■ 민족문화연구 제79호(2018.05.31), 고려대 민족문화연구원, pp.7-45.

【특집: 한국 근대 문예와 공간】

1920-30년대 원산 지역 극단을 통해 본 ‘중간극(中間劇)’ 개념의 발원(發源)에 관한 연구

김남석*

목 차

1. 원산의 개항과 극장(업)의 유입
2. 원산관 전속극단의 역사적 전개
3. 원산관의 등장과 생성 조건
4. 중간극 개념의 발원지로서 원산의 연극

국문초록

원산관은 일제 강점기 원산에서 건립되어 운영되었던 대표적인 조선인 극장이었다. 당초 원산관은 조선인 극장에 대한 지역민의 열망과 합의에 의해 건립되었지만, 그 운영은 이러한 심정적인 지지만으로 이루어질 수 없었다. 원산관을 운영하기 위해서 원산관에 공연 콘텐츠를 제공할 전속극단이 필요했고, 일련의 극단이 전속극단으로 명멸해갔다. 그러면서 원산에는 지역 연극계와 자생극단이 생장할 수 있는 여건이 마련되었다. 본 연구는 이러한 원산 연극계의 생성 과정과 전속극단의 변모 과정 그리고 그 일련의 움직임 속에서 탄생하는 새로운 이념의 맹아를 살펴 볼 목적을 지니고 있다. 이러한 관찰과 연구를 통해 원산 연극계의 고민이 중간극의 태동과 생성에 중요한 계기가 되었음을 밝혀보고자 했다. 박영호는 그 대표적인 인물로, 그는 대중적인 연극

* 부경대 국어국문학과 교수.

속에서 계급성을 전달하고자 하는 의도를 드러내는 작가였다. 그러한 그의 미학적 모색은 결국 원산 연극계에서 중간극이 맹아를 드러내는 계기로 작용했다.

주제어: 원산, 원산관, 박영호, 중간극, 대중성.

1. 원산의 개항과 극장(업)의 유입

'원산'은 1882년, 조선에서 부산에 이어 두 번째 개항장으로 개방된 도시이다.[1] 이후 급속한 도시화의 수순을 밟아나갔고, 일본인들의 대규모 이주와 거주가 시행되면서 도시 내에 도시민들을 위한 위락시설(극장 포함)이 급격하게 증대되었다. 특히 일본전관조계(日本專管租界)가 체결되면서 원산의 일본인 조계지(거류지)는 일본(인)에 의해 독자적으로 관할 운영되었기 때문에,[2] 최초 축조된 도시 시설 중 상당 영역이 일본인의 편의와 거주 목적에 맞추어 설계 운영되기에 이르렀다.

원산일본전관조계란 1879년 원산의 개항이 확정되면서 조선과 일본 양측이 '부산일본전관조계'를 원안으로 삼아, 상호 합의 도출한 조계지 관할 규칙을 일컫는다. 부산조계지(초량)의 경우처럼 원산조계지역의 크기도 초량 정도로 합의되었고, 일본인들이 왕래할 수 있는 유보 지역은 덕원부(읍)과 그 사방 10리로 결정되었다.[3]

사실 원산일본전관조계는 1876년(7월 6일)에 체결된 '조일수호조규'에서 연원하고 있으며, 같은 해 12월 17일에 체결한 '부산구조계조약'에 의해 합의된 사안을 대거 포함하고 있다. 그리고 1882년 7월 17일에 체결된 '조일수호조규속약(朝日修好條規續約)'에 의해 사방 10리였던 유보 지역은 50리로 확장되었고, 만 2년이 지난 다음에는 각각 100리로 확장될 것을 결의하는

1) 김주관, 「공간구조의 비교를 통해 본 한국 개항 도시의 식민지적 성격」, 『한국독립운동사연구』, 제42집, 한국독립운동사연구소, 2012, 252면.
2) 김정하, 「한일 개항도시의 역사유적 보존에 대한 탈식민주의적 고찰」, 『일본문화연구』, 제41호, 동아시아일본학회, 2012, 180면.
3) 박준형, 「일본전관조계(日本專管租界) 내 잡거문제와 공간재편 논의의 전개」, 『도시연구』, 제12집, 도시사학, 2014, 13-14면.

내용을 담고 있었다.[4]

이러한 일본전관조계(원산)에 따라 원산의 북촌이 개발되기 시작했고, 기본적으로 조선인과 일본인의 혼거(잡거)를 인정하지 않는 도시 계획이 적용되었다. 이에 따라 일본인 거류지와 조선인 거주지는 분리되었고, 일본인 거류지에는 그들의 정치적, 경제적, 사회적 그리고 문화적 필요(요구)에 알맞게 각종 도시 시설이 들어서게 되었다. 물론 일본인 거류지에 대한 조선인의 출입은 원칙적으로 제한되었으며, 일본인 역시 덕원읍과 그 반경 10리 지역 내에만 제한적인 출입이 허용될 따름이었다.

부산의 경우에는 일본인 거주자들이 초량의 조계지를 벗어날 수는 있었지만, 해가 지면 거류지로 돌아와야 하는 규칙이 삼엄하게 적용되고 있었다. 원산 개항을 둘러싼 일본전관조계 역시 부산전관계조계를 선례로 삼았기 때문에, 이러한 규칙이 원칙적으로 적용되었다. 따라서 일몰 이후 일본인들이 일본인 거류지를 벗어나 오락과 유희를 즐기는 행위는 원천적으로 금지될 수밖에 없었고, 자연히 자신들의 문화적 관람 욕구를 충족하기 위해서는 거류지 내에 극장을 짓고 일본인이 선호하는 공연 장르를 초빙할 수밖에 없었다. 이러한 주변 정황에 감안하면, 원산에서 저녁과 밤 시간을 이용해서 성업을 이루는 극장을 지을 곳은 일본인 거류지 내여야 했다. 그래야만 일본인들의 공연 관람이 수월하게 이루어질 수 있었기 때문이다. 더구나 이러한 현상은 이미 부산에서도 나타난 바 있었다.

결론적으로 전관조계에 의거하여 일본(인)의 정치·경제·사회·문화적 필요에 따른 도시 계획이 원산의 '북촌'(신도시 건설, 현재의 원산)에서 이루어졌고 이러한 영향을 받아 1890년대부터 극장업과 극장 건립이 본격화되기 시작했다. 일본(인)이 건축한 가무기좌(歌舞伎座)가 이러한 초기 극장 건립의 대표 사례에 해당한다.

원산의 일본인 거류지를 기반으로 설립된 원산 가무기좌는 초기에는 활동사진상설관으로 운영되다가, 1917년 11월에 전소되면서 그만 사라졌다. 짧

4) 송정숙, 「조선 개항장의 감리서(監理署)와 기록 : 부산항을 중심으로」, 『한국기록관리학회지』 제13권 3호, 한국기록관리학회, 2013, 257-258면.

은 존립 기간으로 인해, 원산 가무기좌의 운영 사항에 대해서는 거의 알려진 바가 없다. 이것은 대단히 안타까운 일이지만, 동시에 원산 가무기좌가 소실되면서 새로운 극장의 출현이 촉발되었다는 점에서는 고무적인 일이기도 하다. 실제로 가무기좌가 사라진 자리에 일본인들은 본격적으로 극장을 짓기 시작했다. 개항기에 건설된 가무기좌와는 달리 새롭게 축조된 일본식 극장은, 조선을 완전히 점령 통치하는 일본인의 의식 구조를 담고 있다는 점에서 더욱 문제적일 수밖에 없었다.

개항기 초기 극장으로서 원산의 극장업을 증언한다는 점에서, 가무기좌는 눈여겨 볼 가치가 있는 극장이었다.

> 원산 가무기좌 소실 옆집도 연소됨
> 이십일 오후 십일시 삼십분 원산활동사진상설관 가무기좌 '元山活動寫眞常設歌舞伎座'ᄂᆞᆫ 차피ᄂᆞᆫ간의 화로로부터 발화되야 전소한 바 후룸은 이가져내왔으나 긔계기타ᄂᆞᆫ 모다 태워버렸고 부근 이왕ᄌᆡ목계ᄌᆡ소의 한ᄎᆡ도 연소되고 동 한시 반에 진화하였다는데 손해 약 2만원이나 된다더라

'가무기좌(歌舞技座)'라는 명칭은 평양이나 인천에서도 발견될 정도로 당시에는 일반적인 극장 명칭이었다. 그만큼 개항장에서 흔히 사용된 극장 명칭이었는데, 개항 무렵에서 1920년대 이전까지 집중적으로 사용되는 양상을 보인 바 있다. 본래 일본 가무기좌의 명칭을 본 따 조선에 신설되는 극장에 붙인 극장 명칭으로, 그만큼 일본인들에게는 보편화 된 극장명이기도 했다.

그래서 가무기좌로 불리는 극장들에서 흥미로운 공통점을 찾아낼 수도 있다. 그것은 화재로 인한 전소인데, 비근한 예로 1935년 화재로 인해 소실된 인천의 가무기좌를 꼽을 수 있다.[5] 인천 가무기좌는 1930년대까지 일본인 극장으로 유지 경영되면서도, 조선인 관객들을 위한 정책을 내놓는 등 상당히 현지에 융화된 경영 정책을 추구했던 일본식 극장이었다. 이러한 측면에서는 다른 지역의 가무기좌와는 다소 차별적인 특징을 담지하고 있다.

하지만 이 가무기좌 역시 일본 극장의 전통 양식에 따라 목조 극장으로

5) 「23일 야반(夜半)에 인천 빈정(濱町)에 대화(大火)」, 『매일신보』, 1935.9.25, 2면.

건축되었고, 그로 인해 차례로 화재의 위협 앞에 노출되었다는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 비록 화재로 소실되기는 했지만, 인천 가무기좌가 비교적 오랜 기간 동안 운영되었기 때문에 각종 자료 속에서 그 편린을 남길 수 있었다. 반면 원산 가무기좌는 충분한 경영 기간을 갖지 못했고, 그로 인해 역사 속으로 더욱 침울하게 사라진 극장으로 남을 수밖에 없었다. 그 원인은 전술한 대로 화재였지만, 가무기좌가 당대 원산에서 중요한 콘텐츠를 제공하지 못한 데에도 그 책임이 있다고 해야 한다. 이처럼 원산의 초기 극장에 해당하는 가무기좌는 원산의 도시화 과정에서 제대로 된 역할을 수행하지 못하고 사라졌다.

더구나 조선인에게 가무기좌 같은 극장은 불편한 극장이 아닐 수 없었다. 다른 도시였다면(가령 청주나 마산) 이러한 극장을 조선인과 일본인이 공유하는 방법이 고안되었을 것이나, 원산은 인종에 따른 주거 분리 현상이 뚜렷한 도시였기 때문에, 원산의 조선인들은 가무기좌를 비롯한 북촌(일본인 거주 지역)의 극장을 활용하려는 계획을 수립할 수 없었다. 대신 초기에는 상리에 위치한 극장('동락좌'라는 일본인 소유 극장)을 조선인의 용도에 부합하는 극장으로 변경하여 활용하고자 했고, 급기야는 조선인만의 극장을 별도로 만들겠다는 의지를 피력하게 된다. 이것은 비록 1920년대에서나 가능해지지만, 이러한 조선인들의 의지와 태도는 북촌의 가무기좌가 원산에서 더욱 영향력 있는 극장으로 성장하지 못한 근원적 이유를 상징적으로 대변한다고 하겠다.

지금까지 원산관에 대한 학문적 접근은 결코 희소하다고 단정하기 어려운 수준에 이르러 있다. 비록 다양한 관점에서 많은 연구자가 관련 연구를 수행했다고 단정할 수야 없겠지만,[6] 여타 지역 극장에 대한 연구 성과와 비교한다면 산출 성과가 상당한 편에 속한다고 해야 한다.[7] 이 중 이승희의 연구는

6) 지역과 극장 관련 연구 중에서 참조할 연구로 다음의 경우를 들 수 있다. 이상우, 「식민지 극장의 전시된 만주 표상들—1940년대 초반의 만주 활극과 정체성의 퍼포먼스—」, 『민족문화연구』 제51호, 고려대 민족문화연구원, 2009, 419-459면; 이승희, 「동아시아 근대 극장의 식민성과 정치성」, 『민족문화연구』 제58호, 고려대 민족문화연구원, 2013, 677-707면.

7) 지금까지 원산관에 대한 선행 연구 성과로 다음의 연구를 들 수 있다. 이승희, 「공공 미디어로서의 극장과 조선민간자본의 문화정치」, 『대동문화연구』 제69권, 성균관대 대동문화연구원, 2010, 209-220면; 이민영, 「대중극의 정치학 박영호의 전략」, 『한국연극학』 제47호, 한국연극학회, 201

원산관뿐만 아니라 원산을 포함한 함경도 지역 극장이 견지하는 공통 특질까지 포괄적으로 논의했다는 의의를 지니고 있다. 김남석의 경우에는 원산관 설립의 배경과 기본적 특성에 대해 여러 각도에서 논의한 바 있다.

한편 선행 연구 중에서, 이 연구와 가장 직접적인 연관성을 지닌 연구로 이민영의 연구를 꼽을 수 있다. 이민영은 박영호를 대상으로 삼아 원산에서 그의 초기 활동 상황(극작과 연출)을 추적했고, 그러한 추적 과정에서 원산에서 활동했던 일부 극단을 논의하는 결과에 도달했다. 이민영이 주목한 극단들은 결과적으로 원산에서 박영호가 활동한 근거지 내지는 성장처로 인정될 수 있다. 그러한 측면에서 이민영은 우회적으로 원산관의 주요한 특질을 드러내는 성과를 제출했다고 할 수 있다.

