

김재철의 『조선연극사』를 통해 본 근대적 ‘연극’ 개념의 학문적 정립과정 고찰

김윤정*

<차례>

1. 서론
2. 오리엔탈리즘에 의한 전통 연희의 쇠퇴
3. 학문의 대상으로서의 ‘조선적인 것’의 부활
4. 『조선연극사』에 의한 ‘연극’ 범주의 학문적 정립
5. 결론

1. 서론

우리의 연극사는 크게 두 부분으로 나뉘어 있다. 하나는 근대 이전의 연극에 대한 부분이고, 하나는 근·현대 연극에 대한 부분이다. 그러나 근대 이전의 연극에 대해서는 연극이라기보다는 ‘연희’라는 개념이 강하다. 근대적 개념의 ‘연극’에 비추어 보았을 때, 무엇인가 미달되기 때문이다. 과거 우리 민족에게는 ‘연극적인 것’은 있었지만 ‘연극’은 없었다는 이러한 인식은, 근대 이전의 연극에 대한 가치절하를 가져왔다. 그러나, 60~70년대에 와서 우리의 전통에 대한 관심이 부활하기 시작하면서, 우

* 서울대 박사과정

리의 과거에도 연극의 전통이 있음을 찾아내고 현대의 시점에서 되살려야 할 전범으로서의 ‘전통극’이 있음을 확인하게 되었다.

지금 우리의 ‘전통극’ 범주에는 가면극·인형극·판소리를 포함시키고 있다. 그런데, 많은 전통 연희들 중에서 이 세 갈래만 전통극의 범주에 포함될 수 있었던 이유는 무엇인가. 이 세 갈래에 어떤 극적인 요소들이 있기에 연희가 아닌 연극으로 분류가 될 수 있었는가. 그 동안 가면극·인형극·판소리의 극적 요소들을 밝히기 위한 연구는 많이 행해져왔다. 하지만, 이 세 갈래에 대해서만 연구가 집중되어 왔다는 것은 이미 이 세 갈래는 선택되어 있었음을 말해준다. 그렇다면 이 세 갈래를 ‘연극’이라는 개념으로 확정해서 정립하게 된 건 언제부터인가. 본고에서 주목하는 것은 이 세 갈래가 ‘연극’이라는 범주 아래 받아들여지기 시작한 곳, 그 시원을 묻는 것이다. 이를 위에 본고에서 주목한 것은 김재철의 『조선연극사』이다. 근대 초기에 근대적 의미의 ‘연극’ 개념이 성립되기 시작하면서, 그러한 개념에 따른 ‘학문적(學問的)’ 분류와 체계화가 시작된 곳이 바로 『조선연극사』이기 때문이다.

그 동안 김재철의 『조선연극사』에 대한 연구는, 대개 연극사 차원의 논의에서 행해져왔다.¹⁾ 이두현의 『한국연극사』는 『조선연극사』에 대해 직접적인 연구를 하고 있지는 않지만, 연극사를 서술하는 과정에서 김재철이 행한 오류들-용어의 문제, 내용의 문제-을 바로잡고 있고, 김성희도 『한국연극사의 시대구분 재론』에서 최초의 연극사로서 김재철의 『조선연극사』를 거론하면서 김재철이 어떠한 시대 구분에 의해 연극사를 서술했는지에 초점을 맞추고 있다. 최근에 사진실은 『공연문화의 전통』에서 고대로부터 현대에 이르기까지의 하나된 한국연극사를 서술할 방법론을 모색해야 한다는 전제 아래, 기존의 연극사 서술 방식에서 이미 전통의

1) 김성희, 「한국연극사의 시대구분 재론」, 『한국극예술연구』 11집 2000.4.

사진실, 『공연문화의 전통』, 태학사, 2002.

이두현, 『한국연극사』, 학연사, 2003(新修版).

단절이 명시되어 왔고 이러한 전통단절론은 연구자의 태도에서 비롯되었다고 주장하면서 김재철·한효·권택무·이두현의 연극사를 검토하고 있다. 사진실 역시 김재철의 연극사적 관점에 대해서 문제를 제기한다.

이들 연구들은 모두 공통적으로 『조선연극사』의 내용상의 오류와 연극사적 관점의 오류 등을 지적하고 있지만, 『조선연극사』가 1930년 당시 민속극으로 전승되고 있던 가면극과 인형극의 역사를 추적하여 많은 자료를 남기고 있다는 데 큰 의의를 부여한다. 전경옥의 「가면극 연구사」²⁾는 전통극 중에서 가장 활발하게 논의되어 왔던 가면극만을 주목하여 그동안의 가면극 연구의 역사를 살펴보고 있는데, 『조선연극사』가 수록하고 있는 자료들을 통해 이른 시기의 가면극의 모습을 살필 수 있는 점이 높이 평가한다는 점에서 이전의 연구들과 같은 입장을 견지하고 있다.

김재철의 『조선연극사』에 대한 본격적인 논문으로는, 정형호의 「김재철의 『조선연극사』 연구」³⁾가 있다. 이 논문은 연극사 전체의 흐름 속에서가 아니라 『조선연극사』만을 대상으로 집중 고찰한 유일한 논문인데, 먼저 『조선연극사』의 목차에 나타난 체제상의 특징과 문제점, 각 부분별 관점 및 연구 분야에 대한 기술상의 문제점을 제기하고 있다. 하지만, 궁극적으로 김재철이 최초로 연극사의 체계를 세워 후대 연구의 초석을 세웠다는 점에서 큰 의의를 부여한다.

위의 연구들에서 모두 인정하는 것은, 『조선연극사』가 가진 최초의 연극사로서의 가치와 사라질 뻔한 귀중한 민속극 자료들을 많이 발굴하고 정리해냈다는 점이다. 그런데, 위의 연구서들을 보면 김재철이 어떤 기준에서 전통연희로 존재하던 가면극·인형극·판소리를 ‘연극’이라고 정의했는지에 대해서는 아무도 문제삼고 있지 않음을 알 수 있다. 연구자들이 이미 김재철이 세운 분류와 체계에 대해서는 당연하게 받아들이고 있기 때문이다. 본고가 주목하는 부분은 바로 이 지점이다. 김재철의 『조

2) 전경옥, 「가면극 연구사」, 『한국학보』 40, 1985.

3) 정형호, 「김재철의 『조선연극사』 연구」, 『한국민속학』 28집, 1996.

『선연극사』 이후로 너무나 당연하게 받아들여졌던 이러한 체계가 어떻게 시작이 되었는가의 문제이다. 즉, 김재철이 생각했던 ‘연극’의 개념을 생각해봄으로써 신극 외에 가면극·인형극·판소리가 ‘연극’이란 범주 아래 근대적 학문의 영역 속으로 들어올 수 있었던 과정을 생각해보고자 하는 것이다.

