

1920년대 시극 연구*

임승빈**

〈차례〉

1. 선행연구 검토 및 문제제기
2. 발생 배경
3. 문체의 운문성과 시정신
4. 극적 형식과 갈등 구조
5. 감상적 낭만주의와 기독교적 구원의식
6. 결론

1. 선행연구 검토 및 문제제기

시극¹⁾이 처음 쓰여진 것은 1920년대이다. 1918년 吳天錫 號 天園의 〈初春의 悲哀〉²⁾가 소녀가극이라는 장르명으로, 1923년 朴種和 號 月灘의

* 이 논문은 2002년도 청주대학교 일반과제 연구비의 지원에 의해 연구되었음

** 청주대학교 교수

- 1) 장르명으로 시극이 옳으나, 극시가 옳으나 하는 논란이 계속되고 있다 그리고 또 이러한 논란은 그것이 시인가, 극인가, 아니면 시정신을 바탕으로 한 재의 종합예술인가 하는 정체성(identity)의 문제를 야기하기도 한다. 그러나 이 문제는 시극, 또는 극시라는 용어의 구조를 통한 축자주의적 방법으로 해결하는 것 보다는 지금까지 생산된 작품을 총체적으로 연구해 그 결과를 중시해야 한다는 것이 필자의 입장이다. 때문에 이 연구에서는 현실적으로 가장 많이 사용하고 있다고 생각되는 ‘시극’이라는 장르명을 임시로 사용하기로 한다.

<「죽음」보다 압흐다>³⁾ 1925년 吳天錫의 <人類의 旅路>⁴⁾ 1926년 劉道順의 <세죽엄>⁵⁾ 李軒의 <毒蛇>⁶⁾ 1929년 盧子泳(號 春城)의 <金井山の 半月夜>⁷⁾ 등이 극시, 또는 시극이라는 장르명으로 발표되었다.

번역시극으로는 1924년 趙容大 역의 <詩人과 王女>⁸⁾ 福田正夫 작, 吳天錫역의 <哀樂兒>⁹⁾ 1929년 元代 王實甫 원작, 民國 郭沫若 각색, 朝鮮 梁白華 역의 <西廂>¹⁰⁾ 등이 있다.

1920년대에 이렇게 적지 않은 시극이 발표되었고, 또 그 이후 지금까지 작품발표 및 공연이 꾸준히 이어지고 있는데도 학계의 관심과 연구는 거의 찾아 보기 어려울 뿐만 아니라, 그나마 얼마 안되는 연구들도 사실확인이 제대로 이루어지지 않는 등의 문제점을 내포하고 있는 것이 사실이다.

주목할만한 연구로는 유일한 박사학위논문인 이현원의 「한국 현대시극 연구」¹¹⁾와 최일수의 평론 <시극과 종합예술>¹²⁾이 있고, 1920년대 시

2) 오천석, <初春의 悲哀>, 『女子界』, 1918.9.

3) 박종화, <「죽음」보다 압흐다>, 『백조』, 1923.9.

4) 오천석, <人類의 旅路>, 『朝鮮文壇』, 1925.5.

5) 유도순, <세죽엄>, 『조선문단』, 1926.5~6.

6) 이현, <毒蛇>, 『學之光』, 1926.5.

유일하게 장르명이 극시로 되어 있다.

7) 노자영, <金井山の 半月夜>, 『漂泊의 悲嘆』, 조선기독교 창문사, 1929.

말미에 “1926. 9.10. 於釋王寺”라고 되어 있어 1926년작임을 알 수 있다.

8) 조용대 역, <詩人과 王女>, 『신천지』 복간호 1924.4.

수록지를 찾을 수 없었을 뿐만 아니라, 작품을 언급한 다른 글에서도 원작자를 확인할 수 없었다.

9) 福田正夫 작, 오천석 역, <哀樂兒>, 『靈臺』, 1924.8~10.

10) 王實甫 원작, 郭沫若 각색, 양백화 신역 <西廂>, 『文藝公論』, 1929년 5월호, 9월호.

2회를 발표했으나 완결을 보지 못했다. 이 작품은 또 『조선문단』 1925년 6월호와 9월호에도 역시 완결을 보지 못한 채로 실려 있는데, 제목이 <西廂歌劇>으로 되어 있고, 번역이 아니라 주석註釋으로 되어 있다. 그리고 『문예공론』본에 비해 한문체 문장이 많다.

11) 이현원, 「한국 현대시극 연구」, 계명대 박사학위논문, 2000.

극에 대한 연구 역시 이현원의 석사학위 논문¹³⁾과 민병욱,¹⁴⁾ 허형만·김성진,¹⁵⁾ 박정호¹⁶⁾ 등이 있고, 그 외에는 사적(史的) 서술에서 단편적으로 언급한 것들 뿐이다.

그러나 김용락은 오천석의 <初春의 悲哀>를 <初子の 悲哀>로, <인류의 여로>의 발표연대를 1933년으로 잘못 표기¹⁷⁾하고 있고, 민병욱은 <인류의 여로>에 대한 연구에서 서시의 형태를 분석하면서 엉뚱하게도 등장인물인 '國際心', '正義', '自由', '平等', '梯愛' 등을 서시의 한 부분, 즉 네 개의 행으로 취급¹⁸⁾하는 등의 오류를 범하고 있다. 뿐만 아니라, 번역시극 <애락아>는 원작자 福田正夫를 제목과 함께 소개하지 않고 번역 말미에 표기해 두었는데, 그것을 모르고 계속 원작자 미상으로 취급하다가 1995년에 허형만·김성진의 공동연구에서 비로소 그것이 확인¹⁹⁾되었다.

일 예로 든 이러한 오류들은 바로 시극이 국문학계에서 얼마나 소홀히 취급받아 왔는가를 단적으로 보여주는 것이라 하겠다.

때문에 본고는 이러한 문제에 대한 자성과 함께, 원문을 확인하지 못했을 뿐만 아니라, 장르명이 가극으로 되어 있어 대부분의 논자들이 시극으로 취급하지 않는 <초춘의 비애>를 제외한 5편의 창작시극과, 역시 원문을 확인하지 못한 <시인과 왕녀>를 제외한 2편의 번역시극을 대상으로 1920년대 시극의 발생 배경 시와 극의 형식 그리고 내용적 측면 등을 고찰해 보고자 한다.

12) 최일수, 『현실의 문학』, 형설출판사, 1976. 367~429면

13) 이현원, 「1920년대 劇詩·詩劇 研究」, 계명대 석사학위논문, 1988.

14) 민병욱, 「한국 근대시극 <인류의 여로>에 대하여」, 『문화전통논집』, 경성대 향토문화연구소, 1993.8.

15) 허형만·김성진, 「한국 시극 연구」, 『목포대학교 논문집 16-2』, 1995.12.

16) 박정호, 「劇詩의 形成 및 長型化에 대한 一 考察」, 『한국어문학연구』 8, 한국외대 어문학연구회, 1997.12.

17) 김용락, 『현대희곡론』, 한신문화사, 1983. 382면

18) 민병욱, 앞의 글 219~222면

19) 허형만·김성진, 앞의 글, 19면

물론 논자에 따라서는 김우진의 <이단의 처녀와 방랑자>²⁰⁾ 김창완의 가극각본 <牧師의 집>, 조명희의 <婆婆>²¹⁾ 등을 포함시키기도 하지만, 그것들은 시극이나 극시의 장르명을 구체적으로 표기하지 않았으므로 제외한다.

