

한국 근대 역사극의 몇 가지 유형

양승국*

목 차

1. 역사극의 개념과 역사극에 대한 관심
2. 한국 근대 역사극의 몇 가지 유형
 - 2.1 작가 이념의 극적 진술
 - 2.2 현실 회피의 비극적 서정
 - 2.3 야담에 대한 통속적 관심
3. 역사의 현재화, 그 가능성과 한계 - 결론을 대신하여

1. 역사극의 개념과 역사극에 대한 관심

한국 근대문학사에 있어서 역사극에 대한 연구는 거의 이루어지지 못한 실정이다. 따라서 역사극의 개념 규정 역시 정립되지 못한 상태이며, 개별 작품들에 대한 자료 정리조차도 아직 시도되지 않고 있다. 역사극이란 역사와 극(문학) 양자의 본질에 대한 검토의 선행 후에야 규정될 개념이겠지만, 이에 대한 검토는 본고의 관심을 넘어서는 부분이므로 할애하기로 하고 일반적인 극문학 속에서의 역사극의 개념으로 그 규정을 한정하기로 한다.

徐淵昊 교수는 '역사극이란 한마디로 연극을 통해서 역사에 참여하는 행위의 일종으로서 작가가 지닌 자생적인 역사 의지를 보편화시키려는 의식적인 표현이다'라고 하여 '역사적인 사실을 이용하여 작가의 역사 의지를 표현하는 극'이라고 규정한 바¹⁾ 있다. 이때 역사에 '참여하는' 행위와 역사적

*서울대 강사. 주요논문: 「1930년대 희곡에 나타난 등장인물의 기능」

1) 서연호, 「역사극과 역사의식」, 『한국연극론』, 삼일각, 1983. p2.

인 사실을 ‘이용’하는 것, 그리고 ‘역사의지’란 무엇인지에 대해서는 구체적인 설명이 없다. 하지만 역사극이 단순한 ‘역사를 소재로 한 것’의 1차원적인 것 이상으로 규정되고 있음은 알아차릴 수 있다.

역사극에 대한 직접적인 언급은 아니지만 역사소설에 대하여 언급하고 있는 루카치(G. Lukacs)의 다음과 같은 진술이 마찬가지로 역사극에 대해서도 적용될 수 있으리라고 본다.

현재와의 생생한 관계가 없이 과거의 형상화란 불가능하다. 그러나 참으로 위대한 역사예술에 있어서 이와 같은 관계의 본질은 동시대의 사건을 넘치지 암시하는 것보다는 과거를 현재의 前史로서 생생히 만드는 것, 긴 역사 발전의 도정에서 오늘날 우리가 삶을 현재 존재하고 우리 스스로가 체험하는 대로 이루어 낸 역사적 사회적, 그리고 인간적인 힘들을 문학적으로 생동하게 하는 것에 근거한다.²⁾

그러나 <과거와 현재의 끊임없는 교호작용 속에서의 현재의 前史로서의 과거에 대한 형상화> 현재(here and now) 속에서 눈앞에 전개되는 극양식에 있어서는 소설보다도 더 엄한 제약이 수반된다.

단순한 고문헌 수집가적 관심이나 한갓 호기심이 역사소설의 작용력을 전멸시키듯이 역사극의 내용을 단순한 우리의 前史로서 체험하는 것만으로는 역사극의 직접적이고 매혹적인 감동을 받아들이기에 충분치 않다. 역사극은 핵심적 갈등의 역사적 진실성을 해치지 않고서도, 이 사건들로부터 수 백 년 동안 격리되어 있었던 관객들에게 직접적으로 현재적인 공감을 불러 넣어줄 인간적 특징들을 제시해야 한다.

이러한 루카치의 개념에 입각해 본다면 이에 부합되는 역사극은 우리의 근대문학사에는 거의 존재하지 못했다고 말할 수 있을 것이다. 그만큼 역사극은 그 문학적 성취도가 지난한 분야인 것이다.

역사극이 주는 1차적인 감동은 우선 그 소재의 사실성에서 기인할 것인데 이는 이미 ‘圓覺社’에서의 <銀世界> 공연(1908)에서 증명된 바이다. 그러나 <은세계>의 경우는 실화를 바탕으로 했다는 점에서는 주목을 받을 수 있

2) G. Lukacs, 『Historical Novel』, Penguin, 1976. p.57.

3) Ibid, p.179.

나 그 실화가 아직은 당대성에 더욱 연관된다는 점에서 본격적인 역사극이라고는 할 수 없다.

역사극에 대한 본격적이고 구체적인 관심은 1920년대 후반의 야담에 대한 관심과 연결되어 나타난다. 그 대표적인 것이 金振九의 다음과 같은 언급이다.

