

한국 근대문학 형성에 미친 일본 신파극의 영향에 대한 연구*

양승국**

<차례>

1. 머리말
2. 일본 신파극의 전개 과정과 공연 내용
 - 2.1. 대본의 확보와 각색의 전문성
 - 2.2. 일본 신파극 공연과 가정소설
3. 한국 신파극의 발전과 그 근대적 변모
 - 3.1. 대본의 성립과 소설 각색의 의미
 - 3.2. 리얼리즘 지향성과 대중성의 확보
4. 傳信者로서의 조일재
 - 4.1. 조일재의 연극 활동
 - 4.2. 조일재의 변안소설의 문학사적 의미
5. 결론

1. 머리말

일반적으로 한국근대문학사는 1910년을 전후로 하여 1900년대의 애국 계몽의 문학이 1910년대의 통속적 신소설로 변질된 것으로 서술되고 있

* 이 논문은 1999년도 한국학술진흥재단의 연구비에 의하여 지원되었음.

(KRF-99-041-I00084)

** 울산대학교 교수

다.¹⁾ 그러나 1910년대 신소설의 경우도 1910년대 초기까지는 활발히 발표되다가 1915년 이후 급격히 쇠퇴하고는 1917년 이광수의 <무정>을 계기로 이른바 ‘근대문학’의 시기를 맞아 소멸하고 만다.²⁾ 이러한 1910년대의 문학에 대해서는 이광수의 ‘돌연한’ 등장으로 말미암아 한국의 문학이 ‘근대성’을 획득하기 시작한 것으로 설명될 뿐, 그 내적 계기에 대해서는 뚜렷한 해명이 없는 현실이다.³⁾

1910년대는 신파극의 시대이다. 1910년대는 그 어떤 문학예술 장르보다도 신파극이 압도적 지위를 누리고 있었으며 모든 문예 활동의 중심을 차지하고 있었다. 그러나 이러한 한국의 신파극에 대해서는 뚜렷한 근거 없이 단순히 일본 신파극의 모방 또는 이식이라는 전제 아래 그 긍정적인 의미 규정의 작업은 외면해 온 것이 학계의 현실이다.

분명 신파극은 일본의 공연 양식이며 한국의 신파극은 이를 받아들여면서 발전하였다.⁴⁾ 일본의 신파극은 일본뿐 아니라 1900년대 이후 한국에

- 1) 1900년대 문학과 1910년대 문학간의 변별성과 그 의미에 대해서는 권보드래, 『한국근대소설의 기원』, 소명출판, 2000이 주목된다.
- 2) 한 소설사에서는 이러한 사실을 두고 “이인적이 대표하는 개화공간의 소설을 넘어 소설사의 새로운 단계가 펼쳐지게 된 것은 1910년대 중반에 이르러서이다. 이를 두고 개화공간에서 계몽주의기로 이행되었다고도 말할 수도 있겠는데, 그것은 정치화의 내면화를 특징으로 한다.”고 서술한다. 이는 바로 이광수의 <무정>의 등장을 염두에 둔 서술인데, <무정>에 대해 ‘새로운 이념성과 흥미성의 창출’이라고 요약하고 있다(김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 예하, 1993. 61면).
- 3) 그림에도 불구하고 <무정>의 삼각관계의 의미를 분석하여 소설의 서사구조와 근대성의 발현을 문제삼은 서영채, 「<무정> 연구」, 서울대대학원, 1992는 주목할 만하다.
- 4) 그 동안의 신파극 연구사와 한국과 일본간의 신파극의 형성과 특성에 대한 비교 연구는 김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연구학적 연구」, 『어문학』 67, 1999.6. 참조 김재석은 이 논문에서 일본 가부키(歌舞伎)의 창작 원리인 ‘세계’와 ‘취향’이 신파극 창작 방식에 연결되고 있음을 보이고 있다. 이는 조일재가 변안 소설을 연재하면서 자신의 ‘작’이라고 자연스럽게 밝히고 있는 점을 설명할 수 있다는 점에서 주목할 만하다.

서도 빈번히 공연되었다. 물론 한국의 문예 종사자들이 일본의 신파극을 어떻게 받아들였는지에 대해서는 분명한 자료가 없어 뚜렷이 규정하기가 힘들다. 그러나 일본에서도 1906년 文藝協會의 제1회 공연이 있고 나서도 1911년 일본 신파극의 창시자라고 할 수 있는 川上音二郎이 사망할 때까지 明治期는 분명히 신파극이 공연의 중심 양식이었다. 뿐만 아니라 일본의 신파극은 1903년 川上音二郎이 <오셀로>를 번안하여 공연하고 일본 근대극의 대부격인 小山内薫이 1904년 신파극 활동에 가담할 정도로 서양의 근대극을 섭취하며 발전하였다.

따라서 1900년대 전성기를 구가한 일본의 신파극이 1910년대 한국에서 전성기를 구가하였으며, 한국의 신소설이 이 시기에 구태를 벗고 근대소설로 전환한다고 하는 점은 필경 양자간에 어떤 연관성이 있어 보인다. 나라간의 문화의 흐름은 거부할 수 없고, 특히 막 식민지로 편입된 한국의 현실에서 종주국의 문화를 어떤 식으로든 받아들일 수밖에 없었으리라는 점은 그 누구도 쉽게 부정하기 힘들 것이다.

본고에서는 일본 신파극이 한국 근대문학의 형성에 일정한 영향을 미쳤을 것이라고 가정하고 그 가능성을 살펴보고자 한다. 그러나 공연 팜플렛이나 대본과 같은 뚜렷한 1차 자료가 없는 현실에서 이를 밝힌다는 것은 어떻게 보면 매우 공허한 시도라고도 할 수 있다. 이러한 공허함을 최대한 줄이기 위하여 본고에서는 다음과 같은 방법을 취하기로 한다. 우선 일본 신파극이 일본과 한국에서 어떻게 공연되었는지 특히 소설과의 관련성을 집중 살펴보도록 한다. 다음으로 일본 신파극이 한국 신파극에 미친 영향과 한국 신파극의 발전 과정, 그리고 여기에서 알 수 있는 관객의 의미, 주제와 제재의 근대적 성격, 대본 창작과 각색 작업의 문학사적 의미를 점검한다. 마지막으로 이러한 작업의 중심에서 있던 조일재의 문예 활동을 점검하고 특히 그의 번안소설이 지니는 문학사적 의미를 고찰하도록 한다. 이를 위해서는 우선 일본 신파극의 일본과 한국에서의 공연 목록과 한국 신파극의 공연 내용에 대한 검토가 선행되어야

만 할 것이다.

2. 일본 신파극의 전개 과정과 공연 내용

2.1. 대본의 확보와 각색의 전문성

일본 신파극의 발생과 발전에 관한 일반적인 논의는 모든 일본 근대연극사의 明治期 연극에 관한 설명에서 충분히 서술되어 있는 상황이므로 본고에서는 상론하지 않는다.⁵⁾ 다만 신파극에 대하여 설명할 때 일반적으로 규정하고 있는 ‘대본의 부재’, 즉 신파극이 대본 없이 배우들의 즉흥적인 연기에 의존하는 ‘구찌다테(口立)’식의 방법으로 공연되었다고 하는 점에 대해서는 재론의 여지가 있음을 밝히고자 한다.

명치기의 대본 작가들은 그 이름이 일반적으로 공연시에 표시되어 있지 않다는 것뿐이지 작가가 없는 것이 아니었다. 즉 공연 전에 문자로 기록된 희곡이 먼저 발표되지 않았다는 것이지 작가는 분명히 존재하였다. 따라서 대본도 공연 전에 존재하고 있었다. 다만 오늘날의 희곡처럼 작가의 세밀한 무대지시까지 갖추어진 공연 대본이 아니었을 뿐이지 공연 전의 대본은 분명히 존재하였다. 일본은 명치기에 이르기까지 가부끼(歌舞伎)의 대본이 창작되고 있었던 현실이고, 신파극 역시 가부끼에서 변형되어 출발한 것인 만큼, 극단의 전문가에게 신파극 대본 창작은 그리 어려운 일이 아니었을 것이다.

일본 신파극의 전개 과정을 그 내용에 따라 정리하면 다음과 같다.⁶⁾

5) 이 시기 일본의 연극에 관해서는 秋庭太郎, 『明治演劇史』, 中西書房, 1937.에 자세히 서술되어 있다.

6) 柳永二郎, 『新派の六十年』, 河出書房, 1948. 9~10면.

1. 정치소설의 극화 시대
2. 일청전쟁에 의한 전쟁극 시대
3. 범죄소설, 탐정실화의 극화 시대
4. 가정소설 각색 시대
5. 변안극 시대
6. 일러전쟁에 의한 전쟁극 시대
7. 座附作者의 창작 대본 시대
8. 신문소설과 문예작품 각색 시대
9. 花柳情話劇 시대
10. 창작희곡 시대

이러한 전개 과정에서 제일 처음의 정치소설의 극화 시대부터 공연을 위한 대본은 존재하였다. 川上音二郎에게는 최초의 공연부터 藤澤淺次郎이라는 작가가 있어서, 그가 각색하였으리라 추정되는 첫 공연 <經國美談>의 경시청 검열 대본이 검열 날짜가 찍힌 채로 남아 있다.⁷⁾ 川上音二郎은 3회 공연으로 久保田彦작 <佐賀暴動記>, 4회는 福地櫻痴작의 <平野次郎>을, 5회는 岩崎薺花작의 <鎖港攘夷後日譚>을 공연하였다. 이처럼 모든 공연 작품에는 작가가 분명한 대본이 존재하였던 것이다. 이 때 5회 째의 작가 岩崎薺花는 川上音二郎의 극단 川上一座 소속의 작가座附作者로서 신파극 최초의 좌부작가로 언급된다.⁸⁾

이러한 신파극 공연은 그 후에 등장한 많은 극단의 경우도 마찬가지로 각각의 좌부작가를 두고 작품을 공연하였던 것이다. 이러한 점은 소설의 각색 공연에서는 더욱 분명하여 각 극단에서는 극단 소속의 전문의 작가가 각색을 담당하였다. 명치 29년(1896년) 川上一座가 泉鏡花의 <義血俠血>을 <瀧の白糸>로 이름을 바꿔 무단으로 공연하였다가 신문에 사

7) 柳永二郎, 위책, 12면.

8) 위책, 같은 곳.

최 광고를 낸 일이 있었는데, 이때 극단의 전문 각색자로 廣岡柳香과 根本吐芳이 있었기 때문에 이런 일도 가능하였던 것이다.⁹⁾ 이러한 전문 각색작가의 활동은 위의 4단계 가정소설의 극화 단계에서 그 능력을 가장 잘 발휘하였다. 명치 38년(1905년) 9월, 朝日座, 辨天座, 中座 등의 극단에서 徳富蘆花의 <不如歸>를 競演하였을 때, 朝日座의 喜多村綠郎은 자신의 글에서 ‘이번 불여귀의 공연은 지금의 작자 *(はたけ)¹⁰⁾ 山古瓶의 손에서 각색되고 있지만 부분적으로는 이전의 좌부작자였던 並木萍水の 각색한 바를 취하였다’라고 말하고 있는 것¹¹⁾으로 보아 이러한 전문 각색자들이 각 극단에 소속되어 매우 활발히 활동하였음을 짐작할 수 있다.

