

기표로서의 신파, 그 역사성의 지형

이승희*

〈차례〉

1. 문제의 제기
2. ‘신파극’, 새로운 연극의 총합
3. 신극의 결여태, 또는 통속물이라는 인식론적 프레임
4. 미적 특질로서의 신파성
5. 맺음말

1. 문제의 제기

한국연극사에서 ‘신파’라는 어휘가 공적인 지면에 처음 그 모습을 드러낸 것은 1912년¹⁾이다. ‘신파연극 원조 혁신단 임성구 일행’이 단성사에서 1월 2일부터 공연하고 있음을 알리는 이 기사는, 중요한 정보를 몇 가지 제시해준다. 이는 ‘원조’라는 어휘에 함축되어 있는바, 혁신단이 그 이전부터 공연활동을 해왔다는 것, 그리고 혁신단 외에 다른 단체에서도 신파극이 공연되고 있었을 가능성이 있다. 양승국은 일찍이 혁신단의 창립 시기와 창립공연에 대하여 이두현의 논의²⁾ 이래로 정설화되어 있던 견해

* 성공회대 강사

1) 『매일신보』, 1912.1.5.

2) 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대학교 출판부, 1990[1966], 46면.

에 문제제기를 한 바 있다. 그는 혁신단이 1909년경에 창립되었고, 창립 공연의 경우 1911년 겨울이 맞겠지만 공연작은 <불효천벌>이 아닌 군사극 종류였을 것이라고 추정했다.³⁾ 당시 기사를 참조할 때 혁신단 창립시기는 1909년이 거의 확실하지만, 창립공연 시기와 작품에 대해서는 아직도 불투명한 채로 남아 있다. 분명한 것은 1910년을 전후로 하여 ‘신파극’이라 불리는 연극이 한국연극사에 등장했고, 1920년대에 신극운동이 태동되기 이전까지 한 시대를 풍미했다는 점이다. 그리하여 어떤 연극사적 기술에서든 그 10여 년이 이른바 신파시대였음을 의심하지 않는다.

그러나 이러한 최소한의 합의를 제외하고는 그 어느 것도 명쾌하게 정리된 바가 없다. 그럴 수밖에 없는 것은 신파가 기표로서 존재해왔다는 점만 확실할 뿐, 그 기의는 통시적이든 공시적이든 그야말로 탄력적이어서 막연한 개념으로 유통되어 왔기 때문이다. 더욱이 신파는 연극이라는 장르의 경계를 넘어서도 존재하는 어떤 성격을 지시하기도 하며, 일상생활에서도 가끔은 인용되는, 그리하여 이제는 닳고 닳아 잔해만 남아 있는 과거의 유물처럼 느껴지기도 한다. 물론 ‘신파적인 것’은 지극히 상업적이고 통속적인 동시에 매우 진부한 도덕적 교훈을 함축하고 있으며, 부자연스럽고 과장되어 있는 무언가의 총체쯤으로 여겨져 왔다. 신파에 대한 이런 인상 때문에 이것은 ‘신파극’이라는 이름 외에도 당대에는 ‘흥행극’ ‘상업극’ 등의 용어로 대체되어 사용된 바 있거니와, 후대의 연구자들은 ‘대중극’ ‘멜로드라마’ 등의 용어로 그것을 대체하거나 연관하여 설명하곤 한다. 내포와 외연을 조금씩 달리하는 각각의 용법들이 분명 우리가 관심을 두고 있는 대상에 대한 설명과 연극사적 해명에 어느 정도 도움을 주고 있는 것은 사실이다. 이전에 나는 그에 대한 연구사를 검토하면서 이를 멜로드라마로 부를 것을 제안한 바 있다. 물론 신파극이라는 용어를 포기한 것은 아니었는데, 이 용어를 통시적인 기술에서 그 대

3) 양승국, 「한국 최초의 신파극 공연에 대한 재론」, 『한국극예술연구』 4, 한국극예술학회, 1994.

표용어로 삼기에는 무리가 있기 때문에 1910년대로 제한해 사용했다.⁴⁾ 멜로드라마라는 용어 역시 만족할 만한 것은 아니었지만 한국 근대극의 중요한 양측으로서 사실주의와 짝을 이루는 양식으로 범주화하는 것이 적절하다고 판단했으며, 이런 관점 하에서 후속연구를 진행시켰다.⁵⁾

그러나 더 이상 논의를 진전시키지는 못했는데, 나의 논의를 포함하여 그간 ‘신파’를 둘러싼 논점으로부터—지극히 상식적이지만 그 해결이 쉽지만은 않은—어떤 딜레마를 발견했기 때문이다. 예를 들어 신파의 기원과 형성을 논한다고 할 때 신파가 무엇인지를 알아야 하는데 이를 위해 귀납적으로 접근하는 것이 사실상 불가능하다는 점이다. 신파에 대한 잠정적인 정의조차 없이 구체적인 예들을 수집할 수 없기 때문이다. 그런데 그 반대의 방법 역시 용이치는 않다. 잠정적인 정의를 가지고 연역적으로 접근했을 때 통역사적인 일관된 설명으로 일견 명쾌한 듯이 보이지만, 이 방법은 모든 대상을 균질화할 가능성이 높아진다.

지금까지의 연구들을 정리해보면 의식했든 의식하지 않았든 이 딜레마를 처리한 방식은 크게는 두 가지로 나뉘는 것으로 보인다. 첫째는 신파극이 혁신단의 공연을 기점으로 잡아 시작되었다는 사실관계에 의거하여 신파를 자명한 것으로 전제하는 방법인데, 여기에도 몇 가지의 경우가 있다. 1910년대의 연극을 한국신극사의 초기적 형태로 파악하거나, 아니면 그 독자적인 계보를 인정하면서 시간의 경과에 따라 개량신파·고등신파로 발전한다고 보는 것이다. 최근의 한 연구는 일본 신파극과 한국 신파극의 이질성을 강조한 어휘로서 ‘신파조극’을 제시하기도 했다.⁶⁾ 대중극 혹은 멜로드라마 양식의 차원에서 다뤄질 수 있었던 것도 바

4) 이승희, 「멜로드라마의 근대적 상상력」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002.4, 97~103면.

5) 이승희, 「멜로드라마의 이율배반적 운명—<사랑에 속고 돈에 울고>와 <어머니의 힘>을 중심으로」, 『민족문화사연구』 20, 민족문화사학회, 2002.6. ; 「여성수난 서사와 가부장제 이데올로기—1910년대 멜로드라마를 중심으로」, 『상허학보』 10, 상허학회, 2003.2.

로 이런 맥락에 있다. 그러나 이 경우 신파의 자명성은 대상의 검증 없이 그것의 총합이라는 결론으로 이어지거나, 관련 이론의 도움 속에서 대상을 균질화하고 연역적으로 도해하는 위험을 노출한다. 둘째는 신파를 연극분야로 한정하지 않고 소설이나 영화의 영역까지 확장시켜 시대양식으로 읽어 내는 방법이다. 이는 신파를 자명하게 주어진 것으로 전제하지 않으면서도, 외관상 드러나는 형식적 자질을 가능케 하는 보다 핵심적인 무엇이 있다는 가설 속에 있다. 이 경우 ‘신파양식’에 대한 진지한 천착으로 의미 있는 성과를 얻을 수도 있지만, 그러기 위해서는 신파를 역사주의적인 과정 속에 놓아두지 않으면 안 된다. 또한 이 방법은 각각의 장르에서 특수하게 드러나는 국면이나 상호연관성을 아울러 밝혀야 할 것이다.

사정이 이러하다면 그 딜레마를 해결하기 위해서는 먼저 신파가 기표로서 존재한다는 사실을 강조해둘 필요가 있다. 신파를 기표로 열어두었을 때, 그것이 특정한 각각의 국면 속에서 특정한 기의와 결합하는 양상을 관찰할 수 있을 것이다. 이는 신파를 통역사적인 균질성으로 설명하는 것을 경계하기 위한 것이며, 다른 한편으로는 식민지시대의 대중적인 인식과 정서의 구조를 투명하게 드러내 주는 표상으로서의 신파 연구의 출발점이기도 하다. 기표로서의 신파를 역사화하면서 동시에 특정한 의미내용을 가정하는 이런 모순된 방법이 변증법적인 과정이길 기대하며, 이를 위해 이 글에서는 신파의 기원을 설명해주는 데 중요하다고 판단되는 세 가지의 국면을 검토하고자 한다.

6) 서연호, 『한국연극사 : 근대편』, 도서출판 연극과인간, 2003, 79~84면 참조. 이때의 신파조는 일본 신파극을 선행개념으로 하여, ‘신파극을 지향하는 시도 혹은 신파극을 모방한 연극’이라는 의미이며, 한국신파조극은 한국적인 멜로드라마이다(84면).

2. '신파극', 새로운 연극의 총합

신파극의 출현은 연극의 사회적 존재방식이 어떤 환경 속에 놓이게 되었는가를 명징하게 보여주는 하나의 사건이다. 1902년 협률사가 설치된 이후로 1900년대 후반에 원각사·광무대·연흥사·단성사·장안사⁷⁾ 등의 극장들이 속속들이 세워진 사실에서도 짐작할 수 있듯이, 일정한 물적 토대가 마련되기 시작하고 생산과 소비의 패턴이 변화하는 등 공연문화에는 새로운 변화가 일어나고 있었다. 이때 혁신단의 출현으로 개화한 신파극은 전통극의 존재기반이 구축(驅逐)되는 가운데 다양한 심미적 요구를 충족시킬 만한 양식이 필요했던 수용자들과 재빠르게 결합했고, 바로 그때에 근대적 제도로서의 연극이 본격적으로 마련되기 시작하였다.

첫째, 공동체적 유대감을 진작하거나 특정한 후원자에 의해 존속되어 오던 것으로부터, 이제 연극은 수요와 공급이라는 시장법칙에 맡겨져 하나의 상품으로 존재하기 시작한다. 공연공간은 연극이라는 상품이 생산자와 소비자 간에 거래가 이루어지는 시장의 성격을 띠게 된다. 물론 관람료를 지불할 수 있는 사람이 수적으로 많지 않았다는 점을 고려할 때 사치재에 속하는 연극의 관람은 유한 계층에서나 누릴 수 있는 특권이었고, 생산자는 이 수용계층을 의식하지 않을 수 없는 입장에 놓여 있었다. 공연의 성패는 '속(俗)'을 '통(通)'하는 통념에 기반하면서도 관객의 불균등한 욕망을 충족시켜주는 요인들을 효과적으로 어떻게 배치하는가에 달려 있었으며, 신파극의 성공은 이를 노골화하는 데 그 비결이 있었다.

