

〈病者三人〉研究

權 純 宗

<目 次>	
I. 머리말	1. 作品의 構成과 創作意圖
II. 既存研究의 檢討와 反省	2. 新派劇의 要素와 傳統劇의 要素
III. 1910年代의 演劇史의 特殊性	V. 戲曲史의 意義와 限界
IV. 作品分析	

I. 머리말

〈病者三人〉은 1912년 11월 17일부터 11월 25일까지 每日申報에 연재되어 발표됨으로써 우리 나라 희곡사에서 최초의 창작희곡이라는 의의를 획득한 작품이다. 따라서, 이 작품은 작가인 趙重桓과 함께 연극사나 희곡사를 다룰 때마다 언급되어 왔고, 개별적인 연구도 몇 차례 시도되었다.

그럼에도 불구하고 이 작품에 대한 온전한 이해나 희곡사적 의의가 반론의 여지없이 완벽하게 이루어지지는 않은 것 같다. 아직까지 논의하는 사람에 따라 작품의 가치평가에 대한 견해가 다양하게 계속되고 있기 때문이다. 이러한 객관적 현실은 이 작품에 대한 온당한 평가가 유보된 상태임을 입증하는 것이고, 필자로 하여금 전면적인 쟁점의 필요성을 절감케 한다.

이 글은 기존연구의 검토와 반성에서 출발한다. 또 다른 오류를 범하지 않기 위해서는 기존연구에서 범했던 오류를 철저히 검토해야 될 것이기 때문이다. 따라서, 기존의 몇몇 논의들은 그릇된 결론에도 불구하고 필자가 논의의 방향을 잡는 데에 크게 도움을 주었다는 점을 먼저 밝혀둔다.

다음으로는 이 작품이 발표된 1910년대의 연극사적 특수성을 살피게 될 것이다. 전혀 새로운 문학형태의 출현은 사회구조의 전체적인 문제와 밀접하게 관련될 수밖에 없기 때문이다. 문학을 포함한 인간의 모든 역사현상은 그 시대, 그 사회의 현실적 요구(필요)에 의하여 생성·발전·소멸해 가는

것이고,¹⁾ 문학적 창조의 참다운 주체는 실로 사회적 집단이며 단독의 개인이 아닐 수도 있다.²⁾ 특히, 日帝가 이 땅을 强占했던 시대의 문학은 그 시대만의 특수한 정치적, 사회적 조건을 고려하지 않고는 바르게 이해될 수 없다.³⁾

이러한 작업을 바탕으로 하여 실제 작품을 분석하는 과정에서는 작품의 성격을 분명히 밝힘으로써 작가의 창작의도를 살피고, 작품 속에 공존하는 新派劇의 요소와 傳統劇의 요소를 구체적으로 밝힐 것이다. 이 작업은, 작가가 신파극 운동에 적극적으로 참여한 인물이라는 선입견 때문에 이 작품을 신파극적인 맥락에서 접근한 기준의 오류를 시정하게 될 것이다. 그리고 이 작품이 우리의 회곡사에서 지닐 수 있는 의의와, 미처 극복하지 못한 한계가 무엇이었는지를 밝히는 데까지 나아가고자 한다. 필자의 이러한 일련의 작업은 우리의 회곡사를 바르게 기술하기 위한 기초작업의 일환임도 아울러 밝혀 둔다.

II. 既存研究의 檢討와 反省

〈病者三人〉에 대한 최초의 언급은 李杜鉉의 『韓國新劇史研究』에서 비롯된다.⁴⁾

紙上에 발표된 최초의 戲曲은 趙一齊의 喜劇 〈病者三人〉 四場(毎日申報 1912. 11. 17~12. 25)이겠으나 이 작품은 세 사람의 新女性(女教師·女醫師·女校長)과 공체가인 세 사람의 그 남편들을 등장시켜 笑劇風으로 엮은 社會諷刺劇이다. 그려

1) 洪一植, 韓國開化期의 文學思想研究, 悅話堂, 1980, p. 9.

2) Lucien Goldman, Toward Sociology of the Novel, trans Alan Sheridan (Tavistock Publication), 1964, p. 9 참조.

물론, 이런 주장은 개인을 집단 속에 매몰시킴으로 인해서 개인의 존재를 소멸시킨다는 비난을 면 할 수 없다. 개인으로서의 작가와 사회적 집단과의 관계 역시 서로 의존·작용하는 것이 되어야 한다.

3) G. B. Tennyson 도 그의 저서 『An Introduction to Drama』(University of California, 1966)에서 다음과 같이 말한 적이 있다.

“Since the drama inevitably reflects life, it does so in terms of particular time and of particular issues. A Knowledge of the political and social conditions of the time of the play can be so important as to be indispensable to an understanding of a particular work; at the least, it is never a hindrance.”(p. 106)

나近代劇을 個人意識에 눈뜬近代市民社會의 意志의 表現이라고 본다면 春園의 〈閨恨〉에서 비로소 우리나라近代文學은 최초의 戲曲다운 戲曲을 가졌다고 할 수 있겠다.⁵⁾

이두현은 이 작품을 ‘笑劇風으로 엮은 社會諷刺劇’이라고 규정함으로써 작품의 본질적인 성격은 분명히 파악했다. 그러나 작가 趙重桓이 신파작가였다는 선입견 때문에 이 작품이 지니는 희곡사적 가치를 규명하는 데까지 나아가지는 못했다. 그리고 우리의 희곡사에서 최초의 근대적인 희곡으로 李光洙의 〈閨恨〉을 지목함으로써 이 견해는 한동안 거의 정설처럼 굳어졌다가 최근에 근대희곡의 기점에 대한 논란의 원인이 되기도 했다.⁶⁾

全光鏞은 이 작품을 『現代文學』에 전재하면서 「紹介의 말」을 통해 다음과 같이 말하고 있다.

〈病者三人〉은 現存하는 가장 오랜 新演劇의 脚本이요, 創作戲曲의 가장 初期에 속하는 作品이라고 할 수 있는 것이다. 또 그 내용은 儒教의인 倫理觀에서 벗어나 西歐의인 新教育을 처음 받은 開化期 新女性들의 女權覺醒에 대한 尖端의인一面을 유우미러스하게 諷刺한 것으로, 異質의인 文化에 接한 啓蒙期 社會風潮의斷面을 엿보게 하는 作家의 신랄한 批判精神과 저도 모르게 微笑가 스며 나오게 하는 才氣에 접할 수 있어, 一讀의 價値가 있을 뿐더러, 新文學史 및 新劇史 研究에도 귀중한 資料의 구실을 할 것으로 보아진다.⁷⁾

구체적인 작품분석을 통해서 얻어진 결론은 아니더라도 작품의 성격과 주제를 분명하게 지적하면서 희곡사적으로도 가치있는 작품으로 소개한 점은 상당한 업적으로 평가할 만하다. 왜냐하면 전광용 이후 1970년대까지 이루어진 몇 번의 논의들은 상당한 노력에도 불구하고 이만한 결론에도 이르지 못했기 때문이다.

- 4) 李杜鉉, 韓國新劇史研究, 서울大學校出版部, 1966. (이 저서가 출간된 것이 1966년 5월이고, 全光鏞이 『現代文學』 1966년 5월호에 이 작품을 전재하면서 〈紹介의 말〉을 작품의 말미에 실었다. 전자는 저서이고, 후자는 잡지에 투고한 글이란 점을 감안하면, 전자의 논의가 후자보다 앞선 것으로 짐작할 수 있다.)
- 5) 李杜鉉, 앞의 책, p.91.
- 6) 〈閨恨〉이 근대희곡이 될 수 없다는 주장은 徐淵昊의 『韓國近代戲曲史研究』(高麗大學校出版部, 1982)와 金元重의 『韓國近代戲曲文學研究』(박사학위논문, 中央大學校 大學院, 1983)에서 구체적으로 이루어졌고, 필자도 「李光洙의 戲曲 〈閨恨〉과 〈殉教者〉研究」(嶺南語文學 12輯, 嶺南語文學會, 1985)에서 이 작품을 “희곡 형식을 띤 이야기라고는 할 수 있다”라고 규정한 바 있다.(p.149)
- 7) 全光鏞, 〈病者三人〉—紹介의 말, 現代文學 1966년 5월호, p.307.

