

# 근대극 태동기의 전통 수용 연구

-박승희의 <이 大監 망할 大監>을 중심으로-

김 승 옥\*

〈차례〉

1. 머리말
2. 한국연극사의 전통논의
  - 2.1. 형성배경 / 2.2. 방법적 모색
3. <이 大監 망할 大監>의 희극 구조
  - 3.1. <裱裨將傳>의 모티프 차용 / 3.2. 풍자정신의 발현
4. 공연적 측면
5. 맺음말

## 1. 머리말

희곡은 문학의 한 갈래이면서 동시에 무대 위에서 연극으로 형상화될 때 비로소 완성된다는 이원성으로 인해서 다른 갈래의 문학보다 그 접근이 쉽지가 않다. 또한 연극은 어느 갈래의 예술보다도 시대의 변화에 민감하게 반응하는 특성으로 인해서 변화의 양상을 포착하는 것이 쉽지가 않다. 따라서 격변기에 이룰수록 이전 시대의 모습을 잃은 것처럼 인식하게 된다.

게다가 우리의 경우 근대화라는 미명하에 서구화를 절대적 가치기준

\* 성신여자대학교 강사

으로 인식하여 왔던 것이 사실이다. 이렇듯 잘못된 인식을 하게 된 이유는 근대극 창조자들이 대부분 일본을 통해 교육을 받은 식민지 지식인들이었다는 사실에서도 찾을 수가 있다. 그들은 기층민들에 의해 연희되었던 전통극의 미학에는 무지했다. 그들은 제도권에 자리잡고 있으면서 일본을 통해 이입된 서구 근대극만을 다음 세대를 이어갈 유일한 연극이라고 인식하였고 이후 희곡사 및 연극사를 주도해 왔던 것처럼 보였다. 오히려 전통극을 연극사의 본령으로부터 소외시켰던 것이다. 이는 그 옛날 전통극이 민중들에 의해서 연희되고 전승되어 왔음에도 불구하고 전통극의 창조자들이 문자를 익히지 못한 탓에 기록으로 남기지 못하고 민속극의 형태로 구비전승된 경우와 흡사하다고 볼 수 있다. 그러나 전통극의 자취는 소멸되지 않고 끈질긴 생명력을 보유한 채 한국 연극의 저변에 흘러들어 갔고 근대극에서 새로운 모습으로 재창조되었다. 공연적 측면에서는 말할 것도 없고 희곡적 측면에서도 괄목할 만한 성과를 거두었다.

개화기를 거치는 동안에 서양의 근대적 문예양식과 개념들이 유입되면서 전통은 단절된 것처럼 간주되어 왔고 최근까지도 그러한 인식은 별다른 각성 없이 받아들여져 왔다. 이에 연극계 일각에서 제국주의로 말미암은 근대사의 왜곡된 의미를 바로잡는 노력의 일환으로 나타난 현상이 전통 수용과 재창조의 몸짓이다. 아울러 공연적 측면에서 보여준 일련의 성과를 바탕으로 연극학계에서도 전통 단절 부정의 논의들이 전개되었다.

전통극의 유산을 현재의 시점에 어떻게 재창조하느냐의 문제는 근대극을 서구의 전통으로 대치한 아시아를 비롯한 제3세계 국가들의 공통된 과제이다. 60년대 이후 각 민족은 다변화하고 다원화하는 세계 연극의 조류 속에서 자신들의 정체성 확립의 돌파구를 자민족 전통의 뿌리 찾기와 그 현대적 재창조에서 찾고 있다. 오늘날 아리스토텔레스에 기반을 둔 서구 연극이 더 이상 연극의 중심에 설 수 없는 상황에서 한국

연극의 뿌리찾기와 수용 및 재창조의 문제는 중요한 관심사요 과제가 아닐 수 없다. 그런데 그 중요성을 인식하고 있음에도 불구하고 한국 근대극에서 전통의 창조적 수용은 쉽지 않아서 여전히 실험의 단계에 머물러 있는 실정이다. 더구나 이 실험들에 대한 구체적 정리와 연구는 아직 초보적인 단계로 既刊 연극사나 희곡사에서 언급되지 않은 것은 말할 것도 없고 그 방면의 본격적인 연구 논문도 찾아보기 힘들다.<sup>1)</sup>

본 연구의 목적은 한국 근대 연극사를 서구적 충격으로부터 빚어진 결과로만 인식하여 온 종래의 서구추수적 통념을 수정하는 데 있다. 한국연극에서 서구라는 변수는 한국연극에 강력한 영향을 준 것으로 이해해야지 그것을 한국연극의 주된 내용으로 이해해서는 안된다. 외래적인 영향도 계속 받았겠지만 자체의 전통이 영향을 수용하는 주체였음을 인정해야만 한국연극사 및 희곡사의 맥락이 온전하게 드러날 수 있다. 서

1) 일본을 통해 서구 근대극이 유입된 이래 한국 연극은 줄곧 전통극과 근대극으로 이분되어 논급되었다. 최초의 演劇史書라고 할 金在喆(1907~1933)의 『朝鮮演劇史』(1933)에서부터 그렇게 인식된 이분법적 사고는 오랫동안 극복되지 않았고 후학들의 논의도 이에서 크게 벗어나지 않았다. 전통극과 근대극을 단절된 관점에서 보는 시각은 李杜鉉의 『韓國演劇史』(1973), 柳敏榮의 『韓國現代戲曲史』(1982)로 이어진다. 이들 연구자들은 한국연극이 개화기 이후 이룩해놓은 성과들의 집적물임에 틀림없다. 학문적 전통이 전무하다시피 한 현실에서 흩어져 있던 자료들을 모아 체계를 세운 선구적 업적이 후학들의 학문연구에 중요한 기반이 되었음은 물론이다. 그러나 전통극과 근대극이 단절되었다는 전제하에 기술되었다는 사실은 한국연극사 및 희곡사가 안고 있는 큰 맹점이 아닐 수 없다. 柳敏榮은 『開化期演劇社會史』(1987)에서 이러한 시각을 다소 교정하고 있는 듯이 보인다. 근대와의 교량기인 개화기 연극을 집중적으로 조명한 이 저서는 원자사 극장을 분기점으로 하여 전통극이 급작히 소멸하고 근대적 성격의 연극이 등장한 것처럼 기술한 기존 연극사서의 맹점을 지적하고 있다. 그러나 이 저서의 기본 시각 또한 근대극을 서구 근대극의 이입으로 규정하고 개화기의 연극 현상을 서구식 근대극의 준비단계 이상으로 보지 않고 있는 것이다. 柳敏榮은 『韓國近代演劇史』(1996)에서 일제 강점 이후 전통연희의 공연형태를 탐색해 종전의 불균형을 교정하려는 시각을 보인다.

구화를 근대화로 보는 미망에서 벗어나 지체내의 구조적 모순과 갈등을 이해하고 그것을 극복하려는 정신과 그 형식적 발현을 근대성이라고 이해하지 않는 한 한국연극 연구는 계속해서 공전할 우려가 있기 때문이다. 연구대상은 우선 희곡적 측면에서 근대극 태동기에 전통 수용의 가능성을 최초로 시사한 박승희의 <이 大監 망할 大監>을 일차적으로 선정했다. 아울러 같은 시기에 한국연극이 공연적 측면에서 거둔 전통 수용의 성과를 검토해 보기로 한다. 본고에서는 한국연극 자체내에서 현격한 변화가 감지되기 시작한 시기를 근대극 태동기로 잡고 논의를 전개했다. 즉 1900년대에 들어서면서 최초의 관립극장인 협률사가 설립되고 경극의 영향으로 판소리가 분창되어 창극이 파생되었으며, 일본으로부터 신파극이 이입되던 시기이다. 뒤를 이어 서구극의 이입을 주도한 극예술협회와 학생극운동 그리고 최초의 극대극 전문단체인 토월회가 결성되던 시기를 근대극 태동기로 잡았다.

## 2. 한국연극사의 전통논의

### 2.1. 형성배경

19세기 말엽을 전후한 서양문화의 이입 시기를 이 땅의 신·구문화 분기점으로 기록하기 시작한 것은 문예사 부문에서 이루어졌다고 볼 수 있다. 이는 林和가 『新文學史의 方法』에서 “新文學이 西歐의인 文學 장르를 採用하면서부터 形成되고 文學史의 모든 시대가 외국 문학의 자극과 영향과 모방으로 일관되었다 하여 과언이 아닐 만큼 新文學史란 移植文化의 역사다”<sup>2)</sup>라고 언급한 이후 더욱 고착되었다고 할 수 있다. 그

2) 林和, 『文學의 理論』, 學藝社, 827면.