둘째, 연극이 시장경제에 의한 자율성으로 공적 영역에 등장한 것과 짝을 이루어, 이것이 사회에 미치는 파장들을 사회문제로 파악하는 공적인 관점이 연극에 투영되기 시작한다. 연극의 공공성 문제가 공적인 영

7) 이 시대의 극장과 관련해서는 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998. 참조.

역에서 처음 담론화되었던 것은 국가의 존립이 위태로워졌던 1900년대였다. 민족의 위기를 돌파하고자 하는 계몽담론은 연극이 공리적인 효용성을 갖추길 기대했으나, 당시 연극은 식자층에서 요구하는 바를 충족시킬 수 없었기에 강렬한 비난의 대상이 되었다. 그러나 1910년을 경과하면서 계몽담론의 급속한 후퇴가 일어나는데, 그럼에도 불구하고 연극의 효용적 가치는 계속해서 의식되었기 때문에 신파극은 도덕적 교훈을 자신의 중요한 명분으로 삼았으며 공연수익금을 사회에 환원하는 것으로 보상하고자 했다.⁸⁾

마지막은, 일본의 식민권력이 행사하는 정치논리가 여타의 논리, 이를테면 경제논리나 공리주의적 의식에도 관여하면서 연극의 존재기반을 규정하기 시작한 것이다. 신파극 자체가 일본으로부터 건너왔음은 주지의 사실이지만, 그 신파극이 한국연극사에 등재될 수 있었던 것은 새로운 연극에 대한 갈망이 시대와 만났기 때문에 가능했을 터이다. 그럼에도 불구하고 신파극이 명백히 일본의 식민정책이 조성한 국면에서 육성되었다는 점을 간과할 수는 없다.

이에 관해 기존 논의에서는 『매일신보』의 은밀한 지원과 당국의 방임적인 태도가 지적되어 왔는데, 최근 김재석에 의해 일본의 정책적 의도를 확인할 수 있는 연구가 나온 바 있다.⁹⁾ 이 연구는 일본 신파극의 창시자라고도 하는 가와카미 오토지로(川上音二郎)를 중심으로 일본과 한국의 신파극의 전개 그리고 그 관련성을 제시했는데, 특히 메이지 정부(특히 이토오 히로부미)의 국민-국가화 정책 간의 관계, 그리고 통감(1905.12~1909.6)으로 있던 이토오 히로부미가 한국에서 연극개량을 추진

8) 연극의 상품성과 공공성에 관한 논의는 이승희, 『한국사실주의희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판사, 2004, 43~53면 참조.

9) 김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 『어문학』 67, 한국어문학회, 1999. ; 「근대극 전환기 한일 신파극의 근대성에 대한 비교연극학적 연구」, 『한국극예술연구』 17, 한국극예술학회, 2003. ; 「한국 신파극의 형성과 川上音二郎의 관계 연구」, 『어문학』 88, 한국어문학회, 2005.

하기 위해 가와카미 오토지로를 지목했음을 논증한 것은 주목할 만한 성과이다.¹⁰⁾ 비록 가와카미 오토지로의 공연 계획은 무산되었지만, 일본의 식민정책적 기조는 유지된 것으로 보인다. 『매일신보』에는 간헐적이거나 1910년부터 1911년 상반기까지 현재의 연극이 끼치는 폐해를 비판하고 연극개량의 필요성을 역설하는 논설들이 꾸준히 실렸다.¹¹⁾ 그런데 1911년 하반기부터는 그런 논설이 자취를 감추는데, 혁신단의 공연활동이 1911년부터 시작됐을 가능성을 고려하면, 이는 마침 자발적으로 조직된 극단들의 연극이 총독부의 정책적 의도에 적합하다고 판단했기 때문일 것이다. 『매일신보』의 한 기자가 말하기를, 극장이 ‘경성 시내의 방탕한 남자와 여자의 대합소’일 따름이라더니 신파극이 나와 적지 않게 개량한 것이 있다고 보고한 것도 그런 맥락일 것이다.¹²⁾ 양승국이 지적한 것처럼, 신파극이 일본의 공연양식인 데다가 관객들이 이 연극에 환호하고 있었던 것, 그리고 매일신보사의 사세확장이라는 이해관계와 결부되어 있었다는 점이 그 변화의 주요원인일 테지만,¹³⁾ 그 근처에는 신파극의 정신세계가 결코 정치적으로 위험하지 않을뿐더러 일본의 침략과 지배를 공고히 하는 이데올로기적 전략 속에 배치 가능한 것이라는 판단이 놓여 있

10) 그리하여 가와카미 오토지로는 1908년 12월에 내한하여 서울공연을 계획했고, 그의 신파극 공연이 가능한 정도의 대극장을 용산에 건축하려는 계획까지 이미 마련하고 있었다고 한다. 그러나 1909년 이토오 히로부미가 죽어 그 공연은 성사되지 못했고, 가와카미 오토지로도 1911년에 사망했다. 김재석(2005), 위의 논문, 318~320면. 한편, 가와카미 오토지로는 그보다 훨씬 전인 1894년 청일전쟁 당시 한반도를 한 달여 걸쳐 여행했고, 그 결과로써 <가와카미 오토지로 전쟁 견문일기>라는 일종의 전쟁보고극을 그해 말 도쿄 이치무라(市村) 극장에서 공연하여 대대적인 성공을 거두었다. 이와 관련해서는 이응수, 「가와카미(川上) 신파극의 성립과 한국」, 『일본학보』 39, 한국일본학회, 1997.11. 참조.

11) 「연극개량의 필요」(1910.10.29) ; 「연극개선의 필요」(1910.12.11) ; 「연극개량의 필요」(1911.2.15) ; 「연극업금의 필요」(1911.3.29) ; 「연극의 폐해」(1911.6.17) 등.

12) 南下生, 「조선관극에 대하여—일반관람자에게 경고함」, 『매일신보』, 1913.1.21.

13) 양승국, 「한국 근대문학 형성에 미친 일본 신파극의 영향에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 14, 한국극예술학회, 2001.10, 26면.

있던 것이다.

그렇다면, 이러한 환경 속에서 신파극의 실재(實在)는 어떠했을까. 이 질문은 ‘신파’를 둘러싼 딜레마를 해결해야 하는 첫 번째 관문이다. 지금 으로서는 공연의 전모를 확인할 수 있는 그 무엇도 없고 현전하는 대본도 없는 상황에서, 이를 추정할 수 있는 단서는 2차 자료로부터 내용확인이 가능한 레퍼토리의 서사와 편편이 남아 있는 형식적 요소들뿐이다.

레퍼토리에 관해서는 양승국의 실증적인 연구로¹⁴⁾ 대강의 윤곽은 그릴 수 있게 되었는데 몇 가지를 추려 소개하면 다음과 같다. 1910년대 레퍼토리는 100여 편이며 이 중 대부분이 1913년 전에 만들어졌고, 재조선 일본 신파극 레퍼토리의 영향을 직접 받았다고 추정되는 것은 약 20% 정도여서 모방관계가 그리 크지 않으며, 그 영향도 주로 1912년까지에 집중되어 있고 그 이후에는 소설 각색을 통한 한국적 신파극을 시도했다는 것이다. 이 논의과정에서 주목되는 부분은 재조선 일본 신파극의 레퍼토리 중 75% 이상이 일본에서 공연된 적이 없는 레퍼토리라는 점, 한국 신파극의 레퍼토리 역시 그런 양상을 보이는데 재조선 일본극단의 신파극 만들기 기술이 임성구에게 전해졌으리라는 점이다. 이 양상은 가부키 특유의 창작방식인 ‘세계’와 ‘취향’이 초창기 신파극에 영향을 끼친 결과인데,¹⁵⁾ 이를 한국 신파극이 이어받은 것으로 보인다. 그리고 이를 기반으로 극단들은 군사극·탐정극으로부터 가정비극·화류비극에 이르는 매우 다양한 레퍼토리를 보유할 수 있었던 것이며, 그 재료는 일본 신파극과 소설은 물론 신소설과 고전소설, 그리고 신문에 실린 사회면 기사까지 포함될 수 있었던 것이다.

레퍼토리의 현황이 그러했다면 신파극 초기 정치목적극이 우세하다가

14) 양승국, 「1910년대 한국 신파극의 레퍼터리 연구」, 『한국극예술연구』 8, 한국극예술학회, 1998.

15) 김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 『어문학』 67, 한국어문학회, 1999, 176~178면 참조.

얼마 안가서 애정취류극으로 그 흐름이 변화한 것에 대해서 어떤 설명이 필요하리라 본다.¹⁶⁾ 혁신단을 비롯한 신파극단들과 『매일신보』에서 총독부로 이어지는 일본당국간에 어떤 네트워크가 있었을지는 장담할 수 없지만, 신파극단에 권고의 형식을 띤 주문이 있었을 가능성을 배제할 수는 없다. 그 주문이란, 가와카미 오토지로가 추구했던 신파극, 즉 “국민-국가화(nationalizing project)를 기반으로 한 메이지 정부가 생성하고자 했던 ‘국민연극’¹⁷⁾이었을 가능성이 높다. 이 가설이 지나친 상상이라면, 임성구가 어깨너머로 배운 일본 신파극단의 상당수가 가와카미 오토지로의 혁신극 활동을 본보기로 삼았다는 점을 떠올려도 좋고, 가와카미 오토지로에 대한 이기세의 신뢰를 떠올려도 좋다. 신파극을 ‘배워 가는’ 입장에서 극단들이 선택한 재료들은 일본 총독부의 연극개량 방향에 부합하였다. 이들 레퍼토리에서도 단편적이거나 은폐된 방식으로, 일제의 제도적 질서에 순응하도록 하는 ‘식민지적 근대인 만들기’가 수행되고 있었음을 확인할 수 있다.¹⁸⁾

일본의 이러한 의도가 얼마나 효과적이었는지는 의문이다. 군사극의 경우, 식민지적 전유의 가능성을 배제할 수 없는데, “일본 군국주의를 고취한 군사극을 번안하여 일본인들의 적개심의 대상인 靑露 양국을 당시 나라를 빼앗긴 한국인들은 일본으로 대신 상징하여 이와 같이 애국애족

16) 정봉익, 「일본 신파극의 한국이식에 관한 연구」, 단국대 석사논문, 1986, 52면. 이 논문의 필자는 선행연구에서 주제별로 분류해왔던 군사·탐정·계몽·의리극 등을 애국·충성·의리를 주제로 한다는 점에서 정치목적극으로 통칭했고, 이성과 가족간의 사랑을 다루고 있는 것들을 애정취류극으로 통칭하여 분류했다. 신파극 레퍼토리를 분류하고 명명하는 것은 좀더 신중을 요하는 것이기는 하나, 이 글에서는 이 분류를 존중하여 일단 그 명명법을 따르기로 한다.

17) 김재석(2005), 앞의 논문, 308면.

