

## 1930년대 기자-만화가의 한 양상\* — 최영수를 중심으로

서은영\*\*

1. 문제제기
2. 동아일보사와의 길항: 유학생활에서 기자로
3. 형식에의 실험: 장문의 단문화, 회화화
4. 모순의 코믹스: 비애의 서사와 균열된 웃음
5. 결론을 대신하여: 글로써 그린 만화잡지 『만화만문』

### 국문요약

이 글은 식민지시기에 다수의 만화를 남겼던 최영수를 통해 당대 만화가의 만화 인식을 추적하고자 했다. 이 시기에 만화를 그렸던 이들은 '만화가'라는 직업군으로 사회적 인정을 받지 못했으며, 언론사의 기자로 소속되어 만화를 그렸다. 애매한 지위에 놓인 그들은 만화에 대한 열정도 각양각색이었다. 그 가운데서도 최영수는 가장 많은 수의 만화를 남겼을 뿐만 아니라 성인코믹스를 비롯하여 아동코믹스, 만문만화 등 여러 장르의 만화를 그렸다. 또한 그는 만화에 대한 자신의 생각을 정리한 만화론을 발표하기도 했다. 『동아일보』, 『신동아』, 『신가정』 등 동아일보사가 발행한 주요 저널리즘을 전적으로 담당했던 최영수는 실질적으로 1930년대 만화계를 이끌어간 인물이었다. 본고는 이러한 최영수가

\* 이 논문은 2017년 7월 19일 개최된 부천국제만화축제(Bicof)의 컨퍼런스인 <만화연구의 인문학적 확장>에서 발표되었던 것을 수정, 보완한 것이다.

\*\* 백석대학교 어문학부 외래강사.

전개했던 만화와 만화인식이 곧 식민지시기 만화의 특징과 그 위상을 분석하는 기초자료가 된다는 데 바탕한다.

최영수는 일본 유학시절, 저널리즘에서 회화가 차지하는 중요성을 목도했다. 동아일보사에 취직한 그는 만문만화를 단문화하는 동시에 회화의 중요성을 강조했다. 또한 이전 작가들에게는 볼 수 없었던 여성독자를 위한 서정화도 게재하는 등 다양한 형식실험을 통해 만화의 독자를 확장시켜 나갔다. 이 과정에서 최영수는 당대 코믹스가 유머에 천착하는 풍토를 벗어나 풍자정신을 강화한 새로운 형태를 등장시켜야 한다고 주장했다. 그에게 만화는 그가 구현하고자 했던 풍자정신의 최정점에 놓인 매체였다. 1938년, 만화가 없는, “글로써 그린 만화잡지” 『만화만문』은 그가 예술의 본질로 여겼던 풍자의 세계를 실천한 잡지 발행이었다.

직업인으로서의 만화가, 혹은 전업 만화가가 등장한 것은 해방 이후다. 그 이전의 만화가들은 대부분 화가를 주업으로 하거나 기자로 소속되어 만화를 부업으로 그리는 경우가 많았다. 그러나 식민지 시기의 만화가 한국 만화 형성기의 정착과정과 정체성을 찾아볼 수 있는 공간이라는 점에서 만화를 그렸던 이들의 만화 인식에 대한 연구는 반드시 선행되어야 하며, 최영수는 바로 이 지점에서 중요한 위치를 점한다.

(주제어: 만화가, 최영수, 기자, 만화만문, 코믹스, 동아일보, 1930년대, 서정화, 독자)

## 1. 문제제기

한국 근대 만화가 신문, 잡지라는 매체를 토대로 한다는 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 1909년 한국 최초의 만평을 게재한 『대한민보』는 사

회 비판과 자신들의 정치적 입장을 한 컷의 ‘삽화’를 통해 실험하였고, 최남선은 『붉은 저고리』, 『아이들보이』, 『새별』에서 선보인 ‘다음엇지’를 통해 출판 자본의 가능성을 타진하였다. 1910년대는 병탄으로 인해 조선인 언론은 강제로 폐간되었지만, 총독부 기관지인 『매일신보』는 이미 삽화/삽화나 만화로 시각화된 제국 일본의 저널리즘을 조선에 선보이는 매체였다.

1919년 3월 1일을 계기로 촉발된 총독부의 문화정치는 조선인 민간지의 허용을 가져왔고, 『동아일보』는 ‘그림이야기’라는 컷 만화를 통해 만화의 이야기성을 고민하였다. 이러한 고민은 결국 1924년 『조선일보』가 혁신면을 단행하면서 최초로 등장시킨 코믹스 〈명텡구리〉로 이어졌다. ‘혁신 조선일보’는 가로쓰기를 통해 가독률을 높였고, 스포츠란과 독자 참여란 신설, 부인견학단 조직, 경품추첨제 등 독자에게 흥미를 유발할 수 있는 지면과 이벤트 구성을 통해 구독자 확보에 나섰다.<sup>1)</sup> 〈명텡구리〉 역시 독자 확보를 위한 다양한 전략의 하나로 등장한 것이었지만, 만화의 입지를 넓히고 저널리즘에 본격적으로 만화가 등장하게 되는 변곡점을 마련하였다.

1920년대 신문, 잡지들은 새롭게 등장한 대중 주체들을 독자로 영입하기 위해 문예면, 부인/가정란, 어린이란 등 다양한 지면 구성을 만들고, 상상된 독자들이 읽을 만한 독물들로 지면을 채워나갔다. 이로써 아동과 부인을 위한 만화가 게재되었고, 이는 만화의 외연을 확장하는 데 중요한 발판이 되었다. 한편 1930년대 만화는 아동과 성인으로 양분되어 있었고, 이들은 만화를 그리는 작가군 자체가 이질적이었다. 그 사이 일본에서 탄생한 만화만문이 식민지 조선의 저널리즘에도 전파되어 만화사의 한 장을 차지했다. 만화만문의 게재는 만문만화의 탄생은 식민

1) 조선일보 90년사 편찬실, 『조선일보 90년사(상)』, 조선일보사, 2010.

지 조선의 저널리즘이 다양한 대중의 기호와 취향을 수용한 일종의 실험이었다. 이처럼 해방이 되기 전까지 한국 만화는 철저히 신문, 잡지의 지면을 빌어 제공되었다. 이는 한국 근대만화사를 논하는 것이 곧 저널리즘의 맥락에서 고려되어야 한다는 것을 의미한다.

이와 같은 환경에서 만화를 창작한 주체들인 신문, 잡지에 소속된 기자들은 한국 근대 만화 형성에 매우 중요한 위치를 차지한다. 근대의 문화 장 안에서 만화를 창작한 주체로서 또 다른 주체를 생각할 수 없을 정도로 만화는 오로지 이들 기자들의 손에 의해 탄생하고, 확장되었으며, 사멸하였다.<sup>2)</sup> 한국 최초의 만평을 게재한 이도영은 『대한민보』에 속한 삽화 기자였고, 만화의 이야기성을 고민하던 김동성은 『매일신보』를 거쳐 『동아일보』, 『조선일보』에 이르기까지 한국 만화사의 주요한 시점을 모두 신문 기자로서 거쳐 간 인물이다. 그 외에 노수현, 이상범, 안석주, 최영수, 김규택, 이갑기, 현인 등 식민지기에 만화를 그렸던 주요 작가들은 모두 신문, 잡지에 소속된 기자였다. 물론 이들은 만화 기자가 아닌, 삽화 기자에 속했다. 만화도 그리기는 했지만, 주로 이들은 삽화 기자나 편집 기자로 불렸다. 그러나 삽화는 만화를 포함하는 큰 범주에 해당하는 것으로 이들은 신문, 잡지에 게재되는 이미지 전체를 총괄하는 일을 담당했다. 그리고 때로는 신문 기사를 작성하기도 했다.

