

신파극 무대 장치의 장소 재현 방식

이영석*

〈차례〉

1. 머리말
2. 신파극의 ‘막’과 막별 무대 전환 양상
3. 장소 재현의 방식
 - 3.1. 장소 지시성과 공간의 병치
 - 3.2. 세부적 정교함의 사실성
 - 3.3. 극장적 기법의 전경화
4. 맺음말

<국문초록>

1910년대 ‘새로운 연극으로 등장한 신파극의 무대장치는 당대 관객들에게 큰 호응을 얻었다. 당시 관객들에게 무대장치는 극장에서만 볼 수 있는 진기한 구경거리였다. 신파극은 가정비극류의 신문연재소설을 각색하여 주요 레퍼토리로 삼았는데, 그 결과 무대장치의 주요 역할은 서사전개에 필요한 다양한 장소를 제공하는 것이었다. 무대라는 중립적 공간이 각 막에 따라 특정 장소로 빈번히 변화한다는 것이 신파극의 무대장치가 관객에게 주목받은 가장 큰 이유였다. 『매일신보』에 남아 있는 <눈물>, <쌍옥루>, <장단록>의 공연 사진을 통해 신파극의 장소 재현 방식과 극장적 속성을 구체적으로 확인할 수 있다. 신파극의 무대장치는 장소 지시적 성격을 강하게 띠며 이러한 성격을 바탕으로 한 무대 위에 두 장소를 병치하는 방법을 사용한다. 장소를 재현하는 데에 수반되는 사실성은 규모, 정교함, 이국성의 차원에서 관객의 시각적 욕망을 충족시켜주는 불거리로 작용했다. 무대라는 공간상의 제약 극복하기 위해 천과 작화를 활용한 특수 효과도 시도되었다. 이러한 방식으로 신파극의 무대장치는 원활한 장소재현을 달성하였고 극장적 불거리를 창출하였다.

주제어: 신파극, 무대 장치, 재현, 사실성, 대중성

* 서울대학교 협동과정 공연예술학과 박사과정

1. 머리말

1910년대 한국 신파극은 다양한 평가 사이에서 존재해왔다. 발생적 측면에서 그것은 일본으로부터 유입된 외래양식이었지만,¹⁾ 연극사적 측면에서는 최초의 대화체 연극으로서 근대극 성립의 교량으로 평가되었다.²⁾ 신파극의 대중성은 식민 통치에 대한 저항의식을 누그러뜨리기 위한 문화 정책의 소산이라는 혐의를 받으면서도,³⁾ 근대적 대중 연극의 출발점⁴⁾이자, 1910년대 근대적 문화 출현의 중심 현상으로 주목 받고 있다.⁵⁾ 웃음소리, 잡담, 눈물과 박수소리가 뒤섞인 소란스러운 수용태도는 단호히 버려져야 할 퇴행적 관람문화로 평가절하 되기도 하지만, 신파극의 관객은 대중극 전개와 발전의 숨은 견인차로서 관심의 대상이기도 하다.⁶⁾ 당대의 근대화 담론 속에서 신파극이 성취한 형식적 내용적 새로움은 여전히 근대 정신의 결여태로 평가되기도 하지만⁷⁾ 신파극과 극장체험은 근대적 계몽주의 담론에 포섭되지 않는 욕망의 출구로서의 여겨지기도 한다.⁸⁾ 일견 상반되어 보이는 결론을 위해서 여러 잣대가 적용되는 것은 기본적으로 1910년대의 식민적 근대화를 시대적 배경으로 출현한 신파극의 모순된 성격에서 기인하는 바가 크지만, 이는 그대로 신파극이 연극사 및 문화사에서 차지하는 위치가 얼마나 다층적인가를 반증한다.⁹⁾ 그런데 정작 이러한

- 1) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1996, 68면.
- 2) 김방옥, 「한국 연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 『이화어문논집』 제6집, 1983, 193~205면.
- 3) 유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1982, 80면.
- 4) 이승희, 「1910년대 신파극의 통속성 연구」, 『반교어문연구』 제7집, 1996, 248면.
- 5) 우수진, 「근대연극과 센터멘털리티의 형성」, 연세대학교 박사학위논문, 2005, 11면.
- 6) 김유미, 「신파극 혹은 멜로드라마의 지속성 연구」, 『한국연극학』 제28호, 한국연극학회, 2006, 165면.
- 7) 김재식, 「근대 전환기 한일 신파극의 근대성에 대한 비교연극학적 연구」, 『한국극예술연구』 제17집, 한국연극학회, 2003, 35면.
- 8) 박명진, 「한국 연극의 근대성 재론」, 『한국연극학』 제14호, 2000, 28면.
- 9) ‘신파’라는 용어의 혼란스러운 쓰임은 이러한 상황을 함축적으로 보여준다. ‘신파’는 분명한 관습을 지니고 1910년대를 풍미한 연극 형식으로 규정되기도 하고(양승국, 「

논의의 전제가 되는 실제 공연 양상에 대한 연구는 부족한 편이다.

간헐적이거나 공연 실제에 대한 연구 역시 이루어져왔다. 전체적인 전개과정과 레퍼토리에 대한 정리, 비평에 대한 개관이 이루어지고 공연 연보가 작성됨으로써¹⁰⁾ 실증적 연구의 전기가 마련되었다. 더욱 직접적으로 실제 공연 양상에 대해 설명을 시도하는 연구 또한 이루어졌다. 이승희는 신파극을 근대 사실주의 정착의 전단계로 보는 시각에 의문을 제기하고 대중 예술로서 신파극의 독자성을 인정하는 시각 하에 통속적 양상을 살피고 있다.¹¹⁾ 특히 신파극이 공연 예술이라는 인식하에 사회 문화적 조건뿐만 아니라 공연 양식적 측면을 고찰하고, 그 결과 신파극의 양식이 “규범적이 아니라 기본적으로 절충적”이라 지적한 것은 신파극의 실제 공연 양상에 관심을 두는 본고에 유용한 시각을 제공한다. 그러나 주로 회고와 기사 등 2차 자료에 기대고 있는 점, 전반적인 양상에 초점이 맞춰지다보니 실제 공연 사례에 대한 분석을 시도하지 못한 점 등의 아쉬움을 남긴다.

노승희의 연구¹²⁾는 신파극의 공연에 대해 좀 더 자세한 서술을 베풀고 있다. 신파극단을 이끌었던 단장의 연출로서의 역할과 성과를 설명하기 위해 연습방식, 연기의 특징, 무대장치의 특성 등의 세목에 대해 구체적

1930년대 대중극의 구조와 특성, 『한국근대극의 존재형식과 사유구조』, 연극과 인간, 2009, 96~97면, “일제강점기의 사회경제 및 정치적 상황에 대응하는” 시대 양식으로 파악되기도 한다(강영희, 『일제강점기 신파양식에 대한 연구』, 서울대 석사논문, 1989, 11면). 이와는 반대로 신파가 “어떤 특정한 성질 혹은 양식 개념으로 성립될 만한 것을 가지고 있다는 판단을 유보”한 채 신파라는 기표가 “특정한 각각의 국면 속에서 특정한 기의와 결합하는 양상을 관찰”하는 것이 신파 이해의 방법으로 제시되기도 한다(이승희, 『기표로서의 신파, 그 역사성의 지형』, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006, 9~12면).

10) 양승국, 『1910년대 한국 신파극의 레퍼터리 연구』, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1998; 『1910년대 연극 비평의 전개 양상과 그 의미』, 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996; 『부록-1910년대 한국 신파극 공연 연보』, 『한국 신연극 연구』, 연극과 인간, 2001.

11) 이승희, 앞의 논문(1996), 256~265면.

12) 노승희, 『해방 전 한국 연극 연출의 발전 양상 연구』, 동국대학교 박사학위논문, 2004.

인 서술이 이루어지고 있는 것이다. 그러나 “우리 근대극이 추구한 무대 환영에 대한 초석을 마련”했다거나 “사실적인 무대 환영을 구현하기 위한 다양한 기술들을 시도하였다”¹³⁾는 의미부여는 문제라 여겨진다. 이는 신파극의 공연 실상을 바라보는 관점이 근본적으로 발전론적이며 그 결과 신파극을 연기의 과장성, 무대장치의 평면성, 연출 역할의 미분화를 특징으로 하는 결여된 형식으로 인식하게 만들기 때문이다.

무대 장치에 대한 설명에서도 이러한 관점은 거듭 확인된다. 무대 장치의 성격을 설명하기 위해 총 4장에 이르는 공연 실황 사진을 제시하고 이에 대해 분석을 행하는 있는 점은 주목을 요한다. 신파극에 대한 실증적인 자료의 활용은 그 자체로 주목할 만한 것일뿐더러 이에 대한 분석은 공연 실상을 재구성해 볼 수 있는 출발점을 제공하기 때문이다. 그러나 전체적으로 ‘배경막에서 벽체 사용으로의 진전’이라는 구도 속에서 신파극의 무대 장치를 바라보는 단계론적 파악은, 이 논문이 더욱 진전된 것으로 파악하고 있는 사실적 무대의 결여태로서 신파극의 무대를 평가하도록 하며 그 결과 ‘평면성’이 신파극 무대 장치의 일차적이며 광범위한 특징으로 규정된다. 네 장의 사진자료에서 보이는 무대장치에 대해서는 각각의 공연이 놓이는 공연사적 맥락을 고려하여 상대적인 발전 내용을 언급하고 있지만 이는 ‘평면성’이라는 근본 특성을 벗어나지 못했음을 입증하기 위한 과정의 일환으로 이루어질 뿐이다. 무대 장치에 적용되었던 평면성이라는 개념은 연기 양상에 대한 재구성에서도 기능자 역할을 한다. 벽체의 평면성은 무대 좌우를 주된 축으로 하는 단조로운 배우 동선의 원인이 되는 등 신파극의 연기 방식에 큰 영향을 미친 요인으로 파악되며, “이런 배경막 차원의 무대 장치와 그에 따른 연기자의 평면적인 움직임은 이후 우리 근대극에서 지속적으로 유지되는 하나의 관행으로 자리잡음으로써 그만큼 일본 신파극의 관습의 영향 정도를 실감하게 한다”¹⁴⁾에서와 같이 공연 양식사의 한 단계를 이룬 것으로 평가된다.

13) 노승희, 위의 논문(2004), 22면.

14) 노승희, 위의 논문(2004), 48면.

무대 장치와 연기를 포함하는 근대 공연 양식의 기본 특성이 과연 ‘평면성’으로 귀착되는가라는 의문은 차지하더라도 당대의 관객을 만난 살아있는 현실태로서 신파극의 모습을 어떻게 이해할 것인가, 다시 말해 ‘평면적’이라 평가된 이러한 무대 장치가 왜 뜨거운 관심의 대상¹⁵⁾이었던가의 문제는 여전히 남는다고 할 수 있다. 오히려 이 논문에서 무대장치의 완성도의 부족을 지적하기 위해 언급했던 “논리에 맞지 않는다”거나 “단시 과시용으로”, “크기나 거리의 비율이 고려되지 않은” 특성들을 적극적으로 읽어 볼 필요가 있는 것이다. 현재의 시각으로 비논리적이라고 평가될 수 있는 것들이 당대의 공연 창조와 수용의 문법 속에서 어떠한 내적 원리를 지니고 있었다면 이점을 먼저 찾아 볼 필요가 있는 것이다.

