

현철의 「하믈레트」 번역과 그 의의

윤민주*

〈차례〉

1. 서론
2. 1920년대 한국의 셰익스피어극 수용 양상과 「하믈레트」의 위치
 - 2.1. 『셰익스피어 이야기』의 빈안과 ‘소설적 수용’
 - 2.2. 현철의 「하믈레트」 번역과 ‘연극적 수용’
3. 일본 셰익스피어극 수용과의 비교를 통한 「하믈레트」의 시대적 의의
 - 3.1. 일본 셰익스피어극 수용 양상과 『하무렛토(ハムレット)』의 위상
 - 3.2. 현철의 「하믈레트」 번역과 한국 근대극 형성 과정의 일면
4. 결론

<국문초록>

현철의 번역희곡 「하믈레트」는 한국의 셰익스피어극 수용사 중에서도 가장 특징적인 위치를 점한다. 우선 1920년대에 수용된 여타의 셰익스피어극과는 그 번역 양상과 번역의 목적이 가장 이질적이라는 점에서 시대적 특이성을 보인다. 1920년대에 이루어졌던 셰익스피어극 수용 과정을 일별해 보면 크게 두 가지 경향을 띠는 것을 알 수 있는데, 한 가지는 ‘소설적 수용’이고 한 가지는 ‘연극적 수용’이라고 할 수 있다. ‘소설적 수용’은 주로 찰스 램(Charles Lamb)의 『셰익스피어 이야기(Tales from Shakespeare)』를 저본으로 하여 독서용으로 번역한 것이다. 찰스 램의 저작물 자체가 셰익스피어의 희곡을 원작의 대사를 살린 산문체 형식으로 바꾸고 복잡한 구성을 간결하게 추렴으로써 일반 독자들이 쉽게 접근할 수 있도록 개작한 것이기 때문에, 이를 번역의 저본으로 삼은 가장 큰 목적은 셰익스피어극에 대한 한국인 독자들의 접근과 이해를 용이하게 하기 위한 데 있었다고 할 수 있겠다. ‘연극적 수용’은 현철의 「하믈레트」에서 나타나는 경향으로 당시의 주류적 경향이었던 ‘소설적 수용’과는 큰 차이를 보인다. 현철의 「하믈레트」는 실질적인 공연을 의식한 공연용 대본으로서, 희곡이라는 장르 자체가 제대로 번역되지 않은 상황에서 희곡을 문학의 하위 장르로서뿐만 아니라, 나아가 연극의 하위 장르라는 인식을 분명히 하는 실제적인 실례로 제공되었다. 이는 희곡 장르의 번역과 더불어 연극 대본으로서의 지위를 분명하게 표명하는 계기를 마련했다는 점에서 차별화된 번역에 해당한다.

고 할 수 있다. 그리고 ‘소설적 수용’이 셰익스피어극의 내용에 대한 일반적인이고 상식적인 이해를 제공하는 것에 집착되어 있었다면, 현철의 「하믈레트」가 보여주는 ‘연극적 수용’은 희곡의 번역을 한국의 근대극 수립을 위한 근대극 운동의 일환과 관련시켜 이해하고 있다는 점에서 중요하다.

그리고 현철의 「하믈레트」가 갖는 시대적 가치는 일본의 셰익스피어극 수용 과정과 비교해 볼 때 보다 선명해 진다. 1920년대까지 일본 내에서 진행된 셰익스피어극 수용 과정은 크게 네 단계로 구분하여 살펴볼 수 있는데, 가부키적 수용에서 신파극적 수용으로, 그리고 다시 신극적 수용을 거쳐 대학 강단의 학문적 수용으로 변모되어 나갔다. 그리고 1911년에 쓰보우치 쇼요의 ‘후기 문예협회’가 공연했던 <하무렛토(햄릿)>(1911.5)를 기점으로 셰익스피어극은 사실상 더 이상 공연되지 않게 되었다. 셰익스피어극이 더 이상 공연되지 않게 된 직접적인 계기는 1911년에 공연되었던 <하무렛토>에서 찾을 수 있겠지만, 그 배경에는 서구식 근대극의 연극적 성공과 일본 내에서의 영문학 위상의 제고 등과 같은 복합적인 이유가 작용함으로써 1920년대가 되면 일본 내에서 셰익스피어극이 근대극으로서의 지위를 상실하고 고전극으로 치부되었기 때문이다. 현철의 「하믈레트」는 바로 일본 내에서 셰익스피어극이 근대극으로서의 지위를 상실한 시점에서, 그리고 마치 일본의 전통 연극인 것 같은 착각을 불러일으킬 정도로 옛날의 연극이라는 인상을 심어주었던 쓰보우치 쇼요의 <하무렛토> 공연에 사용되었던 번역본 『하무렛토』를 번역의 저본으로 활용했다는 점에서 여러 가지 의미함을 불러일으킨다. 1920년대는 한국의 근대극이 본격적으로 태동하는 시기로, 한국의 근대극이 일본의 근대극을 모방적인 선례로 내면화하여 추수하는 경향이 지배적이었다는 사실은 부정하기 어려운 것이다. 현철 역시 한편으로는 일본의 근대극이 서구식 근대극 수용에 박차를 가하던 시기에 편승하면 서도, 또 한편으로는 서구식 근대극의 주변으로 밀려나 있던 셰익스피어극에 대한 관심을 피력했다는 것은, 일본식 근대극을 그대로 모방해서 뒤따르는 것만을 목표로 하지 않았다는 사실을 방증하는 결과라고 할 수 있다. 그리고 이것은 한국 문학계의 상황과 연극계에 대한 명확한 현실 진단의 결과를 거쳐 나온 작가적 선택이었다는 점에서 한국의 근대 연극인으로서의 그의 면모가 돋보이는 지점이다.

주제어 : 1920년대, 현철, 번역희곡, 하믈레트, 셰익스피어, 연극적 수용, 한국 근대극의 수립

1. 서론

1920년대는 한국의 근대극이 태동하던 시기로, 희곡의 개념에 대한 번역에서부터 다양한 실제 희곡작품의 번역에 이르기까지 근대극 수립을 위한 전초작업으로서 번역이 본격적으로 진행되어 나갔다. 이 시기 서구의 희곡 문학이 활발히 번역된 양상에 대해서 주목하는 작업은, 한국 문학에서 새로운 근대문학이 성립해 나가는 변혁의 과정을 정확하게 파악할 수 있는 단서가 된다는 점에서 그 의의가 크다. 근대문학의 등장을 설

* 대구대학교 국어국문학과 강사

명하기 위해서 외래적인 문학 양식의 수용과 영향에 대해서 짚고 넘어갈 수밖에 없고, 외래적인 문학 양식의 수용과 영향에 대한 가장 본격적인 논의의 하나가 바로 번역문학이 될 것이다. 그러나 이 시기 희곡작품의 번역은 그 지향성과 양상이 대단히 다양하기 때문에 한 가지 방향으로 그 정체성을 정향하기란 거의 불가능에 가깝다고 할 수 있을 것이며, 개별 번역 양상을 일별해 내는 작업만도 쉽지가 않다. 그 중 셰익스피어의 작품 번역은 이 시기에 번역된 작품들 중에서 큰 비중을 차지하는 주류적인 번역 경향의 하나라고 할 수 있음에도 불구하고, 개별 작품들의 번역 양상을 실증적으로 파악해 나가기가 간단치 않기 때문에 연구 성과가 매우 미약한 형편이다.¹⁾ 현철의 번역희곡 「하믈레트」²⁾ 역시도 시대적 특이성과 의의가 적지 않음에도 불구하고 아직까지 개별 텍스트 연구가 제대로 수행되지 못하고 있다. 이 시기 셰익스피어의 작품 수용에 대한 기존의 연구 성과를 비롯하여 현철의 번역희곡 「하믈레트」에 대한 대략적인 평가를 정리해 보면 다음과 같다.

