

근대극 전환기 한일 신파극의 근대성에 대한 비교연극학적 연구*

김재석**

〈차례〉

1. 서론
2. 한일 신파극이 지닌 새로움의 성격
3. 근대정신의 결여태로서 신파극
4. 결론

1. 서론

한국에서 '신파극'이라는 용어는 미묘한 의미를 지니고 있다. 개화기에서 시작된 특정한 연극양식을 가리키는 용어이면서, 한편으로는 통속성을 특징으로 하는 저차원의 연극을 지칭하는 용어로도 사용되고 있기 때문이다. 전자의 경우가 주로 학술적 성격의 글에서 사용되는 제한성을 지닌 데 비해, 후자의 경우는 사회 전반에 걸쳐 광범위하게 사용되고 있다는 점에서 더욱 일반화 된 경우라 하겠다. 관객의 눈물샘을 자극하는

* 이 논문은 2001년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음

(KRF-2001-041-A00137)

** 경북대 교수

내용의 영화를 ‘신파멜로’라는 관점에서 설명하고 있는 기사¹⁾가 좋은 예가 될 터인데, ‘신파’라는 용어를 사용함으로써 그 영화가 지닌 통속성을 은연중에 부각시켜 영화의 가치 평가와 연결시키고 있음을 알 수 있다. 물론 연극계도 예외는 아니다. 기획된 신파극 공연을 제외하고는, 자신의 공연 작품을 신파극이라 평했을 때 달가워할 연극인은 거의 없을 것으로 보인다.²⁾ 그러므로 한국에서 신파극이란 용어는 부정적 가치 평가가 내재된 개념으로 이해되고 있다고 말해도 좋겠으며, 신파극이 공연된 이래 우리 사회가 경험한 여러 가지 가치 판단들이 누적되면서 형성되어진 평가라 여겨진다.

글자 그대로 ‘신파극’의 의미는 ‘새로운 흐름의 연극’이다. 한국 신파극의 시작에 대해서는 이견이 있을 수 있지만,³⁾ 1910년대 들어서면서 임성구, 조일재, 윤백남, 이기세 등이 활약함으로써 신파극 공연이 연극계의 주류로 부상했다는 사실은 부정할 수 없다. 사실, 실내 극장의 무대에서

- 1) 최근 이정욱 감독의 <국화꽃 향기>를 다룬 어느 글에서는 <선물>(오기환 감독), <하루>(한지승 감독)를 묶어서 ‘신파멜로’라는 관점에서 비판적으로 영화를 설명하고 있다(남동철, 「테뮬작의 패기 그리고 한계, <국화꽃 향기>, 『씨네 21』 제391호, 2003.2.26). 이 세 작품은 공통적으로 사랑하는 사람이 불치의 병으로 세상을 떠나는 슬픔을 그리고 있다. 이러한 기사에서도 이른바 신파류 예술의 성격에 대한 보편적 공감대가 우리 사회에 형성되어 있다는 사실을 충분히 확인할 수가 있다.
- 2) 근대연극사에 대한 많은 증언을 남긴 고설봉도, “동양극장의 연극은 신파극이었다”는 평가에 대해 “참기 어려운 수모”(고설봉 증언, 장원재 정리 『증언 연극사』, 도서출판 진양, 1990, 3면)라고 했다. 신파연극에 가장 가까이 위치하고 있으면서도 그 자체를 엄청나게 저평가하고 있는 데에서 신파극에 대한 우리 연극인들의 부정적 의식을 확인할 수 있다.
- 3) 필자는 1908년에 공연된 연극 <은세계>를 ‘창극조의 신파극’으로 파악하고 있다(「개화기 연극 <은세계>의 성격과 의미」, 『한국극예술연구』 제5집 한국극예술학회, 2002)와 「개화 담론과 연극 <은세계>의 공연 특질」, 『어문학』 제78집 한국어문학회, 2002를 참조). 이인직의 문화인식과 일본의 문화정책, 그리고 당대의 공연상황에 기반을 두고 그러한 결론을 내렸지만 구체적 물증을 제시하지 못하고 있는 점이 한계라 하겠다.

이루어지는 공연이라는 점 하나만으로도 신파극의 등장은 우리 연극사의 새로운 흐름을 생성한 것임에 틀림없다. 그럼에도 불구하고 “지금 우리 조선에는 연극이 업드”⁴⁾거나 “극이 업는 사회에서 극을 잇게-극문화를 세워볼가하는데서 극을 가진 나라에서 극을 가져와야 하겠다”⁵⁾는 식으로 동시대 혹은 후대 연극인에 의해 신파극은 존재 자체가 부정되기에 이른다. 존재는 했으되 존재 자체가 부정되었다는 점에서 한국의 신파극은 마치 ‘천형(天刑)의 수인(囚人)’처럼 느껴진다. 신파극에는 고전극과 다른 ‘새로운 것’들이 많이 있음에도 불구하고, 연극의 ‘새로움’이 사회적으로 인정받지 못한 이유는 무엇일까. 신파극의 존재 가치마저도 마침내 부정되는 상황에 이른 이유도 그러한 의문을 풀어 보면 답이 찾아질 것으로 보인다.

최근 양승국에 이루어진 일련의 논문은 한국 신파극이 안고 있는 그러한 의문에 답할 수 있는 가능성을 확보하고 있다는 점에서 주목을 요한다.⁶⁾ 신문기사 등의 이차 자료를 통해서 한국 신파극의 공연 상황을 아주 분명하게 포착하고 있을 뿐만 아니라, 한국 신파극이 지닌 독자적 성격에 대해서도 상당히 설득력 있는 결과를 끌어내는데 성공하였기 때문이다. 그 외에도 박명진의 「한국 연극의 근대성 재론」⁷⁾와 이승희의 「한국 사실주의 희곡 연구」⁸⁾는 근대극전환기의 신파극의 속성을 근대 체험의 맥락에서 다룸으로써 신파극과 근대극의 연속성에 대한 진전된 성과를 얻었다는 점에서 아주 중요하다. 그럼에도 불구하고 근대극전환기⁹⁾ 신

4) 현철, 「현당극담」, 『조선일보』, 1921.1.24.

5) 김광섭, 「우리의 연극과 외국극의 영향」, 『조선일보』, 1933.7.30.

6) 양승국의 한국 신파극에 대한 일련의 연구는 『한국 신연극 연구』(연극과인간, 2001)에 집약되어 있다.

7) 박명진, 「한국 연극의 근대성 재론」, 『한국연극학』 제4호, 한국연극학회 2000.

8) 이승희, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사학위논문 2001.

9) 이 글에서는 근대극전환기란 용어를 잠정적으로 사용하기로 한다. 필자는 근대극의 출발을 1921년에 공연된 조명희의 <김영일의 사>로 보고 있으며, 개화기와 1910년대를 근대극으로 전환을 예비한 시기로 설정하고 있다. 근대극전환기

파극의 구체적 실상은 아직 안개 속에 놓여 있다해도 과연 아닐 것이다. 공연대본이 제대로 보관되어 있지 않아서 발생하는 결정적 한계 외에도, 1910년에 한국이 일본에 강점되면서 발생한 문화적 상황의 불가피한 변화를 충분하게 다루어내지 못하고 있기 때문이다.

이 글은 그러한 문제점을 의식하면서, 근대성의 관점에서 근대극전환기 신파극의 연극사적 의미를 재조명해보려는 목적을 가지고 있다. 달리 말하자면, 근대극전환기 신파극이 근대극으로서 어떠한 가치를 가지고 있는가를 다시 물어보는 작업이라 할 수 있겠다.¹⁰⁾ 근대극전환기 신파극의 근대성에 대해 다양한 각도에서 논의가 이루어지고 있지만, 이 글에서는 근대극전환기 신파극담당자들이 추구했던 '새로움의 성격'에 초점을 맞추어 논의를 시작하려 한다. 근대극전환기 신파극담당자들이 고전극과 다른 연극을 시도하고자 했을 때, 그들에게는 고전극과 다른 '새로운 연극'에 대한 분명한 지향이 있었을 것이기 때문이다. 신파극이란 그러한 노력의 결과물이므로, 근대화 담론¹¹⁾의 의미망 속에서 신파극의 새로움이 지닌 의미를 해석한다면 근대극전환기 신파극의 근대적 성격을 보다 분명하게 이해할 수 있을 것이다.

란 용어에 대한 구체적 설명은 근대극의 성립과 연계하여 준비한 다른 글에서 이루어질 것이다.

10) 김방욱(『한국 연극사에 있어서 신파극의 의미』, 『이화어문논집』 제6집, 1983)과 이미원(『신파극의 연극사적 의의』, 『국어국문학』 제11호, 국어국문학회 1994)은 신파극이 이식문화의 소산만이 아니며, 전통극과 사실주의 근대극을 잇는 교량적 역할에 대해 긍정적 평가를 내려야 한다고 했다. 그러나 신파극이 지니고 있는 전통극의 자질과 근대극의 자질에 대해 분명하게 논의하지 못하고 있어서 교량적 역할이란 뜻이 시간적 맥락 이상의 의미를 가지지 못하고 있다는 점에서 아쉬움이 많다.

11) 담론의 의미에 대해서는 푸코의 입장을 따르기로 한다. 푸코에 따르면, 담론을 생산하는 사람들은 그 담론을 진리로 만드는 권력을 가지고 있으며, 권력을 가진 일군의 진술이 그 진리를 강제하려고 할 때, 그러한 담론 구성체는 '진리체계'(regime of truth)를 생산한다.

고든, 콜린, 홍성민 역, 『권력과 지식』, 나남출판 1991, 164~165면 참조

이 글에서는 논의의 효과를 높이기 위하여 일본의 신파극과 한국의 신파극을 연관하여 살펴보고자 한다. 먼저 가와카미오토지료(川上音二郎)를 통해 일본 초창기 신파극의 지향점을 알아보고, 1910년대 한국 신파극의 지향점도 일본 신파극과 관련하여 살펴볼 것이다. 이어서 근대극으로서 한일신파극의 가치를 연극사적 맥락에서 비교하여 논의해보기로 한다. 그러한 과정을 통해 한일 신파극이 근대극에 대한 지향을 나름대로 지니고 있었음에도 불구하고 근대극운동가들에게서 배척당해야 했던 이유를 제대로 알아볼 수 있을 것이다. 이번 논의는 한국 신파극의 근대성을 연극사의 흐름이라는 거시적 시각에서 논의하고자 하는 것이므로, 작품에 대한 분석보다는 신파극 공연을 둘러싼 사회상황에 초점을 맞추어 논의를 펴기로 한다.¹²⁾

2. 한일 신파극이 지닌 새로움의 성격

2.1. 일본 신파극: 서구적 연극의 사실성 지향

19세기 중반 무렵, 서구문물의 충격을 경험한 일본이 급격하게 사회적 변화를 모색하고 있을 때 연극계에서도 새로운 흐름이 싹트기 시작했다. 1888년 12월에 스도우사다노리(角藤定憲)에 의해 시작되고, 가와카미오토지로에 의해 구체적인 모습을 갖추게 되면서 신파극의 시대가 시작된다.¹³⁾ 일본 신파극의 흐름을 한 몸에 담고 있는 연극인이 가와카미오토지

12) 이 글에서는 1910년대 판소리(창극)의 변화에 대해서는 논외로 하여 다루지 않는다. 신파극과 판소리(창극)의 긴장 관계를 다루기에는 아직 실증적 자료들이 너무 부족하기 때문이다.