러나 이후 임화의 이식문화론은 金允植·김현 공저 『韓國文學史』 서두의 「方法論批判」에서 신랄하게 비판을 받았고, 신문학기의 문학사적 의미는 새로운 각도에서 조명되기 시작하였다.<sup>3)</sup> 후학들은 한국의 개화기가 이식문화와 전통단절의 시기가 아니고 외형 안에 감추어진 새로운 의미를 지닌 시기로 보아야 한다고 주장하였다. 즉 전통연결을 바랄수록 외형에 있어 새로운 외래 서양문화를 그것대로 인정하면서 그것의 수용 과정을 인식하고 새로운 의미망을 구축해야 한다는 것이다.

한국문학에 있어서 특히 전통에 관한 논의가 중차대한 의미를 지니는 것은 한국사의 특수성에서 연유한다. 즉 식민지통치하에서는 주체적이며 자주적인 문화활동이 상실되었고 1945년 조국의 광복과 좌우익의 혼란기를 거쳐 남북 분단의 특수한 현실 속에서는 그 활동이 위축될 수밖에 없던 상황이 이후의 한국문학의 전개에 있어 전통에 관한 문제를 필연적으로 부각시키고 있기 때문이다. 다시 말하면 뒤뜰어진 과거의 문화활동 속에서 이룩한 우리 문학의 공과를 제대로 짚어 보고 앞으로 바람직한 방향을 설정해 나가는 관건으로서 전통에 대한 문제가 대두되었던 것이다.<sup>4)</sup>

전통 논의 성과로는 60년대 이후 문화재관리국이 신설되고 고유의 문화재인 유물·유적들을 보호하는 작업이 국가적 사업으로 추진되고 각종의 기능보유자들을 무형문화재로 지정하여 사장되어 가는 우리의 전통적 연희 예술을 보존하는 작업이 진행되었는데, 이는 바로 학계의 이러한 전통논의에 힘입은 것이라고 평가할 수 있다. 그러나 한편으로는 오히려 전통이란 화석화되어 있는 과거의 문화를 보존하거나, 그것을 오늘에 단순히 재현하는 것이라는 복고주의적인 이해를 팽배시킨 부작용까지 가져온 것도 부인할 수 없다. 특히 공연예술의 부분에서 이러한 상황이 지속되어 왔는데, 이는 일차적으로 전통을 현대화할 역량 자

3) 金允植·김현, 『韓國文學史』, 서울: 민음사, 1984. 16면.

4) 成耆兆, 『韓國文學과 傳統論議』, 서울: 신원문화사, 1989. 13면.

체를 축적시키지 못한 당시의 상황적 특성에서 연유하는 것이라 할 수 있다. 즉 객관적이고 학적인 연구를 기반으로 하지 않았기 때문에 현재적 차원에서 전통의 의미를 제대로 해석해 내지 못하고, 전통 계승의 방향을 확실하게 찾아내지도 못한 것이다.

전통 연구는 복고적인 것이 아니고 오늘과 미래에 지향하는 가치추구이다. 전통은 부단히 변화하는 역사 속에서 인간의 삶과 함께 역동적으로 전해 내려가는 것이다. 즉 전통은 고정불변의 것이 아니며, 기본적인 속성을 간직하면서도 역사발전과 인간의 삶의 모습의 변화와 관련하여 스스로를 능동적으로 변화시켜 나아가는 것이다. 이렇듯 전통을 역동적인 인간의 삶과 관련시켜 파악할 때 그 지속과 변화의 법칙성을 유기적으로 파악하여 현재와 미래를 과거와 바르게 연결지을 수 있는 것이다.

전통에의 관심에서 경계해야 할 것은 전통의 의미를 과거에의 복귀에서 찾으려고 하면서 그것의 현재적 위상, 미래에의 비전으로 연결시키지 못하고 우리의 삶으로부터 유리된 전통으로 축소시키는 데 있다. 전통 계승 논의가 그 상투성을 벗어나려면 시대적 변화와 그 변화에 상응하는 재해석, 전세대의 주도 이념의 개혁과 숨겨진 현대적 요소의 발굴, 그리고 이 모든 것들의 문학적 조형화와 예술적 형상화에 주력하는 일이다.<sup>5)</sup>

앞에서도 언급했듯이 한국 연극의 전통 규명의 작업이 구체성을 띠게 된 것은 1970년대 국학분야에서 민족 문화론이 고조되면서부터의 일이다. 한국 문학계에서는 근대문학의 기점이 논의의 초점으로 부각되고 민족 유산의 보존과 전승이 주된 관심사로 떠올랐다. 이러한 문화계 전반의 추세와 보조를 같이 하여 연극분야에서도 잊혀졌던 전통극이 상당수 발굴되고 재현되었으며 대부분의 가면극이 무형문화재로 지정 완료되었다. 그런데 차츰 전통극의 원형 재현과 전승으로는 만족할 수가 없

5) 金炳翼, 『韓國文學과 傳統』, 『狀況과 想像力』, 서울: 文學과 知性社, 1988. 115~117면.

었다. 우선 전통극의 레퍼터리의 폭이 좁았고 표현감각에 있어서도 현대인들을 충족시키기에 미흡함이 있었다. 이에 따라서 전통극의 현대화의 문제가 필연적으로 대두되었으며 전통 수용의 실험들이 구체화되어 나타났다.

## 2.2. 방법적 모색

오늘날의 연극 상황에서 전통을 어떻게 창조적으로 계승하느냐 하는 문제는 전통극의 현대적 계승과 현대극의 전통 수용 문제로 논의를 집약시킬 수가 있다.

우선 전통극의 현대적 계승문제는 두 가지 측면에서 고찰해 볼 수 있다. 전통극의 원형 보존과 현대적 감각에 맞게 재구성하는 문제가 그것이다. 전통극의 원형 보존만 하더라도 쉬운 일은 아니다. 예컨대 가면극의 경우를 살펴보더라도 가면의 원형을 찾아보기가 어렵다는 사실이다. 예로부터 가면은 놀이 후에 소각해 온 전통이 있었기 때문에 연희 때마다 새로 만들어 사용해 왔다. 물론 오늘날에 와서는 소각하지는 않지만 과거 가면 제작자들이 대부분 타계한 가운데 가면 제작이 방법적 측면에서 합리성과 실증성을 갖추지 못한 채 전승되어 본래의 모습을 찾아보기가 힘든 것이다. 1930년대 민속학자 송석하가 촬영해 놓은 가면과 오늘의 가면을 비교해 보아도 그 변형이 심하다는 것을 알 수 있다.<sup>6)</sup>

연희과정을 보더라도 개화기 이후에 원형이 상당히 변질된 것으로 알려져 있다. 당시에 채록한 사람들이 대부분 민속학자나 국문학자들이었기 때문에 가면극이 지니고 있는 연극적 요소를 놓쳐 버린 부분이 많고, 연희시간을 대폭 축약시켜 놓음으로써 고유의 미학적 특성을 살리지 못한 것이다.

6) 柳敏榮, 『韓國演劇의 美學』, 서울: 檀大出版部, 1982. 62면.

전통극을 현대적 감각에 맞게 재창조하는 경우도 조심스럽게 시도되고 있다. 가면극의 현대적 계승의 경우는 지금까지 세 가지 양상으로 나타나고 있다. 첫째로는 극단 민예에서 시도한 바 있는 창작 가면극이고, 둘째로는 동량 레퍼터리에서 시도했던 현대적 재창조의 방법이고, 셋째로는 가면극에다가 판소리, 민요 등을 뒤섞은 마당극 수법을 꼽을 수 있다.

이 가운데서 우선 주목을 끄는 것은 허규가 이끄는 극단 민예의 창작 가면극이다. 극단 민예는 전통 유산의 발굴과 재현에 총력을 기울였다. 이들은 판소리, 탈춤, 꼭두각시놀음 등 전통극의 극술과 기예를 익히고 연구하여 <서울 말뚝이>, <놀부던>, <허생전> 등과 같은 창작 전통극을 공연하였다. 예컨대 <서울 말뚝이>의 경우를 보면 가면의 모양이 다르고 줄거리의 배경이 근대로 설정되어 있지만 양반과 서민의 갈등구조도 가져가고 있다는 측면에서 전통 가면극과 궤를 같이 하고 있다. 이들은 또한 그것으로 만족하지 않고 굿, 놀이, 민요 등 민속 유산 전반으로 관심의 폭을 확대시켰다. 이 방면에서 이들이 이룬 성과는 일찍이 다른 극단에서 찾아볼 수 없는 독보적인 것이었다. 그러나 이러한 노력이 구체적으로 결실을 맺기에는 아무래도 역부족이었다. 극단 민예의 실험은 일종의 '신가면극' 운동이라고 볼 수 있는데 이러한 접근방식은 서구식의 문화양식에 길들여진 현대의 관중들에게 호기심을 불러일으키는 이상의 효과를 기대하기 어렵다. 예컨대 <물도리동>, <다시라기> 등 전통의 구조적 차용에서 보여준 미숙성은 전통 재창조의 한계를 보여주는 것이었다. 즉 전통의 재현내지 답습으로 그 평면성을 벗어나지 못하고 있었다. 극단 민예는 단순한 놀이의 전승 차원이 아닌 현대적 감각으로의 재창조라는 과제를 안고 있는 것이다.