이 분야의 본격적인 연구는 1975년 김병철의 『한국근대번역문학연구』에서부터 출발하였다고 할 수 있다. 김병철은 1920년대 번역문학 작품을 총체적으로 일별한 후, 이 시기 희곡의 번역이 소설을 능가할 정도로 양적으로 급증했으며 그 중 셰익스피어의 희곡이 총 12편이나 간행되었다는 사실을 밝혔다.³⁾ 그리고 이들 작품 중 단행본을 중심으로 작품의 원류

와 번역태도를 탐색하였는데, 특히 『하믈레트』는 원작으로부터의 직접적이 아니라 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)가 번역한 「하무렛토(ハムレット)」⁴⁾의 중역에 해당하지만, 당시 초역 내지 축역, 경개역 등이 판을 치고 있던 시대에 나온 유일한 완역본으로서 의의를 가지며 그 표현력에 있어서도 발군의 공을 인정하지 않을 수 없다고 높이 평가한 바 있다.⁵⁾ 이후 오인철⁶⁾은 1920년대 셰익스피어 수용을 두고 1919년의 3·1운동을 기점으로 개화된 민족자각운동에 발맞추어 한국 연극이 근대성을 갖추기 위한 발판을 마련하기 위해 셰익스피어의 작품을 번역해 나간 때라고 보고, 이 시기에 활동한 현철은 1920년대 연극계의 서구자로서 후진적 단계를 벗어나지 못하고 있는 한국 연극계를 위해 다양한 서양연극을 소개하고자 양분을 삼고자 했던 연극인으로 파악하였다. 그런데 김병철과 오인철의 연구는 1920년대의 한국의 셰익스피어 수용이 작품 자체가 갖는 명망성(reputation)에서 비롯되었다는 이해 내지는 다양한 서양연극을 흠모와 모방의 대상으로 체험하는 시기에 머물러 있다는 피상적 수준의 분석을

1920.10.1~12.1), 씬세린(未詳, 1920.12.15), 하믈레트, (玄哲, 1921.5.1~1922.12.1), 『戀愛小說 사랑의恨』(Romeo and Juliet, 鄭淳奎 譯, 1921.9.5(初版), 1921.12.5(再版)), 『婦人辯士 海城月』(The Merchant of Venice, 吳天卿 譯, 1922.9.25(初版), 1923.7.18(再版), 막베스(梁夏葉 譯, 1923.2.24부터 연재(24회)), 『하믈레트』(玄哲 譯, 1923.4.30), 『애니스商人』(一名人肉裁判)(李相壽 譯, 1924.9.17), 오셀로(秋毫, 1924.11.1~1925.2.1), 줄리어쓰씨저(李光洙, 1926.1.17), 颯風(權春, 1926.3.1~4.1), 해믈렛(心卿山人, 1929.10.17~20(4회)) 등이다. 이때, 구리병의 템페스트와, 섹스피어이야기」는 같은 작품이고, 현철의 「하믈레트」는 「개벽」 연재본과 단행본 『하믈레트』가 동일하기 때문에 총 12편이 된다(김병철, 『韓國近代翻譯文學史研究』, 을유문화사, 1975, 426~428면 참조). 그리고 이 무렵에 셰익스피어의 작품이 많이 번역되었던 것에 대해 “셰익스피어物이 代表的 英文學이며, 英國뿐만 아니라 세계적으로 단연 뛰어난 人氣를 차지하고 있는 이상 作品으로서의 優秀性 이란 점이 유치한 당시의 文學人에게도 수증되어, 번역할 바에야 셰익스피어를!이라는 생각이 그들의 호기심을 자극하였을 것”이라고 해석하였다(김병철, 같은 책, 427면).

4) 坪内逍遙 譯, 『ハムレット』, 早稻田大學出版部刊, 1909.12.2.5.

5) 김병철, 위의 책, 591~593면 참조.

6) 오인철, 『Shakespeare 受用過程 研究-韓國演劇에 미친 影響과 관련하여』, 단국대학교 영어영문학과 박사학위논문, 1986.

1) 1920년대를 전후한 시기에 번역된 셰익스피어의 작품과 관련한 개별 텍스트 연구로는, 황정현이 「줄리어스 시저」 번역 연구, 『한국문학이론과 비평』 제60호, 한국문학이론과 비평, 2013에서 정노식 번역의 「쑤루타스 웅변」(『학지광』 제3호, 1914)과 이광수 번역의 詩劇 줄리어쓰 씨저, 『동아일보』, 1926.1.1)를 대상으로 삼은 것이 거의 유일하다고 할 수 있다.

2) 현철이 번역한 하믈레트는 「개벽」 제11호(1921.5)에서부터 「개벽」 제30호(1922.12)에 이르기까지 총 19회 걸쳐 연재에 걸쳐 연재되었고, 이후 1923년 4월에 박문서관을 통해 단행본 『하믈레트』로 간행되었다. 본고에서 사용하고 있는 텍스트는 「개벽」 연재본 하믈레트이다.

3) 김병철이 조사한 바에 의하면 1920년대에 번역된 셰익스피어의 작품은 「템페스트」(구리병, 1919.1), 「섹스피어이야기」(구리병, 1911.11), 「애니스의 商人」(吳天園,

넘어서지 못 하고 있다. 현철의 「하믈레트」 역시 이러한 이해 속에 함몰되어 그 특징이나 의의가 분석될 기회를 상실하고 있는 것은 물론이다.

1998년에 신정옥⁷⁾에 이르면 셰익스피어의 한국 수용에 대해 좀 더 발전된 논의가 이루어진다. 신정옥은 1920년대에 다른 작가에 비해 셰익스피어가 많이 언급되었음에도 불구하고 입센극이나 체홉극보다 이론적인 면이나 상연사적인 면에서 앞서지 못 하고 소박한 형태적 수용에 머물러 한국 근대문학이나 연극의 성숙에 크게 이바지하지 못 했던 이유를 ‘셰익스피어의 문학적 수용’에서 찾았다. 즉, 이 무렵의 셰익스피어 작품은 셰익스피어의 희곡을 소화해 낼 만한 연극 수준을 갖추지 못 했던 한국 연극계의 실정으로 인해 주로 문학으로서 수용되었고, 현철 역의 「하믈레트」, 이상수 역의 『애니스의 상인』, 오천원 역의 「애니스의 상인」, 이광수 역의 「줄리어스 씨서」 등 원본을 통한 번역도 존재했지만 찰스 램의 『셰익스피어 이야기』를 토대로 한 번역이 주종을 이루었다고 설명하고 있다. 그리고 1930년대에 이르러서야 셰익스피어의 작품이 부분적이거나 공연되기 시작했고 연극적 수용이 가능해졌으며, 현철 역의 「하믈레트」는 셰익스피어를 ‘극작가’로 인식하게 되는 계기를 제공하는 데 그쳤다고 보았다. 다음 해인 1999년에 김창호⁸⁾는 신정옥과 유사하게 1920년대 셰익스피어 수용 경향을 문학적 측면과 학문적 방법이 혼합된 상태로 파악하였으나, 신정옥과는 달리 현철의 「하믈레트」 번역이 연극 대본으로서의 작품의 효용성에 주목했다고 분석하여 셰익스피어극의 상연을 의도했다

7) 신정옥, 『셰익스피어 한국에 오다-셰익스피어의 韓國受容過程研究』, 백산출판사, 1998. 이후 신정옥은 다시 셰익스피어의 한국수용(1)¹⁾(2005), 셰익스피어의 한국수용(2)²⁾(2006), 셰익스피어의 한국수용(3)³⁾(2007)과 같은 개별 논문을 발표해 나가는데, 『셰익스피어 한국에 오다』가 1979년까지의 셰익스피어 수용사를 집대성한 글이었다면, 『셰익스피어 한국수용 (1)~(3)』은 1987년까지의 수용사를 다루고 있으며, 1906~1961, 1962~1979, 1980~1987년으로 그 수용 시기를 세분화시키고 보다 보완된 자료를 중심으로 논의를 강화시켜 나가고 있다는 점에서 직전 논의인 『셰익스피어 한국에 오다』와 차별화되나 핵심 논지가 달라지지는 않는다.

8) 김창호, 「한국에서의 셰익스피어 수용 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 1999.

는 점에서 그 가치를 인정하고 있다. 하지만 현철이 「하믈레트」 번역 이후 상연이 불가능한 한국의 연극 실상으로 인해 서양의 희곡의 한국 상연 가능성 자체를 회의하는 단계로 나아갔다고 분석함으로써 「하믈레트」 번역의 의의를 축소시키고 있다. 신정옥과 김창호의 연구는 1920년대 셰익스피어 수용 과정 속에서 현철의 「하믈레트」가 갖는 독특한 측면은 인정하고 있지만, 그 의의를 한정적으로 이해하거나 축소시켜 판단한 경향이 없지 않다는 점에서 아쉬움이 있다.

