

연구논문

대중극 대본 <섬색시>의 공연 양상과 문화적 확산에 관한 연구

김남석

국립부경대학교 교수, 국어국문학 전공

darkjedi73@naver.com

- I. 발굴 대본 <섬색시>와 비교 연구의 필요성
 - II. <섬색시>의 작가 내력과 작품의 공연 이력
 - III. <섬색시>의 작품 개요와 가요·시의 연관성
 - IV. <섬색시>에 나타난 인물과 공간의 대립 구도
 - V. 결론
-

I. 발굴 대본 <섬색시>와 비교 연구의 필요성

이 연구에서 분석과 고증 대상으로 삼은 공연 대본 <섬색시>는 2010년대에 발굴되어 아르코예술기록원에서 1차 고증을 거쳐 정리 보관하고 있는 귀중한 대중극 자료이다. 30페이지 분량(표지까지 합하면 31페이지)의 이 대본은 김태랑 기증 자료의 일부로, 일반 용지(지류)에 인쇄된 상태로 기록되어 있어 현재 보관 상태는 매우 양호하다.

표지에는 ‘섬 색 시’라는 제명이 분명하게 표기되어 있고, 본격적인 첫 면(실질적인 1면)에는 등장인물과 간단한 설명이 부기되어 있다. 전체는 4막(4경) 구조이지만, 1막을 제외하고는 경이라는 명칭을 혼용하고 있어 후대의 필사 과정에서 혼선이 일어났을 가능성을 상기시킨다.

일차적으로 이 대본은 1940년대와 그 이후 대중극 공연의 흐름과 위상을 가늠할 수 있는 주요 자료로 인정되었고, 나아가서 이 자료의 발굴을 통해 관련 공연의 역사(대중극 공연사)를 구체적으로 재구할 기회가 폭넓게 확보되었다고 판단되었다. 하지만 이후 이 대본에 대한 분석과 연구는 실질적으로 이루어지지 못하고 있다.

그 이유로는 몇 가지 해결되지 않은 문제를 꼽을 수 있다. 우선, 이 대본의 창작자에 대한 명확한 고증 작업이 요구된다. 청초생으로 추정되고 있지만 그 근거와 이유를 분명하게 검증할 필요가 있고, 무엇보다 청초생이 누구인지를 확정할 필요가 있다. 이 연구에서는 이러한 필요를 충족하기 위해서 일련의 고증 작업을 단계적으로 시행할 것이며, 그를 통해 작가의 이력과 본명을 밝혀낼 것이다.

다음으로, 공연사적으로 <섬색시>의 공연 주체가 여러 가지로 나뉘어 있다는 점을 정리할 필요가 있다. 1940년대 이후 <섬색시>를 공연한 주체(관련 극단)는 제법 여럿이었다. 서로 다른 공연 주체 사이에서 시행된 공연에서 동

일 판본의 〈섬색시〉가 공통으로 사용되었는지는 지금으로서는 의문일 수밖에 없다. 하지만 이러한 의문에 접근하기 위해서라도 〈섬색시〉의 공연 사례를 수집하여 그 흐름을 정리할 필요가 있다. 이 연구에서는 그러한 공연 사례를 실증하고 나누어 정리하여 〈섬색시〉 공연의 전체적인 흐름과 관련 지형을 살피고자 했다.

또한 〈섬색시〉와 유사한 시, 삽입가요(대중극 작품), 유행가가 존재하고 있으며 유행가 중에는 신민요도 포함되어 있다. 이러한 일련의 작품들과 문화적 관련성을 확인하고 그 유사성을 비교 분석하는 작업도 필요하다. 현재 남아 있는 다양한 형식의 〈섬색시〉 류의 작품은 그 장르가 다양하여 일괄적인 비교가 곤란하지만, 그럼에도 불구하고 이러한 문화적 영향력을 확인하는 작업은 반드시 필요하다고 해야 한다.

마지막으로 동시기 대중극 작품과의 상호 연관성이다. 〈섬색시〉에 대한 관련 자료가 충분하지 못한 상태에서 애 대중극 작품이 담보하는 특징을 확인하는 방법 중 하나는 당대의 대표적 대중극 작품과 비교 분석하여 영향력을 확인하는 것이다. 이를 위해 유사한 모티프의 작품과 상호 비교를 시행할 것이다.

II. 〈섬색시〉의 작가 내력과 작품의 공연 이력

발굴한 〈섬색시〉 대본에는 저자명이 명확하게 기록되어 있지 않다. 대본 기증자가 김태랑이고, 김태랑에 의해 공연된 저본들을 바탕으로 하기 때문에, 일단 각색자를 김태랑으로 추정하고 있기는 하다. 실제로 남아 있는 대본은 워드 프로세서로 타이핑된 대본이므로, 예술자료원 1차 조사 결과에 따르면 1965년에 공연된 대본이라고 추정되었다.

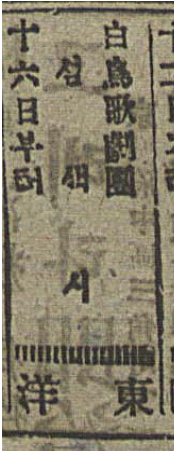


그림1-1946년 6월
(16일) <섬색시>
동양극장 초연¹

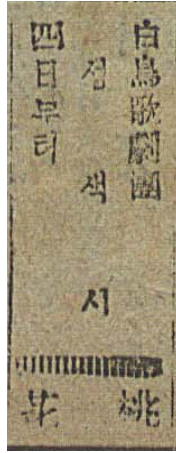


그림2-1946년
7월 <섬색시>
도화극장 공연²

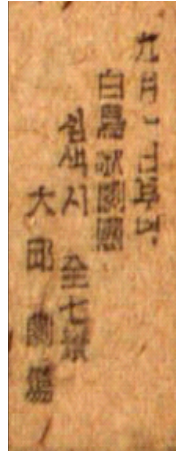


그림3-1946년 9월
<섬색시> 대구극장
공연³

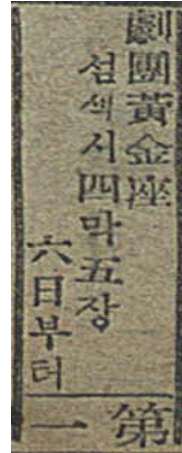


그림4-1946년 11월
6일부터 황금좌
<섬색시> 공연⁴

관련 서지 사항은 현존 <섬색시>의 대본(정황)이 1945년 해방 이후 제작된 것임을 알려 준다. 하지만 이것은 현 상태에서 <섬색시>의 정황을 살핀 것이고, 텍스트의 유래로서 그 기원은 훨씬 이전으로 거슬러 올라갈 수 있다. 지금까지 확인된 바에 따르면, <섬색시>가 최초로 공연된 시점은 1946년 6월 무렵이다. 공연 극단은 백조가극단으로 <섬색시>는 1946년 6월(16일) 동양극장에서 공연되었다.⁵

<섬색시>는 1946년 7월(4일) 무렵에는 극장을 바꾸어 도화극장에서 공연되었다.⁶ 도화극장은 마포에 위치한 극장으로, 일제 강점기 경성(서울) 공연

- 1 《중앙신문》, 1946년 6월 16일.
- 2 《중앙신문》, 1946년 7월 6일.
- 3 《대구시보》, 1946년 8월 31일.
- 4 《독립신문》, 1946년 6월 18일.
- 5 《중앙신문》, 1946년 6월 16일; 《독립신문》, 1946년 6월 18일.
- 6 《중앙신문》, 1946년 7월 6일.

을 마무리한 작품이 지역으로 순회공연을 떠나기 이전에 거치는 외곽 극장 중 하나였다. 관련 정황을 고려할 때, 순회공연을 앞두고 서울 외곽에서 재공연된 정황으로 파악된다.

이 공연 방식은 일제 강점기 이후 대중극단이 취한 공연 방식 가운데 하나였다. 〈섬색시〉는 도화극장 공연 이후 한성극장에서도 공연을 이어 갔다.⁷ 백조가극단은 〈섬색시〉 공연을 대구에서도 시행하여 1946년 9월 1일부터 대구극장에서 공연한 바 있으며, 광고상으로 9월 13일까지 공연한 것으로 확인된다.⁸ 동양극장 → 도화극장 → 한성극장 → 대구극장으로 공연 극장이 변경된 점에서 〈섬색시〉 공연이 지방 순회공연까지 염두에 기획 공연이었음을 확인할 수 있다.

〈섬색시〉가 (재)공연된 시점은 1946년 11월이다. 이때 〈섬색시〉의 형식은 4막 5장의 구성을 취하고 있다.⁹ 1946년 공연에서 주목되는 사안은 〈섬색시〉 공연 주체가 황금좌로 변모된 점이다.¹⁰ 백조가극단 〈섬색시〉는 전 7경 구조였고¹¹ 황금좌 〈섬색시〉는 4막 5장 구조였다.¹²

1. 작가 청초생의 정체와 배우 이청산의 활동

황금좌 〈섬색시〉 공연은 1946년 11월 6일에 시작하여 12일까지 공연되었다.¹³

7 《중앙신문》, 1946년 7월 10일.

8 《대구시보》, 1946년 8월 31일; 《대구시보》, 1946년 9월 1일; 《대구시보》, 1946년 9월 13일.

9 《경향신문》, 1946년 11월 6일.

10 다만 관련 주변 정황을 감안하면, 1946년 6~7월 〈섬색시〉 공연과 1946년 11월의 〈섬색시〉 공연이 서로 다른 공연이었을 가능성을 완전하게 배제할 수는 없다.

11 《대구시보》, 1946년 9월 12일.

12 《독립신보》, 1946년 11월 12일.

13 《민주일보》, 1946년 11월 8일.



그림6-황금좌 공연 어촌비극 <심색시>¹⁵

그림5-황금좌 공연 어촌비극 <심색시>¹⁴

[그림5]와 [그림6]의 광고에서도 확인되듯, 1946년 11월 6일부터 제일극장에서 공연된 <심색시>는 극단 황금좌의 공연작이었다. 황금좌는 이 작품에 ‘어촌비극’이라는 부제를 부기하고 있는데, 현재 발굴된 대본의 내용을 고려할 때 대략적으로 그 성향이 합치된다. 일제 강점기 황금좌 공연 예제에는 <심색시>가 포함되어 있지 않기 때문에, 이 공연은 광복 이후 황금좌가 제작을 추진한 공연으로 파악되며, 현재 발굴된 대본이 그 저본이었을 것으로 판단된다.

한편 [그림5]의 광고에는 <심색시>의 스태프가 소개되어 있다. 소개된 스태프 관련 정보에 따르면, <심색시> 공연은 청초생 작, 민성당 연출, 이희안 장치로 진행되었다. 극작가 청초생은 비교적 낮은 극작가로 한국연극사에서 거의 알려지지 않은 인물이며, 청초생의 신분과 이력에 대해서는 분명하게 확인되지 않고 있다. 1970년대 한 기사에서 청춘극장의 김춘광과 더불어 황금좌의 청초생을 주요한 대중극 작가로 거명하고 있지만, 그때도 청초생의 본명은 미확인으로 기록되어 있을 따름이었다.¹⁶

다만 그의 이력을 대략 정리하면 다음과 같다. 청초생은 해방 공간 황금좌

14 《경향신문》, 1946년 11월 6일.

15 《경향신문》, 1946년 11월 7일.

16 《경향신문》, 1975년 8월 9일.

에서 활동하던 극작가 중 한 사람으로, <섬색시> 이외에도 <숙영낭자전>(대구극장 공연), <당명황 양귀비>(민당 연출),¹⁷ <어머니의 눈물>,¹⁸ <숙영낭자전>(민당 연출, 동양극장 공연),¹⁹ <낙랑공주와 마의태자>(민당 연출),²⁰ <歎息하는 백화(白花)>(민당 연출),²¹ <장화홍련전>(청초생 각색, 민당 연출),²² <어머니와 아들>(민당 연출),²³ <낙랑공주와 마의태자>(민당 연출)²⁴ 등의 황금좌 공연에 극작가로 참여한 바 있었다. 또한 청초생은 연출 능력도 지니고 있었기 때문에, 1947년 6월 황금좌 제작 <눈물> 공연에서는 극작과 연출을 동시에 맡기도 했다.²⁵ 이러한 이력을 참조하면 청초생은 황금좌에서 상당한 공연 이력을 쌓은 작가임에 틀림이 없다고 해야 한다. 실제로 그는 김춘광과 함께 해방기 조선 연극계에서 주목받는 작가 중 한 명이었다.

1947년 청초생은 <피흘린 처녀>의 작가로 참여하여 <피흘린 처녀>를 민당 연출로 공연한 바 있었고,²⁶ 1950년 1월 청초생은 작가로 동방예술좌 공연에 참여하여 역시 민당 연출로 <천하일색 양귀비>를 공연한 바 있었는데,²⁷ <천하일색 양귀비>는 1947년 황금좌 공연작 <당명황과 양귀비>와 동일 작품으로 판단된다.²⁸

한편 1952년 청초생은 신생극단 제1회 공연 <임해전의 비화>의 극작가로

17 《현대일보》, 1947년 5월 30일.
 18 《한성일보》, 1947년 6월 10일.
 19 《한성일보》, 1947년 6월 10일.
 20 《한성일보》, 1947년 6월 19일.
 21 《한성일보》, 1947년 9월 28일.
 22 《한성일보》, 1947년 1월 25일.
 23 《한성일보》, 1947년 2월 12일.
 24 《한성일보》, 1947년 7월 22일.
 25 《한성일보》, 1947년 6월 24일.
 26 《조선일보》, 1947년 12월 9일.
 27 《남조선민보》, 1950년 1월 1일.
 28 《현대일보》, 1947년 5월 30일.

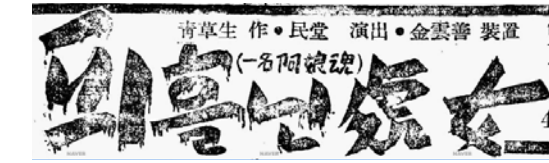


그림8-청초생 작 <피흘린 처녀>(민당 연출)³⁰

그림7-청초생 작
<임해전의 비화>(민당 연출)²⁹

참여하였는데, 이때 함께 참여한 연출가가 ‘민당(民堂)’이었다.³¹ 관련 맥락을 고려할 때, 청초생은 민성당(閔星堂)과 동일인으로 여겨지는 민당과 함께 신생극단(新生劇場)을 창단하고 극단 활동을 이어 간 것으로 판단된다.

