

1930년대 '중간극' 이념의 생성과 역사적 전개에 관한 연구

- 1937~1939년 시점을 중심으로 -

김남석*

<차례>

1. 1930년대 중간극 양식에 대한 문제제기
2. 조선 연극계의 화두로서의 '중간극'
3. 연극 양식으로서 '중간극'과 1930년대라는 '과도기'
4. '1937~8년' 전환기 중간극의 위치
5. '1939년'이라는 문제적 연도와 '신파/신극의 무화'
6. '1930/1940년대' 연극적 교량으로서의 중간극
7. '중간극'의 의의와 연극사적 위상

<국문 초록>

1930년대 중반을 넘어서자, 朝鮮 演劇界에는 '中間劇'에 대한 논의가 서서히 일어났다. 그 기록체가 된 사건은 '中央舞臺'의 창립과 中間劇 이념의 제창이었다. 이후 中間劇은 朝鮮 演劇界의 화두가 되었고, 1930년대 후반 朝鮮 演劇界의 주요 쟁점 중 하나로 상정되었다. 비록 中間劇이 최초에는 다소 우발적으로 도입되었지만, 점차 新劇 陣營과 大衆劇 陣營 모두가 관심을 두는 장르로 발전했던 것이다. 비록 中間劇이라는 장르 명을 직접적으로 거론하지 않았을지라도, 관객의 확대를 꾀했던 新劇 陣營과 작품의 질적 수준 향상을 염원한 大衆劇 陣營 양자에게 中間劇은 자신들의 부족한 점을 보완할 수 있는 개념이었기 때문이다. 1940년대에 근접하면, 新劇 陣營은 그 위세가 위축되면서 大衆劇의特徵에 눈을 돌리게 되었고, 본격적으로 大衆劇 陣營의 演技方式과 大衆性에 관심을 갖게 되었다. 大衆劇 陣營 역시 '高協'으로 대표되는 中間劇 양식의 일차적 완성을 실현하게 되었다. 이러한 양자의 중간자적 혼류 양상은, 1940년대 연극의 원류를 형성하는 데에 중요한 초석이 되었다. 이후 1940년대 朝鮮 演劇界는, 관객의 성향을 충족하면서도 작품의 질적 향상을 꾀할 수 있는 방안을 적극적으로 도모하였고, 中間劇은 그 대안으로 인식되었다.

주제어 : 고희, 대중극, 대중성, 신극, 중간극

1. 1930년대 중간극 양식에 대한 문제제기

중간극에 대한 논의는 1937년 5~6월 중앙무대의 설립과 관련하여 본격적으로 제기되었다. 중앙무대 측은 새로운 진용을 발표하면서 '중간극'이라는 개념을 제창했고 중간극에 대한 관심은 조선연극계로 전파되었다. 당대의 많은 평론가들과 연극인들이 직간접적으로 혹은 공부정적으로 이러한 중간극에 대해 논의하고 자신의 견해를 피력했다.

후대의 관련 연구, 그러니까 중간극에 대한 학문적인 논의 역시 주로 중앙무대와 관련하여 이루어졌다. 유민영, 양승국, 서연호는 중간극에 대해 논의한 최초의 연구자들에 해당한다. 유민영은 중간극이 "극예술연구회의 서양 근대극 이식의 아미추어리즘과 동양극장의 질 낮은 상업극을 지양, 절충"한 '어정쩡한 것'이었다고 규정했다. 유민영은 중앙무대의 출범에 대해서는 대체적으로 그 의의를 고평했으나, 그들이 지향했던 '중간극'에 대해서는 실체가 다소 모호한 연극으로 간주하며 상대적으로 낮은 가치를 부여했다.¹⁾

양승국은 중앙무대의 중간극이 '극연' 위주의 신극 진영이 펼쳤던 예술 지향주의의 현실적 대안으로 간주했다. 예술성을 지나치게 강조했던 신극 운동론에 흥행적 요인을 결부시키고자 하는 운동으로 파악한 것이다. 하지만 상업적인 성공을 염두에 둔 반면, 필연적으로 내재되어야 할 방법론을 갖추지 못한 실패한 운동으로 귀결되었다고 결론짓고 있다.²⁾

서연호는 중앙무대의 중간극을 "지식 청년들의 대중극 운동"으로 파악하고 "기존의 대중극을 정화시키고 격상"시키는 효과를 인정하고 있다.³⁾ 이러한 시각은 중간극이 1930년대 후반 신극의 변형으로서의 가능성을 폭넓게 인정한 견해라고 할 수 있다. 이러한 연구들은 중간극에 대한 학

1) 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1996, 375~385면 참조.
 2) 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 218~224면 참조.
 3) 서연호, 『한국연극사(근대)』, 연극과인간, 2003, 240면 참조.

* 부경대학교 국어국문학과 교수

적 가치 평가와 성패에 대해서는 다소 이견을 보이지만, 전반적으로 신극 진영에서 상업적 연극의 가능성을 염두에 두고 제창한 연극적 이념으로 중간극을 정리하고 있다는 점에서는 공통점을 드러내고 있다.

반면 김남석의 경우에는 중간극의 중간 혼합적 특성을 인정하면서도, 중앙무대를 대중극 진영에서 바라보았다. 중앙무대의 후신 격에 해당하는 인생극장 역시 대중극 진영의 한 갈래로 파악했다. 토월회를 시발점으로 하여 동양극장에 집결한 대중극 진영이 점차 동양극장에서의 연극 경험과 진전된 식견을 중심으로 1930년대 후반 대중극 진영을 새롭게 재편해가는 과정으로 파악한 것이다.⁴⁾

하지만 이러한 논의에도 불구하고, 중간극의 실체는 분명하게 드러났다고 파악하기 힘들다. 그 첫 번째 이유는 중간극의 개념이 비단 1930년대 후반에만 존재했던 개념이 아니기 때문이다. 비록 그 용어가 상용되지 않았다고 해도, 중간극에 대한 조선 연극인들의 인식은 일찍부터 그 맹아를 드러내고 있었다. 가령 토월회가 1920년대 초반 등장하여 새로운 신극의 개념을 제창하고 그 실체에 일정 부분 접근했다는 의의를 부여받았지만, 궁극적으로 대중극 진영으로 편입되면서 극단(운영)을 유지해야 한다는 사실을 부인할 수 없기 때문이다. 김재석의 지적대로, 토월회는 근대성과 전근대성을 동시에 지닌 극단이었고,⁵⁾ 연극적 이념으로는 신극을 지향했을지 몰라도 실제 극단 운영이나 공연 형태에서 반드시 신극 방법론을 철저히 적용했다고 단정하기는 어려운 단체였다.

넓은 의미에서 보면, 극예술연구회도 동일한 행보를 걷게 된다. 1930년

대 그들은 신극 운동을 철저히 실행하여 양식적 정립을 위해 노력했지만, 1930년대 후반부에 들어서면서 상업적 압박을 이겨내기 어려웠고 실제로 1930년대 후반에는 대중극에 버금가는 행보와 지향점을 선택하기도 했다. 이러한 변모 성향을 폭넓게 인정한다면, 중간극의 개념은 비단 중앙무대를 기점으로 하는 짧은 시기에만 유행했던 개념으로만 볼 수 없다.

중간극의 개념이 실제로 소멸되었다고 할지라도, 그러니까 중간극에 대한 발언이나 직접적인 언급(용어 사용)이 자제되었을지라도, 그 개념의 요체는 1930년대를 넘어 1940년대로 이어졌고, 결국 대중극계에서 고희이라는 극단을 창출하면서 어느 정도 개념적 접근을 이룬 것으로 판단된다. 따라서 중간극에 대한 논의는 1937~1938년이라는 시기적 한계에서 벗어날 필요가 있고, 당연히 중앙무대나 인생극장이라는 단체의 차원에서 탈피할 필요가 있다고 하겠다. 이 연구는 이러한 문제의식 하에서 고안되었다. 그래서 비교적 폭넓게 시기적인 고찰을 하고자 했으며, 기존 선행 연구에서 제기되었던 미비한 문제들을 다양하게 다루고자 했다.

2. 조선 연극계 화두로서의 '중간극'

1937년에 제기된 '중간극'의 용어는 일본의 '중간연극(中間演劇)'에서 그 어원을 찾을 수 있다. 김우중은 중간연극이 "정상정부(井上正夫)가 1936년에 비로소 제창"한 개념이라고 소개하고, 중간연극의 개념을 '예술적인 대중극'으로 일단 풀이했다. 즉 표면적으로는 "보아서 재미있고 유익될 연극"이라는 뜻을 담고 있다는 것이다. 하지만 김우중은 중간연극을 제창한 정상일파(井上一派)가 실제로는 "구래의 인순고식한 신파, 구극의 구태를 묵수"하는 경향이 강한 집단이었기 때문에, 실질적인 중간연극은 "필연적으로 퇴폐적 경향"을 지닐 수밖에 없었고 '중간극'이라는

4) 김남석, 「1930년대 대중극단 '중앙무대'의 공연사 연구」, 『조선의 대중극단들』, 푸른사상, 2010, 348~395면 참조; 김남석, 「1930년대 극단 '인생극장'과 '중간극'의 의미」, 『한국연극학』 제49호, 한국연극학회, 2013, 99~130면; 본 연구는 이러한 선행 연구의 후속 연구로 구상되었으며, 기존 연구의 연구 성과를 바탕으로 보다 진전된 논의를 펼치기 위해서 고안되었기 때문에, 본 연구자의 기존 연구 성과를 대폭 반영하였음을 밝혀둔다.

5) 김재석, 「'토월회' 연극의 근대성과 전근대성」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011, 13~47면 참조.

용어는 '무소속 그룹'을 가리키는 의미에 가까웠다고 비판했다.⁶⁾

비록 용어의 기원을 일본에서 찾을 수는 있겠으나, 중앙무대의 '중간극'은 본래의 의미 맥락에서 다소 동떨어진 채 조선 연극계에서 다소 우연적인 발상을 거쳐 생겨난 연극적 개념에 가까웠다.⁷⁾ 하지만 이 개념은 곧 조선 연극계의 비상한 관심을 끌었다. 이것은 이러한 발상을 조선 연극계에 최초로 제기한 박영호도 예기치 못한 결과였다. 서월영이나 박제행도 당황하기는 마찬가지였다. 신극계는 중간극이 자신들 진영의 일부인 것처럼 관심을 피력했고, 그 결과(공연)가 자신들의 기대에 미치지 못하면 실망감을 직설적으로 표출하곤 했다. 그래서 어떤 평자들은 중앙무대의 '중간극'이 실제로는 '신극'이 아니었다고 비판했고,⁸⁾ 심한 평자들은 처음부터 중간극은 신극이 될 수 없다고도 전제하기도 했다.⁹⁾ 반면 어떤 이들은 처음에는 신극이 아니었지만 나중에는 신극이 되었다고 주장했으며,¹⁰⁾ 경우에 따라서는 비록 시간이 흐르면서 변모되었지만 중앙무대가 처음부터 신극 진영에 속했다는 주장도 공공연하게 행해졌다.¹¹⁾

6) 김우중, 「조선신극운동의 동향 (6)」, 『동아일보』, 1937.11.16, 5면 참조.

