

# 멜로드라마의 근대적 상상력

-1910년대 신파극을 중심으로-

이승희\*

〈차례〉

1. 문제의 제기
2. ‘멜로드라마’ 용어 사용에 대하여
3. 식민지적 근대에 대한 불안과 향수의 세계
4. 일본의 식민화 전략과의 공모
5. 맺음말

## 1. 문제의 제기

임성구의 혁신단에 의해 최초의 공연이 이루어진 후, 신파극은 적어도 1910년대 초중반을 풍미한 대표적인 공연예술이었다. 그것이 가능했던 것은 일차적으로 신파극의 ‘새로움’ 때문이었다. 물론 1900년대에 이미 시작된 근대적 체험 공간으로서의 극장 문화에 대한 호기심이 작용하였지만, 신파극이 전통연희나 창극과는 달리 관객들이 호흡하고 있는 동시대를 다루면서도 일상으로부터 일정한 강조와 비약이 존재하는 시공간의 새로움을 가지고 있었다는 점 역시 관객들을 극장으로 이끄는 흥미인자였다. 즉 새로움에 대한 매혹은 극장이라는 공간에서 조성된 경험과 신

---

\* 성균관대학교 강사

파극의 표층으로부터 촉발된 것이었다.<sup>1)</sup> 그러나 신파극은 이후 이러한 초기적 요인을 넘어서 서서히 공연 내용의 호소력을 확보하는 동시에 상업적 유용성에 의해 탄력적으로 자기 변용을 거치면서, 도덕적 비난에도 결코 흔들림 없는 20세기 주요 양식으로 성장한다

이 글은 이처럼 1910년대에 등장하여 한국연극사에 새롭게 자신의 이름을 새겨 넣은 특정한 극 양식에 대한 것이다. 일반적으로 그 양식은 지극히 상업적이고 통속적인 동시에 매우 진부한 도덕적 교훈을 함축하고 있으며, 부자연스럽고 과장되어 있는 무언가의 총체로서 여겨져 왔다. 외연과 내포가 각기 조금씩은 다르지만 대체로 그것을, 당대에는 ‘신파극’ ‘홍행극’ ‘상업극’ 등으로, 후대에 와서는 ‘대중극’ ‘멜로드라마’라고도 불러왔다. 이러한 지칭에서도 짐작할 수 있듯이, 본고가 관심을 두고 있는 대상은 기본적으로는 공연을 통한 이윤획득에 대한 기대치가 매우 높은 가운데 창작되었으며, 태생적으로 1910년대 신파극에 뿌리를 두고 있으면서도 이후 타장르에도 폭넓게 확산되었고 대중문화의 하위 범주로 독해될 수 있는 그 어떤 것이다.

지금까지 이 분야에 대한 연구는 그다지 활발하게 이루어지지 않은 편이었다. 그 첫 번째 이유는 현전하는 텍스트의 절대적인 부족이다. 가령 1910년대를 풍미했던 신파극 대본은 단 한 편도 전하지 않으며 1920년대에 활발한 공연활동을 전개한 박승희의 희곡도 단 5편만이 전할 뿐이다. 1930년대 상황은 조금 나은 편이지만 남아 있는 것 역시 극히 일부에 지나지 않는다. 이는 사실주의극과는 달리 지면발표에 별로 큰 비중을 두지 않고 공연대본으로서의 가치를 우선시 하였던 이 양식의 존재방식 때문이다. 이런 사정으로 극 劇에 있어서의 이 양식에 대한 연구는 남아 있는 공연기록과 줄거리, 그리고 현전하는 텍스트 몇 편으로 한정되어 왔다. 따라서 이 양식에 대한 연구는 늘 제한된 틀 내에서 일반화되기 힘든

1) 신파극의 ‘새로움’에 대한 논의는 이승희, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2001. 28~33면 참조

한계를 안고 고찰될 수밖에 없었다. 또 한 가지 중요한 요인은 이 양식에 대한 도덕적 완고함이다. 이는 이 양식이 일본으로부터 수입되어 일본의 보호 아래 육성되었다는 점뿐만 아니라, 진지함을 가장하고 있는 듯하지만 진짜 숨은 의도가 바로 ‘관객의 호주머니’에 있으며 경박하기 그지없는 ‘전근대적’ 산물이라는 판단으로부터 비롯한다. 좀더 유연한 입장을 취한다 할지라도 이 양식은 식민지인의 설움과 고통을 위무해준 위안의 형식으로 간주되었을 따름이다.

그러나 현실 사회주의권의 몰락 이후 거대 담론에 대한 회의와 함께 1990년대 이후 대중문화에 대한 관심의 급부상은, 적어도 20세기 전반기 연극현장의 실질적 주류였음에도 불구하고 그 동안 주변부에 머물러 있어야 했던 이 양식에 대한 관심을 촉발시켰다. 제한된 틀에서나마 가장 기본적으로 정리되어야 할 실증적 연구가 진행되고 있고,<sup>2)</sup> 기존의 부정적이고 경멸적인 시각을 넘어선 새롭고 심층적인 해석이 1930년대 텍스트를 중심으로 시도되고 있다. 이러한 시도들은 그간 감정적·도덕적으로 평가절하 되어온 이 분야에 대하여 좀더 심도 있는 논의를 가능케 하였다.

본고의 관심 또한 이런 변화의 연장선에 놓이기는 하지만, 좀더 중점을 두고 있는 것은 이 양식을 추동하고 있는 상상력이며 이를 역사화하는 것이다. 이 양식의 중요성은 이것이 20세기 전반기 연극계의 실질적 주류였다는 점에서만 아니라 여타 양식(특히 사실주의)이나 장르 소설

2) 대표적인 연구로는 양승국의 논문들이 있다, 「한국 최초의 신파극 공연에 대한 재론」, 『한국극예술연구』 4, 한국극예술학회 편, 1994 ; 「1930년대 대중극의 구조와 특성」, 『울산어문논집』 12, 울산대 국어국문학과, 1997.12 ; 「1910년대 한국 신파극의 레퍼터리 연구」, 『한국극예술연구』 8, 한국극예술학회 편, 1998.6 ; 「1910년대 신파극과 전통연희의 관련양상」, 『한국극예술연구』 9, 한국극예술학회 편, 1999.4.

한편, 초창기 한일신파극을 살펴 본 것으로는 김재석의 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」(『어문학』 67, 1999.6)와 양승국의 「한국 근대문학 형성에 미친 일본 신파극의 영향에 대한 연구」(『한국극예술연구』 14, 한국극예술학회 편, 2001.10) 등이 있다.

영화)에도 널리 스며들어 있는 역사적 흔적이라는 점에 있다. 이를 두고 이 양식 자체가 '원래' 상업적 유용성을 갖추고 있기 때문이라든가, 혹은 '저급한' 관객과 상업적 이익을 최우선으로 하는 극단층의 야합 때문이라고 환원시켜 설명할 수는 없을 것이다. 또한 일본으로부터 이식·장려되었던 정책적인 측면 역시 중요하기는 하지만 이 양식의 동력을 설명할 수 있는 최상의 해답은 될 수 없다. 중요한 것은 이 양식의 존재방식을 구체적인 역사적 계기 속에 위치시켜 이해하는 일이다. 곧 인간의 무의식적 충동으로부터 비롯된 것으로 보이거나 혹은 전대(前代) 양식의 답습으로 보이는 이 양식을 역사화하여, 그 근대적 지위를 식민지적 근대라는 구체적인 맥락 속에서 탐구한다는 것을 의미한다.

그런 점에서 이 글은 유럽의 멜로드라마를 탈신성화된 세계에서 정신을 지각하고 상상하기 위한 근대적인 기획으로 파악한 바 있는 피터 브룩스의 논의<sup>3)</sup>로부터 많은 시사점을 제공받았다. 그에 의하면 멜로드라마의 기원은 정확히 프랑스 대혁명이라는 상황과 그 직후 안에 위치될 수 있는데, 이 인식론적 국면은 전통적으로 신성시되어온 것과 그 대표적인 제도(교회와 전제군주)의 마지막 청산 기독교 신화의 와해 조직적이고 계급적으로 응집력 있는 사회의 소멸, 그리고 전통적인 문학적 형식의 무효화가 상징적·실제적으로 일어났던 시기를 말한다. 그리하여 피터 브룩스가 보기에, 멜로드라마는 도덕적 질서에 관한 전통적인 패턴들이 더 이상 필수적인 사회적 접착제를 제공하지 못하는 신세계에 의해 비롯된 불안으로부터 시작되고, 그 불안을 표현한다. 그것은 외견상 악의 승리로 불안의 기운을 드러내고, 선의 궁극적인 승리로 그것을 제거한다. 요컨대 유럽의 멜로드라마는 도덕적 영역의 존재를 찾기 위해, 분명히 표현하기 위해, 설명하기 위해, 증명하기 위해 애쓰는 과잉의 수사학이라고 할 수 있다.

3) Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, N.Y.: Columbia University Press, 1984 [1976].

그럼에도 불구하고 다른 전통과 역사적 국면을 지니고 있는 우리로서는 피터 브룩스의 논의를 따라가면서도 그 차이를 의식할 수밖에 없었다. 특히 유럽에서 멜로드라마가 ‘혁명적 도덕주의를 가장 잘 드러내는 장르이자 수사학’<sup>4)</sup>으로서, 부상하는 부르주아의 계급적 이념을 담아내면서 등장했던 것과는 달리, 한국의 신파극은 혁명기의 기운이나 낭만주의적인 흐름 혹은 부르주아의 부상과는 상관없는 조건 속에서 등장하였던 것이다. 이런 문제의식의 연장선상에서 이 글이 시도하고자 하는 것은, 비록 현전하는 텍스트가 없는 곤경에 부딪힐 수밖에 없지만 이 양식이 한국연극사에 최초로 등재된 1910년대 신파극과 그 역사적 계기를 만나게 하는 것이다. 그러면 먼저 이 글에서 지금까지 ‘이/그 양식’으로 불려온 그것을 ‘멜로드라마’로 명명하기를 제안하면서 선행연구를 검토하는 것으로 논의를 시작하기로 한다.

## 2. ‘멜로드라마 용어 사용에 대하여

이 글이 문제 삼고 있는 대상은 지금까지 ‘신파극’ ‘상업극’ ‘흥행극’ ‘대중극’ ‘멜로드라마’ 등 여러 각도에서 외연과 내포를 각기 조금씩 달리 하면서 지칭되어 왔다. 앞서 언급한 바와 같이 이러한 명칭들은 대상과 관련하여 각기 어느 정도의 타당성과 유용성을 지니고 있다. 그럼에도 본고가 취한 것은 양식으로서의 ‘멜로드라마’라는 이름이다. 이렇게 명명하고자 하는 근거 혹은 취지와 유용성을 제시하기에 앞서, 그 밖의 다른 용어를 검토하는 것으로 논의의 순서를 잡아보기로 한다.

