

1930년대 대중극의 구조와 특성*

양 승 국

1. 머리말

한국근대연극사(회극사)에 대한 그 동안의 연구는 이른바 '신극'이라고 불리는 '극예술연구회'(극연)의 연극이나 프롤레타리아연극에 집중되어 왔다. 그 이유는 이른바 순수 예술만을 연구 대상으로 간주해 온 학계의 관행과, 1980년대 이후 리얼리즘에 대한 관심의 일환으로서 자연스럽게 '신극'과, KAPF를 중심으로 한 계급주의 연극에 대해서는 논의를 전개해 온 반면, 여기에 속하지 않는 그 외의 연극과 회극 작품들에 대해서는 그 가치를 별로 인정하려 들지 않았기 때문이다. 이는 일반적으로 한국근대연극사에 대한 크고 작은 서술들이 주로 '극연'을 중심으로 한 엘리트 연극에 집중되어 온 사실과도 부합하는 사항으로서 마치 학계의 관례처럼 받아들여져 왔다. 물론 이러한 현실의 이면에는 현재 남아 있는 많은 회극들 중에서 이른바 '신극 작가' 몇몇의 작품들을 제외하면, 읽을 만한 가치가 있는 회극이 얼마 되지 않는다는 '사실적' 판단과 이에 추종한 연구자들의 무관심이 자리하고

* 이 논문은 1997학년도 울산대학교 학술연구조성비에 의하여 연구되었음.

있음을 부인할 수 없다.

이러한 학계의 동향은 1990년대 이후 조금씩 달라져서 한국근대연극사(회극사)의 지평을 넓히고자 하는 학문적 의욕과 함께 이른바 '대중극'에 대한 연구도 구체화되기에 이른다. 자료의 부족에 따른 무관심은 송영의 <신사임당>(『회극문학』6, 1991.가을)과 임선규의 <동학당>(『현대문학』, 1993.12)의 발굴로 다시금 이들 연극에 대한 관심으로 방향이 전환되었으며, 1990년대 포스트모더니즘 논의와 맞물려 활발히 전개된 대중 문화와 대중 예술에 대한 논의와 함께 이른바 '대중극'에 대한 논의도 점차 활발하게 전개되기 시작하였다.

이러한 대중연극에 대한 구체적 논의는 김미도의 「1930년대 한국회극의 유형에 관한 연구」(고려대 박사학위논문, 1993)에서 본격적으로 전개된다.¹⁾ 김미도는 이 글에서 1930년대의 연극을 대중극과 신극, 프로극으로 나누어 제반 공연 양식의 활동과 특징을 서술하고 있다. 이 글은 종래의 신극 중심의 연극사 서술을 대중극을 시작으로 하여 대중극을 중심으로 설명하고 있다는 점에서 주목되지만, 자료의 새로움이 없이 서술 체계만을 달리 하여 1930년대 회극을 유형화하고 있다는 점에서는 여전히 보완적인 논의를 필요로 한다고 볼 수 있다. 즉 대중극단들의 활동 사항에 대해서는 비교적 자세한 언급을 가하고는 있지만, 구체적인 작품 분석에서 드러나는 대중극 텍스트들의 특징이 다른 유형과는 어떻게 변별되며, 그 차이에서 파악되는 연극미학의 성격이 무엇인지까지에는 이르지 못하고 있다.

1) 물론 그 전부터 간헐적으로 이어진 대중연극에 대한 언급들이 없었던 것은 아니지만, 이들은 주로 전시대의 연극 활동에 대한 회고 중심의 글들로서 본격적인 연구 논문의 수준에는 이르지 못하고 있었다. 이러한 글들 중 중요한 것은 다음과 같다.

박진, 『세세년년』, 경화출판사, 1966.

김미도, 「한국연극사 정리-동양극장사」, 『한국연극』, 1987.3~4.

유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대출판부, 1990.

고설봉, 『증언 연극사』, 진양, 1990.

_____, 『연극마당 배우세상』, 이가책, 1997.

신아영의 「신파극의 대중성 연구-〈사랑에 속고 돈에 울고〉를 중심으로」(『한국극예술연구』 5, 한국극예술학회편, 1995)는 임선규의 <사랑에 속고 돈에 울고>의 분석을 통하여 1930년대 대중극의 대중성을 구명하고자 시도한 논문이다. 이 논문은 1930년대 대중극 텍스트를 대상으로 하여 구체적인 논의를 전개하고 있다는 점에서 그 참신성과 선구성이 돋보이며, 특히 그 방법론으로 르네 지라르의 ‘욕망의 삼각형’의 구도를 원용하고 있다는 점도 독창적이라고 할 수 있다. 그러나 이 논문은 이러한 독창성이 작품의 대중성을 해명하는 작업과 자연스럽게 접맥되지 못하고, 1930년대 대중극 전반의 대중성을 파악하는 데에까지 이르지 못한 아쉬움을 드러낸다.

김재석²⁾과 김만수³⁾는 공통적으로 유성기 음반에 수록된 희곡 자료를 채록하여 그들의 형식적·내용적 특성을 분석하였다. 이들이 분석 대상으로 삼은 자료들은, 그 동안 지면에 발표된 희곡만을 대상으로 하여 연구가 전개될 수밖에 없었던 데 따른 제반 한계를 넘어설 수 있는 대중연극 연구의 실마리를 제공해 준다. 특히 최동현·김만수는 『일제강점기 유성기 음반 속의 대중희곡』(태학사, 1997)이라는 자료집을 출판함으로써 이러한 자료들이 구체적으로 어떠한 모습이었는지를 잘 보여 주고 있다. 이러한 새로운 자료를 바탕으로 하여 김재석은 촌극의 유형을 ‘스케취-년센스-만담’으로 분류하여 본격 연극과의 관련성을 살핀 후 각 작품의 주제를 정리하고 있다. 최동현·김만수는 ‘만담, 년센스, 스케치’의 장르적 특성을 구체적으로 설명한 후, 그 내용적 특성으로 ‘사회적 현실을 다룬 작품들’, ‘가정 문제를 다룬 작품들’, ‘개인적 결함을 다룬 작품들’, ‘웃음만을 목적으로 한 작품들’로 유형화하고 있다. 이제 이들의 연구로써 1930년대의 대중희극의 모습을 이

2) 「1930년대 유성기 음반의 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 2, 한국극예술학회편, 1992.

3) 김만수, 「유성기 음반에 수록된 영화설명 대본에 대하여」, 『한국극예술연구』 6, 한국극예술학회편, 1996.

최동현·김만수, 「1930년대 유성기 음반에 수록된 만담·년센스·스케치 연구」, 『한국극예술연구』 7, 한국극예술학회편, 1997.

해하는 데에는 많은 도움을 얻을 수 있게 되었지만, 이상의 연구들 역시 여전히 이들 작품들이 지닌 대중성의 실체를 해명하는 데는 미흡하다.

이 밖에 석사학위 논문으로, 동양극장에서 공연된 대중극을 실증적으로 살펴보고 그 특성을 해명하고자 한 박희정의 「동양극장의 대중극 연구」(단국대, 1996)가 있으며, 개별적인 극작가의 작품세계를 검토한 김은하의 「박희호론」(이화여대, 1993)과 안상철의 「임선규연구」(한림대, 1994)가 있다.

이러한 연구들의 현황을 보자면 1930년대, 더 나아가 한국 근대 대중극에 대한 연구는 이제 본격적으로 시작할 단계에 이른 정도에 불과함을 알 수 있다. 이렇게 된 이유는 근본적으로 학계의 대중극에 대한 가치 폄하와 무관심을 들 수 있지만, 기초 자료의 부족과 기존 자료의 정리 미흡에도 큰 원인이 있음을 부인할 수 없다. 아울러 여기에는 1910년대 이후의 한국연극사의 기초 자료의 정리도 제대로 이루어지지 않은 상태에서 지면에 남은 몇몇의 희곡에 의지하여 이 시기 전체의 연극 실상을 재단하려 하는 연구자의 성급함도 자리한다. 따라서 그 동안의 대중극 연구에서는 용어의 개념도 제대로 정리되지 않았으며, 이에 따라 연구 대상의 범위도 일정하지 않다. 이 중 대표적인 것이 '신파극'과 '대중극'의 개념이며, 이른바 '신극'과의 개념적 변별성이라고 할 수 있다.

이러한 제반 문제점을 극복하고 한국근대극 이해의 지평을 넓히기 위하여 본고에서는 다음과 같은 시도를 전개할 것이다. 우선 '대중극'의 개념과 그 한국적 가능성을 점검한다. 한국근대연극사에서 과연 고급 예술/대중 예술의 구분에 의한 대중극의 개념이 가능한 것인지, 가능하다면 그 연극사적 배경은 무엇이며 그 하위 범주에 속하는 양식의 구조와 특질은 무엇인지를 검토할 것이다. 물론 이러한 개념의 정립과 하위 양식의 파악은 1930년대의 많은 극단들의 '대중적' 활동을 염두에 두고 시도해야 할 것이기 때문에, 이러한 작업은 순환적 고리를 띠고 전개될 수밖에 없을 것이다. 다음으로 현재 지면에 남아 전하는 대중극 대본들을 분석하여 그 대중성의 구조를 살펴보고, 1930년대

대중극의 연극사적 의미를 점검할 것이다.

2. 대중극의 개념

2.1. 대중 문화-대중 예술-대중극

대중극이라는 개념이 가능하다면, 이는 대중 소설, 대중 영화, 대중 음악 등과 마찬가지로 대중 예술의 한 하위 장르가 될 것이다. 이 때 대중극이 대중 예술의 한 하위 장르라면 이 개념은 모든 연극은 다 예술이라는 명제를 전제로 하게 된다. 아울러 이는 대중적인 것이 예술일 수가 있는가라는 질문에 대한 만족할 만한 답변을 전제로 한다. 예술이 문화의 한 하위 유형이라고 한다면, 마찬가지로의 논리로 대중 예술은 대중 문화의 성립을 전제로 하기 마련이다. 이처럼 대중극의 개념은 그렇게 간단하게 정립될 것이 아니다. 다시 말해서 대중극의 개념을 살펴보기 위해서는 먼저 대중 예술의 개념을 알아야 하고, 다시 이를 위해서는 대중 문화의 개념을 살펴보지 않을 수 없는 것이다.

로웬탈(Leo Lowenthal)은 대중 문화의 문제가 등장하는 무대는 이미 18세기 특히 영국 사회에서 형성되었다고 설명한다. 그는 현대의 상업적 대중 문화가 안고 있는 대부분의 문제가 이미 18세기 영국에서 직면하고 있던 문제라고 하여 다음과 같이 언급한다.

영국에서는 200년 전에 이미 여러 가지의 미디어 형태와 미디어 내용물의 판매 촉진을 위한 수용자 확보책이 고안되었으며 널리 보급되었다. 숙련된 지식인 사회 집단의 성원으로서 작가가 처음으로 귀족의 후원에 기대지 않고 대중적 지지, 그 재정적 기반에 의존하게 된 것도 또한 이 시기였다. 그들의 독자는 귀족층이나 학자에 한정되지 않고 다수 대중층으로 형성되기 시작했던 것이다. 또한 최초로 작가가 여느 사

람과는 다른 전문가로 출현하기 시작했다. 즉, 저술가들은 급속히 성장하는 서적 판매상을 위하여 그들과의 계약에 의해서 저술 작업을 하기 시작했다. 특권층, 즉 유한계급, 지주, 귀족층 등이 점차로 그들이 지금까지 누렸던 지도적 위치를 포기하도록 종용되는 당황스런 처지에 놓이게 되는가 하면, 중산층으로 발돋움하는 도시인이 된 대중들이 그들 스스로 여가를 갖게 되고, 대중들은 기분 전환을 위한 여러 가지 문화 내용과 오락을 원하게 되었으며 이를 위해 그러한 문화 내용을 충분히 공급할 준비를 갖춘 상품 시장이 등장했다.4)

대중 문화에 대한 비판적 시각을 견지하고 있는 로웬탈의 위와 같은 언급에 의하자면 대중 문화란 사회적 제약 관계에 의하여 성립됨을 알 수 있다. 그것은 곧 문화의 대중화와 대중의 문화라는 양면성을 동시에 고려한 사회적 제약 하에서 대중 문화가 가능하다는 의미로 해석될 수 있는데 그것을 李康洙는 다음과 같이 정리한다.

① 대중 문화는 대중들로 하여금 모든 문화 내용을 창조하고 향유할 수 있는 제도적 보장이 이루어질 때 비로서 성립이 가능하다. ② 문화의 대중화는 대중화를 위해서는 기본적으로 대중들이 그 문화 내용을 보고, 읽고, 쓰고, 느끼고, 이해하고, 감상하고, 평가할 수 있는 능력을 가져야 한다. ③ 대중 문화를 향유하고 창조하기 위해서는 보통교육의 보급으로 인한 대중들의 읽고 쓰기 능력의 향상과 함께 문화적 내용물을 전달하는 미디어 접촉을 위한 대중들의 형평적 기회가 주어져야 한다. ④ 테크놀로지의 필요 ⑤ 농촌인의 급격한 도시 이입과 산업화의 촉진 현상, 도시 문화의 농촌에의 확대 현상이라는 도시화 ⑥ 매스미디어에 의한 문화의 보편화5)

결국 대중의 성립이 대중 문화의 요건인 셈이다. 이렇듯 대중과 관련한 미디어의 강조에 의한 대중 문화의 개념은 mass culture로 요약된

4) 레오 로웬탈, 「대중 문화론의 역사적 전개」, 노먼 제이콥스(강현두 역), 『대중시대의 문화와 예술』, 홍성사, 1986.82면.

5) 李康洙, 『韓國大衆文化論』, 범문사, 1989. 108~113면.

다. 매스 컬처로서의 대중 문화는 일반적인 연예 오락물, 화려한 흥행물, 음악 등 대중 매체의 전형적인 내용물로서 인간의 통속적인 행위와 그로 인한 일체의 산물을 의미하며,⁶⁾ 민주주의, 대중적 교육, 상품시장의 토대에 근거한다.⁷⁾ 대중 문화로서의 이러한 mass culture라는 용어는 현대 사회의 매스 미디어 문화에 대한 비판적인 개념으로 사용되었지만, 1970년대 이후 구미에서는 이 용어 대신 popular culture라는 용어를 사용하고 있으며, 비판적 커뮤니케이션 연구에서도 popular culture가 학술 용어로 자리잡게 된다.⁸⁾

이 때 popular culture로서의 대중 문화란 브라운(Ray B. Brown)에 의하라면 사회의 모든 영역에서 보편적으로 받아들여지는 것으로서의 문화를 의미하며, 문화의 4개 영역-elite, popular, mass, folk-중의 하나로서 mass culture와는 변별되는 문화의 개념이다.⁹⁾ 브라운은 계속해서 문화에 있어서 elite/popular와 popular/mass/folk의 변별성은 문화 창조에 기여하고 참여하는 사람들의 동기에 의해 구분되며, 이들의 요소들은 서로 밀접하게 연결되어 있어서 상호간에 배타적인 것은 아니라고 설명한다. 이러한 설명들을 요약하여 그는 popular culture를 다음과 같이 규정한다.

포퐁러 컬처에 대한 발전적 정의는 너무 좁은 뜻으로 국한시킨 지적이거나 창조적으로 엘리트적이 아닌 생의 모든 요소이며, 이것은 반드시

6) 박성봉, 『대중 예술의 미학』, 동연, 1997. 30면.

7) 드와이트 맥도널드, 「대중 문화의 이론」, 강현두 편, 위책, 109면.

러셀 나이(Russel Nye)는 『부끄럼 모르는 뮤즈』에서 대중 문화의 성격을 규정짓는 5개의 주요한 힘으로서 ①인구 증가 ②대량 생산 ③도시화 ④보통 교육 ⑤전자 매체의 혁명을 들고 있다.(데이빗 매든, 『대중 예술의 미학의 필요성』, 박성봉 편역, 『대중 예술의 이론들』, 동연, 1994. 61면)

8) 박명진 외 편역, 『문화, 일상, 대중-문화에 관한 8개의 탐구』, 한나래, 1996. 13~14면.

9) 레이 브라운, 「대중 문화의 정의」, 강현두 편, 『대중 문화의 이론』, 민음사, 1986. 22면.

시 그럴 필요는 없지만 일반적으로는 매스미디어를 통해 전파된다. 포플러 컬처는 구전된 것이거나 인쇄된 것, 음향, 영상, 그리고 가공품으로 구성되어 있다. 포플러 컬처는 이처럼 엘리트 문화를 제외한 포플러 컬처, 매스 컬처, 민속 문화 등 사회의 모든 수준의 문화를 포용한다. 포플러 컬처는 일상 생활에서 우리를 두드려대는 갈피를 잡을 수 없는 여러 국면도 요소로 포함되고 있다.¹⁰⁾

이러한 긍정적 관점에서의 대중 문화의 개념은 허버트 갠즈(Herbert J. Gans)에 의해서 구체적으로 전개된다. 그는 대중 문화(popular culture)를 설명하기 위하여 취향 문화(taste culture)의 개념을 끌어들이다.¹¹⁾ 그에 의하면 취향 문화는 미적 감각의 가치들과 이러한 가치들을 표현하는 문화 규범들로 이루어진다. 그것은 선택으로부터 비롯되는 문화(culture which result from choice)라고 정의되며 하나의 부분 문화(partial culture)이자 대리 문화(vicarious culture)의 특징을 지닌다. 즉 취향 문화는 대부분의 사람들에게 있어서 삶의 총체적 방식이라고 할 수 없으며, 사람들이 실제로 생활하는 방식으로부터 추상화할 수 있는 체험 문화(lived culture)가 아닌 문화인 것이다. 이러한 관점에서 대중 문화(popular culture)는 고급 문화를 제외한 취향 문화를 의미한다.¹²⁾

허버트 갠즈의 대중 문화 개념은 널리 받아들여져 오늘날 mass culture 대신 popular culture로서 대중 문화를 설명하는 것이 일반론이 되었다. 매스 컬처가 매스 미디어를 매개로 한 대량 생산과 대량 소비의 문화로서 현대 자본주의 문화라고 한다면 포플러 컬처는 대중에게 인기 있는 문화를 의미하는 것이어서 더 폭 넓게 쓰일 수 있는 개념인 것이다. 이러한 포플러 컬처의 개념에 의하자면 대중 문화는 기원전 5 세기의 그리이스 문화에도 적용될 수 있으며 1930년대 한국 사회에도 적용될 수 있는 것이다.

10) 강현두 편, 위책, 28~30면.

11) 허버트 갠즈(이은호 역), 『고급 문화와 대중 문화』, 현대미학사, 1996. 24~29면.

12) 위책, 29면.

이러한 개념과 관련하여 오스카 핸들린(Oscar Handlin)은 1900년대 대중 문화와 현대의 매스 미디어의 문화 사이에 큰 차이가 있음을 발견하고 그 이유를 다음의 4가지로 설명한다.

① 포퓰러 컬처는 구조화되어 있지 못하고 혼란스러운 것이 사실이지만 문화를 수용하는 사람에게는 대단히 친숙한 세계를 구체적으로 그리고 직접적으로 취급하였다. ② 포퓰러 컬처는 그것을 수용하는 사람들의 상황에 지속적인 타당성을 갖고 있다. 이 지속적인 타당성은 포퓰러 컬처를 창조하는 사람과 문화를 소비하는 대중 사이의 직접적인 높은 신뢰감을 가짐으로써 유지된다. ③ 포퓰러 컬처는 대중 문화를 향유하는 수용 대중의 문화적 전통에 짊어져 있다. ④ 포퓰러 컬처는 그 수용자로 하여금 경이감과 외경을 느끼게 한다.¹³⁾

이렇듯 포퓰러 컬처는 수용자에게 익숙한(popular) 문화로 설명된다. 허버트 갠즈는 이러한 대중 문화의 수용자 문화의 성격에 근거하여 고급 문화는 창조자 지향적(creator-oriented)인 반면, 대중 문화는 향유자 지향적(user-oriented)인 문화로 규정¹⁴⁾하고, 이 지향성의 정도에 따라 문화의 층위를 고급 문화(high culture), 중상급 문화(upper-middle culture), 중하급 문화(lower-middle culture), 하급 문화(lower culture), 의사 민속 하급 문화(quasifolk low culture)의 다섯으로 나눈다.¹⁵⁾ 여기에 중하급 문화의 공중(public)은 오늘날의 대중 매체의 수용자의 주류를 형성하며, 대중 매체의 프로그램 또한 이 집단을 주요 수용자로 삼아 내용물을 제공한다. 이들은 시츄에이션 코메디나 대중적인 드라마와 버라이어티 쇼를 좋아한다. 하급 문화는 주로 공장과 서비스 업체에서 일하는 숙련 노동자들과 반숙련 노동자들, 반숙련 화이트 칼라 노동자들, 그리고 고등학교 교육을 받거나 중퇴한 사람들의 문화로서,

13) 오스카 핸들린, 「대중 문화의 제론에 대한 고찰」, 노먼 제이콥스(강현두 역), 『대중 시대의 문화와 예술』, 홍성사, 1986. 136~137면.

14) 허버트 갠즈, 앞 책, 79면.

15) 위책, 100~118면.

이들이 즐기는 허구적 작품은 주로 권선징악적 구조를 분명하게 지니고 있는 멜로드라마이다. 이러한 갠즈의 논리에 의하자면 중하급 문화와 하급 문화가 대중 문화의 대부분의 영역을 차지함을 알 수 있다.

대중 예술(popular art)의 개념은 시대와 장소 그리고 개인에 따라 대단히 다양하게 사용된다.¹⁶⁾ 어빙 디어(Irving Deer)와 해리어트 디어(Harriet Deer)는 대중 예술이라는 용어는 19세기 후반부터 본격적으로 사용되었지만 실제로 대중 예술은 그러한 용어가 존재하기 훨씬 전부터 존재하고 있었다¹⁷⁾고 하면서 다음과 같이 설명한다.

