

# 한국연극사 서술의 반성과 과제

- 시대구분과 장르구분을 중심으로

김미도(연극평론가, 서울산업대)

## 1. 한국연극사의 주요 저작

우리나라 최초의 연극사는 김재철의 『조선연극사』(1933)이다. 이후 현재까지 한국연극사의 주요 저작은 주로 이두현, 유민영, 서연호에 의해 이루어졌다. 이두현의 『한국신극사 연구』(서울대 출판부, 1966)와 『한국연극사』(학연사, 1973)는 한국연극사 연구의 초석을 놓은 선구적 업적이었다. 1982년에 함께 나온 유민영의 『한국현대회극사』(홍성사)와 서연호의 『한국근대회극사 연구』(고려대 출판부)는 한동안 한국연극을 전공하는 후학들에게 거의 교과서 구실을 하였다.

1990년대에 들어서 유민영은 『우리시대의 연극운동사』(단국대 출판부, 1990), 『한국근대연극사』(단국대 출판부, 1996), 『한국 근대극장 변천사』(태학사, 1998) 등을 출간했다. 서연호는 1994년에 『한국근대회극사』(고려대 출판부)를 출간했고, 2000년대에 들어서 『한국연극 100년』(이상우와 공저, 현암사, 2000), 『한국연극사-근대편』(연극과 인간, 2003), 『한국현대회극사』(고려대 출판부, 2004), 『한국연극사-현대편』(연극과 인간, 2005), 『한국연극전사』(연극과 인간, 2006) 등을 쏟아냈다. 특히 전통편, 근대편, 현대편의 3권으로 기획된 서연호의 『한국연극사』는 아직 전통편이 미출간 상태지만 2000년대 이후의 공연성과까지를 포괄하고 있어 가장 방대한 체계를 보인다.

본고에서는 기존에 출간된 한국연극사의 주요 저작들을 대상으로 주로 시기 구분과 장르 구분의 관점들을 비교하며 그 차이점을 논할 것이다. 북한에서 출간된 저술들은 이데올로기의 편향성으로 인하여, 특히 광복 이후에 너무나 판이한 서술 체계를 보이고 있어 부분적으로만 참고하기로 한다. 이를 바탕으로 현재까지의 한국연극사 서술에서 드러난 문제점들을 점검하고 가장 중요한 쟁점들을 부각시켜 앞으로의 연구에 밑거름이 되고자 한다.

## 2. 한국연극사의 주요 쟁점

### 1) 시기 구분의 문제

역사를 서술함에 있어 시기 구분은 가장 기본적인 문제인 동시에 민감한 문제이다. 시기 구분의 기준은 역사를 바라보는 연구자의 시선, 나아가 역사관을 반영하고 있기 때문이다.

이두현은 『한국연극사』의 서론에서 “예술사의 시대 구분은 정치사의 경우처럼 확연한 구획을 그을 수는 없겠으나, 서술의 편의상 연극사의 시대 구분을 일반사의 그것과 같이”<sup>1)</sup> 하겠다고 밝혔다. 이에 다음과 같은 시기 구분이 이루어졌다.

1) 이두현, 『한국연극사』(新修版), 학연사, 1999, 12쪽.

- ① 고대(삼국 이전에서 신라말까지)
- ② 중세(고려 一代를 元에의 복속을 중심으로 전후기로 나눔)
- ③ 근세(조선 一代를 임란을 중심으로 전후기로 나눔)
- ④ 현대(1902년 협률사 설치 이후 현재까지)

이두현의 시기 구분은 신라시대까지를 고대의 연극으로, 고려 시대의 연극을 중세의 연극으로, 조선시대의 연극을 근세의 연극으로, 협률사 설치 이후의 연극을 현대의 연극으로 나누었다. 전통연극 부분은 결국 왕조의 변천사를 중심으로 기술한 것이다. 여기서 특이한 점은 ‘근세’ 이후에 ‘근대’라는 개념이나 시기를 설정하지 않고 협률사 설치 이후의 연극에 바로 ‘현대’의 개념을 적용한 것이다. 한국사의 시기구분은 대체적으로 신라시대 말까지를 고대로, 고려시대를 중세로, 조선시대를 근세로, 개항 이후나 갑오개혁 이후를 근대로 간주하고 있다.<sup>2)</sup> 이두현의 시기 구분은 한국사의 일반적 구분을 따른다고 했지만 사실 ‘근대’의 기점과 개념에 대해서는 크게 고민하지 않았던 것 같다. ‘근대’의 시기를 설정할 경우, 이는 다시 ‘현대’의 기점을 구분하는 문제로 확대되는데 그 이후에 출간된 저술들에서도 ‘근대’와 ‘현대’의 개념은 큰 혼란을 보인다.

1982년에 출간된 대표적인 희곡사 두 권은 각기 ‘현대 희곡사’와 ‘근대 희곡사’라는 이름 하에 많은 시기를 공유하고 있다. 유민영의 『한국현대희곡사』는 신파극으로부터 전쟁 후의 희곡까지를 다루고 있으며, 서연호의 『한국 근대희곡사 연구』는 개화기의 연극으로부터 일제 말기까지를 서술했다. 즉, 신파극으로부터 광복까지의 희곡들이 ‘현대’와 ‘근대’라는 각기 다른 개념 하에서 정리된 것이다. 유민영이 1996년에 출간한 『한국근대연극사』는 옥내극장의 등장으로부터 광복이전까지를 서술하고 있어 앞의 책에서 ‘현대극’으로 통칭했던 연극사의 많은 부분을 ‘근대극’으로 구분하고 있다. 하지만 1998년에 출간한 『한국 근대극장 변천사』는 1982년까지의 소극장들까지 포괄하고 있어 ‘근대’의 개념이 다시 1980년대 초까지 확장되어 있다.

가장 최근에 발간된 서연호의 『한국연극전사』(2006)는 우리 연극사를 고대, 중세, 근세, 근대, 현대로 구분했다. 고대극은 선사시대부터 10세기 초엽 향악(鄕樂)이 발달된 삼국시대 후기까지의 연극을 포괄한다. 중세극은 고려시대부터 조선시대 전기까지의 연극을 통칭한다. 근세극은 18세기 중엽 국가 공의(公儀)로서의 산대회가 폐지된 이후부터 19세기 말엽까지의 연극을 통칭한다. 근대극은 최초의 실내극장이 설립된 1902년으로부터 1950년대까지의 연극을 통칭한다. 현대극은 1960년대부터 현재까지의 연극을 통칭한다.<sup>3)</sup> 서연호의 시기 구분에서 주목되는 점은 공의로서의 산대회가 폐지된 18세기 중엽을 전후로 하여 ‘중세극’과 ‘근세극’을 구분한 것과, 근대극의 시기를 1950년대 말까지로 확장하고, 서사극이나 부조리극 등 서구연극의 영향이 강력해지는 1960년대 이후를 ‘현대극’으로 설정한 것이다.

