

## 유치진의 희곡 &lt;소&gt;에 미친 일본희곡 &lt;말&gt;의 영향

이정숙\*

## &lt;차례&gt;

1. 서론
2. 파스를 통한 문제적 현실 가볍게 드러내기
  - 2.1. 농민기질의 독특함 이면의 모순된 농촌 현실
  - 2.2. 낡은 내용 새로운 시도, 파스
3. 웃음을 활용한 현실의 모습 드러내기
  - 3.1. 결혼소동 이면의 모순된 농촌 현실
  - 3.2. 관객과 소통하는 새로운 시도, 웃음
4. <말>의 영향과 <소>에 나타난 변화의 의미-결론을 곁쳐서

## &lt;국문초록&gt;

유치진의 <소>와 사카나카 마사오의 <말>의 비교 연구를 통해 영향관계를 분명히 하는 일은 희곡사의 측면에서 뿐만 아니라 유치진 희곡의 성격을 규명하는데도 중요한 과정이라 할 수 있다. 사카나카 마사오의 <말>은 농민의 현실을 사실적으로 재현하는 방식이 아니라, 마보스러울 정도로 말에 애착을 가진 아버지 北積吉가 소작료 때문에 말을 빼앗기고도, 집안일도 잊은 채 말을 돌보아 이에 반발한 아들이 말을 없애기 위해 지주집 마구간에 불을 지르는 이야기이다. 표면적으로는 말에 대한 기타즈미키치의 애착을 따라가지만 이면에 이들을 불행하게 하는 원인이 농촌의 소작제에 웃음을 암시하고, 파스라는 방식을 활용하여 비참한 현실을 웃음으로 풀어내며 농민의 기질을 긍정적으로 담아내고 있다. 유치진의 <소>는 말뚝이의 결혼에 대한 집착을 따라가며, 그 이면에 말뚝이의 소원을 좌절시킨 원인으로 불합리한 소작제가 있음을 인식시킨다. 농촌의 현실에서 소재를 가져오면서도 웃음을 적절히 활용하여 재미있게 극을 관람하게 하면서도 그 이면에 현실의 문제를 인식하도록 하고 있다. 유치진의 <소>는 사카나카 마사오의 <말>의 영향을 받은 것으로 보인다. 인물의 사용, 웃음을 표면에 드러내고 현실 문제를 배경화 하는 이러한 방식은 1935년부터 유치진이 활용하는 방식이다. 현실의 비참을 있는 그대로 그려 보이는 것이 아니라 웃음 속에서 비극을 발견하게 하는 이러한 방식은 카프 연극인들이 현실을 다루는 방식과는 확연히 다른 유치진의 리얼리즘 실천방법인 것이다.

주제어: 유치진, 사카나카 마사오, 소, 말, 파스

\* 경북대학교 기초교육원 초빙교수

## 1. 서론

<소>는 한국희곡사의 측면에서도 유치진 희곡의 측면에서도 상당히 중요한 작품이다. 농촌현실을 사실적으로 드러내고, 극작술의 측면에서도 초기극의 이중구조가 하나로 통일되는 잘 만들어진 극의 구조를 보이고 있는 <소>는 유치진의 대표작으로서 뿐만 아니라, 30년대 리얼리즘 희곡의 정점으로<sup>1)</sup> 현대희곡사의 분수령을 이루는 작품<sup>2)</sup>으로까지 평가받는다. 그러나 무엇보다 <소>는 초기의 리얼리즘적 경향의 극에서 낭만적 경향의 극으로 옮겨가게 되는 이유와 근거를 보여준다는 측면에서 중요한 작품이다.<sup>3)</sup> <소>는 농촌의 현실을 다루고 있지만 이전의 <토막>이나 <버드나무 선 동리의 풍경> 같은 작품과는 극의 분위기가 확연히 다르다. 그렇다면 유치진이 왜 <소>에서 이러한 변화를 시도하게 되었는지, 어떤 효과를 의도한 것인지, <소>에 나타난 유치진의 변화 계기와 그가 의도한 방향을 읽어내는 것은 중요한 문제라 할 수 있다. 일본 희곡 <말>은 유치진의 이러한 의도를 풀어내는 데 하나의 계기를 제공한다.

원로연극인 이원경은 1991년 유치진의 <소>가 일본의 극작가 사카나카 마사오(阪中正夫)의 희곡 <말>을 표절한 작품이라 주장을 하여 논란을 일으켰다. 그는 자신이 일본 축지소극장에서 연구생으로 활동하던 1936~37년 무렵, 동량이 일본 작가의 <말>을 조선식으로 고쳤다는 사실을 알게 됐으나 그 시대는 그런 일이 아무런 문제가 안 되던 때였다고 밝힌 것이다.<sup>4)</sup> 이원경은 <말>이 가난한 농촌을 무대로 해서, 말을 좋아하

1) 양승국, 『유치진 초기 리얼리즘 희곡의 구조와 의미』, 『한국현대문학연구』 18, 한국현대문학회, 2005, 147~149면.

2) 서연호, 『유치진의 <소>와 사카나카의 <말> 대비 고찰』, 『한국 근대 극작가론』, 고려대출판부, 1998.

3) 이정숙, 『<소>와 <당나귀>에 나타난 유치진 희곡의 변모와 의미』, 『어문학』 102, 한국어문학회, 2008.

는 빈농 기다 스메요시가 지주에게 바칠 연공으로 애지중지하던 말을 빼앗기게 되면서 일어나는 사건을 희비극으로 풀어낸 작품이라 소개하며, 일본에서는 말이 우리나라의 소와 같이 농사에 중요한 역할을 하는 동물이며, 빈농이 지주 또는 마름에게 소를 빼앗기는 설정 또한 동일하다고 주장하였다. 가난한 농촌을 무대로, 그 속에서 살아가는 농민들의 궁핍한 삶과 지주의 횡포를 희비극으로 그려낸 <말>과 <소>의 작품 설정이 동일하다는 이원경의 주장은, 그가 유치진과 동시대에 활동한 연극인이라는 점<sup>4)</sup>에서 더욱 논란이 되었다. 이러한 이원경의 표절 주장에 대해 이두현은 “<소>와 <말>이 연관이 있다는 이야기는 알고 있지만 동랑 생전에 누를 끼칠까 해서 직접 대조해본 적은 없어 뭐라고 말할 수는 없다”면서도 “이원경씨가 주장한다면 거의 확실할 것”<sup>5)</sup>이라는 입장을 보였다. 반면 서연호는 “<소>가 이원경의 주장과 같이 일본 작품을 표절한 것이라면 우리 희곡사와 연극사, 연극학과 연극계, 문화계 전반의 사회적 위상과 자존심에 손상을 주는 결과를 가져올 것”<sup>6)</sup>이라 우려하면서, “‘표절’

이라는 단정은 매우 신중하게 제기돼야 한다”<sup>8)</sup>는 입장을 보였다. 그는 표절이 “타인의 글이나 글귀를 그대로 가져다 자기 명의로 발표하는 일”이라 전체하고, <말>과 <소>를 비교분석한 결과 두 작품은 여러 측면에서 차이가 있고, 각기 창의적인 국면이 실재하며, 동일성과 유사성을 확인할 수 있기 때문에 표절이 아닌, 예술적인 영향관계로 볼 수 있다는 결론을 내리고 있다<sup>9)</sup> 서연호의 논의는 사카나카 마사오의 <말>과 유치진의 <소>를 구체적으로 비교하면서 표절이 아니라 영향관계라는 점을 분명히 하고 있다는 점에서 의미 있다. 그러나 주로 <말>의 내용을 소개하고 <소>의 내용과 비교하여 내용상의 같고 다름을 밝히는데 집중하고 있다. 이는 표절 여부를 분명히 하겠다는 글의 목적에서 기인한 결과로 보인다. 그러나 그 결과 유치진이 왜 사카나카 마사오의 <말>이라는 작품에 주목했는지, <말>의 어떤 측면을 희곡 속에 활용하려 한 것인지, 그리고 이러한 시도가 유치진의 연극관에 어떤 변화와 계기로 작용하게 되었는지의 문제와 같이, 유치진의 의도와 연결시켜 설명하지 못하는 한계를 보이고 있다.

<말>과 <소>는 가족 구성에서부터 말과 소에 대한 농부의 애착, 소작료 때문에 말과 소를 빼앗기는 설정이나, 장남의 방화에 이르기까지 많은 부분이 유사하다. <소>보다 앞서 발표되어 일본 연극계의 주목을

4) 『한겨레신문』, 1991.4.17. 이원경씨가 소장하고 있는 <일본 연극백과>(83년, 일본 헤이본사 발행)는 <말>을 “사카나카 마사오의 3막 희곡, 32년 5월 문예지 <개조>에 발표, 동년 7월 전진좌 초연. 불경기의 절정에 이른 와카야마 지방의 가난한 농촌이 무대. 말을 좋아하는 빈농 기다 스메요시가 지주에게 바칠 연공으로 자신이 제일 애지중지하는 말을 빼앗기게 된다. 거기에서 일어나는 여러 가지 사건의 희비극을 매우 능숙한 솜씨로 다뤘다. 특히 역센 의욕에 찬 농민의 기지를 리드미컬한 방언으로 유머러스하게 표현한 작품. <개조>의 당선훈곡으로 작가의 출세작이다”라고 설명하고 있다. 그러나 『일본연극백과』라는 책은 존재하지 않으며, 헤이본사(平凡社)에서 1983년 (재)간행한 『演劇百科大事典』에는 사카나카 마사오가 처음에는 시를 쓰다가 뒤에 기시다 구니오에 사사를 받아 극작에 정진하였으며, 소화 7년(1932) 『개조』의 현상에 『말』이 당선되어 극작가로서 걸음을 시작했다는 것, 그리고 작품 경향은 대 표작 『말』에서 볼 수 있는 것처럼 어딘가 바보스러운 것 같은 유머가 감도는 특징을 가지고 있다는 정도로 간단하게 언급되어 있다.

