

## 신파극의 대중성 연구

- <사랑에 속고 돈에 울고>를 중심으로 -

신 아 양

<차례>

1. 들어가는 말
2. 신파극의 발생과 전개과정
3. <사랑에 속고 돈에 울고>의 구조 분석
  - 1) 삼각관계의 플롯
  - 2) 사랑의 가변성
  - 3) 매개된 욕망으로서의 사랑
  - 4) 신분을 초월한 사랑의 불가능성
4. 신파극의 대중성과 여성관객
5. 맺음말

### 1. 들어가는 말

신파극은 1911년 임성구의 <혁신단>에 의해 처음 시도된 이후, 우리 연극사에서 통속적이고 감상적인 연극 일반을 지칭하는 매우 광범위한 용어로 사용되어 왔다. 이러한 신파극의 성립에는 그 용어 자체가 말해주듯이 일본의 영향이 크게 작용한다.<sup>1)</sup> 신파극이 그동안 우리 연극사에서 거의 주목을 받아오지 못한 원인으로서는 바로 이러한 통속성과 감상성, 그리고 이식성이라

\* 이화여대 강사

- 1) 신파(新派)라는 용어는 일본연극사에서 전통적인 가부끼연극을 구파라고 명명하면서 그에 대립되는 새로운 연극이라는 의미로 사용되기 시작하였다. 우리의 신파극은 이러한 근대초기의 일본의 과도기적인 연극양식을 모방하면서 그 용어 자체를 그대로 받아들였다. 서연호, 「한국 신파극연구」, 고대석사, 1969. 참조

는 요인을 들 수 있다. 그리고 신파극에 대한 기존의 연구 또한 이러한 맥락에서 그 연극사적 의의를 부정적으로 평가하는 경향이 일반적이었다고 할 수 있다.<sup>2)</sup> 이후 후학들에 의해 이러한 신파극에 일정한 정도의 연극사적 의의를 부여하려는 연구가 시도되었지만, 이들 역시 신파극을 연극사의 한 발달과정에서 나타나는 과도기적 연극양식으로 보거나, 혹은 대중적 인기라는 그 양적인 측면에 주목하여 사적인 의의나 사회사적 의미를 밝히는 데 주안점을 두고 있음으로 해서 신파극의 본질적인 특성과 의의를 밝히는 데는 미흡하다고 하겠다.<sup>3)</sup> 신파극은 일제시대라는 한정된 시·공간에서 나타난 일시적인 현상으로서가 아니라, 오늘날에도 영화와 T.V 드라마와 같은 인접장르에까지 막대한 영향력을 행사하고 있는 용어로 받아들여지고 있기 때문이다.<sup>4)</sup> 따라서 신파극이 일제치하의 식민지시대에 그토록 광범위한 대중의 호응을 받으며 전성기를 구가하였다는 것은 우리 연극사의 한 발달과정에서 나타나는 일시적인 현상으로서가 아니라, 신파극에 내재한 대중적 속성에 기인하는 것이다. 그리고 신파극의 대중적 특성은 작품의 구조를 통해 드러나야 한다. 그러나 종래 신파극은 통속적이고 저급한 장르로 인식되어 작품자체의 심미적 특성에 대한 고찰은 이루어지지 않은 채, 그 사회사적 의미와 연극사적인 의의만이 관심의 대상이 되어 왔다. 그러나 대중예술로서의 연극의 대중적 속성은 어느 시대나 장소를 막론하고 순수연극에 대해 항상 빛과 그림자와 같은 역할로 존재해왔다.<sup>5)</sup> 그리고 연극은 그 장르적 특성상 이러한 대

2) 이러한 입장에서 신파극을 논의한 연구는 다음과 같다.

서연호(1969), 전계서.

유민영, 『개화기 연극사』, 새문사, 1987.

최원식, 『장한몽과 위안으로서의 문학』, 『민족문학의 논리』, 창작과 비평사, 1982.

3) 이러한 입장에서 쓰여진 연구들은 다음과 같다.

김방욱, 「한국연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 이화여논문집 6호, 1983.

강영희, 「일제강점기 신파양식에 대한 연구」, 서울대 석사, 1989.

김미도, 「1930년대 한국회극의 유형에 관한 연구」, 고대박사, 1993.

이미원, 『한국근대극 연구』, 현대미학사, 1994.

4) 이러한 원인으로는 그동안 신파극이라는 개념이 통속화된 낭만주의극 일반이나 멜로 드라마, 그리고 감상적이고 저급한 연극 모두를 가리키는 매우 막연하고 광범위한 용어로 사용되어 왔다는 점을 들 수 있다. 따라서 신파극에 대한 개념의 재정립과 함께 보다 세분화된 연구가 필요하다고 할 수 있다.

5) 박성봉편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 1994 참조.

중성을 어느정도 본질적인 속성으로 삼고 있기도 하다. 따라서 본논의는 신파극의 이러한 대중적인 특성을 대중연극의 전성기라고 할 수 있는 1930년대 당시 최고의 인기를 구가했던 임선규의 <사랑에 속고 돈에 울고>를 중심으로 고찰해보도록 하겠다.<sup>6)</sup> 그리고 그러한 신파극의 구조적 특성과 함께 당대 신파극의 주관객층이라고 할 수 있는 여성관객과의 관련성하에 신파극의 본질적인 체험을 추출해보고자 한다. 그리고 그를 통해 진정한 우리의 대중적 연극에 대한 가능성을 추구할 수 있기를 기대해 본다.

## 2. 신파극의 발생과 전개과정

신파극의 효시라고 할 수 있는 임성구가 당시 일본인의 거류지에 세워진 일인전용극장에서 신파극의 양식을 배워와 「혁신단」을 설립하고 <불효천벌>을 공연하게 된 것은 잘 알려진 사실이다.<sup>7)</sup> 이와 같이 1910년대의 신파극은 일본신파의 이식이라고 할 만큼 일본의 영향이 컸다고 할 수 있다. 일본인의 연기지도와 함께 일본식 집과 배경을 무대로 한 가부끼식의 동작과 구찌다데식 연기, 그리고 스타시스템과 여형배우의 활용 등, 그 내용 또한 일본소설의 번안·각색이거나 혹은 일반신파극대본의 수용이었던 것이다. 이와 같이 일본의 영향을 받아 성립된 신파극은 이후 대중의 호기심을 끌면서 인기를 누리게 되고 그로 인해 재래의 전통극공연장 또한 신파극장으로 바뀌게 되는 등의 호황을 누리게 된다.<sup>8)</sup> 그러한 원인으로서는 당시 새로운 연극에 대한 일반대중의 호기심을 들 수 있다. 즉 민속극적인 연희전통만을 가지고 있었던 당대 우리 관객들에게는 가상의 상황을 무대위에 꾸며 사람들이 실제인 것처럼 연기하는 연극이라는 개념 자체가 새로운 것이며, 따라서 호

6) 임선규의 작품은 1930년대 동양극장 시절 함께 활동했던 고설봉 옹이 소장하고 있는 <북두칠성>, <배나무집 딸>, <사랑에 속고 돈에 울고>, <동학당>을 제외하면 현재 남아 있는 작품이 거의 없다. 본 논의를 이 중 그동안 지면에 발표된 <사랑에 속고 돈에 울고>(한국연극, 1988.9)와 <동학당>(현대문학, 1993.12)을 대상으로 한다.

7) 유민영(1987), 전계서

8) 유민영(1987), 전계서

기심의 대상이 되었다고 할 수 있다. 그러므로 1910년대의 신파극에 대한 대중적 인기는 바로 이런 낯설음과 호기심에서 비롯되는 것이며, 당대 관객들의 공감과 정서적 호소력에서 비롯된 것은 아니다. 그로 인해 관객들은 점차 그 일본적인 정서와 무대에 대해 이질감을 느끼게 된다. 이러한 당대 관객의 인식을 단적으로 보여주는 예가 당시 일본인 인테리 여성이 이상협의 <눈물>이라는 신파극을 보고 “구경하는 사람은 여전히(특히 부인석) 드립다 짓거리며 그중 낯선 모퉁이에서 웃음까지 일어납니다. 조선인은 고래로 연극을 웃음거리로 보아 연극장에는 웃으러 가는 것으로 작정되었는지 슬픈 것을 보아도 동정이 조금도 아니 일어나는 모양이올시다”<sup>9)</sup>라고 비난한 경우이다. 즉 당대의 관객은 서구근대극이나 일본신파극의 경우에서와 같이 극중 환상에 몰입하여 자신을 극중인물과 동일시하는 것이 아니라, 단순히 연극을 웃음거리나 구경거리로 인식했다. 따라서 초기의 신파극은 당대의 관객에게 낯설은 이국정서에 불과했다고 할 수 있으며, 그로 인해 신파극에 대한 대중의 호기심은 오래 지속될 수 없었다. 관객은 신파극의 과장된 연기와 상투성에 점점 싫증을 내게 되었고, 이에 따라 신파극 또한 자체내의 변화를 모색하게 된다. 그리고 그러한 변화의 방향은 무엇보다도 당대 관객의 취향에 적합한 연극이 되어야 하는 것이었다. 그로 인해 점차 일본색을 탈피한 창작대본과 한국적 현실과 집을 배경으로 한 무대 등, 관객들이 극중현실에 몰입할 수 있도록 현실감이 점차 강조되었다. 그리고 1930년대 동양극장 시절에 이르면 이러한 극적 환상은 절정에 다달아 관객들은 비로소 신파극에 정서적으로 몰입하게 된다. 그리고 극중인물에 대한 공감과 함께 자신을 그 인물과 동일시하게 되는 것이다. 그리고 이러한 극중환상에 의해 비로소 대중적 연극의 전성기가 형성된다. 따라서 이 시기의 연극은 초기의 신파극과는 매우 다른 양상으로 전개된다고 할 수 있다.<sup>10)</sup> 대본이 없는 구찌다데식 연기

9) 『매일신보』, 1915.2.3.