2) 여기에는 오해의 소지가 있어 구체적으로 밝혀둔다. 1930년대 들어서면 아동만화는 주로 아동문학가가 창작하는 경우가 증가한다. 그들이 아동문학가로서 기자에 속해 있었는지는 좀 더 면밀한 조사를 통해 밝혀야한다. 임흥은의 경우 『아이생활』의 편집기자로 생활하기도 했으나, 그 외 이주홍이나 마균, 안경, 김상욱 등 아동만화를 주로 그렸던 작가들에 대해서는 아직 구체적으로 연구된 바가 없다. 한편, 성인 만화는 대부분 기자들에 의해 창작되었으나 나혜석과 같이 예외적인 경우도 존재한다. 하지만 나혜석은 지속적으로 만화를 창작한 것이 아니라 특별기고 개념과 같이 단발적인, 일종의 이벤트성이었던 것으로 판단된다. 이를 고려한다면 결국 성인만화는 기자들에 의해 창작, 전개되었다고 해도 과언이 아닐 것이다.

그렇다면 이들을 모두 기자라고 전제하더라도 이들이 만화를 대하는 인식을 같은 층위에서 논할 수 있을까. 당시 저널리즘의 열악한 환경을 고려한다고 해도 노수현과 최영수를 과연 “만화가”라는 같은 직업군으로 묶을 수 있을까. 무엇보다 “한국 최초의 만화가는 누구인가”라는 질문에 어떻게 선뜻 대답할 수 있을까. 일례로 노수현은 비록 3년에 걸쳐 〈명탕구리〉를 창작하고 『중외일보』, 『조선중앙일보』에서 1930년대까지도 만화를 그렸지만, 그는 1910년대부터 끊임없이 동양화의 정통성을 추구하며 화가로서의 삶을 지향하던 인물이었다.<sup>3)</sup> 또한 안석주는 어떠한가. 삽화 기자로 시작했지만, 수필과 소설을 쓰거나 미술에도 조예가 깊어 미술평론을 발표하기도 했다. 1934년에는 〈춘풍〉이 영화화되자 만화 그리는 일을 그만두고 본격적으로 영화 제작에 돌입했다. 다방면에 여러 재주가 많았던 그에게 과연 만화 그리는 일은 무엇이였을까. 노수현과 이상범, 이갑기, 권구현, 김규택, 정현웅을 ‘만화가’라고 단정지을 수 있을까. 특히 해방 이후 만화를 그렸던 사실을 부정하거나 만화가가 아닌 제 3의 길을 갔던 이들의 행보를 동일선상에서 논할 수는 없다.

신문지면에서 직업인으로서의 만화가가 등장한 것은 1917년 즈음이다. 『매일신보』에서 김동성을 소개하면서 “편취화가”라고 명명한 것이 공적 매체에서의 만화가의 첫 등장이다. 그렇다고 해서 이들을 모두 만화가로 불렀던 것은 아니었다. 만화가라는 공식 명칭이 가장 자주 호명되었던 것은 1930년대 등장한 최영수였다. 그렇다면 “석영의 만화”와 “만화가 최영수”와의 간극은 무엇이였을까. 이는 단순히 근대적 직업군의 등장을 의미하는 데 그치지 않는다. 만화가로서의 자의식과 그것이

3) 해방 후 노수현은 본격적으로 동양화를 그렸으며 한국의 대표적인 동양화가로 명성을 드높였다. 그 과정에서 그는 식민지시기에 그렸던 자신의 만화에 대해서는 언급을 자제하기도 했다고 알려져 있다.

공적 기관을 통해 발화되는 것은 만화장의 어떤 변화를 설명해줄 수 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 만화 연구가 미비한 탓에 제대로 된 작가 연구도 이루어지지 못한 실정이다.

따라서 본고는 1930년대에 자타가 공인한 만화가였던 최영수의 활동을 통해 이 시기 한국 만화 창작 주체의 한 양상을 살펴보고자 한다. 이는 만화를 주체적으로 창작, 전파하고자 했던 최영수에 대한 재조명이자 한국 근대만화사의 균질화할 수 없는 창작의 주체들을 추적하는 첫 작업이 될 것이다.

## 2. 동아일보사와의 길항: 유학생활에서 기자로

지금까지 최영수의 구체적인 행적에 대해서는 아직 정리된 바 없다. 만화가, 유머 소설작가, 언론인, 영화인, 수필가 등 그의 이력은 다채롭다. 다재다능한 만큼 적지 않은 작품을 남겼음에도 불구하고 납북으로 인한 짧은 이력과 특정 분야에 집중하지 않은 그의 창작력이 연구자들에게는 그다지 매력적이지 못했을 터이다. 특히 이 시기 만화 연구가 심도 있게 이뤄지지 못한 탓에 식민지 시기 만화 분야에 지대한 공을 남겼음에도 불구하고 제대로 조명 받지 못했다. 그 결과 그의 출생에서부터 데뷔 년도마저도 혼재되어 있지만, 무엇보다 그의 활동이 총체적으로 정리될 필요가 있다.

최영수는 1909년 안성에서 태어난 것으로 알려져 있다.<sup>4)</sup> 그 후 최영수는 안성공립보통학교와 경신 중학교를 거쳐 도쿄 가와바타 미술학교(川端画学校)에서 동양화를 전공했다는 것 외에 그의 유학시절에 관해

---

4) 최영수의 아들인 최영재는 아버지의 출생을 1911년으로 수정한 바 있다. (최영수·최영재, 『마지막 가족사진』, 지경사, 2016.)

서는 알려진 바가 없다. 가와바타 학교는 주로 서양화가나 일본화가와 같은 정통 미술 양성학교로 유명하지만, 그 중에는 1920-30년대 일본 저널리즘을 흥미했던 서정화가나 삽회화가로 활동한 졸업생도 다수 있다. 직접 영향을 미쳤다고 할 수는 없지만 정통회화만을 고집하지 않는 분위기는 최영수의 진로선택에도 어느 정도 영향을 주었을 것으로 짐작된다.<sup>5)</sup>

최영수가 유학했던 1920년대 일본은 이미 신문·잡지에 삽화, 만화를 게재하는 것이 일상화되었다. 또한 1910년대부터 결성된 만화가협회 등의 활동 등을 미루어볼 때 당시 일본에서 활동했던 만화가들은 만화가 혹은 만화기자로서의 자의식을 가지고 작품 창작에 임했을 것으로 짐작된다. 특히 이 시기에 조선에서도 익히 만화가로 명성을 알린 호소키바라 세이키(細木原 青起)나 콘도 코이치로(近藤 浩一路), 오카모토 잇페이(岡本一平) 등은 만화뿐 아니라 삽화(挿繪)를 창작하는 것은 물론이거니와 하이쿠, 유머소설, 혹은 기행 기사에 이르기까지 文과 畵 다방면에서 활약하고 있었다.<sup>6)</sup>

이처럼 일본에서 만화가/만화기자, 삽화가/삽회기자는 저널리즘 지면을 바탕으로 폭넓은 활동을 하면서 대중적 인기도 함께 구가해 가고 있었다. 최영수는 바로 이 시기에 동경 유학생 신분으로 저널리즘을 통해 확산되는 회화의 중요성을 목도했다.<sup>7)</sup>

5) 식민지시기에 많은 미술가, 삽화가들을 배출한 가와바타 미술학교에 대한 연구가 필요하다. 그 과정에서 최영수의 교우관계나 작품 활동 등의 유학생활에 관한 구체적인 자료도 면밀히 조사할 필요가 있다. 이는 추후의 연구과제로 남긴다.

6) 오카모토 잇페이는 아사히 신문에 입사한 1912년에 탐방 만화와 풍속 스케치를 게재했으며, 오카모토 잇페이와 동급생이었던 콘도 코이치로는 1922년엔 유럽기행기를 잡지에 게재하고 그 기록을 모아 출간한 적도 있다.