그런데 1950년 황금좌 공연 광고를 보면, 청초생의 본명을 확인할 수 있는 단서가 나타나 있다. 1947년 황금좌가 제작한 <숙영낭자전> 공연은 1947년 3월 대구극장 공연과, 1947년 6월 동양극장 공연이었다. 특히 후자 공연에는 민당이 연출(자)로 참여한 사실이 확인되고 있고, 1947년 5월~1947년 2월까지 진행된 황금좌 공연에서 청초생 극작은 모두 민당에 의해 연출되었다. 그런데 1951년 11월 황금좌 <숙영낭자전> 공연에서 극작가는 청초생이 아닌 이청산으로 표기되어 있고, 연출가는 이전과 마찬가지로 민당으로 소개되어 있다. 이것은 이청산이 청초생임을 의미한다. 청초생으로 표기되어야 할 광고에서 본명이 표기된 경우이다.

더구나 1951년 전후 시점에서도 청초생과 민당은 동방예술좌(1950년)와 신생극장(1952년)에서 함께 공연한 이력을 지니고 있다. 앞에서 살펴본

29 《조선일보》, 1952년 1월 17일.

30 《조선일보》, 1947년 12월 9일.

31 《조선일보》, 1952년 1월 17일.



그림9-이청산 작 민당 연출
〈속영남자전〉³²

대로 그들은 황금좌가 아닌 극단에서도 함께 공연했고, 과거 황금좌의 공연 작품을 타 극단에서 공연할 때도 작가-연출가 조합을 유지했다. 결국 1947~1952년 시점에서 청초생과 민당은 함께 작가-연출가를 구성하면서 공연에 임해 왔다고 보아야 한다. 따라서 청초생은 이청산이다.

그렇다면 이청산에 대해 살펴볼 필요가 있다. 지금까지 알려진 이청산에 대한 정보는 매우 제한적인 것이 사실이다. 1939년 시점에서 이청산은 동양극장 배우였다. 그는 1939년 11월 18일(~27일) 동양극장에서 무대화된 이광수 원작, 송영 각색, 안중화 연출, 정태성 장치의 〈무정〉(5막 7장)에서 김장로 역으로 출연한 바 있다.³³ 당시 공연 평을 작성했던 서항석은 이청산의 ‘김장로 연기’를 상찬한 바 있다.

1940년에도 이청산은 동양극장에서 활동했다. 1940년 2월 25일(~3월 1일) 개막한 호화선 제작, 송영 작 〈유랑의 처녀〉에서 순진한 여인 복슬을 타락시키는 남자 역을 맡아 출연했다.³⁴

이청산이 황금좌에서 활동한 내력도 확인된다. 1951년 12월 이청산은 〈신라의 꽃〉에서 극작과 연출을 모두 맡았는데, 이 작품은 황금좌 제작 작품이었다.³⁵

32 《조선일보》, 1951년 11월 12일.

33 서항석, 「연극 〈무정〉을 보고」, 《동아일보》, 1939년 11월 23일.

34 남립, 「송영 작 〈유랑의 처녀〉」, 《조선일보》, 1940년 2월 28일.

35 《조선일보》, 1951년 12월 14일.



그림10-1951년 12월 황금좌 제작,
이청산 작·연출 <신라의 꽃>³⁶



그림11-1950년 동방예술좌
제작 청초생 작, 이청산 출연
<청춘행로>³⁷

1950년대 청초생이 참여했던 동방예술좌에서도 청초생과 이청산의 흔적이 남아 있다. 당시 동방예술좌는 <청춘행로>를 동양극장에서 공연했는데, 당시 작가는 청초생이었고, 이청산은 배역을 맡아 출연했다. 이러한 극작/출연 겸비 이력은 1951년 황금좌 제작, 이청산 작, 민당 연출의 <숙영낭자전>에서 확인되는데, 이 공연에서 이청산은 자신의 이름으로 연기를 수행한 바 있다.³⁸

1950년 동방예술좌나 1951년 황금좌 공연에서 청초생과 이청산의 연관 가능성이 끊임없이 확인되고 있다고 할 수 있다. 이러한 이력은 이청산이 때로는 청초생으로 극작을 전담하고, 때로는 연출가 민당과 협력하여 스태프를 구성하며, 상황에 따라 이청산이 배역으로 출연하는 1인 다역을 수행하기 위한 방편으로 이해된다.

한국연극사에서 이청산의 발자취는 분명하게 정리되지 못한 상태이다. 하지만 그가 동양극장, 황금좌, 동방예술좌, 신생극장 등의 대중극단을 거치거나 창단하면서 1940~1950년대 주요 활동을 시행했다는 점은 분명하게 밝혀져야 할 것이다. 더구나 그는 극작과 연기를 모두 수행했으며, 상황에 따라서

36 《조선일보》, 1951년 12월 14일.

37 《연합신문》, 1950년 3월 1일.

38 《조선일보》, 1951년 11월 12일.

는 연출 역할도 수행한 다재다능한 연극인이었다. 그의 극작품이 지니는 대중성과 그의 연기력이 발현된 공연상을 살피는 일은 앞으로 중요한 과제라고 하겠다.

2. <섬색시> 공연 주체와 공연 변화의 배경

현재까지는 <섬색시>의 대본이 백조가극단에서 황금좌로 이전(변경)된 이유가 명확하게 해명되지 않은 상태이다. 1944년 라미라가극단에서 별도로 분리되어 활동하던 남해위문대에서 발원한 백조가극단은, 1945~1946년 무렵 재편되어 본격적인 활동에 들어섰다.³⁹ 이 시기 백조가극단의 공연 사례 중에는 악극 <아리랑>과 가극 <팔도유람>을 1945년 10월 무렵 대구 키네마 구락부에서 공연한 사례가 대표적이다.⁴⁰ 이후 백조가극단은 서울과 지방을 오가면서 순회공연을 시행했는데, 1946년 2월 무렵에는 백조가극단은 주로 서울을 거점으로 활동하면서,⁴¹ 라미라가극단, 태평양극단, 조선악극단, 무궁화악극단 등과 함께 악극 공연을 주도한 바 있다. 1946년 3월에는 도화극장 공연을 이어 갔고,⁴² 같은 해 5월에는 대구에서 방문 공연을 시행한 바 있다.⁴³ 특히 1946년 8월에는 태평양가극단과 합동 공연을 기획하여 동양극장에서 시행한 바 있다.⁴⁴

1946년 2~8월 공연 일정을 바탕으로, <섬색시> 공연 시점을 살펴보자. 백

39 《매일신보》, 1944년 11월 16일; 김현철, 「한국연극 배우 전옥 연구」, 『한국연극학』 13(1999), 151~153쪽.

40 《영남일보》, 1945년 10월 28일.

41 《중앙신문》, 1946년 2월 22일.

42 《중앙신문》, 1946년 3월 29일.

43 《영남일보》, 1946년 5월 16일.

44 《동아일보》, 1946년 8월 8일.

조가극단이 〈섬색시〉를 공연한 6~7월 시점은 1946년 5월 대구 공연을 마치고 귀경한 직후에 해당하고, 같은 해 8월 태평양가극단과 합동 공연을 시행하기 직전에 해당했다. 그러니까 백조가극단은 ‘대구극장 방문 공연’(5월)과 ‘태평양가극단과의 합동 공연’(8월) 사이 시점에서 〈섬색시〉를 공연한 것이다. 이 일정을 고려하면, ‘태평양가극단과의 합동 공연’ 직후 〈섬색시〉를 곧바로 재공연할 여유가 많았다고는 보기 어렵다. 게다가 백조가극단은 1947년에 접어들면서 부산 공연에 집중하기 시작했다.⁴⁵ 다만 1946년 9월 재개된 대구 방문 공연에서는 이 작품을 레퍼토리로 활용한 바 있다.

공연 관련 전후 상황을 고려할 때, 백조가극단 〈섬색시〉 재공연은 무리하게 시행되어야 할 필요성이 없는 공연이었다. 다양한 레퍼토리가 이미 확보되어 순조롭게 공연이 이어지고 있는 상황에서, 백조가극단이 굳이 이 작품을 공연해야 할 이유도 충분하지 않다. 그들에게는 지방을 오가면서 공연할 작품이 이미 존재하고 있었고, 해당 작품의 지방 흥행성도 매우 높은 상태였기 때문이다.

그러니 이 작품에 관심이 많았던 황금좌가 〈섬색시〉 공연을 추진했을 가능성 역시 함부로 배제하기 어렵다. 당시에는 지금과 달리 작품의 소유권과 공연권에 비교적 제약이 덜했기 때문에, 해당 시기는 상대 극단의 작품일지라도 공연하는 일이 아예 불가능하지는 않았던 시절이었다.⁴⁶ 그러한 관점에서 다가가면 황금좌의 공연을 백조가극단이 공연한 사실 자체에 큰 무리가 존재한다고 할 수 없다.

해방기 〈섬색시〉의 공연이 백조가극단에서 행해지다가 몇 개월 후 공연

45 《민주중보》, 1947년 2월 22일; 《민주중보》, 1947년 6월 22일; 《군산신문》, 1947년 12월 30일.

46 김남석, 「표절의 사회학: '표절'과 '동시대의 공유 인식' 사이의 격차를 함께 생각하며」, 『연극평론』 80(2016), 112~117쪽..

주체가 황금좌로 바뀐 연유는 구체적으로는 확인되지 않고 있다. 공연 주체의 변화를 통해 동명의 다른 작품이 발표되었을 가능성도 배제하지 못하지만, 동시에 <섬색시>의 콘텐츠 공유 가능성도 염두에 둘 수밖에 없는 상황이라는 점은 깊게 생각할 여지를 남긴다고 하겠다.

3. 1950년대 <섬색시> 공연과 작품의 변모

해방기 두 극단에 의해 공연되었던 <섬색시>가 다시 공연된 시점은 1953년이다. 1953년 시점에서 공연 주체는 반도가극단이였다. 그러나 <섬색시> 공연 관련 전사(前史)를 포함하면, 백조가극단에서 황금좌로, 그리고

다시 반도가극단으로 공연 주체가 변동된 셈이다. 이러한 공연 주체의 변모 과정에서 한 가지 유념해야 할 점은 이 작품들이 제명이 비록 같다고 해서, 반드시 동일 작품의 기초만을 유지했다고 단언할 수만은 없다는 사실이다. 즉 세 작품의 경우 서로 다른 특색을 지니고 있었을 가능성도 완전하게 배제할 수 없다.

반도가극단은 1953년 12월 8일부터 계림극장에서 <섬색시>를 공연했다.⁴⁸ 이 공연은 계림극장 신장 개관 기념작으로 선정되어, 박사일작, 전 9경의 형식으로 무대에 올랐다. 당시 부기된 장르 명칭은 ‘가정비가극(家庭悲歌



그림12-1953년
반도가극단 <섬색시> 공연
(계림극장)⁴⁷

47 《동아일보》, 1953년 12월 8일.

48 《평화신문》, 1953년 12월 7일.

劇)’이었다. 출연한 배우로는 이근배·김일광·박승문·이준·박반·송일근·김선갑 등이었고, 여자 배우로는 장지희·김문희·임영자·김옥경·박선자·김양순·권신애·서일숙·이선희·유경애 등이었다.⁴⁹

1950년대 새로운 <섬색시>의 등장은 기존 작품의 공연 양상을 크게 세 가지로 분류하도록 만들었다. 전술한 대로 1946년 6~7월 백조가극단에 의한 공연(동양극장에서 초연), 1946년 11월 황금좌에 의한 공연(4막 5장), 그리고 1953년 반도가극단에 의한 계림극장 공연(9경)이 그것이다. 이 세 공연 양상에서 서로 상이한 양상을 보이는 지점도 나타나지만, 전체적으로 어촌과 가정의 비극을 다룬 가극이라는 폭넓은 공통점을 공유하고 있기도 하다. 다만 공연 시기와 창작 주체에 따라 다소 상이한 내용을 첨부하기도 하고 전체 구성이 일부 달라지기도 한다.

발굴된 대본 <섬색시>는 4막의 구조를 취하고 있다. 1막과 2막은 매화도를 배경으로, 그리고 3막과 4막은 서울의 양옥집을 배경으로 하고 있다. 비록 5개의 장으로 나누어지지 않는 않지만, 세 개의 공연 가운데에서는 황금좌의 극적 구성에 근접한 구성을 보이는 경우라 하겠다. 더구나 황금좌 공연에서는 ‘어촌비극’이라는 장르 명칭을 부기했는데, 이러한 장르상 특징은 발굴된 대본의 내용과 상당 부분 합치된다.

49 《경향신문》, 1953년 12월 6일; 《동아일보》, 1953년 12월 8일

Ⅲ. <섬색시>의 작품 개요와 가요·시의 연관성

1. 대중극 대본 <섬색시>의 개요와 연애 서사

발굴된 대중극 극본 <섬색시>의 작품 개요는 대략 다음과 같다. 작품의 전사(前事)를 참조하면, 매화도에서 순박하게 살아가던 섬 처녀 월이는 벼랑에서 뛰어내려 자살을 시도한 청년을 구하고 그 청년을 정성껏 간호하고 돌보다가 사랑에 빠지고 만다. 이 청년은 어려서 양친을 잃고 고학으로 대학을 다닌 서울 사람으로, 친구들과 여행을 떠났다가 불의의 사고를 당하고 간신히 목숨을 건졌으나 시력을 상실했고 이로 인해 인생에 대해 심각한 실의에 빠져 자살을 시도한 ‘서울 손님’이었다.

극 중 현재 시점에서는 서울 손님 인수는 이미 섬 처녀 월이와 사랑에 빠져 간신히 심리적 안정을 이룬 상태이다. 월이는 인수의 장래를 위해 그의 눈을 뜨게 해 주기로 결심하고, 수술비 마련을 위해 모친이 자신에게 남겨 준 유산을 아낌없이 사용하기로 결심한다. 월이를 돌보며 살아가던 할아버지 김 첩지는 이러한 월이의 선택을 만류하지만, 월이는 실의에 빠진 연인의 갱생(개안)을 위해 그 돈을 선사하기로 한다.