따라서, 본고에서는 김재철이 생각한 ‘연극’이란 무엇이었는지 그리고 그 개념에 의해서 우리의 연희 중에서 어떤 것이 ‘연극’의 개념 안에 들어올 수 있었는지를 살펴보고자 한다. 우선 2장에서는 근대 초기에 전통적인 연희들이 어떠한 상태로 존재하고 있었는지, 그리고 어떻게 주변화 되어 갔는지를 살펴보고, 3장에서는 주변으로 밀려났던 전통적인 연희들이 어떻게 다시 학문적인 영역에서 부활되는지를 살펴보고자 한다. 마지막으로 4장에서는 김재철의 『조선연극사』에서 제시된 연극의 개념이 무엇이고, 그 개념에 의해서 어떻게 ‘연극’과 ‘연극 아닌 것’이 구분될 수 있었는지를 살펴보고자 한다. 이를 통해서 근대 초기부터 성립되어 온 근대적 ‘연극’의 개념이 김재철에 의해서 학문의 영역으로 편입되면서, 어떻게 연극을 분류하고 체계를 세웠는지를 밝혀보고자 하는 것이다.

2. 오리엔탈리즘에 의한 전통 연희의 쇠퇴

19세기 말에서 20세기 초엽까지 우리 나라에서 공연되던 연희로는 탈춤·판소리·굿·민요·민속악·민속춤·민속놀이 등을 들 수 있다. 이외에도 떠돌이 연희집단인 남사당패·숫대쟁이패·대광대패 등에 의해 행해지던 풍물(무동타기)·살판(땅재주)·덜미(꼭두각시놀음) 등도 들 수 있다.⁴⁾ 그런데, 20세기초에 이르르면 이러한 전통 연희들은 서로 다른 길을

4) 연희는 예능의 한 갈래로서 시청중을 대상으로 하여 공연되는 모든 예능적 행

견게 된다. 그 원인으로 옥내극장의 출현과 공연미학의 문제,⁵⁾ 일본의 탄압,⁶⁾ 대부분이 개신유학파였던 개화기 지식인들의 연극개량론⁷⁾ 등이 그동안 지적되어 왔다.

그러나, 이러한 복합적인 이유로 인한 반대에도 불구하고 1910 년대에

위를 지칭한다. 인간이 자신의 몸과 말을 통해서, 혹은 악기나 기구나 가장을 이용해서, 일상적인 삶의 행위가 아닌, 어떤 상상적이고 모험적이고 창조적인 행위를 다른 사람들 앞에서 표현하는 것을 통칭 연희라고 한다. 무연극이나 무용은 연기자의 몸짓만으로 표현되고, 문학은 말하기나 낭독으로 전달되며, 일반적인 연극은 몸짓이나 말로써 제시된다. 음악극은 연주와 노래와 몸짓으로 전달되고, 가면이나 인형이나 소도구나 분장을 필요에 따라 어떤 연희에서나 활용할 수 있다. 한국에서 연희라고 하면 전승연희가 주 범주를 이루게 된다. 한국뿐만 아니라 동양의 연희는 음악이 기본이 되고 노래와 춤과 재담과 연기로써 표현된다(서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997, 13~14면).

- 5) 야간에 화투불을 피워놓고 판을 벌이는 탈춤은 위에서 내리 쬐는 무대조명으로 생동감을 잃을 수밖에 없었다. 또한 프로시니엄아치의 고정무대는 꼭두각시놀음을 관중으로부터 멀리 떼어놓음으로써 흥미를 반감시켰으며, 악사와의 조화도 깨뜨렸다(유민영, 『한국근대극장변천사』, 태학사, 1998, 13~15 면). 또한, 근대극장의 프로시니엄 무대는 탈춤이 갖고 있는 ‘신명풀이의 미학’이라는 공연미학에 제약이 되었다. 탈춤은 공연방식의 측면에서 사면이 트인 마당공간의 무대를, 공연미학의 측면에서 배우와 관객이 공동체 의식을 공유할 수 있는 바탕을 필요로 하기 때문이다(사진실, 『공연문화의 전통』, 태학사, 2002, 459~461면).
- 6) 일제는 시민의 안침방해(安寢妨害) 제거란 명목으로 공연시간을 단축시키도록 각 연극장에 중용했고, 위생경찰규칙이라는 법규를 만들어 공연시간을 어긴 경우에 위법 극장과 연극인을 처벌했다. 또한 배우들에 대한 일본어와 일본연극 교육, 극장에 대한 세금 부여, 극본 검열, 배우단속법 제정, 임석순사제도 등에 의하여 한국 연극을 탄압했다. 이로 말미암아 탈춤·꼭두각시놀음·민속무용·민요·판소리·창극 등이 무대를 잃고 지방으로 밀려났다(유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 2000(중보판), 89~96 면).
- 7) 당시 개신 유학파들이었던 지식인들은 공리적 입장에서 문화를 재단했기 때문에, 전통예술을 망국의 음희(淫戲)로까지 매도하였다. 그리고, 그들은 연극장을 사회교육장으로 보았기 때문에 연극이 권선징악과 충의감발(忠義感發)을 통해서 국민계도에 기여해야 한다는 연극개량론을 폈다. 문제는 이러한 개화기 지식인들의 편협한 연극관과 우리 고유예술에 대한 폄하 비판이 일제의 한국연극 탄압에 일조했다는 사실이다(유민영, 위의 책, 80~89 면).

만 해도 사람들은 전통연희를 좋아했다. 단성사, 연흥사, 장안사, 광무대 등 한국인 연극장은 여전히 판소리, 창극, 민속무용 등을 공연했고 관중도 인산인해를 이루었다.⁸⁾ 하지만, 3·1운동을 전후로 전통연희는 점점 영화와 신파극에 관객을 빼앗기게 되었고, 전통연희가 급격히 퇴조하고 신파극도 자체 개혁을 시도하다가 지방으로 밀려나자 그 공백을 젊은 층을 중심으로 한 아마추어 신극운동이 메꿔 나가게 되었다. 특히, 3·1운동 이후 서구적인 연극론이 연극계를 지배하면서 이론적 배경이 전혀 없었던 전통연희는 더욱 위축될 수밖에 없었으며, 서구 지향적인 시대 분위기 속에서 전통연희는 촌스럽고 뒤떨어진 연희양식으로 무시되었다.⁹⁾

당시 이러한 분위기를 주도했던 지식층은 주로 일본 유학을 거쳐 근대식 교육을 받은 사람들이었고, 일본을 통해서 서구 근대의 문물을 받아들였던 사람들이다. 이들은 서구(근대)지향적인 사고 속에서 전통적인 것들은 ‘과거의 것’, ‘버려야 할 옛 것’으로 무시하였는데, 이들의 사고의 밑바닥에 ‘오리엔탈리즘적인 시각’이 놓여 있었음은 부인하기 어렵다.

