

# 식민지 시대 동화 창작의 미적(美的) 전략\*

— 『해송동화집』과 옛이야기의 상관성을 중심으로 —

정선희\*\*

## 〈차 례〉

1. 마상규와 마해송
2. 대중적 기호(嗜好)와 작가의식의 접점에서 선택된 옛이야기
3. 마해송과 馬海松

### 【국문초록】

본고에서는 『해송동화집(海松童話集)』(1934)에 수록된 일곱 편의 동화를 연구대상으로 삼아 작가 마해송이 옛이야기를 창조의 동력으로 섭취하여 창작동화를 발표하였던 이유와 관련 작품들의 특징을 탐색하였다. 식민지 시대에는 옛이야기가 고대와 중세의 낡은 유산이었다기보다는 대중과 가장 친숙한 장르였고, 그러했기에 가장 검증된 창작과 출판의 레퍼런스였다. 따라서 마해송이 이 무렵에 옛이야기를 자신의 미학적 동력으로 선택했던 것은 지극히 자연스러운 일이었다. 예컨대 『어머님의 선물』이 사람들 사이에서 널리 통용된 계모담의 양식을 원용한 작품이었다면, 『바위나리와 아기별』은 고대 건국신화 속 ‘천부지모(天父地母)’ 화소 또는 ‘천남지녀(天男地女)’ 화소를 차용하여 아버지의 폭력으로 인해 실패한 사랑을 허구의 세계에서나마 실현하려는 정신적 투쟁을 담아낸 동화였다. 또한 『홍길동』과 『호랑이 굴감』이 원전에 대한 원심력과 탈중심화의 맥락에서 탄생한 동화였던 것과 달리, 『두꺼비의 배』, 『소년특사』, 『호랑이』는 원전에 대한 구심력에 기대어 창작의 경제성을 높인 작품들이었다.

\* 이 글은 2020년 9월 12일 어린이청소년책작가연대에서 주최한 ‘2020 옛이야기가 모락모락: 옛이야기의 매력과 창조적 계승을 모색하다’ 세미나에서 발표한 글을 수정·보완한 것이다. 따뜻한 격려를 아끼지 않으셨던 아동문학평론가 김재복 선생님, 값진 조언을 해주셨던 익명의 심사위원님들께 이 자리를 빌어서 깊이 감사드린다.

\*\* 고려대 국어국문학과 박사과정 수료

[주제어] 마해송, 『해송동화집(海松童話集)』, 창작, 동화, 작가주의, 옛이야기, 망탈리테

## 1. 마상규와 마해송

마해송(馬海松, 1905~1966)의 첫 창작동화집 『해송동화집』(이하 ‘『해송』’)은 우리에게 몇 가지 미스터리를 남기는 책이다. 첫째, 두 개의 이본(異本)이 탄생한 이유는 무엇이었을까? 현재 전해지는 『해송』의 판본은 모두 두 종류이다. 우선 하나는 빨간색 테두리 표지에 총 11편의 작품이 실리고, 서지마다 일본 연호가 표기된 A판본이며, 다른 하나는 노란색 테두리 표지에 전부 12편이 수록되었고, 서지사항에 서력이 적힌 B판본이다. 근대 아동문학 단행본 출판 과정에서 이본이 존재했던 것은 드문 일이었는데, 이것이 어떻게 가능했고, 이본 발생 과정에서 어떤 일이 일어났는지 현재로서는 파악하기 어렵다.<sup>2)</sup>

둘째, 『해송』의 발행연도인 1934년을 기준으로 미완성작이었던 「토끼와 원숭이」가 굳이 책에 포함된 이유는 무엇이었을까? 「토끼와 원숭이」는 완결되기까지 상당한 우여곡절이 있었던 작품이었다. 첫 번째 연재물은 작가의 동의 없이 『어린이』 9권 7호에 발표되었고, 곧바로 해송은 이러한 일이 발생한 연유와 자신의 입장을 수기 「산상수필(山上隨筆)」로 표명하였다.<sup>3)</sup> 2년

1) 마해송, 『해송동화집』, 동성사, 1934. 해송은 아동잡지 『신소년』에 연재하였던 원고를 모아 신소년사(新少年社)에서 기획한 ‘소년총서’ 가운데 하나인 『홍길동』(중앙인서관, 1927. 미발굴 자료)을 간행한 바 있다. 출판 시기만을 따지면 『해송』보다 『홍길동』이 해송의 ‘첫 창작동화집’이라는 타이틀에 적합한 서적으로 보인다. 하지만 7년 앞서 간행되었던 『홍길동』이 『해송』 수록작의 일부로 흡수돼 계수록 되었을 뿐만 아니라 『해송』에 작가가 첫 창작동화를 발표하였던 1923년부터 책이 간행된 1934년까지 약 10여 년에 걸친 성과들이 전부 집대성되었다는 질적(質的) 성취를 고려한다면, 『해송』을 작가의 ‘첫 창작동화집’이라고 평하여도 부족하지 않을 것이다.

2) 엄희경, 『『해송동화집』 이본과 누락된 「홍길동」의 의미』, 『동북아시아문화학회, 2014, 179~195쪽; 엄희경, 『한국 창작동화 · 아동극 개척기의 문체학』 『해송동화집』, 『근대문학』 6, 국립중앙도서관, 2018, 70~78쪽. 본고에서는 현재 최선본(最善本)으로 추정되는 B판본을 연구대상으로 삼았으며, 12편의 수록작 가운데 ‘옛이야기’와 관련된 7편, 즉 「어머님의선물」, 「바위 나리와에기별」, 「홍吉童」, 「호랑이고감」, 「독집이의배」, 「少年特使」, 「호랑이」를 집중적으로 검토하였다.

3) 馬海松, 「創作童話 독기와원숭이」, 『어린이』 9-7, 개벽사, 1931.8, 47~50쪽. 『어린이』 9권 7호는

뒤에 다시 시작된 연재는 일제의 검열 때문에 즉시 중단되었다.<sup>4)</sup> 해방 후, 해송이 객원기자로 일했던 『자유신문』을 통해 약 20년 만에 작품이 마무리 될 수 있었지만 작가는 필화사건에 휘말려 군정청에 연행되는 고초를 겪어야 했다.<sup>5)</sup>

셋째, 제호에 저자의 필명이 노출된 이유는 무엇일까? 식민지 시대에 간행된 창작동화집들의 제명과 비교하면 『해송』의 제호는 무척 독특하다.<sup>6)</sup> 노양근의 『열세동무』(한성도서출판부, 1940)와 같이 장편물의 경우에는 작품명이 곧 제호로 이어졌으나 『해송』과 마찬가지로 단편물을 엮은 선집의 경우에는 고한승의 『무지개』(이문당, 1927), 이구조의 『까치집』(대동출판사, 1940)처럼 작가의 의도를 집약한 제호를 사용하거나 노양근의 『날아다니는 사람』(조선기념도서출판관, 1938)처럼 표제작을 선정하여 제명을 삼았다.

이와 달리 필명을 제명으로 내세운 『해송』의 수사적 전략에서는 저자의 의도나 대표작의 위상보다 작가의 미학적 자의식이 압도적으로 드러난다.<sup>7)</sup> 한마디로 『해송』은 동시대에 출간된 창작동화집 가운데 ‘작가주의’를 표방한 최초의 사례였던 셈이다. 따라서 『해송』이 ‘창작동화 및 동화극집’이라는 타이틀을 앞세운 『무지개』<sup>8)</sup>보다 약 7년 1개월 늦게 간행된 동화집이었음에도 불구하고 한국 최초의 창작동화집으로 평가받는 이유도 이러한 맥락에서 재고되어야 한다.

『해송』이 지금까지 이러한 문학사적 평가를 받을 수 있었던 이유는 크게 두

그해 7월에 타계한 방정환 선생을 기리는 ‘추도호(追悼號)’였다. 방정환의 사망으로 주간이 부재한 상태에서 잡지의 지면을 채워야 하다 보니 누군가가 어린이사에 보관 중이었던 해송의 구고(舊稿)를 작가의 동의 없이 발표하였다. 馬海松, 『山上隨筆(二)』, 『조선일보』, 1931.9.23. 5쪽.

4) “馬海松先生の동화 『북기와원숭이』는 우리의부득이한사정으로 아모리한다하드래도 그계속을 실을 수가없어서 못실었습니다.” 崔泳柱, 『편집실에서』, 『어린이』 11-3, 개벽사, 1933.3. 68쪽.  
 5) “아직 개성이 있을 때 주인(인용자주: 해송)이 서울 『자유신문』에 실은 여운형 씨에 대한 기사의 필화사건으로 형사들에게 연행되어 갈 때, 또 ‘토끼와 원숭이’ 동화로 군정청에 연행되었을 때는 얼마나 충격이 컸는지 모릅니다.” 마종기, 『아버지 마해송』, 정우사, 2005, 51쪽.  
 6) 엄회경 또한 이 점을 지적하였다. 엄회경, 위의 글, 2018, 72~73쪽.  
 7) 조은숙은 마해송과 이태준(李泰俊, 1904~?)을 창작에 대한 자의식이 강한 작가라고 논하였다. 조은숙, 『일제강점기 아동문학 서사 장르의 용어와 개념 고찰-아동잡지에 나타난 ‘동화’와 ‘소설’ 관련 용어를 중심으로』, 『아동청소년문학연구』 4, 한국아동청소년문학학회, 2009, 87쪽.  
 8) 고한승, 『創作童話及童話劇集 무지개』, 이문당, 1927.