다만 이민영의 연구는 박영호를 중심으로 하는 연구로 진행되었기 때문에, 원산관 자체의 변모 과정과 박영호의 극작·연출 활동을 이끌어내는 원산의 전반적인 극장(업)과 상호 영향 관계에 대해서는 별도로 논구하지 못했다. 사실 원산에 분포했던 극장들(일본인 극장까지 포함)과, 그 대표 극장으로서의 원산관, 그리고 그곳에서 생성 유지되었던 극장업은 총체적인 연관성을 지니고 있었으며, 이러한 연관성을 바탕으로 원산의 극단들이 설립될 수 있었다고 판단해야 한다. 그럼에도 현행 연구는 이러한 전반적인 연관성을 뒷받침하고 구명하는 데에는 상대적으로 소홀했다고 해야 한다.

본 연구는 기존 연구의 의의를 폭넓게 인정하면서도 동시에 원산관을 중심으로 한 원산 연극계의 상황(인프라)에 대해 보다 깊숙하게 탐색해야 한다는 문제의식에서 출발하고자 한다. 사실 개항장 원산에는 원산관 이외에도 적지 않은 극장이 일찍부터 존재하고 있었고, 그중에는 조선인의 애호를 받

2, 95-120면; 김남석, 「일제강점기 원산의 극장 원산관 연구」, 『국토연구』 제85권, 국토연구원, 2015, 119-136면; 「개항장 원산에 설립된 원산관의 특징과 그 운영에 관한 연구」, 『도서문화』, 제47집, 목포대 도서문화연구원, 2016, 7-33면. 이러한 선행 연구는 원산관의 설립 배경, 지역극장(함경도)과의 연계성, 원산관의 기본 특성에 대해 다각도에서 접근하는 성과를 거두었지만, 원산관의 프로그램과 레퍼토리 형성 과정에서 중대한 역할을 수행했던 전속극단에 대한 접근은 아직 이루어지지 않았다. 본 연구는 이에 대한 보강 연구이며, 새로운 각도에서 원산관에 접근하기 위한 모색이고자 한다.

는 극장도 포함되어 있었다. 그럼에도 지금까지 연구는 원산의 극장(업)을 다루면서 원산관 이외의 사항에 대해서는 거의 논의하지 않음으로써, 스스로 극장 연구의 한계에서 벗어나지 못했다고 해야 한다.

이 연구를 통해 우선적으로 해결해야 할 사안은, 원산에 극장이 설립되고 난 이후 자체 연극계가 생성되고 운영되는 과정이다. 지역에서 극단(연극계)이 설립되고 지속적으로 운영되기 위해서는 적지 않는 조건들이 충족되어야 한다. 극장이라는 물리적 공연 공간(무대)도 필요하지만, 개발된 콘텐츠를 소비할 관객도 필요하며, 개발 작업을 촉발하고 장려할 제작 주체나 기획자도 필요하다. 그리고 이러한 공연 환경(여건)을 형성하기 위해서는 일정한 조건이 충족되어야 한다. 원산관의 전속극단은 이러한 조건(의 비록 일부라 할지라도)을 바탕으로 창출될 수 있었다. 본론에서 집중적으로 살펴보겠지만, 원산관의 전속극단은 점차 변모하면서 지역을 기반으로 하는 자생적인 극단으로 성장해나갔다. 이러한 성장 과정을 살피는 작업은 한 지역 도시에서 일어나는 개별적 현상을 살피는 작업을 넘어, 일제 강점기 지역연극과 지역극장의 변모 과정을 이해하는 주요 사례로 더불어 기능할 것으로 전망된다.

2. 원산관 전속극단의 역사적 전개

원산관에 대한 기존 연구는 극장의 실체, 즉 극장의 위치와 약사 그리고 운영자와 그 의미를 밝히는 데에 적지 않은 성과를 거두고 있다. 선행 연구 검토에서도 확인했듯이, 지역 극장 연구(사)에서 원산관만큼은 원산의 다른 극장들과 달리 상대적으로 다양한 각도에서 논구된 바 있었기 때문이다. 그럼에도 현재까지 원산관 연구 결과에서 중대한 핵심 사안이 누락된 상황인 점은 부인할 수 없다.

극장 연구에서는 건물의 물리적 실체(외관과 내부)를 비롯한 도시 인프라를 집적하는 설립과 환경에 대한 연구 못지않게, 이렇게 설립된 극장을 운영하는 공연 콘텐츠의 개발과 레퍼토리의 수용 작업에 대한 접근이 요구되지 않을 수 없다. 극장은 '건물'이고 그 자체로 '공간'이기도 하지만, 동시에 레

퍼토리의 '집합장'이고 작품의 '무대'이기도 하기 때문이다. 그러니 공연 콘텐츠의 수급과 레퍼토리의 상시화 작업은 극장의 운명을 좌우하는 중요한 요인이 되었다고 해야 한다.

원산관의 설립은 분명 동락좌의 기능 저하와 조선인들의 여론(비등)에 힘입은 바가 적지 않았다. 그래서 장기적인 수익 확보 방안을 마련하지 못한 상태에서 해당 극장을 창립하여 개장했을 가능성이 커 보인다. 따라서 이러한 원산관 운영 문제는 비단 콘텐츠의 수급에만 있지 않았는데, 이미 설립되어 성업 중인 원산 북촌의 극장과도 경쟁 역시 우선 해결 과제라고 할 수 있었다. 그러니 원산관은 어떠한 방식으로든 공연 콘텐츠를 개발(확보)해야 했고, 이미 일정한 콘텐츠(혹은 콘텐츠 수입 루트)를 확보하고 있었던 유락관(그리고 이후의 수좌) 등과 경쟁할 수밖에 없었다.

초기 원산관은 공연 콘텐츠의 수급을 외부 극단 혹은 순회단체에 전적으로 의존하고자 했다. 원산 지역에서 상업적 연극 기반 자체가 전무했던 탓에, 원산관의 이러한 초기 선택은 불가피한 결정으로 여겨진다. 문제는 이러한 선택이 극장 경영 기간 내내 이어질 수 없다는 점이다. 원산관은 어떠한 방식으로든 이러한 수급에서 발생할, 레퍼토리의 고갈을 막아야 했다.

이를 보완할 방법을 모색하던 원산관은 전속극단 설치 방안을 시행했다. 이러한 방안은 다각도로 시도되었고, 원산관 소속 극단은 복잡한 과정을 거치면서 변전했다. 소속극단 설립 과정을 총체적으로 ⅰ) - ⅵ) 시기로 나누어 살펴 볼 수 있다. 이 중에서 ⅰ) 시기는 초청 공연 형식을 도입하여 외부 단체로 하여금 전속극단의 역할을 대행하도록 유도하는 시기이고, ⅱ) - ⅲ) 시기는 전속극단으로서의 면모를 갖추어 가는 시기를 가리키며, ⅳ) 시기는 전속극단에서 해제되는 과도기이고, ⅴ)는 전속극단이 아닌 새로운 독립극단으로서의 출발 지점에 해당한다. 이 내용을 간략한 표로 정리하여, 소속극단의 흐름을 먼저 일별해 보자.

■ 원산관 소속 극단의 변전 과정

	창립 시기	소속 극단 / 지휘자 소속 단원 원산관과 관계	비고
i)	1928-1929년 무렵	외부 단체 초청 대관	· 개관 직후 판소리 대회, 각희 대회, 서커스 행사 · 연극과 영화를 원산 시민에게 소개하는 활동 지속(초기의 극우회)
ii)	1930년 봄 (혹은 1929년 봄)	(원산관)극예부 원산관 소속	· '신진화형' 단원 중심으로 조직
iii)	1930년 전후	WS연예부 / 김창준(주간) 박영호, 김용환, 김북만, 김삼수, 박창환, 김광 원산관 전속극단	· '20여 명의 미소녀' 단원 부각 · 극예부와 시기상으로 거의 겹침 · 『과도기』, 『하차』 검열 저촉으로 해산
iv)	1931년 1월	동방예술좌 / 김창준(주간) 5개의 하위 부서 체제 박백추(박영호), 김시월, 이태진, 석홍조, 좌야일랑(장치), 김청수(조명) 원산관 전속극단, 원산과 함흥에서 상설 공연 (동명극장이 유력)	· WS연예부의 후신 · '에로 성향'(여성의 성적 신체적 특성)을 유지 · 3개월 만에 '조선연극공장'으로 변신(이러한 변화가 전속 관계에서의 이탈일 수 있음)
v)	1931년 4월	조선연극공장 / 김창준(주간) 지휘: 이고암, 연출: 박영호, 문예부: 박민경 · 조한량 · 강근택, 출연부: 이태진 · 김용환 · 강근택 · 김원호 · 이성남 · 김북만(이상 남자) · 전영자 · 전기봉 · 백정심 · 김소제 · 변에레나 · 한정희 등 35-40명 원산관과 전속 여부 미약	· '신흥민중극예술' 극단을 선언 · '에로 성향' 청산 공표 · 대대적인 지방 순업 단행 · 중앙 공연 목표 표방 · 함흥에서 당국의 검열에 걸려 극단 해산 (『아리랑 반대편』 공연)
vi)	1931년 10월	연극호 / 김창준(단장) 박하일(朴夏日), 김삼수(金三水), 김요진(金瑤珍), 김길자(1941년) 원산관 전속 해제 확실시	· 조선연극공장의 후신(극단 명칭 변경) · 1931-1933년 지방 순업에 치중 · 1934년 이후 경성을 중심으로 활발하게 활동한 대중극단으로 부상 · 1940년대까지 유지

ⅰ) 시기 : 원산관은 1928년부터 본격적인 공연에 들어갔고, 그 후 약 2년간 연극과 영화 프로그램을 원산부민에게 제공했다.[8] 하지만 1929-1930년에 접어들면서 원산관 측은 이러한 극장 운영을 보다 조직적으로 수행해야 할 필요성을 절감했다. ⅰ) 시기는 극장의 전속극단을 배치하기 이전에 콘텐츠 수급을 위해 외부 대관과 초청 공연에 주력해야 했던 원산관의 초기 대응 방안을 보여준다.

엄격하게 말하면 이 시기는 전속극단이 존재했던 시기로는 볼 수 없지만, 지역극장의 사정상 이러한 초청공연이 전속체제의 일환으로 간주될 여지도 함부로 차지할 수 없다. 일례로 동양극장 역시 개관공연은 전속극단인 청춘좌와 동극좌가 시행하지 않았고, 그 역할은 배구자악극단이 수행했다.[9] 배구자악극단은 동양극장의 전속단체와 초청단체 사이에서 애매하게 활동하던 극단이었지만, 본격적인 소속극단이라고는 할 수 없는 단체였다. 배구자가 홍순언의 부인이고 동양극장이 배구자악극단을 위해 설립된 숨은 목적을 지니고 있다는 점에서 배구자악극단은 분명 동양극장과 일정한 연계를 지닌 극단이지만,[10] 동시에 자유로운 외부 활동과 동양극장 공연 스케줄에 얽매이지 않았다는 점은 확실히 전속극단과 차이를 보이는 점이다.

원산관의 초기 레퍼토리를 담당한 극우회도 이러한 비슷한 관계 하에서 창립 공연을 수행했다. 극우회는 자체적으로는 독립 극단이었지만, 원산관의 필요에 따라 전속극단의 역할도 일정 기간 대행했다. 이에 대한 관련 자료가 충분하지 못하여 명확하게 단정하기는 힘들지만, 원산관은 극우회를 통해 레퍼토리의 제공을 원활하게 수행하고자 하는 의도를 극장 설립 초창기에 강력하게 드러낸 것은 확실하다고 하겠다.

ⅱ) 시기 : 원산관은 1930년 봄(혹은 1929년 봄)에 극예부를 설립했다. 원산관 소속으로 외부에 알려진 최초의 전속극단은 'WS연예부'이지만, 이

8) 「원산 예원(藝苑) 독점한 원산관」, 『조선일보』, 1930.11.2(석간), 3면.
9) 「신축 낙성 동양극장 금일(今日) 개관」, 『동아일보』, 1935.11.4, 1면.
10) 「배구자 일행 인사차 내사(來社)」, 『매일신보』, 1935.10.30, 5면; 「동양극장에 온 배구자 양 일행」, 『조선일보』, 1935.11.1(석간), 3면.

연예부의 모태로 추정되는 원산관 전속 부서가 이 '극예부'였다. 1930년 봄에 창립된 이 부서는 원산관 소속으로 "신진화형(新進花形)을 망라하야" "특설(特設)"된 부서로, 원산시민들에게 "새로운 작품을 상연하여 다대한 환영을 밧"은 단체였다.[11]

극예부는 이후 'WS연예부'로 확대 발전한 초기 조직으로 추정된다. 실질적으로 1929년부터 존재하기 시작했지만 그 실체가 드러나는 시점은 1930년 전후로, WS연예부의 본격적인 무대 공연을 기점으로 하여 그 실체가 표면화되었다고 할 수 있다. 이 단체의 독립성은 다소 미약했지만, 이로 인해 독자적 공연 연출이 가능한 체제의 WS연예부의 창설이 가시화되기에 이르렀다.

안타깝게도 극예부에 대해서는 알려진 바가 거의 없다. 다만 극단(조직)의 특성상 외부단체의 조력에 의거한 반(半) 전속단체에서, 자체 소속 전속극단으로의 이행기에 과도기적으로 존재했던 내·외부의 중간 조직이라는 점이 주목된다. 극예부는 초청극단에서 실질적인 전속극단으로 넘어가는 중간자적 형태였던 셈이다.

