

# 한국연극사의 시대구분 재론\*

김 성 희\*\*

〈차례〉

1. 머리말
2. 연극사 저서의 시대구분 검토
3. 희곡사 저서의 시대구분
4. 근대연극사 시대구분의 유형과 새로운 모색

## 1. 머리말

연극사의 서술은 연극의 발전단계를 시대별로 구분하여 역사적 구조와 진행, 연속과 변화라는 총체적 관점 속에서 자리매김하고 그 사적 맥락과 특성과 의의를 체계화시키는 작업이기 때문에 시대구분은 매우 중요하다. 역사 서술의 경우 역사는 독립된 시공간적으로 병존하는 수많은 개별적 사실들로 이루어져 있으므로 그것들이 이해되도록 분류하고 일반화하는 작업이 필요하다. 그래서 시대구분이 필수적이 되는데, 역사를 몇 개의 시대로 나누는 것은 결국 집단 혹은 群으로 구분하고

\* 이 논문은 1999년도 한양여자대학 연구비에 의해 연구되었음.

2000년 2월 15일 극예술학회 심포지엄 때 발표한 본 논문의 토론자로 참여 해주신 민병욱(부산대)선생님께 감사를 드린다.

\*\* 한양여자대학교 교수

어떤 동일범주로 일반화하려는 시도이다.<sup>1)</sup> 그런데, 예술사의 시대구분은 더욱 복잡한 양상을 띠 수밖에 없다. 왜냐하면, 역사적 시대구분은 물론 사회경제 문화적 시대상황에 대한 예술의 대응과 예술적 사건들을 고려해야 할 뿐만 아니라 필자의 역사관, 예술 작품에 대한 예술 비평적 가치판단을 토대로 해야 하기 때문이다. 또 문제는 역사적 사건이나 시대상황에 의한 일반사의 시대구분과 예술의 미적 가치나 양식의 변화 같은 예술의 내적 기준에 의한 시대구분이 종종 일치하지 않기 때문에 문제가 복잡해진다. 이 경우, 일반에게 잘 알려진 역사적 시대구분과 예술 내적 논리에 따른 시대구분을 어떻게 조화시킬 것인가 하는 문제가 대두될 수밖에 없다. 연극사나 희곡사의 경우에도 이러한 문제는 예외가 아니다. 수많은 역사 개설서들의 시대구분도 필자의 史觀에 따라 다양한 양상을 보이고 있듯이, 연극사 저서도 여러 종류의 시대구분을 보이고 있다.

이 글에서는 지금까지 남과 북에서 나온 연극사와 희곡사 저서를 검토하여 시대구분이 어떻게 이루어지고 있는지, 그리고 그 기준이 된 관점이나 서술방법, 연극관을 고찰해 보고, 그것이 얼마나 유효하고 적절한 것인가를 살펴보고자 한다. 이는 선행 연구업적을 토대로 하여, 좀더 유용하고 적절한 기준을 모색하는 데 있어 필수적인 작업이기 때문이다.

그러나 이 글의 목표는 연극사 시대구분에 대하여 어떤 새로운 대안을 제시하려는 것은 아니다. 시대구분 문제는 기본적으로 연극사가의 독자적이면서 객관적으로 타당한 사관에 의한 것이어야 하기 때문이다. 따라서 이 글에서는 연구사적 입장에서 시대구분의 유형과 그 기준이 된 관점들을 개관해 본 다음, 그러한 검토의 결과로 근대연극사나 근대 희곡사 서술에 보다 합리적이고 유용한 시대구분과 그 기준이 마련될 수 있기를 기대한다.

1) 차하순, 「시대구분의 이론과 실제」, 차하순 외, 『한국사 시대구분론』, 소화, 1995. 31면.

## 2. 연극사 저서의 시대구분 검토

지금까지 발간된 연극사 저서들을 시대구분의 문제와 관련해 대별해 보면, <전통극과 현대극까지를 함께 아우르고 있는 통사 성격의 연극사>와 <개화기 이후부터의 근대극만을 다루고 있는 근대연극사> 두가지로 분류할 수 있다. 발간 순서대로, 남북한의 연극사 저서들에서 다루어진 시대구분을 검토해 보기로 한다. 검토하고자 하는 연극사 저서는 김재철의 『조선연극사』(1933), 한효의 『조선연극사 개요』(1956), 리령의 『해방 후 연극 예술의 발전』(1960), 권택무의 『조선민간극』(1966), 이두현의 『한국신극사연구』(1966), 이두현의 『한국연극사』(1973), 장한기의 『한국연극사』(1986), 유민영의 『한국근대연극사』(1996)이다.

### (1) 일제 강점기의 연극사 저서: 김재철의 『조선연극사』<sup>2)</sup>

우리나라 최초의 연극사를 저술한 김재철은 실증주의적 신학과를 형성한 이른바 城大派(경성제대 출신 그룹)의 일원으로, 1930년 창립된 '조선어문학회'의 창립동인으로 활동하였고, 1934년 한국학의 종합적인 연구단체인 '진단학회'의 국문학 연구분야에 참여하여 김태준, 조윤제와 함께 연극사, 소설사, 시가사 3대 장르 연구사의 분업을 이룩하였다.<sup>3)</sup> 대학 졸업논문으로 제출된 이 저서에서, 그는 고대부터 저술 당시인 1930년대 초까지의 폭넓은 시대를 포괄적으로 다루면서, 실증적 과학으로서의 문헌학의 토대 위에 사회학적 관심을 접합한 방법론을 보여준다. 그는 우리나라의 연극을 크게 3개의 범주, 즉 가면극, 인형극, 구극과 신극으로 분류하고 발생, 그 역사적 발달과정, 다른 나라와의 영향관

2) 김재철, 『조선연극사』(조선어문학총서3, 1933), 민학사, 1974년 재간행.

3) 송희복, 『한국문학사론 연구』, 문예출판사, 1995. 54-55면.

계, 연극의 내용이나 주제, 가면 혹은 인형의 모양과 연희 방식, 무대구조, 양식의 변화 등을 고찰하고 있다. 그 시대구분을 서술내용을 참고해 연도를 넣어 재구성해 보면 다음과 같다.

제1편 가면극

1. 삼국 이전의 가면극
2. 신라의 가면극
3. 고려 이조의 가면극
4. 내용으로 본 산대극
5. 산대극의 무대구조
6. 산대극 가면의 구조
7. 조선 가면극의 계통

제2편 인형극: 조선 인형극 개관

1. 인형극의 語意와 발생
2. 조선 인형극 개관
3. 내용으로 본 인형극
4. 조선인형극의 계통

제3편 구극과 신극

1. 구극 (신재효, 즉 1860-70년대~1904 협률사 폐관)
2. 신극 (1909 원각사 신연극~1931 현재)
  - 1) 신극의 초창기(1909~1922)
  - 2) 토월회 (1922~1930년 경)
  - 3) 그후의 신극 (1928 산유화회~1931 극연 창립)
  - 4) 가극과 촌극(1927 취성좌에서 시작~1929)
  - 5) 각지에 일어나는 푸로연극 (1930 대구 가두극장~1931현재)

김재철은 가면극의 경우, 시기 구분을 역사 시대구분의 전형적 패턴인 왕조 단위로 구분하고 있다. 그는 고대(삼국 이전), 신라, 고려 이조로 구분하고 있는데, 이러한 시대구분은 세계사 시대구분의 전형적 패

턴인 삼분법을 따르는 듯 보이면서도 실제로는 고대-중세-근세에 대응하는 것이 한국사에선 삼국시대-고려-조선이라는 점을 생각할 때,<sup>4)</sup> 김재철 독자적인 기준을 사용하고 있다는 점이 눈에 띈다. 그가 굳이 삼국 이전의 고대와 다음에 삼국 중 신라를 구분하고, 다시 고려와 이조를 한 데 묶은 것은 가면극에 대한 문헌 때문이다. 삼국 이전 시대에 있었던 제천의식과 그때 행해졌던 원서카뚜가 가면극의 기원임을 여러 문헌을 인용하여 서술하고, 그때 수렵시대의 유물인 가면을 쓰고 가무한 것은 아닐까 라고 추론하고 있다. 다음에 신라를 시대구분의 한 단위로 잡은 것도 신라시대에 검무, 처용무 등 극적 색채를 띤 가면극이 대두했다는 것이 문헌 기록으로 남아 있기 때문이다. 고려와 이조를 함께 묶어 고찰하고 있는 것도 “조선의 가장 대표적인 가면극은 산대도감극”<sup>5)</sup>이라며, 고려말에 대두해서 조선시대에 완성된 역사적 과정을 서술하기 위한 필요성 때문이다. 그가 2편 ‘인형극’에서 시대구분을 가면극의 그것처럼 삼분법으로 구분하지 않은 이유 역시 가면극처럼 왕조 별로 분류하여 살펴볼 수 있을 만큼 문헌에 인형극에 대한 기록이 남아 있지 않아서이다.

이처럼 김재철은 전통극 서술에 지면의 80퍼센트 정도를 할애하고 있는 이 연극 통사에서 문헌 고증에 입각한 실증주의 방법을 사용하고 있는데, 시대구분의 기준도 특별한 예술비평적 가치판단 때문이나 사관 보다는 문헌 기록의 유무에 따른 것임을 알 수 있다. 앞에 인용한 서술 체제에서도 드러나는 바, 그의 시대구분은 어떤 연극관이나 사관, 혹은 일반사의 시대구분 기준을 토대로 했다기보다는 문헌 위주로 구분한 것이고, 서술방법은 각 연극 장르의 발생사, 내용, 무대표현, 연출, 영향관계, 연극 계통의 규명 등에 주력하고 있다. 역사적 구조나 진행 속의 자

4) 이기동, 「한국사 시대구분의 여러 유형과 문제점」, 차하순 외, 『한국사 시대구분론』, 97면.

5) 앞의 책, 45면.

리매김, 연속성과 변화를 통한 체계화보다는 연극의 구조나 내용 파악에 머무른 서술이라 하겠다.

〈3편인 ‘구극과 신극’ 항에서는 서술의 오류가 여기저기 나타난다.〉그가 구극이라 지칭하고 있는 것은 “대략 백년 전에 나타난 근세의 연극인 판소리이다. 그는 구극의 출발을, 노래하는 광대가 구극 배우가 되어, 정식으로 무대에 서게 된 일로 보고 있으며, 그 첫 역할을 신재효(1812-1884)가 했다고 높이 평가하고 있다. 말하자면 단가류나 부르던 광대들이, 신재효가 ‘소설을 가극화’<sup>6)</sup> 해주었기 때문에 그 다음부터는 춘향가, 심청가 등을 가창하게 되었다는 것이다.<sup>7)</sup> 이러한 서술은 세 가지 오류를 보여준다. 첫째로, 김재철이 지칭하는 ‘노래하는 광대’의 등장을 신재효와 연결짓는다면 판소리 광대임이 분명한데, 그렇다면 광대가 심청가나 춘향가 등 극적 구조를 가진 판소리를 부른 것은 신재효의 등장 이전인 영정조 시대부터 있었던 일이다. 둘째로, 여기서 ‘구극의 배우가 되어 정식으로 무대에 섰다’라는 말을 문자 그대로 판소리 광대가 정식 극장무대인 협률사 무대에 선 것을 의미한다면, 이는 신재효와 시기적으로 연결지을 수가 없다. 셋째로 신재효의 판소리 개량을 ‘소설의 歌劇化’로 보는 발생학적 오류를 범하고 있다. 주지하듯이 판소리에서 판소리계 소설이 등장했다는 것이 학계의 정설이다.

또, 구극의 발달이 극장 원각사의 등장으로 가능했다는 서술에서도 오류가 발견된다. 그는 원각사를 ‘光武年間’에 설립된 ‘궁내부 직할인 국립극장 원각사’로 서술하고 있는데, 이 역시 잘못된 서술이다. 궁내부 직할의 국립극장은 1902년(광무 6년)에 설립된 협률사로서, 그해 12월에

6) “英正朝 다음에는 純祖朝이니 그러면 純祖朝에 申在孝氏가 英正間에 創作된 小說 春香傳을 歌劇化한 것은 時代上 別로 疑問을 둘 必要가 없다. 卽 申在孝氏는 春香傳을 爲始하여 從來의 小說을 戲曲化하였으며 同時에 歌劇化한 것을 推測할 수가 있으며 朝鮮舊劇의 문을 열었다고 아니할 수가 없다.” 앞의 책, 125면.

7) 앞의 책, 125면.

