

# 쓰보우치쇼요(坪内逍遙)와 현철

—연극 활동과 연극론을 중심으로 한  
비교문학적 접근—

朴 泰 圭\*

---

## 目 次

---

1. 들어가며
  2. 쓰보우치 쇼요와 현철의 연극 활동
  3. 쓰보우치 쇼요와 현철의 연극론
  4. 나오며
- 

## 1. 들어가며

『소설신수(小説神髓)』 『당세서생기질(當世書生氣質)』 『오동잎 한 잎(桐一葉)』 등으로 잘 알려진 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)는 일본 근대문예의 개척자이다. 그 중에서도 특히 연극에 있어서는 셰익스피어의 번역과 새로운 작품의 창작은 물론, 문예협회 활동 등을 통해 기초적인 에너지를 제공, 선구적이면서도 지도자적인 역할을 감당했음에 틀림이 없다. 이에 반해 한국에서는 현철이 쓰보우치와 같은 역할을 수행했다고 할 수 있다. 사적으로는 소설가 현진건의 당숙으로 알려져 있는 현철은, 1920년 개벽사에 의해 창간된 『개벽』의 학예부장직을 통해 문예계에 등단, 한국 연극의 이론적 토대를 쌓은 연극인이다. 일본과 중국 등에서 연극을 배우고 경험 한 뒤, 한국에 귀국한 현철은 당시로서는 매우 선진적이며 심도 깊은 연극론

---

\* 한국예술종합학교 세계민족무용연구소, 책임연구원

을 전개, 한국연극계의 변혁과 발전을 촉구하게 된다. 그런데 여기서 주목할 만한 것은 한일 양국의 선구자라 평가받고 있는 쓰보우치 쇼요와 현철이, 그 활동과 연극 이론에 있어 많은 유사점을 지니고 있다는 것이다. 주지하는 바와 같이 쓰보우치는 「연극개량회의 창립을 듣고 사건을 말한다(演劇改良会の創立をきいて卑見を述ぶ)」(『劇場改良法』, 1886年10月)등을 통해 연극론을 정립, 새로운 창작 작품과 근대극 소개에 힘을 기울였으며, 문예협회 활동을 통해 신극단으로서의 모범적인 면모와 연극인 양성에 큰 성과를 거두었다. 한국에서의 현철의 활동 또한 연극론의 정립과 세익스피어 번역 및 창작, 그리고 동국문화 협회와 조선배우학교를 통한 문예인 양성 등으로 정리해 볼 수 있다.

일찍이 비교문학적 관점에서 현철에 관해 논한 김학동은 『한국문학의 비교문학적 연구』(일조각, 1972)를 통해 현철은 「외국 문학 사조와 외국작가 및 작품, 그리고 문학이론을 소개하고 번역하여 우리나라에 그것을 이식시킨 전신자로서 비교문학적 관점에서는 간과할 수 없는 중요한 위치에 있다고 본다」고 논한 바 있다. 이후, 강진구<sup>1)</sup>, 김영민 등도 부분적이기는 하나 비교문학적 관점에서 현철의 업적에 주목, 일본과의 관련성을 추측하고 있는데, 김영민은 「1920년대 한국 문학 비평연구」를 통해 1920년대 초반이라고 하는 시기적으로 매우 빠른 시기에 조리 있게 문학이론을 전개할 수 있었다고 하는 점을 높이 평가하며, 현철의 문학회 상의 영향 관계를 밝히기 위한 비교문학 연구의 필요성을 지적하였다<sup>2)</sup>. 한국에서 일본의 쓰보우치 쇼요와 같은 역할을 해 낸 현철은, 스스로가 언급한 바와 같이 예술좌(芸術座)에서 연극을 수학, 그 활동과 업적 등에 있어 일본과의 상관관계 내지는 영향관계가 빈번하게 언급되었다. 그러나 중요한 것은 전신자로서의 역할에 주목한 김학동의 연구를 제외하고는 구체적인 연구 성과를 제시하지 못하고 있는 실정이라는 점이다.

비교문학 이론에 있어 발신자란 한 나라의 문학이 언어 및 국가적 경계선을 넘어 외국으로 전파 될 때 그 발상이 되는 것으로, 이것은 하나의 작품이나 작가일 수도 있고 그들의 총체적인 단원일 수도 있다.<sup>3)</sup> 이에 반해

1) 「한국 근대초기 소설론 연구」, 중앙대학교 대학원 박사학위 논문, 2002

2) 연세대학교 박사학위 논문, 1985. p92~100. 김영민은 특히 현철의 소설론이 헨리 제임스의 영향을 받은 라보크와 흡사한 면을 보이고 있는 바, 1910년 대 당시 일본에 유입된 헨리 제임스의 문학이론에 대한 검증이 선행되어야함을 강조했다.

3) 김학동 『비교문학론』, 새문사, 1984, p31. 이하 전신자 및 수신자의 개념 정의 및 그 연구에 관한 것은 본서 p31-38에 의함.

전신자란 한 나라의 문학작품 및 문학 사상을 다른 나라에 전파시키는 사람이나 번역물을 가리키며, 수신자란 발신자로부터 그 영향을 받아들이는 문학작품이나 작가를 가리킨다. 더불어 수신자의 연구는 한 작가의 외국문학으로부터의 표절이나 모방 및 그 밖의 영향요소를 적출해 내는 것으로, 원천 연구라 볼 수 있다. 이상과 같은 발신자, 전신자, 수신자에 대해 윤호병은 『비교문학』(민음사, 1994)<sup>4)</sup>을 통해 이상의 세 가지 시점은 곧 영향 및 수용, 변형에 관계되는 것이라 논하였는데, 선행 연구자들이 현철에 있어서의 비교문학의 필요성을 강조한 것은 그가 펼친 이론이 영향 및 수용, 변형의 관점에서 이해될 수 있기 때문임에 틀림이 없다.

더불어 연극인으로서의 현철 연구는, 근대극의 개척자로 평가되고 있는 만큼, 근대초기 연극 상황의 인식과 연극사의 재정립에 있어 매우 중요한 의미를 지니고 있다. 이에 본고에서는 현철의 연극활동과 연극론이 일본, 그 중에서도 특히 쓰보우치의 그것과 상당한 유사점이 있다는 점에 주목, 쓰보우치 쇼요와 현철을 비교 분석해 보기로 하겠다. 단, 선행 연구와의 차이를 밝혀둔다면, 김학동이 제시한 전신자로서의 역할보다는 발신자와 수신자의 관점에서 양자를 비교 연구하고 있다는 점이라 할 수 있다.

## 2. 쓰보우치 쇼요와 현철의 연극 활동

쓰보우치 쇼요가 연극인으로서의 활동을 보이기 시작한 것은 1886년 스에마쓰 겐초(末松謙澄)를 중심으로 한 연극개량회(演劇改良會)의 연극개량운동에 관한 사건을 발표하면서부터이다. 『요미우리신문(読売新聞)』을 통해 연극개량회의 문제를 지적한 쓰보우치 쇼요는, 그것을 계기로 연극 혁신에 몰두하게 된다. 이러한 쓰보우치의 연극 활동 중, 우선적으로 살펴 볼 수 있는 것은 연극론의 확립과 신가부키 운동을 통한 새로운 작품의 창작이라 하겠다. 쓰보우치가 연극에 관한 자신의 의견을 비교적 이른 시기에 언급한 것은 후에 『소설신수』에 통합돼 들어간 「허구의

4) 뿐만 아니라 이런 관계를 도표화 하여 다음과 같이 정리하였다.(p93)

영향	매체	수용	변형
발신자	전신자	수신자	재창조
원저자	직접사사/간접사사	직접반영/간접반영	모방1/유사성1
원작품	직접활용/간접활용	직접인용/간접인용	모방2/유사성2

