

『韓国語教育研究』(第1号)別刷

ISSN 2186-2044

【研究論文】

한국신파극의 연극사적 의의에 관한 연구

김 현철

日本韓国語教育学会

2011年9月

한국신파극의 연극사적 의의에 관한 연구

김 현철

1910년대초부터 韓國의新派劇は日本の新派を模倣する方式で始まった。韓國の「新派劇」という概念の中には通俗的な商業主義を基盤とした大衆劇であり、メロドラマという意味が含まれている。そのために形式的には現代的な舞台装置と写實的な演技、よく構成された演出といわれることはあるが、その内容は前近代的な論理を擁護する問題点を抱いているのである。しかし、韓國演劇史の中で新派劇が確立した「大衆的な娯樂性」の価値について深く考察する必要がある。韓國新派劇の限界は觀客の興味を追従したことにあるが、皮肉にも韓國新劇の限界は少数の知識人だけを意識したあげく数多くの觀客を無視したということにある。新派劇の最大長所はいつもその時代の觀客の嗜好を反映するために努力したという觀客本位の精神である。演劇は基本的に觀客なしでは存在できない芸術である。そのために觀客の要求をよく把握するべきだが、觀客の欲望を充足させながらも芸術的な価値を維持するのは至難の技である。いずれにせよ、未だに解決されていない「觀衆論」、「大衆性論争」に対する資料として韓國新派劇の試行錯誤は重要な価値を持っているといえよう。

1. 머리말

韓國의 신파극(新派劇)은 일본의 신파(新派)로부터 영향을 받아 성립된 극양식이다. 「신파극(新派劇)」이란 명칭을 보아도 알 수 있듯이 일본식 명칭을 그대로 사용하고 있다. 임성구(林聖九, 1887~1921)는 1910년 8월 혁신단(革新團)을 창단하면서 본격적으로 일본의 신파극을 수용하였다. 당시 신파극은 임성구에게 있어서 기존의 극양식과 완전히 다른 새로운 연극양식이었다. 이 새로운 양식을 수용하여 「개화우리의 보급」, 「신교육사상의 확립」, 「구습의 타파」라는 사회적 문제까지 모두 해결할 수 있다고 믿었던 것이다. 이러한 연극의 사회적 기능에 대한 믿음은 후대의 근대극 운동에 참여했던 지식인들에게도 그대로 나타나는 현상이다.¹ 그러나 이러한 이상론은 수 많은 현실적인 벽에 부딪힐 수밖에 없었다. 특히,

¹ 유치진은 일본 유학시절인 1926년에 로망롤랑의 『민중예술론』을 읽고, “평민예술로서의 연극”이라는 민중연극이란 개념을 발견하고 연극인으로서 삶을 살아가기로 결심한다. 그는 민중이란 다수의 관객에 항상 관심을 가지고, 언제나 민중을 교화해야할 대상을 인식하고 있었다. 유치진(1992), 「자서전」, 『동량유치진전집』 9, 서울예대출판부, pp.90-95.

구파(舊派)인 가부키(歌舞伎)의 전통이 없었던 한국의 관객들이 일본 신파의 공연방식을 이해하기란 매우 어려운 일이었다. 결국, 한국의 신파극은 현실과 타협하는 과정을 거치며 서서히 관객들의 흥미에 맞추어 통속적인 대중극으로 전락하고 말았다. 한국연극사에서 신파극은 1910 년대에 시작하여 1920-30 년대를 거치면서 대중들의 관심을 끌었던 공연양식이었지만, 초기의 신선미나 독자성이 서서히 열어지며 급격히 통속화되면서 마침내 소멸한 연극양식으로 알려져 있다.²

한국 근대연극사에서 신파극과 관련된 선행연구를 검토해 보면, 한국의 신파극은 일본의 신파 양식을 적극적으로 수용하여, 모방한 양식에 지나지 않는다는 의견이 지배적이다. 안중화(安鍾和)는 임성구를 “이 땅 연극의 시발자(始發者)”라고 칭송하였다. 그는 신파극단의 공연과 관련된 인물들의 이야기를 야사처럼 서술하면서 당시의 식민지 공연예술계의 상황을 상세히 서술하였다.³ 이두현⁴, 서연호⁵, 유민영⁶은 일본의 신파가 한국에 어떻게 수용되었는가에 대해서 공연목록, 연극사적 의의, 사회적 측면 등을 종합적으로 서술했다.

이러한 선행연구의 흐름 속에서 반론을 제기한 연구자는 양승국이다. 기존의 연구가 한국의 신파극은 일본의 신파를 무조건적으로 수용하거나 모방하여 성립된 양식이라는 선입견이 강했고, 그 결과로 한국적 독자성을 완전히 무시해버리고 말았다고 문제제기하였다.⁷ 김재석도 1910 년대의 신파극계가 급격히 통속화되어 가는 과정에서 위기의식을 느끼고 다양한 모색을 시도한 현상에 주목하였다. 물론 이러한 자체적인 노력에도 불구하고, 근본적인 해결책을 내어 놓지 못했기 때문에 신파극은 서서히 연극계에서 그 자취를 감추고 말았다고 지적하였다.⁸ 이와 같이 한국연극사에 있어서 신파극은

² 서연호(2003), 『한국연극사 근대편』, 연극과 인간, p.111.

