

1920年代 ‘新派劇·新劇論爭’ 研究

梁承國*

목 차

1. 머리말
2. 논쟁의 배경
3. 논쟁의 전개
4. 논쟁의 문제점
5. 논쟁의 의의 - 결론을 대신하여

1. 머리말

‘신파극·신극논쟁’이란 1920년대 초의, ‘신극’ 수립을 둘러싸고 전개된 玄哲과 李基世, 金惟邦 間의 논쟁을 말한다.玄哲은 1921년, 그의 두번째 연극론인 「玄堂劇談」을 『朝鮮日報』(21.1.24 4.21) 지면에 연재하기 시작한다. 이것이 30회 이상이 지나자 이에 대해 李基世가 ‘케에쓰생’이란 가명으로 『每日申報』에 「所謂 玄堂劇談」(21.2.28 3.16)이라는 제목하에 반박을 시작한다. 그러자 玄哲은 3월 19일부터 「玄堂劇談」에서 ‘食後閑談’이라는 小題를 붙여 이에 대해 재반박을 전개한다. (그러니까 「玄堂劇談」은 비판과 재반박이 이어지는 글이다) 한편 李基世의 글이 끝나자, 이번에는 金惟邦이 「所謂 玄堂劇談을 讀하고 - 케에쓰생에게 告翰」라고 하여 李基世에 대한 비판을 『每日申報』(21.3.19 4.2)에서 펼치게 된다. 이것이 이른바 ‘신파극·신극논쟁’이다.

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

흔히 玄哲을 근대연극론의 최초 주창자, 혹은 선구자로 일러 오고 있으나, 그의 활동은 1920년대 초에 그치고 있으며, 1930년대에는 스스로 연극계를 떠난다고 선언¹⁾까지 하고 있는 실정이고 보면, 지금까지 玄哲에 대한 평가는 다분히 과장된 바가 없지 않다. 물론 그의 논리가 당시의 현실에서는 받아들이기 어려운 이상론에 가깝다는 것은 일반적으로 동의하고 있는 점이지만, 그에 대한 올바른 가치평가는 소홀한 듯싶다. 아울러 그의 최대의 연극론인 「玄堂劇談」에 나타난 논리적 모순은 도외시한 채, 단순히 그의 계몽주의적 연극관과 연극교육사업을 과장 소개하는 식의 평가에 치우쳐 온 것 또한 사실이다.

1930년대의 한 평론²⁾은 당시의 연극계의 4거두로, 洪海星, 朴勝喜, 尹白南, 李基世 등을 꼽고 있으면서도 정작, 훗날 근대극론의 선구로 지칭받게 되는 玄哲에 대해서는 전혀 언급이 없다. 물론 이러한 평가가 완전히 객관적인 것이라고는 볼 수 없다고 하더라도 玄哲의 활동이 20년대, 그도 주로 약간의 평론에 그치고 말았으며 실제의 연극제작활동에까지는 나가지 못했다는 점은 어쩔 수 없는 그의 한계로 남게 된다.

이러한 점들을 고려해 볼 때, 1921년의 ‘신파극·신극논쟁’은 단순히 연극계에서 최초로 벌어진, 한 개인과 개인간의 논쟁이라기보다는 한국근대 연극사에서 ‘신극’수립을 둘러싸고 벌이는 ‘신파극론자’와 ‘근대극론자’의 한관 勢의 다툼이라는 점, 그리고 여기에서 드러난 제반 모순이 한국근대 연극사에서 계속하여 제기되어 오는 연극운동, 전통 주류의 문제와 필연적으로 연관된다는 점에서 주목을 요한다.

2. 논쟁의 배경

1911년 林聖九의 ‘革新團’으로부터 시작된 新派劇은 그 이후 계속 簇出된 여러 극단들에 의해 연극사의 한 주류를 형성한다. 이러한 신파극 활동에 일찍부터 관여한 연극인이 尹白南과 李基世이다.

尹白南(本名 尹敎重, 1888 1954)은 趙一齋(本名 趙重桓, 1863~1944)와 함께 1912년 ‘文秀星’의 활동을 시작한다. 尹白南은 1904~1910년 일본

1) 玄哲, 「눈물의 舞臺를 밟고 간 이들」, 『朝光』 2, 1935.2.

2) 梨園生, 「劇團展望」, 『每日申報』, 1931.9.9~17.

에서 연극을 공부하고³⁾ 1910년 귀국한 일본유학 제1세대⁴⁾에 해당하는 연극인이다. 그런 만큼 자신들의 연극은 林聖九의 것과 다르다는 것을 내세웠고, 실제로 그 연극방식은 林聖九와는 달랐던 것으로 판단된다.⁵⁾ 또 제2회 공연부터는 자신들의 연극에 일본의 예를 따라 '正劇⁶⁾'이라는 이름을 붙인 것으로 보아 신파극을 제대로 소개해 보고자 하는 의도를 지니고 있었음을 알 수 있다.

李基世(1889~1945)는 東京物理學校 시절 소인극을 해 보았으며, 1910년에는 일본에 건너가서 2년간 京都新派의 거두인 靜間小次郎으로부터 연극을 배운⁷⁾, 尹白南과 마찬가지로 유학 제1세대에 해당한다. 다만 차이가 있다면 李基世는 尹白南이 귀국하였을 무렵에 일본으로 떠났다는 것 뿐이며, 그 시차는 약 2년 정도가 된다. 그는 1912년 귀국하자 고향인 개성에서 '唯一團'이라는 극단을 조직하고 일본작품의 번안극을 상연한다. 이 극단은 이듬해에는 서울을 중심으로 활동하는 등 좋은 반응을 얻으며, 연기에 있어서도 제법 발전한 모습을 보여 준 것으로 판단된다.⁸⁾

3) 吳靑原, 「尹白南論」(1), 『演劇學報』 20, 동국대연극영화학과, 1989 참조. 이에 따르면 윤백남은 早稻田실업학교 본과 3학년에 편입하였다가 皇室유학생으로 早稻田대학 정치과에 입학하였으나, 정치학 공부에 허용되지 않아 東京高等商業學校로 진학한 것으로 되어 있다.(위책, 44~45면) 그러나 일본에서의 연극수업은 小織桂一郎에게 師事받은 것으로 알려져 있지만 확실치는 않다.(李柱鉉, 『韓國新劇史研究』, 서울대출판부, 1981, 72면 참조)

4) 이때의 제1세대는 신파극부터 시작한 尹白南, 李基世등이며, 제2세대는 '극예술협회'의 洪海星, 金祐鎭등, 제3세대는 '극예술연구회' 회원들인 柳致愼, 徐恒錫, 金玟燮등, 그리고 마지막으로 제4세대는 일본에서 직접 연극제작에 관여하다가 30년대 중반이후 귀국하게 되는 安英一, 金永壽, 吳禎民 등으로 볼 수 있다. 이를 일본의 연극사에 견주어 본다면, 제1세대는 신파극을 배웠고, 2세대는 '文藝協會', '自由劇場', '築地小劇場'의 연극을 배웠으며, 제3세대는 '築地小劇場'의 연극을 구경하였으며, 제4세대는 '築地小劇場' 이후에 연극을 시작한 세대가 된다. 그런데 玄哲은 이러한 제1세대와 2세대 사이의 어중간한 위치에서 홀로 서 있는데 바로 이 점이 그의 연극활동에 있어서 한계로 작용한다.

이들 세대간의 연극감각의 차이는 한국근대연극사를 이해하는 데 하나의 시사점이 되는데 玄哲과 李基世의 관계가 그 대표적인 실례이다.

5) 柳敏榮, 『開化期演劇社會』, 새문사, 1987, 91면.

6) 川上音二郎이 해의 시찰에서 돌아와 明治 36년(1903) 〈오셀로〉 등의 번역극을 공연 하면서 붙인 이름이다. 이들의 이러한 활동에 대해서도 玄哲과 李基世는 논전을 벌인다.

7) 李柱鉉, 『韓國新劇史研究』, 78면.

8) 이두현, 위책, 81면.

이러한 尹白南과 李基世가 힘을 합쳐 조직한 극단이 ‘藝星座’(1916)로서 당대의 대표적인 지식인들이 조직한 극단으로서 처음부터 주목을 받았으며 9) 1915년 내한 공연을 가진 島村抱月の ‘藝術座’의 공연 극분을 번역한 <카츄사>의 공연(1916)은 ‘근대극’이란 이름을 부여받기까지 한다.¹⁰⁾

이렇게 尹白南과 李基世는 林聖九, 金陶山 등의 신파극과는 다른 소위 文士劇¹¹⁾을 주도한 인물들로서, 나뉠대로의 연극에 대한 자부심을 지니고 있었던 것이다. 그런데 바로 이러한 이들의 연극활동을 기초부터 무시하고 나선 인물이 그들보다도 뒤늦게 연극을 배우 玄哲이었던 것이다. 이처럼 이들의 논쟁은 애초부터 자존심의 싸움이라는 성격을 띤다.