변천(假作物語の変遷)」을 통해서라고 한다<sup>5)</sup>. 그는 문단 데뷔 초기, 소설 이론을 정립하며 소설과 연극의 차이를 언급, 연극에 대한 소설 우위론을 전개한 바 있다. 그것에 의하면 연극은 개인의 심리묘사는 물론, 시간적 공간적 제약이 있을 뿐 아니라 배우의 연기만으로는 표현할 수 없는 부분이 상당부분 있는 까닭에 소설에 비해 예술적으로 하위에 머무를 수밖에 없다고 한다. 이와 같은 이론에 대해 이나가키 다쓰로(稲垣達郎)씨는 「여기에서의 연극이란 가부키를 가리키는 것이다」<sup>6)</sup>고 평하였는데, 이상의 이론과는 정 반대로 연극개량회의 설립이 본격화되고, 그것에 관한 사건을 발표하면서부터는 「연극개량회의 창립을 듣고 사건을 말한다」등을 통해 연극과 소설을 동급의 예술로 규정, 연극이란 무엇인가에 대한 근본적인 해답을 제시하게 된다. 그리고 이후에는 자신의 연극론에 대한 실천적 방법으로 『오동잎 한 잎』 등의 작품을 창작하게 되는데, 그의 연극론 수립과 새로운 작품의 창작은, 당시 연극계의 주류를 이루고 있던 가부키의 근대화 및 창작, 발전에 크게 기여하였다. 쓰보우치가 이상과 같은 활동을 보인 메이지기(明治期)는 일본이 근대화를 위해 급격한 변화를 추구하던 시기였다. 그 일례가 연극개량회로, 시급함에 밀려 정치인들이 직접 연극개량을 주도, 연극계의 현실과는 동떨어진 방향에서 개량을 주도하게 된다. 쓰보우치가 연극 활동을 보이기 시작한 것은 이와 같이 일본의 사회 및 문예계가 개량과 변화 속에 있던 시기였는데, 쓰보우치의 연극 활동은 이와 같은 흐름 속에서 이루어 졌다고 할 수 있다.

이에 반해 한국의 현철이 연극인 내지는 문예인으로서의 활동을 보이기 시작한 것은 3.1 운동 직후인 1920년, 문예 전반에 관한 사설을 발표하면서부터다. 일본 식민지 정책의 외형적인 변화를 가져온 3.1운동은 일본뿐 아니라 한국에도 다양한 변화를 가져왔다. 3.1 운동 직후, 특히 한국의 문예계는 기초 이론은 물론 창작 등에 있어 일대 전환기를 맞게 된다. 소설에 있어서는 현대 소설의 효시로 인정받는 『무정』(1917) 이후, 초기의 계몽주의에서 벗어나 『창조』 『폐허』 『백조』 등의 동인지를 중심으로 김동인, 염상섭, 현진건 등이 활발하게 활동해 리얼리즘과 자연주의 이론을 바탕으로 현대소설의 기틀을 마련하였다. 희곡에 있어서는 1917년 최초의 근대희곡이라 할 수 있는 이광수의 「규환」을 시작으로 1920년대에는 김우진의 「난파」 「산돼지」 등의 표현주의 작품 등이 등장하였는데, 현철의

5) 稲垣達郎, 「坪内逍遙集解説」(『日本近代文学大系』3) 角川書店, 1969, p11

6) 稲垣達郎, 상계서, p11

연극 활동은 당시의 이와 같은 문예계의 변혁의 흐름 속에서 이루어지게 된다.

기록상 남아 있는 현철의 글들 중, 빠른 시기에 발표된 것으로는 「연극과 오인의 관계」(『매일신보』, 1920年6月30日), 「현당독폐」(『개벽』, 1920年6月—12月), 「근대문예와 입센」(『개벽』, 1921年1月), 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」(『개벽』, 1921年4月), 「현당극담」(『조선일보』, 1921年2月21日—4月21日), 「독일의 예술운동과 표현주의」(『개벽』, 1921年9月) 등이 있다. 이 중 특히 주목할 만한 것은 「현당극담」으로 현철은 장문의 논설을 통해 쓰보우치와 마찬가지로 연극이란 무엇이며 한국에 있어 연극이란 어떠한가 하는가에 관한 구체적인 해답을 제시하게 된다. 뒤에서 구체적으로 살펴겠지만, 「현당극담」은 크게, ①연극과 교화 ②연극의 필요 ③식후한화(食後閑話)로 구성되어 있다. ①과 ②에서는 교육기관의 의미와 연극의 목적설을 비롯해 연극에 관한 전체적인 이론을 논하고 있으며, ③에서는 자신의 연극론에 대한 연극인 이기세의 비판에 대한 변론을 담고 있다. 뿐만 아니라 이러한 연극론을 바탕으로 현철은 작품 「견(犬)」을 창작하게 되는데, 그는 「劇界에 대한 私步」(『동아일보』, 1922, 1, 8)를 통해 연극에 있어 각본(희곡)의 중요성을 강조, 각본을 준비하는 단계를 첫째 번역 시기, 둘째 모작 시기, 셋째, 창작 시기로 나누어 설명한 바 있다. 그리고 실제로 자신이 창작한 작품의 프롤로그에 「이 脚本은 勿論 翻譯劇도 아니며 또 翻案劇도 아니다. 이것이 나의 創作은 創作이나 그 作法에 이르러서는 特히 안톤 체에홉氏의 作인 『熊』의 作法을 取한 것이다. 이러한 意味下에서 作者는 이 劇을 創作인 同時에 模作이라고 할 수 있다」(『개벽』 1922年1月)고 쓰고 있는데, 「견」은 극작가가 아닌 연극인 현철의 시험작이면서 동시에 그의 연극 이론의 실천이라 할 수 있다. 다시 말해, 쓰보우치가 자신의 연극론에 맞추어 새로운 작품을 창작하듯, 현철 또한 자신의 연극론을 정립하고 그것을 바탕으로 새로운 창작을 선보이고자 했던 것이다.

연극인 쓰보우치 쇼요의 활동 중, 다음으로 살펴볼 수 있는 것이 문예협회 활동이다. 문예협회는 시마무라 호케쓰(島村朧月)와 이하라 세이세이엔(伊原青々園) 등에 의해 1906년 결성되었다. 문예협회의 활동은 부속연극연구소를 기준으로 전기와 후기로 나눌 수 있는데, 1910년 쓰보우치를 중심으로 조직을 재편, 부속연구소의 설립과 동시에 신극단으로서 활약한 후기의 활동이 보다 큰 의미를 갖는다고 하겠다. 문예협회는 출범 당시, 목적

을 극계 전반의 쇄신은 물론 그것을 통한 사회의 질적 향상에 두었으며, 신극단으로서의 재출발을 선언할 때에는 새로운 예술의 부흥과 동시에 연극계의 구습을 타파함으로서 사회 교화를 진작시킬 것을 선언하였다. 더불어 그를 위한 새로운 각본의 장려와 식견 있는 전문인 양성을 제창하였는데, 특히 문예협회가 힘을 기울이고 또 성과를 얻은 것은 연극연구소를 통한 전문 연극인의 양성과 공연을 통한 창작 및 새로운 작품의 소개였다고 하겠다. 이상과 같은 문예협회는 1913년 해산할 때까지 근대 희곡의 소개는 물론, 실력있는 배우의 양성과 근대적인 극장의 운영 등, 일본의 연극계에 괄목한 만한 업적을 남기게 되는데, 이러한 문예협회의 활동에 힘입어 일본의 근대연극은 본격적인 발전을 위한 발판을 구축하게 된다.

