

한일 신연극성립기 창작담론과 영향관계 연구

서연호* / 부백**

〈차례〉

1. 연구목적
2. 일본의 연극담론
3. 한국의 연극담론에 나타난 창작론
4. 가와카미 오도지로오의 창작론
5. 임성구의 신연극운동
6. 영향관계와 연극기반

〈국문초록〉

이 소론은 희곡창작과 실험적인 공연이야말로 연극 발전의 원동력이라는 점을 전제로 하여, 한일 신연극성립기의 창작담론과 영향관계를 규명해 보려는 데 목적을 두고 있다. 일본의 신연극운동은 1886년 8월 연극개량회의 결성에서 비롯되었다. 이로부터 1909년 4월의 문예협회, 같은 해 11월의 자유극장이 결성되기 이전의 시기를 신연극성립기로 볼 수 있다. 가와카미 오도지로오는 신연극의 대표적인 인물이다. 한국의 신연극운동은 1902년 협률사의 설립에서 비롯되었다. 이로부터 1920년 봄에 극예술협회가 결성되기 이전의 시기를 신연극성립기로 볼 수 있다. 임성구는 신연극의 대표적인 인물이다. 운동의 출발은 양국 사이에 16년의 차이가 있지만, 단순비교만으로는 신연극성립의 내막과 과정과 실질을 파악할 수 없다. 그러므로 당시의 창작담론과 작품공연을 통해서 구체적으로 살펴보기로 한다.

우선, 신연극의 대안으로서 연극개량론이 제기되었는데, 개량의 대상(改良對象)이 무엇이었느냐 하는 문제다. 일본에서는 가부키(歌舞伎)가 대상이었던 데 비해서 한국에서는 개량의 대상이 분명하지 않았다. 그러므로 일본의 신연극을 모방하는 것이 개량이라는 막연한 개념으로 출발했음을 알 수 있다. 가부키가 아닌 새로운 연극을 창조하려는 모색은 필연적으로 연극창작론, 희곡창작론을 활성화하고 연극논쟁을 치열하게 부채질 했다. 가부키는 에도시대에 확고한 전통을 수립했다. 그러므로 가부키에 대신하여, 과연 새로운 연극을 만들어낼 수 있을까 하는 의심은 일본 사람 누구나 지니고

있었고, 심지어는 신연극을 논의하는 사람조차도 그 가능성을 확인할 수 없는 일이었다. 그러므로 이러한 사태에 대한 강한 반동이 서구 연극에 대한 열정적인 체험과 탐구와 수용을 몰고왔다고 할 수 있다. 현재도 쉽게 가능하지 않은 해외체험과 해외순회공연, 해외유학과 해외작품의 번역 및 번안 공연을 당시에 감행한 것이 이를 입증한다.

1893년에 가와카미 오도지로오는 멀리 프랑스에 가서 프랑스의 낭만주의 연극을 관극했다. 그는 이런 연극을 통해서 스테이지 리얼리즘(stage realism)을 처음으로 실감하게 되었다. 6년 후에 다시 그가 극단을 인솔하고 미국과 유럽을 순회공연하며 체험한 것은 현지에서 일어나고 있는 자연주의와 리얼리즘 연극들이었다. 그가 애초의 동지들과 어울려 신파극을 만드는 데 가담하지 않고, 그들과 결별하여 지속적으로 사실극(寫實劇)을 시도한 것은 재차 2년 간에 걸친 유럽연극체험이 원동력이었다. 정말 값지게 얻은 지적 체험이었다. 1909년에 이전에 이루어진 서구 드라마의 번역과 번안, 희곡론의 수용 역시 주목해야 할 역사적 사건이다. 메이지정부 지도자들의 연극개량에 대한 의지는 새로운 극장을 증설하는 데 기여했다.

한국의 임성구는 동시대성(同時代性, contemporaneity)이라는 측면에서 선구적인 업적을 이룩했지만, 세계연극사라는 측면에서 동시대의 문화환경과 더불어 한계성을 지니고 있었음을 부정할 수 없다. 양식적으로 혁신(革新)의 대상이 막연하였다는 점이다. 일본 연극인들과는 달리 서양의 드라마에 대한 정보도 가진 것이 없었다. 당시 신문에 보도되는 연극담론이나 창작론은 일종의 문명개화론으로서 막연하기 그지 없었다. 그가 체험하고 알 수 있는 정보라고는 가끔 서울에 순회공연 오는 일본 신파극단들의 무대공연을 보는 것이 전부였다.

임성구의 작품제작을 도와주는 그 어떤 극장이나 자본이나 기획이나 관측의 관행은 존재하지 않았다. 있었다고 해도, 개인적인 후원자의 범주를 넘지 않은 관계였다. 이런 측면은 동시대의 일본문화계와 현격한 차이였다. 그에게 한 작품, 한 작품은 말 그대로 악전고투의 결과였다. 당시 한일양국의 지식인들이 개화, 문명, 근대, 민권 같은 용어를 공공연히 사용하였지만 지배국 일본의 입장과 피지배국 조선의 처지는 너무나 현격했다. 임성구는 연극을 시작하는 그날부터 「집회시위법」과 「극장 취체법」의 감시를 받아야 했다. 그가 말한 대로, '혁신적으로 조선의 현실을 표현'할 수 없었다. 역설적으로 '조선의 현실이 부재한 연극'으로서의 진정한 혁신에 이를 수 없었다.

원천적으로 번역극은 불가능하였고, 그의 능력에 기준한 번안극만이 가능하였다. 번역극을 하자면 번역, 대본, 연기, 무대장치, 의상, 소도구 같은 것을 전부 새로 준비하고, 해당 작품에 대한 문화 이해도 전제되어야 하는데, 임성구의 입장이나 처지에서는 감당할 수 없었다. 또한 서양 희곡을 번역할 수 있는 문학가도 국내에는 없었다. 그가 일본 번안극을 자주 한 것은 신연극의 명분을 살리기 위한 최소한의 '사회적 발인과 몸짓'이었다. 임성구의 연극은 신파(新派)를 응용한 신연극이었고, 일본 가와카미류와 유사한 사실극을 지향했다. 그의 혁신단(革新團)이라는 명칭도 가와카미 극단을 모방한 것이었다.

주제어: 연극개량회, 가와카미 오도지로오, 스테이지 리얼리즘, 임성구, 신파조, 번안극

1. 연구 목적

외면적으로 둘러보면, 오늘날의 한국은 마치 공연예술의 전성시대를

* 고려대학교 명예교수

** 경희대학교 문화관광콘텐츠학과 교수

맞은 듯 온 나라가 시끌벅적하다. 방송국마다 지면마다 공연예술의 프로그램과 기사로 넘치고, 평론가들이 쏟아내는 관련 논문과 리뷰들은 소화하기 어려울 정도로 분량이 많다. 중앙정부와 지방정부가 이 분야에 투입하는 세금 역시 날로 기하급수로 증대되고 있다. 특히 뮤지컬 분야에 투입되는 수입자금과 제작비용은 편당 수십 억으로 알려져 사람들을 놀라게 한다.

그러나 내면적으로 들여다보면, 질적으로 우수한 작품들을 찾기 어렵다. 아울러 뛰어난 극작가가 누구인지를 기억하기 어렵다. 창작빈곤이라는 소리가 여기저기서 들린다. 예술적으로 침체의 늪에 빠졌다는 말도 들린다. 예술기초교육을 강화하고, 젊은 극작가를 육성하는 지원제도를 대폭 증설해야 한다는 주장도 반복된다. 예술학교는 실업자양성소라는 극단적인 비난의 외침도 없지 않다.

과연 현대는 공연예술의 전성기인가, 침체기인가. 오늘날의 공연예술은 전망이 있는 것인가, 아니면 과잉 소비와 해프닝으로 끝날 것인가. 물론 이와 같은 현상은 한국 사회에 국한된 일은 아니고, 세계 여러 나라들이 대부분 겪고 있는 현실이다. 그래도 유럽이나 미국 같은 사회는 공연예술의 전통과 창작, 대중적 소비가 상당히 조화와 균형을 유지하고 있는 점에서 우리의 현실을 다시 되돌아보게 한다.

희곡창작은 공연예술의 성립과 발전에 가장 기초적이고 가장 중요한 요소로 작용해왔다. 아이스쿨로스, 소포클레스, 에우리피데스, 아리스토파네스 같은 그리스의 극작가들은 2천5백년 전에 이미 확고한 희곡의 구조를 창조해냈다. 이들이 개발해 놓은 창작방법은 현재까지 드라마를 만드는 고전적 전범임에 틀림없다. 그들의 작품은 여전히 명작 레퍼토리로 공연되고 있다.

극작가의 존재를 제대로 인식하지 못하는 한국 사회에서는 지금도 희곡이 없어도 훌륭한 작품을 만들 수 있다는 오만하고 애매하고 무지한 주장을 펼치는 사람들이 상당수에 이른다. 심지어는 공연예술을 전공한

다는 사람들조차도 이런 주장에 동조하는 경우가 허다하다. 실로 놀라운 일이 아닐 수 없다. 희곡은 드라마를 만드는 언어적, 표현적, 무대적, 철학적 일체의 창작을 일컫는다. 희곡이 전제되지 않은 공연은 아무리 연출가와 배우의 아이디어가 참신해도, 무대미술이 아무리 돋보여도 표현의 양식화와 심도 있는 주제를 통일성 있게 부각시키기 어렵다는 사실을 아직도 분명하게 인식하지 못하고 있는 것이다.

이 소론은 희곡창작이야말로 연극 및 공연예술 발전의 원동력이라는 점을 전제로 하여, 한일 신연극성립기의 창작담론과 영향관계를 규명해 보려는 데 목적을 두고 있다. 일본의 신연극운동은 1886년 8월 연극개량회의 결성에서 비롯되었다. 이로부터 1909년 4월의 문예협회, 같은 해 11월의 자유극장이 결성되기 이전의 시기를 신연극성립기로 볼 수 있다. 한국의 신연극운동은 1902년 협률사의 설립에서 비롯되었다. 이로부터 1920년 봄에 극예술협회가 결성되기 이전의 시기를 신연극성립기로 볼 수 있다. 운동의 출발은 양국 사이에 16년의 차이가 있지만, 단순비교만으로는 신연극성립의 내막과 과정과 실질을 파악할 수 없다. 그러므로 당시의 창작담론과 작품공연을 통해서 구체적으로 살펴보기로 한다.

2. 일본의 연극담론

2.1. 일본의 연극담론에 나타난 창작론

연극개량회는 당시 수상인 이토 히로부미(伊藤博文)의 사위인 스에마쓰 겐초(末松謙澄, 1855~1920)¹⁾가 유명 인사들을 발기인 또는 찬조자로

1) 정치가, 문학자. 동경일일신문사에 근무. 이토히로부미의 추천으로 영국공산관서기로 근무 중 캠브리지대학에서 법학과 문학을 수학. 청일전쟁 이후 체신부대신, 농상공부대신, 중의원의원 등 역임.