7) 박영호가 중간극의 개념을 일본 정상일파의 '중간연극'의 개념에서 차용했을지라도, 이러한 일본에서의 '중간연극'의 실질적인 의미(비판적인 속성)를 도외시키고, 조선의 연극적 정세에 따라 이를 변형시킨 혐의가 짙다. 즉 소수의 예외적인 연극으로서의 '중간극'의 의미보다는, 중간 혼합적 갈래로서의 양식적 변모에 초점을 맞추어 관련 용어를 차용했다고 할 수 있다. 다만 이러한 박영호의 생각이 같은 극단원이었던 서월영이나 박제행과도 공유된 개념은 아니었으며, 박영호 역시 이러한 자신의 견해(수정된 개념)를 공개적으로 표출하여 이념으로서 조선의 연극계에서 공유하고자 하는 의도도 없었다. 박제행은 중간극을 동양극장류의 연극으로 간주했을 정도로, 그 의미의 수용과 활용에서는 소박한 측면이 적지 않았으며, 중앙무대 내에서도 이러한 개념은 다양한 의미상의 차이를 보이고 있었다.

8) 이서향, 「연극계의 일년 총결산」, 『조광』, 1938년 12월, 73~74면 참조.

9) '중간극'에 대한 김우중의 시각은 일본의 사례를 들어, 중앙무대의 진정성에 대해 의혹을 거두지 않고 있다. 김우중은 3~4회 공연까지 중앙무대의 공연을 관람하지 않았다고도 전제하면서도, 이러한 중간극의 결성 이유나 조성 여건을 본원적으로 부정하기 위해서이다. 그의 견해에 따르면 중간연극은 일본에서도 그 존재 의미를 망각한 것이었고, 그로 인해 조선에서의 존재 의미 또한 고려할 가치가 없는 것이라고 할 수 있다(김우중, 「조선신극운동의 동향 (6)」, 『동아일보』, 1937.11.16, 5면 참조).

10) 박형민, 「극단 일 년간의 회고」, 『비판』, 1938.12, 90면 참조.

신극 진영의 대표 주장인 서항석은

돌이켜 보건대 소화(昭和) 11년(1937년:인용자)까지는 극연의 고군분투기(孤軍奮鬪期)요 소화 12년에 들어와서 낭만좌 등 신단체가 더 생기어 동아일보사 주최의 제1회 연극콩쿨에 4개 단체의 참가를 보았으니 이로부터 신극의 다채기(多彩期)이다.

종래는 신극은 일부 성자(誠者)의 이해를 얻고 주로 학생들의 동경(憧憬)을 받으면서 차차 애호관객층을 넓혀 오던 것이 저 콩쿨을 전후하여서는 일약(一躍) 일반대중에게까지 어느 정도의 친근함을 받게 되었다. 이것은 신극인의 기술이 숙련된 것도 원인이오 콩쿨도 크게 도움이 된 것이었다. (...중략...) 용운(隆運)이 예상되던 신극도 소화 14년(1939년:인용자)의 제2회 연극 콩쿨에 극연좌 낭만좌 중앙무대 예술극장(藝友劇場) 등 4개 단체의 참가를 보고는 그 다채기가 끝나고 말았다. 각 단체의 침체 산만 방황 부진의 상태에서 겨우 수습하여 제2회 콩쿨을 치른 뒤에는 그만 흐지부지된 것이다. 이에는 각단체의 내재적 원인도 각각 있을 것이지만 일률로 외부적 정세의 격변이 큰 원인이었던가 한다.¹²⁾

고 주장하면서, 중앙무대(낭만좌와 화랑원 포함)가 신극 진영의 확고한 일원이었다고 믿고 있다. 하지만 이러한 서항석의 믿음이 과연 객관적인 근거에 바탕을 둔 견해인지에 대해서는 의문을 품어 볼 수 있다.

당시 서항석은 『동아일보』 학예부 기자였고, 극연의 주요 책임자 중 하나였다. 그는 자신의 믿음을 실현하기 위해서, 1938년 제 1회 연극경연대회를 동아일보사 주최로 개최했다.¹³⁾ 그리고 한 번도 공연한 적이 없었

11) 김영수, 「극계의 일 년간」, 『조광』, 1939.12, 146면 참조.

12) 서항석, 「우리 신극운동의 회고」, 『삼천리』, 1941.3, 171면.

13) 이민영은 동아일보사 주최 연극경연대회의 의의를, '신극의 향방이 다만 제시하는 데 그치고 말았'다고 평가하고 있다. 신극 진영의 규합을 통해 나아갈 방향에 대한 일차적인 합의는 이를 수 있었지만, 신극 운동(공연)만으로 그 목표를 충족시키기에는 현실적인 상황이 신극 진영에 대단히 불리했다고 판단해야 한다(이민영, 「동아일보사

던 낭만좌를 포함하여, 인생극장¹⁴⁾과 화랑원¹⁵⁾을 초청했다.

이러한 대회는 세력 규합의 의미도 지니고 있었다. 1935년 동양극장이 창립된 이래, 대중극단 진영은 그 세력이 확장되었고, 그에 따라 대중들이 대중극단의 선호도 역시 더욱 증대되었다. 이것은 홀로 남은 극연에게 위기의식을 불러일으키지 않을 수 없었고, 그들은 자체 붕괴 조짐을 이겨내면서 동시에 이러한 외부의 영향력에 저항해야 하는 이중고를 떠안게 되었다. 이러한 측면에서 중간극을 천명했던 극단들(좁게는 인생극장과 화랑원, 넓게는 낭만좌까지)은 중간극이 아닌 신극 진영에 편입되어야 했다.

한편 최상덕은 서항석의 견해에 반하는 의견을 표출한 바 있다. 그는 중앙무대와 낭만좌가 결코 신극진영이 아니라고 주장한 것이다.¹⁶⁾

이 동극(東劇)을 기지(基地)로 하여 부러 휩쓰는 연극황금풍(演劇黃金風)에 자극되어 탄생하였다가 없어진 극단으로 중앙무대, 낭만좌, 협동예술좌 등을 이룰 수가 없네. 이들은 순기업적(純企業的)인 내지 영리본위의

주최 연극경연대회와 신극의 향방, 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013, 1245~146면 참조.

- 14) 인생극장은 중앙무대에서 일어난 연학년의 혁신에 대하여 일군의 연기자 진영(이원근, 송재노, 박제행)이 탈퇴하여 세운 극단이었다(『인생극장 창립공연』, 『매일신보』, 1937.12.15 참조; 『연극인들이 되어 극단 '인생극장' 결성』, 『동아일보』, 1937.12.8, 5면 참조; 『극단 난립, 배우이동, 혼돈한 극계 정세』, 『동아일보』, 1938.1.3, 10면 참조; 김남석, 『1930년대 대중극단 '중앙무대'의 공연사 연구』, 『조선의 대중극단들』, 푸른사상, 2010, 375~377면 참조).
- 15) 화랑원에 대한 견해도 다양하게 산견되고 있다. 인생극장과 달리 진지한 흥행극을 추구했다는 유민영의 견해(유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1997, 389~390면)에 기반한다면 이 극단은 소위 말하는 '중간극'을 표방한 극단이지만, 이 운곡처럼 '관객에게 값싼 웃음을 준 신파극'을 공연하는 단체로 보는 견해에 따르면 통상적인 의미에서의 대중극단이라고 할 수 있다(이운곡, 『제 1회 연극콩쿨소감』, 『비판』, 1938.12 참조). 하지만 중간극이 기본적으로 대중극에 불과하다는 신극 진영 비평가들의 견해에 의거한다면 두 극단 모두 신극 진영의 극단은 될 수 없다.
- 16) 중앙무대를 대중극단의 일원으로 보는 견해는 창단 무렵 신극 진영 평론가들도 마찬가지였다.

동극의 흥행극 혹은 상업극에도 반대를 하는 동시에 극연의 신극에도 동감을 갖지 못하는 소위 중간극적 연극행동을 취한 것을 특기(特記)하여 둘째. 그리고 우리들의 벗 연학년(延鶴年)이 중앙무대를 주체 중 순업 도중에 병마에 걸리어 연극사업에 순(殉)하여 청년회관에서 중앙무대의 발기로 연극장을 지낸 것이 아즉도 우리들의 기억에 새롭지 않은가. 나는 이 글을 쓰며 ㅅㅅ에 부딪기어 얼마동안 이졌던 고우(故友)를 생각하고 마음으로 우네.¹⁷⁾

최상덕은 중앙무대, 낭만좌, 협동예술좌 등이 동양극장의 성취에 자극을 받아 탄생한 극단이며, 비록 동양극장처럼 상업극을 본격적으로 추구하지는 않았지만 근본적으로 신극 계열에 편입되어야 할 극단은 아니라고 주장했다. 그리고 중앙무대를 예로 들어, 자신들(대중극 진영)이 중앙무대(연학년)와 더 친근한 무리였다고 간접 증언하고 있다.

흥미로운 것은 최상덕이 중앙무대 등을 중간극의 단체로 인정한 속내이다. 신극 측이 중앙무대나 낭만좌를 어떻게 해서든 신극의 일부로 편입시키거나¹⁸⁾ 신극의 영향을 검증하는 중간 단체로 간주해야 했던 반면, 대중극 진영은 이러한 두 극단과 협동예술좌마저 중간극 계열로 인정하는 포즈를 취하고 있다. 이러한 차이는 현실적으로 그 세력이 위축된 신극 계열과, 비교 상황에서 우위를 점유하고 있던 대중극 계열의 입장 차에서 비롯되었다고 할 수 있다.