세 학자의 시기 구분에서 가장 차이가 드러나는 것은 첫째로 중세의 시기를 고려시대(이두현) 전체로 볼 것인가, 고려시대로부터 조선 전기에 이르는 시기(서연호)로 볼 것인가의 문제이다. 둘째, 근세의 시기를 조선시대 전체(이두현)로 볼 것인가, 18세기 중엽에서 19세기 말엽으로(서연호) 볼 것인가의 문제이다. 셋째, 근대의 시작과 끝을 어디서부터 어디까

2) 이기동, 「한국사 시대구분의 여러 유형과 문제점」, 차하순 외, 『한국사 시대구분론』, 소화, 1995, 87쪽 참조.

3) 서연호, 『한국연극전사』, 연극과 인간, 2006, 18-19쪽 참조.

지로 볼 것인지의 문제이다. 우리 연극사의 근대는 1945년까지인가, 1950년대까지인가, 1970년대까지인가? 현대극의 개념과 기점도 큰 논란거리이다. 학자에 따라 현대극의 기점은 1902년, 1910년대, 1960년대로 큰 차이가 있다.

세 학자들 사이에 가장 큰 혼란을 보이는 것은 ‘근대극’과 ‘현대극’의 개념이다. 이두현은 아예 ‘근대’를 설정하지 않고 곧바로 ‘현대’로 넘어갔으며, 유민영은 자신의 저작들 사이에서 ‘근대’와 ‘현대’의 구분을 명확하게 제시하지 않고 있다. 서연호는 과거에 ‘근대’를 1945년까지로 설정하였다가 최근 저작에 와서 1950년대 말까지로 수정하였다.

이두현이 『한국연극사』에서 ‘근대’라는 용어를 사용하지 않은 것은 아니다. “1920년대의 우리의 연극은 이러한 일본의 ‘大正期の 신극’에서 직접 간접으로 영향 받으면서 구파나 신파의 기성 연극에서 탈피하고 근대극으로 옮겨 갔다”<sup>4)</sup>고 했다. “1910년대의 신파극에서 벗어나 1920년대의 근대극 태동을 위하여 공헌한 근대극 초창기의 한 사람으로 현철은 잊을 수 없을 것”<sup>5)</sup>이라거나, “1910년대의 신파극에서부터 1920년대의 신극운동, 즉 근대극으로의 과도기에서 전국적으로 순회 공연한 이들 동우연극단”<sup>6)</sup>이라는 표현들이 눈에 띈다. 이러한 구절들을 종합해보면 이두현은 ‘근대’라는 개념을 시대 개념이 아닌 ‘양식’개념으로 사용한 듯하다. 즉, 이두현의 근대극이란 곧 사실주의에 토대한 신극을 지칭하는 개념으로 그가 설정한 현대극 초기의 양식 개념이라고 할 수 있다.

유민영은 『한국현대희곡사』의 서론에서 “근세 서구적인 연극을 모방한 것이 현대극(신극)이고 그 극본은 일단 현대희곡(신희곡)이 된다고 하겠다.(중략) 즉 근대문학이란 것은 서구문학의 영향권 내에서 이루어지고 사상 면에 있어서도 다분히 근대정신이 표출된 형태인 것”이기에 “우리나라의 현대희곡사는 신파극이 시작된 1911년부터 시작됨은 자명하다”<sup>7)</sup>고 했다. 또 1969년까지로 서술 범위를 제한하는 이유에 대해서는 “1960년대야말로 식민지세대가 끝막음하는 시기인데다가 전후세대가 등장하는 시기였기 때문”<sup>8)</sup>이라고 했다. 즉, 처음에 유민영은 근세 서구적인 연극의 모방을 ‘현대극’으로 상정했음을 알 수 있으며, 그 기점은 신파극이 시작된 1911년이고, 이후로 식민지 세대와 전후 세대가 엇갈리는 1960년대말을 새로운 분기점으로 가정했던 것 같다.

여기서 주목할 것은 유민영이 현대희곡사의 출발을 “신파극이 시작된 1911년”으로 잡은 점이다. 이에 대해 이두현은 1908년의 《은세계》 공연을 근대극의 기점으로 삼아야 한다고 반박한 바 있다.

《은세계》 공연이 설사 “초창기형 창극이 지나지”않았다 하더라도, 그것이 “새로운 연극을 갈망하는 시대적 요청에 따라 자생적인 능력”으로 이룩되었고, 주제 면에서 “전통적인 판소리의 개량이 아니라 당대의 문제에서 취제한 창작 창극”이며 우리나라 최초의 서구식 극장무대에 올려졌다는 점에서 “신극의 배경적 전사로 충분히 검토”되어야 하며, 1933년 조선성악연구회에 의해 정립되어 1930년대 상업극의 대열에 끼게 되는 창극의 시초로서, 일본의 신파극을 그대로 모방한 임성구의 신파극보다는 더더욱 “한국

4) 이두현, 앞의 책, 301쪽.

5) 위의 책, 303쪽.

6) 위의 책, 307쪽.

7) 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982. 14쪽.

8) 위의 책, 6쪽.

근대 연극사(신극사)”의 기점으로 삼아야 할 것이다.<sup>9)</sup>

《은세계》의 공연 형식에 대해서는 아직도 의견이 분분하다. 이미원은 “이인직의 신파적인 견문과 판소리 광대들이 합쳐진 《은세계》 공연은, 광대들의 신연극 《수궁가》 보다는 진일보하고 본격적인 신파극에는 못 미치는 과도기적인 연극형태가 아니었을까”<sup>10)</sup> 추론한다. 백현미는 《은세계》가 창극으로 공연되었고 그 중심에 이인직이 있었다는 점을 강조하면서, “제 이름을 내걸고 활동하는 개별 작가의 출현을 시사한다는 점에서 근대적”<sup>11)</sup>이라는 의미를 부여했다. 양승국은 《은세계》가 내용 면에서는 ‘신연극’적 성격이 두드러지지만 그 형식적인 면에서는 종래의 창극 형식을 더욱 세련되게 다듬은 정도에 그쳤다고 보았다.<sup>12)</sup> 김재석은 “이인직이 초창기 창극을 개량하여 신파극으로 만들기 위해 연극 《은세계》 공연을 준비하였으며 참여한 배우들이 판소리 광대 출신이었으므로 초창기 창극의 요소들이 공연에 나타난 것, 즉 ‘창극조의 신파극 공연’으로 보는 편이 더 설득력 있다”<sup>13)</sup>고 주장했다.

