

# 1910년대의 일본 신극과 레제드라마\*

-다니자키 준이치로의 『탄생(誕生)』 『신제이(信西)』를 중심으로-

羅勝會\*\*

seunghoena@hanmail.net

## 〈 目 次 〉

- |                     |                         |
|---------------------|-------------------------|
| 1. 서론               | 4. 『탄생(誕生)』과 『신제이(信西)』의 |
| 2. 1910년대의 일본 신극    | 의미                      |
| 3. 다니자키 준이치로의 레제드라마 | 5. 결론                   |

Key word : 일본 신극(Singeki Drama), 레제드라마(Lesedrama), 다니자키 준이치로 (Tanizaki Junichiro), 『탄생(Birth)』, 『신제이(Shinzei)』

## 1. 서론

알려진 바와 같이 일본의 메이지(明治) 말기에서 다이쇼(大正) 중기에 걸쳐 있는 1910년대라는 시기는 한국과 일본을 중심으로 한 동아시아인의 삶의 질과 가치관을 크게 변화시키고 있다. 일본의 경우 대중문화의 급속한 발전과 확산 속에서 메이지유신(明治維新)과는 또 다른 의미의 문화적인 변혁을 체험하게 되고, 같은 시기에 일제의 침략을 겪으며 정치적, 문화적으로 종속된 식민지의 상황에 놓여있던 한국 역시 다이쇼기의 변화의 틀 속에서 한 시기를 보내고 있었다.

이러한 시기에 일본의 문단에서는 다양한 형식의 근대 창작극이 대중문화

\* 본 논문은 2012년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구이다.(NRF-2012S1A5B5A07037170)

\*\* 부산대학교 일본연구소 전임연구원, 일본근현대문학 전공

전성(全盛)의 조류를 타게 된다. 메이지 중기 새로운 문화에 대한 열망으로 지식인이 주축이 된 연극 장르에 대한 근대화가 시작되었다면, 1910년대의 창작극의 유행은 ‘다이쇼 데모크라시<sup>1)</sup>’로 불릴 정도로 자유로운 다이쇼기의 문화적 분위기 속에서 다양한 문학적 표출방식이 수용되고 있음을 보여주고 있다.

일례로(一例)로 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)의 경우 메이지기에 이미 소설만으로는 충분히 표현할 수 없었던 문학상의 「나(自己)」를 표출하기 위해 번역극을 소개하고 문예협회(文藝協會)라는 연극단체를 조직하였으며, 다이쇼기에 들어와서는 적극적으로 다양한 형식의 창작 희곡을 집필하여 청년기부터 만년에 이르는 시기까지 지속적으로 희곡 창작에 힘쓰게 된다. 또한 탐미파 소설가로 널리 알려져 있는 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎:1886~1965)는 1911년에 데뷔작 『문신(刺青)』을 발표하여 문단과 독자들의 주목을 받지만 소설과 병행하여 약 24편의 실험적인 희곡 창작을 남기면서 1910년대 소설가의 희곡 창작 열풍의 중심에 서게 된다.

특히 다니자키는 이 시기에 약 7~8편의 희곡을 무대에 상연되지 않은 레제드라마(Lesedrama)<sup>2)</sup>의 형식으로 발표하여 소설가의 연극적 양식(희곡)에 대한 관심을 보여주고 있는데, 다니자키를 필두로 한 다이쇼기의 레제드라마 창작의 유행은 이른바 ‘읽는 희곡’의 문학적 가치가 대중들에게 급속하게 확산되고 있음을 나타내고 있어 눈길을 끈다. 실제로 작가 층이 아리시마 다케오(有島武郎), 시마자키 도손(島崎藤村), 무샤노코지 사네아츠(武者小路実篤), 마사무네 하쿠초(正宗白鳥), 구메 마사오(久米正雄), 기쿠치 간(菊池寛), 야마모토 유조(山本有三) 등의 젊은 소설가 그룹으로 현저히 확대되어 갔으며 독자들의 수용에 힘입어 작품의 양과 질적인 부분도 크게 발전하게 된다.

이러한 소설가의 레제드라마 창작은 본격적인 극단 체제의 신극 운동이 시작되는 1910년대에 걸쳐 두드러지게 되는데, 본고에서는 1910년대 레제드

- 
- 1) 일본의 다이쇼기(1912-1926)에 현저하게 나타난 민주주의적, 자유주의적인 풍조를 가리키며 사회주의 사상이 고조되기도 하였다. 보통선거운동을 비롯한 제도나 사상의 개혁이 시도되기도 하였으나, 일반 대중의 생활에 아메리카니즘(Americanism)이 유행하고 대중 소비문화가 급속하게 확산되는 시기이다.
  - 2) 18~19세기 유럽에서 유행한 희곡 양식으로 연극 상연을 목적으로 하지 않고 읽기 위해 집필된 희곡을 가리킨다.

라마 창작의 유행을 주도한 다니자키 준이치로의 레제드라마에 주목하여 레제드라마 창작이 1910년대 다이쇼 데모크라시의 문화적 풍조 속에서 어떠한 의미를 가지는지 고찰하고자 한다. 다니자키의 공식적인 데뷔작인 『문신』에 앞서 발표된 희곡 『탄생(誕生)』과 첫 무대 상연작인 『신제이(信西)』를 통해 소설 중심으로 발전되어 온 일본 근대 문학의 상황을 재고(再考)해 볼 수 있을 것이다.

## 2. 1910년대의 일본 신극

메이지기의 번역극의 유행과 다이쇼기의 창작극의 열풍 및 레제드라마의 확산, 그리고 쇼와(昭和) 20년대 개인 극단 위주의 활동 등 메이지기에서 쇼와기로 이어지는 일본 신극의 성립과 발전 과정을 상기(想起)해 보면, 극단과 문단의 지속적인 교류 속에서 근대 창작극이 성숙되어 왔다는 것을 알 수 있다. 실제로 메이지 20년대에 해당하는 1890년을 전후하여 쓰보우치 쇼요, 모리 오가이(森鷗外), 후타바테이 시메이(二葉亭四迷), 기타무라 도코쿠(北村透谷), 이즈미 코카(泉鏡花) 등이 서구의 연극이론과 번역극을 소개하면서 근대극의 기반이 다져졌으며, 자연주의 문학운동이 확산되는 1910년 전후로는 시마자키 도손, 아리시마 다케오, 다니자키 준이치로, 무샤노코지 사네아츠, 마사무네 하쿠초, 구메 마사오, 기쿠치 간, 야마모토 유조 등의 젊은 소설가들이 다이쇼기의 신극 운동을 주도해 왔다<sup>3)</sup>. 다이쇼 말기인 1920년대 이후 이러한 움직임은 서서히 식어갔으나, 쇼와 20년대인 1950년대에 다시 재점화(再點火)되어 미시마 유키오(三島由紀夫), 엔도 슈사쿠(遠藤周作), 아베 고보(安部公房), 이노우에 히사시(井上ひさし) 등의 기성작가들이 자신들의 희곡을 상연할 목적으로 개인 극단을 운영할 정도로 희곡 창작에 몰입하고 있다.