오리엔탈리즘은 ‘동양과 서양’이라고 하는 것 사이에서 만들어지는 존재론적이지아 인식론적인 구별에 근거한 하나의 사고방식으로, 간단히 말해서 동양을 지배하고 재구성하며 위압하기 위한 서양의 스타일인데,¹⁰⁾ 일본은 이러한 서양의 동양에 대한 지배방식을 인접국가들인 아시아에 그대로 사용하는 ‘전도된 오리엔탈리즘’을 만들어냈다. 즉 일본은, ‘보는 쪽’=‘서구’에 그들의 입지점을 접근시키려고 하였는데, ‘문명화된 상태’(civility)=‘유럽의 관습과 풍속’을 기준으로 현재의 ‘야만’이나 ‘미개’상태의 민족들을 인류의 초기 단계로 규정하고 그들을 ‘구원’해야 한다고 생각했던 ‘서양의 사고방식을 그대로 아시아에 적용하였고, 동양에서 ‘문명의 우두머리’인 일본이 ‘정체’된 ‘미개’국가들을 ‘구원’해야 한다는

8) 유민영, 앞의 책, 223면

9) 유민영, 위의 책, 137~138면

10) E. W. Said, 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1991, 14~21면

사명감을 만들어냈던 것이다.¹¹⁾ 이러한 사명감은 지속적인 ‘조선’에 대한 연구 속에서 ‘정체성론(正體性論)’과 ‘타율성사관(他律性史觀)’ 등으로 연결되면서 영원한 정체에 빠진 듯한 미개국 조선을 ‘외부의 유력하고 우세한 문명’에 의해 구원해야 한다는 논리, 즉 ‘식민은 문명의 전파이다’ 식의 논리로 확대재생산 되었고, 이들은 ‘한국적인 것’은 ‘과거적인 것’, ‘전근대적인 것’이라 하여 한국적 전통 또는 민족적 특수성을 배제와 억압의 대상으로 삼았다. 문제는 이러한 일본의 ‘전도된 오리엔탈리즘’이 일본 유학을 거친 식민지 지식인들에게도 내면화되었다는 사실이다.¹²⁾ 이들은 일본이 ‘조선’을 바라보는 방식으로 ‘조선’을 바라보았던 것이다. 이러한 이들의 ‘근대적인’ 눈은 한국적 전통을 폄하하였고, 근대 문명과 근대 문학에 대한 편향성을 갖게 하였다.

에드워드 사이드는 『문화와 제국주의』에서 “문화란 여러 가지 정치적·이념적 명분들이 서로 뒤섞이는 일종의 극장이라고도 할 수 있다. 이폴로적인 점잖음의 온화한 영역과는 거리가 먼 채, 문화는 대의 명분들이 백주에 드러내 놓고 싸우는 전장이 될 수도 있다”¹³⁾라고 말한 바 있는데, 근대 초기 한국의 문화는 ‘한국적인 것’(=옛 것=전근대적인 것) 대 ‘일본(서구)적인 것’(=새 것=근대적인 것)의 싸움터였다고 볼 수 있다. 위에서 본 것

11) 姜尙中, 이경덕·임성모 역, 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이산 1997, 87~88면

12) 서재길은 <만세전>의 주인공 이인화의 의식을 분석함으로써, 근대 일본에서의 조선인상의 형성 및 변모가 다양한 매개와 계기들을 통해서 근대 조선의 자기 인식에 작용하게 됨을 밝히고 있다. 특히 이 시기 조선 유학생들은 식민주의적 민족성 담론을 재생산하던 일본 저널리즘에 무비판적으로 노출되어 있었기에 계몽적 주체를 자부한 이들에게 조선의 현실을 진단하고 그 봉건성을 비판하는 눈을 제공한 것은 이렇게 내면화된 식민주의적 자화상일 수밖에 없었음을 지적하고, 이러한 근대 일본의 조선관을 내면화한 가장 대표적인 논설이 프랑스의 심리학자 르봉의 민족심리학을 도입한 이광수의 유명한 「민족개조론」이었음을 밝힌다(서재길, 「<만세전>의 탈식민주의적 읽기」, 『한국현대문학연구』 12집, 2002.12).

13) E. W. Said, 김성곤·정정호 역, 『문화와 제국주의』, 도서출판 창 1995, 24면

처럼, 이 싸움은 점차 ‘한국적인 것’에 대한 ‘일본적인 것’ 즉 ‘근대적인 것’의 승리로 귀결되었고, ‘근대적인 것’이 점차 문화의 헤게모니를 장악해갔다. 그러나, 한 사회적 단계의 문화에는 ‘헤게모니적인 것’과 함께, 그것의 지배력을 행사하기 위해 투쟁의 과정을 통해 억압해온 것(‘잔여적인 것’)들이 혼재해 있는데,¹⁴⁾ ‘근대적인 것’이 헤게모니를 장악해 가는 과정에서 ‘한국적인 것’은 ‘잔여적인 것’의 형태로 미미하게 존재하였다. 이렇게 ‘잔여적인 것’으로 존재하던 ‘한국적인 것’이 비록 다시 헤게모니를 잡지는 못했지만, 20년대 중반에 와서 다시금 주목받게 된다

3. 학문의 대상으로서의 ‘조선적인 것’의 부활

이렇게 사라져가게 된 전통 연희들(‘한국적 전통’)은 20년대 중반 이후가 되면 학문(學問)의 대상으로 다시 주목을 받게 된다. 20년대 중반부터 전개되었던 주시경·최남선·이능화 등을 중심으로 한 국학(國學)운동은 사라져 가는 ‘한국적 전통’을 지키고자 하는 일념으로 우리의 민속을 조사하고 정리하기 시작하였다.

그러나, 이보다도 더 주도적이고 체계적이었던 것은 일본에 의한 것이었다. 일본은 궁극적으로는 중국(지나)을 지배하기 위해서 ‘만선(滿鮮)’과 ‘지나’ 연구를 시작했다. 즉, 오리엔탈리즘에 의해서 주변화되었던 ‘조선적인 것’들은 역설적으로 일본의 오리엔탈리즘에 의해서 다시 부각되기 시작했던 것이다. 이러한 배경 속에서 ‘조선적인 것’들은 학문(學問)의 대상으로서 연구될 수 있었다. 이 시기 ‘조선적인 것’들에 대한 연구는 우리의 민속에 집중된 것이었다. 20년대 중반 이후는 일본에서도 민속학의 성숙기였는데, 일제 당국은 ‘조선’을 연구하기 위해서 민속자료를 수집하

14) R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford Univ., 1977, pp.121~127.

였고, 일본인 학자들은 민속학 분야에서 많은 업적을 남겼다. 今村의 「조선풍속집」(1914)·「歴史民俗朝鮮漫談」(1928), 高橋亨의 「朝鮮の俚諺」(1928), 秋葉隆의 「民俗調査について」(1927) 등이 발표되었고, 村山智順이 담당 한 총독부의 민속자료조사가 그 후 속속 간행되었다.

특히, 이러한 ‘지나’ 연구와 ‘조선’ 연구가 학문적 차원에서 체계화되기 시작한 곳은 경성제국대학이었다. 1924년 설립된 경성제국대학은 대학이 위치하고 있는 지리적 조건, 즉 중국과 일본의 중간에 존재하는 조건 때문에 ‘지나’와 ‘조선’의 문화 연구라는 학술연구의 사명을 부여받았다. 경성제국대학의 사명에 대한 설명은 초대총장이었던 服部宇之吉의 시업식(始業式) 훈사(訓辭)에 잘 나타나 있다.

