

# 홍해성의 연극론에 대한 연구

이상우\*

## <차 례>

1. 머리말
2. 연극운동론: 근대극 수립을 위한 담론
3. 실무적 연극론: 무대적 실천을 위한 담론
4. 희곡론 및 해외연극론: 외국극의 이해를 위한 담론
5. 맺음말

## 1. 머리말

홍해성(洪海星: 본명 柱植, 1894~1957)은 한국 연극사상 최초의 근대적 전문 연출가로 평가받는 연극인이다. 물론 그 이전에도 연출가가 있었으나 근대극에 대한 체계적이고 지속적인 수업과 훈련을 받고 또 근대극에 대한 전문적이고 실무적인 지식과 이론을 겸비한 연출가를 근대적 전문 연출가라고 할 때, 이러한 요건을 갖춘 연출가로서는 우리 연극사상 홍해성이 단연 최초라고 할 수 있다.<sup>1)</sup>

---

\*영남대 국어국문학과 교수

1) 서연호, 「연출가 홍해성론」, 『한림 일본학연구』 제1집, 한림대학교, 1996.11. 205면.

유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996. 714면.

최근 들어 이러한 사실에 대한 재인식 때문에 연출가 홍해성에 대한 학계의 관심이 부쩍 높아진 실정이다. 홍해성에 대한 학문적 접근이 처음 이루어진 1980년대 중반<sup>2)</sup> 이래 이의 연구는 한 동안 소원했으나 최근 몇 년 사이에 다시 활발하게 재개되고 있다.<sup>3)</sup> 이러한 현상의 배경에는 동양극장(東洋劇場)을 비롯한 1930년대의 대중극에 대한 재인식과 관심 제고 등이 상당한 작용을 했다고 볼 수 있다.<sup>4)</sup> 한국 연극학의 주목 대상으로 떠오른 1930년대 대중극의 성장·발전에 홍해성의 기여가 상당히 크다는 사실에 학계가 새삼 관심을 쏟게 되었기 때문이다. 어쨌든 최근 홍해성 연구의 확대는 그가 한국 최초의 근대적 전문 연출가로서 이른바 신극(新劇) 분야와 대중극 분야를 막론하고 한국 근대극의 수준 향상에 지대한 영향을 끼쳤다는 인식에 근거하는 것이다. 홍해성이 1930년대 이 땅에 본격 근대극(신극)이 뿌리를 내리는 데 큰 기여를 했을 뿐만 아니라 신파극의 형태에서 크게 벗어나지 못하던 대중극의 수준을 크게 향상시킨 인물이라는 것이 최근에 이루어진 홍해성 연구의 대체적인 결론임에는 틀림이 없다.<sup>5)</sup>

그러나 그에 대한 연구는 이처럼 그의 연출가 내지 연극 지도자로서의 연극 활동과 연극사적 공로를 밝히는 데 주로 편중되어 온 점이 있다. 그가 근대극에 대한 상당한 식견과 전문 지식을 지닌 연극 이론가이며 비

2) 안광희, 「홍해성 연구」, 단국대 석사논문, 1985.

3) 홍해성에 대한 연구는 주로 극예술연구회, 동양극장, 연극비평론 등의 주제를 다루면서 부수적으로 다루어지는 것이 일반적이다. 관심 분야를 홍해성으로 집중시킨 논문은 그다지 많지 않은데, 유민영의 「해성 홍주식 연구」(『한국연극』, 1994.11), 서연호의 「홍해성의 연출론 고찰」(『김기현교수 회갑기념논총』, 1995.1), 「연출가 홍해성론」(『한림 일본학연구』 제1집, 한림대, 1996.11), 이상우의 「극예술연구회와 연출가 홍해성」(『작가연구』 4호, 새미, 1997.10) 등의 논문이 있다.

4) 여기에는 1930년대의 대중극을 집중 조명한 고설봉의 『증언연극사』(진양, 1990), 김미도의 『한국 근대극의 재조명』(현대미학사, 1995) 등의 출간이 기여를 했다고 보인다.

5) 서연호, 앞의 글, 225면. 유민영, 앞의 책, 714면. 735면.

평가였다는 사실은 그다지 중점적으로 논의되지 못했다. 홍해성은 우리에게 일본 축지소극장(築地小劇場)의 배우이자 극예술연구회(劇藝術研究會)와 동양극장(東洋劇場)의 연출가로서 잘 알려져 있지만, 한편 그는 1930년대의 대표적인 연극 이론가이자 비평가의 한 사람이기도 하다. 1920년대 후반부터 1930년대에 걸쳐 그가 쓴 연극론과 비평문의 분량만도 약 30편 정도(공저, 번역문 포함)에 이르는데, 이는 당시 최다의 평문을 쓴 유치진(柳致眞)(84편)의 다음 반열에 꼽힐 만한 것이다.<sup>6)</sup> 더욱이 그의 평문에는 연극 전문가로서의 뛰어난 식견과 이론이 내재되어 있기에 그의 이론과 비평에 대한 평가는 편 수로만 재단할 수 없는 큰 의미를 갖고 있다. 비평가로서 이같은 홍해성의 위상에도 불구하고 그 동안 그의 이론 및 비평 전반에 대한 치밀한 학문적 검토가 별로 이루어지지 못했다.

물론 이 분야에 대한 선행 연구가 없었던 것은 아니다. 서연호의 「홍해성의 연출론 고찰」, 「연출가 홍해성론」은 이 분야에 대해 주목한 논문에 해당하지만, 홍해성의 연극론 자체에 대한 관심보다는 그의 연극 활동과 연극관 전반에 대한 포괄적인 이해에 초점이 맞춰진 논문들이라고 볼 수 있다. 한편, 양승국의 「1920~30년대 이론비평」(『한국근대연극비평사연구』, 제2부 3장)에서는 1920~30년대의 회극론과 연극론을 다루면서 홍해성의 일부 평문에 대해 꼼꼼한 분석을 가하고 있지만 논문 체제상 역시 홍해성의 연극론 전반에 대한 구조적 조망과는 거리가 멀다.

따라서 본고는 이제까지 본격적으로 다루어지지 못한 홍해성의 연극론에 대해 구조적인 이해에 도달하기 위한 목적으로 씌어진다. 이를 통해 궁극적으로는 홍해성의 연극론에 나타난 이론적 특성과 연극관을 밝히고

6) 양승국의 『한국근대연극비평사연구』(태학사, 1996)에 첨부된 보론 「한국근대연극비평의 내용과 형식」에는 1920년부터 1945년까지 지면에 발표된 연극비평의 통계 현황이 도표로 제시되어 있다. 이에 의하면 이 시기에 가장 많은 평문을 쓴 비평가는 유치진이고, 그 다음으로 함대훈(32편), 서항석, 이현구(이상 29편), 김광섭(26편), 홍해성(25편) 등이 그 뒤를 잇고 있다. 독보적인 활동을 보인 유치진을 제외하면 함대훈을 비롯한 나머지 비평가들의 활동은 엇비슷한 수준임을 알 수 있다.

자 한다. 이같은 목적을 위해 본고에서는 홍해성의 연극론을 서술 편의상 크게 세 범주, 즉 '①연극운동론, ②실무적 연극론, ③희곡론 및 해외연극론' 등으로 구분하기로 한다. 여기서 '①연극운동론'은 근대극 수립운동의 일환으로 씌어진 평문(운동론)을 지칭하는데, 당시 극계에 대한 지도비평(指導批評)의 성격을 띠는 평문들이 대개 여기에 포함된다. '②실무적 연극론'은 무대예술가(실천가)들에게 필요한 실무적, 전문적 지식을 제공하기 위해 씌어진 평문을 말하는데, 연기론·연출론·근대 연출가론 등이 여기에 해당한다. '③희곡론 및 해외연극론'은 대개 연출가적 시각에서 희곡 작품 분석을 위해 씌어진 평문을 말하는데, 서구 근대극에 대한 소개를 목적으로 씌어진 외국 희곡 작품론이 그 주류를 이룬다. 그 밖에 '연극사론'을 추가할 수 있는데, 여기에는 한국연극사<sup>7)</sup>·한국학생극운동사<sup>8)</sup> 등이 속한다.

## 2. 연극운동론: 근대극 수립을 위한 담론

앞에서 언급한 바와 같이, 홍해성의 연극운동론은 '근대극 수립운동'에 복무하기 위한 방법론으로 씌어진 제반 연극적 논의를 지칭한다. 여기에 해당하는 논의들로는 「우리 신극운동의 첫 길」(김우진과 공저; 『조선일보』, 1926.7.25~8.2), 「극예술운동과 문화적 사명」(『동아일보』, 1929.10.15~27), 「조선은 어디로 가나—극단(劇壇)」(『별건곤』, 1930.11), 「연극계의 장래를 위하여」(『문예월간』, 1932.1), 「홍행극의 정화는 막간물의 폐지로」(『동아일보』, 1935.1.1), 「연극운동의 과거와 극단의 위기」(『경향신문』, 1949.10.27) 등의 평문이 있다.

이 논의들은 다시 두 가지로 나뉘어지는데, 하나는 이 땅에 근대극을 수립하기 위한 구체적인 방법론을 제시한 논의이고, 다른 하나는 현하 극

7) 『한국연극약사』, 『세계문예사전』(백철 편), 민중서관, 1955.

8) 「초창기의 학생극운동약사; 1921~1935」, 『자유문학』, 1958.5.

계의 문제점 지적을 통해 근대극운동의 방향을 제시한 지도비평적 성격의 논의이다. 전자에 해당하는 논의를 편의상 ‘근대극(극예술) 수립론’이라고 할 수 있고, 후자의 논의를 ‘극단(劇壇) 지도비평’이라고 부를 수 있다. 그런데 후자는 넓은 범위에서 보면 전자에 종속되는 양상을 갖는다고 할 수 있다. 후자에 비해 전자가 그 만큼 원론적 성격의 논의를 담고 있기 때문이다.

‘근대극 수립론’에 해당하는 대표적 논의로는 「우리 신극운동의 첫 길」(1926), 「극예술운동과 문화적 사명」(1929) 등을 꼽을 수 있다. 그리고 「극단 지도비평」에 해당하는 대표적 논의로는 「조선은 어디로 가나—극단」(1930), 「연극계의 장래를 위하여」(1932), 「홍행극의 정화는 막간물의 폐지로」(1935) 등을 지목할 수 있다. 먼저 근대극 수립론부터 살펴 보자.

김우진(金祐鎭)과 함께 공동 집필한 평문 「우리 신극운동의 첫 길」은 근대극 수립운동론으로서 매우 선구적 논의에 꼽히는 글이다. 이 평문에서는 우리 ‘신극운동’(근대극 수립운동)의 과제 해결을 위한 네 가지의 구체적인 방법론(방안)이 제시되고 있다. 첫째는 관중의 양성 방안, 둘째는 외국극의 우선적 도입 방안, 셋째는 연극인의 교육 및 양성 방안, 넷째는 극단 조직의 회원제 운영 방안 등이다.

