

박세영의 아동극 연구

-『별나라』 수록 작품을 중심으로-

손증상*

<차례>

1. 들어가며
2. KAPF와 『별나라』의 만남
3. 계급적 실천을 위한 아동극 양식의 모색
 - 3.1. 동화극에 반영된 계급의식
 - 3.2. 현실적 세계와 동요극 지향
4. 박세영 아동극의 의미
5. 나오며

<국문초록>

이 연구는 카프시인으로 알려진 박세영의 아동극 5편 <소병정>, <홍개미>, <어린 소제부(掃除夫)>, <원숭이 나라>, <우리들의 깃분 날>의 내용과 형식적인 특성을 통해서, 그의 아동극이 한국 근대 아동극 형성 과정에서 어떤 역할을 하였는지 살펴보는 데에 목적이 있다. 특히 『별나라』의 아동극이 카프 아동극과 밀접한 관련이 있음을 전제로, 박세영 아동극의 공연과 그 의미에 대해서 고찰한다.

많은 카프 문인들이 참여한 『별나라』는 농촌과 공장의 소년소녀들을 조합부로 모이게 하여 그들의 계급의식을 고취시키고 활동을 하도록 하는 것이 목표였다. 이 목표는 카프가 추구하고자 하는 방향과 다를 바가 없으며, 『별나라』의 편집을 담당하였던 박세영은 카프의 조직적인 활동과 계급적 신념을 구축하는 것의 일환으로 아동극을 선택하였다. 박세영의 아동극은 계급의식이 반영된 동화극 <홍개미>와 <원숭이 나라>, 계급투쟁을 극대화하기 위한 동요극 <소병정>, <어린 소제부(掃除夫)>, <우리들의 깃분 날>로 나눌 수 있다. 특히 박세영은 공연에 초점을 맞추고 공연을 위한 기법으로 동요를 적극적으로 활용하고 있다. 다시 말해, 카프의 정치적 임무를 담아내고 수행할 예술적 실천 형식으로서 그는 동요극을 바라보고 있다.

그러나 그는 <우리들의 깃분 날>을 슈프레히콜로 공연한 이후, 더 이상의 아동극을 창작하지 않는다. 이 공연으로 박세영은 일제의 검열과 내부의 비난을 경험하였고, 그는 혹독한 사회 현실을 사실적으로 드러낼 수 없게 되었다. 『별나라』는 아동의 주체적인 인식을 위한 이성에 초점을 두었고,

아동극 소재의 제한과 카프 아동극의 방향 전환으로 박세영의 아동극은 실 자리를 잃게 되었다.

주제어 : 박세영, 아동극, 카프, 별나라, 동화극, 동요극, 슈프레히콜

1. 들어가며

『소년』(1908), 『붉은 저고리』(1913), 『아이들보이』(1913)의 잇따른 발행과 소년운동의 적극적인 지지 속에서 근대 아동문학은 싹트기 시작하였다. 1923년 3월 발행된 『어린이』는 색동회를 기반으로 동요·동화·구연가 등의 전문작가를 확보함으로써 그 이전의 잡지들과는 달리 “아동 독자·매체·작가의 삼위일체”¹⁾를 맺게 되었다. 『어린이』는 문학 장의 균열을 촉진하면서 아동문학을 독립적인 하나의 장르로 성립하게 하였다는 점에서 주목 받아왔다. 그런데 1920년대 아동문학 장에서 『어린이』 이외에도 『신소년』(1923~1934), 『별나라』(1926~1935), 『아이생활』(1926~1944) 등의 아동잡지들이 상당한 영향력이 있었음에도 불구하고 이들 잡지에 대한 연구가 활성화되지는 못하였다.

최근 들어 이러한 문제를 의식하여 『별나라』 실체를 드러내고자 하는 연구들이 이루어지고 있으며, 원종찬의 『별나라』 영인본 발행은 계급주의 아동문학에 대한 연구 영역을 가속화 시키고 있다. 박태일은 경남 지역 문인들의 계급주의 활동을 매체 투쟁과 소년조직을 연결하여 분석한 후, 『별나라』를 “계급주의 아동문학의 보고”라고 평가하고 있다.²⁾ 류덕제는 신문기사와 여러 자료를 통해서 『별나라』의 서지사항, 검열문제, 소년회 활동과 『별나라』의 문화행사들까지 두루 살핌으로써 『별나라』의 방

1) 원종찬, 『한국아동문학의 형성과정-『소년』(1908)에서 『어린이』(1923)까지』, 『동북아 문화연구』 제15집, 동북아시아문화학회, 2008 참조.

2) 박태일, 『나라 잃은 시기 아동잡지로 본 경남·부산지역 아동문학』, 『한국문학논총』 제37집, 한국문학회, 2004, 31면.

* 경북대학교 국어국문학과 박사과정

향 전환 시기와 방향 전환의 의미를 고찰하고 있다.³⁾ 이런 성과를 바탕으로 하여, 박영기는 『별나라』의 카프 문인 송영과 임화를 중심으로 아동극 연출법, 벽소설과 영화소설 장르 의식을 살펴보고 있다. 이근화는 『별나라』의 문예물이 프로 작가들에게 발표 지면을 확보해 주었다면서, “프로 문학의 방향 전환과 리얼리즘 문학의 실험 의식이 잠재되어”⁴⁾ 있다고 평가하였다. 김봉희는 『별나라』와 『신소년』의 아동극이 계급투쟁의식을 고취시키고 카프의 연극 집단화 운동을 실천하였지만, 아동극에 대한 이해와 창작 노력이 부족했다고 보았다.⁵⁾

이 글에서는 선행 논의에서 얻어진 성과를 바탕으로 하여, 『별나라』 편집의 한 축을 담당하였던 박세영(1902~1989)의 아동극을 중점적으로 다루고자 한다. 박세영은 카프 비해소파의 일원이자 시인으로 널리 알려져 있다. 박세영은 1917년 배재고등보통학교에 입학한 이후 송영과 함께 동인지 『새누리』를 발간하였다. 1922년 학교를 졸업하고 중국으로 유학을 떠난 그는 염군사의 중국특과원으로 활동도 하였고 1924년 귀국 후 연희전문학교에 편입하였다. 이곳에서 송영, 이기영, 박영희, 임화 등과 교우 관계를 맺었고 1925년 카프에 참가한 것으로 알려져 있지만, 1926년 12월의 동맹원 명단에는 없다. 배재고보에서와 중국에서부터 프로문학 사상과 연관되어 있었던 그는 송영과 함께 『별나라』를 10여 년 동안 편집하였고 1945년 해방 직후 조선프로레타리아문학동맹 결성에 참여하고 중앙집행위원으로 선임되기도 하였다.⁶⁾ 특히 프롤레타리아문학동맹의 아동문학 부문 책임자로 지명되었다는 점과 ‘북조선문학예술총동맹 전문분과 위원 명단’에서 시와 아동문학위원으로 소속되어 있었고, 조선작가동맹

기관지 『아동문학』의 편집위원직을 장시간 맡았다는⁷⁾ 점은 박세영의 아동문학 활동이 결코 가볍지 않음을 보여준다.

월북 이전의 박세영 시집이 1938년에 중앙인서관에서 초판발행하고 1946년 2월 별나라사에서 재판 발행한 『산제비』가 유일하다 보니, 그에 대한 연구 역시 『산제비』에 맞추어져 있다. 지금까지 박세영에 대한 연구⁸⁾는 전반적으로 ‘프로문학세계를 지속적으로 추구한 시인’이라는 평가를 벗어나지는 않는다. 대부분의 연구자들은 박세영의 시 세계를 그의 현실인식과 문학적 변모를 바탕으로 하여 4기로 구분하고 있다. 그 중에서 『별나라』의 활동 시기는 1925~1929년까지의 순수서정시 계열과 중국기행시를 쓴 1기와 1930년대 초반에 노동자와 농민의 삶을 시로 형상화한 프로문학의 시기와 겹쳐진다. 초기에 감상주의적이고 낭만주의적인 시 활동을 해 왔던 박세영은 1930년대에 와서는 적극적인 현실인식과 행동을 보여주는 카프맹원으로 거듭나게 되었다. 박세영이 계급의식의 자각과 실천성을 강조하고 있었기에, 같은 시기의 1930년대 『별나라』 활동 역시 계급주의 신념을 실천하는 과정 안에서 펼쳐 보였으리라는 것을 충분히 짐작할 수 있다. 다시 말하자면, 박세영의 『별나라』 참여 역시 카프를 기반으로 하는 아동문학 활동이었으며, 자신의 주영역이 아닌 아동극의 경우에는 특별한 의도 속에서 이루어졌음은 두 말할 나위가 없다.

초창기 『별나라』는 『어린이』와 마찬가지로 ‘동심주의’에 가까운 작품들이 실렸으나,⁹⁾ 송영(1927.8, <자라사신>), 박세영(1928.3, 『희망의 새봄』),

7) 원종찬의 자료 확인에 따르면(『북한 아동문단 성립기의 ‘아동문화사 사건’, 『동화와 번역』 제20집, 건국대학교 동화와번역연구소, 2010, 236면) 박세영 외에도 송영, 신고송, 이동규 등이 북조선문학예술총동맹 전문분과 아동문학위원에 소속되어 있었다.

8) 김재홍, 『신년과 프로 시인 박세영』, 『카프시인비평』, 서울대학교 출판부, 1990; 박수연, 『식민지적 디아스포라와 그것의 극복』, 『한국언어문학』 제61집, 한국언어문학회, 2007; 김은철, 『박세영 시의 형성과 변모양상 고찰』, 『우리문학연구』 제28집, 우리문학회, 2009.

9) 1920년대 근대적 어린이의 개념이 근대적 주체의 시선에 의해서 경쟁적으로 만들어졌는데 그 양상은 아동을 유토피아의 비유로 재현하는 동심주의와 이 동심을 통해 유토피아가 될 수 없는 조선의 혹독한 현실을 드러내는 현실주의로 나눌 수 있다.

3) 류덕재, 『『별나라』와 계급주의 아동문학의 의미』, 『국어교육연구』 제46집, 국어교육학회, 2010.

4) 이근화, 『『별나라』 소재 문예물 연구』, 『한국학연구』 제43집, 고려대학교 한국학연구소, 2012, 43면.

5) 김봉희, 『계급주의 아동극 형성과 전개과정 연구』, 『배달말』 제51집, 배달말학회, 2012.

6) 한만수, 『그들의 문학과 생애 박세영』, 한길사, 2008; 한성우, 『박세영 시 연구』, 대광문화사, 2000 참조.

임화(1929.5, 「신문지와 말대리」) 등 카프의 핵심 구성원들이 모두 투입된 이후, 1930년대에 들어서는 “유물변증법적 사회주의 리얼리즘으로 지향하고 나아”¹⁰⁾갈 수 있게 되었다. 박세영은 동요·동시,¹¹⁾ 우화,¹²⁾ 과학소설¹³⁾과 소년시,¹⁴⁾ 동요·동시 작법,¹⁵⁾ 아동극에 이르기까지 다양한 활동을 하였는데,¹⁶⁾ 여기서 우리는 『별나라』에서 그가 차지하는 위치와 함께 아동문학에 대한 그의 고민을 엿볼 수 있다. 『별나라』에서 지금까지 확인되는 아동극 25편¹⁷⁾ 중에서 박세영의 작품은 5편으로 가장 많이 차지

이에 대해서는 박숙자의 「1920년대 아동의 재현 상상 연구-문학텍스트와 공적담론을 포괄하여」(『어문학』 제93집, 한국어문학회, 2006)를 참조.