먼저, ‘상업극’과 ‘흥행극’이다. 이 경우는 그 지시내용이 텍스트와의

4) Peter Brooks, 이봉지·한애경 역 『육체와 예술 *Body Works*』(1993), 문학과지성사, 2000. 131면

긴밀성이 떨어지기 때문에 당대를 제외하고는 후대에 와서 본격적인 학술용어로 사용되지 않는 것이 일반적이며, 당대적 표현을 존중하거나 관습적으로 사용하는 경우에만 제한적으로 사용된다. 따라서 이 용어들은 텍스트를 특정한 시기에 생산된 미적 구조물로서 파악하고자 하는 학문적 관점에서 볼 때 부적합하다고 할 수 있다.

좀더 문제적인 것은 결국 ‘신파극’과 ‘대중극’이란 용어인데, 이 두 용어가 맺는 관계와 내포는 시기를 두고 미묘한 변화를 보여 왔다. 최초의 연극사 저술인 김재철의 『조선연극사』<sup>5)</sup>에서는 신파극을 신극에 포함시켜 서술하였지만, 현대연극의 과도기로서 신파극을 위치시킨 한효의 『조선연극사개요』<sup>6)</sup> 이후 정도 차이는 있을지라도 대체적으로 신파극이라는 용어는 비록 명시적이지 않을지라도 대중극의 하위 갈래의 하나로 관습적으로 사용되어 왔다. 또한 본격적인 연극사 저술이라 할 수 있는 『한국신극사연구』<sup>7)</sup>에서 이두현이 1920년대부터 동양극장 이전 시기를 ‘개량신파’로, 그 이후를 ‘고등신파’로 구분한 이래 이 용어들은 신파극의 시기적 차별성을 표지하는 것으로 후대 연구자들에게 널리 받아들여졌다. 1990년대 들어 대중예술에 대한 긍정적인 시각이 투영된 대중극이라는 용어가 본격적인 논의에 들어온 것은 김미도의 「1930년대 한국희곡의 유형에 관한 연구」<sup>8)</sup>로 보이며, 이 시기에 출간된 서연호의 『한국근대희곡사』<sup>9)</sup>와 유민영의 『한국근대연극사』<sup>10)</sup>에서도 대중극으로서의 신파극의 면모를 부각시키고 있고, 박희정 역시 동양극장의 대중극을 신파극·희극·중간극·악극 등 네 가지로 분류하여 제시한 바 있다.<sup>11)</sup> 또한 신아영과 박명

5) 김재철, 『조선연극사』, 조선어문학회, 1933.

6) 한효, 『조선연극사개요』, 평양 국립출판사, 1956.

7) 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1990[1966].

8) 김미도, 「1930년대 한국희곡의 유형에 관한 연구」, 고려대 박사학위논문, 1993.

9) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994.

10) 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.

11) 박희정, 「동양극장의 대중극 연구」, 단국대 석사학위논문, 1996.

진은 ‘대중성’을 밝히고자 시도하였으며,<sup>12)</sup> 이승희는 1910년대 신파극을 대상으로 대중예술로서의 면모를 부각시키고자 하였다.<sup>13)</sup>

그런데 김미도(1993)의 논의 이후 대중극이라는 용어 자체가 때로는 기존의 ‘신파극’을 지시하는 개념으로도 사용되기 시작했는데, 이는 신파극 용어를 제한적으로 사용해야 한다는 논의가 나온 것과 직접적인 관계가 있다. 차범석이 그러한 초기적인 문제의식을 보여준 바 있고,<sup>14)</sup> 본격적인 문제제기는 양승국의 「1930년대 대중극의 구조와 특성」에서 이루어졌다.<sup>15)</sup> 양승국은 이 논문에서 신파극이란 용어는 1910년대 초 일본으로부터 수입된 특수한 공연양식을 일컫는 말로 제한해야 한다고 제안하고, 대중극을 상위개념과 하위개념 모두를 지칭하는 것으로 사용하였다. 이 논문은 1930년대 신극론자들이 말하는 신파성이란 기실 대본의 불완전함을 지적하는 것에 지나지 않는다고 밝힘으로써, ‘개량신파’나 ‘고등신파’라 불렸던 특정한 일군의 텍스트들에 대해 객관화의 필요성을 제기하였다는 점에서 주목된다. 이 밖에 홍재범 역시 그런 관점에 동의하면서 ‘대중비극’이라는 용어를 제시하였고,<sup>16)</sup> 윤진현도 대중극과 신파극을 동일한 개념으로 사용하였다.<sup>17)</sup>

12) 신아영, 「신파극의 대중성 연구」, 『한국극예술학회』 5, 한국극예술학회 편 1995.

박명진, 「한국 근대극의 ‘대중성’-대중연극론에 대한 비판」, 『한국희곡의 이데올로기』, 보고사 1998.

13) 이승희, 「1910년대 신파극의 통속성 연구」, 『반교어문연구』 7, 반교어문학회 편, 1996.

14) 차범석, 「일본의 신파연극이 한국연극에 미친 영향」, 『예술논문집』 30, 예술원, 1991. 207~214면 참조. 그러나 차범석은 신파극과 신극의 중간에 해당되는 ‘홍행극’ 개념을 제안함으로써 더 이상의 진전된 논의를 보여주지 못한다.

15) 양승국(1997), 앞의 논문, 163면 참조.

16) 홍재범, 「1930년대 한국 대중비극 연구」, 서울대 박사학위논문, 1998.

17) 윤진현, 「1930년대 대중극 일고-임선규의 <사랑에 속고 돈에 울고>, 이서구의 <어머니의 힘>을 중심으로」, 『우리의 연극』 14, 무천 극예술학회 편 1998.

‘대중극’이 ‘상업극’이나 ‘흥행극’에 비해서 텍스트와의 긴밀성이 강조되는 가운데 연구가 진행되고 있기는 하지만, 이 역시 재고의 여지는 있다. 대중문화예술 현상을 설명하는 접합 지점에서 ‘대중극’이라는 개념이 지니는 유용성은 충분히 있다. 본격적으로 ‘대중’ 혹은 ‘대중문화’를 거론할 수 없었던 일제강점기의 시대적 상황일지라도, 그 맹아로써 파악하여 그 대상이 지니고 있는 존재방식의 중요한 측면을 드러내줄 수 있기 때문이다. 그러나 ‘대중극’과 짝을 이룰 만한 ‘비(非)대중극’ 즉 ‘고급연극’이라 할 만한 것이 엄밀히 말해서 부재한다는 점을 고려해야만 한다.<sup>18)</sup> 관습적으로 사용되어 온 대중극과 고급연극이라는 이항대립적 구도는 사실 적어도 일제강점기에서는-고급연극에 가치 우위를 두어왔던 그간의 시각을 답습 혹은 전도시키는 선형적 구도라는 것을 지적해둘 필요가 있다. 이는 대중관객의 선호도에 의해 역으로 텍스트를 잠정적으로 분류하고 규정을 내리는 위험성을 다분히 내포한다. 따라서 이러한 구분법에 근거한 ‘대중극’은 한국 근대극의 정체성을 밝히는 데 그다지 유용하지 못하다고 판단되기에 제외하였다.

그렇다면 남는 것은 ‘신파극’인데, 이 용어는 선행 연구에서 지배적으로 사용되어온 것이기도 하고 양식 개념을 내포한다는 점에서 본고의 의도와 가장 가까운 것이기도 하다. 강영희는 소설과 영화까지 포함하여 이를 총괄하는 양식, 즉 일제강점기의 사회경제 및 정치적 상황하에 순응적 이데올로기를 구현한 시대 양식으로서 ‘신파양식’을 제시한 바 있다.<sup>19)</sup> 그러나 이 용어는 양승국(1997)이 제안했듯이 특정시기에 현존했던 일본 신파극의 잔여적 특성을 존중한다는 의미에서 제한적으로 사용될 필요가 있다. 여기서 그 잔여적 특성이란 예를 들어 하나미찌[花道]의 활용이나 막의 개폐신호, 온나가대[女形] 배우의 기용 그리고 연기법의 독

18) 한국연극의 전통에는 고급연극 개념이 존재하지 않는다는 것은 이미 양승국에 의해 지적된 바 있다, 양승국(1997), 앞의 논문 161~162면 참조

19) 강영희, 「일제강점기 신파양식에 대한 연구」, 서울대 석사학위논문 1989.



특함 등 일본 신파극으로부터 가져온 것을 가리킨다. 이런 특징들이 이후 점차로 탈각되고 ‘사실주의적’인 방식으로 대체되어갔다는 점을 고려할 때, 이런 요소들이 이 양식의 결정적인 구성요소가 아니라는 것을 말해준다. 즉 ‘신파극’은 일본으로부터 수입되었다는 특수성이 농후한 역사적 장르로서만 제한된 의미를 지닌다고 할 수 있으며, 이 용어를 통시적인 기술에서 그 대표 용어로 사용하기에는 무리가 있다. 그리고 부차적이기는 하지만 이 용어를 사용하기에는 이미 ‘신파극’이 경멸 섞인 선입견을 너무나 많이 환기시킨다는 단점도 있다. 지금까지도 통속적인 텍스트에 가해지는 ‘신파’ ‘신파성’ ‘신파조’니 하는 수사에서도 확인되듯이, 그것은 미적 미숙함의 대명사로 일갈되는 불명확성을 지닌 총체로서 여겨지기 때문이다.

이러한 과정을 거쳐서 본고는 역시 경멸적으로 사용되어왔던 점에 있어서는 마찬가지로이지만 ‘멜로드라마’라는 용어를 선택하였다.<sup>20)</sup> 본고의 시각에서 보자면, 멜로드라마는 한국 근대극이라는 상위범주를 구성하는 하위범주로서 사실주의극, 희극과 함께 위치되는 20세기 전반기의 대표적인 양식이라고 할 수 있다. 물론 이 용어를 사용한다고 해서 ‘신파극’과 ‘대중극’ 사용에 있어서의 문제점들이 완전히 해소되는 것은 아니다. 이 용어는 지금까지 암묵적으로 신파극과의 상동성을 지시하는 개념으로 사용되기도 하였으며,<sup>21)</sup> 강영희(1989)가 ‘신파양식’을 하나의 시대양식

20) 물론 이 글에서는 1910년대 멜로드라마를 지칭하는 경우, 종래의 ‘신파극’이란 용어를 그대로 사용하였으며, 신파극을 포함한 상위개념으로서 통칭할 때는 멜로드라마라는 용어를 사용하였음을 밝혀둔다.

21) 김방옥은 신파극을 서양의 멜로드라마의 경우와 비교하여 역사적 전개과정에서 필연적으로 등장한 공연양식으로 파악하고 있으며(『한국 연극사에 있어서의 신파극의 의미』, 『이화어문』 6, 1983), 박희정(1996)은 신파극을 기실 멜로드라마와 동일한 개념으로 사용하고 있다. 또한 홍재범(1997) 역시 논문 전반에 걸쳐 서양 멜로드라마 이론을 원용하면서도 “당대의 관객들에게 ‘비극’으로 받아들여졌다는 역사적 특수성을 고려하”(10면)여 ‘대중비극’이라는 용어를 제시하였다.