ⅲ) 시기 : 미소녀('신진화형')를 기반으로 하는 원산관 공연 전담 부서의 기조는 WS연예부로 이어졌다.[12] 하지만 이전 부서와는 달리 WS연예부는 독립적 운영을 강조했는데, 이러한 독자적 부서의 지휘자로 김창준이 활동하였다. 김창준은 원산관의 관주였고, WS연예부를 조직한 주간이자 실질적으로 운영한 책임자였다. WS연예부 창단 멤버는 김창준을 비롯하여 박영호, 김용환, 김북만, 김삼수였다.[13]

이 극단의 출연은 박창환과 김광(金狂)이 주로 맡았고, 단원들은 원산에서 뽑은 20여 명의 미소녀들이 주를 이루었다.[14] 더구나 WS연예부는 원산관에

11)「원산 예원(藝苑) 독점한 원산관」,『조선일보』, 1930.11.2(석간), 3면.
12) WS연예부의 창립 시점은 1929년 5월로 추정된다.「조선연극공장 함흥서 퇴거령」,『조선일보』, 1931.10.13(석간), 6면.
13)「조선연극공장 함흥서 퇴거령」,『조선일보』, 1931.10.13(석간), 6면.
14)「원산연예단(元山演藝團) 경성(京城)서 공연」,『조선일보』, 1930.8.24(석간), 5면;「WS연예부」,『매일신보』, 1930.8.24, 5면.

서도 공연을 했지만, 경성 순회공연을 기획 진행하기도 했다.[15] 전체적으로 WS연예부는 일본의 다카라스카 극단과 유사한 분위기를 지향했고, 흥행 극단의 막간 레뷰를 염두에 둔 인적 구성을 견지했다. 이것은 그 시기에 유행했던 소녀가극단의 영향으로 판단된다.

WS연예부에서 활동한 이들 중에 가장 주목되는 인물이 '박영호'였는데, 그는 WS연예부에 대본을 공급하는 역할을 담당했다. 하지만 1930년 11월(12일) 박영호의 '불온한' 사상이 적출된 공연 작품 『과도기』와 『하차』가 일제 당국의 검열에 저촉되었고, 이에 경찰당국이 극단 해산을 명령하고 박영호를 검거(구류)하는 사건이 발생했다.[16]

이 사건의 직접적인 원인은 박영호의 『하차』 공연이었는데, 김재석은 이 공연에서 박영호가 "『조선지광』 본 『하차』를 각색하여 자신의 이름으로 허가를 신청하였을 가능성"을 제기한 바 있다.[17] 이러한 주장에 의거한다면, 일제 당국이 『하차』 공연을 시행한 'WS연예부'에 보복성 해산 명령을 내린 것이다.[18]

『하차』는 오토 뮐러의 『데르 바겐』을 번역·번안한 작품으로, 일찍이 일본에서 츠지 츠테히고가 『니구루마』로 번역한 바 있고, 이를 카프동경지부 연극부가 조선에서 공연하려고 번안한 작품이었다.(1929년) 하지만 조선 방문 공연 직전 실시된 일제의 검열 과정에서, 『하차』와 함께 공연하려고 했던 두 작품들이 검열을 통과하지 못하고 『하차』만 검열을 통과하면서 공연 자체가 취소되는 전례가 있었다. 이때 검열에만 통과한 『하차』의 공연대본을 박영희가 손질하여 『조선지광』에 수록하였는데, 이 『조선지광』 분이 박영호의 저본이 되었을 것이라는 추정이다.

이러한 추정을 수용한다면, 이러한 『하차』 공연(대본)이 1930년 9월 5일

15) 「WS연예부 불원(不遠) 경성서 공연」, 『매일신보』, 1930.8.24, 5면; 「원산관에서 창립된 WS연예부, 불원간 상경 공연」, 『중외일보』, 1930.8.25, 3면.
16) 「각본이 불온(不穩)타고 배우 10여 명 취조(取調)」, 『조선일보』, 1930.11.19(석간), 7면.
17) 『하차』의 번역·번안과 조선으로의 유입에 대해서는 다음의 논문을 참조했다. 김재석, 「『하차』에 대한 비교 연구」, 『어문학』 제112집, 한국어문학회, 2011, 251-264면.
18) 같은 글, 271-272면.

부터 8일까지 미나도좌에서 공연되었다가,[19] 다시 1930년 11월 WS연예부를 통해 공연이 추진된 일련의 사정은 새삼 주목되지 않을 수 없다. 특히 이러한 일련의 과정을 겪으면서 『하차』의 작품 성향은 프롤레타리아 희곡에서 점차 상업화 된 극장이 공연할 수 있는 대중적 레퍼토리로 변모되었다고 판단되기 때문이다.

정리하면 카프동경지부가 신청한 검열에도 통과했고, 잡지에도 대본이 수록되었으며, 이미 미나도좌에서도 공연되면서 일종의 공연 허락 상태였음에도 불구하고, 원산관(WS연예부) 공연에서 『하차』가 공연될 시점에만 일제 검열에 저촉되면서 극단 해체마저 유발할 정도로 심각한 불온성을 지적받았다는 사실은 상식적으로는 좀처럼 납득되지 않는다고 해야 한다. 더구나 WS연예부가 레뷰를 중심으로 공연되는 상업극단의 면모를 강하게 견지했던 점을 감안하면 더욱 그러하다고 하겠다.

이러한 원산에서의 공연 정황은 『하차』의 진면목에 대해 별도의 논의를 상정하도록 만든다. 이러한 정황이 객관적으로 의미하는 바는 1930년 9월 이미 상업적 공연물로 변형되었던 『하차』가 원산관 공연에서 본래 정체성을 회복했을 가능성이다. 『하차』는 처음에는 계급문학의 속성을 지니고 노동자 교화와 선전선동의 의미를 지닌 채 조선에 유입(공연하고자 기획)되었지만 검열의 문제로 인해 이러한 애초의 의도가 점차 변질되어갔는데, 의외로 원산관에서의 공연을 통해 『하차』의 '불온성', 그러니까 계급문학으로서의 특질이 살아났다는 견해이다.

이 과정에서 혹여 원산관에서의 공연이 상업적 성향에 여전히 편중된 작품이었다는 의문이 제기될 수 있다. 그러니까 지나친 에로 성향이 검열 저촉 원인이 되었을 가능성도 전면 불식하지는 못할 것이다. 다만 이러한 가능성을 염두에 둔다면, 다음 같은 문제는 해결할 수 없을 것이다. 그 문제는 박영호에서 찾을 수 있는데, 당시 그는 「푸로연극의 대중화 문제」라는 글에서 이데올로기의 대중화 가능성을 제기할 정도로[20] 대중성과 계급성을 동시에

19) 『중외일보』, 1930.9.5, 3면.
20) 박영호, 「푸로연극의 대중화 문제」, 『비판』 제11호, 비판사, 1932.

추구하는 작업에 공을 기울이고 있었다. 그러니까 박영호가 『하차』를 공연한 것은 우연한 일이 아니며, 특정 이데올로기만을 강조하기 위한 선택은 아니었다고 볼 수 있다.

그렇다면 WS연예부의 기본적인 성향마저 재고해야 한다. WS연예부는 기본적으로는 미소녀를 등장시켜 관객의 볼거리를 부각하는 대중적인 경영 방식을 추구한 단체(일종의 소녀가극 공연 단체)로 알려져 있다. 그런데 이러한 단체가 카프동경지부 연극부도 종래에 포기해야 했던 작품을 공연했을 뿐만 아니라, 경성 중앙연극계에서 상업적인 연극으로 변질된 작품의 원형적 특질을 발굴, 고수한 주체가 되어야 했기 때문이다.

결론적으로 WS연예부는 관객들의 흥미를 끌 만한 신진화형의 연극만 공연한 단체가 아니었고, 오히려 계급문학의 특성을 형식 내에 숨겨 무대에 반영한 작품도 과감하게 공연할 정도로 넓은 공연 폭을 열어둔 극단으로 보아야 한다. WS연예부의 공연 방침 이면에는 상업적인 연극을 넘어서는 독자적 스타일이 담겨 있었던 셈이다. 다른 각도에서 보면 원산관(WS연예부)은 계급문학의 속성을 용인할 정도로 다양한 공연 레퍼토리를 갈구하고 있었고, 그로 인해 조선인들의 의식적 지향을 최대한 읽어내겠다는 의지도 최대한 확보한 극단이었다고 할 수 있다.

ⅳ) 시기 : 이 검열 사건으로 인해 'WS연예부'의 단원들은 해산되었고, 수천 여원의 손해를 본 이후 WS연예부는 '동방예술좌'라는 새로운 극단으로 재결성되었다. 동방예술좌 역시 기본적으로는 원산관의 전속극단으로 활동했으며, WS연예부의 후계극단으로 인정되었다.[21] 동방예술좌로의 변모는 아무래도 자율성의 증대를 가져왔다. WS연예부가 원산관 소속극단의 성격이 짙었다면, 동방예술좌는 이러한 소속감에서 한 차원 벗어난 극단으로 운영되었다.

하지만 그렇다고 동방예술좌가 WS연예부를 획기적으로 개선한 조직이었다고 말할 수 없으며, 또한 원산관과 원산의 지역 인프라로부터 이탈한 극단도 아니었다. 오히려 조직 체계만 놓고 보면, WS연예부와 차이를 발견하기

21) 「원산신극단 '동방예술좌(東方藝術座) 제 1회 공연준비 중」, 『동아일보』, 1930.12.6, 5면.

어려울 정도이다.

동방예술좌의 조직은 다음과 같다. 주간은 김창준이었고, 하위 부서는 5개로 나누어졌다. 이 5개의 부서는 각본부, 연출부, 연기부, 장치부, 조명부였다. 각본부는 박백추와 조한량과 김시월(十月), 연출부는 김시월, 연기부는 이태진과 석흥조(훗날 석와불), 장치부는 좌야일랑(佐野一郎), 조명부는 김청수가 소속되어 있었다.[22] 소녀가극단의 주요 특징이기도 한 '에로 성향'의 공연물 제작—당대의 장르 개념으로는 '레뷰'—을 여전히 유지했다. 당연히 극단원의 상당수와 주축은 소녀단원들이었음을 알 수 있다.

동방예술좌는 1931년 1월 17일에 창립 공연을 시행했는데,[23] 공연 예제는 박백추 작『지옥』(3장), 박백추 작『상해가(上海街)의 밤』(2장), 박백추 작『태양가』(2장), 박백추 작『해 뜨는 처녀지』, 김시월 작『반일성(半日城)』(2장), 김시월 작『세 걸인』(3장), 각본부 작『원산행진곡』, 각본부 작『방랑자의 수기』, 각본부 작『군보(軍步)』 등이었다.[24]

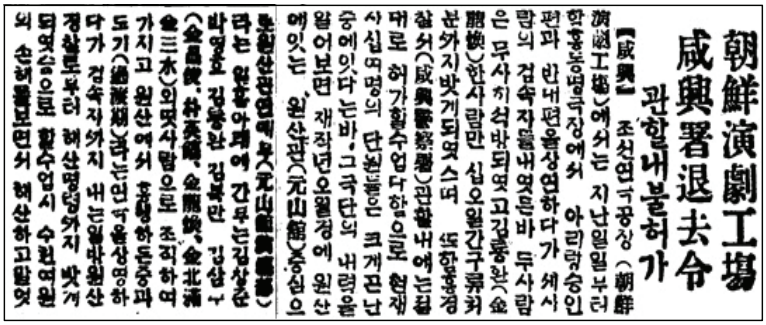
박백추와 김시월이 동방예술좌의 각본을 공급하는 역할을 맡은 좌부작가였는데, 이 중에서 박백추가 바로 박영호였다. 그러니 박영호와 김창준은 WS연예부와 동방예술좌에서 중심 단원으로 활동하며 여전히 주축 단원의 위치를 고수하고 있었던 것이다.

v) 시기 : 1931년 4월 '동방예술좌'는 '(조선)연극공장'으로 조직을 혁신하고 새로운 공연 단체로 거듭났다. 조선연극공장의 주간은 역시 김창준이었고, 기존 동방예술좌 단원이 대거 참여하였다. 조선연극공장은 창립 이후 '신흥민중극예술' 극단임을 선언하고, 1931년 4월 20일부터 회령의 만년좌에서 북선 순회공연을 단행했다.[25]

---

22)「원산신극단 '동방예술좌(東方藝術座) 제 1회 공연준비 중」,『동아일보』, 1930.12.6, 5면.
23)「동방예술좌(東方藝術座) 제 1회 공연」,『동아일보』, 1931.1.18, 3면.
24)「동방예술좌(東方藝術座) 제 1회 공연」,『동아일보』, 1931.1.18, 3면.
25)「연극공장(演劇工場) 흥행성황(興行盛況)」,『동아일보』, 1931.4.30, 4면.

