

근대적 글쓰기에 재현(再現)된 극적 특성 연구

- 1920년대 『개벽』 소재 극 텍스트를 중심으로

양세라*

1. 『개벽』과 문명·문화 담론
2. 현철(玄哲)과 연극의 재인식으로서 희곡(戲曲)
3. 대화(對話), 의사소통 도구로서 극(劇)의 유용성이 반영된 글쓰기
4. 1920년대 공연예술이 재현된 재담(才談) 중심 텍스트
5. 당대 공연예술이 재현된 극 텍스트의 연극성
6. 결론

국문요약

1920년대 『개벽』에는 문학으로서의 희곡을 의식한 글쓰기와 공연문화의 전통이 내재된 글쓰기들이 함께 존재한다. 희곡쓰기는 현실 가운데에서도 공연의 현실을 반영하게 된다는 측면에서 본다면, 『개벽』에 실린 희곡(戲曲)으로 호명된 글쓰기는 공연의 현실보다는 당시 지식인들의 의식세계가 지향하는 바가 반영되어 있었다. 또한 그것은 1920년대 문화운동과 의식개혁을 실천하는데 앞장 선 『개벽』의 의사소통 방식으로 선택된 것이기도 하다. 본문에서 상술하겠지만, 이러한 희곡과 달리 당시 공연 양식이 반영된 글쓰기는 대중적인 독자를 지향하는 종합문예지가 의식할 수밖에 없는 상황 속에서 선택된 측면도 있다. 이들은 의식적인 글쓰기인 희곡과 달리 한국 공연예술의 연극성이 무의식적으로 반영된 글쓰기이다. 근대적인 문학양식의 희곡이 교육에 의해 그리고 시대적인 맥락에 의해 사회를 재현하는 전략적인 차원의 글쓰기

* 연세대학교 국어국문학과 강사

였다면, 이 글들은 당대 공연문화의 경험과 관습이 재현된 글쓰기이다. 이들은 ‘대화(對話)’양식으로 호명되거나 대화를 주요한 극적 자질로 인식한 글이었다. 이들 가운데, 목적 지향적인 글쓰기들과 극적 경험을 그대로 재현하고 있는 글쓰기들이 이 연구의 주된 고찰 대상이다. 후자는 전통극의 재현 이미지들을 토대로 한 글쓰기들로 풍자와 해학을 주요한 극적 특질로 지닌 재담(才談) 중심의 극적 형상화 방식이 이용되고 있다.

본문에서 이 글쓰기들은 당대의 극적 특징을 반영한 존재로 보고, 이들을 통해 ‘드라마를 구성하는 원리의 구체적 특징들을 확인해 보고자 한다. 이것은 한국 근대 희곡의 구체적인 층위를 살피는 과정이 될 것이다. 이들의 관계는 『개벽』 지면을 구성하는 저자들과 편집진, 독자들과 인식의 거리 안에서 조망될 것이다. 본문의 1·2장은 이념적인 주제를 지닌 문학성이 강조된 텍스트서의 희곡(戲曲)이 작가와 매체(『개벽』과의 관계), 시대상황의 관계 안에서 수용되고 학습된 연극개념임을 밝힌다. 3장은 이러한 근대희곡개념이 당대 지식인들의 극적 인식과 만나 생성된 글쓰기 특징임을 밝히고자 하였다. 4장은 1920년대 존재한 특수한 연극규칙들을 전제로 성립된 텍스트들을 당대 공연문화와 연관하여 이해하는 것이 필요함을 기술한다. 의식적인 희곡쓰기는 아니며, 불특정한 독자들을 의식한 글쓰기들을 재조명한 것이다. 그러나 이들은 전통적으로 서사양식을 향유하는 관습이었던 재담중심의 공연예술의 특징이 주로 반영되어 나타났다. 풍자·골계·타령 등의 극적 양식이 드러난 글쓰기들은 『개벽』 잡지와 만나, 구술연극적인 특징이 문학적 혹은 기록적 특징과 상충하면서 근대희곡과는 다른 방식의 연극텍스트가 되었다. 이러한 글쓰기들의 실체는 5장에서 소개하였다. 『개벽』계제 ‘대화’양식의 글쓰기를 통해 한국 근대희곡장르에 대한 재인식의 필요성을 확인하는 것이 본 연구의 목적이다.

주제어

『개벽(開闢)』, 희곡, 한국희곡극작술, 대화(對話)·풍자(諷刺)·골계(滑稽)·타령(打令), 대중독자, 재담(才談)

1920년대 『개벽』에는 문학으로서의 희곡을 의식한 글쓰기와 공연문화의 전통이 내재된 글쓰기들이 함께 존재한다. 『개벽』에 게재된 희곡은 근대극 사조를 받아들인 형식의 희곡들이 대부분이다. 근대희곡의 극작기법은 『개벽』을 중심으로 ‘현철’의 교육과 소개에 의해 당시 희곡창작의 규범적 창작원리가 된다.¹⁾ 그러나 당시 희곡작품들은 독자들에게 익숙한 공연양식 안에서 재현될 수 있는 공연텍스트는 아니었다. 그리고 창작을 담당했던 지식인들에 게조차도 교육 차원의 의식적 극 체험방식이었다. 『개벽』 지면에 발표된 대부분의 작품들이 공연되지 않았음은 이를 입증한다. 기존 연구에 의하면, 『개벽』은 근대적 문예양식인 희곡의 등장을 주도하고 계몽시킨 제도적 글쓰기의 장이었다. 그러나 그것은 엄연히 교육적이며, 이데올로기적인 측면에서 실천된 글쓰기이다.

희곡쓰기가 현실 가운데에서 공연의 현실을 반영하게 된다는 측면에서 본다면, 『개벽』에 ‘희곡(戲曲)’으로 호명(呼名) 게재된 글쓰기에는 공연의 현실보다 당시 지식인들이 지향하던 의식세계가 반영되어 있는 것이다. 또한 그것은 1920년대 문화운동과 의식개혁을 실천하는데 앞장 선 『개벽』이라는 지면의 역할과 긴밀한 연관 하에 있다. 이후 상술하겠지만, 이러한 당시의 공연양식이 반영되어 있는 글쓰기가 『개벽』에 존재한다. 그것은 대중적 독자를 지향하는 종합문예지가 의식할 수밖에 없는 상황 속에서 선택된 것이기도 하다. 이것은 의식적 글쓰기인 희곡과 달리 한국 공연예술의 연극성이 반영

1) 구체적으로 “외적인 것보다 내적인 것에 치중, 개별적인 것보다 전체에 치중 또 소재보다 이념에 치중”하는 규범적 질서에 충실한 근대희곡의 규범을 따르는 극작술을 보인다. 이것은 식민지 사회를 비극적인 상황으로 본 당시대인들의 시대인식이 폐쇄형식의 희곡으로 형성되어 나타난다.

V.클로츠, 송윤섭 역, 『현대희곡론 개방희곡과 폐쇄희곡』, 탑출판사 1981. 참조

된 글쓰기이다. 근대적 문학양식의 희곡이 교육에 의해 그리고 시대적 맥락에 의해 사회를 재현하는 전략적 차원의 글쓰기였다면, 다음의 글들은 당대 공연문화의 경험과 관습이 재현된 글쓰기이다. 대화(對話) 위주의 극적 자질을 지닌 텍스트들 가운데, 목적 지향적 글쓰기들보다는 극적 경험을 그대로 재현하고 있는 글쓰기들이 이 연구의 주된 대상들이다. 주로 전통극의 재현 이미지들을 토대로 하고 있는 이 글쓰기들은 풍자와 해학을 중심으로 한 재담 위주의 극적 형상화 방식이 이용되고 있다. 이들이 글쓰기 양식으로 내세운 것들은 ‘대화’, 혹은 ‘풍자’, ‘해학’, ‘만담’ 등으로 당대 공연문화의 재현방식을 표시한다.

본 논문에서 이 글쓰기들은 당대의 극적 특징을 반영한 존재로 본다. 희곡 쓰기가 서양의 극장문화 안에서 이해해야 할 연극성을 지닌 존재였다면, 이들은 당대 익숙한 연극규칙들을 전제로 생성된 글쓰기이다. 즉, 1920년대 구체적 공연예술의 원리에 근거한 극예술기법이 반영된 글쓰기로서 ‘드라마를 구성하는’ 원리인 극작술을 살펴볼 수 있는 텍스트들이다. 문예지 『개벽』의 지면을 통해 이들의 극적 특성은 이중으로 은폐되는 구조 속에 있다. 그것은 새로운 근대문예양식인 희곡을 받아들이면서도 극(劇)에 대한 편견을 갖고 있는 지식인들의 세계관과 연관되어 있다. 따라서 본문에서는 『개벽』이라는 지면을 통해 드러난 지식인들과 극 체험에 대한 독자들의 수용, 그리고 희곡 쓰기와 당대 연극성이 반영된 글쓰기 사이의 극작법의 차이를 확인한 후 한국 근대 희곡의 극작법에 대한 구성의 가능성을 살펴보고자 한다.

