

# 일제 강점기 음반에 나타난 대중극에 관한 연구

최동현 · 김만수\*

## <차 례>

1. 머리말
    - 1) 연구 대상
    - 2) 연구 목적
  2. 형식별 분류
    - 1) 창작극
    - 2) 영화설명
    - 3) 번안작품: 극과 영화
    - 4) '화(話)의 형식: 동화 등
  3. 내용별 분류
    - 1) 사회극: 현실에 대한 반영과 비판
    - 2) 가정극: 가정극의 통속화 경향
    - 3) 낭만극: 여류비극의 정착
  4. 음반극의 연극적 관습
    - 1) 인물 성격의 유형성
    - 2) 플롯의 유형성
    - 3) 시공간의 서술화 경향
    - 4) 주제의 유형성
  5. 결론
- <부록: 음반자료 목록>

\*군산대 국어국문학과 교수

\*\*이 논문은 1997년도 한국학술진흥재단의 공모과제 연구비에 의하여 연구되었음.

## 1. 머리말

### 1) 연구 대상

일제 시대의 SP음반에는 대중가요, 국악 외에도 연극이나 영화를 녹음한 작품들이 많이 실려 있다. 최근 이들에 대한 기초적인 자료조사 작업이 이루어지고 있다.<sup>1)</sup>

본고는 대중극에 해당하는 작품 93편을 대상으로 그 의의를 규명하기로 한다. 그러므로 본고의 연구대상은 1920년대 후반에서 1940년대 초반에 이르기까지 유성기 음반회사에서 제작한 음반들 속에 실린 작품들 중에서, 연극적 특성을 지닌 작품들에 국한된다(희극 장르에 해당하는 작품은 제외).<sup>2)</sup>

본고에서는 이들에 대해 앞으로는 ‘음반극(音盤劇)’이라는 용어를 사용

- 
- 1) 유성기 음반 전반에 대해서는 한국고음반연구회의 『한국음반학』과 한국음악학회의 『한국음악학연구』에서 체계적인 색인작업이 진행 중이며, 한국고음반연구회·민속원 공편, 『유성기음반 가사집』(민속원, 1990~1995)에 전체 4권의 분량으로 영인본이 제작되어 있다. 대중가요는 박찬호·최동현·김만수, 『유성기로 들던 불멸의 명가수』(신나라, 1996)가 가사집 1권과 CD 23장의 분량으로 채록되어 있다. 연극과 영화에 해당하는 유성기 음반은 김만수, 『유성기로 들던 무성영화 모음』(신나라, 1996)과 김만수, 『유성기로 들던 연극 모음』(신나라, 1998)에 각각 CD 3장 분량의 총 54작품과 작품해설 등이 실려 있으며, 노재명, 『콜럼비아 유성기 원반(13) 극예술연구회: 1934년, 그 해 이 땅의 연극』에는 극예술연구회원들이 출연한 10편의 작품이 실려 있다. 또 연극 장르 중 희극에 해당하는 부분은 최동현·김만수, 『일제 강점기 유성기음반 속의 대중희극』(태학사, 1997)에 정리되어 있다.
  - 2) 최동현·김만수, 『일제 강점기 유성기음반 속의 대중희극』(태학사, 1997)에서 이미 희극에 관한 부분이 소개되었으므로, 본고에서는 희극을 제외한 극 장르를 연구대상으로 삼았다. 본고에서 다루어질 작품들은 이후 자료집의 형태로 발간될 예정이다. 본고에서 이들 작품을 인용할 경우, 이후 자료집에서 자세히 다룰 예정이므로 인용 쪽수 등 구체적인 서지사항은 모두 생략했다.

하기로 한다. 음반극은 ‘음반’이라는 음악적 형식 속에 실린 ‘극’이다. 따라서 음반극은 일반적으로 말하는 ‘극’과는 성격을 달리한다. 여기에서는 일반적인 드라마와는 다르게 음반의 특성이 때로는 제한적인 요소로, 때로는 장점으로 활용될 수 있었을 것이다 우리는 이에 비슷한 형식으로 ‘음악극’을 연상해볼 수도 있지만, 음반극은 음악극과도 다른 모습을 보인다. 또한 ‘방송극’이나 ‘라디오드라마’와의 관계도 생각해볼 수 있다. 이에 대해서는 뒷 부분에서 좀더 다루기로 한다.

본고에서 다루어질 음반극의 목록은 논문의 뒷부분에 일괄적으로 제시하기로 한다. 목록의 전체적인 배열은 음반회사 순에 따랐다. 리갈(1~46), 콜럼비아(47~77), 빅타(78~82), 폴리돌(83~86), 오케(87~92), 태평(93) 등 음반 발매 숫자가 가장 많은 순서대로 배열했는데, 이러한 배열 방식은 편의적인 것에 불과하다. 시대적 순서대로 이를 배열하는 것이 원칙일 것이나, 현재로서는 이들 음반의 시대를 추정하기는 어렵기 때문에 음반회사별로 배열하는 방식을 취했다.

뒤에 제시된 음반자료 목록은 ‘장르별 명칭, 작품명, 음반번호, 작가 및 번안가, 출연자, 기타 사항, 제작년도’ 순으로 배열했다. 장르별 명칭, 작품명, 음반번호 등 주요한 사항은 음반에 붙여진 라벨과 가사를 수록한 가사집에 실린 내용이 모두 일치하므로 이에 따랐다. 다만 작품명은 현대어로 고쳐 적었다. 이는 작품 본문과의 체제의 통일성을 기하기 위한 것이다. 원래 작품 본문도 가사집에 표기된 당시의 철자법 그대로 따라 옮기는 것이 엄밀한 자료로서의 가치를 살리는 길이지만, 가사집이 남아 있지 않은 경우는 어차피 음반을 듣고 채록해야 하기 때문에 현대어로밖에 표기할 수 없어, 아예 처음부터 현대어로 통일하여 표기하기로 원칙을 세웠다. 다만 구어적 표현이나 모호한 표현은 가사집이나 당시 음반 상태 그대로 남겨 두었다. 작가 및 번안가는 미상인 경우가 많으며 이 경우 ‘미상(未詳)’이라 표기했다. 그러나 ‘미상’의 경우에는 상당부분 출연자 자신의 각색이나 창작으로 보는 편이 맞을 듯하다. 기타 사항에는 삽입된 노래를 부른 가수의 이름을 명기했다. 가수도 엄연히 출연자로서, 극의 전

개와 음향효과에 큰 영향을 미치고 있기 때문에 이들의 존재도 규명할 필요가 있다. 제작년도의 추정은 매우 중요한 일이다. 그러나 앞에서 말한 바대로, 음반이 제작된 시기를 추정하는 일은 현재로서는 어렵다. 목록에 추가한 제작년도 표시는 신문에 실린 음반 광고를 참조한 것이다. 만약 1933년 3월자 신문에 광고가 나왔다면 이 음반은 1933년 3월 조금 전에 제작되지 않았을까 하는 추정치로 제시해두었지만, 이것이 정확하다는 근거는 없다. 예를 들어 몇 년 전에 나온 음반을 다시 광고하는 경우도 생각해볼 수 있기 때문이다. 그러나 참고사항 정도로는 활용될 수 있을 것으로 생각되어 제작된 연·월을 밝혀두었다.

## 2) 연구 목적

불과 60년의 세월밖에 흐르지 않았지만, 1930년대의 대중문화에 대한 기록은 거의 유실되고 없다. 이는 특히 연극과 영화 분야에서 심하다. 문자로 기록된 문학의 경우, 신문이나 잡지, 단행본 등을 통해 기록이 남겨져 있지만, 연극은 기본적으로 일회적인 속성을 띠 수밖에 없어 극본과 공연평 외에는 기록으로 남아 있을 수 없기 때문이다. 이러한 난점은 희곡사와 연극사의 기술에서도 나타난다.

연극은 상연되고 나면 곧 사라지는 일회적인 예술이기 때문에, 어느 나라의 연극사든 그 대부분이 문학적 텍스트인 희곡과 공연평을 대상으로 기술될 수밖에 없다. 우리나라의 경우에는 그 한계가 더욱 심하다. 그간의 우리 희곡사와 연극사는 주로 문학적인 텍스트에 의존할 수밖에 없었다. 말하자면 당시의 문학잡지에 발표된 희곡들이 연극사 연구 대상의 주종을 이루었고, 기껏 이를 보완한다해도 고작 당시 참가자들의 증언이나 신문에 실린 공연평 정도가 고작이었다. 이런 이유에서 일제 시대의 희곡사, 특히 1930년대의 희곡사는 유치진과 극예술연구회의 활동, 문인 극작가들과 카프 작가들의 희곡을 중심으로 기술될 수밖에 없었다. 극단적으로 말해 이들의 작품이 일제 시기의 연극사 연구에서 가장 중시된 까닭

은 그것밖에는 연구대상이 없었기 때문이었다고 볼 수도 있다. 그간에도 누누히 문자로 기록되지 못한 당시의 연극(특히 통속극)에 대해 본격적인 연구의 필요성이 제기되어 왔으나, 당시 배우들의 증언 외에는 아무 것도 남아 있지 않은 상태였기 때문에 사실상 연구는 불가능했다. 임선규와 이서구의 작품이 대단한 인기를 끌어 동양극장이 최고의 흥행을 이루었다 느니, 서울에 틀러 이들의 활동무대였던 동양극장을 틀르지 않았다면 서울 구경을 못한 셈이었다느니, 이에 비해 극예술연구회 따위의 공연이야 말로 아마추어 연극, 문인극(文人劇)에 비유되었다는 투의 증언들도 정작 임선규와 이서구의 작품이 어떠했는가 분석해야할 단계에 이르면 더 이상 할 말이 없었던 것이 그간의 우리 연극사 연구의 현실이었다. 텍스트 자체를 구할 수 없었기 때문이었다.

하여튼 이 과정에서 철저히 소외된 분야는 대중연극 분야이다. 상업극, 통속극, 흥행극 등의 이름으로 명명된 이 시기의 연극들은 당시 대중들의 열렬한 환영 속에서 한 시기를 풍미했음에도 불구하고 그 흔적조차 남아 있지 않다. 예를 들어 임선규의 작품 <사랑에 속고 돈에 울고>는 당대의 최고 인기작이었지만, 이에 대한 희곡사의 기록은 영성한 편이다. 물론 이 작품이 당대의 시대적 고민과 보편적 삶의 양상을 정공법적으로 다루지 못하고, 다분히 통속 취향으로 흘렀다는 점은 비판의 대상이 되어야할 것이다. 그러나 불과 60여년이 채 못되는 시점의 문화유산들이 아무런 흔적없이 도태되고 기록마저 사멸하고 만 점에 대해서는 아쉬움이 크다. 물론 이에 대한 일차적인 책임은 당대의 연극인에 있다고 보아야할 것이다. 그들은 기록을 남기지 못했다. 그리스 비극이나 셰익스피어 연극이 지금껏 전해져온 것을 생각해보면 얼마나 우리가 기록을 남기는 데 무신경했는지 알 수 있을 것이다. 당대의 연극인들이 모든 면에서 열악한 처지에 있었다는 점은 누구나 공감하는 바이다. 일제의 검열에 시달렸고, 극단의 경영과 연극인들의 생계를 걱정해야 하는 상황에서 기록을 남기는 일이 그리 쉽지는 않았을 것임은 당연하다. 그러나 그것보다는 그들 자신이 무대에 올린 작품을 스스로 폄하한 나머지 그다지 큰 의미를 부여하지 않

았다는 데에 문제가 있다. 물론 당시의 대중극 대본이 남아 있을 가능성은 아직도 남아 있지만, 지금으로서는 매우 한정된 자료만 공개되어 있을 뿐이다.

본고는 이러한 문제의식 하에 대중극의 한 하위장르로서의 ‘음반극’을 제시하고자 한다. 우리는 이들 음반극 연구를 통해 당시 대중극 연구의 한 단서를 얻을 수 있을 것이다. 이들 음반극 연구는 다음과 같은 문제에 대해 접근할 수 있도록 해줄 것이다.

첫째, 극과 영화해설 등 당시에 통용되던 극장르에 대한 분명한 개념 규정이다. 일제 시기의 연극과 영화는 지금과는 달리 상당히 밀접한 관계를 맺으며 상호교류하고 있었던 것으로 추측된다. 우리 근대극이 영화와 연극의 결합형태인 ‘연쇄극’의 형태로 진행되었다는 점<sup>3)</sup>에서도 이러한 단서를 얻을 수 있을 것이다. 당시의 극과 영화에서 발견되는 공통점과 차이점, 극의 ‘보여주기’와 영화해설의 ‘들려주기’ 형식이 결합되는 양상 등에 대해서도 토론의 자료로 활용할 수 있을 것이다.

둘째, 당시의 음반극이 담고 있는 주제에 대한 접근이 가능할 것이다. 일단 소략하게 사회극, 가정극, 여성극 등으로 나눈다해도, 이들 음반극이 구현하고 있는 주제가 당시 연극과 어떤 관계 속에 놓여 있는지 살펴볼 수 있을 것이다.

셋째, 이들 음반극의 ‘연극적 관습’에 대한 이해가 가능할 것이다. 음반극은 그 특유의 매체적 속성으로 인해 특유의 연극적 관습을 가지고 있다고 추측해볼 수 있다. 음반극은 ‘보는’ 연극이 아니라 ‘듣는’ 연극이라는 점에서 라디오드라마와 비슷한 성격을 가지고 있는 것으로 볼 수 있다. 이에 대한 연구는 우리 연극사에서 ‘듣는’ 연극의 특성을 부각시키는 데 도움을 줄 것이다.

넷째, 이외에도 작가론, 배우론, 극단론의 기초자료로 활용될 수 있을 것이다. 우리는 이들 음반극에서 그간 이름만 전해지던 극작가들의 작품

3) 유민영, 『우리 시대 연극운동사』, 단대출판부, 1990. 55면.