³ 안중화(1955), 『新劇史 이야기』, 進文社.

⁴ 이두현(1966), 『한국신극사연구』, 서울대학출판부.

⁵ 서연호(1982), 『한국근대회극사연구』, 고려대학민족문화연구소.

⁶ 유민영(1987), 『개화기연극사회사』, 새문사.

⁷ 양승국(1998), 「1910 년대 한국신파극의 레퍼토리연구」, 『한국극예술연구』 8, 한국극예술학회.

⁸ 김재석(2008), 「1910 년대의 한국신파연극계의 위기의식과 연쇄극의 등장」, 『어문학』 102, 한국어문학회.

근대극의 성립초기에 일본의 신파를 적극적으로 수용하여 만들어진 새로운 양식이었지만, 어디까지나 모방의 수준에 그치는 연극양식에 지나지 않았다는 부정적인 견해가 매우 강하다.

그렇다면 한국에서 신파극이 유행하고 또 소멸하는 과정은 한국연극사 전체로 볼 때 어떠한 의미를 가지고 있는가에 대해서 살펴볼 필요가 있다. 한일비교연극사적으로 볼 때, 신파극(新派劇)과 신극(新劇)은 서로 대립관계에 있었고 양측은 상대방을 언제나 의식하면서 끊임없이 영향을 주고 받는 관계이기도 했다. 오히려 폭넓은 의미에서 본다면, 신파극의 한계와 실패가 근대극의 이론을 심화시키고 확립시키는데에 크게 기여한 바도 무시할 수 없다. 그렇지만 지금까지 이러한 관점에서는 신파극의 연구가 거의 이루어지지 않았다.

1910 년대의 신파극의 수용도 한국 공연계에 새로운 연극양식을 수용하여, 혁신적인 바람을 불러일으키려는 노력의 일환으로서 시작되었다. 이러한 시도와 노력이 제대로 결실을 맺지 못하고 불발에 그치고 말았지만, 신파극의 수용은 새로운 시대에 걸맞는 새로운 연극적 시도였다. 이와 같이 높은 이상을 갖고 시작한 신파극 운동이 왜 실패했는가에 대해서 구체적으로 살펴보는 것은 연극사적으로도 매우 중요한 문제이다. 그 이유는 신극도 신파극과 마찬가지로 동일한 시대적 사회적 상황에 놓여 있었기 때문이다. 당시 경쟁적인 관계 속에서 공연계를 양분하고 있었던 것이 바로 「신파극(新派劇)」과 「신극(新劇)」이었다.

그리고, 신파극의 문제점을 신랄하게 비판한 연극인들도 대부분 신극계에 속한 사람들이었다. 신극계의 사람들이 신파극의 문제점을 비판하고 있었지만, 아이러니하게 그들도 대부분 유사한 문제점을 안고 있었다. 즉 신극계의 비판은 적박한 식민지 연극계가 가지고 있는 공연 현실의 문제이기도 했다. 그러므로 본 연구에서는 한국의 신파극계가 어떤 문제로 고민하고 있었고, 그 문제를 해결하기 위해 어떤 시도를 했는가에 대하여 고찰하고자 한다. 이러한 고찰은 기본적으로 공연예술로서의 신파극이란 관점에서 연구를 진행할 것이다. 공연양식으로서 신파극의 가치와 한계, 그리고 신극에는 어떤 영향을 미쳤는가에 대해서 서술하는 것이 이 연구의 목적이다.

세부적인 항목에서는 다음 세 가지를 중심으로 서술하고자 한다. 첫째,

신파극의 수용 목적과 공연의 영향력을 살펴 볼 것이다. 일본의 신파를 적극적으로 수용하여 무엇을 표현하고자 하였는가에 대해서 살펴보고, 실제로 공연예술계에 어떠한 영향을 끼쳤는가에 대해서 고찰하고자 한다. 둘째, 연극적 목표를 달성하기 위해 구체적으로 어떠한 공연 방법론을 시도했는가를 검토하고, 그 방법론의 타당성에 대해서도 서술하고자 한다. 셋째, 신파극의 연극사적 가치에 대해서 재검토하고자 한다. 지금까지의 선행연구에서는 신파극과 신극의 관련성에 대해서는 거의 논의가 이루어지지 않았다. 그러므로 신파극과 신극이 어떠한 관계 속에 놓여 있었으며, 신파극의 성공과 실패가 신극계에 어떠한 영향을 미쳤는가에 대해서도 논의하고자 한다.