우수진 역시 신파극의 공연 실상을 이해하기 위해 공연 사진에 주목한다.¹⁶⁾ 신파극이 근대 연극으로서 지니는 특성과 그 문화적 영향력을 탐구하면서 우수진은 레퍼토리, 대사, 배우의 신체, 극장과 무대장치 등 공연의 제반 요소들에서 근대성의 획득 과정과 그 특성을 밝히고 있다. 무대 장치의 경우 총 8장의 『매일신보』 소재 사진을 제시하고 있으며 공통의 성격을 사실성으로 보아 신파극 무대 장치의 기본 성격을 “무대 사실주의와 믿을 만한 환경의 창출”로 요약한다. 한층 풍부한 자료를 제공하는 있는 점은 분명한 성과라 할 수 있다. 그러나 제시된 자료에서 발견되는 무대 장치 상호간의 비율상의 부조화나 작화, 장치, 대소도구 간의 이질성 등의 양상이 과연 ‘사실성’의 범주로 포괄될 수 있는가라는 일차적의 문과 함께, ‘사실성’을 기준으로 삼는다면 사실주의와 신파극 사이의 미의식의 차이를 어떻게 파악할 것인가라는 다른 의문이 남게 된다.

『매일신보』 소재 사진 자료를 소개한 성과에도 불구하고 이들 사진에

15) “막이 열리자...박수성이 요란 하였다...유치하나마 무대 배경과 도구 장비가 일반 관람자에게는 처음 보는 신기한 구경거리기 때문이었다.” 윤백남, 『조선 연극운동의 이십년을 회고하며』, 『극예술1』, 1934.4(양승국, 『한국근대연극영화비평자료집6』, 태동, 1991, 360~362면에서 재인용).

16) 우수진, 『한국 근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011, 186~194면.

대한 선행연구는 공통적으로 사실주의적 환영을 기준으로 삼고 있다. 그 결과 사진 자료에서 간주되는 제반 특성을 사실성으로 묶어 버리거나, 아니면 반대로 향후 사실주의적 완성도의 성취를 위한 전단계로, 다시 말해 사실성의 결여로 파악하는 두 가지의 극명하게 다른 결론을 내리게 된 것으로 보인다. 후술하겠지만, 신파극에서는 분명히 사실성에 대한 추구를 발견할 수 있거니와 이를 직접적으로 ‘사실주의’나 ‘환영’ 등과 결부지어 설명하기보다는 신파극이라는 당대의 새로운 공연물이 지향하고자 했던, 혹은 당대의 관객 패러다임이 새로운 공연물에 부과했을 형식적 특성이란 무엇이었던가를 발견해 내려는 시선으로 바라볼 필요가 있는 것이다. 그럴 때에 비단 사실성 뿐 아니라 사실성에서 벗어난 것으로 보이는 여러 특징들에 대해서도 포괄적인 설명이 가능해질 것이다.

본고는 이러한 문제의식 하에서 『매일신보』 소재 사진 자료를 분석해 보고자 한다. 그리고 신파극이 기본적으로 통속적 공연물이었음을 전제로 한다. 이처럼 본고는 자료와 관점에 있어서 선행연구의 연장선상에 있다. 그러나 본고는 이들 사진 자료를 연극사적 구도로부터 공연 실황의 상황으로 소급하여 바라보고자 한다. 그럴 때에 사진에서 발견되는 여러 특징들은 공연의 성격을 드러내는 당대적이며 현실적이지 상호 유기적인 기호들로 읽힐 수 있을 것이다. 본고는 특히 신파극의 무대 장치¹⁷⁾에 주목하고자 한다. 공연 상황에서 무대 장치는 고정된 실체로서 공연의 성격에 직

17) 무대 미술(scenography)이란 장치, 조명, 의상, 분장 등 모든 시각적 요소들을 총칭하는 개념으로서, 단순히 무대를 꾸미는 작업으로 간주되던 ‘무대 장치’라는 개념을 대체하기 위해 20세기 이후 출현한 용어이다. 무대 미술은 희곡 텍스트가 지시하는 시공간을 무대의 시공간에 재현하든, 양자 사이의 부조화, 창조적 변용, 놀이적 상응관계를 추구하든, 무대장에서 구현되는 연출적 행위로서 예술의 한 영역이라고 하더라도 일종의 연극적 글쓰기가 되기를 지향한다. 이에 비해 무대 장치(seo)는 무대에 가설되는 구조물이라는 좁은 의미의 용어라 할 수 있다. 무대 장치와 무대 미술은 모두 텍스트의 시공간을 무대 위에 구현하는 것에 관련되지만, 무대 장치의 경우 유용성, 효율성, 기능성에 대한 고려를 통해 실제 공연 진행에 있어서 대단히 구체적이며 물질적인 환경을 제공한다는 의미가 강조된다. Patrice Pavis, 신현숙·윤학로 역, 『연극학사전』, 현대미술사, 1999, 154~159면, 161~163면 참조.

결되는 요소이기 때문이다. 우선 무대 장치는 희곡 텍스트의 총체적 시각 효과(total visual effect)의 중심에 선다. 총체적 시각 효과란 관객에게 전달하고자 하는 모든 시각적 인상들의 총체라고 할 수 있는데, 무대 장치는 텍스트의 시공간을 무대화하는 과정을 통해 가장 광범위하고 확실한 시각적 해석 및 보완 작용을 하게 된다.¹⁸⁾ 무대 장치는 또한 공연의 실제적 환경을 제공한다. 무대 장치는 배우가 심리적, 신체적 행동(action)을 할 수 있는 물리적인 토대이며, 공연이 진행되어 갈 수 있는 현실적 환경이다. 그러므로 무대 장치의 성격은 배우의 연기, 그 연기를 통해 발생하게 될 극적 효과의 성격에 근간이 된다고 할 수 있다. 무대 장치의 특성이 공연의 형식적 특성을 결정한다 해도 과언이 아닌 것이다.

신파극의 무대 장치를 살펴볼 경우 주안점은 신파극이 기존 서사의 재현 양상을 강하게 띠었다는 사실이다. 1910년대 신파극이 일본 신파극의 영향으로 시작되었음은 주지의 사실이지만, 직접적인 영향은 1912년에 집중되어 있으며, 주로 『매일신보』 연재소설을 극화하기 시작하는 1913년부터는 적어도 레퍼토리에 있어서 독자성을 획득해 나갔다고 할 수 있다.¹⁹⁾ 『매일신보』의 신소설은 당시 신파극 레퍼토리의 주요 공급원이었으며 신파극 흥행의 기본 요건으로 여겨졌다. 『매일신보』는 신소설 연재와 신파극 공연을 연계했으며, 광고란을 통해 이를 홍보하는 데에 적극적이었다. 이러한 공연 환경에서 신파극 공연은 『매일신보』 독자들이 이미 접해 알고 있는 서사에 대한 ‘충실한’ 무대적 재현을 공연 조직과 형상화의 일차적 목표로 삼았다. 그러나 서사의 무대적 재현은 시간과 공간의 제약이라는 일차적인 문제에 부딪히기 마련이다. 이는 ‘무대’라는 공연 환경의 근본 속성에서 기인하는 제약이다. 따라서 이를 어떻게 해결하는가는 공연의 외형적 특성을 결정하는 요인이 된다. 본고는 바로 서사의 배경이 되는

장소에 대한 무대 재현 방식을 재구성해봄으로써 신파극의 실제 공연 양상과 양식적 특성에 대한 이해의 실마리를 제공하려는 것이다.

일회적이라는 공연의 속성과 부족한 자료는 본고의 논의를 실증적 설명이 아닌 추정으로 귀착시킬 가능성이 크지만 더욱 구체적인 반론을 기대한다는 점에서 본고는 유의미한 시론(試論)이 될 것으로 생각된다. 본고에서 다루는 공연 사진은 모두 1913년에서 1914년 사이에 극장 연흥사에서 올려진 공연을 촬영한 것이다. 그러므로 이들 사진에 대한 내용을 1910년대 신파극 일반으로 확대하는 문제에는 조심스런 제한이 따른다. 가령 본고에서는 1916년 혁신단의 <貞婦怨> 공연이 “순전히 서양식으로 하는 것이던지 모도다 신파연극이 싱긴 뒤에 처음 되는 일”²⁰⁾이었다든가, 1916년에 결성된 예성좌가 <코시카의 형제>나 <부활>등의 레퍼토리로 서양 ‘문예물’ 공연을 지향한 것 등을 통해 짐작해 볼 수 있는 신파극 ‘쇄신’의 노력과 성과는 고려되어 있지 않다. 그러나 본고의 분석 대상이 되는 <눈물> <쌍옥루>, <단장록>의 공연 사진은 모두 이 시기에 총5회 이상 재공연 된 당대의 인기 레퍼토리라는 점에서 1910년대 중반 신파극의 형식적 특성을 대변하는 대표성을 지닌다고 할 수 있을 것이다.

2. 신파극의 ‘막’과 막별 무대 전환 양상

신파극의 무대 장치의 성격을 파악하기에 앞서 우선 신파극의 형식적 단위였던 ‘막’에 대한 이해가 필요하다. 이를 위해서는 앞에서 언급했듯이 1910년대 중반 신파극이 기본적으로 통속적 서사²¹⁾의 무대적 재현물이었음을 상기할 필요가 있다. 특히 가정비극류의 신문연재 소설의 극화

18) Richard Corson, *Satge mark up*, 박수명 편역, 『공연예술총서3-장치조명』, 예니, 1994, 21면.

19) 1910년대 신파극의 전개과정에 대해서는 양승국, 『1910년대 한국 신파극의 레퍼토리 연구』, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1998 참고.

20) 『매일신보』, 1916.3.2.

21) 악인모해형, 남녀이합형, 여인수난형 등을 기본 유형으로 들 수 있는 신파극의 레퍼토리에 대해서는 양승국, 앞의 논문(1998) 참고.

는 대중성을 확보하기 위한 핵심적 사항이 된다.

이런 상황에서, 신파극의 창조와 수용에서 ‘줄거리’가 차지하는 위상은 절대적이다. 신파극 연습의 첫 순서는 ‘줄거리’에 대한 인식이었으며 그것을 무대상에 구현하는 것이 공연의 목표로 설정되었다.²²⁾ 실제 공연에 있어서도 줄거리는 막별로 관객에게 직접 제시되어 관객의 극 이해를 주도했으며,²³⁾ 극적 효과를 산출하는 데에 필수불가결의 요소로 인식되었다. 극단 문수성(文秀星)의 <불여귀>(不如歸) 공연에 대한 기사는 줄거리에 대한 관객의 선이해가 공연 수용에 얼마나 절대적인 영향을 미치는가를 여실히 보여준다.