우리나라 최초의 극장무대 공연인 ‘笑春臺遊戯’라는 연희가 공연되었던 것이다. 또 그는 구극의 발달에 지대한 공헌자로 이인직을 꼽고 있다. 그런데, 이인직이 ‘연극 개량’이란 명목으로 창극 형식의 ‘소설연극’ <은세계>를 공연한 것은 1908년 원각사 때이므로, 김재철이 판소리와 창극을 구별하지 않고 ‘구극’이란 용어로 혼용하고 있듯이, 협률사와 원각사도 혼동하여 서술하고 있음을 볼 수 있다. 그는 구극의 발달사를 주로 광무대의 개척과 연희단체인 협률사의 활동 등 극장과 극단 위주로 살펴보고 있다.

신극 항목의 시대구분을 보면, 그는 신극의 기점을 1909년 원각사의 이인직 작품 공연을 잡으면서, 그후의 연극은 주로 극단과 연극 형태에 따라 시대구분을 하고 있다. 다루고 있는 시기는 1909년 이인직의 신극 으로부터 1931년 극예술연구회의 창립까지이다. 그는 “光武年間에 圓覺社 劇場이 創立되어 1909년에 최초로 李人植씨가 新劇 <雪中梅>, <銀世界> 등을 上演하였으니 그것이 朝鮮 新劇의 第一聲이었다.”<sup>8)</sup>라고 하여, 1909년 이인직의 연극 공연을 신극의 기점으로 꼽고 있는데 이 역시 오류임이 밝혀진 바 있다. 이두현은 첫째 연대에 대해서, 1909년을 ‘光武年間’이라 하였으나 그때는 隆熙 3년이라는 점, 더구나 원각사 창시는 분명히 1908년 7월 26일이라고 지적한다. 그외에도 원각사 설립에 관여한 사람들의 역할이나 원각사 규모 등의 서술에서도 오류를 범하고 있음을 상세히 지적한 바 있다.<sup>9)</sup>

또, 김재철은 신극이라는 용어를 신파극과 신극을 두루 포괄하는 용어로, 구별하지 않고 사용하고 있다. 이 신극이라는 용어나, 신극 혹은 근대극의 기점은 그후 한국연극사의 주요한 쟁점으로 부상하게 된다.

이처럼 그는 신극에 대해선 별다른 정의를 내리지 않고 있으며, 또 전통극 분석에 사용했던 발생사적 연구나 비교연극학적 관점을 보이지

8) 앞의 책, 130면.

9) 이두현, 『한국신극사 연구』, 서울대출판부, 1966. 23-24면.

않고 있다. 따라서 조선 신극의 첫 작품이라는, 원각사에서 공연된 이인  
직의 신극이 어떤 형식의 극인지도 전혀 설명하고 있지 않다. 이는 그  
 가 전통극 서술에서 보여준 치밀한 실증적 연구태도와 모순되는 것이  
다. 또한 이러한 서술태도는 그가 전통극을 위주로 서술했지, 동시대 연  
극인 신극의 형성에 대해선 그다지 학문적 관심을 가지고 있지 않았음  
을 입증하는 단서이기도 하다.<sup>10)</sup> 그런가 하면, 김재철은 아직 공연도 갖  
 지 않은 프로극단에 대해선 호감을 표시한 반면, 극예술연구회에 대해  
 선 평가를 유보한 가치중립을 유지하지 못한 서술태도 때문에 서항석으  
 로부터 '독단과 편견'을 보인 연극사라는 비판을 받기도 했다.<sup>11)</sup>

이상에서 대략 살펴본 대로 김재철의 연극사는 전통극 서술을 위주로  
 하되, 시대 구분을 왕조 기준으로 했다는 점에서, 최초의 문학사인 安自  
山의 『조선문학사』(1922)보다 진전된 면모를 보여주지 못한다. 그동안  
천대받아 왔던 전통극에 대한 문헌학적 연구와 성실한 자료 채집 및 수  
록은 높이 평가받아야겠으나, 신극사에 있어서의 서술상의 오류라든지,  
신극사를 주로 극단사와 극장 중심으로 간략하게 개관하면서 시대구분  
에는 신경을 쓰지 않은 점이 문제점으로 보인다.

또 전통극과 신극을 통사적으로 다루고는 있으나, 둘 사이의 어떤 연  
속성도 고려하지 않음으로 해서 전통단절론적 관점을 보이고 있다는 점  
이다. 제 3편 '구극과 신극' 항목에서, "구제 백년 안"에 태동한 판소리  
가 극장무대에서 본격 공연되면서 구극의 발전을 가져오게 되었고, 또  
최초의 신극 역시 구극인 판소리가 장극화하는 양식의 변화를 통해 태  
동하였다고 서술함으로써 구극과 신극 사이의 발생사적 연속성을 인정

10) 김재철이 이인직의 신극 <설중매>나 <은세계>를 우리 신극의 효시라고 한  
 지적은 윤백남의 "조선신극운동의 연혁"('신생', 4-5, 1929.1-2)의 기술을  
 그대로 따른 것이라고, 두 글의 서술의 유사성이 이미 지적된 바 있다.  
 양승국, 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996. 25면.

11) 서항석, 「蘆汀 金在喆 著 『朝鮮演劇史』, 동아일보 1933년 6월 24일.

하고는 있다. 그러나 이는 판소리→창극으로의 연속성만을 인정할 뿐, 그후에 등장한 신극은 ‘半島에 처음 보는 신극’<sup>12)</sup>인 신파극 등이 일본을 통해 들어와 한국 신극을 형성하였다고 기술하고 있기 때문이다.

## (2) 광복 후 북한의 연극사 저서

### 가) 한효의 『조선연극사 개요』<sup>13)</sup>

사실 북한에서 저술되는 연극사나 문학사는 모든 예술이 사회주의, 공산주의 건설을 위한 노동계급의 혁명위업에 복무해야 한다<sup>14)</sup>는 예술관을 바탕으로, 그리고 사회주의 미학과 주체사상을 토대로 하여 국책사업의 하나로 저술되기 때문에, 개인의 예술관이나 사관에 따라 다양한 방법으로 기술되는 남한의 문학사나 연극사와 대등한 비교를 하기는 힘들다. 이념적 입장에 따라 남북한의 연극사 저술의 태도와 비평적 가치판단은 확연히 다르기 때문이다. 그러므로, 학문적 접근태도는 어디까지나 중립적이고 객관적이어야 할 것이나, 현실적으론 그런 태도를 견지할 수가 없다는 문제가 발생한다.

해방 후 북한에서 출간된 『조선연극사 개요』는 선행 연구인 김재철의 연극사가 예술의 사회적 기능을 무시하고 있다는 점을 상당부분 비판한다. 서술 체제를 살펴보면, 제1편에서 20세기 이전의 가면극, 인형극, 창극 등을 포괄하는 전통극을 다루고, 제2편에서 20세기초부터 해방전까지 이르는 현대연극을 다루고 있다. 그 시대구분을 서술내용에 따라 연도를 표기해 보면 다음과 같다.

12) 김재철, 앞의 책, 130면.

13) 한효, 『조선연극사 개요』(평양: 국립출판사, 1956), 태동, 1989년 영인 발행.

14) 『문학예술사전』, 과학백과사전출판사, 1972. 364면.

제1편(전통극)

1. 연극 이전
2. 가면극
3. 인형극
4. 창극

제2편(현대극)

1. 현대연극에의 과도 (1894년 동학혁명-1919년 3.1운동)
2. 현대연극의 발생 (1919-1929년. 현대극의 맹아: 1923년 염군사 활동)
3. 현대연극의 장성 (1930년-1945)

한효는 전통극의 경우, 연극 장르에 따라 분류, 서술하고 있으며 마르크스 레닌주의에 입각하여 발생사와 사상을 밝히는 데 주력하고 있다. 특히 당의 '조선 민족문화 수립' 정책에 발맞춰 임화의 이식문화론과 전통단절론을 맹렬히 비난하고, 현대극이 가면극이나 인형극 등 전통극의 유산과 민족정신 하에서 연속성을 가지고 발전해 왔다는 전통계승론적 주장을 펴고 있다. 김재철이 전통극 서술에서 문헌자료를 통한 실증적, 비교연극학적 연구방법을 보였다면, 한효는 문헌자료를 인용하는 실증적 태도를 보이고는 있으나 문헌의 해석에 있어 마르크스 레닌의 유물사관을 추종하고 있다.

그럼에도 이 연극사가 주목을 끄는 것은, 시대구분을 왕조사나 연대기에 의존하지 않고, 장르의 변천과 발달사에 초점을 맞춘 내적 기준을 전제하고 있다는 점에 있다.

한 효는 연극의 제의기원설을 비판하고, 유물사관에 의거, 노동기원설을 주장한다.<sup>15)</sup> 예컨대 '처용설화'의 발생사를 언급하면서도, 김재철의 『조선연극사』에서의 불교기원설을 비판하고, '사회적인 집단적 로

---

15) 앞의 책, 17-18면.

동'16)에서 발생한 것으로 주장한다. 또 등장인물 분석도 친편일률적으로 선과 악의 싸움, 계급투쟁으로 단순화시키는데, 전자는 인민이요, 후자는 '인민의 원수'인 '계급사회적 모순' '인민 착취자'이다. 따라서 전통극은 인민의 생활감정과 미학적 요구를 반영한 집단창조의 결과이며 사회주의적 사실주의를 바탕으로 계급투쟁과 조국애, 인민의 행복에의 추구라는 사상을 주제로 삼고 있다는 이념적 해석을 하는 것이다.

한효는 창극의 발생사를 서술하면서, 판소리라는 독연 형태에 여러 배역을 사용하는 가면극 혹은 인형극의 부단한 교섭으로 인해 근대적인 오페라 형식인 창극으로의 발전을 이룩했다고 주장한다. 당시 중국 경극의 영향이나 신문화의 영향을 전혀 거론하지 않는다는 점에서 역사적 객관성을 결여하고 있지만, 『임화의 이식문화론을 격렬히 비판하고』 있다는 점에서 주목된다.17) 또 그는 과학원 발행의 『조선통사』나 김재철의 『조선연극사』에 창극의 발생이 '소설의 창극화'로서, 또 구극의 첫출발로 서술된 오류를 비판한다. 구극이라는 말은 신파극 배우들이 신파극의 반동적 본질을 감추기 위해 신극이라 부르면서 오히려 창극을 구극이라 불렀는데, 김재철 역시 이 말을 무비판적으로 사용함으로써 인민창작인 창극을 '낡은 것'으로 멸시했다는 것이다.

16) 앞의 책, 24면.

17) 한효는 함화진의 창극 발생사에 대한 서술에 대해, 임화의 이식문화론을 추종하는 것이라고, 다음과 같이 비판하고 있다.

“『조선음악총론』의 저자 함화진은 판소리와 창극을 기계적으로 분리하면서 '창극의 기원으로 말하면 조선에 신극 운동이 처음으로 전개하려 할 때에 창악계의 국창들은 종래의 단순한 판소리의 형식을 떠나서 창극 수립을 부르짖고 당시 신문화인 리인직과 제휴하고 앞선역을 위촉하였다.' (중략) 함화진의 이와 같은 견지는 우리의 새 문화를 순진한 '이식문화'로 독단하여 나선 립화의 반역적인 견지와 통하는 바, 그들은 한가지로 우리의 창극이 우리나라 연극 문화의 고유의 전통을 계승하고 있는 자랑스러운 민족 예술인 것이 아니라 서구라파식 오페라의 순진한 이식품이라는 것을 애써 설명하려 하였다.” 앞의 책, 131면.

한효의 전통극 서술은 시대구분 없이 장르별 서술체제를 취하면서 전통계승론과 인민의 집단창작 발생설을 고수하는 기본 관점을 유지하고 있다. 이는 유물사관적 미학과 역사적 객관성이 결여된 주체사상을 대입한 결과이지만, 이식문화론과 전통단절론을 비판하고 있는 관점은 최근 우리나라에서 보편화되고 있는 문학사나 연극사 서술태도와 일맥상통한다 하겠다.

현대연극의 시대구분과 서술 관점을 보면, 연극 내적인 변화와 외적인 측면, 즉 사회변동과 사상사적 측면이란 기준을 따르고 있다. 물론 정치적, 사회적 변동을 주로 사회주의의 발전단계라는 관점으로 보고 있고 이에 따라 연극의 발전사도 프로극 중심으로 보고 있는 편향된 기준을 드러내지만, 정치적 사회적 변동과 연극 내적 변화를 결부시켜 시대구분을 꾀했다는 점에서 김재철보다는 진일보한 구분법이라 볼 수 있겠다.

그는 시대구분의 첫 단계를, 1894년 동학농민운동부터 1919년까지 항일의병투쟁기라는 정치사적 기준과, 자주독립의 계몽사상을 주축으로 한 신문화건설운동이라는 문화사적 기준을 동시에 고려하여, 협률사 설치, 창극의 혁신, 1910년대 신파극을 과도적 현대연극으로 설정하고 있다. 2단계 현대연극 발생기는 1919년 3.1운동 이후 사회주의 사상의 침투와 노동운동이라는 사회적 배경, 최초의 프로극단 염군사의 출현(1923), 20년대 프로극운동을 들고 있고, 3단계 현대연극 장성기는 1930년대 카프연극부터 해방까지의 시기를 잡고 있다.