18) 이승희(2002), 「멜로드라마의 근대적 상상력」, 113~123면 참조. 줄거리만으로 추정하는 한계는 있으나 레퍼토리를 대상으로 신파극이 일본의 식민화 전략과 공모하고 있음을 분석하였는데, 주제는 근대교육, 법제도, 대동아 공영 이념 등이다.

과 망국의 비분통한을 절규¹⁹⁾했을 가능성도 있기 때문이다. 그런데 좀더 분명한 증거는 얼마 가지 않아 레퍼토리가 애정취루극류로 옮겨갔다는 데 있을 것이다. 이는 사실 정치목적극류보다는 여성의 억압과 욕망을 표현한 애정취루극류가 시장성면에서 우세했음을 간접적으로 시사한다. 이러한 변화가 일본의 의도와는 다른 것이었지만 이것이 반드시 나쁜 것만은 아니었다. 자극적·선정적·감상적인 내용이 통속적인 교훈으로 매듭지어지는 것으로부터 퇴영적인 민족성을 ‘창조’할 수 있다고 믿었을 것이다. 그 레퍼토리들은 여성관객으로 하여금 이런 작품들이 억압되어 있는 자신들의 욕망을 표현해준다고 믿게끔 하면서 가부장제 이데올로기의 효과를 재생산하고 있었는데,²⁰⁾ 이러한 연극의 생산주체가 남성이었을 것을 고려하면, 이를 식민지적 근대에 대한 불안이 성적 정체성의 위기감으로 전치된 양상으로 봐도 무방하다.

이즈음에서 숙고할 문제가 있다. 이 글에서 정치목적극과 애정취루극 모두를 ‘신파극’에 포함시켰듯이, 지금까지의 선행연구 거의 모두가 이 시기의 연극을 ‘신파극’으로 불러왔다. 그런 데에는 암묵적으로는 이 시기에 출현한 ‘새로운 연극’을 통칭한다는 전제가 깔려 있다. ‘신파’의 용법은 다분히 ‘새로운 흐름’ 정도의 의미로 소통된 측면이 컸다. 당시에 ‘신연극’이라는 용어는 여전히 이 신파극에도 사용되고 있었는데, 이 용법은 얼마간은 1900년대 후반부터 일기 시작한 ‘신연극’의 연장선상에 있었다. 재래의 연희나 극양식과는 확연히 구별되는 연극, 이를테면 가면을 쓰지 않고 독무대(獨舞臺)도 아니며 춤을 추지 않으면서 언어가 강조되는 실내공연, 음향·조명·무대장치 등 무대 제반요소들의 중요성이 증대된 연극이라는 의미가 내포되어 있었다. 1910년대 신파극을 신파극답게 하

19) 이두현(1966), 앞의 책, 52면.

20) 이승희(2003), 앞의 논문 참조. 이 논문은 주인공의 계급에 따라 표현되는 신분 하강의 불안과 신분상승의 욕망이 처리되는 방식을 가부장제 도덕률과 관련하여 해명한 글이다.

는 것도 ‘새로움’ 그 자체에 있었다. 그러나 그 ‘새로움’은 주로 내용의 동시대성과 형식의 이국성(異國性)으로부터 생겨났다. 최독견은 훗날 ‘신파시대’를 “배경과 무대를 형성하여 현실문제를 취급한 연극시대”²¹⁾로 설명했다. 물론 신파극은 <장화홍련전>이나 <사씨남정기>와 같은 고전소설을 ‘신파로 공연’²²⁾하는 데까지 확대되었으며, 흥행을 성공적으로 마치기 위해 전통연희를 동원하여 선전하거나 이른바 ‘구파’와 손을 잡기도 하였다. 이런 사실에서도 확인되지만, 지나칠 만큼 탄력적인 ‘신파극’은 기본적으로 혼종적이고 비균질적이었다.

형식적 요소들로부터도 그런 성격은 확인된다.²³⁾ 그것들은 어떤 특정한 연극이념이나 정신적 지향에 의해 체계화된 ‘양식’²⁴⁾의 결과가 아니다. 그것들은 극장 조건과 기술의 제약과 같이 연극의 하드웨어에서 비롯하거나, 가부키 전통을 일부 전용한 일본 신파극을 모방하는 과정에서 나온 것들이다. 다분히 관습적으로 지켜오던 것이었지, 이 형식들 사이에서 어떤 합법칙성을 발견하기는 어렵다. 규범적인 그 무엇이라기보다 신파극의 형식은 다분히 서로 이질적인 것들이 혼재되어 있다. 그 각각은 필요하면 얼마든지 탄력적으로 삭제되고 다른 것들로 대체될 수도 있었으며, 그 필요란 상업적 유용성 여하로부터 나온다. 관객들은 이전의 심

21) 최상덕, 「극계거성의 수기, 조선연극협회결성기념 『연극과 신체제』 특집, 『삼천리』 제13권3호, 1941. 3, 179면.

22) 고전소설을 연극화할 경우, 종종 ‘신파로 공연’한다는 문구를 넣어 강조하곤 했다.

23) 형식적 요소들에 대한 간략한 정리는 이승희, 「1910년대 신파극의 통속성 연구」, 『반교어문연구』 7, 1996, 256~265면 참조.

24) 양식은 텍스트의 ‘구조 내에서의 합법칙성’이며 ‘창작의 결과들을 고정시키는 형식들의 특정한 체계’이다. 형식의 구조적 합법칙성과 원리는 주어진 하나의 예술적 현상의 구체적인 내용을 분석할 때에야 비로소 파악될 수 있다. 따라서 양식은 ‘특정한 내용에 의해 지배’되면서, 동시에 그 자체로 볼 때는 형식이 지닌 하나의 특질이자 그 구조의 법칙인 것이다. 이에 대해서는 M. S. Kagan, 진중권 역, 『미학강의Ⅱ』(Berlin, 1975), 새길, 1991. 365~366면 참조.

미적 체험과는 분명 다르다고 주장되는 이 ‘새로운 연극’에 대한 기대를 갖고 있었고, 그들에게는 이러한 이국적인 형식들이 낯설면서도 흥미로운 볼거리로 받아들여졌으리라 짐작할 수 있다. 더욱이 이 ‘새로운 연극’의 생산층과 소비층 모두에게는 미적 훈련을 받을 만한 충분한 시간이 주어지지 않은 상황이었기 때문에, 공연 텍스트의 미숙성은 자명했고 관극 태도의 불손함은 자연스러웠다.²⁵⁾

1910년대 연극을 ‘신파극’으로 부른다면, 그것은 전적으로 1910년대 혹은 적어도 1920년대 초반까지 존재했던 역사적인 형태를 존중한다는 의미에서이다.²⁶⁾ 이 당시에 이미 ‘신파’가 어떤 특정한 성질 혹은 양식 개념으로 성립될 만한 것을 가지고 있다는 판단은, 1910년대 신파극 활동을 했던 연극인들의 이후 활동을 계보화하고 그 공통적인 성질을 소급해서 적용하는 것이며 ‘신극/신파’의 담론을 통해서 구성된 ‘신파’를 통역사적으로 균질화하는 것이다. 물론 1910년대 신파극에는 그렇게 이해할 만한 요인들이 있음을 부정하는 것은 아니다. 통속물이 범람하던 시대에 신파극은 그 중심에 있었고, 거기에 내재한 어떤 속성들이 1920년대 이후 하나의 계보를 형성하면서 활성화된 것은 틀림없는 사실이다. 그런 점을 감안할 때 1910년대 신파극을 그 기원으로 삼을 수도 있을 것이다. 그러나 그 이상도, 그 이하도 아니다. 1910년대의 신파극은 ‘새로운 연극’의 총

25) 南下生, 「조선관극에 대하여—일반관람자에게 경고함」, 『매일신보』, 1913.1.21. ; 河村若草, 「눈물 연극을 보듯 내지 부인의 감상」, 『매일신보』, 1914.6.26~28.

26) ‘신파극’을 1910년대 연극에 제한적으로 사용하여야 한다는 의견은, 양승국(1997), 이승희(2002)에 의해 제시된 바 있다. 양승국은 1910년대 초 일본으로부터 수입된 특수한 공연양식을 일컫는 말로 제한해야 한다고 주장하면서 대중극사 맥락에 놓아두었고, 이승희 역시 그 견해에 기본적으로 동의하면서 멜로드라마의 1910년대 버전으로서 이 용어를 사용했다. 그러나 이 두 논의는 이 글에서 제시하는 ‘새로운 연극의 총합’으로서의 신파극과는 거리가 있다. 양승국, 「1930년대 대중극의 구조와 특성」, 『울산어문논집』 12, 울산대 국어국문학과, 1997.12, 163면. ; 이승희, 「멜로드라마의 근대적 상상력」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002.4, 99~101면.

함으로 이해하는 것이 가장 바람직하다. ‘신파’라는 기표는 지속되었지만, 특정한 미적 특질로 표상되기 위해서는 다른 계기가 필요했다.

3. 신극의 결여태, 또는 통속물이라는 인식론적 프레임

1910년대가 저물어갈 무렵, 유지영은 『매일신보』에 최성좌의 공연평을 실는다. 그는 일본에서 음악을 전공하고 돌아와 1918년 매일신보사의 첫 공채 시험에 흥난과와 합격하여 기자로 재직했는데, 이 공연평을 실었을 때는 『삼광』에 <이상적 결혼>을 연재 중이었고, 『매일신보』에는 <연과 좌>를 발표한 후였다. 이후 <인간모욕>(1932)을 발표한 외에는 연극계에서 이렇다 할 만한 활동을 하지 않은 그였지만, 근대 초기 희곡을 창작한 제1세대격에 속하는 작가였다. 바로 이러한 그가 김소량이 이끄는 신파 극단의 공연을 보고 비평을 한 것이다. 연극비평이라 할 만한 것이 없던 그 시절에, 그 글은 ‘스지가키(筋書: 줄거리, 경개)’와는 차원을 달리하는 ‘희곡’을 직접 창작해본 작가이자 일본유학생 출신이 평한 것이라는 점에서 주목된다. 그는 배우들의 연기와 대사가 비교적 좋은 인상을 던져 주었다고 평하면서 다음과 같은 제언을 한다.

우리 조선 사회를 위하여 또는 그 극단을 위하여 두어 마디 권하고자 하는 것은 첫째로는 수건으로 머리를 동이는 것과 장금이나 혹은 단도와 혹은 작대기로 결투하는 것은 비자연적이지요, 때에 맞지 않은 것이니 그것을 없이 하고 그 대신 주먹과 팔과 또는 다리로 싸우는 것을 연구하여 고칠 것이요, 둘째는 단장 외에 상당한 사람에게 각본에 고선과 침삭을 부탁하여 각본의 선택을 많이 할 것이요, 셋째는 배경을 개량할 것이더라.²⁷⁾

27) 팔극원, 「연극소감—김소량의 <夜聲>을 보고」, 『매일신보』, 1919.12.25.

