

희곡 연구방법론에 관한 일 고찰

김 만 수*

목 차

1. 서론
2. 희곡과 연극-극예술연구회의 경우
3. 희곡과 소설-채만식의 경우
4. 희곡과 시-해방공간의 단막극
5. 결론

1. 서론

희곡문학의 장르적 성격을 들어 희곡문학연구방법¹⁾의 몇 가지 사례를 거론하고자 하는 본고는 장르론에 크게 기대하고 있다. 그러나 장르론²⁾ 자체가 워낙 방대한 것이어서, 복잡다기한 형성과정을 거쳐온 수많은 갈래의 장르

*서울대 국문과 대학원 졸

주요논문: 「장르론의 관점에서 본 해방공간의 희곡문학」

- 1) 한국근대희곡을 대상으로 연구방법론을 제시한 예로는 양승국의 「희곡문학연구의 현황과 전망」(『한국학보』, 1988. 봄)을 들 수 있다.
- 2) 장르론에 관한 본고의 언급은 ① 폴 헤르나디, 김준오 역, 『장르론』(문장, 1983) ② Kate Hamburger, Marilyn J. Rose ed., *The Logic of Literature*, (Indiana Univ. Press, 1973) ③ 피터 쏘디, 송동준 역, 『현대 드라마의 이론』(탐구당, 1989) ④ 루카치, 이영욱 역, 『역사소설론』(거름, 1987)에 의거한다. 특히 피터 쏘디, 루카치의 경우 극양식의 보편적 원리가 구현된 예를 무대극만으로 한정짓고 논의를 전개하고 있어 희곡/연극, 희곡/소설, 희곡/시 등의 선명한 대립개념을 설정하고자 하는 본고의 시도에 유용한 시각을 제공하고 있다. 그러나 그들이 규정짓고 있는 드라마(무대극)의 절대성이라는 개념은 보다 많은 예외가 존재하므로 일정한 유보가 필요하다.

론에 대한 현상적인 조망만으로는 장르론에 관한 온당한 이해수준에 미칠 수 없을 것은 물론, 이와 관련지워 희곡의 형식적 특성을 정리하고자 하는 시도조차 공허한 것으로 그치기 십상일 것이다.

그러므로 본고에서는 희곡연구방법론을 고찰하려는 데에 논의를 국한시키고, 장르론에 대한 언급은 희곡과 관련된 부분만을 다루기로 한다. 그러나 고찰대상을 장르론적 관점에서 본 희곡문학에 국한시킨다 하더라도 그 난삽함은 여전할 것이다. 이러한 사정을 감안해서 본고에서는 희곡의 대립개념으로 일단 연극·소설·시를 설정하고, 각자의 경우와 비교해보는 방식을 취했다. 희곡에 대한 정확한 개념규정 없이 다른 장르와의 대비를 통해서 희곡의 특성을 논하고자 하는 이러한 논의방식은 희곡문학의 장르론적 성격을 전체적이고 본질적인 시각에서 규명하는 작업에는 미치지 못하는 임시방편적인 것에 불과할 것이다. 그러나 이러한 방식은 희곡문학연구방법을 둘러싼 몇 개의 사례를 제시함으로써 희곡의 한 특성을 드러낼 수 있을 것으로 보인다.

우선 장르분류에 대한 일반론에서 출발하기로 한다. 종전의 문학분류는 대부분 서정·서사·극이라는 3분법에 입각해 있었다. 이러한 3분법은 슈타이거의 경우처럼 작가의 태도를 중심개념으로 삼아 서정적·서사적·극적인 것으로 나누는 표현론적 관점, 사르트르의 경우처럼 참여와 비참여를 중심개념으로 하여 산문과 시를 양분하는 효용론적 관점, 화자와 시점을 중심으로 제시형식의 변별을 문제삼는 구조론적 관점, 모방의 대상이 주관·객관·종합인가에 의해 양식을 분류하는 헤겔의 방식과 같은 모방론의 관점에 이르기까지 실로 다양하다.³⁾ 그러나 이들 장르구분법은 헤르나디 Hermadi에 의하면, 엘리어트의 『황무지』 조이스의 『율리시스』 포크너의 『수녀를 위한 미사곡』과 같은 ‘커다란 새’들이 깃을 치기에는 적합하지 않은 ‘조그마한 새집’에 지나지 않는다.⁴⁾

그러므로 장르론 연구자들은 장르의 성격이 어디까지나 ‘규범적’이기보다는 ‘기술적’이어야 한다는 점에 동의하고 있다. 헤르나디가 줄곧 ‘장르의 초월’을 주장하는 이유도 여기에 있다. 이러한 주장의 이면에는 기존의 장르론이 규범적인 것, 관념적인 것, 도식적인 분류에 입각해 있다는 나름의 문제

3) 폴 헤르나디, 위의 책, pp.11~21.

4) 위의 책, p.182.

의식에서 출발하고 있다. 그러나 장르론이 하나의 도식이라는 사실을 인정한다해도 그 도식성의 극복이 그리 간단할 수는 없는 노릇이다. 헤르나디는 장르론의 제유형을 설명하는 위의 책에서 최소한 63개의 장르론을 다루고 있는데(여기에는 크로체, 슈타이저, 사르트르, 함부르그, 카이저, 엘리어트, 라보크, 인가르덴, 피터쏸디, 야콥슨, 헤젤, 벤틀리, 루카치, 프라이 등의 문예비평가들이 망라되어 있다), 이들 각자의 이론은 나름의 정당성에도 불구하고 ‘규범적’인 영역에 머물고 있다는 것이 헤르나디의 견해이다. 말하자면 자신의 문학론을 설명하기 위한 간편한 ‘프루크루테스의 침대’로 규범적인 장르론을 설정하고, 자신의 문학론을 일반화시키기 위해 장르론을 내세운다는 것이다.

장르론 연구자들에게 있어서 헤르나디의 이러한 우려는 매우 일반적이고 타당한 것으로 받아들여지고 있다. 그러나 도식성의 위협에도 불구하고 장르론은 문학의 본질을 설명하는 매우 유용한 수단으로 남아 있을 수 밖에 없다. 예컨대 문학사를 서술할 때에도 개별적인 문학작품의 특성을 포괄하는 원리로서 장르론(굳이 장르론이라는 용어를 쓰지 않더라도)을 도입하는 것은 필수적이다. 우리 근대문학사를 연구하는 작업에 있어서도 장르론의 적용은 일정한 성과를 거둔 바 있다. 서사/서정, 단편/장편의 변별 속에서 작가의식의 한계를 규명해온 일련의 작업⁵⁾은 그 대표적인 경우이다. 이들 연구들은 식민지 시대 우리 문학의 일반적인 성향들을 서정적 혹은 단편적 세계인식으로 틀지우고, 이를 극복하여 구체적인 전망과 전형을 확보하는 일이 우리 문학사의 과제임을 각각 주장한 바 있다. 물론 이들의 연구방법에도 장르론 고유의 특성인 개별작품 전체를 포괄하기 힘든 일반화의 위험성을 각각 공유하고 있으나, 이들 방법론 각자는 사회와 문학 사이의 의미망을 규명함에 있어 매우 유용한 시사를 남기고 있다.