그날은 처음이라도 관람자가 만히 드러와서 연극장에 가득차오되 洪鐘燦(홍중찬)君의 설명이 변변치 못하 까닭으로 관람자가 불여귀 연극의 뜻을 히석치 못하야 비우계군의 고심한 바를 썩뜨리는 녀려가 업지 안이하니 가석하더라 그 연극 중에도 비참한 구절이며 인정의리에 덕하야 가히 동정의 눈물을 흘닐 만흔 것이 잇스되 관람자 중에 다수는 비참한 눈물을 흘닐 터인덕 도리혀 웃고 드디여 장님이 쇼쇼하게 되는데 이것은 비우가 잘못히서 그런 것이 아니라 관람자가 볼 줄을 모르는 까닭이로다 기자가 비우 계군에게 한마디 주의할 일이 있으니 다름 안이라 계군은 연극에 성공할지라도 관람자가 아라보지 못하면 성공이라 못홀지니 效증환씨던지 윤교중씨던지 누구던지 설명 잘하는 이가 다음막에서 하는 것을 씹어 싱키는 것갓치 설명하야 주는 것이 가하다 하노라²⁴⁾

여기에는 직접적인 줄거리의 제시 없이 무대 위 배우의 연기만을 통해서 연극의 서사를 이해하지 못하는 당시 관객의 관극 패러다임이 놓여 있다. 당시의 관객은 오히려 반대 과정을 밟은 것으로 보인다. 즉, 줄거리

22) 신파극의 연습 과정에 대해서는 노승희, 앞의 논문(2004), 23~30면 참조.
 23) “개막을 하자면 먼저 개막 인사와 연극의 내용을 관객에게 설명해 줄 뿐 아니라 막수에 따라서 막막이 개막 전에 설명해주었고, 끝막에는 단장이 나가서 연극의 종결을 짓는 설명을 하고 다음날의 연극 선전을 하며 꼭 와서 보아달라는 요청을 한다.” 변기중, 『연극 오십년을 말한다』, 예술원보 제8호, 1962. 49면.
 24) 『매일신보』, 1912.3.31.

를 먼저 이해한 상황에서, 해당 서사가 배우의 연기를 통해 무대에서 ‘어떻게 재현되는가를’ 보고 즐기는 것이다.²⁵⁾ 그런 점에서 “누구던지 설명 잘하는 이가 다음막에서 하는 것을 씹어 싱키는 것갓치 설명하야 주는 것이 가하다”는 『매일신보』 기자의 진단은 줄거리를 들으며 앞으로 펼쳐질 연기에 대해 “가히 동정의 눈물을 흘닐” 준비를 하는 당대 관객의 관극 방식에 대한 재확인이자, 줄거리를 극에 대한 몰입의 기제로 적극 활용하라는 실제적 충고인 셈이다.

신파극의 ‘막’은 이처럼 서사를 중심으로 삼고 있는 제작과 관극 관행의 산물이라 할 수 있다. 그것은 우선 통속적 서사가 진행과 중단을 통해 묘미를 발휘할 수 있도록 배치된 ‘서사 전개의 단위’이다.²⁶⁾ 두 번째로, 공연 실행의 측면에서 더욱 중요한 것은, 무대라는 제한된 공간을 실제적 환경으로 삼아 진행되는 ‘공연의 기본 단위’라는 점이다. 이러한 두 가지 측면을 종합할 때, 신파극의 ‘막’은 무대적 재현의 대상이 되는 서사의 내용을 작품 내의 특정 장소를 중심으로 재편하여 장면화한 공연 단위라 할 수 있다.²⁷⁾ 이렇게 본다면, 신파극 무대 장치의 일차적 기능은 ‘막’을 단위로 응축되어 있는 서사 내용에 적절한 공간을 제공하는 것이었음을 쉽게 짐작해 볼 수 있다. 실제로 신파극 공연에서는, 막별로 각기

25) 이점과 관련하여, 1910년대 신파극의 대중성은 고전 소설과 신소설을 통해 “이미 익숙하게 알고 있는 서사적 줄거리가 관객의 눈앞에서 실제로 전개되는 연극 고유의 재현적 성격”에서 기인하는 것으로 평가된다. 양승규, 『1930년대 대중극의 구조와 특성』, 『한국근대극의 존재형식과 사유구조』, 연극과 인간, 2009, 80면.
 26) 신파극 서사 전개의 통속성에 대해서는 이승희, 앞의 논문(1996), 263면 참조. 일례로 혁신단의 <눈물>(1913-1914)에 대한 관극기(『매일신보』, 1914.6.27.)에서 각 막을 요약해 놓은 내용은 여인수난 서사의 전형적인 전개 방식을 보여준다. <눈물> 줄거리는 본고의 각주 47)번 참조.
 27) 신파극의 ‘막’의 개념은 서구 연극사에서 형성 발전된 ‘막(act)’의 개념과는 다르고 할 수 있다. 아리스토텔레스적인 플롯 개념을 바탕으로 하여 프랑스 신고전주의의 연극 이론을 바탕으로 규범화된 ‘막’의 개념은 하위 구성 단위로 등장인물의 등퇴장을 기준으로 하는 ‘장’을 설정하고 주동인물을 중심으로 전개되는 분규와 해결의 과정을 인과적 관계로 구성한 것을 의미한다면, 1910년대 중반 신문 연재 소설의 극화를 중심으로 했을 때 신파극의 막은 통속적 서사를 흥미 유지의 관점에서 분할한 것이라 할 수 있다.

다른 장소를 구현하는 ‘막별 무대 전환의 방식’이 장소 재현의 가장 큰 형식적 틀거리가 된다. <雙玉淚>(혁신단, 1913, 연흥사), <눈물>(혁신단, 1913-1914, 연흥사), <斷腸錄>(문수성, 1914, 연흥사) 등 신과극의 대표작에서 이점은 공통적으로 확인된다. 우선 『매일 신보』에 실려 있는 각 작품의 공연 실황 사진을 통해 무대 전환의 양상을 일별해 보기로 한다.

<눈물>(혁신단, 1913-1914, 연흥사) <단장록>(문수성, 1914, 연흥사) <쌍옥루>(혁신단, 1913, 연흥사)



이 사진들은 막별로 각기 다른 공간을 구현하고 있는 무대 전환의 양상을 잘 보여주고 있으며, 사진에 병기되어 있는 설명은 각 사진이 어떤 장면인가를 알려주고 있다. 특히 <단장록> 사진 설명은 그것이 구체적으로 몇 번째 막인가를 알려주고 있어서, 막별로 무대 전환이 이루어졌음을 명확히 확인할 수 있게끔 한다. 각 사진에 대해서는 앞으로 더욱 자세히 살펴보겠지만, 먼저 이들 사진에서 발견되는 몇 가지 공통점을 통

해 막별 무대 전환의 전반적인 특성을 정리해 볼 수 있다.

첫째, 무대 전환은 무대 전 구역을 통하여 ‘전면적’으로 이루어졌다. 무대의 일부 공간을 약간 수정하는 방식이 아니라, 종류와 성격에 있어서 상이한 장치들이 무대 전 공간에 걸쳐 완전히 다른 구도와 배치를 실현하는 양상을 보이고 있다. 둘째, 각기 다른 장소를 표현함에 있어서 분명한 막별 변별성을 추구하였다. 이것은 곧 연극의 현재성과 관련되는 문제, 다시 말해 극중 사건이 펼쳐지는 ‘지금, 여기는 어디인가’를 최대한 명확히 하려는 의도에 의한 것으로 보인다.

셋째, 한 작품 안에서, 심지어 한 장면 안에서도 다양한 표현 방식이 혼재되어 있다. 서로 이질적인 작화, 대/소도구, 벽체와 담장 등의 구조물 등이 막별로 교체면서 활용되거나 한 막 안에서 혼용되고 있다. 이는 스타일의 통일성을 이루어내지 못한 무대 미술상의 미숙함으로 비춰질 수 있지만, 오히려 극장에서 진풍경을 구경하고자 하는 관객의 통속적 시선에 다양한 볼거리를 제공하기 위한 탄력적 무대 운용이었을 가능성도 배제할 수 없다.²⁸⁾

<눈물>의 관극기에는 무대 전환에 대한 감상이 적혀 있어 막별 무대 전환이 관객에게 어떻게 받아들여졌는가를 짐작하는데 도움이 된다.

제구와 단장은 조선것과 서양것을 섞어 쓰는데 합당치 안이합디다만은
집 짓는 데는 일본 사림도 잇다던가 적은 무티를 공교히 쓰는 데 감심흐
얏습니다.²⁹⁾

인용문은 무대 전환에 대한 감탄을 담고 있는데, 작은 무대라는 물리적 여건에도 불구하고 정교하게 운용되었다는 점이 그 초점이다. 이는 한정된 공간에서 다양한 장소를 재현해 낸다는 사실이 극장적 스펙타클

28) 신과극의 양식적 탄력성과 그로 인한 통속성에 대해서는 이승희, 「1910년대 신과극의 통속성 연구」, 『반교어문연구』 제7집, 1996, 261~262 참조.

29) 「눈물 연극을 본 내대 부인의 기록한 바 (三)」, 『매일신보』, 1914.6.28.

(spectacle)로 다가왔을 가능성을 시사한다.³⁰⁾ 이때의 스펙타클이란 근본적으로 무대(stage)라는 작품 외적인 추상적 ‘공간’(space)이 무대 장치를 통해 작품 내의 구체적 ‘장소’(place)로 탈바꿈된다는 사실에서 기인한다. ‘구연극’에서는 볼 수 없었던 무대 장치를 통한 장소의 재현은 신파극에 ‘신연극다움’과 ‘재미’를 부여하는 주요 요소였다. 그런 점에서 <쌍옥루>의 일련의 사진들에서 확인되는 바, 객석 쪽을 제외한 무대 세 면을 가린 흰색 천은 대단히 상징적이다. 이것은 무대 장치에 따라 언제나 특정한 장소로 변할 수 있는 무대의 속성, 즉 무대 공간의 중립성에 대한 강력한 표지(標紙)인 것이다.

3. 장소 재현의 방식

3.1. 장소 지시성과 공간의 병치

이제 각 작품의 무대 장치를 좀 더 세밀히 살펴보고자 한다. 현재 이들 작품의 대본이 남아 있지는 않지만 각색의 대상으로 삼았던 소설들이 남아 있어 내용을 짐작할 수 있다. 1914년 극단 문수성(文秀星)에 의해 공연된 <단장록>(斷腸錄)은 柳川春葉(1887~1918)의 <나사누나카>(生々奴仲)를 조중환이 『매일신보』에 번안 연재한 소설 <단장록>(1914.1.1.-6.10.)을 바탕으로 하고 있다.³¹⁾

30) 더불어 “조선 것과 서양 것을 섞거” 사용하여 발생하는 스타일상의 일관성 문제, 일 본인 무대 장치가의 활동 등의 내용은 새로운 자료발굴과 더불어 더욱 논의되어야 할 문제라 할 것이다.