먼저 홍해성과 김우진은 이 땅에 근대극 운동을 실현시키기 위한 최우선적 과제로서 무엇보다도 관중의 양성 및 확보 문제를 꼽았다. 왜냐하면 근대극 수립의 과제는 운동적 차원에서 전개되어야 할 일인데, 그러기 위해서는 그 운동에 함께 동참할 동지로서의 관중이라는 존재가 필요하기 때문이다. 즉, 근대극의 관중을 양성하는 것은 곧 근대극 운동에 동참하는 동지를 확보하는 것과 같은 이치라는 것이다. 현재의 조선 관중은 “그 대부분이 기생연주회(妓生演奏會)나 신과극이나 남사당패 놀음이나 또는 창루(娼樓)에 가는 호남자(好男子)들, 한량꾼들, 외입장이들, 호사기분(好事氣分)으로 행동하는 소위 향락주의자들”인데, 이들에게 근대극 수립운동의 동지가 되기를 기대하는 것은 난망한 일이다. 따라서 새로운 극을 수립하기 위해서는 새로운 관객층(관중)을 양성하는 일이 절실히 요구되

는 것이다.

신극운동에 뜻하는 제군은 이 점에 있어서 관중이라는 것을 등한히 헤서는 안 된다. 오늘 이 관중을 그대로 앞에 두고 무대를 공개한다 하면 그것은 극히 무의미한 일이 되거나 또는 모회(某會)의 전철을 다시 밟는 것에 불과하게 될 것을 우리는 믿는다. 이런 치두(稚頭)의 민중을 구축(驅逐)하고 신극운동의 기(旗) 아래서 같이 일하고 같이 자극하고 같이 힘 얻을 선구자가 되기를 바랄 관중의 양성, 각성, 소환이 우리들이 걸어야 할 첫 길인 줄 안다. 무대가 생기고 극장이 열리고 무대예술가가 나오고 위대한 작가와 장대한 인생이 생기기 전에 같이 일하는 데 한 분자(分子)된 관중의 양성이 시작되지 않는 동안 시기상조의 실패는 명약관화한 일이다.<sup>9)</sup> (고다: 인용자)

현재의 무지한 관중은 근대극 운동의 동지가 될 수 없으니 새로운 관객층을 양성하여 근대극 수립운동의 동지로 삼자는 취지인 것이다. 홍해성과 김우진은 이 관중 양성을 위한 구체적 방안으로서 ①신문·잡지 기고와 강연회·전람회 개최 등과 같은 연구 및 강연 활동, ②연극 담당 기자의 확보와 육성, ③연극 전문 잡지의 간행, ④신문의 연극 지면 확보 등을 제안하였다.

다음으로 그들은 외국극의 우선적 도입 방안을 제시하였다. 그들은 “오늘 조선, 이 때껏 참뜻으로 극장과 무대와 연출가와 희곡이 전무했던 이 황무지 벌판에서 다른 곳으로부터 수입해 오는 새 종자가 아니면 무엇으로써 신극운동을 일으킬까?”라고 자문하면서, “우리 처지로서는 신극운동상 재래의 전통에서 얻을 아무 것도 없다. 황무지 벌판이다. 창작만, 우리 작가만 찾다가는 커지고 성할 것은 황무지 잡초밖에 없을 것이다. 우리는 먼저 외국 선진 극단의 근대극으로부터 시작하여야 할 점을 보고 있다.”고 주장한다. 즉, 우리의 연극 현실은 황무지와 같으므로 외국 근대극으로부터 새 종자(種子)를 들여와 이 땅에 근대극을 일구어내야 한다는 논리인 것이다.<sup>10)</sup> 홍해성 등은 그러한 실천 방안으로서 외국극의 연구자 및

9) 「우리 신극운동의 첫 길」, 『조선일보』, 1926.7.26.

소개자, 비평가, 번역가들의 배출을 제시하였다.

또 그들은 연극인(무대예술가)의 교육 및 양성 문제를 제기하였다. 참다운 근대극을 수립하기 위해서는 전문적 소양과 능력을 지닌 무대예술가를 육성해야만 한다는 점을 주장한 것이다. 그 구체적 방안으로서 ①각급 학교의 연극 강좌 설치, ②전문가의 양성 등을 제시하였다. 특히 학생극의 지도에 관심을 보여 전문학교나 대학에 연극예술에 관한 연구회(硏究會)를 조직하고 사연회(私演會) 활동을 하도록 권장할 것을 주장하였다.

끝으로 그들은 극단 조직의 회원제 운영 방안을 제시하였다. 근대극 운동에 복무하는 극단은 그 조직의 운영을 회원제 조직의 방법으로 관리하는 것이 바람직하다는 것이다. 근대극 단체는 영리적 극단이 아니기 때문에 동지적 결합에 의한 회원제의 극단 조직을 가질 수밖에 없음은 자명한 것이다. 그들은 그러한 모범적 사례로서 프랑스 앙뜨완느의 '자유극장', 독일의 '자유무대', 영국의 '독립극장', 일본의 '자유극장', 미국 유진 오닐의 '프로빈스 타운 극단' 등의 경우를 제시하였다.

홍해성과 김우진에 의해 공동으로 씌어진 이 평문에 나타난 구체적 실천 방안들은, 두 사람의 공통된 의견이었겠지만, 후에 홍해성에 의해 거의 대부분 실천에 이르게 된다.<sup>11)</sup> 그 실천의 장은 바로 극예술연구회(약칭 극연)가 된다. 그가 김우진과 함께 작성한 근대극 운동의 방안들이 극연(劇研)에서 대부분 실천될 수 있었던 것은 그가 초기 극연의 활동 방향

10) 서연호는 「홍해성의 연출론 고찰」(1995) 279면에서 이를 '신종자론(新種子論)'으로 명명한 바 있다.

11) 공동 집필자의 한 사람인 김우진은 이 글이 발표되는 무렵인 1926년 8월 4일에 현해탄에 투신해 사망하게 된다. 김우진은 1926년 6월에 목포의 집에서 출가하여 동경으로 건너간다. 그리고 2개월 후 현해탄에서 사망하게 되는데, 이 글은 1926년 6월에서 7월 사이의 동경 체류기간에 홍해성과 함께 의기투합하여 함께 집필한 것으로 보인다. 이 무렵의 김우진에 관한 자세한 사항은 양승국의 「극작가 김우진 재론」(『한국극예술연구』 제7집, 태학사, 1997) 45~57면과 『김우진 전집』(전예원, 1983)의 연보 등을 참조할 것.

을 주도했기 때문이다.<sup>12)</sup> 주지하다시피, 극연은 그 산하에 연구부(硏究部)를 설치하여 강연회, 전람회 등을 개최하였을 뿐만 아니라 신문이나 잡지에 논문 및 평론을 기고하는 등 연구 및 강연 활동을 줄기차게 전개하였으며, 기관지로서 『극예술』이라는 연극 전문 잡지를 발간하기도 한다.<sup>13)</sup> 또 극연 동인(회원) 중에 상당수는 신문사에 취직하여 스스로 연극 담당 기자가 되어 연극 지면을 확보하기도 한다.<sup>14)</sup> 뿐만 아니라 전문학교의 학생극 활동에 대한 지도에 각별히 힘썼으며,<sup>15)</sup> 극연의 운영 방식을 회원제 조직으로 운영하게 된다. 이렇게 보면, 「우리 신극운동의 첫 길」에 나타난 홍해성과 김우진의 근대극 수립운동의 구상이 홍해성에 의해 극연에서 거의 다 실천되었음을 알 수 있는 것이다.

또다른 평문 「극예술운동과 문화적 사명」(1929)도 매우 주목되는 글인데, 홍해성의 일관된 연극관이 잘 배어있는 글이다. 그의 일관된 연극관이라 함은 주로 민족적 연극관과 실무적 연극관을 말한다.

여기서 먼저 그는 극예술(연극)이 한 민족의 중요한 표현수단임을 한껏 역설한다. 연극은 “민족 전체의 창조력의 최고한 표현이며 그 사회와 생활의 반영”일 뿐 아니라 “꿈의 위안소”이고 “심령의 지성소(至聖所)”이며 “새로운 문화의 꽃다운 요람”이기도 한 것이라고 보았다. 그는 그러한 전제하에 근대 이전의 우리 극 전통, 그리고 구극(舊劇)에서 신파극, 근대극(극예술협회·토월회 등)으로 이어지는 한국 연극사의 흐름을 개관하

12) 줄고, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 7집, 1997. 97~105면 참조.

13) 극연이 창립 직후 가장 먼저 한 일은 ‘하기 극예술연구회’(조선극장, 1931.8. 10~23)의 개최였다. 이 행사는 주로 전문학교 학생들을 대상으로 한 강연회였는데, 강연 과목은 희곡론, 연극론, 배우론, 연출 급 무대효과론, 대사론, 분장, 발성, 표정, 기본체조 등이었다.

14) 극연의 동인인 이현구와 함대훈은 『조선일보』, 서항석은 『동아일보』, 이하운은 『조선중앙일보』의 학예부 기자로 각각 재직하였다.

15) 극연은 창립 첫 해(1931년)부터 연전(延專), 보전(普專), 이전(梨專), 세전(世專) 등 전문학교의 학생극 공연에 대해 연극평을 각 신문 지상에 발표하면서 학생극운동을 음양으로 지원하였다.

고 있다. 여기에서 특히 눈길을 끄는 점은 자신과 김우진이 이끌던 동경 유학생 연극단체인 극예술협회(劇藝術協會)(1920)의 활동에 큰 의미를 부여한 점, 신파극을 “우리 신극운동사상 별동대로 구별함이 정정(正正)할 것”이라며 폄시한 점 등이다. 그 중에서 주목의 대상이 되는 것은 신파극에 대한 그의 태도이다.

그는 특히 한국의 기성 신파극에 대해 매우 비판적인 태도를 보였다. 그는 신파극이 ‘우리 신극운동사상 별동대’일 수밖에 없는 것은 신파 양식이 우리 민족에게는 너무도 어울리지 않는 표현양식이기 때문이라고 설명한다.

그 이유는 신파의 표현양식은 조선 민족에게는 천부당만부당한 표현양식이며 그 과백(科白)이 부자연하고 과백의 음조가 우리의 과백의 음조가 아니며 그 형태가 또한 우리가 가진 형태가 아니며 무대의 장치가 조선의 산천이 아니고 우리의 만상(萬象)이 아니었습니다. 일례를 들면 과백의 표현술이 이상 야릇하여 그 과백의 어음(語音)의 흐름이 흡사히 불쌍한 돼지 짐승, 목에 칼을 받을 때 부르짖음 같다 함이외다. 이 병적인 과백의 기성(奇聲)은 그 근본이 섬나라 사람들의 일본 신파 원조 川上音二郎 신파의 표현술 그것 이외다. 이 병적 기성을 어디서 주워왔던지 주워와서 그 놈에다가 우리의 말의 어조를 골고루 가미하여 구역증 나는 병적 과백과 북소리에 발맞춰 야릇한 형태와 암전한 걸음걸이, 꽃길 위로 가는 자태, 천만유감이며 대단히 미안한 일이었습니다. 이러한 우리의 부자연한 극술(劇術)이 기진하시고 몰락하고 말았습니다. 이 몰락이야말로 자연스럽고 당연함이라 생각합니다.<sup>16)</sup>

일본의 신파극을 그대로 모방, 답습한 당시의 우리 신파극은 한마디로 민족적 표현과는 배치되는 국적불명의 표현양식이기 때문에 몰락할 수밖에 없다는 주장이다.<sup>17)</sup> 우리 연극은 우리 민족의 표현양식에 토대를 두어

16) 「극예술운동과 문화적 사명-조선 민족과 신극운동」, 『동아일보』, 1929.10.20.