- 10) 박세영은 『별나라』 제6호에 송영이 참여한 이후 사회주의 리얼리즘으로 나아갔다고 회고하고 있으나(「조선아동문학의 현장과 금후 방향」, 『건설기의 조선문학』, 조선문학가동맹 중앙집행위원회 서기국, 1946, 98면) 실제로는 1930년부터 계급주의 성향의 작품들이 지면을 채우고 있다.
- 11) 「희망의 새봄」, 「대장간」(1928.3), 「가을들」(1928.10), 「강가에서」(1928.11), 「탈주일만리」(1930.6), 「할아버지와 현 시계」(1930.10), 「제비」(1931.6), 「그늘」(1931.7·8), 「내 시계」(1931.9), 「가을 들」, 1931.10·11), 「눈팔매」(1932.1), 「휘파람」(1932.4-목차에만 있음), 「기념식가」, 「졸업식가」(1932.7), 「새보는 노래」(1933.2), 「고향을 떠난 누나여(2)」(1934.1), 「고향의 봄」(1934.4)
- 12) 「길음뱅이아 솔나무」(1931.1·2)
- 13) 「아하마의 수기」(1931.3), 「북구(北歐)의 一日-아하마의 수기」(1931.5), 「대지를 울리는 소리」(1931.6), 「사막의 거인-아하마의 수기」(1931.10·11), 「청복(靑服)의 대자-아하마의 수기」(1931.12)
- 14) 「새해에 보내는 송가(頌歌)」(1932.1), 「지하실과 당기」(1933.2), 「낙동강은 터젓사외다」(1933.8)
- 15) 「동요, 동시는 엇더케 쓸가(二, 三, 四)」(1933.12, 1934.1, 2)
- 16) 이재철에 따르면(『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 25면) 박세영은 “성하, 고경, 노일, 상우” 등의 필명을 사용하였다고 한다. 그러나 필명에 대해서는 충분한 검토가 필요한 상황이다. 고경의 경우에 『별나라』에 박고경과 목고경이 함께 확인된다. 카프가 1932년 ‘조선아동문학의 건설 보급과 조선 소년 작가의 지도 양성’을 목적으로 기관지 『소년문학』을 발행하려고 할 때, 당시의 집필진에 박세영과 박고경이 함께 등록되어 있다는 사실(『동아일보』, 1932.9.23)로 보아 동일인이라고 보기는 어렵다. 박세영의 아동극 <우리들의 깃분 날>(1932.7)과 수필 「금강의 추억」과 기행 「속리산 가는 길에」(1934.10·11)의 경우에, 목차에서는 박성하로 작품에서는 박세영으로 사용되었고, 프롤레타리아 동요집 『불벌』에서 혈해로 표기된 작품이 있는 점으로 보아 성하, 혈해는 박세영의 필명이 맞는 것으로 보인다.
- 17) 손증상, 「『별나라』 아동극의 공연 지향점과 그 의미」, 경북대학교대학원 석사학위논문, 2012 참조.

하고 있으며 카프 연극부로 활동한 송영과 임화보다 더 많은 작품과 학예회 평을 게재하였다. 또한 “다년간 아동교육에 열중”하였던 박세영은 “송영과 아울러 아동문학운동의 존재”에서 차지하는 바가 컸으며 동요뿐만 아니라 “동극에 전력을 다하고 있다”¹⁸⁾는 평가를 이미 당대에 받고 있었다. 그렇다면 “시문학에 뜻을 둔”¹⁹⁾ 박세영이 왜 동시·동요가 아닌 동극에 주력을 하고자 하였는가? 그의 아동극은 1930년대 아동극에 어떠한 영향을 미쳤는가? 이러한 의문에 대한 대답은 박세영의 아동문학 활동을 탐색하는 수준을 넘어서 계급주의 아동문학에 대한 이해의 폭을 넓히는 계기이자, 카프 아동극을 이해하는 첫걸음이기도 하다.

이와 같은 문제의식을 바탕으로 이 글에서는 박세영 아동극이 한국 근대 아동극 형성과정에 미친 영향을, 조금 더 세부적으로는 『별나라』 안에서 박세영 아동극의 의의를 설명해보고자 한다. 논의를 진행하기 전에, 카프 구성원과 카프 계열의 문인들이 『별나라』에 대거 참여하고 편집을 맡았다는 점, 근대 주체들이 바라는 이상적인 아동이 아닌 아동의 현실 모습을 형상화하였다는 점, 그리고 아동잡지이지만 “프로 문학 작가들의 근대 리얼리즘 문학의 탐색 과정을 보여주고”²⁰⁾ 있다는 점을 강조하고자 한다. 이는 박세영의 아동극 활동이 카프와 밀접한 관계가 있음을 확인시켜주는 중요한 지점이기 때문이다.

이 글은 우선 박세영이 아동극에 참여하게 된 배경을 살펴보는 것에서 시작할 것이다. 1930년대 『별나라』와 카프의 연결지점을 확인하고, 관념적 현실인식에서 적극적인 행동으로 나아가던 박세영의 『별나라』 참여가, 곧 카프 신념과 문학의 차원을 견고히 구축하는 과정에 있음을 확인할 것이다. 다음으로 박세영의 아동극 <소병정>(1929.4), <홍개미>(1931.3), <어린 소제부(掃除夫)>(1931.7·8), <원숭이 나라>(1932.2·3), <우리들의

18) 홍구, 「아동문학작가의 프로필」, 『신소년』, 1932.8, 24면.

19) 박세영, 「자서」, 『산제비』, 별나라사출판부, 1946, 4면.

20) 이근화, 앞의 글, 253면.

깃분날>(1932.7)²¹⁾의 작품 특성을 동화극과 동요극²²⁾으로 구분하여 살펴보고자 한다. 박세영의 아동극은 동시극, 동극, 야외극, 대화극, 합창극이라는 다른 명칭으로 표기가 되어 있는데, 크게는 동화극 <홍개미>, <원숭이 나라>와 동요극 <소병정>, <어린 소제부(掃除夫)>, <우리들의 깃분 날>로 나눌 수 있다. 단지 박세영이 그 작품에서 강조하고자 한 ‘특성’이나 ‘의도’에 따라 명칭을 달리하였을 뿐이다.²³⁾ 이 작품들의 특성을 파악한다면 어떻게 박세영이 ‘계급적 실천으로서’ 아동극을 방향을 제시하고 있는지가 드러날 것이다. 이 연구를 통해서 한국 근대 아동극의 형성 과정에서 박세영의 아동극이 어떤 의미를 지닐 수 있는지 파악할 수 있을 것이며, 나아가 박세영의 문학 활동을 통시적으로 고찰할 수 있는 또 다른 계기를 마련할 수 있기를 기대한다.

2. KAPF와 『별나라』의 만남

박세영의 『별나라』 편집 담당과 아동극 창작이 카프문학 혹은 카프 아

- 21) 1932년 2·3월 『별나라』 목차에는 박혈해의 동극 <참새씨>가 있지만 검열을 통과하지 못하여 내용이 실리지는 못하였다. 『신소년』에서 박세영의 동요 5편은 확인이 되지만 아동극은 없는 것으로 보인다. 그의 아동문학 활동 범위를 고려하면 아동극은 『별나라』와 『앵봉회』를 중심으로 창작이 이루어지고 공연되었다. 현재 구할 수 있는 『별나라』에서 확인되는 이 5편을 이 글에서는 연구 대상으로 하겠다.
- 22) 동화극과 동요극은 하나의 기준으로 구분한 것이 아니라 박세영의 작품 특성을 드러낼 수 있는 용어로 사용하고자 한다. 동화극은 초자연적 요소와 동식물과 무생물의 의인화를 바탕으로 이루어진 극을 의미하며 동요극은 ‘노래’를 중심으로 이루어진 극을 의미한다.
- 23) 예를 들면, <어린 소제부(掃除夫)>는 개별 소년들의 대사는 거의 등장하지 않으며 주된 내용이 서울 소년 넷과 시골 소년 넷의 노래로 진행되고 있다. 합창극에 가까움에도 불구하고 박세영이 ‘야외극’이라는 명칭을 사용한 이유는 크게 두 가지로 생각해 볼 수 있다. 우선 이 작품에서는 인물들만 있으면 될 뿐, 무대배경과 의상과 같은 연출은 중요하지 않고 어디서나 할 수 있기 때문이다. 그리고 ‘원심주 놀이’를 통해 강력한 선동효과를 얻고자 한 작가의 의도가 가장 잘 실현될 수 있는 곳이 야외임을 강조하고자 야외극이란 용어를 사용한 것으로 보인다.

동문학을 보다 견고히 구축하는 것의 일환으로 이루어졌다고 한다면, 카프와 『별나라』가 어떤 관계였는지를 살펴볼 필요가 있다. 송영은 카프 아동문학부가 창작 사업을 지도하면서 기관지인 『별나라』를 편찬·출판하였다고 회고 하였지만,²⁴⁾ 대부분의 연구자들은 카프의 중앙위원회 회의나 임시총회 자료를 바탕으로 『별나라』가 공식 기관지는 아니며 “카프의 영향 밑에 있던 소년 잡지”²⁵⁾ 정도로 인식하고 있다. 여기서 중요한 것은 『별나라』가 카프의 공식 기관지인지 아닌지의 문제가 아니라 『별나라』가 추구하고자 한 문학적 방향이 카프와 밀접한 관계를 가지고 있느냐 없느냐의 문제이다. 변화된 사회 환경과 새로운 의사소통 공간, 아동문학과 문화에 대한 새로운 수요와 아동담론이 형성되어 가면서, 이에 부합하는 새로운 “사회적 조정 및 방향 설정 기능”²⁶⁾을 『별나라』가 담당하였다고 볼 수 있다. “우리들은 일터에서 일하는동무/ 가티웃고 가티우는 정다운동무/ 원세상의 동무야 모다나오라/ xx기쌀 밋흐로 우리는 가자”²⁷⁾는 집필진들의 주장은 『별나라』의 동화, 동시, 동요, 아동극뿐만 아니라 강좌와 편집 후기와 학예회 등에서도 반복되고 변주한다. 다시 말해, 『별나라』의 사회적 조정 및 방향은 이성적 논리를 통해 사회 개혁을 실천할 수 있는 ‘조합소년부의 동무’ 만들기로 이는 카프와의 연결선에서 이루어진 것이라고 볼 수 있겠다.²⁸⁾

24) 송영, 「해방전의 조선 아동 문학-카프 시기 아동 문학을 중심으로 하여」, 『조선문학』, 1956.8(이선영·김병민·김재용 엮음, 『현대문학비평자료집(이북편) 8』, 태학사, 1994, 85면).

25) 권영민, 『계급문학운동사』, 문예출판사, 1988, 374면.

26) 베르너 파울슈티히는(황대현 옮김, 『근대초기 매체의 역사-매체로 본 지배와 반란의 사회 문화사』, 지식의 풍경, 2007) 매체를 “사회적인 지배력과 함께 특정한 능력을 지니고 있는 조직화된 의사소통의 통로를 둘러싼 제도화된 체계”로 규정짓고 있다. 그는 매체를 신문이나 인쇄물에 한정하는 것이 아니라 “사회적 조정 및 방향 설정 기능”을 가지고 사회·문화적인 상호작용을 매개할 수 있는 메커니즘을 매체로 인식하고 있다.

27) 홍섭·정우·세영, 「오월행진곡」, 『별나라』, 1931.5.

28) 박영하는 “키우자 키우자/ 우리잡지를/ 우리가 만일에/ 안키운다면/ 자라날 희망은/ 업지안은가// 우리의 실생활/ 써나지안코/ 리상을 그대로/ 그린잡지를/ 의무가 잇도록/

동 무 들 !