■ 조선연극공장의 퇴거령



朝鮮演劇工場
咸興署退去令
관할내불허가

【咸興】 조선연극공장(朝鮮演劇工場)에서는 지난일일부터 함흥동명극장에서 아리랑승인편과 반대편을상연하다가 세사람의 검속자를내엿는바 두사람은 무사히석방되엿고김룡환(金龍煥)한사람만 십오일간구류처분까지밧게되엿스며 또한함흥경찰서(咸興警察署)관할내에는절대로 허가할수업다함으로 현재사십여명의 단원들은 크게곤난중에잇다는바 그극단의 내력을알아보면 재작년오월경에 원산에잇는 원산관(元山館)중심으로 원산관연예부라는(元山館演藝部)

조선연극공장(朝鮮演劇工場)에서는 지난 일일부터 함흥동명극장에서 『아리랑 승인편』과 『반대편』을 상연하다가 세 사람의 검속자를 내엿든 바 두 사람은 무사히 석방되엿고 김룡환(金龍煥) 한 사람만 십오일 간 구류처분까지 밧게 되엇스며 또 함흥 경찰서 관할 내에는 절대로 허가할 수 없다함으로 현재 사십 여 명의 단원들은 크게 곤란 중에 잇다는 바 그 극단의 내력을 알아보면 재작년 오월 경에 원산에 잇는 원산관 중심으로 원산관연예부라는 이름 아래에 간부는 김창준, 박영호, 김동완, 김북만, 김삼수외 몃 사람으로 조직하여 가지고 원산에서 흥행하돈 중 『과도기』라는 연극을 상영하다가 검속자까지 내는 일방 원산 경찰로부터 해산 명령까지 밧게 되엿슴으로 할 수 업시 수 천 여원의 손해를 보면서 해산하고 말엇다[26]

조선연극공장의 1931년 10월 무렵 순회공연지는 함흥이었다. 조선연극공장은 함흥 동명극장에서 공연 도중, 당국의 검열에 걸려 다시 한 번 고초를 겪게 된다. 문제가 된 작품은 『아리랑 승인편』과 『아리랑 반대편』이었고, 이로 인해 3명의 검속자가 발생하였으며, 이 중 주요 배우 김용환이 15일 간의 구류 처분을 받았다.[27]

공연 도중 임석경관이 해당 작품에 대한 경고(주의)를 시행했음에도 불구하고, 조선연극공장 측이 공연 내용을 변경하지 않으면서 검속 사건이 발발했다.[28] 위의 기사로 판단하건대, 조선연극공장은 우발적으로 공연 금지를

26) 「조선연극공장 함흥서 퇴거령」, 『조선일보』, 1931.10.13(석간), 6면.
27) 「조선연극공장 함흥서 퇴거령」, 『조선일보』, 1931.10.13(석간), 6면.
28) 「조선배우 3인 피검 함흥극장에서」, 『조선일보』, 1931.10.6, 7면.

당하거나 피검을 당한 것이 아니었다. 조선연극공장의 좌익적 성향은 일제 당국도 이미 인지하고 있는 사안이었기 때문에, 이에 대한 주의 깊은 관찰이 극단 공연 시마다 항시 행해졌다고 보아야 한다. 하지만 조선연극공장은 이에 순응하지 않고 자신들의 연극(연기) 스타일을 고수한 것으로 보인다.

'불온작'으로 거론된 두 작품 중 『아리랑 반대편』은 특히 주목되는 작품이다. 이 작품은 가깝게는 1931년 9월 10일부터(12일까지) 공연된 신무대의 공연작이었고, 멀게는 1929년 토월회의 『아리랑고개』의 후속작(일종의 연속작)이었다. 이미 토월회의 1929년 발표작 『아리랑고개』는 당국의 주목과 통제를 받은 바 있었고, 신무대는 이러한 『아리랑고개』의 전통과 의미를 잇는 『아리랑 반대편』을 창작하여 기념비적인 창립 공연작으로 선정한 내력이 있었다. 그로부터 약 한 달 후인 1931년 10월, 원산 지역에서 활동하는 조선연극공장이 이 작품을 함경도 일대를 순회하면서 이 작품을 공연하기에 이르렀다.

지금으로서는 신무대의 창립작이 동방예술좌의 순회공연작으로 수용된 과정에 대해서는 명확하게 해명할 수 없는 단계는 아니다. 퇴거령이 일어나는 10월 13일 무렵 신무대는 두 번째 흥행주간을 맞이하고 있었기 때문이다.[29] 다만 신무대는 창립 직후 북조선 흥행에 주력한 것으로 보이는데, 이러한 지역적 교류를 통해 이 작품이 함경도 지역에 알려진 것으로 파악된다.[30]

『아리랑 반대편』은 실제적으로 『아리랑고개』의 설정과 모티프를 다수 응용하여 창안된 작품이다. 8년 전 마을을 떠나야 했던 '길용'이 돌아오면서, 고향 마을은 크고 작은 소요에 휩싸인다. 그 과정에서 활극이 벌어지기도 하고, 팔자타령으로 세월의 아련함을 드러내기도 한다.[31] 어느새 마을을 장악한 김진사가 마을 사람들을 내쫓으려고 하고, 마을 사람들은 이에 저항할 엄두를 내지 못하는 상황이었기 때문이다.

이러한 설정은 『아리랑고개』의 그것과 크게 다르지 않다. 하지만 결말은 정반대로 나타난다. 길용이 수탈자의 폭력에 맞서 애인을 두고 고향(마을)을

29) 극예술연구회동인 합평, 「'신무대 2회 공연을 보고'(상)」, 『조선일보』, 1931.10.20, 5면.
30) 「신무대 3회 공연」, 『동아일보』, 1931.12.2, 4면.
31) 『아리랑고개』와 『아리랑 반대편』의 내용과 비교에 대해서는 다음의 저서를 참조했다. 김남석, 『조선의 대중극단들』, 푸른사상, 2010, 168-174면.

떠나야 했던『아리랑고개』의 결말이, 길용이 고향에 남아 수탈자 김진사에 대항하고 마을 사람들이 단결하여 아리랑 고개를 넘지 않고 다시 돌아오는 내용으로 변화되었다. 이러한 변화는 이 작품의 제목이 '반대편'인 이유를 설명하고 있다.

당시 합평을 남긴 극예술연구회는, 마을 사람들이 아리랑고개를 넘지 말자는 결의를 통해 극적으로 전달했어야 할 투쟁의식이 미약했고, 압제자 김진사에 대한 대응 방식을 논의하지 않은 점이 공연상의 약점이라고 지적한 바 있다.[32] 반면 이러한 지적은 검열의 문제로 접근하면 오히려 대단한 강점으로 작용할 여지도 지닌다. 사실『아리랑고개』가 당국의 문제적 지적을 당한 이후 그 연속작을 만드는 일 자체가 쉬운 일이 아니었다. 그로 인해 신무대가『아리랑 반대편』을 제작한 것은 남다른 의미를 지니는 일이라고 하겠다. 실제로『아리랑고개』나 그 후속작인『아리랑 반대편』을 경성이 아닌 함경도 일대에서 무대화하는 작업은 적지 않은 용기이며 상당한 모험과 고난을 무릅쓰는 행위일 수밖에 없었다. 물론 이러한 작품들은 그 자체로 흥행적 요소가 덧붙여지는 것은 사실이다. 대신 함경도의 주민들(특히 조선인 거주자들)은 연극에 대한 선호도가 매우 높았고, 그로 인해 일제가 지적하는 불온성이 의미하는 바를 명확하게 파악하고 있었다는 점을 감안해야 한다.[33]

이 피검 사건으로 조선연극공장은 극단 운영이 비록 금지되었지만, 이러한 조선연극공장과 시도를 대하는 함흥 주민의 환영은 더욱 열렬한 것이었고, 검열에 의한 그들의 고초를 바라보는 시각 역시 자못 동정적이었다. 그만큼 조선연극공장에 대한 지역민의 감정은 우호적이었다고 할 수 있다.

당시 조선연극공장은 함흥에서『아리랑 승인편』,『아리랑 반대편』을 비롯하여 다음의 작품들을 공연한 바 있다. 우선, 박영호의 작품으로는『팔백호 갑판상』(2장),『십년전후』(1장),『출옥하든 날ㅅ 밤』(1장),『흘너가는 무리들』(2막),『북관야화』(1장),『태양가』(1장),『인생ABC』(1장)를 들 수 있고, 다른 무명씨의 작품으로『문제의 초상화』(1경),『그 여자』(1경)를 들 수 있다.[34]

32) 극예술연구회동인 합평,「신무대 초연을 보고(하)」,『조선일보』, 1931.9.15, 5면.
33) 고설봉,『증언 연극사』, 진양, 1990, 60-67면.

배우들은 이동극장 단원으로서의 기질이 농후하였고 연기에 남성적인 기풍이 강하다고 평가되었다.[35] 남자 배우로 김용환(강건한 음성과 자연스러운 동작)과 이태진의 연기(사색적인 이미지, 『팔백호 갑판상』에서 '알카듸 선장' 역)가 전반적으로 높은 수준을 유지했다.

1931년 순회공연에서 새로운 경향의 각본을 선보였다는 기록이 남아 있었다는 점을 참조하고,[36] 함흥에서 『아리랑』 작품 공연으로 인한 검속 전력을 감안하면, 조선연극공장은 동방예술좌의 기존 면모를 혁신하려는 의지를 강하게 피력한 극단이었다고 정리할 수 있다. 아울러 그 과정을 보면, 상업적 면모를 축소하고 내용상 완성도(작가의식과 그 전언)를 제고하려는 성향을 정착시키려 했던 극단이기도 했다.

조직 혁신의 첫 번째 과제는 '에로 경향'의 타파였다. 동방예술좌의 전신인 원산관 극예부와 WS연예부는 '미소녀들'에 의한 공연 경향을 내보인 단체였고, 동방예술좌도 일정 부분 이러한 성향을 유지한 바 있었다. 하지만 조선연극공장은 극단 분위기를 쇄신하면서 이러한 연극적 경향을 해소하는 방침을 우선시했다. 특히 연기 분야에서도 여성에 대한 의존도를 줄이고자 노력했다. 동방예술좌는 남자 배우들의 연기력이 뛰어나고 상대적으로 여자 배우들의 연기력이 약하다는 약점을 지적받았는데,[37] 조선연극공장은 이러한 약점을 보완하기 위해 남성적인 연기를 강조하고 그에 대한 의존도를 부각시키고자 한 흔적이 강하게 드러난다. 자연스럽게 미소녀들을 중심으로 한 레뷰에 대한 의존도는 낮아질 수밖에 없었다(그렇다고 일소되었다고는 할 수 없다).

다음으로, 동방예술좌가 원산과 함흥에 근거지를 두고 상설 공연에 전념한 단체였던 반면, 조선연극공장은 북선 순회공연을 단행하고 그 이후 중앙(경성) 진출을 야심차게 계획하는 단체로 출범하려 했다는 차이점(개선점)에 주목할 필요가 있다. 특히 이 북선 순회공연 동안 조선연극공장은 동방예술좌의 좌원들을 대거 정리하고 새롭게 변화된 극단 체제(부서)를 마련하고자

34) 김북천, 「조선연극공장(朝鮮演劇工場) 함흥 공연 소평(小評)」, 『매일신보』, 1931.8.29, 5면.
35) 김북천, 「조선연극공장(완) 함흥공연 소평(小評)」, 『매일신보』, 1931.8.30, 5면.
36) 「연극공장(演劇工場) 흥행성황(興行盛況)」, 『동아일보』, 1931.4.30, 4면.
37) 김북천, 「조선연극공장(완) 함흥공연 소평(小評)」, 『매일신보』, 1931.8.30, 5면.

했다. 정리된 부서 체제를 보면, 주간 김창준, 지휘 이고암, 연출 박영호, 문예부 박민경·조한량·강근택, 장치 남춘영, 효과 윤사촌, 연기 송팔, 음악부 김용환·이천봉·김남규·김심득, 출연부 이태진·김용환·강근택·김원호·이성남·김북만(이상 남자)·전영자·전기봉·백정심·김소제·변에레나·한정희(이상 여자) 등으로 단원이 거의 35-40명에 달했다.[38] 이전 동방예술좌의 비해 더욱 확대된 극단 규모가 아닐 수 없었다.

아쉽게도 극단이 공연한 작품은 남아 있지 않지만, 관련 자료를 통해 몇 가지 특징을 도출할 수 있다. 우선 이 시기 조선연극공장 대표 작품으로 『팔백호 갑판상』을 꼽을 수 있다.(1931년 7월)

■ 박영호 작 『팔백호 갑판상』[39]



무대 사진만으로 이 작품을 파악하는 데에는 한계가 있으나, 위의 무대 사진은 적지 않은 단서를 전해주고 있다. 일단 무대 장치 자체가 서사적 공간

38) 「원산의 소극장(小劇場) 조선연극공장(朝鮮演劇工場)」, 『동아일보』, 1931.7.5, 4면; 김북천, 「조선연극공장(완) 함흥공연 소평(小評)」, 『매일신보』, 1931.8.30, 5면.
39) 「원산의 소극장(小劇場) 조선연극공장(朝鮮演劇工場)」, 『동아일보』, 1931.7.5, 4면.

을 다채롭게 구획할 수 있는 여건을 마련해주고 있다. 단순한 평면 무대가 아니라 그 내부에는 상승하는 동선이 가능한 줄사다리가 늘어져 있다. 이로 인해 줄사다리 위에 오르고 내리는 동선이 가능해지며, 이러한 동선은 머리 위의 공간(무대 상층부)을 연극(연기)의 공간으로 끌어들이는(배우들이 활용할 수 있는) 효과를 창출할 수 있다.

배우들이 상층부로 이동할 때 무대 위의 시선은 다채롭게 작용한다. 배우들 간의 시선이 엇갈리면서 위와 아래의 수직·사선의 사이트 라인(sight line)의 조합이 창출될 수 있으며, 이를 바라보는 관객들의 시선 역시 더욱 다양한 선택과 조합을 형성할 수 있다. 위 무대 사진에서도 배우들은 좌·우나 전·후의 시선을 넘어, 사선으로 공간을 가로지르는 시선을 이미 선보이고 있다. 결국 무대는 평면이 아닌 입체라는 사실을 진전된 효과를 보여주고 있다.