13) 초창기 일본 신파극의 특질에 대해서는 김재석의 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」(『어문학』 제67집, 1999, 173~184면)를 참조

로이다. 물론 일본 신파극이 그의 혼자 힘으로 이루어진 것은 아니지만 가와카미오토지로가 연극에서 얻은 성과들이 다른 신파연극인들에게 확산되는 경우가 많았기 때문에 일본 신파극에 대한 논의에서 그는 아주 중요한 인물이다. 서생연극(書生之居)에서 시작하여 정극(正劇)으로 마무리된 그의 연극이력은 일본 신파극이 추구했던 새로움이 '서구적 연극의 사실성 지향'임을 분명하게 말해주고 있다. 가부키 공연의 정형성¹⁴⁾과 서구적 연극의 사실성이 결합되면서 신파극 특유의 사실성이 형성되었다고 말할 수 있겠다. 여기서 우리가 주목해야 할 점은 가와카미오토지로를 위시한 일본 신파극담당자들이 서구극에서 발견한 사실성은 근대적 사실주의 연극의 사실성이 아니라, 서구극의 공연 외양이 지니고 있는 사실성이라는 것이다.

가와카미오토지로가 공연한 최초의 신파극인 <板垣君遭難實記>(1892)는 가부키의 흔적이 강하게 남아 있음에도 불구하고, 가부키의 공연과 비교해서 월등히 강한 사실성으로 관객의 인기를 끌었다. 우선 자유당총재였던 이타기타이수케(板垣退助)의 암살 사건을 소재로 택하였기 때문에 관객들로서는 전래 이야기를 다루고 있는 가부키에 비해 강한 사실감을 느낄 수 있었을 것이며, 극중 인물이 당대의 인물들이므로 그들을 연기하는 배우들의 연기술도 가부키에 비해서는 사실성이 강화되어 있었을 것으로 보인다. 이타기타이수케와 그를 찌른 암살범 사이에 벌어진 격투를 생생하게 무대화하여, 마치 그 현장을 직접 지켜보는 듯한 효과를 얻어 관객들을 놀라게 하였다.¹⁵⁾ 더불어 경찰복장을 한 가와카미오토지로가 화도를 통해 등장했을 때 관객들은 진짜 경찰이 온 것으로 알고 놀랐다는 기록¹⁶⁾은 <板垣君遭難實記> 소재와 연기의 사실성을 잘 말

14) 가부키 연기의 정형성에 대해서는 A. C. Scott 의 *The Kabuki Theatre of Japan*(N.Y.: Collier Books, 1966, 104~158면)이 상세하게 다루고 있다.

15) 茨木憲, 「壯士之居と新派」, 『近代の演劇』, 東京:勉誠社, 1997, 103면.

16) Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre*, Princeton:Princeton Univ. Press, 1995, 237면

해주고 있다.

〈板垣君遭難實記〉의 예에서 보듯이, 초창기 신파극의 사실성은 당대 정치 상황에 대한 민권운동가적 관심에서 비롯되었다. 정형성이 강한 가부키의 무대화 방식에 비해 신파극은 실생활에 상당히 근접한 무대를 관객들에게 제공한 것이다. 그렇지만 가와카미오토지로는 현실의 반영에서 생성되는 사실성을 지속적으로 이어가지 않았는데, 이는 일본 정부에 의해 주도된 연극개량 정책에 순응하였기 때문으로 보인다. 가와카미오토지로는 연극을 본격화하기 이전부터 일본 정부에서는 연극개량운동이라는 명분으로 당대 연극운동을 통제하고 있었으며, “신파극에 대한 장려와 강력한 검열제도 시행이라는 일견 모순된 정책을 통해 추진되고 있었다.”¹⁷⁾

가와카미오토지로는 원래 민권운동 출신이었으나 그 무렵부터 당대 정치권의 실력자들과 깊은 관계를 유지하면서 연극을 계속하였다.¹⁸⁾ 당대 정치권에서는 장사연극(壯士之劇)이나 서생연극(書生之劇)과 성격이 다른 순화된 신파극을 이끌어 나가는 연극인으로 가와카미오토지로를 선택하였고, 가와카미오토지로 역시 검열에 위협 받는 서생연극(書生之劇)보다는 편안한 방식으로 공연하기를 원했던 것으로 보인다. 그는 국가의 발전을 위하여 사회개량에 앞장서며, 이를 위해 민중을 상대로 하는 연극이 아니라 중산층 이상을 상대로 연극을 하겠다는 목표를 세운다.¹⁹⁾ 메이지 정부에 대해 비판적인 연극을 강력하게 통제하였기 때문에 신파

17) 김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 181면.

18) 1892년에 가와카미오토지로는 동경자혜병원에서 일본 황후를 모시고 공연을 하였으며, 이를 계기로 그의 사회적 지위가 확고하게 높아졌다(井上精三, 『天上音二郎の生涯』, 福隣葦書房, 1985, 47면). 가와카미 부부는 이토오히로부미와 상당한 관계를 유지했으며, 조선을 계몽하는데 신파극을 활용하고자 하는 이토오히로부미의 초청을 받아 1908년 12월에 가와카미오토지로는 서울을 방문하여 공연을 했다는 설도 있다. 소설체로 쓰여진 村松梢風の 『川上音二郎(下)』(東京太平洋出版社, 1951, 246~264면)에서 그들의 관계를 읽을 수 있다.

19) 倉田喜弘, 『近代劇のあけぼの』, 東京毎日新聞社, 1981, 129면.

극 공연은 탈정치적 성향을 보이기 시작했고, 한편으로는 메이지 정부의 이념을 ‘민지개발’이라는 명분으로 수용하는 측면도 나타난다. 탈정치적 성격을 지니고 있으면서도, 때로는 당대의 국가적 이념에 전적으로 동조하는 일본 신파극의 이중적 성격은 이러한 상황에서 구축된 것이다.

이 무렵은 신파극이 독자적 연극으로 가능성을 인정받은 발달기²⁰⁾에 해당하는데, 가와카미오토지로는 서구적 무대극의 특징을 신파극에 수용하는데 적극적이었다. 1893년, 가와카미오토지로는 이토오히로부미(伊藤博文)을 비롯한 정부인사들의 후원을 받아 프랑스에 연극시찰을 다녀오게 된다. 일본의 가부키 같은 고전극에 익숙했던 가와카미오토지로는 프랑스의 서구적 극장과 공연은 새로움 그 자체였을 것이다. 신파극의 사실성 추구에 대한 “이념과 미학을 서양에서 섭취했다는 것이 가와카미의 특징”²¹⁾이면서, 일본 신파극의 특징이라 말해도 좋겠다. 프랑스를 다녀온 이후 가와카미오토지로의 작품은 그 이전과 상당히 다른 성향을 보여주는 데, 그러한 연극 속에는 그가 견학했던 연극 경험들이 녹아 있다. 1894년에 그가 공연했던 <의외>(意外)와 <또 의외>(又意外)는 극구조의 짜임새와 조명 기술에서 서구극의 모습들을 갖추고 있었으며, <또 다시 의외>(又又意外)는 그리스의 비극 <외디푸스왕>의 변안이었다. 그의 공연은 사실성이 강화된 무대와 연기술로 대중들의 인기를 끌었기 때문에 <또 의외>는 신파극의 새로운 시작으로 평가 받기도 한다.²²⁾ 민권운동가로서 가와카미오토지로의 정치적 관점이 그의 연극에서 완전히 사라진 것을 확인시켜 주는 작품이 <日清戰爭>(1894)이다.²³⁾ <일청전쟁>

20) 柳永二郎, 『新派の六十年』, 河出書房, 1948, 8면.

창시기(1888년에서 1894년까지), 발달기(1894년에서 1904년까지), 완성기(1904년에서 1912년까지), 난숙조락(凋落)기(1912년 연간에서 1926(소화초두)까지), 재생노력기(1926(소화초두)에서 1945년까지), 혼미모색기(1945년부터 현재(1948년)).

21) 大笹吉雄, 『川上一座の新演劇』, 『演劇の近代』, 東京中央大學校出版部, 1996, 464면.

22) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史(明治・大正篇)』, 東京:白水社, 1990, 53면.

23) <日清戰爭>은 파리에서 그가 관람했던 전쟁극의 영향을 받아서 애국심을 전면

이후 <川上音二郎戰地見聞日記>, <威海衛陷落> 등의 전쟁극은 사실적인 전투장면을 무대화하여 관객들의 환영을 받았다. 이 무렵 그의 작품들은 파리에서 경험한 서구극의 외양을 일본 무대로 옮겨 자신의 방식으로 소화해낸 결과라 하겠다.

서구극의 사실성을 수용하려는 입장은 극장의 풍경도 변화시켰다. 가와카미오토지로는 프랑스의 극장을 본 뜬 「가와카미좌」(川上座, 1896)를 건설하였고, 외국 작품을 번안한 연극을 집중적으로 공연하기 시작한다. 가와카미오토지로는 극장 개장에 따른 안내문에서 극장운영 방침에 대해 세세하게 언급하고 있는데,²⁴⁾ 관객들을 위해 다과를 파는 식당까지 마련한 준비 과정에서 고급스런 사교장 분위기의 유럽풍 극장을 운영하고자 했던 그의 의도를 읽을 수 있다. 가와카미오토지로는 <일본 아가씨>(日本娘 1896), <장님 사자>(盲使者, 1896), <80일간 세계일주>(1897), <철세계>(1897) 등의 작품을 그곳에서 공연하였다. 「가와카미좌」에서 이루어진 공연작품들은 일본에서 널리 읽히고 있는 번안 작품을 다시 각색하거나, 원작을 자기 방식대로 가공하여 만든 작품들이었다.²⁵⁾ 이 당시에 공연된 작품들은 외형상은 서구극의 사실성에 의존하고 있지만, 공연의 세부적인 면에서는 가부키 공연의 요소가 여전히 남아 있었다.²⁶⁾ 이러한 방식의 공연이 일본 신파극의 정형으로 정착된 것으로 보인다. 중산층 관객들이 부담 없이 즐길 수 있는 내용을 서구극의 외형적 사실성에 입각하여 무대화한 작품이 일본 신파극의 대표적 모습으로 정착한 것이다. 신파극장을 찾는 관객들의 취향을 쫓는 작품들이 대거 공연되면서 가정비극, 화

에 내세운 연극이다.

