creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

유성기에 재매개화된 음반극(音盤劇) <심청전> 연구

2023년 8월

서울대학교 대학원

국어국문학과 국문학전공

최 연 수

유성기에 재매개화된
음반극(音盤劇) <심청전> 연구

지도교수 나 수 호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2023년 4월

서울대학교 대학원
국어국문학과 국문학전공
최 연 수

최연수의 석사 학위논문을 인준함
2023년 6월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

본 논문은 1930년대 유성기 음반극 〈심청전〉의 재매개화 양상을 고찰하고, 그 문예사적 의의를 밝히는 것을 목적으로 한다. 새로운 매체인 유성기가 도입됨에 따라, 전통적 예술 양식인 판소리도 음반으로 취입되기 시작했다. 그 과정에서 판소리는 극(劇) 양식으로 장르적 변용을 거치기도 하는데, 해당 장르를 '유성기 음반극'이라고 한다. 유성기 음반은 상업적 특성을 지니기 때문에 소비 대중의 취향에 민감할 수밖에 없다. 따라서 유성기 음반극은 당대의 문화적 동향 속에서 파악될 필요가 있다. 한편 고전 서사 중 유성기 음반극의 형태로는 심청 서사가 활발히 재매개화되었으며, 현전하는 가사지 혹은 채록본을 통해 그 실태를 살피기에도 적합하기에 특히 중요한 자료가 된다. 이에 유성기 음반극 〈심청전〉의 재매개화 양상을 해당 작품이 산출된 1930년대의 문화적 풍토에 근거해 이해함으로써 그 문예사적 의의를 규명할 것이다.

1장에서는 연구 방법인 '재매개화'의 개념을 살피고, 연구 대상의 범위를 확정했다. '재매개(remediation)'는 새로운 미디어가 앞선 미디어를 개조하는 형식적 논리를 가리킨다. 새로운 미디어의 문화적 맥락과 더불어 미디어 간의 관계적 맥락에 주목한다는 점에서, 전통문화적 요소뿐 아니라 당대적인 문화 요소도 내포하고 있는 유성기 음반극 〈심청전〉을 살피기에 적절한 개념이다. 이러한 연구 방법에 근거해, 유성기 음반극 〈심청전〉 중에서도 〈영화극 심청전〉, 〈비극 심청이〉, 〈만극 모던 심청전〉 그리고 〈오케판 창극 심청전〉을 연구 대상으로 선정했다. 아울러 2장에서는 연구 대상의 기본적인 자료 해제 작업을 수행했다. 특히 발매 당시부터 함께 유통된 가사지에 대목별 분절이 소제와 함께 이루어져 있는 〈오케판 창극 심청전〉의 각 서사

대목에 근거해, 여타 유성기 음반극 〈심청전〉의 서사 단락을 구분하고 각각을 비교·대조했다.

3장에서는 본격적인 분석을 위한 키워드로, 원전인 심청 서사에 대한 당시 대중의 반응을 드러내는 지표인 '가정비극'에 착목했다. 유성기 음반극 〈심청전〉 작품 모두 원전 심청 서사의 가정비극적 제재를 기반으로 하고 있으며, 효의 실현을 위한 행위가 곧 비장과 비애를 주조한다는 점에서 이들 작품에 아이러니가 발생한다. 이러한 아이러니가 구체적으로 형상화되는 양상에 따라 본고에서 다루는 유성기 음반극 〈심청전〉은 비극성이 전면화되는 경우와 골계성이 표면화되는 경우로 나뉜다.

전자에는 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉가 속하는데, 해당 작품에서는 원전 심청 서사의 눈대목 위주로 서사 구성이 재매개화되며, 인물을 희화화할 수 있는 대목은 생략된다. 이렇듯 비극적 대목 위주로의 재매개화는 취입 시간에 제한이 있고, 판매 상품인 만큼 상업성 및 대중성을 고려해야 한다는 유성기의 매체적 특질에서 기인한 것이다. 아울러 두 작품 모두 인물 간 담화 위주로 장면을 구성해 비극적 상황에 대한 청취 대중의 몰입도를 높인다.

후자에는 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉이 속한다. 해당 작품은 각각 만담·만요·만문만화, 그리고 무대 창극이라는 동시대 예술과의 관련 속에서 음반극의 양식이 확립되고 골계성 또한 부각된다. 이 과정에서 각 작품에 표상된 당대 시대상 역시 골계성의 형성에 일조한다.

4장에서는 3장의 내용을 토대로, 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 규명했다. 유성기 음반극 〈심청전〉 중 특히 〈비극 심청이〉에는 이전 시기에 재매개화된 심청 서사와 달리 비극성을 전경화하는 식의 변용이 이루어졌다는 점에 주목했다. 이러한 비극성은 작품의 서사적 차원과 함께 음악적 차원에서도 구현되는 것이며, 판소

리·영화·전통음악과 같은 동시대 여타 문예적 산물과 공유되던 정서이자 미적 자질이기도 하다. 한편, 〈만극 모던 심청전〉에서는 '효'와 '열'이라는 전통적 윤리가 인물 간의 갈등 속에서 상충하는 양상이 발견된다. 이는 1930년대 식민지 조선의 혼란한 사회 현실을 반영한 것으로, 작품이 가지는 역사적 성격을 드러낸다.

주요어 : 유성기 음반, 유성기 음반극, 심청전, 재매개화, 비극성, 골계성
학 번 : 2021-28633

목 차

1. 서론 ····· 1
1.1. 문제 제기 ····· 1
1.2. 연구사 검토 ····· 4
1.3. 연구 대상 및 연구 방법 ····· 11

2. 유성기 음반극 〈심청전〉 자료 개관 및 서사 단락 분석 ····· 19

3. 유성기 음반에 취입된 심청 서사의 극화 양상 ····· 34
3.1. 유성기의 물성에서 비롯된 음반극화 ····· 38
3.1.1. 서사 단락의 생략을 통한 비극성의 전경화 ····· 42
3.1.2. 인물 간 담화를 통한 비극적 정조의 형성 ····· 49

3.2. 동시대 갈래와의 관계적 맥락에서 기인한 음반극화 ····· 60
3.2.1. 갈래적 특수성에서 비롯된 골계적 형상화 ····· 66
3.2.1. 시대상의 표상을 통한 골계성 창출 ····· 82

4. 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의 ····· 95
4.1. 비극성의 전경화: ‘비극 심청이’의 태동 ····· 96
4.2. 상충하는 유교적 가치의 표상화: ‘뺑쓰홀’로 간 심청 ··· 112

5. 결론 ····· 129

참고문헌 ····· 133

Abstract ····· 141

표 목 차

[표 1] 유성기 음반극 〈심청전〉 목록 ····· 12
[표 2] 〈오케판 창극 심청전〉 가사지에 기재된 소제 ····· 20
[표 3] 〈오케판 창극 심청전〉 서사 단락 분석 ····· 24
[표 4] 〈오케판 창극 심청전〉과 〈영화극 심청전〉 서사 단락 비교 ····· 26
[표 5] 〈오케판 창극 심청전〉과 〈만극 모던 심청전〉 서사 단락 비교 ····· 30
[표 6] 〈오케판 창극 심청전〉과 〈비극 심청이〉 서사 단락 비교 ····· 32

1. 서론

1.1. 문제 제기

본고는 유성기 음반에 극(劇)의 양식으로 취입된 '심청 서사'[1]를 통해 전통적인 판소리 서사가 근대 초기 신매체인 유성기(축음기)에 재매개화된 양상을 고찰하고, 해당 작품에 함의된 1930년대의 사회문화적 일면을 살펴 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 밝히는 것을 목적으로 한다. 볼터(Jay David Bolter)와 그루신(Richard Grusin)은 '재매개(remediation)'를 '새로운 미디어가 앞선 미디어 형식들을 개조(refashion)하는 형식 논리'로 정의한다. 새로운 미디어는 문화적 맥락 속에서 등장하며, 동일하거나 유사한 맥락 속에 자리 잡고 있는 다른 미디어들을 각자의 방식으로 개조해내기 때문이다. 이렇게 기존 미디어를 개조하는 것은 곧 원천(source) 미디어와 대상(target) 미디어 모두를 부각하는 효과를 가져오며, 이 과정에서 새로운 미디어는 문화적 의미를 얻게 된다.[2]

20세기 초에 이루어진 매체의 발달은 판소리의 재매개화를 촉진하고 그 향유 방식의 분화를 이끌었다. 판소리가 활자 매체와 결합하며 활자본 소설로 변모되기도 했고, 극장 무대라는 매체와 결합해 창극의 양식을 갖춰나가기도 했으며, 청각 매체인 유성기, 라디오 등과도 결합하게 된 것이다. 이렇게 다분화된 판소리의 향유는 단절적으로 이루어진 것이 아니다. 그러므로 유성기에 재매개화된 음반극 〈심청전〉은 원전인 심청 서사와 더불어 당대 공존했던 다양한 미디어를 기반으로 한 여타 갈래와의 관계적 맥락 속에서 이해할 필요가 있다. 이는 곧 서사적 차원에 국한되는 것을 넘어 음반극의 매체적 특질과 당시의 사회문화적 지형까지 아울러 살피기 위함이다.

---

1) 본고에서는 소설의 형식으로 향유되었던 〈심청전〉과 판소리 창으로 연행되었던 〈심청가〉 모두를 아우르는 개념으로 '심청 서사'라는 표현을 사용하고자 한다. 이외 유성기 음반에 취입된 음반극 작품을 지칭하는 경우 유성기 음반극 〈심청전〉으로 표기한다.

2) 제이 데이비드 볼터·리처드 그루신 저, 『재매개: 뉴미디어의 계보학』, 이재현 역, 커뮤니케이션북스, 2006.

조선에 유성기가 처음 알려진 것은 1899년으로, 이 무렵 〈황성신문〉, 〈제국신문〉 등에는 유성기를 틀어주고 관람료를 받는 이른바 '유성기집'과 관련한 광고가 잇달아 게재되었다.[3] 유성기는 소리의 반복 재생이 가능했기에 가정과 같은 사적 공간에서 즐기는 개인 취미로서의 영역을 확보할 수 있었다. 그러나 초기 유성기의 경우, 워낙 고가였던 탓에 일반 가정에서보다는 대중집회, 강연, 동창회 등 청중을 동원하거나 이목을 끌기 위해 주로 이용되었다고 보는 것이 적절하다. 1928년에 이르러서야 음질의 향상을 이끈 전기녹음방식의 도입으로 음반 판매량과 생산량이 비약적으로 증가했으며, 유성기가 조선의 일반 가정에까지 널리 확산되기 시작한 시점도 대략 이즈음으로 추정된다.[4] 1930년대로 접어들며 유성기는 황금기를 맞이하지만, 실상 당시 식민지 조선에서 음반의 자본과 생산은 일본 자본의 독점과 일본을 경유한 음향 기술의 진보 하에 이루어졌다고 봐도 무방하다.[5] 그렇다고 해도 유성기 음반 제작자들은 조선 시장에서 판매하는 한, 조선 대중의 기호나 유행 등을 고려하지 않을 수 없었다. 판매 증가를 위해 조선 음악과 시장에 대한 이해가 필수라는 인식이 증가함에 따라 현지에서 음반 제작을 주도하는 조선인 기획자, 즉 조선인 문예부장의 역할이 점차로 강조되기 시작했다. 이로써 유성기 음반이 조선의 현실을 담는 데 한 발 더 다가설 수 있는 계기가 마련되게 된 것이다.[6] 본고에서 유성기라는 매체에 주목하고자 하는 이유도 여기에 있다.

일제강점기는 비록 통제 위주의 문화 예술 정책이 시도되던 시기였지만 현대 문화 예술의 맹아가 싹트던 시기이기도 했다. 서구의 문화 예술이 우리에게 소개되었고, 그것은 전통의 맥이 희미해져 가는 현실 속에서 서서히 본류(本流) 문화 예술로 자리 잡게 되었다.[7] 신매체인 유성기 음반에도 당대 인기를 누리던 재즈송, 신민요 등 새롭게 부상한 대중가요가 취입되었

3) 구체적인 광고 내용과 관련해서는 배연형 외(한국음반아카이브 엮음), 『한국 유성기 음반』 5권, 한걸음더, 2011, 17~18쪽 참조.
4) 이상길, 「유성기의 활용과 사적 영역의 형성」, 『언론과 사회』 제9권 4호, 사단법인 언론과 사회, 2001, 65쪽.
5) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책, 69쪽.
6) 배연형, 『한국유성기음반문화사』, 지성사, 2019, 507쪽.
7) 이대희, 「일제시대의 예술 문화 정책 변화」, 『한국행정사학지』 제14권, 한국행정사학회, 2004, 73쪽.

다. 그런 한편으로 유성기 음반을 통해서는 우리 전통예술의 명맥이 이어져 오던 맥락도 확인할 수 있다. 판소리, 민요 등도 유성기 음반이 유통되던 초기부터 꾸준히 취입되어왔다는 점이 그 근거가 된다. 이와 더불어 심청 서사 또한 유성기를 통해 장르적 경계를 넘어 다양한 음반극 양식으로 재매개화되었다.

심청 서사의 음반극으로의 재매개화는 제한된 시간과 청각적 요소만 활용할 수 있다는 유성기 음반의 매체적 조건 속에서 수용자의 흥미를 돋우기 위해 행해진 전략적 재생산이나 다름없다. 당시 심청 서사는 이미 주요 대목 위주의 판소리 창 형태로도 유성기 음반에 취입되었을뿐더러 만약 그저 전체 서사를 오롯이 전달하는 것이 목적이었다면, 극(劇)의 양식으로 입체화할 것 없이 서사를 구연하는 양식을 활용하는 것으로도 충분했을 것이기 때문이다. 유성기 음반은 매체적 특성상 한 면에 3분 남짓으로 녹음 시간에 제한이 있으며, 소리만을 활용하는 청각 매체이기 때문에 유성기 음반에 서사를 취입하기 위해서는 전달력 향상을 위한 형태적 변형이 필연적이다. 상업적 성격으로 인해 소비자 대중의 취향에 민감할 수밖에 없는 유성기 음반의 특질 상, 이러한 변형은 수용자의 기호 혹은 당대 사회문화적 배경 등과 맞물려 이루어지게 된다. 그러므로 대중들의 애호 속에서 구매되고 재생된 유성기 음반극 〈심청전〉에는 '당대성'이 작품 내 주된 미감을 형상화하는 방식에 지대한 영향을 미치며, 이는 다양한 양상으로의 심청 서사 재매개화를 이끈다. 이로써 본고에서 다룰 4편의 유성기 음반극 〈심청전〉은 각각의 고유성을 지니게 된다.

1930~1940년대 당시 고전 서사 중 유성기 음반극의 형태로는 춘향 서사와 더불어 심청 서사가 가장 활발히 재매개화되었다. 이중 심청 서사가 더 다양한 양식으로 음반극화(化) 되었으며, 현전하는 가사지 혹은 채록본을 통해 그 실태를 살피기에도 적합하다. 그러나 아직 심청 서사를 제재로 하며 재매개화된 유성기 음반극에 대한 구체적인 논의는 미진한 실정이다. 따라서 유성기 음반극 〈심청전〉의 서사적 이해와 더불어 유성기라는 매체가 초래한 심청 서사 향유 방식의 변화를 살피는 것은 유의미한 작업일 것으로 생각된다.

‘미디어가 곧 메시지(The medium is the message)’임을 역설한 마셜 맥루한(Marshall McLuhan)은 어떤 미디어나 기술의 메시지는 결국 미디어나 기술이 인간사(人間事)에 가져다줄 규모나 유형의 변화라고 보았다. 미디어가 운반하는 메시지의 내용 이전에, 미디어 그 자체가 인간이나 사회에 미치는 영향을 강조한 것이다.[8] 근대의 미디어인 유성기 음반이 1930~1940년대 사회 전반에 불러일으킨 변화를 고려한다면 맥루한의 주장대로 유성기가 미디어로서 갖는 고유한 성격에 주목하는 것은 당위적 필요성을 지닌다. 이렇게 당대 새롭게 등장한 유성기의 매체적 특징과 1930년대의 문화적 풍토에 대한 이해 속에서 유성기 음반극 〈심청전〉을 살핌으로써 그 재매개화 양상과 문예사적 의의를 밝히고자 한다.

1.2. 연구사 검토

유성기 음반 관련 선행연구는 자료 체계화 연구, 유성기 음반 문화사적 연구, 유성기 음반에 취입된 작품 분석 연구 등으로 대별할 수 있다. 본고에서 음반에 취입된 작품 관련 연구는 심청 서사를 비롯한 고전 서사를 유성기 음반극화 한 경우에 한해 살피고자 한다. 이에 앞서 ‘유성기 음반극’ 개념 정립부터 마치고자 한다.

유성기 음반극 개념은 최동현과 김만수의 논의에서 처음으로 제시된다. 1920년대 후반에서 1940년대 초반까지 유성기 음반에 취입된 연극적 특성을 지닌 자료를 두고 ‘음반이라는 음악적 형식 속에 실린 극’의 의미로 음반극(音盤劇)이라는 용어를 사용했다. 대중극의 하위 장르로 음반극을 제시했으며, 이를 형식(창작극·영화설명·번안작품·화(話))과 내용(사회극·가정극·낭만극)에 따라 분류하고 음반극의 연극적 관습을 읽어냄으로써 1930년대 희곡사를 보완하고자 했다. 이 연구는 음악극, 방송극 혹은 라디오드라마 등과 구별되는 유성기 음반에 실린 극의 특성을 고려해 해당 개념을 고안해 냈다는 의의가 있다.[9] 김재석은 유성기 음반에 실린 넌센스·희·스케취·촌극·

8) 마셜 맥루한, 『미디어의 이해』, 김성기·이한우 역, 민음사, 2002, 36~37쪽.
9) 최동현·김만수, 「일제강점기 SP 음반에 나타난 대중극에 관한 연구」, 『한국극예술

만담 등을 일러 ‘유성기 음반 촌극’이라 명명하고 당시 공연되던 막간극과의 관련성에 근거해 그것을 당대 상업극에 대한 실증적 접근을 가능하게 하는 자료로 보았다. ‘촌극’은 작품의 길이를 기준으로 삼은 명칭이며, 논고에서도 일부 작품들만 다루고 있듯 해당 개념으로 접근하면 가요극이나 음반창극처럼 배제되는 유성기 음반극도 발생하게 된다. 그러나 ‘유성기 음반 촌극’과 당대 기성극단의 상업극이 갖는 상호영향성을 고려해 이 자료들을 연극과 희곡의 입장에서도 접근할 수 있다고 해석한다는 점은 본고에도 시사하는 바가 있다.[10]

우수진은 앞서 최동현과 김만수가 정리한 대중극 음반 목록에는 음반극 형식으로 보기 어려운 영화설명과 화(話) 형식까지 포함되어 있으며, 표제에 표명되지는 않았지만 실제 내용이 극형식인 일부 작품들이 제외되었다는 점을 지적했다. 이에 음반들을 내용에 따라 음악, 극, 서사로 나누고 그중에서 ‘2인 이상의 대화적 상황이 포함된 연극적 구성물’을 ‘극’, 다시 말해 ‘음반극’으로 범주화했다.[11] 한편, 한국음반아카이브 데이터베이스는 유성기 음반 자료를 전통음악, 근대음악, 극음악, 구술음향, 외국음반, 그리고 미분류까지 총 6개의 체계로 분류했다. ‘극음악’ 분야는 신극, 희극, 악극, 영화극이라는 4개의 중분류를 갖고, 각각은 근대극·아동극, 넌센스·스케치·만담, 가요극, 영화설명이라는 소분류로 분화된다.[12]

다만 여기서 음반 창극이 ‘전통음악-판소리’의 하위 항목에 들어 있어 극이 아닌 음악으로 분류된다는 점은 재고의 여지가 있다. 우수진의 논의에 담긴 고전소설극 음반 목록에도 음반 창극은 배제되어 있다. 하지만 유성기 음반 창극은 동시대에 존재했던 무대에서 공연되는 창극의 영향을 받아 탄생한 갈래로, 판소리에 뿌리를 둔 극적 장르이며 ‘2인 이상의 대화적 상황

연구』 제8권, 한국극예술학회, 1998; 이외 「1930년대 유성기 음반에 수록된 만담·넌센스·스케치 연구」, 『한국극예술연구』 제7권, 한국극예술학회, 1997; 『일제강점기 유성기 음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997; 『일제강점기 유성기 음반 속의 극·영화』, 태학사, 1998 등에서도 관련 논의가 이어진 바 있다.

10) 김재석, 「1930년대 유성기 음반의 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 제2권, 한국극예술회, 1995.

11) 우수진, 「유성기 음반극: 대중극과 대중 서사, 대중문화의 미디어 극장」, 『한국극예술연구』 제48권 48호, 한국극예술학회, 2015.

12) 한국음반아카이브연구소 데이터베이스 (http://www.78archive.net/)

이 포함된 연극적 구성물'이다. 특히 1945년 이전에 공연된 창극의 경우 대본이 단 한 편도 전하지 않기 때문에 극적 구성이나 음악적 모습을 추정하기가 매우 어렵다.[13] 따라서 초창기 창극은 오로지 유성기 음반의 녹음을 통해서만 그 면모를 살필 수 있다는 점에서 유성기 음반에 취입된 창극은 연극사·문학사적으로도 자료적 가치가 높다. 그러므로 본고는 유성기 음반에 취입된 창극이 갖는 극(劇)적 성격과, 이 역시 동시대 갈래와의 관계적 맥락에서 함께 논할 수 있는 양식이라는 점에 주목해 음반극 개념에 포함해서 함께 다루고자 한다.

유성기 음반은 『한국유성기음반총목록』을 통해 목록화되기 시작했다.[14] 음반 판매 당시 부록으로 함께 발매되었던 유성기 음반 가사지의 영인 작업은 1990년부터 이루어졌으며,[15] 이후 근대기 유성기 음반과 관련된 기록은 『한국 유성기 음반』 전집을 통해 집대성되었다.[16] 이 전집에서 주목되는 점은 가사지가 전하지 않는 음반이더라도 음원을 통해 내용이 확인되는 경우 채록본을 실어 구체적으로 자료를 살필 수 있게 했다는 점이다.

이러한 토대 위에서 유성기 음반 문화사적 연구가 이루어졌다. 배연형의 『한국유성기음반문화사』는 유성기와 관련된 음반사적·문화사적·음악사적 접근을 아우르고 있는 연구 성과물이다.[17] 좀 더 미시적으로는 당대 새롭게 등장한 유성기의 대중적 가치와 역할에 주목한 논의가 있다. 장유정은 유성기와 라디오가 일제강점기의 음악 문화에 끼친 영향에 대해 살펴보았다. 관영적인 성격을 띠던 라디오와 달리 유성기는 상업적 원리의 지배를 받고 있었기에 유성기 음반을 둘러싸고 형성된 공공영역은 음반 회사들과 대중들 간의 의견 교환의 장이나 다름없다고 해석했다. 나아가 공간적 한계를 넘는

---

13) 배연형, 「창극 유성기 음반의 녹음과 음악적 변화 양상」, 『동악어문학』 제58권, 동악어문학회, 2012, 370쪽.
14) 한국정신문화연구원 편저, 『한국유성기음반총목록』, 민속원, 1998.
15) 한국고음반연구회·민속원 편저, 『유성기 음반 가사집(자료 제공 이보형·홍기원·배연형)』 1~2권, 민속원, 1990; 한국고음반연구회 편저, 『유성기음반 가사집(자료제공 백대웅)』 3~4권, 민속원, 1992, 1994; 한국고음반연구회 편저, 『유성기음반 가사집』 5~6권, 민속원, 2003; 이준희·장유정, 『유성기음반 가사집』 7권, 민속원, 2008.
16) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음), 『한국 유성기음반』 1~5권, 한걸음더, 2011.
17) 배연형(2019), 앞의 책.

유성기의 등장으로 음악적 취향이 비슷한 대중들끼리 취향 공동체를 형성해 나갈 수 있었다고 보았다.[18] 우수진은 기존 무대 연극 중심의 연극사적 논의를 확장하기 위해 유성기 음반극과 라디오 방송극이 공연되는 공간을 '미디어극장'으로 명명하고, 이를 통해 유성기와 라디오가 갖는 연극성 또는 극장성을 규명하고자 했다.[19]

고전 서사를 취입한 유성기 음반극 작품 관련 연구로는 전술했듯, 음반극에 대한 범주화를 통해 고전소설극, 고전신파극, 서양고전극 그리고 창작극으로 작품들을 분류하며 유성기 음반극에서 고전 레퍼토리들이 차지하고 있는 비중을 밝힌 우수진의 논의가 있다.[20] 최호석은 판소리계 소설 및 고전소설을 제목으로 내세운 유성기 음반을 목록화한 뒤 가요, 극, 영화설명, 판소리 등 양식별로 작품의 현황을 제시했다. 이렇듯 유성기 음반에는 '음악'이나 '극'과 관련된 내용이 많이 취입되어 있다는 점을 두고 고전소설이 유성기 음반의 매체적 특성에 조응해 평면적인 소리가 아닌 입체적인 소리를 담기 위해 변모를 거친 것으로 해석했다. 또한 장르의 전환은 필연적으로 형식 및 내용에도 변화를 불러왔다고 보았다.[21] 김효은은 〈홍길동전〉과 〈장화홍련전〉이 극화되어 유성기 음반에 실린 사례를 살피며 고전소설과 유성기 음반의 관련성을 논했다. 슬픈 이야기의 강조를 통해 감상성을 극대화하고 비현실적 요소를 제거함으로써 근대 대중들의 공감을 불러일으키고자 했다는 두 가지 의미를 소설의 극화 양상으로부터 도출해냈다.[22]

유성기 음반극 〈심청전〉 중 〈오케판 창극 심청전〉은 김연수에 의해 각색된 것으로 알려졌으며, 배연형에 의해 채록과 해제가 이루어졌다.[23] 배연형

---

18) 장유정, 「대중매체의 출현과 음악문화의 변모 양상」, 『대중서사연구』 제18권, 대중서사학회, 2007.
19) 우수진, 「미디어극장의 시대, 유성기와 라디오」, 『한국학연구』 제34권, 인하대학교한국학연구소, 2014.
20) 우수진(2015), 앞의 글.
21) 최호석, 「유성기 음반 속 고전소설: 20세기 초 고전소설의 장르 전환과 변모」, 『동양고전연구』 제63권, 동양고전학회, 2016.
22) 김효은, 「유성기 음반에 나타난 고전소설의 극화 양상과 그 의미: 〈홍길동전〉 〈장화홍련전〉을 대상으로」, 『문화와 융합』 제31권, 한국문화융합학회, 2009.
23) 배연형, 「유성기 음반 판소리 사설(7) 오케판 〈심청전〉 전집」, 『판소리학회지』 제15권, 판소리학회, 2003; 배연형, 「오케판 창극 〈춘향전〉·〈심청전〉 가사지 해제」, 『한국음반학』 제15권, 한국고음반연구회, 2005.

은 또한 유성기에 취입된 다른 창극들과의 비교를 통해 〈오케판 창극 심청전〉은 연극적 구성단계를 갖춘 현대 창극에 가까운 형태를 보인다고 평했다.[24] 서유경은 여규형의 〈잡극 심청왕후전〉, 박문서관의 〈신정 심청전〉, 김규택의 만문만화 〈모던 심청전〉 등 1900년대부터 1940년대까지 등장한 재매개화된 〈심청전〉 작품 다수를 한데 아울러 다루며 유성기 음반극인 〈만극 모던 심청전〉도 함께 살폈다.[25] 이로써 심청 서사의 근대적 변용 양상과 의미를 밝히고자 했다. 또한 고를 달리해 이렇게 20세기 초에 다변화된 모습을 보이는 〈심청전〉 향유 양상의 핵심에 매체적 다양성의 추구와 더불어 대중의 미적 감수성에 대한 고려가 영향을 미쳤다고 보았다. 〈심청전〉의 대중화 양상에 방점을 두고 있는 만큼, 1920~1930년대 심청전이 영화로 재매개화된 사례를 다루며 유성기 음반극인 〈영화극 심청전〉도 함께 논했다.[26] 민병욱은 〈만극 모던 심청전〉을 대중극인 동시에 대중희곡으로 전제하고 그 서사와 의미 구조를 읽어냈다.[27] 동시대에 존재했던 여타 장르들과의 상관성 속에서 유성기 음반극을 이해하고자 했던 점은 본고가 견지하는 시각과도 상통하는 바가 있다. 그러나 〈심청전〉이 신파극이나 창극 등 대중(통속)극으로만 창작되고 공연된 것은 관객 대중에게 오락을 제공할 뿐, 새로운 인식과 자각을 제공하지 못했기 때문이라는 해석에 한해서는 재매개화된 작품을 둘러싼 다양한 층위를 고려한 재고찰이 필요할 것으로 보인다.

이상의 연구성과를 종합해보건대 고전 서사들이 유성기 음반화된 양상에 대한 연구가 이어져 오긴 했지만, 유성기 음반극 〈심청전〉 작품 각각에 대한 구체적 논의는 미진했음을 알 수 있다. 단일논문으로 논의되기보다는 여타 자료들과 함께 논의된 경우가 대부분이었다. 이에 본고는 유성기 음반극 〈심청전〉 작품들을 면밀히 살펴 재매개화의 양상과 의의를 도출해내고자 한다.

---

24) 배연형(2012), 앞의 글.
25) 서유경, 「〈심청전〉의 근대적 변용 연구」, 『고전문학과 교육』 제30권 30호, 한국고전문학교육학회, 2015.
26) 서유경, 「20세기 초 〈심청전〉의 대중성」, 『판소리학회지』 제42권 42호, 판소리학회, 2016.
27) 민병욱, 「〈심청전〉의 장르패러디적 연구」, 『한국민족문화』 제23권, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2004.

유성기 음반극 〈심청전〉을 온당히 다루기 위해서는 재매개화된 해당 작품들이 갖는 적층적인 측면과 하나의 개별적인 작품으로서 갖는 자율적 측면까지 모두 고려해야 할 것이다. 그러므로 원전이 되는 심청 서사와의 상호관계 속에서 유성기 음반극 〈심청전〉을 이해하려는 시도가 필요하다.

심청 서사는 주지하다시피 이본 및 계열 연구, 주제 관련 연구, 근대적 변용 연구 등 다양한 관점에서 방대한 양의 연구 성과가 축적되어왔다. 본고는 우선 심청 서사의 전승 양상을 확인하기 위해 이본 및 계열 연구를 간략히 살피고자 한다. 대표적으로 최운식[28], 유영대[29], 최혜진[30], 김영수[31], 신호림[32] 등에 의해 논의된 바 있으며, 이중 유영대의 논의는 창본인 〈심청가〉와 판소리계 소설 〈심청전〉을 유기적 관계 속에서 이해하고자 했다는 점에 주목된다. 그는 개작 연대가 1870년경으로 추정되는 신재효본 〈심청가〉를 기준 삼아 『조선창극사』에 언급된 창자들의 더늠을 비교·분석하고 〈심청가〉의 형성과 전승 계보를 살폈다. 이어 현전하는 유파 중 강산제 〈심청가〉로부터 완판본이 많은 영향을 받았다고 보며 판소리와 판소리계 소설의 영향 관계에 주목했다. 〈심청가〉의 창극화 양상을 살피면서는 유성기에 취입된 창극인 〈폴리돌 창극 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉을 자료로 함께 소개했다. 이렇듯 다양한 관련 자료를 통해 연구 외연을 넓히고자 했고, 특히 판소리 창본과 완판본·경판본·필사본 등으로 유통된 이본을 아울러 심청 서사를 이해하고자 했다는 점에 의의가 있다.

최혜진은 전승 〈심청가〉 중 각 유파의 정통을 이어온 서편제 한애순 창본, 강산제 정권진 창본, 동편제 김연수 창본의 분석을 통해 유파별 사설 및 장단의 성격을 추출해냈다. 이를 통해 한애순 창본, 정권진 창본, 김연수 창본 순으로 사설이 확장되고 부연되었음을 밝히고는 사설과 함께 창의 유기적 조화 정도를 비교해 유파별 특성을 검토했다. 이에 본고는 원전이 되는 심청 서사가 다양한 이본의 양태로 전승되었다는 적층적 성격을 고려하

28) 최운식, 『〈심청전〉연구』, 집문당, 1982.
29) 유영대, 『〈심청전〉연구』, 문학아카데미, 1989.
30) 최혜진, 「〈심청가〉 창본 비교연구」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 1994.
31) 김영수, 『필사본 〈심청전〉 연구』, 민속원, 2001.
32) 신호림, 「〈심청전〉의 계열과 주제적 변주」, 고려대학교 박사학위논문, 2016.

며 유성기 음반극이 갖는 서사적 특징을 명징하게 밝히기 위해 한애순 창본, 정권진 창본, 신재효본, 완판 71장본 등의 심청 서사와 유성기 음반극 〈심청전〉의 서사 대목을 비교·분석하며 논의를 진행하고자 한다.

심청 서사의 주제와 관련된 연구로 주목되는 것은 판소리계 소설 〈심청전〉에 비장과 골계라는 상반된 미적 범주가 내재해 있다고 보고 이들이 작품의 주제를 형상화하는 데 미친 영향을 살핀 조동일의 논의이다. 심청은 비장한 희생으로 심봉사를 숭고화하는 인물인 반면, 심봉사는 뺑덕어미를 만나며 골계스럽게 된 인물로 파악하며 〈심청전〉에서의 비장과 골계는 서로 대립하는 구조를 갖는다고 보았다. 비극적인 매듭마다 골계적 사설이 뒤따라 과도한 몰입을 차단해 주는 것을 〈심청전〉 속 비장한 대목의 연출 수법으로 이해했다. 이로써 심청으로 인한 비장을 통해서는 유교적 관념으로 현실의 어려움을 극복하자는 표면적 주제가, 심봉사의 골계를 통해서는 허망한 유교 윤리를 벗어버리고 현실을 있는 그대로 긍정적으로 인식하자는 이면적 주제가 제시된다고 해석했다. 해당 논의는 그간 판소리계 소설과 관련해 주로 논의되어 온 골계뿐만 아니라 비장 또한 〈심청전〉에 내재해 있음을 간과하지 않고 전면화함으로써 〈심청전〉의 주제를 밝혔다는 점에[33] 본고에도 시사하는 바가 크다. 그러나 물론 심봉사의 골계적 측면이 뺑덕어미를 만남으로써 더욱 확대되긴 하지만, 곽씨 부인과의 사별과 경제적 어려움 속에서도 젖동냥을 하며 심청을 길러낸 인물이라는 점에서 그를 골계적 인물로 단정 짓기 보다, 비애적인 일면 역시 함께 지니고 있는 인물로 읽어낼 수 있을 것으로 생각된다.

한편, 유영대는 〈심청가〉는 궁극에는 행복한 결말을 이루는 작품임에도 불구하고 전체의 짜임새와는 무관하게 슬픈 소리라는 인상이 지배적이었다는 점에 주목했다. 이는 명창들이 비장한 대목만을 중점적으로 불렀다는 데서 기인할 뿐만 아니라, 비장한 것이 〈심청가〉의 이면에 맞는 소리였기에 전승 맥락 차원에서 자연스레 일어났을 변화로 보았다. 또한 20세기 들어서면서는 일제 하의 침체된 분위기에서 특히 비장한 대목이 강화되었을 것으로 보았다.[34]

---

33) 조동일, 「〈심청전〉에 나타난 비장과 골계」, 『심청전 연구』, 태학사, 1999.
34) 유영대, 「〈심청가〉의 전승맥락과 비장」, 『우석어문』 제4권, 우석대학교 국어국

근대 이후 심청 서사의 변용에 관해서는 앞서 살핀 서유경의 연구에서 영화, 소설, 희곡, 음반극 등 1900년대부터 1940년대까지를 아우르는 다양한 심청 서사 재매개화 작품들이 논해진 바 있다.[35] 최근에는 기술의 발전에 힘입어 다매체 시대가 도래함에 따라 심청 서사는 더욱 다양한 미디어로 재매개화가 이루어지고 있다. 웹툰, 웹소설 등 뉴미디어를 기반으로 한 전례 없는 형태의 재매개화에서 동화, 오페라, 뮤지컬, 나아가서는 지역축제로도 변용되는 모습이 보인다. 이에 따라 관련 연구도 꾸준히 이루어지고 있는 실정이다.[36] 이는 심청 서사가 21세기 현대사회에서도 다양한 장르와 매체를 넘나들며 재매개화되는 서사임을 알게 한다. 이렇듯 심청 서사의 전승 양상 및 주제적 측면, 근대적 변용 양상 등에 대한 이해를 바탕으로 본고는 음반으로 극화되며 1930~1940년대에 새롭게 부각된 심청 서사의 서사적 특징과 더불어 유성기라는 매체가 촉발한 극 양식의 다양화에도 주목하고자 한다.

1.3. 연구 대상 및 연구 방법

앞서 정립한 유성기 음반극 개념을 바탕으로 1945년 이전까지 발매된 유성기 음반 중 유성기 음반극 〈심청전〉으로 분류될 수 있는 자료를 목록화하면 다음과 같다.

문학연구회, 1987.

35) 서유경(2015), 서유경(2016), 앞의 글.

36) 관련 연구로 홍우진, 「웹소설에 수용된 심청 서사의 변모양상과 스토리텔링 전략」, 안동대학교 석사학위논문, 2021; 이종석, 「뮤지컬 〈청 이야기〉의 창작 및 공연화 과정 연구」, 서경대학교 석사학위논문, 2018; 유종미, 「단편영화 〈심청 Blindman's Daughter〉 제작에 관한 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2000; 유목화, 「지역축제의 서사문학 활용과 그 의미: 곡성 심청축제를 중심으로」, 『공연문화연구』 제17권, 한국공연문화학회, 2008; 양수연, 「한국 오페라의 〈심청가〉 수용 양상 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2020; 서보영, 「웹툰 〈그녀의 심청〉의 고전소설 〈심청전〉 변용 양상과 고전 콘텐츠의 방향」, 『어문논총』 제88권, 한국문학언어학회, 2021; 노제운, 「고전소설 〈심청전〉의 애니메이션 〈왕후 심청〉으로의 변용에 관한 고찰」, 『한국학 연구』 제35권, 고려대학교 한국학연구소, 2010; 진은진, 「〈심청전〉의 어린이문학 변용 양상 – 2000년대 이후 창작동화를 중심으로」, 『공연문화연구』 제36권, 한국공연문화학회, 2018. 등이 있다.

	음반 번호	곡명	작사	연주 (취입)	반주	발매 년도	가사지/ 채록본
1	Columbia 40065	영화극 심청전		김영환 복혜숙 박녹주	콜럼 비아 관현 악단	1930	○
2	Kirin C155·156	고대 비극 심청전		김진문 한석	조선악	1933	×
3	RegalC302	만극 모던 심청전		김선초 김성운 이리안		1935	○
4	Polydor 19235~ 19258 (재판) Polydor X599~620	창극 심청전 전집		이동백 정정렬 김창룡 조학진 임소향 문연향	한성준 (고)	1935 .12~ 1936 .11	○
5	Victor KJ-1136	극 심청전	이서구 (作)	청춘좌		1937	×
6	RegalC456	비극 심청이	김다인 (脚)	박세명 지경순		1938	○
7	Okeh 20133~ 20148	창극 심청전	김연수 (脚)	김연수 박녹주 김옥련 정남희 김준섭	오케 고악단	1942	○
8	Taihei 8608·8609	애화 심청이	김향 (脚)	강남설 강남화 김향		1943	×

[표 1] 유성기 음반극 〈심청전〉 목록[37)]

본고에서는 위의 여덟 작품 중 가사지 혹은 채록본이 전하는 작품들을 대상으로 삼고자 한다. 다만, 이중 1935년 폴리돌 음반사에서 발매되었던 〈폴리돌 창극 심청전〉은 작품의 성격적인 면에서 여타 유성기 음반극 〈심청전〉과는 차이를 보이고 있기에 논의의 대상으로서는 재고의 여지가 있다.

배연형은 〈폴리돌 창극 심청전〉을 녹음한 창자들은 판소리 전승 과정에서 유파나 사승관계가 모두 다르다는 점에 주목했다. 즉, 애초에 〈폴리돌 창극 심청전〉은 각기 다른 명창들의 소리제를 섞어서 짠 것이므로 극적 구성이나 더늠이 통일성을 갖기 어려운 구조라는 것이다. 그러므로 해당 작품은 전체적인 균형성이나 극적 구성을 염두에 두며 창극의 양식을 따랐다고 보기는 어렵다. 그보다는 〈심청가〉 완창을 듣는 데 주안점을 둔 음반에 가깝다.[38] 창극 공연은 1935년 첫 공연을 올린 조선성악연구회를 통해서야 비로소 무대장치를 사실적으로 마련하고 대사와 성격에 맞는 연기를 지향하게 되었으며, 각색과 연출의 개념도 도입해 무대극의 일반적인 관습을 충실히 따르게 되었다. 이를 감안한다면 1935년에 발매된 〈폴리돌 창극 심청전〉은 확립되지 못하고 여전히 과도기를 겪고 있던 창극 공연 형식의 한 단면을 드러내는 것으로 볼 수 있다.[39]

반면 〈오케판 창극 심청전〉은 일제강점기에 제작된 창극 음반 중 최후의 작품인 만큼 현대 창극과 거의 다름없는 짜임을 보인다는 평을 받는다. 배역을 철저하게 나눴으며, 각 장면도 소리 위주가 아니라 연극적인 효과를 최대한 살리는 쪽으로 재편되어 있기 때문이다. 사설 역시도 판소리 아니리식의 양식을 탈피하고 완전히 연극 대사와 같은 사실주의적 표현 방법으로 바뀌어 있다.[40] 그러므로 〈오케판 창극 심청전〉은 〈폴리돌 창극 심청전〉에 비해 극적 구성을 공고하게 갖춘 음반 창극으로 볼 수 있다.

요컨대 〈폴리돌 창극 심청전〉은 전체 심청 서사를 살필 수 있다는 점에서는 가치가 있으나 '음반극'의 관점에서 접근한다면 '극'이 갖는 장르적인 특성은 크게 드러나지 않는 작품이다. 따라서 본고에서는 가사지 혹은 채록

37) 한국음반아카이브 데이터베이스를 참조함.
38) 배연형(2012), 앞의 글, 388쪽.
39) 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997, 221쪽.
40) 배연형(2003), 앞의 글, 355쪽.

본이 전하는 유성기 음반극 〈심청전〉 중 〈폴리돌 창극 심청전〉을 제외한 〈영화극 심청전〉, 〈비극 심청이〉, 〈만극 모던 심청전〉 그리고 〈오케판 창극 심청전〉을 논의의 대상으로 삼고자 한다. 〈고대 비극 심청전〉, 〈극 심청전〉 그리고 〈애화 심청이〉는 가사지나 채록본이 전하지 않아 본고의 논의에서는 배제한다.

이상의 연구 대상에 대한 이해를 바탕으로 심청 서사가 유성기 음반극화되는 양상을 살피기 위해서는 당대 유성기가 유통되던 배경에 대한 이해가 선행되어야 한다. 당시 유성기 음반은 음반사에 의해 가사지, 매월신보(新譜), 그리고 신문지나 잡지 등에 실린 지면 광고와 함께 유통되었다. 특히 1933년을 기점으로 주요 레코드 회사가 Victor, Columbia, Polydor, Chieron, 태평, Okeh 등 6개로 늘어나면서 보다 많은 음반을 판매하기 위한 회사들 간의 경쟁이 심화되었다.[41] 각 음반사에서는 매월 신보를 발매해서 음반 발매목록, 출연진 혹은 연주자 등을 고지했으며 '극', '넌센스' 등 작품의 양식을 밝혀두기도 했다. 뿐만 아니라 음반사에서는 발매 후 홍보를 위해 『매일신보』, 『조선일보』, 『동아일보』 등 당대 신문을 비롯해 잡지에도 유성기 음반 관련 광고를 게재하곤 했다.

이처럼 음반 회사의 다양화와 전기녹음 방식의 도입이라는 기술의 발전, 그리고 광고 등에 힘입어 유성기의 보급량과 음반 판매량은 1930년대부터 유의미하게 증가하기 시작했다. 1933년 5월 『조선중앙일보』에는 경무국 도서과(圖書課) 당국의 조사에 의하면 작년 한 해 동안 조선 내 레코드 판매는 약 200만 매를 돌파했다는 기사가 실렸다.[42] 1933년 6월 『매일신보』 역시 축음기의 보급에 따라 조선 내 레코드의 수용이 200여 만장이라는 판매 수를 보였다는 기사를 보도했다.[43] 그럼에도 불구하고 식민지 조선

41) 성기련, 『1930년대의 판소리 음악문화』, 민속원, 2021, 89쪽.
42) "風俗壞亂과 治安妨害 等 取締規則 制定中, 최근 경무국 도서과(圖書課) 당국의 조사한 바에 의하면 조선 내의 「레코-드」 판매도 상당한 수자를 보히여 작년 一년 중 경성 시내에서만 약 一백만매 기타 각처에서 팔리는 것을 합하면 二백만매를 돌파하엿다 한다.", 「「레코-드」 販賣 年二百萬枚」, 『조선중앙일보』 1933년 5월 10일, 2면.
43) "留聲機의 普及에 싸라 朝鮮 內의 「레코-드」 需用이 激增하야 二百餘萬張이라는 尨大한 販賣數를 보이게 되엇다.", 「社說: 不良 「레코-드」와 그 影響」, 『매일신

의 음반 보급률은 서구나 일본에 비한다면 여전히 미미한 수준이었다. 1938년 유성기 음반 보유량은 구미는 1인당 평균 3매, 일본은 5인당 1매, 조선은 50인당 1매 정도였다고 한다. 유성기 기계의 보급률도 크게 다르지 않았을 것으로 추정된다.[44] 그러나 유성기 혹은 음반의 보유량이 절대적으로 높은 수치는 아니었음에도 이미 1930년대 조선 내에서 그 파급력은 결코 무시할 수 없는 수준이었다.

1920년대까지는 유성기 음반에 민요나 판소리 등 전통음악 위주로 취입되었으나, 1930년대부터는 새로운 형식의 대중가요, 예컨대 전통음악에 당대 대중음악적 요소를 감미한 신민요 등이 등장하며 조선 전역을 가로지르는 새로운 대중가요의 유행이 시작되었다. 이렇게 유성기 음반의 감상이 보편화됨에 따라 일제 치하의 조선총독부는 1933년 '축음기 레코드 단속 규칙'을 시행해 음반의 제조·유통 및 소비 전반을 총독부 당국의 통제 하에 두고자 했다. 이 법령에 근거해 향후 음반의 검열과 판매금지, 압수가 이루어졌으므로 이는 음반 산업에 절대적인 영향을 미친 조치였다. 이와 같은 조치는 일본 내에서보다도 한발 앞선 것이었다는 점에 조선 내에 레코드가 미치는 영향력이 결코 작지 않았거니와, 총독부 또한 이미 음반 시장의 활성화에 대해서 민감하게 여기고 있었음을 짐작할 수 있다.[45]

이러한 사회적 배경 속에서 유성기에 재매개화된 음반극 〈심청전〉은 작품의 양식에 따라 구체적으로 극을 구현해 나가는 양상이 모두 다르게 나타난다.

이렇듯 유성기 음반이 유통되던 배경에 대한 이해 위에서 본고는 네 편의 유성기 음반극 〈심청전〉을 볼터와 그루신이 정의한 재매개론을 기반으로 살피고자 한다. 유성기가 갖는 매체성을 염두에 두며 유성기 음반극 〈심청전〉의 서사적 성격과, 매체적·장르적으로 변모되는 일련의 양상을 당대 사회문화적 관점에서 조망하는데 유용한 지점이 있기 때문이다.

볼터와 그루신은 재매개를 '새로운 미디어가 앞선 미디어 형식들을 개조

보』 1933년 6월 17일, 2면.

44) 배연형(2019), 앞의 책, 563쪽.

45) 위의 책, 611~627쪽 참조.