17) 그의 기성 신파극에 대한 비판은 「조선은 어디로 가나-극단」(『별건곤』, 1930.11), 「연극계의 장래를 위하여」(『문예월간』, 1932.1) 등에서 여전히 강

야 한다는 민족적 연극관을 여실히 표명한 주장인 것이다. 그러나 그것은 우리 연극에는 민족 고유의 구체적 삶이 담겨야 한다는 당위론의 수준에서 크게 벗어나지 않으며, 연극에서 민족의 표현양식이라는 것이 과연 무엇이며 또 어떠한 해야 하는지에 대한 상론(詳論)이 뒤따르지 못했다는 점에서 아직 원론적 주장에 머물고 있다.

이 글에서 그의 탁견이 드러나는 부분은 연극인의 교육 문제에 관한 논의이다. 그는 우리 극계의 최대과제로 연극 상설극장의 확보 문제와 무대예술가의 교육 문제를 꼽았다. 이 가운데 특히 그의 전문적 식견은 무대예술가의 교육 문제에서 잘 나타난다. 그는 우리 극운동이 그 동안 실패한 진정한 원인은 “급무(急務)인 남녀배우들과 극장인 전부의 교육을 등한히 하였다는 사실 만큼 중대한 원인은 없을 것”이라고 단언하면서, 근대극 운동의 발전을 위해서는 연극인의 ‘교양과 ‘기술’을 배양해야함이 급선무임을 강조한다. 이를 위해서는 그는 무엇보다도 연극인의 교육을 전담할 연극학교의 설립이 요청된다고 주장한다. 그는 “극장인(연기원, 연출가, 각 부분의 주입자) 전부가 훈련함이 없고 기초적 교육이 결핍하며 준비와 노력이 보잘 것 없는 무지몰각(無知沒覺)하며 극장인의 자격을 아직 터잡지 못한 덜된 인간—아니—두말할 것 없이 ‘허수아비’같은 이들을 함부로 주워모아 다만 일시적 호기심과 꿈같은 허영심만 가득한 배우”로는 근대극 운동을 실행하기 곤란하다면서 이를 바로 잡기 위해서는 “연극학교가 창설되어서 일반적으로 예술 교육을 시켜놓아야 될 것”이라고 주장한다. 더 나아가 그는 외국의 연극학교 설치 현황을 소개하면서 상대적으로 뒤떨어진 우리 연극 교육의 현주소를 나타내 보이고 있다.

뿐만 아니라 그는 연극학교가 설립되었을 때 시행되어야 할 교육 내용, 즉 교과목을 구체적으로 제시하였다. 그는 연극학교의 교과목으로써 연극 이론(연극론, 희곡론, 세계연극사, 연극미학사 등), 조선어(표현술, 발성법, 科白 연구 등), 배우 형태(각종 체조, 舞蹈, 곡예 등), 음악적 교양(동·서

---

도높게 이어진다.

양 음악사, 조선 가요, 성악 등), 표정 연구(표정술, 메이크 업, 가면 사용법 등), 배우 외장(外裝)론(자발성의 연구, 창조성의 훈련 등), 무대장치구조론(극장발달사, 극장건축사, 무대장식, 조형미술 등), 무대조명(무대조명학, 전기공학 등), 무대효과 교양, 무대의상(의상 역사학, 세계풍속사, 의상 제작 등)의 과목을 설치하여 교육시킬 것을 제안하였다. 당시로서는 매우 선진적이고 실제적인 교육 내용을 소개한 셈인데, 이는 홍해성이 그 당시 다른 연극비평가들이 엄두도 내지 못할 만한 탁월한 전문적 식견과 실무적 지식을 지니고 있음을 보여준 것이라 할 수 있다.

그 밖에 '지도비평'에 해당하는 글 「조선은 어디로 가나—극단」(1930), 「연극계의 장래를 위하여」(1932), 「홍행극의 정화는 막간물의 폐지로」(1935) 등에서는 대체로 현재 극계의 문제점을 진단하고 나름대로의 타개책을 제시하고 있다. 여기에서 지적된 극계의 문제점들로는 권위있는 극단과 전문적 극장이 전무함, 유능하고 전문적인 연극 인력의 부재, 특히 무대 실천가의 부족, 배우 양성기관의 필요성 등이 열거되고 있다.

그는 이와 같은 현재 극계의 문제점을 모두 떠안고 있는 실체로 신파극을 지목하였다. 그는 근대극을 역사의 진전과 함께 호흡하는 연극, 끊임없이 '현대성'을 지니는 연극, 즉 '산 연극'으로 본 것에 반해 신파극을 골동적 연극 또는 '죽은 연극'으로 규정하였다. 즉, 그에게 현하 극계의 문제점을 망라한 대표적 존재가 바로 신파극이었던 셈이다. 따라서 그에게 있어 극계 현실의 타개라는 것은 결국 신파극을 대체할 참다운 근대극을 수립하는 것이 된다.

그 방안으로서 '인격있는 배우, 권위있는 극작가, 실력있는 연출가'의 양성과 유력한 극단, 극장의 확보가 제시되고 있다. 그는 특히 "우리의 이상(理想)하는 새로운 연극을 창설하려면 먼저 배우의 기본적 양성기관을 설치함으로써 이후의 우리의 희망에 달할 수 있는 것"이라고 말함으로써 극계의 현실을 타개할 수 있는 바람직한 최상책이 배우의 양성기관을 설치하는 것임을 역설하였다. 그것은 그가 연극예술의 핵심을 연기(演技)로 보았기 때문이다.

연극은 복잡한 다각적 결정체이다. 그리고 그 결정체의 핵심은 항상 연기(演技)에 있다고 하는 것은 연극사를 통해서 보더라도 명확한 사실이다. 때를 따라서 혹은 문학 혹은 무대장치로 그 종합의 중심이 이동되는 듯이 보이나 그것은 피상적 관찰이요, 그 중심이 배우의 연기를 떠나 본 적은 없었다.<sup>18)</sup>

그는 종합예술인 연극이 갖는 여러 가지 예술적 구성 요소 가운데 연기를 그 핵심적 지위에 놓고 있다. 온당하게도 연극을 '배우의 예술'로 인식했던 것이다. 다시 말해 당시 다른 연극비평가들이 희곡 중심, 극작가 중심의 연극관을 지니고 있던 데 비해, 그는 무대예술가 중심의 연극관을 갖고 있었던 것이다. 그가 다른 연극비평가들과 가장 구별되는 차이점이 바로 이러한 그의 실무적 연극관에 있다.

「홍행극의 정화는 막간물의 폐지로」(1935)에서, 그는 홍행극의 수준을 제고시키기 위해서는 저급한 막간 여흥의 철폐가 필수적임을 주장하였다. 막간 여흥의 철폐가 배우 기술의 향상, 극본의 엄선과 연출의 통일 등을 가져 올 수 있을 것이라고 믿었기 때문이다. 홍행극단인 조선연극사(朝鮮演劇舍)에 관여하며 만주(滿洲) 순회공연까지 다녀온 후 씌어진 것<sup>19)</sup>으로 보이는 이 글에는 홍행극의 현실적 문제에 대한 그의 관심과 그 타개책에 대한 그의 열정을 엿보게 해준다. 이 때 아직 동양극장은 설립되지 않았지만, 그의 마음은 이미 홍행극 쪽으로 옮겨가 있었던 것이다.<sup>20)</sup> 해방 직후에 씌어진 평문 「연극운동의 과거와 극단의 위기」(1949)에서는 당시 극계의 최대 쟁점이 되었던 연극 극장의 '10할 입장세 문제'에 대해 강한 어조로 비판하고 있다. 그러나 이 무렵에는 그가 극계에서 이미 영향력을

18) 「연극계의 장래를 위하여」, 『문예월간』, 1932.1.

19) 이 평문에는 “필자는 홍행극단에 관계하여 조선과 만주의 각지를 순회한 경험에 있어서는 어느 한 극단만이 막간 여흥을 철폐하기는 어려운 일임을 필자도 잘 알고 있다.”라는 언급이 있다. 이는 당시 홍행극과 그의 관계, 홍행극의 속사정에 대한 그의 이해와 관심 등을 잘 보여주는 언급인 것이다.

20) 참고 「극예술연구회에 대한 연구」, 「극예술연구회와 연출가 홍해성」 등에서 홍해성의 극연 이탈과 홍행극 전신의 과정이 관심있게 주목된 바 있다.

상실한 시기이기 때문에, 이 평문은 당시에 지도비평으로서의 역할을 충분히 수행했다고 보기 어렵다.

### 3. 실무적 연극론: 무대적 실천을 위한 담론

앞서 말한 바와 같이, ‘실무적 연극론’은 무대예술가에게 필요한 실무적, 전문적 지식을 제공하기 위해 씌어진 논문 또는 평문을 말한다. 여기에는 연기론(演技論)·연출론(演出論)·연출가론(演出家論) 등이 속한다. 홍해성이 쓴 실무적 연극론에 해당하는 글은 다음과 같은데, 그것을 유형별로 나누어 보면 연기론으로 「무대예술과 배우」(『동아일보』, 1931.8.14~9.26)가 있고, 연출론으로는 「연출법에 대하여」(『극예술』, 1934.4), 「연출론에 대하여」(『극예술』, 1934.12) 등이 있으며, 연출가론으로는 신문 연재 논문인 「명연출가 순례(1); 스타니슬라브스키」(『동아일보』, 1935.4.16~18), 「명연출가 순례(2); 막스 라인하르트」(『동아일보』, 1935.4.20~21), 「명연출가 순례(3); 고든 크레이그」(『동아일보』, 1935.4.24~25), 「명연출가 순례(4); 메이어홀드」(『동아일보』, 1935.4.26~28) 등이 있다.

이 가운데 그의 실무적 연극론의 백미는 역시 연기론인 「무대예술과 배우」가 된다. 주지하는 바와 같이, 그는 일본 최고의 근대극 단체인 築地小劇場에서 1924년부터 1929년까지 5년간 배우로 활동하였다. 이 기간 동안 그는 築地の 지도적 연출가 小山内薫의 지도를 받으면서 총 78회의 공연에서 110여편의 작품에 배우로 출연한 바 있다.<sup>21)</sup> 이와 같은 풍부한 무대 훈련 및 실천의 경험이 있었기에 그가 「무대예술과 배우」와 같은 본격적인 연기론을 쓸 수 있었음은 당연하다 하겠다. 즉, 그의 築地小劇場 체험이 이 연기론을 쓰게 된 밑바탕이 되었다고 볼 수 있다. 또 거기에는 당시 그의 연극 스승이었던 小山内薫의 영향도 크게 작용했으리라

21) 홍해성, 「한국연극약사」, 『세계문예사전』(백철 편), 민중서관, 1955. 830면.