7) 게다가 최영수는 만화를 공부하고 싶어하는 조선인 독자에게 오카모토 잇페이의 『만화그리는 법』을 권하기도 했다. 이 책을 포함하여 일본의 만화 관련 서적은 이미 식

동경서 신문배달을 하면서 화력의 꼬리표를 달고 지날 때 나는 내가 새벽같이 발톱이 빠지도록 돌아다니며 나누어 주던 그 신문지 속에서 현대 **저널리즘에 있어서의 회화의 중요성**을 느꼈던 것이다. 이 강렬한 의욕적 속망은 내가 3년 만에 귀국하여 즉시로 스케치를 주제로 한 기행단문을 연속적으로 신문에 발표하여 당시 **장문 고착의 형태를 뚫고 새로운 감각적인 형태를 제공**하였다. 이것이 20년 전 일이다.<sup>8)</sup> (강조-필자)

동경에서 “저널리즘에서의 회화의 중요성”을 목도한 그가 귀국 후 바로 언론사에 취직해 작성한 기사문이 “스케치를 주제로 한 기행단문”이라는 점은 흥미롭다. 바로 최영수가 지향하는 바를 단적으로 설명해 주기 때문이다. 여기에서 그가 말한 “회화”란 삽화나 만화를 의미하며, 그가 목표로 삼았던 것 역시 오카모토 잇페이 나 콘도 코이치로 같이 文과 畵를 두루 갖춘 인물이었다. 이를 두고 후대 연구자들은 그가 다방면에 재능과 관심을 보였다고 평가했지만, 그보다는 최영수가 1920년대에 동경에서 목도한 현실을 1930년대 조선에서 실현시키고 싶었던 것으로 초점화하는 것이 타당해 보인다. 자칫 시류에 편승해 갈지(之)자의 홍보를 보이는 모던보이의 세태로 폄훼될 가능성을 지우고, 동경과 경성의 현실을 목도한 지식인이 실현시키고 싶었던 욕망으로 보는 편이 당대적 관점에서 의미를 재구하는 일이 되기 때문이다.

실제로 이 시기에 가와바타 미술학교를 졸업한 조선인들은 박영선, 구본웅처럼 정통회화에 매진한 화가들이 대부분이었다. 정현웅과 같이 가와바타를 졸업 후에도 신문 삽화기자로 활동하는 경우도 있었지만,

---

민지 조선에서도 시판되고 있었다. (이에 대해서는 서은영, 『한국 근대 만화의 전개와 문화적 의미』, 고려대학교 박사학위논문, 2013 참조.) 최영수는 일본 서적 가운데서도 오카모토 잇페이의 책을 권할 정도로 오카모토 잇페이는 만화계의 주요 인사였다.

8) 최영수, 『나의 만화생활 자서』, 『백민』, 1948년 1월호.

생계 등의 이유로 어쩔 수 없이 삽화를 그렸거나 전업 작가와 저널리즘 삽화가를 겸업하는 경우가 대부분이었다. 이 시기에 신문사에 소속되어 만화나 삽화를 그렸던 노수현, 이상범 등은 전업 작가와 저널리즘에 속한 기자(삽화/만화 기자) 사이의 포즈를 취하다 해방 이후 정통 화가로 교단에 서는 것으로 끝맺게 되는 것은 의미심장하다. 그러나 귀국 후 최영수가 “저널리즘 속 회화”에 대해 취했던 포즈는 이들과는 다른 방향에서 포착되어야 한다. 최소한 최영수의 저널리즘 입문은 애당초 (저널리즘의) 삽화가로서의 자의식을 겸비한 상태에서의 출발이었다.

한편, 그의 신문사 입사에 대해서도 의견이 분분하다. 지금까지 최영수의 동아일보사 입사는 손상익과 박대현의 논의를 중심으로 받아들여져 왔다. 박대현은 『동아일보社史』를 근거로 1933년 6월 『동아일보』의 자매지인 『신동아』에 입사한 사실을 언급했으며, 손상익은 그 이전인 1932년 『동아일보』의 아동만화 지면에 〈복남의 탐험기〉 연재를 통해 만화가로 데뷔했다고 밝힌 바 있다.<sup>9)</sup>

그러나 최영수가 해방 후 남긴 자서전적인 수필과 현재 수합된 자료에 의하면 그의 언론사 입사는 1931년으로 파악된다. 현재 확인할 수 있는 최영수가 작성한 가장 오래된 기사문은 1931년 4월 19일, 21일에 게재된 「양잠모범촌인 미산리 답사기」다. 그 후 최영수는 “안성지국 최영수”라는 명기로 『동아일보』에 두 편의 기행기사를 게재한다. 그가 “스케치를 주제로 한 기행단문”이라 밝힌 「스케치 기행-군산을 다녀와서」(1931.9.8.-9.16)와 「송도를 차져서」(1931.10.25-11.6)가 바로 그것이다. 그는 「군산을 다녀와서」에서 “지국장의 권함을 바더 군산시찰을 다녀왔음을 밝히며 소략한 기행글과 스케치한 그림을 신는다. 그런 그가 안

9) 박대현, 『우리책의 장정과 장정가들』, 열화당, 1999; 손상익, 『한국만화통사 상』, 시공사, 1999, 186-189쪽.

성지국을 떠나 본격적으로 기자활동을 시작한 것은 1932년도다. 그리고 최영수는 4월1일부터 아동만화 지면에 〈복남의 탐험기〉를 게재하면서 『동아일보』 본지 기자로서의 생활을 시작한다.

또한 기존 논의에서 수정되어야 할 부분은 최영수의 『신동아』부 입사년도다. 기존 논의에서는 최영수가 동아일보사에 취직 후 1933년 이후에는 동아일보 지면과 함께 주로 『신가정』의 삽화와 만화 담당 편집 기자로 활동했다고 알려져 있지만, 자료 조사 결과 그는 1932년 6월부터 『신동아』도 함께 담당한다. 즉 당시 잡지 편집 체제와 기간을 고려했을 때, 최영수는 입사 직후부터 『동아일보』와 『신동아』를 모두 도맡았던 것으로 판단된다. 최영수 이전까지 『동아일보』와 『신동아』의 삽화와 만화 담당은 청전 이상범이었으나, 최영수의 입사 후 상당 부분이 그에게 할당되는 것을 확인할 수 있다. 특히 1933년이 되면 『신가정』의 창간과 함께 최영수는 동아일보사에서 주관하는 신문, 잡지 대부분의 지면을 담당할 정도로 동아일보사 내의 그의 입지는 커진다. 식민지 조선의 만화가 모두 신문이나 잡지를 거치지 않으면 발표할 지면이 존재하지 않았다는 점을 상기시켜 본다면, 그가 동아일보사의 신문 기자로 소속되어 『동아일보』와 『신동아』, 『신가정』을 담당한 것은 곧 식민지 조선에서의 만화가로서의 지위를 확장시켜 나갔음을 확인할 수 있다.

동아일보사의 최영수 영입은 만화계의 중심을 동아일보사로 이동시키는 계기가 되었다. 제국 일본이 문화정치를 표방하며 조선인 민간지 발행을 허용하자 『조선일보』와 『동아일보』는 비슷한 시기에 창간되었다. 『동아일보』는 미국에서 만평을 공부하고 돌아온 김동성을 채용해 “그림이야기”라는 제목으로 4컷 만화를 선보였고, 그 후 “동아만화”라는 만평을 꾸준히 게재했다. 그러나 『조선일보』가 “혁신 조선일보”를 단행하고 김동성을 영입 후 식민지 조선 최초의 코믹스를 선보임으로써 『동

아일보』는 만화 게재 면에서 뒤처지기 시작한다. 이 〈멍텅구리〉는 3년의 연재 동안 식민지 조선의 대중들에게 화제를 몰고 왔으며, 다른 신문 사들도 코믹스 연재에 열을 올리기 시작했을 정도로 〈멍텅구리〉는 조선 저널리즘의 오락성을 강화하는 계기가 되었다.<sup>10)</sup> 〈멍텅구리〉를 통해 만화가 신문·잡지의 독자 확보를 위한 중요한 도구임이 증명되었고, 1920년대 말 언론의 상업화는 만화를 더욱 부추기는 결과를 가져왔다.

