자키에게 죄책감과 함께 강렬한 트라우마로 남게 되었다고 한다. 따라서 아무리 힘든 상황에서라도 ‘차를 세우라고 어른들에게 말할 수 있는 어린이’를 보여주는 그런 애니메이션을 만들고 싶었다고 그는 밝힌 바 있다.<sup>32)</sup> 여기서 더 나아가 “일본 전체가 중국과 조선과 필리핀과 동남아시아 각국에서 저지른 학살을 감안하면 역시 일본인 전체는 가해자로서 위치지어지지 않을 수 없다.”<sup>33)</sup>고

29) 김준양, 앞의 책, 373-77쪽 참조.

30) 押井守, “押井守インタビュー”, 『宮崎駿, 高畑勲とスタジオジブリのアニメーションたち』, キネマ旬報社, no.1166, 1995, 29쪽.

31) 宮崎駿, 『出発点 1979-1996』, 徳間書店, 1997, 266쪽.

32) 宮崎駿, “宮崎駿講演採録, アニメーション罷り通る”, 『宮崎駿, 高畑勲とスタジオジブリのアニメーションたち』, キネマ旬報社, no.1166, 1995, 58-9쪽.



확실하게 언명하기도 하는 미야자키의 작품세계에 있어 가해자 의식이 수반된 피해의 신화<sup>34)</sup>는 매우 복잡적이고 착종된 형태로 나타날 수밖에 없었으리라.

종래 일본인의 전쟁체험은 한마디로 피해체험이라고 말해져 왔다. 그런 피해자의식으로 인해 일본인은 가해책임을 인정하는 데에 심리적 저항감을 느낀다는 것이다. 일본정부와 우익정치인들은 이런 피해자의식을 전쟁책임 회피의 사회심리적 기반으로 삼고 있다. 한편 피해의 신화는 (오키나와를 제외한) 일본열도 내의 일본인이 식민지 지배와 전쟁의 피해자들에게 스스로 무엇을 했는지 알고 있는 바로 그만큼, 전후에 역으로 혹독한 보복받게 되는 것은 아닐까 하는 공포와 전율로부터 달아나기 위해 작동된 집단적 규모의 자기방어 메커니즘이라고도 할 수 있겠다. 그리고 피폭경험이 이런 피해의 신화가 확대재생산되는 데에 절호의 소재가 되었음은 말할 나위 없다.

이와 더불어 『요코 이야기』 처럼 패전을 계기로 일본인이 적국의 군대 및 식민지 사람들로부터 얼마나 끔찍한 일을 당했는지 그 일련의 체험들(만주에서 소련군에게 일본인이 강간당했다든가, 해방후 한국에서 일본으로 철수하는 길에 고생했다든가, 일본내의 암시장에서 조선인의 만행을 겪었다든가 하는 식의)이 기록 유포하면서 개인적 수준의 그 사실 여부와 무관하게 일본이라는 이름의 국민=국가 전체를 순식간에 아주 간단히 피해자로 둔갑시켰다.

그리고 일본에서 애니메이션은 다른 문화예술 장르와 마찬가지로 이런 ‘피해의 신화’를 확대재생산하는 데에 오랫동안 기여해 왔다. 위에서 언급된 여러 작품들과는 다소 상이한 색조로 『마징가Z』(1972)에서 세계정복을 노리는 헬박사에 맞서는 유미교수, 『그랜드이저』(1975)에서 지구정복을 노리는 외계인 UFO군단에 맞서는 우몬 겐조 박사, 『독수리 5형제』(1972)에서 알렉터 군단에 맞서는 난부 박사 등은 하나같이 자신이 침략을 받고 있다는 점에서 자신의 정당성을 부여받고 있다. 이런 식의 자기정당화 장치는 전쟁 및 종말과 관련된 대다수의 애니메이션 작품에 공통적으로 내장되어있다.

## 나오는 말

『향수』의 제작자이기도 한 베른트 아이헥거는 영화 『몰락 : 히틀러와 제3제국의 종말』(Der Untergang : Hitler und das Ende des 3.Reichs, 2004)에서 히틀러의 인간적인 측면을 공감적으로 묘사하고 있다. 일본의 모노노아와레적 전쟁표상이 그러하듯이, 거기에는 가해자로서의 참회는 없고 오직 피해자임을 내세우는 독일인의 비애만 있다. 하지만

33) 宮崎駿, “宮崎駿講演採録, アニメーション罷り通る”, 앞의 책, 59쪽.

34) 일본에는 80년대 이래 자국의 식민주의 역사에 대한 비판적 입장에서 아시아침략을 반성하는 장편 애니메이션 영화들도 여러 편 나왔다. 대표적으로 히라타 도시오 감독의 『별님의 레일』(Rail of the Star, 1993)은 일제강점하의 한반도에서 1937년에 태어난 원작자 고바야시 치토세가 패전을 맞이하여 1946년에 일본으로 철수하기까지 어린이로서 보고 들은 체험들을 토대로 식민지라는 체제의 폭력을 스케치한 작품이다. 거기에는 패전을 맞이하여 소련군에게 점령된 이북 지역의 일본인들이 38도선을 넘는 피난길에서 조선인 행세를 하는 상황이 설정되어 나오는데, 그들은 피해자의 기분을 안고 걸어온 고된 피난길의 마지막 지점에서 만난 조선인들의 목소리를 통해 자신들이 이미 누군가의 가해자였다는 사실을 깨닫게 된다.

나치즘은 히틀러라는 한 괴물에 의해서가 아니라 독일 국민들의 열정적인 동의를 바탕으로 형성된 것이라는 점이 간과되어서는 안 된다. 일본도 마찬가지였다. ‘마코토’의 윤리를 중시하는 일본국민들의 동의를 바탕으로 전쟁 수행이 가능했던 것이다. 설령 그것이 체념적 동의였다 할지라도 결과는 마찬가지다. 즉 ‘피해의 신화’에 있어 애매한 주체들은 항상 부재하는 모노노아와레적 체념의 주체로서 선악의 피안에 자리매김되기 십상이다.

가령 『미래소년 코난』의 결말에서 미야자키는 오로를 포함한 모든 악인들을 조건 없이 용서하고 해피엔드로 향한다. 이는 그가 죄의식을 가지고 고백했던 것을 자신도 조건 없이 용서받고 싶다는 보편적인 욕망의 투사일지도 모른다. 그러므로 미야자키는 『미래소년 코난』의 주인공들에게 어떤 신념이나 이상도 갖도록 하지 않는다. 신념이나 이상은 용서를 어렵게 만들기 때문이다. 이마무라 쇼헤이 감독의 『검은 비』(1989)에 등장하는 주인공 숙부는 “정의로운 전쟁보다 정의롭지 못한 평화 편이 더 낫다”고 언급하지만, 미야자키의 주인공들은 정치적으로는 물론 도덕적으로도 거의 어떤 입장도 갖지 않는다.

대신 생태학적 관심으로 위장된 미야자키 애니메이션의 전쟁표상들은 그러나 이른바 ‘세카이’ 계열의 애니메이션이 보여주는 전쟁관<sup>35)</sup>에 비하면 확실히 윤리적이다. 가령 『최종병기 그녀』의 남녀 주인공은 훗카이도의 시골마을에 사는 고등학생인 지극히 평범한 남학생 ‘슈지’와 내성적이고 부끄럼 잘 타는 성격의 둔감한 여학생 ‘치세’이다. 둘 사이의 서툰면서도 풋풋한 첫사랑이 시작되면서 이야기의 막이 오르는데, 그러던 어느 날 샷포로시가 의문의 적으로부터 공습을 받는다. 그 와중에 슈지가 본 것은 병기로 변해서 적과 싸우는 치세의 모습이였다. 치세는 자위대에 의해 최후병기로 개조되어 있었던 것이다. 언제나 뺨을 발갱게 물들이고 있던 얌전한 그녀는 혼자서 한 마을을 파괴할 수 있을 정도의 고성능 최후병기였다. 그녀는 싸울 때마다 병기로서 진화를 거듭해 나가지만 정신성은 상실되어 간다. 그러나 슈지와 ‘순애’는 애절하게 그려지고 그를 지키기 위해 치세는 몇 만 명이라는 사람들을 주저 없이 살육한다. 이야기의 마지막에서 치세에 의해 지구가 파괴되고 인류는 멸망한다. 결국 슈지는 기계 같기도 하고 우주선 같기도 한 모습으로 변한 그녀의 육체(태내)에 감싸 안긴 채 함께 우주의 끝으로 여행을 떠난다. 실로 ‘너’와 ‘나’만이 남은 것이다.

이처럼 역사성이나 사회적 구체성이 소거된 세카이계 작품의 이야기 세계에서는 모노노아와레적인 것과 폭력의 접속이 지극히 손쉽게 이루어질 수 있다.<sup>36)</sup> 마찬가지로 선악의 피

35) 90년대말부터 10대 청소년들이 주요 소비자인 서브컬처의 세계에서는 그 이전과는 전혀 다른 세계관이 만연하기 시작. 이를 ‘세카이’계 혹은 ‘포스트 에반겔리온’ 증후군이라고 한다. ‘세카이’계라 불리는 이 작품군은 『에반겔리온』(1995-96)의 종언에 영향을 받고 등장한 것으로, 거기서는 작품 주인공의 개인적인 행동이나 성질, 대인관계, 내면적 갈등 등이 ‘일상생활’이 아니라 ‘세계’(世界, 세카이) 그 자체의 존속을 좌우한다고 하는 설정이 특징적이다. 즉 남녀 주인공의 개인적 행동이나 순애가 ‘세계’의 운명을 좌우한다. 그 남녀는 ‘미소녀 전사’와 ‘무력한 소년’으로 설정되어 나오는 경우가 대부분이다. 이런 ‘세카이’계의 이야기는 무력한 ‘나’(소년)와의 연애(순애)를 지키기 위해 ‘너’는 ‘미소녀 전사’가 되어 눈에 보이지 않는 강대한 적과 싸워 전신이 상처투성이가 된다. 그러나 ‘너’가 지키려고 하는 것은 다른 나라들이나 무수한 인류가 존재하는 ‘세계’가 아니라, ‘너’와 ‘나’의 둘만의 작은 ‘세계’이다. ‘너’와 ‘나’의 순애만 지켜지면 지구가 멸망해도 상관없다는 것이다. 요컨대 이 ‘미소녀 전사’는 미야자키 감독의 나우시카처럼 이타적인 목적을 가지고 있지 않다.

36) 칸 사토코, “근현대 일본의 연애사정: ‘한류’ 열풍의 배경”, 『여성학논집』 제23집1호, 2006, 273-76쪽



안적인 입장이 견지되는 한 계속 이어질 일본적인 ‘피해의 신화’ 또한 폭력적인 것과 접촉될 가능성은 상존한다고 보아야 할 것이다. 거기에 『메모리즈』 제3화 <대포의 거리>에 등장하는 ‘전쟁기계’로서의 인간이 다시금 출현하지 않으리라고 그 누구도 장담할 수 없게 된다. 그렇다면 ‘피해의 신화’ 를 대체할 제3의 길은 과연 무엇일까? 『구름저편, 약속의 장소』<sup>37)</sup>는 정말 존재하는 것일까? (\*)

\*참고문헌

권혁태, “히로시마/나가사키의 기억과 ‘유일피폭국’ 의 언설”, 서울대학교일본연구소편 『일본비평』 창간호, 그린비, 2009

김려실, 『일본영화와 내셔널리즘』 책세상, 2005

김영심, 『일본영화 일본문화』 보고서, 2006

김일태(외), “반딧불의 묘 원작에 대한 애니메이션 연출의 상징성 표현연구”, 『한국콘텐츠학회논문지』 2005년 Vol.5 No.4

김준양, 『이미지의 제국』 한나래, 2006

박규태, 『일본정신의 풍경』 한길사, 2009

박규태, 『애니메이션으로 보는 일본』 살림, 2005

박규태, “저패니메이션과 종교: 풍경.아이덴티티.스피리츄얼리티”, 『동양학』 43집, 단국대학교 동양학연구소, 2008

박규태, “모노노아와레.일본문화론.애니메이션: 덧없음과 체념의 주체성”, 『일본사상』 17호, 한국일본사상사학회, 2009

박인하, 『박인하의 애니메 미학에세이』 바다출판사, 2003

수전 J. 네피어, 임경희외 옮김, 『애니메: 인문학으로 읽는 저패니메이션』, 루비박스, 2005

야마구치 야스오, 김기민외 옮김, 『일본 애니메이션 역사』 미술문화, 2005

이승재, “오토모 가츠히로의 작품에서 보여지는 내러티브구조 연구: 메모리즈를 중심으로”, 『한국콘텐츠학회지』 제4권 제2호, 2006


및 笠井潔, “障壁と情熱: ユンソクホ<冬のソナタ>”, 『ミステリーズ!』 7, 東京創元社 2004 참조.

37) 일본이 남북으로 분단된 또 하나의 전후 세계를 상징하고 있는 신카이 마코토의 작품. 미군 통치하에 있는 아오모리의 소년 히로키와 다쿠야는 동급생 사유리를 연모한다. 이들 앞에는 유니온 점령하의 홋카이도에 건설된 거대한 탑이 서 있는데, 두 소년은 자력으로 그 탑까지 날아가겠노라고 약속하면서 소형 경비행기를 제작한다. 그런데 중학교 3학년 여름, 사유리는 갑자기 도쿄로 전학을 가버린다. 그 후 3년 뒤 히로키는 우연히 사유리가 중학교 3학년 여름부터 원인불명의 병으로 졸곤 잠들어있었음을 알게 된다. 사유리를 영원한 잠으로부터 깨우기 위해 애쓰던 히로키와 다쿠야는 그 과정에서 탑을 둘러싼 세계의 비밀을 알게 된다. 그 결과 ‘사유리를 구하느냐 세계를 구하느냐’ 의 양자택일에 직면하게 된다.

- 이헬렌, “전함 아마토의 유령들: 전함, 대중문화 그리고 대중기억의 형성”, 서울대학교일본연구소편 『일본비평』 2, 그린비, 2010
- 정영기, “영화에 나타난 인간의 소외문제: 메모리즈를 중심으로”, 『동서철학연구』 27, 한국동서철학회, 2003
- 정재승, “핵전쟁의 폐허속에 움튼 절망과 희망: 일본 SF애니메이션”, 『과학동아』 1996년 11월호
- 조양욱, “1천만부 돌파한 만화 『맨발의 겐』 작가 나카자와 게이지”, 『괴짜가 산다: 일본의 이인 이야기』 학교재, 2008
- 조성기, 『아니메에서 일본을 만나다』 어문학사, 2009
- 최석진, 『여기에선 저 일본이 신기루처럼 보인다』 씨드아이, 2002
- 표세만, “명치소설에서 현대애니메이션과 만화까지: 공상과학물의 상상력을 중심으로”, 『일본어문학』 25집, 한국일본어문학회, 2005.
- 高畑勳, “戦争とアニメ映畫”, 2004年11月24日 映畫人九條の會結成集會 記念講演,  
([http://kenpo-9.net/document/041124\\_kouenroku.html](http://kenpo-9.net/document/041124_kouenroku.html))
- 高畑勳, 『映畫を作りながら考えたこと』, 徳間書店, 1999
- 宮崎駿, “宮崎駿講演採録, アニメーション罷り通る”, 『宮崎駿, 高畑勳とスタジオジブリのアニメーションたち』, キネマ旬報社, no.1166, 1995
- 宮崎駿, 『出發點 1979-1996』, 徳間書店, 1997, 266쪽
- Kyutae Park, *A Study on Mamoru Oshii : Identity and Border in Japanese Animation*, 『일본사상』 15호, 한국일본사상학회, 2008



서 동 주(서울대 일본연구소 연구교수)




## 전쟁표상으로서의 「변신담」

- 아베고보의 『벽』을 중심으로 -

- 오미정 (한신대 교수)

지정도론 - 부백 (경희대 교수)



### 프로필

오미정(吳美姪, Oh Mi-Jung)

한신대학교 교수   일본근현대문학

#### ■ 주요저서 및 논문

『安部公房の<戦後>』クレイン、2009

「전후 일본과 미국의 젠더적 표상-고지마 노부오의 '포옹가족'을 중심으로」

『일어일문학연구』 2009.2   외 다수

■ 전쟁표상으로서의 「변신담」

- 아베고보의 『벽』을 중심으로 -

오 미 정 (한신대 교수)

들어가며- 전후문학과 전쟁

1945년 이후의 일본문학, 특히 전후문학이라고 불리는 문학은 어떤 형태로든 전쟁을 표현하고 있다. 전쟁을 초래한 원인으로서 식민지수탈과 지배의 경험, 전시기의 경험, 그리고 그 결과로서 패전과 점령 경험과 기억은 전부 전후문학의 중요한 테마를 이루었고, 전쟁과 관련된 표상을 양산시켰다. 그 표현들은 고백적인 사소설로도, 데카당스로도, 비현실적인 문학으로도 다양하게 나타났다.

특히 그중에서도 아베 코보(安部公房,1924-1992)는 전쟁에 관련된 표상들을 <변신>이라고 하는 일관된 표현방법을 통해서 추구하고 있다는 점에서 특징적이다. 본 발표에서는 아베 코보의 초기문학에 나타나는 <변신>이라는 방법론에 대한 분석을 통해서 전쟁이 어떻게 표상되고 있는지를 살펴본다. 나아가 전후 일본에 있어 전쟁이 어떠한 역사적 경험으로 이해되고 계승되는지 살펴보고자 한다.

1. 식민지경험과 전쟁

아베 고보의 초기 텍스트는 「終りし道の標へに」(1948)부터 전쟁이라고 하는 경험을 바탕으로 깔고서 전쟁이 초래한 주체의 위기를 문제 삼고 있다. 이 때, 전쟁이라고 하는 측면은 일본과 구미열강의 대립 그 자체가 아니라, 제국주의 열강의 일원으로서 일본이 지배한 식민지에서 패전으로 철수하는 지배자 일본인이 겪는 불안과 위기의식(축출과 도망의 예정)이 전면화되고 있다. 일본의 식민지쟁탈전과 그 지배경험이 전도되는 패전의 양상은 전후의 일본인 주체에게 트라우마(Trauma)로서 노정된다고 할 수 있다. 작가 자신이 구만주에서 귀환한 ‘외지귀환자(外地帰り)’라는 자신의 경험을 바탕으로, 전쟁의 패배로 인해 식민지에서 철수하는 일본인 주체의 위기의식을 도펠갱어(Doppelgenger)와 같은 분신(分身)담으로 표현하고 있다.