유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대 출판부, 1989에서 재인용, p.51.

10) 이러한 이유로 우리 연극사의 산증인이라고 할 수 있는 고설봉옹은 1930년대 동양극장 시절의 연극을 신파극으로 명명하는 데 강한 불만을 나타낸다. 동양극장의 연출을 전담했

에서 대본을 갖춘 연극으로, 그리고 양식화되고 과장된 연기에서 자연스러운 연기로, 그리고 무대장치 또한 일본색을 벗어나 우리 현실을 배경으로 현실감있게 묘사하게 된다. 따라서 1930년대의 신파극은 우리 관객의 현실을 바탕으로 한 내용과 형식을 구성했다는 점에서 비추어볼 때, 일본신파의 이식이라는 범주에서 벗어나 있으며, 따라서 종래 막연하고 광범위하게 사용되어 온 신파극에 대한 개념의 재정립과 함께 보다 세분화된 연구가 필요하다고 할 수 있다. 그리고 1930년대의 신파극은 멜로 드라마와 같은 보다 보편적인 대중연극의 범주에서 그러한 대중적 특성이 고찰되어야 할 것이다.

그런데 신파극의 대중적 특성은 기존의 연구에서 여성관객과의 관련성으로 더욱 비난의 대상이 되어 왔다. 즉 이들 연극이 신파극의 주관객층인 여성의 저급한 취향에 영합하여 눈물을 유도하는 여성취향적인 주제를 채택함으로써 대중의 의식을 잠재우는 역할을 해왔다는 것이다.<sup>11)</sup> 그러나 여성취향이 그 자체로 저급한 것은 아니다. 초기의 신파극이 가정비극과 더불어 군사극과 탐정극을 많이 공연하다가 그러한 활극과 무사도 정신이 우리 정서에 부합되지 않아 단명한 반면, 가정비극과 화류비련극 등의 여성취향적인 주제들은 우리 현실에 부합되는 면이 있어 지속적으로 관객에게 호소력을 지닐 수 있었던 것이다.<sup>12)</sup> 그리고 사랑과 결혼, 그리고 모성과 같은 여성취향적인 주제들은 어느 시대나 장소를 막론한 인간의 보편적인 삶이자 현실이다. 따라서 이러한 삶의 내용이나 체험이 사회현실의 제시나 의식의 각성보다 결코 중요하지 않다고 볼 수는 없다. 오히려 그러한 사회문제나 의식의 차원이 이러한 소재를 둘러싸고 더욱 첨예하게 나타나는 경우도 가능하다. 따라서 신파극에 대한 일반화된 편견으로 신파극의 대중적 특성과 그 의의를 쉽사리 단정해버리는 것은 바람직하지 못하다. 그러나 역시 대중적 인기

던 흥해성은 일본의 축지소극장에서 사실주의 연극을 정식으로 공부한 인테리이며, 동양극장의 무대 또한 신파양식과는 구별되는 사실주의 양식으로 공연되었다는 점이 그러한 주장의 주된 근거이다. 고설봉, 『증언 연극사』, 진양, 1990.

11) 유민영(1987), 전게서

12) 서연호, 『한국 근대 희곡사』, 고대출판부, 1994, p.66.

라는 양적인 측면만으로 그 연극사적 의의를 인정하는 것 또한 바람직하지 못하다. 그러한 평가는 무엇보다도 작품 내적인 의미구조에서 도출되어야 하는 것이며, 그로 인해 단순히 양적인 의미가 아닌 질적인 의미에서 그 체험의 내용이 고찰되어야 할 것이기 때문이다.

본고는 이러한 맥락에서 1930년대 당대 최고의 인기를 구가했던 임선규 작 <사랑에 속고 돈에 울고>를 중심으로 그 구조적 특성과 내적 의미를 살펴보고자 하겠다. <홍도야 우지 마라>라는 제목으로 더욱 잘 알려진 <사랑에 속고 돈에 울고>는 동양극장의 진속극단인 「청춘좌」에 의해 1936년 7월 23일부터 31일까지 동양극장에서 초연되었다.<sup>13)</sup> 그리고 이 작품은 기존의 연구에서 구체적인 분석이 이루어지지 않은 채 그 즐거리와 내용만이 간략히 언급되고 있다. 그러한 작품의도는 당시 이 작품을 소개한 신문의 광고문을 통해 더욱 분명히 알 수 있다.

모든 것을 초월하여 오직 진정만으로 매지진 사랑. 하늘이 문혀져도 깨여지지 않는, 만인이 부러워할만한 아름다운 사랑이었다. 그러나 세상은 그들을 언제까지든지 그대로 두지 않았다. 출세, 영예, 호화, 지위, 인간의 모-든 욕망은 제각기 제 하고 싶은대로 날뛰어 꺾칠 날이 업섯다. 물은 물대로 기름은 기름대로 제 갈 곳을 차저가고 「기생은 백번 땅재주를 넘어도 기생」이였고, 「개고리는 올챙이 적 생각을 못하였다」 세상은 언제나 새로운 길을 차즈랴 하면서도 늘 오든 길을 되 푸리하는 것 갓했다.<sup>14)</sup>

이상과 같이 <사랑에 속고 돈에 울고>는 광호에 대한 홍도의 사랑을 중심플롯으로, 갖은 고난과 역경에도 불구하고 그 사랑을 지키려 하나 결국 실패하고 만다는 이야기이다. 그러나 그 내적인 구조에 있어서 이 작품은 이와 같이 단순한 사랑의 관계만이 아닌 삼각관계의 플롯을 형성하고 있다. 이 삼각관계의 플롯은 이 작품의 표면에서 명백히 드러나지 않는 숨은 구조이지

13) 김미도, 「임선규, 그 극적인 삶의 여정과 연극세계」, 현대문학, 1993.12. p.134.

14) 「매일신보」, 1936.7.24, 전계서에서 재인용, p.135.

만, 이 작품을 움직이는 내적인 추동력으로 자리하고 있다. 그리고 이러한 삼각관계는 개인적이고 세속적인 욕망에 의해 형성되는 것이나, 결국 그러한 욕망이 당시대의 역사성과 사회성에서 완전히 유리되지는 않는다. 따라서 본 논의는 <사랑에 속고 돈에 울고>에서 드러난 개인적인 욕망을 통해 당시대 대중연극의 사회·문화사적 위상을 밝히는 데 의의를 둔다.

### 3. <사랑에 속고 돈에 울고>의 구조분석

#### 1) 삼각관계의 플롯

<사랑에 속고 돈에 울고>는 그 구성에 있어서 잘 짜여진 극의 형식을 취하고 있다. 그것은 이 작품이 도입부와 상승행동, 그리고 위기와 하강행동, 그리고 파국이라는 5막 구성의 원리에 잘 부합되고 있음을 통해 알 수 있다.<sup>15)</sup> 그리고 이러한 5막 구성과 함께 구스타프 프라이타그(Gustav Freytag)가 역시 잘 짜여진 구성의 요소로 제시한 자극점, 전환점, 마지막 긴장의 계기라는 세가지의 계기점 또한 이 작품에서 찾아볼 수 있다.<sup>16)</sup>

먼저 이 작품의 1막은 도입부로서 흥도와 광호의 사랑이 흥도의 오빠인 철수의 놀림속에 행복한 모습으로 나타난다. 그리고 이러한 행복한 일상에 광호의 약혼녀인 혜숙과 광호의 여동생인 봉옥이 찾아와 광호를 단념할 것을 권유한다. 이로써 사건전개를 위한 하나의 자극점이 주어진다. 그리고 이후 광호의 부모가 나타나 아버지가 이들의 결혼을 허락함으로써 상승행동이 이루어진다. 그리고 2막은 광호와 흥도의 결혼 후의 모습으로 광호는 유학을 떠나고 흥도는 시어머니의 반대로 집에 남아있게 된다. 흥도와 광호의 결혼 생활에 대한 방해가 시작된다고 할 수 있다. 그리고 이들은 이러한 이별의

15) 이러한 5막 구성의 원리는 독일의 이론가인 구스타프 프라이타그가 엘리자베스 시대의 고전비극작품을 대상으로 발견해낸 원리이다.

G.B. 테니슨, 『연극원론』, 이태주 역, 현대미학사, 1994. p.45-51.

16) 구스타프 프라이타그, 『드라마의 기법』, 임수택, 김광요 역, 청록출판사, 1992, p.107-28.

