

한류 드라마에서 K-연극으로

: 한국 근현대연극의 일본 소개 현황을 중심으로

서재길 _ 국민대 한국어문학부 교수

목 차

- I. 머리말
- II. 일한연극교류센터와 한국 현대희곡 번역 20년
- III. 무대 위의 한국 근대연극사 : 〈격정만리〉의 일본 낭독공연
- IV. 새로운 연극사 서술의 필요성 : 『한국연극운동사』의 번역과 관련하여
- V. 맺음말

국문초록

본 논문에서는 20년에 걸친 일한연극교류센터의 한국 연극 번역 소개, 연극 〈격정만리〉의 일본 낭독공연, 『한국연극운동사』의 일본어 번역 출간 등을 통해 한국 연극의 일본 소개 현황을 살피고 여기에 드러나는 몇 가지 이슈를 살펴보려 한다. 2020-2021년은 한국 연극의 일본 소개가 한 획을 긋는 해였는데, 여기에는 2002년경부터 한국의 한일연극교류협의회와 일본의 일한연극교류센터가 20년 동안 지속해 온 양국의 현대희곡 번역 및 낭독공연이라고 하는 오랜 역사가 자리하고 있다. 특히 2021년 1월에 10번째를 맞이한 한국 현대희곡 낭독공연 작품으로 〈격정만리〉가 선정되었는데, 이 작품 속의 다양한 한국적 소재와 역사적 사건은 일본 공연 과정에서 해설자나 자막을 통해 부가적인 정보를 제공하는 방식으로 제공되었다. 한편 『한국연극운동사』

(2020)의 일본어 번역 및 출판 과정에 나타난 문제점들은 한국문학의 세계화라는 관점에서 유의해야 할 지점들을 보여준다. 20세기 한국학의 반일 내셔널리즘적 시선에서 쓰인 이 책은 21세기 이후 탈민족주의적·탈식민주의적 연구 성과가 충분히 반영되어 있지 않다는 한계를 드러내고 있기 때문이다. 한일 연극 교류 20년의 역사와 한국 현대희곡의 일본 소개 및 낭독공연, 그리고 『한국연극운동사』의 일본 번역은 역사적 문제로 야기된 한일 간의 갈등을 치유할 수 있는 문화적 기제로 기능하고 있다. 작품을 통해 서로를 이해하면서 문화적·예술적 교류를 계속해 나가는 과정에서 인간적인 신뢰를 쌓게 되고, 그것이 궁극적으로는 더 큰 역사적 변화로 이어질 수 있을 것으로 기대한다.

주제어

한류, 극예술, 일한연극교류센터, 격정만리, 한국연극운동사

1. 머리말

한국문학사를 단독으로 집필할 수 있는 거의 유일한 일본 학자로 평가받은¹⁾ 사에구사 도시카쓰(三枝壽勝) 동경외국어대학 교수(전)는 2003년 봄 정년퇴직 즈음에 열린 강연에서 30여년 동안의 한국문학 연구를 회고하면서 한국문학의 성격을 ‘통속성’이라고 요약한 바 있다. 한국문학의 가장 대표적인 작품조차도 서양문학의 고전이나 일본문학의 정전과 비교할 때 ‘통속성’이 강하다는 것이 그의 지론이다. 그는 ‘통속성’이라는 개념을 ‘문학성’이나 ‘예술성’과 같은 개념과 대립되는 가치지향적 개념이라기보다는 다소 중립적인 개념으로 사용한다면 이 것이 한국문학의 특징을 이룬다고 과감하게 주장한다. 그런데 같은 강연에서 그는 한중일 동아시아 3국 문학 속에서 한국문학

1) 『한겨레신문』, 2003.8.24.

에 결합되거나 빈약한 것으로 드라마, 코미디, 판타지 세 가지를 드는데 이 또한 흥미롭다. 애초에 교토 대학 물리학과를 졸업한 이공학도에서 한국문학 연구자가 된 그답게 어떠한 장(場)에 존재하는 요소들은 필연적이라고 할 수 없지만, 장기 지속적으로 어떠한 요소가 그 장에 존재하지 않는다면 그것은 필연성이 있는 것이라고 할 수 있다면서, 결합된 세 요소를 통해 한국문학 혹은 한국인의 어떠한 특징을 밝혀낼 수도 있지 않을까 하는 가설을 내세운다. 이 같은 다소 과도한 일반화에 대해서는 반대되는 사례를 들어 충분히 반박할 수 있을 것이다. 그러나 외국문학으로서 한국문학을 연구하는 일본인 연구자가 한국문학에 대해 느끼는 종합적인 인상이라는 측면에서 이를 이해하고 한국문학을 되돌아보는 하나의 출발점으로 삼아볼 필요도 없지는 않을 것이다.

외국문학과 비교해 볼 때 한국문학의 경우 문학의 3대 장르, 혹은 4대 장르의 하나인 극 장르에 속하는 작품이 양과 질에 있어 빈약하거나 학제적으로 충분히 발달되어 있지 못하다는 점에서 사에구사 교수의 지적은 음미될 필요가 있다. 특히 제도로서의 극예술 장르에 관해 말할 경우, 대학의 교과과정에서 희곡론 등 극예술 장르에 속하는 작품을 다루는 과목이 학년을 통틀어 한두 개 정도에 불과하고 대부분의 대학에서 강사에 의해 강의가 이루어지는 것이 현실이다. 수도권의 메이저 대학이나 지방의 거점 국립대학 정도를 제외하면 대부분의 대학 국어국문학 관련 학과에는 희곡을 전공한 전임교수가 없다. 대학수학능력시험 출제 인력 풀이 매우 제한적으로 가동되고 있고, 중고등학교의 국어 혹은 문학 교과서 집필위원회 희곡 전공자가 거의 없는 까닭에 희곡 관련 내용에 오류가 드물지 않으며, 교과과정이 달라져도 대표적인 몇몇 작가의 작품만이 교과서에 반복해서 실리는 상황이 개선되지 않

고 있는 상황이다.²⁾ 4대 비극을 비롯 셰익스피어라는 이름이 들어간 과목만으로 두 학기 과목이 개설되는 영문학과나, 교수진에 최소한 1명 이상의 드라마 전공자를 두고 있는 불문학, 독문학, 러시아문학 등 유럽문학 전공과 비교할 때 국어국문학 전공 내에서 극문학의 학제적 빈곤은 엄연한 현실이다.

이 같은 학제적 빈곤과는 반대로 영화나 TV드라마 등 한국의 극예술 장르는 21세기 이후 그 작품성과 대중성을 세계적으로 인정받고 있다. 일찍이 일본에서 〈겨울연가〉가 불리워진 한류 드라마 붐은 동남아시아와 중화문화권에서 〈대장금〉의 대흥행으로 이어졌다. 최근에는 〈기생충〉의 오스카상 수상과 〈미나리〉의 골든글로브 외국어영화상 수상 및 오스카 여우조연상 수상 등에서 보듯 영화로 한류의 중심이 이동하면서 그 절정기를 맞고 있다. 이 같은 극예술 장르에서 나타나는 한류 붐 혹은 ‘K-컬처(K-culture)’ 확산 현상은 일본에서 〈겨울연가〉 열풍이 시작되기 바로 직전에 발화된 사예구사 교수의 발언을 무색하게 하고 있는 형국이다.

드라마와 영화에서의 한류 현상은 사실 그 근본을 이루는 공연예술로서의 연극과 그 문학적 표현 형태인 희곡이라고 하는 원초적인 장르와 불가분의 관계를 이루고 있다. 천만 관객을 돌파한 영화 〈살인의 추억〉(2003)이나 〈왕의 남자〉(2005)가 대학로 연극 〈날 보러 와요〉(김광림 작)나 〈이(爾)〉(김태웅 작)에서 출발했다는 사실에서도 확인할 수 있듯 탄탄한 내러티브를 갖춘 희곡과 시나리오 없이는 뛰어난 영화 작품도 만들어지기 힘들다. 최근 두각을 드러내고 있는 영화 및 드라마 배우들의 상당수가 대학로 연극판에서 오랫동안 연기력을 닦아 왔다는 점도 간과할 수 없을 것이다. 따라서 모처럼의 전성기를 맞이한 한국 영화와 드라마 등 한류 붐이 일회적인 것에 머물지

2) 예를 들어 고등학교 『문학』의 경우 10종에 달하는 김인정 교과서에서 이강백과 차범석의 작품이 전체 희곡 작품의 절반을 차지할 정도이며 그 대부분은 「파수꾼」과 「원고지」이다.

않고 지속적인 생명력을 확보하기 위해서는 모든 극예술의 출발이라고도 할 수 있는 희곡과 연극 분야에 대한 지속적인 관심과 지원이 필요하다. 뿐만 아니라 극예술 전반과 관련되는 인문학적 기반도 든든하게 갖춰져 선순환이 이루어져야 할 것이다.

이러한 관점에서 볼 때 최근 일본의 학술·출판계와 문화계에서 일어나고 있는 한국 근현대 연극 소개 및 그 확산은 주목할 필요가 있다. 한류의 발화지였던 일본에서 여전히 한류 드라마와 영화가 전성기를 구가하고 있을 뿐만 아니라 최근에는 문학은 물론 연극과 희곡에까지 그 관심이 확장되고 있기 때문이다. 이 글에서는 한일이 월드컵을 공동 개최한 2002년에 시작되어 올해로 20년째를 맞이한 일한연극교류센터의 한국 현대희곡 번역 소개, 코로나19로 인해 제한적 공연 및 온라인 학술행사 등으로 치러진 연극 〈걱정만리〉의 낭독공연, 그리고 2020년 연말에 번역되어 출간된 『한국연극운동사』의 일본 소개라고 하는 세 가지 이벤트를 통해 한국 극예술 혹은 ‘K-연극’의 일본 소개에 대해 살펴보려 한다. 그리고 이 세 가지 이벤트에서 나타나고 있는 이슈들을 통해서 한국 근현대 연극의 일본 소개에 나타나는 문제점을 파악하고 한류 드라마 붐이 K-연극 확산으로 이어질 수 있는 몇 가지 조건을 탐색해 보려 한다.