별나라는 지금부터 칠년전에 발행하였다 그리하여 올까지 해수로는 칠년이 되었다 이 동안에 얼마나 만흔 조선의 소년소녀가 별나라를 알고 압흘 닦아 나갔는지 실로 헤아릴 수 업슬만치 만흔 것은 사실이다...중략... 이제 우리는 더욱 내용을 시대에 적합하도록 꾸미려는 것이다 따라서 재래(在來)의 소년회 소년동맹 소년군(少年軍) 가튼 것을 해소(解消)해 버리고 참된 우리의 기관 조합의 소년부의 강화를 꾀하는 새해의 큰 임무를 다.하야 여러분과 갖치 이제 약속하는 것이다.²⁹⁾

위의 글에서 창간 편집 동인이자 사장을 맡았던 안준식은 『별나라』 독자가 할 일이 무엇인가에 대해서 그리고 『별나라』가 해야 할 일이 무엇인지 언급하고 있다. 창간 당시 『별나라』는 “조선의 무산 아동을 위하”³⁰⁾겠다는 취지 아래 첫 발을 내딛었지만, 초기의 모습은 “썩썩썩 『별나라』는/ 신의 왕국이더이다/ 자연의 신비를 노래하는/ 아릿다운 천진을 가진”³¹⁾ 나라 즉, 사회주의적 이상의 나라가 아니라 동심천사주의가 투영되어 있었다. 1928년 5월호 첫 페이지에는 안준식이 여러 가지 사정으로 잡지가 늦게 나오게 되었고 이를 계기로 편집방침을 바꾸었으며, 무지개 나라와 도깨비 천지를 반대하고 “자연스러운 과학의 나라”를 만들자는³²⁾ 선언을 하였다. 이를 계기로 계급주의 작가들의 참여가 조금씩 늘었으며 1929년 5월 이후에는 카프 작가의 참여가 두드러졌다. 조금 더 명확하게는 1930년은 “보다일보 전진한 목적의식적 xx의 활기에 찬 조선아동문

키워야겠네// 기관지 우리의/ 산교과서나/ 관계가 업다는/ 말은말고서/ 지극히 정성것/ 직히야하지// 별나라 별나라/ 우리양식을/ 나하구 너하구/ 순을붓들고/ 나팔로 조선에/ 알니옵시다”(『지키자-우리의 기관지 별나라』, 『별나라』, 1931.9, 55면)며 시에서 『별나라』가 무산소년의 기관지 역할을 하고 있음을 보여주고 있다.

29) 안준식, 「1932년을 보내며」, 『별나라』, 1931.12, 2~3면.

30) 엄홍섭, 「별나라의 거러온 길-별나라 약사(略史)」, 『별나라』, 해방속간 1호, 1945.12, 9면.

31) 봄 쫓, 「별나라」, 『별나라』, 1926.7, 40면.

32) 안준식, 「별나라 선언- 창간 2주년 기념을 맞으며」, 『별나라』, 1928.5, 1면.

학 사상이 확할 일 년”³³⁾이었다고 할 수 있을 것이다. 시간이 지날수록 『별나라』는 단순히 “가난하다고 다-우리의 동무가 아”님을 알게 되었고 “공장의 동무! 농촌의 동무!” 나아가서 “가장 용감한 조합소년부의 동무만이 더-우리의 동지”³⁴⁾임을 강조하게 되었다. 소년부의 강화를 위한 독자들의 단결은 『별나라』의 중요한 임무였으며 『별나라』는 무산소년들을 위한 활동 영역을 넓혀갔다.

1927년 9월 카프는 조직을 개편하면서 문학, 영화, 미술, 음악, 연극 분과를 두고 문학 분과 아래에 아동 문학부를 두었고, 송영이 아동문학 산문을 담당하게 되었다.³⁵⁾ 이것은 카프 내부에서도 예술운동의 임무를 노동자와 농민에서 아동으로까지 확대하고자 한 기획이었으며 이런 활동은 계속 이루어졌다. 1929년 7월 4일 김영팔, 안준식, 최병화, 염근수 등이 조선아동예술작가협회를 창립하였고³⁶⁾ 조선소년문예연맹³⁷⁾이 창립 선언서를 배포하자 경찰은 내용이 불온하다고 제지하였다.³⁸⁾ 1930년 4월 카프가 다시 기술부의 하위 조직으로 문학부, 연극부, 영화부, 미술부, 음악부를 두었고, 카프는 1930년 12월 문예만이 아닌 사회 문제, 국제 정세, 과학 지식, 음악, 미술, 문예 일반을 “노동자 농민의 아들 딸들의 교양을 목적으로 한 소년 잡지” 『무산소년』을 발행하고자³⁹⁾하였고, 1932년에는 “건전 프로 아동문학의 건설보급과 근로소년 작가의 지도 양성을 임무”로 월간잡지 『소년문학』을 발행하고자 하였으나⁴⁰⁾ 창간호부터 지주와 자본가에 대한

33) 이주홍, 「아동문학운동일년간」, 『조선일보』, 1931.2.13.

34) 안준식, 「단, 한 곳, 단, 한 가지」, 『별나라』, 1931.6, 2~3면.

35) 심명숙, 「한국근대아동문학론 연구」, 인하대학교대학원 석사학위논문, 2002, 35면.

36) 『중외일보』, 1929.7.6.

37) 1927년 7월 24일에 창립된 조선소년문예연맹은 오월회 가맹단체인 시천교소년회의 기관지 『무궁화』를 연맹에서 기관지로 승인하였고(『동아일보』, 1927.7.26), 오월회와 조선동요연구협회와 함께 ‘망연연하페지’ 같은 결의(『동아일보』, 1927.12.23)를 맺기도 한 친카프 조직으로 볼 수 있다.

38) 『동아일보』, 1927.9.14.

39) 『매일신보』, 1930.12.5.

40) 『소년문학』의 필자는 송영, 신고승, 박세영, 이주홍, 이동규, 홍구, 박고경, 구직희, 정

반항의식을 고취한다는 이유로 불허되었다.⁴¹⁾ 이와 같이 카프는 지속적으로 소년문단, 즉 아동문학을 활성화시키고자 노력하였지만 상황이 여의치는 않았다. 1930년을 기점으로 카프 문인들의 『별나라』 참여는 더욱 높아질 수밖에 없었으며 『별나라』는 카프의 조직 확대와 사회·문학적 실천을 이끌었다고 볼 수 있다.

카프 아동극은 바로 이 지점에서 탄생한 것이다. 카프의 공식적인 아동극 기록은 확인이 어려운 상황이지만, 1930년대 카프 연극부를 중심으로 이루어졌던 연극 대중화론의 핵심적인 인물들인 임화, 송영 그리고 신고송이 『별나라』 아동극에 참여하였다는 사실은 『별나라』 아동극이 카프의 아동극을 담당하였다고 볼 수 있을 것이다. 1930년대부터 심해진 연극에 대한 검열과 탄압, 카프 인사들의 검거는 카프의 연극 방향에도 영향을 끼쳤다. 카프는 신고송과 민병휘의 이동식 극장, 송영의 풍자극, 소인극 등을 통한 연극 공연의 가능성을 모색하였으며, 이러한 과정에서 『별나라』는 카프 연극인들의 관심을 끌었을 것이고 그들의 적극적인 참여가 이루어졌다고 추측해 볼 수 있다.⁴²⁾

1928년 가을, 송영이 근무했던 은평학원을 중심으로 「앵봉회」가 결성되었다. 「앵봉회」는 1929년 3월 6일에 천도교기념관에서 별나라사와 개벽사의 후원으로 첫 공연을 시작한 이후 “카프를 대표하는 아동극 단체”⁴³⁾가 되었다. 특히 동극연구단체 앵봉회」는 선전부(박세영), 각본부(송영, 윤기정), 표정유희(임화)등 부서까지 나누어 전문성을 취하였고 조선에서 보지 못했던 동시극 <소병정> 공연 광고⁴⁴⁾를 하는 등 그 이전의 아동극과는 다른 모습을 보여주고 있었다. 앵봉회는 “지도가가 아동극에 아는

청산, 박일 등이었다(『동아일보』, 1932.9.23).

41) 『조선출판경찰월보』 제51호, 1932.11.18.

42) 손증상, 앞의 글, 72~78면.

43) 박영기는 송영이 「앵봉회」 결성 이후 필명을 앵봉산인으로 쓰기 시작하였다는 점을 지적하면서 「앵봉회」를 송영의 지휘 아래에 놓인 단체이자 카프를 대표하는 아동극 단체로(앞의 글, 158면) 보고 있다.

44) 『조선일보』, 1929.3.6.

것이 만으신 송영씨였고, 배경은 강호(姜湖), 립화(林和), 추적양(秋赤陽)씨 등이 맞고 의상(衣裳)에는 립화씨였으며 모든 우수한 기술자들이 그야말로 힘을 다하여 연출”하였고 “「극」다운 「극」의 경지에까지”⁴⁵⁾ 이르러 수준 높은 공연을 했던 것으로 보인다. 『별나라』는 이후에도 창간 4주년 기념사업으로 오산연합회관에서 동요, 무용, 동요극 <사랑>, <꽃과리>, 앵봉회의 동시극 <소병정>, 안준식과 송영의 동화회를 열었고⁴⁶⁾ 1931년 3월 15일 ‘별나라 독자위안 동요동극의 밤’ 등 순회공연도 하였다.⁴⁷⁾

박세영이 「앵봉회」의 선전부를 맡고 다수의 작품을 창작한 것은 카프와 『별나라』와의 관계 속에서 이해되어야 한다. 그렇지 못할 경우에 당대 다른 문인들처럼 단지 장르를 넘나들며 창작을 했을 것이라는 일반적인 평가로 의미가 축소 될 수 있기 때문이다. 1929년 2월 11일에 수원군 양감면의 『별나라』 지사에서는 ‘동화동요대회’를 개최하면서 안준식, 송영, 박세영을 초청하였다.⁴⁸⁾ 송영과 박세영은 카프와 『별나라』를 이어주는 징검다리였으며 특히 박세영은 『별나라』의 편집을 주관하면서, 이를 통해 카프의 방침을 구체화하고 이념을 실천할 수 있는 방법으로 다양한 장르를 모색하였다. 박세영은 동시·동요 한 장르에 머무르지 않고 취미이과, 과학소설, 소년시, 동화, 아동극, 비평에 이르는 아동문학 장르를 시도하였다. 그는 기본적으로는 모든 장르의 작품들을 카프의 이념에 부합하게 만들면서, 장르적 특성과 내용을 고려한 작품 창작을 시도하였다. 동시에서는 아동의 일상을 바탕으로 한 시의 운율과 서정성을, 소설과 산문에서는 과학적인 내용을 강조하고 있고, 아동극에서는 사회의 구조적 모순을 강하게 비판하고 있다.

45) 박세영, 「작금의 동요와 아동극을 회고함」, 『별나라』, 1934.12, 5면.

46) 『별나라』, 1930.6, 57면.

47) 『동아일보』, 1931.3.1(『별나라』 1931년 3월호에는 <밤길>에 출현하였던 최경숙이 낮에는 고무공장에 다니고 저녁에는 야학에 다닌다며 자신을 백조회 소속이라고 밝히고 있어 카프와 관련한 소년연극단체는 앵봉회 외에도 있을 것으로 추측된다).

48) 『동아일보』, 1929.2.21.