이상과 같은 쓰보우치 쇼요의 문예협회 활동과 유사성을 지니고 있는 것이 현철의 동국문화협회 및 조선배우학교이다. 1923년 현철에 의해 발족한 동국문화협회는 일종의 연극 기관으로, 「문화 기관과 연극 사업」<sup>7)</sup>에 의하면 「현재 우리 조선사람의 형편으로서는 문화사업에 제일 급한 것이 의지력을 길르는 것과 인간을 알리게 하는 데는 무엇보담도 필요한 것이 연극사업」으로, 연극을 통해 의지력과 인간 이해를 돕기 위해 설립된 것으로 되어 있다. 그리고 그러한 문화사업의 일환으로 1924년 12월에 설립, 다음 해 1월 개교한 것이 조선배우학교로, 「무대극과 영화극 및 가극에 예술가적 배우될 학문과 기예를 교수 함」<sup>8)</sup>을 목적으로 하였다. 학칙에 의하면 수업 연한은 보통과와 고등과 각1년의 총 2년으로, 남녀 구분 없이 「견고한 의지로 장래에 여하한 곤란이라도 그를 排除하여 충분한 예술가될 결심을 가진 자로」<sup>9)</sup> 소정의 학력을 갖춘 자에게 입학을 허락하였다. 교과목으로는 보통과에 예술개요와 각본낭독, 동양극사, 서양극사 등을 포함한 14개 과목이, 고등과에는 예술개론, 무대극배우술, 영화극배우술 등의 23개 과목이 설치돼 있었다. 그러나 『인형의 집』과 체홉의 『곰』 『개』 등을 시연, 1926년 1기생을 배출한 배우학교는 제1회 공연으로 『격야』를 준비하던 중, 배역 등의 갈등으로 인해 문을 닫게 되었다고 한다<sup>10)</sup>. 이두현

7) 이두현 교수가 소장하고 있는 현철의 미발간 자료로, 제1장 동국문화협회, 제2장 조선배우학교, 제3장 극계현문의 사업, 제4장 위안 기관과 소녀의 가극, 제5장 민중교화와 활동사진으로 구성되어 있다. 이두현, 전게서, p90~103 참조

8) 「무대극과 영화극 등의 배우를 양성하여 조선예술계에 한 광채를 내고자 함」(『동아일보』, 1924, 12,13)

9) 이두현, 상게서, p102

10) 이상의 조선배우학교 및 동국문화 협회에 관한 것은 이두현, 상게서, p90~103에 의함.

교수는 조선배우학교에 관해 「1기생 밖에 내지 못한 짧은 기간이었으나 우리나라 최초의 연극학교요, 신극을 위한 정지(整地)작업의 한모퉁이를 맡았던 것만은 사실이다」<sup>11)</sup>라고 평했는데, 실제로 본 학교는 좁은 범위에서나마 입센 등의 근대극 소개와 예술가 지망생들의 교육적 욕구는 물론 교육기관을 통한 예술로의 활로를 열어 영화 배우 및 감독으로 활약한 이금룡을 비롯해 비록 중도에 토월회로 옮겨갔지만 신극배우 겸 극작가로 활동한 양백명과 복혜숙 등의 인재를 양성, 근대극 발전에 기초를 다졌다고 할 수 있다.

한편 쓰보우치의 연극 활동 중, 가장 오랫동안 일관성 있게 진행된 것이 셰익스피어 연구 및 번역이다. 쓰보우치는 초기, 자신의 연극 활동의 최대의 목적을 일본연극의 개량에 두었다. 그리고 그를 위한 일환으로 셰익스피어 극작법을 수용, 그것을 통해 일본 연극을 근대화 시키려고 했다. 더욱이 쓰보우치 쇼요는 문예협회 해산 후, 셰익스피어 번역에 몰두, 1928년 일본 최초로 셰익스피어 전집을 완역하게 되는데, 그의 셰익스피어 연구 및 번역은 셰익스피어를 바탕으로 한 무대술과 연기·극작술 등, 일본의 근대극 발전에 커다란 밑거름이 되었다.

마찬가지로 쓰보우치의 셰익스피어 연구 및 번역과 필적할 만한 현철의 업적으로 투르게네프 『Nakanune』와 셰익스피어 『햄릿』 등의 번역을 들 수 있다. 현철은 『개벽』의 창간호로부터 9회에 걸쳐 「각본 격야」를 발표하였다. 이 「격야」가 바로 투르게네프의 『Nakanune』를 번역한 것인데, 현철은 그 프롤로그에 투르게네프를 러시아의 3대 작가로 소개, 자신이 작품을 번역 소개하게 된 이유를 「세계의 대표적 작품 중, 우리에게 공명되는 점」이 많고 등장인물의 「모든 성격이 우리로 하여금 十看百誡의 가치」<sup>12)</sup>가 있기 때문이라고 적고 있다. 단지, 문제가 되는 것은 현철 스스로가 밝힌 바와 같이, 그 번역에 있어 원작이 아닌 일본의 구스야마 마사오(楠山正雄, 예술좌 부속 연극학교 교사)각색, 소마 교후(相馬御風)의 번역을 원본으로 하고 있어 본격적인 의미에서의 번역이라기보다는 중역에 가깝다고 하는 것이다. 이 부분에 대해 김학동은 전개서를 통해, 현철의 「격야」는 번역 작품으로서 연구대상이 된다고 하기보다는 다만 투르게네프에 대한 소개정도로 간주할 수밖에 없다고 평하였는데, 그럼에도 불구하고 현철에 의해 최초로 투르게네프가 소개되었음은 묵과 할 수 없는 사실이라 하

11) 이두현, 상계서, p102

12) 『개벽』, 1920, 6

졌다. 「격야」 이후 현철은 1921년 『개벽』(5월-1922년 12월)을 통해 셰익스피어의 『Hamlet』을 『하믈레트』라는 제목으로 번역 연재하였다. 우리나라에서 셰익스피어에 대한 소개가 이루어지기 시작한 것은 1910년대 말로, 구리병 역의 「셱스피어니야기」(『기독교청년』 14-15호, 1919, 11), 에이치 에스 크롤리(H.S. Crolley)의 「셱스피어 극의 교훈」(『조선문단』 4호) 등이 게재된 바 있다.<sup>13)</sup> 그리고 1920년에는 『서울』(12월호)에 오천국 역의 「소설 씬삐린」이 번역 소개되는데, 이것은 차알스 매어리 램의 『셰익스피어 이야기』 중 「Cymbeline」을 번역한 것으로 이후, 셰익스피어가 한국에 본격적으로 소개되기에 이른다.<sup>14)</sup> 이러한 상황 속에서 현철 또한 셰익스피어를 번역했던 것인데, 다시 한 번 주의를 기울여야 하는 것은 현철의 「하믈레트」가 원작의 번역이라기보다는 일본의 쓰보우치 쇼요가 번역한 『하믈레토(ハムレット)』(早稲田大学出版部)를 중역한 것이라는 점이다. 「격야」와 같이 현철 스스로가 직접적으로 언급한 바는 없지만, 이미 김학동이 『한국문학의 비교문학적 연구』를 통해 밝히고 있는 바, 현철은 1909년 쓰보우치에 의해 완역, 소개된 햄릿을 중역<sup>15)</sup>했던 것으로 보인다.

이상의 사실들을 정리해 보면, 쓰보우치 쇼요가 연극론을 수립한 바와 같이 현철 또한 현당극담을 통해 연극론을 수립했고, 쓰보우치가 작품을 창작하고 셰익스피어를 번역한 것과 마찬가지로 현철 또한 「견」을 창작, 셰익스피어를 번역했다. 뿐만 아니라 문예협회와 마찬가지로 동국문화협회를 설립, 연극연구소와 같이 조선배우학교를 통해 연극 전문인을 양성하고자 했다고 할 수 있다. 그렇다면 쓰보우치와 현철의 연극 활동이 이상과 같이 동일한 맥락 속에서 이루어 질 수 있었던 근본적인 이유는 무엇일까? 가장 쉬우면서도 중요하게 생각해 볼 수 있는 것이 현철의 일본유학, 그 중에서도 특히 쓰보우치 쇼요와 밀접한 관계에 있는 예술좌에서의 연극 수학이라 하겠다.

현철은 1911년 일본에 유학 세이소쿠(正則) 영어 학교<sup>16)</sup>에 입학한 후, 다시 메이지(明治) 대학 법학과에 입학, 1913년에는 문예협회의 해산 후 시마

13) 김학동, 『한국문학의 비교문학적 연구』, 일조각, 1972, p268

14) 김학동, 상계서, P268

15) 김학동, 상계서, p268~272 참조

16) 1986年, 斎藤秀三郎에 의해 설립된 사립학교로, 현재의 세이소쿠가쿠엔고등학교(正則学園高等学校). 도쿄 지요다구(東京都千代田区) 소재.