II. 일한연극교류센터와 한국 현대희곡 번역 20년

2019년 7월에 있었던 일본 정부의 한국에 대한 수출 규제 조치로 한일관계가 급속히 냉각되었지만, 이러한 상황 속에서도 의외로 2020년 한 해 동안 대중문화를 비롯한 한국 문화의 일본 내 소개는 매우 활발하게 이루어졌다. 한국에서 공전의 히트를 기록한 조남주의 소설 『82년생 김지영』이 2018년 일본에 번역 소개되어 독자들의 사랑을 받으며 일본 기준으로 베스트셀러에 이

르는 20만부 이상이 팔렸다. 번역소설로서는 매우 이례적인 현상이라고 한다.³⁾ 또한 코로나19로 인한 팬데믹의 한가운데에서 개봉된 영화 <82년생 김지영>도 평론가와 관객들의 호평을 받았다. 봉준호 감독의 <기생충> 역시 오스카 수상 소식이 전해지기 전에 <패러사이트(パラサイト)>라는 영어식 제목으로 일본에 소개되어 많은 관심을 끌었다. 뿐만 아니라 일본 넷플릭스의 발표에 따르면 '2020 종합 톱10'에는 1위를 차지한 <사랑의 불시착>을 포함하여 무려 5편의 한국드라마가 포진되었다.⁴⁾ 한국의 언론이 주로 한일 간의 현안과 역사 문제를 둘러싼 갈등에 초점을 맞추는 가운데 가려져 잘 보이지 않았지만 한국의 우수한 작품들이 일본의 관객과 독자들에게 '3차 드라마 한류'⁵⁾ 현상을 불러일으키고 있었던 것이다.

대중문화뿐만 아니라 공연예술 분야에서도 2020년은 한국 연극의 일본 소개가 한 획을 긋는 해였다. 9월 청년극장(青年劇場)에서 <별을 스치는 바람(星をかすめる風)>(이정명 원작, 시라이 게이타 각본·연출)을 공연한 것을 시작으로, 10월에는 페스티벌 도쿄와 경기도 극단 공동 제작 <신의 막내 딸 아네모네(神の末娘アネモネ)>(마쓰이 슈松井周 작, 이흥이 번역, 김정 연출)가 한국과 일본에서 동시에 온라인 상연되었다. 이어 나토리 사무소(名取事務所)에서는 10월에서 11월에 걸쳐 <짐승의 시간(獣の時間)>(김민정 원작, 이시카와 주리石川樹里 번역, 시라이 게이타 연출)과 <소년 B가 사는 집(少年Bが住む家)>(이보람 작, 심지연 번역, 마나베 다카시真鍋卓嗣 연출) 두 편

3) 나일동, 『82년생 김지영』이 일본에서도 인기인 이유, 『여성신문』, 2021.2.13.
 4) 배우 현빈·손예진 주연작인 <사랑의 불시착>이 1위를 차지했고, 박서준과 김다미가 출연한 <이태원 클라쓰>가 그 뒤를 이었다. 두 작품 외에도 김수현·서예지가 출연한 <사이코지만 괜찮아>(6위), 박보검·박소담의 <청춘기록>(8위) 등이 톱10 안에 포진했다. 『봉준호·BTS 세계 휩쓸고 넷플릭스·온택트 공연 집콕 달렸다』, 『문화일보』, 2020.12.29.
 5) 『기생충·BTS 세계 제패—2020 문화계 7대 뉴스』, 『문화일보』, 2021.12.24.

의 한국 연극을 공연하였다. 11월에는 문학좌(文学座)에서 재일 조선인 작가 정의신의 신작 〈54의 눈동자(五十四の瞳)〉(마쓰모토 유코松本祐子 연출)를 공연했다. 12월에는 KAAT(가나가와神奈川 예술극장)와 도쿄 데스락(Tokyo Deathlock)의 공동 제작 공연 〈외지의 세 자매(外地の三人姉妹)〉(체훅 원작, 성기웅 각색, 이시카와 주리 번역, 다다 준노스케多田淳之介 연출)와 류잔지 사무소(流山児事務所)의 〈손님들(客たち)〉(고연옥 작, 홍명화 번역, 시라이 게이타 연출)이 무대에 올랐다.⁶⁾ 코로나 팬데믹 속에서도 한국 연극의 일대 붐이 일었던 셈이다.⁷⁾

특히 나토리 사무소 제작으로 도쿄 시모키타자와(下北沢) 소극장B1 무대에서 공연된 〈소년 B가 사는 집〉은 일본 문화청 예술제상 연극 부문 우수상을 수상하기도 했다.⁸⁾ 문화청이 매년 연극, 음악, 무용, 대중예능 등에 수여하는 이 상은 일본 예술계에서 가장 높은 권위를 가진 상으로서, 2020년 연극 부문에서는 대상 없이 4편의 작품에 우수상을 수여했는데 그 중 하나가 한국의 신진 이보람이 극본을 쓴 〈소년 B가 사는 집〉이었다. 〈소년 B가 사는 집〉은 14세에 살인 사건을 저지르고 보호관찰 처분을 받은 뒤 성인이 되어 본가에 돌아온 주인공과 그의 가족의 이야기를 그린 작품인데, 문화청 작품상 이외에도 연출가 마나베 다카시가 연출상(기노쿠니야상紀伊國屋賞 개인상)을, 번역가 심지연이 번역상(오다시마 유시小田島雄志 희곡 번역상)을

6) 石川樹里, 「日本と韓国, 演劇で結ばれた20年—現代戯曲のリーディングを重ねて(上)」, 『論座』, 2021.1.26.

7) 이상에서 거론한 작품의 구체적인 내용에 대해서는 시치지 에이스케, 이시카와 주리 옮김, 「오랜 교류의 성과—한국 관련 공연 6편을 보고」, 『한국연극』, 2021.2을 참조할 것.

8) 「余録」, 『毎日新聞』, 2021.2.1. 한편 정의신 작 〈54의 눈동자〉도 문화청 예술제상 우수상을 동시 수상했다. 이 작품은 세토나이카이(瀬戸内海)의 작은 섬에 있는 조선인 학교를 배경으로 일본 패전 후 20년에 걸쳐 수난을 겪은 조선인 학교 교사들과 졸업생의 갈등과 삶을 따뜻한 시선으로 그려낸 작품이다.

수상하는 영광을 누렸다.⁹⁾ 이처럼 한국 극작가의 작품이 일본에서 공연되고 작품상까지 받는 경우는 매우 이례적인 일로서 2020년 <기생충>의 오스카상 수상이 가져온 한류의 범세계적 확산의 연장이라고도 할 수 있을 것이다.

전 세계가 한국 영화에 주목하게 된 것이 하루아침에 이루어진 일이 아니듯 한국 연극의 일대 붐과 <소년B가 사는 집>의 연극 관련 각종 수상 역시 오랜 문화적 교류의 산물이었다. 무엇보다도 공연예술 작품의 월경(越境)은 일단 번역으로부터 시작된다. 2014년 한국 국립극단에서 초연되어 호평을 받았던 <소년B가 사는 집>은 2019년 1월 일한연극교류센터(日韓演劇交流センター)가 주최한 한국 현대희곡 낭독공연 대상 작품으로 선정되어 일본에 처음으로 번역, 소개되었다. 여기에는 2002년경부터 한국의 한일연극교류협의회와 일본의 일한연극교류센터가 20년 동안 지속해 온 양국의 현대희곡 번역 및 낭독공연이라고 하는 오랜 역사가 자리하고 있다.¹⁰⁾

일한연극교류센터는 한국연극협회와 일본연출가협회 사이에서 정기적으로 개최되던 한일연극인회의를 보다 활성화하기 위해 2000년 4월에 7개의 일본의 연극 관련 단체가 참가하여 결성된 단체이다.¹¹⁾ 설립 초기에는 한국 연극과 관련된 정보를 년 4회 발행하는 뉴스레터를 통해 소개하는 것으로 활

9) 「연극 ‘소년 B가 사는 집’, 일본서 작품상 수상」, 『국민일보』, 2020.12.28. 연출가 마나베는 제28회 요미우리 연극대상의 연출가상 후보에 노미네이트되어 우수상을 수상하기도 했다. 『読売新聞』(온라인판), 2021.2.9.; 石川樹里, 앞의 글.

10) 낭독공연이 실제 공연이 이어진 사례로는 청년극장의 <오장군의 발톱(呉將軍の足の爪)>(박조열 작), 유잔지 사무소의 <대대손손(代代孫孫)>(박근형 작), 문화좌(文化座)의 <길 떠나는 가족(旅立つ家族)>(김의경 작), 팀 아라고트(Team ARAGOT)와 신주쿠양산박(新宿梁山泊)이 각각 공연한 <에비 대왕>(홍원기 작) 등을 들 수 있다. 石川樹里, 위의 글.

11) 일한연극교류센터의 한국 측 카운터파트가 한일연극교류협회이다. 일한연극교류센터의 활동은 센터 홈페이지(<https://tckj.org/>)에 아카이빙이 잘 되어 있어서 본 논문에 필요한 정보를 주로 여기서 얻었다. 다만 한일연극교류협회의 경우 페이스북 등을 통한 홍보 이외에 홈페이지 등을 통한 아카이빙이 체계적이지 못하다는 아쉬움이 있다.