실제로 중앙무대는 청춘좌의 탈퇴 멤버들이 주축이 되어 결성되었고, 낭만좌는 조선연극협회의 회원들이 주요 일맥을 형성하며 결성되었다.¹⁹⁾

17) 최상덕(최득견), 『극계(劇界) 거성(巨星)의 수기(手記)』, 『삼천리』, 1941.3, 180~181면.

18) 중간극 제창 당시 서항석은 이러한 개념에 대해 부정적이었던 평론가였다.

19) 낭만좌에서 활동했던 박학, 김소영(실제 출연은 안 함), 박향민, 이화삼 등은 조선연극협회와 직간접적으로 관련이 맺고 있었던 인물이다(『조선연극협회 지난 21일 창립』, 『동아일보』, 1936.8.27, 3면 참조; 『조선연극협회 공연』, 『동아일보』, 1937.6.8, 8면 참조; 『조선연극협회 공연』, 『동아일보』, 1937.6.8, 8면 참조). 뿐만 아니라 낭만좌는 조선연극협회의 전통을 잇는 극단으로 인식된 바 있다.

인적 구성만 놓고 본다면, 조선연극협회가 극연 탈퇴파의 일부를 수용했다는 점에서 낭만좌는 극연의 맥락에 닿아 있었고, 중앙무대는 동양극장의 일부가 창립한 극단이므로 아무래도 그 친연성이 높다고 해야 한다. 그러나 신극 진영과 동양극장은 이 단체를 자신들 진영 가까이에 두려는 의사를 피력한 것이다.

그럼에도 두 극단은 신극/대중극이라는 기존의 양대 진영을 벗어나 중간극이라는 새로운 장르 개념에 근접해 있는 상태였고, 두 극단을 바라보는 대외적인 시각 역시 기존의 신극/대중극의 이분법적 분할에 일방적으로 귀속된 상황은 아니었다. 그렇다면 중간극은 신극과 대중극, 그러니까 극연과 동양극장으로 대변되는 조선 연극계의 이분법적 구도 하에서 탈피하여 새로운 양식 범주를 대변하는 극단으로 자리 매김(웁김)을 하고 있는 중이라고 판단하는 편이 보다 온당한 견해일 것이다. 다만 이러한 문제제기는 여러 가지 측면에서 중간극의 특징을 살피고 그 의의를 검증할 수 있을 때에만 제대로 인정받을 수 있을 것이다.

3. 연극 양식으로서 '중간극'과 1930년대라는 '과도기'

중앙무대가 창건되는 1937년은 '중간극'에 대한 논의로 소란했다. 하지만 또 그만큼 연극의 양식과 기법에 대한 다양한 의견이 개진되는 수확도 거둔 시기였다. 우선, 중간극(혹은 중앙무대)에 대해 논구한 이로는 서항석,²⁰⁾ 무명인,²¹⁾ 이운곡,²²⁾ 김영수,²³⁾ 박향민,²⁴⁾ 주영섭,²⁵⁾ 오정민,²⁶⁾ 김

20) 서항석, 「중간극의 정체」, 『동아일보』, 1937.6.29, 7면 참조.

21) 「성공한 풍자극 중앙무대의 제1회 공연」, 『매일신보』, 1937.6.27, 8면.

22) 이운곡, 「중앙무대 공연평」, 『동아일보』, 1937.7.9, 6면 참조.

23) 김영수, 「조선신극운동의 현단계와 그 전망(1~6)」, 『동아일보』, 1937.7.16~22, 6면 참조; 김영수, 『극계의 일 년간』, 『조광』, 1939.12, 146면 참조.

24) 박향민, 「중앙무대 공연평」, 『동아일보』, 1937.7.24, 6면 참조.

우중,²⁷⁾ 유치진,²⁸⁾ 이서향²⁹⁾ 등이었다. 이들은 중간극(주로 중앙무대의 공연에 관한)에 대한 이해와 판단 기준이 상이했으나, 안타깝게도 대부분이 신극 진영 즉 리얼리즘 연극에 대한 비중을 높게 평가하는 이들이었다(『매일신보』에 연극 평을 게재한 무명의 기고자는 예외).

그러다 보니 중간극에 대한 논의는 중간극으로서 중앙무대 공연이 과연, 기존의 신극에 얼마나 근접했는가 혹은 기존의 '홍행극'³⁰⁾과 얼마나 달라졌는가에 집중하고 있다. 더욱 완고한 논자는 중앙무대의 공연을 관찰하지도 않은 상태에서, 일본에서의 중간극만을 예로 들어 조선의 중간극을 '홍행극의 의태'로 간주하기도 했다.³¹⁾ 이러한 편중된 논의는 그들의 의견을 액면 그대로만 경청할 수 없도록 만든다. 다행히 그들이 지닌 의견의 편차가 그들이 바라보는 중간극 혹은 대중극에 대한 그들의 속내(숨겨진 생각)를 짐작하게 한다.

이들 대부분은 중간극의 개념이 모호하고 양식적 차별이 두드러지지 않는다고 간주하고 있었다. 이서향이나 김영수(중앙무대 창단 무렵)는 아예 중앙무대를 대중극 진영으로 몰아붙이고 있으며, 이들이 선택한 연극(공연) 자체의 문제 제기를 귀담아 들으려고 하지 않았다. 그들은 신극의 위엄과 권위에 도전하는 대중극의 발호 정도로 여기고 있다.³²⁾

25) 주영섭, 「현대극 서론(序論)」, 『동아일보』, 1937.7.31, 6면 참조.

26) 오정민, 「예원동의 (16) 극계를 위한 진언(進言)」, 『동아일보』, 1937.9.10, 6면 참조.

27) 김우중, 「조선신극운동의 동향 (6)」, 『동아일보』, 1937.11.16, 5면 참조.

28) 유치진, 「금년극계개관」, 『조광』, 1937.12, 53면 참조.

29) 이서향, 「연극계의 일년 총결산」, 『조광』, 1938.12, 73~74면 참조.

30) '홍행극'이라는 표현은 주로 서항석, 김광섭 등의 극예술연구회 진영에서 대중극계를 지칭하여 사용하던 용어로, '정화의 대상' 혹은 '상업극단'이라는 의미까지 포함하고 있었다(서항석, 「연말극계잡초(年末劇界雜抄) (上)」, 『동아일보』, 1934.12.20, 3면 참조; 김광섭, 「을해(乙亥) 예원(藝苑) 총결산(總決算) (其一)」, 『동아일보』, 1935.12.17, 3면 참조).

31) 김우중, 「조선신극운동의 동향 (6)」, 『동아일보』, 1937.11.16, 5면 참조.

32) 김영수, 「조선신극운동의 현단계와 그 전망(1~6)」, 『동아일보』, 1937.7.16~22, 6면 참조.

이에 비해 서항석은 중앙무대의 중간극 개념에 호기심을 가지고 그들의 연극을 다양한 방식으로 긍정하려고 애쓰고 있다. 일단 서항석이 중간극의 개념에 대해, 자신이 생각한 경우의 수를 제기한 점은 흥미롭다. 그는 '홍행극과 연구극의 중간을 걷는다'는 중간극이, i) 연구극도 아니고 홍행극도 아닌 연극일 경우, ii) 연구극이기도 하고 홍행극이기도 한 연극일 경우, iii) 연구극도 하고 홍행극도 한다는 뜻의 명칭일 경우, 그리고 iv) 이러한 세 가지 조건을 모두 수용하는 경우로 나눌 수 있다고 보았다.³³⁾

이러한 서항석의 추론은 중간극에 대한 당시 연극인들의 의구심(혹은 관심)을 반영하고 있다. 서항석은 i)의 경우라면 '일대 발견'이고, ii)의 경우라면 '극예'이기 때문에 '일대 구경거리'가 될 것이며, iii)의 경우라면 '편복적(蝙蝠的) 행동'이기 때문에 비판받아 마땅하며, iv)의 경우라면 '카멜레온' 같은 행동으로 논의할 필요도 없다고 주장했다. 그러니 그는 애초부터 i)의 경우가 아니라면, 진지한 주장이나 이념으로 볼 수 없다고 단정하고 있었다. 왜냐하면 ii)~iv)의 경우는 모두 말장난 정도로 치부하고 있기 때문이다.

서항석의 당시 결론은 중앙무대의 중간극이 홍행극의 다른 모습에 불과하다는 것이었다. 즉 서항석은 중앙무대의 공연에서, '연구극도 아니고 홍행극도 아닌', 즉 '새로운 양식 혹은 장르'의 출현을 발견하지 못했다고 고백했다.³⁴⁾ 이러한 서항석의 결론은 예견된 것이기도 하다. 설령 중앙무대의 공연이 신극도 아니고 신파극도 아닌, 새로운 연극의 출현이었다고 해도, 그에게는 그것을 측정할 논리적 기준이 부재했기 때문이다.

평자 중에서 서항석은 비교적 상세하게 창립 작품을 분석했는데, 그의 비평가적 분석 방법은 크게 세 가지로 나누어진다. 첫째 작품의 형상화 과정에 대한 비평이다. 특히 이 과정에서 배우들의 연기를 주로 논평했

다. 둘째 극작가의 극작술에 대한 비평이다. 특히 두 번째 작품인 송영의 〈바보 장두월〉을 분석하면서 작가가 의도했던 전연의 타당성을 논구했다. 셋째 무대 장치였다. 중앙무대의 장치가 김일영의 능력을 인정하면서, 세세한 문제점을 지적하는 데에 그치고 있다.

이러한 세 가지 논점은 기실, 비평가가 일반적으로 공연을 평가하는 기준에서 벗어난 것은 아니었다. 하지만 서항석은 배우들에 대해서는 전체적으로 너그러운 평을 내고 있다. 배우들이 연기 방향이 신극이나 신파극이냐는 기준을 적용하기보다는, 장면 내에서의 연기가 합리적이었느냐 아니면 그렇지 못했느냐를 논하고 있다. 루이지 피란델로의 작품이었기 때문에(외국 작품이기 때문에), 희곡으로서의 작품에 대해서는 거의 논하지 않는 대신, 이러한 작품을 무대에 형상화하는 배우의 연기에 대해서 비중 있게 논의했다고 할 수 있는데, 이러한 과정에서 홍행극 배우들의 문제점을 지적하지 않는 것은 기실 이상하다고 할 수 없다. 왜냐하면 서항석에게 신파/신극 연기를 구별할 수 있는 기준이 과연 있었다고 단언하기 힘들기 때문이다. 더구나 이러한 연기를 바라보는 무정견적 입장은 비단 서항석만의 것은 아니다.