2. 일본 신파의 수용과 풍속개량의 이념

일본의 신파(新派)는 구파(旧派)였던 가부키(歌舞伎)와 구별되는 극양식의 개념이며, 기존의 가부키와는 완전히 다른 새로운 연극적 양식이라는 의미가 강했다.⁹ 신파는 1888년 12월 스도우 사다노리(角藤定憲)의 오사카(大阪)의 공연에서 등장하였다. 그는 자유민권운동의 정치적인 도구로서 연극의 역할을 강조하였고, 이러한 역할을 담당할 현실적인 양식으로서 신파(新派)를 내세웠다. 이렇게 반정부 의식이 강했던 젊은이들이 일반 대중들에게 보수적인 권력의 문제점과 허위를 폭로하기 위해 연극을 공연하였고, 이러한 공연 양식을 「장사연극(壯士芝居)」이라고 불렀다. 즉, 민권사상을 고취시키기 위해 젊은 청년들이 모여서 시작한 아마추어 연극이 바로 신파(新派)였던 것이다. 같은 시기 카와카미 오토지로우(川上音二郎)도 장사연극으로부터 자극을 받아 「서생연극(書生芝居)」을 공연하였다. 처음에는 스도우 사다노리(角藤定憲)와 같은 반정부적인 색채가 강한 작품을 공연했지만, 서서히 정치적 색채를 줄여가면서 연극자체의 완성도를 강조하는 공연 양식으로 변화시켜 나아갔다. 카와카미 오토지로우(川上音二郎)는 1894년 10월 27일부터 한달 동안 청일전쟁(淸日戰爭)이 한창이었던 조선의 평양을 방문하였다. 그 이유는 바로 전쟁의 상황을 생생하게 체험하고, 그 체험을 바탕으로 새로운 전쟁극을 쓰기 위해서였다. 그 결과물로서 나온 것이 바로 <川上音二郎戰地見聞日記>였다. 이

⁹ 河竹繁俊(1964), 『日本戯曲史』, 東京: 南雲堂桜楓社, p. 515.

공연은 생생한 경험을 바탕으로 전쟁의 상황을 무대 위에서 잘 묘사해냈기 때문에 전쟁극의 수준을 한 단계 높인 작품으로 인정 받았고, 흥행에서도 크게 성공을 거두었다. 1899 년 4 월부터는 미국, 프랑스, 스페인, 이탈리아, 독일, 폴란드, 오스트리아, 러시아 등을 2 년간 순회공연하며, 서구의 극적 표현에 대해서도 다양한 체험을 쌓게 되었다. 그 이후, 일본으로 돌아와 1903 년부터는 음악극으로 점점 정착되어 가고 있는 신파에 대해서 문제제기를 하였다. 그는 대화극(對話劇)의 중요성을 강조하며 본격적인 정극운동(正劇運動)을 펼치기 시작하였다.¹⁰ 이후 신파(新派)는 서구의 극구성(劇構成), 연출(演出), 연기(演技), 무대장치(舞台裝置) 등의 새로운 연극양식을 받아 들이면서도 일본의 독특한 정서를 그대로 유지하는 연극적 양식으로서 완성되어 갔던 것이다. 1910 년대 무렵에는 신파의 전성기를 맞이 하여, 가정비극(家庭悲劇)이나 화류비련극(花柳悲戀劇) 등이 주요한 레퍼터리로 정착하게 되었다.¹¹

한국 연극사에서 일본의 신파를 최초로 수용한 인물은 임성구(林聖九, 1887-1921)로 알려져 있다. 그는 1910 년에 한국최초의 신파극단인 「혁신단(革新團)」을 설립하며, 본격적으로 한국에 신파를 수용하였다. 이 혁신단이라는 극단의 이름도 「카와카미혁신단(川上革新團)」이라는 명칭에서 그대로 따온 것이었다.¹² 카와카미 오토지로우(川上音二郎)가 스스로를 「신연극(新演劇)의 창시자」라고 말했던 것처럼, 임성구도 혁신단을 지칭할 때에는 「신파원조혁신단(新派元祖革新團)」이라는 용어를 자주 사용하였다. 물론 임성구가 과연 일본 신파를 제대로 이해하고 수용했는가라는 문제가 남아있기는 하다. 왜냐하면 임성구가 일본 신파를 관람하고 충격을 받은 곳은 일본 현지의 극장이 아니라, 경성의 진고개에 있던 일본극장이었다. 그가 체험했던 일본의 신파는 대부분 「경성좌(京城座)」에서 공연되었던 작품이었다. 그곳에 그는 회전무대를 돌리거나 신발을 관리하는 일을 하면서 신파를 직접 체험하고 관극했다.¹³

임성구는 1910 년 8 월 「혁신단(革新團)」을 창립하면서 기본적인 목표를

¹⁰ 大笹吉雄(1990), 『日本現代演劇史 明治大正篇』, 白水社, pp. 52-53.

¹¹ 柳永二郎(1948), 『新派の六十年』, 東京: 河出書房, p. 8.

¹² 한옥근(1994), 「일본 신파극의 한국 이식에 관한 연구」, 『한국언어문학』, 한국언어문학학회, p. 325.

¹³ 안중화(1955), 『新劇史 이야기』, 進文社, p. 27.

명시하였다. 그 대표적인 목표는 「권선징악(勸善懲惡), 풍속개량(風俗改良), 민지개발(民志開發), 진충갈력(盡忠竭力)」이었다. 임성구는 신파를 수용하여 전근대적인 공연에서는 보여주지 못했던 근대적인 사상을 관객들에게 제시하고자 하였다. 이러한 경향은 임성구에게만 한정된 것은 아니었다. 다른 신파극단에서도 자주 나타나는 현상이었다. 「문수성(文秀星)」도 연극계의 부패를 지적하면서 풍속의 모범이 되는 연극을 만들하고자 하는 것이 목표라고 밝혔다.¹⁴ 이처럼 이후에 설립된 대부분의 신파극단도 혁신단과 거의 같은 창립의 이유를 내세웠던 것이다.