고설봉은 『800호 갑판상』에 출연한 배우들이 무대의 기울기를 활용하여 신체의 자유로운 움직임을 보인 작품이었다고 평한 바 있다.[40] 그러니까 배우들이 '더블린'하듯 무대에서 움직였고, 서로를 집어던질 수 있을 정도로 자유로운 액션이 가능했다는 것이다.[41] 이러한 지적은 갑판과 돛 줄이 지닌 탄성을 이용했을 가능성을 높여준다. 위의 무대 사진에도 나타나듯 돛을 맨 줄은 그 자체로 배우들의 이동 통로(줄사다리)이고, 탄력적인 움직임을 만드는 힘(동력)의 원천이 될 수 있어 보인다.

이러한 주변 정황과 무대상 특성을 참조하면, 이 작품이 대중들이 선호할 만한 요소를 적극적으로 도입 원용한 공연이었음 알 수 있다. 정체된 동선을 이겨낼 수 있는 무대 장치, 다양한 시선과 그 조합의 선택 가능성(관극자의 사이트 라인까지 변모), 입체적인 정황을 그려낼 수 있는 공간적 분할, 그리고 배우들의 유연하고 탄력적인 움직임 등은 실제 공연에서 시각적인 입체감을 확보할 수 있는 조건이라고 할 수 있다. 더구나 무대의 평면적인 사용에서 벗어날 가능성을 갖추었다고 할 때, 기존의 연극과 비교될 수 있는 신선

40) 고설봉, 앞의 책, 22면.
41) 단, 고설봉이 목격한 『800호 갑판상』은 조선연극공장의 공연이 아니라 연극호의 공연이었다. 그러니 『800호 갑판상』은 조선연극공장과 연극호에서 모두 선호한 레퍼토리였다고 할 수 있다.

함도 아울러 지니고 있었다.

조선연극공장의 전신인 동방예술좌도 그러했지만, 관객으로서의 대중은 '그들-공연 주체들'에게 중요한 공연 척도일 수밖에 없었다. 상업성의 획득만이 공연 집단의 유일한 과제는 될 수 없었지만, 이러한 대중성을 무시하고는 극단 존립 자체를 장담할 수 없었던 것도 부인할 수 없는 사실이었기 때문이다. 주목할 점은 이러한 대중적 성향이 한 걸음 나아가서 대중의 궁극적인 지향점마저 흡수하고자 했다는 점이다. 조선연극공장의 가장 커다란 차별성은 '민중극예술' 지향에 있었다. 조선연극공장은 점차 원산관의 전속극단 체제에서 분리되면서, 이른바 경향극적 목표를 암중으로 지향해나가기 시작했다. 이 시기 카프의 방향전환론이 제시되면서 1930-31년 사이에 전국 지역에 프롤레타리아 극단이 창립되었는데(평양의 마치극장, 대구의 가두극장, 개성의 대중극장, 해주의 연극공장 등), 지역 극단으로는 원산의 조선연극공장만이 실제 공연을 시행할 수 있었던 것으로 알려져 있다. 조선연극공장의 전신이자 근원이 상업적 속성을 강력하게 견지한 극단이었다는 사실에서, 조선연극공장의 성립과 도전—절충적 미학의 활용—은 주목되는 사안이 아닐 수 없다.

vi) 시기 : 조선연극공장은 1931년 10월 함흥에서의 검열 저촉으로 인해 극단 명칭을 '연극호'로 개칭하고 새로운 극단을 구성한 이후에야, 지역 순회공연을 이어갈 수 있었다.[42] 이후 연극호의 지방 순회공연은 여러 차례 시행되었다. 한 예로 1933년 2월부터 단장 김창준[43]은 27명의 단원과 함께 간도 일대 순회공연을 시작으로, 함북 회령(6월)을 거쳐 청진 신암동 공락관(6월 17일-19일)과 포항동 소화좌에서 방문 공연을 시행한 전력이 있고,[44] 이후에도 연극호는 지역(이를테면 포항) 공연을 계속해서 실시해나갔다.[45]

---

42) 조선연극공장의 함흥 순업에서 『아리랑 반대편』과 『아리랑 승인편』이 검열에 걸리면서 극단 이름이 연극호로 변화되었다. 「회령 독자 위안」, 『동아일보』, 1931.10.30, 3면.

43) 조선연극공장과는 달리 연극호의 시기로 접어들면 김창준의 공식 호칭이 '주간'에서 '단장'으로 변화한다. 이러한 호칭의 변화를 통해 김창준과 연극호가 원산관에서 완전히 분리된 단체임을 간접적으로 확인할 수 있다.

44) 「조선 연극호 본보 독자 우대」, 『조선일보』, 1933.6.24(조간), 4면.

45) 「독자위안회성황」, 『동아일보』, 1933.12.12, 5면.

연극호는 원산관에서 완전히 분리된 공연을 수행했다. 고설봉은 연극호가 원산시 교외에 가설극장을 활용하여 공연한 바 있다 기록하고 있다. 여기서의 '가설극장'은 단순한 일회용 극장을 넘어 전기회사에서 조명선을 끌어다 쓸 정도로 장기간 공연을 염두에 두고 있었던 무대였다. 심지어 전기를 사용할 수 없는 곳에서는 카바이트를 조명으로 사용할 정도로, 무대 공간의 독립에서 발생하는 문제를 해결하기 위해서 노력한 흔적이 엿보인다.[46]

고설봉의 이러한 증언은 연극호가 원산관의 시설을 사용하지 않으려 했다는 전제 하에서만 유효할 수 있다. 만일 연극호가 원산관과 모종의 계약을 맺고 있었다면 굳이 야외 가설극장을 염두에 둘 필요가 없기 때문이다. 게다가 '원산시 교외'라고 한다면 조선인 거주지 '남촌'일 가능성이 높은데, 남촌에서의 공연을 원산관이 아닌 곳에서 굳이 개최하는 이유를 분리 경영을 제외하고는 생각하기 어렵기 때문이다. WS연예부로부터 이어 온 원산관과의 협력 체제가 종언을 고했음을 알려주는 증언이자 자료인 셈이다.

1936년에는 조선연극호에 대한 흥미로운 기록이 발견된다. '김성실'과 '송추연'이라는 두 여인이 평양에서 경찰서에 신변 보호를 요청한 사건이 그것이다. 두 여인은 조선연극호의 배우였는데, 극단 단장이었던 김창준의 학대를 이기지 못하고 탈출했다고 진술했다. 김성실은 함흥 영생여학교 출신으로 조선연극호에 입단하여 배우의 길을 걸은 인물이었고, 송추연은 일본에서 여학교를 다닌 후에 1935년에 입단한 단원이었다. 당시 평양 경찰서 측은 김창준을 불러, 두 여인에 대한 그 동안의 보수를 청산하고 모두 돌려보내도록 권고했다.[47]

이러한 기록을 통해 김창준이 연극호를 이끌고 있고(단장), 고향인 원산 인근에서 배우를 확보하고 있으며(김성실의 사례), 여전히 극단 단장의 강력한 실권에 바탕을 둔 극단 운영 체제를 고수하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 이처럼 조선연극호는 원산과 함흥 일대를 주로 공연하면서 지역 인재를 발굴하고 그들(혹은 그녀들)을 활용하는(그래서 지독하게 훈련시킨다는 논점

46) 연극호의 가설극장과 조명에 관해서는 다음의 증언을 참조했다. 고설봉, 앞의 책, 22면.
47) 「극단에 암영(暗影) 학대 못 이겨 탈출」, 『동아일보』, 1936.6.17, 5면.

도 생성할 수 있는) 연기 시스템을 활용하고 있었다. 다만 이 단계에 이르면, 연극호는 실질적으로 원산관의 전속극단으로는 볼 수 없고(실질적으로 독립), 원산이라는 지역적 기반을 근간으로 삼아 그 뿌리를 원산관에 둔 상태로 느슨한 관계만을 형성하고 있었던 극단이라고 보는 편이 옳을 것이다.

이러한 연극호는 1939년에는 본격적으로 중앙 공연(부민관, 1939년 7월 25일부터)을 시행하였다.[48] 이때 연극호의 레퍼토리는 연쇄극『심청전』(13장, 문예부 편)이었고, 6세 소녀 김길자를 중심으로 일군의 소녀들이 출연하는 '애트랙션'이었다. 원산관 시절부터 주요 레퍼토리였던 소녀 중심 막간 공연이 여전히 계승 활용되고 있었음을 입증하는 공연 사례이다. 따라서 소녀가극단 형식의 극단 운영은 단장 김창준에 의해 비교적 일관되게 유지된 공연 콘텐츠이자 주요 레퍼토리의 활용 사례였다고 하겠다.

연극호 창립과 관련하여, 흥미로운 사실을 확인할 수 있다. 1941년 연극호는 대표 김창준 외 박하일(朴夏日), 김삼수(金三水), 김요진(金瑤珍), 김길자(9세) 등 40여 명의 단원이 포진한 단체로 소개되고 있다. 특히 창립 시점과 장소가 '소화(昭和) 2년 8월 원산(元山)'으로 기록되어 있는데,[49] '소화 2년'은 1927년이므로 원산관 설립의 발의가 이루어지던 시점에 해당한다. 그러니까 사실 여부에 관계없이, 연극호는 원산관 창립부터 원산을 기반으로 성장하여 활동한 극단임을 대외적으로 표방한 셈이다.

한편 유민영은 연극호가 1934년 5월에 경성 지역을 중심으로 창단되었다고 파악했는데, 이것은 연극호가 경성에서 본격적으로 활약하던 시점을 창립 시점으로 간주하였기 때문이다. 유민영의 기술에서도 연극호의 멤버로 박영호만이 아니라 김창준도 포함되어 있다는 점을 확인할 수 있다.[50]

1934년 무렵 연극호가 원산관에서 완전히 분리된 단체로 활동하며 경성 중심 공연 활동을 전개했지만, '(원산관)극예부'→'WS연예부'→'동방예술좌'→'조선연극공장'→'연극호'로 이어지는 극단 계보가 완전히 소멸된 것이 아

48)「극단 연극호 중앙(中央) 공연」,『조선일보』, 1939.7.25(조간), 4면.
49)「'연극특집호' 발간에 제(際)하야, 조선연극협회의 약진을 기대하노라, 조선연극협회결성기념 '연극과 신체제' 특집」,『삼천리』제13권 3호, 삼천리사, 1941.3.1, 159면.
50) 유민영,『한국근대연극사신론(상)』, 태학사, 2011, 455면.

님을 확인할 수 있다. '신진화형'을 중심으로 극단 운영을 기획한 최초의 극예부를 필두로, 이를 수용하여 미소녀 중심의 쇼를 운영하면서 동시에 박영호를 기반으로 체제에 대한 '불온성'을 가미한 WS연예부, 그리고 '에로 성향'을 여전히 유지하면서 원산과 함흥에서 상설 공연을 시도한 동방예술좌, 그리고 경향성을 과감하게 드러낸 '조선연극공장'뿐만 아니라 경성 중심의 대중극단 '연극호'의 탄생과 장기간 운영에 결정적으로 기여한 지역 연극의 기반이 원산관이었다고 할 수 있겠다.

ⅰ)-ⅵ) 시기에 대한 정리 : 이러한 전속(관련) 극단의 흐름을 정리하면 다음의 사실을 확인할 수 있다. 원산관의 전속극단들은 함경도 인근과 만주(간도)를 순회공연 하는 일정을 차츰 마련해나갔고, 중앙 공연을 수시로 기획하는 계획을 세우면서 자체 변신을 시도해나갔다. 비록 관련 자료 부족으로 인해 원산관과 이들 극단의 관계가 속속들이 해명되지 않는 안타까움을 남기지만, 관주이자 주간이었던 김창준으로 인해 이들 극단(들)이 원산관의 경영에 중요한 구심점으로 작용한 사실은 명백해 보인다. 다시 말해서 원산관은 대여 극장 역할만 하지 않고, 극장이라는 인프라를 충족할 수 있는 콘텐츠의 제작에도 직접 관심을 기울이는 경영 정책을 시행했던 극장이었다.

여기서 논란이 되는 사안이 미소녀를 중심으로 한 인적 구성(애트랙션 막간)과 검열로 인해 빚어지는 경향성 사이의 간극(격차)이다. 이민영은 원산관의 전속극단이 기본적으로 흥행을 우선하는 대중극단이었다고 전제하면서도, 특수한 경향성을 인정한 바 있다. 이민영은 'WS연예부'의 불온성을 프롤레타리아 시각이 아닌 '계급과 제국주의에 대한 저항'으로 간주하고 있다.[51] 이러한 시각은 대체로 타당하며, WS연예부에서 나타난 모순을 효과적으로 해명할 수 있는 견해로 여겨진다.

나아가서 원산관이라는 극장이 지니는 간극 역시 고려할 필요가 있다. 원산관은 조선 자본이 생성 운영한 극장이었기 때문에, 조선인의 기호와 취향에 부합하는 작품을 무대화 할 필요가 있었다. 따라서 그들의 공연 레퍼토리

51) 이민영, 「대중극의 정치학, 박영호의 전략」, 『한국연극학』, 제47호, 한국연극학회, 2012, 101면.