2002년에 하경봉⁹⁾은 한국 셰익스피어 수용에 깊은 영향을 미친 일본의 셰익스피어 수용의 정황을 이해할 필요성을 제기하고, 실제적인 관련성을 밝히기 위한 사전 작업으로 일본의 셰익스피어 공연사를 정리함으로써 한국의 셰익스피어 수용 과정에 대한 이해를 한국 내의 상황에 한정하지 않고 일본과의 관련성 속에서 파악하고자 함으로써 셰익스피어 수용사에 대한 이해의 폭을 넓혔다는 점에서 기존의 연구들보다 확장된 시각을 제시한다. 그러나 하경봉의 논의는 일본의 셰익스피어 수용의 정황을 포착해 나가고자 한 의도에 경사되어, 한국에서 번역된 셰익스피어 작품과 일본에서 번역된 셰익스피어 작품들이 직접적으로 연관되는 계기

9) 하경봉, 『日本 셰익스피어 公演史 研究』, 중앙대학교 연극학과 석사학위논문, 2002. 하경봉이 정리한 일본 셰익스피어 공연사는 주로 일본 셰익스피어 연구에 있어서 기념비적인 업적물이라고 평가받는 가와타케 토시오(河竹登志夫)의 연구서 『日本のハムレット』(河竹登志夫, 『日本のハムレット』, 株式會社 南窓社, 1972.3)의 정리법에 준해서 이루어지고 있는데, 1920년대까지의 경향만을 살펴보면 일본 셰익스피어 공연을 크게 ‘셰익스피어 변안의 시대’와 ‘셰익스피어 번역의 시대’로 구분하여 서술해 나간다. 먼저 셰익스피어 변안의 시대는 셰익스피어 공연이 이루어지던 초기로, 가부키에서 셰익스피어를 수용하는 단계와 신파에서 셰익스피어를 수용하는 단계로 구분된다. 가부키의 경우에는 주로 가부키가 부흥했던 에도시대로 변안하여 공연하였고, 신파극에서는 당대 메이지시대로 변안하여 공연하였다. 그 다음 단계가 ‘신극에서의 셰익스피어’ 수용인데, 이 시기는 원본에 충실한 번역의 시대로, 서양의 근대극을 공부한 지식인들에 의해서 셰익스피어가 본격적으로 수용된 시기로 파악하였다. 일본의 셰익스피어 공연사에 대한 정리는 일본의 셰익스피어 수용 과정을 일목요연하게 이해할 수 있고, 이것이 이후 한국의 셰익스피어 수용과 어떠한 관련성을 갖는지 파악하기 위해서 반드시 선행되어야 하는 작업이라는 점에서 의의가 있다.

들을 포착해 내어 상세히 고구하는 단계로까지는 이어지지 못 하고 있어서 영향 관계를 충분히 서술해 주지 못하는 한계를 노출한다.

기왕의 연구 성과들을 종합해 보면, 셰익스피어극의 한국 내 수용과 관련한 사적(史的) 정리가 상당 부분 이루어졌고, 1920년대의 셰익스피어극 수용 양상을 바라보는 시각 역시 셰익스피어의 명망성에 기인한 흠모와 모방에서 발생한 수용이라는 단순한 설명에서 벗어나, 개화기에 요청되었던 문명개화와 맞물려 전기(傳記)와 격언을 중심으로 성인(聖人) 내지 위인으로서 이해되던 방식에서 탈피하여 셰익스피어의 작품들이 문학적으로 소개되어 나가는 시기였다는 정체성을 적극적으로 해명해 내고 있다고 하겠다. 그리고 이 시기 현철의 「하믈레트」 번역이 갖는 특이성에 주목하고 그 의의를 셰익스피어를 ‘극작가’로 인식하게 만드는 계기를 제공하고 연극 대본으로서의 효용성을 띤다고 분석해 나간 점 역시 적지 않은 성과라고 할 수 있다. 셰익스피어 수용과 관련한 사적 정리의 성과에 대해서는 대체로 동의하는 바이지만, 현철의 「하믈레트」 번역과 관련하여서는 보다 면밀한 조사와 평가가 이루어져야 할 필요성이 있어 보인다. 먼저, 1920년대의 주류적인 셰익스피어극 수용 경향과 비교하여 현철의 「하믈레트」 번역이 획득하고 있는 특이성이 구체적으로 어떠한 것인가에 대한 해명이 있어야 할 것이다. 이 무렵 여타의 셰익스피어극 번역물과 구분되는 연극 대본으로서의 번역이라는 것을 실증적으로 확인해 나가는 과정이 소거된 채, 근대 연극인으로서의 그의 행보에 기대어 「하믈레트」가 연극 대본으로서의 효용성을 보여주었다고 선불리 예단할 수는 없는 일이다.

또한 동시에 그가 번역의 저본으로 삼았던 쓰보우치 쇼요의 「하무렛토」와의 관련성에 대한 적극적인 평가가 동반되어야 한다. 현철의 「하믈레트」는 쓰보우치 쇼요의 『하무렛토』를 중역(重譯)하고 있기 때문에 필연적으로 일본 신극의 모방, 일본 신극의 무비판적인 이식이라는 부정적 함의에 갇혀 작품이 보여주는 시대적 특이성에 걸맞은 의의를 제대로 평

가받기 어려운 것이 사실이다. 일본 내 셰익스피어극 수용 과정을 고려한다면 기존의 평가가 중역이라는 번역의 방법만을 문제 삼아 내린 성급한 결론에 지나지 않으며, 정작 중요하게 다루어져야 할 중역을 둘러싼 여러 ‘정황’들이 간과된 채 내려진 평가일 뿐이라는 사실을 포착해 볼 수 있다. 현철이 「하믈레트」를 번역하여 연재할 무렵의 일본 내 셰익스피어극 수용 상황, 그리고 한국 문학계 및 연극계의 제반 여건 등을 고려한다면, 현철의 「하믈레트」 번역이 일본의 『하무렛토』를 일방적으로 모방하고 답습했다는 인색한 판단을 넘어서는 지점들을 확인해 볼 수 있을 것이다.

이 논문은 1920년대 셰익스피어 작품 번역이 보여주는 주류적 내지는 일반적인 경향과 대단히 차별화된 형태를 제시하고 있다고 할 수 있는 현철의 「하믈레트」 번역의 실재와 이를 둘러싼 수용의 배경을 분석하는데 주력할 것이다. 그리고 이를 한국 근대극 전개에 있어서 하나의 모범적 선례로 존재했던 일본의 셰익스피어 수용사와 함께 살펴봄으로써 1920년대 한국의 셰익스피어 작품 수용을 둘러싼 내적 상황과 함께 동시대적인 외적 지평을 함께 고려하여 보다 거시적인 관점에서 조망한 결론을 도출해 보고자 한다.

2. 1920년대 한국 셰익스피어극 수용 양상과 「하믈레트」의 위치

2.1. 『셰익스피어 이야기』의 변안과 ‘소설적 수용’

1920년대에 이루어진 한국 내 셰익스피어 작품 번역 상황을 일별해 보면 아래의 표와 같다.