이러한 점에서 신파극이 대본 없이 줄거리만 익힌 후 배우들이 적절하게 즉흥성을 가미하여 연기하는 口立式의 공연 방식을 취하였다고 하는 점은 주로 초기 신파극의 경우에 한한다고 할 수 있다. 명치 27년(1894년) 최초의 탐정극 <意外>가 川上一座에 의해 공연된 이후 잘 짜여진 대본의 필요성은 더욱 절실하게 대두되어 이후부터는 본격적인 극작가의 활동이 전개된다. 물론 배우들에게는 여전히 口立式의 방식이 부분적으로 적용되긴 하였지만 초기의 공연 양상과는 확연히 다른 것이었다.¹²⁾

명치 30년(1897년)부터 40년대(1907~1912)까지는 소설 각색의 전성시대였다. 이때는 보다 확실하게 각극단별로 좌부작자가 자리잡고 수많은 인기 소설을 각색해 내기 시작하였다. 이와 함께 이러한 신파극의 인기를 업고 많은 작가들이 소설 창작과 희곡 각색 작업을 병행한다. 이렇듯 1900년대 일본의 신파극 공연은 대본 즉 문학 작품으로서의 희곡을 전제로 하였을 때만 가능한 예술이었던 것이다.

9) 위책, 16면.

10) 白+田의 일본식 한자임.

11) 위책, 17면.

12) 河竹繁俊, 『日本戯曲史』, 南雲堂櫻楓社, 1965. 561~562면.

2.2. 일본 신파극 공연과 가정소설

명치 31년(1898년) 尾崎紅葉의 <金色夜叉>가 각색 공연된 이후 신파극은 신문 연재소설의 각색 공연이 그 중심을 이룬다. 이들 대표 작품의 원작자와 최초 공연 시기는 다음과 같다.¹³⁾

- <瀧の白糸>(泉鏡花, 1895.12)
- <捨小舟>(黒岩涙香, 1897.6)
- <金色夜叉>(尾崎紅葉, 1898.3)
- <夏小袖>(尾崎紅葉, 1898.9)
- <己が罪>(菊地幽芳, 1900.10)
- <無花果>(中村吉藏, 1901.7)
- <戀慕流し>(小栗風葉, 1902.8)
- <乳姉妹>(菊地幽芳, 1904.1)
- <女夫波>(田口掬汀, 1905.2)
- <琵琶歌>(大倉桃郎, 1905.3)
- <不如歸>(徳富蘆花, 1905.5)
- <通夜物語>(泉鏡花, 1907.1)
- <月魄>(菊地幽芳, 1908.5)
- <婦系圖>(泉鏡花, 1908.9)

이들 작품중 명치기 일본 신파극 활동에서 가장 많은 공연 횟수를 보이고 있는 것은 <不如歸>로서 10회의 공연이 확인된다. 그 다음으로 <己が罪>가 9회, <乳姉妹>가 8회, <金色夜叉>와 <琵琶歌>가 각 7회로 그 뒤를 잇고 있다.¹⁴⁾

13) 河竹繁俊, 위책, 563~564면.

14) 이 공연 횟수는 단순히 柳永二郎의 공연 연보를 참조한 것이다. 따라서 실제의 공연 횟수는 이 숫자를 훨씬 넘을 것으로 추정된다.

한편 1907년 11월부터 1911년 12월까지 한국에서 공연된 일본 극단의 신파극 레퍼토리 중에서 가장 많이 공연된 작품은 <不如歸>로 25회를 차지한다. 그 뒤로는 <己が罪>(13회), <琵琶歌>(12회) 등이 순위를 잇고 있음을 본다.¹⁵⁾ 이렇듯 한국에서의 공연도 일본 본토에서 인기 있었던 레퍼터리를 중심으로 이루어지고 있었음을 짐작할 수 있다. 이렇게 일본과 한국에서 가장 많이 공연된 <不如歸>가 <金色夜叉>와 함께 일본 가정소설의 시발점이 된다는 사실,¹⁶⁾ 이 작품들의 공연 성과에 힘입어 이후 수년간 신파극과 가정소설이 함께 그 전성기를 구가하게 된다는 사실¹⁷⁾은 한국 신파극과 신소설의 전개에도 일정한 영향을 미치게 된다.

즉, 한국 신파극의 공연 레퍼터리를 보면 <金色夜叉>의 변안작인 <長恨夢>의 공연이 7회, <不如歸>와 <己が罪>의 변안작인 <雙玉淚>의 공연 횟수가 각 5회로서 한국 신파극의 공연 역시 일본의 인기를 뒤따르고 있으며 가정소설의 변안도 <金色夜叉>와 <不如歸>, <己が罪> 등을 중심으로 하여 적극 이루어지고 있음을 알 수 있다.¹⁸⁾

이러한 일본 신파극의 가정소설 각색 공연은 당시 일본의 남녀 학생에게 막대한 영향을 미쳐 신파극 관극열이 대유행하게 된다.¹⁹⁾ 따라서 이 시기에 유학중인 한국의 학생들도 마찬가지로 이 열기에 휩싸였을 것으로 여겨진다.

15) 이에 대해서는 좋고, 「1910년대 한국신파극의 레퍼토리 연구」, 『한국극예술연구』 8, 1998.6. 참조

16) 瀨沼茂樹, 「家庭小説の展開」, 『明治家庭小説集』, 筑摩書房, 1969. 422면.

17) 윗글, 428면.

18) <不如歸>와 그 변안작인 <杜鵑聲>과 <榴花雨>의 관련성에 대하여는 愼根緯, 「“不如歸”의 翻案樣相」, 『韓日近代文學의 比較研究』, 一潮閣, 1997. <金色夜叉>와 <長恨夢>, <己が罪>와 <雙玉淚>의 관계에 대해서는 韓光洙, 「日本近代小説の韓國における翻案に關する研究」, 東京專修大學 박사학위논문, 1994 참조

19) 瀨沼茂樹, 「家庭小説の展開」, 428면.

午後에 演技座에서 「不如歸」를 보았다. 新舊道德의 衝突, 軍人の 義氣, 小兒의 天真, 서로 속이고 속는 것이 사랑의 길인가.

靑山墓地에 초라한 戰死 大尉의 무덤을 보다. 未亡人이 그 어린 아들을 데리고 省墓를 왔다가, 그 幼兒더러 「아버지는 名譽의 戰死를 하셨으니, 너도 자라거든 아버지의 뒤를 이으라」고 訓戒한다. 아버지가 名譽로운가. 그가 彈丸을 맞고 鮮血을 흘리면서 呻吟하는 瞬間에 그의 感想이 果然어떠하였을까. 아마 그 아들이 軍人이 되기를 두려워하지 아니하였을까.²⁰⁾

이광수의 이러한 일기의 한 대목을 보면 이광수 역시 이러한 신파극 관극열의 세례를 피할 수 없었던 것으로 보인다. 이렇듯 일본에서 신파극이 인기를 얻음에 따라 종래의 소설가들 중 다수가 신파극의 대본 창작에 적극 가담하여 직접 희곡을 창작하거나 소설을 각색하는 데 기여한다.²¹⁾ 이광수가 일본 유학시절에 <규한>(1917)이라는 희곡을 창작하는 것도 이러한 일본 문인들의 문예 활동의 경향과 무관하지 않을 것으로 보인다.

3. 한국 신파극의 발전과 그 근대적 변모

3.1. 대본의 성립과 소설 각색의 의미

일본 신파극의 예에서 보듯 신파극은 공연을 거듭하면서 점차 전문적

20) 이광수, 『이광수전집』 19, 삼중당, 1963. 10면.

21) 柳川春葉, 小栗風葉, 小山内薫, 田口掬汀, 泉鏡花, 佐藤紅綠, 小島孤舟, 渡辺霞亭 등이 대표적이다. 이들의 작품 활동에 대해서는 河竹繁俊, 『日本戯曲史』, 566~567면 참조).

인 작가의 창작 혹은 각색에 의한 대본이 확립되고 있었다. 이는 한국 신파극의 경우에도 마찬가지로 해당된다. 이 점은 1912년 이후 객관적인 공연 환경을 검토해 보면 쉽게 추정할 수 있는 사항이다.

1912년 2월 18일부터 신파극단 革新團은 演興社에서 본격적인 활동을 펼치기 시작한다. 이때부터 1912년 6월까지의 혁신단의 레퍼터리를 알려진 대로 나열해 보면 다음과 같다.

<六穴砲强盜>(1912.2.18), <軍人の 氣質>(2.20), <親仇義兄殺害>(2.21), <兵士反罪>(4.2), <青年立志孤兒少尉>(4.3), <武士的 教育>(4.6), <一女兩婿>(4.11), <少尉輝善捨子親罪>(4.16), <貞婦鑑>(4.17), <武士的 教育>(4.18), <刑事事苦心>(4.20), <無典貸金>(4.23), <軍人の 仇鬪>(4.25), <有情無情遊女意志>(4.29), <親仇義兄殺害>(5.15), <青年立志孤兒少>(5.16), <軍人仇討>(5.17), <學生的 忍耐>(5.18), <有情無情遊女意志>(5.19), <義氣男子>(5.21), <守錢奴>(5.22), <六穴砲强盜>(5.23), <武士的 教育>(5.24晝), <烈女忠僕>(5.24夜), <守錢奴>(5.25), <少尉輝善捨子親罪>(5.26), <六穴砲强盜>(6.2), <自作孽不可活>(6.12), <女强盜>(6.13), <親仇義兄殺害>(6.14), <可憐妻子>(6.15), <己之罪>(6.18), <烈女忠僕>(6.19), <迷信巫女後業>(6.20), <不幸親子>(6.21), <四民同權 教師輝志>(6.22), <迷信巫女後業>(6.23), <友情三人兵士>(6.25), <孝子反罪>(6.26), <可憐妻子>(6.28), <無罪事必歸正>(1912.6.29)

이를 보면 약간의 중복이 있긴 하여도 약 4개월 동안 40여 개의 레퍼터리가 공연되었음을 알 수 있는데, 그렇다면 평균적으로 약 3일에 한 개 꼴로 레퍼터리를 바꾸었다는 계산이 된다. 이러한 빈번한 레퍼터리의 교체는 신문 연재소설을 극화하기 시작한 1913년 4월까지 계속된다. 그 이후는 소설의 극화가 아니면 기존의 레퍼터리를 반복해서 서울과 지방을 오가며 공연하는 활동을 펼치는 것이 전부이다.²²⁾ 이러한 빈번한 레퍼터

22) 참고, 「한국최초의 신파극 공연에 대한 재론」, 『한국극예술연구』 4집, 1994.6.

리의 교체는 대본이 이미 마련되어 있지 않으면 불가능한 것이 공연의 현실이다. 이 점에서도 신파극이 대본이 없이 단순히 배우의 즉흥성에만 의존하는 연극이라고 하는 주장은 설득력이 약하다.

1910년대 이후 한국에서의 연극 공연은 당연히 대본의 사전 검열을 얻어야만 가능하였다. 따라서 검열을 위해서라도 대본의 존재는 필수적이었다.

연예계의 엄중취테

근력 활동사진관이 격증하는 동시에 니다 도처에서 금지된 그림을 이 입혀야, 불의한 리익을 탐하는 자가 잇스며 기타 서양 그림과, 연극 그림에는, 풍속을 문란케 할 넘려가 만음으로, 모처에서는, 이후부터 일층, 취테를 엄중히 할힌다 하며, 또한 신파 연극의 각본도 이후에는 주세히 검열후야, 취테를 할힌다더라 (강조·인용자, 이하 동일)²³⁾

이러한 1910년대 초의 신문 기사를 보면 이미 이 전에 신파극의 대본이 존재하여 검열을 거치고 있었음을 알 수 있다. 물론 이 때의 대본이 오늘날의 희곡만큼 완성도가 높은 것은 아니었을지 모르지만, 나름대로의 무대 조건에 맞는 공연 텍스트가 존재하였음은 부인할 수 없다.