우리는 오죽 야담 운동만에 만족치 안코 상술한 바와 같이 어떠한 형식으로든지 구설만 있으면 양식될 그 무엇을 민중 앞에 바치겠다는 徵誠 앞에서 7월 20일 수십인이 모여서 ‘朝鮮細時代劇研究會’를 창립하였다. 그 후로 脚色에 연습을 주야를 불문하고 진력한 결과 처녀작이나마 <大舞臺의 崩壞>와 <叛逆者の 最後>라는 작품들이 완성되어 4일 인천을 제일성으로, 海西 關西지방을 순회 시연하게 되었다. 어쨌든지 야담과 時代劇과는 表裏 姉妹의 밀접한 관계를 맺고 있다. 野談이 史談인 이상 時代劇은 史劇인 것이다. 야담은 演壇 위에서 談師가 談話하는 것이며 시대극은 舞臺 위에서 劇員이 劇化하는 것이다. 형식이 다르고 구설이 다를 뿐이지 그 출발점과 귀착점은 동일한 과녁을 목표하는 것이다.⁴⁾

이러한 주장은 野談과 史談, 時代劇과 史劇을 동류항으로 놓아 야담과 시대극을 대응관계로 파악하고 있음이 그 특징이다.

김진구에 의하면 야담이란 역사를 전달하는 유효한 수단으로 이때 관심의 대상이 되는 역사는 野史이다. 그에 의하면 야사는 ‘모든 억압과 忌諱의 눈을 숨어서 정말 민중의 의사와 그네의 실적을 적어 노흔 것’⁵⁾이다. 이러한 그의 소견은 민중을 교화시키는데 있어서의 야담 운동의 하나로 시대극이 필요하다는 것으로 요약될 수 있다. 그러나 그후 계속되는 작품의 생산이 없어 시대극은 더 이상의 발전 모습을 보이지 못한 채 1930년대 이후 현실도피의 통속성과 연관되어 간헐적으로 역사극의 모습을 띤 작품들이 발표되게 된다.

본격적인 역사극의 개념에 부합되는 작품이 거의 없음에도 불구하고 논의의 편의를 위해 일단, 그 소재와 형식의 면에서 역사극이라고 잠정적이거나 이름할 수 있는 작품으로 紙面에 남아 있는 것을 들어 보면 다음과 같다.

4) 김진구, 「時代劇과 朝鮮」, 『동아일보』, 1928.8.

5) 김진구, 「野談 出現의 必要性」, 『동아일보』, 1928.2.6.

- 趙明熙, 〈婆娑〉, 『開闢』, 1923.11.
 金永八, 〈곰장칼〉, 『朝鮮之光』, 1929.1.
 金振九, 〈大舞臺의 崩壞〉, 『學生』, 1929.5~8.
 崔秉和, 〈樂浪公主〉, 『學生』, 1930.2~3.
 崔允秀, 〈將軍 李舜臣〉, 『新生』, 1931.10~32.2.
 趙容萬, 〈가보세〉, 『東光』, 1931.10.
 尹白南, 〈野化〉(1934), 『한국문학전집 33』, 민중서관, 1964.
 蔡萬植, 〈曹操〉, 『新東亞』, 1933.3.
 朴英鎬, 〈鴛鴦〉, 『新人文學』, 1935.4.
 柳致眞, 〈皆骨山〉, 『東亞日報』, 1937.12.15~38.2.6.
 金 松, 〈鳳凰琴〉, 『野談』, 1939.10~11.
 威世德, 〈落花巖〉, 『朝光』, 1940.1~4.
 李東珪, 〈落花圖〉, 『映畫演劇』, 1940.1~4.
 朴英鎬, 〈金玉均의 死〉, 『朝光』, 1944.3~5.

2. 한국 근대 역사극의 몇 가지 유형

2.1. 작가 이념의 극적 진술

극작가가 자신의 이념을 극중인물을 통해서 드러내고자 하면 그때의 극은 설대성을 상실하고 敍事化的 경향을 보이게 된다. 이 경우는 극의 본질에서 다소 멀어지고 말아 극 자체의 문학성과도 연관될 터이지만, 이 단계를 넘어선 자리에 서면 극 속의 영웅이 활동하고 있는 배경 자체가 이미 작가의 이념 내부에 놓여 있게 된다. 이것은 극작가가 자신의 이념을 실현시키고자 하는 시대적 배경으로서 자신에게 필요한 역사를 이끌어 온 경우에 해당한다.

이의 대표적인 경우를 趙明熙의 〈婆娑〉(1923)에서 보게 된다. 〈파사〉는 시인으로서의 抱石의 면모가 잘 드러나 있는 작품으로 리얼리즘계의 연극과는 다소 거리가 멀다. 게다가 프로문학에서 차지하는 抱石의 위치와는 달리 〈파사〉는 계급의식이 분명하게 드러난 작품이라기보다는 인간해방의 낭만주의적 색채가 더욱 두드러지는 작품이라고 할 수 있다. 이는 序片에서의 ‘道花’ 2인의 시적인 대사에서 잘 나타나 있는데 이러한 시적 분위기가 작품에 일관되게 흐르고 있어 의식보다는 感傷이 다소 앞선 면모를 지닌다.

微子 : 인간은 대지의 아들, 태양의 아들, 자연의 아들, 자유의 아들, 평등의 아들, 인간은 다만 인간의 아들, 장엄한 우주에 우뚝히 선 거룩한 것. 누가 존중한 인간을 불상하다 하며 누가 거룩한 인간에게 벌을 내리랴, 누가 인간의 자유를 침벌하라(紂를 흘려보며) 제 이마 땀을 흘리지 안코는 한 쪽의 빵도 먹을 권리가 업거늘(이하 삭제)⁶⁾

작가의 이념을 대변하는 이와 같은 ‘미자’의 대사는 휴머니즘의 감상주의적 색채를 보인다.