순간에 편지와 일기를 통해 서로의 마음을 확인하기로 다짐한다. 그러나 혜숙은 홍도의 시누이와 시어머니와 결탁하여 이들의 결혼을 방해하려는 음모를 꾸미고 있다, 그리고 봉옥을 사모하는 서생인 월초를 이용해 홍도와 광호의 편지를 중간에서 가로채고, 홍도에게는 홍도를 사모하는 외간남자의 편지를 보냄으로써 홍도의 정절에 흠집을 낸다. 그리고 이와 같은 외간남자의 편지라는 음모로 인해 극중상황은 비로소 위기의 순간을 맞게 되며 하나의 전환점을 이루고, 홍도는 친정으로 되돌아오게 된다. 그리고 3막 이후 집으로 돌아온 홍도는 오빠인 철수에게 의심을 받음으로써 전환점으로 인한 하강행동이 계속 전개된다. 그리고 홍도의 결백을 믿게 된 오빠는 칼을 품고 홍도의 시집으로 향하려 한다. 그러나 홍도는 그들이 자신이 사랑하는 사람의 혈육이라는 점을 들어 오빠를 만류한다. 이러한 하강행동은 아직까지 파국을 예고하고 있지는 않다. 광호가 돌아오면 그러한 어처구니 없는 오해는 모두 사라지고 말 것이라는 기대때문이다. 그러나 그러한 희망은 이루어지지 않는다는 것이 4막에서 드러난다. 4막은 광호가 동경유학을 마치고 돌아오는 날을 배경으로 하고 있다. 광호가 돌아온다는 소식에 홍도는 광호의 집을 찾아오지만 문전에서 시어머니에게 쫓겨난다. 그리고 광호는 유학도중 편지를 계속 보내온 혜숙과 결혼을 약속하며, 이미 마음이 돌아선 상태이다. 따라서 홍도가 나타나자 유학도중 자신에게 보내온 외간남자의 편지를 빌미로 홍도를 외면한다. 이와 같이 마지막 희망이었던 광호에게서마저 외면을 당하자 홍도는 갑작스럽게 혜숙을 살해한다. 이러한 살인은 위기로 인한 전환점 이후 예상되어 왔지만 그래도 마지막까지 버리고 있지 않던 희망이 무산되는 절정의 순간이라고 할 수 있다. 즉 이 작품의 마지막 긴장의 계기점이자 클라이맥스이다. 그러므로 이후 대단원에서 월초가 시어머니와 혜숙의 음모로 자신이 편지를 가로챘음을 고백하고, 철수가 홍도의 변함없는 마음을 홍도의 일기를 통해 밝히지만 그러한 증거가 이미 예정된 파국을 되돌릴 수는 없다. 그로 인해 홍도는 형사인 오빠의 손으로 포승줄에 묶여 끌려가게 된다.

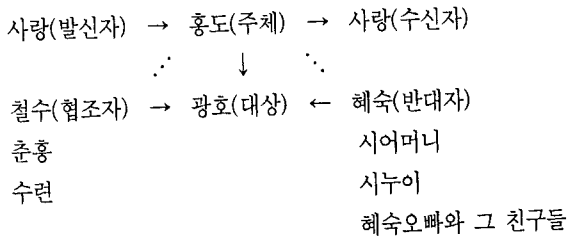
이와 같이 <사랑에 속고 돈에 울고>는 세가지의 계기점과 5막 구성으로

인한 잘 짜여진 구성에 의해 관객을 시종일관 극적긴장에서 헤어날 수 없게 한다. 흥도와 광호의 결혼이 과연 가능할 것인가로 시작하여 결혼이 과연 유지될 수 있을 것인가, 그리고 음모가 밝혀지고 재결합이 과연 가능할 것인가라는 과정을 거쳐 결국 흥도의 결백이 조금만 더 일찍 밝혀졌더라면 하는 아쉬움과 여운을 남기면서 관객은 이 가련한 여인의 운명에 공감하고 눈물을 흘리게 되는 것이다.

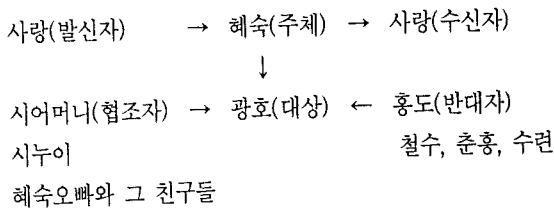
그런데 이와 같이 표면적으로는 흥도와 광호의 사랑을 중심으로 잘 짜여진 구성을 갖추고 있는 것으로 보이는 이 작품의 내적인 플롯은 바로 광호를 둘러싼 흥도와 혜숙과의 삼각관계라고 할 수 있다. 그것은 이 작품의 사건을 전개시키는 세가지의 계기점이 모두 혜숙과의 삼각관계를 반영하고 있다는 점에서 알 수 있다. 즉 첫번째 자극점에서는 혜숙이 광호의 누이 봉옥과 함께 흥도를 찾아와 신분의 차이를 이유로 들어 광호와와의 사랑을 강력하게 반대한다. 그리고 이 작품의 전환점은 비록 시어머니와 결탁하였지만 혜숙의 음모로 인해 흥도가 친정으로 돌아오게 됨으로써 이루어진다. 그리고 무엇보다도 마지막 긴장의 계기점에서 흥도가 광호에게서 버림받자 그 분노의 대상을 혜숙에게로 향해, 혜숙을 살해하는 것이다. 이같은 살해장면은 작품의 극적 전개를 통해 다소 갑작스럽게 여겨지는 부분이다. 단지 사랑의 좌절이 문제라면 그러한 분노의 대상은 사랑의 당사자인 광호에게로 향하거나, 아니면 그러한 좌절의 직접적인 원인제공자인 시어머니에게로 향해야 한다.<sup>17)</sup> 그러나 흥도는 자신의 연적인 혜숙을 살해함으로써 더이상 파국을 피할 도리가 없게 된다. 따라서 이 작품의 표면구조는 흥도의 사랑과 그 비련을 중심으로 전개될지라도, 그 이면에 숨은 심층구조에서는 바로 이와 같은 삼각관계의 플롯이 사건을 전개시키는 중심축이라고 할 수 있다. 플롯은 ‘온건하게 사용될 때 이야기속 사건의 배열을 뜻하지만 사건들이 하나로 통합될 때, 플롯은 문학작품속에서 계획과 질서의 전영역’<sup>18)</sup>을 의미한다. 즉 이 작품 전체를 통

17) 이 점에서 이 작품의 표면적인 갈등이 흥도와 시어머니 사이의 고부갈등으로 보여질 수 있다. 그러나 그 내적인 플롯에서는 앞서 살펴본 바와 같이 광호를 사이에 둔 흥도와 혜숙의 삼각관계의 갈등으로 전개된다.

합시키는 내적인 플롯은 바로 삼각관계라고 할 수 있으며, 또한 이 작품의 사건과 행동을 전개시키는 내적인 추동력이 된다. 이러한 심층구조는 이 작품의 행위소모델을 통해 더욱 잘 파악할 수 있다. 행위소모델은 연극기호학에서 표층구조가 아닌 심층구조에서의 인물의 행동의 모형을 보여주는 구조적 모델이다. 즉 '연극에서 행위소란 극행동들의 논리를 밝혀주는 추상적인 힘이자 극서술체의 통사론적 기능단위를 일컫는다.'<sup>19)</sup> 따라서 이 행위소모델은 심층구조에서 표면구조를 움직이는 내적인 추동력을 보여준다고 할 수 있다. 그리고 흥도를 중심으로 한 이 작품의 행위소모델은 다음과 같다.



이와 같이 흥도를 중심축으로 한 행위소모델을 통해 볼 때 흥도는 발신자인 사랑에 의해 그리고 수신자인 사랑을 위해 광호라는 대상을 갈망한다. 그리고 그러한 행위의 적극적인 반대자는 혜숙이다. 그러나 혜숙을 중심축으로 한 행위소모델 역시 혜숙과 흥도의 위치만 바뀔 뿐 똑같은 행위소모델로 나타난다.



18) G.B. 테니슨(1994), 전계서, p.34.

19) 신현숙, 『희극의 구조』, 문학과 지성사, 1990, p.32.

이와 같이 홍도와 혜숙의 행위소모델은 똑같은 발신자와 수신자를 가지며, 역시 동일한 대상을 갈망하고 있다. 즉 그 협조자와 반대자항만이 뒤바뀌는 전이가 가능한 모델이라고 할 수 있다. 따라서 이러한 행위소모델을 통해 알 수 있듯이 <사랑에 속고 돈에 울고>는 표면적으로는 광호에 대한 홍도의 사랑이라는 플롯으로 전개되지만, 그 이면에는 이와 같이 광호를 사이에 둔 홍도와 혜숙의 삼각관계라는 내적인 플롯에 의해 사건이 전개되어 가는 것이다.

## 2) 사랑의 가변성

그런데 홍도와 혜숙으로 하여금 광호라는 대상을 추구하게 하는 심리적 동기는 사랑이라고 할 수 있다. 행위소모델에서 발신자는 동기부여의 역할을 하기 때문이다. 그리고 이와 함께 행위소모델에서 발신자에서 수신자로 이어지는 화살표축은 그러한 동기의 이념적인 의미를 드러낸다.<sup>20)</sup> 그렇다면 홍도와 혜숙의 행위소모델에서 발신자와 수신자가 모두 사랑이라는 것은 이들에게 사랑이란 곧 사랑 그 자체를 위해 존재하는 어떤 절대적인 의미를 지닌다고 할 수 있다. 그러나 이 작품이 궁극적으로 추구하는 바가 바로 그러한 절대적인 사랑의 의미에 있다고는 볼 수 없다. 홍도와 혜숙이 갈망하는 대상인 광호에게 있어서 사랑이란 가변적이고 불완전한 것이기 때문이다.