음향 색채 언어동작 등으로 일킨 종합적 예술인 극은 다른 모든 형식보다 제일의 대중적이다. 『지입』이 용이치 못한 또 의식 수준이 나쁜 미조직 아동문자를 해독치 못하는 무식한 아동에게는 이우에 업슬 것이다. 무어니하여도 아지푸로성은 극에 짜를 것이 업슬 것이며 또 연령, 성별, 층별로 해서 함께 모히지 않는 아동들에게 더구나 집단적 xx관념과 xx적 ○○에 필요한 것은 말할 것도 업다.⁴⁹⁾

한국 프롤레타리아 아동문학의 기반을 닦은 문학가로 평가 받고 있는⁵⁰⁾ 이주홍의 아동문학 이론에 대한 일련의 글에서 우리는 아동극에 대한 계급주의자들의 입장을 읽을 수가 있다. 아동극은 “예술본능의 만족을 위해서만 하는 것이 아니라 위원회의 교육적 기능과 밀접한 관계를 가지고” 있으며, 당대 조선의 “경제적으로나 관객의 소화 수준”을 고려할 때 아동극은 가능성을 가지고 있기 때문에 아동극에 관심을 가지고 만들어야 한다고 그들은 강조하였다. 송영과 임화 역시 『별나라』의 연극 강좌에서 실제 생활을 바탕으로 소박하고 간단한 가운데 연극의 효과를 얻어야 함을 강조하고 있다. 이는 “식민지 현실을 기반으로 하는 아동극을 통해 아동관객의 공감을 얻어내고, 이를 바탕으로 아동관객들이 현실을 인식하게 하려는 창작주체들의 의도”⁵¹⁾를 엿볼 수 있는 부분이다.

1930년대 초 박세영의 시는 현실의 구조적 문제를 보여주고 그것을 타파하기 위한 행동 의지를 보여주는 것에 초점을 맞추고 있었다. 그의 이런 입장에서는 아동에게 계급의식을 고취시킬 수 있는 가장 효과적인 장르가 바로 연극이었을 것이다. 그러므로 박세영이 『별나라』 편집에 참여한 이후 아동극을 창작하였다는 것은, 카프의 행동이념에 더욱 충실히 하던 그의 문학시기와 맞물려 아동극의 현장성을 적극적으로 활용하고

49) 이주홍, 『조선일보』, 1931.2.18.

50) 윤주은, 「일제강점기 이주홍의 프롤레타리아 아동문학연구-프롤레타리아 아동문학 이론을 중심으로」, 『한국문학 속의 합천과 이주홍』, 국학자료원, 2012, 213~288면 참조.

51) 손증상, 앞의 글, 66~69면 참조.

자 하는 그의 의도로 보아야 하겠다. 동시에 아동극에 대한 중요성을 인식하고 있던 카프가 자신들의 조직 확대를 실천하기 위해서 『별나라』를 주목했다고 이해할 수 있을 것이다. 이런 인식이 송영의 「아동극의 연출은 엇더케하나?」, 임화의 「무대는 이렇케 장치하자」, 박세영의 <홍개미>와 신고송의 <저녁밥 갖다주고> 등으로 꾸며진 『별나라』 1931년 3월 ‘동극 특집호’ 기획으로 드러난 것이다.

3. 계급적 실천을 위한 아동극 양식의 모색

3.1. 동화극에 반영된 계급의식

동화를 극화하거나 동화적 세계를 다루고 있는 ‘동화극’은 “아동극의 극형태중 가장 먼저 선보여 1930년대까지 아동극과 길항하거나 대체하면서 어린이 연극의 대표적인 형식으로 군림”⁵²⁾하였다. 1920년대를 대표하는 아동잡지 『어린이』에 실린 아동극 34편중에서 동화를 원작으로 하거나 동식물을 의인화 한 작품이 20편으로 동화극의 비중이 높음을 분명하게 보여주고 있다. 여기서 우리가 주목해야 할 점은 정인섭을 비롯한 『어린이』의 아동극 담당자들이 추구하는 것이 “엇던 역할이 되어 유희 속에서 그 생활을 모방”하는 “아동의 천성”⁵³⁾으로 “예술적 표현의 본능은 아동극에서 가장 통일적으로 만족되며 특히 예술적 아동극은 아동으로 하여금 영원의 아동성에서 떠나게 하지” 않는 즉, 유희와 예술이라 것이다. 다시 말해, “동화는 그들이 꿈나라라하면 예술적 아동극은 그 꿈나라의 현실화요 체험의 왕국”⁵⁴⁾이 되는 것이다.

52) 박숙자, 「1920년대 ‘아동극’의 발흥과 역사적 의미」, 『아동청소년문학연구』 제4집, 한국아동청소년문학학회, 2009, 145면.

53) 정인섭, 『조선일보』, 1926.8.28.

제 1막

舞臺 무대는 개미굴 속이다. 흑막을 팔자형으로 전면은 넓고 후면은 좁 좁게 맨 들 것. 붉은 조광을 장치하면 조캣다. 수개미 셋이 큰 개미를 마조 보고 공손히 조금 굽힌 머리로 서서 있다.

衣裳 옷은 큰 개미는 마분지로 좀 크게 개미 가티 오려서 등에 짚어지고 옷은 빗나게 꾸밀 것 창고직이와 수개미는 그냥 조그맣게 개미 형을 등에 질머졌다. 빛은 물론 검은 빛 이리하여 막은 열린다.⁵⁴⁾

제 2막

舞臺 멀리 산이 보이고 배경 아래로는 풀이 폭이폭이 낫다 무대 왼편에는 나무가 무성하다 흥개미들이 배경쪽으로 각가히 안저 송림 쪽을 바라보며 서로 이약이 한다.

衣裳 작은개미들은 개미 형을 걸머지고 (검은 빛) 흥개미는 붉은 빛 개미 형을 걸머졌을 썩⁵⁵⁾

배경은 업서도 조타 설치를 하자면 절벽을 맨들어 그 위에는 원숭이 밋헤는 사람을 세워야 한다 그러나 편의상 무대는 절벽위도 되고 절벽밋도 되게 할 수 있다 그것은 일장은 원숭이 나라로 하고 제 이장은 소년 촌부자들을 나오게 한다.

의상 빨간 조희로 조그마케 원숭이 탈을 머리에 이고 볼기쪽에다도 썩근 중희를 손바닥 둘만하게 오려 부친다. 사람들은 그대로 조타 원숭이 들은 볼기쪽을 탁탁치며 조타고 도라단닌다⁵⁶⁾

<흥개미>와 <원숭이 나라>의 중심인물은 동물들이기 때문에 이들이 무대에서 형상화될 때 적절한 설명이 요구된다. 개미들은 모두 마분지로

54) 정인섭, 『조선일보』, 1926.8.31.

55) 『별나라』, 1931.3, 45면.

56) 위의 책, 49면.

57) 『별나라』, 1932.3, 37면.

개미 형(形)을 만드는데, 큰 개미는 더 크고 화려하게 흥개미는 붉은 마분지로 개미 형을 등에 메고 있어 작은 개미들과 쉽게 구분할 수 있도록 하였다. 원숭이들 역시 종이로 원숭이 탈을 만들어서 머리에 쓰고 있으며 원숭이의 특징을 부각시키기 위해서 붉은 종이를 엉덩이에 붙이게 되어 있다. 박세영은 이렇게 상세한 의상 외에도 수개미들이 큰 개미에게 공손하게 머리를 굽혀 있도록 하여 약자임을, 원숭이들이 엉덩이를 치는 행동까지 흉내 냄으로써 원숭이들을 원숭이답게 하는 등 효과적인 연출을 위해 애쓰고 있다. “엇던 극적 재료를 동화의 형식에서 아동에게 전하면 그 순간에 아동은 그 동화의 일부 또는 전부를 자신에 이식해서 당장에 일종의 표현을 모방하려”⁵⁸⁾ 하기 때문에, 개미굴과 원숭이 나라의 동화적 세계의 극적 재현은 아동관객들에게 예술적 경험과 감동을 제공하게 된다.

박세영은 당대의 일반적인 아동극 형식인 동화극으로 작품을 창작하였지만, 이전의 동화극과는 다른 지향의 연극을 추구하게 된다. 1930년대에 박세영을 비롯한 『별나라』 아동극 담당자들은 “소년층의 계급적 각성과 이에 입각한 실천, 그리고 장차 무산계급운동가로 전화를 추구하는”⁵⁹⁾ 입장이었기 때문에, “각본(脚本)을 아희들이 잘 알 수 있는 그들의 일상생활에서 찌집어 낼 것”⁶⁰⁾을 요구하게 된다. 바로 이 지점에서 박세영의 동화극 <흥개미>와 <원숭이 나라>는 그 이전의 동화극에서 보여주지 못한 그들의 일상, 즉 사회의 구조적인 모순을 적극적으로 제기하고 있다.⁶¹⁾

58) 정인섭, 앞의 글.

59) 근대 아동문학은 소년운동과 함께 성장하였는데, 만 7세에서 16세까지를 대상으로 천도교소년회가 운영되고 조선소년총동맹이 12세 이상 18세까지로 회원의 나이를 설정했다는 사실로 보아 천도교소년운동과 사회주의소년운동은 대상부터가 달랐다 (이기훈, 「1920년대 ‘어린이’의 형성과 동화」, 『역사문제연구』 제8집 역사문제연구소, 2002, 21면). 이는 『어린이』와 『별나라』의 독자가 연령부터 차이가 났으며 나아가 각 잡지가 추구하는 바와 독자들의 요구 역시 차이가 날 수밖에 없음을 의미한다.

60) 송영, 「소학교극의 새로운 연출」, 『별나라』, 1933.12, 24면.

61) 박세영 뿐만 아니라 『별나라』 아동극에서 동화적 세계를 다루는 대부분의 극들이 정도의 차이는 보이나 기본적으로 이러한 입장에서 창작되었다고 볼 수 있다. 이와 관련하여서는 손증상, 앞의 글, 18~38면 참조.

<홍개미>에는 자신의 배고픔을 충족시키기 위해 백성들을 괴롭히고 착취하는 큰 개미와 수개미, 평생 일만하고도 대우받지 못했으며 심지어 죽게 될 지경에 이른 작은 개미들이 등장한다. 여기서 기본적으로 강조되는 것은 지배계급의 수탈 행위와 작은 개미들의 깨달음이라고 볼 수 있다.

작은 개미 저 보십시오 소신이 자세히 알외지요 ...중략... 「애 우리들 인제는 량식도 무려다 줄게 업다 조금만 덜 무려다 쥐도 죽이고 늦게만 무려 가도 죽이고 그레구 바라 저이들은 모두 쫄작 안코도 한 놈이 우리 먹는 것 열갑절은 더 먹지 안네 그레니 우리들은 그 놈들을 업새 버리고 살자꾸나 우리 일만 오천 명이 그 멧십 명을 맥여 살니고 경은 경대루처, 아 그러드니 악들을 쓰고 야단을 했답니다.⁶²⁾

평생 동안 일을 하지 않으면서도 일개미들을 부려먹고 구박하는 큰 개미와 수개미는 자본가, 지주와 같은 지배계급의 횡포를 그대로 보여주고 있다. 심지어 자신들의 먹이가 부족해지자 작은 개미들을 죽이는 그들의 행동은 동물세계의 약육강식을 넘어서는 것이다. ‘각성한 인물’인 홍개미들은 “늙은 것을 죽이는 것은 량식이 업서 지닛가 죽이는” 것이라며 지배계급의 개미들이 “한 평생 손도 쫄작 안하고 잘먹”는 사회 구조에 대해서 ‘무자각의 인물’인 작은 개미들에게 설명하고 있다.⁶³⁾ 홍개미의 등장은 작은 개미들이 자신들의 세계의 구조적인 문제를 깨닫고 지배계급에게 대항하도록 한다. 비록 직접적인 저항이나 투쟁의 방식이 드러나고 있지는 않지만, “우리들의 가슴 속에 오래오래 뭉킨 원한을 오늘에는 풀구말자”며 흥분하는 장면은 작은 개미들의 투쟁참여와 이들의 승리를 암시하는 것이다.