하는 형식 논리'로 정의한다. 재매개론은 그 어떤 미디어도 다른 미디어와 격리되어 문화적 작업을 수행하지 않기 때문에 기존의 미디어든 새로 등장한 미디어든 관계적, 혹은 계보학적 맥락에서 접근해야 할 필요성을 역설한다. 또한 볼터와 그루신은 재매개가 보편적이고 절대적인 미학적 진리가 아니라 '특정 시대에 나타난 특정한 집단의 관행'이라는 점을 강조한다. 이 점에서 재매개론을 기반으로 유성기 음반극 〈심청전〉을 살피는 것은 1930~1940년대에 나타난 심청 서사 향유층의 '관행'을 살피게 한다는 점에 그 의의를 찾을 수 있다.

한편, 볼터와 그루신은 재매개에 있어 두 가지 전략이 작용한다고 보는데, 이는 곧 어떤 하나의 미디어가 다른 미디어를 개조해낼 때의 표상 관습 및 문화 논리에 관한 것이다. 하나는 '투명성의 비매개(transparent immediacy) 논리'이며 다른 하나는 '하이퍼매개성(hypermediacy)'이다. 이 둘은 현대적 미디어의 두 가지 특질인 '실재적인 것의 투명한 표상'과 '미디어 자체의 불투명성이 주는 즐거움'과 관련된다.

투명성의 비매개는 수용자가 미디어의 존재를 잊고 자신이 표상 대상물의 존재 속에 있다고 믿게 할 목적으로 만들어진 표상 양식을 가리킨다. 가상현실 시스템의 목적은 수용자에게 현전감(sense of presence)을 강화시키는 것에 있다. 그러므로 수용자로 하여금 자신이 컴퓨터 인터페이스를 착용하고 있다는 것을 잊어버리게 하고 그것이 제공하는 그래픽 이미지를 자신의 시각 세계로 받아들이도록 하는 경우를 비매개 논리가 적용된 예로 들 수 있다. 반면 하이퍼매개는 수용자에게 미디어를 환기시켜줄 목적으로 만들어진 표상 양식을 가리킨다. 이 논리는 오늘날 디지털 미디어에서는 월드와이드웹 페이지, 데스크톱 인터페이스, 멀티미디어 프로그램 및 비디오 게임 등의 이질적인 '윈도 양식'에서 가장 뚜렷이 나타난다. 컴퓨터 이용자들은 한 번에 10개 이상의 윈도(컴퓨터 창)들을 겹치거나 중첩해서 열 수 있으며, 이 윈도 내의 텍스트, 그래픽, 비디오 등 다중적 표상은 이질적인 공간을 만들어내는 한편 아이콘, 메뉴, 툴바는 시각적, 언어적 의미에 또 다른 층위를 더해준다. 비매개의 논리가 표상 행위를 지우거나 자동화하도록 유도한다면, 하이퍼매개는 다중적 표상 행위를 인정하고 그것을 가시적으로

드러나게 하는 것이다.

그러나 이상의 두 가지 전략은 오직 청각성만을 활용하는 매체인 유성기에는 완벽하게 부합되지 않는 지점이 존재한다. 실상 볼터와 그루신은 영상 미디어, 보다 정확하게는 미디어의 시각성(visuality)에 초점을 맞추어 논의를 전개하고 있기 때문이다.[46] 다만 앞서 언급한 것처럼 미디어에 대한 접근 방식에 있어서는 이 둘이 정의한 재매개론이 유성기의 매체성을 아울러 다루고자 하는 본고의 접근에도 유용한 지점이 있기 때문에 이들이 제안한 개념으로서의 재매개를 수용해 논의를 전개하고자 한다.

이러한 이론적 기반 위에서 본고는 네 편의 유성기 음반극 〈심청전〉을 작품 내 주된 미감이 형상화되는 방식을 기준으로 양분하고자 한다. '비극성'이 주된 미감으로 나타나는 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉는 '유성기의 물성'에서 이 미감이 기인한다. 한편 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉의 경우, '동시대 갈래와의 관계적 맥락'에서 비롯되어 '골계성'이 주된 미감으로 나타난다. 3장에서 상술하겠지만, 특히 후자에 해당하는 두 작품의 경우, 각각 동시대에 존재했던 갈래인 만담·만요·만문만화, 그리고 무대 창극의 영향을 받아 작품의 양식이 형성되었을 뿐만 아니라 미감도 형상화된다. 이 갈래들 모두 무대 공연, 유성기 음반, 만화 등 각기 다른 미디어를 기반으로 하고 있기에 재매개론에서 역설하고 있는 것처럼 미디어를 관계적 맥락에서 접근할 필요성이 특히 대두된다. 또한 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉에서 전면화되는 비극적인 미감이 대중성을 갖게 된 것에 관해서도 당대 사회문화적 맥락에서 재고해 볼 필요가 있다는 점에서 재매개론이 제안하는 미디어에 대한 접근은 본고에 시사하는 바가 크다.

맥루한이 역설한 바, 미디어는 TV, 신문 등에 국한되는 것이 아니라 우리가 세상을 경험하고 다른 사람들과 상호작용하며 우리 몸의 감각을 사용하는 데 변화를 일으키는 중요한 주체를 모두 아우른다.[47] 이렇게 메시지가 전달될 수 있는 모든 형태의 매체를 미디어로 상정한다면 문화 예술 분야의 재매개는 비단 전기전자 매체들보다 훨씬 더 긴 역사를 갖는다는 점은 환기할 만하다. 볼터와 그루신 역시 뉴미디어의 계보에 회화(繪畫)와 같은 전

46) 제이 데이비드 볼터·리처드 그루신(2006), 앞의 책.
47) 마셜 맥루한(2002), 앞의 책.

시대의 예술 형태들을 포함하고 이들로부터 비매개와 하이퍼매개의 원시 형태를 찾기도 하기 때문이다.[48] 따라서 본고는 볼터와 그루신이 강조하는 미디어의 관계적 맥락을 견지하며 심청 서사가 유성기 음반극으로 재매개화되는 양상을 살피고자 한다. 이로써 20세기 초 새롭게 등장한 미디어인 유성기의 매체성을 기반으로 서사적·음악적 차원에서의 접근을 모두 아우를 것이며, 이를 통해 작품이 함의하고 있는 1930년대의 사회문화적 면모를 살펴, 해당 작품의 문예사적 의의를 규명하는 것에 그 목적이 있다.

이상의 내용을 바탕으로 할 본고의 구성은 다음과 같다. 2장에서는 〈오케판 창극 심청전〉의 서사 단락을 기준으로 유성기 음반극 〈심청전〉 작품들을 각각 견주어 내용을 살펴볼 것이다. 3장에서는 작품 분석에 앞서 당대 신파극, 영화 등에서 인기를 누리던 '가정비극적' 제재와 심청 서사가 본래 지니고 있었던 가정비극적 성격과의 상호연관성을 우선 탐구해볼 것이다. 본고에서 다루는 네 작품 모두 심청 서사의 가정비극적 측면에 그 근간을 두고 있으며, 이 가정비극적 제재의 활용은 당시 시대적 분위기의 반영으로도 읽어낼 수 있기 때문이다. 이어 작품 내에 주된 미감이 형상화되는 방식을 기준으로 '유성기의 물성'에서 비롯된 음반극화와 '동시대 갈래와의 관계적 맥락'에서 기인한 음반극화로 네 작품을 양분하고 심청 서사가 유성기 음반극으로 재매개화되는 양상을 작품별로 분석해볼 것이다. 이때 유성기 음반극 〈심청전〉의 매체적·서사적 독자성을 밝히기 위해 원전 심청 서사와의 비교·대조를 거치고자 한다. 4장에서는 3장에서 분석한 내용과 당대 심청 서사를 둘러싸고 있던 사회문화적 풍토에 대한 이해를 바탕으로 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 밝혀내고자 한다.

48) 조주은, 「「레 미제라블」, 문자 서사의 영상 재매개 연구: 소설 1, 2부를 중심으로」, 『인문과학연구』 제75권, 강원대학교 인문과학연구소, 2022, 371쪽.

2. 유성기 음반극 〈심청전〉 자료 개관 및 서사 단락 분석

본고에서 연구 대상으로 삼는 네 편의 유성기 음반극 〈심청전〉은 음반 16매(32면)에 나뉘어져 취입된 〈오케판 창극 심청전〉을 제외하고는 모두 음반 1매(2면)에 취입되었다. 판소리가 유성기에 처음 녹음된 것이 1908년이고, 비록 미완성이지만 완창 녹음이 시도된 것은 1925년, 그리고 창극이 처음 녹음된 것은 1926년이었다. 음반 시장이 성장함에 따라 판소리도 전곡을 녹음하려는 시도가 이루어졌는데, 이 과정에서 등장한 창극 녹음은 극적·입체적 효과를 살리면서도 판소리 완창 감상에 대한 대중의 욕구에 부응하는 하나의 방편이었다.[49] 특히 〈오케판 창극 심청전〉은 극으로서의 성격이 두드러지는 작품으로 평해지고 있으며, 유통 당시부터 포함되었던 가사지가 현전하고 있기 때문에 작품의 양상도 비교적 정확히 살필 수 있다. 가사지를 통해서는 음반마다 소제가 붙어 있던 것을 확인할 수 있는데, 소제는 음반의 면 단위마다 붙어 있었기에 총 32개가 전하고 있다. 본고에서 주목하는 유성기 음반극 〈심청전〉 중 〈만극 모던 심청전〉과 〈비극 심청이〉도 가사지는 전하고 있지만 음반별로 별도의 제목이 붙어 있지는 않다. 가사지에 적혀 있는 소제는 음반 발매 당시부터 기재되어 음반 내용을 구분해주던 것이므로 〈오케판 창극 심청전〉의 소제를 기준 삼아 유성기 음반 〈심청전〉 작품들의 서사 단락을 비교·대조하고자 한다.

시리즈 형식으로 취입된 창극을 제외하고 〈만극 모던 심청전〉, 〈영화극 심청전〉 그리고 〈비극 심청이〉는 전 심청 서사를 담아내기보다는 장면의 확대와 축소를 통해 각각의 극적 양식에 맞게 서사를 재매개화한 것이 특징이다. 그러므로 전 서사를 담아낸 〈오케판 창극 심청전〉을 기준으로 한다면 유성기 음반극 〈심청전〉 간의 차이점과 공통점을 밝히기에 수월할 것으로 생각된다. 다음은 가사지에 기재된 〈오케판 창극 심청전〉의 소제를 목록화한 것이다.[50]

---

49) 배연형(2012), 앞의 글, 375쪽.

50) 〈오케판 창극 심청전〉의 가사지는 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의

1. 곽씨부인 해산 2. 곽씨부인 영면 3. 심봉사 탄식 4. 상여나가는데 5. 출상하던 날 밤 6. 아해 어루면서 걸유 7. 심봉사 걸식 8. 심청 효행· 심봉사 개천 빠지는데 9. 화주승이 구하는데 10. 삼백석 시주	11. 심청이 기도 12. 남경선인 13. 심청탄식 14. 사당하직 15. 부녀 영별 16. 임당수 행선 17. 이비 나오는데 18. 임당수 빠지는데 19. 심청이 수정궁으로 20. 수정궁에서 모녀상봉 21. 심황후 자탄	22. 심봉사와 뺑덕이네 23. 심봉사 황성행 24. 뺑덕이네 도망 25. 뺑덕이네 못니저 26. 목욕하다 옷을 일코 27. 무릉태수를 만나 28. 방아찟는데 29. 황후와 심봉사 30. 부녀상봉 눈 뜨는데 31. 심생원 춤추는데 32. 별궁에 태평연

[표 2] 〈오케판 창극 심청전〉 가사지에 기재된 소제

비교를 위해 [표 2]에 정리된 〈오케판 창극 심청전〉의 소제를 서사를 구성하는 대단락으로 상정하고, 그 대단락의 유무를 일차적인 비교의 틀로 삼으려고 한다. 이후 대단락의 내용 전개는 다시 소단락으로 세분화해 미시적으로 살필 것이다. 〈오케판 창극 심청전〉의 경우, 비교의 준거로 삼을 수 있도록 대단락 내의 소단락 내용을 모두 일정하게 고정하고자 한다. 고정된 소단락이 〈만극 모던 심청전〉, 〈영화극 심청전〉 그리고 〈비극 심청이〉에서는 각각 어떻게 형상화되는지를 살핌으로써 작품별 내용상의 특색은 보다 용이하게 구분될 수 있다. 소단락에는 필요할 경우 다시 하위 항목을 두어 세부 내용을 보완하고자 한다. 먼저 〈오케판 창극 심청전〉의 서사 단락부터 분석한 뒤, 이 분석 내용을 바탕으로 〈영화극 심청전〉, 〈만극 모던 심청

책 3권, 한걸음더, 2011, 1103~1129쪽과 배연형(2005), 앞의 글, 203~241쪽을 참조했다.

전〉, 〈비극 심청이〉와 견주고자 한다.

2.1. 〈오케판 창극 심청전〉 (1942)

〈오케판 창극 심청전〉은 1942년에 발매되었으며 유성기 음반 16매(32면)으로 제작되었다. 녹음시간은 약 110분 정도이다. 반주는 오케-고악단으로 되어 있으며 소리북, 거문고, 가야금, 단소, 피리, 대금 등의 반주를 비롯해 바라, 목탁 등의 효과음도 삽입되어 있다. 소리 사설이 김연수 창본 〈심청가〉와 같기 때문에 김연수가 각색한 것으로 알려져 있다.[51] 김연수는 심봉사 역 또한 맡아서 했으며, 박록주가 곽씨부인과 뺑덕어미 역을 맡았다. 정남희와 김준섭은 도창과 동리 사람들 등의 역할을 맡았고, 김옥련이 심청 역을 맡았다.

한편 〈오케판 창극 심청전〉은 1933년부터 한국음악 음반을 발매하기 시작해 일제강점기 말까지 약 1,300종의 음반을 낸 오케 축음기상회(Okeh Record)에서 청반(고급반)으로 발매한 음반이다.[52] 오케 청반은 1935년 5월에 처음 발매되었으며, 음반 번호 'Okeh20001~20169'까지의 음반이 여기에 속한다. 1943년 무렵까지 약 169종이 이 음반 번호 체계로 발매된 셈이다.[53] 가사지의 소제를 기준으로 서사 단락을 분석하면 다음과 같다.

소제/서사 단락	〈오케판 창극 심청전〉
1. 곽씨부인 해산	-오랫동안 아이가 없었으나 명산대찰에 신공 드린 후에 꿈을 꾸고 선인옥녀 딸인 심청을 해산함.
2. 곽씨부인 영면	-산후 별증으로 곽씨부인이 영면함.
3. 심봉사 탄식	-곽씨부인이 죽은 사실을 알게 된 심봉사가 탄식함.
4. 상여나가는데	-동네 사람들의 도움으로 곽씨부인의 발인제를 마치고 출상함.
5. 출상하던 날 밤	-심봉사가 갓난아기인 심청을 안고 통곡하며 자탄함.

51) 배연형(2005), 앞의 글, 150쪽.
52) 배연형(2019), 앞의 책, 442쪽.
53) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 5권, 121~122쪽.

6. 아해 어루만지면서 걸유	-심봉사가 우물가에서 젖동냥을 해 심청을 키움.
7. 심봉사 걸식	-심봉사는 심청이 자는 틈을 타 홀로 동냥하러 다님. -장성한 심청이 앞으로는 아버지를 위해 자기가 공양하겠다며 심봉사의 허락을 받음. -이후 심청은 직접 밥을 빌러 다니며 부친을 공양함.
8. 심청 효행·심봉사 개천 빠지는데	-장승상 부인댁에 가서 돌아오지 않는 심청을 마중하러 나갔다가 개천에 빠짐.
9. 화주승이 구하는데	-지나가던 몽은사 화주승이 개천에 빠진 심봉사를 구해줌. -화주승이 심봉사에게 공양미 삼백 석을 불전에 시주하면 눈을 뜰 수 있다고 알려줌.
10. 삼백석 시주	-화주승의 말을 들은 심봉사가 삼백 석 시주를 약속함. -자신의 처지를 상기하며 곧바로 이를 자책하고 후회함.
11. 심청이 기도	-소식을 들은 심청은 아버지를 위로하고, 공양미 삼백 석을 주선해 몽은사로 바칠 것을 약속함. -심봉사는 중을 찾아가 없던 일로 하고자 함. -심청은 그런 아버지를 말리고, 공양미 삼백 석을 마련할 수 있게 해달라며 하늘에 축수함.
12. 남경선인	-남경 선인이 인제수를 찾아다님. -공양미 삼백 석을 몽은사에 보내는 조건으로 심청이 팔려감. -심봉사에게는 장승상댁 부인의 수양딸이 되는 조건으로 삼백 석을 마련했다고 전함. -심봉사는 승상 댁 부인께 수양딸로 가는 것을 두고는 아무도 자신을 딸 팔아먹었다며 흉보지 못할 거라고 다행스럽게 여김.

13. 심청탄식	-심청은 행선 날을 앞두고 홀로 될 아버지 걱정에 눈물 흘림.
14. 사당하직	-행선날이 밝자 남경 선인들이 물때를 재촉함. -심청은 심봉사에게 마지막 아침상을 차려드림. -심봉사는 심청의 앞날에 관해서 꾼 간밤의 꿈을 얘기함. -심청은 통곡재배하며 사당 하직함.
15. 부녀 영별	-심청이 심봉사에게 공양미 삼백 석을 선인들로부터 받은 대가로 임당수에 팔려간다는 사실을 밝힘. -심봉사가 통곡함.
16. 임당수 행선	-선인들이 뱃노래를 부르며 임당수로 감.
17. 이비 나오는데	-심청이 임당수로 가는 길에 이비(二妣)의 혼(魂)을 만남.
18. 임당수 빠지는데	-심청이 임당수에 빠짐.
19. 심청이 수정궁으로	-임당수에 빠진 심청은 옥황상제의 분부로 용궁(수정궁)에 도착함.
20. 수정궁에서 모녀상봉	-심청은 수정궁에서 천상의 옥진부인이 된 곽씨부인을 만남. -용왕이 심청에게 심봉사의 눈을 뜰 수 있게 하는 약인 개안부를 주고, 두 시녀로 옹위해 인간으로 환송하게 함.
21. 심황후 자탄	-심청은 인세로 돌아와 송천자의 황후가 되었으나 부친을 걱정하며 자탄함.
22. 심봉사와 뺑덕이네	-심청이 이를 천자께 주달하고, 맹인잔치를 배설함. -심봉사는 뺑덕어미와 함께 살며 전곡을 탕진함. -황성에서 맹인잔치한다는 사실을 알게 됨.
23. 심봉사 황성행	-심봉사는 뺑덕어미와 함께 황성으로 떠남.
24. 뺑덕이네 도망	-뺑덕어미가 황봉사와 도주함.
25. 뺑덕이네 못니저	-홀로 남은 심봉사는 울며 자신의 처지를 한탄함.

26. 목욕하다 옷을 일코	-심봉사가 황성 가는 길에 목욕하다가 의관과 의복을 잃음.
27. 무릉태수를 만나	-신세 한탄하던 중에 무릉태수를 만나 옷을 얻음.
28. 방아찟는데	-방아집 여인들을 만나 농을 하며 방아를 찧음.
29. 황후와 심봉사	-안씨 맹인에게 장가 들고, 황성 잔치에 도착함.
30. 부녀상봉 눈뜨는데	-심청과 심봉사가 해후하고, 심청은 개안부를 사용해 심봉사의 눈 뜨게 함. 더불어 만좌맹인들 모두 눈을 뜨게 됨.
31. 심생원 춤추는데	-심봉사가 춤 추며 노래 부름.
32. 별궁에 태평연	-천자께서 심봉사를 부원군에 봉하고, 다함께 태평연을 즐김.

[표 3] 〈오케판 창극 심청전〉 서사 단락 분석

이상에서 살펴본 서사 단락 분석을 기준 삼아 〈영화극 심청전〉, 〈만극모던 심청전〉, 그리고 〈비극 심청이〉의 내용을 분석해보고자 한다.

2.2. 〈영화극 심청전〉 (1930)

〈영화극 심청전〉[54]은 1930년에 발매되었으며 유성기 음반 1매(2면)으로 제작되었다. 반주는 콜롬비아 관현악단으로 되어 있으며 당대 유명한 변사였던 김영환이 이 작품에서 변사의 역할과 함께 심봉사의 역할을 맡았다. 복혜숙은 심청 역을 맡았으며 박록주의 〈범피중류〉 창조(唱調)가 삽입되어 있다.

〈영화극 심청전〉을 발매한 콜럼비아 레코드는 일제강점기에 가장 많은 한국음악 음반을 발매한 대표적인 일본의 음반 회사였다. 일본 굴지의 음반 회사였던 만큼 음반의 취입과 생산 및 판매가 체계적이었다.[55] 콜럼비아 정

54) 〈영화극 심청전〉의 채록본은 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 1권, 한걸음더, 2011, 86~88쪽을 참조했다.

규반은 1929년 2월에 처음 발매된 Columbia 40000번부터 시작해서 1943년 Columbia 40923번으로 종료될 때까지 시종 동일한 번호체계로 발매되었다.[56] 〈오케판 창극 심청전〉과 서사 단락을 비교·분석하면 다음과 같다.

소제/서사단락	〈오케판 창극 심청전〉	〈영화극 심청전〉
12. 남경 선인	a. 남경 선인이 인제수를 찾아다님. b. 공양미 삼백 석을 몽은사에 보내는 조건으로 심청이 팔려감. c. 심봉사에게는 장승상댁 부인의 수양딸이 되는 조건으로 삼백 석을 마련했다고 전함. d. 심봉사는 승상 댁 부인께 수양딸로 가는 것을 두고는 아무도 자신을 딸 팔아먹었다며 흉보지 못할 거라고 다행스럽게 여김.	a, b. 변사의 내레이션으로 심봉사의 눈을 뜨이기 위해 공양미 삼백 석에 몸을 판 심청의 상황이 요약 제시됨.
14. 사당 하직	e. 행선날이 밝자 남경 선인들이 물때를 재촉함. f. 심청은 심봉사에게 마지막 아침상을 차려드림. g. 심봉사는 심청의 앞날에 관해서 꾼 간밤의 꿈을 얘기함. h. 심청은 통곡재배하며 사당 하직함.	f. 심청은 심봉사에게 밥을 차려드리고 같이 먹다가 눈물을 터트림.

55) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 5권, 70~73쪽.
56) 배연형(2019), 앞의 책, 378쪽.

15. 부녀 영별	i. 심청이 심봉사에게 공양미 삼백 석을 선인들로부터 받은 대가로 임당수에 팔려간다는 사실을 밝힘. j. 심봉사가 통곡함.	i. 심청이 심봉사에게 공양미 삼백 석을 선인들로부터 받은 대가로 임당수에 팔려간다는 사실을 밝힘. j. 심봉사가 통곡함.
16. 임당수 행선	k. 선인들이 뱃노래를 부르며 임당수로 감.	k.1. 심청은 귀덕엄마에게 심봉사의 후일을 당부함. k.2. 심청이가 배에 올랐다는 사실을 변사의 내레이션을 통해 제시함. k.3. 심청이 심봉사, 동리 어르신, 귀덕엄마 그리고 동무들에게 마지막으로 인사함. k.4. 심청이 탄 배가 떠가는 모습이 변사의 내레이션과 창조로 제시됨. k.5. 심봉사가 땅을 치며 우는 모습과, 후에 용왕의 도움으로 심청이 살아 돌아올 것이라는 사실이 변사의 내레이션으로 요약 제시됨.

[표 4] 〈오케판 창극 심청전〉과 〈영화극 심청전〉 서사 단락 비교

〈영화극 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉이 공유하고 있는 대단락은 12, 14, 15, 16이다. 이 작품의 특징은 음반의 면이 바뀔 때, 혹은 내용 중간에도 변사의 내레이션으로 상황이 직접 제시되는 대목이 있다는 점이다. 특히 작품 말미에서 변사의 내레이션을 통해 원전인 심청 서사의 이후 내용이 요약적으로 제시된다는 점은 대개 원전을 가지고 있고, 그 서사를 재현하는 식으로 재매개화된 '영화극'의 양식적 성격에서 비롯된 것으로 보인다. 유성

기 음반에 취입된 영화극 양식에 대해서는 3장 1절에서 상술하고자 한다. 또한 위의 표를 통해 〈오케판 창극 심청전〉에 비해 심청과 심봉사 부녀가 이별하는 장면이 훨씬 확장되어 나타나 있음을 확인할 수 있다. 〈오케판 창극 심청전〉에는 등장하지 않는 인물인 '귀덕 엄마'와, 동리 어르신 및 동무들에게 인사하며 슬퍼하는 심청의 모습은 심청의 발화를 통해 드러난다. 심청이 탄 배가 임당수로 나아가는 모습을 나타낼 때 변사의 내레이션과 더불어 〈심청가〉의 유명 대목인 〈범피중류〉 일부가 박록주의 창으로 제시된다는 점도 특징적이다.

2.3. 〈만극 모던 심청전〉 (1935)

〈만극 모던 심청전〉[57]은 1935년에 발매되었으며 유성기 음반 1매(2면)으로 제작되었다. 〈만극 모던 심청전〉을 발매한 리갈(Regal)은 콜럼비아 레코드사 정규반에 대한 보급반인 '일축조션소리판 K800~'의 계승이다. 정규반에 비해 염가반의 구실을 했다. 염가반은 발매된 지 오래돼 상품성이 떨어진 음반을 재발매하면서 가격을 낮춰 공급함으로써 새로운 수요를 창출하려는 일종의 할인 음반이다. 리갈은 1934년 6월부터 발매되기 시작했는데 가격은 오케보다도 싼 80전이었다. 리갈의 음반 번호는 'Regal C100~'의 세 자리 숫자이다.[58] 〈오케판 창극 심청전〉과 서사 단락을 비교하면 다음과 같다.

57) 〈만극 모던 심청전〉의 가사지는 한국고음반연구회 편저(2003), 앞의 책 5권, 546~552쪽과 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 1103~1129쪽을 참조했다.
58) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 5권, 79~80쪽.

소제/서사단락	〈오케판 창극 심청전〉	〈만극 모던 심청전〉
		노래를 통해 고무공장 여직공으로 일하는 심청의 상황이 제시됨.
8. 심봉사 개천 빠지는데	a. 장승상 부인댁에 가서 돌아오지 않는 심청을 마중하러 나갔다가 개천에 빠짐.	a. 공장에서 오지 않는 심청을 마중하러 광교천변을 지나다가 자전거 종소리에 놀라 떨어졌다는 정황이 심청과의 대화를 통해 제시됨.
9. 화주승이 구하는데	b. 지나가던 몽은사 화주승이 개천에 빠진 심봉사를 구해줌. c. 화주승이 심봉사에게 공양미 삼백 석을 불전에 시주하면 눈을 뜰 수 있다고 알려줌.	c. 심봉사가 병원에서 제중원 의사에게 치료비 삼백 원을 내면 눈을 뜨게 할 수 있다는 말을 들었다며 심청에게 전함. c.1. 뺑덕어미의 대사를 통해 심청이 이미 아버지의 눈을 뜨게 하기 위해 '년전에 임당수로 출장'을 갔었다는 점이 간접적으로 밝혀짐. c.2. 그로 인해 심청은 감기에 걸렸지만, 심봉사는 여전히 눈을 뜨지 못함. c.3. 뺑덕어미가 심청과 심봉사가 버는 돈으로 삼백 원을 마련하긴 힘들다며 세상이 좋다지만 그저 돈 세상이라고 함.

11. 심청이 기도(祈禱)	d. 소식을 들은 심청은 아버지를 위로하고, 공양미 삼백 석을 주선해 몽은사로 바칠 것을 약속함. e. 심봉사는 중을 찾아가 없던 일로 하고자 함. f. 심청은 그런 아버지를 말리고, 공양미 삼백 석을 마련할 수 있게 해달라며 하늘에 축수함.	d. 심청이 삼백 원쯤은 마련할 수 있다며 아버지를 위로함. e. 심봉사는 공연한 소리를 했다며 뒤숭숭한 세상을 눈이 멀어 보지 못하는 것이 차라리 다행이라고 함.
		노래를 통해 심봉사는 맹아학교 선생님이고, 삼백석 공양미 불공으로도 눈 뜨지 못했다는 점이 다시금 제시됨.
12. 남경선인	g. 남경 선인이 인제수를 찾아다님. h. 공양미 삼백 석을 몽은사에 보내는 조건으로 심청이 팔려감. i. 심봉사에게는 장승상댁 부인의 수양딸이 되는 조건으로 삼백 석을 마련했다고 전함. j. 심봉사는 승상 댁 부인께 수양딸로 가는 것을 두고는 아무도 자신을 딸 팔아먹었다며 흉보지 못할 거라고 다행스럽게 여김.	i. 심청이 심봉사에게 삼백 원을 마련했다고 전함. i.1. 심봉사는 심청이 ‘년전에 임당수로 출장’을 갔던 때를 상기하며 심청을 걱정하고, 눈은 안 떠도 된다며 거절함.

15. 부녀 영별	k. 심청이 심봉사에게 공양미 삼백 석을 선인들로부터 받은 대가로 임당수에 팔려간다는 사실을 밝힘. l. 심봉사가 통곡함.	k. 심청은 삼백 원을 받는 대가로 하루빈의 댄스홀에 가는 거라며 심봉사에게 사실을 밝힘. k.1. 심봉사는 심청의 말을 들으며 '단사흘', '아라서', '상식' 등의 단어를 활용해 언어유희를 함. j. 댄스홀에 가겠다는 심청에 변했다며 '아무리 단사흘이기로 왜 더럽소 소리를 어째 듣냐'고 답함.
16. 임당수 행선	m. 선인들이 뱃노래를 부르며 임당수로 감.	m.1. '녯날에 심청이'는 임당수로 갔다면 '지금의 심청이'는 사은지옥으로 간다며 심봉사에게 인사함. m.2. 노래를 통해 두 사람의 이별이 제시됨.

[표 5] 〈오케판 창극 심청전〉과 〈만극 모던 심청전〉 서사 단락 비교

두 작품이 공유하고 있는 대단락은 8, 9, 11, 12, 15, 16이다. 〈만극 모던 심청전〉은 근대 도시를 배경으로 하고 있어 〈오케판 창극 심청전〉과 공유하고 있는 6개의 대단락 안에서도 구체적인 설정값에 있어서는 차이가 있다. 음반의 초입에 노래를 넣어 심청과 심봉사의 직업이나 그간의 정황 등을 알려주고 있는 것이 특징이다. 〈오케판 창극 심청전〉에서는 소단락 'a'와 'c'가 인물들의 행동을 통해 장면적으로 제시되었다면 〈만극 모던 심청전〉에서는 직접적이고 요약적으로 제시되었다. 또한 〈오케판 창극 심청전〉에서는 뺑덕어미가 22, 23, 24, 25 대단락에서 등장하는 것과 달리 〈만극 모던 심청전〉에서는 대단락 9에서부터 등장하고 있다. 가장 많은 변형이 보이는 단락은 대단락 15의 소단락 'k'로, 이별을 고하는 심청 앞에서 심봉사는 통곡하는 대신 언어유희를 활용하며 답변하고 있다. 이는 세상일을 해학

적이고 풍자적으로 표현해 웃음을 유발하는 만극(漫劇)의 양식적 특질에서 기인한 것으로 보인다. 구체적인 만극 양식에 관해서는 3장 2절에서 상술하고자 한다. 대단락 16은 〈오케판 창극 심청전〉에서는 선인들의 시점에서 진행되는 반면 〈만극 모던 심청전〉은 심청의 시점으로 진행된다. 음반 말미에서도 음반의 초입과 같이 노래를 통해 심청과 심봉사의 이별이 제시되고 극이 마무리된다.

2.4. 〈비극 심청이〉 (1938)

〈비극 심청이〉[59]는 1938년에 발매되었으며 유성기 음반 1매(2면)으로 제작되었다. 박세명이 심봉사 역을 맡고 지경순이 심청 역을 맡았는데, 이 둘은 〈사랑은 속아도 사랑〉 등 당대 여러 편의 유성기 음반 작품을 함께 취입한 것으로 알려져 있다. 심청과 심봉사 외에 여타 배역이 등장하지 않는다는 점이 이 작품의 특징이다.

〈비극 심청이〉는 〈만극 모던 심청전〉과 동일하게 리갈(Regal)에서 발매되었다. 리갈 음반은 발매를 알리기 위해 축음기 축제를 열어 대대적인 홍보 행사를 펼쳤었는데, 이는 당시 유성기 음반 시장 확대를 위한 것임과 동시에 본격적인 유성기 음반의 대중화 시대를 알리는 행사이기도 했다. 음반 번호는 Regal C100에서 시작하며 Regal C472가 끝번이므로 이 레이블로 발매된 음반은 총 373종으로 추정된다. Regal 상표는 1939년 8월 신보를 끝으로 발매가 종료되었다.[60] 〈비극 심청이〉와 〈오케판 창극 심청전〉의 서사 단락을 비교하면 다음과 같다.

---

59) 〈비극 심청이〉의 가사지는 한국고음반연구회 편저, 앞의 책 6권, 973~978쪽과 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 499~501쪽을 참조했다.
60) 배연형(2019), 앞의 책, 386~390쪽.

소제/서사단락	〈오케판 창극 심청전〉	〈비극 심청이〉
7. 심봉사 걸식	a. 심봉사는 심청이 자는 틈을 타 홀로 동냥하러 다님. b. 장성한 심청이 앞으로는 아버지를 위해 자기가 공양하겠다며 심봉사의 허락을 받음. c. 이후 심청은 직접 밥을 빌러 다니며 부친을 공양함.	b-1. 심봉사의 허락 이전에 심청이 먼저 아랫마을에 가서 동냥을 해옴. b. 심청이 앞으로는 자기가 직접 동냥을 얻어오겠다며 심봉사를 설득함. b.1. 심봉사가 심청의 효심을 기특해하다가 자탄하는 과정에서 과거의 사건인 a가 요약적으로 제시됨.
14. 사당 하직	d. 행선날이 밝자 남경 선인들이 물때를 재촉함. e. 심청은 심봉사에게 마지막 아침상을 차려드림. f. 심봉사는 심청의 앞날에 관해서 꾼 간밤의 꿈을 얘기함. g. 심청은 통곡재배하며 사당 하직함.	d. 행선날이 밝자, 심청이 선인들에게 심봉사에게 인사하고 나오겠다고 말함. e. 심청이 심봉사에게 밥을 차려 드리고 같이 먹다가 눈물을 터트림. e.1. 심봉사가 도대체 무슨 일이 있었던 거냐며 심청을 다그침.
15. 부녀 영별	h. 심청이 심봉사에게 공양미 삼백 석을 선인들로부터 받은 대가로 임당수에 팔려간다는 사실을 밝힘. i. 심봉사가 통곡함.	h. 심청은 울며 아버지의 눈을 뜨게 하기 위해 공양미 삼백 석의 대가로 임당수에 필려간다는 사실을 밝힘. i. 심봉사가 심청에게 그건 효도가 아니라고 하며 통곡함.

[표 6] 〈오케판 창극 심청전〉과 〈비극 심청이〉 서사 단락 비교

이 두 작품의 공통 대단락은 7, 14, 15이다. 〈비극 심청이〉는 음반의 상(上)편에는 대단락 7이, 그리고 하(下)편에는 대단락 14와 15의 내용이 취입되어 있다. 따라서 〈오케판 창극 심청전〉의 대단락을 기준 삼아 본다면 음반의 앞면과 뒷면 사이에 생략된 대목이 많은 편이다. 하지만 그만큼 장면의 확장이 새롭게 이루어진 대목들도 보이는데, 심봉사의 자탄이 드러나는 대목인 소단락 'b.1'과 부녀가 헤어지는 대목인 소단락 'i'가 특히 그렇다. 또한 여타 유성기 음반극 〈심청전〉과 달리 노래나 변사를 통해 내용이 제시되는 부분 없이 전 서사가 오직 두 인물의 담화를 통해서만 이어지고 있다. 그렇기에 〈오케판 창극 심청전〉에서는 도창(導唱)으로 처리되었던 대단락 7의 소단락 'a'가 〈비극 심청이〉의 대단락 8 소단락 'c'에서는 심봉사의 대사를 통해 요약적이고 직접적으로 제시된다.

이상으로 〈오케판 창극 심청전〉을 기준 삼아 본고에서 다룰 유성기 음반극 〈심청전〉의 자료 개관과 더불어 서사 단락을 비교·대조해보았다. 이를 통해 모든 유성기 음반극 〈심청전〉에서 공통적으로 취입하고 있는 대목은 바로 대단락 15인 '부녀 영별' 대목임을 알 수 있다. 음반극화의 과정을 거칠 때 이 대목이 빠지지 않고 등장했다는 점은 해당 대목이 심청 서사를 통틀어서 가장 극적인 장면으로 여겨졌기 때문으로 짐작해볼 수 있다.

한편 동일한 대단락을 취입하고 있음에도 미시적으로 접근해보면 구체적인 서사 전개 양상이 모두 다르게 나타난다는 것을 알 수 있다. 이는 영화극, 만극, 창극 등 같은 음반극이라 할지라도 각 작품들이 서로 다른 양식적 성격을 갖고 있기 때문이다. 따라서 3장에서는 위에서 분석한 서사 단락을 통해 심청 서사가 유성기 음반극화되는 양상을 음반극 각각의 양식적 성격과 유성기 음반의 매체적 특질을 염두에 두며 살피고자 한다.

3. 유성기 음반에 취입된 심청 서사의 극화 양상

1910년대 일본으로부터 유입된 신파(新派)는 연극뿐만 아니라 영화, 소설 등 당대 문화 예술 전반에 영향을 미쳤다. 당시 우리나라 신파극의 흐름은 일본 신파극의 흐름과 궤를 같이하여 정치극, 군사극, 탐정극 등으로 변모해갔는데 그중에서도 가정비극류가 주류를 이뤘다.[61] 유민영은 한국근대희곡사를 살피면서 1910년대 우리나라 신파극 중 가정비극류를 일본 신파극단 공연의 번안 작품, 신소설의 각색 작품, 그리고 이조소설(李朝小說)의 각색 작품 크게 세 가지로 나누어 고찰한 바 있다. 특히 당시에는 신문 연재소설이 신파극으로 재매개화되면서 관객의 각광을 받은 사례가 많았는데, 이때 신문에 연재되어 호평을 받은 소설은 거의 다 가정비극이었고, 극단에서 공연한 소설 원작의 신파극도 모두 가정비극이 주된 내용이었다고 한다. 〈불여귀〉, 〈쌍옥루〉 등의 작품을 예로 들었으며 구체적인 작품 내용과 관련해서는 대체로 구(舊) 도덕과 권선징악의 관점을 견지하고 있는 작품들이 다수임을 역설했다. 이를 통해 유교적인 봉건 논리와 권선징악에 바탕을 둔 가정비극류 신파극이 당대 대중에게 널리 공감을 샀던 것으로 추측해볼 수 있다.[62]

내용적으로 접근해보면 권선징악으로 종결되는 작품이 다수였다는 점에 미루어 봤을 때 가정비극류 신파극을 오늘날 장르적 의미에서의 '비극'으로 해석하는 것은 어폐가 있다. 유민영도 지적했듯 가정비극에 포함된 작품이라고 해서 모두 비극인 것만은 아니었기 때문이다.[63] 그러나 당대 향유층이 이러한 가정비극을 '비극적' 정조를 가진 것으로 파악했다는 점은 분명히 드러나는 사실이다. 1930년대에 동양극장의 전속 극단인 청춘좌(靑春座)의 단원으로 활동했던 고설봉의 회고가 이를 방증한다.

---

61) 류승렬, 「신소설과 신파소설의 역학성 연구」, 『동남어문논집』 제4권, 동남어문학회, 1994, 105쪽.
62) 유민영, 「초기 신파극에 대한 연구: 한국근대희곡사연구 其Ⅳ」, 『논문집』 제6권, 한양대학교, 1972.
63) 위의 글, 98쪽.

> 신파극은 주로 저녁 일곱 시에 막을 올려 먼저 인정극을 30~40분 정도 공연하고, 이어 비극을 두 시간 가까이 공연하였다. 그 끝에 희극을 30~40분가량 공연하고 막을 내렸다. 그 가운데 비극은 일명 정극이라 하였는데, 모성비극이니, 가정비극이니, 사회비극이니 하여 객석을 눈물바다로 만드는 신파 특유의 형태로 구성하였다. 그런데 정극과 희극 사이에는 막간이 있었다. 그때 극단 단장이 막 앞으로 나와 인사 겸 다음 작품의 예고도 하고, 주연 배우들이 등장하여 노래를 부르기도 하였으며, 희극 배우가 나와 만담도 하였다.[64]

이를 통해 이 당시 신파극의 구체적인 공연 순서를 알 수 있으며, 당시 대중들은 모성비극, 사회비극과 더불어 '가정비극' 역시 '비극'의 일종으로 이해하고 있었다는 사실 또한 확인할 수 있다. 이에 가정비극류 신파극은 제재적 차원에서 '가정 내 제문제'를 소재로 다루는, 가정극적 요소를 포함한 신파극으로 정의하는 것이 적합할 것이다.[65] 1917년 신구극개량단(新舊劇改良團)의 〈장화홍련전〉, 1920년 혁신단(革新團)에서 공연한 〈심청가〉 등에서 확인되듯 고전 서사가 신파극으로 재매개화되어 공연될 수 있었던 것도 해당 서사가 당대 큰 인기를 끌던 가정비극류 신파극의 특성을 갖추고 있었던 데서 기인한다. 요컨대 의리와 인정에 기초한다는 점에서 신파극의 비극성도 '구파연극'의 유교 도덕적인 비극성과 서로 통용되는 점이 있었기 때문에 이상의 '이조소설'도 가정비극류 신파극으로 재매개화될 수 있었던 것이다.[66] 나아가 이러한 흐름은 연극뿐 아니라 1920년대 초창기 영화사에서도 확인된다. 당시 〈춘향전〉, 〈심청전〉, 〈흥부전〉 그리고 〈장화홍련전〉은 영화로 가장 많이 재매개화된 고전소설 레퍼토리였으며, 특히 〈심청전〉은 '가정비극'을 표제로 내세우며 상영되었다.[67] 심청 서사가 유성기 음반극으로 활발하게 재매개화된 것 역시 이렇게 '가정비극'이 각광을 받던 시대적 분위기의 영향도 있었을 것으로 생각된다.

---

64) 고설봉, 『빙하시대의 연극마당 배우세상』, 이가책, 1996, 38~39쪽.
65) 윤민주, 「가정비극류 신파극에 나타나는 멜로드라마적 과잉에 대한 연구」, 『어문론총』 제55권, 한국문학언어학회, 2011, 509~510쪽.
66) 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대학교출판부, 1990, 77쪽.
67) 권순긍, 「초창기 한국영화사에서 고소설의 영화화 양상과 근거」, 『고소설 연구』 제42권, 한국고소설학회, 2016, 358쪽.

한편, 1930년대 당대 무대 상업극과 연관성을 보이는 유성기 음반 근대극 중에서도 가정비극을 제재로 삼은 작품들을 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 예컨대 〈말 못할 사정〉이라는 작품에 등장하는 누이동생 '정희'는 아버지와 오빠를 부양하기 위해 아픈 몸을 이끌고서라도 몸을 파는 인물이다. 정희의 오빠는 동생의 사정을 알면서도 그저 바라보고 있을 수밖에 없는 자신의 처지는 '산죽음'과 다름없고, 동생인 정희의 삶에 대해서는 '죽는 것이 사는 것보다 더 행복스러운' 인생이라고 말한다. 결국 그는 비극의 굴레를 끝내기 위해 동생을 직접 죽이기에 이르고, 경찰에 자수한다.[68] 이상의 사례들을 통해 근대 초기에 다양한 매체와 장르를 경유하며 '가정비극'이라는 제재가 반복적으로 활용되었음을 확인할 수 있다.

본고에서 다루는 네 편의 유성기 음반극 〈심청전〉은 모두 원전인 심청 서사의 가정비극적 측면을 핵심 제재로 삼는다는 공통점을 갖는다. 2장에서 살핀 바, 네 작품 모두에 공통적으로 실려 있는 대목은 심청이 임당수로 가기 전 부친인 심봉사와 이별하는 '부녀 영별' 대목이다. 이 대목에는 심청이 임당수 투신을 통해 아버지의 개안을 위한 공양미 삼백 석을 마련하고, 이로써 '효'를 실현하고자 한다는 데서 심청 서사의 가정비극적 측면이 드러난다. 이렇듯 절대적인 가치로 여겨졌던 효를 위시한 유교 윤리를 실현하자는 욕구가 결국 비장을 초래한다는 점에 심청 서사의 특수성이 있다.[69] 여기에서 아이러니가 발생하는데, 이는 플롯 층위에서 구현되는 양상에 따라 각 작품 내에 상이한 미감을 형성하므로 주목을 요한다. 이러한 미감은 특히 인물 형상화 층위에서 심봉사와 뺑덕어미의 골계적 면모를 축소해 심청의 '효'를 부각하기도 하고, 혹은 심봉사를 희화화해 심청의 '효'와 골계적 면모 간에 발생하는 대비를 드러내기도 한다. 전자는 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉, 그리고 후자는 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉과 관련된다.

중요한 것은 전자에 해당하는 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉처럼 골계성이 아닌 비극성이 부각되는 작품의 경우, 유성기의 물성이 이 미감의

68) 최동현·김만수(1998), 〈말 못할 사정〉, 앞의 책, 249~252쪽.
69) 조동일(1999), 앞의 책, 109쪽. 조동일은 이렇게 효를 위시한 유교 윤리가 비장을 초래하는 작품은 〈심청전〉이 유일하다고 보았다.

형성에 큰 영향을 미친다는 점이다. 주지하다시피 원전인 심청 서사에서는 비극성과 골계성 모두가 주된 미감으로 나타나 있다. 그러나 유성기 음반으로 재매개화되면서는 길이의 제한이 있는 매체의 특성상 편집이 이루어질 수밖에 없고, 상업성·대중성 등을 고려하며 취입할 대목을 나누어야 한다. 이때 판소리에서 가장 중요한 대목으로 일컬어지는 '눈대목' 중심으로 초기 유성기 음반에 심청 서사의 재매개화가 이루어졌다고 볼 수 있다. 가장 이른 시기의 유성기 음반극 〈심청전〉인 〈영화극 심청전〉(1930)이 이를 방증한다. 이미 전근대부터도 널리 향유되어 왔던 심청 서사는 당시 대중들에게 익숙하면서도 서사의 핵심으로 여겨지는 대목 위주로 재매개화를 하는 것이 흥행을 보증할 수 있는 방편이었을 것이다. 그러므로 유성기의 물성이 곧 심청 서사의 '눈대목' 위주로 재매개화를 유도했다고 할 수 있으며, 이에 심청의 임당수 투신과 관련되는 비극적인 대목이 핵심이 되어 음반극화가 이루어졌다. 이렇게 심청 서사의 비극적 대목이 눈대목으로 여겨지며 각광을 받았던 것은 당대 사회문화적 맥락 속에서도 조명해볼 필요가 있다. 이 부분은 4장 1절에서 상술하고자 하며, 3장에서는 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉 작품 내에서 비극성이 강조되어 형상화되는 구체적인 양상에 주목하고자 한다.

반면, 유성기 음반극 〈심청전〉 중 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉에 전면화된 골계성은 미디어의 효과라기보다는 당대 함께 존재하고 있던 동시대적 갈래와의 관계적 맥락에서 비롯된 미감으로 보는 것이 타당하다. 만극은 세상일을 해학적이고 풍자적으로 표현해 웃음을 자아내는 만담·만요·만문만화 등과 영향 관계를 짚어볼 수 있다. 한편, 음반 창극은 당시 무대 창극으로부터 파생되었다. 특히 1942년에 유성기 음반으로 발매된 〈오케판 창극 심청전〉은 하나의 완결된 작품을 독립적으로 공연하기보다 다른 공연물과 더불어 중요한 일부 장면만을 공연하던 초창기 창극과 달리 원전의 전 서사적 흐름을 유지하며 재매개화되었다.[70] 그러므로 이 작품에 심청 서사의 주된 두 가지 미감인 비극성과 골계성 중 어느 하나만 전면적으로 드러난다고 단정하기는 어렵다. 그러나 앞서 언급한 〈영화극 심청전〉

70) 서영호, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법 재고」, 『판소리연구』 제2권, 판소리학회, 1991, 8쪽 참조.