이러한 일본 신극(근대 창작극)의 특징적인 양상은 일본 근대 신극의 태동기(胎動期)인 메이지 중기에 이미 예고되어 있었다고 할 수 있다. 알려진 바와

3) 참고 『日本の近代創作劇における一考察』에 메이지, 다이쇼기에 소설가가 발표한 희곡 창작 목록이 수록되어 있다. (羅勝會(2014.8) 『日語日文學』第63輯 大韓日本語教育学会 pp.130~132 참조)

같이 메이지 정부는 1873년 이후 근대화의 일환으로 지속적인 가부키(歌舞伎) 개량 운동을 주도하게 되는데, 정부 중심의 개량 운동은 이토(伊藤) 내각의 붕괴와 함께 2년 만에 실패로 끝난다.<sup>4)</sup> 하지만 1886년 스에마츠 겐초(末松謙澄)의 제창(提唱)에 의해 정부와 재계인사, 문학자가 발기인이 된 연극개량회(演劇改良會)의 설립이 기점이 되어 본격적인 연극 개량 운동이 펼쳐지게 된다. 문명국의 상류계급인 ‘신사숙녀’가 관람하기 적합한 서양식 연극형식을 주창하는 스에마츠의 연극개량론에 극본가인 후쿠치 오우치(福地桜痴), 요다 갓카이(依田学海) 등이 동조하면서 가부키 개량이 구체화되어 간 것이다<sup>5)</sup>. 이후 실질적인 가부키 개량은 신파극(新派劇)이라는 형식을 새롭게 성립하게 되는데, 가부키의 각본을 쓰던 전속작가들이 시대의 변화에 호응하여 새로운 각본을 쓰기 위해 각본 개량을 목표로 힘쓰는 과정에서 가와카미 오토지로(上川音次郎)를 중심으로 한 신파극이 파생된 것으로 이해되고 있다.<sup>6)</sup>

한편 1890년을 전후하여 가부키 개량 운동과는 별도로 문단에서는 이미 문학자들 사이에 서구에서 유입된 새로운 극(劇) 형식에 대한 관심이 고조되고 있었다. 앞서 언급한 바와 같이 쓰보우치 쇼요, 모리 오가이 등이 활발하게 번역극을 발표하여 메이지의 연극계를 자극하고 있었던 것이다. 이들은 스에마츠의 연극개량론에 반론을 제기하며 연극의 근대화와 희곡에 대한 인식을 새롭게 하는 동시에 상연을 목적으로 하지 않는 선구적인 형식의 레제드라마를 집필하기 시작하여 문단과 연극계의 경계를 넘나들게 된다.

4) 메이지 신정부는 전통예능인 가부키 무대 특유의 비속한 정사(情事) 장면과 잔인한 살해(殺害) 장면을 전근대적인 야만스러운 표현으로 규정하였다. 와카바야시 마사야(若林雅哉; 2004)는 메이지 정부가 안이한 시대고증(時代考證)을 이유로 가부키 개량운동을 추진하였으나 결실을 맺지 못하고 개량 실패 후 스타 배우 시스템에 의존한 가부키에 대한 비판으로 인해 희곡에 대한 관심이 높아지고 있음을 지적하고 있다. 『明治期の翻案劇にみる受容層への適応』 『人文知の新たな総合に向けて 第2回報告書 2(哲学篇 1)』 京都大学大学院文学研究科21世紀COEプログラム『グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成』編 p.111)

5) 이와 관련하여 모리 미즈야(毛利三彌; 1987.7)는 정부 주도의 연극개량론의 애매함을 지적하며 일본이 서구열강과 맺은 이른바 조약개정(條約改正)의 영향과 당시의 굴절된 서구문화의 수용 과정을 언급하기도 한다. 『イブセン以前—明治期の演劇近代化をめぐる問題(1)』 『美学美術史論集 6』 成城大学 p.18)

6) 秋庭太郎(1967) 『明治近代戯曲のあゆみ』 『明治近代劇集 明治文学全集 86』 筑摩書房 pp.367~393 참조

이러한 사정을 고려하면, 결과적으로 메이지 중기 이후의 연극계는 이전까지 연극의 주류였던 가부키, 가부키가 개량된 신파극, 서구의 연극 형식을 시도한 신극의 세 가지 연극형식이 함께 어우러져 새로운 시대를 맞이하고 있었다고 볼 수 있다. 여기에 제국극장(帝國劇場:1911)이 개설(開設)되어 서구의 연극 형식을 일본에 도입하려는 신극의 움직임이 더욱 활발해지고 창작 희곡에 대한 수요가 한층 높아지게 되는데, 쓰보우치 쇼요가 결성한 문예협회(1906)와 오사나이 가오루(小山内薫), 니다이메 이치가와 사단지(二代目市川左團次)가 주축이 되어 설립한 자유극장(自由劇場:1909)이 희곡 중심의 예술 지향적인 신극 체제를 구축하게 된다. 가부키와 신파극 역시 기존의 스타 배우와 전속작가 중심의 체제에서 벗어나 새로운 각본의 필요성을 절감하게 되면서 메이지의 연극계는 다양한 형식의 희곡을 문단에 요청하게 되는 것이다. 그 결과 극의 중심축이 배우에서 대본(희곡)으로 서서히 이동하면서 대중 문화 변성기인 다이쇼기를 맞이하게 된다.