을 확인할 수 있으며, <당시 배우들의 육성을 확인할 수 있다. 나운규, 심영, 황철, 신불출 등의 쟁쟁한 배우들 외에도 석금성, 박제행, 김선초, 김선영, 도무, 이리안, 신경녀, 박세명, 지경순, 이동호, 박영신, 서일성, 양백명, 김원호, 김덕희, 김성운, 김일성, 서월영, 복혜숙, 김영환, 윤혁, 이에리수, 박녹주 등이 녹음의 배역으로 참가하고 있어 이들의 음색과 발성법 등을 연구할 수 있는 귀중한 자료가 될 것으로 생각된다> 이를 통해 각 배우들 간의 차이점, 각 극단들 사이의 차이점 등을 유형화하여 고찰할 수 있을 것이다. 대체적으로 모든 배우들이 음색이 곱고 깨끗한 음성을 구사하고 있어, 등장인물의 개성적인 성격화에는 미달이지만, 심영, 황철, 신불출, 김영환 등의 남성배우들의 음색은 그 유명세에 값할 만큼 역시 대사가 분명하고 어조와 강약이 극의 분위기에 일조하고 있다는 점을 확인할 수 있다 그러나 극중 할아버지의 음성이 아들의 음성보다 더 젊고 활기찬 목소리를 내는 등, 세련되지 못한 음성도 많이 포함되어 있다. 여성들의 대사는 지금의 남한에서는 거의 사용되지 않는, 북한이나 연변의 여성들이 사용하는 말씨와 매우 유사하여 흥미롭다.

다섯째, 우리 신극사에서 가장 중요한 역할을 담당했던 ‘극예술연구회’의 실체를 확인할 수 있다는 점이다. 이들 음반극에는 ‘극예술연구회 회원 출연, 홍해성 지휘’ 및 다수의 회원이 극작, 각색 등에 참여한 작품이 10편 실려 있다. 홍해극에 대해 대단히 비판적이었고 서구의 본격적인 신극을 이식, 수입하려는 태도를 견지했던 극예술연구회에서 유성기 음반을 통해 그들의 연극을 녹음하였다는 점은 어찌 보면 의외의 일로도 보인다. 그러나 이들이 참여한 세 편의 창작극과 일곱 편의 번안극은 당시 음반극의 최고 수준을 보여주는 작품들이며, 특히 유치진 작 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>은 당대의 공연 분위기를 재현할 수 있는 가장 중요한 자료로 보인다. 이들 음반의 발매년도는 1934년과 1935년에 걸쳐 있는 것으로 추정되는데, 홍해성과 함대훈 등이 지휘하여 녹음한 것으로 되어 있어 흥미롭다. 녹음에 참여한 배우들의 이름은 구체적으로 열거되어 있지 않으나, 이들 녹음을 들어보면 이들의 대사 발성법이 다른 대중

극과는 차별성을 가지고 있고, 훨씬 감정이 절제되고 정확한 문장을 구사하고 있음을 알게 된다. 이번 음반극의 검토와 음반의 재생 복원 등을 통해 이들 배우들의 음색을 가려내고 보다 정교하게 분석해본다면, 극예술연구회 등의 신극단체와 다른 대중극단과의 차별성도 읽어낼 수 있을 것으로 기대된다.

물론 이상 열거한 문제들을 이 논문에서 전부 포괄하고 있는 것은 아니다. 다만 이러한 문제들은 앞으로 음반극 연구를 통해 얻어낼 수 있는 성과들이기에, 일단 언급해두기로 한다.

## 2. 형식별 분류

뒷 부분에 제시된 음반극은 총 93편이다. 이들 작품을 형식별로 분류하면 창작극 44편, 영화해설 18편, 변안극과 변안영화 21편, 기타 10편이다. 이들 장르의 형식은 작품명 앞에 명시되어 있으므로 이를 근거로 삼았고, 자의적인 분류는 피하였다. 다만 변안극과 변안영화라는 용어는 당시에 사용되지 않았지만, 창작된 ‘극’과 창작된 ‘영화설명’과는 다르게 분류할 필요가 있어, ‘변안작품’이라는 이름을 붙여 별도의 항목으로 분류했다.

### 1) 창작극

창작극은 총 37편으로 극(23편), 비극(4편), 아동비극(2편), 화류비극(이하 각 1편), 명작비극, 모성비극, 가정비극, 영화극, 비사극(悲史劇), 사전비극(史傳悲劇), 향토극 등의 명칭이 사용되고 있다.

총 37편이지만 <장한몽>이 세 번 포함되어 있으므로, 총 35편으로 볼 수도 있다. 그러나 이들 <장한몽>의 내용이 서로 다르므로 일단 독립된 작품으로 다루었다. 또 <장한몽>은 변안으로 볼 수 있지만, 다른 변안작품들에 비해 좀더 일찍이 토착화되었다는 의미에서 창작극으로 분류하기

로 했다. 또 이동비화·화류애화·정사애화 등의 명칭이 한 차례씩 사용되어 있는데 ‘극(劇)’보다는 ‘화(話)’가 강조되고 있어, 기타 장르인 ‘화(話)’의 형식에 포함시켰다.

여기에서 다루고자 하는 ‘극’은 반드시 2인 이상이 출연하고 있다는 점에서 ‘영화설명(해설)’과는 결정적으로 구분된다. 신불출(申不出)이 단독 출연한 극 <낙화암>이 유일한 예외이다. 사실 내용상의 차이나 갈등의 정도에 의해 극과 영화설명이 선명하게 구분되는 것은 아니다. 다만 ‘극’은 두 사람 이상의 대화에 의해 꾸며지는 것이라는 장르적 인식이 크게 작용하여, 이를 의도적으로 ‘영화설명’과 구분하여 사용했던 것으로 보인다. 본고에서는 ‘영화극’은 영화보다 극으로 분류하는 것이 타당할 것으로 보여 여기에 포함시켰으며, ‘극설명’은 영화설명으로 분류하였다. 영화극에는 여러 출연자가 등장하며, 극설명에는 1인이 출연하기 때문이다.

그러므로 이들 ‘극’에서는 원칙적으로 등장인물과 배우의 숫자가 일치해야 한다. 이러한 원칙은 대부분 잘 지켜지고 있다. 그러나 음반극 속에서 등장인물의 극적 기능이 적고 대사의 분량이 적을 때에는, 한 배우가 1인 다역도 소화했다. 1930년대의 무대 관습에서 1인 다역은 거의 없었던 것으로 보인다. 그러나 음반극은 극장에서 직접 녹음한 것이 아니고 스튜디오에서 녹음한 것이므로, 출연배우의 숫자를 줄이기 위해 이런 편법을 사용한 것으로 보인다.

출연 극단 및 출연자는 상당히 다양하다. 극예술연구회 회원이 출연하고 홍해성과 함대훈이 지휘한 작품이 유치진의 <토막>과 <버드나무 선동리의 풍경> 및 김창기의 창작극, 7편의 번안극까지 합쳐 10편에 달하고, 극단 청춘좌는 <사랑에 속고 돈에 울고>, 극단 호화선은 <어머니의 힘>에 출연했다. 도무(都武)-이리안(李利安) 쌍이 6편, 박세명(朴世鳴)-지경순(池京順) 쌍이 5편에 각각 출연했고, 심영(沈影)-김성운(金聖雲)-김덕희(金德姬)-김선초(金仙草)-김선영(金鮮英)이 함께 출연한 작품이 3편이다. 이외에도 도무(都武)-신경녀(申暎女)-석정의(石丁義), 김영환(金永煥)-복혜숙(卜惠淑)-유경이(劉慶伊), 왕평(王平)-전옥(全玉), 김성운(金聖

雲)-석금성(石金星), 이후 부부가 된 강홍식(姜弘植)-전옥(全玉)이 조를 이루어 각각 2편씩에 출연했다.

작가는 밝혀지지 않은 경우가 총 4편이고, 김병철(金炳哲, 6편), 남궁춘(南宮春, 4편), 김다인(金茶人, 4편), 김능인(金陵人, 3편), 유치진(柳致眞, 2편), 이서구(李瑞求, 2편), 이응호(李應浩, 2편) 순으로 작품을 남겼다. ‘작(作)’이라는 명칭을 사용하기도 했지만 각색(脚色), 안(案), 편(編) 등의 명칭도 자주 사용되고 있다. 이러한 후선은 음반극 자체가 5~6분 분량의 짧은 연극이고 이미 창작된 작품에 의존하여 이를 축소하는 경향이 일반적이어서 붙여진 명칭으로 보이며, 이를 엄격하게 창작과 각색으로 나누기는 힘들 것으로 보인다.

## 2) 영화설명

영화설명은 총 18편으로, 영화설명(12편), 영화해설(5편), 극설명(1편) 등의 명칭이 사용되었다. 영화설명이라는 용어가 더 보편적으로 사용되었지만, 출연자는 반드시 ‘영화해설자’나 ‘활동사진 변사’라고 부르고 있으며, 영화해설이라는 용어도 매우 일반화되었음을 알 수 있다.

영화설명은 대부분 1920년대 후반에서 1930년대 초반에 영화화된 작품들에 대한 설명의 형식을 가지고 있다. 나운규의 <아리랑>(1926)과 <사랑을 찾아서>(1928), 김영팔 원작의 <유랑>(1928), 최독건 원작 <승방비곡>(1930) 등은 이 시기에 상당히 히트한 영화로 알려져 있다.<sup>4)</sup>

영화설명은 이들 작품의 어느 한 부분을 발췌하거나, 혹은 전체의 내용을 짧막하게 축소하고 있다. 이런 이유에서인지 ‘영화해설’은 앞에서 정리한 ‘극’보다 전체적인 균형감이 뒤떨어진다. 숨가쁘게 영화의 즐거움을 따라가는 데에 급급한 때문인지, 영화해설자의 목소리는 매우 빠르고 기계적이어서 연극적인 호흡의 완급이 부족한 편이다. 당시의 유성기 음반은

4) 유현목, 『한국영화발달사』, 책누리, 1997.

앞 뒷면을 합쳐도 고작 6분 분량에 지나지 않으며, 두 장의 유성기 음반으로 수록된 경우에도 12분의 분량에 지나지 않는다. 물론 유성기 음반이 상당히 고가이고 녹음재생 시간이 짧다는 이유 때문에, 실제로 상영된 무성영화 속에 포함되어 있는 침묵의 시간이나 번사의 설명이 불필요했던 부분 등 녹음의 필요가 없는 부분은 제외되어 있어, 유성기 음반에 수록된 6분 분량의 내용은 실제 무성영화에서는 거의 두 배 분량의 시간이 할애되었을 것으로 추측된다. 그렇다 하더라도 무성영화의 전체 내용이 충실하게 수록되었다고 보기는 힘들다. 때에 따라서는 영화의 가장 화려하고 격렬한 절정 부분만 유성기 음반에 수록된 경우도 있어 이를 반증해 준다.

창작영화와 번안영화의 해설자를 합쳐 분류해보면, 영화해설자로는 김영환(金永煥, 10편), 서상필(徐相弼, 5편), 이우흥(李惠興, 5편), 김일성(金一聲, 4편) 순으로 활발하게 활동했다. 이들은 대부분 극에는 출연하고 있지 않아, 당시에도 극과 영화해설은 다른 활동영역을 가지고 있었음을 짐작할 수 있다.

극에 출연한 배우들과 영화해설가들 중 어느 쪽이 좀더 예술적인 세련성을 지니고 있었는지에 대해서는 자의적인 기준을 가지고 평가하기 힘든 측면이 있다. 그러나 극이 영화해설보다 좀더 구조적인 완결성을 가지고 있으며, 따라서 배우들이 영화해설자보다 좀더 풍부하고 세련된 연극적 특징을 담고 있다고 볼 수는 있다.

지금껏 무성영화는 영화평과 광고에 삽입된 설명, 관계자들의 증언에 의해 약간의 줄거리만 밝혀져 있을 따름이다. 영화사도 대부분 이 정도의 자료에 의존하고 있다. 그러나 우리는 이 음반극을 통해 당시 영화해설자들의 목소리를 직접 들을 수 있고, 당시에 상영된 무성영화들의 내용을 좀더 구체적으로 확인할 수 있게 되었다.

미리 밝혀둘 점은 이 영화설명 대본이 무성영화로 상영된 시기에 동시에 제작된 것은 아니고, 상영이 끝난 이후에 제작되었을 것이라는 점이다. 즉 음반극으로 제작된 영화설명 대본을 기존의 영화사에 실린 기록들과

대조해 보면, 그 영화의 상영연대, 감독, 제작회사 등의 대부분을 확인할 수 있으나, 그 영화의 제작과 영화설명 대부분은 거의 무관하게 이루어진 것으로 보인다. 영화설명 대부분은 1935년 이후에야 제작되기 시작한 리갈 음반(콜럼비아 음반회사의 보급판 음반)에 많이 실려 있다. 비교적 저가의 보급판인 리갈 음반에 이들 무성영화가 실렸다는 점, 무성영화의 대부분이 1930년대 초반에 제작되었다는 점을 감안해보면, 영화설명의 제작의도가 어느 정도 규명된다. 즉 영화설명은 인기있는 무성영화의 내용을 추후에 스튜디오에서 녹음한 것으로 추측된다. 그러므로 음반극 속의 영화 설명은 영화의 상영연대 등을 보여주는 영화사적인 가치보다는, 이들 작품이 당대의 관객들이나 유성기 음반을 듣던 청자들에게 미쳤을 반응 등의 수용미학적인 측면에서 그 일차적인 의의를 발견할 수 있을 것이다. 우리는 이 음반극 속의 영화설명의 저본(底本)이 되는 영화의 상영시기와 제작, 연출, 촬영, 배우 등의 자료를 참조할 수는 있지만 상영 시기나 내용 자체가 어긋날 가능성이 많으므로 다만 참고사항으로 삼을 수 있을 뿐이다.

음반극에서 주목할 사항은 '영화해설가'라는 존재이다. 기존의 영화사 서술에서 '변사'는 한국영화의 발전을 가로막은 장본인으로 평가절하되어 왔다. 영화는 '보여주기'에 입각한 예술인데, 변사의 '말하기'는 영화를 감상할 수 있는 관객의 심미안을 오히려 저하시켰다는 식의 서술이 그 대표적인 예이다. 그러나 이러한 견해 또한 지나치게 서구적인 관점이지 않는가라는 의문을 제기할 수 있다. 도대체 30년대의 관객들에게 이런 심미안을 기대하는 것 자체가 지나치게 (엘리트주의)적인 관점일 수 있고, 또한 변사야말로 놀이판에 끼어들기를 좋아하는 한국인의 정서를 잊고 있는 존재일지도 모르겠기 때문이다. 놀이판이나 영화를 조용히 관조하기보다는 거기에 개입하여 논평하고 몰입하는 것이야말로 조선 후기의 탈춤이나 재담, 판소리 등에서부터 내려온 한국적 관람방식은 아닌가 하는 소박한 문제제기를 보낼 수 있다. '변사'의 존재와 함께 '영화해설가'에 대해서도 새로운 평가가 가능할지도 모른다.