과 〈비극 심청이〉에는 골계성이 전무하다는 점에 〈오케판 창극 심청전〉에는 차별화되는 지점이 존재한다. 따라서 본고에서는 〈오케판 창극 심청전〉은 골계성에 초점을 맞춰 함께 논하고자 한다. 이렇게 유성기 음반극 〈심청전〉이 재매개화될 때의 원리를 고려하며 유성기의 물성에서 비롯된 음반극화, 그리고 동시대 갈래와의 관계적 맥락에서 기인한 음반극화로 작품들을 양분하고 탐구하고자 한다.

3.1. 유성기의 물성에서 비롯된 음반극화

본 절에서는 유성기 음반극 〈심청전〉 중 유성기의 물성으로부터 비롯되어 작품의 주된 미감인 비극성이 형성된 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉를 살피고자 한다. 이에 앞서 원전인 심청 서사를, 청취 대중이 '가정비극'이라는 범주로 규정하게 한 작품의 자질로서 '비극성'을 먼저 규명할 것이다.

그간 판소리에 나타난 비극성은 대개 비장, 한, 서러움, 원한 등의 관점에서 파악되어왔다. 특히 심청 서사의 비극성과 관련해서는 '비장'의 관점에서 접근하는 경우가 지배적이었다. 숭고, 우아, 비장, 골계 네 가지로 미적 범주를 구분하고 이들이 문학 작품 속에서 전개되어 온 방식을 살핀 조동일은 불만스러운 현실로 표방되는 '있는 것'을 부정하고, '있어야 할 것'을 긍정하며 실현되는 미의식으로 비장미를 정의했다. 일반적으로 비장이 가장 두드러지게 나타나는 장르는 비극이지만, 비극은 이전의 국문학에서는 발견되지 않으며 우리나라의 전통 연극은 모두 희극이라고 주장했다. 또한 〈심청전〉을 예로 들며 효의 이상을 실현하기 위해 '있는 대로의' 삶을 부정한 심청으로 인해 작품 내에 비장이 마련된다고 보았다.[71] 김흥규는 '거의 절대적이라 할 만한 좌절의 장벽과 욕구 사이의 해소될 수 없는 대립'이 비장의 경험을 이룬다고 해석했다. 19세기 중엽까지 〈심청가〉 전승에서 임당수 투신 대목은 평범한 인간으로서 심청이 갖는 공포와, 불가피한 희생이라는 절

71) 조동일, 「미적범주」, 『한국사상대계』 1권, 성균관대학교 대동문화연구원, 1976.

대적 대립 사이에서 ‘범인적 비장’의 양상을 띠는데 반해 19세기 후반 신재효는 심청을 의연하게 죽음에 임하는 ‘영웅적 비장’의 모습으로 개작했다고 보았다.[72]

이상 선행연구에서 견지하고 있는 논점처럼 통상 행복한 결말로 마무리되는 심청 서사를 ‘비극’ 장르로 분류할 수는 없겠지만, 가정비극이라는 제재 하에서 심청의 행위가 비장미를 갖는다는 것만은 주지의 사실이다. 그러나 원전과 동일하게 가정비극을 제재로 삼는 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉에도 나타나듯, 실상 심청 서사 전반을 포괄하는 정서는 비장(悲壯)보다는 비애(悲哀)에 더 가깝다고 할 수 있다. 좌절 속에서도 슬픔을 억누르거나 씩씩하게 극복하기보다 슬픔 그 자체가 주조를 이루는 대목이 다수이기 때문이다. 그렇기에 비장과 비애를 모두 포괄할 수 있는 관점에서 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉를 읽어내려는 시도가 필요하다. 비장의 관점에서만 접근한다면 딸을 잃을 상황에 놓인 심봉사로부터 비롯되는 비애미는 경시될 수 있기 때문이다. 이런 면에서 비장과 비애를 ‘비극성’의 일부로 정의하며 마당극 양식의 미적 특질로 취급한 이영미의 논의가 주목된다.

이영미는 비장을 죽음과 고통의 결과가 분명함에도 자신이 지니고 있는 가치와 이상을 포기하지 않고 기꺼이 그 죽음을 맞이하는 인물이 만들어내는 미의식으로 보았다. 그에 비해 비애는 단순한 고통과 고뇌에 의해 초래되는 감정 체험으로 해석했다. 그러므로 비애의 주인공은 거대한 가치와 이상보다는 자신의 생명을 지키고 싶다거나 사랑하는 사람과 함께 살고 싶다거나 하는 인간이라면 누구나 가지고 있는 소박하고 기본적인 욕구를 갖는 것으로 보았다. 이렇듯 비장과 비애는 구별되는 개념이지만, 이를 가르는 것은 인물의 지위가 아닌 그 상황 안에서 인물이 지닌 태도라고 파악했다. 그렇기에 한 인물은 비장과 비애를 모두 유발할 수 있다.[73] 이를 토대로 한다면 통상 심청 서사에서 형성되는 비장은 ‘효’의 실천을 위해 죽음을 불사하는 심청의 처신에서 비롯되며, 비애는 자식을 잃은 부모인 심봉사로부터

72) 김흥규, 「판소리에 있어서의 비장」, 『판소리 연구』, 태학사, 1998.
73) 이영미는 마당극 양식의 미적 특질로 추(醜)와 비속(卑俗), 해학(諧謔)과 풍자(諷刺), 비애(悲哀)와 비장(悲壯), 통속성, 그리고 신명 다섯 가지로 나누어 살폈다. 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001, 266~274쪽.

주로 드러나기에 그의 인간적인 고통이 부각되는 것으로 해석할 수 있다.[74] 이로써 심청 서사의 '비장'과 '비애'는 한데 결합 되며 서사를 이끌어 가고, 나아가 '비극성'이라는 미적 자질을 구성하는 것으로 정의해볼 수 있다.

한편, 본 절에서 다루는 두 작품 중 〈영화극 심청전〉은 당시 대중적 인기를 구가하며 변사의 구연과 함께 감상하던 무성영화에서 파생된 음반극 양식이다. 그러므로 갈래의 원천만 놓고 본다면 〈비극 심청이〉와 달리, 후에 살필 만극 혹은 음반 창극처럼 동시대 갈래와의 관계적 맥락에서 기인한 음반극 양식이라고 할 수 있다. 그러나 음반극으로의 재매개화를 거치며 비극적 정조가 작품의 주된 미감으로 극대화된 것은 유성기의 물성에서 비롯된 것이라는 점에 〈만극 모던 심청전〉, 그리고 〈오케판 창극 심청전〉과 〈영화극 심청전〉은 본질적인 차이가 있다. 유성기 음반에 취입된 영화극 양식의 이해를 위한다면 당시 무성영화 향유에 있어 큰 비중을 차지했던 변사의 역할부터 먼저 살필 필요가 있다.

변사는 유성영화가 등장하기 이전인 20세기 초에 무성영화 관람객들의 영화관람을 돕는 전문직업인이었다. 초창기 영화의 경우 대부분이 외화 영화였기 때문에 자막의 이해를 가로막는 언어적 장벽을 넘기 위해서라도 변사의 설명은 필수적이었다. 작품을 정확히 이해하고 자막에 다 담아낼 수 없는 인물들의 대화를 구현하는 것 역시 변사의 몫이었다. 당시 영화 관람객들에게 변사는 단순히 영화 설명자로서의 역할을 넘어 영화의 '예술성'을 완성하는 일부로까지 인식되기도 했다.[75] 특히 우리나라의 경우, 최초의 유성영화인 〈춘향전〉이 1935년에 개봉한 이후에도 1930년대 후반까지 변사가 존속했던 것을 보면 당대에 변사가 점하고 있던 사회문화적 위상은 가히 독특하다고 할 수 있다. 조선에 변사가 등장한 것은 일본과 마찬가지로 영화가 상업적으로 대중화되는 과정을 거치면서였다. 일본의 경우, 극을 해설하는 전문 설명자를 두는 것은 분라쿠나 가부키에서도 보이던 전통이었다. 우리나라는 이러한 전통은 없었지만, 일본의 영향으로 20세기 이후 변사가 전문직업인으로 등장하게 되었다. 영화가 유입되던 당시 식민 체제 하에서

74) 위의 책, 268쪽.
75) 조희문, 「무성영화의 해설자 변사 연구」, 『영화연구』 제13권, 한국영화학회, 1997, 206~207쪽.

일본은 조선에 대해 정치적 주도권을 점차적으로 넓혀가고 있었기에 일본의 영화 수용과 변천 과정이 한국 영화계에도 영향력을 행사하고 있었다.[76]

1930년대 식민지 조선에 유성영화가 들어온 이후에도 변사가 짧지 않은 기간 동안 계속해서 인기를 누릴 수 있었던 데에는 변사의 설명이 판소리의 창자나 탈춤의 말뚝이처럼 일정 정도 서사적 변주를 가하며 행하던 전근대의 연행 방식과도 비슷한 면모가 있었기 때문이다. 당시의 영화관람 또한 변사가 누구인지에 따라서 그 관람의 방식이 매번 변주될 수 있었다.

이러한 이해를 바탕으로 유성기 음반에 취입된 영화극의 양식적 특징을 살피고자 한다. '영화극'은 당시 조선에 진출한 다국적 음반 회사들이 부여한 양식 명으로, 이미 일본에서부터 통용되던 명칭이었으며 식민지 조선에서는 거의 대부분 일본콜롬비아사와 변사 김영환에 의해 발매되었다. 〈심청전〉, 〈장화홍련전〉, 〈장한몽〉, 〈쌍옥루〉 등 일본 혹은 조선의 원작이 있는 영화 서사를 극 양식으로 전환한 경우가 대다수였다.[77] 유성기 음반에 취입된 영화극 양식 내에서 변사의 역할은 내러티브의 경개, 배경 등을 설명하는 것이었다. 등장인물의 대화 부분은 배우들이 배역을 맡고, 관현악을 반주 삼아 내러티브를 구연했다. 요컨대 유성기 음반 영화극은 변사의 내레이션과 더불어 영화 내러티브를 극 양식으로 입체화한 형식을 지닌다.[78] 특히 원전이 있는 유성기 음반 영화극의 경우, 기본적으로 원전의 서사를 따르며 변사가 사건을 부연하는 것이 특징이다. 그런 한편으로 영화극은 '극' 장르를 표방하고 있는 만큼, 변사의 설명적 비중이 줄어 극으로서의 성격이 두드러진 측면도 파악된다.

이상에 대한 이해를 바탕으로, 유성기 음반이 갖는 물성에서 비롯되어 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉에서 비극성이 중요한 미감으로 구현되는 양상을 밝혀내고자 한다.

---

76) 위의 글, 191~192쪽.
77) 구인모, 「구연의 극화, 낯선 장르의 (불)가능성-유성기음반 소재 영화극에 대하여」, 『상허학보』 제43권, 상허학회, 2015, 396쪽.
78) 위의 글, 455쪽.

3.1.1. 서사 단락의 생략을 통한 비극성의 전경화[79]

〈영화극 심청전〉은 작품의 말미에서 원전인 심청 서사와 마찬가지로 심청은 임당수에 빠지지만 결국 용왕의 도움으로 다시 살아난다는 사실이 변사의 내레이션으로 요약 제시된다. 심청은 살아 돌아오는 것으로 내용이 마무리되지만, 그럼에도 '부녀 영별' 대목, '임당수 행선' 대목 등으로 구성된 〈영화극 심청전〉의 주조를 이루는 정서는 비극성에 있다. 음반극화 되며 비극적인 대목만 잔존하는 식으로 서사가 재편된 〈비극 심청이〉 역시 마찬가지다. 나아가 이 두 작품은 '화주승이 구하는데'와 '삼백 석 시주' 대목이 생략되어 있다는 공통점을 갖는다. '화주승이 구하는데' 대목은 개천에 빠진 심봉사를 구해준 화주승이 심봉사에게 공양미 삼백 석을 불전에 시주하면 눈을 뜰 수 있음을 알려주는 내용으로 구성된다. '삼백 석 시주' 대목은 화주승의 말을 들은 심봉사가 눈을 뜨고자 하는 마음에 삼백 석 시주를 대번에 약속하지만, 곧바로 자신의 처지를 상기하며 이를 자책하고 후회하는 장면으로 이루어져 있다. 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉에서 이 두 대목의 생략은 작품 전반에 비극적 미감을 더해준다는 점에서 주목을 요한다.

(가) 김영환: 아버님의 어둔 눈을 띄어주려고 고양미 삼백 석에 그 몸을 팔아 심청이는 임당수로 떠나는 날이 되었습니다. 심청아, 오늘은 반찬이 유난히도 좋구나. 장승상 부인 생신이 오늘이냐?
복혜숙: 아버지, 많이 잡수세요.
김영환: 앞 못 보는 아버지에게 마즈막 진지상을 올리고, 심청이는 터지는 울음을 참지 못했습니다. 심청아, 너, 너 감기 들었니? 우, 우니?
복혜숙: 아버지, 저는 인제 갑니다.
김영환: 가다니, 어디를 가?
복혜숙: 임당수 선인들에게 공양미 삼백 석을 받아 몽은사로 보내고, 저는 오늘 임당수로 갑니다.
김영환: 무어? 심청아, 니가 미쳤느냐? 이게 무슨 소리냐?[80]

---

79) 본고에서 사용하는 서사 단락명은 모두 〈오케판 창극 심청전〉의 가사지에 기재된 소제를 기준으로 한다.
80) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 1권, 87쪽.

(가)는 〈영화극 심청전〉 음반 상(上)편의 일부다. 〈영화극 심청전〉에서는 도입부에 변사 김영환의 내레이션을 통해 심청의 상황이 '아버님의 어둔 눈을 띄어주려고 공양미 삼백 석에 그 몸을 판' 것으로 직접 제시된다. 하지만 심봉사는 아직 이를 모르고 있다. 이후 심청은 심봉사에게 마지막 진지상을 올리고 함께 밥을 먹다가 '임당수 선인들에게 공양미 삼백 석을 받아 몽은사로 보내고 저는 오늘 임당수로 갑니다'라고 말함으로써 심봉사에게도 이 사실을 밝힌다.

(나) 「淸」 오늘이벌서 行船날이로구나 여보세요船人네. 압못보시는 홀아버지헌테 하직인사엿줌고 나올터이니 잠간만기대리세요
「父」 청아…… / 「淸」 네! / 「父」 청아……
「父」 너 거기서무얼하니 어서드러온. 오늘은 으쩐반찬이 이러케상으로 그들먹하냐 아마 뉘집제사가잇섯나부구나. 어서드러와 너두 한술떠라 어서
「淸」 전 괜찬어요 아버지나 만이잡수세요 (운다)
「父」 아니 너 어듸가압흐냐 / 「淸」 아-뇨 (운다)
「父」 아니라니……그것봐라 그러게 내무어래든 나댕기지말냇지!
「淸」 괘……괜찬어요 아버지! / 「父」 아니淸아 너지금울고잇잔니 응[81]

한편, 〈비극 심청이〉에서는 2장에서 살폈듯 음반 하(下)편이 '사당하직' 및 '부녀 영별' 대목으로 구성되어 있다. 이에 (나)에 보이듯 음반 하편의 도입에서 '오늘이 벌서 행선날이로구나 여보세요 선인네 압못보시는 홀아버지헌테 하직인사 엿줌고 나올 터이니 잠간만 기대리세요'라는 심청의 대사로 그녀가 '행선'하기로 일전에 결정했다는 사실이 암시된다. 이후 심청은 심봉사와 마지막으로 밥을 먹다가 눈물을 보인다. 심청이 눈물을 흘리고 있음을 눈치챈 심봉사는 이후 '목에 눈울이 걸녀서 허덕어리는 소리가 분명한데 왜 네가 애비를 속이니 어서 말을 하려므나 어서 말을 해!'라며 우는 이유를 털어놓으라고 심청을 다그친다. 그러자 심청은 결국 심봉사에게 '안맹하신 아버님 어둔 눈을 뜨게 하랴고 南京장사 船人한테 恭養美三百石에 몸

81) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 500쪽.

을 팔어 임당려수로 제수가 되여감니다'라고 고하며 아버지의 개안을 위해 공양미 삼백 석을 마련하고자 행선을 결정했음을 밝힌다.

이렇듯 두 작품에는 '화주승이 구하는데'와 '삼백 석 시주' 서사 대목이 생략됨으로 인해 원전에 드러났던 심청이 임당수에 팔려 가는 직접적인 원인 역시 편집된다. 심청이 마련하고자 하는 '공양미 삼백 석'이 심봉사가 스스로의 개안을 위해 몽은사 화주승에게 약속한 비용이라는 사실이 문면에 드러나지 않게 되는 것이다. 나아가 이 '생략'은 심청이 외부적인 기제 없이도 아버지를 위해 자발적으로 목숨을 희생하는 훌륭한 효녀임을 시사하는 효과를 불러일으킨다. 즉, 심청은 아버지의 개안 의지에 더해 화주승 혹은 부처님과의 약속을 저버릴 수 없다는 내막을 안고 삼백 석을 마련하고자 분투하는 것이 아니라, 그저 아버지의 눈을 뜨이게 하고 싶다는 순수한 효성만으로 자신을 희생하는 인물로 형상화되는 것이다. 따라서 목숨을 내던지면서까지 아버지를 위하는 심청의 지극한 효성은 전면화되며 비장함을 자아내고, 급작스레 하나뿐인 딸마저도 잃을 상황에 처한 심봉사의 처지는 곧 비애감을 느끼게 한다. 이로써 작품의 비극성이 더욱 강화되는 결과를 낳는다.

이러한 서사적 효과는 심봉사가 개안하고 싶다는 욕심으로 인해 스스로의 의지로 몽은사 화주승과 약속을 하고 오는 장면이 나타난 원전과 비교해 보면 보다 명확히 드러난다. 이 장면은 대개 심봉사의 희화적인 모습이 부각되는 대목이지만, 변용의 의도에 따라서 편차가 보이기도 한다. 예컨대 한애순 창본에서는 마찬가지로 심봉사가 공양미 삼백 석을 바치겠다며 화주승에게 직접 약속한다. 그러나 이 과정은 아니리로 비교적 간단히 처리되며 뒤이어 신세 자탄을 하는 장면에서는 심봉사의 희화적 면모 대신 담담히 자신의 잘못을 인지하는 모습을 보여줌으로써 그에 대한 연민의 정을 담아내려는 창자의 의도가 드러난다.[82] 반면 완판 71장본에서는 화주승과 심봉사의 대화 속에서 심봉사의 희화적인 모습이 보다 강조되어 나타난다. 또한 심봉사가 자탄을 하는 장면에서 '이 셔름 져 셔름 무근 셔름 히 셔름이'라며 언어유희를 활용하고 있어 심봉사에 대한 연민의 정서보다 골계적인 분

82) 박일용, 「김연수본 〈심청가〉의 인물 형상과 미학」, 『판소리 연구』 제36권, 판소리학회, 2013, 319쪽.

위기가 계속 이어진다. 비교를 위해 이 두 원전 서사를 함께 살피고자 한다.

다음은 각각 한애순 창본과 완판 71장본에서 화주승의 제안에 응한 심봉사가 삼백 석을 시주하겠다며 자신의 이름을 시주책에 적게 하고는, 중이 떠나고 나자 곧바로 이를 후회하는 장면이다.

(다) [아니리] “예, 소승은 몽은사 화주승이온데, 우리 절 부처님이 빌면 아니 듣는 일이 없어 공양미 삼백 석만 부처님께 바치우고 진심으로 불공하면 어둔 눈을 떠서 대명천지 볼지리다.”
심봉사가 눈 뜬단 말을 듣고, “그러면 적어주지.”
제일장에 ‘심학규, 공양미 삼백 석을 몽은사로 납상’이라. 이렇듯 기재허고 중은 떠났것다.
심봉사는 곰곰 앉어 생각을 허니, “복을 빌어 눈뜨려다가 도로혀 죄를 지었구나.”[83]

(라) 불상ᄒᆞ오 우리 절 부체님은 영검이 만ᄒᆞᄋᆞᆸ셔 비러 안이 되난 일리 업고 구ᄒᆞ면 응ᄒᆞ나니 고양미 삼ᄇᆡᆨ 석을 부체님게 올이ᄋᆞᆸ고 지셩으로 불공ᄒᆞ면 졍영이 눈 ᄲᅥ셔 완인이 되야 천지만물을 보오리다 심봉사 졍셰는 ᄉᆡᆼ각지 안코 눈 ᄲᅳᆫ단 말의 혹ᄒᆞ여 그러면 삼ᄇᆞᆨ 석을 적어 가시요 화주승이 허허 웃고 여보시오 ᄃᆡᆨ의 가셰를 살펴보니 삼ᄇᆡᆨ셕을 무신 슈로 ᄒᆞ것소 심봉사 홰ᄲᅵᆷ의 ᄒᆞ는 말리 여보시오 언의 쇠아들놈이 부체님게 적어 노코 빈말ᄒᆞ것소 눈ᄯᅳᆯ나다가 안진ᄇᆡᆨ이 되게요 사ᄅᆞᆷ만 업수이 여기난고 염에 말고 적의시오 화주승이 발랑을 펄쳐노코 제일층 불근씨의 심학규 ᄇᆡᆨ미 삼ᄇᆡᆨ 석이라 적어가지고 ᄒᆞ직ᄒᆞ고 간 연후의 심봉사 즁을 보ᄂᆡ고 다시금 ᄉᆡᆼ각ᄒᆞ니 시주쌀 삼ᄇᆡᆨ 석을 판출ᄒᆞᆯ 지리 업셔 복을 빌야다가 도로여 죄를 어들거시니 이 일을 어이ᄒᆞ리 이 셔름 져 셔름 무근 셔름 ᄒᆡ 셔름이 동무지여 일이니니 전ᄃᆡ지 못ᄒᆞ야 우름 운다[84]

---

83) 김진영 외 편저, 「한애순 창본 〈심청가〉」, 『심청전 전집』 2권, 박이정, 1997, 202쪽.
84) 김진영 외 편저, 「완판 71장본 〈심청전〉」, 『심청전 전집』 3권, 박이정, 1998, 227~228쪽.

(다)는 한애순 창본이며 (라)는 완판 71장본이다. 이상에 보이듯 ‘화주승 구하는데’ 대목과, 이어지는 ‘삼백 석 시주’ 대목에서 이본에 따라 변주가 일어나는 부분은 바로 화주승의 제안에 답하는 심봉사의 반응과 관련된 부분이다. 심봉사가 실족하게 되는 계기나, 화주승이 지나가다가 우연히 그를 구해준다는 설정 등은 이본을 막론하고 모두 일정하게 고정되어 있다. 그러나 공양미 삼백 석을 바치면 눈을 뜰 수 있다는 제안에 응하는 심봉사의 태도와 더불어 여기서 형상화되는 심봉사의 모습에서는 편차가 나타난다.

(다)의 경우 화주승의 제안-제안에 응하는 심봉사-곧바로 이를 후회하는 심봉사의 모습이 상당히 간명하게 제시된다. (라)는 ‘심봉사 홰씸의 ᄒᆞ는 말리’, ‘셔름이 동무지여 일이니니 전ᄃᆡ지 못ᄒᆞ야 우름 운다’ 등의 표현을 통해 심봉사의 감정이 (다)에 비한다면 구체적으로 명시되어 있다. 심봉사와 화주승의 대화도 (다)와 견준다면 비교적 자세히 제시되고는 있지만, 서술자의 직접 제시로 인한 상황 설명이 차지하는 비중도 크다.

(다)와 (라)를 통해 알 수 있듯 심봉사는 화주승과의 대화 상황이 자세하게 묘사되면 묘사될수록 희화적인 면모가 부각된다. 이 대목에 나타나는 화주승과의 의견 충돌 때문이다. 장면이 간략하게 제시된 (다)의 경우, 심봉사가 삼백 석 시주를 하겠다며 시주책에 이름을 적어달라 하자 화주승이 의문없이 곧바로 이름을 적어주기 때문에 의견 대립이 발생하지 않고, 심봉사의 희화적인 면모 역시 드러나지 않는다. (라)에서는 화주승이 심봉사에게 ‘ᄃᆡ의 가셰를 살펴보니 삼빅셕을 무신 슈로 ᄒᆞ것소’라며 되묻고, 이에 심봉사는 ‘홰씸의’ 대답을 한다. 여전히 그에게 경어를 쓰고 있긴 하지만, ‘언의 쇠아들놈이 부체님게 적어 노코 빈말ᄒᆞ것소 눈 쓸나다가 안진빅이 되게요 사ᄅᆞᆷ만 업수이 여기난고 염에 말고 적으시오’라며 (다)에 비해서는 비속한 표현을 섞어 대꾸한다.

이로써 한애순 창본보다 완판 71장본에서 심봉사의 모습이 더욱 희화적으로 그려지고 있음을 알 수 있다. 속된 표현을 쓰며 곧바로 태도를 바꾸는 심봉사의 모습은 웃음을 자아낸다. 그러나 한편으로는 이렇게 분별없이 급작스럽게 결정한 ‘삼백 석 시주’가 결국 추후 심청이 스스로를 임당수에 제물로 바치게 하는 직접적인 원인이 된다는 점에서 이는 가정비극적 아이러

니를 야기하는 기점이 되기도 한다. 그러므로 이 대목은 심청이 죽음을 통해서까지 지키고자 한 '효'라는 가치가 품고 있는 타율적 억압성을 곱씹어 보게 하는 기제가 되어준다.[85] 그러나 이와 동시에, '화주승 구하는데' 대목과 '삼백 석 시주' 대목에서처럼 희화적으로 형상화되는 심봉사의 모습은 비극성을 약화시키기 마련이다. 생이별을 앞둔 심청과 심봉사의 안타까운 상황에 대한 완벽한 서사적 몰입을 차단하기 때문이다. 따라서 심봉사가 희화적으로 형상화되면 형상화될수록 심청의 죽음이 남기는 아이러니함은 강화된다. 눈을 뜰 수 있다는 이유만으로 분별력을 잃고 곧장 삼백 석 시주를 약속할 정도로 개안 의지를 보이는 심봉사의 모습은 심청의 임당수 투신이 과연 온전히 자발적으로 내린 결정인가 하는 의문을 불러오게 하는 것이다.

한편, 신재효본에서는 심봉사가 아닌 심청이 먼저 나서서 화주승과 의논을 거친 뒤 아버지의 개안을 위해 공양미를 시주하고자 한다. 앞서 살핀 한애순 창본 그리고 완판 71장본과 견주어 살핀다면 심청의 효성이 나타나는 방식의 차이를 느낄 수 있다.

> (바) 이 ᄯᅴ의 심쳥이난 음식을 어더 들고 망망이 도라와셔 ᄂᆡ력을 물은 후의 아비를 위로ᄒᆞ고 ᄃᆡᄉᆞ의게 치ᄒᆞᄒᆞ며 어든 음식 ᄂᆡ여 노코 ᄎᆞᄉᆡ리 ᄃᆡ졉ᄒᆞ니 져 즁이 먹의면셔 연의 돌탄ᄒᆞ야
> 이ᄉᆡᆼ의 ᄆᆡᆼ인 되기 젼ᄉᆡᆼ의 죄악이라 우리 졀 부쳬님젼 졍셩을 들여씨면 이ᄉᆡᆼ의 눈을 ᄯᅥ셔 쳔지 만물 보련만은 가셰가 쳘빈ᄒᆞ니 ᄋᆡ막죠지 불ᄭᅩᆼᄒᆞ다
> 심쳥이 이 말 듯고 ᄃᆡᄉᆞ의게 ᄌᆞ셰 물어 부쳬님이 ᄉᆞ람이요 졍반왕의 ᄐᆡᄌᆞ시졔 직금 ᄉᆞ라 게신잇ᄀᆞ 불ᄉᆡᆼ불멸 그 공부가 살도 죽도 안 ᄒᆞ시졔 ᄒᆞ난 이리 무엇시오 ᄌᆡ비심이 본심이라 보졔즁ᄉᆡᆼ 이리시졔 ᄌᆡ물을 안드리면 보졔를 아니ᄒᆞ오 글어ᄒᆞ미 안니시라 무물이면 불셩이라 졍셩을 듸리ᄌᆞ면 ᄌᆡ물 업시 할 슈 잇쇼 ᄌᆡ물 얼마 듸려씨면 졍셩이 될 테이요
> 우리 졀 큰 법당이 풍우의 퇴락ᄒᆞ여 즁ᄎᆞᆼ을 ᄒᆞ랴 ᄒᆞ고 권션문을 들어메고 시쥬각ᄃᆡ 단니오니 ᄇᆡᆨ미 삼ᄇᆡᆨ셕만 시쥬를 ᄒᆞ옵시면 법당 즁슈ᄒᆞᆫ 연후의 붓쳬님젼 발원ᄒᆞ야 눈을 ᄯᅳ게 ᄒᆞ오리다
> 심쳥이 ᄃᆡ답ᄒᆞ되 ᄇᆡᆨ미 숨ᄇᆡᆨ셕의 부친 눈을 ᄯᅴ일 테면 몸을 판들 못ᄒᆞ릿ᄀᆞ 권션치부ᄒᆞ옵쇼셔[86]

85) 박일용(2013), 앞의 글, 337쪽.

(바)는 신재효본이며, 여기서는 심청이 먼저 화주승에게 아버지가 눈을 뜰 수 있도록 공양미를 시주하겠다고 약속한다. 오히려 심봉사는 시주하겠다며 권선책에 이름을 쓰는 심청을 보고 현실적으로 삼백 석을 마련하기가 어려운데다 불가오계(佛家五戒) 중 거짓말이 가장 큰 죄라며 눈을 뜨지 못해도 되니 없던 일로 하라고 심청을 말린다. 하지만 심청은 지극한 효성으로 이름을 남긴 선인들을 예로 들며 삼백 석쯤이야 금방 마련할 수 있다고 심봉사를 도리어 안심시킨다. 그러고는 그날 밤, 집안 형편이 어려워 돈을 마련할 수 있는 길이 없으니 이 몸을 사 갈 사람을 점지해 달라며 하늘에 기도를 드리고, 결국 인제수(人祭需)가 되기로 결정한다. 이렇게 임당수 투신이라는 심청의 비장한 희생으로 심봉사의 숭고화는 절정에 이르게 된다.[87] 심청의 이러한 언행은 앞서 살핀 이본들과 달리 그녀의 '자율적인' 효성을 전적으로 부각하는 효과를 낳는다.

〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉에는 신재효본처럼 화주승의 제안에 앞서 심청이 먼저 공양미 삼백 석 시주를 약속하는지의 여부가 명시되어 있진 않지만, '화주승 구하는데'와 '삼백 석 시주' 대목의 생략은 결과적으로 신재효본과 비슷한 효과를 자아내고 있다. 심봉사의 희화적 형상이 드러나지 않을뿐더러 삼백 석을 마련하고자 하는 심청의 자발적 의지가 역설되기 때문이다.

〈영화극 심청전〉 그리고 〈비극 심청이〉와 동일하게 유성기 음반 1매 분량으로 취입된 〈만극 모던 심청전〉에서는 심봉사가 개안을 위한 비용을 마련하고 싶어 하는 경위가 요약적으로나마 제시된다. 근대를 배경으로 하기에 그 비용이 '치료비 삼백 원'이라는 점에 차이가 있지만, 〈만극 모던 심청전〉에는 이 경위가 드러난다는 것으로 짐작하건대 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉 속 두 서사 대목의 생략은 단순히 길이의 제한으로 생략된 대목이 아니라는 것을 알 수 있다. 그러므로 이상에서 살핀 것처럼 원전 서사와의 비교를 통한다면 두 유성기 음반극 〈심청전〉 속 '화주승 구하는데'와 '삼백 석 시주' 서사 대목의 생략에는 비극성을 부각하려는 의도가 내포되

86) 김진영 외 편저, 「신재효본 〈심청가〉」, 『심청전 전집』 1권, 박이정, 1997, 14~15쪽.
87) 조동일(1999), 앞의 글, 299~300쪽.

어 있음을 유추해볼 수 있다.

요컨대 ‘화주승 구하는데’와 ‘삼백 석 시주’ 서사 대목은 생략됨으로써 당장 생이별을 코앞에 두고 있는 심청과 심봉사 부녀의 비극적 상황에 대한 몰입을 높인다. 원천 서사와 달리 ‘심봉사’가 삼백 석 시주를 약속하는 경위가 생략되므로, 삼백 석을 마련하고자 임당수에 투신하러 가는 심청의 모습은 내재적인 동기에서 비롯된 것으로 구현된다. 심청의 내적 동기의 강화는 비장감을 상승시키며, 심봉사의 골계성이 배제됐기에 비애감 또한 부각된다. 이는 심청의 효성을 부각함과 동시에 작품의 비극적 정조를 강화하는 효과를 만들어낸다.

3.1.2. 인물 간 담화를 통한 비극적 정조의 형성

〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉는 서술자의 개입을 최소화한 채 인물 간의 담화를 적극적으로 활용함으로써 비극적 정조를 형성하고 있다. 이는 앞서 살핀 것처럼 이 두 작품이 음반극의 물성 하에서 비극성을 전경화하려는 의도를 갖고 재매개화가 이루어진 것과 맥을 같이 한다. 담화를 보여주는 것 위주로 극이 진행되면, 극 중 인물과 수용자 간의 거리가 좁아지므로 청각성만을 활용하는 와중에도 비극적인 상황에 대한 몰입을 높일 수 있으며 인물의 심리를 더 와닿게 느낄 수 있기 때문이다. 예컨대 〈영화극 심청전〉은 변사의 내레이션이 함께 취입되어 있긴 하지만 극 양식을 표방하고 있는 만큼 극적 제시가 더 주를 이룬다. 변사의 개입적 서술은 서사의 경개를 설명하는 정도에 그친다. 실제 무성영화 관람 시 변사는 경우에 따라 현장에서 영사의 속도나 장면 전환에 대한 결정권까지도 가지고 있었다는 점을 고려한다면[88] 유성기 음반 영화극이라는 주어진 양식 내에서 해당 작품 속 변사의 역할은 최소화되어 있는 셈이다. 〈비극 심청이〉는 내레이션이나 노래를 통한 서술자의 직접 제시 없이 오직 심봉사와 심청의 담화만으로 전 서사가 이루어져 있다. 담화란 발신자가 수신자에게 전달하고자 하는 의도

88) 우수진, 「무성영화 변사의 공연성과 대중연예의 형성」, 『한국극예술연구』 제28권, 한국극예술학회, 2008, 58쪽.

가 확인 가능한 응집성 있는 발화 혹은 발화의 연쇄를 가리킨다.[89] 본 항에서는 원전 심청 서사와의 비교를 통해 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉에 구현된 인물 간의 담화가 어떻게 비극성을 강조하는지 살피고자 한다.

〈영화극 심청전〉의 경우, 담화 상황을 보여줌으로써 비극성을 강화하는 대목으로 '임당수 행선' 대목 중 심청이 귀덕 엄마를 비롯한 심봉사와 동리 친구들에게 작별 인사를 하고 배에 오르는 장면을 예로 들 수 있다.

(가) 복혜숙: 아버지, 저는 갑니다. 부디, 부디 어둔 눈을 뜨십시오. 솜옷 지어서 장 속에 넣었으니 저 본 듯이 내여 입으세요. 귀덕 엄마, 불쌍한 우리 아버지 제가 없으면 물 한 모금인들 누가 떠다가 드리겠어요? 귀덕 엄마, 죽어 혼이라도 은혜를 갚으리다. 우리 아버지, 우리 아버지를 도와주세요, 네? 부탁입니다.

(나) 김영환: 심청이는 배에 올랐습니다.

복혜숙: 아버지, 부대 안녕히 계십시요. 동리 어르신네들께 사옵니다. 죽으로 가는 이 몸은 오즉 여러분만 믿고 갑니다. 귀덕 엄마, 우리 아버지가 추워허시거든 장 속에 솜옷 지어 둔 것이 있으니 입혀드려 주십시오. 낮으로 참선 입장 없다거든, 귀덕 엄마, 귀덕 엄마 우리 아버지 시장하시지 않도록만 잘 보아드리세요. 귀덕엄마 이 은혜는 죽어도, 죽어도 안 잊으리다요.

김영환: 심봉사는 기가맥혀 땅 바닥에 주저앉아 대성통곡을 합니다.

김영환: 심청아, □□ 기집애야 니가 이게 웬일이냐? 앞 못 보는 이 늙은 애비를 이렇게 내버리고 니가 가다니, 심청아! 심청아, 네 얼굴이라도 한 번만 만져보자, 심청아.

복혜숙: 아버지, 노래(老來)에 병환 없이 부디, 부디 장수하시고 어둔 눈을 뜨셔서 천지광명을 보십시오. 보비하신 하느님, 앞 못 보는 우리 아버지 슬플 때나 즐거울 때나 바람이 불고 비가 올 때나 항상 굽어 살피어 주십시요. 동무들아 잘 있거라. 인제 가면은 언제나, 언제나 너희들과 같이 또 한 번 놀아본단 말이냐. 부대 잘들 있거라.[90]

89) 유현경 외, 『한국어 표준 문법』, 집문당, 2019, 586쪽.
90) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 1권, 88쪽.

(가)·(나)는 〈영화극 심청전〉 속 임당수 행선 대목의 일부로, (가)는 〈영화극 심청전〉 상(上)편의 말미에 해당하는 내용이다. (나)에 보이는 변사 김영환의 내레이션은 음반 하(下)편의 도입부다. 이를 필두로 심청이 귀덕 엄마, 심봉사 등 동리 사람들에게 작별 인사를 하고 떠나는 내용으로 극이 진행된다. (가)·(나)의 경우, 변사의 내레이션으로 직접 제시되는 부분은 심청이 배에 올랐음을 알리는 음반 하편의 시작 부분과, 하편에서 대성통곡하고 있는 심봉사의 형상에 대해 언급된 부분뿐이다. (가)에서 인물 간의 담화로부터 형성되는 비극성은 가족과 이별해야 한다는 사실로 슬퍼하는 심봉사와 심청으로부터 비롯되는 비애가 기반이 된다.

원전 심청 서사와의 비교를 통해 이 대목의 특징을 짚어보고자 한다. 이 대목은 대개 담화 상황을 중심으로 내용이 전개되지만, 구체적으로 활용된 묘사의 방식과, 특히 담화의 어떤 기능을 중점적으로 의도하고 있는지 등에 따라 각각 다양하게 변주된다. 본 항에서는 한애순 창본, 그리고 신재효본과 함께 비교하고자 한다.

(다) [중모리] 그때여 심청이는 선인들을 따라를 간다. 끌리난 치맛자락 거듬거듬이 걷어안고, 흐트러진 머리채는 두 귀 밑에 와 늘었구나 비와 같이 흐르난 눈물, 옷깃에 모두 다 사무친다. 엎더지며 자빠지며 천방지축 따러간다. 건넌 마을 바라를 보며, “이진사댁 작은 아가, 작년 오월 단오날에 앵도 따고 노던 일을 니가 행여 잊었느냐? 너희들은 팔자 좋아 부모 모시고 잘 있거라. 나는 오날 우리 부친 이별허고 죽으러 가는 길이로다.”[91]

(라) 동ᄂᆡ 여러 천여더리 심쳥의 숀을 좁고 다졍이 말유ᄒᆞᆫ다
가지 마라 가지 마라 심쳥아 가지 마라 우리 셔로 노던 졍의 친형졔나 달을 쑈냐 셜날이면 널을 쒸고 ᄉᆞᆼᄉᆞ일 난쵸키기 오월 오일 츄쳔ᄒᆞ고 칠월 칠일 걸교ᄒᆞ고 ᄉᆞᆨᄉᆞᆨ쇼거명 셔로 모와 실켜기와 찰찰농기져 품아시 ᄇᆡᄊᆞ기와 츄야장 일편월의 죠침난져 다듬이질 불금화 민안즉의 불 쪄 노코 바느질 쥬야ᄉᆞᆼ죵 지ᄂᆡ더니 큰악이 네 가면 눌과 함ᄭᅴ 노ᄌᆞ나냐 가지 마라 가지 마라
심쳥이 ᄃᆡ답ᄒᆞ되 눈 못 보난 우리 부친 ᄂᆡ바리고 가랴ᄒᆞᆯ 졔 구구ᄒᆞᆫ 그 ᄉᆞ졍을 엇ᄊᆡ ᄉᆡᆼ각ᄒᆞ것나냐 젼일 의를 안 잇거든 ᄂᆡ 집에 죵죵 당겨 불ᄲᅡᆼᄒᆞᆫ

91) 김진영 외 편저(1997), 「한애순 창본 〈심청가〉」, 앞의 책 2권, 207~208쪽.

우리 부친 가랍거든 이즙기와 병들거든 약ᄃᆡ리기 각금각금 ᄒᆞ야 쥬면 노오
노 네 효셩이 급인지노 될 거시니 쳔신이 감동ᄒᆞ야 복을 안니 밧것나냐[92]

(다)는 한애순 창본이며 (라)는 신재효본이다. (다)는 장면의 길이 자체도 짧을뿐더러 심청의 발화 역시 간단하게 제시되어 있는 한편, 판소리 창자에 의한 심청의 외양 묘사가 큰 비중을 차지하고 있다. '흐트러진 머리채', '비와 같이 흐르난 눈물' 등 심청의 모습을 묘사함으로써 그녀의 감정을 간접적으로 형상화한다. 반면 앞서 살핀 〈영화극 심청전〉의 (가)와 (나)는 극 양식을 표방하는 만큼 변사의 개입이 최소화되고 담화 중심으로 서사가 진행된다. 따라서 상황이 제3자의 시선에서 그려지기보다 장면적으로 제시되는 비중이 늘게 되고, 이로써 심청의 발화 속에서 그녀의 감정이 보다 부각되어 나타난다. 이에 슬픔에 겨워 선인들을 따라 배를 타러 가는 심청의 감정 및 상황에 대한 몰입이 보다 용이해진다.

심청의 구체적인 발화 내용도 (가)·(나)와 (다)는 결을 달리한다. (가)·(나)의 담화 상황에서 심청의 발화는 '인제 가면 언제나 너희들과 같이 또 한 번 놀아본단 말이냐'라며 동무들에게 건네는 말을 제외하고는 모두 자신이 떠난 뒤 홀로 남겨질 심봉사의 일신을 걱정해서 남기는 말이다. 특히 '귀덕 엄마'에게 전하는 말이 많은데 이마저도 '죽어 혼이라도 은혜를 갚으리다', '이 은혜는 죽어도 안 잊으리다요' 등에서 보이듯 아버지의 안위를 잘 살펴 줄 것만을 부탁하고 있다. 또한 음반의 상편에서 심청은 심봉사에게 장 속에 지어둔 솜옷이 있으니 꺼내 입으라는 말을 직접 전한 바 있다. 하편에서도 '아버지가 추워하시거든 장 속에 새로 만든 솜옷이 있으니 꺼내어 덮어 주소서'라며 같은 내용의 말을 귀덕 엄마에게 똑같이 전하며 신신당부한다. 나아가 심청은 심봉사에게 본인이 없더라도 개안을 하고, 무병장수하며 살아갈 것을 당부한다. 이에 대한 심봉사의 반응도 (나)에 함께 드러나 있다. '니가 이게 웬일이냐', '네 얼굴이라도 한 번만 만져보자' 등 심봉사의 심정 역시 인물들 간의 담화 속에서 표상되기에 이별을 앞두고 두 인물이 느끼는 비애감은 더욱 극적으로 나타나 작품 전반의 비극성을 강화한다.

92) 김진영 외 편저(1997), 「신재효본 〈심청가〉」, 앞의 책 1권, 20~21쪽.

담화 상황에서 발신자는 수신자에게 담화를 통해 전달하고자 하는 의도나 목적을 드러내게 되는데, 이러한 의도나 목적을 드러내는 담화의 작용을 '담화 기능'이라고 한다. 존 설(John Searle)에 따르면 담화의 기능은 크게 제보적 기능, 책무적 기능, 설득적 기능, 선언적 기능, 표현적 기능, 친교적 기능으로 구분할 수 있다.[93] (가)·(나)의 담화 상황에서 심청의 발화는 대부분이 심봉사의 안위와 관련된 것으로, 귀덕 엄마를 비롯한 동리 사람들에게 자신이 죽은 뒤에도 아버지를 잘 도와드릴 것을 부탁하고 있다. 이는 화자가 자신의 진술 내용에 맞추어 청자가 미래에 특정 행동을 취하기를 소망하는 것으로 설득적 기능의 담화에 속한다.[94] 그러나 이렇게 설득을 의도하는 심청의 발화는 한편으로 화자의 특정한 느낌 또는 감정을 전달해 청자가 이에 공감하도록 하려는 의도도 내포하고 있다는 점에서 정서 표현적 기능도 동시에 갖추고 있다고 볼 수 있다.[95] 심청의 이러한 태도는 심봉사에 대한 지극한 효성을 전면화하는 한편, 자신의 생에 대한 개인적인 미련은 드러내지 않음으로써 그녀의 죽음을 한결 비장한 것으로 만든다. 이렇듯 구체적인 담화 상황 속에서는 하나 이상의 담화 기능이 함께 나타날 수 있으며, (가)·(나)를 통해 알 수 있듯 〈영화극 심청전〉 속 담화에서는 설득적 기능과 표현적 기능이 한데 결합되어 비극성의 일조에 기여한다. 인물 간의 담화를 통해 형성되는 이러한 비극성에는 딸을 잃을 심봉사가 느끼는 비애감과 홀로 남을 아버지에 대한 심청의 염려와 안타까움, 그리고 죽음을 두려워 않는 심청으로부터 비롯되는 비장감이 복합적으로 나타난다.

(다)의 담화 상황에서 심청의 발화는 '이진사댁 작은 아가'를 포함한 동리의 친구들을 수신자로 삼는다. (다)에서도 역시 비극성이 주된 정조로 드러나지만, 이는 인물 간의 담화뿐만 아니라 판소리 창자를 통해서도 형성된다는 점이 (가)와의 차이점이다. 눈물 흘리며 흐트러진 행색으로 걸어가는 심청의 모습을 눈에 보이듯 자세하게 묘사하는 점에서 죽음을 앞두고 사무치는 감정을 겪고 있는 심청이 서술자의 시선에서 그려진다. (다)의 서술자가

93) Searle, John R., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, 1979.
94) 유현경 외, 앞의 책, 623~624쪽.
95) 위의 책, 621쪽 참조.

초점화한 심청의 옷매무새나 행동과 같은 비언어적인 요소들에 슬픔 겨워하는 그녀의 심정이 담기는 것이다. 이어 심청은 ‘이진사댁 작은 아가’를 비롯한 동무들에게 작년에 함께하던 시간을 상기시키고는 자신은 오늘 부친과 이별하고 죽으러 가는 길이라는 말을 덧붙인다. (다)의 담화에서 심청의 발화는 정서 표현적 기능도 포함하고 있지만 자신의 현 상황 설명에 보다 초점을 맞추고 있다는 점에 제보적 기능에 더 가깝다. 이에 아버지의 처지에 초점화하던 (가)·(나)의 담화 상황과는 정서 표현의 방향성이 다르다고 할 수 있다. 심봉사나 귀덕 엄마가 아닌 동무들에게 말을 건네는 (다)의 담화 속 심청은 아버지에 대한 감정을 직접적으로 드러내지 않는다. 이렇듯 작품 속 담화의 기능에 따라 장면도 다르게 형상화되며, 이는 비극성이 형성되는 방식에도 영향을 미친다.