内地의 帝國大學은 각각 多少의 特長을 가지고 있다. 本 大學은 朝鮮에 있기 때문에 당연히 가져야 할 特色이 있다고 생각한다. 朝鮮이 옛부터 한편으로는 支那 한편으로는 内地에 대해서 갖는 밀접한 關係에서 생겨나는 것이다. 이제 다른 事項은 잠시 미루고 文化의 關係를 가지고 말하여도 内地의 文化에 관한 문제로 그 解決에는 朝鮮研究가 빛을 부여할 일이 적지 않고 朝鮮文化에 관한 문제는 支那研究에 의해 闡明될 수 있다고 생각한다. 이와 동시에 朝鮮文化 연구가 支那의 연구에 光明을 주는 경우가 있다. 内地의 文化研究가 朝鮮研究에 빛을 주는 것도 물론 적지 않고 생각한다. 한편으로는 支那와의 관계 또 한편으로는 内地와의 관계로 널리 여러 方面에 걸쳐 朝鮮研究를 행하고 東洋文化 연구의 權威가 된다고 하는 것이 本 大學의 使命이라고 믿고 있다. 能히 이 使命을 수행하려면 日本情神을 原動力으로 하여 日新의 學術을 利器로 하여 나아가지 않으면 안 된다.¹⁵⁾

이러한 ‘사명’ 하에서 조선에 대한 연구, ‘조선학’이 시작이 된다. 경성

15) 「京城帝國大學 始業式の總長訓辭」, 『文教の朝鮮』 1926.6, 3면(정선이, 『경성제국대학연구』, 문음사, 2002, 112면에서 재인용).

제국대학은 문과 A조(법학 지망생)와 B조(문학 지망생, 이과(의학 지망생)로 이루어진 예과 2년을 마친 후, 법문학부와 의학부라는 학부로 진학을 하게 되어 있었다. 법문학부는 다시 법학과·철학과·사학과·문학과 의 4개 학과로 나뉘어졌다.¹⁶⁾ 학부생들은 자신의 전공 외에 다른 학부의 수업들도 2단위 이상 들어야 했는데, 이들이 들었던 강좌들을 살펴보면 일반적인 인문사회과학 외에 ‘지나철학’, ‘국사학(일본사학)’, ‘조선사학’, ‘동양사학’, ‘국어학(일본어학)’, ‘국문학(일본문학)’, ‘조선어학’, ‘조선문학’, ‘지나어학’, ‘지나문학’, 등의 과목이 있음을 확인할 수 있는데, ‘지나’와 ‘조선’ 연구가 주된 학업 과정의 하나로 들어 있음을 알 수 있다.

김재철의 『조선연극사』는 물론 20년대 중반부터 활발하게 진행되었던 민속학 연구와 최남선에 의해 주도된 조선주의(朝鮮主義)의 간접적인 영향하에 있었지만,¹⁷⁾ 그보다도 직접적이고 결정적인 것은 그가 공부했던 경성제국대학 법문학부 문학과 의 영향이라고 할 수 있다. 경성제대 문학

16) 처음에는 법률학과·정치학과·철학과·사학과·문학과의 5개 학과였으나, 1927년 칙령 제 1호에 의해 법률학과와 정치학과를 통합해서 법학과로 만들어, 법학과·철학과·사학과·문학과의 4개 학과로 하였다(정선이, 앞의 책, 109면).

17) 김윤식은 김재철의 『조선연극사』를 1930년대 중반에 시작된 고전부흥론의 배경 속에서 설명하고 있다. 1930년대 중반의 고전부흥론은 그 당시 나찌스와 결합된 독일 낭만주의, 엘리트 중심의 *Criterion* 誌의 歐洲문화의 복고사상운동, O.슈팽글러의 『서구몰락』에 자극된 문화주의의 사조와 일본의 군국주의의 득세, 과시즘화와 연관된 근대의 초극 논의의 배경 속에서 일어났던 것으로, 1934년도 한국문화계에 일어난 일종의 國學(Koreanology) 연구의 업적과 한글운동의 영향하에서 일어났다. 1935년에 접어들면서 『조선일보』, 『동아일보』, 『조선중앙일보』 등 3대 신문 학예란은 일제히 『조선문학 및 문화』에 대한 특집을 시도하였고, 이후 1930년대 말의 『문장』과 중심의 고전 논의가 그 핵심이 된다(김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976, 320~332면 참조). 그러나, 김재철의 『조선연극사』는 1931년에 연재되었고, 그는 1933년 1월에 죽었으므로 『조선연극사』를 1930년대 중반의 고전부흥론과 연결시키는 것은 잘못된 것이다. 다만 고전부흥론의 영향하에서 1939년에 학예사에서 『조선연극사』가 재발간(처음 발간된 것은 1933년, 조선어문학회의 이름으로 된 것이었다)된 것으로 볼 수는 있다.

과의 조선어 조선문학 전공에는 교수로 小倉進平과 高橋亨이 있었는데, 이들은 이 방면의 최고의 권위자였고, 小倉進平의 조선시가(향가) 연구, 高橋亨의 조선 민속에 대한 관심¹⁸⁾은 조선어 조선문학 전공의 학생들로 하여금 조선시가와 조선소설, 조선연극을 연구할 수 있는 기반을 마련해 주었던 것이다. 특히, 김태준은 1939년에 학예사에서 발간된 『조선연극사』에 쓴 「蘆汀 金在喆 先生の 小傳」에서, “大正十五年三月 그(경성제일고보)를 마치자 同四月 京城大學豫科에 入學, 昭和三年三月 同豫科를 修了하고 同四月 同大學法文學部에 入學하여 高橋亨 博士의 指導 下에 朝鮮文學科를 專攻하고…”(강조-인용자)라 밝히고 있는데, 이를 볼 때 김재철이 직접적으로 高橋亨의 영향을 받았음을 확인할 수 있다.

高橋亨은 앞서서도 잠깐 언급한 바 있지만, 1928년에 『朝鮮の俚諺』을 쓴 학자로, 이 외에도 『李朝 儒學史의 主理派 主氣派의 發達』(경성제국대학법학회 『第二部 論纂』 제1집(朝鮮支那文化의 研究), 1929.9), 『朝鮮民謠 研究』(小倉進平과의 공저, 학술연구비 수혜 논문, 1934~1935), 『嶺南 民謠에 나타난 女性 生活의 二筋道』(경성제국대학문학회 『論纂』 제6집(경성제국대학 창립 10주년 기념논문집 문학 편), 1936.10), 『조선의 유모어』(경성제국대학문학회 『論纂』 제8집(語文論叢), 1939.2), 『李朝文學史의 研究』(학술연구비 수혜 논문, 1937~1939) 등의 저서를 남기고 있는데,¹⁹⁾ 향가와 이두·방언·어휘 등에 관심을 보인 小倉進平과는 달리 민요·야담·속담·극본 등에 관심을 보였다.

근대 학문은 기본적으로 대학이라는 제도와의 관련을 맺으며 이루어 지는데 경성제국대학의 설립과 문학과의 창설은 ‘문학’을 학문의 대상으

18) 조선총독부와 경성제국대학, 조선사편수회 등은 전통연극의 연구를 활발하게 전개, 村山智順 高橋亨(강조-필자), 鮎貝房之進, 吳晴, 秋葉隆, 三田村鳶魚 등의 일본인 학자들이 다수의 논문을 발표하였다(백현미, 「1930년대 전통연극론 연구」, 『이화어문논집』 15, 84면).

19) 정선이, 앞의 책 부록 참조

로 하는 시발점이 된다. 조선어 조선문학 전공의 이희승·이승녕·조윤제·김재철, 중문학 전공의 김태준 등에 의해 조선어학 조선문학 연구가 시작이 되는데, 이 중 조윤제·김태준·김재철에 의해 시작된 국문학(조선문학) 연구는 학문의 객관성·보편성·과학성 등을 표방하며 국문학(조선문학) 내부의 세분화를 추구하면서 진행되는 것이었고, 이 시기에 국문학(조선문학)은 문학연구의 한 분과학문으로서의 기초를 마련하고 시·소설·극이라는 분야별(장르별) 체계를 수립함으로써 독자성을 형성해 나간다.²⁰⁾ 김재철의 학문으로서의 연극 연구는 이러한 근대 학문의 수립 밑에서 가능했다.