4 嶺南語文學(第14輯)

이 작품에 대한 본격적인 연구는 1971년 權五滿에 의해서 비로소 이루어졌다.⁸⁾ 그는 「病者三人攷」에서 이 작품을 新派劇運動의 맥락에서 접근, 실증주의적 방법으로 작품을 분석하여 이 작품이 당대의 신파극적인 제반 요소를 고루 갖춘 작품으로 규명했다. 이 작업은 〈病者三人〉을 통하여 1910년 대의 新派演劇의 實相을 파악하는 데 크게 공헌한 것만은 사실이다. 그러나 작품의 실제 분석에 이르러서는 서구연극의 이론을 적용함으로써 “아리스토텔레스的 構成을 이루지 못하고 2, 3場의 劇的 印象은 空轉하고 있다”는 무리한 결론에 이르고 말았다.⁹⁾ 뿐만 아니라 兩性의 대립을 통한 주제의 파악에 있어서도 ‘女權의 聲號’라는 그릇된 결론에 이르고 있다.¹⁰⁾

이어서 柳敏榮은 이 작품을 “작가의 전근대적인 유교 윤리관, 멜로드라마틱한 구성, 급속히 변해 가고 있는 사회를 비판적인 각도에서 회극적 수법을 빌어 표현해 본 것에 불과”하다고 부정적으로 평가하고 있다.¹¹⁾ 吳學榮의 전해도 이와 같은 맥락에서 크게 벗어나지 못하고 있다.

이런 남녀관계의 설정으로 보아 당시 팽배하던 여성교육과 여성의 지위향상에 대한 경향을 조소한 것으로 사료된다.……이 작품이 최초의 회곡이면서 지상에 발표된 최초의 작품이라는 의의 이외에 아무런 평가를 할 수 없다.¹²⁾

1960년대와 1970년대의 논의를 반성하면서 이 작품의 회곡사적 가치를 재고해야 된다는 진지한 논의는 1980년대에 이르러 徐淵昊에 의해서 이루어졌다. 서연호는 이 작품에 대한 이제까지의 연구에 다소간의 무리가 있었다고 진단하면서 연극사적인 맥락에서의 가치문제, 장르적인 고찰, 전통적인 가정윤리와 관련된 주제의 문제 등에 관해 광범한 논의를 거치면서 다음과 같이 결론을 내리고 있다.

이 작품이 新派演劇의 범위를 벗어나지 못한 채로 창작된 것이라 하더라도, 확대된 言語意識과 美劇의 技巧를 살려 당대의 新派劇들이 감히 표현하지 못하였던 그릇된 개화의 단면을 넘지시 암시해 주었다는 점에서 그 선구성을 찾을 수 있다.¹³⁾

8) 權五滿, 病者三人攷, 국어교육 17호, 1971.

9) 權五滿, 앞의 글, p.182.

10) 權五滿, 앞의 글, p.177. 이 작품의 주제에 대한 논의는 뒤에서 구체적으로 이 루어질 것이다.

11) 柳敏榮, 草創期戲曲의 樣態(上), 演劇評論 1973년 여름호, pp.79~80 참조.

12) 吳學榮, 戲曲論, 高麗苑, 1979, p.136.

13) 徐淵昊, 韓國近代戲曲史研究, 高麗大學校出版부, 1982, p.70.

그러나, 이 논의도 기존의 연구가 이룩하지 못했던 탁월한 성과를 거두었음에도 불구하고 이 작품을 단순히 신파작품으로 규정한 것은 작품의 실상을 바르게 파악하지 못한 결과이다.¹⁴⁾

이광국은 〈病者三人〉이 일본소설을 각색했을 경우와 趙重桓의 순수한 창작품일 경우로 나누어 논의를 전개함으로써 이 작품에 대한 새로운 관점을 제시하는 듯했다. 그러나, 이 작품을 “대화로 이루어졌다는 점에서 희곡이라 할 수 있지, 그 밖에 희곡이 지니고 있는 특성은 하나도 갖추고 있지 않은 작품이라고 규정함으로써 〈病者三人〉의 희곡사적 가치를 전면적으로 부정했다.”¹⁵⁾

曹敵煥은 “그 창작심리의 내면에 보수지향적이고 개혁에 대한 거부반응을 지닌 반동적 작가의식이 깔려 있었으며, 사회비판적 풍자와 식보다는 단순한 笑劇的 오락성을 추구한 의식상의 한계를 노정”했다고 주장했다.¹⁶⁾ 작가가 〈病者三人〉을 통해서 단순한 오락성을 추구하려 했던 것은 작가의 의식상의 한계가 아니라, 오히려 철저한 오락성을 추구하지 못했던 것이 결함이라 하지 않을 수 없다.

金元重은 기존연구의 결과를 종합 반성하면서 “비록 유치하기는 하지만 관객과 더불어 함께 웃고 즐길 수 있는 소재를 선택해서 희곡화한 점으로 높이 평가할 수 있는 작품이라 했다.”¹⁷⁾ 그리고, 趙東一은 “우리 연극의 전통과 맥락이 닿을 수 있는 희곡작품을 만들어 내고자 한 것은 주목할 만하다”고 하여 이 작품에 대한 새로운 관점을 제시했다.¹⁸⁾

이제까지 논문이 발표된 순서에 따라 그 논의의 타당성이나 성과를 간략하게 검토해 보았다. 그 결과, 지난 20년 동안 〈病者三人〉에 대한 산발적인 연구는 이 작품이 지닌 가치를 여러 측면에서 검토하여 상당한 성과를 거둔 것은 사실이다.

그러나, 개별적인 연구를 살펴 보면, 그 논의의 방향이 1960년대의 이두현과 전광용의 견해를 더욱 확고히 다지는 두 차례로 진행되어 왔음을 알 수 있다. 이 작품의 희곡사적 가치를 부정하는 측면에서 이루어진 논의는

14) 徐淵昊, 앞의 책, p.68. 이 작품이 단순한 신파 작품이 아니라는 논의는 뒤에서 구체적으로 이루어질 것이다.

15) 이광국, 병자삼인(病者三人)연구, 배달말 7호, 배달말학회, 1982, p.136.

16) 曹敵煥, 趙一齊作「病者三人」의 劇文學의 性格, 국어문학 22호, 1982, p.172.

17) 金元重, 韓國近代戲曲文學研究, 박사학위논문, 중앙대학교 대학원, 1983, p.42.

18) 趙東一, 한국문학통사 4, 지식산업사, 1986, p.398.

6 嶺南語文學(第14輯)

이두현을 비롯해서 권오만, 유민영, 오학영, 이광국, 조창환 등이고, 궁정적인 측면에서 이루어진 것으로는 전광용을 비롯해서 서연호와 김원중, 조동일의 연구를 들 수 있다.

작품에 대한 논의가 어느 방향에서 이루어졌건 간에 그 논의들이 나름대로 작품의 실상과 가치를 온당하게 파악하기 위한 노력이었음은 부인할 수 없다. 그러나, 그 접근 방법이 올바르지 못했을 때, 그 방법에 의해서 온당한 결론이 나오리란 기대는 가질 수 없다. 이 작품에 대한 논의가 크게 두 방향으로 어긋나 있는 것은 결국 작품에 대한『근본적인 접근방법』이 그릇되었을 가능성성이 있음을 말해 주고 있다. 이 글은 바로 이 점을 규명하기 위해 시도된 것이라 할 수 있다. 그러므로 〈病者三人〉을 온당하게 이해하기 위해서는 이 작품을 연재하기 전에 每日申報에 발표된 소개 기사를 주목할 필요가 있다.