판단된다.

小山内薫은 일찍부터 배우의 근대적 자각을 통한 연극의 근대화에 대해 많은 관심을 지니고 이를 실천했던 연극인이다. 때문에 小山内는 배우 양성에 대한 열의가 남달랐는데, 연극운동론에 나타난 홍해성의 배우 양성론도 따지고 보면 그의 스승 小山内로부터 받은 영향의 일종이라 할 수 있다. 小山内는 근대극의 새 바람을 불어넣기 위해 1912년부터 1913년까지 러시아, 스칸디나비아 제국, 오스트리아, 프랑스, 영국 등지에 연극 순방을 한 바 있는데, 이 때 특히 라인하르트와 모스크바 예술좌로부터 큰 감명을 받고 돌아왔다. 귀국 후 그의 일성(一聲)은 ‘일본의 자유극장은 근대극 소개 시대를 끝내고, 기예(技藝)의 시대로 들어가지 않으면 안 된다’는 것이었다.<sup>22)</sup> 문예(文藝) 본위의 연극시대에서 탈피해 이제는 무대 기술 본위의 연극시대가 시작되어야 할 때라고 본 것이다. 이러한 小山内의 무대기술 중심주의적 연극관은 그의 문하에서 오랫동안 공부한 홍해성의 정신 속에도 깊이 스며들지 않을 수 없었을 것이다. 홍해성의 연극론이 당대의 다른 비평가들의 그것에 비해 무대기술에 대한 깊은 관심(연기론, 연출론 등)을 보이는 것은 이같은 맥락에서 비롯된 것이다.

『무대예술과 배우』(1931)는, 본격 논문의 체제를 갖춰서 씌어진, 연기에 관한 장문(長文)의 야심적 논문이다. 이 논문 만큼 홍해성의 연극에 대한 실무 지식의 전문성이 크게 돋보이는 논문은 없다. 하나의 연기론 교과서라 할 만큼 다채로운 연기의 교육 및 훈련 방법들이 포괄적으로 소개되어 있다. 이 논문의 발표 시기(1931.8.14~9.26)가 ‘하기 극예술연구회’의 개최 기간(1931.8.10~8.23)과 엇비슷한 점으로 미루어 볼 때, 이 논문이 극연의 연극 강좌(강연회)에서 연기론 강의의 초안으로 사용하기 위해 씌어졌을 가능성을 배제할 수 없다. 참고로 이 ‘하기 극예술연구회’에서 개설된 과목 중에는 ‘배우론’, ‘대사론’, ‘표정’ 등이 있어 주목된다.<sup>23)</sup>

22) 菅井幸雄, 『近代日本演劇論争史』, 東京: 未來社, 1979. 122~124면.

23) 당시의 ‘하기 극예술연구회’의 행사 내용은 다음과 같다.

시간: 오전 9시부터 정오까지

머리말과 결론을 제외한, 이 논문의 체제는 ①언어, ②발음법, ③연기의 이론과 실제, ④극적 연기법, ⑤리듬과 배우, ⑥군중의 동작 등으로 구성되어 있다. ‘①언어’는 언어의 기원에 대해, ‘②발음법’은 연기의 기본훈련인 호흡훈련과 발음훈련에 대해, ‘③연기의 이론과 실제’는 표정과 동작 훈련을 위한 연습과제에 대해, ‘④극적 연기법’은 무대 적용을 위한 다양한 연기 방법론에 대해, ‘⑤리듬과 배우’는 대사·동작 표현과 음악적 원리의 상관성에 대해, ‘⑥군중의 동작’은 군중 연기의 방법론에 대해 각기 서술하고 있다. 이 중에서 ②·③은 배우의 연기 훈련 방법에 대해 서술한 것이라면, ④·⑤·⑥은 배우의 무대 연기 방법론을 서술한 것이라고 할 수 있다. 즉, 전자가 배우가 무대에 서기 전에 행해야할 기초적 훈련 방법에 초점이 맞춰진 것이라고 한다면, 후자는 배우가 무대 위에서 수행해야할 실제적 연기 방법에 초점이 놓여있는 것이다.

먼저 연기 훈련 방법론에 대해 살펴 보자. 홍해성은 우선 배우가 무대에 서기 전에 충분한 호흡 및 발음훈련을 해야한다는 점을 강조하고 있다. 그는 배우에게 필요한 음성학(音聲學)에 대한 기초 지식을 소개한다. “무대예술가는 음성(音聲)을 사용하여 무대예술의 생명을 표현하는 것”이라고 인식하였기 때문이다. 그는 배우는 발음기관의 특성에 대해 인지해야 하는데, 특히 발음기관 중에 횡격막(橫隔膜)과 공명기(共鳴器)의 특성과 그 사용 방법에 대해 잘 알아야 한다는 점을 강조했다. 왜냐하면 배우는 일상인과 달리 매우 큰 성량을 지니고 있어야 하는데, 중복(中腹) 부위에 있는 횡격막을 사용하여 발음을 하게 되면 평상시 성량의 수십배 효과를 낼 수 있기 때문이다. 공명기는 후두부(後頭部), 두부(頭部)의 정

장소: 京城府 인사동 조선극장

회비: 1원 50전

과목: 희곡론, 연극사, 배우론, 연출 급 무대효과론, 대사론, 분장, 발성, 표정, 기본체조 등

『동아일보』, 1931년 8월 7일자.

(민병욱 편저, 『한국희곡사 연표』, 국학자료원, 1994. 90면 참조)

점, 비강(鼻腔)의 상부와 양측을 가리키는데, 이 기관도 효과적으로 사용한다면 평소 성량의 몇 배 이상 효과를 올릴 수 있다. 홍해성은 배우가 이 횡격막과 공명기의 사용법을 효과적으로 이용해서 대사를 한다면 성대가 아프든가 목청이 잠긴다든가 하는 병폐가 없어진다는 점을 강조 하면서, 횡격막과 공명기의 사용을 위한 훈련(운동) 방법을 제시하였다. 그밖에 실제 발음법, 발어법(發語法) 등을 소개하고 그 연습 방법도 몇 가지 제시하였다. 음성학 방면에 대한 홍해성의 지식은 상당히 자세하고 정확하다. 이는 현대 연기 교과서에 썩어진 음성 훈련 부분과 비교해 보아도 별로 흠잡을 데가 없다. 실제 연습 방법을 구체적으로 소개한 점을 감안하면 오히려 더 실무적인 쓰임새가 많다고 할 수 있다.<sup>24)</sup>

또 그는 표정과 동작 훈련을 위한 연습과제들을 제시하였다. 안면 표정, 걸음걸이, 동작 형태에 대한 훈련을 위한 실습과제들을 다수 열거하였는데, 이 또한 그가 오랜 무대 경험을 통해 얻은 실무적 경험 지식을 보여준 것이라고 할 수 있다.

배우의 실제적 연기 방법론은 주로 ‘④극적 연기법’에서 다루어지고 있다. 여기서는 무려 21 가지의 항목에 걸친 연기 방법을 소개하고 있는데, 그 내용은 다음과 같다. 대사없는 연기, 사이(間), 동작과 대사의 결합, 극적 운동, 극적 운동의 제한, 자유스러운 운동, 버릇(癖), 무대에서 어떻게 서 있을까?, 등장인물의 위치의 거리, 무대의 중심, 손을 사용하는 법, 무대를 통과할 때, 무대에서 회전할 때, 등장과 퇴장(門에 대한 지식), 퇴장 하면서 말할 때, 상대자의 대사 끝말을 받을 때, 목적물을 주시할 때, 관두사(冠頭詞), 동작없는 연기, 대사를 기억할 때, 공간적 무대의 연기 등이 그것이다. 대강 일별해 보아도 알 수 있듯이, 이는 결코 체계적으로 작성된 연기 방법론은 아니다. 그러나 현대 연극 창조의 원리와 방법에 토대를 두고 썩어졌을 뿐만 아니라 실제 무대 연기에서 실용적인 쓰임새가

24) 한국문예진흥원 편 의 『연기』(예니, 1981), 106~117면, 제리 L. 크로포드·조안 스나이더의 『연기』(양광남 역)(예하, 1988), 60~78면을 참조할 것.

매우 큰 것이 사실이다. 더욱이 몇몇 부분에서는 최초로 연기의 방법론을 체계화한 세계적 연출가 스타니슬라브스키(Constantin Stanislavsky)로부터의 영향을 읽을 수 있을 만큼 그 방법론의 선진성이 발견된다.

‘대사없는 연기’ 부분을 보자. 여기서는 배우가 대사가 없는 연기를 할 경우에 어떻게 할 것인가 하는 방법에 관해 서술하고 있는데, 그 내용적 핵심은 앙상블 연기에 대한 것이다. 상대 배우가 동작과 대사를 할 때 대사없는 배우는 잠시라도 극적 연기에 일치한다는 것을 잊어서는 안 되며, “총명한 배우는 능숙한 수완으로 상대자가 동작과 대사를 할 때에 그 극적 표현에 적합한 연기를 가지고 평행적 보조와 협동 습성을 촌시(寸時)라도 염두”해 두어야 하는 것이라고 그는 강조한다. 그러나 이 때 배우는 극의 통일성에서 벗어나는 행동을 하는 것은 경계해야 한다.

자기의 맡은 역은 극 전체의 조화를 위한 여러 역 가운데 한 토막이므로 그 범위 내에서 자기 역의 진실한 성격을 표현함으로써 족할 것이다. 첫째, 자기가 맡은 역을 해부하여 그 역의 확실한 성격을 이해하며 통찰함으로써 자기의 역을 명확히 표현할 수 있는 것이다. 특별한 동작같은 것은 생각할 필요가 없다. 이러한 것은 역에 대한 이해로부터 자연히 발생하는 것이다. 부자연한 동작은 필요치 않다. 그러므로 자기의 가진 역과 정신상 서로 떠남이 없는 훈련이 필요하다. 이 점에 대하여 먼저 제1보로 배우는 항상 정신을 집중하여야 하며 표현양식을 잘 생각하여야 할 것이다.

상대자의 동작과 대사가 그치고 자기의 대사로써 답하는 효과는 자기의 역에 대한 연구 여하에 달렸을 것이다. 타인의 대사를 들을 때에는 그 말을 처음 듣는 것처럼 표현할 것이다. 상대자의 대사를 들어보지도 아니하고 미리 그 말의 내용을 다 알고 있는 표정을 관객에게 표시하는 것은 큰 실수이다.<sup>25)</sup> (고딕: 인용자)

배우는 크든 작든 간에 자기가 맡은 역을 극의 전체적 통일성 속에서 표현해야 하며, 이를 위해서는 자기 역에 대한 철저한 연구와 분석이 선

25) 「무대예술과 배우」, 『동아일보』, 1931.8.22.