동량 레퍼터리의 유덕형과 안민수가 시도한 작업은 여기서 한 단계 넘어서고 있다. 드라마센터에서 보여준 이들의 실험은 한국 연출사상 새로운 미학적 경지를 열어 보였다. 이들의 작업은 개화기로부터 줄곧

사실주의를 연극의 기본으로 이해해 왔던 그때까지의 틀에 박힌 수법에 일격을 가해 왔다. <봄이 오면 산에 들에>의 몸짓과 가면에서도 그러한 감각이 돋보인다. 전통극에 뿌리를 두고 있으면서도 현대적으로 추상화된 가면과 동작이 관중들의 미감을 자극했고 전통극 현대화 가능성을 낙관하게 해주고 있는 것이다. 이들 작품의 전통 재창조 양상은 오히려 서구 전위극의 실험에 뒤따랐던 부산물이라고 할만큼 제한적이었지만 종래의 소재주의적 차용에 머무르지 않고 동양적 정관의 세계를 창조하여 한국연극의 새로운 가능성을 확인케 해준 것이다. 이들은 고도의 예술적 감각을 수반하여 현대적 재창조에 성공하고 있는 것이다.

마당극의 경우도 역시 가면극의 놀이판이 기본 구도로 되어 있다. 비록 가면을 착용하지는 않았지만 유형화된 인물 설정을 통해 지배세력과 피지배세력간의 대립을 희극적으로 처리하고 있을 뿐만 아니라 판소리, 꼭두각시놀이, 무속, 민요 등을 부분적으로 끌어들이 양식의 확대라는 측면에서 하나의 자극이 될 만하다. 그런데 마당극은 인간의 내면세계에 대한 성찰보다는 삶의 현장, 특히 거친 노동현장의 마당판을 염두에 두고 만들어졌기 때문인지 정제되지 않은 채 거칠게 노출되고 있는 것이 문제이다. 즉 연극이 이데올로기의 수단으로 떨어지지 않고 예술화를 이루어야 한다는 시급한 과제를 남기고 있다.

앞에서 살펴본 것은 전통 규명에 있어서 제1단계 작업이면서 예비적 작업의 성격을 띠는 것이었다. 왜냐하면 이 작업들은 개화기를 기점으로 해서 전대와 후대의 연극에 일관되게 흐르는 연극 미학의 맥을 집중적으로 탐색하는 데까지 이르고 있지 못하기 때문이다. 전통극의 현대적 계승은 그 자체의 파괴 재구보다는 현대극으로의 자연스러운 수용이 더 중요하다. 전통극을 현대극에다가 접목시키는 작업이 무리라는 것을 깨달은 연극인들은 방법적 측면에서 새롭게 전통을 수용하고 있다. 제2단계 작업인 이들 실험은 크게 세 가지로 대별해 볼 수 있다.

첫째, 소재주의적 전통 수용의 방법이다. 여기서 소재주의란 소재원

천을 전통으로 확대하되 소재원형을 그대로 모방하거나 그 의존도가 큰 것을 의미한다. 이러한 작업은 이미 개화기부터 지속되어 왔다. 서구 근대극의 조류에 휩쓸려 전통극이 그 기반을 잃어가고 있을 때 자구책으로 강구되었거나 일제치하에서 현실 소재작을 집필하는 것이 불가능한 상황에 이르렀을 때 일차적으로 채택되었던 경우라고 할 수 있다. 이러한 시도는 대부분 초보단계로서 모방을 넘어서지 못하고 있지만 소재의 확대라는 측면에서 긍정적으로 평가할 수 있는 것이었다.

그런데 근대극으로의 재창조라는 관점에서 볼 때 극작가들이 지나치게 소재원천에 함몰하는 것만으로는 그 성과를 기대하기가 어렵다. 전통을 현대에서 창조적으로 계승하려면 전통 그대로의 답습과 재현을 한 발 넘어서는 작업이 요청된다. 고식적 전통주의의 극복을 바라는 작가는 소재주의를 기피한다. 한 인물이나 사실이 작가의 새로운 해석이나 의미의 부여 없이 국사 교과서에서 자명한 것으로 서술된 해석을 따라 형상화된다는 것은 무의미한 일이다.

둘째, 전통극의 구조와 기법, 미의식의 창조적 계승이다. 전통의 계승과 극복이란 각도에서 획득된 성과는 첫째 우리말의 리듬에 대한 재발견이다. 우리 문장의 리듬에 관한 한 크게 주목되는 것은 채만식, 최인훈, 오태석에게서 발견되는 판소리체이다. 그리고 오영진은 通過儀禮의 삼부작 <배뱅이굿>, <孟進士宅慶事>, <한네의 昇天>에서 전래의 冠婚喪祭 중 형식이 거의 유명무실한 冠禮를 제외하고 喪禮, 婚禮, 祭禮를 극화하고 있다. 그는 여기에서 그치지 않고 영남지방의 방학중이라는 인물설화에서 <살아있는 李重生閣下>를 창작해 내었고, 연암 박지원의 소설 <兩班傳>과 <許生傳>을 바탕으로 <許生傳>을 썼으며, <雍固執傳>을 바탕으로 사이코드라마 <나의 당신>을 창작해 냈던 것이다. 박승희와 유치진의 고전소설 차용의 수준이 채만식과 오영진에 이르러서는 通過祭儀, 설화, 고전소설 등 민속과 고전 전반으로 그 소재원천이 확충되었을 뿐만 아니라 전통극 구조와 기법의 현대적 재구가 성취되었던 것이다.

셋째, 고전의 재해석과 현대적 변주이다. 이는 1930년대에 채만식에 의해서 조심스럽게 시도되었다. 그러던 것이 1970년대에 와서 크게 부각되었고 최인훈, 오태석 등에 의해서 다양하게 실험되었다. 소설에서 희곡으로 시야를 넓힌 최인훈의 경우를 보면 <어디서 무엇이 되어 만나랴>는 온달설화에서, <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 아기장수설화에서, <둥둥 樂浪둥>은 호동왕자설화에서, <봄이 오면 산에 들에>는 재생설화 구조에서, <달아 달아 밝은 달아>는 <沈淸傳>에서 소재를 차용하고 있다. 최인훈은 설화를 재구성하거나 내용을 전혀 다르게 만들거나 하여 자유롭게 변주시키고 있는데 이는 물론 고전의 주제를 새롭게 해석하고 현대의 상황에 조응시켜 보려는 것이다. 최인훈이 주로 설화에서 소재 원천을 구하고 있는 데 비해 오태석은 전통극, 무속, 설화 등 그 원천이 광범위하다. <草墳>은 남해 도서지방의 장례습속에서, <春風의 妻>는 고전소설 <李春風傳>에서, <藥장수>는 傳奇叟에서, <물보라>는 남해지방의 무속의례 고평이에서, <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>는 <沈淸傳> 등 민속과 고전 전반에 걸쳐 소재를 취택하고 있다. 오태석 역시 옛 시대의 세계관과 오늘의 그것을 대비시키고 있으며 여기서 역사와 전통의 현대적 의미와 그 가능성을 탐구하고 있는 것이다.

### 3. <이 大監 망할 大監>의 희극구조

#### 3.1. <裨神將傳>의 모티프 차용

근대극 태동기의 전통 수용 양상은 소재주의에 머무를 수밖에 없었던 것이 사실이다. 개화기 이후 도입된 서구의 근대극 양식은 전통극의 그것과 판이했고, 왜곡된 근대화의 열풍 속에서 극작가들은 서구 근대극을 익히고 흉내내는 것에만 주력했기 때문이다. 게다가 연극운동을 민

죽운동과 동일시했던 것이 당시의 상황인지라 연극인들은 연극미학의 전통 계승 문제에 대하여서는 눈 돌릴 틈도 가지지 않았다. 이후 그들이 전통에 관심을 기울이게 된 것조차 따지고 보면 레퍼터리가 빈곤했거나 연극 활동의 외부적 상황이 부자유스러워졌을 때 그 궁여지책이나 타개책으로 채택했던 것이다.

<이 大監 亡할 大監>은 1928년 10월 토월회에서 공연한 작품으로 이 때는 이미 토월회가 흥행극단으로 돌아섰다는 비난을 받던 시기이다. 신파조를 극복하고 근대극을 지향하겠다는 당초의 의지와 달리 극본의 빈곤과 재정난으로 대중적 취향으로 기울었던 것이다. 그런데 현실적 필요에 의해 대중의 기호에 부응하려던 노력이 오히려 박승희로 하여금 고전에 눈돌리도록 만든 계기를 마련해 주었다고 볼 수 있다. 그러나 고전을 현대화하는 데 있어서 그 핵심을 놓치지 않고 확대 재생산하여 근대극의 영역을 새롭게 개척해 놓고 있다.