하여 결성했다. 결성에 즈음하여 발표된 연극개량회 취의서(趣意書)를 살펴보면, 첫째로 종래 연극의 나쁜 습관을 개량하고 좋은 연극을 실제로 보여주는 것, 둘째로 연극 각본을 저작하여 영예 있는 기예가 되도록 하는 것, 셋째로 구조를 완전하게 하여 연극 이외에도 음악회나 가창회 등을 열 수 있는 연기장(演技場, 즉 극장)을 세우는 것을 연극개량회가 권장하고 지도해야 한다고 했다.

또한 취의서에는 “지금 일본연극은 외설야비(猥褻野鄙)해서 신사 숙녀의 눈에 비쳐서는 안 될 것이 극히 많고, 더욱이 구습에 구애받고 있다. 외설야비하지 않으면 관객의 눈과 귀를 즐겁게 하기에 부족하다고 잘못 인식하고 있다. 연극이 세상과 같이 변천한다는 것을 알지 못하기 때문이다”라고 지적했다.²⁾

여기에서 일본연극은 신파(新派)³⁾나 신극(新劇)⁴⁾이 나오지 않았던 1886년의 시점에서 말한 것이고, 명치유신(明治維新, 1868)이 성립했음에도 불구하고 의연히 민중의 지지를 받고 있는 가부키(歌舞伎)를 가리킨다. 연극을 실제로 창조하는 데 관련되지 않았던 사람들, 그것도 이토 내각에 이어지는 정치가, 재계인 등이 태반이었던 연극개량회 발기인들의 눈으로 보면, 가부키란 외설야비한 연극으로서 허용되어서는 안 될 것이었다.

연극개량회의 취의서를 뒷받침하는 주장이 다시 뒤를 이었다. 스에마쓰 겐초는 『연극개량의견(演劇改良意見)』을 1886년 11월에 문학당(文學堂)에서 간행했다. 그의 주장을 살펴보면, 전반부에서 외국의 궁정극장이나 대극장을 참고로 한 서양풍의 신극장 건설을 주장하고, 흥행(공연)시간의

단축, 하나미치(花道)⁵⁾의 불필요, 조보(チョボ)⁶⁾의 폐지, 장치개량의 의견 등을 서술했고, 후반부에서는 연극개량의 내용을 전개했다.

한편, 발기인의 한 사람인 도야마 마사카즈(外山正一)는 1886년 9월, 마루젠서점(丸善書店)에서 『연극개량론 사고(私考)』를 출판했다. 그 역시 서양풍의 신극장 건설, 다실(茶屋)제도의 폐지,⁷⁾ 배우의 품행시정, 온나가타의 폐지,⁸⁾ 교겐(狂言)의 질적 향상[上品化],⁹⁾ 조보와 구로코(黒子)의 폐지¹⁰⁾ 등을 강조했다. 이 두 책에 의해 연극개량회의 연극이념은 더욱 분명해졌다.

‘위로부터의 개혁’을 주장한 스에마쓰 겐초의 태도는 오늘날까지 일본 위정자들에게 계승되고 있는 것으로 보인다. 이런 종류의 견해에 공통된 요소는 문화일반·예술일반을 절대로 부정하지 않는 것이고, ‘위로부터’의 요청에 응하는 ‘개량’을 위해서 문화인이나 예술가의 지위향상을 강조해 말하는 점이다. 스에마쓰는 배우의 노예에 지나지 않는 교겐(狂言) 작자의 지위 향상을 주장했다. 그러나 스에마쓰의 발상에서 문제가 되는 것은 드라마의 개량방법을 구체적으로 제시하지 못한 점이다. 연극 각본의 저작을 주장하면서 한편으로 조보의 폐지를 주장하기도 했다. 겨우 유럽에서의 비극과 희극과의 차이, 고전적인 삼일치(三一致)법칙¹¹⁾을 소개하고, “아무거나 연기를 해서 기교 있는 것을 잘 만드는 것이 제일 필요하다”고 말한 정도였다.¹²⁾

5) 가부키무대의 독특한 구조로 객석을 거쳐서 무대에 이르는 통로무대.

6) 가부키에서 각본의 내용을 조루리(浄瑠璃)로 전개하는 것. 조루리는 에도시대의 음악 혹은 극문학의 총칭.

7) 극장 안의 휴계실.

8) 가부키에서 여자역으로 분장한 남자배우나 그 역할, 즉 女形.

9) 노교겐의 약칭. 노무대에서 노와 노의 공연 사이에 서민적인 대사로 공연되는 연극.

10) 가부키무대에서 검은옷을 입고 공연을 도와주는 사람. 검은옷은 관객의 눈에는 ‘보이지 않는 존재’라는 약속이 성립되었음.

11) 16, 17세기의 고전주의 연극원리. 공연장소와 극중장소의 일치, 공연시간과 극중시간의 일치, 실제행동과 극중행동의 일치를 통해 고전적 박진감을 조성하려던 시도.

12) 菅井幸雄, 『近代日本演劇論争史』, 未來社, 1979, 12~13면 참조.

2) 河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 岩波書店, 1979, 804~805면 참조.

3) 19세기 말(명치 20년대)의 자유민권운동에서 파생된 정치선전극을 기반으로 가부키(歌舞伎)와는 달리 현대적인 사실극으로 발전한 일본의 연극. 종래의 가부키를 구파(舊派)라 하고, 그에 대해 새로운 연극이라는 뜻에서 신파(新派)라고 함.

4) 서양의 근대극에 상응하는 개념. 신파극에 대하여 보다 ‘새롭고 근대적인 연극’이라는 의미로 사용. 일본의 신극은 명치 시대에 유럽연극의 영향을 받아 출발했으며, 상업연극에 속하지 않는 근대극 수립을 지향.

스에마쓰 겐초로 대표되는 연극개량회의 주장에 대하여 가장 거센 비판을 전개한 사람은 쓰보우치 소요(坪内逍遙, 1859~1935)였다. 그는 이미 1884년에 셰익스피어의 <줄리어스 시저>를 <자유태도여과예봉(自由太刀餘波銳鋒)>으로 번역했고, 다음해에는 신소설 <당세서생기질(當世書生氣質)>과 근대문학이론의 효시가 된 『소설신수(小說神髓)』를 세상에 내놓은 영국 유학 경험자였다. 1886년 10월 24일의 요미우리신문에 「조보는 개량할 것이지 폐지할 것이 아니다」를 발표했다.

쓰보우치 소요는 먼저 제기해야 할 문제의 하나로 드라마(伝奇)가 있어야 배우가 있고, 배우가 있어야 드라마(脚本)가 가능하다고 했다. 이것을 통속적으로 바꿔말하면 대본(臺帳)은 배우를 위해서 만들어진 것인가 아닌가를 하는 문제였다. 그의 의견은, 대본이 주(主)이고 배우는 종(從)이어야 한다는 것이었다. 물론 배우는 무대에서 대본에 의해 세세하게 인물의 성질을 함축하여, 기교있게 그 거동과 사고를 넣고, 또는 그 대사에 변화를 줌으로써 사건의 인물이 되는 것을 잘 연기해주면 되는 것이지만, 대본의 미술적(美術的)인 행위와 배우의 미술적인 행위와는 뚜렷이 서로 다르다고 설명했다.¹³⁾

조보가 배우에게 방해가 되기 때문에 폐지해야 한다는 주장은 매우 경솔한 판단이고, 조보도 배우도 어느 쪽이 드라마의 아름다움을 표현하여 관객에게 알리는 데 편리한지 그 상황을 생각하는 것이 좋을 것이라 하며, 조보를 그대로 존속시켜야 한다는 희망을 밝혔다. 오늘날의 입장에서 보면, 희곡이 연극의 기본 구성요소인 것은 자명하지만, 가부키가 여전히 연극계를 지배하고, 아직 근대극운동이 부흥되지 못한 1886년이라는 시점에서 제기된 의견이라고 생각하면, 쓰보우치 소요의 이 주장의 골자는 극히 선진적이다.¹⁴⁾

1889년 10월에 독일 유학을 마치고 귀국한 모리 오가이(森鷗外, 1862~

1922)는 「연극개량론자의 편견에 놀라다」에서 “희곡이 있고 그리고 나서 연극이 있다”라고 진술하고, 희곡의 문학성을 강조했다. 쓰보우치 소요와 모리 오가이의 의견은 기본적으로 일치했다. 쓰보우치 소요는 이어서 쓴 「연극개량회의 창립에 대한 소견을 말하다」에서, 자신의 주장을 더욱 명확히 했다. 연극개량에 우선 긴요한 것은 소위 정본(正本)개량이 되어야 한다고 말하고, 이제부터 고쳐서 다시 시작하지 않으면, 다른 개량은 쓸모가 없다고 단정하였다. 희곡창작론의 입장이 보다 분명해진 것이다.¹⁵⁾

2.2. 등장인물의 성격론

19세기 후반기 일본에서는 활력극(活歷劇)이 범람했다. 활력극이란 가부키교겐에서 비롯되어 명치시대부터 사실(史實)에 의거해 씌어진 시대극을 일컫는다. 사실을 존중하다보니 지엽말단적이고 재미가 없으며 극적 구성이 빈약한 것이 결함이었다. 활력극에 대응하여 쓰보우치 소요는 <기노히토바(桐一葉)>(春陽堂刊, 1896년 2월)와 <마키노 가타(牧の方)>(春陽堂刊, 1897년 5월)를 발표함으로써 새로운 역사극의 단초를 열었다.

<기노히토바>는 에도막부시대의 가타기리 가쓰모토(片桐且元, 1556~1615)의 생애를 그린 사극이다. 가타기리는 도요토미 히데요시(豊臣秀吉)의 신임을 얻었고, 다시 그 아들 도요토미 히데요리(豊臣秀頼)의 후견인이 된 인물이다. <마키노 가타>는 생몰연대가 분명하지 않으나 가마쿠라시대의 무장이자 초대 집권자인 호조 토키마사(北條時政, 1138~1215)의 후치로서, 그녀의 생애를 그린 사극이다.

다카야마 조규(高山樗牛, 1871~1902)는 <기노히토바>에 대하여, 이 작품을 하나의 비극으로 볼 때 독자에게 주어지는 감격이 너무나 박약하고, 여정(餘情)이 비교적 무미건조한 것은 쓰보우치 소요가 정사(正史)에 너

13) 여기서 미술적이라는 개념은 오늘날의 예술적(藝術的)이라는 의미이다.

14) 菅井幸雄, 앞의 책, 16면 참조.

15) 여기서 정본은 희곡을 지칭한다.