예를 들어 로마 시대의 대중극작가인 플라우투스(Plautus)는 당시의 지식 계층에게 호평받았던 사이비 그리스 실내극 대신에 건강하고 활기찬 대중적 연극을 창조했다. 셰익스피어는 통속적 민중극과 종교적 연극의 전통 한가운데서 이들로부터 영감을 받아 자신의 연극을 만들어 냈으며, 몰리에르는 당시 성행하던 이태리의 코메디아 델라르테(Commedia dell'arte)의 영향을 기꺼이 받아들였다. 어쩌면 플라우투스의 연극에 당시 상류 계층의 전형적 연극이던 그리스 연극의 통속적인 대리물의 성격이 있을지도 모른다. 그러나 셰익스피어나 몰리에르의 경우 그들의 연극 속에 면면히 흐르는 대중적인 전통은 어떤 기존의 고급 예술 양식의 대리물은 결코 아니었다. 그리고 그들은 어떤 특정 계층을 의도하고 작품을 만들지도 않았다. 좀 더 낫게 표현하자면, 그들의 작품들은 이미 그 나름대로 생동하고 있던 대중적 전통 위에서 자라난 것이며, 그들은 그것으로부터 자신들의 고유한 드라마투르기를 창조해 냈다.¹⁸⁾

16) 박성봉 편역, 『대중 예술의 이론들』, 동연, 1994.12면. 학자들에 따라서는 ‘대중’에 ‘예술’이란 이름을 붙이는 것조차도 거부하기도 하고 (드와이트 맥도날드), 예술이면 예술이지 구태여 ‘진지한’, ‘통속적인’ 것을 구분할 필요가 없다고 생각하기도 한다(마살 맥루한). (위책, 13~14면)

17) 어빙 디어 & 해리어트 디어, 『예술의 관점에서 본 대중 문화』, 박성봉 편역, 『대중 예술의 이론들』, 36면.

18) 위책, 37면.

이러한 설명에 근거하자면 고급 예술과 대중 예술은 그 경계가 확연히 구분되는 그러한 성격의 것이 아니다. 박성봉은 대중 예술에 대하여 다음과 같이 설명한다.

대중 예술을 우리가 '관습적으로 그렇게 받아들이고 있는 장르'라고 할 때 '관습적'이라는 것은 바로 제도권의 관습이다. 다시 말해 일반적으로 대중 예술이라고 부르는 문화산물들은 대체로 문화 예술계의 권위있는 제도의 관심에서 소외되어 온 것들이다. 이것은 대중문학, 대중음악, 대중미술, 대중연극, 대중무용 등과 같은 용어를 이해하는 데도 공통으로 적용할 수 있다.¹⁹⁾

이러한 설명에 이어 박성봉은 대중 예술의 개념을 다음과 같이 규정한다.

- ① 대중 예술은 전통적인 제도권의 예술의 논의에서 대체로 소외된 장르를 묶은 일련의 문화 산물이다.
- ② 대중 예술은 전통적인 제도권의 예술의 논의에서 소외된 대중성 또는 통속성의 특성을 띤다.
- ③ 대중 예술은 자신의 통속성을 양보하지 않으면서도 전통적인 제도권의 예술의 논의에 포함될 수 있는 자기 완성을 지향하는 가능성을 내포하고 있다.

이렇듯 박성봉은 대중 예술의 속성으로 통속성을 강조한다. 로버트 패티슨(Robert Pattison)에 의하자면 통속성(vulgarity)이란 '무엇이 있다'라는 의미가 아니라 '무엇이 없다'라는 의미로 이해하여야 한다. 즉 통속성이란 세련된 교양의 결핍을 의미한다.²⁰⁾ 박성봉은 이러한 통속성

19) 위책, 14면.

20) 로버트 패티슨, 「통속성, 낭만주의 그리고 범신론」, 박성봉 편역, 위책, 116면.

을 대중 예술의 미학의 핵심으로 간주한다. 그는 통속성 체험의 다섯 가지 범주로 웃음의 해학성(the comic), 성의 관능성(the erotic), 폭력의 선정성(the sensational), 몽상의 환상성(the fantastic), 눈물의 감상성(the sentimental) 등을 언급한다.²¹⁾

이러한 대중 예술의 개념에 기대다면 대중극(popular theatre)²²⁾이란 곧 ‘대중이 향유하는 연극’으로서 위에서 말한 대중 예술의 특징을 지닌 연극으로 규정될 수 있을 것이다. 그러나 대중이란 ‘모든 사람도 아니고 사회 내의 노동 계급과 같은 특정 집단도 아닌 동태적인 것이며, 또한 계급적 위치, 그들이 벌이고 있는 특정 투쟁 같은 몇 가지 점에서 차이를 보이기도 하는 다양한 사회 집단들’이며 ‘정의될 수 있는 것이 아니라 상황에 따라 달리 조직될 수 있는 대상’이라는 것, 그리고 대중 문화란 ‘이데올로기적 투쟁의 장으로서 서로 대립적이고 갈등적인 영향들이 만나고 관통하면서 문화적 형식들을 조직하는 합류점에 위치하는 것’이라는 관점²³⁾을 고려한다면, 이러한 ‘대중 문화-대중 예술-대중극’의 관계에 의한 대중극의 개념 역시 간단하게 정립될 사항은 아니다.

이러한 점에서 대중 문화는 ‘대중 문화물’과 구별된다는 원용진의 다음과 같은 언급을 주목할 필요가 있다.

대중 문화는 ‘대중 문화물’과 구별된다. 문화 산업등 문화적 제도가

21) 『대중 예술의 미학』, 동연, 1997. 323~369면.

22) 대중 문화에 대한 구분으로서 popular culture 와 mass culture의 개념이 가능한 데 반해 대중 연극의 개념으로서 mass theatre라는 용어는 존재하지 않는다. 또한 대중극에 해당하는 popular theatre라는 용어도 연극사전(*The Oxford Companion to the Theatre*, The Oxford Univ.Press, 1967)이나 브리태니카 백과사전에 독립적인 용어로 등재되어 있지 않으며, 브리태니카 백과사전에서 theatre의 항목과 관련하여 ‘인기 있는 연극’의 의미로 사용되고 있을 뿐이다.

23) 박명진, 「문화 연구-새로운 시각의 모색을 위하여」, 박명진 외 편역, 『문화, 일상, 대중-문화에 관한 8개의 탐구』, 한나래, 1996. 15~16면.

쏟아 내는 것들이 '대중 문화물'에 해당한다. 대중 문화물들을 우리는 흔히 텍스트라고 부른다. 기존의 대중 문화론에서는 텍스트 혹은 대중 문화물들을 대중 문화와 일치시키는 실수를 범하였다. 그래서 대중 문화물, 텍스트를 분석함으로써 대중 문화를 분석한다고 생각하기도 했다. 대중 문화와 대중 문화물의 차이를 구분하는 일은 대중 문화를 보다 광의로 해석하는 중요한 이론적 실천이다. 대중 문화물을 생산하는 일, 대중 문화물을 소비하는 일, 그리고 대중 문화물 자체를 포함해서 논의하는 종합적인 실천으로 이어질 수 있다는 의미에서 중요한 것이다.²⁴⁾

이러한 관점은 대중극을 이해하는 데에도 적용될 수 있을 것이다. 즉 대중극에 대한 연구는 그 텍스트인 공연 텍스트[대표적인 것이 희곡이다]의 분석으로 끝나는 것이 아니라, 그 텍스트의 생산과 소비 과정을 포함한 논의여야 하는 것이다. 이러한 점에서 단순히 몇몇 작품의 희곡만을 분석하여 대중극의 의미를 고찰하고자 하는 작업은 불완전할 뿐이다. 따라서 한국에서의 '대중'의 의미와 연극이라고 하는 문화적 행위 자체의 생산과 소비 과정까지를 점검한 후에야 비로소 한국의 '대중극'의 실체가 드러날 수 있을 것이다.

그러나 이 작업이 그렇게 단순한 일이 아님은 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)의 취향 구조와 계층 구조의 풀이 방식²⁵⁾을 한국 사회에 적용하는 데에 따르는 난점에 대해 박명진이 다음과 같이 설명하고 있음을 보면 잘 알 수 있다.

큰 틀에서 대중 문화와 고급 문화 사이의 이분법이라는 비교적 단순한 구조로 되어 있는 서구 사회와 달리 우리 사회에서는 전통적인 귀

24) 원용진, 『대중 문화의 패러다임』, 한나래, 1996. 28~29면.

25) 사회의 계층 구조가 문화에 대한 취향 구조로 전이되고, 이 취향 구조를 이루는 각 부분 사이의 상이한 가치 평가를 기반으로 하여 역으로 사회 계층의 위계가 정당화되는 구조를 밝히고자 함. (이에 대해서는 박명진 외 편역, 『문화, 일상, 대중-문화에 관한 8개의 탐구』, 한나래, 1996. 87~129면 참조)

족 문화와 민속 문화, 서구에서 이식된 고급 문화와 대중 문화, 그 사이에 존재하는 다양한 잡종 문화 등 훨씬 더 많은 문화 요소들의 결합이 나타나고 있다. 우리 사회의 문화 상황은 문화 수용 집단 사이에 서구 사회에 존재하는 것보다 훨씬 심한 분리 현상을 낳고 있으며, 그 중심에는 부르디외에게는 중요한 고려의 대상이 되지 못하는 세대의 문제가 가로놓여 있다. 서구 사회의 경우 계층의 차이로 비교적 용이하게 파악될 수 있는 극소수의 고급 문화 계층을 제외한다면, 여타 문화 집단 사이의 차이는 상대적으로 연속성을 지니고 있는 대중 문화 내부의 하위 문화적 취향의 차이라고 할 수 있다. 반면 근대화 과정에서 서구 사회에 대한 환상적 모방 욕구를 키우게 된 우리 사회의 경우, 계층 간은 물론 세대 간에서도, 단지 같은 종류의 문화 내부의 서로 다른 요소나 부분들에 대한 취향의 차이가 아니라 불연속적인 다른 종류의 문화에 대한 취향의 차이가 광범위하게 나타나고 있다는 점이다.²⁶⁾

비록 윗글에서 지적하고 있는 문제점이 한국의 근대화 과정 이후의 현실과 관련된 것이기는 하지만, 마찬가지로의 난점이 개화기 이후의 한국연극의 현실에도 적용될 바가 적지 않다. 그것은 바로 한국근대연극사(문학사)가 지닌 이식문화론의 난점과도 결부되는 사항이다. 이렇듯 서구적인 개념하의 ‘대중극’의 용어를 한국에서, 특히 해방전의 한국연극사에서 사용하는 것은 그렇게 간단한 문제가 아니다.

한국의 대중극에 대한 논의에서는, 서연호는 대중극을 ‘대중을 즐겁게 하고 또한 대중이 선호하는 여러 가지 연극을 지칭하는 개념’²⁷⁾으로 규정하고, 김미도는 대중극을 ‘보통사람들(common people)의 연극’²⁸⁾이라고 정의한 것 외에는 이렇다할 언급이 보이지 않는다. 과연 한국근대연극사에서 ‘대중’과 ‘보통사람들’은 어떠한 계층을 말하며 이들이 즐기는 연극이란 과연 어떠한 형태의 연극을 말하는 것인가. 결국 한국근대연극사에서 대중극의 개념은 한국근대연극사의 출발점으로 되돌아가서 위에서 언급한 여러 가지 대중 문화와 대중 예술의

26) 위책, 19면.

27) 서연호, 『한국근대회극사』, 고려대출판부, 1994. 220면.

28) 김미도, 『한국 근대극의 재조명』, 현대미술사, 1995. 25면.

개념을 전제로 하여 모든 연극 활동의 제영역을 검토한 후에야 비로소 정립될 수 있을 것이다.

2.2. 한국 근대 대중극의 개념과 범위

2.2.1. 신연극과 신파극

1911년 임성구의 혁신단의 활동을 한국 신파극의 시발로 잡을 때 그 이전 시기의 연극은 이른바 ‘신연극’이 주류를 이루고 있었다. 물론 신파극 유입 이후의 초기에는 간혹 신파극을 신연극이라고 부르기도 하였지만 1900년대 신연극이란 일반적으로 ‘창극’을 의미하는 것이었다.²⁹⁾

신연극이 등장하기 이전까지의 한국 연행 예술의 실상은 이른바 후대에 와서 전통연희라고 불리는 탈춤과 판소리가 중심을 이루고, 소학지회의 전통이 겨우 명맥을 잇고 있는 것으로 볼 수 있다.³⁰⁾ 이 중 탈

29) ‘신연극’이란 용어의 쓰임에 대해서는 즐고, 「1920~30년대 연극운동론 연구」(서울대박사논문, 1992)의 서론 참조.

30) 사진실은 17세기 이후 상층 문화가 발달시킨 궁정 연극인 소학지회가 쇠퇴하고 민간 문화의 새로운 공연 예술인 본산대 탈춤과 판소리가 창출되었다고 하여 조선시대의 연극 문화를 상층 문화/민간 문화의 개념으로 설명하고 있다.(사진실, 『한국연극사 연구』, 태학사, 1997. 331~347면) 이 때 갠즈(Herbert Gans)의 개념에 따라 상층 문화를 고급 문화 또는 중상급 문화, 민간 문화를 중하급 문화 또는 하급 문화로 설명할 수 있겠지만, 한국연극에 그대로 적용하기엔 난점이 따른다. 즉 한국에서는 전통적으로 공연 예술의 영역에 있어서는 창조 주체와 향유 주체가 뚜렷이 분리되어 있어서, 창조자 지향(creator-oriented)의 고급 예술로서의 연극은 존재하지 못하였다고 보아야 한다. 이 점에서 판소리의 ‘대중 예술’적 속성은 하급 문화에서부

춤이 민속 예술(folk art)의 범주에 머물고 있는 반면³¹⁾ 판소리는 민속 예술에서 출발하여 대중 예술의 영역에 수용된다.³²⁾ 창극은 바로 이러한 판소리의 대중성(popularity)과 실내 극장 무대가 지닌 대중 예술(mass art)적 성격에 힘입어 1900년대의 대표적인 대중극(popular theatre)으로 자리잡는다.

연극은 배우와 관객의 현존을 전제로 하는 예술이어서 본질적으로 대중적 성격을 지닌다. 그러나 그 전까지의 전통연희에서는 이러한 배

터 상급 문화의 성격을 동시에 지니는 지극히 다층적인 것이라 할 수 있다.

31) 사진실은 탈춤의 이러한 성격에 대하여 '탈춤이 복고적이고 보수적으로 변질한 시민층에 부합하지 않고 20세기 초의 극장 무대에 오르지 않았던 덕분에 그 민중적인 성격을 강화하고 유지할 수 있었다'고 언급하고 있는데(사진실, 위책, 394면) 이는 재고해 볼 견해이다. 탈춤이 극장 무대에 오르지 않은 것은 그 연행적 성격상 실내 무대에서의 공연이 불가능하거나 무의미한 '마당극'이어서 불가피한 경우이지 탈춤이 지니고 있는 민중적 성격 때문이 아니다. 또한 당시의 대중이 '보수적으로 변질한 시민층'이어서 탈춤이 이들에 부합하지 않은 것이라고 보기보다는, 판소리의 창극화가 인기를 얻었음을 상기할 때, 20세기 초 실내의 극장 무대의 공연이 구조적으로 지니고 있는 대중 사회(mass society)의 상업주의적 공연 양식에 탈춤이 들어맞지 않았기 때문이라고 할 수 있다. 탈춤은 1930년대에 들어서서 조선민속학회 등의 민속학 연구와 일제의 향토 예술 진흥 정책과 맞물려 '민속 예술'로 재발견되고 있는 것이다.(탈춤의 이러한 성격에 대해서는 백현미, 『한국창극사 연구』, 199~204면 참조)

32) 김종철에 의하면 민중 예술로 출발한 판소리는 이러한 대중 예술적 성격과 동시에 그 생산 주체의 전문성으로 인해 고급 예술의 성격을 지닌다고 한다.(『판소리사 연구』, 역사비평사, 1996. 82면) 이 때 민중 예술/ 대중 예술/ 고급 예술의 기준이 그 예술 향유자의 교육 정도에 따라서 구분한 하우저의 개념(『민중 예술과 대중 예술』, 『예술사의 철학』(황지우역, 돌베개, 1983)에 근거한 것이어서 본고의 기준과는 약간 다르기는 하지만 판소리의 대중 예술적 성격에 대한 기본 입장은 본고와 크게 다르지 않다.

우-관객의 관계가 어느 한편이 일방적으로 강조되거나 무시되어 쌍방적인 의사소통으로서의 ‘공연’³³⁾은 제대로 이루어지지 못해 왔다고 할 수 있다.³⁴⁾ 창극의 대중성은 바로 이러한 관객의 현존에 대한 인식이 개화기 실내 극장의 경영 개념과 맞아떨어져서 비로소 확보된 것이라고 할 수 있다.³⁵⁾ 그러나 창극의 대중성은 종래의 판소리 다섯 마당만 공연하는 레퍼터리의 식상함과 통속성(vulgarity)의 과장으로 언론의 집중 비판을 받게 된다. 물론 여기에는 일본의 ‘연극개량론’의 영향을

33) 사진실은 演行을 ‘어떠한 상황을 만들어 내어 행하는 것’, 公演을 ‘공중을 향하여 연행하는 것, 즉 관객을 전제로 하는 연행’이라고 이 양자를 구분하고 ‘모든 연행 예술은 공연될 수 있으며, 공연된 연행 예술을 공연 예술’이라고 개념을 정의한다.(사진실, 위책, 199~206면) 여기에서 말하는 공연의 개념은 바로 배우-관객의 현존의 관계에 근거한다.

34) 사진실의 설명에 따르면(위책, 281~302면) 소학지회는 폐쇄공간 또는 준폐쇄공간에서, 산대극은 개방공간 또는 준개방공간에서 공연 되는 연행 예술이라고 할 수 있다. 이 견해를 수용하자면 소학지회가 고급 문화의 향유자인 지배 계층에게 복무하는, 하급 문화의 창조자인 피지배 계층의 연극이며, 산대극은 마찬가지로 창조자에 의하여 지배 계층 또는 피지배 계층 자신에게 향유되는 연극이라고 할 수 있다. 이 때 소학지회는 관객의 범위가 인위적으로 제한되어 있다는 점, 그리고 산대극의 경우에는 관객과 관객 아닌 군중의 경계가 불분명하다는 점에서 바람직한 배우-관객의 현존이라 할 수 없다. 물론 사진실의 설명에 의하여 조선 후기로 내려오면서 소학지회의 쇠퇴와 산대극의 발달로 말미암아 차츰 분명한 관객의 위상이 정립되고 있음을 잘 알 수 있다. 아마도 이러한 배우-관객의 인식이 1902년 험률사라고 하는 최초의 실내극장을 탄생시킬 수 있었을 것이다.

35) 백현미는 창극이 지니고 있는 대중성의 본질로 ‘낭만성의 재체험’, ‘창의 정서적 감응력’, ‘희극적 장면의 해학성’을 지적한다.(『한국창극사 연구』, 254~262면) 매우 타당한 지적이지만 본고에서 관심을 갖는 것은 이러한 창극의 텍스트적 구조가 아니라 한국근대연극사 전반에서 어떠한 연극 양식들이 어떠한 사회·문화적 맥락에서 대중극으로 자리잡게 되는가 하는 점이다.

받았음직한 식자층의 개량적 계몽주의 연극관이 자리하고 있음도 간과할 수 없다.³⁶⁾

이러한 연극론들³⁷⁾은 일반적으로 연극의 교육적 효과를 강조하여 그 동안의 연극을 음부당자의 양성소에 불과하다고 비판하고는 새 연극은 영리만을 취하지 말고 일반 사회의 바른 풍속을 이끌어야 함을 강조하고 있다. 이러한 연극개량론은 더 나아가 기존의 연극들이 내용상 음탕하고 관객의 퇴폐를 조장하기 때문에³⁸⁾ 폐지시켜 버려야 한다는 극단론³⁹⁾으로까지 확대된다. 이와 함께 1912년부터 본격적인 활동을 펼치는 혁신단을 비롯한 신파극 공연의 성황으로, 종래 신파극이라 불리던 창극과 그 밖의 전통연회⁴⁰⁾는 구파 또는 구극이라는 명칭으로 밀려나고 신파극이 새로운 신파 공연 양식으로 각광을 받는다.

신파극에 대한 긍정적 평가는 그 레퍼터리가 바뀔 때마다 신속히 기사의 일부로 선전까지 해 주는 『매일신보』의 당시 지면을 보면⁴¹⁾ 잘 알 수 있다. 1910년대 초기의 신파극단들은 적절한 자선 공연과 부조 행위로 인하여 더욱 언론의 주목을 받았는데, 이러한 신파극 활동

36) 이 시기 연극개량론과 1910년대 연극비평에 대해서는 줄고, 「1910년대 연극비평의 전개 양상과 그 의미」(『한국연극비평사연구』, 태학사, 1996, 242~244면) 참조.

37) 「演劇改良의 必要」(『매일신보』, 1910.10.29), 「演劇改善의 必要」(『매일신보』, 1910.12.11), 「演戲改良의 必要」(『매일신보』, 1911.2.15), 「演劇嚴禁의 必要」(『매일신보』, 1911.3.29), 「警告男女學生」(『매일신보』, 1911.5.16), 「惡演劇의 弊害」(『매일신보』, 1911.6.17), 「不正演奏會의 弊害」(『매일신보』, 1911.6.25), 「長安社의 惡弊」(『매일신보』, 1911.6.29) 등이 대표적이다.

38) 「長安社의 惡弊」, 『매일신보』 논설, 1911.6.29.

39) 「演劇嚴禁의 必要」, 『매일신보』 논설, 1911.3.29.

40) 기생들의 각종 연예와 광대들의 재담등 창극과 탈춤을 제외한 공연을 말한다. 이 때까지만 해도 아직 탈춤은 연극이라는 의식이 정립되지 못하고 있었다.

41) 이러한 『매일신보』의 기사 색인은 『한국극예술연구 4』(한국극예술학회편, 1994.6)에 부록으로 수록되어 있다.

은 충·효·의를 강조하는 레퍼터리의 계몽주의적 주제에 힘입어 신속히 대중성을 획득하기 시작한다.

그러나 이른바 구극의 활동도 여전히 성황을 이루어 1910년대 초기는 신·구파가 동시에 각광을 받는 연극의 시대라고 할 수 있다. 다음과 같은 기사가 이러한 공연의 실상을 잘 보여 준다.