무라 호케쓰가 결성한 예술좌(芸術座)의 문하생으로 들어가게 된다.<sup>17)</sup> 기록에 의하면 현철은 메이지 대학에서 수학하던 중 「민족의 의지력이 강한 나라는 연극이 발달하고 인도, 애급, 중국처럼 그것이 약한 나라는 연극이 발달하지 못한다」고 하는 연극의지설에 감동, 연극으로 방향전환을 했다고 한다.<sup>18)</sup> 그렇다면 그는 왜 당시의 여러 극단 중, 예술좌를 선택하게 되었을까. 그가 일본 유학을 시작한 1911년에서 예술좌가 결성된 1913년까지는 이른바 문예협회의 전성기로, 『인형의 집』과 『고향』 등을 통해 커다란 반향을 불러킨 시기이다. 뿐만 아니라 쓰보우치 쇼요의 고전적 명성과 더불어 신진 문예인으로서의 시마무라 호케쓰의 활약 및 마쓰이 스마코의 연기 등은 연극계를 넘어 사회 전체의 주목을 받고 있었는데, 당시의 문예협회는 타의 추종을 불허하는 탄탄한 입지에 올라 있었다. 따라서 비록 갑작스런 해산을 맞기는 했지만, 당시 문예협회는 연극계의 중심에 존재해 있었다고 할 수 있는데, 연극에 뜻을 세운 현철이 문예협회의 후신격으로, 시마무라에 의해 설립된 예술좌를 선택한 것은 지극히 당연한 일이었다고 생각된다. 더욱이 예술좌에는 현철 외에도 후일 중국에서 상해 신극학교의 교사로 활약한 중국인 학생 주쌍운(朱双雲)이 현철과 함께 재학<sup>19)</sup>, 외국인 연극 지망생에게 개방적인 자세를 취했다고 보여 진다. 문예협회의 후신격으로 탄생한 예술좌는 시마무라 호케쓰의 갑작스런 죽음으로 그리 오래 활동하지는 못했다. 그러나 신극단으로서 독립성을 가지고 『부활』로 대변되는 대중적 작품과 실험적이고 예술성 높은 작품을 동시에 무대화 하는 등, 일본 연극사에서 지울 수 없는 족적을 남겼다. 그리고 시마무라가 「올해의 극단과 예술좌의 사업(今年の劇団と芸術座の事業)」(『演芸画報』1914年2月号)에서 밝힌 바와 같이 극장 부속의 연구소를 세워, 교육은 물론 연극연구를 통해 배우를 양성하고자 했다. 뿐만 아니라 연극 학교를 확장시켜 문학과 음악, 그리고 회화와 조각 등 조형미술에 이르기까지 모든 것을 포괄적으로 다룰 수 있는 종합적인 예술대학으로 성장시키고자 하는 포부를 지니고 있었다. 그러한 포부의 발현으로 1914년 예술구락부(芸術俱樂部)가 착공되었는데, 구락부는 태풍 등의 피해와 건축 부지를

17) 이두현, 『한국신극사연구』 서울대출판부, 1966, 유민영, 『한국근대연극사』 단국대출판부, 1996 참조

18) 정덕준, 「현철연구」 고려대학교 대학원 석사학위논문, 1976, p6. 현철 「현당독폐-회곡의 개요」(『개벽』 7호), 1920년 참조.

19) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』白水社, 1985, p154

오키는 등의 시련 속에 양식의 2층 건물로 완성되게 된다. 건물의 완성과 더불어 예술좌는 서둘러 남녀 학생을 모집, 연극학교를 개교해 수업을 시작한다. 그러나, 경제적으로 매우 어려운 상황에서 구락부의 완성을 본 예술좌는 운영비는 물론 구락부 건설에 따른 경제적 부담을 해소하기 위해 지방 순회공연에 힘을 기울였으며, 개교 후 첫 수업 또한 예술좌가 지방공연 중인 9월, 나카무라 기치조(中村吉藏)의 책임 하에 이루어지게 된다. 뿐만 아니라 꼬리에 꼬리를 무는 지방 공연에 문예협회와 같은 체계적인 수업은 거의 이루어지지 못했으며, 어떤 경우에는 지방 공연 시 학생들을 동행시켜 숙소에서 수업을 진행한 일도 있었다고 한다. 결과, 전문 교육기관으로서의 제도화된 교육시스템의 구축은 물론 당초 목표로 했던 배우 양성 또한 별다른 성과를 보지 못한 채, 예술좌의 해체와 더불어 사라지게 된다.<sup>20)</sup> 이두현 교수의 전계서에 의하면 현철은 예술좌에서 1913년 『살로메』(오스카와일드 작)를 시작으로 1914년의 『부활』(톨스토이 작)과 『조소』(나카무라 기치조 작), 1915년의 『격야』와 『반(飯)』(나카무라 기치조 작) 등의 공연에 참가, 단역을 맡기도 했다고 하는데, 외국인 학생 신분임에도 불구하고 실제 공연에 참여할 수 있는 기회를 여러 차례 얻을 수 있었던 것은 학교의 수업이 위와 같은 불안정한 상황 속에서 비정상적으로 이루어졌기 때문이라 할 수 있다. 따라서 현철은 어수선한 상황 속에서, 체계적이며 이론적이기 보다는 연극 현장을 통한 현실성 높은 수업을 받았다고 할 수 있는데, 그럼에도 불구하고 현철은 본교에서의 수업을 통해 연극에 관한 상당한 지식을 습득하게 된다. 알려진 바와 같이 현철은 귀국 후, 셰익스피어의 번역과 더불어 서구의 새로운 작품과 문예사조, 다시 말해 입센과 독일의 표현주의 운동 등을 소개하게 된다. 1921년 『개벽』(1月)에 현철은 「근대문예와 입센」을 게재, 입센의 생애와 문학적 특색 등을 자세히 다루었으며, 같은 해 9월호에서는 「독일의 예술운동과 표현주의」를 통해 예술 상으로 나타나는 표현주의를 종합적으로 살피고 있다. 입센 이해와 표현주의 소개에 대해 유민영은 자연주의 문예도 형성되지 못했던 1920년대 초에 현철이 이와 같은 논을 전개할 수 있었던 것은 하나의 충격으로 받아들여질 만한 것이었다<sup>21)</sup>고 평하고 있는데, 현철의 이와 같은 논리의 축적은 대부분 연극학교의 수업을 통해 이루어졌다고 할 수 있다. 현철은 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」 등의 글을

20) 이상 예술좌에 관해서는 大笹吉雄 전계서, p135~202에 의함

21) 유민영, 전계서, p661

통해 시마무라를 자신의 은사로 표현, 「玄군 자네는 冷落枯凋한 朝鮮民族의 内部生活에 기쁨을쳐주는 責任이 있는것을 이저서는아니되겟다고 한 말은 故恩師 島村抱月氏가 恒常筆者를 奨勵하여 준 말이다」<sup>22)</sup>와 같은 격려담을 소개하고 있다. 그러나 현철이 속한 연극학교의 실질적인 책임자는 앞에서 언급한 나카무라 기치조로, 당시, 구락부 건설로 인한 재정난의 해소를 위해 연극학교와 기관지는 나카무라 기치조에게 위임, 시마무라는 지방 순업에 전념하고 있었다.<sup>23)</sup> 즉 연극학교의 수업은 대부분 나카무라의 주관아래 진행되었다고 할 수 있는데, 이 나카무라에 의해 현철은 입센을 포함한 서구의 근대 사조를 접할 수 있었다고 보여 진다. 연극연구가 내지는 극작가로 알려져 있는 나카무라는 와세다 대학의 영문학철학과에서 수학하였으며 『오사카마이니치신문(大阪毎日新聞)』에 소설 「무화과(無花果)」가 1등으로 입선되면서 문단계에 등단하게 된다. 나카무라는 이후, 미국과 영국 독일 등에 유학, 서구의 연극, 그 중에서도 특히 입센의 영향을 강하게 받게 된다. 그리고 귀국 후에는 입센풍의 처녀작 『목사의 집(牧師の家)』을 발표, 이후 현철이 출현했다고 하는 『조소』와 『반』 등의 희곡 창작에 전념하며 와세다 강단을 통해 입센과 서구의 근대극 등을 강의하게 된다. 뿐만 아니라 문예협회 시절에는 시마무라와 함께 『인형의 집』을 연출, 브랜더 매슈즈(Brander Matthews)의 『유럽 연극사(欧州演劇史)』를 대일본문명협회에서 간행하게 된다. 따라서 일부 비정상적인 상황을 통한 현장 수업이 이루어졌다고는 하나, 서구 연극에 관한 풍부한 지식과 전문성을 갖춘 책임자를 통해 현철이 당시로서는 최첨단에 가까운 연극 지식을 습득할 수 있었음은 쉽게 유추할 수 있는데, 그와 더불어 연극학교를 통한 쓰보우치 쇼요의 간접학습 또한 유추해 볼 수 있다. 나카무라가 와세다 출신이라는 사실을 통해서도 알 수 있는 바와 같이, 나카무라는 오늘날 쓰보우치 계열 문학인의 첫머리에 등장할 만큼, 와세다 문학인의 중심적인 역할을 한 인물이다. 더욱이 쓰보우치와는 그 활동에 있어서는 시마무라 보다 더 밀접한 관계에 놓여 있어, 소설 「무화가」가 1등에 입선했을 당시 심사위원이 곧 쓰보우치 쇼요였으며, 『서양 연극사』를 대일본문명협회에서 발간할 수 있었던 것 또한 쇼요의 추천이 있었기 때문이었