5) 이원경은 1939년 일본 미술학교를 졸업하고, 동경 축지소극장, 소속의 신축지극단, 미술부의 연구생으로 입단하였다. 이원경과 유치진의 인연은 1937년 극연의 <춘향전> 공연의 무대장치를 맡으면서 시작되며, 이후 현대극장과 국립극장 활동도 함께 한다. 이원경에 대해서는 강옥희 외 3인 공저, 『식민지시대 대중예술인 사전』(소도, 2005) 참조.

6) 『한겨레신문』, 1991.4.17.

7) 서연호, 『유치진의 <소>와 일본희곡 <말> 대비고찰』, 『한국연극』, 1991.7.

8) 『한겨레신문』, 1991.4.17.

9) 서연호는 <소>와 <말>이 ‘가족구성과 말이나 소에 관한 농부의 애착, 소작료로 말과 소를 빼앗기는 것, 장자와 차자의 성질 그리고 장자가 불을 지르는’ 등의 유사성은 발견되지만 <말>은 말을 중심으로 한 부자간의 갈등이 중심인데 비해 <소>는 형제간의 갈등이라는 점, <말>이 말에 대한 농부의 병적인 애착이 방화 동기가 된다면 <소>에서는 지주 때문에 결혼을 못하게 된 것이 방화 동기라는 점, 그리고 <말>에서는 소수 인물의 역할과 갈등이 잘 표현되었다면, <소>는 <말>에 비해 상대적으로 인물의 성격 추구가 미약하고 갈등 구조가 느슨하여 산만한 느낌을 주며 통일성이 부족하다는 점을 지적하며, 표절이 아니라 다만 예술적인 영향관계라는 결론을 내렸다. 서연호, 『유치진의 <소>와 일본희곡 <말> 대비고찰』, 『한국연극』, 1991. 7.

받았던 <말>을 유치진이 희곡으로 읽거나 실제 공연을 관람하였을 가능성은 충분히 있다.<sup>10)</sup> 유치진은 『동량자서전』에서 1934년 3월부터 1935년 5월까지 극작술과 연출공부를 위해 일본에 체류하며, “도일 목적인 연극 공부에 열중했고 짧은 시일에 최대한의 지식과 경험을 쌓으려고 노력했다”<sup>11)</sup>. 그리고 이 기간 동안 <말>이 여러 차례 상연된 기록을 확인할 수 있다. <말>은 1932년 5월, ‘前進座’에 의해 ‘市村座’에서 처음 공연된 이래, 1934년 4월 26일부터 27일까지 양일간 ‘中央演劇協會’에 의해 ‘飛行館’에서 공연되며, 이후 1934년 10월 24~26일까지 또, 1934년 12월 24~25일까지 ‘創作座’에 의해 ‘飛行館’에서 각각 공연된 기록을 확인할 수 있다.<sup>12)</sup> 유치진에 관한 기록이나 회고에서 <말>에 대한 언급은 발견되지 않는다. 하지만 유치진이 일본에 체류하는 동안 <말>이 여러 차례 공연되었고, 또 그 기간에 <소>가 발표된 것을 보면, 유치진이 <말> 공연을 직접 보았을 가능성은 높으며, <말>의 방식을 활용해 새로운 방향을 모색하고자 시도한 것을 짐작할 수 있다. 그러나 중요한 것은 내용상의 같고 다름 보다 이러한 선택을 한 유치진의 의도이다. <소>는 그 이전의 <토막>류의 작품과는 상당히 분위기가 다르다. <말>은 이러한 유치진 희곡 변화의 중요한 근거를 제시하고 있다는 점에서 중요하다고 할 수 있다. 그래서 두 작품이 어떠한 원리들에 의해 구성되고 있는지, 비교해서 논의하면서 영향관계를 분명히 할 필요가 있다. 이러한 과정은 무엇보다 <소>에서 시작되는 유치진 희곡의 변화와 그 이후의 선택을 이해하기 위해서 필요한 과정이라 할 수 있다.

10) 서연호, 유치진의 <소>와 일본희곡 <말> 대비고찰, 79면.

11) 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 151면.

12) 半田美永, 『戯曲上演目録』, 『劇作家阪中正夫傳記と資料』, 東京: 和泉書院, 1988. 272~273면 참조.

## 2. 파스를 통한 문제적 현실 가볍게 드러내기

### 2.1. 말에 대한 애착 이면의 모순된 농촌현실

논란의 대상이 된 사카나카 마사오(阪中正夫)의 <馬-ファース>는 1932년 『개조』 5월호의 현상공모 당선작으로, 같은 해 7월에 전진좌(前進座)에 의해 공연된 작품이다. 사카나카 마사오는 시인으로 먼저 문단에 등단했으나, 당시 프랑스 유학을 마치고 돌아온 기시다 구니오(岸田國土)를 만나고, 기시다 구니오, 이와타 도요오(岩田豊雄)가 중심이 되어 설립한 「신극연구회」에 참여하게 되면서 연극에 발을 들여놓게 된다. 사카나카 마사오의 극작가로서의 출발은 1928년 제1차 『비극희곡』의 창간과 함께였으며, 이후 그는 1928년 『비극희곡』에 첫 희곡 <鳥籠を毀す>를 비롯해 <恐ろしき男>, <窓>, <黒いカーテンの室> 등의 초기 작품군을 발표한다. 이 시기에는 주로 병상에 있는 인물이나 내향적이고 다소 병적인 섬세함을 가진 인물을 즐겨 그렸다는 평을 받았다.<sup>13)</sup> 1932년 <馬-ファース>가 제5회 개조 현상공모에 입선하면서 본격적인 극작가로 나서게 되며, 이후 붕괴하는 농촌 내부의 윤리를 그린 ‘田舎道’를 비롯하여 ‘鯉’, ‘矢部一家’, ‘赤魂’, ‘町人’과 같은 사업에 거는 사람들의 모습을 통해서, “세상의 있는 그대로를 欲과 色과의 대변시킨”<sup>14)</sup> 대표작을 차례로 발표한다.

사카나카 마사오의 출세작이라 할 수 있는 <말>은 농촌의 가난한 소작농 일가의 현실을 소재로 하고 있다. 1930년대의 일본의 농촌 또한 가난과 구조적 모순이라는 문제를 안고 있었다. 당시 일본의 국민 60%가

13) 미야기시 야스하루(宮岸泰治)는 이 시기의 사카나카 마사오의 작품 경향을 부서지기 쉬운 유리 세공과 같은 리리시즘으로 표현하였다. 半田美永 編, 『阪中正夫集』, 東京: ゆのき書房, 1979, 65면.

14) 半田美永 編, 『阪中正夫集』, 東京: ゆのき書房, 1979.

농민이었으며, 그 가운데 70%는 소작인이었다. 문제는 소작인이 겨우 생존을 유지할 수 있는 선까지 소작료가 과도하게 부과되었다는 것으로, 실제로 전체 소득의 60~70%를 소작료로 부과하는 예가 적지 않았다고 한다.<sup>15)</sup> 이들 소작인들은 2차 세계대전 이후 농지개혁이 있기까지 지주제 아래에서 심각하게 착취당해 왔다. 근대 일본의 경제적 번영은 이들 소작인들의 고통과, 농촌에서 밀려나 도시로 유입된 노동자들의 축적된 노동력에 의해서 이루어진 것으로, 이러한 농민들의 현실은 많은 문학작품의 소재로 다루어지고 있다. <말> 또한 이러한 농촌의 현실을 소재로 하고 있다. 하지만 초점을 두는 지점이 독특하다. 농촌의 현실을 사실적으로 재현하거나, 이데올로기를 가지고 농민의 생활을 그리는 것이 아니라, 그 속에 놓인 농민들에 집중하고, 그들이 가진 기질과 근성을 재미있게 풀어내는 데 초점을 두고 있다.

<말>은 가난한 소작농 일가의 이야기이다. 여기에는 말에 대한 지극한 애정을 가진 아버지 기타츠미키치(北積吉)가 있고, 말 때문에 집안을 돌보지 않는 아버지께 불만을 가진 아들 다케이치(竹一)와, 집안의 문제 아이며 전과자인 동생 도쿠지로(徳次郎), 그리고 순종적인 어머니 누이(ぬい)가 있다. 여기에 더해 기타츠미키치와 다케이치의 갈등을 있게 한 실제적인 대립 축인 교장 네고로 기쿠사쿠(根來菊作)와 이 모든 갈등을 만들어내는 존재인 말이 있다.

<말>은 가난한 소작농 기타츠미키치 일가의 현실을 다루고 있지만, 그들의 가난이 아니라 말에 대한 기타츠미키치의 애정에 초점을 두고 있다. 아버지 기타츠미키치는 말을 지극히 아끼는 인물로, 말과 잠도 같이 잘 정도로 잠시도 떨어져 있기 싫어해서 늘 말똥 냄새를 달고 살 정도이

15) 메이지 초년(1868)에 30%이던 자작농의 수가 점차 줄어들어 1930년에는 전체 농민의 70%가 소작농이었다고 한다. 여박동, 『근대일본의 국민생활상태와 시설에 관한 연구-특히 1910~20년대를 중심으로-』, 『일본학지』 9, 세명대학교 국제학연구소 일본연구실, 1989, 79~81면 참조.