그러나 우리 근대희곡문학의 연구에 있어서는 장르론의 적용이 일반화되지 못했다. 극양식이 문학장르 중 가장 오랜 역사를 가지고 있고 가장 두터운 문학적 관습 convention(예를 들어 3일치법칙)을 가지고 있다는 것은 거의 상식에 속하는 말이지만, 우리 근대희곡문학의 연구는 무대예술로서의 연극과 문학예술로서의 희곡이 지니는 차이점 혹은 시·소설·희곡에 대한 장르론적 인식 없이, 관객의 사회적 존재에 대한 당위론적인 언급, 연기·연

5) 김윤식, 『한국근대문학양식논고』(아세아문화사, 1980) 등 참조.

출의 미숙을 지적하는 정도의 다분히 주관적인 평가수준에 그치고 있다. 이 경우 다음 두 가지의 문제점이 파생될 수 있다.

첫째는 희곡사의 서술이 공연사(극장사) 혹은 연극사의 서술과 혼동되는 경향을 들 수 있다. 이러한 경우 문학적인 자료인 희곡보다는 연출에 의해 각색된 연극상연을 텍스트로 삼고 되며 심지어는 공연평이라는 이름으로 요약·소개되고 있는 줄거리를 희곡의 본 줄거리로 파악하는 등 희곡/연극의 엄밀한 구분이 생략된다. 엄밀하게 희곡/연극의 낙차를 계량해봄으로써 희곡문학의 특수성을 논하는 것이 희곡연구의 과제라는 명제를 상정한다면 이러한 ‘연극사’ 연구와는 다른 ‘희곡사’ 고유의 방법론을 확보해야 할 것이다.

둘째는 희곡사와 문학사와의 관계. 시·소설과 엄연히 다른 표현방식과 서술태도를 가지고 있는 희곡을 연구함에 있어 변별적인 방법론을 가져야 함은 당연한 일일 것이다. 그렇지 않은 경우 희곡사는 사회사의 일화, 거칠게 말하자면 소박한 반영론의 수준을 넘어설 수 없을 것이다.

이상의 문제점에 유의하면서 논지를 전개하기로 한다. 다음에서 다루어지는 내용은 희곡/연극, 희곡/소설, 희곡/시 등 기계적인 이분법을 사용하고 있는 까닭에 도식적인 측면을 가지고 있긴 하나 희곡문학연구방법론의 한 단서가 될 수 있을 것으로 생각된다.

2. 희곡과 연극 - 극예술연구회의 경우

극예술연구회(이하 극연으로 약칭)는 서구 근대극을 수입 소개하는 과정을 통해서 우리 신극을 수립한다는 초기의 아마추어적 연구적 활동을 청산하고, 1935년 제8회공연을 기점으로 직업극단으로 방향전환한다. 극연의 방향전환의 이유로는 ① 파시즘의·대두 등 객관적 정세의 악화와 극단 경영난, 그리고 문단의 순수회귀성향 등의 국내적인 요인 ② 일본 예술본질론 논쟁의 유입 ③ 극장주의라는 현대 연극사조의 영향 등을 들 수 있다.⁶⁾ 이들 세 가지 요소는 각각 범주를 달리하는 이질적인 요인들이지만, 한편으로는 서로 맞물려 있는 것으로서, 극연의 방향전환은 30년대 후반 이후 정세의 악화를 극복하기 위한 극연 나름의 노력으로 볼 수 있는 것들이다. 여기에서는 희곡/연극의 문제와 관련된 부분만을 분리시켜 고찰하기로 한다.

6) 졸고, 「1930년대 연극운동 연구」(서울대석사논문, 1989), pp.69~78.

유치진의 변모과정을 중심으로 희곡/연극의 문제를 살펴보기로 하자. 유치진은 극연예의 가입을 통해 연극활동을 시작한다. 초기의 극예술연구회는 “연구적 태도와 실천적 활동의 雙全”⁷⁾을 내세운 바, 구체적으로는 해외연극과 희곡의 소개라는 ‘연구적 태도’와 실험무대라는 ‘실천적 활동’을 병행할 수 있었다. 그러나 1935년 들어 극연은 그 본질에 있어서 커다란 변화를 겪는다. 유치진은 극연의 제8회 상연예정작인 〈소〉, 존 폴스워디의 〈은담배갑〉 등이 검열불통과의 처분을 받은 후, 극연 제8회공연을 포기하고 1934년 가을 동경으로 건너간다. 이후 유치진은 반년간 동경에 체류하면서 당시 일본 극계를 주름잡고 있던 프로연극이 점차 몰락하여가는 과정을 목도하게 된다.⁸⁾ 동경에서 경성으로 발신한 원고로 밝혀져 있는 한 글⁹⁾에서 그는 1935년 신춘을 맞이하는 자신의 심경의 변화를 “나의 1934년도 아스팔트에 고달픈 타이어 같이 푸시시 활력없는 펑크를 내버렸다”라고 솔회한 바 있거니와, 35년 귀국한 그는 그의 유명한 「역사극과 풍자극」을 발표하면서 방향전환한다. 이전의 ‘동반자적’ 입장을 포기하고 낭만극·풍자극으로 전환하게 된 것이다.

그러나 만일 역사적 사실을 빌어서 과거를 비판한다면 어느 정도까지 너그러운 대접을 받을 줄 생각합니다. 그러나 우리가 테마를 과거에서 구한다고 그것도 현대와 무관한 것은 아닐 것입니다. 과거란 언제든지 현재와 연한 것입니다. 우리가 과거를 말하는 것은 드디어 그것은 현재를 말하는 것이요, 현재를 비판하는 것입니다.¹⁰⁾

프로문학에 대해서 어느정도 동반자적인 입장을 보여왔던 그로서도 이제 자신의 연극론을 수정할 필요성에 직면하게 된 것이다. 그는 이즈음 새로운 연극론을 준비하게 된다. 새로운 연극론의 골자는 이른바 리얼리즘에서 로만티시즘으로 있다. 1935년 10월의 제8회 공연에 이르러 유치진은 극연의 연출을 전담하게 되고 여기에서 그는 자신의 새로운 연극, 이른바 로만티시즘의 연극을 상연하게 되는데, 그는 여기에서 극연이 ‘제2기적 활동’의 첫걸음을 내딛게 되었음을 공언한다.