31) 소설 <단장록>의 줄거리를 요약하면 다음과 같다. 평양 출신 김정자는 16세에 기생이 되어 경성의 명문 귀족 정준모와의 사이에서 아들 자성을 낳는다. 하지만 어린 나이에 아이를 키우는 것에 두려움을 느낀 김정자가 도망치자, 정준모는 황의탁의 딸과 결혼하고 장인의 뒤를 이어 제지회사를 경영한다. 미국인과 결혼하여 부를 축



[사진1] 『매일신보』, 1914.4.23.
처음날 흥행한 단장록 데 이막이니
김정자의 응접실에서 정준모의 노흔 모양

사진1은 평양 기생 출신이었으나 미국에서 성공하고 귀국한 김정자가 예전 남편이었던 정준모에게 자신의 아들 자성을 요구하고 이에 대해 정준모가 반발하는 장면이다. 미국에서 축적한 부를 배경으로 아들을 요구한다는 점에서 ‘서양식 응접실’은 인물의 전사(前史)에 적합한 공간적 배경이 된다. 그러나 이 응접실은 영성하며 어설피다. 우선 비율에 있어서, 중앙과 왼쪽 두 개의 벽체와 창문의 크기는 하나의 집이라고 하기엔 조화를 이루지 못한다. 소재의 일관성 역시 문제이다. 두 벽체의 커튼은 서로 다른 종류로 되어 있다. 테이블과 의자 역시 최소한으로만 갖추어져 있다. 그나마도 오른쪽의 의자는 창문 앞 테이블에서 동떨어져 있어서 응접 테이블의 부속 의자로 보이지도 않는다. 중앙 구조물의 형태 역시 납득되기 어렵다. 전면은 서양식 거실의 부속물로서 창틀과 커튼을 갖추고 있으며 틀 안쪽에는 배경 사진이 그려져 있다(작화). 이 장치는 무대 전체

적한 김정자는 남편이 죽자 자신의 아들 자성을 찾기 위해 귀국한다. 정준모는 회사 경영이 어려움에 처해 차압을 당한 후 구속되고, 자성은 생모인 김정자의 집에 가게 되며, 황씨 부인은 모함을 받아 집에서 쫓겨난다. 황씨 부인을 그리워하던 자성은 몰래 집을 빠져나와 황씨 부인을 찾다가 길을 잃고, 아버지 정준모의 친구인곽정현을 만나 그의 집으로 가게 된다. 이후 자성과 황씨는 서로 길어 계속 엇갈리면서 간난신고를 겪지만 결국 재회하게 된다. 황씨 부인과 자성 사이의 모자의 정에 감복한 김정자는 모든 것을 원상태로 되돌린다.

크기와 비율을 고려할 때 거실 창이라고 하기엔 필요 이상으로 앞무대 쪽으로 당겨져 있다. 그 이유는 이 구조물에 다른 벽체가 90도로 맞붙어 있기 때문이다(중앙 장치와 왼쪽 장치의 사이).

전체적으로 이 무대는 ‘응접실’보다는 ‘응접실을 표방한 연기 구역’을 조성하고 있다고 해야 할 것이다. 창, 커튼, 테이블, 의자는 이 공간을 응접실로 ‘여기게끔’ 하는 최소한 요건들로 존재한다. 이들은 연기자의 극적 행동(dramatic action)에 유기적으로 관련되는 극적 공간의 오브제(objects)가 아니라, 이 공간을 서양식 응접실로 지시(指示)하기 위한 장소적 표지의 역할을 하고 있다. 즉, 장소를 구현하기보다는 장소를 지시하고 있는 것이다.



[사진2] 『태일신보』, 1914.4.26.

우으로부터 차례로 광정현 노릇하는 안광의 김정순 노릇하는 김희진 정준모 노릇하는 박렬 황씨 부인 노릇하는 안석현 김정주 노릇하는 김종성 황의덕 노릇하는 한츄명 주성이 노릇하는 김기남

창틀, 커튼, 작화로 구성되어 있는 사진1의 무대 중앙의 장치는 사진2에서 다시 등장한다. 사진2은 생모 김정자의 집에서 지내게 된 어린 자성

이가 키워준 어머니인 황씨 부인을 그리워하다가 아버지의 친구 광정현의 등에 업혀 김정자의 집을 나서는 장면이다. 소설에서는 홀로 집을 나선 자성이 길을 잃고 위험에 빠지지만³²⁾ 우연히 광정현을 만나 등에 업혀 그의 집으로 가게 되는데³³⁾, 연극에서는 장소 재현의 경제성을 위해 이를 김정자의 집 앞의 사건으로 바꾸었을 것으로 생각된다. 이러한 공간의 재편을 통해 황씨에 대한 자성의 그리움과 친자의 마음을 얻지 못한 모성의 좌절을 대비시키는 효과 또한 노릴 수 있다.

무대 장치의 측면에서는 김정자의 집 실내와 김정자의 집 앞을 동시에 조성할 필요가 있다. 그 결과 실내 공간과 실외 공간이 병치된다. 무대 왼쪽에는 담을 통해 집 앞 공간을, 오른쪽에는 관객의 시야 확보를 위해 담을 제거하고 실내 공간을 보여주고 있다. 이때 실내 공간이 구체적으로 어디인가를 드러내는 데에, 다시 말해 그것이 김정자의 집임을 알려주는 데에 ‘창 밖 풍경이 그려진 커튼 달린 창’은 중요한 표지가 된다. 이처럼 2막의 무대 장치를 부분적으로 재이용함으로써, 이 장치는 2막에 제시된 장소에 대해 제유적(提喻的) 속성을 띠게 된다.

사진1의 중앙 장치와 왼쪽 장치의 사이에 수직으로 붙어 있는 벽체는 대단히 이질적인 느낌을 준다. 이 벽체는 서양식 응접실과는 거리가 멀고 오히려 전통 가옥의 일부분으로 보인다. 사진1의 창틀이 사진2에서도 발견되는 현상을 유비적으로 적용하면 이 벽체 역시 다른 막의 무대 장치로 사용되었을 가능성을 생각해 볼 수 있다.³⁴⁾ <단장록>의 내용을 고려할 때, 이것은 전통 가옥으로 묘사되어 있는 황의탁과 그의 딸 황씨 부인의 집으로 활용되었을 가능성이 크다.

32) <단장록>(67회), 『태일신보』, 1914.4.2.

33) <단장록>(72회), 『태일신보』, 1914.4.10.

34) 이러한 가능성은 또한 <단장록>의 무대 장치의 각 부분이 막에 따라 여러 조합으로 결합되면서 막별 무대 전환을 이루었을 가능성을 시사한다. 하지만 이에 대한 논의는 연흥사 극장의 구조, 당시 무대 기술 수준에 대한 연구와 함께 이루어져야 할 것이다.



[사진3] 『매일신보』, 1914.4.24.
단장록 연극 데 오막의 광경

제5막이라 소개된 사진3의 내용 역시 어느 정도 추정이 가능하다. 우선 이 사진에 등장하는 인물을 파악할 필요가 있는데, 사진2의 배우 소개를 참고하자면, 맨 오른쪽의 인물은 조선 복색을 한 점으로 보아 황의탁이며 그 옆의 인물은 모자를 쓴 점으로 보아 광정현임을 알 수 있다. 맨 왼쪽의 인물은 서양 복색을 한 여성이므로 김정자이고, 그 옆 인물은 김정자의 오빠 김정순으로 보인다. 소설 <단장록>에 이들 네 명이 동시에 등장하는 대목은 존재하지 않는다. 하지만 광정현이 황의탁을 직접 만나는 것은 소설 초반부에 단 한번 있을 뿐이어서 사진3의 내용에 대한 추측을 가능하게 한다. 즉, 모함을 받아 쫓겨난 황씨가 자살을 결심하지만 광정현에 의해 발견되어 그의 집에 거하게 되고, 딸의 이혼을 바라는 아버지 황의탁과 끝까지 자성의 어머니이자 정준모의 아내이기를 고집하는 황씨 사이에서 광정현이 황의탁을 설득하는 장면인 것이다. 김정자의 입장에서는 황씨와 정준모의 관계가 이혼으로 귀착되어야 자성의 유일한 어머니로서 더욱 자신 있게 나설 수 있다는 점에서 사태의 추이를 면밀히 살필 필요가 있다.³⁵⁾ 소설에서는 광정현이 황의탁을 설득하는 사건이 광정현의 집 방안에서 일어나지만, 서사전개의 경제성을 고려하여 그

35) 이상의 내용은 <단장록> 58회, 59회에 해당한다. 『매일신보』, 1914.3.18, 20.

결과에 관심을 가질 수밖에 없는 김정자와 김정순의 입장을 한 장면 안에 병치시키면서 장소를 야외로 옮긴 것으로 생각된다.

사진3에서도 사진2의 방식과 유사하게 단일 막에 두 개의 장소를 중첩 시킴으로써 서사 진행에 필요한 장소를 제공하는 수법이 발견된다. 무대 오른쪽과 왼쪽에는 대단히 상이한 느낌의 작화가 배경을 제공하고 있어서 두 인물군 사이의 거리감을 강조하는 역할을 한다. 무대 위에서의 실제 거리는 그다지 멀지 않지만, 김정자와 김정순은 적어도 광정현과 황의탁이 알아채지 못할 정도의 거리로 떨어져 있음이 표현되는 것이다. 이처럼 사진3에서 하나의 무대 위에 두 개의 장소를 병치하는 것이 가능한 이유는 기본적으로 무대 작화가 서로 다른 장소임을 지시하는 표지의 성격을 띠기 때문이다. 이상에서 살펴본 것처럼 신파극 무대의 장치들은 기본적으로 서사 전개에 경제성을 위해 장소 지시적 성격을 띤다. 그리고 바로 이점이 막 별 무대 전환이라는 장소 재현 방식의 근간을 이룬다고 할 수 있다.³⁶⁾

36) 사진1과 사진3에 각각 병기되어 있는 ‘1막’과 ‘5막’이라는 설명과 각 사진이 담고 있는 장면을 바탕으로 신파극 <단장록>의 막별 구성을 추정해 볼 수 있다.

제1막: 김정자가 도미(渡美)하기 전, 기생 농선이었던 시절에 정준모와의 사이에서 자성을 낳는다.

제2막: 김정자가 귀국하여 자성을 요구하여 파란이 야기된다(사진1).

제3막: 황씨가 모함을 받고 집에서 쫓겨나 자살을 결심하지만 광정현에 의해 발견되고, 하교하던 자성이 자동차에 실려 김정자의 집에 가게 된다.

제4막: 정준모의 집이 차담당하고 정준모 본인은 구속당한다.

제5막: 광정현이 그녀의 아버지 황의탁을 만나 황씨의 거취문제를 의논하고, 김정자와 김정순이 한켠에서 이들의 동태를 살핀다(사진3).