이러한 일련의 과정에서 『동아일보』는 최소한 만화 부분에서는 선도적 입지를 잃게 되고, 1920년대 후반에는 청전의 만문만화만이 명맥을 유지하는 데 그친다. 그러나 이마저도 안석영의 만문만화에 미치지 못하며 신문지면 상의 만화는 확실히 『조선일보』에 뒤처진다.<sup>11)</sup> 그런데 이러한 상황에 전환을 가져온 것이 바로 최영수의 영입이다. 최영수 영입을 전후로 『동아일보』는 확실히 만화, 삽화의 비중이 높아진다. 『동아일보』는 1930년대 후반까지 최영수를 전속 기자로 고용함으로써 폐간 때까지 신문의 회화성, 즉 시각적 매체로서 연속성과 일관성을 유지한다. 이로써 사실상 1930년대 동아일보사와 조선일보사의 양대 경쟁구도는 곧 최영수와 김규택이라는 두 만화가의 각축전이라는 장을 펼쳐 보여주었다.

### 3. 형식에의 실험: 장문의 단문화, 회화화

최영수는 1948년 쓴 「나의 만화생활 자서」에서 유학생 시절 신문 배

10) 당시 식민지 조선에 만화가 형성, 정착하게 된 상황은 서은영, 「한국 근대만화의 전개와 문화적 의미」, 고려대 박사학위논문, 2013에 자세히 서술되어 있다.

11) 당시 청전은 『동아일보』에 전속되어 주로 소설의 삽화를 담당하고 있었다. 그가 그린 만문만화는 그림(畵)만 담당하고, 글(文)은 'R생'이라는 필명의 다른 사람이 작성했다.

달을 하면서 “저널리즘에 있어서의 회화의 중요성”을 느꼈다고 고백했다. 그의 고백에서 엿볼 수 있는 것은 “저널리즘 속 회화의 중요성”, 즉 근대적 시각 혁명 속에 배태된 신문, 잡지에서 구현되는 이미지의 주요한 기능에 대한 자각이다. 물론 1920년대는 이미 저널리즘에서 사진과 삽화, 만화 등의 이미지를 구현하고 있었으며, 각 언론사는 삽화·만화 기사를 배치해두었다. 안석영, 이청전, 정현웅, 노수현 등은 이미 언론사에 소속된 기자로서 활발히 활동했다.

그럼에도 불구하고 최영수가 강조하고 싶었던 회화란 바로 장문의 단문화, 그리고 그 장문의 여백을 회화로 채우는 시도였다. 이는 저널리즘 속의 회화를 부차적인 것으로 두지 않고 文의 자리에 畵를 배치시킴으로써 문장과 그림을 대등한 위상으로 위치지우고, 신문, 잡지라는 공간에 머무는 독자의 시선을 기자가 의도하는 의미장 안으로 끌어들이는 역할을 한다. 미술학교에서 유학 후 귀국한 최영수가 이러한 자신의 저널리즘에 대한 인식을 처음으로 구현한 것은 바로 스케치 기행이었다.

1920년대 중반 이후 각 신문사들은 다양한 독자들을 상정하면서 문예면을 비롯하여 가정부인란, 학예면, 아동란 등 신문지면 구성을 다각화



〈그림 1〉 『스케치 기행-군산을 다녀와서(2)』(1931.9.9.)

한다. 그 과정에서 가십거리의 기사들이 시도되고, 만문과 폰트, 스케치 이하 원문을 따라 ‘스케취’로 표기-같은 가볍고 짧은 읽을거리들이 독자 확보를 위해, 혹은 편집상의 여백을 채우기 위한 방편으로 신문이나 잡지 한 칸에 배치된다. 이 과정에서 만화도 그 역할을 담당했다. 하지만 1927년 중순부터 1930년 초반까지 신문에서는 코믹스가 일시적으로 사라지고 만평이 축소되었으며, 소설이나 광고 위주의 삽화, 사진만이 신문이 제공하는 이미지로 남았다. 대부분의 언론에서 만화가 사라진 공백을 만문만화/만화만문이 대신했지만, 이 역시 그렇게 자주 게재된 것은 아니었다.<sup>12)</sup> 특히 文과 畵의 결합인 만문만화는 오로지 畵로만 모든 것을 전달했던 만평에 비하면 文을 대폭 강화한 것이었다. 1930년 『조선일보』는 만문만화 현상공모에서 “1행 14자 50행 이내”로 만문만화의 형식을 규정하고 있지만<sup>13)</sup>, 이후 게재된 만문만화가 반드시 그 규정을 지켰던 것은 아니다. 즉 단문과 장문이 혼재되어 있는 형국이 만문만화에서 한동안 계속되었다.

이러한 가운데 『동아일보』는 단문의 재미있는 글쓰기를 통해 독자 확보를 시도했다. 대표적으로 1928년 시행된 스케취문 현상모집 역시 “1행 14자 50행 이내”로 제한했으며, 이는 문예면에서 상당히 짧은 글쓰기였다.

서울이고 시골이고 봄날거리에서 본 일은 무엇이든지 흥미를 늦기는 일이면 흐리지 않흔 觀照와 예리한 芻으로 심각하게 여실하게 해학미가 잇게 ‘스케취’하야 보내줍시오.<sup>14)</sup>

12) 1920년대 중반부터 식민지 조선에서 처음으로 만문만화를 선보였던 안석영은 『조선일보』를 중심으로 게재했고, 『동아일보』는 그 후 3년 후인 1929년 청전 이상범의 만화만문을 선보였다.

13) 1930년을 회고하거나 1931년 전망이거나 시사, 시대, 풍조를 소재로 하되, 글은 1행 14자 50행 이내. 『조선일보』, 1930.12.7.

14) 투고규정

一, 一行十四字로 五十行 以內

『동아일보』는 4월 12일부터 『춘일가상소견(春日街上所見)』이라는 제목으로 당선된 작품들을 연속적으로 게재한다. 그런데 이 당선작들을 살펴보면 스케취문과 만문만화의 만문이 거의 유사한 표현과 포즈를 취하는 것을 발견할 수 있다. 만문만화의 풍자성과 스케취문의 해학미가 대동소이한 것이다. 다만 이 둘의 차이는 文보다는 畵쪽에서 확연히 드러난다. 스케취문이 회화에 가까운 그림이라면, 만문만화는 과장과 풍자가 가미된 만화 쪽에 가깝다. 즉, 1920년대 말에 스케취문과 만문만화가 단문(短文)형식의 글에서 경합을 벌이는 형국이었지만, 결국 만문만화가 장르성을 선취하며 지속된 반면 스케취는 자연스럽게 소멸되었다. 1930년대 접어들면서 더 이상 스케취문 모집공고나 기사를 찾아볼 수 없다는 점이 이를 방증한다.<sup>15)</sup>

1920년대 후반은 文의 영역에서도 단문화 경향이 두드러진다. 그런데도 이 단문의 서사들은 최영수의 스케취 기사나 만문만화에 비하면 짧지 않은 편에 속한다. 최영수가 단문의 길이에 대해 언급한 부분은 없어 구체적으로 제시하거나 단언할 수는 없지만, 그의 삽화 기사나 만문만화들은 50행을 넘지 않는 것이 대부분이다. 최영수는 이 시기 조선에서의 단문화 경향이 여전히 “장문 고착의 형태”로 이루어져있다고 생각했다. 그리고 그는 이러한 장문화 관행을 훨씬 압축한 형태의 단문화로 목표를 삼았다. 적어도 50행에 훨씬 못 미치는 단문으로 이루어진 삽화 기사나 만문만화. 이것이 바로 그가 자전적 수필에서 고백한 “**장문 고착의 형태를 뚫고 새로운 감각적인 형태**”의 실현을 의미한다.