4. 『조선연극사』에 의한 ‘연극’ 범주의 學問的 정립

『조선연극사』는 ‘조선어문학총서’ 3권으로 발간되었다.²¹⁾ 원래 『동아일보』에 1931년 4월 15일에서 7월 17일 사이에 연재했던 것인데 여기에 채록한 꼭두각시극 연희본(「朝鮮人形劇 꼭두각시」, 『동광』39, 1932.11)을 부록으로 덧붙여서 책으로 낸 것이다. 김재철은 산재해 있던 연희들을 학문의 대상으로 삼아서, ‘연극’이라는 개념 밑에서 ‘연극’과 ‘연극 아닌

20) 류준필, 「形成期 國文學研究의 展開樣相과 特性-趙潤濟·金台俊·李秉岐를 중심으로」, 서울대 박사, 1998, 2~8면 참조

21) 『朝鮮語文學叢書』는 ‘朝鮮語文學會’에서 발간된 학술서적이다. 朝鮮語文學會는 경성제국대학 문학과에서 조선어 조선문학을 전공한 졸업생들과 재학생들이 만든 것인데, 예과 제1회 입학생이자 졸업생인 조윤제와 재회 입학자인 일학년생 이승녕과 방종현, 3학년생인 『조선연극사』를 쓴 김재철, 『在家僧研究』를 쓴 이재욱 도합 5명에, 졸업생으로 이희승, 여기에 일본문학 전공의 서두수, 중문학과 출신의 김태준을 합해서 하나의 조직체를 이룬 것이었다. 이 학회의 중심인물은 조윤제였으며, 학회의 성격은 ‘조선어문’에 국한된 뚜렷한 것이었다 (김윤식, 『한국근대문학사상연구 1』, 일지사, 1984, 15~16면).

것’을 분류해냈다. 그럼, 김재철은 조선 ‘연극’을 어떻게 규정했는가 이를 위해서는 먼저 그 전에 정립되기 시작했던 근대적 의미의 ‘연극’ 개념에 대해서 검토할 필요가 있다.

‘연극’이라는 용어는 1900년대에 이미 사용되기 시작한다. 조선시대에는 ‘연극’이란 용어는 발견되지 않고 개화기 이후에도 ‘연희’가 연극을 대신하여 더 널리 쓰였으나, 1906년 무렵에는 ‘연극’과 ‘연극장’이란 용어가 ‘연희’와 같이 사용되었음을 알 수 있다. 당시의 기사들을 검토해 볼 때, 이미 종래의 ‘연희’ 개념과는 다른 그 무엇으로 연극을 의식하기 시작했음도 짐작해볼 수 있다. 특히, 1906년의 시점에서는 협률사의 공연이 외국에도 똑같이 존재하는 연극이라는 인식이 점차 확대되고 있음을 알 수 있는데, 이러한 연극관은 협률사의 폐지를 건의하는 이필화의 상소문에서도 발견된다. 이 상소문에서 이필화는 협률사의 공연을 연극이라 파악하고 이들 공연 주체를 ‘배우’라 지칭하고 있다. 배우가 주로 소학지회의 연기를 강조할 때 사용되는 용어임을 상기한다면, 이 시기에 이르러 오늘날과 같은 ‘연극’과 ‘배우’의 개념이 확립되고 있음을 추론해 볼 수 있는 것이다. 이러한 개념의 연극이라는 용어는 1908년 이후 더욱 활발히 사용된다.²²⁾ 이를 볼 때, 1900년대에 이미 ‘연극’은 ‘행동’과 ‘대사’가 있는 ‘배우’의 극이라는 것에 대한 인식이 있었음을 확인할 수 있는 것이다.

이렇게 당대 신문기사를 통해 ‘연극’이라는 용어와 개념이 이미 우리 사회에 들어오기 시작했음을 확인할 수 있는데, 이와 함께 당대의 연극 이론에서도 그러한 ‘연극’과 ‘희곡’에 대한 인식이 있었음을 찾아볼 수 있다. 당대 연극이론을 펼쳤던 현철은, 「희곡의 개요」(『개벽』, 1920.11 ~ 1921.2)에서 다음과 같이 희곡의 정의를 내리고 있다.

戲曲이 小說과달라 舞臺의背景이잇고 俳優의行演이라고하는 것이 添

22) 양승국, 「‘신연극’과 <은세계> 공연의 의미」, 『한국 신연극 연구』, 연극과인간, 2001, 12~24면.

附됨으로 이二個의條目下에서 符合되는 事件과人物이 發生되는것이다 이
 러함으로 如何히 事件과人物이 우리 人生에眞理를가갓더래도 舞臺라고하
 는 特種의場所를忘却하고 俳優라고하는 符合이되지못하면 이는극文學
 으로는 尠히價値가업는바이다

이를 볼 때, 현철 역시 근대적 ‘희곡’ 개념을 정의하면서, ‘배우’의 ‘연
 행’을 강조하고 있음을 알 수 있다. 여기에서 더 나아가 현철은 ‘무대의
 배경’까지도 하나의 조건으로 삼고 있다. 이렇게 볼 때, 이미 1920년대에
 이르면 근대적 의미의 ‘희곡’과 ‘연극’의 개념이 정립되고 있었음이 확인
 된다. 김재철이 이러한 당대의 이론을 숙지하고 있었을 것이라는 추정은
 그가 ‘연극’을 분류하고 체계화했던 근거를 찾아볼 때 확인이 가능하다.

『조선연극사』²³⁾는 가면극(假面劇)·인형극(人形劇)·구극(舊劇)과 신극
 (新劇)의 3부로 구성되어 있다. 1편 가면극에서는 삼국 이전의 가면극에서
 시작하여 신라와 고려, 조선에 이르는 가면극의 역사를 서술하고 있으며,
 산대극(조선의 가면극)을 좀더 깊이 연구하여 산대극의 등장인물 무당·
 파계승·양반을 중심으로 내용을 살피고, 산대극의 배우였던 광대의 생활
 상·산대극의 무대구조·산대극의 가면의 생김새, 아울러 계통까지도 살
 피고 있다. 2편 인형극에서는, 인형극의 어의(語義)와 발생, 이어서 고대의
 인형극과 꼭두각시극, 만석중놀이에 대해 서술하며 그 중에서 꼭두각시극
 을 대상으로 하여 꼭두각시극의 내용과 꼭두각시극에 미친 불교의 영향,
 양반·처첩이라는 등장인물을 중심으로 한 내용, 가면극과 마찬가지로 계
 통까지도 고찰한다. 이어 3 장의 ‘구극과 신극’에서는 구극의 대두(擡頭)에
 서는 판소리를, 구극의 발달(發達)에서는 창극을 다루고 있다. 이어 신극에
 서는 원각사에서 공연된 이인직의 작품을 신극의 처음으로 규정하고, 이
 어서 신판극단들과 토월회·토월회 이후의 극단들(1930년대의 극예술협회
 까지도 포함)·가극과 촌극·프로연극까지 포괄적으로 다루고 있다. 그리

23) 『조선연극사』, 학예사, 1939. 앞으로는 인용면수만 밝힌다.