동을 시작했다. 한일 월드컵이 공동 개최된 2002년부터는 일본의 문화정책을 담당하는 문화청으로부터 조성금을 지원받아 한국 극작가들의 희곡을 번역하여 출판하는 한편 낭독공연을 통해 대중들에게 한국 연극을 소개하는 활동을 20년에 걸쳐 격년으로 진행해 왔다. 당초에 각국에서 3차례씩 6년 정도를 예상하고 진행된¹²⁾ 이 교류 프로그램은 행사를 진행할수록 한일 양쪽 연극 관계자들뿐만 아니라 연극 애호가들의 호평을 받으며 기간이 총 20년으로 연장되었고, 일본에서는 2021년 1월의 ‘라스트 런(last run)’으로 10차례에 걸친 행사가 일단락을 짓게 되었다.¹³⁾

한일 양국 현대희곡의 상호 소개와 낭독공연 20년의 역사는 한국의 일본대중문화 개방 및 일본 내에서의 한류 붐의 형성 및 쇠락이라는 큰 문맥과 결을 같이 하고 있다. 잘 알려진 바와 같이 식민지 지배로부터 해방된 이후 일본 문화는 ‘왜색’ 문화라는 지탄을 받으면서 거의 반세기 동안 적어도 공식적으로는 한국의 대중들을 만날 수 없었다. 정권 스스로 ‘친일’ 논란으로부터 자유로울 수 없었던 이승만 정권과 그를 뒤이은 박정희 정권은 말할 것도 없고, 이들을 뒤이은 군사정권과 보수정부에서는 일본문화 개방 금지를 통해 친일 문제와 선을 그으려 했다. 그러나 친일 논란으로부터 가장 자유로우면서도 스스로 ‘지일파’임을 자처한 김대중 정부에 이르러 비로소 그것도 단계적으로 일본 문화의 점진적인 개방이 이루어졌다. 연극을 포함하는 공연 분야의 일본문화 개방 역시 몇 차례의 단계를 거치게 되는데, 1차 개방(1998.10.20.)에서 공연 분야는 제외되었다가 2차 개방(1999.9.10.)을 통해

12) 石川樹里(2021).

13) 大笹吉雄, 「ラスト・ランを迎えて」, 日韓演劇交流センター編, 『韓国現代戯曲ドラマリーディングⅩ』, 日韓演劇交流センター, 2021. 한국 현대희곡 낭독 프로그램은 2002년 10월의 첫 번째 행사 이후 두 번째 행사는 2005년 2월에 개최되었고, 이후로는 격년으로 매 홀수 해의 1월 혹은 2월에 개최되어 2021년 1월에 10번째 행사가 진행되었다.

2000석 이하 규모의 실내 공연만이 허용되었고, 3차 개방(2000.6.27.)에 이르러서야 비로소 전면 개방이 이루어졌다.¹⁴⁾ 세기말이 되어서야 일본 연극의 한국 공연이 허용되었고, 21세기에 비로소 자유로운 공연 활동이 가능해진 것이다.

물론 일본문화 개방 이전에도 일본 희곡의 한국 소개나 국내 공연이 전혀 없었던 것은 아니다.¹⁵⁾ 제일 조선인 김희로 사건을 모티프로 한 후쿠다 쓰네아리(福田恒存) 원작의 <알긴 뭘 알아!(解ってたまるか!)>가 <고독한 영웅>이라는 제목으로 극단 산하(차범석 번역, 표재순 연출)에 의해 1969년에 공연된 이래 산발적으로 일본 희곡의 번역과 공연이 이루어졌다. 특히 1987년에는 제일 조선인 작가 쓰카 고헤이(つか こうへい)가 직접 자신의 대표작 <아타미 살인사건(熱海殺人事件)>을 <뜨거운 바다>라는 제목으로 공연했다.¹⁶⁾ 그러나 무대에서의 일본어 사용이 불가했기 때문에 일본 극단이 한국 무대에 직접 오를 수는 없었고, 쓰카 고헤이 역시 일본식 이름을 포기하고 김봉웅(金峰雄)이라는 한국식 이름으로 한국 배우와 함께 작업해야만 했다고 한다.¹⁷⁾

한편 일본에서의 한국 희곡 공연의 양상도 비슷했다. 일한연극교류센터 이사장인 오자사 요시오(大笹吉雄)는 1970년대 중반 일본 극단 민예(民藝)가

14) 이상 일본문화 전면개방에 이르는 과정에 대해서는 김성민, 『일본을 금하다—금제와 욕망의 한국대중문화사, 1945-2004』, 글항아리, 2017, 6장 참조.

15) 한국에서의 일본 연극 소개와 관련된 내용은 이미원, 『일본 연극 교류사와 그 영향』, 『한국예술연구』 8, 2013을 참고할 것.

16) 이흥이, 「한국에서 출판된 『현대일본희곡집』의 의의」, 『연극평론』 68, 2013, 56쪽.

17) 일한연극교류센터 심포지엄 <향후의 일한문화교류>에서 한일연극교류협의회 회장인 심재찬의 코멘트에 의한, 『日韓演劇交流センター・シンポジウム—これからの日韓演劇交流』, <https://youtu.be/8qdObyaYPDk> (2021.2.1.-14, 기간한정 공개). 이 논문은 한국 현대희곡의 일본 내 소개에 중점을 두고 있기 때문에 일본 희곡의 한국 소개에 대해서는 본격적으로 다루지 않는다. 다만, 5회차까지의 국내 공연 작품에 대해서는 이흥이(2013)를 참고할 것.

공연한 김지하 원작의 희곡을 통해 한국 연극을 접할 수 있었다고 했다.¹⁸⁾ 재일 조선인 문제를 제외한다면 주로 한국의 정치적 상황과 관련된 작품에 일본 연극계가 주목했다는 것이다. 한일 연극 교류가 본격화된 것은 1992년에 열린 ‘한일연극인회의’에서 연출가들이 회의와 워크숍 등을 통해 교류를 추진하게 되면서였다.¹⁹⁾ 이후 일한연극교류센터가 출범하고 2002년 1월 처음으로 드라마 낭독공연이 시작되면서 한국 현대희곡의 일본 소개 및 공연이 본격화되었다. 한국에서의 일본문화 개방을 통해 일본 연극의 한국 공연이 가능해짐으로써 일본 내에서 한국 공연 소개도 점차 활발하게 진행된 것이다. 여기에 2001년 1월 도쿄 신오쿠보(新大久保) 역에서 일어난 한국 유학생 이수현 씨 사건과 2002년 월드컵 한일 공동 개최 과정에서 생겨난 일본 내에서의 한국에 대한 우호적 감정 등은 2004년 한류 붐을 촉발한 드라마 <겨울연가>의 인기로 이어지게 된다. 일본에서 한국에 대한 이미지가 매우 긍정적으로 변화하는 한편으로 양 국민 사이에서 상호간의 이미지가 좋아지던 시기에 본격적인 연극 교류도 시작되었던 것이다.²⁰⁾

이러한 경과를 거쳐 지금까지 한국의 극작가 50명의 작품 50편이 일본어로 번역 소개되었고, 마찬가지로 일본 극작가 50명의 작품 50편이 한국어로 소개되었다(일본 내 번역의 자세한 내역은 [표 1] 참조). 이처럼 다른 언어를 사용하는 두 나라가 이토록 지속적으로 각국의 작가와 작품을 서로 소개

18) 위 심포지엄에서의 회고에 의함.

19) 石川樹里(2021).

20) 한일 양자간의 현대희곡 교류와는 별도로 일찍이 1994년부터 시작된 한중일 삼국의 베세토 연극제 역시 동아시아의 연극 교류에 중요한 역할을 해 왔다. 다만 각국마다 지향하는 바가 조금씩 다르고 전통에 기반한 연극언어의 창출과 교환이라는 목표에 중심이 놓인 점, 희곡 번역보다 실제 공연에 중점을 둔 점은 큰 차이라고 할 수 있다. 조만수, 『변화 그리고 아시아 공연 네트워크를 꿈꾸며—2018 베세토 페스티벌』, 『공연과 이론』 72, 2018 참조.

하는 일은 세계적으로 드문 일이다.²¹⁾

[표 1] 한국 현대희곡 번역 작품 목록

회사	작품명	작가	번역	한국초연
1	바보각시	이운택	金成翰	1993
	사랑을 찾아서	김광림	石川樹里	1993
	대대손손	박근형	熊谷対世志	2000
	미친 키스	조광화	木村典子	1998
	무대골	장진	青木謙介	1995
2	자전거	오태석	木村典子	1991
	새들은 횡단보도로 건너지 않는다	김명화	石川樹里	1998
	돼지와 오토바이	이만희	熊谷対世志	1993
	에비대왕	홍원기	馬政熙	2002
	느낌, 극락같은	이강백	津川泉	1998
3	산불	차범석	木村典子	1962
	인류 최초의 키스	고연옥	山野内扶	2001
	0.917	이현화	鄭大成	1984
	이혼의 조건	윤대성	津川泉	1994
	오장군의 발톱	박조열	石川樹里	1988
4	흥가에 별들어라	이해재	木村典子	2000
	이런 노래	정복근	石川樹里	1994
	통일 익스프레스	오태영	津川泉	1999
	길떠나는 가족	김의경	李惠貞	1991
	자명고	유치진	山野内扶	1947
5	길 위의 가족	장성희	石川樹里	1999
	이 : 왕의 남자	김태웅	木村典子	2000
	달집	노경식	宋美幸	1971
	여행	윤영선	津川泉	2005
	유랑극단	이근삼	洪明花	1972

21) 西堂行人, 「演劇交流の二〇年—編集後記を代えて」, 日韓演劇交流センター編, 『韓国現代戯曲集 X』, 日韓演劇交流センター, 2021. 한편 한국 현대희곡의 일본 소개 행사는 다양한 유관 행사로도 이어졌는데, 그 중에서도 가장 주목할 만한 것이 일본을 대표하는 연극박물관인 와세다(早稲田) 대학 부속 쓰보우치(坪内) 연극박물관에서 개최한 1980년대 대학로 연극 관련 특별전시(2013.3.1~2013.8.4)였다.

회차	작품명	작가	번역	한국초연
6	해무	김민정	宋美幸	2007
	하얀 앵두	배삼식	木村典子	2009
	조선형사 홍윤식	성기웅	浮島わたる	2007
	무의도 기행	함세덕	石川樹里	1941
	옛날 옛적에 휘어어 휘이	최인훈	李應壽	1976
7	오중주	김윤미	鬼頭典子	2003
	목란언니	김은성	石川樹里	2012
	알리바이연대기	김재엽	浮島わたる	2013
	휘파람새	윤조병	洪明花	1984
	등신과 머저리	김상렬	津川泉	1990
8	미친 극	최치언	上野紀子	2010
	젊은 후시딘 : 어 러부 스토리	윤미현	藤本春美	2014
	미국 아버지	장우재	洪明花	2014
	금희의 오월	박효신	津川泉	1988
	만선	천승세	木村典子	1964
9	자객열전	박상현	木村典子	2004
	노란 봉투	이양구	石川樹里	2014
	소년B가 사는 집	이보람	沈池娟	2014
	늙은 도둑 이야기	이상우	津川泉	1989
	호신술	송영	洪明花	1932
10	걱정만리	김명곤	石川樹里	1991
	의자는 잘못 없다	신옥현	上野紀子	2002
	가해자 탐구	구자혜	洪明花	2017
	리어의 역	기국서	宋美幸	2016
	이영녀	김우진	津川泉	1925/1975

위의 표를 통해서 알 수 있듯 일본에 소개된 50명의 극작가와 50편의 작품의 면면을 살펴보면 내용이 매우 다채롭다는 것을 알 수 있다.²²⁾ 연령과 성별에 따라 다양한 극작가의 작품이 선정되었을 뿐만 아니라 작품의 경향 역

22) 「日韓演劇交流センターと韓日演劇交流協議会—これまでの翻訳・上演」, 日韓演劇交流センター編, 『韓国現代戯曲ドラマリーディング』, 日韓演劇交流センター, 2021을 참고하여 필자가 정리함. <호신술>의 경우 작품의 발표년이고, <이영녀>의 경우 탈고일/발표일을 병기함.