는 일제 당국에 시각으로는 기본적으로 불온한 가능성을 상당 부분 지닌 것으로 인식되고 있었으며, 그래서 항상 요주의 대상일 수밖에 없었다. 다른 지역과 달리 평안도와 함경도는 국경 지대인 만큼 한층 까다로운 검열이 적용되고 있었다. 원산관이라는 지역극장의 성격에 비추어 볼 때 WS연예부의 불온성이 일제 당국에는 강도 높게 측정되었을 것이며, 이를 무마하기 위해서라도 원산관 측은 미소녀들로 구성된 공연단을 유지할 필요가 있었다.

원산관은 조선인의 자본으로 만들어지고 운영된 극장이기에 근본적으로 일본인의 시각에는 불온한 면을 노출하고 있었다는 점은 주지의 사실이다. 하지만 더욱 중요한 것은 이러한 원산관을 운영해야 하는 운영 주체의 이익 보존이 아닐 수 없었다. 원산관이 민족 대의의 공간으로 창출되지 않았듯이, 원산관의 전속극단 역시 민족적 시각만을 강조할 수 없었으며 흥행이라는 주요한 변수를 최대한 간과하지 않을 수 없었다. 그러한 측면에서 WS연예부와 동방예술좌, 심지어는 조선연극공장 역시 관객들의 흥미와 자극을 고려한 레퍼토리를 자유롭게 배제할 수 없었던 극단이었다고 해야 한다.

이러한 원산관의 입장을 비교적 선명하게 보여주는 실례이자 경영상 단면은 전속극단의 창립과 운영에서 찾을 수 있다. 원산관은 기본적으로 영화상영관의 성격도 강하게 견지하고 있었지만, 다른 한편으로는 연극을 비롯한 무대 공연의 실현장으로서 용도도 겸하고 있었다. 전속극단의 창립과 운영은 이를 대변하는 근거이다. 실제로 원산관의 전속극단은 끊임없이 크고 작은 문제를 일으켰고, 그로 인해 각 단체들의 존립 기간은 길지 못했다. 일제는 엄격한 검열의 시각으로 그 불온성을 지적하기 바빴고, 그때마다 상당한 금전적 피해를 감수하며 기존 극단을 해산해야 했다.

흥미로운 점은 거듭되는 해산에도 불구하고, 직전 극단의 전통과 운영자(김창준) 심지어는 문제가 된 인사(대표적인 경우가 박영호)까지 다시 참여하는 후속 극단이 탄생했다는 점이다. 극단 명칭 변경만 제외한다면, 동일 극단으로 간주해도 될 정도로 유사성을 지닌 극단도 탄생했다. 일제의 검열과 탄압에도 불구하고, 원산관은 전속극단 혹은 협력극단을 끊임없이 갈구하고 있었다는 뜻이다.

이러한 소속극단을 실질적으로 이끈 김창준의 경우를 보자. 그의 창단과 운영에 대한 원칙은, 극단 창단이 원산관의 문화적 인프라와 관련을 맺어야 한다는 소신에서 발원했음을 확인할 수 있다. 김창준은 계속되는 극단 해산과 재창단의 과정에서도 원산관과의 유대 관계를 포기하지 않았고—결국에는 전속극단에서 분리되어 독자적인 극단으로 변모하기는 했지만—원산의 인프라와 문화적 전통, 나아가서는 지역적 후원(함경도 일대 순회 시 확보했던 관객층)을 주요 동력으로 삼아 극단을 운영해 나갔다.

전속극단에서 점차 독립극단으로 변모하여 결과적으로 연극호에 이르는 과정은 원산관을 비롯한 원산의 극장들이 내뿜은 영향력을 감지하게 하는 대목이다. 마지막 단계에 해당하는 연극호는 분명 원산관의 전속극단은 아니었지만, 그 기원은 원산관에 두고 있었으며, 원산이라는 남북 경쟁 구도의 극장 분포가 일구어낸 일종의 결과물이라고 할 수 있다.

3. 원산관의 등장과 생성 조건

한때는 누락된 공연 역사의 한 장으로 전락했던 원산관을 새삼 주목하는 첫 번째 이유는 이 극장이 조선인 극장으로 조선인을 위한 다양한 프로그램을 준비한 극장이었기 때문이다. 그것은 원산관이 극장에서 공연할 콘텐츠를 충족하기 위해서 운영한 전속극단과 협력극단에서 대표적으로 확인할 수 있다.

하지만 더 깊이 천착하면, 원산관이 지니는 본래적인 조건에서 그 이유를 찾을 수 있다. 그것은 원산관이 원산이라는 도시 전역을 대상으로 하는 극장이기보다는 남촌이라는 조선인 거주지를 중심으로 하여 독점적인 운영 범위를 고수하는 극장에 가깝다는 사실 때문이다.[52] 그러니까 1920년대 원산관

52) 유선영과 일부 연구자들은 극장을 종족 공간으로 보는 시각에 동조하고 있다. 유선영, 「극장 구경과 활동사진 보기」, 『역사비평』, 제64호, 역사비평사, 2003, 372-373면; 이화진, 『소리의 정치』, 현실문화, 2016, 20-22면. 사실 식민지 시대의 조선인 극장과 그 안에 모여든 극장 관객을 '거의 유일하게 허용된 종족의 공간'으로 보는 시각에는 전적으로 찬성하기 어렵지만, 지역의 극장 중에는 일부 시기에 한해서 조선·일본(인)의 관람 경계를 보이는 것은 부인할 수 없는 사실이다. 1920년대 원산의 극장 구도에서 북촌과 남촌은 물리적 경계로 인해 이러한 대립 구도가 생성된 점도 객관적인 사실로 확인되고 있다.

은 조선인을 위한 운영방침을 고수하는 극장으로 남았다. 그것은 원산관의 지리적 위치, 당대 극장과의 관계, 조선인들의 바람 등을 총체적으로 고려할 때 얻을 수 있는 결론이다.

하지만 이러한 독점적 관계는 관객들의 안정적인 확보를 늘 보장하는 것은 아니었다. 지역적으로 남촌의 유일한 흥행극장이 될 수도 있었지만, 동시에 해당 지역의 잠재적 관객을 계속해서 만족할 수 있는 경영 방식을 요구하게 된다. 정리하면 원산관은 북촌이 아닌 남촌 조선인만을 대상으로 하기 때문에, 이들—조선의 관객들을 독점할 수 있는 경영상의 이점이 필요했다.

이미 북촌에 분포하는 극장들은 일본인 소유 극장으로 분리된 상황이었기에, 거꾸로 원산관은 남촌 인구만을 상대로 극장의 자활과 존립을 유지해야 하는 조건에 처해 있었다. 이것은 북촌 유락관에 비해서는 한층 유리할 수 있지만, 아무래도 그 수요 관객을 확대해야 할 필요가 적지 않았다고 해야 한다. 원산관은 남촌의 조선인을 한정적인 대상으로 하는 공연에서 유리한 고지를 점령하며 독점적인 위치를 고수하는 동시에, 공연 범위를 확대하여 더욱 안정적인 수입원을 확대할 필요가 있었다. 원산이 비록 부 규모의 도시였지만, 남·북으로 나뉜 시장 구조는 원산 내에서의 독점뿐만 아니라 시장 규모의 확대를 요구하지 않을 수 없었기 때문이다.

원산관 소속극단이 계속 증설되고 또 확대되는 경향을 보이는 것은 이러한 지역의 관람 구도 때문으로 진단된다. 또한 주로 함흥을 비롯한 함경도 일대를 순회공연 지역으로 설정한 까닭도 비슷한 처지에 있는 도시들과의 상호 공조 때문이었다. 특히 함흥의 동명극장은 원산관과 동일한 위치에 있었기 때문에, 두 도시의 공조는 자연스러웠고 또 불가피했다.

원산관은 남촌의 조선인들을 만족시키고 그들을 북촌의 일본인 극장으로 이동하지 않도록 만드는 본질적인 장점을 개발해야 했고, 그러한 운영상의 장점을 전속극단 개발(운영 개선과 체제 보안)에서 취득하고자 했다. 하지만 전속극단을 하나의 극장, 제한된 관객만으로 유지하기는 현실적으로 어려웠고, 이러한 문제를 해결할 수 있는 방안을 끊임없이 모색해야 했다. 즉 남촌의 조선인들을 위한 공연 프로그램을 제공하고 그들에게 원산관의 레퍼토리

를 관람하도록 유도하면서, 동시에 이러한 프로그램과 레퍼토리를 더욱 넓게 소진할 수 있는 방안을 찾고자 했다. 그것은 전속극단의 설치와 순회공연으로 나타났다.

원산관은 이러한 시도를 통해 경쟁—좁은 의미에서는 원산 북촌 일본인 극장과의 경쟁이고 넓은 의미에서는 지역극장으로 생존하는 그 자체—을 견뎌낼 수 있다고 믿었고 이를 위해 줄기찬 노력을 행한 결과 한국 연극사에 중요한 이정표가 될 극단의 창단을 결과적으로 후원할 수 있었다. 경쟁과 자활 구도에서 잉태된 조선 연극의 한 성과였던 셈이다.

이러한 성과는 원산 연극계의 생성과 자생을 유도했다. 원산은 문인과 예술인의 도시였지만, 원산관 이전에 조선 연극계(창작 세력)가 독자적으로 활동했다는 근거를 찾기는 어려웠다. 하지만 원산관의 전속극단으로 출범한 일련의 단체들은 이러한 자생력의 생성을 도왔고, 그로 인해 연극호에 이르면 원산의 연극 인프라(배우, 시스템, 관객)를 사용한 강력한 흔적을 남겼다. 이것은 지역 극장이 전속극단을 창출하고 결과적으로 지역의 연극계를 자극하는 일련의 과정을 보여준다고 하겠다.

4. 중간극 개념의 발원지로서 원산의 연극

: 상업성(대중성)과 계급성(완성도)의 중간자적 입장에서 바라본 지역 연극

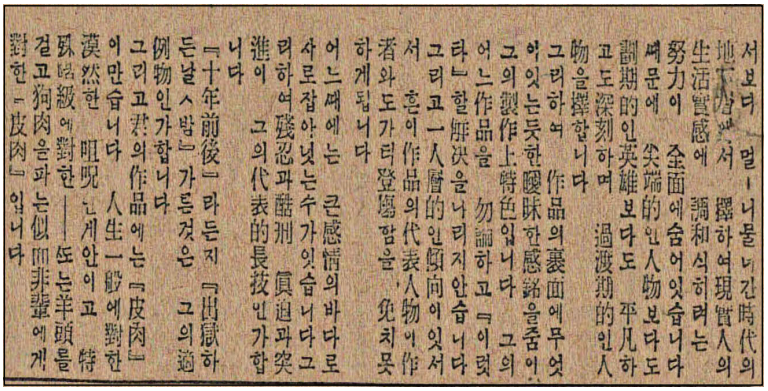
1928년 무렵 원산관 초청 대관을 통해 극우회는 개관 행사를 담당하는 극단으로 발탁되었다. 하지만 극우회에 의한 레퍼토리 공급은 한계에 직면할 수밖에 없었고, 원산관 측은 극예부→WS연예부→동방예술좌를 차례로 설립 운영하면서 전속극단 체제를 확립하는 데에 온갖 모색을 경주해야 했다. 이 극단의 '주간'을 맡은 이가 김창준이었고, 박영호는 작가이자 연출가(때로는 제작자)로 활동하였다. 이들 극단은 점차 원산관 '직영 체제'에서 이탈하는 성향을 보이는데, 1931년 1월에 창립된 동방예술좌는 전속과 독립 체제라는 양자의 속성을 모두 지니고 있었으며, 비단 원산의 원산관뿐만 아니라 함흥(동명극장으로 추정)에서도 공연을 펼친 바 있다. 하지만 동방예술좌는 해촉

된 독립 극단이라고는 할 수 없으며, 강제적 구속력은 다소 약해졌지만 여전히 상설 공연장을 원산관에 둔 전속극단의 상태였다.

하지만 조선연극공장에 이르면, 전속 여부 자체가 미약해지면서 반전속극단 혹은 독립극단의 체모를 상당 부분 갖춘 배속기관의 성격으로 변모한다. 그럼에도 극예부부터 동방예술좌와 조선연극공장에까지 이르는 맥락은 여전히 주목된다. 주목해야 할 이유는 이들에게 공통적으로 나타나는 성향 때문이다. 그 성향은 김북천의 다음과 같은 평가에서 강도 높게 확인되고 있다.

김북천은 조선연극공장의 작가 박영호와 작품과 구성원을 평하면서 일관되게 '중간자적 제작 태도'를 지적하고 있다.[53]

■ 조선연극공장 제작 작품의 면모와 특성



멀-니 물러간 시대의 지하굴에서 택하여 현실인의 생활실감에 조화식히려는 노력이 전면에 숨어 잇습니다. 때문에 첨단적인 인물보다도 획기적인 영웅보다도 과도기적인 인물을 택합니다. 그리하여 작품의 이면에 무엇이 잇는 듯한 애매한 감명을 줌이 그의 제작 상 특색입니다. 그의 어느 작품을 물론하고 '이러타'할 해결을 나리자 안습니다. 그리고 일인층적(一人層的)인 경향이 잇서서 흔히 작품의 대표인물이 작자와도 가티 등장함을 면치 못하게 됩니다. 어느 때에는 큰 감정의 바다로 사로잡아 넛는 수가 잇습니다. 그리하여 잔인(殘忍)과 혹형(酷刑) 진

53) 김향은 박영호 연극 이념 정립이 원산관의 WS연예부 활동과 무관하지 않다는 주장을 편 바 있다. 김향, 「박영호 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002, 186-189면.