반면 송영의 〈바보 장두월〉에 비판에서는, 작품 자체를 거시적으로 살펴보기보다는 세부 설정의 타당성을 문제 삼는 데에 주력하고 있다. 이로 인해 홍행극으로서는 성공(홍행극의 상승)한 작품이지만, 전체적으로는 신극 작품의 기준에 미치지 못한다는 선언적 판결을 반복하고 만다. 결국 노력한 작품이지만 홍행극의 범위를 벗어나지 못했다고 말하는 셈이다.

무대 장치에 대한 설명에서는 김일영이 '신극 진영에서 활동하는 인사'임을 대폭 감안하여 불만 사항이 있음에도 이를 감싸 안는 형국이었다. 만일 김일영이 '연기자로 하여금 연기하기에 조토록 무대를 만들어주는' 인물이었다면, 과연 이 작품에서는 왜 그렇지 못했는지를 밝혔어야 했다. 아니면 그렇게 만들어주었음에도 불구하고 이 작품에서 연기자들이 한

33) 서항석, 「중간극의 정체」, 『동아일보』, 1937.6.29, 7면 참조

34) 서항석, 「중간극의 정체」, 『동아일보』, 1937.6.29, 7면 참조

계를 보인 이유가 무엇인지를 지적했어야 할 것이다.³⁵⁾

동일한 공연에 대한 비평문으로 『매일신보』의 「성공한 풍자극 중앙무대의 제1회 공연」³⁶⁾을 들 수 있다. 이 비평문의 필자는 공개되지 않았지만, 상당한 분량으로 중앙무대 창립작을 일일이 논평하고 있다. 주목되는 점은 이 비평문은 서항석과 다른 관점을 취하고 있는 점이다. 그 차이점을 정리하면 다음과 같다.

첫째 이 비평문은 중앙무대의 공연이 ‘성공한 풍자극’으로서의 가치를 지닌다고 말하고 있다. 특히 성공한 풍자극의 대상으로 송영의 〈바보장두월〉을 꼽고 있다. 서항석은 이 작품이 성공한 작품이지만 그 성공은 흥행극 내에서의 성공이라고 못 박은 반면, 『매일신보』 비평문은 이러한 장르상의 논의를 넘어(실제로 이 비평문에서는 중간극의 개념을 주요 이슈로 다루고 있지 않다), 작품의 완성도와 새로움에 대해 집중하고 있다.

둘째 루이지 피란델로의 작품 〈피나무 열매 익을 때〉의 공연에서 배우들의 양식적 변화를 지적한 점이다. 『매일신보』 비평문의 논지대로 한다면, 이 작품은 대중극 배우들에게 극복하기 어려운 작품이었음에도, 배우들은 ‘정적인 정조’와 ‘많은 독백’을 소화했다고 한다. 기존의 대중극 배우들이 ‘신파벽(新派癖)’으로 지칭되는 고착된 습관에 침윤되어 있었지만, 이 작품을 연기하면서 상당 부분 해소할 수 있었는데, 그것은 능력 있는 연출자를 만났기 때문이라고 진단했다. 이 글의 필자는 기존 대중극 배우들이 ‘움직이는 연기’에만 익숙했다면, 이 작품은 이러한 연기자들이 ‘정적인 동선’과 ‘독백의 여운’을 체득하는 기회가 되었다고 판단하고 있다는 것이다.

35) 이러한 성향은 중앙무대 제 2회 공연을 보고 남긴 이운곡의 평에서도 확인된다. 이운곡은 “김일영 씨의 장치는 기중(其中) 나왔으나 안방 부엌 같은 곳이 어색해 보였고 효과는 아주 없었다”고 평하고 있다(이운곡, 「중앙무대 공연평」, 『동아일보』, 1937.7.9, 6면 참조).

36) 「성공한 풍자극 중앙무대의 제1회 공연」, 『매일신보』, 1937.6.27, 8면.

이 글의 필자 의견에 기대면, 기존 대중극이 지향했던 과장된 연기 혹은 몸의 연기에, 희곡의 품격 높은 정조나 진정한 말의 의미를 표현하는 방식³⁷⁾이 결부되거나 강구되었을 가능성을 중앙무대의 공연에서 발견할 수 있었다. 이러한 변화는 대중극 진영에서 보면 충분히 혁신이라고 할 만하다. 문제는 이를 바라보는 신극 진영의 우월감에서 비롯되었고, 이를 폄하하는 시각에서 기인했다고 하겠다.

많은 신극 진영의 평론가들이 중간극을 ‘흥행극의 의태(擬態)’,³⁸⁾ ‘방황하는 사생아’,³⁹⁾ ‘중간적 가식’⁴⁰⁾으로 보는 시각에 찬동하고 있다. 그들 사이에서 중간극은 ‘신파극의 매춘부적 속성’이 나은 결과물로 여기는 시각이 우세했다. 심지어 주영섭 같은 이는 대중극이나 중간극을 신극만으로도 말할 수 있는 이상적 수준으로 상정하고 있고, 조선의 신파극이나 1937년의 중간극(소위 중앙무대) 연극은 진정한 대중극의 도달할 수 없으며 당시의 상태에서 중간극으로 나아갈 수도 없다고 단언하면서,⁴¹⁾ 신파극이나 중간극의 대중추수적인 측면조차 전혀 인정하지 않으려 했다.

이러한 기본 입장은 중간극이 처한 상황을 알려주면서 동시에, 중간극이 나아가야 할 바를 알려주기도 한다. 중간극은 신극 혹은 연구극이 가진 뿌리 깊은 고정관념에 대항해서 생겨난 개념이기는 하지만, 그 개념은 신극 측에서 제창했다고 볼 수 없다. 대중적 친화적인 연극을 바탕으로

37) 유치진은 신극 연기의 핵심을 ‘말’에서 찾고 있다. 그는 연극을 말의 예술로 간주했고, 이러한 언어에 대한 비중은 희곡 혹은 대본에 대한 절대적인 의존으로 나타나기도 했다. 유치진의 연기 연습은 대부분 말의 수련에 할애되었으며, 이러한 전통은 신협을 거쳐 국립극단으로 이어져 해방 이후에도 한국 연극의 주요 쟁점은 말의 표현이었다(유치진, 「창작 희곡 진흥을 위하여」, 『조선일보』, 1935.8.3~6 참조; 유치진, 「희곡계 전망」, 『동량 유치진 전집』(8), 서울예대출판부, 1993, 128~132면 참조; 유치진, 「연극계의 전망, 가지가지의 희망」, 『동량 유치진 전집』(8), 서울예대출판부, 1993, 47면 참조).

38) 서항석, 「중간극의 정체」, 『동아일보』, 1937.6.29, 7면 참조.

39) 김영수, 「조선신극운동의 현 단계와 그 전망(2)」, 『동아일보』, 1937.7.17, 6면 참조.

40) 오정민, 「예원동의 (16) 극계를 위한 진언(進言)」, 『동아일보』, 1937.9.10, 6면 참조.

41) 주영섭, 「현대극 서론(序論)」, 『동아일보』, 1937.7.31, 6면 참조.

로 하는 측(구 토월회 일맥이나 대중극계의 선각자)에서 제창한 개념이다. 따라서 이러한 개념의 찬동 여부는 기본적으로 대중극에 대한 이해에 달려 있다고 해야 한다.

4. '1937~8년' 전환기 중간극의 의미

신극인들이 '중간극'에 대해 내보였던 꺾하의 시각은 1938년 2월이 되면서 뒤바뀐다. 앞에서 언급한 것처럼, 동아일보사는 신극 단체들만 결집하여 제 1회 연극경연대회를 개최했다. 이 경연대회에 비록 중앙무대는 참여하지 않았지만, 중앙무대에서 분할된 인생극장(주요 배우 이적),⁴²⁾ 그리고 인생극장의 주도적 이념이 흘러들어가면서 일부 '해소파'(박제행이 대표적)가 가입한 화랑원⁴³⁾ 등이 참여했다. 중앙무대의 주축 멤버들이 인생극장과 화랑원으로 흩어져 극단을 결성하는 주축이 되거나 주요 이념을 제공했다는 점을 감안한다면,⁴⁴⁾ 인생극장과 화랑원이 신극 단체이고, 중앙무대는 중간극(실제로는 대중극) 단체라는 기준 적용은 애매하다고 하지 않을 수 없다.

하지만 1938년에는 이러한 시각이 적용된다. 이운곡 같은 이는 초지일관 중앙무대든 화랑원이든 신극 단체가 될 수 없는 신과극단이라고 주장

했지만, 김영수 같은 이는 초창기에는 신극 단체는커녕 중간극 단체로도 볼 수 없다고 몰아붙였던 중앙무대를 나중에는 버젓한 '신극부대'로 칭하고 있다.⁴⁵⁾ 실질적으로 1938년 연극경연대회를 주도했던 서항석이나, 이 경연대회에 사회를 보았던 신극 인사들도, 이러한 점에 대해서는 일체히 함구하고 있다. 그 이유는 유치진의 다음과 같은 발언에서 찾을 수 있다.

전반으로 보아 조선 연극 수준도 지난 7년간 상승치 안치는 안했다. 상업극단에서 임선규, 중간극을 표방하고 나온 박영호 모두 극작가로써 과거에 보지 못하든 쾌경(快景)을 개척하고 잊지 안흐냐⁴⁶⁾

유치진은 극연이 결성되고 난 이후 조선 연극계의 수준이 크게 진전되었다고 말하면서, 그 가장 큰 공로자로 극연을 꼽았다. 하지만 극연 이외에도 임선규나 박영호 등의 극작가의 공로도 거론했는데, 이러한 주장에서 주목되는 점은 상업극계나 중간극계의 존재를 인정하고 있다는 점이다. 물론 그들이 조선 연극계 전체를 위해 세운 공로도 인정하고 있다.

다른 신극 진영 평론가들이 비록 신극의 우위를 전제하면서도 1938년이 되면 신극 진영의 규합에 몰두하는 것과 달리, 유치진은 의외로 대중극계나 중간극계의 존재와 역할을 일찍부터 인정하고 있었다. 전술한 대로 유치진은 신극 공연의 활성화를 위해서도, 대책점에 있는 대중극계(중간극계 포함)의 장점을 흡수해야 한다는 점을 이해하고 있던 연극인이었다. 또한 유치진은

중앙무대가 아주 흥행극적 잔재물을 가지고 있고 그것을 극복하려는 공작이 아주 아니 보인다 하더라도 그들이 연극의 예술적 수준을 액기려 하는 지성! 그 지성으로 보아 중간극의 존재를 인정하는 동시에 그 의도

42) 박항민은 인생극장이 중앙무대와 '동일한 성질'을 지닌 극단이라고 단언하고 있다(박항민, 「극단 '인생극장'의 창립 공연을 보고(상)」, 『동아일보』, 1937.12.17, 5면 참조). 중앙무대에서 인생극장이 갈라졌으며, 그들의 이념이 동일했다는 당대의 믿음은 여러 글에서 확인된다(「극단 난립, 배우이동, 혼돈한 극계 정세」, 『동아일보』, 1938.1.3, 10면 참조).