### 3) 변안작품: 극과 영화

변안작품은 극과 영화를 합쳐볼 때, 총 22편이다. 변안극은 극예술연구회의 작품 7편을 포함하여 총 9편이며, 변안영화는 13편이다. 이중 <춘희>는 세 차례, <부활>은 두 차례 변안되었으므로 총 편수는 18편으로 보아도 된다. 윤백남이 출연한 야담 <왕소군>과 김능인 편의 지나사극 <항우와 우미인>은 창작극으로 분류해도 되지만, 중국의 고전에서 소재를 빌려온 것이 명백하므로 변안작품으로 보았다.

변안작품에는 작가의 이름이 붙어 있지 않은 점이 특징이다. 다만 극예술연구회에서 출연한 7편의 작품에는 김광섭(金光燮), 박용철(朴龍喆), 함대훈(咸大勳), 이헌구(李軒九), 서항석(徐恒錫)이 각각 ‘역(譯), 역안(譯案), 각색(脚色), 개작(改作), 변안(變案)’ 등의 작업에 참여한 것으로 되어 있다. 역(譯), 역안(譯案), 각색(脚色), 개작(改作), 변안(變案) 등의 용어 사이에서 어떤 규칙성을 찾기는 힘들다. 따라서 일단 변안이라는 용어로 통일하여 잠정적으로 사용하기로 한다.

변안작품은 본고의 주된 관심이 아니므로 논의를 최소화했다. 그러나 변안에도 어떤 선택의 ‘기준’이 작용했던 것만은 사실이다. <춘희>나 <부활>은 감상적인 여성비극의 원류가 되었고, <벤허>나 <봉작>은 소박한 민족의식에 호소하고 있어 인기있는 레파토리로 선정되었으리라 고 추측해볼 수 있다.

### 4) ‘화(話)’의 형식: 동화 등

이상 세 가지 형식에 포함되지 않은 나머지 작품들은 일단 ‘화(話)’의 형식이라 명칭을 붙이기로 한다.

여기에는 8편의 동화가 포함되어 있다. 이들 동화는 극예술연구회의 회원이었던 김복진이 출연한 작품으로, 오늘날의 ‘구연 동화(口演童話)’에 해당한다고 볼 수 있다.<sup>5)</sup> 이 작품들은 본고에서 다루고자 하는 ‘음반극’

의 형식에서 상당히 벗어나 있지만, 극예술연구회와의 관련양상을 암시하고 있다는 점, 다른 종류의 '화(話)의 형식'과 유사하다는 점에서 일단 논의에 포함시켰다.

동화를 제외하고 보면, 애화(哀話) 아동비화(兒童悲話) 가요해설(歌謠解說) 화류비화(花柳哀話) 정사애화(情死哀話) 사상비화(史上悲話) 고대소설극화(古代小說劇化) 등의 명칭이 사용되고 있다. 애화와 비화는 말 그대로 '슬픈 이야기'를 뜻하는 것으로, 이는 극보다는 이야기 형식에 가깝다. 그러나 이들 '화(話)의 형식'은 신불출 출연의 <일편단심 고려말엽 정몽주 실전>을 제외하고는 모두 여러 명의 출연자가 등장하고 있어, 영화설명보다는 덜 서술적이다. 또 영화화의 과정을 거치지도 않았으므로 이들 형식들은 '영화설명'보다 '창작극'의 성격에 가까운 것으로 볼 수 있다. 다만 설명적인 부분이 극보다는 상대적으로 많고, 또 의도적으로 '화(話)'라는 명칭을 사용하고 있어, 잠정적으로 '화(話)의 형식'으로 명명해 두기로 한다. 이 형식과 극·영화설명 사이의 차이점은 추후의 연구과제로 미뤄두기로 한다.

### 3. 내용별 분류

이 시기 대중극의 주제는 크게 삼분될 수 있다. 즉 ①사회 현실에 대한 반영과 비판으로서의 사회극, ②가정의 비극을 다룬 가정비극, ③남녀 간의 사랑이라는 보편적인 주제를 다룬 낭만극이 그것이다.<sup>6)</sup> 물론 사회, 가

5) 노재명, 「극예술연구회 회원 김복진에 대한 속보」, 『극예술연구회: 1934년, 그 해 이 땅의 연극』, LG미디어, 1996.

6) 김만수, 『유성기로 들던 무성영화 모음』(신나라, 1996)에서는 당시의 영화해설을 ①민족 수난의 역사 앞에서 ②시공을 초월한 사랑의 아름다움 ③봉건적 가정 비극으로 분류했고, 김만수, 『유성기로 들던 연극 모음』(신나라, 1998)에서는 당시의 대중극을 ①일제하의 암담한 사회현실 ②사랑과 여류비극 ③어머니와 가정의 위대함으로 분류했다.

정, 사랑이라는 세 가지 주제가 극명하게 분리되지는 않는다. 다만 어느 주제에 더 비중이 주어졌는가에 따른 분류만 가능할 뿐이다. 어쨌든 이러한 내용별 분류는 음반극의 실체를 파악하는 데에 상당히 유용할 것으로 보인다.

이러한 주제는 극, 영화해설, 번안작이라는 형식의 차이에도 불구하고, 모든 작품에 공통적으로 구현되고 있다. 따라서 여기서는 <<상르적인 차이를 무시하고>> 내용과 주제를 중심으로 이러한 분류를 시도하기로 한다.

### 1) 사회극: 현실에 대한 반영과 비판

음반극 중에는 일제 하의 암담한 현실을 반영하고 비판하는 사회극<sup>7)</sup>이 상당부분 포함되어 있다. 특히 유랑민의 비애를 다룬 작품이 가장 많은데, 여기에는 <유랑>, <아리랑 고개>, <아리랑>, <사랑을 찾아서>, <풍운아>, <방아타령> 등이 대표적이다. 또한 신라와 백제의 패망, 고려말의 정몽주와 구한말의 김옥균 등 구국의 비극적인 주인공을 내세워 망국의 슬픔을 표현한 역사극, 강대국에 점령당한 약소민족의 슬픔을 다룬 <베허> 등의 번안작품도 우회적으로나마 망국의 역사와 억압적인 사회 현실을 다룬 작품으로 볼 수 있다. 몇 편의 대표작을 중심으로 그 경향을 살펴보기로 한다.

유치진 작, 홍해성 지휘의 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>은 극예술연구회 회원이 참여하고 있는 작품으로, 극예술연구회의 공연 상황을 재구성하는 데 매우 소중한 자료이다. 출연자 이름이 밝혀져 있지 않지

7) '사회극'이란 작품의 소재와 작가의식의 지향점을 기준으로 하여 설정된 개념으로, 특정 시대 사회구조 상의 공적 쟁점이 되는 문제를 극화하여 사회 여론을 환기시키고자 하는 작가의도가 담겨 있는 극예술 작품군을 가리키는 것으로 정의되었다.(김재석, 「1920~1930년대 사회극 연구」, 경북대 박사논문, 1992. 2면). 김재석은 이 논문에서 카프 작가들의 작품과 신극을 대상으로 한정하고 있다. 본고에서는 음반극을 이들 사회극에 일부 편입시킬 수 있다는 생각에서 '사회극'이라는 범주를 설정했다.

만, 6명의 배우가 출연하고 있는 <토막>이나 4명이 출연한 <버드나무 선 동리의 풍경>에는 배우들의 개성이 뚜렷하여 극적 성격이 상당히 명료하게 표현되어 있다. 그러나 전체적으로는 원래 이 두 작품의 주조음이 비극적인 데 반해, 음반극에서는 가급적 희극적인 분위기로 끌고가려는 의도가 역력하다. 원작 <버드나무 선 동리의 풍경>에서 가난 때문에 기생으로 팔려가는 계순의 이야기는 매우 슬픈 것임에도 불구하고, 음반극에서는 시골여자가 서울에 가서 망신당하는 이야기를 중심으로 이야기가 전개되고 있다. 이 음반극에서는 서울로 팔려가기를 이미 약조하고 곧 기차를 타야 할 운명인 계순의 극적 상황만을 다루고 있다. 그럼에도 어린 소녀 계순과 가족들의 생이별 장면은 희화적으로 표현되어 있다. 또 이웃집의 성철은 노래 선생을 자처하고 나서 기생이 될 계순에게 창을 가르치고 있으며, 계순은 새 옷을 입게 된 것을 너무 좋아한다. 가족들은 정거장에서 이별하는 청승맞은 장면을 연출하기 싫다며 그냥 집에 남아 있고, 성철은 서울내기들 사이에서 살아가는 처세 요령을 가르쳐주기도 한다. 이러한 연출은 분명 아이러니 기법에 입각한 것으로 볼 수 있다. 버드나무 선 동리의 슬픈 정경을 그리되, 그것을 웃음을 통해 아이러니의 형식으로 제시하려는 의도를 엿볼 수 있는 장면이다. 그러나 전체적으로 보아 이러한 아이러니는 성공적이지 못했고 오히려 원작의 분위기를 크게 훼손하고 있다. <토막>에서도 이러한 경향이 되풀이된다. 음반극에서는 ‘빵보 일가의 이향(離鄉)’이라는 부제를 붙여, 명서네 가족보다는 ‘경선(빵보)’의 바보스러움과 우스꽝스러움에 초점을 두고 있다. 빵보는 시중 “왜 왔든고 왜 왔든고” 식의 타령을 되풀이하고 있다. 즉 음반극 속의 <토막>은 토막의 비극성에 중점을 두었다기보다는 오히려 빵보의 희극성에 중점을 두고 있음을 보여준다.

위의 두 작품은 분명 비극적인 작품을 무리하게 희극적으로 해석하려는 의도를 보이고 있다. 우리는 여기에서 두 가지의 가설을 검토해볼 수 있을 것이다. 하나는 이후의 유치진 연극이 <소>를 계기로 비극미에서 희극미 추구로 전환하는 모습이 이들 음반극에서 이미 실험되고 있다는

점이다. 다른 하나는 음반극이 지닌 대중성을 의식하여 무리하게 희극적인 윤색을 가하지 않았나 하는 가설이다. 분명한 점은 이들 두 작품이 원래의 주제에서 벗어나 사회 현실을 반영하는 극으로서의 기능은 매우 약화되었다는 사실이다. 그러나 가난 때문에 가정과 고향을 떠나야 하는 계층의 이야기와 뺑보의 이야기는 당시 음반극의 가장 중요한 주제인 '유랑민의 비애'에 가깝다.

이 시기의 음반극은 사회 속의 궁핍과 억압을 직접 반영하는 대신, '유랑민의 비애'를 통해 서술적으로 제시하고 있다. 유랑을 떠나게 된 사연, 고향을 그리는 마음을 토로하는 과정 속에서 자연스럽게 현실의 피폐함이 반영되는 것이다. 유치진의 두 작품도 고향을 떠나는 사람들의 비애를 담고 있다. 그러나 좀더 대표적인 작품들은 <유랑>, <아리랑 고개>, <아리랑>, <사랑을 찾아서>, <방아타령>, <풍운아> 등이다.

<유랑(流浪)>은 악덕 지주가 소작인을 착취하는 폐습을 그린 영화로, 사회주의 색채를 지닌 당시의 '경향파적 영화'로서는 거의 유일하게 그 줄거리를 파악할 수 있는 작품이므로, 음반극으로서의 가치도 상당하다. 영진이라는 사내가 다시 고향으로 돌아와 한 처녀와 만나 사랑에 빠지고, 돈 때문에 동리의 부호에게 팔려가게 된 그녀와 함께 도피하여 유랑의 길을 떠난다는 내용은 당시의 인기영화 <아리랑>에서 상당부분 내용을 빌려온 것으로 보인다. 그러나 처절한 복수와 이로 인한 비극적 결말 등의 통속극적인 주제를 탈피하여 "유랑의 길에 나선 이들 앞에 과연 광명과 행복이 그들을 기다리고 있을 것인가?"라고 묻는 결말은 경향파 영화로서의 만만치않은 문제의식을 담고 있다. <음반극으로서의 거의 유일하게 결말 부분이 열려 있고> 유랑민의 비애를 그리는 데 그치는 게 아니라 미래에 대한 전망을 제시하려고 하고 있다는 점에서, 가장 수준높은 사회극으로 평가할 수 있다.

아리랑을 소재로 한 <아리랑 고개>와 <아리랑>은 유랑민들의 사연을 들려줌으로써 당대의 궁핍한 현실을 잘 반영하고 있는 음반극이다. 아주 오랜 기간 불려져왔으며 전국적인 분포를 보이고 있는 '아리랑'은 우리

민족의 슬픔과 한이 담겨 있는 대표적인 민요였다. 그러나 일제 시기의 아리랑에는 좀더 구체적으로 삶의 곤궁함과 슬픔이 드러나 있다. 현진건의 단편 <고향>에서부터 나운규의 영화 <아리랑>에 이르기까지 아리랑의 비에는 일제 시기의 모든 작품 속에 깔려 있다.<sup>8)</sup> <아리랑 고개>는 아리랑 고개를 넘어가는 사람들, 즉 고향을 떠나 북간도나 함경도로 유랑의 길을 떠나는 당시 민중들의 한많은 이야기를 담고 있다. 이 극의 해설자는 “청천 하늘에 별도 많고/이내 가슴에 수심도 많아”라는 아리랑의 곡조를 배면에 깔고 “옛날로부터 아니 영원토록 넘어갈 아리랑 고개”의 애환을 미리 제시하고 있다. 여기에 실린 ‘아리랑의 노래’는 다분히 세속화되고 센터멘탈한 감정으로 채색된 아리랑이다. 유랑민의 슬픔을 구체적으로 묘사하지 못하고 배우들의 막연한 호느낌으로 절제없이 표출하고 있는 점, 고향을 떠나는 슬픔을 남녀 간의 이별의 슬픔으로 대치시키고 있다는 점이 그러하다.

《나운규 작, 나운규 출연의 <아리랑>은 한국 영화사상 매우 의미있는 작품으로 알려져 있다》항일과 독립정신이라는 주제가 뛰어난 몽타주 기법으로 표현된 <아리랑>은 한국영화사 내에서 극찬의 대상이 되기도 했다. 음반극 속의 <아리랑>은 당시의 영화 <아리랑>의 상영이 지녔을 상영 현장의 분위기를 가장 정확하게 재구해볼 수 있는 귀한 자료이다. 중간에 삽입된 세 편의 민요 아리랑은 영화의 진전에 따라 그 가사의 내용과 창자의 감정이 적절히 어울리고 있어, 그 노래를 직접 듣게 되면 영화 중에 삽입된 아리랑 노래가 과연 어땠길래 당시 관객들의 심금을 울렸는지에 대해 공감할 수 있도록 해줄 것이다. 그러나 영화 전체를 5분 남짓한 음반극에 무리하게 담는 데에서 오는 불균형이 단점이다.