2. 발생 배경

1920년대 시극의 발생은 서구의 시극이론에 의한 것이 아니었다는 전제를 필요로 한다. 왜냐하면 그때까지는 서구의 시극이론이 체계적으로 소개되지 않았기 때문이다. 그러므로 그 발생배경에 대한 고찰은 당시 우리사회의 다양한 문학적 분위기나 현상을 통해 추출해 내야 할 것이다. 그것은 요약하면 다음과 같다.

먼저 일본을 통해 유입된 서구문학의 영향설이다.

이현원은 '시극과 '희곡'의 장르명을 분명히 구분해서 인식하고 쓴 것도 서구문학의 영향이며, 오천석이 번역한 <애락아>는 서연호의 견해대로 주제의식, 작품구성 언어운용방식까지 그의 창작시극 <인류의 여로>에 직접적인 영향을 끼쳤다고 말한다.²²⁾

한편의 번역시극을 근거로 일본을 통한 서구의 영향을 논한다는 것이 어떻게 보면 객관성이 없는 것처럼 보이기도 하지만, 번역시극 <애락아>나 오천석의 <인류의 여로>가 차지하는 당시 시극에서의 중요한 위치를 감안한다면 충분히 가능한 얘기일 수도 있다.

福田正夫가 <애락아>를 쓴 것은 1918년 11월이었고 『文章世界』에 발표한 것은 1919년 6월이었다. 그리고 1920년 2월에 伊藤松雄 감독으로 有

20) 박정호, 앞의 글 273면

21) 허형만·김성진, 앞의 글 19면

22) 이현원, 「한국 현대시극 연구」, 21~22면

樂座에서 상연이 이루어 졌다.²³⁾

그는 시극을 쓰게 된 것이 짧은 서정시의 범위에 만족할 수 없는 내부적인 욕구 때문이었다고 말하면서, 그때 W. B. Yeats의 시극을 읽었고 로맨틱시즘적 작의(作意)는 P. B. Shelley의 영향²⁴⁾이었다는 것이다. 그리고 <愛樂兒>, <愛的 焰> 등 7편의 시극을 수록한 시극집 『哀樂兒』²⁵⁾의 발문에서 그가 처음 시극을 일본문학계에 제공했을 때, 목살과 매도, 그리고 조금의 장려(獎勵)를 받았다²⁶⁾고 말하고 있다.

이상의 내용을 살펴 볼 때 시극은 일본에서도 실험단계였고, 아직 장르로 정착되지도 않은 상태였다는 점에서 어떻게 보면 시극의 발생이 일본이나 한국의 자연스럽게 성숙된 문학적 분위기 속에서 이루어진 것이 아니라, 오천석을 비롯한 몇몇 시인의 개별적 의식에 의한 것이었다고 말할 수도 있다.

다음은 중국의 영향설이다. 앞서서도 이미 언급한 번역시극 <西廂>을 근거로 한 견해이다.

그런데 이현원은 중국의 영향을 중국을 통한 서구문학의 이입²⁷⁾이라고 해석하는 반면, 박정호는 <西廂歌劇>은 당나라 원진의 전기소설인 <鶯鶯傳>의 고사를 시원으로 하는 元雜劇이며, 노래인 唱과 대화인 白, 그리고 동작인 科로 구성되어 있다고 말한다. 그러니까 박정호는 시극이든 가극이든 <西廂>은 元代로부터 내려오는 극양식의 변용이지 서구의 영향에 의한 작품이 아니라는 것이다. 그리고 당시 『조선문단』은 <長恨歌>, <琵琶行>, <孔雀東南飛> 등 중국의 장시들을 소개하고 있다고 말하는데,

23) 福田正夫, <自由詩を様式とする敘事詩と詩劇の生れるまで>, 《焰 福田正夫生誕100年記念特集号》, (福田正夫詩會, 1993) 春號 20 面

24) 福田正夫, 위의 글, 19~20 面

25) 福田正夫, 『哀樂兒』, 東京 聚英閣, 1920.

26) 福田正夫, <自由詩を様式とする敘事詩と詩劇の生れるまで>, 《焰 福田正夫生誕100年記念特集号》(福田正夫詩會, 1993) 春號 20 面

27) 이현원, 위의 글 21 面

이러한 진술은 그것이 곧 중국을 통한 서구문학의 영향은 아니라는 견해를 내포하고 있다고 하겠다.²⁸⁾

다음은 창극과 가극의 영향설이다.

극장의 발달과 함께 판소리는 분창(分唱)과 무대화에 의해 시와 노래와 극적 연기를 갖춘 장르로 발전되었는데, 이러한 창극을 통한 판소리의 입체화는 시극을 통한 시의 입체화를 유도했다는 것이다.²⁹⁾ 그리고 이러한 판소리의 분창은 중국의 경극에서 힌트를 얻어 이루어졌는데, 그것은 명창 강용환이 틈만 나면 청국인의 창극관에서 살다시피 했으며, 그가 청국의 창희를 모방하여 판소리 춘향가를 창극으로 발전시켰다는 당시 원각사 극단의 대표였던 국창 이동백의 말을 통해 알 수 있다는 것이다.³⁰⁾

가극의 영향설 또한 시극과 가극의 유사점에서 기인한다. 두 장르가 모두 무대에서 상연되며, 시극은 시를 말하고 가극은 노래를 부르는데, 당시의 시극은 합창, 독창, 그리고 이중창 등의 노래가 많이 포함되어 있고, 가극에서 부르는 노래의 가사는 대부분 시적 성격을 지니고 있었기 때문이다. 이러한 사실은 홍난파의 말을 통해 확인할 수 있다 즉 베르디는 자신의 작품 <오셀로>를 서정시극이라고 했고, 또 어떤 것은 서정시 희극이라고 했으며, 가사는 결코 음악의 노예가 되어서는 안되며, 가극의 목적은 극시의 의미를 강하게 하는데 있다고 말하고 있는 것이다.³¹⁾

그러나 시극의 발생은 위의 여러 가지 요인 중 그 어느 하나에 의해서만 이루어진 것이라고 말할 수 없다. 분명히 일본의 시극과 중국 경극의 영향도 있었을 것이고, 또 판소리의 창극화나 당시 유행하던 가극도 촉진제가 되었을 것이다. 그리고 이런 모든 요인의 복합적인 작용 속에서

28) 박정호, 앞의 글 291~292면

29) 이현원, 앞의 글 22~23면

30) 이현원, 앞의 글 23면

31) 홍난파, 「가극이야기」, 『開關』, 1923.1. 28~32면.

새로운 변화와 창조를 모색하는 일이 가능했고, 그 결과가 시극의 발생이었을 것이다.

그러나 중요한 것은 당시의 시극이 서구 시극이론의 직접적인 영향 하에서 쓰여진 것이 아니라, 위에서 살펴 본 여러 가지 요인이 복합된 상황 속에서 당시 문학계의 내적 욕구에 의해 발생했을 것이라는 점이다. 그리고 이러한 사실은 시극의 발생이 서구에 대한 일방적인 모방에 의한 것이 아니라, 비교적 자생적인 측면 또한 없지 않았을 것이라는 추측을 가능케 하는 것이다.

3. 문체의 운문성과 시정신

시극은 단순히 시로 쓴 극이라고 말할 수 없다. 그러나 아무리 그렇더라도 시극이 시적 자질과 극적 자질을 동시에 지니고 있고, 또 지녀야 한다는 데에는 재론의 여지가 없다.