신파극이 출현한 지 10여 년이 흐른 시점에서, 유지영은 세 가지를 주문했다. 첫째는 현실에 부합하는 자연스러운 연기표현, 둘째는 고선(考選)과 침삭을 통한 각본 마련, 셋째는 무대장치의 개량이다. 아직까지도 신파극은 작품의 통일성을 유지할 만한 체계가 없었다. 이는 신파극의 무대화 관습을 생각하면 당연한 결과였다. 단장(연출자)이 줄거리를 설명해 주고 대사를 알려주면 배우들은 제각기 연기플랜과 대사를 기억하여 동작을 맞추어 갔고, 무대장치나 소도구는 극장의 조건에 의존했으니 작품 해석이 있는 무대표현은 기대할 수 없었다. 더욱이 소위 ‘다찌마와리’와 같은 격투장면은 어떤 작품이든 늘 상투적으로 똑같이 표현되었다. 그러니 작중현실과 무대표현은 유리될 수밖에 없었다. 근대극에 대한 어느 정도의 소양이 있는 유지영의 시선에서 신파극은 아직은 미숙한 단계의 연극이었다. 즉 공연을 위해 쓰인 각본이 없을 뿐만 아니라, 무대 제반 요소들을 조율하고 책임지는 연출 개념이 부재했기 때문에, 각각의 요소들이 그 어떤 통일적인 연출 컨셉에 따라 표현되지 못했다. 그가 각본의 선택을 중요시했던 것도 그런 맥락에 있다.²⁸⁾

당시 연극계에 대한 유지영의 이와 같은 요구는 사실 연극계가 어떤 전환지점에 이르고 있음을 암시하는 것이었다. 신파극에 대한 전면적인 비판은 아니었지만, 이는 신파극이 어떤 식으로든 변화가 일어나야 하는 시점에 이르렀음을 시사하는 것이자, 또 다른 ‘새로운 연극’, 즉 신극의 도래를 예고한 것이었다. 신파극으로 연극활동을 시작한 윤백남이 근대극에 관한 「연극과 사회」²⁹⁾를 발표한 것은 그런 점에서 상징적이다. 그

28) 그는 이보다 앞서 쓴 신극좌의 <의기남아>에 대한 공연평에서, 이 연극이 일본 구극과 신극을 절충하여 지은 것인 듯한데 조선에는 있음직한 것이 아닐 뿐만 아니라 이런 공연으로는 풍속을 절대로 개량할 수 없다고 하면서 각본의 부적절성을 비판했다. 그 밖에 지적하고 있는 세 가지는 표정을 고칠 것, 도구를 고칠 것, 사람을 골라서 배역을 맡길 것 등으로 위의 비평과 맥락을 같이 한다. 팔극원, 『매일신보』, 1919.9.12.

29) 윤백남, 「연극과 사회」, 『동아일보』, 1920.5.4~16.

러나 이런 변화의 조짐을 극명하게 보여준 것은 아마 1921년 ‘신파극·신극 논쟁’일 것이다. 현철, 이기세, 김유방 등 3인에 의해서 전개된 이 논쟁을,³⁰⁾ 단적으로 말하자면 “연극이란 각본, 배경, 광선, 의상, 과작, 극백이 있는 것”이라는 현철의 이상론(신극론)과 ‘이론상으로는 그렇지만 조선의 현실에서는 불가능하다’는 이기세의 현실론(신파극론) 간의 논쟁³¹⁾이었다.

논쟁의 도화선이 된 핵심은 현철이 신파극을 전면 부정했기 때문이다. 현철은 메이지대학 법과에서 수학하고 시마무라 호게쓰(島村抱月)의 예술좌에 입단하여 그곳 부속연극학교를 수료했을 뿐만 아니라 상하이에 있는 성기(星綺)연극학교에서 활동한 이력을 가지고 있었다. 그리고 귀국하여 『개벽』의 문예부장으로 재직하고 있는 엘리트였다. 이런 그가 보기에 “신파극은 연극이 아니고 유희이며 체조”(1.24)일 따름이었고, “오늘날 우리 조선에 흥행하는 소위 신파극이니 하는 것은 이러한 각본도 없고 연습도 없이 당일 것은 당일에 되는 대로 이야기만 하여 얼굴에 분만 바르고 무대에 올라 지껍이기만 하”(2.19)는 연극이라고 공격했다. 이에 대하여 역시 동경 유학생 출신인 데다가 2년간 시즈마 고지로오(靜間小次郎)로부터 사사를 받은 바 있고 유일단을 시작으로 하여 줄곧 신파극을 해온 이기세의 입장에서, 그와 같은 현철의 비판은 도저히 용납할 수 없었다. 가와카미 오토지로의 정극을 추구하고 있던 그로서는 현철의 연극론이 자신과 다르지 않다고 생각했기 때문에, 현철의 일반론이 현재 조선의 현실에서는 이상일 따름이라고 반박했다. 그리고 일본 신파극과 마찬가지로 조선의 신파극도 발전의 도정에 있음을 역설했다.

이 논쟁이 의미하는 바는 분명하다. 그것은 신극 혹은 근대극의 타자

30) 현철, 「현당극담」(『조선일보』, 1921.1.24~4.21) ; 이기세, 「소위 현당극담」(『조선일보』, 1921.2.28~3.16) ; 김유방, 「소위 현당극담을 讀하고—케에쓰生에게 고함」(『매일신보』, 1921.3.19~4.2)

31) 양승국, 「1920년대 ‘신파극·신극 논쟁’ 연구」, 『한국극예술연구』 2, 1992, 90면

로서 ‘신파’가 구성되기 시작했다는 점이다. 1910년대 말부터 한국연극사에는 새로운 연극적 흐름이 하나 추가되었는데, 그것은 새로운 연극이념에 기반한 사실주의 희곡이 지면을 통해 지속적으로 발표되기 시작하고 이 ‘새로운 연극’은 종전의 연극들과는 다른, 고급스러운 지위를 확보해 나갔다는 점이다. 본격적인 연극비평의 등장은 이 새로운 연극이 자기 존재의 의미를 ‘스스로’ 발화하면서 그것을 근대적 지식과 지성의 영역 내에 배치하는 역할을 했다. 그것은 물론 ‘연극’과 ‘근대적인 가치’의 결합을 의미한다. 신파극은 이 결합을 위해 조정되어야 할 대상이 되었고 배제의 대상이 되었다.³²⁾ 이 논쟁의 중요성이 바로 여기에 있다. 즉 이 논쟁은 신극과 신파극을 차별화하는 담론을 생산하였고, 그 담론이 차별을 실정화(實定化)하는 힘을 발휘하기 시작했다는 사실이다. 그것은 두 개의 프레임 안에 신파극을 가두는 양상으로 드러난다. 하나는 신파극의 미숙성을 극복하고 신극으로 이행하도록 조정하는 것이고, 다른 하나는 신극으로의 이행에 실패할 경우 상업주의적인 통속물로 배제하는 것이다. 이제 신파극은 이 두 프레임 안에 걸려들어 다른 선택이 없는 형국이 되었다.

바로 그 해 10월 윤백남·이기세·박승빈 등이 조직한 예술협회는 창작극을 가지고 잇달아 공연했다.³³⁾ 논쟁의 당사자였던 현철은 이 두 공연에 대해 비평했는데,³⁴⁾ 신파 운운하는 대목 없이 무대표현상 불만족스러운 몇 가지를 지적하고 모작의 흔적이 강한 창작극을 무리하게 올리는 것에 대해 유감을 표했다. 그런데 그 중 특기할 만한 것은 창립공연에 대해, 배경과 광선에 대한 고심과 노력을 높이 사면서 “조선사람의 손으로

32) 이승희(2004), 앞의 책, 13~16면 참조.

33) 창립공연에는 윤백남의 <운명>, 이기세의 <희망의 눈물>, 김영보의 <정치삼매> 등을, 제2회 공연에는 번역극 <한우님을 떠나서>와 조대호의 <무한의 자본>, 이기세의 <눈 오는 밤>, 김영보의 <시인의 가정> 등을 올렸다.

34) 현철, 『예술협회 극단의 제1회 시연을 보고』, 『개벽』, 1921.11.; 『예술협회 제2회 시연을 보고』, 『개벽』, 1922.1.

이때까지 시험하여 보지 못한 연극을 불완전하나마 그 같은 무대에 올리게 된 것”과 “그네들의 행사하는 방법이 금춘 필자가 어떠한 신문에 발표한 그 경험을 취한 것”에 감사한 뜻을 전한 사실이다. 이는 “이기세 등의 연극이 자신의 충고를 따른 것으로 여기고 기뻐하는 자신감”³⁵⁾의 표현이었다. 이기세는 이에 대한 별도의 언급은 없이 자신과 김영보의 창작극이 모작이라는 현철의 진단에 강한 불만을 표시하는 것으로 감정의 불편함을 드러냈다.³⁶⁾ 이미 윤백남은 1910년대 후반부터 창작희곡을 집필하는 등 변화를 시도해왔고 이기세가 현철과의 논쟁에서 신파극의 발전을 역설한 바가 있다고는 하지만, 현철의 프레임 안에서 예술협회 공연은 ‘신극으로의 이행’으로 해석되었다. 이는 현철만의 시각이 아니었다. 예술협회의 공연이 사회극의 첫 시도이며, 신극운동의 시작이라는 시각이 존재했다. 때마침 신파극의 거두였던 김도산이 1921년 7월에, 임성구가 11월에 타계함으로써 10여 년을 지탱해 오던 ‘신파극’에 어떤 종지부가 찍어지는 시점이었다.

이런 때에 마침 토월회가 출현하였다. 1922년 5월 동경에서 유학생들로 조직된 토월회³⁷⁾는 문화운동에 뜻을 두고 1923년 7월 4일부터 5일 동안 조선극장에서 제1회 공연을 올렸고,³⁸⁾ 그 해 9월 18일부터 1주일 간 제2회 공연을 올렸다.³⁹⁾ 토월회의 공연은 세간의 화제를 모았는데, 그도 그럴 것이 일본유학생들로 구성된 멤버들이 중앙에서 공연한다는 것이 관심

35) 양승국(1992), 앞의 논문, 103면.

36) 이기세, 『예술협회 극단의 시연에 대한 현철 군의 극평』, 『매일신보』, 1921.11.12.

37) 창립멤버로는 박승희·김기진·김복진·박승목·이서구·김을한·이재창 등 7명이고, 후에 연학년·이수창 2인이 가입하였고, 김명순·임노월은 객원으로 참여하였다.

