

방정환 동화극의 극작술 연구*

홍창수**

〈차례〉

1. 문제 제기
2. 연극 행보와 그 의미
3. 무대의 경제성과 음향의 활용
 - 3.1. 무대 제작과 소도구의 경제성
 - 3.2. 음향의 효과와 상징적 활용
4. 언어의 다채로운 운용과 음악의 효과
 - 4.1. 언어의 반복과 의미
 - 4.2. 언어의 두 층위 : 사실적인 언어와 유희적인 언어
 - 4.3. 음악의 활용과 가사의 의미
5. 희극 세계의 의미와 극 행동의 문제
 - 5.1. 희극 세계의 축조와 의미
 - 5.2. 극 행동의 문제
6. 맺음말

〈국문초록〉

이 논문은 방정환의 연극 행보와 그 의미를 살폈고 동화극 <노래주머니>와 <특기의재판>을 분석하며 극작술을 살폈다. 방정환의 사실주의적인 연극 인식과 어린이 연극 활동은 그의 민족주의 활동의 사상적 배경이 되었던 천도교와 밀접한 관련이 있다. 방정환의 첫 작품 <○○령>(1918. 3)은 가난한 농민의 비극적인 현실을 다룬 반일(反日) 성향의 연극이었다. 독일 원작을 각색한 <한네레의 죽음>은 어린 주인공이 천상에서 구원받는 것이 아니라, 비극적 죽음을 맞이함으로써 식민지의 궁핍한 현실을 암시하게 했다. 천도교 종교극 <신생(新生)의 일(日)>(1921. 8)은 주인공이 지상 세계에서 살다가 죽어서 망자가 된 뒤 하늘에 있는 재판장에 가서 심판을 받는 내용으로 짐작된다. 세 작품 모두 작가가 창작한 것으로서 현전하지 않는다.

* 본 논문은 2017년도 고려대학교 문화스포츠대학 교내지원연구비에 의해 연구되었음.

** 고려대학교

방정환의 두 동화극의 극작술은 '아모나 하기 쉬운 동화극, 즉 공연 제작의 편의성만이 아니라 경제성도 고려되었다. 그는 최소한의 무대장치와 값싸고 생활 주변의 소도구를 제시하였다. <노래주머니>의 새소리와 닭의 울음, <특기의재판>의 바람 소리와 나뭇잎 흔들리는 소리 등 두세 개의 음향으로 극중의 상황을 잘 표현했고 상황의 전환에 이용하였다.

방정환의 동화극에서 두드러진 특징 중의 하나는 언어의 다채로운 운용이다. 두 동화극의 공통적인 언어의 특징은 반복에 있다. 이 반복성은 공연예술의 일회성과 불가역성의 특성을 고려하여 어린이 관객에게 극의 흐름에 따라 내용을 제대로 이해하고 숙지하게 하려는 배려 차원에서 이뤄졌다고 본다. <노래주머니>에서 도깨비의 유희적인 언어와 소년들의 사실적인 언어의 대비와, <특기의재판>에서 토끼의 유희의 언어는 의미의 혼란과 희극적인 웃음을 극대화한다.

두 동화극의 세계는 아이들이 소망하는 상상의 희극 세계다. <노래주머니>에서 도깨비의 세계는 신이한 능력을 펼치는 상상의 세계이자 가무(歌舞)의 잔치가 열리는 풍요로운 낭만의 세계다. <특기의재판>는 어린이와 동일시되는 토끼의 관점에서 은혜를 모르는 호랑이와 어리석은 나그네같은 어른들을 비판하는 풍자 세계다. 그런데 두 동화극에서는 간과하기 쉬운 결합이 있다. <노래주머니>의 제3장에서 괴수와 도깨비들이 징벌 대상으로 박 노인을 설정한 것은 통일성이 결여된 연극적 행동이다. <특기의재판>에서는 의인화된 등장인물 나무와 행길의 인물 구축에 대한 일관성이 결여되었다.

주제어 : 극작술, <노래주머니>, 도깨비, 동화 각색, 동화극, 민족주의, 방정환, 아동문학가, 천도교, <특기의재판>

1. 문제 제기

소파 방정환(1899~1931)은 한국의 어린이를 위한 어린이운동의 창시자이자 선구자이다. 천도교를 기반으로 활동한 민족운동가다. 이 두 문장은 소파 방정환의 모든 것을 수렴한다. 방정환은 식민지 조선에서 열정적으로 살다 30대 초반 짧은 생애를 마감하였다. 그간의 연구는 방정환이라는 인물, 생애, 사상과 문학 등을 조명하며 다방면에 걸쳐 이루어졌다. 특히 아동문학가로서 많은 활약을 펼쳤기에 아동문학과 관련된 연구가 지배적이었다. 방정환에 대한 연구가 집적되면서 그가 연극과 관련된 활동을 하였다는 사실들이 조금씩 밝혀졌다. 그는 어린이를 위해 희곡을 창작하였고 연출을 하였으며 직접 배우로도 참여하여 연기를 한 적이 있었다. 방정환의 연극적인 활동은 크게는 어린이를 위한 아동문학가로서의 활

동에 속하는 것이면서도 별도로 주목할 필요가 있다.

근대 아동극의 단초는 어린이용 교과서 『보통학교학도용 국어독본』(1906)을 비롯하여 『소년한반도』(1906), 『소년』(1908) 등에 발표된 대담이나 대화 형식의 아동대화극이라 할 수 있다.¹⁾ 본격적으로 어린이극이 나타나기 시작한 시기는 1920년대이다. 이 시기에 『어린이』를 중심으로 아동극을 위한 희곡이 발표되고 공연됨으로써 아동극 형성의 기반이 다져질 수 있었다. 이런 기반의 형성은 무엇보다도 『어린이』를 창간했을 뿐만 아니라, 동화극을 창작하고 공연했던 방정환의 역할이 컸다.

기록에 의하면, 방정환이 창작한 희곡은 <○○령>(1918), <新生日>(1921.8), 동화극 <노래주머니>(1923.3-4), <특기의재판>(1923.11), 희가극 <아버지>(1926.4)다.²⁾ 이상의 네 편 중 <○○령>과 <新生日>은 현 전하지 않는다. <노래주머니>와 <특기의재판>은 동화극이고 희가극 <아버지>는 만담 형식이다. 이 글에서는 기본적으로 방정환의 연극적인 행보를 살피면서 그 의미를 찾아보고, 동화극 <노래주머니>와 <특기의재판>에 주목하여 작품 분석을 수행하려 한다. 희가극 <아버지>는 아버지와 아들이 대화를 나누는 짝막한 만담 형식이어서 본격적인 분석을 하기 보다는 방정환의 연극적인 행보를 살피는 가운데 그 의미를 언급하는 정도에 그치려 한다.

방정환은 자신이 창간한 『어린이』에 동화극 <노래주머니>와 <특기의재판>을 발표했다. 방정환은 첫 동화극 <노래주머니>의 신문 광고와 작품 제목 위에 ‘아모나 하기 쉬운 동화극이라고 밝혔다.’³⁾

1) 박영기, 「한국 근대 아동극의 형성과 전개」, 『아동문학평론』 제128호, 한국아동문학연구센터, 2008, 67-69면 참고.

2) 이상의 자료는 장정희, 「방정환 문학연구-‘소년소설’과 서사전략을 중심으로-」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2013 참고.

3) 방정환의 동화극 <노래주머니>의 제목 위에 “학교소년회 아모나 하기 쉬운 동화극”이라고 적혀 있다. 방정환, <노래주머니>, 『어린이』 제1호, 1923.3, 6면.

□ 노래주머니(朝鮮童話劇)

朝鮮童話로有名한이야기를아모나하기쉽게 演劇劇本으로쓰며노흔것입니다 學校, 少年會, 同窓會等에서하기쉬운것입니다.⁴⁾

필자는 <노래주머니>의 창작 의도가 ‘아모나 하기 쉬운 동화극에 있음’을 주목했다. 이 짝막한 두 문장에서 두 번이나 반복되어 나타나는 어구가 ‘하기 쉽다’는 표현이다. 방정환은 <노래주머니>가 “學校, 少年會, 同窓會等”에서 ‘아모나 하기 쉬운 동화극’이길 바랐다. <노래주머니> 다음에 창작한 동화극 <특기의재판>도 예외가 될 수 없다. 방정환이 당시에 연극 텍스트를 뜻하는 ‘희곡’이란 표현을 쓰지 않고 ‘연극대본’이란 표현을 쓴 것도 주목할 필요가 있다. 물론 ‘연극대본’이란 용어가 방정환이 공연성을 의도하지 않고 ‘희곡’ 대신에 관행적으로 썼다고 해도, ‘아모나 하기 쉬운 동화극’ 공연을 소망했던 방정환의 의도를 이해한다면 <노래주머니>, <특기의재판>은 연극대본임에 틀림없다. 그렇다면 방정환이 의도했던 “學校, 少年會, 同窓會等”에서 ‘아모나 하기 쉬운 동화극’은 어떤 아동극을 말했던 것일까? 이것은 한마디로 말해 어디서나 공연 가능한 동화극을 뜻한다. 누구나 어디서든 공연 가능하려면 작가는 어떻게 동화극을 써야 하는가? 다시 말해 극작가는 단지 ‘머릿속으로’ 무대를 그리고 인물을 등장시켜 주제나 메시지를 관객에게 전달하고 감동을 주려는 게 아니다. 경제적으로나 물리적으로 공연 조건이 열악한 식민지 현실을 염두에 둔다면, 어떻게 공연이 올라가야 ‘아모나 하기 쉬운 동화극’이 될까? 적어도 어린이들이 극에 참여하고⁵⁾ 어린이 관객에게 유익한 감동을 주려

4) 『매일신보』, 1923.3.25.

5) 방정환이 동화극에 어린이들이 배우로서 참여하게 했다는 점은 『어린이』 제1권 8호(1923.9)의 ‘가을노리 소년소녀대회’ 광고에서도 나타난다. 해당 광고에는 2부의 순서로 3편의 동화극 공연이 안내되어 있다.

<黃金國>(1막) : 소년 13인 출연, <앵무의 집>(1막) : 소녀 6인 출연,

는 의도를 가진 방정환의 극작가로서의 고민은 여기서 시작되고 있다고 본다. 어떻게 해야 학교든 소년회든 동창회든 어디서나 아동극을 쉽게 올릴 수 있을까?

이러한 질문의 관점은 이 두 작품과 관련된 기존 연구의 지향점과 사뭇 다르다. 두 편의 동화극과 관련된 주요 연구로는 염희경, 장정희, 정선희, 손증상의 논고를 들 수 있다. 염희경은 방정환의 동화극이 동화극사에서 개척의 자리에 놓인다고 평가하면서 옛이야기의 창작적인 각색과 소화(笑話) 등의 전통 계승 측면을 주목하였다.⁶⁾ 장정희는 <노래주머니>가 세계적인 광포설화의 하나임을 밝혀 기존의 일본 유입설을 부정하였고, 한국과 일본의 <혹부리 영감>을 비교하여 각각 노래와 춤이라는 혹의 성격, 핵심 화소로서의 ‘혹 팔기’와 ‘술잔차’ 모티프 등 차이가 있음을 밝혔다.⁷⁾ 정선희는 방정환이 민족의 정체성 및 민족의 유대감 형성과의 밀접성 때문에 전래동화를 높이 평가했고, 『어린이』에 전래동화를 게재했다는 사실이 일선동조론(日鮮同調論)에 대한 대항가치였음을 밝혔다.⁸⁾ 손증상은 일본의 동화 희극 <코부토리>와의 비교를 통해 <노래주머니>가 근대 아동극의 탈식민주의의 가능성을 보여주는 작품으로 파악하였

<노래주머니>(3막) : 소년 18인 출연.

그리고 동화극에서의 어린이 참여는 연극교사가 아이들과 연극을 만들어어나가는 교육연극의 성격을 드러내는 지점이기도 하다. 이것은 다른 논의가 필요한데, 나이젤 토이에·프랜시스 프랜디빌, 김유미·이경미 역, 『왜 드라마를 사용하는가』, 『전래동화를 활용한 드라마 만들기』, 연극과 인간, 2006, 21-38면을 참고하면 좋을 듯하다.

- 6) 염희경, 「소과 방정환 연구」, 인하대학교 대학원 박사학위논문, 2007, 179-202면 참고.
- 7) 장정희, 「『조선어독본』의 ‘혹부리 영감’ 설화와 근대 아동문학의 영향 관계 고찰」, 『한국아동문학연구』 제20호, 한국아동문학학회, 2011.
장정희, 「『혹부리 영감』 譚의 한·일간의 설화소 비교와 원형분석」, 『한국학논집』 제48집, 계명대학교 한국학연구원, 2012.
- 8) 정선희, 「『어린이』 소재 전래동화를 통해 본 소과 방정환의 이념적 지향과 성격」, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 2013.

다.⁹⁾

이 연구들은 기본적으로 두 동화극이 방정환의 어린이 운동과 아동문학 활동, 천도교 활동 등 외재적인 접근 속에 거둔 성과여서 소중한 의의를 지닌다. 그러나 아쉽게도 동화와 같은 서사갈래로 다루어져 분석된 경향이 짙다. 희곡은 기본적으로 공연을 전제로 한 대본이다. 어린이 희곡은 동화나 소년소설 같은 서사 장르와 갈래가 다르다. 희곡은 활자화된 텍스트를 읽는 독자를 넘어 무대에서 펼쳐지는 연극을 감상하는 관객을 전제로 한 것이다. 희곡을 읽는 독자는 독자이면서 희곡이 제시하는 가상의 무대에서 펼쳐지는 드라마를 감상하는 관객이다. 이 글은 바로 이러한 관점, 동화 읽기와 어린이 희곡 읽기의 차이에서 출발한다. 앞에서 밝혔듯이 방정환 역시 두 동화극이 공연되길 희망했다. 방정환의 두 동화극은 방정환만의 개성 있는 동화극이면서 ‘아모나 하기 쉬운 동화극을 겨냥한 연극대본이다. 과연 ‘아모나 하기 쉬운 동화극을 만들기 위한 방정환의 극작 의도는 어떻게 형상화되었는가? 동화극으로 창조한 극은 어떤 세계인가? 서사를 극으로 전환하면서 발생한 문제점은 없는가? 두 동화극의 공연성을 중심으로 극작술을 분석하는 것이 이 글의 목적이다. 극작술은 간단히 말해 극작의 기술이다. 극작은 규칙에 반항하는 창조적인 기술이지만 연극의 기본적인 (그리고 숙고되고 가치 있는 모든) 제약을 따라야만 하는 정교한 제작 기술이다.¹⁰⁾ 무대화의 가치가 있는 극작을 위해서는 여러 요소들이 고려되어야 한다. 이 글에서는 방정환이 관심을 기울였던, 무대와 음향, 인물의 대사, 극의 세계, 인물의 행동 등에 관해 중점적으로 살필 것이다.

9) 손증상, 「방정환의 동화극 <노래주머니>의 탈식민성 모색」, 『한국극예술연구』 제47집, 한국극예술학회, 2015.

10) 루이스 E. 캐트론, 홍창수 역, 『희곡 쓰기의 즐거움』, 작가, 2011, 8면.

2. 연극 행보와 그 의미

방정환의 연극 관련 행보는 여러 기록에 산발적으로 나타나지만, 이를 일목요연하게 정리하고 의미화 할 필요가 있다. 방정환과 관련된 기록 중 방정환의 연극 활동을 처음 언급한 글은 류광렬이 방정환을 회고하며 쓴 글 「소과방정환론」¹¹⁾에서다. 류광렬은 방정환과 함께 1927년에 청년 구락부를 조직한 인물이다. 류광렬에 의하면, 방정환은 1918년 3월 소의 학교(동성 학교의 전신) 망년회에서 <○○령>이라는 각본을 썼고 직접 연출을 했다 한다.¹²⁾ <○○령>은 현전하지 않는데, 그 줄거리는 이렇다 한다. 주인공인 가난한 농민은 일본인의 고리채를 썼다. 남편이 약 지으러 간 사이 그 일본인이 와서 병든 여인이 애걸해도 술을 떼어 간다. 남편이 돌아와 밭을 구르며 우는 아내를 달랜다. 이 작품은 1920년대 들어 연극계에서 불기 시작한 근대극 운동의 성격을 지닌다. 1910년대가 일본 신파극의 강력한 영향을 받은 ‘신파극의 시대’였다면, 1920년대는 3·1운동 이후 식민지 현실에 대한 자각을 앞세우며 신파극을 부정하고 근대 사실주의극을 추구하는 새로운 경향이 나타나는 시대였다. 방정환의 <○○령>은 농촌을 배경으로 꺾진한 식민지 현실의 고통을 그대로 드러낸 사실주의 계열에 속한다. 더욱이 일본인과 빈농과의 채권-채무 관계의 설정은 식민지 조선의 궁핍하고 암담한 현실의 구조를 선명히 드러내고 일본을 비판의 표적으로 삼고 있어서 문제적일 수밖에 없었을 것이다. 당시 일본이 검열하는 상황에서 이 작품이 갖는 불온한 문제의식은 “칠판에는 ‘○○령’이라고 써붙이었으니 전 민족이 동원할 때가 왔다는 것을 암시하려 함이었다.”¹³⁾라는 상황 묘사에서도 짐작할 수 있다. 방정환이 직접 쓰

11) 류광렬, 「소과방정환론」, 『새교육』 제24권 10호, 대한교육연합회, 1971.10.