二, 투고기한은 四月末日까지로 하되 우수한 作은 도착하는 대로 四月二十日부터 지면에 게재합니다. …(중략)…동아일보사화예부 (『동아일보』, 1928.4.9.)

15) 주의해야할 것은 이 스케취문이 최영수의 스케취로 남은 것은 아니라는 점이다. 스케취문은 文의 영역에 집중된 반면, 최영수의 스케취는 畵의 스케취를 文과 畵로 표현한 것이다.

최영수의 이와 같은 시도는 여러 형태의 형식 실험으로도 등장한다. 1932년, 『신동아』 6월호에서 그는 「서정어화(抒情語畵)」 6편을, 8월호에서는 「납량서정시화(納涼抒情詩畵)」 5편, 그리고 매 호마다 만문만화를 선보인다. 「서정어화」와 「납량서정시화」는 『신가정』이 창간되기 전 여성독자를 위해 마련된 독물(讀物)이다.<sup>16)</sup> 두 작품은 각각 봄과 여름을 맞이하는 처녀의 마음을 사물의 은유를 통해 서정적으로 묘사한 문장과, 사물의 특징을 잡아 표현한 한 컷의 회화적 그림으로 제시되어 있다. 낭만적 정서와センチ멘털한 어조, 자연을 배경으로 한 서정적 회화는 당시 일본에서 유행하던 서정화와 닮아있다. 「서정어화」와 「납량서정시화」에 나타난 연인을 향한 연모, 과거 친구들과의 추억과 고향에 대한 향수, 자연과의 일체된 정서 등은 일본의 서정화에서 흔히 사용하던 소재였다. 일본의 서정화는 소녀소설과 함께 중산층 계층의 소녀독자들을 위한 독물로 대중적 인기를 끌었고, 서정화의 로맨틱한 분위기는 후에 소묘망가(소녀만화)의 기원이 된 것으로 알려져 있다.

이것이 최영수가 가와바타에 유학했던 1920년대 일본의 상황이었다. 최영수의 두 편의 서정어화와 시화는 조선의 소녀독자·아마도 여학생으로 호명되는를 소환하는 실험이었겠지만, 아쉽게도 성공하지는 못했다. 1933년 여성독자를 위한 독물 『신가정』이 창간되었지만, 여기에 더 이상 서정화의 흔적은 찾아볼 수 없기 때문이다. 서정화가 대중화되기에는 식민지 조선의 여성독자층이 그다지 견고하지 않았고, 특히 독물을 소비할 만한 소녀계층의 읽을거리란 낭만보다는 조선의 현실을 개탄하고 동정심을 유발하는 내용이 주를 이루었다.

중요한 것은 최영수의 이러한 형식 실험들이 의미하는 바다. 그는 확실히 ‘저널리즘에서의 회화의 중요성’이라는 측면에서 글과 그림을 거의

16) 확인 결과, 『신동아』는 1932년 8월호부터 「부인란 특집」이 만들어진다.



〈그림 2〉 『서정어화』,  
『신동아』, 1932년 6월호.

같은 중요도로 배치하는 글쓰기들을 시도했다. 그리고 그 글들은 1930년 이전까지만 해도 조선의 단문 지형의 기준이었던 50행을 더욱 단문화하려는 시도로도 이어졌다.<sup>17)</sup>

최영수의 이와 같은 형식 실험은 신문, 잡지라는 하나의 공간 안에 상상된 여러 독자의 배치가 그의 머릿속에 구상되어 있다는 것을 말해준다. 그가 유학을 마치고 돌아온 1931년과 그 이듬해인 1932년은 그의 이

러한 구상이 식민지 조선이라는 지면을 통해 펼쳐보이던 시기였다. 최영수는 남성 독자에게는 기행 스케취와 만문만화를, 여성 독자에게는 서정화를, 어린이 독자에게는 코믹스 〈북남의 탐험기〉를 각각 선보였다. 이처럼 조선의 언론 지형을 새롭게 구조하고자 했던 그의 욕망이 1932년 신문, 잡지에 흔적처럼 남아있다. 그리고 그의 형식 실험은 여기에 그치지 않고 유머소설과 유머잡지『만화만문』창간으로 이어진다는 점도 잊어서는 안 될 것이다.<sup>18)</sup>

17) 만문만화는 만화(이미지)를 확실히 ‘문(文)’ 쪽으로 옮겨간 만화였다. 최영수의 단문화가 이 구도를 조금이라도 타파하고 있는지는 다른 작가의 작품과의 비교를 통해 논증되어야 할 과제이다. 이는 추후 연구과제로 남겨둔다.

18) 이 논문에서 최영수의 유머소설은 논외로 한다. 그의 유머소설은 또다른 형식 실험의 측면에서 논해야 하기 때문인데, 그렇다고 해서 유머소설과 만화가 아예 별개로 분리되어 논의해야한다는 말은 아니다. 분명한 점은 유머소설은 만화의 결과물로 등장한 것이며, 결국 그가 만화든 유머소설이든 구현하고자 한 궁극에는 ‘웃음’이 위치한다는

#### 4. 모순의 코믹스: 비애의 서사와 균열된 웃음

귀국 후 화문(畵文)의 글쓰기를 담당하던 최영수는 곧이어 코믹스를 연재했다.<sup>19)</sup> 그의 코믹스 창작은 제국 일본의 강압으로 민간지가 폐간 되는 1940년 직전까지 계속되었다. 즉 “저널리즘에서의 회화” 안에 염두 해 둔 그의 실천이 1930년대 내내 지속된 것이다. 최영수가 창작한 코믹스 목록은 다음과 같다.

〈표 1〉 최영수가 창작한 코믹스 목록

년도		제목	출처
1932	4.1-4.11	북남의 탐험기	『동아일보』
1933	10.5-12.12	전역망	
1935	10.5-12.19	얼간선생	
1936	2월호-12월호	전대포	『조광』
1938	3.23-6.21	똥단지 영감	『동아일보』
1938	-	하녀찢찢이 <sup>20)</sup>	-

아동코믹스 〈북남의 탐험기〉를 제외하면 그가 창작한 성인 코믹스는 5편에 이른다. 작품 연재 수는 당대 다른 만화가들에 비해서도 많은 편에 속할 정도로 그는 지속적으로 만화 창작에 열을 올렸다. 그때마다 그

것 역시 있어서는 안 된다. 이에 대해서는 다른 논의에서 보다 구체화할 예정이다.  
19) 식민지 조선에서 코믹스라는 용어는 사용된 바 없다. 본고에서는 최영수의 형식실험을 구분하기 위해 흔히 ‘만화’로 통용되었던 명칭을 세분하여 편의적으로 사용하였음을 밝힌다. 본고에서 사용하는 코믹스란 ‘그림이야기’라는 명명으로 처음 선보인 〈명탕구리〉류의 만화를 의미한다. 즉 본고에서는 ‘하나의 캐릭터가 지속적으로 등장하며 서사를 가진 연재만화’를 코믹스로 정의하였다. 코믹스에 대한 보다 자세한 논의는 서은영, 『한국 ‘만화’용어에 대한 문제제기 및 제언』, 『인문콘텐츠』 26호, 인문콘텐츠학회, 2012; 한상정, 『만화의 정의에 대한 문제제기들과 ‘근대만화’에 대한 역사적 정의』, 『만화애니메이션연구』 11집, 한국만화애니메이션학회, 2007 참조.

20) 『동아일보』, 1938.3.19일자와 『백민』, 1948년 1월호에서 제목만 확인될 뿐, 아직 그 실물은 발견되지 않았다.