다. 그는 말의 행동에서 말의 마음을 읽을 정도로 말과 가깝게 교감한다. 그러나 밀린 소작세 때문에 그렇게나 아끼는 말을 팔기로 한다. “자기 딸을 파는 사람도 있는데” 말을 파는 것은 어쩔 수 없는 선택이라고 스스로를 설득한다. 그러나 입으로는 말을 팔겠다고 하지만 마음으로는 계속해서 미련이 남아 있는 모습이고, 아들 다케이치는 말을 그렇게나 아끼는 아버지가 말을 팔 수 있을지 믿지 못한다. 그리고 무엇보다 말이 없으면 농사일에도 막대한 지장이 생길 수밖에 없다.

北積吉 말까지 팔게 되면 우리는 끝장이야. 이 말이 있어서 그동안 눈을 갈고 살아왔는데, 말이 없으면 우리는 이제 앓은뱅이나 마찬가지로야. (말하면서 마구간으로 들어간다. 쓰미키치의 목소리) 이라, 나오너라. 이리 나오래두.<sup>16)</sup>

기타츠미키치가 말을 이처럼 소중히 여기는 것은 말이 농사일에 없어서는 안 되는 존재이기 때문이기도 하다. 즉 말을 그의 다리나 마찬가지로 인 존재로, 두 다리로 일을 해서 가족을 먹여 살려야 하는 그에게 말은 몸의 일부와도 같은 존재이다. 그러나 소작료에 대한 압박 때문에 자기 몸처럼 아끼는, 또 농사일에 없어서는 안 될 말을 팔기로 한다. 그러나 말을 팔아 소작료를 갚고 작은 망아지나 사서 키우려던 기타츠미키치의 계획은 네고로 기쿠사쿠의 등장과 함께 어긋나게 된다. 말을 거간하는 와중에 등장한 지주 네고로 기쿠사쿠는 흥정을 결렬시키고, 기타츠미키치가 밀린 소작료를 마련할 때까지 말고 있겠다고며 말을 끌고 가 버린다. 자기 집에 있는 동안은 츠미키치가 말에게 먹이를 주지 않아도 되지 않는 말로 설득하기까지 한다. 네고로 기쿠사쿠는 극에 등장하는 유일한 악인으로, 불합리한 농촌의 소작제가 가진 문제를 잘 보여준다. 그러나 극은 소중한 말을 빼앗은 네고로 기쿠사쿠와 빼앗긴 기타츠미키치,

16) 阪中正夫, <馬-ファース>, 『改造』 第十四卷 第五号, 1932.5, 24면.

두 사람의 갈등을 부각시키지 않는다. 말을 빼앗겨 허전해 하거나, 농사 짓기 힘든 상황이 나올 것이라는 관객의 예상과는 달리, 2막에서는 빼앗긴 말을 집착적으로 돌보는 기타츠미키치와 이에 불만을 가진 다케이치의 갈등으로 중심이 옮겨간다. 기타츠미키치가 지주네 마구간에 가서 말을 돌보느라고 집안일을 전혀 돌보지 않는 엉뚱한 상황이고, 이에 다케이치와 누이는 걱정이 많다. 더구나 집 앞으로 큰 길이 나면서 집이 통째로 없어지게 되었는데, 기타츠미키치는 말이 배탈이 났다는 이유로 수의를 부르러 간다고 하고, 이를 말리는 가족들에게 낯을 휘두르면서까지 말에게 집착한다. 3막은 다시 장남 다케이치와 차남 도쿠지로로 갈등의 초점이 이동한다. 도로가 나면서 집이 헐리고 “논두렁 가운데 지저분하고 초라한 집”에 살게 되지만 기타츠미키치는 여전히 말에 미쳐 집안을 돌보지 않고, 이에 화가 난 큰아들 다케이치는 말이 없어져야 아버지가 가족들에게 돌아올 것이라 생각하여 지주의 마구간에 불을 지르고 만다. 그러나 신념에서 나온 행동이 아니기 때문에 금세 후회하고 도망치고, 이를 목격한 동생 도쿠지로는 형도 자신과 같은 전과자가 될 것이라며 오히려 좋아한다. 그러나 동네 사람들은 오히려 문제 많은 둘째아들 도쿠지로는 불을 질렀을 것이라 생각하여 그를 붙잡으려 하고, 이에 다케이치가 자신이 불을 질렀다고 고백해도 사람들이 믿지 않고 토구지로를 잡으러 나선다.

극은 관객들의 예상과는 다른 방향으로 전개되고 있다. 말을 빼앗아간 네고로 기쿠사쿠와의 갈등을 예상하는 관객들의 기대와 달리 빼앗긴 말을 돌보느라 집안일에 소홀하여 오히려 가족들과 부딪치고, 3막에서는 아버지를 집에 돌아오게 하기 위해 마구간에 불을 지른 다케이치와 이를 오히려 좋아하는 도쿠지로의 갈등이 중심이 된다. 이는 극이 말에 대한 기타츠미키치의 애착을 따라가기 때문이다. 그렇기 때문에 이들의 비참한 처지가 아니라 ‘欲’에 초점이 맞추어지고 있는 것이다. 그리고 그 이면에는 소작제로 대표되는 농촌의 현실이 어떠한지를 배치하고 있다.

ぬい 저 말 판 돈은 모두 소작료로 나갈 텐데 뭐. (언덕 위에 보이는 흰 벽의 큰 공간을 가리키면서) 저렇게 하얗게 지어 놓은 공간을 보고 교장 선생님네는 정말 좋겠다고 우리는 만날 얘기했어요. 죽은 兵衛가 동네 쌀이 매년 저 공간으로 들어가 버린다고 자주 말했어요. 이제 우리 말까지 쌀이 돼서 저 공간으로 들어가게 됐네요. 우리는 보리죽 좁쌀죽을 먹고 있는데.<sup>17)</sup>

말을 팔든, 사람을 팔든 그 모든 것이 지주의 공간을 채워주는 역할밖에 되지 않는다는 것을 이들 또한 알고 있다. 열심히 농사를 지어도 동네의 모든 쌀은 지주의 집 공간으로 들어가고, 그것으로도 부족해서 가족처럼 키우던 말뿐 아니라, 자기 딸마저 팔아 소작료를 내고나면 죽도 제대로 못 먹는 것이 대다수 소작농들의 현실이라는 것을 드러낸다.<sup>18)</sup> 그러나 극은 말에 초점을 맞추어 가면서 이러한 문제들을 배경 정도로만 처리한다. 이는 극에서 네고로 기쿠사쿠의 행동에 문제를 제기하거나, 소작제의 불합리함에 대해 인식하는 인물은 없기 때문이다. 네고로 기쿠사쿠와의 소작료 문제를 중심으로 풀어 가면, 극의 방향은 현실의 문제를 직접 드러내는 방향이어야 한다. 그러나 <말>에는 자각한 농민과 같은 인물이 등장하지 않는다. 어리석은 듯 보이기까지 하는 성실하고 우직한 인물을 등장시켜 그가 말에 대해 가지는 애착을 따라간다. 그러면서 그 이면에는 힘들게 농사를 지어도 잘 살기는커녕 소작료 때문에 소중한 말과 딸까지 팔아야 하는 당시의 모순된 농촌 구조를 의식하도록 의도하고 있다. 여기에서 관객들은 정작 중요한 것을 알지 못하는 등장인물들의 어리석음을 목격하지만, 거기에서 멈추는 것은 아니라, 기타츠미키치 일

17) 阪中正夫, <馬-ファース>, 25면.

18) 희곡의 배경이 되는 와카야마현의 농민들의 현실은 西岡虎之助, 『民衆生活史研究』, 東京: 福村書店, 1948; 여박동, 근대일본의 국민생활상태와 시설에 관한 연구-특히 1910~20년대를 중심으로-, 『일본학지』 9, 세명대학교 국제학연구소 일본연구실, 1989, 27~28면을 참조.

가의 불행을 가져온 원인, 정작 그들은 알지 못하는 원인을 발견할 수 있게 된다.

## 2.2. 낯은 내용 새로운 시도, 파스

<말>은 농촌의 현실이라는 상당히 익숙한 내용을 소재로 하고 있지만 당시 문단에서 신선하다는 주목을 받았다. 이는 <말>이 키슈(紀州)지방의 방언을 사용하였다는 점과 파스(farce)라는 독특한 형식을 사용하였다는 점 때문이다.

「말」은 이 작자의 것으로는 전기에 속한 것으로, 이른바 「방언극」 유행의 선구를 만든 것을 보아도, 이 작품의 「지방방언」은 다른 모방자의 추종을 허락하지 않는, ‘살아있는 언어’의 자유로운 구사인 것을 알겠다. 희곡으로서의 구성에는 아직 어딘지 모르게 느슨한 곳이 있지만, 근대 파스의 신선한 풍미를 갖춘 현대극으로, 시인 사카나카 마사오의 대표작다운 것이라 평가할 수 있다.<sup>19)</sup>

<말>은 당시의 연극인들에게 파스라는 새로운 언어를 아는 재미를 주었다는 평가를 받았다.<sup>20)</sup> 제목에 <말-파스>라는 부제를 붙인 것에서 확인할 수 있는 것처럼, 사카나카 마사오는 파스라는 형식을 엄두에 두고 극작을 하였다. 파스는 어이없는 상황과 사건으로 웃음을 유발하는, 사회를 거역하고 싶은 욕망에 충실한 극이며, 불쾌한 주제를 유쾌한 방식으

19) 岸田国土, 「二つの戯曲時代」, 『岸田国土全集』第八巻, 新潮社, 1955, 340~341면, 半田美永 編, 『阪中正夫集』, 東京: ムのき書房, 1979, 77면 재인용.

20) “무엇보다도 지역의 유머러스한 감축이 유쾌했다. 「파스」라고 하는 새로운 말을 기억하는 것이 가능했던, 당시의 사소한 즐거움과 함께 지금도 기억에 남아 있다.” 久保田正文, 『昭和文学史論』, 『日本現代文学史』(日本現代文学全集・別巻), 講談社, 1979. 半田美永 編, 『阪中正夫集』, 東京: ムのき書房, 1979, 74면 재인용.