大笹吉雄, 日本現代演劇史(明治大正篇), 白水社, 1985, 71~73면 참조.

무 충실하게 작품을 썼기 때문이라고 했다. 주인공인 가타기리 가쓰모토에게 비극적 용자(勇者)의 성질을 부여하지 않는 데서 이런 결과가 빚어졌다고 했다. 드라마 작법에 대해, “큰 비극은 큰 파열(破綻)을 요하고, 큰 파열은 큰 클라이막스를 요한다. 큰 인물이 아니고는 어느 것도 이를 대신할 수 없다”라는 비극의 원칙에서 어긋나 버렸다고 지적했다.¹⁶⁾

또한 <마키노 가타>에 대하여, 희곡은 등장인물의 언어와 동작을 통해서 지나간 사건을 직접 표상하는 시가(詩歌)의 일종임에도 불구하고, 작가는 희곡의 몇 장면을 제외하고는 북조초대사(北條初代史)의 전국면(全局面)에 대한 역사적 지식을 독자가 가지고 있는 것으로 예상하고, 그것을 전제조건으로 하여 쓰여졌다는 것이다. 실제로 관객들은 역사의 전국면을 이해하지 못하고 있었다고 했다. 마키노 가타의 개성은 명석하고, 드라마 전체를 통해서 일관되지만, 결국은 보통의 평범한 부녀자이고, 큰 비극(大悲曲)의 용자(勇者)이기에는 성격이 너무나 단순하고 천박하며, 또한 너무나 평범에 그치고 말았다고 했다. 셰익스피어의 맥베드 부인과 같이 큰 비극을 짊어질 수 없었다고 비판했다.¹⁷⁾

쓰보우치 소요는 역사를 모자처럼 머리에 쓰려는 시(詩)에는 세 가지 종류가 있다고 했다. 하나는 완전히 공상에서 생긴 것으로 과거의 시간과 장소와 이름 등을 뒤집어서 쓴 것, 예를 들면 소린시(巢林子)¹⁸⁾의 몽환사극(夢幻史劇) 또는 스펜서¹⁹⁾의 <신여왕(神女王)>과 같은 것, 또는 서정시인이 지은 역사적 서사시 내지 사극이다. 다른 하나는 야사(野史)와 정사(正史)의 사실에 다소의 윤색을 가하여 거의 그대로 극으로 만든 것, 또는 흔히 소설이라고 부를 만한 것, 예를 들면 일본의 활력극(活歷劇), <헤이케이이야기(平家物語)>와 같은 것이다.

16) 高山樗牛, 『春の家(쓰보우치 소요)가<桐一葉>を讀みて』, 太陽, 1896.4 참조.

17) 高山樗牛, 『春のや主人の<牧の方>を評す』, 時代管見, 1897.8 참조.

18) 가부키작가인 지카마쓰 몬자에몬(近松門左衛門)의 아호.

19) 영국의 시인. 그의 장편 우화시 <신여왕 The Faerie Queene>은 가상의 이야기를 통해 천교도 정신을 옹호하고 영국과 엘리자베스 여왕을 찬양한 작품.

또 하나는 역사를 읽고 그 속에 보이는 인물이나 사건이 시인의 상상을 자극하고, 시적인 감흥을 발하게 함으로써, 그 흥을 바탕으로 시를 구성하고, 시로서 적합함과 부적합함을 가려 재료를 선택하며, 또한 자유롭게 상상을 가하여 취사신축(取捨伸縮)하여 한편의 시를 완성시키는 것이다. 소요는 이상의 내용을 하나는 ‘역사의 옷을 입은 공상’, 다른 하나는 ‘역사에 공상을 부가한 것’, 또 하나는 ‘역사로부터 생긴 공상’이라 요약했다. 그러서는 ‘역사로부터 생긴 공상’이 사극으로서, 역사소설로서 가장 정통하다고 생각했다.²⁰⁾

흔히 시대극 또는 활력극이라 일컫는 종래의 연극은 역사적 소재를 스토리 중심으로 아기자기하게 구성한 연극이다. 쓰보치 소요는 등장인물의 성격을 부각시키고자 한 점에서 새로운 사극에 접근한 것이고, 아울러 인물을 통해 성격비극을 시도했다. 그의 사극에 대하여 다카야마 조규와 같은 사람들의 비평이 이루어지기는 했지만 역사적으로 본격적인 사극, 사극다운 사극, 성격비극으로서의 사극을 창작하고자 한 업적을 과소평가할 수 없다.

2.3. 사실주의와 자연주의 인식

영국 유학에서 귀국한 시마무라 호게쓰(島村抱月, 1871~1918)에 따르면, 19세기의 큰 문예는 대부분 자연주의 영향을 받고 생겨났는데, 다만 결점이 있다면, 지식의 노예가 된 극단적인 자연주의라고 했다. 그래서 ‘포로가 된 문학’이라는 것이다. 그러므로 자연주의가 일단 그 자연으로 돌아가서, 꾸미지 않고 교정하지 않은 자연 감정의 근원을 꿰뚫기에 이른다면, 정해(情海)의 여정에 돛을 나란히 달고 (자연주의와) 함께 동행하라는 요청을 제기할 수 있다고 했다.

20) 菅井幸雄, 앞의 책, 52~53면 참조.

그러나 시마무라 호게쓰는 이 문장의 마지막에서 “이상에서 지적한 이외에, 일본의 현대라는 특수한 사정에 대응할 문예관이 없으면 안 된다. 그것은 올바른 일본적 혹은 동양적 문예를 발휘해야 하는 점이라고 할 수 있다. 그 시기는 나라가 부흥하고, 국민적 자각이 생기는 가을이다”라고 했다.²¹⁾ 스가이 유키오(菅井幸雄)는 국민적 자각이라는 이상의 말속에 일종의 낭만주의적 정신이 흐르고 있다고 지적할 수 있고, 그렇게 평가하는 경향이 일반적이지만, 오히려 국가와의 관련, 현실과의 접점을 시마무라 호게쓰가 의식한 징후로 해석했다. 그렇게 생각하지 않으면 포로가 된 문예²²⁾로부터 겨우 2년 남짓 사이에 시마무라 호게쓰가 자연주의 대표적 이론가로 주목받게 되는 경과를 이해할 수 없다는 것이다.²³⁾

하세가와 덴케이(長谷川天溪, 1876~1940)는 입센의 희곡을 높이 평가하면서 동시대에 입센 열기(熱氣)를 일으킨 평론가이다. 그는 “예술만이 진정한 환상을 재현할 수 있다. 진정한 환상이란 유예물분자(遊藝物分子)를 배제하고, 진실 그 자체에 기초를 정하는 것이며, 진실을 묘사한 꾸밈 없는 예술[無飾藝術]이야말로 이 환멸시대에 사는 사람들이 추구해야 하는 것이다. 말할 것도 없이, 이 법칙은 회화·조각을 비롯하여 소설·희곡 등의 모든 예술에 적합한 것이며, 그 가장 대표적인 작품은 입센의 희곡”이라고 했다.²³⁾

그는 입센의 산문극을 예로 하여, 입센의 드라마가 형식상 골조만을 나타낼 뿐만이 아니라 내용에서도 요점·지축(地軸)·대동맥만을 취급했고, 인물의 동작 대화도 단지 필요한 만큼 절제하며, 그 이상 불필요한 부분을 기록하지 않았다고 분석했다. 그리고 이것이야말로 실로 진실상을 취급하고, 청신하고 미묘한 환상을 일으킬 수 있는 예술의 모범으로서 칭찬할 만하며, 모든 예술은 그가 가리키는 방향으로 나아가지 않을

21) 島村抱月, 『因はれたる文藝』(1호), 早稻田文學再刊, 1906.1 참조.

22) 菅井幸雄, 앞의 책, 58면 참조.

23) 유예물분자란 예술을 오락이나 위안거리 정도로 보는 사람들을 지칭한다.

수 없다고 논평했다.²⁴⁾

하세가와 덴케이는 입센의 <유령>에 대하여 언급하면서, 알빙 부인과 목사 맨델스의 대화 일절을 분석하며, 알빙 부인 일가의 비극은 현실을 ‘이상’이라는 보자기로 은폐한 데 기인한다고 했다. 만약 알빙 부인이 이상에 집착하지 않았다면, 즉 현실의 지반(地盤)에서 그 뜻을 실행했다면, 그 비참한 사건은 일어나지 않았을 것이라고 지적했다. 이상이란 논리적 유희 결과에 지나지 않으며, 현실의 세계와 거의 교섭이 없는 것이라고 했다. 그러므로 문예상에 있어서 자연주의 입각지는 바로 이상 파괴(破理) 想의 경계에 도달하지 않으면 안 되는, 즉 이상을 파괴하고 현실을 드러내는[破理顯實] 것이 그 주의(主義)의 큰 안목이라고 했다.

인간은 자기가 만든 이상에 오히려 고민하며 자유를 잃고 있다고 하고, 참된 자유를 추구하는 데는 먼저 실없는 이론을 벗어나 이상계(理想界)를 떠남과 동시에 일체의 도덕적 법칙을 파기하지 않으면 안 된다고 주장했다. 있는 그대로의 현실에 입각하여 사색하지 않으면 안 된다는 것이다. 그는 졸라²⁵⁾의 사실주의(寫實主義)도 과학적 연구 자체를 이상으로 한 것이며, 현실의 진상을 해석할 수 없는 것이라고 주장했다. 따라서 우리들의 임무는 일체의 이상을 전부 포기하고 현실을 직관하여 새로운 의의를 발견하는 것이라고 했다.²⁶⁾

다시 시마무라 호게쓰의 「문예상의 자연주의」(早稻田文學, 1908.1)와 「자연주의의 가치」(早稻田文學, 1908.5)에 나타난 내용을 정리하면 다음과 같다. 그는 내용에 진실을 담은 자연주의를 자연주의라고 할 수 있는 까닭은 진실 그 자체의 성질 해석에 존재한다고 했다. 그러나 이와 같은 규정에 대한 충분한 설명은 없었다. 그의 설명을 기다릴 필요 없이 사회문

24) 長谷川天溪, 『幻滅時代の藝術』, 太陽, 1906.10 참조.

25) 프랑스의 소설가, 비평가. 자연주의 문학의 창시자. 대표적 소설로 <나나> <제르미날> 등이 있고, 그의 평론 「실험소설론」은 자연주의의 이론적 근거를 제시한 것으로 평가됨.

26) 長谷川天溪, 『論理的遊戯を排す』, 太陽, 1907.10 참조.

제·과학의 진리·인생의 암흑면에 대한 해석의 진실만 어쩌서 자연주의의 이름을 받기에 이른 것인지 하는 것은 당연히 이해되어야 하기 때문이다. 이에 대해 시마무라 호게쓰는 두 가지 해답을 준비했다.