특히 1910년대에는 대중문화의 확대와 근대적인 교육으로 인해 연극을 감상하는 수요자가 늘어났을 뿐만 아니라, 신문, 서적의 창간 및 지면(紙面)의 확대, 출판 저널리즘의 대두(擡頭) 등의 사회적인 변화와 관동대지진 이후의 신극 부흥의 움직임에 힘입어 연극과 희곡에 대한 관심이 고조되는데, 번역극의 소개를 통해 지속적으로 역량을 쌓아 온 소설가들이 근대극 상연을 위한 창작 희곡 집필에 박차를 가하며 다양한 문학적 표출을 시도해 가는 것이다. 이들의 문학적 표출 형식에 대한 욕구는 레제드라마의 유행으로 이어지며 본격적인 극단 체제의 신극 운동이 시작되는 1910년대에 걸쳐 크게 확산되어 간다. 여기에 당시 서구에서 유입된 자연주의 문학운동도 유입되어 입센, 톨스토이, 하우프트만, 마테를링크 등의 번역극이 연이어 상연되면서 소설에 비해 다소 축소되어 있던 희곡 창작의 양과 질적인 부분이 현저히 확대되는 계기가 되기도 한다.

이와 관련하여 오다기리 스스무(小田切進:1993)가 엮은 『일본근대문학연표(日本近代文学年表)』를 살펴보면 1910년을 전후한 다이쇼 연간(年間)에 대략 100여 편의 창작 희곡이 기록되어 있는데<sup>7)</sup>, 이를 통해 메이지 말기 이후

7) 小田切進(1993) 『日本近代文学年表:1993』小學館 pp.11~143 참조

희곡 창작에 힘써 온 쓰보우치 쇼요, 이즈미 교카, 모리 오가이를 비롯하여 20여 명의 당대를 대표하는 소설가가 희곡의 형식을 통해 문학상의 다양한 표출방식을 시도하고 있음을 알 수 있다. 여기에 당시의 젊은 작가 그룹을 대표하는 다니자키 준이치로, 아리시마 다케오, 시마자키 도손, 무사노코지 사네아츠, 마사무네 하쿠초, 야마모토 유조, 기쿠치 간, 구메 마사오 등 소설가, 시인, 평론가들도 가세하여 이들의 활발한 희곡 창작 활동이 이른바 다이쇼기의 ‘희곡시대’를 주도하게 된다.

일례로 다니자키는 다이쇼 연간에 대화극, 시나리오, 희곡체 소설을 포함하여 약 27편의 희곡 관련 창작을 발표하고 있으며, 기쿠치 간도 약 12편의 적지 않은 희곡 창작을 남기고 있다. 또한 자연주의 문학을 대표하는 마사무네 하쿠초도 이 시기에 약 8편의 희곡을 집필하였으며, 아리시마 다케오, 무사노코지 사네아츠, 야마모토 유조, 구메 마사오 등이 각각 4~6편의 희곡을 발표하여 1910년대를 전후한 희곡문학의 융성을 증명하고 있다. 이들 중 구메 마사오는 이후 소설가에서 극작가로 변신하기도 하지만, 그를 제외한 대부분의 작가들이 소설과 희곡 창작을 병행하고 있어 문단을 기반으로 하여 극단과 지속적으로 교류해 가는 일본 근대 창작극의 특징적 양상을 대변(代辨)한다.

여기에 덧붙여 소설가의 희곡이 실제 상연에 적합하지 못하거나 레제드라마의 성격이 강하여 일반 독자들에게 기존의 소설 형식의 일부로 수용되고 있다는 점도 다이쇼 ‘희곡시대’의 모순을 부각시키고 있다. 당초의 신극 운동이 무대 상연을 전제로 한 연극의 성장과 발전을 위해 추진되었다는 점을 상기해 보면 레제드라마를 포함한 이 시기의 희곡 창작의 유행이 과도하게 문학적인 것이다.

다이쇼기의 이러한 모순된 상황은 오사나이 가오루와 쓰보우치 쇼요의 주도로 신극이 극단 체제의 창작극 운동으로 발전하기 시작한 1906~1910년 무렵부터 이미 시작되었던 것으로, 자유극장 당시의 오사나이 가오루는 「전문가인 가부키 배우를 서양연극의 초심자로 만든다(玄人を、素人にする)」라는 가부키배우 기용 전략을 생각할 정도로 극단적인 희곡중심주의라는 지적을 받고 있다<sup>8)</sup>. 오사나이는 실험적이고 예술적인 창작극을 상연하기 위해 신문

8) 이에 대해 쓰보우치 쇼요는 「초심자를 연극교육을 통해 전문가로 만든다(素人を玄人にする)」라는 주장으로 대항하고 있다. (毛利三彌, 앞의 책, p.121)

의 기고문(読売新聞:1912)을 통해 문단의 작가에게 창작 희곡을 요청하거나 레제드라마를 소설로 수용하는 독자층의 잘못된 이해를 바로잡으려 힘쓰기도 하는데<sup>9)</sup>, 문단과의 연계 속에서 이루어진 이러한 일련의 활동이 레제드라마의 유행이라는 소설가의 자기표출 양식의 확대로 이어지게 된 것이다.

### 3. 다니자키 준이치로의 레제드라마

앞서 언급한 바와 같이 다니자키 준이치로는 1910년대 소설가의 희곡 창작과 레제드라마의 확산을 주도한 작가이다. 하지만 일반적으로 다니자키는 일본 근대 탐미파의 주요작가로 분류되고 있으며, 소설 영역에서 독자적인 입지를 구축한 소설가로 대중에게 널리 알려져 있다. 이로 인해 다니자키의 문학세계에 관한 연구도 소설 창작 중심으로 이루어져 왔다. 그러나 다니자키는 데뷔작인 『문신』을 발표하기 이전에 희곡 창작인 『탄생』으로 실질적인 문학 생애를 시작하였으며, 이후 소설 창작과 병행하여 약 24편의 희곡 창작과 7편의 희곡 관련 작품을 발표하고 있다<sup>10)</sup>. 희곡 창작의 대부분은 1910년대를 전후한 다이쇼기에 집중되어 있으며, 그 중 약 17편이 무대에 상연되었고, 7~12편의 희곡은 상연되지 않은 채 레제드라마로 남았다.