행된 후에 그 표현양식을 개발해야 한다는 점을 강조한다. 이는 배우가 자신을 역할에 맞추어야지 자기 자신에게 역할을 맞추어서는 안 된다는 스타니슬라브스키의 역할 창조 공식에 상응하는 것이다.<sup>26)</sup>

이 ‘대사없는 연기’ 부분은 스타니슬라브스키 시스템에서 자신의 행동의 의미와 논리를 관객에게 이해시키기 위해서 배우는 다른 배우들과의 교감을 통해 관객들과 간접적으로 의사소통을 하여야 한다는 ‘교감’의 원칙과 일맥상통하는 것이다. “타인의 대사를 들을 때에는 그 말을 처음 듣는 것처럼 표현할 것”이라는 홍해성의 주장은 ‘배우는 다른 사람이 말하는 것을 흡수해야 한다. 그는 다른 배우의 말과 행동과 사고를 마치 처음 보고 듣는 듯이 대해야 한다’는 스타니슬라브스키의 이론과 그대로 부합한다.<sup>27)</sup> 이러한 점은 홍해성의 연기론 「무대예술과 배우」가, 비록 전면적인 차원에서는 아니라 하더라도, 스타니슬라브스키 시스템의 일정한 영향 하에 찍어진 것이라는 사실을 반증하는 것이다.

‘사이(間)’에서는 대사나 동작을 하기 전에 ‘사이’를 두는 것이 그 대사와 동작의 내용을 더욱 효과있게 한다는 점을 말하고 있는데, 이 또한 스타니슬라브스키의 이론과 무관하지 않다.<sup>28)</sup> ‘동작과 대사의 결합’은, <헬릿>에서 “동작을 대사에 맞추고 대사를 동작에 맞추라.”라는 극중 대사에서 보듯이, 연극의 기초적 원리를 강조한 것이다. ‘버릇’에서는 배우의 습관에 의한 행동은 비예술적인 것이므로 버려야 할 것이라는 사실을, ‘무대에서 어떻게 서 있을까?’에서는 배우가 무대에서 설 때 자세는 보통 신체의 일부는 객석 쪽, 또다른 일부는 상대 배우 쪽을 향해서 반사면(半

26) Sonia Moore, 「스타니슬라브스키 시스템」, 『스타니슬라브스키 연극론』(김석만 역), 이론과실천, 1993. 210~211면.

27) Sonia Moore, 위의 글, 183면.

28) 유치진도 자신의 연극론 「연극극본」Ⅱ(『박문』 5집, 1939.2. 26~27면)에서 ‘간(間)’이라는 항목을 설정하여 ‘사이’의 효과가 중요함을 강조하였다. 그에 의하면, 이 ‘사이’의 이론은 스타니슬라브스키의 “間은 죽어버려서 안 된다. 체험을 심화해주는 행동적일 것이나, 기분을 강화해주는 음향적일 것이라야 한다.”는 이론에 의거한 것이다.

斜面)으로 선다는 원칙을, 그리고 ‘등장인물의 위치의 거리’에서는 배우들 간의 거리는 4~5척(1.2~1.5미터) 정도가 적당한 사실 등에 대해 비교적 상세하고 정확하게 설명하고 있다.

그 밖에 무대에서 손을 사용하는 법, 무대에서 통과하는 법, 무대에서 회전하는 법, 등장과 퇴장하는 방법 등 무대 연기의 여러 실제 방법들에 대해 자상하게 소개하고 있다.

‘⑤리듬과 배우’, ‘⑥균중의 동작’에서도 무대의 실제 연기에 필요한 다양한 방법들이 구체적이고 자상하게 제시되고 있음은 물론이다.

연출론에 해당하는 논문으로는 비슷한 시기에 씌어진 「연출법에 대하여」(1934.4), 「연출론에 대하여」(1934.12) 등이 있다. 먼저 「연출법에 대하여」는 연출의 독립성을 강조한 글이다. 즉, 기존의 극작가 중심의 연극관에 대해, 연출가의 중요성을 강조하는, 무대예술가 중심의 연극관을 상대적으로 강조한 것이다. 다시 말해, 문학으로부터 연극의 독자성을 주장한 것이다.

문학이 말의 예술이라면 극예술이란 것은 동작의 예술이다. 적어도 무대 예술은 말의 예술이 아니며 따라서 문학 그것은 아니다. (……) 그러면 연극은 희곡을 완전히 표현하기 위한 보충적 존재에 불과한 것인가. 연극은 희곡의 재현으로만 그치고 말 것인가. 연극의 가치는 희곡의 가치에 따라서 근본적으로 좌우되지 않으면 안 될 것인가. 연극은 희곡으로 된다 하더라도 연극에는 연극으로써의 독립한 가치를 가질 수 없을 것인가. (……) 우리가 어떤 극장에 관객의 한 사람으로 발을 들여 놓는다고 하자. 그러면 우리가 그 곳에서 소독한 바가 무엇일까. 말할 것도 없이 그것은 연극일 것이다. 다시 말하면 희곡의 대사, 무대장치, 무대의상, 배우의 육체와 육성 등의 유기적 종합과 구성일 것이다.<sup>29)</sup> (고딕 : 인용자)

홍해성은 연극이 문학(희곡)의 부산물이 아닌 독자적인 하나의 예술임을 강조한다. 때문에 연극이 ‘말의 예술’이 아니고 ‘동작의 예술’이라는 사

29) 「연출법에 대하여」, 『극예술』 창간호, 1934.4.

실을 주장하는 것이다. 연극이 말의 예술인가 동작의 예술인가 하는 논란은 비슷한 시기(1934년 8, 9월) 일본에서 岩田豊雄과 岸田國士 간에 벌어진 이른바 ‘연극본질론 논쟁’을 연상시키는 것이다. 岩田은 연극의 표현을 ‘말’과 ‘동작’으로 나누어 본다면 岸田은 동작보다 말의 표현성을 중시하는 이른바 ‘언어파’에 해당한다고 주장하였다. 그러나 제1차 대전 이후 세계 연극의 주요 흐름을 이끌어가는 연출가 라인하르트, 메이어홀드, 타이로프 등은 모두 ‘동작파’에 해당한다면서, 문학성을 배제하고 연극성을 양양하는 동작파의 신념이 20세기 연극의 정세에 더 적절한 것이라고 주장한 것이다.<sup>30)</sup> 이 논쟁의 과정에서 岸田도 岩田의 기본 인식 자체는 부인하지 못하였다. 그 만큼 당시 세계 연극의 주류적 흐름이 문학의 속박으로부터 벗어나 무대와 배우의 시각적, 조형적 기능을 중시하는 방향으로 나아가는 것이었기 때문이다. 따라서 연극에서 문학적 요소보다 무대기술적 요소를 중요하게 파악한 홍해성의 인식은 당시 세계적인 연극의 추세에 상응하는 것이었다.<sup>31)</sup> 이는 당시 희곡의 번역 및 소개 수준에서 크게 벗어나지 못한 대부분의 연극비평가(주로 ‘해외문학파’의 비평가들)이 가지고 있는 편협한 문학 중심의 연극인식과는 차별성을 보이는 것이라고 할 수 있다.

더 나아가 이 글에서 홍해성은 말의 예술에 머물고 있는 희곡은 무대에서 실연(實演)될 때 비로소 온전한 예술로서 완성되는 것인데, 이러한 희곡을 실연하는 것이 무대예술가(연출가)에게 주어진 임무라고 하면서 ‘전문적인 무대의 실제적 기능에 정통한 연출가’의 역할이 매우 중요함을 강조하였다. 지극히 원론적인 주장이지만 당대 극평계의 상황을 감안할 때 참신한 주장을 한 셈이라고 할 수 있다.

앞 글의 속편(續篇) 격으로 씌어진 「연출론에 대하여」는 앞 글에 비해

30) 菅井幸雄, 앞의 책, 181~183면.

31) 전장(前章)에서 살펴본 바와 같이, 홍해성은 세계적인 연극의 추세를 그의 스승 小山内를 통해 간접적으로 배웠다. 따라서 무대기술적 요소를 중시하는 그의 인식 태도도 小山内로부터 비롯된 것이다.

연출가로서 홍해성의 전문성이 보다 두드러지게 나타나는 글이다. 이 글에서는 무대예술에서 형상화되는 현실은 현실 그 자체를 보여주는 것이 아니라 현실을 양식화하여 표현하는 것이라는 점을 강조한다. “자연을 무대예술에다가 요구한다면 무대예술은 도저히 성립할 수가 없”을 뿐만 아니라, “또 자연 그대로의 무대를 만든다면 도리어 그것은 부자연스럽게 보이는 것”이라고 말한다. 그는 築地小劇場 시절의 경험담을 예시하면서 자연 그대로를 보여주려는 무대예술이 얼마나 덧없는 노력인가 하는 것을 강조한다. 그렇다면 양식화된 무대적 표현은 관객에게 어떻게 이해되는가. 그것은 “무대예술에 있어서 특별한 조건과 약속의 결과”에 의해서 이해되는 것이다. 즉, 무대예술에서는 연극적 약속(convention)에 기초한 의사소통 체계가 존재하기 때문에 양식화된 표현방식이 자연스럽게 사용 되는 것이다.

중요한 것은 연극적 약속(관습)에 기초한 무대의 양식적 표현이 어떻게 진실감을 획득하고 관객에게 신뢰감을 줄 수 있느냐 하는 점이다.

‘내면적으로 신념을 가지도록 하는 것’, 이것이 무대예술의 구극(究極)의 목적이다. 그런데 이 내면적으로 신념을 가지도록 하는 것이 무엇이나면은 그것은 자연도 아니요 현실도 아닌 것이지만은 무대에 장치와 모든 것을 정말 자연 그것과 같은 것처럼- 현실 그것과 같은 것처럼, 관객자들이 신념을 가지도록 되어야 한다. 관객은 무대장치에 표현된 것으로써 자연과 현실에 대하여 공상을 하는 가운데서 정말 ‘그 무엇이’ 있는 것처럼 ‘환상’을 사념(思念)하게 되는 것을 의미한다.<sup>32)</sup>

무대장치에 표현된 것은 물론 자연 그대로의 현실은 아니지만 관객은 그것을 보고 마치 자연 그대로의 현실인 것처럼 느껴야 한다는 것이다. 그러려면 무대 위의 환상에 ‘진실감’이 깃들여 있어야 한다. 무대에 이러한 진실감이 형성될 때 비로소 관객은 그것을 ‘신뢰감’있게 받아들이게

32) 「연출론에 대하여」, 『극예술』 2호, 1934.12.

되기 때문이다. 이렇듯 무대의 진실과 관객의 신뢰가 표리부동의 관계에 있음을 그는 간파하고 있었던 것이다. 이러한 ‘진실과 신뢰’의 개념은 스타니슬라브스키 시스템의 주요한 개념 중에 하나이다. 스타니슬라브스키는 무대 위에서 진실은 일상 생활의 진실과 다르며 그것은 ‘만들어진 진실’일 뿐이라는 인식을 갖고 있었으며, 신뢰란 배우가 관객으로 하여금 그렇다고 믿게끔 사람이나 사물을 다룬다는 것을 의미한다고 생각하였다.<sup>33)</sup> 이같은 스타니슬라브스키의 기본 인식이 홍해성의 이 논문에서 잘 나타나고 있음을 알 수 있는 것이다.