그러면 신파가 근대적인 의식을 고취시킬 수 있는 공연양식이라는 인식은 어떻게 발생되고 보급되었는가를 살펴보기로 하자. 신파는 탄생 초기부터 전근대적 양식과는 다르다는 노선을 분명히 했다. 청년 운동가들을 중심으로 반정부적인 색채가 강한 연극으로 시작되었던 것도 크게 한 몫을 했다. 그리고 신파(新派)라는 이름 자체가 가지고 강렬한 이미지도, 과거와는 다른 새로운 양식이라는 인식을 만들어 내기 충분했다. 그렇지만 실제 공연 예술로서의 신파(新派)는 구파였던 가부키와 비슷한 표현양식과 주제를 가지고 있었다. 그럼에도 불구하고 한국에서 신파(新派)라는 양식이 근대적인 의식을 고취시키는 예술이라는 인식이 퍼진 것은 언론의 힘이 크게 작용했다.

한국에 신파(新派)를 수용하고자 했던 연극인들에게 언론은 든든한 후원자였다. 그 중에서도 가장 대표적인 언론은 조선총독부(朝鮮總督府) 기관지였던 「매일신보(每日新報)」였다. 매일신보는 일본 신파의 수용을 마치 새로운 시대로 나아가기 위한 당연한 결과라고 강조하였다. 특히, 조선의 전통적인 공연은 「전근대적 폐습」, 신파의 공연은 「근대적 가치」라는 논리를 이면에 깔아 놓고, 신파가 가지고 있는 시대적 가치를 의도적으로 부각시키고자 노력했다.

김재석은 고전극을 상연했던 극장에서 「풍기문란한 행위가 일어나고 있다」라는 기사를 작성했던 매일신보의 의도성에 주목했다. 매일신보는 그 당시 가장 인기있었던 작품인 <춘향전>이 안고 있는 문제점을 지적하면서, 이러한 문제점을 해결할 수 있는 대안으로서 신파를 제시하였다.

¹⁴ 기사, 『每日新報』, 1912.3.27.

<춘향전>을 비판하는 초점은 사회윤리에 어긋나는 남녀관계에 집중되었다. 주인공인 이도령과 춘향이를 완전히 부도덕한 인물로 규정해 버린 것이다. 이도령은 졸렬한 남성인 「패자(悖子)」에 불과하고, 춘향이도 외설스럽고 음란한 「난창(亂娼)」에 불과하다는 논리이다.¹⁵ 이처럼 매일신보의 기사는 의도적으로 춘향전을 풍기문란한 작품으로 왜곡시켜 버렸다. 이러한 왜곡은 춘향전에 그치지 않고, 한국 고전극 전체가 음란하고 외설스러운 주제를 가지고 있다는 논리로 확대된다. 지금까지 충효사상, 권선징악, 형제우애 등의 대표적인 작품들이 갑자기 기존의 풍속을 해치는 난잡한 유해물로 지정되어 버린 것이다. 결국 당시 인기리에 공연되던 고전극은 “음부탕자(淫婦蕩子)의 오락물(娛樂物)”¹⁶로 전락해버리고, 시급히 개량이 되어야 할 대상이 된다. 이러한 상황에서 대안으로 등장하는 공연양식이 바로 일본의 「신파(新派)」이다.

즉 한국의 고전극은 풍속을 해치는 음란한 오락물에 지나지 않지만, 일본의 신파는 풍속을 개량할 수 있는 건전한 공연이라는 점을 부각시켰다. 이처럼 일본의 신파는 근대문명을 대표하는 공연이라는 이데올로기가 신문기사를 통하여 의도적으로 만들어져 퍼져 나갔다. 결국 신파는 새로운 공연양식이었지만, 지나치게 과대포장된 신념체계로서 수용되었기 때문에 실제 공연 현장에서는 다양한 문제점과 한계를 노출시킬 수밖에 없었던 것이다.

3. 신파극의 모방과 개량 시도

1910년대 한국의 신파극단에게 있어서 최대의 목표는 일본의 신파를 그대로 수용하여 공연하는 것이었다. 이렇게 일본의 신파를 그대로 모방할 수밖에 없었던 것은 혁신단(革新團)의 첫 공연이었던 <불효천벌(不孝天罰)>을 살펴보면 충분히 이해할 수 있다. <불효천벌>은 일본의 신파극단이 이미 공연했던 <蛇之執念>을 번안(翻案)한 작품이다. 이렇게 신파라는 새로운 공연을 의기양양하게 무대에 올렸지만, 관객들에게는 오히려 이해하기 어려운 낯선 공연에 불과하였다. 배우들의 미숙한 연기, 관객들의 가부키식 공연전통의

¹⁵ “李道令이 其父에 대하여 悖辭가 居多하니 此는 悖子에 不過한지라 엇지 一道御使의 才가 有하며 春香이 道令을 對하여 猥褻이 太甚하니 此는 亂娼에 不過(이하 생략)” 기사, 『매일신보』, 1910.12.11.

¹⁶ 기사, 『매일신보』, 1911.3.29.