이러한 한효의 시대구분은 역사적 발전단계와 자신의 연극사관에 의해 판단한 연극의 발전단계를 결부시켜 고찰하고 있다는 점에서 합리적인 시대구분이라는 인상을 준다. 그러나 그의 연극관은 북한 문예이론을 추종하는 극도의 이념성과 단순성을 보이면서 현대연극의 정통 계보를 사회주의극 운동으로만 파악하고 있다는 점에서, 연극사적 사실들에 대한 가치판단이 객관성을 상실하고 있다. 예컨대, 그가 신파극을 일제

의 침략정책에 적극적으로 복무하는 연극이라고 강도높게 비판하고 나서, 현대연극의 발생을 공연을 한번도 하지 못한 최초의 프로 극단 염군사의 출현으로 보고 있다는 점에서 명백히 드러난다. 그는 3.1운동도 러시아 혁명의 직접적 영향 하에서 일어났다고 기술하고 있으며, 우리 현대극이 고골리나 스타니슬랍스키 시스템 등 소련 연극의 영향 하에 발전해 왔다는 서술을 함으로써 객관성을 상실하고 있는 것이다. 이와 같이 편향된 사상성으로 연극사적 사실 판단을 왜곡시켜 서술하는 예는 수없이 많이 발견된다. '토월회'의 첫 공연도, 창립 멤버인 김복진이 나중에 카프 창건자 중의 하나라는 이유로, 염군사 연극부 및 카프 연극부의 영향에 의해 이루어졌다고 주장된다. 또 토월회의 공연이 시기적으로 염군사보다 앞선 것임에도 현대연극의 출발로 볼 수 없는 이유는 토월회가 노동운동과 연계되지 않았기 때문이라는 것이다. 따라서 그가 서술하고 있는 현대연극의 계보는 1920년대 염군사 등 프로극단의 연극-토월회의 초기 활동-30년대 항일 빨치산 연극-1930년대 카프 연극운동-30년대의 진보적 학생극운동-재일본 프로극단-카프 해산 후의 진보적 연극(랑만좌 등)이다.

이처럼 프로극운동과 프로연극인들을 현대연극의 정통 주체로 보고 있기 때문에, 극예술연구회나 동양극장의 연극 등은 현대연극의 정통 계보를 잇지 못하는 부류주야 반동연극으로 평가절하된다. 특히 극예술연구회는 생활을 왜곡하는 해독적 연극을 공연하여 인민들의 의식을 마비시킴으로써 일제에 대한 충성을 다하였고 나중에 현대극장으로 변신하여 가장 선도적으로 친일극을 함으로써 일제에 복무한 반역집단이라는 강도높은 비난을 받는다. 그런가 하면, 프로연극인들에 대한 평가는 지극히 우호적이다. 예를 들면, '신건설사 사건'을 계기로 카프가 해산되고 프로연극인들이 전향하여 흥행극단에 몸담은 사실을, 한효는 사실주의연극의 영향을 흥행극에 미치도록 노력했다는 식으로 미화하고 있다. 마찬가지로 '국민연극'시기에 친일연극을 쓴 프로극 계열의 작가들에 대

해서도 이들이 역사극을 많이 썼는데 이는 일제가 강압한 ‘황도정신’과 ‘내선일체’의 주제를 피하려 한 양심적 선택이었다고 미화한다.

전체적으로 한효는 원시가무-전통극-현대극으로 이어지는 우리 연극 발전사를 서술하면서, 현대극이 서구극의 이식으로 형성된 것이 아니라 우리의 민족적 연극 전통의 계승으로 이어졌다는 전통계승론의 입장을 취해 서술하고 있다. 그러나 현대연극의 시대구분에 있어서는 개화기를 제외하고는 순전히 프로극 위주로 계보 작성 및 연극사적 평가를 하고 있다는 점, 그리고 전통극의 연극전통이 현대연극 중 노동연극이나 프로연극 계열에 이어진다는 주장의 억지성, 또 그 연속성의 근거로 양식이나 무대표현방식, 극장구조 등 연극의 내적 기준을 들지 않고 전통극의 다분히 억지스러운 계급투쟁의 사상성을 들고 있다는 문제점과 연극사적 오류를 범하고 있다.

(다) 리령의 「해방후 연극 예술의 발전」<sup>18)</sup>

이 저술은 해방 후 연극, 영화 음악, 무용 4종류 예술의 역사적 전개를 실증적으로 기술한 방대한 책 『빛나는 우리 예술』 중의 한 부분인데, 그 양만으로도 족히 단행본 1권 분량이 될 뿐 아니라, 해방후부터 1959년까지의 북한연극의 전개와 연극사적 평가 및 연극 정책을 서술하고 있다. 그래서 시기구분의 문제만 간략히 고찰해 보기로 한다.

이 책의 시대구분 체제 역시 당의 문예정책을 충실히 따르는 북한 저술의 특성을 보이고 있다.

- 1) 평화적 건설 시기의 우리 연극 (1945-1950)
- 2) 조국 해방 전쟁 시기의 우리 연극(1950-1953)

18) 리령, 「해방후 연극 예술의 발전」, 『빛나는 우리 예술』, 평양, 1960.

- 3) 전후 인민 경제 복구 건설 시기의 우리 연극 (1953-1956)
- 4) 제1차 5개년 계획 수행기에 있어서의 우리 연극(1957-)<sup>19)</sup>

이 저술의 기본 관점은 한효의 저서처럼 현대극이 전통극의 풍부한 유산과 사회 모순에 대한 사실주의적 반영, 풍자정신, 아름답고 의로운 것에 대한 긍정의 빠포스를 계승하여 이룩되었다는 것이다.

조선 인민은 조상들의 풍부한 예술적 재능과 집체적 지혜에 의하여 창조된 연극 예술의 오랜 전통을 가지고 있다. 우리나라 고대 중세기 가면극, 인형극 및 일련의 《광대놀이》 등은 봉건사회의 이런 저런 모순들을 사실적으로 반영하였으며 낡고 추악한 것에 대한 신랄한 풍자와 아름답고 의로운 것에 대한 열렬한 긍정의 빠포스로 일관되어 있다. 뿐만 아니라 이 《극》들에서는 연극의 필수적 요소들이 체계적으로 발전되어 현대 우리나라의 사실주의 연극에 계승되었다.<sup>20)</sup>

이어서, 현대연극의 계보 역시 한효와 다름없이 프로극을 정통으로 인정하는 서술태도를 보인다. “위대한 사회주의 10월 혁명 승리의 영향 하에 1920년대 우리나라에는 노동운동의 급속한 장성에 수용한 프롤레

---

19) 북한 공연예술 연구서에 의하면, 북한의 시기구분은 대략 6단계로 이루어진다.

- 1) 항일혁명 투쟁시기 (1926년 10월-1945년 8월)
  - 2) 평화적 건설시기 (1945년 8월-1950년 6월)
  - 3) 전후 복구 건설과 사회주의 기초건설을 위한 투쟁시기 (1953년 7월-1960년)
  - 4) 사회주의 전면적 건설과 사회주의의 완전 승리를 앞당기기 위한 투쟁시기 (1961년-1966년)
  - 5) 당의 유일사상 체계를 튼튼히 하기 위한 투쟁 시기 (1967-현재)
- 서연호·이강렬, 『북한의 공연예술』 1, 고려원, 1990.  
한국비평문학회, 『북한 가극·연극 40년』, 신원문화사, 1990.

20) 앞의 책, 16-17면.

타리아 연극이 출현하여” 근로인민에 복무하는 진정한 사실주의 연극의 수립을 촉진시켰다는 것이다. 1924년 창립된 극단 ‘염군’과, 카프 창건과 함께 조직된 ‘불개미극단’ 등 프롤레타리아 연극-30년대 항일무장유격대 연극과 그 혁명적 연극의 영향을 받은 카프연극이 해방 후 북한 연극으로 계승되었다는 것이다. 한 효의 연극사가, 현대연극의 장성기로, 1930년대를 들면서, 카프연극으로 그 시점을 잡고 있는 데 비해, 리 령은 김일성의 항일유격대 연극의 영향으로 카프연극이 형성되었다는 서술을 하고 있다. 이는 북한의 문학사 시대구분과 맥을 같이 하는 것으로, 북한에서 김일성 우상화작업이 한층 더 강화되었음을 읽게 된다.

(라) 권택무의 『조선민간극』<sup>21)</sup>

권택무의 이 저서는 기원전부터 19세기까지의 고전극을 대상으로 발생사와 극의 역사적 발전단계 및 각 장르의 극의 내용을 서술하고 있다. 한효보다는 이데올로기적 해석이 비교적 온건하고, 김재철처럼 다양한 문헌 자료를 인용하여, 당시 정치적, 시대적, 사회경제적 변동과의 관계 및 서역, 중국, 일본 등의 연극과의 영향관계도 언급하고 있으며, 또 이전 학자들과는 달리 시대구분을 하여 각 연극형식의 발전단계를 서술하고 있다. 시대구분과 관련된 서술체제를 살펴보자.

1. 기원전~9세기 극희예술(부족국가 시대로부터 통일신라 말까지)
  - 1) <매>악과 <국중대회>의 예술
  - 2) 탈춤놀이
  - 3) 인형놀이
  - 4) 월전

21) 권택무, 『조선민간극』(평양: 조선문학예술총동맹 출판사, 1966), 예니, 1989년 재 발행.

2. 10세기~14세기(고려시대)

- 1) 가면극
- 2) 인형극
- 3) 극

3. 15세기~19세기(조선시대)

- 1) 가면극
- 2) 인형극
- 3) 극
- 4) 판소리가 연극발전에 끼친 작용과 <광한루 악부>

또 권택무는 15세기부터 19세기까지의 조선시대 연극도 2부분으로 나누어 세분화하고 있다. “이 시기 연극의 발전은 전반적으로 볼 때 정치 경제적 변동과 사회 문화적 변화에 의하여 제약되는 두 단계로 크게 구분할 수 있다. 그것은 15~16세기 연극과 17~19세기 연극이다.”<sup>22)</sup> 말하자면, 조선시대를 임진왜란을 분수령으로 하여 전기와 후기, 두 시대로 나누어 전통극의 발전단계를 고찰하고 있는 것이다. 이는, 김재철이 가면극사를 기술하면서 제1기를 삼국이전, 제2기를 신라, 제3기를 고려, 이조로 뭉뚱그려 시대구분한 것보다는 보다 세분화된 관점이고 또한 당시의 정치, 사회경제, 문화의 변동상황과의 관련하여 접근하고자 했다는 점에서 시대구분의 뚜렷한 기준을 고려했다는 점을 알 수 있다. 그러나 이 시대구분법 역시 왕조 단위를 기준으로 하고 있지, 연극 내적 기준이 아니라는 점에서 역시 초보적인 단계에 머물러 있다 하겠다.

고대(삼국시대까지)-고려-조선의 삼분법에 의거한 왕조 단위의 시대구분과 장르론적 서술방법을 혼용하고 있는 이 저술에서 주목되는 것은, 그가 우리 전통극을 연극형태에 따라 크게 4종류로 분류하고 있는 점이다. 김재철이 가면극과 인형극, 구극(판소리와 창극)의 3가지로, 한

22) 앞의 책, 49면.

효 역시 가면극, 인형극, 창극의 3 종류로 분류하고 있는 것과는 달리, 그는 가면극, 인형극, 극, 판소리의 4가지로 보고 있다. 그는 ‘극’이란 장르를 하나 더 설정하여 그 발생사와 역사적 발전단계를 고찰하고 있는 것이다. 즉 1기의 ‘월전’이 이후 극이란 장르로 연면히 이어져 왔다는 흥미있는 발생사적 관점을 보여준다. 월전은 김재철, 한 효 등도 삼국시대의 연극을 기술할 때 최치원의 시 ‘五技’ 중의 하나로 설명해왔던 것인데, 권택무는 이것이 가면극, 인형극과는 엄연히 구분되는 독자적인 한 갈래의 연극을 지칭하며, 19세기까지 역사적 발전단계를 거치며 이어져 왔음을 서술하고 있는 것이다. “<월전>은 재담이 섞인 소리로서 일종의 <어릿광대>임을 알 수 있다. 그리고 <월전>이 반영하고 있는 내용은 희극적인 것이었으며 술에 정신이 팔린 사나이들을 조소하고 있음을 알 수 있다.”<sup>23)</sup> 또, “월전은 탈이나 인형을 사용하지 않고서 이러한 내용을 소리와 말과 동작으로 희극적으로 표현하는 예술 형식이 탈놀이나 인형놀이와 함께 신라 시기에 존재”<sup>24)</sup>했다고 서술하면서, 이것이 고려시대의 극예술 형식 출현에 중요한 작용을 했다고 주장한다. 그가 ‘극’이라 지칭하고 있는 연극형식은 탈이나 인형을 사용하지 않는 배우가 극적 행동을 표현하고, 창이 아닌 대사를 주된 수단으로 사용하는 연극(화술극)이다. 오늘날의 현대극 개념과 부합되는 극양식을 우리의 자생적인 연극의 역사적 발전단계에서 찾으려는 권택무의 의도는 물론 북한의 주체사상과 민족문화 양양이란 당 차원의 이념과도 연결되는 것이긴 하다. 이를테면, 그는 결론 부분에서 “우리나라 현대연극이 20세기 초 외국 연극의 수입에 기초하여 출현될 수 있었다고 보는 부당한 반동적인 견해를 부인하여 주며 현대 연극 출현의 역사적 뿌리가 19세기까지의 우리나라 연극 유산에서 이어지고 있다는 진리를 확증하여 준다.”<sup>25)</sup>

23) 앞의 책, 33면.