로 다루는 극이다.<sup>21)</sup> 파스라는 형식을 엄두에 두고 있었기 때문에 <말>은 농민들의 현실이라는 불편한 주제를 다루고 있지만, 이를 유쾌하게 풀어내고 있다. 이는 사카나카 마사오의 「연출메모」에서도 발견되는데, 그는 <말>에서 소작문제와 같은 농민의 근대성보다 “농민이 가진 우스꽝스러움, 바보스러운 기질을 드러내는 데”<sup>22)</sup> 초점을 두었다고 밝히고 있다.

<말>이 주는 독특한 분위기와 재미는 파스라는 형식을 적절히 활용하는 데서 온다. 즉 소작료로 아끼던 말을 빼앗기고, 살던 집에서조차 쫓겨나는 농촌 소작농의 비참한 현실을 소재로 하고 있지만, 이러한 비참한 현실을 그대로 재현하거나, 그들의 상황에 감정이입하게 해서 관객들을 고통스럽게 하지 않는다. 오히려 이들 일가의 인물들을 이상하게 드러내어 문제적 상황을 재미있게 지켜볼 수 있도록 하고 있다. 극은 파스의 방식을 활용하기 때문에 현실의 문제를 보여주면서도 관객들이 극과 거리를 확보할 수 있게 하는데, 이는 등장인물들의 독특한 성향과 행동에서 기인한다.

기타츠미키치 일가의 인물들은 상당히 이상하다. 아버지 기타츠미키치는 말이 없이는 살아가지 못할 정도로 말에 대한 애정이 지극한 인물로, 가족들이 어떤 생활고에 직면해 있는지에 대해서는 전혀 신경 쓰지 않는다. 다만 말을 돌보는 것에만 관심이 있고, 그 일에만 행복을 느낄 뿐이다. 기타츠미키치는 가족들에게 상당히 권위적인 모습을 보이다가도, 말 얘기만 나오면 한없이 약한 면모를 보여 웃음을 유발한다. 집을 나갔다가 오랜만에 돌아온 둘째 아들 도쿠지로에게는 냉정한 태도로 일관하다가 바로 다음 장면에서 소작료 때문에 말을 팔아야 하는 상황이 되자 말에 애착과 미련 때문에 약한 모습을 보인다.

21) Eric Bentley, *The Life of Drama*, New York: Atheneum, 1979.

22) 阪中正夫, 「演出覚え書き」, 『現代戯曲選』第三巻, 東京: 河出書房, 1952, 半田美永, 『劇作家阪中正夫-伝記と資料』, 大阪: 和泉書院, 1988, 75면 재인용.

北積吉 그대 팔아버려야겠어. 그렇지만 다케이치야, 너도 잘 알겠지만 이놈은 내 말을 아주 잘 듣지 않느냐, 내가 어디 갔다 올 때면 발자국 소리만 듣고도 좋아서 앞발로 문을 두드리고 히잉 히잉 거리지 않느냐, 그대. 역시 네 말따나 안 파는게 나을지도 모르겠다. 팔아 버리고 후회하려면 차라리 안 파는게 낫겠지. 그래도 역시 이 말을 팔 수밖에 없다. 팔 때가 왔으니 어쩔 도리가 없구나. 자기 딸을 파는 사람도 있는 데 뭐…….<sup>23)</sup>

같이 잠을 자는 것도 모자라, 젓 대신 아들에게 먹이려고 둔 주먹밥까지 말에게 먹일 정도로 말에 대한 기타츠미키치의 애정은 지극하다. 이러한 그의 행동을 보면 가족들이 말귀신이 썩었다고 생각하는 것은 당연하게 여겨질 정도이다. 이처럼 말에 대한 기타츠미키치의 과도한 애착이 부각되면서 소작료를 내기 위해 말을 팔 수밖에 없는 가난한 소작농의 현실은 배경이 되어버린다. 교장과파의 대립하는 장면 또한 마찬가지이다. 말을 거간하는 와중에 네고로 기쿠시쿠가 끼어들어 소작료 대신 말을 가로채려 하지만, 기타츠미키치는 이에 조금도 부당하다고 생각하지 않고 오히려 말이 팔리면 그 돈을 조금만 빌려달라고 사정한다. 가족들에게는 권위적이고 위압적이지만, 말에 대해서는 한없이 약하고 맹목적이며, 또 현실의 부당함에 대해서는 제대로 판단하지 못한다. 어떻게 보면 어리석은 듯 보이는 기타쓰미키치의 모습과 말에 대한 집착에 초점이 맞춰지고, 그 행동에서 웃음이 만들어지면서 관객들은 좀더 편안하게 극을 지켜볼 수 있게 된다.

이러한 효과는 장남 다케이치에게서도 발견된다. 교장에게 빼앗긴 말을 돌보느라 집안일에 소홀한 아버지에 화가 난 그는 말이 없어져야 아버지가 집으로 돌아온다고 생각하여 마구간에 불을 지른다. 그러나 이러한 선택은 오랜 고민이나, 지주의 부당함에 대한 분노에서 나온 것이 아

니라 순간적인 화를 참지 못해서, 또 제대로 판단하지 못해서 저지른 것으로 드러난다. 화가 나서 불을 지르긴 했지만 막상 불을 보자 겁이 난 다케이치는 도망을 친다. 어찌나 겁에 질렸는지 동생 도쿠지로가 부르는 소리를 자신을 잡으러 온 교장의 소리로 오해하여 용서를 빌기까지 한다. 지주의 곳간에 불을 지르는 용감하고 무모해 보이는 행동 뒤에 이어지는 겁 많고 소심해 보이는 타케이치의 태도는 상황의 심각함을 덜어버리고 웃음을 유발하는 역할을 한다.

竹一 누 누 누구세요? 거기 있는 분이. (심한 공포심으로 인해 양손을 들어 올리고 목안에서 이상한 소리를 낸다.) 으으으 교장 선생님.

徳次郎 뭐여? 형은 나를 교장선생으로 착각하고 있군.  
……

徳次郎 너는 용서를 비는 데는 아주 선수구나.

竹一 아닙니다요. 정말입니다요. 불을 끄고 와야 한다는 생각은 들었지만 발은 나도 모르게 도망을 쳐오게 되었습니다요. 끄고 왔더라면 좋았을 걸. 아휴 끄고 왔더라면 좋았을 걸. 교장선생님 용서해 주십시오. 이제 다시는 안 그럴게요. 용서해 주십시오.  
……

徳次郎 그럼 왜 불을 질렀냐?

竹一 그 말이 살아 있으면 아버지가 일을 안 하기 때문에 그랬습니다. 우리는 제대로 먹지도 못하면서 고생만 하고 있는데 아버지는 아무 일도 안하고 있습니다. 제발 한번만 용서해 주십시오, 교장선생님. 그렇게만 해 주신다면 그 은혜는 꼭 갚겠습니다. 아버지한테 비밀로 하고 교장선생님 집에 가서 일을 하겠습니다. 잡목도 해다 교장선생님한테 갖다 드리겠습니다. 교장선생님 집의 변소도 푸겠습니다. 그리고 소작료를 내려 달라

23) 阪中正夫, <馬-ファース>, 29면.

는 말도 우리 집 식구 입에서 다시는 안 나오도록 하겠습니까. 그러니까 이번 한 번만은 용서해 주십시오. 저를 감옥에 집어 넣는 것만은 참아 주십시오. 난 도쿠지로 같이 전과자가 되어서 살고 싶지는 않습니다. 제발 부탁드립니다. 제발, 제발, (갑자기 상대를 쳐다보고) 아니, 누구야. 너는 교장선생님이 아니잖아. (일어나더니 씩씩거리면서 상대 가까이로 다가간다.) 넌 누구냐?

徳次郎 (뒤로 물러서며) 나아. 도쿠지로.

竹一 (덤벼들면서) 이놈아. 네가 나를 속였구나. 이놈아. 이놈아. (떨린다)<sup>24)</sup>

말을 빼앗기고 집마저 잃어버린 상황에서 교장의 미구간에 불을 지르는 다케이치의 행위는 그러나 그러한 불합리한 현실에 대한 저항에서 나온 것이 아니다. 그렇기 때문에 자신이 불을 지른 것을 교장에게 들켰다고 생각하여 “한번만 용서를 해주면 집에 가서 일도 하고 변소까지 푸겠다”며 비굴하게 용서를 빈다. 동생 도쿠지로는 교장 행세를 하며 겁에 질린 형을 놀리고, 형도 자신과 같은 전과자가 되었다고 오히려 좋아한다. 이러한 모습은 긴박한 상황 속에서도 웃음을 유발하며, 소재의 무거움을 가볍게 풀어버린다. 극의 상황은 심각한데, 인물들은 자신들이 처한 현실을 제대로 인식하지 못하고 있다. 극의 인물들은 충분히 생각하지 않고 행동하며, 통찰력이 부족하여 자신들이 처한 상황을 제대로 알지 못하는 듯 보인다. 그러나 이들 기타즈미키치 일가가 미처 깨닫지 못한 문제들을 관객들이 충분히 포착할 수 있도록 하고 있다.

<말>은 농촌의 소작문제라는 무거운 소재로 다루고 있다. 하지만 극의 초점은 이러한 소작제에 맞서는 농민이 아니라, 파스라는 형식을 활용하여 어떻게 보면 어리석어 보이는 농민의 타고난 근성(土性骨)을 드러

24) 阪中正夫, <馬-ファース>, 55~58면.