한편, 유민영은 『한국근대연극사』의 서론 부분에서 근대의 기점에 대해 비교적 상세한 논의를 펼치고 있다. 그는 우선 동학운동의 발생과 천주교도들의 순교 등, 민족적으로 자아각성이 광범위하게 일어난 19세기 후반(1860년대)을 근대의 기점으로 잡아야한다는 역사학계의 견해에 주목한다. 그러나 연극의 경우는 20세기에 들어와서야 겨우 변화의 조짐을 보여주었다면서 “옥내극장이 최초로 개설된다든가 전래 판소리가 분창(分唱)되어 사실적인 창극을 파생시킨다든가 창작창극이 등장하여 설화소재만이 아닌 현실소재에까지 취택 범위를 넓힌 것도 그러한 변화의 전형적인 예”<sup>14)</sup>라고 하였다. 그러나 그러한 변화는 “서양의 근대극 개념에 비추어 볼 때 근본적인 변화는 아니라고 보는 것”<sup>15)</sup>이라며, 근대극의 기점을 3.1운동 직후로 보았다. “즉 입센 등 서구근대 극작가들이 소개 번역되고 또 서구근대극운동 및 문예사조가 수용 실험된 것이 3.1운동 직후였던 것이다.”<sup>16)</sup> 이에 따라 유민영은 3.1운동 이전의 창극운동이나 신파극의 수용 등은 ‘근대극의 예비기 내지 준비기’로 보았고, 이 책에서 근대극이라 지칭하는 것은 “개화기 이후 해방 때까지의 연극을 가리키는 용어”<sup>17)</sup>라고 규정했다. 그러나 근대극의 시기를 1945년까지로 한정하는 이유에 대해서는 구체적으로 밝히지 않고 있다.

근대극의 기점을 3.1운동 직후로 보는 견해와 1920년대 전반기를 진정한 근대의 시작으로 보는 견해는 상통하는 면이 있다. 이미원은 “서구식으로 사실주의 문학의 출범을 근대 문학의 출범으로 본다면, 한국문학사와 마찬가지로 한국연극사에서도 1920년대 전반기를 꼽을 수”<sup>18)</sup> 있으며 이 때 이광수의 《규한》(1917), 김정진의 《기적 불 때》(1924), 김

9) 이두현, 앞의 책, 261-262쪽.

10) 이미원, 「한국 근대극의 기점문제」, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994, 27쪽.

11) 백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997, 82쪽.

12) 양승국, 「‘신연극’과 《은세계》 공연의 의미」, 『한국 신연극 연구』, 연극과 인간, 2001, 38쪽 참조.

13) 김재석, 「개화기 연극 《은세계》의 성격과 의미」, 『한국극예술연구』 15집, 2002, 4, 69쪽.

14) 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996, 23쪽.

15) 위의 책, 같은 쪽.

16) 위의 책, 25쪽.

17) 위의 책, 28쪽.

우진의 《이영녀》(1925) 등을 중요한 근거로 삼았다. 이광수의 《규한》은 이두현에 의해 “우리나라 근대문학은 최초의 희곡을 가졌다”<sup>19)</sup>거나, 유민영에 의해서도 “분명히 본격적 근대희곡의 효시”<sup>20)</sup>라고 평가 받은 바 있다. 그러나 서연호는 《규한》이 “사실주의 작품으로서의 근대희곡에 미달”되며 “아직 신파극적인 요소를 극복하지 못하고 말았다”<sup>21)</sup>면서 비판적인 견해를 보였다.

유민영은 『한국 근대극장 변천사』에서 다시 근대의 서술 범위를 1982년까지로 확대한다. 1982년을 기점으로 하는 것은 “1982년도 들어서 공연법 개정작업이 시작되었기 때문”이며, “공연법 개정 이후 설치기준의 완화로 인해서 전국적으로 소극장들이 우후죽순처럼 한꺼번에 수십 개가 생겨났다는 것, 다른 한 가지는 이들 대부분이 예술의전당 등 그 후에 개관된 대형극장들과 함께 오늘날까지 공연활동을 지속하고 있다는 점, 대개 현재 진행 중인 사건이나 사물, 현상에 대해서는 역사적 평가를 잘 내리지 않는 것이 원칙이라 보았기 때문”<sup>22)</sup>이라고 밝혔다.

서연호가 ‘근대극’과 ‘현대극’의 개념을 비교적 소상히 밝힌 것은 『한국 근대희곡사』에서이다. “어떤 작가가 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 표현된 작품을 근대극이라 할 수 있다.”<sup>23)</sup> 이러한 관점에 의해 1902년부터 1919년까지를 ‘근대극 초창기’로, 1920년부터 1945년까지를 ‘근대극 발전기’로, 1945년부터 1959년까지를 ‘근대극 수정기’로 구분하였다.

다음은 근대극과 현대극의 시점을 가르는 기준에 관한 설명이다.

1930년대에 잠시 빛을 보았던 창작극의 활기는 전쟁의 후유증이 점차 가라앉는 50년대 후반에 와서야 다시 되살아났다. 지금까지 이 시기의 희곡은 현대극으로 불리었으나, 이 논문에서는 1945년부터 1959년까지를 ‘근대희곡사 후기’로 구분하고 ‘근대극 수정기 희곡’으로 통칭하고자 한다. 그리고 이상에서 거론한 1902년(극장 협률사가 설치된 해)부터 1959년까지의 희곡과 연극의 역사를 ‘근대희곡사’와 ‘근대연극사’로 통칭하고자 한다. 아울러, 1960년대 이후 오늘날에 이르는 희곡을 ‘한국 현대희곡사’로 통칭하고자 한다. 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 의미로 사용하고자 한다.<sup>24)</sup>(밑줄 필자)

서연호의 시대 구분이 합당한가의 문제는 뒤로 미루더라도 일단 근대극과 현대극을 가르는

18) 이미원, 앞의 책, 33쪽.

19) 이두현, 앞의 책, 294쪽.

20) 유민영, 『한국현대희곡사』, 112쪽.

21) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대 출판부, 1994, 79쪽.

22) 유민영, 『한국근대극장 변천사』, 태학사, 1998, 19쪽.

23) 서연호, 『한국근대희곡사』, 26-27쪽.

24) 위의 책, 29쪽.

저자 나름의 개념을 구체적으로 명시했다는 점에서는 큰 의미가 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 우리 연극사에서 근대극의 시기를 어디서부터 어디까지로 볼 것인가, 어떤 연극적 현상을 진정한 근대의 모습으로 해석할 것인가, 근대극과 대비되는 현대극의 출발점은 어디인가 등의 문제가 상당히 혼란스러운 상태로 남아있다.