금번에 본사에서 가장 참신한 연극제로 취미진진하고 포복절도할 각본(脚本)을 창작하여 명일부터 본지에 기재하겠사오니 보시오 제군이여. 제일착으로 「희극 병자삼인(病者三人)」이라 하는 것이 출생할 터이오며, 그 내용에 굽계한 사실은 독자로 하여금 배를 쥐고 허리를 분지를지라. 이 오늘날 이십 세기에서 생활하는 사람으로 우승열파함은 정한 이치라. 제군도 명일부터 그 내용을 보시면 아시려니와 겸하여 이 각본을 연극으로 할 날이 있을 터이오니, 하나도 누락없이 잘 보아 두시면 일후 연극할 때에는 실지로 그 광경을 보시고, 다대한 흥미를 둘을 줄 믿사오니 더욱 애독하시오.¹⁹⁾

위에서 ‘포복절도할 각본’, ‘희극 병자삼인’, ‘그 내용에 굽계한 사실은 독자로 하여금 배를 쥐고 허리를 분지를지라’라고 한 것은 이 작품의 성격을 분명히 지적한 말이다. 이 작품을 고찰한 사람들도 한결같이 작품의 희극적 내지 소극적 성격을 인정하는 데에는 인색하지 않았다. 그러면서도 실제로 작품을 분석 평가하는 데 이르러서는 소극적 양식에 대해서는 별로 언급하지 않았다. 소극적인 작품을 소극적이 아닌 측면에서 접근했으니 그 결과 온당할 리가 없다. 이 점을 명쾌히 지적한 것은 서연호가 유일한 경우이다.

다음의 작품분석 과정에서 분명히 드러난 터이지만 〈病者三人〉은 분명히 소극의 형식을 취한 작품이고, 따라서 당시의 연극계에 만연해 있던 신파극

19) 每日申報, 1912. 11. 16.

과는 그 성질이 확연히 구별될 수 있다. 이 글은 바로 이 점을 밝히는데 그 주된 목적이 있다.

III. 1910年代의 演劇史的 特殊性

1894년의 甲午改革은 우리의 近代史에 커다란 분기점을 이룬 역사적 사건이었다. 우리나라 사람들의 삶의 양식이나 의식은 이 갑오개혁을 기점으로 크게 변화했다.

문학도 이러한 대전환의 시대를 맞이하여 옛것만을 그대로 답습하고 있을 수는 없었다. 小說은 이전의 古小說에서 新小說로, 詩는 時調와 歌辭에서 新詩로의 변화를 모색하며 새로운 시대의 삶과 의식을 나타내고자 했다.

흔히 문학의 갈래를 시, 소설, 희곡으로 나누지만 우리의 문학사에서 희곡이 나타날 조짐은 쉽게 보이지 않았다. 갑오개혁 이후 모든 것이 환골탈태하는 과정을 겪는데도 희곡은 그 이전의 무엇을 새롭게 고쳐서 만들어낼 수 없는 형편이었다.

탈출을 비롯한 우리의 전통극이 現場性을 중시했기 때문에 연극의 대본이 되는 희곡을 갖추지 못한 현실이 바로 근대적인 희곡갈래의 성립을 어렵게 만든 가장 중요한 요인이 되었다. 시나 소설은 기존의 양식을 토대로 변화를 기할 수 있었지만, 희곡은 과거의 연극 유산에서 그 전범을 찾을 수가 없었다. 이러한 형편에서 전혀 새로운 문학 양식을 만들어낸다는 것은 어려운 일이 아닐 수 없었다. 말하자면 구비희곡에서 기록희곡으로의 전환은 시대의 변화에도 불구하고 어려울 수밖에 없었다는 사실이다.

1910년 이후 신파극이 널리 공연되면서 그 대본도 함께 들어왔을 터이지만, 이 대본도 공연을 위한 최소한의 요건만 구비하였을 뿐 엄격한 의미의 희곡은 아니었다. 따라서 여러 사람이 읽을 수 있게 인쇄까지 할 필요가 있었던 것은 아니었다.

이와 같이 희곡은 물려받은 격식이 없으니 어떻게 창작해야 할지 막연했으며, 외국의 예를 따르자 해도 당면한 현실의 소재를 우리 말로 다루어야 한다는 도전을 충족시키자니 적지 않은 난관이 있었다. 독자의 기대가 형성되어 있지 않은 것도 또한 중요한 이유가 되어, 희곡은 소설이나 시처럼 순조롭게 끝나 낼 수 없었다.²⁰⁾

20) 趙東一, 한국문학통사 4, 지식산업사, 1986, pp.396~7 참조.

8 檢南語文學(第14輯)

그러나 사정이 이렇다고 하여 새로운 연극에 대한 시도가 전혀 없었던 것은 아니다. 1900년대의 唱劇運動은 우리의 연극사에서 기록희곡의 성립 가능성을 보여 주었다는 점에서 그 일차적인 의의를 찾을 수 있다. 신소설이나 신시가 앞시대의 문학 양식을 전범으로 삼은 데 비해 희곡은 앞시대의 서사 양식인 판소리에서 새로운 희곡 양식의 가능성을 발견했다.

申在孝는 一人立唱의 판소리를 극적 양식으로 개편하기 위해서 판소리의 사설 정리에 착수하여 판소리 여섯 마당을 개찬, 윤색하였는데 이 여섯 마당 중 春香歌를 작품 성격에 따라 ‘男唱’, ‘女唱’, 그리고 ‘童唱’의 세 형으로 써놓음으로써 희곡화하였다.²¹⁾

申在孝에 의한 판소리 改作業은 1900년대에 들어와 일정한 무대를 획득함으로써 唱劇으로 발전할 수 있었다.²²⁾ 판소리가 ‘고수의 북장단에 맞추어 혼자 부르는 창악예술’이라면, 창극은 ‘창악각본에 따라 여러 창악인이 등장하여 연기하며 소리를 하는 무대예술’이다.²³⁾ 즉 판소리가 서사적 양식²⁴⁾이라면 창극은 극적 양식이다.²⁵⁾

이러한 판소리의 창극화운동은 대중적인 인기를 확대하기 위한 고민에서 이루어졌다는 점에서 다분히 민중예술적인 성격을 지닌다. 그러나 판소리 광대들이 모두 이러한 경향으로 흐른 것은 아니었다. 광대들 중 일부는 상총 애호가들의 취향에 맞추기 위해 판소리의 사설을 좀더 세련되게 꾸미기도 했다. 그리하여 판소리는 상류계층을 자본주 내지 관객으로 삼는 고급 판소리와 다수의 평민 관객과 일정한 무대를 확보하면서 민중예술을 지향하는 창극으로 분리되기 시작했다.

그리고 이 당시에는 이미 청나라 군대가 서울에 진주해 있었고 거류민이 늘어나자 청나라 창극단이 와서 공연하는 기회가 더러 있었는데 배역을 나누어 창을 주고 받는 방식에 큰 매력을 느낀 광대들이 이를 본받아 協律社를 만들었다고 한다.²⁶⁾ 이와 같이 창극은 새로운 무대예술을 바라는 평민층

21) 朴冕, 唱劇史研究, 白鹿出版社, 1976, p.18 참조.

22) 崔元植, 〈銀世界〉研究, 創作과 批評, 1978년 여름호, p.279.

23) 朴冕, 韓의 詞, p.14.

24) 판소리의 양식적 원리를 서사에서 탐구한 업적으로는 다음과 같은 것이 있다.

金三不, 裔裨將傳·雍固執傳, 國際文化館, 1950.

趙東一, 판소리의 장르規定, 語文論集 6輯, 1969.

林熐澤, 18, 9世紀 〈이야기꾼〉과 小說의 發達, 韓國學論集 2輯, 1975.

25) 崔元植, 韓의 詞, p.280.

26) 趙東一, 한국문학통사 4, p.384.

의 욕구, 상업자본의 축적, 외국 연극의 영향 등에 힘입어 판소리 창부들에 의해 새로운 연극양식으로 점차 바뀌어 갔다. 그리고, 1908년의 〈銀世界〉 공연으로 그 절정에 이른다.²⁷⁾ 당시의 신문에는 〈은세계〉 공연을 예고하는 기사가 다음과 같이 보인다.

[소설연극] 大韓新聞社長 李仁植氏가 我國演劇을 改良하기 爲하야 新演劇을 夜珠峴 前協律社에 創設하고 再昨日부터 開場하였다니 銀世界라 題한 小說로 唱夫를 教育하야 二個月 後에는 該 新演劇을 設行하는데 衆多한 媚夫 教育費가 巨大함 으로 其經費를 補助하기 爲하야 七月 二十六日부터 二個月間은 每月(日) 下午 七時로 同十二時까지 營業的으로 我國에 固有하던 各種 演藝를 設行한다더라.²⁸⁾

이 기사로 미루어보아 당시의 신문에 자주 나타나는 ‘신연극’이란 용어는 일본신파나 일본을 통해 유입된 서양식 연극을 이른 말이 아니고 판소리의 변형된 형태 즉 창극을 지칭하는 데 사용된 것으로 보인다.