1920년대 시극이 갖는 문체의 가장 두드러진 특징은 운문성이다. 그리고 또 이것은 당시 시극의 가장 중요한 정체성(identity) 중의 하나였다고도 말할 수 있다. 그것은 물론 극적 자질이 매우 부실한데도 그 이유가 있다. 그런데 이렇게 극적 자질이 부실한 것은 작가가 드라마 기법에 익숙하지 못했거나 시극을 단순히 무대를 통해 관객에게 시를 들려주는 것에 불과하다는 잘못된 생각에서 그 기법을 소홀히 한 때문이 아닌가 한다. 그리고 또 그런 이유로 해서 더더욱 언어표현에 경도될 수밖에 없었고,³²⁾ 그 언어표현에 있어 일반희곡과 다른 변별성을 강하게 부여하려고 하다보

32) 허형만, 김성진, 앞의 글 20면

<「죽음」보다 압하다>를 논하면서 대사나 노래말의 운용에만 신경을 썼을 뿐, 인물들 각자, 혹은 인물들간의 행동선을 선명하게 지시하지 못함으로써, 단순히 운문적 대사를 외게 하고 있다고 지적한다.

나 자연스럽게 이 운문성이 강조될 수밖에 없었던 것이 아닌가 한다.

물론 당시 작가들이 드라마 기법에 얼마나 익숙했는지, 또는 시극을 단순히 무대에서 들려주는 시라고 생각했는지를 확인할 수는 없다. 그러나 대상 작품이 갖는 극적 자질이 부실한 것은 충분히 그런 추정을 가능하게 한다고 할 수 있다.

이러한 운문성에 대해서는 다른 연구자들도 주목하고 있다.³³⁾ 그러나 이러한 운문성이 어떤 방식에 의해 드러나고 있는지에 대한 구체적인 분석은 부족하다는 생각이다.

운문성의 획득을 위해 가장 많이 사용된 것은 음보율이고 그 음보율은 또 어구(시구)나 문장(시행)의 반복에 의해 효과적으로 획득되고 있다. 자

33) ① 허형만·김성진, 앞의 글, 7면

이기반, 이우영, 정한기 등의 견해를 종합해서 우리말은 의성어와 의태어의 다양한 활용, 첩어나 반복어의 자연스러운 사용, 동의어와 이의어의 풍부성 형태소의 발달, 과감한 생략과 도치 등으로 해서 시적특성이 강하다고 말한다. 즉 운문성을 파악하려면, 위에서 밝힌 특성을 살펴 보아야 한다는 말이기도 하다.

② 이현원, 앞의 글, 25~60면

<「죽음」보다 압흐다>, <인류의 여로>, <금정산의 반월야>를 논하면서 시적요소와 극적요소로 나누고 다시 시적요소는 정형률과 자유율, 해설 대사 지문의 극적요소는 운문체와 산문체로 나누고 있다. 그리고 <「죽음」보다 압흐다>는 시적요소는 정형률과 자유율, 해설과 지문은 산문체, 대사는 운문체, <인류의 여로>는 시적요소는 정형률과 자유율, 지문은 산문체, 대사는 운문체, <금정산의 반월야>는 시적요소는 정형률, 해설과 지문은 산문체, 대사는 운문체로 파악하고 있다.

③ 민병욱, 앞의 글, 216~218면

희곡텍스트의 삽입시가를 살피는 자리에서 <「죽음」보다 압흐다>와 <인류의 여로>는 대사 전체가 운문으로 되어 있음을 확인하고, 운문극과 시극, 그리고 운문시극과 산문시극으로 분류한다. 즉 운문극은 드라마의 기교 기교로서의 가치중립적 개념이라면, 시극은 드라마의 장르, 장르로서의 가치개입적 개념이라는 것이다. 그리고 220-222면에서는 <인류의 여로>의 서시를 음보율로 분석하고 있는데, 등장인물의 일부를 시행으로 파악하는 오류를 범하고 있다.

④ 허형만·김성진, 앞의 글, 20면

<「죽음」보다 압흐다>의 대사가 갖는 운문성을 확인하고 있다.

수율³⁴⁾이나 음위율로의 파악이 부분적으로 불가능한 것은 아니지만, 자수율은 음보율로의 편입이 가능하고, 음위율의 경우는 반복구에서 가끔 나타나고 있는데, 엄격한 의미에서 볼 때 이런 경우는 음위율이라 할 수가 없다.³⁵⁾

정도의 차이는 있지만, 모든 대상 작품이 음보율을 사용하고 있다고 말할 수 있다. 그리고 그 중에서도 <「죽음」보다 압흐다>와 <금정산의 반월야>의 음보율이 가장 뚜렷하다.

<「죽음」보다 압흐다>의 경우, 제1장 시작 부분의 합창을 비롯해서 선언적이고 감정토로의 성격이 짙은 남녀 주인공 金珠와 方台翰의 대사는 물론이고, 까닭을 설명하거나 상대를 설득하기 위한 성격의 것으로 판단되는 방태한의 친구인 李英鎭이나 許哲의 대사도 비교적 음보율에 엄격하다.

그대의/ 懊惱를/ 내가아노라//
 그대의/ 쓰린마음을/ 내가아노니//
 쓰리고/ 압흔/ 그대의눈뿔//
 공연히/ 가슴속에/ 썩히지말라//

<「죽음」보다 압흐다> 이영진의 대사 중 일부 ①

오늘/ 그대를차증은/ 다른일이아니라//
 쓰거운마음으로/ 그대를생각하는사람이잇슴을/ 알리려하야온것이외다//
 <「죽음」보다 압흐다> 이영진의 대사 중 일부 ②

34) 이현원, 앞의 글, 25~60면

1920년대 시극을 분석하면서 운문성을 자수율로 파악하고 있다.

35) 김대행, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1982. 43~47면

엄격한 의미에서 압운은 같은 음의 반복을 전제로 하지만, 같은 음이라 할지라도 그 음이 갖는 통사적 기능이나 의미가 같다면 압운이라 할 수 없다는 것이다.

대사 ①은 김주에 대한 사랑 때문에 고민하는 방태한을 위로하는 말이고, 대사 ②는 방태한의 사랑의 마음을 김주에게 전하기 위해 하는 말이다.

대사 ②를 예로 보면 띄어쓰기가 의도적인 것으로 보아야 한다. 그리고 이러한 띄어쓰기가 음보율을 위한 것이라면 대사 ①과 대사 ②를 모두 3보격으로 보아야 할 것이다. 그러나 작품 전체적으로 띄어쓰기가 일관성이 없고, 김주와 방태한을 비롯해서 이영진과 허철의 대사에도 4보격이 많이 나타나고 있기 때문에 대사 ①은 4보격으로도 볼 수 있고, 이 작품에서 산문적 성격이 가장 강한 대사라고 할 수 있는 대사 ②는 또 의도적인 띄어쓰기를 통해 운문성을 드러내려 하고 있다는 해석의 가능성을 보이고 있는 것이다.

물을/취어서/ 당신의게/ 뿌립니다.//
당신의/ 온몸엔/ 金안개/ 돌니고요.//

꽃을/찍거서/ 당신머리/ 쏘드립니다.//
당신의/ 몸우엔/ 달나라/ 꽃나라.....//

여보시오/ 우리함께/손을너허서/
저-시내의/ 물결을/ 횃부립시다.//
바위우에/ 쌍우에/ 나무가지에.....//

<금정산의 반월야> 여자의 대사 중 일부 ③

우리몸이/ 늙어서/ 버섯/ 돛으면//
눈에는/ 안개끼고/ 허리는/ 굽어져/
시커면/ 흙덩이로/ 변하고/ 말이나//

꽃피는/ 이몸을/ 진흙으로/ 밧고래//

幸福의/ 오날에/ 살아/지면은//
 永遠의/ 幸福속에/ 싸혀 지나나//

金井山/ 늑흔달/ 그가/갈째에//
 金井山/ 함께가면/ 金井山/ 네몸은//
 어둠을/ 보지못한/ 달밤의/ 金井山//

<금정산의 반월야> 남자의 대사 중 일부 ④

위의 예에서 볼 수 있는 것처럼 <금정산의 반월야>의 음보율은 주로 3보격과 4보격인데 이 두 보격이 하나의 대사에서 함께 나타나고 있는 특징을 보인다.