는 매번 새로운 캐릭터를 창조했다. 특히 당시로선 보기 드물었던 여성 캐릭터인 하녀가 등장한다는 점도 주목할 만하다. 현재 실물을 확인할 수 없는 〈하녀찐찐이〉를 제외한 4편의 작품은 모두 식민지 조선의 코믹스의 전형을 따르고 있는 것처럼 보인다. 조선 최초의 코믹스인 〈명텅구리〉가 1924년부터 3년 간 『조선일보』에 게재된 이후 대부분의 신문·잡지에서는 〈명텅구리〉류의 만화들을 게재하기 시작했다. 〈명텅구리〉는 일종의 식민지 조선 코믹스의 전형을 만들었다고 볼 수 있다. 모던보이, 혹은 룬펜과 같은 엘리트 지식인이지만 명칭하고 어리석어 매번 화를 자초하는 최명텅은 그 후 등장하는 코믹스 주인공의 전형이 되었다. 또한 〈명텅구리〉에서 소재로 삼은 연애·결혼·육아로 이어지는 가정생활 역시 조선의 코믹스에 자주 등장하는 소재들이었다.<sup>21)</sup>

최영수의 코믹스 역시 이 전형 안에 놓인다. 전억망, 열간선생, 전대포, 똥단지라는 캐릭터 명칭만으로도 짐작이 갈 만한 최명텅 류의 인물들이 1930년대에도 여전히 코믹스의 주인공이었다. 〈전억망 일대기〉의 실업·연애·종결로 이어지는 취업과 사랑, 이별 이야기, 〈열간선생〉의 신혼·육아·세모 풍속으로 이어지는 결혼생활, 〈똥단지 영감님〉의 파란만장한 육아이야기는 모두 〈명텅구리〉에서 선보였던 가정생활과 연관된 이야기에서 크게 벗어나지 않는다.

그러나 이는 어디까지나 인물과 소재적 측면에서 당대 코믹스의 전형성을 보이는 것이고, 최영수가 이들 코믹스를 통해 제시하고자 했던 바는 확연한 차이가 존재한다. 최영수 스스로도 이 부분에서 불만을 제기했고, ‘조선인의 비애’를 선취하고자 했음을 분명히 하고 있기 때문이다.

21) 이에 대해서는 서은영, 『1920-30년대 한국만화의 ‘웃음’과 미학적 특징』, 『만화애니메이션연구』 제46호, 만화애니메이션학회, 2017 참조.

…… 소위 '멍텅구리'라고 하는 만화가 노심선, 이청전의 손으로 비쳐 나왔고 그 밖에 안석영의 허풍선이 시대일보인가 연재된 것을 보아 그것이 너무나 가공적인 것에 그칠뿐더러 미국의 siuging of fatuoes라는 장편만화에서 인물의 모험 동작 표정을 따온데 대한 불만도 있어 시정적이오 가장 현실적인데서의 취재와 년센스와 유머에서만 아니라 '조선인의 비애'에 OO할 수 있는 풍자를 주제로 하여서의 만화를 시험하여 본 것이다. 그래서 다만 '멍텅구리' 하나로서 규격이 되다시피 된 조선의 만화는 강렬한 풍속성을 가지고 새로운 형태로 등장할 하게 된 것이다. 여기에 만화가 최영수라고 하는 새로운 예술가가 빈곤한 세태에 찬란한 딱지를 붙이고 등장케 된 것이다. '얼간선생' '똥판지' '하녀 찢찢이' 등의 연재 만화가 신문 3면을 통하여 그날의 화제를 제공한 것이었다. (『백민』, 1948년 1월호)

최영수가 판단하기에 식민지 조선의 만화계는 〈멍텅구리〉류의 아류에 불과했다. 뿐만 아니라 그가 보기에 〈멍텅구리〉를 벗어나 모험을 소재로 한 안석영의 〈허풍선이〉는 역시 조선의 현실과는 동떨어진 것이었다.<sup>22)</sup> 소재뿐만 아니라 인물의 조형성도 미국식 만화를 본 떠 만든 것에 불과하다는 그의 불만은 결국 조선에서 만화가 무엇이어야 하는가에 대한 고민으로 이어진다. 이는 그의 만화론에서 보다 직접적으로 제시되었다.

그는 만화란 “인정세태에 천착하는 회화, 더 넓은 의미에서 웃음을 통해서 표현하는 ‘인생비판’의 회화”라고 말했다. 이어서 그는 “선, 색채 등으로의 구성적인 미, 도안적인 미는 만화에 있어서 하등의 역할을 하지 못하는 것이다(적어도 그것은 최후적 생명이 되지 못하는 때문에)…” 고 밝히며, 만화에서 중요한 것은 “심리적 감동적 등 내재적으로 표현방식이 무엇보다도 만화의 요소가 된다”고 했다.<sup>23)</sup> 이 지점에서 최영수가 선, 색채와 같은 만화의 형식을 모조리 무시했다고 오해해서는 안 된다. 다만 그는 이러한 형식보다 더 선행되어야 할 부분이 내용이며, 그 내용

22) 안석영의 〈허풍선이〉에 관한 것은 서은영, 『1920-30년대 한국 만화의 ‘웃음’과 미학적 특징』, 『만화에니메이션연구』 제46호, 2017 참조.

23) 최영수, 『20세기의 신춘야만화란 어떤 것인가』, 『신동아』, 1933년 6월호.

이란 바로 위에서 언급한 ‘인정세대, 인생비판’을 추구하는 것이 바로 만화라는 점을 강조하기 위한 수사로 읽어야 한다. 그랬을 때, 그가 뒤이어 언급한 “만화란 人心을 천자(穿刺)하는 것”<sup>24)</sup>의 의미가 제대로 독해될 수 있다.

궁극적으로 그가 추구하는 만화란 단순히 넌센스나 유머를 제시하는데 그치지 않는다. 그것은 만화라는 장르가 가지고 있는 하나의 형식일 뿐이고, 무엇보다 중요한 것은 그 안에 인간 삶에 대한 고민이 스며들어야 한다. 그는 이 부분까지도 만화의 표현방식으로 보았다. 그가 만화를 통해 궁극적으로 추구하는 것은 바로 이 후자에 해당한다. 그리고 그가 바라본 조선인의 인정세대란 “모순과 비애”의 현실로 점철된다. 이것이 최영수의 코믹스가 가지는 차별점이며, 그의 코믹스만이 가지는 ‘不유포함’의 미학이다.<sup>25)</sup>



〈그림 3〉  
〈전역망〉 후뚜루마뚜루편



〈그림 4〉  
〈전역망〉 종결편

24) 천자란, 몸의 일부에 속이 빈 가는 침을 찌러 넣어 몸 속의 액체를 뽑아내는 일을 의미한다. 최영수는 “인생의 기미를 천자하여 인간의 심리에 육박하는 것”이 만화라고 말했다.

25) 不유포함이라는 조어의 위험성이 존재하나, 여기에서는 코믹스가 궁극적으로 추구하고자 하는 유머를 유포함으로 두고, 최영수의 코믹스는 그 유포함을 거부한다는 의미에서 ‘반유포함’이 아닌 ‘不유포함’이라고 정의했다.