12) 방정환의 희곡 <○○령>과 잡지 『녹성』과 관련된 활동은 류광렬, 위의 글 참고.

고 연출한 첫 창작극의 모습은 당시 식민지의 궁핍상을 드러낸 경향극 계열에 속하는 것이었으리라 짐작된다. 동시에 반일(反日) 민족주의적인 성향을 지녔다고 짐작된다.

방정환은 연극만이 아니라 영화에도 취미를 가져 이듬해인 1919년 『녹성(綠星)』이라는 연극영화 잡지를 발간하였으나 판매성적이 시원치 못하여 폐간했다.¹⁴⁾

방정환의 연극 활동은 그의 민족주의 활동의 사상적 배경이 되었던 천도교와 깊은 관련이 있다. 그는 1920년 6월부터 대중 강연 활동을 하였다. 천도교청년회 주최로 「개벽선언」, 「평화후신불안(平和後新不安)」, 「세계의 평화는 인내천주의」 등 천도교 정신을 전파하는 강연을 하였는데 두 강연은 일본 경찰에 의해 금지 명령이 내려졌다.

1920년 9월 방정환은 일본의 감시망을 피해 갑자기 일본으로 출국했다. 일본 도요대학 청강생으로 유학을 가서 1921년 2월 13일 조선천도교청년회 동경지회를 결성하였다. 일본유학시절에 방정환은 왕성하게 집필활동을 하였다. 1920년 6월에 창간된 『개벽』에 비행사 안창남의 취재기인 「오구리 비행사」, 소설 「그날 밤」, 사회 풍자기 「은파리」 등을 연속 발표하였고, 일본 사회주의자 사카이 도시히코(堺利彦)의 글을 번역한 「깨어가는 길」을 게재하기도 했다. 1921년 2월 16일 민원식 암살 사건의 혐의자로 검거되어 몇 십 일간 옥살이를 하기도 했다. 1921년 6월 17일, 방정환을 포함한 유학생들은 부산에 도착하면서 전국을 순회하며 강연했다. 방정환은 전라대에 편성되었고 7월 11일 이후 황해대로 편성되어 강연을 해 나갔다.¹⁵⁾

방정환은 1921년 8월, 자신이 창작하고 배우로 출연한 <新生の日> 공

13) 류광렬, 앞의 글, 126면.

14) 류광렬, 위의 글, 1971.10, 128면.

15) 방정환의 갑작스런 도일(渡日)과 동경 유학 시절에 관한 이상의 내용은 장정희, 앞의 글, 2013, 30-38면 참고.

연에 참여했다. 자신이 속해 있는 천도교청년회 동경지회 순회연극단(대표 박달성, 이두성)은 8월 14일 천도교당, 8월 27일 진남포, 8월 29-30일 평양에서 공연하였다. 작품은 <新生の 日>, <自炊의 生活>, 서양희극 등이다.¹⁶⁾ 그리고 9월 4일 “만흔 갈채를 받은 바 경성에서 한 번 다시 보기를 원하는 사람이 만흐므로” 서울의 경운동 교당에서 공연하였다.¹⁷⁾

여기에서 <신생의 일>이라는 연극에 주목할 필요가 있다. 작품 <신생의 일>과 관련된 내용을 정확히 이해하기 위해 1921년 8월 12일에 『조선일보』에 실린 기사의 전문을 인용한다.

天道教堂에서 興行할

稀世의 宗教劇

디일괴림을 축하하기위하야

오른십사일밤일곱시반부터

턴도교청년회동경(東京)지회로부터 죠선니디의 각디방순회강연회를 조직하야 예덩과갓치가는곳마다 던무한 환영을바닷슴은 루루보도흔바와갓 거니와 ○○에는 나○○요밀뒤는 오른십사일턴도교디일괴림씨를괴히하야 그그림을축하하는 쓰스로 이날밤 일곱시반부터 근디에 처음되는

종교극 가장남다른연극을힝홀터인디 그연극의 과목을듯건디 첫지는 순전흔종교극인 신생의일『新生の 日』의전부삼막을힝연홀터인디 이극은 우리인싱의나으가는길에가장막디한암시를주는 유익흔극일뿐더러 더구나 극중에는망흔(亡魂)도낫하나고 혼을지핀장식지잇서 미우신괴하고도 흥미가무한하다하며 또흔동경류학싱의

자취싱할 ㅎ는실상을일막에각식하야 상장할터인디이것은쥬최자되는 턴도교류학싱들이 자기네가일본에서 쓸쓸히지니는모양을 그디로부모형 데에게봐이기위하야ㅎ는것인즉춤으로멀니외디에가서 남자들이 손슈죵석

16) 「稀世의 宗教劇」, 『조선일보』, 1921.8.12. 「천도청년순회연극」, 『동아일보』, 1921.8.28.

17) 「천도청년연극회 금일 경운동 교당에서」, 『동아일보』, 1921.9.4.

을지여먹는모양은 더욱이남다른느낌을주는것이며또

서양희극의 식객(食客)라는전부일막을 hing연홀터인디 이극은 서양의 데○될만한 참신하고도기발한 희극인데다가 또 한번외로처음부터 쫓쫓지 포복절도할희극○극으로 일반관객의 흥미를 도들터이며이날밤 출연하는 이는방명환(方文煥 : 方定煥의 오식 - 인용자), 덩일섭(鄭日燮 : 鄭仁燮의 오식 - 인용자), 박달성(朴達成)외 이십여인이오톡히쥬악은경성본회 음악 부로부터조력 허리라더라¹⁸⁾

천도교의 지일(地日)인 1921년 8월 14일에 천도교청년회 동경지회가 천도교당에서 세 편의 작품을 공연할 예정이라는 기사다. 여기에서 지일은 천도교의 제2세 교조 해월(海月) 최시형이 제1세 교조에게 심법을 이어받았음을 기념하는 날이다. 세 작품은 천도교 지일을 기념하는 본(本) 공연인 3막짜리 종교극 <신생의 일>, 일막극 <자취의 생활>, 일막극 서양희극 <식객>이었다. 1921년 8월 28일자 『동아일보』의 관련 기사에도 명확하게 “新生の 日, 自炊의 生活, 西洋喜劇 其他年來에보지못하얏던滋味스러운 藝題”라고 밝히고 있다.

현전하지 않은 <신생의 일>은 3막의 종교극이다. 이 작품은 극중에 망혼(亡魂)도 나타나고 하늘 재판장까지 있다고 하니, 생활의 현실세계와 망혼이 나타나는 ‘흔을’ 세계, 즉 망자를 재판하는 천도교의 이상 세계가 공존하는 작품으로 짐작된다. 망혼이라는 인물, 즉 망자(亡子)가 등장하고 “흔을 재판장”, 즉 하늘에 있는 재판을 하는 장소가 있다는 것으로 보아 기본적으로 이 극이 지상 세계와 천상의 세계로 구성되어 있음을 짐작할 수 있다. 이 작품은 ‘삼 막으로 구성되어 있는데, 삼 막을 모두 ‘흔을’ 즉 하늘의 세계로만 구성되지는 않았을 것으로 보인다. 천도교의 이념과 정신을 전파하는 “순전한 종교극”으로서 주인공이 지상 세계에서 살다가 죽어서 망자가 되어 하늘에 있는 재판장에 가서 심판을 받는 내용이어서

18) 「稀世의 宗教劇」, 『조선일보』, 1921.8.12.

“우리 인성의 나으가는길에 가장 막대한 암시를 주는 유익한 극”으로 평가받을 수 있을 것이다.

<자취의 생활>은 순수 창작극이 아니라 각색한 작품이다. 천도교 동경지회에 소속된 유학생들 중 누군가가 글이나 소설 등으로 먼저 써 놓은 것을 공연대본으로 바꾼 것이다. 일본에 유학하여 밥을 지어먹으며 쓸쓸히 자취 생활하는 모습을 부모형제에게 보여주기 위해 만들었다고 한다. 동경 유학생이라는 걸모습과는 달리 고달프고 쓸쓸한 자취생의 애환이 소박하게 사실적으로 그려진 듯하다.

한편 위의 공연 기사와 관련하여 방정환이 배우로서 출연했다는 점도 살필 필요가 있다. 1923년 1월 14~15일 천도교당에서 처음으로 ‘천도교소년회 동화극대회’가 개최되었다. 14일에 <한네레의 죽음>, 15일에 <식객(食客)>이 공연되었다. 방정환은 공연 전인 1922년 세계명작동화집 『사랑의 선물』(1922, 개벽사)을 내면서 독일의 하우스프트만의 <한네레의 승천>을 <한네레의 죽음>으로 개제하여 소개하였다. <한네레의 죽음>은 ‘천도교소년회 동화극대회’에서 공연되었으며, 현전하는 문헌상 최초로 공연된 방정환의 작품이다.¹⁹⁾

<식객>은 방정환이 배우로 참여한 작품이었다. 방정환은 작은 키에 살이 찢 외모와 목소리까지 희극적인 배우에 어울렸을 뿐만 아니라, 기량도 갖추었다.²⁰⁾ 또한 그는 화술이 대단하여 동화 구연가와 강연자로서도 청중을 사로잡았다.²¹⁾ 특히 희극배우로서의 자질은 희극 세계를 다룬

19) 장정희·박종진, 「근대 조선의 『한네레의 승천』 수용과 방정환」, 『동화와 번역』 제30집, 건국대학교 동화와번역연구소, 2015, 219면.

20) “方定煥君의 「食客」은 아마 어느 劇場엘 가드라도 그만한 技能을 볼 수가 업슬 듯하였다. 元來 短軀肥大한 것은 喜劇的이오 長軀瘦瘠한 것은 悲劇的이지만, 方君의 體格과 音聲부터 喜劇舞臺에는 꼭들이마졌다. 沈生員인가 하는 占쟁이의 센다가티를 불러다노코 두들기는 一場은 感服하였다.” 「천도교소년회 동화극을 보고」, 『동명』 제21호, 1923.1.

21) 강연자, 소설구연가로서의 자질은 다음의 두 글에 잘 나타나 있다.
“이피보도한바와가치 작륙일오전열시부터 보성전문학교 대강당안에서

그의 두 편의 동화극에도 영향을 미쳤으리라 짐작된다.

방정환은 1922년 4월 상순에 귀국하여 9월 초순까지 국내에 머물면서 제 1회 어린이날 행사, 번역동화집 발간, 고래(古來)동화 모집, 동화회 개최 등에 힘을 쓰면서 아동문학 사업을 구체화해 나갔다.²²⁾ 전래 설화와 동화에 깊은 관심을 보였던 그는 1922년 8월 개벽사에서 시작한 ‘조선고래동화 현상모집’에 관여하면서²³⁾ 전래동화극 창작의 계기를 마련했다. 1923년 1월에는 <푸른새>나 <한네레의 승천> 등과 가튼 동화극을 일반에게 보이고 싶은 마음을 피력했다.²⁴⁾ 1923년에 들어서면서 동화극 발표와 공연에 관심을 쏟았다. 3월과 4월에 <노래주머니>를, 11월에 <특기의 재판>을 『어린이』에 게재했다. <노래주머니>는 8월에 진주 제2학회가 개최한 ‘소년가극대회’에서 공연되었다. 9월 22일에는 서울 경운동 천도교당에서 소년 18명이 출연하여 공연되기도 했다.²⁵⁾

문예강연회를 열고 소설 팔일삼『八一三』을 방정환(方定煥)씨가열성을 다 해야강열하는 소래는 일반정중의 소름이끼치고 침을삼키고 고요히듯게 하여 일반정중은황홀히 심취하야금시에 비밀사건이 폭로될듯될듯하면서 도 비밀은 의연히 비밀대로나마나감으로정중의마음은조마조마하야 무한한홍이 중에 강연은 계속되였고 당일방정은특히 입장권을 가진 사람에 한하얏슴으로 문밖게서 섭섭히도라간사람이만앗더라”, 「普專親睦講演 작록일 오전에 ‘삼일팔’의 강연, 『동아일보』, 1920.6.7.

“이 분이 똥똥이이기 때문에 「방똥똥이」라는 애칭이 있을 정도로 비대하다. 그런데 이 분의 이야기 속에 말라꽂이가 등장한다. 말라꽂이는 똥똥보와 극반대의 사람이다. 그런데 소파가 그 말라꽂이를 묘사하면, 소파의 몸이 꼬챙이처럼 마른 사람으로 보이는 환각을 일으킨다. 이는 오로지 그의 화술이 마술로 변한 것이라고 아니할 수 없다. 그러니까 우리 듣는 사람은 말하는 이의 구상(具象)과는 달리, 거기 상상만을 받아들이기 때문이다. (중략) 그 날의 메인이벤트가 나오면 만장의 어린이들이 갈대처럼 연사인 소파의 마음대로 움직이는 것” (조풍연, 「소파 방정환의 추억, 『신인간』 통권389호, 1981.7, 27-28면.)

22) 장정희, 앞의 글, 2013, 46면.

23) 『개벽』, 제26호, 1922.8.

24) 방정환, 「새로 개척되는 동화에 관하여, 『개벽』, 31호, 1923.1, 25면.

25) 「가을노리 소년소녀대회 광고, 『어린이』 제1권 8호, 1923.9.

1924년경부터는 동화극이나 연극에 관한 글들이 보이지 않는다. 1926년 4월, 방정환은 ‘깔깔박사’라는 이름으로 희극 <아버지>를 발표했으나, 그 외의 연극 관련 활동은 드러나지 않는다. <아버지>의 발표는 1923년경 방정환이 보여준 연극계의 활동과는 시간상으로나 열정의 강도에서 확연한 거리감과 차이가 느껴진다. 방정환은 1923년 1월에 <한네레의 죽음>을 번안 공연했고, <식객>에 배우로 출연했으며, ‘아모나 하기 쉬운 동화극’ 두 편을 창작하여 공연과 보급에의 의지를 지녔다. <아버지>는 『어린이』 독자에게 웃음거리를 주기 위하여 창작되었는데, 『어린이』에 수록되지 않고 『어린이』의 부록지인 『어린이세상』에 수록된 것만 보아도 그 중요도를 짐작할 수 있다. <아버지>는 아버지가 가까운 곳에 있는 물건도 아들한테 심부름을 시키며 벌어지는, 찝막한 만담이다. 만담도 극의 한 형태이므로 굳이 양식을 말한다면 상황 희극에 속한다. 아버지는 ‘석냥, ‘재떨이’, 신문, 안경 등을 가져오라고 아들 씨동이에게 심부름을 시키고, 씨동이는 계속 가져다준다. 그러나 아버지는 그냥 물건을 가져오는 게 아니라, 심부름시킨 물건들의 이름을 대면서 가져오는 아들을 못마땅하게 여기고 불효자식이라며 화를 낸다. 아들 역시 “손씻만움즉이면—금방집을걸 것—. 고시란히안져서—신문가져오너라—, 안경가져오너라— / 아들이란사람은 심브림만하려고, 태어난줄알지요—아이그머니—무식한아버지야—”²⁶⁾라며 한탄한다. 이 만담은 “감투쓰고 수염붓치고 긴담뱃대물고 책상엽헤안져서 쏘쌉안하”는 전근대적인 아버지에 대한 세태풍자를 보여준다. 그러나 1923년에 발표된 두 편의 동화극과 비교해보면, 무대지시문도 없고 부자간 갈등의 단초만 제시했을 뿐, 갈등의 전개도 사건의 해결도 없다는 점에서 간단한 소화(笑話)나 웃음거리에 그쳐 있다.

이렇게 보면, 방정환의 희곡 창작과 공연에의 의지는 1923년까지라고

26) 방정환, <아버지>, 『어린이세상』(『어린이』 제4권 4호 부록), 1926.4, 6면.

보는 편이 옳을 듯하다. <아버지>를 제외하면, 1923년 동화극 창작 발표 이후의 활동에서는 더 이상 극작이나 연극 공연을 했다는 기록을 찾아보기 어렵다. 방정환은 ‘아모나 하기 쉬운 동화극을 만들어 학교, 소년회, 동창회 등의 모임이나 단체에서 공연하기를 원했으나, 1924년부터는 극작과 연극 운동이 여의치 않았던 것으로 보인다. 이와는 반대로 1924년부터 동화에 전념하였고 1925년부터 1930년까지는 동화와 함께 소년소설 창작에도 전념하여 많은 작품과 성과를 올렸다.²⁷⁾

그의 희곡 창작과 연극 활동에 대한 관심은 순수 예술을 위한 창작 자체에 있다기보다는 천도교 활동과 어린이 운동의 계몽과 불가분리의 관계를 맺고 있다. 1918년에 학교 망년회에서 직접 창작과 연출을 하여 공연한 <○○령>도 그러하거니와 1921년 천도교청년회 동경지회 순회극단에서 올린 종교극 <신생의 일>도 마찬가지다. 이와는 달리, 1923년 기존의 전래설화를 각색한 두 편의 동화극은 어린이들을 위한 연극대본이었지만 계몽성이 두드러지지 않는다. 두 편의 동화극은 어린이를 위한 연극이었으나 계몽의 메시지를 직접적으로 노출시키지 않고 희극적인 이상 세계를 극화했으며, <한네레의 죽음> 역시 관객이 동시대의 비참한 현실과 대면하게 했다.