으로 파악했던 것처럼 윤석진 역시 하나의 시대양식으로서 연극과 영화를 아우르는 미적 경향으로 파악하여 멜로드라마라는 용어를 전면화하여 사용한 바 있다.<sup>22)</sup> 그런데 멜로드라마라는 용어와 개념이 18세기 말엽에서 19세기 초엽에 발흥한 유럽의 극 양식으로부터 왔고 그 내포적 의미가 다소 변화한 가운데 중요한 특성이 영화와 TV 드라마에 이월되어 지금 현재에 이르기까지 광범위하게 존속하고 있는 하나의 장르로 확고하게 자리잡은 상태이며, 그에 관한 이론이 상당한 정도로 축적되었다는 것은, 역설적으로 ‘한국의’ 멜로드라마를 연역적으로 도해할 가능성이 높다는 것을 암시한다.

여기에는 두 가지의 문제점이 있을 수 있다. 첫째는, 유럽에서 멜로드라마가 출현한 역사적 맥락을 한국의 그것으로 기계적으로 대입할 위험성이다. 신파극에 대한 본격적인 초기 논의로서 김방옥(1983)은 상당히 문제적인 논의를 제출한 바 있다. 김방옥은 그간 신파극의 통속성을 전근대적인 유교모랄로의 후퇴, ‘恨’으로 해석하는 것이 부당하다는 문제의식으로부터, 신소설과 신파극의 상관성을 거론하면서 그것들의 통속성이 지니는 세계사적 보편성을 주장하였다. 즉 “신소설과 신파극의 통속성 즉 감상주의, 오락성 상업성 등은 봉건사회의 관념적 귀족적 질서에서 새로운 시민사회로 이행하는 단계의 예술에 있어서의 보편성”<sup>23)</sup>을 보여주고 있다는 것이다. 기존의 편견을 불식시키고 역사적 맥락 속에 ‘신파극’을 위치시키고자 한 점에서 그 의의가 인정되지만, 유럽의 사례를 기계적으로 적용한 감이 없지 않다.

또한 이와 관련되어 있는 두 번째의 문제는 멜로드라마 ‘이론’이 역사적 산물로서의 텍스트보다 선차적인 것으로 작용될 위험성이다. 이론 역시 역사적 산물로부터 귀납적으로 얻어진 것일진대, 그에 절대적으로 의존하는 사례가 종종 발견되기도 한다. 홍재범(1997)은 그간의 ‘대중극’ 논

22) 윤석진, 「1930년대 멜로드라마 연구」, 서강대 언론대학원 석사학위논문, 1996.

23) 김방옥(1983), 앞의 논문, 192~193면 참조

의에 대한 정당한 문제제기로부터 출발했지만, 정작 한국의 1930년대라는 역사적 공간과 실체와의 교감이 상당히 약화되는 또 다른 편향을 보여준다. 이는 대체로 구체적인 역사적 계기와 국면을 소거한 채 대중문화 이론과 멜로드라마 이론을 적용하고 보편성만을 강조한 데로부터 기인한다. 더욱이 대상으로 삼은 텍스트 선정에 있어 논란의 여지가 있어 ‘대중비극’이라는 개념 자체의 타당성이 문제시된다. 윤석진(1996)은 멜로드라마 일반론과의 차이를 의식하고 있기는 만하지만, 방법론적 한계에 의해 더 이상 진전된 논의를 보여주지 못하였다.

그렇다면, 이 글에서 유념해야 할 것은 다음과 같이 정리될 수 있다 우선, 유럽에서의 멜로드라마 등장이 의미하는 역사적 맥락을 참조하되 그것과는 다른 지반에서 출현한 한국 근대극에서의 멜로드라마 양식을 탐구하는 것이다. 이는 그에 대한 이론적 성과를 수용하면서도 그것으로 역사적 산물로서의 ‘한국’ 멜로드라마를 대신하지 않는다는 것을 의미한다. 이를 위해서는 보편성과 역사적 국면의 변증법적 관계 하에 실재했던 멜로드라마를 가급적 귀납적으로 접근하는 것이 필요하리라 본다. 물론 사실주의와의 친연성이라는 독특한 국면 속에서 이 양자간에 존재하는 스펙트럼을 강제적으로 양분하기는 힘들며, 또한 그럴 필요도 없을 것이다. 오히려 멜로드라마 양식의 대체적인 윤곽을 드러내 보일 수 있다면, 사실주의극뿐만 아니라 양자 사이에 어딘가에 있을 정체성이 모호한 텍스트들을 규명하는 데도 도움이 되리라 기대하기 때문이다.

### 3. 식민지적 근대에 대한 불안과 향수의 세계

이 글 초두에서 신파극이 처음 관객들의 주목을 끌었던 것이 바로 ‘새로움’에 있었음을 언급한 바 있다. 그런데 표층으로부터 촉발된 이 새로움과는 다른 각도에서이지만, 마찬가지로 관객들을 유인한 것으로 보이

는 것은 다름 아닌 ‘낯은’ 문법이다. 낯았기 때문에 관객들에게 친숙하게 여겨졌을 문법, 그것은 바로 도덕적 양극화의 원리이다. 신파극의 세계는 관객들에게 선과 악의 양극화에 대한 ‘자동 반응’만을 요구할 뿐 그 중간을 허용하지 않는다. 물론 동질적인 듯하면서도 이질적인 관객의 체험양상을 단일하게 정식화한다는 것은 매우 곤란한 일이다. 그렇기는 해도 관객들이 신파극을 거듭 찾았던 것은 아마도 그람시가 말한 ‘도덕적 재미’가 신파극에 있었기 때문일 것이며, 그 재미의 요소가 “외부적이고 기계적으로 추구되며 공업적인 방식으로 처방전이 제시”<sup>24)</sup> 되는 것으로부터 편안함을 느꼈던 데 있었을 것이다. 따라서 관객은 신파극으로부터 결코 꿀치 아픈 질문을 제공받지 않으리라는 것을 약속 받고, 양극화한 세계의 안내대로 따라가면서 예견이 충분히 가능했던 처방전에 자신을 내어맡길 준비가 되어 있었다. 이 처방전이 바로 권선징악, 개과천선이다. 100여 편의 레파토리 중 줄거리를 확인할 수 있는 40여 편 가운데 대부분이 이러한 범주를 크게 벗어나지 않는다. 이로부터 선과 악이라는 이분법적 구도에서 이끌어내는 도덕적 재미가 얼마나 관객들에게 호소력이 있었는가를 짐작할 수 있다.

선과 악을 양극화하여 사유하는 방식, 이는 분명 세계를 복잡하게 인식해야만 하는 성인(成人)이 어떤 문제 앞에 봉착했을 때 자신 안에 농축되어 있는 ‘유아성’에 기대어 퇴행적으로 선택하고 싶어하는 유혹적인 해법일 것이다. 조건만 갖추어진다면 그 유아적 단계의 정서와 행동방식은 활성화된다. 더욱이 이것이 극장이라는 공간 안에서 이루어질 경우, 이 퇴행성은 제한된 시간과 체험이라는 안전장치에 의해 그 ‘합법성’을 보장받는다. 아마도 근대 자본주의 사회에서 이를 상업적인 유용성으로 잘 포장해낸 것이 바로 대중예술일 것이다. 그것은 심각하고 진지하며

24) Antonio Gramsci, 로마 그람시연구소 편 조형준 역 『그람시와 함께 읽는 문화』, 새물결, 1992. 32~33면 참조. 그람시가 언급한 것은 상업문학에 대한 것이기는 하지만 이는 멜로드라마에도 공통된 요인이라 할 수 있다.

인간 역사의 비전에 대한 질문들 속에서 걸러진 찌꺼기를 모아 놓은 저장고이며, 인간들은 잠시 눈을 감고 일상적인 욕망 혹은 무의식에 자리 잡고 있는 욕망을 배설하기 위해 그 저장고를 방문한다. 자본주의 사회가 빚어내는 분비물을 처리하지 못한다면 이 사회는 심각한 위기에 처할 것이기 때문에, 즉 자본주의라는 인간역사의 한 단계가 필연적으로 만들어낸 별로 산뜻하지 못한 정화조(淨化槽)인 셈이다. 1910년대의 신파극 역시 예외는 아니다.

신파극이 종종 권선징악이라는 궁극적 처방전을 전제하고 온갖 자극적인 극적 사건을 도입하는 양상 역시 그런 관점에서 해석될 수 있다. 그 단적인 예로 신파극에는 죽음이 빈번히 일어난다. <눈물> <雙玉淚>처럼 자살을 시도하는 경우도 있지만 <反受天罪>에서는 자살이 일어난다. 물론 도덕적 경계가 필요한 인물들이 천벌을 받아 죽는 그 경우는 보다 더 흔하다. 이보다 더 지독한 것은 혈육간에 살인이 도발되는 경우다. 예를 들어 <親仇義兄殺害>는 주인공이 부친을 죽인 형을 살해하는 내용으로, 내용 자체가 엽기적이다. 그런데 이 연극은 1912년에 무려 8번이나 공연되어 신파극 중 그 공연 회수가 가장 많은 것으로 기록되었다.<sup>25)</sup> 실화를 무대화한 <親子殺害>와 <天道照正>, 그리고 <鬼娘毒婦奸計>도 그런 예에 속한다. 아무리 실화였다 할지라도 생각만 해도 끔찍한 상황을 ‘소비’하기를 주저하지 않았던 이들, 그들이 1910년대 신파극의 관객이었다.

실상, 이렇게 자극적인 것은 권선징악과 개관천선이라는 신파극의 궁극적 지향에 매우 효과적으로 작용한다. 고정관념화되고 자연화된 상태를 훼손하는 자극 정도가 클수록 그에 저항하는 심리적 강도는 그만큼 커진다. 다시 말해서 고정관념과 상반된 관념인 살인과 같은 충동은 일상적인 의식의 영역에서는 일어나기가 힘든 심리인데, 왜냐하면 그것은

25) 양승국(1998), 「1910년대 한국 신파극의 레퍼터리 연구」, 12~19면 앞으로 신파극 공연 회수와 기록에 관한 것은 이를 참조로 하였고 달리 주를 달지 않았음을 밝혀 둔다.

한치의 주저함도 없이 단호히 잘못되었다고 말할 수 있을 만큼 억압의 강도가 높기 때문이다. 이를 강도 높게 무대화한다면 그만큼 신파극이 겨냥하고 있는 ‘교훈적’인 주제는 보다 효과적으로 달성될 수 있다. 이런 점에서 신파극은 패륜/인륜, 부도덕/도덕, 물질적 욕망/대의명분, 신분상승의 욕망/좌절 등 관객의 일상적 욕망 혹은 무의식 저편에 자리잡고 있는 욕망과 연계되고 그것이 배설되는 체험을 제공한다고 말할 수 있다.<sup>26)</sup> 어쨌든 이러한 과잉 현상은 도덕적 양극화의 세계에 필연적으로 따라올 수밖에 없는 미적 현상임에는 틀림없다.