마찬가지로 전문적인 각색자 역시 존재하였다. 일본의 <己が罪>를 번안한 <雙玉淚> 공연의 경우는 이미 일본에서 공연된 작품이니까 원작의 대본의 차용의 가능성을 생각해 볼 수 있지만, 다음과 같은 <봉선화>의 공연은 사정이 전혀 다르다고 할 수 있다.

雙玉淚次에 鳳仙花

연흥사에서, 미일 만원의 성황이, 공전의 대환영 대갈치를 맞던 쌍옥루 연극은, 일반 인스의 희망으로, 특별히 이일동안을, 연기한 바, 삼일밤

23) 『매일신보』, 1913.3.19.

에는, 그 연극일조를 다 맞치고, 수일밤부터는, 작년 본보에 련지후야, 만
 턴하 일반청년 녀주의, 싹뚝한 눈물로, 열성의 환영을 받은 소설, 봉선화
 (鳳仙花)를 각본으로, 윤식(潤色)후야, 삼일간을 련속 흥힝홀 터인디, 원리
 봉선화는, 현금 조선 가정의, 악한 풍조(風潮)를, 교묘히 기록한 재미와,
 파란이, 극히 만흔 소설인고로, 크게 환영을 받았을 터이며, 특히 본보 란
 외에, 인쇄한 반익 할인권을, 버혀 가지고 가는 자의게는, 각등 입장료는
 반익을 감한다더라²⁴⁾

<쌍옥루>의 공연이 끝나자마자 <봉선화>의 공연을 알리는 이 기사를
 보면, <쌍옥루>의 공연이 끝나기 전에 이미 <봉선화>의 각색 작업이 이
 루어지고 있음을 알 수 있다. 이는 혁신단내에 엄연한 각색자가 존재하
 고 있음을 보여주는 사항이다.

이러한 각색 작업에는 매일신보의 社勢 확장의 이해 관계가 적절히 맞
 물려 있다. 매일신보사에서는 <봉선화> 공연과 관련하여 “이제 비로소
 신소설이라 하는 것을 윤식하여 연극에 올리게 됨은 본 미일신보샤도,
 얼마쯤 시세에 본 것이 잇슴으로, 연극계에 권고함이 잇서서, 이제는, 소
 설로 연극함을, 일반이 환영하게 됨은, 실로 다형한 일이라”²⁵⁾하여 신파
 극 공연에 힘입은 신문의 구독자 배가의 성과에 고무되고 있음을 볼 수
 있다. 이러한 성과에 힘입어 혁신단에서는 계속하여 매일신보사의 찬조
 를 받아 <雨中行人>의 각색 공연(1913.5.17~19)을 올릴 수 있게 된다. 이
 러한 작업이 가능하다는 점은 소설을 대본으로 각색할 수 있는 문예적
 안목이 극단내에 이미 확보되어 있음을 말해 준다.

이러한 각색 공연은 이후 신파극의 중심적인 공연 방식으로 자리잡는
 다. 唯一團은 <長恨夢>전편을 1913년 7월 27일 공연한 후, 전편과 중편을
 합쳐 8월 8일부터 10일까지 공연하고, 혁신단은 <눈물> 상권을 1913년 10

24) 『매일신보』, 1913.5.4.

25) 『매일신보』, 1913.5.8.

월 25일부터 29일까지 공연한다. 文秀星은 1914년 4월 21일부터 28일까지 <斷腸錄>을 공연하는데, 이들 작품들은 신문에 연재될 때부터 이미 공연 대본으로 각색될 것을 전제로 하고 있었던 것으로 보인다.

이것은, 일본의 「몸의죄」(己之罪)라 하는 소설을 번역한 것인데, 그 내용은, 나는 더로 썩지말고 보시면 렉々히 아시려니와, 그 취지의 참신흘과, 문스의 완곡한 것은, 일즉 락양의 조희갑을, 오르게 한 유명한 소설이라, 한번보면, 무한한 탄식이, 제절로 날지니, 타일에 이것을 연극하는 썩는, 미리 보아 두었다가, 연극을 구경할썩에, 참고할 가치가, 적지안이 흘지로다, 그러헌즉, 본신흘를, 구람하는썩에, 이 쌍옥루(雙玉淚)는, 일호라도, 루락지 마시고, 그 호수더로 모어두더라도, 뎡홀지니, 가명과 학교에 있는, 동포즈미는, 더욱 착미하시오, 이 소설의 니용이, 가명과 학교에, 자중헌 관계가 있는 소이로소이다²⁶⁾

매일신보에 <쌍옥루>가 연재됨을 알리는 예고 기사에서는 이처럼 추후에 이 작품을 공연할 것임을 분명히 밝혀 주고 있다. 물론 이미 일본에서 <쌍옥루>의 원본 <己が罪>가 각색 공연되어 공전의 인기를 누렸다는 사실을 잘 알고 있었기 때문에 이러한 자신감이 가능하였을 것이다. <쌍옥루>의 작가인 조일재가 일본에서의 공연 대본을 손에 넣고 있었는지 아닌지는 잘 알 수 없지만, 그가 한국의 정황에 꼭 들어맞게 원작을 번안한 솜씨로 미루어 볼 때, 한국에서의 <쌍옥루>의 공연 대본 역시 자신이 직접 창작 혹은 번안하였을 가능성이 높다. 이러한 그의 창작 혹은 번안의 솜씨는 이미 <病者三人>(『매일신보』, 1912.11.17~12.25)에서 잘 보여 준 바 있다.²⁷⁾

혁신단의 <눈물> 공연에 관련한 다음의 기사는 공연 전에 창작된 각

26) 『매일신보』, 1912.7.10.

27) 이에 대해서는 좋고, 「<병자삼인> 재론2-<여천하>와 관련하여」, 한국극예술학회 정기학술발표회, 2001.5.12. 참조

색 대본의 존재를 분명히 말해 준다.

第一日の 눈물劇 盛況

눈날리고 바람찬던, 음력 정월 초하로 날의, 일지도 저녁부터, 바람도 녹어 미리 대성황을 일출 줄, 짐작하였던, 연홍사의, 눈물연극은, 더욱々々 심각한 이외의, 굉장한 성황을 이루었더라. (...) 연극이 진형함을 좇추, 박수갈치하는 소리는, 우뢰갓치 스동 텨디를, 울일스록, 입장하기를 요구하는 손님은, 더욱 답지하여, 부득이 대문까지 잠오는, 대성황중에서, 즈미있고 몹은 「눈물」 연극은, 동정과 환영 가운데에서, 열한시에 맞치고, 시로 희극을 흥행하고, 일동이 헤어졌는데, 본일밤부터는 연극의 각본을 더욱 기량하고, 하로 경험잇는, 배우가, 더욱 련속열심으로, 흥행한다는데 구경 가실 이는 아모조록, 민일신보의 할인권을 가지고 일즉이 입장하지 안이하면, 닷시 동안에, 하로도 연극구경을 못하고, 한번이라도, 구경한 사람의 말을 드르면 후회를 면치 못하겠더라²⁸⁾

기왕의 공연 대본을 더욱 개량하여 연극에 임하겠다고 하는 이러한 기사를 보면 당시 혁신단은 이미 마련된 대본을 토대로 공연을 준비하고 있음을 알 수 있다. 그러나 대본이 이미 마련되어 있다 하더라도 개인의 각색자 또는 극작가가 독립적으로 활동하고 있었던 것으로는 보이지 않는다. 이러한 점은 다음의 글을 통해서 짐작할 수 있다.

이써 뒤에 리상협씨가 오셔서 능란한 일본말로 아제와 무슴 리약을 하고 계십니다

이막은 이러저러하지만은 배우가 그디로 듯지 안이하고 저모양을 만드러서 전혀 소설의 지은 주의를 일허하렸다고 분하게 녀이셨습니다

조선에도 역시 소설짓는 이의 뜻을 잘 듯지 안코 판짓을 하는 자가 잇는 듯합디다 무디에서는 부인이 절망이 극하여 우물에 몸을 더지라는

28) 『매일신보』, 1914.1.28.

판에 이전 하인에게 구원되어 본가로 갑니다

이전 하인은 립성구(林聖九)가 흐논더 단장이라 그러도 표정이 잇기논 이 사름뿐이얏습니다.²⁹⁾

원작 소설과는 내용이 다르게 배우가 마음대로 고쳐서 연기를 하고 있다고 하여 <눈물>의 작가 이상협은 자신이 창작한 원작의 각색 공연을 보면서 불만을 토로하고 있다. 만약 독립된 각색자가 있어서 각색이 이루어지고 이를 근거로 배우들이 연기를 하고 있다고 하면, 아마도 원작자는 각색자에 대하여 불만을 터뜨렸을 것이다. 물론 이 점만으로 독립된 개인의 각색자가 없었다고 단정할 수는 없지만, 그 전의 신파극 공연이 ‘口立式’의 방법에 크게 의지하였던 공연 관례를 고려한다면, 각색의 작업은 배우들이 함께 모여서 행하였거나, 극단을 주재하는 대표적인 배우가 나서서 각 배우의 작업을 정리하였을 가능성이 높다. 말하자면, 아직까지 극작가-연출가-배우의 역할의 구분이 명확하게 이루어지지 않은 상태라고 볼 수 있는 것이다.

이러한 점에서 1912년 조일제에 의해 창작된³⁰⁾ 희곡 <병자삼인>의 의미는 대단한 의의를 지닌다고 할 수 있다. 희곡 창작이 근대문학의 성립으로 규정될 수 있으려면, 그 내용의 질을 떠나 우선 연극에서 대본과 상연의 분리를 전제로 희곡에서 ‘문장’이라는 자질, 곧 언어구성체로서의 가치가 발견되어야 한다고 볼 때³¹⁾ <병자삼인>이야말로 공연을 전제로

29) 河村若草, 「눈물 연극을 見흔 內地婦人의 感想(二)」, 『매일신보』, 1914.6.27.

30) <병자삼인>이 창작품이나 아니면 번안작이나 하는 데에는 여전히 논란이 있다. 그러나 최근 발표된 줄고 「<병자삼인> 재론 2- <여천하>와 관련하여」, 한국극예술학회, 2001.5.12)에 의하면 <병자삼인>은 일본의 신파희극 <여천하>의 구조적 영향을 받은 조일제의 창작품일 가능성이 높아졌다고 할 수 있다.

31) 이러한 근대문학의 성립을 위한 제반 조건과 자질들은 권보드래, 『한국근대소설의 기원』, 소명출판, 2000에 자세히 검토되고 있다. 이중 시·소설과 연극의 관계는 제 4장 참조

하여 먼저 紙上에 발표된 최초의 언어 작품이기 때문이다.