그러나, 창극은 전통극과 함께 번창일로에 있던 시기에 쇠퇴의 길로 접어 들었는데 그 직접적인 이유로는 정치적 상황을 들 수 있다. 전통극이나 창극은 모두 여러 사람이 모여서 신명나는 놀음을 즐기는 것이 주조인데, 1910년의 국권 상실은 더 이상 신명나는 놀음을 할 수 없게 만들었다. 뿐만 아니라, 국권 상실 이전에 이미 실질적인 통치권을 확보한 일제에 의해서 우리의 고유 연극에 대해 취해진 일련의 조치들을 간파할 수 없다.

大韓每日申報 1909년 5월 15일자 기사에는 “諸般演劇은 日本演戲를 模範擴張하 次로 倡夫 及 그 工人輩가 壹湖爲限하고 日本演劇을 鍛習하는 中”이라는 보도가 보이고, 6월 8일자에는 “各種 演劇이 風俗上에 大端紊亂하야 一 般人心을 眇惑케 하는 故로 警視廳에서 此를 取締하기 爲하야 日本演劇을 模倣設行케 헐 次로 該規定을 製成”했다고 보도했다. 이어서 7월 9일에는 “警視廳에서 各種 劇場 演戲原料를 取調하야 認許한 後 施行케”한다고 했다가, 7월 28일에는 드디어 “京城內 一二處만 存在케 하고 其餘는 解散케” 한다는 조치를 취했다. 7월 28일의 해산조치에서 살아남은 연극단체의 성격이 어떠했을지는 짐작이 가고도 남는다. 결국 日帝는 창극단체로 하여금 일본연극을 모방하여 공연하게 시도했으나 창극 창부들로서는 그 목적을 이룰

27) 1908년 원각사에서 공연된 〈은세계〉가 신극이 아니라 창극의 형태였을 것이라는 견해는 柳敏榮의 「演劇(판소리) 改良時代」(演劇評論 6호, 1973)와 崔元植의 「〈은세계〉 연구」에서 상세히 밝혀진 바 있다.

28) 皇城新聞, 1908. 7. 28.

10 嶺南語文學(第14輯)

수 없다는 판단이 서자 민중관객의 호응을 받고 있는 창극단체 자체를 없애려 한 것이다. 이후 창극 창부들은 지방순연으로 간신히 그 명맥을 유지하게 된다.

창극이 새로운 연극양식으로 정착되지 못한 또 다른 이유는 창극 창부 자체 안에서도 찾을 수 있다. 창극운동에 참여한 창부들은 신파연극인들처럼親日을 하지는 않았지만, 탈춤의 광대들처럼 당대 사회의 문제를 적극적으로 다루려고 하지는 않았다. 이것은 일제의 탄압을 받지 않으려는 의도로 이해되기는 하지만, 자기시대의 삶을 무대 위에 올려놓지 않고는 관객의 욕구를 계속해서 만족시킬 수는 없다.

〈은세계〉는 〈최병도타령〉을 창극으로 꾸며 공연한 것으로 밝혀져 있다. 작성된 민중을 대표하는 최병도가 지배층으로 대표되는 강원감사의 수탈에 저항하다가 타살된다는 내용을 실감나게 무대 위에 재현함으로써 관객들에게 충격적인 감동을 주었다. 그러나, 〈은세계〉와 같은 민중의 삶을 다룬 창작 창극은 더 이상 나타나지 않았고, 창부들은 손쉬운 대로 판소리를 개작해서 공연하는 것으로 만족함으로써 발전할 수 있는 계기를 스스로 잊어버리게 되었다. 당대 사회의 삶과 유리된 내용의 공연이 관객들로부터 배척받았음을 원작사의 〈춘향가〉 공연 기사에서 분명히 확인할 수 있다.

圓覺社에서 각 新聞에 廣告로 揭布하되 壹切 舊演劇을 改良하고 忠孝義烈 等 新演劇을 設行한다 험으로 再昨日에 觀光者가 多數 來集하였다니 及其臨場에는 春香歌 壇場 後에 即時 開社하되 來客中 壹인이 大聲詰駁曰 廣告에는 新演劇을 設한다 하고 春香歌만 唱하니 是는 騙財的으로 欺人 험이라 하며 壇般觀光者가 皆前呼後應 하여 圓覺社의 不信無美를 詰責하고 自今以後는 圓覺社의 再到치 않기로 發誓해야 壇場 풍波를 大起하였다. ²⁹⁾

회곡 갈래의 성립을 어렵게 만든 또 다른 요인으로는 당시 지식인의 연극에 대한 편견과 일제의 신파극 지원을 지적할 수 있다.

당시의 국장 협률사의 공연에 대해 비판과 규탄에 앞장 선 것은 대한매일신보였다. 대한매일신보는 논설을 통해 협률사의 공연이 전전한 기풍을 타락시킨다는 주장을 기회 있을 때마다 떴고, 이러한 주장은 1906년 李蒼和의 협률사 폐지 상소문으로 그 절정에 다다른다.

……其一即 協律社貽弊也。臣聞孔子於顏子以爲邦之道必曰放鄭聲。今夫協律社者

29) 大韓每日申報, 1909. 7. 3.

臣雖不知其主唱之爲何人，然臣聞其通宵設戲男女難還鬪爭易起亂淫相屬此豈非鄭聲乎大抵習舞演劇之戲於外國有之，不過俳優丐賤之輩區區營生者……³⁰⁾

당시의 협률사 공연 자체가 여러 가지 문제점을 안고 있었던 것도 사실이지만, 위와 같은 주장들은 연극에 대한 지식인들의 편견이 얼마나 극심했는가를 단적으로 보여준다. 당시의 국장 공연을 한 마디로 ‘淫樂이오 巫風’이라 몰아부치고 ‘倡優妓生이 日夜群集호야 歌聲이 競天호여 舞袖翻雲하니 此果益於公乎아 益於私乎아”라고 했다.³¹⁾ 그러면서도 ‘益於公, 益於私’한 새로운 연극의 마련을 위한 대안은 제시하지 못했다. 과거의 유산인 판소리와 그 유산에서부터 변형된 양식인 창극마저 거부한 처지이니 전혀 새로운 연극 양식을 마련하는 일이 쉽지 않을 것임은 자명한 일이다.

이러한 상황은 1910년 이후 새로운 양상으로 전개된다. 1910년 이전에 이미 일제는 원각사 창부들에게 일본어 교습을 강요하고 일본연극을 모방하여 공연하도록 압력을 가했다. 관객에게 알려져 있는 배우를 통하여 일본연극을 이식시켜 보자는 의도였다. 그러나 이러한 계획은 의도대로 되지 않았다. 원각사 창부들이 일제의 정책에 협력하지 않았기 때문이다. 원각사 창부들은 소리를 주업으로 삼는 배우들이었는데 이들을 통하여 대사를 사용하는 일본연극을 공연할 수 없는 장벽에 부딪혔기 때문이다. 따라서 창극 창부들은 더 이상 일제의 요구에 부응할 수 없는 존재로 평가되어 창극단체의 해산을 강요받았고, 일제는 신파극 육성으로 정책 방향을 바꾸었다.

총독부 기관지 『매일신보』를 제외한 모든 언론기관이 폐쇄된 상황에서 창극을 규탄했던 것과 같이 신파극을 규탄하는 목소리는 신문에 쓰일 수가 없었다. 따라서 신문에는 신파극을 선전하는 보도만이 실리면서 관객이 모이도록 부추겼다. 이러한 결과, 전통극인 탈춤과 창극운동은 쇠퇴의 길로 접어든 반면 일본 신파극이 이 땅의 연극계를 지배하는 시대가 열리게 된 것이다.

〈病者三人〉은 바로 이와 같은 1910년대의 연극적인 상황에서 발표되었다. 따라서 〈病者三人〉은 모든 여전이 기록회곡 특히 창작 기록회곡의 출현을 어렵게 만든 상황에서 발표되었다는 이유만으로도 회곡사에서 획기적 의의를 지닐 수 있다.

30) 皇城新聞, 1906. 4. 19.

31) 大韓每日申報, 1906. 4. 7.

IV. 作品分析

1. 作品의 構成과 創作意圖

작품은 全四場으로 구성되어 있는데, 그의 진행에 따라 1~3場과 4場으로 양분된다. 각 장의 사건은 다음과 같이 요약될 수 있다(단, 부부 중심의 사건으로 한정한다.)