당시 연극계의 관점에서 바라보면, 방정환의 연극 활동은 신과극의 시대가 끝나가고 사실주의를 기반으로 근대극 운동이 시작하면서 동시대

27) 장정희는 ‘장르별 작품 발표연도’를 정리하면서 다음과 같이 말하였다.

“동화는 1921년부터 발표되기 시작하여 1925년을 정점으로 하여 점차 발표 빈도수가 낮아지고 있다. 1923년부터 간헐적으로 발표하기 시작한 소년소설은 1925년부터 발표 빈도가 급상승하여 1930년까지 고른 분포를 보인다. 방정환이 동화 장르의 개척과 작품 발표에 힘을 쓰다가 1925년을 전후해서는 아동의 현실 서사 양식인 소년소설 쪽으로 더욱 역점을 기울이기 시작했음을 보여준다. 서구 동화의 번역으로 동화를 개척하던 방정환이 소년소설로 장르의 중심축을 옮기면서 그의 아동 서사문학이 ‘창작’으로 꽃피우게 되는 점 또한 흥미롭다.” 장정희, 앞의 글, 2013, 104면.

의 궁핍한 현실에 착목하는 과도기에 놓여 있다고 볼 수 있다. 방정환은 천도교 청년회의 전교 활동을 하면서 자연스럽게 고유의 종교 이념과 정신을 전파하는 소인극 활동에 참여하였다. 연극을 전문적으로 배우지 않은 아마추어이긴 했으나 작품을 쓰는 극작가로서, 연출을 하는 연출가로서, 희극 배우로서 활동하며 연극이 어린이에게 교훈과 감동을 줄 수 있는 공연예술이 될 수 있음을 깨달았을 것이다. 이러한 그의 생각은 실제 희극 창작과 연극 공연으로 이어져 일정하게 공연 성과를 거두었다.

그런데 왜 방정환은 어린이극 창작이나 공연을 지속하지 않았을까? 일반적으로 연극을 올리기 위한 가장 중요한 요소는 공연의 객관적 조건들의 성립 여부다. 방정환의 ‘아모나 하기 쉬운 동화극’ 대본은 공연의 어려운 조건들을 감안한 것이었다. 그러나 어린이극은 상업적인 공연물이 아니어서 큰 대회나 행사에서 하루나 이틀 정도의 짧은 기간 동안 공연하는 것은 괜찮았겠지만, 상업극처럼 일정 기간 이상이나 오랫동안 공연을 지속하기는 매우 어려웠을 것이다. 또한 방정환은 학교나 소년회, 동창회 등에서 ‘아모나 하기 쉬운 동화극을 공연한다고 해도 연극은 기본적으로 집단예술이고 종합예술이다. 공연 무대(극장이나 강당 등의 시설), 공연 주최(학교, 소년회 등), 무대 장치와 소품 구입 등 공연 진행을 위한 예산, 공연을 지도하는 교사/연출의 통솔력과 연출의 자질, 공연 계획과 일정 기간 동안의 꾸준한 연습 기간, 아이들의 꾸준한 참여와 높은 참여도 등 실제 공연을 위해서는 꼼꼼히 따지고 준비해야 할 것들이 많이 있다. 방정환 역시 이러한 어려움을 잘 알고 있었기에 아무나 하기 쉽게 공연할 수 있는 <노래주머니>와 <특기의재판>을 창작했다. 글 「상연할 때에」를 써서 <노래주머니>에 딸린 의상, 분장 등에 관해 도움을 주려고 했다. 그러나 당시 식민지 조선의 궁핍한 현실 속에서 얼마나 쉽게 아동극을 공연할 수 있었을까. 제대로 올리기에는 시간, 예산, 노동, 인력, 협력 등의 여러 측면에서 공연 조건을 갖추기가 녹록치 않았을 것이다. 이에 반해 동화나 소년소설 창작은 개인 작업만으로도 충분히 가능하고 문

예지 등의 인쇄매체에 발표하여 독자들과 만나는 방식이 더 효율적이라고 생각했을지도 모른다. 주지하듯이 방정환은 1923년 3월 20일에 『어린이』를 창간하여 어린이 문예지 발간에 전념한다. 방정환은 동화극을 통해 어린이운동의 보급과 확대를 꾀하였으나 그 실효성과 현실적인 난관을 알았기에 어린이 연극운동을 지속시켜나가지 못했고, 1924년부터 동화나 소년 소설 등의 창작에 매진하였으리라 짐작된다.

그리고 연극에 대한 검열 정책을 추측해볼 수도 있다. 어린이극 자체에는 일본의 검열 당국이 문제 삼을 만한 사상의 불온성은 없었을지라도, 당시 방정환이 주축이 된 어린이 문화운동 역시 천도교와 산하 조직인 ‘천도교청년회’의 활동과 깊은 관련을 맺고 있어 일본 총독부의 감시선상을 벗어날 수 없었다. 소년운동의 거점이었던 ‘천도교소년회’는 바로 ‘천도교청년회’에서 소년운동을 전개하기 위해 만든 것이었다. 천도교는 1919년 3·1운동으로 손병희와 박인호를 비롯한 천도교 간부들이 대부분 검거·투옥되었을 뿐만 아니라 전국 지방 교구의 간부 및 교인들까지 검거되어 일본 총독부의 요시찰 대상이었다.²⁸⁾ 방정환은 이미 ‘천도교청년회’의 전신(前身)인 ‘청년교리강연부’ 시절부터 전국 순회강연을 통해 본격적인 신문화운동을 전파하였는데,²⁹⁾ 전국 순회강연 당시 강연중지 명령을 여러 차례나 받은 적이 있었다.³⁰⁾ 이 때문에 방정환이 일본경찰의 감시망을 피해 급히 일본 동경행을 택할 수밖에 없었을 것이라고 한다.³¹⁾ 이만큼 천도교와 관련된 방정환의 활동은 일본의 탄압, 검열과 통제와

28) ‘천도교소년회’와 ‘천도교청년회’의 조직과 일본에 의한 천도교 탄압은 이동초, 『천도교민족운동의 새로운 이해』, 모시는사람들, 2010, 169-171면과 같은 책, 149-166면 참고.

29) 이동초, 위의 책, 170면.

30) 「학생대회 주최의 순회강연단, 김윤경, 신경수, 방정환등이 전주 광주등에서 강연을 못하게 됨」, 『조선일보』, 1920.8.15. 「방정환君談 학생강연단 귀환」, 『동아일보』, 1920.8.9. 정인섭, 『색동회 어린이 운동사』, 학원사, 1975, 166면 참고.

31) 장정희, 앞의 글, 2013, 37면.

맞닿아 있었다고도 할 수 있으며, 공연의 경우 대본의 사전검열과 공연 중 임석경관에 의한 감시에 대해 적잖은 불만과 활동의 제약을 분명히 느꼈을 것이라 짐작된다. 또한 시기적으로 볼 때 3·1 운동 이후 1920년대 들어 일본당국의 소인극에 대한 검열이 본격화되었다. 전국적으로 단체들이 많이 생겨났고 많은 단체들은 집회를 열며 소인극 공연을 올렸다. 1925년 전후 시점, 검열당국은 소인극을 연극이 아닌, 위장된 혹은 잠재적인 집회로 간주하여 사전에 봉쇄하는 정책을 취하였다.³²⁾ 위에서 다룬, 1921년에 공연된 천도교의 소인극 공연들 중 본(本) 공연으로서 종교극 <신생의 일>이 공연됐다는 것은 일본의 탄압 이후 종교와 생활에 국한될 수밖에 없었던 단면을 보여준다.

3. 무대의 경제성과 음향의 활용

방정환은 첫 동화극 <노래주머니>를 ‘학교나 소년회 아모나 하기 쉬운 동화극이라 이름 붙였다. 학교나 소년회 등 아무데서나 이 동화극을 올릴 수 있으려면, 연극 대본은 적어도 몇 가지가 고려되어야 한다. 하나는 공연 대본의 문제다. 대본의 분량이 길지 않고 내용이 쉬워서 아이들이 대사를 암기하고 연기하기에 어려움이 없어야 한다. 다른 하나는 그 대본을 공연에 올리기 위한 제작의 문제다. 어린이 동화극으로서 손색이 없으면서도 공연 제작에 드는 비용이 적게 들어야 한다. 그러기 위해서는 무대 장치와 소도구, 의상, 분장 등 제작이 쉬워야 하고 제작 단계에서 지출되는 비용을 최소화해서 경제성을 추구해야 한다. 특히 어린이극이 상업성을 띠지 않을수록 더욱 지출을 줄이면서 경제적인 부담이 가지

32) 이상의 소인극에 대한 검열에 관한 논의는 이승희, 「식민지 시대 연극의 검열과 통속의 정치」, 『대동문화연구』 제59집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2007, 446~456면 참고.

않는 차원에서 극의 효과와 교육적인 효과를 거두어야 한다. 우선 공연 제작에 들어가는 기본적인 요소인 두 동화극의 무대부터 보기로 하자.

3.1. 무대 제작과 소도구의 경제성

<노래주머니>와 <특기의재판>은 각각 두 개의 세계를 의미화하고 있다. 무대상에 두 개 세계의 재현은 일반적으로 두 개의 물리적인 공간을 제시하기 마련이다. 그런데 공간의 제시 방식은 1923년 3월에 발표된 <노래주머니>와 같은 해 11월에 발표된 <특기의재판>이 다소 다르다. 우선 <노래주머니>부터 보기로 하자.

一場

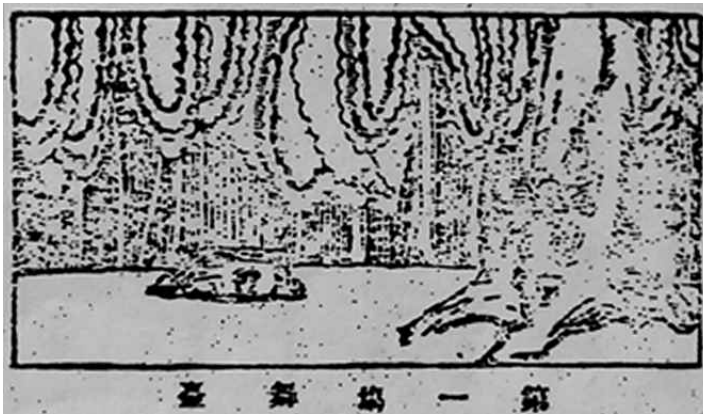
어두컴컴한森林속에 파란빛만 환하게비치는데 푸른옷입은 독갑이들이여덟인지아홉인지 늘어안졌고 한가운데 나무뿌리에는 독갑이의피수가 걸터안져있다. 후루룩후루룩 새소리가 들리면서 開幕

독갑이들이 손바닥을치면서노래를부른다³³⁾

<노래주머니>는 1막 3장으로 구성되어 있다. 1장과 3장은 도깨비들이 사는 상상의 세계이고 2장은 소년들이 사는 현실의 세계다. 1장의 무대지시문은 단순하다. 도깨비들의 존재를 제외하면, 어두컴컴한 삼림, 즉 숲속에 파란빛이 환하게 비친다. 새소리가 후루룩 후루룩 들려오고 무대 한가운데 나무뿌리, 즉 나무 등걸이 있다. 그런데 정작 “어두컴컴한森林”은 어떻게 무대화해야 할까? ‘삼림’이란 표현에 걸맞게 숲의 울창함을 입체적으로 드러내기 위해 무대 위에 나무들을 많이 설치해서 사실적이면서도 입체적으로 표현해야 한다. 그러나 이 방법은 방정환이 원했던 ‘아모나 하기 쉬운 동화극의 무대가 아니었을 것이다. 다른 방법은 무대 전

33) 방정환, <노래주머니>, 『어린이』 제1호, 1923.3, 6면.

체를 나무로 채우기 어려우니 상징적으로 무대에 어울릴 법한 나무 몇 그루를 군데군데 세우는 것이다. 그런데 이 나무 몇 그루를 무대 곳곳에 설치한다고 해서 숲의 이미지 효과가 나타날까. 나무가 설치된 부분 이외의 무대 공간은 극장이든 강당이든지 간에 건물 실내의 배경이 그대로 노출되어 숲의 신비감은커녕 실제의 느낌마저 사라지고 만다. 작가는 <노래주머니>를 게재한 바로 뒷부분에 ‘상연할 때에’에서 공연 시 필요한 사항들을 조언하였으나 무대를 언급하지 않았다. 작가는 무대의 구체적 형상화에 대한 이해를 돕기 위해 대본 가운데 삽화³⁴⁾를 삽입했다. (그림 1) 기존 연구자들은 이 삽화를 전혀 주목하지 않았다. 이 삽화는 그냥 <노래주머니>의 배경 정도이겠거니 생각했을지 모르나, 작가가 삽화 밑에 “제일장무대”라고 분명히 명시하여 도깨비 숲의 무대 정보를 제공하고 있다.



[그림 1] <노래주머니> 제일장무대

무대의 뒤 배경은 나무들이 그려진 그림이다. 무대를 실제의 숲처럼 세팅할 수도, 몇 그루 나무를 세팅하여 상징적으로 만들 수 없는 상황에서 손쉽게 할 수 있는 방법이 무대그림 또는 작화(作畵)의 방식이다. 무대

그림은 평면적이어서 입체감이 떨어지지만 실제의 나무로 무대를 세팅한 비용에 비하면 훨씬 저렴하다. 입체감을 조금이나마 부여하기 위해 두 가지 방법을 이용하였다. 하나는 무대 우측에 커다란 나무 형상을 그린 판을 세워 무대 앞과 뒤의 원근감을 살리는 것이고 다른 하나는 무대

34) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 7면.

중앙 좌측에 실제의 나무 등걸을 놓는 것이다. 방정환이 구상하는 도깨비 숲의 무대 장치는 기본적으로 경제성의 원리가 작동하고 있다. 숲을 그린 배경 그림, 커다란 나무를 그린 그림 판, 실제의 나무 등걸로 도깨비 숲의 무대는 구현된다. 숲의 구현을 배경 그림으로 했다는 간접적인 증거로서는 공연 도입부의 배우 지시문의 내용에 있다. “푸른옷입은 독갑이들이여덫인지아홉인지 늘어안졌고”³⁵⁾라는 표현에서 도깨비들이 ‘늘어안졌다’는 말은 무대 배경이 평면적인 것에 기인한 것이다. 숲의 무대가 입체적이었다면 도깨비들은 줄지어 앉지 않고 숲의 곳곳에서 다양한 포즈를 취하고 있었을 것이다. 그리고 이러한 숲의 무대 장치에 ‘파란빛’ 조명을 이용하여 도깨비 공간의 신비감을 자아내려 했다. 어두컴컴한 밤의 파란 빛 조명은 “푸른옷입은 독갑이들”³⁶⁾의 의상과 색감이 일치되어 범상치 않은 공간임을 나타내려 했다.

그렇다면 제2장 현실세계의 모습은 어떠한가?

第二場

村的등뒤 족으마한 냇가의景致 멀리 등성이뒤로草家집집봉이二三보이고 그등성이앞에는 족으만넛물이보이고 그내우에는다리도노여있다.
(開幕)

村的少年四五人이 右側(내의숫쪽)에서 미역이 잡아담은洋鐵桶하나를 들고 조하서 찌들며登場하야 舞臺의中央에갓다고(갓다놓고의 오식:인용자주) 드러다보면서찌든다. 四五人이모다 발을것고손에나무째기를들고 一人은 삼택이를들었다³⁷⁾

제2장은 1장과는 달리 촌의 풍경이다. 원경에는 등성이와 초가집 두어

35) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 6면.

36) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 6면.

37) 방정환, <노래주머니>, 『어린이』 제2호, 1923.4, 6면.

채가 있고, 근경에는 냇가와 다리가 있다. 이런 배경 역시 시골의 낮익은 풍경이다. 2장의 무대 역시 배경 그림으로 제작했을 것이다. 근경과 원경이 있는 시골 무대를 사실적으로 재현하는 것도 시간이 걸릴뿐더러, 1장의 무대를 빼고 2장의 무대를 세팅하는데도 시간이 걸린다.

무대 위의 소품들은 어떤 것들이 있는가? 방정환이 글 「上演할때에」에서 무엇보다 공을 들고 있는 부분이 도깨비의 형상화다.

△ 독갑이는 누른 빗이나 푸른 빗 상하(上下) 내의(內衣)를 입고 그 우에 그냥 허리에 검은 띠를 ○고 팔뚝과 다리도 검은 끈이나 헌겍으로 질끈질끈 동여매면 그만이요 괴수는 그 우에 黑色 커다란 족시를 하나 더 입으면 좃습니다.