대사 ③은 상대에 대한 사랑의 감정을 토로하는 것이고, 대사 ④는 달 밝은 금정산에서 지금 함께 죽어야 할 이유를 설명하고 있는 부분이다.

늑어서 죽으면 시커먼 흙덩이로 변할 것이다. 그러나 금정산에 밝은 달이 떠 있는 오늘 금정산에서 죽어 금정산과 하나가 되면, 어둠이라고는 없는 달빛 밝은 금정산의 상태대로 영원할 수 있다는 내용이다.

그러니까 대사 ④의 내용은 상당한 논리적 형식을 요구하고 있다. 그리고 그런 이유로 해서 문장 자체가 조건절로 이루어져 있다. 그럼에도 불구하고 음보율에 흐트러짐이 없다.

이 외의 작품들도 음보율에 주력한 것은 분명해 보인다. <독사>나 <인류의 여로>등도 음보율이 뚜렷하다. 다만 극적 갈등이 분명하게 드러나고 있는 <세죽엄>의 음보율이 다른 것에 비해 가장 자유롭다 하겠다.

그런데 이러한 음보율을 위해서 많이 사용되고 있는 것은 앞에서 밝힌 것처럼 어구(시구)나 문장(시행)의 반복이다

구름은 흐릅니다 바람은 부읍니다.
 게으른 내마음가티 구름은흐릅니다.
 어수선한 내사랑가티 바람은 부읍니다.

이 시들픈마음 어찌노을가.
 曠野에 이는 회호리바람에 던져
 멀고먼 北쪽나라 「오로라」로 보내랴,
 南江에 넘쳐오는 밀물에 던져
 검은사람 춤추는 「신가풀」로보낼가

<「죽음」보다 압하다> 김주의 대사 중 일부 ⑤

그러나 사람이란 알수가없다,
 사람의마음이란 알수가없다.
 바다보다 더깊흔 사람의마음
 하늘보다 아득한 사람의마음.

<「죽음」보다 압하다> 방태한의 대사 중 일부 ⑥

그러면 바위조각 조각마다 金이되고요
 쌍덩어리 덩이마다 銀이되고요
 나뭇가지 가지마다 구슬이 달닌다요?

<금정산의 반월야> 여자의 대사 중 일부 ⑦

인용에서 노래는 제외하였다. 왜냐하면 당시의 노래는 대부분, 작곡을 위해 음보율을 고려하고 있었다고 생각되기 때문이다.

대사 ⑤는 ‘구름은 흐릅니다와 ‘바람은 부읍니다’가 반복되고 있다. 뿐만 아니라, 그 다음 연에서 앞의 3행, 즉 ‘어수선한 내사랑가티 바람은 부읍니다’까지가 똑같이 반복되고 있다.

사실 첫행 ‘구름은 흐릅니다 바람은 부읍니다’는 의미전개상 꼭 필요한 것이 아니다. 그런데도 굳이 들어 간 것은 2행과 3행의 운율을 위해서라고 할 수 있다.

대사 ⑥에서는 ‘사람의 마음’이 반복되고 있다. 사실 ‘사람이란 알 수가 없다’와 ‘사람의 마음이란 알 수가 없다’는 같은 말이다. 사람을 알 수가

없다는 것은 곧 그 사람의 마음을 헤아릴 수 없다는 뜻이 아닌가. 그런데도 같은 말을 굳이 반복하고 있는 것은 운율 때문이다. 그리고 바다와 하늘을 동원해서 다시 사람의 마음을 반복하고 있는 것이다.

대사 ⑦은 ‘조각과 ‘덩이’와 ‘가지’가 반복되고 있다. 바위조각마다 금이 되고, 땅덩어리마다 은이 되고, 나뭇가지마다 구슬이 달린다고 해도 아무 문제가 없다. 그런데도 굳이 반복하는 것은 역시 운율을 위해서라고 할 수 있다.

이상에서 1920년대 시극은 운문성이 그 문체적 특징임을 확인하였다. 그러나 운문으로 되어 있다고 해서 그것이 곧 시는 아니다. 운율은 시를 시이게 하는 중요한 요소임에는 틀림없지만, 운율이 분명하다고 해서 반드시 시는 아니기 때문이다. 눈에 보이는 운율이 없어도 훌륭한 시는 얼마든지 있다. 다시 말하면, 운율보다 더 중요한 것이 시정신이라는 것이다.

시를 시이게 하는, 시의 정체성이라고 할 수 있는 시정신에는 비유, 상징, 역설, 아니러니 등이 있다. 이것들은 단순히 수사적 기교³⁶⁾ 즉 테크닉이라고 말할 수 없다. 물론 그 효과가 부분적이고, 단순한 묘사를 위한 것이라면 기교에 불과하다고도 할 수 있다. 그러나 새로운 의미와 정서를 발현시키고 또 그것을 강화하고 있다면, 단순히 기교라고만 할 수는 없는 것이다.

시와 산문의 차이점은 어법의 차이에 있다. 말하는 방식에 따라 시도 되고 산문도 되는 것이지, 내용에 의해 구분되는 것은 아니다. 물론 산문에 이리한 시정신은 나타날 수 있다. 그러나 개별적인 서술 자체는 사실적이다. 왜냐하면 산문정신이란 바로 리얼리티이기 때문이다. 만약 산문의 문장 하나하나가 모두 시정신으로 이루어져 있다면, 그것은 이미 산문일 수 없다.

36) 이현원, 앞의 글 22~60면

상징, 비유, 반어, 역설을 수사적 기교라 말하고 있다

시가 시인 이유는 이렇게 비유, 상징, 역설, 아이러니 등 비정상어법을 사용하기 때문이다. 그런데 1920년대 시극의 주조적 시정신은 상징성으로 파악할 수 있지 않을까 한다.

<「죽음」보다 압하다>에서는 비유와 역설, 그리고 아이러니가 많이 나타나고 있다. 그중에서도 아이러니의 효과가 가장 크다.

익기도 전에 시들은 꽃뉘이마음
 히고힌 숨에 고읍게싸서
 다음시절 오는이에게 넘기워주랴,
 華奢한 紅絲로 엮고엮어서
 송낙쓴 女僧에게로
 던지어줄가.

<「죽음」보다 압하다> 김주의 대사 중 일부 ⑧

돌아가자 孤寂으로
 귀여웁고 淨化된 孤寂으로돌아가보자하니,
 孤寂은 情熱의옛나라
 孤寂으로 돌아가보자하니,
 이마음 갈 수 업소라.
 이미친마음 돌아갈수업소라.

<「죽음」보다 압하다> 방태한의 대사 중 일부 ⑨

<「죽음」보다 압하다>는 이야기의 설정 자체가 아이러니하다. 화가인 방태한이 화류계에 있는 김주를 사랑하고, 그것도 받아들여지지 않을까 미리 걱정하며 절망하는 것 자체가 그렇고, 김주가 화류계 생활로 인해 매독에 걸렸음을 고백하고, 또 그런 이유로 해서 육체적 사랑이 불가능함을 토로하는데도 계속 정신적 사랑과 함께 육체적 사랑을 요구하는 것이 그렇다.

그러나 이러한 이야기의 설정이 리얼리티를 결여하고 있다 보니까 아이러니 자체가 갖는 이지적인 성격은 드러나지를 않는다.