微子 : (중략) 울던지 웃던지 가든지 오든지 제 마음대로 할 이 자유의 낙원에 구든 성벽을 싸으며 철쇄와 질곡을 연하여 놓고 (중략) 음부에 血餐을 해참히 벌리는 민주의 仇敵이니이다 (격양. 주먹을 공중에 치바치며) 나는 너희에게 선전포고 하노라 선전포고(강조는 伏字임. 해방 이후에 간행된 조명희 전집에서 복원한 것임)⁷⁾

그렇기 때문에 위와 같은 대사도 여전히 감상적인 상태로 표현되고 따라서 ‘선전포고’의 상황이 극적 리얼리티를 결여하게 된다.

중국의 殷나라 말기를 배경으로 하여 은의 마지막 왕 紂와 왕비인 달기의 폭압과 학정에 항거하여 민중 해방을 성취하는 것이 이 극의 내용이다.

함성 : 민중(의 해방이다)

(門外 군중 함성)

함성 : 만세, 인간 만세

도화 : (방백) - 중간삭제 - 사람이 대지 어머니의 품안으로부터 떠난지 오랜지라 일로부터 따뜻한 옛나라로 돌아가자!⁸⁾

이 극의 마지막 장면이다. 주왕과 달기의 죽음으로 민중은 해방을 맞는다. 그러나 은의 멸망으로 이루어진 것은 새로운 왕조인 周의 건국일 뿐 실상 민중해방과는 직접 관련이 없다. 포석이 이 점을 몰랐을 리 없다. 다만 포석이 이 작품에서 말하고 싶은 것은 주왕과 달기로 상징되는 일본제국주의의

6) 『개벽』, 1923. 12. p.153.

7) 위책, pp. 153~4.

8) 위책, p.162.

폭압과 그에 대항하는 조선 민중의 합성인 것이다. 따라서 <과사>에서의 역사는 포석이 자신의 이념을 표현하기 위하여 잠시 차용해 온 배경일 뿐이다.

작가가 자신의 이념을 전달하는 가장 구체적이고 손쉬운 방법은 자신의 이념과 부합되는 역사적 인물을 설정하여 그를 무대의 전면에 내세우는 것이다. 이러한 유형의 대표적인 예를 金振九의 <大舞臺의 崩壞>(1929)에서 보게 된다.

<대무대의 붕괴>는 전체 3막으로 구성되어 있는데 김옥균의 행적에 맞추어 각 막의 시간과 장소가 설정된, 구성상으로는 극적으로 짜여져 있는 작품이다. 김옥균이 일본을 떠나 상해에 도착하여 홍종우의 총에 살해될 때까지의 행적을 서술한 것이 그 내용으로 따라서 극적 갈등이 표면에 드러나지 않는다. 갈등을 찾는다면 일본을 떠나 위험을 무릅쓴 여행길에 나서는 김옥균의 개인적 심리적 갈등이 미미하게 존재할 뿐이다.

김: 이홍장이가 그 아들 이경방을 사이에 넣고 나를 이용해 보려고 감언이설로 나를 꺾어내는 수작인데 나는 그것을 알면서도 그 배를 타볼 것이야 다시 말하면 장계취계(將計就計)를 하려고 청국 땅에 드러서면서 이홍장이가 나를 바로 잡아 죽이거나 옥에다 가둔다면 할 수 없는 일이지만 제가 나한테 단 오분 간이라도 기회만 준다면 그로부터는 내 것이야! 조선 문제 가튼 것도 물론이지만 동양의 대무대도 내 것이 되고 말 것이니깐⁹⁾

이렇게 영웅으로 등장하는 김옥균이므로 그는 홍종우를 자객인 줄 알아차렸으면서도 오히려 그를 국가의 재목으로 키울 영광한 생각까지 하는, 현실을 뛰어넘는 영웅으로까지 묘사된다. 이와 같이 설정된 김옥균의 영웅성은 물론 작가가 지니고 있는 역사에 대한 편견내지는 자신의 정치적 포부까지를 드러낸 것으로 보이는데 이는 갑신정변 당시를 회고하는 김옥균의 대사 속에서 전달된다.

김: 아—아 생각하니 기가 막히는구나! 십 년 전에 백여 명 동지를 다 죽이고 지금은 과연 몇 사람이나 남었는가 내가 애초에 개혁을 뜻하고 일본 시찰을 세 번이나 해서 제반 시설을 구경하고 동지들은 서양 각국으로 유람을 보내어

9) 『학생』 13295. p.38.

구미 선진의 물질 문명을 수입하려고 무진 애도 써 보았으나 事大黨의 방해로 그것도 뜻과 같이 못되고 사대당의 가진 간책을 막어내가며 군대 조련을 식히느라고 죽을 욕을 다 보고 서재필군 이하 이십사 명의 유위 청년을 일본 사관 학교에 유학시킨 것도 내가 노력한 것이며 한성순보라는 신문을 조선에다 최초로 만들어 낸 것도 우리의 주의를 선전하려는 것이며 갑신개혁도 우리 근교사로 보아서 최초의 독립운동이었건마는 수포에 돌아가고 말았다. 그 불상한 동지들의 귀중한 피!¹⁰⁾

위와 같은 김옥균의 대사의 내용이 역사적으로 얼마나 타당성이 있는지의 여부는 실제 작품에 대한 평가와는 별개의 것이 될 것이다. 그보다 이 글에서 문제삼는 점은 위와 같은 시대를 배경으로 하여 극으로 재현하는 데 담겨 있는 작가의 역사의식이다.