근대극과 현대극의 기점에 관해 한 가지 견해를 덧붙이자면 좀더 주체적인 관점에서, 전통단절론을 극복하는 시각에서 재고해보자는 것이다. “모더니티를 서양의 근과거(近1過去)에 타나난 발평품으로 간주한다면, 이것을 수입한-그것도 제국주의 일본을 통해 수입한-우리 연극사는 한상 ‘결여태’로 귀착될 수밖에 없다.”<sup>25)</sup> 다소 서툴고 미진하더라도 우리의 자생적인 자각과 의지에 의해 근대적인 연극의 양식이 나타난 지점에 보다 주목할 필요가 있다. 1902년에 단순히 서양식 극장이 생긴 것이나 서구 사실주의에 부응하는 희곡의 출현으로써 근대극의 기점을 상정하기 보다는 일본 및 서구 연극의 영향 하에 우리의 주체적이고 적극적인 의지가 반영된 연극의 변화 과정에 진정한 근대의 의미를 부여해야 할 것이다. 이와 같은 관점에서 판소리가 서구적인 극장문화의 영향으로 개량화된 창극의 발전이 가장 주목된다. “개화기 배우들이 판소리를 분창해서 창극이라는 새로운 연극형식을 만들어 낸 것 이상으로 현실과의 만남은 대단히 중요한 것이었다. 이는 곧 민속놀이적 전통연희에 젖어 있었던 배우들의 새로운 현실 인식인 것이고, 연극사적으로는 근대로 접어드는 조짐이기도 했다.”<sup>26)</sup> 결국 초기 창극의 발전과정에서 특히 《은세계》 공연은 각별한 의미를 갖는다. “한국인이 공연한 최초의 근대극 기록은 1908년 11월 15일 원각사에서 광대들이 만든 《은세계》였다.”<sup>27)</sup> “《은세계》는 현실성이 강한 점에서 전통적인 판소리의 설화성과 구별되며, 그러한 현실성이 당대의 사회적 조건과 환경과 일체감 있게 호응을 이루었다는 측면에서 자생적인 사실극(寫實劇)으로서 획기적인 의의를 갖는다.”<sup>28)</sup> 이처럼 《은세계》를 통해 구현된 근대적 양식과 근대적 자각에 대해 일정한 동의가 이루어진 만큼 1908년의 《은세계》 공연을 진정한 근대극의 기점으로 삼는 견해에 지지를 더해본다.

《은세계》 공연 이후의 전통단절론은 유민영에 의해 많은 부분 극복되었다.

전통극은 일본 신과극이 들어온 이후에도 그 이전과 다름없이 활발하게 공연활동을 벌여나갔다.(중략). 그 하나가 전통연희자들의 굶핍 없는 민족 예술보존 의지인데, 그것은 기생조합으로부터 권번(1914년)으로 이어지는 생존을 위한 결집에서 극명하게 나타나고 있다.(중략) 또 하나는 전통예술을 끝까지 지키겠다는 민족주의적인 흥행업자 박승필이 있었다는 사실에서 그 원인을 찾을 수 있다.(중략) 다음으로는 전통극을 절대적으로 사랑하는 관중이 있었다.(중략) 그러니까 원각사를 중심으로 한 판소리 중심의 전통 예술가들과 기생조합 중심의 여성 전통예술인들은 일제말 창극단들이 해산 당할 때까지는 상당한 결속력을 갖고 전통극을 진전시키면서 대중과 호흡을 같이 해왔다는 이야기이다.<sup>29)</sup>

25) 박명진, 「한국연극의 근대성 재론」, 『한국희곡의 근대성과 탈식민성』, 연극과 인간, 2001, 10쪽.

26) 유민영, 『한국근대연극사』, 65쪽.

27) 서연호, 『한국연극사-근대편』, 연극과 인간, 2003, 61쪽.

28) 위의 책, 138-139쪽.

29) 유민영, 『한국근대연극사』, 7-8쪽.

유민영은 『한국근대연극사』에서 “치밀한 서지 연구로 개화기나 신파극 시대에도 양적으로 무시할 수 없는 전통연희 공연이 꾸준히 행해졌음을 실증해냄으로써 전통단절론을 극복하려 하는데, 이러한 서술 시각은 상찬할 만한 것이다.”<sup>30)</sup>

현대극의 기점을 1960년대 초반으로 잡는 서연호의 관점도 결국 서구의 부조리극, 서사극, 잔혹극 등의 영향을 받은 연극 현상에 바탕을 두고 있다. 그러나 이러한 시각은 우리의 근대극이 일본 신파극과 서구 사실주의극의 이식으로부터 출발했듯이 우리의 현대극도 서구의 현대극을 모방하고 답습하는 과정의 연장으로 보고 있다. 1960년대 초반부터 사실주의극에 일방적으로 경도되었던 우리 연극 무대가 서구 현대극의 영향으로 새로운 바람을 맞은 것은 사실이지만 서구연극에 대한 무분별한 추종과 수용이라는 점에서는 과거와 별반 달라진 게 없었다. 한국연극의 진정한 변화는 1970년대에 들어서 본격화된 전통에 대한 새로운 논의와 전통극의 창조적 계승으로부터 시작된다고 볼 수 있다. 이때부터 한국연극은 맹목적 서구 추수에서 벗어나 우리 연극 전통의 새로운 발견 속에서 서구연극의 전통과 한국연극 전통의 새로운 변증법적 통합을 통해 한국적 정체성(identity)과 독창성(originality)이 살아 있으면서도 현대적인 연극을 추구하게 된다. 1970년대 연극을 거치면서 우리는 비로소 ‘이식된 근대극’을 극복하고 ‘창조적 현대극’으로 나아갔다고 할 수 있다. 한국 현대극의 기점을 서구 근대극에 대한 맹목적 모방과 추종을 극복하는 지점에서, 그리하여 전통의 단절을 극복하고 전통의 기반 위에 새로운 한국연극을 창조하려는 움직임이 본격화된 1970년대로 상정해본다.

## 2) 장르 구분의 문제

우리나라 최초의 연극사에서 김재철은 우리 연극의 장르를 가면극, 인형극, 구극, 신극의 4가지로 대별했다. 김재철이 구극(舊劇)이라고 칭한 것은 신재효의 판소리로부터 창극으로의 변화까지를 포괄한다. “신재효는 《춘향전》을 위시하여 종래의 소설을 회극화하였으며, 동시에 가극화한 것을 추측할 수 있으며, 조선 구극의 문을 열었다고 아니할 수가 없다.”<sup>31)</sup>고 했다. 이러한 서술은 몇 가지 문제가 있는데 판소리는 신재효의 등장 이전인 영정조 시대부터 이미 존재했고, 판소리로부터 판소리계 소설이 유래했다고 보는 것이 학계의 정설이기 때문이다.<sup>32)</sup> 판소리의 발전사에 대한 혼란에도 불구하고 김재철이 최초의 연극사를 저술하면서 가면극과 인형극과 판소리를 ‘연극’으로 규정하고 분류했다는 사실은 매우 중요하다. “김재철의 이러한 노력의 결과로, 근대극 이전에는 ‘연극적인 것’은 있었지만 ‘연극’은 없었다는 시각을 뒤집고 새로운 연극사를 쓸 수 있게 하는 시금석이”<sup>33)</sup> 되었기 때문이다.