1막(혹은 1경)에서⁵⁰ 인수는 월이의 지원(금)을 받아 시력을 회복할 기회를 얻어 치료차 서울로 돌아갔고, 2막(2경)에서 월이와 김 첩지는 떠난 인수의 소식을 기다리며 계속해서 초조해하고 있다. 김 첩지가 빌려 쓴 빚으로 인해 마을의 구장은 월이를 첩으로 삼으려고 하고, 이에 억지로 대항하는 김 첩지와 월이는 곤경에 처하기 일쑤이다. 더구나 서울로 떠난 인수는 소식이 없어,

50 현재 남아 있는 대본에서 막과 경의 용어가 혼용되어 사용되고 있다(가령 ‘1막’, 그다음에는 ‘2경’, ‘3경’, ‘4경’). 여기서는 기본적으로 ‘막’으로 통일하여 사용하고자 하며, 필요에 따라 ‘경’의 용어를 사용했다.

김 침지는 자신의 예감대로 인수가 배신했다고 생각하고 있다. 3막은 인수를 찾아 상경한 월이의 행적을 그리고 있다.

월이는 ‘화려한 양옥집’으로 설정된 인수에 집에 도착하여 하녀(식모)로 함께 살게 되고, 인수에게 약혼자 격인 영희가 생겼다는 사실을 목격한다. 인수는 월이의 도움으로 눈을 뜰 수 있었으나, 월이가 마을 사람과 혼인했다는 소식을 듣고 크게 낙담한 상태이다. 이러한 인수에게 영희는 다가가 그가 살아갈 수 있는 위안을 주는 존재로 자리 잡고 있었다. 월이는 구장이 편지를 가로채서 두 사람의 소식 왕래를 가로막았고, 그 과정에서 구장의 간계로 인해 인수가 오해를 하고 있다는 사실을 알았으나, 오히려 자신을 희생하여 인수의 행복을 빌겠다고 작정하고 만다. 하지만 월이를 찾아 올라온 김 침지에 의해 사실이 드러나고, 자살을 결심하고 약을 먹은 월이의 정체를 알게 된 인수는 그녀를 돌보기로 맹세한다. 두 사람은 지역과 출신 배경 그리고 계층과 학력 격차를 극복하고 사랑을 이루는 데 성공했다.

2. 섬색시 모티프 비교와 문화적 상호 관련성

섬 처녀가 도시 남자와 사랑에 빠지지만 곧 남자가 떠나면서 슬픔에 빠진다는 대략의 줄거리를 감안하면, 대중극 대본 〈섬색시〉는 ‘섬색시’라는 제명을 가진 대중가요와 일정한 관련성을 가지고 있는 것으로 여겨진다. 이를 파악하기 위해서는 기존 선례를 먼저 살펴야 한다. 그러니까 ‘섬색시’라는 기존 대중가요를 활용하여 삽입가요로 삼은 사례는 이서구 작 〈동백꽃〉에서도 발견되는 경우이다.

〈동백꽃〉(삽입가요)에서도 확인된 것처럼, 대중가요 〈섬색시〉의 내용과 일정 부분 연관된 대중가요로는 이하윤 작사, 전수린 작곡 신민요 〈섬색시〉를 들 수 있다. 두 번째 삽입가요(b)와 전수린 작곡 신민요 〈섬색시〉의 2연

(b-1)은 흡사한 구조와 유사한 가사로 이루어져 있다.

b) 아주까리 동백꽃이 옥어젓길래
그섬속엔 걱정근심 업다했더니
오늘에도 섬색시가 서울노가네
청루에 몸이팔녀 서울노가네
-1931년 연극시장 <동백꽃>의 두 번째 삽입가요⁵¹

b-1) 아주까리 동백꽃이 하도 잘 피기
저 섬 속 백성들은 잘사나 했더니
오늘도 섬색시가 서울로 가네
청루에 몸이 팔려 서울로 가네
-이하윤 작사, 전수린 작곡 <섬색시>⁵²

노래 가사(b-1)는 김동환의 시 「팔려가는 섬색시」에서 연원했다. 김동환은 1929년 2월 《조선지광》에 이 시 「팔려가는 섬색시」를 발표한 바 있다. 여기서는 「팔려가는 섬색시」의 1연을 a-0으로, 2연을 b-0으로, 3연을 c-0으로 지칭하고자 했다.

김동환의 시 「팔려가는 섬색시」

—(a-0)

51 이형대, 「일제시대 대중 가요와 식민지 여성 현실」, 『한국고전문학여성연구』 10(2005), 552쪽.

52 이서구, <동백꽃>, 《신민》 67(1931년 6월호), 99쪽.

물새날고 파도치는 저기저섬엔
아주까리 동백꽃이 하도잘피어서
아침나주 꽃을따는 섬색시노래
가고오는 바람결에 잘도들리네

二(b-0)

아주까리 동백꽃이 잘도피었기
저—섬속 섬색시가 잘사나했더니
오-늘도 섬색시가 서울로가네
청-루에 몸이팔려 서울로가네

三(c-0)

다홍치마 날에가린 저기저색시
노저을때 닷감을때 몹시도우네
청루에가 동백기름 바를때마다
한 날의 고향생각에 얼마나올까.⁵³

「팔려가는 섬색시」⁵⁴의 1연(a-0) 역시 1931년 연극시장 공연한 〈동백꽃〉의 첫 번째 삽입가요(a)와 대략적으로 일치한다(삽입가요의 1연은 a, 2연은 b, 3연은 c로 지칭). 「팔려가는 섬색시」는 김동환의 작품(시)이고, 〈동백꽃〉은 이서구의 창작 희곡이었다. 하지만 두 작품 사이에는 미묘한 연관성이 있다.

53 오성호, 『김동환』(서울: 건국대학교 출판부, 2001), 146쪽.

54 김동환이 1929년 2월 1일 《조선지광》에 발표한 원문은 다음과 같다. 김동환, 「팔려가는 섬색시」 김영식(편), 『과인 김동환 전집』(서울: 국학자료원, 1995), 218쪽.

a-0) 물새날고 파도치는 저기저섬엔
아주까리 동백꽃이 하도잘펴서
아츨나주 꽃을따는 섬색시노래
가고오는 바람결에 잘도들리네
-김동환 원작 「팔려가는 섬색시」 1연⁵⁵

a) 물새날고 파도치는 저기 저섬엔
아주까리 동백꽃이 하도 잘펴서
아츨나절 열매따는 섬색시 노래
오고가는 바람결에 잘도 들리네
-1931년 연극시장 〈동백꽃〉의 모두(첫) 삽입가요⁵⁶

두 작품 사이의 연관성은 매우 긴밀한 상태이다. 원시(a-0) 3행의 ‘꽃을따는’이 삽입가요(a) 3행의 ‘열매따는’으로 바뀐 정도만 확인되는데, 그 이유는 섬 처녀들이 수행하고 있는 섬에서의 노동을 구체적으로 표현하기 위한 조치로 판단된다. 꽃이 아닌 열매가 되어야 섬에서 노동하는 여인들의 행위에 구체성을 부여할 수 있기 때문이다.

다만 두 작품(김동환 원시와 〈동백꽃〉 삽입가요 1연)의 차이는 미세하다고 해야 한다. 비교 사례를 넓혀 두 번째와 세 번째 삽입가요와 「팔려가는 섬색시」 2~3연을 비교해도 이러한 유사성은 폭넓게 관찰된다. 이러한 비교 정황은 김동환의 원시를 이서구가 〈동백꽃〉의 삽입가요로 활용했기 때문으로 판단된다.⁵⁷

55 이형대, 앞의 논문(2005), 552쪽.

56 이서구, 〈동백꽃〉, 《신민》 67(1931년 6월호), 97쪽.

57 김동환 원시 「팔려가는 섬색시」(a-0 계열)와 이서구의 대중회곡 〈동백꽃〉의 삽입가요(a

한편, 「팔려가는 섬색시」의 2연(b-0)과 전수린 작곡 신민요 2연(b-1)을 비교해도 공통점이 상당하는 사실을 확인할 수 있다.

b-0) 아주까리 동백꽃이 잘도피었기
저—섬속 섬색시가 잘사나했더니
오-늘도 섬색시가 서울로가네
청-루에 몸이팔려 서울로가네
-김동환 원작, 「팔려가는 섬색시」 2연

b-1) 아주까리 동백꽃이 하도 잘 피기
저 섬 속 백성들은 잘사나 했더니
오늘도 섬색시가 서울로 가네
청루에 몸이 팔려 서울로 가네
-김동환 원작, 이하윤 작사, 전수린 작곡 〈섬색시〉⁵⁸

두 작품 사이에 구체적인 차이점이 있다면, 전수린 작곡 신민요 〈섬색시〉(b-1) ‘피기’가 원시(b-0)에서는 ‘피었기’로 되어 있었다는 점과, 시제 변화로 따라 원시(b-0)의 ‘잘도피었기’가 자연스럽게 ‘하도 잘 피기’로 연동해서 바뀐 점이 확인될 뿐이다. 나머지는 띄어쓰기 정도의 차이만 있다. 이러한 변화를 참조하면, 전수린 작곡 신민요 〈섬색시〉는 김동환의 「팔려가는 섬색시」의 영향을 강하게 받았다고 판단해도 무방하다.

계열) 그리고 전수린 작곡 신민요 〈섬색시〉(a-1 계열)의 상관성과 비교 방식은 다음 연구를 참조했다. 김남석, 「1930년대 전반기 대중극 레퍼토리의 삽입가요 연구」, 『한국연구학』 45(2011), 7~14쪽.

58 이형태, 앞의 논문(2005), 552쪽.

이처럼 전반적으로 김동환의 「팔러가는 섬색시」 원시는 이후 산출된 이서구 작 〈동백꽃〉의 삽입가요와 전수린 작곡 신민요 〈섬색시〉와 그 형태와 내용이 유사하다. 결과적으로 이서구의 〈동백꽃〉에 삽입된 세 편의 가요(삽입가요)는 정황상 김동환 원시 「팔러가는 섬색시」를 기반으로 한 사례로 판단해도 무방할 것이다. 부분적인 변형은 연극 대본에 삽입되는 과정에서, 그리고 시를 노래 가사로 변형하는 과정에서 발생한 것이지만, 이러한 변형은 기본적으로 소곡의 변형에 불과하다 할 수 있고, 거시적으로는 문화적 영향 관계에서 도출된 결과물이라고 할 것이다.

이러한 변형 과정을 객관적으로 참조하면, 김동환의 원시가 당대의 문화적 영향력을 따라 삽입가요(대중회곡)와 노래 가사(가요)의 원천이 되었고, 이러한 문화적 파장을 이후 대중 장르가 흡수하여 자유롭게 유연하게 활용한 사례를 확인할 수 있다.

김동환의 시 「팔러가는 섬색시」는 1933년에 음반으로 발매되었다. 음반으로 발매된 〈팔러가는 섬색시〉(음반 발매 시 제목은 〈섬색시〉)는 음원, 가사지, 악보가 현재 남아 있지 않으며, 다만 광고의 형태로만 그 존재 여부가 확인된다.⁵⁹ 문제는 음반으로 발매되기 이전에, 이서구가 차용하여, 회곡으로 개작하고 삽입가요로 활용했다는 사실이다.

시기상으로 판단할 때, 이서구는 김동환의 「팔러가는 섬색시」의 음반을 창작적 원천으로 삼은 것이 아니고, 김동환의 (원)시를 변형하여 극작 모티브(motive)이자 극적 제재로 활용한 것으로 판단된다.⁶⁰ 그러한 측면에서 이서

59 《동아일보》, 1933년 4월 11일.

60 구인모는 김동환의 〈섬색시〉(음반 취입)가 “어떤 시집이나 신문, 잡지에도 수록된 바 없이, 오로지 유성기 음반을 통해서만 발표된 작품”이라고 주장한 바 있다. 하지만 본 연구는 김동환의 음반 발매된 〈섬색시〉가 「팔러가는 섬색시」와 동일 계열 작품이라고 판단한다. 〈섬색시〉는 김동환 작사, 문호월 작곡, 윤백단 노래로 오케레코드사(1520)에서 1934년 4월에 발매되었다. 이동순, 「일제강점기 가요시 장르의 문화사적 가치」, 『인문연

구는 김동환의 시가 음악적 율격을 지니고 있음을 미리 알아보았다고 할 수 있다. 이형대의 논문에서 거론한 이하운 작사, 전수린 작곡의 〈섬색시〉(b-1)는 이 과정에서 생겨난 이본 내지는 혼란으로 보인다.

3. 신민요 〈섬색시〉와 가요 〈섬색시〉의 차이

〈섬색시〉라는 가요로 알려진 또 하나의 곡이 있다. 전수린 작곡이 아닌 김준영 작곡 〈섬색시〉[이하운 작사, 김준영 작곡, 정일경 노래, 仁木他喜雄 편곡, 일본 콜롬비아관현악단 반주, 콜롬비아 레코드(40506-B), 1934년, 정경일이 부른 노래로 알려져 있다. 1933년 10월 콜롬비아 레코드 회사에서 전국을 순회하며 가수 선발 대회를 개최했고(결선은 소공동 공회당),⁶¹ 그 대회에서 최종 우승한 정경일(전남 대표)이 1934년 3월 13일 라디오 방송에서 부른 노래였다.⁶²

당시 이 노래는 1934년 5월 발매 예정곡이었지만, 현재 이 작품의 음원은 남아 있지 않고, 곡에 대한 설명과 창작 배경도 간단하게만 남아 있다. 이후 이하운의 시가집 『물네방아』(1939년)에 수록되었는데, 이하운은 스스로 이 시를 가요시로 지칭했다.⁶³ 이 〈섬색시〉의 2절(b-2)은 다음과 같다.

b-2) 이섬속에 우릴두고 가시는 그대
언덕에서 바라보는 배가 미워서
안보려고 몇번이나 맘먹고서도

구』60(2010), 204쪽.