첫째 자연주의는 사회의 인습 도덕과 현대문명에 대한 반대의 문예관에서 출발했다는 것이다. 둘째는 과학이니 인생 암흑면이니 해도 그들은 모두 근처에 현실이라는 것, 즉 오관(五官)을 통해 물적 현실이라는 것을 집어내고, 그 세계를 이상적·정신적인 것과 대조시키는 사상을 내포하고 있기 때문에 그와 같은 물적 현실을 계시(揭示)하는 것을 자연주의라고 했다는 것이다. 따라서 문예로서의 자연주의는 현실계가 목도 없고 꼬리도 없고 노골적인 결론도 없는 것과 마찬가지로 무해결(無解決) 무이상주의라고 했다.

시마무라 호게쓰가 말하는 자연주의와 문자 그대로의 사실주의와 어떻게 차이가 있는지 다음에 문제가 되었다. 그는 단지 있는 그대로의 인생을 그린다고 하는 것, 숨겨진 곳을 묘사한다는 외에 사실주의와 어떤 다른 점도 없다고 말했지만, 그러나 자연주의는 이것보다 이상의 의미를 가진 것은 아닐까 하고 반문했다. 묘사 속에서 다시 마지막 절대(絶對)의 것을 찾고, 직접 그것을 헤아리려고 하는 점에 자연주의의 신생명이 솟는다고 했다. 이렇게 자연주의의 문예로 독자들을 종교의 문(門)으로까지 이끌려고 했다. 자연주의를 가지고 수성(獸性), 취중 남녀간의 수성만을 묘사한다는 견해, 나아가 도덕의 본능 만족주의와 동일시하는 견해는 둘 다 잘못이라고 지적했다.²⁷⁾

3. 한국의 연극담론에 나타난 창작론

한국(대한제국)은 고종황제의 즉위 40주년을 기념하기 위해 1902년 10

27) 菅井幸雄, 앞의 책, 75~76면 참조.

월 18일 예식을 거행하기 위하여 실내극장 협률사(協律司)를 설립했다. 예식에서 공연할 기생을 관리하는 기관이라는 의미에서 사(司)라 했다. 중국의 극장인 희대(戲臺)를 모방한 이 극장은 새로운 건물을 지은 것이 아니라 궁내의 소속 건물인 봉상시(奉常寺)의 일부를 개조하여 설치했으며, 미국공사관에서 근무한 적이 있는 참령(參領) 장봉환(張鳳煥)이 주무를 맡았다. 극장을 소춘대(笑春臺)라 부르기도 했다. 이보다 앞서 1895년에 제물포의 부호인 정치국(丁致國)은 시내 용동(현 인천 중구 경동)에 최초의 실내극장인 협률사(協律舍)를 설립했다는 증언도 있다.²⁸⁾

황제즉위 40주년예식을 앞두고 토사병(이질)이 발생했다. 많은 사람들이 사망하는 사태가 벌어지자 고종은 예식을 이듬해 4월 30일로 연기했다. 당시 장봉환은 시위대(侍衛隊)에 소속되어 있었고, 특히 적은 경비로써 군악대를 유지해야 하는 책무를 맡고 있었다. 그는 기왕에 설치된 협률사의 기녀들과 새로 모집한 광대들(탈꾼, 소리꾼, 춤꾼, 땅재주꾼, 소리패, 남사당패)을 규합하여 연습시킨 후에 군악대 유지비를 모금하기 위한 합동공연을 펼쳤다. 1902년 12월의 일이었다. 이렇게 하나의 공연회사로 운영되기 시작한 것이 협률사(協律社)였다.²⁹⁾

그런데, 당시 협률사는 4년 뒤에 부제조(副提調)였던 이필화(李必和)의 상소로 폐지되고 말았다. 내용은 다음과 같다. 즉, 나라의 도덕이 바로 잡히려면 공자의 말처럼 정성(鄭聲)³⁰⁾을 추방해야 하는데, 협률사에서는 밤이 늦도록 남녀가 어울릴 뿐만 아니라 싸움이 잦은 점으로 보아 연극이 마치 정성과 같다고 했다. 연극이란 어느 나라에나 다 있는 것이지만, 그것은 배우나 천한 무리들이 생계를 위해서 벌이는 구차한 행위에 불과할 뿐만 아니라, 음란한 목소리와 난잡한 몸짓으로 사람의 눈과 귀를 현혹

28) 『고종실록』, 1902.4.24; 『황성신문』, 1902.8.15; 최성연, 『개항과 양관역정』, 경기문화사, 1959년 참조.

29) 조영규, 『협률사와 원각사』, 민속원, 2008, 93~94면 참조.

30) 춘추전국시대 정위상헌(鄭衛桑間)에서 유래한 말, 정국과 위국의 음란한 음악을 표상.

시킴으로써 풍속을 문란케 하고, 청소년들로 하여금 학문과 일에 게으르게 하므로 협률사는 폐지되어야 한다고 했다. 이러한 상소는 고종에게 가납되어 1906년 4월 17일에 협률사의 모든 기구는 없어지고 말았다.³¹⁾

세계사에서 뒤늦게 근대화를 추진해야 했던 당대의 조선에서 극장 책임자의 한 사람이었던 이필화의 상소는 연극인식의 한계를 분명하게 드러낸다. 공자의 정성은 그의 예악사상(禮樂思想)에 위배되는 예술활동을 지칭한 것인데, 20세기의 이필화가 연극을 정성에 비유한 것은 성급하고 졸렬하고 퇴영적이라는 비판을 모면할 길이 없다. 배우는 천한 존재이고, 연극은 난잡한 몸짓이며, 극장은 남녀를 음란하게 만드는 곳이므로, 그래서 풍속을 교란시키는 것, 따라서 청소년의 교육에 막대한 지장을 가져오게 하는 것이니 극장 자체를 폐지해야 한다는 논리다.

희곡을 중국적 개념이 아닌 서구적인 문학 장르의 하나로 인식하고 그와 관련된 자료를 교과서식으로 수용, 소개하는 것은 20세기에 들어와서 간헐적으로 나타나기 시작했다. 1907년에 간행된 유승겸(兪承兼) 역의 『중등만국사』(황성신문사)에는 셰익스피어, 존슨, 라신느, 코르네이유, 몰리에르, 레쌍, 피테, 실러 같은 극작가들을 간략히 소개했다. 희곡가(戲曲家) 또는 희곡적 필력(筆力)이라는 말을 처음으로 사용했다.

같은 해에 나온 김상연(金祥演)의 『정선만국사』(황성신문사)에서는 시의 종류를 서사시(敍事詩), 술감시(述感詩), 주악시(奏樂詩), 연희시(演戲詩) 네 가지로 분류했는데, 연희시는 그리스의 아테네시대에 발달한 것이라 하여 드라마의 개념을 소개했다. 역시 같은 해에 현채(玄采) 역의 『동서양역사』(권2, 보성관)에서도 셰익스피어, 레쌍, 실러, 피테 등 서양 극작가를 소개했다.

1908년 이채우(李採雨) 역의 『19세기 구주문명진화론』(우문관)에서는 셰익스피어, 피테, 실러 등의 극작가와 <햄릿> <오셀로> <파우스트> 같

은 작품들을 소개하는 한편, 소극(笑劇)에 대하여 언급했다. 1909년에 장지연(張至淵)의 『만국사물기원역사』(황성신문사)에서는 시에는 서정시, 서사시, 희곡시가 있는데, 희곡시 중에서 희극은 그리스 아테네의 아리스토파네스, 비극은 아이스킬로스가 각각 선구자라 했다. 아울러 연극과 희극(戲劇, 즉 희곡)은 그리스 디오니소스제의에서 시원했음을 밝혔다.

20세기 초엽의 연극관이나 희곡 장르 인식은 언론지상에도 산견되는데, 전반적으로 풍속개량, 민지(民智)개발, 충효의열의 교훈 등을 관중들에게 주지시키는 것이 바람직한 것이라는 전제 아래, 당시 유행하고 있는 관소리나 창극 공연이 이러한 계몽적인 역할에서 훨씬 뒤떨어진 저속한 행위임을 비판하는 한편, 새로운 문예가 이루어져야 한다고 역설했다.³²⁾ 몇 가지 사례를 들어보기로 한다.

황성신문 논설에서는, 개명한 나라의 연극이 국민들의 마음을 유쾌하게 하고 애국정신을 고취시키며, 지식을 얻게 하고 유익한 것인데 반하여, 우리 연극은 조금도 자국의 정신적 사상이 없는 가운데 음란한 행위와 황당한 말, 방탕한 소리로 인하여 오히려 문명의 전진에 피해와 역작용을 일으키고 있다고 했다.³³⁾ 대한매일신보 논설에서는, 우리의 영웅호걸과 충신열사의 사적(史蹟)을 비극으로 엮으면 국민의 감정과 정신에 유익한 개량연극을 만들 수 있다고 하면서 가령 성충(成忠), 계백(階伯), 박제상(朴堤上), 최영(崔瑩), 윤관(尹瓘), 정몽주(鄭夢周) 같은 인물의 일대기를 극히 사실적으로 실제와 같이 만들어 보임이 필요하다고 했다.³⁴⁾

일본에 유학하고 소설, 희곡 등을 남긴 이광수(李光洙)는 희곡에 언급했다. 그에 의하면, 연극에는 산문극과 시극이 있는데, 현대에는 산문극이 우세하며, 연극의 목적은 소설과 흡사하나 실제의 상황을 무대에서 연출하여 관객에게 보임으로써 감명을 주는 점에서는 소설보다 효과적

32) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학 출판부, 1994, 44면 참조.

33) 『황성신문』, 1907.11.29 참조.

34) 『대한매일신보』, 1908.7.12 참조.

31) 이필화의 상소문, 基一卽協律社貽弊事也 참조.