김진구는 「시대극과 조선」(『동아일보』, 1928.8.4)에서 야담운동의 하나로서 시대극을 창작하였다고 밝힌 바 있었는데 그의 목적이 민중교화에 있었음은 이미 보인 바와 같다. 그러한 수단에 맞는 제재로서의 ‘김옥균’은 역사적 평가를 고려한 뒤 선택되어야만 하는 문제적 인물이 되어야 할 필요가 김진구에게는 없었던 것이다. 대중의 흥미를 끌고 그들에게 감동을 주어 교화를 시키는 것이 목적이었던 ‘朝鮮時代劇研究會’¹¹⁾의 입장에서는 어느 면으로든 뛰어나 보이는 영웅성만을 강조하면 되었기 때문이다. 따라서 이러한 ‘김옥균’은 1940년대 朴英鎬에 의해 철저한 친일극으로 재창작될 수 있는 소지를 이때부터 지니고 있는 셈이 된다. 이처럼 〈대무대의 붕괴〉는 야담운동의 방편의 하나로 제작되었기 때문에 역사의식과는 거리가 먼 추상적인 영웅 ‘김옥균’만을 부각시켰을 뿐이다.

이에 비하면 〈將軍 李舜臣〉(崔允秀 작, 1931~32)에서의 이순신은 철저하게 정사에 입각한 교과서적인 영웅으로 묘사된다. 영웅에 대한 작가의 태도 역시 지나친 감정을 배제하고 있어 객관적인 사실 전달에 중점을 두고 있음을 알 수 있다. 이 작품은 전 5막으로 이순신의 전라좌수사 시절, 백의 종군, 삼도수군통제사, 노량해전에서의 죽음에 이르는 긴 시간 동안 다양한 인물들이 등장하여 치밀한 리얼리즘 무대를 구성하고 있다 (따라서 극적 갈등이

10) 위책, p.37.

11) 이들의 회원은 김진구 외에 정태은, 김태호, 권 철, 김규택, 윤호병 등으로 되어 있다 (『동아일보』, 1928.7.22).

집약되어 드러나지 못한다). 이러한 객관적인 역사해석의 태도에도 불구하고 이 작품 전편에 흐르는 작가의식은 강한 민족주의적 색채이다. 임진왜란의 영웅 이순신의 승리는 곧 일본제국주의에 대한 식민지 조선의 승리로 쉽게 치환될 수 있는 성질이기 때문이다.

이순신 : 과연 그것소이다. 우리는 맛당히 일치 단합해서 나라의 ××와 정공의 ××를 갚아야 되겠습니다.¹²⁾

위에서의 복자는 의심할 여지 없이 ‘원수’이다 (실제 한두 군데는 ‘원수’가 복자가 아닌 채로 나오기도 한다). 이러한 ‘원수’의 표현은 위의 작품 전체를 통해 가장 많이 나오는 적대의 감정 표시이다.

소리 1 : 어서-(중략)

소리 2 : 그러타 딸의 ××를

소리 3 : 그러타! 며누리의 ××를

소리 4 : 나는 내 남편의-

소리 5 : 아들의 ××다

소리 여럿이 : 아! 하느님! 우리에게 힘을 주십시오 힘을 주십시오¹³⁾

이러한 적대감정은 전 민중의 함성으로 표현되며 그것은 작가가 속한 시대의 함성으로 치환된다. 상대를 원수라고 부를 수 있는 것은 그 상대에 대한 후대적인 평가를 전제로 한 말이다. 임진왜란 당시의 일본은 전쟁의 상대 즉 적일 뿐이지 아직 나라와 민족의 원수인 상대는 아니다. 따라서 이 작품 속에 수많은 등장하는 ‘원수’의 표현은 식민지 조선 민중의 일제에 대한 강한 적대감정의 표현인 것이다.

이처럼 <장군 이순신>은 작가의 민족의식을 교묘하게 먼 과거의 역사 속에 담아 놓음으로 해서 까다로운 검열을 피할 수가 있었고 식민지 조선 민중에게 승리에 대한 희망을 불어 넣어 줄 수 있었던 것이다.

지금까지 논한 세 작품은 각각 민중해방이든, 몰역사적인 영웅주의든, 민족주의든 공통적으로 작가가 자신의 이념을 전달하기 위해서 즉 교화적인

12) 『신생』, 1931.10. p.62.

13) 『신생』, 1932.1. p.62.

목적으로 역사를 배경으로 차용해 온 경우에 해당한다. 따라서 이들 작품 속에 등장하는 주인공들은 그 시대의 붕괴의 핵심에 놓여 있는 문제적 인물들이 되지 못하고 있으며 그 역사적 배경 또한 시대의 격변기에 놓여 새로운 시대를 맞으려 하는 극적 역사로서는 미흡해지고 말았다. 단지 <대무대의 붕괴>만이 그 가능성을 내포하고 있었는데 과거와 현재의 교호작용을 도외시한 채 일방적인 영웅으로 김옥균이 묘사되고 있어 스스로 그 한계를 드러내고 말았다.