근대극 태동기에 우리 고전을 수용한 희곡은 그리 흔하지 않다. 박승희의 <이 大監 亡할 大監>이 주목을 끄는 것은 이러한 이유에서이기도 하지만 신파극의 범람으로 감상적 대중주의에 빠져 있던 당시에 풍자와 해학정신을 계승한 작품으로 전통 현대화의 가능성을 시사한 최초의 작품이기 때문이다.

판소리계 소설 <裴裨將傳>에서 모티프를 따온 이 희곡은 풍자성이 강한 희극으로 극작술에 비교적 충실한 작품이다. 소재원천인 <裴裨將傳>은 판소리 열두 마당 가운데 하나인 배비장타령을 소설화한 고전이다. 여색에 유혹당하지 않는다고 큰소리로 장담하고 제주도로 부임한 배비장이 기생 애랑의 계교로 뒤주 속에 들어갔다가 망신당한다는 이야기로서 인간의 위선에 대한 풍자와 해학이 뛰어나다. <裴裨將傳>은 원래 <太平閑話滑稽傳>에 나오는 拔齒說話와 『東野彙輯』의 米櫃說話를 바탕으로 구성된 작품으로 골계문학의 진수를 보여주고 있다.<sup>7)</sup> 배비장은 당대의 지배계급의 말단에 속하는 관원이지만 유학자나 양반을 대변

하는 인물이다. 하인 방자에 대하여서는 상전으로서 법도와 위세가 당당하고, 태도 역시 근엄하여 양반의 지체를 지니고 행세한다. 박승희는 이러한 <배비장진>에 '대감'이라는 막연한 대명사를 붙여 <이 大監 亡할 大監>을 새롭게 창조하고 있는 것이다. 풍자적 인물 이 대감을 망신 시킴으로써 일제치하에 시달리면서 살아가던 동포들에게 웃음을 선사하려 했던 것이 박승희의 차원높은 극작 의도가 아니었나 싶다.

또한 <이 大監 亡할 大監>은 고전과 서구극의 기법이 어떻게 부딪히며 조화를 이룰 수 있는가를 엿보게 해준다는 측면에서도 주목할 만하다. 단막극으로 발표된 이 작품은 비교적 단순한 내용이지만 기본적으로 희극적 구성과 관련되어 있으며 여기서 풍자와 해학성이 비롯된다. 우선 이 작품의 내용을 순차적으로 기술해 보면 다음과 같이 정리된다.

- ① 내수는 고향에 계신 어머니를 핑계로 노자며 약값을 타내서는 술값으로 날리고 대감 몰래 밤중 출입을 한다.
- ② 출세를 담보로 전답을 팔아 대감에게 먹힌 지 10년이 지났으나 이렇다 할 말이 없자 몸달아 하면서 방책을 찾는다.
- ③ 호성과 함께 대감을 궤 속에 넣을 방도를 짜낸다.
- ④ 내수 처는 사전에 모의한대로 달밤에 대감을 유혹한다.
- ⑤ 대감이 내수 처에게 수작을 건넨다.
- ⑥ 내수처가 못이기는 척 대감을 방으로 끌어들인다.
- ⑦ 房中 일이 무르익을 즈음 내수가 들이닥친다.
- ⑧ 내수의 출현에 놀란 척 내수 처가 대감을 궤속으로 밀어 넣는다.
- ⑨ 내수는 집에 돌아오는 도중 관상을 보았다며 귀신 들린 궤를 갈로 찢어야 벼슬을 할 수 있다고 말한다.
- ⑩ 황급해진 대감이 궤문을 열고 나와 지방 수령자리를 약속한다.

7) 金元重, 「土月會의 상징적인 희곡문학」, 『현대시학』, 1981.1. 146면.

- ⑪ 사태를 엿보던 대감의 첩도 기회를 틈타 오라버니의 벼슬을 따낸다.
- ⑫ 대감과 첩이 퇴장하자 일을 성사시킨 세 사람이 가가대소 한다.

<이 大監 亡할 大監>의 기법상의 특징은 희극성으로 집약시켜 볼 수 있다. 이것은 크게 다음의 세 가지로 대별된다.

첫째, 인물 설정면에서 고전 해학극의 유형적 인물을 빌어 왔다는 점이다. 주인공 내수는 벼슬 한자리하고 싶어 전답을 다 팔아 대감에게 바치고 이 때나 저 때나 처분만 바라고 있는 참이다. 그러나 대감은 관원이 되고 싶어하는 내수의 심정은 아랑곳없는 듯한 태도로 애를 먹고 있다. 이에 안달이 난 내수는 호성의 꾀를 빌어 계락을 꾸미고 이를 곧 실행에 옮긴다. 내용인즉, 아내를 미끼로 대감을 유혹하고 결정적인 순간에 내수가 등장하여 아내가 대감을 궤 속에 숨게 한 것이다. 궤 속에서 다급해진 대감은 결국 벼슬을 약속한다.

주인공 내수는 대감의 약점을 이용하여 자신의 목적을 달성하려고 한다. 비록 대감을 풍자하고 골탕먹이지만 이러한 부패된 사회를 부정하려는 인물이 아니라 궁극적으로는 '어느 꼴이던지 돈 잘 벌고 선정비만히 세울 곳으로 보내주십시오'라고 실리를 챙기는 '말뚝이형 인물'이다.<sup>8)</sup> 일을 공모한 호성에게 돈을 건내 사례하는 내수의 현실적인 태도는 양반을 풍자하면서도 쇠뚝이를 잡아다가 돈푼께나 나누어 쓰자는 말뚝이와 같이 서민적이며 생명력이 강하다. 몸달아 하는 대감에게 내수 처의 마음을 사려면 물질적 보상이 있어야 한다고 부추기는 호성이라도 예외가 아니다. 그리고 궁지에 몰린 대감을 이용해 말단직의 오라버니를 출세시키려는 첩의 약빠른 행동 등이 작품은 하나같이 물질세계에 탐닉한 풍자적 인물들의 세계를 보여주고 있다. 은근히 빼는 척하는 내수 처에게 말만 잘 들으면 정경부인, 숙부인이 문제가 아니라고 유혹하

8) 이미원, 『한국 근대극 연구』, 서울: 현대미학사, 1994. 212면.

는 대감과 마찬가지로 인물 군상이다.

유형적 인물은 전통 가면극의 전형적인 인물 구성의 방법이기도 하다. <이 大監 亡할 大監>은 이러한 유형적인 인물을 주요 인물로 설정하였기에 인물들이 사실주의적 성격 발달을 보여주기보다는 정해진 유형의 범주에서 움직인다. 따라서 그 중에서 인물 성격의 변화는 없으며 이로 인한 반전도 없다. 즉 사실적 원인과 결과보다는 인물의 유형성이 사건을 움직이는 기본 동인이 된다.

둘째, 희극적 구성의 기본 수법인 이중 플롯을 구사하고 있다는 사실이다. 몸종 월매로 하여금 내수의 계략을 처음부터 염탐하게 하고 이를 이용해서 이익을 챙기는 첩의 이야기는, 대감을 망신시키는 내수 일행의 이야기 못지 않게 관객의 흥미를 끄는 내용이다. 즉 단막극이지만 도입 부분에 적절히 하녀 월매를 등장시켜 사태를 엿보고 결말 부분에 이르러 첩으로 하여금 내수보다 더한 이익을 챙기게 하는 이 보조적인 이야기는 내수의 계략이라는 중심 기둥에 희극적 재미를 더하고 있는 것이다. 인식하기 짝이 없는 호색가인 대감이 당하는 이중의 고난은 관중들로 하여금 더욱 통쾌감을 맛보게 하는 효과를 얻고 있다. 근대극 태동기에 이중 플롯을 이만큼 잘 구사한 작품도 드물 것이다.

셋째, 풍자와 해학을 기본 미학으로 삼고 있다는 점이다. <이 大監 亡할 大監>은 부패한 현실을 실감 있게 고발하면서도 사실주의적 현실 고발의 세계와는 차이를 보여주고 있다. 내수는 매관매직의 부조리에서 오는 고통을 직접 당하면서도 계략이라도 써서 벼슬자리를 얻어낸다. 즉 진행되고 있는 작품 속의 세계가 비록 타락하였다 하더라도 이를 정면으로 대결하여 파괴·수정하기보다는 그 세계의 존속을 최소한 인정하면서 조롱한다. 여기에서 여유 있는 풍자와 해학이 비롯된다고 하겠다.