대사 ⑧은 자신에 대한 방태한의 사랑을 알기 전의 대사로서, 사랑을 갈구하는 자신의 마음을 차라리 남녀간의 사랑을 포기한 여승에게나 주어버리고 싶다는 심정의 토로이다. 병든 육체로는 그 누군가를 사랑할 수 없다는 절망 때문이다.

사랑을 갈구하는 마음이 강하다 보니까 사랑할 수 없다는 절망이 더욱 큰 것인지, 사랑에의 절망이 큰 그만큼 더욱 더 사랑에의 갈구가 강해지는 것인지는 알 수 없지만, 사랑을 갈구하면서도 사랑할 수 없고 사랑할 수 없으면서도, 사랑하고픈 마음은 분명 아이러니이다

대사 ⑨도 사랑에 대한 절망의 토로이다. 사랑하지만 그 사랑이 불가능하기 때문에 차라리 정열의 옛나라인 고적으로 돌아가자는 것이다.

방태한은 아직 김주에게 사랑을 고백하지도 않았다. 때문에 자기의 사랑이 가능한지, 불가능한지도 모르는 상태이다 그런데도 이렇게 미리 절망하는 것은 과장에 의해 리얼리티를 상실케 한다. 그러나 어떻든 사랑의 정열을 지니고 있으면서도 차라리 그 정열이 불필요한 고적의 상태로 돌아가자는 것은 아이러니라 아니할 수 없다.

이현원은 이 작품에서 ‘달님, 광란의 거리, 푸른 무덤, 검은 옷, 푸른 문, 눈물’ 등의 낭만적 시어가 애욕과 순애에 따른 사항들을 상징³⁷⁾하고 있다고 말한다. 물론 그런 해석도 가능하다. 그러나 이 작품은 전체적으로 아이러니가 그 주조를 이루고 있다고 볼 수 있다.

<인류의 여로>와 <세죽엄>, 그리고 <독사>의 시정신은 상징이라고 할 수 있다.

기독교 정신을 바탕으로 한 <인류의 여로>의 등장인물은 인류, 증오, 시기, 편견, 무력과, 철학, 문학, 예술, 과학, 그리고 국제삼(國際心), 정의

37) 이현원, 앞의 글 29면

자유, 평등, 제애(梯愛) 등 의인화된 인격체이다. 그러므로 관념 그 자체만 있을 뿐, 구체적인 성격이 없다. 다만 활, 창, 검 그리고 책, 시를 적은 발화구, 지구의와 같은 소도구로 표상될 뿐이다.

에텐의 동산에서 아름다운 삶을 향락하던 인류는 자유의지에 의해 스스로의 여로를 결정했지만, 증오, 시기, 편견, 무력에 의해 짓밟히고 만다. 이런 인류를 위해 철학, 문학, 예술, 과학이 나서지만 모두 실패하고, 국제심이 선물한 정의, 자유, 평등, 제애에 의해 구원된다는 내용이다. 이렇게 구체적인 인물이 아니라, 관념을 의인화한 것부터가 우화적이고 상징적인 것이다.

그러니까 증오, 시기, 편견, 무력은 악의 존재, 철학, 문학, 예술, 과학은 인류 스스로의 능력에 의한 문화력, 그리고 정의, 자유, 평등, 제애 등은 기독교의 창조주의 속성을 상징하고 있다고 할 것이다.

이런 <인류의 여로>에 대해 민병욱은 중세 도덕극 <만인(everyman)>의 형식을 취한 것이기 때문에 <만인>과 같은 비유담 형식(parable form)을 드러내고 있다³⁸⁾고 말한다.

물론 <인류의 여로>가 기독교 정신을 바탕으로 하고 있고, 관념을 의인화하고 있다는 점에서 중세 도덕극과 많이 유사할 수 있다. 그러나 오천석이 과연 중세의 도덕극을 알고 있었는지를 확인하기는 쉽지 않지만, 福田正夫의 <애락아>를 번역했다는 사실은 분명하다. 그리고 <애락아>도 인생의 여정을 그 주제로 하고 있다는 점이 유사하다 하겠다. 때문에 중세 도덕극 <만인>이나 <애락아> 등 외국작품과의 영향관계는 앞으로 좀더 면밀한 연구를 필요로 한다 하겠다.

그런데 이 작품에서 국제심은 대 사회적 의미에서도 상징적 체계를 갖는 것으로 해석할 수 있는 여지가 있다.

38) 민병욱, 앞의 글 219면

지극히 높은 곳에서는
 하나님께 영화를 돌려보내고
 싸에서는 깃버함을 낚은 사람들이
 평안할지어다.

<인류의 여로> 일부

정의, 자유, 평등, 제애 등과 함께 국제심이 등장하기 직전에 막 뒤에서 들리는 소리이다. 그리고 국제심은 스스로 인류를 평화와 행복이 샘솟는 가나안 복지로 인도하기 위해 정의와 자유와 평등과 제애를 선물한다고 말한다. 그러니까 다시 말하지만 국제심은 분명히 기독교적 창조주이다 그런데 그것을 굳이 국제심이라고 표현한 것은 왜일까.

당시는 일본강점시기였다. 이것은 국가와 국가간의 문제이고 또 정의와 자유와 평등과 제애의 정신을 바탕으로 한 진정한 국제심이 필요한 상황이라고 판단했을 가능성을 배제할 수 없다. 그리고 이러한 판단의 결과가 인간의 근원적인 문제를 기독교적 방법으로의 해결을 모색하는 작품임에도 불구하고 기독교의 창조주 대신에 국제심을 등장시킨 것이 아닌가 한다.

이 점에 대해 서연호는 인류를 일본강점 하의 한민족, 에텐동산을 일본강점 이전의 한국역사에 대한 상징적 표현으로 해석하고 있는데,³⁹⁾ 이에 대해 이현원은 인류가 낙원을 상실한 주 원인은 인간의 내면에서 비롯되는 증오, 시기, 편견, 무력에 의한 것이지 제국주의의 침략에 의한 것이 아니라는 점을 들어 부정⁴⁰⁾하고 있다.

그러나 시적언술은 중의적일수록 효과적인 것이기 때문에 굳이 가능성이 있는 대 사회적 의미체계를 부정할 필요는 없을 것 같다.

<세죽엄>은 기독(예수)과 두 강도의 죽음을 제제로 한 것인데 모든 중

39) 서연호, 『한국근대희곡사 연구』, 고려대 민족문화연구소, 1982. 86면

40) 이현원, 앞의 글 51면

교의 신화처럼 이것도 역시 상징적 체계를 갖는다. 이미 예정돼 있던 기독교의 죽음 자체도 인간의 죄를 대속한다는 상징적 의미를 지니고 있다. 그리고 등장인물인 두 강도 중 갑은 회개를 모르는 죄인, 을은 회개를 하고 천국에 이르는 죄인을, 병졸 5인은 기독교적 믿음이 없는 합리적 사유를 하는 세속인, 마리아와 요한은 믿음이 깊은 신도를 상징한다. 이 외에도 십자가, 보리수, 연화(蓮花), 계명(鷄鳴 닭울음) 등 상징어가 많이 동원되고 있고, 당시의 작품들에 비해 긴장도가 큰 비유와 역설 등을 가장 많이 사용하고 있다.

〈독사〉는 김과 그의 애인 정셋별 간의 사랑을 노래한 매우 짧은 작품이다. 둘은 이상적인 미래를 꿈꾼다. 그런데 정셋별은 계속 불안해 한다. 독사가 자기들의 목숨과 사랑을 앗아갈지 모른다는 것이다. 그러나 이런 독사라는 존재에 대한 구체화가 전혀 이루어지지 않고 있다. 그냥 '사랑을 짓밟으려는 무서운 그림자', '弱한이의가슴에혀삿을박고' 맘대로 농락하는 등의 존재로 밖에 형상화되지 않았다. 그러니까 독사는 자기들의 사랑을 짓밟으려는 추상적이고 관념적인 부정적 힘에 다름 아닌 것이다.