玄哲(本名 玄僖運, 1891~1965)은 보성중학교를 졸업하고¹²⁾ 1911년 일본 유학길을 떠나 명치대학 법과에 진학했으나 곧 연극의 길로 뜻을 바꾸어 1913년 10월 島村抱月の ‘藝術座’ 부속의 ‘연극학교’에 입학한다.¹³⁾ 3년간의 수학을 끝내고 玄哲은 중국의 上海로 건너가 歐陽予倩을 도와 ‘星綺演劇學校’를 경영하다가 1919년 2월 귀국, 이듬해 2월 藝術學院을 설립 하면서 연극활동을 펼친다. 그러므로 玄哲은 尹白南보다는 9년, 李基世보다는 7년 정도가 늦어서야 연극활동을 시작하는 것이다.¹⁴⁾

그는 1920년 6월, 『開闢』誌 창간과 함께 同誌의 학예부장으로 취임하며

9) 『每日申報』, 1916.3.23.

10) 『매일신보』, 1916.4.23. 이 기사의 ‘근대극’이란 용어는 이것이 처음인 것 같으나, 어떤 의미로 사용한 것이지는 명확치 않다.

11) 이두현, 위책, 61면.

12) 이때, 이 학교의 젊은 교원으로 李基世가 있었다고 하나, (安鍾和, 『新劇史이야기』, 進文社, 1955, 164면) 확실치 않다. 玄哲은 ‘食後閑談’의 첫 회(21.3.19)에 ‘케이 스은은 下許人이고’라는 제목하에 말하기를 “이군과 필자는 일찍이 친교가 없었고 다만 보면 지나가는 人事로만 피차 어떠한 사람이라고 하는 것을 알고 있을 뿐이다” 라고 하였고, 또 “근 10년전 필자가 일본서 연극학교를 마치고 조선으로 나오다가 부산서 유일단이라고 한 연극이 왔다가에 其時 단장인지 하는 이군을 초대면으로 인사할 적에” 운운한 것으로 보아 이들이 師弟間이라는 점은 安鍾和의 착오인 듯하다.

한편 李基世는 자신 스스로 玄哲을 안 지 5~6년 되었다고 언급하고 있다.(『所謂玄堂劇談』 17회, 21.3.16)

13) 玄哲의 생애에 대해서는 鄭德俊, 「玄哲研究」, 고려대학교대학원, 1976. 6~8면 참조.

14) 바로 이 차이 때문에 玄哲이 연극유학 제1세대보다 후대에 속하게 된다. 그러면서도 제2세대들인 ‘극예술협회’의 회원들처럼 어떤 조직적인 배경을 지니지도 못하고 있었던 것, 그의 귀국 당시에는 이미 스승인 島村抱月は 사망하고 ‘藝術座’는 해산된 뒤라는 것, 그리하여 그의 연극적 활동은 자신만의 힘으로 수행해 나갈 수밖에 없었다는 점 등이 그의 연극활동에 제약이 되고 있는 셈이다.

서 문필활동을 시작한다. 이 잡지에 창간호부터 '玄堂獨呖'라고 하여 「소설의 개요」, 「희곡의 개요」 등을 연재하는 등 문학론도 활발히 발표한다.

그런데 '신과극·신극논쟁'이 있기 2개월 정도 전에, 이 『개벽』에 발표한 玄哲의 寸評을 둘러싸고 작은 논쟁이 있었다. 이것은 『개벽』의 편집자에 대한 黃錫禹와 李基世의 비관과 그에 대한 玄哲의 반박을 말하는데, 주로 李基世에 대한 반박이 중심이 되어 있다. 이 논쟁은, '시의 본질'에 대한 논쟁의 성격을 띤 것이지만 玄哲과 李基世 간의 최초의 논쟁이며, 그것이 또한 다분히 인신공격을 포함하고 있는 것이어서, 이 때의 감정이 '신과극·신극논쟁'에 이어지고 있으므로 주목할 만하다.

『개벽』 1920년 11월호에, 黃錫禹가 「最近의 詩壇」이라는 月評의 글을 발표하였는데, 그 글의 말미 여백에 다음과 같은 편집자의 寸評이 붙어 있다.

詩라고 하는 것은 무엇인가.

詩라고 하는 것은 韻文을 가르쳐 말한 것이니 그 특색은 노래로 부를 만한 音調를 가진 것과 또 形式이 緊張한 것과 普通의 文章과 比較하여 顛倒되어 있는 것이나 以上 三種의 性質中 어떠한 것이든지 一種만 具有한 것이면 詩라고 할 수 있는 것이다. 歌詞와 時調는 朝鮮古來의 詩요 近者 新體詩는 西洋詩를 模倣한 것이요, 漢詩는 支那의 詩이다.¹⁵⁾

이에 대해 李基世가 『時事新聞』(1920.11.10)에서 「개벽 11월호를 읽고」라는 제목으로 비관을 제기하며, 黃錫禹도 『개벽』 12월호 원고에서 이에 대한 짧은 비관을 제기한다. 그러자 이에 대한 玄哲의 반박이 「批評을 알고 批評을 하라」는 제목으로 『개벽』 12월호에 게재된다.

黃錫禹는 “本誌 11월호의 나의 「最近의 詩壇」이란 글 꿈무니에다가 누군지 모르나 日本 生田長江氏의 「文學新語小辭典」中에서 끌어내온 ‘詩’의 講釋을 붙였는데 그 全文이 左와 같다.”¹⁶⁾고 하여 그 내용을 소개한 뒤 우선 일본 사전의 정의를 비관하고는 뒤이어 “그러나 이것을 번역하여 낸 ‘신체시는 西詩의 模倣한 것’이라는 말에는 자못 憤慨를 이기지 못하는 바

15) 『開闢』, 1920.11. 94면.

16) 『개벽』, 1920.12. 90면.

이다”¹⁷⁾ 라고 하여 편집자(玄哲)를 비판한다.

李基世는 ‘詩가 반드시 운문이어야 된다는 것’과 ‘노래를 부를 만한 音調를 가진 것’, ‘문장이 顛倒된 것이 詩’라고 한 정의를 문제삼고¹⁸⁾ 있다.

이를 볼 때, 黃錫禹는 『개벽』 11월호에 실린 편집자의 글이 일본의 사전을 번역한 것임을 알았기 때문에 그 정의 자체보다는 ‘서양의 모방’이라는 점을 주로 문제 삼은 것이고, 이 반면, 李基世는 『개벽』 편집자에게 ‘시의 정의’에 대해 비판의 화살을 퍼 부은 것이 된다.

이에 대한 玄哲의 반박은 크게 세 가지로 요약할 수 있다. 첫째는 편집상 여백이 남은 것을 채운 것은 ‘흰 종이를 그냥 두기 무었하여 그 餘白을 채우기 위하여 있어도 좋고 없어도 좋을 글이나 그림을 채우는 일’¹⁹⁾ 에 불과한 것인데 이에 대해 왈가왈부하는 것은 부당하며, 둘째로 ‘시의 정의’에 대해서는 ‘운문’이란 ‘율격’을 말한다는 것을 자세히 설명한 다음 이 범주하에서 제2, 제3의 정의가 성립하는 것이므로 이 정의에는 아무런 모순이 없다고 주장한다. 그리고 마지막으로 黃錫禹에 대한 반박으로, 모방이라고 하는 것은 詩想이 아니라 詩形을 모방하는 것이므로 ‘新體詩’는 서양의 시형을 모방하는 것에 틀림이 없다는 점을 밝히고 있다.

이들의 논쟁은 ‘운문’과 ‘율격’, ‘산문’과 ‘산문시’ 등 시론의 본질적인 것을 문제삼았다는 데서 문예비평사적 의의가 있다고 하겠으나 본 논문에서 주목하는 점은 그보다도 이들의 논쟁의 태도이다.

玄哲은 李基世에 대해서 ‘시의 정의’에 대한 보충 설명을 마친 뒤, 다음의 5가지를 충고하고 있다.

一, 군의 評筆? 附加로 우리 개벽 잡지 편집인에게 충고같이 한 말이 잘못이다.(……)

二, 군의 開關評? 아니 개벽 11월호 餘白補充評에 ‘눈꼴이 시니’ ‘조선문화가 어머니’ ‘鎭重이니 輕率이니’ ‘진보니 퇴보니’ ‘죄를 후세 百代에 끼치느니’ 하는 말은 차후로는 결코 삼가할 지어다.(……)²⁰⁾

三, 전에도 잠깐 말하였거니와 원래 군이 개벽 11월호를 읽을 때에 그 일백

17) 위책, 91면.

18) 이 비판은 『時事新聞』의 원문을 보지 못하고 玄哲의 반박을 참조한 것임.

19) 『개벽』, 1920.11. 94면.

20) 위책, 101면.

오십 췌의 책자중에는 원 제목하에 大書한 글이 결코 한 둘이 아니고 비판할 거리가 없는 것도 아닌데 특히 군이 여백의 보충을 들추어내어 그러니 저러니 하는 것부터 틀린 일이다. (……) ²¹⁾

四, 위에도 조금 말하였거니와 군이 만일 비평가의 붓이라고 전제를 두고 말한 것 같으면 군은 비판이 그 무엇인 지도 모르는 사람이다. 비평에도 종류가 여럿이 있으니 예술의 작품비평과 과학비평과 定義의 비판이 다른 것이다.(……)

五, 이제 내가 이런 말로 미세(微蛻-李基世의 필명, 인용자)군에게 충고하는 것은 실로 미세군을 사랑하는 마음에서 나온 것이요, 결코 시비를 논쟁코자 함은 아니다. 그뿐만 아니라 우리 개벽에 문예부 편집의 책임이 있는 소위 문예부장이란 사람으로 그냥 묵과하기도 어렵거니와 실제상 편집을 하다가 여백이 남아 시의 정의를 譯充한 집필자의 책임도 있기에 이런 말을 하는 것이다. (……) ²²⁾

이러한 내용을 보면 李基世나 玄哲이나 공통적으로 자신들의 자존심을 내걸고 <도자적인 태도에서 상호비판을 하고 있음>을 충분히 짐작할 수 있다. 이 두 사람의 자존심 대결이 바로 '신파극 활동'으로 옮겨 간 것이 바로 '신파극·신극논쟁'인 것이다.