〈전역망 일대기〉의 전역망은 조선의 룸펜을 스스로 자처한다. 그는 변변한 양복 한 벌도 없이 취직자리를 구하기 위해 경성의 이곳저곳을 방황하는 산책자다. 그는 술에 취해 동료들의 부축을 받으며 걸어가는 한 무리의 직장인을 부러워하기도 하고, 취업난에 길게 늘어선 실업자들을 보며 당황하기도 한다. 또한 벽보마다 내걸린 음악, 미술, 스포츠 광고와 무관한 자신의 삶에 비참함을 느끼기도 하고, 취직을 하려면 경성 시내에 거주하는 보증인 두 명을 세워야하는 현실에 개탄하기도 한다. 숨 파는 집 앞에서 동사(凍死)하고, 식당 앞에서 아사(餓死)한 이를 본 그가 “하나님…망녕 좀 작작 피우시고 어서 세상 좀 바루 잡아주슈!”라고 외치는 에피소드는 마냥 웃을 수만은 없는 조선의 비참한 현실을 보여주기도 하지만, 이는 최소한 조선에서 선보였던 코믹스의 법칙에서도 위배된다. 보통 네 컷으로 구성된 코믹스는 ‘기승전결’의 구성을 취하며, ‘결’에서 앞선 장면들이 전복되며 웃음을 유발한다. 그러나 최영수의 만화는 ‘결’ 부분에서 유머가 아닌 비애와 씁쓸함을 남긴다. 그리고 이것은 4컷에서만 구현되는 것은 아니다. 최영수의 코믹스는 한 회 분량의 에피소드들이 모여 완결된 서사(narrative)를 이루는데, 이때 비애와 씁쓸함의 정서는 전체 서사의 마지막 부분에서 다시 강조된다.

〈전역망-종결편〉(그림4)은 어느 날 자신의 아이를 데리고 나타난 여인과 가정을 꾸리면서 평범한 가정생활을 꿈꾸는 것으로 시작된다. 하지만 자신에게 취직을 알선해준 친구와 부인이 불륜관계가 되면서 부인은 아이를 남겨두고 떠난다. 졸지에 친구와 부인을 잃은 전역망은 집착하던 양복과 모자를 “허위의 겹탈”이라며 벗어던지며 아이와 함께 고향으로 떠나며 끝을 맺는다. 룸펜에서 벗어나 잠시나마 번듯한 직장가정을 가졌던 그는 모든 것이 부질없음을 깨닫고 이 모순적인 현실을 스스로 박차고 쓸쓸하게 퇴장하는 것으로 인생의 비애를 전달한다. 이 같

은 인간사의 비애는 이후의 작품에서도 최영수가 지속적으로 추구하는 정서다.

신혼-육아-세모, 총 46회 연재되는 〈얼간선생〉의 머리말은 최영수가 추구하는 만화의 내용이 서술되어 있다. “인생은 얼간이다”라는 정의에서부터 출발한 그는 인간사의 한 측면에서 비애의 정서를 노출시키는 것이 유머만큼 중요함을 언급한다.<sup>26)</sup> 결국 〈얼간선생〉에서 행복한 가정을 꾸리는 듯했던 얼간이는 복권 당첨 소식을 듣고 기절한 아내가 살아 나갈 기도하며 끝맺는다. 이 같은 갑작스런 결말은 작가의 능력부족이나 신문사 편집상의 사정으로 생각해볼 수도 있겠으나, 〈얼간선생〉 전체 구조에서 이 부분만이 비극으로 끝난다는 점과 그가 다른 작품에서도 지속적으로 인간사의 비극을 결말로 구성한다는 점에서 의도된 설정으로 보는 것이 타당하다. 특히 최영수는 마지막 회차에서 인생을 관조하는 듯한 대사를 넣어 코믹스에서 궁극적으로 보여주고자 했던 인간사의 비극성을 한층 강화한다.<sup>27)</sup>

26) “인생은 얼간이다라는 신정의 하나를 내어노코 그것을 통하여 인생을 ∞하는 것은 실로 재미있을 것이오. 거기에 흐르는 哀悲의 ∞은 반드시 우리의 심리에 ∞하는 바 있으리라는 견해아래서 붓을 든 것……참을 수 없는 웃음을 던지고 때로 쓰린 눈물의 한 방울을 선사하여 다행히 有○인간의 생활의 지극히 적은 일부뿐이나마 노출할 수 있다면 필자의 만족은 거기에 그칠 것입니다.”(〈얼간선생〉 머리말, 『동아일보』, 1935.10.17.)

27) 마지막으로 그가 창작했던 코믹스 〈똥판지 영감〉의 결말을 확인할 수는 없지만, 『똥판지 영감님 만화연재』 소개기사(『동아일보』, 1938.3.19.)를 통해 유추할 수 있다. 〈똥판지영감〉은 앞선 두 작품의 결말과 비슷할 것으로 예측한다. 이 기사에는 “一部에서는 영감님과 손자(금붕어)의 선 가정적임을 배경 삼었고 二部에서는 금붕어의 아버지가 동경서 專門(전문)을 마치고 4월 중순 歸省(귀성)하는 대로 사회적인 풍자 앞에 등장시킬 것이며 三部는 그의 안해를 끌어 여성적인데 울고 웃겨 보려한 것이랍니다. 단지 네 식구이나 각각 그들의 세계가 다른 것을 적발해 나가면서 세상에 穿觸(천촉)하려는데 작자의 의도가 있답니다. 크게 기대하십시오.”라고 적고 있다. 현재 확인할 수 있는 것은 영감님과 금붕어가 콤비를 이루는 일부(一部)뿐이다. 여기서 “세상에 천촉하려 한다는 작자의 의도”는 “인생의 기미를 천자하여 인간의 심리에



〈그림 5〉 〈전역망〉  
: 다 벗어버려라 허위의 겹탈.  
그리고 다시 흙 파먹으려 고향으로  
가자!



〈그림 6〉 〈일간선생〉  
: 그것은 결국 인생을 추첨한  
것입니다. 자신의 운명을  
제비뽑은 것입니다.

최영수가 선보인 이 같은 코믹스의 내용은 1920-30년대 조선에 게재되었던 코믹스와 확실히 다르다. 기존의 코믹스는 유머를 가장 큰 목적으로 한다. 배경과 소재로 삼은 조선의 현실에서 세태가 풍자될 수는 있지만 궁극적으로 코믹스가 전달하고자 하는 바는 유머다. 그래서인지 코믹스가 현실 문제와 동떨어져 있으며 “아무 의미도 없는 단순히 우습거리 만화 그것을 가지고 무지한 계급의 환심”을 사는 정도로 비판하게

육박하는 것”이라는 그의 만화론과 닿아있다.

나<sup>28)</sup>, “우리의 웃음을 진실을 解 하지 못한 우매에서 나온 결과…우리 만화 발달을 조해”하고 있다는 비판이 종종 등장하기도 했다. 당대 지식인의 부정적 평가가 코믹스에 대한 가치판단으로 귀결될 수는 없겠지만, 각 언론사 역시 코믹스를 통해 독자를 확보하려 했다는 점은 당대 코믹스가 취했던 일차적인 목표가 유머에 있음을 부정하지는 못할 것이다.

이러한 분위기에서 최영수는 “조선 코믹스의 규격화”를 깨고 “조선인의 비애”가 담겨있어야 만화로서의 장르적 의미를 지닌다고 생각했다. 유머를 근간으로 하는 코믹스에 비애의 정서를 담는, 일종의 모순적 창작 행위를 선보였던 것이다. 이는 어떤 의미에선 기존의 코믹스를 “유쾌하게” 읽던 독자들이 최영수의 작품에서는 비애와 정서와 슝슝함이 남는 “불유쾌한” 코믹스 읽기를 경험했다고 할 수 있다. 이것 역시 형식을 실험했던 최영수처럼 새로운 코믹스에 대한 도전이자 실험일 것이다.

##### 5. 결론을 대신하여: 글로써 그린 만화집지 『만화만문』

이 글은 1930년대 자타가 공인한 만화가였던 최영수의 활동을 중심으로 식민지 조선에 등장한 기자-만화가의 한 양상을 살펴보았다. 이 시기 정확하게는 삽화기자였지만 한국 만화 창작 주체였던 만화가의 만화에 대한 인식을 들여다보고자 했다. 이는 만화가 최영수에 대한 재조명이기도 하지만, 동시에 한국 근대만화사의 균질화할 수 없는 만화창작 주체들을 재구성하는 것이기도 하다.

일본 유학 생활 중 “저널리즘에서의 회화”의 중요성을 목도한 최영수는 『동아일보』에 입사해 만화에 관한 자신의 뜻을 펼쳐보였다. 본고는 이 과정에서 그가 입사 초부터 만화가로서의 자의식을 겸비했음을 증명

28) 『조선일보와 명탕구리』, 『개벽』, 1926년 2월호.