몰이해, 조악한 무대장치 등으로 인하여 제대로 된 공연을 할 수 없었던 현실적 상황을 간과했던 것이다. 이러한 결과, 객석에는 10 여명의 관객이 전부였다. 새로운 공연양식을 정립하겠다는 의도와는 정반대로, 공연은 완전한 실패로 끝나고 말았다. 그러나 임성구(林聖九)는 공연실패의 원인을 극단 내부의 문제로 인식하였다. 일본의 신파를 제대로 표현하지 못했기 때문에 흥행에서 실패했다는 것이다. 즉, 문제를 해결하기 위해서는 일본의 신파라는 극예술을 제대로 모방하는 것이 급선무였다.

일본 신파의 직수입은 「윤백남(尹白南, 1888-1944)」과 「이기세(李基世, 1889-1945)」에 의해 더욱 가속화되었다. 윤백남은 「문수성(文秀星)」을 조직하면서, 기존의 신파극과는 다른 방향을 나아가고자 하였다. 임성구의 신파극을 「대중을 가르치는 사극(邪劇)」이라고 비판하며, 자신이 시도하는 신파극은 「정극(正劇)」이라고 주장하였다. 이처럼 윤백남이 임성구의 공연을 저급한 사극(邪劇)이라고 공격한 것은, 임성구가 일본 신파를 정확하게 이해하지 못했다고 보았기 때문이다. 즉, 경성에서 신파를 체험한 임성구는 어쩔 수 없이 한계를 가질 수밖에 없다고 인식했다. 그에 비해 자신은 사오리 케이치로우(小織桂一郎, 1869-1943)로부터 연극수업을 정식으로 받았음을 강조하였다. 즉 경성의 신파 체험 밖에 없었던 임성구와는 완전히 다르다는 점을 적극적으로 부각시켰던 것이다.¹⁷ 이러한 비판 때문에 임성구도 일본의 신파를 관극하기 위해서 일본으로 건너가기도 했다. 「유일단(唯一團)」을 만든 이기세(李基世)도 자기 소개를 하면서 교토신파(京都新派)의 거두(巨頭)였던 시즈마 코지로(靜間小次郎, 1868-1938)에게 2 년간 배웠다는 사실을 자랑하였다.¹⁸

이와 같이 1910 년대의 한국 신파극계를 대표했던 「임성구(林聖九)」, 「윤백남(尹白南)」, 「이기세(李基世)」는 일본의 신파를 그대로 모방하는 것이야말로 최고의 가치라고 생각했던 것이다. 그러나 이러한 인식은 그들을 더욱 깊은 고민에 빠지게 하는 요인이었다. 왜냐하면 실제로 공연을 관람했던 관객들에게 일본 신파가 바탕으로 하고 있는 가부키(歌舞伎)의 내용과 형식은 완전히 낯선 공연양식이었기 때문이다. 또 한편으로 배우의 연기술 측면에서도

¹⁷ 현철(1935), 조선극계도 이미 25 년, 『朝光』 2, 朝鮮日報, p. 12.

¹⁸ 이기세(1937), 新派劇의 回顧, 『每日新報』, 7.2-7.7.

한계가 있을 수밖에 없었다. 가부키라는 일본 고전극에 대한 이해가 거의 없었던 한국의 배우에게 일본식 신파 연기는 처음부터 무리라는 것이다. 서연호는 한국 배우에 의해서 일본식 신파극이 공연된 적은 한 번도 없었다고 주장했다. 즉 당시 경성에서 공연된 신파극은 배우나 관객이 일본의 신파라고 착각하고 공연하고 관극한 것일 뿐 진정한 일본식 신파는 아니었다는 것이다.¹⁹

1910년 이후 한국의 신파극계에서는 관객들의 관심을 끌기 위해 신문연재 기사, 신소설, 고전소설을 각색하여, 레퍼토리의 다양화를 시도하였다. 이 과정에서 자연스럽게 가정비극이나 복수음모극이 인기를 끌게 되었고 신파극은 점점 본격적인 흥미본위의 오락극으로서 자리잡게 되었다. 특히, 여성들의 눈물샘을 자극하는 감상적인 비극은 가장 중요한 인기 레퍼토리로서 자리잡게 되었다.²⁰

또한 이러한 변화의 과정에서도 한국의 신파극은 변함없이 일본 가부키(歌舞伎)의 「하나미치(花道)」를 사용하고, 배우가 각본을 완성해 나가는 「구치다테(口立て)」라는 즉흥적인 연기를 하며, 남자 배우가 여자 역할을 대신하는 「온나가타(女方)」도 존재했었다. 형식은 여전히 일본의 신파의 방법을 그대로 유지하면서도, 내용은 한국 관객들의 관심을 끌 수 있는 주제를 찾아내기 위해서 노력했던 것이다.

이렇게 한국의 신파극은 단순 모방의 단계에서 개량의 단계로 이동 하면서 여러가지 모색을 시도 했지만, 아이러니하게도 최초의 목표지점과는 완전 다른 방향을 향해 나아가고 있었다. 일본 신파의 수용은 풍속을 개량하고 새로운 세계관을 제시하는 공연을 만들겠다는 의도로 시작되었지만, 실제 신파극은 그 목표와 상관없이 관객들의 기호에 맞는 흥행극으로 전락하고 말았던 것이다. 처음부터 일본 신파를 수용하여 새로운 바람을 불러 일으키겠다는 목표는 신파의 실체와 방향성에 대한 이해가 명확하지 않았기 때문에 시작부터 여러가지 문제점을 포함하고 있었다. 그 결과 「개량신파극(改良新派劇)」이라는 타개책을 모색하였지만, 근원적인 문제는 전혀 해결할 수 없었던 것이다.