연도순	번역가	작품	원작	중역	수록 매체	비고
1914.12.3.	정로식	『썬루타스의 웅변』			『학지광』 제3호	
1919.1~11.	구리병	『템페스트』 ¹⁰⁾	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		『기독교청년』 13~15호	

(1)	1920.10~12.	오천석	『베니스의 상인』			『학생계』 3~511)	
(2)	1920.12.	오천원 (오천석)	『小説 씬베린』	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		『서울』12	
(3)	1921.5~1922.12	현철	『하믈레트』	Hamlet prince of Denmark	坪内逍遙 역 『ハムレット』	『개벽』11~30	
(4)	1923.2.24~4.14	양하엽	『막베스』			『조선일보』(총 25회 연재) ¹²⁾	
(5)	1921.9.5(初版) 1921.12.5(再版)	정순규	『戀愛小説 사랑의恨 (Romeo and Juliet)』	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		博文書館刊 46版, 58p 定價 20錢	
(6)	1922.9.25(初版) 1923.7.18(再版)	오천경	『婦人辯士 海城月 (The Merchant of Venice)』	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		京城 새동무社 (단행본) 46版, 9p. 31p, 정가 20錢	
(7)	1923.4.	현철	『하믈레트』	Hamlet prince of Denmark	坪内逍遙 역 『ハムレット』	박문서관	
(8)	1924.4.	미상	『로메오와 줄리엣』	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		『신천지』2	
(9)	1924.8.	미상	『리아왕과 그 딸들』 (2막)	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		『신여성』	
(10)	1924.9.	이상수	『베니스商人:人肉裁判』	The Merchant of Venice	井上勤 역 『人肉質入裁判』	조선도서주식회사	
(11)	1924.11~1925.2	秋湖 (전영택)	『오델로』	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		『조선문단』2~5	
(12)	1926.1.1.	이광수	『줄리어스 켄저』	Julius Caesar		『동아일보』	
(13)	1926.3~4.1.	근춘	『태풍』	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		『청년』6~3, 6~4	
(14)	1926.6.20~7.25 (5회)	미상	沙翁作 『人肉裁判』 (베니스 商人)	찰스 램 『Tales from Shakespeare』		『매일신보』	
(15)	1929.10.17~20 (4회)	心卿 山人	『해믈렛』 (泰西名作概觀) ¹³⁾	셰익스피어		『조선일보』	

[표 1] 1920년대 셰익스피어 작품 번역 현황¹³⁾

[표 1]에 의하면 1920년대에 번역된 셰익스피어 작품은 총 14편에 이른다.¹⁴⁾ 1920년에 접어들면서 한국에서 셰익스피어의 작품이 상당히 많이 번역되고 있다는 사실이 확인된다. 이 중에서 정순규의 『연애소설 사랑의 한』, 오천경의 『부인변사 해성월』, 현철의 『하믈레트』, 이상수의 『베니스의 商人:人肉裁判』은 단행본으로 간행되었고, 그 외의 작품들은 모두 잡지나 신문에 게재되었다. 그런데 이 시기 셰익스피어 작품 번역은 이전 시기와는 상당한 질적 변화가 일어난 것이라고 할 수 있다. 1920년대 이전까지는 셰익스피어의 작품을 하나의 문학으로서 제대로 번역해 내는 일 없이 셰익스피어라는 작가를 소개하거나 그의 작품을 언급하는 수준에서 수용이 이루어졌다. 신정옥의 분석에 의하면 1920년대 이전의 셰익스피어 작품 수용은 일종의 “계몽적 수용”¹⁵⁾기에 해당한다고 할 수

능한 제13호를 확인해 본 결과, 원제가 ‘셰익스피어 이야기(찰스·램) (一) 템페스트(暴風雨)’로 되어 있고, 이 작품이 13호로 완결되지 않은 것 등으로 미루어 보아, ‘셰익스피어 이야기’(一)부터 (三)까지가 모두 ‘템페스트’인 것으로 추측해 볼 수 있다. 따라서 본고에서는 이를 서로 다른 작품으로 구분하지 않고 ‘템페스트’ 1종의 작품으로 파악하고자 한다. 그리고 더불어 감리교신학대학 역사박물관에 故윤준병 선생님 개인 소장본으로 보관되어 있는 『기독교청년』 제13호에 게재된 주요한의 템페스트(폭풍): 셰익스피어 이야기를 제 목해 주신 역사박물관 홍남희 부장님께 이 자리를 빌려 감사의 말씀을 전한다.

- 11) 기존의 여러 논문들에서는 오천석의 『베니스의 상인』이 학생계 제4~6호에 걸쳐 연재된 것으로 명기되어 있다. 그러나 입수 가능했던 6호(1921.1.1, 新年倍大號, 서강대학교 로올라도서관 원문 제공)를 확인해 본 결과 여기에는 베니스의 상인』이 게재되어 있지 않았다. 정확한 게재 호수는 확인이 더 필요하겠지만, 아단문고에 소장 중인 『학생계』 제5호에 베니스의 상인』(3)이 게재되어 있는 것으로 미루어보아 우선은 3~5호에 걸쳐서 게재되었던 것으로 짐작된다. 그리고 이 자료의 촬영을 허락해 주신 아단문고 측과 박천홍 학예연구실장님께 감사드립니다.
- 12) 김병철은 24화로 밝히고 있으나, 『조선일보』 지면 확인 결과 25회인 것으로 보인다.
- 13) [표 1]은 김병철의 앞의 책(426~428면), 민병욱의 『한국 희곡사 연표』(국학자료원, 1994, 1~64면), 신정옥의 『셰익스피어 한국에 오다』(백산출판사, 1998, 31~50면)를 참조하여 작성한 후, 실제 작품들을 확인하여 수정한 결과이다.
- 14) 이중 『개벽』에 현재된 현철의 하믈레트』와 단행본을 간행된 『하믈레트』는 동일한 작품이기 때문에 1종으로 보아야 한다.
- 15) 신정옥, 『셰익스피어의 한국수용(1) : 1906년~1961년까지』, 『드라마연구』 제23호, 한국드라마학회, 2005, 14~20면 참조.

10) 김병철과 신정옥은 구리병의 번역 작품을 2종으로 보았다. 한 가지는 『基督青年』 제13호(1919.1)에 실린 『템페스트』이고, 나머지 한 가지는 『基督青年』 제14호와 제15호(1919.11~12)에 실린 『셰익스피어 이야기』로 서로 다른 작품으로 보아 구분한 것이다. 그런데 『基督青年』의 제14호와 제15호는 확인되지 않고 있기 때문에 현재 열람이 가

있다. 계몽적 수용기에 해당하는 셰익스피어 작품 수용사를 대략적으로 정리해 보면 다음과 같다. 1906년 『조양보』 2호에 실린 「자존론」에서 ‘세이구스비아’라는 명칭으로 셰익스피어라는 인물이 처음으로 소개되었고, 이후 개화기 시절의 초중등 교과서 중에서 문화사 교과서나 사서류에 해당하는 『중등만국사』, 『동서양역사』, 『19세기 구주문명진화론』, 『서양사 교과서』 등을 통해서 소개의 폭이 조금씩 확대되었다. 그리고 『기호홍학 회월보』, 『대한학회월보』, 『태극학보』 등의 잡지가 가세하면서 셰익스피어는 위대한 문인 내지는 시성, 사상가, 이상적인 선각자, 세계적인 대문호 정도로 인식되어어나가기 시작했다. 또한 『유심』, 『태서문예신보』, 『서울』 등의 잡지를 중심으로 셰익스피어 작품 중의 명구절들이 소개되면서 그의 사상을 단편적으로 주목해 나가는 분위기가 조성되었다. 개화기 잡지 중에서 서구문화를 수용하는 창으로서 지대한 공헌을 했던 『소년』에 이르면 비로소 최남선을 통해 극작가로서의 셰익스피어의 위상에 조금씩 주목해 나가기 시작하며 「햄릿」이나 「베니스의 상인」과 같은 구체적인 극작품이 언급되기 시작한다. 그리고 대표적인 일본 유학생 잡지 『학지광』에 정노식의 「부루타스의 웅변」¹⁶⁾이나 장덕수의 「의지의 약동」¹⁷⁾ 등의 글이 게재되면서 작품의 내용 일부가 소개되기 시작하였다. 1920년대에 이르면 비로소 셰익스피어의 작품을 문학 작품으로서 주목하고 번역하기 시작한 것이다.

그리고 이 시기에 주목할 만한 점은, 이들 작품 중에서 (1) 오천석의 「베니스의 상인」(1920.10~12), (2) 오천원의 「小説 씬베린」(1920.12), (5) 정순규의 『戀愛小説 사랑의恨』(Romeo and Juliet)(1921.9.5(初版)/1921.12.5(再版)), (6) 오천경의 『婦人辯士 海城月』(The Merchant of Venice)(1922.9.2.5(初版) 1923.7.18(再版)), (8) 작자 미상의 「로메오와 줄리엣」(1924.4), (9) 작자 미상의 「리아왕과 그 딸들」(2막)(1924.8), (11) 전영택의 「오텔로」(1924.11~1925.2),

16) 정노식 역, 「부루타스의 웅변」, 『학지광』 3호, 1914.