38) 공연작으로는 유진 필롯의 <기갈>, 채흡의 <꿈>, 버나드 쇼의 <그 남자가 그 여자의 남편을 어떻게 거짓말을 하였나>, 박승희의 <길식> 등이었다.

39) 공연작으로는 톨스토이의 <부활>, 마이어 페르스터의 <알트 하이델베르크>, 스트린드베리의 <채귀>, 버나드 쇼의 <오로라> 등이었다. <오로라>는 <그 남자가……>의 개제명이다.

을 모았으려니와 레퍼토리의 이채로움과 사실주의적인 무대장치 및 연기가 이전에는 보지 못한 것이었기 때문이다. 무대경험이 부족한 구성원들이어서 아마추어적인 공연이었으리라 짐작되지만⁴⁰⁾ 그럼에도 불구하고 토월회의 공연은 새로운 것이었다. 김재철의 평가를 빌면, 토월회는 “종래의 우물쭈물극을 일소하고 엄연히 반도극계의 중심이 되었다.”⁴¹⁾ 여기서 ‘우물쭈물극’이란 두말할 것 없이 바로 신파극일 터인데, 김재철은 『조선연극사』에서 한 번도 ‘신파’라는 용어 자체를 사용하지 않았다. 왜냐하면 토월회의 출현은 신극사의 전기(轉機)였고, 그 이전의 모든 연극은 그 전사(前史)에 속하는 것이기 때문에 ‘신극’이라고 통칭할 수 있었던 것이다.

연극계는 점차 신극으로 기울어져 가고 있었고 토월회는 따라잡아야 할 전범처럼 보였다. 혁신단 해산에 따른 연극인들의 이합집산과 신극운동의 영향으로⁴²⁾ 1920년대 초반까지는 신파극이 여전히 우세했지만⁴³⁾ 중반부터는 신극이 우세한 방향으로 진행되었다. 10여 년동안 존속해온 신파극은 자신과 다른 ‘신극’과 대면함으로써 비로소 ‘신파극’을 바라보기 시작했다. 그러나 양자를 차별화하는 프레임은 ‘신파극’으로 하여금 ‘신극’을 선망하도록 하면서도 ‘신극’으로부터 자신을 구별해내도록 했다. 혁신단 공연에 매료되어 연극에 투신하고 10여 년을 신파극 배우로 활동해온 변기종의 다음과 같은 회고는, 토월회가 종래의 신파극에 어떤 작용을 했는지를 단적으로 보여준다.

40) 형설회의 리더였던 조춘광·고한승이 토월회 창립 무렵 가입을 중용받았으나 토월회 멤버들 가운데 정통 근대극을 할 만한 연극인이 없다는 이유로 거절한 일이 있었다고 한다. 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996, 535면.

41) 김재철, 『조선연극사』, 조선어문학회, 1933, 131면.

42) 양승국(1997), 앞의 논문, 149면.

43) “작년까지는, 관중이나 또는 흥행업자간에 아직 신파극이라는 새 명칭이 얼마쯤 호기심을 자아내는 경향도 그대로 남아 있었고, 또 전문으로 연극에 종사하던 단체들도 그 기분의 남아 있는 것을 이용하여 적지 아니한 효과를 얻었다.”(밑줄-인용자) 김운정, 「극계 1년의 개평」, 『개벽』 제42호, 1923. 12, 54면.

이 소식을 들은 나는 기성연극과 손잡을 것을 기대했다. 그러나 정반대 일 뿐 아니라 도리어 신파배우라는 낙인을 찍고 자기들은 신극운동이란 미명 아래 새사람들로 구성된 것이 토월회다. 나는 신파배우란 결정적인 판정에 다소 불쾌했으나 이제부터 신파와 신극의 차이점을 탐구하기로 했다. 그후 토월회의 공연을 보고 또 내가 닦아온 신파를 대조해서 그 차이점이란 신파측은 대사역양에 ‘땀’을 약간 부리는 것과 동작이 약간 지나쳐서 연극의 순수성을 잃었다는 것을 깨달았다. (작품의 지속과 연출의 유무는 개의치 않았다. 작품은 선택하면 되고 연출은 붙이면 되기 때문이다.) 이 순간부터 나 자신에 신파의 ‘타’가 있고 없는 것을 살펴서 시정하기에 노력하며 기회를 얻어 토월회와의 선의의 대결을 결심했다. 그 후부터 나는 연극행동에 더욱 충실하였다.⁴⁴⁾ (밑줄-인용자)

배우의 입장에서 쓰인 글이지만, 여기에는 ‘신파’라는 낙인이 ‘신극’에 대한 선망뿐만 아니라 미묘한 거리까지도 만들어내고 있음을 확인할 수 있다. ‘새로운 연극’의 총합으로서의 신파극은 이제 자기 변용을 피할 시점이 되었고, 신극을 통해 확인된 ‘신파의 타’를 제거해야 했다. ‘시정’하도록 노력한다는 것은 곧 신극으로의 지향을 의미한다. 그러나 변기종의 언급에서 보이듯이 ‘신파의 타’란 전적으로 표현 기술의 문제로 인식되었기 때문에, 그 이상의 자기점검이 없는 이상 양자간에는 거리가 만들어질 수밖에 없다. 여기서 묘한 역설의 상황이 나온다. ‘신파의 타’를 제거하여 좀더 자연스럽고 세련된 완숙한 연극을 성취하였으나, 앞서 말한 프레임에서 보자면 그 연극은 여전히 신극이념이 결여되어 있고 그 지배력은 경제논리에 포섭되어 있는 ‘신파극’일 따름인 것이다. 그런 점에서 신파극의 계보를 잇는다고 간주된 취성좌와 신극의 표상으로 떠올랐던 토월회의 1920년대 후반의 양상은 매우 흥미롭다.

1918년에 조직된 취성좌는 김소랑을 좌장으로 하여 1929년까지 활동한

44) 변기종, 「연극 오십년을 말한다」, 『예술원보』 8, 1962, 53면.

극단으로 1920년대 연극사에서 중요한 위치를 차지한다.⁴⁵⁾ 유지영이 1919년 <야성>의 공연평에서 썼듯이 그 당시의 신파극단들 가운데서도 기량이 우수한 편에 속했던 듯하다. 연극의 민족적 소임을 의식했던지 자선 공연도 적지 않게 했다. 김소랑은 토월회에 자극을 받아 레퍼토리 개선과 전임연출을 도입하기도 했는데, 1926년 단원들간에는 초창기의 신파극과 연쇄극을 고수하고자 하는 측과 시대의 추세를 지향하는 측이 양분되어 분란이 일어났다. 김소랑은 후자에 속했고 결국 취성좌는 그 방향으로 활동을 지속했다. 취성좌는 막간을 본격적으로 막간을 도입했고 세련된 대중극의 면모를 갖추어나갔다. 이런 변화에 대하여 한효가 기존의 방식으로는 관객들의 주머니를 털 수 없었기 때문이라고 보았듯이,⁴⁶⁾ 취성좌의 행보는 연극의 상품적 가치를 최대한 높이려는 원칙 속에 있었다. 한편, 토월회는 제2회 공연을 마치고 나서 다수의 회원들이 탈퇴하고, 그 이후부터 전문적인 극단으로 변신하였다. 1925년에는 합자회사의 형식을 취하고 광무대와 1년간 전속계약도 하면서 야심찬 기획을 보여주었지만, 1926년 2월 제56회 공연을 끝으로 해산하였다. 그러다가 1928년 10월 활동을 재개했으나 이들의 공연은 “신파극과 동일한 수준으로 후퇴”⁴⁷⁾했다고 비판받았다. 그러나 <아리랑고개> 공연으로 대성공을 거두고 조선극장 과도 1년 계약을 맺었다. 바로 이즈음에 심훈은 토월회에게 주는 글을 발표하는데, 취성좌와의 비교를 논하고 있는 점이 주목된다. 토월회의 고충을 십분 이해하면서도 6, 7년 동안 진보하지 않는 것은 본래의 면목이 아닐 것이라고 하면서 다음과 같이 이어간다.

신파의 연극이 흥미가 있다고 하는 사람이 적지 않다. 그 ‘흥미’가 있다는 점을 포착하여 분석해보자. 배우의 연기는 차치하고라도 김소랑 일과

45) 취성좌에 대해서는 유민영(1996), 앞의 책, 322~330면 참조.

46) 한효, 『조선연극사개요』, 평양: 국립출판사, 1956, 269~171면 참조.

47) 임화, 「토월회 제57회 공연을 보고」, 『조선지광』, 1928.1·2합.

의 행연각본은 우리가 일상생활에서 실제로 보고 듣고 경험해오는 그 가운데서 한토막 두토막을 떼어낸 절단면을 보여주기 때문에 별다른 소독은 없다 하더라도 보아서 눈에 거칠지 않고 들어서 귀에 부드럽다.

이 점을 우리도 붙잡고 놓치지 말자! 특수한 교양이 없는 관중에게 껍둑둑한 서양극 변안물을 보이느니보다 腸胃에 맞는 ‘김치’ ‘깍두기’를 먹이되 그 속에 자양분과 소화제를 양념으로 곁들여주는 것에 전력을 경주하자는 말이다. 그러한 제재는 검열망에 걸리지 않는 범위 내에도 얼마든지 있을 것이 아닌가.

이것이 우리의 신극운동자가 밟고 나아가야 할 막다를 길ियो, 토월회 무대가 이동될 방향이 또한 이곳에 있다고 보는 것이다.⁴⁸⁾

심훈은 신극의 대중성 확보를 강조했고, 이는 토월회로 대표되는 당시 신극운동의 주체들이 자신들의 연극행위에 대한 뚜렷한 정체성 확보가 없이 정체불명의 작품들을 생산하고 있음을 지적한 것이다.⁴⁹⁾ 취성좌가 분명 관객의 통속적 취향을 노골적으로 이용하고 있었고 토월회는 신극 이념을 포기하지 않는 노력이 있었다고 할지라도, 사실 양자간의 거리가 질적으로 구분될 만큼이었던지는 의문이다. 그럼에도 불구하고 양자는 ‘신파극’과 ‘신극’으로 구분되었고, 심훈은 토월회를 ‘우리’로 표현했다.

이런 전제에는 나름대로의 근거가 있었겠지만, 심훈의 이러한 판단과 상반되는 견해들도 사실상 적지 않았다는 점을 주목하고 싶다. 심훈의 글에서 눈길을 끄는 대목은 취성좌의 ‘눈에 거칠지 않고 들어서 귀에 부드러운’ 완숙함이고, 토월회의 ‘서양극 변안물’의 이물성이다. 취성좌의 발전과 토월회의 담보 혹은 퇴보의 대비를 다르게 읽어낼 수도 있을 것이다. 당시에, 토월회가 신극을 하는 것이 아니라 신파극을 하고 있다는 비난도 적지 않았다. 레퍼토리 선정에 어떤 일관성이 있는 것처럼 보이

48) 심훈, 「토월회에 일언함(2)」, 『조선일보』, 1929.11.6.