62) 『별나라』, 1931.3, 46면.

63) 1920년대 프로극작가들이 노동자에게 계급의식을 효과적으로 전달하기 위해서 사용한 ‘토론의 장면화’까지는(김재석, 『일체 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995, 79면) 이 작품에서 나타나지 않고 있으나 ‘각성한 인물’과 ‘무자각의 인물’ 활용에서는 프로극의 일면을 보여주고 있다고 볼 수 있다.

<원숭이 나라>는 <홍개미>에 비하면 노동착취에 대한 지배자와 피 지배자의 갈등이 직접 드러나지 않으며 문제 해결을 위한 단결의 힘을 보여주는 부분은 미약하다고 볼 수 있다. 하지만 박세영은 사과술을 자기만 먹겠다고 나누어 주지 않는 대장 원숭이와 가만히 앉아서 주사(약)를 얻어가려는 똥똥한 촌부자들의 모습을 통해 전형적인 지배계급의 모습을 고발하고 있다. 이와는 대조적으로 나무꾼 소년은 사자처럼 무서운 산지기의 감시와 함박눈이 내리는 상황 속에서도 나무를 구하러 왔다. 소년이 원숭이로부터 주사를 얻어가게 되는 것은 열악한 환경에서 일하는 노동소년이기 때문이다. 사실 소년은 경제적 궁핍으로 인해 학교도 가지 못하고 가사·농업·공장 노동에 참여하고 있는 대다수의 프롤레타리아트 아동과 다를 바가 없다. 비록 계급적인 투쟁이나 적극적인 행동이 드러나지는 않을지라도, 이 작품 역시 기본적으로는 계급적인 문제가 반영되었다고 볼 수 있다.

두 작품은 개미와 원숭이라는 동물을 통해서 식민지 사회의 구조적인 모순을 폭로하고 계급의식을 고취하고 있다. 박세영은 당대의 일반적인 흐름인 동화극 속에서도 계급주의 신념을 실천하고자 하였다. 다시 말해, 박세영은 아동관객들에게 익숙한 동화극의 무대화를 통해 감성을 자극하였고 계급사회인 개미와 원숭이 세계를 통해 현실 문제를 다룸으로써 아동관객의 현실 인식을 확대하고자 하였다.⁶⁴⁾

3.2. 현실적 세계와 동요극 지향

앞에서 살펴본 두 작품이 동화적 세계를 무대화하여 스토리에 중심을 두고 계급의식을 전달하고자 하였다면, <소병정>, <어린 소제부(掃除

64) “『별나라』의 동화적 도덕극은 아동관객들의 현실 자각 능력을 배양할 수 있다는 점에서 그 이전의 동화적 도덕극과 변별점을 가지며 독자적인 가치를”(손증상, 앞의 글, 38면) 가지고 있는데, 박세영의 동화극 역시 같은 선상에서 이해할 수 있을 것이다.

夫), <우리들의 깃분 날>은 현실을 그대로 드러내고 노래를 통해 극적 효과를 얻고자 하였다. 이는 박세영이 자신의 주영역인 시를 적극적으로 활용하는 것으로 그는 “동요나 동시에 있어서 제일 중요한 것은 즉 내용”으로 “될 수 있는대로 꼭바로 우리의 립장에서 그릇 버어나지 안을 만큼”까지 있는 동요·동시를 창작하자고 주장하였다.⁶⁵⁾

그 근처의 농장은 농부가 쉼을 저서 공동경작을 하러나간다 우리는 모두가 하반에서 오기로 받게 안 되는 엇던 조그만 촌락에서 쉬고 잇섰다. 들에는 암소들이 이리 물키고 저리 물키고 자유스럽게 놀고들 잇다 엄매를 볼느는 송아지의 우름소리가 조그만 이 동내를 울니고 잇다 그러나 소는 맘대로 들로 도라단이짓만 누구하나 직히는 사람도 엇다 알고 보니 어지들은 아침 일즉이 나팔을 불면 소들은 제 맘대로 나가고 저녁이 되어 어둑어둑 해지면 나팔소리가 또 나기만하면 제 각기 뭉게뭉게 제 집들을 차져 갈너고 한다 그러나 이소들의 임자는 길느는 그 집들이 아니다 집단 농장 소라고 한다⁶⁶⁾

위의 작품은 박세영의 과학소설 화성소년의 수기』의 일부 「우랄 산(山)을 넘어서」이다. 박세영은 모두가 소의 주인이기 때문에 소들이 자유롭게 놀고 공동경작을 하는 집단농장 “그곳의 농부야말로 세상을 맛난 것”이라고 하였다. 이 소설의 내용은 박세영이 <소병정>에서 다루고 있는 복사동의 모습과 같다. 이와 같이 과학소설과 아동극에서 집단농장 이야기가 반복되는 것은 박세영이 카프의 이념을 두 장르를 통해서 실천하려는 의도 때문이겠다.

<소병정>⁶⁷⁾은 이상적인 마을, 집단농장 복사동을 배경으로 감화원에

65) 박세영, 「동요·동시는 엇더케 쓸가(2)」, 『별나라』, 1933.12, 26~27면.

66) 박세영, 「우랄 산을 넘어서」, 『별나라』, 1931.9, 27~28면.

67) 박세영, <소병정>, 『별나라』, 1929.4.

<소병정>은 1929년 『별나라』 4월호에 실렸다는 기록은 있으나, 『별나라』가 발견되

서 탈주한 복만이의 이야기를 다루고 있다.⁶⁸⁾ 목부아저씨는 “아침이면 나팔을 불고/ 저녁이면 나팔을 불어/ 소들을 들로 나가게 하는”⁶⁹⁾ 집단농장의 나팔수로 그가 나팔을 불면 집집에서 소들이 나와 풀도 뜯고 물을 마시며 논다. 싸움도 없고 “좋은 사람뿐/ 넓은 들에 덮인 것은 금곡식이요/ 모여있는 소들은 병정”⁷⁰⁾인 복사동이야말로 농부들이 살맛나는 세상으로 「우랄 산(山)을 넘어서」의 촌락과 다를 바가 없다. 그런데 아버지가 공장에서 뼈만 남도록 일하여도 굶주렸던 어머니와 복만이, 복만이는 어쩔 수 없이 “나쁜 복만이 소대장”이 되었다. 남의 것을 훔치는 행동은 벌을 받아야 하지만, 목부아저씨는 원래 나쁜 사람은 없다며 “쓰러린 세상이” 복만을 그렇게 만든 것임 강조한다. 복사동과 같은 곳에서는 복만이라도 새사람이 될 수 있다며 아이들을 설득한다. 다시 말해, 박세영은 인과응보나 권선징악의 원칙을 따르는 것이 아니라 복만이가 도둑이 될 수밖에 없었던 사회의 구조적인 문제를 먼저 고발하고 있는 것이다.

<어린 소제부(掃除夫)>는 박세영의 작품 중에서도 가장 계급성이 강한 작품으로, 프롤레타리아 계급의 단결된 힘이 좀 더 구체화되어 나타나고 있다. 서울 소년 넷과 시골 소년 넷은 각각 서울 공장에서 일하는 노동소년과 시골에서 농사를 짓는 농촌소년, 나아가 노동자와 농민을 대표하는 집단적 인물들이다. 서울 소년들은 해도 제대로 보지 못하고 하루 종일 기계만 돌리고 있고, 시골 소년들은 땀벌에서 땀 흘리며 일하고 있다.

지 않아 작품을 확인하기가 어렵다. 다행히 연문사(서울)에서 류희정(평양문예출판사)이 간행한 『1920년대 아동문학전집 1-2』(평양문예출판사, 1993)를 영인하여 출판하였고 그 안에 <소병정>이 있어 이 글에서는 연문사의 자료집을 분석 대상으로 한다.

68) 이강열은 <소병정>을 “악이라고는 조금치도 남아 있지 않은 꿈의 이상향을 사회주의 사회에다 맞춰 놓고 그러한 이상향을 아름답게 노래하므로써 결국 사회주의를 추구하는 생각을 갖게”(한국사회주의 연극운동사, 동문선, 1992, 21면) 그런 작품이라고 평가하였다. 그러나 이 작품에서 윤진과 정순이가 복만을 거부하는 행동이나 감화원 원장이 다시 복만을 데리고 가는 행동으로 보면 악이 없는 것이 아니라 이상적인 세계 건설이 그렇게 쉬운 것이 아님을 보여준다.

69) 박세영, 위의 책, 269면.

70) 박세영, 위의 책, 271면.

서울少年들의 노래

한울을 찢으는 굴썹밧해서// 기름이 살까지 겨러드는 곳
쇠창문 속에서 귀먹는 우리// 동물들 차져서 이곳에 왔소

식골少年의 노래

일년동안 논밭해서 일하는 우리// 병어리로 짬홀니고 일하는 우리
더런 것이 세상에 차고 잇는 걸// 우리들은 비들고 쓸너왔지요⁷¹⁾

그러나 공장과 농촌에서 열심히 일해 보았자 공장주와 자본가 그리고 지주들의 배만 부르게 할 뿐 프롤레타리아의 현실은 달라질 것이 없다. 박세영은 이러한 문제가 부르주아 계층의 속성 “돈만 아는 욕심쟁이와 일만 식힐 줄 아는 껌뻥이들” 즉, 사회의 구조적인 문제 때문임을 지적하고 있다. 소년들은 욕심쟁이와 게으름뱅이를 쓸어버리는데, 박세영은 집단청소를 통해서 사회의 구조적 모순을 해결하고 있다. 바로 노동·농민 조합 소년부의 단결과 투쟁을 극복 방향으로 제시하고 있는 것이다. 특히 이 작품에서는 일반적인 아동극에서 등장하는 협조자나 설교자가 등장하지 않는데, 이는 아동관객들과의 일치감 형성과 소년들 스스로 문제를 해결한다는 주체적 입장을 강조하고자 하는 박세영의 의도에서 만들어진 것이라 볼 수 있다.

<우리들의 깃분 날>에서도 박세영은 열악한 환경임에도 불구하고 재주를 배우고 학예회를 준비하는 농촌과 공장에서 일하는 소년들을 그리고 있다. 세 작품 모두 『별나라』가 대상으로 하고 있는 무산소년의 현실을 드러내고 아동관객들이 그들의 현실 문제를 목격하고 주체적으로 행동하기를 요구하고 있다. 다시 말해, 이 작품들은 “아동적 생활 위 모든 구체성으로 된 문학적 형상(形象)을” 가지고 있는 것으로 박세영은 아동의 “생활과 항상 접근하고 그들을 기술적으로 원조하여 그들의 성장의 훌륭한 보장자”⁷²⁾ 역할을 하였다.

71) 『별나라』, 1931.7·8, 55면.

그들의 행동을 변화시키기 위하여 박세영은 관객의 공감을 극대화시키는 방법을 시도하였다. “조선에서 보지 못했던 동시극 <소병정>”과 <어린 소제부>와 <우리들의 깃분 날>은 노래가 극을 이끌어 가는 중심축이라 할 수 있을 것이다. 1920~30년까지를 ‘동가극의 시대’라고⁷³⁾ 보는 연구자도 있으나 실제로 동요극이나 동가극으로 발표된 작품은 드물었다. 방정환의 <노래주머니>에서 보듯이 다른 아동극에서는 노래가 가사의 한 부분이자 재미를 위해서 삽입되었다면, 박세영의 동요극은 노래가 주제를 직접 전달하거나 음악적 요소를 중요시하여 극 전체를 지배하고 있다.