22) 현철, 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」(『개벽』), 1921年 4月, 참조

23) 大笹吉雄, 전게서, p153~154 스승이라고 밝힌 시마무라 호케쓰와 현철과의 이론적 접점 등에 관해서는 아직 밝히지 못한 상태로, 두 사람에 관해서는 금후의 과제로 다음 논문을 통해 고찰하기로 한다.

다. 게다가 개인적인 관계를 넘어 나카무라는 쓰보우치를 연극인으로서 연구, 「극작가 및 극론자로서의 쓰보우치 박사(劇作家及び劇論者としての坪内博士)」(『早稲田文学』1926, 5월)를 발표하였는데, 이러한 사실을 통해 볼 때 나카무라를 통한 쓰보우치의 간접학습은 충분히 가능했다고 볼 수 있다. 더불어 현철은 직접적인 언급을 통해 쓰보우치에 관한 인식 내지는 관심도 등을 분명히 나타내 주고 있다. 그는 연극 활동에 있어 예술좌에서의 수학을 피력하였는데, 「早稲田系列로 坪内博士의 文芸協會의 뒤를 받들어 島村先生이 經營하는 芸術座 附属演劇学校를 다녔고」<sup>24)</sup>라고 적어 예술좌가 쓰보우치 쇼요와 밀접한 관계에 있음을 강조하였다. 뿐만 아니라, 귀국 후에도 거의 실시간으로 쓰보우치의 활동을 파악하고 있었다고 보여 지는데, 가장 대표적인 예가 쓰보우치의 아타미(熱海)에서의 퍼젠트(pageant)극을 언급한 것이라 하겠다. 다음 장에서 구체적으로 살필 예정이나 쓰보우치는 연극과 민중교화라는 측면에서 민중극론을 전개, 하나의 방법으로 퍼젠트극을 제안한다. 그리고 그 실천으로 1921년 10월 도야마학교(戸山学校) 정원에서 「아타미 퍼젠트(熱海ページェント)」를 공연한다<sup>25)</sup>. 현철은 「演劇에 대한 私歩」를 통해 공연장으로서의 극장에 관해 논하며 쓰보우치 쇼요의 퍼젠트 공연을 하나의 예로 들고 있는데, 놀라운 것은 현철이 약 3개월 전에 일본에서, 그것도 연극 중심지가 아닌 지방에서 있었던 공연을 정확하게 파악하고 있었다는 점이다. <sup>26)</sup> 주지하는 바와 같이 당시는 외국과의 정보교류가 원활하지 못했던 시기로, 더구나 문예 등에 관한 사정을 실시간으로 파악하기란 매우 힘든 상황이었다. 그럼에도 불구하고 일본의 연극 상황을 비교적 정확하게 확보하고 있었다는 것인데, 이것은 현철이 일본의 연극 동향은 물론 쓰보우치 개인의 연극활동을 구체적으로 파악하고 있었음을 반증하는 것이라 할 수 있다. 다시 말해 현철은 연극학교를 포함한 일련의 일본 유학을 통해 최소한 쓰보우치를 간접적으로 학습, 그의 연극활동에 일정부분 반응을 보이고 있었음에 틀림이 없다는 것인데, 쓰보우치와 현철의 연극 활동이 동일한 맥락 속에서 이루어질 수 있었던 것은 현철의 이상과 같은 일본유학 내지는 예술좌에서의 나카무라를 중심으로 한 연극수학에 따른 것으로 생각해 볼 수 있다.

24) 현철 「古友 尹白南에 얽힌 回想」(『현대문학』, 1963년1월), 현철 「劇界에 대한 私歩」(『동아일보』1922년1월8日) 참조

25) 逍遙協會編, 『坪内逍遙辞典』, p454, 참조

26) 현철 「연극에 대한 사보」(『東亞日報』1922년1월8日), 참조

그런데 이렇듯 동일한 맥락 속에서 연극 활동을 펼친 양국의 선구자는 그 연극 이론에 있어서도 동일한 의견을 피력하고 있다.

### 3. 쓰보우치 쇼요와 현철의 연극론

쓰보우치 쇼요는 기본적으로 연극의 본분을 「진리 묘사」라 정의하고 있다.

本来演劇は小説と同じく、「真理」(人情の真理、世帯の真理)を描写するが本分なるゆえ、あんまり外形に泥み過ぎて真理を殺されては迷惑な次第、美術と道学とを混同し、単に見掛けばかり麗しうして全然甘味のなき者にされては我々美術狂は哭きたくなるなり。27)

본래 소설은 연극과 마찬가지로, 「진리」(인정의 진리, 세상의 진리)를 묘사하는 것이 본분인 까닭에, 지나치게 외형에 치우쳐 진리를 가려서는 안 되며, 미술(예술)과 도학(道学)을 혼동, 단순히 겉치장만으로 그 참맛을 내지 못한다면 우리 예술 애호가들은 유감스럽지 않을 수 없다.

다시 말해, 연극이란 소설과 마찬가지로 인정과 세태를 있는 그대로 묘사, 겉치장만으로 관객의 시야를 가리지 말아야 한다는 것인데, 『소설신수』의 표현을 빌려 좀 더 구체적으로 언급하자면, 연극의 주된 목적은 「인정 세태풍속」이라 할 수 있다. 인정이란, 인간의 정욕, 즉 백팔번뇌로 정도의 차이는 있지만 인간은 정욕의 동물이다. 연극이란 바로 이러한 인간의 정욕, 즉 인간의 심리적 현상과 내부를 세세히 관찰, 인간의 다양한 관계로부터 세태풍속을 파악하고 인간의 삶을 매개로 인과의 비밀과 현실 세계의 메카니즘 등을 묘사해 객관적으로 그려내는 것이라 할 수 있는데, 보이지 않는 것을 보이게 하고 애매한 것을 명료하게 만드는 철저한 묘사는 곧 세태에 있어서의 인과의 비밀을 깨닫게 하고 그것을 통해 인생을 비판케 할 수 있다. 따라서 권선징악 등의 특별한 목적의식을 지니지 않더라도 철저한 묘사를 통해 세태를 총체적으로 직시할 수 있는 능력을 전달할 수 있다.