실제 전쟁이 끝난 후, 식민지의 일본인들이 경험한 귀환(引揚)과 조국 일본에서의 힘겨운 정착은 전쟁을 끝난 것이 아니라 전후에도 연속되는 것으로 인식시켰다. 나아가 패전을 외지에서 맞은 일본인들의 양상은 조국=일본에 대해서 환멸을 느끼고 부정하기에 충분한 상황이었다. 전전의 나=국가라고 하는 상황은 패전을 맞아 나≠국가라고 하는 주체분열을 노정시켰던 것이다.

이러한 상황이 「終りし道の標べに」에서의 주체분열로 나타나고 있다고 할 수 있다. 따라서 아베의 전쟁 표상에 있어서 특징적인 것은 전쟁 그 자체가 아니라, 식민지경험을 매개한 점령 또는 전후 표상이다. 예를 들면, 『終りし道の標べに』와 『けものたちは故郷をめざす』(1957)가 만주에서의 귀환 체험을, 『制服』(1955)이 조선과 식민지의 순경을 통해 전쟁을 표상하고 있는 것 등이다.

그런데 극히 초기의 텍스트를 제외하고는, 1950년대 이전까지는 식민지경험이 텍스트에서 전경(前景)화되지 못한다. 식민지에서 본국으로 귀환(引揚)한 작가에게 있어 식민지경험은 그 자체가 기술을 봉인당한 그다지 자랑스럽지도 못한 과거의 일본의 잘못을 기억하고 상기시키는 것이자, 그것을 기술한다는 것은 식민지에 대한 노스텔지어를 잃든 좋은 드러내게 됨에 다름 아니기 때문이다.

永い間私は故郷を求めて来た。そして放浪した。私は幸福を信じた。そして一切を投げ捨てた。そして今、最後に残った唯一のものである郷愁をも捨て去るべき時がきたのであろうか。(『終りし道の標べに』 『全集1』 p.302)

전후 10년이 지나 발표된 『けものたちは故郷をめざす』에서 나타나는 전쟁표상은 식민지 만주에서 일본으로의 ‘귀환’ 이라고 하는 측면에서 서술된다. 그러나 ‘귀환’ 이라는 테마는 귀환 그 자체의 체험에 초점이 놓인 것이 아니라, 식민지에 대한 노스텔지어의 부정의 과정에 초점이 있다. 패전 직후부터 50년대 중반 이전, 즉 미군점령기간 동안에 식민지경험이나 전쟁과 관련된 기억과 그 서술은 상당히 제약을 받는 시기이기도 하였다.(1955년 이후 전쟁기록문학의 분출) 50년대 중반 이후 그 체험을 기술한다고 하는 것은 그 자신의 식민지경험을 상대화하는 작업에 착수하였다는 것으로 해석될 수 있을 것이다. 그 서술은 생리적인 노스텔지어와 고향상실감, 본국에서의 배신감 등이 중첩되어, 전쟁의 피해자로서도 가해자로서도 경계선에서 바라보는 위치를 텍스트상에서 만들어내게 된다.

따라서, 패전직후 아베 고보는 전쟁표상을 기술함에 있어, 식민지의 경험을 후경화시키고 바로 패전과 점령하의 일본을 표상하게 된다. 그럼에 있어, ‘外地帰り’의 시각으로 패전 일본의 폐허(燒跡)를 표현하는 것에 초점이 놓이게 된다. 이 점에서 점령과 패전이라는 전쟁이 초래한 새로운 일본의 현실을 표상하는 데 있어서, 식민지경험의 기억이 오버랩되고 있다는 사실이다. 즉 그것은 지배자로서의 식민지 지배의 경험은 미국의 점령에 놓인 패전일본의 상황을 ‘식민지적’ 이라고 인식하게 한다. 아베의 미군점령에 대한 집요한 묘사와 관



심, 국민문학에 대한 반응은 일반적인 일본인들이 점령에 대해 갖는 감정이상으로, 만주라고 하는 공간에서의 식민지적상황의 경험이 전도되어 나타난 것이라 할 수 있다.

## 2. 변신이라는 리얼리티

아베 코보가 주체의 위기를 도플갱어로 표현했던 데뷔작에서 변신담이라는 방법으로 선명하게 달라져가는 것은 초현실주의(회화)와의 접촉, 실존주의(카프카)의 영향뿐 아니라, 보다 본질적으로는 점령된 패전 일본의 현실 그 자체가 ‘변신담’으로 인식되었다고 하는 데 있다. 즉 변형 또는 변신, 변화, 전환은 현실 그 자체로 파악되었다. 예를 들자면, 패전은 그 자체가 일본이라는 공간을 도시에서 폐허로, 전시에서 전후로 시간적 단절을, 일본국민에서 미국의 점령국민으로 거기에 사는 인간조차 변화시키고 있기 때문이다. 단적으로 1945년 8월 15일을 경계로 신(神)인 천황이 人間 천황으로 ‘변신’ 하는 것에서도, ‘변신’은 하나의 문학상의 표현방법에 그치지 않고 리얼한 현실로서 이해되었던 것이다. 「S.カルマ氏の犯罪」(1950)에 나타난 변신담도 상징천황제에 대한 직접적인 우의에 의해 기초하고 있다.

이러한 이해는 비단 작품에서의 표현방법뿐 아니라, 전후를 논하는 담론에서도 드러난다. 가토 노리히로(加藤典洋)가 『敗戦後論』(『群像』1995.1)에서 지킬박사와 하이드씨라고 하는 인격분열, 일종의 변신담으로 전후 일본을 이해하려는 맥락을 보여주는 것도 그러한 예라 할 수 있다.

## 3. 수치심으로서의 변형

그의 문학텍스트에서 드러나는 방법으로서 변신담은 독특한 감정을 동반하게 되는데, 그 표상은 바로 죄의식과 수치심 그리고 허탈감이다. 『벽』(1951)에 수록된 텍스트들은 다양한 변신담을 보여주는데, 결코 중립적으로 파악되지 않고, 죄의식에 기반한 변신으로 이해된다.

「S.カルマ氏の犯罪」에서 카르마의 이름상실은 그의 죄업=카르마(Karma)에서 비롯되었다고 하고, 「バベル塔の狸」에서도 그림자를 상실하는 것은 수치심을 동반하는 감정으로 표현된다. 이러한 설정은 어디까지나 전쟁과 관련된 사건, 또는 그 행위와 결과로서의 변신이라는 인식이 텍스트의 저변을 있음을 시사해주고 있다.

羞恥とも不安ともつかぬ、そして同時にその両方でもあるような悔恨と屈辱が後に残ってじっとぼくを見送っているように思われました。(『全集2』, p.390)

이러한 수치심을 동반한 변신의 표상은 전쟁과 그 결과로서의 전후가 ‘수치’스럽다고 하

는 감각에서 비롯된다. 그렇다면 왜 수치스러운가인데, 이에 대해서는 다음과 같은 표현들이 나타난다.

(略) 戦時中、反抗できぬ弱虫はただ発狂することをねがった。朝起きて、夜が明けたことを呪う飢えたものたちは、永久の夜に慄れ、死に瀕した人間はデーモンを信じ、生活力のない臆病者が悪魔の物語を創りだす……そんな馬鹿ってあるものか！そのじめじめした願望を現実にして奴等にたたき返し、うんと言わしてやろう。(『全集2』 p.424)

즉 수치심은 전시기의 무력한 존재였던 자신들로부터 유래하고, 전후의 변신이란 그들의 꿈꾼 ‘악마의 이야기’가 현실화된 것으로 표현된다고 하는 것이다.

#### 4. 표상되는 신체

‘악마의 이야기’는 인간의 신체가 변형되는 것으로 나타난다. 신체의 변형이란 그 자체 생명의 상실이고 죽음을 표상한다. 전쟁이 남긴 트라우마가 〈변신〉이라는 형식으로 표현된다고 하면, 그 내용은 주체 상실에 다름 아니다.

그 변형의 양상을 살펴 보자. 얼굴이 뒤바뀌거나(デンドロカカリヤ), 이름이 분리되거나(S. カルマ), 그림자가 떨어져 나가거나(「バベル塔の狸」), 신체의 일부, 또는 주체를 구성하는 일부 요소가 상실되는 것에서 비롯된다.

目を覚めました。

朝、目を覚すということは、いつもあることで、別に変わったことではありません。しかし、何が変なのでしょう。何かしら変なのです。――(中略)

するとその変な感じから忽ち胸のあたりに集中して、ぼくは胸からからっぽになったように感じました。(『全集2』, p 378)

이러한 상실과 부재의 감각은 주인공 카르마의 과거와 현재의 단절과 괴리를 연상시키는데, 동시에 카르마가 이후 자신의 이름을 대신하여 지극히 우의적인 ‘15번씨’라고 하는 기호로 불리게 되는 것은, 그 괴리가 ‘8.15’로 상징되는 역사적 인과에 의한 것임도 추측케 한다. 결국 변형은 인간에서 비인간적 존재로 변형되는 것으로 매듭이 지어진다. 즉 인간에서 벽으로(S. カルマ), 옷으로(赤い繭), 액체(洪水)로, 그림으로(魔法のチョーク), 소시지(事業)처럼, 비인격적 존재로 바뀌게 된다.

彼はすぐに、それが胸の中の曠野で成長している壁のせいだと気づきました。壁が大きくなって、体の中いっぱいになっているにちがいませんでした。

首をもたげると、窓ガラスに自分の姿が映って見えました。もう人間の姿ではなく、四角な厚手の板に手足と手首と首がばらばらに、勝手な方向につき出されているのでした。

やがって、その手足や首もなめし板にはりつけられた兎の皮のようにひきのばされて、ついには彼の全身が一枚の壁そのものに変形してしまっているのです。

★

見渡すかぎりの曠野です。

その中でぼくは静かに果てしなく成長してゆく壁なのです。(『全集2』, p.451)

이 변형의 묘사에서 보이는 것은 생명의 상실이고, 죽음이다. 그 외의 변형담도 전부 생명의 상실로 귀착되고, 이는 전쟁이 결과로서 초래한 대량의 죽음, 또는 죽음과도 맞먹는 생지옥과 같은 패전 일본에서의 비인간화라고 하는 현실의 고통을 용이하게 연상시키고 있다.

何処までも後をついて街の中に延びてくる地獄 (『全集2』, p.248)

그렇지만, ‘죽음’이라는 메타포는 나아가, 전쟁에 대한 수치심과 죄의식을 극복하기 위해서 주체가 통과해야만 하는 ‘소멸’이기도 하다. 새로운 전후적 주체의 ‘생성’은 이 과정의 통과없이는 불가능하기 때문이다. 변신담과 함께 빈출하는 홍수, 노아의 방주, 바벨탑과 같은 표상들이 암시하는 ‘종말’ 론적 분위기들도 이를 반증하고 있다.

## 나오며

전쟁의 표상은 전쟁을 어떤 방식으로 체험하고 기억하며 어떻게 표현하고자 하는가 하는 주체의 욕망에 의해 결정된다. 그러나 전쟁 그 자체에 대한 기억은 동일하지 않으며, 다양한 방향성을 노정하게 된다. 특히 ‘전후’ 일본문학이 전쟁 그 자체로 방향성이 결정지어졌다고 하면, 전쟁을 표현하는 방식은 전쟁을 이해하는 방식과 이어져 있다고 할 수 있다.

아베의 텍스트에 나타나는 ‘변신’ 담들은 전쟁이 남긴 상흔과 여파가 현실의 급격한 변화, 또는 이전과의 단절로 의식되고 있다는 점에서 출발하고 있다. 그 이해에 있어, ‘죄의식’과 ‘수치심’이라고 하는 감정이 부각되는 것에 주목한다면, 전후 또는 전쟁에 대한 인식은 ‘부정적’이다. 또한 ‘변신’한 주체들이 죽음과 직결되어 있다는 점에서, 전쟁의 극복으로서 전후가 그러한 주체의 수치심과 내면의 죄의식에서 출발하고, ‘죽음(死)’이라는 표상은 전전(戰前)적 질서를 뒷받침한 주체의 의식과 행위의 소멸의 과정을 거쳐야 하는 것으로 이 작가에게, 이해되고 있다고 할 것이다. 그것은 『벽』에서 드러나듯, 천황제 이거나 식민지 지배의 기억이거나 점령에의 추수 그 모두가 부정되어야 할 대상으로서 이 ‘소멸’이라는 표상이야말로 ‘焼跡の美学’(加藤周一)로서 전후문학의 출발점이라 할 것이다.

## ■戦争の表象としての「変身談」

- 安部公房の『壁』を中心に -

オ・ミジョン

### はじめに - 戦後文学と戦争

1945年以降の日本文学、特に戦後文学と呼ばれる文学は、どのような形であれ戦争を表現している。戦争をもたらした原因としての植民地収奪と支配の経験、戦時期の経験、そしてその結果としての敗戦と占領の経験や記憶は、すべて戦後文学の重要なテーマをなし、戦争に関連する表象を量産させた。その表現は、告白的な私小説としても、デカダンスとしても、非現実的な文学としても、多様に現れた。

とくにその中でも、安部公房（1924～1992）は、戦争に関連する表象を「変身」という一貫した表現方法を通して追求しているという点で特徴的である。本発表では、安部公房の初期の文学に現れる「変身」という方法論についての分析を通して、戦争がどのように表象されているかを考察する。さらに、戦後の日本において戦争がどのような歴史的経験として理解され、継承されているかを考察しようと思う。

### 1. 植民地の経験と戦争

安部公房の初期のテキストは、『終りし道の標べに』（1948）以来、戦争という経験をもとに、戦争がもたらした主体の危機を問題視している。このとき、戦争という側面は、日本と欧米列強の対立そのものではなく、帝国主義列強の一員として日本が支配した植民地から敗戦で撤退する支配者日本人が経験する、不安と危機意識（追放と逃走の予定）が前面化されている。日本の植民地争奪戦とその支配経験が伝導されている敗戦の様相は、戦後の日本人の主体にトラウマ（Trauma）として露呈しているということができる。作家自身が旧満州から帰還した「外地帰り」という自身の経験をもとに、戦争の敗北により、植民地から撤退する日本人の主体の危機意識をドッペルゲンガー（Doppelgenger）のような分身譚として表現している。

実際に戦争が終わった後、植民地の日本人が経験した引き揚げと祖国日本での定着の厳し

さは、戦争は終わったのではなく、戦後にも連続していると認識させた。さらに、敗戦を外地で迎えた日本人の様相は、祖国=日本に対して幻滅を感じ、否定するのに十分な状況だった。戦前の私=国家という状況は、敗戦を迎え、私≠国家という主体分裂を露呈させたのである。

このような状況が、『終りし道の標べに』での主体分裂として現れているということがができる。したがって、安部の戦争の表象において特徴的なことは、戦争そのものではなく、植民地の経験を媒介とした占領あるいは戦後の表象である。たとえば、『終りし道の標べに』と『けものたちは故郷をめざす』（1957）が満州からの帰還の体験を、『制服』（1955）が朝鮮と植民地の警察官を使って戦争を表象していることなどである。

ところで、ごく初期のテキストを除いては、1950年代以前までは、植民地時代の経験はテキストでは前景化できない。植民地から本国に引き揚げた作家にとって、植民地の経験は、それ自体が記述を封印された、それほど自慢できない過去の日本の過ちを記憶し想起させるものであると同時に、それを記述するということは植民地についてのノスタルジーを良くも悪しくも暴露することにはほかならないからである。

永い間私は故郷を求めて来た。そして放浪した。私は幸福を信じた。そして一切を投

げ捨てた。そして今、最後に残った唯一のものである郷愁をも捨て去るべき時がきたのであろうか。（『終りし道の標べに』 『全集1』 p. 302）

戦後10年が経って発表された『けものたちは故郷をめざす』に現れる戦争の表象は、植民地満州から日本への「引き揚げ」という側面から述べられる。しかし、「引き揚げ」というテーマは、引き揚げそのものの体験に焦点が置かれるのではなく、植民地へのノスタルジーの否定の過程に焦点がある。敗戦直後から50年代半ば以前、つまり、米軍占領期間の間に、植民地の経験や戦争に関する記憶とその叙述はかなり制約を受ける時期でもあった。（1955年以降、戦争記録文学の噴出）、50年代半ば以降、その体験を記述ということは彼自身の植民地経験を相対化する作業に着手したと解釈することができる。その叙述は、生理学的なノスタルジーと故郷喪失感、本国からの背信感などが重なって、戦争の犠牲者としても加害者としても、境界線から眺める位置をテキストの上で作り出すようになる。

そのため、敗戦直後の安部公房は、戦争の表象を記述する際に、植民地時代の経験を後景化させて、すぐに、敗戦と占領下の日本を表象するようになる。そこにあっては「外地帰り」の視覚で敗戦日本の焼け跡を表現することに焦点が置かれる。この点で占領と敗戦という戦争がもたらした新たな日本の現実を表象する際に、植民地経験の記憶がオーバーラップされているという事実である。すなわち、それは支配者としての植民地支配の経験は、米国の占領に置かれる敗戦日本の状況を「植民地的」だと認識させる。安部の米軍占領への執拗な描写と関心、国民文学への反応は、一般的な日本人が占領に対して持つ感情

以上であり、満州という空間での植民地的状況の経験が伝導されて現れたものということができる。

## 2. 変身というリアリティ

安部公房が主体の危機をドッペルゲンガーとして表現したデビュー作で、変身譚という方法で鮮やかに変わっていくのは、超現実主義（絵画）との接触、実存主義（カフカ）の影響だけでなく、より本質的には、占領された敗戦日本の現実そのものが「変身譚」として認識されたということにある。すなわち、変形または変身、変化、転換は、現実そのものとして把握された。たとえば、敗戦は、それ自体が日本という空間を都市から廃墟に、戦時から戦後に時間的な断絶を、日本国民からアメリカの占領国民にそこに住む人間までも変化させているからである。端的に1945年8月15日を境に、神である天皇が人間天皇に「変身」することからも、「変身」は1つの文学上の表現方法にとどまらず、リアルな現実として理解されたのである。『S.カルマ氏の犯罪』（1950）に現れた変身譚も象徴天皇制への直接的な寓意に基づいている。