특히 당대의 연극성을 글쓰기의 매체(媒體, medium)로 이용한 『개벽』은 이러한 글들을 유교적 이데올로기와 근대적 지식욕망에 의해 잡스러운 글쓰기(잡조/잡저)로 배치한다. 이러한 이중적 잣대는 ‘극’에 대한 다음과 같은 인식 때문이다.

호물며 오대미술을 종합한 고급예술인 연극이 받아들여지지 말기에 생장치 못
것은 간단이 말하자면 두가지 원인이 있다. 한가지는 유교의 제재밑에서 後人
은 절대로 前人을 追乃치 못호고 '前說은 영원히 後說로 개막치 못호야 이를
犯호는 지는 사문난적(斯文亂賊)으로 논호는 까닭이요 둘째는 국민적 志力이
부족한 然故이다.²⁾

‘현철’이 지적한 당대 연극에 대한 사회의 인식은 이중적이다. 서구 근대
극, 특히 희곡이 있는 연극은 고급예술이다. 그러나 조선의 경우 극(劇)은 사
문난적(斯文亂賊)으로 취급되는 유교적 세계관에 의해 근대극으로 성장할
수 없었으며, 당연히 여기에서 파생된 극은 고착된 대상으로 규정될 수밖에
없다는 것이다. 따라서 근대희곡을 교육시켜 대중(『개벽』의 독자)들에게 연
극에 대한 계몽을 펴고, 고급예술로서의 연극을 형성하려 한다. ‘현철’의 전
략은 『개벽』을 통해 문화교육의 일환으로 전달되고 있다. 그의 희곡에 대한
이해와 근대극의 필요성은 『개벽』에 기고한 희곡 작가들의 창작을 통해 구체
화 된다. 이러한 의식화에 의해 실제 당대의 공연양식은 글쓰기에 반영되지
못하고 숨어버리게 된다. 그럼에도 당시 독자들의 극적 인식은 수사적 전략
이나 소통방식의 차원에서 글쓰기에 반영된다. 다만 그들은 희곡(戲曲)이라
는 이름으로 호명되지 못했을 뿐이다.

『개벽』은 1920년대 근대희곡에 대한 수용과 의식적 창작이 가능하도록
기여한 종합문예지였다. 그러한 지면이 전면에 드러낸 희곡양식과는 다른 차
원의 극적 글쓰기를 함께 게재하고 있다는 사실은 한국근대희곡의 특징을
재고하도록 한다. 이들의 관계는 『개벽』의 성격과 당시 이 지면의 역할, 그리
고 근대희곡을 소개한 연극인으로 평가받는 ‘현철’의 역할 안에서 재고해야
한다.

2) 현철, 「연극(演劇)과 오인(吾人)의 關係」, 『매일신보』, 1920. 6. 10.

1·2장에서는 이념적 주제를 지닌 문학성이 강조된 텍스트서의 회곡(戲曲)이 작가와 매체(『개벽』이라는 종합문예지와와의 관계, 시대상황의 관계 안에서 수용되고 학습된 연극개념임을 밝히고자 한다. 3장에서는 근대회곡개념이 당대 지식인들이 구사했던 글쓰기의 수사적 전략과 만나 생성된 대화(對話)양식에 대하여 논의하였다. 4장에서는 1920년대 존재했던 특수한 연극규칙들을 전제로 성립된 텍스트들을 당대 공연문화와 연관하여 논의하였다. 이는 의식적 회곡쓰기가 아니며, 불특정한 독자들을 의식한 글쓰기였음을 재조명하였다. 이들은 전통적으로 서사양식을 향유하던 관습적 재담중심 공연예술의 특징이 주로 반영되어 나타났다. 이것이 『개벽』이라는 잡지와 만나, 구술연극적 특징이 문학적 혹은 기록적 특징과 상충하면서 회곡과는 다른 방식의 공연텍스트가 된다. 이러한 글쓰기들의 실체는 5장에서 소개하겠다

1. 『개벽』과 문명·문화 담론

천도교의 재정적 후원을 받은 『개벽』은 문화정치로 전환된 식민체제 아래에서 등장하였다. 사회적 이완기의 호기를 맞아 박천(博川)의 유지 ‘최종정(崔宗禎)’과 ‘변군항(邊君恒)’의 기부로 마련된 자금을 바탕으로, 1919년 9월 2일 ‘이돈화(李敦化)’, ‘박달성(朴達成)’, ‘이두성(李斗星)’ 등이 모여 ‘박달성(朴達成)’이 제안한 ‘개벽(開闢)’을 잡지의 이름으로 결정하였다. 편집부의 주요 구성원은 천도교인들이었으며, 천도교 청년회의 부설기관에서 제작되었다. 매호 국판 160면 내외 분량으로 국한문혼용체를 사용하여 정치·경제·사회·역사·지리·종교 등 전 분야를 다룬 종합지로서 전체지면의 3분의 1을 문예란에 할애, 신진문인의 발굴과 기성작가들의 작품발표의 장을 마련하였다. 1920년대 초기에 발간된 당시 문학 동인지가 동인들이 마련한 자비로

발간, 운영되어 잡지의 구성과 전파가 부실하고 짧았던데 비해, 『개벽』은 안정된 자금력을 바탕으로 전문 인력들에 의해 회사가 운영되고 원고를 외부에 청탁, 작가에게 원고료를 지불하였다. 한국 문학사상 중요한 작품들이 발표되었고 작가들의 생활을 보조해주는 등 문학과 문단형성의 기반을 구축하였다. 따라서 문학의 제도적 성격이 진행되면서 단순히 동인들 위주의 이전 문예지 활동과는 매우 다른 방식으로 움직인 잡지였다. 개벽사(社)는 『개벽』을 주력 잡지로 하여 『신여성』, 『어린이』, 『별건곤』, 『학생』, 『혜성』, 『제일선』, 『신경제』 등과 같은 다양한 종류의 잡지를 지속적으로 발간했다. 폐간까지 당시 조선문단과 문화계가 성장할 수 있는 기반이자 터전으로 자리매김 하면서 수많은 작가들의 등용문이자 작품발표의 장으로서의 역할을 수행하였다. 개벽사는 천도교의 재정적 지원을 받았으나, 잡지 제작에 있어 종교성에 제약 받지 않고 민족에 대한 다양한 담론의 장이 되었다.

또한 창간과 동시에 바로 사회 저명 인사들과 문단의 주요 작가들을 필진으로 확보, 수준 높은 작품들을 신계 됴으로써 내용의 질적 향상을 이루어 잡지의 지명도를 높일 수 있었으며, 기존 동인지 수준의 독자층이 보다 대중화되고 광범위해지는 계기를 만들게 되었다. 따라서 대중적 인지도에 있어 『조선일보』와 『동아일보』 등 일간신문과 동등한 비중의 명성과 지명도를 갖게 되었다.

『개벽』은 대중적 종합문예지의 성격을 구축하면서 대중을 향한 글쓰기와 말하기가 필요하게 된다. 동시에 정치·경제적 이해를 제출할 수 있는 지적 미디어 접근과 언론자유를 지킬 수 있는 제도적 기반이 필요하였다. 따라서 집필진들은 자신들의 이데올로기를 배포할 미디어로 대중들에게 익숙한 커뮤니케이션 도구에 접근할 수밖에 없었다. 이 시기 『개벽』은 의식적으로 근대문학을 소개하고 창작품을 게재하였지만, 독자 대중을 고려한 당대 언어공동체 문화의 특수성이 반영된 글쓰기의 특징을 지니게 된다. 이 시기 새로운

돌파구를 찾는 새로운 이념을 가진 집단(사상의 계급상의 여러 측면에서)에게 『개벽』은 표현의 자유를 가능케 하는 역할과 대다수의 대중을 향한 교육적 언론의 역할이 동시에 가능한 장이 되었다. 이러한 이중적 성격은 당대 역사·사회적 요구에 부합하는 것이었기에 오래도록 간행이 가능했다. 이 시기 다양한 매체 가운데 『개벽』은 대중을 향한 지식인의 미디어 실천에 가장 적절한 것이었다.

이렇게 이전의 동인지 문학과 구별되는 『개벽』의 문학적 경향 내지 문학사적 맥락은 대중성·계몽성·현실성으로 평가받는다.³⁾ 그것은 『개벽』이 기존의 동인들이 지녔던 폐쇄적 특성을 지양하고 있기 때문이다. 문학뿐만 아니라 다양한 문예양식의 글쓰기들이 존재하였고, 삽화 등의 다양한 담론 양식들이 등장하는데, 이들은 모두 위에서 거론된 근대의 국민국가가 되기 위한 교육과 계몽에 초점이 맞추어져 있다. 『개벽』에는 식민지배의 대항담론으로서, 또한 ‘문화’교육을 통해 한국인으로서 지녀야 할 문화적 자질에 대한 담론들의 배치가 이루어진다. 그것은 국민·국가·민족·문화 등의 개념들로, ‘현철’은 『개벽』 초창기에 연극(演劇)이 이러한 이념을 전달하는 가장 중요한 수단이라 인식하였고, 그의 기획은 『개벽』을 통해 독자들에게 교육된다.