금번에 본사에서 가장 참신한 연극지료로 취미 진진하고 포복절도할 각본(脚本)을 창작하여 명일부터 본지에 기지껏갓스오니 보시오 제군이 여데 일착으로 희극 병자삼인(病者三人)이라 호는 것이 출싱홀 터이오며 그 너용에 활활(滑稽)한 소설은 독자로 하여곰 비를 귀이고 허리를 분지 를지라 이 오늘날 이십세기에서 싱활호는 사롭으로 우승열피힘은 정흔 리치라 제군도 명일부터 그 너용을 보시면, 아시려니와, 곁후야 이 각본 을 연극으로 할 날이 잇슬 터이오니, 하나도 루락업시, 잘 보아 두시면 일후 연극을 쎄에는, 실디로, 그 광경을 보시고, 다대한 흥미를, 도을 즐 밋스오니 더욱 이독하시오³²⁾

그러나 <병자삼인>은 공연되지 못하였으며, 이후 1917년 『학지광』에 이광수의 <규한>이 발표될 때까지 한국에서는 더 이상의 희곡 작품이 紙上에 발표되지 못하였다. 이러한 점은 1914년 이후 신파극 공연을 위한 소설 각색이 더 이상 이루어지지 못하고 있는 극계의 사정과도 관련이 있을 것이다. 이는 일본에서 인기를 얻었던 가정소설이 더 이상 번안 연재되지 못하고 있는 소설 번안의 능력과도 결부되는 것이겠지만, 한편으로는 각색 대본을 확보하지 못하는 극단 내부의 대본 창작 능력과 더 이상의 잘 짜여진 구조의 리얼리즘 연극을 만들어 낼 수 없는 각극단의 능력 부재와 더욱 관련이 깊을 것이다. 이와 함께 그 동안의 공연을 통하여 자본주의의 근대적 제도의 내면화를 어느 정도 보여 준 상황에서 이제는 더욱 분명한 근대적 인간상이 언어 예술 속에서 구현될 시점이 되었음에도 불구하고, 1910년대 한국의 신파극단들이 그러한 대본을 만들어 낼 극작 능력이 크게 부족하였던 것도 주요한 원인이 될 것이다. 결국 이러한 인간상의 구현은 더 쉬운 장르인 희곡이 아닌 소설의 형식을 빌려서야

32) 『매일신보』, 1912.11.16.

비로소 가능해지는 것이다.

3.2 리얼리즘 지향성과 대중성의 확보

원각사가 설립되기 전인 1907년 11월 다음과 같은 ‘연극개량론’이 주장된다.

我國이 東隈에 僻在하야 野昧의 習慣이 頗多하다는 外國人の 譏評이 每有하니 所謂 協律社이니 演戲場이니 하는 것이 卽其一種이라 大抵 開明한 各國에도 戲臺劇場이 不有함은 아니로되 皆其 國風 民俗을 從하야 人民에게 有益한 戲劇을 演하야 國內男女로 하야곰 疲勞의 餘에 心志를 愉快케 하며 愛國의 精神을 鼓發케 함으로써 下等社會는 此로 因하야 智識을 感發하는 效力도 不無한지라 故로 其政府에서도 禁止치 아니하거니와

我國의 所謂演戲라 하는 것은 毫髮도 自國의 精神의 思想이 無하고 但 其淫舞醜態로 春香歌니 沈靑歌니 朴僉知니 舞童牌니 雜歌니 打令이니 하는 奇奇怪怪한 淫蕩荒誕의 伎를 演하며 靡靡嘈嘈한 促急迫切의 音を 奏하야 無賴子弟의 心志를 放蕩케 하며 閭巷婦女의 淫風을 鼓動하야 囊中의 殘金을 攫取할뿐인즉 實로 亡國의 音戲라 外國과 如히 可觀의 伎藝라던지 可感의 故事라던지 足히 風化를 補하며 思想을 發할 國家的 觀念은 節無하니 若此等野習을 不禁하면 其影響이 必中等社會까지 及하야 文明의 前進은 姑捨하고 反히 野昧의 悲境에 陷할지니 엇지 慨歎치 아니리오³³⁾

이러한 연극개량론의 핵심은 그 내용의 개량에 놓인다. 종래의 ‘음무추태’와 ‘음탕황탄’의 연극이 아닌 ‘심지를 유쾌케 하며 애국의 정신을 고

33) 『皇城新聞』, 1907.11.29.

발케' 하는 연극을 공연하여야 한다는 것이 연극개량론의 요점이다. 그러나
이러한 연극개량론의 핵심은 그 형식적 방법에 대한 모색보다는 계
몽적 기능의 강화에 놓여 있는 것임을 알 수 있다. 이러한 연극개량론의
주장에 따라 1908년 11월 15일부터 <銀世界>는 '신연극'으로 받아들여지
며 공연될 수 있었지만³⁴⁾ 1900년대가 끝나가도록 더 이상의 새로운 작품
은 창작될 수 없었다.

이러한 연극개량론은 1910년대 이후에도 계속하여 주장되며 1912년 혁
신단의 신파극 공연이 성행할 때까지 당대 언론의 중요한 논조를 형성한
다.³⁵⁾ 이후 신파극이 다시 '신연극'으로 환영을 받으면서 세간의 주목을
끌자 연극개량론의 주장은 슬그머니 사라져 버린다. 신파극이 어떻게 애
국계몽의 연극이 될 수 있는지에 대해서는 분명한 설명이 없는 채 의
리·인정의 회복이 주요 주제인 신파극이 자연스럽게 연극개량론에 부
응한 '신연극'으로 자리잡게 되는 것이다. 여전히 종래의 창극 공연도 성
행하였지만 더 이상 이에 대해서는 비판을 제기하지 않는다.³⁶⁾

《이러한 변화의 이면에는, 신파극이 일본의 공연 양식이라는 점, 많은
관객들이 신파극 공연에 환호하며 찬성의 뜻을 표하고 있다는 점, 그리
고 매일신보사의 사세 확장을 위한 이해 관계가 서로 맞아떨어졌다는 점
등이 자리하고 있음을 어렵지 않게 짐작할 수 있다.》

1900년대 이후 한국 사회에서 언론(신문)의 힘은 여러 가지 면에서 그

34) 이에 대해서는 좋고, 「'신연극'과 <은세계> 공연의 의미」, 『한국현대문학연구』 6, 한국현대문학회, 1998.12. 참조

35) 『매일신보』의 1910.10.29. 1910.12.11. 1911.02.15. 1911.03.29. 1911.06.17. 1911.06.25 일자 논설과 비평 등이 대표적이다.

36) 가끔 기자의 이름으로 구연극도 풍속 개량에 힘쓰라는 조언을 던지기도 하지만, 이도 잠깐일 뿐이고 이후에는 신파극과 거의 대등한 비중으로 연예란 속에서 다루어지고 있다. 심지어는 기생들의 공연까지도 자선 공연의 이름으로 높이 칭송되고 있음을 본다. 이러한 연극 비평의 내용에 대해서는 좋고, 「1910년대 연극비평의 전개양상과 그 의미」, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996. 참조

위력을 발휘하고 있었다. 정보의 독점 공급과 개인의 정보 유출, 이로 말미암은 여론 형성의 힘은 그 이전에는 전혀 상상하지 못한 근대제도의 핵심 권력으로 자리잡았다.³⁷⁾ 이러한 여론 형성의 역할을 담당하고 있는 기자들은 단지 '기자'라는 이름만으로 연극비평의 책임마저 독점적으로 떠맡고 있었다.

문슈성일행(文秀星一行)의 불여귀(不如歸)연극은 지작일브터 서부원각사(西部圓覺社)에서, 지연호얏는디 불여귀는 본래 일본 덕부노화(德富蘆花) 선성의 걸작으로 오늘날 연극 중에 꽃이라 홀만한 것이라(……) 그 중에 윤교중(尹教重)의 천도무남(川島武男)과 정숙(鄭숙)의 천천암안언(千千岩安彦)등은 니디 비우도 불지안케하며 어런이희들도 밋오 잘 되얏고 죠중환(趙重桓)의 평강중장(片岡中將)으로 말하면 그 테격이며 티도가 가히 륝군 중장감이라 홀만하야 밋오 잘되얏스나 그 쇼리가 줌 나져서 관람자에게 잘 들니지 안이하는 것이 결덤이라 하겠도다.(……) 괴자가 비우제군에게 한마디 주의홀 일이 잇스니 다름 안이라 제군은 연극에 성공홀지라도 관람자가 아라보지 못하면 성공이라 못홀지니 죠중환씨던지 윤교중씨던지 누구던지 설명 잘하는 이가 다음 막에서 하는 것을 씌어 싱키는 것코치, 설명하야 주는 것이 가하다하노라(一記者)³⁸⁾

이러한 연극비평은 이미 단순한 인상비평의 수준을 넘어서 있지만 그 필자는 단순한 '일기자'일 뿐이다. 이러한 글은 차츰 필자의 實名の 제시와 비평 내용에 대한 구체적인 제목의 표기를 드러내면서 본격적인 비평의 형식을 확보해 간다. 1910년대 매일신보에 연재된 이러한 실제 작품에 대한 비평문은 연극에 관한 것이 유일할 뿐이다.³⁹⁾ 이러한 점은 1910년대

37) 1900년대 이후 신문의 이러한 특성은 권보드래, 『한국 근대소설의 기원』, 제 4장을 참조할 것.

38) 『매일신보』, 1912.3.31.

39) 이 밖에는 이론비평으로 이광수의 「文學이란 何否」(1916.11.10~23)와 이광수

에 신파극이 차지하고 있는 문예사적 비중을 단적으로 말해 준다. 비록 매일신보에 다수의 소설이 연재되고, 그 밖에도 많은 소설들이 단행본의 형식으로 출간되고 있었다 하더라도, 여론의 힘을 등에 업은 비평의 활동은 단지 신파극에 대해서만 이루어지고 있었던 것이다.

이러한 분위기에 따라 심지어 소설이 미처 발표되기도 전에 미리 연재될 내용까지 앞질러 공연으로 보여 주면서 추후 소설을 열심히 읽으라고 권장하기도 한다.

文秀星의 斷腸錄

(…) 지금까지 본보에 게재한 단장록은, 그 반분에 지나지 못하나, 이번 연극에는, 이즉 게재치 안이흔, 아리편까지 모다 합쳐, 관람자의게, 쇼기홀 터인즉 연극을 한 번 보고 남아지 소설을 보면 더욱 재미가 깊힐 것이오, 괴외 소설의 재미잇는 스실과 문슈성 일형의 능한흔 지조는, 이전에 보지 못하던 장관을 이룰지라, (...)40)

위에서 보는 것처럼 극단 文秀星은 1914년 4월 21일 매일신보에 <斷腸錄>의 연재가 채 끝나기도 전에 앞으로 연재될 분량까지 포함한 작품 전체의 내용을 각색해서 공연한다. 이러한 점은 신문에 연재될 빈안소설의 내용이 이미 확보되어 공연 대본으로의 각색이 가능하였음을 잘 말해 준다. 아마도 연재를 맡고 있던 극단원 조일재가 나머지 연재분의 원작을 잘 알고 있었을 것이므로 이러한 작업이 보다 쉬웠을 것으로 추정되지만, 이렇듯 1910년대 소설의 연재는 다분히 신파극의 공연을 통한 대중성 확보의 차원과 연관되어 진행되고 있음을 미루어 알 수 있다.

신파극이 당대의 가장 인기 있는 문예 양식이 될 수 있었던 것은 그

의 <무정>에 대한 짧은 찬사인 菊如의 「春園의 小說을 歡迎하노라」(1916.12.28~29), 金起濤의 「“無情” 122회를 讀하다가」(1917.6.15)가 발표되고 있을 뿐이다.

40) 『매일신보』, 1914.4.21.