신재효본인 (라)는 심청의 친구인 ‘동ᄂᆡ 여러 천여들’이 심청에게 먼저 말을 건네면서 담화가 시작된다는 점이 특징이다. 그들은 떠나려는 심청을 만류하고자 예전에 함께 어울리던 날들을 언급하고는 ‘우리 셔로 노던 졍의 친형졔나 달을 쏘냐’라며 서로의 관계를 ‘친형졔’와 다름없는 것으로 지칭한다. 또한 발신자인 이들은 ‘가지 마라’라는 말을 반복함으로써 수신자인 심청에게 발화를 통해 전달하고자 하는 의도를 명시적으로 표현하고 있다. 표현적이고 친교적인 동시에 설득적 기능 또한 돋보이는 담화라고 할 수 있다. 그러나 (라)의 담화 속 심청은 (가)·(나), (다)와 달리 동무들에게 건네는 말속에서도 아버지에 대한 감정을 드러낸다. ‘눈 못 보난 우리 부친 ᄂᆡ바리고 가랴ᄒᆞᆯ 졔 구구ᄒᆞᆫ 그 ᄉᆞ졍을 엇씨 ᄉᆡᆼ각ᄒᆞ것나냐’고 말한 심청은 친구들에게 자신과의 옛정을 생각한다면 우리 집에 와서 홀로 남을 아버지를 때때로 살펴달라며 되려 당부를 한다. 여기서 심청은 ‘노오노이급인지노(老吾老以及人之老)’라는 『맹자(孟子)』의 구절을 활용해 자신의 발화 의도를 강화하며 수신자인 동무들을 설득한다. 이렇듯 (라)의 담화에서도 아버지를 위하는 심청의 효성을 확인할 수 있다. 그러나 담화의 정서 표현적 기능은 『맹자(孟子)』를 설득의 근거로 활용하는 (라)에 비해 발화를 통해 인물들의 특정한 느낌이나 감정을 극적으로 그리고 있는 (가)·(나)에서 더 전면화되어 나타난다.

이상 (다), (라)와의 비교를 통해 〈영화극 심청전〉 속 임당수 행선 대목에는 심청의 감정 및 의도가 잘 드러나는 담화가 구현되어 있음을 알 수 있다. 이로써 이 작품은 심봉사가 겪는 비애감 또한 효과적으로 드러내며 작품의 비극성을 강조하는 방향으로 재매개화가 이루어졌다. 한편, 음반극 양식을 띠는 〈영화극 심청전〉은 극에 삽입된 음악이 비극적 정서의 형성에도 일조하는 바가 있기에 주목된다. 앞서 살핀 (나)에서 변사 김영환의 대사를 통해 알 수 있듯, 〈영화극 심청전〉도 실제로 무성영화를 관람할 때처럼 변사의 대사를 취입해서 수용자의 감상을 보조한다. 그러나 청각 매체인 유성기에 재매개화되는 과정에서 변사의 비언어적 구연은 배제될 수밖에 없다. 따라서 〈영화극 심청전〉에는 시각성보다 특히 음악을 활용한 청각성이 확장되어 나타난다.

이 작품에는 변사의 내레이션과 배우들의 대사가 흘러나오는 한편으로 서양식의 단조(短調) 음악이 반주가 되어 작품의 배경을 형성하고 있다. 이렇게 단조로 구성된 배경음악은 슬프고 비극적인 정조의 형성을 이끈다. 배경음악 외에도, 〈영화극 심청전〉은 판소리 〈심청가〉 '범피중류' 대목의 일부가 박록주의 창조로 삽입되어 있다는 점이 특징이다. '범피중류' 대목은 평조 길이지만 우조 성음을 주로 한다. 여기서 '길'은 선법을 의미하며 '성음'은 여러 가지 발성법에 의해 나타나는 각종 음색을 가리킨다. 우조 성음은 위엄있고 호기 있고 무섭고 우렁차고 씩씩한 느낌을 주는 음색이다.[96] 따라서 망망한 바다를 표현하는 해당 대목은 우조 성음으로 불렸으므로 장대한 분위기를 자아낸다. 작품 내에서 박록주의 창조는 바다에 대한 언술적인 묘사 대신 노래만을 통해서도 수용자들로 하여금 공간적 배경을 직관적으로 상상할 수 있게 하는 역할을 한다. 당시 유성기 음반극 〈심청전〉 향유자들은 범피중류 대목의 서사적 의미와 그 미감에 대한 해석을 일정 정도 공유하고 있었을 것이기 때문이다. 이를 통해 판소리 창의 서사적 면모가 청각성 위주의 음반극에 재매개화되어 장면의 형상화에 기여하는 양상을 살필 수 있다. 이렇게 〈영화극 심청전〉 속 판소리 창조(唱調)는 비극성을 주된 정조로 하는 작품의 배경 및 정서의 형성에도 일조한다.

96) 백대웅, 「판소리에 있어서의 "우조" "평조" "계면조"」, 『한국음악연구』 제8권 9호, 한국국악학회, 1979, 157~161쪽.

전 서사가 인물 간의 담화로 이루어져 있는 〈비극 심청이〉에서 특히 비극성이 강조되는 장면으로는 '심봉사 걸식' 대목 중 장성한 심청이 직접 동냥해오겠다며 심봉사를 설득하는 부분을 꼽을 수 있다. 해당 장면은 〈비극 심청이〉 음반 상(上)편 전편을 구성하고 있다.

(가) 「父」 응 저……내 아랫말에가서 멀좀어더가지구오마 네가오직 배가곱흐겟니 원

「淸」 안예요 아버지 그냥안저기세요 / 「父」 왜!

「淸」 오늘은 지가 동냥을해왓서요

「父」 무어! 네가 동냥을하다니.... 그럼 너앗까 아랫말에갓든 것이 놀너간게아니고 동냥을하러갓드냐 저런변이잇나

「淸」 아버지 아-무걱정마세요. 말못하는가마귀도 반포하는줄을아웁거던 하물며 사람되야 가지고 부모봉양을게을니하면 무엇에씀니가

「父」 과시 기특하고착한 내딸이다 청아 南田北沓을작만하기로 이에서더깁부며 珊瑚珠, 아珊珠眞珠를엇기로서니 이에서반가울소냐 그러치만淸아 애비몸뚱이가 아즉말쩡하고 내집는집행막대기가 분질러지기前에야 참아너헌테까지 그런苦生을언처주다니 될말이냐

「淸」 아니예요 압못보시는 아버지가 말못하는 집행이를의지하고 험한길을 댕기시다가 다치시기도쉽고 쇠약하신몸에 병나기도쉬우니 어찌子息된도리에 잠자코잇갯슴니가 오늘부터는 지가 아레웃마을로댕기면서 동냥을어더올어더올테니 아버진 편안이안저기세요

「父」 고맙다 고마워 그렇나 淸아 배박게떨어진지 일헤남짓해서 어미를여이고 배곱하 으앙 우는너를 누더기에싸들고 이집문전 저집문전으로 도라댕기며 불쌍한 것 동냥젓좀먹여주우 門前乞食을할때에 그것이 자라서 이런은혜갑흠을 바라든내가아니다만은 그저……이놈의목구녕이원수로구나

「淸」 아버지 왜 그런 서운한말슴을하세요 자식된도리에 부모봉양하는 것이 무슨기특이며 무슨은혜갑흠임니까 너무傷心마시고 이진지나잡수세요

「父」 엥이 내가왜 눈이머럿슬까 차라리 無人壙野의 금수의밥이되기로서니 내딸淸이가 옥동갓치치운 겨울날에 벌 떨고 門前乞食을해서 어더온 돈냥밥이 참아! 내목구녕으로 넘어갈수가잇단말이냐 / 「淸」 아버

지! (운다)[97]

(가)에 보이듯, 〈비극 심청이〉의 해당 장면은 오직 심청과 심봉사의 담화만으로 구성되어 있으며, 그렇기에 변사의 부연이 있던 〈영화극 심청전〉보다 구어 담화의 성격이 더 강조된다. 담화 상황에서 화자와 청자가 교대되는 모습도 비교적 뚜렷이 드러나며, 두 인물의 발화의 비중 또한 비슷하게 분배되어 있는 점이 특징이다.

이 장면에서 심청은 심봉사의 허락을 구하기 이전에 이미 마을에 가서 홀로 동냥을 해오고, 심봉사는 이 사실을 뒤늦게 알게 된다. 심봉사와의 이 담화에서 심청이 앞으로는 자신이 직접 동냥을 다니겠다며 그를 설득하고자 활용하는 주된 논거는 몸이 불편한 아버지가 동냥 다니다가 혹시라도 겪게 될 위험에 대한 걱정이다. '압 못 보시는 아버지가 말 못하는 집행이를 의지하고 험한 길을 댕기시다가 다치기도 쉽고 쇠약하신 몸에 병나기도 쉬우니' 자신이 대신 동냥을 가겠다는 것이다. 이렇듯 (가)의 담화에서 심청은 염려스러운 감정을 전달하면서 청자인 심봉사가 자신의 뜻대로 행동하도록 그를 설득하고자 한다. 표현적·설득적 담화 기능이 중점적으로 나타나며, 서술자의 직접 제시가 아닌 심청의 발화로 진행되기 때문에 아버지를 위하는 심청의 감정이 생생하게 전달되어 비극성을 형성한다.

이러한 심청의 발화에 심봉사는 그녀의 효심을 기특해하다가 '옥동갓치 치운 겨울날'에 본인 때문에 밥을 빌러 다녀야 하는 심청의 처지를 안쓰러워하며 스스로를 자책한다. 이 과정에서 그는 과거 심청을 젖동냥 다니며 키우던 시절을 회상하고는 '으앙 우는 너를 누더기에 싸들고 이 집 문전 저 집 문전으로 도라댕기며 불쌍한 것 동냥 젓좀 먹여주우 문전걸식을 할 때에'라며 당시를 요약적으로 언급한다. 이러한 요약 제시는 길이상의 제한이 있는 유성기 음반극에서 다양한 장면을 경제적으로 담아낼 수 있게 하는 하나의 방편이 되어준다. 또한 인물의 발화에 기반한 요약 제시이므로 담화의 정서 표현적 기능을 강화하는 역할도 한다. 한편 심봉사는 해당 담화에서 '엥이', '차마' 등을 감탄사로 활용하며 감정을 드러내고 있는데, 담화 상황

97) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 499~500쪽.

에서 이와 같은 표현은 담화 표지의 역할도 동시에 한다. 즉, 자연스러우면서도 친근하게 감정을 전달하는 기능을 하고 있는 것이다. 이러한 담화 표지는 담화성을 보다 명확하게 해 소통을 도우려는 의도를 포함한다.[98]

(가)의 이 장면은 여타 심청 서사와 비교했을 때 내용상으로도 변주가 확인된다. 대부분의 원전에서 심청은 심봉사의 허락을 먼저 구한 뒤 동냥을 나가게 되기 때문이다. 이 대목과 관련해서는 정권진 창본, 그리고 신재효본과 비교하고자 한다.

(나) [아니리] 하로난 심청이 부친전 단정히 앉어, "아버지." / "오냐." / "오날부터는 아무데도 가지 마옵시고 집에 앉어 계시오면, 지가 나가 밥을 빌어 조석공양 하겠네다." / 심봉사 좋아라고, "원, 이 자식아, 내 아무리 곤궁헌들 무남독녀 너를 내보내어 밥을 빌단 말이 될 말이냐 오라 오라 그런 말은 말어라."
[중머리] "아버지 듣조시오. 자로(子路)난 현인으로 백리를 부미(負米)허고, 순우의(淳于意) 딸 제영(緹縈)이난 낙양옥(洛陽獄)에 갇힌 아부 몸을 팔아 속죄허고 말 못허는 가마귀도 공림(空林) 저문 날으 반포은(反哺恩)을 헐 줄 아니 하물며 사람이야 비금(飛禽)만 못 허리까. 다 큰 자식 집에 두고 아버지가 밥을 빌면, 남이 욕도 헐 것이요. 바람 불고 날 치운 날 천방지축(天方地軸) 다니시다 치워 병이 날까 염려오니 그런 말씀은 마옵소서."
[아니리] "원 자식, 그런 말은 어데서 들었느냐. 너의 어머니 뱃속에서 죄다 배워가지고 나왔구나, 네 효성이 그렇거든 한 두어 집만 다녀오너라."[99]

(다) 집픵이 흔 슷 즙고 아비 압펄 인도ᄒᆞ여 원근쵼 단니면셔 죠셕이면 밥을 빌고 나지면 젼곡 동영 그렁져렁 지ᄂᆡ여셔 일곱 사리 되야지니 심쳥이 부친젼의 엿ᄌᆞ오되 아바님 늘그시고 안쵱이 부죡ᄒᆞ니 집의 안져 게옵씨면 나 혼ᄌᆞ 밥을 빌어 봉양을 ᄒᆞ오리다
심봉ᄉᆞ 깜쪽 놀네 이것시 웬말인냐 ᄂᆡ 아무리 가난ᄒᆞ나 양반의 후예로셔 예졀죠ᄎᆞ 몰을쇼냐 네 나이 칠셰 되니 너는 들어 안치고셔 나 혼ᄌᆞ 비ᄌᆞ난듸 나는 들어안ᄌᆞ 너 혼ᄌᆞ 밥 빌어야 일언 말을 다시 말라

98) 유현경 외(2019), 앞의 책, 645쪽.
99) 김진영 외 편저(1997), 「정권진 창본 〈심청가〉」, 앞의 책 2권, 240~241쪽.

심쳥이 엿ᄌᆞ오되 건넌 마을 장승ᄉᆞᆼᄃᆡᆨ 날을 ᄉᆞ랑ᄒᆞ시기로 그 ᄃᆡᆨ 쇼졔 익난 글을 ᄃᆡ강 들어 아옵나니 부자유친은 오륜의 웃ᄯᅳᆷ이요 칠셰의 부동셕은 ᄉᆞ쇼ᄒᆞᆫ 예절리라 칠셰 여ᄌᆞ ᄂᆡ외ᄒᆞᄌᆞ 집안의 들어안ᄌᆞ 병신 부친 ᄂᆡ여 노와 밥을 빌어 먹ᄊᆞ오면 ᄉᆞ람이라 ᄒᆞ오릿ᄀᆞ 졔영은 아비 ᄃᆡ로 나라의 상셔ᄒᆞ고 양향은 아비 구완 호랑을 안아씨니 글어ᄒᆞᆫ 여ᄌᆞ더른 남ᄌᆞ보단 나ᄊᆞ오니 죠셕의 밥 빌기가 무어시 ᄃᆡ단ᄒᆞ오 가마귀 김ᄉᆡᆼ이나 공임 져문 날의 반포를 ᄒᆞ옵난ᄃᆡ 허물며 ᄉᆞ람으로 김ᄉᆡᆼ만 못ᄒᆞ릿ᄀᆞ ᄌᆞ식의 도리오니 말이지 마옵쇼서

심봉ᄉᆞ ᄒᆞ는 마리 네 마리 글어ᄒᆞ니 부득이 허락ᄒᆞ나 남이 오직 시비ᄒᆞ랴[100]

(나)는 정권진 창본, 그리고 (다)는 신재효본이다. (나)와 (다) 역시 심청과 심봉사의 담화로 대부분이 구성되어 있으며, 심봉사의 발화 비중 또한 높다. 한편, 사건 전개의 순서에 있어서는 (가)와 (나)·(다)는 차이를 보인다.

우선 (나)와 (다)에서는 심청이 스스로 공양을 하러 다니겠다며 심봉사의 허락을 먼저 구하는 장면이 나오고, 심봉사의 허락을 받은 뒤에야 심청은 동냥하러 나간다. 주목할 점은 (나), (다)에서 허락을 받기 위해 심봉사를 설득하는 과정에서 심청은 전고를 활용해 자기 주장의 설득력을 높이고 있다는 점이다. 특히 (다)의 담화 속 심청은 심봉사를 걱정하는 마음에 동냥 가겠다고 했던 (가)의 심청과 달리, 글을 대강이나마 들어 안다며 선인들의 전고를 근거로 삼아 '자식의 도리'를 행하겠다고 말한다. 이에 대한 심봉사의 반응 또한 (가)와는 분별된다. (나), (다)의 심봉사는 심청이 전고를 들며 그를 설득하기 전까지는 아무리 곤궁하더라도 너를 밥을 빌러 다니게 할 수는 없다면서 심청의 요청을 거절한다. 그러나 심청이 전고를 들며 설득하자 (나)에서는 '네 효성이 그렇다면 한 두어 집만 다녀오라'고 태도를 바꾸며, (다)에서도 '부득이 허락ᄒᆞ나 남이 오직 시비ᄒᆞ랴'라며 자신의 체면까지 신경쓰는 모습을 보인다. 심청을 안쓰러이 여기던 (가)의 심봉사와는 사뭇 다른 태도다. 이렇듯 (나), (다)의 경우 형상화 과정에서 감정이 절제됨으로써 비애감도 함께 감소한다.

---

100) 김진영 외 편저(1997), 「신재효본 〈심청가〉」, 앞의 책 1권, 12~13쪽.

이상의 비교를 통해 〈비극 심청이〉의 담화 상황에서는 심청의 발화뿐만 아니라 심봉사의 발화 역시도 서사 전반의 비극성을 고조하고 있음을 알 수 있다. 심봉사는 심청에게 말을 건네며 어미를 여읜 그녀를 데리고 문전걸식하던 때를 회고함으로써 자신의 인생 전반에 어려있는 비애감을 상기한다. 이에 통상 강조되는 심청의 임당수 투신으로부터 비롯된 비장뿐만 아니라, 심봉사의 삶의 궤적에서 나오는 비애 또한 함께 살필 수 있다. 한편, 〈비극 심청이〉의 반주 음악은 앞서 살핀 것처럼 단조를 기반으로 하는 〈영화극 심청전〉과 달리 선율 자체가 비극적 정조를 환기하지는 못한다. 그러나 반주에 변주되어 삽입된 아리랑 뉘앙스의 선율은 당시 아리랑이 향유되던 화용론적 성격을 고려한다면 작품 내 비극성의 형성에 기여하는 바가 있다. 이는 4장 1절에서 상술하고자 한다.

3.2. 동시대 갈래와의 관계적 맥락에서 기인한 음반극화

앞서 살핀 두 작품과 달리, 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉은 동시대 갈래와의 영향 관계 속에서 음반극으로의 재매개화가 추동되었고, 작품 속 주된 미감인 골계성이 형성되었다. 그러므로 두 작품의 양식적 특징을 확인하기 위해서는 서로 영향을 주고받았던 다른 갈래들의 양식을 함께 살피는 것이 필수적이다. 만극은 만담·만요·만문만화 등으로부터, 그리고 음반 창극은 당시 무대 창극으로부터의 영향이 확인된다. 이 두 작품은 원전과 마찬가지로 가정비극을 제재로 하지만, 심봉사가 지닌 희화성으로 인해 작품 내에 골계성이 표면화된다는 점에 앞서 살핀 〈영화극 심청전〉 그리고 〈비극 심청이〉와는 차이를 보인다. 또한 뺑덕어미가 등장하기 때문에 그로부터도 골계성이 형성된다는 점이 특징이다. 여기서 드러나는 골계성은 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉에 전면화된 비극성과는 달리 미디어의 효과라기보다는 갈래적 특수성에서 비롯된 것에 가깝다.

일반적으로 골계란 웃음을 동반하는 제반 행위를 가리키며, 일찍부터 판소리에서 가장 비중 있게 나타나는 미적범주로 인식되어왔다. 본 절에서는 심청 서사를 비롯한 한국문학 속 골계에 주목한 논의를 먼저 살핀 뒤, 이

두 작품의 양식적 특징과 연관이 있는 당대의 갈래들을 살피며 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉에 나타난 골계성을 논의하고자 한다.

원전인 심청 서사에 형상화된 골계와 관련한 논의로는 앞서 언급했듯 한국의 미적 범주를 네 가지로 구분하고 살핀 조동일의 논의가 있다. 그는 '골계미'를 작품 내에서 '있어야 할 것'을 부정하고 '있는 것'을 긍정하면서 형성되는 미적 범주로 보았다. 〈심청전〉에서는 심봉사와 뺑덕어미로부터 골계가 비롯된다고 보았는데, 심봉사의 경우 '있어야 할 것'으로서의 점잖음이나 인륜 도덕을 파괴하는 대신 '있는 대로의' 삶을 긍정한다는 점을 근거로 들었다. 뺑덕어미는 유교 윤리를 우스꽝스럽게 여기며 자기 욕망을 거침없이 추구하는 인물로 보았으며,[101] 윤리를 허망하게 여기고 이를 간단히 파괴함으로써 생생한 삶의 현실을 긍정했기에 골계스러운 인물로 해석했다.[102]

최혜진은 판소리의 속성인 민중성, 놀이성, 축제성이 골계의 원천적 구실을 해주고 있다고 보며 판소리계 소설 각각에 나타난 골계의 미학을 살폈다. 그는 판소리의 영향이 두드러진 〈심청전〉 이본은 주로 비극적 정황 속에서 삶을 이어가는 심봉사의 행적에 초점을 맞추고 있음에 주목했다. 나아가 심봉사가 갖고 있는 개안이라는 갈망의 실체는 이러한 비극적 정황에서 비롯된 것이므로 그가 드러내는 허욕에 다소간 조소를 보내면서도 동정을 하게 된다고 해석했다. 또한 아내를 잃고 딸을 잃으면서 가중된 삶의 무게가 심봉사를 규범에서 벗어난 골계적 인간이 되도록 유도했다고 보아 심봉사의 골계성은 본질적으로 유쾌한 것이 아니라고 파악했다.[103]

한편, 한국문학에 나타난 골계에 주목한 이어령은 숭고에 반대되는 개념으로 골계를 파악했다. 주체가 객체보다 높은 위치에 서서 객체인 대상을 부정하고 나설 때 골계가 형성되고, 반대로 주체가 객체의 하층에서 대상을 긍정할 때 숭고가 형성된다고 설명했다. 이렇게 형성된 골계와 숭고는 작품 속에서 미적 범주로 작용해 골계미와 숭고미를 낳는다고 보았다. 또한 그는 골계를 객관적 골계와 주관적 골계로 양분했는데, 객관적 골계는 작가에 의

101) 조동일(1976), 앞의 글.
102) 조동일(1999), 앞의 글, 300쪽.
103) 최혜진,『판소리계 소설의 미학』, 역락, 2000, 177~181쪽.

해 좌우되는 것이 아니라 대상 그 자체가 골계성을 지니는 것인 반면 주관적 골계는 작가의 주관이 그 대상에 웃음의 근거를 마련할 때 발생하는 것으로 정의했다. 이어령의 정의를 따른다면 문학작품 속의 골계는 주관적 골계로 보아도 무방할 것이다. 이러한 주관적 골계의 하위부류로 해학, 아이러니, 풍자, 기지를 꼽았다.[104]

김지원은 해학과 풍자를 골계 문학을 형성하는 중요한 두 요소로 꼽으며, 이 둘의 한국적 성격을 밝히기 위해 고대부터 현대까지의 한국 문학작품 속에서 해학과 풍자가 결합해온 방식을 조명하고자 했다. 그는 해학과 풍자는 근본에 있어서는 다르지만 실제 문학작품 속에서는 상호 호혜적으로 결합해 골계미를 형성하고, 웃음을 던져주는 한편 현실을 직시하는 통찰력을 갖게 해준다는 점을 짚어냈다. 그렇기에 웃음이란 본래 해학에서 출발하는 게 일반적 경향이지만, 대부분의 경우 풍자를 경유하게 된다고 보았다. 풍자는 현실에 대하여 부정적 태도를 취하지만, 그 뒷면에는 익살과 웃음을 내포해 해학적 특색을 띠는 경우가 흔하다는 것이다. 또한 심각한 것을 우습게 변형시킴으로써 해방감을 불러오는 해학상의 웃음도 내용적 충실을 꾀하여 현실 비판에까지 이를 수 있다고 해석했다.[105] 이동근과 황형식 또한 해학문학과 풍자문학은 분화가 분명히 이루어지며 발달해온 것이 아니라고 보았다. 해학과 풍자 모두 공통적으로 어떤 대상을 우스꽝스럽게 만들거나 재미, 멸시, 분노, 냉소 등의 태도를 환기해 그것의 의미를 격하시키는 문학기법으로 해석했다. 다만, 풍자는 비판과 교훈에 주안점을 두는 데 반해 해학은 웃음과 즐거움에 주안점을 둔다는 점에서 차이가 발생한다고 보았다.[106] 이상 풍자와 해학의 상관성에 관한 논의들을 통해 두 요소는 실제 작품 내에서 한데 맞물리며 미학상으로 골계를 만들어내는 것으로 이해해 볼 수 있다.

실제로 20세기 초 유명한 변사이자 만담꾼이었던 신불출은 만담에 대해 '漫談은 漫文, 漫畵, 漫詩, 漫謠 등등으로 서부른 一丸의 것이로되 어느 무엇보다도 그 諧謔性의 縱橫無盡함과 그 諷刺性의 自由奔放한 점을 특징으

104) 이어령, 「해학의 미적 범주」, 『사상계』 1958년 11월, 284~295쪽.
105) 김지원, 『해학과 풍자의 문학』, 문장사, 1983, 15~17쪽.
106) 이동근·황형식, 『한국문학의 풍자와 해학』, 대구대학교 출판부, 2004.

로 삼는 그야말노 불같고 칼같은 말의 藝術임니다'[107]라고 평한 바 있다. 그의 대답에서도 보이듯 만담은 만문·만화·만시·만요 등과 관련을 가지며, 본고에서 다루는 만극과도 연관성이 확인된다. 또한 신불출을 통해 당대 만담꾼도 만담을 해학성과 풍자성이 한데 어우러진 것으로 인식했다는 사실을 확인할 수 있다. 그러므로 앞서 살핀 논의들을 수용해 골계성을 해학적 요소와 풍자적 요소를 모두 아우르는 것으로 이해하는 것은 타당한 접근이라 생각된다.

한편으로 최혜진은 '웃음'은 골계가 가질 수 있는 즐거움, 놀라움, 호기심, 당혹감, 해방감, 우월감 등 모든 정서의 순간적 발현 형태라고 보았다. 결국 골계는 일관되고 보편적인 정서로부터 급격한 변화를 통해 이루어지는데 그것이 쾌감과 결부되어 있다는 점에서 현상적인 웃음을 유발할 수 있다는 것이다. 그러므로 웃음만으로 골계의 자질을 평가하기보다는 골계적 내용, 즉 정서의 반전을 유도함으로써 결과적으로 쾌감을 느끼게 하는 모든 요소를 골계의 실질적 내용으로 평가해야 한다고 보았다.[108] 이러한 시각은 '가정비극'이라는 범주를 규정하게 한 미적 자질인 '비극성'을 근간에 두면서도, 골계적 요소들이 표면화되어 나타나는 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉에도 유의미하게 적용될 수 있는 시각으로 생각된다. 이상의 관점을 바탕으로 이 절에서는 골계를 양성하는 주요한 하위 부류인 해학과 풍자에 대한 이해를 통해 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉에 표면화되어 나타나는 골계에 주목하고자 한다.

논의에 앞서 만극의 갈래적 특수성을 알아보기 위해 만담, 만요 등 동시대 인접 장르를 함께 살피고, 만극이 이들과의 관계적 맥락에서 기인한 음반극 양식이라는 점을 밝히고자 한다. 우선 만극(漫劇)이란 코미디의 한 갈래인 만담(漫談)처럼 세상일을 해학적이고 풍자적으로 표현해 웃음을 유발하면서도 이야기가 아닌 극의 형태로 창작한 것이다.[109] '만(漫)'이라는 글자가 의미하듯 이상의 갈래에 형상화된 세태는 다소간 어지럽고 혼란한 모습이다. 만극의 이러한 성격은 유성기 음반에 취입된 양식 중 '만요(漫謠)'

107) 신불출, 「雄辯과 漫談 」, 『삼천리』, 1935년 6월, 105쪽.
108) 이동근·황형식(2004), 앞의 책, 34~35쪽.
109) 서유경(2015), 앞의 글, 50쪽.

와도 유사성을 갖는다. 만요 역시 새롭게 대면한 문물과 풍속, 도시의 세태와 인심 등을 주로 다룬다.[110] 일종의 코믹송에 해당하는 만요는 풍자와 해학으로 당대인에게 웃음과 교훈을 동시에 준다. 특히 〈신접살이 풍경〉, 〈월급날 정보〉 등은 근대에 와서 달라진 신식 가정의 풍경을 웃음으로 묘사한 작품이다.[111] 만요는 이렇듯 독립적인 갈래로 취입되기도 했지만, 당시 희극 갈래 속에 삽입가요의 형태로도 존재했었다는 점에 만요의 발생은 당대인에게 인기를 얻었던 만담이나 재담 혹은 넌센스·스케치 등 희극 갈래와의 연관 속에서도 찾아볼 수 있다.[112]

한편으로 만극은 1930년대 언론 탄압이 팽배했던 분위기 속에서 사회의 전면적인 비판이 불가했기에 등장한 '만문만화(漫文漫畵)' 장르와의 친연성도 짐작하게 한다. 1935년 김규택에 의해 심청 서사는 만문만화의 형식으로도 재매개화가 이루어지는데, 제목이 〈만극 모던 심청전〉과 동명인 〈모던 심청전〉이었기 때문이다. 만문만화는 1920~1930년대 주로 신문과 잡지 등의 지면에 발표되었으며 한 컷짜리 만화에 짧은 줄글이 결합된 형태다. 여느 만화와 달리 말풍선 대신 서술문으로 내용을 전개하기 때문에 만문(漫文)이라는 형식은 인물의 심경과 의사를 우회적이고 은유적으로 표현하는 것이 특징이다. 이는 만문만화가 발표되던 당시 기승을 떨치던 일제의 검열과 사상 탄압을 피하기 위한 방편인 것으로 짐작해볼 수 있다. 1924년부터 시작된 일본 총독부의 언론 탄압은 더 이상 신문 지상에 사회비판적인 만화를 싣는 것을 불가능하게 했기 때문이다. 만문만화 역시 만극과 마찬가지로 시대의 모습을 담고 있는 한편으로, 현실에 대한 비판 정신을 잃지 않고 날카롭게 풍자하는 양상을 보인다.[113]

일제의 통치에 억눌려 있던 식민지 시대에는 풍자와 같은 간접화법이 많이 시도되고 활용되기 마련이다. 특히 1930년대에 들어서 표현의 자유가 통

110) 박애경, 「환락과 환멸: 1930년대 만요와 재즈송에 나타난 도시의 '낯선' 형상」, 『구비문학연구』 제29권, 한국구비문학회, 2009, 148쪽.
111) 조영출 저, 장유정·주경환 편, 『조영출 전집 1: 조명암의 대중가요』, 소명출판, 2013, 581~582쪽.
112) 장유정, 『오빠는 풍각쟁이야: 대중 가요로 본 근대의 풍경』, 민음인, 2006, 103쪽.
113) 신명직, 『모던뽀이 경성을 거닐다: 만문만화로 보는 근대의 얼굴』, 현실문화연구, 2003, 6~7쪽.

제받자 문학 쪽에서도 문학의 기법 향상과 더불어 풍자문학의 발전이 가속화되기에 이른다.[114] 유성기 음반에 취입된 만극 또한 이러한 흐름 속에서 창작되었다.

다음으로는 음반 창극과 무대 창극의 관계적 맥락을 살피고자 한다. 창극은 1930년대에 결성된 조선성악연구회를 통해 본격적으로 장르적 성격을 정립해나가기 시작했다. 이 무렵에는 후기 5명창이라 일컫는 이동백, 정정렬, 송만갑, 김창환, 김창룡 등 당대 최고의 전통연희자들이 대거 참여하여 창극을 주도하고 있었다. 이들은 조선성악연구회에서 지도역을 하며 소리를 전승했고, 유성기 음반에도 녹음을 남기며 소리의 복원을 시도했다.[115] 이렇게 창극이 태동하던 20세기는 새로운 근대 미디어가 등장하는 시기였고, 유성기 음반을 통해 창극은 또 다른 연행 기반을 마련할 수 있었다. 초기 유성기 음반 제작사는 전통음악을 소재로 한 음반을 적극적으로 발매하는 와중에 창극도 음반화하는 작업을 수행했다. 이때 발매된 창극 음반은 전체 유성기 음반 가운데 많은 비중을 차지하지는 않지만, 1920년대 중반 이후 무대에서 점차 밀려나는 구극(舊劇)을 음반화하여 그 생명력을 이어가려 했다는 점에서 의미를 갖는다.[116]

요컨대 판소리는 새로운 시대적 조류에 힘입어 근대식 극장에 걸맞은 창극 양식으로 변모하고, 또 유성기라는 신식 매체에도 어울리게 음반 창극의 형태로도 취입된 것이다. 음반 창극의 형태로 공고화되기 이전에도 유성기 음반에 판소리 전곡 녹음이 시도된 적이 없지는 않았다. 1925년 일축소리반에서 취입한 김창룡의 〈심청가〉가 그 예인데, 앞부분부터 주요 더늠을 차례로 60~70분 가량 녹음했다. 그러나 1926년 창극 〈일축판 춘향전 전집〉이 나오면서 1인 완창 개념 녹음은 더 이상 이루어지지 않았고, 이후에는 음반 창극이 전곡 녹음을 대신하기 시작했다.[117] 이렇게 판소리의 전곡 녹음을 지향하는 만큼, 〈오케판 창극 심청전〉에는 원전 서사가 담고 있는 주된 미

114) 장유정, 「일제강점기 한국 대중가요 연구: 유성기 음반 자료를 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2004, 126쪽.
115) 백현미(1997), 앞의 책, 222쪽.
116) 송소라, 「20세기 창극의 음반·방송화 양상과 창극사적 의미」, 고려대학교 박사학위논문, 2017, 1쪽.
117) 배연형(2012), 앞의 글, 371~373쪽.

감인 비극성과 골계성이 모두 담겨 있다. 물론 원전 서사와 비교하면 골계성이 형상화되는 구체적인 방식에는 차이가 있지만, 판소리 전 서사를 다루는 양상을 띠기에 비극성과 더불어 골계성도 표면화되어 나타난다. 그러므로 여기서 골계성은 판소리 전곡 녹음을 대신한다는 무대 창극의 갈래적 특수성에서 기인한 것이다. 따라서 유성기 음반 창극인 〈오케판 창극 심청전〉은 극(劇) 양식에서 비롯한 장면적 제시 기법이 중점이 되는 와중에 담화 상황 속 인물들의 언행, 혹은 당대 시대상의 표상화를 통해 작품 내 골계성을 형성해 나간다.

이상의 특성을 염두에 두며, 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉에서 가정비극적 서사가 진행되는 와중에 표면화되어 드러난 골계성을 살피고자 한다.

3.2.1. 갈래적 특수성에서 비롯된 골계적 형상화

만극의 가장 큰 특징은 단연 세상일을 풍자적 혹은 해학적으로 묘사하며 웃음을 자아낸다는 점이다. 이는 만담·만요·만문만화의 갈래적 특수성에서 기인한 것이다. 다만 〈만극 모던 심청전〉은 만극이라는 양식에 더해 '전근대'에 태동한 심청 서사의 '근대적' 재매개화라는 점에서 독자적인 면모를 갖는다. 재매개화된 작품인 〈만극 모던 심청전〉에는 원전의 서사적 기초 위에서, 원전과의 간극을 상기시키는 인물들의 언행으로부터 골계적 효과를 달성하려는 시도가 보이기 때문이다. 이것이 바로 고전 서사를 재매개화해서 탄생한 만극이 갖는 양식적 특성이라고 할 수 있다. 그리고 이 간극으로 인해 원전인 심청 서사와 〈만극 모던 심청전〉 간에는 골계성의 형성 원리에 있어서도 차이가 발생한다. 따라서 본 항에서는 이 간극에서 비롯되어 〈만극 모던 심청전〉에 형성된 골계성에 주목하고자 한다.

우선 작품의 배경적 요소가 잘 드러난 부분을 살피면 다음과 같다.

(가) 「沈淸」 아이구 아버지 이게웬일이세요 온통붕대로 머리를감으섯스니
어듸가너머지섯서요

「奉事」 이애말마라 그저오늘신수점이납부더니 그여쿠닷치구마는구나 네가 공장에서 올쌔가돼도안오길내 좀나가볼랴구 젼차길싸지나가는길에 그광교천변를지나다가 그자젼거종소리에놀내서 썰어젓단다그만[118]

(나) 「奉事」 여보 그건고만두고 이애심청아 내 반가운말하나할게들어보아라 앗가내닷친덕에 병원에가질안엇겟느냐 그곳의사말이 저-제중원에 용한의사가잇는데치료비삼백원만주면 내눈을쓰게할수가잇다는구나 그러구보니까 내가그소리를 들을랴고 닷쳣든모양이야 오늘엇재신수졈이납부든싯헤죳터라원[119]

〈만극 모던 심청전〉에서 심청은 고무공장 여직공으로, 심봉사는 맹아학교 선생님으로 탈바꿈한다. 원전인 심청 서사 속 심봉사는 동냥 갔다가 돌아오지 않는 심청을 마중하러 나가다 개천에 빠지게 된다. 반면 (가)에 보이듯이 작품 속 심봉사는 '공장에서' 돌아오지 않는 심청이 걱정돼 나갔다가 '젼차길' 지나가는 길에 광교 천변을 지나다 '자젼거' 소리에 놀라 떨어져 물에 빠진다. 물에 빠진 심봉사가 치료받는 정황 역시 시대적 배경에 맞게 변주가 이루어진다. 원전에서는 지나가던 몽은사 화주승이 그를 구해주지만, (나)에서 알 수 있듯 이 작품에서는 '병원'의 '의사'가 머리에 붕대를 감아주며 다친 부분을 치료해준다. 이때 심봉사는 의사로부터 들은 '제중원에 용한 의사가 있는데 치료비 삼백 원만 주면 내 눈을 쓰게 할 수가 있다'는 말을 집에 돌아와 심청과 뺑덕어미에게도 고스란히 전한다. 이 작품에서는 심봉사를 치료해준 의사는 원전 서사 속 몽은사 화주승을, '제중원에 용한 의사'는 부처님을 대신하고 있는 셈이다.

이렇듯 〈만극 모던 심청전〉에는 여러 요소를 통해 근대 초기를 배경으로 재매개화된 작품임이 드러나고 있다. 이 작품에서는 특히 뺑덕어미를 통해 골계성이 구현되는 방식에서 원전 심청 서사와 비교했을 때 가장 많은 차이가 보인다. 비교를 위해 그간 선행연구에서는 원전 서사 속 뺑덕어미를 어떤 인물로 인식했는지부터 살피고자 한다.

---

118) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 304쪽.
119) 위의 책, 304쪽.

기존 선행연구에서는 뺑덕어미를 '악인'으로 규정하고 그가 갖는 골계적 기능에 주목한 경우가 주를 이뤘다. 정하영은 뺑덕어미를 치밀하고 계획적인 악인이 아닌 능력과 자질이 부족해 일을 그르치는 악인으로 보았다. 따라서 작품 속에서 그녀의 모습이나 역할이 부정적인 것만은 아니며, 악역이기 이전에 골계적인 것으로 해석했다.[120] 정양은 '뺑덕어미'라는 호칭에서부터 희화성 및 서민성이 내재해 있다고 보았으며 외모나 행실 면에서는 추녀적·악녀적 희화성을 갖는다고 정리했다.[121] 이렇듯 원전에서 뺑덕어미는 대개 외모부터 우스꽝스럽게 그려질 뿐만 아니라 성격적인 면에서도 '악인'에 해당되며, 행실을 묘사하는 대목에서는 특히 희화성이 부각되어 골계적 미감을 자아내는 것으로 형상화됐다.

반면 〈만극 모던 심청전〉 속 뺑덕어미는 원전 서사와는 사뭇 다른 모습으로 형상화된다. 〈만극 모던 심청전〉의 음반 상(上)편에서 뺑덕어미를 통해 골계성이 구현된 장면을 살피면 다음과 같다.

(다) 「쨍덕」 아이구 엇저면 세상도조흔세상이지 아그래 공양미삼백석에 붓처님도못쓰게한봉사님의 눈을 곳친단말이요 아이부처님도멀정하지 공연히삼백석공양미바람에 불상한심청이만물속에서허덕어렷지 / 「沈淸」 쿠……

「奉事」 저것좀보오 여보 그째걸닌감긔가엿째안나서 쿨넉거린다우

「뺑덕」 그러니 돈삼백원이어듸잇소 심청이가 고무공장에서버는돈으로야 자라겟소[122]

〈만극 모던 심청전〉은 음반의 서두와 말미에 짧은 노래가 삽입되어 정보가 집약적으로 제시된다는 점을 제하고는 서술자의 직접 제시로 인물이나 상황이 설명되는 부분은 존재하지 않는다. 그러므로 뺑덕어미의 형상은 오직 대화를 기반으로 한 담화 상황에서만 장면적으로 제시된다. (다)에는 삼백 원이면 눈을 뜰 수 있다는 제중원 의사의 말을 전달한 심봉사에 대한

120) 정하영, 「〈심청전〉에 나타난 악인상-뺑덕어미론」, 『국어국문학』 제97권, 국어국문학회, 1987.
121) 정양, 「뺑덕어미 소고」, 『한국민속학』 제31권, 한국민속학회, 1999.
122) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 304쪽.

뺑덕어미의 반응이 드러나 있다. 뺑덕어미는 요즘 세상은 '붓처님도 못 쓰게 한 봉사님의 눈을' 뜰 수 있게 하는 세상이라며 좋은 세상이라고 말하지만, 한편으로는 '공연히 삼백 석 공양미 바람에 불상한 심청이만 물속에서 허덕어렷지'라며 냉소적인 태도를 드러내고 있다. 이후 뺑덕어미의 반응 뒤에 심청은 '아버지 아무 걱정마세요 헐마하니 돈 삼백 원쯤이야'라며 삼백 원 정도는 마련할 수 있다는 말로 심봉사를 안심시킨다. 그러나 뺑덕어미로부터 나무람을 들은 심봉사는 '내 이 또 공연한 소리를 해서 네게 걱정을 식히는구나'라며 태세를 전환하는 것으로 보아 이전에도 심봉사의 개안 욕구로 인해 심청이 이미 희생한 적 있다는 사실이 암시적으로 드러난다. 이는 후에 음반 하(下)편에서 심봉사의 '네가 년전에 임당수로 출장 갓슬 때만 하드래도 이애비의 간장이 다 말나서 된장이 될 번 햇는데'라는 말을 통해 구체화된다.

(다)는 뺑덕어미의 냉소적인 태도로 인해 골계성이 형성된다. 그 형성 방식을 보다 심층적으로 살펴보고자 한다. 이 대목에서 뺑덕어미는 중의적인 해석의 여지가 있는 표현을 통해 원전과 재매개화된 작품 사이의 간극에 대한 인식을 드러낸다. 예컨대, (다)에 나오는 '붓처님'과 '공양미 삼백석'은 모두 원전 심청 서사에서도 동일하게 등장했던 소재이다. 그러므로 이를 감안한다면 뺑덕어미가 언급한 '조흔세상'은 곧 전근대와 비교했을 때 이 작품 속에 형상화된 근대적인 세상이 보다 '좋은 세상'이라는 의미로 해석될 수 있다. 이 맥락에서라면, (다)의 '아이 부처님도 멀정하지 공연히 삼백 석 공양미 바람에 불상한 심청이만 물 속에서 허덕어렷지'라는 대사에서 뺑덕어미가 지칭하는 '불상한 심청이'는 원전 서사 속 심청을 의미하게 된다. 이렇게 해석한다면 '삼백 석 공양미'는 원전 속 심청이 바친 공양미를 의미하는 것이 되고, 뺑덕어미는 '제중원' 의사의 의술이 없었기에 그저 부처님의 영험함에 의탁할 수밖에 없었던 원전 서사 속 심청의 처지를 안타까워하는 것으로 이해된다. 이로써 원전과 〈만극 모던 심청전〉 사이의 시대적인 간극이 직접적으로 표면화되는 것이다.

한편 앞서 언급한 것처럼 심봉사가 개안에 대한 욕구로 심청이 '년전에' 이미 한 번 '임당수로 출장'을 간 적이 있었다는 점을 고려한다면, 여기서

‘조흔세상’은 ‘년전’과 제중원의 의술이 발달한 ‘지금’을 비교하는 것으로도 해석될 수 있다. 그렇다면 여기서 두 가지 비교군은 모두 근대 시기를 지칭하게 된다. 뺑덕어미의 말이 끝나자 심봉사가 바로 ‘그때 걸닌 감긔가 엿때 안나서 쿨넉거린다우’라고 말하며 아직까지 심청이 감기로 고생한다고 언급한 점은 이러한 해석에 개연성을 부여한다. 이 맥락에서라면 (다)에서 뺑덕어미가 지칭하는 ‘불상한 심청이’도 〈만극 모던 심청전〉의 심청으로 이해된다. 또한 (다)의 뺑덕어미가 언급하는 ‘물속’ 역시 중의성을 갖는데, 이는 원전 서사의 ‘임당수’를 가리키는 것이기도 하며 음반 하편 심봉사의 발화에서 나왔듯 심청이 ‘년전에’ 아버지를 위해 ‘출장’을 갔던 장소인 ‘임당수’를 의미하는 것이기도 하다. 특히 후자로 해석된다면 심청은 근대를 배경으로 삼은 작품에서도 여전히 효 윤리를 중시하며 아버지의 개안을 위해서라면 자신의 희생도 마다하지 않는 비장성을 갖춘 인물로 형상화된다. 그런 한편, 되려 감기로 인해 지금까지도 고생을 하고 있는 심청 앞에서 ‘반가운 말’을 들었다며 개안할 수 있게 해준다는 제중원 의사와 관련된 정보를 전하는 심봉사의 모습은 상황에 대해 몰이해한 면모를 드러낸다.

이로써 (다)는 전자처럼 ‘심청’을 원전 서사 속 인물로 이해한다면, 뺑덕어미의 냉소적 태도는 원전 서사가 향유되던 시대와 이 작품이 창작 및 유통되던 시대 간의 거리감에서 기인하는 것임을 알 수 있다. 이로써 뺑덕어미는 심봉사를 위해 심청이 스스로를 희생해야 했던 가정비극적 상황에서 비롯되는 아이러니를 지적하고 조소하는 풍자의 효과를 산출한다.[123] 한편으로 후자처럼 ‘심청’을 〈만극 모던 심청전〉의 심청으로 보면, 여기서 뺑덕어미의 냉소적인 태도는 심봉사의 몰이해성에서 기인하며, 이어 심봉사와 달리 냉철한 현실 인식을 기반으로 심봉사를 부정하고 비판하는 풍자의 효과를 달성한다. 이미 한 차례 행해졌던 심청의 희생이 소용없었음에도 여전히 심봉사는 본인의 힘으로는 이뤄낼 수 없는 개안을 바라고 있기 때문이다.

이로써 〈만극 모던 심청전〉 속 뺑덕어미로부터 비롯되는 골계는 단순한 외양이나 행동적인 우스꽝스러움을 넘어서는 층위에서 작동하게 된다. 원전

123) 김지원(1983), 앞의 책, 33쪽.

서사와 재매개화된 서사 간의 간극에 대한 인식, 혹은 심봉사의 몰이해적인 면모에 반해 냉철한 현실 인식을 기반으로 풍자적 효과를 자아낸다는 점에 원전 서사와는 골계성을 형성하는 방식에 있어서 차이를 보인다.

한편, 심봉사와 심청의 대화를 중심으로 이루어진 〈만극 모던 심청전〉 음반 하편은 근대적 신문물을 대화 소재로 활용함으로써 원전과 재매개화된 이 작품 간의 간극을 상기시킨다. 여기서 특히 심봉사의 골계적 일면이 언어유희를 통해서 두드러진다. (라)에 보이듯 심청과의 담화 상황에서 심봉사는 연이어 발음이 비슷한 단어를 활용해 언어유희를 만들어 내며 웃음을 유발한다.