このような理解はたんに作品での表現方法のみならず、戦後を論ずる談論でも示される。加藤典洋が『敗戦後論』（『群像』1995.1）で、ジキル博士とハイド氏という人格の分裂、一種の変身譚として戦後日本を理解しようとする脈絡を見せていることもそのような例ということができる。

## 3. 羞恥心としての変形

彼の文学的テキストに現れる方法としての変身譚は、独特な感情を伴うことになるが、その表象は、すなわち罪悪感と羞恥心と虚脱感である。『壁』（1951）に収録されたテキストは様々な変身譚を見せているが、決して中立的に把握されてはおらず、罪悪感に基づいた変身と理解できる。

『S.カルマ氏の犯罪』におけるカルマの名前の喪失は、彼の罪業=カルマ（Karma）から由来されるといい、『バベル塔の狸』でも、影を失うことは恥を伴う感情として表現される。これらの設定は、どこまでも戦争に関連した事件、またはその行為と結果としての変身という認識が、テキストの底辺にあることを示唆している。

羞恥とも不安ともつかぬ、そして同時にその両方でもあるような悔恨と屈辱が後に残ってじっとぼくを見送っているように思われました。（『全集2』、p.390）

このような恥を伴った変身の表象は、戦争とその結果としての戦後が「恥ずかしい」という感覚から始まる。それではなぜ恥ずかしいのかだが、これについては、次のような表現が現れる。



(略) 戦時中、反抗できぬ弱虫はただ発狂することをねがった。朝起きて、夜が明けたことを呪う飢えたものたちは、永久の夜に慄れ、死に瀕した人間はデーモンを信じ、生活力のない臆病者が悪魔の物語を創りだす……そんな馬鹿であるものか！そのじめじめした願望を現実にして奴等にたたき返し、うんと言わしてやろう。（『全集2』 p. 424）

すなわち、羞恥心は戦時期の無力な存在だった自分から由来し、戦後の変身とは、彼らが夢見た「悪魔の物語」が現実化したものとして表現されるというのである。

#### 4. 表象される身体

「悪魔の物語」は、人間の身体が変形したものとして現れる。身体の変形とは、それ自身が生命の喪失であり、死を表象する。戦争が残したトラウマが<変身>という形式で表現されたとすれば、その内容は、主体の喪失にほかならない。

その変形の様相を見てみよう。顔がひっくり返ったり（デンドロカカリヤ）、名前が分離したり、（S. カルマ）、影が離れて行ったり（『バベル塔の狸』）、身体の一部、または主体を構成する一部の要素が失われることから始まる。

目を覚めました。

朝、目を覚すということは、いつもあることで、別に変わったことではありません。しかし、何が変なのでしょう。何かしら変なのです。…(中略)

するとその変な感じから忽ち胸のあたりに集中して、ぼくは胸からからっぽになったように感じました。（『全集2』、p378）

このような喪失と不在の感覚は、主人公カルマの過去と現在の断絶と乖離を連想させるが、同時にカルマがその後、自分の名前にかかわって極めて寓意的な「15番さん」という記号で呼ばれるようになるのは、その乖離が「8.15」に象徴される歴史的な因果によるものとも推測される。結局、変形は人間から非人間的的存在に変形することで結末が作られる。すなわち、人間から壁に（S. カルマ）、服に（赤い繭）、液体（洪水）に、絵に（魔法のチョーク）、ソーセージ（事業）のように、非人格的存在に変わる。

彼はすぐに、それが胸の中の曠野で成長している壁のせいだと気づきました。壁が大きくなって、体の中いっぱいになっているにちがいありませんでした。

首をもたげると、窓ガラスに自分の姿が映って見えました。もう人間の姿ではなく、四角な厚手の板に手足と手首と首がばらばらに、勝手な方向につき出されているのでした。

やがって、その手足や首もなめし板にはりつけられた兎の皮のようにひきのばされて、

ついに彼の全身が一枚の壁そのものに変形してしまっていたのです。

★

見渡すかぎりの曠野です。

その中でぼくは静かに果てしなく成長してゆく壁なのです。（『全集2』、p. 451）

この変形の描写で示されているものは生命の喪失であり、死である。その他の変形譚もすべての生命の喪失に帰着し、これは戦争の結果としてもたらされた大量の死、または死にも匹敵する生き地獄のような敗戦日本での非人間化という現実の苦痛を容易に連想させている。

何処までも後をついて街の中に延びてくる地獄（『全集2』、p. 248）

しかし、「死」というメタファーは、さらに、戦争への羞恥心と罪悪感を克服するために、主体が通過しなければならない「消滅」でもある。新しい戦後的主体の「生成」は、この過程を通過することなしには不可能だからである。変身譚とともに頻出する洪水、ノア方舟、バベルの塔のような表象が暗示する「終末」論的な雰囲気も、これを反証している。

## 終わりに

戦争の表象は、戦争をどのように体験して記憶し、どのように表現しようとするかという主体の欲求によって決定される。しかし、戦争そのものの記憶は一致しないし、多様な方向性を露呈する。とくに、「戦後」日本文学が戦争そのものに方向性が決定されたとすれば、戦争を表現する方式は、戦争を理解する方式とつながっているといえることができる。

安部のテキストに現れる「変身」譚は、戦争が残した傷跡と余波が、現実の急激な変化、またはそれ以前との断絶として意識されているという点から出発している。その理解において、「罪悪感」と「羞恥心」という感情が浮き彫りにされることに着目すれば、戦前または戦争についての認識は「否定的」である。また、「変身」した主体が死と直結しているという点で、戦争の克服としての戦後がそのような主体の羞恥心と内面の罪悪感から出発し、「死」という表象は、戦前的な秩序を支えた主体の意識と行為の消滅の過程を経なければならないものこの作家に理解されているのである。それは『壁』に現れたように、天皇制とか、植民地支配の記憶とか、占領への追従、それらすべてが否定されなければならない対象として、この「消滅」という表象こそが「焼跡の美学」（加藤周一）であって、戦後文学の出発点といえるのである。

부 백(경희대 교수)

## 전쟁 표상으로서의 '변신담' -아베 코보의 『벽』을 중심으로

아베 코보는 1924 (다이쇼 13) 년 도쿄에서 태어나, 이듬해 1925년에 부모와 함께 만주 봉천시로 가서 중학교 졸업 때까지 그곳에서 성장하고, 도쿄의 成城고등학교와 도쿄대학 의 학부에 입학했지만, 그동안 질병 등의 사정으로 도쿄와 봉천 사이를 자주 왕래하고 있다. 1944년 10월 곧 패전이 될 것이라는 소문을 듣고, 진단서를 위조하고 휴학자를 가장하고 봉천으로 돌아와 개업의를 하고 있었던 아버지를 도왔으나, 그해 겨울에 유행한 장티푸스로 인해 아버지가 사망한다. 그 후 21세의 나이에 종전을 맞이하여 1946년에 귀향선으로 일본에 귀국할 때까지 상당한 어려움을 거듭하여 1947년에 홋카이도 개척자였던 조부모가 사는 마을에 어머니를 두고 도쿄로 상경하고, 이후에도 가난함 속에서 창작의 길로 나아간다. 이러한, 이 시대의 대다수의 일본작가들과는 다른, 외지인 만주에서 자란 아베 코보의, 삶과 패전과 고투의 청춘의 숙성을 통해 그의 문학에서의, 황량한 사막과 벽과 비교적 낙천적인 고독의 이미지와 모티프가 배양된 것으로 보인다.

아베 코보는 1948년 『終わり道の標』에서 어떠한 정체성도 거부한 이후 전후 문학의 새로운 감각을 돌출하는 아방가르드의 길로 향하게 된다. 『デンドロカカリヤ』(1949)의 발표를 바탕으로 변형·변신 소설을 도전하고 『赤い繭』(1951)에서 제 2회 전후 문학상을 수상하고, 이어 『壁—Sカルマ氏の犯罪』(1951)에서 제 2회 아쿠타가상을 수상하여 작가적인 지위를 확립하기에 이른다. 이러한 『デンドロカカリヤ』를 향해 비약한 변형 소설의 형상력은 『벽』(月曜書房, 1951)에 정리되어 『壁—Sカルマ氏の犯罪』 『バベルの塔の狸』 『赤い繭』 『洪水』 『魔法のチョーク』 『事業』 6편이 포함되는데, 이들에 보이는 자연주의 (문학)적인 것과 이상주의 (문학)적인 것으로부터 격리되었다고 할 수 있는 반전통적인 지각과 발상에 대한 연구는 매우 일찍부터 행해지고 있으며, 1951년 壺谷雄高는 『아베 코보의 <벽>』(『인간』 4월) 코보가 영향을 받은 것은 하이데거, 릴케, 사르트르, 카프카 슈베르뷔에루라고 한 다음, 그 방법론을 평하며 "공간의 조예적 표현"이라고 했다. 또한, 1961에 佐々木基一은 『전후 작가와 작품』(未来社)에 수록된 "아베 코보"에서 주인공의 변형 변신에 대해 존재권을 잃은 인간의 문제를 고찰하고 이러한 "비약에 의해 실현되는 단절된 이질적 미래를 향하는" 아베 코보의 꿈 안에 일체 감상을 배제하고 인간의 가능성을 찾으려는 운동이 북적거리고 있다고 하는데, 이러한 방향의 '벽'에 대한 관점의 경향성이 이후에도 주된 것이 되어 있는 것 같다. (大久保紀夫·高橋春雄 編 『現代文学研究辞』)

典』東京堂出版,1983, p.7~9참조).

이상과 같은 상황에서 '벽'에 저자의 식민지 경험을 매개로하는 전쟁의 표상을 찾으려고 시도하는 새롭고 의미있는 것임에 틀림이 없다.

일본문학 연구에 있어서 이러한 계통의 연구는 1990년경에 포스트콜로니얼 문학 연구의 방법이 소개되어서야 시작되었다고 해도 과언이 아니다. 특히 아베 코보의 문학에 대한 이러한 연구 접근방법은 아직 적고 시론적인 유명한 것으로는 리ービ英雄씨와 島田雅彦씨의 대담 「幻郷の満州」(『ユリイカ』1994.8, p.72~84)을 들 수 있다. 그러나 거기에서는 주로 다음과 같은 것을 지적하거나 비판하고 있다.

\* 아베 코보는 그 이미지로 <비(非)-섬나라적인 감성을 가지고 있었다> <대륙적인 창의력의 크기를 가지고 있었다> <어디선가 대륙을 공유하고 있다> 등의 말을 자주 듣게 된다.

\* 일본은 그 역사 속에서 10여년간에 불과했으나 한 번만 큰 대륙을 식민지로 했다. 아베 코보는 이러한 일본의 역사적 경험 속에서 태어난, 문학의 최대 수확이었다.

\* 20세기 만주는 매우 불안정한 정체성을 가진 지역이며, 중국에게도 개척지였다.

\* 『終わり道の標』에서 그려져 있는 것은 일본의 전후에 유행한 실존적인 탐구담이지만, 잘 읽으면 만주라는 땅이, 아베 코보의 의식에, 추상적이고 구체적으로 강하게 미친 영향이 지적되고.

\* 아베 코보의 소설의 원이미지는 그의 최초의 소설 『終わり道の標』 묘사의 점토 벽으로 둘러싸인 마을 밖에 서는 행위이다.

\* 만주에 있는, 소년 시절을 보낸 토담으로 둘러싸인 마을, 지금은 사라져버린 디테일을 하나씩 세밀하게 문학 안에 부활시킨다는 방식을 취할 경우, 비교적 전통적이며, 일본인이 좋아하는, 아름다운 노스텔지어의 세계를 만들 수 있으나, 아베 코보는 우선 그것을 하지 않았다. 오히려 토담 너머의 황야에, 실존을 보는 듯한 것부터 시작한다.

\* 아베 코보는 일본적·섬나라적·사소설의 서정적인 정서에서 먼 작가이고, 소위 비일본적인 작가이며, 사소설적인 작가가 아닌, 그래서 보편적이라는 이미지가 있다.

\* 만주는 개척지이며, 외부인이 모이는 장소이며, 일본인에게는 새로운 사업을 시작하려는 생각으로 가는 사람과, 그 땅에 대동아공영권의 꿈을 거는 모더니스트의 새로운 시장이며, 당시는 일본의 영토로 되어있어서, 전향한 좌익들이 제2의 인생을 보내는 세계이고, 관동군은 제외하고, 거기에 일본적인 것들은 일절 없었다.

\* 아베 코보는 모국이 아닌 풍토 속에서 소년 시절을 보내고, 또 그 모국이 아닌 풍토는 원주민인 만주족을 제외하고는, 누구에게나 모국이 아닌 것 같았고, 그래서 그는 처음부터 아이덴티의 혼란과 같은 곳에 있었다.

\* 만주라는 환경은 만주족의 문화가 파괴되고, 중국의 근대화 실패가 있고, 또한 정복한 쪽의 섬나라의 현대 신화도 파괴되고, 온갖 민족주의와 민족주의의 시련이 있었다. 그 시대의 만주는 그러한 문화의 파괴를 무대로서 화려한 무대였다.

\* 문화에 고유한 것이 있고, 그것이 이런 것이라고 하는 것은 어디까지나 환상에 지나지 않고, 늘 어떤 영향 관계 또는 역학 관계 속에서 변화되고 파괴되고 사라져 버리는 것이다. 그러나 거기서 아베 코보는 결코 비판하지 않는다. 확실히 고유한 것이라고 하는 것은 없다고 하는 일종의 정체성 신화에 대한 안티테제(Antithese)라는 입장에 계속 있었다.

이상 두 사람의 고찰은 예리하고 새롭게 느껴지며 또한 실로 흥미롭다. 그러나, 이들 언설은 당연히 연구의 수준이라고 하기보다 오히려 비판 혹은 상상의 수준에 머물고 있다고 말할 수 있을 것이다.

일반적으로, 문학 연구의 고찰은 논자가 주장하고자 하는 견해와 생각이 텍스트의 체계적이고 치밀한 분석, 혹은 작가의 전기자료 (때로는 역사적인 자료를 포함)의 체계적이고 치밀한 분석, 또는 이 양자를 체계적이고 치밀하게 종합한 분석작업을 통해 도출 또는 뒷받침되지 않으면 안되기 때문이다.

오 교수의 <전쟁 표상으로서의 ‘변신담’ -아베 코보의 『벽』을 중심으로> 발표 원고를 자세히 파악하고 특히 드는 생각은 물론 구두설명이 생략된 단계이기는 하지만 다음과 같은 중요한 견해·주장이 발표문원고만을 정독하여 보는 한, 명확하고 치밀하게 검증하고 입증하고 있는 것처럼 느껴지지 않아서, 잘 이해하기 어려운 점이 있다는 점이다.

\* 패전 직후의 아베 코보는 전쟁 표상을 기술하는데 있어서 식민지 경험을 후경화(後景化)하고, 바로 패전과 점령 일본을 표상하게 된다. 거기에서는 '외지 귀환자'의 시각에서 패전 일본의 폐허(焼け跡)를 표현하는 데 초점을 둔다. 이 점에 있어, 점령과 패배라는 전쟁이 가져온 새로운 일본의 현실을 표상하는 데에 식민지 경험의 기억이 오버랩되고 있다는 사실이다.

\* "壁—Sカルマ氏の犯罪』(1950)에 나타난 변신담도, 상징천황제에 대한 직접적인 우의(愚意)를 바탕으로 한다.

이러한 제의를 시작으로, 그 외의 의문점도 일부 포함하여 지정 토론의 논의를 진행시키고자 한다.