> 박(眞迫)과 돌진(突進)이 그의 대표적 장기(長技)인가 합니다. 『10년전후』라든지 『출옥하는 날ㅅ 밤』 가튼 것은 그의 적예물(適例物)인가 합니다. 그리고 군의 작품에는 '피륙(皮肉)'이 만습니다. 인생 일반에 대한 막연한 저주인 게 아니고 특수 계급에 대한—또는 양두(羊頭)를 걸고 구육(狗肉)을 파는 사이비배(似而非輩)에게 대한 '피륙'입니다.[54] (밑줄: 인용자)

김북천은 박영호가 창작한 작품의 주인공이 '첨단적인 인물'이거나 '획기적인 영웅'이 아니라, '과도기적인 인물'이라고 해석하고 있다. 그래서 인물 자체가 주는 의미보다는 작품 내부에 숨겨진 느낌—'작품 이면에 무엇 잇는 듯한 애매한 감명(感銘)'—을 전달한다고 평가하고 있다. 김북천의 지적에 따르면, 이러한 극적 전략은 특수 계급의 문제를 다루기 위한 '피륙'이라고 볼 수 있다. 여기서 피륙은 속 내용을 감추고 겉으로는 다른 형상을 보여주는—마치 양두구육이라는 성어에서 겉과 속이 다르듯—극적 구성 방식을 뜻하는 듯하고, 그 내용과 형식을 달리해서 그 안에 필요한 작가의 전언을 숨기는 공연 전략을 가리키는 듯하다.

김북천은 박영호의 장기로 '잔인(殘忍)과 혹형(酷刑) 진박(眞迫)과 돌진(突進)'을 들고 있지만, 이러한 소재 혹은 표현 방식이 바로 그 내부에 진정한 의미를 숨기는 결과물인 것처럼 설명하고 있다. 그렇다면 박영호는 WS연예부 시절 『하차』를 공연하여 그 '불온성—프롤레타리아 문학성'을 지적 받았던 것처럼, 여전히 계급문학의 특성을 반영하는 작품을 이면적으로 추구하면서도 그 '피륙(표면)'에서는 대중성을 제고하는 전략을 도입 활용하고 있었던 것이다.

그의 작품과 조선연극공장의 공연을 보는 관객들은 '잔인과 혹형', '진박과 돌진'의 장기(긴장감을 창출하고 관객의 이목을 집중시키는 미학적 수법을 가리키는 당대의 평가)로 휩싸인 공연의 이면에서 이러한 계급적 전언을 찾아서 추출해내고 또한 이해할 수 있었던 것이다. 그러니 그 주인공들은 문제를 해결하는 영웅이 아니라 문제에 둘러싸인 과도기적 인물일 수밖에 없고, '이러타 할' 해결보다는 문제적 상황 자체를 맞이할 수 있는 극적 전개가 중요할 수밖에 없었다.

---

54) 김북천, 「조선연극공장(朝鮮演劇工場) 함흥 공연 소평(小評)」, 『매일신보』, 1931.8.29, 5면.

이러한 김북천의 지적을 살펴보면, 조선연극공장과 박영호는 대중성이라는 외피(양두, 羊頭)에 계급성이라는 내실(구육, 狗肉)을 담아 파는 상술(일종의 공연 전략)과 다를 바 없는 직능을 수행하고 있었음을 확인할 수 있다. 이러한 공연 전략으로 인해, 그가 관여했던 원산관의 (반)전속극단들은 대중적인 면모를 지니는 극단이면서도, 동시에 '불온성'(프롤레타리아 문학(예술)의 지향)을 함축한 이중적인 면모를 병행시켜 나갈 수 있었다. WS연예부에서 미소녀(에로틱한 레뷰 양식)와 불온성(프롤레타리아 연극관 지향)이 함께 공존했던 것도 실은 이러한 대중성과 계급성의 혼융에서 그 연원을 찾아야 할 것이다.

이러한 성향과 결과물을 포괄적으로 인정한 김북천은, 박영호 창작 세계와 그가 주도한 조선연극공장의 연극적 성향을 '절충적(折衷的)'이라고 규정하고 있으며 '중간층의 견해를 전제로 한 애매한 표현 양식'이라는 말로 대중성과 계급성의 중도적 입장을 정리한 바 있다.[55] 당시의 시대적 상황과 검열 문제를 감안한다면, 이러한 이중적 태도 역시 상당히 모험적 결단이 아닐 수 없었다. 따라서 박영호와 조선연극공장이 표면적으로는 관객의 취향과 상업적 성향을 지향하는 듯했지만, 그 이면에는 프롤레타리아 예술의 민중(계급) 지향도 절충적으로 수용하고 있었음을 확인할 수 있다.[56]

이러한 박영호의 입장은 일찍부터 예견된 것이기도 했다. 이민영은 박영호가 프로 진영에서 극작 활동을 했다는 학문적 평가를 반박하면서도, 1929년 박영호의 소설『환무의 딸』을 바탕으로 김기진이 내린 정리를 도입하여 결론격으로 박영호가 1929-1930년 경 "사회주의 사상의 영향권 아래에서 창작 활동을 했으나, 적극적으로 카프의 사회주의 문예운동에 동참하지는 않았"다고 전제한 바 있다. 그래서 박영호가 몸담았던 WS연예부→조선연극공장은

55) 김북천,「조선연극공장(朝鮮演劇工場) 함흥 공연 소평(小評)」,『매일신보』, 1931.8.29, 5면.
56) 박영호에게 '대중(성)'이라는 개념은 일찍부터 각인되었으며 1930년 전후 무렵에는 그 이항대립적 개념으로 '프롤레타리아 문학성'이 상정되었다. 하지만 이러한 지향점에서 벗어난 이후에는 대중성 지향이 점차 강화되었고, 연극뿐만 아니라 가요 영역으로 확장되었다. 그는 '처녀림', '불사조', 그리고 '김다인'이라는 필명으로 작사가로 활동했는데, 이러한 변신은 원산에서의 극작(창작) 활동을 통해 어느 정도 예비된 결과라고 하겠다. 그만큼 박영호의 창작 활동에서 대중지향적 욕구는 강력하고 비중 있는 영향력을 행사하고 있었다. 서영희,「일제 강점기 박영호의 대중가요 가사 작품 연구」,『민족문화논총』제33집, 영남대 민족문화연구소, 2006, 229-231면.

프롤레타리아 극단 계열로 볼 수 없—"WS연예부, 동방예술좌, 조선연극공장은 프로극계열의 극단이라 볼 수 없"—다고 망설임 없이 규정하고 있다.[57]

이러한 이민영의 주장은 분명 중요한 참조사항이다. 하지만 냉정하게 말한다면, 원산 시절 박영호가 프롤레타리아 문학(예술)의 영향을 상당 부분 이어받고 있었던 것으로 판단하는 편이 보다 온당한 견해로 파악된다.(『하차』의 연극적 수용을 감안한다면 더욱 그러하다) 또한 다만 박영호는 이러한 영향력을 대중적 취향을 전면 도외시한 상태로 무대화 하는 작업에 매몰되지 않으려 했다고 고쳐 해석하는 편이 더욱 바람직한 이해로 여겨진다. 그러니까 박영호는 자신이 가진 예술적 세계관 혹은 대사회적 작가의식을 대중들에게는 생경하고 낯선 프롤레타리아 연극 형식으로 드러내기보다는, 오히려 정반대의 성향을 지닌 '대중성'을 활용하여 본질적인 '계급성'을 절충하고 극적으로 수용하여 대중적인 관점을 덧입힐 수 있는 방안을 일찍부터 모색해 왔다고 보아야 할 것이다.[58]

이러한 그의 절충적 태도가 당대의 지식인이나 비평가들에게 반드시 긍정적으로 평가되지는 않았다. 실제로 김북천은 박영호와 조선연극공장의 이러한 절충적인 태도를 비판하고 있으며 (극작)자세의 수정을 요구(권고)하기도 했다. 결론적으로 김북천은 박영호의 작품이 지니는 이중성을 애매성으로 비판하고 있는 셈인데, 이로 인해 대중적인 설득력보다는 예술적 진정성을 확대해야 한다고 충고할 수밖에 없었다.[59]

논점은 이러한 김북천의 주장과 충고가 전제하고 있는 내용과 표현의 절충성, 대중과 민중의 이중성에서 찾아야 한다. 다시 말해서 박영호와 그가 이끄는 조선연극공장—실은 WS연예부부터 동방예술좌를 거쳐 조선연극공장에 이르는 일련의 자생 추구 단체—이 지니는 묘한 이중성에 초점을 맞추어 논의를 전개할 필요가 있겠다. 김북천도 인정하듯, 이러한 단체들은 대규모 단원들로 구성되어 있었고, 단체의 주간이나 책임자는 이러한 구성원들이 생

57) 이민영, 「대중극의 정치학 박영호의 전략」, 『한국연극학』 제47호, 한국연극학회, 2012, 96-98면.
58) 이민영도 박영호가 초(창)기 활동기를 벗어나서는 결과적으로는 "프로극계와 대중극계라는 서로 배치되는 지반 위를 넘나들"게 되었다는 점을 인정하고 있다. 이민영, 앞의 글, 98면.
59) 김북천, 「조선연극공장(완) 함흥공연 소평(小評)」, 『매일신보』, 1931.8.30, 5면.

계를 유지할 수 있도록 각종 노력을 경주해야 했다. 반대로 박영호로 대변되는 프롤레타리아 예술을 지향하는 연극인들은 자신들의 가치관과 세계관을 표현할 예술적 사명감도 함부로 포기할 수 없는 입장이었다.

일반 관객이 요구하는 연극의 유희성(대중성)은 상업적인 측면에 해당하므로, 사실상 작품의 완성도(예술성)와는 거리를 둔 경우가 적지 않았고, 민중 지향적 예술관과는 더욱 격차를 둘 수밖에 없는 상황을 초래하는 경우도 허다했다. 그렇다고 박영호는 자신이 몸담고 있는 극단에, 프롤레타리아 극단의 면모만을 무단히 덧입힐 수만도 없었다. 상업적인 수익의 한계도 문제가 되겠지만, 당국의 검열과 탄압으로 인해 자유로운 극단 활동 자체가 불가능해질 것이기 때문이다. 실제로 박영호가 이끄는 동안 WS연예부, 동방예술좌, 조선연극공장 등은 당국의 간섭과 강압으로부터 자유롭지 못했다. WS연예부가 동방예술좌로 재편해야 했던 이유도, 조선연극공장이 극단의 명칭을 변경하며 연극호로 거듭나야 했던 이유도, 모두 검열과 그 저촉으로 인한 폐해였다고 해야 하기 때문이다.

이러한 폐해를 근본적으로 차단하고 해결책을 강구하기 위해서라도, 예술적 지향과 대중적 지향을 혼합하는 방식이 현실적인 대안으로 부상할 수밖에 없었다. 상업적인 요구를 충족하면서도 예술가로서의 자존감도 소멸시킬 필요가 없기 때문이다. 고답적 예술이 되지 않으면서도 맹목적 수단으로 남지 않기 위해서라도 중간자적 입장을 취해야 했고, 이러한 중간자적 입장은 '에로 지향'과 '민중 지향'이 공존하는 이질적인 극단을 생성시키고 말았다. 비록 WS연예부와 동방예술좌 등에서 추구했던 여성들의 신체적 특성과 성적 호소력을 바탕으로 한 에로 성향의 제작물들을 조선연극공장에서는 청산하기로 선언했다고 해도, 이러한 혼융성 자체가 말살된 것은 아니었으며 이러한 청산 약속이 확실하게 실행된 것도 아니었다. '에로'와 '민중' 지향의 혼융성은 매우 힘겨운 선택이었지만, 동시에 (그들과 박영호에게는) 불가피한 현실적인 대안이었기 때문이다.

원산관에 공연 레퍼토리를 안정적으로 제공하고 남촌 조선인 거주지를 중심으로 극장 상권을 강화하기 위해서 탄생한 전속극단은, 자연스럽게 상업성

과 완성도의 중간자적 입장을 취할 수밖에 없었다. 주목되는 것은 이러한 중간자적 입장을 기획하고 그 성향을 조율해 간 인물이 '박영호'라는 점이다. 왜냐하면 이러한 박영호의 생각은 1930년 후반을 넘어서면서 장르적 개념을 낳고 조선 연극계에 직간접적인 영향을 미치기 때문이다. 주지하듯, 박영호는 1937년 5월 중앙무대의 설립 시 '중간극'을 제창한 당사자 중 핵심 인사였다.

엄격하게 말하면, 박영호는 중간극에 대한 당대의 통념을 '몇 개의 선언 비슷한 것'으로 직접 전환하고 개념 논란을 점화시킨 인물이라고 해야 한다.[60] 하지만 중간극에 대한 박영호의 생각이 그 이후 논란이 되는 중간극의 요체 그 자체를 전부 해명할 수 있는 수준은 아니었다.[61] 더구나 중간극이라

60) 박영호, 「신극의 재인식」, 『조선일보』, 1939.2.5.