(라) 「沈淸」 아버지께서는 그러케말슴하시지만 인제와서그돈 삼백원을 도로갓다즐수업는형편입니다 / 「奉事」 어-이거참딱한일이로구나 그런데 얘 대체네가간다는그곳이어듸냐

「沈淸」 하루빈이래요

「奉事」 머엇재 하루쌘해 아그럼 철로길로하루를 쌘하게간단말이냐

「沈淸」 아니얘요 이틀이나걸녀요

「奉事」 이틀 아니이틀걸니면 이틀쌘이지 그거어데하루쌘이냐 그래이틀쌘한데가서 엇더케한단말이냐 / 「沈淸」 쌘쓰홀에가잇다올테얘요

「奉事」 단사흘갓다온다니 아니이런자식이잇나 진작그런말을해야지 그래단사흘을갓다오겟다니 오구가구래왕일에면단녀오겟구나

「沈淸」 아니얘요 적어도삼년은잇서야 오게될걸요

「奉事」 삼년이라니 이얘 그놈의고장세월은 쏭문이에다무슨납절을달앗단말이냐 하로가일년이나되게

「沈淸」 아이 아버지는작고 몰으시는말슴만하시오 그곳은아라서가가싸운곳이얘요

「奉事」 머야 아라서가싸와 이틀길이나되는데가 알아서가깝다니 웨저승길이 몰나서먼줄알엇늬 / 「沈淸」 원아버지도 상식업는말슴은마세요

「奉事」 원 이런자식봣나 상식은 너이어머니가죽은지가언제라고 잇대싸지 상식을찻는단말이냐

「沈淸」 아버지 아무근심마세요 남들도부모나동생을위해서 웨트레스노릇도

하는데쌘쓰홀
씀이야 엇대요
「奉事」 아 이거 원 심청이가이러케변할줄내몰낫구나 아 아무리 네애비시
마지가 구차하다마는 단사흘이기로 왜더럽소소리를엇재듯는단말이
냐 글세[124]

(라)는 2장에서 살폈듯 〈오케판 창극 심청전〉의 서사 단락과 비교한다면 '부녀 영별' 대목에 속한다. 이는 본고에서 다루는 모든 유성기 음반극 〈심청전〉에 삽입된 대목이지만, 〈만극 모던 심청전〉에서 해당 대목이 구현된 방식은 다른 작품들과 특히 차별화된다. 일전에는 임당수로 갔지만 이번에는 '하루빈의 쌘쓰홀'로 팔려 가는 심청의 모습에서 원전과 달리 근대를 배경으로 하는 시대 상황이 드러난다. 여기서 심청과의 이별을 다시금 눈앞에 두고 있는 심봉사는 통상적인 '이별' 상황에서 기대되는 반응과는 다른 모습을 보인다는 점에 주목을 요한다. 그는 자신의 개안을 위한 삼백 원을 마련하고자 '하루빈의 쌘쓰홀'에 갔다 오겠다는 심청에게 '하루쌘해 아그럼 철로길로 하루를 쌘하게 간단 말이냐', '아니 이틀 걸니면 이틀쌘이지 그게 어데 하루쌘이냐' 등으로 대꾸하며 말장난을 이어간다. 또한 '쌘쓰홀'을 '단사흘'로, '아라서(러시아)'를 '알아서'로 이해하며 비슷한 발음의 단어를 활용해 언어유희를 하거나, 상식(常識)을 동음이의어인 상식(上食)으로 잘못 알아들으며 대화 맥락에 어긋나는 답변을 한다. 이는 심봉사의 개안을 위한 비용을 마련하고자 몸을 팔러 가는 심청이 처한 상황적 맥락을 고려한다면 눈물이 아닌 웃음을 자아내고 있기에 역설적인 동시에 해학적으로 느껴진다.

여기서 비롯되는 골계적 미감은 이별의 상황이 주는 비애감을 반감시키며 두 부녀가 처한 상황의 아이러니함을 강화한다. 아버지를 위하는 비장한 마음을 갖고 임당수에 다녀왔으나, 소용이 없었다는 것을 이미 한차례 겪었음에도 '쌘쓰홀'로 또 떠나는 심청과, 이러한 상황에서도 진지함을 잃은 채 희화적인 심봉사의 모습이 다시금 대비되어 나타나는 것이다. 그러나 한편으로, 대화의 맥락을 고려했을 때 심봉사가 맥락에 맞는 적절한 답을 하지 못하는 것은 그가 댄스홀을 포함해서 근대적 문물에 대한 이해도가 낮다는 점

124) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 305쪽.

에서도 이유를 찾아볼 필요가 있다. 1930년대의 모던적인 요소들을 이해하지 못하는 심봉사의 시대착오적인 모습이 그로 하여 언어유희적인 대답을 하며 골계적 효과를 자아내게 만들었다고도 볼 수 있기 때문이다. 주지하다시피 '모던'은 1920~1930년대 일본으로부터 유입된 신문화에서 비롯한 도시 대중문화에 대한 욕망을 압축적으로 표현하는 용어이다.[125] 유성기 역시 신문물의 일종인 만큼, 이 당시 유성기 음반의 향유층 또한 '모던적' 신문물에 대한 관심을 기본적으로 갖추고 있었을 것이다. 그러나 이와 상반되게 신문물에 무지한 심봉사의 모습은 웃음을 자아내게 한다. 이는 심청과 심봉사를 대비시키는 한편으로, 원전 서사와 달리 근대를 배경으로 재매개화된 작품이라는 점을 계속 상기시키는 역할도 한다.

한편, 심봉사는 심청이 '웨트레스(waitress)'라고 칭한 것에 대해 발음이 비슷한 '왜더럽소'라는 말을 활용해서 대꾸한다. 이는 앞에서 계속 이어오던 비슷한 발음의 단어를 활용한 언어유희의 일종이지만, '왜 더럽소'라는 대답으로 보아 이때의 심봉사는 '웨트레스'라는 단어가 무엇을 의미하는 것인지 이해하고 있었다는 점에서 이전의 대답과는 결이 다르다. 심봉사의 반응은 당대 시대적 분위기와도 밀접하게 연관되는 것으로, 웨트레스는 근대 초기에 일본으로부터 유입된 유흥공간인 카페에서 서비스를 제공하는 여급을 지칭하는 말이었기 때문이다. '심청이가 이러케 변할 줄 내 몰낫구나', '단사흘이기로 왜 더럽소 소리를 엇재 듯는단 말이냐'와 같은 말 역시 이러한 해석에 개연성을 부여한다. 이에 심봉사는 언어유희를 이어나가면서도, 한편으로는 '왜 더럽소' 소리를 어찌 듣냐면서 도리어 심청을 책망하고 있다는 점에 이 표현은 서사 내에서 이중적 기능을 한다고 볼 수 있다. 요컨대 심봉사는 효의 실천에 있어서도 열행(烈行)에 해가 가지 않는 방식으로 행할 것을 요구하고 있는 것이다. 심봉사의 이러한 모습은 당시의 시대적 맥락 속에서 조명할 필요가 있다. 이는 4장 2절에서 상술하고자 한다.

이상으로 〈만극 모던 심청전〉에 나타난 원전 서사와 재매개화된 작품 간의 간극을 상기시키는 표현을 통해 만담·만요·만문만화 갈래의 영향을 받아

125) 고은지, 「1930년대 대중문화 속의 춘향전의 모던화 양상과 그 의미: 만화 모던 춘향전을 중심으로」, 『민족문학사연구』 제34권, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2007, 274쪽.

탄생한 ‘만극’ 양식에서 골계성이 형성되는 것을 확인해보았다. 음반 상편에만 등장하는 뺑덕어미는 외양에 대한 묘사는 아예 생략된 채 원전과는 전혀 다른 방식으로 풍자적 효과를 산출해낸다. 심봉사 역시 음반 하편에서 길게 이어지는 심청과의 대화를 통해 원전에서는 시도될 수 없었던, 근대적 요소를 활용한 언어유희를 행하며 골계를 자아낸다. 특히 이 대목은 원전에 비한다면 〈만극 모던 심청전〉에서 가장 다른 방향으로 변용된 대목에 해당한다는 점에 주목을 요한다.

〈오케판 창극 심청전〉은 판소리 창을 극화한 창극의 양식을 띠고 있으며 앞서 살핀 여타 유성기 음반극 〈심청전〉과 다르게 여러 장의 음반에 나뉘어 취입되었다는 점이 특징이다. 그리고 판소리 전 서사를 아울러 취한다는 무대 창극 양식의 특수성에서 기인해 음반 창극 역시도 원전의 흐름에서 크게 벗어나지 않는 선에서 취입되었으며 이로써 골계성 또한 표면화되어 드러난다. 창극이라는 형식에 맞게 작중 등장인물들이 각각의 배역으로 구분되어 여러 명의 창자가 함께 서사를 진행해 나가지만, 판소리를 극의 양식으로 전환한 것인 만큼 도창의 역할 역시 내용 전개에 있어 중요한 위치를 차지한다. 그러므로 〈오케판 창극 심청전〉은 보여주기식 제시뿐만 아니라 도창에 의한 직접적이고 설명적인 제시의 비중이 앞서 살핀 다른 유성기 음반극에 비해 높다.

그러나 여타의 원전 심청 서사와 비교한다면, 무대 창극으로부터 파생된 음반 창극인 〈오케판 창극 심청전〉은 골계성이 형성되는 장면에서 직접 제시의 비중이 크게 줄어있다. ‘극’이라는 양식을 띠는 만큼 장면적 제시로 형상화된 대목이 원전 심청 서사에 비해 많은 편이며, 따라서 요약적인 서술보다 인물 간의 담화로 제시되는 대목이 더 많다. 그러나 마찬가지로 담화 상황을 보여줌으로써 장면에의 몰입을 높이고 작품의 주된 미감인 비극성을 강조하던 〈영화극 심청전〉·〈비극 심청이〉와 〈오케판 창극 심청전〉은 작품 내 미감을 형성하는 방식에 있어 근본적인 차이가 있다. 〈오케판 창극 심청전〉에는 담화를 통해 그려지는 대목에서도 골계성이 담화 기능에서 비롯한다기보다 뺑덕어미와 심봉사가 주고받으며 만들어 내는 언어유희, 우스꽝스

러운 심봉사의 모습, 혹은 그가 사용하는 비속한 표현 등에서 비롯되기 때문이다. 따라서 이 작품에는 도창에 의한 설명적 제시가 활용되는 와중에도 골계적 미감은 극적으로 제시된 대목에서 더 비중 있게 나타나며, 담화 자체의 기능보다 인물들의 언어적 표현 또는 행실이 골계성의 바탕이 된다.

앞서 〈만극 모던 심청전〉을 살피며 원전인 심청 서사 속 뺑덕어미에 관한 선행연구를 통해 확인했듯, 본래 뺑덕어미는 특히 외모 및 행실 측면에서 희화성이 드러나고, 골계미를 자아내는 것으로 형상화됐다. 〈오케판 창극 심청전〉에서도 뺑덕어미로부터 골계성이 형성되는 방식을 살피기 위해 뺑덕어미 행실 묘사 대목을 먼저 살피고자 한다.

> (가) 김준섭: [아니리] 그때여 심봉사는 뺑덕이네라는 예편네를 만나 그 불쌍한 전곡을 해장값 살구값으로 다 없앤 이후에 남부끄러워 살 수 없다고 도화동을 떠나 정처없이 다니다가, 형주 지경을 당도허였는디, 하로는 형주 자사가 부르시더니 황성 잔치 급히 가라 노수 이십냥 내여 주거늘 받어들고 물러나와 뺑덕이네와 수작이 있것다.[126]

(가)는 〈오케판 창극 심청전〉 속 뺑덕어미의 행실 관련 묘사가 드러난 '심봉사와 뺑덕이네' 대목이다. 실상 (가)에서 뺑덕어미의 행실에 관해 직접적으로 언급이 되어 있는 부분은 '불쌍한 전곡을 해장값 살구값으로 다 없앤' 정도에 불과하며, 상당히 간명하게 묘사되어 있음을 알 수 있다. 후술하겠지만, 원전인 심청 서사에서는 이렇게 뺑덕어미의 행실이 묘사된 대목에서 장면의 극대화 기법이 활용되어 다양한 상황 속에서 뺑덕어미가 보이는 다양한 행실을 열거하고 있다.

비교를 위해 정권진 창본과 완판 71장본을 통해 살펴보고자 한다. 뺑덕어미 삽화는 원전 심청 서사 중 완판 71장본에서 특히 확장되어 나타난다. 또한 뺑덕어미 행실 묘사 대목의 경우 완판 71장본과 정권진 창본 사이에서도 영향 관계를 유추해볼 수 있다. 완판 71장본과 강산제 〈심청가〉로 알려진 정권진 창본에 보이는 해당 장면은 표현상으로는 차이가 있을지언정 서사적인 측면으로는 차이가 거의 없다. 따라서 완판 71장본의 이 장면은 당

126) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 3권, 1120쪽.

대에 창으로 불려진 강산제 〈심청가〉의 해당 장면을 수용하는 한편, 강산제 심청가는 정재근→정응민→정권진 등으로 이어져 오늘날까지 이어진 것이라 짐작된다.[127]

(나)는 정권진 창본에, (다)는 완판 71장본에 나타난 뺑덕어미의 행실 묘사다. 구체적으로 살피면 다음과 같다.

(나) [아니리] 그 마을 사는 묘한 여자가 하나 있으되 호가 뺑파것다. 심봉사 딸 덕분에 전곡(錢穀)간에 있단 말을 듣고 동리 사람들 모르게 자원출가(自願出嫁)하여 심봉사 그 불쌍헌 가산을 꼭 먹성질로 망하는디, [자진모리] 밥 잘 먹고 술 잘 먹고 고기 잘 먹고 떡 잘 먹고 쌀 퍼주고 고기 사먹고 벼 퍼주고 술 사먹고 이웃집 밥부치기 동인 잡고 욕 잘 허고 초군(樵軍)들과 싸움허기 잠자며 이갈기와 배 끓고 발 털고 한밤중 울음 울고 오고 가는 행인다려 담배 달라 실렁허기 술 잔뜩 먹고 정자 밑에 낮잠 자기 힐끗허면 핼끗허고 핼끗허면 힐끗허고 삐쭉허면 빼쭉허고 빼쭉허면 삐쭉허고 남의 혼인허랴 허고 단단히 믿었난디 해담(害談)을 잘 허기와 신랑 신부 잠자는디 가만가만 문앞에 들어서며 불이야 이 놈의 행실이 이러하여도 심봉사는 아무런 줄 모르고 뺑파한테 빠져서 나무칼로 귀를 베어가도 모르게 되었것다.[128]

(다) 동즁 사ᄅᆞᆷ드리 심밍인의 젼곡을 착실리 취리ᄒᆞ여 셩셰가 ᄒᆡ마닥 늘리가니 본촌의 셔방질 일수 잘ᄒᆞ여 밤낫업시 흘네ᄒᆞ난 ᄀᆡ갓치 눈이 벌게게 단이난 ᄲᅦᆼ덕어미가 심봉사의 젼곡이 만이 잇난 줄을 알고 자원첩이 되아 살더니 이 년의 입버르장이가 ᄯᅩᄒᆞᆫ 보지 버릇과 갓타여 ᄒᆞᆫ시 반 ᄯᅴ도 노지 안이ᄒᆞ랴고 ᄒᆞ는 년이라 양식 주고 ᄯᅥᆨ 사먹기 베를 주워 돈을 사셔 술 사 먹기 졍자 밋ᄐᆡ 낫잠자기 이웃집의 밥 부치기 동인다려 욕설ᄒᆞ기 초군덜과 쌈 싸오기 술 취ᄒᆞ여 ᄒᆞᆫ밤 즁의 와달ᄲᅥ 울렴 울기 빈 담ᄇᆡ딕 손의 들고 보는 ᄃᆡ로 담ᄇᆡ 청ᄒᆞ기 총각 유인ᄒᆞ기 졔반 악증을 다 겸ᄒᆞ여 그러ᄒᆞ되 심봉사는 여러 ᄒᆡ 주린 판이라 그 즁의 실낙은 잇셔 ᄋᆞ모란 줄을 모르고 가산이 졈졈 퇴ᄑᆡᄒᆞ니 심봉사 ᄉᆡᆼ각 다 못ᄒᆞ야셔 여보소 ᄲᅦᆼ덕이네 우리 셩셰 착실ᄒᆞ다고 남이 다 수군수군ᄒᆞ더니 근ᄅᆡ의 엇지ᄒᆞᆫ지 셩셰가 치ᄑᆡ하여 도로여 비러먹게

127) 박일용(2013), 앞의 글, 325쪽.
128) 김진영 외 편저(1997), 「정권진 창본 〈심청가〉」, 앞의 책 2권, 266~267쪽

되여가니 이 늘근 거시 다시 비러 먹지흔들 동인도 붓그렵고 ᄂᆡ의 신셰도 악착ᄒᆞ니 어ᄃᆡ로 낫슬 드러단이것나[129]

(나)와 (다)는 모두 하나의 상황을 장면적 제시로 길게 보여주는 대신, 여러 상황에서의 행동들을 직접 제시로 간략하게 묘사하고 있다. 이는 판소리 서술방식의 특징인 장면의 극대화 기법으로, 상황의 열거를 통해 형식적인 재미를 주는 한편 뺑덕어미가 그간 행한 비규범적이고 우스꽝스러운 행동을 보여줌으로써 그가 어떤 인물인지를 쉽게 알게 한다. 이에 뺑덕어미는 이미 심봉사를 만나기 전부터도 골계성을 지니고 있던 인물임을 알 수 있다. (나), (다)에는 모두 심봉사에게 접근한 뺑덕어미의 내막이 드러나는데, 전곡을 넉넉하게 갖고 있단 말을 듣고는 첩이 되기를 자처한 것이었다. 그러나 (다)에 보이듯, 이를 까맣게 모르는 심봉사는 되려 뺑덕어미로 인해 여러 해를 주린 채로 지내며 가산도 잃게 되지만 그 영문을 모른다. 심지어는 우리 형세가 어떻게 된 일인지 모르겠다며 도리어 뺑덕어미에게 묻는다. (나)에서도 '이 놈의 행실이 이러하여도 심봉사는 아무런 줄 모르고 뺑파한테 빠져서 나무칼로 귀를 베어가도 모르게 되었것다'라는 표현에 나타나듯 심봉사는 마찬가지로 뺑덕어미의 '먹성질'로 인해 가세가 기우는 와중에도 상황 파악을 전혀 못 하고 있음을 알 수 있다. 이렇듯 뺑덕어미에게 빠져 제대로 된 판단을 하지 못하는 우둔하고 무지한 심봉사의 모습은 극적 아이러니에 해당한다. 이 장면에서는 이런 극적 아이러니가 풍자적 목적을 위해 사용되고 있으며, 그렇기에 골계성을 유발한다.[130]

이로써 (나), (다)와의 비교를 통해 (가)인 〈오케판 창극 심청전〉에는 동일한 대목이 훨씬 간명하게 나타나 있음을 확인할 수 있다. 〈오케판 창극 심청전〉의 이 대목에서도 뺑덕어미의 골계적인 면모를 엿볼 수 있으나, (나)와 (다)에 비한다면 그 비중은 훨씬 줄어있다. 이는 작품 전체에서 뺑덕어미의 역할이 비교적 크지 않다는 방증으로도 볼 수 있는 한편, 도창에 의해 전달되는 부분이기 때문에 그 비중이 줄어든 것은 판소리가 창극화되면서 극적인 성격이 보다 강화되었기 때문으로도 볼 수 있다.

---

129) 김진영 외 편저(1997), 「완판 71장본」, 앞의 책 3권, 249~250쪽.
130) 김준오, 『한국 현대 쟝르 비평론』, 문학과 지성사, 1990, 251쪽.

다른 한편으로 이 작품에서 뺑덕어미와 심봉사가 함께 황성으로 가는 중에 서로 주거니 받거니 수작을 부리며 골계성을 자아내는 대목은 특히 확장적으로 나타나 주목을 요한다. 이 장면 속 뺑덕어미는 심봉사의 희화적인 면모를 부각하는 역할을 한다.

다음은 〈오케판 창극 심청전〉에서 (가)의 '심봉사와 뺑덕이네' 대목에 뒤이어 나오는 '심봉사 황성행(皇城行)' 대목이다.

(라) 박록주: "글쎄 봉사 잔치에 눈깔이 뻔히 뜬 년이 뭣 하러 간단 말이오?"
김연수: "아니 그래 참으로 안 가?" / 박록주: "안 가요!"
김연수: "에이 도적년 같으니." / 박록주: "내 어찌 도적년이요?"
김연수: "에이 화적년 같으니," / 박록주: "내가 어찌 화적년이요?"
김연수: "원 사람 년이 변덕을 해도 분수가 있지. 방금 이 자리에서 내가 죽으면 어쩔란가 헌게 물에라도 풍덩 빠져 영감 따라 죽지요. 또 내가 저 수천 리 타관으로 도망을 해버리면 어쩔란가 하닝게 괴나리봇짐 해 짊어지고 뺑뺑 돌아 찾지요 허든 년이 그렇게 변덕을 히여, 이년? 에이 도적년 오지 마라! 에 이년아 오지 마라, 이년아! [중머리] 오지 마라, 이년아. 오지 마라, 이년아! 니 아니래도 갈란다. 에이 천하 도적년아, 나 혼자 갈란다. 오지를 마라."
정남희: [아니리] 심봉사가 이렇듯 울음을 우니, 뺑덕이네 마음에도 그 자리에서 당장 떼기가 너무도 박절허는 생각이 들었든지 한번 살망을 피우것다.
박록주: "하이고 영감, 노여셨소? 어찌 그리 속이 엷소?"
김연수: "내 속이 엷어? 네 속은 땅뚜꾸다, 이년."
박록주: "글쎄 영감, 생각해 보시오. 그 먼먼 길을 영감 혼자 가시라고 글것이오? 내가 영감 속을 볼라고 그랬지, 아이그."
김연수: "파하, 아 어째 자네는 사람이 미웠다가 이뻤다가 그런가? 그러면 그렇제, 글씨."[131]

(라)에서 심봉사는 '봉사 잔치'에 따라가지 않겠다고 하는 뺑덕어미를 두

131) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 3권, 1121쪽.

고 ‘도적년’, ‘화적년’ 그리고 ‘사람 년’처럼 발음이 비슷한 비속한 표현을 사용해서 비난하고 있다. 바로 직전까지 뺑덕어미가 ‘영감이 도망을 하시면 괴나리봇짐 해 짊어지고 천 리라도 만 리라도 뺑뺑 돌아 찾지요’라며 사탕발림으로 심봉사를 안심시키다가 돌연 마음을 바꿔버렸기 때문이다. 이 대목은 골계성을 자아냄과 동시에 판소리에서 상층 언어와 공존하고 있는 민중 언어적 표현을 살필 수 있게 한다. 민중 언어는 비공식 문화를 반영하는 욕설이나 상소리와 같은 비속한 언어 또는 말장난을 가리킨다.[132]

이 대목에서 심봉사의 발화 이후에는 도창에 의해 뺑덕어미의 속마음이 직접적으로 설명된다. 그러나 심봉사는 그 내막을 알지 못하고 뺑덕어미의 얄팍한 꼼수에 다시금 속아 넘어간다. 이 장면에서도 (나)와 마찬가지로 작품의 서술자와 수용자는 진실을 알고 있는 것에 반해 주인공 심봉사만은 무지의 상태에 있다는 점에 극적 아이러니가 형성된다.[133] 뺑덕어미로 인해 노여워하다가도 그가 금방 태도를 바꿔 살망을 피자 곧바로 ‘어째 자네는 사람이 미웠다가 이뻤다가 그런가’라며 반색하는 심봉사의 모습은 그를 실없는 인물로 그려낸다. 게다가 여전히 뺑덕어미의 진짜 속마음은 모르고 있다는 점에 심봉사는 우스꽝스러운 처지가 되며, 그의 골계적 일면이 드러난다.

한편, 앞서 3장 1절에서는 ‘화주승 구하는데’와 ‘삼백 석 시주’ 대목의 ‘생략’이 〈영화극 심청전〉·〈비극 심청이〉에 비극성을 강화하는 양상을 한애순 창본, 완판 71장본과의 비교를 통해 알아보았다. 본 절에서는 〈오케판 창극 심청전〉 속 이 두 대목의 ‘확장’이 골계적 미감을 자아내는 양상에 주목하고자 한다. 비교를 위해 동일하게 한애순 창본, 완판 71장본과 견주어 살피고자 한다.

> (마) [아니리] “예, 소승은 몽은사 화주승이온데, 우리 절 부처님이 빌면 아니 듣는 일이 없어 공양미 삼백 석만 부처님께 바치우고 진심으로 불공하면 어둔 눈을 떠서 대명천지 볼지리다.”

---

132) 김기형, 「판소리 언어의 중층적 성격: 계층언어와 방언의 측면에서」, 『돈암어문학』 제32권, 돈암어문학회, 2017, 324~325쪽.
133) 김준오(1990), 앞의 책, 251쪽.

심봉사가 눈 뜬단 말을 듣고, “그러면 적어주지.”
제일장에 ‘심학규, 공양미 삼백 석을 몽은사로 납상’이라. 이렇듯 기재허고 중은 떠났것다.[134]

(바) 불상ᄒᆞ오 우리 절 부체님은 영검이 만ᄒᆞᆸ셔 비러 안이 되난 일리 업고 구ᄒᆞ면 응ᄒᆞ나니 고양미 삼ᄇᆡᆨ 석을 부체님게 올이ᄉᆞᆸ고 지셩으로 불공ᄒᆞ면 졍영이 눈 ᄯᅥ셔 완인이 되야 천지만물을 보오리다 심봉사 졍셰는 ᄉᆡᆼ각지 안코 눈 ᄯᅳᆫ단 말의 혹ᄒᆞ여 그러면 삼ᄇᆞᆨ 석을 적어 가시오 화주승이 허허 웃고 여보시오 ᄃᆡᆨ의 가셰를 살펴보니 삼ᄇᆡᆨ셕을 무신 슈로 ᄒᆞ것소 심봉사 홰ᄲᅵᆷ의 ᄒᆞ는 말리 여보시오 언의 쇠아들놈이 부체님게 적어 노코 빈말ᄒᆞ것소 눈 ᄯᅳᆯ나다가 안진ᄇᆡᆨ이 되게요 사ᄅᆞᆷ만 업수이 여기난고 염에 말고 적의시오 화주승이 발랑을 펄쳐노코 제일층 불근씨의 심학규 ᄇᆡᆨ미 삼ᄇᆡᆨ 석이라 적어가지고 ᄒᆞ직ᄒᆞ고 간 연후[135]

(사) 정남희: “예, 우리 절 부처님은 영검이 많사와 빌어 아니될 일이 없사오니, 공양미 삼백 석만 불전에다 시주하시면 삼년 내외는 눈을 뜨오리다마는, 봉사님 형편이 아는 바라 딱하지요.”
김연수: “무엇이 어쩌? 쌀 삼백 석만 불전에 시주하면 이 눈을 떠?”
정남희: “아, 눈이사 뜨시지요.” / 김연수: “이렇게 먼 눈을?” / 정남희: “그렇지요.”
김연수: “야 이 시러배 아들놈의 인사 □□ 같으니. 원 남녀간에 사람 의뭉시런 것은 비위에 마땅찮더라.”
정남희: [아니리] “아니오, 그렇게 역정 내실 일이 아니오. 봉사님 형편을 훤히 아는 바라. 쌀만 있시면 눈을 뜰 것인디 딱허다는 걱정이지, 하시라는 말은 아니오.”
김연수: “아니 그래, 쌀만 맞치면 눈은 분명히 떠?”
정남희: “아, 눈이사 뜨지요.” / 김연수: “적실히?” / 정남희: “적실히 뜨지요.”
김연수: “그러면 쌀 삼백 석을 적소, 적어.”
정남희: “글쎄올시다. 원 봉사님 형편이 서 되 곡식이 에, 난처헌 텐디 소승

134) 김진영 외 편저(1997), 「한애순 창본 〈심청가〉」, 앞의 책 2권, 202쪽.
135) 김진영 외 편저(1998), 「완판 71장본 〈심청전〉」, 앞의 책 3권, 227.쪽.

도 걱정헌 게 아닙니까?”

김연수: “무엇이 어쩌? 서 되 곡식이 어쩌? 니가 내 속을 어찌 알고 하는 말이냐 이저석. 어에? 고얀놈의 인사 저석 같으니. 칼부림 내기 전에 썩 적어.”

정남희: “예, 그러면 적지요.”

김연수: “썩 적어. 아니꼽은 인사 저석 같으니. 첫 말에는 적는 것이 아니라.”[136]

(마)는 한애순 창본, (바)는 완판 71장본, 그리고 (사)는 〈오케판 창극 심청전〉이다. 인용을 통해 확인 가능하듯, ‘화주승 구하는데’와 ‘삼백 석 시주’ 대목은 한애순 창본과 완판 71장본에서도 담화 위주로 진행되지만, 〈오케판 창극 심청전〉에서는 담화 상황이 특히 확장되어 있다. 이는 극 양식을 띠고 있기에 극적 제시에 있어 장면의 확장이 일어난 것으로 해석할 수 있다. 그런 한편으로, 음반 창극의 각 대목이 녹음을 고려해서 유성기 음반의 한 면에 부합하는 길이로 나뉘어야 했던 점과도 연관 지어 볼 수 있다. 음반 창극은 3분 남짓으로 일정하게 고정된 음반 한 면의 취입 시간을 고려하며 장면을 전개해야 했기 때문이다. 또한 〈오케판 창극 심청전〉은 ‘화주승 구하는데’와 ‘삼백 석 시주’ 대목에서 여타 심청 서사에 비해서도 심봉사가 특히 희화적으로 형상화되어 있어 작품의 저변을 이루는 가정비극과 그 위에 표면화된 골계성의 대비가 더욱 부각 된다.

〈오케판 창극 심청전〉의 이 장면에서 골계성은 일차적으로 심봉사가 사용하는 비속한 표현에서 기인한다. 앞서 (라)에서도 뺑덕어미를 가리켜 비속한 표현을 사용했던 것처럼, (사)에서는 자신의 의사를 거스르며 삼백 석 시주를 바칠 여력이 되는지 의문을 품는 화주승을 가리켜 ‘시러배 아들놈’, ‘고얀놈의 인사 저석’, ‘아니꼽은 인사 저석’ 등으로 속되게 칭하며 격앙된 감정을 여과 없이 드러낸다. 심봉사의 이러한 행태는 특히 바로 전 장면에서 자신을 개천에서 구해준 화주승에게 감사를 표하고 있었기에 더욱 급작스럽게 느껴지며, 골계적인 분위기로 상황의 반전을 불러온다. 게다가 심봉사는 ‘칼부림 내기 전에 썩 적어’라는 말을 덧붙임으로써 협박에 가까운 강

136) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 3권, 1110~1111쪽.

제적인 태도를 화주승에게 보인다. 이렇게 비속어를 사용하며 감정적으로 대응하는 심봉사의 모습은 작품 내에 골계적 미감을 더한다. 더구나 심봉사는 개안에 대한 욕망 하나로 가세는 전혀 고려치 않은 채 충동적으로 삼백석 시주 결정을 내린다. 오히려 화주승이 '봉사님 형편이 서 되 곡식이 난처헌 텐디 소승도 걱정헌 게 아닙니까?'라며 심봉사의 형편을 걱정한다. 심봉사의 언행은 이렇게 현실적인 면모를 지닌 화주승과 대비되며 웃음을 유발하고, 그는 다소간 충동적이고 철없는 인물로 전락하게 된다.

〈오케판 창극 심청전〉은 판소리 전체 서사의 극화라는 무대 창극의 갈래적 특수성으로부터 영향을 받아 원전 심청 서사와 마찬가지로 골계성과 비극성을 모두 지니고 있다. 본 항에서는 원전 서사와의 비교를 통해 이 작품에 골계성이 형상화되는 방식에 주목했다. 이상에서 살핀 〈오케판 창극 심청전〉 속 대목들은 장면을 표현하는 방식에 있어서 극적 제시가 적극 활용되어 담화 상황을 기반으로 서사를 전개하고 있음을 확인해보았다. 또한 작품 속 주된 미감인 골계성은 담화 상황 속 인물들의 언어적 표현과 행실에서 비롯되어 작품의 주된 미감을 형성하고 있음을 살폈다.

3.2.2. 시대상의 표상을 통한 골계성 창출

〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉은 앞서 살핀 〈영화극 심청전〉, 〈비극 심청이〉와 달리 재매개화의 과정에서 작품이 창작 및 유통된 당대 시대상이 표상화되어 드러난다는 점이 차별점이다.

〈만극 모던 심청전〉은 원전 서사를 근대를 배경으로 탈바꿈하며 작품이 유통되던 당시의 시대상을 잘 보여준다. 특히 여기에 형상화된 시대상은 '만극(漫劇)'이 영향을 받은 만담(漫談)·만요(漫謠)·만문만화(漫文漫畵) 등이 공유하고 있는 '만(漫)'이라는 글자가 의미하는 것처럼 혼란스럽고 질서정연하지 못하다는 점에 주목된다. 따라서 본 항에서는 작품 속 인물들이 견지하고 있는 혼란한 세태에 대한 인식을 통해 골계성이 창출되는 방식을 살피고자 한다.

〈만극 모던 심청전〉에서 배경으로 삼는 세태에 대한 묘사가 가장 먼저

보이는 부분은 바로 음반 서두의 노래를 통해서다.

(가) 「노래」 모-던심청이는 고무공장여직공 아츰에벤또씨고 저녁에는 돌아와 눈머신 아버지 정성들여하더니 집에는 모던이나 출천대효심청이[137]

음반 상(上)편의 도입에 실린 노래인 (가)는 가사를 통해 서사의 기본 요소를 요약적으로 제시해주고 있다. 서술자 혹은 극중 내레이터에 의한 직접 제시가 이 작품에서는 노래로 대체되어 있는 것이다. 이렇게 음반의 서두와 말미에서 노래를 활용해 작품의 기본 배경에 대한 정보를 전달하고 있다는 점은 타 유성기 음반극 〈심청전〉과 변별되는 지점이다. (가)에서는 특히 '고무공장 여직공'이라는 심청의 직업이 〈만극 모던 심청전〉이 근대를 배경으로 재매개화된 작품임을 여실히 드러낸다. 원전 서사와는 달리 자본주의적 사회에서 직업을 가진 여성으로, 경제적 주체로서 활동할 수 있게 된 당시 세태를 나타내주기 때문이다. 또한 '집에는 모던이나 출천대효심청이'라는 표현은 신식 문물의 도입으로 집은 '모던'한 공간이 되었지만 심청은 여전히 '출천대효(出天大孝)'한 인물로 형상화될 것임을 짐작하게 한다.

이렇게 음반의 시작과 끝 대목에 실린 〈만극 모던 심청전〉 속 노래는 그 자체로 극적 리듬에 이바지함과 동시에 노랫말을 통해 극의 메시지를 압축적으로 전달하는 역할도 한다.[138] 그러므로 〈만극 모던 심청전〉에서는 노래와 내레이터의 상호 교섭 양상이 확인되며, (가)에 보이듯 당시 시대상이 표상화되어 있다는 점에 주목된다.

다음으로는 〈만극 모던 심청전〉에서 노래를 제외하고 장면적으로 제시된 대목에서 당대 시대상의 표상을 통해 골계성을 형성하는 대목을 살피고자 한다.

(나)「쌩덕」 그러니 돈삼백원이어듸잇소 심청이가 고무공장에서버는돈으로야 자라겟소 그리고봉사님이 맹아학교에서 하날천 짜지 가르키는 월급으로야 먹기도모자르는데 그게되겟소[139]

137) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 304쪽.
138) 민병욱(2004), 앞의 글, 50쪽.

(나)는 ‘제중원에 용한 의사’에게 ‘치료비 삼백 원만 주면’ 개안할 수 있다는 말을 전하는 심봉사에 대한 뺑덕어미의 답변이다. 뺑덕어미는 부처님도 못 뜨게 하는 눈을 돈으로 뜨일 수 있는 세상이니 ‘좋은 세상’이기는 하지만, 실상 ‘심청이가 고무공장에서 버는 돈’과 ‘봉사님이 맹아학교에서 하날천 짜지 가르키는 월급’으로는 ‘먹기도 모자르’다는 점을 상기시켜준다. 그렇기에 ‘세상이야 좋다지만 그저 돈 세상’이라 말하는 배금주의적 인식에서 곧 혼란한 세상에 대한 비판적인 태도가 드러난다. 한편으로 ‘돈 삼백 원이 어듸 잇소’, ‘그게 되겟소’와 같은 표현에는 심봉사를 나무라는 뺑덕어미의 감정이 담긴다. 이 역시 골계의 일환으로, 특히 심봉사의 어리석음을 지적하고 깨우침을 주고자 하는 풍자의 일종으로 이해할 수 있다.

앞서 3장 2절 1항에서 이 대목 속 뺑덕어미가 심봉사를 향해 풍자적 발언을 하는 이유를 심봉사의 몰이해성에서 기인한다고 언급한 바 있다. 여기서 말하는 ‘몰이해성’은 담화의 앞뒤 맥락을 고려한다면 이 작품의 배경이 자본주의적 근대 경제가 형성되는 시기라는 점과 결부된다. 초기 자본주의는 근대의 도래로 시작되었으며, 심봉사의 몰이해성은 곧 자본주의 체제하에서 경제적 감각에 대한 부족을 의미한다. 근대 사회에서 그는 ‘맹아학교 선생님’이라는 직업을 가지고 경제적 주체로서 활동하고 있음에도 자본의 논리에 대해 미흡한 이해를 보이고 있는 것이다. 이렇게 세상 물정에 어둡고 다소 무책임한 심봉사의 모습은 아버지를 위해서라면 어려운 형편일지라도 어떻게든 삼백 원을 마련하고자 하는, 몇 번이고 자신을 희생할 수 있는 비장함을 겸비한 인물로 시종일관 형상화되는 심청과도 대비되며 실소를 자아낸다. 반면 뺑덕어미의 경우, 그의 발화에는 당시 세태의 배금주의적 면모에 대한 지적까지 드러난다. 이로써 앞서 이미 살핀 것처럼 신문물에 대한 습득이 부족한 심봉사의 모습에 더해 (나)의 뺑덕어미와 심봉사를 통해서도 근대에의 적응에 있어 격차를 보이는 인물 형상을 살필 수 있다.[140]

그러나 이렇게 경제적 감각은 부족할지라도 심봉사 역시 당시의 혼란스러

139) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 305쪽.
140) 최은정, 「김규택 만문만화(漫文漫畫)의 인물 형상과 그 의미: 고전소설 〈춘향전〉, 〈심청전〉의 장르 전환을 중심으로」, 『Journal of Korean Culture』 제60권, 고려대학교 한국언어문화학술확산연구소, 2023, 497쪽.

운 시대상에 대한 나름의 비판적인 인식을 갖추고 있었음은 작품 곳곳을 통해 살필 수 있다. 다음의 대목이 그 예다.

(다) 「奉事」 허…… 내이또내공연한소리를해서 네게걱정을식히는구나 이애아가그쓸데업는소리마라말이그럿치 이왕먼눈을써서는멀하겟니 그세월은밧귀어서죠화는것지만 보지는못할망정듯지야 못하겟느냐 귀로듯기도뒤숭한 참아그놈의세상을 내가왜그꼴을또본단말이냐 응 세상사이리되고보니 눈먼 것이 도리혀다행이지 다행이야[141]

(라) 「奉事」 글세이자식아 이게무슨짓이란말이냐 네가년전에임당수로출장갓슬때만하드래도 이애비의간장이다말나서 된장이될번햇는데 또네가이런다면 내오장은다썩어서 고추장이되지안켓니

「沈淸」 아버지 그런말슴마세요 그때나지금이나 제가슴의뭉친한은 불상하신우리아버지 어두우신눈을쓰세서 광명한천지를못보시는설음인데 비록쌀자식이나 그뜻을바다주세요

「奉事」 글세이애야 고만좀두어라 광명한세상이보기실혀서 일부러시컴한연경도쓰고단니는데 어두운눈을 일부러써서 멀한단말이냐 이애그눈업는지룡이도 쌍구녁만잘차자단니더라[142]

(다)는 음반 상(上)편에서 (나)의 뺑덕어미의 발화에 바로 이어지는 심봉사의 대답이다. (라)는 음반 하(下)편에 실린 심봉사와 심청의 대화 속에서 세태를 비판적으로 인식하고 있는 심봉사의 모습이 드러나는 대목이다. 앞서 살폈듯, 음반 상(上)편에서 심봉사는 의사로부터 들은 '반가운 말'을 전하며 개안 의지를 드러내던 이전과 달리 (다)에서는 심청에게 눈을 뜨지 않아도 되니 떠나지 말라며 말리고 있다. 주목되는 것은 그가 눈을 뜨기 싫은 이유로 드는 근거들인데 '귀로 듯기도 뒤숭한 세상을 참아 그놈의 세상을 내가 왜 그 꼴을 또 본단 말이냐'라는 생각이 들기 때문이며, '세상사 이리되고 보니 눈먼 것이 도리혀 다행'이기 때문이다. 원전에서 공양미 삼백 석을 위해 임당수에 투신하기로 결정한 심청을 뒤늦게 알게 된 심봉사가 너

141) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 305쪽.
142) 위의 책, 305쪽.

(심청)를 보기 위해 눈을 뜨고자 했던 것이라며 통곡하던 것에 비한다면, 이 작품의 심봉사는 이별의 슬픔보다는 현 세상의 부조리에 보다 방점을 두고 문제의식을 직접적으로 드러내고 있다.

물론 〈만극 모던 심청전〉 속 댄스홀로 떠나는 심청은 원전 서사에서 임당수에 투신하던 심청에 비한다면 그 희생적 면모가 목숨을 바치는 행위에 비할 정도로 크다고는 보기 어려울 수 있다. 하지만 (라)에 드러나듯 '그때나 지금이나 제 가슴의 뭉친 한은 불상하신 우리 아버지 우두우신 눈을 쓰세서 광명한 천지를 못 보시는 설음'이라며 '비록 쌀자식이나 그 뜻을 바다주세요'라고 애원하는 심청에게 재차 '광명한 세상이 보기 실혀서 일부러 시컴한 연경도 쓰고단니'는 마음을 역설하는 심봉사의 태도는 심청의 효성이 야기하는 애한을 반감시키고, 그보다는 심봉사가 '뒤숭한 세상'이라고 일컫는 사회상에 더 주목하게 하는 결과를 낳는다. 또한 개안에 대한 의지를 보이며 의사의 말을 전하던 것과 달리 그 삼백 원을 마련하기 위해 심청이 정말로 떠나겠다고 하자 도리어 '눈 업는 지룡이도 쌍구녁만 잘 차자단니더라'며 심청을 만류한다. 여기서 심봉사가 '눈 없는 지렁이'를 비유로 들고 있는 것은 실상 자조에 가까워 보인다. 이로써 사회에 대한 냉소적이고 조소적인 정감이 전면화되며, 이는 골계의 미감을 자아낸다.

이상에서 살핀 대목은 심봉사가 〈만극 모던 심청전〉 속 근대적인 시대상을 풍자적으로 표상화함으로써 골계성을 형성하는 부분이다. (다), (라)에 드러나듯 심봉사가 비판적으로 인식하고 있는 1930년대는 국권상실과 만세운동 실패 이후의 정치적 무기력증과 모던한 소비문화와 향락에 대한 탐닉, 그리고 그것을 충족시키기에는 턱없이 부족했던 경제력 등이 부조화를 이루던 시대였다. 요컨대 물질적으로나 정신적으로나 조선의 식민지적 모순이 정점에 달했던 시기다.[143] (다)와 (라)에 나타난 심봉사의 발화 역시 비슷한 맥락에서 이해할 수 있다. 비록 경제적 상황에 대한 이해는 부족할지라도 자신이 속한 혼란한 시대상에 대한 심봉사의 식견은 위의 인용을 통해 살펴볼 수 있다. 한편으로 심봉사는 (다)에서 '그 세월은 밧귀어서 죠화는 것지만'이라는 표현을 통해 근대 사회로 접어들며 초래된 변화에 대한 긍정적인

143) 신순철, 「1930년대 식민지 조선의 유행가 노랫말로 본 '에로-그로-넌센스'의 사회상」, 『현상과 인식』 제39권 4호, 한국인문사회과학회, 2015, 124~125쪽.

인식도 견지하고 있다. 그러므로 심봉사의 몰이해적 면모는 〈만극 모던 심청전〉 속 그의 성격 혹은 특성의 전체를 대변한다고 볼 수는 없다.

이렇듯 재매개화된 〈만극 모던 심청전〉에서도 한결같이 효녀로 묘사되는 '출천대효 심청이'와 더불어 이 작품을 구성하는 또 하나의 중심축은 바로 당대 혼란한 시대상에 대해 저마다의 인식을 갖추고 있는 인물들이다. 뺑덕어미는 원전 서사와 달리 비판적인 현실 인식을 갖춘 인물로 재탄생되었다. 심봉사 역시 부조리한 세상을 문제적으로 인식하고는 있지만, 경제적인 면에 관해서는 몰이해적인 면모 또한 갖추고 있어 한편으로는 희화적인 인물이다. 이들로부터 작품에 표면화되는 세태에 대한 시각은 수용자들의 근대에 대한 인식을 대변한다고도 볼 수 있을 것이다. 요컨대 상업성을 띠는 근대 매체인 유성기에 심청 서사를 우의적으로 재매개화하며 근대 사회와 가정비극적 측면에 대한 비판적 시각을 드러내는 것은 〈만극 모던 심청전〉에 대한 수용자들의 기대 지평과도 부합되는 면모가 있었을 것으로 유추할 수 있다. 이를 통해 새로운 흥미와 공감 역시 이끌어 낼 수 있었을 것으로 생각된다.

〈오케판 창극 심청전〉 역시 〈만극 모던 심청전〉처럼 음반이 유통되던 당시 시대적 상황의 표상화를 통해 골계성을 형성한다. 작품 내에 창이 아닌 개별 노래로 삽입된 '성주풀이'와 그 사설을 통해 당대적 상황이 드러나고, 이것이 곧 작품 속 주된 미감인 골계성의 형성에 기여한다. 유성기 음반 창극에 이러한 노래의 삽입은 당시 무대 창극이 판소리적 성격을 넘어 독립된 하나의 음악극으로서 성격을 성립했던 시기였기에 가능했다. 그러므로 〈오케판 창극 심청전〉이 노래의 사설을 통해 골계성을 형성할 수 있었던 것은 무대 창극과의 영향 관계 속에서 비롯된다. 해당 대목을 면밀히 살피기 위해 〈오케판 창극 심청전〉의 마지막 대목인 '별궁에 태평연(泰平宴)'에 삽입된 '성주풀이'에 주목하고자 한다.

오신(娛神)무가는 굿판에서 신을 놀리는 기능을 할 뿐만 아니라 굿판에 모인 청중을 놀리는 기능도 한다. 그 성격으로 인해 오신무가는 굿판의 경계를 넘어 민간에까지 널리 불리는 민요가 되는 경우가 많았다. 전라도 굿

무가인 성주풀이가 그 대표적인 사례다. 즉, 성주풀이는 굿판에서 오신무가로 불리던 것이 근대 이후 통속화의 과정을 거치며 민요로 자리하게 된 것이다.[144] 성주무가는 예로부터 집을 짓거나 이사를 할 때 집안의 여러 신들을 관장하는 성주신(城主神)을 칭송하고 가정의 안정과 번영을 축원하기 위해 연행되었다. 여기에서 파생된 성주풀이는 무가에서 민요로의 전환 과정에 있어서 성주신의 신성성보다는 생활과 관련된 다양한 목적으로 연행 목적의 변화를 겪었으며, 연행의 상황 또한 제의적 분위기에서 유흥성이 강화된 모습으로 바뀐다. 이러한 변화는 사설의 변이를 통해 확인해볼 수 있다.[145] 이렇게 본래 무가였던 성주풀이를 소리 광대들이 부르기 시작한 것은 19세기 말엽부터였다.[146] 20세기로 넘어오며 성주풀이는 집집마다 가정에 복이 깃들길 염원하는 뜻에서 음반에도 많이 취입되고, 라디오로도 방송되었다.[147] 특히 초기 유성기 음반에서부터 성주풀이는 개별 잡가의 형태로 판소리 명창에 의해 여러 차례 취입된 바 있다. 이후 1940년대 이르러 성주풀이는 음반으로 취입될 때도 '민요'라는 갈래 이름으로 분류된다.[148]

〈오케판 창극 심청전〉에서 성주풀이가 삽입된 '별궁에 태평연' 대목은 다음과 같다.