민속 가면극의 말뚝이는 신랄하게 양반을 비판하면서도 스스로 그 세계 속의 일부임을 부인하지 않고 자신을 그 세계의 질서에 맞추는 제스

처를 잊지 않는다. 자신의 조롱에 대한 양반의 호령이 떨어졌을 때 재빨리 변명하여 현상성을 유지하며 양반 역시 못이긴 체 그 변명을 수용한다. 즉 표면적이거나 화해가 이루어진 희극의 세계이다. 이러한 기본 세계관 안에서 양반에 대한 풍자가 이루어지고 그로 인해 해학이 비롯된다. <이 大監 亡할 大監> 역시 이러한 희극적 세계관을 전승하고 있다. 타락한 대감만큼 간계한 계락을 쓰는 내수는 고발자인 동시에 조롱의 대상자이기도 하다. 그런데 대감을 그 세계 안의 사람인 내수로 하여금 풍자하게 함으로써 관객은 여유를 가지고 두 사람 모두를 풍자할 수 있다. 흑백논리의 이분법적 대결 국면이 없으므로 관객은 긴장할 필요 없이 여유 있게 소동의 추이를 지켜보면서 이를 즐기지만 하면 된다.<sup>9)</sup>

이상에서 검토한 <이 大監 亡할 大監>의 구조의 특성은 희극성으로 집약시켜 볼 수 있다. 근대극 태동기의 고전 수용 양상은 신과극에서도 찾아볼 수 있는데 주로 가정형 고전 소설의 흥취적 주제, 음모를 위주로 한 플롯 등과 관련시킬 수 있겠다. 반면 <이 大監 亡할 大監>은 고전의 풍자와 해학성을 접목시키고 있는 최초의 작품으로서 그 성과도 성공적이라고 할 수 있다.

### 3.2. 풍자정신의 발현

<이 大監 亡할 大監>은 단막극으로서 시간적 배경은 조선시대로 <裨將傳>과 같고 공간적 배경은 대감댁 후원, 내수가 묵고 있는 곳이 무대로 설정되어 있다. 세간이라고는 췌 한 개만 달랑 놓여 있다. 이 레가 나중에 대감을 망신시키는 중요한 소도구 역할을 하게 된다. 인물로는 내수, 그의 처, 대감, 호성이 중심인물로 등장하고 대감의 첩과 몸종 율

9) 위의 책, 213면.

매가 부수적 인물로 등장한다.

주인공격인 내수는 벼슬을 노리고 온갖 전답을 팔아 대감에게 바치고는 대감의 처분만 바라고 있는 신세이다. 겨우 대감댁 뒤채 한 칸에 몸을 의탁하고 웅색하게 지내고 있는 그로서는 안달이 날 수밖에 없다. 근 10년의 세월이 지났는데도 대감은 이렇다 할 말 한 마디 없으니 자칫하면 거지가 되어 길거리에 나앉을 판이다. 내수로서는 무슨 방책이든 세우지 않을 수 없게 되어 있다. 이렇게 하여 대감 유인극 모의가 결정된 것이다. 즉 호성이가 대감을 모시고 후원으로 달구경을 나오도록 하면 수심에 쌓인 듯이 오동나무 밑에서 달빛을 바라보고 있는 내수 처를 눈에 띄이도록 해서 대감을 내심 몸달게 만들자는 것이다. 물론 내수는 집을 비우고 얼마간 고향에 내려간 것으로 꾸며놓은 것은 말할 것도 없다. 다음의 장면은 호색 대감이 그들의 꾀에 말려든 현장이다.

**大監** ……달은 밝고 가을 바람이 淒涼하넋간 이 애 정말이지 오늘 나도 醉한김에 鬱寂한 마음을 못참고 여기까지 나온 것이란다. 밤은 이렇게 깊혀 四面이 孤寥하니 누가 알 사람이 있느냐. 그러치 허허허. 그러지 아너도 이 後園에 네가 잇는 줄도 알고 어느 때던지 틈을 타서 너와 함께 한번 놀아볼가하고 여기까지 나온 것이란다. 두말 말고 너는 내 말만 들어라. 조흔 일은 나중 일이오 于先 수작이나 건느여 破寂이나 하쟈구나.

**妻** 大監 分付 그리하시면 쉰네가 엇지 拒逆하겠슴닛가.

**大監** 그러면 그러치 너인들 별말 잇겠느냐. 너의 방에 잠간 드러가쟈구나.

…(중략)…

**大監** 이리드러와! 글세 드러오너라. 네가 나를 어렵게 생각하면 내가 未安하구나. 己爲 네가 이 만큼이나 나에게 許諾한 以上 너하고 나 사이에 무슨 허물이 잇겠느냐. 드러오너라. 이리드라도 貞敬夫人 淑夫人 다 될 수 잇다. 아 그것 왜 그러케 말을 아니 드러.<sup>10)</sup>

결국 내수의 처는 대감을 자기 방으로 유인하고 대감은 속은 줄도 모르고 좋아하는 것이다. 이렇듯 순식간에 양반의 체통을 지키고 있던 율타리가 허물어지고 그의 본성이 폭로되고 만다. 대감은 표면상으로 가장 점잖은 체하면서 호색적인 인간상을 드러내고 마는 것이다. 호색대감은 호성이로 하여금 비단 몇 필까지 가져오게 하여 선물로 건내면서 내수의 처와 수작을 벌이려고 하는 데 내수가 출현한다. 이리하여 대감은 마치 <褻裨將傳>의 배비장 같은 신세가 되어버린 것이다. 내수는 궤속에 숨어 있는 대감을 앞에 두고 관상 본 이야기를 하며 장점으로 궤를 찌르려 하고 처는 말리는 척한다. 이에 다급해진 대감이 궤문을 쳐 들고 나와서는 잘못을 빌고 마지못해 벼슬을 약속하는 것이다. <褻裨將傳>의 배비장은 후에 배현감이 되어 부임지로 떠날 때 기생 애랑을 데리고 가서 자녀까지 낳아 행복하게 사는 것으로 끝나지만 <이大監 亡할大監>의 대감은 내수에게 벼슬자리를 내어주고 약점을 잡힌 탓에 첩의 오라버니까지 할 수 없이 승진시켜야 하는 것으로 끝맺는 것이다.

내수 世上에功名과 富貴가 다 무엇이나. 이것이 뜬 구름 이 아니면 무엇이겠느냐. 뉘라서 富貴功名을 자랑하느냐. 모두다 可笑롭다. 에헴— 風雲이 急하니 天恩이 難忘이라. 빨리 治行督促하러 하루바삐 달리어 가자. 에헴—.<sup>11)</sup>

그러면서 박승희는 작품 말미에 내수로 하여금 장탄가를 부르게 하여 물질에 대한 집착이 허무함을 들려주고 있다. 내수의 마지막 말은 박승희 자신의 인생철학을 엿보게 해준다. 즉 사대부 집안의 아들로 태어나

10) 朴勝喜, <이大監 亡할大監>, 『春秋新聞』 創刊號, 1928.10. 55면. 『公演藝術研究所 論文集』 창간호, 서울: 단국대학교부설 공연예술연구소, 1995. 186면.

11) 위의 책, 189면.

험난한 연극의 길을 걷는 작가 자신의 인생관을 반영한 것이라고 하겠으나 작품의 완결성으로 볼 때 불필요한 사족으로 보인다.

<이 大監 亡할 大監>은 예술성이 짙은 작품은 아니나 모순된 사회상을 풍자적 수법을 통해 신랄하게 비판하고 건강한 웃음을 전달하는 희극적 양식의 가능성을 보여주고 있어 주목된다. 특히 고전과의 접맥을 통하여 희극적 전통의 맥을 집어내고 있는 작품이라는 점에서 의의를 찾을 수 있다. 이러한 풍자희극은 근대극 태동기에 유행하였던 신파극에 대한 반발에서 나왔다고도 볼 수 있다. 대감을 골탕먹이는 해학적인 수법은 확실히 재미있으며 고전소설을 현대화시킨 희곡 가운데 비교적 성공한 작품이라고 할 수 있다.

그런데 임화는 이 작품을 두고 다음과 같이 혹평을 하기도 했다.

춘원이란 사람의 말이 노동자, 농민 아니 민중은 언제든지 돈과 계집을 좋아한다고 하얏든 것이다. 아마 이 극의 작자도 춘원이란 사람의 학설에 의해서 민중극을 만들었는지도 모를 것이다. 그러나 여기서 우리는 작자 겸 연출자인 박승희군의 두개골을 열고 지금은 1928년 조선이란 일구를 새겨 넣어 주고 싶다. 박승희군은 여기서 완전히 건유(犬儒)가 되어 있는 것이다.<sup>12)</sup>

<이 大監 亡할 大監>에 가한 임화의 혹평은 리얼리즘적 관점을 반영한 것으로서 이는 이 작품의 희극적 세계관을 염두에 두지 않았기 때문에 내려진 평가라고 할 수 있다. 즉 작품의 기본적인 세계관이나 양식의 구성 논리에 바탕을 두지 않고 내용과 결말에 국한시켜서 작품을 재단하는 한계를 보여주고 있는 것이다.

12) 林和, 「土月會 第五十七會 公演을 보고」, 『朝鮮之光』, 1928.11·12. 83면.