〈금정산의 반월야〉도 〈「죽음」보다 압흐다〉와 함께 상징적 구조를 찾아 보기는 어렵다. 다만 달과 어둠 등의 상징어들이 발견될 뿐이다.

그러나 다른 작품들에 비해 비유와 언어에 대한 조탁이 매우 뛰어나다는 특징을 지니고 있다.

시내엔 銀구슬 松葉엔 金바늘!
구슬을 주(拾)릿까? 바늘을 싸릿까?
뒤에오는 우리님 말쑤하셔요?
(중략)
허리를 굽혀서 솟을 짜니까
솟속에 웃는달 자취를 감초고
숨췌는 소나무 손으로 흔드니

자든새 하늘로 달차저 갑디다

(중략)

그러면 썩근썩 달과함께 웃고요—

휘썩리는 그물도 방울마다 구슬되어

하날에 쌍우에 金무지개 핀답니다.

<금정산의 반월야> 남자의 대사 중 일부

위의 예에서 볼 수 있는 것처럼 거의 모든 행이 비유로 이루어져 있으며 사물의 활유적 활용이 매우 빈번하다. 뿐만 아니라 지상의 꽃과 소나무, 그리고 강물과 천상의 달을 조화롭게 연결시키고 있는데 그 중에서 달은 지상으로 내려와 새와 함께 하늘과 땅을 하나로 만드는 매개적 존재가 되기도 한다. 그리고 달은 또 반달, 조각달, 구름달, 꽃빛달, 웃는 달, 달빛, 달나라, 달이슬, 달밤, 고혼달, 달구슬, 금뿔금뿔달 등으로 다양하게 나타나고 있다.

그렇다면 이러한 1920년대 시극의 시적 자질은 어떻게 평가할 수 있을까.

정한모는 1920년대 후반기의 시적 성과를 대단히 높게 평가하고 있다. 즉 1925년에 김소월의 『진달래꽃』, 1926년에 한용운의 『님의 沈黙』이 발행됐으며, 시문학에 발표한 정지용의 대부분의 시가 이미 1926년에서 27년에 발표한 것들이었는데, 바로 이러한 시적 성과로 해서 당시는 현재의 시에까지 직접적 영향을 끼치는 진정한 의미에서의 현대시로서의 전환점이었다는 것이다. 그리고 이것들은 시문학이나 편석촌을 중심으로 한 모더니즘보다 더 중요한 의미를 지닌다는 것이다.⁴¹⁾

그러나 정한모가 평가하고 있는 1920년대 후반기의 이런 성과와는 달리 시극의 시적자질은 여전히 감상적 낭만주의의 경향에 머물고 있다는 판단이다. 그리고 그것은 시극이 처음 시도되는 실험단계였고, 오천석이

41) 정한모, 「한국 현대시 연구의 반성」, 『현대시』, 1984.5. 36~53면

영향을 받은 福田正夫가 낭만주의에 입각한 <애락아>등의 시극을 썼고, 박종화와 노자영이 감상적 낭만주의의 대표격이라고 할 수 있는 백조파에 속해 있는 등 한정된 수의 작가가 갖는 개별적 성향과 함께 시적성취 또한 아직 김소월이나, 한용운, 그리고 정지용 등에 의한 변화에까지 이르지 못한 때문이 아닌가 한다.

4. 극적 형식과 갈등 구조

1920년대 시극의 극적 자질을 극적 형식과 갈등구조를 통해 파악해 보고자 한다.

극적 형식은 무대구성과 인물의 행동에 대한 지시문(해설과 지문)을 통해 드러나는데 이것은 당시의 일반 희곡에 비해 매우 빈약하다.

먼저 등장인물표는 <금정산의 반월야>를 제외하고는 모든 작품이 두고 있다. 그리고 <인류의 여로>를 제외한 등장인물표는 또 인물에 대한 설명을 덧붙이고 있고, 배열 순서도 주동인물 순으로 되어 있다. 그러나 그 인물의 자질보다는 각 인물간의 관계에 대한 설명으로 일관되어 있다.

인물의 명칭은 <「죽음」보다 압흐다>는 구체적인 성명으로, <독사>는 남자는 성씨로, 여자는 정셋별이라는 성명으로 되어 있고, <세죽엄>은 성경에 나오는 이름과 강도, 병졸 등 사회적 신분이나 자질을 드러내는 것으로 되어 있다. 그리고 <인류의 여로>는 관념으로, <금정산의 반월야>는 성별로만 나타나 있는데, 이런 현상을 정리하면 개성적이라기보다는 유형적 인물이 많다는 사실을 짐작할 수 있다.

무대에 대한 해설은 아예 그 자체가 없는 <인류의 여로>를 제외하고는 행동지시문에 비해 비교적 자세하다고 할 수 있다.

어느料理집의한房, 흰襪로덮힌食卓을 가운데로하고 젊은男女 대여섯 사람이둘러안겼다. 强한술냄새 자욱한담배연기 붉고鈍濁한電燈불빛은 倦怠와 「테카단」의氣分을 무르녹게맨든다. 半쯤열려진들창으로는 푸르고흰 달빛이 고요히쏘아내린다. 쉼, 겨울의밤 서녀女子의목소리로 「코러쓰」가 들린다.

<「죽음」보다 압흐다> 제1장의 무대설명

幕이열리자잔디밭위로두사람이나타나, 자리를잡고안는다. 일은아침풀은봄하늘을아직꿈속에무치고압흐로는과빛이흐릿하게보인다.

<독사>의 무대설명

幕이열리면 金井山(東萊山)허리 山허리에는 굽비진 山道가있고 시내가 있고 솔나무들이있고 철쭉꽃이 있다. 그리고 그우에 조각반달이 흐르고있다. 엇던男女두명이 나타나며 詩를 읊는다.

<금정산의 반월야>의 무대설명

오히려 가장 먼저 발표된 <「죽음」보다 압흐다>는 구체적인 무대의 모습은 물론, 시간과 장소, 그리고 분위기까지를 구체적으로 드러내고 있는 반면, <독사>나 <금정산의 반월야>는 시간과 장소가 드러나고 있지는 않지만, 매우 추상적이어서 전자보다 연출에 어려움을 느끼게 한다. <독사>에 비해 <금정산의 반월야>가 더 구체적인 것처럼 보이기 는 하지만, 그것도 내용 전개상 꼭 필요한 달, 시내, 소나무, 철쭉꽃 등을 갖춰 놓으라는 지시에 불과하다는 느낌이다.

그러나 <세죽엄>은 더 심하다. 제1장에서 시대와 장소를 나누어 지시하고는 있지만, 시대는 단순히 1900여년전이고, 장소는 '갈보리(kalvoary)山 白合花處女갓치웃고, 橄欖樹는 바람에춤춘다. 求景軍의세四面을덥헛다'로 되어 있어 더욱 추상적이고 막연하다.

극적 성격이 희곡 나름의 문체, 그리고 배우와 관객과 무대를 고려한

글쓰기에 의해 자연스럽게 형성되는 것이라면 당시의 시극은 이러한 의식이 아주 부족한 상태였던 것으로 판단된다.

행동지시문도 마찬가지다. 이것도 거의 없거나 아주 간단한 것이 그 특징이다. 특히 <인류의 여로>의 경우는 의인화된 인물이 그 인물임을 나타내는 소도구, 즉 책, 시를 쓴 발, 화구, 지구의, 그리고 검과 창과 활을 들고 나온다는 것과 쓰러진 인류를 일으킨다는 지극히 간단한 지시문만 사용하고 있는 것이다.