22. 현실 회피의 비극적 서정

1935년도에 柳致眞은 「歷史劇과 諷刺劇」이라는 매우 주목되는 글을 발표한다. 그 일부를 인용하면 다음과 같다.

역사에 대한 일반의 관심은 무척 큼니다. 그리고 우리의 역사극은 아주 처녀지 그대로 남아 있으니만큼 개척의 여지도 꽤 만타고 생각합니다. 만일 역사적 사실을 빌려서 과거를 비판한다면 어느 정도까지 너그러운 대접을 받을 줄 생각합니다. 그러나 우리가 ‘테-마’를 ‘과거’에서 구한다고 그것은 결코 ‘현재’와 무관한 것은 아닐 것입니다. 과거란 언제든지 현재와 연한 것입니다. 우리가 과거를 말하는 것도 도리어 현재를 말하는 것이요 현재를 비판하는 것일 것입니다. 이상과 같은 견지에서 나는 위선 <춘향전>을 4막9장으로 각색해 보았습니다. 거진 탈고가 되어서 수이 발표하겠습니다. (—중략—) 이상 나는 역사극과 풍자극을 써 보려 하는데 역사극이란 말이 난 김에 한 가지 언급하고 싶은 것은 역사극을 쓰는데 우리에게 두 가지의 방식이 있으리라고 생각합니다. 그의 하나는 외국 근대극의 형식을 그대로 따르자는 것과 또 한 가지는 이전부터 내려오는 조선의 창극의 형식을 따른 것과—이 두 가지가 잇겠습니다. 내가 앞에서 말한 역사극은 전자를 가르쳤는데 후자(창극)에 대한 연구도 우리가 시작해 보아야 할 시기에 이른 것 같습니다. 창극의 형식은 우리 선조가 남긴 중요한 연극 형식이 동시에 세계 연극사에 비추어서 유의미한 존재라고 나는 봅니다.¹⁴⁾

위의 글은 크게 두 가지의 내용으로 나눌 수 있다. 첫째는 역사극의 개념에 대한 견해이고 둘째로는 역사극의 형식에 대한 견해이다. 첫째항에서 역

14) 『조선일보』, 1935.8.27.

사극은 역사적 사실을 빌려서 과거를 비판하는 것이고, 과거란 현재와 관련 된다는 주장을 읽을 수 있다. 이러한 그의 견해는 상식적인 것이고 그렇기 때문에 뚜렷이 책잡힐 부분이 없다. 문제는 그 다음에 있다. 그러한 역사극의 개념에서 춘향전을 각색해서 발표하게 되었다는 언급이 그것이다. 과거를 통해서 현재를 비판하고자 하는 역사극으로서 춘향전을 각색하였다는 발상은 춘향전의 세계를 역사로 착각하고 있는 무지의 결과인 동시에 통속적 복고주의에 지나지 않는 것이다.

그 다음의 언급은 역사극의 창작 방식을 외국 근대극의 형식과 창극의 형식 두 가지로 구분하고 있는 1차원의 형식론을 보여 주고 있다. 즉 역사극이란 옛것을 보여 주는 연극이므로 그를 위해선 창극의 표현 형식도 적합한 것이라는 단선적인 사고를 볼 수 있는 것이다.

이러한 창극에 대한 관심은 창극이 우리 선조가 남긴 중요한 연극 형식이라는 점에서 일견 긍정성을 얻을 수 있을 것 같지만 당시에 활발하던 흥행극단의 일부 레퍼토리와 ‘朝鮮聲樂硏究會’(1933) 이후 제작된 창극들은 이미 현실을 반영하기에는 구조적으로 미흡한 복고적인 관심의 대상에 지나지 않을 뿐이므로 이러한 유치진의 견해 역시 역사극에 대한 문제 의식을 결여한 것에 지나지 않는다. 유치진은 1935년 ‘소의 사건’ 이후 작품 경향의 변모를 보이는데, 이는 이미 <소>를 발표할 무렵의 <당나귀>(『조선일보』 35.1.30~26), 그 이후 계속 <제사>(『조광』 36.7~9) 등의 현실 인식과는 거리가 먼 작품들을 발표하게 되는 것으로 잘 알 수 있다. 따라서 그의 역사극은 이러한 일련의 작품 변모 과정 속에서 창작되는 것이며 그 작품이 바로 <개골산>인 것이다.

<개골산>은 통일신라 말기 경순왕대를 시대적 배경으로 하고 있으며 그 중심 갈등이 경순왕과 낙랑공주, 마의태자 간의 치졸한 삼각관계를 그 축으로 하여 이루어지고 있다. 통일신라의 멸망과 고려의 건국에 이르는 역사적 과정이 과연 새로운 시대의 도래라고 하는 역사적 의미를 획득할 수 있는지도 문제거니와 그보다도 이 작품 내에서 드러난 몰락의 배경이 부자간의 애욕 다툼으로 설정되어 있다는 것 자체가 이미 역사극으로서의 한계를 분명히 드러내고 있는 것이다. 다만 <극>으로서의 문학성만은 유치진의 면모답게 충분히 유지되고 있는데> 이는 낭만주의적 분위기로 인한 몰락의 비극성으로 훌륭히 구현되어 있다.