김재철은 신극부분에서 원각사가 설립된 이후로는 무대에서 구극이 상연되었고, 박승필이 1912년에 세운 광무대에서 구극이 본격적으로 상연되었다고 정리했다. “광무(光武) 연간에 원각사 극장이 창립되어 1909년에 최초로 이인직이 신극 《설중매》 《은세계》 등

30) 김성희, 「한국연극사의 시대구분」, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007, 564쪽.

31) 김재철, 『조선연극사』, 동문선(재발행), 2003, 193쪽.

32) 김성희, 앞의 책, 538참조.

33) 김운정, 「김재철의 『조선연극사』를 통해 본 근대적 ‘연극’ 개념의 학문적 정립과정 고찰」, 『한국극예술연구』 18집, 2003.10, 124쪽.

을 상연하였으니, 그것이 조선 신극의 제1성이었다”<sup>34)</sup> 그 후 「혁신단」으로부터 비롯되는 신파극, 「토월회」와 「태양극단」의 연극, 가극과 촌극, 프로극 등을 신극에 포함시켜 기술했다. 여기서도 결정적 오류가 발견되는데 1902년에 최초의 극장 무대인 협률사가 설치되어 “소춘대유희”(笑春臺遊戯)가 공연된 점과, 《은세계》 공연이 1908년에 이루어진 점을 정확하게 기술하지 못했다.

이두현의 『한국연극사』는 제 2장 고대의 연극, 제 3장 중세의 연극, 제 4장 근세의 연극 등 시대 순으로 서술되다가 제 5장에 와서는 ‘가면극과 꼭두극의 전승’이라고 하여 다음과 같은 분류를 보이고 있다.

1. 농경의례와 탈놀이-1)제주도 입춘굿  
2)양주 소놀이굿
2. 진도 다시래기
3. 서낭제 탈놀이- 1)하회별신굿 탈놀이  
2)강릉단오굿과 관노가면극  
3)동해안 별신굿의 탈놀음굿
4. 산대도감계통극 1)산대도감계통극의 형성  
2)경기지방의 산대놀이-양주별산대·송파산대 놀이  
3)해서지방의 탈춤-봉산·강령·은율 탈춤  
4)영남지방의 오광대와 야유-통영·고성·가산 오광대  
동래·수영 야유  
5)꼭두각시놀음
5. 발탈
6. 북청사자놀음

한편, 서연호는 『한국연극전사』에서 ‘전통편’에서 전통극의 장르를 다음과 같이 구분했다.

1. 굿-샤먼의 연극
2. 탈춤-가면을 쓴 무용극
3. 꼭두각시놀음-유랑광대의 인형극
4. 우회-배우의 익살극
5. 판소리-연극적으로 구성된 서사가

이처럼 한국연극사의 가장 대표적인 두 저술에서 전통극의 장르 구분은 큰 차이를 보이고 있다. 이두현의 분류를 들여다보면 우리 전통극의 가장 큰 유산을 가면극으로 보고, 이를 그 전승 계통에 따라 6가지로 분류하고 있다. 여기서 꼭두각시놀음은 산대도감계통극의 일환으로 서술되고 있다. 진도 다시래기, 발탈, 북청사자놀음과 같은 지역적인 부분들이 각각 독립된 장르처럼 보여서 너무 확대된 측면이 있고, 상대적으로 꼭두각시놀음은 탈놀이와의 구분이 명확하지 않은 채 서술되어 있다.

서연호의 분류에서는 우선 굿, 탈춤, 꼭두각시놀음, 우회(優戲,) 판소리 등으로 장르가 명확히 대별된다. 굿을 탈춤과 분리하여 전통극의 독립된 양식개념으로 설정하였고, 우회를 중요한 장르로 부각시킨 점이 눈에 띈다. 굿거리 가운데 특히 연극성이 짙은 거리를 ‘굿놀

34) 김재철, 앞의 책, 199쪽.

이'라고 부르며 “관중뿐만 아니라, 무당 자신들이 굿놀이라는 말을 자주 사용하는 것을 보면, 굿을 놀이로서, 공연으로서, 연극으로서 인식해 온 역사가 오래인 것을 유추할 수 있다.”<sup>35)</sup>고 설명한다. 그러나 이 경우에 하회별신굿놀이나 동해안별신굿 등 거대한 굿의 일환으로 삽입되는 탈춤들이 굿과 탈춤 중 어느 쪽으로 귀속되어야 할지 애매한 측면이 있다.

우희(優戲)에 대해서는 “짧은 시간에 남을 웃기거나, 놀리거나 비웃거나, 깔보거나, 공격하거나, 놀라게 하거나, 노래를 하면서, 배우가 관중 앞에서 하는 연극을 우희라고” 규정한다.<sup>36)</sup> 즉 우희는 주로 광대들의 재담극으로 규정되고 있는데 굿의 일부로 진행되는 재담극이나 굿을 표방한 광대극의 경우에는 굿과 우희 사이의 경계를 명확히 가르기 어려운 면이 있다. 또 발탈을 “가면을 사용하지만 가면에 의한 역할변화가 없고, 두 배우의 재담과 노래를 통하여 연극이 전개되는 점”<sup>37)</sup>을 들어 우희에 포함시키고 있는데, 발탈에는 가면 뿐 아니라 인형도 등장한다는 점에서 장르 규정이 애매하다. 서연호에 의하면 진도 다시래기는 우희로, 북청사자놀음은 탈춤으로 분류된다.