특히 박세영은 동요를 “아동의 자유시(自由詩)에서 나온 것”이고 “글자를 맞추어서(定型律)로 꾸며는 것”⁷⁴⁾이라 하였다. 박세영의 동요극은 카프의 이념에 부합하는 ‘내용’을 중심으로 ‘445’조와 ‘435’조의 정형적 리듬을 구사하였다. “해뜨며는 일을 하고 노는이 없어/ 즐거웁게 자라나는 우리 복사동/ 안들 와서 살렵니까 동무 동무여”, “한해두해 갈수록 더러워가는/ 이세상을 우리는 맑갓케쓸자”와 같이 대사 대부분이 반복적인 리듬을 강하게 드러내고 있다.

박세영의 아동극에서 노래는 등장인물의 상황과 감정을 표현하고 무대의 분위기를 고조시키는 것만이 아니라, 아동관객에게 보다 쉽게 작품의 주제를 전달하고 몰입할 수 있는 효과를 낳게 된다. 연극을 보고나서 아동관객 “그들의 입에서는 배우들의 연기 흥내가 나오며 머리 속에는 그들의 스토리가 쏘렷하고 쏘 모이면 동작흥내를”⁷⁵⁾ 내기 때문에, 노래는

72) 임화, 『아동문학 문제에 대한 이 삼의 사건』, 『별나라』 1934.2, 5면.

73) 이상현(『아동문학 강의』, 일지사, 1987, 114~116면)과 박희욱(『1920~1930년대 한국 아동극 연구』 『어린이』, 『동아일보』, 『조선일보』에 발표된 작품을 중심으로, 울산대학교대학원 석사학위논문, 1989, 59~61면)은 1920~1930년을 동가극시대로 1930~1940년을 동화극시대로 구분하고 있다. 그러나 1920년 아동잡지와 신문에 발표된 아동극의 경우는 오히려 동화를 극화하거나 동화적 세계를 다루고 있는 동화극 비중이 높으며, 윤석중의 <울지마라 간난야> 시리즈 정도를 제외하고는 동요극이라 부를만한 작품이 없다. 그러므로 이러한 분류에 대해서는 차후에 보완이 필요하다.

74) 박세영, 『동요·동시는 엇더케쓰나(3)』, 『별나라』, 1934.1, 30면.

75) 이주홍, 앞의 글.

오락과 유희 이상의 역할을 담당하였고 함께 노래 부르기는 주제 전달을 용이하게 할 뿐만 아니라 관객의 능동적인 참여까지 유도하는 공연기법이라 볼 수 있다. 이는 아동극 공연에 초점을 맞추고 공연 기법에 관심을 기울인 박세영의 태도에서 비롯된 것이다. 이것은 관객의 참여와 호응을 높이기 위한 방식이기도 하지만, 여기에는 아동극 하는 사람과 보는 사람이 일체감을 느끼기에 가장 적절한 형식이 무엇인지에 대한 박세영의 고민을 드러내는 것이다.

<소병정>에서 시정신 혹은 수사적 기교⁷⁶라고 할 수 있는 상징, 역설, 아이러니 등이 많은 것은 아니나 복사동의 시냇물을 마시면 행복해진다는 발상이나 소등을 금빛 물결이라고 하는 등의 표현은 동시의 시정신을 충분히 나타내는 것이다. 동시를 많이 창작한 박세영은 시 낭독의 장점과 집단적인 교감을 가질 수 있는 극의 장점을 적극적으로 취하고 있다. 단순하게 동시를 나열한 것이 아니라 구체적인 시간과 장소, 무대설정 그리고 복판, 촌장의 딸과 아이들, 집단농장 나팔수 등의 인물설정을 통해 극의 완성도를 고려하였으며, 복판이의 어려운 상황은 식민지 시대의 구조적인 모순을 상징적으로 보여주는 것이다.⁷⁷

<어린 소제부(掃除夫)>는 소년이 관중에게 “모든 더러운 풍속과 습관들은 말쑥하게 지구(地球) 밧그로 내쫓자 봅시다”며 말을 걸며 시작한다. 이와 같은 관중과의 대화시도는 작품의 주제를 미리 설명하고 극을 진행시킴으로써 야외극의 단점을 극복하고 빠른 속도로 관중의 몰입을 이끌어내고 있다.

76) 임승빈은(『1920년대 시극 연구, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2005) 1920년대에 시극은 여러 가지 복합적인 상황 속에서 문학계의 내적 욕구에 의해 발생되었으며 시극의 가장 중요한 정체성은 바로 운문성으로 음보율과 시구나 시행의 반복 등으로 획득되어 진다고 하였다. 박세영의 동요극들도 평상시의 말투와는 다르게 음보율을 유지하여 운문성을 중요한 특성으로 가지고 있다.

77) 실제로 공연이 어떤 식으로 이루어졌는지는 확실하지는 않지만, <소병정>에서 ‘복판’으로 출연한 이분옥이 “말(劇白)하는 것이 동시극(童詩劇)이니만치 여간 어려웠는 든 것이 안니며”(이분옥, 『처음 출연(出演)해 보든 이야기』, 『별나라』, 1931.1, 34면)라고 했던 것으로 보아 일반적인 대화체보다는 동시 낭송이나 노래에 가까웠을 것으로 보인다.

원세상에 맘갖튼 우리동무야/ 손에손에 비들고 안모이라니
한해두해 갈수록 더러워가는/ 이세상을 우리는 맑갓케쓸자⁷⁸)

박세영은 소년들의 대사 대부분을 합창이라는 형식을 통해 강하게 전달하는 방식을 취하고 있는데, 이는 노동·농민조합 소년부의 단결과 역할을 강조하기 위해서다. “이세상을 우리는 맑갓케쓸자”라는 대사나 문구를 통해 보여줄 수 있는 것보다는, 아동배우와 아동관객들에게 합창을 통해 느끼게 할 수 있는 것에 무게를 두는 전략을 선택한 것이다. 특히 그의 서정적인 동시와 동요와 비교해 보면, <소병정>과 <어린 소제부(掃除夫)>의 동시와 동요는 똑같은 정형률을 유지하고는 있지만 혹독한 현실 상황을 그대로 보여주고 합창과 율동을 통해 연극의 장점을 살리고 있다.⁷⁹

눈여겨 볼 것은 박세영이 기존의 연극적 규범에서 벗어난 공연의 형식, 즉 무대배경과 등장인물에 제한을 두지 않음으로써 현장성을 강조하고 있다는 점이다. 박세영의 아동극은 주위환경과 상관없이 어디에서나 쉽게 공연될 수 있었고, 인원수의 무제한은 공연의 유동성과 함께 집단성을 통해 주제전달에 효과적이었다.⁸⁰ 이러한 공연기법은 소인극과 아동연극부의 실천의 일부로도 이해할 수 있을 것이며, 이는 박세영의 아동극과 카프 연극의 연결 가능성을 보여주는 것이다.

78) 박세영, 『별나라』, 1931.7·8, 54면.

79) 박세영은 “무대상에서 출연자들의 단결의 효과가 관객들에게까지 공유하게 만”(박영정, 『가극 <열세 집>에 나타난 초기 가극의 한 양상』, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008, 106면)들고자 당대 가극 <열세 집>에서 이용되었던 ‘단심주 세우기’를 이용하여 공연효과를 최대로 끌어올리려고 노력하였다.

80) 이와 같은 특성은 당대 신고송이 제시한 아동극부와 같은 소인극단체를 활용하는 것과 흡사한 면도 있어 카프의 연극대중화론의 전개(김재석, 『1930년대 ‘카프’ 연극대중화론의 전개』, 『어문론총』 제26집, 경북어문학회, 1992)와 연결 지어 볼 수도 있다. 특히 박세영이 작품 머리에 덧붙이고 있는 ‘하기 강좌용’이 어떤 행사였는지 명확하지는 않으나 <어린 소제부(掃除夫)>를 임시아학과 노동야학 학예회의 한 프로그램으로 가르치고 공연하기를 권장하고 있다는 점을 고려해보면(『우리들의 코스(二)』, 『별나라』, 1931.9, 45면), 이 작품은 소년 노동자들의 노동조건과 같은 현실 문제를 소인극적 활동으로 실천하고 있다고 볼 수 있다.

나아가 박세영은 “가장 간편하게 가장 효과적으로 연극적 수단으로 할 수 있는”⁸¹⁾ 형식 슈프레히콜을 통해 노동소년들의 현실 문제를 제시한다. <우리들의 깃분 날>은 도시소년과 시골소년의 개별 노래와 합창이 교차하는 방식의 합창극이다. 도시소년과 시골소년이 재주를 보여주기 위해 모였다고 노래하는 도입부, “산으로 나무도 가고 들로 호미, 낫을 들고 나아가” 일을 하는 농촌의 동무와 “어둔 공장에서 맞치를 쥐고” 기계를 돌리는 동무들의 삶을 노래하는 전개부, 이런 열악한 환경 속에서도 재주를 배우고 학예회를 준비하였음을 노래하는 결말부리는 삼단구성은 일반적인 슈프레히콜 형식과 일치하고 있다.⁸²⁾

이 작품은 1932년 7월 2~3일에 이루어진 ‘야학강습소 사립학교 연합학예회’에서 앵봉회에 의해 서극으로 공연되었다. 어려운 환경 속에서도 열심히 학예회를 준비한 아동관객들과 똑같은 상황이 무대에 오르는 순간, 아동관객들에게 무대는 그들의 현실이 된다. 현실을 되풀이하기 보다는 즐거리와 갈등은 생략하고 관객과의 공감과 미래의 희망을 전달하기 위해 박세영이 노래로만 극을 전개하고 있다고 볼 수 있다. “한 사람이 「우리는 에노구도 업시」하면 다음 사람이 「그림을 그렸고」 점점 목소리는 커가며 관중을 긴장시키어 처음부터 우리의 마음을 용소슴치게⁸³⁾하는 무대는 관객과의 교감을 얻는데 있어서 노래가 효과적이었음을 드러낸다. 이 작품은 박세영이 추구했던 아동극이 어떤 것인지를 가장 잘 드러내고 있는 작품이다. 또한 신고송이 연극의 새로운 형식으로 슈프레히콜을 논의한지⁸⁴⁾ 얼마 지나지 않은 시점에서 박세영이 슈프레히콜 형식의 작품 <황포강변>(『연극운동』, 1932.7)과 아동극 <우리들의 깃분 날>을 선보인 것은, 그의 작품들이 결코 개인적인 예술 활동에 머무르는 것이 아니라 카프의 방향을 따르고 있음을 확인시켜 주는 것이다.

81) 신고송, 「슈프렛히·콜(1)」, 『조선일보』, 1932.3.5.

82) 박영정, 「슈프레히콜 연구」, 『한국극예술연구』 제4집, 한국극예술학회, 1994, 51~56면.

83) 박세영, 「전선야학강습소사립학교 연합대학예회 관람」, 『별나라』, 1932.7·8, 34면; 김완식, 「전조선야학강습소연합 대학예회를 보고서」, 같은 책, 22면.

84) 신고송, 「슈프렛히·콜-연극의 새로운 형식으로」, 『조선일보』, 1932.3.5.

4. 박세영 아동극의 의미

박세영이 아동극 <소병정>을 처음 발표한 것은 1929년 4월로 이 시기의 한국 근대 아동극은 동화의 극화 방식이 주도적인 분위기였다. 창작극도 드물었고 대부분의 아동극이 <백설공주>(『어린이』, 1926.1, 2), <잠자는 미녀>(『어린이』, 1926.7), <거짓말 왕자와 정말 왕자>(『어린이』, 1929.6)와 같이 외국 동화의 극화나 <여호의 목숨>(『어린이』, 1927.1), <사자와 호랑이>(『어린이』, 1930.5), <모기와 거미>(『어린이』, 1930.12)와 같이 우화를 통해 삶의 기본적인 덕목을 강조하고 있었다. 아동극에 대한 관심이 높아지고 공연이 활발해지고 있던 이 무렵에, 박세영의 <소병정> 공연은 내용면에서나 형식면에서 기존의 아동극과는 확연히 달랐다. <홍개미>와 <원숭이 나라>는 기존의 동화극 방식을 따르면서도 사회의 구조적인 모순을 잘 반영하였고, <소병정>, <어린 소제부(掃除夫)>, <우리들의 깃분 날>은 동요를 활용하여 관객과의 교감을 이루는 성과를 거두었다. 박세영의 아동극은 창작은 계급적 실천을 위한 장르 확장과 내용과 형식의 새로움을 추구함으로써 아동극에 대한 인식의 전환을 마련하였다는 점에서 그 가치를 평가할 수 있을 것이다.