내는 데에 있다.<sup>25)</sup> 파스라는 용어는 『비극희극』에 여러 차례 소개<sup>26)</sup>되고 있다. 그렇기 때문에 제1차 『비극희극』의 편집을 맡았던 사카나카 마사오가 파스라는 방식을 충분히 인식할 수 있었을 것이다. 『비극희극』에서는 파스를 단순히 웃기는 연극이 아니라 “사회=생리적 규범을 파괴하는 극”<sup>27)</sup>, 즉 인간의 동물적 측면을 조소하는 작품을 파스의 범주에 넣고 있으며, 고골리의 <검찰관>이나 체홉의 <곰>이 여기에 속한다고 소개하고 있다.<sup>28)</sup> 이러한 파스에 대한 인식이 있었기 때문에 소작제와 같은 낯은 소재를 사용하면서도 웃음을 활용하여 전혀 다른 분위기의 작품을 만들어낼 수 있었던 것이다.

사카나카 마사오가 밝히고 있듯이 “극의 흥미는 철저하게 인간의 ‘기질’, 그 ‘우스꽝스러움’에 향해 있다.”<sup>29)</sup> 기타즈미키치 일가가 처한 상황은 충분히 비극적이나, 극에는 그러한 비극감이 보이지 않고, 소박하고 터무니없는 밝음이 극의 전편을 일관한다.<sup>30)</sup> 그리고 이 골계감의 바닥을 흐르는 것은 농민의 타고난 근성의 강함과 밝음으로, 그것이 작자의 깊은 애정에 의해 지지된 것이다. 사카나카 마사오는 기타즈미키치를 비롯한 등장인물을 과장하고 희화화해서 그리고 있다. 이러한 새로운 방식을 활용하고 있기 때문에 이 작품은 낯은 소재를 취급하면서 어딘가 신선한 맛을 내는, ‘낯은 풍의 신선, 혹은 신선한 낯음’<sup>31)</sup>이라는 평을 받을 수 있었다.

25) 사카나카 마사오는 “나는 이 작품이 하나의 일은 남겨두었다고 자부하고 있다. 그것은 대사로서의 방언의 문제와, 파스로서의 하나의 형식의 문제이다”고 밝히고 있다. 半田美永 編, 『阪中正夫集』, 東京: ゆのき書房, 1979, 5면.

26) 渡辺一夫, 『佛蘭西の笑劇』, 『悲劇喜劇』 第3号, 1928.12.

除村吉太郎, 『ファルスに就いての断片二つ』, 『悲劇喜劇』 第3号, 1928.12.

27) 除村吉太郎, 위의 글, 63면.

28) 除村吉太郎, 위의 글, 62~63면.

29) 阪中正夫, 『演出死』, 『現代戯曲選 第三卷』, 河出書房, 1952.

30) 방언의 활용도 이러한 효과에 기여하였을 것이다.

31) 大山功, 『日本戯曲史』 第3卷, 山形: 近代日本戯曲史刊行会, 1971, 456면.



### 3. 웃음을 활용한 현실의 모순 드러내기

#### 3.1. 결혼소동 이면의 모순된 농촌현실

1935년 발표된 유치진의 <소>는 그 이전에 발표된 <토막>이나 <버드나무 선 동리의 풍경>과 같은 작품과는 상당히 차이가 있다. 물론 농촌을 배경으로 해서 그 속에서 수난을 당하는 하층민들의 현실을 소재로 하고 있다는 점은 일관되지만 극의 주인공의 성격과 극을 끌여가는 방식이 달라지고 있다. <토막>이나 <버드나무 선 동리의 풍경>에서는 민중의 현실이 어떠한지를 사실적으로 보여주는 피해자형 인물을 등장시켜 그들을 비참한 상황을 사실적으로 재현하여 궁핍한 현실을 강조하고, 관객의 공동연민을 끌어내었다면, <소>에서는 현실문제보다 애정문제로 고민하는 인물을 등장시키고, 그의 결혼이 이루어질 것인지의 문제를 중심으로 이야기를 풀어가면서 그 이면의 그의 결혼을 불가능하게 하는 원인으로 소작제와 같은 불합리한 농촌의 모순을 인식시킨다.

<소>의 인물 구도는 <말>과 상당히 유사하다. 소에 대한 애정이 지극한 아버지 국서, 순종적인 어머니, 아버지를 도와 열심히 농사일을 하지만 귀찬이가 팔려가게 되자 반항하고 지주 집 곳곳에 불까지 지르는 큰아들 말뚱이, 그리고 만주로 가서 한밀천 잡겠다는 일확천금의 꿈에 젖어있는 말썽 많은 둘째아들 개똥이, 그리고 이들 가족의 가장 소중한 재산인 소와, 소작료 대신 소를 끌고 가 버리는 마름이 있다. 귀찬이에 대한 애정문제에만 집착하는 말뚱이와 달리 동생 개똥이는 농촌이 더 이상 희망 없음을 인식하고 있는 인물<sup>32)</sup>이다. 하지만 개똥이의 역할도 농촌

이 처한 구조적 문제를 인식하고, 해결책을 모색하려는 데 있지 않고 소의 소유권을 두고 말뚱이와 갈등을 일으키는 데 동원되고 있다. <말>에서 “말 대신 딸을 파는 사람도 있다”는 정도로 언급되었던 이야기는 소작료 때문에 팔려가는 딸 귀찬이로 구체화되고 있다. <말>이 말에 대한 기타츠미키치의 애착을 중심으로 전개되기 때문에 말을 데려가 버리는 교장과, 말에만 집착하는 아버지 때문에 불만을 가진 가족들 정도면 충분했지만, <소>는 귀찬이와 결혼하기를 바라는 말뚱이의 욕심을 중심으로 극이 진행되기 때문에 말뚱이가 결혼하고 싶어 하는 대상인 귀찬이의 존재와 팔려가는 딸의 미래를 보여주는 유자나무집 딸의 존재를 등장시키게 되었고, 이들은 극 전개에 상당한 비중을 차지하게 된다.

<말>이 소작료 때문에 말을 빼앗긴 기타츠미키치의 말에 대한 애착을 중심으로 전개된다면, <소>는 소작료 때문에 팔려가게 된 귀찬이와 결혼하기를 바라는 말뚱이의 집착을 중심으로 전개된다. 그렇기 때문에 소의 존재는 귀찬이와 결혼을 할 수 있도록 하는 전제로서 중요한 역할을 한다. 극은 결혼을 약속했던 귀찬이가 소작료 대신 팔려가게 되자 어떻게 해서라도 구할 생각에만 골몰한 말뚱이가 그 방편으로 바쁜 추수철에 농사일을 하지 않고 게으름을 피우는 것에서 시작된다. 추수로 바쁜 집안 상황도, 밀린 도지세도 모두 말뚱이의 관심 밖이며, 극에서 말뚱이의 관심은 오직 귀찬이와 결혼하고 싶다는 것뿐이다. 말뚱이의 관심은 오로지 귀찬이에 집중되어 있으며, 귀찬이와의 결혼문제에 고정되어 있다. 그는 소를 팔아서라도 귀찬이와 결혼만 하게 되면 열심히 일해서 부모님을 잘 모시고 행복하게 살 수 있을 것이라는 기대를 한다.

말뚱이 그렇지, 탐낼만 허구말구. 이 동리에서는 제일이거든! 어머니, 인제 내가 귀찬이하구 살게 되면 집안농사 막 잘 질 데야. 어머니는 따뜻한 아랫목에서 낮잠이나 자면서 심심소일로 실이나 갖고 삼이나 삼고 있어두 좋아요. 농살랑 죄 우리한테 떠맡

32) 김재석(『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995, 118면)은 소를 팔아서 만주로 도망가려던 개똥이를 당대 농촌에 대해 절망한 농민의 유형적 특성을 체현하고 있는 인물로 보고 있으며, 이러한 개똥이의 역할을 말뚱이의 꿈을 방해하고 만 정도로 다루고 있는 점이 극의 의의를 반감시키고 있다고 지적한다.

겨 놓고 귀찬이하구 나허구 같이 나서면, 힘에 부쳐서 못 하는 일은 통 없을 테니까. 인제부터 어머니는 오뉴월 콩밭 맨다고 땀을 흘리지 않아두 좋구 눈에 물 댄다구 밤을 새어 동리사람 허구 싸우지 않아두 좋아. 죄 모두 귀찬이하고 나하구 둘이서 만 해낼 테니까.<sup>33)</sup>

귀찬이와 결혼만 하면 모든 것이 잘 될 것이라는 이러한 말뚱이의 기대가 극의 흐름을 이끌어간다.<sup>34)</sup> 그러면서 그 이면에 말뚱이의 결혼을 좌절시키는 원인으로 소작제와 같은 농민을 수탈하는 구조를 배치하고 있다. <말>이 말에 대한 기타즈미키치의 애착으로 인해 생기는 갈등을 따라가면서 이면에 소작제와 같은 농촌의 구조적 모순을 지적하고 있다면, <소>는 결혼에 대한 말뚱이의 의지로 극을 끌어가면서, 그 소원을 좌절시키는 계기로 농지령과 같은 농민을 수탈하는 제도의 문제를 드러내고 있다.

<소>에서는 적대적인 인물이 등장하고 있어 부정되어야 할 존재를 분명히 보여준다. 밀린 소작료를 받기 위해 극 초반부터 등장한 마름은 결국 두 형제의 꿈을 모두 좌절시키는 존재이다. 여기에서 그의 개인적인 성격은 부각되지 않고 마름이라는 신분이 가진 농민의 착취자라는 이미지를 전형적으로 활용하고 있다. 극에서 마름은 두 형제가 목숨을 걸고

33) <소>, 『동아일보』, 1935.2.10.