17) 정덕수, 「의지의 약동」, 『학지광』 5호, 1915.

(13) 근춘의 「태풍」(1926.3~4.1), (14) 작자 미상의 「沙翁作 人肉裁判(베니스 商人)」(1926.6.20~7.25(5회)) 등 총 9작품이 찰스 램(Charles Lamb)의 『셰익스피어 이야기』(Tales from Shakespeare)를 번역했다는 사실이다.¹⁸⁾ 그런데 찰스 램의 『셰익스피어 이야기』를 번역(일역본 중역을 포함한)했다는 사실은 희곡을 번역한 것이라기보다는 서사 문학을 번역한 것이 된다. 1920년대 한국의 셰익스피어 작품 수용이 찰스 램의 소설(혹은 일역본 찰스 램의 소설)을 번역하는 방식을 통해서 수용된 경향은 일본에서 찰스 램의 소설이 적극적으로 번역되었던 것과 무관하지 않을 것이다. 그러나 더 중요한 사실은, 셰익스피어의 극작품을 찰스 램의 소설을 통해 번역한 배경에는 급변한 한국의 출판 및 매체 환경과 새롭게 부상한 독서 대중들이 주요한 변인으로 존재했다는 점이다. 결론적으로 말하자면, 이 시기의 변화된 매체 환경과 새롭게 부상한 독서 대중 간의 상호 작용 결과로 ‘독서용 셰익스피어극 수용’이 요구되는 상황이 빚어졌고 그 결과 셰익스피어극의 ‘소설적 수용’이 활기를 띠었다고 할 수 있다. 1920년대에 접어들

18) 물론 이들 작품들 중에서는 찰스 램의 원본을 직접 번역한 작품은 드물고, 일본어 번역본을 중역한 작품들이 대다수이기 때문에 원류를 탐색하는 작업은 앞으로도 더 진행되어야 할 것이다. 『사랑의 한』은 서언에 찰스 램의 『셰익스피어 이야기』의 「로미오와 줄리엣」을 번역한 것이라고 밝히고 있지만 실제로 찰스 램의 원작과 대비해 보았을 때 『셰익스피어 이야기』와의 연관성이 약한 것 등으로 미루어 보아 일역본을 중역했을 가능성이 높고(김병철, 앞의 책, 552~554면), 『부인변사 해성월』 역시 金萬一이 쓴 서언 중에 찰스 램의 『셰익스피어 이야기』 중 「베니스의 상인」을 옮긴 것이라고 밝히고 있으나, 일본의 『ベニス商人の事』(セキスピア物語)(英國 チャールズ・ラム著, 品田太吉 譯, 本人刊, 1886.12)을 옮긴 것으로 추측(김병철, 위의 책, 572~574면)된다. 막세스는 셰익스피어의 희곡 「맥베드」의 제1막 제2장 진영(陣營)의 이야기를 산문화한 것으로, 찰스 램의 작품과는 다르나 셰익스피어의 원작으로부터 직접역을 한 것은 아닌 것으로 보여 저본으로 삼은 작품이 무엇인지 여전히 밝혀지지 않은 상태이다(김병철, 위의 책, 584면). 원류에 대한 탐색 작업이 더해진다면 이 시기 셰익스피어의 작품 수용과 관련한 한·일 간의 비교 연구는 보다 더 풍성한 논의가 가능해질 것이다. 이 시기 문학가들이 셰익스피어의 작품이 아니라 찰스 램의 작품을, 그것도 희곡이 아닌 서사문학에 초점을 맞추어서 셰익스피어의 작품을 수용하기 시작했다는 사실은 비단 한국만의 독특한 상황은 아니다. 일본에서도 비슷한 전례를 찾을 수 있기 때문에 한·일 양국 간의 비교 연구가 필요해 보인다. 이는 차후의 연구 과제로 남겨둔다.

면서 한국은 자유로운 출판 환경이 부분적으로 허용되면서 신문과 잡지들이 차례차례 간행된다. 그러나 늘어난 매체수를 감당하기 위해서는 매체에 게재되는 내용물이 충분히 마련되어야 하고, 이를 소비할 수 있는 독자 대중이 형성되어야 한다. 이 시기 번역물들은 이러한 급변한 출판 환경이 요구하는 필요조건을 충족시켜 줄 수 있는 호재료의 하나였다.¹⁹⁾ 특히 셰익스피어는 1920년 이전부터 이미 상당한 명성을 획득하고 사회적 인지도를 형성하고 있었기 때문에 그의 작품을 번역하여 잡지와 신문의 문예란에 게재해 나가는 일은 어쩌면 예정된 수순이었을지도 모를 일이다. 실제로 셰익스피어의 작품들이 1920년을 기점으로 본격적으로 게재되어 나가고 있는 현실을 본다면 충분히 이러한 추측이 가능하겠다. 그러나 여전히 소비할 독자 대중에 대한 고려라는 문제가 남아 있었다. 전용택은 「오델로」를 번역하면서 셰익스피어의 작품 대신 찰스 램의 작품을 수용하는 이유에 대해서 다음과 같이 밝히고 있는데, 이는 독자 대중의 문제에 대해서 시사하는 바가 있다.

셰익스피어는 서양문학(西洋文學)의 조종(祖宗)이라 합니다. 그러나 그의 原作은 참 알기 어렵습니다. 그 原作은 참 알기 어렵습니다. 그 原作의 研究는 英文學者에게 맡기고 우리는 第二 셰익스피어라는 램의 名筆노 그 偉大한 文學을 맞볼 수 있습니다. 램의 셰익스피어 이야기는 創作이나 갖은

19) 잡지 『학생계』와 『서울』에서 필자로 활동했던 오천석의 경우를 보더라도 당시 잡지 내에 번역문학이 상당히 자주 연재되었고, 셰익스피어의 작품 또한 자주 실렸던 사실이 잘 드러나는데, 이를 통해서도 이 시기의 변화된 출판환경을 대략적으로나마 짐작해 볼 수 있다.

작품	수록 매체	원작
『소설 씬베린』	『서울』 1919.12.	찰스 램, 『Tale from shakespeare』
『우편국』	『학생계』 1920.7.1.	타고르의 아동극
『베니스의 상인』	『학생계』 1920.10~12.	찰스 램, 『Tale from shakespeare』
『수전노의 회개』	『학생계』 1920.12.	디킨스, 『크리스마스 캐롤』
『회개한 죄인』	『서울』 1920.4.	톨스토이의 민화
『선언』	『서울』 1920.6.	하이네의 시

文學上 價値가 있는 것입니다. 이제 그 中の 하나를 골라서 우리말도 옮겨 보려 합니다. 그러나 大概 意譯이 되겠습니다. 그러면서도 할 수 있는 대로 本文에 忠實히 하노라고 하였습니다.²⁰⁾

「오델로」의 머리말에서 전용택은 찰스 램을 “第二 셰익스피어”라고 생각하고 있으며, 그의 작품이 “創作이나 갖춘 文學上의 價値”를 가지고 있다고 고평하였다. 그 이유는 “原作은 참 알기 어렵기 때문에 이는 “英文學者에게 맡기고 우리는 第二 셰익스피어라는 램의 名筆노 그 偉大한 文學을 맞”보면 된다는 취지가 잘 드러난다. 즉, 셰익스피어 작품의 정수를 이해하기 위해 연구를 방불케 하는 어려운 번역보다 위대한 문학의 취지를 대략적으로 음미하기 위한 정도의 가벼운 번역을 지향하고 있다고 할 수 있다. 이는 번역자의 역량 문제를 간과할 수 없겠지만, 독자 대중들의 수준 정도를 고려한 결과로 볼 수 있다. 그리고 매체의 지면 문제나 발간 횟수와 같은 매체 환경으로 인해 셰익스피어의 원작을 전역(全譯)할 만한 여건이 형성되지 못했고 불가피하게 초역, 축역, 경개역 등의 압축 번역을 시도하기에 유리한 소설적 수용이 보다 활기를 띠고 전개된 것으로 보인다.