61 《조선일보》, 1933년 9월 14일; 《조선일보》, 1933년 11월 4일.

62 1934년 3월 13일 오후 8시 30분부터 정일경이 노래(유행가)를 불렀는데, 그중 첫 곡이 〈섬 아가씨〉(섬처녀)였다. 《조선일보》, 1934년 3월 13일.

63 구인모, 「이하운의 가요시와 유행기 음반」, 『한국근대문학연구』18(2008), 169~172쪽.

40506 B

삼색시

鄭日敬

40506 B



그림15-1934년 선발대회 직후 데뷔하는 정일경의 모습⁶⁴



그림16-콜럼비아 가수 선발대회에서 우승한 정일경(왼쪽)⁶⁵

그림14-〈삼색시〉 가사

안개속에 무치도록 늦겨웁니다
-이하운 작사, 김준영 작곡 〈삼색시〉

b-1) 아주까리 동백꽃이 하도 잘 피기
저 섬 속 백성들은 잘사나 했더니
오늘도 삼색시가 서울로 가네
청루에 몸이 팔려 서울로 가네
-김동환 원작, 이하운 작사, 전수린 작곡 〈삼색시〉⁶⁶

김준영 작곡 〈삼색시〉 2절(b-2)과 전수린 작곡 신민요 〈삼색시〉 2절

64 《조선일보》, 1934년 2월 15일.
65 《조선일보》, 1934년 3월 7일.
66 이형대, 앞의 논문(2005), 552쪽.

(b-1)와 상당한 차이를 드러내고 있다. 두 노래 가사의 작사가로는 이하윤이 거론되고 있지만, 전수린 작곡의 경우에는 김동환 원시와 비교할 때 원작자로 김동환을 거론할 수밖에 없지만, 김준영 작곡의 〈섬색시〉의 경우에는 김동환의 시와는 가사상으로는 상당한 차이를 두고 있어 원작자로 상정하기에는 무리가 있다. 따라서 같은 이하윤 작사이지만, 전수린 작곡의 〈섬색시〉는 김동환의 원시에서 파생한 작품이고, 김준영 작곡의 〈섬색시〉는 원작을 작품의 정조로만 인정할 수밖에 없는 경우이다.

가사의 차이는 두 가지로 압축된다. 하나는 떠나는 이의 정체이고, 다른 하나는 떠나는 이유이다. 전수린 작곡 〈섬색시〉(b-1)의 경우에는 떠나는 이가 섬색시이다. 섬색시가 섬을 떠나는 광경을 누군가가 보고 그 정회를 표현하고 있다. 하지만 김준영 작곡 〈섬색시〉(b-2)의 경우에는 떠나는 이가 반드시 섬색시라고 할 수 없다. 누군가가 섬을 떠나고 ‘우리’라고 지칭되는 이들이 섬에 남는 정황이 연출되고 있는데, 섬색시가 본래부터 섬에 살아왔다는 상식에 기반한다면 ‘우리’라고 불리는 섬색시가 남고 ‘그대’라고 불리는 상대가 떠나는 정경에 가깝다. 더구나 김준영 작곡 〈섬색시〉의 3절(c-2)에서 4행 ‘저 언덕엔 섬색시들 그저 읍니다’를 참조하면, 섬에 남는 이들은 ‘우리-섬색시들’이고, 떠나는 이는 섬색시와 사랑하다가 떠나는 ‘그대-님’이라고 할 수 있다.

이러한 정황은 자연스럽게 두 번째 차이와 관련이 깊다. 섬색시가 떠나는 이유가 청루(기루)에 팔려가지 않기 때문에 섬색시가 인위적으로 섬을 떠날 이유가 사라졌고, 이에 따라 이별의 정황은 섬색시와 사귀었던 이성(연인)이 떠나는 이유가 창출되어야 했다. 자연스럽게 섬을 방문하고 섬 처녀와 사귀었던 남자가 떠나는 이유가 생겨나야 했고, 이로 인해 섬 처녀들은 님과 이별하며 고립된 섬에 버려지듯 남아야 하는 풍경이 연출되어야 했다.

이러한 정황을 서사적으로 풀어 보면, 전수린 작곡 〈섬색시〉(b-1)의 가사가 가난한 여성이 육체적으로 수난을 당하는 사회의 모습을 대변하고자 했

는데 반해, 김준영 작곡 〈섬색시〉(b-2)의 내용은 이별 자체의 정황이 가져오는 다양한 상상력을 강조하고 ‘팔려 가는 여성’이 아닌 ‘남겨진 여성’의 슬픔을 부각하는 데 치중한 가사를 앞세우고 있다.

떠나는 이가 뒤바뀐 상황으로 인해 발생한 이러한 정서는 특이한 전도 현상을 가져온다. 전수린 작곡 〈섬색시〉의 경우에는 3~4행 ‘팔려 가는 섬색시’가 2행 ‘저 섬 백성들’의 대변자가 될 수 있는 구조이다. 경제적으로 가난하고 육체적으로 수난당하는 여성이, 곤란을 겪으며 권력에 갇힌 백성(국민)을 대변할 수 있기 때문에, 팔려가는 여성은 압제된 백성을 상징할 수 있다.

하지만 김준영 작곡 〈섬색시〉의 ‘그대’는 백성을 압제하여 권력을 남용하는 권력자의 형상과는 거리를 둔다. 오히려 ‘섬색시-여성’과 ‘개인적인 사랑을 나누는 그대-남성’으로 보는 편이 타당하기 때문에, 그대를 확대하여 해석하는 데는 제약이 따를 수밖에 없다. 결국 〈섬색시〉(b-2)에서 초점을 두는 정서는 개인적인 이별과 정서적인 슬픔이라고 해야 한다. 객관적인 정황을 기술하기보다는 남겨진 자였던 섬색시의 ‘흐느껴’ 울고 싶은 심정을 강조한 점도 여기에 있다고 하겠다.

4. 가요 〈섬색시〉와 대본 〈섬색시〉의 연관성

이제 대중가요 계열의 〈섬색시〉와 대중극 〈섬색시〉의 연관성에 대해 살펴보자. 지금까지 검토(비교)에 따르면, 〈섬색시〉 계열 작품의 노래 가사 중에서 대중극 〈섬색시〉와 가장 닮은 면모를 보이는 작품은 김준영 작곡 〈섬색시〉이다.

김준영 작곡 〈섬색시〉의 가사 속 섬 처녀의 상황은 대중극 〈섬색시〉에서 월이가 겪고 있는 정황과 유사하다. 그러한 유사함의 근거로 대중극 〈섬색시〉의 월이는 섬에서 특별한 노동에 시달리는 처지가 아니었다. 김동환 원작

쿠 언덕엔 갈매기색 침색시들 그 커웅니다	바닷가의 * 소나무는 * 머리속이 * *	안개속에 무척도룩 웃겨웁니다	언덕에서 * 바라보는 * 배가미워져 * *	이심속에 * 우릴두고 * 가시는 그때 * *	야속히도 떠나시단 쉼말씀이오	오래 / 고요한 이아츨어는	꽃핀볼날 언덕에서 노래부를뎌	流行歌 仁木他喜樂 編曲 吳河潤 作詞 金發泳 作曲 섬색시
c-2		b-2		a-2				

그림17-이하운 작사 김준영 작곡 유행가 <섬색시>⁶⁷
 (오른쪽부터 1절(a-2)에서 3절(c-2)까지)

<팔려 가는 섬색시>(a-0)에서 꽃을 ‘꽃을 따’거나 연극시장 <동백꽃>(a)의
 모두 삼입가요에서 ‘열매 따는’ 노동에 시달리는 여인이 아니었다.

- a-0) 물새날고 파도치는 저기저섬엔
 아주까리 동백꽃이 하도잘펴서
 아츨나주 꽃을따는 섬색시노래
 가고오는 바람결에 잘도들리네⁶⁸
- a) 물새날고 파도치는 저기 저섬엔
 아주까리 동백꽃이 하도 잘펴서

67 <http://blog.daum.net/jc21th/17782074> (2019. 7. 10, 검색).

68 김동환 원작 <팔려 가는 섬색시> 1연. 이형대, 앞의 논문(2005), 552쪽.

아름나절 열매따는 섬색시 노래
오고가는 바람결에 잘도 들니네⁶⁹

a-2) 꽃핀날 언덕에서 노래부를땐
오래오래 계신다고 말씀하시고
가을날이 고요-한 이아침에는
야속히도 떠나시단 웬말씀이오⁷⁰

두 작품 (a)와 (a-0)에서는 꽃 혹은 열매를 따는 섬색시의 행동(노동)과 그때 부르는 ‘섬색시의 노래’가 묘사되어 있다. 하지만 김준영 작곡 〈섬색시〉의 1절(a-2)에는 노동의 정황은 부재하고 노래의 정황은 남아 있는데, 이때 부르는 노래는 노동요가 아니라 ‘님-그대와 함께 부르는 연가’로 조정되었다. 앞의 두 작품과 비교할 때 김준영 작곡 〈섬색시〉(a-0)는 상당히 변화된 내용과 가사를 선보이고 있다.

그런데 대중극 〈섬색시〉에는 이러한 변화된 정황과 흡사한 정황이 묘사되어 있다. 〈섬색시〉의 제1막이자 전체 도입부에서 인수(서울 손님)와 월이(섬 처녀)는 노래를 부르면서 무대로 등장한다.

무대: 상수로 초가집 하수로 바다가 보이는 어촌이다

침지 원 세상에 젊으나 젊은 사람이 자기눈 먼것을 비관하여 새목숨을 뜯으려
고 하다니 우리같은 늙은 사람도 살려 발버등을 치는데 우리 월이가 목
숨은 구했지만 젊은사람이 앞을 못보니참 딱하게 됐구만 헌데 애는 어텔

69 1931년 연극시장 〈동백꽃〉의 모두(첫) 삽입가요. 이서구, 〈동백꽃〉, 《신민》 67(1931년 6월호), 97쪽.

70 1934년 4월 발매된 김준영 작곡 〈섬색시〉의 1절.

갔나 애 월이야--- 손님하고 어땠잖나 배터에나 나가볼까 (퇴장)

인수 월이 울이도 이제 노래를 잘부르는데

월이 필요 손님을 따라부르니까 그렇지요

인수 아니야 정말 잘불러서 월이의 목소리가 그렇게 고울데야 얼굴인들 얼마
나 예쁘겠어 내가 눈만 뜨면 월이의 그 예쁜 얼굴을 볼수있을텐데 정말
갑갑해⁷¹

섬 처녀 월이를 찾는 첩지(할아버지)의 모습이 등장하고, 뒤이어 인수와 월이는 ‘노래 부르며 등장’을 한다. 인수가 월이에게 노래를 가르친 것으로 보이는데, 제법 시간이 흘렀는지 서울 손님을 따라 부르는 월이의 가창 실력도 알라간 것으로 보인다. 두 사람은 노래를 부르며 서로에 대한 신뢰를 쌓았고, 상대에 대한 감정을 쌓아 나갔다.

극적 정황은 노동이나 노동요와는 거리가 있다. 게다가 과거부터 알고 있는 노래 자체를 섬 처녀들이 부르는 정황이 아니라, 서울 손님이 알려 준 신곡을 월이가 부르는 정황이 펼쳐져 있다. 김준영 작곡 <섬색시>의 1절 1~2행은 이러한 정황에 부합된다. “꽃핀 날 언덕에서 노래 부를 땀 / 오래오래 계신다고 말씀하시고”라는 구절을 음미하면, 연인이 된 두 남녀(인수와 월이)가 행복한 시절 두 사람만의 시간을 갖고 즐거운 한때를 보내는 정경을 연상시킨다.

이후의 정황을 살피면 인수는 시력을 잃은 상태여서 서울로 올라가 재기가 어려운 상황이었고, 월이 역시 인수를 마다할 생각이 없는 상황이었기 때문에, 두 사람이 섬에서 지내는 시간은 ‘오래오래’ 지속될 가능성이 농후했다. 노래 가사처럼 두 사람은 섬에서 함께 오랜 시간을 지낼 것처럼 보였다. 이러한 상황은 김준영 작곡 <섬색시>와 대중극 <섬색시>의 정황이 일치하

71 대중극 대본 <섬색시>의 제1막 도입부. 청초생 작 <섬색시>, 아르코예술기록원, 1쪽.

고 있다는 사실을 보여 준다. 같은 맥락에서 이전의 김동환의 원시나 대중극 〈동백꽃〉의 삽입가요와는 현격한 차이를 보고 있다는 사실을 증빙한다. 각 시 혹은 노래의 1절이 배경이 서로 다른 배경을 하고 있었기 때문에 2절 역시 그 양상이 사뭇 다양하게 나타난다.

앞에서 정리한 대로 김동환의 시「팔려가는 섬색시」2연(b-0)나 전수린 작곡 〈섬색시〉 2절(b-1)에는 가난한 형편에 몰려 자신의 신체를 팔아야 하는 여인의 처지가 묘사되어 있고 연극시장 공연작 〈동백꽃〉은 섬 처녀가 팔려가는 서사를 무대화한 작품이었기 때문에 삽입가요 역시 동일한 정황을 묘사하고 있었지만, 김준영 작곡 〈섬색시〉에는 이러한 정황 자체가 묘사되어 있지 않았다.

그렇다면 대중극 〈섬색시〉에는 어떠한 변화가 잠재되어 있는지 확인할 필요가 있다. 대중극 〈섬색시〉는 서울 매음굴 혹은 색주가로 팔려 가는 모티프는 장착되어 있지 않다. 하지만 월이는 서울 손님 인수의 눈을 뜨는 대가를 지불하면서 집안 빛에 심각하게 내몰리게 된다. 그리고 채권자인 구장은 월이를 첩으로 삼으려 한다.