24) 앞의 책, 35면.

25) 앞의 책, 109면.

고, 다시금 이식연극론을 비판하고 주체연극론을 강조하고 있는 것이다. 그러나, 그가 다양한 문헌자료를 통해, 대사를 주 표현형식으로 삼는 연극(話劇)의 전통과 <만강홍> <동상기> 등 창작 극문학작품을 고찰한 것은 전통극을 주로 가면극과 인형극, 판소리로 나누어 살펴보고 따라서 현대극과 연결되는 고전극 전통이 없다고 보았던 이전의 연극사보다 진일보한 시각을 보여주는 성과라 하겠다.

### (3) 광복후 우리나라의 연극사 저서

(가) 이두현의 『한국연극사』<sup>26)</sup>와 『한국신극사 연구』<sup>27)</sup>

이두현은 『한국신극사연구』(1966)와 『한국가면극』(1969)을 낸 연후에 전통극과 현대극을 다 아우르는 연극 통사인 『한국연극사』(1973)를 펴냈다. 『한국신극사연구』에서 다룬 현대극사는 이 연극통사에 그대로 수용되어 있다. 먼저 시대구분을 살펴보자.

1. 고대의 연극
  - 1) 고구려악과 서역악
  - 2) 백제악과 伎樂
  - 3) 신라 鄉樂과 假面戲
2. 중세의 연극
  - 1) 山臺雜劇
  - 2) 儺戲
  - 3) 調戲
  - 4) 고려의 才人, 廣大

26) 이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1973.

27) 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.

## 3. 근세의 연극

- 1) 山臺雜戲
- 2) 조선조의 재인, 광대
- 3) 판소리

## 4. 현대의 연극

서술의 큰 틀은 일반사의 시대구분을 따르면서, 다양한 연극 장르들의 발생사와 역사적 발전단계를 방대한 문헌 고증의 치밀한 뒷받침과 박학한 비교연극학적, 문화인류학적 방법론으로 서술하고 있다. 즉 연극의 발생사를 자생적이고 토착적인 연극의 발생과 그 발달 과정을 기술하면서, 인도, 중국, 일본, 터키 등 여러 민족의 연극사와의 상호영향 관계를 규명하고자 시도한다. 더욱이, 세계 연극사 속에서의 한국 연극의 위치와 보편성과 특수성을 규명하고자 한 시도는 지금까지의 연극사 서술에선 찾아볼 수 없는 업적이라 할 수 있다.

그는 이 연극 통사에서, 연극의 장르 구분을 1)가면극 2)인형극 3)판소리 4)창극 5)신파극 6)신극으로 나누고, 시대구분은 일반사의 그것을 따라 1)고대(삼국 이전부터 신라말까지) 2)중세(고려 일대를 元에의 복속을 중심으로 전후기로 나눔) 3)근세(조선 일대를 壬亂을 중심으로 전후기로 나눔) 4)현대(1902년 協律社 설치 이후 현재까지)로 나누고 있다. 즉 권택무와 비슷한 시대구분으로서, 고대-중세-근세-현대의 4분법적 시대구분과 장르별 발전사의 혼용 서술방법을 취하고 있다. 그 서술방법은 문헌학과 사회학적 방법, 비교연극학적 방법론을 활용하여, 선행 연극사 저술과는 비교가 되지 않을 정도로 체계적이다.

이 연극 통사의 시대구분은 일반사의 전형적인 시대구분을 따른 고대, 중세, 근세, 현대의 4분법이다. 이에 대해 저자는 “예술사의 시대구분은 정치사의 경우처럼 확연한 구획을 그을 수는 없겠으나, 서술의 편의상 연극사의 시대구분을 일반사의 그것과 같이 하려고 한다.”<sup>28)</sup>라며,

그 기준을 '서술의 편의상'이라 말하고 있다. 가장 체계적인 연극사로 평가받는 이 저서도 시대구분만을 떼어놓고 본다면 몇 가지 문제점이 보인다. 첫째로 시대구분은 결코 서술의 편의를 도모하기 위한 것이 되어선 안되고, 연극의 사적 흐름에 대한 필자의 해석이나 가치판단을 드러내는 것이어야 한다는 점이다. 두 번째 문제점은, 연극의 발전이나 변화가 과연 일반사의 시대구분과 일치할 것인가 하는 점이다. 한국사의 경우, 대체적인 시대구분은 신라시대 말까지를 고대, 고려시대를 중세, 조선시대를 근세, 19세기 후반 대원군의 집정 혹은 개항 아니면 갑오개혁 이후를 근대로 간주하여 기술하는 경향을 보인다.<sup>29)</sup> 고대-중세-근대로 구분하는 3분법, 혹은 고대 이전에 원시시대를 설정하는 4분법, 또는 근대 이후 현재 우리들이 살고 있는 현대라는 시기를 추가하여 5분법으로 파악하는 것이 보편적이다. 다만, 이 '현대'의 경우, 이를 단순히 '근대'의 연속으로 파악할 것인가, 아니면 '근대'와는 대립되는 어디까지나 그것을 극복해야 할 특정한 의미와 내용을 갖는 것으로 인식할 것인가 하는 점에 대해선 논자에 따라 상이한 태도를 취하고 있다.<sup>30)</sup> 한국 문학사 저서들도 대체로 일반사의 3분법 혹은 4분법적 시대구분을 좇고 있는 경우가 많다. 그런데 일반사와 달리, 연극 같은 어느 한 분야에서 일어나는 사건들은 그 분야의 내재적 논리와 발전단계에 따라 일반사와는 특성이 다른 연속체를 형성한다. 그러므로 역사를 전체적으로 개관한 일반사의 시대구분은 개별적인 분야의 역사에 그대로 적용될 수는 없다. <무엇보다도 예술사의 시대구분은 예술의 양식이나 구조 등 표현 방식이라든지 관객층의 변화 등 예술 내적인 변동을 최우선의 기준으로 삼아야 할 것이다.> 세 번째 문제점은 조선시대를 근세로 놓고, 근대극의 시작은 '현대' 시기에서 다룬다는 것은 일종의 모순어법이라는 점이다.

28) 앞의 책, 2면.

29) 이기동, 「한국사 시대구분의 여러 유형과 문제점」, 87면.

30) 위의 책, 78면.

일반적으로, 고대-중세-근세(근대)-현대로 4분법을 할 경우, 근세와 현대의 기점은 또하나의 논쟁점을 낳기 때문이다. 원래 고대-중세-근대라는 3분법의 시대구분은 르네상스 역사가들에 의해 착상되었다. 그들은 자신들이 살고 있는 시대를 앞의 시대와 판이하게 다른 시대로 인식하여, '새로운' 시대로 보았다. 고대와 자신들의 시대 사이에는 문화적 암흑기인 '중간에 끼어 있는 시대' 즉 중세라 명명했으며, 그 '새로운 시대'란 원래의 뜻이 '현대'였는데, 이를 나중에 '근대'로 해석하여 '근대'란 용어로 자리매김된다. 그리고 이 '근대'라는 시기가 19세기까지 계속 늘어나다가 현대라는 시기가 추가되어 4분법의 시대구분으로 발전하게 된다. 현대는 관례적으로 제국주의 시대 및 제1차 세계대전을 전후한 때에 시작되는 것으로 구분된다.<sup>31)</sup> 이처럼 근대를 잇는 제4의 시대는 최근세 혹은 현대(contemporary period)인데, 그 기점도 역사가에 따라 유동적이다. 현대의 시작은 1-2세대 전의 역사가들에게는 1870년대였는데, 20세기 중기 이후에는 1914년이나 1918년 같은 제1차 세계대전과 관계된 해가 되었고, 그 이후에는 제2차 세계대전이 끝난 1945년이 현대의 기점으로 간주되더니, 최근의 현대사가들 중 일부는 1960년을 현대의 시점으로 잡기도 한다.<sup>32)</sup> 어쨌든 역사학계의 관례인 거시적인 3분법 내지는 4분법의 시대구분은 그 방법이 역사적 특성을 명확하게 부각하지 못하기 때문에 근래에 와서는 타당성을 상실했다는 비판을 받고 있다.<sup>33)</sup>

이 연극사는 앞에서 살펴본 대로 시대구분에는 별 신경을 쓰지 않았으나 선행 연극사 저서들이 간과했던 배우들의 사회적 위치나 경제적 여건, 배우 조직 등을 충실한 문헌 고증에 의해 밝히고 있는 점이라는

31) 차하순, 「시대구분의 이론과 실제」, 차하순 외, 『한국사 시대구분론』, 40-45면.

32) 앞의 책, 50면.

33) 차하순, 62면.

지, 관객층의 구성과 연극과의 관계, 무대 개념에 주의를 돌린 것은 큰 덕목이라 하겠다. 선행 연극사들은 연극을 이루는 4가지 구성요소인 극장, 희곡, 배우, 관객 중, 연행된 공연의 내용과 공연방식에 대해서 주로 관심을 쏟았지, 배우와 관객이 만들어내는 연극의 내적 변화나 상호소통체계, 연극사적 역할에 대해선 무관심했다. 그러나 이두현은 후자에도 상당한 관심을 기울이고 있다. 예컨대 조선조 연예문화가 부진했던 요인을 유교의 놀이 천시사상 같은 단순한 해석으로 풀이하지 않고, 사회경제적 요인의 결과로 설득력있게 해석하고 있다든지,<sup>34)</sup> 시종일관 예술은 사회의 산물이며 사회경제적 요인과 문화종교적 요인에 의해 규정되는 현상으로 보고, 시대상황과 연극의 관계양상을 고찰하는 관점을 유지하고 있는 것이다.

또 한가지 덕목은 연극 개념의 확대를 들 수 있다. 한 효나 권택무의 저서에서도 원시 가구나 굿, 탈놀이를 다루고는 있으나 가면극 발생의 원류가 되는 연극 이전의 양식으로 취급하고 있다. 그러나 이두현은 가면극 전승의 주류를 이루는 산대도감 계통극과는 별개의 '무의식극적 전승'으로 농경의례, 무속놀이, 서낭제의 탈놀이, 장례의 상가 놀음 등을 연극으로 포괄해서 고찰한다. 말하자면 협의의 연극 뿐만 아니라 민속예능에서 연예에 이르는 광범위한 연극현상을 다 포괄하고 있는 것이다.

이두현은 『한국신극사연구』라는 저서로 최초로 방대한 실증적 연구를 통해 한국 근대극사를 체계화시켰는데, 그 시기구분은 다음과 같다.

제1기 협률사와 원각사(1902-1910)

제2기 신파극과 문수성(1911-1920)

제3기 토월회와 잔여극단(1921-1930)

제4기 극예술연구회와 동양극장(1931-1939)

제5기 조선연극문화협회(1940-1945)

34) 앞의 책, 104면 참조.

이러한 서술체제에서 두드러지게 나타나는 특성은 이두현이 신연극의 기점을 최초의 국립극장 격인 1902년 협률사 설치, 민간극장 원각사의 개관 상황과 두 극장에서 공연된 '신연극'으로부터 보고 있는 점과, 신파극부터 현재의 연극까지의 시대구분을 대체로 10년 단위로 하고 있다는 점이다.

먼저 근대연극사 기술에서 매우 중요한 신극의 기점문제에 대해서 이두현은 김재철의 오류를 비판한다.

김재철은 “1909년에 최초로 이인직씨가 신극 <설중매> <은세계> 등을 상연하였으니 그것이 조선신극의 제일성이었다”고 말하였으므로 그 기술의 순서로 보아 <설중매>가 최초의 레퍼터리로 잘못 생각된 일이 많은 것 같으나 신연극 <설중매>는 원각사 광고나 기타의 기사에도 시종 나타나지 않는다.