#### 4. 공연적 측면

일제가 우리문화를 탄압하기 시작하면서 결정적 타격을 받은 것은 전통극이다. 그들은 치안유지와 미신타파를 이유로 내세워 많은 사람들이 함께 즐기는 대규모의 민속놀이를 하지 못하게 억압하고 개최 허가를 얻는 데도 엄격한 제약을 두었다. 즉 민족문화의 말살을 획책하고 풍속에서도 일본과 동화되도록 하는 술책을 펴면서 대중적인 호응도가 높은 기층문화 해체에 특히 주력하였다. 가면극을 위시한 각종 민속극은 오랜 천대와 모멸을 견디어내고 중세적 이념의 굴레를 벗어나 일어서려고 할 때, 일제의 침략으로 인한 시련에 부딪혀 사회 저변에서도 명맥을 유지하기 어렵게 되었던 것이다.<sup>13)</sup>

그런데 판소리는 여타의 경우와 달리 시대변화에 대응하는 양상이 달랐다. 일정한 지역에서 이어온 공동의 놀이가 아니고 광대와 고수 둘이서 어디 가서든지 공연할 수 있었기에 탈춤과 같은 수난을 겪지 않았다. 판소리 광대는 놀이채를 후하게 내는 애호가들을 찾아 대도시로 진출했으며 특히 서울에 많이 모여들어 흥행에 성공하였다. 상층 애호가들의 구미에 맞게 사설을 유식하게 꾸미고 가락을 세련되게 가다듬어 지위 상승을 꾀하였다. 그런 단계에 이르렀을 때 시대변화가 닥쳐왔으므로 판소리는 탈춤처럼 쇠퇴하지 않고 계속 인기를 누리고 창극으로 개편될 수 있었다.

창극은 민속극이 현대극으로 발전하지 못해서 생긴 공백을 메우면서 신파극과 경쟁하였다. 1908에서 1909년까지의 원각사 시절이 창극의 전성기였다. 그 때에는 명창들의 기량과 서민층 관객의 호응이 제대로 맞아 들어가 창극 공연이 크게 성공하였으며 경쟁이 될 만한 다른 연극이 없었다. 그러자 이미 국권을 장악한 일제는 창극을 친일연극으로 만들

13) 조동일, 『한국문학통사 4』, 서울: 지식산업사, 1995. 394면.

려고 간섭하고 압력을 넣다가 1911년 이후에 생겨난 신파극을 적극 후원하여 창극의 발전을 가로막았다.<sup>14)</sup> 그러나 창극 등 전통연희에 기울인 서민 관객층의 애정은 쉽사리 식지 않았다.

앞서 언급하였듯이 일본 관헌들은 대중이 모이는 극장을 특히 탄압하였는데 이는 한국인들의 연대의식은 물론 민족정서를 뿌리째 뽑아 버리려는 식민 정책의 일환이었다. 그들은 우리 전통연희를 외설물로 폄하하고 극장을 가리켜 ‘淫婦蕩子の 養成所’<sup>15)</sup>라고까지 불렀다. 합방 직후 벌어진 첫 번째 조치는 판소리 <春香歌>의 공연금지였다. 일본 경찰은 원각사 전속단체 대표로서 당대 명창이었던 李東伯 등 이름 있는 연희자들을 불러 이른바 ‘傷風敗俗의 歌曲’이라 하여 판소리 여섯 마당의 공연을 일절 금지시킨 것이다. 일본 경찰은 전통극 공연을 원천 봉쇄할 목적으로 그 창조자들 즉 배우들을 위협하고 제재하는 방법을 동원했다. 배우들을 마치 娼夫娼女처럼 취급해서 인신 모욕을 가하고 단속하는 수법을 쓴 것이다. 그런데 작품과 배우만 감시 대상이 되었던 것이 아니고 극장에 모인 관중도 역시 감시의 대상이 되었다. 궁극적으로 일본 관헌은 예술 행위를 통한 한국인의 정서적 유대를 경계한 것이다.<sup>16)</sup>

이렇듯 판소리와 창극에 대한 일본 경찰의 단속과 탄압이 심했기 때문에 협률사로부터 원각사에 이르는 동안 극장가를 주도했던 대표적 명창들은 서울을 떠나 영호남 등지로 내려갔다. 지방이 서울보다는 감시가 허술했기 때문이다. 예컨대 한일합방을 전후해서 창극단인 김창환협률사, 송만갑협률사 등이 조직된 것과 광주협률사가 지방에서 조직된 것<sup>17)</sup>을 꼽을 수 있겠다. 남쪽으로 내려간 협률사들은 광주, 나주, 전주

14) 조동일, 『한국문학통사 5』, 198면.

15) 『每日申報』, 1911.2.15. 柳敏榮, 『開化期演劇社會史』, 서울: 새문사, 1987. 75면에서 재인용.

16) 柳敏榮, 「日帝의 竝呑과 傳統演戲」, 『國樂院論文集』 제6집, 서울: 國立國樂院, 1994. 128면.

17) 朴晁, 『唱劇史研究』, 서울: 白鹿出版社, 1976. 46면.

등을 거점으로 삼고 영호남 지방 일대를 순회하며 공연을 벌였다. 이처럼 당대 최고의 명창들이 중앙을 떠나 지방을 유랑하는 동안 서울의 전통연회는 주로 무용, 재담, 잡기, 기악연주, 민요창 등이 공연종목이었다.

한일합방 직후 일본경찰의 탄압으로 위축되고 지방으로 흩어져서 유랑하던 판소리 명창들이 중앙무대에 복귀하여 관중의 환호를 받기 시작한 것은 1913년 초부터이다. 전통연회 가운데 坐唱이 포함되어 인기를 끌자 지방으로 흩어져 유랑하던 송만갑, 김창룡 등 명창들이 일부 상경하여 극장 무대에 다시 서기 시작한 것이다.<sup>18)</sup> 이 때부터 전통연회를 공연하는 극장들은 일본에서 유입된 신과극과 구별하기 위하여 우리의 전통연회를 구조선연극이라고 불렀다.

당시 전통극의 양대 극장이었던 장안사와 광무대의 공연 종목을 보면 <獄中花>, <沈淸歌>, <朴打令>, <華容道><sup>19)</sup> 등 4대 판소리가 다양한 형태로 무대에 올려졌고 원각사에서 창극으로 공연했던 <銀世界>도 무대에 올라 눈길을 끈다. 그리고 <春香歌妓唱>도 있었는데 이는 창극의 전 단계이었던 남녀의 對唱인 것으로 보인다. 여기서 一人唱, 坐唱, 對唱, 창극 등 판소리 여섯 마당을 다양한 방식으로 무대에 올리려는 시도가 있었음을 알 수 있다. 그리고 원각사 시대처럼 새로운 것을 요구하는 관중의 취향에 쫓아 <銀世界>도 창극으로 공연한 것이다.<sup>20)</sup>

창극공연이 급증한 1914년부터 무대에는 무동, 땅재주, 등과 함께 재

18) 『每日申報』, 1913.2.15.

19) 양승국은 1908년 원각사에서 공연된 <은세계> 이전에 창극이 성립하였음을 밝히고 있다. 특히 <화용도타령>은 일인창으로서의 판소리가 아니라 30여 명이 등장하는 본격 창극 단계의 공연이라는 사실을 실증적으로 입증하고 있다. 따라서 1913년에 공연된 <화용도>도 창극일 가능성이 높다. 양승국, 「'신연극'과 <은세계>공연의 의미」, 『한국현대문학연구』 6집, 서울: 월인, 1998. 45면 참조.

20) 柳敏榮, 『한국근대연극사』 서울: 단국대학교출판부, 1996. 110~111면 참조.

담이 인기 종목으로 등장하였다. 그리고 일본 경찰의 제지에도 불구하고 무속을 무대화한 것도 눈여겨 볼만하다. 단성사에서 공연한 선생노름<sup>21)</sup>이 이에 해당되는데 동해안 별신극의 <訓長거리>를 공연한 것으로 보인다. 사실 무당굿놀이는 대규모 집회를 규제하던 제약에 걸리고 미신이라고 지탄을 받아 움추러 들어야만 했으며, 주민들의 생명이 나날이 위협받는 어촌지방에서나 명맥을 이었다. 인형이나 탈을 주요 표현 수단으로 삼지 않고 무당 또는 조무가 직접 나와 연기하는 재담 위주의 놀이인데 오늘날에 이르러 독립된 극형식으로서의 규명이 조심스럽게 시도되고 있다.<sup>22)</sup> 무당굿놀이는 그 자체로서 話劇으로서의 면모를 보일 뿐만 아니라 笑謔之戲라는 발전적인 화극을 파생시키는 등 그 동안 한국연극사에서 간과해 온 화극적 전통의 열쇠를 지니고 있다는 점에서도 주목된다. 게다가 笑劇의 특성을 강하게 보유하고 있어 대중들의 건강한 웃음을 촉발해내 희극적 전통과도 관련지을 수 있게 만든다. 최루성 신파극이 고개를 들던 당시의 사회 정황으로 보아도 특기할 만한 점이 아닐 수 없다.