2.2. 현철의 「하믈레트」 번역과 ‘연극적 수용’

현철의 「하믈레트」는 셰익스피어의 『햄릿』을 완역(完譯)한 작품이자 동시에 셰익스피어극을 소설로서가 아닌 ‘연극’으로서 번역해 내고 있다는 점에서 당시 찰스 램을 통해서 셰익스피어의 작품을 번역하던 풍토와 크게 변별된다. 물론 현철의 「하믈레트」는 “英文 하믈레트 이악이에 적켜 있는 것을 坪內氏의 글에서 譯載”²¹⁾한 것으로, 셰익스피어의 원작 『햄릿』

20) 秋湖, 오델로(othelo)-Lambs tales from shakespeare-, 『조선문단』 2호, 1924.11, 65면.

21) 현철, 하믈레트, 『개벽』 17호, 1921.11, 148면.

(Hamlet, prince of Denmark)』을 번역한 쓰보우치 쇼요의 일본어역 『하무렛토 (ハムレット)』²²⁾를 중역하고 있다는 사실은 분명히 고려될 필요가 있다. 그리고 여기에 더해 쇼요의 일본어역본 『하무렛토』가 ‘문예협회’ 산하의 ‘연극연구소’ 1회 졸업생들이 배출된 1911년 그해 5월에 ‘제국극장’ 초청공연을 위해 상연용 대본으로 사용되었던 작품이라는 점 역시 간과해서는 안 될 것이다.

현철은 이미 일본 ‘예술좌’에서 연구생으로 연극 공부를 시작할 때부터 단역이나마 지속적으로 무대에 섰던 것으로 보인다. 비록 단역이긴 했지만 <살로메>(오스카 와일드), <바다의 부인>(입센), <곰>(체홉), <復活>(톨스토이), <故郷>(주더만), <其前夜>(투르게네프), <嘲笑>(나카무라 기치조), <飯>(나카무라 기치조) 등 근대극 공연에 지속적으로 출연하였다.²³⁾ 현철은 서구 근대극 이론 학습과 동시에 무대 경험을 쌓은 연극인으로, 그에게 있어서 희곡이라는 것은 애초에 무대를 의식한 무대용 희곡이라는 사실이 경험적으로 전제되어 있었다고 하겠다. 일본 ‘예술좌’ 시절의 연극 체험, 즉 공연용 각본 제작을 토대로 한 무대화 작업에 대한 반복적 경험이 크게 작동한 것이다. 그렇기 때문에 희곡이라는 것이 무대를 의식하는 문학이라는 사실을 강조하는 연극적 수용의 측면을 강조한 번역이 탄생할 수 있었던 것으로 보인다.²⁴⁾

22) 坪内逍遙 譯, 『ハムレット』, 早稲田大學出版部刊, 1909.12.25(이후 작품 인용 시 ‘작품 제목, 수록 면수’만 밝히도록 한다).

23) 이두현, 『한국연극사 연구』, 서울대출판부, 1969, 97면.

24) 여기에 대해서 여석기 역시 같은 평가를 내린 바 있다. “그(현철, 인용자 주)는 무엇 보다도 셰익스피어의 작품이 연극이고 무대 위에 올려졌을 때의 효과를 번역대본을 준비하는 과정에서 이미 측정하고자 했다. 우리나라의 셰익스피어 번역은 현재까지도 대체로 강당용에 중점을 맞추어 공연을 위한 배려는 그다지 하지 않는 경향이 지속되고 있는 터에 최초의 셰익스피어 번역이 그 점을 염두에 두고 번역되었다는 사실을 이 譯本의 연극사적 가치를 높여주는 것이다. 또 한 가지 여기서 주인공의 ‘二重心理’라고 한 말에 우리는 주의를 기울일 필요가 있다. 왜냐하면 이 비극의 가장 핵심적 부분이라 할 주인공 왕자의 영혼의 내면을 비춰주는 때로는 매우 미묘한 뉘앙스의 대사, 이를테면 저 유명한 “To be or not to be”의 독백이 어떤 연극적 표현방법을 얻어야 할 수 있을 것인가에 대해 적어도 그가 자각하고는 있었음을 나타내주

실제로 그의 연극 활동은 ‘무대적 각본’의 중요성을 일찍부터 강하게 피력해 나가며, 공연을 위한 토대 마련(각본 마련, 배우 마련 등)에 집중되어 있었고, 매 각본마다 ‘무단 상연을 금’한다는 단서를 달 정도로 상연을 의식한 상연용 대본으로 기획되었다. 다음은 현철이 「脚本 隔夜」, 연재를 마치면서 달아 둔 부기(附記)로, 무대를 연상하는 각본의 중요성을 직접 언급하고 있어 주목을 요한다.

각본을 감상할 때에 두 가지 내용을 포함한 각본이 있는 것은 알아 두는 것이 필요합니다. 한 가지는 무대를 연상하는 脚本...무대의 형편과 배우의 科白을 연상하고 읽는 脚本...과 또 한 가지는 문장을 聯絡하는 脚本...읽기에만 滋味스럽게 저작한 각본입니다. 그 가치를 말하면 물론 무대를 연상하는 각본이 참 각본입니다. 그러나 무대를 연상하는 각본은 무대의 지식과 무대의 경험이 업는 이는 좀 滋味업슬 뿐만 아니라 딸아서 읽기가 文句上 聯絡이 빈 구석이 있는 것 갖기도 합니다. 그러치마는 무대를 연상치 아니한 각본은 각본적 가치도 적을 뿐만 아니라 소설과 가튼 각본입니다. 즉 소설적 각본이지 무대적 각본은 아닙니다. 진정한 걸작의 각본은 무대를 떠나서 그 힘이 적고 무대는 각본을 떠나서 그 생명이 업습니다. 아즉도 무대를 구경하지 못한 조선 독자는 이 말이 막연할 줄 압니다. 우리는 2천만 민중의 문화를 위하여 하루라도 급히 우리 조선에서 무대가 실현되도록 노력하지 아니하면 아니될 줄 압니다.²⁵⁾(밑줄 인용자)

는 것이기 때문이다. 여담이지만 河竹교수에 의할진대 바로 이 제3독백의 처리 여하가 明治期 일본 연극계에서 前近代와 近代를 가르는 하나의 중요한 척도가 되고 있다고 한다.(河竹登志夫, 『近代演劇の展開』, 日本放送出版協會, 1957, 143~153면) 이런 점을 감안할 때 그의 번역에서 간혹 보이는 일본어식의 생경한 표현에도 불구하고 「하믈레트」는 뛰어난 업적이며 중요한 연극사적 의미를 갖는다고 하겠다. 더구나 당시에 소개된 셰익스피어 작품이 대개 줄거리 위주이거나 ‘이야기’로서 소설화시켜 독자들에게 전해졌던 저간의 사정을 감안한다면 玄哲의 위치는 유난히 돋보이는 것이다.”(여석기, 『Shakespeare와 韓國-玄哲 以後 65年の 軌迹』, 『예술과비평』 제3권 4호, 1986.12)

25) 현철, 脚本 隔夜, 『개벽』 9호, 1921.3, 152면.

이 글을 통해서 알 수 있듯이 현철은 “소설적 각본”과 “무대적 각본”을 구분하고, 전자의 “무대를 연상치 아니한 각본”에 비해, 후자의 “무대를 연상하는 각본”에 높은 가치를 두었다. 그렇기 때문에 「하믈레트」의 연재를 마치면서 번역과 관련하여 다음과 같은 언급을 한 것은 지극히 당연한 결과라고 할 수 있다.