나운규 작 <사랑을 찾아서>는 원래 <두만강을 찾아서>라는 이름으로 만들어졌다가 일제의 검열에 의해 제목과 내용이 바뀐 작품으로 알려져

8) 아리랑을 소재로 하거나 이를 노래로 삽입한 영화, 소설, 연극의 숫자는 상당히 많다. 이를 비교하여 옥석을 가리는 일도 예술사의 서술에 중요한 부분이 될 것이다.

있다. 경제적 궁핍과 일제의 탄압에 못 견디어 복간도로 넘어간 인물들이 일본경찰에 의해 독립군으로 착각되어 오인 사격 끝에 모두 죽는다는 비극적 결말을 보여주는 이 작품은 검열로 인해 그 원래의 이야기가 많이 왜곡된 것으로 추측된다. 음반극에서도 일경에 의한 죽음이라는 부분은 삭제되고 마적들과의 대결로 바뀌어 있음을 알 수 있다. 이 음반극에서는 저항성이 축소되어 일제의 침략과 억압이라는 내용은 사라지고, 그저 만주 지방 유이민들이 마적에 의해 고통받고 있다는 쪽으로 변질되어 표현되어 있다.

<방아타령(芳娥打令)>도 유랑민의 비애라는 정서에 충실하다. <방아타령>이라는 제목은 '방쇠와 향아의 노래'라는 뜻을 가지고 있다. 방쇠와 향아가 사랑을 속삭이던 평화로운 마을에 난리가 일어난다. 그 난리가 과연 무엇일까에 대해서는 작품 속에 구체적으로 나타나 있지 않다. 다만 난리가 “고루거각에 높이 앉아 불쌍한 백성들의 피와 땀을 빨아먹는 소위 명문대가의 서울 양반놈들” 때문이라는 점이 방쇠의 대사에 나타나 있을 뿐이다. 난리에 적극 가담했다가 구속되어 옥에서 청춘을 다 허비한 방쇠가 다시 마을에 나타난다. 이미 백발이 다 된 향아와 만나 보니 그간 보내온 세월이 부질없이 짝이 없다. 평화로운 마을에서 선하게 살아가는 평범한 두 남녀가 난리를 만나 그 격랑에 의해 운명이 뒤바뀌는 모습을 그린 이 작품은 사랑의 영원성을 다룬 낭만극으로 분류할 수도 있지만, 사회현실에 의해 운명이 급변한 남녀의 사연을 다루고 있다는 점에서 유랑민의 비애를 다룬 사회극으로 분류할 수도 있을 것이다.

<풍운아(風雲兒)>는 만주 봉천에서 유랑하다가 고향이 그리워 귀국한 풍운아 니코라이 박이 김창운과 그의 친구 다섯을 만나 세탁점을 하면서도 공부의 뜻을 이어나간다는 즐거리를 담고 있다. 친구들과 함께 일하며 공부하는 세상은 작품에 삽입된 노래에서도 잘 알 수 있듯, “일하자 동무야 노래부르며/기쁘게 기쁘게 기쁘게 기쁘게/꿈같은 세상”이다. 그러나 사랑의 곡절이 이 꿈을 깨뜨린다. 친구 김창운의 애인인 기생 재옥이를 재산가의 자식인 안재덕이 가로채려 하고, 이를 막기 위해서는 돈 천원이

필요하다. 니콜라이 박은 돈을 얻기 위해 도둑질을 하다가 중상을 입고, 니콜라이 박을 사모하던 영자는 남편인 안재덕을 육혈포로 쏘아 죽인 다음 자살한다. 창운은 다시 재욱과 만나며, 영자를 잃은 니콜라이 박은 다시 만주 봉천으로 향한다. 이 작품은 유랑의 사연이 궁핍이나 억압에 기인한 것이 아니라, 사랑의 실패에서 기인한 것으로 보고 있다는 점에서, 사회극으로 볼 수는 없다. 그러나 유랑의 근본 원인은 역시 억압적인 현실에 있다는 사실이 암시되어 있다는 점에서, 유랑의 비애를 다룬 사회극이 좀더 통속화된 경우라 평가할 수 있다.

우리 역사를 통해 사회의식을 고취시키는 작품도 있다. 신라와 백제의 패망을 다룬 작품이 그 대표적인 예이다. 아마도 조선의 패망과 일제의 지배를 직접 사극의 주제로 선택할 수 없었기에 시대상으로 멀리 떨어진 신라와 백제의 패망 비사(悲史)를 극의 주제로 택한 듯하다. <落花岩>은 백제의 패망을 다루고 있다. 분제술의 변사 신불출이 음반극에서 “국파산하재 국파산하재(國破山河在)”를 드높이 외치며 망국의 처지에 놓인 당시의 변하지 않은 산하, 변해버린 인심에 호소하고 있다. 변해버린 인심, 변해버린 세대에 대해 한 노인이 분개하여 절규하며, 그 절규를 경청하는 젊은이는 “지금 선생님의 하신 뜻깊은 그 말씀을 결단코 헛되지 아니하게 하겠습니다.”라고 다짐한다. 1940년 조명암(趙鳴巖) 작사의 대중가요 “백마강 달밤에 물새가 울어……”에서 보이는 것처럼, 유달리 백마강과 낙화암, 사자수는 역사의 무상함과 비애를 다루는 데 있어 자주 소재로 사용된 듯하다. 일반에게 널리 유포된 망국민의 설움이야말로 가장 흔한 소재가 될 수 있었던 셈이다. <낙랑공주와 마의태자>는 <낙화암>과 짝을 이루는 작품으로 볼 수 있다. <낙화암>이 백제 멸망을 다룬 극이라면 이 <낙랑공주와 마의태자>는 신라 멸망을 다룬 극이라는 점에서 짝을 이루고 있으며, 극을 관통하여 흐르는 정조 또한 대단히 유사하다. 물론 두 작품 다 본격적인 연극이 되기에는 너무 미흡하다. 위의 <낙화암>은 노인과 청년의 대화 몇 마디로만 구성되어 있으며, <낙랑공주와 마의태자>는 낙랑공주를 둘러싸고 신라의 마지막 왕인 경순왕과 왕자 마의태

자가 사랑의 경쟁관계에 놓이는 것으로 설정되어 있어, 극의 본격적인 주제에서 비껴나 있다. 그러나 이러한 소박한 류의 음반극이 당대의 가장 본격적인 역사극인 함세덕의 <낙화암>과 유치진의 <개골산>과 짝을 이루고 있음은 매우 흥미롭다. 아직 신불출의 사극이 제작된 연대를 확정지을 수 없어 단언할 수 없지만, 두 가지 방향의 가설이 가능하다. 하나는 신불출 류의 소박한 역사극이 제작되어오다가 당대의 거장인 유치진과 함세덕에 의해 본격적인 드라마투르기의 공정을 거쳐 정극으로 완성되었을 것이라는 가설이다. 다른 하나는 유치진과 함세덕의 희곡 등이 먼저 창작된 다음, 이들의 작품이 세속화되고 간략하게 각색되면서 짝막한 통속사극으로 변모되었으리라는 가설이다. 이에 대해서는 좀더 본격적인 검토가 요망된다. 그러나 유치진과 함세덕 류의 본격적인 정극과 신불출 류의 통속극이 상호 영향관계나 경쟁관계에 놓여 있었을 것이라는 점을 추측해볼 수는 있다.

소박한 애국심을 내세우고 있는 사극 <일편단심: 고려말엽 정몽주 실전>은 고려 말엽의 충신인 정몽주의 일대기를 연대기적으로 나열하고 있는 형국의 것으로서, 극적인 성격은 약화되어 있다. 국권을 탈취하려는 이시종 일파에 대한 적개심을 표나게 강조하면서, 정몽주의 '일편단심'을 주제로 내건 이 작품은 정몽주와 이방원의 시조를 적절히 삽입하여 극을 전개시키고 있는 점이 특징이다. 극의 내용은 정몽주의 충성심과 효도 등 전통적인 윤리의식을 반복하는 정도에 그치고 있다. 따라서 극의 내용보다는 당대 최고의 만담가이자 해설가인 신불출의 작품이라는 데에서 의의를 찾을 수 있다. 극의 주인공으로서의 정몽주에 초점을 맞추기보다는 중간에 간간히 삽입된 시조를 낭송하는 신불출의 육성이 오히려 이 극을 살려주고 있는 셈이다. 이서구 편 <김옥균전>도 구한말의 개화와 김옥균을 영웅으로 묘사하고 있는 사극에 해당한다. 문명 개화와 민족을 향한 애국심이 바탕에 깔려 있어 사회극으로서 손색없는 음반극으로 평가될 수도 있지만, 오늘의 역사적 안목에서 본다면 김옥균이 일본의 힘을 빌려 개화를 추진하려 했던 비주체적인 역사관을 "동양의 대세"로 합리화하고

있어 친일작품으로 비판받아 마땅하다. 그러나 그러한 부정적인 관점조차도 친일이라는 당대의 왜곡된 역사관을 있는 그대로 보여준다는 점에서 비판적인 수용의 대상으로 삼을만하다.

변안작품도 사회극으로서의 특징을 담고 있다. <벤허>는 로마인의 학정과 이에 곳곳이 맞서는 유대민족의 모습을 그리고 있는데, 일제와 조선민중의 대립이라는 구도를 알레고리화하고 있어, 단순히 흥미위주의 외국영화로만 처리하기는 힘들다. 로마인의 학정에 맞서는 벤허의 불굴의 용기와 의지, 로마인에 영합하여 살아가는 동족인 맏사라의 고민 등이 담겨 있는데, 로마인의 학대와 혹사에 견디다 못해 “신이시여, 이제는 더 참을 수 없습니다. 차라리 나에게 죽음을 주소서.”라고 외치는 노인의 대사는 당시 조선민중의 처지를 너무도 여실하게 대변하는 대사였으며, “아니다. 죽어도 살아도 나는 언제든지 유대의 사람이다.”라고 용기있게 외치는 벤허의 마지막 대사도 조선인에게 용기를 불어넣는 감명깊은 절규로 받아들여졌을 것으로 보인다.

<볼카: 코사크 대장 이야기>는 짜르가 지배하던 러시아 봉건시대에 이에 맞서 반란을 일으킨 스텐카라친을 다루고 있다. 이 음반극에는 혁명의 동지들을 배반하지 않기 위해 자기가 사랑하는 페르시아의 공주 스와이예프를 죽이기까지 하는 스텐카라친의 의협심이 강렬하게 제시되어 있다. 영화해설자 김영환은 대사의 마지막 부분에서 스텐카라친을 “민중의 꽃이었고 자유의 권화”였다고 설명하고 있는데, 혁명가를 다룬 작품이라는 점에서 이색적이다. 그러나 이 음반극에서는 혁명가이자 전설적인 의적으로서의 영웅적인 모습보다는 스텐카라친에 반기를 들고 계락을 꾸미는 와시카라는 악인을 등장시켜 그의 음모에 의해 스텐카라친이 장렬한 최후를 맞이하는 모습만 강조되어 있어 아쉬움을 남기고 있다.

한편 <봉작(蜂雀)>에서 여도둑이었던 봉작은 프랑스와 독일 사이에 전쟁이 벌어지자 나라를 위해 앞장서서 싸운다. 겁에 질린 남자들을 다그쳐 전쟁터로 나서게 하고, 자신이 그간 훔쳐두었던 재물을 나라를 위해 바치기도 한다. 전쟁이 끝나고 봉작은 평범한 보아네트 부인으로 돌아와

나라로부터 찬란한 훈장을 수여받게 된다. 나라를 위해서 앞장서 싸우는 봉작의 이야기는 국가 위기의 시기에 나라를 위해 싸운 애국 영웅들의 이야기에 속한다. 1910년대 번안작인 역사전기류의 계보를 잇는 이러한 작품은 소박한 애국심을 강조하고 있다.

이상 간략하게 사회극에 해당하는 작품을 살펴보았다. 이 부류의 작품들은 주로 유랑민의 비애를 통해 현실의 비극을 부각시키고 있기도 하고, 우리 역사의 비극이나 영웅을 부각시키거나, 우리와 상황이 비슷한 서구의 예를 담은 번안작품을 통해 민족의식을 고취시키기도 했지만, 그 역사의식은 매우 소박한 차원에 머물고 있다. 결국 사회의식이 대단히 미약했다는 평가로 귀결될 수밖에 없는데, 그 원인이 음반제작자들과 참여자들의 의식의 불철저함에서 비롯된 것인지, 아니면 음반극 자체의 특성이 그러했는지에 대해서는 아직 단언하기 힘들다.

## 2) 가정극: 가정극의 통속화 경향

가정극은 가족 내의 신구 윤리의 갈등으로 포장된 연애 이야기를 주모티브로 함으로써 극의 사사화(私事化) 경향을 보이는데, 이는 서구극에서 하나의 커다란 조류로 자리잡았고, 우리나라에서도 ‘고립된 개인의 정열과 가족 갈등의 형상화’라는 주제로 부각되어 김우진 등 1920년대의 극작가들로부터 본격적으로 제작되기 시작했다고 본다.<sup>9)</sup> 그러나 1930년대의

9) 서구의 근대극은 시민극이며, 고전 비극에 대한 의도적인 반항에서 출발하여 혁명적인 시민계급의 대변자가 되었다. 시민극은 초기에는 시민계급의 권리와 도덕을 주장했으나, 점차 시민계급의 개인주의적 성향에 따라 개인적 경험을 내용으로 하는 가정극이 대표적인 양식이 되었다. 하우저는 가정극의 정립 이후 극 본래의 공공성이 현저히 약화된 것으로 보고 있다.[하우저, 『문학과 예술의 사회사(근세편·하)』(창작과비평사, 1981), 101면] 이은자는 하우저의 설명에 입각하여, 이러한 가정극의 경향이 김우진 이후의 우리 근대 희곡에서도 나타났다고 보았다. 이은자, 「김우진 희곡 연구」(서울대 석사논문, 1987), 8~10면.

대중극에 이르면, ‘개인의 정열과 사회적 이념의 대립’ 등의 주제는 현저히 약화되고, 가정의 인습에 의해 희생되는 여성의 비극이라는 주제로 고정화된다. 이러한 변화는 가정극의 통속화 경향으로 비판받을 수 있는데, 여기에서 다루고자 하는 음반극이 그 전형적인 경우에 해당된다.