7) 이현구, 「조선연극사상의 극연의 위치」, 『극예술』 창간호, 1934.4, p.5.

8) 유치진, 「일본신극잠전기-프로극의 몰락과 그 後報」, 『동아일보』, 1934. 4. p.5.

9) 유치진, 「극문학 계발의 두 가지 과제」, 『동아일보』, 1935. 8. 27.

10) 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935. 8. 27.

유치진 자신의 요약에 의하면 극연 ‘제2기적 활동’의 방향은 ① 역사극과 풍자극의 개척 ② 신극운동에 전념하는 전문극단의 결성 ③ 창작극 중심의 공연 ④ 경쾌한 극도 공연하겠다는 점 등이다.¹¹⁾ 이들 네 가지 낱말의 과제는 각각 개별적인 의미를 가진 것으로 보이지만 사실은 ‘전문극단의 결성’이라는 지향점으로 결집하여 이해할 수 있는 성격의 것이었다. 그럼 이 전문극단의 의미는 무엇인가. 극연의 제2기적 활동에 해당하는 2년간, 그리고 그 이후 극연좌의 활동을 호되게 비난하고 있는 한 평문을 인용하기로 한다.

실로 사전에도 없고 단어집에도 없는 ‘전문극단’ ‘전문극’이란 새로운 용어의 간판은 어떠한 의미의 것이며 그 이면에는 무슨 상서롭지 못한 비밀이 있는 것일까¹²⁾

박항민은 이 글에서 ‘전문극단’이라는 명칭을 “사전에도 없고 단어집에도 없는” 용어라고 비꼬고 있다. 그러나 당시 ‘전문극단’이라는 용어는 매우 잘 알려진 일반적인 용어였을 것으로 추측된다. 일본의 예를 들기로 하자. 일찍이 1929년 일본 연극계에서는 자유주의 노선의 극단과 사회주의 노선의 극단이 통일전선을 형성하여 ‘신흥극단협의회’를 조직한 적이 있었다. 이때 이 협의회의 극단들이 경영난으로 부진을 면치 못하게 되자 장원유인(藏原惟人)은 ‘프로전문극단’과 ‘프로직업극단’으로의 분화를 제안한다. 흥행성을 내세운 ‘직업극단’의 수입을 전용하여 ‘전문극단’을 운영하자는 내용이었다. 그러므로 여기에서의 전문극단의 의미는 일차적으로 흥행 위주의 직업극단이라는 어휘의 개념에 대립하는 것이었다.¹³⁾ 또한 1940년대에 들어서 국민연극이 본격화될 때에도, 내무성은 기존의 ‘전문극단’을 해체하고 ‘직업극단’을 구성한다는 원칙을 내세운 바 있다.¹⁴⁾ 국민총동원의 체제에서 전문극단을 해체하고 공장 농촌 등에 선전과 선동을 목적으로 하는 극단을 수립한다고 했을 때 그 의미가 직업극단에 부합했음은 당연한 일이다. 일본연극계에 정통한¹⁵⁾ 유치진이 이를 몰랐을 리는 없었을 것이다. 그러므로 박항민이 비꼬고 있는 것은 ‘직업극단’임에 틀림없는 흥행극단으로 방향전환하면서

11) 서연호, 「유치진의 연극비평 활동」, 『동시대적 삶과 연극』(열음사, 1988)

12) 박항민, 「극단 1년간의 회고」, 『비판』, 1938. 12.

13) 菅井辛雄, 『近代日本演劇論争史』, (未來社, 1978) pp.162~165.

14) 伊藤意朔, 『移動劇場十講』(健文社, 1942) pp.27~54.

도, '전문극단'이라는 전혀 반대되는 용어를 사용하고 있는 극연의 의도적인 은폐전략에 대한 야유로 추측된다. 극연 초기에는 신파극에 대해 매우 비판적인 입장에 서서 "신극은 관중에 대하여 지도적 계몽적인 반면 흥행극은 영합적 आयुक्त"16)이라고 소리높여 외쳤으나, 1935년 이후 흥행극의 본격적인 형태타 볼 수 있는 동양극장(이들도 또한 '중가극단'이라는 매우 애매한 용어를 사용하고 있다)에 대해서는 전혀 비난하지 않고 있는 데에서도 극연의 이러한 면모는 잘 드러나 있다.

위에서 열거한 극연 제2기적활동의 네 가지 방침을 하나하나 살펴보자. 첫째 역사극과 풍자극의 개척은 '토속적 로맨티시즘의 개척'이라는 당대 문학의 일반적 조류에 맞물려 있는 것으로(이광수·김동인·박종화의 야담류의 역사소설을 연상해볼 수 있다) 대중 취향의 연극을 개척하겠다는 논리이다. 극연에서 야심작으로 상연된 <춘향전>이나 <마의태자>가 그것이다. 극연 초기의 번역극이 번역체의 대사로 인해 일반 관객들에게 이해되지 않아 대중성을 확보하지 못하였으므로, 창작극을 공연하겠다는 것은 원칙상 타당하나, 우리는 그 창작극위주의 공연이 고작 <춘향전> 정도였냐는 비난을 보낼 수 있는 것이다. 경쾌한 극도 공연하겠다는 주장 또한 기실 오락적 연극을 지향하고 있음을 확인시켜주는 한 예에 불과한 것이다.

우리는 극연의 제2기적활동이 초기의 극연활동과는 사뭇 다른 양상으로 전개되었음을 다소 장황하게 정리해보았다. 이제는 극연의 변모양상을 본고의 주제인 '회극과 연극'의 문제와 관련시켜 살펴볼 차례이다. 먼저 앞에서 살펴본 것처럼 극연의 변모양상이 유치진 개인의 전향 혹은 극연 구성원들의 난데없는 방향전환에 의한 것이 아님을 주지해둘 필요가 있다. 1935년 일본에서 전개된 '예술본질론' 논쟁은 극연 변모의 한 계기가 되었는데, 그 논쟁의 전개과정은 다음과 같다.17)

예술본질론 논쟁은 '언어파'와 '동작파'의 대결로 전개된다. 연극의 본질에 언어가 있는가 아니면 동작에 있는가, 무대는 소극장이어야 하는가 대극장이어야 하는가 하는 두 가지 쟁점을 둘러싼 이들의 논의는 20세기 세계연

15) ① 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동 (1)~(15)」, 『조선일보』, 1932. 11. 12~12. 2. ② 유치진, 「일본 신극운동의 현상과 그 동향 (1)~(5)」, 『동아일보』, 1935. 5. 12~5. 17 참조

16) 서항석, 「신극과 흥행극」, 『극예술』 창간호, p.15.