각처 연극장의 정황

서부원각사(圓覺社)에서 흥행하는, 문슈성(文秀星) 신연극은, 조산부양성소(助産婦養成所)의 경비가, 군졸흥을, 이석히 녀야, 미삭 리익금 중으로, 얼마콕이돈지 영원히, 괴부흥기로 작명하였다 하고/ 스동 연흥사(演興社)에서, 흥행하는 혁신단(革新團) 신연극은, 날이 올일수록, 더욱 연구하여, 관람객의 취미를 돕는고로, 밤마다. 인산인회(人山人海)를 일으키는 중, 박동보중친목회(碑洞普中親睦會)의 경비 군졸흥을 두고, 크게 이석히 녀여, 경비를 보조홀트로 당초 연주회를 설형한다 하고/ 남부 구리지, 고등연예관(高等演藝館)에서는, 근일에, 사진 전부를 박구어서, 활동을 하는데 장절쾌절하여, 보는자의, 감상을 일으킴으로, 관람자가, 답지한다 하고/ 중부장대장사 골, 장안사(長安社)에서는, 각종의 구일연극을 설형하는데, 심정순(沈正淳)의 가야금 병창과, 리동빅(李東伯)의 판소리로, 관람자의 환영을 받는다 하고/ 중부파조교, 단성사(團成社)에서는, 구일연극을 설형하는데, 밤에는 시곡(詩谷)예기들이, 각종 경재(呈才)를 보는 중. 통선(弄仙)의 승진무와, 치경(彩璟)의 승무로 인하여, 관람자의 손뼉치는 소리가, 칙스하며, 낮이면은, 씨름판을 부쳐서, 관람자의 흥기를, 돕는다하고/ 동대문안, 광무대(光武臺)에서도, 구일 연극을, 설형하는중, 옥엽(玉葉)과 치란(彩蘭) 두 기상의 명창단가로, 밤마다 관람자가 답지한다더라

그자가, 신구연극을 물론하고, 연극을 주장하는 자에게, 홀말로써, 경고하노나, 신연극은, 만족한 줄로 생각지 말고, 어더까지 연구하고, 또 연구하여, 신파의 원조(元祖)가 되기를 바라며, 구연극은, 풍속을 괴손하고, 질서를, 문란케 하는 폐단이 만은즉, 아모도록, 기량하여, 사회의 환영을 받는 동시에, 가히 쓸만한, 지로는 영원히 유지하여 구일 풍속의 참고거리를 짓게 할지이다⁴²⁾

이렇듯 원각사(문수성), 연흥사(혁신단), 장안사(판소리), 단성사(기생의 연예), 광무대(기생의 연예) 등 당시의 대표적인 한국인 운영의 극장에서는 거의 매일같이 연극이 공연되고 있었다. 아울러 위의 기자의 비평에서 보듯 '신연극'에 대해서는 우호적이고, '구연극'에 대해서는 비판적 격려의 태도를 보이는 것이 당시 지식인의 일반적인 시각임도 알 수 있다. 이와 같이 신파극은 처음에는 지식인들이 적극적인 향유층이었음을 짐작할 수 있다.⁴³⁾

당시의 한 기사(『매일신보』, 1912.5.3)에 의하면 원각사의 문수성은 인산인해의 관객으로 수입이 매일 100원에 달하고, 단성사의 降仙樓 [기생의 연예] 공연은 관객이 535명으로 수입이 52원 30전, 광무대 공연은 678명에 46원 50전, 연흥사의 혁신단은 357명의 관객에 38원 40전의 수입을 올렸다는 것을 알 수 있다. 이 기사에 의하면 이날 하루 동안 2,500명 정도의 관객이 연극을 관람하였고⁴⁴⁾, 신·구연극에 대한 관객의 점유율은 거의 같은 비중임을 짐작할 수 있다. 신문에 소개되는 공개적인 극장에서의 공연의 상황이 위와 같으므로, 공개되지 않은 향유자의 개인적인 여흥까지를 고려한다면, 대다수의 대중은 여전히 신파극보다는 구연극을 즐기고 있음을 추론할 수 있다.⁴⁵⁾

42) 『매일신보』, 1912.4.2.

43) 이 점은 같은 신파극단이라 하더라도 '혁신단'과 '문수성'의 대중성 획득 정도가 달랐음과도 연관된다. 다시 말하면 지식인 연극인이었던 윤백남과 조일재는 '혁신단'의 공연의 조야(粗野)함을 비판하고 일본 신파의 본류를 보여 주고자 하였지만 흥행에서는 실패하고 만다. 그 반면, 임성구는 한국의 현실에 맞는 내용의 공연을 통하여 관객에게 더욱 가까이 다가갈 수 있었다.

44) 물론 문수성의 관객 수는 정확히 알 수 없지만, 위의 일반적인 관람 요금을 견주어 본다면 800~1,200명 정도의 관객이 입장하였음을 짐작할 수 있다.

45) '혹은 이려서고 혹은 안즈며 혹은 다른 사람과 의론이 분분하고 혹은 고담준론으로 우스며 리약이 하니'(南下生, 「鮮人觀劇에 對하여, 일반 관람자에게 경고함」, 『매일신보』, 1913.1.21)라고 하여 관객의 무질서한 관극 태도를 비판하는 南下生의 비평, '남조석을 쳐다보며

이러한 연극계의 현실은 1913년 이후부터 자못 달라지기 시작하는데, 그 계기는 바로 매일신보의 신문 연재 소설의 극화에서 비롯된다.⁴⁶⁾ 신파극은 바로 이러한 공연의 대성황⁴⁷⁾에 힘입어 1910년대의 대표적인 대중극(popular theatre) 양식으로 자리잡는다. 이에 따라 그 동안 지녀 왔던 구연극의 우세적 지위는 신파극의 대중성에 눌러 역전되고 말고, 1910년대 후반부터는 구연극 주체들도 신파극을 공연하거

손가락짓, 입짓을' 자유스럽게 하는 여자들의 관극 태도를 비꼬는 '嘲笑生'의 투고(『매일신보』, 1913.3.25), 공연의 내용에는 무관심하고 떠들기만 하는 관객의 태도를 의아하게 생각하고 있는 일본 여성의 관극 소감(河村若草, 「눈물 연극을 見한 內地 婦人의 感想」, 『매일신보』, 1914.6.26~28) 등의 관객의 태도를 살펴볼 때, 1910년대 초의 관객들은 낯선 신파극의 내용과 형식에 쉽사리 감흥을 느끼지 못하였음을 짐작할 수 있다. 이처럼 1910년대 초기에는 신파극이 차츰 구연극의 대중적 영역을 대치해 가고 있기는 하지만 여전히 '편하게' 볼 수 있는 구연극이 더욱 인기가 있었다.

- 46) <雙玉淚>(『매일신보』, 1912.7.17~13.2.4--1913.4.9. 혁신단), <鳳仙花>(『매일신보』, 1912.7.7~11.29--1913.5.4. 혁신단), <雨中行人>(『매일신보』, 1913.2.25~5.11--1913.5.13. 혁신단), <長恨夢>(『매일신보』, 1913.5.13~10.1--1913.7.27. 유일단), <눈물>(『매일신보』, 1913.7.16~14.1.21--1913.10.25. 혁신단), <菊의 香>(『매일신보』, 1913.10.2~12.28--1914.2.13. 혁신단), <斷腸錄>(『매일신보』, 1914.1.1~6.9--1914.4.21. 문수성), <兄弟>(『매일신보』, 1914.6.11~7.19--1914.8.4. 정극단), <貞婦怨>(『매일신보』, 1914.10.29~15.5.19--1916.3.5. 혁신단) 등이 신문 연재 소설 각색 공연 레퍼터리들이다.

1910년대 신파극과 신소설의 자세한 관계와 그 의미에 대해서는 줄고, 「1910년대 신파극의 레퍼터리 연구」, 『한국극예술연구 8』, 한국극예술학회편, 1998.6.(예정)를 참조할 것. 이 논문은 두 부분으로 나뉘어 1997년 6월 1일 국어국문학 제40회 대회와, 8월 21일 서울대학교 한국현대문학회의 정기학술대회에서 각각 발표된 바 있다.

- 47) 위 작품들 중 <長恨夢>(7회), <눈물>(5회), <斷腸錄>(5회), <雙玉淚>(5회) 등이 모두 5회 이상 공연되었다는 점과 이들 공연에 대한 신문 기사들의 떠들썩한 보도가 이러한 성황을 잘 보여 준다.

나 신파극단의 공연에 합세하는 상황으로 공연의 비중이 완전히 뒤바뀌게 된다.⁴⁸⁾

그러나 이 점만으로 신파극이 그 내용과 형식의 새로움으로 당대의 대중성을 획득할 수 있다고 생각하는 것은 무리가 따른다. 위에서 보인 신문 연재 소설들의 일부는 비록 일본의 가정소설류를 번안한 것들⁴⁹⁾이기는 하지만 그 내용은 우리의 고전소설의 일반적인 모티프인 악인모해형, 여인수난형의 구조와 거의 일치하며, 또한 이는 당시의 일반적인 신소설의 구조와도 일치하는 점이다. 결국 1910년대 신파극의 대중성은 이미 익숙하게 알고 있는 서사적 줄거리가 관객의 눈앞에서 실제로 전개되는, 연극 고유의 재현적 성격에 말미암은 것이라고 볼 수 있다. 바로 이 점에서 신파극이 1920년대 이후에도 여전히 자신의 신파적 특질을 계승해 줄 수 있었던 것이다.

이와 같이 1910년대 초기에는 신파극과 구연극[창극과 기타의 전통 연희]이 거의 같은 비중으로 공연되다가 중반기부터는 공연의 중심이 완전히 신파극으로 넘어가서 신파극이 1910년대의 대표적인 대중극으로 자리잡게 되었음을 알 수 있다.⁵⁰⁾ 특히 嚴明善이 여배우 14명을 이끌고 조직한 婦人研究團⁵¹⁾이나 演美團과 같이 신파극을 전문으로 하

48) 가령 ‘경성구파배우조합’의 신파극 공연(1916.8.26), ‘광무대’의 신·구파 합동의 <홍안박명> 공연(1917.10.16) 등이 그 대표적인 사례이다. 1920년대 이후 기생조합에서의 신파극 공연도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.(이에 대하여는 유민영, 「전통연희의 쇠퇴와 지구 운동」, 『연극영화학연구 2』, 중앙대신문방송대학원, 1995. 19~20면 참조)

49) <단장록>, <쌍옥루>, <장한몽> 등이 대표적 작품이다. 이에 대한 자세한 사항은 참고, 「1910년대 신파극의 레퍼터리 연구」를 참조할 것.

50) 물론 광무대는 20년대 후반까지 지속되었지만, 전속 극단을 두고 운영되었다기보다는 자체 공연과 대관 공연을 병행하였고, 10년대 중반 이후부터는 거의 유일한 구극 공연장의 위치를 차지하고 있음을 보아, 10년대 중반 이후의 창극 공연은 전대에 비해 상대적으로 위축되었다고 할 수 있다.

51) 『매일신보』, 1912.9.6. 이 때 엄명선이 무슨 역할을 맡았는지는 분명하지 않지만, 이 극단이 혁신단의 실제적인 지도를 받았고 레퍼터리

는 아동극단이 활동함⁵²⁾은 당시 신파극의 대중성을 실제적으로 보여 주는 대목이다. 이렇듯, 창극이 초기의 대중극으로서의 우세적 지위를 점차 상실해서 연극계의 전면에서 사라져 가고 있음에 비해, 신파극은 그 향유층의 성격상 상대적으로 고급 연극의 지위에 있다가 차츰 대중극으로 널리 인기를 얻게 되었던 것이다.

2.2.2. 신파극과 신극

지금까지 1910년대 신파극이 대중극의 중심 위치를 차지하게 된 과정을 간략히 살펴보았다. 따라서 문제는 1920년대 이후의 대중극들이 이러한 신파극과는 어떠한 관계를 지니며, 이에 따라 한국근대연극사에서 대중극의 개념과 범위는 어떻게 규정될 수 있느냐 하는 점에 놓인다.

부록의 <표1>⁵³⁾에서 보듯 1910년대 신파극 공연은 단연 혁신단이

도 혁신단의 것과 완전히 일치함을 보아 그녀는 배우였던 것으로 보인다. 이렇듯 엄명선은 기록에 남은 최초의 여배우가 된다.

52) 『매일신보』(1913.11.16)에 의하면 동대문 밖에서 아동극단이 또 조직되었음을 알 수 있다. 이러한 아동극단들의 공연은 주일학교의 유년부나 학교의 학예회에서 행연하는 것과는 달리 완전히 직업적인 전문 공연이었다. 이러한 아동극의 활동과 이론에 대해서는 줄고, 「1920~30년대 이론비평 연구」(『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996)를 참조할 것.

53) 이 표는 『매일신보』의 기사와 광고란에 소개된 전문 극단(소인극 공연은 제외)의 활동 사항을 기본 토대로 한 후, 기존의 연표(민병욱 편, 『한국회극사 연표』, 국학자료원, 1994)를 참고하여 정리한 것이다. 여기에는 한 극단의 공연 횟수는 나와 있지 않으며, 년도에 따른 극단들의 공연 여부만을 알 수 있다. 그리고 극단의 공연 지속 여부를 분명히 알 수 없는 경우에도 일단 처음과 마지막 공연 사실이 확인되는 전기간을 극단의 활동 기간으로 산정하였으므로 어느 해의 공연 사항이 과장될 수도 있다. 이 표에 의하면 1910~20년대에 활동을 시작한 극단이 53개, 1930년대 이후의 극단이 108(朝鮮演劇畵는 중북)개

중심이였다. 따라서 혁신단의 해산은 곧 신파극의 쇠퇴를 의미한다. 그러나 1910년대 후반에 등장한 ‘聚星座’는 1929년까지 활동하다가 이후 ‘朝鮮演劇舍’로 개편되어 1935년 동양극장에 흡수될 때까지 왕성한 활동을 펼치고, 1919년 연쇄극으로 대성황을 이루었던 ‘新劇座’(1919~1923)가 여전히 1920년대에도 신파극을 즐겨 공연하고⁵⁴⁾ 있었던 연극계의 현실을 상기한다면, 신파극은 1920년대 이후에도 여전히 명맥을 잇고 있었다고 할 수 있다.⁵⁵⁾

1920년 尹白南이 「演劇과 社會」(『동아일보』, 1920.5.4~16)를 발표하여 근대극의 개념을 소개하고, 이어 玄哲이 「演劇과 吾人의 關係」(『매일신보』, 1920.5.30~7.3) 등의 일련의 연극론을 발표함으로써 마야호로 1920년 벽두부터 지식인들은 본격적으로 ‘신극 운동’의 당위성을 주장하기 시작한다. 그러나 급작스러운 이러한 신극론에 대하여 기존

로서 함께 161개의 극단 명칭을 알 수 있다. 그러나 극단의 명칭을 알 수 없는 극장의 공연, 가령 團成社나 미나도座, 朝鮮劇場 등에서의 공연 사항은 누락되어 있으며, 신문에 소개되지 않은 여타의 극단도 다수 있었음을 감안한다면, 실제 공연 활동은 이보다 더 활발하였을 것으로 추측할 수 있다.

54) <嗚呼天命>, <輕恩重報>, <義兄弟> 등의 1910년대 신파 대본들과 李東伯의 판소리를 공연한 바가 있으며(1923.11.4), 民衆劇團, 文化劇團과의 합동으로 <雙玉淚>를 공연하기도 한다(1923.11.14). 이를 보면 신극좌는 1910년대 신파극단의 성격을 그대로 유지하고 있다고 할 수 있다. 이 밖에도 文化劇團은 <長恨夢>을 공연(1923.11.3)하기도 하였다.

55) 이 외에는 ‘上月會’(1923~1926, 1928~1931), ‘山有花會’(1927), ‘綜合藝術協會’(1927) 등의 극히 일부의 극단만이 1920년대 이후 새로 수용된 서구의 리얼리즘 연극-이를 당시에는 신극이라 불렀다-을 시도하였을 뿐이다. 이러한 이유로 인해 1920년대 역시 신파극이 주류를 차지하고 있는 연극사의 공간으로 평가되기도 한다. 이 점은 특히 이두현 교수가 그의 저서 『한국신극사연구』(서울대출판부, 1966)에서 1920년대 토월회의 연극을 ‘개량신파’, 1930년대 동양극장의 연극을 ‘고등신파’라고 명명한 이후 관습적으로 받아들여지고 있는 듯하다.

의 연극인들은 현실론을 들어 반박하는 등⁵⁶⁾ 전환기의 갈등은 매우 클 수밖에 없었다. 비록 1921년에는 동경 유학생들이 중심이 된 ‘동우회’ 순회 공연이 전국에서 갈채를 받고, 이기세의 ‘예술협회’에서는 나름대로 신극을 시도해 보기도 하지만 연극의 공연 양식이 하루 아침에 그렇게 획기적으로 바뀔 수는 없는 것이다. 이러한 점에서 1920년대에 들어서도 신파극이 여전히 공연되고 있다는 사실이 그렇게 부정적이거나 비판적인 사항만은 아니다. 결국 어떻게 과거의 유산을 수용·승화시킬 수 있느냐의 문제인 것이다.

<표1>에서 정리한 극단의 활동 사항을 보면 1912~13년과 1922~23년 경에 특히 많은 극단들이 공연 활동을 전개하였음을 알 수 있다. 즉 1910년대 초에는 신파극의 붐을 타고 ‘革新團’, ‘誠美團’, ‘婦人研究團’, ‘以和團’, ‘靑年派一團’, ‘文秀星’, ‘唯一團’, ‘箕城靑年團’, ‘箕華團’, ‘演美團’, ‘英新團’ 등의 다양한 신파극단들이 생겨났음을 알 수 있으며, 1920년대 초에는 혁신단의 해산에 따른 연극인들의 이합집산과 ‘신극 운동’의 영향으로 ‘東光團’, ‘藝術協會’, ‘朝鮮劇文會’, ‘民衆劇團’, ‘萬波會’, ‘黎明劇團’, ‘文化劇團’ 등의 신파 계열의 극단들과 신극을 의도한 ‘土月會’ 등이 활동을 시작한 것을 알 수 있다. 이렇듯 1920년대 초는 여전히 신파극이 우세한 현실이었는데 ‘東光團’⁵⁷⁾과 같은 여성 전문 신파극단까지 활동하였음을 볼 때 신파극에서 신극으로의 전환은 다소의 시일을 요구하는 지난한 작업이라 아니할 수 없다.

이러한 상황은 1920년대 중반부터 변모한다. 즉 신파극 계열의 극단은 기존의 ‘취성좌’와 새로 생긴 ‘民立劇團’(1926.1) 외에는 활동이 없고, 토월회의 활동과 직·간접의 관계를 맺고 신극 운동을 의도하는

56) 현철과 이기세가 벌인 ‘신파극신극논쟁’이 대표적 예라고 할 수 있다. (이에 대해서는 즐고, 『1920년대 신파극신극논쟁 연구』, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996. 참조)

57) 金春交(단장), 沈和卿(부단장), 金春子(간사)로 하여 여자들만으로 평양(12월30일자 기사에서는 군산으로 되어 있다)에서 조직하여 상경한 극단이다. 革新團에서 활동한 金順漢의 지도를 받아 공연하였다. (『매일신보』, 1921.12.6)

‘劇文會’(1925.9), ‘山有花會’(1927.5), ‘朝鮮劇友會’(1926.10), ‘綜合藝術協會’(1927.11), ‘舞臺藝術研究協會’(1927.11), ‘火鳥會’(1928.5) 등의 극단들이 속속 등장하는 것이다. 물론 이들 극단들도 지속적인 활동을 활발히 전개하지는 못했지만, ‘종합예술협회’의 <뺨맞는 그 자식>(1927.11.7)의 공연 성과⁵⁸⁾를 고려해 보면, 1920년대 후반에 이르러는 서양의 근대극을 공연할 수 있는 연극인들의 기술과 교양이 어느 정도 확보되었음을 추측해 볼 수 있다.

이러한 점에서 ‘토월회’와 ‘취성좌’가 지닌 공연 성격의 차이는 1920년대의 연극이 지닌 대중성의 편차를 잘 보여 준다고 할 수 있다. 다음과 같은 토월회에 대한 두 비판을 살펴보자.

① 舞臺의 效果를 억지로라도 도와야 하겠고 俗衆을 相對로 할 수밖에 업스니 興行價値를 짓기 爲하야는 避할 수 업는 그 苦衷은 斟酌치 못하는 바는 아이니 잘아리 同情의 뜻을 가지고 있다. 그러나 그것은 어느 時期에 잇서서의 한가지 方便이요 手段일 것이지 過去六七年동안에 進步됨이 업다고 할 것 가트면 너무나 變進性이 업는 演出에 盡力이 날 것이요 그것이 또한 土月會本來의 面目도 아니잇을것이다.

新派의 演劇이 興味が 잇다고 하는 사람이 적지안다. 그 <興味>가 잇다는 點을 捕捉하야 分析해보자. 俳優의 演技는 次置하고라도 金小浪一派의 行演脚本은 우리가 日常生活에서 實際로 보고 듣고 經驗해 오는 해오는 그 가운데에서 한토막 두토막을 떼어낸 切斷面을 보여주기 때문에 別다른 所得은 업다하드래도 보아서 눈에 거슬지안코 들어서 귀에 부드럽다.

이 點을 우리도 붓잡고 노치지 말자! 特殊한 敎養이 업는 觀衆에게 씩씩씩독한 西洋劇翻案物을 보히는이 보다 腸胃에 맞는 <김치> <짜두이>를 먹이되 그 속에 滋養物과 消化劑를 양념으로 곁드려주는 것에 全力을 傾注하자는 말이다. 그러한 題材는 檢閱網에 걸리지안는 範圍內에도 얼마든지 잇을것이 아닌가

58) 李益相, 「<뺨 맞는 그 자식>을 본 印象」, 『동아일보』, 1927.11.7.

體府洞人, 「종합예술협회 공연 뺨 맞는 그 자식」, 『매일신보』, 1927.11.7.