신소설 <설중매>는 일본의 末廣鐵腸의 1886년 초판의 정치소설을 具然學이 번안하여 1908년 5월에 출판한 것으로, <은세계>와 같은 정치소설 계열에 속하는 소설이며 전편 15회로 나누고 제10회에 '연희장 개량'이란 대목도 있어 상연의 가능성이 많으나 이인직이 자기 작품을 두고 구연학의 번안소설을 초연작품으로 선택하였을 리는 만무하다고 생각된다.<sup>35)</sup>

이와 같이 꼼꼼한 실증적 태도로 선행 연극사의 오류를 바로잡으면서, 그는 신극의 기점을 원각사에서 <은세계> 공연(1908)으로 잡고 있다. 물론 이두현은 선행 연극사들이 기준없이 사용한, 그리하여 이후 근대연극사에서 논쟁의 초점이 되는 신극, 신연극이란 용어에 대해서도 처음으로 확고한 기준을 가지고 사용한다. 그는 전통극과 구분되는 광의의 근대극을 당시 일본에서 유입된 신극이란 용어로 총칭하고 있고,

35) 이두현, 『한국신극사연구』, 30면.

협률사나 원각사 등에서 행해지던 초창기 창극에 해당되는 연극을 신연극이라고 구별하여 지칭하고 있다. 물론 이 용어는 개화기에 많이 사용되던 용례, 즉 시대적 명칭을 따른 것이다. 그리고 그는 신극의 기점이 원각사 <은세계>공연이라는 주장을 펴고 있다. 이후 유민영은 『한국현대희곡사』에서 이두현의 <은세계> 신극기점설을 반박하고 1911년 혁신단 신파극(<불효천벌>)공연을 신극의 기점으로 주장한다. 이러한 반론에 대해 이두현은 나중에 발간한 『한국연극사』에서 비판하고 원각사 기점설을 고수한다.

<은세계> 공연이 설사 “초창기형 창극에 지나지” 않았다 하더라도, 그것이 “새로운 연극을 갈망하는 시대적 요청에 따라 자생적인 능력”으로 이룩되었고, 주제면에서 “전통적인 판소리의 개량이 아니라 당대의 문제에서 취재한 창작 창극”이며 우리나라 최초의 서구식 극장무대에 올려졌다는 점에서 이는 “신극의 배경적 전사로 충분히 검토”되어야 하며, 1933년에 조선성악연구회에 의하여 정립되어 1930년대의 상업극의 대열에 끼게 되는 창극의 시초로서, 일본의 신파극을 그대로 모방한 임성구의 신파극보다는 더욱 “한국 근대 연극사(신극사)”의 기점으로 삼아야 할 것이다.<sup>36)</sup>

두 번째로, 그는 근대극의 발전과정을 대체로 10년 단위로 구분한 데 대해 “신문학사의 경우와 마찬가지로 거의 10년을 하나의 주기로 하고 발전의 고비를 넘겨온 사실”<sup>37)</sup>을 그 이유로 들고 있다. 실제로 우리 연극의 전개 과정은 양식의 변화, 연극운동, 특출한 연극적 사건, 극장 설립, 특수한 연극상황의 변화 등 굵직한 분수령들이 십년 단위로 이루어져 왔다는 점에서 타당성이 인정되기도 한다. 그러나 10년 주기로 ‘발전

36) 이두현, 『한국연극사』, 211면.

37) 이두현, 『한국신극사연구』, 2면.

의 고비를 만들어 온 것은 연극사적 흐름에서 여러 연극 창조의 주체 중 유독 극단 위주로 본 관점이다. 따라서 극단만이 연극의 중심으로서 한 시대의 성향을 대표하는 척도가 될 수 있는가, 하는 의문이 생긴다.

유민영도 우리 연극사에서 10년 단위로 새로운 단체가 생기거나 운동이 벌어졌기 때문에 이두현의 10년 주기 구분이 타당성을 가지긴 하나, 그 변화의 주체를 작품형태나 작가 아닌 극장과 극단 그리고 조직체 중심으로 보았다는 점, 그리고 목차만 훑어볼 때 연극 내적 변화를 알아차릴 수 없고, 극장이나 극단은 연극이 존재하기 위한 하나의 수단일 뿐 연극 그 자체는 아닌데, 그러한 극장 안에서 있었던 연극형태나 연극사상의 중요성이 시대구분에서 간과되어 있다는 점을 비판한 바 있다.<sup>38)</sup>

서연호도 “근현대연극사 부분을 극단사에 치중하여 기술함으로써, 단체에 관계된 인물과 단체의 활동 양상은 비교적 소상히 밝힌 반면에, 막상 그들이 어떤 목적으로 어떤 방식으로 어떤 작품을 공연하였으며, 당시 그 반응은 어떠하였는지를 규명하는 데까지는 이르지 못하였다.”<sup>39)</sup>고 비판했다.

그러나 유민영이나 서연호의 비판처럼, 극장이나 극단 위주의 연극사 서술이 한국연극의 사적 흐름과 특성을 밝혀주는 데 유효성을 갖지 못하는 것은 아니다. 수많은 자료들을 발굴하여, 그동안 명멸한 연극의 흐름을 그 중요성과 의의를 평가하며 체계화하는 선구적 작업으로선 반드시 밝아야 할 단계라는 생각이다. 사람이 주체가 되지 않는 역사 서술이나 정치사가 가능할 수 없듯이, 연극사 서술도 극단, 극장, 작품이 중심이 되지 않을 수는 없다. 그럼에도, 『한국신극사연구』의 약점을 든다면 극단사와 극단을 이끈 인물이 중심이 되고, 연극을 구성하는 작품, 배우, 관객, 공연스타일 등이 상대적으로 소홀하게 취급된 것으로서, 극

38) 유민영, 「한국연극사의 시대구분」, 『한국학 연구』 제1집, 단국대출판부, 1994.

39) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994.

단의 목표나 공연 스타일, 관객 반응에 관한 자료 부족 등에서 기인한 것이라 해도, 분명 균형을 잃은 서술태도라 하겠다.

사실 이두현의 서술방법을 보면, '신극사'라는 제목, 또 '신극'을 우리 근대연극사의 중심부에 놓고 신극의 형성과 수립과정을 서술의 주축으로 삼고 있다는 점, 극단사 중심의 기술, 작품에 대한 분석보다는 극단 창설자, 배우, 극작가 등 인물 중심의 서술방법, 또 그가 본문에서 자주 일본신극과의 비교를 시도하고 있는 내용의 유사성 등에서, 秋庭太郎의 『일본신극사』의 서술체제<sup>40)</sup>와의 유사성이 느껴진다.

어쨌든, 이두현의 이 저서는 치밀한 자료 조사의 실증적 방법과 사회학적 시각으로 우리 근대극의 기점과 형성과정, 전개 양상을 주로 극단사 중심으로 정리하고, 각 극단의 연극활동이나 극장, 주요 연극인들의 역할과 공과, 연극관을 밝히고 체계화했다는 점에서, 뚜렷한 연극사관과 방법론을 가지고 저술된 최초의 체계적 저술이라 하겠다.

40) 목차를 간략히 소개해 보면 다음과 같다.

1. 신극사 이전
  - 1) 메이지(1868-1911)시대의 연극 2) 극문학의 태동
2. 신극의 여명
  - 1) 문예협회 2) 자유극장 3) 다이쇼(大正)시대의 연극
  - 2) 자유극장
  - 3) 다이쇼(大正)시대의 신극
3. 축지 소극장 시기
  - 1) 축지 소극장의 발족 2) 축지 소극장의 업적
4. 프롤레타리아 연극운동
  - 1) 노동극단 2) 프롤레타리아 연극운동의 創生記 3) 프룻토
5. 실험, 신축극단과 창작좌기
  - 1) 실험극단의 결성 2) 실험, 신축지 시대 3) 축지좌, 창작좌, 문학좌
6. 전시중의 신극
  - 1) 전후 신극의 재출발 2) 각 극단의 활동 3) 전후 희곡의 전개
  - 4) 관객 조직 5) 자립연극운동 6) 신극인회의

秋庭太郎, 『일본신극사』, 동경: 일본서방, 1971.(이두현은 동경, 이상사에서 1955년에 나온 책을 참고문헌에 올리고 있다.)

그러나 연극 통사인 『한국연극사』를 평가한다면, 전통극과 근대극사의 기술을 함께 묶어놓았을 뿐, 개화기 이후 새롭게 변화한 공연환경에서 태동한 근대극에 대한 전통극의 대응방식이나 두 종류의 연극의 상관관계, 전통극의 지속성 여부 등은 간과하여 기술함으로써, 전통단절론의 관점을 보이며, 신극의 형성기에 전통극과 신극이 서로 주고받은 영향관계에 대한 기술은 간과하고 있다.

(나) 장한기의 『한국연극사』<sup>41)</sup>

이 연극사는 고대부터 1950년 국립극장 창설까지의 기간을 다루고 있는 통사이다.

삼국 이전의 연극

삼국 시대의 연극

고려 시대의 연극

조선시대의 연극

현대의 연극

1. 초창기의 연극(협률사와 원각사, 1910년대 신판극 시대)
2. 1920년대의 연극
3. 1930년대의 연극
4. 조선연극문화협회 시대
5. 해방 후 혼란기의 연극

이상의 서술체제를 보면, 그는 전통극은 일반사의 전통적인 시대구분을 좇아 왕조의 변천에 따른 5기로 나누어 고찰하고 있으며, 현대극은 10년 주기로 나누어 시대 구분을 하고 있음을 알 수 있다. 왕조를 시대

41) 장한기, 『한국연극사』, 동국대출판부, 1986.

구분의 단위로 삼는 방법은 한국 역사 서술의 일반적 관행이었으나 그 문제점에 대한 비판이 대두되고 있음은 앞에서 살펴본 대로이다.<sup>42)</sup> 장한기는 이러한 시대구분 기준에 대한 자신의 견해나 연극사관을 전혀 밝히고 있지 않고 뚜렷한 서술의 관점도 보이지 않기 때문에 서술의 편 의상 분류한 기준이라는 인상을 준다. 왕조 단위 시대구분은 지배세력의 변천이나 국가에 따른 것인데, 이 경우 대표적인 문제점은 정치 경제적 변화가 거시적으로 예술의 내적 변화를 가져올 순 있겠으나 반드시 왕조의 교체와 시기를 같이 하지는 않는다는 점이다. 연극사 서술인 만큼 정치경제적 변화보다 중요한 기준은 연극 양식의 변화나 새로운 연극 형식의 태동, 연극 창조층과 향유층의 사회적 위치나 취향의 변화 같은 연극적 사건이 되어야 할 것이다.

또 현대극을 10년 주기로 시대구분하면서, 그는 그 기준이나 연극관을 밝히지 않았기 때문에 이 역시 안이하고 기계적인 분류법으로 여겨진다. 이두현의 저서에서 더 나아간 새로운 자료 발굴이나 연극적 사실을 밝힘 없이 평이한 선행 연구서의 답습으로까지 여겨지는 이 저술에서, 또 한가지 당혹스러운 것은 ‘연극사조’를 서술하는 대목들이다. 예를 들면, 협률사와 원각사 개설을 다룬 신극의 시작과 1910년대 신파극 시대를 서술하고는, 그 다음에 ‘초창기 연극사조와 무대’를 다루고 있다.

여기 초창기의 사조라 함은 갑오개혁 이후부터 한일합방까지, 그리고 한일합방에서 3.1운동까지의 기간을 말한다.

개화기 이래로 오랜 전통극의 자멸과, 구극 즉 창극 대신으로 일본 신파연극이 들어와 풍비하던 시대를 의미한다.<sup>43)</sup>

42) 이기동, 「한국사 시대구분의 여러 유형과 문제점」, 차하순 외, 『한국사 시대구분론』, 소하, 1995. 97면.

43) 앞의 책, 191면.

이처럼, 1910년대 연극을 서술하다가, 1894년 갑오개혁부터 1919년까지의 시기를 아우르면서, '전통극의 자멸' 시대라 하여, 그릇된 서술을 하고 있을 뿐 아니라, 전통단절론의 관점도 드러내고 있다. 또 그는 이 시기 연극사조를 백철의 『신문학사조사』에서 원용, '불명확한 개화사상'이라고 못박고 있다. 그의 서술방법은 십년 주기로 구분하고는, 대체로 주요 극단 활동, 시대적 환경, 작가와 작품, '-년대 연극사조'를 달고 있는데, 이중 연극사조란 서술은 용어의 엄밀성과 연극사관, 객관적 타당성 모두를 상실하고 있다. 주로 조연현의 『한국문학사』에서의 평가를 연극에 그대로 적용하고 있는 바, 예를 들어 20년대 연극사조는 근대적 연극사조이며, 30년대 연극사조는 순수연극의 개화시대로 현대성의 연극을 보여준 시대라는 식으로 연극사조와는 무관한 해석을, 또 다양한 연극형식이 공존했던 시기에 대해 '신극' 위주의 평가를 하고 있다. 사실 다양한 연극이 혼재했던 우리 근대극사에서 십년 주기마다 연극사조를 살펴본다는 시도 자체가 무모하고 그다지 의미가 없는 기획으로 보인다.