제6막: 자성이 황씨를 그리워하고 광정현의 등에 업혀 김정자의 집을 떠난다(사진2).

제7막: 각각 어머니와 이들을 찾는 자성과 황씨가 서로 길에 엇갈리며 온갖 고초를 겪는다.

제8막: 쓰러져 있는 황씨를 만류 장사를 하게 된 자성이 우연히 발견하여 결국 모자가 재회하게 된다.

제9막: 주변 사람들이 자성과 황씨 모자를 찾아 집으로 데려오고 김정자의 개심이 이루어진다. 김정자의 노력으로 정준모가 출소하고 가정이 회복된다.

안중화의 회고에 의하면 신파극은 대체로 8막 내지 9막 정도로 구성되어 있었다고 한다(안중화, 앞의 책, 89면). 당시의 많은 신파극이 소설 각색을 기반으로 이루어졌음을 고려할 때, 분명한 장막화 경향이 있었을 것으로 생각된다.

3.2. 세부적 정교함의 사실성

가부키에 연원을 두고 시작된 일본 신파극의 전개 과정은 가부키에 대해 변별적 자질을 획득해간 과정으로 평가될 수 있다. 그리고 변별성의 주요 기준은 사실성의 획득이다.³⁷⁾ 이에 따라 일본 신파극의 특징은 가부키에서 이어받은 관습적 측면과 새로이 획득한 사실성의 측면으로 요약되는데, 화도의 사용, 여형배우의 등장, 영탄조의 대사처리 등이 가부키의 관습을 이어받은 것이라면, 동시대성, 사실성, 특수효과의 실현³⁸⁾ 등은 신파극이 새롭게 개척한 영역이다.

한국 신파극의 경우에도 사실성은 주요 점검 항목이다. 이는 1910년대 등장한 한국의 ‘신연극’의 성격을 평가하는 데에도 주요 기준이 될 수 있으며, 신파극과 신극 사이의 무대 기술상의 영향관계뿐 아니라 그 차이를 밝히는 주요 준거가 될 수 있기 때문이다. 그런 점에서 이 절에서는 신파극 무대 장치에 드러나는 사실성의 성격이란 무엇인가를 정리해 보고자 한다. 무대 장치의 사실성은 공연 비평의 한 항목이 될 정도로 신파극의 무대 형상화에 있어서 일차적인 관심의 대상이었다.

데 이막은 두 마당인디 이곳에서는 인물도 만히 나오고 복잡흔 줄인고로 흠절을 잡을 곳이 업스나 익자(愛子)의 공박흔는 말이 죠곰 부족하고 쏘는 칙상보는 김가의 집에도 그 칙상보 리가의 집에도 그 칙상보 그것이 눈에 죠곰 거슬니더라 칙상보가 정결헝기나 헝얏스면 몰로지만³⁹⁾

37) 일본 신파극의 전개과정과 변화양상은 김재석, 『한일신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구』 『어문학』 제67집, 경북대학교, 1999 참조.

38) 가와카미오도지로(川上音二郎)은 1894년 8월 31일 <壯絶快節日清戰爭>을 공연할 때, 전기 장치와 화약을 사용한 사실적 전쟁장면을 선보였다고 한다. 김재석, 위의 논문(1999), 183면.

39) 조일재, 『藝星座의 初舞臺 코시카 형테를 보고』, 『매일신보』, 1916.3.29.

1916년 새로이 조직된 <예성좌>의 창립공연을 보고 적은 조일재의 관극평은 공연에 대한 전반적인 칭찬에도 불구하고 책상보의 처리가 세밀하지 못했음에 대한 지적을 담고 있다. 즉 장소가 다른데도 같은 책상보를 사용한 것에 대한 지적이다. 장소에 따른 세부적 정확함의 문제는 무대 장치에서 중요한 사항으로 다루어졌다.

앞에서도 지적했듯 사진2는 두 개의 장소를 병치시키고 있다. 현대의 관점에서 일견 부조리해 보이거나 편의적으로 보일 수 있지만, 그런 평가는 암암리에 무대 위에 하나의 시공간을 구현하여 등장인물의 생활 환경을 제공하는 것을 목표로 삼는 사실주의 무대를 전제로 한다. 신파극의 독자성을 인정한다면 이런 무대 장치에 대한 평가를 조금 다른 각도에서 접근해 볼 필요가 있다. 각각의 장치에서 발견할 수 있는 세부적 정교함이 그것이다.

사진2의 오른쪽과 왼쪽의 무대 장치는 서로 부조화해 보이지만, 각 부분 안에서는 긴밀한 연속성을 성취하고 있다. 무대 오른쪽의 응접실의 경우, ‘1)거실 창틀—2)커튼—3)창 밖 풍경’이라는 연속체의 구성을 통해 서양식 응접실을 재현하고 있다. 앞에서 설명한 것처럼 이곳이 김정자의 집임을 가리키는 것이 이 연속체의 일차적 기능이라 하더라도, 무대 장치의 미의식이라 할까, 이 작품의 서양식 응접실을 자고로 어떤 속성을 지닌 곳으로 묘사해 놓았는가의 문제를 조금 더 들여다 볼 필요가 있다. 이 장치의 세부는, ‘1)아치(arch)식의 구조에 장식을 수반하고 있는 틀—2)양쪽으로 묶어 곡선에 의한 부피감을 강조할 수 있는 커튼—3)창을 기준으로 원근이 강조되어 있으며 건너편에 서양식 건물들이 보이는 도회적(都會的) 창 밖 풍경’으로 묘사될 수 있다. 이 무대 장치가 표방한 ‘서양식’이란 ‘도회성, 원근감, 장식미’로 요약된다. 이러한 특징은 미국에서 귀국했다는 김정자의 전사(前史)와 무관하지 않다. 그녀는 그 자체로 서양 문물의 환유이며 이 작품에 대해 이국주의(異國主義, Exoticism)적 시선을 허용한다.⁴⁰⁾ 거실 창을 중심으로 하는 이 연속체는 무대 공간에 ‘서양식

응접실'이라는 이국주의적 도상(圖上, icon)을 구성한다. 그러므로 비율상의 부조화에도 불구하고 이 장치는 그 세목에 있어서 '서양식'으로 인정할 만한 것으로 비춰지게 된다. 이렇게 이 부분은 일종의 사실성을 획득한다. 물론 이때의 사실성이란 이 장치를 '서양식'으로 추인하기 위한 이국 취향과 결부된다는 점에서 한정적인 것이라 할 수 있다. 다시 말해 '새로운' 불거리를 향한 관객의 시각적 욕망에 '서양식 창문'으로 노출되는 것이다.

왼쪽의 담과 대문의 경우 사실성은 한층 선명하다. '1)대문—2)기둥—3)담'의 연속체는 '1)쇠 빗살로 만들어진 대문—2)쇠로 된 문과 담을 연결할 정도로 튼튼하며 상단, 하단의 비율과 무늬가 적절하게 디자인 된 기둥—3)스타일상의 일관성을 고려해 쇠창살을 사용해서 만들어진 담'이라는 세부 특징을 가지고 있다. 전체적으로 질감과 스타일상의 일관성을 철저히 지킨 모습이다. 이 장치는 또한 상당히 공을 들인 세공(細工) 과정을 통해 만들어졌음을 짐작케 하며, 이 부분에서 성취된 정교함은 오히려 다른 부분과 조화를 이루지 못할 정도이다. 그러나 이미 두 장소의 병치가 기본 특성으로 언급되었듯이 이 정교함은 사실적 환경의 조성과는 무관하다. 오히려 무대의 다른 부분과 괴리될 만큼 독립적인 사실성을 획득한 이 장치는 공간적으로도 관객의 코앞에 위치하면서 그 정교함을 우선적으로 과시한다.

이러한 현상은 <쌍옥루>⁴¹⁾와 <눈물>⁴²⁾의 무대 장치에서도 두루 확인

40) 『매일신보』에 실려 있는 <단장록>의 삽화에서 김정자는 늘 서양식의 화려한 복색을 입고 있는 것으로 묘사된다.

41) <쌍옥루>의 원작은 기쿠치유호(菊池幽芳:1870~1947)의 소설 <己が罪>이며 역시 조중환에 의해 번안되어 『매일신보』에 연재되었다(1912.7.17.-1913.2.4.). 그 줄거리는 다음과 같다. 경성의 이름 있는 여학교의 모범생인 17세 이경자는 의학도이자 방탕한 준제인 서병삼의 핏에 넘어가 함께 개성에서 여름 방학을 보낸다. 아이를 가진 이경자는 서병삼에게 버림받아 자살을 시도하지만 살아남아 옥남이를 낳는다. 경자의 아버지는 경자를 속이고 옥남이를 몰래 목포 출신 유모에게 입양시킨다. 그 후 경자는 고향으로 내려가 자신의 비밀을 알지 못하는 정옥조와 결혼하여 정남을 낳는다. 오 년 후, 휴양 차 목포에 가게 된 경자는 우연히 옥남이와 재회하게 되고, 그가 자신의

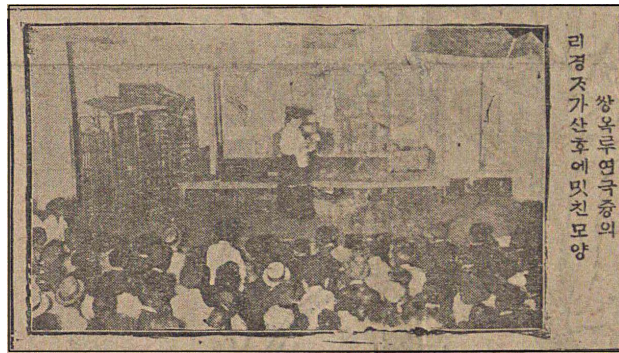
된다. 가령 서병삼에게 버림받은 이경자가 한강변에서 투신 자살하려는 대목인 사진4에서 강둑, 나무, 바위 등은 비율상의 부조화에도 불구하고 각기 현실의 사물을 지시하기 위해 정교하게 제작된 모습을 띠고 있다. 이 장면은 소설의 경우와는 다른 장소를 배경으로 하고 있는 점이 흥미롭다. 소설의 경우 한강 용산의 철교 위에서 투신을 시도하는 것으로 그려지고 있으나, 공연에서는 나무가 심어져 있는 한강변의 독으로 묘사되어 있는 것이다. 이는 재현하기에 너무 어려운 철교라는 장소를 피해서 무대 공간을 통한 재현이 현실적으로 가능한 곳으로 공간적 배경을 바꾼 것으로 보인다.



[사진4] 『매일신보』, 1913.5.2.
쌍옥루 연극 중의 리경조가 한강에서 빠지 모양

아들임을 알게 된다. 바닷가에서 함께 놀던 옥남과 정남이 함께 바다에 빠져 죽게 되자, 이경자는 자신의 과거를 남편에게 고백하고 버림을 받는다. 자신의 죄에 대한 속죄 차원에서 간호부 일을 하다가 인도에서 병을 얻어 다 죽게 된 정옥조를 간호하여 살려내고, 두 사람은 재결합한다.