음반극 속의 가정극은 가난에 의해 고통받는 가족들, 가정 내부의 편견과 인습에 의해 고통받는 가족들의 모습이 드러나 있다. 그러나 그 모습은 대단히 단편적이다. 예를 들어 가난의 문제는 상급학교에 다니는 오빠와 기생이 된 여동생의 관계 내에서만 드러나며, 편견과 인습은 기생 출신의 여성이 시댁에서 받는 구박에 제한되어 있다. 따라서 이들 음반극에는 주체적인 의식의 자각에 도달한 개인이 가족 구성원들과 충돌하는 모습을 주제로 다룬 예가 희박하다.

<말못할 사정>에는 몸을 팔아 아버지와 오빠를 부양하는 가련한 누이동생이 등장한다. 그러나 오빠는 누이동생을 호되게 나무란다. 이처럼 살피어야 차라리 죽어버리는 게 낫다는 것. 아버지와 오빠를 위한 희생적 삶 대신 스스로의 자유로운 삶을 찾아가라는 오빠의 절구가 나름대로 설득력이 있다. 이 극은 오빠와 누이동생과의 말다툼에서 시작된다. 그러나 약간의 침묵의 시간이 지나면 사건은 급전되어 이미 동생을 죽인 오빠가 순사를 만나 자신이 저지른 일을 고백하는 장면이 이어진다. 사랑하는 동생을 죽여야만 하는 사정이야말로 ‘말못할 사정’이었던 것. 이 극은 그 말못할 사정을 극의 중간에 과감한 휴지 부분을 두어 비약하게끔 구성했으며, 오빠 역의 나운규, 순사 역의 심영, 여동생 역의 석금성 모두 당대의 일급 배우들이어서 이들의 대사와 발성법을 비교해보는 것이 흥미롭지만 주제 자체는 대단히 단편적임을 알 수 있다.

이와 비슷한 사례가 <貞嬪의 오빠>이다. 상급학교에 다니는 오빠를 공부시키기 위해 어머니의 허락을 받고 기생이 된 여동생이야말로 한국문학사에서 그리 어렵지 않게 발견되는 소재이다. 눈먼 아버지를 위해 스스로 몸을 바치는 심청이의 후예들은 슬하게 많은 아류작 속에 등장하는 바, 이를 두고 한국문학사에서는 ‘딸 팔기 모티브’라는 희한한 소재상의

관습으로 설명하고 있다. 철저한 남성중심사회에서 남성들과 한 가정을 위해 딸의 육체를 팔아넘기는 것이 엄연한 현실의 법칙이었다고 볼 수 있지만, 여성의 시각은 철저하게 감추어져 있어 혼한 아류작을 양산했다고 볼 수 있다. 기생이 된 여동생에게 보인 오빠의 첫 반응은 그저 “에끼이 더러운 년”이다. 그 다음에는 여동생으로 인해 자신의 자존심이 상치 받았다는 사실에 눈을 돌린다. 남들이 자신에 대해 “누이동생의 정조를 판 더러운 돈으로 공부를 하고도 뻔뻔스럽게 낫을 들고 이 세상에 용납하는 흉악한 놈”이라고 욕하는 것이 두려운 것이다. 그리하여 여동생에게 “너는 나의 전도를 막아는 사자같은 내 원수다”고 선언하는 지경에 이른다. 지금의 시각에서 보면 거의 이해하기 힘들지만, 적어도 이 극이 씌어진 1930년도의 가치관은 철저히 남성중심주의적 세계관, 체면을 내세우는 명분론적 세계관의 지배를 받고 있었음을 확인할 수밖에 없다. 이 극은 오빠의 자기 비판과 각성으로 끝나는 듯한 인상을 준다. 사실 이 극의 주인공은 ‘정희’가 아니라 ‘정희의 오빠’이다. 몇몇한 노동자가 되어 자신의 인생을 책임지겠다는 오빠의 다짐은 이 연극이 ‘어떻게 살 것인가’라는 인생론적 주제에 접근하고 있음을 지극히 일부분이나마 보여주는 대목으로 평가할 수 있다. 그러나 가까스로 자랑스러운 노동자의 삶에 대한 결단을 보여주는 오빠의 모습 다음에 다시 정희가 등장하여 자신의 행위가 “오빠의 전도”를 막은 “열은 계집의 소견”이었다고 절규하는 것으로 끝나고 있어 유감이다. 시대적 인습의 한계란 이렇듯 엄연한 것으로 보인다.

한편 ‘아동 비극’과 ‘인정담’도 가정극의 한 부류에 속한다. <순동이의 효성>에서 순동이라는 아이는 병환 중인 아버지를 위해 애써 돈을 번다. 이러한 순동이의 효성이 많은 사람들을 감동시킨다. ‘아동비극’이라는 장르명이 붙은 이러한 극은 당시로서는 상당히 혼한 주제였다. 학교에서는 공부 잘하는 모범생, 집에서는 보모님께 효성을 다하는 아이가 주인공이 된 이 극에는 이 아이를 사랑으로 돌보아주는 학교의 담임 선생님, 아버지의 치료에 성심을 다하는 의사, 추운 겨울에 고생하고 있는 소년을 위해 기꺼이 주머니를 털어 주는 행인이 등장한다. 착한 사람들이 모여 사는

따뜻한 사회야말로 이상향인 것. 이 극은 감미로운 관현악 반주에 그 따뜻함을 담았다. 중간에 삽입된 추운 겨울의 바람소리, 만주장사의 손님 부르는 소리 등이 관현악 반주와 어울려 세련된 음향효과를 보여주고 있다. 이러한 인정담의 부류에 <巡査와 産婦>를 추가할 수 있다. 해산한 후 사흘 동안 불도 못때고 굶어온 입산부와 아이에게 순사가 찾아온다. 순사는 이들의 딱한 사정을 보고는 병원을 알선해주고 여러 사람의 도움을 빌려 이들 모자를 돌봐준다. 인심이 각박한 세상에는 이만한 일도 미담이 될 수 있을 것이다. 그러므로 이 극은 미담을 소재로 한 인정극이다. 그러나 단순한 인정극은 아니다. 순사의 헌신적인 도움으로 기력을 회복한 산부는 “나리들만 보면 죄 없어도 무섭기만 하고 금세 잡아가는 것만 같았지 이렇게 인자하신 분인 줄은 전혀 몰랐어요”라고 소감을 피력한다. 강력한 경찰정치를 통해 조선을 통치했던 일제하에서 순사들은 일제 지배의 첨병들이었다. 이 극은 일제 통치의 하수인인 순사를 미화시키고 있다는 점에서 비판의 여지가 많다. 결국 아동비극과 인정담은 행복한 결말에도 불구하고, 당대의 가정문제를 제대로 그린 작품으로 평가하기는 어렵다.

가정극의 중심된 인물은 역시 어머니이다. <별 받는 어머니>에서 해설자는 극의 초두에 “세상에 무섭고 견디기 어려운 것이 무엇이겠습니까?”라고 묻고, 스스로 ‘가난’이라고 답한다. <질문과 대답이야말로 연극의 가장 초보적인 형식이다. 마치 스무고개 문답이 그러하듯, 연극은 무엇에 대해 묻고 관객으로 하여금 스스로 그 답을 찾아내게 한다> 이 연극 <별 받는 어머니>는 한 어머니의 ‘죄와 별’을 소재로 삼고 있다. 무엇이 이 어머니의 죄이며, 과연 어떤 별을 받아야 하는가. 질문과 대답은 여인과 순사와의 대화 형식으로 진행된다. 늙은 시아비와 병든 자식이 있는 가난한 집안에 태어난 어린 것의 생명이 이 연극의 질문이다. 그에게 살아갈만한 자격이 있는가? 물론 순수하고 아름다운 영혼으로 곱게 성장하는 것이야말로 생명의 법칙이지만, 이 여인은 끔찍한 영아 살해와 사체 유기의 범죄를 저지른다. 객관적인 법률의 이치로 보아선 명백한 범죄이지만, 우리는 여인의 절규를 들으며 어미된 도리로 그 자식을 죽일 수밖에 없는 상

황의 논리에 공감하게 된다. 가난에 시달려가며 고통스러운 삶을 이어나가는 것을 차마 보지 못해 자식을 죽였다는 여인의 말은, “세상에서 가장 무섭고 견디기 어려운 것이 무엇”이라는 초두의 질문을 재삼 상기시킨다. 여인이 경찰서로 끌려가는 극의 결말 부분에서 여인은 마지막 소원을 다시 절규한다. 어린 것을 묻고 돌아설 때, 원망하듯 자신을 돌아보던 그 어린 것의 얼굴을 다시 한 번만 보고 싶다는 것. 어머니는 두 번 벌받게 되는 것이다. 하나는 영아살해라는 법률적인 처벌, 다른 하나는 자식을 죽인 어머니로서의 천륜으로서의 벌. 그 두 겹의 벌이 중첩되면서 한 편의 ‘가정비극’이 마감된다.

이러한 비극적인 어머니 상은 기생 출신인 어머니의 비극에서 보다 극명하게 나타난다. <모성애>, <어머니의 힘>, <사랑에 속고 돈에 울고>의 주인공이 그들이다. 먼저 <母性愛>를 살펴보자. 한성 기생이었던 어머니는 양가의 남편을 맞이하나 이내 남편이 죽고 어린 수동이를 뒷바라지하며 샴바느질로 살아간다. 북풍한설 추운 겨울에 어머니와 아들은 서로 걱정해주고 위안하며 나름의 생계를 꾸려나간다. 아들이 대학을 마쳐 성공하기를 어머니는 빌고, 아들은 어머니를 위해 더욱 열심히 공부할 것을 분발한다. 상황은 어렵지만 모자간의 지극한 사랑은 해피엔딩으로 끝난다. 지극한 사랑에는 장애가 있을 수 없는 것. 아들은 상급학교에 진학하고 가난한 어머니를 전혀 부끄럽게 여기지 않고 오히려 어머니의 지극한 정성을 선생님 앞에서 자랑한다. 선생님은 수동을 격려하고, 마침내 서울의 부호인 시아버지가 찾아와 이들 모자를 자기 집으로 불러들인다. 수동이를 적자로 인정하고 그 어머니를 며느리로 인정한 것이다. “아 누가 천기(賤妓)라고 그대를 욕했던가!”라는 시아버지의 깨달음은 여류비극의 애호가인 당시의 기생들의 소망사항에 부합하는 것이었다.

한편 이서구 원작의 <어머니의 힘>은 임선규 원작의 <사랑에 속고 돈에 울고>와 더불어 당시 가장 인기있는 대중극 레파토리였다. 유성기 음반에 수록된 <어머니의 힘>은 이서구 원작을 짧게 각색하여 어머니와 그녀의 어린 아들, 그리고 그들을 마침내 받아들이는 시아버지의 이야기

로 압축하고 있음이 특징적이다. 음반 두 장에 네 개의 에피소드로 나누어 수록된 이 유성기 수록본은 음반이 바뀌는 곳에서 에피소드를 종결시키고 다음 이야기를 진전시키고 있는데, 3분 남짓의 유성기 음반에 작품을 수록하기 위해 매우 의식적으로 이야기를 분절하고 있음을 확인할 수 있다.<sup>10)</sup>

<홍도야 우리 마라>라는 제목으로도 알려져 있는 <사랑에 속고 돈에 울고>는 광복 전 우리 연극사에서 가장 많은 관객을 동원한 작품으로 기록되어 있다. 이 작품은 선악의 인물을 대칭적으로 배치하여, 악인에 의한 선인의 수난을 다루고 있다. 오빠의 학비를 벌기 위해 기생이 되고 오빠 친구인 광호와 만나 결혼하나, 시댁의 멸시와 시누이·월초라는 인물의 음모에 의해 희생되는 홍도의 가련한 운명이야말로 당대의 가장 중요한 관객이었던 하류계 여성들의 처지를 그대로 대변한 것이어서, 그들의 심금을 울릴 수 있었던 것이다. 더욱이 남편을 가로채려는 약혼녀에게 우발적으로 칼을 휘둘러 살인을 저지르고, 경관이 된 오빠에게 끌려가야 하는 결말은 ‘한많은 여자의 비참한 일생’이라는 통속적인 정서와도 맞아떨어지는 것이었다. 내용상으로는 ‘과거’의 전력을 문제삼는 시어머니의 편견과 그녀 자신의 콤플렉스, 유학생과 경관이라는 중간계층과 기생이라는 하류계층 사이에 가로놓인 넘기 힘든 신분상의 장벽 등을 다루고 있어

10) 네 편의 에피소드로 분절된 이 극에는 상당히 많은 인물이 등장하는데, 이들 배역을 맡은 배우들의 이름을 밝히고 있어 배우 연구에 많은 도움을 줄 것으로 보인다. 예컨대 아역을 맡은 엄미화의 목소리는 아이다운 깨끗함과 애절함을 담고 있으며, 청지기 역을 맡은 양백평의 목소리는 늙은 하인 역을 잘 소화해내 탁하고도 정감넘치는 목소리로 표현하고 있음을 확인할 수 있다. 그러나 백작 노인의 역을 맡은 서일성의 음성은 유창한 번사(영화해설가)답게 너무 목소리가 유창하고 맑아, 그의 아들 역인 장진의 음성보다 젊은 목소리로 들리는 등의 부조화도 발견된다. 이런 이유에서 백작과 그의 아들이 나누는 대사의 실감이 떨어지며, 백작의 대사인 “너는 내가 갈 길이 있고 나는 내가 갈 길이 있다. 너는 사랑에 살고 나는 대의명분에 산다” 등도 약간 어색하게 들린다.

식민지 시대의 삶의 한 전형을 제시하고 있는 것으로 볼 수도 있으며, 바로 이러한 점 때문에 이 연극이 대중적인 인기를 끌 수 있었는지 모른다. 이 작품의 제목에 '사랑'이 언급되고 있지만, 이 작품은 남녀간의 사랑의 문제보다는 봉건적인 가정에서 겪어야 하는 한 여성의 수난을 다루고 있다는 점에서, 가정극으로 분류하는 편이 나올 것이다.

이상 살펴본 <모성애>, <어머니의 힘>, <사랑에 속고 돈에 울고>는 기생이었던 한 여성이 겪어야 하는 시집살이의 고통을 그리고 있다는 점에서 가정극의 일종으로 볼 수 있다. 이들 작품이 대중들에게 많은 공감을 불러일으켰던 이유는 남녀간의 사랑의 문제를 깔고 있으면서도, 가정의 편견과 인습을 날카롭게 드러냈기 때문일 것이다. 가정극의 중심인물이 어머니였다는 사실은 <며느리의 죽음>, <장화홍련전>과 번안작품인 <네 아들>과 <모성>에서도 확인된다.