<개골산>은 해방이후(1947) <마의태자>로 제목을 바꿔 『역사극집』이란 단

행본 속에서 다시 발표되는데 이때는 1막이 말미에 덧붙여져 있다. 그것이 바로 금강산의 장면으로 낙랑공주 앞에서 마의태자가 돌로 변하는 과정을 시적으로 표현해 놓은 것이다. 사실 이 장면은 전체 작품으로 보아 군더더기 일 수 있는데 현재 전설로 내려오는 내용을 구태어 극화시킨 것을 보면 해방 이후에도 유치진의 역사의식은 현실 회피의 복고성을 여전히 극복하고 있지 못함을 알 수 있다.

〈유치진으로부터 극작술을 배운 함세덕〉 1936년 〈산허구리〉라는 작품을 발표하여 주목을 받다가 조선일보(1940.1.30~2.9) 신춘문예에 〈海燕〉이 당선되어 정식으로 등단하게 된다. 함세덕은 첫 작품부터 일관하여 서정성 짙은 작품 경향을 보이는데 이러한 특징이 가장 뚜렷이 구현된 경우가 〈落花巖〉(『조광』 40.1~4)이다.

〈낙화암〉은 전 4막으로 의자왕 시기의 백제 멸망의 약 한 달 보름 정도의 기간이 그 시대적 배경으로 되어 있다. 이 작품은 ‘백제멸망사’라는 부제가 붙어 있지만 정사에 입각한 역사적 사실을 단순히 무대에 옮긴 것이라기보다는 그 당시에 처해 있는 각각의 등장인물들의 심리적 갈등에 초점이 맞추어져서 인물들의 개성이 충분히 살아 있다.

이 작품 속에는 의자왕과 그의 왕자 응, 충신과 간신들 간의 중심 갈등과 함께 왕자 응을 둘러싼 복잡한 애정 관계가 잘 조화되어 있어서 실제 무대에 올려도 연극적으로 손색이 없을 정도로 함세덕의 극작술이 잘 발휘되어 있다. 역사극으로서의 또 하나의 특징이라고 한다면 이 극 속에는 자칫하면 영웅으로 등장하기 쉬운 계백이 단지 부수적인 일개 장수에 불과한 인물로 잠깐 등장할 뿐이라는 점이다. 이것은 작가가 이 작품 속에서 표현하고자 한 것이 자신의 이념이라기보다 백제의 멸망 그 자체이며 그에 대한 태도도 되도록이면 객관적으로 가지려고 하였다는 것을 알게 해 주는 점이라고 할 수 있다.

작품 자체로 보면 모든 사건이 백제의 멸망이라고 하는 역사적 사실로 귀결되도록 짜여진 극적 구성과 그 구성에 생명을 불어 넣어 주는 대사가 각자의 신분에 어울리는 설해진 구어체로 이루어져서 하나의 완성된 극으로서의 훌륭한 예술성을 유지하고 있는데 이 예술성을 더욱 높여주는 것이 바로 몰락의 비장미이다.

어린 궁녀 : 언니, 난 죽으면 이 저고리빛 새가 되어 목구멍이 터지도록 울테야.

강 우이를 날르면서 맘껏 실낱 울테야.

늙은 궁녀: (앞으로 나오며) 우리가 죽고 나면, 치마 주름주름 머리칼 카락카락 사모친 원한을 어데가 풀겄나? 죽어 새가 되서 우느니보다 사러 마즈막 싫건 울기나 하자

(늙은 궁녀 머리를 풀고 왕실을 향하여 곡을 한다. 일동 따라 온다.)

어린 궁녀: (절벽 아래를 넘어다 보고 기겁을 해서 뒤로 물러섬) 언니 아이 무서

근향: 치마로 얼굴을 싸렴

어린 궁녀: 이 치마는 상감마마께서 주신 치마야

(-중략- 비바람은 점점 높아가고 전광(電光) 뇌명(雷鳴) 소야(驟夜)에 사방에서 물로 뒤어드는 풍덩풍덩하는 소래만이 처참히 들려올 뿐)

-막-¹⁵⁾

이 극의 끝장면이다. 이처럼 낙화암 아래로 뛰어내리는 궁녀들의 행위에는 전혀 영웅성이 개입되어 있지 않다. 오히려 무서워하는 어린 궁녀의 설정 등이 이 극을 더욱 사실적인 것으로 만들고 있으며 따라서 비장미를 더욱 높이고 있다. 이러한 극적 상황 등이 조명과 음향 효과와 어울려 그 극적 효과를 더욱 높이고 있는데 이는 극 말미에 부기한 작가의 배려에 의해서도 분명해진다.

또한 '사기에 의하면 정절을 지킨 궁녀 수는 삼천을 헤인다 한다. 도저히 이 허다한 인물을 등장시킬 수 없을 것이므로 무대에는 30~40명만 연극을 시키고 '나도' '나도' 하고 따라 올라 오는 궁녀떼가 막후에 연결되어 있는 것처럼 할 것'¹⁶⁾과 같은 작가의 첨언을 보면 함세덕이 이 작품을 창작할 때 무대를 충분히 고려하였음을 쉽게 알 수 있다.