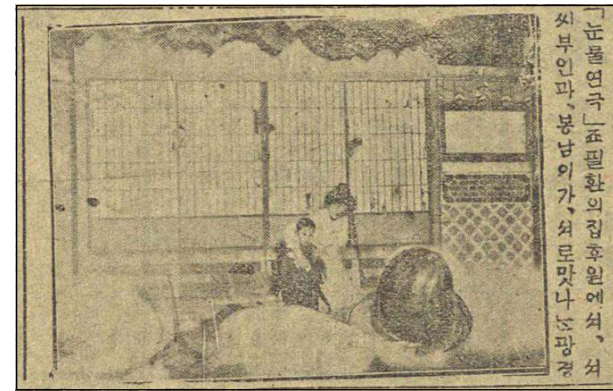
42) <눈물>(『매일신보』 1913.7.16.-1914.1.21.)은 이상협의 창작인 것으로 여겨졌으나 최근 와타나베 가테이(渡辺霞亭)의 <기치조지>(吉丁字)의 번안 소설임이 밝혀졌다. 최태원, 『일제 조중환의 번안소설 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2010, pp.130-147 참조.



[사진5] 『매일신보』, 1913.5.2.
쌍옥루 연극중의 리경주가 산후에 밋친 모양

사진5는 이경자가 아버지 없는 아들인 옥남이를 낳고 정신적으로 고통스러워하는 장면이다. 이 장면의 배경은 이경자가 용산에서 자살하려는 것을 제지하고 자신의 집으로 거둬들인 김씨 부인의 집이다. 툇마루와 미닫이 문 등이 정교하게 잘 제작된 것으로 보이지만, 여타의 다른 부분이 결합되어 있지 않아 온전한 집의 한쪽 면을 형성하지는 못하고 있다. 무대 위의 장치들은 무대를 두르고 있는 흰 천과 대비되어 집의 일부분으로서 부분적인 사실성을 띠고 있다. 장치들은 사실적이지만 무대 삼면을 두르고 있는 흰색 천은 여기가 무대 공간임을 여전히 환기시킨다. 그러나 사건이 발생하는 장소를 드러내고 연기 공간을 제공하는 데는 무리가 없어 보인다.

<눈물>의 무대 장치인 사진6은 특별한 주목을 요한다. 일부분이 아니라 장치 전반에 걸쳐 사실성이 성취되었었다는 점에서, 신파극 무대가 지향한 사실성의 한 수준을 보여주는 사례라 판단되기 때문이다. 미닫이와 툇마루 그리고 외벽은 서로 조화를 이루고 있으며 또한 각각은 정교한 사실성을 보이고 있다.



[사진6] 『매일신보』, 1913.10.28. 「눈물 연극」
조필환의 집 후원에서 서씨부인과 봉남이가 서로 맞나는 광경

그러나 이 장치는 높은 사실성에도 불구하고 벽체와 관객과의 거리가 대단히 가깝다는 점에서 자기 과시적이다. 연홍사의 무대 규모가 그리 크지 않았다는 것이 일차적 원인일 것이지만, 그럼에도 불구하고 이 벽체는 무대의 크기에 비해, 특히 무대의 깊이에 비해 크게 제작된 것으로 보인다. 결과적으로 무대 배경은 깊이에 비해 거대하며, 벽체와 관객 사이의 좁은 공간에서는 사진의 달려 있는 설명처럼, 「조필환의 집 후원」을 조성할 수 없다. 결국 이 무대 장치 역시 여기가 조필환의 집 후원임을 ‘가리키고’, 계모에 의해 반강제로 서로 떨어지게 된 어머니와 아들간의 짧은 재회라는 사건을 구현하는 데에 배경을 제공하는 역할로 귀착된다. <눈물>의 무대가 관객에게 호소하는 지점은 앞서 살펴본 관극기의 내용처럼 오히려 “적은 무디를 공교히” 사용하며 큰 장치들이 전환되었다는 사실에 놓여 있는 것으로 보인다. 즉 무대 전체 공간과의 조화보다는 거대하게 제작된 ‘규모’ 자체를 전경화 하는 것이다. 그러므로 <눈물>의 경우에도 무대의 사실성이란 삶의 환경을 인식한 객관적 미학의 발로에 의한 것이라기보다는 사실적 묘사의 정확함이 불러일으키는 찬탄을 겨냥한 것이라 할 수 있다. 이처럼 신파극의 무대장치의 사실성은 이국적

풍물, 세공미, 규모에 대한 찬탄과 결부된다는 점에서, 대상에 대한 쫓긴 한 재현 의지보다는 무대를 향한 당대 관객의 시각적 욕망의 대상으로서 추구되었다고 봐야할 것이다.

3.3. 극장적(theatrical) 기법의 전경화

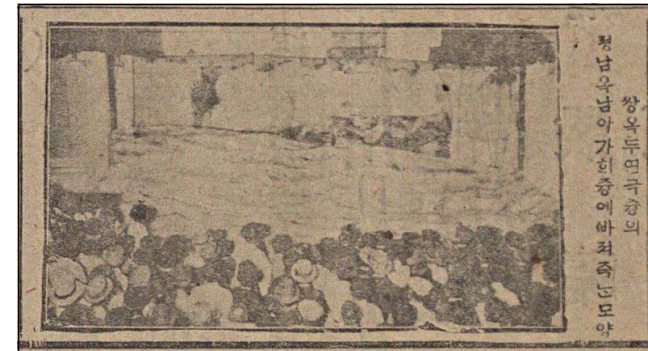
무대라는 제한된 공간은 장소 재현에 근본적인 한계를 부여한다. 이러한 한계를 뛰어넘고자 할 때, 재현은 대상에 대한 사실적 묘사의 차원을 넘어서 ‘극장적’ 속성을 띠게 된다. 그 결과 재현 대상과 재현의 결과물 사이에는 간극이 존재하게 되는데, 이 간극은 관객이 무대 위에 구현된 것에 대해 ‘극장적’이라고 느낄 수 있는 인식의 전제이다. 이런 경우 양자 사이의 간극을 조정하면서 관객의 상상력을 활성화시키는 ‘적절한’ 재현이 이루어진다면, 관객은 무대 위의 표현을 믿음직한 것으로, 때로 창의적인 것으로 받아들여지게 된다. 장소 표현에 있어서 ‘극장적 기법’이란 바로 이러한 재현을 이루기 위한 기법들을 의미한다고 할 수 있다.

주요 사건이 벌어지는 장소의 제공이 신파극 무대 장치의 일차적인 목표임은 앞에서 살펴본 바와 같다. 협소한 무대 공간을 극복하여 그러한 목적을 달성하기 위한 극장적 기법이 활용되고 있어서 흥미롭다. 그 두 가지 사례를 제시하고자 한다.

i) 천을 활용한 바다 표현

하늘, 바다, 강 등 광대한 지역에 걸친 점유를 존재 양태로 하는 자연의 재현은 불가능하거나 그다지 효과적이지 않다. 이때에는 이곳을 무대 밖의 공간으로 설정하고, 그 사건은 인물의 발화를 통해 전달하는 수법이 자주 채택된다.⁴³⁾ 그러나 이러한 자연 지형을 무대 위에서의 직접 실현하고자 할 때에는 특별한 표현 기법이 필수적으로 요청된다.

<쌍옥루>에서는 한강에서의 투신 기도, 바다에서의 익사 등의 사건이 전체 서사에서 매우 중요한 지점을 차지한다. 여인수난형 서사의 주인공인 이경자의 ‘가혹한 운명’이 결정되는 주요 계기가 되기 때문이다. 이 장면들을 무대상에서 실연할 경우에는, 적어도 관객의 몰입을 방해하지 않도록 자연 배경을 적절히 표현해 내는 것이 무대 장치의 관건이 된다. 다음은 그 사례이다.



[사진기 『매일신보』, 1913.5.2.
정남 옥남이가 회중에 빠져 죽 모양

사진은 이경자가 각기 다른 남자에게서 낳은 두 아들 정남과 옥남이 함께 바다에 빠져 죽게 되는 장면이다. 주변의 경고에도 불구하고 ‘투구 바위’에서 혼자 놀던 정남은 밀물이 들어오는 것을 잊고 놀다가 세찬 파도에 휩싸일 위험에 처한다. 이를 본 옥남은 위험을 무릅쓰고 정남을 구하려 하지만 결국 둘이 함께 파도에 휩쓸리고 만다는 것이 그 내용이다.⁴⁴⁾ ‘바다’는 단순한 배경이 아니라 인물들의 생사가 결부된 사건의 필수적 요건인 셈이다. 그러므로 무대에 바다를 조성하는 것은 피해 갈 수 없는 과

43) 이는 주로 두 가지 방법으로 이루어지는데 고대 그리스극의 사자(使者)에서처럼 무대 밖의 사건을 목격한 사람이 사건 사후에 등장하여 전달하는 방법과 ‘담장 넘어보기 기법’과 같이 극적 현재의 시점에서 무대 밖에서 이루어지고 있는 일을 무대 위의 인물이 관찰하면서 전달하는 방법이 있다.

44) 박진영 편, 『조중환 변안소설 쌍옥루』, 현실문화연구, 2007, 382-389면.

제라 할 수 있다. 그래서인지 사진7의 바다는 무대 전면을 덮으며 대단히 과감하게 직접 표현되고 있다. 한강에서의 투신 기도라는 다른 사건을 묘사한 사진4의 경우에서 한강이 무대 뒤쪽에 배치되어 있으며 배우가 등을 돌려 바라보는 자세를 통해 우회적으로 암시되는 것과는 대조적이다. 당시의 관객 반응으로 보아 이 무대 장치는 꽤 성공한 것으로 보인다.

“그날은 특별히, 일반 비우가 열심히 활동한 바, 일반 관람자의, 주의를 일으키는 중, 특히 녀즈 관객은, 리경즈와 **옥남 정남의 신상에 덕하여 열성으로 동정을 표하여 관람석에서 눈물을 흘리는 녀즈가 극히 만으며** 썩썩로 박슈갈척 하는 소리가 우레갓치 스방에 울너 연흥샤 기설 후와 혁신단 창립 후에 처음보는 성황을 이루었으며, 삼십일과 오월일일에도 계속하여 기연할 터인디 미일 열심으로 연습하여 더욱 그 직조를 관람케 한다더라”⁴⁵⁾

사진7에서 확인 할 수 있는 기본 사항을 다음과 같이 정리해 보면 무대 장치 운용에 대한 몇 가지 추정이 가능하다. 첫째, 무대를 모두 덮기 위해 천을 사용했다. 둘째, 뒷무대(upstage)에 육지(투구마위)를 조성했다. 셋째, 거대한 천은 무대 왼쪽에서 퍼져 나와 있다. 이러한 사항들을 바탕으로 뒷무대에 조성된 육지와 천 사이 공간을 이용하여 옥남, 정남이 파도에 휩쓸리는 연기가 이루어졌을 가능성을 생각해 볼 수 있다. 이를 위해서는 파도의 위협적인 움직임을 구현할 필요가 생긴다. 천에는 넘실거리는 바다를 표현하기 위해 작화가 이루어졌을 것이다. 육지를 뒷무대에, 바다를 앞무대에 배치한 것은 바다의 표현이 창조해 낼 스펙타클한 효과를 의도한 결과로 보인다. 천의 전체적인 구도가 왼쪽에서 오른쪽 아래로 사선의 형태를 취하고 있는 것은 왼쪽 가림막 밖에서 이 천을 운용하였음을 시사한다. 만약 가림막 밖에서 천을 상하로 움직여, 천 자체의 움직임을 통해 바다의 넘실거림을 구현하였다면 스펙타클의 효과는 배가 되었을 것이다. 막 전환시, 천이 무대 왼쪽에서 나와 퍼지고 다시 그쪽으

45) 『매일신보』, 1913.5.1.