독갑이의 얼굴은 불검칠을 하고 머리 우에는 마분지로 탈을 만들어 달고 手巾 가튼 것으로 동여매면 됩니다 그리고 눈가에 먹으로 테를 굵게 그리고 입도 크게 기려야 됩니다. 그 중에 괴수는 구레나룻을 부치면 좃습니다.³⁸⁾

상하 내의가 아이들이 입는 옷이어서 별도로 구입할 필요가 없다면, 도깨비 형상화에 필요한 물품들은 무엇인가? 허리에 차는 검은 띠, 팔다리에 묶을 검은 끈이나 형겍, 괴수가 입는 조끼와 구레나룻, 마분지 탈과 수건, 눈가와 얼굴에 칠할 먹 등의 물감 등이다. 이 소품들은 생활에서 쓰는 물건이나, 적은 비용으로 구입할 수 있는 것들이다. 그런데 한 가지 주목할 점은 방정환이 도깨비를 형상화하면서 과감하게 생략한 소품이 있다는 것이다. 그것은 바로 도깨비 설화에 등장하는 방망이다. 방정환은 1922년 8월 『개벽』지가 주최한 ‘조선고래동화 발굴’ 공모에 관여했는데, 3등 입선작들 중 하나인 <또드락 방망이>를 읽었고 자신이 창작한 <노래주머니>에 영향을 끼쳤을 가능성이 있다.³⁹⁾ <또드락 방망이>는 부를

38) 방정환, 「上演할때에」, 『어린이』 제2호, 1923.4, 8면.

가져다 주는 신비의 도깨비 방망이를 다룬 이야기다. <노래주머니>에 등장하는 도깨비들의 존재감을 확실히 나타내주기 위해서는 도깨비 방망이가 꼭 필요할 것이다. 도깨비 방망이를 두드리면, 그 자체가 하나의 타악 리듬을 구성하여 노래나 춤의 반주에 적합하고 또한 내용상 신비한 일을 생기게 하기 때문이다. 그런데 작가는 도깨비 방망이를 이용하지 않았다. 작가의 지시사항에 따르면, 도깨비가 여덟이나 아홉이므로 괴수를 포함하여 도깨비 방망이는 9~10개다. 개수도 그렇지만 방망이 제작이 만만치 않다. 다듬이 방망이, 절구 방망이처럼 사실적이지 않고 상상의 세계에 있을 법한 방망이어야 했기 때문이다. 9~10개의 도깨비 방망이 제작은 방정환이 공연의 전제로 삼았던 ‘아모나 하기 쉬운 동화극’에 맞지 않는다. 그래서 방정환은 장단을 맞추며 노래를 부를 때 배우들의 맨손을 이용한다. 그래서 1장의 시작부터 “독잡이들이 손바닥을치면서노래를부른다.” 제2장 시골의 현실에서 이용되는 소품은 소년들이 고기 잡는데 필요한 물건들이다. 메기를 담은 양철통, 나무때기, 삼태기가 전부다. 이것들 역시 생활에서 쉽게 구할 수 있는 것들이다.

<특기의재판>은 <노래주머니> 이후 약 7개월 만에 발표되었다. <특기의재판>은 무대 제작의 경제성 면에서 <노래주머니>에 비해 훨씬 저렴하고 안정적이다. 이것은 <특기의재판>의 플롯이 단일한 배경으로 이루어져 있어 하나의 무대 장치만 필요로 하기 때문이다.

무대 산속의 외따른길. 나무가 하나서있다.

길 한가운데 커-다란호랑이(虎)를너은괴쌍이 노여잇고 그 괴쌍창살틈으로 호랑이쭈으리고 안젓는것이 드러다보인다 나무밧혜는 이 괴쌍을쓸고 온 산양순한사람이 짬을씻고잇고 쏘한사람은 구석에 도라서서 무엇을찾는모양이다.⁴⁰⁾

39) 손증상, 앞의 글, 2015, 70-72면 참고.

40) 방정환, <특기의재판>, 『어린이』 제10호, 1923.11, 20면.

무대는 단순하다. 산속의 외딴 길에 있는 나무 한 그루와, 길 중앙에 호랑이가 잡혀 있는 궤짝이 전부다. <노래주머니>의 공간적 배경인 산속의 '삼림(森林)'과 비교하면 산속의 나무 '하나는 너무 단순해 보인다. 물론 '산속'이므로 <노래주머니>처럼 나무들이 즐비한 배경 그림이 필요할 수도 있다. 그러나 방정환은 <특기의재판>에서 나무 한 그루와 궤짝만을 언급하였다. 방정환이 '산속을 나타내는 배경 그림에 관해서 어떻게 생각했는지는 두 가지 해석이 가능하다. 방정환이 <특기의재판>의 배경이 '산속'이므로 <노래주머니>처럼 나무들이 즐비한 배경 그림을 기본 무대장치로 생각했으리라는 것과, 배경 그림을 무시하고 인물들의 대사를 통해서 관객이 무대 배경과 상황을 파악하고 관람하게 했으리라는 것이다. 둘 다 무방하다. 그러나 '산속을 나타내는 배경 그림이 없다 해도 어린이 관객은 이 극의 배경이 산속임을 알 수 있다. 무대에 나무 한 그루, 호랑이가 포획되어 있는 궤짝, 사냥꾼 두 명이 있는데다 사냥꾼들이 주고받는 대화의 내용만으로도 관객에게 '산속의 배경과 상황을 충분히 전달할 수 있다. 작품의 삽화만 보더라도, <노래주머니>의 삽화와는 달리 <특기의재판>에는 '산속을 나타내는 배경 그림이 없다. ([그림 2])



[그림 2] <특기의재판> 삽화

이 삽화대로라면, 이 무대 세팅 방식은 다소 획기적이고 매우 경제적이며 어린이 관객의 상상력을 자극하는 계기를 제공해준다. <노래주머니>가 두 개의 세계, 즉 도깨비 세계와 인간 세계를 보여주기 위해 두 개의

기 때문이다. 나무 한 그루, 호랑이, 꾀짜, 사냥꾼 두 명으로 산속의 배경 재연은 충분히 가능하고 인물들의 대사만으로도 관객은 충분히 산속 배경을 상상하며 극을 즐길 수 있다.

3.2. 음향의 효과와 상징적 활용

전래설화를 각색한 두 동화극은 현실과 상상, 현실과 비현실이라는 이원적인 세계를 의미화하고 있다. <노래주머니>에서는 배경 그림 장치를 통해 두 세계를 확연히 구별해주지만, 음향(음악)은 두 작품 모두에 사실적이면서도 상징적으로 활용되어 두 세계의 구분과 상황의 의미를 명료하게 해준다.

<노래주머니>의 제1장에서는 막이 시작되면서 “후루룩 후루룩 새소리”(6면)가 들려온다. 이 새소리는 ‘삼림(森林)’을 지시하면서 이 숲속에 도깨비들이 살고 있음을 알려준다. 1장의 도깨비 세계에서 세 번 울리는 닭의 울음과 제1장의 말미에 들려오는 “멀고먼 종소리”(8면)는 날이 동트는 새벽이자 인간 현실세계로의 전이를 알리는 신호음이다. 제3장에서의 새소리와 닭 울음 역시 제1장과 동일한 의미로 이용된다. 방정환은 공간적 배경과 시간적 배경을 효과적이고 상징적으로 전달하기 위해 몇 가지의 음향을 활용한다.

방정환은 <특기의재판>에서 두 가지 음향만으로 극의 상황에 따른 공간과 시간의 의미를 전달한다. <특기의재판>에서는 ‘바람 부는 소리와 나뭇잎 흔들리는 소리가 모두 동일하게 네 차례 나오는데, 각 음향마다 의미가 달라진다.

(가) 바람부는소리와 나무잎흔들리는소리가 들린다.⁴¹⁾

- (나) **일** 「그런가 그러면갓다오세 얼른오세」
하고 두사람은 아래로나려간다.
—바람소리. 나무넙소리—
호랑이 (셋뺨안입을 버리고 하품을하면서) 「아—힘 아 썩여나
가고십허못견디겟다 배가하도곱하서 꾸벅꾸벅한잠을
자고나넛가 점썩여나가서 마음대로도라다니고십흔걸
(머리로 문썩을세밀어보고) 안되는걸!⁴²⁾ (강조 - 인용자)
- (다) **나그네** 「이번에는 누구에게 물어보아야하나 이번이 마즈막인
대—」
—바람부는소리. 나무넙흔들니는소리—
하얀툑기가 지나간다.⁴³⁾ (강조 - 인용자)
- (라) **호랑이** 「여보—여보— 툑기님—툑기님— 한번만용서해주고
살려주어요」
—바람부는소리 나무넙흔들니는소리
호랑이 「아힘— 아이고 배곱하죽겟다—아이고 배곱하—아 틀
럿다 벌서 산양꾼들이 오시는구나」⁴⁴⁾ (강조 - 인용자)

첫 번째 음향은 극의 시작과 함께 무대 배경인 산속의 분위기를 알리
는 효과음이다.(인용문 (가)) 두 번째 음향은 상황의 변화이긴 하나, 현실계
에서 비현실계, 사실의 세계에서 상상의 세계로의 전환을 암시한다.(인용
문 (나)) 사실의 세계에서 사냥꾼들이 호랑이를 사냥하고 시원한 샘물을
마시려고 무대를 떠나면, 바람소리와 나뭇잎 흔들리는 소리와 함께 호랑
이가 독백을 하는, 의인화된 비현실의 세계가 열린다. 세 번째 음향은 나

41) 방정환, <툑기의재판>, 21면.

42) 방정환, <툑기의재판>, 23면.

43) 방정환, <툑기의재판>, 26면.

44) 방정환, <툑기의재판>, 28면.

그녀가 세 번째 판결을 해줄 대상을 찾으려는 찰나에 들리는 바람과 나뭇잎 소리는 관객에게 세 번째 등장하는 인물이 누구일까 궁금증을 갖고 관람하게 한다.(인용문 (다)) 네 번째 음향은 비현실세계에서 현실 세계로의 전환을 지시한다. 극의 도입과 동일하게 사냥꾼들이 등장하면서 현실 세계가 열린다.(인용문 (라))

4. 언어의 다채로운 운용과 음악의 효과

극작가에게 언어는 드라마를 구축하는 매우 중요한 수단이다. “한 희곡이 공연될 때 다른 표현수단들(주로 음악과 장관)이 추가되지만, 극작가가 자신의 개념을 타인에게 전달하기 위해서는 거의 전적으로 대화와 무대지시문에 의존할 수밖에 없다.”⁴⁵⁾ 방정환의 동화극에서 두드러진 특징 중의 하나는 언어의 다채로운 운용이다. 전래 설화의 단순한 갈등과 플롯을 차용하고 바꾸어 새로운 동화극으로 만들면서 무엇보다 언어에 대한 세심한 주의를 기울인다. 설화가 지닌 인물의 유형성 때문에 개성적인 인물을 창조하지는 못 했지만, 그 인물들의 대사를 재미있고 상황에 어울리게 새롭게 만들어 작가가 동화극에서 추구하려 했던 희극 세계를 재미있게 창조하였다.

4.1. 언어의 반복과 의미

두 동화극에서 공통적으로 나타나는 언어의 특징은 반복에 있다. 두 동화극은 각각 단막극에 해당되는 공연 분량이어서 인물들의 대사가 필요 이상으로 길거나 장황하지는 않다. 그러나 방정환은 구어체의 대사를

45) 오스카 G. 브로켓, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989, 50면.

쓰면서도 정확한 문장을 구사하려고 하고 동일한 의미를 지닌 낱말이나 어구들을 반복하여 표현한다. 몇 가지 예를 들어보기로 하자.

호랑이 (삐딱한 입을 버리고 하품을 하면서) 「아-힘 아 **뛰어나가고** 싶
허못견디겟다 배가하도 곱하서 꾸벅꾸벅 한잠을 자고나닛가
점**뛰어나가**서 마음대로도라다니고 십흔걸 (머리로 문썩을
세밀어보고) 안되는걸! 여기서 **뛰어나가기만**했스면 좃켓난
대…………… **뛰어나가**서우선 저 산양꾼두놈을잡어먹어서 괴
운을 내여가지고 사슴이던지 특기색기던지 닥치는대로 잡아
먹어야지…………… 여기**만뛰어나가**면 다내세상인대 (머리로
또 문썩을밀어보고) 암만해도안되는걸」 (강조 - 인용자)⁴⁶⁾

인용문은 <특기의재판>에서 꺾쪽에 갇혀 있는 호랑이의 독백 장면이
다. 호랑이는 뛰어나가서 마음대로 돌아다니고 주린 허기를 채우고 싶어
한다. 호랑이의 탈출 욕망은 배고픈 허기, 갇혀 있는 답답함, 사냥꾼들에
대한 분노와 살의 등의 심리를 깔고 있다. 호랑이가 내뱉는 대사 중에서
‘뛰어나가다’라는 서술어를 다섯 차례나 반복한다. ‘뛰어나가고 싶어 못견
디는 호랑이의 반복되는 대사와 ‘문썩을 밀어대는 간절한 모습은 어린
이 관객에게 탈출하고 싶은 호랑이의 심리를 확실히 전달한다. 그런데
호랑이의 탈출 욕망의 의미를 축소시키거나 훼손시키지 않으면서 대사
를 압축하면 적어도 밑줄 친 예들처럼 ‘뛰어나가다와 관련된 어구가 세
번 정도 생략이 가능하다. 세 차례나 반복되는 어구를 생략해도 의미 전
달뿐만 아니라 작가가 의도했듯이 의미를 강조하는 것에도 전혀 문제가
없다. 그런데도 작가는 왜 이렇게 중복된 의미의 대사를 반복했을까. 호
랑이의 독백중 ‘뛰어나가다의 서술어와 관련된 대사들을 의미 단위의 문
장들로 나누어 열거하면 아래와 같다.

46) 방정환, <특기의재판>, 『어린이』 제1권 10호, 1923.11, 23면.

뛰어나가고싶혀 못견디겟다 배가하도 곱하서 - 소망.

꾸벅꾸벅 한잠을 자고나넛가 점뛰어나가서 마음대로도라다니고 십흔
결 - 소망.

여기서 뛰어나가기만했스면 좃켓난대 - 가정법에 의한 소망.

뛰어나가서우선 저 산양순두놈을잡어먹어서 기운을 내여가지고 사슴
이던지 특기색기던지 닥치는대로 잡아먹어야지 - 가정법을 통한 미래의
의지.

여기만뛰어나가면 다-내세상인대 - 가정법을 통한 소망.

‘뛰어나가다와 관련된 어구가 들어 있는 다섯 대사는 말하는 주체인 호랑이의 주어 ‘나를 삽입하면 모두 문장이 성립된다. 위의 두 문장은 탈출하고 싶은 소망을 담고 있어 두 번째 것은 생략해도 되고, 세 번째에서 다섯 번째 문장은 모두 가정법을 통한 미래의 소망과 의지를 담고 있어서 아래의 두 어구를 생략해도 무방하다. 방정환은 위에서 보듯 한 대사 한 대사마다 정확한 문장을 구사하려고 노력한다. 대사들 전체를 놓고 보았을 때 의미가 같거나 유사한, 서술어-목적어 등의 낱말이나 어구들은 생략되어도 의미 전달에는 전혀 지장 없다. 오히려 유사한 표현의 반복은 불필요하거나 어색하게 느껴져 대사의 생생한 사실감을 전달하는데 장애를 초래할 수 있는데도 작가는 그렇게 하지 않았다.

호랑이의 독백만이 아니라 인물들이 주고받는 대화에서도 대사의 반복 현상은 나타난다.

호랑이 「여보 내가죽겟스니 그 고리를벗기고 이문씩을 점열여주시
요」

나그네 「무어요? 이문을열어달낫게? 여보 그런소리하지마우 이문
을열여주기가 힘들지는안치만 열여주면뛰어나와서 나를잡
아먹게」

- 호랑이 「아니올시다 천만에 그런짓을할리가잇습닛가 은혜를모르고
그런낫븐짓을하겠습닛가 이럿케빌터이니 **점열어주십시오**
네-」
하면서 앞발을비비면서 절을작고한다
- 나그네 「허허 그러케짜지하니 설마 거짓말이야하겠소 짚은 그좁은
속에갓쳐 잇서서 꺾갑갑하겠소 보기에 짝하니 내가 이 **피
스문을열어주리다**」
- 호랑이 「네 얼른**점 열어주십시오** 배가곱아서 눈이싸질지경입니다」
(강조 - 인용자)⁴⁷⁾

인용문은 호랑이가 지나가는 나그네를 불러 세우고 꺾의 문을 열어 달라고 애원하는 장면이다. 둘의 대화에서는 ‘열어주다’라는 서술어가 여섯 번 반복되어 그 의미가 강조된다. 문을 열어달라는 호랑이의 대사는 앞발을 비비며 절하는 모습과 함께 간절한 애원을 뜻한다. 나그네의 반복되는 대사는 놀람의 의문, 가정, 의지 등으로 의미가 변주된다.

<노래주머니>에서는 극의 처음부터 대사의 반복이 나타난다.

- 괴수 「이중에 누구든지 못듯든 소리를하나해보렴으나, 그닥지잘
하지못하드래도괜찬흐니……」
- 독二 「어—이」
- 괴수 「어—이한게누구나, 안단말이나?」
- 독二 「어—이」
- 괴수 「모른단말이나」
- 독二 「어—이」
- 괴수 「무슨 어—이나 안단말이나 모른단말이나」 (강조 - 인용자)⁴⁸⁾

47) 방정환, <특기의재판>, 23-24면.

48) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 6면.

극의 도입에 도깨비들의 ‘쏘드락썩’ 합창이 끝나자 괴수는 새로운 노래를 원하며 지원자를 찾는다. 그때 도깨비2는 “어—이”라고 세 차례나 대답한다. “어—이”라는 독특한 대답은 긍정도 부정도 아니고 “예”라는 높임말도 아니고 반말도 아니다. 곧이 말하자면 방정환이 만든 도깨비들의 대답법이다. “어—이”라는 말의 세 번의 반복은 “옛이야기의 형식적 특징으로 반복에서 오는 말의 재미와 리듬감을 높”⁴⁹⁾이기도 하겠지만, 극의 처음부터 어린이 관객에게 청각적으로 낯설고 새로운 인상을 심어주고 현실과 다른 도깨비 세계를 환기하는 데 기여한다. 극 중에서 “어—이”라는 대사가 총 열세 번 나오는데, 그 중에서 도깨비들 전체가 굵고 짧게 “어—이”라고 대답하는 게 일곱 번 나온다. “어—이”라는 도깨비 대사의 반복은 어린이 관객이 기억하기에 쉽고 흥내 내기에도 재미있게 고안된 언어임에 틀림없다.

이밖에도 두 동화극에는 언어의 반복 현상이 많이 있다. 작가가 낱말이나 어구의 의미를 강조하기 위하여 반복해서 사용하는 경우들도 있지만, 극의 상황이 반복되어 유사한 의미의 대사들을 반복하는 경우들도 있다. <노래주머니>에서는 박 노인에 이어 김 노인이 등장하는 장면이 반복되어 인간에 대응하는 도깨비들의 대사가 반복되어 나타난다. <특기 의재판>에서는 나그네가 자신이 구해준 호랑이에게 잡혀 먹힐 위기에 처하자 세 차례나 재판을 반복하는데 이 장면에서도 비슷한 대사들이 나타난다. 일반적으로 희곡의 극작술에서 같거나 유사한 의미의 대사를 중복하는 것을 비경제적인 것으로 파악한다. 대사의 중복은 의미의 중복이고 불필요한 군더더기여서 작품의 흐름을 불필요하게 지연하고 의미의 함축성에 장애가 되는 것으로 본다. 그리고 인물과 상황에 적합하다면, 연극적 대화는 불완전한 문장, 틀린 문법, 비형식적 문체, 속어, 신성치 못한 언사들도 사용한다.⁵⁰⁾ 그러나 이러한 극작술의 일반론은 기본적으로

49) 염희경, 앞의 글, 2007, 184면.

50) 루이스 E. 캐트론, 앞의 책, 2011, 226면.

로 성인을 대상으로 하는 희곡을 전제한 것이지, 어린이를 위한 희곡에는 그대로 적용되기 어려운 측면이 있다. 불완전한 문장이나 틀린 문법은 의미의 전달력을 저해할 수 있고, 비형식적 문체나 속어 등은 더더욱 어린이 희곡에는 부적합하기 때문이다. 방정환은 구어체의 대사를 쓰면서도 정확한 문장을 구사하려고 하였고, 의미가 중복되는 대사들이 있어도 가급적 생략하지 않고 반복해서 전달하려고 노력하였다. 왜 그랬을까? 여기서 방정환이 쓴 글 「童話作法 - 童話짓는이에게」의 일부를 이해할 필요가 있다.

그리고또 童話를쓰거나 이약이하는사람이 아모리 자상하게 길게오래 하드래도 그것을넘거나 뜻는兒童은 그중에서 자기가알수잇는것뿐만을 추려가집니다 兒童을만히 接해본사람은 알것입니다 길다란이야기를 들려주고 나중에다시한번 물어보십시오 군데군데 뛰어가면서 자기가는것만 골라서기억하고잇습니다⁵¹⁾

방정환은 어린이들에게 긴 이야기를 들려주어도 어린이들은 자기가 아는 것만 골라서 기억하고 있다고 설명한다. 방정환이 두 편의 동화극에서 보여준 반복적인 대사는 아동의 동화 독서에 대한 방정환의 이해 방식과 깊은 관련이 있어 보인다. 연극 공연은 동화나 소년소설과 마찬가지로 ‘서사’라는 커다란 장르 범주에 속해 있어 인물들에 의해 사건이 전개되는 형식을 취하고 있다. 그러나 “소설가의 독자는, 읽다가 혼란이 생기게 되면, 명료하지 않은 구절들을 재독하려고 지면이나 장(章)조차도 되돌릴 수 있지만 희곡은 관객들이 사실에 관해 의심을 갖지 않도록 즉각적인 명료성을 유지해야만 한다. 소설가는 독자가 일정 시간 동안 책을 내려놓을 것을 기대한다. 그러나 극작가는 희곡의 전체 (시간) 동안에 충만하면서 간섭받지 않는 관객의 관심을 장악해야만 한다.”⁵²⁾ 청자(聽者)

51) 小波生, 「童話作法 - 童話짓는이에게」, 『동아일보』, 1925.1.6.

로서의 어린이가 듣는 이야기는 관객으로서의 어린이가 보는 공연과 유사하다. 시간의 흐름 속에 이야기가 전달되고 공연이 진행된다. 한번 지나친 이야기와 공연의 장면은 반복하여 재생될 수 없다. 연극 공연의 일회성과 재생 불가능성의 특징은 집중력이 약한 어린이에게 불편한 요소다. 방정환은 두 편의 동화극이 공연을 전제로 아무데서나 하기 쉽게 만든 것이라고 했다. 『어린이』에 게재된 동화극은 읽고 이해가 안 되는 부분이 있으면 되돌려 읽을 수 있어 문제가 없다. 그러나 공연으로 무대화 되었을 때에는 완전히 이해 못한 채 지나칠 수 있는 부분들이 있다고 본 듯하다. 두 편의 동화극에 나타난 언어의 반복 현상은 어린이의 심리와 정서를 잘 이해하는 방정환이 어린이 관객에게 극의 내용과 흐름을 제대로 이해하고 숙지하게 하려는 배려 차원에서 이뤄진 것이라고 본다.

4.2. 언어의 두 층위 : 사실적인 언어와 유희적인 언어

방정환의 두 동화극에 나타나는 언어의 다른 특징은 사실적인 언어와 희극적이고 유희적인 언어의 절묘한 활용에 있다. 앞에서 예를 들었던 도깨비들의 대답 “어—이”는 작가가 도깨비들만의 언어를 고안해낸 창의적인 대사다. 작가는 도깨비들에게 걸맞은 얼굴과 외모를 형상화해보았지만⁵²⁾ 도깨비들이 무대 위에서 인간과 다른 비범한 신체를 지니고 신이한 능력을 제대로 발휘하게 하기는 애초부터 어려웠을 것이다. 일반 어린이들이 도깨비 역할을 연기했을 것이기 때문이다. 이 극에서 도깨비들이 비범한 능력을 보여주는 장면은 괴수의 지시에 따라 박 노인의 혹을 떼고, 그 혹을 김 노인에게 붙이는 장면뿐이다. 따라서 제1장과 제3장 도깨비 세계에서 도깨비들의 신이한 능력은 그들의 행위보다는 장난기가 심한 도깨비들의 유희적인 언어에서 드러난다.

52) 루이스 E. 캐트론, 앞의 책, 2011, 50면.

53) 방정환, 「上演할재에」, 1923.4, 8면.

- 독一 벌떡일어서면서 「이놈을코를잡아늘이지요」 金은 코를쥐고
 썰썰맨다
- 독二 「입에다 흑을부쳐서 입을뭇버리게하지요」 金 입을꼭쥘다
- 독三 「이놈을벌거벗기고 허리를늘여서 저나무가지에친친감지요」
 金은 두손으로 제가슴을꼭쥘안는다
- 독四 「이놈의입에서 개고리가나오게하지요」 金은 다시 입을가다
 린(가린다의 오식 - 인용자)⁵⁴⁾

위 인용문은 자신의 흑이 노래주머니라는 김 노인의 거짓말에 도깨비들이 징별을 권하는 내용이다. 도깨비들은 코를 잡아 늘이고, 흑을 입에다 붙이고, 허리를 늘여 나무 가지에 칭칭 감고, 입에서 개구리가 튀어나오게 하자고 제안한다. 이것은 도깨비만이 할 수 있는 신이한 행동이면서 김 노인에게 가하려는 재미있는 징별이다. 도깨비들이 권하는 징별의 대사는 자체가 순진무구하고 창의적이며 매우 희극적이다. 이점에서 도깨비들은 어린이들의 분신이다. 어린이 관객은 도깨비들과 이런 순간에 자연스레 동일시된다. 도깨비들의 대사에 반응하는 김의 표정, 모습, 행동은 고통스러워할수록 더욱 웃음을 일으킨다. 탐욕스런 김 노인에게 가하려는 징별은 희극의 보호받는 세계(protected world) 안에서 이뤄지는 고통이어서 무해하고 희극적이다.⁵⁵⁾ 이에 반해 현실세계 소년들의 언어는 어떠한가?

54) 방정환, <노래주머니>, 1923.4, 8면.

55) 로버트 W. 코리간(Robert W. Corrigan)은 아리스토텔레스가 희극에서 언급한 '우스꽝스러움'과 '고통의 부재'(absence of pain)를 주목하고, 이것을 '희극의 보호받는 세계'(protected world of comedy)라 명명했다. Robert W. Corrigan, "Comedy and The Comic Sprit", *Comedy Meaning and Form*, Cambridge: Harper&Row., 1981, p. 8.

- (가) 少一 「어른의 팔뚝만하다」
 少三 「이에 나는처음에 썸언것이 썸틀하길네 뱀장어인줄알
 었서」
 少一 「나도그랬지 네가 익크—하고소리를지를적에보니사
 무에썸언 것이 핫깃보이겠지? 그래뱀장어인줄알엇지」
 少二 「이러케 큰놈이 어대서내려왔슬가」⁵⁶⁾
- (나) 少年一同 「아니애요, 아니애요 우리가애써잡은것인데 왜빠서가
 려고그러서요 하면서 펼적뛰어 못가져가게막는다 少
 一은 金의두팔을 붓잡고 少二는 桶을얼른빠어다 밋헤
 노코 一同이 金의가슴과 몸을 밀고있다」⁵⁷⁾
- (다) 少一 「그싸짓 욕심쟁이 혼이나 한번낫스면쪼켓다 우리가독
 갑이가트면 한번되—게 혼을내주겠다」
 少三 「그럼— 눈에서눈물이나도록혼을내주지」
 少二 「그런데 엇더케독갑이를맛낫습니사 엇더케생겼서요
 무섭지안하요?」⁵⁸⁾

<노래주머니>의 제2장에서 소년들이 냇가에서 미역이(메기)를 잡고 등장하는 장면이다. 소년들은 큰 미역을 잡은 기쁨을 감추지 못하며 그 실체와 크기, 미역이가 내려온 출처 등에 관해 묻고 대답한다. 이 장면은 도깨비들의 대화와는 사뭇 다르다. 미역을 두고 오가는 대화는 사실적인 인과가 지배하는 생활 현실의 세계임을 상기시킨다. 크기가 어른의 팔뚝 만하다거나 뱀장어인줄 알았다거나 어디서 내려왔을까 하는 소년들의 대사에는 대어를 낚은 것에 대한 기쁨과 궁금증이 담겨 있다. (인용문 (가)) 그러나 소년들의 생활 세계는 약자에 대한 강자, 어린이에 대

56) 방정환, <노래주머니>, 1923.4, 6면.

57) 방정환, <노래주머니>, 1923.4, 6면.

58) 방정환, <노래주머니>, 1923.4, 7면.

한 어른의 거짓말과 부당한 횡포가 지배하고 있어 소년들의 언어에는 불안과 항의, 악인에 대한 징벌 의지(인용문 (나), 도깨비에 대한 호기심(인용문 (다)) 등 다양한 감정과 느낌들이 담겨 있다.

현실세계와 비현실세계에 각각 사는 인물들의 언어의 대비 효과는 <특기의재판>에서 두드러지게 잘 나타난다.

- 호랑이 「아힘— 아이고 배곱하죽겠다— 아이고 배곱하— 눈알이 팽팽돈다— 아이그 나점살려다우— 이거 아모도 지나가는놈도업나 아—아 틀렸다 벌써 산양꾼들이 오는구나, 호랑이는다시쭈으리고 산양꾼이 도라온다
- 산양꾼一 「어— 그물 차지도한데 배속까지 시원—하이」
- 산양꾼二 「여보게 식원한판이니 우리여기서 잠이나한잠자고가세」
- 산양꾼一 「그래볼가? 에그 여기 호랑이발자죽이잇네」
- 산양꾼二 「응? (괴씩속을보고) 앗다 속이지말게 여기 이럿케드러안짓는대」
- 산양꾼一 「그럿치만 발자죽은 분명히 호랑이 발자죽이 낫는대 자아 이것아닌가」
- 산양꾼二 「글세 이상하이 이럿케 괴짤문은 걸닌채로잇난대」
- 산양꾼一 「그럼 아마 이근처에도 호랑이가 잇나보이 우리잡아볼가, 하고 총을든다⁵⁹⁾

비현실세계의 도입부터 떠들기 시작한 호랑이의 설릴라키(soliloquy)는 극의 결말부에 가서 다시 시작된다. 설릴라키는 모놀로그(monologue)와 같이 인물의 확장된 대사를 뜻한다.⁶⁰⁾ 나그네와 토끼가 떠나고 혼자 남은

59) 방정환, <특기의재판>, 28면.

60) 설릴라키는 무대상에 아무도 없을 때 말해지는 것이고, 모놀로그는 혼자서 말을 하나 무대상의 다른 인물이 듣는다. 루이스 E. 캐트론, 앞의 책, 260-261면 참고.

호랑이의 설릴라키는 호랑이의 모습을 더욱 비참하고 고통스럽게 만든다. 그러나 그 비참함과 고통은 관객에게 우스꽝스러운 웃음을 전한다. 그런데 더욱 절묘한 것은 사냥꾼의 등장으로 호랑이는 말없이, 다시 말해 허기와 어지러움에 대한 간절한 호소와 자포자기의 체념의 말 한 마디 없이 “다시쫓으려고” 있다는 점이다. 호랑이의 다언(多言)과 침묵이 절묘한 대비를 이루며 웃음을 폭발하게 한다. 단지 언어상의 강렬한 대비만이 아니라, 간절한 호소의 행동과 “다시쫓으려고” 있는 무행동도 절묘한 대비를 이룬다.

- 특기 (귀를기우리고 한참생각하다가능청스럽게) 「어—엇더케되 엿서요?알수업난걸이요 누가갓치고 누가 그것을 살려주엇 성? 그리고 누가 누구를 잡아먹으려고…… 응—당신이 이 호랑이를 잡아먹으려고해요」
- 나그네 「안—이요 내가 호랑이를잡아먹으려그러는게아니라 이호랑이가 이괴짜에갓쳐잇난대 내가살려주엇서요」
- 특기 「네—알앗습니다 그러닛가 이호랑이하고 당신이 이괴짜속에갓쳐잇섯습니다그려」
- 나그네 「호랑이가 갓쳐잇고 내가지니가다보닛가」
- 특기 「으—응 호랑이가 지나다보닛가」
- 호랑이 (갑갑한듯이화를내고) 「에에 갑갑한놈이로군! 윈—못난몸이로구나 이괴짜에는 내가잇섯단다 내가잇섯서」
- 특기 「네—그럿슴닛가 호랑이속에 괴짜이갓쳐잇섯서요——」
- 호랑이 「무얼엇재? 괴짜속에 내가갓쳐서」
- 특기 「하하—괴짜속에 내가갓쳐——어—아니아니 잠간참으십시오 어—또호랑이가 이랑반의속에갓쳐잇섯난대 그때에괴짜이 지나가다보닛가——어어 틀녓다렸다 이것 실레햇습니다 왜 이럿케알수가업슬가——실레지만 점 자세알기쉽게 설명을 해주시지안켓슴닛가 아조 눈으로보는듯키 알기쉽

게 잡아르켜주셨스면조셋난데……어—또 귀짝이 어슬렁어슬렁 지나가다가 보닛가……」⁶¹⁾

이 극에서 언어유희의 극치는 세 번째 재판자인 토끼의 언어에서 나타난다. 토끼는 상황을 제대로 파악했음에도 능청을 떨며 혼란스런 질문을 계속 던진다. 토끼는 처음에 누가 살려주었고 누가 잡아먹으려 했는지, 누가 귀짝에 갇혀 있었는지 등 행동을 한 주체가 누구였는지를 자꾸 질문하여 혼란을 초래한다. 토끼는 호랑이와 나그네가 귀짝에 갇혀 있었다고 이해했다가 호랑이 속에 귀짝이 갇혀 있었다고 하여 전혀 조리에 맞지 않은 말을 한다. 이 부조리한 말은 점차 발전된다. 호랑이가 나그네의 속에 갇혀 있었는데 귀짝이 지나가다 보았다는 말과 귀짝이 어슬렁어슬렁 지나가다 보았다는 말에 도달하면 언어의 유희는 극단에 이른다. 방정환이 두 동화극에서 구사한 희극적인 언어는 매우 탁월해서 희극적인 인물들의 창조만이 아니라, 매우 재미있고 유쾌한 희극 세계 창조에 기여하는 요소로 작동한다.