小笠原幹夫, 『歌舞伎から新派へ』, 東京 翰林書房, 1996, 236 면

24) 牧村史陽, 『川上音二郎-中券』, 大阪 史陽選集刊行會, 1965, 101 ~106 면

25) 하지만 그의 극장은 재정난으로 얼마가지 못하고 문을 닫고 만다. 프랑스에서 단기간 경험했던 바를 설익은 상태로 내어놓았기 때문에 관객들의 취향을 제대로 만족시키지 못했기 때문으로 보인다.

26) 大笹吉雄, 「川上一座の新演劇」, 471 면

류비런극이라 불리는 작품들이 대세를 얻는 것도 바로 이때이다.²⁷⁾

많은 극단들에 의해 공연이 활발하게 이루어지면서 이른바 신파극의 전성기를 맞이할 무렵 가와카미오토지로는 신파극의 일반적 흐름과 다른 새로운 연극을 주창한다. 가와카미오토지로의 '정극(正劇)은 근대사회의 연극으로서 신파극이 지닌 한계를 스스로 의식하고 또 다른 새로움에 대한 추구의 결과라는 점에서 주목을 요한다. 가와카미오토지로는 두 차례의 해외 순회공연에서 정극의 계기를 마련하였다. 의욕적으로 운영하던 극장도 빚에 몰려 폐쇄되었고, 선거에 출마했으나 낙선한 그가 과감하게 선택한 해외순회공연은 미국과 영국, 그리고 프랑스로 이어졌다.²⁸⁾ 프랑스로 연극시찰을 갔을 때와는 달리 자신의 극단을 이끌고 공연을 하며 현지 연극인들과 교류했기 때문에 서구 연극에 대한 그의 연극 경험은 훨씬 더 구체적일 수가 있었다. 가와카미오토지로는 연극 흥행 제도의 개선과 지식인들이 연극 공연에 참여할 필요가 있다는 점을 깨달았지만, 무엇보다도 배우의 연기술을 비롯한 무대 형상화 방법을 고쳐야 할 필요성을 강하게 느꼈다.²⁹⁾

귀국한 이듬해인 1903년에 가와카미오토지로는 「가와카미좌」의 시절과는 다른 연극을 추구한다고 하면서 그 연극을 정극이라 불렀다. 가부키를 넘어서고 신파극도 넘어서는 올바른 연극이라는 뜻에서 붙인 이름이었다. 정극은 공연작품들이 비록 번안 공연이거나 부분 공연이라 하더라도 셰익스피어(Shakespeare)의 작품처럼 서구의 고전극을 수용하려 했다는 점, 그리고 공연에서 최대한 일본 고전극의 요소를 배제하여 서구극의

27) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 明治・大正篇』 64 면

28) 특히 프랑스에서는 그의 부인이자 배우였던 가와카미사다야코(川上貞奴)의 인기가 대단하였고, 덩달아 연극도 큰 인기를 끌었다. 아마도 그 당시 서구인들이 지니고 있었던 일본에 대한 호기심이 인기의 한 몫을 하였을 것인데, 가와카미오토지로는 일본인의 할복에 관심이 많은 관객들을 위해 「遠藤武者」의 내용을 바꾸어 할복하는 장면을 연출하기도 했다. 井上精三, 위의 책, 80~81 면 참조.

29) 井上精三, 위의 책, 86 면

공연 외양에 가까워지려 노력했다는 것으로 요약할 수가 있다. 가부키에서 유래된 여형배우(女形俳優)가 존재하는 데에서도 알 수 있듯이 일본 신파극의 연기술은 가부키의 연기술을 기본으로 하면서, 서구적인 사실적 표현의 연기를 가미한 정도였다. 가와카미오토지로는 그러한 잔재를 청산하게 되면 사실성이 강한 서구극에 더욱 부합되는 연극이 될 것으로 보았던 것 같다.

정극의 첫 작품은 <오셀로>의 변안극이었다. <오셀로>(1903) 공연의 무대장치와 일본 전통극의 상징이라 해야 할 화도를 제거할 정도로 서양의 극장 장치법에 따랐으며, 프랑스 극장 공연의 상황을 좇아 조명효과에 상당한 정성을 기울였다는 점이 특징이다.³⁰⁾ 특히 가부키에서 중요하게 여겨지는 춤과 음악을 배제하고 대화 위주의 연기를 요구했는데, 이는 가와카미오토지로는 파리에서 잠시 다녔던 음악연극학교의 수업내용을 자기 식으로 해석한 데에서 비롯했다.³¹⁾ 서구극의 사실성을 추구하려 했지만 연기술에 있어서 가부키적 요소를 완전히 배제할 수 없었기 때문에 의도만큼 성공을 거두지 못했다.³²⁾ <베니스의 상인>과 <햄릿>으로 이어지던 정극운동은 그의 건강이 악화되면서 멈추게 되지만, 가와카미사다야코(川上貞奴)와 함께 일본 최초의 여배우 양성기관인 ‘帝國女優養成所’(1908)를 세워 여자 배우를 교육시키는 일에 나서게 된다. 무대상에 등장하는 여성인물을 여장남자배우가 연기해오던 관습을 타파하여 보다 서구적인 공연 관습에 가까워지려는 노력의 연장선상에 해당한다. 가와카미오토지로는 서구의 고전작품을 서구식의 연기로 공연하려는 시도의 공연을 ‘정극’이라 불렀을 때에는, 그 이전에 이루어졌던 신파극을 전면적으로 부정하는 입장에 서게 된다. 정극은 신파극과는 다른 지향의 연극이면서도 여전히 서구 사실주의극의 외양만 좇아가는 한계를 벗어나

30) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 明治・大正篇』 57면

31) 大笹吉雄, 『川上一座の新演劇』, 473~474면 참조

32) 茨木憲, 『壯士之居と新派』, 『近代の演劇』, 東京:勉誠社, 1997, 107면.

지 못했기 때문에 그 자체가 근대극화 할 수 있는 동력을 생산할 수도 없었다 하겠다.

2.2. 한국 신파극 : '새로운' 연극의 존재 지향

개화기 연극계에는 “我朝鮮은 古來로 演戲가 淫婦蕩子의 養成所에 不
過야 高尚한 人은 此를 賤視하고 一毫의 研究가 無함으로 自然 其 程
度가 愈卑”³³⁾하다는 입장이 지배적인 상태였다. 그러므로 한국에서 신파
극 공연이 이루어질 무렵 그들이 지향한 바는 ‘새로운’ 연극의 생성 그
자체였다. 즉 일본의 신파극이란 우리나라에는 없는 고상한 새로운 연극
이라는 인식이 연극담당자와 관객에게 공유되고 있었던 것이다. 실내극
장에 익숙하지 않은 우리의 연극 풍토 하에서 1900년대 중반부터 활발해
진 일본 신파극단의 내한 공연은 새로운 연극의 실체를 보여준 경험으로
작용하였다. 1908년에 공연된 연극 <은세계>는 그 이전의 고전극과는 판
이한 공연방식을 선 보였다. 공연을 위해 창작된 대본을 가지고, 유급으
로 고용한 배우들을 일정 기간 동안 연습시켜서, 광고를 통해 알려진 날
짜에 맞추어 실내 극장에서 공연하는 방식은 가히 ‘신’연극에 걸맞은 새
로움이라 인정하지 않을 수 없다. 특히 고전극에 비해 사실성이 강한 소
재의 선택은 그 자체로서도 새로움을 가지는데, 당대적 사건에서 취재한
소재이기 때문에 극중 사건의 생생함은 개화기의 ‘종합적 연행물’(variety
show)은 따라 갈 수 없었을 것이다. 마치 일본의 서생연극 書生之屑이 일
본 관객들에게 던졌던 충격과 동질적인 것이라 하겠다. 공연 당시 관객
들의 열렬한 반응 속에는 새롭고 낯선 연극에 대한 호기심도 없진 않았
을 것으로 보인다. 연극 <은세계> 공연 이후 <춘향가>류의 공연과 신연
극을 구분하는 관객들의 취향으로 인해 고전극류의 입지는 좁아지는 반

33) 『매일신보』, 1911.2.15.

면, 신연극에 대한 기대는 점점 높아져 갔다.³⁴⁾

그러므로 한국 신파극 공연의 서막을 연 임성구가 1909년 여름 무렵 연극에 뜻을 두었을 때,³⁵⁾ 그가 경험한 일본 신파극과 동일한 공연을 이루는 것이 그의 지상의 목표였음은 분명하다. 1911년 4월에 임성구의 공연을 관람하였다는 윤백남의 증언³⁶⁾에 따르면 임성구가 행한 공연의 외양은 일본의 신파극에 필적하는 수준이었다. ‘단성사’ 앞에는 공연 분위기를 북돋우기 위한 ‘조선신파원조 임성구일행’이라고 쓴 ‘깃발을 매어단 장대(のぼり)’들이 즐비하고, 극장 내부에는 ‘화도(花道)’가 설치되어 있었다. 관객에게는 공연을 안내하는 프로그램 番綱을 제공하였고, 면막을 설치하여 관객석과 무대를 구분하고 있었으며, 무대 배경과 소품들을 사용하여 공연 효과를 얻고 있었다. 공연시 임성구는 화도를 통해 무대로 등장하였으며, “조금 선목청으로 억양을붙인 이상야릇한문자가 석긴 「세리후」를 독백”하였다. 공연의 수준을 논외로 한다면 임성구의 신파극 공연은 가부키 공연의 관습을 많이 수용하고 있었던 일본의 신파극 공연과 별로 다를 바 없는 모습을 가지고 있다. 윤백남이 경멸해 마지않았던 ‘이상한 세리후(せりふ)’도 가부키의 대사 발성 방식을 일본 신파극이 흡수하면서 생겨난 음률이 살아 있는 대사 발성 방식을 임성구가 자신의 방식대로 행한 것으로 보인다.

임성구가 공연한 신파극이 장안의 관심을 끌 수 있었던 것은 신파극 존재의 새로움 그 자체와 더불어, 그 당시까지도 공연의 주류를 이루던 ‘종합적 연행물’(variety show)을 대신할 공연으로 인정받았기 때문이었다

34) 김재석, 「개화 담론과 연극 <은세계>의 공연 특질」, 252~253면 참조

35) 양승국, 「한국 최초의 신파극 공연에 대한 재론」, 앞의 책 82면

36) 윤백남, 「조선연극운동의 이십년을 회고하며」, 『극예술』 1호, 1934.4. 19~20면. 윤백남은 임성구의 첫 공연을 본 날이 ‘1911년4월 어느 날’이라 하는데 양승국(「한국 최초의 신파극 공연에 대한 재론」)의 견해에 따르면 정확성에 의문스런 점이 있다. 그럼에도 불구하고 임성구가 행했던 공연의 외양을 살피는 데 있어서 중요한 자료인 것은 분명하다.