시 리얼리즘 희곡에서 실험적인 연극에 이르기까지 다양하다는 것을 알 수 있다. 매년 다섯 편의 희곡을 선정하여 번역 소개하면서 최소한의 원칙을 가지고 작품과 작가의 선정을 고심했음을 알 수 있는데, 특히 2007년 제 3회 공연부터는 한국 현대희곡을 대표하는 정전(正典) 혹은 작고 문인의 작품이 1편, 중견 및 원로 작가의 작품이 1~2편, 젊은 신진 극작가의 작품이 1편, 그리고 여성 극작가의 작품이 1편 반드시 들어가 있다.

우선 작고 문인이나 한국 희곡의 대표적 정전 작품으로 차범석의 <산불>(3회), 유치진의 <자명고>(4회), 이근삼의 <유랑극단>(5회), 함세덕의 <무의도 기행>(6회), 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>(6회), 김상렬의 <등신과 머저리>(7회), 천승세의 <만선>(8회), 송영의 <호신술>(9회), 김우진의 <이영녀>(10회)가 소개되었다. 여성 극작가(일부는 신진 극작가에도 해당)의 작품으로는 김명화의 <새들은 횡단보도로 건너지 않는다>(2회), 고연옥의 <인류 최초의 키스>(3회), 장성희의 <길 위의 가족>(5회), 김민정의 <해무>(6회), 김윤미의 <오중주>(7회), 윤미현의 <젊은 후시딘 : 어 러부 스토리>(8회), 이보람의 <소년 B가 사는 집>(9회), 구자혜의 <가해자 탐구>(10회)를 들 수 있고, 당시로서는 신진이라 할 수 있는 작가의 작품으로는 김태웅의 <이 : 왕의 남자>(5회), 배삼식의 <하얀 앵두>(6회), 성기웅의 <조선형사 홍윤식>(6회), 김은성의 <목란언니>(7회), 김재엽의 <알리바이연대기>(7회), 최치언의 <미친극>(8회), 이양구의 <노란 봉투>(9회)를 들 수 있다. 특히 한국에서 공연되어 높은 평가를 받은 작품들이 곧장 일본에서 공연되는 경우가 많았다는 것도 확인된다.

『한국현대희곡선』의 번역 및 출판과 관련하여 드러나는 현상 중 하나로 작품 선정의 임의성 혹은 자의성을 생각할 수 있다. 이를테면 한국 현대 희곡을 대표하는 목록과 번역 작품 목록 사이에는 다소간의 괴리가 존재한다. 예

를 들어 한국에서 대학생을 위한 교재나 일반인 대상 공연 텍스트로 활용되는 『한국대표희곡강론』, 『한국대표희곡전집』, 『한국희곡전집』 등에 수록된 작품과 비교하면 작품 선정의 임의성과 자의성이 다소간 느껴진다고 할 수 있다. 즉 50여편에 수록된 작품들이 한국 근현대 희곡을 대표할 수 있는 작품인가 하는 물음에 대해 긍정적인 답변을 내놓기가 주저되는 것이다. 다만 이러한 현상은 문화의 교류 과정에서는 일반적으로 일어나는 현상이라는 점을 지적할 수 있다. ‘굴이 회수를 넘으면 탱자가 된다’는 옛말처럼 문화의 번역에서 정전의 재구축은 필연적인 것이다. 일본 연극인들의 관점에서 볼 때 보편성을 가지고 있으면서도 한국적인 특성을 잘 갖춘 작품이 주목의 대상이 되었던 것으로 알려지고 있다. 이와 관련하여 일본에서는 한국의 여성 극작가에게서 고유하게 발견되는 세계 인식이라든가, 연극이 사회와 관련 맺는 방식의 강렬함 같은 지점들이 주목의 대상이 되었다고 한다. 이를테면 박근혜 정부 시기의 연극인 및 문화예술인 블랙리스트 문제나 최근의 미투 운동 같은 소재가 구상되고 곧바로 연극의 현장에 등장하는 것 등이다.²³⁾

한편 한국 현대희곡의 일본어 번역에 나타나는 문제점도 몇 가지 지적할 수 있다. 사실 모든 번역 행위 중에서 가장 어려운 것이 문학 작품의 번역이라고 할 수 있지만, 그 중에서도 가장 어려운 것이 희곡과 시나리오 등 극예술 장르에 속한 작품의 번역이다. 그것은 희곡이 기본적으로 당대의 언어습관을 반영하는 입말이라는 특성에서 비롯된다. 욕설과 속어의 사용, 방언, 비유적 표현 등은 번역의 불가능성을 내포하고 있다. 언어적 제약만이 아니라 역사적 배경에 대한 이해를 필요로 하는 당대의 개그 코드 같은 요소도 희곡 번역의 어려움을 증대시킨다. 예를 들어 1989년 초연 이후 30년 만에 일본어

23) 日韓演劇交流センター・シンポジウム「これからの日韓演劇交流」; 石川樹里(2021).

로 번역 소개된 이상우 원작의 〈늙은 도둑 이야기〉의 경우 한국에서는 최근 까지도 꾸준히 공연되었다. 그러나 80년대 전두환 정권 시기의 정치상황을 풍자한 이 작품을 일본어로 번역할 경우 80년대 있었던 사건이나 대통령의 외모에 대한 풍자 같은 것은 시공을 전혀 달리하는 2019년의 일본에서 그 유효성을 상실할 수밖에 없는 것이다.²⁴⁾

일본어 번역 과정에서 나타나는 이러한 문제점에도 불구하고 지금까지 50편의 한국 현대희곡이 일본어로 번역되고 그것이 책으로 출판되어 일본의 공공도서관 등에 폭넓게 배포되었다는 사실은 그 자체로 의미가 있다. 희곡 집의 상업 출판이 거의 불가능에 가까운 일본의 출판 환경에서 10권이나 되는 한국 희곡집이 많은 연극인뿐만 아니라 일반 독자나 연극 애호가들의 관심의 대상이 되고 있기 때문이다. 향후에도 더 좋은 작품들이 일본에 번역 소개되기 위해서는 같은 작가의 작품은 다시 번역 소개하지 않는다는 기존의 원칙 등을 수정한다든가 하는 새로운 방침도 필요해 보인다. 20년을 마무리하는 한일연극교류는 이런 점에서 새로운 도전을 기다리고 있는 셈이다. 특히 20년간 한결같이 한국 연극을 일본에 소개하는 프로젝트를 장기 지속적으로 뒷받침해준 일본 문화청처럼, 한국의 문화예술위원회나 한국문화번역원 혹은 민간의 문화 지원 프로그램 역시 최소한 10년 이상을 내다보는 장기적인 안목을 갖고 한국문학의 외국어 번역 지원이나 일본 연극의 한국 공연을 지원해줄 필요가 있어 보인다.

24) 이 공연을 최근에 본 필자의 사건으로는 당대적이었던 소재가 역사적인 소재로 변화함에 따라 원작이 당초 가졌던 사회비판적 의미는 약해지고 코미디적 요소만이 강조되는 방향으로 작품 성격이 변질되었다고 생각된다.

III. 무대 위의 한국 근대연극사 : <걱정만리>의 일본 낭독공연

2021년 1월에 10번째를 맞이한 한국 현대희곡 낭독공연 행사는 코로나 19라는 전례 없는 상황 속에서 한국 측 관계자들의 참석이 어려워지게 되어 관객과의 대화나 심포지엄을 비롯한 일부 행사가 온라인 행사로 진행되었다. 이번 행사에서 뜻깊었던 것은 한국 근대연극사를 연극으로 재현한 김명곤 작 <걱정만리>가 일한연극교류센터의 한국 현대희곡 낭독공연 '시즌 1'을 마감하는 작품으로 선정되어 일본 무대에 올랐다는 점이다. 한일 연극교류의 20년을 마감하는 시점에서 한국 근대연극사를 그린 연극을 일본인 연출가와 배우가 공연함으로써 한국의 근대연극이 걸어온 길을 일본의 연극인은 물론 관객들도 무대를 통해 이해할 수 있게 된 셈이다.

<걱정만리>는 1991년에 김명곤 작 조항용 연출로 극단아리랑에 의해 초연된 작품으로서,²⁵⁾ 이 시기는 월북·납북 문인에 대한 해금 조치, 베를린 장벽 붕괴와 독일 통일, 한중 수교 및 한소 수교 등 한국전쟁 이래 한국사회를 지배해 온 기존의 냉전 질서가 서서히 붕괴하기 시작한 '민주화 이행기'였다.²⁶⁾ 전두환 군사정권이 끝난 시점에서 형식적으로나마 민주주의가 진전되는 과정에서 오랫동안 한국 연극사에서 금기의 영역에 존재했던 월북 연극인들의 이름을 호명함으로써 한국 근대연극사의 재구축을 추구한 이 작품은 한국연극협회가 주최하는 서울연극제 공식 참가작으로 참여하였으나 석연치 않은 이유로 그 자격이 박탈됨으로써 연극계 내부는 물론 문화계 전반에 많

25) 초연 공연은 극단 아리랑 제작의 영상 자료가 유튜브에 공개되어 있다(<https://youtu.be/lj7EQFcdMaU>). 2006년에는 극단아리랑 창립 20주년을 기념하여 재공연되었다.