이것이 우리의 新劇運動者가 밟고 나아가야 할 막다른 길ियो 土月會舞臺가 移動될 方向이 또한 이곳에 잇다고 보는 것이다.⁵⁹⁾

② 우리가 언제든지 行動에 在한 卽 公演에 臨한 그 劇團을 批判한다는 때 다시 말하면 上演되는 한 個의 演劇을 批判한다는 때는 그것을 언제 무엇을 엇더케 上演할녀고 하였는가 또 上演하였는가 이 세가지 關係에 批判에 슨다는 것을 이저서는 아니된다. 그럼으로 이 한 個의 演劇의 上演의 密接 不可離한 三個의 相互關係는 그 上演되는 演劇의 一切의 部分을 左右할 수가 잇는 것이다. 그리고 演劇은 여긔서 그저 되는 대로의 式 上演이 되는 것을 嚴禁하고 上演을 爲한 上演이란 것을 拒否하는 것이다. 우리의 새롭은 演劇의 生産者는 적어도 이러케 演劇 生産의 臨하지 안이하면 안되는 것이다. 오죽 이 演劇이 엇저서 무슨 目的을 爲하여 엇더케 上演되는 가를 充分히 考慮하는 것이 絶對한 演劇 生産者의 必要인 것이다.

(…중략…) 그들은 變革치는 못하는 무리들이다. 오죽 잇다면 그 最高의 것이 그들의 唯心的 變化에 不過할 것이다. 그럼으로 그들의 가진 바의 知識은 언제까지라도 小市民的인 犬儒土月會로 存在할 것이다. 따라서 새롭은 演劇의 生産者는 此等の 嚴酷한 批判에서 出發하지 아니하면 안되는 것이며 모-든 過程에서 그들의 反動化하는 行動에서 監視의 손을 늦추지 말 것을 잊지 말어야 할 것이다. 우리들은 이러케 演劇에 臨하지 아니하면 안될 것이다.⁶⁰⁾

①의 비판은 토월회의 연극이 현실성(reality)을 지니지 못하고 있다는 점을 지적한다. 즉 김소량의 취성좌는 ‘실생활’에서 취재한 작품을 공연하기 때문에 ‘눈에 거칠지 않고 귀에 부드럽’지만 토월회의 연극은 서툰 외국 흥내로 반감만 제공할 뿐이라는 지적이다. ②에서는 공연의 정신을 문제삼는다. 즉 ‘언제, 무엇을, 어떻게’ 상연하려고 하는가에 연극 생산의 정신이 있는데, 토월회는 이 기준으로 볼 때 단지

59) 沈熏, 「土月會에 一言함(2)」, 『조선일보』, 1929.11.6.

60) 林和, 「土月會 第五十七回 公演을 보고」, 『조선지광』 81, 1928.11·12 合.

소부르주아의 반동적 공연만 행하는 신파에 불과할 뿐이라고 규정한다.

이러한 서로 다른 두 비평문을 통하여 토월회로 대표되는 신극 공연과 취성좌로 대표되는 신파극 공연이 지닌 일반적 성격의 일단을 엿볼 수 있다. 우선 임화와 같은 진보적 지식인의 시각에서는 신파극이나 신극이거나 공통적으로 소부르주아의 연극일 뿐이라는 것인데, 이러한 시각은 프롤레타리아 문화의 실천을 의도하는 평론가의 일관된 입장의 표명이어서 새삼스러운 것은 아니다. 오히려 여기에서 주목해 볼 부분은 바로 신극과 신파극이 지닌 공통성 즉 ‘소부르주아 적 성격’이 무엇인가 하는 점이다. 임화는 ‘신극은 소부르주아적 연극이 아닌 그 무엇인 연극’이라는 것을 강조하는 것이 아니라, 소부르주아적인 연극을 공연하고 있는 토월회를 통하여 신극이 지닌 반동성을 경고하고 있는 것이다.⁶¹⁾

① 심훈은 신파극의 대중성에 못미치는 신극의 현실성 부족을 비판한다. 다시 말하면 신극의 타락한 통속성-오늘날에는 이를 일반적으로 신파성이라고 한다-을 비판하고 있는 것이 아니라 일부 엘리트 계층이 아닌 ‘특수한 교양이 엮는 관중’에게 다가갈 수 있는 대중성 확보를 강조하고 있는 것이다. 이를 보면 역으로 당시의 신파극 공연이 지닌 대중성의 성격을 어느 정도 짐작할 수 있는데, 문제는 토월회로 대표되는 당시 신극 운동의 주체들이 자신들의 연극 행위에 대한 뚜렷한 정체성의 확보가 없이 정체불명의 작품들을 생산해 내고 있다는 데에 놓인다.

다음과 같은 또 다른 비평을 보자.

61) 신극을 ‘(소)부르주아 연극’으로 규정하고 있는 것은 이후의 프롤레타리아 연극운동가들의 일관된 시각이어서 金玠燮(『우리의 演劇과 外國劇의 影響』, 『조선일보』, 1933.7.30)에 대한 閔丙徽의 비판(『外國劇의 移入으로만 朝鮮의 劇文化는 樹立될 것인가-金玠燮氏에게 問함』, 『조선일보』, 1933.8.18~19)에 이 점이 다시금 분명히 드러난다. (이러한 신극의 다양한 개념에 대해서는 즐고, 『1920~30년대 연극운동론 연구』, 서울대박사논문, 1992. 서론을 참조할 것.)

토월회에 대해서 일반 사회(소위 식자계급)에서는 토월회는 신극운동을 하는 것이 아니라 신파운동을 하는 것이라고 비난하고 냉소한다는 말을 나는 가끔 들었습니다. 그러나 그들의 비평은 남의 사정은 毫末도 돌아보지 않는 그야말로 비평을 하기 위한 비평이라고 볼 수밖에 없는 것입니다. 조선에 있어서 무슨 운동인들 그리 용이하겠습니까마는 그 중에서도 더욱이 신극운동처럼 四面八苦의 어려운 노릇은 없을 것 같습니다.

(…중략…) 이래서 하는 수 없이 좀 레벨을 낮추어서 통속극을 상연하면 일반 관객들은 기뻐합니다만 그 대신 극을 이해하신다는 좀 고급 관객?들은 불평 滿滿입니다. 이것이 신극운동이야 신파운동이지! 하면서 코웃음을 치며 비난을 합니다.⁶²⁾

토월회를 옹호하는 입장에서의 이러한 비평은 당시의 신극 운동이 직면한 현실적 어려움⁶³⁾을 어느 정도 짐작할 수 있게 해 준다. 결국 제한된 관객에게 다양한 작품을 보여 주어야만 직업극단으로서의 존재 가치를 유지할 수 있는 연극의 현실적 제약을 토월회는 극복할 수 없었던 것이다.⁶⁴⁾ 결국 토월회의 신극도 대중극으로 변질되고 마는 것이다.

2.2.3. 신극과 흥행극

신극이 지닌 이러한 현실적 문제점은 1930년대에도 마찬가지로 적용된다. 1930년대에 전반기⁶⁵⁾에는, 당시의 연극 활동의 현황을 크게

62) 金乙漢, 『演劇雜談』(1), 『朝鮮日報』, 1926.6.7.

63) 토월회의 대표 박승회는 이러한 어려움을 脚本難, 女優難, 劇場難의 세 가지로 지적한다(『新劇運動七年-土月會의 過去와 現在를 말함』(10), 『조선일보』, 1929.11.10).

64) 이러한 문제점을 잘 알고 있었던 金祐鎭과 洪海星은 공동 집필의 글(『우리 新劇運動의 첫 길』, 『조선일보』, 1926.7.25-8.2)에서 신극 운동의 방법으로 특히 관객 양성을 주장한다.

65) 카프와 신건설이 해산(1935.8)되기 전까지를 의미한다.

‘신극(연구극, 극예술연구회의 연극)’, ‘프로극(좌익극)’, ‘홍행극’⁶⁶⁾, ‘학생극’의 네 가지로 분류해서 설명하는 것이 일반적이어서⁶⁷⁾ 비록 신극과 프로극을 구별하고 있기는 하지만 관객의 성격에 있어서는 모든 연극이 거의 마찬가지로 보아야 한다.

지금에 조선 푸로레타리아예술동맹 연극부가 엄연히 존재한데도 불구하고 崔君이란 소설조아 층이 룬펜 배우들과 혼합하여 가지고 소위 프로 작품을 연출한다고 신문지상에 崔承一君의 이름을 광고하고서 ‘미나도座’라는 한 중산적 자본가의 틀을 내어 준 것을 가지고 푸로레타리아연극의 진진이라고 하는 데서부터 착각은 생긴 것이다.

따라서 朴氏가 맑스주의자로서 조선 ‘푸로레타리아’ 즉 노동자 농민을 ‘아지 프로’한다 하면서 미나도좌라는 커다란 극장 안에서 중산계급의 자제, 기생, 부랑자, 모던 보이, 변호사, 신문기자 등을 대상으로 하여서 이것을 연출한 것을 ‘푸로레타리아’ 연극운동이라고 규정한 것은 너무나 氏의 무지한 이론이 아닌가.⁶⁸⁾

崔承一 연출의 미나도座에서의 공연을 문제삼고 있는 글이다. 그 공연 레퍼터리가 비록 <荷車>, <炭坑夫>, <이층의 사나이> 등으로 프롤

66) 일반적으로 당시의 상업 극단들을 폄하하는 의미로 주로 신극론자들이 이렇게 불렀다.

67) 이렇게 나누는 것은 주로 신극론자들의 정리이다. (김광섭, 「극계의 전망, 제언(1)」, 『조선일보』, 1933.1.2. 서항석, 「극계의 動靜」, 『신동아』, 1932.11. 유치진, 「乙亥年の 조선연극계」, 『사해공론』, 1935.12) 그런데 이들이 학생극을 당시의 일반적인 용어인 素人劇으로 부르지 않은 점에 유의해 볼 필요가 있다. 소인극이란 용어는 비전문극단을 가리키는 말로서 곧 자신들의 연극인 ‘극예술연구회’에도 해당되기 때문에 이들은 미리 비난의 화살을 피하고 있는 것이다. 이에 비할 때 당시의 홍행극단에서는 ‘극예술연구회’의 연극을 거침없이 소인극이라고 불렀다.(昇應順, 「기성극단을 唾罵할가?」, 『신동아』, 1933.3)

68) 閔丙徽, 「朴氏의 푸로劇觀과 抱氷氏의 ‘깨어진 거울」(1), 『조선일보』, 1931.2.11.

레타리아 연극 대본에 해당하는 작품들이지만 관객은 다른 신극이나 흥행극 공연과 마찬가지로의 소부르주아 계층이 중심을 이루고 있어서 이 공연은 프로 연극이라고 볼 수 없다는 비판이다.

이러한 관객층은 ‘극예술연구회’로 대표되는 ‘신극’의 경우도 마찬가지로 유치진이 ‘관중분위’를 주장⁶⁹⁾할 때의 그 관중은 번역극을 이해 못하는 교양 없는 대중이다. 그렇기 때문에 이러한 관객을 대상으로 한 ‘관중분위’는 ‘통속화’에 지나지 않는다고 李石薰이 반박⁷⁰⁾할 수 있는 것이다.

이렇듯 당대의 대부분의 연극의 관객은 신흥 중간 계층이 중심을 이루고 있음을 알 수 있다.⁷¹⁾ 그렇다면 이러한 중간 계층이 과연 1930년대에 대중(mass)으로 자리를 잡고 있었는가 관심이 대상이 되지 않을 수 없다.

다음의 자료는 식민지 시기 조선인의 직업별 구성을 나타낸 것이다.⁷²⁾

	1917년		1926년		1935년	
	인구	비율	인구	비율	인구	비율
農業·林業·牧畜業 등	14,095,950	84.4	15,463,774	83.1	16,598,923	78.1
漁業 및 製鹽業	226,345	1.4	262,983	1.4	300,943	1.4
工業	357,590	2.1	415,294	2.2	540,221	2.5
商業 및 交通業	975,903	5.8	1,142,766	6.1	1,400,003	6.6
公務 및 自由業	235,828	1.4	420,030	2.3	633,926	3.0
其他 有業者	454,910	3.3	657,487	3.5	1,421,038	6.7
無職 및 職業無 申告者	270,896	1.6	252,699	1.4	353,810	1.7
계	16,617,431	100	18,615,033	100	21,248,864	100

69) 「창작 희극 진흥을 위하여(5)」, 『조선일보』, 1935.8.8.

70) 「演劇時感」, 『비판』, 1935.10.

71) 1930년대 연극의 관객의 성격은 신아영이 적절히 설명해 주고 있다. (『1930년대 前半期 연극론 연구』, 『한국연극과 관객』, 태학사, 1997.261~270면. 참조) 따라서 본고에서는 별도로 1930년대 관객의 성격에 대해서는 부연하지 않기로 한다.

72) 姜萬吉, 『日帝時代 貧民生活史 研究』, 창작과비평사, 1987. 336면.

이를 보면 1935년의 1·2차 산업의 구성 비율은 80% 이상을 차지하고 3차 산업으로 추정되는 직업의 구성 비율은 10~15% 정도에 불과함을 알 수 있다. 이렇듯 당시 인구의 80% 이상이 노동자·농민인 현실이므로 프로 연극측에서 바로 이들을 아지·프로(agitation·propaganda)해야겠다고 의도하는 것도 당연하다. 따라서 과연 이들이 연극 관객이 될 수 있을 것인가가 문제인 것이다.

당시 인구의 대부분을 차지하는 농민들이 관객이 될 수 있는 방법은 아마도, 직접 상경하여 시내의 극장을 찾지 않는다면, 그 지역으로 찾아 온 순회 극단의 연극을 관람하는 것이 가장 일반적일 것이다. 프로 연극에서 1930년대 초 ‘이동식 소형극장’을 조직하여 함흥 지방에서 공연(1932.3)한 전례가 있기는 하지만, 아주 특별한 경우이고, 일반적으로 이러한 행동을 펼칠 수 있는 극단은 연중 무휴로 공연 활동을 전개하는 상업 극단이 될 수밖에 없다. 그러나 1932년도 농업 인구 2,852,591 명 가운데, 지주가 3.7%, 자작농이 16.7%, 자·소작농이 26%, 소작농이 54.2%인 현실⁷³⁾을 고려한다면 농민들이 이러한 극단의 관객이 될 가능성은 희박하다.

이러한 상업 극단들은 서울을 근거로 하여 각 지방의 주요 도시들을 정기적으로 순회하면서 공연하였기 때문에 서울에서 가장 많은 관객을 확보하고 있음은 당연하다.⁷⁴⁾ 이 때 이러한 관객들은 아마도 앞의 인용문에서 비판의 대상이 된 ‘중산 계급의 자제, 기생, 부랑자, 모

73) 강만길, 위책, 34면.

74) 1923년의 신문의 한 기사(『매일신보』, 1923.4.18)는, 1922년 1년간 경기도내(서울을 포함하는 개념이다)의 영화와 연극의 관객 수에 대하여, 영화는 2,566일 상영에 관객이 961,532명이고 연극은 1,478일 공연에 474,847명이라고 보도하고 있다. 이에 따르면 연극의 경우(신파극, 신극, 구극의 구분이 없다) 1922년에 활동의 흔적이 보이는 극단의 수는 8개이므로(광무대 포함, <표1> 참조) 한 극단의 평균 공연 일수는 185일 정도이며, 하루 공연에 320명 정도의 관객이 관람하였음을 추정해 볼 수 있다. 1920년대의 상황이 이러하므로 1930년대에는 이보다 훨씬 많은 관객이 연극을 관람하였음을 짐작할 수 있을 것이다.

던 보이, 변호사, 신문기자' 등의 도시를 중심으로 한 중산 계층이 대부분일 것이다. 이렇듯 관객의 이러한 계층적 성격은 그 공연 주체의 연극 의식을 떠나서 모든 공연 활동에 공통적으로 해당되는 엄연한 현실인 것이다.⁷⁵⁾

그런데 이 때의 중산 계층의 다수는 문화적으로는 엘리트 계층이라고 할 수 있는 성격을 지닌다. 한 연구에 의하면 1935년도에 한국인이 구독하고 있는 한국인 경영의 신문의 발행 부수는 131,437부이며⁷⁶⁾, 移·輸入된 신문의 부수는 移入이 158,218부, 輸入이 3,943부로 총 162,161부이다.⁷⁷⁾ 移·輸入된 신문의 구독자 중 한국인의 수가 얼마나 되는지는 알 수 없지만, 국내에서 발행되는 日文紙의 구독자 중 일본인 수의 비율이 한국인 수의 10배 정도 되는 통계⁷⁸⁾를 감안한다면, 1935년을 기준으로 할 때 당시 한국인들이 구독하고 있는 신문의 부수는 약 15만부 정도임을 추산할 수 있다. 그렇다면 이는 앞의 표에서 제시된 인구 비율로 따진다면 약 140명당 1부가 되며, 5인 1가구로 환산한다면 약 28가구당 1부의 비율에 불과한 수준이 된다.⁷⁹⁾ 이렇듯 1930년대의 중산 계층은 매스 컬처 개념의 대중(mass)으로 확산되지 못한 특수 계층인 셈이다. 이러한 점에서 그 향유층을 기준으로 고급

75) 1930년대 말의 한 평론도 “新劇의 관객이나 新派의 觀客이나 同一한 時代的 軌範아래의 同一한 美的 普遍 感情을 가진다”고 언급하고 있음을 본다.(金兌鎭, 「演劇의 ‘재미’를 爲한 小考」, 『영화연극』1, 1939.11. 24면)

76) 東亞日報-42,245, 朝鮮日報-35,030, 每日申報-29,972, 朝鮮中央日報-21,095, 基督申報-2,239, 南鮮實業-418, 民衆新聞-188, 大東新報-184, 東亞經濟-66 등이다. (鄭晉錫, 『韓國言論史研究』, 一潮閣, 1984. 136면 표 참조)

77) 여기에서 移入이란 일본에서 발간된 것, 輸入이란 그 밖의 외국에서 들어온 것을 말한다. 이 자료에 대해서는 鄭晉錫, 위책, 167면을 참조할 것.

78) 정진석, 위책, 140면 통계 참고.

79) 해방 직후에 발행된 주요 신문의 부수가 약 50만부 정도 되는 현실(정진석, 위책, 178면 통계 참조)과 비교해 보라.

예술/ 대중 예술을 가르치는 방식은 1930년대 연극에는 적용될 수 없다.

그렇다면 고급 연극/ 대중 연극의 기준은 향유층이 아닌 작품 내의 질적 수준으로 판단할 수밖에 없을 것이다. 결국 신극의 대표라고 할 '극예술연구회(극연)'의 연극이 당시의 '저급 예술'인 '홍행극'보다 무엇이 어떻게 고급인가하는 점이 문제가 되는 것이다.

'극연'에 대한 지금까지의 논의들은 '극연'을 홍해성이 동양극장으로 옮긴 때를 기준으로 하여 1기와 2기로 나누는 데에 일반적으로 동의하고 있다. 이와 아울러 '극연'의 제1기와 제2기의 활동이 유치진의 연극론의 변화와 그 흐름을 같이 한다는 점, 그리하여 제2기의 활동은 대중성의 강조에 의한 '관중본위론'과 '전문극단론'으로 요약된다는 점에도 견해가 일치하고 있다.⁸⁰⁾ 다만 이 때의 대중성의 강조를 긍정적으로 보느냐 부정적으로 보느냐의 시각 차이가 논자들 사이에 다소 드러날 뿐이다.⁸¹⁾

'극연' 제2기의 활동이 대중극(popular theatre)을 지향하고 있음은 그 공연 레퍼터리의 특징과 당시의 공연 비평을 검토해 보면 잘 알 수 있는 점이어서⁸²⁾ 부연 설명을 피하거나와 '극연'의 성격을 정리하는 의

80) 연극사 또는 희곡사에서의 언급 외에 별도의 논문으로 주목할 것은 다음과 같다.

신아영, 「1930년대 전반기 연극론 연구」, 『한국연극과 관객』, 태학사, 1997.

박영정, 「유치진의 연극비평 연구」, 건국대박사논문, 1997.

이상우, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『유치진연구』, 태학사, 1997.

_____, 「극예술연구회의 창작극과 유치진」, 『유치진연구』, 태학사, 1997.

양승국, 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대박사논문, 1992.

_____, 「1930년대 유치진의 연극비평 연구」, 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996.

81) 신아영이 비교적 긍정적인 입장을 취하는 반면 이상우와 양승국은 다소 부정적인 입장에 서며, 박영정은 중립적 태도를 취하고 있다고 할 수 있다. 그러나 이러한 가치 판단은 본고의 논의와 직접적 관련이 없다.

미에서 다음의 평문을 살펴보기로 하자.

여기에서 우리는 興行극 問題를 잠간 言及해 둘 必要가 있다. 興行극이라면, 柳致眞의 말대로 解釋하면 상업극이다. 卽 簡單히 말하면은 돈버리 以外의 것을 目的으로 하지 않는 연극이다. 이런 意味에서 우리는 東洋극장의 上演되는 연극을 正히 그러케 볼 수 있다. 따라서 신극은 自然 단순한 돈버리 以上の 엇던 것을 目標로 하는 연극이된다.

그러면 이 「돈버리」 以下와 以上이 무엇을 意味하며 연극에 잇서 돈버리는 무엇을 意味하는가? 自明한 이야기나 사실은 이것은 混同할 수 업는 무엇을 그 가운데 지니고 있다. 「돈버리」라는 것은, 入場料만을 目標로 한다는 것인데 小說을 써서 原稿料를 貰지 않으면 안되듯이 「돈버리」 以下 극단이든 「돈버리」 以上の 극단이든 原則적으로 興行되는 극이 아니될 수가 업다. 그러치 안호면 지탱해 나갈 수가 없을뿐더러 극장이란 出版關係보다 더 直接으로 상업機關인 때문에 상업성이란 現代의 연극 發展의 絶對的 條件이 되다싶이한 것이다. 따라서 形態上 에선 극장의 公演되는 모든 연극이 「돈버리」 行爲의 一種이라 할 수 있다.

그럼으로 상업 以上과 상업 以下란 型態의 基準을 가지고 興行극과 신극을 區別한다는 것은 混亂을 이르기기 쉬운 것이요, 「돈버리」 自體를 극장의으로 解釋하지 않고 市井的으로 理解하는 것에 不外하다. 극장의으로 解釋된 「돈버리」란 연극이 觀客과 相對하는 한 機會한 形式에 不過하다. 市井의인 돈버리, 그것은 연극이 一貫하여 「돈버리」의 精神으로 浸透되어 잇슴을 意味한다.