이처럼 도덕적 양극화의 원리가 인간 안에 내재되어 있는 욕망의 문제와 관련되고 이를 상업적 가치가 있는 상품으로 포장한 자본주의 진행과정에 의해 활성화되었다는 점은, 멜로드라마를 이해하는 데 있어 반드시 염두에 둘 필요가 있을 것이다.

그러나 이를 좀더 정교하게 읽을 필요가 있다. 인간이 놓인 기본적인 상황과 자본주의적 조건이라는 일반론만으로 1910년대 신파극을 이해하는 데는 부족함이 있기 때문이다. 그 역사적 함의를 이해하기 위해서는, 여기서 말해온 ‘선과 악’, ‘도덕’을 일본에 의한 정치적 주권의 박탈과 타율적인 자본주의적 진행과정이라는 역사적 변동 속에 위치시켜 객관화하는 것이 필요하다.

그렇다면 1910년대 신파극의 세계에서 도덕이란 어떤 것인가. 근대의 풍경과 지향이 새롭게 텍스트 안으로 들어오기도 했지만, 신파극의 도덕은 대체로 고전소설의 세계 혹은 1910년대 들어 급속히 통속화한 신소설의 세계와 보다 친연성을 지니는 것으로 보인다. 표층의 ‘새로움’과는 대조적으로, 그 세계는 낡은 문법만큼이나 낡은 도덕이 절대적인 효력을 발휘하는 곳이다.<sup>27)</sup> 여인수난과 모자이합(母子離合), 계모의 박해, 적서의

26) 이승희(2001), 앞의 논문, 34면 참조.

27) 이 점에 대하여는 이미 연구 초기에 이두현(1990[1966])에 의해 지적된 바 있다. 이두현은 신파극의 대표작들이라 할 수 있는 가정비극이 ‘구파연극’의

갈등, 부부간·형제간의 윤리 남녀간의 애정윤리 등 신파극의 단골 모티프들이 결코 새롭지도 않지만, 좀더 중요한 점은 이를 다루는 시각 역시 낡았다는 점에 있다. 이러한 모티프들은 천륜이나 인륜으로서는 도저히 있어서는 안 되는 일들에 대한 경계나 반드시 회복되어야 하는 관계라는 주제를 위해서만이 존재하는 것으로 보인다.

이 지점에서 1910년대 신소설의 거취를 확인하는 것은 참고할 만하다. 신소설이 통속화하는 면모는 임화에 의하면 다음 두 가지의 양상으로 드러난다. 하나는 구소설 양식에서의 복귀이다. 이는 “일반적으로는 노골적인 권선징악의 유형 소설에의 귀환이요, 좀더 구체적으로는 계모형 소설 구성에의 집착”이다. 그러나 다른 한편으로 “신파연극이라든가 탐정소설 혹은 내지의 통속문학의 영향을 蒙하고 그것을 이용”한 현대 통속물의 성격을 강하게 보이는 양상이다.<sup>28)</sup> 즉 임화는 신소설이 고전 소설 양식에서의 복귀와 현대 통속물로의 지향이라는 두 가지로 그것이 통속화하는 양상을 설명하였다. 임화의 지적에서 드러나듯이 신파극과 신소설은 적어도 1910년대 당시 서로 영향관계에 놓여 있었으며,<sup>29)</sup> 그 세계를 공유하고 있었다고 말할 수 있다. 물론 1910년 이전에 발표된 신소설 두 편<은

봉건도덕의 비극과 본질적으로 다를 바 없고 다만 그 세계와 풍속이 다를 뿐이라고 하였다. 앞의 책, 232면 참조

28) 임화 저, 『신문학사』, 임규찬·한진일 편, 한길사, 1993. 298~299면 참조

29) 지금까지 신소설이 변안되어 무대화하는 경우에 대한 논급은 있어 왔지만, 그 역의 가능성에 대해서는 논급되어 오지 않은 편이다. 이는 결정적으로 대본이 현전하지 않기 때문에 비롯하는 것이기는 하지만, 적어도 모티프가 신소설에 영향 끼쳤을 가능성은 남는다. 가령, 최찬식의 <해안>(1914)에는 <사민동권교사회지>(1912)에 등장했던 신분의 차이와 시부의 강간 모티프가 삽입되어 있다. 이에 대하여 최원식은 공화적 결혼의 위기를 암시하는 것으로 해석하였고, 이렇게 소설적 논리를 파탄시키는 요인을 “여주인공을 파란중중한 운명으로 몰아넣으려는 통속적 요구”(『1910년대 친일문학과 근대성』, 『민족문학사연구』 14, 민족문학사연구소 편, 1999. 220면)라고 본 바 있다. <사민동권교사회지>가 무엇을 저본으로 한 것인지가 문제이기는 하지만, 이런 식의 수용방식이 널리 통용되었을 가능성을 고려해볼 수 있다.

세계><귀의성>)이 있기는 하지만 그것이 1910년대적 시공간과 신파극이라는 장르적 범주로 들어 왔을 때 그것이 과거에 지시했던 힘은 이제 다른 내포를 띠게 되었으리라는 것을 어렵지 않게 짐작할 수 있다.

물론 신파극 초기는 어느 정도 계몽을 의식했던 것으로 보인다. 첫 신파극 극단인 혁신단은 창립시 ‘勸善懲惡, 風俗改良, 民智開發, 盡忠竭力’ 등을 표어로 내세웠고,<sup>30)</sup> 교육기관과 결인들을 위한 자선공연을 가졌다. 이 점에 대하여 첫째로는 당시 신문화 운동의 기운을 받으면서 전대의 지속적인 영향력 아래 임성구의 초기 연극인다운 의협성으로부터 비롯되었을 가능성을 고려해볼 수 있겠고,<sup>31)</sup> 둘째로는 이 새로운 연극에 대하여 일반 관객들뿐만 아니라 여론으로부터 호의적인 관심을 끌어내기 위한 상업적 전략일 가능성을 고려해볼 수 있는데, 이 두 가지가 어느 정도는 병존하였던 것으로 짐작된다. 연극 수업은 말할 것도 없고 제도 교육을 제대로 받아본 적이 없는 임성구의 연극에 대한 정열은 실상 신파극 시대의 핵을 이룬다고 말할 수 있다.<sup>32)</sup> 신파극을 일구는 행위가 사회에 순기능을 하기 바라는 그의 열정적인 마음이 초기 연극인에게서 발견될 수 있는 미덕이라는 측면을 간과하기는 어렵다. 더욱이 애국계몽기의 계몽 담론을 소박한 차원에서 그에 보탬으리라는 추측도 가능하다. 또한 일제 강점이 현실화되어버린 상황에서 계몽 담론의 유효성이 여진으로 남아 있는 당대인들에게 호소력이 있었다는 점을 놓칠 수는 없었을 것이다. 이는 혁신단의 주무대가 되었던 연흥사가 설립 초창기부터 자선공연을 가졌다는 점과 자연스레 만나는 지점이기도 하다. 또한 혁신단의 제회 공연이 무엇이었는지 아직 확실치는 않지만 군사극이었을 것이라는

30) 변기중, 「연극 50년을 말한다」, 『예술원보』 8, 1962. 48면.

31) 이두현(1990[1966]), 앞의 책, 58면.

32) 「藝壇一百人 12-임성구」(『매일신보』, 1914.2.11)에는 임성구에 대한 당시의 기자의 논평이 실려 있다. 일본말이 능통하고 배우로서의 출중함을 높이 평가하면서, 학식이 부족한 것이 흠이지만 임성구의 장래에 대해 매우 낙관적으로 전망하고 있다.



추론을 전제로 한다면,<sup>33)</sup> 그 주인공이 전봉준이었을 가능성은 매우 높다.<sup>34)</sup> 전봉준과 동학농민전쟁에 대한 해석에 진보성을 기대할 수는 없고 그것이 지극히 사적(私的)이고 감상적인 차원에서 이루어졌을 확률이 높기는 하지만, 적어도 이 인물에 대한 관심을 일본 신파극의 군사극 형태를 빌어 극화하였다는 사실은 신파극 성격의 일단을 짐작케 한다.

그렇기는 해도 신파극이 내보인 계몽의 흔적들은 1910년대 이전의 신소설이 지녔던 정치적 함의나 애국계몽기의 그것과는 사뭇 다른 뿌리에서 연원한다는 것을 거듭 지적할 필요가 있다. 1910년 일제의 강점을 계기로 지배권력의 뚜렷한 형질변경이 일어났는데, 이는 애국계몽기의 계몽 담론이 급속히 후퇴하는 동시에 이를 대체하는 일제의 지배 이데올로기로의 구성이 본격화되었다는 것을 의미한다. 특히 주목할 만한 것은

33) 양승국은 「한국 최초의 신파극 공연에 대한 재론」(1994)에서 기존 연구에 대하여 강하게 의문을 제시하여 다음과 같은 결론을 내린다. 우선 창립 시기는 1909년 여름이며 실질적인 창립이라 말할 수 있는 창립 공연이 1911년에 있었다는 점, <불효천벌>이 제1회 공연물이라는 실증적인 증거는 없고 단지 안중화의 『신극사이야기』에서만 언급되고 있다는 점, 오히려 제2회 공연은 군사극이었을 가능성이 높다는 점, 흥행에 참패하지 않았으며 그랬기 때문에 단성사 공연(제2회)이 가능했을 것이라는 점 그리고 1912년 1월에 단성사에서 약 20일간 공연하였고 이후 인천 출장 공연을 다녀왔다는 점 등이다 이에 대해서는 필자가 「1910년대 신파극의 통속성 연구」에서 설득력이 있는 논의로 받아들여 긍정적인 바 있다.

34) 이승희(1996), 앞의 논문, 266면. 그에 대한 논거로 다음을 참조해볼 수 있다.

安鍾和氏 : 처음 각본이 <불효천벌(不孝天罰)>이었지요?

李基世氏 : 아닙니다. 일본 내지 각본 <화도대좌(樺島大佐)>를 모방한 것이었는데 예제(藝題)는 잊었지만 하여튼 <의병대장 전록두(義兵大將 全綠豆)>를 주인공으로 하였었습니다. 전록두가 적군에 잡혀 있는데 항복(降伏)하면 노하준다 하나 끝까지 항복 안하는 것입니다 그 다음 2회 이 <불효천벌>이지요.

(최담, 「이땅 연극의 조류」, 『동아일보』, 1939.3.1)

이 자료에 대한 양승국의 해석은 사실 여부, 가능성에 대한 것은 유보하고 군사극이었을 가능성만 제시하고 있다(「한국 최초의 신파극에 대한 재론」, 24면).

신파극이 일제의 문화정책이 조성한 국면에서 육성되었다는 점이다. 그래서 ‘신파적 공간’이라 할 만한 1910년대는 신문화 운동의 일환일지라도 시장경제에 살아남아야 한다는 원칙과 ‘진지한 것’에 대한 원천봉쇄라는 환경에 의해 ‘통속적인 것’으로의 경도를 보일 수밖에 없었다.<sup>35)</sup> 이런 상황에서 신파극에 남아 있는 계몽성의 흔적은 말 그대로 흔적일 뿐이며, 상품적 가치를 우위로 삼는 신파극의 태생적 성격은 곧 가정비극이라는 주력 분야로 이동하게 되었던 것이다.