구장의 딸이 월이와 친구라는 점을 참조하면, 구장은 나이 들어서도 성적 욕망을 주체하지 못하는 악한(안타고니스트, 방해자)으로 묘사될 수 있고, 그로 인해 여인-월이의 신체를 탐하는 성적 침탈자의 이미지를 덧입을 수 있다. 다시 말해서, 서울의 청루가 아닌 섬마을의 탐욕자에 의한 육체적 침탈 위기가 발생한 셈이다. 따라서 대중극 〈섬색시〉는 여성의 몸과 성에 대한 침탈이라는 측면에서, 김동환 원시(b-0)와 〈동백꽃〉 삽입가요(b) 그리고 전수린 작곡 〈섬색시〉(b-1) 주제를 수용하면서도 이를 가난과 빛에 의한 인신매매라는 직접적인 조건으로 제시하지 않고, 사랑하는 상대에 의한 자발적인 의무로 환치하고자 했다. 이러한 상황 설정은 원시/삽입가요/전수린 작곡 〈섬색시〉와 김준영 작곡 〈섬색시〉(b-2)를 중화시킨 설정으로 이해될 수 있다.

이에 따라 유의해야 할 점은 구장에 의한 빛 때문에, 월이가 침으로 팔리는 직접적인 상황이 펼쳐지지는 않는다는 점이다. 빛에 대한 재촉이 계속되지만, 월이의 할아버지 침지가 이를 제지하면서, 갈등의 양상은 월이 대 구장이 아니라 침지 대 구장으로 변모하게 된다. 그로 인해 연애의 갈등 양상은 월이 대 인수의 구도를 유지할 수 있었다. 즉, 월이가 영락한 처지에 빠지면서 인수의 양심과 연민을 자극하는 구도에서 벗어날 수 있었다. 다만 월이 역시 난감한 처지에 놓이는 조건으로 구장의 빛 독촉이 어느 정도 효과를 발생시키기는 한다.

하지만 그러한 어려움을 감수하면서까지 월이는 인수의 치료 비용을 부담하기로 결정한다. 자연스럽게 인수는 서울행을 결정할 수 있게 되었고, 이로 인해 인수와 월이는 갑작스럽게 이별을 감당할 수밖에 없었다.

침지 그림 배터리에서 언제 떠날 배가 있나 알아보고 오겠오. 애 월이야 손님 준 비해 드려라. (밖으로 퇴장)

인수 월이 —어데 있어.

월이 야 여기 있어유.

인수 월이 (손잡고) 고마워 월이 덕분에 내 소원(치료-인용자 주)을 이루게 되었구려.

월이 손님 오늘이라도 배만 있으면 오늘이라도 떠나셔야지유.

인수 암 떠나야지 하루속히 눈을 떠서 월이의 아름다운 얼굴을 봐야지 월이의 얼굴은 아침 이슬에 피어나는 백장미와 같을 거야.

월이 너무 놀리지 마셔유. 서울에는 예쁜 아가씨들이 많다지유.

인수 하하하 양귀비가 제아무리 예쁘다 해도 내겐 월이만 못할걸.

월이 그렇지만 서울 사람들은 마음이 쉬 변한대유.

인수 월이 월이는 나를 그렇게 못 믿어 내 월이 앞에서 굳게 맹세하지.

월이 손님 고마워요 (2인 포옹할 때 침지 등장)
 침지 저 손님 마침 선창에 가보니 오늘 육지로 가는 배가 있대유.
 인수 그럼 떠날 준비를 해야겠네요.
 침지 애 월이야 안에 들어가서 행장을 차비해 가지고 나오너라.
 월이 야 (안으로 퇴장)
 침지 손님 한집안 식구처럼 지내다가 막상 떠난다니 섭섭하구려.⁷²

청초생 작 <섬색시>에는 항구에서 배가 떠나는 장면이나 그곳에서 남녀가 이별하는 대목은 구현되어 있지 않다. 그것은 1막의 배경인 ‘상수로 초가집 하수로 바다가 보이는 어촌’이라는 공간적 배경을 자체적으로 변화시키지 않으려 했기 때문으로 풀이된다. 남아 있는 대본 <섬색시>의 제1막과 제2막은 동일한 공간을 배경으로 하고 있고, 그 자체로는 항구(포구)의 정경을 포함하고 있지는 않다.

하지만 1막 끝부분을 보면, 인수와 월이가 헤어지는 정경이 분명하게 제시되어 있다. 인수는 월이가 융통한 자금으로 치료를 위해 서울로 떠나고, 월이와 침지는 그러한 손님 인수를 보내면서 아쉬움을 표현하고 있다. 갑작스러운 이별이었고 미래를 완전히 신뢰하지 못하는 정황이 나타나 있다.

이러한 정황은 김준영 작곡 <섬색시> 2절 ‘이섬속에 우릴두고 가시는 그대’라는 구절에서 묘사되는 정황과 정확하게 일치한다. 월이와 침지는 가족처럼 여겼던 서울 손님 인수를 떠나보내야 했고, 그로 인해 한편으로는 의구심과 다른 한편으로는 섭섭함을 느껴야 했다. 여기서 ‘우리’라는 표현은 침지와 월이를 가리키기도 하고, 침지의 말대로 가족같이 지냈던 인수까지 포함하는 지칭이 될 수 있다. 세 명의 ‘우리’였다가 한 사람이 떠나는 대목에서

72 청초생 작 <섬색시>, 아르코예술기록원, 7~8쪽. 밑줄은 인용자.

한 명을 상실한 ‘우리’가 되는 광경은 해당 구절의 정서에 부합한다.

또한, 인수의 서울행은 인수를 태운 배가 포구(항구)에서 멀어질 때까지 그 배를 지켜보는 사람들의 풍경을 상상하도록 만든다. 노래 가사에는 그 배를 지켜보는 장소를 ‘언덕’으로 지칭하고 있는데, 대중극 〈섬색시〉에도 한쪽으로 바다가 보이는 어촌의 집을 통해 이러한 언덕이 차지하고 있는 위치감을 동일하게 구현하고 있다. 비록 배가 떠나는 항구의 풍경은 무대에서 구현하지 못했지만, 배가 떠나는 이별의 풍경을 재현할 방도는 이러한 어촌 집의 존재로 인해 가능했다고 해야 한다. 따라서 월이가 포구에서 인수와 헤어지는 장면이 직접적으로 재현되지는 않는다고 해도, 포구(바다)가 보이는 집에서 그대-님의 항해를 바라보는 애타는 심정을 표현할 수는 있는 셈이다.

이를 통해 섬에 남아 기다리는 여인의 심정이, 대중극 〈섬색시〉의 1막에도 자연스럽게 구현될 수 있었다. 님을 태운 배가 멀어질 때까지 바라보았을 월이의 심정이 구현될 수 있었기 때문이다. 마찬가지로 김준영 작곡의 〈섬색시〉에는 이별의 슬픔과 남겨진 자의 아픔이 배어 나오고 있는데, 대중극 〈섬색시〉에서 인수와의 이별이 촉발하는 슬픔의 정서나 인수를 떠나보내고 남은 월이의 아픔과 동일 속성을 내보인다고 하겠다. 이러한 노래/연극의 정황은 대중극 〈섬색시〉의 정황과 정서가, 유행가 〈섬색시〉의 그것과 동일하다는 결론을 이끌어 낸다.

이처럼 배가 섬을 떠나 포구를 빠져나가는 정황은 인수가 서울로 떠나는 정황과 일치하고, 섬에 홀로 남아 떠나는 배를 바라보며 슬퍼하는 정경은 월이의 이별 장면을 연상시킨다. 하지만 월이는 다른 심정을 표출하고 있다. 그것은 인수가 치료 후에 돌아올 것이라고 믿고는 있지만, 혹시 변심하지 않을까 하는 두려움과 불안함이다.

한편, 월이 자신이 권유한 치료이고 그로 인한 인수와의 이별(서울행)이기는 하지만, 떠나는 님에 대한 미련이 전혀 없을 수는 없었고 주저 없이 떠나

는 님에 대한 야속함도 전혀 없지 않아서, 남겨진 월이는 떠나는 배와 입을 미워할 정도로 슬퍼할 수밖에 없었다. 더구나 신분의 격차로 인해 미래를 기약할 수 없는 상황이어서, 흐느껴 우는 심정을 막을 도리도 없다.

김준영 작곡 〈섬색시〉의 3연(c-3)은 항구를 벗어나는 배에 탄 님의 시점으로 헤어지는 시점의 정경을 묘사하고 있다. 배에 탄 채 섬을 떠나는 남자의 마음은 정들었던 소나무의 작별 인사나 사공의 처량한 노래 그리고 배를 따르며 우짖는 갈매기 떼의 출현으로 몹시 심란한 상태이다. 그리고 무엇보다 자신이 살던 언덕에서, 자신을 떠나보내며 심란해하는 그녀-섬색시의 모습에 큰 슬픔을 이기지 못한다. 그녀는 님을 떠나보내며 울고 있었고, 이별의 아픔에 슬퍼하고 있었다.

제2경

무대 1경과 동일

월이 선생님 선생님 가신 지가 벌써 3개월이 흘렀어유 그동안 편지 한 장 없으니 벌써 이 월이를 잊어 버리겠는지유 저는 손님 모습을 그리면서 매일 같이 울면서 기다리고 있는데 왜 소식이 없어유 네 손님(운다)

침지 (등장) 애 월이야 여기 나와서 서울 손님 생각하고 있었구나. 네가 날이면 날마다 눈물로 세월을 보내고 있으니 내 어찌 그 꼴을 보고 살 수가 있겠니 그러기에 내가 뭐라고 하드냐 사람의 마음은 알 수가 없다고 했지. 그놈이 우리를 생각한다면 눈을 고치던 못고치던 편지 한 장은 있어야 할 게 아니냐. 그러니 이젠 모두 꿈으로 돌리고 잊어버려라(하수 퇴장)

월이 지하에 계신 어머니 한 남자를 그리워하며 매일같이 울고 있는 이 딸 자식을 구버 살피 주셔유 어머니(운다).⁷³

73 청초생 작 〈섬색시〉, 아르코예술기록원, 10쪽. 밑줄은 인용자.

대중극 <섬색시>에서 인수의 이별 상황과 내면 심리는 구체적인 장면으로 묘사되지 않았지만, 그 정황을 감안할 때 비슷하다고 해야 한다. 대중극 <섬색시>에는 울면서 기다리는 섬 처녀의 상황이 제2막에 대사로 구현되어 있다. 월이는 인수가 떠난 포구가 내려다보이는 집(어촌)에서 그를 떠나보낸 슬픔에 빠져 눈물로 세월을 보내고 있다. 김준영 작곡 <섬색시> 2(b-2)절과 3절(c-2)에서 울고 있는 섬색시의 모습이 무대 위에 동일하게 구현되어 있다.

그저 우는 섬색시를 무대에서 구현하는 방안 중 하나가 오지 않는 편지였다. 월이는 급하게 떠난 이후 편지 한 통 보내지 않는 인수에게 야속함을 느끼고 있었고, 나아가서 의구심마저 품게 된다. 결국 이 문제를 해결하기 위해서는 인수를 찾아 나서야 할 수밖에 없는데, 이러한 월이의 감정 변화에 따라 청초생 작 <섬색시>는 4막 중 마지막 3~4막의 배경을 서울 인수의 집으로 옮기고 있다.

인수의 소식 두절을 의심하는 첩자와 그에 대한 신뢰를 버릴 수 없었던 월이는 갈등을 일으켰고, 결국 월이는 인수를 찾아 실상을 확인하고자 하는 욕망을 떨쳐 버릴 수 없게 되면서 그녀의 상경이 성사되었다. 후술하겠지만 이러한 시골 여인의 상경은 적지 않은 고초를 불러일으킨다.

김동환의 「팔려가는 섬색시」를 비롯하여 빛과 돈에 팔려 상경하는 여성의 모티프는 한국 문학과 연극의 주요한 모티프로 활용되었지만, 월이처럼 헤어진 남을 찾아 일어나는 상경은 일제 강점기에서는 흔한 모티프는 아니었다. 더구나 월이는 각박한 서울에서 인신매매의 위험을 넘어 인수와의 재회에 성공할 수 있었다. 그리고 성과 몸의 문제가 아닌 사랑과 배신의 문제로 인수와의 연애 문제에 빠져들 수 있었다. 공간적 배경이 이전한 만큼 그들(월이와 인수)의 문제는 1930~1940년대 대중극에서 나타난 남녀 구도, 즉 상류층 남성과 하층 여성의 구도로 변환된다. 이에 대해서는 다음 장에서 살펴보고자 한다.

대중극 〈섬색시〉를 김동환의 「팔러가는 섬색시」 이후 산출된 유사 계열의 다양한 이형태와 비교한 결과 유사성과 함께 중대한 차이점 역시 발견되었다. 청초생이 정리한 〈섬색시〉에서 비록 여주인공 월이는 매음굴이나 유흥가에 팔려 가는 신세로 전락하지는 않지만, 대신 인수의 치료비를 구하고 전달하는 과정에서 채무자 입장으로 전락하여 구장에게 첩으로 팔려 갈 처지에 빠지기는 한다. 이러한 갈등 유발 방식은 여인에게 가해지는 전통적인 수난 모티프를 이어받아, 여성 캐릭터에게 강제적 위기(감)를 부여하는 하나의 방식에 해당한다.

다만 3~4막의 존재로 인해 이 모티프(월이와 구장의 갈등)는 대중극 〈섬색시〉의 중심 갈등을 유발하는 중핵 모티프에서는 유보된다. 이로 인해 일제 강점기 팔려 가는 처녀들의 반복되는 모티프에서 발산되는 사회적 위기(감)이 제거되고, 3~4막을 통해 월이의 상경과 인수와 재회가 성사되면서 두 사람이 겪는 개인적 위기(감)가 그 자리를 대체할 수 있었다. 다만 이때도 두 사람이 갖는 사회적 지위의 격차는 애정 갈등의 한 축으로 분명하게 작용하기는 한다. 이러한 사안에 대해서는 다음 장에서 서사 모티프를 중심으로 논의하기로 한다.

이러한 대체 과정에서 주목해야 할 점은 1920~1930년대 〈섬색시〉 계열의 (원)시, 대중극 내 삽입가요, 유행가 등에서 나타나는 살벌하고 무자비한 인신매매의 위협(갈등의 원인)이 대폭 제거된 〈섬색시〉가 탄생하고 있다는 점이다. 김준영 작곡 〈섬색시〉나 청초생 작품으로 남아 있는 대중극 〈섬색시〉는 이러한 변화를 확인할 수 있는 작품으로 확인된다.