가지다. 우선 하나는 한국 최초의 창작동화라고 평하는 『어머님의 선물』과 『바위나리와 아기별』이 『해송』에 포함되었기 때문이며, 다른 하나는 수록작 전편이 창작물이었기 때문이다. 그러나 이 같은 사실이 후대에 『해송』에 부여된 문학사적 평가를 완전하게 해주는 충분조건은 아니다. 오히려 제명에 “海松”이라는 인장을 찍어 창작동화의 갈래에서만큼은 자신을 대체할 존재가 없다고 표명하는 포부와 자신감, 또한 예술가로서의 자의식이 『해송』과 동시대의 창작동화집을 가르는 질적(質的) 차이이자 동시에 ‘한국 최초의 창작동화집’이라는 문학사적 평가를 가능하게 한 내적 동력이 되었던 것으로 보인다.<sup>9)</sup>

실제로 해송은 작가로서의 결벽증과 완벽주의가 대단한 인물이었다. 앞서 살폈듯이 『토끼와 원숭이』가 자신의 동의 없이 아동잡지 『어린이』에 실리자 한 달 사이에 이를 해명하는 글을 발표하는가 하면 단편동화 한 편을 마무리하기까지 짧게는 수개월, 길게는 몇 해의 세월을 보냈다.<sup>10)</sup> 특히 해송의 문 제작 중 하나인 『토끼와 원숭이』가 완성되기까지의 곡절은 세 곱절의 과장을 보태서 독일의 대문호 괴테(Goethe, 1749~1832)가 필생의 역작 『파우스트(Faust)』를 탈고하기까지의 과정을 연상시키기도 한다.

그러나 흥미로운 점은 ‘창작동화집’ 『해송』을 읽다보면 수록작 한 편 한 편이 창작물이라기보다는 우리가 어렸을 적부터 익숙하게 접해온 옛이야기와 같다는 기시감을 경험한다는 사실이다. 물론 『해송』에 소개된 작품들을 모두 옛이야기에 기초한 것으로만 보기는 어렵다. 특히 『새별』에 발표되었던

9) 한편 제명에는 이 같은 예술가로서의 자의식과는 다른 차원의 자의식이 함께 투영되었던 것으로 보인다. 부연하자면 『해송』의 제호는 예술가로서의 자의식, 그리고 해송이 경기도 개성 출신의 조선인이라는 사실에서 비롯된 향토적이고 민족적인 자의식이 융화된 결과물로 짐작된다. 특히 그가 제국의 심장이자 수도였던 동경에서 모던일본사(モダン日本社)를 경영하며, 일본 출판계의 주목을 받았던 조선인 저널리스트였다는 점을 기억할 필요가 있다. 해송은 이처럼 독특한 위치에서 같은 일에 종사하는 일본인-타자-들을 자신의 민족적 정체성을 비추는 거울로 삼았을 가능성이 높다. 그가 일본 동경에 자리한 조선어 인쇄소 동성사(同聲社)에서 『해송』을 간행하였을 때, ‘조선 소나무[海松]’를 뜻하는 아호를 제호로 내세웠던 이유를 이러한 맥락에서도 재음미해보아야 한다.

10) “海松의童話는 하나도 하로밤에되는 것이 업섯습니다 童話한편을 쓰기에 몇개가 걸린적이 다잇습니다 생각하고 생각하고 또생각하고 이러케두고고 생각을해가지고야 쓰기始作하는것입니다 이것은 조선의어린이에게 다만 한편일지라도 허술한童話를 읽히지안겟다 珠玉갖은 이야기만을 선불하겠다는 거룩한 정성에서 나오는일입니다” 진장섭, 『해송동화집』, 동성사, 1934, 200~201쪽.

동극 『북남이와 네 동무』, 『다시 건너서』 등에서는 서구적이고 기독교적인 색채가 드러나기 때문이다. 그러나 모두 열 두 편의 작품 중에서 옛이야기의 수혈을 받은 작품들-일곱 편-이 양적으로 우세하다.<sup>11)</sup> 사실 신화, 전설, 민담 등을 포함한 옛이야기는 작가는 화소(話素, Motif)의 단위에서, 크개는 유형(類型, Type)의 단위까지 장르 내의 엄격한 관습과 보수성에 기초한 갈래이다. 때문에 해송처럼 예술가로서의 자아(自我)가 강한 저자가 자칫 ‘개성의 박탈’을 상징하는 듯한 옛이야기의 형식을 창작의 동력으로 사용하였다는 점이 다소 의아하게 다가온다. 여기서 해송의 첫 창작동화집 『해송』과 관련된 질문이 다시 이어진다. 자연인 마상규(馬湘圭, 본명)는 어떻게 동화작가 마해송으로 거듭 났던 것일까? 그리고 그는 왜 옛이야기를 선택하였던 것일까? 우리는 작가의 첫 결실이라 평할 수 있는 『해송』에서 이러한 의문에 대한 단서들을 찾을 수 있지 않을까?

## 2. 대중적 기호(嗜好)와 작가의식의 접점에서 선택된 옛이야기

『해송』에는 동화 일곱 편과 동극(童劇) 다섯 편을 합쳐 모두 열 두 편의 작품이 수록되었다.<sup>12)</sup> 이들 작품은 장르의 구별 없이 지면에 발표된 순서대로 정리되었는데, 이러한 규칙이 출판사의 편의 때문이었는지, 작가의 의도 때문이었는지 지금으로서는 알 수 없다. 수록작 중 가장 이른 시기에 발표된

11) 이 점은 해송과 시대를 함께 했던 문인들과 오늘날의 아동문학 연구자들 사이에서 자주 지적되었던 사실이다. 李定鎬, 『一九三三年度 兒童文學 總決算』, 『신동아』 3-12, 동아일보사, 1933.12; 張赫宙, 『新刊評 海松童話集讀後感』, 『동아일보』, 1934.5.26, 3쪽; 이재복, 『사랑하는 여인을 잃고 쓴 최초의 창작동화』, 『우리 동화 바로 읽기』, 소년한길, 1995, 53~82쪽; 원종찬, 『한국 아동문학이 창조한 주인공-근대아동문학사 연구의 반성』, 『아동문학과 비평정신』, 창비, 2001, 94~117쪽; 이재복, 『재미의 요구를 만족시키는 익살스런 풍자의 언어-마해송 문학 이야기』, 『우리 동화 이야기』, 우리교육, 2004, 126~148쪽; 김용희, 『한국 창작동화의 형성과정과 구성원리 연구』, 경희대 박사학위논문, 2008, 104~135쪽; 조은숙, 위의 글, 2009, 67~102쪽; 엄희경, 앞의 글, 2014, 179~195쪽; 원종찬, 『인고와 현신의 주인공』, 『창비어린이』 13-2, 창비어린이, 2015, 168~192쪽; 엄재숙, 『마해송 단편과 전래동화』, 『창비어린이』 14-1, 창비어린이, 2016, 124~133쪽; 엄희경, 앞의 글, 2018, 70~78쪽.

12) 부록 『해송』 관련 서지 정리에 수록작이 차례대로 정리되었다.

것은 1923년 개성(開城)의 이동잡지 『새별』에 소개된 「어머님의 선물」이며, 가장 늦게 지면에 실린 작품은 1933년 『어린이』에 2회 연재된 「호랑이 꽃감」이었다. 참고로 해송은 ‘몇 편 안 되는 동화나마 연대(年代)를 따라 읽으면 어떠한 경로를 어떻게 밟아서 사상·예술이 자랐는지 알 수 있어 유쾌하다<sup>13)</sup>」라고 밝힌 바 있었는데, 이를 통해 『해송』은 1920년대 초부터 1930년대 초까지 약 10년에 걸친 작가의 성장기를 담은 책이라는 사실을 알 수 있다.

한편 해송이 『새별』, 『어린이』, 『신소년』 등의 매체에 꾸준히 작품을 발표 하였을 무렵, 잡지사 직원들과 독자들로부터 이따금 들었던 말이 있었다. 그 중 하나는 ‘외모와 몸매가 여자 같다’는 것이었고, 다른 하나는 ‘상냥한 성격 이 여자 같다’는 이야기였다.<sup>14)</sup> ‘여성’이라는 성별에 고착화된 이미지를 심는 것이 아니냐는 비판을 피할 수는 없겠지만 이때 ‘여자 같다’는 말은 해송의 외면과 내면이 무척 여리고 섬세하다는 것을 뜻하는 형용사로 짐작된다.

잡지사 직원들과 독자들의 통찰력은 예리했다. 정말로 해송은 섬세한 사람이었고, 섬세한 까닭에 감각이 예민한 사람이었다. 그는 예민하였기 때문에 대중들의 기호와 미의식을 빠르게 파악하였으며 동시에 시대의 흐름과 문제에 민감하게 반응하였다. 예컨대 그는 『해송』 출간 시기에 맞춰 수록작 「바위 나라와 아기별」을 유성기 음반으로 제작하는가 하면, 이른 시기부터 잡지 『문예춘추(文藝春秋)』와 『모던일본(モダン日本)』 등을 간행하면서 작가인 동시에 저널리스트로서의 경력을 쌓았다. 때문에 시대의 첨단을 달리는 해송이 동화 작가의 길을 막 걸기 시작했던 때, 고대와 중세의 유물처럼 보이는 ‘옛이야기’

13) 馬海松, 「山上隨筆(二)」, 『조선일보』, 1931.9.23. 5쪽.

14) 金鎭浩, 「늘보고심혼어린이記者 人物像想記」, 『어린이』 3-11, 개벽사, 1925.11. 33쪽; 全鳳鍾, 「늘보고심혼어린이記者 人物像想記」, 『어린이』 3-11, 개벽사, 1925.11. 34쪽; 「어린이記者 이모양 저모양」, 『어린이』 4-1, 개벽사, 1926.1. 38쪽; 一記者, 「新年劈頭에 「색동회」를祝福합니다」, 『신소년』 5-1, 신소년사, 1927.1. 18쪽. 한편 신소년사에서는 해송이 방정환(方定煥, 1899~1931), 고한승(高漢承, 1902~1950) 등과 함께 활동한 어린이문제연구회 색동회에 관한 현상문제를 낸 적 있었다. 문제는 ‘색동회원 가운데 키가 가장 작은 사람은 누구인가’였으며, 정답은 ‘마해송’이었다. 해송은 자신의 키는 절대 작은 편이 아니라고 반박문을 발표하기도 했으나 이러한 헤프닝 또한 해송의 섬세하고 여린 이미지와 무관하게 벌어진 일은 아니었을 것이다. 「新年號兩大懸賞」, 『신소년』 5-1, 신소년사, 1927.1. 71쪽; 「一月號懸賞發表」, 『신소년』 5-3, 신소년사, 1927.3. 72쪽; 馬海松, 「談話室」, 『신소년』 5-5, 신소년사, 1927.5. 59쪽.