34) 그렇기 때문에 말뚱이는 현실인식은 충분히 부각되지 않는다. <토막>의 명수가 해방운동이라는 것을 하고, 금녀와 명서는 새로운 힘이 필요하다는 것을 알고 있으며, <버드나무 선 동리의 풍경>의 어머니들은 뜻 없이 자식을 잃어버리게 하는 원인이 어디에 있는지에 대해 의문을 던진다. 그러나 <소>의 말뚱이는 귀찬이와 결혼만 하면 모든 것이 잘 될 것이라는 소박한 생각을 가지고 있다. 물론 그도 마름의 존재에 불만을 가지고 있다. “빠가 빠지게 농사지어 놓은 것 당신들이 다 가져 갔”고, “올해가 풍년이래두 우리집에 어디 쌀한톨 남았나” 보라고 화를 내지만, 농사지은 것을 빼앗아가는 마름에 대한 불만일 뿐, 농촌의 구조적 모순에 대한 인식에서 나온 것은 아니다. 무엇보다 귀찬이와의 결혼에 그의 관심이 집중되어 있고, 그의 성격이 희화화되어 있어 이러한 문제를 부각시키기에는 한계가 있다고 할 수 있다.

싸울 정도로 원했던 소망을 한 번에 좌절시키는 힘을 가진 존재로, 농민들 위에 군림하는 존재인 마름은 그러한 힘을 농민들을 착취하는데 사용한다는 점에서 부정성이 강화되며, 그의 부정적 권세를 뒷받침하는 농촌의 구조적 문제와 잘못된 농지법으로까지 문제를 환기시키는 역할을 한다. <말>에서 소작제가 기타즈미키치 일가의 불행을 가져왔다면 <소>에서의 농지령은 말뚱이의 소원을 좌절시키며 모두를 불행하게 하는 계기로 작용하고 있음을 강조한다.

### 3.2. 관객과 소통하는 새로운 시도, 웃음

<말>이 아버지 기타즈미키치의 엉뚱하고 바보스러운 행동과 가족들 사이의 갈등을 통해 웃음을 만들어냈다면, <소>는 큰아들 말뚱이를 통해 웃음을 만들어낸다. <소>의 극 분위기는 상당히 흥겹다. 이는 풍년이 든 농촌이 배경인 것에서도 기인하지만, 무엇보다 주인공인 말뚱이가 보여주는 독특함 때문이다. “돼지꼬리 같은 땡기”를 드린 말뚱이는 26살이나 되었는데도, 결혼하고 싶은 처녀가 팔려가게 되자 바쁜 추수철에 일을 하지 않고 빈둥거리는 것을 통해 불만을 표출한다. 가족들은 어디가 아픈 것도 아닌데, “꼭꼭 눌러담은 햅쌀밥을 제 목아치는 한 그릇 다 처먹구, 게다가 에미 뉘아치까지 빼앗어 먹구, 방귀를 통통뀌”<sup>35)</sup>면서도 일은 하지 않는 이유를 알 수 없어 한다. 이처럼 말뚱이는 가족들에게조차 결혼을 약속한 여자가 있다는 것을, 그리고 그 여자가 팔려가게 되어 걱정이란 것을 얘기 못할 정도로 어수룩하고 바보스럽기까지 한 모습이다.

처 ……애, 말뚱아. 혹시 네가 보고 눈맞춰 논 계집애가 있나? 있거

35) <소>, 『동아일보』, 1935.2.1.

든 있다구 말을 해라. 여러 사람 앞에서 말하기가 부끄럽거든 이 에미 귀에다 대고 살그머니 실토를 해. 에미에게야 못할 말이 어딴니? ……네가 소 먹이러 들판에 나갔을 적에 혹 나물하러 나온 동리 계집애허구 서로 눈짓으로 이러쿠저러쿠한 일이 있니? 응? 애야?

말똥이 (대답은 하지 안코 별안간 울어버린다.)

(말똥이의 우는 것은 一瞬 서로 의아하게 치어다보다가 大笑한다.)<sup>36)</sup>

마음을 들키자 울어버리는 말똥이의 모습은 바보스러운 정도이다. 이러한 바보스러운 모습은 다음 장면에서 소를 담보로 귀찬이네 빚을 대신 갚아주기로 하면서 두 사람이 결혼 할 수 있게 되자 갑자기 부지런해지는 데서도 반복된다. 첫새벽부터 일어나 나무를 한다, 소어물을 쏘다하며 분주히 일하고, 심지어 귀찬이와 결혼을 할 수 있게 해 주었다고 소에게 절까지 한다.

처 아서라 이눔야. 그 집에서는 널보로 색시를 주는게 아니라 우리 집 이 소를 보고 준대.

말똥이 소를 보고?

처 그러 그러니까 이 소 보고 절이나 해라. 귀찬이같은 색씨를 접지혜 주셔서 고맙습네다 허구. 자, 절을 허라니까. 코가 땅에 다토록(무리로 절을 시키려 한다)

말똥이 어머니 그만 뒤! 누가 보면 어쩌게? 부끄러워요. 귀찬이나 와 보면 ……헛헛헛……

은근히 좋아하면서도 반항한다. 그러나 그 母는 그에게 절을 시켰다.<sup>37)</sup>

36) <소>, 『동아일보』, 1935.2.5.

37) <소>, 『동아일보』, 1935.2.10.

극 초반에는 계속해서 심통을 부리던 말똥이가 귀찬이와 결혼을 할 수 있게 되자 짐을 한 짐씩 지면서 열심히 일하고, 소에게 절을 할 정도로 행복감에 차 있다. 이처럼 어수룩하고 바보스러운 말똥이의 행동을 웃음을 유발하고, 관객들이 재미있게 극을 지켜볼 수 있도록 한다. 그러면서도 한편으로는 극의 주제를 강조하는 효과도 의도하고 있다. 즉 이렇게 행복해하는 말똥이의 기대를 좌절시킨 원인에 대해 부정적 인상을 강화시키는 효과를 낸다는 것이다.

<말>이 극의 마지막까지 웃음을 배치하고 있다면, <소>는 극 초반에 웃음을 집중시킨다. 바쁜 추수철에도 일을 하지 않고 생피병을 부리는 말똥이의 모습에서 시작해서, 소를 담보로 귀찬이와 결혼할 수 있게 되자 행복해하는 말똥이를 관객들이 즐거운 마음을 지켜볼 수 있게 하고, 극 후반에는 말똥이의 결혼을 좌절시킨 농촌의 구조적 문제로 초점을 모은다. 즉 극 초반에 웃음을 겹겹이 배치하여 관객들이 재미있게 웃으면서 극을 감상할 수 있게 하며, 그 웃음의 끝에 비극적인 결말을 배치하여 행복한 웃음을 거두어버린 그 원인이 어디에 있는지에 대해 관객들과 문제의식을 공유하고자 하는 것이다. 이러한 점에서 <소>에서 시도된 웃음은 농촌의 문제를 부각시키기 위해 유치진이 새롭게 모색한 관객과의 소통방식이라 할 수 있다.

이런 견지에서 나는 새삼스레 요즘 ‘웃음’의 효과를 생각합니다. 즉 희극적 견지에서 우리 현실을 재고찰해서 우리의 암담한 생활에서 웃음을 발견하고 그 웃음 속에 얼마나 많은 비극이 태생되며 혼합되어 있는가를 재현해 보려는 것입니다. 그리하여 우리의 독자 내지 관중으로 하여금 재미있게 웃어가며 한 극을 감상하게 하며 그 웃는 가운데 눈물을 자아내게 하며 혹은 웃음이 모여서 눈물이 폭발되도록 하려는 것입니다.<sup>38)</sup>

38) 유치진, 대중성의 개척, 『朝鮮中央日報』, 1935.7.7.

웃음을 활용해서 관객들이 재미있게 극을 지켜볼 수 있게 하고, 그 웃음에 이어지는 눈물을 통해 관객들에게 더 강하게 문제를 인상시킬 수 있는 방식, “웃음이 점층이 쌓이고 쌓여서 마침내 강렬한 눈물이 되어서 폭발하거나, 흥소와 눈물이 혼유한 일체가 되어서 배출”<sup>39)</sup> 되는 방식인 것이다. 유치진은 현실의 문제를 드러내기 위한 새로운 기법으로 웃음을 활용하고 있다. 이는 이전까지 그가 지속적으로 이야기하려던 현실의 문제를 드러낼 수 있는 방식이면서, 또한 현실 문제를 직접 이야기하기는 것을 불편해하는 관객들과 소통하는 새로운 모색이기도 한 것이다. <말>이 엉뚱하고 바보스럽게 보이는 기타즈미키치 일가의 사람들을 통해 재미있게 극을 감상할 수 있도록 하면서 사회적인 문제를 환기시킨 것처럼, 유치진의 <소> 또한 바보스럽고 순박한 말뚱이를 통해 웃으면서 극을 지켜보게 하면서 그의 소원을 좌절시킨 원인으로 사회적 문제를 환기시킨다. 이러한 웃음의 활용은 당시의 연극계 상황에 대응하기 위한 유치진 나름의 모색 결과인 것이다.

#### 4. <말>의 영향과 <소>에 나타난 변화의 의미-결론을 곁다해서

사카나카 마사오의 <말>은 말에 대한 기타즈미키치의 애착을 따라가지만 이면에 이들을 불행하게 하는 원인이 불합리한 농촌의 소작제에 웃음을 우회적으로 암시하는 방식을 사용하고 있다. 이러한 방식은 현실을 사실적으로 재현하거나, 계급적 각성을 촉구하는 극과는 확연히 구별된다. 작가는 파스라는 방식을 활용하여 비참한 현실을 웃음으로 풀어내고 있는데, 이러한 방식은 극을 재미있게 관람하면서도 관객들에게 우회적으로나마 현실의 모순을 보여줄 수 있는 방식이라는 점에서 의미가 있다.

39) 유치진, 노동자 출신의 극작가 손·오케이시, 『조선일보』, 1932.12.4.