1場：李玉子와 鄭弼秀의 대결

여교사 이옥자는 교사 시험에 낙방해서 학교 하인으로 일하고 있는 남편 정필수에게 일어를 가르치려 하고, 공부하기 싫어하는 정필수는 귀머거리 행세로써 위기를 모면하려 한다. 하계순은 정필수를 귀머거리로 진단한다.

2場：孔召史와 河桂順의 대결

돌팔이 의사 하계순은 부인인 여의사 공소사로부터 정필수에 대한 오진의 책임을 추궁받자 병어리 행세로써 위기를 모면하려 한다.

3場：金原卿과 朴原清의 대결

학교의 회계인 박원청은 부인인 여학교장 김원경으로부터 학교 공금 유용을 추궁당하자 장님 행세로써 위기를 모면하려고 한다.

4場：세 남편이 집단으로 부인들의 횡포에 항거하다가 현병보조원 吉春植의介入으로 화해에 이른다.

작품에 나타난 세 부부의 관계는 어느 모로 보나 정상은 아니다. 세 사람의 남편들은 하나같이 부인들에 비해 무능한 나머지 사회적인 지위마저 부인보다 훨씬 낮을 뿐만 아니라, 부인들은 무능한 남편들을 하인처럼 다루고 있어 일상적인 사회 통념을 뒤집어 놓고 있다.

이러한 부부관계를, 작품을 소개한 앞의 매일신보 기사에서는 “이 오늘날 이십 세기에서 생활하는 사람으로 우승 열폐함은 정한 이치”라고 했다³²⁾ 전 도된 부부관계로 인해 일어나는 사건을 통해 마음껏 웃어 보자는 것이 작품을 쓴 표면적인 의도인 것 같고, 그 웃음을 통해 ‘우승열폐’의 현실사회를 비판해 보자는 것이 작가의 숨은 뜻으로 이해된다. 그러나, 이러한 작가의 의도가 작품을 통해 효과적으로 나타난 것은 아니다. 작품의 제목은 부인의

32) 註 19 참조.

횡포에서 벗어나기 위해 폐병을 앓고 있는 세 남편을 두고 불였겠지만, ‘우승열폐’의 실현을 위해 남편을 하인 다루듯하는 세 부인도 정상적인 인물은 아니니 병자임에는 틀림없다. 이제, 작품을 좀더 구체적으로 살펴 보자.

1~3場의 구성은 각 장이 어느 정도 독립된 성격을 지니면서 다음 장으로 자연스럽게 연결되어 있다. 장이 아니라 막이라고 해야 옳은 표현이 된다. 각각 다른 무대에서 다른 인물들에 의해 사건이 전개되기 때문이다.

1장에서 하계순이 정필수를 귀머거리로 친단한 것은 정필수를 위기에서 구출한 일이면서 2장에서의 공소사와 하계순의 대결을 예비하는 사건이다. 3장은 1, 2장의 사건과는 관계없이 독립된 것처럼 진행되다가 끝부분에 이르러 공소사가 김원경의 사무실에 나타남으로써 유기적 관계가 이루어진다. 공소사에 의해 세 남편이 모두 폐병환자임이 드러나고, 박원청은 공소사가 장님을 치료하기 위해서는 눈을 도려내야 한다고 하자 위기를 느끼며 도망간다.

4장에서는 정필수와 하계순이 박원청에게 도움을 청하러 오던 중 쫓겨나오는 박원청과 만나게 된다. 이어서 세 부인이 각각 남편들을 방축한다고 하자, 부인들의 횡포에 짓눌려 살아온 남편들은 마지막 반항을 시도한다. 그래서 남편들은 학교에 있는 돈을 가지고 나가려 하고 부인들은 이를 막으려 하니 이들 사이에는 다툼이 벌어진다. 이 작품이 소극으로서의 생명력을 가지는 것은 여기까지이다.

이 장면에 돌연 혼령보조원 길춘식이 개입함으로써 이제까지 유지되어 오던 작품의 소극적 질서는 완전히 부서지게 된다. 부인들은 길춘식에게 남편들이 감옥에 가게 되면 여자의 사회가 손상이 될 터이니 잡아가는 말고 단단히 꾸짖어나 달라고 부탁함으로써 화해에 이르게 된다.

예기치 않은 결말의 처리로 이 작품을 어떻게 이해해야 할 것인지에 대한 고민이 뒤따르지 않을 수 없다. ‘우승열폐’의 힘의 논리는 제국주의적 사고방식이다. 이러한 힘의 논리가 국제질서 뿐만 아니라 가정에까지 침투된다면 사태는 매우 위험한 지경에 이른다.

가정은 힘의 논리 이전에 사랑과 화합에 의해서만 온전히 유지될 수 있다. 그런데, 부인들이 남편보다 똑똑하다고 해서 남편을 하인처럼 부리는 것은 도저히 용납될 수 없는 처사이다. 이른바 개화사상, 즉 제국주의적 힘의 논리에 의해서 지배되는 사회현실을 전도된 부부관계를 통해 비판해 보고자 한 것이 작품의 주제인 것처럼 생각된다. 따라서 일차적인 비판의 대상은

여성쪽이다. 그렇다고 하여 ‘열쾌’한 남성쪽을 옹호하거나 지지한 것도 아니다. ‘우승’한 아내의 지배를 받을 만한 책임의 많은 부분이 ‘열쾌’한 남편 자신에게 있기 때문이다.

정필수는 교사 시험에 낙방하고 아내에게 구박을 받으면서도 자신의 처지를 개선하기 위한 노력을 하지 않았다. 하계순도 돌팔이 의사의 신세를 면하기 위한 의학 공부를 계속하지 않았으며, 박원청 역시 학교 회계로 일하면서 학교 공금을 몰래 빼내어 기생집 출입이나 일삼고 있다. 그래서 작가는 ‘열쾌’한 남성들을 극도로 戲化시켜 함께 비판의 대상으로 삼은 것이다. 결국 ‘우승’한 쪽과 ‘열쾌’한 쪽 모두를 비판의 대상으로 삼은 것이다.

이와 같은 세 쌍의 부부관계를 통해 작가가 말하고자 하는 숨겨진 의도를 읽을 수 있다. 그것은 말하고자 하는 바를 분명히 나타낼 수 없는 시대적인 여건을 고려할 때 비로소 이해될 수 있다.

정필수, 하계순, 박원청은 자신의 ‘열쾌’한 조건 때문에 부인의 권위와 횡포에 정면으로 대결할 수 없게 되자 결국 귀머거리, 벙어리, 장님의 행세로써 위기를 모면하려 한다. 이러한 행위는 자신들에게 닥쳐 오는 위기를 모면하기 위한 일시적 방편에 불과할 뿐 현실을 궁정하면서 자신의 삶을 포기하려는 자세는 아니다. 부인의 횡포가 극심할 때에는 병자로 가장하여 승폐의 결말이 분명한 싸움 자체를 회피하지만 빼앗긴 남편의 자리까지 포기하려고는 하지 않는다. 자신의 위치를 회복하기 위한 시도는 은밀하게, 그리고 꾸준히 계속된다. 그러다가, 같은 처지에 빠진 세 사람이 모였을 때, 그리고 자신들이 가정으로부터 내쫓길 최악의 위기에 처하자 그것은 드디어 집단적인 항거로 나타난다.

세 남편의 이러한 행위는 바로 1910년대 초의 사회현실을 암시적으로 반영한 것이라 할 수 있다. 부인의 횡포에 짓눌려 귀머거리, 벙어리, 장님이 된 세 남편의 처지는 바로 일제의 한국 강점 후 그들의 횡포에 시달리는 이 땅의 민중들이 처한 절곡된 삶의 현실을 반영한 것이라 할 수 있다.

일제의 조직적이고도 악랄한 횡포에 대항할 수 있는 현실적인 힘을 갖지 못한 이 땅의 민중들은 듣지도 말하지도 보지도 못하는 체할 수밖에 다른 도리가 없었다. 그러나, 현실적인 힘의 실체를 인정은 했어도 그 실체를 정당한 것으로까지 인정하지는 않았다. 따라서 저항의 방법으로 비저항을 선택한 것이며, 결정적인 위기에 처하게 되면 이와 같은 비저항은 집단적인 항거로 나타날 수도 있다.