(다) 유민영의 『한국근대연극사』<sup>44)</sup>

기존 연극사 중 양적으로 가장 방대한 저술인 이 저서는 개화기 옥내극장의 등장부터 해방 이전까지의 시기를 다루고 있다. 그가 제시한 시대구분의 틀을 글의 체제를 참고해 연도를 넣어 재구성하면 다음과 같다.

1. 개화기와 전통극의 변모 (1902-1945)
  - 1) 협률사의 등장과 전통극의 변모 (1902-1919)

44) 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.

- 2) 일제의 병탄과 전통극의 쇠퇴와 자구운동 (1910-1930년대)
- 3) 조선성악연구회와 본격 창극운동 (1934-1945)
2. 신파극의 유입과 대중극의 변창 (1906-1945)
  - 1) 일본 신파극의 유입과 수용의 한계 (1906-1919)
  - 2) 신파극의 토착화 과정(1920년대 중반-1934 동양극장 설립 이전)
  - 3) 연극사 전후의 대중극단 활동 (1930-1943)
  - 4) 공연장 확대와 대중극의 융성(1935 동양극장 설립-1945)
3. 역사변동과 연극의 자각 (1919 3.1운동 직후-1936 토월회 후신 태양극장 해산)
  - 1) 민족 자각과 연극계의 동향(3.1운동 전후)
  - 2) 근대극의 단초 소인극운동(1920-1925)
  - 3) 학생극의 융성과 쇠퇴(1927-1940)
  - 4) 토월회와 태양극장(1922-1936)
4. 근대극 운동의 실상과 허상(1920-1945)
  - 1) 근대극의 선구자 현철
  - 2) 요절한 김우진의 연극실험
  - 3) 연출가 홍해성의 등장
  - 4) 프롤레타리아극의 발생, 발전, 쇠퇴 (1922-1940)
  - 5) 극예술연구회와 현대극장 (1931-1945)
5. 연극의 암흑시대 (1941-1945)
  - 1) 조선연극협회 결성 배경
  - 2) 이동극단과 연극경연대회
  - 3) 국민극이라는 것

이상의 서술체제를 살펴보면, 시대상황과 연극환경이라는 외적 요인과 연극의 내적 운동이라는 두가지 축으로 체계를 갖추고 있음을 알 수 있다. 사회구조의 변화와 연극의 대응양식의 상관관계를 통해 연극의 역사적 전개 과정을 재구성하고 있다는 점에서 연극사 서술방법의 확장 이요 심화라 평가할 수 있다. 유민영은 연대기적 시대구분 대신 시대환

경의 변화에 대한 연극의 대응상황, 연극양식의 변화, 연극운동, 연극의 발전단계를 기준으로 시대구분하고 있다. 그에 의하면, “19세기 말에서부터 3.1운동 직전까지를 근대극의 예비기 또는 준비기, 3.1운동 직후부터 민족해방 때(1945년)까지를 근대극의 태동 성장 발전기로 보고”<sup>45)</sup> 정리했기 때문에 선행 연극사 저술의 십년 주기 구분법의 한계를 피하고 있는 것이다. 그러나 연대기에 따른 시대구분을 피하고 있기 때문에 연극의 시대별 역사적 운동이 명료하게 드러나지 않는 대신, 한 연극양식의 운동을 생성-발전-쇠퇴의 과정으로 일목요연하게 자리매김하는 성과를 얻고 있다. 이 저술에서 다루고 있는 연극 양식은 크게 보아, 전통극, 신파극(대중극), 소인극, 근대극, 국민연극의 5가지이다. 물론 소인극은 본격적인 근대극의 준비단계적 성격으로 서술되어 있다.

유민영은 ‘근대연극사 저술의 문제점’을 여러 가지 지적하면서, 이 저술이 선행 연극사 저술의 문제점을 해결한 새로운 모색이라는 것을 분명히 하고 있다. 그가 지적하고 있는 문제점은 첫째, 저자의 사관과 예술관이 제대로 나타나지 않아 연대기적 수준을 넘어서지 못한다는 점, 둘째, 연극사 기술의 방법론이 서있지 않기 때문에 문헌에 나타난 기록으로 전통극의 윤곽 규명 혹은 간략한 내용 소개, 연희형태 소개에 그칠 뿐, 진전 과정의 소상한 천착이 없다는 점, 셋째로 저술의 기준이 없다는 점을 들고 있다. 그래서 연극사는 극단사, 그것도 극단의 공연기록 비슷하게 씌어졌다는 점을 비판한다. 넷째로는 근대연극사 저자들이 모두 임화의 이식문예사의 범주에서 벗어나지 못한다는 점, 다섯째로는 대중이 좋아한 대중극을 대단히 폄하한 점을 들고 있다.<sup>46)</sup>

그리고 유민영은 이 저술에서 새롭게 시도한 체계화의 방법으로, 첫째 개화기 이후의 전통극의 추이를 면밀히 추적한 점, 둘째 대중극의 흐름과 극예술사적 의미를 제대로 평가하는 일, 셋째 3.1운동 이후 진정

45) 앞의 책, 12면.

46) 앞의 책, 4-6면.

한 근대극의 태동과 그 진전과정에 대한 기술과 그에 대한 새로운 해석을 들면서, 방법론으로는 역사주의와 실증적 방법, 수용미학적 방법, 사회경제사적 접근방식<sup>47)</sup>을 사용했다고 말하고 있다.

실제로 서술을 보면, 유민영은 이두현이 시도한 극단사 중심의 기술을 배제하고, 극장, 연극 레퍼토리, 관객의 사회인식, 일체의 연극통제, 한 시대의 연극관, 극단 결성과 활동, 신파극, 악극 등의 대중극단과 공연 활동, 주요 작품의 주제, 연극운동, 주요 연극인 등 중요한 연극적 사건과 사실들을 망라해 서술함으로써 가장 체계적이고도 방대한 스케일의 연극사라는 업적을 이루어냈다.

유민영은 이 저서에서 엄청난 자료의 섭렵과 인용을 통한 치밀한 실증주의적 태도로 방대한 양의 연극사를 정리하여 계통을 세우고 있으며, 그 결과 아직까지 미답 상태였던 전통연희의 공연사를 재구성한 중요한 업적을 이룩했다. 한 시대의 연극들은 어떤 연극이 시대를 대표하는냐에 따라 중심과 변두리로 나뉜다. 대체로 지금까지의 연극사는 신극을 연극사의 중심에 놓고 변두리에 전통극을 위치시키는 것이 통례였다. 그러나 유민영은 치밀한 서지 연구로 개화기나 신파극시대에도 양적으로 무시할 수 없는 전통연희 공연이 꾸준히 행해졌음을 실증해냄으로써 전통단절론을 극복하려 하는데, 이러한 서술 시각은 상찬할 만한 것이다. 또, 신파극, 악(가)극단 등 대중극단의 계보와 공연활동에도 근대극 못지않게 서술 지면을 할애하여 오히려 근대연극사의 주류가 대중극이라고 평가한 연극사관 등은 분명 새로운 것이다. 새로운 자료가 발굴되고 새로운 사실이 밝혀질 때마다 연극사는 다시 쓰여져야 하는 것이기 때문이다.

그러나 이 연극사의 서술 방법에 대해서도 크게 두가지 문제를 거론해 볼 수 있겠다. 첫째로는 연극사 기술은 당시의 공연들의 흐름을 망

47) 앞의 책, 7-12면.

라하여 “있었던 그대로” 복원해내는 것도 중요하지만, 역사적 서술이니 만큼 엄격한 사관과 예술비평적 가치판단에 의거한 취사선택이 더욱 필요하다는 점이다. 연극사는 문학과 마찬가지로 부피보다는 흐름이, 그리고 양보다는 질이 보다 간절하기 때문이다.<sup>48)</sup> 연극의 역사를 만드는 일은 전단계 작업으로 취사선택을 해야 한다. 한 시대를 대표하는 연극, 작품, 연극인, 극단, 유과 등 이른바 전범형(canon)을 골라내어야 한다. 공연활동과 극단, 연극적 사건들의 중요성과 공연내용의 의미와 평가에 따라 서술의 양이 조절되고, 시대에 대한 연극의 응전방식과 상호관계가 드러나는 선택적이고 가치판단적인 서술을 통해서만이 선명하게 구획 정리된 연극사가 나오지 않을까 하는 생각이다. 두번째로는 대다수 관객이 좋아한 대중극이 공연의 양이나 선호도에 있어서 우위를 점했다고 해서 ‘근대연극사의 주류’<sup>49)</sup>를 형성했다고 평가할 수 있는 것일까 하는 점이다. 왜냐하면 이러한 시각은 “연극사를 있었던 그대로 가식없이 서술”한다기보다는, 자칫 대중예술이 가장 많은 수용자와 대중에의 영향력을 가지고 있다고 해서, 그 시대 예술을 선도하거나 대표한다는 위험한 사관과 통할 수 있다는 점이다. 가장 많은 독자를 가진 대중문학이 문학사의 주류가 아니라는 것은 상식이다. 왜냐하면 대중예술은 고급예술의 표현방식이나 주제의 취급방식을 모방, 통속화시키며 안이한 현실인식과 편안한 미학에 의존하는 것으로, 창조성이나 실험성보다는

48) 김열규, 「한국문학사의 어제와 오늘 그리고 내일」, 김열규 외, 『한국문학사의 현실과 이상』, 새문사, 1996. 57면.

49) 앞의 책, 9면.

“이러한 연극사 기술은 매우 중요한 의미를 지닌다고 말할 수 있다. 왜냐하면 연극사를 있었던 그대로 가식없이 서술하는 것이기 때문이다. 연극이 어떤 실익은 이념을 내세워 그 시대 대중 정서와 유리되었었다면 그것은 진정한 의미에서 연극사의 본류라고 인정하기 어렵다는 생각이다. (중략) 몇 사람 보지도 않는 미숙한 작품으로 자가만족한 연극은 자기 시대를 대변한 연극으로 보기 어렵다는 생각이다.”라는 기술로, 근대극의 이식을 목표로 삼았던 극예술연구회 등의 근대극운동을 상대적으로 평가절하하고 있다.

대중취향을 우선적으로 쫓기 때문이다. 한국의 근대연극사에서 진정한 '근대극'을 만들어간 것은 무대표현이 서툴러 아마투어적이었다 해도, 공연활동에 있어 근대극 수립이란 뚜렷한 지향점과 의식을 가지고 연극을 해나간 극예술연구회 등의 신극단체라는 것을 부인할 수 없다. 신극단체가 벌인 근대극운동의 자극과 대중극에 대한 끊임없는 비평이 대중극의 예술적 수준을 향상시키는 데 일조한 것은 주지의 사실이다. 그러므로 일제 강점기 연극에 있어 신극 뿐 아니라 신파극까지도 결국 리얼리즘극을 지향하여 움직여간 내적 운동을 고려한다면, 시대적 전범이 되는 것은 어디까지나 신극이라 해야 할 것이다.

### 3. 희곡사 저서의 시대구분

연극사 저서가 수적으로 영성한 것처럼 본격적인 희곡사 저서도 3권 밖에 되지 않는다. 이는 우리 연극사 및 희곡사 연구가 연구자의 부족으로 인해 아직도 미개척 분야임을 말해준다 하겠다. 연극의 하위 장르 희곡의 역사인 희곡사는 개별적인 장르사로서, 극단, 극장, 공연, 희곡 등 연극의 모든 요소들을 종합해서 역사적으로 서술하는 연극사보다 오히려 깊이있는 논의와 뚜렷한 관점에 바탕한 서술이 가능하다고 생각된다. 유민영의 『한국현대희곡사』(1982), 서연호의 『한국근대희곡사 연구』(1982), 서연호의 『한국근대희곡사』(1994)의 시대구분을 살펴보기로 한다.

(가) 유민영의 『한국현대희곡사』<sup>50)</sup>

이 저서는 신극의 기점에 대해 김재철의 1909년 원각사 신연극 공연

50) 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.

설과 이두현의 1908년 공연설을 비판하고, 양식의 변화를 일으킨 1911년 임성구의 혁신단 공연 『불효천벌』을 신극의 기점으로 삼아야 한다는 논쟁적 서론부터 시작해서, 1969년까지 발표된 한국희곡의 사적 흐름을 다루고 있다. 서술체제를 참고해 연도와 작가론의 대상 작가를 표기하여 재구성해보면 다음과 같다.