광호는 극중사건이 일어나기 전 이미 혜숙과 약혼한 상태이다. 그러나 그는 기생인 홍도를 만난 뒤 그녀를 사랑한다고 믿는다. 그러나 그러한 사랑의 순수성은 의심스럽다. 결혼문제를 걱정하는 홍도에게 이미 결혼승낙을 받았으며 안심시키지만, 이후 홍도의 집에 나타난 부모의 반대와 아버지의 승낙은 오히려 그의 언행이 거짓이었음을 드러내기 때문이다. 그리고 광호는 결혼후 유학을 떠나면서 홍도에게 서로의 사랑을 확인하는 징표로 편지와 일기를 남길 것을 다짐한다. 그러나 홍도에게서 이후 편지를 받지 못하고 동시

20) 신현숙(1990), 전계서

에 홍도와 헤어져달라는 외간남자의 편지를 받자 홍도를 의심하게 된다. 그리고 혜숙이 매일 편지를 보내오자 그녀와의 결혼을 약속한다.

이와 같이 광호에게 있어서 홍도와의 사랑은 절대적인 것은 아니다. 사랑의 대상이 상황에 따라 바뀌고 있기 때문이다. 즉 광호에게 사랑이란 그 자체로 절대적인 의미를 갖는 어떤 기호(sign)가 아니라 편지와 일기와 같은 징표와 동일한 것이다. 즉 사랑이라는 의미를 담고 있는 편지와 일기와 같은 기표(signifier)가 없을 경우 그 사랑이라는 본질적인 기의(signified)마저도 신뢰할 수 없게 되는 것이다. 따라서 광호에게 사랑은 내용이 아니라 형식이다. 그러므로 이 작품에서 사건의 움직임은 바로 이러한 편지와 일기 같은 사랑을 나타내는 기표의 움직임에 따라 전개된다. 그리고 이 편지를 소유하는 자가 바로 사랑을 얻게 된다. 그러므로 월초가 광호의 편지를 중간에서 가로챘을 때 홍도는 이미 광호의 사랑을 상실한 것과 다름이 없다. 그리고 혜숙이 광호에게 편지를 보내고 답장을 받을 때 바로 혜숙이 그러한 광호의 사랑을 소유하게 되었음을 알게 해준다. 월초 또한 홍도와 광호의 편지를 중간에서 가로챈으로써, 봉옥에 대한 자신의 사랑의 가능성을 꿈꾼다. 그러나 그러한 편지가 월초에게 주는 사랑의 의미는 어디까지나 타인의 것을 훔쳐온 데에 불과한 것이기 때문에 더이상 사랑의 가능성이 되지 않는다. 그러므로 봉옥과의 사랑이 불가능함을 깨닫게 되자 그 편지를 홍도와 광호에게 다시 내어놓게 된다. 따라서 사랑이라는 기의를 담은 이 편지라는 기표가 움직이는 방향에 따라 사랑의 관계가 이와 같이 변하고 있다는 것은 이 작품에서 보여주는 사랑이라는 기의가 절대적인 것이 아님을 보여준다. 즉 중요한 것은 편지에 담긴 사랑의 내용이 아니라, 편지라는 사랑의 기표가 둘러싼 관계이기 때문이다. 따라서 사랑의 의미 또한 절대적인 것이 아니라 이러한 관계들에 의해 형성되었다 사라지곤 하는 가변적인 것이다.

그렇다면 광호의 경우에 이와 같이 사랑의 의미가 가변적인 것이라고 할 때, 홍도의 행위에 동기를 부여하는 발신자로서의 사랑의 의미는 과연 무엇인가. 적어도 홍도에게는 광호에게서보다는 이러한 사랑의 의미가 더욱 절실

하고 절대적인 것처럼 보인다. 흥도는 광호처럼 어떤 드러난 기표에 따라 사랑의 대상을 이리저리 옮기지 않는다. 그녀에게 유일한 사랑은 오직 광호일 뿐이다. 그리고 광호를 위해 살고 광호를 위해 죽을 수 있다. 광호에 대한 이런 절대적이고 유일한 사랑은 혜숙 역시 마찬가지이다. 혜숙 또한 자신의 도덕성에 치명적인 흠집을 내면서까지 음모와 속임수를 다해 광호를 되찾으려 하는 것이다. 그러면 우리는 이런 사랑의 의미를 통해 광호와는 달리 흥도와 혜숙과 같은 당시대 여성들의 심리적 동기의 이면에 또 다른 이데올로기가 잠재해 있음을 알게 된다. 그것은 바로 남성과는 달리 여성에게만 적용되는 가부장적 이데올로기라고 할 수 있다. 이러한 이데올로기에 의해 사랑이라는 동일한 기호가 동시대의 남성과 여성에게 각기 다른 환유적 의미를 가지게 되는 것이다. 우리는 이러한 차이를 통해 1930년대 당시의 가부장적 사회를 짐작할 수 있게 된다. 임선규 또한 이러한 가부장적 이데올로기에서 결코 자유로울 수 없었으며, 그로 인해 사랑에 모든 것을 거는 이러한 여성 인물들을 형상화해내었다고 할 수 있다. 그리고 이러한 사랑의 의미는 가부장적 사회에서 종종 정절의 의미와 상통한 것으로 받아들여진다. 따라서 사랑을 상실한다는 것은 곧 자신의 정절을 잃는 것이나 다름이 없으며, 그것은 가부장적 사회에서 그녀가 이미 소속될 수 없음을 의미한다. 흥도는 외간남자의 편지로 인해 자신의 정절을 의심받게 되고, 결국 시집에서 쫓겨나 감옥으로 가게 된다. 그것은 절대적이어서 하는 자신의 사랑의 의미에 치명적인 흠집을 낸 결과이다. 따라서 가부장적 사회에서 사랑이란 여성들이 존재할 수 있는 하나의 실존적 조건이라고 할 수 있다. 남성과의 관계를 통해서만이 자신의 존재의의를 발견할 수 있기 때문이다. 혜숙 또한 이러한 가부장적 사회의 굴레에서 벗어나지 못한다. 혜숙은 당대 근대사회로의 변화속에서 새로이 대두된 신여성의 모습으로서 지식과 부를 갖추고 있다. 그러나 가부장적 사회에서 여성의 지식과 부는 그 자체로서의 의의를 가지지 않는다. 혜숙 역시 평범한 여인들처럼 광호와 한번 약혼한 이상, 광호를 잃어버릴 경우 그녀의 미래의 삶 또한 보장할 수 없는 불안한 상황에 처하게 되기 때문이다. 따

라서 혜숙은 광호의 결혼후에도 여전히 그를 포기할 수 없고, 지식인이라는 자신의 품위와 명예에 손상을 입히면서도 음모와 속임수를 통해 그들의 결혼생활을 방해하게 된다. 그리고 그러한 음모는 역시 홍도의 사랑에 치명적인 흠집을 내는 방향으로 전개된다. 기생출신이라는 약점을 가지고 있는 홍도에게 가부장적 사회에서 그보다 더 효과적인 속임수는 없기 때문이다. 이러한 음모로 인해 홍도는 결국 사랑을 상실하게 되고, 감옥에 가게 됨으로써 이 사회에서 완전히 추방된다. 그러나 혜숙 역시 홍도의 손에 의해 죽음을 맞게 된다. 이와 같이 당대 여성들에게 있어서 사랑이란 그 자체로서 절대적인 의미를 지니는 것이 아니라, 여성들이 존재할 수 있는 하나의 실존적인 조건이었다고 할 수 있다. 그러므로 광호라는 대상을 사이에 둔 홍도와 혜숙의 갈등은 단순히 연적의 관계로서만이 아니라, 자신의 실존적 조건을 위협하는 방해자로서 하나의 중대한 사건이라는 의미를 지닌다. 그로 인해 이들의 내적인 갈등과 긴장은 더욱 치열하고 팽팽하게 전개된다. 그리고 자신의 전 존재를 거의 다 걸었다고 할 수 있는 이러한 갈등관계는 결국 한사람에게는 죽음을, 그리고 다른 한 사람에게는 추방이라는 극단적인 파국으로 나타나게 된다.

### 3) 매개된 욕망으로서의 사랑

이와 같이 사랑이라는 동일한 기호가 남성과 여성에게 각기 다른 환유적 의미를 내포하고 있음으로 해서, 우리는 광호를 향한 홍도와 혜숙의 절대적인 사랑이 가부장적 이데올로기에 의해 내면화된 것임을 알 수 있었다. 그로 인해 이들의 갈등은 가부장적 사회에서 자신의 실존을 지키기 위한 치열한 양상으로 전개된다. 그런데 광호라는 동일한 대상이 홍도와 혜숙에게 각기 다른 환유적 의미를 내포하고 있다는 점에서, 우리는 이러한 갈등에 내재해 있는 또 다른 원인을 알 수 있게 된다. 그것은 바로 광호를 향한 사랑의 이면에 잠재해 있는 개인적인 욕망에서 비롯되는 것이다.