그러면 역사극으로서 이 작품이 차지하는 비중은 어떠한가. 이 작품에는 작가의 이념도 의식도 없고 단지 역사적 상황의 재현이 필요한 시대착오(necessary anachronism)¹⁷⁾에 의해 이루어져 있을 뿐이다. 이 작품에서 받는 극적 감동은 '현대의 전사'로서의 과거에서 비롯되는 현대와의 교호작용에 서가 아니라 한 나라의 멸망 특히 낙화암의 비극에서 오는 감상주의에 기인한다.

15) 『조광』, 1949A, p.310.

16) 위책, 같은 곳.

17) G. Lukacs, op.cit., p.67, p.178.

또한 이 작품 속에는 한 시대의 거대한 수레바퀴를 붙잡고 있는 세계사적 개인이 존재하지 않는다. 극의 갈등이 대체로 왕자 ‘용’을 중심으로 전개되고 있음에도 그는 현실의 모순을 직시하고 그것을 온몸으로 저지하려고 하는 역사적인 인물이 되지 못한다. 이러한 점이 <낙화암>을 역사극의 본령으로부터 멀어지게 하고 있고 단순한 소재적인 차원을 넘어서기가 힘들어지게 하고 말았다.

장막극으로서의 잘 짜여진 극적 구조에도 불구하고 이와 같이 <낙화암>은 역사극으로서의 근본 한계를 지니며 이는 곧 한국 근대문학사에서의 역사극의 한계를 의미한다고 볼 수 있는 것이다.

23. 야담에 대한 통속적 관심

김진구가 일찌기 야담에 대한 관심을 기울여 <대무대의 붕괴>라는 작품을 만들어 냈지만 이 작품은 오히려 정사적인 접근을 시도한 것으로 실제 야담적인 특성을 찾아 볼 수 없다. 이는 김진구가 힘을 기울인 연극의 교화적 기능과 관계가 깊은 까닭이다.

야담의 극화는 1930년대 이후에야 비로소 이루어지게 되는데 이의 대표적인 작품이 尹白南의 <夜花>(1934)이다. 이 작품은 전체가 5막으로 되어 있으며 그 시대적 배경은 단종 시대로 되어 있다. ‘야화’는 여진족의 여인으로 癸酉靖難의 소용돌이 속에서 다양한 삶을 사는 의지의 여인으로 형상화되어 있다. 제목에서 볼 수 있듯이 이 극의 중심인물은 야화로 그녀를 중심으로 모든 갈등이 전개되고 있다.

이 작품 속에는 당대의 실제 인물인 金宗瑞, 端宗, 首陽大君, 李澄玉 등 다양한 인물들이 등장한다. 김중서의 애첩으로 잡혀 있던 야화가, 김중서가 살해되자 수양대군을 죽이려다가 실패하고 이징옥에게로 가서 훗날의 이징옥의 난을 도모하게 된다는 이 작품의 줄거리는 작품에 대한 관심을 야화라는 여인의 삶의 행적에 맞추고 있다. 즉 계유정란이라는 역사에 대한 작가의 역사식과는 아무런 관계가 없이 한 여인의 거친 삶에 대한 통속적인 관심만 지속되고 있을 뿐이다. 작품 자체로 보더라도 비사실적인 사건 전개와 통일성이 결여된 구조로 인해 그 문학적 완성도가 <낙화암>에 비하여 훨씬 뒤떨어지는데, 이는 무대에 대한 고려보다는 통속적 재미에 관심을 집중시킨 당연한 결과로 볼 수 있다.

이러한 통속적 흥미가 가장 집약되어 나타난 작품이 <鳳凰琴>(1939)이다. 김 송의 이 작품에는 ‘명나라 태조 시대’라고 하는 구체적인 배경으로서의 역사가 존재하나 작품 자체는 그의 배경과는 아무런 상관없는 ‘원수 갚기’의 구조로 되어 있다. 도적의 괴수에게 남편을 잃은 조씨는 겨우 목숨을 건져 태수였던 남편의 아들을 낳는다. 임신한 조씨는 도적에게 화를 입을까 봐 아기를 길에 내 놓는데 누군가가 데려 간다. 훗날 인연이 닿아 이때의 아들이 장성하여 자신의 정체를 깨닫고는 죽은 아버지의 원수를 갚고자 하는데 그 원수가 바로 자신을 길러 준 도적의 괴수라는 것을 알고 괴로와 한다. 그러자 그 도적의 괴수가 자진해서 목숨을 끊는다는 것이 이 작품의 줄거리이다. 이처럼 이 작품 속에는 극적 리얼리티가 존재하지 않는다. 다만 통속적 흥미만이 추구될 뿐이다.

야담의 극화로서 그래도 어느 정도 성과를 거두었다고 할 수 있는 <아화>와 완전한 통속성만 남아 있는 <봉황금>의 두 작품을 축으로 하여 <낙랑공주>, <원앙>, <낙화도>, <조조> 등의 다양한 작품들이 역사의 옷을 입고 극문학의 한 부분을 차지하고 있는데, 이들은 당시에 유행했던 역사소설의 창작 양상과 밀접한 관련이 있는 것으로 보인다. 즉 유치진에게서 보듯 과도한 현실의 무게를 감당할 능력 또는 용기가 없었던 이들 극작가들은 창작의 소재로서 역사를 취하였는데, 그 역사는 되도록이면 현실과는 거리가 먼 아득한 옛날의 일이거나 아니면 통속적 흥미만을 유발하는 야담이 중심이었다. 따라서 역사극이라고 이름할 수 있는 작품의 대부분을 차지하는 이들의 유형은 몇몇 작품을 제외하고는 문학적으로나 연극적으로 수준 미달의 모습을 보여 주고 마는 것이다.