「하믈레트 全篇完了」 우리는 오즉 사람된 본무로써 타산을 멀리하고 인류를 위하여 노력할 뿐인가 한다. 이 하믈레트를 시작한 지 이미 해가 지나기를 둘이나 하여 오래동안 지리한 시간을 독자에게 낭비케 한 것은 자못 미안한 생각이 업지 아니하나, 현철의 淺薄菲才로써는 여러 가지 희곡을 번역하는 중에 이와 가티 難涉한 것은 그 雙을 보지 못하였스니 그것은 하믈레트라는 희곡의 자체가 세계적 명편으로 일자일구를 범연히 할 수 업는 그것과 또 한 가지는 하믈레트 주인공의 이중심리가 무대적 기분이나 호흡상으로 조절을 맞추기에 가장 힘이 들었스니 실로 어떠한 구절에 이르러서는 하로 동안을 허비한 일이 적지 아니한 것도 잇섯다. 그러나 그 결과로 보아서는 그처럼 양호하다고 할 수가 업다. 다행이 희곡적 천재가 나서 다시 이 번역의 선진미를 다하였스면 이곳 우리 문단의 한 명예라고 하겠다.²⁶⁾ (강조 및 밑줄 인용자)

「하믈레트」를 번역할 때의 노고를 직접적으로 표현한 이 글에서 “하믈레트 주인공의 이중심리가 무대적 기분이나 호흡상으로 조절을 맞추기에 가장 힘이 들었”다고 언급한 점은, 「하믈레트」가 무대화를 전제한 번역이었다는 사실을 직접적으로 드러낸다. 희곡 텍스트가 무대 상연을 예비하고 있는 문학 텍스트이며, 현재성이 강한 연극(공연예술)으로의 전환을 의식하고 있기 때문에 희곡 텍스트 속에는 공연성이 강하게 드러나는 인식을 애초에 갖추고 있었던 것이다. 공연성이란, “극작품이 갖추고

26) 현철, 「하믈레트」, 『개벽』 30호, 1922.12, 68면.

있는 공연 자질”을 말하는 것으로, “갈등을 내포한 극작품 구성을 위시하여, 극적 인물의 행동, 극적 언어의 운용, 주제를 유용하게 전달하기 위해 사용되는 공연 기법 등”을 포함한다.²⁷⁾ 따라서 희곡 텍스트의 번역은 공연 연성과 관련된 제 요소, 즉 공간, 시간, 음향, 조명, 무대 소품 등과 같은 여러 기호들이 중첩되어 활용되기 때문에 여타의 문학 텍스트 번역과는 상이한 번역 방식을 택하지 않을 수 없다. 희곡 텍스트의 글쓰기는 무엇보다도 먼저 무대 공간을 염두에 두어야 하고, 그 공간의 내용물을 다양한 기호들을 활용하여 배열하고 축조해 나가야 하는 문학인 것이다. 이를 위해서는 희곡 텍스트의 특수성 속에서 내재되어 있는 “상연의 기초 문법(grammar élémentaire de la représentation)”²⁸⁾을 이해하지 못 한다면 번역이라는 행위는 불가능하다. 수잔 바스넷²⁹⁾ 역시 희곡 번역의 어려움을 토로 하면서, 희곡 텍스트를 구성하는 언어는 배우의 연기·행동과 몸짓, 말의 리듬, 고저, 억양, 속도, 강세 등-에 기여하는 청각 및 시각 기호의 조직망이라는 텍스트 바깥의 부분들, 즉 문학적 요소 바깥의 모든 체계를 간과해 버린다면 중대한 위험을 무릅쓰는 번역이 된다고 역설하였다. 희곡 텍스트의 번역이 ‘출발어’에서 ‘도착어’ 사이에 제3의 언어, 즉 무대와 상연의 언어가 개입되어 있기 때문에 단순한 언어적 수준을 넘어서는 것들과 관련되어 있다는 점을 강조한 것이다.

현철이 쇼요의 『하무렛토』를 「하믈레트」로 번역할 때도 공연될 상황, 즉 무대화와 관객의 관극이 이루어질 한국의 상황을 의식하는 지점들이

27) 희곡 텍스트의 ‘공연성’은 ‘연극성’과는 구별되는 개념에 해당한다. ‘연극성’은 공연예술인 연극이 연극다울 수 있도록 하는 자질을 가리키는 용어로, 여기에는 희곡 텍스트에 내재되어 있지 않은 조건들 즉, 극단의 상황, 연출가 및 배우의 능력 등등이 포함된다. 따라서 ‘연극성’은 공연예술물인 연극 그 자체의 성질을 논할 때 적합하다. 반면 ‘공연성’은 희곡 텍스트의 문학성, 즉 소설이나 시가 각각의 고유한 존재 방식을 가지고 있는 것처럼 극작품도 공연을 예비하고 있는 특유의 속성을 논할 때는 ‘공연성’이라는 용어가 더 적합하다(김재석, 『한국 현대극의 이론』, 연극과인간, 2011, 16~19면 참조).

28) 안느 위베르스펠드, 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과지성사, 2001(1988), 12면.

29) 수잔 바스넷, 김지원 · 이근희 역, 『번역학, 이론과 실제』, 한신문화사, 2004, 217~218면.

잘 드러난다. 아래의 인용문을 살펴보자. 작품의 도입부에 해당하는 1막 1장으로, 두 명의 병사가 대화를 나누는 부분이다.

兵卒 フランシスコ 立番してゐる。
 そこへ組頭 パアナード 入り来る。
 파아 何者ぢゃ?
 프란 あいや、其許こそ。待て。名宣らしめ。
 파프 今上萬歳!
 란아 파아나ードどのか?
 파프 中々。
 란아 刻限通りによこそお出下されました。
 파프 恰ど十二時を打つた所ぢゃ。退つて休ましめ。
 란아 かたじけなうござる。嚴う寒うござる、心が切なうてなりませぬ。
 파프 何も別條はおじやらなんだか?
 란아 鼠一疋出ませぬ。³⁰⁾(『ハムレット』 1막 1장)

병졸 「후란시쓰코오」 把守를 보고 있다
 거기에 士官 「싸아나드어」 들어오더니
 싸아. 거기 있는 것이 누구야?
 후란. 아니. 거기는 누구야? 내가 무를 말이다. 速히 姓名을 일러라.
 싸아. 大元師 陛下 萬歳!
 후란. 「싸아나드어」氏의 行次입니다.
 싸아. 으응. 내다.
 후란. 一秒一刻의 어김이 업시 오섯습니다.
 싸아. 時方이 꼭 열두시이지. 물러가 자게 해라.

30) 『ハムレット』, 1~2면.

후란. 命令대로 하겡습니다. 至毒한 추위로 心臟이 얼 것 가뜬니다.
 싸아. 別로 異狀한 일은 업섯지?
 후란. 아모 일도 업섯습니다. 쥐새끼 하나 變뜻하지 아니 하엿습니다³¹⁾. (『하믈레트』 1막 1장)

위에 인용된 두 병사의 대화를 살펴보면, 두 병사의 대화를 옮기는 데 사용한 현철의 문장은 일본어 문장을 그대로 직역한 것이라고 보기 어렵다. 『하무렛토』에서 사용하고 있는 ‘-め’ (名宣らしめ/ 休ましめ), ‘-ぬ’ (心が切なうてなりませぬ/ なりませぬ), ‘-ござる’ (かたじけなうござる/ 嚴う寒うござる) 등의 어휘는 고전 일본어에서 상용되던 문체로 아어(雅語)에 해당한다. 헤이안(平安) 시대에 사용되던 우아하고 세련된 상품(上品)의 언어라고 할 수 있다. 그리고 주로 일본의 와카(和歌) 등에 사용된다. 쓰보우치 쇼요는 스스로 이 당시 셰익스피어 희곡을 번역할 때 원작의 운문의 질감을 살리기 위해서 의도적으로 ‘아속절충체’를 사용하였다고 밝힌 바 있다.³²⁾ 쓰보우치 쇼요는 신분이 낮은 병사들의 대화 속에도 이러한 ‘아어’를 사용함으로써 셰익스피어 희곡의 운문적 느낌을 살리는 데 심혈을 기울였다는 사실을 알 수 있다. 원작의 문장이 가지고 있는 형태적인 특징, 즉 말(詞)과 음조(調)의 느낌을 살리고자 하는 쓰보우치 쇼요의 직역 의식이 선명하게 드러나는 지점이라고 할 수 있다. 이에 비해 현철의 번역은 대화에 사용된 문체가 쓰보우치 쇼요의 그것과는 다르다. ‘게해라’, ‘-히니다’ 등의 문장 사용이 가장 눈에 띈다. 상관인 ‘싸아나드어’는 해라체를 사용하고 부하인 ‘후란시쓰코오’는 상대높임형의 높임말 ‘-히니

31) 현철, 「하믈레트」, 『개벽』 11호, 1921.5, 137면(현철, 『하믈레트』, 박문서관, 1923, 4~5면). 그런데 인용한 부분 중에서 후란의 마지막 대사가 『개벽』 11호의 연재본에는 제대로 실려 있지만, 단행본에서는 출판 단계에서 편집상의 문제가 발생한 것인지 누락되어 있다.