를 창작의 동력으로 삼았다는 것이 일반적 상식으로는 잘 이해되지 않는다.

하지만 이를 뒤집어 생각해볼 필요가 있다. 다시 말해 시대의 흐름에 민감했던 해송이 ‘옛이야기’를 창작의 발전기로 가져왔다는 것은 당대인들 중에 그것을 선호한 이들이 많았다는 사실을 방증한다. 일례로 1923년 1월 14일에 열린 천도교소년회의 동화극 행사에서 우리나라 옛이야기를 각색한 『별주부전』과 독일의 몽환극을 번역한 『한네레의 죽음』(원작: 하우프트만(Hauptmann, 1862~1946)의 『한네레의 승천(Hanneles Himmelfahrt)』)에 대한 관객들의 반응은 사뭇 달랐다. 관객들은 『별주부전』을 보는 동안에는 부녀자들도 다 이는 우리나라 옛이야기인 까닭에 손뼉을 치며 웃었지만, 『한네레의 죽음』이 상연되자 처음 접하는 이야기인 탓인지 흥미를 잃고 갑갑함을 느꼈으며, 연출자가 눈물을 의도한 장면에서는 ‘아하하’ 소리를 내며 웃기까지 하였다.<sup>15)</sup> 아울러 근대문학이 본격적으로 시작되었다고 하는 1920년대에서 1930년대까지도 사람들 사이에서 ‘가장 많이 팔리는 이야기책’은 ‘춘향전, 심청전, 조웅전, 홍길동전, 유충렬전, 강상루, 옥루몽, 구운몽, 추풍감별곡’<sup>16)</sup> 등의 고전소설이었다. 즉 식민지 시대를 살아가는 대중은 생경함보다는 익숙함에 더욱 강렬히 반응하였던 것이다. 때문에 이 무렵 옛이야기는 낯은 장르이기보다는 대중들과 가장 친숙한 장르였고, 그러했기에 가장 검증된 창작과 출판의 레퍼런스였다. 따라서 이 무렵의 해송이 옛이야기를 자신의 미학적 동력으로 섭취했던 것은 지극히 자연스러운 일이었다. 그 첫 번째 결실이 1923년 『새별』에 소개된 『어머님의 선물』이었다.

### 1) ‘계모’라는 설득의 활성화, 『어머님의 선물』

『어머님의 선물』은 ‘콩쥐팥쥐’ 유형의 옛이야기나 고전소설 『장화홍련전』

15) 김춘희 女史, 『동화극대회(童話劇大會)를구경(求景)하고』, 『부인』 1-8, 개벽사, 1923.2, 56·58쪽; 李·想, 『天道敎少年會 童話劇을보고』, 『동명』 2-4, 동명사, 1923.1, 18쪽. 관객 반응이 좋지 않았기 때문이었는지 익일 행사에서는 『한네레의 죽음』 대신 『식객(食客)』이 상연되었다.

16) 八峰, 『大衆小說論(-)』, 『동이일보』, 1929.4.14. 3쪽; 『삼천리 기밀실』, 『삼천리』 7-5, 삼천리사, 1935.6, 30쪽.

등에서 쉽게 접할 수 있는 ‘계모담(繼母譚)’에 토대한 작품이다. ‘계모담’이라는 명칭에서도 알 수 있듯 이 유형의 서사를 추동시키는 가장 강력한 동력원은 계모의 출현이다. 따라서 작중에서 단연 눈길을 끄는 것은 계모와 전실 소생 간의 관계이며, 둘의 관계는 늘 ‘갈등’하고 ‘충돌’하는 것으로 그려진다. 이어지는 인용문은 「어머님의 선물」에서 계모-주인공 ‘상봉’의 새어머니-의 모습을 묘사한 대목이다.

(인용자주 : 새어머니는) 돌아가신어머님만큼 늙지도안고 머리도깎았고 눈은 가늘고 코는웃룩한 젊은이였습니다 ㉠ **얼굴에는 분을희벽갯치 발고** ㉡ **머리에는 무스칠을 하는지 윤이 반질반질 흘렸습니다.** ㉢ **매일갯치 모양만차리고** ㉣ **인방에 들어안져서 담배만 피우면서** 상봉이가 아침에 일어나도 웃도 안이입혀주고 학교에 갈때에도 내다보지도안었습니다. 학교에서 하학하고 돌아와도 「오늘은 학교에서 무엇을 배웠느냐」하고 물어보는일도업고 ㉤ **옛제서그리는지 작고 미워하기만 했습니다. 한마디의말도 다정스럽게 하아주는재가업고 공연히 성을 내고는 어린상봉이란 못전디게 사리고 욕을했습니다.**<sup>17)</sup>

새어머니의 이미지는 크게 다섯 가지로 요약된다. 첫째, 진한 화장을 한다. 둘째, 머리에 과도한 기름칠을 한다. 셋째, 매일 치장에 신경 쓴다. 넷째, 흡연을 한다. 다섯째, 주인공인 전실 소생을 이유 없이 학대하는 포악한 성격의 소유자로 등장한다. 단적으로 말해서 상봉이의 새어머니는 가정의 안주인이자 한 아이의 어머니가 되기에는 자격이 부족한 것 같은 악녀(惡女) 또는 요부(妖婦)의 이미지로 등장한다. 그런데 흥미로운 점은 비슷한 때에 『샷별』에 발표된 소녀소설 『영희의 죽음』에서도 상봉이의 새어머니와 아주 흡사한 모습의 의붓어머니가 등장한다는 사실이다.

㉤ **계모는 그러케 착하고 순한사람은 안이다. 사납고 표독하고 안정마진 사람이**

17) 마해송, 앞의 책, 1934, 4쪽. (밑줄 및 강조: 인용자)



다. (중략) 그는 고양이처럼 개울너싸지다. 겨울이면 절문것이방아레서목을 써나기를 실혀하고 ㉔ **여름에는 서늘한마루에 담배를휘어물고** 잡바져서 반들々々 놀기만 한다. ㉕ **머리는 동백기름과 밀기름을 엇더케발랐는지 파리가 스캐잇을할만침 째 지르르하다.** ㉖ **얼굴에는 분을드럽다발나서 회박아지를 뒤집어쓴것갓다.** 그리고 ㉗ **웃은기름새가 썩르르 흘르는 그레도 갑벧산 천으로 만든 것이다.** 통혀 말하면 남의둘재녀편네감이될만침 꼭알미즌모양을 가진사람이다.<sup>18)</sup>

앞서 살폈던 새어머니의 이미지는 주인공 ‘영희’의 의붓어머니에게서도 그대로 되풀이된다. 그는 악덕할 뿐만 아니라 나태하고 사치스러운 인물로 그려진다. 그런데 여기서 놓쳐서는 안 될 것이 인용문의 마지막 문장이다. “통혀 말하면 남의둘재녀편네감이될만침 꼭알미즌모양을 가진사람이다.” 이 문장과 두 작품에서 반복된 계모의 이미지는 한 가지 사실을 말해준다. 그것은 바로 당대 대중의 머릿속에 ‘남의 둘째 여편네 감’, 즉 ‘계모’에 어울릴 법한 관습적이고 전형적이며 강박적인 상(像, Image)이 존재했다는 점이다. 즉 해송은 대중의 머릿속에서 강박적으로 반복되는 계모의 상을 동화의 소재로 사용하여왔던 것이다. 그가 이러한 선택을 했던 이유는 무엇이였을까?

새어머니가 부정적으로 묘사된다는 것은 그와 대척점에 놓인 상봉이의 친어머니가 매우 긍정적 이미지의 인물이었다는 사실을 전제로 한다. 기본적으로 계모는 전설의 망령과 끊임없이 싸울 수밖에 없는 존재이다. 왜냐하면 그는 전설의 죽음을 전제로 존재의 의의를 인정받는 인물이기 때문이다. 따라서 그의 출현은 필연적으로 전설의 부재를 증명하고, 망자에 대한 그리움을 강화시킨다. 주인공 상봉이가 “돌아가신어머님만큼 늙지도안코”라고 말하며 친어머니와 새어머니를 견주는 까닭도 계모의 존재가 역설적으로 죽은 어머니에 대한 그리움을 증폭시키기 때문이다.

그런데 이러한 어머니의 부재와 그로 인한 슬픔의 정조는 1920년대 조선의 아동문학에서 자주 발견되는 수사적 감수성[Sentimentality] 가운데 하나

18) 임영빈, 『少女小説 영희의죽음』, 『셋별』 2-5, 셋별사, 1924.5, 9·10쪽. (밑줄 및 강조: 인용자)

였다. 특히 「어머님의 선물」이 『새별』에 발표될 무렵, 상봉이와 마찬가지로 어머니를 잃고 슬퍼하는 아이는 훗날 해송과 함께 색동회원으로 활약한 손진태(孫晉泰, 1900~?)의 동시<sup>19)</sup>에서도, 또한 『신소년』에 연재되었던 「엄마 찾아 삼만 리」<sup>20)</sup> 등의 번역물에서도 어렵지 않게 발견된다. 즉 해송은 이러한 대중성의 코드에 착안하여 동화 「어머님의 선물」을 집필하였던 셈이다.<sup>21)</sup> 그리고 그가 대중에게 익숙한 가학적 계모의 상을 동화의 소재로 사용하였던 까닭도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 다시 말해 작가는 계모의 상에서 파생되는 ‘피학(被虐)’을 활성제로 삼아 주인공이 경험하는 고독과 슬픔을 극대화함으로써 주인공에 동화(同化)된 독자들을 역치(閾值) 그 이상으로 향도하고자 했던 것으로 보인다.<sup>22)</sup>

19) 孫晉泰, 『별풍』, 『금성』 1, 금성사, 1923.11, 34쪽; 孫晉泰, 『달』, 『금성』 1, 금성사, 1923.11, 34쪽; 孫晉泰, 『神仙바위에서』, 『금성』 2, 금성사, 1924.1, 20~21쪽.