연출가론에 해당하는 논문으로는 연재 논문인 「세계 각국에 있어서의 신극수립운동 일람」(『동아일보』, 1935.4.12~14), 「명연출가 순례(1); 스타니슬라브스키」, 「명연출가 순례(2); 막스 라인하르트」, 「명연출가 순례(3); 고든 크레이그」, 「명연출가 순례(4); 메이어홀드」 등을 꼽을 수 있다. 「세계 각국에 있어서의 신극수립운동 일람」에서는 서구의 근대극 운동이 처음에는 극작가 중심의 운동에서 시작되었다가 나중에는 연출가 중심의 운동으로 전환되었다는 점을 주지시키고 있다. 즉, 초창기(19세기 후반~20세기 초반)에는 특히 자연주의극 작가인 입센, 스트린드베리, 고골리, 체홉, 쇼, 골즈워디, 던세이니, 썬, 그레고리 부인, 예이츠, 하우프트만, 슈니츨러, 베데킨트 등에 의해 근대극 운동이 주도되었으나, 20세기 초반 이래로 오면 각자 독자적인 연출 방식을 추구하는 연출가 아돌프 아피아, 고든 크레이그, 막스 라인하르트, 스타니슬라브스키, 자크 코포 등에 근대극 운동이 이끌어지게 된다는 것이다.

이에 따라 그는 20세기 연극의 흐름을 주도한 주요 연출가인 스타니슬라브스키, 라인하르트, 크레이그, 메이어홀드 등에 대한 상세한 연출가론을 신문에 연재하였다. 굳이 이 네 사람을 택한 이유는 일단 이들이 20세기의 대표적인 연출가이면서 각각의 연출 유파를 대표하는 인물들이기 때문이라고 보는 것이 타당할 것이다. 그러나 홍해성이 특히 이 연출가들

33) Sonia Moore, 앞의 글, 180면.

을 중요하게 취급하게 된 것은 小山内薫에게 받은 영향과 무관하지 않다. 小山内는 1912~13년간의 유럽 연극 순방에서 라인하르트와 스타니슬라브스키에게 큰 감명을 받은 바 있을 뿐 아니라, 이후 고든 크레이그의 연출가 중심주의 이념에 매혹되어 그 이론의 소개에 열의를 보인 적이 있으며<sup>34)</sup>, 1927년의 소비에트 순방시 모스크바 예술극장, 메이어홀드 극장 등에 열심히 드나들고 스타니슬라브스키, 메이어홀드 등과 직접 만나기도 할 만큼 그들과 친분을 가지고 있었다.<sup>35)</sup> 어쨌든 홍해성은 자연주의 연출가로서 스타니슬라브스키, 형식주의 연출가로서 크레이그와 라인하르트, 그리고 구성주의 연출가로서 메이어홀드 등을 분류하면서 이들을 소개하는 데 열의를 보였던 것이다. 그는 특히 스타니슬라브스키에 관해 가장 먼저 다루었는데 이는 스타니슬라브스키에 대한 특별한 관심과 애착을 반영하는 것이기도 하다.

이 근대 연출가론은 네 명의 주요 연출가들의 예술가적 삶과 예술(연출) 경향, 연출 세계의 특징 등에 대해 서술하고 있는데, 주관적인 평가는 거의 배제하고 평이한 객관적 서술로 일관하고 있다. 이는 이 연속 논문들이 세계 연극의 실상에 무지한 우리 연극인들에게 서구의 근대 연출가와 그 예술 세계를 자세하게 소개하려는 의도에서 씌어진 것임을 말해주는 것이다.<sup>36)</sup>

34) 菅井幸雄, 앞의 책, 133~134면.

35) 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 東京: 未來社, 1976. 55면.

36) 나상만은 『스타니슬라프스키, 어떻게 볼 것인가?』(예니, 1996) 201면에서 홍해성의 「명연출가 순례(1); 스타니슬라브스키」가 자신의 독자적 연구가 아닌 독일 책을 표절한 번역문이라는 사실을 밝힌 바 있다. 물론 번역문임을 사실대로 밝히지 않은 홍해성의 태도에는 문제가 있지만, 본래 이 글의 취지가 새로운 주장하는 데 있는 것이 아니고 이미 알려진 사실의 소개에 있는 것인 만큼 표절 여부가 중요한 관심사항이 되지는 않는다고 보인다.

#### 4. 희곡론 및 해외연극론: 외국극의 이해를 위한 담론

희곡론 및 해외연극론에 해당하는 글들은 주로 홍해성이 연출가의 입장에서 자신이 연출하는 연극의 레퍼터리를 소개하려는 의도에서 쓴 희곡 작품론이 대종을 이룬다. 「연전(延專) 학생회 극연구부 제1회 공연 상연목록 <어둠의 힘>에 대하여」(『신동아』, 1931.12), 「이전(梨專) 학생청년회 제2회 공연 상연목록 <페트루키오와 카트리나> 연출에 대하여」(『신동아』, 1931.12), 「세전(世專) <분극의 밤>을 평함—10월 30일 공회당에서」(『신동아』, 1931.12), 「근화연극제 레퍼터리에 대하여」(『동아일보』, 1932.2.23~26), 「근대 희곡에 나타난 기계」(『동방평론』, 1932.4), 「연출자로서 본 고골리와 <검찰관>」(『동아일보』, 1932.4.28~5.2), 「여기청(女基靑) 공연을 앞두고—극본 <유령>에 대하여(연출가로서)」(『동아일보』, 1934.6.20~23), 「명희곡의 추억(1); 안톤 체홉 작 <앵화원>을 더듬어」(『신가정』, 1935.6), 「명희곡의 추억(2); 셰익스피어 작 <말괄량이 길들이기> 전편, 후편」(『신가정』, 1935.6~7), 「<인형의 가>의 해설」(『조광』, 1936.5), 「희곡론」(『신흥영화』, 1932.6), 「중국 극예술의 연구」(『조선일보』, 1934.11.23~12.1), 「그린 날 밤의 모스크바 예술좌」(『신동아』, 1936.1), 「여우(女優) 사라 베르날」(번역문; 『동광』, 1932.3) 등이 대개 그러한 범주에 속하는 글들이라 할 수 있다.

이를 다시 순전한 작품론으로서의 ‘희곡론’과 비(非)작품론으로서의 ‘해외연극론’으로 구분한다면, 전자에는 학생극의 상연 레퍼터리에 대한 작품 해설이 주종을 이루고 있고 후자에는 해외 연극에 대한 소개가 주종을 이룬다고 볼 수 있다. 이와 별도로 논의되어야 할 본격 희곡론으로서 「근대 희곡에 나타난 기계」, 「희곡론」 등이 있다.

홍해성은 특히 학생극의 지도에 대단한 열성을 보였다. 1930년 12월에 이화여고(梨花女高)의 <앵화원> 연출을 맡게 된 것이 학생극 지도와의 첫 인연이었는데, 이 이후로도 연희전문, 세브란스전문, 이화전문, 근화학

교, 여자기독청년회(女基靑) 등의 학생극에서 연출과 심사<sup>37)</sup>를 맡게 된다. 이러한 인연으로 씌어진 것이 바로 이 '회곡론'에 해당하는 글들이다. 이러한 글들에서는 주로 대표적인 근대극 작가 입센(<인형의 가>, <유령>), 체홉(<앵화원>), 고골리(<검찰관>), 톨스토이(<어둠의 힘>) 등과 셰익스피어(<말괄량이 길들이기>)에 대한 자상한 작품 해설을 보여주고 있다. 물론 이 작가들의 작품은 대개 홍해성이 築地小劇場에서 배우로 활약할 때 출연한 적이 있는 작품들이다. 그가 이러한 작품을 학생극의 상연 레퍼터리로 택하게 된 데는 자신의 築地에서의 출연 경험이 작용한 것은 분명하다. 특히 <검찰관>, <어둠의 힘>, <앵화원>은 그가 직접 출연했던 레퍼터리들이다.<sup>38)</sup>

어쨌든 이 일련의 회곡론은 원작 회곡에 대한 정확한 작품 이해와 연극사적 의미(주로 근대극 작품으로서의 의의) 파악에 서술의 초점이 놓여 있다. 특히 <인형의 가>, <앵화원>, <검찰관>, <어둠의 힘> 등에 대한 회곡 해설은 독창적인 작품 해석을 찾아보기 어렵고 대체로 평이한 작품 해설의 수준에서 크게 벗어나지 않는다. 그러나 이화전문의 상연 레퍼터리인 <페트루키오와 카트리나>(<말괄량이 길들이기>)와 같은 작품의 해설에서는 홍해성의 독창적인 작품 해석을 엿볼 수 있다.

37) 홍해성은 세브란스전문학교의 '분극(分劇)의 밤'(1931.10.30) 공연에서 윤백남, 박승희 등과 함께 심사를 맡고 그 심사평을 『신동아』(1931.12)에 발표하였다.

38) 倉林誠一郎의 『新劇年代記(戰前編)』(東京: 白水社, 1972)에서 築地小劇場의 공연 목록을 살펴 보면 위의 작품들에서 홍해성이 출연한 기록을 다음과 같이 찾을 수 있다.

① 축지소극장 제25회 공연 <검찰관>(小山内薫 연출)(1925.4.1~10)에서 '시골의사(田舎醫師)' 역으로 출연.(같은 책, 53면)

② 축지소극장 제48회 공연 <어둠의 힘>(小山内薫 연출)(1926.5.14~30)에서 '촌장(村長)' 역으로 출연.(같은 책, 107~108면)

③ 축지소극장 제59회 공연 <벚꽃동산>(小山内薫 연출)(1927.3.4~27)에서 '역장(驛長)' 역으로 출연.(같은 책, 150면)

그러나 이 극본을 이전(梨專)에서 학생극으로 공연함에 있어 현대 우리에게 얼마간 적응케 하기 위하여 서극(序劇)을 오미트하고 끝 막 2장을 역(亦) 오미트해버렸다.

그리고 페트루키오의 성격은 신사적이면서도 그의 횡포한 동작과 어조는 단지 카트리나를 깨닫게 하기 위하여 일종의 방편에 지나지 않게 하였고 참된 말은 한마디도 없으면서도 정직한 사나이로 만들었고 철두철미 노호(怒號)하면서도 조금도 밋지 않은 사나이의 성격으로 만들었다. 카트리나는 어머니 없이 제멋대로 방종하게 자라나서 절제없이 감정적으로 난폭하였던 것이 혼기(婚期)에 이르러 히스테리컬해져서 어떻게 할 수 없는 인물로 만들었다. 즉 후천적 한부(悍婦)로 만들었다.