17) 菅井辛雄, 앞의 책, pp.175~192.

극의 최신 경향이 극장성 theatricalism에 대한 강조로 회귀하고 있다¹⁸⁾는 점에서 보면, 기존의 사실주의 연극을 극복하고 새로운 연극을 창출할 수 있는 일말의 가능성과 연결된 매우 시의적절한 것이었다. 논쟁의 시발은 언어의 절대성을 신봉하고 동작은 부차적인 것이라는 언어파의 견해에 대해 암전풍옹(岩田風雄)이 비판하는 것에서 비롯되었다. 논쟁을 주도한 암전의 견해에 따르면, 연극의 가능성은 대사의 표현에서 보이는 심리적 방법에 있는 것이 아니라, ‘보여지는 연극미’로서의 동작에 있다는 것이다. 암전은 1차대전 후의 독·소의 대표적 연극사상가인 라인하르트·예스너·메이어홀드·타이로프 등의 무대작업이 ‘문학성’을 부정하고 ‘조형성’을 강조하고 있음을 예거하면서 일본연극의 미래는 ‘대극장’과 ‘동작파’의 논리에서 찾아야 함을 강조했다. 그의 주장에서 드러난 요지는 ① 소극장에 대한 대극장의 우위 ② 언어에 대한 동작의 우위로 요약될 수 있다. 그는 일본 전통극의 미학이 ‘보여주는 연극미’에 있음을 부각시켜 이것을 현대 극장주의의 미학과 관련된 것처럼 파악, 전통극의 우수성을 주장하고, 더욱이 이러한 ‘보여주는 연극미’는 ‘대극장’에서만 충분히 발현될 수 있다고 논지를 전개하여 전쟁동원체제 속에서의 연극론을 주창하기에 이른다. 이에 반해 언어파의 입장에서 논쟁을 주도했던 안전국사(安田國士)는 대중들에게 값싼 연극을 보여준다는 대극장론의 주장이 프랑스·독일과는 구조가 다른 일본에서는 다수 관객의 저급한 취미에 근거할 수 밖에 없다는 점을 들어 동작파의 주장에 반대하였지만 이미 대세는 동작파의 쪽으로 기울어 있었다.

동작파가 논쟁에서 승리할 수 있었던 까닭은 이미 서서히 고개를 들기 시작한 ‘국민연극론’에 동작파의 현실적 입점이 있었기 때문이었다. 더욱이 암전의 경우, 일본의 전통극인 가부키·노 등에서 발견되는 조형성을 서구의 극장주의 theatricalism과 연결시켜 일본문화의 우수성을 일반화시키기 위한 작업의 일환으로 대극장론을 시도하였고(이러한 그의 시도에 내재한 국수주의적인 풍조에 대해서는 안전이 날카롭게 비판한 바 있다) 사실 이 논쟁은 예술본질론 논쟁이라는 명칭과는 걸맞지 않게 1934년에서 1937년까지의 급박한 시대적 흐름 속에서 진행된 것으로, 논쟁의 이면에는 프로연극의 탄압과 그 이후의 방향 모색과정에서 기형적으로 발달된 논쟁의 형태였으며, 여기에는 매우 굴절된 논리전개가 포함되어 있었다. 이는 이후의 국민연극론

18) 버나드 휴이트, 정진수 역, 『현대연극의 사조』(기원원, 1988) pp.119~140.

논쟁처럼, 전쟁체제의 와중에서 연극은 어떻게 생명력을 보존하느냐의 문제에 걸린 것이어서 논의자의 진심을 파악기도 어렵고 비전도 다양할 수밖에 없는 비체계적인 것이었다. 예컨대 대극장의 무대는 동작을 주로 한다는 명제를 용인한다 하더라도, ‘극적 행위’와 ‘동작’은 전혀 별개의 것이었다. 또한 언어를 강조한 안전의 견해도 사실은 일본연극이 대화술이 부족하므로 대화술의 개발에 극작가들이 좀더 노력해야 한다는 정도였고 언어의 중요성만을 내세운 것이 아니었다. 결론적으로 말해 예술본질론 논쟁은 국민연극의 초창기적 형태에 지나지 않는 것이었다. 그러나 이후 국민연극류의 이론적 토대를 제공했다는 점에 있어서는 나름의 중요성을 가진 것이고, 이들의 논의가 극연의 방향전환과 밀접한 관계를 맺고 있다는 점을 감안하면 매우 중요한 부분이다.

일본의 예술본질론 논쟁은 극연의 방향전환에 직접적인 영향을 미쳤다. 앞에서 유치진이 제2기적 활동을 주도하면서 보인 변모양상이 일본쪽의 변모양상과 유사한 양상을 보이고 있음을 지적했거니와, 극연의 대극장운동¹⁹⁾은 이의 보다 직접적인 증거로 여겨진다. 그럼 일본 예술본질론논쟁의 배후적 의미, 그리고 이에 촉발된 극연의 변모는 왜 회극/연극의 문제와 관련되는가.

우리는 세계연극사를 통해 회극이라는 문학텍스트와 연극이라는 상연텍스트사이의 보다 보편적인 갈래를 확인해볼 수 있다.²⁰⁾ 근원적인 세계연극사의 두 흐름은 ‘민중적’ 연극과 ‘귀족적’ 연극으로 요약된다. 예를 들어 말하자면, 일정한 대본 없이 배우의 아크로바트 만담 장기 무대적 훈련에 의존하는 형태는 ‘민중적’ 연극을 이루고 주도면밀하게 계산된 구성과 언어에 의존하고 있는 형태는 ‘귀족적’ 연극을 이룬다. 그런데 여기에서 주지할 사항은 귀

19) 소극장/대극장 논쟁은 극연 멤버인 유치진과 김광섭의 논쟁에서 발견된다. 김광섭은 “대극장이란 언제든지 흥행성을 충분히 발휘하지 않고서는 성립되고 유지될 수 없는 것”임을 들어 극연이 순수극·연구극·실험극으로 존재해야 한다고 주장한 반면, 유치진은 대극장론을 주장한다. 유치진의 이 발언은 ‘극연의 방향전환’과 일정한 관련을 지닌 것으로 보인다. “대극장에서 우선 우리는 소극장에서 탈각당한 ‘연극성’을 탈환해보고 싶습니다...마침 우리는 府民館이라는 大演劇舞場을 중심으로 장차 우리의 연극을 연마시키면 연극적 견지에서라도 우리의 새로운 발전이 있을 것을 믿습니다. 경제적으로 말해도 소극장제보다는 대극장으로 하는 것이 짝 요즘으로 많은 관객의 需用에 응할 수 있을 것입니다. 그러므로 나는 대극장제를 취합니다.” 유치진·김광섭, 「신극운동에 대한 나의 구도」 『삼천리』, 1937. 1, pp.418~419.