레제드라마를 중심으로 살펴보면, 데뷔를 전후하여 1910년 『신사조(新思潮)』의 창간호(9월)와 제2호(10월)에 1막극(幕劇)인 『탄생』과 『코끼리(象)』를 발표하였으나 연극 무대에 상연되지 못했다. 이듬해인 1911년에 발표한 1막극 『신제이』가 1918년에 비로소 초연되었으며, 이후 발표된 5개의 작품도 모두 연극 무대에 오르게 된다. 그러나 1917년의 『우구이스 히메(鶯姫)』(1막 5장)와 『어느 남자의 반나절(或る男の半日)』(1막)은 상연되지 않았다. 1920년에 발표한 『소동파(蘇東坡)』 역시 3막의 레제드라마이다. 1926년의 『백일몽(白日夢)』

9) 小山内薫(2003) 「新現象に富める劇団」『大正文学全集 別巻』ゆまに書房, p.20

江口渙(2003) 「創作壇に活動せる人々」『大正文学全集 別巻』위의 책, p.220

10) 출고 「다니자키 준이치로(谷崎潤一郎)의 희곡 창작과 <자기표출>의 욕구」에 다니자키가 발표한 희곡 창작 목록이 수록되어 있다. (羅勝會(2010.4) 『日本文化研究』 34집 동아시아일본학회 pp.121~122 참조)

과 1933년의『가오요(顔世)』를 레제드라마의 형식으로 발표하면서 다니자키의 희곡 창작은 중단된다. 여기에 3편의 대희곡 『기혼자와 이혼자(既婚者と離婚者)』(1917), 『가장무도회가 끝난 후(仮装会の後)』(1918), 『달의 속삭임(月の囁き)』(1921)과 희곡이 내재된 소설 『저주받은 희곡(呪われた戯曲)』(1919), 『한 여름 밤의 사랑(真夏の夜の恋)』(1919)까지 레제드라마의 범주에 포함시키면 12편의 희곡이 연극 무대에 상연되지 않고 문학작품으로 잊혀진 셈이다.

시기별로 정리해 보면, 작가로서 지면에 원고를 투고하기 시작한 1910년 이후 1916년 무렵까지 다니자키는 거의 1년에 1편씩 희곡 창작을 발표하고 있으며, 1917년에는 4편의 희곡을 창작하고 있다. 그리고 1918~1920년에도 1년에 1~2편씩 집필하다가, 1921~1926년 사이에는 15편의 많은 희곡을 발표하게 된다. 다니자키가 1910년대에 발표한 희곡 관련 창작 15편 중 9편이 무대에 상연되지 않았으며, 1921년 이후에 발표된 희곡은 대부분 상연되었다. 이 시기에 발표한 작품의 경우 16편 중 3편만 레제드라마라는 점도 특징적이다. 초, 중기의 작품이 소설처럼 잊혀진 것에 비해 1920년대의 희곡은 대부분 무대에 오른 것이다. 무대에서 상연되지 않은 총 12편을 제외한 나머지 19편의 희곡 및 시나리오는 1918년 9월에 초연(初演)된 『신제이』를 시작으로 각각 무대 및 영상으로 상연 또는 상영되어 대중의 평가를 받게 된다.

그러나 다니자키의 희곡 창작이 1910년에 시작된 점에 비해 실제 연극 무대에 상연된 시점이 1918년이라는 사실을 생각해 보면 그의 희곡이 전반적으로 레제드라마적인 요소가 강하다는 것을 알 수 있다. 출발기의 희곡 작품에 담긴 의욕과 기대에도 불구하고 8년이나 지난 시점에서 비로소 희곡 창작을 무대에 올리게 되었기 때문이다. 또한 『신제이』에 이어 무대에 올린 『사랑을 알 무렵(恋を知る頃)』(1913:초연1981), 『봄의 해변(春の海辺)』(1914:초연1919), 『호세지 이야기(法成寺物語)』(1915:초연1920), 『공포시대(恐怖時代)』(1916:초연1921), 『보름날밤 이야기(十五夜物語)』(1917:초연1919), 『만도린을 연주하는 남자(マンダリンを弾く男)』(1925:초연1935) 등의 희곡도 초연 시기가 늦은 편이며 그 평가도 찬사와 혹평이 엇갈리게 된다. 소설가로서의 다니자키에 대한 높은 평가와 대중문화 융성의 조류를 타고 연극 상연이 크게 증가하고 있는 다이쇼기의 문화적 상황 등을 고려해 볼 때 다소 의외의 전개이기도 하다.

다니자키 역시 이러한 상황을 의식한 것인지, 「오사나이 가오루에게 보내는 편지(小山内薫宛書簡)」(다니자키 전집(이하 전집)24, 1927:249), 「보름날밤 이야기에 대하여(『十五夜物語』について)」(전집23, 1921:60-62), 「『오쿠니와 고헤이』소감(『お国と五平』所感)」(전집22, 1949:372-379), 「『호세지 이야기』회고(『法成寺物語』回顧)」(전집22, 1958:423-425) 등의 문장을 통해 자신이 각색한 4막극 『호세지 이야기』의 초연(1920.10)보다 오사나이 가오루 각색의 재연(再演)이 더욱 호평을 받은 점에 대한 심리적인 부담감을 표현하고 있으며, 자신이 직접 연출한 『공포시대』와 『보름날밤 이야기』 등의 작품을 둘러싼 지적에 불편한 심경을 토로하고 있다.

그 외에도 다니자키는 훗날 이 부분에 대한 심정을 수필로 남기고 있는데, 아래의 문장에서 드러나는 다니자키의 연극관(演劇觀)은 1910년대의 레제드라마에 대한 이해방식을 보여주고 있다.

- A 일반적으로 희곡가란 이런 상황의 이런 역할은 저 배우에게 맡길 수 있겠다라는 식으로 미리 생각해 두고 각본을 새로 쓰는 모양이야. (중략) 아무튼 내 경우는 나 자신이 희곡을 쓸 때 이 역할을 누구에게 맡기면 좋을까 하고 실제 배우에 대해 전혀 고려하지는 않아. 나는 내 머리 속에서 내 마음대로 자신의 이상에 맞는 인물을 창조하여 내 취향에 맞는 발성으로 대사를 말하게 하고 내가 공상하는 대로 행동하게 한다네.
- B 그럼 선생님께서는 희곡을 쓰는 것과 소설을 쓰는 것이 기분 상으로는 별도로 다를 바가 없겠군요.
- A 정말 그렇다네. 예를 들면 『호세지 이야기』만해도 오사나이군이 만든 연극이 지 내 작품이 아니네. 내가 만든 『호세지 이야기』는 바로 중앙공론에 발표한 맨 처음의 작품이야. 연극으로서는 장황할지 모르지만 나의 뇌리에 있는 극장 세계에서는 그래야 완벽하고, 그게 아니면 안 되는 거지.