玄哲이 「玄堂劇談」의 '食後閑談' 첫 회(51회, 21.3.19)에서 李基世를 다음과 같이 소개하고 있는 것은 이를 잘 보여준다.²³⁾

그러한 이군이 작년말에 時事新聞에 「월간잡지 개벽 11월호를 읽고」라는 자칭 평론이라는 妄說을 베푼 일이 있었다. 그 평한 바 개벽 잡지에 대한 논조는 무슨 原제목의 글이 아니고 잡지를 인쇄하다가 여백이 남기에 數行에 불과한 餘白補充을 가지고 장황히 시비한 일이 있었다. 그러나 그 개벽 여백을 보충한 책임자는 즉 玄堂劇談의 필자 玄哲이었다. 그냥 평 같으면 패념도 하지 않았겠지만 무슨 큰 신통한 이치나 발견한 것 같이 조목을 들어 문제를 질러서 그렇지 아니하냐, 저렇지 아니하냐 하야 평이 아니고 일종의 질문이기 때문에 필자는 부득이 책임상 개벽 12월호에 「비평을 알고 비평을 하라」는 제목하에다

21) 위책, 102면.

22) 위책, 103면.

23) 李基世도 마찬가지로의 비방을 담아서 玄哲이 누구인가를 밝히고 있다. (李基世, 「所謂玄堂劇談」(1), 21.2.28)

일일이 해석해야 일러 준 일이 있었다.²⁴⁾

그런데 위에서 문제가 된 『개벽』 11월호에는 玄哲의 「희곡의 개요」라는 글의 첫 회가 연재되었는데, 그 중 ‘희곡과 소설의 상이한 점’이라는 단락에서 ‘일례를 들면’이라는 제호 아래 玄哲은 다음과 같이 말하고 있다.

일례를 들면 現時 所謂 新派라고 하는 것은 각종의 演題下에서 공통의 배경을 사용하여 장소의 전후가 모순되고 대화에 조리가 없어 통일과 係連이 없으므로 성격의 표현이 없고 인물의 生脈이 없으니 이는 연극이 아니고 유희에 불과한 것이다.²⁵⁾

이러한 玄哲의 언급은 그의 「玄堂劇談」 첫머리에서 다시금 강조되는 그의 논리의 전제에 해당한다. 실상 ‘희곡과 소설의 상이점’과는 직접 관련이 없는 이러한 표현이 『개벽』 11월호에 실려 있음은, 李基世가 『時事新聞』에서 편집자(玄哲)에게 다분히 감정적인 어조로 비판을 제기하고 있는 데 대한 하나의 단서가 될 수 있다. 왜냐하면 후의 논쟁에서 李基世가 가장 불만으로 여기고 있는 점이 바로 ‘新派는 연극이 아니요, 유희거나 체조에 불과하다’라는 표현이기 때문이다.

이처럼 ‘신과극·신극논쟁’의 서막은 1920년 겨울 이미 싹터 있는 것이다. 그리고 이의 근저에는 앞에서 보듯 서로간의 강한 엘리트 의식과 연극에 대한 선구자적 의식이 짙게 깔려 있는 것이며, 일본에서 ‘연극학교’를 통해 ‘신극’을 3년 간이나 배우고 돌아온 玄哲의 자부심이 상대적으로 더 컸던 것임을 알 수 있다. 그렇기 때문에 玄哲은 ‘島村抱月’과 ‘藝術座’, ‘演劇學校’의 이름을 그의 논문 도처에서 들먹이게 되는 것이다.²⁶⁾

24) 이 뒤에 계속 언급한 것을 보면, 李基世는 『時事新聞』에서 玄哲에 대한 인신공격을 계속하였음을 알 수 있는데, 그 중 “명함에다 藝術座 1기생이라고 하였으니 놀람소” 이러한 말로써 욕한 일이 있었다’라는 대목은 꽤 흥미있는 부분이다. 여기에서 주목할 점은 李基世의 인신공격이 아니라 玄哲이 명함에 ‘藝術座 1기생’이라고 써 놓았다는 사실이다. 이는 바로 玄哲의 엘리트 의식과 선구자적 자부심을 여실히 드러내 주고 있는 점인 것이다.

25) 『개벽』 1920.11, 122면.

26) 대표적인 것을 예로 들면 다음과 같다.

‘玄哲은 잘 배우나 못 배우나 日本 故 島村抱月氏가 교장되었던 藝術座附屬 演劇學校를 졸업한 사람이다. 아무리 연극에 대해서 李君만 못하랴(「玄堂劇談」(53), 『朝鮮日報』, 21.3.21)

한편 이들의 이러한 자존심 싸움은 그들 모두 무대에 직접 올라 본 배우들이라는 점과도 특히 관계가 깊다. 李基世의 입장에서는 ‘馬脚배우’²⁷⁾에 불과한 玄哲이 선배의 기예를 혹평함은 무례하다고 선배의 입장에서 나무라는 것인 반면, 玄哲로서는 ‘藝術座’의 무대위에 서 보았다는 것만을 우선 자랑삼고 그에 대해 강한 자부심을 지니고 있는 것이다.

이처럼 이들간의 논쟁은 그 시작부터 인신공격의 모습을 서로 드러내고 있는, 논쟁에서의 가장 좋지 못한 예범을 보여주고 있는 실례가 되기도 한다.

3. 논쟁의 전개

玄哲은 「玄堂劇談」을 연재하면서, 그 글의 첫머리에 다음과 같이 ‘玄堂劇談’을 소개하고 있다.

현당극담이라고 하는 것은 현당이 연극에 대한 담화이니 신문지상의 기사로서는 그 범위가 물론 협소할 것 같기도 하고 또 우리 조선과 같이 일반이 연극에 대한 이해가 없는 사회에서는 이 글 보기를 싫다 하는 이도 옹당 많을 것 같다. 그러나 연극이 5대 미술의 종합예술인 이상에는 이 제목하에서 문자, 회화, 음악, 조각, 건축 등 모든 예술에 관한 설문을 기재할 권리가 있는 줄 안다. 이제 玄哲은 그 전문인 극의 제목하에서 여러가지 자매예술에 관한 학설, 수필, 비평, 감상을 혹은 번역도 하고 창작도 하여 우리 조선일보 지면의 일단을 빌어 주의 주장을 독자 제위에게 전개코자 하니 만일에 한 사람이라도 이 글을 인하여 예술에 대한 이해력을 얻는다 하면 이곳 나의 크게 바라는 바이다. 끝으로 한 마디 할 것은 신문지 기사로서 시간상 퇴고할 겨를이 없음을 자못 유감이다. 이는 후일 간격을 얻어 改筆 정정하기를 기다리는 바이다.²⁸⁾

27) “무대에 발도 붙지 않는 馬脚俳優인 分眼으로 선배의 기예를 혹평함은 자못 무례함이 적지 않다 한다. 현재 조선 배우 중에 음조, 분장, 과작 어느 것을 막론하고 군 이상으로 더 劣拙한 자가 있으랴?”(「所謂玄堂劇談」14회, 21.3.13) 이때 ‘馬脚俳優’란 ‘馬의足’(うまのあし)로서 말다리 노릇을 하는 하급 배우, 즉 서투른 배우를 의미한다.

28) 이 내용은 「현당극담」이 연재될 때마다 반복되고 있다.

이를 보면 ‘玄堂劇談’이란 비단 ‘극’에 관한 것에 그치는 것이 아니라 玄哲이 예술 전반에 관하여 독자들에게 강의하고자 한 매우 야심에 찬 기획 논문임을 알 수 있다. 그리하여 이러한 기획 자체가 李基世의 비위를 거슬렀음을 짐작할 수 있는데, 이는 李基世의 ‘所謂 玄堂劇談’이라는 제목의 ‘所謂’라는 文字에서부터 알 수 있고, 「현당극담」에서 ‘현당’이라는 두 글자를 빼 버리라는 비난²⁹⁾에서도 알 수 있다. 이에 대한 玄哲의 다음과 같은 반박을 보면 玄哲의 원래의 기획 의도를 충분히 짐작할 수 있는 것이다.

일본에 ‘逍遙劇談’이 있고 서양에서도 누구의 무슨 책 무슨 책 하여 반드시 그를 대표하는 보통명사 위에도 何某라는 일흠을 붙이는 것이다. 그것이 무슨 일로 부당하나.³⁰⁾

‘逍遙劇談’이 있으니 ‘玄堂劇談’도 가능하지 않으나 하는 이러한 답변의 이면에는 바로 ‘逍遙劇談’과 같은 글을 자신도 써 보겠다고 하는 야심이 감추어져 있다고 하겠다. 이는 玄哲의 선구자 의식을 강하게 드러내 보이는 표현인 것이다. 그러면 ‘逍遙劇談’이란 어떠한 저술인가.