했다. 그가 유학 시절 목도했던 “저널리즘의 회화의 중요성”은 기행스케치에서 출발해 단문의 만문만화까지 이어졌다. 그가 주장했던 회화라는 것이 삽화에 그칠 수도 있었으나 동아일보사에 입사한 이후 그의 행적은 확실히 만화 쪽에 비중을 두고 있다. 그는 신문사 입사 후 스케치, 기행기사, 만문만화, 코믹스, 삽화 등을 담당하며 “만화란 무엇인가”에 대해 더욱 천착했다. 그는 비록 기자라는 타이틀을 걸었으나 직업인으로서 “만화가”라는 자의식을 가졌던 인물이었다.

만화에 대한 그의 고민은 결국 1938년 창간한 잡지『만화만문』의 근간이 되었다. 1937년 건강상의 이유로 동아일보사를 그만 둔 최영수는, 1년여 간의 준비 작업을 거쳐 『만화만문』을 창간한다. 이 잡지는 8월호를 창간호로 하여 10월까지 3호가 발간되었다. 『동아일보』의 『신간소개』란에서 『만화만문』의 내용을 유추해볼 수 있다. 9월호에는 “여배우 인기, 명사교태사진전, 유머어 단식 강좌” 등, 10월호에는 “名士수수께끼, 유머어 지방색, 우리는 만성자살병환자, 추가만경(秋街漫景) 등 총 100페이지의 폭소편”으로 구성되어있다.<sup>29)</sup>

해방 이후 『백민』에서 최영수는 이 잡지를 “기괴한 유머잡지”라고 표현한다. 『만화만문』은 만화가 없이 글로만 구성된 잡지였기 때문이다. 그렇다면 그가 굳이 유머잡지를 “만화만문”이라는 만화의 명칭으로 잡지 제호를 표방한 이유는 무엇일까.

그는 이 시기에 만화가라는 직업에 대해 환멸을 느끼고 있었다. 보다 정확히 말하자면, 만화가를 무시하거나 만화를 우습게 여기는 조선의 풍토에 환멸을 느끼고 있었다. “만화 10년에 남은 것은 쥐뿔 하나도 없다”<sup>30)</sup>는 그의 토로는 1930년 초에 동아일보사에서 보여주었던 그의 의

29) 『동아일보』, 1938.8.17; 『동아일보』, 1938.9.14.

30) 최영수, 『나의 만화생활 자서』, 『백민』, 1948년 1월호.

육과 완전히 상반된 것이었다. 현실과 이상의 괴리가 자괴감과 한계로 이어졌다. 최영수는 1930년대 후반으로 갈수록 만화 보다는 유머소설이나 콩트로 옮겨갔다. 이를 두고 “회화성”을 강조하던 그가 다시 문자로 회귀한 것처럼 오해할 수도 있다. 그러나 이러한 그의 변화가 만화 매체 자체에 대한 환멸과 포기를 의미하는 것은 아니다. 오히려 그 반대였다.

나는 그림보다도 글을 더 많이 쓰기 시작했다. 그림으로 만화를 그린 것이 아니라 글로써 만화를 그려본 것이다. 여기 또 하나 만화가 최영수가 탄생한 것이다. (...) 체내로 통하는 만화의 맥을 나는 고히 가져본다. 왜 그런고하니 풍자하는 심정은 나의 예술 의욕 중에서 가장 빛나는 생명임으로써이다. (『백민』, 1948년 1월호)

최영수는 자신의 사상과 철학을 담을 가장 적합한 표현형식으로 ‘풍자’를 들었다. 그가 1930년대 내내 회화성을 강조하며 만화를 그린 것은 바로 이 풍자성을 실천하기 위함이었다. 그리고 그는 풍자의 정수를 보여줄 수 있는 매체가 바로 만화라고 생각했다. 그렇기에 그에게 유머소설과 콩트는 “글로써 그린 만화”였다. 즉 유머잡지 『만화만문』은 일종의 글로써 구현된 최영수의 만화잡지나 다름 아니다.

결국 1930년대를 이끌었던 만화가 최영수에게 풍자정신을 담을 수 있는 매체는 바로 만화였고, 만화 창작은 그가 구현하고자 하는 세계의 실현이었다. 코믹스나 만문만화에서 보여주었던 비애의 정신도, 아동만화에서 제시했던 문명/미개한 세계의 구분도, 그리고 유머소설과 콩트에서 구현했던 웃음의 질감도 모두 그에게는 풍자의 실현이었다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『개벽』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『신동아』, 『신가정』, 『백민』, 『만화만문』.

### 2. 논문과 단행본

박대현, 『우리책의 장정과 장정가들』, 열화당, 1999.

서은영, 『한국 근대 만화의 전개와 문화적 의미』, 고려대학교 박사학위논문, 2013  
\_\_\_\_\_, 『한국 ‘만화용어’에 대한 문제제기 및 제언』, 『인문콘텐츠』 26호, 인문콘텐츠학회, 2012, 101-128쪽.

\_\_\_\_\_, 『1920-30년대 한국만화의 ‘웃음’과 미학적 특징』, 『만화애니메이션연구』 제 46호, 만화애니메이션학회, 2017, 151-179쪽.

손상익, 『한국만화통사 상』, 시공사, 1999.

조선일보 90년사 편찬실, 『조선일보 90년사(상)』, 조선일보사, 2010.

최영수·최영재, 『마지막 가족사진』, 지경사, 2016.

한상정, 『만화의 정의에 대한 문제제기들과 ‘근대만화’에 대한 역사적 정의』, 『만화애니메이션연구』 11집, 한국만화애니메이션학회, 2007, 29-39쪽.

## Abstract

### The Aspects of a Cartoonist in the 1930s: An Investigation Based on Choi Young-Soo

Seo, Eun-Young(Baekseok University)

This article traced the cartoonist 's cartoon recognition through Choi Young - su, who painted many cartoons during the colonial period. Those who drew comics during the 1930s did not receive social acclaim, and they drew comics as a journalist. The journalist Choi drew many comics and cartoons of various genres, such as children's comics and manmun-manwha. He also published his own theory of comics. Choi was fully responsible for the success of major journalistic newspapers, such as Dong-A Ilbo, Shin Dong-A, Shin Gajeng, and he was a leading figure in the 1930s. This article is based on the fact that comics and theory of comics developed by Choi Young-soo's are basic data for analyzing the features and status of comics in the colonial period.

Choi Young-soo witnessed the importance of conversation in journalism while studying in Japan. After getting hired by Dong-A Ilbo, he shortened the text of comics and emphasized the importance of painting. He emphasized the importance of painting instead of text. Also he published Seo Jung-hwa(is called "Jojouga" in japanes) for female readers and expanded the reader through various types of tests. Choi Young-soo argued that comics should reinforce the spirit of cynicism unlike before. In 1938, he published a cartoon magazine without a cartoon. This is a magazine that portrays the world of satire he regarded as the essence of art.

Since 1945, professional cartoonist, or a full-time cartoonist, have emerged. As aforementioned, prior to 1945, most cartoonists worked as journalists and drew cartoons on the sideline. Therefore, it is hard to find traditional studies of cartoon and comics in the Japanese Colonial Era. However, comics written during the period established a basis for Korean cartoons(manwha) and the identity of the Korean comics. Choi Young-Soo occupies an important position at this point.

(Key Words: Cartoonist, Choi Young-Soo, Journalist, Manwha-manmun, Manmun-manwha, Comics, Dong-A Ilbo, 1930s, Seo Jung-hwa(Jojouga), Reader)

논문투고일 : 2017년 10월 14일

심사완료일 : 2017년 11월 3일

수정완료일 : 2017년 11월 12일

게재확정일 : 2017년 11월 15일