26) 이 시기를 '민주화 이행기'라 보고 텔레비전 드라마에 끼친 영향을 분석한 백두산의 논문 참조. 백두산, 「민주화 이행기 텔레비전 드라마의 분단 재현 방식—<여명의 눈동자>를 중심으로」, 『스토리앤이미지텔링』 15, 2018.

은 파장을 일으켰다. 특히 이 작품은 식민지 시기의 신파극에서 대중극으로 이어지는 일련의 흐름을 연극사적으로 복원함으로써, 1930년대 극예술연구회와 그 후계를 한국 연극사의 주류로 간주해 온 한국 연극계의 문화권력을 비판하는 한편으로, 제도권의 바깥에 존재했던 항일혁명연극과 북한의 초기 사회주의 연극까지를 한국 근대연극사의 일부로 편입함으로써 가려졌던 연극사의 복원을 꾀했다. 뿐만 아니라 한반도 냉전 체제하에서 남한 연극계 문화권력의 중심에 위치했던 유치진을 비롯한 일부 연극인들의 일제 말기 대일 협력 문제를 사회적 논의의 한가운데로 끄집어내었다.²⁷⁾

특히 <걱정만리>에는 조일제가 변안한 <장한몽>, 박승희의 <아리랑 고개>, 송영의 <호신술>, 임선규의 <사랑에 속고 돈에 울고>, 유치진의 <대추나무>, 까마귀 작 <혈해지창>, 신고송의 <서울 갔던 아버지>, 김사랑의 <무식의 군약> 등 한국 근대연극사의 주요 창작극뿐만 아니라 나운규의 무성영화 <아리랑>, 고골의 <검찰관>(재공연에서는 입센의 <인형의 집>) 등 식민지 시기 주요 영화 및 실연 작품이 극중극의 형태로 재연되고 있다. 뿐만 아니라 윤심덕의 「사의 찬미」, 이정숙의 「강남달」, 이에리수의 「황성옛터」 등의 대중가요와 만주 독립군들이 부른 「광야를 달리는 사나이」, 「독립군 아리랑」 등의 노래도 레퍼토리로 등장하고 있다. 따라서 이 작품에 등장하는 극중극과 음악만으로도 한국 근대연극사와 대중문화사를 외국인에게 소개하는 데 부족함이 없다고 할 수 있을 정도라고 할 수 있다.

<걱정만리>의 일본 낭독공연은 한국의 역사와 문화를 잘 알지 못하는 일본의 관객들을 대상으로 하였기 때문에 작품에 등장하는 다양한 한국적 소재

27) <걱정만리>의 연극사 재해석 시도, 초연 및 재연 공연의 차이와 그 연극사적 의미에 대해서는 서재길, 「<걱정만리>의 이행기 정의와 연극사의 탈구축」(『한국극예술학회 2021년 제 1차 정기학술발표회 자료집』, 한국극예술학회, 2021.4.17)을 참조할 것.

와 역사적 사건은 작품의 내외부에 부가적인 정보를 제시하는 방식으로 설명이 제공될 필요가 있다. 작품을 번역한 이시카와 주리는 매우 상세한 주석을 통해 연출자와 배우들이 〈걱정만리〉에 나타난 역사적 사건이나 인물, 작품 등에 대해 이해할 수 있도록 했다. 또한 비록 낭독공연의 형식을 취하기는 했지만 연극적으로 표현하는 과정에도 다양한 형태로 부가적인 정보를 제공하려 했다.²⁸⁾ 이는 크게 디에게시스 외부적인(non-diegetic) 방식과 디에게시스 내부적인(diegetic) 방식으로 나누어 살펴볼 수 있다.²⁹⁾

우선 디에게시스 외부적인 방식으로 정보를 제공하는 사례로는 해설자를 활용하거나 무대 뒤 스크린의 자막을 이용하는 경우로 나눌 수 있다. 〈걱정만리〉의 초연 텍스트와 재연 텍스트는 많은 차이를 보이고 있는데, 그 중 대표적인 것의 하나로 해설자의 유무를 들 수 있다. 재연 텍스트에서는 작품의 완성도를 높이기 위해서 초연 텍스트에 등장했던 해설자를 과감하게 생략한 것이다. 〈걱정만리〉의 희곡 번역과 일본 낭독공연의 과정에서는 초연 텍스트가 사용되었기 때문에 작품 속에 해설자가 나타나는 장면이 수시로 등장하는데, 일본 낭독공연에서는 이 해설자를 활용하여 필요한 부분에 부가적인 정보를 제공하고 있다.

28) 필자는 일한연극교류센터가 제공한 영상을 통해 이 공연실황을 감상할 수 있었다. 공연 관람과 자료 제공 등에 많은 도움을 주신 일한연극교류센터와 이시카와 주리 선생님께 감사의 인사를 전한다. 현재 일한연극교류센터 홈페이지에 공연 영상 하이라이트와 관객과의 대화 행사 일부가 공개되어 있다.

29) 영화 서사학에서 디에게시스는 스크린 위에 직접적으로 표현되는 세계를 의미하며, 이는 중간자막이나 보이스오버 내레이션 같은 디에게시스 외부적 삽입(non-diegetic insert)과 구별된다. 영화 서사학의 용어이기는 하나 연극에서도 무대 위 인물의 대사로 재현되는 디에게시스와는 달리 무대 바깥에서 코러스나 서사적 화자, 무대 자막 등을 통해서 삽입되는 것을 디에게시스 외부적인 것으로 간주할 수 있을 것이다.



[그림 1] 자막을 활용한 극중극 <장한몽> 소개

반면 극중극이나 삽입 가요에 대해 보다 상세한 정보를 제공할 필요가 있을 경우에는 주로 무대 뒤 스크린을 활용했다([그림 1] 참조). 스크린의 자막을 활용하여 그 설명이 이루어진 연극 작품은 신파극 <장한몽>, 대중극 <아리랑 고개>, 국민연극 <대추나무>, 해방기 연극 <서울 가신 아버지>와 <무쇠의 군악> 등을 들 수 있다. 또한 연극 속에 삽입된 노래 「황성 옛터」, 「독립군 아리랑」, 「김일성 장군의 노래」에 대해서도 자막 설명이 이루어졌다. 자막 설명을 위해서는 원작의 주석은 물론 역자 주석까지 활용했다. 그러나 번역본에 주석이 매우 상세하게 기술되어 있음에도 불구하고 모든 작품에 대해 자막 설명이 사용된 것은 아니다. 신파극 <장한몽>이 <곤지키야샤>를 번안한 것이라는 사실 등 일본 관객들이 관심을 가질 만한 내용이 있을 경우에 주로 자막 설명이 이루어지고 있는 것으로 보인다.³⁰⁾ 뿐만 아니라 프롤로그 격

30) “조중환이 오자키 고요(尾崎紅葉)의 『곤지키야샤(金色夜叉)』를 번안한 소설. 1913년에 『매일신보』에 연재되어 인기를 끌었고 같은 해 혁신단에 의해 무대 상연되었다. 주인공 이수일과 심순애의 이름은 이 신파극의 주제가와 더불어 오늘날까지도 널리 알려져 있다. 영화로도 만들어져 최근까지 대중극으로 몇 번이고 리메이크

인 2장에서 연변에 사는 박철과 이월선의 만남을 보여주는 과정에서 한반도 및 중국 연변조선족자치주에 대한 설명을 위해 지도를 스크린 위에 표시하기도 했다. 또한 식민지에서 해방기로 넘어가는 장면을 묘사한 17장에서 18장으로 이어지는 장면에서는 일본에서는 ‘패전’으로 이해되는 1945년 8월 15일이 한반도에서는 어떠한 역사적 사건인지를 설명하는 자막이 사용되었다. 한편 극중극이나 삽입 노래에 대해 번역본에 상세한 주석이 있음에도 불구하고 작품 속 등장인물의 대사 등을 통해 디에게시스 내부에 일부 설명이 있을 경우에는 자막이 생략되기도 한다. 시「오월의 훈풍」, 연극 〈호신술〉과 〈혈해지창〉과 같은 경우가 여기에 속한다.

디에게시스 내부에 정보를 제공하는 방식은 좀더 세련된 형태를 취한 것이라 할 수 있겠는데,³¹⁾ 주로 등장 인물의 대사 속에 원작에는 없는 설명을 추가하는 형태로 나타난다. 예를 들어 1940년대 조선연극협회의 건설과 국민연극에 대한 이야기가 등장하는 13장에서는 ‘신체제 하에서의 예술가의 임무’와 ‘국민연극(문학)’의 논리를 말하면서 “그것은 독립선언문을 기초한 이광수 선생의 연설의 일부”(p.36)라는 박진섭의 대사를 통해 설명하고 있다. 원작에는 없는 “독립선언문을 기초한 소설가”(p.36)라는 번역자의 주석을 배우의 극중 대사로 드러낸 것이다. 한편 신파극 〈장한몽〉이 극중극으로 등장하는 장면에서 이수일과 심순애가 만나는 평양 대동강의 ‘을밀대’를 변사조의

되었다” 金明坤, 石川樹里訳, 『激情万里』, 日韓演劇交流センター編, 『韓国現代戯曲ドラマリーディングX』, 日韓演劇交流センター, 2021, p.65. 이하 이 희곡집에서의 인용할 경우 인용면수만을 표시함.

31) 서사 시학에서는 전통적으로 서술자의 개입을 통해 사건을 서술하는 방식(telling)보다는 인물의 대화 등을 통해 직접적으로 재현하는 방식(showing)을 보다 진전된 서사 기법으로 간주했다. 1930년대에 등장한 미디어 문학론에서도 외부적인 설명 없이 서사가 전개되는 ‘자족법(自足法)’을 ‘설화법(說話法)’보다 더 우월한 표현으로 인식했다. 권택영, 『소설을 어떻게 볼 것인가』, 문예출판사, 1996; 서재길, 『한국 근대 방송문에 연구』, 서울대 박사논문, 2007, pp.96-97 참조.

해설자³²⁾는 “고구려의 유적지”(p.11)라고만 설명한다. 원작의 고유명사를 생략하는 대신 배경에 대한 구체적인 설명으로 대체한 것이다.