따라서 신극이란 「돈버리」 以上の 精神의 體現일 것이며, 두 가지의 연극은 不可不 그 藝術的 質에서 比較되지 아니할 수 업다. 卽 「드라마트-루기」, 演出 方針, 演技, 이 세 点에서 서로 混同될 수 업는 두 가지 연극, 그런 意味에서 신극은 興行극과 갓치 「돈버리」의 形式을 通하여, 「돈버리」 以上の 精神을 觀客에게 傳파하고, 니중엔 藝術로서의 연극의 權威를 觀客우에 確立해가야 할 것이다.⁸²⁾

82) 이상우, 「극예술연구회에 대한 연구」, 위책, 294~305면 참조.

83) 임화, 「轉形期の 朝鮮劇團의 展望」, 『사해공론』, 1938.10.

연극이 지닌 상업성의 본질을 적절히 지적하여 상업성 유무로만 ‘신극’과 ‘홍행극’을 구별할 수 없으므로⁸⁴⁾, ‘신극’은 돈벌이 이상의 정신이 드라마투르기와 연출 방법, 연기의 세 가지 점에서 드러나야 한다는 위의 논리는 지극히 타당하다. 결국 ‘극연’이 이러한 정신을 보여 줄 수 있는가가 관건일 터인데, 위의 글에서 지적하고 있는 아쉬움은 이미 ‘홍행극’측에 의해 보다 날카롭게 비판된 바가 있다. 홍행극계의 가장 논리 정연한 논객인 申不出은 다음과 같이 지적한다.

신극 단체가 홍행극단의 연극을 연극 아니로 보는 이유의 하나로 홍행극단의 연출법은 모두 일본 내지 신파식이라고 하는 점에 있는 것이니 그러면 홍행극단은 신파식인 연출법으로나 연극을 해 왔겠지만 신극 단체인 극단은 대체 무슨 식 연출법으로다가 연극을 해 왔었다는 말인가?

만일 靑春座를 홍행극단이라고 할 것 같으면 홍행극단인 청춘좌 배우들의 억양과 표정 동작과, 신극 단체라는 극연 배우들의 억양과 표정, 동작이 얼마나 한 다른 차이를 가지고 있던 말인가?

(...) 연극이 없는 조선에다가 진정한 의미의 신극문화 수립을 불멸의 希願으로 삼는 극연이라고 할 것 같으면 공연 회수가 많아가는 것을 자랑삼을 것이 아니라 마땅히 신극 百年을 도모할 준비 공작으로서 하나의 뚜렷한 ‘조선적인 연출법’을 벌써 가져야 할 게 아니었던가?⁸⁵⁾

이렇게 청춘좌의 연극과 ‘극연’의 연극이 극작과 연출, 장치의 면에서 차이가 없다고 하여 특히 ‘극연’에게 ‘조선적인 연출법’을 지닐 것

84) 서항석은 「신극과 홍행극」(『극예술』, 1934.4)에서 ‘홍행극’을 ‘영리극단이 상업적으로 상연하는 연극’이라고 규정한 바 있다. 사진실은 ‘연행’과 ‘공연’, ‘홍행’을 구분하여 ‘홍행’을 ‘영리를 목적으로 하는 공연’이라고 정의한 후 ‘예술을 생산하는 직접적인 행위가 아니라 예술을 수단으로 하는 간접적인 행위’라고 부연한다. (『한국연극사 연구』, 207면) 모두 사전적인 풀이로서 적절한 설명이다.

85) 「『劇藝術協會』에 보내는 公開狀」, 『삼천리』, 1937.1.

을 지적하는 이러한 비판에 대해 ‘극연’측에서 공식적으로 어떻게 대응하였는지는 밝혀진 바가 없다. 다만 이렇게 1930년대 중반 이후[극연 제2기]의 ‘극연’의 ‘신극’이 ‘홍행극’의 연극과 별다른 차이점을 드러내지 않고 있다는 점만이 보다 분명해진 셈이다. 이러한 의미에서 1930년대 중반 이후의 연극은 모두 대중극(popular theatre)의 범주에 포함된다고 할 수 있다.⁸⁶⁾

결국 한국근대연극사에서의 ‘대중극’에는 넓은 의미에서는 신연극 이후의 모든 연극·창극도 마찬가지로 포함되며,⁸⁷⁾ 좁은 의미에서

86) 한편 1940년대에 이르면 ‘대중극’이란 용어가 비평문에 등장하기 시작하는데, 이 때의 의미가 ‘대중성’과 ‘예술성’이 결합된 ‘신연극’의 개념으로 사용되고 있어서 주목된다.

安英一은 「轉向期的 朝鮮新劇」(『문장』, 1940.3)에서 극단 ‘고협’이 ‘신극’을 표방한 공연 활동을 펼치자 이에 대해 “眞實로 劇團高協이 飛躍的인 發展을 企하려고는 헛된 功名을 僻할 것이 아니라 「健全한 生活에서 健全한 演劇의 生産」이라는 初志를 잊지 말고 「眞正한 大衆劇」의 樹立에서 또다시 觀客大衆의 信賴를 얻음으로써 新劇의 方向을 進展해야 할 것이다.”라고 하여 대중극의 의미를 자신의 용어인 ‘신연극’의 개념으로 설명한다. 이러한 의미의 ‘신연극’이라는 용어는 개화기 때와는 달리 ‘국민연극’에 이르는 도정에서 ‘신과극과 신극을 변증법적으로 통합한 개념’으로 사용된 것은 주지의 사실인데, 대중극이란 용어도 이와 같은 의미에서 사용되고 있음을 주목해야 한다. 이외에 金永壽도, 고협의 공연을 비평하는 지면(「<快傑 왕>의 印象(上)- 現實과 大衆劇의 意義」, 『매일신보』, 1940.12.27)에서 건전 명랑한 오락으로서의 ‘대중극’의 개념을 사용한다.

이렇듯 1940년 이후에는 대중극이란 용어가 단순히 ‘대중에게 인기 있는 극’ 이상의, 국민연극을 위한 목적적인 개념으로 사용되고 있음에 유의해야 한다. 1940년대 일제 말기에 수많은 악극단들이 왕성한 활동을 펼치고, 각종 공연에 대하여 적극적인 홍보를 전개할 수 있었던 이면에는, 이와 같은 대중극 개념의 적극적 활용이라고 하는 흥행 전략이 자리잡고 있음을 간과해서는 안 된다.

87) 1930년대 초 ‘극예술연구회’의 초기 활동과 프로 연극은 부분적으로는 예외라고 할 수 있다. ‘극연’의 경우는 1930년대 전반까지는 비상

의 ‘대중극’은 1930년대의 비평들이 구분한 ‘홍행극’을 일컫는다고 볼 수 있다. 한국연극의 전통에는 고급 연극의 개념이 존재하지 않는다. 따라서 고급 연극-대중 연극-민속 연극의 도식으로 한국 연극사의 흐름을 설명한다는 것은 애초부터 불가능하다. 1900년대 신연극의 개념이 도입된 이후, 새로운 연극으로서 출발할 당시에는 고급 연극의 시도가 야심차게 주장된 바도 있었지만⁸⁸⁾ 곧 현실적 제약에 부딪쳐 이내 대중극으로 전환되고 만다.⁸⁹⁾ 이렇게 될 수밖에 없는 데에는 식민지 치하라는 객관적 조건이 족쇄로 작용하고 있는 것이 엄연한 사실이기도 하지만, 그보다는 우리 민족이 전통적으로 지니고 있는 ‘연극관’-공연 예술에 대한 폄하와 광대에 대한 천시, 그리고 연극은 보고 즐기는 것이라는 입장에 더 큰 원인이 있다고 보아야 할 것이다.

이제 남은 문제는 과연 이러한 좁은 의미의 대중극[홍행극]의 하위 개념에 속하는 공연 양식이 구체적으로 어떠한 것들이며 그 구조와 특성은 무엇인가를 살펴보는 일이 된다. 범위를 좁혀 1930년대를 중심으로 검토하기로 하자.

업주의적인 ‘소인극’의 성격이 짙으며, 프로 연극은 대중화의 목적이 다른 만큼, 각각의 연극은 그 성과의 여부에 관계 없이 예외에 속한다고 할 수 있다.

88) 1920년대 초 玄哲의 연극 운동이 그러하다.

89) 한국근대연극사 이후 고급 연극이 제대로 발전하지 못했다는 지적은 정진수의 글이 날카롭다. 비록 서양의 문학적 연극의 개념에 맞추어 한국 근대극의 성과를 설명하고자 하는 외국 문학 연구자로서의 선입관이 부분적으로 발견되기는 하지만, 전체적으로 보아 본고의 입장과 일치하는 적절한 지적이라고 할 수 있다. (鄭鎭守, 「사실주의 연극과 대중」, 『예술과 비평』, 1990.여름)

3. 1930년대 대중극의 구조와 특성

3.1. 대중극 공연의 양식적 특성

3.1.1. '신파상'과 불완전한 대본

흔히 1920년대 토월회의 연극은 '개량신파', 1930년대 동양극장의 연극은 '고등신파'라고 불리기도 하지만, 이러한 명칭은 당시의 '홍행극'에 대한 폄하의 말투를 현대적으로 재해석한 것이어서 재고를 요한다.⁹⁰⁾ 즉 '신파극'이란 용어는 어디까지나 1910년대 초 일본으로부터 수입된 특수한 공연 양식을 일컫는 말로 그 사용을 제한하여야 한다.

1910년대 신파극도 수입 초기에는 일본식의 배경과 장치, 연기를 그대로 드러내어 당시의 관객으로부터 많은 비판을 받았지만, 신문 연재 소설의 각색 공연 이후 차츰 연기도 세련되어지고 무대 장치도 사실성을 띠게 되면서 나름대로의 발전을 이룩하게 된다.⁹¹⁾ 그러나 무대 예술의 특성상 연기와 연출의 스타일이란 그렇게 쉽사리 바뀔 수 있는 것이 아니어서 이른바 '신파조'라는 유형은 1920년대 이후에도 여전히 잔존하게 된다. 과연 어느 극단이 어느 정도로 이러한 '신파조'를 유지하고 있었는지는 객관적으로 판단하기 힘들다. 그러나 일반적으로 어느 한 극단의 성격이란 그 극단을 주재하고 있는 대표나 상임 연출의 개성에 따라 특징지워진다고 볼 때, 1930년대 각 극단의 핵심 구

90) 유민영은 1920년대 신파극 계열의 대중극단들의 연극을 개량신파라고 부른다. (『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996. 306~322면)

91) '개량신파'라는 용어는 오히려 이러한 1910년대 중반 이후의 신파극을 가리키면 더 적절할 것이다.

성원을 통해서 그 극단의 성격을 어느 정도는 엿볼 수 있을 것이다. 또한 그 극단의 공연 레퍼터리에서도 신파극의 잔재가 어느 정도 남아 있는지를 알 수가 있고, 신파극의 두드러진 공연 양식·가령 연쇄극 또는 막간·이 얼마나 흥행되고 있는냐에 따라 그 극단의 신파극적 성격·‘신파성’을 짐작할 수 있을 것이다.⁹²⁾

앞에서도 보았듯이 ‘신극’과 ‘흥행극’의 변별적 기준이란 그 극단의 상업주의적 성격의 ‘정도’에 따른 것이어서 1930년대 중반 이후에 이르러는 이러한 구별이 거의 무의미한 것이 연극계의 현실이다. 당시 신극론자들의 ‘흥행극’ 공연 비평은 대개가 이른바 연기의 ‘신파성’을 지적하고 있다기보다는 주로 그 레퍼터리의 불철저함과 공연의 앙상블의 미비점을 비판하고 있다. 이는 ‘극연’의 공연에 대한 비평과도 그 성격을 같이 하는 점이다.

① 또 鳳姬 아버지 成光顯君의 대사는 괜찬으나 動作에 잇서 半身不隨로서는 痙攣을 넘우 甚하게 한 것이 좀 不自然스럽다. 그리고 吉龍이의 아들의 動作, 表情, 臺詞가 孤兒로써 充分히 잘 表現되었다. 俳優로서 나히가 어린 만큼 將來가 嚮望된다. 그리고 立分이 朴貞玉嬢의 朝鮮 郷土의 情調가 흐르는 衣裳과 또 거기 맞는 臺詞는 成功이라 하겠다. 將來가 有望하다. 그러나 吉龍인 申不出君의 八字 타령은 넘우도 新派的 悲劇調에서 듯기에 조치 못하다.⁹³⁾

② 그 다음의 「死生決斷」(申不出作)은 중국의 옛날 宮中에서 일어난 「

92) 이제 이러한 ‘신파조’ 또는 ‘신파극적 성격’ 등은 신파극의 양식적 특성에 제한하여 ‘신파성’으로 부르도록 하자. 지금까지 흔히 ‘신파조’라는 어휘는 특정한 연극·영화, TV드라마, 소설 등에서도 마찬가지로 다·작품에 담겨 있는 주제의 통속적 특성을 말하기도 하고, 제한적으로는 배우의 연기 스타일만을 일컫기도 하였다. 이렇듯 ‘신파조’라는 용어는 그 의미가 모호하게 사용되므로 이에 관련된 개념들은 어디까지나 신파극의 양식적 특성에 제한하여 ‘신파성’의 용어에 수렴되어야 할 것이다.

93) 劇藝術研究會同人合評 「新舞臺 初演을 보고」, 『동아일보』, 1931.9.13.

에피소드'로 그 내용은 그다지 定理되었다 할 수 없으나 舞臺裝置와 衣裳이 朝鮮에서는 처음 보리만치 大規模의이었다. 舞臺全體에 어울리는 雄壯하고 華麗한 裝置와 衣裳은 完全히 觀衆의 눈을 壓倒하여 바렸다. 잘 調和되었다고 본다.

(……) 王(金小浪氏扮)은 無難한 편이다. 聚星座 解體 以來로 數年間 못보든 氏를 위해서 一般 팬의 氣分은 자못 緊張된 감이 잇섰다. 馬烈과 崧玄에扮한 申不出, 成光顯 兩氏는 본시 輕快한 役에 익숙한 탓인지 무게 잇는 底力을 내지 못했다. 底力을 뽐낼 때에는 前者는 新派調가 되고 後者는 그 態가 어색하여 도리어 觀衆의 우습을 사게 되었다. 그들에게 無理한 役이랄가? (……)

코트로 冠岳山人作의 「섯달 대목」은 누가 봐도 腰絶할 笑劇이다. 두 處女 總角이 서로 부자집 子女인체하고 約婚한 것을 나중에 알아보니 하나는 銀行 고쓰가이의 아들이요, 하나는 新聞 配達夫의 딸이다. 그리고 그 兩者의 父되는 사람은 서로 每日 맞나는 술동무엇드란 것이다. 黃金狂時代에 處한 現代 青年 男女를 諷刺한 것이라 보겠다.

銀行所 고쓰가이에扮한 申不出氏와 新聞 配達夫에扮한 成光顯氏는 이 笑劇에 와서는 獨特한 輕快美를 發揮하여 十分의 成功을 傳하였다. 動作과 臺詞가 고두어 올려져서 이 두 演技者가 가지는 優秀한 點을 잘 살렸다고 본다.⁹⁴⁾

①은 연쇄극을 주로 공연한 대표적인 신파극단으로 알려진 '新舞臺'의 창립 공연(1931.9.10)에 대한 비평이다. 이를 보면 이 공연이 전반적으로 우수한 연기를 보여 주었으며, 신불출의 연기만이 '신파조'를 띠고 있음을 알 수 있다. 위 글에 이어서는 "笑劇에 잇서서 人力車夫 春植이 成光顯君은 喜劇의 長技가 훌륭하다. 動作에 어색한 맛이 업고 臺詞가 流水와 가티 흐른다. 喜劇에 업지 못할 人物이다."⁹⁵⁾라고 하여 성광현의 연기에 대해 극찬을 하고 있다. ②는 金小浪, 成光顯, 申不出, 羅品心, 尹白丹, 金雲善, 元雨田 등이 중심이 되어 창단한 門外劇團의

94) 柳致眞, 『門外劇團 公演을 보고(中)』, 『동아일보』, 1932.12.18.

95) 『동아일보』, 1931.9.15.

창립 공연(1932.12.16)에 대한 비평이다. 이를 보면 무대 장치는 썩 어울리게 잘 되었다는 것⁹⁶⁾과 김소랑, 성광현, 신불출 등의 이른바 ‘신파극’의 배우들의 연기술을 짐작할 수 있다. 이 중 연기에 대한 비평 중 주목할 대목은, 김소랑의 연기는 무난했으나, 성광현과 신불출은 <사생결단>에서는 부분적으로 ‘신파조’가 눈에 띄었다는 것, 그러나 <셋달 대목>에서는 썩 잘 된 연기를 보여 주었다는 점이다. 이러한 비평으로부터 이른바 ‘신파조’라고 알려진 연기 스타일이 있기는 하지만, 그것이 공연 전체를 지배할 만한 그러한 결점에는 해당하지 않는다는 것, 그리고 어디까지나 ‘홍행극’의 배우들도 주어진役に 따라서 그 연기술이 좌우된다는 일반적 상식을 확인할 수 있다.⁹⁷⁾

이렇듯 ‘홍행극’ 공연에 대한 비평에서는 그 연기의 ‘신파조’를 문제삼아 비판하기보다는 공연 전체의 앙상블과 대본의 불비함을 지적하고 있음을 볼 수 있다. 가령 ‘明日劇場’의 공연(1932.12.8)에 대한 비평 중 연기에 관한 다음의 언급을 보자.

96) 元雨田의 무대 장치의 효과가 이 때부터 빛나고 있음을 알 수 있다.

원우전은 이후 동양극장의 대표적 무대 장치가로 활동하였다. 이를 미루어 보면 동양극장의 무대장치의 우수함이 그저 자화자찬식의 과장만은 아님을 알 수 있다.(이에 대해서는 고설봉, 『연극마당 배우세상』, 이가책, 1996. 198~202면 참조)

97) 가장 대표적인 신파극 배우인 金小波과 成光顯 등의 연기가 이렇다면, 기타 대중극 배우들의 연기를 싸잡아서 신파조라고 비난하는 것은 객관성을 결여한 후대의 잘못된 추측 탓임을 알 수 있다. 이런 점에서 오늘날 우리가 알고 있는 ‘신파조’ 연기란 이른바 ‘변사조’ 연기를 잘못 알고 있는 것이라는 고설봉의 지적(『연극마당 배우세상』, 이가책, 1966. 41~44면 참조)은 신뢰가 간다. 또한 <사랑에 속고 돈에 울고>의 재공연의 자리에서 “전옥·차홍녀·황철 등 당대의 배우들의 녹음 자료를 확인해 보면, 당시의 대중극을 단순한 감정의 과잉과 감상성으로 매도할 수 없다”고 지적하고 있는 이윤택의 언급(『우리들의 느낌을 찾아서-감정과 언어 사이에서』, 『우리극 연구』6, 공간미디어, 1995. 67~68면)도 이러한 관점을 뒷받침해 준다.

刑吏(徐月影) 役을 가진 氏의 一絲無亂한 묵어운 動作은 觀衆의 마음을 높이기엔 충분하였고 밀려가는 一老人의 困厄을 救할 때의 沈鬱한 臺詞와 動作은 알 수 업는 무엇을 觀衆에게 던져 두었다. 그런데 한 가지 失手는 別監으로 더부러 激鬪가 시작되라 할 때 이러한 危機一發임을 생각지 안코 敵의 칼이 가슴을 향해 들어오는 대대도 너무나 關心이 업시 親友를 돌아보고 張皇한 말을 계속하는 것은 그 때의 迫眞力이 缺乏하였다. 하여튼 엇기 어려운 名優다. 그의 將來를 크게 囑望한다.⁹⁸⁾

연극에 직접 관여하지 않은 영화감독의 이러한 비평은 연극에 대한 객관적 평가라고 할 수 있는데, 이를 보면 이른바 ‘신파조’라는 것은 언급되지 않는다. 위와 같은 장·단점의 지적은 다른 배역에 대해서도 마찬가지로서, 주로 장점을 강조하고 있어 단점은 일부에 지나지 않는다.

그런데 위의 언급 중에는 이른바 ‘신파극’의 특성을 알 수 있는 점이 발견되는데, 그것은 적의 칼이 가슴에 들어오는 중에도 친구에게 장황한 말을 늘어 놓는다는 부분이다. 이는 위기의 순간을 맞아 관객의 감상을 자극하기 위한 작위적 설정으로 대본이 지닌 결함이라 할 것이다. 이렇듯 ‘홍행극’의 ‘신파성’은 주로 그 대본의 불완전함에서 출발하는 것임을 알 수 있다. 이러한 한계는 많은 극단의 경우 3일 내지 1주일 간격으로 대본을 바꾸어야 하는 공연 현실상 잘 짜여진 대본을 생산해 낸다는 것은 필연적으로 불가능하다는 점에서 이해될 수 있다.

이러한 한계 때문에 홍행극단들은 과거 1910년대에 공연했던 인기 신파극 대본을 다시 재상연하는 일도 서슴지 않는다. 이러한 레퍼터리 중 대표적인 것이 <長恨夢>이다. 이 대본은 1920년대의 ‘土月會’(1924.6) 이후, ‘新舞臺’(1932.2-長恨夢後日譚/ 1933.7, 1933.11-一說長恨夢), ‘太陽劇場’(1932.8-金色夜叉), ‘協同新舞臺’(1932.8-長恨夢失敗),

98) 李圭煥, 「明日劇場 第二週 公演을 보고」(上), 『조선일보』, 1932.12.10.

‘青春座’(1936.9, 1937.9, 1940.3), ‘豪華船’(1937.2), 人間座(1937.11, 1937.12-長恨夢後日譚/ 1937.12-新譯長恨夢), ‘老童座’(1939.12) 등의 극단에 의해 반복해서 공연되었다. 이 외에 <不如歸>도 ‘聚星座’(1920.7) 이후, ‘朝鮮演劇舍’(1930.1), ‘太陽劇場’(1934.2), ‘花郎苑’(1938.4), ‘豪華船’(1940.5, 1940.8, 1940.10, 1940.11) 등의 극단에 의해서 공연되었고, <눈물>⁹⁹⁾, <雙玉淚>¹⁰⁰⁾도 인기 있는 신파극 대본이었다. 이 밖에도 ‘黃金座’는 <嗚呼天命>을 공연(1934.5)하면서 광고란에 아예 ‘신파극’이라고 공연의 성격을 명시하기까지 하였다. 이렇듯 과거 신파극 레퍼터리를 재공연하는 일은 특정한 ‘신파극단’만의 ‘파행’이 아니었음을 알 수 있다.