<며느리의 죽음>에서는 며느리를 학대하던 시어머니가 거짓 편지를 써서 며느리에게 정부가 있다고 누명을 씌운다. 방년 이십 세의 미모의 여인 정정희는 억울한 누명을 쓰고, 시어머니와 남편을 원망하며 경의선 열차 밑에 몸을 던져 자살한다. 계락을 알고 있던 하녀의 폭로로 인해 시어머니의 죄상이 날날이 드러난다. 충격 끝에 시어머니는 정신이상자가 된 다음, 바위에서 몸을 던져 자살한다. 한 봉건적인 가정의 비극은 며느리의 죽음과 시어머니의 잇따른 죽음으로 마감된 것이다. 며느리와 시어머니는 각기 죽어가면서 포악한 시어머니, 죽대없이 끌려다니는 남자의 무기력한 모습에 대해 긴 독백을 남긴다. 고전소설을 영화화한 초창기 영화의 하나인 <장화홍련전>은 계모의 학대로 억울하게 죽은 장화의 원귀가 나타나 고을 사또에게 원한을 풀어줄 것을 간청하여 사또가 계모의 악독한 죄과를 다스리게 된다는 권선징악의 영화이다. 또 번안작품인 <네 아들>은 세 아들을 전쟁터에 내보낸 어머니가 급기야는 넷째 아들마저 전쟁터에 내보내는 비극을 담고 있다. 아들들이 참석하지 않은 쓸쓸한 생일날의 저녁밥상에서 장면이 시작되어, 넷째 아들을 떠나보내는 결말 부분에 이르기까지 전쟁의 비참함과 가정의 소중함이 절절히 이어지

고 있는 작품이다. 무대는 한 곳에 고정되어 있다. 아들을 걱정하며 기다리고 있는 반루 부인의 거실에는 악마의 저주같은 대포소리가 들려오고, 동네아이들이 찾아와 친진하게 과자를 달라고 조른다. 그러나 이어 배달부가 등장하여 아들의 죽음을 전하고 지휘관이 등장하여 매국노라는 위협을 가한다. 전쟁의 비참함과 모성의 위대함을 대비시킨 영화이다. 이들 음반극은 어머니가 일방적인 희생자라는 사실을 제시하고 있지만, 희생자로서의 어머니상을 당연한 것으로 받아들이고 이를 예찬하는 듯한 태도까지 보이고 있다는 점에서 진보적인 페미니즘의 이념과는 전혀 상반된 양상을 보이고 있다.

전체적으로 보아, 기생과 어머니의 희생을 예찬하는 듯한 이들 가정극은 주제의 심각성에도 불구하고, 그 소재가 매우 제한적이라는 점이 아쉽다. 즉 상급학교에 다니는 오빠와 기생이 된 여동생 사이의 갈등, 기생 출신의 여성이 시택에서 겪는 구박과 멸시, 일방적으로 희생을 강요당하는 여성들의 이야기로 국한되어 있다. 이들 작품의 결말이 천편일률적으로 자살 등의 죽음으로 마감되는 것도 매우 진부한 극적 관습으로 평가될 수 있다. 가정은 확대된 개인이자 축소된 사회이다. 그러므로 가정극은 사회와 개인 사이에 벌어질 수 있는 갈등이 집약되어 나타날 수 있는 극적 공간이다. 그러나 이들 음반극은 한 개인의 일방적인 패배로 끝나고 있어, 사회 전체의 시각에서 가정의 비극을 관찰하려는 의식이 부족한 것으로 보인다.

### 3) 낭만극: 여류비극의 정착

멜로드라마는 원래 극 중의 사건들을 분류하기 위해 음악을 사용하던 것을 의미하였으나, 18세기에 이르러 대중극으로 통칭하는 용어로 자리잡았다. 이후 멜로드라마의 의미는 공포에 대한 과장적인 에피소드, 폭력과 표리부동하지만 결국은 미덕이 승리함 등을 내용을 하는 극과 동일하게 사용되었고, 음악의 중요성은 점차 감소하였다. 오늘날 ‘멜로드라마적’이

란 표현은 선정적인 사건을 다룬 감상적인 연극을 경멸조로 지칭할 때 사용되고 있다. 이처럼 멜로드라마는 유형적인 인물을 통해 흥미로운 사건을 전개시켜 나가는 것이며, 멜로드라마의 구조는 이러한 내용적인 특징을 전달하는 것이라 하겠다.<sup>11)</sup> 사회와 가정의 문제를 주제로 다룬 연극을 제외한 음반극은 대부분 이러한 멜로드라마로서의 특징을 강하게 지니고 있다. 본고에서는 멜로드라마적 성격을 가진 이러한 부류의 음반극을 ‘낭만극’이라는 용어로 규정하기로 한다. 굳이 낭만극이라는 용어를 사용하는 이유는 원래 멜로드라마라는 용어 자체가 음악과 극의 통합이라는 뜻을 내포하고 있어서, 음악 반주가 삽입되어 있는 음반극 전체가 멜로드라마로 혼동될 수 있기 때문이다.

남녀간의 사랑은 연극의 보편적인 주제이다. 그러나 이 경우에도 장애의 극복과 사랑의 성취라는 주제를 발견하기는 힘들다. 오히려 장애에 의한 사랑의 좌절이 주로 다루어지고 있으며, 이러한 비극적 도식은 당대의 대부분의 관객이 화류계의 여성들이거나 주체적인 의식이 미처 갖추어지지 못한 관객들로 구성되어 있었다는 사실과도 관련되는 것으로 보인다.

요즘 페미니즘의 시각에서 보면, 이 시기의 여성비극이야말로 가장 극단적인 남성중심적인 의식의 산물이다. 도대체 <장한몽>에서 심순애의 배반, <사랑에 속고 돈에 울고>에서 흥도의 좌절, <춘희>에서 마그리트의 배반이 남자에 의해 비난받을 이유는 전혀 없다. 오히려 여성을 자기의 소유물로 간주하고, 자신의 체면과 권위를 위해서는 여성을 어느 때건 버릴 수 있는, <장한몽> 등에 등장하는 남성 주인공들의 행동이 비난의 대상이 되어야 하는 셈이다. 우리는 이 시기의 가정비극을 비판적인 시각에서 검토함으로써 당대 여성들의 의식과 풍속에 대해 새로운 비판과 자각의 자료로 삼을 수 있을 것이다.

남녀간의 사랑을 주제로 한 음반극은 사회적인 문제나 가정의 비극을

11) 윤석진, 「1930년대 한국 멜로드라마 연구」, 서강대학교 언론대학원, 1996. 11~12면.

다른 작품에 비해 압도적으로 많다. 또한 사회극·음반극으로 분류된 음반극도 대부분 남녀간의 사랑을 주요 모티브로 다루고 있어, 남녀간의 사랑이 이들 음반극의 가장 중요한 테마였음을 알 수 있다. 이들 작품에는 남녀가 각각 등장하고, 사랑의 방해자가 등장하며, 극의 결말은 여성의 죽음으로 끝난다는 점에서 거의 일치된 수순을 밟고 있다. 따라서 내용을 일일이 소개하기보다는, 다음 장을 할애하여 이들에게서 공통적으로 발견되는 ‘극적 관습’을 정리해보기로 하자.

#### 4. 음반극의 연극적 관습

연극적 관습이란 한 시대의 연극을 풍미하는 어떤 경향을 뜻하는 것으로, 인물 유형과 무대 관습 등으로 나타난다. 사실 연극적 관습(convention)이란 “관객들이 스스로 참기로 동의한 비사실주의적 무대 장치”<sup>12)</sup>이기도 하다. 다시 말해 연극적 관습은 당시의 시대현실과 일치하면 서도 무대적 표현을 위해 어느 정도 굴절된 양상을 뜻한다.

이 장에서는 남녀간의 사랑을 다룬 낭만극들을 중심으로, 음반극의 연극적 관습을 추출해보기로 한다.

##### 1) 인물 성격의 유형성

이들 음반극의 주인공은 대부분 여성이다. 이들의 신분은 대부분 기생, 술집 여급, 화류계 여성, 과거 있는 여자 등으로 규정되어 있다. 그러나 이들 여성들은 신분과는 전혀 다르게 매우 순진하고 아름다운 여성들로 등장한다. 문학과 미술의 역사에서 성녀(聖女)와 창녀(娼女)의 이미지가 결합되는 현상은 매우 보편적이다. 이들 음반극은 이러한 보편적인 이미

12) Gery Vena, How to Read and Write about Drama(Macmillan, 1988) 169면.

지를 빌려 여성 주인공을 이상화하고 있다. 신분이 미천한 여주인공과 상대적으로 신분이 우월한 남주인공 사이의 사랑은 신데렐라 콤플렉스에 의존한 보편적인 주제이다. 『춘향전』은 물론, 영국 근대소설의 효시로 알려진 『파멜라』도 이러한 남녀관계를 다루고 있다. 근대 사회에 들어 새로운 독서계층으로 등장한 여성들이 『파멜라』에 열광했던 것처럼, 30년대의 음반극은 신분이 미천한 여성 청자들의 관심을 끌 수 있었을 것이다. <춘희>와 <부활> 등의 번안작품이 인기를 끌 수 있었던 것도 미천한 이들 여성의 신분이 당대 청자들에게 공감을 주었기 때문일 것이다. 물론 여주인공들이 신분의 주체적인 자각에 이르지 못하고 있는 점을 비판해 볼 수는 있지만, 이는 시대적 한계로 보아야 마땅할 것이다. 여주인공의 희생을 제시하는 선에서 작품이 끝나고 있는 것은 당시 시대현실의 반영이라고 볼 수도 있기 때문이다.

반면 여성의 상대역인 남성 주인공은 착하지만 어리석고 무능한 인물로 설정되어 있다. 이들 남성은 시댁의 권위에 대해 저항할 줄도 모르고, 여성의 편에 서서 적극적으로 변호할 줄도 모른다. <사랑에 속고 돈에 울고>의 남자 주인공은 골치아픈 일을 피해 유학을 떠나며, 또 급기야는 아내를 오해하여 아내가 파탄에 빠지게 방조하는 무책임한 인물이다. <처량한 밤>의 여주인공이 술집 여급으로 전락한 이유는 병든 아버지와 회사돈을 횡령한 오라버니 때문이다. 술집 여급이 된 다음에 그녀의 주변을 맴도는 남자 A, B, C, D도 한심하긴 마찬가지다. 학교를 졸업한 일년 후에는 결혼하지는 남자, 사랑에 실패하여 여성을 저주하는 술주정꾼, 그녀에게 기생하여 사랑과 돈을 애걸하는 가련한 남자의 군상이 그녀의 주변에 펼쳐진다. 이외에도 남주인공들은 여주인공의 순정을 오해하여 결정적인 실수를 저지르거나, 주위의 시선을 의식하여 여성을 배반하는 인물들이 대부분이다. 그러므로 이들의 극적 기능은 대단히 미약하다. 이들은 단지 여주인공의 수난을 부각시키기 위해 등장한 듯한 느낌을 줄 정도이다.

남녀 주인공 주변에는 반드시 방해자가 등장한다. 악랄한 회사 사장이

여주인공을 겁탈하거나, 여주인공의 가족들이 돈의 유혹에 빠져 여주인공을 술집이나 부자집의 첩으로 팔아넘긴다. 순진한 여주인공을 타락하게 만드는 이들 방해자들은 철저한 악인들로 설정되어 있다. 심지어는 남자 주인공이 악랄한 방해자 역을 겸하기도 한다. 예컨대 <개나리 고개>에서 춘심의 애인인 성수는 춘심을 배반한다. 성수는 순진한 춘심을 원남에게 수청들도록 강요하고, 원남에게 벼슬을 청탁하여 서울로 가버린다. 더 억울하게도 춘심은 남자를 버렸다는 마을사람들의 오해를 받게 된다. 애인에게 버림받고 마을사람들의 구설수에 오른 춘심의 마음은 황량하기만 하여, 급기야는 자살을 결심한다. 낭떠러지에서 떨어져 죽고자 하였으나 죽음마저 여의치 못해, 그저 실성한 상태로 목숨은 부지한다. 실성하여 동리를 떠도는 춘심에게 동네사람들의 돌팔매질만 내릴 따름이다. 이 작품에서 여주인공 춘심은 철저하게 고립되어 있다. 원남은 그녀를 차지하고, 마을사람들은 그녀를 비난하고, 애인인 성수는 그녀를 이용하여 벼슬을 얻는다. 따라서 이들 방해자들도 현실적인 느낌을 주기보다는 여주인공의 희생을 부각시키기 위해 의도적으로 과장된 듯한 느낌을 준다. 주인공의 주변에 협조자가 거의 없는 것도 ‘고립된 여주인공의 희생’을 강조하기 위한 수법이다. 이상화된 여성이 무능한 남성과 철저한 악인들에 의해 희생된다는 줄거리는 멜로드라마의 공식이다. 이들 음반극은 이러한 공식에 철저하다.

## 2) 플롯의 유형성

인물 성격이 매우 단순하게 선악으로 구분되어 있는 반면, 플롯은 매우 급박하게 짜여져 있다. 즉, 음반극에서는 극의 플롯이 선악의 극단적인 이분법에 의존하면서도, 단 한 차례의 사건이 한 사람의 운명을 바꾸는 결정적인 계기로 작용한다. 예컨대 악한의 음모, 감추어진 출생의 비밀에 의해 주인공의 파탄은 매우 급속하고 간단하게 벌어진다. <사랑에 속고 돈에 울고>에서 월초가 거짓으로 꾸민 편지는 두 남녀의 운명을 뒤바꾸

어놓는다. <승방비곡>에서 연인관계인 두 남녀는 나중에 이복남매임이 밝혀져 이별하게 된다. 음모와 비밀에 의한 급작스러운 운명의 전복은 <장한몽>의 아류작인 <신 장한몽>에서 가장 전형적으로 드러난다. <신 장한몽>에서 이수일과 심순애는 가까스로 화해에 이른다. 그러나 화해에 이른 순간 이수일은 심순애의 손가락에 끼워진 김중배의 다이아몬드 반지를 다시 발견한다. 우연한 사건에 의해 주인공의 운명이 급변하는 것은 ‘잘 만들어진 극’에서 사용되던 수법이다.