내용과 형식의 새로움 때문이라고 할 수 있다. 1908년 <은세계> 공연 이후 '신연극'이란 명칭은 곧 내용과 형식의 면에서 새로운 연극으로 인식되고 있었지만 신파극이 수용될 때까지는 더 이상의 신연극이 창작될 수 없었다. 이미 <은세계>의 형식적 새로움은 종래의 '춘향가'나 '심청가'의 창극화 속에서 '구연극'으로 규정될 수밖에 없는 시대적 변환기를 맞고 있었던 것이다.

1910년대 신파극의 공연 레퍼터리의 제목과 줄거리가 소개된 내용을 검토해 보면,⁴¹⁾ 대부분의 주요 등장인물들은 개화기 이후 형성된 근대제도와 직·간접으로 연관된 성격을 지니고 있음을 알 수 있다. 즉 군인, 경찰, 교사, 학생, 자본가 등의 직업군이 그 중심을 이루고 있는 것이다. 갈등 구조 역시 과거 고전소설에서 보는 것과 같은, 영웅의 일대기, 혼사장애 또는 처첩 갈등의 구조보다도 돈과 권력, 새로운 질서의 도래에 따른 좌절과 극복 등의 모티프가 그 중심을 이룬다. 작품의 공간적 배경도 대부분 서울이 중심을 이룬다. 이 점은 1900년대 발표된 많은 신소설들의 일반적 특질이기도 하지만⁴²⁾ 신파극의 경우는 가시적인 현실의 무대장치를 설정하고 주로 서울의 관객을 모아 서울에서 공연되고 있었기 때문에 이러한 서울 중심성이 더욱 현저하게 드러난다고 볼 수 있을 것이다.

1900년대 신조절이 '사실'을 드러내고자 하는 장치를 적절히 구사한 것⁴³⁾ 이상으로 1910년대 신파극은 차츰 극중 배경의 현실성을 드러내는 무대장치와 배우들의 자연스러운 연기술에 대한 관심을 높여가게 된다. 즉, 관객의 관심을 유지시키기 위해서는 초기의 단순한 일본식 무대에서 탈피하여 당대의 현실을 무대 위에 적극 담아내려는 시도를 보여 주고, 극중 사건에 부합하는 리얼리즘의 무대장치의 제작에 적극 관심을 기울일 수밖에 없는 것이다.

41) 이 목록에 대해서는 줄고 『1910년대 신파극의 레퍼터리 연구』 참조

42) 권보드래, 앞책, 제3장 참조

43) 권보드래, 위책, 122~130면.

스동 연흥사에서 흥흥하는 혁신단(革新團)의, 신연극은 잘하네 잘못하네, 다시 평론을, 더 홀 바이 업스며, 밤마다, 인스티가 나는 중 오늘밤에는, 각방면에서, 청구함을 인하여, 일전에 처음으로 흥흥한, 친족식 죽인(實子殺害) 연극을 한다는데, 그 연극중의, 경찰제도와, 재판제도는 대단히, 서투루다 하겠으나, 기타의 여러 가지는, 인정물투에 그럴듯하야, 가 풍속기량에, 효험이 잇슬만 하더라⁴⁴⁾

위에서 보듯 당대의 연극비평 역시 이러한 리얼리즘의 성과가 어떻게 드러나고 있는냐에 초점이 맞추어지면서 전개된다. 대부분의 비평에서는 무대장치 뿐 아니라 배우들의 연기의 리얼리티까지 적극 문제삼는다. 단순한 인상비평의 수준으로 출발하는 다음과 같은 초기의 비평에서부터 이러한 시각이 분명히 드러난다.

演藝消息

記者는 再昨夜에 寺洞演興社로 林聖九 一行의 革新團을 觀覽하얏노라. 「六穴砲強盜」라 하는 演題로 全部 十幕인디 近來에 研究를 開始한 新派劇으로는 可謂嚆矢호 터인디 記者뿐 안이라 一般 觀覽人의 耳聞目見에 碍滯되는 事도 不少하니 畢竟 是는 彼等의 研究가 曲監함을 不得함에 困함이라. 故로 不得不 改良치 안이치 못호 一二의 點을 記하건디 警察置에 強盜를 逮捕호는 秘密會議에서 署長이下가 皆脫帽手以禮호니 此等 禮議는 決無호 바이오. 況次 逮捕에 熱心호 巡查를 憎惡호는 前嫌으로 此를 署長의 前에서 罵詈를 不已호야 擲之蹴之에 無所不爲호니 此亦 注意를 要호 바이오 且團長 林聖九 君의 徒然穴長호 科目의 說明은 其聲이 如泣如訴호즉 此는 不可不 注意호 바이오 又는 入場券의 賣却所가 深奧에 在호니 此亦 改良을 要호 者이오 就中 韓昌烈의 強盜는 其手段이 爛熟호야 今人可觀이라 將來에 有望호 絳가 될 者라 호노라⁴⁵⁾

44) 『매일신보』, 1912.8.11.

45) 『매일신보』, 1912.2.20.

演興社

스동 연흥사 일행은 요사이 스동 연흥사에서 연일 흥행하야 일반의
초흔 평판을 었음은 전일부터 잇섯거니와 근일에는, 더욱 기술이 정미하
야, 조선연극계에, 데일위를 덤령하얏스며, 지작 이십칠일야에는 본사신
보 스면 소설 장한몽(長恨夢) 전편만 흥행하얏는디 리슈일(李秀一) 심순
이(沈順愛)의 성질을 조금도 위비흠이 업시 그디로 묘사하야, 일반 관객
의 대환영을 받았고 지작야는 장년에 관람객이 만원하는 성황을 일우엇
다더라⁴⁶⁾

이러한 리얼리즘의 구현 여부로 연극의 성과를 평가하려는 시도는 자
칫 관객의 심리적 반응의 정도에 지나치게 기대게 되는 대중성 추구라는
부정적 결과를 낳기도 하지만,⁴⁷⁾ 무대 기술의 발전과 잘 짜여진 대본의
창작이라는 연극사·문학사적 성과를 획득할 수 있게 되는 것이다.

이러한 리얼리티에 대한 관심은, 무대 기술의 면에서는 사실적인 무대
장치의 제작과 무대 전환의 기술, 조명에 대한 관심, 자연스런 연기의 구
현 등으로 요약될 수 있을 것이지만,⁴⁸⁾ 보다 중요한 것은 공연의 내용이
지니는 현실성이라 할 것이다. 온전한 대본이 전혀 전하지 않는 상황
에서 이에 대하여 분명히 규정하기는 힘들지만, 1910년대 신파극 레퍼터리
중에서 가장 인기가 있었던 작품들이 <쌍옥루>, <장한몽>, <단장록> 등
주로 조일재가 관여한 일본 가정소설의 번안극 작품이라는 사실을 통하
여, 당시 관객들이 현실적인 것으로 받아들였던 리얼리티의 실체를 어느
정도는 가늠해 볼 수 있을 것이다.

이들 작품들은, 공통적으로 여성의 정절이라는 전통적 가치와 자본의
획득이라는 새로운 가치의 충돌에서 비롯되는 여성의 수난을 주요 모티

46) 『매일신보』, 1913.7.29.

47) 이에 대해서는 줄고 「1910년대 연극비평의 전개양상과 그 의미」, 『한국근대
연극비평사연구』, 대학사, 1996 참조

48) 이에 대한 자세한 언급은 본고의 주목적이 아니므로 생략한다.

프로 취하고 있다.⁴⁹⁾ 또한 이들 작품의 번안과 연재는 이후 한국 근대소설의 전개에 어떠한 의미로도 큰 영향을 미치게 된다. 바로 이러한 작업의 중심에 傳信者로서의 조일재가 자리한다. 이러한 점에서, 조일재의 활동과 이들 작품에 대해서는 한국 근대문학의 형성 과정과 관련하여 보다 면밀히 검토해 볼 필요가 있다.

4. 傳信者로서의 조일재

4.1. 조일재의 연극 활동

一齋 趙重桓의 연극 활동은 극단 文秀星의 창립으로 시작한다.

근일 연극계의 기량됨은 일반이 아는 바어니와 니디에서 다년 유학하던 趙重桓(趙重桓) 윤교중(尹敎重) 계씨 등이 조선의 연극이 부피함을 기탄하고 문수성(文秀星)이라는 신연극을 연구해야 풍속의 모범을 지을 목덕으로 지금 준비하는 중이라더라⁵⁰⁾

문수성은 창립 공연으로 <不如歸>를 무대에 올린다.

德富蘆花原著 趙重桓譯

悲劇 不如歸 全九幕 開演時日 自三月廿九日

開演處所 圓覺社 開演時間 (自下午七時부터 全十一時까지)

49) 이에 대하여, 고대소설 여주인공의 가문을 위한 烈과 節의 '절개'의 개념이 신소설에서는 국가를 위한 순결성으로 전환되어 상위의 개념인 '의리'로 나타난다고 하는 배주영의 논의(「신소설의 여성 담론 구조 연구」, 서울대학교 원, 2000. 36면)는 주목할 만하다.

50) 『매일신보』, 1912.3.27.

明治四十五年三月廿九日 文秀星一行 白⁵¹⁾

<不如歸>는 일본의 德富蘆花가 창작한 소설로 『國民新聞』(1898.11.29 ~1899.5.24)에 연재되었다. 이 작품은 1903년 4월 23일 동경의 本郷座에서 초연된 이후 꾸준히 인기를 모은 일본 신파극의 대표적 레퍼터리 중 하나로서 日人 극단에 의해 한국에서도 25회 이상 공연된 바 있다.⁵²⁾ 극단 문수성은 이러한 일본 신파극의 대표작을 창립 공연(1912.3.31)으로 올림으로써 당시의 인기 극단 혁신단과 차별성을 피하려고 하였다. 위의 개연 광고에서 보듯, 이 때의 공연은 전 9막으로서 공연 시간이 오후 7시부터 11시까지로 4시간이나 걸리는 대작이었다. 이후 5월의 공연(1912.5.10)에서는 10막의 작품으로 개작되었는데, 이때의 막 구성을 보면 다음과 같다.

- 序幕 新婚旅行蕨狩之場
- 第二幕 李浩山別御之場
- 第三幕 城隍堂畔誓約之場
- 第四幕 武男母子爭論之場
- 第五幕 海岸離別之場
- 第六幕 姜中將邸離婚評判之場
- 第七幕 浪子歸邸之場
- 第八幕 浪子投身之場
- 第九幕 海軍兵員武男病室之場
- 第十幕 浪子臨終⁵³⁾

이러한 막 구성은 8막10장으로 되어 있는 일본의 <불여귀> 각색 대

51) 『매일신보』, 1912.3.31.

52) 줄고, 「1910년대 한국신파극의 레퍼터리 연구」 참조

53) 『매일신보』, 1912.5.10.

본⁵⁴⁾과 비교하여 볼 때 매우 다름을 알 수 있다. 비록 이 일본에서의 대본이 초연 당시의 대본과 얼마나 동일한 지는 알 수 없으나, 일단 현재 알려진 대본상으로만 볼 때, 조일재가 일본의 대본 그대로 한국에서 공연한 것은 아님을 알 수 있다.