1. 신파극의 수용과 그 변용 (1911-1930년대)
  - 1) 신파극의 수용 (1911-1919)
  - 2) 작가론 : 박승희
  - 3) 토착 신파극의 구조와 본질(1920년대-30년대)
2. 개인의 각성과 인습에의 저항 (1912-1920년대)
  - 1) 초창기의 극작가들(조일재, 윤백남, 최승만, 조명희, 김영보, 조춘광, 고한승, 김유방)
  - 2) 작가론 : 김우진, 김정진
3. 장르 확대를 통한 사회참여 (1920년대-1945)
  - 1) 시인, 소설가의 극작 : 홍사용, 김동환, 유진오, 이효석, 조용만, 채만식, 이무영, 김송
  - 2) 프로극작가론 : 김영팔, 송영, 박영호
4. 개인의 각성과 민족의 각성 (1930년대-1945)

작가론 : 남우훈, 이석훈, 이서향, 유치진, 함세덕
5. 민족해방과 극작가의 변모(1945-1969)
  - 1) 이데올로기의 분열
  - 2) 프로희곡의 명멸과 그 허상
  - 3) 작가론 : 유치진, 진우촌, 김영수, 이광래, 김진수, 오영진
6. 전쟁체험과 생존양상의 변화 (1950-1969)

작가론 : 임희재, 오상원, 차범석, 하유상, 이용찬, 박현숙, 김자림,  
이근삼

이상의 서술체제를 보면, 연대기적 기술이라는 큰 틀만 세워놓고 주

로 장르론, 주제론 또는 작가론의 형식을 띠고 있다. 유민영은 이 희곡사의 시대구분의 기준과 서술방법에 대해 다음과 같이 진술하고 있다.

첫째로 시대구분 문제인데, 그것은 두말할 것도 없이 신파극이 시작된 1911년을 기점으로 잡아서 1969년으로 끝맺음을 했다. 1960년대를 이 책의 결론 부분으로 삼은 것은 1960년대야말로 식민지세대가 끝막음하는 시기인데다가 전후세대가 등장한 시기였기 때문이다. (중략)

두 번째로 작품을 선별하지 않고 일단 희곡 형태로 쓰여졌거나 무대에 올려진 것은 모조리 서술의 대상으로 삼았다. 만약에 가뜩이나 빈약한 희곡 유산에다가 비평적 재단을 가해서 작품을 걸러낸다면 희곡사라는 그 골격조차 서기가 어려울 것이다. (중략)

세 번째로는 극작가들의 정신적 상황에 초점을 맞추고 그들이 시대와 사회에 어떻게 대응해서 그것을 작품에 투영했는가를 살핌으로써 작품 속에 흐르는 근대의식사를 추출해 내려 했다.<sup>51)</sup>

이처럼, 유민영은 연극사나 희곡사 서술에 있어 시대구분의 중요성에 대해 그 누구보다도 의식하고 있으며, 일반사의 시대구분이나 연대기적 서술, 혹은 10년 주기 시대구분을 피하고자 하는 의식적 노력을 엿볼 수 있다. 또, 대표작을 선별, 비평하는 취사선택의 관점과 문학비평적 시각 보다는 될 수 있는 대로 발표된 모든 희곡을 대상으로 삼겠다는 걸 언명하고 있다. 이런 서술태도에 대해 서연호는 “예술원리인 희곡적 관점을 기준으로 하여, 과연 어떤 작품이 훌륭한 작품인가를 선별하고 규명하는 일이야말로 희곡사 기술의 일차적인 과제”라고 비판하고 있지만<sup>52)</sup> 사실 희곡사가 비평 저술이 아닌 이상 그것이 꼭 일차적 과제인 것은 아니다. 이 저술은 처음으로 희곡사를 체계화한다는 점에서 우리 희곡작가들의 작품들을 될 수 있는 대로 많이 소개하고 그 정신사적 궤적을 정리하려

51) 앞의 책, 6-7면.

52) 서연호, 『한국근대희곡사』, 5면.

는 의도로 쓰여졌기 때문에 그런 서술방법을 취택한 것으로 여겨진다. 그러나 그런 방법론 때문에 대상 작품들의 연극사적 위치 규명과 희곡사적 전개과정에서 개별적인 작품들이 어떤 경향과 기법, 사조 등에서 연속적 체계를 이루는지 하는, 각 작품이 속한 연속체 안의 위상을 밝히는 분류작업이 미흡한 것이 사실이다. 희곡사는 작품 및 작가를 올바른 시대적 좌표에 자리잡게 하는 일이고, 또 작품 또는 작가 상호간의 시대적 자리매김을 해주어야 한다. 그런데, 이 희곡사는 느슨한 시대구분 하에 비슷한 시기에 활동한 작가들을 위치시키고 작가론 기술방법은 시대별 작품 기술이 아니라 작가의 모든 작품들을 훑어보는 탈시대적 관점을 취하고 있기 때문에 개별 작품의 시대성과 자리매김이 분명히 드러나지 않는다는 약점이 있다. 희곡사 서술체제나 방법론은 저자의 역사인식과 연극관에 따른 선택이지만, 주로 시대와 상호관련성이란 배경하에 작가론 위주로 서술되어 있어서, 연대기적으로 한국희곡의 흐름을 조망해 보는 수직적 고찰과, 또 같은 경향과 표현스타일을 갖는 동시대 희곡들에 대한 수평적 고찰이 명료하지 않다는 점이 지적될 수 있겠다. 시대상황과 대략적 연대, 주요 희곡사적 사실(주요 극작가의 활동, 연극사적 사건이 되는 희곡의 발표 또는 공연, 희곡에 가해진 유형 무형의 압력, 공연상황과의 상호영향관계 등)와 작품경향의 변화과정을 일목요연하게 알아볼 수 있는, 연대기적 시대구분과 수평적 고찰을 혼용한 서술체제가 보다 효율적이지 않나 하는 생각을 하게 된다.

(나) 서연호의 『한국근대희곡사 연구』<sup>53)</sup>

이 희곡사는 이두현의 『한국신극사연구』의 시대구분을 그대로 수용하여,<sup>54)</sup> 다음과 같이 분류하고 있다.

53) 서연호, 『한국근대연극사 연구』, 고대출판부, 1982.

54) 앞의 책, 2면.

1. 개화기의 연극(19세기말-1909)
2. 1910년대의 연극(1910-1919)
3. 1920년대의 연극(1920-1929)
4. 1930년대의 연극(1930-1939)
5. 일제말기의 국민연극(1940-1945)

이처럼 10년 주기로 시대구분을 하고서, 각 시기마다 연극사적 배경과 그 시대에 주된 활동을 한 극작가의 작품론, 비평가들의 비평과 연극관 등을 차례로 고찰하고 있다. 10년 단위의 연대별 분류는 주관적 가치판단의 오류를 피할 수 있다는 점에서 편리하게 사용되나, 희곡의 내적 운동과 역사를 바라보는 사관이 결여되어 있음을 드러낸다. 자의적인 분류인 연대는 필연적 인과론이나 구조론에 근거하는 것이 아니기 때문이다. 다시 말해 시대구분이 연극사나 희곡사에 있어 사적 체계화의 본질적인 기준, 즉 역사인식과 연극관을 드러내는 것이라 할 때, 이 희곡사는 연극적 사건이나 희곡의 발전단계라는 내재적 기준으로 시대구분에 임했다기보다는 단순히 '서술의 편의성'을 도모했다는 인상을 준다. 예컨대, 서연호가 수용했다는 이두현의 『한국신극사연구』의 시대구분은 극단사 위주의 관점을 견지했기 때문에 최초의 학생극운동이요, 근대극운동인 극예술협회의 순회공연(1921)이라든지, 극예술연구회의 창립(1931)을 한 분기 시대구분의 분수령으로 삼고 있음을 보게 된다. 그러나 서연호의이 서술은 우리 연극사가 대체로 십년 단위로 변화 양상을 보여왔다는 전제 아래, 도식적인 10년 단위로 나누어 고찰하고 있는데, 이런 서술체제는 시대구분이 史家の 인식론적 도구라는 점에서 볼 때, 너무 안이한 선택이면서 동시에 연극이나 희곡 내적 변화의 흐름이나 희곡사적 인식체계를 제대로 드러내지 못한다고 할 수 있다.

더욱이 그는 연극사나 희곡사에 있어 최대의 쟁점인 근대극의 기점에 대해, 머리말에서 “학생층과 젊은 연극인들이 중심이 되어 근대극에 관

한 논의와 연극운동을 점차 고조되어 가던 시기, 관중들의 연극에 대한 인식과 의식이 확대되어 가던 시기, 동시에 김우진이 <이영녀> <난파> <산돼지> 등을 발표하던 때인 1920년대 중반”으로 보는 게 타당하다고 주장하고 있으나, 본격적으로 그 논의를 다루고 있지는 않다. 연극사나 희곡사의 쟁점이 되는 근대극 기점문제를 본격 거론하고 있지 않다든지, 시기구분을 십년 단위로 분류한 기준에 대한 명확한 史觀 표명이 없다는 점, 각 시대별 동시대 작가들의 작품론은 서술되었지만 그 작품들의 전개가 희곡사 전체의 흐름과 구조 속에서 어떤 좌표를 갖는지, 또 어떤 영향이나 상호텍스트성을 가지며 전개되어 왔는지 하는 연속성과 영향관계 같은 사적 체계화가 없는 점이 아쉽다고 하겠다.

(다) 서연호의 『한국근대희곡사』<sup>55)</sup>

이 저서는 서론에서 기존의 연극사나 희곡사, 희곡연구 저서 등에 나타난 시대구분을 비판적으로 검토하고 있을 정도로, 뚜렷한 기준에 의한 사적 체계화에 매우 고심한 흔적이 보인다. 이 저서의 시대구분을 살펴보면 다음과 같다.

1. 신파극의 수용과 희곡 장르의 성립(1902-19)……근대희곡사 전기, 근대극 초창기 희곡
2. 사실주의 전개와 대중극의 확산(1920-45)……근대희곡사 중기, 근대극 발전기 희곡
3. 이념의 대립과 사실주의의 수정(1945-59)……근대희곡사 후기, 근대극 수정기 희곡

또 그는 근대연극과 현대연극의 분기점을 1960년으로 제시한다. 1960

55) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고대출판부, 1994.

년대 이후 오늘날에 이르는 희곡을 ‘현대희곡사’로 구분하면서, 그 근거로, “현대극은 동시대의 희곡, 최근의 희곡, 혹은 앞서 거론한 근대극에 비하여 보다 실험적인 희곡, 혹은 근대극의 내용적 형식적 범주와 한계를 초월하여 보다 개방적이고 보다 혁신적인 기호체계로 창작된 희곡을 포괄하는 의미”<sup>56)</sup>로 사용한다고 규정하고 있다. .

그는 1902년 서구식 실내극장인 협률사의 설치로부터 근대극이 시작되고 해방때까지 주로 사실주의극 위주로 발전기를 거쳐, 해방 이후엔 사실주의 수정으로 희곡경향이 수정된 것을 시대구분의 기준으로 삼고 있다. 즉, 사실주의 스타일의 정착과 수정, 반사실주의를 근현대 희곡의 구분 기준으로 삼고 있다.

물론 희곡사의 흐름에서 우리 희곡이 초창기부터 모델로 삼은 것이 서구 근대극이었다는 것을 떠올릴 때, 이는 타당한 기준이라 볼 수 있다. 그러나 이 기준에도 몇가지 문제점이 발견된다.

첫째는 근대극의 정의로 내려진 사실주의가 신파극이나 초창기 희곡에도 혼동되어 사용되고 있다는 점이다. 그는 근대희곡의 개념을 서양의 근대극과 같은 개념으로서, 서양근대극의 기점으로 말해지는 입센의 사실주의희곡이 발표된 1870년대와 비교하여 거론한다. 우리의 근대극도 “당대의 현실 가운데서 시대적·환경적 여건과 인간적 삶의 상관성을 토대로 하여 그러한 현실에 대한 합리적인 비판이나 진보적인 대안을 제기하는 것을 근대적인 자각(인식, 의식, 사상)이라 한다면, 그러한 자각을 전통적인 공연양식이 아닌, 객관적 관점을 특징으로 하는 새로운 희곡양식에 의해 기록적으로 표현한 작품”<sup>57)</sup>으로 정의하고 있으며, 그런 작품이 우리나라에서는 1910년대 초에 비로소 창작되기 시작했다는 것이다.

56) 앞의 책, 29면.

57) 앞의 책, 26-27면.