20) 申明均, 『冒險小說 어머니를차저三萬里에(連載)』, 『신소년』 1-3, 신소년사, 1923.12, 32~34쪽; 申明均, 『冒險小說 어머니를차저三萬里에』, 『신소년』 2-1, 신소년사, 1924.1, 42~47쪽; 申明均, 『冒險小說 어머니를차저三萬里에』, 『신소년』 2-4, 신소년사, 1924.4, 37~42쪽; 申明均, 『冒險小說 어머니를차저三萬里에』, 『신소년』 2-5, 신소년사, 1924.5, 47~50쪽. 1회 연재물은 1923년 10월호, 11월호 둘 중 하나에 소개된 것으로 추측된다.

21) 「첫머리에 실린 「어머님의 선물」에는 多少センチ멘탈한 느낌이 있어, 悲哀와 煉藥함을 남의나라 어린이보담 많이 가졌다는 우리 어린이의 취미에 알맞겠으나」張赫宙, 『新刊評 海松童話集讀後感』, 『동아일보』, 1934.5.26. 3쪽; 「바위나리와 아기 별」, 「어머니의 선물」 등은 정서적인 면을 주로해서 다루었다면 마해송, 「작가를 찾아서-마해송 편 나의 문학 생활」, 『아동문학』 5, 배영사, 1963.6, 37~38쪽. 한편 윤석중(尹石重, 1911~2003)이 편찬하였고, 해방 전 최고의 선집으로 꼽히는 『조선아동문학집』에 해송의 대표 동화로 「어머님의 선물」이 선택되어 실렸다는 점도 이러한 사실을 증명한다. 원종찬 또한 이 점을 논한 바 있는데, 이는 정곡을 찌르는 해석이다. 馬海松, 「어머님의 선물」, 『조선아동문학집』, 조선일보사출판부, 175~183면; 원종찬, 앞의 글, 2015, 188~189쪽.

22) 식민지 시대에 동화구연가로 명성이 높았던 소파 방정환이 계모담 가운데 하나인 「산드룡의 유리구두」, 즉 샤를 페로(Charles Perrault, 1628~1703)의 「신데렐라」를 이화여자보통학교에서 구연하였을 때, 학생들이 신데렐라가 계모에게 매를 맞는 장면에서 대성통곡하였던 이유도 이러한 맥락에서 이해된다. 한편 이기훈과 최윤정은 이야기의 도입부에 불과한 이 시점에서 청중이 완전히 이야기에 몰입할 수 있었다는 점을 주목할 만하다고 지적하였다. 특히 최윤정은 방정환의 동화 구연을 듣고서 청중들이 집단적으로 눈물을 흘렸다는 것은, 소파가 청중들에게 익숙한 양식으로 구연하였다는 점을 말한다고 보았으며, 이는 1920년대 아동문학에 나타나는 옛이야기의 구조와도 관계있다고 논하였다. “梨花女子普通學校에슬니여가서 全校學生에게 『산드룡이』 이야기를할 쎄 (중략) 學生들은벌서눈물이 줄줄흘너 비단저고리에비오듯하는것을그냥 씻지도안코듯고있었다. 그러다가 이야기가 산드룡이가 어뭇어머니(인용지주 : ‘의뭇어머니’의 오식)에게두들겨맞는구절에 가니르자 그만혼女學生이그만 두손으로 숙으러지는얼굴을밧들고 응-응-맛치喪家집밧聲가치 큰소리로 응응 소리치면서 一時에 울기 始作하였다. 옆헤잇는先生님들도 니러나呼수을할수 업고 나인들을너는 노앗지만 울지말나고할제조는업고 한동안壇에머먹히섯기가거북한것은姑捨하고 敎員들뵈기에 민망해서困難하였다.” 方小波, 『演壇珍話』, 『별건곤』 33, 개벽사, 1930.10, 119쪽; 이기훈, 「1920

## 2) 정신 승리로 축조한 밑실의 신화, 「바위나리와 아기별」

「바위나리와 아기별」이 작가의 조혼과 비극적 연애 체험이 낳은 동화라는 사실은 이미 상식이 되어버린 지 오래이다.<sup>23)</sup> 「어머님의 선물」이 사람들 사이에서 널리 통용된 계모담의 양식을 원용한 작품이었다면, 「바위나리와 아기별」은 고대 건국신화 속 ‘천부지모(天父地母)’ 화소 또는 ‘천남지녀(天男地女)’ 화소를 차용하여 아버지의 폭력으로 인해 실패한 사랑을 허구의 세계에 서나마 초극하려는 정신적 투쟁을 담아낸 동화였다.<sup>24)</sup> 여기서 ‘천부지모’ 혹은 ‘천남지녀’ 화소는 천상적 존재[父·男]와 지상적 존재[母·女] 간의 신성한 결합을 드러내는 서사 양식이다. 신화에서는 이 화소를 통해 두 존재 사이에서 태어난 건국시조가 천제손(天帝孫), 즉 고귀한 혈통의 소유자라는 사실과 그의 탄생이 곧 하늘과 땅의 결합이라는 우주적 전망을 설파한다. 예컨대 고조선의 「단군신화」에서 환인의 서자(庶子) ‘환웅’과 꿈에서 인간으로 화

년대 ‘어린이’의 형성과 방정환의 소년운동, 『방정환과 ‘어린이’의 시대』, 청동거울, 2017, 44쪽 주석 71번; 최윤정, 「1920년대 아동문학에서의 ‘눈물’의 의미와 표출양상」, 『동화와 번역』 23, 건국대 동화와번역연구소, 2012, 242쪽 주석 4번·243쪽 주석 5번.

- 23) 창작 동기가 된 ‘해송’과 ‘순’의 연애 사건은 이재복의 책에 자세히 정리되어 있다. 이재복, 앞의 책, 1995, 53~57쪽.
- 24) 원종찬은 이 작품을 『赤い鳥(번역: 빨간새)』 등의 예술적 상징동화를 식민지 조선의 상황으로 가져와 실현한 것으로 보았으며, 오가와 미메이[小川未明, 1882~1961]의 동화 『小さな赤い花(번역: 작은 빨간꽃)』(1921)로부터 영향을 받았을 것이라고 논하였다. 엄희경도 해송이 「바위나리와 아기별」을 일본어로 창작한 점을 근거로 내용과 문체에 다이쇼[大正] 시대의 동심주의 동화 작품이 스며들었을 가능성을 지적한 바 있다. 원종찬, 앞의 글, 2015, 189~192쪽; 엄희경, 앞의 글, 2018, 78쪽. 본고에서는 작중에 드러나는 ‘옛이야기’의 특성에 특별히 주목하였으나 이처럼 단일한 관점으로 작품의 특성을 환원하는 독법은 무리한 단순화와 혼란을 발생시킬 수밖에 없는 것이다. 이보다는 작품 내부에서 복수(複數)의 요소들이 복잡하게 교차하는 양상을 섬세하게 읽어내는 작업이 시급히 요구된다. 한편 흥미로운 점은, 「바위나리와 아기별」이 작가가 일본어로 작성한 초안을 눈앞에 두고 그것을 국문으로 옮겨 적으면서 완성한 작품이라는 사실이다. 이 같은 창작 방식이 현재로서는 상상하기 어려운 일이지만, 이는 식민지 시대의 다이글로시아(Diglossia) 상황이 빚어낸 이중어 글쓰기(Bilingual writing)의 사례가 아닐까? 참고로 해송을 포함하여 식민지 시대의 작가들에게 일본어는 공(公)의 위계를 지닌 국어(國語)이자 심리적 저항감을 환기시키는 제국의 언어였으며, 또한 일본을 통해 이식된 근대문학과 세계문학의 세계에 입문할 수 있는 문학어(文學語)였다. 그러므로 당대의 작가들에게 일본어는 복잡다단한 층위를 지닌 언어였으며, 그러했기에 육체와 정신에서 쉽게 분리할 수 없는 신체화된 언어였다. 따라서 한국 아동문학사에서 찾기 어려운 「바위나리와 아기별」만의 이채와 독특한 문장, 그리고 이 작품의 창작 과정, 또한 다이쇼 시대 아동문학과 의 영향 관계 등을 정밀하게 검토하여 해송이 일본어와 일본문학을 매질로 구축한 작품 세계와 작가로서의 자의식을 논의해볼 필요가 있다. 이를 후고의 과제로 남겨 둔다.

한 ‘웅녀’ 간의 혼인<sup>25)</sup>, 고구려의 『주몽신화』에서 천제의 아들 ‘해모수’와 하백의 딸 ‘유화’ 사이의 만남 등이 이러한 구조적 맥락에서 창조된 것들이다.