극단 문수성은 1912년 3월 <불여귀>로 창립 공연을 올린 뒤, 4월 10일에는 <千里馬>(전 10막), 5월 10일에는 <불여귀>를 재공연한다. 그 후 5월 12일 일본 연극 견학을 위하여 단원 尹敬重⁵⁵⁾을 먼저 일본에 보내고,⁵⁶⁾ 이후 윤경중의 기별을 기다려 단원들이 모두 일본에 건너가기로 하였고 보도되어 있는데 그 사실 여부는 확실하지 않다. 문수성은 1914년 3월 13일 <德國土産>의 공연으로 재기하는데 그 동안 재정상의 이유로 활동을 못하고 있었다는 기사⁵⁷⁾가 있는 것으로 보아 일본 연극 견학 등의 모색 후에도 재정의 궁핍으로 더 이상의 활동이 불가능해진 것임을 알 수 있다.

문수성은 계속하여 4월 17일부터는 <청춘>을 공연하고, 4월 21일부터는 『매일신보』에 연재중인 소설 <斷腸錄>을 각색하여 공연한다. 이때 연재가 끝나기 전에 소설의 내용 전부를 각색하여 공연하는 것을 보면 번안자 조일재가 대본의 각색까지 담당하였음을 짐작할 수 있다. 이때의 공연은 전 13장의 구성으로⁵⁸⁾ 원작 <生さぬ仲>의 각색 대본 6막 11장⁵⁹⁾과

54) 春陽堂編輯部, 『日本戲曲全集』第三十八卷, 春陽堂, 昭和4年5月.

여기에 실려 있는 <불여귀>의 막 구성은 다음과 같다.

序幕 伊香保郊外の探蕨, 二幕目 川島邸座敷, 三幕目 逗子海岸, 四幕目 片岡邸後園, 五幕目 其一 逗子別莊 其二 片岡家玄關, 六幕目 其一 山科停車場(夢) 其二 佐世保海軍病院, 七幕目 片岡浪子臨終, 大詰 青山墓地

55) 尹敬重의 오식일 가능성이 있다. 尹敬重이란 이름은 그 이전의 <불여귀>의 배역에도 보이지 않는다.

56) 『매일신보』, 1912.5.14.

57) 『매일신보』, 1914.2.28.

58) 『매일신보』, 1914.4.21. 광고

59) 春陽堂編輯部, 『日本戲曲全集』第三十八卷, 春陽堂, 昭和4年5月 소재.

는 다른 구성이다. 이 역시 조일재가 일본의 대본을 그대로 공연한 것이 아니라 나름대로의 수정 대본을 창작하였음을 보여준다.

문수성은 <단장록>의 인기의 여세를 몰아 이미 혁신단에서 공연한 바 있는 李相協의 <눈물>을 공연하는데, ‘이번 문수성 일행의 연극은, 이전 보다, 특별히 니용을, 만히 변기했었고, 또 혼 문수성에서도, 일행이 열성으로, 여러 날 연습하였습으로’⁶⁰⁾라고 소개하고 있는 것으로 보아 나름대로의 각색 작업을 거쳤음을 짐작할 수 있다.⁶¹⁾ 바로 이러한 각색 작업의 중심에 조일재가 있는 것이다.

조일재는 문수성의 공연에 배우로도 적극 참여한 것으로 보이는데, 다음과 같은 <불여귀>의 공연 비평을 보면 연기력도 제법 갖추었음을 알 수 있다.

(…) 조중환(趙重桓)의 평강중장(片岡中將)으로 말하면, 그 테격이며 티도가, 가히 육군 중장감이라 홀만하야 미오 잘 되얏스나, 그 쇼러가, 좀 나저서 관람자에게, 잘 들리지 안이호는 것이, 결덤이라 호겠도다(…) ⁶²⁾

이렇듯 연극에 대한 나름대로의 안목이 있었으므로 조일재는 한국 최초의 紙上에 발표된 희곡 <병자삼인>을 능히 창작할 수 있었던 것이다.

뿐만 아니라 글의 제목과 평자의 이름이 밝혀진 최초의 연극 비평문 역시 조일재에 의해 발표된다.

藝星座의 初舞臺 코시카 형대를 보고

60) 『매일신보』, 1914.4.29.

61) 1914년 5월 16일부터는 혁신단에서 <단장록>을 공연하는데, 소설 전체를 2일에 나누어 공연하는 것(『매일신보』, 1914.5.16)으로 보아 문수성의 공연과는 다른 구성임을 알 수 있다. 이처럼 당시 신파극단들은 극단 나름의 고유한 각색 작업을 거쳤음을 알 수 있다.

62) 『매일신보』, 1912.3.31.

일전부터 평판이 자자하야 경성니외에서 고디하던 예성좌(藝星座) 첫
 놀을 구경츠로 파란표 한장을 손에 들고 대문을 드러서니 막은 아직 열
 니지 안이 흐얏스나 사람은 임의 만원의 성황이라 시간을 보면 일곱 시
 인더 반쓰게 혼장을 엇어 예대를 묻져보니 「코루시카」의 형데라 호는
 연극이오 원리는 서양 연극 지료라고 명백히 박였더라 먼저 일이 삼등
 극의 얼굴을 슌혀본즉 삼분의 일은 모다 학생모즈 쓴 사람이요 남으
 는 용모정제호 청년 뿐이라 완고호 로축극은 전혀 업다하야도 가호더라
 (...중략...)

첫막이 열리는데 그곳은 「오페라」좌의 문압히라 도구의 설비도 그러
 홀 듯호고 출장호는 인물도 티도가 과히 빠지는 곳은 업다 호겟으나 너
 비우 빅합즈(百合子)는 바른손으로는 치마 뒤저락을 들고 왼편 손에는
 꽃가지를 주였는데 두손은 모도 풀로 부쳐노는 것갓치 움직이지 못호고
 얼굴로만 티도를 부리는고로 표정이 덜 되더라 손과 몸을 너모 놀려도
 못쓰지만

(...중략...)

데스막은 복수호는 마당이라 장쾌호디 대더 이 예성좌의 일행은 명불
 허전이라 호겟스나 이제 남보다 나은 것을 만족타 녀치지 말고 더욱더
 욱 슈양호고 면려호여 나가면 불출괴년호야 디성공을 기드리겟더라 이
 십구일 밤에는 연의말로(戀의末路)라 호는 구막의 활발호 연극을 흥연호
 다 호며 그 날도 또한 괴신호 우슴거리를 흥연호다더라.(一齋)⁶³⁾

윗 글은 극장의 풍경과 각 막의 연기에 대해 언급하고, 극단의 다음 공
 연까지를 안내하는 다분히 기사문적인 성격과 함께 극단에 대한 강력한
 당부의 말을 아울러 지니고 있다. 이 역시 신파극에 적극 관여한 조일재
 의 대가적 면모를 유감 없이 보여 준다. 이처럼 조일재는 1910년대 신파
 극의 중심 역할을 담당한 핵심적인 인물인 것이다.

63) 『매일신보』, 1916.3.29.

4.2. 조일재의 번안소설의 문학사적 의미

조일재가 발표한 번안소설은 <쌍옥루>『매일신보』, 1912.7.17~13.2.4), <장한몽>『매일신보』, 1913.5.13~10.1), <단장록>『매일신보』, 1914.1.1~6.9) 등이 확인된다. 이 밖에도 <菊의 香>『매일신보』, 1913.10.2~12.28)도 번안의 혐의가 짙으나 아직까지 원작이 확인되지 않는다. <쌍옥루>의 원작은 <己が罪>로서 菊池幽芳이 『大阪毎日新聞』(1899.8.17~10.21. 전편, 1900.1.1~5.20. 후편)에 발표한 작품이고, <장한몽>의 원작은 널리 알려진 대로 尾崎紅葉의 <金色夜叉>이다. <金色夜叉>는 『讀賣新聞』(1897.1.1~1902.5.11)에 연재되었고 <新續金色夜叉>가 『新小説』(1903.1~3)에 연재되다가 작가의 사망으로 미완인 채로 중단된 작품이다.⁶⁴⁾ <단장록>의 원작은 柳川春葉의 <生きぬ仲>『大阪毎日新聞』(1912.8.17~1913.4.24)이다.

이들 중 원작과의 대비 및 번안의 의미 등이 가장 활발히 조명된 작품은 <장한몽>이다. 최원식⁶⁵⁾은 <장한몽>이 원작의 결말을 의도적으로 훼손시키면서까지 해피엔딩으로 끝을 맺고 있으며, 결혼 후에도 심슨애가 순결을 지키고 있는 등 상당 부분에서 억지가 많다고 비판한다. 이러한 이유로 <장한몽>은 식민지 시기 민족적 허탈감을 달콤하게 달래 주는 ‘慰安的’ 구실을 하였으며 그 영향이 후대의 작품에까지 미친다고 하여 매우 부정적으로 평가한다. 이러한 비판은 재검토될 필요가 있지만,⁶⁶⁾

64) 1897년 1월 1일부터 1902년 5월 11일까지 『讀賣新聞』에 「金色夜叉」, 「後篇金色夜叉」, 「續金色夜叉」, 「續續金色夜叉」, 「續續金色夜叉續篇」을 단속적으로 연재하였고, 1903년 1월에서 3월까지 『新小説』에 「新續金色夜叉」라고 하여 「續續金色夜叉續篇」을 다시 실었으나 그 후의 내용이 이어지지 못하였다. 단행본은 1904년 1월 『紅葉全集』이 간행되면서 위의 작품이 일괄 실리게 되었다. 흔히 단행본으로 알려지고 있는 완성본은 작가의 제자인 小栗風葉이 1909년 종편 12장을 첨가하여 완성한 것이다(愼根緯, 『韓日近代文學의 比較研究』, 一潮閣, 1997. 48~49면 참조).

65) 「長恨夢과 慰安으로서의 문학」, 『민족문학의 논리』, 창작과비평사, 1982.

66) 자세한 것은 줄고, 「1910년대 한국신파극의 레퍼터리 연구」 참조.

<장한몽>의 삼각관계에 주목하여 그 갈등 구조가 후대의 장편소설에 지대한 영향을 미쳤다고 분석하고 있는 점은 경청할 만하다. 신근재⁶⁷⁾는 <장한몽>의 사회 의식으로 배금주의적 사고, 애정관의 반영,性に 관한 의식의 증대, 지식인의 사회적 역할의 강조 등을 거론한다. 그리고 <장한몽>이 비록 번안이기는 하지만 인물의 성격, 심리 묘사, 이야기의 긴밀한 구성, 구어체의 회화 등에 세심한 노력을 기울이고 있는 점을 높이 평가한다.⁶⁸⁾

<쌍옥루>, <장한몽>, <정부원> 등의 번안소설을 일본의 원작과 치밀하게 대비 분석한 일본의 한 논문⁶⁹⁾에 의하면 <장한몽>은 小栗風葉이 결말을 붙인 「金色夜叉終篇」을 저본으로 하고 있다고 한다. 즉 <장한몽>의 27장 ‘富豪의 亂行’부터 마지막 34장 ‘團欒한 家庭’까지는 小栗風葉의 ‘金色夜叉終篇’의 내용을 번안한 것이며, 이 중 31장과 마지막 33, 34장은 내용을 완전히 고쳐 원작에서 이탈하고 있다고 설명한다.⁷⁰⁾ 그런데 이러한 변형은 이수일과 심순애의 결합을 바라는 독자들의 열망에 의해 연재중 개작한 것이 아니라 번안 당시 이미 그러한 결말에 이르도록 치밀하게 구성된 결과라고 설명한다.⁷¹⁾ 또한 심순애가 결혼 후에도 순결을 지키는 것은 김중배와의 결혼이 무효라고 하는 거부 의식의 발로이며, 이는 일제의 조선합병에 의한 국가 권력을 인정하지 않겠다고 하는 대다수 조선인의 거부 의식의 표현으로 읽힌다⁷²⁾는 지적은 주목할 만하다.