그러나 페트루키오에게는 또한 매력이 있어야 할 것을 부기(附記)해 둔다. 왜 그런고 하니 그렇듯 횡포를 거듭하던 카트리나가 온순케 됨에는 페트루키오가 억제로 누르고 길들여서 되는 것이 아니라 카트리나가 자발적으로 페트루키오에게 끌리는 마음이 없어서는 안 될 것이니까.<sup>39)</sup>

우선 원작에서 서극과 5막 2장을 제거하는 각색을 행했다는 점을 밝혔다. 그리고 페트루키오를 횡포하지만 매력적인 남자로서, 카트리나를 방종하지만 본래는 착한 여자로서 성격을 설정하여 결말에서 두 사람의 결합이 자연스러워 보이게끔 만드는 매끄러운 해석을 보여주었다. 그러나 다른 작품에 대한 해설에서는 홍해성 특유의 참신한 해석을 찾아보기 어렵다.

이에 비해 「근대 희곡에 나타난 기계」(1932.4), 「희곡론」(1932.6) 등은 본격 희곡론에 해당하는데, 「근대성」에 대한 홍해성의 날카로운 문제의식이 돋보이는 글들이다. 「근대 희곡에 나타난 기계」는 「기계문명」의 문제를 주제로 다룬 희곡들에 대한 평문이다. 홍해성은 카렐 차페크의 <인조인간>, 게오르그 카이저의 <와사(瓦斯)>, 에른스트 톨러의 <기계 파괴자> 등에 대해 논평을 하면서 이러한 작품들에 나타난 문명 비판의식에 동조하는 입장을 보인다. 그는 “기계에 의해서 달성된 문명은 거의가 물질적

39) 「梨專 학생청년회 제2회 공연 상연목록 <페트루키오와 카트리나> 연출에 대하여」, 『신동아』, 1931.2.

이므로 인류의 가진 고귀한 정신생활을 등한히 하는 수가 많다.”면서 문명의 진보가 가져온 해악에 대해 비판한다. 그러나 또 그는 현대인이 오늘날 누리고 있는 문명은 과학에 깊이 뿌리를 박고 있으므로 과학을 전면 부인하고 세계의 모든 기계를 파괴하면서 기계 이전으로 돌아갈 수 없는 것이라고 말함으로써 문명을 거부하자는 급진적 입장에는 동조하지 않는 온건한 태도를 보인다.

「희극론(喜劇論)」은 비록 짧은 글이지만 희극 양식에 대한 진지한 이론적 접근을 보여준다는 점에서 의미가 있다. 그는 희극 작가의 태도를 세 부류로 나누어 본다. ① 모든 것을 억지로 희극적으로 보려는 태도, ② 인생에서 희극적 사실만을 취택하려는 태도, ③ 생활의 심리적 기초에서 자연스럽게 생겨난 희극적 기분을 극작하는 태도 등이 그것이다. 그는 ①의 태도는 희극을 위한 희극을 만드려는 것이므로 소극(笑劇)밖에는 되지 못하고, ②의 태도는 인생에서 모순, 부조화, 자가당착 등의 희극적 사건을 교묘하게 과장해서 웃기려 하는 것이라고 본다. ③의 태도는 작가의 철학, 합리적 생활 태도로부터 생겨나는 것이라면서 그것을 다시 네 가지 유형으로 세분하였다. 그러나 중요한 것은 홍해성이 ③의 태도에 의해 씌어진, 즉 인생에 대해 관찰적이고 분석적인 태도를 취한 희극을 근대적 극양식의 전형으로 인식하고 있다는 점이다.

주장하며 절규하는 것은 절대이오, 관찰하며 이해하는 것은 상대이다. 절대  
는 비극이오, 상대는 희극이다. 근대에 와서 인간은 관찰력과 이해력이 발달  
되었다. 주장하며 절규하는 심리보다는 매우 발달되었다. 근대 과학의 혜택이  
다. 비극보다도 희극이 발달된 것도 이 까닭이다.<sup>40)</sup>

홍해성은 근대 사회에서 희극이 중시되는 것은 희극 양식이 상대주의, 분석, 관찰력, 이해력에 토대를 둔 극 양식이기 때문이라고 주장한다. 그는 희극 양식에서 근대성을 발견한 것이다. 이 때문에 그가 깊숙이 개입

40) 「희극론」, 『신흥영화』, 1932.6.

한 극연 1기의 공연 레퍼터리 중에는 특히 희극이 많다. <검찰관>(극연 1회 공연), <기념제>(3회), <바보>(5회), <베니스의 상인>(5회) 등이 그러한 레퍼터리들이다. 이 중에서 그는 <검찰관>과 <기념제>의 연출을 직접 맡기도 했다. 「희극론」은 그의 연극적 실천과 직접적인 관련을 맺는 글인 것이다.<sup>41)</sup>

비작품론의 성격을 지니는 해외연극론으로는 「중국 극예술의 연구」(1934), 「그린 날 밤의 모스크바 예술좌」(1936), 「여우(女優) 사라 베르날」(1932) 등을 추릴 수 있다. 「그린 날 밤의 모스크바 예술좌」는 러시아 혁명 전야에 있었던 모스크바 예술극장의 공연에서 극단과 모스크바 시민들이 보여주었던 뜨거운 예술적 열정과 호응을 감격적으로 소개한 글이다. 「여우 사라 베르날」은 여배우 사라 베르날의 인물평을 담은 브란디스의 글을 옮긴 번역문이다.

본격적인 의미의 해외연극론에 해당하는 논문은 「중국 극예술의 연구」이다. 이 논문은 홍해성의 중국 만주 방문(朝鮮演劇畵의 만주 순회 공연) 직후에 씌어진 것으로 보이는데, 이 방문 때 중국 극장에서 중국의 전통 연극을 관람한 경험을 바탕으로 작성한 것이다. 이 논문은 중국 극장의 구조, 무대 형태, 공연방식, 극장의 관습 등에 관하여 매우 소상하고 정확한 설명을 하고 있다.<sup>42)</sup>

이 논문의 체제는 ‘연극 선전문, 극장의 외관, 극장 내부의 구조, 면막(面幕)없는 무대, 장치가 없는 무대, 무대의상과 검보(臉譜)’ 등에 관하여 차례대로 서술하는 형식을 취하고 있다. ‘연극 선전문’에서는 중국 연극을 보기 위해서는 어떻게 공연에 관한 정보를 입수할 것이며, 중국 연극의

41) 줄고, 「극예술연구회와 연출가 홍해성」, 『작가연구』 4호, 새미, 1997.10. 239~241면.

42) 김우탁의 『한국전통연극과 그 고유무대』(성균관대출판부, 1978. 166~172면)에 기술되어 있는 중국의 극장과 무대에 대한 소상한 설명과 그림을 살펴보면 홍해성의 설명이 그것과 별다른 차이가 없음을 알 수 있다. 그 만큼 홍해성의 중국극에 대한 이해는 정확하다.

공연 관행은 어떠한가에 대한 정보를 제공해주고 있다. ‘극장의 외관’은 중국 극장의 명칭(茶園, 某園, 某樓, 某堂)과 그 전통, 입장료와 좌석 등에 대하여, ‘극장 내부의 구조’는 반주석(伴奏席)과 관객석의 배치, 무대의 구조와 형태, 분장실 등에 대하여, 또 ‘면막없는 무대’는 막이 없이 진행되는 중국 연극의 공연방식에 대하여 각기 설명하고 있다.

특히 ‘장치가 없는 무대’, ‘무대의상과 검보(臉譜)’는 무대기술에 큰 관심을 갖고 있는 전문 연출가로서 홍해성의 세심한 안목을 엿보게 하는 대목들이다. 의자와 탁자 외에 특별한 장치를 사용하지 않은 채 무대적 약속에 의해 진행되는 중국 연극의 공연 방식에 대한 그의 자세한 관찰과 설명은 전문 연극인으로서 그의 특장을 잘 보여준다.

그러므로 원칙으로는 배경이나 무대장치나 무대적 효과를 사용하지 않고 연극을 진행하는 고로 거기에 따라서 동작으로써 모든 것을 표현하기 때문에 무대의 약속이란 것이 대단 복잡하다. 예를 들면은 다음과 같다.

1. 손으로 문을 여는 동작과 또 문을 닫는 동작을 하는 것은 문의 개폐를 표현하는 것.(물론 무대 위에는 문이라고 할 만한 장치물이 없다.)
2. 문이 있다고 가정하고 우족(右足)을 조금 드는 것은 문 안으로 들어간다는 것.
3. 문이 있다고 가정을 하고 문 밖에 내객이 있을 때 또 문을 여는 동작을 하지 않고 문 안에 있는 사람과 서로 말을 하는 것은 주인은 집 안에 있는 것이며 지금 찾아온 손님은 문 밖에 있다는 것을 표현함이다.
4. 의자와 탁자 등을 나란히 놓고 그 위로 올라가 앉거나 서는 것은 높은 곳에 올라갔다는 것.(산에 오를 때는 산을 그린 배경 조각을 장치함)
5. 사방에 의자를 놓고 양단(兩端)이 벌어지는 막으로 침대를 만들고 그 위에 눕기도 한다.
6. 마추(馬籊)같은 것을 들고 있을 때는 그 사람은 마상(馬上)의 인물을 표시하는 것.
7. 자색(紫色) 깃발에다가 차륜(車輪)을 그린 2개의 막 사이로 배우가 들어가 있는 것은 차륜에 인물이 탔다는 것. (……)<sup>43)</sup>

43) 「중국 극예술의 연구」, 『조선일보』, 1934.11.30.

무대 관습(약속)에 의거해 이루어지는 중국 전통극의 양식화된 연기방식에 대한 정밀한 관찰이 돋보이는 대목인 것이다. 이는 무대기술에 대한 그의 남다른 관심과 실무적 이해 능력을 반영하는 것이다. 이는 비슷한 무렵에 씌어진 다른 비평가들의 해외연극론들과 비교해 보아도 확연하게 드러난다. 김광주의 「중국 극단의 동향과 학생극운동의 약진」(『동아일보』, 1934.12.5~11), 김광섭의 「애란 민족극의 수립」(『동아일보』, 1935.1.3), 전무길의 「현 미국 극단의 자랑, 오늘 극의 편모」(『동아일보』, 1935.3.19~27), 유치진의 「미국의 신극운동」(『중앙』, 1935.4) 등의 해외연극론들이 대개 해외 극단의 동향과 연극운동에 대한 단편적 소개, 외국 희곡론 및 극작가론 등 문학적 관심 수준에서 크게 벗어나지 못하고 있음을 볼 때, 홍해성의 해외연극론은 상대적으로 무대기술에 대한 관심과 연극에 대한 전문적 식견이 높다는 사실을 알 수 있는 것이다.