43) 김남석, 「1930년대 극단 '인생극장'과 '중간극'의 의미」, 『한국연극학』 제49권, 한국연극학회, 2013, 112~115면 참조.

44) 조정희, 「1930년대 극단 '화랑원'에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제32집, 한국극예술학회, 157~164면 참조.

45) 김영수, 「극계의 일 년간」, 『조광』, 1939.12, 146면 참조.

46) 유치진, 「예원동의 (13) 천재(天才)는 조락한다」, 『동아일보』, 1937.9.1, 6면 참조.

를 높게 평이 평가치 안할 수 없다. (...중략...) 중앙무대의 출현은 일방으로 보아서 흥행극의 향상을 의미하는 것이오 전체적으로 보아서 우리 연극 이상의 진전을 말하는 것은 아닐까. 이와 같은 견지에서 나는 중앙무대를 얻은 것을 금년(1937년:인용자)의 큰 수확으로 보는 자이다.⁴⁷⁾

라고 말하면서, 누구보다도 먼저 신극 진영의 인식 전환을 요구했다. 유치진은 중앙무대의 중간극 선언이 신극 진영 인사들의 요구를 완벽하게 충족한 것은 아닐지라도, 현 조선의 연극계에서 '향상'이며 '연극 이상의 진전'일 수 있음을 조심스럽게 인정하고 있다. 이것은 그가 지니고 있던 전문연극의 이상, 즉 신극의 직업극단화를 위해서 중간극을 신극/대중극의 중간 단계로 인정할 수밖에 없었던 그의 입장 때문이었다. 다시 말해서 극연 역시 중앙무대가 공표했던 길을 갈 수밖에 없다는 현실 인식 하에서, 중앙무대에 대한 재고(再考)를 단행하지 않을 수 없었던 것이다.

1937년 6월 중앙무대 결성, 1938년에서 1939년으로 넘어가는 시점에서의 인생극장과 화랑원의 분화 독립, 1938년 1월 낭만좌의 결성, 그리고 1938년 2월 신극단체 간의 연극경연대회는 일종의 조선연극계의 다변화 혹은 세분화의 과정이라고 할 수 있다. 1930년 극연의 결성과 1935년 동양극장의 탄생, 정점으로 신극/신과극의 분열과 대립이 첨예화되었다면, 1937년 6월~1938년 2월을 거치면서 양 진영의 장단점을 혼합하는 세력의 성립이 가시화되었다고 할 수 있다.

다음과 같은 글은 기존의 2분 구도에서, 3분 구도 혹은 다분 구도로 바뀌고 있는 조선의 연극계를 예리하게 관찰한 기록이다.

이제 극계를 돌아보면 한편에는 동양극장에서 청춘좌와 호화선이 번갈아가며 하룻밤도 쉽 없이 개막하고 있고 한편에는 극예술연구회가 비록

시극 관계(중일전쟁:인용자)로 일시 정돈 상태에 있으나 역시 꾸준히 연구하면서 시극의 평정을 손꼽아 기다리고 있고 그 중간에 중앙무대와 인생극장이 번갈아가며 부민관 무대를 이용하여 약 1개월 간 2회 공연을 하고 있다. 그러나 중앙무대와 인생극장의 진용을 보면 동양극장계와 극연계와 연합계(연극협회:인용자)의 단원이 혼재하여 그 연기 시스템과 기분의 상이는 혼연일체가 됨을 방해하는 듯 어데라 없이 자못 영성한 구석이 있어 강력진(強力陣)이라 할 수 없고 동양극장과 극연 역시 다수한 연기자들 잃어 석일(昔田)의 진용에 비하면 자못 손색을 보인다.⁴⁸⁾ (밀줄:인용자)

이 필자는 동양극장 중심의 대중극계/극연 중심의 신극계가 맞선 와중에 세 삼의 세력으로 중간극계(중앙무대/인생극장)가 등장하면서 새로운 삼분 구도를 형성했다고 정리하고 있다. 삼분 구도의 중심인 중앙무대나 인생극장(의 진영)은 동양극장/극연/연극협회로부터 이적한 배우와 연극인들이 모여 연합한 형태였으며, 이로 인해 전통적인 주축 세력이었던 동양극장과 극연은 기존의 영향력을 어느 정도는 상실했고, 새롭게 구축된 중간극의 진용도 완전한 세력으로 정비되지 못한 상황이라고 진단하고 있다.

이러한 극계 동향은 '중간극'이 탄생해야 했던 상황 논리를 보여준다. '극연'과 '동극'은 오랫동안 조선 연극계의 이념과 세력을 고착화하면서, 절대 진영을 형성하고 있었지만, 이러한 세력 이분화가 지니는 문제 역시 적지 않았다. 연극인들 중에는 이러한 이분법적 구도에서 탈피해야 할 필요성을 느꼈고, 그러한 필요는 양자가 아닌 중간 혼합의 지향성을 자연스럽게 담보하기 시작했다.

이러한 시대적 흐름을 반영한 연극 이념이 '중간극'이었고, 이러한 중간극은 전통적인 의미에서 기존의 두 흐름을 강하게 인정하지 못하는 연극인들 사이에서 자연스럽게 소통되었다. 구 토월회의 인맥들, 새롭게 등

47) 유치진, 「연예계 회고 (4) 극단과 희극계 상 중간극의 출현」, 『동아일보』, 1937.12.24, 4면 참조.

48) 「극단 난립, 배우이동, 혼돈한 극계 정세」, 『동아일보』, 1938.1.3, 10면 참조.

장하려는 신극 지향 연극인들, 극연의 문제점을 간파한 연극인들, 동양극장의 대중극 지향을 무조건 수용할 수 없었던 대중극 진영의 인사들이 그들이다. 그러한 이들은 중앙무대, 인생극장, 화랑원, 혹은 낭만좌 등을 조직, 운영, 시험, 실패하면서 점차 무정형의 연극 이념을 조금씩 정형의 연극 이념으로 변모시켰다.

처음 등장했을 무렵의 '중간극'의 운동이 신극 진영이 원하는 것처럼, 엄밀한 철학과 철저한 준비로 이루어진 연극 운동이 아니었다는 점을 기억할 필요가 있다. 심지어 인생극장이 창립되었을 당시에는 '중간극'에 대한 천명조차 보류되었다. 또한 이러한 연극적 지향(중간극)을 주도면밀하게 이끌 운동 세력이 확고하게 정해져서 준비된 상황이 아니었기 때문에(인생극장은 이러한 경우이다), 중간극을 향한 목표 의식은 시대적 상황에 맞게 천천히 노출될 수밖에 없었다는 점도 기억할 필요가 있다.

넓게 고찰하면 이러한 중간극은 1930년대를 지나면서 자연발생적으로 생겨난 미학적 이념이라고 할 수 있다. 1920년대 토월회가 신극 정립을 위해 애썼지만, 1920년대 중반을 넘어서면서 토월회는 휴면과 재개를 반복하며 대중의 욕구를 점차 수용하는 대중극단으로 변모했다. 1930년대 극연은 토월회를 대중극단으로 간주했으며, 자신들이 새롭게 수용한 서구의 리얼리즘(표현주의 연극과 셰익스피어극 포함)이 유일한 대안이라고 여겼다. 하지만 극연 역시 1930년대 중반을 넘어서면서 자신들의 선택과 활동이 유일한 대안일 수 있음을 확신하기 어렵게 되었다. 1935년 출범한 동양극장은 극연의 가장 커다란 약점인 대중친화성을 강조 부각하여, 상당히 진전된 연극적 수준을 유지할 수 있었다. 유치진은 이러한 현상을 '쾌경'이라고 칭찬하면서, 그 이유가 극연의 영향 때문이었다고 조심스럽게 자부하고 있다.

유치진의 이 관찰과 자부심은 모순된 것은 아니었다. 다만 대중극단의 발전에 극연만이 유일한 영향을 끼친 것은 아니었다. 그 점을 유치진도 알고 있었으며, 심지어 극연의 활동 역시 대중극단의 영향과 자극으로부터

터 자유롭지 않았음을 은연중에 시사하곤 했다. 1935년을 넘어서면서 극연과 동양극장으로 대변되는 대중극 진영은 상호 영향력을 행사하고 있었고, 이러한 영향력의 접경 하에서 중간극이 탄생했다고 할 수 있다. 그런 면에서 중간극은 자연발생적이다.

다만 중간극의 이념은 1937~8년 연간에 완성될 수 없었다. 한편으로는 '구 토월회→동양극장 청춘좌→중앙무대→인생극장→화랑원'의 영향력이 감지되지만, 이 극단들은 '연극적 이념의 자생력(당위성)'을 충분히 확보하지 못했다. 마찬가지로 '극연(훗날 극연좌)→낭만좌'의 강력한 유사성이 감지되지만, 이 흐름 역시 '대중적 친화력'을 충분히 장착하지 못했다. 당위로서의 연극적 이념을 상실하지 않으면서도, 작품 공연에서 대중적 친화력을 견지하는 극단의 탄생은 1940년대에서나 가능했다고 할 수 있다.

5. '1939년'이라는 문제적 연도와 '신좌/신극의 무화'

1939년 가장 활발하게 활동한 '신극' 단체는 낭만좌였다. 물론 이때 낭만좌를 '신극 극단'으로 보는 관점을 앞세우면 그렇다는 말이다. 낭만좌는 1939년 2~3월 동아일보사 주최 제 2회 연극경연대회 참가를 필두로 하여(박항민 작 <상하의 집> 으로 참가), 같은 해 4월 22~23일 부민관 공연(진우촌의 <바다의 남편> (1막)과 한상직 작 <승무도> (3막5장)), 같은 해 7월 18~20일 남량특집 공연(박항민 작 <흑장미담(黑薔薇潭)> (혹은 <흑장미>, 3막)과 진선풍(眞船豊) 작 이동규 번안 <쪽제비 [鰐]> (3막)), 그리고 같은 해 8월 31~9월 4일까지의 <아편전쟁> (1막의 <배영신문> 을 슈프레히콜로 공연)을 공연하였다.