20) 수려 문이카데미 문학부, 증역 『회극의 본질과 역사』 (제3문학사, 1990)

죽적 연극은 ‘상연’보다 ‘읽기’에 치중한 연극적 형태라는 점이다.²¹⁾

굳이 장황하게 연극사의 두 흐름을 살펴보는 까닭은 이들 갈래(귀족적/민중적 연극)가 근대 이후에는 조금 방식을 달리하여(시민계급의 등장으로 계층적 성격은 소멸되고 언어를 위주로 하는 언어극이라는 형태상의 특징만 남아) 계승된다는 점을 규명하고, 이를 바탕으로 양자의 특성이 근대극에서 어떻게 발현되는가에 대해 질문하기 위함이다. 다소 도식적으로 양자의 관계를 정리한다면, 민중적 연극은 주로 ‘동작’을 위주로 하며 귀족적 연극은 ‘언어’를 위주로 삼는다. 그러므로 동작을 위주로 한 연극이 오페레타, 서커스 등의 오락물로 변신하고, 언어를 위주로 하는 극이 근대 이후 리얼리즘 연극의 바탕을 이루게 됨은 일면 당연하다.

이처럼 근대 이후 언어를 위주로 하는 연극이 무대극의 주류가 될 수 있었던 것은 지식의 보급, 민주주의의 발달로 인해 ‘의사소통’의 필요성이 증대되었기 때문이다. 셰익스피어의 연극이 활성화될 수 있었던 것조차, 사실은 엘리자베트 왕조의 활발한 해외진출과 시민계급의 참여확대 요구에 따라 언어의 상상력이 사회발전의 상상력으로 분출되었기 때문이다. 셰익스피어극의 두드러진 특성인 풍부한 비유와 과장법, 유례없이 화려한 문체(euphuism이라 불리운다)조차도 “매우 날카롭게 대립된 계급적 모순과 대규모의 사회적 진보 그리고 위대한 발견과 정복의 시대에 있어서는 시야를 넓히면서 이것에 대응하는 문체가 요구되었는데, 이는 격렬한 (우리에게는 지나치게 격렬한 것으로 느껴지는) 언어의 공상에 영향을 미쳤던 것”²²⁾ 것으로 풀이된다. 이러한 이유에서 희곡의 중요성은 좀 더 강조되기에 이른다. 적어도 근대극을 논할 때에는 희곡이 주로 문제되는 이유도 여기에 있다.

그럼 우리 근대극의 경우는 어떠한가. 우선 일반론만 밝힌다해도 우리 근대극은 이른바 신극이라는 ‘문학적’ 연극과 신파극 등의 흥행 위주의 ‘민중적’ 연극²³⁾이라는 상반된 갈래의 흐름이 존재했다.

극연은 그 두 가지 갈래를 동시에 보여준다는 점에서 주목을 요하는 집단이다. 극연이 주목받을 만한 근거는 애초 리얼리즘 연극의 투대로서의 언어

21) 이러한 극은 최소의 기능단위가 대화(언어)가 아니라 동작이므로 ‘언어와 극경을 초월한 연극’으로 볼 수 있다.(山内登美雄, 『演劇の 文明史』(NHK 북스, 1984) pp. 229~230)

22) 소련 콤파카데미 문학부, 앞의 책, pp.65~67.

23) 강영희, 「일제 강점기 신파양식에 관한 연구」(서울대석사논문, 1989)

적 연극(현재에는 전혀 다른 의미로 쓰이지만 위의 언급에 따른다면 귀족적 연극)에서 시발했다는 점, 그리고 극연의 언어적 연극은 더이상 발전적인 형태를 보여주지 못한 채 전혀 갈래를 달리하는 오락적 연극(위의 표현을 또 따른다면 민중적 연극)으로 귀결되었다는 점이다.

그리고 이에 덧붙여 밝힐 점은 우리 희곡사 연구에 있어서 언어적 연극의 특수한 줄기가 희곡의 역사에서 방기된 것이 아닌가 하는 의문이다. 적어도 채만식의 경우에 관한 한 이러한 취급을 받아 왔다. “극양식에 대한 무지” “소설가의 단순한 연기” “한갓 대화소설에 지나지 않는 것” 등 채만식의 희곡에 적용된 기존의 평가는²⁴⁾ 모두 이러한 굴절된 오해에서 비롯된 것으로 생각된다. 채만식의 희곡을 중심으로 희곡/소설의 관련양상 혹은 극적인 것과 서사적인 것 사이의 관계를 살펴보자.

3. 희곡과 소설 - 채만식의 경우

우리는 앞에서 장르론 연구의 전제로서 장르의 기술이 ‘규범적’이어서는 않된다는 점에 동의했다. 이러한 동의는 적어도 희곡/소설에 대한 이분법적 사고를 지양하는 데에 보탬이 될 것으로 생각된다.

루카치의 장르론을 예로 들어서, 한국근대희곡문학의 특성을 규명하기로 한다. 루카치는 일련의 저작을 통해 극양식과 서사문학의 차이점을 규명한다. 그러나 그의 장르론은 주로 서사문학의 한 변종인 소설의 생성과 위기를 중심으로 부르주아 리얼리즘과 사회주의 리얼리즘 소설의 본질을 규명하기 위하여 극양식에 대한 논의는 부차적인 것으로 취급되어 왔다. 그러나 그의 논의는 극양식의 본질을 이해하는 데에도 유용한 암시를 던져주고 있다. 그의 이론을 간략하게 정리하기로 한다.

루카치가 헝가리어로 쓴 『근대극의 발달사』(1911)는 이 책의 서문²⁵⁾만이 1957년 영역되어 소개된 바 있는데, 여기에서는 부르주아 극의 일반적인 특성이 분석되어 있다. 그는 근대 이후 각 개인들의 ‘인간상호간의 관계’가 파

24) 차범석, 「채만식의 희곡문학」, 『이은상 고회기념논문집』, 등 참조.

25) George Lukacs, “The Sociology of the Modern Drama”, Eric Bentley ed., *The Theory of the Modern Stages*(Penguin Books, 1978). 이 책의 뒷부분에 실린 줄역, 「근대 드라마의 사회학」 참조.