이라 했다. 희곡은 문학의 일종으로서 연극의 공연을 위한 대본을 가리킨다. 연극은 예술의 한 분야로서 배우가 중요한 기능을 하며, 따라서 옛날의 광대처럼 배우를 천시해서는 안 된다고 했다.³⁵⁾

일본에 유학한 김억(金億)은 1916년에 오스카 와일드에 관한 간략한 작가를 소개했다.³⁶⁾ 또한 일본에 유학한 백대진(白大鎭)은 같은 해에 에이츠, 싱그, 쇼오 등을 소개했고, 1918년에는 베니트, 쇼오, 골즈워드, 베커, 메일스필드, 그레고리, 입센 등을 소개했다.³⁷⁾

한국에서 본격적인 근대연극담론은 김우진(金祐鎭)의 출현을 기다려야 했다. 와세다대학 영문학과를 졸업하고 창작과 공연 활동을 한 그는 동시대의 동서양 연극을 심도 있게 수용한 대표적인 인물이다. 그는 희곡의 언어에 대하여, 장소와 시간의 일정한 제한을 갖는 무대 상에서 언어는 반드시 그 당시의 관중에게 직접하고 친절한 예술적 전달을 해야 한다고 하고, 극작가의 직접적이고 친절한 의사 감정 전달에는 그 주위에서 일상 사용하는 언의 순화 이외에는 다른 방법이 있을 수 없다고 했다. 극적 대화에서는 상투적인 구속(拘束)을 감수하기보다는 예술적 천분으로써 구속의 철쇄(鐵鎖)를 극복하도록 해야 한다고 했다.³⁸⁾

또한 근대극당시에는 신극이라했다)의 진로에 대하여, 첫째로 모든 문화가 진보되고 복잡해져 가는 현대에 연극은 인류 영혼의 구제에 원칙을 두어야 한다고 하고, 입센의 작품을 사례로 들었다. 둘째로 인습과 전통의 노예가 된 무지한 속중(俗衆)들은 문화생활과 가치탐구의 큰 적(敵)이며, 그들이 비록 다수라고 해서 새로운 문화의 창조를 희생시킬 수 없다

35) 이광수, 『문학이란 하오』, 『매일신보』, 1916.11.10~23 참조

36) 김억, 『영길리스 문인 오스카 와일드』, 『근대사조』, 1916.1.26 참조

37) 백대진, 『20세기 초두 구주제대문학가를 추억함』, 『신문계』, 1916.5.5 참조

백대진, 『최근의 태서문단』, 『태서문예신보』(4호), 1918.10.26 참조; 백대진, 『최근의 태서문단』, 『태서문예신보』(9호), 1918.11.30 참조

38) 김우진, 『조선말 없는 조선문단에 일언』, 서연호, 홍창수 편, 『김우진전집』, 연극과인간, 2000 참조

고 했다. 셋째로 새로운 극작가, 연출가, 번역가, 무대예술가 등의 필요성을 역설하며, 근대극의 선각자, 선구자인 라인하르트와 오사나이 가오루(小山內薫)의 활동을 사례로 소개했다.³⁹⁾

4. 가와카미 오도지로오의 신연극운동

1886년부터 1909년까지 일본의 신연극운동은 다각도로, 다양하게 전개되었다. 가와카미 오도지로(川上音二郎, 1865~1911)는 대표적인 선도자 가운데 한 인물이다. 그의 국내외 활동을 통해서 신연극운동의 큰 흐름을 파악할 수 있다. 1897년을 전후하여 새로운 연극운동의 방향은 두 가지 선택을 드러내기 시작했다. 하나는 소우시시바이(壯士芝居)·쇼세이시바이(書生芝居)로부터 신연극으로 이행한 가와카미 오도지로(川上音二郎)의 행보이고, 다른 하나는 신연극으로부터 신파극으로 이행한 이이 요오보오(伊井蓉峰), 가와이 타케오(河合武雄), 기타무라 쿠로오(喜多村綠郎) 등의 행보이다. 신파라는 용어가 생긴 것도 이 무렵이었다.⁴⁰⁾

1887년 12월, 진보적인 청년들의 압력에 시달리다 못한 메이지정부는 안보조례(安保條例)를 공포하고, 급진적 장사 6백여 명을 도쿄에서 추방했다. 이들 중 오사카에 추방(이른바 下阪兆民)된 장사들 가운데 수도오 사다노리(角藤定憲, 1867~1907)가 포함되었다. 그는 이듬해 자전(自傳) 정치소설과 대역사건으로 처형된 장사의 작품 등 2편을 사실극(寫實劇)으로 각색하여 공연했다. 이것이 일본 신연극의 출발이었다.⁴¹⁾

수도오극단의 연극은 소우시시바이로 불리었다. 그는 진부한 가부키에

39) 김우진, 『소위 근대극에 대하여』, 서연호, 홍창수 편, 『김우진전집』, 연극과인간, 2000 참조

40) 大笹吉雄, 『日本現代演劇使(明治・大正篇)』, 白水社, 1990, 479면 참조

41) 같은 책, 48~49면 참조

대하여 당대의 현실을 표현하는 연극을 의도했다. 그러나 그의 연기는 가부키를 모방한, 조잡하나마 진지한 열연으로 호평을 받았고, 가부키 연출방식인 조보나 게자음악(下座音樂)은 그대로 계승했다. 애초부터 그는 정치적인 의도를 살리고 싶었지만, 단원들의 생활도 무시할 수 없고 극단유지를 위한 흥행성을 고려하다 보니, 그의 연극은 퇴색하고 말았다.⁴²⁾

같은 시기에 자유당원으로서 민권운동에 참여한 가와카미 오도지로는 1891년 2월부터 오사카에서 연극단체를 결성하여 활동하기 시작했다. 가와카미극단의 연극은 쇼세이시바이로 불리었다. 그의 극단은 동경에 진출하여 신연극의 상징적인 존재가 되었고, 이 극단에서 성장한 사람들은 후일 대부분이 유명한 신파극 배우로 이름을 날렸다. 그의 초기 연극은 앞서 수도오 사다노리의 방식과 흡사했고, 활동을 지속하는 동안 의도와는 달리 반정부적 색채는 희박해지고 선전성(宣傳性)만이 남게 되었다. 1893년 단신으로 프랑스 연극계를 시찰했다. 당시 그가 본 연극들은 대극장에서 공연되는 낭만주의 연극들이었다. 그의 신연극운동에 끼친 낭만주의 연극의 영향은 지대했다.⁴³⁾

가와카미는 1894년 10월 27일부터 약 한 달간 청일전쟁(1894.8~1895.2)이 한창인 평양 부근의 전쟁터를 현지 취재했다. 이보다 앞서 그는 신문기사를 소재로 8월 31일부터 <일청전쟁>을 공연했다. 12월 3일부터 도쿄에서 공연된 <전지견문일기>는 귀국한 지 불과 10일 만에 만들어 대성황을 이룬 전쟁극이었다. 이런 성공을 기반으로 그는 1895년 5월 <위해위함락(威海衛陷落)>을 가부키자(歌舞伎座)에서 공연하여 신연극의 시민권을 획득했다. 그의 이런 작품들과 1894년 11월 가부키자가 제작한 <해륙연승일장기(海陸連勝日章旗)>는 좋은 대조를 보인 사건이었다. 즉, 가부키식으로 만든 전쟁극은 가와카미식의 빠른 속도감과 사실성을 도저히 살

릴 수 없었던 것이다. 가와카미는 이 무렵부터 암전으로 무대를 변화시켰다. 이 사건을 통해서 가부키는 현대극으로서의 전가가 불가능함을 입증했고, 동시에 가부키의 고전화가 촉진되었다.⁴⁴⁾

그는 1899년 4월부터 극단을 이끌고 미국을 순회공연했고, 다시 프랑스, 스페인, 이탈리아, 독일, 폴란드, 오스트리아, 러시아 등지를 2년간 순회하며 공연했다. 귀국한 가와카미는 1903년부터 정극(正劇)운동을 개시했다. 오늘날의 대화극 또는 드라마를 의미한 정극은, 이 무렵 가부키로부터 음악극으로 정착되어 가는 신파극에 대하여, 그가 제시한 일종의 안티 테제였다. 즉 가부키도 신파극도 아닌 ‘새로운 연극’으로서의 드라마를 모색한 것으로 볼 수 있다. 서양극의 영향을 받은 그로서는 당연한 발상이기도 했다. 2월의 메이지자(明治座)에서 그는 셰익스피어의 <오셀로>를 번안하여 정극으로 공연했다. 이 공연에서 그는 서양식의 무대장치와 색전기조명을 사용했고, 가부키의 특징인 하나미치를 없애버렸다. 이어서 <베니스의 상인> <햄릿> 등도 공연했다.⁴⁵⁾

신파극은 1891년 11월 신연극단체인 세이비칸(濟美館)으로부터 발전했다. 가와카미극단의 배우모집에 응했던 이이 요오보오(1871~1932)가 탈퇴하여 남녀합동개량연극집단으로 결성한 것이 세이비칸이었다. 불과 15일의 공연만으로 해산했으나, 6명의 여배우⁴⁶⁾를 탄생시킨 것은 역사적 공헌이었다. 1629년에 법으로 여배우의 출연을 금지시킨 이래 262년 만의 복권이였다.⁴⁷⁾ 애초에 사실성을 중시했던 이이는 다른 연극인들과 이합집산을 거듭하다가 1904년부터 에도시대의 대표 극작가인 지카마즈 몬자에몬(近松門左衛門, 1653~1724)의 부활운동을 통해서 크게 주목을 받았다. 그는 가부키를 계승한 본격적인 신파극을 성립시켰다. 이이의 무대에

42) 조보는 太夫가 조루리를 읊는 것, 게자음악은 효과음악(같은 책, 50~51면 참조).

43) 같은 책, 51~52면 참조.

서연호, 『한국연극백년』, 현암사, 2000, 58~60면 참조.

44) 大笹吉雄, 앞의 책, 52~53면 참조.

45) 같은 책, 56~57면 참조.

46) 女優라는 용어는 이후에 생겼다.

47) 앞의 책, 61~68면 참조.

서 대사의 비중이 점차 늘어나게 된 것은 어쩌면 당연한 선택이었다.⁴⁸⁾

가부키 가문에서 출생한 가와이 타케오(1877~1942)는 한동안 방황했지만 결국 신파극의 대표적인 온나가타로서 일생 활약했다. 또한 어린 시절부터 가부키 예능을 익힌 기타무라 쿠로오(1871~?) 역시 신연극의 조잡한 연기로 출발하여 일생 신파극의 대표적인 온나가타로 명성을 날렸다. 1900년 10월 이이와 기타무라가 공연한 <자기 죄(己が罪)>는 대성공을 거두었다. 연극사에서는 이이·가와이·기타무라를 신파의 삼두목이라 한다.⁴⁹⁾

수도오(角藤)와 가와카미(川上)는 가부키 가문과 무관했다. “가와카미가 하루 속히 가부키로부터 이탈하려고 애쓴 것과는 반대로, 이상의 세 배우는 과도하다 할 정도로 가부키에 접근해서 활동했다. 신파극은 가부키를 기준으로 하여 만들어진 음악극이었다. 이런 연출방식이 신파배우의 전문화를 촉진시켰고, 그들의 기술을 경이적으로 발전시켰다.”⁵⁰⁾

신파극의 작가는 가부키교겐 작가 출신이 다수였고, 닝교조루리(人形淨瑠璃)를 계승한 가부키 음악과 무용은 신파극의 대사와 연기로 전이, 발전했다. 자가시라(座頭)가 연출을 주도하는 제도, 남자가 여자역을 맡는 온나가타, 서민들의 감정과 풍속을 사실적으로 그리는 하라게(肚藝), 문벌주의와 사제관계 등도 신파극에 그대로 계승되었다. 신연극이 각본제일주의와 사실성을 중시했다면, 신파극은 연기제일주의와 음악성을 중시한 연극이다. 이처럼 일본연극사에서 신연극과 신파극은 다른 양식성을 지닌 연극이었다.⁵¹⁾ 가부키를 구파라 하면서 그에 대하여 새로 만들어지는 연극을 신파라고 널리 지칭하게 된 것은 1901년부터였다.⁵²⁾

48) 같은 책, 68면 참조.