그는 더 나아가 중국극의 무대의상과 분장(臉譜)에 대해서도 깊은 관심을 보였다. 중국극에서는 의상과 분장 또한 무대 양식화의 방법으로 사용된다. 홍해성은 중국극의 의상은 역사적 고증에 의한 사실성보다는 등장인물의 계층, 지위를 나타내는 일종의 무대 약속(기호작용)으로 사용된다고 설명한다. 또 중국극에서는 등장인물의 성격을 분장으로 표시하기 때문에 다양한 색채의 분장이 사용된다고 말한다. 분장 역시 하나의 무대 약속으로써 기능한다는 것이다. 그가 분장의 색채에 따른 등장인물의 성격을 설명한 부분에서는 다소의 오류를 보이기도 하는데,<sup>44)</sup> 그러한 점에

44) 홍해성은 적색은 악한·무장(武將)을, 자색(紫色)은 죽은 망령을, 금색은 요괴, 백색은 골계·포악한 정치객을, 얼굴 전면 백색은 가장 악독한 비인간을 표시한 것이라고 설명하였다.

그러나 중국 臉譜에서는 얼굴 색깔(臉)이 16종류로 나뉘어지는데, 원칙적으로 紅臉은 충성스러움을, 紫臉은 충성스럽고 절개가 굳으며 의연하고 의젓함을, 金臉은 장엄하고 신성함(神佛)을, 油白臉은 간사하고 음험하나 무에가 있고 기운이 센 성격 또는 자신의 주장만을 내세우고 다른 사람의 의견을 듣지 않는 성격을, 大白臉은 대단히 간사하고 지극히 음험한 성격을 표시한다.(鄧綏壽, 『中國戲劇史』(강계철 편역), 명지출판사, 1993. 160~163면.)

도 불구하고 중국극이 전반적으로 무대 양식화 방법에 의존하여 진행되는 연극이라는 점에 대한 정확한 이해와 식견을 보여준 것은 높게 평가할 만한 것이다.

## 5. 맺음말

이제까지 우리는 홍해성의 연극론에 관해 전반적으로 살펴 보았다. 홍해성은 근대적 전문 연출가로서 한국 근대 연극의 수준 향상에 커다란 기여를 한 인물이다. 그러나 그는 한편으로 1930년대의 탁월한 연극 이론가이자 비평가이기도 했다. 우리는 연극 전문가로서 홍해성의 뛰어난 식견과 이론이 그의 평문 속에 스며있음을 확인할 수가 있었다.

그가 쓴 30여편의 논문 및 비평을 통해 우리는 그의 연극론이 대개 ① 연극운동론, ②실무적 연극론, ③희곡론 및 해외연극론 등으로 구분됨을 알 수 있는데, 이 중에서 특히 그의 탁월한 전문성이 눈에 띄는 부분은 연기론·연출론·연출가론을 포괄하는 실무적 연극론이다. 그러나 그의 연극운동론 또한 그의 뛰어난 식견과 이론이 만만치 않게 돋보이는 부분이다. 가령, 그의 야심적 연극운동론인 「우리 신극운동의 첫 길」(1926)에서 제시된 연극운동의 방안들이 몇 년 뒤에 극예술연구회에서 거의 대부분 실천에 옮겨졌다는 사실을 비추어 볼 때 그의 연극운동론이 공허한 담론 수준에서 머물지 않았음을 알 수 있는 것이다.

그의 연극론에 나타난 연극관은 민족적 연극관과 실무적 연극관으로 요약할 수 있다. 이는 다시 말해 홍해성 연극론의 요체가 민족적 연극관과 실무적 연극론이 된다는 뜻이기도 하다. 그의 민족적 연극론은 그의 강한 민족의식을 반영하지만 원론 수준에서 크게 벗어나지 못한다. 그러나 그의 실무적 연극론은 뛰어난 탁견을 보여줄 뿐 아니라 실질적이고 실용적인 측면을 갖고 있다. 특히 배우의 양성과 교육 문제에서 그러하다.

그의 실무적 연극론의 백미는 연기론이다. 물론 이는 그가 일본 築地小

劇場에서 연극 스승 小山內薫의 지도를 받으며 5년간의 배우 경험을 하면서 얻어진 것이다. 그러니까 그의 연기론을 비롯한 실무적 연극론은 小山內薫의 영향하에서 형성된 것이라고 볼 수 있다. 小山內는 무대기술 중심주의적 연극관을 지닌 연극인이었다. 연극예술에서 무대기술, 즉 기예(技藝)의 중요성에 대한 인식이 매우 높았다. 그의 기예에 대한 깊은 관심은 연기 방법론을 체계화한 스타니슬라브스키로부터 받은 영향과 연극의 시각적, 조형적 기능을 중시하는 당시 세계 연극의 주류적 흐름을 추종한 결과였다. 흥해성은 이러한 小山內의 무대기술 중심적 연극관으로부터 깊은 영향을 받았으며, 그것은 그의 연극론을 통해 잘 나타난다. 흥해성은 小山內를 통해 스타니슬라브스키의 연기 방법론으로부터 많은 영향을 받았다. 그러한 영향은 그의 탁월한 연기론 『무대예술과 배우』(1931)에서 부분적으로 산견되고 있다. 이 연기론은 그가 극예술연구회와 동양극장에서 연출가로 활동하던 시절에 배우의 연기 지도 방법론으로 사용되었을 가능성이 매우 높다고 판단된다.

그는 무대 실무에 보다 깊은 관심을 가진 이론가였기 때문에 희곡론 및 해외연극론에서는 비교적 그의 특장을 발휘하지는 못했다. 이러한 글에서는 외국극에 대한 평이한 소개와 해설의 수준을 크게 넘어서지 못한 것이 사실이다. 그러나 가령 『중국 극예술의 연구』(1934)와 같은 논문에서는 중국 연극 특유의 양식화된 연기 및 공연 방식에 대한 정확한 관찰과 이해를 보여준다. 무대기술 중심의 연극관이 바탕에 깔려있기 때문에 그같은 정밀한 관찰에 기초한 글쓰기가 가능했던 것이다.

그의 이러한 무대 실무적 연극론은 희곡 작품론 및 극작가론의 관심 수준에서 크게 벗어나지 못한 당시의 다른 이론가 및 비평가에게서는 발견되기 어려운 것이다. 그 만큼 그의 실무적 연극론은 당시로서는 매우 선진적이며 전문적인 것이었다. 이후 전문성을 갖춘 실무적 연극론이 본격적으로 재등장하게 되는 것은 동경학생예술좌(東京學生藝術座)에 의해서이다. 주영섭의 「연출론 소묘」(『막』 1, 1936.12), 「낭만주의 연출체계」(『막』 2, 1938.3), 동경학생예술좌 편집부의 「연기론」(1936.12), 마완영의

「연기 노트의 대략」(1936.12), 조우식의 「무대장치가의 태도」(1938.3), 신영의 「음향효과 소고」(『막』 3, 1939.6), 박용구의 「서론적인 음악극론」(1939.6) 등과 같은 실무적 연극론이 기관지 『막』을 통해 잇따라 나타나게 되는 것이다. 홍해성의 연극론이 이같은 현상을 불러일으키는 데 중요한 계기로 작용했으리라는 점은 너무도 분명하다고 하겠다.

## 참고문헌

### 1. 저서

- 김미도, 『한국근대극의 재조명』, 현대미학사, 1995.
- 김석만 편저, 『스타니스라프스키 연극론』, 이론과실천, 1993.
- 김우진, 『김우진 전집』(1)·(2), 전예원, 1983.
- 김우탁, 『한국전통연극과 그 고유무대』, 성균관대출판부, 1978.
- 나상만, 『스타니스라프스키, 어떻게 볼 것인가?』, 예니, 1996.
- 민병욱 편저, 『한국회곡사 연표』, 국학자료원, 1994.
- 서연호, 『한국근대회곡사연구』, 고려대 민족문화연구소, 1982.
- 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
- 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.
- 한국문예진흥원 편, 『연기』, 예니, 1981.
- 鄧綏寯, 『中國戲劇史』(강계철 역), 명지출판사, 1993.
- 스타니스라프스키, 『배우수업』(오사랑 역), 성문각, 1970.
- 제리 L. 크로포드·조안 스나이더, 『연기』(양광남 역), 예하, 1988.
- 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 東京:未來社, 1976.
- \_\_\_\_\_, 『近代日本演劇論爭史』, 東京:未來社, 1979.
- 倉林誠一郎, 『新劇年代記(戰前編)』, 東京:白水社, 1972.
- James Roose-Evans, *Experimental Theatre; from Stanislavsky to Peter Brook*, London:RKP, 1984.

### 2. 논문

- 김성희, 「1930년대 연극론에 대하여」, 『한국연극학』 3호, 한국연극학회, 1989.
- 김윤철, 「Constantin Stanislavsky의 성격 창조 이론에 대한 연구」, 중앙대 석사 논문, 1980.11.
- 서연호, 「홍해성 선생을 다시 생각한다」, 『한국연극』, 한국연극협회, 1994.10.
- \_\_\_\_\_, 「홍해성의 연출론 고찰」, 『김기현교수 회갑기념논총』, 1995.1.
- \_\_\_\_\_, 「연출가 홍해성론」, 『한림 일본학연구』 제1집, 한림대학교, 1996.11.
- 안광희, 「홍해성 연구」, 단국대 석사논문, 1985.

- 양승국, 「극작가 김우진 재론」, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회, 1997.
- 유민영, 「해성 홍주식 연구」, 『한국연극』, 한국연극협회, 1994.11.
- 이두현·유민영, 「극예술연구회 연보」, 『연극평론』, 1971년 가을호.
- 이상우, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회, 1997.
- \_\_\_\_\_, 「극예술연구회와 연출가 홍해성」, 『작가연구』 4호, 새미, 1997.10.
- 홍창수, 「김우진 연구-수상(隨想)을 포함한 문학평론과 희곡의 관련성을 중심으로」, 고려대 석사논문, 1991.

<Abstract>

## A Study on Hong Hae-Seong's Theatre Theory

Lee, Sang-Woo

Hong Hae-Seong(洪海星), who is the first modern theatre director in Korea, is greatly contributed to development of Korean modern theatre. Also, he is an eminent theatre theoretician and critic during 1930s. He wrote about noticeable 30 pieces of criticisms. In this respect, we are convinced that he had an outstanding insight and knowledge about theatre.

The criticisms that he wrote may be classified as follows: (i) theatre movement theory (ii) theatre theory of actual affairs (iii) drama theory and oversea's theatre theory. Among these three theories, he is specially good at the theatre theory of actual affairs which consists of acting theory, directing theory and director theory. In theatre movement theory as well, he shows a good insight and knowledge. But it is not obvious that he is as good at drama theory and oversea's theatre theory as at the other two theories.

His theory displays nationalistic and practical view of theatre. His nationalism has been often reflected in his works. And, his theory is not only concrete but also practical. Hong, who had been an actor in Skizi Little Theater(築地小劇場) in Japan, has a special interest in the training of actors. Osanai Kaoru(小山内薫), the leader of Skizi Little Theater, exerted an influence upon Hong Hae-Seong so that he could have central ideas of stage arts. Since Osania Kaoru had been

influenced by Stanislavsky, it seems that Hong was indirectly influenced by Stanislavsky.

Hong's theory emphasizing stage arts is very advanced and special for those days. It is obvious that his theory contributed to the epochal development of Korean modern theatre.