어린 시절에 제일 “싫여한 것”이 “아버님의 꾸지람”<sup>26)</sup>이었다는 해송의 인터뷰에서도 알 수 있듯이 작중에서 하늘나라 임금님, 구체적으로 말해서 ‘폭군’으로 등장하는 임금은 가정 내에서 절대권을 행사하는 가부장이자 아들의 첫사랑을 폭압한 친부 ‘마흥휘(馬應輝)’를 투사한 캐릭터다. 자연스럽게 하늘나라 왕자님인 ‘아기별[천상적 존재, 男]’은 작가의 자전적 캐릭터이며, 지상의 ‘바위나리[지상적 존재, 女]’는 그의 첫사랑 ‘순’과 동일시되는 등장인물이다. 작가는 자신의 분신을 신적(神的) 지위를 지닌 존재로 그림으로써 마냥 미워할 수 없는 가련한 나르시시즘을 드러내는가 하면, 동시에 비극적으로 끝낸 자신의 사랑을 신화적 콘텍스트에서 순결하고 거룩하게 성화(聖化)시키기까지 한다.

전술한 바와 같이 『바위나리와 아기별』은 궁극적으로 자신의 사랑을 모욕한 폭력적 아버지에게 사변적으로 항거하는 일종의 정신승리를 담아낸 동화이며, 또한 ‘바위나리와 아기별’만의 밀실을 축조하여 허구의 세계에서나마 ‘순’과의 재회를 상상하는 자기 위안의 소산이다. 작가는 창작이라는 행위를 통해 폭압적 아버지 앞에 굴복할 수밖에 없었던 현실의 무기력함을 극복하고자 한다. 이때 그가 슬픈 현실을 낭만적으로 초극하여 도달한 비현실의 공간이 바로 바위나리와 아기별이 재회하는 ‘바다’이다. 작중에서 바다는 하늘나라 임금님으로 대표되는 천상계의 질서로 포섭되지 않고, 그렇다고 바위나리가 잠시 머문 지상계의 질서와도 완전히 독립된 모종의 밀실-또는 ‘동굴’이나 ‘자궁’-로 묘사된다. 특히 작중에서 바위나리와 아기별의 절명(絶命)은 이들이 바다로 ‘회귀(回歸)’하는 양상처럼 그려지는데, 이는 죽음과 재생, 정화와 속죄, 무궁과 영원 등을 상징하는 물의 원형적 심상을 통하여 현실에서는 좌절되었던 사랑을 허구의 세계에서나마 불멸의 사랑으로 탈바꿈하고자

25) 원종찬은 『바위나리와 아기별』을 『단군신화』, 『견우직녀』, 『강아지똥』 등과도 통하는 작품이라고 논했으며, 엄혜숙은 이 작품과 『견우직녀』 간의 형식적 유사성을 지적한 바 있다. 원종찬, 앞의 글, 2015, 192쪽; 엄혜숙, 앞의 글, 2016, 131쪽.

26) 童話家 馬海松, 『나의어렸을 때』, 『소년』 창간호, 조선일보사출판부, 1937.4, 52쪽.

했던 작가의 자기 연민 또는 자기 동정의 상상으로 짐작된다.<sup>27)</sup>

### 3) 원전(原典)에 대한 원심력과 구심력, 「홍길동」·「호랑이 꾀감」 과 「두꺼비의 배」·「소년특사」·「호랑이」

「홍길동」은 한글학자 신명균(申明均, 1889~1941)이 주필로 근무했던 『신소년』에 1926년 7월부터 이듬해 5월까지 총 7회 연재된 작품이었다. 1926년 4월, 신소년사에서는 고정 집필진이 있었음에도 불구하고 어린이문제연구회 ‘색동회’를 잡지의 새로운 집필진으로 섭외하였다. 이유인즉슨 일본 유학과 출신에다가 신세대였던 색동회원들의 재기발랄한 상상력과 기획력을 잡지에 흡수하려는 목적 때문이었다. 색동회에서 ‘동화’를 담당하였던 해송은 정식 필진이 된 지 약 3개월 만에 「홍길동」을 발표하였다. 이때 그가 연재의 각오를 다지는 서(序)가 무척이나 인상적이었는데, 왜냐하면 문맥 곳곳에서 편집증에 가까운 작가적 장악력이 드러나기 때문이었다. 이어지는 인용문은 작가의 서 전문(全文)을 그대로 옮겨온 것이다.

나는이것호아를 童話로쓰기위해서 一年以上의時間과努力을들였습니다 이것은 勿論有名호朝鮮古代의社會小說입니다 이것을童話化호세에 나는 原作에拘束을받지안코 내마음대로 大膽호게執筆호고저합니다 原作에滋味있는곳만뽑아서 내마음대로쓰는것이닛가 原作과는아조달은洪吉童이가될는지몰습니다

내가童話를쓰기始호후호 이것만큼싱각하고 이것만큼만호時間을들인것은업습니다 이러케滋味있고 훌륭호童話를 소홀히호지못호까답입니다 只수도 아즉것마음이許諾호는안치만 호번써보아서 滋味업스면 다시호호번써고 그레도不足하면 호다시써서 滋味있는 完全호童話를만들려고합니다

27) “왕의 폭력에 의해서 사랑이 끊어졌고 사랑이 끊어졌기 때문에 빛을 잃었다고, 한 번 죽은 다음 바닷속에서 사랑이 되살음에 잃었던 빛을 도로 찾고 꽃도 새로운 생명을 찾았다는 뜻이었다. 아버지의 꾸중으로 지금 집에 박혀 있으나 사랑은 끝내는 이길 것이라는 속셈이었다. 어른은 언제까지나 어린이를 소견 없는 철부지로만 생각하지만 어린이도 사람이라 생각도 지각도 있으니 사람 대접을 해달라는 울부짓음은 문 밖에도 못 나가고 갇혀 있을 때의 애절한 기원이었다.” 마혜송, 『이름다운 새벽』, 문학과지성사, 2000, 53쪽.

이洪吉童을 滋味있고有益한 完全한童話로만들기위하여 열 번이라도 다시쓰기를辭讓안하것습니다<sup>28)</sup>

작가는 첫 문장에서 ‘조선 고대(古代)의 사회소설’ 『홍길동전』을 동화로 재화(再話)하고자 1년 이상의 시간과 노력을 쏟았다고 밝혔으며, 마지막 문장에서는 이 작품을 ‘재미있고 유익한 완전한 동화’로 만들기 위해 열 번이라도 다시 쓸 각오가 있다고 응변하였다. 하지만 서문에서 가장 주목해야 할 곳은 작가가 원전 『홍길동전』을 동화화(童話化)한 전략을 설명하는 부분이다. 해송은 원전에 구속받지 않을 것이며, 원전에서 재미있는 곳만 초출하여 자신의 마음대로 집필하겠다고 밝혔다.

사실 『홍길동』의 전반부와 중반부는 원전 『홍길동전』에서 크게 비껴나 있지 않다. 작중에서 주인공 길동에게 위해를 가하는 인물이 홍 판서의 총첩(寵妾) ‘초란’ 대신 이복 형 ‘인형’과 그의 모친으로 설정되어 있기는 하나<sup>29)</sup> 길동이 활빈당의 괴수가 되어 해인사를 털거나 도술로 자신의 능력을 증명하고, 울도국으로 떠난다는 설정 등은 원전의 내용을 대부분 계승한 것이다. 그러나 원전과 『홍길동』의 결정적 차이는 결말에서 드러난다. 원전에서 길동은 울도국의 왕이 된 다음, 여러 부인을 거느리고, 길지(吉地)를 얻어 아버지 홍 판서의 장례를 정성껏 치르는 등 기존의 봉건체제를 그대로 재현하는 ‘적자(嫡子)’처럼 그려진다. 때문에 원전 『홍길동전』의 궁극적 관심은 ‘사회의 변혁’보다는 ‘개인의 욕망 성취-서자(庶子)에서 왕으로 신분 상승-’로 비취질 공산이 큰 것이었다.<sup>30)</sup> 이와 달리 해송이 재창조한 길동은 애초에 울도국의 왕이 되기를 거부한다.

28) 『색동회』 馬海松, 『洪吉童』, 『신소년』 4-7, 신소년사, 1926.7, 30쪽.

29) 소설가 김유정(金裕貞, 1908~1937)이 쓴 동화 『홍길동전』에서도 ‘인형’이 길동에게 위해를 가하려는 인물로 등장한다. “그 형 인형이 길동을 죽이고자하여 뒤로 음모를 시작하였다.” 김유정, 『洪吉童傳』, 『新兒童』 2, 新兒童社, 1935.10: 홍기돈, 『김유정의 ‘홍길동전』, 『근대서지』 5, 근대서지학회, 2012, 474쪽에서 재인용.

30) 김현양, 『체제 혹은 사회의 문제를 비판한 불온한 판타지』, 『홍길동전·전우치전』, 문학동네, 2010, 288~289쪽.

『해송』 수록 『洪吉童』 『王位를 밧칠터이니 목숨을 살니소서.』하며 王(인용자 주: 울도국 왕)은 王冠을 버서서 吉童이에게 밧쳐줍니다. 數千名 장수와 군사들은 一時에 萬歲를 불렀습니다.

二十, 새나라로새나라로

吉童이는 王의 손목목(인용자주: ‘손목을’의 오기로 짐작됨) 잡아 일으켜 자리에 안게하고 만세를 부르는 數千名 사람들을 向하여 이리케 말하였습니다.

『여러분 나는 王이되지 안겠습니다. (以下八十字削)』

不公平한 世上에는 싸흠이 쫓치지 안습니다. 우리는 싸흠업는 훌륭한 새나라를 건설하여 이곳으로 온 것이 안입니까?』 듯고잇든 사람들은 『올소』하고 웨쳐스습니다. (以下四十二字削)<sup>31)</sup>

『신소년』 수록 『洪吉童』 초고 『王位를 밧칠터이니 목숨을 살니소서.』

하며 王은 王冠을 버서서 吉童이에게 밧쳐줍니다.

數千名 장수와 군사들은 一時에 萬歲를 불렀습니다.

十九

吉童이는 王의 손목목을 잡아 일으켜 자리에 안게하고 萬歲를 부르는 數千名 사람들을 向하여 이리케 말했습니다.