61) 엄격하게 말해서 중앙무대에서 중간극의 개념이 극단 창립 과정에서 다소 우발적으로 탄생 적용된 개념인 것은 함부로 부인할 수 없는 사실이다.(그렇다고 중간극 개념 자체가 우연히 생성되었다는 뜻은 아니다) 실례로, 중앙무대 내에서도 중간극에 대한 박제행의 입장은 동양극장 연극의 변형으로 볼 정도로 대중극에 가깝게 접근한 형태였고, 박영호의 중간극 개념과도 격차를 보이고 있었다. 김남석, 「1930년대 대중극단 '중앙무대'의 공연사 연구」, 『대동문화연구』 제57집, 성균관대 대동문화연구원, 2007, 261-285면. 더구나 이러한 입장은 기본적으로 유민영, 서연호, 양승국 등 신극 진영의 변형으로 중간극을 보는 입장과는 배치된다. 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996, 375-385면; 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 218-224면; 서연호, 『한국연극사(근대)』, 연극과인간, 2003, 240면 참조. 이후 이러한 신극의 변형으로서 중간극을 바라보는 견해는 이광욱을 통해서 정리된 바 있다. 이광욱, 「'신극'의 지속을 위한 모색과 화두로서의 '중간극'」, 『인문논총』 제73권 2호, 서울대 인문학연구원, 2016, 39-82면. 그만큼 당대뿐만 아니라 현대에서도 중간극의 개념은, 대단히 혼란스럽고 모호하면서도 복잡하기 이를 데 없는 개념이다. 그럼에도 중간극 1930년대 이후 조선 연극계의 중대한 화두가 되어, 그 영향력을 확산시킨 징후를 숨기거나 배제할 수는 없다. 중간극 논란에 많은 연극인(평자)들이 참여했고, 그들은 자신들이 생각하는 조선 연극의 향방과 함께 중간극 논의(개념을 반드시 사용하지는 않는다고 해도)를 연계하여 연극관을 생성, 수정, 보완해 나간 흔적이 농후하다. 그 결과 1930년대 후반과 1940년대 조선 연극(인)의 상당수는 이러한 개념과 미학의 영향을 받지 않을 수 없는 지경에 처했다. 김남석, 「1930년대 '중간극' 이념의 생성과 역사적 전개에 관한 연구—1937-1939년 시점을 중심으로—」, 『한국극예술연구』 제48집, 한국극예술학회, 2015, 15-48면 참조. 관련 논의의 폭이 확장되면서 중간극 개념은 점차 신극과 대중극의 상호 접점 내지는 교섭 방향에 대한 중대한 힌트를 제공하기 시작했고, 결국 1940년대 양대 진영의 통합적 연극계를 형성하는 데에 일조하기에 이르렀다. 김남석, 「대중극과 신극 진영의 교류를 통해 본 중간극의 확산과 그 의미」, 『건지인문학』 제16집, 전북대 인문학연구소, 2016, 55-81면. 비록 중간극이라는 개념과 표면적 실체는 점차 희미해졌지만, 그 미학적 영향과 존재론적 당위는 1940년대 조선 연극계(특히 1940년대 초반)에 더욱 깊숙하게 침투한다고 해야 한다. 박영호가 이러한 개념의 미학적 출발점을 보여주는 작가이며, 어쩌면 그러한 형식적 범주의 시작을 제안한 연극인으로서의 중요성은 감소되지 않는다고 해야 한다.

는 용어만 제외한다면, '상업극과 연구극' 혹은 '대중성과 작품성' 사이에서 길항하는 연극의 향방에 대해 논의하고 걱정하며 때로는 그러한 목표 달성을 염원하는 주장과 견해는 그 이전부터 존재해 왔기 때문이다.

그럼에도 박영호가 원산이라는 지역 도시의 문화적 인프라와 극장 공간을 중심으로 극단을 설립하고 이끌어가면서 자연스럽게 체득한 중간자적 연극 혹은 절충적 미학 개념과 그 의의가 전적으로 소멸한 것은 아니다. 오히려 박영호가 걸어온 길을 통해 이러한 중간극의 생성과 변모 과정이 어떠한 것인가를 세부적으로 체득할 수 있다. 왜냐하면 극장과 극단의 생존은 '현실의 문제'였고, 예술을 통한 자아실현과 작가 의식의 표출은 '예술가의 책무이자 이상의 문제'였기 때문이다. 어떠한 예술가도 이 두 가지 힘 사이에서 완전히 자유로울 수 없었고, 그 사이에 길항하는 고통을 단번에 뛰어넘을 수 없었으며, 그래서 통합에의 가능성에 대해 고민하지 않을 수 없다고 해야 한다.

원산관을 중심으로 한 남촌 조선인 사회의 예술적 인프라는 결국 중간극의 이념과 필요성을 자연스럽게 도출했다. 중간극이 좁게는 1930년대 조선 연극의 중요한 화두였고—특히 1937년을 거치면서는 첨예한 이슈로 부각되었으며—넓게는 1940년대 조선의 연극계를 형성하는 기본적인 동력 중 하나였다는 점을 감안한다면, 박영호와 원산관의 전속극단이 보여준 행보는 매우 선구적이라고 하지 않을 수 없다. 원산관과 그 자생 극단(전속·반전속·해촉 극단 모두 포함)은 이러한 측면에서 비단 상업극장으로만 중요했던 것이 아니라, 당대의 연극과 그 활용에 대한 고민을 선사하고 해결책을 실험했던 일종의 리트머스 시험지였다고 해야 한다.

▮ 참고문헌

「'수좌', '유락관' 두 극장 합병」, 『조선일보』, 1933.11.3(석간), 3면.
「'연극특집호' 발간에 제(際)하야」, 『삼천리』 제13권 3호, 삼천리사, 1941.3, 159면.
「23일 야반(夜半)에 인천 빈정(濱町)에 대화(大火)」, 『매일신보』, 1935.9.25, 2면.
「WS연예부 불원(不遠) 경성서 공연」, 『매일신보』, 1930.8.24, 5면.
「WS연예부」, 『매일신보』, 1930.8.24, 5면.
「각본이 불온(不穩)타고 배우 10여 명 취조(取調)」, 『조선일보』, 1930.11.19(석간), 7면.
「극단 연극호 중앙(中央) 공연」, 『조선일보』, 1939.7.25(조간), 4면.
「극단에 암영(暗影) 학대 못 이겨 탈출」, 『동아일보』, 1936.6.17, 5면.
「독자위안회성황」, 『동아일보』, 1933.12.12, 5면.
「동방예술좌(東方藝術座) 제 1회 공연」, 『동아일보』, 1931.1.18, 3면.
「동양극장에 온 배구자 양 일행」, 『조선일보』, 1935.11.1(석간), 3면.
「배구자 일행 인사차 내사(來社)」, 『매일신보』, 1935.10.30, 5면.
「신무대 3회 공연」, 『동아일보』, 1931.12.2, 4면.
「신축 낙성 동양극장 금일(今日) 개관」, 『동아일보』, 1935.11.4, 1면.
「연극공장(演劇工場) 흥행성황(興行盛況)」, 『동아일보』, 1931.4.30, 4면.
「원산 가무기좌(歌無伎座) 소실, 옆집도 연소됨」, 『매일신보』, 1917.11.23, 3면.
「원산각희대회 상품은 황우」, 『동아일보』, 1925.2.11, 3면.
「원산관에서 창립된 WS연예부, 불원간 상경 공연」, 『중외일보』, 1930.8.25, 3면.
「원산부내에서 대화 영화, 수좌 전소 총 손해액 약 3만원」, 『조선일보』, 1935.6.23, 3면.
「원산신극단 '동방예술좌(東方藝術座)' 제1회 공연준비 중」, 『동아일보』, 1930.12.6, 5면.
「원산에 기부흥행(寄附興行)」, 『동아일보』, 1926.8.18, 4면.
「원산연예단(元山演藝團) 경성(京城)서 공연」, 『조선일보』, 1930.8.24(석간), 5면.
「원산 예원(藝苑) 독점한 원산관」, 『조선일보』, 1930.11.2(석간), 3면.
「원산의 소극장(小劇場) 조선연극공장(朝鮮演劇工場)」, 『동아일보』, 1931.7.5, 4면.
「원산춘계종두」, 『동아일보』, 1925.5.31, 5면.
「작일(昨日) 오후(午後)부터 부민대회(府民大會) 개최」, 『동아일보』, 1928.3.24, 4면.
「조선 연극호 본보 독자 우대」, 『조선일보』, 1933.6.24(조간), 4면.
「조선배우 3인 피검 함흥극장에서」, 『조선일보』, 1931.10.6, 7면.
「조선연극공장 함흥서 퇴거령」, 『조선일보』, 1931.10.13(석간), 6면.
「회령 독자 위안」, 『동아일보』, 1931.10.30, 3면.
『중외일보』, 1930.9.5, 3면.
극예술연구회동인 합평, 「'신무대 2회 공연을 보고'(상)」, 『조선일보』, 1931.10.20, 5면.
_____, 「신무대 초연을 보고(하)」, 『조선일보』, 1931.9.15, 5면.
김북천, 「조선연극공장(완) 함흥공연 소평(小評)」, 『매일신보』, 1931.8.30, 5면.
_____, 「조선연극공장(朝鮮演劇工場) 함흥 공연 소평(小評)」, 『매일신보』, 1931.8.29, 5면.
박영호, 「신극의 재인식」, 『조선일보』, 1939.2.5.
_____, 「푸로연극의 대중화 문제」, 『비판』 제11호, 비판사, 1932.

中村資良, 『조선은행회사조합요록(朝鮮銀行會社組合要錄)』, 1923·1931년 판, 동아경제시보사, 1923-1931.

고설봉, 『증언 연극사』, 진양, 1990.
김남석, 「1930년대 '중간극' 이념의 생성과 역사적 전개에 관한 연구—1937-1939년 시점을 중심으로—」, 『한국극예술연구』 제48집, 한국극예술학회, 2015, 15-48면.
_____, 「1930년대 대중극단 '중앙무대'의 공연사 연구」, 『대동문화연구』 제57집, 성균관대 대동문화연구원, 2007, 261-285면.
_____, 「대중극과 신극 진영의 교류를 통해 본 중간극의 확산과 그 의미」, 『건지인문학』 제16집, 전북대 인문학연구소, 2016, 55-81면.
김재석, 「『하차』에 대한 비교 연구」, 『어문학』 제112호, 한국어문학회, 2011, 249-278면.
김정하, 「한일 개항도시의 역사유적 보존에 대한 탈식민주의적 고찰」, 『일본문화연구』, 제41호, 동아시아일본학회, 2012, 83-99면.
김주관, 「공간구조의 비교를 통해 본 한국 개항 도시의 식민지적 성격」, 『한국독립운동사연구』, 제42집, 한국독립운동사연구소, 2012, 247-285면.
김 향, 「박영호 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002, 175-214면.
박준형, 「일본전관조계(日本專管租界) 내 잡거문제와 공간재편 논의의 전개」, 『도시연구』, 제12집, 도시사학, 2014, 7-54면.
서연호, 『한국연극사(근대)』, 연극과인간, 2003.
서영희, 「일제 강점기 박영호의 대중가요 가사 작품 연구」, 『민족문화논총』 제33집, 영남대 민족문화연구소, 2006, 227-251면.
송정숙, 「조선 개항장의 감리서(監理署)와 기록 : 부산항을 중심으로」, 『한국기록관리학회지』 제13권 3호, 한국기록관리학회, 2013, 255-282면.
양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996.
_____, 『한국근대연극사신론(상)』, 태학사, 2011.
유선영, 「극장 구경과 활동사진 보기」, 『역사비평』 제64호, 역사비평사, 2003, 362-376면.
이광욱, 「'신극'의 지속을 위한 모색과 화두로서의 '중간극'」, 『인문논총』 제73권 2호, 서울대 인문학연구원, 2016, 39-82면.
이민영, 「대중극의 정치학 박영호의 전략」, 『한국연극학』 제47호, 한국연극학회, 2012, 95-120면.
이상우, 「식민지 극장의 전시된 만주 표상들—1940년대 초반의 만주 활극과 정체성의 퍼포먼스—」, 『민족문화연구』 제51호, 고려대 민족문화연구원, 2009, 419-459면.
이승희, 「공공 미디어로서의 극장과 조선민간자본의 문화정치」, 『대동문화연구』 제69집, 성균관대 대동문화연구원, 2010, 219-259면.
_____, 「동아시아 근대 극장의 식민성과 정치성」, 『민족문화연구』 제58호, 고려대 민족문화연구원, 2013, 677-707면.
이화진, 『소리의 정치』, 현실문화, 2016.

【Abstract】

A Study on the Origin of the Concept of 'Medium Plays' through the Wonsan Regional Theater in the 1920s and 1930s

Kim, Nam-Seok*

Wonsan-Theater was a representative Korean theater constructed and operated by the Japanese colonial era Wonsan. Originally Wonsan-Theater was established with the desire and agreement of the local residents of the Korean theater, but its operation became emotional, but never made it. A series of theatrical companies, which needed an exclusive theater company to provide Wonsan-Theater performing contents to the Wonsan-Theater, flickered to the exclusive theater company. Along with that, Wonsan has prepared an environment where local theatrical circles and autogeneous troupe can grow. In this research, this study have the purpose to see and see the spirit of the new idea born in the process of the generation of such Wonsan theater, the transformation process of the exclusive theater company, and the series of movements. Through these observations and studies, this study tried to see clearly that the troubles of the Wonsan theater world became an important opportunity for the intermediary's fetal movement and generation. Park yeongho is a representative of the theatrical performer, and he was a playwright with an intention to include 'Proletarian class' in popular theater form. Such an aesthetic search eventually served as the beginning of the Medium Theater in Wosan's local theater system.

Keywords: Wonsan, Wonsan-Theater, Park yeongho, Medium Theater, popularity.

접수일: 2018.03.31 || 심사일: 2018.04.11 || 게재확정일: 2018.05.14

* Professor, Department of Korean Language and Literature, Pukyong National University.