그러나 이들 희곡의 불완전함은 어디까지나 희곡 원론적 입장에서의 불완전함으로서 이 불완전함이 곧 공연 자체의 불완전함으로 귀결되지 않는다는 것이 1930년대 대중극의 특성이기도 하다. 다시 말하면 이러한 불완전함에도 불구하고 관객들이 ‘홍행극’을 선호하였다는 점은 결국 이들 불완전한 대본이 지닌 나름대로의 미학이 있기 때문이라고 볼 수 있다.¹⁰¹⁾

3.1.2. 幕間の 성행

이 당시의 신파극 공연에 대하여 고설봉은 다음과 같이 회고한다.

신파극은 주로 저녁 일곱 시에 막을 올려 먼저 인정극을 30~40분 정도 공연하고, 이어 비극을 두 시간 가까이 공연하였다. 그 끝에 희극을 30~40분 가량 공연하고 막을 내렸다. 그 가운데 비극은 일명 정극이라 하였는데, 모성 비극이니, 가정 비극이니, 사회 비극이니 하여 객석을 눈물바다로 만드는 신파 특유의 형태로 구성하였다. 그런데 정극

99) ‘취성좌’(1929.10), ‘團成社’(1930.2, 1931.7), ‘호화선’(1938.2)

100) ‘新劇座’(1923.11), ‘태양극장’(1932.7, 1932.8), ‘청춘좌’(1936.5, 1937.10)

101) 이에 대해서는 3.2. ‘대중극의 미학’에서 상론하기로 한다.

과 회극 사이에는 막간이 있었다. 그 때 극단 단장이 막 앞으로 나와 인사 겸 다음 작품의 예고도 하고, 주연 배우들이 등장하여 노래를 부르기도 하였으며, 회극 배우가 나와 만담도 하였다.(……)

막간에 부르는 노래는 애초에 반주 없이 육성으로만 불렀는데, 관객의 반응이 높아지나 악사들까지 등장시켰다. 그리고 만담을 없애 버리고 그 시간에 본격적인 반주를 곁들여 쇼를 진행하였는데, 그 내용은 대개 춤과 노래, 만담으로 이루어졌다. 이 때부터 신파극은 연극도 공연하고, 쇼도 공연하는 복합 무대가 되었다.¹⁰²⁾

이러한 언급을 통해서, 신파극이 회극을 대본으로 한 이른바 ‘정극’의 공연보다도 ‘막간 여흥’을 강조했음을 짐작할 수 있다.¹⁰³⁾ 이러한 대표적인 신파극단은 ‘黃金座’, ‘新舞臺’, ‘藝苑座’, ‘金姬座’, ‘演劇號’ 등¹⁰⁴⁾이었는데, 이 중 예원좌는 아예 막간 전문 극단으로 활동하기도 하였다. 다음과 같은 광고를 보자.

藝苑座送年中央大公演

第二週프로

一, 流浪人-脚色

悲劇 꽃지는 東山

全四幕五場

一, 새로운 幕間

新流行歌, 新民謠

레뷰, 년센스, 寸劇

伴奏 藝苑管絃樂團¹⁰⁵⁾

이를 보면, 4막 5장의 ‘비극’과 같은 비중으로 ‘새로운 막간’이 공연

102) 고설봉, 『연극마당 배우세상』, 이가책, 1996. 38~39면.

103) 유민영은 막간을 최초로 공연한 극단은 1920년대의 취성좌라고 언급한다. (『한국근대연극사』, 328면)

104) 고설봉, 위책, 37~38면.

105) 『매일신보』, 1936.12.16.

되고 있음을 알 수 있다. 이러한 막간은 연극을 망치는 대표적 주범으로 거의 모든 연극인들로부터 비판되었다. 유치진은 ‘明日劇場’에 대한 비평 중에¹⁰⁶⁾ “되지도 안는 幕間 獨唱 때문에 場內는 말할 수 없이 淺薄하여져서 다음 瞬間에 捲上重來할 演劇에 對한 期待를 여지 없이 흐저어 바리고 만다.”고 하여 막간의 폐해를 비판하고 있으며, ‘門外劇團’에 대해서는 그 반대로 “雜스런 幕間 獨唱을 업세준 것만 해도 觀覽者席의 在來의 野한 空氣를 一新하였다. 보는 사람이 愉快하지 안홀 수 업섰다.”¹⁰⁷⁾고 하여 막간을 없앤 것을 높이 평가하고 있다.

이렇듯 1930년대 초의 막간은 주로 독창이 중심이 되었었지만, 차츰 그 다양한 형식으로 인기를 끌게 되면서 공연의 중심으로 자리잡게 되어 버린 것이다. 1930년대 중반에는 이러한 막간의 문제가 연극계의 중요 이슈로 부각되어 한 지면¹⁰⁸⁾에서는 특집의 설문 가운데 ‘막간무대를 어떻게 생각하나?’를 묻고 있는데, 여기에서 답변한 7인(徐恒錫, 安舍光, 李泰俊, 尹崑崗, 白鐵, 崔貞熙, 朴英熙) 모두 막간의 폐지 내지는 개혁을 주장하고 있다. 이것으로 보아 막간에 대한 지식인 계층의 반감이 매우 심한 것을 짐작할 수 있지만, 이는 역으로 그만큼 막간의 인기가 대단히 컸음을 방증해 주는 대목이라 할 수 있다.

이러한 막간의 형식중 가장 대표적인 것이 이른바 ‘레뷰’이다. 레뷰(revue)란 프랑스어로서, 노래, 춤, 촌극, 모놀로그 등으로 구성되어 주로 세태를 풍자하는 가벼운 여흥을 일컫는 용어이다¹⁰⁹⁾. 1872년 프랑스에서 처음 선보인 레뷰는 단어의 뜻 그대로 지난 것을 다시 보여 주는 review였다. 오늘날의 개념인 레뷰라는 공연 형식은 제 1차 세계대전 무렵에 익숙해져서 이미 1920년대에는 유럽과 미국에 걸쳐 널리 성행하는 대중극 양식이 되었다.¹¹⁰⁾

106) 「明日劇場 一回公演」, 『동아일보』, 1932.12.6.

107) 「門外劇團 公演을 보고」, 『동아일보』, 1932.12.18.

108) 『예술』1, 1935.1.

109) light form of theatrical entertainment consisting of unrelated acts (songs, dances, skits, and monologues) that portray and sometimes satirize contemporary persons and events. (*Brintannica Encyclopaedia*, revue 항목)

이러한 새로운 대중극 형식인 레뷰는 일본에서는 昭和 초기에 공연되기 시작하였는데 특히 1927년 ‘宝塚少女歌劇團’의 <モン・パリ(mon Paris)>¹¹¹⁾의 공연이 대성황을 이루어 그 후 널리 퍼지기 되었다.¹¹²⁾ 한국에서는 1929년 9월 ‘朝鮮레뷰단’에 의해 <京城夜曲>과 <다란테라>라는 레퍼터리가 공연된 것을 시발로 본격적인 레뷰의 공연이 등장하게 되었다. 이를 보면 처음에는 일본으로부터 배워서 독립된 공연양식으로 출발하였으나 ‘미나도座新劇部’의 <어느날 밤>(1930.9), ‘朝鮮演劇舍’의 <靑春亂影>(王平작, 1932.10) 등이 공연되는 것으로 미루어 1930년대 이후에는 막간극으로 즐겨 흥행되었음을 알 수 있다.

1934년 6월의 한 공연 광고에는 다음과 같이 소개되고 있다.

本社直屬 新舞臺 西鮮巡演
 六月一日 밤부터
 延安特別訪問公演
 藝題(每日變更)
 短期興行
 母性悲劇 朝鮮의 어머니 四幕
 裁判劇 마담X 四幕
 教化劇 最後의 審判 三幕
 레뷰 學生街 十一場
 連鎖劇 薔花紅蓮傳 三幕
 家庭悲劇 女子의 一生 二幕
 悲劇 紅焰 二幕¹¹³⁾

110) Phyllis Hartnoll(ed), *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford Univ.Press, 1967, pp.797~798.

111) 이 작품은 원래 ‘레뷰의 레뷰’라는 전 10권 짜리의 영화였다. 이 작품의 인기는 국내에도 알려져 이 레퍼터리의 특징과 내용이 『조선 문예』1(1929.5. 107~109면)에 소개되고 있다.

112) 早稻田大學演劇博物館 編, 『演劇百科大事典』, 平凡社, 1990. 제6권, ‘레뷰’ 항목.

113) 『매일신보』, 1934.6.3.

이처럼 다양한 명칭의 공연 중에 레뷰가 하나의 독립 형식으로 끼워져 있음을 본다. 이 밖에도 ‘漢城레뷰단’(1933.12)이라는 레뷰 전문극단이 등장하고 1937년 5월에는 ‘大레뷰 樂劇團 娘子軍’이라고 선전하는 ‘娘娘座’¹¹⁴⁾라는 여성 극단도 조직되는 것을 보면 레뷰는 꾸준히 관심을 끌고 있었음을 알 수 있다.

尹甲容은 1930년의 한 평론에서, 연극을 변화시키는 것은 상부구조인 이데올로기와 기술이라는 것, 그리고 기계 문명의 발달에 따라 ‘라디오드라마’와 ‘모션 픽츄어’[영화]가 연극에 영향을 미쳐 ‘레뷰’가 성행하게 되었다는 점을 서양의 예를 들어 강조하고 있다. 그가 파악하고 있는 레뷰의 개념은 다음과 같다.

모든 예술이 그 시대의 시대상을 반영하는 것인 만큼 현대에 있어서의 예술도 현대의 사회상을 반영하기 위하여 그 표현 형식에까지 어느 변화를 보이게 된 것은 오히려 당연하다고 볼 수 있스니 현대의 喧騷한 세상을 여실히 나타내인 연극 형식의 하나 「레뷰」가 그것이다.

연극의 오락적, 향락적 방면을 高潮한 것에 歌劇, 喜劇 「보-드빌」 등이 있스나 「레뷰」는 그것들과 內通한 것을 가지고 잇기는 하지만 그것들보다 훨씬 新時代的이다. 「짜즈 밴드」의 원시적이오 야만하고 식스럽고, 부조화하고 육감적인 「오-케스트라」와 「댄스」 풍자적인 「세리후」와 각급 가다가 유행가의 몇 마디로 집어 넣는 곳에 「레뷰」의 특색이 있다. (……)

「레뷰」는 결코 순정한 연극에서와 가터 조리에 맞는 참다운 정도를 거를 필요가 없다. 아무 거리낌없이 관객의 귀와 눈을 깃부게 해 가면서 「時事諷刺」를 던져주는 곳에 「레뷰」로서는 새로운 진전성이 있는

114) 이 극단은 朴玉草, 金小波, 趙英淑, 羅仙嬌, 馬賢淑, 權瑞秋, 權寶淑 등 노래와 춤을 잘하는 7인의 여자들로 구성되었으며 이에 대한 소개가 『삼천리』(1936.6)에 특집으로 꾸며져 있다. 여기에서 ‘歌劇, 樂劇의 處女地인 이 땅에 새삼스러운 만치 비로소 처음으로 탄생된’ 극단으로 언급되고 있다. 이를 보면 비록 1932년의 ‘京城樂劇團’이 그 전에 있었지만 본격적인 악극단의 활동은 그 동안 제대로 이루어지지 않고 있었음을 짐작할 수 있다.

것이다. 그리하여 그 「시사풍자」는 쉬일 사이 업시 새로운 문제를 취급 하여야 할 것이니 배를 끄러안고 우서가며 보아 넘기는 곳에 「레뷰」의 특색이 있는 것은 물론이다.¹¹⁵⁾

그는 이처럼 레뷰의 현대성을 강조하고 있는데, 그것은 레뷰가 지닌 ‘시사 풍자성’에 기인한다. 실제로 1930년대 레뷰의 연제가 <京城夜曲>(朝鮮레뷰단, 29.9.18), <어느날 밤>(미나도좌, 30.9.24), <青春亂影>(조선연극사, 32.10.28), <모던 鐘路>(新舞臺, 32.11.6), <서울은 이러타>(黃金座, 33.12.20) 등임을 보아 당시의 레뷰 공연도 이러한 풍자성을 담아 내려고 시도하였음을 알 수 있다. 그러나 식민지라는 객관적 현실상 온전한 의미의 사회 풍자는 불가능할 수밖에 없어, 이러한 레뷰는 ‘춤과 노래’라고 하는 외형적인 불거리에만 치우쳐서 공연되었음을 짐작할 수 있다.

따라서 李軒求는 이러한 레뷰에 대하여 “더 徹底하게 레뷰의 通俗化 甘美化를 피하여 演劇에서 떠난 새 境地로 나가는 편이 그들에게는 가장 安全하고 그 將來性이 豊富할 것이다.”¹¹⁶⁾라고 야유하고 있는 것이다. 하지만 白鐵은 앞에서 보인 ‘막간 무대를 어떻게 생각하나?’(『예술』1, 1935.1)의 설문에서 다음과 같이 답하고 있는데, 레뷰의 의미와 문제점을 정확히 집어 내고 있음을 볼 수 있다.

幕間物로서는 劇團員의 코라스 或은 舞踊 獨唱 詩朗讀이 從來에도 잇서 왔고 또 압해도 그런 形式을 그대로 取하여 無關하다고 생각합니다. 단 그 內容과 形式과 表現 態度 등에 잇서도 前보다도 一層 巧妙하게 그리면서도 ××의 意味를 保持하도록 努力하는데 苦心하겠지요.

이렇게 레뷰는 당대 사회를 가장 직접적으로 반영하여 보여 주는 대중극의 대표적 양식이라고 할 수 있지만, 한국에서는 단지 퇴폐적 여흥으로서밖에는 기능하지 못했다. 바로 이러한 점을 통해서 1930년

115) 「演劇의 表現形式의 進化에 對한 一考察」, 『대중공론』7, 1930.6.

116) 「演劇時感」, 『극예술』, 1934.12.

대 한국의 대중극 공연이 지닌 본질적 한계를 여실히 알 수 있는 것이다. 결국 이러한 한국의 레뷰는 '새 경지'의 대중극 양식으로서 '악극'의 길을 선택하게 되고, '악극'은 1930년대 후반 이후의 최고의 흥행 양식으로서 한 시대를 풍미하게 되는 것이다.¹¹⁷⁾

이 밖의 막간극의 대표적 형식으로 '만담', '스케취', '넌센스' 등의 笑劇이 있다.¹¹⁸⁾ 막간에 공연된 이러한 소극 형식은 1930년대의 대표적인 희극 양식이라고 할 수 있다. 현재 남아 있는 당시의 본격 희극 대본으로는 송영의 <황금산>과 <남자폐업> 정도뿐이어서 당시의 희극의 특징을 자세히는 알 수 없다. 하지만 당시의 공연 광고들에서 대개의 희극이 1막으로 규정되고 있는 것을 보면, 이 때의 희극들이 일반적인 희극(comedy)이기보다는 위의 형식들과 같은 소극 중심이었음을 짐작할 수 있다.¹¹⁹⁾

117) '악극'은 1930년대에도 부분적으로 공연되기도 하였지만, 역시 1940년대에 성행한 대표적 양식으로 보아야 할 것이다.(부록의 <표2> 참조) 유민영은 이 악극을, 첫째 신파극단의 막간으로 발전한 악극, 둘째 일본 소녀가극단을 모방한 형태, 셋째 레코드 회사의 선전용 악극으로 그 흐름을 구별한다.(유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996. 421~422면) 이러한 구분에 의할 때 본고에서 관심을 갖는 악극은 첫째의 경우에 해당된다고 할 수 있을 것이나, 이에 대한 자세한 논의는 1940년대의 연극사 전반을 고려하여 시도되어야 할 과제이므로 후고로 미루기로 한다.

이와 관련하여 1930년대에도 여전히 '창극'이 성행하였음도 잊지 말기로 하자. 창극은 1930년대 중반 일반의 전통에 대한 관심을 기회로 다시금 본격적인 활동을 펼치게 되어 당대의 대중이 가장 많이 즐기는 공연 양식의 하나가 되었다. 그러나 창극에 대한 논의는 백현미(『한국창극사 연구』, 태학사, 1997.)에 의해 충분히 논의되었고, 본고에서는 우선 1930년대의 이른바 '흥행극'에 대해서 주로 검토하기로 하였으므로 이에 대해서는 상론을 피하기로 한다.

118) 만담과 스케취, 넌센스의 형식과 그 내용적 특성은 이미 김재석과 김만수에 의해 충분히 논의된 바 있으므로 본고에서는 부연하지 않기로 한다. 자세한 것은 본고의 머리말을 참조할 것.

이러한 형식들은 막간에 잠깐씩 공연되기도 하였지만, 이들대로 인기를 얻어서 ‘漫笑座’(1939.3)와 같은 만담 전문 극단도 생겨나고¹²⁰⁾, ‘朝鮮 初有의 女流 漫談家’ 金允心の 만담이 특별 공연¹²¹⁾되기도 하였다. 이러한 만담은 1940년대에는 申不出에 의해 독립적인 단독 공연¹²²⁾으로 흥행되었으며, 특별 ‘만담 대회’가 자주 개최되기도 하였다.¹²³⁾ 이 밖에 ‘星座 金永煥一行’은 만담과 년센스를 전문으로 공연하였으며(1938.5), 金姬座도 이러한 막간을 전문적으로 공연한 극단이었다.

한편 동양극장의 극단(靑春座, 豪華船)은 이러한 막간을 없앤 본격적인 공연으로서 대중극의 품격을 한 단계 끌어올렸다고 할 수 있다.¹²⁴⁾ 이러한 점에서 청춘좌와 호화선, 그리고 그 뒤의 阿娘, 高協 등은 중간극을 표방한 中央舞臺와 함께 다른 군소 흥행극단과는 구별되는 격조 있는 대중극을 공연하였다고 할 수 있다. 따라서 ‘흥행극’이라고 할 때도 과거 신파극의 잔재를 유지하고 있던 극단과 그렇지 않은 위의 본격 대중극단의 공연은 구별되어야 할 것이다.¹²⁵⁾

119) 동양극장의 ‘喜劇座’가 실패한 것을 보면, 긴 호흡의 ‘正劇’으로서의 희극은 관객의 인기를 얻기 힘들었음을 알 수 있다.

120) ‘漫談, 漫劇, 流行歌의 夕’ (『매일신보』, 1939.3.13)

121) 1939.6.19일부터 조선극장에서 영화 상영과 함께 공연되었다.(『매일신보』, 1939.6.18)

122) ‘申不出 一行’이란 이름으로 1942년 5월 17일부터 2일간 第一劇場에서 공연됨. (『매일신보』, 1942.5.17)

123) 신춘 야담 만담 대회(1941.1.10), 남량 만담 대회(1941.7.23), 남량 만담 대회(1943.8.12), 만담의 밤(1943.8.26) 등이 대표적인데 이 대회 모두 신불출의 주재로 열린 것이다. 이 밖에도 신불출의 ‘移動演藝 申不出班’이 조직되어 일제말(1944.10) 적극적인 위문 공연에 참가하기도 하였다.

124) 유민영, 위책. 460면.

125) 이는 1936년 이후에는 동양극장의 ‘흥행극’에 대한 신극론자의 비판이 거의 보이지 않는다는 점에서도 알 수 있다. 또한 일본에서의 대중연극의 개념은 輕演劇이란 용어로 대치되어 위에서 보인 막간 형식의 공연들을 주로 의미한다(『演劇百科事典』, 大衆演劇과 輕演劇 항

3.2. 1930년대 대중극의 미학

이러한 ‘대중극’의 실정을 파악할 수 있는 흥행극단의 대본은 오늘날까지 그다지 많이 남아 있지는 않으므로 자세한 사항을 검토하기는 힘들다. 그러나 지금까지 알려진 약간의 작품¹²⁶⁾만으로도 1930년대 흥행극 대본의 특성을 어느 정도는 짐작할 수 있으며, 당시의 신문기사와 공연 비평을 통해서도 이들 레퍼터리의 내용을 추측할 수 있다.

이들 대본들이 지니고 있는 대중성의 미적 특성은 ①도식성 ②통속성 ③현실성으로 요약될 수 있다.

3.2.1. 도식성

1930년대 대중극 작품(popular drama)은 우선 그 주제적인 면에서 천편일률적인 인과응보·개과천선의 도식성을 지닌다. 그 갈등의 핵심도 주로 선인 대 악인의 구조를 취하여, 불의에 대한 정의의 승리라는 도식을 지닌다. 그러면서 작가의 메시지를 직접 전달하는 레조네르(rasonneur)의 등장도 잊지 않는다.

팔극의 <인간모욕>(협동신무대-32.8.17)에서는 인신매매에 의하여 매춘부가 된 여인이 포주를 칼로 찔러 죽임으로써 더 많은 피해자를

목 참조)는 점을 상기한다면, 한국 대중극도 이러한 두 흐름으로 크게 구별된다고 생각할 수 있다. 이러한 점에서는 좁은 의미로서의 ‘흥행극’을 이러한 막간 형식에 주안점을 둔 대중극에 국한시켜 한국근대 연극사를 이해할 수도 있을 것이다.

126) 부록의 <표3>은 현재의 지면에 전하는 1930년대 공연 대본의 목록이다. 이 밖에 최동현·김만수가 정리한 ‘유성기 음반’ 자료(『일제 강점기 유성기 음반 속의 대중 희극』, 태학사, 1997.)를 통해서도 당시의 희극 공연의 특성을 짐작할 수 있지만, 여기에 수록된 작품들이 극단에서 구체적으로 공연된 사실을 발견할 수 없으므로 1차 자료에서는 제외한다.

구제한다는 정의를 실현하며, 김능인의 <황금광소곡>(신무대-33.6.14)에서는 이복 오빠에게 겁탈당한 여인이 그를 총으로 쏘아 죽임으로써 '황금광'을 징벌하고는 자신도 자살한다.