일본 낭독공연의 과정에서 부가적인 정보를 제시한 경우와는 반대로, 원작에 있는 극중극이나 삽입 가요가 삭제되거나 축소시킨 경우도 있다. 그 대표적인 경우로 원작에 등장하는 윤심덕의 가요 「사의 찬미」를 들 수 있다. 한국의 관객이라면 영화 〈사의 찬미〉 등을 통해 대개는 알고 있을 매우 흥미로운 소재이자 중요한 음악 콘텐츠임에도 불구하고 일본 공연에서 윤심덕에 관한 내용은 완전히 사라졌다. 이는 이 노래를 설명하려면 가수 윤심덕과 김우진의 관계 등 매우 복잡한 주변 정보들까지 제공해야 하기 때문인 것으로 판단된다. 또한 극예술연구회를 연상시키는 ‘예술극단’의 신극 공연 연습 장면에서 레퍼토리로 등장하는 고골의 〈검찰관〉에 대해 설명하는 부분도 삭제했다. 러시아의 극작가 고골과 〈검찰관〉이라는 작품이 한국에서는 물론 일본에서도 비교적 잘 알려졌기 때문에, 일본에서는 다소 생소한 한국의 작가나 작품에 대해 제공하는 부가적인 정보가 이 경우 불필요하기 때문일 것이다.

〈격정만리〉의 일본 공연에서 무성영화 〈아리랑〉이나 선전극을 포함한 극중극의 경우에는 대개 일본어로 번역되었지만,³³⁾ 노래의 경우에는 한국어 가사가 그대로 사용되는 경우가 많다. 해방기의 연극을 다루는 장면에 등장하는 「최후의 결전」 같은 경우가 대표적인데, 무대 위의 배우가 직접 부르거나 유튜브 등을 활용하여 기성의 음원을 사용하기도 한다. 특히 한국 공연에서는 사용되지 않았던 김연실의 「아리랑」(1930)이나 이정숙의 「강남달」(1929)

32) 초연 극본에서는 극중 등장인물인 박철이 연기를 하는 것으로 표현된다. 변사조의 해설이므로 해설자와 유사하다고 할 수 있으나 배우가 다른 배우들과 함께 무대 위에 등장하여 대사를 읊는다는 점에서 디에게시스 내부에 존재하며, 무대의 바깥에서 코러스처럼 등장하는 디에게시스 외부의 해설과는 다르다.

33) 참고로 국민연극 〈대추나무〉의 공연 직전에 ‘황국 신민의 서사’를 외치는 부분은 〈격정만리〉에서 일본 배우가 한국어로 연기하는 드문 장면이다.

등 식민지 시기 유성기 SP 음반의 음원을 활용하여 시대적인 분위기를 재현 하려는 노력을 기울이기도 했다.³⁴⁾

이처럼 <걱정만리>의 일본 공연 과정은 일본의 연극인 스스로가 한국 근 현대 연극사를 알아가는 과정이자 그것을 몸소 무대 위에서 실천하는 과정이기도 했다. 아쉽게도 이번 공연은 코로나 19로 인해 소수의 관객만이 공연장에서 낭독공연이라는 형태로 <걱정만리>를 접할 수 있었다. 멀지 않은 시기에 실제 공연으로도 이어져 보다 많은 일본 관객이 무대를 통해서 한국 근대 연극사를 이해할 수 있게 되기를 바란다.

IV. 새로운 연극사 서술의 필요성 : 『한국연극운동사』의 번역과 관련하여

일본 대중문화의 전면 개방 이후 한일 간의 문화교류가 활발해지는 가운데 영화와 연극 등 양국의 극예술 장르에 대한 학술적인 저작물의 소개도 활발해지고 있다. 일본 연극사와 관련해서는 일본문화 개방 직후 한국의 일본 연극 연구자들을 중심으로 일본연극사 관련 저서가 출간되었고, 한일의 학자들에 의해 일본연극사 관련 저서 『이야기 일본 연극사』도 간행되었다.³⁵⁾ 또한 일본을 대표하는 연극학자이자 평론가인 오자사 요시오의 『일본현대연극사』를 비롯해 그의 여러 저서도 차츰 번역 소개되었다.³⁶⁾

34) 이 작품을 번역한 이시카와 주리와 조연출이 제공한 정보에 의함.

35) 이강렬, 『일본현대연극사』, 현대미학사, 2001; 가와타케 시게토시, 이응수 역, 『일본연극사·1』, 청우, 2001; 박전열·명진숙·니시도 고진·이응수, 『이야기 일본연극사』, 세종대학교출판부, 2010.

36) 오자사 요시오, 김의경 역, 『20세기의 일본연극』, 연극과인간, 2005; 오자사 요시오, 이해정 역, 『일본의 극장과 연극』, 연극과인간, 2006; 오자사 요시오, 명진숙 역, 『일본현대연극사』, 연극과인간, 2013.

최근에는 새로운 한류 붐을 배경으로 해서 한국문학과 관련된 단행본의 출판도 활발해지고 있다. 한국 소설의 번역 출간은 특별히 새로울 것이 없겠다고 하겠으나, 최근에는 『82년생 김지영』으로 대표되는 젊은 작가의 작품과 페미니즘 관련 소설의 출판이 매우 활발해지고 있다는 특징을 보인다. 새로운 단계로 진입한 한류의 영향으로 인한 일본에서의 한국 지방도시 투어 붐 등의 영향인지 한국 문학 속에 나타나는 한국의 도시에 대해 다룬 교양서도 출간되고 있는 상황이다.³⁷⁾

이에 비해 한국 연극사 관련 저서의 소개는 매우 미진한 편이라고 할 수 있다. 한류 붐 속에서 김미현 및 정종화의 『한국영화사』를 비롯하여 한국영상자료원 등에서 출판한 한국영화사를 다룬 책이 서둘러 번역 소개된 것³⁸⁾과 달리 연극사 혹은 희곡사 분야의 저작, 특히 학술단행본은 출판의 기회를 얻기가 어려웠다. 한국을 대표하는 연극학자인 서연호 교수의 전통연예와 관련된 저서와 한국연극통사가 일본에 소개되는 수준에 머물러 있었던 것이다.³⁹⁾ 다만 이 번역서들의 경우 전통 연희에 집중하거나 학술적 성격이 매우 강한 까닭에 일반 독자를 대상으로 한 것으로 보기 힘들다. 이와 달리 2020년 12월에 간행된 『한국연극운동사』는 한국 연극에 관심을 가진 일반 독자들 까지도 염두에 두고 번역 소개되었다. 서연호 교수와 더불어 한국연극사 연구의 양대 산맥을 이루는 유민영 교수의 『한국연극운동사』의 일본어 번역을 통해 한국 연극의 사적 전개에 대한 전체적인 상이 그려지게 된 것이다. 특

37) 波田野節子・斎藤真理子・きむ ふな編著, 『韓国文学を旅する60章』, 東京: 明石書店, 2020.

38) キム・ミヒョン, 根本理恵訳, 『韓国映画史—開化期から開花期まで』, 東京: キネマ旬報社, 2010; 鄭琮樺, 野崎充彦・加藤知恵訳, 『韓国映画100年史—その誕生からグローバル展開まで』, 明石書店, 2017; 韓国映像資料院編, 桑畑優香訳, 『韓国映画100選』, 東京: クオン, 2019.

39) 徐淵昊, 伊藤好英・村上祥子訳, 『韓国演劇史—伝統と現代』, 東京: 朝日出版社, 2009; 徐淵昊, 中村克哉訳, 『韓国の伝統芸能と東アジア』, 東京: 論創社, 2015.

히 〈걱정만리〉 낭독공연과 비슷한 시기에 이 책이 번역 간행된 까닭으로 인해 일본 내에서는 한국 연극에 대한 역사적 이해와 관련하여 매우 의미 있는 일로 받아들여지고 있기도 하다.⁴⁰⁾

『한국연극운동사』를 일본어로 번역한 쓰가와 이즈미(津川泉)는 일본의 방송작가이자 한국 현대희곡 번역가로서 한국에는 식민지 시기 경성방송국의 역사를 다룬 논픽션 『JODK, 사라진 호출부호』⁴¹⁾의 저자로 알려져 있다. 2000년대 이후 일한연극교류센터 전문위원으로 활동하면서 지금까지 약 10여 편의 한국 현대희곡을 번역하고 시나리오 작가 김지현의 작품을 편역하여 『한일대역 창작 시나리오 선집』⁴²⁾으로 출간하기도 했다. 여기에서는 『한국연극운동사』의 일본어 번역 및 출판 과정에 나타난 문제점들을 바탕으로 한국 연극의 세계화라는 관점에서 살펴볼 지점들을 되짚어 보려 한다.

우선 가장 문제시되는 것은 일본어 번역과정에서 생기는 여러 가지 애로라 할 수 있다. 이를테면 개화기 신문 기사에서 직접 인용한 “연극관찰자로 일본에 도왕하였다 하니 희라 그 마술이 유장하여 익익히 기 기괴황탄 음탕적의 연극으로 국민의 심지를 탕하면서 해가 애소할까 오호라 씨여 작열이 이심 커날 우하양화갱을 조하여 동포에게 유독코자 하는지”⁴³⁾과 같은 구절은 어떻게 번역이 가능할까. 더구나 이 책 곳곳에 오식이 존재한다면, 실제로 이 책에는 오식이 너무도 많아 개화기 문헌을 전문적으로 읽은 한국 연구자도 그 내용을 이해하기 힘들 정도여서 과연 번역이 가능할지 의심스러운 정도이다.

40) 西堂行人, 「〈書評〉社会との関わりを問い—柳敏榮著『韓国演劇運動史』, 『民團新聞』, 2021.2.10.

41) 쓰가와 이즈미, 김재홍 역, 『JODK, 사라진 호출부호』, 커뮤니케이션북스, 1999.

42) 金志軒, 『韓日對譯創作시나리오(シナリオ)選集』, 김최연·齊藤珠緒·강혜정·황민기·한행자·津川泉 역, 집문당, 2013.

43) 유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001, p.37. 띄어쓰기는 인용자의 것임. 이하 이 책에서의 인용은 본문 속에 인용면수만 표기함.