1909년 한국의 사법권을 빼앗은 일본은 검열 제도를 도입하여 개화기 연극의 방향을 인위적으로 조절하면서, 한편으로는 일본의 신파극을 유입하기 위한 정책을 펼친다.³⁷⁾ 1910년에 한국을 강점한 일본은 검열을 더욱 강화하지만 정치적 사안이 아닌 경우 극장 공연을 제압할 뚜렷한 명분은 없었던 까닭에 연극 개량 명분으로 여론 물이를 하고 있었다. 일제의 기관지인 『매일신보』를 통해 「演劇改善의 必要」,³⁸⁾ 「演戲改良의 必要」³⁹⁾ 등 일련의 비판적 논설을 게재하거나, 풍기문란류의 부정적인 사건을 연일 보도하여 연극의 폐해를 강조하는 방법이 그것이다.⁴⁰⁾ 일제강점후의 억압적 분위기하에서 일본이 요구하는 연극개량의 목소리는 당대 연극인들에게 엄청난 위협으로 느껴졌을 것이며, 극적 즐거리를 갖추지 않은 기예 중심의 공연을 펼치던 연극인들은 야학이나 사회단체의 경비 마련을 위한 자선공연을 행함으로써 비난의 화살을 피하려 했다. 연극개량에서 언급하는 연극의 사회적 역할을 단순화해서 받아들인 결과였다. ‘革新鮮美團’의 광고처럼 “日本内地에서 歡迎을 受ける 中인 新派劇을 模倣”⁴¹⁾ 한 일본 연극의 확산을 바라는 일제의 의도에 대해 당대 연극인들은 다소 엉뚱하게 반응을 한 셈이다.⁴²⁾ 그러한 시점에 출현한 임성구의 ‘혁신단’을 위시한 신파극단들의 활동은 자연스럽게 『매일신보』의 조명을 받게 된다.

조선의 연극은 自來로 음란한 구절이 多호야 紳士妓가 縮眉호든터인

37) 김재석, 「개화기 연극 개량론의 성격」, 『인문과학』 제5집 경북대학교 인문과학연구소, 2001, 54~55면.

38) 『매일신보』, 1910.10.29.

39) 『매일신보』, 1911.2.15.

40) 1910 년대의 어지러운 극장풍경과 그 의미에 대해서는 박명진의 「한국 연극의 근대성 재론II」를 참조.

41) 『매일신보』, 1912.2.13.

42) 이 점에 대해서는 4장에서 다시 다루기로 한다.

되 近日에 至호야 연극개량에 熱心호 者가 多出호야 혁신단이며 革新鮮米團이라 稱호는 신파연극 등을 시작호얏는되 권선징악의 의미를 포함호야 使世道人心으로 裨益케호니 可謂演藝界의 一新紀元이라 就中演興社의 박성구일행은 前日本報에 其缺點擧호야 大略批評호니바 甚히 반성호야 人정세대의 細微를 연구호야 結점을 보완호기에 열심히다호니 同團體의 前程에 대호야 축하호노라⁴³⁾

일제강점후 유일한 신문인 『매일신보』의 적극적 지지 표명은 신파극이 연극개량의 의미가 있는 새로운 연극이라는 사실을 사회 구성원들에게 적극적으로 알리는 역할을 하였다. 일제강점 이전에도 『대한매일신보』에 관련 있는 지식인들을 주축으로 하여 개화기에 필요한 연극의 실체에 대한 논의가 있었다. 일제강점 이전에 이루어진 연극개량 논의가 자발성을 가지고 있는데 비하여, 1910 년대의 연극개량에 대한 논의는 타율성이 강하다는 점에서 차이가 난다. 일본이 원하는 방향으로 유도될 수밖에 없는 강력한 통제로 인하여 허울뿐인 개량이 이루어지게 된다. 『매일신보』에서는 신파극 공연이 음란한 성향이 강한 조선의 연극을 극복한 것으로 평가하면서, 공연에 있어서 ‘인정세대의 細微를 연구’하라는 주문까지 내어놓고 있다. 공연의 외양은 그럴 듯하지만 배우와 무대 장치를 비롯한 형상화 수준은 일본 신파극에 비해 많이 모자랐기 때문이겠다. 이때 ‘인정세대의 細微를 연구’하는 것이란 극중 사건을 무대상에서 표현에 하는 데 있어서 사실감을 살리는 방식에 대한 관심을 촉구하는 것이다. 물론 그 기준은 일본 신파극이 지니고 있는 사실성이겠다.

‘혁신단’의 초기 공연에 대한 평을 보면, 임성구의 신파극은 외양의 그럴듯함과는 달리 연기에 있어서는 일본 신파극의 사실성과는 거리가 있었던 것으로 보인다.

43) 『매일신보』, 1912.2.22.

警察置에 强盜를 逮捕호는 秘密會議에서 署長이下가 皆脫帽手以禮호
 니 此等 禮議는 決無호 마이오. 況次 逮捕에 熱心호 巡查를 憎惡호는 前
 嫌으로 此를 署長의 前에서 罵詈를 不已호야 擲之蹴之에 無所不爲호니
 此亦 注意를 要호 마이오 且團長 林聖九 君의 徒然穴長호 科目의 說明은
 其聲이 如泣如訴호즉 此는 不可不 注意호 마이오⁴⁴⁾

배우들의 연기가 서툴렀기 때문이기도 하지만, 경찰 제도를 위시하여
 작품에 등장하는 근대적 제도에 공연담당자들이 익숙하지 못하여 사실
 성이 감소된 탓이 더 클 것이다. 신파극 공연에 대해 특별한 공부를 한
 일도 없으면서 오직 자신이 본 신파극에 의지하여, 새로운 연극에 대한
 열정만으로 시작하였기 때문에 생겨난 기량의 미비는 불을 보듯 분명한
 일이었다. 극의 대본 마련과 배우의 연기술에서부터 무대 장치에 이르기
 까지, 공연 준비 과정에서 발생하는 많은 한계들을 임성구 자신의 생각
 으로 적당하게 조절하였던 것으로 보인다. 무대극 배우가 전무했던 그
 시절이었으므로 관객들이 제대로 대사를 알아듣게 하는 발성법 자체를
 몰랐을 것이므로 감정 조절에 실패하여 “륙장 우는 소리”⁴⁵⁾가 나는 연극
 이 되었을 것이다. 그런 의미에서 임성구의 공연을 ‘조선식 신파극’이라
 불러야 할 것이다.

그런 차에 일본 유학이라는 후광을 업고 등장한 조일재의 활동은 그야
 말로 일본 신파극의 제대로 된 모습을 보여줄 수 있는 계기로 간주된다.
 ‘문수성’(文秀星)은 일본의 유명 신파극작품이자 서울에서도²⁵ 회 이상 공
 연⁴⁶⁾된 바 있는 <불여귀>(不如歸)를 창립 공연으로 택함으로써 임성구의
 신파극과는 다르다는 자신감을 과시하려 하였다. 많은 관객들이 관람하
 였을 작품을 택해 자신들의 기량을 선보이려는 의도로 풀이된다. 첫 공

44) 『매일신보』, 1912.2.20.

45) 『매일신보』, 1912.3.27.

46) 양승국, 「1910년대 한국 신파극의 레퍼터리」, 앞의 책, 99면

연부터 “다년 너디에 유학하야 일본연극을 만히 본 사람이라 처음 연극으로는 미우 잘흔 다 홀만하도다”⁴⁷⁾라는 호평을 얻은 조일재의 ‘문수성’은 일본 신파극 특유의 사실적 표현의 무대 모습에 상당히 가까이 가 있었던 것으로 보인다.

여러 비우의 열심 연구헌 결과가 과연 헛되지 안이하고 막마다 서투른 곳이 업스며, 더욱 너디 동경 하숙 下宿에서 류숙하는 유학싱과 주인로파와 일본 기싱의 동작은 가위 그러헌 듯이 잘 되얏스나, 덩이라 흥는 녀학싱이 남편을 츠자 멀니 왔는디 아모리 전일 인연을 췌이고즈 흥는 학싱의 막음일지라도 덩이와 서로 슈작이 조금 적은 것이 유감이며, (중략) 그러나 그 외에 여러 막은 모다 진정이 붓고 나무랄 곳이 업스니 대체 조선에 서는 처음으로 보는 연극이라 흥갯더라.⁴⁸⁾

‘문수성’의 <청춘>(1914)에 대한 평자는 연극의 사실성에 주목하고 있다. 극중 인물들이 표현해낸 일본의 풍광에 대해서는 상당히 만족하고 있으면서, 연인 사이의 감정 표현의 어색함에 대해서는 비판하고 있다. 필자가 누구인지 분명하지는 않으나 일본의 신파극을 많이 접한 인물임이 분명한데, 그가 만족할 정도의 일본 풍광을 그려내었다는 사실에서 조일재가 일본의 신파극을 재현하기 위해 상당한 노력을 경주하고 있었음을 알 수가 있다. 이런 과정을 통해 일본 신파극을 원형으로 하는 한국 신파극이 자리 잡은 것이다. 거기에 더하여 “内地 京都에 渡하야 일본 신파계 一方의 雄者 靜間小次郎에게 師事”⁴⁹⁾한 이기세의 등장은 일본 신파극의 원형 모방을 더욱 가속화하는 효과를 낳는다.

이기세의 ‘유일단’도 일본 신파극 모방에 열심이었다. 심지어 “マ장 주

47) 『매일신보』, 1912.3.31.

48) 기사, 「文秀星青春劇加一評」, 『매일신보』 1914.3.19.

49) 윤백남, 「演劇과 사회」, 『東亞日報』 1920.5.15.