夫 伯(慶熙大学校)

『戦争表象としての‘変身譚’- 安部公房の『壁』を中心に』に対する指定討論

安部公房は、1924(大正13)年に東京に生まれ、翌1925年に父母とともに満州の奉天市に移り住み、中学卒業までそこで成長し、東京の成城高等学校・東大の医学部に入学したが、その間 病気などの事情で東京と奉天の間をしばしば往来している。1944年10月に敗戦が近いという噂を聞き、診断書を偽造して休学者になりすまして奉天に戻り、そこで開業医をしていた父の手伝いをしていたが、その冬に流行したチフスにより父が死亡する。その後 21歳で終戦を迎え、1946年に引き上げ船で日本に帰国するまでかなりの苦労を重ね、1947年に北海道の開拓民だった祖父母の村に母を置いて東京に上京し、その後も貧困の中で創作の道へと進んで行く。

こうした、 同時代の大半の日本の作家らとは異なる、外地 満州育ちの安部公房の、生活と敗戦と苦闘の青春の熟成を通じて、彼の文学における、荒涼とした砂漠や壁や比較的 楽天的な孤独のイメージやモチーフが培われたと思われる。

安部公房は、1948年の『終わり道の標』において、一切のアイデンティティーを拒み、以後 戦後文学の新感覚を突出させるアヴァンギャルドの道へと向う。「デンドロカカリヤ」(1949)の発表を踏んで変形・変身小説に冒険を挑み、「赤い繭」(1951)で第2回 戦後文学賞を受賞し、続いて「壁-Sカルマ氏の犯罪」(1951)で 第2回芥川賞を受けて作家的地位を確立するに至る。こうした「デンドロカカリヤ」に向かって飛躍した変形小説の形象力は『壁』(月曜書房、1951)にまとめられ、「壁-Sカルマ氏の犯罪」「バベルの塔の狸」「赤い繭」「洪水」「魔法のチョーク」「事業」の6編がふくまれるが、これらに見られる自然主義(文学)的なものや理想主義(文学)的なものから絶縁したと言える反伝統的な知覚と発想に対する研究はかなり早くから行なわれており、1951年に埴谷雄高は「安部公房《壁》」(『人間』4月)で公房が影響を受けたのはハイデッガー・リルケ・サルトル・カフカ・シュペルヴィエルであるとした上で、その方法論を評して「空間の造詣的表現」であるとしている。また、1961に佐々木基一は『戦後の作家と作品』(未来社)収録の「安部公房」において、主人公による変形・変身に対して存在権を失った人間の問題を考察し、このような「飛躍によって実現される断絶した異質の未来に向う」安部公房の夢のうちに、一切の感傷を排除して人間の可能性をもとめようとする運動がひしめいているとしているが、このような方向の『壁』の見方の傾向性がその後も主立っているようである (大



久保紀夫・高橋春雄 編『現代文学研究辞典』東京堂出版,1983, p.7~9参照 )。

以上のような状況の中で、『壁』に作者の殖民地経験を媒介とする戦争の表象を求めようとする試みは、新しく、意義あるものであるに違いない。

日本文学の研究において、こうした系統の研究は、1990年頃にポストコロニアル文学研究の趣向が紹介されてようやく始められたといっても過言ではない。特に、安部公房文学に対する、このような研究のアプローチは未だ少なく、その試論的な著名なものとしてリービ英雄氏と島田雅彦氏の対談「幻郷の満州」(『ユリイカ』1994.8, p.72~84 )を挙げることができるが、そこでは、主に次のようなことが、指摘あるいは批評されている。

- ・ 安部公房はそのイメージとして、<非-島国的な感性を持っていた> <大陸的な創造力の大きさを持っていた> <どこかで大陸を共有している>等ということがよく言われる。
- ・ 日本はその歴史の中で、10数年間に過ぎなかったが、一度だけ大きな大陸を殖民地にした。安部公房は、そうした日本の歴史的体験の中から生まれた、文学の最大の収穫であった。
- ・ 20世紀の満州は、非常に不安定なアイデンティティを持つ地域であり、中国にとっても開拓地であった。
- ・ 『終わりし道の標に』で描かれているのは、日本の戦後に流行った実存的な探究譚ではあるが、よく読むと満州という土地が、安部公房の意識に、抽象的かつ具体的に、強く与えた影響が語られている。
- ・ 安部公房の小説の原イメージは、彼のはじめての小説「終わりし道の標に」の描写における、粘土の壁に囲まれた村のその外に立つ行為である。
- ・ 満州の中にある、少年時代を過ごした土塀で囲まれた村の、今は失われてしまったディテールを一つずつ丹念に文学の中に復活させるというやり方をとるならば、割りとオーソドックスで、日本人好みの、美しきノスタルジーの世界を作れるであろうが、安部公房はまずそれをしなかった。むしろ土塀の向こうの荒野に、実存を見るようなことから始めている。
- ・ 安部公房は日本的・島国的・私小説の叙情的な情緒から遠い作家であり、いわゆる非日本的な作家で、私小説的な作家ではなく、だから普遍的だというイメージがある。

- ・ 満州は開拓地であり、よそ者の集まる場所であり、日本人にとっては、一旗あげようと思っけて行く者や、その地に大東亜共栄権の夢を託すモダニストの新しい市場であり、当時は日本の領土となっていて、転向した左翼たちが第二の人生を送る可能世界であり、関東軍は別として、そこには日本的なものは一切なかった。
- ・ 安部公房は母国ではない風土の中で少年時代を送り、さらにその母国ではない風土は、原住民である満州族を除けば、誰にとっても母国ではなかったようで、だから彼は最初からアイデンティティーの混乱みたいなところにいた。
- ・ 満州という環境は、満州族の文化が破壊され、中国人の近代化の失敗があり、さらに征服した側の島国の近代神話も破壊されて、あらゆるナショナリズムや民族主義の試練があった。あの時代の満州は、そういう文化の破壊の舞台として、見事な舞台であった。
- ・ 文化に固有なものがあり、それがこういうものであるというのは、あくまでも幻想に過ぎず、常にして、ある影響関係あるいは力関係の中で変えられ、潰されて消えてしまうものである。しかしそこで安部公房は決して悲観しない。まさに固有なものなどないのだという、一種のアイデンティティー神話に対するアンチテーゼという立場にずっといた。

以上の両氏による考察は、鋭利で、目新しく感じられ、また実に興味深い。しかしながら、

これらの言説は当然、研究の水準というよりも、批評あるいは想像のレベルに留まっていると言えるであろう。

一般に、文学の研究における考察とは、論者の主張しようとする見解や考え方が、テキストの体系的かつ緻密な分析、あるいは作家の伝記資料（ときには歴史的資料を含めて）の体系的かつ緻密な分析、またはこれら両者を体系的かつ緻密に総合した分析の作業を通じて、導出または裏打ちされていなくてはならないはずだからである。

さて、呉教授の『戦争表象としての「変身譚」— 安部公房の『壁』を中心に』のレジメ原稿を仔細に把握してとりわけ思うのは、無論 口答説明の省略された段階ではあるのだが、次のような重大な見解・主張が、レジメ稿だけを精読して見る限り、明確かつ緻密に検証され証明されているようには感じられず、したがって、しっかりと理解・了承しづらいという点である。

- ・ 敗戦直後の安部公房は、戦争の表象を記述するにあたって、植民地時代の経験を後景化させて、まさに敗戦と占領下の日本を表象するようになる。そこにあっては

‘外地帰り’の視角で敗戦日本の焼け跡を表現することに焦点が置かれる。この点にあつて、占領と敗戦という戦争がもたらした新たな日本の現実を表象することにおいて、植民地経体験の記憶がオーバーラップされているという事実である。

『S.カルマ氏の犯罪』（1950）に現れた変身譚も、象徴天皇制への直接的な寓意に基づいている。

こうした提議を皮切りに、さらなる疑問点もいくつか含め、指定討論の議論を進めていきたく思う次第である。

## 19세기의 초기의 영웅들

마쓰모토 신스케(松本真輔) (경희대학교 교수)

### 프로필

松本真輔 (MATSUMOTO Shinsuke)  
경희대학교 교수     일본고전문학

#### ■ 주요저서 및 논문

『聖徳太子伝と合戦譚』 勉誠出版、2007年     의 다수

## 一九世紀初期の英雄たち

### 一 『英雄図會』の英雄たち一

松本眞輔（慶熙大學校日本語科）

書誌（早稲田大學図書館蔵本による）

表題「英雄図會 全」

表紙：22.2×15.7cm / 題簽：14.2×3.0cm / 匡郭：18.0×13.2cm / 料紙：楮紙

編者：南（楠）里亭其樂

畫士：玄龍齋載斗（二代目葛飾載斗）

文政八年（一八一六）刊

所藏：早稲田大學図書館・玉川大大學図書館・上田花月・住吉大社御文庫・岩國徴古・韓國古印刷博物館

登場人物の一覽と一部翻刻

日本武尊 / 武内大臣 / 坂上田村丸 / 倭藤太秀郷 / 橘遠保 / 多田滿仲 / 平惟茂 / 坂田公（金）時 / 源頼義 / 源義光（新羅三郎） / 源爲義 / 平清盛 / 源爲朝 / 源義平 / 平頼政 / 平重盛 / 源義仲 / 源義経 / 上總介廣常 / 梶原景季 / 畠山重忠 / 朝比奈三郎 / 佐々木盛綱 / 大塔宮護良親王 / 楠木正行 / 上杉謙信 / 武田信玄

日本武尊

人王十二代景行天皇の皇子御母ははりまの稻日か姫君なり / 身長一丈力鼎を揚玉ふ十六歳の御時東夷を平けんとて駿河 / 國迄下玉へは夷賊等草に火を放ち尊を燒殺んとせしかは / みこと劔を抜草をなぎ玉ふに火却て敵の方へなびき敵ことごとく亡びける / よりかの劔を草薙の宝劔と号伊吹山にて大蛇道を塞けるに尊こと / ともし玉はず大蛇の背を踏越玉ふ草薙の御姿火中に劔を持し玉ふ / ゆへ世人不動尊と混じ拝す武藏國目黒の不動尊則此尊を祭る

→ 『古事記』 『日本書紀』が原型だが、御伽草子（『伊吹童子』）などが混ざり込む。

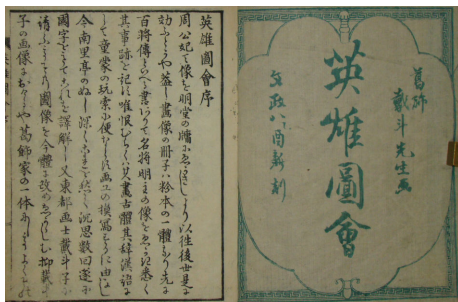
昔、出雲國簸川上（ひのかわかみ）と申所に、八岐大蛇といふ大蛇ありしが、此大蛇、毎日生贄とて生たる人を食ひける也。また、酒を飲む事おびたし。八塩折の酒を八の酒槽（さかぶね）に飲みしほどに、飲み酔ひて素戔鳴尊に殺され侍りき。その大蛇変じて又神となる。今の伊吹大明神これなり。（新古典文學大系『室町時代集上』一八九～一九〇頁）

武内大臣

武内宿弥は人王八代孝元帝の王子彦太忍信命の孫にて / 紀氏の祖なり景行帝より仁徳帝迄六朝の忠臣成務帝の / 三年正月大臣の官に昇る是本朝大臣の始なり神功三韓を伐玉ふ / 時供奉し船中に干満の二珠を得て軍に勝利を得歸朝の後大和國 / 忍熊王を亡し壽三百余歳にして仁徳帝の七十八年庚寅十月薨 / 去雄山八幡宮の攝社第一に祭る高良の神是なり

坂上田村丸

坂上田村丸は後漢の靈帝 / の後孫刈田丸か子なり / 身長七尺五寸鷹眼金髻に / して身を重くする時は / 三百一斤軽くすれば六十 / 四斤ありといふ桓武天皇の延暦十年異朝に / 夷賊發しを田村丸に / 勅して討しむ武勇他に / 勝れ威有て猛からず / 智徳兼備にして / 仁心厚く神仏を敬し / 洛東清水寺を建立し / 玉ふ奥州の賊高丸を / 討惡露王を生どり / 嵯峨帝の御位争ひ / に藤原仲成を誅伐し延暦大同の間武功 / 天下にかくれなく位 / 從二位東征大將軍に任ず壽五十四歳 / にて率す山城の國 / 宇治郡栗栖野に葬 / す後勢州鈴鹿山の / 絶頂にまつるまた / 攝州平野郷にも社 / ありとぞ





## 전파(電波)와 전파(傳播) II

- 전쟁의 무아경과 환청-

- 엄현섭 (한림대 일본학연구소 연구교수)

지정토론 - 강태웅 (광운대학교 교수)

### 프로필

엄현섭(嚴玄燮, Eum Hyun-Sup)

한림대학교 일본학연구소 연구교수   한일비교문학/문화(근대 방송)

#### ■ 주요저서 및 논문

- 『동아시아 문화표상(공저)』 박이정 2007.2.22  
『近代畜音機の傳播と共同聴取についての研究』 『日韓文化交流基金研究論文輯14』  
財団法人日韓文化交流基金 2008.3.22  
『劇 様式の 分化와 媒體 發達の 相關性 研究』 『人文科學35』  
성균관대학교 인문과학연구소 2005.10  
『無聲映畫의 想像力과 미디어 텍스트 研究』 『成均語文50』  
성균관대학교 국어국문학과 2006.2.28  
『植民地 韓日 大衆文化誌 比較研究- 「死의 讚美」와 「東京行進曲」을 중심으로』  
『人文科學40』, 성균관대학교 인문과학연구소 2007.8.31  
『『라디오 년감(年鑑)』에 나타난 식민지기 위안방송과 그 성격』 『비교문학』  
한국비교문학회 2007.12.31  
『무성영화에 나타난 근대표상- 『임자없는 나룻배』을 중심으로』 『민족문화논총38』  
영남대학교 민족문화연구소 2008. 4.30  
『소설 『피아노』를 통해 본 근대 理想的 家庭 연구』  
『소설 『피아노』를 통해 본 근대 理想的 家庭 연구』 2008.6.30  
『근대 대중문예를 통해 본 모던세대론 연구』 『人文科學43』  
성균관대학교 인문과학연구소 2009.2.28  
『제국일본의 문화매체 비교연구-라디오방송을 중심으로』  
『Comparative Korean Studies17』, 국제비교한국학회 2009.4.31  
『전파(電波)와 전파(傳播) I-제국일본의 방송권력을 중심으로』 『일본사상』  
일본사상사학회 2009.6.30  
『신불출 대중문예론 연구』 『Comparative Korean Studies16』  
국제비교한국학회 2009.12.30

## - 전쟁의 무아경과 환청 -

엄 현 섭 (한림대 일본학연구소 교수)

## &lt;목 차&gt;

1. 머리말
2. 위안방송의 변성(變性)과 성격
3. 전시기 라디오방송의 양가성
4. 전시기 방송극 -프로파간다와 엔터테인먼트
5. 맺음말

## 1. 머리말

근대 라디오방송은 제국일본의 질서구축과 문화 전파에 지대한 역할을 담당하였고 다양한 문화적 콘텐츠를 생산하였으며 현재의 한일문화에까지 영향을 끼치고 있다. 그런데 제국일본에 의해 성립된 신문·잡지, 연극, 영화, 라디오방송, 가요 등의 문화매체에 관한 연구는 정치·경제사 중심으로 편향된 경향이 있다. 제국일본의 문화매체가 식민통치체제의 구축에서 정치권력과 동전의 양면과도 같은 기능을 수행하였음에도 불구하고 이 방면에 관한 지식과 연구는 불충분하며 문제설정조차 제대로 이루어지지 못해 온 것이다. 특히 報道, 敎養, 慰安이라는 3대 목적을 갖고 있었던 라디오방송의 연구는 기타 신문·잡지, 연극, 영화연구에 비해 너무나도 부족한 실정이다.

본고는 전시기(戰時期) 라디오방송의 전쟁표상을 분석하고자 한다. 특별히 ‘전시기’ 라는 시간적 배경은 라디오방송과 권력과의 관계를 가장 극명히 파악할 수 있는 기간이기 때문이다. 라디오방송 연구는 식민지 민중이 문화로부터 소외되었을 것이라는 소외론적 시각이 아니라 일상과 생활세계의 문화로서 이해하고자 하는 시각에 입각하여 근대적 대중매체를 통해 조명되는 담론과 문화표현의 연구를 지향한다. 그렇기 때문에 라디오방송의 3대 종목적 중 하나인 위안방송을 분석하고자 한다.

위안방송이란 대중문화 전반을 지칭한다고 해도 크게 무리는 없다.<sup>1)</sup> 보도, 교양의 방송종목에 비해 위안방송은 엔터테인먼트적 요소가 짙게 깔려 있다. 위안방송 중에서 가장 문학적인 것은 방송극<sup>2)</sup>이다. 방송극은 방송을 위해 창작된 소리를 통해 구현되는 청각 미디어 문학이다. 따라서 본고가 규명하는 궁극적 목적인 이야기로서의 프로파간다(Propaganda) 분석을 위한 대상으로 방송극은 가장 적합한 방송종목이다.

이상으로 본고는 전시기라는 시간적 배경을 가지고 위안방송의 전쟁표상, 특별히 라디오의 방송극을 중심으로 당시의 라디오방송의 성격을 연구하고자 한다.

## 2. 위안방송의 변성(變性)과 성격

1931년(昭和6年) 『라디오年鑑』의 방송 프로그램 편성방침<sup>3)</sup>에서는 편성과 관련한 3대 강령을 제시하였고 동경 방송국(JOAK)<sup>4)</sup>의 방침과 기타 로컬 방송국의 편성방침을 기술하고 있다. 본고가 대상으로 하고 있는 위안방송은 “취미위안방송”<sup>5)</sup>이란 항목을 직접 제시하여 위안방송의 개시를 알렸다. 그 속에는 방송예술론과 방송음악, 방송연극, 무대중계방송, 음악연예 실황 중계방송, 대중연예 등의 소 항목을 나누어서 제국일본의 방침을 정하였다.<sup>6)</sup>

위안방송에 관련한 것은 1932(7年版) 『라디오年鑑』에서는 좀 더 구체적으로 기술하고 있다. 마찬가지로 방송음악, 예술방송, 무대중계, 방송극(라디오 드라마, 라디오 풍경, 방송무대극), 라디오 대중연예 등에 관련한 항목을 상세하게 기술하고 있다.

방송개국부터 1932년까지를 살펴보면 다양한 위안방송의 개발로 요약될 수 있다. 초창기 경제적 어려움을 타개하기 위한 방편은 역시 청취자 수를 증가시키는 것이다. 동경 방송국이 상당수 청취자를 확보한 것은 역시 위안방송의 위력이었다. 동경 방송국은 재미(entertainment)라는 측면이 가미된 다양한 위안방송의 개발이 필요했던 것이다. 초창기 방송종목에서 가장 인기를 끌었던 것은 라디오극을 위시로 한 위안방송이었다.<sup>7)</sup>

\* 한림대학교 일본학연구소 연구교수

1) 위안방송에 관해선 엄현섭, 「라디오 년감(年鑑)」에 나타난 식민지기(植民地期) 위안방송(慰安放送)과 그 성격, 『비교문학』, 한국비교문학회, 2007.12. 참조. 위안방송에 관한 것은 후술(後術)하기로 한다.

2) 방송극이라는 용어에 대해서는 논의를 진행하면서 규정을 하겠다.

3) 일본방송협회, 『ラヂオ年鑑』昭和六年, 167~180

4) 전기체제로 들어서면서 동경방송국의 제1방송은 전국방송, 제2방송은 도시방송으로 명칭을 변경하였다.

5) 위의 책, 251~253

6) 이러한 편성방침은 당시 京城 방송국(JODK)에 지대한 영향을 미쳤으며 대부분이 東京 방송국(JOAK)의 편성방식과 慰安放送에 관한 기술은 초창기 제국일본의 방송에 관한 의도와 기획을 알 수 있는 자료이다.