『여러분! 나는 王이되지 안겠습니다. **王이잇기자문에 벼슬이생기고 권세불이는 사람이생기고 놀고먹는 사람이생기고 놀고먹는 사람이잇기자문에 죽도룩일을해도 못먹는 사람이생기고 사람에게 貴賤이생기고 싸흠이생깁니다.** 불공평한 세상에는 싸흠이 쫓치지 안습니다. 우리는 싸흠업는 훌륭한 새나라를 건설하여 이곳으로 온 것이 안 입닛가?』

『올소-』

하고 외쳤습니다.

**『우리는 백정도업고 判書도업고 다만兄弟와갓치 서로사랑하는사람들만이는**

31) 마해송, 앞의 책, 1934, 159~160쪽. (밑줄 및 강조: 인용자)

### 『새나라를건설합시다.』<sup>32)</sup>

『홍길동』의 마지막 장인 ‘새나라로 새나라로’ 부분에서는 『신소년』 연재 당시의 문장에서 120자가 삭제되었다. 현재로서는 작가의 의도적 삭제인지 아니면 발행 과정에서 검열에 의한 삭제인지 알 수 없다. 특히 삭제된 부분은 계급의 발생과 불평등한 분배로 이어지는 구조적 문제, 사회주의적 형제애(국제주의)의 문제 등으로까지 확대 해석될 수 있는 여지를 주는 대목이라는 점에서 문제적이다. 개작에서의 이러한 대목들은 고전소설 『홍길동전』의 일반적 결말과도 다른 방향으로 나아간다는 점에서도 주목된다.<sup>33)</sup> 이때 해송의 길동은 ‘왕’을 불평등한 세상을 만든 원흉이라고 일갈한다. 그리고 수직의 정점에 있는 절대자를 부정함으로써 기존의 체제 자체를 붕괴시키는 혁명적 대안과 패러다임을 제시한다. 그 결과, 해송은 가장 결정적 순간에 자신만의 방식으로 승부함으로써 원전의 한계와 경계를 해체하는 동시에 변칙적이면서도 지적인 동화 『홍길동』을 탄생시킬 수 있었다.<sup>34)</sup> 한편 해송의 『홍길동』이 발표된 때와 멀지 않은 시기에 김유정, 전영택(田榮澤, 1894~1968) 또한 고전소설 『홍길동전』을 동화로 재화한 바 있었다. 하지만 주인공 길동이 왕을 부정함으로써 기존 체제에 균열을 가한다는 결말은 해송의 동화에서만 드러나는 독자적 특징이었다. 김유정의 길동은 병조판서 벼슬을 받은 다음 임금 앞에서 공중 부양해버렸으며, 전영택의 길동은 원전의 일반적 결말을 그대로 답습하였다.<sup>35)</sup>

덧붙여 작가가 본래 계획하였던 『홍길동』의 결말이 현재 우리가 『신소년』과 『해송』을 통해 접하는 내용과 다를 수도 있었다는 점을 간과해서는 안

32) 『색동會』 마해송, 『洪吉童(七)』, 『신소년』 5-5, 신소년사, 1927.5, 42~43쪽. (밑줄 및 강조: 인용자).

33) 염희경, 앞의 글, 2014, 187쪽.

34) 원종찬과 염희경은 해송이 이처럼 사유할 수 있었던 까닭을 1930년을 전후한 시기 일본의 전기파(戰旗派) 좌익작가 후지사와 타케오[藤澤桓夫, 1904~1989]와의 교류를 통해 사회주의 사상이나 계급문학과 친연하게 되었다는 점에서 찾은 바 있다. 원종찬, 『해방 전후의 민족현실과 마해송 동화 - 「토끼와 원숭이」를 중심으로』, 『한국아동문학의 쟁점』, 창비, 2010, 106~134쪽; 염희경, 앞의 글, 2014, 187~188쪽.

35) 김유정, 『洪吉童傳』, 『新兒童』 2, 新兒童社, 1935.10; 홍기돈, 앞의 글, 2012, 486쪽에서 재인용. 田榮澤, 『少年古談 洪吉童傳(完)』, 『아이생활』 12-9, 아이생활사, 1937.8, 43쪽.



된다. 사실 『홍길동』은 『신소년』에 7회 이상 연재될 작품이었다.<sup>36)</sup> 그러나 작가의 역량 부족 때문이었는지, 역으로 작가의식의 과잉이나 그 외의 시대 상황 때문이었는지 7회 이후의 뒷이야기가 끝내 발표되지는 않았다. 이러한 콘텍스트를 고려하면 『해송』에 수록된 미완성작은 『홍길동』, 『토끼와 원숭이』 두 편이다. 그러나 『토끼와 원숭이』 작품 말미에 “不得已한事情으로未完”<sup>37)</sup>이라고 적혀 있는 것과 달리, 『홍길동』의 끝에는 “(完) -一九二七・新少年連載-”<sup>38)</sup>라고 기록된 까닭에 이 작품이 본래 미완에 그친 동화였다는 사실이 지면에 자세히 드러나지는 않는다. 더욱이 해송은 『홍길동』 연재가 중단된 시기인 1927년에 원고를 정리하여 단행본 『홍길동』을 출간하기도 하였다.<sup>39)</sup> 때문에 『홍길동』과 『토끼와 원숭이』가 원래 같은 미완성작이었다고 할지언정 두 작품을 대하는 작가의 태도는 상이하다.

그렇다면 이 같은 태도의 차이가 드러나는 이유는 무엇이었을까? 현재 공개된 『홍길동』의 결말에서 문제를 해결할 실마리를 찾을 수 있을 듯하다. 아마도 해송은 불가피하게 마지막 원고가 된 일곱 번째 연재물을 통해서 어느 정도 자신의 지향과 메시지를 표현했다고 판단하였던 것으로 보인다. 때문에 그는 뒷이야기에 대한 미련을 털어내고, 기존에 발표하였던 원고들을 수합하여 『홍길동』과 『해송』을 출간하였던 것으로 짐작된다. 반대로 『토끼와 원숭이』의 경우, 연재가 중단된 원고만으로는 작품의 궁극적 메시지를 독자들에게 전달할 수 없다고 생각하였던 것으로 보이며, 그러했기에 해송은 심중의 잔여태가 사라질 때까지 20여 년에 걸쳐 재발표를 반복하였던 것으로 추측된다.

이어서 『호랑이 꽃감』은 우리가 익히 알고 있는 ‘호랑이와 꽃감’ 유형의 옛이야기를 창작동화의 디폴트(Default, 기본설정값)로 설정하되, 여기에

36) “하늘을쭈을듯한萬歲聲은 窸치지안코 이어서이어서 일어났습니다. -完- 其後の 洪吉童 其後に洪吉童이는 엇더케되였습는가? 只今까지의洪吉童이 이야기와는 아조판관으로 滋味있는 洪吉童이야기는 다음호에남니다.” 『색동회』 馬海松, 앞의 글, 1927.5, 43쪽.

37) 마해송, 앞의 글, 1934, 179쪽.

38) 마해송, 앞의 글, 1934, 160쪽.

39) 『홍길동』에도 『해송』의 경우와 마찬가지로 7회분의 원고만 수록되었을 것으로 추정된다.

『전국책(戰國策)』 ‘초책(楚策)’에 나오는 ‘호가호위(狐假虎威)’ 고사를 접목시킨 작품이다.<sup>40)</sup> 1925년 5월, 해송은 고한승, 진장섭과 더불어 『해송』 서문을 써주기도 하였던 손진태에게 개성에서 전승되는 ‘호랑이와 꽃감’ 유형의 옛이야기를 제보한 적이 있었다. 당시 손진태는 와세다[早稻田] 대학 사학과에 재학 중인 유학생이었는데, 해송으로부터 채록한 옛이야기를 연구하여 잡지 『신민(新民)』에 논문을 발표하기도 하였다. 이때의 원고가 훗날 우리나라 옛이야기 유형을 최초로 집대성한 손진태의 마스터피스 『한국 민족설화의 연구』의 초고였다.<sup>41)</sup>

학과와 손진태가 논문을 썼던 것과 달리 예술가 기질이 다분했던 해송은 동일한 옛이야기를 약 6년에 걸쳐 연구하여 옛이야기의 후일담이라고 말할 수 있는 ‘호랑이 꽃감’을 집필하였다.<sup>42)</sup> 이때 창작의 동력이 되었던 것은 도치(倒置)와 확장의 상상력이었다. 앞서 살폈듯이 ‘호랑이 꽃감’은 우리에게 친숙한 옛이야기를 창작의 초기값으로 설정하되, 작품의 중후반에는 호가호위 고사를 비틀어 접목시킨 작품이었다. 이러한 시도와 착상이 현재로서는 꽤 일반화된 것일지 모르나 이 작품이 『어린이』에 처음 소개된 때인 1933년에는 신선하고, 흥미로운 창작 실험 가운데 하나였다. 독립된 유형(類型, type)으로 인정받을 만큼 구조화된 옛이야기의 결말을 창작의 출발점으로 도치시키고, 여기에 다른 고사를 창의적으로 인용하여 이야기를 무한히 증식시

40) “이 옛날 이야기를 가지고 내가 새 이야기를 꾸민 것이다. 말하자면 이 옛날이야기에 있는 호랑이가 내 童話에나오는 아버지호랑이다.” 馬海松, 『創作童話 호랑이·고감』, 『어린이』 11-11, 개벽사, 1933.11, 29쪽. “예전에 귀가 짓도록 뚫은 이야기 그것의 뒤스쫓을 뚫는다는 것은 어린사람들의 호기심을 충족시켜 주는 데 있어서 큰 효과를 어드리라고 생각한다. 셋투른 이야기보다는 백 번 천 번 들어도 인상 깊게 들린 이야기를 되해주는 것을 조화하는 이만치 일반이 만히 아는 이야기의 뒤스쫓을 만들어 그 해결을 엇게 한다는 것은 어린사람의 궁금푸리의 대한 해답과 가치 더 인상 깊고 더 감격되게 마음의 흡족을 주는 까닭이다.” 李定鎬, 『一九三三年度 兒童文學 總決算』, 『신동아』 3-12, 동아일보사, 1933.12; 류덕재, 『한국 아동문학비평사 자료집』 5, 보고사, 2019, 262·268쪽에서 재인용. 일찍이 김용희와 엄혜숙은 ‘호랑이 꽃감’에 ‘호가호위’ 고사가 접목되었다는 사실을 지적하였다. 김용희, 앞의 글, 2008, 119~120쪽; 엄혜숙, 앞의 글, 2016, 129쪽.