한글 표기의 텍스트를 한자를 사용하는 일본어 텍스트로 번역할 때 필연적으로 수반되는 한자 표기의 문제도 발생한다. 한국문학의 일본 소개 과정에서 번역자들이 가장 고충을 겪는 것은 작가 등 고유명의 표기에 관한 것이다. 영어 등 알파벳을 통해 음차 표기하는 경우와 달리 중국과 일본의 경우 우리와 마찬가지로 한자문화권에 속하므로 고유명사를 가급적이면 한자로 표기하려는 경향으로 인해 정확한 한자명을 찾는 과정에서 많은 노력을 필요로 하게 된다. 적어도 20세기까지 한국에서 생산된 많은 이론서와 연구서들은 작가의 이름이 한자로 표기되거나 적어도 병기가 되는 경우가 많았고, 텍스트 자체에 한자가 없다고 하더라도 작가의 이름이 한자로 알려진 경우가 많아서 문제가 되지 않았다. 그러나 1990년대 이후 신문 등에서 한자 표기가 사라지기 시작하고 젊은 세대들의 한자 기피 현상 등으로 일상생활에서 한자 사용이 줄어들면서 고유명에 대한 한자 표기도 사라지게 된 것이다. 최근 일본에서는 신문 등에서도 한국인의 고유명을 가타카나로 표기하는 경우가 늘어나고 작가나 작품의 고유명도 현지 발음에 유사한 가타카나로 표기하려는 경향이 늘어나고 있다. 반면 이미 역사적인 인물이 된 경우에는 대개 일본에서 한자 고유명으로 알려져 있고 일본인들이 일본식 음독을 하는 경우가 많아서 한자와 가타카나 음독 사이의 불일치가 발생하고 있다. 번역서를 들여다보노라면 한국의 독자나 관객들이라면 별로 생각해 보지 않았을 한자 표기가 몇 가지 눈에 띄는데, 이를테면 김민기가 주도한 소극장 ‘학전’ 등이 그것이다. 역자는 사전에도 등장하지 않는 ‘학전(學田)’의 정확한 한자를 알기 위해 팔방으로 자문을 구한 것으로 알려져 있다.

게다가 저서의 절반 정도는 식민지 시기의 한국연극사와 관련되기 때문에 일본 연극과 관련된 내용이 자주 등장하고 있다. 그 과정에서 일본의 극작가나 연출가 등 연극 관련 인물의 고유명이 등장하는데 비교적 잘 알려진 인

물의 경우 어렵지 않게 한자명을 찾을 수 있으나 그렇지 않은 경우도 적지 않다. 뿐만 아니라 식민지 시기의 신문 기사 자료 등에서 직접 인용한 경우 인명을 한글 음독으로만 표기한 경우도 많아서 한글 음독을 근거로 정확한 한자명을 역으로 추적해야 하는 애로에 봉착하게 된다. 더구나 일본인의 한자 음 표기에 오류가 있는 곳도 드물지 않다. 비슷한 사례는 해방 이후 북한 연극을 다룬 부분에서도 발견되는데 북한 쪽의 잡지나 문학사에 기록된 당시 소련의 작가나 소련 지명 등은 한글 발음으로 정확한 러시아어 고유명을 찾지 못해서 한글 발음 그대로 가타카나로 표기한 경우가 많았다. 저자에 따르면 러시아 관련 전공자들의 자문을 받았지만 끝내 확인하지 못한 고유명이 적지 않았다고 한다.

그러나 가장 큰 문제는 이 작품이 한국에서 출판된 후 30년이 지난 시점에 일본어로 번역됨으로 인해서 나타나는 문화 지체 현상이다.⁴⁴⁾ 한국 연극사 및 희곡사 연구의 최고 권위자의 저작이라고는 하나,⁴⁵⁾ 이 책은 1970-80년대 한국학에 만연했던 이른바 ‘식민지 수탈론’에 근거를 두고 식민지 시기의 문화를 일본 제국주의의 억압과 식민지 조선인의 저항이라는 매우 도식적인 틀로 설명하는 데서 벗어나지 못했다. 이를테면 제 1장에서 개화기의 연

44) 번역의 저본이 된 유민영의 『한국연극운동사』는 21세기 초두에 출판된 단행본이기는 하지만, 그보다 이른 시기에 같은 내용이 『우리 시대의 연극운동사』(단국대출판부, 1990)라는 제목으로 이미 간행되었다. 뿐만 아니라 글의 초고는 월간 공연예술지 『객석』에 1980년대에 연재된 것이기도 하다(유민영의 『머리글』 참조). 즉 한국어 원고가 번역보다 최소 한 세대 전에 쓰여진 것이라는 말이 된다. 다만 일본어판에는 원작에 없는 내용을 추가적으로 담고 있다는 점에서 어떤 의미에서는 부분 개정판이기도 하다. 일본어판에는 21세기 이후 활발해지고 있는 한국의 뮤지컬 애호 현상과 창작 뮤지컬에 관한 내용이 추가됨으로써 변화하는 한국의 극예술 환경을 추가적으로 반영했다.

45) 참고로 이 저서는 노정 김재철을 기려 한국극예술학회가 2002년부터 매년 수여하고 있는 ‘노정 학술상’의 제 1회 수상작이기도 하다. 이 상은 사실상 극예술 분야의 학술상 중에서 가장 권위 있는 상이라고 할 수 있다.

극개량론을 설명하면서 중류층 지식인의 극장에 대한 부정적 인상을 이용해 일본이 한국 연극을 탄압했고, 전통 연희 그룹들이 지방 공연을 하면서 자선 사업 등으로 일제에 대해서 우회적으로 저항했다고 서술한다거나, 관객에 대한 검포나 기생에 대한 위생 검사를 “총독부의 고차적 음모가 개재된 것이 아닌가 한다”(p.47)라고 하는 식이다. 이처럼 선명한 반일 내셔널리즘에 근거하고 있기 때문에 실증은 생략되고 추정적 서술을 통해 모든 것이 식민지 수탈론으로 환원되고 있다. 여기에서 더 상세한 논의로 나아갈 지면은 없지만, ‘제국/식민지’를 거세한 ‘근대성’이 존재할 수 없고 모든 ‘근대’란 ‘식민지 근대’일 수밖에 없다는⁴⁶⁾ 이른바 ‘식민지 근대성’에 대한 논의나 초기의 영화관/극장을 푸코의 신체 테크놀로지가 작동하는 근대적 훈육의 공간으로 해석한 최근의 연구⁴⁷⁾ 등 21세기 이후 탈민족주의적·탈식민주의적 연구 성과가 충분히 반영되어 있지 않다는 한계를 지적하지 않을 수 없다.

실제로 이 번역본 출간 이후 일본 저널리즘에서 생산된 가장 밀도 있는 서평에서 젊은 연출가인 가와구치 노리시게(川口典成)는 한일 연극 교류를 위해 필요한 한국 연극 관련 자료가 불충분한 가운데 번역 출간된 이 책을 환영하면서도, “저자에 의해 역사적 연극인들과의 상상적인 회화(會話)가 들어가는가 하면 저자의 연극관에 의한 단정적인 미학 비판이 개입하고 있다”⁴⁸⁾며 상당히 비판적인 평가를 내리고 있다. 이를테면 김두한이 좌익 연극인 심영에게 가한 노상(路上) 발포 같은 사건을 민족 연극의 명맥을 유지하는 데 도움이 되었다고 평가하거나 식민지 말기 적극적인 대일 협력을 한 유치진이

46) 윤해동, 『식민지 근대의 패러독스』, 휴머니스트, 2009.

47) 유선영, 「극장구경과 활동사진 보기: 충격의 근대 그리고 즐거움의 훈육」, 『역사비평』 64, 2003.

48) 川口典成, 「歴史的演劇人たちの想像的会話から演劇観による断定的美学批判まで—歴史から学ぶ, その複雑で厄介な行為を実直に行う様子が描かれている」, 『図書新聞』, 2021.2.20.

결국 남한의 문화권력이 되어 스스로 정치 상황의 일부가 된 점에 대해 비판적 견해를 드러내지 않은 것을 지적하면서, 이 책을 서술한 저자의 태도가 정치적인 평가와 미학적인 평가 사이에서 유동하고 있다는 점을 매우 예리하게 포착하고 있는 것이다. 이는 일본의 연극인들이 특별한 관심을 가지고 있는 마당극에 대한 양가적인 평가에서도 나타나는데, 마당극이 지닌 정치 비판적 운동성을 강조하면서도, 그것이 박정희 시대의 전통문화 부흥 정책과 궤를 같이한다고 보면서 경직된 사회주의 리얼리즘과 유사하다고 비판하는 점에서 그러하다.⁴⁹⁾ 일본 연극계 일부에서 나온 이러한 평가는 이 책 자체가 가진 모순과 한계를 지적한 것이지만, 한국의 연극사 및 희곡사 연구의 수준을 보여주는 것인 동시에 새로운 한국 연극사의 필요성을 제시한 것이기도 하다.

사실 한국 연극사 연구의 양대 산맥이라고 할 수 있는 유민영과 서연호 이후 연극사 혹은 희곡사가 새로 씌어지지 않았다는 점이야말로 『한국연극운동사』의 일본어 번역이 한국 학계에 던지고 있는 문제라고 생각된다. 같은 극예술의 인접 분야인 영화사의 경우 이미 일본어로 번역된 정종화의 『한국영화사』⁵⁰⁾가 개설적인 내용이라는 하지만 이미 2008년에 출간된 바 있고, 최신의 연구 성과를 반영한 새로운 영화사가 최근에 간행⁵¹⁾된 사실은 비교가 된다. 한국 연극사 및 희곡사 분야는 영화사 연구자에 비해 그나마 연구자의 층이 상대적으로 두터운 편에 속한다고 할 수 있다. 보다 젊은 연구자들에 의해 새로운 시각에서 씌어진 한국 연극사가 멀지 않은 시기에 출간되어 한국 연극에 관심을 가진 외국의 독자들에게 번역, 소개되기를 희망해 본다.

49) 위와 같음.

50) 정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008.

51) 이효인 · 정종화 · 한상언, 『한국근대영화사—1892년에서 1945년까지』, 돌베개, 2019.