우리 조선에서 발행하는 모든 잡지 중에 유독히 우리 「개벽」이 희곡을 연재하여 온 것은 여러 잡지 중에서 특색이요. 또한 자랑거리로 자신하는 바이올

3) 최수일, 「개벽 소재 ‘기록서사’의 양식적 기원과 분화」, 『반교이문 연구』14집 2002. 이 글은 소설사 중심으로 개벽 소재 서사양식들을 평가하고 있다. 당대의 문학적 문화적 맥락에 대해 소상히 밝히며, 개벽이라는 매체가 어떤 역할을 하였는가를 보여준다. 그럼에도, 당시의 문예 양식에 기반한 글쓰기들의 성격을 계몽성에만 집중하여 살핀 맹점이 발견된다. 근대문학에 대한 수용과 이해를 위해 계몽적인 입장에서 지식인들이 받아들인 서구근대문학과 실제 존재한 조선시대 문예양식적 기반에 대한 고려가 전혀 이루어지지 않고 있다. 기록서사양식이라는 글쓰기를 허구와 수필적 글쓰기의 조우 정도로 보고 그것이 소설사를 지향하는 문학사적 맥락을 이루었다는 연구자의 논점에 의해 대상에 대한 이해의 폭이 좁아진다.

시다. 그러나 우리 조선과 가티 연극에 素養이 업는 곳에서는 독자諸君도 어떠한 취미를 가지고 어떠한 각본을 玩賞하였는지는 기지도 의문이올시다. 만일 우리가 2천만 동포에게 속성으로 文화를 지도하라고 하면 반듯이 연극이라는 예술의 힘을 빌지 아니하고는 거북할 줄 압니다.⁴⁾

‘현철’을 포함해 문학적 글쓰기를 행하던 지식인들은 몸소 그들이 이전에 취했던 삶의 방식들을 변화시키고, 스스로 계몽의 대상이 되는 수순을 밟고 있어 흥미롭다. 또한 『개벽』은 대다수의 독자들을 이런 맥락 아래 포섭시키기 위하여 근대적 문예양식인 문학적 글쓰기를 전면애, 그리고 그 사이사이 혹은 뒷부분에 잡종적 글들을 묶은 항목에 조선시대의 문예양식을 배치하고 있다.⁵⁾ 이런 맥락은 당대의 글쓰기가 새로운 인식과 경험적·관습적 인식이 만나면서 변증법적으로 특유의 글쓰기 양식이 생산되는 당대 현실이 반영된 공간이다. 물론 당대 그것은 잡종적 글쓰기로 치부된다.

2. 현철과 연극의 재인식으로서 희곡

근대계몽기에 글쓰기의 수사적 전략으로 사용되던 ‘극적 상황을 재현’하는 방식의 글쓰기가 새로운 문예양식인 희곡(戲曲)으로 치환되거나 상충하고 있음이 『개벽』에서 확인된다. 이때 연극이 문학화되는 조건을 가능케 한 것은 『개벽』의 교육적 역할에 힘입는다. 물론 이보다 앞서 1920년대 동인지를 중심으로 활동하던 문인들의 문학담론 생산에서 ‘극(劇)’은 연희(演戲)되는 것 이라기보다 ‘쓰고 읽혀지는 것’으로 수용되기 시작했다. ‘현철’이 『개벽』의

4) 현철, 각본 「적야」, 『개벽』 9호, 1921. 3.

5) 개벽에는 희곡 외에도 신시(新詩)와 시조 한시조 등을 차례로 교차 배열하고 있다. 이는 문학 적 글쓰기를 하는 작가와 시문학으로 포섭할 수 있는 이전의 문예양식을 향유하는 독자대중들의 체험이 반영된 것이다. 필자 주.

주간 집필자였다는 사실 또한 주목할만하다. ‘현철’을 중심으로 『개벽』의 연극(희곡)이론들이 소개 및 수용되기 때문이다. 초창기 『개벽』의 지면은 조선 사회를 문화·문명국으로 만들겠다는 집필진들의 전략에 의해 배치되면서, 이를 위한 가장 훌륭한 수단인 연극에 대한 담론들 위주로 구성된다. 그는 ‘나라가 문명할수록 연극이 발전하였으며, 연극이 사회를 경영하는 중요한 기관’⁶⁾이라는 인식을 가지고 있었다. ‘현철’의 문명·문화국으로의 기획은 결국 공연물로서의 연극보다는 희곡(戲曲)이라는 문학적 제도에 의해 실현하고자 하는 욕망이 담긴 것이었다.

1920년대 『개벽』에는 ‘현철’을 시작으로 연극 이론과 번역극이 소개되었다. 그의 주도로 『개벽』 초반에는 장막(長幕)의 번역 희곡이 장기간에 걸쳐 연재되었다. 먼저 ‘투르게네프’의 소설을 중역(重譯)한 희곡 <격야(隔夜)> (원제 The one eve)⁷⁾가 9회에 걸쳐 연재되었다⁸⁾ 이후 그는 ‘셰익스피어’의 <햄릿>을 17회 동안 연재하였다⁹⁾ 이 작품이 연재되는 동안 ‘해아(海兒)’라는 필명을 사용한 ‘함세덕’은 애란(아일랜드)의 유명한 극작가들의 작품을 번역하여 발표하였다. 이렇게 「현당독폐(玄堂獨吠)」(1호, 1920. 6)에서 희곡을 교육시키며, 동시에 표본이 될 텍스트로 <격야(隔夜)>(1920. 6. 25 -1921. 8. 1)를 번역 연재하였다 그 후 본인 스스로 그 이상에 맞는 희곡을 창작하여

6) 현철, 앞의 글 인용.

7) 투르게네프가 1860년 발표한 소설이다. 제목 「전날밤」은 1861년의 농노해방 ‘전날밤’을 의미한다. 조국해방 등의 문제를 다루고 있어 게재된 듯 하다. “이 각본은 내가 연극학교를 필업하고 藝術座에 연구생으로 재학할 당시에 東京帝國劇場에 상연한 것임으로 내부적 관계가 만났고 또 다소의 무대상 조력도 한일이 이것을 뿐 안이라 露西亞 문학동 昇曙夢씨의 원작자에 대한 강연도 친히 들었는 고로 금일 이 각본을 번역함에 당하여 다소의 자신이 있다. 이 각본의 譯載를 특히 허락하여 주는 關關 잡지 編輯 同人 諸씨의 호의를 특히 사려하고 自此로 호를 隨하여 順次 게재코자 하노라.”

현철, 『개벽』, 1920. 6.

8) 『개벽』, 1920. 6 - 1921. 3.

9) 『개벽』, 1921. 5 - 1922. 12.

게재키도 하였다. 그의 창작은 작품의 완성도와는 별개로 희곡을 교육시키기 위한 전략적 글쓰기이다. 아래의 글은 <격야(隔夜)> 연재의 마지막회에 실린 글로 그의 교육목표가 잘 드러난다.

이러한 설명은 이 기자가 구구히 論緒를 열지 아니하여도 우리의 지식 정도가 이대로 진보만 되면 멀지 아니하여 시일이 자연 변명할 줄이 듭니다. 그리고 각본을 감상할 때에 두 가지 내용을 포함한 각본이 있는 것은 알아두는 것이 필요합니다. 한 가지는 무대를 연상하는 脚本.. 무대의 형편과 배우의 科白 을 연상하고 읽는 脚本...과 또 한 가지는 문장을 聯絡하는 脚本... 읽기에만 滋味스럽게 저작한 각본입니다. 그 가치를 말하면 물론 무대를 연상하는 각본이 참 각본입니다. 그러나 무대를 연상하는 각본은 무대의 지식과 무대의 경험이 업는 이는 좀 滋味업슬 뿐만 아니라 떨어져 읽기가 文句上 聯絡이 빈 구석이 있는 것 갖기도 합니다.(생략¹⁰⁾)

‘현철’은 자신의 첫 창작극 <견(犬)>(1922.1-1922.2)을 발표한 후, ‘염상섭’ 등이 외국 작품을 번역하여 소개하는데 동참하였다. 이후 공모전과 극단의 소속극작가로 활동하는 몇몇의 창작 극작가들이 등장하는데, 대부분 개벽사에서 주최한 현상공모를 통해 등단한 작가들이었다. 즉 ‘현철(개벽사)이 교육한 근대희곡의 이념에 맞는 희곡들이었다. 주로 장막극보다는 단막극 위주의 작품들이 게재된 이유도 이러한 시스템의 문제와 연결된다. 이것은 『개벽』에서 특히 희곡양식에 대한 필요성과 이해를 위한 글을 썼던 ‘현철’의 주도적 움직임과 맞물려 이해할 필요가 있다. ‘현철’은 먼저 『현당독폐』를 통해 희곡에 대한 이해와 필요성에 대해 개괄적이면서도 전문적인 지식을 전달하였다. 그의 이러한 행보는 『개벽』 안에서만 이루어진 것이 아니었다. 『현당독폐』의 ‘희곡의 개요’와 유사한 내용으로 이루어진 「현당극단(玄堂劇

10) 현철, 「격야(隔夜)」 앞의 글 인용.

談)』¹¹⁾은 주로 불특정다수의 독자들을(보다 대중적인) 문명개화시키기 위한 계몽적 글이었다. 그의 글은 당시 연극계에서 활동하던 '이기세'로부터 공연 현실을 무시한 글로 비판받기도 하였다. 이렇게 『개벽』 안팎으로 근대극에 대한 이해를 계몽의 차원에서 전개한 '현철'의 영향력은 『개벽』에 게재된 희곡작품을 통해 나타난다.