49) 양승국(1997), 앞의 논문, 152면.

지도 않았고, 막간극도 하였으니 그런 말이 나올 법도 하다. 토월회 공연을 신파라고 생각했다는 것은 통속적인 경향이 농후한 것을 신파라고 생각했기 때문이다. 분명한 것은 ‘신파극단’ 최성좌와 ‘신극단’ 토월회는 각각 다른 지향을 가지고 있는 단체로 인식되었지만 그 실질적인 차이가 질적인 것이었는지는 확인하기 힘들다는 점이다.⁵⁰⁾

1910년대의 신파극과 1920년대에 신파극이라 불리는 연극을 구별해서 인식할 필요가 있다. 1910년대 신파극은 기본적으로는 새로운 연극의 총합으로서 단독적인 지위에 있었다고 말할 수 있다. 새로운 예술의 태동 과정에서 흔히 볼 수 있는 미숙함이란 너무나도 자명한 사실이지만, 결정적으로 1910년대 연극은 비균질적이었다. 그러나 1920년대 들어와 등장한 신극은 신파극의 대타적인 지위에서 출발함으로써 신파극을 타자로 삼았고, 신파극은 신극과의 관계 속에서 재규정되었다. 처음에 신파극은 신극의 전사(前史)였으며 따라서 신극으로의 이행이 요구되었다. 현철 등 초기 비평가들이 보여주었듯이 신파극에서 문제가 되었던 것은 제반요소들의 불비(不備)였고, 모든 제작관행은 조정되어야 했다. 그러나 최성좌의 성장에서 보듯이 이들 연극이 어느 정도의 완숙을 보여주기 시작한 이후, 신파는 통속물의 대명사로서 강조되었다. 이러한 과정은 신극/신파극에 대한 차이를 실정적인 것으로 만드는 담론의 효과로 이해될 수 있으며, 이 과정에서 ‘신파’는 이제 어떤 차별화된 미적 특질로 표상되기 시작하였다.

50) 1926년 10월 조선극우회의 출현이 이를 뒷받침한다. 이때는 토월회가 해산한 지 얼마 지나지 않았을 때이고, 복혜숙을 비롯한 토월회 배우 몇몇과 신파배우들이 함께 결성한 극단이 바로 극우회이다. 「눈물과 피의 結晶, 조선극우회 탄생」, 『매일신보』, 1926.10.11. ; 「극우회 조직」, 『동아일보』, 1926.10.6.

4. 미적 특질로서의 신파성

신파가 ‘새로운 연극’이라는 기의에서 어떤 차별화된 미적 특질로 표상하기 시작한 것은 신극/신파극이라는 이항대립적 구도의 성립과 밀접하다는 것을 논했지만, 그렇다고 해서 이러한 사실 자체가 곧 신파성의 형성을 설명해주는 직접적인 요인이 될 수 없다. 특정한 미적 특질을 지시하는 개념으로서의 신파가 담론적 실정성을 갖게 되는 과정은 결코 담론의 효과만으로 이뤄지는 것은 아니기 때문이다. 그러나 더욱 중요한 것은 신파가 차별화되는 미적 특질로 표상되었다고 해서 그 표상내용이 곧 이 글에서 제안한 미적 특질로서의 신파성의 내용을 구성하는 것은 아니라는 점이다. 이는 당대인들의 특정한 자아관과 세계관의 변화로부터 신파성을 읽어내고자 하는 다른 차원의 문제인 것이다. 만약 미적 특질로서의 신파성을 당대인들의 집단적인 인식과 정서가 응축되어 표현된 집합적 성질로 가정할 수 있다면, 그것은 집단적으로 공유하고 있는 충격적인 경험의 각인 속에서 성립된다고 볼 수 있다. 따라서 신파성은 좀더 본질적인 특정한 전환국면과 조응하면서 대중적인 인식과 정서에 영향을 미친 결과라는 점을 강조해두고 싶는데, 그것은 현상의 심층에 있는 내인(內因)에 의해 기원된 것이기 때문이다.

그런 점에서 신파를 시대양식으로 파악한 강영희와 이영미의 연구는 시사적이다. 강영희⁵¹⁾는 신파를 시대양식으로 파악하여 “일제강점기의 사회경제 및 정치적 상황에 대응하는 예술양식”으로 정의한다. 그 당시 대표적인 신파로 꼽히는 작품들을 선별하여 분석하고,⁵²⁾ 이를 기반으로

51) 강영희, 『일제강점기 신파양식에 대한 연구』, 서울대 석사논문, 1989.

52) 크게는 통속적 소재를 다룬 유형과 현실주의적 소재를 수용한 유형으로 나뉜다. 전자에 속하는 <장한몽>은 ‘행위와 관념의 이율배반적인 인물성격’과 ‘삼각관계를 통한 구조화’로, <사랑에 속고 돈에 울고>는 ‘전력(前歷)과 현재의 이율배반적인 인물성격’과 ‘신소설적 통속성을 통한 구조화’로 설명한다. 후자에

양식적 특성 세 가지를 제시한다. 첫째는 ‘감정과잉 혹은 낭만적 성향’이다. 이 성향은 “주체의 분열적 상실을 통해 드러나는 객관적 실천적 현실 인식의 포기—리얼리즘적 인식태도에서 나온 것이며, 비대화된 주관적 정서는 보통 ‘눈물’로서 집약·해소”된다. 둘째는 ‘비극적 성격’인데, “신화의 비극성은 ‘몰이성의 세계’에서만 비극일 수 있는 것으로, ‘현실의 전황성에 압도당하여 분열적으로 상실된 자아를 지닌 작가 및 수용대중의 의식에 비친’ 비극적 세계상의 반영으로서의 비극성인 것이다.” 셋째는 문체 혹은 대사가 과장된 감정을 직접적으로 노출하며, 작가는 즉자적인 인식태도를 취한다는 점이다. 결론적으로 신파양식은 “순응적 이데올로기를 구현하는 예술적 틀거리로 작용했던 시대양식”으로 정리한다.

이 연구는 식민지 시대의 신파를 대중예술의 성격으로 지적되는 통속성 일반과 멜로드라마 양식의 일반으로부터 분리해내고, 소설·영화·연극에서 두루 드러나는 본질적 요소를 규명했다는 점에서 그 의의가 있다. 그러나—텍스트의 절대적 부족이라는 한계상황은 누구도 피해갈 수 없는 문제이기는 하지만—신파양식이 어떤 역사적인 경로에서 형성되었는가는 관심을 보이지 않고 있고, 여전히 신파성이 운위되는 후대의 텍스트들과의 관계는 어떠한지 궁금증을 남긴다.

이런 문제에 대하여 문제제기를 하고 좀더 진전된 논의를 보여준 것이 이영미의 연구이다.⁵³⁾ 이영미는 강영희의 1970, 80년대에 관한 후속 논의의 검토를 통해 신파성을 대중예술의 일반적 특성으로 일반화하는 혐의가 있음을 지적하면서 신파양식의 역사성을 강조한다. 이를 위해 그동안 축적된 성과를 바탕으로 신파양식의 변별적 특징을 추출하는데, 그 결과

속하는 <아리랑><아리랑고개>(劇)는 ‘저항과 체념의 이율배반적인 성격’과 ‘상징기제’를 통해 신파성을 구현하고, <임자없는 나룻배>는 ‘리얼리즘 지향과 신파성의 충돌로서의 서정주의’로 요약한다.

53) 이영미, 「신파 양식의, 세상에 대한 태도」, 『대중서사연구』 9, 대중서사학회, 2003.

신파는 “멜로드라마의 일반적 특성을 지니고 있음에도 불구하고, 자신의 소박한 욕구·욕망을 꺾는 세계에 대해 스스로 굴복하면서 자학하고 자기연민하고, 이로부터 발생하는 복잡한 정서를 특유의 눈물과 탄식으로 표현하는 것에서” 그 특유의 색깔이 드러난다고 본다. 이는 신파의 변별점인 인물의 내면적 태도에서 찾고 있는 것이며, 따라서 신파의 내인(內因)은 어느 정도는 식민지·전쟁·분단·비민주적인 정치상황 등 한국근현대사의 부침에서 기인하지만 기본적으로는 “인간의 근대적 주체성·적극성의 결여”와 관련되어 있다. 그 관점에서 1960년대 이후 신파성의 퇴조는 이 사회의 구성원들이 근대적 개인으로서의 독립성과 주체성을 좀더 강하게 지니게 되었다는 점으로 설명된다. 이영미의 연구는 인물의 내면적 태도를 기준으로 삼아 신파의 특성을 설명하고 이를 사적으로 맥락화했다는 점에서 주목할 만하다.

이 연구들은 신파를 텍스트 표층에서 발견되는 것들의 총합으로서 파악하거나, 대중예술 혹은 멜로드라마의 일반적 성격과 동일시하는 것을 경계한다. 신파는 그런 것들과 변별되는 것이고, 그 본질을 시대와의 관련 속에서 규명하고자 한 것이 이들의 성과이다.

그러나 신파를 시대양식으로 파악하는 것이 적절할지는 의문이다. 20세기는 이미 한 시대의 예술을 특징짓는 양식적 규범성이 사라진 시대이고, 전대(前代) 유럽의 시대양식들이 동시에 ‘조선적으로 번역’되어 다양한 양식들이 병행적으로 존재했음을 감안할 필요가 있다. 만약 신파를 시대양식으로 본다면, 동시에 존재했던 사실주의·멜로드라마·모더니즘 등과 동일한 위상에 놓아야 한다. 이때 가장 문제가 되는 것은 멜로드라마일 것이고, 두 연구가 가장 의식했던 대상이기도 하다. 그리하여 이영미는 신파를 “멜로드라마의 일종, 혹은 동아시아형 멜로드라마”라고 규정함으로써, 신파양식이 멜로드라마양식의 자리를 대체하는 것임을 암시하지만, 그럼에도 불구하고 신파적이지 않은 멜로드라마는 어디에 두어야 할지, 신파성이 잔존하고 있으나 그 지배력이 현저히 약화되어 시대

양식으로 보기에 무리가 있는 1960년대 이후의 텍스트들은 어떻게 처리해야 할지⁵⁴⁾ 등 여전히 남는 문제들에 대해서는 요령부득이다.