작가가 〈病者三人〉을 통해서 나타내고자 한 의도가 바로 여기에 있다고 할 것이다. 그러나, 이러한 작가의 처음 의도가 끝까지 유지되지 않은 데 이 작품이 지닌 한계가 있고, 작가의 치열한 현실인식의 한계가 있다.

내쫓길 위기에 처한 세 남편들이 학교의 공금을 모두 가지고 나가려는 행위는 자신들의 처지를 회복하기 위한 방법으로는 너무 치졸하며, 더구나 혼병보조원을 등장시켜 세 부부 사이의 갈등을 해소시킨 것은 작가의 의도를 통일적으로 나타내는 데 치명적인 결함으로 작용한다. 바로 여기에서 작가는 원래의 의도였던 현실비판의 자세를 포기하고 현실과 타협하는 자세를 취한다.

작품의 구성이 이와 같은 파탄에 이른 것은 작가가 ‘우승’한 아내와 ‘열패’한 남편 사이의 갈등이 스스로 해결될 수 없는 성질의 것이라고 생각한 데에 기인한다. 뿐만 아니라, 작가 자신이 이 문제에 대한 해결 방안을 갖고 있지 못했다는 증언도 함께 성립된다. 따라서, ‘우승’한 아내보다 더 우승한 혼병보조원이 개입해야 비로소 갈등이 해소될 수밖에 없다. 힘의 논리에 의해 지배받는 사회현실을 비판하자는 원래의 의도는 더 큰 힘에 의해 사태를 해결시킴으로써 스스로 모순에 빠져 버린 것이다. 작품의 주제가 애매하게 된 이유가 바로 여기에 있다고 할 수 있다.

2. 新派劇的 要素와 傳統劇的 要素

〈病者三人〉은 형식면에서는 당시의 신파극을 전범으로 삼으면서 내용면에서는 전통극과 맥락이 달을 수 있게 창작된 작품이다. 다음에서는 이 점을 밝혀 보고자 한다. 작품의 친밀적인 요소도 신파극의 범주에서 검토될 것이다.

신파극적인 요소로는 무엇보다 무대의 활용 방법을 지적할 수 있다. 대표적인 것으로 上手와 下手, 하나잇지(花道), 군호의 사용 등을 들 수 있다. 등장인물의 등·퇴장을 지시할 때 “업동모는 무대 下手로 들어간 후”³³⁾와 같이 上手와 下手를 사용한 경우가 여러 번 보인다. 그리고, 중요인물이 등·퇴장할 때에는 하나잇지(花道)를 사용해 하고 있다.

(가) 하나잇지(花道)로부터 청필수의 아내 교등여자학교 교사 이옥자(二一, 二歲)가 점은 치마에 히사시가미(箱髮)하고 책보를 들고 학교로부터 오는 대문을 열

33) 趙重恒, 病者三人, 現代文學 1966년 5월호, p. 291. 앞으로 작품 인용은 이 책의 면수만 밝힌다.

고 들어오더니,³⁴⁾

(나) 하계순은 고개를 그덕거리며 인사하고, 화도(花道)로 쫓아나간 후에, 하계순의 처 공소사가 들어온다.³⁵⁾

(다) 이 때에 화도(花道)로 쫓아 정필수와 하계순이 들어오는데³⁶⁾

작품에는 화도의 사용이 모두 세 번 있었는데 (가)와 (나)는 중요인물의 등·퇴장시 사용된 경우이고, (다)는 등·퇴장의 妙를 살리기 위한 경우이다.³⁷⁾ 인물이 화도로 등·퇴장할 때 과장된 연기로 관객의 주의를 집중시키는 것은 신파극의 독특한 무대 사용 방법이다.

막의 개폐시에 군호를 사용한 것도 신파극의 기법을 그대로 모방한 것인데 작품에는 두 번 사용되고 있다.

(가) 정필수는 깜짝 놀래어, 두 손으로 두 귀를 훔켜 쥐는 것이 막 닫히는 군호 딱딱딱.³⁸⁾

(나) 깜짝 놀라는 모양이 막을 닫히는 군호.³⁹⁾

당시의 신파극에서 군호로 딱딱이를 사용하게 된 내력을 安鍾和는 다음과 같이 증언하고 있다.

최초의 연극에는 하막시(下幕時) 아무런 신호도 없이 소리없이 막을 내렸다. 이 러했던 것이 후일에 예제난(藝題難)으로 일본인 연극인 교사를 초빙했던 관계로 마질(幕切)시 타목(打木=딱딱이)의 음(音)으로 신호를 삼았고 장면을 내릴 적마다 야릇한 동작으로 과장하였다. 순전히 일본식 신파극의 동작모방을 가져왔던 원인이겠다. 이것이 당시 신파극들의 명쾌라 할가 유치했던 결점이겠다.⁴⁰⁾

다음으로는 구찌다메(口建)식 대사의 진행을 지적할 수 있다. 신파극은 원래 완벽한 대본에 의해서 공연되는 것이 아니라, 연출자가 배우들에게 작품의 줄거리를 얘기해 주고 배우들은 그 줄거리에 의해서 즉흥적인 화술로

34) p.291.

35) p.294.

36) p.305.

37) 이 점에 대해서는 樂五滿의 앞의 글(pp.163~165)을 참조할 것.

38) p.296.

39) p.308.

40) 安鍾和, 新劇史 이야기, 進文社, 1955, p.90.

연기를 진행시키도록 되어 있다.⁴¹⁾ 이 작품의 지문에는 이러한 구찌다데식 대사의 진행을 위해 상당한 분량의 대사가 생략되어 있다. 몇 가지 경우만 예로 들어 보자.

(가) 하며, 업동모가 일어서려 하는 것을 다시 불러 앉히고,
鄭, 자네 지금 집으로 가나?⁴²⁾

(나) 玉, 가우고一, 기야우교一라고 해요. 그렇게 정신이 없어.

정필수는 떠들떠들하면서, 합음을 그릇하는고로, 이옥자는 몇 번을 가르쳐 주어도 잘못하니까, 나중에는 꿀이 나서 바른손에는 서산대 원손으로는 책상을 두드리며.

玉, 글쎄, 시야우소一가 아니라, 시야우소一예요. 그렇게 못 알아 듣는단 말이오.

소리쳐 꾸짖으니 정필수는 얼굴이 벌개지며, 애를 써서 잘 하려 하나, 점점 더 아니된다.⁴³⁾

(다) 박원정이는 하인이 옆에 있는데 창피함을 못견디어 눈짓과 기침으로 눈치를 보이나, 종알거리기 좋아하는 설월이는 조금도 남의 창피한 것은 돌아보지 아니하고 물흐르듯 종알거린다.⁴⁴⁾

(라) 헌병은 포승으로 얹으려 하고, 세 여자는 잡아다가 어찌하려느냐 물은즉, 吉 말끔 조사한 후에는 검사국으로 보내서 감옥으로 들어갈 터이자.⁴⁵⁾

(가)에서 업동모가 일어서는 것은 지문으로 처리되어도 무방하지만, 정필수가 나가려는 업동모를 다시 불러 앉히는 대사가 생략된 채 지문으로 처리되면서 다음 대사로 이어진다. (나)에서는, 이옥자가 가르쳐 주는 발음을 정필수가 틀리게 발음하고, 이옥자가 다시 교정하고 정필수가 또 틀리는 대사가 폐여려 차례 생략된 채 간단히 지문으로 처리되었음을 볼 수 있다. (다)에서도 설월이가 종알거리는 대사는 생략되어 있고, (라)에서도 세 여자가 걸춘식에게 “잡아가서 어떻게 하시렵니까?” 또는 “이 사람들이 지금 잡혀 가면 어떻게 됩니까?”란 대사가 있어야 그 다음 걸춘식의 대답으로 이어질 수 있다.

41) 安鍾和, 앞의 책, p.89 참조.

42) p.290.

43) p.292.

44) p.298.

45) p.308.

구찌다네식 대사에 의존하는 지문의 처리는 이 밖에도 작품의 여러 군데에서 발견할 수 있다. 만약, 이와 같은 구찌다네식 대사를 모두 실제의 대사로 복원시킨다면 작품의 분량은 상당히 불어날 것임이 틀림없다.