피됨에 따라 개인들은 고립적으로 존재하며, 이처럼 사회로부터 고립된 인물들의 경우 ‘인간상호간의 외적 갈등’이 드러나지 않게 되므로 드라마 또한 ‘내적 갈등’에 의존할 수 밖에 없는데, 두말할 것도 없이 내적 갈등이란 진정한 대화 dialogue의 구성요소가 될 수 없다고 주장한다. 그에 의하면, 근대 이후의 인간이 예전의 인간에 비해 훨씬 많은 양의 자유와 개성을 누리 고 있는 것처럼 보이지만, 사실은 개인적 자유와 개성의 선택이 훨씬 제한적으로 변했다는 점을 강조하고 있다. 예컨대 고대사회에 있어서 노예와 주인 사이의 인간관계는 자발적인 복종과 지배 관계에 입각해 있다. 『소설의 이론』 속에서 여러 번 번주되듯, 이 시기의 인간관계는 공동체의 행복한 유년 기이기 때문이다. 그런데 근대에 이르러 인간관계는 크게 역전되었다. 인간의 개성은 자본이라는 물신에 의해 지배되고 인간관계도 이에 따라 대상화 되었기 때문이다. 그러므로 진정한 인간관계는 더이상 성립될 수 없다. 따라서 인간관계에서 파생되는 갈등을 다루는 드라마도 원칙적으로 성립될 수 없다. 파편화된 인간들의 파편적인 세계인식만이 문제될 따름이다. 파편적인 세계인식이 정신병리학에 대한 지나친 관심으로 대치되고, 인간의 갈등이 상호간의 갈등이 아닌 개인의 갈등으로, 외면적인 행위가 아닌 내면적인 심리의 갈등으로 대치될 때에 이르러서는 드라마가 불가능하다는 것이 그의 설명이다.

물론 그의 설명은 『소설의 이론』이라는 거대한 하나의 문학체계를 위한 이론상의 결백인 것으로 비판될 수 있다.²⁶⁾ 그리고 또한 루카치는 ‘극의 절대성’을 유난히 강조한 비평가에 속한다. 루카치와 브레히트 간의 유명한 논쟁도 부분적으로는 서사적/극적인 것의 대립에 있다는 것이 일반적인 견해이다.²⁷⁾ 심지어 초기의 루카치는 비극은 역사의식과 전혀 관련이 없는 것이며 삶 자체보다 선행적인 형식 *apriori to life*이라고 말할 정도이다.²⁸⁾ 그는 연극의 서사화에 대해 매우 부정적인 견해를 가지고 있으며, 역사극조차도 그것이 서사적이라는 이유로 극양식에서 제외하고 있을 정도이다.²⁹⁾

그러므로 루카치의 설명은 희곡의 갈등은 ‘인간 상호간의 갈등’이며 ‘외적인 갈등’에 입각해야 한다는 일반론에 매우 충실하다. 다음 장에서 상세히

26) 폴 헤르나디, 앞의 책, p.141.

27) 피터 쏘디, 앞의 책, p.20

28) George Lukacs, 위의 책, p.427.

29) 루카치, 반성환, 『심회섭 역, 『영혼과 형식』 (심설당, 1988), p.292.

살펴보겠지만, 그는 오히려 극양식, 특히 '제4의 벽'으로 통칭되는 무대극에 대해 지나치게 호의적인 견해를 갖고 있다. 루카치가 공들여 설명하고 있는 극양식의 특색은 스포디에 의해 다음과 같이 보완설명되고 있다.

드라마에 있어서 과거의 것은 존재하지 않거나 아니면 완전히 현재적으로 존재한다. 이 형식들에는 시간의 경과가 없기 때문에 과거의 것과 현재의 것 사이에는 시간체험의 차이가 없다. 시간은 변화를 만드는 힘을 지니고 있지 않다. 아무 것도 시간에 의해 그것의 의미가 강화되거나 약화되지 않는다.³⁰⁾

그러나 이러한 극의 절대성이라는 개념은 역사극과 같은 서사적 연극을 설명하는 데에는 무력하다. 셰익스피어 극의 느슨한, 여러 장소를 갖는 장면의 연결을 고전적인 3일치 법칙을 내세워 非극적이라고 단언(셰익스피어 극의 대부분은 역사극이어서 이러한 비판을 받는다)할 수도 있겠지만 그것은 나름의 훌륭한 구성력을 가지고 있는 것이다. 서사적 연극에서도 유도동기 기법 Leitmotivetechnik의 사용 등의 수법을 빌어 얼마든지 극적 형상화를 이룰 수 있는 것이다.³¹⁾

그러므로 극의 절대성과 서사성에 대한 이분법적인 사고는 논의의 편의를 위한 방편적인 것일 따름이다. 어느 누구도 장르적 특성을 자의적으로 규정할 수는 없기 때문이다. 앞서 밝힌 대로 개개의 작품은 장르라는 '좁은 새장'에 갇히기에는 너무나 '큰 새'인 것이다.

희곡과 소설의 구분이 그리 간단하지도 않으며 또한 가능하지도 않다는 명제를 용인하고 보면, 여러가지 점에서 희곡과 소설은 공통점을 가지고 있다. 채만식은 이러한 일면을 잘 드러내는 작가이다. 지금까지 채만식의 희곡은 '서사적인 요소'의 개입이 지나치게 많다는 이유에서 부정적인 평가를 받아왔다. 채만식의 3막극 「제향날」³²⁾의 경우, 동학혁명에서 현재(일제말)까지의 사건을 서사적으로 묘사하고 있어 극적긴장이 부족하다는 견해는 그 대표적인 예이다. 극에 있어서 시간의 진행은 연속적 현재에 입각해야 한다는 점에 대한 스포디의 설명은 이러한 견해를 뒷받침하는 대표적인 예에 해당된다.

30) 피터 스포디, 위의 책, pp.7~12.

31) 피터 스포디, 위의 책, pp.29.

32) 『채만식 전집 9』(창작과 비평사, 1989), pp.102~130.