桃 불행한 이 몸에 비치든 햇빛은 꺼져 갑니다. (하늘을 우러러) 아 하늘님! 래일 다시 이 세상에 빛을 나리실 때에는 새로운, 상서로운 빛을 온 세상에 나리소서. (巡査 甲 桃紅을 끌고 뜰에 내려섰다.)

桃 (章仁과 娼妓 甲을 向하여) 안녕히 게십시오. 잘 잊거라. 래일부터는 아뭇조록 행복을 맞으십시오. (巡査 甲 桃紅을 끌고 대문을 向한다. 巡査 乙 大門을 연다.)

章 桃紅씨!

玉 여보세요! (桃紅을 쫓아가며)

娼甲 桃紅아! (쫓아가 옷자락을 붙들며)

潤 불상해라! (그대로 서서 바라보며 네 사람 일시에 부르짖는다. 巡査 甲, 乙 桃紅과 여러 사람의 사이를 가로막고 선다.) 幕¹²⁷⁾

憲範 (맞친 듯이 憲重에게로 달려들며) 이 더럽은 무리야 너는 이 일을 알고나 죽느냐?

憲中 (죽어가는 목소리로) 응 알고! 죽는다.

(巡査 甲, 乙 銀子를 엮으려 한다)

銀子 않아요 수고할 필요 없습니다. (憲範을 보며) 자근 읍바는 우리 어머니를 좀 보아 주세요. 지금 병드러 돌아가시게 된 불상한 분이여요.

(銀子 拳銃 一發로 자기 가슴을 손으로 눌리며 쏘여진다. 어머님과 玉英은 憲中의 屍體 옆에서 통곡하고 其他 사람들 엇질 줄 몰나 허둥거리며) 幕¹²⁸⁾

위 두 작품은 차례로 <인간모욕>과 <황금광소곡>의 결말이다. 이처럼 이 작품은 공통적인 결말을 보여 준다. 살인을 저지르자마자 '순사'

127) 『동광』, 1932.10. 양승국편, 『한국근대희곡작품자료집』(이하 『자료집』으로 略稱) 5, 97면.

128) 『신동아』, 1932.12. 『자료집』 5, 126면.

가 등장하고, 그 ‘순사’에게 순순히 끌려가거나, ‘순사’가 보는 앞에서 손쉽게 자살을 하는 것으로 극을 끝맺고 있다. 그러면서 ‘시대의 희생자’로서의 당부와 기원을 빠뜨리지 않는 것 역시 마찬가지이다.

이러한 비교적 단순한 갈등이 보다 복잡하게 얽힌 작품이 바로 임선규의 <사랑에 속고 돈에 울고>(청춘좌-36.7.23)이다. 위의 두 작품이 1막1장의 공연 시간 30~40분 정도의 분량의 소품임에 비해 <사랑에 속고 돈에 울고>는 4막5장의 대작인 만큼, 그 구성도 훨씬 치밀하다. <사랑에 속고 돈에 울고>는 ‘우연히’ 살인의 소리를 듣고 등장한 ‘순사’가 아니라, 이미 등장해 있는 순사인 오빠의 손에 살인범 여주인공이 잡혀가는 것이다. 그만큼 <사랑에 속고 돈에 울고>는 통속적이다.

이러한 작품들이 懲惡의 대표작들이라고 한다면, 잘못된 상황을 제자리로 돌려 놓는 의리와 인정의 회복이라는 주제 역시 도식적 구조를 보인다고 할 수 있다.

임서방의 <앵야라차 행진곡>(황금좌-34.7.17)은 ‘앵야라차’라는 의성어로 상징되는 막노동꾼과 거지 아이들을 통한 의리의 회복을 취급하고 있다. 이 작품은 ‘없는 자’들이 보여 주는 끈끈한 의리와 거지 소년과 소녀가 서로를 감싸 주는 따스한 우정을 배경으로 하여, 거지 소년의 과거가 밝혀지면서 되찾게 되는 누나와의 형제애를 감상적으로 보여 준다. 그러면서 작품 곳곳에 역시 도식적인 상황이 설정되어 있다.

父 가만이들 잇소. 그런 게 아니요. 그 사람들 장사하는 물건을 도적 마져스니 안 그러겠소?

(자기 주머니를 뒤지며 차저내니 겨우 동전 하나 있다) 자! 여러분 우리는 먹을 거시나 입을 거시나 哲學이나 사랑이나 모든 우리 必需品과 存在를 일하는 데서 차잡시다. 그리고 이 앵야라차 노래의 속에서 살아 갑시다. 다-들 잡으시오. 너이들도 잡아라.

복남 (혹 玉女를 안고) 玉女야 잘못했다. 하지만 나를 위하여는 근심 말냈스니 구에 이런 일을 저질렀고나 껍도 설지? 자-보아라 저 하라부지의 말을 드렸니?

玉女 드렸지만 잘 모르겠서

복남 너도 나와 갖치 맹기자.

父 자- 다 마른 우리 혼의 예술인 앵여라차 행진곡을 불너라 그리고
 우리의 먹을 것인 이 일을 하자-
 (一同들 처음 노래를 한층 더 힘있게 부르며) (1幕의 끝)¹²⁹⁾

이 작품은 신분에 어울리지 않는 이러한 대사를 통해서 빈민층의 건강한 삶의 의지를 표출한다. 이는 곧 가진 자들의 허영의 세계에 대한 작가의 비판적 외침이다. 이와 함께 ‘신과 배우’로서 웃음을 팔던 여배우인 ‘복남’의 누나 ‘스타’가 사치스런 옷을 벗고 노동자들과 함께 ‘앵야라차 행진곡’을 부르면서 끝맺는 결말 역시 도식성을 잘 보여 준다.

이러한 의리의 회복이라는 도식성은 박영호의 <인간 일번지>(조선 연극사-33.5.6)에서 부부간의 신뢰를 되찾는 것, 이태준의 <어머니>(황금좌-34.11.14)에서 가족간의 위선을 벗고 새로운 의지를 확인하는 것, 그리고 이서구의 <어머니의 힘>에서 ‘어머니’가 며느리의 위치를 확보하는 것과 같은 결말에서 잘 드러난다.

확인되는 대부분의 작품의 주제가 이러한 도식성을 띠고 있음을 보아¹³⁰⁾ 1930년대 관객들은 이러한 의리 인정극에 많은 갈채를 보냈음을 알 수 있다. 이러한 취향은 1938년 한 해 동안 상영된 영화 편수를 주제별로 분석한 다음의 통계를 보면 더 잘 확인할 수 있다.

연애-40 (7/33)
 인정-970 (766/204)
 활극-246 (116/130)
 탐정-38 (11/27)

129) 『삼천리』, 1935.2. 『자료집』 6, 186.

130) 이러한 도식성은 송영의 <황금산>(청춘좌-37.1.12)으로 대표되는 희극 작품에서도 마찬가지로 발견된다. 희극이 지닌 웃음의 성격으로 보아 도식성은 희극에서 더욱 잘 발휘되는 특성이라 할 수 있다.(막간 희극의 도식성에 대해서는 김만수·최동현, 『일제강점기 유성기 음반에 수록된 만담·년센스·스케치 연구』, 『일제강점기 유성기 음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997. 참조)

사회-2 (1/1)
가정-1 (0/1)
피기-25 (21/4)
전기-4 (3/1)
실화-4 (2/2)
기타-258 (162/96)
계-1,588 (1,098/499)¹³¹⁾

이러한 통계에 의하면 전체 1,588편의 영화 중 인정을 주제로 한 작품이 970편으로 그 비율은 61%가 넘는다. 그만큼 우리 관객들은 인정극을 선호했다는 결론이 된다. 이러한 선호도는 1910년대 신파극의 레퍼터리에서도 확인되는 사항으로, 이는 남녀이합형, 여인수난형, 악인모해형 등의 고전소설의 구조로부터 이미 익숙해진 관객들의 자연스런 만족감의 표시라고 할 것이다.

이러한 도식성에 대하여 카웰티(J.G.Cawelti)는 다음과 같이 설명한다.

대중문학의 독자는 자신들에게 익숙한 형식에서 만족감과 안도감을 느낀다. 과거부터 길들여진 체험이 독자의 내부에 형성해 놓은 기대의 지평으로 인해 독자는 새로 접하는 작품에서도 쉽고 편안한 체험을 추구한다. 대중문학 작가의 입장에서 보면 이처럼 잘 닦여진 도식성을 통해 새로운 작품을 신속하고도 효과적으로 만들어 낼 수 있다.¹³²⁾

이러한 설명에 이어 그는 대중문학의 평가 기준으로 ‘①대중문학의 도식적인 인물 묘사에 개인적인 체취를 어떻게 부여하고 있는가. ②도식성의 틀을 깨뜨리지 않고 이야기 전개의 지평을 어떻게 확대시키고

131) 『매일신보』, 1939.5.13. 여기에서 ‘/’ 앞, 뒤의 숫자는 국산(일본 영화)·외국산의 숫자를 의미함.

132) J.G.카웰티, 『도식성과 현실도피와 문화』, 박성봉 편역 『대중문화의 이론』, 동연, 1994. 83~84면.

있는가'¹³³⁾를 문제삼고 있는데 같은 기준이 대중극에도 마찬가지로 적용될 수 있을 것이다. 이러한 기준에서 본다면, 1930년대 최고 인기 레퍼터리¹³⁴⁾였던 <사랑에 속고 돈에 울고>와 단 한 차례 공연으로 끝난 <인간모욕>의 편차를 충분히 알 수 있는 것이다.

3.1.2. 통속성

박성봉은 대중예술의 미학을 통속성으로 요약하고 통속성 체험의 다섯 가지 범주로 웃음의 해학성(the comic), 성의 관능성(the erotic), 폭력의 선정성(the sensational), 몽상의 환상성(the fantastic), 눈물의 감상성(the sentimental) 등을 언급한다.¹³⁵⁾ 이러한 설명을 따를 때 1930년대 한국의 대중극에서 발견되는 통속성은 주로 선정성과 감상성이라고 할 수 있다. 물론 해학성과 관능성도 거론될 수 있지만, 이 속성이 주로 막간극의 형식인 만담·스케치·넌센스와 레뷰의 특징이라고 한다면, 선정성과 감상성은 주로 멜로드라마의 특성이라고 할 수 있다.

통속성은 도식성과 밀접한 관련이 있다. 이에 대해 박성봉은 다음과 같이 설명한다.

여기서 우리의 관심을 끄는 것은 대중예술의 말초적, 즉각적, 직접적인 자극성의 특질들이 단조롭고 진부하며 뻔한 도식성의 특질들과 타협함으로써 우리의 문명에 의해 억압되고 통제되어 온 일련의 체험들에, 위협하지 않은 일시적인 대리 체험의 패턴을 제공할 수 있다는 사실입니다. 일상에서 거부되는 본능적, 공격적, 충동적 비합리적인 요소

133) 위책, 85면.

134) <사랑에 속고 돈에 울고>는 초연(청춘좌-36.7.23) 이후 36.8.27(청춘좌-속편), 37.1.3(호화선-전·후편), 37.8.7(청춘좌), 38.4.5(청춘좌), 38.5.30(청춘좌), 39.3.18(영화), 40.2.1(아랑), 41.1.22(청춘좌·호화선 합동), 41.9.30(아랑), 42.11.18(예원좌), 43.1.30(예원좌) 등 수차례 제공연되었다.

135) 『대중 예술의 미학』, 동연, 1997. 323~369면.

들이 관습적으로 받아들여지는 도식적인 틀 속에 짜 넣어짐으로 해서 별다른 불편한 느낌없이 향유될 수 있습니다. 다시 말해 대중예술의 구조적인 도식성의 틀 속에서 나타나는 상상적인 자극성의 세계는, 그것이 익숙한 세계라는 우리의 의식 작용으로 우리 내면의 방어적인 긴장의 근육을 느슨하게 풀어 줍니다. 이러한 내면의 긴장 이완은 우리로 하여금 대중예술의 말초적, 즉각적, 직접적인 자극성의 세계 속에 더욱 확실하게 몰입해 들어갈 수 있게 해 줍니다.¹³⁶⁾

이러한 통속성은 ‘인간과 사회의 복잡한 국면들을 단호하게 분석하고 묘사하는 대신 순간적이고 자극적인 흥미거리를 제공’¹³⁷⁾하여 대중을 현실도피의 세계로 인도한다.¹³⁸⁾ 카웰티는 대중문학의 현실도피적 성격에 잠재되어 있는 우리 내면의 대조적인 심리적 욕구로서 ①현대 서구 사회의 비교적 규격화되고 단조로우며 안일하기 만한 삶의 권태와 무의미함에서 흥미있고 강렬한 체험의 세계로 도피하려는 욕구 ② 일상에서 끊임없이 우리를 위협하는 불확실, 초조, 죽음, 실연, 전쟁, 좌절감, 박탈감, 압박감 등에서 질서와 안정의 세계로 도피하려는 욕구를 지적한다.¹³⁹⁾ 이러한 구분에 따른다면 1930년대 한국의 관객은

136) 위책, 248~249면.

137) J.G.카웰티, 「도식성과 현실도피와 문화」, 『대중문화의 이론』, 87면.

138) 1800년대 후반 영국의 Birmingham 지방의 노동자들이 즐겼던 대중극의 레퍼터리들은 멜로드라마와 셰익스피어였다. 멜로드라마는 걱정의 세계로부터의 도피, 단조로운 환경에서의 즐거움, 무력한 중산층의 주인공이 수완 좋은 노동자에 의해 구원될 때의 대리적 공포와 가학성(sadism) 또는 대리적 옹호(vicarious vindication) 등의 요인으로서 인기를 모았으며, 셰익스피어 중에서도 *Richard III*, *Hamlet*, *Macbeth* 등이 특히 유명, 살인, 전쟁이라는 선정성으로써 관객을 사로잡았다. (Douglas A. Reid, *Popular theatre in Victorian Birmingham*, edited by David Bradby etc., *Performance and politics in popular drama*, Cambridge University Press, 1980.)

139) 『대중문화의 이론』, 88면.

그 사회체제의 성격상 ①보다는 ②의 욕구에 의해 통속성의 대중극을 선호하였다고 볼 수 있다.

선정성은 주로 비정상적인 갈등 구조를 설정해 놓은 작품들에서 두드러진다. 젊은 승려가 여인의 유혹을 물리치지 못해 장님이 되고 마는 冠岳山人(李瑞求)의 <과계>(단성사-31.1.23)는 관능성까지를 지닌 선정성이 돋보이고, <안간모욕>과 <황금광소곡>, 그리고 <사랑에 속고 돈에 울고>는 살인의 행위로 인해, 신불출의 <사생결단>(문외극단-32.12.16)은 폭력과 살인에 의해 그 선정성이 두드러진다.

그러나 한국의 대중극이 지닌 통속성은 무엇보다도 눈물을 강조하는 감상성에서 가장 두드러진다고 할 수 있다. 그리고 이는 단순히 슬픈 사연을 전달하는 데에서 그치기보다는 대사의 내용과 배우의 연기의 조화에서 그 절정을 보인다. <사랑에 속고 돈에 울고>의 다음 장면을 보자.

철수 예끼! (따귀를 친다) 너는 오늘부터 내 누이동생이 아니다. 그리고 이 오래비하고도 마지막이다. (일어선다)

홍도 (오빠를 잡으며) 오빠. 웬일이세요? 평생에 이 누이동생에게 육한 마디를 하시지 않으시더니 오늘은 무슨 까닭에 불쌍하고 귀여운 누이동생의 뺨을 다 때리셨어요. 네? 오빠! 무슨 까닭이에요? (운다)

철수 홍도야 잘못했다. 이 오래비가 불쌍하고 귀여운 너를 때리다니. 이 오래비가 미쳤지. 홍도야 많이 아프냐? (만져준다)

홍도 오빠! (가슴에 안기며) 오빠- 이 동생은 오빠가 아니면 살 수 없는 이 동생이에요. 만약에 정히 오빠가 광호씨를 단념하라고 하시면 어떠한 일이 있더라도 광호씨를 단념하겠어요.¹⁴⁰⁾

홍도와 홍도에게 광호와의 결혼을 단념하도록 강요하는 철수의 1막의 장면이다. 이 대사를 보면 두 번씩 주고 받는 대화 중 홍도와 철수는 반복해서 자기 자신을 ‘이 누이동생’, ‘불쌍하고 귀여운 누이동생’, ‘이 오빠’라고 지칭하고 있음을 알 수 있다. 이렇게 이들 등장인물은

140) 서연호 편, 『한국희곡전집』 4, 태학사, 1996. 20면.

자기 자신의 존재를 상대와의 관계에 의해서 드러낸다. 그럼으로써 관객은 철수와 흥도를 독립된 인격으로보다는 상대에 의존할 수밖에 없는 관계의 부분으로 받아들이게 되고, 그 순간 흥도의 비극 속에 감정 이입되는 것이다. 이들 오누이가 어째서 비극의 주인공인지는 중요하지 않다. 이미 흥도 자신에 의해서 ‘불쌍하고 귀여운 누이동생’으로 설정되어 있어서 관객은 그 불쌍함을 자신의 처지로 이입시키는 과정만 남아 있을 뿐이다. 배우는 이를 위해 반복되는 ‘이 누이동생’과 ‘이 오래비’의 대사가 주는 음악성에 맞추어 감정의 기복만 조절하면 충분하다.¹⁴¹⁾ 그 때 관객은 흥도를 따라 자연스럽게 눈물을 흘리게 된다

이서구의 <어머니의 힘>도 비극적 사건 때문이라기보다도 어린 아이가 보여주는 엄마에 대한 그리움의 연기에 의해 관객이 눈물을 흘리게 된다. 기생인 윤정옥이 은행 두취의 아들 이명규와 결혼을 하기 위하여 겪는 고초는 이 극의 핵심 사건이 아니다. 이 작품에는 아들의 장래를 위하여 아들을 시가에 보내 놓고 잊지 못하는 어머니의 그리움과 그러한 어머니에 대한 아들의 본능적인 그리움이 만나는 눈물이 있을 뿐이다. 다음은 이 극의 마지막 장면이다.

춘심 영구…… 너 이러면 못써, 할아버지 꾸중하셔.

영구 할아버지, 우리 엄마는 착해요. 어서 들어오라구 하셔요. 네, 감역 문 좀 열어 주어요. 엄마가 가면 안돼…… 엄마 가지 마! 할아버지, 나는 고기 반찬도 비단옷도 다 싫어요. 엄마만 있으면 좋아요. 어서 엄마를 들어오라구 해 주셔요…… 엄마 가지 마…… 가면 안돼, 어서 할아버지께 빌어요. 할아버지, 우리 엄마는 착한 엄마한테 왜 미워하셔요…… 할아버지…… (영구 은직의 옷깃을 잡고 땅에 무릎꿇는다)

감역 너무 가엾어서 눈물이 앞을 가립니다. (감역 눈물을 씻는다)

은직 감역

감역 네……

141) 극의 결말을 비롯한 여러 장면에서 이러한 특성이 잘 드러난다. 이때의 대사와 그렇지 않은 대사를 비교해 보면 그 구어체의 성격이 판이하게 다름을 발견하게 된다.

은직 문을 열어주게.

감역 문을 열어 드리라갑쇼?

은직 어찌 차마 보내겠나?

감역 네……

(감역, 목책에 달린 문고리를 벗기고 정옥이 들어올 길을 터준다.
정옥, 쫓아 들어온다. 영구, 안긴다.)

정옥 영구야!

영구 엄마!

은직 오늘부터는 가문이나 예법이니 모두 잊고 오직 따뜻한 인정에
젖어 살겠다.

-막142)

엄마를 보내지 말라는 애절한 영구의 울부짖음에 감역은 ‘눈물이 앞을 가린다’고 관객에게 알려준다. 그러자 결국 할아버지도 감격하여 정옥을 며느리로 맞아들이기로 결심한다. 이렇듯, 그토록 완강하던 은직이 마음을 고쳐 먹게 되는 것은 영구의 지극한 어머니에 대한 그리움 덕분이다. 그렇지만 이 작품에서는 이러한 영구의 그리움이 구체적인 사건으로 발전하지 못한 채 급격한 모자의 재회로 결말을 내리고 만다. 결국 이 작품의 눈물은 이 마지막 대목에서 한 뭉치에 발산된다. 그만큼 영구의 연기는 중요하다. 이렇듯 <어머니의 힘>은 <사랑에 속고 돈에 울고>보다 관객을 사건 속에 끌어들이는 힘이 약하고 직접적으로 눈물을 강요한다. 이는 같은 작가의 <동백꽃>(연극시장-31.6.4)의 결말에서도 마찬가지로 발견되는 감상성의 한계라고 할 수 있다.

3.1.3. 현실성

대중문학의 세 가지 기교를 ‘서스펜스, 감정이입, 설득력있는 가상 세계의 창조’¹⁴³⁾라고 할 때 대중극의 경우는 극장르가 지닌 본질에 의

142) 서연호 편, 『한국희곡전집』 5, 태학사, 1996. 131면.

143) J.G.카웰티, 『도식성과 현실도피와 문화』, 박성봉 편역 『대중문화의 이론』, 동연, 1994. 89면.

해 기본적으로 서스펜스(긴장)와 감정이입(극적환각)의 요소는 지니기 마련이다. 그러나 이 두 요소를 더욱 효과적으로 결합시켜 주는 요인은 당연히 작품이 취급하고 있는 제재와 주제의 현실성(리얼리티)이라고 할 수 있다.

<앵야라차 행진곡>의 시작 장면에서 보여주는 막노동의 현실과 <인간모욕>에서 보여주는 포주의 금전에 대한 탐욕, 그리고 <동백꽃>에서 보여주는 시골 처녀들의 인신매매의 현실은 1930년대 식민지 현실의 여실한 극화라고 할 수 있다. 특히 <동백꽃>은 인신매매라는 통속적 소재 속에 식민지 현실에 대한 비판 의식이 은연중 담겨 있어 주목된다.

順 에이 흥단이 하나를 가지고 두 녀석이 싸호기도 펍 하더니 인제는 고만 탁 쪼춘 개 모양이 되겠고나. 왜 얼굴 좀 입븐 애들은 다 팔녀갈까.