따라서 이들 음반극에서는 인물의 개성보다는 플롯이 중시되는 까닭에 주인공의 자신의 주체적인 의지를 발휘하여 운명을 개척하는 모습은 찾아보기 힘들다. ‘알곳은 운명의 장난’이라는 음반극에서의 클리셰(cliche)는 결국 ‘알곳은 플롯의 장난’에서 비롯되는 것이다. 1930년대 멜로드라마의 특징은 ‘(사랑·결혼)→시련→위기→(이별·재회)’의 계기적 구성이며, 이야기의 결말이 모두 비극적 전망을 내포하고 있다. 이러한 특징은 일반적인 멜로드라마가 ‘달한 세계에서 주인공이 한정된 시간 내에 자신과 세계 사이에 존재하는 여러 결핍을 해결하는 극’으로서 ‘균형→불균형→균형’의 구조로 이루어져 있는 데에 비해, 1930년대의 멜로드라마는 균형에 이르지 못하고 ‘불균형’이 지속되고 있음을 말해준다. 이러한 특징은 당시의 시대상황이라는 컨텍스트 속에서 이해될 수 있는 성격의 것이기도 하다.<sup>13)</sup> 그러나 주인공에게 가해지는 외부적 억압이 반드시 시대상황의 반영인 것만은 아니다. 기생에 대한 사회적 차별, 며느리에 대한 시댁의 구박 때문에 여주인공이 자살한다는 것은 현실의 반영이라기보다 음반극의 연극적 관습으로 이해할 수도 있다. <한많은 신세>와 <눈물 젖은 자장가>에서 여주인공은 남자와 이별하며, <원앙암>과 <저승에 맺는 사랑>에서 남녀는 함께 자살하지만, 대부분의 음반극에서는 여주인공이 자살하는 극의 결말이 포면화되어 있다. 결국 음반극에서 여주인공의 죽음은 연극적 관습인 셈이다.

13) 윤석진, 앞의 논문, 71~73면.

### 3) 시공간의 서술화 경향

연극은 일반적으로 ‘보는’ 것이다. 그러나 어느 한 편으로는 ‘듣는’ 것이기도 하다.<sup>14)</sup> 극에서 인물들의 대화는 관중들에게 들리도록 배려된 부분이다. 연극에서 대화의 비중은 매우 크다. 그러므로 연극의 관객(spec-tator)을 청중(audience)이라고 부르기도 한다.<sup>15)</sup> 일제 시대의 연극은 ‘보는’ 연극이라기보다는 ‘듣는’ 연극에 가까웠던 것으로 보인다. 예를 들어 유치진의 <토막>조차도 거의 라디오드라마에 가까울 정도로 인물들간의 대화와 독백만으로 구성되어 있다. 마을의 구장이 들고온 신문, 순동이가 들고가는 등불도 모두 등장인물의 대화와 독백을 통해 청중들에게 그 내용이 남김없이 전해진다.<sup>16)</sup> 이는 다시 말해, 일제 시대의 연극이 ‘듣는’ 연극으로서의 관습에 의존하고 있음을 말해준다. 특히 음반극에서는 ‘듣는’ 것만 가능하기 때문에, 사건과 인물 성격에 대한 해설과 논평이 큰 비중을 차지할 수밖에 없다. 음반극은 음반 속에 녹음된 극중인물과 해설자의 목소리, 음향효과가 청자에게 전해지는 구조이기 때문에, 일반적인 극과는 다른 독특한 의사전달의 수법이 사용될 것이다.

음반극에서는 일단 해설자의 비중이 크다는 점을 알 수 있다. 영화해설의 경우는 영화해설자의 비중이 당연하게도 극중인물보다 더 크다. 극의 경우에도 극중 인물들의 대화만으로 극을 이끌어갈 수는 없다. 극중 해설

- 14) 방송극은 드라마와는 달리 무대가 없다. 그러나 청취자의 환상이 적당한 무대 공간을 만들어낼 수 있다. 독일의 경우 방송극은 내적 독백의 확대, 음향 효과의 극대화 등을 통해 문학형식의 경계를 넓힌 것으로 평가된다. 쿤터 아이히의 방송극 『꿈』이 대표적인 사례이다. 이러한 방송극은 음반극의 형식에 대해서도 많은 시사점을 던지고 있다. 김관우·심홍만, 『독일 방송극 연구』, 『독일언어문학』 제4집(독일언어문학연구회, 1995). 김광규, 『쿤터 아이히 연구』(문학파지성사, 1983)
- 15) 음반극은 고립된 개인에 의해 감상되는 만큼 ‘청중’보다는 ‘청자’라는 표현을 쓰는 것이 정확할 것이다.
- 16) 김만수, 『어둠 속에서 들리는 소리: 유치진의 ‘토막’론』, 『한국문학』, 1997. 가을.

자가 등장하여 극의 배경, 사건의 전개에 대해 적절한 해설을 가할 수밖에 없다. 따라서 음반극에서는 극이나 영화설명이라는 장르적인 차이에 상관없이, 해설자의 목소리로 시작되어 해설자의 목소리로 끝난다. 또한 해설자는 설명을 줄이기 위해, 선인에 대해서는 호의적인 목소리를 사용하고, 악인에 대해서는 적대적인 목소리를 사용하여 청자로 하여금 그들의 선악에 대해 쉽게 판단할 수 있도록 도와준다. 해설자의 목소리가 대단히 감상적이고 천편일률적인 과장과 양식화에 의존하고 있는 것은 이런 이유 때문이다.

극중 인물들도 일반적인 극에서 구사되는 대화보다는 더욱 설명적인 대사를 구사할 수밖에 없다. 이는 상대방과 전화로 통화할 때 얼굴을 맞댄 상대방과 대화하는 것보다 훨씬 더 설명적이 될 수밖에 없는 것과 같은 이치이다. 극중 인물들은 동작이나 표정연기, 옷차림 등으로 보여줄 수 있는 정보까지 모두 대사를 통해 청자에게 들려줘야 한다. 극중 인물은 자살의 순간에서도 자기가 자살하게 된 이유, 자살의 과정을 낱낱히 대사로 설명한다. <봉자의 죽음>의 첫 대목과 끝 대목을 인용하면서, 이러한 서사적인 특징을 확인해보기로 한다.

(노래) 살어서 당신 아내 못 될 것이면

죽어서 당신 아내 되어지리다.

때는 추구월 망간(秋九月望間)이요 곳은 한강 인도교 위였다. 금풍(錦風)은 소슬하고 월색은 명랑한데 원천(遠天)의 기러기는 짝을 불러 슬피 울고 청강에 놀던 백구 벗을 찾아 나는도다. 이 때에 간간히 느껴 울며 걸어나오는 외로운 그림자가 있으니 그는 일찌기 환락경(歡樂境)의 천사이요, 방탕한 남자들에게 농락을 받아가면서도 오직 노병운이 하나뿐만을 사랑하여 왔던 봉자의 애달픈 최후의 걸음이었다.

봉자 오-어머님! 불초 여식의 죄를 용서해주세요. 의지없는 늙으신 어머님을 거치러운 세상에 홀로 계시게 하고 저 먼저 쓸쓸히 떠나갑니다. 병운 씨! 안녕히 계세요. 당신네 가정의 행복을 빌면서 봉자는 갑니다. 아무쪼록 길이- 행복을 누리시도록 빌지요. 저-멀고먼- 황천의 길에서요.

(...중략...)

잡은 손 뿌리치고 병운이의 그림자는 내은싸인이 찬란한 카페의 엔젤 문 밖으로 사라진다. 봉자는 사랑하면서도 마음에 없는 말을 하여 돌려 보내고 나니 자기의 할 책임은 다 하였으나 그러나 병운이가 없는 쓸쓸한 세상에서 누구를 믿고 살아가리. 견딜 수 없는 번민과 고통을 잊기 위하여 독한 술을 마시었고 죽음을 결심한 봉자는 자동차에 몸을 실어 한강 철교로 향하여 나왔던 것이었다.

봉자 병운씨 나는 먼저 갑니다. 당신의 영원한 아내로서 먼저 가서 당신 오시기를 기다리지요. 거칠은 이 세상에서 누구를 바라보고 살리이까. 거칠은 세상, 험악한 사회, 시달릴대로 시달린 잔약한 봉자는 드디어 구비치는 파도에 몸을 실어 황천을 향하여 떠나 버리었다. 때마침 들려오는 구슬픈 파도 소리. 처량한 노래소리. 박명한 가인 봉자의 외로운 혼백을 조상함이었던가. 수평선 저쪽으로 어렴풋이 들려온다.

(노래) 내 사랑 한강물에 두고 가오니  
천만년 한강물에 흘러 살리다.

인용 부분에서 확인할 수 있는 것처럼, 음반극의 대부분은 해설자의 해설과 노래로부터 시작된 다음, 극중 인물들의 대사가 나온다. 또 끝 부분에서는 극중 인물들의 대사가 끝난 다음, 해설자나 노래로 마감된다. 이 작품에서 봉자는 죽어가면서도 자신의 심경과 사건을 설명하고 있다. 이러한 점은 음반극 특유의 성격으로 볼 수밖에 없다.

#### 4) 주제의 유형성

등장인물의 유형성, 선악의 이분법에 의존한 플롯의 유형성, 사건과 행위에 대한 서술적 태도는 결국 주제의 유형성으로 귀결된다. 음반극의 주제는 대부분 극의 마지막 장면에서 해설자의 해설이나 노래로 표현된다. 주제는 대부분 기존 윤리의 확인에 그치며, 따라서 다분히 보수적이다. 예컨대 <사랑에 속고 돈에 울고>에서 이고범 작사의 다음 노래는 이러한 성향을 잘 대표하고 있다.

사랑을 팔고 사는 꽃바람 속에/너 혼자 직히라는 순정의 등불/홍도야 우지  
 마라 오빠가 있다/안해의 나갈 길을 너는 직헤라//구름에 싸힌 달을 너는 보  
 았지/세상은 구름이오 홍도는 달빛/하늘이 믿으시는 네 사랑에는/구름을 걷어  
 주는 바람이 분다//홍도야 우지마라 굿세계 살자/진흙에 핀 꽃에도 향기는 높  
 다/네 마음 네 행실만 높게 가즈면/즐겁게 우슬 날이 찾아오리라.

이 노래는 ‘아내의 나갈 길’을 굳게 지키면 ‘즐겁게 웃을 날’이 찾아온  
 다는 주제를 제시하고 있다. 그러나 극 전체에서 살펴보았듯, 홍도는 아  
 내의 본분을 다했지만 결국은 비운의 주인공이 되고 말았다. 그러므로 홍  
 도의 오빠, 혹은 음반극 속의 해설자는 홍도의 삶에 대해 좀더 사회적인  
 자각을 보여줄 필요가 있다. 예컨대 시어머니의 폭력과 횡포, 남편의 편  
 견과 멸시 등에 대해 정당한 분노를 표할 필요가 있다. 그러나 음반극은  
 이러한 관점을 배제하고, 기존 윤리의 안이한 확인에 그치고 있다. 남자와  
 본처와의 재결합을 위해서 스스로 목숨을 던지는 여성의 이야기는 매  
 우 아름다운 희생인 것으로 묘사되고 있다. 남자의 행복한 미래를 위해서  
 유서를 남기고 죽는 여성의 이야기는 <마지막 편지>와 <봉자의 죽음>  
 에서, 심지어는 변안작품인 <춘희>에서도 반복되고 있다.

결국 음반극에서는 아름답고 가련한 여성의 죽음이라는 결말이 극의  
 주제는 물론 플롯, 대사의 억양과 음향효과까지 좌우하는 가장 중요한 모  
 티프로 작용하고 있는 것으로 평가된다. 이는 분명 이 시대의 음반극이  
 지닌 시대적 한계이자 연극적 관습 자체의 한계이기도 했다.

## 6. 결론

이상 음반극의 형식과 내용에 대해 소략하게나마 검토해보았다. 음반  
 극의 형식은 극, 영화설명, 변안작품, 기타 ‘화(話)의 형식’으로 구분할 수  
 있는데, 이러한 구분은 극중 인물과 출연자(배우)의 관계에 의해 어느 정

도 명확히 드러나고 있음이 확인된다. 음반극의 내용은 사회, 가정, 여성을 소재로 취하고 있는데, 특히 아름답고 가련한 여성의 수난과 희생이 가장 자주 취급되고 있다. 이러한 여성들의 비극은 이른바 ‘여성비극’이라는 연극적 관습을 창출해내고 있으며, 이러한 관습은 인물 유형과 플롯의 유형화를 통해 잘 드러나고 있다.

본고에서 최종적으로 확인한 것은 이들 음반극이 상당히 저급하며 본격적인 연극으로 보기에는 지나칠 정도로 유형화되고 양식화되었다는 점이다. 그러나 음반극 전체가 이러한 부정적인 평가만 일방적으로 받아야 하는 것은 아니다. 본고에서 시종 부정적인 평가만으로 일관한 점은 연구자들의 시각이 아직 유연하지 못하고, 음반극의 미학에 대한 총체적인 이해에 도달하지 못했기 때문이다. 이에 대해서는 좀더 보완이 필요하다고 본다.

본고는 이들 음반극의 목록을 정리하고 자료를 총 수집하는 작업과 동시에 이루어졌다. 본고에서는 충분히 자료의 근거를 밝히지 못했는데, 이는 추후 자료집의 발간을 통해 보완할 생각이다. 자료의 보완이 끝난 다음에는, 음반극이 연극사 전체에서 차지하는 연극사적인 가치를 다루어야 할 것이며, 음반극 제작에 참여한 극예술연구회와 청춘좌, 극단 호화선 등에 대해서도 연구가 이루어져야 할 것이다. 또한 여기에 참여한 극작가, 배우에 대한 구체적인 연구도 착수될 수 있으리라 본다.