이 정의는 근대극이 당대 현실을 근대적 자각에 의해 객관적 관점으로 그리는 극이라는 의미로서, '당대 현실의 객관적 묘사'라는 서구 사실주의극의 일반화된 정의와 다르지 않다. 그렇다면, 사실주의라는 양식적 기준으로 시대구분을 하고 있는 이 희곡사 서술에서 오히려 양식의 기준을 엄격하게 적용하지 않았다는 자체 모순을 드러내게 된다. 주지하듯이, 서양의 근대극은 낭만주의에 반발하여 일어난 사실주의극운동을 말하는데, 1910년대 초에 창작된 '신과 화술극'이나 조일재의 <병자삼인>, 이광수의 <규한> 등의 작품은 당대 현실을 다루고자 했으나 그 취급방식이나 스타일이 다분히 일본신과의 표현방식을 모방하고 있다든지 감정의 과잉과 주관적 접근태도를 벗어나지 못한, 낭만주의에 가까운 것이다. 사실주의 양식을 기준으로 삼는다면, 이 시기는 '근대극 前史'라 하는 게 더 적절하리라 생각된다.

실제로 그는 현대희곡사의 새로운 시기구분을 다음과 같이 제안한 적도 있었다.<sup>58)</sup>

1. 제1기(1902-1924)
2. 제2기 (1925-1945)
3. 제3기 (1945-1964)
4. 제4기 (1965-1990 현재)

위 구분은 얼핏 보아선 시기구분의 근거를 짐작하기 힘들다. 그의 서술에 의하면, 1기는 새로운 희곡 장르의 성립을 특성으로 꼽았고, 2기는 20년대 중반 이후 카프의 연극과 극예술연구회의 활동에 의해 리얼리즘극이 새로운 연극양식의 하나로 자리잡은 사실을 꼽았다. 3기는 양식의 다양한 수용과 절충이 이루어진 시기라는 점에서, 4기는 60년대 중반기에 이르러 포스트모더니즘을 비롯한 현대극이 시작된 시기라는 점을 그

58) 서연호, 「현대희곡사의 새로운 시기구분」, 『예술과 비평』, 1990년 가을호.

근거로 들고 있다. 이처럼 서연호는 『근대희곡사』를 저술해나가는 기간에 또다른 시대구분을 제안하기도 했다는 점에서 일관된 사관을 견지했다고는 보기 힘들다. 어쨌든 분명한 것은 사실주의와 그 수정, 반사실주의 등 희곡사에 나타난 양식의 변화를 시대구분의 기준으로 보고 있다는 점이다.

두 번째로는, 3기의 희곡을 '이념의 수립과 사실주의의 수정'으로 들면서 해방부터 1959년까지를 들고서 여기까지 근대희곡사이고, 60년부터 현재까지의 희곡을 현대희곡사로 분류하고 있는데, 그 시대구분의 기준이 모호하다는 점이다. 그는 그 근거로 서양희곡사에서도 60년대 이후의 작품을 현대극으로 대체로 규정하고 있다는 점, 우리나라에서도 보다 실험적이고 개방적인 희곡이 나왔다는 점, 두가지를 들고 있다. 과연 그렇다면 <60년에 발표된 희곡이 근대희곡사의 마감 시기인 1950년대의 희곡과 어떻게 다른 현대성을 지니고 있는지에 대한 규명과 타당한 연극관의 제시가 있어야 할 것이다> 한편, 서구의 경우 현대극을 상징주의, 표현주의 등 반사실주의극이 등장한 20세기 초를 현대극의 기점으로 보기도 하고, 1960년대 이후의 연극은 '동시대 연극'(contemporary theatre)으로 명명하며, 포스트모더니즘 연극의 시대로 보기도 한다. 일반사에서와 마찬가지로 연극사에 있어서도 '현대'에 대한 시기 규정이 애매하기 때문이다. 이러한 현대극의 기점 문제는 연극학자마다 시대상황의 변화, 가치관이나 시대정신의 변화, 그로 인한 예술 양식의 변화나 새로운 스타일, 표현기법의 대두 등을 종합하여 설정하는 만큼, 근대극과 현대극의 분수령이 되는 시기에 대한 연극사관을 분명히 밝혀야만 그 구분이 설득력과 타당성을 획득할 수 있을 것이다.

#### 4. 근대연극사 시대구분의 유형과 새로운 모색

이상에서 살펴본 연극사, 희곡사 저술들은 실증주의적 방법론을 택하면서 그 시대구분은 대체로 몇가지 유형을 보이고 있음을 알 수 있었다. 전통극사의 경우, 일반사에 맞추어 왕조 단위의 시대구분, 혹은 고대-중세-근세의 전통적 3분법적 구분을 하고 있었다. 그러나 근대연극(희곡)사의 경우 크게 6가지 유형을 보이고 있었다.

1. 10년 주기 시대구분법 : 이두현의 『한국신극사 연구』, 장한기의 『한국연극사』, 서연호의 『한국근대희곡사연구』
2. 사회변동과 연극 발전단계 결부시킨 시대구분법 : 한 효의 『조선연극사 개요』, 유민영의 『한국근대연극사』
3. 극단 중심의 시대구분 : 김재철의 『조선연극사』, 이두현의 『한국신극사 연구』
4. 작가론 중심의 시대구분 : 유민영의 『한국현대희곡사』
5. 이데올로기적 시대구분 : 리 령의 『해방 후 연극예술의 발전』
6. 양식사 시대구분 : 서연호의 『한국근대희곡사』

사실 연극사는 연극의 역사 발전의 맥을 수직적 수평적으로 체계화함으로써 각 시대의 특징적 성격과 변화를 설명하고 동질적이거나 이질적인 연극 사건들이나 작품들을 자리매김하는 것이다. 그리하여, 역사적 존재로서의 연극의 연속성과 단절성을 파악하고 연극적 사건이나 작품 등의 중요성과 의의에 대한 비평적 가치판단을 내리는 서술이라 할 수 있다. 그러기 위해선 시기를 나누는 일정한 기준을 정하는 일이 매우 중요한 문제가 된다. 다시 말하면, 각 시대를 특징짓는 시대정신, 이념, 경향, 유파, 연극사건 등을 다른 시대라는 단위와 비교하여 그 역사적 운동성을 파악하는 총체적 서술이 필요한 것이다.

그러나 연극사를 비롯한 예술사에 있어 내적 변화나 운동성을 무시한 도식적인 시대구분은 오히려 예술성과 역사성을 오도하는 인식론적 도구가 될 수 있기 때문에 문제의 심각성이 있는 것이다. 사회변동이나 시대상황 같은 외적 요인은 연극에 어떤 형태로든 영향을 주지만, 한편으로 연극 자체의 자율적인 운동성도 존재한다. 달리 말하면 연극에 일어나는 변화는 연극 자체의 내재적 논리와 요인에 근거한다는 점도 무시할 수 없는 것이다. 연극사가 연극의 역사적 서술이라는 점에서 연대, 정치사적 시기, 주요 사건 등에 따라 시대를 구분하는 것이 필요하고, 동시에 한 연극적 사건이나 현상을 다른 시대의 연극현상과 구별짓는 요인인 양식, 장르, 언어, 무대표현 등의 변화라는 내적 구조를 고려해야 한다. 또 연극사는 외적 요인의 변화만을 논의하는 것이 아니라 변화와 상관없이 존재하는 본질적 요소에 대한 것도 함께 논의해 주어야 하고, 계승과 반동의 법칙도 주목되어야 한다. 분류기준을 세워 시대구분하는 것은 전적으로 필자의 연극관과 역사인식에 의거한 것이지만, 일관성 없는 분류기준의 오류는 범하지 않도록 고심해야 할 것이다.

연극사의 다양한 변화와 장르를 무리없이 포괄하는 분류기준을 세우려면 사회변동의 연대기와 연극 내적 운동성에 따른 시대구분을 조화시킨, 좀더 세분화된 구분이 필요하다고 생각된다. 시대순으로 한국 근대 연극의 발전 역사를 중요한 변화의 단위로 시대를 구분하여 먼저 한 시대단위를 일목요연하게 개괄하고 나서(수직적 고찰), 동시대의 연극 현상과 연극운동, 작가와 작품 경향 등을 또하나의 단위로 구분(수평적 고찰)하여 분석하고 평가하고, 이어서 다음 단계의 시대 단위가 이어지고 다시 연극 내적 운동성과 관련된 본질 단위 기술이 이어지는 식의, 보다 유연한 수직적 수평적 고찰이 적절하지 않을까 제안해 본다. 물론, 연극사가 이론대로 쓰여지는 것은 결코 아니다. 어떤 기준에 의해 시대구분을 한 연극사라 할지라도 나름의 철학과 역사관과 연극적 비평안이 분명하고 타당성을 고수할 수 있다면 나름의 중요한 기여를 한다고 할

수 있다. 그리고 기왕에 종합적 서술방식의 연극사가 많이 나왔기 때문에 앞으로는보다 대상을 세분화한 연극사 기술이 필요하다고 생각된다. 예를 들어 극단에 초점을 맞춘 극단사, 혹은 배우사, 연극비평사, 극장사, 무대미술사, 연극예술가 중심의 연극사 등 다양한 대상과 다양한 초점의 연극사가 나올 때 연극에 대한 우리의 시야도 넓어질 것이고 한 연극사 기술이 다시 다음 기술을 자극하는 식의 글쓰기와 사유를 꿈꾸게 촉발할 수 있을 것이다. 또 지금까지의 연극사가 분단연극사인 만큼, 앞으로는 남과 북의 연극을 총체적으로 조망하고 역사적으로 자리매김하는 통일 연극사도 쓰여져야 하리라 생각한다.

## 참고문헌

### 1. 저서

- 권택무, 『조선민간극』(평양: 조선문학예술총동맹 출판사, 1966), 예니, 1989년 재간행.
- 김재철, 『조선연극사』(조선어문학총서3, 1933), 민학사, 1974년 재간행.
- 『문학예술사전』, 과학백과사전출판사, 1972.
- 서연호, 『한국근대연극사 연구』, 고려대출판부, 1982.
- 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994.
- 서연호·이강렬, 『북한의 공연예술』 1. 고려원, 1990.
- 송희복, 『한국문학사론 연구』, 문예총판사, 1995.
- 장한기, 『한국연극사』, 동국대출판부, 1986.
- 양승국, 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996.
- 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
- 이두현, 『한국신극사 연구』, 서울대출판부, 1966.
- 이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1973.
- 한국비평문학회, 『북한 가극·연극 40년』, 신원문화사, 1990.

한효, 『조선연극사 개요』(평양: 국립출판사, 1956), 태동, 1989년 영인본.  
秋庭太郎, 『日本新劇史』, 東京, 日本書房, 1971.

## 2. 논문

- 김열규, 「한국문학사의 어제와 오늘 그리고 내일」, 김열규 외, 『한국문학사의 현실과 이상』, 새문사, 1996.
- 리 령, 「해방후 연극 예술의 발전」, 『빛나는 우리 예술』, 평양, 1960.
- 서연호, 「현대희곡사의 새로운 시기구분」, 『예술과 비평』, 1990년 가을호.
- 서향석, 「蘆汀 金在喆 著 『朝鮮演劇史』」, 동아일보 1933.6.24.
- 유민영, 「한국연극사의 시대구분」, 『한국학 연구』 제1집, 단국대출판부, 1994.
- 이기동, 「한국사 시대구분의 여러 유형과 문제점」, 차하순 외, 『한국사 시대구분론』, 소화, 1995.
- 차하순, 「시대구분의 이론과 실제」, 차하순 외, 『한국사 시대구분론』, 소화, 1995.

Abstract

## A Study on the Division of Periods for the History of Korean Theatre

Kim, Sung-Hee

The purpose of this study is to review how the periods for the history of Korean theatre are divided in the books and what criteria or viewpoints are employed for the division, and thereby, find more reasonable and useful criteria to describe the modern drama or theatre history.

Most of the drama or theatre history books written in South and North Korea employ some positivism methods to divide the drama or theatre history, but show some trends in their division of drama history. For the traditional dramas, they tend to divide the theatre history according to the same dynasty division as general history books or use the trisectional division of ancient-medieval-modern. In contrast, they tend to employ diverse criteria to divide the history of modern theatre: (1) division by 10 years, (2) division by social change and theatre development combined, (3) division by theatre troupes, (4) division by play writers, (5) division by central ideology and (6) division by style.

The theatre history may well be divided into periods by the theatre historians depending on their view of history, drama or criticism, but it is deemed more desirable to divide the theatre history in reference to social

change chronicle and in-theatre momentum if we want to establish some criteria for division of theatre history covering a variety of theatre genres.

In addition, since some authors have attempted to describe the drama history in a comprehensive way, it seems to be required of drama and theatre historians to describe the theatre history from diverse viewpoints: theatre troupes, actors and actresses, criticism, stage design, theatre artists, etc. Moreover, theatre historians are also requested to attempt to write a unified theatre history beyond the theatre history divided between South and North.