이렇듯 당시 극장에서는 희극성이 강한 재담 등의 레퍼터리가 주종을 이루었는데 1914년부터는 <웃음거리>라는 종목까지 등장하게 되었다. 관중이 전통연희 쪽으로 계속 몰리자 극장측에서는 전통극의 개발에도 힘을 기울였던 것으로 보인다. 장안사에서 공연한 <신개량 꼭두각씨>가 그 일례이다. 그리고 주로 신파극을 공연하던 연흥사도 전통극을 받아들이기 시작하였다. 뿐만 아니라 인천에도 전통연희를 공연하는 극장

21) 『每日申報』, 1914.4.23.

22) 史眞實, 『韓國演劇의 話劇的 傳統 考察』, 『한국 극예술 연구』 제1집, 서울: 태동, 1991.

서대석·최정여, 「거리극의 연극적 고찰」, 『동해안무가』, 서울: 형설출판사, 1974.

황루시, 「무당굿놀이 연구」, 博士學位請求論文, 서울: 이화여자대학교 대학원, 1987.

축항사가 세워졌다. 이것은 지방도시에 세워진 최초의 본격적인 전통극 공연장이었다.<sup>23)</sup>

여기서 주목할 것은 전통 연희단체들이 옥내무대로 들어온 이후에도 종전의 연희 방식을 벗어버리지 못한 점이라고 하겠다. 관중들은 전통 연희를 좋아하면서도 다른 한편으로는 새로운 공연물을 찾았다. 때문에 식상한 공연물에 대하여 비방을 서슴지 않았고 끊임없이 개량을 요구해 왔다. 특히 공리적 연극관을 지닌 개신유학파의 비판이 신랄했다. 관중의 전통연희 매도는 관객동원의 어려움을 초래하였고 연극발전에 적지 않은 타격을 주었다. 게다가 일제 당국의 세금 공세도 전통연희단의 어려움을 가중시켰다. 전통연희단은 내외로 공락을 당하자 자구책으로 새로운 변화를 모색하였다. 광무대 소속 박승필 일행의 신연희 <웃음거리> 공연도 그러한 시도의 일환이었다. 이 때 꾸며낸 신연희의 형태는 신파연극의 웃음거리를 본떠서 만든 소극풍의 공연물이었던 것으로 보인다.<sup>24)</sup> 그러나 전통연희는 점차 인기를 잃어 갔고 회복의 기미를 보여 주지 못했다. 꼭두각시놀음과 발탈의 경우도 공연물 단속에 시달리고 새로운 구경거리 때문에 타격을 받아 밀려나게 되었다. 시간이 가면서 공연종목이나 기예면에서 별다른 변화를 보여주지 못한 전통연희가 관중의 시선을 묶어둘 수는 없었던 것이다.

이렇듯 전통연희단들이 대내외적인 위기에 봉착하자 그 극복 방안으로 1915년 3월에 京城舊派俳優組合을 결성한다. 그리고 첫 작품으로 단성사에서 개량 <春香歌>를 공연한다. 구과배우조합은 50일이라는 장기 공연을 가지면서 각종 볼거리를 제공해 일시적으로나마 관중의 시선을 모았다. 그로부터 얼마간 전통연희는 다시 활기를 찾을 수 있었다. 이 시기에 주목을 끄는 것은 박춘재 일행의 재담극이 각광을 받았다는 사실이다. 이것은 전통연희의 종목이 대사중심의 연극 쪽으로 기울어감을

23) 柳敏榮, 앞의 글, 115~116면 참조.

24) 위의 글, 117면 참조.

의미하는 것이기도 하다. 1910년대로부터 20년대 이후까지 지속되었던 재담의 종목은 <장대장타령>, <盲人小兒戲談> 등이었다.<sup>25)</sup>

구비문학의 맥을 이은 민속 재담극은 화법이 지역별로 또는 형태별로 유형화되어 있어 체계와 내용의 전승이 용이하다. 익살이 많이 섞인 민속극의 재담들은 출연자의 개인적인 말재간이나 현장성이 부단히 가미되기는 하지만 양식화된 체계에 의해 전승이 가능하다. 재담극의 話劇의 특성은 대한매일신보에 발표된 작자 미상의 <소경과 안증방이 문답>(1905.11.17~12.13), <鄉老訪問醫生이라>(1905.12.20~1906.2.11), <車夫誤解>(1906.2.20~3.7), <時事問答>(1906.3.8~4.12) 등 일련의 대화체 작품과 관련시켜 볼 수 있는 근거이기도 하다. 대화체 작품의 율문적 문체, 서민층의 인물설정 그리고 풍자와 비판의 날카로운 시사성 등의 특징은 전통극과 밀접하게 관련되며 才談의 특성을 상당 부분 보유하고 있기 때문이다. 이들 대화체 작품은 전통극이 단절되지 않고 서구극과의 영향 관계 속에서 근대극으로 이행하는 과정의 일면을 보여주는 예라서 주목된다. 이보다 훨씬 후대에 유행한 만담의 경우 박진한 입심에 의한 재담이 두드러진다. 이 경우 화극적 전통의 측면에서 보자면 무당굿놀이나 소학지희와 맥락을 같이 한다고 볼 수 있다. 그러나 이들의 연극적 면모와 견주어 볼 때 만담은 오히려 후퇴한 면모를 보이고 있어 문제가 된다.

경성구과배우조합의 활동 가운데 또 한가지 주목되는 것은 그 동안 몇 차례 시도했던 신파극과 전통연희의 합동무대를 본격적으로 재개한 점이라고 하겠다. 이른바 신구과 연극이라는 것을 전통연희자들이 실험하여 본 것이다. 1917년 여름에는 신국극개량단이라는 극단까지 등장했으니 이 시기의 대세는 신구과 합동연극이었음을 알 수 있다. 그러나 신구과 절충극은 모태가 다른 이질적 연극 형태의 어설픈 결합으로서

25) 柳敏榮, 「日帝의 併呑과 傳統演戲」, 146면 참조.

단명할 수밖에 없었다. 과도기적 연극형태로는 영화와 신파극의 세례를 받은 관중의 관심을 더 이상 끌 수가 없었던 것이다.<sup>26)</sup> 전통연희를 공연하던 단성사가 흥행사에게 팔려 영화 전용관으로 바뀐 것도 이 때였다. 이후 중앙에는 광무대만이 유일하게 전통연희 전용극장으로 남게 되었다. 이는 전적으로 박승필의 공로였다. 그가 1908년 6월 광무대 운영을 맡으면서부터 영화와 신파극에 밀려 설자리를 잃어가던 판소리, 창극, 각종 잡기 등 전통연희를 위한 전용무대로 활용했던 것이다.<sup>27)</sup>

개화의 물결 속에서 몇 안되는 극장을 신파극에 내어주고 광무대만이 전통연희를 공연하게 되자 공연방식이 전반적으로 분산될 수밖에 없었다. 공연종목도 다양하지 못해 박춘재 일행의 재담, 창, 신구과 절충극 등으로 한정되었다. 이에 광무대는 1918년 가을로 접어들면서 혁신을 시도하게 되는데, 단성사를 영화관으로 함께 운영하면서 자본을 축적한 박승필이 광무대를 위해 기술자들의 일본견학을 추진하면서부터 더욱 활발한 움직임을 보였다. 광무대는 당대 명창 김창환 등 구과 배우들을 더욱 많이 초청해서 인기 품목인 판소리를 공연하는 등 재도약을 위해 힘을 기울였다.

전통연희 배우들은 광무대 뿐만 아니라 1919년 가을에 중형극장 문락좌가 문을 열으로써 활동 무대가 넓어졌다. 문락좌에서의 전통연희 공연에 보여준 관중의 호응도 대단한 것이었다. 특히 창극에 관심을 더 많이 기울였는데 <沈淸傳>에서 보여준 관중의 반응이 이를 입증하여 준다.<sup>28)</sup>

당시 서울에는 경성구과배우조합 이외에도 여성들로만 구성된 기생조합이 있었다. 이들은 3·1운동 직후 여성 출연자들만의 창극을 만들어 공연하였는데 해방 이후 유행하였던 여성극극의 모체로서의 성격을

26) 柳敏榮, 『開化期演劇社會史』, 132면 참조.

27) 柳敏榮, 『韓國劇場史』, 서울: 한길사, 1982. 59~60면 참조.

28) 柳敏榮, 「日帝의 並吞과 傳統演戲」, 151~152면 참조.