¹⁹ 서연호(2004), 「신연극 신파극의 재고찰」, 『생동하는 무대를 찾아서』, 연극과 인간, pp. 9-24.

²⁰ 명인서(2002), 「한일신파극과 서구 멜로드라마의 비교연구」, 『한국연극학』 18, 한국연극학회, pp. 26-27.

이 문제가 복잡해지는 원인은 신파(新派)라는 이름과 달리 여전히 전근대적인 공연양식이었다라는 근원적인 문제에서 유래한다. 신파(新派)가 구파(舊派)의 가부키(歌舞伎)와 다른 표현방법을 사용하고 있지만, 그 내용은 변함없이 전근대적인 세계관을 옹호하는 연극에 불과했다. 이러한 비판은 일본 내부에서도 논의되었고, 그 대표적인 인물이 바로 오사나이카오루 (小山内薫, 1881-1928)였다. 명치(明治) 30 년대에 프랑스의 근대극이 신파의 인기 레퍼토리로 번안되어 공연되었지만, 오사나이카오루(小山内薫)는 그것은 근대극이 아니라고 주장했다. 그 이유는 신파가 근대극이라고 주장하고 있지만, 여전히 전근대 적인 부르조아 윤리를 지지하고 있기 때문이다. 오사나이카오루(小山内薫)에게 있어서는 근대극이란 「19 세기에 확립된 부르조아 사회에 반항하거나 비판의 관점을 가진 연극(一九世紀に確立するブルジョア社会に反抗する、あるいは批判の目を向ける演劇)」이었다.²¹ 즉, 처음부터 신파극은 근대로 이행하는 시대적 흐름과는 상관없이 여전히 과거의 세계관을 그대로 옹호하고 있던 연극양식에 불과했던 것이다.

4. 신파극의 시행착오와 신극의 문제인식

일본의 신파를 그대로 모방하는 과정에서 겪었던 실패(失敗)와 시행착오(試行錯誤)는 일본의 근대극을 수용했던 신극계(新劇界)에서도 그대로 해당되는 문제였다. 신파극의 문제를 적극적으로 비판했던 신극계의 지식인들도 비슷한 문제로 고민하고 있었다. 그 대표적인 논쟁이 바로 「번역극(翻譯劇)」과 「창작극(創作劇)」의 문제였다. 이 논쟁의 중심에는 한국의 대표적인 신극 단체인 「극예술연구회(劇芸術研究会)」가 있었다. 1932 년부터 1934 년까지 극예술연구회가 상연했던 작품들은 대부분 번역극(翻譯劇)이 중심이었다.²² 해외문학과(海外文学派)가 주축을 이루었던 극예술연구회에서 번역극을 공연한 것은 어쩌면 당연한 결과였고, 특히 이러한 경향은 일본의 축지소극장(築地小劇場)에서 연극수업을 마치고 돌아온 홍해성(洪海星, 1893-1957)이

²¹ 曾田秀彦(1999), 『小山内薫と二十世紀演劇』, 勉誠出版, p. 36.

²² 이상우(1997), 「극예술연구회에 대한 연구 - 번역극 레퍼터리에 대한 고찰을 중심으로」, 『한국극예술연구』 7, 한국극예술학회, pp. 99-100.

가담하면서 더욱 뚜렷해졌다. 흥해성은 불모지나 마찬가지로 있던 한국의 공연계를 살리기 위해서는 어쩔 수 없이 번역극을 공연해야한다는 「신종자론(新種子論)」을 역설하였다.²³ 그 결과 번역극의 절반 이상을 축지소극장(築地小劇場)에서 공연했던 번역극을 그대로 무대에 올렸다.

그러나 극예술연구회는 신파극과 달리 단순한 모방이나 대중적인 흥미본위의 연극에 대해서는 부정적인 입장을 취했다. 그 이유는 처음부터 신파극을 전근대적인 연극으로 규정하고 대립적인 위치에 서 있었기 때문이다. 오히려 유치진(柳致鎭, 1905-1974)의 등장을 계기로 극예술연구회는 번역극에서 벗어나, 「창작극(創作劇)」이라는 새로운 돌파구를 찾으려고 하였다.²⁴ 이와 같이 신파극은 한국 근대극의 논쟁에서 극복하지 않으면 안될 대표적인 공연양식으로서 매우 중요한 역할을 담당했던 것이다.

이러한 긴장관계는 이미 일본의 신극계에서도 비슷하게 나타났던 현상이다. 오사나이카오루(小山内薫)는 자유극장(自由劇場)이 제일 먼저 극복해야할 대상으로 신파(新派)의 「本郷座」를 지목했다.²⁵ 이 과정에서 번역극(翻譯劇)과 번안극(翻案劇)의 개념적인 차이를 매우 명확하게 규정하였다. 「本郷座」에서 상연하는 작품은 번안극(翻案劇)이며, 자유극장(自由劇場)에서 상연하는 작품은 번역극(翻譯劇)이라고 선을 그었다. 번안(翻案)의 문제점은 원작에 내재해 있는 시대비평적인 견해를 거세해 버리고, 부르조아사회를 옹호하는 전근대적인 사상을 내포하여 텍스트 자체를 변질 시켜 버린다고 지적하였다. 이와 같이 오사나이카오루(小山内薫)는 신파와 신극이 대립하는 과정에서 보다 명확하게 신극의 지향점이나 목표지점에 대해서 재인식하게 되었던 것이다.