신파가 시대양식이기 위해서는 무엇보다도 텍스트의 구조적 합법칙성을 제시할 수 있어야 한다. 즉 ‘창작의 결과들을 고정시키는 형식들의 특정한 체계’임을 증명해야 한다.⁵⁵⁾ 그러나 두 연구는 신파의 핵심적인 심층을 상당부분 드러내고는 있으나 그것들이 어떻게 시대양식임을 설득하는 근거가 될 수 있는지에 대해서는 설명해주지 못한다. 또한 ‘새로운 연극’의 총합으로서 존재했던 1910년대 신파극이 사실주의와의 습합을 통해서 변모를 보이는 과정만을 보더라도, 형식적 요소들 간에 어떤 합법칙성이 있다고 가정하기도 힘들다.

따라서 두 연구가 견지했던 핵심에는 전적으로 동의는 하지만, 신파를 미적 특질로 제한하는 것이 바람직해 보인다. 이때 신파성이란, 연극에서 뿐 아니라 여타의 장르에서도 광범위하게 나타나며, 시대의 변화와 함께 생성·부상·잔존·소멸하는 미적 특질이다. 이것은 또한 멜로드라마양식에만 나타나는 것은 아니다. 식민지 시대 희곡의 경우, 사실주의와 멜로드라마의 아슬아슬한 줄타기는 희귀한 현상이 아니고, 그 상당부분 신파적이라 부를 수 있는 통속적인 맥락이 개입되어 있다. 그로부터, 강영희가 ‘현실주의적 소재를 수용한 유형’으로 분류한 텍스트들처럼, ‘저항과 체념의 이율배반성’ ‘리얼리즘 지향과 신파성의 충돌로서의 서정주의’와 같은 일종의 착종현상을 종종 만날 수 있다. 즉 대중예술양식에서 현저할 수는 있지만 이 특질은 다른 양식에서 드러나는 어떤 특질과 연관되어 있는 것이기도 하다. 분명한 것은 신파성은 보다 많은 사람들이 공

54) 신파로부터 완전히 벗어나 있는 텍스트들의 경우 멜로드라마 일반의 범주에 넣고 있는데, 그럼으로써 멜로드라마와 신파는 어색한 관계로 남고, 이는 마치 신파양식으로부터 멜로드라마양식으로의 이행이라는 인상마저 준다. 이영미 (2003), 앞의 논문, 22~27면 참조.

55) 이 글의 주)24번 참조.

유하는 인식과 정서가 특정 시기에 예술의 형태로 발현된 미적 특질로서 형성되었다는 점이다.

이렇게 보면 식민지 시대의 멜로드라마를 한국적으로 만드는 것이 바로 ‘신파성’이라고 설명할 수 있을 것이다. 이는 멜로드라마양식 안에 신파성을 용해했던 기존 입장에서 다소 변화한 것인데, ‘신파성’이라는 어휘의 역사성을 강조함으로써 특정한 시대의 대중적인 인식과 정서의 구조를 좀더 선명하게 드러낼 수 있을 것으로 기대하기 때문이다. 굳이 ‘신파성’이라는 어휘를 사용하지 않고서도 말하고자 하는 바를 전할 수 있을는지 모른다. 그러나 새로운 어휘의 창안이 보편화될 만큼 설득력을 갖게 된다고 기대할 수도 없지만, ‘신파’라는 어휘가 끌어당기는 역사적 구체성을 그대로 살려 놓는 것이 합당한 일이다. 바꾸어 말하면 통속성과 대중성에 대한 일반론 영역 안으로 환원될 수 없는 식민경험의 역사성을 부각시키고자 할 때, ‘신파성’ 범주는 이를 수용할 수 있는 최상의 선택일 것이다. 이 어휘에 담긴 온갖 편견과 공허함이 만만치는 않지만 이 어휘를 그대로 살려 놓음으로써, 일반론적인 이해를 경계하는 데 유의함이 있다.

그렇다면 미적 특질로서의 신파성이 1910년대 신파극의 시작으로 자명하게 주어진 것이 아니며 좀더 심층적인 곳에 기원한다는 문제설정으로 되돌아오면, 그 역사적 계기의 작용지점을 언급해야만 할 것이다. 나는 그 역사적 계기를 1919년 3·1 만세운동이라고 보고 있다. 이 사건은 식민지인과 식민지배자 양쪽 모두에게 변화를 가져왔다. 3·1 만세운동의 감격과 좌절을 동시에 경험한 조선인들은 민족의 근대화를 지향하는 기획을 구체화하기 시작했다. 일본 유학생들의 순회공연이나 학교·청년회 등의 소인극이 자생적으로 일어나고 신극운동이 시작된 것도 그때부터였다. 다른 한편, 3·1운동은 일본으로 하여금 식민지배방식을 내지연장주의로 전환케 했고 그에 따라 문화통치가 시작되었는바, 통치전략의 이와 같은 전환은 검열에 있어서도 질적인 변화를 요구했다. 일정한 시공

간을 집단적으로 점유해야 하는 영화나 연극에 대한 제도적 마련이 요청된 것도 그 같은 맥락이었다. 1922년 「홍행장 및 흥행 취체규칙」의 제정, 그리고 대본의 사전검열을 법제화한 1923년도 개정안의 시행은 검열이 한국근대극에 질적인 개입을 본격화하는 중요한 장면이다. 연극에 대한 통제가 1920년대 중반 들어 갑자기 강화된 것도 바로 그러한 법제가 시행되었기 때문인데, 이런 데에는 좌파 연극이 점차 강세를 보이기 시작했다는 것과는 밀접한 관계가 있다.⁵⁶⁾

좌파 여하를 막론하고 이러한 공연환경은 연극계의 지형도에 막대한 영향을 미쳤다. 현상적으로는, 3·1운동 이후 싹트기 시작한 신극운동이 일정한 제약을 받기 시작한 반면, 검열의 엄혹함은 자의식이 상대적으로 적은 대중물에게는 숙성의 호조건이 되었다. 이런 상황 속에서 열패감을 묵인하면서 고통을 신화화함으로써 현실을 견디고자 하는 실존적 불안이 관객들의 동의를 이끌어냈다. 여성수난서사가 1910년대에 이어 여전히 관객들의 사랑을 받은 맥락도 그와 상관이 있을 터이다. 그럼에도 불구하고 1920년대는 1910년대와 달랐다. 일본의 식민정치는 더욱 정교해졌지만 한편에서는 근대기획에의 열망을 품은 활기가 넘치고 있었다는 사실을 간과할 수 없다. 3·1운동의 경험으로 획득된 탈식민적 근대기획은 일각의 엘리트들만의 전유물은 아니었다. 고통을 신화화하면서도 체념을 승인하지 않는 저항감은 분열적 비균질성의 형태로 대중적인 정서와 도덕을 구성해 나갔다. 토월회의 <아리랑고개>가 당대인들에게 깊은 인상을 심어줄 수 있었던 것도 바로 그 때문이었을 것이다.

여기서 신파성에 대한 하나의 가설을 세워볼 수 있다. 그것은 대중물이 숙성할 수 있는 호조건 속에서 신파극이 미적 특질로 표상할 만큼의 영역을 확보하게 되었는데, 그 핵심에는 객관세계에 대한 주체의 절대적

56) 1920년대 일본의 검열정책에 관해서는 이승희(2004), 앞의 책, 89~92면; 박영정, 「법으로 본 일제강점기 연극영화 통제정책」, 『문화정책논총』 16, 한국문화관광정책연구원, 2004.12. 참조.

인 무력감 속에서도 이를 완전히 수락하지 않는 주체의 이율배반적인 태도가 작용하고 있었다는 점이다. 그리고 이 이율배반성의 동력은 고통과 불행의 원인이 전적으로 주체의 외부로 투사된다는 데 있다.

식민지 시대에 소설로, 연극으로, 영화로 각광을 받은 바 있는 <쌍옥루>를 예로 들어 보자. <쌍옥루>에서 주인공 경자의 불행은 외부 세계의 폭압 앞에서 무력하다는 데서 비롯한다. 이 작품의 서사는 ‘경자의 죄—처벌—속죄와 회복’으로 구성되어 있다. 서병삼에게 미혹되어 혼전 순결을 지키지 못했고 서병삼과의 사이에서 나온 아이를 (본인은 모르고 있었을지라도) 버렸다는 것, 그리고 정옥조에게 과거를 알리지 않고 결혼한 것이 그녀의 죄이다. 그로 인해 그녀는 정신적 고통(히스테리)을 겪고 옥남과 정남을 한꺼번에 잃는 처벌을 당하지만, 죄를 고백하고 속죄하는 과정을 통해 정옥조와 재결합한다. 그러나 이 회복의 서사는 기본적으로 그녀에게 무죄를 선언한다. 엄밀히 말해 그녀를 구렁텅이에 빠뜨린 것은 서병삼의 속물적인 욕욕과 무정함이었으며 부모에 대한 효를 다해야 한다는 윤리적 당위성이었을 뿐, 여기에서 사실 그녀의 책임은 없다. 그렇기에 자신의 아들 둘을 한꺼번에 잃는 것은 너무나 가혹하다. 그리하여 그녀가 흘리는 눈물의 독백은 자기학대와 자기연민이라는 분열적 정서로 드러나고, 속죄의 형식으로 스스로를 구원하는 것이다.

<쌍옥루>의 예는 우리에게 몇 가지 논점을 시사한다. 이 작품은 기쿠치 유희(菊池幽芳)의 <己か罪>(1899)를 조일재가 번안한 형태로 1910년대에 소개되었고, 곧 이어 연극으로 무대화되었으며 좀더 나중에는 영화로 까지 제작되었다. 이러한 사실로부터 미적 특질로서의 신파성은 ‘번역’, ‘1910년대’, ‘장르’의 문체와 결부되어 있다는 사실을 짚어볼 수 있다. 좀더 진전된 논의가 필요하겠지만 분명한 것은 미적 특질로서의 신파성이 3·1운동이라는 역사적 계기로부터 1920년대의 정신사 일각에서 형성되었으나, 그것의 성립이 일본이나 1910년대와 단절적인 관계에서 갑자기 출현한 것은 아니라는 점이다. 또한 서사로 확인할 수 있는 이런 내용들

이 특정한 장르로 전이되었을 때 선택과 배제의 논리 속에서 어떻게 외화되었을 것인가를 고려해야 한다는 점이다. 주목해야 할 것은 신파성이 그와의 연관 속에서 1920년대 이후 하나의 계보를 형성하면서 활성화되어 특정한 미적 특질로 형성되어갔다는 사실이다. 이를테면 1930년대의 히트작 <사랑에 속고 돈에 울고>가 그런 예에 속할 것이다. 홍도는 자신이 ‘기생’이라는 사회적 타자라는 사실 때문에 불행에 빠진다. 그녀는 결백함에도 불구하고 고통의 상황을 벗어날 수가 없고, 바로 그 때문에 그녀의 분노는 급기야 살인으로까지 치닫는 것이다.