『逍遙劇談』이란 일본 근대문학의 선구이자 연극학자인 ‘坪内逍遙’(1859~1935)의 저서이다. 大正8년(1919)에 발간된 이 저서는 「歌舞伎劇の徹底的研究」, 「史劇及び史劇論の變遷」, 「テムペスト」に就いて, 「沙翁劇の翻譯に對する私の態度の變遷」 등의 서양의 희곡 및 연극과 일본 전통극 및 신극에 관한 12편의 논문을 모은 총 392면의 방대한 논문집이다. 坪内逍遙가 서양문학 일반론과 연극이론 등 해박하고 직접 자신이 많은 희곡을 쓰면서 島村抱月の 추대를 받아 ‘文藝協會’를 창설하는 등, 일본 문학사와 연극사에 막대한 업적을 남긴 만큼, 『逍遙劇談』의 내용도 국내외의 연극을 망라한 논문으로 꾸며져 있다.

그러면 이러한 유명한 저술인 ‘逍遙劇談’의 제목을 玄哲이 빌려와 흥내를 내어 본 ‘玄堂劇談’은 어떻게 구성되어 있는가.

「玄堂劇談」은 1921년 1월 21일부터 4월 21일까지 77회에 걸쳐 연재된 長文의 비평이다. 그러나 이 節의 서두에서 말한 것처럼, 玄哲의 이 글은

29) 李基世, 「所謂 玄堂劇談」(10), 『조선일보』, 21.3.9.

30) 玄哲, 윗글(74), 21.4.18.

그 도중에 李基世에 대한 반박을 포함하고 있는 것이어서, 이 부분을 제외한 순수한 玄哲의 연극론은 50회(21.3.18)까지이고, 이 연극론은 다시 20회(21.2.16)까지는 ‘演劇과 教化’, 그 뒤는 ‘演劇의 必要’라고 하여 연극의 구성요소를 언급한 부분의 둘로 크게 나뉘어진다. 그리고 그 뒤는 ‘食後閑談’이라고 하여 李基世에 대한 반박으로 77회까지 이어지는 것이다.³¹⁾ 이렇게 보면 「玄堂劇談」은 玄哲의 최초의 의도만큼 목적이 달성되지 못한 채 중도하차하고 만 글이라고 할 수 있다.

먼저 첫 부분인 ‘演劇과 教化’의 내용을 살펴 보자.

내가 지금 우리 조선에는 연극이 없다고 하면 독자제위는 나를 唾罵하고 虛言이라며 그 실례로 소위 구극에는 춘향가나 심청가를 들음이오, 신파로는 林聖九, 金陶山, 金小浪을 들어 내게 욕박할 줄 안다. 그러나 나는 이 모든 극단을 가지고는 여러가지 劇科學上으로 보아 연극이 아니고 유희이며 체조라고 한다. 何故로 연극이 아닌가.

그 이유는 후일 다시 줄을 고쳐 詳細를 말하고자 하거니와 우리 조선에는 연극만 없을 뿐 아니라 극장도 없다고 한다. 나의 이 말에도 제군이 반드시 단성사나 우미관을 들어 이것이 극장이 아니고 무엇이냐라는 이도 있을 줄 안다. 그렇지만 나는 또한 이것도 극장이 아니라고 學理上 여러가지로 증거를 들 수가 있다. (강조 - 인용자)³²⁾

신파극은 연극이 아니고 유희이며 체조라는 것, 이것이 玄哲의 논리의 시작이며 핵심이 된다. 그러면 玄哲이 말하는 연극이란 어떠한 것인가. 그것은 바로 2부의 ‘演劇의 必要’에서 말하는 바의 제요소를 고루 갖춘 연극을 의미하는 것이 된다.

그러면 우리가 우리 사회에도 연극이 있어야 하겠다는 것은 어떠한 것인가. 묻지 아니하여도 각본이 있는 연극, 배경이 있는 연극, 광선이 있는 연극, 의상

31) 그런데 78회 이하는 갑자기 보이지 않는다. 즉 예고도 없이 연재가 중단되어 버리는 것이다. 이는 아마도 李基世와의 논쟁이 감정싸움으로 치달자 신문사 내의 방침에 의해 돌연 게재되지 않게 된 것이 아닌가 추측된다. 玄哲의 그 뒤의 다른 글에도 이에 대한 언급은 발견되지 않는다.

32) 「玄堂劇談」(1), 『조선일보』, 21.1.24.

이 있는 연극, 科作이 있는 연극, 劇白이 있는 연극을 가르쳐 말하는 것이다.³³⁾

그러니까 「현당극담」은 바로 신파등은 연극이 아니라는 것을 주장하고 그 이유는 위와 같은 요소들을 갖추지 못한 때문으로 비판하고 있는 것이다. 바로 이 점이 李基世와의 논쟁의 쟁점이 되는 부분인 것이다.

제1부에서는 이처럼 서두에서 ‘조선에는 연극이 없다는 것’을 지적하고는 이어서 연극건설의 필요성을 주장하고 있다. 그러나 이 부분은 「현당극담」에서 그다지 중요한 비중을 차지하는 것이 못된다. 왜냐하면 ‘연극의 효용’이란 것이 자신의 글인 「演劇과 吾人の 關係」(『每日申報』, 21.2.28~3.16)에서 이미 주장된 것의 반복에 지나지 않기 때문이다. 그리고 이 내용은 평범한 계몽주의적 연극관을 드러낸 것이며, 이보다 앞선 尹白南의 「演劇과 社會」(『東亞日報』, 20.5.4~16)에서 별로 나아간 점이 없기 때문이다.

그리하여 李基世는 이 점을 다음과 같이 지적하는 것이다.

대저 연극이 무엇임은 독자의 이미 아는 바요, 작년 봄 동아일보에 전후 10회에 담은 尹白南씨의 극에 대한 논문에 의하여 더욱 명료하였고, 이번에 현군이 이말 저말을 빌어다 놓은 것 같았으니, 이는 이에 대하여 중복하여 纏說할 필요가 없거니와 소위 연극이 難業 중에 난업이라 함은 물론이거니와 이에 이보다도 더 어려운 문제가 있다.³⁴⁾

이러한 李基世의 비판은 ‘연극이라 하는 예술은 관객을 분리하고는 고독히 성립할 수 없는 것’³⁵⁾이라고 하여 이른바 ‘현실론’에 대한 주장으로 이어지게 되는 것이다.

그러므로 ‘신파극·신극논쟁’은 ‘연극이란 각본, 배경, 광선, 의상, 科作, 劇白이 있는 것’이라는 玄哲의 이상론(신극론)과 ‘이론상으로는 그렇지만 조선의 현실에서는 불가능하다’는 李基世의 현실론(신파극론) 간의 논쟁인 것이다.

그러면 玄哲의 이상론인 ‘연극의 필요’에 대해서 자세히 살펴보기로 하

33) 윗글(46), 21.3.14.

34) 李基世, 윗글(1), 21.2.28.

35) 윗글(2), 21.3.1.

자.

대저 극이라고 하는 것은 적어도 5대 미술이 종합하여 구성된 종합예술이니 이럼으로 극이 곧 예술의 왕이라고 하는 것이다. 그러면 5대미술이라고 하는 것은 무엇인가. 문자, 음악, 회화, 조각, 건축등을 가르쳐 말한 것이니 이러한 것이 종합하여서 於是乎演劇이라고 하는 것이 구성되는 것이다. 물론 이러한 5대 미술이 어떠한 극에든지 균등하게 가입되거나 혹은 규칙적으로 혼성되지는 아니할지라도 하여간 이러한 주요 성분으로 조성되는 것이다. 이뿐만 아니라 연극은 다른 예술보다도 여러가지 주문과 조건이 많이 있는 것이니 다른 단독 예술보다 물론 복잡한 것은 말할 필요도 없는 사실이다. 가령 5대 미술의 응용 외에도 광선이라든지 위치라든지 극장이라든지 이러한 여러가지 설비도 있어야 할 것이요 그 뿐만 아니라 무대감독이라든지 혹은 상당한 배우가 있어야 할 것은 부언을 不要하는 것이다.³⁶⁾

玄哲에 의하면 5대 미술(예술)이 종합되어야 성립되는 종합예술이 연극이며, 또 그 조건으로 극장등의 설비와 무대감독, 배우등의 인적 자원을 요구하는 예술인 것이다. 이러한 설명이 상식적인 것임은 주지의 사실이다. 그러므로 玄哲은 5대 예술을 설명하기보다는 연극의 필수요소라는 각본, 배경, 광선, 의상, 科作, 劇白 등의 설명에 많은 지면을 할애한다.

제1조건으로 연극이라고 하는 것이 각본이 있어야 할 것이다. 이것이 문학적 요소이니 연극에서 무엇보다도 먼저 요구할 근본 문제이다. (……) 배우는 다만 각본에 지정한 그대로 그것을 흉내내어 그 인물의 언어와 그 인물의 동작과 성격을 나타낼 뿐이다. 그러함으로 배우는 一言辭 一動身이 자기의 임의로 하는 것이 아니고 각각 각본이 지도한 그대로 흉내내는 것 뿐이다. (……) 오늘날 우리 조선에 흥행하는 소위 신파극이니 하는 것은 이러한 각본도 없고 연습도 없이 당일 것은 당일에 되는 대로 이야기만 하여 얼굴에 분만 바르고 무대에 올라 지꺼리기만 하면 곧 연극인 줄 안다. 이러한 연극은 세계연극사가 생긴 이후에 처음으로 보는 것이다. 아니 이런 괴기한 연극은 조선이 아니면 참

36) 玄哲, 兪글(22), 21.2.18.