4.3. 음악의 활용과 가사의 의미

음악과 관련해서는 <노래주머니>를 살펴볼 필요가 있다. 이 작품에서도깨비 세계를 창조하기 위해 작가가 고민한 부분들은 여러 가지가 있다. 우선 물리적으로 볼 때, 작가는 도깨비들이 사는 숲의 공간과 도깨비들의 형상의 창조에 신경을 썼을 것이다. 이와 동시에 비현실세계를 살아가는 도깨비들의 모습을 어떻게 창조할 것인가가 문제였을 것이다. 방정환은 전래설화에서 노래를 함께 부르고 춤을 추는 잔치의 장면을 끌어온다. 도깨비들이 부르는 노래와 춤의 잔치는 아이들이 잡은 물고기를 빼

61) 방정환, <특기의재판>, 26-27면.

앗길 위기에 처해 있는 현실세계와 대비되는 특성을 지닌다. 따라서 도깨비 잔치에 가장 필요한 것이 노래이고 춤이다. 춤의 형상은 제시되어 있지 않지만, 노래는 가사가 실려 있어 어떤 의미를 갖는지 참고할만하다.

<노래주머니>에서는 모두 여섯 차례 노래가 불린다. 제1장에서는 도깨비들이 부르는 소위 ‘쏘드락씩’ 노래는 두 번이다. 한번은 극이 시작하면서 ‘오프닝 송’ 합창으로, 다른 한번은 도깨비3이 독창으로 부른다. 도깨비들에 발각 된 박 노인은 죄를 용서받는 대신에 노래 한 곡을 부른다. 제3장에서 도깨비들이 등장하면서 ‘쏘드락씩’ 합창을 하고, 괴수가 심심하다 하여 다시 한 번 합창을 한다. 그리고 극의 말미에 도깨비들은 퇴장하며 ‘쏘드락씩’ 합창을 한다. 총 여섯 차례 중 박 노인이 부르는 곡을 제외하곤 나머지 모두는 도깨비들의 합창이다. 극의 처음과 중간과 끝에 ‘쏘드락씩’ 합창곡이 각각 배치되어 있는 것은 극의 처음과 끝에 도깨비 세계가 배치되어 있는 극의 구조 때문이다.

작가는 <노래주머니>에서 도깨비들의 잔치에 의미를 부여하고 있으면서도 그 가사에도 각별히 신경을 쓰고 있다. 도깨비 세계에서 도깨비들이 부르는 가사는 어떤 것이어야 좋을까?

山속에 숲속에 쏘드락씩 / 金나라 銀나라 쏘드락씩 / 첫 닭이 울기 前에
쏘드락씩 / 쏘드라 쏘드라 쏘드락씩 (/ 표시는 행의 구분 - 인용자)

도깨비가 부르는 노래 가사는 한 행이 3·3·4조 3음보의 율격을 지닌다. 전달하는 내용은 매우 단순하고 생략되어 있다. 도깨비들이 산속과 숲속에 살고 있는데, 금나라 은나라로 불릴 정도로 금은 등의 보물이 많으며 첫 닭이 울기 전에만 나타난다는 뜻이다. 무엇보다 짤막한 노동요 같은 이 단순한 가사의 행의 말미에 ‘쏘드락씩’이라는 의성어를 쓰고 있다는 점이 특이하다. 국어사전에 의하면, 의성어 ‘쏘드락씩’의 동사에 해당되는

‘또드락거리다’는 작고 단단한 물건을 가락에 맞추어 가볍게 두드리는 소리를 자꾸 낸다는 뜻이다. 따라서 이 노래는 마치 도깨비들이 도깨비 방망이라도 하나씩 들고 장단에 맞춰 흥겹게 물체를 두드리며 불러야 제격일 것이다. 그런데 앞에서 밝혔듯이 도깨비들은 방망이 대신에 “손바닥을 치면서 노래를부른다.”⁶²⁾

그리고 도깨비 잔치를 엿보다가 들려서 잡혀온 박 노인은 다음과 같이 독창을 한다.

박아지가 흘러간다 / 금박아지 은박아지 / 은박아지 금박아지 / 둥둥쳐서 흘러간다. // 금박아지 잡아내서 / 구슬샘을 길어내고 / 은박아지 잡아내서 / 은하수를 길어옵시다 (‘/’ 표시는 행, ‘//’는 연의 구분 - 인용자)

박 노인이 부르는 독창의 가사는 44조 2음보 율격 4행이 한 연으로 되어 있다. 도깨비 노래처럼 행마다 행의 말미에 의성어가 반복적으로 나타나지는 않지만, 1절에서는 ‘흘러간다’와 ‘박아지’가, 2절에서는 ‘잡아내서’와 ‘길어’가 중복되어 노래 부르거나 암기하기에 쉽게 되어 있다. 가사의 내용은 금은으로 된 바가지가 물에 흘러가는데 그것들을 잡아서 구슬샘물을 길고 은하수를 길자는 것이다. 인간인 박 노인이 죄를 용서 받기 위해 마지못해 부르는 노래이긴 하나, 도깨비들이 사는 ‘금나라 은나라’와 연관되어 있다. 금은으로 된 바가지는 도깨비가 사는 금과 은의 나라에 있는 가치 있는 물건으로, 부(富)를 연상한다. 구슬샘물은 맑고 순수한 세계를, 은하수는 아름다운 세계를 상징적으로 함축한다. 그것들을 바가지로 길어내자는 것은 그런 세계에 살고 싶은 소망을 담고 있는 것이다. 결국 박 노인의 노래는 인간의 노래로서 이상적인 소망이 담겨 있긴 하

62) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 6면.

도깨비들이 손뼉 친다는 문장은 원전에 명확히 있으나, 이원수·이주홍·이재철이 편한 『소파방정환문학전집』3 (문천사, 1974)에는 누락되었다.

나, 도깨비 노래, 즉 ‘쫄드락쫄’ 합창의 단순한 의미를 좀 더 적극적이고 역동적으로 부연하고 있어 아동 관객이 소망하는 상상의 세계를 묘사한 것이다. 박 노인이 독창을 하며 덩실덩실 춤을 출 때, “독감이 일동은 손뼉을치며 조하한다.”⁶³⁾

그렇다면 3·3·4조 3음보 4행 율격의 ‘쫄드락쫄’ 합창과 4·4조 2음보 4행 율격의 박 노인의 독창은 당시에 유행한 창가의 영향을 받아 많이 불린 동요 형식이다. 일본의 창가집 『소학창가』와 『심상소학창가』를 편집한 『신편창가집』(1914)과 『보통학교창가서』(1920)를 통해 많은 창가들이 보급되었고, 그래서 많은 동요들이 4·4조 2음보나 3·3·4조 3음보의 형식으로 구성되었다.⁶⁴⁾ 그러나 방정환은 이 두 노래를 작곡하지 않았다. 작품의 말미에 덧붙인 글 「上演할 때에」에서 “노래는 곡조를 만들어 이다음 發表 하겠습시다. 아즉은 하기 쉬운 곡조에마취서하십시오”라고 하여 기존의 창가의 곡조에 맞춰서 노래했을 가능성이 높다.⁶⁵⁾

5. 희극 세계의 의미와 극 행동의 문제

방정환의 두 동화극은 극의 형식⁶⁶⁾이 희극이다. 노스롭 프라이(Northrope

63) 방정환, <노래주머니> 1923.3, 7면.

64) 다른 일례로 <노래주머니>가 실린 1923년 『어린이』지의 3월호에도 동요 「파랑새」가 수록되어 있는데 이 동요도 4·4조의 2음보로 되어 있다. “새야새야 파랑새야 / 녹두남재 안지말아 / 녹두솟이 떨어지면 / 청포장수 울고간다.” 그리고 「파랑새」 작품 밑에 “<달아달아 밝은달아>와 가티 불러 보십시오”라고 적혀 있어 4·4조 2음보의 형식을 이용했음을 알 수 있다. 「파랑새」, 『어린이』, 1923.3, 9면.

65) <노래주머니>에 실린 가사의 곡조가 창가였으리라는 견해는 2017년 10월 12일에 열린 ‘방정환 학술포럼 : 방정환 문학과 교육유산의 계승’에서 필자의 발표문에 대해 약정토론자 박금숙의 지적을 반영했음을 밝힌다. 박금숙, 「「방정환 동화극의 극작술 연구」에 대한 토론문」, 『방정환 학술포럼 : 방정환 문학과 교육유산의 계승』, 서울시의회, 2017, 88~89면.

Frye)에 의하면, 희극은 ‘봄의 미토스’다.⁶⁷⁾ 그는 계절의 순환적인 패턴에 따라 원형적인 이야기를 넷으로 나누었는데 미토스의 전형적인 예가 로만스 희극이다. 프라이의 희극론은 행복한 결말을 통한 새로운 사회의 추구에 있다. 방정환의 두 동화극은 모두 행복한 결말로 끝나며, 현실과 비현실, 현실과 환상의 세계로 구성되어 있다.⁶⁸⁾ <노래주머니>는 ‘도깨비의 환상세계’ - ‘인간의 현실세계’ - ‘도깨비의 환상세계’ 순으로 전개되고 있고, <특기의재판>은 ‘사냥꾼의 현실세계’ - ‘동물과 인간의 환상세계’ - ‘사냥꾼의 현실세계’로 전개되고 있다. 서로 대비되는 이중 구조를 취하고 있음에도 희극의 부정적인 대상은 비판받고 풍자되어 유희의 세계로부터 추방되거나 문제적인 인물로 남는다. 그렇다면 각각의 희극 세계는 어떻게 축조되었고 그 세계의 의미는 무엇일까?

5.1. 희극 세계의 축조와 의미

<노래주머니>는 도깨비 잔치라는 축제의 세계를 드러내고 강조하여 축제의 정신을 추구하는 희극이다. 축제의 정신은 사회적, 도덕적, 종교적인 온갖 속박과 구속에서 벗어나서 마음껏 흥청거리고 싶어 하는 ‘해방과 자유의 에토스’다.⁶⁹⁾ 이 축제 정신에 웃음의 대상이 되는 ‘우스꽝스러운’ 존재는 축제정신에 참여할 수 없는 자들로서 고정관념 및 고정된 사고방식에 집착하여 탄력성 없는 기계적 인간들이며, 탐욕과 배금사상

66) 극의 형식과 희극에 대한 논의는 오스카 G. 브로켓, 앞의 책, 1989, 58-60면 참조. 오스카 G. 브로켓은 극의 형식(Form)과 극의 양식(Style)을 명확히 구분하여 사용한다. 극의 양식은 사실주의극, 부조리극 등 시대마다, 또는 소포클레스 스타일, 셰익스피어 스타일 등 작가마다 고유한 특성을 지닌다고 보았다.

67) 노스럽 프라이, 임철규 역, 『비평의 해부』, 한길사, 1985, 228-260면 참고.

68) 염희경, 앞의 글, 2007, 196면. 손증상, 앞의 글, 2015, 61면.

69) 이하 축제의 정신에 관한 글은 임철규, 「희극(喜劇)의 미학(美學)」, 『창작과 비평』, 1976년 겨울호, 창작과비평사, 1976, 504-525면 참고.

의 화신이 되고 있는 수전노들, 전통적인 관습과 윤리의 철저한 신봉자인 근엄한 ‘퓨리탄(Puritan)’들이나 삼강오륜을 극히 존중하는 한국식의 양반들과 같은 부류들이 여기에 속한다. <노래주머니>에서 축제정신에 참여할 수 없는 자는 탐욕스런 김 노인이다. 극의 결말에서 김 노인은 도깨비들에 의해 혹을 한 개 더 얻는 징벌을 받고, 도깨비들은 천연덕스럽게 ‘쫄드락쫄드락’ 합창을 하며 잔치를 즐긴다. 김 노인의 최후의 모습은 어떠한지 다시 들여다보자.

괴수 「자아, 이제는돌아가자 역시 우리에게는 쫄드락노래가 第一 덕합한가브다 그노래나불르며 돌아가자」 일동은 나란히 서서 쫄드락합창소리가들리고 그것이숫난後 새소리가 후루룩 후루룩들린다 金은 그제야 고개를들고 기운업시 일어서서 두손으로 두혹을만지고 우는소리로

金 「허허— 이노릇을엇저잔말이나 혹을째이려왔다가 朴서방의 혹까지 마저부치고가는고나 아이그부끄러워엇저면조탄말이나……」하고 탄식을한다
새벽닥우는소리가나면서 閉幕 70)

김 노인은 두 혹을 갖게 되어 수치심과 탄식에 괴로워한다. 그의 최후의 모습은 자기반성을 함축하고 있다. 이 극은 어린이들을 위한 연극답게 김 노인의 존재를 희극 세계에서 추방시키지 않는다. 김 노인의 수치심은 풍자적인 인물이 갖는 완고한 편집증(1)을 버림으로써 생기는, 자기 자신에 대한 부끄러움의 태도다. 이점에서 폐막 직전의 “새벽닥우는소리”는 중요하다. 도깨비들이 떠나고 김 노인만 홀로 남게 되는 세상에 새벽닭이 우는 소리는 그에게 도깨비의 환상 세계가 아닌, 현실의 인간 세계

70) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 8면.

71) 노스롭 프라이, 앞의 책, 1982, 235면.

에서 어떻게 살아야 할지 깨닫게 해준다.

이렇듯이 김 노인이 징벌 받는 <노래주머니>는 희극 세계다. 희극 세계는 곧 도깨비 세계다. 도깨비 세계에서 괴수와 도깨비들이 마치 왕과 백성들의 주종관계로 구성되어 있지만 괴수가 부당한 힘을 행사하여 도깨비들을 지배하거나, 도깨비들이 괴수에게 굴종하거나 아첨해야 하는 세계가 아니다. 도깨비 세계는 평화롭고 즐겁고 웃음이 넘치고 노래와 춤의 잔치가 지배하는 세계다. 도깨비 세계는 작가가 소망하는 어린이들의 이상 세계다. 그것을 어떻게 알 수 있을까? 제2장의 현실세계는 설화와와의 구분을 통해서 방정환의 말대로 “현실의 생활을 반성”하고 옛이야기 자체가 동화가 될 수 없음을 분명히 하고 있다.⁷²⁾

少二 글세올시다 말도채듯지안코가서 엇저려고그러는지모르겠슴
니다

少一 그싸짓 욱시쟁이 혼이나한번낫스면쥬켓다 우리가독갑이가
트면 한번되—게 혼을내주겟다

少三 그럼— 눈에서눈물이나도록혼을내주지⁷³⁾

인용문은 소년들이 산속으로 떠난 김 노인을 향해 던지는 우려와 비난의 내용이다. 김 노인은 소년들이 잡은 미역이(메기)를 빼앗으려 거짓말을 하고 횡포를 부렸기 때문이다. 소년들의 현실세계는 도깨비 세계와 대비된다. 김 노인의 횡포에 시달려 “우리가독갑이가트면 한번되—게 혼을내주겟다”고 불만을 토로하는, 불합리한 폭력의 세계다. 현실세계는 나약한 아이들이 이끌어가는 세계가 아니다. 박 노인처럼 착하고 정직한 어른도 있지만, 나쁜 어른도 있기 때문이다. 현실세계의 아이들은 냉혹하고 살벌하고 약육강식이 지배하는 어른 세계의 타자로서 존재한다. 이에

72) 손증상, 앞의 글, 2015, 61면.

73) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 7면.

반해 도깨비 세계는 막연한 주체로서 ‘인간이 아니라 ‘아이들이 소망하는 이상 세계다. 그러면 좀 더 구체적으로 <노래주머니>에 나타나는 도깨비의 세계는 어떤가?

도깨비의 세계는 기본적으로 금과 은의 보물이 많아 부유한 상상의 세계다. 도깨비³의 실수가 용납되고, 혹은 노래주머니라는 엉뚱한 생각이 허용되는 세계다. 노래와 춤의 잔치가 행복하게 즐겁게 지속적으로 벌어지는 낭만적인 축제의 세계다. 부정적인 인물이 비판 받고 징벌을 받는 정의로운 세계다. 힘이 있다고 하여 남의 노래를 공짜로 얻지 않고 그 대가로 보물을 주어 보답하는, 은혜로운 세계다. 황당하긴 하지만, 인간의 혹은 상처 없이 떼어내는 신이한 능력이 펼쳐지는 상상의 세계다. 무엇보다도 김 노인이 혹은 하나 더 붙이게 되어 탐욕스런 인물로서 징벌을 받아도 실제의 고통을 겪지 않고 반성하는 희극 세계다.⁷⁴⁾ 한마디로 도깨비 세계는 아이들이 소망하는 상상의 희극 세계다. 그런데 이 희극 세계가 가지는 문제점은 실수와 잘못도 묵과되거나 용인되는 세계라는 점이다. 도깨비³이 ‘쫄드락쫄’ 노래를 반복하여 저지르는, 어처구니없는 실수는 웃음으로 넘겨지고, 혹은 노래주머니라 상상하지만 꾸지람을 듣지 않고 엉뚱한 발상이 허용되는 세계다. 혹은 노래주머니로 간주하는 도깨비³의 발언이 자기반성도 없이 응분의 질책이나 꾸지람 없이 지나갔다는 것은 방정환이 구상하는, 어린이들의 희극 세계가 가지는 허점을 보여준다. 어린이에게 잘못을 잘못이라고 지적하고 꾸짖고 책임을 지게 할 줄 아는 세계야말로, 어린이가 어른이 되어 미래를 책임지며 살아갈 수 있는, 즐겁고 유쾌한 희극 세계다. 그러나 이 동화극에서 유의할 점은 도깨비 세계만을 극화한 것이 아니라 현실세계를 교정과 계몽의 장치로 개입시켰다는 점이다. 현실세계의 부정적인 어른의 모습은 어른에 비해 상대적으로 나약한 어린이들이 어른들과 함께 사는 현실세계의 경험을 공유

74) Robert W. Corrigan, *op. cit.*, 1981, pp. 6-8.