고 마지막으로 ‘조선인형극 꼭두각시극각본’이라 하여 꼭두각시놀음 채록본(朴永夏·全廣植 구술, 141면) 부록으로 덧붙이고 있다.

이렇게 볼 때, 김재철은 ‘연극’이라는 범주 하에 가면극·인형극·판소리·창극·신극을 놓았던 것인데, 그 중 가면극·인형극·판소리를 서술하는 데 3분의 2의 분량을 사용하고 또한 그 내용과 구성을 살피고 있는 것을 보면, 그가 이미 신극은 ‘연극’으로 받아들였기에 극단 중심으로 짧게 서술하였던 것이고, 가면극·인형극·판소리를 ‘연극’으로 정의 내리기 위해서는 그에게 많은 설명이 필요했음을 추론해볼 수 있다.

『조선연극사』가 학문적 저술이었다는 점을 생각할 때, 먼저 생각해 봐야 하는 문제는 용어의 문제이다. 먼저 가면극과 인형극은 양식에 따른 분류이나, 구극과 신극은 다른 위상의 분류라고 할 수 있다. 가면극과 인형극은 ‘가면’을 사용한 연극과 ‘인형’을 사용한 연극이라는 극 양식의 차이에 따른 분류이다. 그러나, 구극과 신극은 판소리와 창극, 신파극과 신극(근대 사실주의극)을 ‘옛 것’과 ‘새 것’으로 구분 지으려는 당대 사람들의 의도가 들어가 있는 개념이다. 이렇게 볼 때 가면극·인형극·구극·신극은 한 체계 안에 놓일 수 있는 용어가 아니다. 하지만, 이것은 김재철의 한계였음을 인정하고, 그보다 가면극과 인형극이라는 용어 사용의 문제를 살펴볼 필요가 있다. 김재철은 ‘탈춤’과 ‘꼭두각시놀음(박첨지놀음, 흥동지놀음)’이라는 전래되는 당시의 용어를 사용하지 않고 ‘가면극’과 ‘인형극’이라는 용어를 사용하고 있다. 학문이라는 것이 보편적인 체계를 세우는 것이라고 한다면, 우리 전통 연희의 특수한 명칭을 넘어서 보다 큰 개념으로 포괄하는 것이 필요했기 때문이 아닌가 한다. 그뿐 아니라, 이렇게 보편적인 개념을 사용했을 때에야 중국과 일본의 연극과의 비교도 가능한 것이다. 또한, 짐작해 볼 수 있는 것은, 일본 학자들이 일본의 전통적인 가면극과 인형극을 기준으로 한국의 연희를 보았기 때문에 이미 이러한 용어를 사용했을 것이라는 점이다. 가면극의 경우에 최남선이나 조윤제, 정인섭 유치진 등 당대의 학자나 연극인들과 우리의

전통 연극을 활발하게 연구했던 일본 학자들²⁴⁾ 모두 가면극이라는 용어를 사용했던 점을 본다면, 이러한 용어 자체가 이미 일본적 개념 정립에서 온 보편적인 것이 아닌가 한다. 김재철은 보편적인 연극 용어를 사용함으로써 학문의 객관성·보편성·과학성에 다가갈 수 있었다. 그렇기 때문에 이 용어들은 지금까지도 별다른 이의 없이 사용되고 있다.

두 번째 문제가 더욱 본질적인 것인데, 앞에서 언급했던 것처럼 1920년대에 이미 정립되어 있던 근대적 의미의 ‘연극’과 ‘희곡’의 개념이 어떻게 『조선연극사』에 들어와 있고, 김재철이 연극을 분류하면서 세운 체계에 어떤 영향을 미치고 있는가를 살피는 것이다.

당시 전통 연희에 속하는 것으로는, 무당굿놀이·탈놀이·인형놀이·판소리·광대굿놀이와 남사당패의 풍물·버나(대접돌리기)·살판(땅재주)·어름(줄타기)·덧뵈기(탈놀이)·덜미(꼭두각시놀음), 민속악(농악·민요), 민속무용 등이 있다. 그 중에서 1930년대까지 극장 무대에서 공연되었던 것은 판소리와 남사당패의 기예들(풍물·버나·살판), 민요, 민속무용이었다. 탈놀이와 남사당패의 덜미는 이미 20세기초에 옥내극장 무대에 적응하지 못하고 지방에서만 민속극의 형태로 간신히 그 명맥을 유

24) 일본의 대표적인 ‘조선 연극’ 연구가 村山智順은, 『民衆娛樂としての 鳳山 仮面劇』(『朝鮮』 261호, 1937.2: 仮面舞踊劇 特輯號, 1~18면 참조)라는 글에서 “당시(1930년대 중반 무렵)까지만 해도 仮面劇은 약 40餘人이 출연하였으며 행사일인 端午 전까지 약 1개월간은 모든 출연진이 인적 드문 山寺에 기거하면서 준비하는데 모든 경비는 群內 각 부락별로 할당하여 군민이 추렴하여 모은다. 막대한 비용임에도 불구하고, 群民으로부터 그 돈을 演出하는데 곤란을 느낀 적이 없다. 端午날이 되면 사방 10리 이내 지역민들이 남녀노소 짝을 지어 모여드는데 그 수가 무려 數萬에 이르렀다. 이들은 演舞場 주위를 10重 20重으로 겹겹이 둘러싸며 앉는데 무대 남쪽의 山이 문자 그대로 人山으로 화한다. 그리고 劇이 끝날 때까지 한 사람도 자리를 뜨지 않고 매료당한 채 관람한다...”(유선영, 『한국 대중문화의 근대적 구성과정에 대한 연구』, 고려대 박사 1992, 274면에서 재인용)라고 하여 30년대 말에 봉산에서 행해지던 봉산탈춤을 기록하고 있는데, 해서탈춤의 하나로 봉산탈춤이라는 원래의 이름 대신 봉산 ‘가면극’이라 부르고 있다.

지하고 있었다. 그리고 무당굿놀이와 종교에 가깝기 때문에 예술적 측면에서의 연희의 개념 안에 들어올 수 없었고, 광대굿놀이는 광대에 의해서 행해진 굿놀이이나 민속의 차원에서만 전승되었다.

그 중에서 탈놀이(가면극)와 탈미(인형극)와 판소리만이 ‘연극’의 범주안으로 들어올 수가 있었다. 과연 이 선택과 배제의 기준은 무엇인가. 다음의 예문에서 그 기준을 짐작해 볼 수 있다.

비록 劇場에 舞臺를 裝置하고 俳優로 나와서 演劇을 進行치 않았다 하더라도 곳곳에 招待 받아가는 廣大는 純祖 以後에는 大概 春香歌 등을 歌唱하였으니 그러면 그 노래를 하는 동안에 노래가 서로 連絡이 되어 結局은 春香傳 全篇을 演出한 것과 다름이 없기 때문에 역시 演劇이라고 할 수밖에 없다(강조-인용자),(167~168면)

위의 예문은 판소리가 왜 연극인가를 설명하는 부분이다. 김재철은 단순히 단가(短歌)류만 부르던 광대들이 신재효 이후로 춘향가·심청가 등을 부르게 되었는데, 비록 광대(배우)가 극장무대에서 공연한 것은 아니지만 <춘향전> 전체를 노래하게 되었으니 연극이라고 해야 한다고 설명한다.