『개벽』의 문명·문화 담론과 희곡 작품의 병렬적 게재사실은 1920년대 희곡문학이 문학적 욕망보다는 문인들의 사회를 향한 글쓰기의 욕망에 의해 의도적으로 선택된 것임을 상징한다. 이러한 의도는 서구 근대극 이론의 자의적 수용에 의해 더욱 뚜렷하게 드러난다. 1920년대 초, '현철'에 의해 소개된 '민중극(民衆劇)'¹²⁾의 개념 역시 당시 사회에 형성되기 시작한 민족·국가·국민의 개념을 교육시키기 위한 것과 맥을 같이한다. '현철'은 전문극작가 집단의 형성과 함께 등장한 전문 연극인임을 자처하였다. 그런 그가 '春香이니 沈淸이'의 이야기를 중심으로 하는 판소리 공연양식은 그 자체가 연극 혹은 희곡이 될 수 없는 것으로 규정하였다. '현철'은 연극과 희곡은 국민들

11) 『조선일보』, 1921. 1. 24 - 4. 21 연재

12) 이 개념은 18세기 말부터 쓰이기 시작하였는데, 독일 문학에서는 야코프 렌츠(Jakob M. R. Lenz)가 처음 사용하였다. 크리스토프 하인(Christoph Hein)은 이 개념을 '민중에 의한, 민중을 위한, 민중에 관한 연극'으로 정의하였다. 민중을 대상으로 하는 연극이므로 관객은 사건 진행을 쉽게 파악할 수 있고 배우들이 구사하는 언어도 단순하고 이해하기 쉬우며 감상적인 민중의 마음에 와 닿는 내용을 공연하였다. 그러므로 이 연극은 대중으로부터 유래하고 혹은 대중에 관련되어 있는 예술이라고 할 수 있다. 작가나 연출가들은 최대한의 대중에게 다가갈 수 있는 레퍼토리와 관객 및 스타일을 탐구하였다. 등장인물들은 서민 또는 하층민이나 천민 계급의 사람들인데 이들은 전통적 희곡 언어인 운문이나 표준어를 사용하지 않고 그들의 일상 언어인 방언을 사용하였다. 오늘날에는 민중적 관객에 극소수의 노동자나 농부들도 속하고 지식인층의 소시민이나 관리들·교직자들도 포함된다. 이 연극이 늘 문학적 연극 곁에 존재해왔지만 19세기 말부터 제도화되기 시작하였다. 이는 근대국가로 향하면서 서구에서 벌어진 일련의 현상들과 관련지어 생각할 수 있는 문제이다. 그러나 현철은 이 개념을 연극의 양식으로 받아들이기 보다는 그 안에 담겨 있는 근대 국가적 이데올로기에 관심이 있었다.

을 계몽하고 문화인으로 교육시키는 데 의의가 있는 도구인데, 구파의 연극이 그 기능을 하지 못한다고 보았다. 따라서 그가 재인식하고 수용하려 했던 연극은 목표지향적 형식의 희곡이었다.

무대를 연상치 아니한 각본은 각본적 가치도 적을 뿐만 아니라 소설과 가튼 각본입니다. (중략) 이즉도 무대를 구경하지 못한 조선 독자는 이 말이 막연할 줄 압니다. 우리는 2천만 민중의 문화를 위하여 하루라도 급히 우리 조선에서 무대가 실현되도록 노력하지 아니하면 아니될 줄 압니다. 언제나 그럴 시절이 올른지요. 次號부터는 세계적 文豪 「셰스피어」 원작 悲劇 「하무레트」를 연재하라고 합니다. 아모쪼록 그 뜻을 알도록 잘 읽어 주시기를 간절히 바랍니다.¹³⁾

이렇게 희곡을 의식한 글쓰기가 전개되지만, 이들 모두의 주제는 민중을 교화하거나 문명·문화라는 서구 근대적 세계관에 의한 주제 의식 아래 형상화된다. 따라서 이들이 공연되기에는 너무 의식화된 연극이어서 검열에 제재를 받거나 관객의 공감을 얻어내는 데 한계가 있었다. 이들 가운데 대표적 극작가가 『개벽』을 중심으로 작품 활동을 했던 ‘김정진’, ‘조명희’와 ‘김영팔’, ‘김유방’ 등이다. 이들의 창작은 대부분 ‘현철’이 근대극 이론을 소개하고 장막의 번역극들이 연재된 이후 게재되는 수순을 따르고 있다. 이는 희곡이라는 문학적 글쓰기가 『개벽』과 필진들의 담론 구조 속에서 의식적으로 수용된 근대문학임을 의미한다. 따라서 ‘현철’의 주도로 희곡을 소개하고, 서구 근대 국가들의 연극사조들과 연극인·극작품 등을 소개하는 글들을 차례로 게재한 후, 번역극을 소개하고 단막 위주의 창작 희곡을 게재하는 수순을 밟아 독자들에게 근대의 연극은 곧 희곡임을 의식화 한다. 따라서 『개벽』에 게재된 희곡들은 대부분 같은 극작기법을 드러내고 있다. 사건진행이 문장의 순서와

13) 현철, 「격야(隔夜)」, 1921. 8. 마지막 회, 152면 인용.

결합을 나타내고 일정한 원근법을 따르며, 언어와 시간, 장소 및 태도가 집약되는 폐쇄형식의 회곡을 지향하게 된다. 이것은 『개벽』 필진들의 전략과 ‘현철’의 기획 아래 모여든 극작가들의 작품이었기 때문이다. 이러한 특징은 ‘김우진’의 작품을 제외한 대부분의 회곡들이 지닌 극작술의 특징이다.¹⁴⁾

3. 대화(對話), 의사소통 도구로서 극(劇)의 유용성이 반영된 글쓰기

『개벽』에 게재된 ‘회곡(戲曲)’ 쓰기는 이전의 문사(文士)의식과 같은 차원에서 연극을 수용한 글쓰기이다. 따라서 회곡은 문학으로 인정되어 『개벽』 전면면에 배치되지만, 당대의 연극을 재현하는 글쓰기들은 잡스러운 서사양식으로 배치된다. 실제로 이들은 ‘잡조(雜俎)’란에 배치된다. 잡조의 명칭은 다음과 같은 유래가 있다. 한문을 주로 쓰던 시절의 ‘잡록(雜錄)’과 같은 뜻으로, 허황되고 기괴한 이야기가 많은 것으로 평가되던 글쓰기를 지칭하던 용어였다. 그런데 20세기 초 각종 문예지에 ‘잡조’ 항목이 보이고 있으며, 이들은 각기 근대적 문예양식으로 묶이지 않거나 유교적 글쓰기 양식에서도 방외의 것으로 치부되는 허구적 글쓰기들을 모은 지면을 지칭하는 란(欄, 경계)이다. 그리고 『천도교회월보』 외 몇몇 잡지와 『개벽』에 이들이 등장한다. 다음은 ‘잡조’가 매우 다양한 항목들로 구성되어 있음을 보여주는 『개벽』의 지면 배치이다.¹⁵⁾

14) 1920년대 이후 회곡의 극작법이 폐쇄형식의 회곡을 지향하는 것에 대해서는 줄고 『김정진 회곡 연구-극작술을 중심으로』(연세대학교 석사학위논문, 1998)과 김기란의 『근대기 회곡 장르의 형성과 정착과정 연구: 극작법을 중심으로』(연세대학교 석사학위논문, 1996), 김방욱의 『한국 사실주의회곡 연구: 서구사실주의 회곡의 정착과정을 중심으로』(이화여자대학교 박사학위논문, 1998)에서 확인할 수 있다.

15) ‘잡조(雜俎)’에 나타난 글쓰기들은 다음의 몇 가지로 구분해 볼 수 있다. 지방소식 보고기사, 재미있는 이야기들(실화, 야담, 향간에 떠도는 소문 등), 세태비판의 글들처럼 크게 형식에

발행연도	제 목	글쓰기 양식	글쓴이
1920. 6 제 호	칠잡기(七雜記: 신바드이야기)	서사물	민석계(閔石溪)
	속시속비	대화	卍入生
	소화(笑話)	단형 서사물	
1920. 7 제 호	꽃사랑		작자미상
1920. 8 제 호	해학(諧謔)	서정시	새봄
1921. 1 제 호	독자교정란(讀者交情欄)	세대비판	
	세배(歲拜)들입니다.		이돈화(李敦化)
	銀과리(社會諷刺)	대화	목성(牧星)

위의 목록을 확인해 보면, 대화위주로 서사가 진행되는 희곡적 성격을 지닌 글들이 꾸준히 등장하고 있다. 이를 희곡의 전사(前事)로 보는 연구¹⁶⁾도 있지만, 이 역시 근대적 문학을 기준으로 한 것이기에 보다 자세한 논의가 필요하다. ‘잡조’는 글쓰기의 ‘혼합적·잡종적·유동적’ 성격의 장(場) 그 자체이다. 이러한 잡조란에 실린 글 가운데 ‘대화 對話’를 양식명으로 내세운 글쓰기들은 조선 공연문화의 전통이 내재되었거나 연극의 대본인 희곡과 유사한 형식미를 지닌다. 이들이 왜 이렇게 배치되고 ‘희곡’이라는 이름 아래 가려졌는가는 당대 독자의 성격과 저자들의 연극에 대한 인식태도를 동시에 살펴 볼 때 밝혀진다.