(가) 김연수: [엇중머리] 그때으 천자께서 심생원을 입시시켜 부원군을 봉허시고, 안씨 맹인 교지를 내려 정렬부인을 봉허시고, 무릉촌 장승상 부인은 별급상사 허신 후으 그 이들은 직품을 돋우와 예부상서 시키시고, 화주승을 불러올려 당상을 시키시고, 젖 멕이던 부인들과 귀덕어머니는 천금상을 내리시고, 무릉태수 형주자사는 내직으로 입시허고, 도화동 백성들은 세역을 없애시니, 천천만만세를 부르더라. 국가에도 경사시라 태평연으로 즐

144) 이용식, 「성주풀이의 민요화 과정에 드러난 남도 음악인의 음악관에 대한 담론」, 『한국무속학』 제27권, 한국무속학회, 2013, 152쪽.
145) 최은숙, 「성주풀이 민요의 형성과 전개」, 『한국민요학』 제9권, 한국민요학회, 2001, 314쪽.
146) 이용식(2013), 앞의 글, 154쪽.
147) 노재명, 「판소리 명창 김창룡 민요 〈성주풀이〉 유성기음반 고찰」, 『한국음반학』 제20권, 한국고음반연구회, 2010, 258쪽.
148) 이용식(2013), 앞의 글, 164쪽.

길 적으,

박록주·김옥련: [굿거리:성주풀이] (기악 연주) 에, 헤라만수 에라 대신이로구나. 망망한 북소리는 태평연을 자랑허고, 둘이 부는 피리 소리 봉황이 춤추고, 소상반죽 젓대 소리 삼천궁녀가 춤을 춘다. 에라 만수. (기악 간주)

김연수: 허, 에라 만수, 에라 대신이로구나. 皇國臣民 우리 동무 이 소리를 들을 적마다 소리로만 아지 말고 나라에 충성하고 부모으게 효도하여 □□□ 자를 잊지 맙시다. 에라 만수.[149]

(가)는 심봉사를 비롯한 잔치에 있던 다른 봉사들이 심청 덕에 눈을 뜨게 된 후 이어지는 '별궁에 태평연' 대목이다. 〈오케판 창극 심청전〉에 삽입된 성주풀이는 '에라 만수, 에라 대신이로구나'라는 후렴 속 만수(萬壽)와 대신(大神)이 성주신을 함의하는 것으로 볼 수 있어 성주무가와의 관련성을 짐작할 수 있는 계열이다.[150] 이 계열 성주풀이의 경우 후렴구를 제외하고 뒤에 따라붙는 사설은 형식 면에서 고정성이 크지 않은 편이라 사설의 내용에 따라 다양한 서정성을 형성할 수 있다. (가)에 보이듯, 〈오케판 창극 심청전〉에서는 심청 서사의 맥락에 맞게 성주풀이가 화합적이고 축제적인 분위기를 만들어 내며 서사를 마무리하는 역할을 하고 있다. 30초가량 추임새와 더불어 기악연주가 이어지고 나서 박록주와 김옥련의 노래가 시작된다. 이렇듯 성주풀이가 삽입되어 있다는 점은 〈오케판 창극 심청전〉과 마찬가지로 김연수가 재매개화한 1969년 창극 〈심청가〉, 그리고 김연수가 1964년에 새롭게 정리한 동초제 창본 〈심청가〉와 비교했을 때 오직 〈오케판 창극 심청전〉에만 나타나는 특징이라는 점에 주목된다.[151]

이렇게 태평연 대목에 성주풀이를 삽입하는 것은 곧 시각성이 결여된 유성기의 매체적 특질과 맞물리며 청각성만을 활용하면서도 연회를 통해 즐거움을 누리는 인물들의 모습을 가시적으로 연상할 수 있게 하는 효과를 낳는다. 무대 창극의 경우, 무대 위 배우들이 연행 시 활용하는 비언어적인 요소들 또한 서사적 맥락을 이해하는데 중요한 지표로 작용한다. 다만 유성기

149) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 3권, 1128~1129쪽.
150) 최은숙(2001), 앞의 글, 315쪽.
151) 정수인, 「동초제 〈심청가〉의 특징과 지향」, 서울대학교 박사학위논문, 2019.

는 매체적 특성상 언어적인 요소들만 취입할 수 있다. 오신무가로 불리던 성주풀이는 본래 번영을 축원하는 의미를 담아 부르던 것이다. 그러므로 태평연 대목에 삽입된 이 노래는 본래 성주풀이가 불리던 맥락을 바탕으로 축제적 장면을 그리듯이 떠올릴 수 있게 하고, 나아가 서사의 이해를 돕는다.

한편, 작품의 결말이기도 한 이 대목을 통해 〈오케판 창극 심청전〉 속 심봉사는 개안을 하고, 심청과 심봉사 부녀는 결국 해후한다는 행복한 결말로 서사가 종결된다는 점을 알 수 있다. 덧붙여 이 태평연 대목은 성주풀이의 선율뿐 아니라 후렴구 '에라 만수, 에라 대신이로구나'에 따라붙는 '황국신민(皇國臣民) 우리 동무'라는 사설의 표현에서 〈오케판 창극 심청전〉이 발매되었던 당대의 시대적 상황을 확인할 수 있어 주목을 요한다. 이는 곧 작품 내 골계적 미감의 형성에도 영향을 미치기 때문이다. 그러므로 이 대목의 이해를 높이기 위해 〈오케판 창극 심청전〉에서 심청이 임당수로 투신한 뒤, 결말인 심봉사의 개안으로 이르기까지의 일련의 과정을 짚어보고자 한다. 결말에 대한 이해와 더불어 다른 심청 서사에는 보이지 않는 장면들을 찾아볼 수 있으므로 〈오케판 창극 심청전〉의 독자성도 살필 수 있다.

(나) 김연수: [중머리] 이렇듯 울음을 울며 모녀 이별을 헌 연후으 하루는 용왕께서 심낭자를 부르시더니, "부친 눈을 뜨게 하라." 개안부라는 약을 주며, 꽃봉이으 고이 담어 두 시녀로 옹위허여 인간으로 환송헌다.[152]

(다) 김옥련: [자진몰이] "아이고 아버지, 여태 눈을 못 뜨셨소? 임당수 풍랑중으 빠져 죽던 심청이가 살아서 여기 왔소. 아버지 눈을 떠서 저를 어서 보옵소서!"

김연수: "에이? 아니 이것이 웬 말이여? 이것이 웬 말이냐? 이것이 웬 말이여? 내가 죽어 수궁을 들어왔느냐? 내가 지금 꿈을 꾸느냐? 죽고 없는 내 딸 심청 여기가 어디라고 살어 오다니 웬 말이냐? 내 딸이면 어디 보자! 아이고 눈이 있어야 보지! 아이고 갑갑하여라!"

김옥련: "아버지 약을 발라드릴 테니 어서 눈을 뜨십시오."

김연수: "어디? 어디? 어디 내 딸 좀 보자! [아니리] 아니 여가 어디여?"

152) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 3권, 1119쪽.

김옥련: “아이고 울아부지 눈 뜨셨네!”[153]

(나)는 ‘수정궁에서 모녀상봉’ 대목이며, 임당수에 투신한 뒤 용궁에 도착하게 된 심청이 용왕으로부터 개안부를 받는 장면이다. (다)는 ‘부녀상봉 눈 쓰는데’ 대목으로 마침내 해후하게 된 심봉사에게 심청이 용궁에서 받아 온 약인 개안부를 발라주며 아버지의 눈을 뜨이게 하는 장면이다. (나)와 (다)에 보이듯 〈오케판 창극 심청전〉에서는 심봉사가 눈을 뜰 수 있었던 데에 심청의 임당수 투신이 기여하는 바가 여타 심청 서사에 비해 훨씬 높다. 임당수 투신을 통해서야 용궁에 도착할 수 있고, 용왕으로부터 ‘부친 눈을 뜨게’할 수 있는 ‘개안부’라는 약을 받을 수 있기 때문이다. 그러므로 이 작품에서 임당수 투신과, 개안부 획득은 심봉사의 개안을 가능하게 하며 직접적인 인과관계를 갖는 사건으로 연결된다. 그렇기에 ‘행복한 결말’, 정확히 말하자면 ‘심봉사의 개안’을 위해서는 심청의 임당수 투신이 필연적이다.

이로써 심봉사 입장에서는 앞도 보이지 않는 상황에서 아내를 잃고, 비애를 견뎌 내며 키워낸 심청이 결국 혼자서라면 성취할 수 없었을 개안을 가져다주게 된다. 심청의 투신-개안부 획득-심봉사의 개안으로까지 이어지는 일련의 과정은 심청의 효성을 전면적으로 드러내며 그녀의 비장함을 부각한다. 심청은 일관되게 ‘아버지의 개안’이라는 목적 하나만을 견지한 채 비장한 결심을 하고 임당수에 뛰어들고, 그렇기에 이후 인세로 돌아와 황후가 되자마자 ‘즉시 도화동으로 통문 놓아 심맹인을 역마 타여 황성으로 호송하라’고 명한다. 하지만 황주자사로부터 ‘심맹인은 가산 탕진 후 부지거처라’는 말을 듣게 되자, ‘석 달 열흘 맹인잔치를 배설’하면서까지 심봉사를 찾아 나선다. 이렇게 해후하게 된 심봉사에게 심청은 개안부를 주며 눈을 뜰 수 있게 돕고, 비로소 함께 태평연을 즐기는 것이다.

또한 (가)에 보이듯 이 태평연 대목은 성주풀이 사설의 내용을 통해 〈오케판 창극 심청전〉이 향유되던 시기의 시대상을 표상하고 있다. 해당 대목은 ‘황국신민 우리 동무 이 소리를 들을 적마다 소리로만 아지 말고 나라에 충성하고 부모에 효도’하라는 유교적 윤리를 강조하는 교훈을 주며 사설이

153) 위의 책, 1127쪽.

마무리된다. 여기에 보이는 '황국신민'이라는 표현은 〈오케판 창극 심청전〉이 일제강점기에 유통되었음을 명시해준다. 일제는 당시 조선 통제를 위한 수단으로써 '효'라는 윤리를 이용하고자 했다. 1930년대 총독 미나미 지로(南次郎)는 '국체명징·내선일체'의 구현을 위해 전시동원체제의 사상적 기반으로 조선의 유교를 활용하려는 움직임을 보인다. 그 일환으로 전선유림대회를 추진했는데, 이 대회에서 이루어진 구체적인 안을 살펴보면 국민총동원의 취지에 따라 충효 도의의 신념을 함양해 '황국신민'으로의 단결을 강화하려는 목적을 내포하고 있었음이 드러난다.[154] 이렇듯 당시 일제는 효를 포함한 유교 윤리를 활용해 식민 지배의 정당성을 확보하고자 했다. 이러한 시대상이 〈오케판 창극 심청전〉 내 성주풀이 사설을 통해서 표상화된 것이다. 근대 초기 효 이데올로기의 구체적인 변모 양상에 대해서는 4장 2절에서 상술하고자 한다.

〈오케판 창극 심청전〉 속 심청의 비장한 희생은 개안부를 구해온다는 점에 영웅적인 성격마저 띤다. 게다가 심청은 황후가 되고 난 뒤에도 아버지를 걱정하며 비애에 젖는 인물로 형상화되지만, 이와 대조적으로 심봉사는 뺑덕어미가 떠났을 때에야 자탄하며 심청과의 생이별을 잠깐 떠올릴 뿐이다. 또한 앞서 살펴보았듯, 이 작품 속 심봉사는 여타 심청 서사에 비해서도 골계적 면모가 특히 확대되어 나타난다. 그렇기에 효를 강조하는 사설은 역설적이게도 가정비극적 상황에서 희생적인 심청과 희화적인 심봉사의 대비를 환기한다. 나아가 성주풀이가 호출하는 축제적 분위기와 함께 행복한 결말로 서사가 종결되는 와중에도 그 사설의 이면적 의미를 생각해보게 한다. 끝내 심청은 살아 돌아와 아버지의 눈을 뜨게 해주지만, 사설에서 강조한 효 윤리를 지키기 위해 임당수에 투신했던 그녀가 겪어야 했던 '비극'은 부정할 수 없이 공공연한 사실이다. 따라서 당시 일제 치하에서 지배 논리를 공고히 하기 위해 일제가 활용하던 효 윤리의 강조는 작품 속 심봉사의 희화적인 행태와 맞물리며 서사적인 역설을 불러온다. '삼백 석 시주' 대목에서 화주승에게 비속어를 사용하며 그를 강제하면서까지 삼백 석을 마련할 수 있다고 자신한 심봉사로 인해 심청이 인제수(人祭需)가 되기를 자처한

154) 류미나,「전시체제기 조선총독부의 유림정책」,『역사와 현실』제63권, 한국역사연구회, 2007, 315쪽.

것이기 때문이다. 이로써 〈오케판 창극 심청전〉 속 태평연 대목의 성주풀이와 그 사설은 효를 위해 어떠한 어려움도 마다하지 않고 '개안부'를 선취해 낸 심청과 결부되며 축제의 분위기 속에서도 한편으로는 '웃음 속의 눈물'을 떠올리게 한다.

지금까지 유성기 음반에 취입된 심청 서사의 극화 양상을 작품의 주된 미감이 형성되는 방식을 기준으로 '유성기의 물성'에서 비롯된 경우와 '동시대 갈래와의 관계적 맥락'에서 기인한 경우로 양분해서 살펴보았다. 비극성이 작품에 전면화되는 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉는 전자에 해당하며, 골계성이 표면화되어 드러나는 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉는 후자에 해당한다. 본고에서 다룬 네 작품은 모두 심청 서사를 원전으로 재매개화된 작품들이므로 그 양상을 면밀히 고찰하기 위해 한애순 창본, 정권진 창본, 신재효본, 완판 71장본과의 비교·대조를 거쳤다. 원전과 마찬가지로 이 작품들은 모두 심청이 임당수 투신을 통해 아버지에 대한 효를 실현하고자 한다는 가정비극을 근간으로 하는 점에 주목했다. 효를 실현하고자 하는 욕구가 곧 비장을 초래한다는 점에 가정비극적 아이러니가 형성된다. 이러한 아이러니가 구체적으로 형상화되는 양상에 따라 본고에서 다루는 유성기 음반극 〈심청전〉은 비극성이 전면화되는 경우와 골계성이 표면화되는 경우로 나뉜다.

먼저 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉에서 비장과 비애의 결합체로 형상화되는 비극성은 심청 서사 눈대목 위주로의 음반극화를 초래한 유성기의 물성에서 비롯되었다. 취입 시간에 제한이 있는 한편, 상업성을 띠기에 대중의 취향을 고려해야 하는 유성기의 물성이 심청 서사에서 핵심으로 일컬어지는 대목 위주로 재매개화를 이끈 것이다. 이에 '화주승 구하는데'와 '삼백석 시주' 대목의 생략을 비극성 강화를 위한 의도적인 생략으로 해석해 보았다. 또한 두 작품 모두 인물 간 담화 위주로 장면을 구성함으로써 담화 기능을 통해 비극적 상황에 대한 몰입을 높이는 대목을 통해서도 비극성이 극대화된다는 것을 확인해보았다.

〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉은 해학과 풍자가 한데 결합

된 골계성이 주된 미감으로 표면화된다. 이 두 작품 양식은 각각 만담·만요·만문만화, 그리고 무대 창극 등 동시대에 존재했던 인접 갈래로부터 영향을 받아 등장하게 되었으며 골계성의 형성 역시 이들 갈래의 특성에서 기인한다. 이 과정에서 각 작품에 표상된 당대 시대상 역시 골계성의 형성에 일조한다. 〈만극 모던 심청전〉은 세상일을 풍자적, 해학적으로 묘사하며 웃음을 자아내는 만담·만요·만문만화 갈래의 영향에 더해 원전과 재매개화된 서사 간의 간극에 대한 인식에서 골계성이 형성된다. 또한 당시 혼란스러운 시대상을 바라보는 인물들의 관점을 통해서도 골계성이 부각된다. 〈오케판 창극 심청전〉은 판소리 전 서사의 흐름을 구현한다는 무대 창극 양식의 영향으로 비극성과 더불어 골계성이 작품 내에 표면화되어 나타난다. 구체적으로는 극적 제시의 비중이 높아 담화로 전개되는 대목이 많은 와중에 인물들의 언행과 태도 등으로부터 골계성이 형성된다. 또한 작품의 마지막 '별궁에 태평연' 대목에서 시대적 상황을 짐작케 하는 사설의 내용과 성주풀이 노래가 환기하는 정서의 대비 역시 작품 내 골계적 미감의 형성에 일조한다.

4. 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의

4장에서는 앞서 살핀 〈영화극 심청전〉, 〈비극 심청이〉, 〈만극 모던 심청전〉 그리고 〈오케판 창극 심청전〉의 재매개화 양상에 대한 이해를 바탕으로 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 검토하고자 한다. 심청 서사는 음반에 극의 양식으로 재매개화되며 서사적 변용이 이루어졌으며, 이 과정에서 당시 사회문화적 맥락이 반영됨으로써 전근대와 구별되는 당대성 또한 함께 담기게 되었다. 그러므로 유성기 음반극 〈심청전〉이 갖는 문예사적 의의는 1900~1940년대 심청 서사가 자리해 있던 문화적 풍토에 대한 이해와 밀접한 연관이 있다. 이를 통해 도출해낸 의의는 크게 두 가지이다.

첫 번째는 '비극 심청이'의 태동이다. 전근대에도 원전 심청 서사 속 심청의 임당수 투신을 아우르는 비극적인 대목이 이른바 '눈대목'으로 여겨지며 서사의 핵심으로 간주되었던 것은 주지의 사실이다. 그러나 이전 시기까지는 심청 서사 재매개화 작품은 장르적 의미에서의 비극이 아닌 끝내 해피엔딩으로 마무리되는 경우가 주를 이뤘다. 다만 1930년대부터 특히 '비극성'이 전면화되는 심청 서사가 본격적으로 등장하기 시작했다는 점에 착안해 이러한 음반극 양식으로 심청 서사가 등장하게 된 배경과 그 의미를 당대 사회문화적 맥락에서 조명해보고자 한다. 이는 곧 1930년대 판소리 공연 공간 및 연행 방식의 변화, 판소리의 통속화, 유성기의 물성, 그리고 전통음악의 변모 양상 등과도 관련된다.

두 번째는 〈만극 모던 심청전〉 속 '쌘쓰홀'로 떠나는 심청을 통해 표상화되는 '효'와 '열'이라는 유교적 가치의 충돌이다. 〈만극 모던 심청전〉 역시 원전인 심청 서사와 마찬가지로 효 이데올로기를 서사의 근간으로 다루고 있다. 그런 한편으로 당시 사회적 맥락에서 보면 효를 위해 '쌘쓰홀'로 떠나겠다고 결정을 내리는 심청의 행동은 열행(烈行)에 상충하는 지점을 야기한다. 이는 작품 속 심청과 심봉사의 대화를 통해 표면화되며, 실상 심청이 처한 상황은 실제로 당시 1930년대를 살아내던 식민지 조선 사람들의 모습과도 결이 크게 다르지 않다. 그러므로 작품에 드러난 갈등을 조명함으로써 근대 문물의 수용으로 초래된 문화적 변동의 자장 속에서 유교적 가치가 상

충하던 혼란한 당시 사회상을 살피고자 한다.

이렇듯 유성기 음반극이 향유되던 시기의 사회문화적 배경을 비롯해 유성기 음반의 매체적 성격과 판소리의 변모 양상, 당시의 유교적 가치에 대한 인식 등을 염두에 두며 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 밝혀내고자 한다.

4.1. 비극성의 전면화: '비극 심청이'의 태동

'비극 심청이'가 태동하게 된 배경은 근대 초기에 판소리가 맞닥뜨린 변화와 더불어 당대의 문화적 풍토, 그리고 판소리와 인접한 장르들과의 연관 속에서 이해해 볼 필요가 있다. 심청 서사는 전근대시기부터 오늘날에 이르기까지 다양한 매체를 가로지르며 재매개화되고 있는 서사 중 하나이다. 본절에서는 20세기 초에 다종다양한 양태로 재매개화된 심청 서사 중, 특히 음반극과의 관련을 살피기 위해 극(劇) 또는 희곡으로 변용을 겪은 작품들에 초점을 맞추고자 한다. 〈잡극 심청왕후전〉[155]과 채만식의 희곡 〈심봉사〉[156]를 중점적으로 다룰 것이다. 한편, 〈몽금도전〉[157]은 활자본 소설 양식으로 재매개화된 심청 서사이지만 기존의 심청 서사와는 다른 방식으로 결말을 처리하고 이로써 작품 내 비극성을 구현하고 있다는 점에서 함께 논의해볼 지점이 있다.

필사본, 방각본 등의 형태로 유통되던 판소리계 소설 〈심청전〉은 근대 초기에는 활판 인쇄기가 도입되면서 활자본 형태로도 인쇄되기 시작했다. 활자본 고소설로 1912년부터 1930년까지 약 20년 동안 250여 종의 작품이 1,000회 정도 간행되었는데 그중 〈심청전〉은 네 번째로 많이 간행된 작품이다.[158] 활자본 〈심청전〉으로는 이해조에 의해 산정된 〈강상련〉, 신문관에

155) 정하영 역주, 「여규형본 〈잡극 심청왕후전〉」, 『한국고전문학전집』 13권, 고려대학교 민족문화연구소, 1995, 221~284쪽.
156) 채만식, 〈심봉사〉, 『채만식 전집』 9권, 창작과비평사, 1989, 28~101쪽.
157) 김진영 외 편저, 「박문서관본 활자본 〈신정 심청전(몽금도전)〉」, 『심청전 전집』 12권, 박이정, 2004, 393~451쪽.
158) 최진형, 「〈심청전〉의 전승 양상: 출판 문화와의 관련을 중심으로」, 『판소리연

서 발행됐으며 '육전소설'로도 불리는 〈신문관본 심청전〉, 박문서관에서 노익형에 의해 발행된 〈신정 심청전〉 등을 예로 들 수 있다. 이중 〈신정 심청전〉은 〈몽금도전〉으로도 칭해지는데, 작품의 여러 요소에서 원전과는 다르게 변주된 양상이 확인될 뿐만 아니라 개작자의 논평이 부기되어 있는 점이 특징이다. 〈몽금도전〉은 1916년에 발행되었으며, 편집자 겸 발행자는 노익형으로 되어 있다. 서사 상에서 가장 다르게 바뀐 부분은 심청이 임당수에 뛰어든 뒤 구원되는 과정에서의 용궁 체험을 심청의 꿈으로 치부하고, 실제로는 해상에 떠다니다가 몽금도 백사장으로 떠내려와 살게 된 것으로 변용한 부분이다.[159] 실상 심청과 심봉사 부녀는 기존의 심청 서사와 마찬가지로 끝내 해후하게 된다는 점에 비극성이 전면화된 작품이라고는 할 수 없다. 다만 심봉사는 개안하지 못하고 결말을 맞기 때문에 원전과는 다른 양상으로 비극성이 구현된다.

한편, 심청 서사는 1902년 관영적 성격이 짙은 근대식 공연 극장인 협률사(協律社)의 창설과 더불어 창극이라는 음악극으로도 재매개화되었다. 경극이나 신파극의 연행에서 일부 양식을 수용해 장르 자체에 획기적 변화를 이룬 셈이다.[160] 이후 협률사는 1908년 사설극장인 원각사(圓覺社)로 바뀌게 되지만 판소리 서사 기반의 공연은 계속해서 이어졌다. 실제로 공연되었는지 여부는 확실하게 밝혀져 있진 않으나 정하영은 여규형에 의해 창작된 희곡인 〈잡극 심청왕후전〉 역시 원각사에서 상연을 위한 각본으로 만들어졌다고 보며, 미상인 작품의 창작 시기 또한 대략 원각사가 활동하던 1907~1908년 사이로 추측한 바 있다.[161] 〈잡극 심청왕후전〉은 희곡 양식으로의 재매개화 중에서는 최초의 작품으로 추정되며, 유일하게 한문본이다.[162] 〈서상기(西廂記)〉로 대표되는 원잡극(元雜劇)의 형태를 수용했으며

구』 제19권, 판소리학회, 2005, 189쪽.

159) 서유경, 「〈몽금도전〉으로 본 20세기 초 〈심청전〉 개작의 한 양상」, 『판소리연구』 제32권, 판소리학회, 2011, 160쪽.

160) 김민환, 「근대 판소리 상품의 생산주체 연구」, 『언론과 사회』 제15권 4호, 사단법인 언론과 사회, 2007, 31쪽.

161) 정하영, 「〈잡극 심청왕후전〉 고」, 『동방학지』 제36, 37권, 연세대학교 국학연구원, 1983, 511쪽.

162) 서유경, 「근대 시기 〈심청전〉 극적 변용의 두 양상: 잡극 〈심청왕후전〉과 시나리오 〈효녀 심청전〉을 중심으로」, 『고전문학과 교육』 제33권, 한국고전문학교육학

총 8회로 이루어져 있고, 앞뒤에 실린 출장연담(出帳演談)을 통해서는 작품의 배경 및 개작 의도 등을 살필 수 있다. 매회 별로 극 중 주요 인물의 심리와 서사적 경개가 담긴 노래가 삽입되어 있다는 점이 특징이다. 전반적으로 개연성을 보완하는 방향으로 변용이 이루어졌으나 기존 심청 서사의 흐름과 전체적인 궤는 같이 한다. 결말 또한 발해 국왕의 왕후가 된 심청이 배설한 맹인 잔치에서 두 부녀는 해후하고, 심봉사는 개안하는 것으로 행복하게 마무리된다.

이후 심청 서사는 창극뿐만 아니라 1920년 혁신단에 의해 '연쇄활동사진극(連鎖活動寫眞劇)'이라고 불리는 연쇄극 〈심청가〉로도 공연되었다. 특히 1920년대에 들어서며 근대극과 창극은 같은 대중극으로서 서로 영향을 주고받으며 변모해나갔으며,[163] 1930년대 판소리 명창들은 조직적인 활동에 더해 연극인들과도 빈번하게 교류하기 시작했다.[164] 이렇게 신파극, 연쇄극 등 동시대 근대극과의 상호관계 속에서 심청 서사는 극으로서의 양식도 공고히 다지며 향유의 범위를 넓혀나갔다.

근대 시기 희곡으로의 심청 서사 재매개화 사례 중 〈잡극 심청왕후전〉 외에 주목되는 또 다른 작품은 바로 채만식의 〈심봉사〉다. 채만식은 1936년에 7막 20장의 희곡 〈심봉사〉를 창작했고, 이후 1947년에는 이를 개작해 3막 6장의 동명의 희곡으로 발표했다. 이 일련의 작품들은 심봉사와 심청이 이전의 재매개화 작품들과는 다르게 비극적인 결말을 맞이한다는 점에서 차별화된다. 1936년 본에서 심청은 임당수에 투신한 뒤 다시 살아나지 못한다. 이에 왕후와 장승상 부인은 심봉사를 위해 궁녀 김씨를 살아 돌아온 심청으로 가장한다. 심청을 다시 만났다는 반가운 마음에 심봉사는 멀었던 눈을 한순간에 번쩍 뜬다. 그러나 이내 진짜 심청은 죽었다는 것을 깨닫고는 흐느껴 울다 스스로 두 눈을 찔러 다시 장님이 된다. 이렇듯 파격적인 결말부를 두고 채만식은 작품의 말미에 부기(附記)를 통해 각색 의도를 직접 밝혔다.

회, 2016, 187~188쪽.

163) 백현미(1997), 앞의 책, 273쪽.

164) 윤명원, 「일제강점기 민속음악의 전승양상: 판소리, 창극, 민요를 중심으로」, 『한국음악연구』 제40권, 한국국악학회, 2006, 165쪽.

(가) [부기(附記)]

이것을 각색함에 있어서 첫째 제호를 〈심봉사〉라고 한 것, 또 〈심청전〉의 커다란 지류가 되어 있는 불교의 '눈에 아니 보이는 힘'을 완전히 말살 무시한 것, 그리고 특히 재래 〈심청전〉의 전통으로 보아 너무도 대담하게 결막을 지은 것 등에 대해서 필자로서 충분한 석명이 있어야 할 것이나 그러한 기회가 앞으로 있을 것을 믿고 여기에서는 생략하고 다만 아무런 이유도 없이 그러한 태도로 집필을 한 것은 아닌 것만을 말해둔다.[165]

이를 통해 그는 〈심봉사〉의 결막이 전래의 심청 서사와는 달리 '너무도 대담한' 결막이었다는 점을 유념하고 있었던 것을 알 수 있다. 전래의 심청 서사가 내포하고 있는 비극적 대목에도 불구하고, 그간 재매개화되어온 작품들은 대체로 심청과 심봉사가 해후하고 심봉사는 개안을 하는 행복한 결말로 끝을 맺어 왔다. 앞서 언급한 〈몽금도전〉에서도 심봉사의 개안은 성사되지 못하지만, 두 부녀는 해후한다는 점에서 이를 두고 '비극성의 전면화'가 이루어졌다고 보기는 어렵다. 채만식은 〈심봉사〉에서 '눈에 아니 보이는 힘'을 '완전히 말살'해 초현실성을 걷어내고자 했고, 이에 두 부녀는 재회하지 못한 채 심봉사가 스스로의 눈을 멀게 하는 비극적인 결말로 서사가 종결된다. 한편 채만식은 1944년에 또 다른 갈래인 소설로 〈심봉사〉를 발간하는데, 여기에 부기한 그의 개작 의식에는 심청 서사의 비극성에 대한 인식이 보다 자세히 드러나 있어 함께 살피고자 한다.

(나) [작자 부기]

구소설 〈심청전〉에 대하여 나는 일찍부터 미흡감을 품고 있던 차이었다. 구소설 〈심청전〉이 효라고 하는 것의 훌륭한 전범이라는 점, 즉 그 테마에 있어서는 족히 취함 직한 구석이 있다 하더라도, 그러나 한 개의 문학, 한 개의 예술로서는 가치가 자못 빈약하다 아니 할 수 없는 것이었다. 구소설 〈심청전〉은 제법 문학이나 예술이기보다는 차라리 한낱 전설의 서투른 기록에 지나지 못하는 것이라고 보는 것이 옳을는지 모른다. 그 소재만은 그리스 비극에 견줄 만한 것이 있으면서도 막상 온전한 비극 문학이 되지를 못하고 만 것은 여간 섭섭한 노릇이 아닐 수 없는 일이다.

---

165) 채만식(1989), 앞의 책, 101쪽.

나는 구소설 〈심청전〉을 줄거리 삼아 〈심봉사〉라는 이름으로 주장 인간 심봉사를 한번 그려냄으로써 새로운 심청전 하나를 꾸며보겠다는 야심이 진작부터 있었고, 이번이 그 두 번째의 기회인 것이다.

물론 나는 나의 범상한 솜씨로서 야심(野心)하는 바의 성과를 반드시 거두리라고 자신하는 것은 아니다. 아마도 실패에 돌아가고 말기가 쉬울는지 모른다. 그러나 이러한 시험은 나 이외에도 다른 작가에 의하여 앞으로 많이 시험이 될 것이고, 그러는 동안에 어떤 한 사람의 천재적인 작가의 손에서 비로소 대 비극 문학 심청전은 완성이 되는 말이 있게 될 것이다. 이 대 비극 심청전의 완성의 날을 위하여 토대에 한 줌의 흙을 보태는 의미 정도로 나는 실패를 자감(自甘)하면서 즐거이 시험의 붓을 드는 것이다.[166]

〈심청전〉을 두고 '소재만은 그리스 비극에 견줄 만한 것'이 있다고 말하는 채만식의 부연을 통해 그가 본디 심청 서사를 비극성 위주의 서사로 이해하고 있었음이 드러난다. 그럼에도 이제껏 '온전한 비극 문학'이 되지 못했다는 문제의식 하에서 구소설 〈심청전〉을 1944년 〈심봉사〉라는 소설로 다시금 변용하게 되었다는 것이다. 또한 '나 이외에도 다른 작가에 의해 앞으로 많이 시험이 될 것이고', '비로소 대 비극 문학 심청전은 완성이 되는 말이 있게 될 것이다'라는 말을 통해 근대 이후에도 심청 서사 재매개화 작품 중 장르적 의미에서의 비극으로 마무리되는 작품들을 찾아보기 어려웠다는 정황을 위의 인용을 통해서 유추해 볼 수 있다.

이러한 정황을 염두에 둔다면, 유성기 음반극 〈심청전〉 중 '비극'을 전면적으로 표방하며 재매개화된 작품이 있다는 사실은 주목할 가치가 있다. 〈비극 심청이〉가 그 예다. 물론 〈영화극 심청전〉 역시도 비극성이 주된 정조로 표상되어 있긴 하지만, 그 경우에는 작품의 말미에서 변사의 구연으로 '흥청대여 심청이가 임당수로 간다한들 용왕이 그를 도와 다시 살려줄 것이다'는 점이 예시가 된다. 따라서 행복한 결말로 서사가 마무리될 것이라는 게 암시된다는 점에서 〈비극 심청이〉와 동등하게 비극성이 전면화된다고 보기에는 무리가 있다. 그러므로 본 절에서는 〈비극 심청이〉를 기준 삼아 1930년대 비극으로서의 심청 서사가 태동하게 된 배경을 살피고자 한다.

166) 채만식, 〈심봉사〉, 정홍섭 편, 『채만식 선집』, 현대문학, 2009, 159~160쪽.

〈비극 심청이〉는 판소리 서사를 근간으로 하는 재매개화 작품인 만큼, 이와 관련된 당대 문화적 풍토를 살피기 위해서는 근대 초기 판소리에 나타난 음악 내·외적 변화를 아울러 고찰할 필요가 있다.

20세기 초에 이루어진 판소리의 근대화는 곧 판소리의 통속화로 귀결된다. 가장 중요한 변화는 바로 공연 미디어의 변모인데, 특히 1900년대 근대식 극장 문화의 도입은 판소리 연행 전반에 전면적인 변화를 초래했다. 극장이 창설된 초기에 판소리는 무대에서 여러 가무백희와 함께 공연되었다. 또한 하나의 판소리 공연에 다수의 명창이 출연하게 되어 명창 한 사람당 배당되는 시간이 짧아질 수밖에 없었다. 이에 전판 대신 짧은 토막소리로 공연하는 관습이 생겨나기 시작했다.[167] 유성기 음반의 등장 또한 판소리의 토막소리화에 기여한 바가 있다. 판소리 창의 형태로 유성기에 재매개화된 경우, 3분 남짓한 녹음 시간이라는 매체상의 제한이 있기에 판소리 전체를 음반에 싣기보다는 분절된 형태로 음반 녹음이 이루어졌기 때문이다. 이렇듯 전판 판소리보다 성행하게 된 부분창 위주의 판소리 공연은 이 당시 새롭게 등장한 공연 미디어로부터 야기된 변화와 결을 같이 한다.

또 하나의 괄목할 만한 변화는 바로 여성 명창의 부상이다. 이는 일제강점기에 이루어진 권번 제도의 도입과도 밀접한 관련이 있다. 근대 초기 식민지 조선에 전국적으로 포진해 있던 다수의 기생조합은 1917년을 기점으로 기생의 권익 보호에서 점차 조직 관리의 영역이 확대되면서 '권번'으로 변화를 겪는다. 권번은 기생과 요리점을 연결하는 중개자 역할과 더불어 기생양성소를 통한 전통 기예와 교양 함양 교육을 체계적으로 관리하고 운영했다. 권번 제도하에서 기생은 전통 기악인 거문고, 가야금에 더해 시조와 경기잡가, 서도잡가, 민요 등을 배웠다. 전통 기예와 예도 외에도 외래문물의 유입으로 발생하는 아코디언, 바이올린, 피아노 등을 배워 선보이기도 했다.[168]

이러한 권번 제도는 극장 문화의 도입과 맞물리며 곧 여류 명창의 성세

167) 이보형, 「판소리 공연문화의 변동이 판소리에 끼친 영향」,『한국학연구』제7권, 고려대학교 한국학연구소, 1995, 312쪽.

168) 문주석, 「일제강점기 경성(京城)의 권번(券番)을 통해 본 문화지형도: 삼권번(三券番)을 중심으로」, 『한국음악연구』제70권, 한국국악학회, 2021, 202~210쪽.

를 이끌었다. 본래 판소리는 남성 명창 중심의 예술이었으나, 실내 극장을 미디어로 하며 공연 환경이 변모하게 되자 극장의 청중들은 여성 명창의 감미로운 소리를 즐겨 듣고 좋아했다.[169] 소리 감상에 있어서 명창들의 성량 대신 음색을 보다 염두에 두기 시작한 것이다. 이와 같은 대중적 취향의 변화 속에서 권번은 창극 공연에서 소용되는 여성 배역을 비롯한 여성 공연 인력을 충당하며 판소리 공연의 소비 총량을 증가시켜 근대 초기 판소리가 대중문화로 자리잡는 데 큰 역할을 했다. 권번이라는 상업적 시스템은 전통 사회에서의 도제식 전승과는 달리 여성 위주의 판소리 전승을 가능하게 했던 것이다.[170] 한편, 이렇게 대세로 자리 잡게 된 여류 명창의 등장 역시 특정 대목 중심으로 연행되는 판소리 공연의 가속화에 기여한 바가 있다. 여성 소리꾼들은 권번 유흥산업의 속성상 15세 전후에 활동을 시작해서 대체로 25세 전후에 활동을 접게 되기 때므로 판소리 전판을 모두 배우거나 공력을 쌓을 절대적인 시간이 부족할 수밖에 없었다. 이에 여류 명창은 남성 명창에 비해 특정 대목의 서정적인 더늠을 정교하게 가꾸어 부르는 것에 방점을 두는 경향이 생겼고, 이는 판소리의 서정적인 민요화 내지는 가요화를 이끌었다.[171]

이상의 양상에 더해 1930년대 판소리에 특징적으로 나타나는 또 하나의 변화는 바로 소리의 '계면화' 경향이다. 계면이 가리키는 의미는 두 가지다. 하나는 일종의 악상 기호와 같은 것으로 슬픈 느낌이 나는 것을 지칭하며 다른 하나는 선법 혹은 악조로서의 개념인데 이때의 계면조는 남도 음악의 선법을 지칭한다. 전자는 '성음'으로서의 계면조로 불리고 후자는 '길'로서의 계면조라고 불린다. 성음은 표현방식을 의미하므로, 계면의 성음을 내는 대목은 곧 슬픈 느낌이 나는 대목이다. 성음으로서의 우조는 이와 반대되게 목의 긴장감을 극대화해 곧고 꿋꿋한 느낌을 표현한다. 길은 곧 선법을 의미하며, 길로서의 계면조는 우조와 대비되는 악조로서의 계면조이고 이는 전형적인 남도 음악 선법에 해당한다. 이러한 맥락에서 계면은 곧 호남 지

169) 이보형(1995), 앞의 글, 306쪽.
170) 배연형, 「판소리 중고제 자료의 재검토」,『판소리연구』제49권, 판소리학회, 2020, 16~19쪽.
171) 위의 글, 20쪽.

역 모심기를 비롯한 기층 음악의 핵심적 성격이기도 하다.[172]

당시 활동했던 명창 중 임방울(林芳蔚, 1904~1961)은 소위 '계면의 대가'라고 불리며 상당한 인기를 얻었다. 여기서 말하는 계면은 앞서 말한 '성음으로서의 계면'과 '길로서의 계면'을 모두 포괄한다. 임방울은 슬픈 느낌을 표현하는 성음으로서의 계면조에 탁월한 감각을 갖고 있었다. 이렇게 다소 슬픈 느낌의 음악은 호소력이 강해서 청중들의 감성을 쉽게 자극하는 구실을 한다. 이런 한편으로 그는 우조 선법으로 되어 있는 대목 또한 계면조 선법, 즉 계면길로 바꾸어 부르는 경우가 많아 우조를 못하는 소리꾼이라는 지탄을 받기도 했다.[173] 임방울의 사례에서도 보이듯 1930년대는 특히 계면조가 급속하게 인기를 얻게 되면서 판소리에서 슬프고 애절한 비극적인 대목이 특히 대중들의 정서에 부합하는 대목으로 부상하게 되었다. 이렇게 당시 청중들로부터 절대적인 인기를 구가했던 판소리의 계면화는 호남 지역을 중심으로 폭넓게 진행되었고, 판소리의 서정성을 극대화하는 데도 큰 영향을 미쳤다.[174]

물론 이처럼 계면화된 소리를 두고 '대중들의 흥미와 인기에 영합해 근본을 잊어버린 소리'라는 식의 비판도 존재했다. 극장 공연을 통해 인기를 누리던 송만갑·이동백·김창룡 등 당대 최고의 명창들에게도 '통속화된 소리', '사설이 정제되지 못한 무식한 소리'라는 비판이 가해지기도 했다.[175] 그러나 판소리 근대화의 과정에서 나타난 공연 생산 주체의 변화를 고려한다면, 자본주의적 생산 양식의 영향으로 당시 판소리는 근대 대중들의 기호를 살피며 이들의 정서를 수용하는 통속화의 과정을 자연스레 밟을 수밖에 없었다. 당시 판소리의 근대화에는 황실을 기반으로 한 예속자본과 구분되는 토착자본 또한 큰 영향을 미쳤는데, 이들은 20세기 초반 상설극장을 건립해 전속계약을 맺고 예인을 고용하며 전통연희 상품을 대중에게 판매하기 시작했다. 이렇게 토착자본이 문화산업에 뛰어든 뒤부터 상품으로서 판소리의 자본주의적 생산이 본격적으로 시도되었다.[176] 이에 임방울, 이화중선(李花

172) 전지영,『임방울: 우리 시대 최고의 소리 광대』, 을유문화사, 2010, 168~169쪽.
173) 위의 책, 170쪽.
174) 배연형(2020), 앞의 글, 21쪽.
175) 배연형,「판소리의 고제·중고제·신제」,『판소리연구』제55권, 판소리학회, 2023, 137~139쪽.

申仙, 1898~1943) 등 전국적인 영향력을 미치는 이른바 '스타 명창'까지 등장하게 되었다. 이들의 영향력은 유성기 음반에의 취입으로까지 이어진다.

이로써 20세기 초에 판소리가 근대화되는 과정에서 나타난 통속화의 양상과, 특히 슬프고 비극적인 대목들이 유독 인기를 얻을 수 있었던 배경을 살펴보았다. 이러한 흐름은 유성기 음반극으로 재매개화된 〈비극 심청이〉에도 반영되어 있다. '심봉사 걸식', '사당 하직', 그리고 '부녀 영별' 대목으로 구성된 〈비극 심청이〉는 원전인 심청 서사에서 가장 비극적인 것으로 손꼽히는 임당수 투신 관련 대목 위주로 이루어졌다. 유성기 음반을 매개로 유통되는 〈비극 심청이〉는 한 면에 3분 남짓이라는 시간적 조건에 부합하게 재매개화를 거쳐야 했고, 이 과정에서 심청 서사가 갖고 있던 다면적인 특성은 이 근대 매체의 상업적 성격으로 인해 대중들의 정서를 고려하며 재편되었다. 비극적이고 서정적인 대목이 환영받던 시대적 흐름과 유성기 음반극의 재매개화 원리가 맞물리며 비극 서사로의 재매개화가 추동될 수 있었던 것이다. 물론 당대 재매개화된 유성기 음반극 〈심청전〉 중에서도 〈만극모던 심청전〉처럼 골계성이 주류가 되는 작품도 존재한다. 그러나 앞서 채만식의 〈심봉사〉 각색 의도를 통해 확인한 것처럼 비극으로 종결되는 심청 서사가 거의 없던 시점에 유성기 음반극을 통해 비극성이 전면화될 수 있었던 것은 곧 유성기라는 물성이 영향을 미친 바가 있다는 것을 알게 한다.

다음으로는 〈비극 심청이〉의 음악적 측면에 주목하고자 한다. 3장에서 언급했듯 서양식 단조 선율을 배경으로 하는 〈영화극 심청전〉과 달리 〈비극 심청이〉는 선율 자체가 비극적인 정조를 내포하고 있진 않다. 그러나 작품에 변주되어 삽입된 아리랑 뉘앙스의 선율은 당대의 화용론적인 맥락과 결부되면서 비극적 미감의 형성에 영향을 미친다. 이는 근대 초기 판소리에 나타나던 통속화 경향처럼, 민요에 나타나던 통속화 혹은 대중가요화 경향과 관련이 있다. 민요는 가창자에 의해 그 지역의 일반 민중이 부르는 토속민요(또는 향토민요)와 전문소리꾼이 부르는 통속민요로 구분한다. 통속민요는 토속민요에서 만들어진 것이기 때문에 토속민요보다 광범위한 향유층을 가지며, 각 지역문화를 대표하는 노래로 여겨진다. 토속민요의 통속민요화는

176) 김민환(2007), 앞의 글, 31쪽.

근대 시기 대중매체의 등장으로 활성화된 측면이 있다. 아리랑의 경우, 강원도의 토속민요로 출발하지만 일제강점기에 경기 민요 소리꾼들에 의해 통속민요화 되기 시작한다.[177] 그러므로 〈비극 심청이〉의 음반 하(下)편에 삽입된 아리랑 뉘앙스의 선율을 통해 근대 초기 민요가 새로운 미디어와 결합하며 그 향유 양상이 변모하고, 당시 시대 상황 속에서 민족적인 색채를 더해가며 비극적으로 인식되는 양상을 짚어볼 수 있다.

1920년대까지만 해도 유성기 음반에 취입되는 노래에는 판소리 창, 잡가 등 전통가요가 대부분이었다. 이후 1930년대 들어서면서부터는 각종 대중가요가 인기를 끌기 시작하는데, 이때 전통가요와 대중가요의 과도기적 성격을 띤 '신민요'가 등장하게 된다. 신민요는 전통가요와 달리 작사자와 작곡자가 있어 작품 창작의 의도를 짐작해볼 수 있다. 전통가요에서 그 형식을 차용해 대중가요로 창작한 노래라고 할 수 있는데, 전통 음계 중에서 솔 음계를 주로 활용했으며 경기 민요 소리의 영향을 받은 곡이 많다. 신민요는 리듬 면에서는 주로 왈츠 리듬을 채택하는 한편, 박자에 있어서는 전통음악의 중심을 이루는 3박자를 주로 활용한다. 그러므로 신민요는 음계와 종지음, 그리고 장단과 박자의 측면에서 볼 때 그 음악적 기반은 전통가요에 있다.[178]

〈비극 심청이〉의 음반 하편에 실린 배경음악에는 경(京)토리의 선율적 특징을 담은 〈본조아리랑〉 뉘앙스의 선율이 변주되어 내재해 있다. 아리랑 선율이 함의하는 바는 당대 사회문화적 배경과 긴밀하게 연결되는데, 1930년대에는 잡가(雜歌)화한 통속민요 아리랑이 대중매체와 결합되고, 일제강점기라는 시대적 특수성과도 결부되며 새로운 성격을 갖춰나가고 있었기 때문이다. 특히 유성기 음반으로 유통된 아리랑은 통속민요 아리랑과 신민요 아리랑으로 나눌 수 있는데, 전자는 지역의 토리를 기반으로 한 전통적인 음악 어법으로 이루어진 반면, 후자는 통속민요 아리랑을 모본으로 하면서도 서양 음악적 요소가 많이 침투된 혼종적인 양상을 보여준다.[179] 그러므로

177) 이용식, 「〈아리랑〉의 토속성과 통속성」, 『열상고전연구』 제51집, 열상고전연구회, 2016, 15~16쪽.
178) 장유정(2006), 앞의 책, 106~107쪽.
179) 이소영, 「〈아리랑〉의 문화적 변용에 따른 음악적 특징: 유성기 음반의 아리랑을 중심으로」, 『음악학』 제21권 1호, 한국음악학학회, 2013, 40쪽.

신민요 아리랑은 대중문화의 맥락 안에서 문화 상품의 하나로 생산 및 유통되는 대중가요 아리랑이다.[180] 이렇듯 아리랑은 근대를 거치면서 전통민요의 양식과 신민요 양식을 망라하며 다양하게 분화되었고, 가사와 선율 역시 생성 원리에 따라 다르게 나타난다. 이렇게 다양하게 변주되어 전하는 아리랑 중에서도 오늘날 한민족 전체가 공유한다고 해도 과언이 아닐 정도로 가장 광범위하게 전파되어 있는 아리랑이 바로 〈본조아리랑〉이다.