7) 『ラヂオの日本』, 「東京放送局聴取者嗜好調査」, 大正 15년 1월

순위	방송종목	%
1위	라디오극	4.4
	라쿠고	4.4
2위	강연	4.0
3위	義太夫	3.8
4위	방송무대극	3.7
5위	長唄	3.5
6위	薩摩琵琶	3.2
7위	나니와부시	3.1
8위	新内	3.0
	동요	3.0
9위	동화	2.9
	영화이야기	2.9
10위	越前琵琶	2.8
	관현악	2.8
	常碧津	2.8
	清元	2.8

초창기는 이렇듯 경제적 논리가 방송을 지배하였던 것이다. 많은 초기 투자비를 필요로 하는 방송 사업이 수익을 내지 못하는 사태는 행정 당국이나 방송 관계자들에게는 상당히 곤혹스러운 상황이었기 때문에 여러 경제적 특단의 조치들이 취해졌다. 초창기에 라디오방송에 대해 제국일본의 문화권력은 라디오의 위력에 대해 그다지 주목하지 못하였다. 그러나 방송개국의 참여자들은 지독한 제국주의자들이었다. 그 대표적인 인물이 고토 신페이(後藤新平)이다.

동경 방송국의 초대 총재인 고토 신페이(後藤新平)<sup>8)</sup>는 노골적인 침략주의자였다. 대다수의 방송관련 책들이 고토 신페이에 관해서는 간단히 언급하고 있다. 그러나 고토 신페이는 일본의 해외진출을 주장하였고, 일본민족 우월설을 제창하였고, 『일본팽창론』<sup>9)</sup>이라는 강연록까지 남겨 놓았다. 그는 대만 총독부 시절 “신문의 조종(操縱)”을 중시하였고 滿鐵에서는 기관의 조사기능을 강화하려는 집념을 보였으며 이것을 『문장적 무비(文裝的武備)』라고 불렀다. 1907년에 창설되어 일본 해외 침략사상 악명을 높였던 만철조사부는 고토 신페이의 집념의 결과물이었던 것이다. 또한 1919년 구미시찰여행을 끝마친 직후 「대조사기관 설립의 의」를 건의하였다.

방송과 관련해 고토 신페이는 체신성 전기시험소에서 무선전화 실험을 시작한 이듬해인 1908년 체신대신 겸 철도총재로 취임하였다. 외무대신, 내무대신을 거쳐 동경시장이 되었을 당시 재계에서 백만 엔을 기부 받아 전기연구소와 부속 전기박물관, 전기도서관을 건립하였

8) 後藤新平(1857~1929)는 유명한 幕末의 蘭學者이자 高野長英의 親族이었다. 의사로서 사회생활을 시작 했지만, 내무성 위생국에 들어가 독일로 유학을 해, 비스마르크의 국가건설에 많은 영향을 받았다. 당시 독일은 프로시아가 나폴레옹 3세를 패배시키고 파리 왕궁에서 獨逸帝國建國을 宣言한 직후여서 상당한 침략적 풍조였다. 後藤의 傳記에는 비스마르크가 後藤에게 ‘너는 의사가기보다 상당히 정치에 적합한 인물로 보인다’라고 말했다고 한다. 귀국 후, 後藤는 실질적으로 近代 政治家로서 길을 걸었다. 정치적 경력으로 대만 총독부 민정장관, 滿鐵 總裁를 역임하였다.

9) 後藤新平著, 『日本膨脹論』, 講談社, 1924

다. 이 전기연구소가 미국의 GE社의 방송기를 구입하였고<sup>10)</sup> 사단법인 동경 방송국 이사회가 임시차용 방침을 결정하여 일본 최초의 라디오 시험방송에 ‘동경시 소유 무선전신전화기’ 였던 것이다.<sup>11)</sup> 비록 고토 신페이(後藤新平)가 노후한 정객이었지만 이상의 경력은 그가 결코 방송을 흘러가는 데로 놓아두지는 않았다.<sup>12)</sup>

초기의 산발적인 경향이 있었던 위안방송은 1933년(昭和八年) 『라디오年鑑』에 ‘報道, 教養, 慰安’ 이란 별도의 항목이 제정됨으로써 강화된 위상을 보여주고 있다. 특히 분량 면에서 보도, 교양과 비교되지 않을 만큼 압도적이다. 이곳에서는 위안방송의 개요를 자세하게 기술하고 있으며, 음악도 세밀하게 분류하고, 연예연극 등도 라디오 드라마, 방송무대극, 라디오 풍경, 방송영화 등 10개의 별도 항목으로 분류하고 있다. 본격적으로 위안방송을 전개하고 있는 것이다. 이 후의 『라디오年鑑』은 8년에 제시된 위안방송론에 근거로 동경 방송국의 프로그램을 편성하였다. 그런데 10년에 나온 『라디오年鑑』에서는 식민지 조선, 대만에 관련한 내용이 상당히 많이 나타나 있으며 해외의 여타 로컬 라디오방송에 관심을 많이 기울이고 있음이 나타난다. 이 점은 당대의 시대적 상황과 견주어 좀 더 고찰해야 할 부분이다.<sup>13)</sup> 위안방송 종목 중에서 스포츠중계는 베를린 올림픽을 중계함으로써 국민들이 관심이 높다는 것을 확인하게 되었다. 그러나 그에 앞서 발생한 2.26사건은 라디오방송의 위력을 각성시키는 사건이었다.<sup>14)</sup> 정치적으로 뒤숭숭한 분위기를 일순간에 날려버린 사건이 같은 해 개최되었던 베를린 올림픽이었다. 일본은 아침 6시30분부터 7시까지, 밤 11시부터 12시까지 실황중계를 하였다. 당시 일본은 수면부족이었다고 지금까지도 전해지고 있다. 이 베를린 올림픽의 메인스트림에 있었던 방송은 마에다하타 히데코(前畑秀子)와 독일의 마르타 게넹게르(Martha Genenger, 1911.11.11 ~ 1995.8.1)의 여자 평형 200m결승전이었다. 이때 라디오방송의 카사이 미쯔미(河西三省)아나운서의 방송은 지금까지도 일본 내에서도 유명하다.

1933년부터 1940년까지는 위안방송이라는 것이 확립되었으며 큰 틀의 위안방송이 여러 분야로 세분화되었음을 확인할 수 있다. 또한 무선 전파기술의 발달로 중계방송이 활성화되어 식민지와 피식민지가 하나의 전파망으로 연결되었다. 이는 문화적 논리가 확고하게 자리 잡힌 결과이다. 스포츠 중계방송을 통해서 제국일본의 문화권력은 국가의식을 고양시키는 역할을 하였다.

1940년(15年版)으로 들어서면 제국일본은 대동아 건설을 목표로 라디오 방송을 통해 그들

10) 『電氣研究所40年史』, 東京都電氣研究所, 동경, 1964

11) 일본 방송협회, 『日本放送史』, 1951

12) 최근 일본에서 「後藤新平の会」라는 연구회를 조직하여 고토 신페이(後藤新平) 연구를 진행하고 있다. 그들은 다분히 우익적 성향으로 과거의 영광에 대한 현재적 재인식을 궁극적 목적으로 다양한 활동을 하고 있다. 그 일련의 작업이 2009년에 시작되었다. 첫 시작은 고토 신페이(後藤新平)의 정치적인 활동을 중심으로 시작되었지만 방송의 아버지라는 칭하는 연구도 본격적으로 시작될 조짐이다. 이러한 연구는 그 끝이 명확히 보이는 연구로 진행될 것이 명백하다. 따라서 우리의 학계도 방송과 관련되어 인물의 사상에 대한 연구가 조속히 이루어져야 할 것이다. 고토 신페이(後藤新平)의 라디오방송과의 사향은 추후 패를 달리한 논의를 할 예정이다.

13) 특히 조선에 관해서는 京城을 넘어 各道別로 라디오 청취자 수를 조사하고 있다. 이러한 경향은 日帝가 敗亡할 때까지 지속되고 있다.

14) 2.26사건은 장을 달리해 설명하겠다.

의 왜곡된 의식을 국민들에게 주입하고자 혈안이 되었다. 기존의 논의에서는 보도 방송이 중심이 되었고 여러 대중연예에 관한 위안방송이 위축 되었다고 하나, 이것은 좀 더 엄밀한 고찰이 필요한 부분이다. 물론 전시체제에서 보도종목이 많은 부분 편성 되었다고는 하지만 위안방송에 관한 부분은 그다지 위축이 되었다고 보기는 어렵다. 오히려 이 위안방송을 그들의 대동아 질서에 복무하는 수단으로서 적극적으로 활용한 것으로 보인다. 국민가요의 탄생, 국민체조, 여러 방송극은 그것을 반증한다.

1942년(17年版)으로 들어서면 위안방송의 용어는 점차 사라지고 대신 연예, 음악의 두 항목으로 분리하여 기존의 위안방송의 위치를 대신하고 있다. 이것은 당시 각각의 대중 예술장르에 관한 구체적인 방송론이 정립되었으므로 포괄적인 위안방송이란 것보다 장르별로 각각의 위안방송이 정립되었을 것으로 추정된다. 대동아전쟁이 시작되고 제국일본의 국력이 고갈되면서 라디오 방송에 관한 조사내용도 상당히 부실해지고 결국 패망으로 이어지게 되었다. 그렇지만 기존의 형성되었던 큰 틀의 변화는 없다.

미국과 개전 이후 제국일본의 문화권력은 “전국동일 주파수 방송”을 실시하였다. 그 근거 법령이 「국내방송 비상태세요강」이다.<sup>15)</sup> 그 후 주목할 것은 민심의 명랑화(民心の明朗化)와 전의의 고양(戰意の高揚)의 방침으로 만들어진 「전시생활의 명랑화에 관한 건」, 「결전 여론지도 방침요강」이다. 법령 「전시생활의 명랑화에 관한 건」으로 영미(英美)와 관련된 사항들을 제외하고 폐지되었던 위안방송들이 다시 라디오방송에 등장하게 되었다.

그러나 이러한 그들의 의도에도 불구하고 전쟁 상황이 악화되고 일본전역으로 미국의 공습이 계속되자 제국의회는 제국일본의 정보전달과 해외의 국책선전의 기능을 유지하기 위해서 「방송시설 결전태세 정비강화 요강」을 의결하였다. 그러나 1945년 3월의 전황(戰況)은 제국일본이 나락으로 떨어진 상황이었다. 동경대공습은 라디오방송에서 나오는 승전보도의 전가를 무색하게 만들었고 국민들의 환청을 깨우게 되었다. 공습하의 라디오방송은 국민의 생명을 지키는 필수품인 되었다.

15) 日本放送出版協會, 『20世紀放送史 資料編』, 2003



### 3. 전기시 라디오방송의 양가성

중일전쟁이 발발하기 전 1936년도는 라디오방송의 성격을 규명하는데 있어서 중요한 사건이 발생한다. 앞서 언급한 2.26사건이 그것이다. 이 사건은 제국일본의 권력자들에게 라디오방송의 위력과 가치를 절실하게 느끼게 한 사건인 동시에 향후 전시기로 접어들면서 라디오방송의 역할과 성격을 규정하는 사건이었다. 2.26사건은 구 일본군의 파벌중 하나인 황도파의 영향을 받은 일부 청년 장교들이 천황의 친정을 명분으로 1936년 2월 26일 새벽 쫓기하였다. 그러나 방송전파는 계엄군사령부에 의해 통제되고 있었고 계엄사령부는 방송을 통해서 사령부의 발표를 전파(傳播)하였다. “병사에게 고함(兵に告ぐ)”이란 방송이 대표적인 방송이었지만 사건 전후의 방송의 전파(傳播)는 국민들에게 정권의 신뢰와 믿음을 심게 해 줌으로서 정치적 국가의식을 공고히 시켰으며 전파(電波)의 전파(傳播)는 ‘제국일본의 국민’ 됨을 각인시켰던 것이다.

여기에서 라디오방송의 효용에 관해 집고 넘어가야 할 것이 있다. 사건 초부터 라디오방송에서 반란군의 호칭변화를 살펴보면 미디어의 태도변화를 관찰할 수 있다. 당시 27일부터 28일까지 육군의 상층부는 혼란에 휩싸여 명확한 지침을 내리지 못했다. 이때 라디오방송은 「궤기부대(蹶起部隊)」라고 불렀다. 뒤이어 「지구대(地區隊)」, 「점거부대(占據部隊)」라고 불렀지만 얼마 안 있어 「불법출동부대(不法出動部隊)」, 「소요부대(騷擾部隊)」, 「반란군(反亂軍)」으로 급격하게 변하였다. 28일 오전 계엄사령부의 요청으로 동경방송국은 계엄사령부에 임시방송국(現 九段會館)을 설치하여 사령부의 발표를 방송하였다. 계엄사령부의 발표를 국민에게 알리는 호외보다 먼저 라디오전파는 전국에 계엄사령부의 발표를 방송하기 위해서였다. 이 날 오후 9시 50분에 계엄사령부는 라디오방송을 통해 「소요부대(騷擾部隊)」를 「반란군(反亂軍)이다」라고 발표하였다.<sup>16)</sup> 이로부터 2.26사건의 부대는 반란군으로 규정되었고 토벌명령이 내려졌다. 그러나 계엄사령부는 토벌명령과 더불어 반란군의 설득작업에 들어갔고 최후의 수단은 라디오방송이었다. 이것이 그 유명한 「병사에게 고함(兵に告ぐ)」 방송이었다. 오쿠보 코우이치(大久保弘一)소좌가 작성한 두 페이지 분량의 원고를 나카무라시게루(中村茂) 아나운서가 3회에 걸쳐서 방송하였다. 이 방송으로 하사관, 병사들은 상당수가 원대복귀를 하였다.<sup>17)</sup> 사건이 일단락되고 제국일본의 문화권력은 지금까지 라디오방송을 과소평가한 것으로 판단하고 방송기능의 중요성을 인식하고 정책수행의 유력한 무기로서 라디오방송을 이용하기 시작하였다.

이 같은 인식은 곧 제도로서 나타났다. 그 일례 「방송용 사설 무선전화 규칙(放送用私設無線電話規則:1923.12)」의 개정으로 나타났다.<sup>18)</sup> 첨가된 내용은 체신대신은 전시나 사변, 기타 필요한 경우 방송 시설자에 대해 공익에 관계되는 사항을 방송하게끔 명령할 수 있고, 방송시설도 필요에 따라 조치할 것을 명령할 수 있게 하였다.

16) 日本放送協會, 「放送五十年史·資料編」, 1977

17) 稲田植輝, 『放送メディア入門』, 社會評論社, 1994

18) 일본방송법에 관해선 줄고, 「전파(電波)와 전파(傳播)-제국일본의 방송권력을 중심으로」, 『日本思想』, 일본사상사학회, 2009.6.30

본격적인 전시기(戰時期)라고 할 수 있는 중일전쟁이 1937년 발발하였다. 라디오방송은 전 기시 프로파간다로 인식이 전환되었다. 노구교(蘆溝橋)사건의 발생과 더불어 방송협회는 하루 4회의 뉴스를 최대한 사용하였고 임시 뉴스를 편성하여 전국으로 방송하였다. 이 해 7월 중순의 전국중계 뉴스의 70%가 노구교사건을 중심으로 한 보도방송이었다. 중일전쟁으로 국민들은 라디오에 대한 역할은 커져 갔다. 그로인해 청취자 수도 급속한 증가를 나타내게 되었다.<sup>19)</sup>

연도별	청취자 수	보급률(%)
1937년	358만 명	26.4
1938년	416만 명	29.4
1939년	487만 명	34.4
1940년	566만 명	39.2
1941년	662만 명	45.8

#### 〈1937-1941년 라디오 청취자수 비교〉

국민이 중일전쟁 하의 정책과 방침을 직접 당국자들에게 들을 수 있도록 강연방송을 시행하였고, 제일선의 전황을 직접 현지에서 국민의 의식 속으로 넣기 위해 새로운 시간을 신설하였다. 1937년 8월 1일 오후 7시 30분에서 15분간 텐진(天津)에서 동경을 연결해 중국 주둔 군사령관 가즈키 신시(香月清司)의 「국민에 대한 인사(國民に対する挨拶)」를 방송했다. 이것이 ‘전선방송(戰線放送)’의 시작이었다. 전선방송은 국민들의 뜨거운 관심을 받게 되었고 특히 가족을 전선으로 보낸 가정에서는 보다 열의를 다해 듣게 되었다. 전쟁의 환청이 본격적으로 제국일본의 국민들의 청(聽) 체험에 관해서 의식을 망각하게 하는 과정인 것이다. 그러나 대외 선전방송((Propaganda broadcast)에서는 구미에 대해서 「그렇게 할 수 밖에 없게 이른 진상을 천명하는(已ムヲ得ザルニ眞想ヲ闡明ス)」하거나 「제국이 침략적, 호전적으로 된다고 오해(帝國が好戰的 侵略的ナルトスル誤解)」라는 자기변호적인 프로파간다가 주류를 이루었다.<sup>20)</sup> 단 중국에 대해서는 자신들의 힘의 과시를 하는 선무(宣撫)방송을 하였다.

미국과의 전쟁이 개시되자 프로파간다의 주안점은 적국의 비난·중상모략과 제국일본의 과시가 포인트였다. 그러나 이것은 그다지 효과를 불러일으키지 못했다. 오히려 상대국의 분노를 배가시켰으며 제국일본과의 전투심을 일으켰다.