의흥 일은 언어에 모순되는 일을 말 것이요, 과히 너디 것을 직역하지 말기를 희망함⁵⁰⁾이라 하여 일본풍이 너무 과하여 사실성이 깨트려지는 어색함을 지적당하기도 한다. 조일재의 '문수성'이나 이기세의 '유일단'이 심혈을 기울인 사실성 확보야말로 임성구의 '혁신단'이 가지지 못한 바였다. 그러나 일본 신파극의 원형을 이식하는 상황은 한국적 신파극의 생성을 어렵게 만들고, 더 나아가 신파극의 존재 의미에 대한 자기 점검을 하지 못하게 만든다. 다시 말하자면 일본 신파극의 모습이 모범으로 전제되어 있으므로 어떤 공연이 일본 신파극의 체대로 닮았느냐가 관건이 되며, 그 신파극의 내용과 주제가 어떠한가를 묻지 않게 되는 것이다.⁵¹⁾ 일본 신파극을 배우지 않았기 때문에 오히려 자기식의 신파극을 공연하고 있었던, 그래서 한국식 신파극을 고려할 수 있었던 임성구도 그러한 대세에서 자유롭지 못했다. 1914년 임성구도 "동경에 건너가서 전후 피로움을 무릅쓰고 너디의 유명한 신파연극도 실디로 구경하고 연구도 하며 쏘흔 상당히 기술을 연습함⁵²⁾기 위해 떠남으로써 일본 신파극의 직접 모방에 가세하게 된다. 충실하게 일본 신파극을 추종한 결과, 십년 가까이 신파극을 공연하고서도 연극에 대한 자기 주장이 없는 상황에 이르고 만다. 말년의 '혁신단'이 "무더를 짓는 것이라던지 출장하는 인물의

50) 『매일신보』, 1913.1.29.

51) 양승국은 1912년까지 이루어진 신파극 공연이 일본 신파극 공연물에 영향을 받고 있으며 그 이후부터는 소설 각색을 통한 한국적 신파를 시도하고 있다고 했다(양승국, 『1910년대 한국 신파극의 레퍼터리』, 앞의 책, 121면). 그러한 현상에 대해, 한국의 신소설이 일본 신파극에 비해 식민지 조선의 실태를 더 잘 다루고 있으므로 신파극의 사실감을 증대하는데 유리하였기 때문에 나타난 것으로 설명할 수도 있을 것이다. 한국의 신소설이 지닌 골간은 일본 신파극과 크게 다를 바 없기 때문에 한국의 신파극단이 한국 신소설의 내용을 극화하는 데 크게 낮설지 않았을 것으로 보인다.

52) 『매일신보』, 1914.6.17. 현철은 동경에 도착한 임성구가 별 소득을 거두지 못하고 돌아갔으며, 그 이유는 임성구가 무학무식했기 때문이라고 했다. 현철, 『눈물의 무대를 밟고 간 이들』, 『조광』, 1935.12, 87면

의복이 말장한 서양식이요 특히 연극도 서양사람의 연극은 터식디로 흥행”⁵³⁾함을 자랑하고 있는 데에서 잘 드러난다. 임성구에게 있어서 서구극이란 일본 신파극이 지닌 서구의 흔적일 뿐이다.

이렇듯 근대극 전환기 한국 신파극은 일본 신파극을 전범으로 하여 그것을 실현하는 것에 새로움의 전부가 주어져 있었다. 그로 인하여 근대극 전환기 한국의 신파극은 생활 주변의 세세한 이야기를 사실적인 연기술과 무대를 통해 재현하는 일본풍의 신파극에서 벗어나지 못했다. 더구나 신파극을 공연하면서 무대 공연에 대한 역량을 축적할 수 있는 시간이 넉넉하게 주어지지 않았다는 점이 한국 신파극의 불행이기도 했다. 식민지 조선에 신파극이 연극계의 주류로 부상하던 시점에 이미 일본에서는 신파극과 근대극의 분리가 진행되고 있었고 그 영향이 곧바로 식민지 조선에도 미쳤기 때문이다. ‘天勝一座’의 <싸로메>⁵⁴⁾ ‘藝術座’의 <카추샤>, <싸로메>, <마구다>의 공연⁵⁵⁾은 신파극과 다른 근대극의 모습을 직접 느끼게 만든 사건이었다. 이기세와 윤백남이 함께 한 ‘예성좌’(1916)의 출현은 그러한 변화 속에서 자기 길을 찾아보려는 시도의 한 방법이라 해야 하겠다. 이기세는 일본의 장사연극(壯士之居)이나 서생연극(書生之居)이 의미 없는 정치적 운동이었던 반면에 가와카미오토지로의 정극은 “‘웁스피아’의 「함울레트」와 「오셀로」 등을 上場하여 一方으로 관객의 극에 대한 취향을 달리하고 他方으로는 일본 신파의 科作을 서양식에 모방”⁵⁶⁾한 중요한 연극으로 여겼다. 하지만 ‘예성좌의 근대극’이라는 신문기사의 제목에도 불구하고, 현철의 표현처럼 “藝術座야말로 所謂新派라는 劇과 新劇이라는 中間길로거리간 多少의 意味를감춘 意味있는 存在”⁵⁷⁾에 머물러야 했다. 인적 자원이나 공연 자본, 무대 기술 등등에서

53) 『매일신보』, 1916.3.2.

54) 『매일신보』, 1915.10.13.

55) 『매일신보』, 1915.11.9.

56) 케에쓰생, 「소위현당극담」, 1921.3.11.

57) 현철, 「눈물의 무대를 밟고 간 이들」, 93면

가와카미오토지로에 비해 역량이 많이 부족했던 ‘예성좌’의 시도는 일본의 한계를 다시 되밟는 과정이 되고 말았다. 가와카미오토지로의 정극을 근대극으로 여겨 희망을 걸었던 ‘예성좌’의 모습은 일본 신파극을 쫓아가면서 한국 신파극의 정체성에 대해 소홀했던 모습을 다시 한 번 확인해주고 있다.

3. 근대정신의 결여태로서 신파극

3.1. 근대극 전환기의 착한 주체

한국과 일본의 근대화 과정은 동일하지가 않다. 일본이 적극적으로 서구적 근대를 추구해왔다면 한국은 식민지적 근대를 강요당했다는 점이 가장 큰 차이로 하겠다. 한국의 식민지적 근대의 경험은 지배자였던 일본 제국주의에 ‘대립하면서 닮는’ 과정이었다.⁵⁸⁾ 한일 신파극의 근대성이 놓인 자리도 바로 그곳이라 하겠다. 위에서 살펴본 것처럼 일본의 신파극은 서구극 지향의 의미망 속에서 형성 되었으며, 한국의 신파극은 일본의 신파극을 모범으로 하여 형성된 것이다. 그러므로 한일 양국의 ‘신파극이 지닌 새로움의 근원에는 원근의 차이는 있을지라도 서구의 근대극이 놓여 있다는 점은 분명한 사실이다.

두루 알고 있다시피, 19세기 중반을 지나가면서 근대극이 싹트기 시작한다. 실증주의 철학의 영향하에 형성된 근대극은 사실주의(자연주의)와 함께 출발한다. 이븐센(Ibsen)과 같은 연극인들은 당대의 사회적 문제들과 맞서 싸워야 한다고 생각하였으며, 그들의 소신을 지키기 위해서는 대자본으로부터 자유로워야 했으므로 소극장으로 무대를 옮겨갔다.⁵⁹⁾ 서구에서

58) 김진균·정근식 편저, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 2000, 23면

근대적 사실주의극이 싹트기 시작할 때, “보수적인 비평가들은 연극이 주막집이나 하수구와 다를 바 없게 되었다고 개탄 하였다”⁵⁹⁾고 한다. 연극담당자들이 관찰하고 경험한 현실 세계에서 얻어진 소재를 객관적으로 형상화한 까닭에 사실주의극의 무대에는 ‘주막집이나 하수구’처럼 문체적인 상황들이 모여들게 되었다. 그러므로 근대극의 서두를 장식하는 사실주의극(자연주의극)은, 사회의 문제점을 올바르게 형상화하여 그러한 문제점들을 현실에서 고쳐나가고자 하는 연극담당자의 정신이 탄생시킨 연극으로 규정할 수 있겠다. 무대상의 장치와 배우들의 연기가 사실성을 강하게 가지고 있으면서, 극의 구조에 있어서도 논리성을 강조하여 무리를 범하지 않는 잘 짜여진 극(well-made play)은 19세기 중반에 이미 확립되어 있었다. 잘 짜여진 극(well-made play)이 극의 형상화에 있어서 사실성 확보에 주력했다면, 근대 사실주의극은 그것을 포함하여 사회 현상을 포착하는 데 있어서 사실성에도 주목한 것이 차이라 하겠다. 그러한 차이는 연극의 사회적 기능을 어떻게 해석하고 있느냐의 차이에서 발생하는 바, 달리 말하자면 자신의 연극을 ‘주막집이나 하수구’로 만들 수 있는 용기의 차이이기도 하다.

하지만 신파극을 생성해낸 일본의 신파극담당자들은 그렇지 못했다. 그들은 장사연극(壯士之居)이나 서생연극(書生之居)의 세계를 떠나서 중산층 관객들을 위한 볼거리로 무대를 가득 채운 새로운 연극을 모색했던 것이다. 근대적 사실주의 정신은 거세된 채, 무대 형상화에서만 사실성을 추구하는 방향으로 나아간 일본 신파극은 가부키식 무대 관습을 많이 지니고 있는 서구적 무대극으로 귀착되었다. 서구극에 대해 스스로 타자의

59) 물론 사실주의(자연주의)와 더불어 상징주의 표현주의 연극이 근대극의 핵심으로 떠오르게 된다. 근대극의 양대 산맥을 이루는 두 사조는 공연의 형식적 특질에 있어서 차이를 지니고는 있으나 근대 정신의 구현이라는 맥락에서는 동일하다 하겠다.

60) Brockett, Oscar G., 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1990, 408면

위치에 선 가와카미오토지로는 가부키와 노 공연이 가진 연극적 자질의 가치를 제대로 평가하지 못하고 서구극의 외양에만 관심을 집중하고 있었다.⁶¹⁾ 사실적 표현의 무대극은 배우의 무대술이나 무대 장치의 사실성 등등 주로 무대상에 드러나는 극표현의 사실성에 집중하는 경향이 강해진다. 신파극이 서구극의 외양을 본뜨려 하더라도 그들의 무대기술로는 단기간에 근접하기 어려운 것은 당연하다. 더욱이 공연에 참가하는 인적 구성상 가부키를 비롯한 일본 고전극의 공연관습을 버릴 수 없는 상황에서 서구극은 함부로 닿기 어려운 피안의 존재가 되어버린다. 결국 일본의 신파극은 당대의 사회의 모순에 대해서는 침묵하는 대신, 대중들의 가벼운 취향을 만족시키는 일본풍이 강한 대중극으로 스스로를 한정시키고 만다. 신파극의 속성이 가정비극, 화류비련극으로 기억되는 까닭도 바로 거기에 있다.