<쌍옥루>의 원작 <己가罪>는 처음 『大阪毎日新聞』에 연재될 때는 前

67) 「『金色夜叉』와 『長恨夢』에 反映된 社會意識」, 『韓日近代文學의 比較研究』, 一潮閣, 1997.

68) 愼根絳, 위책, 82면.

69) 韓光洙, 「日本近代小説の韓國における翻案に關する研究-〈己가罪〉・〈金色夜叉〉・〈捨小舟〉について」, 東京專修大學 박사학위논문, 1994.

70) 위글, 505~507면.

71) 위글, 526~531면.

72) 위글, 553면.

篇과 後篇으로만 나누어졌었는데 1900~1901년 前·中·後篇의 三冊으로 春陽堂에서 간행된 후, 일반적으로 이러한 三篇의 구성으로 설명된다.⁷³⁾ 따라서 <쌍옥루>도 이 단행본을 저본으로 하여 변안된 것임을 알 수 있다. <쌍옥루>와 <己가罪>의 체제를 대비해 보면 다음과 같다.

<己가罪>	<쌍옥루>
전편 66회	전편 52회
중편 69회	중편 50회
후편 68회	하편 49회
합계 203회	합계 151회 ⁷⁴⁾

이를 보면 <쌍옥루>는 <己가罪>를 압축하여 변안한 것임을 알 수 있다. 두 작품은 주제의 강조점에서도 차이가 난다. <己가罪>가 ‘사랑=肉愛’를 주장하는 서양의학도 塚口虔三(徐丙三)과 인간의 죄악을 무엇보다도 혐오하는 인도철학 전공의 문학사 櫻戶隆弘(鄭旭朝) 사이에서 괴로워하는 여주인공 箕輪環(이경자)의 죄의식을 강조하고 있는 반면, <쌍옥루>는 그 제목에서 보듯 ‘슬픈 여인의 운명’을 강조한다.⁷⁵⁾

<단장록>은 총 116회에 걸쳐 연재되었으며, 매회마다 각 내용에 알맞은 소제목이 붙여져 있다. 이 작품 역시 다른 변안 소설과 마찬가지로 원작의 현실이 당시 한국의 실정에 맞게 적절히 개작되어 있다. 작중 인물의 이름과 공간적 배경이 바뀌어 있는 것은 물론이고, 원작의 중요 배경인 어업회사가 제지회사로 바뀌어져 있는 것에서 보듯 조일재의 변안 의식⁷⁶⁾이 잘 나타나 있다. 그러나 <단장록>은 자신이 낳은 친아들과 잃었던 가정을 되찾으려는 생모와, 후처로 시집와서 전처 소생의 아들을 기

73) 韓光洙, 앞글, 343면.

74) 앞글, 358~359면.

75) 앞글, 367~369면.

76) 「翻譯回顧-‘長恨夢’과 ‘雙玉淚’, 『三千里』, 1935.9.

르고 있는 계모 사이의 갈등을 중요하게 취급하고 있는 원작과는 달리, 후반부로 갈수록 계모인 정준모의 부인 황씨의 고난과 눈물을 강조하는 통속성에 빠지고 만다.

이들 세 작품은 공통적으로 남녀의 삼각관계를 중요한 갈등 구조로 취급하고 있다는 점에서 주목된다. <쌍옥루>는 서병삼과의 과거와 정옥조 사이의 현재에서 괴로워하는 이경자의 죄의식을 잘 보여준다. (22회~25회, 32회~33회, 38회~42회, 하편 7회~24회) 이경자는 재결합하지는 서병삼의 제의를 곳곳이 거절하지만(43회~44회) 끝내 남편에게는 자신의 과거의 비밀을 말하지 못한다. 서병삼과의 사이에서 낳은 아들 옥남과 정옥조와의 사이에서 낳은 아들 정남이 바다에 함께 빠져 죽은 후에야 자신의 과거를 남편 정옥조에게 이야기한 이경자는 결국 현재의 남편으로부터도 버림을 받는다. 자신의 죄에 대한 속죄 의식으로 간호부 일을 자원한 이경자는 해외 여행 중 병을 얻어 다 죽게 된 채 일본에 머무르는 정옥조를 극진히 간호하여 살려낸다. 이를 계기로 이경자는 남편의 사랑을 다시 얻고 가정을 회복하게 된다.⁷⁷⁾

<장한몽>은 돈과 사랑 사이에서 방황하는 심순애와 그러한 심순애를 쉽게 받아들이지 못하는 이수일의 심리적 갈등을 중심축으로 하고 있는 연애소설의 구조를 취하고 있다. 그러면서도 <장한몽>은 이수일과 최만경의 고리대금업과 김중배로 대변되는 금융업이라는 개화기 이후 성장한 자본주의적 두 금권의 폐해를 직접 다루고 있다는 점에서 사회사적 의미를 띤다. 이와 함께 옥향으로 대변되는 매춘업의 실상 역시 당대의 현실을 반영한다.⁷⁸⁾ 심순애는 결국 이수일과 결합하는데, 이는 봉건적 굴

77) 원작의 이러한 점은 여성의 '애정의 승리'라는 여권의 성장을 반영하는 것으로, 명치기 일본 가정소설의 특성을 뚜렷이 보여준다(岡保生, 「菊地幽芳素描」, 日本文學研究資料刊行會編『明治の文學』, 有精堂, 1986. 242면).

78) 愼根緯, 「'金色夜叉'와 '長恨夢'에 反映된 社會意識」, 『韓日近代文學의 比較研究』, 一潮閣, 1997. 64~69면.

레에서 벗어난 여성의 재혼 성취의 과정을 보여 준다. 이를 위해 조일재는 원작과는 달리 무리하게 심순애의 순결을 고집하고 있는 것이다.

<단장록>은 기생의 신분으로 정준모와 결혼하여 아이를 낳은 뒤 뚜렷한 이유 없이 가정을 버리고 떠났다가 돌연 미국에서 부자가 되어 돌아온 김정자의 아들 찾기와, 시어머니의 멸시 속에 전처 김정자의 아이를 키우고 있는 순종적 여인 황씨 부인의 아들 지키기 사이의 갈등을 담고 있다. 이 과정에서 황씨 부인과 맺어지기를 원하는 김정자의 오빠 김정순의 음모가 개입하고, 회사 경영의 자본주의 논리가 사건 전개에 중요하게 작용한다. 정준모가 인수받은 제지회사가 전 소유주인 장인의 농간으로 부도가 나는데, 채권자는 다름 아닌 김정자이다. 김정자는 미국에서 결혼한 남편이 갑자기 죽음에 따라 그의 막대한 유산을 상속받고 한국에 돌아와 사채업자로 활동하는 인물이다. 이러한 김정자의 삶은 자본주의의 혜택을 잘 받고 ‘성공’한 드문 경우로서 새로운 근대적 인간형이라 할 수 있다. 전통적 가치를 지키는 황씨 부인이 단지 성씨로만 주체가 표시되는 데 비하여 김정자의 이름 석자가 분명한 이유도 바로 여기에 있는 것이다.

이러한 이들 작품은 각각 개화기 이후 성립한 근대적 제도의 현실을 잘 담아내고 있다. <쌍옥루>는 여학생의 자유분방한 연애와 서병삼이 누리고 있는 의료제도, 여성의 자아 실현으로서의 이경자의 간호사의 직업, 그리고 교회 결혼이라고 하는 신식 결혼제도의 허실 등을 반영한다. <장한몽>은 자본주의 경제 논리와 함께 성장한 고리대금업의 현실⁷⁹⁾을 보여 주며, <단장록>은 자본주의 체제내에서의 기업 윤리와 자본의 힘을 여실히 드러낸다. 이와 함께 이 작품들은 공통적으로 나름대로 ‘성공’한 여성상을 담고 있다는 점도 주목된다. <쌍옥루>의 이경자는 한 때의 육체적 사랑에 빠졌음에도 불구하고 명문가에 시집가고, <장한몽>은 사랑

79) 孫禎睦, 「開港期 韓國居留日本人의 職業과 賣春業·高利貸金業」, 『韓國學報』 18집, 1980.3.

을 버리고 돈을 선택하였으나 순결을 지킴으로써 재혼에 성공하는 심순애의 의지를 보여주며, <단장록>은 기생 신분에서 일약 자본가로 출세한 김정자의 화려한 변신을 보여 준다.

이러한 스토리의 일본 가정소설들은 정치적 주장을 전달하기 위하여 만들어진 초기의 신문에서 어느 새 통속적 읽을거리로 변신한 일본의 신문 독자들의 취향에 영합한 것이다. 신문에 연재됨으로써 발표의 지위를 얻는 가정소설들의 독자의 대부분은 가정 내의 여성이었다. 따라서 명치기의 가정소설들이 새로이 대두된 여성의 권리와 가치관에 관심을 갖는 것은 지극히 당연한 일이었다.

뿐만 아니라 조일재의 변안소설이 이후의 근대소설의 문체 형성에 미친 영향도 무시할 수 없다. 최근의 한 연구⁸⁰⁾는 1900년대 신소설의 대화 제시 방법, 즉 등장인물의 이름을 ()안에 넣고 대화를 표시하는 방법이 1910년대 이후 「」라는 인용부호의 사용으로 바뀌게 된 것이 바로 <장한몽>부터라고 주장한다. 그러나 이러한 표기 방식은 이보다 이른 조일재의 첫 번안 연재작인 <쌍옥루>에서부터 분명히 나타난다.

「에그머니나, 나는물나, 선성님띄엇줄테야」 하며, 나히는 열오륙세로부터 열팔구세까지나, 되엇슬듯흔, 녀즈스오인이, 의복은다갓치, 검은초마저 고리에, 반겨를도신고, 후시논구쓰도신엇으며, 머리는셔양머리도호고, 짜 어서나리고, 즈쥬당기드린녀즈도잇논더 지금학과시간이, 맛츨파하여, 셔로얼크러져셔, 학교운동장으로, 짓거리며 나아오니, 이는녀학교학성이더라⁸¹⁾

「あら善くつてよ、妾知らないわ、先生に云つけてあげるわ。」と云ひ捨てつゝ、結び流したる東髪を風に靡かし、海老色襦子の袴を翻へして學校

80) 권보드래, 『한국근대소설의 기원』, 소명출판, 2000. 제 3장.

81) 쌍옥루 1회, 『매일신보』, 1912.7.17.

の運動場を走り行く十三四のあどなげなる少女の後を見送りて。

「あゝはゝ」と笑ひを合はしたる十六七より八九まで三四人、いづれも、この私立高等女學校の女生徒なり。⁸²⁾

위와 같이 발화자의 주체와 발화 내용이 기호(「」)에 의해 구별되는 것은 조일재의 이름으로 발표된 모든 소설에서 마찬가지이다. 위의 예에서 보듯, 이는 원작의 표기 방법을 충실히 따른 것이다. 이와는 달리 <쌍옥루>보다 조금 일찍 연재가 시작되어 한동안 동일 지면에 동시에 연재가 되기도 한 解觀子の <鳳仙花>(1912.7.7~11.29)는 전대의 작품들과 마찬가지로 “(구) 란옥아, 그러도 못건너오고, 게잇느냐 (란) 예-건너가오 (구) 이년씩건너와”(1912.7.7)와 같이 발화자의 주체를 ()안에 넣어 대화를 표시하는 방법을 사용하고 있다. 이와 같이 조일재가 처음 사용하고 있는 대화 표기 방법은, 이러한 방식이 이후의 일반적인 소설의 대화 제시 방법으로 자리잡는다는 점에서 매우 중요하다.