당시 미국과 영국의 대중문화와 프로파간다는 우월주의적 경향이 농후했다. 제1차 세계대전이 끝난 후 10여 년간 연합군 정부는 체계적이면서도 독창적인 방법을 통해 사실을 점차 왜곡함으로써 민주주의의 두 거두, 영국과 특히 미국의 국민들을 속였다. 승리의 전율이 시들해지고 군인들이 다치거나 불구가 된 채 집으로 돌아왔다. 그런 가운데 전쟁의 명분은 예전처럼 그렇게 확실해 보이지 않았다. 회고록, 일기 출간, 만찬 후 연설, 역사적 고찰이 뒤늦게 홍수를 이루면서 야만족을 깎아내리기 위해 이루어졌던 선전 정책의 추잡한 면모가

19) 山本文雄 外, 김재홍 譯, 『일본 매스 커뮤니케이션사』, 커뮤니케이션북스, 2000

20) 南博 編, 『昭和文庫』(1925~1945), 勁草書房, 1987

만천하에 드러나기 시작했다. 초기 진보성향의 신문만이 아니라 우익 기관지라고 할 수 있는 새터데이 이브닝 포스트(Saturday Evening Post)조차 전시 선전을 둘러싼 실망스런 진실을 폭로했다. 이렇게 미국은 다양한 이익집단이 결탁해 국민을 명분도 없는 외국의 살육 현장으로 내몰았다는 사실이 일반 기업은 물론이고 친영국 성향의 금융 이익집단(모건 하우스 등), 무기 제조업체, 반좌익집단이 앞장서서 정부를 거들었다는 사실이 밝혀졌다. 1920년대부터 제2차 세계대전이 발발할 때까지 프로파간다라는 단어는 단지 거짓말이 아니라 배신의 의미를 띠면서 갈수록 품격이 떨어졌다.<sup>21)</sup> 이러한 제국일본의 초보적 프로파간다는 고도로 활성화된 미국, 영국의 역(逆) 프로파간다의 먹이가 된 것은 자명한 사실이다. 그 기저의 미국 우월주의가 제1차 대전의 ‘야만인’ 프로이센과 붉은 군대에서 ‘야만인’ 일본으로 바뀐 것 뿐 본질은 변함이 없다.

그러나 본격적인 태평양전쟁으로 돌입 후 제국일본은 다양한 프로파간다의 수단을 간구했다. 그 대표적인 것이 ‘에로전단(선전빠라)’ 과 ‘도쿄 로즈(東京ローズ)’였다. 1940년 8월 동경 간다(神田)에 ‘다나카 상회(田中商會)’ 라는 간관의 사무소가 만들어졌다. 이것은 민간 기업을 위장한 참모본부 제2부 제8과 소속의 선전제작 기관이었다. 주요 업무는 동남아시아 각국의 국민, 구미의 병사를 대상으로 전단(선전빠라)을 만드는 것이었다. 이곳의 두드러진 특징은 만화전단을 제작하는 것인데 활자, 사진의 선전빠라보다 이해하기 쉽고 설득효과가 있었기 때문에 만화빠라를 제작한 것이다.

선전만화의 내용은 크게 4가지 종류로 구별된다. 첫째 염전(厭戰) 기분을 일으키는 것(옛 연인과 즐겁고 행복한 나날들을 상기시키며, 지금 배가 침몰해 바다에 빠져 고래의 밥이 되는 이야기를 통해 과거와 현재의 차이를 확인시키는 그림), 둘째 적진영의 내부 분열을 조장하는 것(상사들은 후방에서 여자와 술로 쾌락을 즐기는데 병사들은 전선에서 일본군의 탄환에 줄줄이 죽는 그림), 셋째 현 주민과 구미군의 이반을 획책하는 것(이것은 여러 가지 패턴이 있다. 가장 많은 것은 영국인이 원주민(原住民)을 학대, 학살하는 것이다. 인도사람들을 칼로 찢어 죽이고, 처칠 수상이 그 원주민의 살을 먹는 그림이라든지, 인도인의 손을 자르는 그림 등이 있다. 그 외로 구미인(歐美人)을 악마로 묘사하는 것, 식민지 독립운동을 환기하는 것 등의 패턴이 있었다), 넷째 불안 양성을 의도한 것(이것은 죽음의 불안을 유발시키는 것으로 고국에 있는 처, 연인의 변심으로 불안을 부추기는 것이다) 다나카 상회의 또 다른 특징의 하나의 특색은 4가지 종류의 만화전단 가운데에서 상당수의 양이 <에로전단(エロ宣單)>이었다. 여성의 누드 그림, 여성이 폭력을 당하는 그림, 성행위 그림 등이 빈번히 나왔다.<sup>22)</sup> 다나카 상회가 제작한 <에로전단(エロ宣單)>은 상당한 수준으로 깊은 인상을 각인시켰다. 흥미로운 것은 미국의 일본국민, 군인들을 향한 전단에는 이런 <에로전단(エロ宣單)>이 전무했다.

그러나 무엇보다도 제국일본의 선전전의 꽃은 ‘도쿄 로즈(東京ローズ)’ ‘였다. 해외방송 「제로 아워(ゼロ・アワー)」는 오키나와 미군진지에 대적방송(對敵放送)을 방송하였다. 젊은 미군병사들은 단파수신기에서 흘러나오는 도쿄 로즈의 목소리에 반하였고 펜은 나날이 증

21) 에드워드 버네이스, 강미경 역, 『프로파간다』, 2009, 공존

22) 『日本週報』, 1960.6, 臨時増刊號

가하였다. 도쿄 로즈라는 호칭은 연합군을 향해 프로파간다 방송에서 여성 아나운서들을 미군병사들이 도쿄 로즈라는 애칭으로 부른 것에서 시작되었다. 이 당시는 수십 명의 여자 아나운서<sup>23)</sup>가 활동을 하고 있었고 각기 애칭을 갖고 있었다. 그래서 처음은 도쿄 로즈가 복수의 여자 아나운서를 지칭하는 것으로 여겨졌으나 후에 미군 중군기자의 취재에 의해 유일의 도쿄 로즈는 도쿠니 이쿠코(日本名:戸栗郁子 /アイヴァ・戸栗・ダキノ)로 판명이 났다. 후에 미국국적의 도쿠니는 징역10년에 벌금 만 달러를 받고 시민권을 박탈당했다.

이상의 ‘에로전단(선전빠라)’ 과 ‘도쿄 로즈(東京ローズ)’ 방송 ‘은 젊은 미국 병사들을 크게 동요시켰고 실제로 상당수의 병사들이 이탈을 하였다.

#### 4. 전시기 방송극 -프로파간다(Propaganda)와 엔터테인먼트(Entertainment)

라디오 프로그램들 중에서 방송극은 가장 문학적이다. 그리고 방송극은 방송을 위해 창작된 소리를 통해 구현되는 청각 미디어문학이다. 이런 면에서 라디오의 방송극은 유성기 음반극과 유사하다. 초창기 유성기 문화와 라디오, 그리고 극영화가 밀접하게 관련을 맺고 있었던 것은 소리(聲)이라는 공통분모를 가지고 대중들에게 다가갔기 때문이다. 물론 극(劇)이라는 장르적 공통분모를 갖고 있다는 것은 주지의 사실이다.

또한 라디오의 방송극은 이야기하기(storytelling)이란 의미에서 서사적 요소를 가지고 있으며, 소리(聲)를 통해 전해지기 때문에 시처럼 간결해야 하는 시적 요소를 가지고 있다. 그리고 대사, 해설의 형식을 갖추기 때문에 극적 요소도 갖고 있다. 초창기 방송극은 무대 연극에 해설만 곁들이는 형식이었지만, 점차로 청각 예술의 특성을 살리면서 음악과 음향이 차지하는 비중이 커져갔다. 이러한 방송극의 청취자들은 소리(聲)를 통해 자신의 내면에 ‘극 공간’을 그려내야 하기 때문에 어떠한 장르보다 인간의 상상력에 의지하고 고취하는 장르이다. 소리(聲)를 통한 원초적인 호소력은 경우에 따라 문자, 영상보다 더 큰 정서적 감동을 유발 할 수 있는 것이다.

그런데 근대 라디오 방송극(放送劇)에 대해 여러 용어가 사용되고 그 장르 인식에 대해 명확한 규정이 없는 것은 그만큼 라디오방송 연구가 소원하다는 것이다. 제국일본에서 ‘방송극’이란 용어는 총칭적인 의미에서 라디오 드라마, 라디오풍경, 방송무대극, 극본낭독, 방송영화극 등으로 분류되어다. 물론 일상적 용어로 라디오 드라마가 일반적이거나 이 용어는 일본식 영어(和製英語)<sup>24)</sup>이며 근대 한일 양국에서도 라디오 드라마라는 하나의 세부장르 명칭이 존재하였기 때문에 전체를 아우르는 용어로서 방송극이라는 용어가 제국일본기에는 적절한 것으로 보인다.

이런 문제는 현재까지의 연구가 근대 방송극의 다양한 양식에 대해 정확한 개념을 규정하지 못하였기 때문이다. 일본의 경우도 마찬가지로 ‘라디오 드라마’란 용어를 혼용하고 있

23) 여러 증언에서는 4인에서 20인이라 하고 있으나 확실한 것은 없다.

24) 구미에서 방송극(放送 劇)은 radio play, audio play란 용어로 사용된다. 근대 우리의 신문잡지에 기고된 글에는 라디오드라마라는 용어가 일반적으로 사용되는 것도 일본의 영향인 것이다.



다. 위안방송의 한 종목인 방송극은 기존의 음악, 연극, 연예의 혼용이 만들어 낸 마이크로폰(microphone) 예술이며 무대극 양식이 라디오 방송과 만나게 되면서 탄생된 예술이다. 따라서 방송극은 테크놀로지의 발달과 밀접한 관계를 갖고 있다. 즉 마이크로폰이라는 기술적 요소들과 불가분의 관계를 맺고 있는 것이며 라디오의 발전과 더불어 생겨난 새로운 장르라는 점에서 미디어의 기술적 요소들과 밀접한 관련을 맺고 있다. 그러나 방송극이 문학적 법칙과 장르의 특징을 따르고 있기 때문에 하나의 극 양식인 것이다. 이러한 논의는 방송극이 언어예술 작품인 것인가 음향극인 것인가, 그리고 어떠한 방송극의 표현수단들이 방송극에 예술성을 부여하는가 등으로 논의가 확장되어진다. 그렇게 때문에 지금도 방송극의 장르 및 본질을 규정하는 논쟁은 지금도 이어지고 있다.<sup>25)</sup>

방송극은 연극과는 다른 특징을 지니고 있지만, 그 공통분모는 극성을 갖고 있다. 그러나 가장 명확한 차이점은 연기를 직접 볼 수 없는 일방적 전달매체라는 데 있다. 라디오는 배우와 청중의 직접적 소통을 차단하는 미디어적 특징을 지니고 있으며 인물들의 행위를 소리로만 전달해야 한다는 청각적 미디어의 속성을 지니고 있다. 모든 인물들의 행위가 소리로만 전달되기 때문에 해설자가 자연스럽게 끼어들 수 있으며, 그 역할의 필요성이 강하게 요청되었다. 즉 사건을 요약·해설하고 사건과 사건 사이에 설명을 부연하는 서사적 화자의 존재가 필수적인 것이다.

초기의 라디오는 다양한 요소들에 의해 변형되고 발전하기 시작하였다. 보통의 문화양상에서 커뮤니케이션 테크놀로지의 변형은 대중들의 필요성, 권력의 압력들, 그리고 사회적이고 기술적인 혁신(Innovation)의 상호작용의 결과로 발생된다. 그리고 새로운 커뮤니케이션 테크놀로지들은 비교적 낡은 기존 테크놀로지들의 변형(metamorphosis) 과정을 통해서 서서히 등장한다. 라디오방송의 경우에도 신문의 보도를 직접 읽은 방식으로 ‘듣는 신문’의 역할을 하였으며, 방송극도 무대극을 그대로 실황 중계하는 형식이나 대본을 낭송하는 방식으로 출발하여 다양한 극 양식을 실험하기 시작하였다. 그로인해 방송극은 다양한 양식태로 존재하였고 제각기 독특한 형식을 갖고 대중들과 만나게 되었다.

그러나 진보된 커뮤니케이션 테크놀로지 형태가 등장한다 하더라도 그와 동시에 기존의 커뮤니케이션 테크놀로지 형태들이 소멸되지는 않으며 계속해서 진화와 선택의 과정을 반복한다. 이러한 진화와 선택으로 라디오 방송에서 극만을 위한 단체가 결성되었다. 동경방송국(JOAK)에서 라디오방송을 개시한 1925년 공모한 라디오드라마 연구생 12명으로 소리만으로 연기를 하는 전문 배우로서 일본의 성우 제1호로 볼 수 있다. 당시의 신문에서는 ‘라디오배우(ラジオ役者)’라는 호칭을 사용하였다. 그 후 1941년 NHK는 라디오드라마를 전문으로 하는 배우양성을 위해 ‘동경중앙방송국 전속극단 배우 양성소(東京中央放送局専属 劇団俳優養成所)’의 연구생을 공모하여 익년 1942년에 동경방송극단의 1기생을 데뷔시켰다. 이것은 성우 제2호라고 볼 수 있는데 ‘성우(聲優)’라는 단어가 사용된 시기가 이쯤에서이다.<sup>26)</sup> 당시 성우는 라디오드라마를 전문으로 하는 동경방송극단원과 기타 방송국의

25) 방송극에 관해서 추후 괄를 달리해 논의를 하겠다.

26) 성우라는 명칭은 요미우리 신문사(読売新聞)의 예능기자였던 小林徳三郎에 의한 설과 NHK의 연예 방송 담당 프로듀서 大岡龍男가 명명했다는 설이 있다.

극단원을 지칭하는 것이었다. 이들뿐만 아니라 당시의 유명한 극단의 배우들은 전시기 방송극에 참여를 하였다. 적극적인 프로파간다로서 만든 방송극도 존재했지만 대부분은 제국일본의 역사적 인물들을 부각시키면서 민족혼(大和魂)을 불리일으키는 이야기를 방송하였다. 그 대표적인 것이 국사극(國史劇)이다.

국사극이 탄생되게 된 경유는 1872년(明治5년)에 제1대 신무천왕이 즉위한 연도(기원전 660년)를 천왕가의 원년으로 정하였기 때문에 1940년(소화15년)이 2600년이 되는 해가 되었다. 이 해 1월 1일 오전 0시를 기해 신무천왕이 제를 올렸다는 나라 카시하라 신궁(橿原神宮)에서 태고(太鼓)소리를 전국에 중계시켰다. 제목은 「기원 2600년의 여명을 고하는 큰 북소리」라고 명명했다.<sup>27)</sup> 당시 제국일본은 국민에 대해 국가의식의 보급철저, 전의 고양을 목적으로 봉축행사를 행하기 위해 1937년 3월 내각에 “기원 2600년 축전 사무국”을 설치했다. 이 사무국은 각종 문화매체(신문, 잡지, 영화, 연극, 출판, 방송 등)를 총동원해 1940년 1월 1일부터 14일까지 전국에 각종 봉축행사를 진행시켰다.

일본방송협회도 새로 지은 방송회관의 신 스튜디오에서 1940년 1월부터 12월까지 2600년 기념특집 방송을 편성해 국사극, 봉축가, 라디오 풍경, 국민가요 등을 제작하는 것 외에 일본민족발생과 연관이 되는 「사적순회(史蹟めぐり)」, 「신사순회(神社めぐり)」 등을 방송해 국민의 사기고양을 도모하였다. 이러한 기념방송은 프로그램의 연출기법을 진보시켰고 주목할 만한 작품을 창안해 냈다. 그 중에서 국사극은 당시 제창되었던 국민연극(國民演劇)에서 새로운 방향을 제시했기 때문에 저명한 극작가에게 작품을 위촉하고 연출자, 배우도 일류로 진형을 갖추었다. 당시 국민연극은 국가권력에 의한 국민의식 통일을 위한 수단으로도 이용되었으며 태평양전쟁 중 국민의 전의양양(戰意昂揚)을 위하여 국민연극을 계획, 상연한 것이다. 이러한 일련의 움직임은 라디오방송에 그대로 적용이 되어 국사극은 국가 탄생의 신화에서 소화(昭和)에 이르는 12가지 역사적인 사상(事象,event) 선택해 매월 방송하였다.

### 國史劇

1940년(소화15년)	제목	작가	출연배우
1월	肇國	吉田鉉二郎	松本幸四郎 外
2월	飛鳥の御代	池田大伍	沢村宗十郎 外
3월	大化の改新	永田衛吉	市用遠之助 外
4월	聖武の御代	池田大伍	沢村宗十郎 外
5월	菅原道具	池田大伍	市用遠之助 外
6월	元寇	中村吉藏	市用壽美藏 外
7월	建武の中興	永田衛吉	市用遠之助 外
8월	桃山時代	水木京太	汐見洋 外
9월	徳川光圀と大日本史	中村吉藏	松本幸四郎 外
10월	愛國蘭學者長英	藤森成吉	坂東三津五郎 外
11월	村塾	金子洋文	市用遠之助 外
12월	滿洲拓土の父	關口次郎	市用遠之助 外

위의 표는 『放送五十年史』에 기록된 내용이다. 처음 국사극을 기획할 당시에는 8월 「豊太閤の覇業」, 9월 「徳川時代の文化」, 10월 「蘭學と尊皇」, 11월 「明治維新」, 12월 「興亞の聖業」을 계획했으나<sup>28)</sup> 8월 이후 변경된 것으로 보인다. 국사극은 건국에서 현대에 이르는

27) 위의 책, 「放送五十年史·資料編」, 1977



사실(史實)에서 소재를 취해 각본을 만들어 제국일본의 역대 성업(聖業)을 현현하기 위해 만든 방송극이다.

이렇듯 국가가 문화매체를 통해 역사적 인물을 소비하는 현상은 문화를 매개로 하는 새로운 민족주의를 심화시킨다. 특히 태평양 전쟁의 분위기가 어두워지자 대중의 심리적 불안감, 정치·군사적 위기에 따른 강한 남성성을 욕망하는 심리가 새로운 역사적 인물을 소비하도록 만들었다. 그리고 이러한 방송극은 호전적인 역사적 인물에게 드러나는 남성성의 상상효과를 과장되게 표현한다. 방송극에 관계되는 이들은 철저한 객관성이나 역사적 고증보다 제국일본의 역사적 감정을 자극하고 민족혼을 불러일으키는 자극적인 소재를 전진 배치시키는 것이다. 이러한 역사적 인물은 제국일본의 문화민족주의의 흥위병 역할을 하기 충분하다.

즉, 공공의 영역에 있었던 국가의식이 사사화(私事化) 되었던 것이다. 일본국민들은 ‘제국일본’이라는 이데올로기 속에 자연스럽게 흡수되고 동화되었던 것이다. 일반적으로 라디오방송은 공공성이 강조된다고 하지만 위안방송의 여러 종목은 콘텐츠와 청취자를 동일화시키는 여러 프로그램이 존재한다.