앞에서 살펴보았듯이 박세영은 『별나라』 편집을 맡으면서 다양한 아동문학 장르를 시도하였다. 동요·동시, 과학소설 등과 비교해보면, 박세영은 주로 아동극에서 현실비판적인 내용을 강하게 담아내고 있었다. 그가 아동관객들에게 식민지 사회의 구조적인 모순을 보여주기 위해서 ‘아동극’ 장르를 의도적으로 선택했다고 이해할 수 있다. 박세영은 동시·동요를 “아무철도 나지 안흔 아이들의 저절로 나오는 그야말로 아모 꾸밈도 업는 노래⁸⁵⁾로 여겼기 때문에, 계급주의 이념을 실천하려는 관점에서 본다면 연극이 더 적합하였을 것이다. 개인적으로 읽고 부르는 동시·동요

85) 박세영, 「동요·동시는 엇더케 쓰나(3)」, 앞의 책, 31면.

와 달리, 무대 상연을 위한 아동극은 이미 준비과정에서부터 여러 명이 함께하고 공연되었을 때에도 많은 관객과 공감할 수 있다. 다시 말하자면, 현장성과 공연성을 바탕으로 하는 아동극은 다른 장르보다 집단의 신념을 선동해 낼 수 있으며, 박세영의 동요극은 아동극의 이런 기능을 극대화하기 위해서 동요·동시를 활용하고 있다.

여기서 주목할 점은 박세영의 아동극 활동은 당대 카프가 예술대중화 운동의 일환으로 연극운동과 소년문화운동에 관심을 기울이는 접점에서 비롯되었다는 것이다. 『별나라』와 박세영은 처음부터 노동에 참여할 수 있는 무산소년을 대상으로 설정함으로써 아동극에 현실을 반영하고 계급의식을 고취시키려는 목적을 분명히 하게 된 것이다. 『어린이』의 아동극이 “꿈나라의 현실화”를 강조하면서 동화적 세계를 재현하는 동화극에 초점을 맞추었다면, 박세영의 아동극은 식민지시대 아이들의 삶을 무대화하고 사회의 구조적인 모순에 대한 해결책을 제시하고, 이를 더욱 효과적으로 전달하는 것에 주목하고 있다. 계몽적 연극관을 넘어서 카프의 정치적 입장을 담아내고 그것을 수행할 예술적 실천 형식으로서, 박세영은 아동극을 선택하였으며 아동관객의 행동변화를 촉구할 수 있는 다양한 양식을 시도하였다.

박세영은 배가 고파서 도둑질을 할 수밖에 없는 복만이와 공장과 농촌에서 일하는 노동소년들의 현실과 갈등을 직접 보여주었다. 동화적 세계를 구현하고 있는 동화극 <홍개미>와 <원숭이나라>에서도 극 구조나 대사를 통해서 현실을 반영하였다. 이런 현실 반영은 아동관객과의 공감을 얻어내고 식민지 현실을 부각시키는 효과를 얻을 수 있다. 박세영의 아동극이 각각 <소병정> 동시극, <홍개미> 동극, <어린 소제부(掃除夫)> 야외극, <원숭이 나라> 대화극, <우리들의 깃분 날> 합창극 이라는 다른 형식을 취했다는 사실은 작가가 독자와 관객과의 완전한 결합을 목표로 공연 기법에 많은 관심을 기울이고 있는 것으로 해석할 수 있다. 다시 말하자면, 박세영은 처음부터 끝까지 공연 중심의 아동극을 추구하

였고, 이런 의도 속에서 다양한 형식을 시도하고 아동에게 가장 적절한 방식을 찾고자 하였다. 박세영의 아동극이 자주 공연되었고 야학수업이나 학예회의 프로그램으로 권장되었다는 사실, 그리고 공연 관련 기록에서 관객의 호응도가 높았다는 평가는 박세영 아동극의 공연성을 충분히 뒷받침해준다.

박세영 아동극의 내용과 형식의 새로운 시도들은 당대 아동극에도 영향을 끼쳤던 것으로 보인다. 1931년 3월 동극 특집호 『별나라』에 실린 <이것다>(양우정), <저녁밥 갖다주고>(신고송)을 시작으로 『어린이』의 <일남>(김영팔, 1931.6), <겉내지마라>(한백곤, 1932.5), <도야지>(주운집, 1932.8) 등에서는 아동의 현실 반영과 계급의식 고취가 이어지고 있다. 이런 변화는 나아가 아동극에 대한 인식의 변화를 가져왔으며, 박세영을 비롯한 카프 연극인들의 아동극 참여는 아동극의 정체성에 대한 고민으로 이어졌다고 볼 수 있다.⁸⁶⁾

그러나 아쉽게도 1932년 7월 연합학예회에서 공연된 ‘슈프레히쿨’ <우리들의 깃분 날> 이후 박세영의 아동극 창작은 이루어지지 않았던 것으로 보인다. 1932년 7월호부터 다음해 2월호 『별나라』 사이에는 박세영의 작품이 하나도 실리지 않는다. 그러다가 1933년 2월 『별나라』에는 동요 「새보는 노래」, 소년시 「지하실과 당기」, 소개 「장게석이란 옛던인가」(박성하)가 한 번에 실렸는데, 「새보는 노래」에 추석날 감방에서 썼다고 그는 고백하였다. 정확하게 언제 그가 구속되었는지는 확인이 불가능하지만, 최소한 1932년 7월에서 1933년 2월까지의 단 한편의 글도 없다는 점으

86) 구왕삼은 “童話劇이란 命題 下에 上演하는 兒童劇을 檢討하여 본다면 外國의 模倣에 不過하며(勿論 歷史的 不利도 有하지만) 兒童劇 研究團體를 한갓 娛樂機關으로 認識하며 또 劇의 標準을 低年을 대상 삼아 한갓 웃기기 위한 低級한 兒童劇(?)이고 또는 當利의 興行物로 使用함에 不過할”(『아동극에 대한 편견』, 『농민』 4, 1933.5) 뿐이라며 지적하고 있다. 물론 구왕삼의 개인적인 견해일 수도 있으나 신문이나 잡지에 기록되어 있지 않은 아동극의 공연들이 있었음을 감안해 본다면, 아동관객의 흥미 위주의 아동극 혹은 흥행몰이 존재하였음을 추정할 수 있다(양승규, 『한국현대 연극영화 비평자료집』 제7권, 연극과 인간, 2006, 288면 재인용).

로 보아 이 기간 동안 박세영은 구속되었다고 볼 수 있다. 흥미로운 것은 1933년 2월 이후 『별나라』에서 여전히 그가 동시와 소년소설을 창작하였지만 아동극은 창작하지는 않았다는 사실이다.⁸⁷⁾ 그의 마지막 작품 <우리들의 깃분 날>의 공연 효과가 컸다고 평가하면서도 더 이상 아동극에 참여하지 않는다는 것은 선뜻 이해하기가 어렵다.

그 해답을 <우리들의 깃분 날> 공연 이후 변하게 된 상황에서 추측해 볼 수 있다. 1932년 9월 『신소년』에서는 ‘슈프레히콜’ <직장의 우리들은> (이동규), <소년견습공>(한철락)이 검열을 통과하지 못하게 되었다. 아마 <우리들의 깃분 날>의 파급력으로 인한 슈프레히콜 형식 공연에 대한 검열강화를 의심해 볼만하다. <우리들의 깃분 날> 공연평을 참고하면, 연합학예회에서 확인된 ‘슈프레히콜’의 파급력은 상당하였지만 지나치게 정치적이고 선동적이었을 것이라고 추측된다. 그 결과 “본대 어린 사람에게서는 이러한 형식(形式)적인 것은 자미 없숄뿐안이라 적당하게 못합니다 어린 사람에게서는 될수만 잇으면 어린 사람의 육체적 조근과 심리에 적합⁸⁸⁾한 아동극이 필요하다는 지적을 받기도 한다. 이와 같이 일제의 강력한 검열과 카프 내부의 비난은 박세영이 추구하고 있던 아동극의 입지를 좁히게 하였을 것이다.

또한 이를 계기로 『별나라』 아동극의 방향은 현실을 사실적으로 드러내는 것이 아닌 아동의 주체적인 인식을 위한 이성 강조로 변화였다. <우리들의 깃분 날> 이후 『별나라』 아동극 작품들이 종교적인 문제를 다룬 <한우님의 선물>(1933.2), <「싼타크로쓰」 하라버지>(1933.12)와 학예회 특집(1934.4)호의 <지구(地球) 이야기>(지리극, 송영), <사람은 엇딴게 생기었나>(이과극, 박일), <사계(四季)>(이과극, 엄행로) 이전의 작품들과는 완전히 다르다는 것에서 이는 확인이 된다. 기독교 비판 그리고 부분

87) 박세영이 북한에서 아동극을 창작하였는가는 다시 밝혀야 할 문제이지만, 현재까지의 자료로 보아서는 <우리들의 깃분 날> 이후 박세영은 아동극 창작활동을 하지는 않았다.

88) 신고송, 『연합대학예회의 아동극을 보고』, 『별나라』, 1932.7, 15면.

과 전체의 상호 순환 구조를 강조하는 과학 지식을 아동극의 새로운 주제로 삼고 있다.⁸⁹⁾ 이는 좀 더 강해진 검열 아래에서 『별나라』 아동극의 생존 전략이면서, 사회 모순을 직접 가르치는 것이 아니라 이를 인식하고 해결할 수 있는 근본적인 힘을 아동 주체의 이성에서 찾고자 하는 인식 변화를 의미한다. 이처럼 아동극 소재와 주체의 변화는 박세영 아동극의 설 자리를 잃게 만들었다. 그가 식민지 계급 사회가 가지고 있는 모순에 적극적으로 대응하고, 그 신념을 실천할 수 있는 장르로서 아동극을 선택하였기 때문이다.

5. 나오며

지금까지 카프 시인으로서 박세영의 확고한 위치를 평가하고 있던 연구와는 달리, 본고는 박세영의 『별나라』 아동극 활동을 확인하고 그의 아동극이 한국 근대 아동극 형성 과정에서 어떠한 지점에 있는지를 보여 주고자 하였다.

박세영이 『별나라』에 적극적으로 참여하였던 1929년에서 1934년까지 시기의 시들은 순수한 감정적 시에서 현실 인식의 구체성을 점차 확보하고, 현실 문제를 행동적으로 타파해내려는 의지를 보이는 경향으로 변화하고 있었다. 1930년대에 오면서 강해지고 있는 현실 인식과 뚜렷한 방향성은 카프의 문학이념을 더욱 확고히 하는 과정으로, 박세영의 『별나라』 참여 역시 그 과정 속에서 이루어졌다. 『별나라』가 가지고 있는 독특한 위치는 예를 들면 프로 문학인들에게 발표 지면을 확보해줌으로써 그들의 근대 리얼리즘 문학 탐색과정의 보충물⁹⁰⁾이자 무산 아동들을 자연스럽게 교육시킬 수 있는 공간- 프로 문학인의 문학영역 확장이자 또 다른

89) 이에 관해서는 손증상, 앞의 글, 48~56면 참조.