權五滿은 〈病者三人〉의 구찌다네식 대사의 사용을 ‘홍행현실에의 밀착도를 반증’하는 것이라 하면서 그 이유를 1910년대의 다른 미숙한 희곡 중에서는 이러한 잔재가 보이지 않음을 들고 있다.⁴⁶⁾ 그러나 구찌다네식 대사는 홍행현실을 감안했다가 보다는 작품의 형식 자체가 신파극을 그 전범으로 삼았기 때문에 나타난 결과로 이해하는 편이 더 타당할 듯하다.

1910년대의 다른 미숙한 희곡은 李光洙의 〈閨恨〉인데, 이는 〈病者三人〉보다 5년이나 뒤인 1917년에 발표된 작품이다. 그리고 〈閨恨〉을 비롯한 다른 작품들도 〈病者三人〉처럼 무대공연을 전제로 쓴 희곡이 아니라 그저 희곡의 형식을 빌어 쓴 이야기에 불과하고,⁴⁷⁾ 작품의 분량이 단막극 공연용으로도 부족한 형편이다. 따라서 실제 연극용으로 쓰인 〈病者三人〉과는 비교하기가 곤란하다.

그리고, 일본어 교본을 ‘국어독본’이라 하고, 남편을 부를 때 ‘오이’ 한다든가 머리모양을 히사시가미(箱髮)했다는 표현 등은 모두 친일적인 요소이다. 또 세 부부 사이의 갈등을 현명보조원을 개입시켜서 해소시킨 것도 친일적인 요소 또는 작가의 현실과의 타협으로 이해될 수 있다.

이제까지 살펴본 대로 〈病者三人〉은 형식면에서는 거의 완전한 신파극임이 밝혀졌다. 그렇다고 하여 이 작품을 간단하게 신파극으로 처리하려는 것은 사태를 너무 안이하게 생각하는 태도이다. 이 작품을 신파극으로만 다룰 수 없는 것은 바로 작품의 갈래적 성격이나 극적 구성, 인물의 성격 때문이다.

신파극의 특징은 ‘눈물의 연극’이란 말로 요약하여 설명할 수 있다. 신파극은 발상지인 일본에서도 처음에는 정치적인 목적극인 軍事劇으로 출발했으나 서양 멜로드라마의 영향을 받으면서 독특한 일본식 멜로드라마로 정착되었다. 그 중에서도 가장 인기를 끈 것은 家庭悲劇을 다룬 내용이다.

우리 나라에서도 초기에는 林聖九에 의해서 군사극이 압도적으로 많이 공연되었으나, 尹白南과 李基世 등이 신파극운동에 가세하면서 가정비극이 공연의 주류를 이루었다. 그 데뷔부터도 일본에서 크게 히트한 것들을 장소와

46) 權五滿, 앞의 글, p.161.

47) 이 절은 필자가 「李光洙의 戲曲 〈閨恨〉과 〈殉教者〉研究」에서 다룬 바 있다.

인물만 우리 식으로 바꾼 번안물이었다. 이렇게 하여 일본식 눈물은 우리 나라의 무주체한 대중의 정서에 고질적인 영향을 남기게 되었다.⁴⁸⁾

그런데, 〈病者三人〉에서는 신파극적인 눈물의 요소를 찾을 수 없다. 처음부터 웃음을 주조로 하는 笑劇이기 때문이다. 소극은 멋대로 고안되거나 또는 웃음을 일으키는 수단 등에 무관심한 웃음 그 자체를 위한 웃음이다. 따라서 소극은 교묘한 plot의 구성을 토대로 이루어진다기보다는 극히 조잡하고 믿기 어려운 정도의 부조화를 토대로 한 과장된 시츄에이션이다.⁴⁹⁾ 이러한 소극의 성격은 우리의 전통극 특히 탈춤에서 흔히 추구하던 것이다. 인물의 성격 발전보다는 유형적 인물, 그리고 정력적이며 우스운 육체적 행동에 집중하는 것⁵⁰⁾도 소극의 특징이자 탈춤의 특징이다. 이러한 측면에서 〈病者三人〉은 형식상의 신파적 요소에도 불구하고 전통극과의 맥락이 연결될 수 있음을 부정할 수 없다고 하겠다.

등장인물의 설정도 일반적인 신파극에서는 찾아 볼 수 없을 정도로 특이하다. 작가는 유능한 아내와 무능한 아내를 대조적으로 설정함으로써 현실세계에서는 있을 성실지도 않은 야릇한 부부관계를 보여주고 있다. 일반적인 위계질서가 전도된 상황에서 무능한 남편이 유능한 아내의 구박으로부터 벗어나려는 해괴한 몸부림이 관객들에게 즐거운 웃음을 줄 수 있다. 이러한 부부관계는 마치 탈춤의 미얄과장에 나오는 영감과 미얄할미 관계를 뒤집어놓은 듯한 느낌을 준다.⁵¹⁾

작품 전체에 사용된 대사는 서투르고 곳곳에 문어체의 혼적이 남아있기도 하지만,⁵²⁾ 부분적으로는 작가의 상당한 재치를 엿보게 하는 기발한 대사들도 있어 주목을 끈다. 몇 가지 예를 들어 보자.

(가) 鄭. (前略)……내 사무같이 분주할까, 도트려 말하면 내 사무는 위생과 외교내치(外交內治)를 겸한 것이지.

業. 아이고, 무슨 사무가 그리 야단스러워요. 그러면, 그 학교 하인이구요.

鄭. 이를테면, 그저 그러하지…….⁵³⁾

48) 徐淵昊, 앞의 책, p.58 참조.

49) 金興雨, 戲曲文學論, 유림사, 1981, p.166 참조.

50) G. B. Tennyson, 앞의 책, pp.74~75 참조.

51) 趙東一, 한국문학통사 4, p.398.

52) “하게순이 나아가 보니 정필수라”(p.297)와 같은 표현이 작품의 여러 군데에서 산견되고, 이와 같은 설명식 지문은 오히려 거추장스럽다.

53) p.290.

(나) 계집이라고 계집인지 계모인지도 모르지.⁵⁴⁾

(다) 그러나, 나는 인제 집에 가서 서방인지 남방인지 들이대 줄 일이 한 가지 더 생겼으니 당신 덕에 너무 고맙소.⁵⁵⁾

(라) 대관절 동의보감이요, 방약합편이요.⁵⁶⁾

(마) 아이고, 말 말게. 남을 구하기는 고사하고, 지금 오비가 삼척일세.⁵⁷⁾

(바) 글쎄, 다 알아 들었으니 그만 두어. 매화가 필 때가 되면 어렵히 내가 또 꽃구경을 갈라구.⁵⁸⁾

(사) 金. 글쎄, 이걸 보면서도 그럴 리가 있느냐고 그리오. 이 편지가 그래 눈에 들어가지 않는단 말이오.

朴. 편지가 눈에 들어가면 요술꾼이지.⁵⁹⁾

이와 같은 대사는 회극적 분위기를 위해 사용된 것이고, 이 작품이 소극으로서의 생명력을 지닐 수 있게 한다. (가)와 같이 정필수가 하인이란 자신의 직업을 설명하면서 업동모가 이해할 수 없는 고상한 언어를 사용하기도 하고, (나), (다)와 같이 비슷한 발음의 단어를 반복하여 사용하기도 한다. 그러면 (바)와 (사)처럼 ‘말 어긋남’의 효과를 기대하는가 하면 (라)처럼 엉뚱한 말—이들은 모두 洋醫므로 漢醫書는 알 턱이 없다—을 사용하기도 하고, 속담을 인용하여 자신의 처지가 다급함을 나타내기도 한다. 이와 같은 골계적 대사를 능숙하게 구사한 점으로 보아 작가는 전통극에 대해 서도 상당한 식견이 있었을 것으로 짐작된다.

그리고, 세 쌍의 부부 이외의 인물인 두 명의 助演도 작품의 소극적 효과를 위해 상당히 중요한 역할을 한다. 1장에서 정필수의 집에 쌀값을 받으려 온 業童母와 3장에서 박원청에게 밀린 술값을 받으려 온 雪月에 의해 정필수와 박원청의 무능함은 여지없이 폭로된다. 마치 탈춤의 양반과장에서 말뚝이에 의해 양반의 위선이 여지없이 폭로되는 것과 같은 인상을 준다.

작품을 이러한 측면에서 보면, 작가가 場을 이용한 것조차 의도적이었지

54) p. 292.