〈본조아리랑〉은 나운규(羅雲奎, 1902~1937)의 1926년작 영화「아리랑」의 주제가로 삽입되었다. 〈본조아리랑〉이 창작된 경위는 다음과 같다.

> (다) 나는 국경 회령(國境會寧)이 내 고향인 것만치 내가 어린 소학생 때에 청진(淸津)서 회령(會寧)까지 철도가 노키 시작하였는데 그때 남쪽에서 오는 로*자들이 처 로 길뚝을 닥그면서 '아리랑 아리랑'하고 구슬픈 노래를 불르드군요. 그것이 어쩐지 가슴에 충동을 주어서 길 가다가도 그 노래 들리면 거름을 멈추고 한참 들었서요. 그러고는 애연하고 아름답게 넘어가는 그 멜로디를 혼자 웨어 보앗답니다. 그리다가 서울 올라와서 나는 이'아리랑' 노래를 찾었지요. 그때는 민요(民謠)로는 겨우 강원도 아리랑(江原道)이 간혹 들릴 뿐으로 도모지 찾어 들을 길 없더군요. 기생들도 별로 아는 이 없고 名唱들도 즐겨 부르지 않고－그래서 내가 예전에 듣든 그 멜로디를 생각하여 내어서 가사(歌詞)를 짓고 곡보는 단성사(團成社) 음악대에 부탁하여 맨들었지요.[181]

(다)는 1937년『삼천리』에 실린 나운규의 대담이다. 이상 나운규의 회고를 통해 밝혀졌듯 〈본조아리랑〉은 그가 직접 가사를 짓고, 선율은 단성사 음악대에 의뢰해서 만들어졌다. 경기자진아리랑을 기본으로 해서 서양 악기를 사용해 새롭게 편곡한 것으로,[182] 통속민요를 기반으로 창작된 신민요의 형식이라 할 수 있다. 이렇게 탄생한 〈본조아리랑〉이 당대에 미친 파급력은 다음의 기사를 통해 확인된다.

---

180) 위의 글, 53쪽.

181)「百萬讀者 가진 大藝術家들: 名優羅雲奎氏 「아리랑」等自作全部를 말함」,『삼천리』, 1937년 1월, 136~137쪽.

182) 정우택, 「아리랑 노래의 정전화 과정 연구」,『대동문화연구』제57권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2007, 291쪽.

(라) 요새이는『아리랑타령』이 엇지나 유행되는 지 밥 짓는 어멈도 아리랑 공부하는 남녀학생도 아리랑 젓냄새나는 어린 아희도 아리앙을 부른다. 심지어 엇던 여학교에서는 창가시험을 보는데 학생이 집에서 혼자 아리랑 타령을 하던 것이 버릇이 되야 다른 창가를 한다는 것이 아리랑 타령을 하야 선생에게 꾸지람을 듯고……. (중략) 하여간 서울에 그 노래가 퍽 류행하는 것은 사실이다. 羅雲奎君의 아리랑 영화가 여러 사람의 환영을 바드니 만큼 그 영향이 일반 가뎡이나 학교에 미치는 것이 또한 적지 안타 이것으로 보면 영화업자도 그 내용을 선택할 필요가 잇는 것은 물론이어니와 가정이나 학교에서도 그것을 보는데 극히 주의할 일이다.[183]

(라)는 '어멈', '공부하는 남녀학생' 등도 '아리랑 타령'을 즐겨 부른다며 사례를 들고 있다. 그리고 이런 아리랑의 유행은 '나운규(羅雲奎) 군의 아리랑 영화'가 여러 사람의 환영을 받은 것에서 시작되어 그 영향이 일반 가정이나 학교에도 미치고 있음을 밝힌다. 이렇듯 〈본조아리랑〉의 경우, 영화라는 미디어를 기반으로 하기에 단기간에 급속도로 전파될 수 있었다. 이에 기존의 통속민요가 토속민요의 마을 단위 경계를 뛰어넘었으나 여전히 광역화된 지역적 경계를 넘어서지 못한 것에 비해 아리랑은 전국 단위에서 근대적 의미의 '민족적 동질 의식을 나타내는' '민요'의 개념을 획득하는 것이 가능했다.[184]

그렇다면 이 당시에 〈본조아리랑〉이 어떻게 민족적 색채를 전유한 노래로 거듭나게 되었는지 살펴볼 필요가 있다. 이를 위해서는 영화「아리랑」과 〈본조 아리랑〉에 대한 화용론적 접근이 필수적이다. 영화「아리랑」의 주제가로 거듭나기 이전, 통속민요에서부터도 '나를 버리고 가시는 님은'과 같은 가사를 비롯해 사랑하는 사람과의 '이별'의 상황은 노래 안에 이미 포함되어 있었다. 그러나 이때의 노랫말은 실상 사랑하는 사람과 헤어지는 비극적인 상황을 그리게 하기보다, 풍류 공간에서 흥을 부추기는 유흥의 촉매 역할을 하는 장치였다. 하지만 영화와 함께 매개되며 주제가인 〈본조아리랑〉으로 만들어지고부터는 '나를 버리고 가는 님은/ 십리도 못 가서 발병

183)「新流行! 怪流行!: 귀아픈 아리랑 타령」,『별건곤』, 1928년 2월, 151쪽.
184) 이소영(2013), 앞의 글, 56쪽.

난다'는 노랫말의 의미와 성격이 본질적으로 바뀌었다. 영화의 내용과 더불어 이를 당대적 현실 속에서 수용한 대중들의 의식과 열망이 적층되며 새로운 성격을 형성해 갔던 것이다.[185]

나운규의 영화「아리랑」은 향토적인 소재를 다수 활용하며 조선 농촌을 배경으로 삼는다는 점이 특징이다. 실상 당시 검열 체제하에서 제작된「아리랑」은 텍스트상으로 봤을 때는 항일영화로 단정 지을 수 없다. 그러나 상영을 거듭하며 형성된 무언의 공감대는「아리랑」에 대한 평가를 '농촌을 배경으로 한 멜로드라마'에서 '조선의 현실을 사실적으로 그린 수작'으로 이끌었다.[186] 무엇보다도 영화 「아리랑」이 이러한 '해석'을 부여받게 된 데에는 이 작품의 핵심적인 표현 수단이 비(非)필름적 요소들, 다시 말해 '공연성'에 있었던 무성영화[187]라는 점에서 기인한다. 감상 및 해석의 과정에서 변사의 '연행'이 당대적 맥락의 획득에 기여하는 바가 있었던 것이다. 당시 무성영화 「아리랑」이 상영되던 현장의 모습과 이 과정에서 관객들이 공감대를 쌓아가던 양상은 나운규의 친구이자 그와 동시대에 활동했던 영화감독인 윤봉춘의 회고를 통해 살필 수 있다.

> (마) 나는 신일선이가 주연한 「아리랑」은 〈第二의 3·1운동〉이라고 생각한다. 한일 합방이 10년이 지나서 3·1운동이 일어났다. 三千里 방방곡곡에서 만세를 부른 사람이 대략 210만 명이라고 한다. 손에 태극기를 흔들며 대한민국 만세를 불렀다. 경찰서에 불을 지르기도 하고 헌병을 죽이기도 했다. 「아리랑」 영화도 三千里 방방곡곡에서 상영하였다. 전기가 없는 농어촌에는 소형 발전기를 가지고 다녔다. 군중은 모여들고 변사는 불을 토하듯 해설한다.
>
> 미친 사람으로 가장한 영진은 태극기 대신 낫을 흔들었다. 애국가 대신 아리랑을 불렀다. 변사도 울고 관중들도 운다. 이 울음소리는 대한민국 만세 소리와 직결된다. 미친 영진은 오기호와 그 일당을 죽이고 정신이 회복된다. 변사는 목이 터져라고 울부짖는다. 관중들은 발을 구르고 박수를 치면서 울

185) 정우택(2007), 앞의 글, 297~301쪽.
186) 김려실,『투사하는 제국 투영하는 식민지: 1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006, 117쪽.
187) 이승희, 「식민지 조선 흥행시장의 병리학과 검열체제」, 『상허학보』 제35권, 상허학회 2012, 219쪽.

음이 터진다. 경관은 호각을 불며 중지를 명령한다. 관중들의 야유는 진동한다. 스크린에는 영진이가 포승에 끌려간다. 무대에는 변사가 포승에 묶여간다. 나는 이 현상을 3·1운동 때 그 모습과 흡사하다고 생각한다. 조국을 찾으려는 정신과 몸부림치는 그 형태만 다를 뿐이다. 뜻과 목적은 하나이다.[188]

(마)에 나타나듯 윤봉춘은 심지어 영화「아리랑」의 상영을 '제2의 3·1운동'으로 빗대고 있다. 「아리랑」은 그 인기로 인해 수년에 걸쳐 재상영이 반복됐으며, (마)를 통해서도 알 수 있는 것처럼 변사가 육성으로 하는 해설이 당시 관객들에게 생생한 현장성을 부여하며 엄청난 몰입을 불러일으켰다. 이로써 영화 「아리랑」은 상영을 되풀이하며 텍스트상에 표면화되지 않은 '항일영화'로서의 의미도 획득할 수 있게 된 것이다. 이러한 사회적 분위기 속에서 그 주제가인 〈본조아리랑〉 역시도 가족 간의 이산 혹은 고향을 떠난 유랑민이 빈번하게 발생하던 농촌 상황과 맞물리며 당시 조선 농촌사회의 비극적인 현실에 대한 표상이라는 새로운 의미를 더해갈 수 있었다. 이와 같은 화용론적 맥락으로 인해 〈본조아리랑〉은 영화 제재의 현실성과 사회성, 그리고 민족성과 결부되며 또 다른 정체성을 얻게 된 것이다.[189] 이렇게 민족적 코드로 재탄생한 아리랑은 유성기라는 신식 대중매체로 인해 그 파급력을 더해간다. 1930년대에 유성기 음반으로 취입된 아리랑의 영향력이 어느 정도였는지에 대해서는 1933년 '치안방해 급 풍속교란'을 이유로 행해진 일제의 행정처분을 통해 짐작해볼 수 있다.

'축음기 레코드 단속 규칙'이 1933년 6월 15일에 시행된 이후, 6월 24일자『매일신보』에는 처음으로 행정처분을 받은 음반 6종류 목록이 보도되었다.[190] 이 여섯 종의 음반 중 콜롬비아 레코드사에서 발매된 'Columbia 40070-A(20875) 流行歌 아리랑'은 채동원에 의해 불렸으며 녹음된 가사 자체는 문제가 없었으나 실제로 이 곡을 부를 때 가사가 녹음된 것과는 달

188) 윤봉춘, 「첫 데뷔作品은 「들 쥐」」,『월간 영화』, 1974년 7월, 73쪽.
189) 김시업, 「근대 노래의 장과 아리랑」, 『근대의 노래와 아리랑』, 소명출판, 2009, 13쪽.
190)「取締令實施後 最初의 押收: 공서치안을 어지럽게 하는 레코-드 斷然處分」,『매일신보』, 1933년 6월 24일, 2면.

랐기 때문에 압수 대상이 됐다. 『정선조선가요집』(1931)에 수록된 이 음반의 가사에는 '싸호다 싸호다 아니 되면 이 세상에다 불을 지르자'라는 음반 녹음에는 취입되지 않았던 가사가 전한다.[191] 이미 나운규의 영화 「아리랑」으로 인해 〈본조아리랑〉이 민족적인 코드의 노래로 의미를 부여받고 있던 시기에 이러한 가사는 한편으로 식민 체제로 수난을 겪는 조선인들에게 암울한 현실을 상기시키고 그에 대한 투쟁 의지를 환기하는 역할도 했을 것이다. 또한 당시는 조선 내에서 유성기와 레코드가 가진 파급력 또한 점차로 높아지고 있던 시기였다. 이에 일제는 지배 체계를 공고히 하기 위해 검열에 더욱 힘쓸 수밖에 없었다.

당시 레코드 검열의 근거는 잡지 『삼천리』에 실린 다음의 기사를 통해 확인할 수 있다.

> (바) 그러면 「레코-드」은 그 어떠한 의미로 發賣禁止를 당하고 마는가?
> 두 가지로 나놀 수 잇는데,「治安妨害」를 할 염려가 잇다고 생각하는 것과 또는「風紀壞亂」을 할 염려가 잇다고 생각하는 것 두 가지라고 한다.
> 더구나 이 레코-드에 잇서서는 劇이나 영화와 마찬가지로 사람의 말로 하는 것으로서 듯는 사람에게 감격과 刺戟줌이 다른 소설이나 繪畵갓흔 것 보다는 달음으로 해서 문자로 나타나는 바로서는 어느 정도까지는 검열에 아무 일이 업다 하드래도, 한번 레코-드 판을 통해서 전해저 나올 때에는 우에서 말한 두 가지 制限網 걸니는 수가 업지 안허서 잇는 것이라고 한다.
> 이러한 점으로 해서 과거의 레코-드 제작자들은 혹은 疑問을 가지고 檢閱當局을 대하여 왓섯지만, 그러한 점을 미리 잘 알어두워야 할 것이라고 한다.
> 과거에 잇서서 『아리랑』(코롬비아盤)이나, 流行歌 「故國 그리워」(세이론盤)이나, 流行小曲 「鍾路네거리」(코롬비아)나 방아타령(빅타-) 갓흔, 노래들은, 그 문자로 나타난 바로는 아무럿치 안치마는 그 입으로 불이워저 나오는 매듸에는 넘우나 懷古的이요, 哀傷的인 점이 잇섯음으로 해서, 금지를 당하여 버렷다고 한다.[192]

191) 배연형(2019), 앞의 책, 627~629쪽 참조.
192)「엇더한「레코-드」가 禁止를 當하나」,『삼천리』, 1936년 4월, 269쪽.

(바)에서 검열의 근거로 들고 있는 내용 중 특히 주목을 요하는 부분은 바로 이러한 노래들은 문자로 나타났을 때에는 아무렇지 않다가도, 입으로 불리면서는 너무나 회고적이고 애상적인 점이 있다는 것을 지적하는 대목이다. 이는 유성기의 매체적 특질과도 직접적으로 연결된다. 유성기는 가정과 같은 개인의 사적인 영역에서뿐만 아니라 공공적인 장소에서도 향유되었기에 향유자들 사이에서 공유되는 감각을 만들어 낼 수 있었다. 이러한 점을 염려하고 있는 당시 일제의 인식도 (바)를 통해 살필 수 있다. 한편으로는 이렇게 노래 가사 자체보다 노래가 사람들 사이에서 입으로 불리는 과정을 더 문제시하는 것은 검열의 잣대가 대중가요의 문자 텍스트에 내재한 불온성에 있다기보다는 텍스트 외부에서 그것이 소비되고 공유되는 실천적 맥락 속에 있었음을 시사한다.[193] 이는 앞서 살핀바, 변사의 해설과 함께 상영되던 영화「아리랑」과 그 주제가 〈본조아리랑〉이 화용론적 맥락과 결부되며 민족적인 영향력을 떨치게 되었던 과정과도 결을 같이 한다.

한편, 당시 유성기 음반에 취입된 대중가요를 비롯한 신민요의 경우 작사가나 작곡가가 대개 밝혀져 있던 것처럼, 유성기 음반극인 〈비극 심청이〉 또한 작사가가 '김다인'으로 명시되어 있다는 점에 근대적 성격을 띤다. 하지만 당시에는 본명 대신 예명을 쓰며 작품 활동을 했던 경우가 많아 김다인의 정체에 대해서는 현재까지도 의견이 분분한 실정이다. 다만 당대 작품 창작의 정황을 고려한다면 오케 음반사에서 사용한 김다인을 조명암으로, 태평과 콜롬비아 음반사에서 사용한 김다인을 박영호로 보는 것이 중론으로 여겨진다.[194] 조명암과 박영호 모두 수많은 작품을 남긴 광복 이전 대중가요 작사가다. 물론 〈비극 심청이〉는 작곡자가 누구인지에 대해서는 밝혀진 바가 없기 때문에 이 선율에 내포된 이면적 의미를 정확히 파악하는 데는 한계가 있다.

그러나 이상에서 살펴본 것처럼 아리랑이 민족적 코드를 공유하며 새로운 의미를 더해가고 있던 시절에 1938년 작품인 〈비극 심청이〉에 삽입된 아리

193) 조형근, 「식민지 대중문화와 '조선적인 것'의 변증법: 영화와 대중가요의 비교를 중심으로」, 『사회와 역사』 제99권, 한국사회사학회, 2013, 60~61쪽.
194) 이준희, 「누가 김다인인가?」, 『대중음악』 제10권, 한국대중음악학회, 2012, 143~145쪽.

랑 뉘앙스의 선율은 여전히 수난기에 있던 우리 민족의 시대 상황을 상기하게 한다. 실상 〈비극 심청이〉에 취입된 반주 음악은 선율 자체가 비극적인 멜로디를 직접적으로 구현하거나 판소리 창과의 연관을 환기하지는 못한다. 아리랑의 선율 또한 〈본조아리랑〉에서 변주된 형태로 삽입되었기에 전면적으로 부각되지는 않는다. 그렇더라도 당시 아리랑에 내재한 민족적 의미를 이해하고 있는 청취 대중에게라면, 〈비극 심청이〉 속 변주된 아리랑 뉘앙스의 선율은 유성기에 재매개화된 심청 서사의 수용에 있어서도 비극적 정서를 형성하는 데 일조하는 바가 있었으리라 짐작할 수 있다.

4.2. 상충하는 유교적 가치의 표상화: '쌘쓰홀'로 간 심청

재매개화의 양상은 모두 다르지만, 본고에서 다룬 유성기 음반극 〈심청전〉은 모두 '효'라는 제재가 작품을 관통하는 핵심이 된다는 점에서 맥을 같이 한다. 본 절에서 주목하고자 하는 것은 근대 초기 유성기를 향유하던 당시 시대 상황을 반영하며 재매개화된 〈만극 모던 심청전〉에 '효'에 대한 시의적인 담론이 드러나 있다는 점이다. 이 담론은 곧 1930년대 본격화되던 '모던화'의 흐름 속 혼란했던 시대상을 단적으로 표상한다. 게다가 이 작품 역시도 원전인 심청 서사와 마찬가지로 심청의 효성이 곧 서사를 추동시키는 동력이 된다. 그러므로 이 재매개화의 양상을 이해하기 위해서는 원전인 심청 서사가 출현한 조선시대부터 1930년대에 이르기까지 '효'가 사회의 지배적인 이데올로기로 자리매김 되어 온 방식에 주목해야 한다. 특히 〈만극 모던 심청전〉에 효 이데올로기가 표상화된 방식을 살피는 것은 1930년대에 이른바 '모던화'가 진행되며 근대적 가치관이 혼재되던 시대상 속에서 유교적 가치가 점유하고 있던 사회적 위상 또한 함께 유추해 볼 수 있는 여지를 마련한다. 이 작품에는 '쌘쓰홀'로 떠난 심청으로 인해 '효'와 '열'이라는 유교적 가치가 상충하는 대목이 등장한다. 이 내막을 살피기 위해서는 성리학을 바탕으로 하는 국가 통치 이념 위에서 다양한 정책을 집행하며 사회 체제의 강화에 힘쓴 조선왕조의 통치 체계부터 확인할 필요가 있다.

주지하다시피 조선왕조는 특히 충(忠)과 효(孝)를 강조함으로써 국가와

가정의 결속을 다지는 한편 사회의 질서를 확립해 나가는 것을 주된 통치 전략으로 삼았다. 이를 위해 삼강(三剛)과 오륜(五倫)을 근저로 한 유교적 풍속교화라는 목표를 달성하고자 효행(孝行)이 있는 자에게 국가에서 적극적으로 사회적 신분의 고하(高下) 혹은 남녀를 막론하고 정표(旌表)했다.[195] 해마다 연말이 되면 전국의 감사(監司)에게 효열자를 보고하게 했으며, 효행 장려를 목적으로 문려(門閭)를 세워주거나 상직(賞職) 또는 상물(賞物)을 내리는 식으로 포상을 내렸다. 경제적으로는 복호(復戶) 등으로 무거운 호역(戶役)을 면제해주는 혜택과 함께 그 자손에게 부역을 견감해 주기도 했다.[196] 또한 조선 후기에 이르러서는 문벌이 중시되는 사회가 됨에 따라 현조(顯祖)를 비롯해 가문을 빛낸 충절(忠節), 효열자(孝烈者) 등을 밝히고자 후손들이 정표를 청해 올리는 상언(上言)이 많아졌다. 이에 따라 조선 후기로 올수록 충신, 효자, 또는 열녀에 대한 포상이 증가하게 되었다.[197]

18세기에 들어서면서부터는 특히 여성에 대한 효행 표창에 있어서 이전 시기와는 다른 양상이 포착된다. 『조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)』을 통해 영·정조 대에 효행으로 인정받았던 구체적인 사례를 살펴보면, 수재(水災)나 호환(虎患) 등으로 부모가 위기에 처했을 때 생명을 걸고 구하거나 동사(同死)하는 것, 부모 질병의 치료를 위해 단지(斷指) 혹은 할고(割股) 하는 것, 하늘이 효성 지극함에 감복한 경우 등이 대표적이다. 한편, 열녀로 표창을 받은 경우로는 남편이 화재(火災)와 수해(水害)로 위기에 처한 것을 구하려다 죽은 사례, 남편이 먼저 세상을 떠나자 종사(從死)한 사례, 외간 남자로부터 정조를 지키기 위해 죽은 사례 등을 들 수 있다. 이중 여성들의 경우 효자와 별개로 '효녀(孝女)'로 분류되어 포상된 사례가 많이 보인다는 점이 특히 주목된다.[198]

이전 시기까지 여성들은 대개 '열녀'를 명목으로, 혹은 '효녀' 대신 '효자' 항목으로 한데 묶여 효행 표창을 받아왔다. 이렇게 '효녀'를 효자와 분리해

195) 박주,「조선시대 효자에 대한 정표 정책」,『한국사상사학』제10권 1호, 한국사상사학회, 1998, 291~292쪽.
196) 위의 글, 307쪽.
197) 박주,「18·19세기 東來府 潁陽千氏 집안의 孝子旌閭 청원 과정:『石臺千氏五代六孝古文書』를 중심으로」,『사학연구』제85권, 한국사학회, 2007, 141쪽.
198) 박주,「18세기의 旌表政策」,『국사관논총』제22권, 국사편찬위원회, 1991.

서 다루지 않았던 양상은 조선시대 일종의 윤리 교육서로 여겨졌던『삼강행실도(三綱行實圖)』와『이륜행실도(二倫行實圖)』를 통해서도 확인할 수 있다. 세종(世宗) 13년에 나온『삼강행실도』(1431)와 중종(中宗) 13년의『이륜행실도』(1518)에는 효자(孝子)·충신(忠臣)·열녀(烈女)·형제(兄弟)·종족(宗族)·붕우(朋友) 등의 항목을 설정해 이에 대한 이야기를 수록했지만, 효부(孝婦)나 효녀는 설정되어 있지 않고 효자 항목에서 함께 다뤄졌다.『삼강행실도』에는 효자 이야기 111편이 실려 있지만 효부(효녀)는 효자에 묻혀 그 존재가 잘 드러나지 않았다.[199] 그러나 앞서 실록(實錄)을 통해 확인했듯 18세기 즈음해서는 '열녀' 혹은 '효자'에 포섭되지 않고 '효녀'로 분류되며 정표를 받는 경우가 늘어나기 시작한다. 19세기 후반에는 '효녀이자 효부'로 분류되며 포상을 받은 사례도『고종실록(高宗實錄)』에 보인다.[200]

문인들이 남긴 문집에 전하는 여성의 효행 관련 기록에서도 비슷한 맥락의 변화가 나타난다. 18세기 후반 무렵부터 단순히 '열부(烈婦)'가 아닌 '효열부(孝烈婦)'라는 표현이 등장하기 시작한 것이다. 19세기 후반에 이르러서는 '효열부(孝烈婦)'에 관한 글이 눈에 띄게 증가한다. '효열부'는 효행과 열행을 모두 겸비한 여성을 가리키는 말이다. 이는 여성의 정표에 있어서 열행뿐만 아니라 효행까지 더하여 부각하는 풍조가 보이기 시작했다는 것을 의미한다.[201] 이러한 기록을 통해 조선 후기를 지나 개화기를 거치는 시기에 여성에게 사회적으로 요구되었던 효와 열에 대한 의식을 짐작할 수 있다. 19세기에 오면서 여성에 대한 열녀 담론은 효 담론과 결부되며 시대와 세태를 교정하는 도구로 적극 활용되었던 것이다.[202] 이렇게 효행을 표창함으로써 조선인의 윤리 의식을 고조시키고 귀감이 되는 인물을 내세우는 양상은 근대 이후 일제의 식민 통치하에서도 지속된다.

조선총독부는 체제 강화의 일환으로 '공맹(孔孟)의 도(道)'의 중요성을 역

199) 이신성,「孝婦와 全鯁·鯁井의 의미」,『어문학교육』제35권, 한국어문교육학회, 2007, 194쪽.
200) 박주,「19세기 후반기의 정표 정책: 고종·순종 대를 중심으로」,『연구논문집』제52권 1호, 대구효성가톨릭대학교, 1996.
201) 김기림,「19세기 이후 효열부 담론의 양상과 의미」,『동양고전연구』제58권, 동양고전학회, 2015, 144쪽.
202) 강성숙,「19세기 여성 효열 담론 일고찰」,『한국고전여성문학연구』제26권, 한국고전여성문학회, 2013, 91쪽.

설했다. 이는 1911년 경학원(經學院)의 설립 취지에 관해 설명한『매일신보』의 기사에 잘 드러난다. 여기서 경학원은 성균관이 개편된 것으로, 1911년 6월 총독부는「조선총독부령 제73호」를 발포함에 따라 성균관의 업무를 경학원에서 관장하게 했다.[203]

(가) 現今 朝鮮에셔 多少의 學問도 有ᄒᆞ고 智識도 有ᄒᆞ니 假令 口頭샌이라도 孔孟의 道를 知ᄒᆞᄂᆞᆫ 者는 儒生인ᄃᆡ 此를 啓發ᄒᆞ고 善用ᄒᆞ면 相當ᄒᆞᆫ 人物이 되야 可用ᄒᆞᆯ 處가 有ᄒᆞᆯ줄로 思ᄒᆞ노라 (…) 朝鮮人의 倫理道德의 基礎를 삼은 者ᄂᆞᆫ 詔勅도 無ᄒᆞ고 宗敎도 안이오 全히 孔孟의 道인ᄃᆡ 孔孟의 道ᄂᆞᆫ 仁義忠孝를 僞主ᄒᆞᆫ 點이 日本의 敎育勅語와 其 軌가 同ᄒᆞ니 卽經學院을 設立ᄒᆞᆷ이 是로 由ᄒᆞᆷ[204]

이 기사를 통해 당시 일제는 조선인의 근간을 이루고 있던 '윤리도덕'을 '공맹(孔孟)의 도(道)'로 이해했음을 알 수 있다. 또한 '인의충효(仁義忠孝)'를 위주로 하는 이 공맹의 도가 곧 일본의 '교육칙어(敎育勅語)'와 궤를 같이 한다고 보고 있다. 유교적 도를 강조하며 경학원의 설립 목적을 밝히고 있는 것이다. '교육칙어'는 일제가 메이지 시대의 저명한 유학자 모토다 나가자네(元田永孚)와 이토 히로부미, 그리고 이노우에 고와시 등이 각각 제안한 교육내용을 수정해 반포한 교육방침이다. '충효' 정신을 국민이 갖춰야 할 최고의 덕목으로 내세우고 있는 이 칙어는 천황제 국가를 지탱하기 위한 초석이나 다름없었다.[205] 이렇게 일제가 전통적으로 조선인에게 강조되어왔던 유교 사상에 천착했던 까닭은 총독부 체제의 강화와 더불어 한편으로는 강점(强占)에 대해 조선 병합 직후에 나타난 조선인들의 반감을 해소하기 위함이었다.[206] 이러한 내막을 기저로 하며 행해지던 일제강점기의 효행 표창은 1930년대에 가장 성행을 이룬다.

(가)를 통해 확인할 수 있듯 유교 사상을 강조하며 설립된 경학원은 지배

203) 류미나,「19c말~20c초 일본제국주의의 유교 이용과 조선 지배」,『동양사학연구』제111권, 동양사학회, 2010, 133쪽.
204)「寺內總督의 談片」,『매일신보』, 1911년 8월 6일, 2면.
205) 류미나(2010), 앞의 글, 147쪽.
206) 박선영,「일제강점기 효행표창 현황과 성격」,『한일관계사연구』제54권, 한일관계사학회, 2016, 433쪽.

이데올로기를 보급하고, 지방 유림까지 아우를 수 있는 체제를 확립하기 위해 1913년부터 1944년까지 기관지(機關紙)인『경학원잡지(經學院雜誌)』를 발행했다. 이 잡지 내에 수록된 '열녀' 관련 기사들은 당시 효열 담론의 양상을 살필 수 있게 하는 중요한 자료다. 총 48호까지 간행된 『경학원잡지』중 34호부터 48호까지의 모든 열녀 기사는 '효열행적(孝烈行績)'이라는 하위 목차로 통칭되어 있다. 이 '효열행적'이라는 목차 분류는 '효자·효부'의 기사와 병렬적으로 실려 있는 '열녀'의 이야기들을 모두 '효열'이라는 상위 개념으로 포괄하는 효과를 준다. 다시 말해 '열행'이 '남편에 대해 지켜야 하는 여성 윤리'라는 원래의 의미보다 확장된 차원인 '가문 유지에 기여하는 윤리'로서의 성격이 부각되고 있는 것이다.[207] 이렇듯『경학원잡지』에 수록된 기사를 통해서도 효열부(孝烈婦) 담론의 자장을 확인할 수 있다.

한편, 1930년대에 효행 표창이 이루어진 사례를 구체적으로 살피자면 1935년에 조선총독부에서 발간한『조선총독부시정25주년기념표창자명감(朝鮮總督府施政二十五周年記念表彰者名鑑)』에 주목할 필요가 있다. 일제는 1935년을 '시정 25주년'으로 기념하며 대대적인 표창을 했다.『조선총독부시정25주년기념표창자명감』은 이 시기를 맞이해 각종 사회 활동에 있어 공로를 인정받아 표창의 명단에 오른 사람들의 행적을 기술한 인명록이다. 이중「덕행자(德行者)」부문에는 효자나 절부(節婦)로 표창받은 사람들의 사적이 실려 있는데, 목록에 오른 조선인 40명 중 효자가 9명이고 절부가 31명으로 절부가 월등히 많다.「덕행자」부문에 기재된 효행 유형의 대부분은 남편이 죽은 후 정절을 지키는 경우와 시부모나 가족을 부양하는 봉양이다. 요컨대 1935년에는 '정절'과 '봉양'이 곧 효행의 중점으로 여겨진 것이다.[208] 이렇듯 19세기 이후 팽배해진 효열부(孝烈婦) 담론은 정절을 지키는 것뿐 아니라 남은 가족들까지 부양하는 형태의 '효행'을 여성에게 요구하기 시작했다. 이로써 근대 초기의 여성은 열부(烈婦)로 인정받기 위해 종사(從死)하는 대신, 살아남아 가정의 체제를 유지하고 가족들을 보살펴야 한다는

207) 홍인숙,「일제 식민지 시대 열녀 담론 연구: 1910~1940년대『경학원잡지(經學院雜誌)』소재 열녀 기사를 중심으로 」,『한국한문학연구』제64권, 한국한문학회, 2016, 492~494쪽.
208) 박선영(2016), 앞의 글, 429쪽.

가장의 소임을 떠맡게 되었다.

이상에서 살펴본 것처럼 효 사상은 조선시대를 거쳐 근대에 이르기까지 지배 이데올로기로서 사회를 유지하는 굳건한 유교적 가치 체계로 자리매김해 왔다. 조선인의 정서를 관통하는 윤리 도덕인 효는 조선왕조나 총독부의 지배 이념을 대변하면서도 보수와 진보, 지배와 피지배, 대중과 지식인의 구분을 초월해 공유되는 보편적인 가치이기도 하다. 이 점에서 효 윤리의 실현을 주된 메시지로 삼는 심청 서사는 일제강점기라는 혼란스러운 시대상 속에서도 공익성과 대중성을 동시에 확보할 수 있는 서사로 여겨졌으리라 생각된다.[209] 이렇게 효 사상에 내재된 양가적 성격과 19세기 무렵 대두된 효열부 담론에 대한 이해를 기반으로 본 절에서는 〈만극 모던 심청전〉 속 '효'와 '열'에 관한 당대적 인식을 살피고, 이를 통해 1930년대 유교적 가치관의 변모 양상을 짚어보고자 한다.

(나)「奉事」글세이자식아 이게무슨짓이란말이냐 네가년전에임당수로출장갓슬때만하드래도 이애비의간장이다말나서 된장이될번햇는데 또네가이런다면 내오장은다썩어서 고추장이되지안켓니

「沈淸」아버지 그런말슴마세요 그때나지금이나 제가슴의뭉친한은 불상하신 우리아버지 어두우신눈을쓰세서 광명한천지를못보시는설음인데 비록쌀자식이나 그뜻을바다주세요

「奉事」글세이애야 고만좀두어라 광명한세상이보기실혀서 일부러시컴한연경도쓰고단니는데 어두운눈을 일부러써서 멀한단말이냐 이애그눈업는지룡이도 쌍구녁만잘차자단니더라

「沈淸」 아버지께서는 그러케말슴하시지만 인제와서그돈삼백원을 도로갓다 즐수업는형편입니다 /「奉事」 어-이거참딱한일이로구나 그런데 얘 대체네가간다는그곳이어듸냐

「沈淸」 하루빈이래요

「奉事」 머엇재 하루쌘해 아그럼 철로길로하루를 쌘하게간단말이냐

「沈淸」 아니애요 이틀이나걸녀요

「奉事」 이틀 아니이틀걸니면 이틀쌘이지 그거어데하루쌘이냐 그래이틀쌘

209) 신찬경,「〈몽금도전〉의 구조적 특징과 문학사적 의의」, 『판소리연구』, 제54권, 판소리학회, 2022, 129~131쪽.

한데가서 엇더케한단말이냐 /「沈淸」 짼쓰홀에가잇다올테얘요
「奉事」 단사흘갓다온다니 아니이런자식이잇나 진작그런말을해야지 그래단사흘을갓다오겟다니 오구가구래왕일에면단녀오겟구나
「沈淸」 아니얘요 적어도삼년은잇서야 오게될걸요
「奉事」 삼년이라니 이얘 그놈의고장세월은 꽁문이에다무슨납절을달앗단말이냐 하로가일년이나되게
「沈淸」 아이 아버지는작고 몰으시는말슴만하시오 그곳은아라서가가싸운곳이얘요
「奉事」 머야 아라서가싸와 이틀길이나되는데가 알아서가쌉다니 웨저승길이 몰나서먼줄알엇늬
「沈淸」 원아버지도 상식업는말슴은마세요 /「奉事」 원 이런자식봣나 상식은 너이어머니가죽은지가언제라고 잇대싸지상식을찻는단말이냐
「沈淸」 아버지 아무근심마세요 남들도부모나동생을위해서 웨트레스노릇도하는데짼쓰홀쯤이야 엇대요
「奉事」 아 이거 원 심청이가이러케변할줄내몰낫구나 아 아무리 네애비시마지가 구차하다마는 단사흘이기로 왜더럽소소리를엇재듯는단말이냐 글세
「商人」 이리오너라
「沈淸」 흐……아버지 저를다리려왓서요 인제는안갈내 안갈수가업슴니다 아버지 녯날에심청이는임당수로갓거니와 지금의심청이는 사은지옥으로가옵니다 아버지
「奉事」 오냐 할 일업다 잘가거라 그리고 부듸 단사흘만잇다가오너라
「沈淸」 아버지 부듸 안녕히게세요 네[210]

(나)는 노래를 제외한 〈만극 모던 심청전〉 음반 하(下) 편의 전문이다. 3장에서 살핀 것처럼 당시 사회에 대한 심봉사의 세태 풍자적 태도, 발음이 비슷한 단어를 활용한 언어유희 등으로 인해 골계성이 형성되는 와중에, 또 하나 중요하게 포착되는 지점은 '짼쓰홀'로 가겠다는 결정을 내린 심청을 두고 심봉사와 심청 사이에 갈등이 발생하고 있다는 점이다.

심봉사가 심청의 행보에 대해 반감을 드러내기 시작하는 것은 심청이 '남들도 부모나 동생을 위해서 웨트레스 노릇도 하는데 짼쓰홀쯤이야 엇대요'

210) 배연형 외(한국음반아카이브 엮음)(2011), 앞의 책 2권, 305~306쪽.

라고 생각을 밝히면서부터이다. 언어유희를 활용하며 맥락에서 다소간 어긋나는 답변을 이어가던 심봉사는 심청의 말을 듣고 '심청이가 이러케 변할 줄 내 몰낫구나'라며 난색을 한다. 그러나 심봉사의 난색에는 일견 모순되는 측면이 있다. 서사의 맥락을 살핀다면, 실상 (나)의 〈만극 모던 심청전〉 속 심청은 원전 서사 속 심청과 마찬가지로 '아버지의 개안'을 위해 자신의 몸을 팔고 그 비용을 마련하고자 한다는 점에서 맥락적 차이가 없기 때문이다. 다만 심청은 인당수가 아닌 '짼쓰홀'로 행보를 정하고 있다는 점에서는 원전 서사와 결을 달리한다. '짼쓰홀'은 근대의 산물이므로, 이러한 변용은 곧 1930년대 식민지 조선의 문화적 배경에서 말미암은 것이다. 그러므로 심청이 '웨트레스'와 '짼쓰홀'을 함께 언급하게 된 내막을 당시 식민지 조선을 둘러싼 사회문화적 지형을 통해 추측해보고자 한다. 이는 근대적 유흥문화의 도입과 관련된다.

댄스홀은 음악에 맞춰 춤을 추고, 악단과 가수의 공연을 감상하며 사람들과의 만남이 이루어졌던 20세기 초반 대도시에서 상업적으로 매우 성행한 도시 오락 공간이다.[211] 그러나 1930년대 식민지 조선 사회에서는 댄스홀은 '시기상조'로 간주 되며 정식 인가를 받지 못했다. 이러한 시대상은 1936년 『조선중앙일보』에 실린 다음의 기사를 통해 확인할 수 있다.

> (다) 총독과 총감의 갱질에 닳아 정치적으로나 혹은 경제산업방면에 각종 이권운동이 맹렬하야 일반 이권 운동자들이 한가지로 침을 흘리고 있는 문제중의 공인 "땐스홀"에 대해서도 최근에 이르러 그 운동이 가장 맹렬해지고 있다는 풍문이 들려지고 있다 한다. 즉 이 "땐쓰홀" 문제는 문화도시로서의 약진을 하고 있는 경성인 만큼 여러 가지가 "모던"화 하고있음에 비추어 한 개의 "홀" 쯤은 있음직하다고 하야 그간 여러 방면으로 이것을 운동해왔든 것이다 그러나 여기에 대하야 경기도는 물론 경무국에서는 의연불허가할 방침대로 나아가리라는데 그 이유인 즉 경성은 아직도 시기가 상조라는 것과 시국의 반영도 있어 결국 "땐스홀" 설치 문제는 아모리 총독 총감이 갈리드라도 실현치 못할 것으로서 "서울"의 "때스 마니아"들에게 일종의 실망을

211) 김태연, 「도시, 유성기, 댄스홀: 1920~1930년대 상하이 대중음악의 탄생과 그 물질적 조건」, 『중국현대문학』 제80권, 한국중국현대문학학회, 2017, 290쪽.

던지고 있을 뿐이라고 한다[212]

이렇듯 댄스홀은 허락되지 않고 금지되었으나 '댄스'는 1930년대 조선의 '모던걸', '모던 보이'들 사이에서 큰 유행을 일으켰고, 댄스홀을 허가해달라는 문의는 빗발쳤다. 하지만 결국 허가가 나지 않자 불법적으로 댄스홀이 조성되었고, 이러한 '비밀 댄스홀'이 경찰에 의해 탄압되었던 정황을 당시 기사를 통해 확인해볼 수 있다.[213] 반면, 『상해시통계총보고(上海市統計總報告)』에 따르면 1937년 상해에서는 영업 중이던 오락 장소 중 영화관에 이어 그다음으로 많은 것이 댄스홀이었을 정도로 조선과 달리 중국에서는 상당히 대중화된 양상을 띠고 있었다. 또한 1930년대 상해의 댄스홀을 묘사한 글을 보면 '모던여성과 멋쟁이 청년뿐만 아니라' '노인들 역시 매우 많다'는 식의 묘사를 찾아볼 수 있다.[214] 증가하는 댄스홀의 숫자에 더해 주 이용자들의 연령대 역시 다양했다는 점은 당시 댄스가 통속적인 오락 문화의 일종으로 여겨지고 있었다는 방증으로 볼 수 있다. 상해에서 대부분 조계에 위치하고 있던 댄스홀을 비롯해 영화관, 공원, 쇼핑 등 오락 문화의 소비는 특히 젊은층에게는 또 하나의 일상으로 자리 잡아가고 있었다.[215] 이에 유추하건대 (나)에 보이는 〈만극 모던 심청전〉 속 심청이 '하얼빈의

212)「總督更迭契機로 "땐스홀"運動擡頭 結局實現은 不可能」, 『조선중앙일보』, 1936년 8월 21일, 2면.

213) '한동안 '네온'의 그늘에서 급류적으로 류행하든 사교춤은 얼마전부터 경찰의 탄압으로 부득이 꼬리를 감추게 된 이후 일반 '카페-' 긱다점 '빠-' 등 경영자들의 영업상 견지에서 흘러나오는 비명도 물론 놉거니와 그보다도 더욱 찬란한 '네온싸인'의 빗갈이 넘치는 곳을 맛치 자외선 광선치료소인 것이 나가티 X이는 소위 거리의 신사 '유한매담' 등 긔생충적 존재의 넉떠러진 탄식도 고조예 달하야 그들은 자연 이타개책으로 춤추는 아지트(밀실)를 맨들어가지고 극비밀리에 남녀가 패패몰려가서 지극히 '떼까단'한 유흥에 도취하야 경찰당국에서는 례의이 취체를 하기에 극력활동중인데 이지막에 와서는 모모긔업가들이 경긔도 보안과에 와서 합법적 '땐스홀'의 경영허가원을 십여차나 제출하고 이인가를 위하야 각 방면으로 활동을 하야 이미 시정에는 금년 가을 안으로 꼭 '땐스홀'이 설치되리라는 풍설까지 돌고 잇스나 도보안과에서는 현재의 방침으로서는 절대로 '땐스홀'을 허가치 안흘 작정이라 하며 또한 '홀'의 허가운운의 '떼마'를 적극적으로 조사하야 탄압하리라 한다.', 「秘密 땐스·홀 積極的으로 取締」, 『조선중앙일보』, 1935년 9월 29일, 2면.

214) 김태연(2017), 앞의 글, 292쪽.

215) 정문상,「1930년대 중반 상해 대학생의 신생활운동과 군사문화의 확산」,『중국학보』제85권, 한국중국학회, 2018, 284쪽.

댄스홀’로 간다고 하는 것은 당시 조선에서 댄스홀의 영업은 불법이었기 때문으로 짐작해볼 수 있다.

그러나 ‘댄스’가 대중적인 인기를 누리며 오락으로서 인기를 더해가고 있었다 하더라도 댄스홀은 자연히 남녀 간의 정욕, 즉 에로티시즘을 기반으로 한 유흥적 성격과 연결되어 있을 수밖에 없었다. 그렇기에 당시 중국에서도 댄스홀의 유행을 두고 ‘음풍(淫風)’이라 일컬으며 부정적으로 보는 시선도 존재했다. 다음의 기사가 이를 잘 보여준다.

> (라) 구미에서 딴스란 것은 사교상 조흔오락이다. 그러나 지금중국의 청년남녀들이 심취한 딴스는 화류계의 淫風이다. 민족의 생명은 청년이니 청년이 타락한 그 민족은 멸망의 길 밖에 아무 희망이 없다. 우리는 우리민족의 생명인 청년들의 타락을 보고 그대로 방임해 둘수가 업다. 딴스장을 박멸하자 모든껄 모든뽀이들의 타락분자를 소멸하자 청년의 근검분투의 훈련을 주자[216]

이후 상해에서는 1934년부터 전개된 신생활운동과 결부되며 대학생들의 댄스홀 출입금지 문제가 사회적인 이슈로 불거졌다. 당시 대학 총장들에 의해 학생들의 댄스홀 출입에 대한 단속의 필요성이 표명되었기 때문이다. 이에 학생들은 정부 요인, 사회 명사, 특히 대학교수와 총장들 역시 마찬가지로 댄스홀 출입을 삼가는 솔선수범을 보이고 학내에 음악회, 전람회 등 건전한 오락을 증설할 것을 요구했다. 이로써 대학생의 단속만으로 그치는 것이 아닌 좀 더 근본적으로 사회의 풍속이 개선될 수 있는 발판을 마련하고자 했다.[217]

다음으로 심청이 ‘쌘쓰홀’과 비교하며 언급했던 ‘웨트레스’의 사회문화적 위상을 밝혀보고자 한다. 카페는 본래 서유럽에서 대중적인 사교 공간으로 등장했었는데 일본에 유입되면서 여급이 시중을 들고 고객과의 성애적 상호작용을 요구하는 일본적 코드로 재창조된다. 이후 일본식 카페 문화는 경성에 들어오며 식민지 조선의 유흥문화를 선도한다. 1910~1920년대 도시 유

---

216)「딴스場營業嚴禁 모뽀모껄討伐」,『동아일보』, 1931년 9월 26일, 2면.
217) 정문상(2018), 앞의 글, 285~288쪽.

흥문화의 중심이 기생들의 조선적 아우라와 전통 가무 공연을 내세운 '요리점'이었다면, 1930년대에는 카페가 그 자리를 대체했으며 카페는 요리점에 비해 분위기나 절차, 화대(팁) 등에 있어 훨씬 대중적이고 근대적인 방식을 취했던 점이 특징이다.[218] 당시 카페는 유흥공간, 혹은 연애의 장으로서의 성격을 띠는 한편으로 유성기를 통해 유행하던 대중음악을 듣는다거나 서구식 음식 문화를 체험하는 등 근대를 경험할 수 있는 공간이기도 했던 것이다. 이렇게 카페에서 서비스를 제공하던 여성들은 '여급' 혹은 '웨트레스' 등으로 불렸다.

(마) 대개의 『웻트레스』는 『카페』에서 먹기만 하고 붙어 있으면서 월정수입으로는 별로히 정한 바가 없어 오직 손님에게서 받은 『팁』을 모아 그네들은 생활비를 보태어 쓴다 한다. 그러고 보니 웃음을 팔며 애교를 팔아서라도 손님의 호의를 사서 한 푼이라도 얻을 궁리를 아니 할 수 없게 된다.[219]

(바) 작심사일 일흔아츰부터 시내본뎡경찰서 이층회의실에서 관내에흐터저잇는 "카페" 녀급과 그 외 각 주점 작부들의 신톄검사를 행하엿는바 동관내에잇는 녀급과 작부의 수효는 삼백팔십여명으로 혹은 전염병의보균자가잇서서 전염할념려가잇슴으로 엄밀히검사하야 그러한념려가잇는 사람은 단연코그업에종사치 못하게한다는데 당일은이로 말미아마 본뎡서안에는때아닌꼿밧이되엇더라[220]

(마)를 통해 카페에서 일하던 여급은 월마다 고정적인 수입을 받는 것이 아니라 손님에게서 받는 '팁'을 통해 생계를 꾸려나갔음을 알 수 있다. 당시 카페 여급은 이렇게 손님 접대를 통해 독자적으로 수입을 얻었다는 점에서 권번 조직의 관리를 받던 기생이나 유곽 포주의 통제 속에 있었던 창기와는 법제적으로 구분되었다.[221] 그러나 한편으로 수입구조를 고려한다면, 여급들은 돈을 벌기 위해서 남성 고객의 성적 욕망을 충족시켜야만 하는 위계질서

218) 서지영, 「노동과 유희의 경계: 식민지 시대 카페 여급」, 『여성이론』 제18권, 여성문화이론연구소, 2008, 172~173쪽.
219) 「돈쎌이하는 女子職業探訪記 (9)」, 『동아일보』, 1928년 3월 4일, 3면.
220) 「脂粉싸인本町署 女給酌婦檢査」, 『동아일보』, 1927년 12월 15일, 5면.
221) 서지영(2008), 앞의 글, 176~177쪽.