한편, 조일재의 변안소설은 지문의 문장 처리 방식이 일정한 변화를 보인다는 점에서도 의미가 있다. 위에서 보듯, <己が罪>는 아직 종결어미 ‘た(った)’가 확립되지 않은 상태이다. 이에 따라 <쌍옥루>의 종결어미는 극히 일부의 ‘-나다’의 표기를 제외하고는 거의 모두 ‘-(더)라’의 고전소설의 어미 처리 방식을 사용하고 있다. <장한몽>에서는 ‘-나다’와 ‘-(더)라’가 거의 같은 비중으로 처리되어 있어 차츰 원작의 표기 방식 ‘た(った)’가 적극 수용되고 있음을 알 수 있다. 이러한 어미 처리 방식은 <단장록>에 이르면 거의 모두 ‘-나다’의 형식을 띠게 되고 일부에서는 과거형 ‘있었다’의 표기도 사용됨을 볼 수 있다.

아참부터, 흐리던일기는, 정오씨에일으러, 청랑호여지며, 푸르고목은하
날에는, 몽얼々々 혼환구름조각이, 여긱져긱훑터졌다, 선명호초하(初夏)일

82) 菊地幽芳, 『己が罪』, 春陽堂, 1920. 1면.

기에 서々히불어오는바람은, 룡산강상에, 썩워잇는비의듯이비불뉘고, 달
 니던차왕리호는, 소리들니는스이로 엇더호곳에서는, 집역스를호는지, 디
 경닷노라고, 황々호는소리, 겨으른조름을유인한다⁸³⁾

朝の曇が午頃から晴れて、青く澄渡つた空に切々の白雲が忙しく吹散さ
 れてゐるが、下には風といふ程の風も無い。築地河岸から木挽町一帯に、
 濕氣を含んだ地色が初夏の鮮かな日に照はれて、遠く聞える電車の音の
 間々、何處の家普請か地形の響がツシンツシンと眠氣を誘ふ。⁸⁴⁾

위에서 보듯 <단장록>은 원작과 달리 문장을 나누고, 과거형 어미를
 사용하고 있음을 알 수 있다. 이러한 과거형 어미의 사용은 다음의 예에
 서도 발견된다.

김정순은, 엄연히마로가에, 거러안지며 「이번에덕에서당호신일은, 무
 엇이라고, 위로호여, 말슴엇줄슈가업소, 별안간에, 이모양을당호시니, 오
 작이나고성이, 되시겇슴넛가, (...) 나는그회샤의직무를, 너여노앗습니다만
 은, 정준모씨와, 전일에긋치지너든정분으로, 말슴호던지, 쏘는황의관장의,
 은혜밧은싱각을호던지, 내가엇지호니, 편안히안즈셔, 보고만앗겇슴넛가,
 덕의이번지난을싱각호면, 엇더케마음에, 도치못호지모로겇소」호며, 진정
 으로, 정준모의한집안을위호여, 동정을표호는듯시, 도도호구변으로, 황씨
 의귀에, 실을부엇다⁸⁵⁾

이렇듯 조일재는 번안 작업을 거듭하면서 종결어미의 사용을 ‘-(더)라’
 에서 ‘-나다’와 ‘-있(었)다’로 발전시켜 가고 있음을 알 수 있다. 이러한
 점에서도 조일재의 번안 소설이 근대소설의 문체 형성에 미친 영향을 짐

83) 단장록 2회, 『매일신보』, 1914.1.3.

84) 柳川春葉 『生さぬ仲』, 名作小説文庫(6), 自由書院, 3면.

85) 단장록 32회, 『매일신보』, 1914.2.17.

작할 수 있다.

이상에서 보듯, 조일재의 소설 번안 작업이 비록 신파극에 대한 관심에서 촉발된 것으로, 소설이라는 문학 장르에 대한 의식적 창조물이라고는 볼 수 없으나, 결과적으로 이러한 작업이 그 이후 소설의 서사구조와 내용의 현실성, 그리고 소설 문체의 형성에 직·간접으로 영향을 주었음을 짐작할 수 있다. 이러한 점에서 조일재의 연극 작업과 소설 번안의 의미는 앞으로 보다 적극적으로 탐구되어야 할 과제라고 할 수 있을 것이다.

5. 결론

본고는 한국 근대문학의 형성에 미친 일본 신파극의 영향을 살펴보고자 한 시도이다. 주지하듯이 신파극은 1890년대부터 1910년대까지 일본의 대표적인 연극 양식의 하나였으며, 우리나라에서는 1912년 이후 1920년대 초까지 인기를 모았던 지배적인 연극 양식이었다. 한국의 신파극은 일본의 양식을 수입하며 발전하였다. 이에 따라 일본의 신파극은 직·간접으로 한국의 신파극에 영향을 주었으며, 1910년대 근대문학의 형성에도 많은 영향을 주었다고 할 수 있다.

일본의 신파극이 한국 근대문학의 형성에 미친 영향은 두 가지의 방향에서 생각해 볼 수 있다. 첫째 일본 신파극이 한국의 신파극에 영향을 주었고 한국의 신파극이 다시 한국 근대문학의 형성에 영향을 준 점이다. 이는 문학으로서의 대본의 형성과 소설 각색, 근대적 제도의 형상화로 설명할 수 있다. 일본 신파극과 마찬가지로 한국의 신파극 역시 대본을 근거로 한 공연이었으며, 전문적인 각색의 작업이 활발히 이루어진 결과 발전할 수 있었다.

둘째는 일본 신파극의 저본이 되었던 <쌍옥루>, <장한몽>, <단장록> 등의 일본 가정소설의 번안 작업이 한국 근대문학에 미친 영향이다. 이

는 주로 조일재에 의해 이루어졌는데 이 작품들이 지닌 삼각관계의 갈등 구조의 의미와 내용의 현실성이 주목될 뿐 아니라, 이 작품들이 보여주는 종결어미의 처리 방식은 이후의 근대소설 문체의 형성에도 많은 영향을 미친 것으로 판단된다.

이러한 논의가 더욱 활발히 진행되기 위해서는 앞으로 더 많은 일본의 가정소설을 대상으로 한 비교문학적 연구가 선행되어야 할 것으로 본다. 이와 함께 한국 신파극의 공연 방식과 공연 내용에 대해서도 더욱 세밀히 탐구되어야 할 것으로 보인다.

참고 문헌

『京城日報』

『每日申報』

권보드래, 『한국근대소설의 기원』, 소명출판, 2000.

김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 예하, 1993.

김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 『어문학』 67, 1999.6.

배주영, 「신소설의 여성 담론 구조 연구」, 서울대대학원, 2000.

서영채, 「<무정> 연구」, 서울대대학원, 1992.

孫禎睦, 「開港期 韓國居留日本人의 職業과 賣春業·高利貸金業」, 『韓國學報』 18집, 1980.3.

愼根緯, 「‘金色夜叉’와 ‘長恨夢’에 反映된 社會意識」, 『韓日近代文學의 比較研究』, 一潮閣, 1997.

양승국, 「한국최초의 신파극 공연에 대한 재론」, 『한국극예술연구』 4집, 1994.6.

양승국, 「1910년대 연극비평의 전개양상과 그 의미」, 『울산어문논집』 10, 울산대 국어국문학과, 1995.12.

양승국, 「1910년대 한국신파극의 레퍼터리 연구」, 『한국극예술연구』 8집, 1998.6.

양승국, 「‘신연극’과 <은세계> 공연의 의미」, 『한국현대문학연구』 6집, 한국현대

- 문학회, 1998.12.
- 양승국, 「1910년대 신파극과 전통연희의 관련양상」, 『한국극예술연구』 9집, 한국극예술학회, 1999.6.
- 양승국, 「〈병자삼인〉 재론 2-〈여천하〉와 관련하여」, 한국극예술학회 정기학술발표회, 2001.5.12.
- 유민영, 『한국현대희곡사』, 홍성사, 1982.
- 유민영, 『개화기연극사회사』, 새문사, 1987.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
- 이광수, 『이광수전집』 19, 삼중당, 1963.
- 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.
- 이재선, 『한국개화기소설연구』, 일조각, 1985.
- 조동일, 『신소설의 문학사적 성격』, 서울대출판부, 1986.
- 최원식, 「장한몽과 위안으로서의 문학」, 『민족문학의 논리』, 창작과비평사, 1982.
- 岡保生, 「菊地幽芳素描」, 日本文學研究資料刊行會編 『明治の文學』, 有精堂, 1986, 242면.
- 菊地幽芳, 『己が罪』, 春陽堂, 1920.
- 瀨沼茂樹, 「家庭小説の展開」, 『明治家庭小説集』, 筑摩書房, 1969.
- 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』1, 白水社, 1986.
- 白川宣力, 「明治期西洋種戯曲上演年表1~2」, 『演劇研究』17~18, 1994.3~1995.3.
- 渥美清太郎, 『日本演劇辭典』, 新太陽社, 1944.
- 柳永二郎, 『新派の六十年』, 河出書房, 1948.
- 柳川春葉, 『生さぬ仲』, 名作小説文庫(6), 自由書院, 1923.
- 茨木 憲, 『日本新劇小史』, 未來社, 1985.
- 秋庭太郎, 『明治演劇史』, 中西書房, 1937.
- 河竹繁俊, 『日本戯曲史』, 太平印刷株式會社, 1964.
- 韓光洙, 「日本近代小説の韓國における翻案に關する研究-〈己が罪〉・〈金色夜叉〉・〈捨小舟〉について」, 東京專修大學 박사학위논문, 1994.

■ Abstract

A Study on the influence of Japanese Sinpa-theatre on the foundation of Korean modern literature

Yang, Seung-gook

This study is a trial to investigate the influence of Japanese Sinpa-theatre on the foundation of Korean modern literature. As we know, Sinpa-theatre was one of the representative theatrical styles of Japan from 1890s to 1910s, and it was most popular theatre in Korea from 1912 to the beginning of 1920s. Korean Sinpa-theatre had developed importing Japanese style. Therefore Japanese Sinpa-theatre influenced on Korean Sinpa-theatre directly or indirectly, and might influence on the foundation of Korean modern literature in 1910s.

We can conclude the influence of Japanese Sinpa-theatre on the foundation of Korean modern literature in two ways. First, Japanese Sinpa-theatre had influenced on Korean Sinpa-theatre, and then Korean Sinpa-theatre influenced on the foundation of Korean modern literature. We can explain this aspect in that the scripts as literature of Korean Sinpa-theatre could be formed and the novels could be dramatized, and it represented modern system. Korean Sinpa-theatre was a performance based on the script like Japanese Sinpa-theatre, and it could be developed as a result of professional dramatization.

Second, the adaptations of Japanese domestic novels, like <Ssang-ok-ru: 쌍옥루>, <Jang-han-mong: 장한몽>, <Dan-Jang-rok: 단장록> influenced on Korean modern literature. These were made chiefly by Jo, il-jae(조일재). We can notice the meaning of triangles and reality of these adaptational works, and judge that the method of

management of final ending of these works influenced much on the foundation of style of Korean modern literature.

주제어 : 일본신파극, 한국신파극, 대중극, 조일재, 근대성