90) 이근화, 앞의 글 참조.

새로움을 시도할 수 있다는 점에서 주목을 요한다.

박세영은 현실적인 변화를 만들 수 있는 그리고 무엇보다 아동에게 쉽게 영향을 끼칠 수 있는 장르, 즉 아동극으로 눈을 돌리게 되었다. 그는 연극을 통해 아동을 교육시키고자 송영과 함께 『앵봉회』를 조직하고 아동극을 창작하게 된 것이다. 박세영의 아동극은 당대의 다른 아동극보다도 강한 계급적 관점이 드러나고 있는데, 아동극에서 아동의 현실을 보여주고 구조적인 문제를 단결로 해결하고자 하는 분명한 목표가 있었기 때문이다. 이 목표를 달성하기 위해서 그는 아동극의 공연에 초점을 맞추게 되었다. 아동극에 동시와 동요를 접목해보는 형식과 슈프레히콜은 박세영이 공연 현장에서 아동관객과 함께 호흡하고자 하는 의도 아래 선택된 시도이자 아동극 양식의 모색과정이라 하겠다.

1920년대 『어린이』가 천진난만한 어린이이자 민족을 책임 질 “공리적이고 성취지향적인 어린이”라는 가치를 담고 아동극에 접근하였다면, 박세영은 “소년층의 계급적 각성과 이에 입각한 실천”을 강조⁹¹⁾하는 입장에서 아동극을 창작하였다. 이렇게 본다면, 동심주의나 계급주의나 “자신들이 품은 이데올로기적 신념의 수용기(受容器)로서”⁹²⁾ 아동과 아동문학을 활용했다고 볼 수 있을 것이다. 즉 『어린이』가 추구하는 아동상이나 박세영이 원하는 소년상이나 일방적으로 자신들의 생각을 주입하고자 하는 이데올로기로서의 성격을 가지게 되는 것이다. 다만, 자신들의 주장을 실현하는 데에 더욱 효과적일 수 있는 방식의 차이를 가지고 왔다. “도선의 소년소녀 단 한 사람이라도 빼지 말고 한결갓치 ‘조흔인물’이 되게 하”⁹³⁾기 위해서 『어린이』가 동화극을 활용하였다면, 박세영은 “장갑차와 가티 저들의 우를 굴너갈”⁹⁴⁾ 아동들을 만들기 위해서 현실의 구조적

91) 이기훈, 앞의 글, 21~27면.

92) 혼다 마스코, 구수진 옮김, 『20세기는 어린이를 어떻게 보았는가』, 한림토틀북, 2002, 87면.

93) 방정환, 「사랑하는 동모 어린이 독자 여러분께」, 『어린이』, 1925.9, 62면.

94) 박세영, 「새해에 보내는 송가」, 『별나라』, 1932.1, 11면.

인 모순을 반영하고 효과를 극대화하기 위해서 동요극에 집중하고 있다. 『별나라』에 참여한 송영이 「토끼전」과 「홍길동전」과 같은 전통소재를 활용한 아동극을 창작했다는 것과 비교해 볼 때, 박세영의 아동극에서 동요 활용이 얼마나 효과적인지는 더욱 분명해진다.⁹⁵⁾ 박세영의 아동극 활동은 자신의 현실 인식이 가장 뚜렷한 시기에 계급이념 실천과정에서 시작되었고, 동시에 카프의 조직적인 활동 속에서 이루어졌다. 그러다 보니 자신을 이끌어 줄 나침반이 사라지게 되었을 때, 결국 그의 아동극도 설 자리를 잃을 수밖에 없었다.

비록 더 이상의 아동극 창작은 하지 않았지만, 그는 꾸준히 아동극에 관심을 가졌으며 “아동예술이 급하게도 이 가티 몰락(沒落)해 버렸다는 것은 한심한 일”이라며 그는 진심으로 아동예술인들에게 노력할 것을 여전히 당부하고 있었다. 당대의 아동극이 “동심의 표현으로서의 아동극”을 토대로 하고 있는 상황 속에서 박세영이 추구하고 있는 아동극은 “연극의 본맛탕에서 나가”는 아동극이었다는⁹⁶⁾ 점은 근대 아동극 형성기 과정에서 충분한 가치를 지니고 있다고 말할 수 있겠다. 박세영의 <우리들의 깃분 날>이 일본 프롤레타리아 아동극 <소년극단 결성만세>(1932.12)보다 먼저 슈프레히콜로 공연되었다는 사실은⁹⁷⁾ 카프의 아동극이 일본 프롤레타리아 아동극과 상호 영향 관계를 보여줄 수 있는 대목으로, 한국과 일본의 프롤레타리아 아동극에 대한 고찰은 차후의 과제로 삼고자 한다.

95) 송영과 신고송 아동극과의 비교 연구는 따로 자리를 마련할 것이며 각 작가의 아동극 작품은 손증상, 앞의 글 참고

96) 박세영, 「작금의 동요와 아동극을 회고함」, 『별나라』, 1934.12, 6~7면.

97) 덴타 히로유키에 따르면 『日本兒童演劇史』, 東京書籍, 1976, 194면) 「동경소년극단」은 일본 프롤레타리아 연극동맹 소년 위원회의 방침에 따라서 1932년 12월 10일에 신즈키극단의 연출 부원이었던 야다 모토오를 선두로 만들어진 프롤레타리아 아동연극단이다. 이들의 결성기념공연에서는 야다 모토오가 쓴 슈프레히콜 <소년극단 결성만세!>와 타무라 슈우코의 <절편>, 토가와 시즈코의 <우리들의 편>, 이노 쇼조의 <산타의 선물> 총 4편이 공연되었다.

참고문헌

1. 기본 자료

『별나라』, 『어린이』
『조선일보』, 『동아일보』, 『매일신보』

2. 단행본

권영민, 『한국 계급문학 운동사』, 문예출판사, 1998.
김재석, 『한국 현대극의 이론』, 연극과 인간, 2011.
류희정, 『1920년대 아동문학전집』, 평양문예출판사, 1993(연문사, 서울).
베르너 파울슈티히, 황대현 옮김, 『근대초기 매체의 역사·매체로 본 지배와 반
란의 사회 문화사』, 지식의 풍경, 2007.
이강열, 『한국사회주의 연극운동사』, 동문선, 1992.
이상현, 『아동문학 강의』, 일지사, 1987.
이선영 외 엮음 『현대문학비평자료집(이북편)8』, 태학사, 1994.
이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978.
조선문학가동맹 중앙집행위원회 서기국, 『건설기의 조선문학』, 백양당, 1946.
한만수, 『그들의 문학과 생애 박세영』, 한길사, 2008.
한성우, 『박세영 시 연구』, 대광문화사, 2000.
當田博之, 『日本兒童演劇史』, 東京書籍, 1976.
本田和子, 구수진 옮김, 『20세기는 어린이를 어떻게 보았는가』, 한림토티북, 2002.

3. 논문

김봉희, 「계급주의 아동극 형성과 전개과정 연구」, 『배달말』 제51집, 배달말학
회, 2012.
김은철, 「박세영 시의 형성과 변모양상 고찰」, 『우리문학연구』 제28집, 우리문학
회, 2009.
김재석, 「1930년대 「카프」 연극대중화론의 전개」, 『어문론총』 제26집, 경북어문
학회, 1992.
류덕재, 「『별나라』와 계급주의 아동문학의 의미」, 『국어교육연구』 제46집, 국어
교육학회, 2010.

박수연, 「식민지적 디아스포라와 그것의 극복」, 『한국언어문학』 제61집, 한국언
어학회, 2007.
박숙자, 「1920년대 ‘아동극’의 발흥과 역사적 의미」, 『아동청소년문학연구』 제4
집, 한국아동청소년문학학회, 2009.
박영기, 「일제강점기 아동문예지 『별나라』 연구-송영과 임화를 중심으로」, 『문
학교육학』 제33집, 한국문학교육학회, 2010.
박영정, 「슈프레히쿨 연구」, 『한국극예술연구』 제4집, 한국극예술학회, 1994.
_____, 「가극 <열세 집>에 나타난 초기 가극의 한 양상」, 『한국극예술연구』
제28집, 한국극예술학회, 2008.
박태일, 「나라 잃은 시기 아동잡지로 본 경남·부산지역 아동문학」, 『한국문학논
총』 제37집, 한국문학회, 2004.
박희옥, 「1920-1930년대 한국 아동극 연구」, 울산대학교대학원 석사학위논문, 1998.
손증상, 「『별나라』 아동극의 공연 지향점과 그 의미」, 경북대학교대학원 석사학
위논문, 2012.
신현득, 「『신소년』, 『별나라』 회고」, 『아동문학평론』 제31권 2호, 2006.
심명숙, 「한국근대아동문학론 연구」, 인하대학교대학원 석사학위논문, 2002.
원종찬, 「한국아동문학의 형성과정-『소년』(1908)에서 『어린이』(1923)까지」, 『동북
아 문화연구』 제15집, 동북아시아문화학회, 2008.
_____, 「북한 아동문단 성립기의 ‘아동문화사 사건」, 『동화와 번역』 제20집, 건
국대학교 동화와번역연구소, 2010.
윤주은, 「일제강점기 이주홍의 프롤레타리아 아동문학연구-프롤레타리아 아동문
학 이론을 중심으로」, 『한국문학 속의 합천과 이주홍』, 국학자료원, 2012.
이근화, 「『별나라』 소재 문예물 연구」, 『한국학연구』 제43집, 고려대학교 한국학
연구소, 2012.
이기훈, 「1920년대 ‘어린이’의 형성과 동화」, 『역사문제연구』 제8집, 역사문제연
구소, 2002.
임승빈, 「1920년대 시극 연구」, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2005.
임지연, 「한국 근대 아동극 장르의 용어와 개념 고찰」, 『아동청소년문학연구』
제12집, 한국아동청소년문학학회, 2009.

Abstract

A Study of Children's Theatre of Park Se Young

-Focusing on 『Byeolnara』-

Son, Jeung-sang

This study aims to consider the meaning of children's theatre of Park Se Young during the formative period of modern children's plays, through the features of form and substance of <Sbyeongjung>, <Honggaemi>, <Eorinsojebu>, <Wonsungi>, <Urideulugijppumal> of Park Se Young who is known as a poet of KAPF. Especially, this thesis considers the meaning and performance of children's play of Park Se Young based on the intimate relations between children's theatre of 『Byeolnara』 and KAPF.

『Byeolnara』 Which many writers of KAPF participated in aimed that association of boys and girls in rural areas and factories assembled, ensured class consciousness and forced to take actions. This aim was the same direction of KAPF, Park Se Young as a editor of 『Byeolnara』 selected children's theatre as a part of organized activities of KAPF and building class beliefs. His works can be divided into two categories : fairy tale drama, which aims to reflect on the reality, and children's song drama, which uses the song for communion with audiences. That is, he created Sprechchor <Urideulugijppumal> as political mission of KAPF and artistic practice form.

But he did not create the work of children's theatre, after performing Sprechchor <Urideulugijppumal>. Due to this performance, he experienced the censorship of Japanese Empire and internal accusations of KAPF and was not able to reveal the harsh social reality. 『Byeolnara』 focused on the reason for children's subjective perception. At last, a

place of Park Se Young was lost because of change the direction of children's theatre of KAPF and limit of matter.

Key words : Park Se Young, Children's theatre, KAPF, Byeolnara, Children's theatre of fairy tale, Sprechchor

접수일: 2013년 7월 31일
심사기간: 2013년 8월 12일~9월 11일
게재결정: 2013년 9월 11일