전통극의 갈래 구분에 있어서는 북한에서 나온 저술들에도 주목할 필요가 있다. 한효의 『조선연극사 개요』는 전통극 부분을 ‘연극 이전, 가면극, 인형극, 창극’으로 분류하고 있다. 즉, 시대구분보다는 철저히 장르의 분화와 각 장르 안에서의 내적인 발달사에 초점을 맞추었다. 한효의 저술은 철저히 마르크스 레닌주의에 입각하여 연극의 발전과정을 해석하고 있다는 점에서 분명한 한계를 노출시키고 있으나 이식문화론과 전통단절론을 통렬히 비판하고 있는 점에는 일정 부분 수긍이 간다. 그는 창극 발생에 대한 함화진의 견해에 대해 “우리의 새 문화를 순전한 ‘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.”<sup>38)</sup>고 비난했다. 한효는 현대극 부분에서도 우리의 현대극이 민족적인 연극 전통의 계승 차원에서 이루어졌다고 서술함으로써 지나치게 전통계승론에 편향된 시각을 보이고 있다. 그러나 이러한 논점은 지나치게 서구연극의 이식적 관점에서 근현대극의 성립을 논해온 남한 연극사에 반성적 시각을 제공하는 것도 사실이다.

북한에서 나온 또 하나의 중요한 저술인 권택무의 『조선민간극』은 삼국시대, 고려시대, 조선시대의 왕조단위에 의한 시대구분과 장르구분의 서술방법을 혼용하고 있다. 그는 15세기에서 19세기에 걸친 조선시대의 연극을 구분함에 있어 ‘가면극, 인형극, 극, 판소리’의 4가지 분류를 사용하고 있다. 여기서 가장 주목되는 점은 ‘극’이라는 장르를 독립적으로 설정하여 삼국시대의 ‘월전을 그 기원으로 상정한다.”<sup>39)</sup> 권택무가 ‘극’이라 지칭한 부분은 우리 연극사에서 주로 ‘소학지희’(笑謔之戲)로 분류되며 지엽적으로 다루어지다가 사진실의 본격적인 연구<sup>40)</sup>와 연극 《이》(爾, 2000), 그리고 《이》가 영화화된 《왕의 남자》(2005)에 의해 중요하게 부각되었다. 서연호는 이러한 부류에 다시 ‘우희’라는 장르 개념

35) 서연호, 『한국연극전사』, 33쪽.

36) 위의 책, 103-104쪽.

37) 위의 책, 116쪽.

38) 한효, 『조선연극사 개요』(평양, 국립출판사, 1956), 태동(영인본), 1989, 131쪽.

39) 권택무, 『조선민간극』, (평양:조선문학예술동맹출판사, 1966), 예니(재발행), 1989, 33-35쪽 참조.

40) 사진실, 「소학지희의 공연 방식과 희곡의 특성」, 『한국연극사 연구』, 태학사, 1997.

을 사용한 것이다.

근대극 부분에 오면 장르 구분은 대체로 합의에 이른 듯이 보인다. 김재철은 신극에 신파와 사실주의, 프로극까지를 모두 포함시켰지만, 이두현에 와서 신파와 신극의 개념은 뚜렷이 나누어진다. 유민영의 『한국근대연극사』는 신파극과 근대극을 가장 중요한 갈래로 다루었다. 제 5장 ‘근대극 운동의 실상과 허상’에서 눈에 띄는 점은 연출가 홍해성을 비중있게 서술하면서 동양극장의 연출과 배우양성 과정을 근대극의 범주에 포함시킨 것이다. 또 「현대극장」의 연극을 근대극의 테두리 안에 놓아둠으로써 마지막 장의 친일연극 부분과 분리 서술하고 있다. 여기서 홍해성의 연출이 사실주의를 지향하고 있었다 하더라도 통속적인 레퍼토리에 안주해 있었던 동양극장의 연극을 근대극으로 볼 수 있는가, 「현대극장」이 「극예술연구회」의 연장선상에 있다하더라도 명백한 친일연극 행위를 근대극으로 볼 수 있는가 등의 문제가 제기된다.

서연호는 『한국연극전사』에서 근대극 부분을 신파조극과 대중극, 창극과 약극, 사실극, 프로극, 친일극으로 나누어 서술하고 있다. 이러한 분류가 근대극 시기에 있어서는 가장 무난하게 보인다. 그러나 현대극 부분에 오면 아직 분류상에 큰 혼란이 노정되고 있다. 서연호의 『한국연극사-현대편』은 다음과 같은 분류 체계를 설정하고 있다.

#### 제 2장 근대극의 지속과 전개

1. 사실극의 계승과 분단현실
2. 희극의 계승과 현대 풍자극
3. 역사극과 역사인식
4. 창극의 계승과 독자성의 위기

#### 제 3장 서구양식의 수용과 창조

1. 서사극의 수용과 변용
2. 부조리극의 수용과 모색
3. 신화극의 대두와 원형성의 탐색
4. 잔혹극·개방극의 수용과 절충
5. 뮤지컬 시대의 개막

#### 제 4장 전통양식의 계승과 발전

1. 굿극의 시도와 제의성의 추구
2. 탈춤극과 탈놀이의 계승
3. 꼭두극의 가치와 현대인형극
4. 재담극의 부흥과 화술극의 전통
5. 마당극의 출현과 노동극
6. 가무악극의 시도와 전통 음악극의 필요성

저자는 서론인 ‘한국연극사의 기술방법’에서 “대표적인 양식별로 기술”하겠다고는 전제 하에, “이처럼 양식별로 기술하고자 하는 것은 기존 연극사에서 애매하게 취급되었거나 아니면 전혀 인식조차 없었던 연극 고유의 표현방법과 창조성을 새롭게 규명하고 해명해 보기 위함”<sup>41)</sup>이라고 하였다. 그런데 이 책에서 나타난 현대극의 분류는 양식적 분류 자체가 혼란스럽거나 각 양식에 해당하는 작품들도 애매한 경우가 많다.

41) 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005, 29쪽.

예를 들어 제 2장의 제 1절 ‘사실극의 계승과 분단현실’의 첫 부분에 사실극과 마당극을 한데 묶어 서술하고 있다. 마당극 양식은 사실극과 거리가 멀고 제 4장부분에서 마당극이 재론되고 있어 혼란을 초래한다. 사실극으로 분류된 작품들 중에 고연옥 작 《인류최초의 키스》 같은 작품이 포함되어 있어 사실극의 개념이 어디까지 확장되어있는지 불분명하다. 역사극이나 신화극 등의 양식은 다분히 소재주의적인 측면이 있어 거기에 속한 개별 작품들을 다시 형식이나 양식별로 들여다보면 오히려 희극, 서사극, 굿극, 부조리극에 귀속시켜야 더 온당한 작품들이 눈에 띈다. 예를 들어 《태》나 《부자유친》, 《천년의 수인》 등은 잔혹극의 범주에서 서술되고 있는데 이 작품들은 ‘역사극’의 범주와도 겹치게 된다. ‘신화극’ 부분에서도 최인훈의 작품들을 정리할 때는 다분히 소재 차원의 신화적 개념을 보이는데 이강백의 작품들, 특히 《칠산리》는 ‘생명의 근원성’을 이유로 신화극에 포함된다. 역사극, 잔혹극, 굿극, 셰익스피어의 영향까지를 모두 포함하고 있는 이운택의 《연산》도 신화극에 포함되어 있다.