「어느 날의 문답(或る日の問答)」(필자 역)<sup>11)</sup>

11) 谷崎潤一郎(1960)『谷崎潤一郎全集 21』中央公論, pp.507-508

(A 一般に戯曲家と云ふものは、この場合のこの役にはあの役者を使ふことが出来ると云ふ風に、ちやんと持駒を考へておいて書き卸すものらしい。(中略)兎に角僕は、自分が戯曲を書く時にはこの役を誰に振つたら、などと、實在の俳優のことは全然考へない。僕は自分の頭の中で勝手に自分の理想に合つた人物を創造し、自分の趣味に合つたエロキーションや声を出させ、自分の空想した通りの動作

위의 문장에서 다니자키는 자신의 희곡 창작이 자연주의 문학 운동의 영향을 받은 대사 중심의 사실주의적, 실증적인 극작법(Dramaturgy)을 고려하기 보다는 가부키의 몽환적인 분위기를 연상시키는 ‘공상(空想)’의 표출을 중요시하는 세계였음을 밝히고 있다. 결과적으로 레제드라마 형식을 통한 문학적인 자기 표출인 것이다. 다시 말하면 희곡의 지문을 통해 상상 속에서 연극을 상연하는 ‘문장의 희곡’을 표방(標榜)하고 있는 것이라 할 수 있다.

다니자키의 이러한 자세는 1925년에 간행된 『현대희곡전집 제6권(現代戯曲全集谷崎潤一郎篇)』(전집23, 1969:85)의 발문(跋文)과 문장의 감각을 강조한 『문장독본(文章読本)』(전집21, 1934:138-149)을 통해서도 잘 드러나 있다. 발문에서 다니자키는 「독자들 개개인의 머리(상상) 속에 무대를 만들고, 조명을 설치하여 자유롭게 배우를 등장시켜서 희곡이 주는 환상을 즐기면 좋겠다(読者はめいめいの頭の中に舞臺を作り、照明を設け、自由に俳優を登場させ、それらの戯曲が與へるところの幻想を楽しんで下さればよい)」는 문장과 함께, 「읽기 위한 희곡도 다 버릴 건 아니다(読むための戯曲も決して一概に捨てたものではないと信ずる)」라며 자신의 희곡관을 피로(披露)하고 있다.

이러한 다니자키의 희곡관은 그가 희곡 창작을 중단할 무렵 정리된 것으로, 다니자키를 비롯한 1910년대의 문단과 대중이 기존의 가부키와 신파, 신극 그리고 레제드라마에 대한 명확한 구분 없이 기존의 문학적인 범주에서 감상해 왔음을 방증하고 있다. 이와 함께 위에서 인용한 다니자키의 발언들은 1910년대의 희곡 창작과 레제드라마의 유행을 둘러싼 논란을 다소 의식한 것으로도 생각되는데, 이 부분과 관련하여 이시카와 다쿠미(石川巧)의 의견을

을させる。

B すると先生の場合には、戯曲を書くのも小説を書くのと気持の上で大した違いはない訳ですね。

A 全くその通りなのだ。たとえば『法成寺物語』にしても、小山内君の作った芝居で、僕のものではなくなつてゐる。僕の作った『法成寺物語』はやはり中央公論に発表した最初の作品それなのだ。芝居としては冗漫かもしれないが、僕の脳裏にある劇場の世界ではあれで完璧なのだし、あれでなければならないのだ。( )

위의 인용은 대담(大談) 형식의 수필 「어느 날의 문답」의 일부이며, 이 문장에서 앞서 다니자키는 가상의 질문자에게 『가오요』를 마지막으로 희곡 창작을 중단한 이유를 질문 받고 자신의 재능이 소실과는 맞지만 희곡과 맞지 않다는 답변을 한다. 다니자키가 희곡 창작을 중단한 이후 다이쇼기에 유행한 소설가의 희곡 창작 열풍도 서서히 식어가고 전후(戰後) 미시마 유키오를 중심으로 재점화되는 과정을 겪게 된다.

참고해 보면, 당시 일부에서는 레제드라마를 ‘상연 불가능한 희곡’으로 정의하고 연극계의 성숙과 발전에 기대려는 소설가를 부정적인 시각으로 바라보기도 했다.<sup>12)</sup> 뿐만 아니라 소설가들의 레제드라마 형식의 희곡 창작으로 인해 상연을 전제로 하는 이른바 ‘실천희곡(實踐戲曲)’이 줄어들고 읽기 위한 ‘지면상의 희곡(紙上戲曲)’이 유행하게 된 것에 대한 연극계의 불만도 컸으나<sup>13)</sup>, 문단 및 레제드라마를 접하는 일반 독자들은 관극(觀劇)과 독서의 경계가 애매한 상황 속에서 소설의 연장선상(延長線上)에서 레제드라마를 집필하거나 감상하고 있었던 것이다.

발표 이후 8년이 지난 시점에서 무대에 오르기 시작하는 다니자키의 『신제이』는 이러한 1910년대의 상황을 다분히 반영하고 있으며, 실제 상연된 다니자키의 희곡에 대한 평가가 엇갈리는 점 역시 ‘실천희곡’과 레제드라마, 그리고 소설 장르에 대한 명확한 구분과 이해가 이루어지지 않은 채 문단과의 교류 속에서 발전해 온 다이쇼 ‘희곡시대’의 실체를 여실히 보여주고 있다.

#### 4. 『탄생(誕生)』과 『신제이(信西)』의 의미

『탄생』과 『신제이』는 1910년과 1911년에 발표된 다니자키의 출발기의 작품이다. 공식적인 데뷔작 『문신』 역시 『탄생』과 같은 해 11월 제2차 『신사조』 제3호에 발표되어 문단과 대중의 관심을 끌게 되는데, 그 이전인 9월에 발간된 『신사조』 창간호에 희곡 『탄생』이 먼저 게재되어 있다. 그리고 이듬해인 1911년 1월에 또다시 희곡 『신제이』가 『스바루(スバル)』에 발표된다.