볼 수 없는 일이다.³⁷⁾

玄哲의 논술 방식은 위에서 보듯, 연극을 이루는 5 가지 요소들을 설명하면서, 어째서 신파극이 연극이 아닌가하는 이유를 밝히는 방식을 취하고 있다. 따라서 신파극은 우선 각본이 없다는 이유에서 연극이 아닌 것이 되고, 더 나아가서는 이러한 연극은 세계연극사에서 처음 있는 일이 되는 것이다.玄哲이 이렇게 힐난한 것은 다분히 감정적 표현이기도 하지만 그가지닌 연극의 개념이 서구 자연주의의 그것임을 드러내는 것이기도 하다.³⁸⁾

주지되듯이 선행각본의 유무가 연극이냐 아니냐의 기준은 되지 않는다. 세계연극사는 오히려 연극의 시작은 각본 없이 이루어졌다는 것을 지적하고 있으며 각본이 먼저냐 공연이 먼저냐 하는 것은 연극사를 통해서 끊임 없이 반복되는 물음임을 상기할 때,玄哲은 단지 자연주의 식의 연극개념 밖에는 알지 못하고 있었다는 것이 된다. 게다가玄哲에게는 ‘신파’나 ‘구파’나 하는 것은 전부 연극이 아니기 때문에 우리의 전통극(가면극, 인형극등)은 아예 고려 대상에 넣지도 않고 있는 것이다. 우리의 전통극은 각본이 없이 이루어지는 話術劇의 형식을 취하고 있기 때문에 각본을 먼저 설정한다는 것에 대한 개념이 없어서, 신파의 이른바 ‘구짜다데’(口建)식의 방식이 오히려 낯설지 않음을玄哲은 몰랐던 것이다.

玄哲은 계속하여 광선(24,25회), 배경(41,42회), 科作(44회), 劇白(45회) 등³⁹⁾을 언급하고는 이 모두를 갖춘 것이 연극이라고 요약하는 것이다.

그러면 우리가 우리 사회에도 연극이 있어야 하겠다는 것은 어떠한 것인가. 묻지 아니하여도 각본이 있는 연극, 배경이 있는 연극, 광선이 있는 연극, 의상이 있는 연극, 科作이 있는 연극, 劇白이 있는 연극을 가르쳐 말하는 것이다. (……) 現時 조선극과 같이 그 모든 조건에 하나도 부합치 아니한 것은 아무리 생각하여도 연극이라는 이름을 줄 수 없다. 가치론이나 형식론이나 효용론 상으로 보아도 연극이라고 할 그 무엇이 없다.⁴⁰⁾

37) 윗글(23), 21.2.19.

38) 이는 그 뒤로 언급하게 되는 무대장치의 설명을 보면 더욱 분명해진다.

39) 광선과 배경 사이에 의상을 언급하고 있는 것으로 추정되지만, 26회부터 34까지를 비롯한 곳곳의 원 자료가 누락되어 있어서 확실히는 알 수 없다.

40) 윗글(46), 21.3.14.

이러한 玄哲의 연극론은 다분히 당시의 연극환경으로 보아 이상적인 것이 된다. 광선(조명 - 인용자)에 대한 다음과 같은 언급은 그 단적인 예가 된다.

이렇게 중시하는 광선을 소위 조선연극에서는 어떻게 하는지 이것은 기자가 구구히 말을 하지 아니하여도 독자 제군은 대개 짐작할 듯하다. 경성 같은 조선 유일의 대도회지 북관에서 행연하는 연극을 20세기 劇彩上에 훌륭한 이용물인 전등을 두고도 이용을 못하고 소위 무대라고 하는 곳에 활동사진의 影寫 하던 전등 두 개나 세 개의 있는 그대로 두어(……) 이러한 광선을 이용하는 것이 현금 우리의 조선 형편으로 절대 不能한 사실인가. 결코 그렇지 않을 것이다.(……) 그러나 무대광선 하나쯤은 누구던지 우리 조선에서 설비할 수 있는 것이다. 이것은 결코 금전 관계로 설비치 못하는 것도 아니요, 전기 부족으로 설비치 못하는 것도 아니요, 다만 이에 대한 식견과 광선의 효과를 모르는 까닭이다. 그러면 우리의 조선에서 연극이라고 하는 것은 각본도 없고 배경도 없고 광선도 없는 연극이다. 이것을 연극이라고 할 수가 있겠나. 나의 고통은 여기에서 적지 않게 煩悶이 생기는 바다.⁴¹⁾

조선연극에 대한 무한한 애정을 지니고 있음을 은연중 드러내면서 광선 없음을 힐난하는 이러한 언급은 그 뒤의 다른 요소를 언급할 때도 거의 마찬가지로의 야유적인 태도를 유지한다.

그러면 이러한 비판에 대한 李基世의 반박은 어떠한가.

조선 현존한 배우가 아무리 극에 대한 이해가 없더라도 무대광선에 대한 지식이 玄君 만한 사람이 한 둘이 없었으랴. 이론으로는 현군 이상의 能을 가졌다 하더라도, 실제로는 무대광선에 대한 완전한 전문기술자를 초빙하여야 할 것이다. 이것도 엔간히 완전히 하려 할진댄 아무리 무대 전기술에 대한 기술자라도 한 사람으로는 아니될 것이다. 일년 365일을 행연하고도 소위 가장 호사하게 하여야 한다는 배우의 의복이 사철 단별인 가난한 극단에서 무슨 힘으로 조선에 없는 이러한 기술자를 초빙할 수가 있었으랴. 제작년 가을부터 某團 某座에서 이 광선에 대한 문제가 일어나서 昨春부터는 기어이 실시하려 하였으나

41) 윗글(25), 21.2.21.

세상의 재계불황에 따라서 할 수없이 일이 정지되고 말았다.⁴²⁾

李基世의 논리는, 玄哲이 지적하는 제문제에 대해서 ‘이론적으로는 그렇다. 그러나 실제로는 거의 불가능하다’는 식으로 유지된다. 그리하여 李基世는 玄哲에 대해 ‘실지에는 迂遠하고 이론에만 교묘하여 실사회에 대해서는 밥값도 못’⁴³⁾하는 ‘체’만 하는 자로 비난한다. 이렇듯 이들간의 논쟁은 인신공격 위에서 현실적인 제약과 이상적인 이론간의 싸움으로 진행된다.

이들간의 논쟁은 이처럼 현실과 이상간의 문제이긴 하나 양자가 공통적으로 상대의 논지에 대해서는 아예 처음부터 무시하는 태도를 취하고 있는 데서 전혀 화해의 가능성을 찾지 못하고 있음을 보여준다. 그리하여 이들의 주장은 곳곳에서 부정확함과 비논리를 드러내게 되는 것이다.

4. 논쟁의 문제점

玄哲과 李基世는 일본에서 공부한 연극적 배경이 다른 탓에, 상대방의 연극론에 대해서는 아예 무시해 버리는 논리적 편견을 지니고 있다.

李基世는 京都 신과의 거두인 靜間小次郎으로부터 연극을 배웠다는 것을 자랑으로 삼고, 玄哲은 島村抱月の 藝術座 부속 연극학교 졸업생임을 표나게 내세우고 있다.

李基世가 滯日한 1910~1912년의 기간은 일본 신과극의 원조인 角藤定憲이 죽고(1907)난 뒤, ‘신과’를 東京에 유행시켜 당대 최고의 명성을 누린 川上音二郎도 죽어(1911), 바야흐로 ‘신과’가 몰락하고 ‘신극’이 대두하기 시작하는 시점이 되며, 玄哲이 공부한 1913~1916년의 기간은 1906년 조직된 문예협회가 해산되어(1913) 예술좌로 창립되며, 문예좌의 창립(1915), 자유극장(1909년 창립공연)의 활동 등 신극운동의 왕성한 기운이 뻗치고 있을 때이다.⁴⁴⁾ 이처럼 明治말기에서 大正초기는 신과극에서 신극으로의 전환이 활발히 이루어지고 있던 시기인 것이다. 이 시기에 玄哲과 李基世 양인은 각각, 신과와 신극만을 배우고 돌아온 것이다.

42) 李基世, 웠글(7), 21.3.6.

43) 웠글(7), 21.3.6.

44) 1910~1920년 동안 東京에서 활동한 신극단의 수는 30개에 가깝다. 그 목록은 芥木憲, 『日本新劇小史』, 未來社, 1985, 39~40면 참조.

李基世로서는 몰락해가는 신파만 알고, 그것을 조선에 보급시키겠다는 시대에 뒤떨어진 연극관을 지니고 있는 것이며, 玄哲은 신극은 배웠으며 그것이 일본에서 가능할 수 있었던 토양인 신파에 대해서는 아예 무시해 버리는 기초부족의 연극관을 지녔던 것이다. 그렇기 때문에 玄哲의 일본 신파에 대한 지식은 단지 비판의 대상으로서밖에는 아무것도 아니다.