41) 孫晉泰, 『朝鮮民間說話의研究 - 民間說話의 文化史的考察(9) -』, 『신민』 37, 신민사, 1928.5, 29~31쪽; 孫晉泰, 『四四 虎より怖い申柿』, 『朝鮮民譚集』, 郷土研究社, 1930, 227~228쪽; 孫晉泰, 『第四篇 日本에 傳播된 朝鮮說話(3) 범보다 무서운 꽃감 說話』, 『韓國民族說話의 研究 - 民族說話의 文化史的 研究 -』, 을유문화사, 1947, 145~150쪽.

42) “(一九二七-三三·九·一七)” 馬海松, 『創作童話 호랑이·고감』, 『어린이』 11-11, 개벽사, 1933.11, 29쪽.

키는 상상력. 이것은 옛이야기의 유산을 후대에 전달하는 차원을 넘어 이야기의 생식(生殖)을 보여주는 흥미로운 시도였다. 우리는 여기서 해송이 지닌 작가로서의 감각과 역량, 그리고 6년의 세월을 인내한 그의 노력을 다시 한번 확인할 수 있다.

한편 「홍길동」과 「호랑이 꽃감」이 원전에 대한 원심력과 탈중심화의 맥락에서 탄생한 동화였던 것과 달리, 「두꺼비의 배」, 「소년특사」, 「호랑이」는 원전에 대한 구심력에 기대어 창작의 경제성을 높인 작품들이었다. 다시 말해 전자에 속하는 작품들이 ‘옛이야기’라는 형식적 제약과 경계를 얼마나, 또한 어떻게 창의적으로 돌파해내는지에 방점이 찍힌 수작(秀作)들이었다면, 후자에 속하는 작품군은 서사의 세공력보다는 원전의 서사적 전통을 적극적으로 소비함으로써 최소한의 시간과 노력으로, 아울러 창작의 실패와 시행착오를 최소화하면서 안전하게 집필된 범작(凡作)들이었다.<sup>43)</sup> 그 결과, 이들 작품에서는 원전의 서사적 전통이 소비된 양에 반비례하여 작가의 자의식과 상상력이 작중에 삼투하게 될 비율은 줄어들 수밖에 없었다. 또한 옛이야기를 창작의 동력원으로 가져 왔지만, 옛이야기와 창작동화 간의 변증법적 합일, 혹은 이중적 균형, 대위법적 조화에 실패함으로써 끝내 이들 작품은 범작 이상의 결과물이 될 수는 없었다. 특히 ‘무당호랑이’ 유형의 옛이야기가 바탕에 깔려 있는 「호랑이」<sup>44)</sup>와 ‘다시 찾은 옥새’ 유형의 옛이야기를 기반으로 한 「소년특사」가 우행(偶幸)을 통해 갈등을 해소하고, 결말로 나아가는 작품들이라는 점<sup>45)</sup>도 이 같은 사실을 방증한다.

43) “이번 『海松童話集』에는, 가령 「少年特使」, 「호랑이」, 「독집이 배」 같은, 흔히 옛날 이야기에서 귀하게 들던 이야기가 많이 있고” 張赫宙, 『新刊評 海松童話集讀後感』, 『동아일보』, 1934.5.26. 3쪽. 엄혜숙 또한 「소년특사」, 「호랑이」를 대상으로 이 같은 특징을 지적하였다. 엄혜숙, 앞의 글, 2016, 127~130쪽.

44) 엄혜숙, 앞의 글, 2016, 130쪽.

45) “또 「少年特使」에 나오는 「독집이」 「차돌」이의 두少年들이 一大冒險을 겪어지고 異國에 國寶를 찾으러가는 勇氣는 좋으며, 多少 어린이들을 勇敢케할줄 아나, 그러나, 이 두少年들이 國寶를찾은 경로가 그들의 果斷과 勇猛으로 그러케 된 것이 아니고 僥倖으로 그러케 된것이니, 僥倖을 바람이 많다는 우리어린이를 행여 弱하게나 아니할가 하는 느낌이든다.” 張赫宙, 『新刊評 海松童話集讀後感』, 『동아일보』, 1934.5.26. 3쪽

### 3. 마해송과 馬海松

지금까지 『해송』을 중심으로 작가 해송이 옛이야기를 창작의 동력으로 삼아 동화를 발표하였던 이유와 관련 작품들의 특징을 고찰하였다. 앞서 언급하였듯이 『해송』이 남기는 몇 가지 미스터리 가운데 하나는 책의 발행일인 1934년 5월 1일을 기준으로 미완성작이었던 「토끼와 원숭이」가 수록작 중 한 편으로 선정되었다는 사실이다. 이 무렵 해송이 갖고 있었던 작가로서의 장악력과 결벽증을 고려한다면 이처럼 하자(瑕疵)가 있는 작품이 버젓이 수록작의 지위를 갖게 되었다는 점이 의문으로 느껴진다. 그러나 이 같은 선택의 기저에는 일제의 검열로 인해 연재가 중단된 「토끼와 원숭이」와 작가의 상처를 날 것 그대로 독자들에게 보여줌으로써 당시의 검열 정책을 고발하려는 작가의 강한 저항의식이 자리하고 있다. 해송은 「토끼와 원숭이」 발표와 이로 인한 검열 사건을 작가 이력의 임계점(臨界點, Critical point)으로 삼아 이전보다 시대의 문제와 현실의 부조리를 더욱 쫓고, 신랄하게 풍자하는 작품 세계를 구축하기 시작하였다.<sup>46)</sup> 약 20여 년에 걸쳐 재발표되었던 「토끼와 원숭이」, 또한 이 작품의 자매편이라고 평할 수 있는 「떡배 단배」 등이 그러한 세계관을 대표하는 작품들이다. 유학생 시절, 아버지의 강요로 골방에 갇혀 「바위나리와 아기별」을 쓰며 첫사랑의 실패를 자위했던 마해송은 더 이상 존재하지 않았다. 이제 馬海松은 검열을 비롯한 당대의 국가권력에 정면으로 대항하고자 ‘동화’라는 철퇴를 집어 드는 작가로 다시 태어났던 것이다.

46) 이재철, 원종찬 또한 「토끼와 원숭이」를 기점으로 하여 해송이 이전과는 변별되는 새로운 작품 세계를 구축하였다고 논하였다. 이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978, 144~145쪽; 원종찬, 『해방 전후의 민족현실과 마해송 동화-「토끼와 원숭이」를 중심으로』, 『한국 아동문학의 쟁점』, 창비, 2010, 115~124쪽. 이러한 맥락에서 『해송』은 해송이 작가로서 새로운 출발을 모색하고자 지난 10여 년 간 발표한 작품들을 모두 거두어 결산한 동화집일 수 있으며, 『해송』의 문제작 중 하나인 「토끼와 원숭이」는 새로운 시작을 알리는 신호탄 역할을 한 작품이었던 것으로 보인다.

■ 부록: 『해송동화집』 관련 서지 정리  
(바탕색 표시: 옛이야기 관련 작품)

작품명	발표 매체	비고
어머님의선물	『셋별』, 셋별사, 1923 (미발굴 자료); 馬海松, 『童話 어머님의선물』, 『어린이』 3-12, 개벽사, 1925.12.	(재수록) 윤석중 편, 『조선아동문학집』, 조선일보사출판부, 1938.
福男이와네동무	『福男이와네동무』, 『셋별』 2-1, 셋별사, 1924.1.	미발굴 자료
다시건져서	馬海松, 『滋味있고 하기쉬운 童話劇 다시건져서 一幕』, 『셋별』 2-5, 셋별사, 1924.5.	
장님과코끼리	색동회 마해송, 『童話劇 『장님과코끼리』 一幕』, 『어린이』 3-5, 개벽사, 1925.5.	(재수록) 윤석중 편, 『조선아동문학집』, 조선일보사출판부, 1938.
독집이의배	색동회 마해송, 『少年劇 독집이의배』, 『어린이』 3-8, 개벽사, 1925.8.	
바위나리와 얘기별	馬海松, 『童話 바위나리와얘기별』, 『어린이』 4-1, 개벽사, 1926.1.	(재발표) 馬海松, 『創作童話 바위나리와얘기별』, 『어린이』 12-6, 개벽사, 1934.6. 53~57면; (유성기 동화 음반) 남궁선 취입, 김월신 작곡, 『바위나리와얘기별』, Ch.185, 시에론, 1934.
독감이	『동색회』 마해송, 『少年童話劇 독감이』, 『신소년』 4-3, 신소년사, 1926.3.	
少年特使	馬海松, 『創作童話 少年特使』, 『어린이』 5-1, 개벽사, 1927.1.	(탈고: 1926.12.9.)
洪吉童	『색동회』 馬海松, 『洪吉童』, 『신소년』 4-7, 신소년사, 1926.7; 『색동회』 馬海松, 『洪吉童(二)』, 『신소년』 4-8·9월합호, 신소년사, 1926.9; 『색동會』 馬海松, 『洪吉童(三)』, 『신소년』 4-10, 신소년사, 1926.10; 『색동會』 馬海松, 『洪吉童(四)』, 『신소년』 4-11, 신소년사, 1926.11; 『색동회』 馬海松, 『洪吉童(五)』, 『신소년』 5-1, 신소년사, 1927.1; 『색동會』 馬海松, 『洪吉童(六)』, 『신소년』 5-3, 신소년사, 1927.3; 『색동會』 馬海松, 『洪吉童(七)』, 『신소년』 5-5, 신소년사, 1927.5.	『해송』 A판본에서는 누락됨. 신소년사 '소년총서'로 간행됨 (미발굴 자료): 마해송, 『洪吉童』, 중앙인서관, 1927.
호랑이	馬海松, 『幼年페이지 호랑이』, 『신소년』 7-1, 신소년사, 1929.1.	
토끼와원숭이	馬海松, 『創作童話 토끼와원숭이』, 『어린이』 9-7, 개벽사, 1931.8; 마해송, 『토끼와원숭이』, 『어린이』 11-1, 1933.1 (미발굴 자료); 馬海松, 『童話 토끼와원숭이』, 『어린이』 11-2, 개벽사, 1933.2 (목차에서 제목만 언급됨).	(재발표) 馬海松, 『創作童話 토끼와원숭이』, 『자유신문』, 1946.1.1; 馬海松, 『創作童話 토끼와원숭이(-)』, 『자유신문』, 1947.1.1; 馬海松, 『創作童話 토끼와