여기에서 드러나는 첫 번째 기준은 ‘배우가 무대 위에서 공연을 하는 것’임을 알 수 있다. 김재철이 조선시대의 가면극인 산대극(山臺劇)과 인형극 꼭두각시놀음의 무대구조를 상세히 고찰하고, 광대에 대해서 설명하는 것은 바로 이러한 연유에서이다. 다음 예문을 보면 ‘무대’와 ‘배우’ 더 나아가서 ‘연출’과 ‘관객’에 대한 인식까지도 엿볼 수 있다.

山臺劇을 演出할 때에는 棚을 設하고 白布를 쳐서 만든 假設劇場에 서도 하고 (중략) 舞臺는 勿論 平地며 따라서 舞蹈中心의 劇이기 때문에 相當히 廣闊하다. 舞臺의 左便에는 改服廳이 있으니 크기는 約 三間 通假量이나 되며 白布로 全部 둘러싸고 舞臺를 向하여 조그마한 門이 一 二個

있다. 改服廳이라고 하는 데는 山臺劇 俳優들의 衣裳과 仮面 등이 準備되어 있으며 따라서 俳優의 登場退場도 모두 그 門을 通行하게 되고 改服廳 안이나 或은 밖에는 主幹 一人이 왔다갔다하며 모든 것을 指揮한다(강조-인용자).(100~101면)

人形劇의 舞臺는 普通演劇의 舞臺와 달라 畸形的 空中舞臺다. 넓은 마당(대개는 市場의 一隅)에 棚을 設하고 커다란 白布帳을 둘러 臨時興行의 劇場을 만들고 그 劇場 內部는 三等分을 하였으니 中央에는 넓은 地面대로 남겨놓고 仮面劇, 曲藝 등을 演出하며 그 左右에는 觀客席이 벌려 있다. (중략) 空中舞臺에서 人形劇이 演出되면 觀客들은 머리를 들어 구경한다(강조-인용자).(125면)

김재철은 근대 연극의 주 요소로 꼽히는 희곡·배우·무대·관객 중 배우·무대·관객에 대한 인식을 보여주고 있다. 다시 말해서 그는 근대적 연극 개념을 가지고 당시 존재하던 전통 연희들을 바라보았던 것이다. ‘배우와 ‘무대’가 있는 것만이 연극일 수 있었던 것이다.

하지만, 이것만으로는 뭔가 미흡하다. 왜냐하면, 가면극과 인형극뿐만 아니라 20세기초 극장에서 공연되던 많은 연희들도 이러한 조건을 갖추고 있었기 때문이다. 이 문제에 대한 해답은 김재철이 판소리를 왜 ‘연극’으로 판단했는지의 근거와도 통하는데, 그것은 바로 희곡과 관련된 부분이다. 우리의 전통 연희들은 문자로 된 희곡의 전통을 갖고 있지 않았다. 그러나, 여기서 말하는 희곡이라는 것이 꼭 문자로 쓰여진 연극대본을 말하는 것이 아니라 극의 내용이 ‘극적인 것’을 표출하고 있는 것을 말한다고 본다면, 우리의 전통 연희들도 고려의 대상이 될 수 있다. 이렇게 보았을 때, 다른 극장 공연물들과 달리 가면극과 인형극, 판소리까지도 연극의 범주로 받아들여질 수 있었던 가장 큰 근거는 이 ‘희곡’의 부분이라고 할 수 있는데, 그 내용이 ‘극적인 것’을 표출하고 있었기 때문이다.

여기서 말하는 ‘극적인 것’이란, 등장인물들의 갈등이 대화와 행동에 의해서 보여지는 것을 의미하는 것으로, ‘등장인물들의 갈등’, ‘대화’, ‘행동’을 핵심 요소로 요구한다. 다음의 예문에서 김재철은 가면극과 인형극의 공연 방식을 설명하면서 배역을 맡은 등장인물인 ‘역자(役者)’와 그 역할에 의한 ‘행동’과 ‘대화’가 있음을 주목하고 있다.

人形劇이라 하는 것은 人形을 만들어 衣裳을 입히고 실(絲)을 잡아단져서 人形의 動作을 보이며 役者들이 숨어서 對話하는 形式으로 演出하는 劇이다. 仮面劇은 役者가 直接 탈을 쓰고 演出하며 따라서 모든 動作, 對話 등은 直接으로 役者들이 하였으나 人形劇은 그와 달라서 役者가 人形을 操縱하지마는 觀衆의 눈에는 人形 自體가 움직이는 것같이 보이며 白布帳 속에 役者가 숨어서 對話하지마는 人形이 直接 對話하는 것같이 보인다(강조-인용자).(117면)

가면극은 등장인물인 역자들이 직접 탈을 쓰고 모든 동작과 대화를 직접적으로 하지만, 인형극은 가면극과 달리 무대 위에서는 인형의 동작들만이 보이고 인형들의 대화만 들리지만 무대 뒤에서 그 역할을 하는 것은 역자들이라고 지적하는 부분이다. 뿐만 아니라 그는 가면극의 주요인물인 과거승과 양반, 꼭두각시놀음의 주요인물인 처첩 등을 다룸으로써 등장인물들을 거론하고 특히 등장인물들 중 갈등의 한복판에 있는 인물들을 중심으로 논의를 펼친다.

이러한 ‘극적인 것’에 대한 인식은, 판소리를 ‘연극’으로 인식하는 주된 근거가 된다. 앞의 예문에서 판소리는 무대를 설치하고 그 위에서 배우가 연행하는 것은 아니지만 단가(短歌)들을 계속 부르다 보면 <춘향전> 전체를 부르게 되어서 연극이라고 평가하고 있는데, 여기서 <춘향전> 전체를 부르는 것이 주된 근거가 된다. <춘향전>은 하나의 서사 줄거리를 가지고 있고, 그 서사 속에는 수많은 등장인물이 등장한다. 판소리는 아

니리를 통하여 인물의 대사를 말하고 사건을 전달하며 창을 통하여 인물의 감정을 표출하고 장면을 묘사하는데, 이렇게 등장인물이 존재하고 가면극이나 인형극처럼 갈등이 강렬하지는 않지만 인물들의 갈등을 다루고 있으며 끝까지 완결된 줄거리를 갖고 있다. 이러한 등장인물의 형상화가 판소리를 ‘연극’으로 인식할 수 있는 이유가 되었던 것이다.

이렇게 볼 때, 김재철은 당대에 정립되고 있었던 근대적 의미의 ‘희곡’과 ‘연극’ 개념을 들어서 가면극과 인형극, 판소리의 극적 성격을 분석하고 그에 따라 적극적으로 이 세 갈래를 연극의 범주 아래 포함시켰던 것이다. 김재철은 이러한 노력의 결과로, 근대극 이전에는 ‘연극적인 것’은 있었지만 ‘연극’은 없었다는 시각을 뒤집고 새로운 연극사를 쓸 수 있게 하는 시금석이 되었다. 그리고 이렇게 연극으로 정립된 가면극·인형극·판소리 세 갈래는, 이후의 연극사 저술들에서 지속적으로 반복되고 재생산되어서, 근대 이전의 ‘연극’으로 확고하게 자리잡게 되었다. 또한 이렇게 고전으로 정립되어서 보존되었기에, 지금 현대에 와서 살아 있는 전통으로서 큰 영향을 미치게 된 것이다.