이런 점으로 미루어 볼 때 당시 시극의 극적 형식은 매우 미흡했으며 그것은 작가의 드라마 기법이 미숙했거나, 아니면 시극의 극적 형식에 대한 잘못된 인식에서 기인한 것이 아닌가 한다.

극적 형식과 마찬가지로 갈등 구조 또한 긴장감이 부족하다.

<「죽음」보다 압흐다>와 <독사>, 그리고 <금정산의 반월야>는 남녀간의 사랑 이야기이다. 그러나 그 갈등의 상대가 인간의 힘으로는 어쩔 수 없는 절대적인 것이거나 아니면, 매우 추상적인 것이다.

<「죽음」보다 압흐다>에서 방태한은 화류계 여인인 김주를 사랑한다. 그러나 화류계 여인을 사랑하는데 대한 내면적 갈등이나, 사회적 가치관에 의한 갈등이 없다. 다만 정신적 사랑뿐만 아니라 육체적 사랑도 함께 하고 싶은데, 김주가 매독에 걸린 여인이기 때문에 그것이 불가능해서 둘의 사랑이 죽음보다 아프다는 것이다. 전혀 현실적 리얼리티를 느낄 수가 없다.

<독사>는 김과 정셋별의 사랑이야기다. 그들은 잔디밭에 사랑의 궁전을 짓고 둘이 행복하기를 꿈꾼다. 그런데 독사가 무서운 것이다. 독사는 물론 둘의 사랑을 짓밟는 무서운 그림자이다. 그리고 정셋별은 김이 그 독사를 물리칠 힘이 있는지를 의심하고, 김은 그것을 증명하려고 애쓴다. 그러나 그 독사가 구체적으로 무엇이고, 김이 어떻게 그 독사를 물리칠 수 있는지는 나타나 있지 않다.

<금정산의 반월야>의 주동인물은 남자와 여자이다. 서로에 대한 사랑

의 감정이 각별하고 아름답다. 그런데 둘은 서로가 지극히 사랑하는 지금의 상태가 영원히 지속되기를 바란다. 그런데 인간이기 때문에 어쩔 수 없이 죽을 것이고, 그렇게 죽음이 둘을 갈라 놓는 순간이 온다는 것을 용납할 수가 없다. 그래서 어둠이 아닌, 달이 환히 떠 있는 금정산에서 사랑하는 순간에 둘이 함께 죽으면, 영원히 사랑의 순간에 존재하는 것이라고 믿고 자살을 하는 것이다. 퇴폐적이라고 할 만큼 미성숙한 감상에 다름 아닌 것이다.

물론 죽음은 갈등의 원인일 수 있다. 그러나 그러기에는 이들 작품에서의 죽음은 너무 피상적인 것이다.

이에 비해 <인류의 여로>와 <세죽엄>은 보다 구체적이다.

<인류의 여로>에는 인류의 여로를 방해하는 증오, 시기, 편견, 무력이 있고, 비록 실패하지만, 그에 대항하는 철학, 문학, 예술, 과학이 있고, 또 인류를 구원하는 국제심, 정의, 자유, 평등, 제애가 있다. 그리고 지극히 관념적이긴 하지만, 이러한 상대적 개념간의 쟁투가 있다. 선악의 구별이 너무 뚜렷하고 악의 세력인 증오, 시기, 편견, 무력이 나뉠대로의 당위성을 지닐 수 없어 현실적 리얼리티를 획득하는데 어려움이 있고, 서스펜스가 약한 결함을 지니지만, 그래도 앞의 작품들보다 그 갈등구조가 뚜렷하다고 하겠다.

갈등구조가 가장 뚜렷한 것은 아이러니컬하게도 분명한 종교적 목적에 의해 쓰여진 <세죽엄>이라 하겠다.

물론 기독교의 죽음은 그 자체가 드라마틱하다. 유대인의 왕이라고 불릴 만큼 가장 고귀한 상태에까지 도달했다가 믿었던 제자의 배신으로 어느 날 갑자기 억울하게 죽음에 이르는 것도 그렇지만, 가장 믿음이 강한 마리아와 요한, 그리고 합리적인 사유의 소유자인 세속의 병졸들이 지켜보는 가운데 악한의 대명사인 강도들과 함께 죽음을 맞는 것도 극적이지 않을 수가 없는 것이다.

기독교는 신성(神聖)과 인성(人性)을 동시에 지닌 존재이다. 그런 기독교

죽는다는 것은 곧 인간적 죽음을 맞이하는 것이다. 때문에 다른 인간들과 마찬가지로 죽음을 맞는 고뇌, 즉 심리적 갈등이 없을 수 없다. 그리고 그것이 매우 뛰어난 비유적 언어로 표현되고 있다. 그리고 강도 없이 죽음 앞에서 기도를 보고 회개하는 것도 작품의 극적 긴장도를 더욱 높이고 있다.

그러나 전체적으로는 앞에서 말한 것처럼 당시의 희곡작품에 비해 극적 갈등이 매우 미약하다는 판단이다.

5. 감상적 낭만주의와 기독교적 구원의식

주제의식을 한마디로 요약하면 1920년대 초기에 팽배했던 감상적 또는 퇴폐적 낭만주의의 경향과 기독교적 구원의식이라고 말할 수 있다.

갈등 구조의 파악을 위해 이미 각 작품의 내용을 살펴 본 바 있지만 <「죽음」보다 압흐다>, <독사>, <금정산의 반월야>는 남녀간의 사랑이야기이고, <인류의 여로>와 <세죽엄>은 기독교 정신을 통한 인류의 구원이다.

그런데 남녀간의 사랑 이야기는 과장되게 슬퍼하고 과장되게 기뻐하는 감정에서 드러나는 사랑에 대한 가치관 자체가 지극히 퇴폐적이다.

매독에 걸린 화류계 여인을 사랑한다는 이야기의 설정도 비현실적이고, 나중에는 극복을 하지만 정신적 사랑과 함께 육체적 사랑을 나눌 수 없어 그 사랑이 죽음보다 아프다는 것도 설득력이 없고, 사랑하는 사람과 가장 행복한 순간에 그 사랑이 영원히 지속될 것이라는 생각 속에서 죽음을 택한다는 것도 생명을 너무 가볍게 여기는 어리석은 행동이라고 아니 할 수 없다.

물론 매독에 걸린 화류계 여인도 진심으로 사랑할 수 있고, 사랑하는 사람과 함께 죽을 수도 있다. 그러나 그러기 위해서는 보다 그럴 듯한 현

실적 장치가 마련되어 있어야 한다.

때문에 이러한 주제의식은 미성숙한 사유의 결과이거나, 1920년대 초기의 시에 팽배했던 감상적 낭만주의에 대한 무비판적인 답습, 내지는 지속의 결과라고 해석할 수밖에 없는 것이다.

반면에 <인류의 여로>와 <세죽엄>은 기독교적 구원의식을 드러내 보여주고 있다.

<인류의 여로>는 중세 도덕극 <만인>, 그리고 <애락아>와의 면밀한 비교 검토가 선행되어야 하겠지만, 기독교 정신을 바탕으로 하면서도 구성상의 창의성이 엿보일 뿐만 아니라, 인류의 구원이라는 가치로운 주제 의식을 내포하고 있다.