잡조란에 실린 ‘대화’는 개화기 대화체 서사물과 매우 유사하다. 대화체 서사물은 개화기 이후 1920년대 전반기 지속적으로 나타난 당대 글쓰기의 대표적 형태였다. 그러나 개화기 대화체 서사물(이하 개화기 대화체)과 1920년대 『개벽』의 대화양식은 지면의 성격에 의해 조금 다른 양상을 보인다. 개화기 대화체는 신문을 통해 개화라는 시대의식을 나타내는 것에 집중하여

구에받지 않는 글쓰기들이 있다. 다음으로는 허구적인 글쓰기이다. 단형 서사물들이나, 우스개 이야기들(만담, 소화 등), 번역된 동화나 서사물 등이 등장한다. 이 사실로 미루어 볼 때 이 시기 서사양식은 조선 후기 이래로 서사양식을 향유하던 문화적 특징도 함께 고려해 보아야 한다.

16) 이정순, 『한국근대희곡의 형성과정연구』, 부산대학교 석사학위 논문, 1999.

장르에 대한 인식보다는 주제를 부각시키는데 집중한 글쓰기였다. 1920년대 전반기는 3.1운동 직후 민족문화 운동의 전개에 맞추어 연극의 사회적 효용성에 대해 다양한 담론들이 등장했던 시기였다. 연극을 교화의 도구로 보아 사회 계몽에 그 가치를 두는 효용론적 연극관이 지배적이었다. 또한 민족정서와 민족문화에 대한 정체성의 문제가 대두되던 때이기도 하다. 따라서 이전에 시문난적으로 치부되고 풍속을 문란하게 하는 대상으로 치부되던 극(劇)이 중요한 소통도구이자 문화의 한 요소로 재인식되기에 이른다. 이런 와중에 연극에 대한 재인식이 이루어지면서 희곡이 등장한 것이다. 결국 극적 재현방식인 ‘대화’는 바로 연극이 갖는 사회적 도구로서의 유용성과 연극을 폄하하는 시선이 모순적으로 작동되는 속에서 형성된 글쓰기이다. 연극이 갖는 선전과 선동의 목적을 위해 교훈적 메시지를 담은 연극과 정치적 고려에 의해 감독을 받던 당시의 사회적 상황을 고려할 때 ‘대화’를 위주로 재현(再現, representation)에 충실한 글쓰기의 장르적 유용성은 입증된다.¹⁷⁾

이러한 사회적 맥락에 영향 받은 ‘대화(對話)’ 양식은 상황의 재현을 통해 사건을 전개하기 보다는 인물의 성격이 지나치게 약화되어 균형을 잃고 있다. 재미있는 사실은 이 시기 희곡의 이념을 지향하는 대화(對話)의 진행 구도는 중심이 되는 한 등장인물로부터 보조적인 등장인물을 향해 일방적으로 흐른다는 것이다. 따라서 인물들 상호 대화를 통해 얻어지는 긴장감과 갈등을 통해 얻어지는 희곡 읽기의 재미를 찾기 힘들다. 그리고 일방적 대화의 주도권을 지닌 인물을 통해 내용이 권위적으로 흐르고 있다.

17) 이러한 1920년대 대화양식에 대한 연구는 다음의 성과가 있다.

- 김상신, 『한국근대희곡론』 집문당, 1985.
- 김일영, 『1920년대 희곡의 특징에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 1985.
- 민병욱, 『한국근대희곡의 형성과정 연구』 해성, 1993.
- 박경수, 『한국근대문학의 정신사론』 삼지원, 1993.
- 이정순, 「1920년대 대화양식의 극적 지배소와 비극적 전환소」, 『연극학연구』 9호, 1999.

(동선) 자네의 深刻은 대체 무엇을 意味하나?

(병호) 極致의 裝飾적, 光熱적, 悲劇적, 驚異적 要素를 가진 作品은(...)

憧憬과 渴望을 가졌네

(경자) 병호씨 참말 마누라 띄서기대리시지안하요

(병호) 경자씨! 엇지면 그리 내말을 信用치안하요 (중략) 사랑을度外視

(생략)

인용한 부분은 ‘임노월’의 <경이와 비애에서>(1923)의 이야기 전개상 발단 부분에 해당된다. 동선, 경자, 병호 세 인물의 대화를 통해 “위대한 예술은 경이와 비애의 세계를 지향하는 것”이라는 예술의 원형을 천명하는 것으로 전개된다. 그런데 이들 세 인물의 대화 형식은 경자와 동선의 질문에 대한 병호의 대답으로 일관되고 있다. 또한 병호의 발언이 동선과 경자의 물음을 권위적으로 압도하고 있다. 따라서 병호를 제외한 인물들은 배경의 의미를 지닌 위상에서 재현된다. 또한 인물의 대사는 지문의 기능까지 포함하고 있다. 실제 무대지시문이 언급되지 않았기 때문에 그 역할은 더 분명해진다. 이렇게 부가텍스트에 대한 부분까지 대사에 포함되어 있는 것은 그것이 작가 혹은 연출의 의도를 드러내고 있다는 의미이다. 따라서 여기에서는 글쓴이의 이데올로기 혹은 정신세계가 지나치게 부각된다.

이러한 사실들을 통해 1920년대 전반기 ‘대화’는 글쓰기의 수사적 전략에 의해 선택된 것이다. 특히 이 시대 예술, 문학, 문화 등에 대한 지적 욕망의 과잉노출이 잘 형상화된 글쓰기이다. 또한 근대회곡이 사회를 재현하는 양식이라는 측면에서 등장인물과 장소, 시간을 명시하거나 등장인물의 대화로서 사가 진행되는 극작술을 선택하는데, 이것은 ‘대화(對話)’와 같은 창작기법이다.

人物. 學生C와K.
場所. 慶雲洞 舍宿所.
때. 11月 20日夜.

C. 아-K군. 지금 오나. 밤이 매우 깊었는데. 아마 子正이 되었을 걸? 그레 몇 匣이나 팔았섯나?

K. 몇 갑이다. 무언가. 죽도록 고생만 하고 빈 손으로 돌아왔네. 苦學도 못하겠네. 할 수 업시. 來日부터는 ...

C. 웨 그러나. 그레 한 匣도 못 팔았서?

K. 그까짓 것 한 匣 두 匣 팔면 무엇이냐 고생은 고생대로 하고 賤待는 賤待대로 받고... 아. 어찌면 이 世上이 이다지도 冷冷한가.

C. 이 世上이 冷冷한 줄 이제야 알았섯나. 苦學하는 處地 에 고생 말은 왜하나. 賤待! 賤待아니야 又 賤待를 바들지라도 期於코 奮鬪하야 世上과 더불어 싸울 받게 업네. 우리가 집을 떠나 이 곳을 向할 때 毋論 이러한 來頭를 豫想한 것이 아닌가... 그레 賤待는 무슨 賤待를 바닷나? 말 좀 하게. 나도 參考 삼아 좀 들어두세.¹⁸⁾

이 글은 그 형식이 희곡을 따르고 있지만 ‘희곡(戲曲)’이 아닌 ‘대화(對話)’로 양식명이 기재된다. 이것은 근대희곡 극작법이 완전하게 형상화 되어있지 않았기 때문이라는 『개벽』 필진 자체의 판단에 의해 유보되었을 가능성도 있다. 또한 독자의 수용과 인식의 거리 등을 고려해야 하는 문제도 있었다. 희곡이라는 새로운 문학제도에 익숙하지 않은 독자라면, 극적 정황이 재현된 글쓰기는 수용자들에게 익숙한 방식인 ‘대화’로 분류되어야 하기 때문이다. 따라서 이들을 ‘대화’라는 양식으로 분류하여 ‘잡조’란에 게재한 것은 이렇

18) 春坡, 「苦學의 路」(對話), 『개벽』 제18호, 1921. 12. 01.

필자 ‘춘파’는 ‘박달성’으로 『개벽』 핵심멤버로 활동하던 인물이다. ‘춘파’라는 필명 외에도 ‘가자봉인’, ‘네눈이’, ‘ㄷ스생’, ‘TS생’, ‘대갈생’, ‘돌이’, ‘박돌이’, ‘P생’ 등을 사용하였다.

그가 작성한 기록서사물은 대략 30여 편 정도에 이른다고 한다.

최수일, 앞의 글 참고

게 정리해 볼 수 있다. 서두에 기술한 것처럼 『개벽』은 다수의 독자들에게 문명·문화 담론을 교육시켜야 하는 보다 큰 전략에 집중하고 있었다. 따라서 ‘희곡(戲曲)’과 ‘대화(對話)’는 1920년대 혹은 근대의 극적 글쓰기의 지형을 보여주는 상징적 배치이다. 이 둘의 공통점은 연행(무대) 혹은 극적 경험방식에 의존한 글쓰기이기보다 소설적 각본으로, 즉 무대를 염두에 두지 않았으나 연극의 사회적 효용성을 의식한 글쓰기이다.