波木井皓三, 『新派の藝』, 東京書籍, 1984, 77~82면 참조.

49) 大笹吉雄, 앞의 책, 464~470면 참조.

50) 같은 책, 68면 참조.

51) 波木井皓三, 앞의 책, 71~182면 참조.

52) 劇團 新派編, 『新派年表』, 大手町出版, 1978, 7면 참조.

5. 임성구의 신연극운동

일찍이 현철(玄哲, 1891~1965)은 이토 히로부미(伊藤博文)가 조선통감으로 부임하여 연극을 권장하였다는 증언을 남겼다.⁵³⁾ 여기서 연극은 물론 동시대의 일본연극, 신연극이나 신파극을 지칭하는 것이다. 이토는 한 개인이 아니라 영향력이 막강한 통감이었기에 이 발언은 주목된다. 그가 일본 연극개량회의 후견인이었다는 사실도 새삼 기억할 필요가 있다. 통감부가 생기기 전부터 조직적으로 진행된 식민지전략은 이토가 통감으로 부임하면서 법률을 통해 사회제도로 정착되기 시작했다.

표면적으로 통감부는 연극을 장려했고, 이면으로 극장취체법을 가지고 통제했다. 이른바 당근과 채찍 정책이다. 통감부의 경시청은 일본 연극을 하는 극장이나 배우들에 대해서 지원하고 격려했지만 조선의 전통연회를 하는 극장이나 광대들에 대해서는 간섭하고 억압했다. 조선인들의 집단화, 세력화를 철저히 막아야 했기 때문이다.

사정이 이렇다보니 자연 조선연회를 하는 장소나 광대는 설 자리를 잃게 되었다. 당시의 언론이나 지식인들 역시 이런 일본전략의 이면성이 깊이 고려하지 않은 채, 관념적인 진보주의나 문명론을 앞세워 통감부의 정책에 동조함으로써, 통감부는 별다른 저항에 시달리지 않고 저들의 야욕을 성취시킬 있었다. 앞서 현철이 ‘이토가 연극을 권장했다’고 하는 언급은 이런 당대의 역사적 상황을 염두에 둔 발언이었다. 명문화 된 기록은 없지만 통감 이토의 연극정책은 식민지 지배를 위한 미래지향성을 지닌 것이었다는 결론을 내세울 만하다.⁵⁴⁾

1902년부터 1920년까지 한국의 신연극은 이상과 같은 상황에서 진행되었다. 국내파, 유학과 등 여러 지도자들이 극단을 운영했지만 임성구(林

53) 이두현 대담, 『한국연극이면서』, 국립문화재연구소·도서출판 피아, 2006, 13~14면 참조.

54) 서연호, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003, 51~54면 참조.

聖九, 1887~1921)는 대표적인 인물의 한 사람이었다. 1910년을 기준으로 서울에는 한인극장으로 협률사(현 신문로), 광무대(동대문 광장), 연흥사(과고다공원 건너편), 원각사(현 신문로), 장안사(낙원동) 등이 차례로 설립되었다. 같은 기간에 서울에는 일본인극장으로 본정좌(本町座, 명동), 가무기좌(歌舞伎座, 진고개), 경성좌(京城座, 남대문시장), 수좌(壽座, 3·1로 빌딩 후면), 용산좌(龍山座), 어성좌(御成座, 남대문 밖), 경성고등연예관(을지로 2가 남쪽) 등이 설립되었다. 이렇게 실내극장이 설립되기 이전에는 일본인들이 시내에 가설무대를 세우고 공연하기도 했다.⁵⁵⁾

당시 서울의 소식을 알 수 있는 일본어판 경성신보(京城新報)에 의하면, 명배우가 단장인 이동문부일좌(伊東文夫一座), 남일좌(南一座), 후등량개일좌(後藤良介一座), 애택일좌(愛澤一座) 등이 순회공연했다. 그런데 이 상과 같은 단체들은 일본에서 순회공연한 단체명부(신파연표)에서 기록을 찾을 수 없다. 당시 조선순회공연을 위해 임시로 조직된 단체들이 분명하다.⁵⁶⁾

“남촌 우리 집 바로 대문 앞길 건너에는 고도부키자(壽座)가 있었다. 연극사의 첫머리에 나오는 임성구는 고도부키자에서 일인들의 무대일을 거들어 주면서 연극을 배웠다. 어릴 때의 일이라, 일행 중 어느 사람이 임성구인지는 알지 못했으나, 나는 그분들이 연습하는 것을 여러 차례 구경했다. 일본에서 틈틈이 오는 극단인지라 한 달에 열흘 가량은 늘 쉬는 형편이었다. 쉬는 날이면, 임성구 일행은 극단 창립공연을 위한 연습을 무대 밑창에서 무대위로 올라와서 하기도 했다. 지금 생각하면, 그때 고도부키자에서 창립된 임성구 일행은 각본도 없이, 연출도 받지 않고, 그저 일인들이 하던 그것을 곧장 우리말로 옮겨 가지고, 서로 말을 맞추어 각자가 재주껏 떠드는 형편이었다.”⁵⁷⁾ 이것은 1907년부터 1911년까지

55) 황성신문, 1902.8.5 참조.

56) 劇團 新派編, 『新派年表, 大手町出版』, 1978 참조.

57) 이서구, 『한국연극운동의 태이키야사』, 신사조, 1964.1, 84~85면 참조.

이서구(李瑞求, 1899~1981)의 회고담을 요약한 것이다. 동시대의 한국 연극인들이 일본 연극을 현장에서 습득하는 과정을 확인할 수 있다.

임성구는 고도부키자에서 지하실의 회전무대를 돌리며 무대 위에서 공연하는 일본인 배우들의 연기와 말을 모방하는 것을 즐겼다. 정기공연이 없는 날에는 관리자의 양해를 얻어 동호인들과 더불어 무대 위에서 자신이 재구성한 내용을 가지고 연습해 보았다. 임성구는 일본어에 능통했으므로 무대 위에서 일본 배우들이 하는 대사를 듣고 그대로 암기해서 번안극(飜案劇)을 만들 수 있었다. 안중화(安鐘和)는 “임성구가 경성좌(京城座)의 신발직이를 하면서 연극공부를 했다.”고 했다.⁵⁸⁾ 당시 일본극장은 다다미를 깔아서 출입구에 신발을 관리(下足室)하는 직원이 따로 있었다. 당시에는 회전무대를 돌리다가 지상으로 전근되어 신발관리직으로 승진되는 것이 관례였으므로 모두가 임성구의 일본연극 수용과정을 밝힌 내용으로 볼 수 있다.

연극수용은 1910년 8월에 임성구가 창단한 혁신단(革新團)에 의해 처음으로 이루어졌다.⁵⁹⁾ 혁신단은 연극을 통해서 권선징악·풍속개량·민지개발·진충갈력(盡忠竭力)한다는 목표를 내세웠다. 일본 신연극의 개척자가와카미 오도지로오가 자신이 해 온 연극을 발전시키기 위해 1904년부터 다른 단체와 대동단결해서 추진한 것도 혁신극이었다. 가와카미가 자신을 ‘신연극창시자’라고 했듯이 임성구는 ‘신파원조 혁신단’이라는 말을 사용했다.⁶⁰⁾

임성구가 당시 일본인 극장에서 자주 본 것은 가와카미류(流)의 신연극이 아니라 신파였기에, 그런 선구자 역할을 자신이 해내고자 한 것이

58) 안중화, 앞의 책, 27면 참조.

59) 1918년 8월 4일의 『매일신보』에는 혁신단 창립9주년 기념공연,이라는 기사가 게재되었다. 그러므로 창립공연은 극단 결성 후 약 1년여의 준비 끝에 이루어진 것으로 보인다.

60) 倉田喜弘, 『近代劇のあけぼの(川上音二郎とその周辺)』, 毎日新聞社, 1981, 207~216면 참조.

다. 당시 임성구의 입장에서는 일본에서 전개되는 신연극과 신과극의 차이를 분명하게 구분할 수 없었다. 그는 일본 신과극단처럼 단장이자 중심 배역, 연출을 주도하는 스타였다. 작중의 인력거꾼으로 등장해도 비단 옷을 입고 출연할 정도로 스타의식을 강조했다.⁶¹⁾

혁신단의 첫작품은 일본 작품 <사의 집념>(蛇の執念)을 번안한 <불효 천벌>(不孝天罰)이었고, 남대문 밖의 일본인극장 어성좌(御成座)에서 1911년 11월에 공연하였다. 공연비용은 신창안(현 남대문시장)의 상인 김치경(金致景)이 전액 지원하였다. 관객은 협률사 공연으로 잘못 알고 입장한 50여 명에 불과했다. 총수입은 5원, 극장세 절반도 못되는 액수였다. 최종 장면에 ‘혁신단’ 석자를 새겨누빈 전면막이 내려졌을 때, 객석에는 불과 5, 6명이 앉아 있을 뿐이었다. 일본인 거류지역이어서 한일 양국의 관객들에게는 더욱 관심을 끌지 못하였던 것으로 보인다.

창단 이후 임성구는 신연극의 개척자, 선도자로서 열심히 활약했다. 그의 뒤를 이어 여러 단체들이 나타났지만 혁신단은 언제나 선두에 부각되었다. 그와 함께 연극을 했던 유능한 배우들은 독립하여 다시 유명한 단체를 창설운영하기도 했다. 그는 1914년 6월부터 10월 사이에 처음 일본 연극계를 견학했다. 가톨릭 신자로서 그는 자선공연을 하여 사회적으로 기여하였는데, 이런 행위는 연극의 사회인식을 개선하는 효과를 수반했다.⁶²⁾ 문화계가 빠르게 변화하고 그의 연극, 극단이 날로 위축되자 1919년 12월에 단장을 한창렬에게 물려주고 이선으로 후퇴했다.⁶³⁾ 아울러 그의 폐질환이 심해진 것도 후퇴의 이유였다. 그는 불과 34세에 일생을 마쳤다.

세계연극사의 관점에서, 임성구의 한계성은 역사적인 사실이지만, 이

61) 이서구, 앞의 글, 85면 참조.

62) 노용필, 「1010년대 임성구의 신극운동과 천주교」, 『교회사연구』 21집, 2003, 57~80면 참조.

63) 『매일신보』, 1919.12.18 참조.