3. 역사의 현재화, 그 가능성과 한계-결론을 대신하여

극은 大敘事樣式과 함께 객관적 외부 세계를 표현하고 이점에서 이들은 서정시와 구분된다. 그렇다면 극과 抒事樣式을 구별해 주는 차이점은 무엇인가. 루카치에 의하면¹⁸⁾ 객관적 외부세계를 표현하는 방식의 차이에 의해 이들은 달라진다. 즉 헤겔(F. Hegel)의 표현대로 서사양식이 대상의 총체성을 묘사하고 있는데 비해 극에서는 운동의 총체성을 묘사한다. 이때 운동의

18) Ibid., 제2장 참조.

총체성이 바로 극의 본질적인 특성으로 되는데 이 총체성은 극적 총들의 중심에 집중되어야만 한다. 이렇게 보면 역사소설과 역사극이 다같이 현대의 前史로서의 과거를 취급하면서도 서로의 본질적 차이를 지남이 분명해진다. 이점이 19세기 초 유럽에서 역사의식이 높아졌을 때 어찌서 역사극이 아닌 역사 소설이 창작되는지, 오히려 역사극은 그 이전 셰익스피어(W. Shakespeare) 시대에 더 왕성히 창작되는지의 물음에 대한 답을 제공해 준다.

루카치에 의하면 시대의 변화 과정에서 역사의식이 높아지고 그에 따른 변화의 과정을 묘사하는 데는 소설 양식이 더 적합한 데 비해 역사극은 역사의 변모 속에 속해 있는 인간적 갈등에 관심을 기울이기 때문에 현대에 올수록 역사소설이 더욱 왕성하게 만들어지게 된다는 것이다. 이때 인간적 갈등에 관심을 갖는 극의 경우는 소설과 달리 <세계사적 개인(world-historical individual)>을 극의 중심인물로 취급하고 그 묘사의 대상도 시대의 대격동 즉 세계의 비극적 몰락이 위주가 되는 것이다.

이러한 루카치의 견해는 분명히 역사극이 아닌 역사소설에 관한 것이다. 그러나, 역사의식이 높아진 나폴레옹 전쟁 이후의 시기에 왜 역사극이 아닌 역사소설이 더욱 왕성히 창작되는지에 대한 이러한 견해는, 역사극에 대한 이론이 아직 제대로 소개되지 않고 있는 우리의 현실에서 그나마 역사극의 이론적 토대와 방향을 살펴 볼 수 있는 좋은 단서를 제공해 준다.

그렇다면 한국근대문학사에 있어서의 역사극은 어떠한가. 문학적 성취도가 어느 정도 이루어진 앞에서의 작품들도 루카치의 견해에 따른 역사극의 개념으로부터는 많이 멀어져 있다. 임진왜란은 조선 왕조의 몰락의 시발점이 되고 동아시아의 질서를 크게 흔들어 놓은 사건임에도 불구하고 이순신은 민족의 영웅일 뿐이며 백제와 신라의 멸망은 한 왕조의 비극일 뿐 시대의 격변기는 아닌 것이다. 단 이조 말기의 김옥균의 삶은 시대의 대격동 속에서의 세계사적 개인이 될 가능성이 있었으나 김진구의 작품에서는 작가의 이념이 지나침에 따라 몰역사의 영웅화로 되었으며 마찬가지로 40년대의 박영호에 의해서는 친일극의 전형으로 극화되기에 이른다.

시대적 격동기를 지나 역사의식이 내재화된 후, 그 격동의 시기속에서의 갈등의 주체가 된 세계사적 개인을 극화하는 것이 역사극이라고 할 때, 식민지 시기는 여러가지로 역사극이 창작되기에는 여건이 충족되지 못한 시기로 볼 수 있다. 또한 여기에는 극장르가 지닌 본질적 특성이 연관된다.

무대 위에서 공연되는 것을 전제로 하는 극문학은 소설보다도 훨씬 더 큰

직접적인 충격을 독자(관객)에게 가한다. 그렇기 때문에 더욱 심한 검열 조건을 식민지 시대에는 겪어야 했다. 그러므로 야담의 통속성이나 현실 도피의 복고성 말고 역사를 정면으로 대면할 수 있는 길은 요원했던 것이 희곡사에서 실정이다. 그러한 면에서 채만식이 <제향날>에서 할머니와 손자 사이의 이야기 속에서 역사를 수용하는 것이나, 동학을 다루더라도 삽화적인 차원으로밖에 끌어들이지 못한 조용만의 <가보세>는 바로 위와 같은 한계를 잘 드러내 주는 실례라고 할 수 있다. 따라서 위와 같은 한계는 8.15 해방을 맞은 뒤에야 비로소 넘어설 자리를 찾게 되는 것이며 해방이후 다시금 창작되는 역사극들 속에서 보다 이상적인 역사극의 가능성을 발견할 수 있을 것이다. 이에 대한 논의는 후일로 미룬다.