그리고 신파라고 하는 것은 일본서 극학자 간에서도 거의 그 가치를 인정치 아니하는 것이다. 신파극이라고 하는 것이 무슨 까닭으로 그와같이 가치가 없었나. 그 이유는 연습의 부족인 까닭이다. 다시 말하자면 각본과 기예가 천편일률로 진보와 향상의 용기가 없는 것이다. 이러한 것이 금일 미약하나마 생명을 가진 것은 겨우 大新聞紙의 통속소설을 각색하여 그 소설의 명성으로 殘命을 보전하여 있는 것이다. 만일 우리가 외국문화의 長所를 구하여 新演劇을 창시하려고 하는 금일 시대에 이러한 신파를 본받아 온다 하면 어떠한 사람이든지 識眼이 있는 사람은 묵연히 간과할 수 없는 사실이 아니겠나.⁴⁵⁾

玄哲의 이러한 언급은 그의 신파에 대한 편견을 여실히 보여 준다. 이 점은 그가 연극을 배우기 시작한 것이 일본 연극의 전통이 전혀 없이 시작한 탓이기는 하지만, 지나치게 島村抱月の '藝術座'의 연극관에만 매달린 듯하다.

'예술좌'는 '文藝協會'를 탈퇴한 島村抱月이 主幹으로, 간사에 中村吉藏, 秋田雨雀 등을 내세우고, 松井須磨子와 그외의 주로 문예협회연구소⁴⁶⁾의 제 2기생들을 중심배우로 하여 1913년에 창립한 극단이다. 이 극단은 島村抱月과 松井須磨子の 염문이 문제가 되어 문예협회를 탈퇴하고 세운 것인 만큼 새로움을 강조하였지만 松井須磨子 중심의 스타시스템을 유지하여 동료의 반발을 사고(秋田雨雀의 탈퇴), 연극과 직업의 二元論을 주장하여 小山內薫의 비판을 초래하는 등, 의욕 만큼의 새로움은 별로 남기지 못하였다. 이러한 분위기에서 연극을 배운 玄哲은 신파를 단지 비판의 대상으로만 여긴 것이다.

일본의 신파극은 시대순에 따라 다음과 같은 발전 단계를 밟은 것으로 정리된다.

45) 玄哲, 芻言(59), 21.3.28.

46) 坪内逍遙가 1909년 自宅내에 사재를 털어 완성한 연극연구소로 제1기생으로 松井須磨子, 河竹繁俊 외 22명이 입학한다.

- 一, 創始期 明治 21~27.
- 二, 發達期 日清戰爭~明治37.
- 三, 完成期 日露戰爭~明治末年.
- 四, 爛熟凋落期 大正年間~昭和初期.
- 五, 再生努力期 昭和初~敗戰.
- 六, 昏迷摸索期 敗戰~現在(1948-인용자)⁴⁷⁾

이 때 초창기의 마지막시기인 明治 27년(1894), 川上音二郎의 탐정극(意外)가 東京에서 공연되자, 坪内逍遙, 森田思軒 등의 文壇의 저명인들이 이 관람하고는 賞讚을 베푼다. 이 때부터 신과극은 그 존재를 인정받게 되고⁴⁸⁾ 일청전쟁을 맞아 군사극을 공연하면서 최대의 인기를 누리게 되는 것이다. 이처럼 일본의 신과극은 玄哲이 공부를 시작할 때 쯤이면 이미 그 역사가 30년 가까이 되고 있는 엄연한 실체인 것이다. 그러나 玄哲은 이를 송두리째 무시하여 버리는 것이다.

그뿐 아니라 李君은 또 妄說을 늘어놓고 ‘川上音二郎, 靜間小次郎, 高田實 같은 名優가 통솔한 극단이...’ 운운하였다. 어떤 사람이 三 배우를 名優라고 하더냐. 그 중 靜間이 같은 사람은 일본 신과 배우 중에도 중류의 틀에 드는 사람이다.⁴⁹⁾

玄哲이 이렇게 중시하지 않는 신과배우들이지만 실상은 이와는 다르다. 가령, 高田實은 川上音二郎으로부터 연극을 배우고 一家를 이룬 신과의 ‘團十郎’⁵⁰⁾으로 꼽히는 신과극계의 최고의 명배우⁵¹⁾이며, 靜間小次郎은 京都를 중심으로 기업화의 경영을 완성한 京都明治座의 座長인 것이다. 그러므로 이러한 이들을 쉽사리 무시해 버린다는 것은 옳지 못하다.

47) 柳永二郎, 『新派の六十年』, 河出書房, 1948, 8면.

48) 茨木 憲, 위책, 13면.

49) 玄哲, 芻言(67), 21.4.11.

50) 1889년 歌舞伎 배우들의 東京俳優組合이 창립되는데, 여기에서 매긴 배우의 등급을 보면 1급배우로는 市川團十郎, 尾上菊五郎, 市川左團次, 中村 芝翫등의 4명뿐이다. 특히 위의 3명은 歌舞伎界의 3대 名家로 꼽힌다. 그러므로 이러한 표현은 최고의 찬사임을 의미하는 것이다.(秋庭太郎, 『明治演劇史』, 中西書房 1937, 203~204면 참조)

51) 柳永二郎, 위책, 246면.

이에 비하면 李基世는 이들의 신파극에 대해서는 비교적 정확한 지식을 지니고 있다고 할 수 있다.

일본 신파의 맹아는 물론 장사극이다. 말에 자유가 없는 고로 이에 소상하게 기록할 수 없다만 일본 신파 원조 角藤定憲이 장사극을 창시함은 극이란 예술을 이해하고 일본문화를 향상케 하려 하였음이 아니라, 일본 정치에 대한 불만 불평을 다수 군중에게 발표하는 수단상 할 수 없이 이 방법을 취한 것이다. 그런 고로 그 때의 연극은 그 내용이 아무 예술적 가치가 없는 정치적 운동에 불과하였다.

그 후 川上音次郎이 伊藤 公의 후원으로 서양의 연극을 실지로 연구한 후 고국에 돌아와서 우선 제 1작으로 '셰익스피어'의 〈함울레트〉와 〈오셀로〉 등을 上場하여 一方으로 관객의 극에 대한 취향을 달리하고 他方으로는 일본 신파의 科作을 서양식에 모방하기로 노력했다.⁵²⁾

川上音二郎의 보트(boat) 여행은, 川上音二郎이 정계입문에 실패하고 新俳優 대동단결을 제창하여 공연한 〈又意外〉, 〈三恐慌〉의 공연마저 실패하자, 연극활동의 轉機를 모색해 보고자 5년의 기약으로 明治 31년(1898) 스스로 떠난 것이었다.⁵³⁾ 그는 1903년 귀국하자 2월에 明治座에서 〈오셀로〉의 번안극을 공연한다. 소설각색의 신파극이 주류를 차지하던 이 시기에 이러한 번안극을 상연한다는 것은 대단한 모험이긴 하였지만 한편으로는 川上音二郎의 '신극'지향성을 보여 주는 일이어서 의미가 있다.⁵⁴⁾ 이에 대해 金惟邦은 川上音二郎의 〈오셀로〉의 공연은 셰익스피어의 것이 아니라고 비난하지만,⁵⁵⁾ 이 공연은 처음부터 대만을 배경으로 한 번안극이어서 이러한 비난은 의미가 없다. 오히려 이러한 활동을 통해 川上音二郎이 스스로의 연극을 '正劇'이라고 이름 붙이고, 일청전쟁 시기의 신파와는 다른 그 무엇을 만들려고 애쓴 점에서 그 긍정적인 의의를 찾아야 할 것이다.

52) 李基世, 芻言(12), 21.3.11.

53) 이기세는 이것을 伊藤 公의 주선이라고 하였지만, 이는 이기세의 착각인 듯하다. 川上音二郎은 극단의 일을 동료인 左藤歳三에게 맡기고 떠났는데 아마도 이를 잘못 안 것 같다.(柳永二郎, 芻言, 173~176면 참조)

54) 柳永二郎, 芻言, 168~170면 참조.

55) 金惟邦, 「所謂 玄堂劇談을 譯하고」(8), 『每日申報』, 21.3.28.

이처럼 일본 신파는 자체의 발전을 모색하였으며, 후의 ‘신극’의 활동이 대두되는 기틀로도 작용하는 것이다.⁵⁶⁾ 그러나 玄哲은 바로 이러한 사실을 외면하고 있는 것이다. 가령 일본 신파극이 최초의 구찌다데(口建)식에서 차츰 대본을 갖추어 나간 형태로 발전했다고 하는 李基世의 언급(5회, 21. 3.4)에 대해서도, 玄哲은 李基世가 말한 ‘骨子書’도 없었다는 말을 줄거리도 없었다는 식으로 확대해석하여 비방하고 있는 것이다.

角藤定憲이 壯上劇이라고 하여 明治 21년(1887) 大阪에서 자신의 정치 소설 〈剛膽の書生〉을 〈耐忍之書生貞操佳人〉으로 개작하여 공연한 것이 일본 신파극의 효시이다. 이 작품을 공연할 때의 각본은 角藤定憲을 중심으로 각 배우들이 ‘구찌다데’ 식으로 완성한 것이며 2년후 末廣鐵腸의 〈雪中梅〉를 공연할 때도 각 배우들이 소설을 돌려 읽은 뒤 공연을 준비했다. 한편 川上音二郎의 최초의 각본인 〈經國美談〉과 〈板垣君遭難實記〉는 藤澤二郎과 川上音二郎의 각색에 배우들의 구찌다데가 덧붙여진 것이다.⁵⁷⁾ 이렇게 볼 때 ‘구찌다데’라도 초기에는 배우들이 알아서 하다가, 차츰 골격만 갖춘 대본을 바탕으로 배우들이 부분 부분을 ‘구찌다데’ 식으로 맡아서 행하는 방식으로 발전해 갔음을 알 수 있다.