가와카미오토지로의 예에서 보았듯이, 일본의 신파극담당자들은 개화와 부국강병을 내세운 국가적 이념에 순종하는 착한 주체⁶²⁾였다. 그들은 메이지 시대의 지배 담론에 동일화함으로써 스스로를 자유롭고 책임 있는 주체로 여기고 있었다.⁶³⁾ 당연하게도 그들에게는 “자기분위의 능력을 상실한 채 외부로부터 무리하게 억지로 떠밀려 아무런 판단기준도 없이

61) 오히려 서구에서는 일본의 고전극이 지닌 정형성에 새로움을 느끼고 있었다. 일본 노는 상징성이 강해서, 서구의 상징주의 연극에 많은 영감을 준 것으로 알려져 있는데, 1916년 무렵에 일본의 노를 알게 된 예이츠는 노의 특징인 단일화에 관심이 많았다(스타이언, J.L., 원재길 역, 『상징주의와 초현실주의 부조리 연극』, 예하, 1992, 82면).

62) 이 글에서는 주체를 “특정한 사회적 혹은 역사적 과정을 통해 구성되고 만들어지는 것”으로 본다. 맑스 이후 주체에 대한 인식에 대해서는 김진균과 정근식이 편저한 『근대주체와 식민지 규율권력』(재판)문화과학사, 2000, 34~35면을 참조.

63) 착한 주체는 페쇠(Pêcheux)가 주체가 구성되는 세 가지 기제를 설명하면서 사용한 용어이다. 착한 주체는 지배 이념에 대해 동일화함으로써 스스로 주체임을 주장한다. 이에 대해서는 다이안 맥도넬(임상훈 역)의 『담론이란 무엇인가』(한울, 1994, 53~54면) 참조.

진행되어 온 근대화 과정⁶⁴⁾에 대한 나쓰메소세키(夏目漱石)적인 깨달음이 있을 수 없었다. 그 결과 일본 신파극담당자들은 국가의 제국주의 이념을 재생산하거나, 현실을 근거 없이 낙관하도록 국민들을 유도하는 기제로 신파극을 고정시켜 버린 것이다. 그로인하여 일본의 신파극은 연극의 외양에서는 근대화의 경향을 보였지만 정신적으로는 전근대성을 지닌 연극이 되고 말았다. 현실에 대한 올바른 관심을 스스로 포기하면서 신파극은 근대극의 일원으로 자리할 기회를 잃어버리게 되었다. 일본 신파극이 포기하고 떠나버린 민중적 현실의 자리에서 일본 사회주의 연극의 싹이 터 올랐다. 사회주의계열의 노동단체들이 중심을 이루어 민중들의 생활을 반영하는 새로운 연극을 시도한 것이다. 그들이 1899년에 공연한 <二大發明國家의 光職工錦>은 노동계급을 대상으로 한 최초의 신극 공연으로 평가⁶⁵⁾ 받고 있으며, 그 이후 계속되는 사회주의극의 출발점이 되었다는 점을 기억할 필요가 있다.

가와카미오토지로가 ‘정극’이라는 이름으로 자신의 신파극 활동을 부정하려는 입장에 설 때, 신파극은 더 이상 독자적 미학을 구축할 힘을 가질 수 없는 존재가 되어 버렸다. 1924년 5월 오사나이가오루가 ‘축지극장’에서는 2년간 번역극만 공연하겠다는 선언을 하자, 신파극은 근대극의 자리에서 완전히 밀려나는 신세가 된다. 오사나이가오루와 쓰보우찌쇼요는 그들의 경험을 통해, ‘신극 수립을 위해서는 당대 일본의 연극토대와 단절되지 않으면 안 된다’는 결론에 도달 한 것으로 보인다.⁶⁶⁾ 이러한 선언은 근대극이 서구적 극장, 서구적 시설의 무대, 서구적 연기술로 담아내지 못하는 또 다른 근대적 정신 영역이 있음을 확인시켜주는 것이다.

64) 三好行雄, 정선태 역, 『일본 문학의 근대와 반근대』, 소명출판 2002, 117 면

65) 松本克平, 『日本社會主義演劇史-明治大正篇』, 東京:筑摩書房, 1975, 4~5면 참조

66) 가부키와 신파극을 통해 근대극을 이루려던 쓰보우찌쇼요와 오사나이가오루의 시도와 좌절에 대해서는 김재석의 「일본의 「축지소극장」이 한국 연극에 미친 영향 연구」(『어문학』 제73집, 한국어문학회 293~295 면)를 참조

일본 신파극이 지닌 전근대성을 고스란히 받아들인 한국의 신파극담당자들은 한국을 강점한 일본의 권력 장치에 의해 구성되는 주체라 해야 하겠다. 이인직은 일본의 정책을 능동적으로 받아들여 행동한 경우라 한다면, 1910년대의 신파극담당자들은 검열제도 및 『매일신보』를 비롯한 일본의 문화 권력 장치에 의해 구성된 주체라 해야 하겠다. 그들 역시 일본이 제시하는 식민지 지배 이념에 동일화하는 착한 주체들이다.

1900년대에 이루어진 연극개량론에 일본이 개입하여 영향력을 행사함으로써 서양 연극=선진적 연극이라는 도식의 자리에 일본 연극=선진적 연극이란 인식이 대신하여 자리하게 된다. 그 결과 개화기 연극계는 ‘일본의 연극을 모범으로 하는 연극 공연’이란 새로운 진리 체계(regime of truth)를 갖게 되었다.⁶⁷⁾ 타자화된 식민지 조선의 근대 담론은 일본을 전범으로 하는 장치(apparatus)와 제도(system)를 구성함으로써 서양적 개화를 따르지 않는 세력을 비정상적 주체로 억압하여 격리하는 강제력을 행사하게 된다. “사회의 음풍퍽속을 기혁하고 선량한 풍속을 지도하느”⁶⁸⁾ 연극이 되지 못한다는 이유로 고전극류의 작품들을 개량의 대상으로 몰아 버린다. 일제 강점하에서 막강한 문화 권력인 『매일신보』에서는 신파극 공연을 지원하기 위하여, “음력 초엿새날은 부인연극회를 열고, 그날은 부녀 이외에 남자는 한 사람도 입장치 못하게 하여 순진한 부녀도 만족히 유쾌히 연극을 구경하도록 할 것이요, 입장료도 특별히 감할”⁶⁹⁾ 하는 방식으로 여성 관객을 우대하였다. 고전극류의 연극이 공연되는 극장에 출입하는 여성들을 비하하였던 입장과는 전혀 다른 것이라 하겠으며, 이러한 방식의 권유에 따라 신파극 공연장에 출입하는 여성들이 늘어나면서 신파극은 그 이전 연극과는 다른 새로운 연극이라는 인식이 확산될

67) 필자는 연극 <은세계>의 공연도 이러한 흐름 속에서 이루어진 것으로 보고 있다. 김재석, 「개화 담론과 연극 <은세계>의 공연 특질」, 248~249면 참조.

68) 『매일신보』, 1912.4.6.

69) 『매일신보』, 1914.1.30.

수가 있었다. 이러한 여성관객들은 ‘호화자부귀객’을 따라다니던 고전극류 극장의 여성관객에 비해 문화적 훈련이 잘 된 관객이라 하겠으며, 일본은 이런 방식을 통해 그들이 제시하는 문화규율에 익숙한 관객을 양성할 수가 있었다.

한국의 고전극이 철저히 무시되면서 신파극은 ‘존재 자체가 지닌 새로움’으로 인하여 강력한 경쟁력을 갖추게 된 것이다. 그런 점에서 근대극 전환기 한국 신파극의 세력 팽창은 고전극류의 연극을 도태시키려는 일본의 식민지 지배정책, 그리고 연극정책에 의해 유도된 경향도 강하게 지닌다 하겠다. 일제의 규율에 잘 훈련된 착한 주체인 신파극담당자들은 ‘존재 자체가 지닌 새로움’에 몰두하여 한국 신파극의 정체성에 대해 진전된 논의를 펼 수 없었다. 일본 신파극에 최대한 접근하려는 시도로 일관했기에 한국 신파극은 자신의 정체성을 일본 신파극에 그대로 의존하게 되었다. 한국의 신파극단들이 한결같이 내세운 ‘권선징악’, ‘풍속개량’, ‘민지개발’이라는 목적도 국가적 이념에 종속된 일본 신파극단의 목적을 그대로 가져온 것이다. 그로 인하여 연극의 궁극적 지향점이 일본과 식민지 조선이 다를 수밖에 없음에도 불구하고 “사회의 음풍퓌속을 기혁하고 선량한 풍속을 지도하는” 연극이 어떠한 것이어야 하는 것인가라는 데 대한 답을 식민지 조선의 신파극담당자들은 구하지 못한 것이다. 한국의 신파극은 일본의 신파극을 모범으로 따랐기 때문에 사회적 고민이 제대로 스며들 틈이 없었다. ‘연극의 사회적 의무’를 엉뚱하게 해석하여 사회단체에 필요한 기금을 마련하거나, 극빈자를 위한 자선 행사에 필요한 기금 마련 등의 행사에 찬조함으로써 연극의 사회적 책임을 다하려 했다는 자체가 그들의 한계이다. 연극의 사회적 책임은 관객에게 계몽의 효과를 발휘할 수 있는 연극 그 자체의 성취로 얻어야 하는 것이지, 연극 흥행으로 번 돈을 기부한다고 해서 이루어지는 것은 아닌 까닭이다. 그로 인하여 한국의 신파극은 “관객의 일상적 욕망 혹은 무의식 저편에 자리 잡고 있는 욕망과 연계되고 그것이 배설되는 체험을 제공”⁷⁰⁾하는 정

도에 머물러버린 것이다.

3.2. 근대극의 타자로서 신파극

일본에서는 신파극이 근대극의 자격은 부여받지 못했지만, 일본풍이 살아 있는 대중연극의 한 형태로는 인정받고 있다. 일본 신파극이 근대극으로 탈바꿈하려는 시도를 포기한 채 스스로 고전화 됴으로써 존재 의미를 부여받고 있는 것이다.⁷⁰⁾ 물론 일본의 신파극은 근대극전환기에 있어서 서양식 무대기술의 보급에 나름대로 기여한 바가 있다고 평가받고 있다. 그러나 한국에서는 서두에서 밝혔듯이 경멸의 대상으로 취급 받으면서 존재 자체가 부정되고 있는 형편이다. 그것의 가장 직접적인 원인은 한국의 신파극이 자기 정체성의 확보에 소홀했기 때문이라 해야 하겠다. 한국의 신파극 공연이 제대로 성숙되기도 전에 일본의 신파극이 근대극으로서의 가치를 의심받기 시작하면서 한국 신파극의 정체성도 더불어 흔들리게 된다. 팔극원(八克園)의 다음 글은 한국 신파극의 정체성에 대한 도전적인 의문 제기이다.