4. 1920년대 공연예술이 재현된 재담(才談) 중심 텍스트

이 시기 희곡은 당대 현실이 재현되기 보다는 의식적으로 지향하고 욕망하는 세계가 형상화 되어 있다. 따라서 한국 공연예술이 재현된 극 텍스트의 극작법은 그 시대 공연양식이 반영된 글쓰기에서 찾는 것이 필요하다. 이에 대해 김익두는 중요한 지적을 하였다. 그는 한국 극작이론의 핵심은 “구주 문종 원리와 덩어리의 원리와 집단중심의 원리”에서 찾을 수 있다고 말한다. ‘구주-문종(口主 文從)’의 원리란 구비전통을 중심으로 하고 문자전통을 보조적으로 활용하는 원리이다. ‘덩어리의 원리’란 스토리의 인과적 구성보다는 체험의 덩어리 그 자체를 중시하는 것을 말하며, ‘집단 중심의 원리’란 극작이 개인을 중심으로 하기보다는 개인이 속한 집단을 중심으로 이루어지는 원리를 말한다. 김익두가 지적한 ‘구주-문종의 극작원리’와 ‘체험을 중시하는 극작원리’는 바로 『개벽』에 나타난 극적 체험이 반영된 글쓰기에서 발견되는 창작원리이다.¹⁹⁾

『개벽』에 게재된 희곡은 모두 연재된 번역희곡들을 포함하여 작품 편수가

19) 김익두의 「한국 희곡/연극 이론 수립을 위한 기초연구」(『한국극예술연구』15, 한국극예술학회, 2002.)는 한국 극작원리를 이해하는 방법론을 모색한 결과물이다

21편이다. 그 가운데 상당수가 번역 희곡으로 우리의 창작 희곡작품이 모두 단막극인데 비해 번역극은 장막극으로 2회 이상의 연재 희곡 방식을 취하고 있다. 이밖에도 희곡이라는 장르 명을 사용하지는 않았지만 극적 재현이 형상화된 글로 희곡과 동일한 형식미학 범주에 포함되는 글의 수는 33편 이상이다. 대부분 이들은 문학적 글쓰기 차원의 장르어가 아닌 서사를 향유하던 공연문화에 대한 경험적 인식이 나타난 표제어를 사용하고 있다. 가면극 계통으로 계층간의 갈등을 위주로 진행되는 극 진행방식을 차용한 풍자(諷刺), ‘골재(滑稽)’, 혹은 계몽적 담론을 전달하는 대화위주의 서사양식인 ‘대화(對話)’, 그리고 공연 양식 명을 드러낸 ‘만담(漫談)’, ‘타령(打令)’ 등이 희곡장르와 상충하고 있는 글쓰기 표제어들이다.

이들은 『개벽』에 게재되어 당대 공연문화를 가늠케 해주는 글쓰기로, 근대문학 장르의 체계로 설명될 수 없는 대상이다.²⁰⁾ 1920년대 전반기 『개벽』에 나타난 희곡에서는 텍스트에 다음과 같은 용어들을 사용하고 있다. 각본(脚本), ‘희곡(戲曲)’이 대표적 문학 장르를 인식한 용어이지만, 당대 공연문화를 의사소통수단으로서 혹은 향유대상으로서 인식한 것은 ‘대화(對話)’, ‘대화극(對話劇)’, ‘사회풍자(社會諷刺)’, ‘만담(漫談)’, ‘타령(打令)’이다. 이들은 공통적인 성격을 지닌 작품 군으로 묶을 수 있는데, 그 근거는 이들의 공통적 서사 진행 수단이 ‘대화(對話)’였고, 이를 통해 극적 정황 혹은 공연관습을 내재하고 있다는 것이다.

이런 글쓰기가 가능한 것은 먼저 수사적 전략 차원에 의해 선택되었거나, 필자가 주목하는 당대의 공연문화와 밀접한 관계 속에서 생성되었기 때문이

20) 1920년대 초 한국문학의 흐름을 김윤식은 서정 장르와 서사 장르가 완전히 분화되지 않은 ‘장르 미결정 상태’라 한다. (『한국현대시론비판』, 일지사, 1978, 237쪽) 이 지적 역시 다분히 이미 결정된 장르 개념에서 바라본 시각이기에 재론의 여지가 있지만, 당시 문학작품들의 성격을 단적으로 지적한 것이다.

다. 양승국에 의하면 1920 년대에 오면 당시 공연문화는 다양한 영향 관계 아래 놓인다. 특히 신파극은 조선의 공연문화 전통을 수용한다. 신파극이 공연될 때 ‘우습거리(笑劇)’가 공연되는데, 이는 ‘전래의 재담이 본격 장르로서 연극의 한 레퍼터리로 자리잡게’된 예이다. 신파극에서 전통공연의 재담을 수용, 나름대로 ‘신식’으로 재창조하여 공연기도 했는데. 이러한 신파극의 소극공연은 성공을 거두어 소극 전문공연까지 등장했다. 또한 당시 대표적 신파극단의 하나인 ‘혁신단’에서는 <우중행인(雨中行人)>의 공연 중 ‘웃음거리’를 따로 모은 ‘낮연극’이 흥행할 정도로 재담극의 인기가 높았다고 한다.²¹⁾ 『개벽』에 풍자나 재담 위주의 극적 글쓰기가 등장하는 것은 이러한 당대 공연문화와 유관하다. 또한 신파극과의 연관 속에서 등장하는 ‘만담’ 역시 당시의 공연상황을 재현한 글쓰기이다. 따라서 『개벽』에 나타난 근대적 장르에 포함되지 않는 양식명은 당대공연과 극(劇)에 대한 인식어(語)이자 극 체험이 반영된 결과물이다.

5. 당대 공연예술이 재현된 극 텍스트의 연극성

『개벽』에 게재된 ‘대화(對話)’는 희곡의 성격을 지닌 것과 당대 극 양식을 재현하는 글쓰기 두 가지의 특징으로 분류할 수 있다. 그 가운데 극적 정황을

21) 양승국은 전통연희의 한 갈래였던 재담이 신파극에 수용되어 별도의 공연양식으로 인기를 모으게 되고, 다시 구(舊)연극에서 이를 수용하여 흥행수단으로 이용하였다고 지적한다. 이는 결국 전통극의 주요 요소 가운데 ‘희(戲)’가 관객 대중들과 소통할 수 있는 중요한 수단임을 알려주는 대목이다. 그리고 이것은 근대기 이후 재담(대사)을 위주로 전달되는 형국으로 변화한다. 한국 연극을 이루는 요소에 대해서는 사진실의 연구 『공연문화의 전통 樂·戲·劇』, 태학사, 2002.)를 참고로 하였으며 이 요소들이 근대기 변화하는 지형과의 연관관계에 대해 줄고 『개화기 서사양식에 내재된 연극적 유희성 연구(1)-골계절영신화를 중심으로-』(『현대문학연구』 22호, 한국문학연구학회, 2004, 참고)에서 논한바 있다.

재현한 글은, 특히 1920년대 대중적으로 인기 있는 공연방식이었던 재담(才談)·양식을 따른다. 이들은 재담의 대화체 방식을 수용하여 대상을 풍자하며 재현하는 공연 기법을 따르고 있다.²²⁾ 이는 『개벽』의 독자들로 예상되는 대중들의 극(劇) 체험 방식과 연관이 있다. 극판, 소리판, 놀이판 등 대부분의 극 양식에서 관중들은 재담을 통해 연극의 즐거움을 경험한다. 이러한 극 체험 방식은 개화기 이후 연극의 오락성이 강조되면서 연희단을 중심으로 활성화되었다. 그것은 실내극장의 등장으로 무대형상화가 배우들의 대화와 연기를 중심으로 이루어지는 현실적 조건 때문이기도 했다.²³⁾

이러한 상황에서 1910년대 당시 대중이 인식했던 극은 지식인들이 근대문화인으로서 수용한 희곡과 다른 차원을 형성한다. 대화 위주의 재담으로 진행되는 극이나 전통적으로 익숙한 서사구조를 중심으로 한 공연방식을 재현하는 극적 글쓰기는 대중들과 소통할 수 있는 것이었다. 따라서 『개벽』의 지면은 이들을 외면할 수 없기 때문에 게재했지만, 이들의 지면배치는 편집진들의 이중적 의식에 의해 문학이 아닌 '잡조' 란에 배치되었다. 『개벽』은 대중 독자를 염두에 두고 발간되던 잡지였고, 그들의 이데올로기를 전파할 중요한 소통도구가 필요했으며, 그 역할을 효과적으로 이행할 수 있는 소통 양식으로 이들을 사용한 것이다. 다음의 글들은 그러한 대표적 글쓰기에 해당한다. 이들은 당대 있어야 할 이상으로서의 희곡적 글쓰기이기보다는 있는 것으로서의 극을 재현한 글쓰기이다. 그러나 이들의 극적 형상화 방식은 더

22) 1918년 최남선이 편집한 『소천소자(笑天笑地)』(신문관 1918)는 유머집으로 짧은 웃음거리들이 수록되어 있다. 한문투로 기록되었으며 대화체의 재담이다. 여기 실려 있는 글들이 당대 무대에서 공연된 것은 아니지만, 대화체의 재담이 편집 수록될 수 있었다는 것은 어떤 식으로든 꾸준히 그것을 향유하는 대중이 있었다는 것을 말해주는 사실이다. 그리고 이것은 재담이 유통되는 방식의 중요한 수단이었으며, 공연 역시 그 가운데 중요한 수단이었음을 여러 정황들이 입증해 준다.