신파극이 고전소설 혹은 1910년대 신소설과 공유지점을 이루고 있다는 것, 즉 이른바 ‘구도덕’에 근거한 선악 이분법의 세계가 곧 그 기초를 이룬다는 것은, 임화가 신소설의 ‘퇴보’를 낳은 양식에 대한 새 정신의 지도적 지위의 약화와 소멸의 신호로 읽은 바 있듯이,<sup>36)</sup> 신파극이 그러한 ‘퇴행’의 지점에 놓인다는 것을 의미한다. 중요한 것은 이 퇴행의 역사적 의미이다.

이에 대하여 현상적으로는 신파극의 통속성을 거론할 수도 있을 것이다. ‘속(俗)’을 ‘통(通)’한다는 것 그것은 곧 현실의 지배적인 힘이라고 통념화된 것에 전적으로 의지한다는 것을 의미한다. 19세기 말에서 20세기 초에 이르는 동안 전분야에 걸친 한국사회의 급격한 변동과 새롭게 부상하는 가치관에도 불구하고 전근대적 가치관은 여전히 그 견고한 힘을 보존하고 있었던 것이며, 더욱이 극단적인 상황 하에서 조성된 선과 악의 명백한 양극화를 시도하고 있는 신파극에서 ‘구도덕’의 가동은 지극히 자연스러운 일로 보인다. 그렇기에 근대국가로 탈바꿈하기 위하여 겪었던 구한말 시기의 진통과 그 여진이 내러티브에 결정적인 영향을 미칠

35) 이승희(1996), 앞의 논문, 250~256면 참조

36) 임화, 앞의 책, 298면 참조 물론 여기에는 일제가 조성한 강압적인 사회 분위기의 영향으로 서적계가 위기 상황에 처해져 있었음을 염두에 둘 필요가 있을 것이다. 이에 대해서는 한기형의 「1910년대 신소설에 미친 출판·유통 환경의 영향」, 『한국학보』, 1996년 가을호 참조

수 없었음은 당연하다고 할 수 있다. ‘속’을 ‘통’하는 것만이 신파극의 주체가 될 수 있었던 것이며, 따라서 근대 생성과정의 혼란스러움에 대한 질의는 다른 영역에 속하는 것이었다. 신파극이 관객들로 하여금 사적私的인 일탈과 환상을 허용하기는 하지만 공적公的인 전복을 꿈꾸게 할 수는 없는 것도 바로 그 때문이다.

그러나 이러한 통속성의 심층을 좀더 면밀히 들여다 볼 필요를 느끼는 데, 이는 1910년대 신파극을 공연장 외부와의 관계 속에서 조망했을 때 가능하다. 즉 세간에서 여전히 전대의 모랄이 지배적인 힘을 발휘하고 있었을지라도, 사실상 그것이 위협받고 있었다는 사실을 기억할 필요가 있는 것이다. 그 위협은 물론 물적 조건의 변화로부터 야기된 것이었다. 봉건적인 제관계로부터 자본주의적인 제관계로 이행하는 근대로의 전환에서 한국은 봉건적 신분제도의 와해와 제도적인 철폐, 도시의 성장, 새로운 직업·조직·제도의 출현, 가족구조 및 남성과 여성 관계의 변화 등 경제적·사회적·문화적 변동을 겪어야 했으며, 여기에는 정치적 주권의 상실이라는 엄청난 충격과 억압이 가로놓여 있었던 것이다. 이러한 근대 전환기에서 주체들은 불안을 느낄 수밖에 없었다.

그럼에도 불구하고 신파극은 이런 불안으로부터 도피하여 전대 모랄을 가장 조야한 방식으로 생산·소비하고자 했다. 그렇다면 전근대적인 가치관에 집착한다는 것, 그것은 신파극이 근대 전환기의 주체들에게 전근대적 가치의 지속성을 확인시켜 주는 통로가 되었다는 것을 의미하며, 이는 곧 신파극을 추동하는 근본적인 상상력이 바로 식민지적 근대에 대한 불안이자 그 이전 시대에 대한 향수임을 역설적으로 드러내주는 것이라 할 수 있다. 즉 동요하는 근대의 혼란스러움, 흔들리는 주체, 불확실한 이념과 전망 그리고 억압적인 정치적 환경으로부터 신파극이 상상하고 있었던 것은, 한치의 틀림도 없어 보이는 확실하고 명료한 도덕의 세계였다. 그리고 이 세계는 과거를 향해 있었다. 다시 말해 신파극은 현실에서 ‘부재’하는 절대 이념 혹은 모랄을 과거에서 찾았으며, 도덕적 정의가

준수된다는 위장된 낭만적 상상력으로 불안을 잠재우고자 하였던 것이다.

물론 이 향수가 현실에 대한 호의적이지 않은 정서를 담고 있고 낡은 문법의 명쾌함과 과잉의 틈새에서 사적인 일탈을 허용하고 있다는 점으로부터 긍정적인 측면을 기대할 수도 있을 것이다. 그러나 그것은 약간의 정도에서만 그렇다. 신파극의 이와 같은 상상력은 전망을 모색하고자 하는 전략 속에서 산출된 것이 아니라 현실에 부재하는 무언가가 과거에 있었으리라는 근거없는 가설 속에서 가동되는 것이며, 그것이 동요하는 근대에 대한 보수적인 입장과 결합되어 있기 때문이다.

이 점은 식민지적 근대에 대한 불안감이 성적 정체성의 위기감으로 표면화된 양상과 그 처리방식으로부터 좀더 확실한 근거를 찾을 수 있다. 가령, 성욕 권력의 전도라는 희극적 장치로 동요하는 근대의 혼란스러움, 흔들리는 주체에 대한 불안감을 드러내 보인 조일재의 <病者三人> (1912)을 떠올려도 좋을 것이다. 이 희극에는 분명 우승열패의 근대 내의 패자로서의 남성을 비판하는 동시에 근대의 공적 공간에 등장하는 여성들을 경계하는 증충적인 맥락이 포함되어 있다. 그러나 그 결말에 가서는 기존 모랄에 의한 보수적인 봉합을 취함으로써 그 증충적인 의미의 가능성을 후자로 단성화(單聲化)한다. 즐거리만이 알 수 있을 따름이지만 신파극에서도 그 단서를 어렵지 않게 찾을 수 있다. 남성 주인공의 경우는 군인·경찰·형사·은행가·교사·학생이라는 신중 신분을 지닌 이들이며 연극은 그들의 입지전적 성공이라는 ‘신(新)’ 영웅담을 다룬다. 반면 여성 주인공의 경우는 각종 음해에 휘말려 고초를 겪는 수난일대기의 당사자이며, 여기에 자식 대부분이 아들 과의 이별과 만남이 종종 부가된다. 그리고 그녀들은 순결과 정숙함을 요구받는다. 예를 들어 5회 공연을 기록한 <雙玉淚>의 경우, 여주인공 경자는 순결을 잃었기에 실상 남자에게 버림을 받고 자살 시도를 해야 했으며 자식과 떨어져 있어야 하는 등의 ‘처벌’을 당한다. 이 소설의 광고 문구 중, ‘슬프고 경계될 만한 좋은

소설'에서 '경계'가 함의하는 것은 다름 아닌 순결의 문제였던 것이다. 3회 공연을 기록한 <守錢奴> 역시 개가한 여성의 실성이라는 처벌 장치를 마련해놓고 있다. 이와 같이 신파극은 남성에게는 영웅적인 면모를 부여하고 여성에게는 현모양처로서의 인내를 요구함으로써, 성적 정체성에 대한 전면적인 위기감과 그 보수성을 스스로 누설하였던 것이다.

그런데, 신파극의 이 같은 상상력에 대하여 판단해야 할 중요한 문제 하나가 남아 있다. 그것은 이 퇴행적인 향수와 일본의 지배 이데올로기 간의 공모 가능성에 대한 문제이다. 신파극의 상상력의 동력이 되었던 식민지적 근대에 대한 불안과 일견 모순되어 보이는 근대 제도에 대한 믿음과 친일성 역시 신파극으로부터 간혹 발견되는데, 이에 대한 정확한 판단이 필요할 것으로 보이기 때문이다. 이 점은 일본에 의한 식민지화라는 역사적 계기가 멜로드라마적 상상력을 구성하는 데 일정한 작용을 하고 있다는 점에서 중요하다. 다음은 바로 이에 대하여 다루고 있다

#### 4. 일본의 식민화 전략과의 공모

도식적인 문법은 이미 자명한 것으로 간주된 관념을 실어 나르는 데도 유용하지만, 새로운 가치체계를 자명하게 만듦으로써 그 효과를 볼 수도 있다. 신파극 역시 마찬가지다. 신파극이 텍스트 외부 현실을 그대로 재현한다고 어느 누구도 믿지는 않지만 그 과정에도 불구하고 텍스트의 낱고 도식적인 구조, 도덕의 양극화는 주체의 자명성을 획득하는 데 중요한 역할을 하며, 그 자명성은 어느새 신파극이 텍스트 외부 현실을 재현하고 있다는 환상을 불러일으키도록 한다. 즉 신파극의 도식적인 문법과 도덕적 양극화는 그 자체로 주체의 자명성을 확증하는 도구이자 가치체계인 셈이다. 따라서 여기에서 얻어지는 '자연스러움'이란 결코 처음부터 주어진 것일 리 없는 관념이며, 기실 사회정치적 체제와 이데올로기에

의해 만들어지는 과정의 산물일 따름이다. 특히 식민지적 근대에 대한 불안을 그 심층에 깔고 있으면서 불확실성을 넘어설 수 있는 준거로서의 전근대적 가치에 대한 강박적 집착은, 그 퇴행성으로 말미암아 지배 이데올로기에 쉽게 이용될 가능성을 열어놓는다고 할 수 있다. 따라서 신파극에 개입된 이데올로기를 심문하는 것은 중요한 문제이다.