그러나 우리 도선 사회를 위하여 쏘는 그 극단을 위하여 두어마디 권
 하고자 하는 것은 첫지로는 슈견으로 머리를 동이는 것과 장금이나 혹은
 단도와 혹은 작탁이로 결투하는 것은 비자연덕이오 썩에 맞지 안흔 것이
 니 그것을 업시하고 그 디신 쥬먹과 팔과 쏘는 다리로 싸호는 것을 연구

70) 이승희, 『한국 사실주의 희곡 연구』, 성균관대 박사학위논문, 2001, 34면

71) 일본에서는 신파극 전문 극단들은 나름대로 대중들의 지지 기반을 확보하고 있으며, 신파극단으로서 자부심도 가지고 있다. 예를 들어 1956년에 창립된 ‘극단 신파’는 1913년에 창립된 ‘예술좌’에 그 뿌리를 두고 있다고 밝히고 있으며 신파극 공연 연표를 간행하는 등 활발하게 자기 조명을 해오고 있다. 1983년에 일본 국립극장에서 미야모토젠(宮本研)이 각색한 <金色夜叉>를 공연한 것도 신파극에 대한 사회적 관심이 우리와 다르다는 사실을 말해주고 있다.

해야 곤칠 것이오, 들지는 단장외에 상당헌 사름에게 각본에 고선과 텨삭을 부탁해야 각본의 선택을 만히 홀 것이오, 셋지는 빙경을 기랑홀 것이 더라.⁷²⁾

일본 신파극을 원형으로 하여 복제해온 한국 신파극의 한계가 적나라하게 지적되고 있다. 팔극원의 첫째 지적은 한국 신파극이 독자적 연기술에 눈뜨고 있지 못한 사실을 말한 것이며, 둘째 지적은 공연대본에 있어서 독창성이 부족함을, 셋째는 한국 신파극의 공연 기술적 한계를 지적한 것이다. 이러한 지적은 한국의 신파극이 일본 신파극의 아류 이상의 의미가 없음을 알려주고 있다. 더욱이 물질·인적 자원의 부족으로 허술한 무대를 꾸밀 수밖에 없어서 일본 신파극의 세련됨을 도저히 따라갈 수 없게 되면서 존재의 의미마저 희미해지게 된다.

현철은 한국 신파극의 전근대성을 직접 언급하였다. 그는 신파극이 “사회로 하여금 하등의 이익만 없게 할 뿐 아니라 도로혀 연극자체의 신성미를 훼손”⁷³⁾ 한다는 비판을 하였다. 이러한 비판은 ‘현실을 폭로하는 것이 연극’이고 ‘있는 그대로 세상을 축사한 것이 연극’이며 ‘인과의 진리를 깨닫게 하는 것이 연극’이라는 근대 사실주의극의 관점⁷⁴⁾에서 이루어졌다. 현철이 자신의 이론에 걸맞은 연극을 성취하였느냐를 논외로 한다면, 그는 사실주의극 관점에서 한국 신파극이 근대적 사실주의극으로서 가치를 지니지 못했다는 점을 정확하게 지적한 것이라 말해도 좋겠다. 한국 신파극이 “묵은 習慣과 묵은 思想을 破壞하라는 傾向”으로 “國家를 進步케 하고 國民에게 一層 高高한 準備 卽 理想을 提供”⁷⁵⁾ 하는 노력을 제대로 하지 못했다는 현철의 주장은, 일제강점하의 연극이 당연하게 관

72) 팔극원, 「연극소감-김소량의 야성(夜聲)을 보고」, 『매일신보』, 1919.12.25.

73) 현철, 「극계에 대한 사보(私步)」, 『동아일보』, 1922.1.8.

74) 현철, 「현당극담」, 『조선일보』, 1921.1.24.

75) 현철, 「현당극담」, 『조선일보』, 1921.1.24.

심 가져야 할 사회 문제들을 외면하고 있는 신파극담당자의 전근대적 의식을 명확하게 지적한 것이다.

신파극을 비판하는 뼈아픈 소리 앞에 선 신파연극인들이 “특수한 계급의 독특한 취향에 의하여 일어나서 일본 구파와 신파와 대립하기 위하여 철두철미하게 고상한 체만 하는 소위 근대극”⁷⁶⁾이라는 식의 항변을 할 때 한국 신파극의 정체성을 되짚어 볼 마지막 기회마저 잃어버린다.

아모리 脚本이 傑作이요, 俳優 극장의 모든 設備가 完全 해야 소위 學理에 맞는 劇다운 劇을 上場했었다 홀지라도 時代의 요구에 어그러지고 관객의 趣味에 適合치 안이 해야 비인 座席을 바라보고 行演하게 될 진디 그 연극은 結局 그 時代에는 價植업는 것이 되고 말 것이요.⁷⁷⁾

이기세처럼 현실론을 주장해버리면 신파극담당자들이 근대극으로 나아가는 문은 닫혀버린다. 새롭고 낮은 서구적 풍물에 무작정 관심을 기울이던 개화기는 지나갔으며, 일제강점하에서 날로 악화되는 경제상황으로 ‘豪華者富貴客’류의 관객들이 서서히 자취를 감추어가는 처지에서 현실론은 연극계에서 무책임한 발 빼기와 동일하다. 관객이 원하는 방향으로 연극이 나아가 생존을 도모한 데 급급할 것이 아니라, 지배담론에 종속되어 있는 관객들을 해방시키고, 나아가 새로운 관객들을 창출하면서 연극의 저변을 넓혀가는 일이야말로 근대극담당자의 사회적 책임이기 때문이다. 이기세의 현실론은 근대극전환기의 한국 신파극이 ‘신극/신파극 = 우수한 연극/저급한 연극’의 구도를 스스로 극복해갈만한 동력을 갖추지 못했다는 사실을 고백한 것이라 해도 무방하겠다. 현철과 이기세의 논쟁은 식민지 근대 주체의 성격이 변화하고 있음을 알리는 것이었고,⁷⁸⁾ 1921년 임성구의 죽음은 일본 신파극을 모범으로 하는 한국 신파극

76) 케에쓰생, 「소위현당극담」, 1921.3.4.

77) 케에쓰생, 「소위현당극담」, 1921.3.1.

의 종말을 알리는 신호탄이었다.

1920년대에 들어서면 일본 유학을 통해 근대극을 접한 연극인들이 등장하게 된다. 식민지 근대 주체로서의 자기 각성을 이룬 신극담당자들에게 있어서 식민지 지배 담론에 동일화 된 착한 주체의 신파극이 배척 되는 것은 당연한 일이었다.⁷⁸⁾ 식민지 지배 담론에 대한 대항 담론을 형성하기 위해 그들은 식민지 사회가 안고 있는 모순에 대해 적극적으로 문제 제기하려는 입장에서 서 있었기 때문이다. 한국의 신파극담당자들은 일본의 신파극에 대해 스스로 타자의 입장에서 서 있었으나, 신극담당자들에게 다시 타자화됨으로써 근대극의 주체로 성장할 수 있는 기회를 잃어버리게 된다. 신극담당자의 입장에서 볼 때 한국의 신파극은 한국의 고전극과도 관련이 없고, 또한 서구의 근대극과도 관련이 없는 무연고(無緣故)의 연극이었던 것이다. 더구나 신극의 가치를 부각하기 위해서는 비교의 대상이 필요 했었고, 근대극의 계몽성을 주장하기 위해서는 신파극의 오류가 분명하게 언급되어야 했으므로, 그들은 신파극에 대해 아주 공격적인 자세를 취한다. 근대극이론으로 무장한 신극담당자들에게 순종적 주체인 한국 신파극담당자들은 철저하게 무너질 수밖에 없었다. 한국 신파극의 정체성에 대해 스스로 고민해 놓은 부분이 없다는 사실을 깨달았을 때는 이미 늦었던 것이다.

한국의 신파극은 1910년대를 지나면서 실질적으로 마감되었다고 보아

78) 양승국은 이들의 논쟁에 대해 “‘신파’와 ‘신극’간의 변증법적 지양 극복이 없었다는 점이 가장 큰 문제점으로 지적될 수 있”(양승국, 『한국 근대연극 비평사 연구』, 태학사, 1996, 284면)다고 했다. 현철과 이기세는 근대극전환기에 새로 등장하는 연극주체와 그 역할을 마감하고 있는 연극주체로서 각각 기반을 달리하고 있기 때문에 양자의 의견이 모아질 수가 없었을 것이다. 현철이 공격적 입장을 강하게 드러내고 있는 것도 그러한 변화에서 오는 자신감 때문으로 보인다.

79) 폐쇄적으로 말하자면, 신극담당자들은 비동일화의 방식으로 구성된 주체이다. “비동일화는 지금 우세한 이데올로기 실천에 편승하는 동시에 저항하는 정치적이고 이데올로기적인 실천에 의해 발생”(다이안 맥도넬, 임상훈 역, 앞의 책, 54면)한다.

야 한다. 이후 한국의 신파극은 근대극 전환기의 신파극과 전혀 다른 차원에서 자기 정체성을 형성해나갔기 때문에 근대극 전환기의 일본이나 한국 신파극과는 성격이 판이해지게 된다. 일본 신파극이 더 이상 자기 정체성을 대신할 수 없는 상황이 되었으므로 한국 신파극은 신극에 대한 대타의식을 바탕으로 자기 정체성을 형성해 나갔다. 일본 유학에서 배운 지식을 바탕으로 삼은 근대극담당자들이 이론 중심으로 활동했다면, 그들이 가지지 못한 신파극의 사실적 무대 연기에 대한 경험을 계승·변화시켜 나가면서 생존을 모색해나간다. 1930년대 ‘동양극장’을 중심으로 활동했던 단체들의 연극은 신파극의 연기 관습을 계승하고는 있었지만, 신극에 대한 대타의식으로 자기 정체성을 확립하고 있기 때문에 신파극이라 불리는 데 대하여 강한 거부감을 보였던 것이다.

4. 결론

이 글에서는 근대성의 관점에서 근대극전환기 신파극의 연극사적 의미를 재조명해보려 했다. 근대극전환기 신파극담당자들이 추구했던 ‘새로움의 성격’을 근대화 담론의 의미망 속에서 조명하고자 하였으며, 일본 신파극과 한국 신파극을 비교하여 논의하는 방법을 택하였다.

일본 신파극의 새로움은 서구극의 공연 외양이 지니고 있는 사실성이었다. 가와카미오토지로의 연극에서 알 수 있듯이 서구극의 공연을 일본 무대에 정착시키고자 하는 바람이 크게 작용한 것이다. 일본 신파극을 생성해낸 연극담당자들은 개화와 부국강병을 내세운 국가적 이념에 순종하는 착한 주체들이었다. 그들은 메이지 시대의 지배 담론에 동일화함으로써 스스로를 자유롭고 책임 있는 주체로 여기고 있었다. 그 결과 일본 신파극담당자들은 국가의 지배이념을 재생산하거나, 현실을 근거 없이 낙관하도록 국민을 유도하는 기제로 신파극을 고정시켜 버린 것이다.