〈부록: 음반자료 목록〉

1. 영화설명, 아리랑(Regal C107 A-B, 미상, 成東鎬, 노래 姜石鸞)
2. 영화설명, 名金(REGAL C109 A-B, 미상, 徐相昊)
3. 영화극, 鍾소리(REGAL C138 A-B, 미상, 金永煥 尹赫 李애리스)
4. 영화설명, 사랑을 찾아서(REGAL C139 A-B, 미상, 成東鎬)
5. 영화설명, 젊은이의 노래(REGAL C158 A-B, 미상, 金永煥, 노래 石金星)
6. 영화설명, 설명 레뷰(REGAL C159 A-B, 미상, 金永煥, 노래 李애리스)
7. 영화설명, 네 아들(REGAL C160 A-B, 미상, 徐相弼)
8. 야담, 王昭君(REGAL C169 A-B, 미상, 尹白南)
9. 영화설명, 峯子の 죽음(REGAL C192 A-B, 작 劉一, 李愚興, 노래 都務)
10. 동화, 용감한 少年(REGAL C193 A-B, 미상, 金福鎭)
11. 哀話, 한많은 신세(REGAL C214 A-B, 미상, 都武 李利安 金德姬 金聖雲)
12. 동화, 생명수(REGAL C218 A-B, 미상, 金福鎭)
13. 동화, 야옹 꼬꼬댁 짹짹 멍멍(REGAL C237 A-B, 미상, 金福鎭)
14. 극, 마지막 편지(REGAL C242 A-B, 미상, 都武 李利安)
15. 동화, 현철이와 옥주(REGAL C250 A-B, 미상, 金福鎭)
16. 영화설명, 鴛鴦岩(REGAL C252 A-B, 미상, 李愚興)
17. 동화, 새끼 도야지 세 마리(REGAL C258, 미상, 金福鎭)
18. 아동비극, 울지 않는 鐘(REGAL C259 A-B, 미상, 沈影 金聖雲 金德姬 金鮮英)
19. 극, 母性愛(1-4)(REGAL C264 A-B/REGAL C271 A-B, 案 金炳哲, 都武 申暉 女 石丁義)
20. 극, 못잊을 설움(1)(REGAL C276 A-B, 작 金炳哲, 都武 申暉 女 石丁義)
21. 극, 무엇이 淑子를 죽였나(REGAL C280 A, 작 南宮春, 都武 李利安/REGAL C280 B, 金聖雲 李利安)
22. 극, 눈물 젖은 자장가(REGAL C281 A-B, 미상, 都武 李利安)
23. 동화, 수탉과 胡桃(REGAL C282 A, 미상, 金福鎭)
24. 동화, 콩배 터진 이야기(REGAL C282 B, 미상, 金福鎭)
25. 영화설명, 머느리의 죽음(REGAL C293 A-B, 案 李○, 李愚興)
26. 영화설명, 流浪(REGAL C305 A-B, 미상, 李愚興)

27. 극, 不如歸(REGAL C312 A, 案 金炳哲, 都武 李利安)
28. 극, 長恨夢(REGAL C312 B, 案 金炳哲, 都武 李利安)
29. 동화, 들문이와 쌀분이(REGAL C314 A-B, 미상, 金福鎭)
30. 영화해설, 처녀 총각(REGAL C317 A-B, 案 金炳哲, 金一聲)
31. 영화해설, 개나리 고개(REGAL C324 A-B, 案 金炳哲, 金一聲)
32. 영화해설, 비오는 浦口(REGAL C332 A-B, 案 金炳哲, 金一聲)
33. 아동悲話, 눈물의 노래(REGAL C346 A-B, 작 南宮春, 金仙草 金聖雲 李利安)
34. 극, 上海夜話(REGAL C352 A-B, 작 尹基桓, 都武 李利安)
35. 극, 巡查와 産婦(REGAL C367 A-B, 작 金相駿, 都武 李利安)
36. 극, 누구의 罪(REGAL C373 A-B, 미상, 都武 李利安)
37. 영화해설, 運命(REGAL C386 A-B, 미상, 李愚興)
38. 가요해설 단장에곡(REGAL C444 A-B, 작 尹馨, 해설 金一聲)
39. 화류비극, 사랑은 속아도 사랑(REGAL C453 A-B, 작 金茶人, 朴世鳴 池京順)
40. 비극, 심청이(REGAL C456 A-B, 각색 金茶人, 朴世鳴 池京順)
41. 명작비극, 長恨夢(REGAL C458 A-B, 각색 宋兒只, 池京順 朴世鳴)
42. 비극, 椿姬(REGAL C460 A-B, 작 金茶人, 池京順 朴世鳴)
43. 비극, 流浪男妹(REGAL C466 A-B, 편 문예부, 姜石巖 都武)
44. 비극, 死의 勝利(REGAL C467 A-B, 작 金茶人, 池京順 朴世鳴)
45. 비극, 사랑에 속고 돈에 울고(REGAL C2001 상A, 각색 李瑞求, 극단 青春座, 黃鐵洙:黃澈 紅桃:車紅女 沈影湖:韓一松/상B, 閔相玄:韓一松 黃鐵洙:黃澈 紅桃:車紅女/하A, 黃鐵洙:黃澈 春外春:金仙草 徐月草:李東湖 紅桃:車紅女/하B, 黃鐵洙:黃澈 紅桃:車紅女)
46. 모성비극, 어머니의 힘(REGAL C2003, 李瑞求 작, 극단 豪華船, 상A, 아씨:池京順 옥입모:金小鳥 할멈:朴永信/상B, 리백작:徐一星 그아들:용규:張陣 아씨:池京順 청지기: 梁白明 할멈:朴永信/하A, 아씨:池京順 청지기: 梁白明 영구:嚴美花/하B, 대감:徐一星 청지기: 梁白明 영구:嚴美花 엄마:池京順)
47. 극, 장한몽 (Columbia 4004, 미상, 서월영 복혜숙)
48. 영화설명: 復活(Columbia 40019-20, 영화설명 김조성, 출연 이경손 복혜숙, 노래 유경미, 1930.4~1931.1)
49. 영화극: 椿姬(Columbia 40110 AB, 金永煥, 노래 卜惠淑, 1930.4~1931.1)
50. 영화설명: 불가(Columbia 40122 AB, 미상, 金永煥, 1930.4~1931.1)

51. 영화설명: 봉작(Columbia 40122 AB, 미상, 金永煥, 1930.4~1931.1)
52. 영화설명: 벤허(Columbia 40143 AB, 미상, 徐相弼, 1931.1)
53. 극: 開拓者(Columbia 40163 AB, 미상, 金永煥 尹赫 李애리스, 1931.3)
54. 영화설명: 풍운아(Columbia 40164 AB, 미상, 金永煥, 노래 李愛利秀, 1931.3)
55. 극: 말못할 사정(Columbia 40205 AB, 미상, 羅雲奎 石金星 沈影 출연, 1931.6)
56. 영화설명: 僧房悲曲(Columbia 40220 AB, 미상, 徐相弼, 1931.7)
57. 영화설명: 유랑(Columbia 40236 AB, 미상, 金永煥, 노래 李愛利秀, 1931.8)
58. 영화설명: 장화홍련전(Columbia 40250 AB, 미상, 영화설명 金永煥, 1931.10)
59. 극: 아리랑고개(Columbia 40251 AB, 미상, 李白水 石金星, 1931.10)
60. 아동비극: 順童이의 孝誠(Columbia 40464 AB, 미상, 沈影 金聖雲 金仙草 金鮮英, 1933.10)
61. 아동비극: 哀曲(Columbia 40478 AB, 미상, 沈影 金聖雲 金仙草 金鮮英, 1933.10)
62. 화류애화: 처량한 밤(Columbia 40487 AB, 미상, 沈影 金聖雲 金仙草 金鮮英, 1934.1)
63. 정사애화: 저승에 맺는 사랑(Columbia 40498 AB, 南宮春 작, 石金星 金聖雲, 1934.2)
64. 가정비극: 별 받는 어머니(Columbia 40504 AB, 南宮春 안, 金聖雲 石金星, 1934.3)
65. 극: 東方의 悲歌(Columbia 40522 AB, 金昌基 작, 劇藝術研究會會員 출연, 지휘 洪海星, 1934.8)
66. 극: 로미오와 줄리엣(Columbia 40537 AB, 셰익스피어 원작, 金玟燮 譯案, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1934.9)
67. 극: 人形의 家(Columbia 40577 AB, 헨릭 입센 작, 朴龍喆 역, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1935.8)
68. 극: 베니스의 商人(Columbia 40598 AB, 셰익스피어 원작, 金玟燮 譯案, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1935.8)
69. 극: 復活(Columbia 40604 AB, 톨스토이 원작, 咸大勳 각색, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1935.8)
70. 극: 버드나무 선 洞里的 風景(Columbia 40620 AB, 柳致眞 작, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1935.8)
71. 극: 長嘆夜曲(Columbia 40633 AB, 金炳哲 작, 姜弘植 全玉, 1935.10)

72. 극: 貞姬의 오빠(Columbia 40640 AB, 金炳哲 작, 姜弘植 全玉, 1935.10)
73. 극: 暴風雨(Columbia 40664 AB, 오스트로프스키 원작, 咸大勳 개작, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1936.3)
74. 극: 土幕:땡보 一家의 離鄉(Columbia 40690 AB, 柳致眞 작, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1936.8)
75. 극: 椿姬(1-4)(Columbia 40715 AB/Columbia 40724 AB, 李軒九 번안, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1936.11)
76. 극: 월헬름 텔(Columbia 40740 AB, 徐恒錫 번안, 劇藝術研究會會員, 지휘 洪海星, 1936.11~1937.6)
77. 극설명: 金玉均傳(1-4)(Columbia 44024~44025 AB, 李瑞求 편, 극설명 朴昌遠, 1940.8~)
78. 영화설명: 噫 無情(Victor 49016 AB, 미상, 설명 金永煥, 1935.2)
79. 영화극: 洛花流水(Victor 49017 AB, 미상, 金永煥 卜惠淑 劉慶伊, 1935.2)
80. 영화설명: 白薔薇(Victor 49040 AB, 미상, 설명 金永煥, 1935.2)
81. 영화설명: 芳娥打鈴(Victor 49099 AB, 미상, 설명 徐相弼, 독창 姜石巖, 1935.2)
82. 영화설명: 숙영낭자전(Victor KJ1080, 미상, 金永煥 卜惠淑 劉慶伊, 1936.3)
83. 영화설명: 母性(Polydor 19044 AB, 미상, 설명 徐相弼, 1932.12)
84. 극: 港口的 一夜(Polydor 19062 AB, 李應浩 안, 李喆:王平 탄삼:全玉, 1933.4)
85. 극: 아내의 무덤을 안고(Polydor 19069 AB, 李應浩 안, 金漢:王平 惠順:全玉 順点:池季順, 1933.7)
86. 극: 지나간 그날: 映畫 '아리랑'에서(Polydor 19091 AB, 王平 안, 王平 申一仙 朴齊行, 1933.10)
87. 극: 洛花岩(Okeh 1543 AB, 미상, 申不出)
88. 悲史劇: 樂浪公主와 麻衣太子(Okeh 1614~1615 AB, 金陵人 편, 낙랑공주:申一仙 마의태자, 경순왕(신라왕):申不出 왕건(고려왕):成光顯 두검좌:金彰培)
89. 史傳悲劇: 洪吉童傳-出家編-(Okeh 1644 AB, 金陵人 편, 홍길동:申不出 대감:成光顯 길동모:羅品心 초란:申一仙 특재(검객):金彰培)
90. 史上悲話: 一片丹心高麗末葉 鄭夢周 實傳(申不出 편, 申不出 출연, Okeh 1714)
91. 고대소설극화: 薔花紅蓮傳(Okeh 1742 AB, 金陵人 편, 장화:申銀鳳, 흥련:車紅女 계모, 배좌수:申不出 장쇠:金曉山)
92. 支那史劇: 項羽와 虞美人(Okeh 1758 AB, 金陵人 편, 해설:孫吉, 항우:申不出, 우

미인:車紅女 侍臣:金曉山)

93. 향토극: 방앗간 處女(Taihei 8044 AB, 미상, 成光顯 羅品心)

## 참고문헌

### 1. CD 자료

- 김만수, 『유성기로 들던 무성영화 모음』(신나라, 1996)  
김만수, 『유성기로 들던 연극 모음』(신나라, 1998)  
노재명, 『콜럼비아 유성기 원반(13) 극예술연구회: 1934년, 그 해 이 땅의 연극』  
박찬호·최동현·김만수, 『유성기로 들던 불멸의 명가수』(신나라, 1996)

### 2. 단행본

- 김광규, 『권터 아이히 연구』, 문학과지성사, 1983.  
유민영, 『우리 시대 연극운동사』, 단대출판부, 1990.  
유현목, 『한국영화발달사』, 책누리, 1997.  
최동현·김만수, 『일제 강점기 유성기음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997.  
한국고음반연구회, 『한국음반학』 제1집~제19집.  
한국고음반연구회·민속원 공편, 『유성기음반 가사집』(민속원, 1990~1995) 제1집  
~제4집.  
한국음악사학회, 『한국음악학연구』 제1집~제7집.  
Gery Vena, *How to Read and Write about Drama*(Macmillan, 1988)

### 3. 논문

- 김관우·심홍만, 「독일 방송극 연구」, 『독일언어문학』 제4집(독일언어문학연구회, 1995).  
김만수, 「어둠 속에서 들리는 소리: 유치진의 ‘토막’론」, 『한국문학』, 1997. 가을.  
김재석, 「1920~1930년대 사회극 연구」, 경북대 박사논문, 1992.  
윤석진, 「1930년대 한국 멜로드라마 연구」, 서강대학교 언론대학원, 1996.  
이은자, 「김우진 희곡 연구」, 서울대 석사논문, 1987.

<Abstract>

## A Study on the SP-Recorded Massmedia Drama in the Japanese Colonialism

Choi, Dong-Hŏn · Kim, Man-Su

This thesis aims to investigate the aspects of SP-Recorded Massmedia Drama in 1930's. It is the subgenre of Popular Drama in 1930's.

It's characteristic traits are rooted both in drama and recorded music. It is obvious to say that it should be classified in drama. But it is different from another ordinary drama in that it was recorded in SP records. There was neither stages nor actors. The voices of actors and narrators, sound effects are the only possible components in SP records. So there was no alternative but to narrate stage effect and actor's attitude. In other words, telling and showing are the two way to express dramatic conflict.

It's form can be classified by four groups; the narration of dramas, the narration of films, the reversal narration of foreign films and the narration of another subgenres.

It's contend can be classified by three groups: social drama, domestic drama, melodrama. The thesis of the social drama is to reflect social environments and to criticize its contradictions. The thesis of the domestic drama is the sacrifices of the heroine, especially the Mother. In a patriarchal society, women's life was secondary to men's life. The thesis of the melodrama is aimed to reflect a lover's

romantic love story, but it's story was based on heroines' failure. Maybe, it seems to be the dramatic convention in the SP-Recorded Massmedia Drama.

Convention means an unrealistic stage device that the spectator agrees to tolerate. In SP-Recorded Massmedia Drama, all are stereotype; character types, stage conventions, dynamics of character relationships. Female, male, narrator, antagonist are the most important prototypes. And supporting casts are a little limited. Recorded conversation, recorded music, exaggerated narrations are the most important stage conventions.