먼저 권선징악과 개과천선이라는 속화된 계몽이 대개는 근대교육을 받은 인물들에 의해 이루어지고 있는 양상을 살펴보기로 한다. <迷信巫女後業>은 1912년 한 해 동안 4회 공연을 기록한 것으로 보아 당시 관객들에게 꽤 호소력이 있었던 신파극으로 짐작된다. 교육을 받은 두 남매가 있었는데 부모가 강제로 딸을 무당의 집으로 출가시켰다. 그런데 무당의 아들이 중병이 들자 며느리를 구박하고 굶과 치성으로 폐가할 지경이 된다. 온당치 못하다고 설득해도 소용이 없자 남매는 외국으로 유학을 갔고, 다시 돌아오니 양가가 모두 절인이 되어 있어 그들이 개과천선하기를 권하여 화평하게 지낸다는 내용이다. 지극히 진부하기 그지없는 내용인 것 같지만, 두 남매가 제도 교육을 받은 데다가 외국 유학까지 다녀왔다는 설정은 유의할 필요가 있는 대목이다. 제도 교육의 수혜자로서의 신분적 위치와 외국 유학이 계몽적 주체로서의 도덕성을 부여하는 장치로 설정된 것은 비단 이 신파극에서만 발견되는 것은 아니다. <成功苦學生> <先貧後改>의 경우에도 주인공들은 제도 교육을 받고 있는 처지였으나 어떤 곤란함을 겪고 외국 유학을 다녀와 신분 상승은 물론 과거에 그들을 어려움에 빠뜨렸던 이들을 도와주고 개과천선케 한다. 또한 <四民同權教師輝志>에서 교사 임성구가 신분차이에도 불구하고 백정의 누이와 결혼하여 어려움을 극복할 수 있었던 것은 그가 근대 교육을 받은 교사였기 때문에 가능했던 것이며, <無罪事必歸正>에서도 근대 교육을 받은 학생이었기에 계몽의 주체로 그려질 수 있었다.

이처럼 신파극에는 근대교육을 받은 학생이나 교사 혹은 그 결과로 신종 직업을 가질 수 있었던 인물들이 매우 종종 악인을 징벌·개과천선케

하고 어려움에 빠진 이들을 도와주는 역할을 한다. 근대교육의 중요성을 어느 정도 강조했는지는 줄거리만으로 단정 내릴 수는 없지만, 절대적인 도덕성을 부여받은 인물이 근대교육을 받은 엘리트라는 점, 또한 그가 외국 유학까지 다녀왔다는 정보는 결코 단편적인 배경일 수는 없을 것이다. 특히 외국 유학이 장래의 사회적 지위를 보장하며 과거의 모든 오해와 음모를 일거에 해소할 수 있는 최선의 처방전으로 이상화되고 있는, 플롯의 한 국면을 주목할 필요가 있다. 근대교육의 필요성을 직접 역설하기보다는 플롯의 전개과정에서 갈등을 해소하는 주체에게 근대교육의 수혜자로서의 면모를 부여함으로써, 자연스럽게 근대교육의 중요성을 알리고 있는 것이다. 이로부터 근대교육이 근대적인 국민으로 전환하는 데 있어 중요한 것으로 의미 작용을 하고 있음을 추정할 수 있다. 그러나 식민지하에서 이루어지는 근대교육이 결과적으로 ‘식민지적 순치과정’<sup>37)</sup>이라는 혐의를 벗어나기는 힘들 것이다. 정치적 주권의 상실 이후, 이를 극복하기 위한 방법으로 사회진화론에 근거한 일본 제국주의의 논리를 받아들일 수밖에 없었던 상황에서 교육에 몰두한 결과가 고작 일체의 식민지 교육정책에 충실한 하급 관료가 되거나 실업자로 전락할 수밖에 없었음은, 20여 년이 지난 후 채만식이 선명하게 보여준 바 있다.

교육의 강조보다 빈번한 것은 아니지만 다음의 두 번째 사항도 주목되는 바 있다. 신파극 레파토리 중 공연 횟수가 세 번째로 많은 <六穴砲強盜>(6화)는 순사 임성구가 강도 한창렬의 악행을 근심하여 ‘순사의 본분은 인민을 보호하라는 목적인즉 몸이 부서지더라도 이 강도를 잡으리라’ 결심하고 끝내 강도를 잡지만, 자신은 육혈포를 맞아 죽는다는 내용이다.

37) 최원식은 최찬식의 『금강문』을 분석하는 자리에서 교사(여주인공 김경원의 아버지)의 존재를 다음과 같이 이해한다: “여기서 교사는 일종의 근대적 직업으로 더욱 부각되고 있는 것이다. 이는 한국사회의 근대성이 일상적 수준으로 정착하는 면모를 예각적으로 보여주는 한편, 우리 교육의 식민지적 순치과정이라는 점을 망각할 수 없다.”(앞의 논문, 228면)

이 줄거리에서 눈에 띄는 대목은 주인공의 신분이 순사라는 점과 그의 직업의식이다. 그에게 부과된 소임은 ‘인민의 보호’이고 그것은 그가 육혈포 강도를 잡는 것으로 드러난다. 그리고 자신이 죽는 그 순간에도 강도에게 개과천선하기를 간절히 호소한다. 이 신파극은 정확히 ‘법 질서의 수호자’인 신입순사<sup>38)</sup> 임성구에게 동일시되도록 그 시선이 고정되어 있다. 즉 이 연극에서 순사의 이미지는 악을 척결하는 도덕적인 영웅이다. 그러나 이는 실재하던 현실과는 상반된다. 순사는 조선인에게 할당된 말단직에 불과할 뿐만 아니라, 일제가 만들어 놓은 법제의 수행자로서 일반인들에게는 억압적인 존재이다. 그런데 <육혈포강도>는 순사의 적대자를 강도로 설정함으로써 그를 친근하면서도 영웅적인 이미지로 가공해버린 것이다. <短銃女盜>에서도 비슷한 상황이 벌어진다. 다른 점이 있다면 이 연극의 주동 인물이 형사의 아우이며 그가 형이 여자 도둑을 잡지 못해 근심하자 자신이 직접 나서서 잡고 그녀를 개과천선케 한다는 점이다. 형사가 아님에도 불구하고 민간인으로서 의협심을 발휘하여 도둑을 잡으러 나선다는 것은 <육혈포강도>보다 한 차원 높은 일제의 법제도에 대한 긍정을 암시한다. 더욱이 그는 그 도둑을 개과천선시킨다.

일본 신파극을 변안하는 과정에서 그 기본 구도를 가져왔기 때문에 있을 수 있는 설정이기는 하지만, 이 설정으로 야기된 효과는 결코 이데올로기적으로 순수하지 않다. 주인공의 ‘영웅적인’ 행위로 성취되는 권선징악과 개과천선이라는 내러티브를 따라가는 동안, 일제가 마련한 법제도에 대한 긍정을 자명한 것으로 만들고 있기 때문이다. 일본의 현실적 이해와 직접적으로 결부되어 있는 법제도에 대한 이와 같은 의미 작용은, 교육의 중요성을 강조하는 맥락과 함께 신파극이 ‘식민지적 근대인 만들기’의 한 과정으로 이용될 수 있음을 보여 준다고 할 수 있다.

이렇게 ‘새로운 자연화’는 일제의 제도적 질서에 순응하는 방향을 취

38) 안중화의 『신극사이야기』(진문사, 1955)에 게재된 <육혈포강도> 광고지에 임성구가 ‘신입순사’라고 적혀 있다(141면).



하고 있는 것처럼 보인다. 이는 이미 고정관념이 되어 ‘속’을 ‘통’하는 경우와는 일정하게 구별된다. 집단적으로 공감대를 형성할 수 있을 만큼의 축적된 경험의 질로 보기 어려운 까닭이다. 다른 복잡한 연관 관계를 삭제한 채 교육의 필요성을 역설하고 순사를 영웅의 이미지로 가공해버리는 것은 결과적으로 ‘새로운 자연화’ 과정이며, 그 자연화 자체가 이미 ‘속’을 ‘통’하는 고정관념을 구성해내는 과정인 것이다. 이 과정은 일본의 지배권력이 각종 근대 제도를 통해 식민지인들을 통치대상으로 전락시키면서 식민지적 질서에 적합한 주체로 길러내려 했던 제반 규율권력을 환기시킨다.<sup>39)</sup> 즉 이러한 ‘새로운 자연화’ 과정은 직접적이지는 않을지라도 식민지 규율권력이 일상적으로 내면화하는 통로를 열어놓고 있음이 틀림없는 것이다.

이 지점에서 ‘새로운 자연화’를 통한 ‘근대인 만들기’가 필연적으로 친일성 문제와 결부될 수밖에 없음을 지적할 필요가 있다. 물론 친일적 구도는 결코 노골적으로 드러나지 않는다. 일제의 공식적 강점이 이루어진 지 얼마 지나지 않은 시대에, 적극적 친일애의 표명은 일반 관객들의 공감대를 결코 끌어낼 수 없었으며 연극 생산자의 입장에서도 그것을 고려하지 않았음에 틀림없다. 일본의 지배 정책적인 측면에서 볼 때도 1940년대와 같이 연극을 지배 이념의 선전대로 내세울 수 있을 만큼의 역량도 축적되지 않은 상태였다. 단지 일본은 은밀한 후원 속에 신파극을 육성하는 것으로 만족하였는데, 매우 자극적이고 선정적·감상적인 내용이 통속적인 교훈으로 매듭지어지는 것으로부터 퇴영적인 민족성을 ‘창조’하고, 때로는 일제의 지배 이데올로기의 약호가 교묘하게 새겨진다는 점에서 그들의 무의식적 동조를 받아낼 수 있다고 믿었던 것으로 짐작된다.

그 약호는 바로 주인공의 신분과 그의 행로, 그를 도와주는 은인의 존재 등에서 찾을 수 있다. 1913년에 올려진 바 있는 <雨中行人>의 경우,

39) 이에 대한 최근의 성과는 『근대주체와 식민지 규율권력』(김진균·정근식 편저, 문화과학사, 1997)에서 만날 수 있다

동명의 이해조 원작(1913)을 참고로 접근해볼 수 있다. 전통적인 격언·속담·금언 등에 담긴 전통적 가치관, 고진감래 권선징악 등에 대한 믿음이 이 소설의 전체적인 구조를 장악하고 있는데, 그 과정으로 채워지는 것은 유학을 통한 성공담이다. 별로 새롭다 할 수 없는 이러한 내러티브에 러일전쟁에 참가했던 현역군인과 ‘은안’과 같은 일본 군대의 존재가 살며시 삽입되어 있는 양상을 그냥 지나칠 수는 없다. 전체적인 전개과정상 사소해 보였기 때문에 이 구도는 효과적일 수 있다. 노골적으로 친일성이 드러나고 있다면 필경 강한 저항감을 일으킬 수밖에 없기 때문이다.

이와 관련하여 <庶勝於嫡>과 <松竹節> 두 편을 비교하는 것은 매우 유용한 일일 것이다. 두 편 모두 친일성을 거론할 만한 것들이긴 한데, 서로 흥미로운 대비를 이루고 있기 때문이다.

먼저 <서승어적>의 줄거리부터 간단히 소개하면 다음과 같다. 두 형제가 있었는데 적자는 서자를 괴롭히고 가산을 탕진하고 급기야 ‘본국’을 배반하여 ‘외국’에 투신한다. 한편 서자는 사관학교에 들어가 군인이 되어 전쟁에서 승리하는 등 승승장구한다. 서자가 전쟁 중에 적병을 사로잡았는데 그 중에 적자도 포함되어 있었다. 군법에 의해 사형당할 순간에 서자가 개과를 권고하여, 적자는 개과하여 죽음을 면한다. 이 신파극은 형제간의 갈등과 악인의 개과천선이라는 도식적인 전개에 충실한 유형에 속한다고 할 수 있다.