혜숙에게 있어서 광호는 자신의 신분과 계급을 안정시켜줄 수 있는 하나의 계급적 안정이라는 기호로 받아들여진다. 그러나 홍도에게 있어서 광호는 사랑하는 연인일 뿐만 아니라, 자신을 기생이라는 열악한 삶과 조건에서 구원해줄 수 있는 하나의 해방자로서의 의미를 지닌다. 이와 같이 광호라는 동일한 대상이 홍도에게는 해방자, 그리고 혜숙에게는 계급적 안정이라는 각기 다른 환유적 의미로 받아들여진다고 할 때, 이들은 가부장적 사회라는 보다 큰 틀 안에서 소외된 여성과 기득권층의 여성이라는 두가지의 전형적인 모습을 각자 드러내면서 당대 여성사회의 일면을 짐작할 수 있게 한다. 그것은 이들의 행위소모델에서 협조자항과 반대자 항에 속하는 인물을 통해 더욱 분명히 알 수 있다. 즉 홍도의 협조자항에 속하는 여성인물로는 춘홍과 수련 등 같은 기생신분의 여성이 속해 있으며, 반대자항에는 당대 신여성이라고 할 수 있는 혜숙과 시누이, 그리고 시어머니 등 기득권을 소유한 여성들이 가담하기 때문이다. 따라서 혜숙과 홍도의 갈등은 단순히 사랑 사이에 둔 개인적인 갈등이 아니라, 이와 같이 여성사회라는 보다 작은 범주 안에서 벌어지는 신분상의 갈등을 나타낸다고 할 수 있다. 따라서 광호와 홍도의 결혼은 혜숙과 시어머니와 같은 기득권층의 여성들에게는 자신의 사회적 신분과 계급적 안정을 방해하는 하나의 사건으로 받아들여지며, 그로 인해 이들은 홍도의 결혼생활을 적극적으로 방해하게 된다. 그러나 홍도에게 있어서 광호는 자신이 기생의 신분에서 벗어나 정상적인 사회로 편입될 수 있는 유일한 희망이다. 또한 자신을 혜숙과 동등한 위치로 신분상승시켜줄 수 있는 힘을 가지고 있다. 따라서 광호에 대한 홍도의 사랑은 혜숙의 경우보다 더욱 절실하고, 홍도에게 있어서 광호는 혜숙과의 관계를 통해 더욱 빛을 발하는 하나의 기호라고 할 수 있다. 그러므로 이들의 갈등은 가부장적 사회라는 보다 큰 틀 안에서 신분상승에 대한 욕망을 내재한 여인과 그러한 욕망을 저지하는 여성들사이에서 일어난다고 할 수 있다.

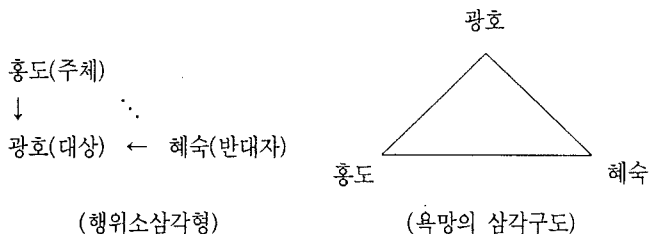
그러나 이 작품은 그 심층구조에 있어서 이와 같이 홍도와 혜숙으로 대변될 수 있는 여성들 사이의 갈등을 내포하고 있을지라도, 그 표면구조에 있어

서는 흥도를 중심으로 사건이 전개된다. 그리고 그러한 사건전개를 통해 흥도의 사랑은 어느정도 심리적인 타당성을 갖게 되고, 그로 인해 관객들에게 설득력을 갖는다. 그러나 혜숙은 광호를 되찾기 위한 집념외에는 어떤 뚜렷한 동기없이 계속 악한 인물로 그려지고 있다. 그리고 그로 인해 관객에게 적대감을 불러일으킨다. 따라서 이 작품은 흥도에 비중을 두고 흥도에게 관객이 호감을 갖도록 그려지고 있다고 할 수 있다. 이와 같이 ‘인물들에 대한 동정과 인정의 정도차는 작품의 중심명제를 관객들에게 이해시키기 위해서 극작가들이 이용하는 수법의 하나이다.’<sup>21)</sup> 따라서 이 작품은 그 내적인 구조에서는 광호를 사이에 둔 흥도와 혜숙의 갈등이라는 삼각관계의 플롯에 기반을 두고 있지만, 표면적으로는 흥도에 대한 호감과 혜숙에 대한 적대감으로 작가의 선호와 의도를 명백히 드러내고 있다고 할 수 있다. 즉 이 작품은 당대 흥도라는 전형적인 모습으로 나타나는 소외된 여성들의 시각에서 바라본 삼각관계를 다루고 있으며, 따라서 당대 기득권을 소유한 혜숙과 같은 계층의 여성들에게 강한 적대감을 형성하고 있는 것이다. 그리고 그러한 적대감으로 인해 혜숙 역시 설득력없는 인물로 형상화된다. 그러나 혜숙에 대한 이런 강렬한 적대감은 그 이면에 혜숙에 대한 선망이라는 이중적인 감정을 내포하고 있다. 즉 흥도와 혜숙의 관계는 사랑을 사이에 둔 경쟁자일 뿐만 아니라, 당대 기득권층의 여성에 대한 소외된 여성들의 증오와 선망을 동시에 드러내고 있는 것이다. 신분의 차이에도 불구하고 이러한 경쟁관계가 성립되는 것은 바로 이들의 경쟁이 가부장적 사회라는 보다 큰 틀 안에서 움직이고 있기 때문이다. 즉 가부장적 사회에서 여성의 신분은 남성과의 관계, 즉 사랑의 힘을 통해서 얼마든지 초월이 가능한 것이었다. 따라서 흥도에게 광호는 혜숙과의 관계를 통해서 더욱 빛을 발하는 하나의 기호이다. 단지 연인으로서만이 아니라 자신을 혜숙과 동등한 위치로 상승시켜줄 수 있는 하나의 구원자로서의 역할을 하기 때문이다. 이와 같이 광호라는 대상을 향한 주체인 흥도의 갈망과 욕구에 혜숙의 욕망이 매개되어 있다는 점에서, 광호

21) G.B. 테니슨, 전계서, p.115.

에 대한 홍도의 사랑은 매개된 욕망으로서의 사랑이라고 할 수 있다. 즉 홍도는 혜숙이 갈망하는 대상인 광호를 자신이 소유함으로써 자신을 혜숙과 동일한 선상에 위치시키고 싶은 것이다. 따라서 혜숙은 홍도에게 있어서 이상적인 타자이다. 가부장적 사회에서 홍도가 궁극적인 이상으로 삼고 있는 것은 바로 혜숙과 같은 신여성으로서의 삶인 것이다. “(주체)는 이상적인 타자의 욕망을 모방하기에 그와 대상사이에는 타자가 매개되어 있다. 그래서 욕망은 주체와 대상이 직선으로 연결된 것이 아니라 그 사이에 타자가 매개된 삼각구조를 이룬다.”<sup>22)</sup>

이러한 욕망의 삼각구조는 이 작품의 행위소삼각형을 통해 더욱 명확하게 드러난다. 행위소삼각형은 행위소모델의 일종의 하위구조로서 극행동을 이끌어가는 갈등구조의 추이를 밝히는 데 유용하다.<sup>23)</sup> 그리고 이러한 삼각형은 르네 지라르(Renè Girard)가 모방으로서의 욕망을 설명하는 욕망의 삼각구조로 전이될 수 있다.<sup>24)</sup>



이와 같이 이 작품의 극행동은 광호를 갈망하는 홍도와 혜숙의 갈등으로 전개되며, 그러한 갈망의 이면에는 매개된 욕망으로서의 사랑이 존재한다. 즉 홍도의 사랑은 처음부터 혜숙을 의식하고 있었으며, 자신의 이상적 타자라고 할 수 있는 혜숙의 욕망을 모방한 것이라고 할 수 있다. 그것은 이 작

22) 권택영, 『영화와 소설속의 욕망이론』, 민음사, 1995, p.155.

23) 신현숙, 전계서, p.37.

24) 권택영, 전계서, p.156.

품의 상승행동을 가속화시키는 첫번째 자극점이 혜숙이 홍도에게 광호를 단념할 것을 권고하는 장면이라는 점에서 역시 잘 알 수 있다. 홍도는 광호에게 약혼자가 있었다는 사실을 몰랐지만, 그러한 사실을 알고서도 광호를 단념하지 않는다. 오히려 광호에 대한 홍도의 사랑은 그러한 혜숙의 존재를 통해 더욱 강렬해질 수 있다. 따라서 광호는 홍도에게 그 자체로서 의미를 지니는 실체가 아니라, 혜숙과의 관계를 통해 더욱 빛을 발하는 하나의 이미지이며 허상이다. 그러기에 사랑의 실패로 인한 좌절감과 분노의 감정은 갑작스럽게 혜숙을 향해 표출하게 된다. 만약 광호와 광호에 대한 사랑이 그 자체로 의미를 지니는 실체라면, 실연으로 인한 홍도의 분노는 마땅히 광호를 향한 것이어야 했다. 그러한 사랑의 좌절에는 사랑의 당사자인 광호의 불성실함과 약한 믿음이 무엇보다 큰 원인이 되기 때문이다. 그러나 홍도의 분노는 혜숙을 향하며 급기야 그녀를 살해하고 만다. 극적 전개에서 다소 갑작스럽게 느껴지는 이 부분은 이와 같이 그 심층구조에 있어서 광호에 대한 홍도의 사랑이 혜숙을 매개로 한 사랑이라는 점에 기인한다. 그리고 그것이 순수하고 이상적인 사랑이 아니라 개인적이고 세속적인 욕망에서 비롯된다는 점에서 이 작품의 통속적인 면모를 알 수 있게 된다.

#### 4) 신분을 초월한 사랑의 불가능성

이와 같이 광호에 대한 홍도의 사랑이 혜숙을 매개로 한 것이라고 할 때, 우리는 1930년대의 여성사회의 일면을 알게 된다. 즉 홍도는 기생의 신분으로 당시대 소외된 여성의 전형적인 모습을 나타내며, 혜숙은 근대사회로의 변화속에서 당대 새로이 대두된 신여성으로서 모든 여성들의 선망의 대상이 된다. 그리고 이와 함께 홍도와 혜숙은 각각 전통적 가치관과 근대적 가치관을 체현하고 있음으로 해서, 이들의 갈등은 단순히 사랑이나 신분상승에의 욕구만이 아니라 새로운 근대사회로의 변화속에서 전통적인 가치관과 근대적 가치관이 충돌하는 모습을 보여준다. 그러한 충돌은 다음과 같은 대사를

통해 극명하게 드러난다.