한편, 한국의 신파극과 신극은 동시에 관객(觀客)의 확보에 대해서 심각하고 고민하고 있었다. 한국 신파극의 관객은 주로 소비적인 성향이 강한 부유층, 귀족, 기생, 상류층 자제, 고관대작의 부인들이 중심이었다.²⁶ 당시의 시대상황을 감안하면, 연극표를 구입하여 극장(劇場)에 관극하러 오는 열정적인

²³ 서연호(1995), 「흥해성의 연출론 고찰」, 『김기현교수 회갑기념논총』, 김기현교수논총 간행위원회, p. 277.

²⁴ 유치진(1935), 「演劇時評-創作戯曲의 振興을 위하여」, 『朝鮮日報』, 8.3-8.6.

²⁵ 小山内薫(1909), 「自由劇場論」, 『新声』, 東京:新聲社, pp. 679-680.

²⁶ 김유미(2006), 「신파극 혹은 멜로드라마의 지속성 연구」, 『한국연극학』 28, 한국연극학회, p. 168.

관객들의 기호(嗜好)를 무시하기란 여간 어려운 문제가 아니었을 것이다. 유치진도 오사나이카오루의 축지소극장(築地小劇場)을 이상적인 모델로 삼아 소극장 운동을 시작하였지만, 소수의 관객만을 대상으로 하는 연극실험실(演劇實驗室)과 같은 운영방식에는 불만이 많았다. 유치진은 일반 대중들까지 관객으로 포섭해야한다고 항상 생각하고 있었기 때문이다. 한국 신극의 대표자이며, 극작가·연출가·연극이론가였던 유치진은 당시의 신극이 점점 대중들로부터 멀어져 가는 현실에 대해서 심각하게 고민하였다. 과도하게 대중성을 거부한 나머지 신극은 소수의 지식인들만이 즐기는 지적 유희로 전락해 버리고, 대중들과 소통해야한다는 연극 본래의 임무를 완전히 잊고 있다고 비판하였다.²⁷ 이러한 문제제기는 오히려 신극 내부에서 「대중성(大衆性)」의 논쟁을 불러 일으켜 비판을 받게 되었다. 이 과정에서 신극계는 신파극의 대중성과는 다른 방향으로 관객의 문제를 해결하기 위해 대중성 논쟁을 심화시키는 계기가 되었다.

대중성 논쟁의 사례에서도 볼 수 있듯이 신파극의 다양한 시도는 단순한 시행착오로 그치지 않고, 반대측에 있었던 신극계에 끊임없이 긴장감을 부여하는 형식으로 영향을 주었다. 동시대 공연계의 라이벌로 존재했던 신극과 신파극은 비슷한 문제를 안고 있었고, 신극계은 신파극의 실패 사례를 통하여 학습하고 전혀 다른 문제해결 방법을 모색하게 되었던 것이다.

5. 맺음말

1910년대 초부터 한국의 신파극은 일본의 신파를 모방하는 방식으로 시작되었다. 1910년대 중반부터는 신문연재기사, 신소설, 고전소설을 각색하면서 다양한 레퍼토리를 확보하려고 시도하였지만, 당시의 신파극은 변함없이 감상적인 가정비극에서 벗어날 수 없었다. 대부분의 작품은 가족간의 갈등과 불행, 애증의 교차와 복수, 가정의 해체와 일족의 몰락이 중요한 내용이었다. 1920년대는 신파극이 서서히 쇠락하기 시작하였으며, 「개량신파(改良新派)」라고 불렸던 「토월회(土月會)」가 등장했다. 1930년대 중반에는 완성도가 높고 철저한 상업주의로 운영되었던 「동양극장(東洋劇場)」이 개관

²⁷ 유치진(1932), 「演劇의 大衆性」, 『新興映画』 1, 京城:新興映画社, p. 11.

하면서, 일본적인 색채에서 벗어난 각본을 토대로 하여 연출, 연기, 무대미술 등에서 발전을 보였다. 그러나 「동양극장(東洋劇場)」의 연극도 신파극의 연장선상에 있었다는 의미에서 「고등신파(高等新派)」라고 불렸다.

이처럼 「신파극(新派劇)」의 개념 속에는 통속적인 상업주의를 기반으로 한 대중극(大衆劇)이며 멜로드라마라는 의미를 포함하고 있다. 그 때문에 형식적으로는 현대적인 무대장치나 사실적인 연기, 잘 구성된 연출로 공연 되었지만, 그 내용면에서는 여전히 전근대적인 윤리나 사상을 옹호하는 시대착오적인 주제가 중심이라는 문제점을 내포하고 있었다.