그러나 번안으로 짐작되는 이 신파극은, 역시 원작으로부터 빌려온 그 기본 구도에 의해 지배 이데올로기 개입의 가능성을 열어두고 있다. 비록 적자의 성품을 ‘불량’하게 설정함으로써 권선징악·개과천선이라는 주제를 명확히 하고 있기는 하지만, ‘본국’이 어디이며 ‘외국’이 어디인지 그리고 ‘개과하면 죽음을 면할 수 있다’는 발상은 쉽게 넘길 것이 아니다. 먼저 ‘개과’ 장면이 주목해보자. 전쟁 중에 포로로 사로잡힌 마당에 ‘개과’를 한다는 것은 일반적으로 곧 ‘전향을 의미하는 것으로, 이것은 곧

형제간의 성품으로 비롯된 불화와는 근본적으로 다른 것이다. 그런데 이 신파극은 개인의 성품이 ‘불량’하다는 지극히 사적인 문제를 공적인 문제로 치환함으로써, 내러티브의 명백한 비약을 시도하고 있다. 이 비약의 효과는 ‘본국’과 ‘외국’이라는 명명에 은폐된 기호의 공적인 성격과 관련이 있다. 번안작임을 가정한다면 ‘본국’은 일본을, ‘외국’은 아마 러시아를 감추고 있는 대체물일 것이며, 이 대체물의 완충적인 성격에도 불구하고 대동아 공영을 구상하고 있던 일본의 지배 이데올로기에 결과적으로 공모한 것으로 이해될 수 있다. 물론 <서승어적>의 메타포에 대한 다른 해석도 가능하다. ‘본국’이 한국을, ‘외국’이 일본을 지시할 가능성도 충분히 있기 때문이다. 그러나 그런 뉘앙스를 조금이라도 드러냈다면 5회라는 공연은 가능하지 않았을 것이기에, 그런 식의 독해 가능성은 여전히 불확실한 가능성으로만 남는다.

한편, <송죽절>은 그 점에 있어서 훨씬 노골화되어 있다. 줄거리는 다음과 같다. 임교육의 딸 방자와 육군대위 김영규가 약혼을 했는데 김영규는 상부의 명령으로 화약연구를 위해 독일로 떠난다. 그런데 김영규는 화약 폭발로 맹인이 되어 귀국하는데, 러시아인의 인력거와 충돌하여 넘어져 실랑이를 하던 중 중상을 입는다. 이 소식을 들은 방자는 평소에 자신을 흠모하던 그 러시아인에게 복수할 작정으로 찾아갔는데, 그만 그녀를 겁탈하려던 그를 살해하고 만다. 이를 보고 그 집에서 뽀이 노릇을 하는 중국인 리진이 방자를 경찰서에 고발하지만, 지나 사람의 증언으로 임방자는 무죄 방면된다.

이상의 줄거리에서 역시 주목되는 존재는 역시 러시아인과 중국인이다. 먼저, 김영규와 임방자의 적대적인 인물을 왜 굳이 러시아인으로 설정했는가, 라는 점이다. <송죽절>이 문수성의 제3회 공연이라는 점을 떠올릴 때,<sup>40)</sup> 등장인물의 국적을 직접 명시한 것은 창단 당시부터 (일본) 신

40) 제1회는 <불어귀>(1912.3.31), 제2회는 <千里馬>(1912.4.10)이고, <송죽절>이 1912년 5월 7일에 원각사에서 공연되었다. 이상은 양승국의 『1910년대 한국

과극을 제대로 무대화하겠다는 극단의 기본 방침의 결과로 짐작된다. 이 역시 변인일 가능성이 높으며, 바뀌어진 중요 부분은 주인공들의 국적 정도이지 않을까 추측해볼 수도 있다. 분명한 것은 이 신과극이 도덕적 양극화에서 악의 축으로 러시아를 놓음으로써, <서승어적>보다는 훨씬 노골적으로 그 정치적 색깔을 드러내고 있다는 점이다. 이 역시, 이미 이 시기에 대동아 공영 이념의 확산을 염두에 두고 있던 일본의 정치적인 이해의 연극적 버전으로 읽히는 바 있다. 이 점은 중국인에 대해 양가적인 태도를 취하고 있는 데서도 확인된다. 즉 임방자의 살인 행위를 고발하여 경찰서로 붙잡혀 가게 하는 이를 중국인으로 설정하였으면서도, 또 다른 중국인 인물을 동원하여 임방자가 무죄방면되는 데 결정적인 역할을 하도록 하고 있어, 적어도 중국을 러시아와 같은 악으로 고정화하고 있지 않다.<sup>41)</sup>

이렇게 보자면 변안작일 가능성이 높은 이 두 편의 신과극은 공통적으로 당시 일본의 정치적 관점을 그 배면으로 깔고 있음이 분명하다. 19세기 말 이후로 동아시아는 서양 열강의 ‘근대’와 대면하면서 한편으로는 우승열패·적자생존의 진화론에 기대면서 서양으로부터 배워야 할 것을 찾았지만, 다른 한편으로는 민족과 인종적 동질성으로 서양으로부터 자신을 지켜내야 했던 근대화 방향을 취하고 있었다. 러일전쟁이 백인종과 황인종의 싸움으로 비춰지고 안중근의 이토 히로부미의 저격이 황인종 연대의 신의를 어긴 테에 대한 응징의 의미가 강했다는 것은, 적어도 19세기 말 20세기 초 동아시아에서 타자는 ‘인종적 타자’였다는 점을 말해 준다.<sup>42)</sup> 그런데 일본은 이와 같은 동아시아 담론을 가장 극단적이고 부정

신과극의 레퍼터리 연구」(12면) 참조

41) 이런 추정에 의해 <서승어적>의 ‘외국’을 중국이 아닌, 러시아로 독해하였음을 밝혀둔다.

42) 장석만, 「한국 근대성 이해를 위한 몇 가지 검토」, 『현대사상』 1997년 여름, 민음사, 134면

적인 양상으로 전개시켜 자국의 이익을 위장했던 것이고, 바로 그것이 대동아 공영 이념이다. <서승어적>이나 <송죽절>이 전경화하고 있는 것은 형제간의 의리와 애정의 문제이기는 하지만, 이 사적인 문제를 공적인 문제로 약호화하는 근거에는 바로 그러한 정치적인 이해가 결부되어 있었던 것이다.

이런 이데올로기의 개입도 주목을 끄는 대목이기는 하지만, 또 하나 흥미로운 점은 그 개입 양상이 좀더 은폐적인 <서승어적>이 5회 공연을 기록한 반면 좀더 노골적인 <송죽절>은 1회 공연으로 그치고 말았다는 점이다. 이 공연 회수의 차이를 설명하는 또 다른 요인의 가능성을 배제하는 것은 아니지만, 적어도 친일적 기호를 드러내는 정도 여하와 공연 회수간에는 어떤 상관성이 있는 것으로 가정해볼 수 있다면 양자는 반비례 관계에 놓인다고 할 수 있다.

두 편만으로 일반화하여 설명하기에 곤란함은 있지만 이 반비례의 의미는 신파극의 성격을 진단해볼 수 있는 근거를 제공한다는 점에서 주목할 가치가 있다. <서승어적>이 관객들의 호응을 받을 수 있었다면, 그것은 “한국적으로 변안하는 데 있어 좀더 대답하였고 또 대중의 요구에 민감하였”<sup>43)</sup>던 임성구가 원작의 구체성을 제거하는 가공 과정으로부터 비롯된 결과일 것이다. 그리하여 <서승어적>은 혁신단에 의해 세 차례나 올려졌을 뿐 아니라, 부인연구단에 의해 두 차례나 올려지기도 했던 것이다. 이와 비교해 볼 때 <송죽절>은 선악구도에 국적 문제가 연계되어 있는 노골성이 당대 관객들에게 심리적 저항감을 불러 일으켰기 때문에 초연에 그치고 만 것으로 추정된다. 문수성의 왜색<sup>44)</sup> 시비는 그 레파토리가 함유하고 있는 정신성의 문제와도 연계되는 바, 의도하지는 않았을지

43) 이두현(1990[1966]), 앞의 책, 62면.

44) 이에 대하여 이두현은 1963년과 1964년 봄 사이에 이루어진 박승희와의 대담으로부터 “윤백남의 연극은 왜색이 너무 짙어서 일반에게 환영을 못받았다” (위의 책, 62면)는 술회를 들은 바 있다고 밝혔다

라도 직접적이고 노골적인 친일적 기호는 관객들에게 심리적인 불편함을 주었으리라는 것이다. 이렇게 보자면 당시의 신파극들이 일본 신파극을 번안하는 과정에서 어쩔 수 없이 친일적 기호를 함께 수용할 수밖에 없었는데, 그 기호가 구체적으로 지시되면 지시될수록 관객들의 호응은 반감될 수밖에 없었다는 것을 추정해볼 수 있다.

이렇게 보았을 때, 1910년대 신파극에서 지배 이데올로기의 직접적인 각인은 대체로 최소한의 정도에서 단편적으로, 은폐된 방식으로 이루어졌음을 알 수 있다. 신파극 상당수가 번안물이었기에 필연적으로 일본 신파극의 정치적 함의가 담긴 구도들이 산견된다고 볼 수 있으며, 이로 말미암아 일본의 ‘식민지적 근대인 만들기’에 어느 정도 부응하는 부차적 효과가 뒤따른 것으로 해석된다. 이는 특히 신파극 초창기인 1912년에 좀더 현저한 것으로 보이는데, 이 시기에 탐정물이나 군사극 종류의 번안작들이 공적인 영역을 포함하고 있기 때문이다. 앞서 다루었던 신파극 대부분도 바로 이 시기에 공연되었다.

물론 이러한 결과로부터 신파극에 개입된 이데올로기의 정도가 약소하다고 단정지을 수는 없다. 혁신단의 <서승어적>처럼 과감히 번안하는 과정에서 친일적 기호를 표면에서 지워냈다 할지라도, 그 지워냄 자체가 방심한 채로 식민 지배 이데올로기를 내면화할 가능성을 높이기 때문이다. 또한 교육의 필요성을 강조하는 그 자체가, 그리고 법을 준수해야 하는 당위 자체가 식민 지배를 용이하기 위한 일본의 이해와 너무나 흡사하다는 것을 기억할 필요가 있다. 이로부터 신파극이 일본의 지배 이데올로기와 자연스럽게 공모 지점을 형성하고 있다고 말할 수 있을 것이다. 비록 그것이 전경화되어 있지 않더라도 은폐된 채 작용하고 있음을 부인키 어려우며, 전근대적 가치관과 도덕적 양극화의 구도는 ‘식민지적 근대인 만들기’라는 일본의 기획 속에 쉽게 노출·이용될 수밖에 없기 때문이다.