뿐만 아니라 1939년 2월 연극경연대회 참가 이전에 지방 순회공연을 시행했으며, <아편전쟁> 으로도 역시 지방 순회공연을 수행했을 것으로

집작된다. 이러한 공연 일정은 극연좌의 전성기 공연을 능가하는 것이고, 최전성기의 대중극단의 공연 일정에 버금가는 수준의 활기를 보여준다.

하지만 비단 낭만좌가 양적인 측면에서만 공연 성과를 거둔 것이 아니었다. 낭만좌는 박향민, 진우촌, 한상직이라는 작가를 기용해서 총 네 편의 작품을 창작했고, 일본 작품 두 작품을 번안(번역)하여 공연하는 저력을 보여주었다. 특히 슈프레히콜의 공연 양식을 빌려온 점은 그 명맥이 끊어진 프로극의 기억을 되살리는 행위였다고 볼 여지도 있다. 비록 〈아편전쟁〉이 친일목적극으로 평가되었다고 해도, 이러한 시도는 주목되지 않을 수 없다.

하지만 다른 각도에서 보면, 낭만좌의 행보는 갈수록 신극극단의 상계에서는 벗어난 것일 수 있었다. 일단 창작품을 무대에 올리려는 노력은 계속되었지만, 그들이 창작한 작품이 과연 신극(사실주의극)인가에 대한 의문이 남게 된다. 더구나 그들의 공연 방식은 일반적인 신극의 공연 방식을 벗어나 있었다. '납량특집'이라는 제호를 걸고 관객을 끌어들이고, 지방 순회공연에 적극적이며, 재정 자립(홍행 수입)을 실현하기 위해 무척 노력했다는 점 등이 그것이다. 무엇보다 그들의 연극을 보기 위해 찾아온 관객들이 신극 관객층이 아닌 경우도 있었다.

이러한 정황 근거들은 낭만좌가 신극 극단으로서의 체모를 지키기보다는 공연의 실리와 관객의 기호를 획득하기 위해서 노력했음을 증명한다고 하겠다. 낭만좌는 자신들이 굳이 신극 단체여야 할 명분도 없었고, 그렇다고 대중극단의 명예를 잃어야 할 이유도 없었다. 김태진은 이러한 낭만좌를 가리켜 '세지'와 '교지'를 동시에 가진 극단이라고 평가한 바 있다. 넓게 보면 세상을 사는 지혜를 가진 극단이지만, 한편으로는 교활한 지혜로 세상을 속이는 극단일 수도 있다는 뜻이다. 긍정적인 의미로 하다면 유연한 극단일 터이고, 부정적인 견해를 앞세우면 교활한 극단이라는 뜻인데, 이것은 배영 분위기를 틈타 〈아편전쟁〉을 들고 나온 행위를 주로 빗대고 있다.

하지만 이러한 평가를 다시 점검할 필요가 있다. 일단 김태진 자체가 신극/신파극의 구별이 무의미하고 불가능하다고 믿는 연극인이었다. 그는 “신극의 관객이나 신파의 관객이나 동일한 시대적 궤범(軌範) 아래 동일한 미적 보편 정서를 가진다”고 주장하고 있다. 이러한 견해는 신극과 신파를 그 향유층에 의해 분리하던 기존의 통념을 정면으로 논박한 것이다. 그래서 그는 “신파의 관객을 최대 포용력으로 흡인하지 못하는 신극은 신극의 이념이 부정(不定)하기 때문이라고 다시 말하면 관객의 미적 감정의 객관적 표식, 보편적 수준의 엇던 것인가를 파악함이 없이 극단의 정신적 코스 즉 이념은 슬 수 없지 않을” 것이라고 주장한다.⁴⁹⁾

이러한 주장은 상당히 파격적이다. 신극 진영은 극연 공연 등을 사례로 자신들의 관객이 별도로 존재한다고 주장하고 있었다. 가령 신고송은 “극예술연구회 실험무대는 벌써 소뿌르인테리 층에게 구든 기반을 획득”하고 있다고 전제하고, 〈검찰관〉과 같은 연극이 “학생과 인테리 층 이외의 관객”에는 ‘희열’을 줄 수 없다고 단정하고 있다. 즉 신고송에게 극연의 관객은 ‘소부르주아지’ 계층에서 생산되며 주로 학생이나 인테리(지식인) 계층으로 여겨졌던 것이다.⁵⁰⁾ 유진오 역시 극연의 공연을 보기 위해서 “공회당에 모인 관객은 얼는 보기에다 거의 전부가 지식계급에 속하는 사람들”이라고 묘사하고 있다.⁵¹⁾

이러한 반응들은 주로 1930년대 전반기에 산출된 반응이지만, 공통적으로 극연의 관객이 지식인층에 한정되어 있다는 점을 지적하고 있다. 심지어 대중극 진영도 당시의 관객은 대중극 관객과 신극 관객이 나누어져 있다고 생각하고 있었다. 가령 대중극 진영에서는 극연의 공연이 주로 공회당에서 이루어진다고 비판하면서, 그곳에 모이는 관객이 (대중)연극의 관객과 근본적으로 다르다고 전제한 바 있다. 또한 이동호 같은 이

49) 김태진, 「연극의 '재미'를 위한 소고」, 『영화 연극』, 1939.11, 24면 참조.

50) 신고송, 「극평(1) 실험무대의 〈검찰관〉」, 『조선일보』, 1932.5.10(석간), 4면 참조.

51) 유진오, 「제 3회 극연 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.12.13~17(주간), 4면 참조.

는 〈아편전쟁〉을 보러 가서, 자신과 함께 공연을 보는 이들이 신극 관객층이 아니라 대중극 관객층이었으며, 이를 통해 신극 관객층이 〈아편전쟁〉에 대해 실망했다는 식의 견해를 피력한 바 있다.⁵²⁾

다시 김태진의 입장으로 돌아가면, 그는 인생극장(1937년) 행보를 통해 이미 중간극에 대한 자신의 입장을 조선의 극계에 표출한 바 있다. 따라서 이러한 신극/신과 경계선의 무화나, 관객층의 동질성에 대한 견해는 그의 연극적 이념에 바탕을 둔다고 할 수 있다. 더구나 그는 1939년에 가장 대표적인 활동을 벌인 낭만좌에 대해 '성격적 체계'가 불확실한 극단이라고 평가했다. 즉 신극 극단이라고 일반적으로 말할 수 없다는 주장이다.

그렇다면 김태진에게 낭만좌는 어떠한 극단이어야 했는지에 대해 살펴볼 필요가 있다. 김태진은 낭만좌를 '세지' 즉 유연성을 지닌 중간극 극단으로 파악하고 있었다. 직접적으로 이러한 용어를 사용하여 극단을 규정하지는 않았을지라도, 김태진의 눈에 들어온 낭만좌는 신극이 요구하는 양식화 된 공연 체계를 수립하려고 하지 않았고, 신극 극단에 경도되는 활동을 일방적으로 고집하지도 않았던 극단이었다. 관객을 신경 썼고, 시세를 이용했으며, 경우에 따라서는 이념을 과감하게 무시했다.

1939년의 낭만좌는 신극계에 일종의 충격을 던져주었다. 그들은 〈아편전쟁〉을 선택하는 과감함을 보였지만,⁵³⁾ 막상 공연은 이중적 의미에서의 저항 의지를 담고 있지 못했다. 그렇다고 적극적인 의미에서의 친일 연극을 만들지도 못했다.⁵⁴⁾ 그렇다면 왜 낭만좌는 〈아편전쟁〉을 선택하는 과감한 행보를 보였지만, 프로연극도 친일연극도 만들지 못했

까. 혹 그들은 다른 어떤 연극을 상정한 것은 아닐까.

낭만좌가 상정한 연극이 무엇인지에 대해, 그들 자신이 정립한 용어가 없기 때문에 그 실체를 그들 입으로 확인할 수는 없는 상황이다. 다만 그 연극은 기존의 사실주의 연극이거나 일방적인 대중연극은 아니었으며, 더구나 프로연극이거나 일본에 충성하는 국책연극도 아니었다. 그 모든 요소들이 적당하게 결합된 상태의 어떤 연극일 수는 있었다. 이러한 특성에 가장 가까운 당시 연극 장르는 '중간극'이었다. 어쩌면 1937~1938년까지 끊임없이 논란을 일으켰던 중간극은 낭만좌의 어떤 부분으로 흡수되었는지도 모른다. 알게 모르게 변모되었던 신극 진영과, 여전히 무시할 수 없는 영향력을 과시했던 동양극장, 그리고 달라진 연극 환경(국책연극에의 강요)과 역시 그에 못지않게 달라진 관객의 취향 등을 종합적으로 혹은 다면적으로 고려하지 않을 수 없었기 때문이다.

6. '1930/1940년대' 연극적 교량으로서의 중간극

중간극 개념의 생성부터 1939년까지 일련의 논의를 정리해보자. 중앙무대가 중간극의 이념을 처음 공식적으로 드러냈지만, 중간극 개념의 제창자라고는 단정하기 곤란하다. 실제로 박영호나 박제행은 자신들이 선언한 '중간극'이 다소 우연의 산물이고, 심지어는 본뜻과 상관없이 연극계에 유통되었다고 밝힌 바 있다. 또 인생극장의 경우에는 중간극의 이념을 뚜렷하게 제창하지도 않았는데도, 여타의 연극인들은 인생극장의 연극 행보에서 중간극의 이념을 투영시켜 살펴보기도 했다.

1939년 고희이 출범하면서 신극 진영으로부터 적지 않은 도움을 얻게 되면서(고협이 자발적인 선택, 오랫동안 신극 진영(주로 비평가들이) 요구하던 대중극계의 변신과 발전을 도모했다. 하지만 고희에 대한 당대의

52) 이동호, 『행복의 밤』, 『영화 연극』, 1939.11, 67~68면 참조.

53) 이 작품은 무라야마 도모요시에 의해 축지소극장에서 공연되었고, 도쿄의 조선극단 삼일극단에 의해서 공연된 바 있다(서연호, 『한국연극사(근대)』, 연극과인간, 2003, 367면 참조; 『삼일극장』, 권영민 편, 『한국현대문학대사전』, 2011 참조).

54) 이에 대해 박향민은 지면을 통해 비난한 바 있다(박향민, 『신극운동의 침체기(하)』, 『동아일보』, 1939.9.10, 5면 참조).