		<p>원숭이(2)』, 『자유신문』, 1947. 1.4; 馬海松, 『創作童話 토끼와 원숭이(3)』, 『자유신문』, 1947. 1.5; 馬海松, 『創作童話 토끼와 원숭이(4)』, 『자유신문』, 1947. 1.7; 馬海松, 『創作童話 토끼와 원숭이(5)』, 『자유신문』, 1947. 1.8.</p>
<p>호랑이고감</p>	<p>馬海松, 『創作童話 호랑이·고감』, 『어린이』 11-10, 개벽사, 1933.10, 26~29면; 馬海松, 『創作童話 호랑이·고감』, 『어린이』 11-11, 개벽사, 1933.11.</p>	<p>(실화 채록: 1925.5) (창작: 1927~1933.9.17.)</p> <p>孫晉泰, 『朝鮮民間說話の研究－民間說話の文化史的考察(9)－』, 『신민』 37, 신민사, 1928.5; 孫晉泰, 『四四 虎より怖い串柿』, 『朝鮮民譚集』, 郷土研究社, 1930; 孫晉泰, 『第四篇 日本に傳播된朝鮮說話(3) 범보다 무서운 곳감 說話』, 『韓國民族說話의 研究－民族說話의 文化史的 研究－』, 을유문화사, 1947.</p>

■참고문헌

1. 자료

- 『어광』, 『부인·신여성』, 『어린이』, 『신소년』, 『셋별』, 『금성』, 『아이생활』, 『신민』, 『소년』  
 고한승, 『創作童話及童話劇集 무지개』, 이문당, 1927.  
 김현양 편, 『홍길동전·전우치전』, 문학동네, 2010.  
 류덕제, 『한국 아동문학비평사 자료집』 1~6, 보고서, 2019.  
 마중기, 『아버지 마해송』, 정우사, 2005.  
 \_\_\_\_\_, 『최초의 창작 동화집 마해송 『해송동화집』』, 『오늘의 도서관』 205, 국립중앙도서관, 2012.  
 마해송, 『海松童話集』, 동성사, 1934.  
 \_\_\_\_\_, 『작가를 찾아서 : 마해송 편 나의 문학 생활』, 『아동문학』 5, 배영사, 1963.  
 \_\_\_\_\_, 『아름다운 새벽』, 문학과지성사, 2000.  
 \_\_\_\_\_, 『마해송 전집』 1~10, 문학과지성사, 2013.  
 方小波, 『演壇珍話』, 『별건곤』 33, 개벽사, 1930.  
 손진태, 『한국민족설화의 연구』, 을유문화사, 1947.  
 손진태, 이시준 외 2인 편, 『조선민담집』, 제이앤씨, 2013.  
 손진태, 최인학 역편, 『조선설화집』, 민속원, 2009.  
 원종찬 편, 『한국 아동문학 총서 12 : 아동문학집』, 역락, 2010.  
 정인섭, 『색동회 어린이 운동사』, 학원사, 1975.  
 藤澤桓夫, 박숙경 역, 『싹[芽]』, 『창비어린이』 3-3, 창비어린이, 2005.  
 Hans-Jörg Uther, *The types of international folktales : A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 2004.

2. 단행본

- 권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003.  
 김환희, 『옛이야기와 어린이책』, 창비, 2009.  
 \_\_\_\_\_, 『옛이야기의 발견(개정판)』, 우리교육, 2009.  
 \_\_\_\_\_, 『옛이야기 공부법』, 창비, 2019.  
 서정오, 『옛이야기 들려주기』, 보리, 2011.  
 원종찬, 『아동문학과 비평정신』, 창비, 2001.  
 \_\_\_\_\_, 『한국 아동문학의 쟁점』, 창비, 2010.  
 \_\_\_\_\_, 『한국 아동문학의 정전과 계보』, 청동거울, 2018.  
 이재복, 『우리 동화 바로 읽기』, 한길사, 1995.  
 \_\_\_\_\_, 『우리 동화 이야기』, 우리교육, 2004.  
 이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978.  
 장호현, 『한국고전소설사연구』, 고려대출판부, 2002.  
 조은숙, 『한국 아동문학의 형성』, 소명출판, 2009.  
 천정환, 『근대의 책 읽기』, 푸른역사, 2003.

한기형, 『식민지 문역: 검열/이중출판시장/피식민자의 문장』, 성균관대출판부, 2019.  
Max Lüthi, 김홍기 역, 『유럽의 민담』, 보림, 2005.  
Max Lüthi, 김경연 역, 『옛날 옛적에』, 길벗어린이, 2008.

### 3. 논문

김영순, 『한일 근대 창작 동화 속에 투영된 일생의례의 특징』, 『한일아동문학 수용사 연구』. 채륜, 2013.  
김용희, 『고한송의 『무지개』에 나타난 동화문학사적 의미』, 『한국아동문학연구』 29, 한국아동문학학회, 2015.  
김용희, 『한국 창작동화의 형성과정과 구성원리 연구』, 경희대 박사학위논문, 2008.  
박태일, 『근대 개성 지역문학의 전개』, 『국제언어문학』 25, 국제언어학회, 2012.  
손성준, 『중역(重譯)의 죄: 식민지 조선의 번역 주체와 매개로서의 일본어/일본문학』, 『비교문학』 80, 한국비교문학학회, 2020.  
엄혜숙, 『마해송 단편과 전래동화』, 『창비어린이』 14-1, 창비어린이, 2016.  
엄희경, 『마해송 생애 연보·마해송 작품 연보·마해송 연구 서지』, 『해방 전후, 우리 문학의 길찾기』, 민음사, 2005.  
\_\_\_\_\_, 『해송동화집』 이본과 누락된 『홍길동』의 의미』, 『동북아시아문화연구』 38, 동북아시아문화학회, 2014.  
\_\_\_\_\_, 『한국 창작동화·아동극 개척기의 문제작 『해송동화집』』, 『근대문학』 6, 국립중앙도서관, 2018.  
원종찬, 『인고와 헌신의 주인공』, 『창비어린이』 13-2, 창비어린이, 2015.  
\_\_\_\_\_, 『1930년대 동화·소년소설의 변화』, 『창비어린이』 14-3, 창비어린이, 2016.  
이경돈, 『근대문학의 이념과 문학의 관습』, 『민족문학사연구』 26, 민족문학사학회, 2004.  
\_\_\_\_\_, 『동인지 『麗光』의 문학과 정체성의 공간』, 『한중인문학연구』 26, 한중인문학학회, 2009.  
장정희·서희경, 『1920년대 초 개성 아동지 『새별』 연구』, 『한국문학논총』 84, 한국문학회, 2020.  
전상국, 『내 문학의 길 위에서 만난 홍길동전·학원·인간적목·현대문학』, 『근대서지』 5, 근대서지학회, 2012.  
조은숙, 『일제강점기 아동문학 서사 장르의 용어와 개념 고찰』, 『아동청소년문학연구』 4, 한국아동청소년문학학회, 2009.  
최윤정, 『1920년대 아동문학에서의 ‘눈물’의 의미와 표출양상』, 『동화와 번역』 23, 건국대 동화와번역연구소, 2012.  
홍기돈, 『김유정의 ‘홍길동전’』, 『근대서지』 5, 근대서지학회, 2012.



## The Aesthetic Strategy of Creating Fairy Tales in the Colonial Era

– Focusing on the Correlation between  
“The Collection of Hae-Song’s Fairy Tales” and folktales –

Jeong Sunny\*

This paper used the seven fairy tales included in “The Collection of Hae-Song’s Fairy Tales” (1934) as research subjects and explored why the author Ma Hae-song consumed folktales as the power of creation to publish creative fairy tales as well as the characteristics of related works. In the colonial era, folktales were the most familiar genre to the public rather than being the old heritage of the ancient and medieval period, and thus were the most proven reference for creation and publication. Thus, it was natural that Ma Hae-song chose folktales as his aesthetic power during that time. For example, while “Mother’s Present” was a work that applied the style of stepmother story widely used among people, “Bawinari and a Little Star” was a fairy tale about the spiritual struggle to realize the love that failed due to his father’s violence in a fictional world, by borrowing a motif from an ancient foundation myth. Also, unlike fairy tales “Hong Gil-dong” and “A Tiger and a Dried Persimmon” which were born in the context of centrifugal force and decentralization of original text, “A Toad’s Stomach”, “A Special Boy Envoy”, and “A Tiger” leaned on the centripetal power of original text and raised the economic feasibility of creation.

---

\* Ph.D. candidate, Korea University

**Key words** : Ma Hae-Song, The Collection of Hae-Song's Fairy Tales(海松童話集), Creation, Fairy Tales, Authorship, Folktales, Mentalite