이 점은 표면적으로 그 공모가 거의 드러나지 않는 가정비극이나 화류

비극에서도 마찬가지다. 이런 연극들은 기본적으로 사적 영역을 다루고 있기 때문에, 공적 영역은 연극의 배경으로 존재하거나 은폐적인 방식으로 존재할 뿐 표면화되지 않는다. 성적·계급적 타자라 할 수 있는 여성을 주인공으로 등장시켜 가부장제 이데올로기를 노골적으로 드러내지만, 앞서 언급한 바 있듯이 이는 어디까지나 식민지적 근대에 대한 불안이 성적 정체성의 위기감으로 전치된 양상이다. 그리고 식민지 한국에서 그 이데올로기의 근대적 지위는 공적인 것을 사사화(私事化)하려는 일본의 지배의도와와의 공모 지점에 놓인다. 즉 신파극의 가부장제 이데올로기는 봉건성의 유효성을 이용·유지하면서 가부장제의 온존과 강화를 획책하고 있던 일본의 정책 방향과 정확히 상통하는 것이다. 신파극의 이러한 성격은 이후 멜로드라마의 핵심적 요소가 된다. 요컨대 신파극에서의 가부장제 이데올로기는, 식민지적 근대에 대한 불안이 성적 정체성의 위기감으로 표면화된 시기에 나타난 이데올로기적 양상일 뿐만 아니라 민족적 억압이라는 정치적 상황으로부터 제약된 특수한 국면으로도 이해될 수 있을 것이다.<sup>45)</sup>

## 5. 맺음말

이상의 논의를 통해서 1910년대 신파극의 근간을 이루고 있는 근대적 상상력이, 식민지적 근대에 대한 불안을 그 핵심으로 안고 있었음을 확인할 수 있었다. 제국주의 열강의 침탈에 위협을 느끼면서 급기야 일본에 의해 식민지화되어버린 한국은, 주체성을 거세당하는 위협적인 상황

45) 신파극에서의 가부장제 이데올로기에 대한 본고의 시각은 좀더 구체적인 논의를 필요로 하지만, 이 글에서 이를 포괄하기에는 다소 큰 논제라 여겨지기에 소략하게나마 제시하는 선에서 멈추고 말았다. 이 과제는 다음 기회에 다루도록 하고자 한다.

에서 과거의 역사를 무효화시키고 미래에 대한 전망을 억압하는 현실에 직면해야 했다. 그러면서도 끊임없이 밀려들어오는 근대의 화려한 치장들은 매혹의 대상이 되었다. 이러한 혼란스러움과 분열의 상황에서 신파극은 근대 전환기의 주체들에게 전근대적 가치의 지속성을 확인시켜주는 통로가 되었으며, 존재의 영속성을 증명 받길 원하던 관객들은 확실히하고 명료한 도덕의 세계를 펼쳐 보여준 신파극에 갈채를 보냈다. 물론 이 갈채는 이 불확실성 시대로부터 도피하여 확고한 지배 이념이 자신들을 편안하게 안정시켜준 적이 있었다고 믿어지는 과거에 대한 향수였다. 그리고 이 향수를 제대로 만끽하기 위해서, 신파극은 불안을 야기하는 인자들을 악의 축으로 설정함으로써 보수적인 입장을 견지하였다.

신파극의 이러한 정치적인 태도는 일본의 지배 이데올로기와 자연스럽게 공모 지점을 형성하였는데, 비록 그것이 전경화되어 있지 않더라도 은폐된 채 작용하고 있음을 부인키는 어려울 것이다. ‘속’을 ‘통’하는 전근대적 가치 이념과 도덕적 양극화의 구도는 ‘식민지적 근대인 만들기’라는 일본의 기획 속에 쉽게 노출·이용될 수밖에 없었기 때문이다. 이런 양상은 가정비극이 범람하는 1913년 이후 가부장제 이데올로기라는 양상으로 전개되며 이것이 비단 성적 억압에만 관계되는 것이 아니라 민족적 억압이라는 식민성의 문제와 관계된다는 점에서, 한국의 멜로드라마는 민족적 정체성의 문제와 필연적으로 결부될 수밖에 없었다.

요컨대 1910년대 신파극은, 식민지적 근대에 대한 불안을 핵심으로 안고 있었으나 과거에 대한 향수를 드러내는 동시에 일본의 식민화 전략과의 공모지점을 제공한 양식이라 할 수 있다. 그런데 이러한 결론을 내렸음에도 불구하고 이 글이 안고 있는 기본적인 한계를 언급하지 않을 수 없다. 1910년대 신파극이 식민지적 근대에 대한 불안의 전도된 양식임을 추정할 수는 있었으나 그 상상력의 구체적인 내용은 사실상 밝히지 못한 셈인데, 공연 텍스트는 물론 문자 텍스트를 접할 수 없는 상황에서 구체적인 논거를 제시할 수 없었기 때문이다. 그래서 도덕적인 양극화 양상



을 짚을 수는 있어도 이 양식의 제반 특징들로는 어떤 것이 있는가, 그 양식적 특성이 멜로드라마의 상상력과 어떤 상관성이 있는가, 라는 질문에는 답할 수가 없었다. 텍스트가 발굴되지 않는 이상 1910년대 신파극 연구의 맹점은 불가피하게 그나마 남아 있는 텍스트들로부터 역추적을 하는 것으로 보완되어야 할지 모른다. 그런 점에서 좀더 풍부하게 남아 있는, 그렇다고 해서 1910년대 신파극의 리바이벌로만 읽을 수는 없을 1930년대 멜로드라마에 대한 심도 있는 논의가 요청된다고 할 수 있다

## 참고 문헌

### 1. 단행본

- 김재철, 『조선연극사』, 조선어문학회, 1933.
- 김진균·정근식 편저, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 1997.
- 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994.
- 안종화, 『신극사이야기』, 진문사, 1955.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
- 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1990[1966].
- 임 화, 『신문학사』(임규찬·한진일 편), 한길사, 1993.
- 한 효, 『조선연극사개요』, 평양: 국립출판사, 1956.
- Antonio Gramsci, 로마 그람시연구소 편, 조형준 역, 『그람시와 함께 읽는 문화』, 새물결, 1992.
- Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, N.Y.: Columbia University Press, 1984 [1976].
- Peter Brooks, 『육체와 예술 *Body Works*』(1993), 이봉지·한애경 역 문학과지성사 2000.

## 2. 논문 및 기타

- 강영희, 「일제강점기 신파양식에 대한 연구」, 서울대 석사학위논문, 1989.
- 김미도, 「1930년대 한국회극의 유형에 관한 연구」, 고려대 박사학위논문, 1993.
- 김방옥, 「한국 연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 『이화어문』 6, 1983, 181~208면
- 김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 『어문학』 67, 1999.6, 169~195면
- 박명진, 「한국 근대극의 ‘대중성’-대중연극론에 대한 비판」, 『한국회극의 이데올로기』, 보고서, 1998, 15~43면
- 박희정, 「동양극장의 대중극 연구」, 단국대 석사학위논문, 1996.
- 변기중, 「연극 50년을 말한다」, 『예술원보』 8, 1962, 48~56면
- 신아영, 「신파극의 대중성 연구」, 『한국극예술학회』 5, 한국극예술학회 편, 1995, 67~95면
- 양승국, 「한국 최초의 신파극 공연에 대한 재론」, 『한국극예술연구』 4, 한국극예술학회 편, 1994, 9~49면.
- , 「1930년대 대중극의 구조와 특성」, 『울산어문논집』 12, 울산대 국어국문학과, 1997.12, 125~201면
- , 「1910년대 한국 신파극의 레퍼터리 연구」, 『한국극예술연구』 8, 한국극예술학회 편, 1998.6, 9~69면
- , 「1910년대 신파극과 전통연희의 관련양상」, 『한국극예술연구』 9, 한국극예술학회 편, 1999.4, 47~68면
- , 「한국 근대문학 형성에 미친 일본 신파극의 영향에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 14, 한국극예술학회 편, 2001.10, 9~49면
- 윤석진, 「1930년대 멜로드라마 연구」, 서강대 언론대학원 석사학위논문, 1996.
- 윤진현, 「1930년대 대중극 일고-임선규의 <사랑에 속고 돈에 울고>, 이서구의 <어머니의 힘>을 중심으로」, 『우리의 연극』 14, 무천 극예술학회 편, 1998, 135~149면
- 이승희, 「1910년대 신파극의 통속성 연구」, 『반교어문연구』 7, 반교어문학회 편, 1996, 245~275면
- , 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2001.

- 장석만, 「한국 근대성 이해를 위한 몇 가지 검토」, 『현대사상』 1997년 여름 민음사, 117~141면
- 차범석, 「일본의 신파연극의 한국연극에 미친 영향」, 『예술논문집』 30, 예술원 1991, 187~218면
- 최원식, 「1910년대 친일문학과 근대성」, 『민족문학사연구』 14, 민족문학사연구소 편, 1999, 172~262면
- 한기형, 「1910년대 신소설에 미친 출판·유통 환경의 영향」, 『한국학보』 1996년 가을, 119~150면
- 홍재범, 「1930년대 한국 대중비극 연구」, 서울대 박사학위논문, 1998.

K C I

## ■ Abstract

**Modern Imagination of Melodrama**

-focusing on Sinpa-guk in 1910s of Colony Korea-

Lee, Seung-hee

I try to view Sinpa-guk of 1910s in Korea as melodrama in terms of style. According to Peter Brooks, melodrama is a modern project which purpose to perceive and imagine spirit in de-sanctified world of Europe after the French Revolution. The term of melodrama has been used in studies on Sinpa-guk without considering historical context of its western origin. I think that Sinpa-guk as melodrama has not only common features with that of Europe but also different ones caused in different historical contexts of colony Korea with its home. I claim inherent both extremities of Sinpa-guk, like good/evil, material desire/moral obligation, and pursuit/frustration of rising in status etc, are relative to governmental ideologies of the colony state rather than "old" rhetoric of premodern regime. In addition, these features can not be understood only as capitalist inclination which make form of goods with every humane desire. Being seen as "old" rhetoric of premodern regime in Sinpa-guk, of course, revealed unrest of colonial modern life, and mean nostalgia to premodern values. Nevertheless, they became conspired with colonial project for production of colonial modern subject which the colonial state continued to intend to. Emphasis on modern education and obedience of legal institution, as common motifs in Sinpa-guk, are expressed in this point very well. It suggests that premodern values are transformed into virtues needed to colonial disciplinary power for making of colonial modern subject. I call this transformation "new naturalization" in a sens that

Japanese government was tolerated as a given condition, eventually natural one. I also gave attention to fact the most Sinpa-guk were adapted from Japanese origins. In process of their adaptation, ideological conspiracy became concealed and fragmented. However, I think, for the very reason, their ideological effects was easy to be internationalized. In short, though expressed anxieties of colonial modernity, Sinpa-guk in 1910s was a style that represented nostalgia to past and, at the same time, conspiracy of approval for Japans colonialization statics.

주제어 : 멜로드라마, 도덕, 식민지적 근대, 불안, 향수, 자연화, 근대제도, 친일성, 공모

접 수 일 : 2002년 2월 22 일

심사기간 : 2002년 3월 15 일-28일

게재결정 : 2002년 3월 30일(편집위원회의)

K C I