이러한 변모 양상의 측면에서 보면, 원시-삽입가요-유행가 등에서 강조했던 인신매매로서의 위협을 대체하는 자유의지에 의한 이별 정황이 필요했고, 대신 이별의 새로운 조건으로서 계층과 신분의 격차를 활용하려는 새로운 서사적 요구가 대두했다는 정황 근거를 찾을 수 있다. 섬 처녀가 돈과 빛

에 팔려 강제로 섬을 떠나 외지로 떠나야 하는 설정이 부여되지 않고도, 사랑에 빠진 연인의 이별을 경험할 수 있는 극적 조건이 마련될 필요가 증가했다. 2000년대가 지나 발굴되어 현재 전해진 <섬색시>는 이러한 변화와 필요를 보여주는 사례라고 할 것이다.

IV. <섬색시>에 나타난 인물과 공간의 대립 구도

이 장에서는 발굴된 <섬색시>의 인물과 공간의 특성을 기존 대중극 대본(대표작)과 비교하여 그 특성과 독자성 그리고 공유점을 살펴보고자 한다. 1930~1940년대 대중극에서는 남녀의 신분이나 학력의 고하 혹은 재산의 격차 등을 활용하여, 남녀의 구도나 조합을 형성하는 극작술이 광범위하게 통용되었다. 특히 남녀 연인의 조합으로 대학생 남성과 기생의 조합이 인기를 끌었다. 그 대표적인 사례로 1930년대 대중극계 대표작 <사랑에 속고 돈에 울고>(청춘좌, 1936년 7월 초연)와 <어머니의 힘>(호화선, 1931년 11월 초연) 그리고 <동백꽃>(연극시장, 1931년 6월) 등을 들 수 있다. 이러한 작품들은 대중극 진영에서 각광받는 모티프를 장착하고 있었으며, 사랑하는 남녀가 담보하는 대비적 의미를 통해 갈등을 양산하는 공유점을 지니고 있었다.

1. 대중극 서사의 수난 모티프와 여성의 위치

우선, 동양극장 청춘좌의 문체작이자 최고 인기작이었던 <사랑에 속고 돈에 울고>는 대학생 광호와 기생 홍도의 연애를 다룬 작품이다. 두 남녀는 신분을 초월하여 사랑하고 가정을 꾸렸지만, 끝내 그 격차와 신분 문제를 극복하지 못하고 파국에 이르고 만다. 대학생이었던 광호를 사랑한 대가로 홍도

는 살인을 저질러야 했고, 그녀의 사랑은 비극적 결말로 수렴되어야 했다.

호화선의 〈어머니의 힘〉은 기생 정옥이 대학생 명규를 만나 사랑하고 결혼하여 아이까지 낳는 내용을 다루고 있다. 하지만 남편 명규가 죽자 시댁(시아버지 이은직)이 아이를 뺏으려 하면서, 홀로 남은 정옥은 힘겨운 압력을 이겨내야 했다. 그 과정에서 기생 출신 여인은 신분 문제로 고초를 피하지 못하고 끝까지 쉽게 종결되지 않는 힘겨운 갈등을 지속해야 했다.

두 작품에서 두 여인(홍도와 정옥)은 처음부터 현숙한 여인으로 등장하지만, 기생 출신이었다는 신분적 결함으로 인해 끝까지 수난을 모면할 수 없는 여성으로 등장한다. 홍도는 시댁으로부터 핍박을 받고 쫓겨나 결국에는 살인까지 저질러야 하는 처지로 내몰려야 했고, 정옥은 시아버지의 차별적 대우에 고생하며 마지막까지 아들까지 포기해야 하는 위기를 감수해야 했다.

당시 관객을 구성하던 대중들은 두 가지 측면에서 대학생-기생의 남녀 인물 구도에 주목하곤 했다. 하나는 기생 입장에서 그녀들의 희망을 주시하는 관점이었다. 두 작품을 분석한 백현미는 〈사랑에 속고 돈에 울고〉와 〈어머니의 힘〉이 점유한 1930년대 대중극의 대표적 위상을 인정하면서, 〈사랑에 속고 돈에 울고〉가 ‘연애-허락받은 동거-가족 내 진입-가족으로부터의 축출’이라는 서사적 구도로 이루어졌다면, 〈어머니의 힘〉은 ‘연애-허락받지 않은 동거-아들을 매개로 한 가족 내 진입’이라는 서사적 구도를 형성했다고 정리한 바 있다. 그리고 이 차이를 연애의 서사에서 가정의 서사로의 변화를 의미한다고 진단한 바 있다.⁷⁴

이러한 진단에서 주목되는 사안은 기생이었던 여인들이 가정을 꾸리고 여염(일반 여성)의 삶을 지향하는 목표를 적극적으로 드러낸다는 점이다. 그녀들은 일반 가정으로의 진입을 원했고, 그러한 그녀(들)의 목표는 신분이 높은

74 백현미, 「1930년대 기생-가정극 연구」, 『대중서사연구』 21-1(2015), 234~238쪽.

상대(남편) 측의 허락과 동의를 구해야만 가능했다. 따라서 대학생 남편 대기생(출신) 여성의 조합은 신분 상승의 욕망을 자연스럽게 포괄할 수밖에 없었다. 이러한 신분 상승의 욕구는 현실을 부정하고 자기 삶의 조건을 개선하고자 하는 의지를 지닌 대중들에게는 자신을 향한 이입된 꿈과 희망이기도 했다.

다른 하나는, 기생이 지니는 성적 기호로서의 환상이었다. 아름다운 여성의 대명사였던 기생은 일반 남성 혹은 대중의 욕망을 자극하는 매개였으며 동시에 성적 관능을 간접적으로 해소할 수 있는 대리 충족의 기호였다. 성의 관능성은 대중극이 추구하는 대중성의 주요한 요건 중 하나로, 관객들을 해당 작품에 집중시키는 강력한 매력이 될 수 있었다. 더구나 기생들은 사회적으로는 하층 계급의 신분이었기 때문에 비교적 접근이 용이한 상대이기도 했다.

이러한 배경에 의해 하층 신분 여인(기생)의 수난 모티프는, 당대 관객이 대중극을 감상하는 주요한 관극 요건으로 작용했다. 나아가서 여성 신체가 지니는 교환가치나 물물교환으로서의 몸에 대한 관심이 관객들의 관극 매력을 증대시키기 일췌였다. 기생이라는 신분은 직간접적으로 성매매의 대상으로서 여성의 신체나 성적 욕망의 환기를 통해 몸에 대한 관심을 불러일으키기에 충분하고 매력적인 조건이 되기에 충분했다.⁷⁵

이에 대중극은 1920~1930년대에 여성 신체의 강매와 성적 교환을 환기하는 작품들을 지속적으로 산출하고 있었다. 1930년대 대중극 대본 〈동백꽃〉은 이러한 설정을 보여 주는 대표적 사례이다. 앞에서 가요의 분석을 통해 이미 살펴본 대로 이 작품은 매매된 신체를 적극적으로 서사 모티프로 도입한

75 김남석, 「1930년대 공연 대본에 나타난 여성의 몸과 수난 모티프 연구」, 『인문사회과학연구』 14-2(2013), 57~63쪽.

경우이기도 했다. 외부와 고립되어 순박하게 살아가던 섬 처녀 흥단은, 어느 새 섬까지 침입한 자본(돈)의 논리에 의해 도시의 유흥가로 이주해야 하는 처지로 내몰려야 했다. 순박한 시골 처녀가 돈의 유흥과 성적 강압에 의해 팔려 가는 여인이 되어야 했고, 도시로 이전한 이후에는 유흥가와 사창가의 기생이 되어야 할 신세가 될 것으로 예정되었다.

비록 작품에서는 흥단이 기생이 되는 과정까지는 구체적으로 형상화되어 있지 않지만, 매춘부가 되어 못 사내와 자본의 노리개가 되어야 할 운명에 대해서는 암시적으로 시사된 바 있다. 따라서 그녀 역시 성적 대상으로 전략할 하층 여성의 운명과 처지를 암시한다는 점에서, ‘힘 있고 우월한 남성’과 대비되어 나타나는 ‘연약하고 열등한 여성’의 위치를 점유하는 이항 대립을 형성할 수 있었다.

1940년대 후반 작품 〈섬색시〉는 표면적으로는 기생 출신 여성이 등장하지도 않고 강제로 팔려 가는 처지의 여인이 등장하지도 않는다는 점에서는 1930년대 여성의 수난 모티프와는 어느 정도 거리를 둔 작품으로 발표되었다. 하지만 이 작품에서도 도시 남성인 인수의 우월적 신분 대 섬 처녀인 율이의 열등한 처지가 설정되면서, 남성과 여성의 대비적 격차(신분의 고하)가 뚜렷하게 반영되었고, 소극적이고 수동적인 여성의 위치가 고수되면서 ‘우월한 남성 위치’ 대 ‘열등한 여성 위치’의 인물 구도가 변함없이 수용되었다.

그러니까 하층 신분의 여성이 화류계 여성(혹은 매매 여인)으로 구현되지 않았다는 점에서는 차이를 보이지만, 궁극적으로 지배적 남성과 피지배적 여성이라는 구도 자체는 유지되고 있는 셈이다. 이로 인해 영락한 여성의 처지에 대한 감정적 경도, 즉 연민에 대한 다양한 정서를 증폭시킬 수 있는 기반이 마련될 수 있었다.

2. 남성과 여성의 대비적 위상과 의미적 지향

1930년대 기생으로서의 최하층 여성이 겪어야 했던 ‘수난’은 그 자체로 멜로드라마의 감상성(sentimentality)을 자극하는 요인이 될 수 있었다.⁷⁶ 남성의 성적 대상으로 하층 여성이 부각되고 여인의 신체가 주요 연극적 오브제로 주목된다는 점에서는 관능성을 담보하기도 했고, 거꾸로 이를 극복하고 신분적 격상을 이루어 낸다는 점에서는 영웅적 면모를 표출할 수 있는 서사적 힘을 장착하기도 했다. 결국 하층 여성의 수난과 운명 그리고 내면 갈등은 해당 작품을 바라보는 다양한 갈등과 감상성을 추동할 수 있는 대중극의 요인이 될 수 있다.

〈섬색시〉의 경우, 비록 여주인공이 기생 출신은 아니었지만 이러한 여성 서사의 가능성을 제한적으로 재현한 경우이다. 월이는 착한 성품의 소유자이기 때문에 대가 없이 한 남자(인수)를 돕고 그 남자와의 약속을 믿는 품성을 작품 내에 작동할 수 있었다. 비록 사회적으로 열등한 계층의 여성으로 설정되었지만 도덕적으로는 약점(한계)이 부여되지 않았기 때문에(가령 휘절이나 변심 등), 1930년대 기생 혹은 화류계 여성이 지니는 비련의 여성으로서의 서사적 위상을 확보할 수는 없었다. 이로 인해 당시 여성이 감수해야 하는 비련의 방식과 수난의 폭을 변화시킬 필요성이 증가했다.

월이는 팔려 갈 수 있는 신분의 여성이 아니라 사랑하는 연인과 헤어지는 여성으로 설정되었고, 이러한 극적 설정은 1930년대 기생으로 고초를 겪는 처지와는 다른 관점에서 월이의 사회적 위치를 격하시키는 결과를 가져왔다. 그녀가 섬을 떠난 인수의 소식을 무작정 기다리거나 상경해서도 몇몇하

76 이영미는 수난 모티프를 중심으로 일제 강점기 멜로드라마적 특성에 대해 논구했다. 이영미, 「화류비련담과 머느리 수난담의 조합」, 『한국극예술연구』 27(2008), 95~125쪽.

게 자신의 권리를 주장하지 못하는 수동성도 그녀의 캐릭터에 강하게 부여 될 수밖에 없었다. 그녀는 사회적으로 낮은 신분, 남성과 헤어진 처지, 그리고 수동적인 위상 등으로 인해 수난의 여성상이 요구하는 조건을 채울 수 있었다. 물론 이러한 수난의 요건은 궁극적으로 멜로드라마적 감수성을 제고 할 수 있는 주요한 동력이 된다.

〈섬색시〉에서 월이가 수난의 여성상으로 설정되기 위해서는, 상황 극복에 대한 적극적인 의지 역시 제한될 수밖에 없었다. 그녀는 자신이 믿었던 인수의 마음이 흔들리는 상황을 능동적으로 개선할 수 없다는 한계를 수용해야 했다. 인수의 마음을 확인하고 자신의 사랑을 되찾기 위하여 서울로 향하기는 했으나, 막상 그곳에서 그녀는 인수와의 오해를 해소하려는 적극적인 행동을 실행하거나, 인수에게 접근하는 여인과 경합하지 못한다. 그녀는 하층 여성으로서의 수동성을 탈피하지 못하고, 모든 오해가 풀리는 상황을 막연하게 기다리거나 상대가 자신을 다시 수용할 때까지 인내하는 모습을 내보이고 있다. 이러한 월이의 모습은 결국 상류층 남성의 선택에 의존하거나 불이익을 기꺼이 감수하려는 여성상의 표출로 요약될 수 있겠다.

그렇다면 이러한 소극적인 여성상이 가져오는 효과에 대해 살펴볼 필요가 있다. 월이는 흥도처럼 시대와 남편의 질서에 대항하여 싸우거나, 정옥처럼 기존의 남성 중심 제도를 거부하고 자신의 길을 걷는 선택을 하지 못했다. 대신 월이는 미래의 남편과 남성 중심 질서의 폭압성을 드러내는 역할을 수행한다. 이로 인해 그녀의 역할은 남성과 여성의 대비적 의미와 궁극적인 서사적 지향점을 드러내는 역할로 바뀌고 만다.

1930~1940년대 대중극과 악극은 ‘상류층 남성’ 대 ‘하류층 여성’의 인물 구도를 즐겨 활용했다. 앞에서 논의한 작품 이외에도 이러한 모티프를 활용하여 주목된 1940년대 작품으로 〈아들의 심판〉[1940년 10월 청춘좌 초연,

1943년 8월(성군)과 1946년 7월(청춘극장) 재공연,⁷⁷ <나그네 서름>(1947년 2월 공연),⁷⁸ <물방아사랑>(1947년 12월 초연)⁷⁹ 등을 포함할 수 있겠다.