이러한 <말>의 새로운 방식은 농촌의 비참한 현실을 사실적으로 재현해서 보여주거나, 농민의 각성을 요구하는 극과는 전혀 다른 질감을 지닌다. 비참한 현실을 그대로 재현할 때 관객들이 가질 수 있는 불편함을 최소화하고, 또 공연가능성을 높이면서도 문제의식은 충분히 담아낼 수 있다는 점에서 상당히 유효한 방식이라 할 수 있다. 이는 또 좌익극 계열 작가들이 농촌의 현실을 다루는 것과는 전혀 다른 방향이다. 소작제를 둘러싼 농촌의 현실을 다루었다는 점에서 <말>은 소화 6년 당시의 나프 공격에 대한 희곡의 측에서의 대응으로, 고바야시 다키지(小林多喜二)<sup>40)</sup>의 「沼尻村에 대한 희곡계의 대응으로 이야기하기도 한다.<sup>41)</sup> 「늪마을」은 1932년 5월 『개조』에 <말>과 같이 실린 고바야시 다키지의 중편소설로, 여기에서 고바야시 다키지는 농민의 해방은 프롤레타리아 해방투쟁과 연계하지 않고는 이루어질 수 없다는 것을 강조하고 있다. 농촌문제를 다루면서도 고바야시 다키지와 같은 좌익극 계열의 작가들이 강조하는 것은 농민들의 각성과 조직적인 대응이라는 측면이다. 그러나 <말>의 방식은 좌익극 계열의 극과는 확연하게 다르다. 계급적으로 대립하는 인물을 설정하고, 현실의 모순을 인식하고 있는 인물을 등장시켜 농민들을 각성시키고, 그들에게 현실의 문제를 극복할 방향을 제시하는 방식과 달리 여기에는 자각한 인물도, 제시할 방향도 없다. <말>에는 가난하고 무지한 농민들이 등장하여 그들의 상황을 보여준다. 여기에서 인물들은 자신들의 욕심 때문에 갈등하지만, 그들이 놓인 구조적 모순을 자각하거나 극복하려는 어떠한 시도도 없다. 인물들이 놓여 있는 상황은 심각하

40) 고바야시 다키지(小林多喜二, 1903~1933)는 노동계급의 고통과 그 고통의 사회적 원인을 파헤치는 작품을 주로 썼으며, 계급투쟁과 인간해방을 위해 지하운동을 전개하다가 체포되어 29세에 생을 마감한 일본의 대표적인 계급주의 작가이다. 고문에 의한 죽음이 의미하는 것처럼 고바야시 다키지는 일본 프롤레타리아 문학의 역사상 가장 열렬하게 국가 권력과 맞서 싸운 작가였으며, 계급해방 투쟁으로 농민이 해방되어야 함을 믿었다. 그리고 이러한 시각은 그의 작품을 이루는 바탕이 되고 있다.

41) 半田美永 編, 『阪中正夫集』, 東京: ㊦のき書房, 1979, 5면.

지만 극은 이것을 심각하게 풀어나가지 않는다. 어딘가 바보스럽기까지 한 그들의 행동을 따라가면서 심각하지 않게 극을 지켜보면서 그들이 놓인 문제적 현실을 목격하게 한다. 현실의 문제를 다루면서도 관객들을 고통스럽게 하지 않는 이러한 방식을 활용하고 있기에 농촌현실이라는 낯은 내용을 가져오면서도 어딘가 신선한 맛을 내는 시도라는 평가<sup>42)</sup>를 받을 수 있었던 것이다.

이러한 시도가 가능했던 것은 사카나카 마사오가 지닌 기질 때문일 것이다. 농촌 출신<sup>43)</sup>인 사카나카 마사오는 그가 잘 아는 농촌을 주로 다루었는데, 저돌적이고 사람을 잘 믿고, 따뜻하고 인정 많은<sup>44)</sup> 그의 시골 기질이 작품 속에 등장하는 기타즈미키치, 다케이치와 같은 인물들을 만들어 낸 것이다. 사카나카 마사오가 그리고 싶었다고 밝힌 “농민 기질이라는 것”, 기시다 구니오가 사카나카 마사오에게서 발견했던 ‘저돌적이고, 사람을 잘 믿고, 따뜻하고 인정 많은’ 그런 농촌 사람들을 그려보고 싶다는 작가의 의도 때문에 인물의 기질이 강조되고, 현실 문제가 배경으로 자리하게 된 것이다. 덧붙여 그에게 연극의 길을 열어주었던 기시다 구니오(岸田国土)의 영향을 간과할 수 없을 것이다. 높은 이상과 순수를 구하는 예술가인 기시다 구니오의 신극운동은, 축지소극장의 흐름을 담은 좌익연극 중심의 신극계와 뒤섞이지 않고 움직인, 반좌익연극<sup>45)</sup>이었다.

42) 大山功, 『日本戯曲史』第3卷, 山形: 近代日本戯曲史刊行会, 1971, 456면.

43) 사카나카 마사오는 1901년 와카야마현(和歌山県) 기노가와 유역의 아라카와(安楽川) 마을에서 중농의 장남으로 태어났다. 아버지가 잠사(蚕糸)회사를 운영하고 있어 그도 가업을 잇기 위해 잠업강습소에 다니기도 했다. 半田美永, 『劇作家阪中正夫-伝記と資料』, 大阪: 和泉書院, 1988, 256면.

44) 기시다 구니오는 당시 비극희곡의 편집을 맡았던 나카무라와 사카나카 두 사람에게 대해 “나카무라군은 도회 출신의 아이였는데 반해, 사카나카군은 시골 출신이다. 나카무라군은 의심이 많고, 사카나카군은 쉽게 믿었다. 나카무라군은 완곡한 장난꾸러기로, 사카나카군은 앞뒤 생각없이 저돌적인(我武者羅) 인정가였다. 나카무라군은 울면서 비웃거나 멀리하고, 사카나카군은 화내면서 사랑한다”고 기록하고 있다. 이는 사카나카 마사오의 성격을 읽을 수 있는 한 단면이다. 半田美永, 『劇作家阪中正夫-伝記と資料』, 大阪: 和泉書院, 1988, 66면.

45) 『演劇百科大事典』2, 東京: 平凡社, 1983, 198면.

즉 기시다 구니오는 반좌익연극, 순수연극을 추구하고 그러한 기시다 구니오의 영향을 받은 사카나카 마사오였기 때문에 농촌의 현실이라는 문제를 다루면서도 소위 좌익극에서 주로 활용하는 것 같은 도식을 활용하지 않고, 방언을 사용하여 지역색을 드러내고, 웃음을 통해 농민들의 긍정적 측면을 부각시켜 보여주려 한 것이다. 이러한 시도는 당시 엄격해지고 있던 당국의 연극 통제정책 속에서 현실의 문제를 다루는 새로운 방식을 보여주었다는 점에서 의미가 있다.

<소>가 <말>의 영향을 받은 것은 분명해 보인다. 인물을 활용하는 방식이나, 결혼에 대한 말뚱이의 집착을 따라가면서 그 이면에 그 소원을 좌절시킨 원인으로 소작제라는 문제를 배치하여 관객들과 문제의식을 공유하고자 하는 방식을 활용하고 있다는 점에서 그러하다. 농촌의 현실을 소재로 한다는 점에서 <소>는 <토막>이나 <버드나무 선 동리의 풍경>과 동일하다. 그러나 극에 등장하는 인물의 성격이나, 극의 분위기는 상당히 다르다. 동일한 소재를 다루면서도 새로운 방식을 모색하고 있는 것이다. 여기에서 유치진이 왜 이러한 새로운 방법을 선택하게 되었는지 그 계기와 선택이 가지는 의미에 대해 생각해 볼 필요가 있다.

<토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>, <빈민가>와 같은 비참한 현실을 사실적으로 재현하는 작품을 발표하던 유치진은 극작술과 연출 공부를 위해 일본으로 떠날 결심을 하게 된다. 그리고 일본연극계의 변화를 목격하게 된다. 1930년대 중반의 일본연극계는 “유화 정책에서 다시 탄압 정책으로 방향 전환을 하고 있었다. 연극 분야에서는 특히 1934년에 들어서부터 상연 극본을 엄중히 검열하고 경향 극단을 해산시켰으며, 연극배우의 통제도 서슴지 않았다.”<sup>46)</sup> 검열 강화로 프롯트가 해산되면서 좌익연극이 불가능해지고, 스키지소극장(築地小劇場)과 같은 신극은 관객들의 외면을 받는, 신극 전반이 위기에 처한 상황이었다. 이에 무라야마 도

46) 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 151면.

모요시(村山知義)를 비롯한 신극인들은 전문극단을 결성하여 신극의 새로운 방향을 모색한다. 이들은 관객과 유리된 연극이 아니라, 재미있으면 서도 제대로 만든 연극을 통해 관객에 다가가려는 시도를 거듭한다.<sup>47)</sup> 극 연이 모범으로 했던 일본의 신극이 관객을 의식해 변화를 시도하는 것을 목격<sup>48)</sup>하면서 유치진은 기존의 방식과 다른 시도가 필요하다는 사실을 절감하게 되었을 것이다. 유치진은 스스로 <토막>이나 <버드나무 선 동리의 풍경>과 같은 방식으로는 더 이상 관객들의 선택을 받을 수 없다는 것을 인식하고 있었다.