속에 놓여 있는 존재였다. (바)에는 그 당시 카페와 카페 여급을 대하던 경찰의 인식이 드러난다. 1920년대 카페 단속은 관리 차원에서 성병 감염이나 전염병 방지라는 명목 아래에 이루어졌다.[222] 이런 점에서 당시 카페 여급이 창기와는 고용의 형태도 다르고 법제적으로도 구분되었다고는 하지만, 암암리에 행해지던 밀매음으로 인해 실질적으로는 사창의 일종으로 간주 되던 측면도 분명히 존재했음을 알 수 있다.

하지만 이와 같은 사회적 맥락 속에서도 당시 여급들은 1934년 오영철을 발행인으로 하는 잡지『여성(女聲)』을 발간해 자신들의 목소리를 직접 내고자 했다는 점에 주목을 요한다. 창간호에는 여급이 직접 작성한 기사 9편이 전하고 있어 '여급' 혹은 당대 사회에 대한 이들의 의식과 생각을 살필 수 있다. 이중 '백장미生'이라는 이름으로 글을 남긴 한 여급은 무엇보다도 여급을 매춘부와 동일시하는 당시 사회의 시각에서 벗어나 여급 역시도 일종의 '직업여성'임을 강조하고, 여타 여성들로 하여 계몽할 것을 촉구한다. 이는 『여성(女聲)』의 창간 목적과도 결을 같이 하는 지점이 있다.

> (사) 都會의 一斷面은 觀樂場의 色燈에 물들어잇다. 觀樂場이라 함은 카-페, 빠一等을 稱함이요, 그곳에 서 自我의 生을 求하기 爲하야 深夜를 白晝로 힘에 부치는 勞動을 하고 잇는 女子들이 女給이 니 世上은 指名하야 桃色戰士라 하며 甚至於는 賣春婦와 同一한 線上에 視眼을 둔다. (…) 싸라서 女給된 者로서의 對策은 小數에 脫線者를 懲治하는 同時에 相互扶助의 精神으로 社會에 對立한다면, 女給層에도 그 엇더한 地盤을 세울 수가 잇슬것이요. 싸라서는 女聲의 意志도 그곳에 빗날것이니, 諸君은 끈힘업는 精神으로 女聲을 支持해야될 것이며 싸라서 未久에는 女聲이 何者인 것을 認識케 될 것이며 女給自體도 社會의 惡評에서 脫離될 수 잇슴을 밋어마지안는바이다.[223]
>
> (아) 카페-의 女給은 男子의 性慾을 채워주는 動物과갓치 생각하야 賤人과갓치 蔑視하며 惡罵하는 사람도 잇다. 泰然한 態度로 貞操를 要求하는 沒常識漢도 잇다. 그네들은 아마도 우리를 色街의 賣春婦와 同一視하는 模樣

222) 김연희,「日帝下 京城地域 카페의 都市文化的 特性」, 서울시립대학교 석사학위논문, 2002, 23쪽.
223) 오영철, 「創刊에 際하야」,『여성』, 1934년 4월, 6~7쪽.

이다. 나는 職業으로서의 女給이람보다도 無智하고 常職이 결핍한 그네들뭇 男性들에게 常職의 캄풀注射를주며 啓蒙의 챗죽질하는것이 天賦의한 責任으로 늣기고 自任하고잇는바이다. 깨여라! 女性들이여? 그리하야 勇敢스럽게 職業戰線으로 나아가기를 躊躇하지 말자. 싸우자 뭇職業女性들이여 男性의힘세인 그것과 辛酸한 社會의 모-든 亂脉과 몸을 犧牲하야 힘껏 싸우자? 이것이 우리의 압길을有利하게 引導하는方策인同時에 虛榮과空想으로 煩悶하는 뭇女性들에對한 幸福스러운 糧食이며 羅針盤일 것이다[224]

(사)는 발행인 오영철이 남긴 창간사의 일부이고, (아)는 여급 '백장미生'이 작성한 글이다. (사)에서 오영철이 설명하는 당시 사회의 여급에 대한 관점을 보면 이들을 '도색전사(桃色戰士)', 즉 현대의 퇴폐적 향락을 선도하는 존재로,[225] 심지어는 매춘부와 동일한 선상에 두며 비난하기도 했던 점을 알 수 있다. (아)에서도 카페 여급에 대해 '남자의 성욕을 채워주는 동물'과 같이 생각하고, '천인과 같이 멸시하며', '악매(惡罵)'하는 사람들이 있음을 예시하며 당시 여급에 대한 사회적 시선을 묘사하고 있다. 여기서 '백장미生'은 여성들로 하여 '직업전선'으로 나갈 것을 독려하는 한편으로, 남성들에게 '계몽의 챗죽질'을 하는 것을 천부(天賦)적인 책임으로 느끼고, 이를 위해 스스로 임무를 다하고 있음을 밝힌다. 또한 이렇게 사회의 난맥(亂脉)에 맞서 싸우는 것이 곧 자신들의 앞길을 유리하게 인도하는 방책이라고 주장한다.

잡지『신여성(新女性)』에 '이 직업을 멸시마시요'라는 제목으로 실린 여급 장영순의 글을 통해서도 스스로를 곧 직업여성으로 간주하고 있는 여급의 사례를 확인할 수 있다. 그 역시 앞서 살핀 오영철, 백장미生과 마찬가지로 여급에 가해지는 당시 사회의 시선이 가혹하다고 말하고 있다. 특히 주목되는 점은 자본주의 사회와 여급 문화의 성행을 관련지어 말하고 있다는 점이다.

---

224) 백장미生,「朝鮮의 女性들아! 躊躇말고 職業戰線으로!!」,『여성』, 1934년 4월, 11쪽.

225) 김정화,「여급의 등장과 목소리가 지니는 문학사적 고찰」,『문학이후』제1권, 선문대학교 문학이후연구소, 2021, 99쪽.

(자) 인테리 女性들이 말하는 女給은 무용지물이다 가엽슨존재이다! 색에주린 리성에주린 남성의 가엽슨 제물이니 하고 가혹한 비판을 읽을 적에 나는 너무나 어굴하며 생에 허무를 늣기여서 운 적이 한 두 번이 안입니다. 그럴 적마다 나는 나의 마음과 싸웁니다. 안이다 모든 것이 운명이다. 내 직업을 내가 사랑하자하며 다시 노래를 부르며 손님압헤 친절한 써-비쓰를 제공합니다. 女給인 우리들도 이 직업이 신성하다고는 생각지 안는 바입니다. 노래를 팔다 술을 팔고 우슴을 웃는 이 직업이 신성겟습니까? 그러나 現社會! 資本主義의 奴隸가 된 우리로써는 엇지할수업시 직업을 사랑하고 세상인테리들에게 비판을 듯는 것입니다. 이러한 우리들의 존재를 理解치 못하고 가튼 동포의 심한 비판을 들을 적에 너무나 세상이 무정한거와갓해서 생을 비관한 적도 잇습니다. 우리들에게는 누구나다-女給이되기까지에 눈물겨운애화가숨어잇겟지만 여배우로서의 女給이된 나의실화를속임업시 여러분압헤공개 하려합니다.[226]

(자)에서 장영순은 자신들(여급들)을 곧 '자본주의의 노예'라고 칭하면서 자신이 여급으로 일을 하게 된 데에는 당대 자본주의적 사회구조의 영향이 있었다는 점을 강조한다. 카페 문화의 성행을 몰고 온 자본주의 체제에 대한 비판적 시각을 드러내고 있는 것이다. 카페는 제국 일본과 식민지 조선이 중첩되는 이중적 공간인 동시에 상업주의와 퇴폐주의가 혼종되어 있는 공간이기도 했다.[227] 한편으로 본래 여배우로서 일했다는 장영순이 이제는 여급으로 일을 하게 되었다는 점을 통해 당시 여급을 이루던 계층의 다양성에 대해서도 짐작해볼 수 있다.

이상에서 살펴본 것처럼 댄스홀과 웨트레스(여급)가 자리해 있던 사회문화적 지형을 고려해본다면, 심청에 대해 '변할 줄' 몰랐다며 책망을 담아 하는 심봉사의 발언은 곧 당시 사회 일반이 여급에 대해 갖고 있던 시선과도 동일시될 수 있다. 반대로 당대 여급이 처해있던 처지는 곧 〈만극 모던 심청전〉 속 심청의 모습으로 환치될 수 있다.

댄스홀로 떠나겠다는 심청에게 심봉사는 '아무리 네애비시마지가 구차하

226) 장영순, 「내가 女給으로되기까지: 이 職業을 멸시마시요」, 『신여성』, 1933년 3월, 80~81쪽.
227) 김정화(2021), 앞의 글, 107쪽.

다마는 단사흘이기로 왜더럽소소리를엇재듯는단말이냐 글세'라고 대꾸한다. 이 장면은 원전 심청 서사로 생각해보면 심청이 공양미 삼백 석을 받는 조건으로 임당수에 투신하겠다는 결정을 내린 뒤, 이 사실을 뒤늦게 심봉사에게 전하는 대목과 연관을 갖는다. 이 대목은 본래 심청의 희생이 자아내는 숭고미와 두 부녀가 놓인 가정비극적 상황으로부터 비극미가 유발되는 대목으로 일컬어져 왔다. 그러나 이 작품에서는 1930년대를 배경으로 재매개화되면서 임당수 대신 댄스홀로 떠나는 것으로 새롭게 그려졌다. 하지만 '왜더럽소소리를엇재' 듣느냐는 심봉사의 반응은 원전에서와 달리 심청의 희생이 갖는 숭고함을 퇴색시킨다.

심청은 '쌘쓰홀'로 떠나기에 곧 '열(烈)'이 없는 것으로 간주된다. 그렇기에 해당 장면에서는 그녀의 '효성'까지 퇴색되기에 이른다. 심청은 전근대와 마찬가지로 아버지의 개안을 위해, 즉 효를 행하고자 이러한 결정을 내린 것이었으나, 그 '효'에 '열'이 포함되지 않는다는 이유로 변절자 취급을 받고 있는 것이다. 여기에 포함된 사회적인 함의는 곧 여성이라면 '효열(孝烈)'을 함께 지켜야 한다는 점이다. 이로써 '효'와 '열'은 서로의 자장 안으로 중첩된다. 〈만극 모던 심청전〉 속 심청은 '아버지의 개안'과 그를 위한 '삼백 원'의 마련을 위해서는 '효'와 '열'이라는 두 가지 유교적 가치를 상충시킬 수밖에 없는 환경에 놓여 있었다. 그러한 심청에 대한 심봉사의 반응은 앞서 살핀 19세기 이후 식민지 조선 사회에 팽배했던 효열 담론을 떠올리게 한다.

심청이 내린 '쌘쓰홀'로 떠나겠다는 결단은 일견 자발적인 것으로 보이지만, 동시에 그는 자신의 행선지를 '사은지옥'으로 이르고 있다는 점에 그 자발성에 대해서도 재고해 볼 필요가 생긴다. 여기서 '사은지옥'이 뜻하는 바는 가사지에 한자가 부기 되어 있지 않아 창작자가 의도한 의미를 정확하게 파악하기에는 어려움이 있다. 다만 심청은 아버지에 대한 은혜를 갚기 위해 이렇게 댄스홀로 행선을 정했을 것이므로, 여기에서의 '사은'은 곧 '받은 은혜를 감사히 여겨 사례한다'는 뜻의 '謝恩'을 의미하는 것으로 추측해볼 수 있다. 하지만 '지옥'이라는 표현을 감안한다면 심청의 결단 역시 온전히 자발적이기만 한 것으로 취급하기에는 한계가 있다. 실제 식민지 조선 시절에

는 이렇게 환경적인 요인으로 인해 심청과 비슷한 이유로 카페 혹은 댄스홀 등지로 내몰렸던 여급들이 적지 않았다는 점 역시 심청의 자발성을 의심케 하는 합리적인 근거가 되어준다.

> (차) 그는 불상한 어머님을 위하고 배곱하 우는 동생들을 구하려고 극게에서 뛰여나왓스나 여러 식구의 생명을 구할만한 직업을 엇지를 못햇섯다. 여러 식구의 밥-입 그것 때문에 金孃은 워트레쓰 생활에 발을 듸려놋케 되엿다. 직업의식은 파악치 못하고 다만 원트레쓰란 것이 천한 물건이라고 인식햇든 숄양은 자긔 자체를 비열하게 보앗다. 그리고 넷날의 알엇든 동무들과도 발을 똑 끈헛섯다. 길에서 동무나 아는 사람을 맛나면 천리나 만리나 도망하엿섯다. 그는 카페-의 밤 오색등불이 켜지고 레코-드가 도라가는 밤 남자들이 몰녀드는 카페-의 밤이 제일 무서웟다.[228]

(차)는 여자 고등 보통학교를 졸업했음에도 '여러 식구의 생명을 구할만한 직업'을 얻어야 한다는 책임으로 카페에서 일을 하고 있는 당시 한 여급의 상황에 대한 설명이다. 앞서 잡지『여성(女聲)』에 게재된 글의 논조와 달리 이 기사 속 여급의 경우 자신의 일을 직업이라고 인식하기보다는 '천한 물건'이라고 여기며 본인의 처지를 비관적으로 여기고 있다. 유성기 음반은 상업성을 띠기에 수용층의 기호 혹은 취향에도 민감했던 점을 고려한다면, 〈만극 모던 심청전〉 속 심청이 댄스홀로 떠나는 양상으로 재매개화된 이유는 이 기사에도 나타나는 것처럼 당대에도 부모나 가족을 위해 희생을 자행하는 식의 서사가 여전히 거부감 없이 수용될 수 있을 만한 공감대를 형성하고 있었기 때문으로 예상해볼 수 있다. 실제로 식민지 시기에 가장의 경제적 무능력이나 가족의 곤궁으로 다수의 여성들이 노동시장에 뛰어들게 되었고, 여성의 성노동과 인신매매 역시도 식민지 예속 경제하에서 특히 심해졌다.[229]

한편으로 가족을 부양하기 위해 자기 자신은 '비열한' 존재가 되는 것을

---

228) 「인테리- 女給 哀史 女子高普를 마치고 엇재 女給 되엇노?: 樂園篇, 生活難에 부댁겨서 워트레스가 된 金鈴蘭 양과 金松錦孃」,『삼천리』, 1932년 9월, 77쪽.
229) 노지승, 「누가 심청을 착취하는가」, 『여성의 다시쓰기: 고전소설을 읽는 욕망에 관하여』, 오월의봄, 2022, 197쪽.

거부하지 못하는 (차)의 여급처럼 효와 열이라고 하는 수 세월에 걸쳐 공고히 여겨져 온 유교적 가치가 서로 상충하기 시작하는 상황은 이 당대의 혼란한 시대상을 단편적으로 보여주는 지점이기도 하다. 나라의 맥을 이루는 것으로 강조되는 가치관이었던 효와 열은 비단 1930년대를 배경으로 재매개화된 〈만극 모던 심청전〉 속 심청뿐만 아니라 실제로 당시 수많은 여급들이 맞닥뜨려야 했던 상황이기도 했기 때문이다. 〈만극 모던 심청전〉은 이렇게 급속도로 문화가 변화하고 정착하는 과정에서 다양한 삶의 방식과 더불어 그 속에서 상충하는 가치들이 공존하고 있었다는 점을 알게 한다. 이를 통해 곧 사회경제적인 차원에서는 새롭게 등장한 자본주의 체제와 이로 인한 상업주의의 팽배 및 유흥문화의 부흥을 살필 수 있으며 한편으로는 전통 윤리관으로부터 계승되어온 유교적인 가치 체계가 이 시기에 들어서는 부정되는 측면이 있었다는 점 역시 확인할 수 있다.[230] 이는 1930년대 식민지 조선의 혼란한 사회 현실을 반영한 것으로, 작품이 가지는 역사적 성격을 드러낸다.

이상으로 유성기 음반극인 〈비극 심청이〉를 통해 '비극성'이 전면화된 심청 서사가 태동할 수 있었던 배경을 판소리의 음악 내외적 측면, 그리고 이 작품의 음악적 측면과 연관되는 아리랑 선율을 주축으로 살펴보았다. 또한 〈만극 모던 심청전〉 속 댄스홀로 떠나는 심청과 심봉사 간의 갈등을 통해 당시 효와 열이 서로 상충하며 기존의 유교적 가치 체계가 무너지던 시대상의 일면을 살폈다. 20세기 초에 새롭게 등장한 대중매체인 유성기 음반에는 이렇게 당시 시대 상황과 긴밀하게 연관되는 시의적인 면모가 담겨 있다. 이렇듯 재매개화된 심청 서사를 통해 1930년대의 사회문화적 단면을 살핌으로써 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 밝혀보았다.

230) 박예나, 「1930년대 한국 대중음악 가사에 나타난 모던세대의 식민지 근대성: 재즈송과 유행가를 중심으로」, 경희대학교 박사학위논문, 2022, 25~26쪽 참조.

5. 결론

본 논문은 근대 초기 식민지 조선에 도입된 신매체인 유성기에는 '당대성'이 담긴다는 전제에서 출발한다. 이에 유성기 음반에 극(劇)의 양식으로 취입된 심청 서사를 분석함으로써 이 작품이 함의하고 있는 1930년대의 사회문화적 맥락을 고찰하고 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 밝히는 것에 목적을 두었다. 이를 위해 심청 서사가 장르적·매체적 변용을 겪으며 재매개화된 양상을, 다양한 미디어를 기반으로 한 동시대적 갈래와의 관계적 맥락을 고려하며, 서사적·음악적 차원에서 고찰해보았다.

1장에서는 우선 근대 초기 유성기 도입의 상황과 그러한 매체적 변화에 대응해 판소리가 극적 형식의 음반으로 취입된 양상을 확인했다. 해당 장르를 유성기 음반극이라고 한다. 이러한 일련의 매체적 변화는 '재매개'라는 개념을 통해 설명될 수 있다. 재매개는 새로운 미디어가 앞선 미디어 형식들을 개조하는 형식 논리이다. 또한 특정 시대에 나타난 특정한 집단의 관행이기도 한데, 당시 고전 서사 중 유성기 음반극의 형태로는 심청 서사가 활발히 재매개화되었다는 점에 그 관행을 유성기 음반극 〈심청전〉이 가장 잘 보여줄 수 있다고 판단했다. 이에 〈영화극 심청전〉, 〈비극 심청이〉, 〈만극 모던 심청전〉 그리고 〈오케판 창극 심청전〉까지 네 편의 유성기 음반극 〈심청전〉을 연구 대상으로 선정했다.

2장에서는 연구 대상 작품의 음반 서지사항을 포함해 기본적인 자료 해제를 수행했다. 발매 당시부터 함께 유통된 가사지에 작품의 대목별 분절이 소제와 함께 이루어져 있는 〈오케판 창극 심청전〉을 기준 삼아 여타 유성기 음반극 〈심청전〉의 서사 단락을 구분하고 각각을 비교·대조했다. 이를 통해 동일한 서사 단락을 내포하고 있더라도 작품 고유의 양식에 따라 서사가 구현되는 양상이 다름을 확인했다. 그럼에도 모든 유성기 음반극 〈심청전〉에 심청과 심봉사가 이별하는 '부녀 영별' 대목이 삽입되어 있었으며, 이에 해당 대목이 당대 수용층에게 가장 극적인 대목으로 인식되어왔음을 살펴보았다.

3장에서는 유성기 음반에 취입된 심청 서사의 극화 양상을 살펴보았다.

유성기 음반극 〈심청전〉이 재매개화될 때의 원리를 고려하며 네 편의 연구 대상을 양분했다. 비극성이 작품의 주된 미감이 되는 경우 유성기의 물성에서 음반극화가 추동되어 해당 미감이 형성된다. 즉, 취입 길이의 제한이 있고, 판매 상품인 만큼 상업성과 대중성을 고려해야 한다는 유성기의 매체적 특질에서 원전 심청 서사의 '눈대목'으로 일컬어졌던 비극적인 대목 위주로의 재매개화가 이루어진 것이다. 반면 골계성이 표면화되는 두 작품의 경우, 각각 만담·만요·만문만화, 그리고 무대 창극 등 동시대적 갈래와의 관계적 맥락에서 음반극화가 추동된다. 이때 주된 미감으로 형성되는 골계성 역시 미디어의 효과라기보다는 이상의 갈래들이 지닌 특수성에서 비롯된 것이라는 점을 작품 분류 및 분석의 축으로 삼았다.

본격적인 작품 분석에 앞서 근대 초기에 각광을 받던 가정비극류 신파극의 특성이 원전이 되는 심청 서사에도 내포되어 있었던 점을 당시 신파극 공연 양상에 드러난 대중들의 인식을 통해 확인해보았다. 네 편의 유성기 음반극 〈심청전〉 모두 가정비극적 제재를 작품의 근간으로 삼고 있다. 특히 이 작품들 모두에 공통적으로 삽입된 '부녀 영별' 대목에서 드러나는바, 효를 실현하자는 욕구가 곧 비장을 초래한다는 점에서 심청 서사에 가정비극적 아이러니가 발생하는 것으로 해석했다. 또한 이 가정비극적 아이러니가 플롯 층위에서 구현되는 방식에 따라 작품에 비극성이 전면화되기도 하고, 가정비극적 제재를 근간으로 함에도 작품 내에 골계성이 표면화될 수도 있음을 상정했다.

전자에는 〈영화극 심청전〉과 〈비극 심청이〉가 해당된다. 본 논문에서는 당시 청취 대중이 심청 서사를 '가정비극'으로 규정하게 한 미적 자질인 '비극성'의 정체를 '비장'과 '비애'의 결합으로 파악했다. 두 작품에서 비극성이 전경화되는 구체적인 방편은 '화주승이 구하는데' 대목과 '삼백 석 시주' 대목의 생략이다. 이 대목은 심청 서사 원전에서는 대개 심봉사의 희화성이 부각되는 부분인 바, 해당 대목의 생략으로 인해 두 작품에서는 심봉사의 희화적 면모가 거세되고 비애감이 강조된다. 아울러 심청은 임당수 투신에 있어 심봉사의 개안 욕구 때문이 아닌, 순수한 효성만으로 자신을 희생하는 인물로 형상화되기에 비장 역시도 강조된다. 두 가지 서사적 기제에 의해

해당 작품에서는 비극성이 전경화되어 나타난다. 이와 더불어 두 작품 모두에서 인물 간 담화 위주로 서사를 전개함으로써 서술자의 개입을 최소화하고, 담화의 기능을 활용해 비극적 상황에 대한 몰입을 높이고 있음을 파악했다.

한편, 후자에는 〈만극 모던 심청전〉과 〈오케판 창극 심청전〉이 해당한다. 본 논문에서는 당대 변사이자 만담꾼으로 활동했던 신불출이 만담을 '해학성'과 '풍자성'이 한데 어우러진 것으로 인식했던 점에 착안해 골계성을 해학적 요소와 풍자적 요소를 모두 아우르는 것으로 이해해 보았다. 이 두 작품은 각각 만담·만요·만문만화 등과 무대 창극이라는 동시대 갈래와의 관계적 맥락 속에서 음반극으로의 양식이 확립되었다. 또한 이 인접 갈래의 영향을 받아 골계성이 작품의 주된 미감으로 드러나게 되었으며, 그 과정에서 표상화된 시대상 역시 골계성의 형성에 기여한다. 〈만극 모던 심청전〉은 세상일을 풍자적 혹은 해학적으로 묘사하며 웃음을 자아내는 갈래의 영향 위에 원전과의 간극을 상기시키는 인물들의 언행으로부터 골계적 효과가 달성된다. 또한 '만(漫)'이라는 글자가 의미하는 것처럼 혼란스러운 시대상에 대한 인물들의 인식으로부터도 작품 내에 골계성이 형성된다. 〈오케판 창극 심청전〉은 판소리의 전 서사를 취하는 것으로 무대 창극의 장르적 성격이 다져지던 시기에 영향을 받아 이 작품 역시 원전과 마찬가지로 비극성뿐만 아니라 골계성도 표면화된다. 아울러 '성주풀이' 사설에 드러난 당시의 시대적 상황과 그 노래가 환기하는 정서의 대비로부터도 골계성이 형성됨을 살펴보았다.

4장에서는 앞서 분석한 내용을 토대로 유성기 음반극 〈심청전〉이 갖는 문예사적 의의를 규명하고자 했다. 이전 시기에 재매개화된 심청 서사와는 다르게 유성기 음반극 〈심청전〉 중 특히 〈비극 심청이〉에는 비극성을 전경화하는 식의 변용이 이루어졌다는 점에 주목했다. 이에 '비극 심청이'가 태동하게 된 배경을 살피고자 근대로 넘어오며 판소리에 나타난 공연 공간의 변화, 여류 명창의 성세, 소리의 계면화 경향 등에서 비극적 서사가 각광을 받던 시대적 분위기를 알아보았다. 또한 〈비극 심청이〉의 배경음악에 변주된 아리랑 뉘앙스 선율이 삽입되어 있다는 점에 당시 아리랑이 조선 농촌

사회의 비극적 현실을 상기시킨다는 민족적 의미를 더해가던 맥락을 화용론적 관점에서 짚어보았다. 한편, 〈만극 모던 심청전〉에는 효와 열이라는 유교적 가치에 대한 당대의 시의적인 담론이 나타나고 있다는 점에 주목했다. 작품 내에서 이 둘이 상충하는 가치로 묘사된 것을 바탕으로 1930년대의 혼란한 사회적 일면을 읽어내어 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 밝히고자 했다.

이상으로 본 연구는 유성기 음반이라는 매체와 원전이 되는 심청 서사에 대한 이해를 기반으로 판소리 서사의 재매개화 양상을 고찰하고, 1930년대의 사회문화적 일면을 밝혀냄으로써 유성기 음반극 〈심청전〉의 문예사적 의의를 고찰했다는 것에 의의가 있다. 본고에서 미처 다루지 못한 유성기 음반에 취입되어 전하는 여타 고전 서사에 대한 논의와 더불어 각 작품의 음악적 측면에 관한 논의가 보다 면밀하게 이루어진다면, 새로운 매체인 유성기가 담고 있는 문화적 의미와 근대 초기라는 시대적 맥락을 보다 거시적인 차원에서 밝혀낼 수 있을 것이다. 아울러 전통적 문화가 근대의 새로운 사회적·매체적 환경에 대응하며 변모해나가는 양상을 살피는데 일조하는 바가 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 자료

김진영 외 편저,『심청전 전집』1~2권, 박이정, 1997
김진영 외 편저,『심청전 전집』 3권, 박이정, 1998
배연형 외(한국음반아카이브 엮음), 『한국 유성기음반』 1~5권, 한걸음더, 2011
이준희·장유정, 『유성기음반 가사집』 7권, 민속원, 2008
한국고음반연구회·민속원 편저, 『유성기 음반 가사집(자료 제공 이보형·홍기원·배연형)』 1~2권, 민속원, 1990
한국고음반연구회 편저, 『유성기음반 가사집(자료제공 백대웅)』 3~4권, 민속원, 1992, 1994
한국고음반연구회 편저, 『유성기음반 가사집』 5~6권, 민속원, 2003
한국정신문화연구원 편저, 『한국유성기음반총목록』, 민속원, 1998

《동아일보》, 《매일신보》, 《조선중앙일보》, 《별건곤》, 《사상계》, 《삼천리》, 《신여성》, 《여성》, 《월간영화》

한국음반아카이브연구소 (http://www.78archive.net/)

2. 단행본

고설봉, 『빙하시대의 연극마당 배우세상』, 이가책, 1996
김려실,『투사하는 제국 투영하는 식민지: 1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006
김영수, 『필사본 〈심청전〉 연구』, 민속원, 2001
김준오, 『한국 현대 쟝르 비평론』, 문학과 지성사, 1990
김지원, 『해학과 풍자의 문학』, 문장사, 1983
김진영 외 편저, 「박문서관본 활자본 〈신정 심청전(몽금도전)〉」, 『심청전 전집』 12권, 박이정, 2004
마셜 맥루한, 『미디어의 이해』, 김성기·이한우 역, 민음사, 2002
배연형, 『한국유성기음반문화사』, 지성사, 2019

백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997
성기련, 『1930년대의 판소리 음악문화』, 민속원, 2021
신명직, 『모던뽀이 경성을 거닐다: 만문만화로 보는 근대의 얼굴』, 현실문화연구, 2003
유영대, 『〈심청전〉연구』, 문학아카데미, 1989
유현경 외, 『한국어 표준 문법』, 집문당, 2019
이동근·황형식, 『한국문학의 풍자와 해학』, 대구대학교 출판부, 2004
이두현, 『한국신극사연구』, 서울대학교출판부, 1990
이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001
장유정, 『오빠는 풍각쟁이야: 대중 가요로 본 근대의 풍경』, 민음인, 2006
전지영,『임방울: 우리 시대 최고의 소리 광대』, 을유문화사
정하영 역주, 「여규형본 〈잡극 심청왕후전〉」, 『한국고전문학전집』 13권, 고려대학교 민족문화연구소, 1995
제이 데이비드 볼터·리처드 그루신 저, 『재매개: 뉴미디어의 계보학』, 이재현 역, 커뮤니케이션북스, 2006
조영출 저, 장유정·주경환 편, 『조영출 전집 1: 조명암의 대중가요』, 소명출판, 2013
채만식, 〈심봉사〉, 정홍섭 편, 『채만식 선집』, 현대문학, 2009
_____, 〈심봉사〉, 『채만식 전집』 9권, 창작과비평사, 1989
최동현·김만수, 『일제강점기 유성기 음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997
_____,『일제강점기 유성기 음반 속의 극·영화』, 태학사, 1998
최운식, 『〈심청전〉연구』, 집문당, 1982
최혜진, 『판소리계 소설의 미학』, 역락, 2000

Searle, John R., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, 1979

3. 논문

강성숙, 「19세기 여성 효열 담론 일고찰」,『한국고전여성문학연구』 제26권, 한국고전여성문학회, 2013
고은지, 「1930년대 대중문화 속의 춘향전의 모던화 양상과 그 의미: 만화 모던

춘향전을 중심으로」, 『민족문학사연구』 제34권, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2007
구인모, 「구연의 극화, 낯선 장르의 (불)가능성-유성기음반 소재 영화극에 대하여」, 『상허학보』 제43권, 상허학회, 2015
권순긍, 「초창기 한국영화사에서 고소설의 영화화 양상과 근거」, 『고소설 연구』 제42권, 한국고소설학회, 2016
김기림, 「19세기 이후 효열부 담론의 양상과 의미」, 『동양고전연구』 제58권, 동양고전학회, 2015
김기형, 「판소리 언어의 중층적 성격: 계층언어와 방언의 측면에서」, 『돈암어문학』제32권, 돈암어문학회, 2017
김민환, 「근대 판소리 상품의 생산주체 연구」,『언론과 사회』제15권 4호, 사단법인 언론과 사회, 2007
김시업, 「근대 노래의 장과 아리랑」, 『근대의 노래와 아리랑』, 소명출판, 2009
김연희,「日帝下 京城地域 카페의 都市文化的 特性」, 서울시립대학교 석사학위논문, 2002
김정화,「여급의 등장과 목소리가 지니는 문학사적 고찰」,『문학이후』제1권, 선문대학교 문학이후연구소, 2021
김재석, 「1930년대 유성기 음반의 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 제2권, 한국극예술회, 1995
김태연, 「도시, 유성기, 댄스홀: 1920~1930년대 상하이 대중음악의 탄생과 그 물질적 조건」, 『중국현대문학』 제80권, 한국중국현대문학학회, 2017
김효은, 「유성기 음반에 나타난 고전소설의 극화 양상과 그 의미: 〈홍길동전〉〈장화홍련전〉을 대상으로」,『문화와 융합』 제31권, 한국문화융합학회, 2009
김흥규, 「판소리에 있어서의 비장」, 『판소리 연구』, 태학사, 1998
노재명, 「판소리 명창 김창룡 민요 〈성주풀이〉 유성기음반 고찰」,『한국음반학』제20권, 한국고음반연구회, 2010
노제운, 「고전소설 〈심청전〉의 애니메이션 〈왕후 심청〉으로의 변용에 관한 고찰」, 『한국학 연구』 제35권, 고려대학교 한국학연구소, 2010
노지승, 「누가 심청을 착취하는가」, 『여성의 다시쓰기: 고전소설을 읽는 욕망에 관하여』, 오월의봄, 2022
류미나,「19c말~20c초 일본제국주의의 유교 이용과 조선 지배」,『동양사학연구』제111권, 동양사학회, 2010

_____,「전시체제기 조선총독부의 유림정책」,『역사와 현실』제63권, 한국역사연구회, 2007
류승렬, 「신소설과 신파소설의 역학성 연구」, 『동남어문논집』 제4권, 동남어문학회, 1994
문주석, 「일제강점기 경성(京城)의 권번(券番)을 통해 본 문화지형도: 삼권번(三券番)을 중심으로」, 『한국음악연구』제70권, 한국국악학회, 2021
민병욱, 「〈심청전〉의 장르패러디적 연구」, 『한국민족문화』 제23권, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2004
박선영,「일제강점기 효행표창 현황과 성격」,『한일관계사연구』 제54권, 한일관계사학회, 2016
박애경, 「환락과 환멸: 1930년대 만요와 재즈송에 나타난 도시의 '낯선' 형상」, 『구비문학연구』 제29권, 한국구비문학회, 2009
박예나, 「1930년대 한국 대중음악 가사에 나타난 모던세대의 식민지 근대성: 재즈송과 유행가를 중심으로」, 경희대학교 박사학위논문, 2022
박일용, 「김연수본 〈심청가〉의 인물 형상과 미학」, 『판소리 연구』 제36권, 판소리학회, 2013
박주, 「19세기 후반기의 정표 정책: 고종·순종 대를 중심으로」,『연구논문집』제52권 1호, 대구효성가톨릭대학교, 1996
_____,「18세기의 旌表政策」,『국사관논총』제22권, 국사편찬위원회, 1991
_____,「18·19세기 東來府 潁陽千氏 집안의 孝子旌閭 청원 과정:『石臺千氏五代六孝古文書』를 중심으로」,『사학연구』제85권, 한국사학회, 2007
_____,「조선시대 효자에 대한 정표 정책」,『한국사상사학』제10권 1호, 한국사상사학회, 1998
배연형, 「오케판 창극 〈춘향전〉·〈심청전〉 가사지 해제」, 『한국음반학』 제15권, 한국고음반연구회, 2005
_____, 「유성기 음반 판소리 사설(7) 오케판 〈심청전〉 전집」, 『판소리학회지』 제15권, 판소리학회, 2003
_____, 「창극 유성기 음반의 녹음과 음악적 변화 양상」, 『동악어문학』 제58권, 동악어문학회, 2012
_____, 「판소리의 고제·중고제·신제」,『판소리연구』제55권, 판소리학회, 2023
_____,「판소리 중고제 자료의 재검토」,『판소리연구』제49권, 판소리학회, 2020
백대웅, 「판소리에 있어서의 "우조" "평조" "계면조"」, 『한국음악연구』제8권 9호, 한국국악학회, 1979

백장미生, 「朝鮮의 女性들아! 躊躇말고 職業戰線으로!!」, 『여성』, 1934년 4월
서보영, 「웹툰 〈그녀의 심청〉의 고전소설 〈심청전〉 변용 양상과 고전 콘텐츠의 방향」, 『어문논총』 제88권, 한국문학언어학회, 2021
서영호, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법 재고」, 『판소리연구』 제2권, 판소리학회, 1991
서유경, 「근대 시기 〈심청전〉 극적 변용의 두 양상: 잡극 〈심청왕후전〉과 시나리오 〈효녀 심청전〉을 중심으로」, 『고전문학과 교육』 제33권, 한국고전문학교육학회, 2016
_____, 「〈몽금도전〉으로 본 20세기 초 〈심청전〉 개작의 한 양상」, 『판소리연구』 제32권, 판소리학회, 2011
_____, 「〈심청전〉의 근대적 변용 연구」, 『고전문학과 교육』 제30권 30호, 한국고전문학교육학회, 2015
_____, 「20세기 초 〈심청전〉의 대중성」, 『판소리학회지』 제42권 42호, 판소리학회, 2016
서지영, 「노동과 유희의 경계: 식민지 시대 카페 여급」, 『여성이론』 제18권, 여성문화이론연구소, 2008
송소라, 「20세기 창극의 음반·방송화 양상과 창극사적 의미」, 고려대학교 박사학위논문, 2017
신불출, 「雄辯과 漫談 」, 『삼천리』, 1935년 6월
신순철, 「1930년대 식민지 조선의 유행가 노랫말로 본 '에로-그로-넌센스'의 사회상」, 『현상과 인식』제39권 4호, 한국인문사회과학회, 2015
신찬경,「〈몽금도전〉의 구조적 특징과 문학사적 의의」, 『판소리연구』, 제54권, 판소리학회, 2022
신호림, 「〈심청전〉의 계열과 주제적 변주」, 고려대학교 박사학위논문, 2016
양수연, 「한국 오페라의 〈심청가〉 수용양상 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2020
오영철, 「創刊에 際하야」,『여성』, 1934년 4월
우수진, 「무성영화 변사의 공연성과 대중연예의 형성」, 『한국극예술연구』 제28권, 한국극예술학회, 2008
_____, 「미디어극장의 시대, 유성기와 라디오」, 『한국학연구』 제34권, 인하대학교한국학연구소, 2014
_____, 「유성기 음반극: 대중극과 대중 서사, 대중문화의 미디어 극장」, 『한국극예술연구』 제48권 48호, 한국극예술학회, 2015

유목화, 「지역축제의 서사문학 활용과 그 의미: 곡성 심청축제를 중심으로」, 『공연문화연구』 제17권, 한국공연문화학회, 2008
유민영, 「초기 신파극에 대한 연구: 한국근대희곡사연구 其Ⅳ」, 『논문집』 제6권, 한양대학교, 1972
유영대, 「〈심청가〉의 전승맥락과 비장」, 『우석어문』 제4권, 우석대학교 국어국문학연구회, 1987
유종미, 「단편영화 〈심청Blindman's Daughter〉 제작에 관한 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2000
윤명원, 「일제강점기 민속음악의 전승양상: 판소리, 창극, 민요를 중심으로」,『한국음악연구』제40권, 한국국악학회, 2006
윤민주, 「가정비극류 신파극에 나타나는 멜로드라마적 과잉에 대한 연구」,『어문론총』 제55권, 한국문학언어학회, 2011
윤봉춘, 「첫 데뷔作品은 「들 쥐」」,『월간 영화』, 1974년 7월
이대희, 「일제시대의 예술 문화 정책 변화」, 『한국행정사학지』 제14권, 한국행정사학회, 2004
이보형, 「판소리 공연문화의 변동이 판소리에 끼친 영향」, 『한국학연구』, 제7권, 고려대학교 한국학연구소, 1995
이상길, 「유성기의 활용과 사적 영역의 형성」,『언론과 사회』제9권 4호, 사단법인 언론과 사회, 2001
이소영,「〈아리랑〉의 문화적 변용에 따른 음악적 특징: 유성기 음반의 아리랑을 중심으로」,『음악학』제21권 1호, 한국음악학학회, 2013
이승희, 「식민지 조선 흥행시장의 병리학과 검열체제」, 『상허학보』제35권, 상허학회 2012
이신성,「孝婦와 全鰒·鰒井의 의미」,『어문학교육』제35권, 한국어문교육학회, 2007
이어령, 「해학의 미적 범주」, 『사상계』, 1958년 11월
이용식, 「〈성주풀이〉의 민요화 과정에 드러난 남도 음악인의 음악관에 대한 담론」, 『한국무속학』 제27권, 한국무속학회, 2013
_____, 「〈아리랑〉의 토속성과 통속성」,『열상고전연구』제51집, 열상고전연구회, 2016
이종석, 「뮤지컬 〈청 이야기〉의 창작 및 공연화 과정 연구」, 서경대학교 석사학위논문, 2018
이준희, 「누가 김다인인가?」,『대중음악』 제10권, 한국대중음악학회, 2012

장영순, 「내가 女給으로되기까지: 이 職業을 멸시마시요」,『신여성』, 1933년 3월
장유정, 「대중매체의 출현과 음악문화의 변모 양상」, 『대중서사연구』 제18권, 대중서사학회, 2007
_____, 「일제강점기 한국 대중가요 연구: 유성기 음반 자료를 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2004
정문상,「1930년대 중반 상해 대학생의 신생활운동과 군사문화의 확산」,『중국학보』제85권, 한국중국학회, 2018
정수인, 「동초제 〈심청가〉의 특징과 지향」, 서울대학교 박사학위논문, 2019
정양, 「빵덕어미 소고」,『한국민속학』제31권, 한국민속학회, 1999
정우택, 「아리랑 노래의 정전화 과정 연구」,『대동문화연구』제57권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2007
정하영, 「〈심청전〉에 나타난 악인상-빵덕어미론」,『국어국문학』제97권, 국어국문학회, 1987
_____ , 「〈잡극 심청왕후전〉 고」, 『동방학지』제36, 37권, 연세대학교 국학연구원, 1983
조동일, 「미적범주」, 『한국사상대계』 1권, 성균관대학교 대동문화연구원, 1976
_____, 「〈심청전〉에 나타난 비장과 골계」, 『심청전 연구』, 태학사, 1999
조주은, 「「레 미제라블」, 문자 서사의 영상 재매개 연구: 소설 1, 2부를 중심으로」, 『인문과학연구』 제75권, 강원대학교 인문과학연구소, 2022
조형근, 「식민지 대중문화와 '조선적인 것'의 변증법: 영화와 대중가요의 비교를 중심으로」, 『사회와 역사』제99권, 한국사회사학회, 2013
조희문, 「무성영화의 해설자 변사 연구」, 『영화연구』 제13권, 한국영화학회, 1997
진은진, 「〈심청전〉의 어린이문학 변용 양상 - 2000년대 이후 창작동화를 중심으로」, 『공연문화연구』 제36권, 한국공연문화학회, 2018
최동현·김만수, 「일제강점기 SP 음반에 나타난 대중극에 관한 연구」, 『한국극예술연구』 제8권, 한국극예술학회, 1998
_____, 「1930년대 유성기 음반에 수록된 만담·넌센스·스케치 연구」, 『한국극예술연구』 제7권, 한국극예술학회, 1997
최은숙, 「성주풀이 민요의 형성과 전개」,『한국민요학』제9권, 한국민요학회, 2001
최은정, 「김규택 만문만화(漫文漫畫)의 인물 형상과 그 의미: 고전소설 〈춘향전〉,

〈심청전〉의 장르 전환을 중심으로」, 『Journal of Korean Culture』 제60권, 고려대학교 한국언어문화학술확산연구소, 2023
최진형, 「〈심청전〉의 전승 양상: 출판 문화와의 관련을 중심으로」, 『판소리연구』 제19권, 판소리학회, 2005
최혜진, 「〈심청가〉 창본 비교연구」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 1994
최호석, 「유성기 음반 속 고전소설: 20세기 초 고전소설의 장르 전환과 변모」, 『동양고전연구』 제63권, 동양고전학회, 2016
홍우진, 「웹소설에 수용된 심청 서사의 변모양상과 스토리텔링 전략」, 안동대학교 석사학위논문, 2021
홍인숙,「일제 식민지 시대 열녀 담론 연구: 1910~1940년대『경학원잡지(經學院雜誌)』소재 열녀 기사를 중심으로 」,『한국한문학연구』제64권, 한국한문학회, 2016

4. 음반

〈만극 모던 심청전〉, 《유성기로 듣던 연극모음(1930년대)》, 킹레코드, 1997
〈비극 심청이〉, 한국음반아카이브연구소
〈영화극 심청전〉, 한국음반아카이브연구소
〈오케판 창극 심청전〉, 국립중앙도서관

Abstract

A Study of Korean Gramophone Dramas Remediated from the SimCheong Narrative

Choi Yeonsu

Department of Korean Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

The purpose of this paper is to examine the remediation of Korean gramophone dramas remediated from the SimCheong narrative in the 1930s and to reveal their literary significance. With the introduction of the new medium of the gramophone, traditional art styles like pansori were also recorded. This process sometimes led to a transformation of pansori into plays, giving rise to a genre known as 'gramophone dramas'. Since standard-play (SP) records had commercial characteristics, they were sensitive to the tastes of the consumer public. Therefore, the Korean gramophone dramas need to be examined in the context of contemporary cultural trends. On the other hand, the SimCheong narrative was one of the classical narratives that was most

actively remediated into gramophone dramas, making these dramas a crucial resource for examining the narrative's status through the recorded lyrics that remain. Accordingly, the significance of these dramas in literary history will be investigated by locating their remediation patterns within the cultural climate of the 1930s, when they were produced.

Chapter 1 examines the concept of 'remediation' and determines the scope of the research subject. Remediation refers to the formal logic by which newly born media modify existing media. It focuses on the cultural context of the newly born media and their relation to other media, making it a useful concept for examining the gramophone dramas of the SimCheong narrative, which contain not only traditional cultural elements but also contemporary cultural elements of the 1930s. Using this research method, this study analyzes 〈Movie Play SimCheong-Jeon〉, 〈Tragedy SimCheong-yi〉, 〈Mangeuk Modern SimCheong-Jeon〉, and 〈Okeh Changgeuk SimCheong-Jeon〉.

In Chapter 2, the study presents basic data on the selected subjects. Specifically, the narrative structure of the gramophone dramas were classified, compared, and contrasted based on the structure of 〈Okeh Changgeuk SimCheong-Jeon〉, which contains subheadings in the lyric sheets that were distributed with the record.

Chapter 3 focuses on 'domestic tragedy' as a keyword to indicate the public's response to the SimCheong narrative at that time. All of the gramophone dramas of the SimCheong narrative are based on this domestic tragedy, and irony arises from the pursuit of filial piety leading to sorrow and woe. The dramas are divided based on how they embody this irony, into cases where the tragedy becomes full-scale and cases where comedic elements are revealed.

The former category consists of 〈Movie Play SimCheong-Jeon〉 and

〈Tragedy SimCheong-yi〉, where the narrative composition is remediated around the primary tragedy of the SimCheong narrative while omitting elements that could lead to caricature. This is due to the fact that SP records had to be popular as commercial products. Moreover, both works consist of scenes centered on discourse between characters, increasing the public's immersion in the tragic situations.

The latter category consists of 〈Mangeuk Modern SimCheong-Jeon〉, and 〈Okeh Changgeuk SimCheong-Jeon〉. The style of these Gramophone Dramas is established, and comedic elements are also highlighted, in relation to the 1930s contemporary arts of comic talk (漫談), Man-yo (漫謠), Manmun-manhua (漫文漫畫), and stage changgeuk. In this process, the contemporary settings represented in each work also contribute to the formation of comedy.

Chapter 4 builds on the findings of Chapter 3 to investigate the literary significance of the dramas. Unlike the SimCheong narrative, which had been remediated during the previous era, 〈Tragedy SimCheong-yi〉 undergoes a transformation into a full-scale tragedy. This tragedy is embodied at both the musical and narrative levels, sharing emotions and aesthetic qualities with other contemporary literary products such as pansori, movies, and traditional music. On the other hand, in 〈Mangeuk Modern SimCheong-Jeon〉, the traditional ethics of 'filial piety (孝)' and 'fidelity (烈)' may be found to conflict with each other in the discourse between characters. This reflects the chaotic social reality of colonial Joseon in the 1930s and reveals the historical character of the work.

Keywords: gramophone, Korean gramophone dramas, SimCheong-Jeon, remediation, tragedy, comedy

Student Number : 2021-28633