이 작품에서도 특히 상류층 남성은 대학생, 지식인, 부자 등으로 묘사되고, 하류층 여성이 기생, 시골 처녀, 팔려 온 여인 등으로 설정되는 경우가 빈번했다. 이러한 상류층 남성 대 하층 여성의 대비는 고귀함 대 비천함 혹은 우월감 대 열등감의 속성을 담보하고 있었고, 이러한 속성은 도시 대 시골, 서울 대 지방, 중심 대 주변의 대비로 전이되고 있었다.

대중극 <섬색시>의 경우, 서울 손님과 섬 처녀(섬색시)의 인물 구도가 이러한 구도를 따르고 있다. 이러한 ‘상류층 남성’ 대 ‘하층 여성’의 의미 자질의 대립은, ‘대학생’ 대 ‘시골 처녀’, ‘세련미’ 대 ‘소박함’, ‘서울 거주’ 대 ‘어촌 거주’, ‘도시 억양’ 대 ‘지방 사투리’ 등으로 변별되어 일종의 이항 대립으로 구현된다. 이항 대립의 측면에서, 월이는 전자의 항목에서 떨어진 인물로, 주로 비주류 인물 혹은 피지배 계층의 특성을 이어받고 있다.

자연스럽게 월이의 연애는 신분 상승 혹은 계층 이동의 의미를 담보한다. 월이가 매화도에서 높은 신분의 남자를 만나 서울(안국동)에서 남자의 집에 기거하고 결국에는 결혼하여 같은 계층의 일원으로 편입된다는 서사적 지향은 신분과 계층 그리고 사회적 위치의 격상을 의미한다. 월이와 같은 처지의 관객들 혹은 대중들에게 이러한 격상의 의미는 더욱 강력하다고 해야 한다.

대중극으로서 <섬색시>는 주변과 지역의 극단으로서 섬 지역에서, 강력한 중심과 화려한 도시로의 편입을 성사시키는 서사를 지향했다. 이로 인해 피폐한 현실을 탈출하여 주도적 세력으로서의 이동 욕망을 실현하려는 의도를

77 《한성일보》, 1946년 7월 25일; 《중앙일보》, 1946년 7월 25일; 《중앙신문》, 1946년 8월 10일.

78 《독립신문》, 1947년 2월 9일.

79 《중앙신문》, 1947년 12월 23일.

형상화할 수 있었다. 결과적으로만 보면 <사랑에 속고 돈에 울고>나 <어머니의 힘>에서 하층 여성이 꿈꾸는 삶의 목표와도 일치한다고 하겠다.

하지만 이러한 신분 상승의 플롯은 결과적으로 지역의 의미를 폄하하고 주변의 공간을 무시하여 사회적 시각과 비판적 전언을 담기에는 무리하다고 해야 한다. 사회의 모순과 부조리를 되짚고 여성 의지의 진위를 가릴 수 있는 서사의 장착에는 한계가 크다고 해야 한다. 그럼에도 대중과 관객의 호응이 있었기에, 어느 날 나타난 남성의 권위와 계층 상승의 욕망에 의해, 그리고 해당 남성을 기다리는 맹목적 믿음과 전폭적 수용 태도로 인해, 한 여성의 삶이 개선될 수 있다는 환상적 의미를 담아낼 수 있었다. 이 점은 대중극이 겨냥하는 낙관성에 충실한 결론이라고 할 수 있다.

3. 신분과 배경의 의미적 연계와 공간적 특성

이미 앞에서 밝힌 대로, 대중극 <섬색시>에서 섬 처녀 월이와 서울 손님 인수 사이에는 작품의 초기 설정부터 엄연히 계층적 위계 차가 존재하고 있었다. 처음부터 월이는 인수를 ‘서울 손님’으로 격상하여 대우하고 있었고, 인수는 월이를 자연스럽게 하대하며 자신과 신분적으로 격차가 있다는 사실을 부인하지 않고 있었다. 이렇게 설정된 위계 차는 섬에 머무는 기간에는 이를 극복하려는 사랑의 긍정적 기능을 담당했지만, 인수가 섬을 떠난 이후의 서사에서는 두 사람 사이에 갈등을 유발하고 인물의 성격 변화를 추동하는 원인으로 작용했다.

이러한 위계 차를 대중극 <섬색시>에서 연극적으로 구현하는 가장 선명한 방식 중 하나는 두 사람이 속한 공간적 차이의 제시 방식이었다. <섬색시>에서 ‘서울 손님’으로 설정된 인수는 자기 신분에 부합하지 않는 낙후된 섬 매화도를 방문했고, 그곳에서 신분상으로 어울리지 않는 월이를 만나 사귀게

되었다. 서사의 표면적 계기로만 본다면, 자신의 가난과 불운을 비판한 인수가 자살을 목적으로 매화도를 찾을 수밖에 없었고, 착한 마음을 지닌 월이가 이 광경을 목격하고 인수를 구원할 수밖에 없었다. 하지만 두 사람이 사랑에 빠지면서 월이는 인수를 서울로 보내야 했고, 매화도에서 이별을 감수해야 하는 두 사람 사이의 인연은 위협을 받을 수밖에 없었다.

서사의 이면적 설정에 따르면, 인수는 매화도를 떠나야 하는 상황에 처한 인물이었고, 인수가 매화도를 떠날 경우 월이는 고초를 겪을 상황이었기 때문이다. 이에 따라 두 사람이 장래를 약속하는 순간부터, 아이러니하게도 매화도는 두 사람의 의도를 배반할 가능성이 증가하는 공간으로 변모하기 시작했다. 서울은 매화도에 대비되는 공간으로 부상하며 두 사람의 결혼 의지를 방해할 위협적 공간으로 부각되기 시작했다. 매화도에 머물 수 없는 인수의 처지로 인해, 월이는 이별을 감당해야 했기 때문이다.

이러한 갈등을 점차적으로 진행하기 위해, 〈섬색시〉에서는 매화도를 우선적인 공간으로 제시하고 그다음에 서울이라는 공간을 제시하는 방식을 활용했다. 이에 따라 인수가 찾아든 매화도는 1막과 2막에서 후락한 어촌 마을을 상징하는 고립된 오지로 제시되었다.

제1막

무대 상수로 초가집 하수로 바다가 보이는 어촌이다.⁸⁰

무대 배치에 대한 설명은 비교적 간단하지만, 이러한 어촌은 전형적인 시골의 정경과 공간의 의미를 함축하고 있다. 평화로운 분위기 이면에는 이 어촌(마을)이 지닌 사회적 위상이 암시되어 있기 때문이다. 이 무대 설명에 따

80 청초생 작, 〈섬색시〉, 아르코예술기록원, 1쪽.

르면, 상수(관객이 바라볼 때 무대 좌측)에 초가집이 있어 가난한 살림살이를 보여 줄 수 있어야 하고, 그 반대편(하수 방향)에 바다의 정경을 끌어와서 해당 마을의 경제적·사회적·지역적 위상을 시사할 수 있어야 했다. 매화도로 설정된 이 한촌에는 소박한 마음씨를 가진 사람들과 그들의 순박한 인정이 살아 있기는 하지만, 동시에 서울이나 학식 혹은 도회에 대한 열등감 역시 도사리고 있기도 했다.

침지 아니 네가 미쳤니. 그게 무슨 돈이라고 지금 구장한테 망신을 당해도 그 돈만은 안 쓸려고 애를 쓰는데 쓸데없는 소리 마라.

월이 할아버지 뜻 잘 알았어요 하지만 할아버지 저는 그 손님과 일생을 같이 하자고 굳은 맹세를 했어요.

침지 뗏이라고 굳은 맹세를 했다고 옛끼 고약한 것

월이 할아버지 용서하십시오

침지 월이야 그 사람은 비록 눈은 멀어도 배운 학식이 많고 도시에서 자란 사람이고 너는 섬에서 미역이나 따는 김 침지다. 옛날에 올라가지 못하는 나무는 쳐다보지 말라고 했다. 그러니 단념해라.

월이 할아버지 지금에 와서 제가 단념한다면 그 사람은 또 세상을 비판하고 죽고 말거예요 그러니 그 말씀은

침지 뗏이 단념을 못하겠다고 월이야 열 길 물속은 알아도 한 길 사람 속은 모른다고 만약 그 사람이 눈을 고치고 나서 너를 모른 척 하면 넌 어떡하겠니.⁸¹

침지의 말과 논리에는, 매화도 사람들이 품고 있는 서울 사람에 대한 경계

81 청초생 작, <섬색시>, 아르코예술기록원, 6쪽. 밑줄은 인용자.

심이 가득 들어 있다. 비록 시력이 부재한다고 해도 출신이 서울이고 고학력자인 인수는, 기본적으로 섬 처녀인 율리와 어울리지 않는 사람이라는 논리가 그것이다. 첨지는 학식의 고하와 도시 거주 유무가, 신체 노동을 하는 자신들과 외지에서 온 상류층 사람들의 차이를 유발하는 핵심 기준이라고 여기고 있다. 게다가 첨지는 서울(외지) 사람들에게 대한 근본적인 회의(감) 역시 지우지 못하고 있다.

이러한 첨지의 경계와 의심은 낮은 것은 아니다. 실제로 대도시 거주자들이 지방(지역) 주민들은 대하는 시선에는 야만에 대한 문명인의 우월감이 도사리고 있다. 지역 주민들이 지니고 있는 순박한 성격과 자연적 삶에 대해 예찬하는 태도의 이면에는, 그들-지역민에 대한 도시인으로서의 우월감이 전제된 경우가 상당하기 때문이다.

이러한 작품으로는 신극 계열에서는 이태준의 <산사람들>을 꼽을 수 있고, 대중극 계열에서는 임선규의 <바람 부는 시절>을 들 수 있다. 두 작품은 모두 도시 사람이 문화적·경제적·사회적·계층적으로 차이를 지닌 지역 사람들을 바라보는 우월의 시선을 간직한 경우이다. 두 작품 모두에서 도시 사람이 지역을 내방하고 그들의 삶과 자신의 삶을 비교하는 발화(대화)가 나타나고 있으며 이를 통해 열등한 계층이나 신분으로서 지역민의 모습을 부각하려는 의도가 담보되어 있다.

여기서는 대중극 계열의 대표작이었고 1940년대 산출된 <바람 부는 시절>의 설정을 참고할 필요가 있다. 이 작품 역시 도시(녀)와 시골(남)의 만남과 결혼 문제를 다루고 있는 작품으로 <섬색시>의 연애 구도와 기본적인 유사성을 선취하고 있는 경우이다.

도시와 지역이라는 인식적 격차를 바탕으로 생성된 대중극 대본 <바람 부는 시절>의 도입부를 보면, 시골 총각을 만나 그의 순박함에 반한 정숙은 그의 오빠 정규에게 자신의 속마음을 털어놓는 대목이 설정되어 있다.

정숙 아이참 오빠두 놀리지 마세요 참 오빠 삼용 씨 말이에요 이번 기회에 서울 데리고 가서 결혼할 작정이요 공부만 하면 그 분두 훌륭하게 될 수 있어요

정규 글썸 그렇지만 어머님께서 승낙하실지 모르겠다.

정숙 어머니가 반대하셔두 이번만은 꼭 결혼하고 말겠어요. 오빠 춘식 씨가 무엇 때문에 돌아가셨는지 아세요.

(…중략…)

정숙 그리고 아빠 저를 위해서 순이를 단념해 주세요.

정규 그리고 보니까 순이는 나에게 영원한 그림의 떡이 되고 말았구나 핫핫⁸²

〈바람 부는 시절〉에서 정숙은 처음 만났음에도 불구하고, 호감을 주는 삼용을 자신의 남편으로 만들겠다고 공표하고 있다. 이 과정에서 정숙은 다른 사람과 상의하지 않고 판단하려 하고 있는데, 심지어는 당사자 삼용의 의사마저 제대로 묻지 않고 결정을 내리고자 한다. 그런데도 그녀는 결혼을 확신하고 있으며 나아가 삼용을 교육시켜 자신의 수준에 걸맞은 인물로 만들겠다는 야심 찬 포부까지 결들이고 있다.

그녀의 발언과 생각에는 도시인이 지니고 있는 자신감과 시혜 의식 그리고 지역민에 대한 우월감이 거침없이 담겨 있다. 당시 여성으로서의 좀처럼 사용하기 어려운 표현인 결혼 상대로 ‘데리고 가’서, 자신의 주도하에 결혼을 진행하겠다는 의사까지 노출하고 있다. 일제 강점기와 해방 직후의 사회 풍토를 감안할 때, 이러한 주장이나 발언은 사회적 지위나 자기 자신감이 대단히 높은 여성만이 시도할 수 있는 의사 표현 방식이 아닐 수 없고 주체적 의지를 지닌 여성만이 감당할 수 있는 자기 결정 과정이 아닐 수 없다. 그만

82 임선규, 「〈바람 부는 시절〉 공연 대본」, 11쪽. 밑줄은 인용자.

큼 정숙은 상대인 삼용을 하층 계급으로 치부하고 있으며, 자신의 결정 사항을 따라야 하는 계층의 인물로 간주하고 있다.

한편, 정숙의 이러한 발언에 대해 그 오빠인 정규 역시 이의를 제기하지 않고 있고, 그녀의 발언이 지닌 정당성을 의심하지 않고 있으며, 오히려 그러한 결단을 내린 정숙의 태도를 상찬하는 태도를 견지하고 있다. 도시인이고 상류층인 정규의 경우에도, 삼용의 생각이나 판단에 대해서는 전혀 신경 쓰고 있지 않으며, 자신들이 결정하면 삼용이 응당 따라야 한다고 편하게 예단하고 있다. 당연히 정숙과 삼용의 결합을 인정할 수밖에 없기에, 다만 그 결혼으로 인해 자신이 마음에 두었던 순이(삼용의 누이동생)와의 결합이 이루어지지 않을 미래에 대해 안타까워할 따름이다. 정규의 경우에도 정숙의 결혼 때문에 순이와 결혼하지 못한다고 생각하고 있을 뿐이지, 마찬가지로 결혼 상대가 될 순이의 의사와 선택은 안중에도 두지 않고 있다.