이러한 전후 사정을 고려해 볼 때, 『탄생』은 활자화된 다니자키의 첫 작품인 동시에 소설가로 데뷔하기 이전에 발표한 희곡 창작이라는 점에서 특별한 의미를 가지며, 『신제이』는 극작가로서 다니자키가 8년 만에 처음으로 초연에 올린 희곡 작품이라는 점이 특징적이다. 이후 1920년대까지 다니자키는 소설

12) 石川巧(1994) 『方法としてのレーゼドラマ』 『日本近代文学』51, 日本近代文学会 p.179

13) 1917(다이쇼6)년의 문예계를 평가하는 글에서 예구치 간은 소설과 희곡 창작을 병행하고 있던 인기 작가 구메 마사오가 당시 유행하는 레제드라마가 아닌 ‘실천희곡’을 발표한 점에 주목하고 있으며 이후의 활동에 대한 기대감도 표시하고 있다. (江口漢 앞의 책 p.220)

과 희곡을 병행하여 발표하며 활발한 창작활동을 이어가고 있어, 『탄생』과 『신제이』를 비롯한 1910년대의 희곡 창작이 기존의 소설 중심의 다니자키 문학 세계에 가려진 또 다른 일면임을 나타내고 있다.

공식적인 데뷔작에 앞서 『탄생』이 발표된 점에 대해서는 훗날 다니자키가 수필 『청춘이야기(青春物語)』(다니자키 전집13, 1932:343-441)에서 통해 활자화된 시기가 『탄생』이 빠르지만 집필 시기는 『문신』이 앞선다는 점을 밝히고 있다. 집필시기의 상황을 통해 다니자키가 작가로서의 출발에 즈음하여 소설과 희곡이라는 두 가지 장르의 작품을 준비하고 있었다는 점과 발표 순서를 바꾸어 가며 문단과 대중의 반응에 대해 고심했다는 점이 드러나게 되어 눈길을 끈다.

이러한 부분에 주목하여 두 작품을 살펴보면, 먼저 『탄생』은 전반적으로 헤이안(平安) 말기의 『영화이야기(榮華物語)』를 전거(典據)로 한 황자(皇子) 탄생과 관련되어 있으며 용어와 표현이 고전적인 격조를 띠고 있다. 이와 관련하여 엔도 유(遠藤裕:1976)는 다니자키가 작가로서의 자기확립(自己確立)이 필요한 시점에서 기대감을 가지고 이 작품을 「제국문학(帝國文學)」에 투고했으나 채택되지 않았음을 지적하고 있다.<sup>14)</sup> 후지와라노 미치나가(藤原道長)의 딸이자 이치조 텐노(一條天皇)의 왕후가 된 쇼시(彰子)가 아들을 출산하는 장면을 긴장감 있게 구성하기 위해 희곡 양식을 도입하여 야심차게 집필한 작품인 만큼 다니자키의 실망도 컸을 것이다. 황자의 탄생으로 영화로운 삶이 보장되리라는 기대와 그 직전의 출산 과정이 주는 팽팽한 긴장감은 출발기의 다니자키의 심상(心象)을 반영한 것으로도 보이며, 이후 실패에 대한 부담감으로 신경쇠약에 걸릴 정도로 고심한 다니자키는 미리 집필해 둔 『문신』을 발표하여 소설가로 문단에 데뷔하게 된다.

하지만 이를 전후한 2~3개월간의 사정을 살펴보면, 다니자키는 첫 투고의 실패를 딛고 「신사조」에 『탄생』을 재발표한 후 곧바로 소설 형식의 『문신』을 발표하지 않고, 다음 달인 1910년 10월에 이국(異國)에서 현상된 코끼리에 대한 대중의 기대감을 그린 「코끼리」라는 1막극을 「신사조」에 발표한다. 실패에 대한 부담감에도 불구하고 희곡 형식의 작품을 연속적으로 발표한 것이다.

14) 遠藤裕(1976) 「構成家・谷崎潤一郎の〈誕生〉—その作家的出発の一面について—」『フェリス女子大学紀要』第11号 pp.93-94

그리고 이듬해에도 『헤이지이야기(平治物語)』에서 취재한 사극풍(史劇風)의 1막극 『신제이』를 발표한다<sup>15)</sup>.

『탄생』과는 대조적으로 『신제이』에서는 세상의 모든 학문을 깨우친 주인 공 쇼나곤(少納言) 신제이가 노부요리 요시토모(信賴義朝)의 모반(謀反)이 있던 날 천체(天體)의 이상을 감지하고 자신의 비극적인 운명을 통찰한다. 이를 거스르기 위해 신제이는 도피생활을 하면서 토굴 속에 몸을 숨기고 염불을 외우지만 미나모토(源)의 가신들에게 발각되어 운명이 암시하는 대로 목숨을 거두게 된다. 이 작품은 희곡의 극적 긴장감을 살려 운명에 맞서는 신제이의 심리를 깊이 있게 다루고 있다는 점에서 다니자키의 초기 희곡 3부작인 『탄생』, 『코끼리』, 『신제이』 중 가장 좋은 평가를 받고 있으며,<sup>16)</sup> 다니자키의 희곡 중 가장 먼저 실제 무대에 상연되기도 한다.

이러한 집필 당시의 상황을 종합해 살펴보면 『문신』을 사이에 두고 발표된 초기 희곡 3부작에는 미치나가, 코끼리, 신제이 등 주요등장 인물(동물)의 운명에 대한 암시 속에 출발기의 다니자키의 상황과 심정이 음각화(陰刻化)되어 있음을 알 수 있다. 즉 운명과 성공에 대한 불안감을 그리면서 동시에 작가로서의 자기확립의 의지를 담은 함축적인 스토리인 것이다. 여기에 희곡이라는 형식을 입혀 연극적인 긴장감과 절제미를 부여하고자 한 것이다. 물론 당시 문단에 희곡을 요청할 정도로 신극에 대한 관심이 높아지고 있다는 점도 고려되었을 것으로 생각되지만, 다니자키의 희곡에 대한 애착은 자신의 자질과 희곡이라는 표출방식에 대한 확신에서 비롯되었던 것이다. 결과적으로는 소설 형식의 『문신』이 데뷔작이 되었지만, 스스로의 장래에 대한 확신을 가탁(假託)한 『탄생』 역시 데뷔를 염두에 두고 발표되었다는 점에서 특히 의미가 깊다.