로 끌려 들어가는 방식으로 처리되었을 것이다. 이 과정이 관객에게 노출되었을 것 같지는 않다. 막이 열리며 넘실거리는 바다가 드러났을 때 거대한 볼거리에 대한 관객들의 찬탄 섞인 반응을 상상해 볼 수 있다.

ii) 원근법적 표현을 통한 공간 확장

협소한 무대 공간, 여러 장소의 재현, 서사전개의 효율성 등을 신파극의 무대가 직면한 과제로 파악한다면, 작화는 대단히 효율적인 표현 수단으로 다양하게 활용될 수 있다. <눈물> 공연에서 그러한 사례를 확인 할 수 있다. 소설 <눈물>의 내용⁴⁶⁾과 막별 줄거리⁴⁷⁾를 참고하면 3막은 세 가지의 주요 장면으로 구성되어 있음을 알 수 있다. 1)췌필환이 서씨

46) 『눈물』(14회, 15회), 『매일신보』, 1913.8.2.,3.

47) 『매일신보』에 실려 있는 「눈물, 줄거리 소개를 받쳐, 정리하면 다음과 같다.

- 1막: 부부의 달 구경하는 곳 췌씨는 금태안경의 하이카라, 오부인은 히사시의 칠보 단장 일본머리.
- 2막: 췌씨가 평양기생의 감언에 취하고 그 기칭을 제구로 쓰는 악한 신사의 간악한 계교에 빠지는 곳.
- 3막: 췌씨가 부인을 고풍게 하여 맛참너 췌츠너이는 곳. 창밖으로 엽드려진 부인은 늦겨가며 옵니다. 방안에는 가장 사랑하는 아들 봉남이가 어머니는 가는 줄 모르고 무심히 누어잡니다. …무정헌 남편에게 사과하며 함원하며 아들을 리별하기를 앓겨하는 그 한 구절 한구절은…무대에서는 부인이 절망이 극하여 우물에 몸을 던지라는 판에 이전 하인에게 구원되어야 본가로 갑니다.
- 4막: 냇지막은 여러회를 지너습니다. 부인의 주야로 생각하는 아들 봉남이는 아홉 살의 한창 귀여울 췌 계모에게 미일 학덕을 당합니다. 아들 보고 심은 생각에 견디지 못한 모친은 봉남이를 차져 와서 눈 가운데에서 고초를 당하는 봉남이를 안아 일으켜가며 옵니다.
- 5막: 다섯째 막은 못된 신스에게 직산을 모다 췌앗기고 비로소 잠을 췌인 췌씨가 누우치는 마당이올시다.
- 6막: 여섯째 막은 이전하인의 총의가 주장이올시다. 갖쳐잇던 췌씨는 부인과 총복의 구원되어 나왔습니다.
- 7막: 그 다음은 췌막 잔치하는 마당 란만한 사구라의 뒤경치에 군인이니 후록고트 입을 신스이니 여러 사람이 변화히 나왔습니다. … 이곳에 이전 허물을 회기하고 구세군이 된 기칭과 신세가 령락하여 비렁방이가 된 악한 신스가 나와 췌씨 부부의게 스죄하고 봉남이가 부친 췌씨와 덕면하는 것으로 췌를 막았습시다(『눈물 연극을 본 내디 부인의 괴록한 바 (二)(三)』, 『매일신보』, 1914.6.27~28).

부인을 확대하며 내쫓는 장면, 2)서씨 부인이 남편의 야속함과 아들 걱정
에 눈물 흘리면서 자신의 신세를 한탄하는 장면, 3)정처 없이 길을 나서
자살을 기도하는 서씨 부인이 아버지 서협판택 하인인 김영환에게 발견
되어 구원되는 장면이 그것이다. 소설에서는 이들 장면의 공간적 배경이
각각 ‘1)안방, 2)후원, 3)계동 큰길’로 되어 있다. <눈물>에서 이 부분은 처
첩 갈등, 모자 이합을 기본 축으로 하는 통속적 서사 전개에 있어서 중요
한 대목이라 할 수 있다. 관객의 눈물샘을 자극하기에 어느 것 하나 놓치
고 싶지 않은 장면인 것이다. 그러므로 3막의 무대는 이들 장소를 하나로
압축하거나 아니면 각기 장소를 제공할 필요가 있는데, 공연은 후자를
선택한 것으로 보인다. 먼저, 장면1)과 장면2)은 “조필환의 집 후원”이라
는 설명이 붙은 사진6의 장치를 배경으로 이루어졌을 가능성이 높다. 우
선 소설을 통해 장면1)에서 이루어졌을 인물의 행동을 짐작해 보자면,
“오늘부터는, 너와 나와 남”⁴⁸⁾이라는 조필환의 선언이 안방에서 이루어지
고, 이어서 “부인의 머리치를 끌고, 식장지를 밀치며 나와, 안방 북창문을,
여러 젖더리고, 돌팔미질하듯이, 부인을 북창 밧그로 너여 던지고, 급히
북창 것문을 거는”⁴⁹⁾ 것이며, 이어지는 장면2)의 내용은 막별 줄거리 소개
에서, “창밖으로 엮드러진 부인은 늦겨가며 읊니다. 방안에는 가장 사랑
하는 아들 봉남이가 어머니는 가는 줄 모르고 무심히 누어잡니다... 무
정흔 남편에게 사과하며 함원하며 아들을 리별하기를 앓겨하는”⁵⁰⁾ 것으로
되어 있다. 사진6의 무대는 장치문을 사이에 두고 안에 있는 조필환과 봉
남, 밖으로 내쫓긴 서씨를 대비시키기에 용이한 구도를 지니고 있어서,
배우들이 장면1), 2)를 연기하기에 적합한 환경을 제공하고 있다.

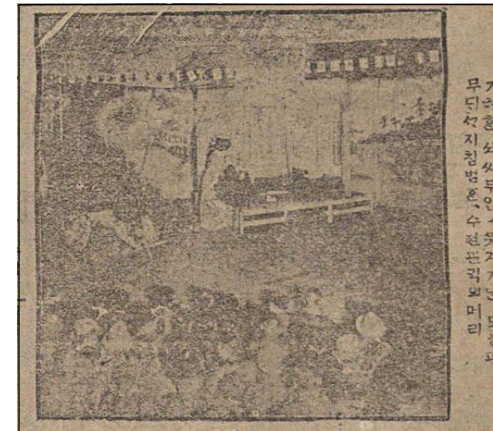
장면3)은 사진8과 사진9에서 확인할 수 있다. 이 장면은 후원에서 밤을
지낸 서씨 부인이 날이 새자 집을 나와 정처 없이 길을 나서는 것을 시작

48) 『매일신보』, 1913.8.2.

49) 『매일신보』, 1913.8.3.

50) 『매일신보』, 1914.6.27.

한다. 사진8은 바로 이 대목을 담고 있는 것으로 보인다. 이 경우, 하나의
막 안에서 무대 전환이 이루어졌을 것이다. 무대 전환이 있었음에도 불
구하고 하나의 막으로 다루어진 것은 하루라는 시간 안에서 서사적 맥락
이 이어지고 있으며, 몇 년이 지난 후의 시간을 다루게 되는 4막과의 변
별성을 확보하기 위한 것으로 생각된다.



[사진8] 『매일신보』1914.1.28. 가려한 서씨부인이
늦겨가 모양과 무덕 신지 침범한 수천 관객의 머리

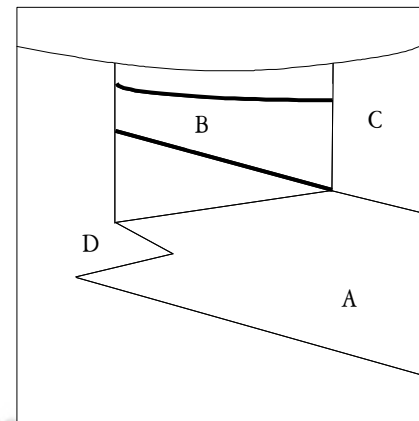


사진8의 도해

사진8은 전체적으로 오른쪽에서 왼쪽 무대를 바라보며 촬영된 것이다. 사진1에서 도해되어 표시된 것처럼, 무대 바닥(A)은 신파극의 장면을 찍은 다른 사진들과는 달리 사선의 구도로 되어 있으며, 무대 왼쪽 모서리가 보인다(D).⁵¹⁾ 서씨 부인이 서있는 곳은 무대의 왼쪽 측면이며, 조명에 의한 것으로 생각되는 그림자가 서씨 바로 뒤에 형성되어 있는 것으로 보아 여기에 작화가 걸려 있는 것으로 보인다(B). 무대 뒷면은 수풀 그림이 그려진 작화로(C) 처리되어 있다. 주목할 것은 무대의 왼쪽 측면 작화의 성격이다. 비록 흐릿하지만, 여기에는 소실점을 이용한 원근법적 구도의 의해 거리와 길가의 건물들이 그려져 있는 것으로 보인다(도해의 굵은 선으로 표시). 이러한 구도 하에서 인물의 기본 동선이 왼쪽에서 오른쪽으로 이어지는 것이었다면 무대 후면의 작화(C)는 현재의 공간을, 무대 왼쪽 작화(B)는 시간적으로 선행하는 공간, 즉 인물이 거쳐 온 공간을 암시할 수 있다. 다시 말해, 왼쪽은 서씨 부인이 거쳐 온 “계동 큰길”을 암시하며, 무대 중앙은 서씨 부인이 ‘정처 없이 다다른 곳’이라는 장소적 의미가 생성되는 것이다.