편다고 하겠다. 예컨대 <春香傳>을 공연함에 있어서 이도령 역은 남장을 하고 해내 관객의 색다른 호응을 얻어냈다. 신파극이 여배우를 확보하지 못하여 남성이 女裝을 하였던 것과는 좋은 대조를 보인다. 기생조합의 창극이 흥미를 끄는 것은 이 뿐만이 아니라 무대미술면에서도 괄목할 만한 성장을 보였기 때문이다. 창극이 발생 초기에는 백포장 정도가 고작이었던 것을 이들이 만든 창극 무대는 상당히 화려해서 진일보한 면모를 보여주는 것이다. 게다가 연기력도 꽤 신장된 모습을 보여주고 있다. 배우술 이외에도 조명기술도 늘어 몽환극을 연출하였다고 하니 질적인 면에서 상당한 진척이 있었다는 것을 알 수 있다.<sup>29)</sup>

이상에서 살펴 본 것처럼 우리의 전통연회는 일제의 침략 더 나아가서 서양 및 일본 문화의 침투에도 불구하고 조금도 위축되지 않고 당시의 대표적 오락물로 군림하였던 것이다. 1910년대에 유입되어 위세를 떨치던 신파극과 맞서 근대극 태동기의 전통연회는 광범위한 사회적 기반을 갖고 그 이상의 활기찬 공연활동을 보였다.

## 5. 맺음말

본 연구는 한국연극사의 전통단절론을 극복하고 그 맥을 찾아 있는 작업의 일환으로 시도되었다. 한국 근대극이 사실주의를 그 한 줄기로 하고 있다는 사실은 확연하다. 그러나 서구 사실주의극의 이입 이후 전통이 단절되었다고 하는 종래의 편향된 시각은 교정되어야 한다. 한국 연극이 우리 나름의 특수한 상황과 조건 속에서 외국 연극의 영향에 어떻게 반응하고 서구 연극을 어떻게 수용하였으며 그 결과 한국 근대극이 어떻게 성장, 발전하였는가 하는 문제는 이 논문의 중요한 관심사이

29) 위의 글, 153면 참조.

다. 이에 전통극과 근대극 사이의 전통 지속을 구체적으로 확인하는 작업의 하나로 근대극 태동기의 전통 수용 양상을 박승희의 <이 大監 망할 大監>을 중심으로 점검하였다. 아울러 같은 시기에 공연적 측면에서 거둔 전통 수용의 성과를 살펴보았다. 연구 결과를 요약해 보면 다음과 같다.

첫째, 박승희의 <이 大監 亡할 大監>은 1928년 토월회에서 공연한 작품으로 이 때는 이미 토월회가 흥행극단으로 돌아섰다는 비난을 받고 있던 시기이다. 소재의 빈곤과 재정난의 극복이라는 현실적 필요성으로 대중적 취향에 부응하려던 것이 오히려 박승희로 하여금 고전에 눈돌리게 한 계기가 되었다고 할 수 있다. 판소리계 소설 <襄裨將傳>에서 소재를 따온 이 희곡은 인물의 성격 또한 가면극의 유형적 인물을 빌어와 풍자적 희극성을 구현하고 있다. 신파극이 고전문학 속에서 흥루적 감상성을 끄집어냈던 것과는 달리 고전의 진수라고 할 골계와 해학성을 계승한 작품으로 전통 현대화의 가능성을 최초로 시사하고 있다. 그러나 <이 大監 망할 大監>에서 나타난 전통 수용 양상은 소재적 인용의 차원에 머물고 있다. 이는 개화기 이후 이입된 서구의 근대극 양식은 전통극의 그것과 판이했고 왜곡된 근대화의 열풍 속에서 서구극을 익히고 흉내내는 데만 주력했기 때문이었음을 시사한다. 게다가 연극운동을 민족운동과 동일시했던 시대 상황인지라 연극인들은 연극 미학의 전통 계승 문제에 대해서는 눈길조차 주지 않았다. 이후 전통에 관심을 기울이게 된 것도 따지고 보면 레퍼터리가 빈곤했거나 집필할 여건이 부자유스러워졌을 때 궁여지책으로 채택했던 것임을 보여준다.

둘째, 공연적 측면에서 볼 때 근대극 태동기는 서구식 극장무대가 설립되고 판소리로부터 창극이 파생된 시기이다. 창극은 민속극이 근대극으로 발전하지 못해서 생긴 공백을 메우면서 신파극과 경쟁하였다. 일제의 탄압과 개신유학파의 비판에도 불구하고 대중의 호응을 얻어 호황을 누리다가 1933년 조선성악연구회의 활동으로 이어진다. 전통연희단

의 박춘재 일행은 민속 재담극을 공연하여 각광을 받았다. 구비문학의 맥을 이은 재담극이 관중의 시선을 끌기 시작했다는 것은 전통연희의 종목이 대사중심의 연극 쪽으로 기울어가고 있음을 의미한다. 재담극의 話劇的 특성은 대한매일신보에 발표된 <소경과 안증방이 문답>(1905), <鄉老訪問醫生이라>(1905), <車夫誤解>(1906) 등 일련의 대화체 작품과 연관시켜 볼 수 있는 근거이기도 하다. 이들 대화체 작품의 율문적 문체, 서민층의 골계적 인물설정, 그리고 풍자와 비판의 날카로운 시사성 등은 전통극의 특성과 밀접하게 관련되며 재담의 특질을 상당부분 보유하고 있기 때문이다. 대화체 작품은 민속극이 단절되지 않고 서구극과의 영향관계 속에서 근대극으로 이행하는 과정의 일면을 보여주고 있다.

한국 근대극에 있어서 전통 수용 양상의 규명은 한국 연극의 뿌리찾기이며 동시에 그 핵심에 도달하는 열쇠다. 본고에서는 일차적으로 근대극 태동기를 중심으로 전통 수용 양상을 살펴보았다. 그러나 논의의 대상이 한정되어 있기 때문에 근대극 전반에 걸친 전통 수용 양상을 규명하는 자리에 이르지 못하였다. 이어지는 연구과정을 통해 본고의 미흡한 점을 보완하기로 하겠다.

## 참고문헌

### 1. 자료

『每日申報』

朴勝喜, <이 大監 망할 大監>, 『公演藝術研究所 論文集』 창간호, 단국대학교부설 공연예술연구소, 1995.

### 2. 단행본

金在喆, 『朝鮮演劇史』, 민學社, 1933.

金允植·김현, 『韓國文學史』, 민음社, 1984.

朴 晁, 『唱劇史研究』, 白鹿出版社, 1976.

成者兆, 『韓國文學과 傳統論議』, 신원문화사, 1989.

柳敏榮, 『開化期演劇社會史』, 새문사, 1987.

——, 『韓國劇場史』, 한길사, 1982.

——, 『韓國近代演劇史』, 단국대학교출판부, 1996.

李杜鉉, 『韓國演劇史』, 學研社, 1973.

이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.

조동일, 『한국문학통사』 4, 5, 지식산업사, 1995.

### 3. 논문

金炳翼, 「韓國文學과 傳統」, 『狀況과 想像力』, 문학과지성사, 1988.

金元重, 「土月會의 상징적인 희곡문학」, 『현대시학』, 1981.1.

史眞實, 「韓國演劇의 話劇的 傳統 考察」, 『한국극예술연구』 제1집, 태동, 1991.

서대석·최정여, 「거리극의 연극적 고찰」, 『동해안무가』, 형설출판사, 1974.

양승국, 「신연극과 <은세계> 공연의 의미」, 『한국현대문학연구』 제6집, 월인, 1998.

柳敏榮, 「日帝의 併呑과 傳統演劇」, 『國樂院論文集』 제6집, 國立國樂院, 1994.

황루시, 「무당굿놀이 연구」, 博士學位請求論文, 이화여자대학교 대학원, 1987.

Abstract

## A Study on the Accommodation of the Dramatic Tradition in the early Korean Modern Drama

-On *His Excellency, the Vicious Excellency* written by Park, Seung-hee-

Kim, Seung-Ock

This thesis is aimed at overcoming the disrupted situation of Korean drama and at continuing its mainstream. Since the modern drama of the West was introduced via Japan, the Korean drama had been separately debated between the traditional drama and the modern drama. However, the emergence of the idea that safeguards the traditional culture of our country has served to excavate and represent much of our forgotten traditional plays. And such a work began from the early 1970s. The accommodation of our dramatic tradition and the experiment for recreating them are said to be both the search for the origin of the Korean drama and the key knowing the gist of it. In this context, the aim of this thesis, the process of confirming the link between Korean traditional drama and the modern drama starts.

The summary of the contents in the every chapter is like this. The second chapter's focus is especially on the historical background of how the debate of succeeding the tradition has been come up with and on what the methodological solution will be to quiet the debate.

In the third chapter, the main process is about the degree of the

possibility regarding the accommodation of the dramatic tradition represented in the early Korean modern drama. *His Excellency, the Vicious Excellency* written by Park, Seung-hee and performed at the *Towoel* Dramatic Group in 1928 was the play that borrowed its main plot and its comic element from a classic, *The Biographical Story of Bae Bijang*. Therefore, the play was characterised with satire and comicism, which can be said the essence of our classics.

In the conclusion, all the above debates are integrated enough to confirm that the traditional line of our drama has been existing, although the line was regarded as completely interrupted since the days we Koreans opened its doors to the foreign countries.