혜숙 : 어째서 당신은 자기자신의 환경과 지배를 모르는 사랑을 요구했는가요.

홍도 : 그것은 자유예요.

……(중략)……

혜숙 : 아르맨은 아무리 말크랜을 사랑했다 할지라도 그 사랑은 절대로 성립이 되지않었을 뿐 더러 결국에는 아르맨은 죽음의 눈물밖에 돌아오는 것이 없지를 안았어요. 자기의 환경을 모르는 사랑에는 결국 눈물밖에 돌아오지 않다는 것을 어째 당신은 모르나요?

홍도 : 체 (코웃음) 가장 당신은 유식하다고 하는 당신이면서 외국의 춘희란 소설만 봤지 어째 우리 동방예의지국의 열녀 춘향이는 모르시나요?

혜숙 : 춘향이라고?

춘홍 : 그렇지. 당신네들은 남의 나라 말만 할줄 알았지 가장 우리나라 옛 유명한 춘향전을 못 읽어봤오. 남원의 월매딸 성춘향이는 기생의 몸으로 서울 이대감의 아들 이도령을 사랑했다가 별안간 그 도련님을 잃고 신관사또 변학도의 숙청을 거절하고 죽을 목숨을 가지고서도 굳은 절개를 지켜오다가 결국에는 이도령의 품으로 돌아가서 열녀비석을 세운 열녀 성춘향을 어째 모르는가 말이야.

혜숙 : 정말 저런 벽창호들과 상대해서 말하는 내가 잘못이지 (화를 내고 나간다)<sup>25)</sup>

이와 같이 홍도는 전통적인 세계관의 맥락에 닿아 있다. 즉 홍도는 빈곤한 환경에서 태어나 어려서 부모를 잃고 오빠와 단둘이 자라난다. 그리고 오빠의 학비를 위해 자신의 몸을 팔아 기생이 된다. 이러한 희생의 모티프는 아버지의 눈을 뜨게 하기 위해 공양미 삼백석에 자신의 몸을 팔아 인당수에 빠진 심청이의 맥락과 연결된다. 즉 전통적인 가부장적 이데올로기에 의해 여성들에게 내면화되어온 인내와 순종의 미덕을 발휘하는 전통적인 여성상이라고 할 수 있다. 그러므로 홍도의 불행한 결말은 근대사회로의 변화속에

25) 「한국연극」, 88.9. p.126.

서 몰락해가는 전통적인 여인의 운명을 나타낸다고 할 수 있다. 이광수의 <규한>과 같은 근대 초기의 희곡에서 이러한 전통적인 여성상은 신여성 애인을 둔 남편의 배신으로 인해 광기와 죽음에 이르게 되는 조강지처의 모습으로 형상화된다.<sup>26)</sup> 그러나 흥도는 이러한 전통적인 여성상이 점점 가중되는 식민지적 빈곤의 상황속에서 가족의 생계를 위해 팔려가야 했던 기생이라는 모습으로 형상화된 것이라고 할 수 있다. 1930년대의 희곡에 팔려가는 딸의 모티프가 현저하게 많이 발견되는 것도 바로 이러한 맥락에서이다.<sup>27)</sup> 그리고 신파극이 초기에는 기생을 계모와 같이 부정적인 모습으로 형상화하다가 점차 긍정적인 모습으로 그리게 된 것은,<sup>28)</sup> 바로 이와 같은 당대의 역사적 상황을 반영하고 있기 때문이라고 할 수 있다. 즉 흥도는 근대사회로의 변화속에서 몰락하는 전통적인 여인상과 함께, 더욱 가중되는 식민지하의 빈곤한 삶으로 인해 자신의 몸을 팔아 가족의 생계를 책임져야 했던 당대의 팔려가는 여성의 모티프가 결합하여 나타난 여인상이라고 할 수 있다.

그런데 우리의 고전소설을 통해 알 수 있듯이, 그러한 희생은 전통적인 세계관에서 얼마든지 보상이 가능한 덕목이었다. 춘향은 변학도의 갖은 학대속에서도 정절을 지키고, 그로 인해 이몽룡의 사랑과 신분상승이라는 보상을 얻는다. 그리고 심청 또한 아버지를 위해 인당수에 빠지지만, 결국 왕에게 발견되어 왕비가 되고 여성으로서의 최고의 영예를 얻는다. 따라서 흥도 또한 이러한 전통적인 세계관에 기대어 자신의 희생에 대한 보상을 기대한다. 즉 광호와의 사랑을 통해 신분상승과 함께 정상적인 사회로의 편입을 꿈꾸어보는 것이다. 그러나 이와 같이 신분을 초월한 사랑의 힘에 대한 믿음은 결국 좌절된다. 그것은 당대 새로운 근대사회로의 변화속에서 전통적인 세계관은 더이상 유효하지 않으며, 새로운 신분질서가 성립되었기 때문이다.

그러한 새로운 신분질서는 환경과 물질적 조건을 중시 여기는 근대적 가치관에서 비롯된 것이며, 바로 자본의 논리에 의해 지배된다. 그리고 이러한

26) 줄고, 「여성주의의 관점에서 본 근대희곡 연구」, 극예술학회논문집 4호, 태학사, 1994.

27) 줄고(1994), 전게서.

28) 유민영(1987), 전게서.

근대적 가치관 앞에서 희생과 사랑의 힘으로 엄격한 신분질서를 뛰어넘을 수 있었던 전통적인 세계관은 더이상 미덕을 발휘할 수 없다. 그리고 그러한 전통적인 신분질서 또한 더이상 엄격하지 않고 무너져 가고 있다. 이러한 신분상의 변화와 그 차이를 잘 말해주는 것이, 흥도를 중심으로 한 행위소모델에서 두가지 대립되는 계급으로 나뉘어지는 협조자향과 반대자향에 속한 인물들의 유형이다. 흥도의 협조자 향에는 같은 기생출신인 춘홍과 수련외에 가난한 학생인 오빠 철수가 속해 있다. 즉 철수는 지식인이지만 가난하기 때문에 동생을 팔아 돈을 벌려 하는 기생오래비라는 모욕을 받으며 친구들 모임에서 제명된다. 그리고 반대자향에는 혜숙을 선두로 광호의 어머니와 누이, 그리고 혜숙의 오빠와 그 친구들이 자리하고 있다. 그런데 기생출신이라는 전력을 가지고 있는 광호의 어머니가 기득권층에 속해 있는 것은 전통적인 신분질서의 와해를 보여준다. 출신과 가문을 중요시하는 전통적인 신분체계아래서 그러한 일은 가능하지 않기 때문이다. 따라서 이들은 학식과 가문을 중요시 여기는 전통적인 신분질서의 와해와 함께, 물질적 조건에 의해 엄격히 구분되는 새로운 신분질서의 체계를 보여준다. 그리고 흥도는 전통적인 가부장적인 이데올로기와 함께 새로이 성립된 자본의 논리에 의해 이중적인 고통을 감수해야만 하는 당대 서민여성의 전형적인 모습을 보여준다. 그리고 새로운 신분질서인 그러한 자본의 논리 앞에 사랑의 힘은 무력하기만 하다. <사랑에 속고 돈에 울고>라는 제목은 바로 이와 같은 의미를 단적으로 드러내준다. 즉 이 작품은 신분을 초월한 사랑의 불가능성과 함께, 당대의 새로운 근대적 가치관앞에 몰락해가는 전통적 가치관의 좌절을 흥도의 좌절을 통해 보여준다고 할 수 있다

#### 4. 신파극의 대중성과 여성관객

신파극의 대중성은 종래 여성관객과의 관계를 통해 더욱 비난의 대상이 되어 왔다. 즉 역사성이나 사회성은 배제된 채, 사랑과 결혼, 그리고 모성과

같은 개인적인 욕망의 문제를 다루며, 결국 대중의 의식을 잠재워왔다는 것이다. 그러나 앞서 살펴본 바와 같이, <사랑에 속고 돈에 울고>에서 드러난 욕망은 단순히 오락적인 개인적 욕망에 그치는 것이 아니라, 당시대의 현실적 상황을 반영하고 있다. 즉 홍도라는 인물을 통해 식민지적 빈곤함과 함께 전통적인 가부장적 이데올로기라는 이중적인 고통에 시달리고 있는 당대 서민여성들의 전형적인 모습을 나타내고 있는 것이다. 그리고 홍도가 기생이라는 점은 점점 가중되는 식민지적 빈곤한 삶속에서 전통적인 여인상이 굴절되어 형상화된 것이라고 할 수 있다. 당대 신파극의 주 관객층이 하류계 여성이었다는 점은 바로 이와 같은 맥락에서 연유한다.