미적 특질로서의 신파성에 대한 본격적인 논구는 그에 상응하는 별도의 검증과정이 필요하다. 다만, 여기서 확인해두고자 했던 것은 ‘새로운 연극’ 신파극이 신극과의 관계 속에서 재규정된 신파극으로 이행하는 과정에서 3·1운동이라는 역사적 계기의 중요성이었다. 그것은 미적 특질로서의 신파성을 논할 수 있게 하는 인식론의 변화라는 문제와 결부되어 있다. 물론 신파성이 성립되는 역사적 계기와 그 계기가 야기한 콘텍스트는 얼마만큼은 시사점을 제공하고 또 어느 정도는 타당한 결론을 도출해줄 수 있지만, 사실 이것만으로는 부족하다. 무엇보다도 우리는 1920년대의 텍스트를 풍부히 가지고 있지 못하다. 신파성 논의가 어떤 구체성을 갖추기 위해서는 일차적으로 그 텍스트성에 관심을 가져야 하지만, 그것이 쉽지만은 않다. 공연텍스트는 물론 대본의 확보 역시 여의치 않다. 다른 한편 동일한 서사를 갖고 있다 할지라도 그것이 각각의 장르에서 어떻게 발현되는가 하는 2차적인 탐구도 쉽지 않다. 물론 텍스트에 대한 정교한 분석이 곧 미적 특질로서의 신파성을 해명하는 데 결정적이라고도 말할 수 없기는 하다. 동일한 텍스트일지라도 그 수용맥락이 다르다면 이를 다르게 해석해내는 것도 필요하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 제한된 조건이나마 콘텍스트에 대한 좀더 면밀한 재구, 그리고 확보 가능한 텍스트에 대한 다각도의 분석을 진행시켜야 한다. 그랬을 때 형성과정에 있던 신파성의 요체를 얼마간이라도 확인할 수 있을 것이며,

이를 통해서 이후의 현상에 대한 의미 있는 해석도 가능해질 것이기 때문이다.

5. 맺음말

이 글은 신파를 자명하게 주어진 것으로 전제하는 관행에 대한 의문으로부터 출발하였다. 그 자명성은 신파극이 일본으로부터 건너왔고 1910년대에 신파극이 시작되었으며 ‘신파’는 통속성의 대명사로 유통되었다는 사실관계에 근거하고 있다. 그러나 사실 신파는 기표로서 존재해왔다는 점만 확실할 뿐, 그 기의는 통시적이든 공시적이든 그야말로 탄력적이면서 막연한 개념으로 유통되어 왔다고 말할 수 있다. 이러한 시각에서 보자면 신파의 기원과 형성을 논하는 것은 어불성설처럼 느껴지기도 한다. 왜냐하면 귀납적이든 연역적이든 그 양방향 모두 결정적인 난점을 포함하고 있기 때문이다. 그 딜레마를 해결하기 위해 이 글은 두 가지의 방향을 선택했는데, 하나는 신파가 기표로서 존재해오면서 특정한 각각의 국면 속에서 어떤 기의와 결합하고 있는가에 대한 천착이며, 다른 하나는 기의의 유통성에도 불구하고 담론의 실정성을 가능케 한 신파의 역사적 조건을 검토하는 일이다.

이를 위해 우선 1910년대의 신파극은 기본적으로 잡탕적이고 비균질적이라는 점을 강조하면서 그것은 ‘새로운 연극의 총합’으로 이해되어야 한다고 제안하였다. 이 당시에 이미 신파가 어떤 특정한 성질 혹은 양식 개념으로 성립될 만한 것을 가지고 있다는 판단은 유보되어야 하는데, 이는 1910년대 신파극 활동을 했던 연극인들의 이후 활동을 계보화하고 그 공통적인 성질을 소급해서 적용하는 것이며 ‘신극/신파’의 담론을 통해서 구성된 ‘신파’를 통역사적으로 균질화하는 것이기 때문이다. 물론

통속물이 범람하던 시대에 신파극은 그 중심에 있었고, 거기에 내재한 어떤 속성들이 1920년대 이후 하나의 계보를 형성하면서 활성화된 것은 틀림없는 사실이지만, 신파가 미적 특질로 표상하기 위해서는 다른 계기가 필요했다.

그것은 1920년대 신극운동의 대두와 본격적인 연극비평의 등장과 함께 신극과 신파극을 차별화하는 담론이 생산됨으로써 시작되었다. 신극/신파극의 이항대립적 구도의 성립으로부터 양자의 차별을 실정화하는 힘은 두 개의 프레임 안에 신파극을 가두는 양상으로 드러난다. 하나는 신파극의 미숙성을 극복하고 신극으로 이행하도록 조정하는 것이고, 다른 하나는 신극으로의 이행에 실패할 경우 상업주의적인 통속물로 배제하는 것이다. 이제 신파극은 이 두 프레임 안에 걸려들어 다른 선택이 없는 형국이 되었다. 신파극에서 문제가 되었던 것은 제반요소들의 불비였고, 모든 제작관행은 조정되어야 했다. 그러나 이들 연극이 어느 정도의 완숙을 보여주기 시작한 이후, 신파는 통속물의 대명사로서 강조되었다. 이러한 과정은 신극/신파극에 대한 차이를 실정적인 것으로 만들었고, ‘신파’는 이제 어떤 차별화된 미적 특질로 표상되기 시작했던 것이다.

그렇다고 해서 이 현상 자체가 곧 신파성의 형성을 설명해주는 직접적인 요인이 될 수는 없다. 담론적 실정성을 갖게 되는 과정은 결코 담론의 효과만으로 이뤄지는 것은 아니기 때문이다. 또한 신파가 차별화되는 미적 특질로 표상되었다고 해서 그 표상내용이 곧 이 글에서 제안한 미적 특질로서의 신파성의 내용을 구성하는 것은 아니다. 이는 당대인들의 특정한 자아관과 세계관의 변화로부터 신파성을 읽어내고자 하는 다른 차원의 문제인 것이다. 만약 미적 특질로서의 신파성을 당대인들의 집단적인 인식과 정서가 응축되어 표현된 집합적 성질로 가정할 수 있다면, 그것은 집단적으로 공유하고 있는 충격적인 경험의 각인 속에서 성립된다고 볼 수 있다. 그것은 아마도 3·1만세운동일 것이며 그 역사적 계기가 바로 신파성의 형성을 가능케 한 심층일 것이다. 신파성은 대중물이 속

성할 수 있는 호조건 속에서 미적 특질로 표상할 만큼의 영역을 확보하면서 형성되었고, 그 심층에는 객관세계에 대한 주체의 절대적인 무력감 속에서도 이를 완전히 수락하지 않는 주체의 이율배반적인 태도가 있었던 것이다.

주제어 : 신파, 멜로드라마, 신극, 기표, 쌍옥루

참고문헌

1. 단행본

- 김재철, 『조선연극사』, 조선어문학회, 1933
서연호, 『한국연극사 : 근대편』, 도서출판 연극과인간, 2003
유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996
유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998.
이두현, 『한국신극사연구』, 서울대학교 출판부, 1990[1966], 46면.
이승희, 『한국사실주의희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판사, 2004
한 효, 『조선연극사개요』, 평양: 국립출판사, 1956
M. S. Kagan, 진중권 역, 『미학강의II』(Berlin, 1975), 새길, 1991

2. 논문

- 강영희, 「일제강점기 신파양식에 대한 연구」, 서울대 석사논문, 1989.
김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 『어문학』 67, 한국어문학회, 1999, 169~195면.
김재석, 「근대극 전환기 한일 신파극의 근대성에 대한 비교연극학적 연구」, 『한국극예술연구』 17, 한국극예술학회, 2003, 13~49면.
김재석, 「한국 신파극의 형성과 川上音二郎의 관계 연구」, 『어문학』 88, 한국어문학회, 2005, 305~329면.

- 박영정, 「법으로 본 일제강점기 연극영화 통제정책」, 『문화정책논총』 16, 한국문화관광정책연구원, 2004.12, 243~264면.
- 변기중, 「연극 오십년을 말한다」, 『예술원보』 8, 1962, 48~56면.
- 양승국, 「1920년대 ‘신파극·신극 논쟁’ 연구」, 『한국극예술연구』 2, 1992, 79~104면.
- 양승국, 「한국 최초의 신파극 공연에 대한 재론」, 『한국극예술연구』 4, 한국극예술학회, 1994, 9~49면.
- 양승국, 「1930년대 대중극의 구조와 특성」, 『울산어문논집』 12, 울산대 국어국문학과, 1997.12, 125~201면.
- 양승국, 「1910년대 한국 신파극의 레퍼터리 연구」, 『한국극예술연구』 8, 한국극예술학회, 1998, 9~69면.
- 양승국, 「한국 근대문학 형성에 미친 일본 신파극의 영향에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 14, 한국극예술학회, 2001.10, 9~49면.
- 이승희, 「1910년대 신파극의 통속성 연구」, 『반교어문연구』 7, 1996, 245~275면.
- 이승희, 「멜로드라마의 근대적 상상력」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002.4, 93~129면.
- 이승희, 「멜로드라마의 이율배반적 운명—<사랑에 속고 돈에 울고>와 <어머니의 힘>을 중심으로」, 『민족문학사연구』 20, 민족문학사학회, 2002.6, 208~237면.
- 이승희, 「여성수난 서사와 가부장제 이데올로기—1910년대 멜로드라마를 중심으로」, 『상허학보』 10, 상허학회, 2003.2, 345~374면.
- 이영미, 「신파 양식의 세상에 대한 태도」, 『대중서사연구』 9, 대중서사학회, 2003, 7~33면.
- 이용수, 「가와카미(川上) 신파극의 성립과 한국」, 『일본학보』 39, 한국일본학회, 1997.11, 265~277면.
- 정봉익, 「일본 신파극의 한국이식에 관한 연구」, 단국대 석사논문, 1986.

Abstract

Sin-pa as a Signifier, the Topography of the Historicity

Lee, Seung-hee

This study started from the question of the habitual on the assumption that Sin-pa is a obvious concept. The obviousness based on the several facts : Sin-pa play derived from Japan, it began at 1910's, 'Sin-pa' have communicated as the synonym of popularity. However, actually it is all sure that Sin-pa have been in existence as a signifier. From my point of view, I feel the origin and formation of Sin-pa illogical. The reason is that both induction and deduction have the difficult points. For settlement the dilemma, I choose two courses. One is the study of the aspect that a signifier joined a signified in special situations. The other is the study of the historical condition of Sin-pa to enabling the positivity of the discourse. Then, I studied three situation of forming the signified in order.

Key words : sin-pa, melodrama, sin-guk, signifier, sang-ok-ru

접 수 일 : 2006년 2월 27일
심사기간 : 2006년 3월 1~25일
게재결정 : 2006년 4월 7일(편집위원회의)