드라마에 있어서 시간에 대해서는 다만 보고될 수 있을 뿐이다. 반면 시간의 직접적인 서술은 이 시간을 “자체가 가진 일련의 구조적 원칙 속에 받아들이는” 예술형식에만 가능하다. 이 예술형식은 루카치가 밝혔듯이 소설이다. “드라마에 있어서는 과거의 것은 존재하지 않거나 아니면 완전히 현재적으로 존재한다. 이 형식들에는 시간의 경과가 없기 때문에 과거의 것과 현재의 것간에 시간체험의 차이가 없다. 시간은 변화를 만드는 힘을 지니고 있지 않다. 아무 것도 시간에 의해 그것의 의미에 있어서 강화되거나 약화되지 않는다.”³³⁾

루카치가 요약한 시간의 절대성을 직접 인용하고 있는 쏘디는, 그러나 과거를 현재화하는 기법으로 유도동기기법 Leitmotivtechnik을 소개하고 서사적인 요소가 극적인 구조 속에서 예외적이나마 적절하게 사용될 수 있음을 밝히고 있다. 채만식의 「제향날」의 경우, ‘제향날’의 극중 삽입은 쏘디가 말하고 있는 유도동기기법에 해당된다. 조부의 죽음이라는 과거 사건을 무대화하기 위한 장치로 祭祀가 등장한 것이다. 제사는 일회적인 것이 아니어서, 해마다 혹은 어떤 현재의 사건 속에 반복적으로 등장된다. 과거(조부의 죽음)를 ‘영원한 현재의 형식’으로 만드는 것이 ‘제사’의 형식인 것이다. 이러한 관찰에 의하면 이 작품은 서사적인 사건을 유도동기기법을 사용하여 극적인 구조로 변환시킨 매우 특이한 구성에 해당되는 작품이다. 이러한 구성은 유치진의 「제사」³⁴⁾에서도 사용된 바 있다.

무릇 서사문학은 ‘이야기 자체’와 이야기를 전달하는 ‘화자’라는 두 가지 요소로 성립된다. 극적 양식에 서사적인 요소를 도입하는 것은 극의 절대성을 파괴하는 것으로 인식되어 왔지만, 사실 그것은 대부분 서사적인 요소의 과도한 삽입이라는 양적인 문제에 국한될 뿐이다. 그러므로 우리는 굳이 서사적인 것과 극적인 것의 이분법을 설정할 필요가 없다. 다만 무대적 실현의 차원에서 소설과는 다른 차원에서 드러나는 몇 가지 특수성이 존재할 뿐이다.

4. 희곡과 시-해방공간의 단막극

좋은 시는 결코 좋은 연극이 될 수 없으며, 역으로 좋은 연극이 좋은 시로 바뀔 수도 없다는 것이 일반적인 견해이다. 또한 구조론적인 관점에서 언어

33) 인용부분은 G. Lukacs, *Die Theorie des Romans*, p.135 재인용.

34) 『조광』, 1936. 2

의 표현방식을 인간존재와 연결시킨 합부르그에 의하면, 서사적·극적 양식은 본질적으로 서정양식과 대립된다.

우리는 소설·희곡을 읽을 때와는 전혀 다른 방식으로 서정시를 읽으며, 전자의 경험은 후자의 경험과 전혀 일치하지 않는다... 서사·극문학은 서정시와는 전혀 다른 것이며 후자는 전자의 상상적 삶과는 전혀 이질적인 수준에서 표출된다는 것을 확인할 수 있게 된다. 서사적·극적인 것이 '비실재적 경험'을 주는 반면, 서정시는 '실재적 경험'을 준다는 것이 논리적 사실이며, 양자 사이의 언어구조도 또한 그러하다.³⁵⁾

합부르그의 용어에 의하면 서사·극양식은 미메시스 mimesis이며, 서정양식은 디게시스 diegesis이다. 그러므로 문학과 리얼리티의 취급방식이 문제시되는 것은 서사·극양식이며 서정시는 문학과 리얼리티의 상호연관이 문제시되지 않는 장르에 해당된다. 고쳐 말해 서정시는 리얼리티의 성취여부에 관계없이 존재할 수 있는 장르이며, 이는 리얼리티의 구체적 운동을 묘사하려는 희곡의 방식과는 전혀 다른 것이다.

그럼에도 시를 연극과 접합시키려는 시도는 예전부터 존재했다. 고대의 원시예술혼성체를 예외로 친다하더라도 근대에 이르러서의 인상주의적 희곡과 상징주의적 희곡 형태는 서정시가 지닌 감각적인 세계인식의 한 방법인 순간적인 인상의 포착이나 상징시의 비의적인 표출방식을 무대화하려는 시도의 일환이었다. 체호프의 희곡이 인상주의적 수법을, 메테르링크의 희곡이 상징주의적인 수법을 각각 원용했음은 널리 알려진 사실이다.³⁶⁾ 그러나 외면적인 행위에 의존하는 연극과 내면적인 감정에 의존하는 서정시의 방법은 애초부터 거리가 먼 것이다. '시적인 연극'의 대표적인 작가로는 최인훈을 들 수 있다.

모든 움직임이 느리게, 한가지 한가지 그때마다 생각난 듯/느릿느릿/ 모든 인물의 말은 훨씬 느리다. 띄엄띄엄, 생각난 듯이/납땀은 심한 말더듬이/모든 사람의 말의 주고받음이 답답하게, 그러나 당자들은 그것이 자연스럽게, 한 사람의 말이 끝나고, 받는 말이 시작되기까지의 사이도 보통보다 지독히 굵뜨게/아무

35) Kate Hamburger, 앞의 책, p4

36) 소련 콤파카데미 문학부, 앞의 책, pp.153~170.

것도 아닌 말을 그렇게 어렵게 한다³⁷⁾

한 비평가는 그를 두고 극시인 Dichter으로 칭한 바 있다. 김방옥은 최인훈의 희곡이 무대 위에서 참담하게 실패하게 된 원인을 ‘시적인 연구구조’에서 찾고 있거니와, 위의 지문에서 느낄 수 있듯 최인훈의 희곡에서 등장인물의 움직임은 매우 수동적이고 내면적이다. 함부르그의 용어를 빌면 내적동사(Inner-verb)의 활용에 의존하고 있다. 등장인물은 느리게나마 ‘움직이는 것’이 아니라 누군가에 의해 ‘움직여진다’. 희곡은 외적 동사(outer-verb)에 의해 구성되는 것이 원칙이다. 극의 주인공은 무엇을 생각해서는 안된다. 그런데 위의 지문을 보면 주인공은 심지어 ‘무엇을 생각하는’ 정도가 아니라 누군가의 조작에 의해 ‘무엇이 생각한다’. 그러므로 이 작품의 동인은 등장인물의 갈등이 아니라 서정적 자아(극시인)의 내면이다. 루카치는 극의 주인공이 어떠한 도덕적인 명제에 얽매어서는 안되며 극의 주인공은 ‘자신의 힘으로는 어쩔 수 없는 갈등’에 던져져 있을 뿐임을 다음과 같이 밝히고 있다. 루카치의 견해는 드라마의 언어, 인물들이 드라마 속에서 구성되는 방식에 대한 원론에 해당한다.