양승국, 앞의 글 참고

23) 반제식, 『한국 웃음사 - 재담·만담·코미디』, 백중당, 2004. 참고

현실적이다. 그것은 당대 공연현실과 유기적 관계 아래 있었기 때문이다. 대표적 글 세 편을 통해 극양식이 재현되고 있는 글쓰기들을 살펴보겠다.

5-1. 사회풍자(社會諷刺) <銀 파리>

파리 『대감!? 신년 새해에는...』

대감 『에그 고놈 껍도 덤빈다. 웬 히안 파리가 이 겨울에 죽지도 안코.』

하며 이마를 딱!!

파리 『아차차 나는 벌써 여기 내려 안졌는데 초하루날 이마는 왜 치십니까. 모처럼 새해인사나 하려 했더니 집안은 혼자 차리며서 그게 무슨 망신입니까. 아모나 업섯게 다행이지요. 내 걱정말고 어서 보던 것이나 보십시오. 아아 연하장을 보시는군요...에그 껍 만흔데 나는 별로 업슬 줄 알았더니』

대감 『왜 요놈아, 업슬 줄 알기는 왜 업슬 줄 알았니? 이래도 이게 二百餘 장이나 되는데』

파리 『그래두 무던합니다. 이백여 장이나 되니, 그래두 그 중에 정말 진정으로 쓴 연하장이 몇이나 됩니까. 무어요? 연하장은 다-마찬가지야요-그야 그리치요, 그러치만 대감께 온 연하장은 거의 다-은행·진고개 상점 기튼 데서 올해에는 작년보다 더 좀 돈을 가져 가려는 신년벽두의 商略이니까, 골이 나지요, 물건 만히 팔아 달리는 광고 아니야요?』

대감 『왜 어대 상점에서 온 것 뿐이냐?』

파리 『따는 달은 데서 온 것도 만쿠면...국민협회, 무당조합 또 무엇입니까. 아아, 기생조합, 참 훌륭합니다. 그런 단체의 커-다란 도장이 덜컥 덜컥 <52> 찍혀 왔스니...또 그 다음에, 아아, 이건 모두 대감 名銜의 세력으로 郡書記 笏각, 그도 못하면 헌병 니불영이나 어더 부튼 것들이 그래도 은공을 생각하고 한 것입니다. 그려. 그러나 그나마 진심으로 쓴게 못되고 달은 親舊에게 하던 곳에 「에그 돈 兩半 똥 속에 빠틴심대고 하나 써주어라, 그럼 신대가리 영감이 턱을 쓰디듬으며서 조하할 터이니 그래도 그의 이름으로 요고나마 했는데..」 하면서 마지못해 써 보낸 것이니까 꽤 씹하지 안하요?』 (이하 생략)²⁴⁾

24) 목성記, 社會諷刺 「銀파리」, 『개벽』 7호, 1921. 1. 1.

‘방정환’이 ‘목성(木星)’이라는 필명으로 게재한 글이다. 이 글은 전통극의 재담구조에서 익숙한 유형인 양반과 종의 대화 방식을 차용했다. 가면극의 ‘양반’과 ‘말뚝이’ 대화 유형을 따르고 있음을 알 수 있다. 또한 이들의 대화 상황은 매우 희극적 연출상황을 유도해 내며 웃음을 유발하고 있다. 그것은 ‘파리’의 대사를 통해 ‘대감’의 어리석음이 형상화되고 있는 것에서 발견된다. 이러한 형상화 방식은 대화와 지문이 구별되어 인물의 행동을 지시하는 근대 희곡의 구조와는 다른 것이다. 가면극이나 재담 위주의 재담극 공연방식에서 주로 사용하는 언어유희를 통한 인물과 상황의 형상화 방식이 사용되고 있다. 또한 에피소드 위주로 공연상황마다 풍자와 웃음의 상황이 연출되는 구조를 형상화 하는 방식으로 연재되고 있다. 따라서 재담극의 연행이 재현된 기록 서사양식이라 할 수 있다. 그렇다고 한다면, 이것은 한국근대희곡이 의식적으로 수용한 희곡의 극작술과는 다른 차원에서 근대희곡이 성취한 극작술이다.

5-2. 만담(漫談) <안악의 비밀>

1910년대 혁신단이 다른 극단에 비해 흥행에 성공할 수 있었던 것은 신파극이라는 새로운 연극양식을 보이면서도 전통연희의 양식을 병행하면서 관객들을 흡수했기 때문이다. 특히 당시 대중의 성격을 고려한 이 극단은 1912년 레퍼터리를 채우기 위해 당시 인기 있는 재담가였던 박춘재가 합세하여 지방순회공연을 다니게 된다. 이렇게 공연문화의 전통과 신파라는 외래공연문화의 영향관계에서 발생한 글쓰기가 있다. <안악의 비밀>은 특히 재담과 신파극단의 소극을 활용한 공연문화의 특징을 잘 보여주는 글쓰기이다. 1920년대 이후의 공연문화와 관련한 글쓰기를 잘 형상화 하였다. 서사구조는 전통적 재담의 구조 가운데 꼭두각시극이나 가면극에 나오는 부부의 갈등을

형상화 하고 있다. 또한 갈등의 이유나, 갈등을 풀어나가는 대화방식이 익숙한 재담의 극적 재현방식으로 형상화되고 있다.

妻 나는 갈테야!

夫 왜가?

妻 자식 못나니까 가지.

夫 칠거지악의 으뜸이로군.

妻 자식도 못났는다고 다 늙기에 시앗을 보게 되느니 숫제 절머서 가지.

夫 어대로 가.

妻 뉘 집에 가서 침모노릇이라도 할테야.

夫 그럼 우리 집에서 침모노릇을 하지.

妻 아니꼬워서 누가 해.

夫 아니꼽긴 무엇이 안이꼬야. 침모겸 마누라로 잇구려 나는 결코 자식 못났는다고 당신을 바리거나 다른 데서 자식 나흘 계집을 구할 의사는 조금도 없으니가. (이하 생략²⁵⁾)

이 글은 결혼 후 아이가 없어 심리적 고통을 겪는 아내와 남편과의 갈등을 소재로 하고 있다. 칠거지악의 하나라고 아내를 몰아붙이던 남편이 아내의 일기장을 몰래 읽어 본 후 그 심정을 헤아리게 되어 미신으로 몰아붙이던 아이 낳기 치성을 드리게 된다는 줄거리를 가지고 있다. 여기서도 그 소재와 갈등의 전개방식이 현실적이며, 특히 인물들이 사건을 전개하는 방식이 전통극의 재담진행과 같은 리듬과 구조로 진행되고 있다.

5-3. 대풍자·대골계(大諷刺·大滑稽) <"도야지"의 身勢打鈴> (司洞畜猪八戒)

다음의 글은 풍자와 골계를 이용한 공연문화가 재현되고 있는 글이다. 타

25) 李瑞求, 「인악의 비밀」, 『개벽』 신간 제 2호, 1934. 12. 1.

령은 ‘소리’를 뜻하는 우리 공연문화의 음악적 특징을 나타내는 개념이다.²⁶⁾ 이는 사진실이 악(樂)·희(戲)·극(劇)이 우리 공연문화를 이루는 주요한 요소라고 지적한 내용을 충족하는 개념이다. 즉 이 글은 이 세 개념들을 그대로 재현해주는 서사양식인 것이다. 기록되면서 비록 이것이 재담 위주로 표면화되어 서사만이 부각되고 있으나, 이 서사의 진행은 풍자되고 골계적으로 형상화되는 극적 재현방식이 ‘타령’으로 전달되고 있다. 따라서 무엇보다 당대 공연문화의 현실성을 잘 드러낸 서사양식이다.

금년은 해년(亥年)이니 동물(動物)로 치면 우리의 도야지해다. 호랑이나 말과 같이 신수가 멸정하며 잘생기고 날새게 다름박질이러도 잘하거나 원숭이처럼 지혜가 만타던지 하다 못하여 개와 닭 모양으로 도적이니 시간을 잘 직히는 동물로 태어났더라면 이런 신년을 당하면 신문잡지쟁이들이 의례히 사진도 박어가고 그림도 그려서 지면이 찬란하게 우리의 레찬과 송덕을 해야 주겠지만은 그것치도 못하니 남의 칭찬을 바랄 것도 없이 우리 스스로의 신세타령이나 하야보자!

앞서 살펴본 글들과 이 작품 <도야지의 신세타령>에서 공통적으로 나타나는 특징은 풍자와 골계미를 지니고 있다는 것이다. 그것은 사진실이 지적한 한국 연극의 특징 가운데 ‘희(戲)’가 계속 중요한 극적 형상화 방식이었음을 보여주는 사례이다. 위 글에서는 동물의 모습을 흉내내며 이야기를 전개하는 방식에서 그것이 실현되고 있음을 알 수 있다.