이러한 정숙과 정규의 태도는 그들이 가진 우월감을 대변하고 있다. ‘정숙-정규’ 남매는 자신들이 ‘삼용-순이’ 남매에 비해 월등한 학력과 높은 교양 그리고 우월한 계층 의식을 지니고 있기에, 결혼 상대로서 시골 남매의 결정과 운명을 자신들이 좌우할 수 있는 권한 역시 지니고 있다고 전제한다. 이처럼 정숙-정규 남매는 상류층 인사로 행동하며 자신의 권익에 따라 판단할 수 있다고 믿는 계층적 우월감을 보유한 인물들이다.

나아가 자신들이 사회적 서발턴에 해당하는 삼용-순이 남매의 인생을 좌우할 수 있고 자신들이 그들과의 관계를 조정할 수 있다고 믿고 있다. 그러한 정숙-정규 남매에게 삼용-순이 남매는 자신들의 의견에 종속되어야 하는 존재일 따름이다. 약자에 대한 시혜를 베풀어 그들을 올바른 길로 인도하는 것이 자신들(정숙 남매)의 의무이자 권한이라고 믿고 있는 셈이다.

이러한 도시와 지역 남녀의 계층적 위계는 〈섬색시〉에서도 동일하게 확인된다. 다만 〈섬색시〉에서 율이는 자신이 열등한 존재이기 때문에, 자신이 상

대를 위해 희생하고 인내해야 한다는 사고를 적극적으로 노출하고 있는 점이 차이라고 하겠다. <바람 부는 시절>에서 삼용이 자신의 계층 의식이나 열등감을 드러내지 않고 순박한 시골 사람으로서의 품성만 노출하는 것과는 달리, 월이는 자신의 모든 것을 희생해서라도 서울 손님의 안위와 장래를 보장하는 것에 자신의 책무가 있다고 여기고 있다. 대가를 바라지 않고 있으며, 개안한 이후 남자가 지불해야 하는 대가에 대해서도 신경을 쓰지 않고 있다.

반면 침지는 애초부터 월이가 인수에게 걸맞은 상대가 되지 못한다는 통념을 앞세워 희생으로 가득하고 그 보상조차 요원하기 이를 데 없는 월이의 희생과 인내에 대해 반대하고 있다. 왜냐하면 자신들이 속한 하층 계층이 그들의 실질적인 지배자인 부호이자 상류층 계층의 요구를 충족할 수 없다고 믿기 때문이다.

<바람 부는 시절>에서 정숙이 상대를 대하는 태도와, <섬색시>에서 월이가 상대를 대하는 태도는 기본적으로는 반대이지만, 그녀들은 신분적 격차를 인정하고 있고 그 격차로 인해 자신들이 상대(연애 대상으로서의 남성)를 다루는 방법이 결정된다고 믿고 있다는 점에서는 공통적이다. 아울러 이러한 연애를 바라보는 제삼자의 시각은 신분적 계층과 여성의 태도로 인해, 이러한 연애에는 근본적인 한계가 내재할 수 있다는 데에 수렴된다. <섬색시>에서 이러한 제삼자의 시각을 대표하는 인물이 침지이다.

이러한 침지의 생각은 작품 내에서 인물들이 기거하는 주택 양식과 관련 서사로 이어진다. 즉, 1막과 2막의 매화도 풍경은, 3막과 4막에서는 고급스러운 저택이 늘어서 있는 ‘화려한 양옥집 서울’로 바뀌기 때문이다. 이러한 공간적 전환은 매화도에서의 삶을 후진적인 삶의 방식으로, 그리고 화려한 양옥에서의 삶을 선진적인 삶의 방식으로 이해하도록 유도하고 있다.

<섬색시>에서는 소위 말하는 도시의 양옥을 갑작스럽게 도입한다. 설정상으로 인수는 높은 수준의 교육을 받았고 상류층에 속하는 남자임에는 틀림

없지만, 가난하여 자신의 눈을 치료할 수 없는 상태여야 했다. 하지만 〈섬색시〉의 대본에서 이러한 1~2막의 설정은 3막에 들어서면서 무시된다. 서울에 있는 인수의 집은 경제적 부를 상징하는 존재인 동시에, 그의 신분을 더욱 부각하는 기능을 한다. 이러한 기능을 도모하기 위하여 서울에 거주하는 인수의 집은 크고 화려하게 제시될 수밖에 없었다. 공간적 위상이 일으키는 신분적·계층적 우월성을 드러내기 위한 인위적 선택이었다고 하겠다.

V. 결론

이 연구에서는 대중극 〈섬색시〉의 발굴 및 분석을 통해 1930~1950년대 대중극의 연예 서사와 문화적 확산 양상을 살펴보았다. 연구를 통해 〈섬색시〉가 단순한 공연 대본을 넘어 가요, 시, 유행가 등의 다양한 문화적 형식과 긴밀하게 연결되어 있음을 확인했다. 특히, 본 연구는 〈섬색시〉의 공연 이력을 고찰함으로써 해당 작품이 당대 대중문화 속에서 어떻게 변용되고 수용되었는지를 조명했다.

첫째, 〈섬색시〉는 해방기 대중극 공연에서 중요한 위치를 차지했으며, 다양한 공연 주체에 의해 상연되면서 지속적인 변화를 거쳤다. 초기 백조가극단에서 공연된 〈섬색시〉는 이후 황금좌, 반도가극단 등으로 공연 주체가 변화하면서 서사 구조와 연출 방식에 차이를 보였다. 이러한 변화는 당대 대중극이 단일한 고정된 형태로 존재한 것이 아니라, 시대적 요구와 관객의 기대에 따라 끊임없이 수정되고 재구성되었다는 점을 시사한다.

둘째, 이 연구에서는 〈섬색시〉가 가요 및新民요와 긴밀한 연관성을 지니고 있다는 점을 논구하고 그 연계점을 분석했다. 특히 김동환의 시 「팔려가는 섬색시」에서 기원한 가요 〈섬색시〉와 이 연구에서 다룬 대본 〈섬색시〉의

서사가 일정 부분 공유하는 구조적 유사성을 보였다. 그러나 신민요 〈섬색시〉와 김준영 작곡의 〈섬색시〉는 여성의 주체성과 희생적 사랑을 강조하는 방식에서 차이를 보이며, 이 연구에서는 이러한 차이가 대중극 서사와 어떻게 상호작용하는지를 분석했다.

셋째, 〈섬색시〉의 서사적 특징을 살펴본 결과, 대중극에서 여성의 희생적 사랑과 남성 중심의 구원이 주요한 연애 서사로 자리 잡고 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 서사적 구도는 대중극이 당대의 사회적 통념을 반영하고 있으며, 동시에 여성의 위치와 역할이 어떻게 재현되는지를 보여 주는 중요한 사례라고 해석할 수 있다. 특히, 주인공 월이의 캐릭터 분석을 통해, 당대 대중문화 속에서 여성 서사가 어떻게 변주되었는지를 조명했다.

넷째, 당대 주요 희곡인 〈바람 부는 시절〉과 비교하여 계층의 시혜 의식을 살피고 이를 공간적 배경으로 수용하는 과정을 논구하고자 했다. 요약적으로 살펴보았지만, 1940년대 희곡에서 ‘신분과 계층의 현실적 장벽’을 설정하고 이를 공간 묘사를 통해 드러내는 방식을 살펴보았다.

다섯째, 이 연구에서는 〈섬색시〉의 공연 양상이 단순한 작품의 변형이 아니라, 시대적 흐름과 대중문화의 변화에 따라 공연 형태가 다양하게 확산된 과정임을 분석했다. 특히, 1946년 백조가극단과 황금좌의 공연을 비교하면서 동일 작품이 다른 연출적 접근과 공연 스타일을 통해 어떻게 변용되었는지를 확인했다. 1950년대 반도가극단에 의해 다시 공연된 〈섬색시〉는 가정비가극이라는 새로운 장르적 특성을 띠며, 관객층과 공연 공간의 변화에 따라 대중극이 어떻게 지속적으로 조정되고 확산되는지를 논구했다.

마지막으로, 이 연구에서는 〈섬색시〉의 문화적 확산 과정을 분석하며, 대중극이 단순한 극 공연을 넘어서, 가요와 시 그리고 서사적 모티프 등 다양한 문화 콘텐츠와 결합하여 더욱 널리 퍼졌음을 규명했다. 이를 통해 대중극이 당대 대중문화의 한 축으로 기능했으며, 공연을 통한 작품 전파가 동시대

대중의 정서와 가치관을 반영하는 중요한 매개체였음을 밝혔다. 특히, 〈섬색시〉의 변형과 확산 양상을 추적함으로써, 특정 대본이 시대와 공간을 초월하여 재구성되고 소비되는 방식을 이해하는 데 기여했다.

이 연구에서는 이러한 분석을 바탕으로 〈섬색시〉가 단순한 대중극의 한 사례를 넘어, 한국 대중극의 전반적인 흐름과 변모 과정을 이해하는 데 중요한 자료임을 강조했다. 향후 연구에서는 보다 다양한 대중극 대본과의 비교 분석을 통해 〈섬색시〉의 서사가 한국 대중극 전반에서 어떤 영향을 미쳤는지를 구체적으로 살펴볼 필요가 있다. 또한, 대중극과 가요의 상호작용을 보다 심층적으로 연구하여, 한국 대중문화에서 대중극이 차지하는 위치를 보다 명확하게 규명해야 할 필요가 있다.

참고문헌

1. 1차 자료

《경향신문》; 《군산신문》; 《남조선민보》; 《대구시보》; 《독립신문》; 《독립신보》; 《동아일보》; 《매일신보》; 《민주일보》; 《민주중보》; 《연합신문》; 《영남일보》; 《조선일보》; 《중앙신문》; 《평화신문》; 《한성일보》; 《현대일보》.

2. 논저

구인모, 「이하운의 가요시와 유성기 음반」, 『한국근대문학연구』 18, 2008, 169~202쪽.

김남석, 「1930년대 전반기 대중극 레퍼토리의 삼입가요 연구」, 『한국연극학』 45, 2011, 5~32쪽.

김남석, 「1930년대 공연 대본에 나타난 여성의 몸과 수난 모티프 연구」, 『인문사회과학연구』 14-2, 2013, 51~73쪽.

김남석, 「표절의 사회학: '표절'과 '동시대의 공유 인식' 사이의 격차를 함께 생각하며」, 『연극평론』 80, 2016, 112~117쪽.

김동환, 「팔려가는 섬색시」, 김영식(편), 『파인 김동환 전집』, 서울: 국학자료원, 1995.

김현철, 「한국연극 배우 전옥 연구」, 『한국연극학』 13, 1999, 135~168쪽.

백현미, 「1930년대 기생-가정극 연구」, 『대중서사연구』 21-1, 2015, 227~260쪽.

오성호, 『김동환』, 서울: 건국대학교 출판부, 2001.

이영미, 「화류비련담과 며느리 수난담의 조합」, 『한국극예술연구』 27, 2008, 95~124쪽.

이형대, 「일제시대 대중 가요와 식민지 여성 현실」, 『한국고전문학여성연구』 10, 2005, 533~566쪽.

3. 기타

남립, 「송영 작 <유랑의 처녀>」, 《조선일보》, 1940년 2월 28일.

서항석, 「연극 <무정>을 보고」, 《동아일보》, 1939년 11월 23일.

이서구, <동백꽃>, 《신민》 67, 1931년 6월호.

임선규, 「<바람 부는 시절> 공연 대본」.

청초생 작, <섬색시>, 아르코예술기록원.

국문초록

2010년대 후반에 김태랑이 기증한 대중극 목록 속에서 〈섬색시〉의 대본이 발굴되었다. 〈섬색시〉는 일제 강점기와 1940년대 다양한 장르로 변환되어 그 모티프가 확산된 사례였는데, 이 대본의 발굴로 인해 이러한 확산 사례를 구체적으로 검토하고 논구할 수 있는 계기가 마련되었다. 하지만 이 대본에 대한 정확한 비정이 어려웠기 때문에, 그동안 이 대본을 중심으로 한 연구는 정체될 수밖에 없었다. 관련 연구에서 가장 시급한 문제는 〈섬색시〉의 작가와 공연 주체에 대한 고증이었고, 그동안 연구되었던 〈섬색시〉 류의 모티프와의 비교였으며, 이러한 고증과 비교를 통해 모티프와 텍스트의 확산과 변모 과정에 대한 분석이었다. 이에 이 연구에서는 대중극 대본 〈섬색시〉를 기반으로 일련의 비교 연구를 수행하고자 했다. 이러한 비교 연구를 통해 대중극 대본으로서 〈섬색시〉의 위상과 가치뿐만 아니라, 1930~1940년대 대중문화의 흐름 속에서 〈섬색시〉라는 콘텐츠가 담보한 문화적 의의에 대해서도 해명될 수 있을 것으로 기대된다.

투고일 2025. 3. 8.

심사일 2025. 4. 15.

게재 확정일 2025. 6. 4.

주제어(keywords) 섬색시(*Seomsaeksi*), 청초생(*Cheongchosaeng*), 김동환(Kim, Donghwan), 이서구(Lee, Seogu), 문화 확산(cultural diffusion)

The Performance Aspect and Cultural Diffusion of the Popular Play

Seomsaeksi

Kim, Namseok

In the late 2010s, *Seomsaeksi*'s script was discovered in a list of popular plays donated by Kim Tae-rang. The motif of *Seomsaeksi* was spread by transformation into various genres during the Japanese colonial period and the 1940s, and the discovery of this script provided an opportunity to specifically examine and discuss this spread. However, because accurately identifying this play was difficult, research centered on this script stagnated. The most urgent issue in related research was the verification of the author and performer of *Seomsaeksi*, the comparison with motifs of *Seomsaeksi* that had been studied so far, and the analysis of the process of diffusion and transformation of motifs and texts through such verification and comparison. Accordingly, this study attempted to conduct a series of comparative studies based on the popular play script *Seomsaeksi*. These comparative studies elucidate not only the status and value of *Seomsaeksi* as a popular play script but also the cultural significance of the content of *Seomsaeksi* within the flow of popular culture in the 1930s and the 1940s.