한편 다니자키가 문단에 등장한 1910년은 근대 창작극 운동이 확산되어 가는 시점이기는 하나, 엄밀하게 말해 문단의 주류는 소설이며 연극계의 중심

15) 오시마 마키(大島真木:1973)에 의하면 다니자키는 「제국문학」에 『탄생』이 채택되지 못해 신경쇠약 상태가 되자 요양차 이바라키(茨城県)에 있는 친구 사사누마 겐노스케(笹沼源之助)의 별장을 방문하는데 당시 다니자키의 가방에 『신제이』가 들어 있었다고 한다. (大島真木(1973) 「谷崎潤一郎の初期の創作方法—「麒麟」再論と「信西」の財源—, 『東京女子大学論集 23の二』 pp.11-12)

16) 紅野敏郎(1986) 「谷崎戯曲の位置」, 『悲劇喜劇』, 9月号 p.11

은 가부키와 신파였다. 즉 일반 대중이 생각하는 일반적인 ‘극’ 형식의 기준은 가부키나 신파에 가까웠던 것이다. 다니자키의 초기 희곡이 가부키 무대의 몽환적인 분위기를 연상시키는 것도 당시의 이러한 상황을 반영하고 있다. 가부키나 신파의 무대에 익숙한 화려하고 신비한 무대 분위기를 연출하거나 설명적인 지문을 과하게 사용한 점 등이 실증적인 창작극의 상연에 부적합했던 것이다. 따라서 신극 운동의 주체인 연극계의 시각으로 볼 때 다이쇼 중기 이전의 다니자키의 여러 희곡은 신파적이거나 상연하기에 적합하지 않은 레제드라마의 인상이 강할 수 밖에 없었다.

하지만 『신제이』가 초연에 오른 1918년 무렵은 다이쇼 데모크라시의 영향으로 대중문화가 크게 발전하던 시기이다. 다니자키가 희곡을 발표하기 시작한 1910년 전후에 비해 사회, 문화적으로 자유로운 풍조가 확산되었으며, 문단과 연극계에서도 다양한 실험적인 창작물을 수용할 수 있는 기반이 갖추어지기 시작하였다. 또한 극예술의 상연도 크게 늘어나 신극에 대한 이해도 깊어지고, 가부키나 신파적인 분위기의 다소 어색한 무대도 대중적인 흥미와 관심 속에서 소비되고 있었다. 동시에 무대 상연에 다소 부적합한 소설가의 ‘지면상의 희곡’도 간행물의 범람 속에서 문학적인 이해의 범주 속에 포함되어 충분히 수용되던 시대였던 것이다. 실제로 『신제이』의 초연 이후 다이쇼 연간에 다니자키의 많은 희곡 창작이 다양한 평가 속에서도 지속적으로 무대에서 상연되고 있으며 발표 편수도 늘고 있다. 대중소비문화의 도래에 호응하여 다이쇼 중기 이후 다니자키의 희곡은 신극뿐만 아니라 신파나 가부키 무대에도 자주 오르고 있다.

희곡의 상연 여부와 관련하여 앞서 인용한 여러 수필에서 다니자키는 자신의 희곡이 처음부터 레제드라마를 지향하고 있었다고 밝히거나, 무대 상연의 결과 본인의 희곡이 신극과는 잘 맞지 않았던 것 같다는 글을 남기고 있다. 하지만 다니자키가 이와 같이 희곡에 대해 자신의 의견을 밝힌 경우의 대부분은 그가 희곡 창작을 중단할 즈음이거나, 혹은 어느 정도 시간이 지난 후 이전에 발표한 희곡 작품을 정리하여 재출판하기 위해 작성한 발문의 성격を 띤다. 1910년대의 소설가의 희곡 창작의 유행을 주도하고 레제드라마 집필 붐의 중심에 서 있던 다니자키였지만, 자신의 희곡 창작에 대한 자평(自評)은 그리 밝지 않고 상연작의 평가에 대한 아쉬움을 토로하는 문장이 많다. 그런

의미에서 다니자키의 희곡 창작은 필연적으로 (문학적인)레제드라마일 수밖에 없었던 것이다.

## 5. 결론

일본 근대 신극 운동의 큰 특징은 성립과 발전 과정에서 지속적으로 문단과의 교류를 이어간다는 점이다. 실제로 메이지 중기의 소설가가 주축이 된 번역극의 소개가 실험적인 근대 창작극 운동으로 확산되었으며, 다이쇼기로 접어들면서는 소설가의 희곡 창작이 늘어나고 창작극의 방향이 레제드라마로 집중되고 있다. 그 배경으로는 가부키, 신파 중심의 ‘극’예술이 발달한 메이지기를 거치면서 신극 부흥의 기운이 고조된 점, 관동대지진 이후 출판 저널리즘의 발달로 극문학 관련이 잡지가 늘어난 점, 수준 높은 독자층의 출현 등 다이쇼기의 문화적 분위기에서 비롯된 일본 근대문학 전반의 변화를 들 수 있다.

이러한 상황 속에서 연극계의 요청을 받은 소설가들이 소설과 병행하여 희곡을 창작하게 되는데, 대중문화 시대를 맞이하여 자신만의 표출방법을 모색하던 시기에 희곡이라는 장르가 하나의 ‘방법’으로 다가온 것으로 볼 수 있다. 레제드라마 창작의 유행 역시 다이쇼기의 자유롭고 개방된 시대분위기가 이들의 실험 정신과 문학적 도전을 수용한 것으로 이해된다. 문단과 대중 모두 가부키와 신파, 신극의 명확한 구분과 이해가 다소 부족했음에도 불구하고, 희곡에 대한 문학적인 이해가 바탕이 되어 레제드라마를 문학적 표출방법의 하나로 인식하게 되었던 것이다. 즉 연극을 위한 희곡이 아닌, 문학적인 측면에서 문학의 일부로 희곡 창작을 받아들이기 시작하면서 다이쇼기의 희곡 전성시대가 도래하게 되었음을 알 수 있다.

다니자키 준이치로의 『탄생』과 『신제이』는 이러한 1910년대의 일본 신극과 레제드라마의 특징이 응축되어 있는 작품이다. 데뷔작인 『문신』(소설)과 같은 시기에 발표된 이 희곡 창작에는 당시로서는 흔하지 않은 ‘극’ 형식을 취함으로써 시대 분위기를 읽는 다니자키의 안목과 문학적 야심이 드러나 있다. 두 작품 모두 고전적 분위기의 1막극이며, 장면 전환에 대한 구성력과

극적 긴장감은 희곡이라는 장르에 도전하기에 충분하다.