서연호는 “신화극이 서구적인 양식의 영향을 많이 받은 연극이라면, 굿극은 한국 무당굿 양식의 영향이 강한 연극이라 할 수 있다”<sup>42)</sup>고 정의한다. 하지만 신화극의 범주에 포함된 작품들의 다수는 우리의 전통 설화를 차용한 경우가 많다. 신화극이라는 소재적 개념보다는 ‘제의극’이라는 보다 양식적이고 보편적인 개념이 쓰일 법한데, 이 경우에는 제 4장 ‘전통양식의 계승과 발전’에서 서술되고 있는 작품들의 상당수가 포괄되어야 할 것이다. 즉 ‘서구양식의 수용과 창조’ 부분과 ‘전통양식의 계승과 발전’이라는 카테고리를 먼저 설정하다보니 ‘제의극’이라는 하나의 양식 안에 포괄될 수 있는 작품들이 신화극, 잔혹극, 굿극, 탈춤 등으로 분산되었다고 볼 수 있다.

잔혹극에 이어서 서술되고 있는 ‘개방극’의 개념도 모호하여 마이클 커비 작·김우옥 연출의 《내·물·빛》, 김상렬 작·연출의 《언챙이 곡마단》, 장정일 작·윤광진 연출의 《도망중》, 김정옥 작·연출의 《수탉이 안 울면 암탉이라도》, 김석만 연출의 《새들도 세상을 뜨는구나》 등 너무 상이한 스타일의 작품들이 함께 포함되어 있다. 이러한 혼란은 본격적으로 서술된 최초의 현대연극사라는 점에서 한편으로 용인될 수도 있으나 보다 세심한 분류와 정밀한 작품 해석이 수반되지 않은 점은 매우 아쉽다.

‘재담극의 부흥과 화술극의 전통’에서는 우선 재담극을 “한 배우가 혹은 두 배우가 재치 있게 말을 하며 현실을 풍자하거나 즐겁게 하는 연극”이며, “즉 화술에 의존하는 골계극”<sup>43)</sup>이라고 규정했다. 여기에 윤대성 작 《너도 먹고 물러나라》, 오태석 작 《약장수》, 김시라 작 《품바》 등이 포함된 것은 타당하지만, 오태석 작 《기생비생 춘향전》이나 김태웅 작 《이》 등이 포함된 것은 잘 이해되지 않는다. 《이》가 ‘소학지회’를 주요한 소재로 채택한 것은 사실이나 연극 전체를 재담극 양식으로 보기에 는 무리가 따른다.

‘마당극의 출현과 노동극’ 부분에서는 마당극, 노동극, 민족극 등의 개념들이 다소 혼란스럽게 혼재되어 있다.

그들은 한때 자신들의 연극을 ‘마당극(마당굿)’으로 지칭했고, 마당극의 발전적인 개념으로 기성어를 가다듬은 ‘노동극’ 혹은 ‘민족극’이라는 개념을 부각시켰다. 탈극장주의 마당극 이외에도 당시엔 극장주의의 마당극이 있었고, 실험극운동으로서의 마당극이 있었다. 여기서는 탈극장주의 마당극만을

42) 위의 책, 336쪽.

43) 위의 책, 371쪽.

서술하기로 한다.<sup>44)</sup>

여기서 ‘극장주의’란 'Theatricalism'이 아니라 단순히 기성의 극장공간을 의미하는 듯하다. ‘탈극장주의 마당극’만을 서술하기로 했지만 ‘마당극의 전성기’ 부분에서는 《금희의 오월》이나 《잡오세 가보세》처럼 극장 공연으로 성공한 작품들이 비중 있게 다루어지고 있다. 한편 ‘노동극의 대두’에서 “노동극은 노동자가 만든 연극과 노동을 소재로 한 연극을 총칭한다”<sup>45)</sup> 그러나 노동극으로 분류된 대부분의 작품들이 양식적으로는 마당극을 표방하고 있다는 점에서 노동극은 마당극의 주요한 하위분류로 설정되어야 적절할 것으로 보인다. 한편, 채희완의 《칼노래 칼춤》은 ‘탈춤극과 탈놀이의 계승’ 부분에서 미리 서술되었는데 다른 마당극에서도 탈춤이 활용된 경우가 많아 혼란이 초래된다. 채희완의 작품들은 그가 보여준 전반적인 작업 성향에 비추어 마당극에 포함되어야 마땅하다. 마당극과 민족극의 관계에서는 마당극이 기성 극장공간으로 진출한 이후, 다양한 양식의 진보적 연극으로 변화한 발전적 개념을 민족극으로 지칭하는 것이 온당할 듯하다.

이 책의 맨 끝부분에서 뮤지컬과 별도로 ‘가무악극’을 설정하고 있는 점이 주목된다. 가무악극은 “전통적인 음악구조와 방법에 의한 관현악곡이 전체의 기조가 되고, 배우의 가창과 무용과 연기를 통해 구성되는 한국적인 뮤지컬을 개발하려는 시도”로서 “전통성을 기조로 한 뮤직 드라마”<sup>46)</sup>라고 규정된다. 그러나 이 범주에 포함된 작품들 중에서 윤대성 작, 손진책 연출, 박범훈 작곡의 《남사당의 하늘》이나, 허규 작·연출의 《물도리동》, 김정옥 구성·연출의 《바람 부는 날에도 꽃은 피네》 등은 음악극으로 분류될 만큼 음악적 요소가 지배적이었다고 보기 어렵다. 이들 작품에서는 음악적 요소 못지않게 남사당놀이, 가면, 인형, 굿 등의 요소가 중요하다. 김진희 작, 김우옥 연출, 김희조 작곡의 《아리랑 아리랑》의 경우에는 “전통 아리랑의 다양한 변주곡들이 돋보이는 작품”<sup>47)</sup>이기는 하나 전반적으로 서양 뮤지컬의 문법에 의해 만들어졌다고 봐야 할 것이다. 창작뮤지컬이 확대되는 현 추세에서 전통적인 음악을 활용하거나 응용하는 경우는 자연스럽게 늘어날 것이므로 서양적 뮤지컬과 전통적 가무악극을 나누는 분류 방식이 계속 유효할지 의문이 든다.

#### 4. 연극사 서술의 과제들

기존에 출간된 한국연극사의 주요 저작들은 한국연극학을 대표하는 원로 학자들의 노고가 집대성된 방대한 업적들이 분명하다. 이두현의 선구적이고도 독보적인 업적이 있었기에 유민영, 서연호의 왕성한 후속 작업들이 훨씬 탄력을 받을 수 있었다.