따라서 관객은 홍도와의 동일시를 통하여 그러한 자신의 모습을 확인하게 된다. 그리고 홍도의 욕망을 함께 따라 자신 또한 이 사회의 정상적인 질서에 소속될 수 있기를 바란다. 그러나 그러한 소망은 끝내 이루어지지 않는다. 광호와의 결혼으로 그러한 꿈을 마침내 이룬 것처럼 보였던 홍도마저도 결국 기생이었다는 전력에 의해 자신의 정절에 의심을 받고 남편의 사랑을 잃는다. 인간은 자신의 환경과 물질적 조건에서 결코 자유로울 수 없는 것이다. 그리고 그러한 좌절에 대한 분노를 해소할 향해 터트리지만 그것은 결코 홍도의 승리가 아니다. 홍도는 그러한 살인행위로 인해 더 큰 불행의 나락으로 전락할 뿐이기 때문이다. 기생이 이 사회의 주변이라면 감옥은 당대 사회로부터 완전히 소외되는 것이나 다름이 없다. 따라서 홍도의 꿈은 결코 이루어질 수 없게 된다. 따라서 홍도의 소망을 함께 따라가던 관객 역시 좌절감을 느낀다. 그것은 신파극에 대한 기존연구에서와 같이 어떤 정서적 위안이나 일상의 심리적 압박으로부터의 해방이라는 의미<sup>29)</sup>와는 구별된다. 즉 관객은 <사랑에 속고 돈에 울고>를 통해 일상에서 자유롭게 해방되는 것이 아니라, 하나의 불안과 악몽을 체험하게 된다. 그것은 홍도와의 동일시를 통해 당시대에 기생의 신분을 가진 사신이 정상적인 사회로 편입되어 인간으로서의 정당한 대우를 받고자 하는 기대가 얼마나 헛된 망상이었는가에 대

29) 김미도(1993), 전계서

한 비극적 인식인 것이다. 그리고 이 작품에서 어떤 정서적 위안을 발견할 수 있다면, 흥도의 불행이 자신에게 실제로 일어날 수도 있었다는 공포감과 함께, 결국 자신에게는 일어나지 않았다는 점에서 느끼는 안도감일 것이다.

그러나 이와 같은 흥도의 욕망과 그로 인한 좌절이 단지 개인적일 뿐만 아니라 세속적이라는 점에서 이 작품의 통속적인 면모를 드러낸다. 즉 광호에 대한 흥도의 사랑은 사랑 그 자체만을 위한 사랑이 아니라, 혜숙을 매개로 하여 이루어진 사랑이다. 따라서 광호를 향한 흥도의 갈망의 이면에는 자신의 이상적 타자인 혜숙과 동등한 위상에 놓고 싶어하는 세속적인 욕망이 자리하고 있다. 그리고 그러한 세속적 욕망에 의해 혜숙은 시종일관 뚜렷한 동기 없이 악한 인물로 형상화된다. 즉 혜숙은 처음부터 자신의 사랑을 방해하는 악한 인물로 그려져 있으며, 그로 인해 관객들로 하여금 필요이상의 적대감을 불러 일으킨다. 반면에 흥도는 어느정도 설득력을 가진 인물로 형상화되고 그로 인해 관객의 호감이 흥도를 향하게 된다. 따라서 흥도에 대한 이러한 호감과 혜숙에 대한 적대감은 작가의 의도를 알 수 있게 해준다. 그것은 흥도와 동일시하는 당대의 여성관객들로 하여금 자신의 꿈과 소망의 좌절이라는 비극적 인식을 혜숙과 같은 엉뚱한 대상에 대한 분풀이를 통해 해소하게 하려 한다는 점이다. 따라서 관객들은 자신의 욕망이 그러한 방해자만 아니라면 성취될 수 있었을지도 모른다는 오해를 가지게 되고, 결국 인간이 자신의 환경과 물질적 조건에서 결코 자유로울 수 없다는 근대적 인식이 왜곡되게 되는 것이다. 이와 같이 매개된 욕망으로서의 사랑의 플롯과 그로 인한 유형적 인물의 형상화라는 점으로 인해, 이 작품은 당시대 소외된 여성들의 꿈과 좌절을 현실감있게 그리고 있다는 미덕에도 불구하고 통속적인 면모를 드러내게 된다. 그리고 이 작품이 이후 관객들의 열렬한 성원에 힘입어 속편을 제작하고, 그로 인해 그 비극적 결말이 해피·엔딩의 결말로 바뀌는 것은 바로 이와 같은 통속적인 면모에서 기인하는 것이라고 할 수 있다.<sup>30)</sup>

30) 고설봉(1990), 전게서.

그런데 임선규의 후기작인 <동학당>에서는 역시 사랑의 풀릇을 중심으로 신분을 초월한 사랑의 불가능성을 이야기하고 있지만, 이러한 통속적인 면모가 사회개혁의 의지로 나아가고 있다는 점에서 <사랑에 속고 돈에 울고>와 구별된다. <동학당>은 동학운동이라는 역사적 사건을 배경으로 양반의 횡포가 점점 자심해지는 가운데, 동학군인 수만과 양반인 김상현의 딸 윤수의 사랑이야기를 담고 있다. 동학운동이 일어나 김상현 일가가 동학군에 붙잡히고 사랑이나 동학이나 라는 기로에 선 수만은 이들을 풀어주고 함께 동학군에게 쫓기는 몸이 된다. 윤수와의 한때의 행복한 순간이 지나고 수만은 뒤쫓아온 동학군인 형 수영에게 총을 맞는다. 그리고 세상이 다시 바뀌자 김상현은 총을 맞은 수만에게 몇푼의 돈을 쥐어주고 수만을 버려두고 떠난다. 그리고 동학군들은 관군에게 다시 끌려가게 되고, 수만은 비로소 자신의 파오를 뉘우치며 새로운 세상이 와야 함을 깨닫는다. 이와 같이 같은 사랑의 풀릇이라고 할지라도 <사랑에 속고 돈에 울고>가 여성들간의 적대감과 갈등을 통해, 자신의 환경과 물질적 조건에서 결코 자유로울 수 없다는 근대적 인식을 결국 인간은 자신의 운명에서 벗어날 수 없다는 비관론적인 결정론으로 왜곡시킨다면, <동학당>과 같은 역사적 소재를 담은 남성주인공의 인식은 바로 그러한 근대적인 인식으로 인해 새로운 세상에 대한 갈망을 강력히 고취하고 있음을 알 수 있게 된다. 그리고 이는 당대 신파극의 대중성이 오락적 차원에 그치는 것이 아니라, 일정한 사회적 기능을 하고 있었음을 반증해주는 것이다. 그럼에도 불구하고 이러한 차이가 빛어지는 원인은 작가인 임선규, 그리고 넓게는 당대 사회의 가부장적 이데올로기에서 비롯되는 것이라고 할 수 있다. 즉 같은 사랑의 이야기라고 할지라도 여성을 주인공으로 한 경우 작가의 선입견이 크게 작용하여 여성들 사이의 적대감을 고조시키는 방향으로 나아가 결국 이 작품의 근대적 인식을 왜곡시켰다고 할 수 있다. 그러나 남성주인공을 중심으로 한 시대물인 경우 남성주인공은 그러한 사건을 통해 현실인식에 이르게 된다. 그리고 결국 사회개혁에의 의지를 발휘하게 되는 것이다. 우리는 이 두 작품의 비교를 통해 신파극의 비사회적

기능은 당시대의 가부장적 이데올로기에서 연유하는 바가 크다는 것을 알 수 있게 된다. 즉 여주인공은 가부장적 사회라는 울타리를 결코 벗어나지 못하고 사랑을 절대적인 것으로 받아들인다. 이와 같이 여성은 사랑에 살고 사랑에 죽는 운명에서 벗어날 수 없는 반면, 남성의 경우에 사랑은 가변적인 것으로 그보다는 먼저 대의명분과 의리를 통한 사회현실의 개혁이 우선되는 것이다. 즉 남성의 경우에는 현실인식이 사회개혁에의 의지로 받아들여질 수 있는 반면, 여성의 경우에는 그러한 인식이 현실에의 안주로 받아들여진다고 할 수 있다. 여성은 사회현실의 변화이전에 가부장적 사회의 틀을 깨고 나아갈 수 없기 때문이다. 따라서 <사랑에 속고 돈에 울고> 또한 당대 소외된 여성들의 문제를 절실하게 그려내고 있지만, 그러한 인식으로 이 사회가 변화될 것이라는 믿음은 가지고 있지 않다. 그것은 어디까지나 가부장제 사회라는 큰 틀 안에서 움직이는 것이기 때문이다. 그러나 남성의 경우 그러한 현실인식은 이 사회를 변화시키는 원동력으로서 작용한다. <동학당>에서 볼 수 있는 바와 같이 이런 경우 신파극의 대중성은 단순히 오락적인 차원에 머무는 것이 아니라, 역사성과 사회성의 수용으로 당대사회의 현실인식에 일정한 기여를 하고 있다. 그러나 그러한 긍정적인 가능성이 제대로 발휘되지 않는 것은 당시대의 가부장적 이데올로기에서 연유하는 바가 크다. 그리고 그로 인해 당시대 소외된 여성들의 삶을 절실하게 그려내고 있다는 미덕에도 불구하고 통속적 차원에 머무르게 되는 것이다.

## 5. 맺음말

이상에서 본논의는 그동안 광범위하면서도 막연하게 사용되어온 신파극의 개념에 대한 재정립과 보다 세분화된 연구의 필요성으로 인해, 신파극의 대중성을 1930년대 당대 최고의 인기를 구가했던 임선규의 <사랑에 속고 돈에 울고>를 중심으로 살펴보았다.