사진8의 장면은 “가련흔 씨 부인이 쪼겨 가는 모양”이며 사진9의 장면은 “서씨 부인이 쪼겨 나오다가 김영한이를 맞나는 광경”으로서 두 사진

51) 여기에는 것을 쓴 남성이 자신의 장죽을 무대 쪽으로 내밀고 있는 모습이 보인다. <쌍옥루> 공연의 한 장면인 사진5에서도 이 위치는 확인된다. 무대 왼쪽 면에도 관객이 앉아 있다는 것은 주목을 요한다. 관객들이 무대를 둘러싼 객석 형태는 신파극에 대한 관객의 소란스러운 수용태도와 깊은 관련이 있을 것이기 때문이다. 사진5에 따르면 연홍사의 객석은 관객이 무대를 삼면으로 둘러싼 형태였을 것으로 보인다. 이는 분명 완전한 아레나 스테이지(arena stage)의 형태를 갖춘 것이라고 할 수는 없으나, 프로시니엄 무대(proscenium stage)와도 거리가 먼 형태이다. 일반적으로 실내에서 프로시니엄 아치를 통해 거리감을 확보하고 환영 창조(illusion)의 창조를 지향하는 것이 프로시니엄 무대의 특징이라고 한다면, 연홍사의 무대는 오히려 삼면으로 둘러싼 관객이 무대 위의 사건에 대한 자신의 반응을 거리낌 없이 가시화했던 셰익스피어 당시의 극장 형태 및 관람 분위기에 가까웠다고 할 수 있다. 그런 점에서 협률사 이후 근대극장을 프로시니엄 극장(액자 틀 무대)로 보는 일반적인 시각은 각 극장의 특징과 거기에서 올려진 공연물의 성격, 관객의 수용태도와 함께 재고될 필요가 있을 것이라 생각된다. 연홍사의 극장 구조에 대한 더욱 구체적인 연구는 후고로 미룬다.

은 서로 서사적으로 연결되어 있다. 한 무대 위에서 서씨가 쪼겨나는 과정과 김영한과의 만남을 모두 처리하기 위해서는 무대 장치를 통해 서씨의 걸은 행적을 암시하고(사진8) 두 인물이 만나는 장소를 제공할 필요가 있었을 것이다(사진9). 막별 줄거리 소개에서 제시하고 있는 3막의 내용인 “무대에서는 부인이 절망이 극하야 우물에 몸을 던지라는 판에 이전 하인에게 구원되야 본가로 갑니다”라는 사건은 ‘정처 없이 다다른 곳’으로 인지되는 무대 중앙에서 이루어졌을 가능성이 높다. 자살 기도라는 극한적 선택은 관객의 주목을 요하고 체무성을 고조시킬 수 있는 중요 대목이기 때문이다.⁵²⁾ 사진9는 배우에 초점을 두고 있어서 무대의 극히 일부분만이 보이고 있지만, 이런 점을 고려한다면 사진8에 인접한 다른 곳, 즉 무대 중앙의 어딘가에 해당한다고 볼 수 있다.⁵³⁾



[사진의 『매일신보』, 1913.10.28.
「눈물 연극」 서씨 부인이 쪼겨
나오다가 김영한이를 맞나는 광경

52) 소설의 이 대목에서는 ‘입안의 말’이라는 표현을 통해 감정이 북받친 서씨의 긴 독백을 구성하고 있어서, 공연에서도 이 대목에 이르러 관객의 눈물샘을 자극하기 위한 서씨 부인의 애절한 독백이 있었을 것으로 추정해 볼 수 있다. “극도(極度)에 오른 감정에 견디지 못하여 정신이 착란(錯亂)할 디경에 이르렀던 부인은 다시 마음을 갖아듬고 울음 반 목소리 반의 입안의 말로 「이 몸이 아모리 힘실 그른 죄가 업으나...봉남야, 어미는 오날 참아들지 못홀 루명을 두고 이 즈리에서 어린 너릴 무정히 닐어 바리고 목숨을 쓴는다...아버지 어머니, 천만 뜻밧게 이몸은 전싱에 원수되앗던 몸쓸사람의 음험로 남편의게 벗지못홀 루명을 쓰고 오늘날 이 자리에서 세상을 하직하느이다.” 『눈물』(15화), 『매일신보』, 1913.8.3.

53) 사진8과 사진9의 서지정보를 보면 이 두 사진 사이에 석 달간의 격차가 있음을 알 수 있다. 이는 재공연에 따른 시간적 격차이다. <눈물>이 다섯 차례나 공연된 혁신단의 주요 레퍼토리였다는 것을 생각하면 무대장치의 변화 발전이 있었을 가능성도 배제할 수는 없다. 그러나 각 막의 내용과 구성을 개편하는 것은 쉬운 것이 아니며, 성공한 공연일수록 초연의 결정을 따르려는 심리가 강하게 작용한다는 점을 생각하면 두

결과적으로 무대의 왼쪽과 그 오른쪽은 서로 인접한 다른 장소로 구현되었을 가능성이 높다. 두 작화의 이질성은 이점을 지지한다. 이러한 파노라마식 공간 배치를 위해서, 측면 작화의 원근법은 협소한 무대 공간의 제약을 넘어서는 유용한 기법이라 할 수 있다. 물론 이 원근법은 비록 관객에게 사실적 환영을 불러일으킬 만큼 정교해 보이지는 않지만, ‘갈 곳 막막한 서씨의 여정’이라는 공간을 표상하도록 하기에는 충분한 기법적 참신함으로 다가왔을 것이다.

4. 맺음말

연극의 무대는 이중의 지위를 가진다. 그곳은 모종의 연극적 현상이 펼쳐질 ‘극적 공간’이자, 해당 텍스트 내부의 ‘특정 장소’가 공존하는 곳이다. 사실주의 작품의 경우 무대는 등장인물의 삶의 환경에 대한 실제성의 환영들로 채워진다. 사실주의의 무대 장치는 비록 그것이 무대에 조성된 장치임을 관객이 알고 있다 하더라도, 그것을 잠시 ‘잊도록’, 무대 위에 묘사된 환경이 실제 세계인양 ‘믿도록’ 요청된다. 이에 따라 무대 기법 자체는 표면화되지 않고 ‘극적 공간’은 스스로를 드러내는 것을 꺼린다. 신파극의 공간 재현의 양상은 이와 다르다. 신파극의 무대는 다양한 기법을 동원하고 표출하는 데에 주저하지 않는다. 그럼으로써 무대를 다이나믹한 스펙타클의 공간으로 드러낸다. 본고는 그것을 구체적으로 막별 무대 전환, 장소 지시성, 세부적 사실성, 극장적 기법의 전경화 등의 항목을 통해 살펴보았다.

신파극의 무대문법에서는 장소의 병치, 특수 소재를 활용한 효과 창출, 원근법의 선택적 사용, 세부적인 정교화에 의한 사실성 등 다양한 기법

이 탄력적으로 활용된다. 무대라는 제한된 공간의 제약을 넘어서기 위한 노력으로 극장에서만 통용될 수 있는 장소 표현의 방법들이 개발되었으며 규모, 정교함, 이국성의 차원에서 당대 관객들에게 신파극의 무대 기법들은 분명 하나의 볼거리였다. 이처럼 한편으로 서사전개에 필요한 장소를 제공하면서, 다른 한편으로 극장적 볼거리를 창출하는 것이 신파극 무대 장치의 재현 전략이라 할 수 있을 것이다. <쌍옥루>의 공연에서 무대에 둘러 쳐진 흰색 천은, 무대라는 공간을 장치라는 텍스트로 채워지기를 기다리는 백지로 은유한다. 이들 장치는 대단히 이질적인 요소들을 자신의 기호로 삼는다. 무원칙해 보이지만 서사적 통사구조의 형성이라는 큰 틀에 복속되어 있는 이러한 기호들은 다채로움의 외피로 관객의 시선에 자신을 노출한다. 통일성과 일관성보다는 이질성과 탄력성을 기본 미학으로 삼는 이들 기호들은 자신을 전경화하며 무대 공간을 점유한다. 이렇듯 신파극의 무대장치는 장소 재현을 통해 대중적 볼거리를 제공하였다고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

1.기본자료

『매일신보』

2.단행본

박진영 편, 『조중환 변안소설-쌍옥루』, 현실문화연구, 2007.

서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1996.

안중화, 『신극사 이야기』, 진문당, 1955.

우수진, 『한국 근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011.

유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1982.

Patrice Pavis, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.

Richard Corson, *Satge mark up*, 박수명 편역, 『공연예술총서3-장치조명』, 예니, 1994.

사진은 그 시간적 격차에도 불구하고 동일 막의 장면이라고 볼 수 있을 것이다.

3. 논문

강영희, 「일제 강점기 신파양식에 대한 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1989.
 김방옥, 「한국 연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 『이화어문논집』 제6집, 1983.
 김유미, 「신파극 혹은 멜로드라마의 지속성 연구」, 『한국연극학』 28호, 한국연극학회, 2006.
 김재석, 「한일신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 『어문학』 제67집, 경북대학교, 1999.
 _____, 「근대 전환기 한일 신파극의 근대성에 대한 비교연극학적 연구」, 『한국극예술연구』 제17집, 2003.
 노승희, 「해방 전 한국 연극 연출의 발전 양상 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2004.
 변기중, 「연극 오십년을 말한다」. 예술원보 제8호, 1962.
 양승국, 「1910년대 연극 비평의 전개 양상과 그 의미」, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
 _____, 「1910년대 한국 신파극의 레퍼터리 연구」, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1998.
 _____, 「부록-1910년대 한국 신파극 공연 연보」, 『한국 신연극 연구』, 연극과 인간, 2001.
 _____, 「1930년대 대중극의 구조와 특성」, 『한국근대극의 존재형식과 사유구조』, 연극과 인간, 2009.
 우수진, 「근대 연극과 센터네티리티의 형성」, 연세대학교 박사학위논문, 2005.
 윤백남, 「조선연극운동의 이십년을 회고하며」, 『극예술』 1, 1934.4.
 이승희, 「1910년대 신파극의 통속성 연구」, 『반교어문연구』 제7집, 1996.
 _____, 「기표로서의 신파, 그 역사성의 지형」, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006.
 최태원, 「일제 조중환의 변안소설 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2010.

Abstract

The pattern of place representation in Sinpageuk

Lee, Young seok

1910s, the stage device of Sinpageuk, the 'new drama' gained huge popularity of contemporary audiences. At the time the audience can see the stage set at the theater was a rare spectacle. The major repertoire of Sinpageuk was adaptation of newspaper novel series whose story was about the tragedy of family, resulting in the major role in the set deployment was to provide a variety of places required for the narrative. The biggest reason for the audience's attention to the stage set was the changing of neutral stage space into the particular places in each act. In the photographs taken for the performances of *Numool*, *Sangokeroo*, *Danjangrock* remaining in *Maeilsinbo*, the pattern of spacial representation and its theatrical characteristic can be found in detail. Direct indication of places is the main characteristic of Sinpageuk's stage set, based on which two places was often juxtaposed on the one stage. The realistic aspect in the representation met the audience's desire to see a novelty in terms of large scale, sophistication, and exoticness. In order to overcome the space constraints of stage, cloth and drawing was utilized for special effects. In this way, Sinpageuk's staging produced theatrical spectacles, which means Sinpageuk achieved popularity in its high quality.

Key words : Sinpageuk, stage, set, representation, popularity

접수일: 2012년 1월 30일
 심사기간: 2012년 2월 13일~3월 2일
 게재결정: 2012년 3월 2일