이러한 일본의 예에 비추어 볼 때 조선의 신파가 각본 없이 공연하는 것이 무슨 큰 잘못이냐는 李基世의 항변은 나름대로의 타당성을 지닌다. 李基世의 논점은 10년이 지난 조선의 신파도 자신들의 힘에 의해 나름대로의 발전을 계속하고 있는 것이라는 데에 놓인다. 그럼에도 불구하고 玄哲은 부족한 것을 들어 아예 없다고 하니, 이런 잘못이 어디 있느냐는 것이다.⁵⁸⁾

현재의 조선극계에 대해서도 현군 이상의 불만을 가지고 있다마는 적어도 30년 이상의 역사를 가지고 당시 유능한 일급 원로들의 옹호를 받아온 일본 신파극이 이 같거늘(각본이 없음 - 인용자), 불과 10년에 넘지 못하는 역사를 가지고 한 사람의 동정도 못 받아 내려온 조선극이 오늘의 상태에 있음이 무슨

56) 小山内薫이 1904년 신파에 가담해 眞砂座에 〈로미오와 줄리엣을 집필하여 준 것(柳承二郎, 위책, 19면)등이 그 한 예라고 할 수 있다.(小山内薫은 1907년 신파를 그만 둔다)

57) 河竹繁俊, 『日本戲曲史』, 太平印刷株式會社, 1964, 561면 참조.

58) 그렇다면, ‘일본 신파도 극이 아니고 체조라 할 수 있고, 따라서 굳이 조상 같이 숭배하는 근대극도 극이 아니요 유희라고 할 수 있을 것이다’(13회, 21.3.12)라고 이 기세는 야유한다.

이유로 천만 가당치도 아니한 현군의 그 변변치도 못한 가슴을 아프게 할 것이며, ‘세계연극사가 생긴 이후에 처음으로 보는 것이다’ 운운함은 무슨 잠꼬대 같은 말이나.⁵⁹⁾

이렇게 李基世는 조선의 빈약한 연극적 환경을 들어 이상적인 연극은 현재로는 불가능하며, 그나마도 신파극은 꾸준히 발전해 오고 있는 것이라고 주장한다. 李基世는 이점에 대해 자부심마저 지니고 있는 것이다.

현재의 배우 중에도 현군 만한 소질을 가지고 현군 만한 양심을 가진 자는 몇몇은 있다. 그뿐만 아니라 현재의 극의 유치함을 실제로 깨닫고 벌써 4,5년 전부터 이것을 향상케 하고 발흥케 하기 위하여 군보다는 좀 의의 있는 운동을 해 온 자도 있는 줄 안다. 그러나 그들은 금전의 여유가 없고 사회의 동정이 없는 위에 흥행사, 배우, 작자, 무대감독 심지어 극장교섭에 관한 일까지라도 한 몸이 겸무하여 2중, 3중은 고사하고 5중, 10중으로 생활을 계속하며 양심을 기만하고 치욕을 불고하고 한갓 그들의 所志에 대하여 사회가 지도하여 줄 시기를 기대하여 왔다. 미약하나마 그들의 과거 10년의 역사는 모두 다 눈물이요 원한일 것이다. 그러한데 현군이 지금에야 눈을 부비고 새삼스럽게 마음이 아프니 슬프니가 무슨 주제넘은 소리나. 만일 군의 마음이 아플진댄, 그들의 가슴은 솟아 되었을 것이다.⁶⁰⁾

李基世는 이처럼 어디까지나 현실론에 근거해 있으며, 실제로 자신이 行演한 경험을 가지고 논의하고 있기 때문에 연극계의 실상을 언급하는 데에 있어서는 분명히 설득력을 지닌다.

그러나 객석에서 보는 배우의 화장한 얼굴은 무대광선과 밀접한 관계를 가졌으니, 아무리 電氣의 燭力이 밝다 할지라도 광선이 무대에 집중치 못하고 사방으로 헤어졌을 뿐더러 무대의 광선과 객석의 광선이 조절을 취할 수 없는 고로 비록 客의 눈에는 무대의 전기가 밝은 듯하나, 배우의 舞臺顔은 뚜렷이 보이지 아니하여 아무리 名優가 화장을 잘하였다 할지라도 아무 효과가 나타나지 못할 것이다.⁶¹⁾

59) 李基世, 윗글(5), 21.3.4.

60) 윗글(3), 21.3.2.

61) 윗글(9), 21.3.8.

이러한 언급을 보면 李基世는 나름대로 문제점을 분명히 지니고 있는 것으로 생각된다. 즉 실제의 경험을 바탕으로 얻은 이러한 통찰력은 연극 발전의 충분한 자산이 될 수 있는 것이다.

그렇다면 李基世의 문제점은 무엇인가. 간단히 말하자면 李基世에게는 대안이 없다는 것이다. 玄哲의 논리가 5 가지의 요소를 고루 갖춘 연극을 실행하자고 하는 것임에 반해, 李基世는 그것이 현실을 무시한 이상론이라고 비난하면서, 모든 것을 현실 탓이라는 한계로만 돌려 버리고 만다.

군아, 연극은 이미 배우의 私有한 희롱거리가 아니요, 전민족의 공공한 보배라 한다. 이 조선의 고유한 배경이 없음이 한갓 배우의 죄가 되랴. 군의 말과 같이 운세계의 문화가 수시로 넘나드는 오늘에 적어도 1천 7백만이 넘는 민족이 모여 있는 곳에 극장이 하나도 없으니, 이것도 한갓 배우의 죄가 되랴.⁶²⁾

문제는 이러한 한계를 지적한다는 데 있는 것이 아니라 여기에서 한 발자국도 더 나아가지 못하고 있다는 데 있는 것이다. 李基世에게 있어서 ‘근대극’이란 발전의 개념이 아니다.

극의 정도가 난숙한 시대에 일부 특수한 계급의 독특한 취향에 의하여 일어나서 일본 구파와 신파와 대립하기 위하여 철두철미하게 고상한 체만 하는 소위 근대극의 座에 끼어서 세상이 다 아는 某某씨의 극에 대한 강연의 단편을 좇아 들어 가지고(……) (강조 - 인용자)⁶³⁾

이리하자 일본과 서양의 문화는 날로 접근하여 나중에는 학문에도 서양, 실업에도 서양, 일용품에도 서양, 교류법도 서양(……) 때에 ‘웍스피아’에 사지를 못 쓰는 坪內씨의 운동하에서 순전한 서양식의 대사만 일본식으로 하고 개막할 때에 먼저 극의 내용과 인물의 성격을 설명치 아니하면 관중의 이해를 받지 못하는 괴상한 연극이 일어났으니, 이것이 즉 군의 소위 극 같은 극이라 하는 근대극이다. (강조 - 인용자)⁶⁴⁾

이러한 李基世의 근대극관은 다분히 번역극에 대한 편견에 의해서 형성

62) 윗글(6), 21.3.5.

63) 윗글(5), 21.3.4.

64) 윗글(12), 21.3.11.

된 것으로 보이는데, 특히 위의 두번째의 언급에서 추측하자면, 1912년의 ‘문수성’의 공연이 연극내용의 진행설명을 배제하여 근대적 성격을 띠었던 것⁶⁵⁾에 비할 때, 李基世가 본 바 ‘괴상한 근대극’은 하등 발전한 연극일 수가 없는 것이다.

이렇듯 李基世가 지녔던 근대극에 대한 편견은 곧 그 자신의 연극활동의 발전을 스스로 막아 버리는 장애물로서 작용할 뿐인 것이다.

玄哲이 신과극에 대해서 처음부터 연극이 아니라는 전제에서 출발한 반면 李基世는 玄哲의 논리를 단지 실제로는 전혀 모르는 자의 虛言으로만 취급하고 만 것이 각각 이들의 공통적인 한계가 된다.

5. 논쟁의 의의 - 결론을 대신하여

尹白南은 「演劇과 社會」(『東亞日報』, 1920.5.4 16)에서 李基世에 대해 다음과 같이 평가한다.

文藝團 일행의 수뇌 李基世는 俳優界中 有識者의 唯一인 이오, 따라 예술적 양심이 있는 배우라 할 수 있다. 그 뿐 아니라 夙히 內地 京都에 渡하여 일본 신과계 一方의 雄者 靜間小次郎에게 師事하여 수년간을 斯道에 就하여 研鑽한 바 있는 배우이며 수년전 藝星座 시대에 진지한 노력을 아끼지 아니하던 배우로 그의 평판이 극히 양호하던 그 사람이다.⁶⁶⁾

이러한 평가는 李基世 자신이 자부하고 있던 바 그대로이며, 玄哲에 대해서 一喝할 수 있는 자존심의 근거가 된다. 그런데 尹白南은 위의 언급에 뒤이어 ‘李基世 개인의 예술은 훌륭하나 그 단체는 林聖九의 극단보다 별로 나올 게 없다’고 비판한다. 그리고 그 이유는 조선극계의 전반적인 부진에 그 원인이 있다고 지적한다. 이처럼 자신은 열심히 하고 있으나 조선의 연극적 여건이 아직 玄哲이 말하는 바와 같은 이상적인 연극은 전혀 불가능하다는 李基世의 논리적 근거는 바로 尹白南이 마련해 주고 있는 셈이다.