그러나 한국 연극사에서 신파극이 제시한 「대중적(大衆的)인 오락성(娛樂性)」의 가치에 대해서 진지하게 다시 한번 고찰할 필요가 있다. 한국 신파극의 한계는 관객의 흥미를 너무 추종한 나머지 최초의 방향성을 상실해 버렸지만, 아이러니하게도 한국 신극의 한계는 반대로 소수의 지식인들만 의식한 나머지 관중들의 기호를 거의 무시했버렸다는 문제점을 안고 있다. 신파극의 최대 강점은 동시대 관객들의 기호를 적극적으로 반영하기 위해 노력한 관중분위의 정신이다. 연극은 기본적으로 관객 없이는 존재할 수 없는 예술 양식이다. 그렇기 때문에 대중들의 관극 욕구를 충족시키면서도 예술적인 가치를 유지하는 작품을 만들어 낸다는 것은 마치 두 마리의 토끼를 쫓는 것처럼 어려운 작업이라고 할 수 있다. 어쨌든 지금까지 해결되지 않고 있는 「관중론(觀衆論)」, 「대중성(大衆性)」의 논쟁을 심화시키는 계기를 마련했던 한국 신파극의 시행착오는 중요한 가치를 가지고 있다고 말할 수 있다.

그러므로 한국 근대연극사에서 신파극은 신극의 연극론을 심화 발전시키는 대립적 자질로서도 충분히 존재 가치를 인정받아야 할 것이다. 신극계의 지식인들은 항상 신파극의 공연을 관람하면서 신극이 나아가야할 방향을 고민했던 것이다. 배우의 연기술과 연출가의 연출력에 자극을 받기도 하고, 시대착오적인 세계관을 제시하는 작품을 비판하기도 하면서 문제의식이 점점 깊어져갔다. 특히, 한정된 관객밖에 없었던 척박한 연극현실에도 불구하고, 상업적인 연극과는 다른 방향에서 어떻게 대중들의 관심을 불러 일으킬 것인가를 심각하게 고민했던 것이다. 이처럼 신파극은 한국 근대연극사에서 신극 운동을 하던 근대지식인들을 자극하여 연극이론을 심화시키는 계기를 마련한 양식으로서 그 가치를 새롭게 인식해야 한다.

참고문헌

- 김유미(2006), 「신파극 혹은 멜로드라마의 지속성 연구」, 『한국연극학』 28, 한국연극학회, p. 168.
- 김재석(2008), 「1910 년대의 한국신파연극계의 위기의식과 연쇄극의 등장」, 『어문학』 102, 한국어문학회.
- 명인서(2002), 「한일신파극과 서구 멜로드라마의 비교연구」, 『한국연극학』 18, 한국연극학회, pp. 26-27.
- 서연호(1982), 『한국근대회곡사연구』, 고려대학민족문화연구소.
- 서연호(1995), 「홍해성의 연출론 고찰」, 『김기현교수 회갑기념논총』, 김기현교수논총간행위원회, p. 277.
- 서연호(2003), 『한국연극사 근대편』, 연극과 인간, p.111.
- 서연호(2004), 「신연극 신파극의 재고찰」, 『생동하는 무대를 찾아서』, 연극과 인간, pp. 9-24.
- 안중화(1955), 『新劇史 이야기』, 進文社, p.27.
- 양승국(1998), 「1910년대 한국신파극의 레퍼토리연구」, 『한국극예술연구』 8, 한국극예술학회.
- 유민영(1987), 『개화기연극사회사』, 새문사.
- 유치진(1932), 「演劇의 大衆性」, 『新興映画』 1, 京城:新興映画社, p. 11.
- 유치진(1935), 「演劇時評-創作戲曲의 振興을 위하여」, 『朝鮮日報』, 8.3-8.6.
- 유치진(1992), 「자서전」, 『동량유치진전집』 9, 서울에대출판부, pp.90-95.
- 이기세(1937), 「新派劇의 回顧」, 『每日新報』, 7.2-7.7.
- 이두현(1966), 『한국신극사연구』, 서울대학출판부.
- 이상우(1997), 「극예술연구회에 대한 연구 - 번역극 레퍼터리에 대한 고찰을 중심으로」, 『한국극예술연구』 7, 한국극예술학회, pp. 99-100.
- 한옥근(1994), 「일본 신파극의 한국 이식에 관한 연구」, 『한국언어문학』, 한국언어문학학회, p.325.
- 현철(1935), 「조선극계도 이미 25년」, 『朝光』 2, 朝鮮日報, p. 12.
- 小山内薫(1909), 「自由劇場論」, 『新声』, 東京:新聲社, pp. 679-680.
- 大笹吉雄(1990), 『日本現代演劇史 明治大正篇』, 白水社, pp. 52-53.
- 河竹繁俊(1964), 『日本戯曲史』, 東京:南雲堂桜楓社, p. 515.
- 曾田秀彦(1999), 『小山内薫と二十世紀演劇』, 勉誠出版, p. 36.
- 柳永二郎(1948), 『新派の六十年』, 東京:河出書房, p. 8.
- 기사, 『매일신보』, 1912.3.27.
- 기사, 『매일신보』, 1910.12.11.
- 기사, 『매일신보』, 1911.3.29.

(東北大学 高等教育開発推進センター 講師)

韓国語教育研究 創刊号 (第1号)

2011年9月15日 発行

発行者 姜 奉植

発行所 日本韓国語教育学会

〒161-853 東京都新宿区中落合4-31-1

目白大学外国語学部韓国語学科

編集者 『韓国語教育研究』編集委員会

文慶喆・金鉉哲・李善姫・宋貞熹・柳朱燕

印刷所 (株)ENTERPIA PRODUCTION