평가는 여전히 기존의 대중극 극단이었다.

여기서 유치진과 신극 진영 평론가들이 한 신문사 좌담회에 참여하여, 동양극장의 상임 연출가 홍해성과 벌인 논전을 주목해보자. 홍해성은 관중 수가 많은 대중극 공연을 외면하는 연극 비평가들의 태도를 간접적으로 비판했고, 이에 대해 유치진을 비롯한 평론가들은 대중극계가 비평가들의 조언과 충고에 귀 기울이지 않는다고 반박했다. 한 마디로 대중극계는 신극계의 도움을 거부한다는 뜻이었다.

유치진 홍해성씨 말은 흥행극을 어찌 (신극 진영 연극 평론가들이: 인용자) 버려두느냐는 말씀인데, 동양극장 측에서도 시스템을 좀 고쳐서 좋은 연극을 할 수 있도록 극평가도 이에 협력해서 극문화를 발전시켰으면 좋을 것입니다. 흥행극도 극문화의 일부이니까요.

안기석 일본 내지 진진좌에서는 신극 각본을 올리고 연출에도 신극인을 초빙하고 하는데 여기서도 그러케 했으면 초치 안습니까.⁵⁶⁾

유치진과 안기석의 조언은, 실은 홍해성과, 유치진, 함세덕 등에 의해 차례로 실행된다. 더 정확하게 말하면, 홍해성은 조선연극사와 동양극장에 초빙되어 활동한 바 있으며, 이 좌담이 시행될 무렵에도 홍해성은 대중극단에서 연출을 담당하고 있었다. 하지만 두 사람은 홍해성의 업무에 대해서는 더 이상 논하지 않고 있으며, 오히려 홍해성의 작업을 부정적으로 평가했다.

이후 유치진은 고협이라는 당대의 대중극단(신극인들의 관점으로는)에 〈춘향전〉(각색)을 제공하면서 작품 제작에 참여했다. 비록 이 〈춘향전〉 공연에서 신극적 색채를 강조했다는 직접적인 증거를 찾을 수 없지

만, 좌담에서 유치진이 주장한 대로 신극인을 초빙하여 신극 각본(비록 각색작)을 무대에 올린 사례를 창출했다고 할 수 있다.

이 작품을 관람하고 평을 쓴 김태진은 “방자의 과잉 표현, 변학도가 보여준 제스처와 대사의 불일치, 개체 연극의 미학의 강조로 인한 전체 미학의 훼손, 비판적 분석적 연기 태도의 부족”을 지적하면서 이러한 문제점의 원인이 ‘연출력의 부재’라고 비판한 바 있다.⁵⁶⁾ 이것은 곧 고협이 신극을 은근히 표방했음에도 연출력에서 신극의 연극 이상을 달성하지 못했다는 견해로 요약될 수 있다.⁵⁷⁾

〈춘향전〉은 한 사례이다. 그리고 이 사례를 통해 고협이 대중극단이나 혹은 중간극 계열이나를 논의하려는 것은 아니다. ‘중간극’에 대한 표면적 논의는 1938년을 지나면서 조선의 연극계에서 표면적으로 사라졌고, 그 유효성을 상실한 듯 했다. 그 이후에는 신극과 신파극의 대립보다, 국책연극으로서의 친일목적극 ‘국민연극’이 더 큰 화두로 등장했기 때문이다. 그러나 적어도 표면적으로는 중간극이라는 용어는 1937년 6월부터 1938년 2월 사이에 새롭게 출범했던 극단 혹은 행사 내지는 작품 경향을 설명하기 위해서 편의적으로 만들어 쓴 용어로 이해될 수도 있었다.

이러한 중간극 개념의 1940년대적 표출은 일단 대중극 진영의 고협(1939년 2월 결성)에서 일차적으로 확인할 수 있다. 고협은 대중극 중심의 극단 배경 위에서 신극 진영의 특징과 장점(인재, 대본)을 결합한 극단이었다고 할 수 있다. 고협은 애초부터 중간 혼합적 기상을 존중했고, 양극단(신극/신파극)의 연극 양식이 드러내는 장점을 융합하여 운영하는 방식을 따랐다는 점에서 그러하다.

1939년 고협이 출범하면서 조선의 연극계는 중간극의 개념 없이도 당시 상황을 전체적으로 인지, 수용할 수 있었다. 구 토월회의 멤버들은 미

56) 김태진, 「신극과 고협의 〈춘향전〉」, 『인문평론』, 1940.6, 76~77면 참조.

57) 김남석, 「극단 고협의 창단 과정과 초기 공연사 연구」, 『조선의 대중극단들』, 푸른사상, 2010, 422~423면 참조.

55) 「조선연극의 나아갈 방향」, 『동아일보』, 1939.1.13, 6면 참조.

나도좌, 중외극장, 명일극장, 태양극장, 청춘좌, 중앙무대, 인생극장 등을 거치면서 자신들이 주장했던 바(완성도 높은 연극 공연에의 꿈)를 이룩할 수 있는 현실적 여건을 확보할 수 있었고, 이러한 여건은 그 이전의 조건들을 능가하는 강력한 배경으로 작용했다.⁵⁸⁾ 그들은 이러한 여건을 활용하여 기존의 자신들이 꿈꾸던 연극적 이상을 달성하면서 극단을 오랫동안 유지할 수 있는 방향을 꿈꾸기 시작했다.

이때 그들은 구태여 중간극을 천명하지 않았다.

이러한 시점에서 대중극단이나 아니나는 그다지 중요한 기준이 아니었으며, 당연히 그 양자적 대립을 전제해야 하는 '중간극'의 논의 가능성도 사라졌다. 1940년대의 연극계는 신극과 대중극의 대립 혹은 경쟁이기 보다는, 국민연극이라는 새로운 화두와의 보이지 않은 힘 겨루기였다. 다만 그 과정에서 1930년대 전반기와 중반기(1937~8년 이전)를 주도했던 대립적 이념은 일시 소멸했고, 그 소멸을 야기한 결정적인 계기가 중간극의 도래였음을 기억할 필요가 있었다. 결국 중간극의 제창과 소멸이 1940년대 조선연극계의 주요 흐름을 형성했다고 할 수 있겠다.⁵⁹⁾

7. '중간극'의 의의와 연극사적 위상

1910년대 조선에 유입된 서양식 연극은 실제로는 일본 연극으로서의 서양연극에 가까웠다. 조선의 초창기 연극인들은 일본의 신파극을 조선의 현실에 옮겨 놓는 데에 역점을 두었고, 이를 통해 '관객의 창출'과 '연극적 양식의 정립'을 동시에 겨냥했어야 했다.

58) 이러한 배경에는 친일 지주 한학수와, 안정적인 재정 여건 등도 함께 포함된다.

59) 이 논고에서는 국책연극으로서의 조선연극에 대해서는 다루지 않기로 한다. 이 논의는 별도의 논고를 통해 시행하는 것이 논의의 중심을 분산시키지 않을 것이라고 판단했기 때문이다.

하지만 1920년대와 1930년대 전반기를 거치면서 관객의 확보와 연극 양식의 정립은 서로 다른 시각과 활동을 불러일으키기 일쑤였다. 1920년대 초반 창립된 토월회는 연극 양식 정립을 위해 애썼지만, 그래서 1920년대 현실에서는 선진적인 작품 선택과 공연 미학(특히 무대 미술)을 선보일 수 있었지만, 점차 관객 확보 문제로 인해 양식적 정립에만 고수할 수 없었다. 그 결과는 대중극단 태양극장으로의 변모였다.

1930년대 극연 역시 비슷한 상황에 처했다. 1930년대 초반 극연의 멤버들은 서구의 발달된 사실주의와 표현주의 작품을 선보이며, 대중극단이 주류를 이루는 조선 연극계에 도전장을 내밀었고, 일련의 연극적 흐름을 창조 계승하며 연극 양식의 정립을 위해 일련의 모색과 실험을 이어갔다. 이러한 노력은 역시 특별한 성과를 거두었고, 이것은 한국연극사의 중요한 자산으로 남을 수 있었다. 하지만 1930년대 중반을 넘어서면서 극연의 선택과 활동은 위축되기 시작했다. 관객 확보의 측면에서 극연은 고전을 면치 못했고, 양식적 정립을 위한 모색도 궁극적으로는 관객의 창출과 유기적인 관계를 맺고 있었기 때문에 제약을 받기 일쑤였다.

반대편 진영이었던 대중극계는 1935년에 출범한 동양극장을 중심으로 한층 조직적인 형태의 관객 창출에 성공하고 있는 듯 보였다. 하지만 동양극장 역시 산적한 내부감각 문제에 직면해 있었고, 자체 분열을 통해 서라도 이러한 문제를 해결하겠다는 의식을 지닌 연극인들이 나타났다(박계행과 심영과 황철은 대표적인 경우이다). 이들은 동양극장을 벗어나면서 연극적 정립의 중요성을 강조했고, 이를 이룰 수 있는 새로운 극단의 창단을 모색했다. 대중극(계)으로서의 성공 역시, 연극적 완성도 혹은 개성적인 연극 양식의 정립의 기여를 의식해야 하는 한계를 의식하고 있었다고 해야 한다. 다시 말해서 관객은 창출되었지만, 양식적 정립은 후퇴하는 결과를 낳고 말았다.

극연과 동양극장은 서로를 의식하지 않을 수 없었고, 두 극단으로 대표되는 양 진영은 각자의 방법을 타개할 방안을 모색하지 않을 수 없었

다. 동양극장에서 분리되는 일련의 극단들은 신극 진영의 양식적 체계를 수용하여, 기존의 동양극장 연극과 변별되는 독자적인 영역을 형성하려 하였고, 신극 진영은 객관적으로 열세였던 자신들의 진영을 추스르기 위하여라도, '중간극' 진영을 포섭하지 않을 수 없었다. 동시에 신극의 변화까지도 염두에 두면서, 관객의 확보를 위해 경주하지 않을 수 없다.

1937년의 중앙무대, 1938년 인생극장과 화랑원, 1939년의 낭만좌는 이러한 영향을 감지했고 동시에 또 이를 실천할 수 있는 개인적 선택을 감행했다. 신극/신과극, 연구극/상업극, 엘리트연극/대중극이라는 이분법을 과감하게 넘어서고자 했다고 할 수 있다. 이러한 변화는 중간극이 가져온 조선연극계의 변화였고, 연극사적 영향력이다. 그리고 1940년대 조선의 연극계는, 신극/대중극의 대립에서 보다 자유롭게 다양한 선택을 감행할 수 있게 되었고, 고협 같은 극단의 창단이 활발하게 이루어질 수 있었다.