V. 맺음말

이상에서 21세기 이후 활발해진 한일간의 연극 교류를 바탕으로 최근 이루어진 한국 근현대 연극의 일본 소개를 살펴보았다. 약 20년에 걸친 일한연극교류센터의 한국 현대희곡 번역, 한일 연극교류 20주년을 마무리하는 시점에서 선정된 <격정만리>의 일본 낭독공연, 그리고 2020년 연말에 일본어로 번역된 『한국연극운동사』의 출간이라고 하는 세 가지 계기를 통해 한국 근현대 연극의 일본 소개 현황을 살피고 여기에 드러나는 몇 가지 이슈를 되짚어본 것이다.

일한연극교류센터의 전문위원이자 자신 극작가 겸 연출가이기도 한 시라이 게이타는 한일연극교류 20주년을 기념하는 좌담회에서 자신의 연극적 커리어와 한국과의 관계를 설명하며 연극으로 한국을 알게 되어 한국의 역사나 제일 조선인 문제 등으로 인식 관심이 확대되었다고 말한 바 있다. 그에 따르면 연극을 통해 교류를 한다는 것은 “타자의 눈을 가지려고 노력하는 행위”이자 “자신 이외의 누군가가 세상을 어떻게 보고 있는가를 상상하는 것”이라고 한다. 비록 연극이 국가의 문제나 정치의 문제를 해결할 수 없다는 치더라도 “서로가 서로의 눈을 가지려고 노력하는 한 조금이라도 다가설 수 있고, 이해할 수 있다”는 것이 그의 결론이다.⁵²⁾ 사실 그의 말 속에 한일연극교류 20년의 의미가 압축적으로 표현되어 있다고 할 수 있다. 작품을 통해 서로를 이해하면서 문화적·예술적 교류를 계속해 나가는 과정에서 인간적인 신뢰를 쌓게 되고, 그것이 궁극적으로는 더 큰 변화를 이루어낼 수 있을 터이기 때문이다.

이러한 의미에서 한국 연극의 일본 소개가 한 획을 그은 2020년 연말에

52) 「日韓演劇交流センター・シンポジウム—これからの日韓演劇交流」, 앞의 자료.

서 2021년 초에 걸쳐 한국 연극계를 대표하는 원로 학자인 유민영 교수의 『한국연극운동사』와 원로 극작가 겸 연출가인 김명곤의 〈격정만리〉가 일본의 독자와 관객에게 동시에 소개되었다는 사실은 매우 상징적인 것으로 보인다. 한국 근대연극사를 바라보는 관점, 마당극의 위상과 미학적 가치에 대한 평가 등은 물론, 유치진 일가의 남산 드라마센터 사적 소유를 둘러싼 논쟁 등 여전히 ‘뜨거운’ 한국 연극의 현장 속에서 서로 상반되는 가치를 지향해 온 두 거목이 뜻하지 않게 일본에서 서로 조우(?)하게 되었다는 점 때문이다. 한국 연극계에서 진보와 보수를 대변해 온 두 연극인들이 일본 연극인들이 펼쳐놓은 장에서 한국 연극의 다양한 스펙트럼을 펼치며 공존과 화해의 가능성을 타진하게 된 것이다. 20년에 걸쳐 한일 양국의 연극인들이 연극 교류를 통해 쌓아올린 상호 신뢰의 역사 또한 양국간의 정치적·역사적 갈등을 치유하고 진정한 화해를 모색하는 든든한 출발점이 될 수 있을 것으로 기대해 본다. 日本空間

논문 투고일 : 2021년 4월 19일

논문 심사일 : 2021년 6월 6일

게재 확정일 : 2021년 6월 11일

참고문헌

1. 자료

김명곤, 『걱정만리』, 지만지드라마, 2019.

柳敏榮, 『韓国演劇運動史』, 津川泉訳, 東京: 風響社, 2020.

日韓演劇交流センター編, 『韓国現代戯曲ドラマリーディング』(I-X), 日韓演劇交流センター, 2002-2021.

日韓演劇交流センター編, 『日韓演劇交流センターと韓国演劇交流協議会—これまでの翻訳・上演』, 『韓国現代戯曲ドラマリーディング』, 日韓演劇交流センター, 2021.

『한겨레신문』, 『문화일보』, 『毎日新聞』, 『読売新聞』.

일한연극교류센터 홈페이지(<https://tckj.org/>)

2. 연구문헌

가와타케 시게토시, 이응수 역, 『일본연극사·1』, 청우, 2001.

권택영, 『소설을 어떻게 볼 것인가』, 문예출판사, 1996.

김성민, 『일본을 금하다—금제와 욕망의 한국대중문화사, 1945-2004』, 글항아리, 2017.

金志軒, 『韓日對譯創作シナリオ(シナリオ)選集』, 김최연·齊藤珠緒·강혜정·황민기·한행자·津川泉 역, 집문당, 2013.

나일등, 『82년생 김지영』이 일본에서도 인기인 이유, 『여성신문』(온라인판), 2021.2.13

박전열·명진숙·니시도 고진·이응수, 『이야기 일본연극사』, 세종대학교출판부, 2010.

www.kci.go.kr

- 백두산, 「민주화 이행기 텔레비전 드라마의 분단 재현 방식—〈여명의 눈동자〉를 중심으로」, 『스토리앤이미지텔링』 15, 2018.
- 서재길, 「한국 근대 방송문예 연구」, 서울대 박사논문, 2007.
- 서재길, 「〈격정만리〉의 이행기 정의와 연극사의 탈구축」, 『한국극예술학회 2021년 제 1차 정기학술발표회 자료집』, 한국극예술학회, 2021.
- 쓰가와 이즈미, 『JODK, 사라진 호출부호』, 김재홍 역, 커뮤니케이션북스, 1999.
- 시치지 에이스케, 이시카와 주리 옮김, 「오랜 교류의 성과—한국 관련 공연 6편을 보고」, 『한국연극』, 2021.2
- 오자사 요시오, 김의경 역, 『20세기의 일본연극』, 연극과인간, 2005.
- 오자사 요시오, 명진숙 역, 『일본현대연극사』, 연극과인간, 2013.
- 오자사 요시오, 이해정 역, 『일본의 극장과 연극』, 연극과인간, 2006.
- 유민영, 『우리 시대의 연극운동사』, 단국대출판부, 1996.
- 유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001.
- 유선영, 「극장구경과 활동사진 보기: 충격의 근대 그리고 즐거움의 훈육」, 『역사비평』 64, 2003.
- 윤해동, 『식민지 근대의 패러독스』, 휴머니스트, 2009.
- 이강렬, 『일본현대연극사』, 현대미학사, 2001.
- 이미원, 「일본 연극 교류사와 그 영향」, 『한국예술연구』 8, 2013.
- 이흥이, 「한국에서 출판된 『현대일본희곡집』의 의의」, 『연극평론』 68, 2013.
- 이효인·정종화·한상언, 『한국근대영화사—1892년에서 1945년까지』, 돌베개, 2019.
- 정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008.
- 조만수, 「변화 그리고 아시아 공연 네트워크를 꿈꾸며—2018 베세토 페스티

- 벌』、『공연과 이론』72, 2018.
- キム・ミヒョン, 『韓国映画史—開化期から開花期まで』, 根本理恵訳, 東京: キネマ旬報社, 2010.
- 大笹吉雄, 「ラスト・ランを迎えて」, 日韓演劇交流センター編, 『韓国現代戯曲
ドラマリーディング X』, 日韓演劇交流センター, 2021.
- 西堂行人, 「〈書評〉社会との関わりを問い—柳敏榮著『韓国演劇運動史』」, 『民
團新聞』, 2021.2.10.
- 西堂行人, 「演劇交流の二〇年—編集後記を代えて」, 日韓演劇交流センター
編, 『韓国現代戯曲集 X』, 日韓演劇交流センター, 2021.
- 徐淵昊, 『韓国の伝統芸能と東アジア』, 中村克哉訳, 東京: 論創社, 2015.
- 徐淵昊, 『韓国演劇史—伝統と現代』, 伊藤好英・村上祥子訳, 東京: 朝日出版
社, 2009.
- 石川樹里, 「日本と韓国, 演劇で結ばれた20年—現代戯曲のリーディングを
重ねて(上)」, 『論座』, 2021.1.26.
- 石川樹里, 「日韓演劇の濃密な交流, 記憶と向き合い次代へ—現代戯曲のリー
ディングを重ねて(下)」, 『論座』, 2021.1.27.
- 鄭琮樺, 『韓国映画100年史—その誕生からグローバル展開まで』, 野崎充彦・
加藤知恵訳, 明石書店, 2017.
- 川口典成, 「歴史的演劇人たちの想像的会話から演劇観による断定的美学批
判まで—歴史から学ぶ, その複雑で厄介な行為を実直に行う様子が
描かれている」, 『図書新聞』, 2021.2.20.
- 波田野節子・斎藤真理子・きむ ふな編著, 『韓国文学を旅する60章』, 東京: 明
石書店, 2020.
- 韓国映像資料院編, 『韓国映画100選』, 桑畑優香訳, 東京: クオン, 2019.

Abstract

From Hallyu-drama to K-Plays: Focusing on the Recent Introduction of Modern Korean Plays to Japan

Jae-kil, Seo

This paper examines several issues related to the introduction of Korean plays to Japan through three cultural events. For twenty years, fifty plays by fifty Korean playwrights have been translated into Japanese through the exchange program. The writers represented are diverse in their age and gender, and the translated works represent a wide range of genres from realism to avant-garde. The exchange program selected and performed *Kyeokjeong-Manri* for the season-ending show of its tenth event in January 2021. In the Japanese performance, various Korean repertoires and historical events were explained using both diegetic and non-diegetic elements. The non-diegetic elements include the narrator's explanations and the projection of subtitles on the back screen. In 2020, a translation of *The History of Korean Play Movements*, was published, but there are several problems with the translation that relate to the globalization of Korean literature. As the original was written with a nationalistic point of view characteristic of the twentieth century, the publication could not reflect recent transnational and postcolonial research that has emerged in the new millennium.

Key words

Hallyu, Korean wave, drama genre, translation, Center for Japan-Korean Play Exchange, *Kyeokjeong-manri*, *The History of Korean Play Movements*