러한 한계성이야말로 동시대의 문화환경이자 조건이었으므로 임성구 개인(또는 극단)만의 문제는 아니었다. 말 그대로 역사적이고 민족적이고 예술적인 문제였다. 이런 문제에 국한하여 그의 존재성을 획일적으로 규정해 버린다면, 오히려 그런 한계성을 극복해 보고자 인생 전체를 내던져서 ‘새로운 연극’ 만들어 보고자 한 그의 지극한 노력과 불타는 정열과 창조정신은 쉽게 망각되거나 훼손되기 십상이다.

임성구의 선구성은 모국어인 한국어의 연극적 기능을 확장한 점에서 찾을 수 있다. 임성구의 무대화술극은 최초의 근대적인 연극실험으로서 발전의 계기를 마련한 점에서 커다란 의의가 있다. 그의 지속적인 무대 공연은 대사의 발전을 촉진시켰고, 오랜 세월 지연되었던 한국어의 연극적 기능을 확장하는 데 기여한 것이다.⁶⁴⁾

“그해(1911) 겨울부터 이듬해 정월까지 일본 배우 출신인 고마쓰(小松)에게서 몇 가지 연극을 열심히 배웠다. 일어를 통(通)치 못하는 단원들에게 임성구가 통변을 했다. 먼저 고마쓰가 연극의 내용을 설명하고나면 임성구는 배역을 결정했다. 고마쓰가 대사와 동작을 만들어 보이면, 즉시 임성구가 통역을 하고, 단원들도 그대로 받아서 연습을 했다. 이렇게 초벌 연극을 익혀 놓고, 다음은 우리의 연극으로 알맞게 정리해 가지고 총체적으로 연습을 계속했다. 당시는 이 방식으로 연극을 습득했으나 특기할 만한 점은 임성구의 연극적 두뇌였다. 우리말 연극으로 돌려 꾸며 놓는 재주는 비상했다.”⁶⁵⁾

다음으로, 임성구의 선구성은 한국작품의 번안을 통해 동시대의 현실성을 구현하고자 한 점에서 찾을 수 있다. 일본 신과 혹은 일본 소설의 번안으로 연극제작법을 습득한 그는 한국 신소설의 번안을 시작했다. 이

64) 무대화술극을 동시대의 일본에서는 구치다테 시바이(口立芝居)라고 하였다. 매일 수편의 레파토리가 바뀌는 공연방식에서는 과거뿐만 아니라 현재에도 이 방법이 이용되고 있다.

65) 안중화, 앞의 책, 95면 참조.

해조의 <봉선화>(1913)와 <우중행인>(1913), 이상협의 <눈물>(1913), 이인직의 <귀의성>(1913)과 <은세계>(1914) 등이 그것이다. “임성구는 단원을 모아놓고 비록 조국은 잃었을망정 조국의 정신을 간직한 채 연극무대로서 민중과 더불어 울분을 풀어가기로 맹약을 나누었다. 동포들에게 애국 사상을 한층 더 북돋아주자는 결의를 굳게 하고 전 단원의 사기를 독려했다.”⁶⁶⁾

셋째로, 임성구의 선구성은 최초의 근대 배우, 연출가이자 극단 경영자였다는 점에서 찾을 수 있다. 태풍 앞에 놓인 촛불과 같은 조국의 현실 속에서 그는 시내 극장관극이나 극장노동을 해가며 극장, 무대, 연극을 체험하고 체득했다. 1910년, 주권을 완전히 잃은 식민지의 민족성을 뼈저리게 느끼며 그는 혁신단을 결성했다. 연극에 관심도 없었고, 이해도 없는 청년들을 설득하여 만든 극단이었다.

임성구와 그의 혁신단이 지녔던 한계성에도 불구하고, 그의 연극은 동시대의 관객, 지식인들에게 전위극(前衛劇)으로, 신연극으로 인식되었고, 빠르게 변화해 가는 문화변동의 추이에 따라 대중의 인기를 얻었다. 다른 극단의 활동, 극장무대시설에도 변화의 계기를 주었다. 세계적인 범주에서는 후진적인 수준이었지만 국내적인 범주에서는 선구적이고 계몽적인 가치를 지닌 연극이었다.

6. 영향관계와 연극기반

이상에서 한일 신연극성립기의 창작담론과 신연극활동을 간략히 살펴 보았다. 끝으로 결론을 곁하여 동시대의 영향관계와 한일 양국의 연극기반을 되돌아 보고자 한다. 우선, 신연극의 대안으로서 연극개량론이 제기

되었는데, 개량의 대상이 무엇이었느냐 하는 문제다. 일본에서는 가부키가 대상이었던 데 비해서 한국에서는 개량의 대상이 분명하지 않았다. 그러므로 일본의 신연극을 모방하는 것이 개량이라는 막연한 개념으로 출발했음을 알 수 있다.

가부키가 아닌 새로운 연극을 창조하려는 모색은 필연적으로 연극창작론, 희곡창작론을 활성화하고 연극논쟁을 치열하게 부채질 했다. 가부키는 에도시대에 이미 기이(奇異)하고 독창적이다 못해 고질적이라 할 정도의 창작방법을 확립했고, 유과별로 이에모토(家元)를 통해 전승되고 있었다. 또한 지카마츠 Monzaemon을 정점으로 하여, 쓰루야 난보쿠(鶴屋南北, 1755~1829), 가와타케 모쿠아미(河竹黙阿彌, 1816~1893), 사쿠라다 지수케(櫻田治助, 1834~1806), 오카모토 기도(岡本綺堂, 1872~1939) 같은 탁월한 극작가의 전통을 계승하고 있었다. 그들은 조루리작가, 교젠작가, 각본가 등으로 호칭되었다.

가부키의 명작에 따른 개성적인 야쿠가라(役柄, 배역)와 흥미진진한 스토리, 미로와 같은 구성, 그리고 대중의 인기를 독차지 하고 있던 스타들의 연기를 하루 아침에 무시한 채, 과연 새로운 연극을 만들어낼 수 있을까 하는 의심은 일본 사람 누구나 지니고 있었고, 심지어는 신연극을 논의하는 사람조차도 그 가능성을 확신할 수 없는 일이었다. 그러므로 이러한 사태에 대한 강한 반동이 서구 연극에 대한 열정적인 체험과 탐구와 수용을 몰고왔다고 할 수 있다. 현재도 쉽게 가능하지 않은 해외체험과 해외순회공연, 해외유학과 해외작품의 번역 및 번안 공연을 당시에 감행한 것이 이를 입증한다.

1893년에 가와카미 오도지로오는 멀리 프랑스에 가서 프랑스의 낭만주의 연극을 관극했다. 그것은 대극장에서 스펙타클하게 벌어지는 멜로드라마가 중심이었다. 가와카미는 이런 연극을 통해서 스테이지 리얼리즘(stage realism)을 처음으로 실감하게 되었다. 바로 이 체험이 그로 하여금 귀국 후 이른바 「청일전쟁 연극 시리즈」를 제작하게 했고, 결과적으로는

66) 같은 책, 134면 참조.

일본 리얼리즘 연극의 기반을 만든 것으로 해석된다.

6년 후에 다시 그가 극단을 인솔하고 미국과 유럽을 순회공연하며 체험한 것은 현지에서 일어나고 있는 자연주의와 리얼리즘 연극들이었다. 그가 애초의 동지들과 어울려 신과극을 만드는 데 가담하지 않고, 그들과 결별하여 지속적으로 사실극을 시도한 것은 재차 2년 간에 걸친 유럽 연극체험이 원동력이었다고 필자는 생각한다. 정말 값지게 얻은 지적 체험이었다.⁶⁷⁾

1909년에 문예협회와 자유극장이 결성되기 이전에 이루어진 서구 드라마의 번역과 변안, 희곡론의 수용 역시 주목해야 할 역사적 사건이다. <줄리어스 시저>(自由太刀餘波銳鋒, 1884, 坪内逍遙)의 번역을 시작으로, <소노이로도리도우키노요에키>(其粉色陶器交易, 1872, 서양소설, 北側芝居) 및 <구쓰나오시와라베노오시에>(鞋補童教學, 1872, 서양소설, 南側芝居), <랏톤>(人間萬事金世中, 1873, 원작미상, 河竹默阿彌), <햄릿>(朱門のうれひ, 1893, 島崎藤村), <몬나만나>(메르테르링크, 1899, 川上音二郎), <햄릿>(1902, 川上音二郎), <오셀로> 및 <베니스의 상인>(1903, 川上音二郎), <몬테크리스토>(1904, 間無聲), <로미오와 줄리엣>(1904, 伊井蓉峰), <맥베스>(1905, 伊井蓉峰), <왕관>(王冠, 1905, 곱페, 長田秋壽), <로미오와 줄리엣>(1905, 靜間小次郎), <햄릿>(1905, 川上音二郎), <몬나만나>(메르테르링크, 1906, 川上音二郎), <헨리왕>(1906, 세익스피어, 河合武雄) 등이 공연되었다.⁶⁸⁾

앞서 메이지정부 지도자들의 연극개량에 대한 의지를 언급한 바 있었지만, 동시대의 늘어나는 극장시설은 신연극운동을 촉진시켰다. 1888년부터 오사카의 신정좌(新町座)를 비롯하여, 낭화좌(浪花座)와 각좌(角座), 교토의 북좌(北座)와 남좌(南座), 도쿄의 중촌좌(中村座), 오치좌(吳妻座), 조

월좌(鳥越座), 시촌좌(市村座), 성원좌(盛元座), 심야좌(深野座), 복영좌(福榮座), 잔초좌(淺草座), 춘목좌(春木座), 연기좌(演技座), 가부키좌(歌舞伎座), 신성좌(新盛座) 등에서 초창기의 공연이 진행되었다.⁶⁹⁾

한국 신연극성립기의 임성구는 동시대성(contemporaneity)이라는 측면에서 선구적인 업적을 이룩했지만, 세계연극사라는 측면에서 동시대의 문화환경과 더불어 한계성을 지니고 있었음을 부정할 수 없다. 다시 말하지만, 양식적으로 혁신의 대상이 막연하였다는 점이다. 일본 연극인들과는 달리 서양의 드라마에 대한 정보도 가진 것이 없었다. 당시 신문에 보도되는 연극담론이나 창작론은 일종의 문명개화론으로서 막연하기 그지 없었다. 그가 체험하고 알 수 있는 정보라고는 가끔 서울에 순회공연 오는 일본 신과극단들의 무대공연을 보는 것이 전부였다.⁷⁰⁾

한편, 동시대의 판소리 명창들이 신연극이라는 개념으로 창극을 무대에 올리고 있었지만 임성구는 그들과 함께 하지 않았고, 연극목표도 달랐다. 실제로 그가 판소리를 비롯하여 탈춤, 무용, 굿 같은 전통을 어느 정도로 이해하고 있었는지는 확인된 바 없다. 아울러 임성구의 작품제작을 도와주는 그 어떤 극장이나 자본이나 기획이나 판촉의 관행은 존재하지 않았다. 있었다고 해도, 개인적인 후원자의 범주를 넘지 않은 관계였다. 이런 측면은 동시대의 일본문화계와 현격한 차이였다. 그에게 한 작품, 한 작품은 말 그대로 악전고투의 결과였다. 수사적으로 표현하자면, 임성구는 연극 불모지에 새 씨앗을 뿌리는 역할을 자임하고 나선 형국이었다.