초창기 일본 신파극, 즉 서생연극이나 장사연극의 경우에는 메이지시대가 안고 있는 사회적 문제에 관심을 기울였으나, 연극개량 정책에 순응하면서 민중적 입장을 포기하고 중산층을 위한 연극으로 안주하게 된다. 일본 신파극은 외형상 서구극의 사실성을 추구하고는 있으나 무대 기술이나 배우의 기술면에서 일본 고전극의 흔적을 지우지 못한 문제를 드러내게 된다. 가와카미오토지로가 정극이라는 이름으로 서구극에 더욱 가깝게 다가가려는 노력을 하였지만, 외형적으로 서구극을 쫓아가는 근원적 한계를 벗어나지는 못하였다. 그로 인하여 일본의 신파극은 연극의 외양에서는 근대화의 경향을 보였지만 정신적으로는 전근대성을 지닌 연극이 되고 말았다.

한국 신파극이 지향한 새로움은 일본 신파극 그 자체였다. 일본은 한국을 강점하기 이전부터 연극개량론에 개입하여 일본 신파극을 모범으로 제시한 바가 있으며, 한국을 식민지화한 이후에는 『매일신보』를 비롯한 각종 제도를 통하여 일본 신파극의 국내 정착을 적극 후원하였다. 일본 신파극이 지닌 전근대성을 고스란히 받아들인 한국의 신파극담당자들은 한국을 강점한 일본의 권력 장치에 의해 구성되는 주체라 해야 하겠다. 이인직은 일본의 정책을 능동적으로 받아들여 행동한 경우라 한다면, 1910년대 신파극담당자들은 검열제도 및 『매일신보』를 위시한 일본의 문화 권력 장치에 의해 구성된 주체이다. 그런 점에서 근대극 전환기 한국 신파극의 세력 팽창은 고전극류의 연극을 도태시키려는 일본의 식민지 지배정책, 그리고 연극정책에 의해 유도된 경향이 강하다. 한국의 신파극은 일본의 신파극을 모범으로 하였기 때문에 사회적 고민이 제대로 스며들 틈이 없었으며, 그로 인하여 신파극 존재의 궁극적 가치 문제에 대해서도 제대로 고민하지 못한 한계를 가지고 있다. 임성구의 ‘혁신단’ 공연은 한국에서 공연된 일본 신파극을 자신의 방식대로 모방한 것이지만, 조일재와 이기세의 등장은 일본 신파극의 모습을 제대로 무대화하려는 경향을 확고하게 정착시키는 계기로 작용하였다. 일본 신파극에

대한 근접성이 신파극의 중요한 가치 기준으로 작용하면서 한국 신파극은 독자성을 확보할 여지를 가지지 못하게 된다. 더구나 인적 구성이나 무대 기술 측면에서 일본을 따라 잡을 수 없었으므로 한국 신파극은 저급한 수준이라는 인상을 남기게 되었다. 더욱이 1910년대 중반 근대극에 대한 논의가 이루어지기 시작하면서 한국 신파극은 위기의식 속에서 흔들리게 된다.

한국과 일본의 신파극은 스스로 근대극임을 증명하지 못했기 때문에 근대극의 자리를 서구극에게 내어주고 말았다. 근대극의 자리에서 있으면서도 근대정신에 둔감했기 때문에 근대극으로 나아가는 자체 동력을 생성하지 못한 결과라 하겠다. 일본에서는 신파극이 근대극의 자격은 부여받지 못했지만, 일본풍이 살아 있는 대중연극의 한 형태로는 인정받고 있다. 그러나 한국에서는 신파극이 경멸의 대상이라는 점에서 큰 차이를 보이고 있다. 그것은 근대극 전환기 한국 신파극이 자기 정체성을 제대로 확보하지 못하였기 때문이었다. 1920년대에 들어서면 일본 유학을 통해 근대극을 접한 연극인들이 등장하게 된다. 식민지 근대 주체로서의 자기 각성을 이룬 신극담당자들에게 있어서 식민지 지배 담론에 동일화된 착한 주체의 신파극이 배척되는 것은 당연한 일이었다. 신극담당자의 입장에서 볼 때 한국의 신파극은 한국의 고전극과도 관련이 없고, 또한 서구의 근대극과도 관련이 없는 무연고(無緣故)의 연극이었던 것이다.

한국 신파극담당자들은 일본의 신파극에 대해 스스로 타자의 입장에서 있었으나, 신극담당자들에게 다시 타자화됨으로서 근대극의 주체로 성장될 기회를 갖지 못하게 되었다. 1910년대 신파극담당자들이 그 이후의 연극계에서 제대로 활약하지 못한 것도 그러한 이유 때문이다. 한국의 신파극은 1910년대를 지나면서 실질적으로 마감이 된다고 보아야 한다. 그 이후의 신파극은 신극에 대해 대타적 입장에서 자기 성격을 규정하고, 정체성을 확보해나가고 있어서 근대극 전환기 신파극의 개념으로 일괄 규정할 수는 없기 때문이다.

참고 문헌

1. 기본 자료

케에쓰생, 「소위현당극담」, 『매일신보』, 1921.2.28 ~3.16.
 현철, 「현당극담」, 『조선일보』, 1921.1.24~4.21.

2. 단행본

고든, 폴린, 홍성민 역, 『권력과 지식』, 나남출판, 1991.
 고설봉 증언, 장원재 정리, 『증언 연극사』, 도서출판 진양, 1990.
 大笹吉雄, 「川上一座の新演劇」, 『演劇の近代』, 東京:中央大學校出版部, 1996.
 _____, 『日本現代演劇史 明治・大正篇』, 東京 白水社, 1990.
 맥도넬, 다이안, 임상훈 역, 『담론이란 무엇인가』, 한울, 1994.
 牧村史陽, 『川上音二郎-中卷』, 大阪 史陽選集刊行會, 1965.
 三好行雄, 정선태 역, 『일본 문학의 근대와 반근대』, 소명출판, 2002.
 小笠原幹夫, 『歌舞伎から新派へ』, 東京:翰林書房, 1996.
 松本克平, 『日本社會主義演劇史-明治大正篇』, 東京 筑摩書房, 1975.
 스타이언, J. L., 원재길 역, 『상징주의와 초현실주의 부조리연극』, 예하, 1992.
 양승국, 『한국 근대연극 비평사 연구』, 태학사, 1996.
 _____, 『한국 신연극 연구』, 연극과인간, 2001.
 Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre*, Princeton Univ. Press, 1995.
 柳永二郎, 『新派の六十年』, 河出書房, 1948.
 茨木憲, 「壯士之居と新派」, 『近代の演劇』, 東京 勉誠社, 1997.
 倉田喜弘, 『近代劇のあけぼの』, 東京 毎日新聞社, 1981.

3. 논문

김재석, 「개화기 연극 <은세계>의 성격과 의미」, 『한국극예술연구』 제15집, 한국
 극예술학회, 2002, 55~91면.
 _____, 「일본의 「축지소극장」이 한국 연극에 미친 영향 연구」, 『어문학』 제73
 집, 한국어문학회, 2001, 287 ~316 면
 _____, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 『어문학』 제
 67집, 1999, 169~195면

박명진, 「한국 연극의 근대성 재론II」, 『한국연극학』 제14호, 한국연극학회, 2000,
5~43 면

이승희, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2001.

KCS I

Abstract

The Comparative Study on the Modernity in the Korean Shinpa Drama
and in the Japan's from 1870s to 1910s

Kim, Jae-suk

The Japanese Shinpa drama had the characteristic of reinforced reality compared with the classic drama. The reality was formed while the issues of those days were treated in terms of civil rights and it did not last long. Japanese politicians tried to lead the political dramas into the popular dramas in the excuse of improving theatre. As we know in the Kwakami Otojiro's example, Japanese Shinpa dramatists began to pursue the reality of Western drama, so its reality was changed and settled down. But as people paid attention to modern drama more and more, the novelty of Shinpa drama was not new any more. They came to know that Japanese Shinpa drama could not be equal to the Western drama both in stage technique and in the contents of drama. At that time Kwakami Otojiro tried to solve this problem by means of the True theatre, but his trial resulted in admitting that the Shinpa dramas made until that time had many weak points as modern dramas.

On the other hand, Korean Shinpa drama thought much of the novelty of performance itself, which was the absolute value of New drama. Because the Korean classic dramas had been usually performed in outside stage, that the performance was made in inside stage gave people novelty. The reason why in Korea the Japanese Shinpa drama was accepted as a model drama was that Korea was under the colonial modernization. The active support of The Mail Shinbo called the social attention and at the same time it caused the performance of Korean classic dramas to become weakened. In the performance of Shinpa

drama in 1910s, how similar their performance was to the reality of Japan's was a very important point. The similarity to the Japanese Shinpa drama became crucial value in the Korea's and therefore the Korean Shinpa drama could not afford to ensure its originality. In that situation, even the value of existence in the Korean Shinpa drama was doubted. Since the Korean Shinpa drama was formed when the value of the Japan's was doubted as a modern drama, the same thing could not but happen in Korea too.

The Western realism drama appeared in the turning point of modern times and it began from the will to face the contradictions of real life and improve it. Unlike this, the Korean and Japanese Shinpa drama sought the reality in the technique of stage, neglecting the contradictions of real life and so they didn't have enough the characteristics of modern drama. In other words they had the features of modern drama in appearance but in fact they did not much escape from the world of classic drama. As the result the Japanese modern dramatists tried to cut off with the Shinpa drama and accept the Western drama directly to remove the elements of Shinpa drama.

As the identity of new drama in Korea depended on the Japanese Shinpa drama, the frustration of Japanese Shinpa drama led to that of Korea's. Moreover because of the inferior fund and the bad condition of performance, the Korean Shinpa drama could not erase the disgrace of the low class drama compared with Japan's. Since 1920s when the recognition of the subject in colonial modern times began to spread, Korean Shinpa drama was criticized by the New dramatists on the ground of neglecting the social responsibility of drama and rejected by them. Because the Korean Shinpa drama had the weak ground of creation and its dramatists could not construct the esthetic system, it was helpless with the criticism of New dramatists. Thus the Korean Shinpa drama lost the meaning of its existence and ended in the example of low class drama.

주제어 : 한국 신파극, 일본 신파극, 새로움, 근대적 주체, 근대극

Key words : korean shinpa drama, japan shinpa drama, novelty, the modern subject,
modern drama

접 수 일 : 2003년 2월 12일

심사기간 : 2003년 3월 2일~ 20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회)

K C I