쓰보우치와 마찬가지로 현철 또한 한국에서 연극론을 전개, 불모지와도

27) 坪内逍遙 「演劇改良会の創立をきいて卑見を述ぶ」(『劇場改良法』, 1886年10月), 稲垣達郎, 상계서, p14, 재인용

같았던 한국 연극계에 이론적 토대를 쌓았다. 조선일보를 통해 1921년 1월 24일부터 4월 21일까지 77회 걸쳐 발표된 「현당극담」은 크게 세 부분으로 나뉘어져 있다. 그 중, ①과 ②에서 玄哲이 일관되게 역설하고 있는 것은 연극의 기능, 다시 말해 사회 교화기관으로서의 연극의 역할이다. 교화 기관이라고 하는 것은 넓은 의미에서의 사회 교육, 혹은 통속 교육(通俗教育)을 의미한다. 인간 사회에는 지식만으로는 이해할 수 없는 부분이 많이 있는데, 인간에게는 감정이라고 하는 것이 있어 감정을 바탕으로 사회나 인생의 진리를 깨달을 수 있다. 사람의 감정에 긍정적으로 작용, 지식만으로는 이해할 수 없는 사회와 인생의 진리를 깨닫게 하는 것이 바로 연극인데, 연극에는 강제성이 없는 관계로 사람에 따라 느끼는 것에는 차이가 있을 수 있지만, 연극은 인식하지 못하는 사이에 인정의 묘미를 알게 하는 힘이 있다. 다시 말해, 연극에는 인생의 참 모습을 사실적으로 묘사, 인생을 알게 하는 힘이 있다고 하는 것이다. 연극은 현대 사회의 사건이나 현상을 있는 그대로 보여주는 예술로 관객으로 하여금 고상하고 이상을 높이가질 수 있게 한다. 연극의 교화 기관으로서의 역할에는 단계가 있는데, 그 첫째는 오락적 기능으로, 즐거움과 위안을 전해주며, 다음으로는 교훈과 지식을, 마지막으로 인생의 묘미를 전달해 주는데, 인생의 영역을 넓히고 새롭게 하는 것이 곧 예술의 본분이라 하겠다. 단지, 주의해야 할 것은 연극의 본령은 암시에 있어, 의도하지 않더라도 내용에 따라 다양한 교화력을 발휘할 수 있는 까닭에, 표면적으로 교화기관으로서의 역할을 강조할 필요는 없다는 것이다. 더불어 그 감상에 있어서는 자기를 망각하고 평정심을 유지할 필요가 있는데, 감상에 있어서의 순수한 태도는 극의 진의를 파악하는데 있어 가장 중요한 요건이며, 비평에 있어서도 필요한 태도이다. 다음으로 현철의 연극론을 엿볼 수 있는 것은 「연극과 오인의 관계」이다. 『매일신보』를 통해 4회에 걸쳐 게재, 사실상 「현당극담」의 원론적인 연극론을 짧게 정리한 본 논설에 의하면, 조선, 다시 말해 당시의 한국에는 예술을 낮게 보는 유교적인 사고나 국민의 지식 수준이 낮은 관계로 연극이 발달하지 못했다. 그러나, 연극은 현실을 폭로하고, 문제를 제시하며 신사조를 소개, 전통을 전달하는 기능을 지니고 있는 바, 현철 스스로는 가능한 가치 있는 연극을 일으키려고 한다는 것이다. 이상과 같은 양자의 연극론을 비교해 보면 공통적으로 인생의 사실적 묘사를 중시, 그것을 통해 인생의 참맛을 알게 하는 것이 곧 연극이라 정의하고 있음을 알 수 있다.

또 한 가지 양자의 연극적 견해를 포함, 상당한 유사성을 보이고 있는

것이 민중극론이라 하겠다. 「민중」 「오락」 「연극」 「교육」은 다이쇼(大正)기의 유행적 표어로<sup>28)</sup>, 연극인이면서 동시에 교육자이기도 했던 쇼요는 민중교화 기관으로서의 연극 내지는 연예를 새로운 시각에서 직시, 실천적 방법을 모색하게 된다. 「민중」과 「연극」을 테마로 한 쓰보우치의 발표문에는 「민중교화와 연극(民衆教化と演劇)」(『新時代』1919, 7), 「민중본위와 우리극의 전도(民衆本位と我が劇の前途)」(『日本及日本人』, 1919,3), 그리고 민중오락 문제를 테마로 한 「오락 보다는 문화(娛樂よりも文化)」, 「민중오락문제의 여러 견해(民衆娛樂問題の様々の見方)」, 「민중의 오락보다도 민중의 놀이(民衆の娛樂よりも民衆の遊び)」(1921,3-1922, 3)<sup>29)</sup> 등이 있다. 이중 빠른 시기에 발표된 「민중교화와 연극」에 의하면, 공자의 예악 사상 등, 오래 전부터 연극이나 음악은 교화기관으로 유력시 되어 왔으며, 음악보다는 그 시대와 국가의 모든 예술을 종합한 연극이 훨씬 더 통속적 효과가 복잡하고 미묘하다고 한다. 따라서 교화기관으로 우수한 연극을 사용하려는 것은 지극히 효과적이며 당연한 일이라 할 수 있는데, 단지 주의해야 할 것은 연극은 권선징악을 논하는 천박한 교훈의 도구가 아니라는 것이다. 연극을 교화기관으로 사용하기 위해서는 우선 그 재제를 새롭게 하고 그 해석과 비판도 새롭게 해야만 한다.

다음으로 「민중본위와 우리극의 전도」에서는 민중본위가 세계적 시대정신의 흐름으로 일본연극도 장래 민중이 중심이 될 것으로 예측된다. 그러나, 일본에 있어 지금까지 민중예술이 구체적으로 언급된 적이 없는데, 각국에 있어 민중, 혹은 민중극, 민중본위에 관한 견해 또한 다양하다. 러시아에서는 민중극을 현 제도에 대한 적의를 나타내는 혁명적 흥분과 실행을 고취시키는 것으로 정의, 프랑스에서는 학자에 따라 차이는 있지만 비교적 많은 서민에게 오락과 위안을 전달, 사상을 계몽시킴으로 미래의 민중을 성장시키는 것으로 정의하고 있다. 더욱이 미국에서는 교육가 등에 의해 연극은 교화기관으로 인식되었는데, 민중극이란 민중정신을 함양하기 위해 민중 스스로가 함께 만들어가는 것으로 되어 있다. 그렇다면 일본은 어떠한가. 일본의 경우는 아직, 그와 같은 단계까지는 발전하지 못했다. 따라서 앞으로의 연극 상황을 예측, 이상을 모색하고 실제적인 문제를 해결하는 것이 중요한데, 그러기 위해서는 우선 민중극의 내용을 개선할 필요가 있다.

28) 逍遙會編, 『坪内逍遙辞典』平凡社, 1986, p359

29) 坪内逍遙 『逍遙選集』9, 第一書房, 1978

민중오락문제를 테마로 한 세 개의 논설에서는 정부 당국은 물론 민중 스스로도 단순한 오락이 아닌 문화로서, 신시대의 수요에 적용 할 수 있는 일종의 문화적 역량으로서 연극을 대해야함을 강조하고 있다. 문화주의는 개개인의 인격향상은 물론 사회 개선에 도움을 줄 수 있다. 다른 말로 표현하면 문화주의는 곧 고도의 교화주의로 오락, 유희 문예를 선용해 민중에게 위안과 실익을 제공하고 있는데, 주의해야 할 것은 강제적이며 인위적인 교화주의와는 근본적으로 다르다는 점이다. 교화주의가 아닌 문화주의적 입장에서 능동적인 민중의 놀이를 유도해 내야 하는데, 민중의 놀이 이면서 동시에 고도의 교화 기관으로서의 역할을 담당하기 위해서는 가정 내에서의 퍼젠트극 등이 하나의 실천적 방법이 될 수 있다.