인간은 거대한 두 힘이 서로 충돌하는 지점에 놓여 있을 뿐이다. 그의 행위조차 자신의 것이 아니다. 바로 이것이 극적 갈등의 본질이다. 대신 영원히 그와 무관한 것으로 여겨지는 어떤 적대적인 시스템이 그의 의지를 분쇄하며 얽혀져 있는 것이다. …(중략)… 드라마 속에서 주인공이 가지는 의미는 단지 주인공 없이는 드라마라는 게임이 진행될 수 없다는 것, 즉 주인공은 어떤 무형의 신비로운 것이 구체적인 현실로 각인될 수 있게 하는, 말하자면 극의 구성을 가능하게 하는 매개에 그친다.³⁸⁾

최인훈의 희곡과 유사한 성격의 이러한 시적인 연구는 단막극의 구성에서도 골갈 발견된다. 필자는 해방공간의 희곡을 시대구분함에 있어 단막극에서 장막극으로 이행해가는 추이를 주목하고, 이들의 인식기반이 시적인 것(단편적인 것)에서 총체적인 것으로의 인식으로 나아가고 있는 것으로 정리했다. 이러한 도식은 해방 초기의 슈프레히콜이나 벽희곡 혹은 해방의 인상

37) <옛날옛적에 휘어이휘어이>, 『최인훈전집 2』(문학과 지성사, 1980)

38) George Lukacs, *The Sociology of the Modern Drama* p438.

을 다룬 단막극에서 발견되는 심정적 차원의 형상화 방법을 극복하고 해방 이후의 진정한 주제를 찾아가는 극작가(이기영, 함세덕, 김사랑, 송영)들의 형상화 방식이 장막극에 입각해있다는 사실에서 얻어진 것이다.³⁹⁾ 단막극이 시의 한 하위장르임은 볼프강 카이저에 의해 명확하게 지적된 바 있거니와,⁴⁰⁾ 단막극에서 이용되는 ‘순간의 충동’은 온당한 극의 구성을 취할 수 없는 것이다. 한 예로 신고송의 〈서울갔든 아버지〉(『우리문학』 창간호, 1946. 2)를 들기로 한다. 슈프레히콜 Sprechchor의 형식이 적용된 이 극도 시의 일종일 뿐, 구체적인 극적 갈등은 보이지 않는다. 상경하여 방직공장에 취직한 딸이 노조활동을 하다가 감옥살이를 하는데, 아버지가 상경해서 딸의 운동에 동참하게 된다는 이 극의 진행과정에는 극적 개성(예를 들자면 노동자와 농민의 신분적 차이에서 비롯되는)이 등장하지 않는다. 또한 아버지에게는 딸에 대한 인습적인 의무가 엄연한 것이고, 나름의 생활논리도 있는 법이다. 이러한 과정을 생략하거나 무시한 극이 노동자의 만세삼창으로 끝날 것임은 당연할 터이나, 일제의 청산과 적산의 처분이라는 시대적 과제의 해결이 그처럼 단순할 수는 없는 것이다. 이 문제를 등장인물의 역할과 관련시켜 좀더 살펴보기로 한다.

연극에서 등장인물의 수는 경제성의 원리에 입각해 있다.⁴¹⁾ 이에 반하여 〈서울갔든 아버지〉의 등장인물은 경제성의 원리에서 벗어나 있다. 공장탈환의 당위성을 외치는 인물만이 절제없이 부각되어 있고 그 반동인물의 실체는 전혀 드러나 있지 않다. 또한 반동인물과 주동인물을 매개하는 발신자의

39) 줄고, 「장르론의 관점에서 본 해방공간의 회극문학」, 『외국문학』, 1990. 여름.

40) 김윤섭 역, 『언어예술작품론』 (대방출판사, 1982) pp.515~524.

41) 루카치는 소포클레스의 〈안티고네〉를 예로 들어 등장인물 수의 경제성을 논하고 있다. 여기에서 매장명령을 내린 국왕 크레온과 이에 저항하는 두 여동생사이의 대립은 부권사회와 모권사회의 대립을 보여준다. ‘여동생이 왜 반드시 두 명이 등장해야 하는가’에 대한 루카치의 설명을 참고하기로 한다. “만일 안티고네가 유일한 여동생이었다면 그녀가 왕의 명령에 대한 영웅적인 저항은 사회적으로 평균적인 따라서 당연한 반항으로 여겨졌을 것이다. 따라서 또하나의 여동생인 이스메네는 안티고네의 행위가 이미 사멸한 지난 시대의 인물이 영웅적으로 당연하게 표출된 것임을, 그러나 극에서 현재화하고 있는 관계들 속에서는 더이상 당연하고 자발적인 반항이 될 수 없음을 보여주기 위하여 필수불가결한 배역이었다.……제3의 여동생이 있었다면 이것이 극적으로는 순수 등어반복에 그쳐버렸을 것이라는 사실 또한 명확하다.”(루카치, 『역사소설론』, 거름, 1988, p.114)

모습도 전혀 발견되지 않는다.

해방공간의 희곡 외에도 ‘시적인 연극’의 구성형식을 갖춘 것으로는 홍사용의 불교극, 김우진의 표현주의 극, 박아지와 백철의 극시 등을 예거할 수 있다. 이들에게서 발견되는 공통적인 극적 구성원리인 내면심리의 무대화, 탈시간적 진행방식, 외적 행위에 의존하는 동사 대신 내적 행위에 의존하는 등장인물 등에 대해서는 희곡/시라는 변별적인 장르가 가지고 있는 일반원리에 의해 설명될 수 있는 성질의 것으로 보인다.

5. 결 론

이상 희곡문학의 특질을 희곡/연극, 희곡/소설, 희곡/시와의 관련양상을 통해 각각 정리해보았다. 이러한 논의방식은 희곡문학연구의 한 방법을 시사해줄 것으로 생각된다.

희곡이라는 한 장르가 독자적으로 생성되기까지에는 실로 복잡다기한 장르간의 수평적인 상호관계를 거쳤을 것이며, 우리는 이와 유사한 예를 개화기문학 그리고 80년대 문화운동에서의 장르 모색과정 속에서 발견할 수 있다. 대화소설, 연극소설, 신연극이라는 이름 하에 생성되고 소멸된 개화기 시대 각기의 장르들은 개화라는 문학외적인 외압과 고대의 문학질서의 약화라는 문학내적인 요인에 의해 창출된 장르들이다. 그리고 80년대 문학에서 소설의 위기, 시의 융성이라는 현상도 장르의 해체와 새로운 생성에 대한 성찰의 계기가 되고 있다. 이에 대해서도 장르론을 중심으로 한 얼마간의 논의가 필요할 것이다.