55) p. 295.

56) p. 297.

57) p. 298.

58) p. 299.

59) p. 302.

않나 하는 추측이 가능해진다. 막의 개폐로 보면 場은 幕의 誤用임이 분명 하지만, 사건의 진행으로 보면 탈춤의 科場과 흡사한 점이 있기 때문이다. 탈춤의 각 과장은 과장마다 득립성을 유지하면서 다음 과장과 연결된다. 〈病者三人〉의 4場에 걸친 사건도 각 장이 별개의 것처럼 보이면서 유기적 관계를 이루고 있다. 따라서, 작품의 구성은 신파극보다는 탈춤의 구성양식을 따른 것으로 짐작된다.

이제까지 작품을 여러 측면에서 살펴 결과를 종합하면, 앞에서 논의되었던 신파극이라는 말은 이 작품에 어울리지 않는 설명이 되고 만다. 그렇다고 하여 신파극이 아니라고 하여서는 또 너무 많은 신파극적인 요소를 설명할 길이 없어지게 된다. 따라서, ‘신파극이다’, ‘신파극이 아니다’하는 二元的 診斷논리로써는 이 작품의 실상을 규명하기는 어렵다. 형식상으로는 신파극이지만 내용상으로는 전통극의 요소도 다소 갖추고 있는 작품이라 할 수밖에 없는 어려움이 여기에 있다.

V. 戲曲史的意義와限界

〈病者三人〉 발표 당시 작가 趙重桓은 매일신보 기자였다. 그리고 일본에서 귀국하여 역시 매일신보사에 근무하던 尹白南과 함께 국단 文秀星을 만들었다. 처음에는 이미 革新團을 만들어 신파극을 공연해 온 林聖九와의 제휴를 시도했으나 여의치 못했던 것으로 보인다.⁶⁰⁾ 그래서, 혁신단의 연극을 비판하여 ‘조선의 연극이 부캐함을 개탄’하고 ‘신연극을 연구하여 풍속의 모범을 지을 목적’으로 연극운동을 시작한다고 했으나⁶¹⁾ 실제의 내용은 혁신단과 같은 일본신파의 공연에 불과했다.

조중환은 매일신보 기자로 있으면서 문수성의 배우, 작품 제공—주로 일본 신파극의 번안, 국단 운영 등 국단의 핵심인물로 활약했던 것으로 보인다. 그는 문수성의 창립공연인 〈不如歸〉(1912. 3. 29)에서 姜中將 역을 맡았는데 연기가 뛰어나서 관객의 호평을 받았던 것으로 생각된다.

……趙重桓의 片岡中將으로 말하면 그 태격이며 틱도가 가히 魯公중장감이라 훌만하여 미오 잘 되앗스나 그 소리가 좀 나져서 관람자에게 잘 들리지 안이하는 것

60) 安鍾和, 앞의 책, p.173~185 참조.

61) 每日申報, 1912. 3. 27.

이 결단이라 하겠다. ⁶²⁾

이후 〈松栢節〉(1912. 5. 7)을 번안 상연하였고, 1914년에는 李相協과 合作으로 〈青春〉을 각색했으며 〈斷腸錄〉, 〈 눈물〉, 〈長恨夢〉 등을 번안했다. 〈病者三人〉은 이와 같이 작가가 문수성에서 활발히 활약하던 시기에 창작되었다. 이 작품의 발표는 일본작품의 번안·상연에 주력하면서도 자신의 창작물을 무대에 올려 보려는 작가의 왕성한 창작욕과 日帝의 통치의도 내지 매일신보사의 편집방침이 일치되어 나타난 결과라고 할 수 있다.

그러나, 작가의 꿈인 무대상연은 끝내 이루어지지 않았고, 작가는 신문에 자신의 작품을 발표한 것으로 만족할 수밖에 없었다. 이 때문인지는 몰라도 〈病者三人〉 이후에는 다른 창작희곡을 발표하지 않고 신파극의 번안 상연에만 몰두하게 된다.

앞에서 검토했듯이, 日帝는 창극 창부들을 이용하여 자국 연극을 이 땅에 이식하려 했으나, 여의치 않자 창극단체들을 해산시키면서 신파극을 대대적으로 지원하기 시작했다. 이러한 정책을 선두에서 추진한 것이 당시의 유일한 언론기판이었던 매일신보사였다. 창작희곡의 발굴 소개도 이러한 일제의 신파극 지원 정책과 결코 무관할 수 없다.

趙重桓은 매일신보에게 있어서 자기네들의 정책 추진에 가장 적당한 인물이었다. 自社의 기자에다 이미 신파극운동에 뛰어든 인물이고, 신파극 번안을 통해 글솜씨도 인정되었기 때문이다. 그래서 〈病者三人〉의 연재를 시작하기 전에 신파극을 선전하던 것과 같은 방식으로 선전을 해서 독자의 관심을 끌고자 했다.

그러나, 趙重桓은 매일신보의 신파극 지원 정책에 영합하기만 했던 것은 아니었다. 새로운 희곡을 쓰자니 따라야 할 典範도 마련되어 있지 않았고, 신파극과 같은 것을 쓰려고는 더욱 하지 않았다. 이 두 가지 어려움을 동시에 극복하고자 하는 작가의 고민이 〈病者三人〉으로 나타났다. 신파적인 형식에 전통극적인 내용을 교묘하게 접맥시켜 관객을 웃기면서 잘못된 사회현실을 비판해 보고자 한 것이다.

극장이 눈물과 한숨으로 열룩졌던 1910년대 초에 소박하지만 웃음을 자아 낼 수 있는 소재를 선택해서 최초의 기록희곡을 창작한 것은 우리의 희곡사가 거둔 획기적 성과라 할 수 있다. 뿐만 아니라, 체념과 순옹을 강요한 신

62) 每日申報, 1912. 3. 31.

파극이 대결해서 현실 비판적인 연극의 기능을 추구한 것도 〈病者三人〉이 거둔 커다란 성과라 할 수 있다.

작품의 이러한 성격들이 매일신보의 기대를 만족시키지 못했던 것 같다. 매일신보는 이 작품의 연재 광고를 내면서 이와 같은 회곡을 계속 신겠다고 약속했으며, 앞으로 공연까지 하겠다는 염질을 넘지시 비추었다. 그러나 이 두 가지 약속은 모두 지켜지지 않았다.

매일신보가 기대한 것은 창작 신파극이었는데 〈病者三人〉은 일차적으로 이 기대에 어긋난 작품이었다. 그리고 보는 연극에만 익숙해져 있던 당시의 독자들에게 회곡을 읽는 관습이 결여된 것도 후속 작품의 출현을 어렵게 한 요인이었다. 그래서 매일신보는 새로운 작품을 힘겹게 발굴하여 연극공연을 준비하는 번거로움보다 이미 세력을 크게 얻은 신파극을 계속 지원하고 선전하는 쪽을 택했다고 할 수 있다.

한편, 〈病者三人〉에서 극복하지 못한 본질적인 한계는 작품의 소극적 성격을 끝까지 유지하지 못한 데 있다. 작가는 잘 선택된 소재에도 불구하고 철저한 오락성을 추구하는 데 실패함으로써 작품의 가치를 반감시켜 버렸다. 4場에서 현명보조원을 등장시키는 대신 새 쌍의 부부로 하여금 한 무대에서 ‘포복절도’ 할 웃음만을 계속 연출하게 했더라면 이 작품은 소극으로서의 훌륭한 가치를 지닐 수 있었을 것이다.

눈물과 한숨을 주조로 한 신파극의 성행으로 〈病者三人〉 이후 소극 또는 회극의 창작 시도는 별로 보이지 않는다. 尹白南이 泰西文藝新報 12號(1918년)에 〈國境〉을 발표했으나 그 수준이 〈病者三人〉에 훨씬 미치지 못하고 있다. 그리고 한동안의 침묵기를 거쳐 金井鎮의 〈十五分間〉(1924년)과 金永八의 〈大學生〉(1929년), 〈그 후의 大學生〉(1931년)에서 소극의 미미한 시도를 볼 수 있게 된다.⁶³⁾

63) 金井鎮과 金永八의 소극에 대해서는 필자의 「소극 장르의 개척과 한계」(舞天 창간호, 도서출판 그루, 1985)를 참조할 것.