하면서 동시에 징벌 받는 부정적인 어른의 최후의 모습을 봄으로써 스스로를 되돌아보게 한다. <노래주머니>에서 삽입된 현실세계의 장면은 순수한 도깨비 세계의 정의로써 비판하기 위한 대타적인 세계인 것이다.

<특기의재판>은 어떤 세계일까? 지혜로운 토끼의 기지(機智)로 곤경에 처한 나그네는 호랑이의 위협을 이겨낼 수 있었고, 호랑이는 다시 꾀 짝에 들어가서 은혜도 모르는 짐승이 되고 만다. 그런데 여기서 토끼는 단지 기지와 지혜를 갖추고 있는 인물에 불과할까? 나그네는 순진하게도 꾀 짝에 갇혀 있는 호랑이를 구해줄 생각을 했는가? 나그네와 호랑이의 관계가 단지 구출자와 구출 대상자, 은혜를 베푼 자와 은혜를 입은 자의 관계뿐일까? 앞의 [그림 2] (<특기의재판> 삽화)에서도 나타나지만, 토끼와, 호랑이·나그네의 인물 크기를 보면, 명확히 대비된다. 호랑이는 나그네와 덩치와 신장이 비슷한데 반해, 토끼는 매우 작다. 이 등장인물들의 신체는 실제의 크기를 축소해냈다고 할 정도로 실제 크기의 비례와 유사하다. 실제 공연에서는 어린이들이 각 짐승들의 가족을 뒤집어쓰고 연기를 하므로 토끼, 호랑이, 나그네의 인물들 사이에 뚜렷한 신장이나 덩치의 차이가 없을지도 모른다. 공연을 올리는 연출가의 입장에서선, 토끼를 다른 두 등장인물에 비해 가급적 작은 인물로 설정하는 것이 바람직할 것이다. 공연에서는 세 등장인물의 차이가 적다고 해도, 희곡에서 인물들의 비중이나 역할 면을 보면 토끼는 호랑이나 나그네에 비하여 왜소하다.

전래설화 「필야사무송호」(必也使無訟狐)나 「은혜를 모르는 호랑이」는 제목의 의미처럼 은혜를 모르는 호랑이를 신랄한 풍자의 대상으로 삼았다. <특기의재판> 역시 작은 토끼가 성질 사납고 아주 배은망덕한 호랑이를 풍자하는 이야기이다. 이 점에서 <특기의재판>은 기존 설화와 다를 바가 없다. 그런데 과연 <특기의재판>이 호랑이만을 풍자의 대상으로 삼고 있는가? 아니다. 작은 토끼의 입장에서 보면, 은혜를 모르는 호랑이만이 아니고 호랑이를 구출해준 나그네도 비판하고 있다.

- (가) 一 「호랑이가 다라나지는못하지만 엇던작란조와하는놈이 와서 꺾문을열어노르면 엇더커냐」
 二 「어이그 자네는 별소리를 다하네그려 엇던밋친놈이 죽고십어서 이문을열어주겠나 한입에먹혀죽으려고……」⁷⁵⁾
- (나) 나그네 「무어요? 이문을열어달랏게? 여보 그런소리하지마우 이문을열어주기가 힘들지는안치만 열어주면썩어나와서 나를잡아먹게」
 호랑이 「아니올시다 천만에 그런짓을할리가잇슴닛가 은혜를 모르고 그런낫븐짓을하겠슴닛가 이럿케빌터이니 점열어주십시오 네」
 하면서 압박을비비면서 절을작고한다
 나그네 「허허 그러케까지하니 설마 거짓말이야하겠소 짚은 그 좁은속에갓쳐 잇서서 꺾갑잡하겠소 보기에 짝하니 내가 이 꺾문을열어주리다」⁷⁶⁾

인용문 (가)는 사냥꾼들이 등장하는 현실세계의 장면이다. 사냥꾼2는 사냥꾼1에게 잠시 물을 마시고 오자며 권유한다. 사냥꾼1은 처음에 호랑이가 도망치는 것을 우려하여 반대한다. 사냥꾼1은 “엇던작란조와하는놈”이 꺾문을 열지도 모른다고 하자, 사냥꾼2는 더 거칠게 “엇던밋친놈”이라며 강하게 부정한다. 인용문 (나)는 비현실세계에서 나그네가 호랑이의 위협을 걱정하면서도, 호랑이의 간청에 마음이 약해져 꺾문 열어주는 장면이다. 비현실세계의 모습은 현실세계가 비판하는 대상이다. 작가는 비현실세계의 앞뒤에 사냥꾼들의 현실세계를 배치하여 액자식 구조를 만든다. 액자식 구조는 현실세계가 구체적으로 비현실세계를 비판하기 위해 마련된 구조다. 결국 꺾문 열어준 나그네는 사냥꾼들의 말처

75) 방정환, <특기의재판>, 22면.

76) 방정환, <특기의재판>, 23-24면.

럼 상식을 넘어선 행동을 한 모양새가 되어 “엇던작란조와하는놈”이자, “엇던밋친놈”이 되어버리고 만다. 이 극은 은혜를 모르는 호랑이가 비판의 표적이 되었지만, 그 이면에는 나그네도 간접적으로 비판되는 셈이 된다. 짐승과 인간이라는 구별을 없애고 생각한다면, 호랑이와 나그네 둘 다 어른들이다. 호랑이의 배은망덕과 탐욕과 어리석음은 이미 알려졌지만, 나그네 역시 어리석은 인물이긴 마찬가지다. 나그네는 측은지심이 있는 사람으로서, 꺾꽂이를 열어주면 호랑이에게 먹힐 것을 알면서도 열어주는 인물에 해당된다. 나그네는 바로 눈앞에 벌어질 위험도 알아차리지 못하면서 선불리 행동하는 어른 세대를 대표한다 하겠다. 이점에서 제목 <특기의재판>은 은혜를 모르는 호랑이만 재판하여 징벌한 것이 아니다. 측은지심도 있고 착한 인물에 속하는 나그네 역시 나약한 심성과 앞을 내다보지 못하는 어리석음 때문에 우환을 겪는데, 이런 인간 어른도 비판을 받는다. 방정환은 어른의 인간적인 배은망덕과 미래에 대한 판단착오가 사라지는 세계, 아이들이 지혜와 기지로써 어른들의 문제를 풀어내는 세계를 추구하였다. <특기의재판>에서 어린이가 소망하는 세계는 작은 토끼의 지혜와 기지로 어른 세계의 문제를 해결하는 세계일 것이다.

5.2. 극 행동의 문제

방정환의 두 동화극은 “등장인물들의 사실적인 대화라든가 개성 있는 성격 창조, 구성의 탄탄함, 분명한 주제 의식 등 그 수준이 상당히 높다.”⁷⁷⁾ 그러나 전래설화의 문자 텍스트에서 극 텍스트로의 매체전이 관점에서 두 동화극을 분석해보면, 간과하기 쉬운 결함이 발생한다. 우선 <노래 주머니>에서 제3장 괴수와 도깨비들이 징벌 대상을 박 노인으로 설정한 것은 연극적 행동의 결함이다.

77) 염희경, 앞의 글, 2007, 197면.

괴수 「흐흠! 고약한놈이로구... 그놈의혹에서 소리가 나는줄알고
 혹을 썰이고 보물만만히 주었더니 소리가당초에나와야지아
 초에 그짜짓 인간의색기가우리의노리터에를오는것부터 꽤썸
 한놈이 아닌가 그래 우리가 그짜짓놈에게속는단말이나 그놈
 이 다시 눈에쓰이기만하면 단단히벌을주어야될 것이다」⁷⁸⁾

괴수와 도깨비들은 박 노인의 혹이 노래주머니가 아니라며 벌을 주겠다고 버르는데, 바로 이 장면에서 논리의 통일성이 깨진다. 박 노인의 혹을 노래주머니라고 말한 인물은 박 노인이 아니라, 도깨비이기 때문이다. 제1장에서 도깨비는 “이늬은이의노래는 이썸에달린 노래주머니에서 나오는 것”이라며 보물을 주고 빼앗자고 제안하였다. 정작 박 노인은 도깨비의 말을 부인하며 “이것은 노래주머니가아니라 혹이올시다 소리는 목구멍으로 나오는 것”이라고 명백히 말하였다. 결과적으로 괴수와 도깨비들은 박 노인의 거짓말에 속은 것이 아니라, 도깨비의 엉뚱한 생각에 속은 것이다. 그런데도 괴수와 도깨비들은 박 노인을 비난하며 징벌을 다짐한다. 특히 혹이 노래주머니라 말했던 도깨비도 “그놈이 오기만하거던 별겨벗겨서 허리를길게늘여서 저나무가지에다가 친친감어노치요”라고 당당히 말한다. 엄밀히 말해서 이것은 논리의 앞뒤가 안 맞는 행동이다. 아무리 환상의 세계이고 도깨비들이 엉뚱한 짓을 하는 세계라 해도 이 세계 안에서의 논리는 통일되어야 한다. 그래야만 관객은 도깨비들의 연극적인 행동을 신뢰한다. 작가는 이러한 비논리적인 행동을 알고 있기에 극의 결말에서 괴수가 탐욕스런 김 노인을 벌할 때, “어적계밤에 속은 것은 이늬이우리를속인것이아니고 우리가잘못알고속은것이니”⁷⁹⁾라며 자신들의 죄를 시인한다. 괴수가 시인하는 태도 역시 바로 앞에서 보

78) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 7면.

79) 방정환, <노래주머니>, 1923.3, 8면.

여줬던, 박 노인에 대한 분노와 징벌의지의 행동과는 상반된다.

그러면 왜 <노래주머니>의 제3장에서 연극적 행동의 논리와 통일성이 깨진 것일까? 이 결함을 살피기 위해 먼저 한국의 전래 설화 <흑부리영감>의 서사를 파악할 필요가 있다. 한국과 일본의 <흑부리영감> 설화소를 분석한 장정희는 1910년에 발간된 다카하시 도오루(高橋亨)의 『조선 이야기집』(朝鮮の物語集)을 비롯하여 두 개의 자료를 참조하면서 한국의 흑부리 영감의 화소를 분석하였다. 이 중에서 주목할 부분은 흑이 달린 노인의 태도와 행동이다. 노인은 산속에서 나무하다 돌아가지 못하여 ‘빈 집’에 들어갔는데 무서움을 이기기 위해 노래를 불렀고 모여든 도깨비들에게 이 흑 속에 노래가 들어 있다고 그들을 속여서 흑을 팔고 금은보화를 얻었다. 그리고 욕심 많은 이웃 노인도 똑같이 하려다 탄로가 나서 흑을 하나 더 붙이고 왔다. 전통 설화에서의 흑 달린 노인은 거짓말로 금은보화를 얻었다. 방정환의 입장에서 볼 때 거짓말한 노인이 금은보화를 얻었다는 이야기는 비교육적이라고 보았을 것이다. 재물에 욕심을 낸 노인도 나쁘지만 거짓말한 노인도 나쁘기는 마찬가지이기 때문이다. 따라서 방정환은 동화극으로 각색을 하면서 두 노인의 성격을 명확히 흑백으로 구분하였다. 정직한 박 노인과 탐욕 때문에 거짓말을 일삼는 김 노인. 정직한 박 노인은 분명히 말하지 않는가. “소리는 목구멍으로 나오는 것”이라고 이렇게 명확히 하다 보니, 흑이 노래주머니라고 말할 인물이 필요하게 되었고, 작가는 이 역할을 도깨비3에게 준 것이다. 그래서 방정환은 의도적으로 도깨비들 중에서도 도깨비3을 가장 엉뚱하고 상황을 파악 못 하는 인물로 설정했다. 제1장에서 괴수가 ‘쫄드락쫄드락’ 합창이 지겨워 새로운 노래를 불러보라고 했을 때 도깨비3은 벌떡 일어나서 자신이 한 곡 하겠다며 부르는데, 그 노래가 괴수가 짜증냈던 ‘쫄드락쫄드락’이다. 도깨비 세계를 웃음바다로 만들었던 도깨비3은 박 노인의 흑이 노래주머니라고 엉뚱하게 말하지만 결과적으로는 노래주머니가 아니었다. 이렇게 연극적 행동의 논리와 통일성에서 볼 때 괴수와 도깨비들이 도깨비3을 꾸짖거나

그에게 벌을 내려야 하는데 작가는 그렇게 하지 않았다. 도깨비³이 저지른 잘못이 어떤 식으로든 극 자체에서 해결되어야 하는 장면, 즉 ‘의무 장면’이 필요한데도 작가는 엉뚱하게 박 노인에게 책임을 전가하려고 했던 것이다. 도깨비³을 꾸짖거나 그에게 벌을 내리게 되면, 탐욕스런 김 노인에게 흑을 하나 더 붙이는 행위의 개연성이 그만큼 떨어질 수밖에 없기 때문이다. 그리고 아마도 도깨비³을 꾸짖거나 그에게 벌을 내리지 않은 이유는 도깨비³이 상황을 잘못 파악했거나 엉뚱한 생각을 했다고 도깨비³을 꾸짖거나 벌을 주는 것은 바람직하지 못하며 도깨비 세계에서 그런 잘못도 모두 용인된다고 보았을지도 모른다. 이 부분은 방정환이 추구하는 어린이의 이상적인 세계의 모습과 관련이 있으리라 짐작된다. 어쨌든 행동의 통일성이 결여됐음에도 방정환의 입장에서는 두 노인 성격의 명료한 대비가 전래 설화의 두 노인에 비해 매우 긍정적이었을 것이다. 끝까지 정직한 노인은 흑도 떼고 보물도 얻은 데 반해, 탐욕스런 노인은 흑 하나를 더 가져서 벌을 받았기 때문이다.

<특기의재판>의 비현실세계의 장면에도 결함이 나타난다. 작가는 설화를 극으로 전환할 때 무대에 등장하는 부차적인 인물들의 역할 문제를 섬세하게 고려하지 않았다. 나그네는 주변에 물어볼 사람이 없자, 나무와 행길에게 질문한다. 나그네는 “나무님 나무님 당신도 보섯스닛가 아시는 사정이시니”⁸⁰⁾라고 질문하고 나무는 답변한다. 이것은 관객이 예기치 못한, 의외의 상황이다. 관객은 극이 시작되면서 무대에 있었던 나무 한 그루가 의인화된 등장인물일 줄은 전혀 예상 못했기 때문이다. 물론 이러한 나무의 의인화는 <특기의 재판>의 원형인 「필야사무송호」(必也使無訟狐)에도 소나무로 구체화되어 나온다.⁸¹⁾ 나그네는 나무에 이어 바닥의 ‘행길’에도 묻는다. 나무만이 아니라 행길도 극의 시작부터 존재했던 등

80) 방정환, <특기의재판>, 25면.

81) 서영미, 「남북한 ‘옛이야기’의 변개양상 비교 - 「은혜 모르는 호랑이」를 중심으로」, 『비교문학』 제58집, 한국비교문학회, 2012, 255-261면 참고.

장인물이다. 그렇다면, 그들은 호랑이와 나그네의 대화를 모두 듣고 있었다. 그들은 은혜 모르는 인간을 신랄하게 비판하고 호랑이를 지지한다. “어서 얼른호랑이게 먹혀버려라”라고 저주를 퍼붓는다. 그런데 그 후 제3의 재판자 토끼가 등장하여 호랑이를 궤짝에 넣어 곤경에 빠뜨리는 장면을 보고도, 그들은 아무런 입장이나 반응을 하지 않는다. 전래설화에서는 서사 전개에 필요시, 잠시 해당 인물만을 등장시켜 서사가 요구하는 답변을 얻으면 그만이다. 그러나 극에서 나무와 행길은 시종일관 등장하기에 그에 걸맞은 인물의 행동이 고려되어야 한다. 나무와 행길에게 인간을 비판하고 호랑이를 지지하는 역할을 설정했음에도 토끼의 궤에 넘어가는 호랑이의 모습에 아무런 반응을 하지 않았다는 것 자체가 인물 행동의 통일성이 결여된 것이다.