이 지점에서 우리는 문화권력이 작동됨을 인식하지 않으면 안 되는 것이다. 문화권력이라는 개념은 눈에 보이는 구체적인 실체가 아니라 문화와 권력 관계에서 나타나는 상징적 상(像:Image)으로써 사람과 사람, 집단과 집단, 국가와 국가 등 여러 영역에서 작용한다.

그런데 문화권력은 대중의 수용이 논리적이거나 과학적인 반응을 거부하고 무의식적 수용을 원한다. 따라서 자연스런 수용의 수단이 바로 문화매체인 것이다.<sup>29)</sup> 앞서 설명한 2.26사건과 베를린 올림픽의 전파(傳播)는 국민들에게 권력의 신뢰와 믿음을 심게 해 줌으로서 정치적 국가의식을 공고히 시켰으며, ‘제국일본의 국민’ 됨을 문화적으로 각인시켰던 것이다. 방송극은 인물의 소소한 대사와 에피소드, 전반적인 내러티브를 통해서 국민의 자연스러운 국가의식의 발로를 이끌었다. 이것이야말로 제국일본의 문화권력이 가장 선호하는 양태인 것이다. 역사의식은 학습을 통해서 배우지만 다시 문화의식을 통해 재구되는 것이다.

노골적인 프로파간다 방송극도 상당수 존재했지만 그보다 고차원적인 문화 프로파간다는 반드시 엔터테인먼트(Entertainment) 요소가 들어가야 한다. 재미를 통해서 자연스럽게 현실의식을 인식하고 대응하게끔 하는 방식은 여전히 유효한 것이다. 다음은 1941년 12월부터 1942년의 주요 방송극 일람표이다.

28) 일본방송협회, 『ラヂオ年鑑』,昭和十五年版, 1940

29) 줄고, 『제국일본의 문화매체 비교연구-라디오방송을 중심으로』, Comparative Korean Studies 17, 2009.4

연도	제목	원작(각본)	출연
1941.12.18	ロツパと兵隊	火野葦平(菊田一夫)	未詳
1941.12.21	立てり東亞	高田保	梅島昇,丸山定夫
1941.12.21夜	大山元師	吉田鉉二郎	井上正夫
1941.12.23	松浦の太鼓	未詳	中村吉右衛門一座
1941.12.25	恩讐以上	未詳	尾上菊五郎一座
1941.12.26	日本人	未詳	島田正吾,辰巳柳太郎
1941.12.27	熊野灘の唄	英田衛吉	未詳
1942.1.1	近江源氏先陣館	未詳	市村羽右衛門
1942.1.2	明けゆく東亞	文化奉公會	未詳
1942.1.4	壽曾我對面	未詳	未詳
1942.1.4 夜	わが家の幸福	未詳	ロツパー一座
1942.1.8	立てり東亞	高田保	徳川夢聲 外
1942.1.11	海底軍艦	(押川春浪)	未詳
1942.1.18	熊谷出陣	岡本綺堂	松本幸四郎一座
1942.1.16	西鶴の武家義理物語の中	(依田義賢)	未詳
1942.1.18	石切梶原	未詳	羽右衛門
1942.1.20	心ゆたかに	大島萬世	小杉養男 外
1942.1.25	狸	眞船豊	未詳
1942.1.2x	梅里先生行狀記	吉川英治(宇野信夫)	市用遠之助一座
1942.1.31	綜合放送	未詳	未詳
1942.2.2	再生の温泉	岡田禎子	未詳
1942.2.5	東郷平八郎大佐ハワイに出動す	小山祐土	未詳
1942.2.8	高粱風	未詳	井上正夫一座
1942.2.11	立てり東亞	高田保	未詳
1942.2.15	肇國	吉田鉉二郎	幸四郎一座
1942.2.17	新嘉坡陥落	綜合放送	未詳
1942.2.18	米英東亞の據點潰えたり	高田保	未詳
1942.2.19	蔚山城の清正	未詳	中村吉右衛門一座
1942.2.21	春の霜	未詳	幸四郎一座
1942.2.28	南の風	未詳	ロツパー一座
1942.3.2	塹壕の唄	關川周	山村聽
1942.3.6	大楠公夫人	吉川英治(小林勝)	杉村春子 外
1942.3.7	元録忠臣蔵	未詳	前進座
1942.3.9	開城物語	文化奉公會	未詳
1942.3.12	夜土會我	未詳	羽右衛門
1942.3.13	二人の船乗と月夜	龜室原徳	薄田研二 外
1942.3.15	眞珠灣	高田保	未詳
1942.3.25	春が来た	綜合放送	伊馬鶴平(構成)
1942.3.28	荒木又右衛門	未詳	遠之助一座
1942.3.29	虞美人草	夏目漱石(森本薫)	井上正夫,水谷八重子, 夏川靜江
1942.4.18	生まれた土地	森田薫	丸山定室,夏川靜江
1942.5.5	五月の宵に	堀江林之助	東山千榮子
1942.9.24	姫鱈	麻上俊夫(小林勝)	未詳
1942.11.1	名人	森田薫	大失市次郎

위의 표에서도 마찬가지로 몇몇 노골적인 프로파간다 방송극을 제외하고 나머지는 국사극과 마찬가지로 재미와 더불어 민족혼을 불리일으키거나 당대 현실과 일상의 소소한 이야기를 결부시킨 작품들이 대부분이다.<sup>30)</sup>

30) 방송극과 관련된 논의는 본고의 지면관계로 전부 기재하기 어려운 관계로 1941년 末부터 1942년 初까지로 한정한다. 필자가 NHK방송박물관에서 확인한 결과 라디오방송 개국이후 패전까지 많은 양의 방송극이 존재함을 확인하였다. 추후 패를 달리해 일본 라디오방송극에 관해 논의를 펼칠 예정이다.

## 5. 맺음말

이상으로 본고는 전시기라는 시간적 배경을 가지고 위안방송의 전쟁표상, 특별히 라디오의 방송극을 중심으로 당시의 라디오방송의 성격을 살펴보았다. 직접적으로 전쟁을 미화하는 작품들도 상당수 있었으나 많은 양의 작품들은 그들의 민족혼, 향토애를 불러일으키는 작품들이 중심에 있었고 반드시 재미(Entertainment)요소도 가미가 되었다.

라디오 방송극의 음(音)이 갖고 있는 권력성이 현저하게 나타나는 것은 말할 것도 없이 전시하이다. 특히 아시아는 전쟁의 격화와 함께 각국에 국민정신총동원체제가 포고되고 라디오방송은 엄격한 관리를 받았다. 청취자는 라디오에서 흘러나온 ‘음(音)’을 진실이라고 굳게 믿고, 국가와의 일체감을 강하게 느끼게 되었다. 국가는 내셔널리즘(nationalism)이라는 어려운 용어가 아닌 ‘나라를 위해서’, ‘고향을 위해서’를 슬로건으로 사람들에게 애국주의를 불러일으키며 그 애국심은 동시에 적에 대한 증오심으로 환기된다.

본고를 기점으로 향후 일본 전전(戰前)의 방송극에 대한 체계적인 접근이 필요하다. 일본이나 한국이나 전전(戰前)의 방송극에 대한 기초적인 정리도 되어있지 않은 상태이며 텍스트 분석도 전무한 상태이다. 따라서 본고는 이러한 연구의 기점으로서 의의를 가질 수 있을 것이다.

향후 전전(戰前)의 방송극 연구는 한일의 방송극, 더 나아가 동아시아(중국, 대만)의 방송극까지 그 연구 범위를 확장시킬 수 있으며 전후의 라디오방송극, 그리고 TV방송극 등으로 연결시킬 수 있는 연구의 범위이다. 본고는 그러한 연구를 위해 작지만 의미있는 출발점을 떼어보고자 한다.

## 참 고 문 헌

## ※ 자료

日本放送協會(社), 『ラジオ年鑑』, 誠文堂, 1931  
 日本放送協會, 『放送五十年史 本編・資料編』, 1977

## ※ 논저

마동훈, 「담론, 권력, 텍스트: 문화 수용자 론을 위한 이론적 일 고찰」, 『커뮤니케이션 연구』  
 상허학회 편, 『일제말기의 미디어와 문화정치』, 깊은샘, 2008  
 에드워드 사이드, 김성곤 외 역, 『문화와 제국주의』, 창, 2001  
 엄현섭, 「라디오 년감(年鑑)에 나타난 식민지기(植民地期) 위안방송(慰安放送)과 그 성격」, 『비교문학』, 한국비교문학회, 2007.12  
 황성우, 장한, 「문화권력으로서 상트 페테르부르크: 모스크바와 비교를 중심으로」, 『국제지역연구』, 한국외국어대학교 외국학종합연구센터, 2005  
 G. Turner, 김연중 역, 『문화연구 입문』, 한나래, 2001  
 홍성민, 「문화와 상징적 권력: 맑스와 부르디외의 물신숭배 비교」, 『한국정치학회보』, 한국정치학회, 1999  
 최정윤, 「문화와 권력」, 『세계정치7』, 서울대학교 국제문제연구소, 2007  
 한국방송사, 『韓國放送六十年史』, 1987  
 徳富猪一郎著, 『大日本膨脹論』, 東京: 民友社, 1894  
 NHK報道の記録 刊行委員会, 『NHK報道の50年 激動の昭和とともに』, 近藤書店, 1988.12  
 川村湊, 『近代日本と植民地7 文化のなかの植民地』, 岩波書店, 1993  
 吉見俊哉(編), 『1930年代のメディアと身体』, 青弓社, 2002

## － 戦争の無我の境地と幻聴 －

オム・ヒョンソプ

〈目次〉

1. はじめに
2. 慰安放送の変性と性格
3. 戦時期のラジオ放送の両価性
  - － プロパガンダ (Propaganda) とエンターテイメント (Entertainment)
4. 戦時期の放送劇
  - － プロパガンダ・ナラティブとエンターテイメント・ナラティブ
5. おわりに

## 1. はじめに

近代のラジオ放送は、帝国秩序の構築と文化の伝播に非常に大きな役割を担い、様々な文化的コンテンツを生み出し、現在の韓日の文化にまで影響を及ぼしている。ところで、帝国日本によって成立した新聞・雑誌、演劇、映画、ラジオ放送、歌謡などの文化メディアに関する研究は、政治・経済史を中心に偏っている傾向がある。帝国日本の文化メディアが植民地統治体制の構築において、政治権力とコインの両面のような機能を果たしたにもかかわらず、この方面に関する知識と研究は不十分であり、問題設定すらまともに成り立つことができずにきたのである。とくに報道、教養、慰安という3大目的を持っていたラジオ放送の研究は、他の新聞・雑誌、演劇、映画の研究に比べて、あまりにも不足しているのが実情である。

本稿では戦時期のラジオ放送の戦争表象を分析する。とくに「戦時期」という時間的背景は、ラジオ放送と権力との関係を最もはっきりと把握することができる期間だからである。このような時代的背景をもとに、ラジオ放送の性格をより詳細に考察する。ラジオ放送の研究は、植民地の民衆が文化から疎外されただろうという疎外論的な視角ではなく、日常と生活世界の文化として理解する視野に立って、近代的なメディアを通して照らし出される議論と文化表現の研究を志向する。そのため、ラジオ放送の3大種目のうちの1つである慰安放送を分析する。また、ラジオ放送の重要な種目である



慰安放送は、現在の大衆文化のもとになったと想定することができる。

慰安放送とは、大衆文化全般を指しているといっても大きな無理はない。報道、教養という放送種目に比べて、慰安放送は、エンターテインメント的な要素が色濃くある。慰安放送の中でもっとも文学的なものは放送劇である。放送劇は、放送のために創作された、音を通して具現される聴覚メディア文学である。したがって、本稿が究明する最終的な目的である物語としてのプロパガンダ (Propaganda Narrative) の分析のための対象として、放送劇はもっとも適切な放送種目である。

以上、本稿では戦時期という時間的な背景をもって慰安放送の戦争表象、とくにラジオの放送劇を中心に、当時のラジオ放送の性質を研究する。

## 2. 慰安放送の変性と性格

1931年（昭和6年）版『ラジオ年鑑』の放送番組編成方針では、編成と関連した三大綱領を提示し、東京放送局（JOAK）の方針や、その他のローカル局の編成方針を記述している。本稿が対象としている慰安放送は、「趣味慰安放送」という項目を直接提示して、慰安放送の開始を知らせている。その中では放送芸術論や放送音楽、放送演劇、舞台中継放送、音楽芸能実況中継放送、大衆芸能などの小項目に分けて帝国日本の方針を定めている。

慰安放送に関連したものを1932年（昭和7年）版『ラジオ年鑑』では、より具体的に記述している。同様に、放送音楽、芸術放送、舞台中継、放送劇（ラジオドラマ、ラジオ風景、放送舞台劇）、ラジオ大衆演芸などに関連した項目を詳細に記述している。

放送開局から1932年（7年）版までをみると、さまざまな慰安放送の開発と要約することができる。草創期の経済的困難を打開するための手段は、やはりリスナーの数を増加させることである。東京放送局が多くリスナーを確保したのは、やはり慰安放送の威力だった。東京放送局は面白さ（entertainment）という側面が加味された様々な慰安放送の開発を必要としたのである。草創期にはこのように経済的な論理が放送を支配したのである。多くの初期投資費用を必要とする放送事業が収益を出すことができない事態は、行政当局や放送関係者にとってはかなり困る状況だったので、いくつかの特段の経済的措置が取られた。草創期のラジオ放送について、帝国日本の文化権力は、ラジオの威力についてはあまり注目しなかった。しかし、放送開局の参加者は、ぞっとするような帝国主義者だった。その代表的な人物が後藤新平である。東京放送局の初代総裁である後藤新平は、露骨な侵略主義者だった。大半の放送関連の本が後藤新平に関しては簡単に言及している。しかし、後藤新平は日本の海外進出を主張し、日本民族優越説を提唱しており、『日本膨張論』という講演録まで残している。彼は台湾総督府時代に「新聞の操縦」を重視し、満鉄では、機関の調査機能を強化しようとする執念を見せており、これを「文装的武備」と呼んでいる。1907年に創設され、日本の海外侵略思想の悪名を高めた満鉄調査部は、後藤新平の執念の結果物だったのである。また、1919年に北米視察旅行を終えた直後に、「大調査機関設立の議」を提案した。



放送と関連して、後藤新平は逓信省電気試験所で無線電話の実験を開始した翌年の1908年に逓信大臣兼鉄道総裁に就任した。外務大臣、内務大臣を経て、東京市長になった当時、財界からの百万円の寄付を受けて、電気研究所と付属の電気博物館、電気図書館を建設した。電気研究所が、米国GE社の放送機器を購入し、社団法人東京放送局理事会が一時的な借用の方針を決定し、日本初のラジオ試験放送は「東京市所有の無線電信電話」だったのである。後藤新平は老いた政客ではあったが、以上の経歴は、彼が決して放送を流れゆくままに放置しなかった。

初期の散発的傾向があった慰安放送は、1933年（昭和8年）版『ラジオ年鑑』「報道、教養、慰安」という別途の項目が制定され、強化された位相を示している。とくに量の面では報道、教養とは比較にならないほど圧倒的である。ここでは、慰安放送の概要を詳細に記述しており、音楽も細かく分類し、芸能演劇などもラジオドラマ、放送舞台劇、ラジオ風景、放送映画などの10個の項目に分類している。本格的に慰安放送を展開しているのである。その後の『ラジオ年鑑』は8年に提示された慰安放送論に基づいて東京放送局の番組を編成した。ところが、10年に出た『ラジオ年鑑』では、植民地朝鮮、台湾に関連した内容が非常に多く現れており、海外の他のローカルラジオ放送に多くの興味を注いでいる。この点は、当時の時代状況と比べて、もう少し考察しなければならない部分である。慰安放送の項目のうちスポーツは、ベルリンオリンピックを中継することにより、国民の関心が高いことが確認された。ベルリンオリンピックの前に発生した二・二六事件は、ラジオ放送の威力を覚醒させる事件だった。このような雰囲気を一瞬にして吹きとばしてしまった事件が、同年開催されたベルリンオリンピックだった。日本は、朝6時30分から7時までと、夜11時から12時までの実況中継を行った。当時の日本は睡眠不足だったと今でも伝えられている。このベルリンオリンピックのメインストリームにあった放送は、前畑秀子とドイツのマルタ・ゲネンゲル（Martha Genenger、1911.11.11～1995.8.1）の女子平泳ぎ200m決勝だった。この時の、ラジオ放送の河西三省アナウンサーの放送は、今までも日本国内でも有名である。また、ラジオ放送の相当部分がスポーツ中継を送信することで証明される。1933年から1940年までは、慰安放送というものが確立されており、大枠の慰安放送が複数の分野に細分化されたことを確認することができる。また、無線電波技術の発達で中継放送が活性化され、植民地と被植民地が1つの電波網で結ばれた。これは文化的論理が確固として定着した結果である。スポーツ中継放送を通して、帝国日本の文化権力は国家意識を高揚させる役割を果たした。つまり、公共の領域にあった国家意識が私事化されたのである。日本国民は、「帝国日本」というイデオロギーの中に自然に吸収され同化されたのである。

この地点で、われわれは文化権力が作動したことを認識しなければならないだろう。文化権力という概念は、目に見える具体的な実体ではなく、文化と権力の関係で現れる象徴的な像（Image）であり、人と人、集団と集団、国家と国家など、いろいろな領域で作用する。ところで、文化的権力は大衆の受容が論理的だったり、科学的な反応を拒否し、無意識のうちに受容することを望む。それゆえ、自然な受容の手段がまさに文化媒体なのである。国内の政治的事件の伝播は、国民に権力への信頼を植え付け、政治的な国家意識を強固にし、スポーツ中継放送の電波は、「帝国日本の国民」となることを文化的に刻印し

たのである。国民の自然な国家意識の発露は、文化権力が最も好む様相なのである。

15年版になると、帝国日本は、大東亜秩序の建設を目標に、ラジオ放送を通じて、彼らの歪んだ意識を国民に注入しようと血まなこになった。既存の議論では、報道放送が中心となり、いくつかの大衆芸能に関する慰安放送が萎縮されたとするが、これは、より厳密な考察が必要な部分である。もちろん、戦時体制によって報道種目が多く編成されたが、慰安放送に関する部分がそれほど萎縮されたと見ることは難しい。むしろ、慰安放送を、彼らの大東亜秩序の建設に従事する手段として、積極的に活用したものと見られる。国民歌謡の誕生、国民体操、いくつもの放送劇はそれを反証する。