쓰보우치와 마찬가지로 현철 또한 실천적 입장에서 이른바 민중극론을 주장한다. 현철의 민중극론이 간결하면서도 집약적으로 나타나 있는 것은 1921년 『개벽』 (1921년4월) 을 통해 발표한 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」 인데 그는 여기서 20세기를 민중의 시대로 규정, 민중 교화를 위해 민중 문화를 중시해야 함을 역설한다. 문화란 개인과 사회를 발전시키는 것으로 문화는 사상적인 부분과 물질적인 부분을 함께 포함하고 있다. 20세기는 민중의 시대로, 민중을 교화하기 위해서는 민중 문화를 존중해야만 하는데, 다른 선진국과 비교해 조선은 문화라고 하는 것이 매우 빈약하기 때문에 문화사업의 급선무로 민중극을 제창한다고 한다. 그렇다면, 민중이라 무엇인가. 민중이란, 계급의 상하와 관계없이 모든 국민을 포함하는 의미로, 민중극이란, 민중과 밀접한 관계를 지니고 있는 연극이다. 보다 구체적으로 말하면, 첫째, 민중을 소재로 한, 둘째, 민중의 공유물로, 셋째, 민중을 교화하는 극을 말하는데, 하우트만이나 고리키의 작품과 같이 민중적인 요소를 지니고 있는 극이나, 민중이 제작, 혹은 민중이 공유하는 극, 그리고 민중을 위한, 민중을 목적으로 하는 극이라 할 수 있다. 민중을 중요시하는 사회에서는 민중을 통해 각자의 식견을 피력하고 있는데, 우리의 이상적인 요구를 실현시킬 수 있는 가장 적절한 예술은 극장인 까닭에 문화 사업의 급선무로 민중극을 제창한다는 것이다. 즉 다시 말해, 모든 사회적 여건이 부족한 당시 조선에 있어 민중 문화란 곧 민중극으로, 민중극과 극장을 통해 「허위, 계급, 빈부, 혼돈, 시기를 벗어나 진실, 평등, 교화, 쾌락, 자극」<sup>30)</sup>등을 구해야 한다는 것이다.

참고로 현철의 이와 같은 민중극론에 대해 유민영은 민족운동의 차원에

30) 현철, 「文化事業의 急先務로 民衆劇을 提唱하노라」(『개벽』 1921년4월) 참조

서 연극을 고찰, 연극을 민족운동으로까지 확장시켜, 대중 및 식자층의 연극에 대한 인식에 변화를 가져왔다고 평한 바 있다.<sup>31)</sup> 그리고 실제, 당시의 사회상을 철저하게 반영한 현철의 민중론은 연극에 대한 사회적 인식과 여론의 형성에 커다란 영향을 미치게 되는데, 결과 신극단에 대한 다음과 같은 언론의 절규를 유도하기에 이른다.

(전략)오인은 연극이 신성한 교육의 일종이며 사회적 노력의 일종이며 생활 내면의 중요한 일부면을 점유하는 생장그것이라 단언코저 하노니 연극이 無한 곳에 생활이 적막건조함은 문명인이 공인하는 바 사실 아닌가. 그러면 목하 조선 형편에 처하여 민족연극에 오인이 희망할 것은 무엇인가.(중략)민족극단은 우리에게 울음을 주고 우리에게 소리를 발케할 책임이 있지 아니한가. 이것이 그 사명이 아닌가. 아, 오인은 진실로 울고저하며 또 호소하고저 한다. 단테와 셰익스피어는 각각 민족을 위하여 혹 울고 혹 노래하였으며 톨스토이와 고리키는 인생의 근본정신으로부터의 고뇌 사회의 근본 계층으로부터의 신금을 호소하고 발표한 자이니 조선민족의 고뇌 조선민족의 향상을 위하여 요구 此요구를 기본하여야의 분투 노력 이 모든 것을 오인을 위하여 호소하고 발언한자 誰인고 예술이 생활이오 생활의 발달이오 強烈한 생활의 표현-縮寫란 의미에 在하여 오인은 이것을 민중극단에 희망하노라 同단원의 소감이 과연 여하하며 그 사명수행에 대한 준비가 어떠한고.<sup>32)</sup>

현철이 본격적인 활동을 보인 1920년 대 초반은 신파극이 전성기를 지나 쇠퇴기에 접어든 시기였다. 신파의 쇠퇴 원인에 대해서는 이미 연구자들에 의해 공통적으로 3.1 운동 이후의 사회적 변화와 그에 대처하지 못한 신파극계의 구태의연함 등이 지적된 바 있는데, 1910년 대 연극계의 주류를 이루던 신파극은 쇠퇴기에 직면해 발전적 모습보다는 오히려 그 원형조차도 지키지 못하는 변형적 모습을 보이기 시작한다. 그 대표적인 것이 연쇄극으로 영화와 연극을 하나로 묶은 기형적 형식에 내용 또한 기존의 틀을 벗어나지 못하는 것들이었다. 연극계의 이러한 발전성 없는 기이현상에 대해 위의 논설은 비판과 더불어 연극의 역할을 강조하고 있는데, 이러한 사회적 여론이 형성될 수 있었던 것은 3.1운동 직후의 사회적 변혁과 더불어 현철과 같은 지식인의 이론을 바탕으로 한 혁신적인 활동이 있었기 때문이다. 어쨌든, 민중이 중심이 되는 현대, 민중문화란 곧 연극으로, 현철은 교

31) 유민영, 전계서, p648

32) 『동아일보』 1922, 6, 10. 유민영, 전계서, p316 재인용

화기관으로서의 연극의 역할을 통해 새로운 이상을 펼쳐야함을 역설했는데, 이와 같은 그의 주장은 쓰보우치의 그것과 거의 맥을 같이하고 있다고 하겠다.

이미 언급한 바와 같이 문예협회가 최고의 성과를 올리고 있을 때, 현철은 일본에 재주, 쓰보우치의 연극 활동과 멀지 않은 곳에 있었다. 뿐만 아니라 문예협회의 해산 후에는 예술좌에 입단, 쓰보우치와 밀접한 관계에 있던 나카무라 기치조의 책임 하에서 일본 연극을 수학하게 되는데, 그와 같은 연극적 배경을 고려해 볼 때, 현철에 있어서의 쓰보우치 쇼요의 직, 간접 학습은 지극히 당연한 것일 수 있다. 더욱이 현철은 귀국 후에도 일본의 연극계와 쓰보우치의 연극 활동에 민감하게 반응, 최신의 정보를 얻고 있었다. 더 이상 언급할 필요도 없이 쓰보우치의 연극론과 현철의 연극론은 거의 그 맥을 같이하고 있다. 양자 모두 연극을, 인생을 있는 그대로 묘사, 그것을 통해 인생의 참모습을 알게 하는 것으로 규정, 연극이 하나의 문화로서 민중 개인의 인격은 물론 민중 전체 혹은 사회 전체를 향상, 발전시키는데 크게 기여한다고 하였다. 또한 민중극론에 있어서는 연극의 교화 기능을 강조, 공통적으로 사회와 민중을 위한 연극을 제창하고 있는데, 쓰보우치가 이론과 더불어 실천적 방법을 중시, 퍼젠트극 등을 제시한 것과는 달리, 현철은 구체적인 방안을 제시하고 있지 않다 것 외에는 민중극에 대한 의견의 일치를 보이고 있다.

서론에서 밝힌 바와 같이 발신자란 영향관계에 있어 그 발상이 되는 것이며, 수신자란 발신자로부터 그 영향을 받아들이는 문학작품이나 작가를 가리킨다. 따라서 수신자의 연구는 표절이나 모방 및 그 밖의 영향요소를 적출해 내는 원천 연구라 볼 수 있다. 김학동(1972)은 외국문학 사조와 입센으로 대표되는 외국작가 및 작품, 그리고 번역 등을 들어 현철을 전신자로서 논하였지만 연극 활동과 연극이론을 대상으로 살펴볼 경우, 이상에서 논한 바와 같이 현철의 그것은 곧 수신자로서 쓰보우치 쇼요의 그것과 동일한 맥락을 형성하고 있다. 이러한 양자의 연극 활동과 연극론을 도표를 사용해 정리해 보면 다음과 같은데, 이하의 공통점들은 전신자를 넘어 수신자로서의 현철의 쓰보우치 수용을 단적으로 보여주고 있다고 하겠다.

	쓰보우치 쇼요	현 철	비 고
연극 활동	1886년 이후	1920년 이후	· 문예협회 활동기, 현철이 일본 유학

시기			
주요 활동	· 일본의 연극이론 정립 · 문예협회 활동(배우 양성 포함) · 셰익스피어 연구 및 번역, 창작	· 한국의 연극이론 정립 · 동국문화협회와 조선 배우 학교 설립 · 셰익스피어 『Hamlet』 등의 번역과 창작	· 문예협회 해산 후, 예술좌에 입단 · 예술좌의 연극학교를 통해 쓰보우치 쇼요와 밀접한 관계에 있는 나카무라 기치조의 책임 하에 연극 수학.(쓰보우치 쇼요를 직 간접으로 경험)
연극 이론	· 연극의 정의: 인정과 세태를 그대로 묘사, 연극의 주된 목적은 인정, 세태 풍속에 있다고 함. · 민중교화를 위한 민중극론 전개	· 연극의 정의: 인생의 참모습을 사실적으로 묘사, 인생을 알게 하는 것. 교화 기관으로서의 연극 강조 · 민중 교화를 위한 민중극론 전개	· 귀국 후, 한국에서 연극 활동을 펼치며, 일본의 쓰보우치의 연극활동을 구체적으로 파악, 자신의 논설에 인용.