신파극은 초기에 일본신파극의 영향을 받아 그 낯설음과 이국적인 정서로

인해 당대 관객들의 호기심의 대상이 되었으나 공감은 얻지 못했다. 그러나 1930년대에 이르면 창작대본과 현실감있는 무대 등을 통해 당대 관객의 취향과 기호에 적합한 연극으로 변모하게 된다. 그리고 극중환상에 대한 몰입과 관객의 동일시로 인해 비로소 한국연극사에서 대중연극의 전성기가 형성되게 된다. 이에 따라 1930년대의 신파극은 당대 신파극의 주관객층이라고 할 수 있는 여성관객과의 관련성하에서 그 대중적 특성이 고찰되어야 할 것이다. 본고는 <사랑에 속고 돈에 울고>의 구조분석을 통해 신파극이 당대 관객에게 것처럼 광범위한 대중적 호소력을 지니게 된 원인을 분석해 보았다.

먼저 <사랑에 속고 돈에 울고>는 표면적으로는 광호를 향한 흥도의 사랑과 좌절이라는 비련의 플롯으로 읽히지만, 그 이면에는 광호를 사이에 둔 흥도와 혜숙의 삼각관계라는 플롯이 이 작품의 사건을 전개시키는 내적인 추동력으로 자리하고 있음을 알 수 있다. 따라서 이 작품이 궁극적으로 의미하고 있는 것은 그 표면에서 드러나는 바와 같이 절대적인 사랑의 추구에 있지 않다. 그것은 흥도가 갈망하는 광호에게서 사랑의 의미가 절대적인 것이 아니라 가변적인 것으로 받아들여지고 있다는 점을 통해 확인할 수 있게 된다. 그리고 광호와 달리 혜숙과 흥도와 같은 당대 여성들에게 이러한 사랑의 의미가 절대적인 것으로 받아들여진다는 점을 통해, 1930년대 당대의 가부장적 이데올로기가 이들 여성인물들에게 내면화되어 있음을 알 수 있게 된다. 따라서 광호를 사이에 둔 이들 여성의 갈등은 단순한 연적으로서만이 아니라, 가부장적 사회에서 자신의 실존을 건 팽팽한 긴장으로 전개되어간다.

그런데 광호라는 동일한 대상이 이들 여성에게 각기 다른 환유적 의미를 내포하고 있음으로 해서, 우리는 그러한 갈등의 또 다른 사회적 의미를 추론해 볼 수 있다. 그것은 광호가 혜숙과 같은 기득권층의 여성에게는 계급안정이라는 기호로, 그리고 흥도와 같은 소외된 계층의 여성에게는 구원자, 해방자라는 의미로 받아들여진다고 할 때, 당대 여성사회의 일면과 함께 이들의

갈등이 신분상승의 욕망을 내재한 여인과 그러한 욕망을 저지하는 여성들 사이의 갈등임을 알 수 있게 된다. 그리고 홍도에 대한 관객의 호감과 혜숙에 대한 적대감을 통해, 이 작품이 당대 홍도라는 전형적인 모습으로 나타나는 소외된 여성들의 시각에서 바라본 삼각관계를 다루고 있으며, 그로 인해 혜숙에 대한 표면적인 적대감은 그 이면에 혜숙에 대한 선망이라는 이중적인 감정을 내포하고 있음을 알 수 있다. 즉 광호에 대한 홍도의 갈망에는 혜숙의 욕망이 매개되어 있다는 점에서, 광호에 대한 홍도의 사랑은 매개된 욕망으로서의 사랑이라고 할 수 있다.

그런데 홍도와 혜숙의 갈등은 이런 사회적 의미만이 아니라 역사적 의미를 드러낸다. 그것은 홍도와 혜숙이 각각 전통적인 가치관과 근대적인 가치관을 체현하는 인물들로서, 홍도의 좌절은 결국 새로운 근대사회로의 변화속에서 몰락하는 전통적 가치관과 여성의 입장을 대변한다고 할 수 있기 때문이다. 근대초기의 희곡에서 이러한 전통적인 여성상이 남편에게 버림받는 조강지처의 모습으로 형상화된다면, 홍도는 이러한 전통적인 여성상이 점점 가중되어가는 식민지적 빈곤의 삶속에서 자신의 몸을 팔아 가족을 위해 희생해야 했던 팔려가는 딸의 모티프와 결합하여 기생의 모습으로 형상화되어 나타난 것이라고 할 수 있다. 그리고 역시 전통적인 세계관에 기대어 사랑의 힘으로 그러한 희생에 대한 보상을 받을 수 있기를 기대해보지만, 그러한 전통적인 세계관은 물질과 환경을 중요시하는 근대적 인식앞에 무기력하기만 하다. 그리고 결국 새로이 성립된 신분질서인 자본의 논리에 의해 좌절하게 되는 것이다.

이와 같이 기존의 논의에서 비난의 대상이 되어왔던 신파극과 여성관객과의 밀접한 관련성은 바로 이러한 맥락에서 이해되어야 할 것이다. 즉 신파극의 대중성은 당대 여성관객의 저급한 취향에 영합한 단순히 오락적 차원에 그치는 것이 아니라, 그러한 개인적인 욕망을 통해 당대의 사회적·역사적 맥락을 드러내고 있다. 특히 홍도라는 인물을 통해 당시대 소외된 여성들의 소망과 좌절을 그리며, 그들의 삶을 적극적으로 반영함과 동시에 공감과 함

게 일정한 정도의 현실적 체험을 제공하고 있는 것이다. 따라서 관객은 흥도의 욕망을 따라 사랑의 힘을 통한 신분초월의 가능성을 꿈꾼다. 그러나 그러한 흥도의 욕망은 결국 좌절되고, 관객 또한 그러한 결말을 통해 어떤 감상이나 위안을 얻기보다는 그러한 기대가 결코 성취될 수 없다는 하나의 불안과 악몽을 체험한다. 그러나 그러한 근대적 인식이 해숙이라는 엉뚱한 대상에 대한 적대감과 증오로 표출되고 해소된다는 점에서, 이 작품의 근대적 인식은 왜곡되고 통속적인 면모가 드러난다. 그것은 처음부터 흥도의 사랑이 사랑 그 자체를 위한 순수한 것이 아니라, 해숙을 매개로 이루어진 세속적인 욕망이라는 점에서 비롯되는 것이다. 그리고 그로 인해 인물의 형상화 역시 흥도에 대한 호감과 해숙에 대한 적대감을 강하게 드러내어 처음부터 작가의 의도와 선호를 분명히 한다. 이러한 통속적인 면모로 인해 매개된 욕망으로서의 사랑이라는 삼각관계의 플롯과, 선·악이 분명한 유형적 인물들이 형상화된다. 그리고 결국 관객들의 요구에 의해 해피·엔딩의 결말로 개작되며, 현실도피의 기능을 수행하게 된다.

그런데 여성들의 적대감을 강조하는 이러한 통속적인 측면은 당대 사회의 가부장적 이데올로기에서 연유하는 바가 크다. 이는 <동학당>에서 나타나는 바와 같이 남성을 주인공으로 한 역사적 시대물인 경우 신분을 초월한 사랑의 불가능성이라는 동일한 인식이 결국 사회변혁에의 의지로 나아가고 있다는 점을 통해 확인할 수 있다. 즉 남성과는 달리 여성에게서 그러한 사회개혁에의 의지를 기대할 수는 없었다는 점이다. 그를 위해서는 먼저 가부장적 사회의 틀을 벗어던져야 하는 것이지만, 당대 사회와 작가의 가부장적 이데올로기는 그러한 여성의 개혁에의 의지를 허용할 수 없었기 때문이다. 이로 인해 신파극은 당대 여성관객들에게 절실한 현실적 체험을 제공하면서도 결국 현실안주와 통속적 면모에 머무르고 만다.

이와 같이 본논의는 신파극의 대중성을 여성관객과의 관련하여, 1930년대 최고의 인기를 구가했던 임선규의 <사랑에 속고 돈에 울고>를 중심으로 살펴보았다. 그리고 신파극에 대한 일반화된 편견으로 그동안 도외시되어 왔던

신파극의 대중적 특성에 대한 고찰을 작품의 구조분석을 통해 구체적으로 살펴보았다는 점에서 본논의의 의의를 둔다.

### 참 고 문 헌

- 강영희, 『일제강점기 신파양식에 대한 연구』, 서울대 석사, 1989.  
 고설봉 증언, 『증언 연극사』, 진양, 1990.  
 권택영, 『영화와 소설 속의 욕망이론』, 민음사, 1995.  
 김미도, 『1930년대 한국희곡의 유형에 관한 연구』, 고대 박사, 1993.  
 김미도, 「임선규, 그 극적인 삶의 여정과 연극세계」, 『현대문학』, 1993.12.  
 김방옥, 「한국연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 이화어문논집 6호, 1983.  
 박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 1994.  
 서연호, 『한국 신파극 연구』, 고대 석사, 1969.  
 서연호, 『한국 근대 희곡사』, 고대 출판부, 1994.  
 신아영, 「여성주의의 관점에서 본 근대희곡 연구」, 『한국극예술 연구』4호, 태학사, 1994.  
 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990.  
 유민영, 『개화기 연극사회사』, 새문사, 1987.  
 유민영, 「우리 시대 연극운동사」, 단대출판부, 1989.  
 이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.  
 이재명, 「임선규 작 <동학당>에 대하여」, 현대문학, 1993.12.  
 최원식, 「장한몽과 위안으로서의 문학」, 『민족문학의 논리』, 창작과 비평사, 1982.  
 G. B. 테니슨, 『연극원론』, 이태주 역, 현대미학사, 1994(2판).  
 구스타프 프라이탁, 『드라마의 기법』, 임수택·김광요 역, 청록출판사, 1992.