17年版に入ると、慰安放送の用語は徐々に消え、代わりに芸能、音楽の2つの項目に分離して、既存の慰安放送にとってかわっている。これは、当時、それぞれの大衆芸術ジャンルについての具体的な放送論が成立していて、包括的な慰安放送というものよりも、ジャンル別にそれぞれの慰安放送が成立したものと推定される。大東亜戦争が始まり、帝国日本の国力が枯渇していくつれ、ラジオ放送に関する調査内容もかなり不十分になり、結局、敗亡へとつながった。しかし、すでに形成されていた大きな枠組みに変化はない。

太平洋戦争勃発後、帝国日本の文化権力は、「全国同一の周波数の放送」を実施した。その根拠となった法令が、「国内放送非常態勢要綱」である。その後、注目すべきは、民心の明朗化と、戦意の高揚の方針で作成された「戦時生活の明朗化に関する件」、「決戦世論指導方針要綱」である。法令「戦時生活の明朗化に関する件」により、英米に関連する事項を除いて、いくつもの慰安放送が再びラジオ番組に登場することになった。

しかし、このような彼らの意図にもかかわらず、戦争の状況が悪化し、日本全域で米国の空爆が続くと、帝国議会は帝国日本の情報伝達と海外の国策宣伝の機能を維持するため、「放送施設決戦態勢整備強化要綱」を議決した。しかし、1945年3月の戦況は、帝国日本が奈落に落ちた状況だった。

### 3. 戦時期のラジオ放送の両価性

日中戦争が勃発する前、1936年度は、ラジオ放送の性質を解明する上で重要な事件が発生する。前述の二・二六事件がそれである。この事件は、帝国日本の権力者たちにラジオ放送の威力と価値を切実に感じさせた事件であったと同時に、その後戦時期に入っていく、ラジオ放送の役割と性格を規定する事件だった。二・二六事件は、旧日本軍の派閥の1つである皇道派の影響を受けた一部の青年将校たちが天皇の親政を掲げ、1936年2月26日の早朝に決起した。しかし、放送電波は戒厳軍司令部によって統制されており、戒厳司令部は、放送を通して司令部の発表を伝播した。「兵に告ぐ」という放送が代表的な放送だったが、事件前後の放送の伝播は、国民に政権への信頼を与えることで政治的な国民意識を強固にさせ、電波の伝播は「帝国日本の国民」となることを刻印したのである。

ここではラジオ放送の効用について、指摘しておかなければならないことがある。事件初期以来、ラジオ放送における反乱軍の呼称の変化を見ると、メディアの態度の変化を観察することができる。当時、27日から28日まで、陸軍の上層部は混乱に巻き込まれ、明確

な方針を出せずにいた。この時のラジオ放送は、「決起部隊」と呼んだ。続いて「地区隊」「占拠部隊」と呼んだが、しばらくして「不法出動部隊」「騒擾部隊」「反乱軍」と急激に変化した。28日午前、戒厳司令部の要請で東京放送局は戒厳司令部に臨時放送局（現、九段会館）を設置し、司令部の発表を放送した。戒厳司令部の発表を国民に知らせる号外よりも先に、ラジオの電波が全国に戒厳司令部の発表を放送するためだった。この日午後9時50分に戒厳司令部は、ラジオ放送を通じて「騒擾部隊」を「反乱軍だ」と発表した。このことから、二・二六事件の部隊は反乱軍と規定され、討伐命令が下された。しかし、戒厳司令部は、討伐命令とともに反乱軍の説得作業に入り、最後の手段はラジオ放送だった。これが有名な「兵に告ぐ」の放送だった。大久保弘一少佐が作成した2ページ分の原稿を中村茂アナウンサーが3回にわたって放送した。この放送により下士官、兵士は相当数が原隊復帰をした。事件が一段落し、帝国日本の文化権力は、それまでラジオ放送を過小評価していたと判断し、放送機能の重要性を認識し、政策実行の有力な武器としてのラジオ放送を利用し始めた。このような認識は、さっそく制度として現れた。その一例が「放送用私設無線電話規則（1923.12）」の改正である。追加された内容は、逓信大臣は戦時や事変、その他の必要な場合は、放送施設者に公益に関係する内容を放送するよう命じることができ、放送設備も必要に応じて措置することを命じることができるようにした。

本格的な戦時期ということができる日中戦争が1937年に勃発した。戦時期プロパガンダとして認識が転換されたのである。盧溝橋事件の発生と同時に、放送協会は1日4回のニュースを最大限に利用し、臨時ニュースを編成し、全国に放送した。この年の7月中旬の全国中継ニュースの70%が盧溝橋事件を中心とした報道番組だった。日中戦争により国民にとってラジオの役割は大きくなっていった。それによって聴取者数も急速に増加した。

国民が日中戦争下の政策や方針を直接当局者たちから聞くことができるように講演放送を実施し、第一線の戦況を直接現地から国民の意識の中に入れるために新しい時間を新設した。1937年8月1日午後7時30分から15分間、天津と東京をつないで中国駐屯軍司令官香月清司の「国民に対する挨拶」を放送した。これが「戦線放送」の始まりである。戦線放送は国民の熱い関心を受けることとなり、特に家族を前線に送った家庭では、より熱意を尽くして聞くようになった。戦争の幻聴が本格的に帝国日本の国民の聴体験についての意識を忘却するようにする過程他なのである。しかし、対外宣伝放送（Propaganda broadcast）では、欧米に対して「已ムヲ得ザルニ真相ヲ闡明ス」したり、「帝国が好戦的、侵略的ナルトスル誤解」という自己弁護的なプロパガンダが主流を成した。ただ、中国については、自分たちの力を誇示する宣撫放送をしている。

米国との戦争が始まると、プロパガンダの主眼は、敵国の非難・中傷謀略と帝国日本の誇示がポイントだった。しかし、これはあまり効果を呼びおこすことができなかった。むしろ相手国の怒りを倍増させ、帝国日本との戦闘心を起こさせた。

当時、米国と英国の大衆文化とプロパガンダは優越主義的傾向が濃厚だった。第1次世界大戦が終了後10年間、連合軍政府は、体系的かつ独創的な方法を使って事実を徐々に歪曲することで、民主主義の2つの巨頭、イギリス、特にアメリカの国民を騙した。勝利の戦慄が薄れ、兵士たちがけがをしたり不具になったまま家に帰ってきた。そんな中、戦争の名分は以前のように確実に見えなかった。回顧録、日記の出版、晚餐後の演説、歴史的な

考察が遅まきながら洪水のようになされ、野蛮族をおとしめるために出来上がった宣伝政策の下劣な様子が満天下に知られ始めた。初期の進歩性向の新聞だけでなく、右翼の機関誌といえるサタデー・イブニング・ポスト (Saturday Evening Post) すら、戦時の宣伝をめぐる残念な真実を暴露した。このように、米国は、様々な利益集団が結託して国民を名分もない外国の殺戮現場に追い立てた事実が、一般企業はもちろんのこと、親イギリス傾向の金融利益集団 (モルガン・ハウスなど)、武器製造業者、反左翼集団が先頭に立って政府を助けた事実が明らかになった。1920年代から第2次世界大戦が勃発するまで、プロパガンダという単語は、ただの嘘ではなく、裏切りの意味をおびてますます品格が落ちた。このような帝国日本の初歩的なプロパガンダは、高度に活性化されたアメリカ、イギリスの逆プロパガンダの餌食になったのは自明の事実である。その基底のアメリカの優越主義が第1次世界大戦の「野蛮人」プロイセンと赤軍から「野蛮人」日本に変わっただけで、本質は変わっていない。

本格的な太平洋戦争に突入後、帝国日本は、多様なプロパガンダの手段を求めた。その代表的なものが「エロビラ (宣伝ビラ)」と「東京ローズ」だった。1940年8月、東京神田「田中商会」という看板の事務所が作られた。これは、民間企業を装った、参謀本部第2部第8課所属の宣伝制作機関だった。主な業務は、東南アジア各国の国民、欧米の兵士を対象に宣伝ビラを作成することだった。ここの顕著な特徴は、漫画ビラを作成することだったが、活字、写真の宣伝ビラよりも理解しやすく、説得の効果があつたので、漫画ビラを制作したのである。

宣伝漫画の内容は、大きく4つの種類に区別される。最初は厭戦気分を起こさせること (昔の恋人との楽しくて幸せな日々思い起こさせ、今船が沈められて海に沈んでクジラのえさになる、過去と現在の違いを確認させる絵)、2番目は敵陣営の内部分裂を助長すること (上官たちは後方で女性と酒で快樂を楽しんでいるのに、兵士たちは前線で日本軍の銃弾に次々と死ぬ絵)、3番目は現住民と欧米軍の離反を画策すること (これにはいくつかのパターンがある。最も多いのは、イギリス人が原住民を虐待、殺害することである。インドの人々をナイフで刺して殺し、チャーチル首相が、その原住民の肉を食べる絵とか、インド人の手を切る絵などがある。そのほかにも、欧米人を悪魔に描くこと、植民地独立運動を喚起することなどのパターンがあつた)、4番目は不安を作り出すことを意図したもの (これは、死の不安を誘発させることで、故国にいる妻、恋人の心変わりの不安を煽るものである)。田中商会のもう1つの特徴は、4種類の漫画ビラの中で相当数が「エロビラ」だった。女性のヌード絵、女性が暴力を受ける絵、性行為の絵などが頻繁に描かれた。田中商会が制作した「エロビラ (エロ宣単)」は、かなりのレベルであり、深い印象を与えた。興味深いのは、アメリカの日本国民、兵士向けのビラには、このような「エロビラ (エロ宣単)」が全くなかったことである。

しかし、何よりも、帝国日本の宣伝戦の花は、「東京ローズ」だった。海外放送「ゼロアワー」は、沖縄米軍陣地に対敵放送を放送した。若い米軍兵士たちは、短波受信機から流れてくる東京ローズの声に夢中になり、ファンは日々増加した。東京ローズという呼称は、連合軍に向けたプロパガンダ放送の女性アナウンサーたちを、米軍兵士たちが東京ローズという愛称で呼んだ事から始まった。この当時は数十人の女性アナウンサーが活動



をしていて、それぞれの愛称を持っていた。だから、最初は、東京ローズは複数の女性アナウンサーを指すものと考えられていたが、後に米軍従軍記者の取材で、唯一の東京ローズは戸栗郁子（アイヴァ・戸栗・ダキノ）と判明した。後にアメリカ国籍の戸栗は懲役10年、罰金1万ドルの刑を受け、市民権を剥奪された。

以上の「エロピラ（宣伝ピラ）」と「東京ローズ放送」は、若いアメリカの兵士たちを大きく動揺させ、実際に多くの兵士が離脱している。

#### 4. 戦時期の放送劇

- ・ プロパガンダ・ナラティブ (Propaganda Narrative) とエンターテイメント・ナラティブ (Entertainment Narrative)

ラジオ番組の中で放送劇はもっとも文学的である。そして放送劇は、放送のために創作された、音を使って具現される創作メディア文学である。このような面でラジオの放送劇は蓄音機の音楽劇と類似している。草創期の蓄音機文化とラジオ、そして劇映画が密接に関連を結んでいたのは、音（声）という共通点を持って大衆に近づいたためである。もちろん、劇というジャンルの共通分母を持っていることは周知の事実である。

また、ラジオの放送劇は話をする (storytelling) という意味で、叙事的な要素を持っており、音（声）を介して伝えられるので、詩のように簡潔でなければならない詩的な要素を持っている。そして台詞、解説の形式を備えているため、劇的要素も持っている。草創期の放送劇は、舞台演劇に解説だけを添える形式だったが、徐々に聴覚芸術の特性を生かしながら、音楽と音響の占める割合が大きくなっていった。このような放送劇の聴取者は、音（声）を通して、自分の内面に「劇空間」を描かなければならないので、どんなジャンルよりも、人間の想像力に依存して鼓吹するジャンルである。音（声）による原初的な訴える力は、場合によっては、文字、映像よりも大きい情緒的な感動を誘発することができるのである。

ところで、近代のラジオ放送劇に対して、いろいろな用語が使用され、そのジャンルの認識について明確な規定がないことは、それだけのラジオ放送の研究が疎遠だということだ。帝国日本で「放送劇」という用語は総称的な意味でのラジオドラマ、ラジオ風景、放送舞台劇、脚本朗読、放送映画劇などに分類される。もちろん、日常用語では、ラジオドラマが一般的であるが、この用語は和製英語であり、近代の日韓両国でも、ラジオドラマという1つのジャンル名称が存在しているため、全体を網羅する用語として放送劇という用語を使用する。

このような問題は、現在までの研究が近代放送劇の多様な形式についての正確な概念を規定できなかったからである。日本の場合も同様に、「ラジオドラマ」という用語で、当代の放送劇を呼んでいる。慰安放送の1つの種目である放送劇は、既存の音楽、演劇、演芸の混用が作り出したマイク (microphone) の芸術であり、舞台劇様式がラジオ放送と出会って誕生した芸術である。したがって、放送劇はテクノロジーの発達と密接な関係を持っている。つまり、マイクという技術的要素と不可分の関係をもっているのであり、ラジオの発展とともに生まれた新しいジャンルという点で、メディアの技術的要素と密接な

関係を持っている。しかし、放送劇が文学的法則とジャンルの特徴を伴っているので、1つの劇様式なのである。

これらの議論は、放送劇が言語芸術の作品であるか、音響劇なのか、そしてどのような放送劇の表現手段が放送劇に芸術性を付与するのかなどの議論が広がっていている。そのため、今も放送劇のジャンルや本質を規定する議論が続いている。

劇 (drama) の歴史は、1つの分化過程である。オペラ、バレエ、無言劇、コットウカクシ劇、仮面劇、唱劇、仮面劇、楽劇、ミュージックホール、サーカスなど、これらすべてのものが、究極的には劇の形式であり、多様な媒体と出会って劇様式はますます多様な変化を迎えることになる。蓄音機 (レコード)、映写機 (映画)、テレビ、ラジオに劇が結合したのも、このような分化の過程を継続して踏んできたのである。それゆえ、伝統劇との関係はますます重要な意味を帯びるようになったのである。劇のすべての領域間で、相互間に土を肥やしてくれる作用が1つの連続的な過程であるように、生演劇 (Live play) は伝統の演劇や映画からアイデアを得たり、また逆に与えたりもする。この過程は時間が経てば経つほど、その強度を増している。他の形式の新たな劇的体験についての考えから、これらの分化の相互肥沃化、相互交差性の過程は続いて進行するしかないのである。劇という観点から生演劇 (Live play・舞台劇) だけが唯一の劇の定義と考えることは、偏狭な観点であり、メディアの発達とともに劇的 (dramatic) 様式は、多様な変化の様子を私たちに見せている。それらの多くの変化を私達は今まで生演劇のみに限定して使用してみたが、手に余る印象だけでなく、劇様式の定義と範疇の設定において、多くの問題を持つようになったのである。

放送劇は、演劇とは異なる特徴を持っているが、それらの共通分母は、劇性を持っている。しかし、最も明確な違いは、演技を直接見ることができない一方的な伝達媒体ということにある。ラジオは、俳優と聴衆との直接的疎通を遮断するメディア的特徴を持っており、人物の行為を音だけで伝達しなければならない聴覚的メディアの属性を持っている。すべての人物の行為が音だけで伝達されるので、解説者が自然に入り込むことができ、その役割の必要性が強く要請された。すなわち、事件を要約・解説し、事件と事件の間に説明を敷衍する叙事的話者の存在が不可欠なのである。

初期のラジオは、さまざまな要素によって変形され発展し始めた。普通の文化様相でのコミュニケーションテクノロジーの変形は、大衆の必要性、権力による圧力、そして社会的、技術的な革新 (Innovation) の相互作用の結果として発生する。そして、新しいコミュニケーションテクノロジーは、比較的古い既存の技術の変形 (metamorphosis) 過程を通して徐々に登場する。ラジオ放送の場合でも、新聞の報道を直接読む方式で、「聞く新聞」の役割をしており、放送劇も舞台劇をそのまま実況中継する形式や、台本を朗読する方式から出発して、様々な劇様式をテストするようになった。それによって放送劇は様々な様式のまままで在し、それぞれ独特な形式を持って大衆と出会うことになった。

しかし、進歩したコミュニケーションテクノロジーの形が登場したとしても、それと同時に、既存のコミュニケーションテクノロジーの形が消滅しないため、継続して進化と選択の過程を繰り返す。これらの進化と選択により、ラジオ放送に劇だけのための団体が結成された。



日本の放送劇での演技者は、NHKの前身である東京放送局（JOAK）でラジオ放送を開始した1925年に公募したラジオドラマ研究生12人が、声だけで演技をする専門俳優として、日本の声優第1号と呼ぶことができる。当時の新聞では、「ラジオ俳優（ラジオ役者）」という呼称を使用している。その後、1941年にNHKはラジオドラマを専門とする俳優養成のため「東京中央放送局専属劇団俳優養成所」の研究生を公募し、翌1942年に東京放送劇団の1期生をデビューさせた。これは、声優第2号と呼ぶことができるが、「声優」という単語が使われた時期がこのころである。当時の声優はラジオドラマを専門とする東京放送劇団員と、他の放送局の劇団員を指すものであった。



강 태 응(광운대학교 교수)



## 종합토론

사회 - **서재곤**(한국외국어대학교 교수)

- 지정토론 - 고바야시 소메이(小林聡明) (동경대학대학원 학술연구원)
- 정형(단국대일본연구소 소장) · 노가미 겐(쓰쿠바대학교 교수)
  - 장유정(단국대학교 교수) · 박규태(한양대학교 교수)
  - 마쓰모토 신스케 (경희대학교 교수) · 오미정(한신대학교 교수)
  - 엄현섭(한림대학교 일본학연구소 연구교수)