그러나 문제는 인류가 이룩한 철학, 문학, 예술, 과학 등의 문화적 성과들을 중오, 시기, 편견, 무력(武力) 등에 의해 너무 쉽게 패배하는 무력(無力)한 것들로 취급하고 있다는 것이다. 인간이 지닌 자유의지 역시 창조주가 붙여넣은 것이라고 본다면, 인간이 이룩한 철학 등의 성과 속에도 거룩한 신의 의도가 전혀 내재해 있지 않다고는 할 수 없을 것이다. 그런 데도 그것들을 전면 부인하고 창조주의 국제심과 정의, 자유, 평등, 제애만을 내세우는 것은 모순일 뿐만 아니라, 이 모든 생각을 문학으로 드러내는 작가로서 스스로의 특정 종교관에 의해 문학의 가치를 부정하는 또 하나의 모순을 덧붙여 드러내고 있다⁴²⁾는 것이다.

이에 비해 <세죽엄>은 기독교의 죽음이라는 빠스카의 신비를 아주 극적으로 보여주고 있다. 결코 비극이 아니면서도 비극적 비장감을 드러내고 있다. 그러면서 동시에 인류는 기독교를 통해서만 구원될 수 있음을 암시하고 있다.

종교적 신화를 바탕으로 했기 때문에 서사적 전개에 있어 그 어떤 변화를 보이고 있지는 못하지만, 마태오 복음이나 마르코 복음 등 성경의

42) 이현원, 앞의 글 47면

기록과 비교해 볼 때, 보다 섬세하고 긴장감 있는 대사와 극적 상황의 창조에 성공하고 있어 다른 작품에 비해 가장 낭만주의적 경향이 적고, 극적 형식이나 주제의식에서도 그 성취도가 뚜렷한 작품이라 하겠다.

6. 결론

지금까지 본고는 1920년대 시극을 그 발생 배경, 시적 자질, 극적 자질, 주제의식 등을 중심으로 살펴보았는데, 그 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 시극의 발생은 서구식 극장의 설립과 더불어 본격화한 판소리의 창극화, 시극과 유사한 가극의 발생, 중국 경극의 소개, 일본을 통한 서구 시극의 유입 등에 의해 다양하게 영향 받았을 것으로 보고, 이 모든 요인이 복합적으로 작용하는 상황 속에서 문학적 자체의 강한 내적 욕구에 의해 발생한 것으로 추정하였다.

둘째, 시적 자질은 반복에 의한 음보율과 아이러니와 비유를 통한 상징적 체계로 파악하였다. 그러나 당시 김소월, 한용운, 정지용 등의 시적 성취에 의해 이루어진 자유시의 본격적 현대시로의 긍정적 변모에 비해 시극은 1920년대 초기의 감상적 낭만주의의 경향을 크게 벗어나지 못하고 있는 것으로 보았다.

셋째, 극적 자질에 대해서는 무대의 구체화와 극적 행동을 위한 해설과 지문이 의외로 빈약해 당시의 일반희곡에 비해 극적 형식이 매우 떨어져지고 있는 것으로 파악되었는데, 이것은 시극 작가들이 드라마기법에 미숙했거나, 시극은 극이 아니라, 단순히 무대를 통해 관객에게 들려주는 시일뿐이라는 지극히 소박한 시극관에서 비롯된 것이 아닌가 하는 추정을 가능케 했다.

그리고 전체적으로 갈등다운 갈등을 창조하고 있지는 못하지만, 그래도 그 중에서는 기독교 정신을 바탕으로 한 <인류의 여로>와 <세죽엄>

이 남녀간의 사랑을 다룬 작품에 비해 뚜렷한 갈등 구조를 지니고 있다고 보았다.

넷째, 주제의식은 감상적 낭만주의의 경향을 갖는 남녀간의 사랑과 기독교적 구원의식으로 파악하고, 실제생활에서 얼마든지 절실한 소재를 구할 수 있었던 남녀간의 사랑 이야기보다 오히려 관념적인 기독교적 구원의식이 더 효과적으로 구현되고 있음을 확인하였다.

그러나 이러한 1920년대의 시극은 당시의 시나 소설 그리고 희곡 등의 타 장르에 비해 그 문학적 성취도는 상대적으로 부족하다고도 할 수 있지만, 문학계의 관심 또한 타 장르에 비해 거의 전무한 상태에서 이룩해 낸 것이라는 점에서 매우 소중한 사적(史的) 의의를 지닌다고 할 수 있겠다. 그리고 이러한 의의는 각 대상 텍스트에 대한 더욱 면밀한 검토와, 일본의 시극과 중국 경극과의 비교, 그리고 1930년대와 그 이후에 지속적으로 생산된 시극과의 관련성에 대한 더욱 적극적인 검토를 통해 강화될 수 있다는 판단이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 노자영, <金井山の 半月夜>, 『漂泊의 悲嘆』, 조선기독교 창문사, 1929.
 박종화, <「죽음」보다 압하다>, 『백조』, 1923년 9월호
 오천석, <人類的 旅路>, 『조선문단』, 1925년 5월호.
 王實甫 원작, 郭沫若 각색, 양백화 역 <西廂>, 『문예공론』, 1929년 5월, 9월호
 유도순, <세죽엄>, 『조선문단』, 1926년 5~6월호
 이현, <毒蛇>, 『학지광』, 1926년 5월호
 福田正夫 작, 오천석 역 <哀樂兒>, 『영대』, 1924년 8~10월호

2. 단행본

- 김대행, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1982.
김용락, 『현대희곡론』, 한신문화사, 1983.
서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대 민족문화연구소, 1982.
최일수, 『현실의 문학』, 형설출판사, 1976.
福田正夫, 『哀樂兒』, 東京 聚英閣 1920.

3. 논문 및 기타

- 민병욱, 「한국 근대시극 <인류의 여로>에 대하여」, 『문화전통논집』, 경성대 향토문화연구소, 1993.8. 215~225 면
박정호, 「劇詩의 形成 및 長型化에 대한 一 考察」, 『한국어문학연구』 8, 한국외대 어문학회, 1997.12. 271~299 면
이현원, 「1920년대 극시·시극 연구」, 계명대 석사학위논문, 1988. 1~72 면
이현원, 「한국 현대시극 연구」, 계명대 박사학위논문, 2000. 1~229 면
정한모, 「한국 현대시 연구의 반성」, 『현대시』, 1984년 5월호 36~53 면
홍난파, 「가극이야기」, 『개벽』, 1923년 1월호 26~32 면
福田正夫, 「自由詩を様式とする敘事詩と詩劇の生れるまで」, 福田正夫詩會 《焰 福田正夫生誕100年記念特集号》, 1993. 春號 19~23 면



■ Abstract

A Study on Korean Poetic drama in the 1920's

Yim, Seung-bin

1920's was the time when the first poetic drama was written in Korea. This fact is very meaningful in the history of Korean literature because it was an outcome of the native and spontaneous efforts of Korean literary world without the influence of Western or Japanese literary style and theory, which were pervasive at that time in all forms of Korean culture including modern poetry.

With the advent of the Westernized theaters in the 1920's, such stage arts as P'ansori in the form of a narrative musical opera, Chinese mask opera and Japanese poetic drama were to some extent introduced in Korea. Korean poetic drama at that time was characterized by the repetitive prosodic rhythm(foot meter), symbolic metaphor, and irony. However, it lacked the dramatic quality and dealt mainly the sentimental romanticism like love story and religious issues like christian faith or salvation.

In spite of these limitations and the deficiency of literary accomplishments, Korean poetic drama in the 1920's was of great significance in the development of Korean literature, not only because it became a starting point of the poetic drama today, but also because it was erupted by the internal aspiration and the need of Korean literary world itself.

주제어 : 시극, 음보율, 상징, 아이러니, 감상적 낭만주의

접 수 일 : 2002년 8월 26일

심사기간 : 2002년 9월 5일~20일

게재결정 : 2002년 9월 27일(편집위원회)

K C I