淡 그러기에 집의 어머니도 앓가 무슨 이야기 곱해 그러시더라. 땅마즈기 쏘 쏘는 신작로가 되고 계집애 쏘 쏘는 술장사로 나아간다는 노래가 난 이후로는 어느 시골치고 똑똑한 계집애라고는 하나 남지 안코 팔녀간다고 그러시면서 눈물이 글성글성해서 내 얼굴을 보시겠지……

蟻 그래도 윤순이가 팔녀갈 때는 쪼처다니든 총각들이나 업서서 낫섯지 이번에는 삼득이와 석승이가 하로에 몇번식 머리가 깨지도록 싸화가며 흥단의 사랑을 밧으랴고 몸부림을 쳤는데 청천하늘에 벼락이나 나린 것 갓홀걸.

(……)

三 글세 이 자식이 돈은 한 푼도 업는 놈의 자식이 흥단이를 침을 생키면 엇절터야.

石 인마 돈이 업스면 버리를 하지 너야 말판야 증역군놈의 자식이 뻔뻔스럽게 무슨 장가를 든다고 떠들어.

三 이놈야 우리 아버지가 증역하는게 무엇이 흥하냐. 도적질을 했느냐. 사람을 죽였느냐. 이 섬 속에 사는 수천 명 소작인의 리익을 위하여 지주들과 싸호다가 울켜서 드러간 것인데.

石 그래도 이 자식이 콩밥 먹기는 맛찬가지야.

三 이 못생긴 무식한 자식이 콩밥에도 류(類)가 있다.¹⁴⁴⁾

이러한 ‘남쪽 어느 섬’의 젊은이들의 대화를 통해서 먹고 살기 위하여 딸을 팔아야 하고, 가혹한 소작료에 항쟁하다가 고초를 겪는 식민지 농민의 현실을 짐작할 수 있는데,¹⁴⁵⁾ 특히 ‘콩밭에도 류가 있다’는 표현은 현실 비판의 상징적 표현이라 아니할 수 없다. 검열과 무대 표현상의 한계로 인하여 이러한 장면이 작품 전체를 지배하지는 못하지만, 언뜻 언뜻 지나치는 일부 장면만으로도 당대 관객들은 자신들의 생활 조건을 충분히 반추해 보고 현실 인식의 태도를 새롭게 다질 수 있었을 것으로 본다. 이들 작품 외에도 <자장가>(김우춘 작, 『사해공론』, 1935.5), <그들은 어찌 되나>(남우훈 작, 『혜성』, 1931.5), <박첨지>(유진오 작, 『시대공론』, 1932.1), <딸>(김송 작, 『신인문학』, 1935.10), <향토의 만가>(황백영 작, 『신인문학』, 1935.6), <나루>(주영섭 작, 『신동아』, 1935.7) 등의 많은 작품들이 이러한 딸팔기와 離村의 문제를 취급하고 있는 것을 보면 이러한 제제가 지닌 현실성을 충분히 짐작할 수 있다.¹⁴⁶⁾

144) 『신민』, 1931.6. 『자료집』 4권, 260면.

145) 이 작품의 시대 배경이 단순히 현대가 아니라 ‘십년전 첫여름’으로 설정되어 있는 것으로 보아 이 작품은 1924년 여름의 ‘암태도 소작쟁의’를 소재로 한 것으로 보인다. (암태도 소작쟁의에 대해서는 趙東杰, 『日帝下韓國農民運動史』, 한길사, 1986.126~135면 참조)

146) ‘서양연극사에서 멜로드라마가 인기를 모은 것은 황당무계함이 아니라 그 리얼리티의 충실함에 기인한다(정진수, 『사실주의 연극과 대중』, 『예술과 비평』, 1990.여름, 84~91면)’는 사실은 1930년대 대중극에 있어서도 마찬가지라고 할 수 있다.

1926년의 한 연구(藤井忠治郎, 『朝鮮無産階級の研究』, 1926. 11~13章 참조)에 의하면 당시 京城의 기생의 수는 약 1,100여명(통계불명), 公娼의 수는 363명, 私娼의 수는 약 1,350명으로 이들 직업 여성의 총수는 약 2,800여명에 이름을 알 수 있다. 그리고 이들의 나이는 주로 15세에서 23세까지가 대부분이고, 그 직업을 택하게 된 원인의 첫 이유는 경제 사정에 의해 팔려온 것이라고 설명하고 있다. 이러한 현실은 본고 2장 2절의 직업별 인구 통계의 변화로 보아 1930년대에 더 심해졌음을 충분히 짐작할 수 있다.

박영호의 <인간일번지>(조선연극사-33.5.6)는 이러한 시대의 아픔이 한 노동자의 생활 속에 은근히 감추어져 있는 대표적 작품이다.

훈 말을 해 이 년아, 어찌자구 말야 그 털 버슨 송충이 배때기 같은
상판대기다 분 도벨 하는나 말야. 왜 억찌 춘향이라두 될영으루.
...하.....

순 답답두 하오 답답두 해. 아니 여보 시방 그걸 몰나서 캐는 거유?
캐기를. 응, 그래 어떤 받겨도 시연치 안을 년이 맘이 내켜서 여
급 노릇을 하겠오. 하기가 더러는 허영에 떠서 놀아나는 기집들도
숫해답디다많은 나야 입자 아다싯히 칼 물고 뽀뽀기 없유.

훈 힘.....

순 그러구말유. 이것두 내가 자원해서 한다면 또 몰으겠오. 입자가 기
계에 치어 불성 모양이 되고 보니 꿈이라구 발바닥을 핏고 살긴
들 하겠오. 그저 목구녁이 포두청이라..... 죄다 살자구 하는 노릇
않요. (애원)¹⁴⁷⁾

이러한 남녀간의 대화를 통해 관객은 산업재해로 누워 있는 남편과, 생계를 위해서 어쩔 수 없이 여급 노릇을 하는 어떤 부부의 비극적 현실을 엿볼 수 있다. 더구나 이 작품은 이러한 부부간의 갈등과 고통을 그 어떤 다른 작가의 작품보다도 생생한 구어체의 대사에 의해 실감나게 전달한다.¹⁴⁸⁾ 남편은 자신을 도와 주는 친구의 호의를 오해하여 아내와의 사이에 불륜의 사건이 개입되어 있는 것으로 알고 신세 한탄을 하며 괴로워하다가, 결국 아내를 집에서 쫓아 내보낸 뒤 악몽을 꾸고 나서야 오해가 풀리고 세 사람은 화해하게 된다. 평정을 찾은 남편에게 친구가 '애육이란 고작해야 인간의 일번지'라는 경구를 들려주는 것으로 이 작품은 주제를 드러낸다. 그러나 이러한 애육의 문제

147) 『문학』, 1936.1.(자료집 7권, 22면)

148) 박영호가 리얼리즘을 '작품의 현실, 연기자의 현실, 관객의 현실의 내면적 주관적 통일'(『희곡의 리얼리즘-극문학 건설의 길』, 『동아일보』, 1936.4.18.)이라고 규정한 그 리얼리즘의 창작적 실천을 이 작품에서 만날 수 있다.

는 이 작품의 보다 은밀한 주제인 현실 비판을 적절히 가리기 위한 통속적 장치에 불과하다. 박영호의 극작술은 바로 이 점에서 더욱 빛을 발한다.

이태준의 <어머니>와 <산사람들>(『중앙』, 36.2. 공연되지 않음)도 이러한 점에서 그 현실성이 빛나는 작품이라고 할 수 있다. <어머니>에서는 중산층으로 보이기 위해 지탱해 왔던 위선적 생활을 과감히 청산하고 새로운 다짐을 하는 가족의 현실이, <산사람들>에서는 깊은 산속에 숨어서 화전을 일구고 살아가는 빈민층의 생활이 그들을 취재하러 찾아 온 신문기자들의 위선적 행태와 대조되어 효과적으로 극화되어 있다.

이러한 궁핍의 사실의 묘사보다도 더 적극적인 저항성을 담고 있는 작품도 없지 않다. 가령 최정익의 <부두의 반시간>(협동신무대 -32.7.27)은 비록 소품의 영성한 구조의 작품이기는 하나 파업 투쟁으로 수배를 받고 있는 노동자 부자와 사랑의 여행을 떠나는 신식 남녀의 현실이 대조적으로 그려지고 있으며, 신불출은 <양산도>(문의극단 -32.12.24)에서 파업 투쟁에 나서는 주인공의 각오를 그리는 당찬 진보성을 드러내 주기도 한다.¹⁴⁹⁾

그러나 이러한 작품은 공통적으로 단막의 소품에 지나지 못한다. 그리고 이들의 진보성도 보다 구체적인 현실 인식을 토대로 하고 있지 못한 채, 감상성과 도식성의 무게에 짓눌려 있다. 다음과 같은 <양산도>의 결말을 보자.

玉姬 오라버니 그래 어데로 가십니까.

梁老人 애야 글세 그 칼을 가지고 엇더케 하려느냐.

玉姬 오라버니 제발 참으십쇼. (梁山の 손목을 잡고) 그리고 이 칼을 노십쇼.

149) 공연되지는 않았지만, 南又薰의 <그들의 하로>(『해성』, 32.1), 南宮滿의 <청춘>(『조선문학』, 1936.7·8합) 등도 이러한 진보적 현실 인식을 담고 있다. 특히 <청춘>은 그 제목이 주는 선정성과는 다르게 노동계급의 비극을 본격적으로 취급하고 있어 주목된다.

山 에라 노와라 못노켓다 梁山이의 칼 梁山刀만은 언제라도 놀 수가
 없다. 아버지 나는 아버지의 아들이요 또 이 世上의 아들이이다.
 내가 먼저 이 世上의 훌륭한 아들이 되고 난 然後야 비로소 아
 버지는 아들다운 아들을 가질 수 있게 되는 것임만 믿어 주십쇼.
 玉姬 오라버니 이 칼만은 노세요. 이 칼만은 노세요.
 山 여라 노와라. 가사 이 한 몸을 열 백 번 똥지를 하기로 梁山의 칼
 만은 놀 수가 없다.
 (노래)¹⁵⁰

이러한 감상성과 도식성의 노출은 검열 때문에 어쩔 수 없는 창작
 상의 한계라고 할 것이지만, 동시에 대중의 인기를 끌기 위한 흥행 전
 략의 장치이기도 하다. 그런 만큼 극적 구조도 상대적으로 잘 짜여지
 지 못한 결함을 지니고 있다. 이러한 요인으로 인하여도 1930년대 대
 중극 중 많은 인기를 누린 작품들이 주로 의리·인정극이 될 수밖에
 없었을 것이며, 현실도피를 조장시킨다는 후대의 비판을 감수할 수밖
 에 없었을 것이다.

익숙하고 길들여진 세계가 주는 편안함은 머리끝을 오싹하게 하는
 모험의 흥분이 가신 뒤에야 더욱 편안하게 느껴지는 법이고, 이것은 정
 치적으로 심각한 후퇴 효과를 야기할 수 있다. 대중연극의 악몽의 세계
 에서 현실 세계로 되돌아 나올 때 그래도 현실 세계가 건널 만한 것으
 로 느낄 수 있으며, 실제로 대중연극이 제시하는 결말의 내적구조는 대
 개의 경우 극적 세계의 문제 영역을 근본적으로 개선하기보다는 현실
 에 만족하는데 머무는 경향을 나타낸다. 그냥 있는 대로가 좋은 것이라
 는 현실 적응의 이데올로기가 대중연극의 체험의 일시적인 격렬함 뒤
 에서 은밀히 자신의 냉혹한 현실의 손길을 감추고 있는 것이다.¹⁵¹⁾

150) 『삼천리』, 1933.2. 『자료집』 5, 158면.

151) 버나드 샤라트, 「대중 연극에서 대중적인 것의 정치학」, 박성봉 편
 역, 『대중 예술의 이론들』, 동연, 1994. 184면. 여기에서 말하는 ‘대중
 연극’은 원문(The politics of the popular?-from melodrama to television,
Performance and politics in popular drama, Cambridge Univ. Press, 1980)
 을 참조하자면 ‘melodrama’의 번역어이다.

대중극의 현실도피적 성격에 대한 이러한 설명은 특히 식민지 치하의 한국 대중극의 특성에 매우 적절하게 적용된다고 할 수 있을 것이다. 이러한 점에서 경제적 원인으로 팔려가는 여인의 비극을 그린 <동백꽃>보다 이미 기생이 된 여인이 그 현실을 극복하게 되는 과정을 그린 <사랑에 속고 돈에 울고>와 <어머니의 힘>이 훨씬 더 많은 인기를 누릴 수밖에 없음을 잘 알 수 있다. 따라서 많은 관객들이 즐긴 1930년대 대중극은 식민지 질곡을 벗어나기 위한 거의 유일한 문화적 탈출구의 기능을 수행한 것으로 보아야 할 것이다.

4. 결론

본고는 한국연극사 연구에서 독립적인 연구의 대상으로 잘 다루어지지 않았던 대중극 활동과 작품을 1930년대의 시기에 국한하여 검토해 보고자 한 시도였다. 이를 위해 먼저 일반적인 대중문화-대중예술-대중극의 개념을 살펴본 후, '대중이 향유하는 연극'이라는 상식적인 대중극(popular theatre)의 정의에서 출발하여 그 한국적인 개념과 범위를 고찰하고, 이를 토대로 1930년대 대중극의 구조와 특성을 검토해 보았다.

개화기 이후 새로운 연극 양식이 시도되면서 창극과 신파극이 1910년대의 대표적인 대중극으로 공연되었고, 1920년대 이후에는 신파극과 함께 신극이 대중극으로 변질되어 활발히 공연되었다. 이러한 의미에서 종래 '신파극=대중극'으로 설정해 온 개념을 지양하고 신파극은 어디까지나 대중극의 한 양식으로서 1910년대의 특수한 공연 양식에만 국한시켜 사용되어야 할 용어이다. 또한 한국의 현실에서는 관객(연극 향유자)의 수준에 따른 고급연극/대중연극의 구분은 적절하지 못하고, 당대 비평의 관례대로 연극운동의 목적에 따라 신파극/신행극으로 나눌 수 있을 뿐이다. 그러나 1930년대 중반 이후에는 이 구분마저

도 의의를 잃고 말아 모든 연극이 넓은 의미에서 대중극의 범주에 포함된다고 할 수 있다.

이러한 1930년대의 대중극의 공연 양식은 잘 짜여지지 못한 대본에 의한 공연, 그리고 막간 공연의 성행으로 요약될 수 있다. 대본의 미비점이 극작가의 부족과 장기 흥행이라는 현실적 공연 환경에 따른 불가피한 한계라면, 막간 공연은 이러한 한계를 극복하기 위한 흥행적 전략에서 비롯된 것으로서, 이 중 새롭게 선보인 레뷰 양식이 가장 인기를 모았다.

지금까지 전하는 1930년대 대중극 대본들을 살펴본 결과 그 대중성의 특성은 도식성, 통속성, 현실성으로 요약할 수 있었다. 도식성은 권선징악, 개과천선이라는 판에 박은 구조와 주제의 의리·인정극에서 특히 두드러지고, 통속성은 살인과 같은 폭력적 행동으로 관객들의 흥미를 자극하고 눈물을 강요하는 선정성과 감상성이라는 속성에서 잘 드러난다. 현실성이란 작품 속에서 식민지 현실의 리얼리티를 드러내 보이는 속성을 의미하지만 도식성과 통속성의 그늘에 가려져 있는 것이 특징적이다.

이러한 특성은 멜로드라마의 일반적 구조라고 할 수 있는데 한국의 대중극이 지닌 멜로드라마적 특성은 이 중에서도 특히 감상성에 치우쳐져 있다. 이러한 점에서 1930년대 한국 대중극은 그 현실도피적 성격을 비판받아 마땅하지만, 동시에 당시의 대중들이 식민지의 폭압적 현실을 지탱해 낼 수 있는 위안의 버팀목이 되어 줄 수 있었던 것이다.

본고는 가능한 대로 다양한 1차 자료를 통해서 1930년대 대중극의 구조와 특성을 해명해 보려고 하였지만, 우선 당대의 공연 현실에 대한 직접적인 객관적 자료가 절대로 부족하다는 점에서 이 시도는 근본적인 한계에 부딪치지 않을 수 없었다. 또한 지면의 제약상 보다 많은 대본들의 구조와 특성을 검토해 보지 못한 점도 본고의 커다란 약점이 아닐 수 없다. 보다 자세한 작품의 분석은 독립적인 후고로 미룬다.

移動劇團																			↑	
新豐樂劇團																			↑	
唱劇班																			↑	
青年劇場																			↑	
銀亞																			↑	
京城樂劇團																			↑	
建設舞臺																			↑	
申不出一行																			↑	
朝鮮移動物劇團																			↑	
朝鮮樂劇團																			↑	
東一唱劇團																			↑	
新生劇團																			↑	
新世紀																			↑	
花球歌劇團																			↑	
花叢劇團																			↑	
前進座																			↑	
第一樂劇團																			↑	
太陽																			↑	
石川樂隊隊																			↑	
朝鮮移動物劇團																			↑	
城實樂劇團																			↑	
新豐樂劇團																			↑	
有樂隊																			↑	
濟明劇場																			↑	
文化座																			↑	
新青年座																			↑	
希望座																			↑	
109개 극단	5	6	11	13	10	11	15	23	26	22	20	27	25	30	30	25	25	25	→	→

〈표3〉 1930년대 현전 공연 대본 목록

작가	작품 이름	형식	발표지	초연극단과 날짜	비고 (공연시명칭)
冠岳山人	破戒	歌舞劇	신민(31.1)	단성사-31.1.23	삼천리(35.2) 채수록
李瑞求	동백꽃	1막1장	신민(31.6)	연극시장-31.6.4	
崔順羽	埠頭의 半時間	1막1장	제일선(32.6)	협동신무대-32.7.27	崔順羽
春崗	홀아비 兄弟	1막1장	불교(28.5)	태양극장-32.8.8	두 홀아비
八克	人間侮辱	1막1장	동광(32.10)	협동신무대-32.8.17	본명-柳志永
申不出	死生決斷	1막1장	삼천리(35.2)	문의극단-32.12.16	
申不出	梁山刀	1막1장	삼천리(33.2)	문의극단-32.12.24	
朴英鎬	人間一番地	1막2장	문학(36.1)	조선연극사-33.5.6	人間-丁目
金陵仁	黃金狂騷曲	1막1장	신동아(32.12)	신무대-33.6.14	南風月, 본명-昇應順
朴英鎬	駕騫	2막2장	신인문학(35.4)	황금좌-33.12.17	
任曙防	앵야라차 行進曲	2막2장	삼천리(34.4)	황금좌-34.7.17	
李泰俊	어머니	1막1장	중앙(34.1)	황금좌-34.11.14	
林仙圭	사랑에 속고 돈에 울고	4막5장	한국회극적집4(1996)	정춘좌-36.7.23	
宋影	黃金山	2막2장	조선문학(36.11)	정춘좌-37.1.12	
蔡萬植	예수나 암 민엇드면	1막1장	조선문학(37.5)	중앙무대-37.6.23	
宋影	假社長	1막1장	삼천리(37.1)	중앙무대-37.7.30	
宋影	月坡先生	3막3장	조선문학(37.5)	중앙무대-37.8.4	연재 중단
李光來	村先生	3막	동아일보(36.1)	중앙무대-37.11.19	
李瑞求	어머니의 힘	5막8장	한국회극적집5(1996)	호화선-37.11.30	
金雲汀	十五分間	1막1장	朝鮮名作選集(1939)	화랑원-38.3.25	
宋影	男子廢業	1막1장	朝鮮名作選集(1939)	호화선-39.11.5	

참고문헌

기본자료

- 『매일신보』, 『동아일보』, 『조선일보』 등 각종 신문
서연호 편, 『한국희곡전집』, 태학사, 1996.
양승국편, 『한국근대희곡작품자료집』, 아세아문화사, 1989.
양승국편, 『한국근대연극영화비평자료집』, 태동, 1991.
早稻田大學 演劇博物館 편, 『演劇百科大事典』, 平凡社, 1990.

주요논저

- 강만길, 『일제시대 빈민생활사 연구』, 창작과비평사, 1987.
고설봉, 『연극마당 배우세상』, 이가책, 1997.
고설봉, 『증언연극사』, 진양, 1990.
김만수, 「유성기 음반에 수록된 영화 설명에 대하여」, 『한국극예술연구』 6, 한국극예술학회편, 1996.
김미도, 「한국연극사 정리-동양극장사」, 『한국연극』, 1987.3~4.
김미도, 『한국 근대극의 재조명』, 현대미학사, 1995.
김재석, 「1930년대 유성기 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 2, 한국극예술학회편, 1992.
김종철, 『판소리사 연구』, 역사비평사, 1996.
노먼 제이콥스(강현두 역), 『대중시대의 문화와 예술』, 홍성사, 1986.
박명진 외 편역, 『문화, 일상, 대중-문화에 관한 8개의 탐구』, 한나래, 1996.
박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 1994.
박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 1997.
박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.

- 박진, 『세세년년』, 경화출판사, 1966.
- 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997.
- 사진실, 『한국연극사 연구』, 태학사, 1997.
- 서연호, 『한국근대회극사』, 고려대출판부, 1994.
- 신아영, 『한국연극과 관객』, 태학사, 1997.
- 아놀드 하우스(황지우 역), 『예술사의 철학』, 들베게, 1983.
- 양승국, 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대 박사학위논문, 1992.
- 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
- 원용진, 『대중문화의 패러다임』, 한나래, 1996.
- 유민영, 「전통연희의 쇠퇴와 자구 운동」, 『연극영화연구』 2, 중앙대 신문방송대 학원, 1995.
- 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대출판부, 1990.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
- 이강수, 『한국대중문화론』, 법문사, 1989.
- 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997.
- 이윤택, 「우리들의 느낌을 찾아서-감정과 언어 사이에서」, 『우리극 연구』 6, 공간미디어, 1995.
- 정진수, 「사실주의 연극과 대중」, 『예술과 비평』, 1990. 여름.
- 최동현·김만수, 「1930년대 유성기 음반에 수록된 만담·년센스·스케치 연구」, 『한국극예술연구』 7, 한국극예술학회편, 1997.
- 최동현·김만수, 『일제강점기 유성기 음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997.
- 허버트 겐즈(이은호 역), 『고급문화와 대중문화』, 현대미학사, 1996.
- David Bradby etc. edited, Performance and politics in popular drama, Cambridge University Press, 1980.
- 藤井忠治郎, 『朝鮮無産階級の研究』(日帝下貧民關係資料1), 行政學會印刷所, 1926.