그러나 우리는 아직도 체계를 제대로 갖춘 ‘한국연극통사’를 서술해내지 못하고 있는 실정이다. 부분적으로 출간된 근대회곡사, 근대연극사, 근대회곡사, 근대연극사 등은 앞에서 살핀 바와 같이 방대한 자료들을 집대성하고 나름의 분류 체계를 시도하였으나 가장 기본적인 시기구분이나 장르구분에서조차 만족할만한 합의에 도달하지 못하고 있다. 특히 근대

44) 위의 책, 391쪽.

45) 위의 책, 401쪽.

46) 위의 책, 407쪽.

47) 위의 책, 416쪽.

의 기점이나 전통극의 장르 구분은 우리 연극사에서 가장 시급히 해결해야 할 쟁점이라고 할 수 있다. 본 논문은 근대극의 기점에 대한 여러 가지 논의 가운데 1908년 《은세계》 공연을 그 기점으로 보는 것이 온당하다는 견해를 더해 보았다. 이는 특히 우리 연극사를 보다 주체적인 관점에서 바라보며 전통단절론을 극복하는 관점에서 제기해 본 것이다. 같은 시각으로 현대극의 기점에 대해서는 전통의 현대적 실험이 자발적으로 계승되는 1970년대를 상정해보았다.

현대극의 장르 구분에 대해서는 아직 객관적으로 장르를 구분하기에 시기상조라는 생각이 없지 않다. 현대연극사 부분은 연극사로 정리되기 이전에 극작가론, 연출가론, 배우론, 극단사, 극장사 등이 더 왕성하게, 꼼꼼하게 연구될 필요를 느낀다. 현대극 부분의 연구를 서두르지 않는다면 근대극 연구에서 꺾어야 했던 자료의 소실과 증언의 부재라는 캄캄한 벽에 다시 부딪힐 수밖에 없다.

한국연극사 연구가 부진한 것은 여전히 한국연극학을 전공하는 연구 인력이 절대 부족한 현실과 무관하지 않다. 한국연극사의 수많은 구멍과 논란들을 보기 좋게 다듬어가는, 한국연극 100년을 빛낼만한 훌륭한 저작들을 기대해본다.

## 참고문헌

### 1. 저서

- 권택무, 『조선민간극』, (평양:조선문학예술동맹출판사, 1966), 예니(재발행), 1989.  
김재철, 『조선연극사』, 동문선(재발행), 2003.  
백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997.  
서연호, 『한국근대회곡사 연구』, 고려대 출판부, 1982.  
서연호, 『한국근대회곡사』, 고려대 출판부, 1994.  
서연호·이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000.  
서연호, 『한국연극사-근대편』, 연극과 인간, 2003.  
서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005.  
서연호, 『한국연극전사』, 연극과 인간, 2006.  
유민영, 『한국현대회곡사』, 흥성사, 1982.  
유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996.  
유민영, 『한국근대극장 변천사』, 태학사, 1998.  
이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.  
이두현, 『한국연극사』(新修版), 학연사, 1999.  
한효, 『조선연극사 개요』(평양, 국립출판사, 1956), 태동(영인본), 1989.

## 2. 논문

- 김성희, 「한국연극사의 시대구분」, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007.
- 김윤정, 「김재철의 『조선연극사』를 통해 본 근대적 ‘연극’ 개념의 학문적 정립과정 고찰」, 『한국극예술연구』 18집, 2003.10.
- 김재석, 「개화기 연극 《은세계》의 성격과 의미」, 『한국극예술연구』 15집, 2002.4.
- 박명진, 「한국연극의 근대성 재론」, 『한국희곡의 근대성과 탈식민성』, 연극과 인간, 2001.
- 사진실, 「소학지회의 공연 방식과 희곡의 특성」, 『한국연극사 연구』, 태학사, 1997.
- 양승국, 「‘신연극’ 과 《은세계》 공연의 의미」, 『한국 신연극 연구』, 연극과 인간, 2001.
- 이기동, 「한국사 시대구분의 여러 유형과 문제점」, 차하순 외, 『한국사 시대구분론』, 소화, 1995.
- 이미원, 「한국 근대극의 기점문제」, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.

## **The Reflection and Task of the History of Korean Theatre**

- mainly on period classification and genre classification

Kim Mi-Do

This essay intends to explore and discuss the viewpoints and the their difference of period classification and genre classification described in the important works which have been published up to now.

The most leading writers on Korean History of Theatre are Lee Do-Hyun, You Min-Young and Seo Yeon-Ho. And on the Period classification, the most contradictory point among these three writers is the concept of 'modern drama' and 'contemporary drama'. In my humble opinion on the starting point of the two dramas, it seems to be more advisable to contemplate from the more independent viewpoint and from the viewpoint of overcoming 'Tradition Discontinuity Theory'. Thus, I wonder if it would be agreeable to have Chang Geuk 'Eun-Se-Gye' performed in 1908 as the true starting point since there has been such an agreement that 'Eun-Se-Gye' showed the modern style and modernity awareness.

Similarly, the opinion that the starting point of contemporary drama is the beginning of 1960 is also rooted on the theatre atmosphere of the time which western style play such as Theatre of the absurd, Epic Theatre, and Theatre of cruelty were around. It appears to be plausible to see that the true changes in Korean Theatre have begun from 1970's with new discussion on tradition and creative inheritance of traditional play. Through this, it can be said that we have passed over to 'creative contemporary plays' from 'transplanted modern plays.'

On Genre division, there seems to be a great difference between *A History of Korean Theatre* written by Lee Doo-Hyun and *A Complete History of Korean Theatre* written by Seo Yeon-Ho. According to Lee, it is suggested that the greatest heritage of our traditional play is 'Mask Play', and he classified six types on the basis of lore type. While according to Seo, he roughly classified Gut, Talchum, Kkoktugaksinorum, Uheui and Pansori and as such they are all clearly differentiated. It seems remarkable that he established Gut as a separated form from Talchum and one form out of traditional play and also Uheui was highlighted as a meaningful genre.

As it comes to modern drama, Genre classification seems to be agreed for the most part. Seo, in the *A Complete History of Korean Theatre* described 'melodrama and Popular Theatre' / 'Chang Geuk and Ak Geuk' / Realistic Drama / Proletarian Drama / pro-Japanese Drama for modern drama. This classification appears to be acceptable for modern drama period, but it is exposed to have a big confusion as it comes to contemporary drama period

yet. It should be necessary, on this period, to be more vigorously and attentively studied in the many more directions such as playwrights, directors, actors, theatrical companies, and theatres before it is put into shape as a part of history of modern drama.

keyword : A history of korean theatre, period classification, genre classification, modern drama, contemporary drama