다시 말해, 쓰보우치라고 하는 발신자를 통해 현철은 수신자로서 모방과 유사성을 포함한 재창조를 이루어 냈음에 틀림없다는 것인데, 좀 더 명확히 언급하자면 발신자인 쓰보우치 쇼요의 연극 활동과 연극론을 수용, 수신자인 현철이 한국에서의 연극 활동과 연극론으로 재창조하였다고 할 수 있다.

#### 4. 나오며.

실질적으로 근대극 형성기, 문학을 포함한 여러 분야의 개척자들은 일본으로부터 영향을 직, 간접적으로 받았을 뿐 아니라 그것을 토대로 한국 문예의 기초를 쌓은 경우가 적지 않다<sup>33)</sup>. 물론 그와 같은 현상의 이면에는 시대적 상황이라고 하는 커다란 요인이 작용했음은 주지의 사실이다. 그러나, 근대 초기, 문예 전반 및 연극적 상황의 재인식과 연극사의 재정립에 있어 이상의 내용을 포함한 한일의 연극관계는 한번쯤 재구해 볼 필요가 있다고 생각된다. 특히 현철의 경우는 한국 근대연극의 선구자로 평가되고 있는바, 그의 활동 및 이론에 대한 보다 면밀한 고찰이 이루어져야 할 것으로 보인다. 지금까지 여러 차례 필요성이 언급된 비교문학적 관점에서

33) 일레가 이인직으로 이인직과 일본과의 관계에 관해서는, 拙稿 「이인직의 연극개량 의지와 『은세계』에 미친 일본연극의 영향에 관한 연구」(『일본학보』, 한국일본학회, 2001, 6) 참조

그의 연극 활동과 이론을 검토한 결과 현철은 수신자로서 발신자인 쓰보우치의 활동과 이론을 수용했다고 보여 진다. 물론, 현철은 자신이 쓰보우치와 밀접한 관계에 있는 예술좌에서 연극을 수학했음을 강조한 반면, 쓰보우치와의 영향관계에 관해서는 언급한 바가 없다. 그러나, 보다 중요한 것은 수신자와 발신자로서 상정할 수밖에 없는 객관성의 문제일 것이다. 쓰보우치와 현철은 일본과 한국이라고 하는 각기 다른 연극 현장에서 동일한 맥락의 활동과 이론을 선보였으며, 그들의 관계는 일본의 예술좌를 중심으로 한 현철의 유학 환경을 통해 쓰보우치 쇼요(문예협회)-나카무라 기치조(예술좌/연극학교)-현철로 정리해 볼 수 있다. 그리고 이와 같은 유학 환경은 현철이 쓰보우치를 수용할 수 있는 결정적인 계기를 제공, 현철로 하여금 연극 활동과 이론에 있어 수신자로서의 위치에 서게 했다고 할 수 있다.

### 【参考文献】

강진구, 「한국 근대초기 소설론 연구」, 중앙대학교 대학원 박사학위 논문, 2002, p88~99

김영민, 「1920년대 한국 문학 비평연구」, 연세대학교 대학원 박사학위 논문, 1985, p92~100

김학동, 『한국문학의 비교문학적 연구』, 일조각, 1972, p262~296  
 『비교문학론』, 새문사, 1984, p26~59

南水月, 「劇團人物論」 (『新世紀』 9月号), 新世紀社, 1939, p58~64  
 『배우학교 출현』 (『東亞日報』), 1924년12월13일

이광수, 「문학이란 무엇이오」 (『매일신보』), 1916년11월17일

이두현, 『한국신극사연구』, 서울대학출판부, 1966, p90~103

유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학출판부, 1996, p497~663

윤호병, 『비교문학』, 민음사, 1994, p91~119

정덕준, 「현철연구」, 고려대학교 석사학위 논문, 1976, p6~10

현철, 「演劇과 吾人の 關係」 (『매일신보』), 1920년6월30일  
 「玄堂独吠一小説概要」 (『개벽』), 1920년6월-7월  
 「隔夜」 (『개벽』), 1920년 6월-1921년 2월  
 「玄堂独吠一小説研究法/戯曲概要」 (『개벽』), 1920년8월-12월  
 「近代文芸와 입센」 (『개벽』), 1921년1월, p129~1381  
 「文化事業의 急先務로 民衆劇을 提唱하노라」 (『개벽』), 1921년 4월, p107~114  
 「玄堂劇談」 (『조선일보』), 1921년2월21日-4월21日  
 「독일의 芸術運動과 表現主義」 (『개벽』), 1921년 9월, p112~121  
 「劇界에 대한 私歩」 (『동아일보』), 1922년1월8日  
 「犬」 (『개벽』), 19221월-2월  
 「하믈렛도」 (『개벽』), 1921년 5월-1922년12월  
 「故友 尹白南에 관한 回想」 (『현대문학』 97号), 현대문학사, 1963, p250~253

稲垣達郎, 「坪内逍遙集解説」 (『日本近代文学大系』 3), 角川書店, 1969, p8~36

大笹吉雄, 『日本現代演劇史』, 白水社, 1885, p93~202

河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 岩波書店, 1959, p1027~1050

逍遙協會編, 『坪内逍遙辞典』, 平凡社, 1985

坪内逍遙, 「小説神髓」 (『日本近代文学大系』 3,) 角川書店, 1969, p40~165  
 「民衆教化と演劇」 (『逍遙選集』 9), 第一書房, 1978 p47~92  
 「民衆本位と我が劇の前途」 (『逍遙選集』 9), 第一書房, 1978, p93~112  
 「娯樂よも文化」 (『逍遙選集』 9), 第一書房, 1978, p113~120  
 「民衆娯樂問題の種々の見方」 (『逍遙選集』 9), 第一書房, 1978, 121~128

「民衆の娯楽よりは民衆の遊び」(『逍遙選集』9), 第一書房, 1978, p128~135  
「熱海町のページェント」(『早稲田文学』1-4月), 早稲田大学, 1921  
早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編, 『日本演劇史年表』, 八木書房, 1998, p233~245

## 要 旨

坪内逍遙と玄哲は日本と韓国の近代演劇を開拓した先駆者である。両者は演劇とは何かという問いに対しての根本的な解答を提示するなど、多様な活動を通し両国の近代演劇の発展に大きく貢献した。そして何よりも注目すべきことは両者の演劇論と演劇活動に様々な類似点が見られるということである。坪内逍遙が日本で演劇論を樹立し新しい作品を創作したように、玄哲もまた韓国で演劇論を樹立し「犬」などの新作を創作した。また坪内は演劇の主な目的を人情と世相の描写をすることと規定し、民衆教化のための民衆劇論を展開した。そして玄哲もまた演劇において人生の写実的な描写を強調し、教化機関としての演劇を主張した。以上のような類似性より坪内逍遙を比較文学研究における発信者そして玄哲を受信者として規定することが出来るだろう。そしてそのような関係は玄哲の日本留学、そのなかでも特に芸術座での中村吉蔵を通じた演劇の修学が決定的なきっかけになったと判断される。

キーワード：坪内逍遙、玄哲、演劇論、近代演劇史、比較文学、比較演劇論

투 고 : 2006. 11. 30

1차 심사 : 2006. 12. 9

2차 심사 : 2006. 12. 30

住 所 : (140-900) 서울시 용산구 후암동 423-1 미주아파트 4-209호

電 話 : 02-753-7890, 019-9722-2860

e-mail : [taequ@yahoo.co.kr](mailto:taequ@yahoo.co.kr)