대체로 내가 그려보려는 조선의 현실은 너무도 암담합니다. 그 암담성이란 것은 가다오다 ‘연극 이상’인 때가 많습니다. 그러므로 우리의 참담한 현실 그것을, 참담한 그것대로 내어놓으면 보는 사람이 여간 피로워하는 게 아닙니다. 그 때문에 관중은 속히 피로를 느끼고, 급기야는 작품에 대한 혐오의 감까지 느끼게 하는 것입니다. 한 작품이 독자에게서 혐오의 감을 사게 될 때에는 그 작품은 이미 작품으로서 낙제된 것이라고 보겠습니다. 그뿐 아니라 「토막」 이후의 조선의 극작품이 비참한 현상을 비참 그대로 그리기 때문에 얼마나 테마에 있어서 융통성이 없고 작가의 시야에 있어서 제한이 많고 표현에 있어서 얼마나 궁굴한지 모르겠습니다.<sup>49)</sup>

유치진은 <토막>과 같이, 비참한 현실을 사실적으로 재현하는 방식은

47) 1935년 중반의 일본연극계의 변화는 이정숙, 「극예술연구회」에 미친 일본의 「신협극단」의 영향, 『어문학』 98, 한국어문학회, 2007)을 참조.

48) 30년대 중반의 일본 신극계에 대해 유치진은 ‘스키지소극장의 무대를 동경하던 시기는 지나고 ‘신극’이란 말이 모든 방면에서 경원을 당하기 시작하던 때’로, ‘일반 관객은 신극이 알아먹기 어려워져 친할 수 없고 케케묵은 것으로 생각하게 되고 심지어 연극을 공부하는 학생도 쓰키지 소극장과 같은 신극의 무대를 목표로 극을 쓰기보다 오히려 미즈타니 야에코(水谷八重子) 같은 신파극의 무대를 바라보고 극적 야심을 가질 정도’였다고 기록하고 있다. 유치진, 「일본 신극운동의 현상과 그 동향-동경문단·극단 건문초, 『동아일보』, 1935.5.12.

49) 유치진, 대중성의 개척, 『조선중앙일보』, 1935.7.7.

관객들을 괴롭게 한다고 파악하고 있다. <토막>과 마찬가지로 참담한 현실을 그대로 내어놓은 <버드나무 선 동리의 풍경>의 실패 후 “조선의 관객의 지력을 알고 그들이 극에서 무엇을 요구하는가를 알았”다고 하면서 ‘웃음’의 효과를 언급한다. “희극적 견지에서 우리 현실을 재고찰해서 우리의 암담한 생활에서 웃음을 발견하고 그 웃음 속에 얼마나 많은 비극이 태생되며 혼합되어 있는가를 재현해 보려는 것”<sup>50)</sup> 즉, “재미있게 웃어가며 한 극을 감상하게 하며 그 웃는 가운데에 눈물을 자아내게 하며 혹은 웃음이 모여서 눈물이 폭발되도록 하려는 것”, 이것이 유치진이 새롭게 발견한 방법이다. 물론 유치진이 스스로도 언급하고 있는 것처럼 “<토막>의 빵보, <버드나무 선 동리의 풍경>의 노래 선생 성철이, <빈민가>의 영순 아범”<sup>51)</sup>과 같은 인물이 간간이 극에 웃음을 주는 역할을 하고 있다. 그러나 이들은 극에서 주변적인 역할을 담당하고 있어 극의 분위기를 바꾸지 못하며, 극의 문제의식이 흩어지지 않게 하면서 비극적인 상황을 강화시키는 ‘희극적 숨돌리기’<sup>52)</sup>로 활용되고 있다. 그러나 <소>에서는 주인공인 말뚝이를 희극적인 인물로 설정하여 웃음을 극의 전면에 배치하여 극의 분위기를 가볍게 하며, 말뚝이의 결혼문제를 따라가면서 재미있게 극을 지켜볼 수 있도록 하고 있다. 이는 이전과 같이 부정적 현실을 드러내어 관객들과 문제의식을 공유할 수 있게 하면서도, 관객들을 고통스럽게 하지 않는 방식인 것이다.

농촌의 문제적 현실을 다루면서도 말에 대한 주인공의 지나친 집착을 따라가면서 재미있게 드러내는 <말>의 방식은 유치진에게 현실의 문제를 다루면서도 관객들을 고통스럽게 하지 않는 새로운 시도로서 받아들여졌을 것이다. 리얼리즘을 중시하는 유치진이기에 현실의 문제를 놓을

50) 유치진, 대중성의 개척, 『조선중앙일보』, 1935.7.7.

51) 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 112면.

52) 비극적 긴장감이 높은 순간의 직전 또는 직후에 코믹한 장면을 삽입하여 비극적 상황을 더욱 강하게 관객에게 전달하는 것을 말한다. 김재석, 『일제강점기 사회극연구』, 170~175면 참조.

수는 없고, 그렇다고 해서 기존과 같이 참담한 현실을 그대로 그리는 방식은 관객들의 외면을 받는 상황에서 유치진은 새로운 극작술을 모색하게 되고, 웃음을 통해 현실의 문제를 우회적으로 드러내는 <말>의 방식을 선택하게 된 것이다. 기존의 방식이 한계에 부딪치고, 카프 연극인들과 같은 방식을 선택하게 되면 공연 자체가 불가능해지는 상황에서 <말>이 보여주는 새로운 기법은 유치진에게 가능성으로 다가왔을 것이다. 새로운 극작술의 필요성을 절감하였던 유치진은 어떻게 하면 관객이 재미와 긴장감을 가지고 끝까지 공연을 지켜볼 수 있도록 할 것인지에 대해 고민하였고 그 결과 「희극적 견지에서 우리 현실을 재고찰해서 우리의 암담한 생활에서 웃음을 발견하고 그 웃음 속에 얼마나 많은 비극이 태생되며 혼합되어 있는가를 재현해 보려는」<sup>53)</sup> <소>로 구체화된다. 비극적 현실을 다루더라도 웃음을 적절히 활용하고, 그 웃음 속에 현실의 문제를 담아 관객들에게 전달하는 이러한 방식은 카프 연극인들이 현실을 다루는 방식과는 확연히 다른 유치진의 리얼리즘 실천방법인 것이다.

#### 참고문헌

##### 기본자료

양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』, 태학사, 2006.  
 유치진, <소>, 『조선일보』, 1935.1.30~2.22.  
 \_\_\_\_\_, 『동량자서전』, 서문당, 1975.  
 \_\_\_\_\_, 『동량 유치진 전집』 1~10, 서울에대출판부, 1993.  
 『한겨레신문』, 1991.4.17.  
 阪中正夫, <馬-ファース>, 『改造』 第十四卷 第五号, 昭7. 5.  
 『演劇百科大事典』 2, 東京: 平凡社, 1983.

53) 유치진, 대중성의 개척,

##### 단행본

강옥희 외 3인 공저, 『식민지시대 대중예술인 사전』, 소도, 2005.  
 김재석, 『일제강점기사회극연구』, 태학사, 1995.  
 이상우, 『유치진연구』, 태학사, 1997.  
 大山功, 『日本戯曲史』 第3卷, 山形: 近代日本戯曲史刊行会, 1971.  
 小笹吉雄, 『日本現代演劇史』 昭和戦中篇2, 白水社, 1993.  
 半田美永 編, 『阪中正夫集』, 東京: ゆのき書房, 1979.  
 半田美永, 『劇作家阪中正夫-伝記と資料』, 大阪: 和泉書院, 1988.

##### 논문

서연호, 「유치진의 <소>와 일본희곡 <말> 대비고찰」, 『한국연극』, 1991.7.  
 양승국, 「유치진 초기 리얼리즘 희곡의 구조와 의미」, 『한국현대문학연구』 18, 한국현대문학회, 2005.  
 여박동, 「근대일본의 국민생활상태와 시설에 관한 연구-특히 1910~20년대를 중심으로-」, 『일본학지』 9, 세명대학교 국제학연구소 일본연구실, 1989.  
 이정숙, 「『극예술연구회』에 미친 일본의 「신헌극단」의 영향」, 『어문학』 98호, 한국어문학회, 2007.  
 이정숙, 「<소>와 <당나귀>에 나타난 유치진 희곡의 변모와 의미」, 『어문학』 102호, 한국어문학회, 2008.  
 大山功, 『馬の戯曲構成』, 『現代新劇論』, 東京: 南方書院, 1943.

日文抄録

## 柳致眞の戯曲&lt;ソ&gt;に与えた日本戯曲&lt;馬&gt;の影響

李貞淑

柳致眞の<ソ>と阪中正夫の<馬>の比較研究を通じて、影響関係を明らかにすることは、戯曲史の面だけでなく、柳致眞戯曲の性格を明らかにするにも重要なことである。阪中正夫の<馬>は、農民の現実をリアルに再現したものではない。劇は馬に愛着を持った父の北積吉が小作料のために馬を奪われても、家庭も忘れて馬の世話をするとこれに反発した竹一が地主の馬屋に火をつける物語である。表面的には馬に対する北積吉の愛着に従ってですが、裏面にかれらを不幸にさせた原因が農村の小作制にあることを明らかにした。特にファースを利用して、悲惨な現実を笑いに解いて農民の気質を肯定的に表現した。柳致眞の<ソ>は、結婚に執着した主人公を表面に置いて、その裏面に主人公の願いを挫折させた原因として、不合理な小作制があることを認識させた。農村の現実から素材を選択していても、笑いを適切に活用して、楽しく劇を鑑賞しながら、その裏である現実の問題を認識させようとした。柳致眞の<ソ>は、阪中正夫の<馬>の影響を受けたと思われる。人物の性格も、笑いを表面に置いて、現実の問題を背景化するこの方法も、1935年以来に、柳致眞がよく使っている方法である。現実の悲惨をそのまま描いて見せるものではなく、笑いの中での悲劇を発見させるこれらの方法は、柳致眞か選んだりアリズムの実践である。

主題語 : 柳致眞, 阪中正夫, ソ, 馬, ファース

접수일 : 2010년 8월 31일

심사기간 : 2010년 9월 1일~9월 18일

게재결정 : 2010년 9월 18일