6. 맺음말

방정환의 연극 행보를 정리하고 그 의미를 살피면서, 그가 남긴 두 편의 동화극 <노래주머니>와 <특기의재판>을 분석했다. 작품 분석은 그가 언급했듯이 두 동화극이 ‘아모나 하기 쉬운 동화극으로서 공연을 겨냥한 연극대본이라는 점에 천착했다. 기존의 연구들이 전래설화와의 비교나 서사 분석에 치중한 것과 달리 공연성의 관점에서 극작술을 분석하였다.

기록에 의하면, 방정환의 첫 창작이자 연출 작품은 1918년 3월 소의학교(동성학교의 전신) 망년회에서 공연한 <○○령>이다. 이 작품은 일본인의 고리채를 썼다가 패가망신을 당하는 가난한 농민부부의 비극적인 이야기로, 당시 식민지의 궁핍상을 드러낸 경향극 계열에 속하면서 반일(反日) 성향을 지녔다고 짐작된다. 방정환의 연극 활동은 그의 민족주의

활동의 사상적 배경이 되었던 천도교와 깊은 관련이 있다. 그는 1921년 2월 13일 조선천도교청년회 동경지회를 결성하여 전국 순회강연에 앞장서면서 산하에 조직된 순회연극단을 통해 창작도 하고 배우로서 연기도 하였다. 1921년 8월에 공연된 <신생(新生)의 일(日)>은 방정환이 직접 창작하고 배우로 출연한 작품으로서 천도교의 이념과 정신을 전파하기 위한 종교극이었다. 이 작품은 주인공이 지상 세계에서 살다가 죽어 망자가 되어 하늘에 있는 재판장에 가서 심판을 받는 내용일 것이라 짐작된다. 방정환은 1923년 1월 15일 <식객(食客)> 공연에 희극 배우로서 참여하여 기량을 발휘했고 화술이 대단하여 동화 구연가, 강연자로서도 청중을 사로잡았다고 한다. 희극배우이자 강연자로서의 자질은 희극 세계를 다룬 그의 두 편의 동화극에도 영향을 미쳤으리라 짐작된다.

1923년 3월과 4월에 <노래주머니>를, 11월에 <특기의재판>을 『어린이』에 게재하는 등 연극 관련 활동을 열심히 했으나, 이듬해부터는 거의 하지 않았다. 그가 연극 활동 중단의 이유를 기록으로 남기고 있지 않지만, 1923년 중반 이후의 활동 상황을 고려하면 몇 가지 추정이 가능하다. 우선 방정환은 ‘아모나 하기 쉬운 동화극을 창작하여 보급확대되길 희망했으나, 공연 조건들이 당시에는 녹록치 않았을 것이라는 점이다. 동화나 소년소설 창작은 개인 작업만으로도 충분히 가능한데 반해, 연극은 집단 예술이자 종합예술로서 공연 무대, 진행 인력과 예산, 공연 기획과 지도 가능한 연출가나 교사의 확보나 연출력 문제, 일정한 연습 기간, 아이들의 꾸준한 참여와 높은 참여도 등 실제 공연을 위해서는 꼼꼼히 따지고 준비해야 할 것들이 많이 있다. 방정환은 1923년 3월 『어린이』 창간, 5월 ‘색동회’ 창립 등과 함께 어린이극을 통해서도 어린이 운동을 본격화하려고 하였으나 많은 조건이 갖추어져야 하는 연극에 집중하기는 쉽지 않았을 것이다. 1924년부터 그가 동화나 소년소설 등의 창작에 매진했던 상황은 이를 간접적으로 증명한다. 이밖에도 방정환의 연극 활동을 심리적으로 위축시킨 요인은 여러 가지로 추정해볼 수 있다. 방정환이 속해 있었

던 천도교에 대한 검열과 감시, 방정환의 천도교 관련 강연이 일본 검열 당국에 의해 여러 차례 중단되는 경험과 불만, 당시 사전 대본을 검열하고 실제 공연을 감시하는 이중 통제 정책, 1920년대 소인극 활동에 대한 검열과 제재 등이 그러하다.

방정환의 두 동화극의 극작술 분석은 무대와 음향, 언어와 음악, 세계관과 극 행동의 기준에서 이뤄졌다. 우선 방정환은 두 동화극에서 무대 장치, 소도구, 의상의 경제성을 추구한다. <노래주머니>에서 각별히 신경을 써야 하는 도깨비 형상도 검은 띠나 끈, 형짚, 마분지 탈과 수건, 물감 등 값싸거나 생활에서 쓰는 물건이 이용되고 현실세계 소품 역시 삼태기와 양철통, 나무막대기에 불과하다. 특이한 점은 도깨비의 필수품인 도깨비 방망이를 소품으로 정하지 않았다는 점이다. 도깨비들의 숫자에 맞는 9~10개의 방망이, 그것도 비사실적인 형태로 제작하는 것은 예산의 경제성과 창의성 측면에서 쉽지 않았으리라고 본다. <특기의재판>은 단일한 무대 배경만 필요로 하므로 무대 제작과 소도구의 경제성 측면에서 <노래주머니>에 비해 훨씬 저렴하고 안정적이다. 이 작품의 삽화를 중시한다면, 나무 한 그루, 호랑이가 포획되어 있는 궤짝, 사냥꾼이 들고 있는 총 등의 소품이 있는 무대에서 사냥꾼들이 주고받는 대화의 내용만으로도 어린이 관객에게 '산속의 배경과 상황을 충분히 전달할 수 있기에 배경 그림 같은 무대 장치가 없어도 가능하다고 본다. 이런 무대는 다소 획기적이고 매우 경제적이며 어린이 관객의 상상력을 자극하는 계기를 제공한다.

방정환은 몇 개의 음향을 적절히 활용하여 극의 상황과 상황의 전환을 잘 표현하였다. <노래주머니>에서 새소리는 삼림이 우거진 도깨비 세계를 나타내고, 닭의 울음과 종소리는 날이 밝아오는 인간의 현실세계로의 전이를 알리는 신호음 역할을 한다. <특기의재판>에서는 네 차례 나오는 “바람 부는 소리와 나무잎 흔들리는 소리”만으로 산속의 분위기를 알리는 효과음, 현실계에서 비현실계로의 전환, 새로 등장하는 인물에 대한

기대감을 자극한다.

방정환의 동화극에서 두드러진 특징 중의 하나는 언어의 다채로운 운용이다. 우선 가장 눈에 띄는 언어의 특징은 반복에 있다. 방정환은 구어체의 대사를 쓰면서도 정확한 문장을 구사하려고 하고 동일한 의미를 지닌 낱말이나 어구들을 반복하여 표현한다. 대사의 이러한 반복은 공연의 일회성과 불가역성을 고려하여 어린이 관객에게 극의 흐름에 따라 내용을 제대로 이해하고 숙지하게 하려는 배려 차원에서 이뤄진 것이라고 본다. <노래 주머니>에서는 도깨비들의 “어—이”라는 독특한 대사 개발과 신이한 능력을 표현하는 유희적인 언어, 소년들의 사실적인 언어의 서로 다른 두 층위가 제시되어 있다. <특기의재판>에서는 유희적인 언어가 특징적이다. 비현실계에서의 호랑이의 다언(多言)과 현실계에서의 침묵이 보여주는 절묘한 희극적 대비, 호랑이와 나그네에게 혼란을 일으키는 토끼의 모호하면서도 유희적인 능청스런 언어는 유희적 언어의 극치를 이룬다. 음악의 활용과 효과는 <노래 주머니>에서 두드러진다. 3·3·4조 3음보 4행 율격의 ‘쏘드락딱’ 합창과 4·4조 2음보 4행 율격의 박 노인의 독창은 당시에 유행한 창가의 영향을 받아 많이 불린 동요 형식이다.

두 동화극의 세계는 한마디로 말해 아이들이 소망하는 상상의 희극 세계다. <노래주머니>에서 도깨비의 신이한 능력이 펼쳐지는 상상의 세계이고 노래와 춤의 잔치가 열리는 낭만적인 세계다. 김 노인같은 부정적인 인물을 비판하고 징벌하는 정의로운 세계다. 그런데 어린이와 동일시되는 도깨비의 엉뚱한 발상이나 실수가 목과되거나 용인되는 세계라는 점에서 문제가 남는다. <특기의재판>의 세계 역시 토끼와 동일시되는 아이들이 소망하는 세계로 볼 수 있다. 이 작품에서는 전래 설화처럼 은혜를 모르는 호랑이만 비판하고 징벌하는 것이 아니라, 호랑이를 구해주는 착한 인물에 속하지만 호랑이 구출 이후 위기를 겪는 나그네를 비판한다는 점에서 그러하다.

마지막으로 두 동화극에는 간과하기 쉬운 결함이 있다. <노래 주머니

니>에서 제3장 괴수와 도깨비들이 징벌 대상을 박 노인으로 설정한 것은 통일성이 결여된 연극적 행동이다. 괴수와 도깨비들은 박 노인의 거짓말에 속은 것이 아니라, 도깨비3의 엉뚱한 생각에 속은 것이기 때문이다. 방정환은 전래설화에서 혹 달린 노인이 거짓말로 금은보화를 얻은 것을 비교육적이라고 보았기 때문에 동화극으로 각색하면서 두 노인을, 즉 정직한 박 노인과 탐욕 때문에 거짓말을 일삼는 김 노인으로 명확하게 구분하여 어린이 관객에게 권선징악의 주제의식을 명확하게 전달하려 했다. <특기의재판>에서는 의인화된 등장인물 나무와 행길의 인물 구축에 대한 섬세함이 결여되어 있다. 두 인물은 극의 시작부터 존재하는 등장인물로서 은혜를 모르는 인간을 신랄하게 비판하고 호랑이를 지지하는 역할을 하였다. 그런데 그들은 제3의 재판자 토끼가 등장하여 호랑이를 꾀짝에 넣어 곤경에 빠뜨리는 장면을 보고도 아무런 입장이나 반응을 하지 않는다.

방정환의 두 편의 동화극 창작은 1920년대 초반 그의 연극 활동이 그러하듯 어린이를 대상으로 어린이의 존재를 발견하고 존중하고 미래를 위해 올바르게 키워나가려는 문화적 계몽운동의 일환이었다. 전래 설화를 극으로 각색하면서 사소한 결함이 발견되긴 하지만, 무대, 구조, 언어, 희극적인 비전 등 두 편의 동화극의 완성도는 당시 수준으로 볼 때 결코 범상치 않은 것임을 알 수 있다. 방정환은 비현실의 설화적이고 동화적인 세계를 극으로 가져오면서도 현실세계를 연결하여 어린이 관객이 현실의 문제와 경험을 공유하면서 스스로를 돌아보게 하였다. 동시에 비현실의 공상 세계에서 부정을 제거하고 갈등을 해소하여 이상 세계를 소망해보게 하였다. 이 희극의 구조와 세계상은 당시의 암울한 현실을 극복해나가려는 방정환의 현실 인식과 미래 지향적인 욕망에 기인한 것이기도 하다. 공연성의 관점에서 두 동화극의 극작술을 분석한 이 논고가 방정환의 생애와 문학의 전체상을 정립하고, 나아가 식민지 조선의 어린이 연극 연구에 일조하기를 기대한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 방정환, 「새로 개척되는 동화에 관하여」, 『개벽』, 31호, 1923.1.
_____, <노래주머니> (전2회), 『어린이』 제1-2호, 1923.3-4.
_____, 「上演할때에」, 『어린이』 제2호, 1923.4.
_____, <특기의재판>, 『어린이』 제10호, 1923.11.
_____, <아버지>, 『어린이세상』 (『어린이』 제4권 4호 부록), 1926.4.
小波生, 「童話作法 - 童話짓는이에게」, 『동아일보』, 1925.1.6.

『개벽』, 『동명』, 『어린이』.
『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』.

2. 단행본

- 나이겔 토이에프랜시스 프랜디빌, 김유미·이경미 역, 『전래동화를 활용한 드라마 만들기』, 연극과인간, 2006.
노스롭 프라이, 임철규 역, 『비평의 해부』, 한길사, 1985.
루이스 E. 캐트론, 홍창수 역, 『희곡 쓰기의 즐거움』, 작가, 2011.
오스카 G. 브로켓, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989.
이동초, 『천도교민족운동의 새로운 이해』, 모시는사람들, 2010.
정인섭, 『색동회 어린이 운동사』, 학원사, 1975.

Corrigan, R. W. , *Comedy Meaning and Form*, Cambridge: Harper&Row., 1981.

3. 논문

- 류광렬, 「소파방정환론」, 『새교육』 제24권 10호, 대한교육연합회, 1971.10.

- 박영기, 「한국 근대 아동극의 형성과 전개」, 『아동문학평론』 제128호, 한국아동문학연구센터, 2008.
- 서영미, 「남북한 ‘옛이야기’의 변개양상 비교 - 「은혜 모르는 호랑이」를 중심으로」, 『비교문학』 제58집, 한국비교문학회, 2012.
- 손증상, 「방정환의 동화극 <노래주머니>의 탈식민성 모색」, 『한국극예술연구』 제47집, 한국극예술학회, 2015.
- 염희경, 「소파 방정환 연구」, 인하대학교 대학원 박사학위논문, 2007.
- 이승희, 「식민지 시대 연극의 검열과 통속의 정치」, 『대동문화연구』 제59집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2007.
- 임철규, 「희극(喜劇)의 미학(美學)」, 『창작과 비평』, 1976년 겨울호, 창작과비평사, 1976.
- 장정희, 「『조선어독본』의 ‘혹부리 영감 설화’와 근대 아동문학의 영향 관계 고찰」, 『한국아동문학연구』 제20호, 한국아동문학학회, 2011.
- _____, 「『혹부리 영감』 譚의 한 일간의 설화소 비교와 원형분석」, 『한국학논집』 제48집, 계명대학교 한국학연구원, 2012.
- _____, 「방정환 문학연구-소년소설과 서사전략을 중심으로-」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2013.
- 장정희·박종진, 「근대 조선의 『한네레의 승천』 수용과 방정환」, 『동화와번역』 제30집, 건국대학교 동화와번역연구소, 2015
- 정선희, 「『어린이』 소재 전래동화를 통해 본 소파 방정환의 이념적 지향과 성격」, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 2013.
- 조풍연, 「소파 방정환의 추억」, 『신인간』 통권389호, 1981.7.

Abstract

A Study on Bang Jeonghwan's Dramaturgy of Plays of Children's Story

Hong Changsoo

I studied Bang Jeonghwan's theatrical career and its meaning, interpreted two plays for children, *Noraejumeoni* (A Songs' Pocket), *Tokkiui jaepan* (A Rabbit's trial) on the point of theatricality, and studied their dramaturgy. They were adapted by a writer of juvenile stories Bang Jeonghwan. Especially I paid attention to what he said "plays for children so easy to be produced by anyone." So I interpreted dramaturgy of those two plays

His realistic theatrical recognition and children's theatre activity are closely related with a Korean inherent religion *Cheondo-gyo*, which was his ideological background of nationalist activity.

According to the testimony of his friend, the first play which Bang Jeonghwan wrote and directed in March of 1918 was *O Oryeong* (An order~). It dramatized a poor peasant's tragic reality which had anti-Japanese orientation. His another play *Hannere-ui Jukeum* (Hanneles' Death, produced in January 14th of 1923) was adapted by him from a Deutsch original work. It was not that a little protagonist went to Heaven, but that she died so sadly. It implicated destitute reality in the Japanese colonial period. *Cheondo-gyo's* religious theatre *Sinsaengui Il* (A New-born Day) possibly has a protagonist's life in reality and afterlife in *Hanul* like Heaven in Christianity. He goes on trial there. Much to our regret those two plays are not present.

His two theatre of children's story was named 'theatre of children's story to easy to produce.' He considered not only convenience of, but also economy of performance

production. In his two plays he suggested minimal settings and cheap tools to get easily in our daily life as soon as possible. And he used several sound effects such as bird's sound, cock's cry, wind's sound and leaves' shaking sound etc. They expressed dramatic situation effectively and alluded to changes of each situation.

One of the most specific characteristics in his two theatres of children's story is above all diverse utilization of language. First, we can see repetition of language in texts easily. This repetition helps children spectators understand theatres fully. Because theatre as one of performance arts is flowing-time drama and has irreversibility. We pay attention to contrast of playful and comic language and realistic language in *Noraejumeoni*, and so playful languages in *Tokkiui jaepan*.

His two plays' world is a comic world which children wish to live in. The world where a lot of *Doggaeby* (beings like hobgoblin in Western) live in *Noraejumeoni* is imaginary, fantastic, festive and romantic world. *Tokkiui jaepan* is also children's ideal world which criticized both two adult characters, that is, a tiger's ingratitude and a stupid passenger.

Finally his two dramas have deficits which overlooked easily. What all *Doggaeby* considered an old man Park as an object of penalty in *Noraejumeoni* is a fault and dramatic action lacking unity of drama. And a lack of *Tokkiui jaepan* is due to a want of construction characters Tree and Mountain road.

Key words : Bang Jeonghwan, Cheondo-gyo, Cultural movement for children, Doggaeby (a kind of korean hobgoblin), dramatization of children's story, Nationalism, *Noraejumeoni*, *Sinsaengui II*, the technique of playwriting, *Tokkiui jaepan*

접수일: 2017년 10월 31일

심사기간: 2017년 11월 21일 - 12월 1일

계재결정: 2017년 12월 2일