5. 결론

근대 이전의 연극으로서 지금까지도 전통으로 살아남아 현대 연극에 영향을 미치는 것으로 가면극·인형극·판소리가 있다. 그런데 이들이 당시 존재하던 전통 연희들 중에서도 ‘연극’으로 분류되어 고전으로 남을 수 있었던 이유는 무엇인가. 본고에서는 그 해답을 찾기 위해 김재철의 『조선연극사』에 주목하였다. 이러한 관점 하에 본고는 먼저 20세기초에 우리의 전통 연희들이 어떤 양상으로 존재했는지를 살펴보았다. 그 결과, 궁극적으로 일본의 오리엔탈리즘에 영향을 받은 ‘새 것 콤플렉스’

가 전통 연희를 밀어내는 주요 요소였음을 확인했다. 하지만, 역으로 일본의 오리엔탈리즘에 의한 동양 연구의 목표 아래에서 다시금 ‘조선적인 것’에 대한 학문적 접근이 행해지는데, 3장에서는 이러한 동양연구의 메카가 경성제국대학임을 밝혔다. 4장에서는 이와 같은 전제들 하에서 『조선연극사』를 살폈는데, 『조선연극사』는 국문학 연구의 한 장르로서 ‘연극’을 연구했다. 김재철은 『조선연극사』에서 자신이 생각하는 ‘연극이란 무엇인가’에 대한 답을 하고 있는데, 그러한 연극의 정의 하에서 가면극·인형극·판소리가 ‘연극’의 개념 안으로 들어올 수 있었다. 이렇게 우리의 전통 연희인 가면극·인형극·판소리를 적극적으로 ‘연극’의 개념 아래 넣음으로써, 김재철의 『조선연극사』는 근대극 이전에는 ‘연극적인 것’은 있었지만 ‘연극’은 없었다는 시각을 뒤집고 새로운 전통 연극사를 쓸 수 있게 하는 시금석이 되었다.

문학과 예술은 그 작품을 향유하며 판단을 내리는 사람들의 경험에 의해서만 구체적인 역사 과정이 된다. 최초의 수용자가 터득한 이해는 세대를 거쳐서 수용의 고리로 계속되고 풍부해질 수 있으며, 그러한 가운데 예술작품의 역사적 의미가 결정되고 예술작품의 심미적 등급이 구분된다. 즉, 당초의 수용자의 이해가 세대에서 세대로 수용의 고리 속에 지속되며 풍부해지고, 이와 함께 어떤 예술작품의 역사적 의미가 결정되고 그것의 미학적 서열이 명백해진다.²⁵⁾ 그 중에서도 특히 출발점에서 행해진 이해는 중요한 영향력을 지닌다. 출발점에서의 김재철의 이해는 지금까지도 계속해서 재생산되고 반복되어 왔다. 김재철이 이해한 방식에서 정의된 ‘조선 연극’은, 판소리의 갈래 논쟁이 끝없이 있었음에도 불구하고, 한효의 『조선연극사개요』·이두현의 『한국연극사』 등 이후에 쓰여진 연극사 저술을 통해 지속적으로 재생산되고 반복되면서 ‘전통극’의 범주로 확립되었다.

25) H. R.야우스, 장영태 역, 『도전으로서의 문학사』, 문학과지성사, 177~180면.

참고문헌

1. 기본자료

김재철, 『조선연극사』, 학예사, 1939.

2. 단행본

김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976.

_____, 『한국근대문학사상연구 1』, 일지사, 1984.

사진실, 『공연문화의 전통』, 태학사, 2002.

서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997.

유민영, 『개화기연극사회사』, 새문사, 1987.

_____, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 2000(증보판).

_____, 『한국근대극장면천사』, 태학사, 1998.

이두현, 『한국연극사』, 개정판 학연사, 1985.

이충우, 『경성제국대학』, 다락원, 1980.

인권환, 『한국민속학사』, 열화당, 1978.

정선이, 『경성제국대학 연구』, 문음사, 2002.

한효, 『조선연극사 개요』, 평양: 국립출판사, 1956(태동, 1989년 영인본 발행).

姜尙中, 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이산, 1997.

Jauss, H.R., 장영태 역, 『도전으로서의 문학사』, 문학과지성사, 1986.

Said, E.W., 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1991.

_____, 김성곤·정정호 역, 『문화와 제국주의』, 창, 1995.

Williams, R., *Marxism and Literature*, Oxford Univ., 1977.

3. 논문

김성희, 「한국연극사의 시대구분 재론」, 『한국극예술연구』 11집, 2000.4, 23~71면.

김태준, 「蘆汀 金在喆 先生의 小傳」, 『조선연극사』, 학예사, 1939, 9~10면.

류준필, 「形成期 國文學 研究의 展開樣相과 特性-조윤제·김태준·이병기를 중심으로」, 서울대 박사, 1998.

백현미, 「1930년대 전통연극론 연구」, 『이화어문논집』 15, 이화어문학회, 1997, 79~105면.

양승국, 「‘신연극’과 <은세계>의 의미」, 『한국신연극연구』, 연극과인간, 2002, 9~40면

유선영, 「한국 대중문화의 근대적 구성과정에 대한 연구」, 고려대 박사 1992.

유치진, 「찾아진 연극 고전-『조선연극사』를 읽고」, 『동아일보』, 1939.6.30.

전경숙, 「가면극 연구사」, 『한국학보』 40, 1985, 138~169면.

정형호, 「김재철의 <조선연극사> 연구」, 『한국민속학』 28, 1996, 29~51면.

조동일, 「민속극의 전개와 발전 과정」, 『구비문학의 세계』, 새문사, 1980, 259~287면

K C I

Abstract

A Study on the Conception of Modern Theatre

『*The History of Chosun Theatre*』 Written by Kim, Jae -chul

Kim, Yun -jeong

It is generally accepted that there are three classes in the traditional Korean theatre, that is, mask drama, puppet drama, and Pansori (판소리). In this article, I am going to focus on how and when this classification began and to propose it began from the book, 『*The History of Chosun Theatre*』(조선연극사).

To begin with, I overviewed the traditional Korean performances in the beginning of 20 century. These performances lost its popularity by "the complex about newness" which was implanted into the Koreans by the Japanese in the name of Orientalism.

On the other hand, a new academic approach to Korean tradition was made under Japan's charge and the center of the study was Gyungseong (old name for Seoul) Imperial University. This is presented in chapter 3.

In this background, I looked into 『*The History of Chosun Theatre*』 in chapter 4. The author, Kim Jae-chul (김재철), examined theatre as a genre of Korean literatures. He sought the answer about what is the theatre in his book and included mask drama, puppet drama, Pansori as the theatre on the basis of his perspective.

He made it possible to overcome the proposition that there was no theatre in Korea before the modern drama was introduced by his new classification.

His view on the traditional Korean theatre has been reproduced among many works on the history of Korean theatre.

주제어 : 김재철, 『조선연극사』, 전통극, 오리엔탈리즘, 경성제국대학

Key Words : Kim Jae -chul, 『*The History of Chosun Theatre*』, traditional Korean performances, orientalism, Gyungseong Imperial University

접 수 일 : 2003년 8월 21 일

심사기간 : 2003년 9월 1일~20 일

게재결정 : 2003년 9월 27 일(편집위원회의)

K C I