이상에서 당대 공연문화의 실상이 재현된 대표적 글들을 살펴보았다. 이들

26) 반재식, 앞의 글. 고풍에서는 타령조의 노래가 자주 섞여 재담을 전달하는데, 극적인 재미를 더하는 장치이다. 즉 타령은 극을 풍성하게 하는 형상화 방식인 것이다. 재담이 리듬이 있고 고정장단의 구성집, 말의 거침없음이 관중들을 극에 빠져 체험하게 만드는 중요한 요소인 것이다. 따라서 이 글도 골계와 풍자가 타령을 통해 형상화 된다는 한국 연극의 특징이 반영된 글쓰기이다.

에게서 나타나는 특징 가운데 특히 대화의 현실감은 전통적 재담구조를 따르며 형상화 되고 있다. 이것은 생생한 현실감 있는 언어로 재현되고 있어 앞서 살펴본 근대희곡작품들이나 ‘대화’ 양식들보다 더 근대적인 면모를 보여준다. 근대 희곡이 극작술 상 번역투·신파투의 국적불명 화술로 재현되는 것과는 매우 다르다. 1910년대 연극적 전통은 특히 대화중심의 화술구조에서 재담을 구사한 재인들의 재담극이 중심이 되었다. 그렇다고 한다면, 현실성 있는 희곡은 오히려 공연문화의 전통을 재현하고 있는 위 글들에서 발견할 수 있다. 따라서 공연과의 관계 속에서 입증되는 희곡의 가치는 당연히 이들에게서 발견되어야 한다.

6. 결론

「현당독폐-희곡의 개요」에 나타난 ‘현철’의 희곡에 대한 인식은 ‘있는 것’을 이야기하는 것이 아니라 ‘있어야 할 것’에 대한 이야기이다. 그의 글쓰기는 종합예술이자 사회교육을 위한 기관으로서 필요한 연극에 대해 설파하는 것이었다. 그리고 그것은 무엇보다 계몽적 주제가 있는 각본인 희곡의 필요성을 인지시키려는 계몽적 전략아래 있었다. 희곡은 결국 새로운 문예양식의 글쓰기로서 수용된 문학 장르이지만, 그 자체가 공연과 떼어 놓고 형성될 성질의 것이 아니다. 『개벽』을 통해 확인한 바에 의하면, 공연현실과 맞물려 창작원리가 형성된 글쓰기로서의 희곡은 희곡(戲曲)이 아닌 다른 글쓰기들에 의해서 발견된다. 이것은 한국 희곡의 극작술연구에 있어 중요한 과정이며, ‘현철’의 글은 그런 의미에서 다른 맥락으로 읽혔다. ‘현철’의 희곡에 대한 교육은 당시의 극(劇)을 이해하는 데 있어 실체들을 은폐시키는데 기여한다. 따라서 그의 희곡에 대한 이해와 창작의 행보, 그리고 그와 같은 인식의 노선

에 있던 극작가에 대한 이해 역시 이러한 현실구조에서 재해석될 필요가 있다. 또한 그간의 근대희곡 관련 연구물들은 제도적 차원에서 담론의 중심에 있던 서구 근대 희곡에 대한 시각에 치중되어 한국 근대희곡의 창작술, 즉 극작술은 그 자체가 미완이라는 결론에 귀결되곤 했다. 본 연구의 경우, 의식적인 희곡과 그 이외 극적 글쓰기 양식의 존재가 『개벽』에 게재된 것을 공연문화의 상관관계 안에서 살펴보았다. 이것은 한국 희곡의 극작술이 미완이 아닌 형성의 과정을 보여주기 때문이다.

따라서 이상으로 살펴본 『개벽』 게재 ‘대화’군의 작품들은 희곡장르에 대한 인식과 ‘대화’를 위주로 한 전대의 문예적 글쓰기, 공연문화의 전통이 함께 반영된 글쓰기 산물이다. 1920년대 등장하는 근대희곡은 욕망의 대상이었으며, 이와 달리 당대 극 양식을 반영(反影)하는 글쓰기로서의 ‘희곡’은 다른 차원에서 형성된다. 즉, 한국 희곡 극작술 형성의 역사는 연극이론을 수용하고 소개했던 이론가나 신지식을 습득한 작가(저자)들 보다는 극에 대한 관습적 인식을 토대로 창작하거나 기록했던 저자들에게서 찾을 수 있다. 이것은 독자(대중·관중)를 대변한 이들에 의한 것이었다. 대화(對話)나 풍자(諷刺), 골계(滑稽), 타령(打令)의 글쓰기 저자들이 모두 자신의 이름에 ‘가(訃) 자를 부기하고 있는 것도 그러한 연유에 의해서이다. 결국 『개벽』 안에서 ‘희곡’의 이중적 양식 생산은 그것의 생성과 소멸이 일방적인 것이 아니라 창작자와 향유자 사이의 상호관계에 의한 것임을 잘 보여준 예이다. 따라서 필자는 이후 이 논문에서 미처 다 소개하지 못한 공연문화의 전통을 재현하고 있는 글쓰기들을 토대로 당대의 특수한 연극규칙을 전제로 한 극작법을 찾아보고자 한다. 또한 이후 다른 희곡창작과 비교 연구하는 과정도 필요하다

참고문헌

1. 일차자료

『개벽』 (영인본), 서울: 개벽사, 1968.

2. 논문

김기란, 『근대기 희곡 장르의 형성과 정착과정 연구:극작법을 중심으로』, 연세대학교 석사학위논문, 1996.

김미진, 「현철의 비평 연구」, 『한국언어문학』 31 호 한국언어문학회 1993.

김방은, 「한국 사실주의 희곡 연구: 서구사실주의 희곡의 정착과정을 중심으로」 이화여자대학교 박사학위논문, 1998.

김소은, 「한국근대연극과 희곡의 형성과정 및 배경연구」, 숙명여자대학교 박사학위논문 2002.

김익두, 「한국 희곡/연극 이론 수립을 위한 기초연구」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002.

김일영, 「1920년대 희곡의 특징에 관한 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1985.

양세라, 「김정진 희곡 연구-극작술연구를 중심으로」, 연세대학교 석사학위논문, 1998.

_____, 「개화기 서사양식에 내재된 연극적 유희성 연구(1)-골계절영신화를 중심으로」, 『현대문학연구』 22호, 한국문학연구학회, 2004.

양승국, 「1910년대 신파극과 전통연희의 관련 양상」, 『한국극예술연구』, 극예술학회, 1999.

유민영, 「현철 에 대한 연극사적 고찰; 한국근대연극사연구 其 VI」, 『동양학』 15호, 단국대학교 동양학 연구소, 1985.

이정순, 「한국근대희곡의 형성과정연구」, 부산대학교 석사학위논문 1999.

최수일, 「1920년대 문학과 <개벽> 의 위상」, 성균관대학교 박사학위논문 2001.

_____, 「개벽 소개 ‘기록서사’의 양식적 기원과 분화」, 『반교어문 연구』 14 집 2002.

3. 단행본

권오중, 『인문종합잡지로서 <개벽>의 논조』, 1998.

- 김상선, 『한국근대희곡론』, 집문당, 1985.
김윤식, 『한국현대시론비판』, 일지사, 1978.
민병욱, 『한국근대희곡 연구』, 민지사, 1995.
반재식, 『한국 웃음사』, 백중당, 2004.
사진실, 『공연문화의 전통 樂·戲·劇』, 태학사 2002.
상허학회, 『1920년대 문학의 재인식』, 깊은샘, 2001.
_____, 『1920년대 동인지 문학과 근대성 연구』, 깊은샘, 2000.
V.클로츠, 송윤섭 역, 『현대희곡론-개방희곡과 폐쇄희곡-』, 탑출판사, 1981.

K C I

A Study on the dramatic special quality of represented in
Modernistic writing

Yang, Sei-Ra

This paper make a study of the journal's 『GeaByuk(開關)』 which carries dramatical writing. It is making research that play wright in a dramatic performance had immanent to experience or usual.

In the end the purpose of this study is to examine the Korean dramaturgy of the come into being in the 1920. In 1920's, it was time when tests and explorations in styles of drama were in process actively, in result, Korean play wright formation was produced. There was a dramatical write of the 對話(conversation) 諷刺(satire)·滑稽(humor)·打令(a ballad of tar-young) and so on, that enrich the contents for the Korean dramaturgy

In this study, We can find that the style of Korean dramaturgy is reflected in the popular reader had experienced in playing. The other hand, method of modernistic drama is more effective on enjoying play than 才談(witticism story) with traditional performance, colloquial style lines, reality of a play wright. It's because 才談(witticism story) had functioned in social communications that the writer was selected as a play wright styles of in the published press in the journal's 『開

『開關』. So Korean Modern play wright was to popular reader have experienced in playing.

Key Words

『GeaByuk(開關)』 journal, Drama, Korean dramaturgy, conversation satire humor a ballad of tar-young, the popular reader experienced in playing, witticism story with traditional performance

* 위 논문은 4월 15일 투고되어 5월 27일 심사 완료 후, 6월 3일에 게재가 확정되었음

K C I