중간극은 우발적으로 생성된 개념이었지만, 그 개념의 밑자리에는 기존의 연극적 통념과 조건을 넘어서려는 의지와 시야가 적지 않게 함축되어 있었다. 1910년대부터 절반의 연극으로서 늘 일정 시간이 지나면 연극적 존폐를 경험해야 했던 일련의 극단들은 신극/신과극으로의 양분된 연극계의 환경에 마냥 만족할 수 없었기 때문이다. 왜냐하면 신극의 양식적 정립과 작품의 완성도, 그리고 대중극의 관객 창출과 대중성의 확보는, 온전한 의미에서의 연극적 숙성을 위해 반드시 갖추어야 할 두 가지 조건, 즉 양면성이었기 때문이다. 중간극은 그 조건을 넘어서려는 고민과 실험 그리고 노력과 모색을 보여주고 드러내는 이념이었던 것이다. 그래서 그 현현은 다소 우연적인 측면이 가미되었지만, 1930년대 조선의 연극계에서 반드시 논의되어야 할 이념이었고, 또 그 논의를 통해 해체되고 결국에는 소멸되어야 할 개념이었다. 그 이념과 논의가 소멸되는 지점에 1940년대 연극이 기다리고 있었다고 할 수 있기 때문이다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 『삼일극장』, 권영민 『한국현대문학대사전』, 2011.
 「〈간난이의 설움〉」, 『동아일보』, 1929.11.16.
 「경연대회 수상자 소개」, 『동아일보』, 1938.2.19.
 「과분한 광영에 책임이 실로 중대 극연 김일영(金一英)」, 『동아일보』, 1938.2.20.
 「극단 고협 조선대표극단 종합판」, 『삼천리』(13권 3호), 1941.3.
 「극단 고협 통신 관복순례기」, 『삼천리』(11권 7호), 1939.6.
 「극단 난립, 배우이동, 혼돈한 극계 정세」, 『동아일보』, 1938.1.3.
 「명우 문예봉과 심영」, 『삼천리』(10권 8호), 1938.8.
 「본시주최 연극경연대회 연운사상(演芸史上)의 금자탑」, 『동아일보』, 1938.2.6.
 「봉급 때문이 아니라 예술적 향상을 위함」, 『동아일보』, 1937.6.18.
 「성공한 풍자극 중앙무대의 제1회 공연」, 『매일신보』, 1937.6.27.
 「연극배우좌담회」, 『조광』(3권12호), 1937.
 「연극인들이 피어 극단 '인생극장' 결성」, 『동아일보』, 1937.12.8.
 「인생극장 창립공연」, 『매일신보』, 1937.12.15.
 「정보살우리 사회의 제사정」, 『삼천리』(13권 9호), 1941.9.
 「조선문화이십년(26)」, 『동아일보』, 1940.5.18.
 「조선연극의 나아갈 방향」, 『동아일보』, 1939.1.8/13.
 「조선연극협회 공연」, 『동아일보』, 1937.6.8.
 「조선연극협회 지난 21일 창립」, 『동아일보』, 1936.8.27.
 「중간극의 정체」, 『동아일보』, 1937.6.29.
 「토월회 수일 공연 오는 27일 28일 양일」, 『동아일보』, 1930.2.27.
 「혁신공연을 하로 앞두고 여주인공을 일흔 중앙무대」, 『조선일보』, 1937.10.17(석간).
 「현대극장의 창립」, 『조광』, 1941.5.
 김광섭, 을해(乙亥) 예원(藝苑) 총결산(總決算)(其一), 『동아일보』, 1935.12.17.
 김영수, 「극계의 일년간」, 『조광』, 1939.12.
 김영수, 「조선신극운동의 현대계와 그 전망(1~6)」, 『동아일보』, 1937.7.16~22.
 김영수, 「극계의 일 년간」, 『조광』, 1939.12.
 김태진, 「신극과 고협의 〈춘향전〉」, 『인문평론』(2권5호), 1940.6.

- 김태진 「연극의 '재미'를 위한 소고」, 『영화 연극』(1), 1939.11, 24면
- 박영호 「신극의 재인식」, 『조선일보』, 1939.2.5.
- 박항민 「극단 '인생극장'의 창립 공연을 보고(상)」, 『동아일보』, 1937.12.17.
- 박항민 「극단 일 년 간의 회고」, 『비판』, 1938.12.
- 박항민 「신극운동의 침체기(하)」, 『동아일보』, 1939.9.10.
- 박항민 「중앙무대 공연평」, 『동아일보』, 1937.7.24.
- 서항석(1935) 「극계 1년의 회고」, 『서항석 전집』(4), 하서출판사, 1987.
- 서항석인들, 태양극장 제 8회 공연을 보고(상~하)」, 『동아일보』, 1932.3.9~11.
- 서항석 「연말극계잡초(年末劇界雜草)(上)」, 『동아일보』, 1934.12.20.
- 서항석 「우리 신극운동의 회고」, 『삼천리』(13권 3호), 1941.3.
- 서항석 「중간극의 정체」, 『동아일보』, 1937.6.29.
- 신고송 「극광(1) 실험무대의 <검찰관>」, 『조선일보』, 1932.5.10(석간).
- 심영 「국경촬영기(國境撮影記)」, 『삼천리』, 1938.12, 170~171면.
- 오정민 「예원동의 (16) 극계를 위한 진언(進言)」, 『동아일보』, 1937.9.10.
- 유진오 「제 3회 극연 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.12.13~17(조간).
- 유치진 「극예술연구회의 제 8회 공연을 앞두고(상)」, 『동아일보』, 1935.11.17.
- 유치진 「금년극계개관」, 『조광』, 1937.12.
- 유치진 「명일극장 1회 공연을 보고」, 『동아일보』, 1932.12.6.
- 유치진 「연예계 회고 (4) 극단과 희곡계 상 중간극의 출현」, 『동아일보』, 1937.12.24.
- 유치진 「연예계 회고 (5) 극단과 희곡계 중(中)」, 『동아일보』, 1937.12.25.
- 유치진 「예원동의 (13) 천재(天才)는 조락한다」, 『동아일보』, 1937.9.1.
- 유치진 「깃뻐한 우정」, 『한국일보』, 1957.12.
- 유치진 「창작 희곡 진흥을 위하여」, 『조선일보』, 1935.8.3~6.
- 유치진 「희곡계 전망」, 『동량 유치진 전집』(8), 서울예대출판부, 1993.
- 이동호 「행복의 밤」, 『영화 연극』, 1939.11.
- 이서향 「연극계의 일년 총결산」, 『조광』, 1938.12.
- 이운곡 「제 1회 연극콩쿨소감」, 『비판』, 1938.12.
- 이운곡 「중앙무대 공연평」, 『동아일보』, 1937.7.9.
- 인들(서항석), 태양극장 제 8회 공연을 보고(하)」, 『동아일보』, 1932.3.11.
- 주영섭 「현대극 서론(序論)」, 『동아일보』, 1937.7.31.
- 최상덕(최독건) 「극계(劇界) 거성(巨星)의 수기(手記)」, 『삼천리』(13권 3호), 1941.
- 한국사데이터베이스 <http://db.history.go.kr/item>

한지수, 「현하 반도 극계 '본 대로 생각한 대로」, 『삼천리』(5권4호), 1933.4.

2. 단행본

- 김남석 『조선의 대중극단과 공연 미학』, 푸른사상, 2013.
- 김남석 『조선의 대중극단들』, 푸른사상, 2010.
- 김남석 『조선의 여배우들』, 국학자료원, 2006.
- 서연호 『한국연극사(근대)』, 연극과인간, 2003.
- 양승국 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
- 유민영 『이해량 평전』, 태학사, 1999.
- 유민영 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1996.
- 유치진 『동량 유치진 전집』(7), 서울예대출판부, 1993.
- 유치진 『동량 유치진 전집』(8), 서울예대출판부, 1992.

3. 논문

- 김남석 「1920년대 극단 토월회의 연기에 대한 가설적 탐구」, 『한국연극학』 제53호, 한국연극학회, 2013.
- 김남석 「1930년대 극단 '인생극장'과 '중간극'의 의미」, 『한국연극학』 제49호, 한국연극학회, 2013.
- 김남석 「낙랑극회의 공연사 연구」, 『어문논집』 제51집, 민족어문학회, 2005.
- 김재석 「'토월회' 연극의 근대성과 전근대성」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011.
- 이광욱 「연극론의 매체 인식과 1930년대 관객의 감정구조」, 『한국극예술연구』 제38집, 한국극예술학회, 2012.
- 이민영 「동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방」, 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013.
- 조정희 「1930년대 극단 '화랑왕'에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 2010.

Abstract

1930年代の「中間劇」の概念の生成と歴史的展開に関する研究

Kim Namseok

1930年代半ばを超えると、朝鮮演劇界には‘中間劇’についての議論が徐々に起こった。その起爆剤となった事件は、‘中央舞臺’の創立と中間劇理念の提唱だった。以後、中間劇は朝鮮演劇界の話題となり、1930年代後半、朝鮮演劇界の主な争点の一つとして想定された。ただし、中間劇が最初に偶発的に導入された、次第に新劇陣営と大衆劇陣営みんなが関心を置くジャンルに発展したのだ。ただし、中間劇というジャンル名を直接取り上げていないとしても、観客の拡大を図っていた新劇陣営と作品の質の向上を願うした大衆劇陣営両者に中間劇は、自分たちの不足している点を補完することができる概念だったからである。1940年代に近づくと、新劇陣営は、その威勢が萎縮し、大衆劇の特徴に目を向けるようになり、本格的に大衆劇陣営の演技方式と大衆性に関心を持つようになった。大衆劇陣営も‘高協’に代表される中間劇フォームの一次完成を實現した。これらの両者の中間者としての混流面は、1940年代の朝鮮演劇の源流を形成するのに重要な礎石となった。以後1940年代の朝鮮演劇界は、観客の傾向を満たすながら作品の質的向上を図ることができる方案を積極的に図り、中間劇は、その代わりに、認識された。

Key words : 中間劇, 新劇, 大衆劇, 大衆性, 高協

접수일: 2015년 4월 30일

심사기간: 2015년 5월 11일~5월 31일

게재결정: 2015년 6월 19일