하지만 두 작품의 발표 당시 여전히 연극계의 주류였던 가부키와 신파, 그리고 레제드라마에 대한 명확한 구분과 이해가 이루어지지 않은 채 소설과 희곡을 병행하여 창작하는 다니자키의 행보는 문단과 극단의 교류 속에서 성숙되어 온 일본 근대 신극의 발전 과정과 모순된 양상을 동시에 보여주고 있다. 즉 문단을 통해 실험적이며 예술적인 다양한 희곡이 발표되어 연극계를 성숙시켰지만, 실제 상연에서는 근대적인 극작법과의 괴리가 나타나 찬사와 혹평이 엇갈리는 평가를 받게 되어 ‘지면상의 희곡’이라는 한계에 직면하게 되는 것이다.

다니자키의 경우 이러한 한계를 극복하기 위해 1910~20년대에 걸쳐 상연에 적합한 희곡을 집필하기 위해 고심하고 있었으며, 한편으로는 희곡 형식을 바탕으로 한 대화극, 소설체 희곡, 희곡이 내재된 소설을 시도하는 등 다양한 문학적 모색을 하고 있다. 이러한 노력에 힘입어 다이쇼 중기 이후 다니자키가 발표한 희곡의 대부분이 무대에서 상연되기도 하지만, 자신의 희곡 창작에 대한 반성과 쇼와기의 침체기를 맞이하면서 희곡 창작을 중단하고 소설을 통한 자기 표출에 매진하게 된다.

이와 함께 1910~1920년대에 유행한 소설가의 희곡 창작 열풍도 서서히 식어 가는데, 이후 30년이 지나지 않은 시점에 ‘희곡을 쓰고 싶어 하는 소설가(戯曲を書きたがる小説書き)’ 미시마 유키오가 등장하여 전후 소설가의 희곡 창작이 재점화된다. 1950년대에 들어와 미시마를 비롯한 엔도 슈사쿠, 아베 고보, 이노우에 히사시 등 동시대에 활약한 소설가들이 문학 생애의 마지막까지 소설 창작과 희곡 창작을 병행하고 있고, 자신들의 희곡을 상연할 목적으로 개인 극단을 운영할 정도로 희곡 창작에 몰입하고 있는 것이다. 1950년대 이후의 이러한 상황 역시 1910년대의 연장선상에서 파악할 수 있으며, 문단과의 소통 속에서 발전해 온 일본 극문학의 일면(一面)을 잘 나타내고 있다.

### <參考文獻>

- 羅勝會(2010) 「다니자키 준이치로 (谷崎潤一郎)의 희곡 창작과 <자기표출>의 욕구」  
『日本文化研究』 34집 동아시아일본학회 pp.121~122
- \_\_\_\_\_(2014) 「日本の近代創作劇における一考察」 『日語日文學』 第63輯 大韓日本語教育学会 pp.130~132
- 秋庭太郎(1967) 「明治近代戯曲のあゆみ」 『明治近代劇集 明治文学全集 86』 筑摩書房 pp.367~393
- 石川巧(1994) 「方法としてのレーゼドラマ」 『日本近代文学』 51, 日本近代文学会 p.179
- 江口渙(2003) 「創作壇に活動せる人々」 『大正文学全集 別巻』 ゆまに書房 p.220
- 遠藤裕(1976) 「構成家・谷崎潤一郎の〈誕生〉—その作家的出発の一面について—」  
『フェリス女子大学紀要』 第11号 pp.93-94
- 大島真木(1973) 「谷崎潤一郎の初期の創作方法—「麒麟」再論と「信西」の財源—」 『東京女子大学論集 23の二』 pp.11-12
- 小山内薫(2003) 「新現象に富める劇団」 『大正文学全集 別巻』 ゆまに書房 p.20
- 小田切進(1993) 『日本近代文学年表:1993』 小学館 pp.11~143
- 紅野敏郎(1986) 「谷崎戯曲の位置」 『悲劇喜劇』 9月号 p.11
- 谷崎潤一郎(1960) 「或る日の問答」 『谷崎潤一郎全集 21』 中央公論 pp.507-508
- 毛利三彌(1987) 「イプゼン以前. — 明治期の演劇近代化をめぐる問題(1)」 『美学美術史論集 6』 成城大学 p.18
- 若林雅哉(2004) 「明治期の翻案劇にみる受容層への適応」 『人文知の新たな総合に向けて 第2回報告書 2(哲学篇 1)』 京都大学大学院文学研究科21世紀COEプログラム 『グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成』 編 p.111

접 수 일: 6월 30일

심사완료: 7월 25일

게재결정: 7월 29일

<Abstract>

### **A Study of the Lesedrama for Shingeki Drama with 1910's**

- Focusing on the "*Birth*" and "*Shinzei*" -

This study focuses on Tanizaki Junichiro's Lesedrama "Birth" and "Shinzei" to further analyze the development of the modern new drama in Japan in the 1910s and the trend of Lesedrama.

The 1910s was a period of time called the "Taisho Democracy" as the uprising interest in pop culture grew up into an age of innovation. Different types of modern creative play were being created during this time in the play business in Japan, developing great popularity in pop culture. Also, it is a big characteristic in the new play movement in Japan is that during the Taisho period, creative plays concentrated more on Lesedrama alongside with the trend of novelists writing and creating plays.

Lesedrama became a trend in the Taisho period because of its liberal and open generation mindset embraced experiments and challenges. It was not a play for theatre, and it shows that it was taken in and accepted as a part of literature. In other words, it was made clear to the audience that plays were based on literary understanding and recognized Lesedrama as literature and a mean of expression. "Birth" and "Shinzei" are two literary works that has the characteristics of Japanese new drama and Lesedrama created in the 1910s. Created in the same period of time as Tanizaki's first publication, "The Tattooer," these plays are written in a drama format, which was unusual during the time. This shows that Tanizaki was ahead of his time and had ambition for literature. However, the plays were presented out to the public during the time when the difference between the mainstreams like Kabuki, soap opera, and Lesedrama were not properly distinguished. Despite the confusion, Tanizaki carried out writing both novels and plays, which later explains how modern new plays in Japan developed and struggled between literature and theatre.