당시 한일양국의 지식인들이 개화, 문명, 근대, 민권 같은 용어를 공공연히 사용하였지만 지배국 일본의 입장과 피지배국 조선의 처지는 너무도 현격했다는 점을 지나칠 수 없다. 임성구는 연극을 시작하는 그날부

67) Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, 1999, 326~365면 참조.

Milly S. Barranger, 우수진 역, 『서양연극사 이야기』, 평민사, 2008, 234~269면 참조.

68) 丸井不二夫, 『新派九十二年表』, 大手町出版, 1978 참조.

69) 같은 책, 14~44면 참조.

70) 서연호, 「근대극성립기 한일의 문화환경과 임성구의 역할」, 『동서공연예술의 비교연구』, 연극과인간, 2008, 259~260면 참조.

터 「집회시위법」과 「극장취체법」의 감시를 받아야 했다.⁷¹⁾ 그가 말한 대로, ‘혁신적으로 조선의 현실을 표현’할 수 없었다. 역설적으로 ‘조선의 현실이 부재한 연극’으로서는 그가 의도한 진정한 혁신에 이를 수 없었던 것이다.

원천적으로 번역극은 불가능하였고, 그의 능력에 기준한 번안극만이 가능하였다. 번역극을 하자면 번역, 대본, 연기, 무대장치, 의상, 소도구 같은 것을 전부 새로 준비하고, 해당 작품에 대한 문화이해도 전제되어야 하는데, 임성구의 입장이나 처지에서는 감당할 수 없었다. 또한 서양 희곡을 번역할 수 있는 문학가도 국내에는 없었다. 그가 일본 번안극을 자주 한 것은 신연극의 명분을 살리기 위한 최소한의 ‘사회적 발언과 몸짓’이었다.

끝으로, 되새겨야 할 것은 한국의 배우들에게 가부키의 개성적인 야쿠가라(役柄, 배역)와 가부키 연기를 전제로 한 신파극은 불가능했을 뿐만 아니라, 실제로 한국 배우들에 의해 일본식 신파극은 공연된 적이 없었다는 사실이다. 당시 관객들이나 연극학자들이 신파조극(新派調劇)과 일본의 신파극을 동일시(同一視)한 데 불과했다.⁷²⁾ 그럼에도 불구하고, 임성구의 연극이 매우 사실적이고 계몽적이었다는 지적이 남아있다. 기본적으로 신파조극은 당시 사람들에게 유익하고 재미있고 신선한 연극이었다. 또한 현실적이고 사실적인 문제를 다루는 작품들을 공연하기도 했다. 시대정신과 연관된다는 것도 이런 측면을 말한다.

본격적인 사실주의극은 아니지만, 신파조극은 일면 사실성을 추구함으로써 관객들에게 새로운 문제에 관한 인식·자각·발견을 선도하는 계몽적 역할을 했다. 한 걸음 나아가서, 자유로운 형식과 감정개방·다양한 표현을 혼합시킴으로써 심각한하면서도 유쾌한 무대를 보여 주었다. 앞서

71) 모두가 조선인의 활동을 제한하고 단속하는 법.

72) 서연호, 「신연극·신파극의 재고찰」, 『생동하는 무대를 찾아서』, 연극과인간, 2004, 9~24면 참조.

지적인 대로, 임성구의 연극은 신파극이 아니라 신파조(新派調)를 응용한 신연극이었고, 일본 가와카미류와 유사한 연극이었다. 그의 혁신단이라는 명칭도 가와카미 극단을 모방한 것이었다.

참고문헌

『고종실록』, 1902.4.24.

『황성신문』, 1902.8.15.

『대한매일신보』, 1908.7.12.

안중화, 『신극사 이야기』, 진문사, 1955.

유민영, 『개화기연극사회사』, 새문사, 1987.

이두현 대담, 『한국연극이면서』, 국립문화재연구소·도서출판 피아, 2006.

서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학 출판부, 1994.

서연호, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003.

서연호, 홍창수 편, 『김우진전집』, 연극과인간, 2000.

서연호, 『생동하는 무대를 찾아서』, 연극과인간, 2004.

서연호, 『동서공연예술의 비교연구』, 연극과인간, 2008.

노용필, 「1010년대 임성구의 신극운동과 천주교」, 『교회사연구』 21집, 2003.

조영규, 『협률사와 원각사』, 민속원, 2008.

Milly S. Barranger, 우수진 역, 『서양연극사 이야기』, 평민사, 2008.

高山樗牛, 『春の家が<桐一葉>を讀みて』, 太陽, 1896.4

島村抱月, 『因はれたる文藝』(1호), 早稻田文學再刊, 1906.1.

丸井不二夫, 『新派九十二年年表』, 大手町出版, 1978.

河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 岩波書店, 1979.

管井幸雄, 『近代日本演劇論争史』, 未來社, 1979.

波木井皓三, 『新派の藝』, 東京書籍, 1984.

大笹吉雄, 『日本現代演劇史(明治大正篇)』, 白水社, 1985.

論文要約

韓日の新演劇成立期における創作談論と影響関係に対する研究

徐淵昊, 夫伯

本小論は、戯曲創作と実験的な公演こそ演劇発展の原動力であるという点を前提に、韓日の新演劇成立期における創作談論と影響関係の究明を図ることに目的を置いている。

日本の新演劇運動は1886年8月における演劇改良会の結成から始まった。そしてこの時期から1909年4月の文芸協会及び同年11月の自由劇場が結成される前までの時期を新演劇成立期と見做すことができる。川上音二郎が新演劇の代表的な人物である。

韓国の新演劇運動は1902年の協律社の設立に始まる。その後1920年の春に劇芸術協会が結成される前までの時期が新演劇の成立期であると言える。林聖九が新演劇の代表的な人物である。

両国の新演劇運動の始まりには16年の差があるが、単純比較だけでは新演劇成立の内的様相や過程や実質を把握することはできない。そこで当時の創作談論と作品公演の状況を通じて具体的に調べてみた。

まず、新演劇の代案として演劇改良論が提起されたが、改良の対象が何であったかという問題がある。日本では歌舞伎が対象だったのに比べて、韓国では改良の対象が明確ではなかった。日本の新演劇を模倣することが改良であるという漠然とした概念から始まっていた。

歌舞伎ではない新しい演劇を創造しようとする模索は、必然的に演劇創作論や戯曲創作論を活性化させ、熾烈な演劇論争を引き起こした。歌舞伎は江戸時代からの確固たる伝統を樹立しており、果たして歌舞伎に代わる新たな演劇を作り出すことができるかという疑問を日本人の誰も

が持っていた。またさらに新演劇を議論する人でさえその可能性を確信することができなかった。従って、かような状況に対する強い反動が西欧演劇に対する熱情的な体験の欲求と探求と受容を招いたと言える。現在でさえ容易であるとは言えない海外体験や海外巡回公演、海外留学や海外作品の翻訳及び翻案公演を当時に敢行していたことがそれを立証していると言えるであろう。

1893年に川上音二郎は遙か遠国のフランスに留学し、フランスのロマンチズム演劇を観劇し、このような演劇を通じてステージリアルリズム(stage-realism)を初めて実感することになった。そして、その6年後に、川上が劇団を率いて米国と欧州を巡回公演しながら体験したのは、現地で盛んであった自然主義とリアルリズムの演劇だった。川上が当初の仲間らと共に新派劇作りには加わらず、持続的に写実劇を試みることができたのは、二度に及ぶ2年間の欧州演劇体験が原動力になったに違いないであろう。川上にとって、実に貴い知的体験だったのである。

日本における1909年以前に頻繁であった、西欧ドラマの翻訳と翻案や戯曲論の受容もやはり注目されるべき歴史的な出来事である。また、明治政府の指導者らによる演劇改良に対する意志は新しい劇場の増設に貢献していた。

韓国の林聖九は同時代性(contemporaneity)という側面で先駆的な業績を成し遂げたが、世界演劇史という側面から見ると、彼を囲む文化環境を含めたその限界性が深く考慮されなければならない。林聖九による様式的な革新の対象は漠然としていた。日本の演劇人らの場合とは異なり、彼には西洋のドラマに対する情報がなかった。当時の新聞に報道される演劇談論や創作論も一種の文明開化論としては極めて曖昧なものであった。林聖九が自ら体験し得ることの出来た情報とは、しばしばソウルを巡回公演に訪れる日本新派劇団の舞台公演の観覧によるものが全てであった。

林聖九の作品製作を手助けする劇場・資本・企画・広報の環境は一切存在し得なかった。あったとしても個人的な後援者の範囲を越さない関係であった。このような状況は、同時代の日本の文化界とは大きな違いがあった。彼にとって一作一作は、文字通り悪戦苦闘の結果であった。当時、日韓両国の知識人は開化・文明・民権といった言葉を公然と使っていたが、支配国である日本の立場と被支配国である朝鮮の立場には大きな隔たりがあったのである。

またさらに、林聖九は演劇を始めたその日から「集会示威法」と「劇場取締法」の監視を受けなければならなかった。よって、彼の言う「革新的に朝鮮の現実を表現」を実践することは難かしかった。逆説的に言えば「朝鮮の現実が存在している演劇」では真の革新に至ることが出来なかったのであった。

さらにまた、基本的に翻訳劇は不可能であり、彼の能力に基づいたうえでの翻案劇だけが可能であった。翻訳劇を実演するためには翻訳・台本・演技・舞台装置・衣装・小道具のようなものを全て新しく準備し、該当作品に対する文化的な理解が必要となるが、こうしたことは、林聖九の置かれた立場や状況では手に負えないことであった。さらに言えば、西洋の戯曲を翻訳できる文学家も国内には存在しなかった。彼が日本の翻案劇を頻繁に演じたのは、新演劇の名分を生かすための最小限の「社会的発言であり身振り」であった。林聖九の演劇は、新派劇ではなく新派調を応用した新演劇であり、日本の川上流と似た演劇であった。彼による革新団という名称も、川上の劇団を真似たものであったのである。

キーワード: 演劇改良会, 川上音二郎, 스테이지아리즘, 林聖九, 新派調, 翻案劇

접수일 : 2010년 8월 31일

심사기간 : 2010년 9월 1일~9월 18일

게재결정 : 2010년 9월 18일