65) 柳敏榮, 『開化期演劇社會史』, 91면.

66) 「演劇과 社會」(9), 20.5.15.

훌륭한 배경, 적절한 배경을 사용하면 극의 효과로 하야금 일층 힘있게 할 수 있는 줄은 모르는 바 아니나 과연 배경화가(전문적)가 몇 분이나 계시며, 대도구를 개조코자 하는 생각이 없지 아니하나 극장주 또는 錢主의 고루한 영리 專一主義가 과연 대도구 개조에 多大한 金전을 費하겠느냐.⁶⁷⁾

이와 같이 尹白南은 그 뒤에 玄哲이 지적하고 있는 조선연극의 불완전함을 이미 허심탄회하게 지적하고 있는 것이다. 그러나 尹白南은 한편으로는 '근대극'의 이론을 미약하나마 섭취하고 있고, 그 근거에서 신파극을 날카롭게 비판하고 있다. 이는 尹白南의 발전을 의미한다. 그러나 李基世에게는 이러한 모습이 없으니 이것이 바로 그의 한계이다.⁶⁸⁾

玄哲은 상당히 큰 의욕을 가지고 출발했다. 그러나 그는 과거의 것을 송두리째 부정할 줄만 알았지 그것을 어떻게 개선시킬 것인가에는 미처 관심을 두지 않았다. 그리하여 그는 자기가 일본에서 배운 식대로 연극학교를 설립하려고만 애썼을 뿐인 것이다. 일본에서와 같이 배우교육의 전통이 있는 현실에서 신극의 배우를 위한 교육이 가능하고, 그것도 문예협회 시절 坪内逍遙에 의해서 이미 실시된 바 있었다는 현실을 고려한다면 당시 조선에서의 연극학교는 玄哲의 의욕만 가지고 가능한 사업이 아니었다. <어떻든 10년의 활동을 가진 '신파'에서부터 신극운동을 시작했어야만 하는 것이다. 이렇게 전통을 애초부터 부정하고 선구자 의식만 강하게 내세운 것. 그것이 바로 玄哲의 한계가 된다.>

이들의 논쟁은 이러한 거리를 분명히 설정하고 전개되기 때문에 논리적인 면보다는 감정적인 면이 앞서 있어서, 서툰 비유와 치졸한 인신공격으로 일관되어 있다. 이 점에서 이들의 논쟁은 그 방법상 아주 나쁜 선례를 남긴 셈이다.

이 점에서 李基世를 비판하고 있는 金惟邦의 「所謂 玄堂劇談을 讀하고」는 훨씬 더 나쁜 선례를 보여준다. 李基世의 비판이 인신공격이라는 점을 지적하면서 자신은 더 치졸한 인신공격을 퍼붓고 있는 것이다. 게다가 玄哲보다도 더 심한 정도로 일본과 조선의 신파극을 비난하고 있으면서도 나름의 논리조차도 지니지 못하고 있는 것이다.

67) 尹白南, 릿글(10), 20.5.16.

68) 훗날 '극예술연구회'가 출범할 때 윤백남은 그 회원으로 활동하지만 이기세는 그렇지 못한 것도 여기에서 그 일단의 원인을 짐작할 수 있을 것이다.

이 논쟁 이후 李基世와 尹白南이 주도하여 설립한 ‘藝術協會’의 제1회 試演이 21년 10월에 있었다. 尹白南의 〈運命〉, 李基世의 〈希望의 눈물〉, 김영보의 〈情痴三昧〉 등을 공연하였는데, 이에 대한 玄哲의 공연평은 다음과 같이 시작된다.

나는 이 극단에 대하여 무엇보다도 먼저 감사한 뜻을 표할 것은 두 가지 있다. 그 한 가지는 그만한 未成品일지라도 우리 조선 사람의 손으로 이때까지 시험하여 보지 못한 연극 - 연극臭가 있는 연극-을 불완전하나마 그 같은 무대에 올리게 된 것이요. 또 한 가지는 그네들의 행사하는 방법이 속춘 필자가 어떠한 신문에 발표할 그 경험을 취한 것이다. (강조 - 인용자)⁶⁹⁾

李基世 등의 연극이 자신의 충고를 따른 것으로 여기고 기뻐하는 자신감을 玄哲은 감추지 않고 있다. 그러면서도 계속하여 자신의 기대에는 여전히 못미침을 비판하는 지도자적 자세를 견지하고 있다. 玄哲은 아직도 이 상론에 머물고 있는 것이다.

이러한 玄哲이 자신의 연극관을 수정하는 표현을 하게 되는 것은 일련의 교육계획이 다 실패로 돌아간 뒤 스스로 연극계의 활동을 마감한다고 선언하는 시점에 이르러서이다.⁷⁰⁾ 이것은 玄哲로서는 패배의 선언이자, 비로소 현실에 눈을 뜨는 순간인 것이다.

그 때 玄哲은 李基世에 대하여 이렇게 말하고 있다.

이 唯一團은 조선 재래극단으로서 가장 기억에 많이 남아 있는 극단이었던다. 출생의 순서로 보면 나중이나 그 존재로 보면 엄연한 족적을 남겨 놓았다. 이 유일단의 주장은 李基世씨이니 이 團의 출생은 革新團이 생긴 그 이듬해이니가 明治로는 45년이요, 大正으로는 元年이었다. 그 단장이었던 李基世씨의 말을 들을 것 같으면 유일단의 출세 준비공작은 혁신단과 동일한 시기라고 한다. 이씨는 상당한 지식도 있을 뿐 아니라 某時某中學校 교편도 잠깐 들었던 만큼 당시에는 신지식층이었다.⁷¹⁾

69) 玄哲, 「藝術協會劇團의 第一回 試演을 보고」, 『開闢』 17,21.11.(양승국편, 『韓國近代演劇映畫批評資料集』, 태동, 1991, 1권 273면)

70) 玄哲은 이보다 앞서, 외국극보다는 창작극을 레파토리로 할 것을 주장하는데 이도 발전의 한 단계로 볼 수 있다.(『朝鮮新劇界의 回顧와 展望』, 『新興映畫』1,32.6)

71) 玄哲, 「눈물의 舞臺를 밟고 간 이들」, 『朝光』 2,35,2.(양승국편, 위책, 8권 194면)

이 뒤에 玄奘은 계속하여 당시 유일단의 어려웠던 점을 李基世의 말을 직접 빌어 서술하고는 계속하여 유일단의 연극사적 업적을 장황하게 소개하고 있다. 이는 14년 전에 비한다면 엄청난 차이점이라고 할 수 있다. 이렇게 현실을 인정하고 이해하지 않을 수 없었던 것, 그러나 14년 전에는 이것을 전혀 깨닫지 못했던 것이 바로 玄奘의 비극인 것이다.

이와 반면 李基世는 그의 동료인 尹白南과는 달리 30년대 이후에는 연극 방면에 별다른 활동을 보여 주지 않는다. 오히려 음반회사인 '빅터'사의 문예부 책임자로 활동하거나(34년 2월), '조선영화주식회사'의 창립(36년 6월)에 발기인으로 참여하는 등 연예사업에 더욱 관여하게 된다.

⑥ 이렇게 볼 때 한국근대연극사에서는, '신과' ⁷²⁾와 '신극'간의 변증법적 다양극복이 없었다는 점이 가장 큰 문제점으로 지적될 수 있는데, 이의 시발점이 바로 玄奘과 李基世 간의 '신과극·신극논쟁'인 것이다. 이 양자의 간극을 메우려는 시도, 즉 '신과'와 '신극'을 결합시키고자 하는 주장이 그 후 간혹 제기 ⁷³⁾되기도 하지만 주류로서는 자리잡지 못하며, 1930년대 후반에는 '중앙무대'의 소위 '중간극'공연으로 '신극'과 '홍행극'간의 결합을 꾀하기도 하지만 결국 실패하고 만다.

공교롭게도 이러한 주장은, 일제말의 국민연극론에 의해 강제적으로 실현되며, 따라서 이 문제는 고스란히 해방직후의 과제로 떠넘겨지게 되는 것이다.

72) '신과'라는 용어는 좁게는 1910년대의 '신과극'만을 한정하며, 넓게는 30년대 이후까지의 '홍행극'을 포함하는 개념으로 사용한다. 이 글에서의 사용은 넓은 의미로서 '신과극'과 '홍행극'을 아우른 것이다.

73) 이 논쟁에서의 李基世와 같은 입장은 1930년대 후반 '극예술연구회'에 대한 申不出의 비판에서 다시금 반복된다. 申不出은 1920년대의 李基世와 마찬가지로의 논리로 '극예술연구회'에 대해 이론만 알고 실체는 모르는 집단이라고 반박하고 있는 것이다. 이를 보면 '신과극·신극논쟁'에서의 체면 문제점이 여전히 30년대 후반에까지 이어지고 있음을 알 수 있는 것이다. (申不出), 「劇藝術協會에 보내는 公開狀」, 『三千里』, 37.1.참조)

74) 대표적인 것으로 沈熏의 「土月會에 一言함」(『朝鮮日報』, 29.11.5~6), 朴鄉民의 「新劇運動과 朝鮮의 特殊性」(『批判』 64,38.8), 安英一의 「轉向期の 朝鮮新劇」(『文章』 14,40.3) 등이 있다.