32) 坪内逍遙, 「自分の翻譯に就いて」(1928), 柳父 章 外 2人 編, 『日本の翻譯論-アンソロジー 解説』, 法政大學出版局, 2010, 227~231면.

다'를 사용하고 있다. 현철의 문장은 쓰보우치 쇼요와는 달리 병사라는 신분, 그리고 상관과 부하라는 인물 사이의 관계에 기초해서 실제 발화 상황을 염두에 두고 번역을 한 것이다. 일본식의 '아어'를 살린 운문체가 한국의 공연 상황에 적합한 '무대적 각본'이 아니라는 판단에서이다.

일본에서의 문학 번역은 메이지 20년대(1887~1897)를 기점으로 크게 변모되었는데, 한 마디로 요약하자면 '의역(자유역)'에서 '직역(축자역)'으로의 변화라고 할 수 있다. 메이지 시대 초기(메이지원년~메이지19년, 1967~1886)에 번역된 문학작품은 문어문(文語文), 즉 한문의 강한 영향력 하에 있었고, 또한 원서에 대한 이해를 최우선 과제로 삼은 번역 시기였다.³³⁾ 이때까지만 하더라도 번역에 적합한 '일본어 문체'라는 것은 개발되거나 발견되지 않았다. 근대 문명을 수용하고 흡수하는 것에 전념해 있었던 시기였기 때문에 서적에 기록되어 있는 서구 근대의 사상이나 기술의 내용을 이해하는 것이 더 중요했다. 의미와 내용을 수용하는 데에는 '의역'이나 '번안'의 방식이 유리하다는 일종의 실용주의적인 태도가 만연해 있었던 것이다.

의역 혹은 번안의 방식에서 직역의 방식으로 눈을 돌리게 된 계기는 문학의 번역이 활성화된 것에 힘입은 바 크다. 즉 '문학으로서의 번역'에 대한 관심이 높아지게 되면서, 번역된 문장이 일본어로서 적합한가에 대한 물음이 시작되었고, '예술적 문(文)'으로서의 번역을 적극적으로 시도하게 되었다. '문학으로서의 번역'이라는 의식은 문학이 다른 글들과 달리 '미(美)의 문(文)'이라는 인식이 확산된 것과 관련이 있다. 문학의 번역

33) 이 시기에도 다니엘 디포(Daniel Defoe)의 『로빈슨 크루소』(The Life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York, 1719), 셰익스피어의 『햄릿』, 로드 리튼(Edward Bulwer Lytton)의 『어니스트 멜드러버스』(Ernest Maltravers, 1837) 등의 영국 문학이 번역되기도 했지만, 그 번역본인 『英國 魯敏孫全伝』(齋藤了竜 譯, 香芸堂, 1872)이나 『葉武列士』(假名垣魯文 譯, 1785), 『花柳春話』(丹羽純一郎 譯, 坂上半七, 1878~1879) 등은 대개 한문체로 된 문어문으로 기술되었다. 이 시기에 번역된 구체적인 문학 작품 목록은 川戸道照・中林良雄・榊原貴教의 『明治期翻譯文学總合年表』(大空社, 2001)를 참조할 수 있다.

과 관련하여 '미의 문'에 대한 인식이 처음 등장한 것은 쓰보우치 쇼요의 평론 「번역해야 할 외국문학(翻譯すべき外国文学)」³⁴⁾이라는 글이다. 쇼요는 “문장을 대별(大別)하면, 지(智)의 문(文), 정(情)의 문(文), 의(意)의 문(文)이 3종”이 있고, “제 1종은, 문리(文理)의 문, 제2종은 정취(情趣)의 문, 제3종은 유설(誘說)의 문”이라고 설명한 후, 메이지 유신 후 가장 활발하게 이루어진 것이 지의 문의 번역으로, 밀턴, 스펜서의 학리, 몽테스키외, 기조 등의 저서가 모두 지의 문에 속한다고 설명하였다. 이러한 지의 문은 대강의 이치만을 전달하면 충분한 것들이기 때문에, 역자들은 그 의미만을 취하고 말의 형태는 크게 신경을 쓰지 않아도 되었다. 그러나 『가류춘화(花柳春話)』의 번역 이후 리튼의 사상(想)과 말(詞)을 모두 옮겨 오는 번역이 제시되면서 '미문(美文)'의 번역법이 일보 진보하게 되었고, 이후 모리타 시켄, 모리 오가이(森鷗外), 하세가와 다쓰노스케(후타바테이 시메이, 二葉亭四迷)와 같은 세 사람의 번역가에 의해서 메이지 문단은 “智文界에서 情文界로 향하는 것도 불가능하지 않을 것”이라고 평가하였다. 그리고 정의 문은 특히나 지의 문과 달리 '사상(想)'뿐만 아니라, '말(詞)' '음조(調)'까지 아울러 전달해야 하는데, 이는 원문의 의미뿐만 아니라 원문이 가지고 있는 문장의 특징적인 형태까지도 중시하는 번역이 '문학으로서의 번역'이 될 수 있고, 이를 위해서는 원문의 한 글자 한 글자를 그대로 충실하게 옮겨오지 않으면 안 된다는 직역의식을 표명하였다. 이처럼 일본에서의 직역 의식은 문학의 번역이 활성화되고, '문학으로서의 번역'이란 무엇인가에 대한 고민의 결과 등장하게 되었다고 할 수 있다. 그리고 문학의 문장을 치밀하게 번역하려는 직역주의는, 원문의 문장이 가지는 가치를 추구해 나가는 예술언어로서의 번역이라는 노선을 취함으로써 타 장르의 번역과는 구별되는 문학의 번역이 특권화되는 길을 열었다.

일본 근대 희곡의 탄생 역시 메이지 20년대에 이루어진다. 가부키 각

34) 坪内逍遙 著, 翻譯すべき外国文学(『早稲だ文学』, 1891.11.30), 『文学その折々』, 春陽堂, 1896, 21~24면.

본의 개량에 대한 논의가 한창일 당시에, 한편에서는 히사마쓰 히로타로(久松定弘)의 『独逸戯曲大意』를 시작으로, 모리 오가이, 이시바시 닌게쓰(石橋忍月), 우치다 로안(内田魯庵), 후타바테 시메이 등에 의해서 서구의 희곡 이론이 소개되고 문학자들 내에서 희곡에 대한 관심이 높아져 갔다. 기타무라 토코쿠(北村透谷)의 『호라이쿄쿠(蓬莱曲)』(1891), 시마자키 토손(島崎藤村)의 『비와호시(琵琶法師)』(1893), 고타 로한(幸田露伴)의 『유후쿠 시진(有福詩人)』(1894), 후지노 코하쿠(藤野古白)의 『히토바시라츠키시마노 유라이(人柱築島の由来)』(1895) 등은 당시의 가부키 개량 각본과는 구별되는 새로운 희곡이었다. 그리고 그 결과로 상연될 것을 직접적으로 목적으로 하지 않고 쓰여진 ‘신희곡’(新戯曲)이 등장하게 된다. 물론 쓰보우치 쇼요의 『하무렛토』가 번역된 시기는 1909년경으로 신희곡이 등장하고도 짧게는 10년에서 길게는 20년가량 흐른 뒤라고 할 수 있다. 하지만 앞서 거론한 「自分の翻訳に就いて」(1928)에서 고백하였듯이 쇼요의 직역주의는 거의 20년 가까이 유지되었으며 『하무렛토』의 번역은 쇼요 직역주의를 가장 잘 드러내 주는 작품 중의 하나였다.

이와 달리 현철의 「하믈레트」는 1920년대 다른 셰익스피어 번역희곡들과는 달리 문학의 번역에만 머무르지 않고 희곡 텍스트의 상연 그 이상을 포괄하는 연극의 번역에 관심을 기울였다는 점에서 차별화된 번역 텍스트였다. 희곡 텍스트 번역에 개입하는 무대 언어, 상연 언어라는 것은 결국 이를 받아들이는 공연될 곳의 관객, 문화 등과 밀접하게 관련되어 있다. 이러한 점에서 사실상 희곡의 번역은 원천 텍스트(Source Text)보다 목표 텍스트(Target Text)에 훨씬 더 가까이 다가서 있고, 이질성, 낯설, 타자성 등을 지우고 자국화 과정을 거치는 번역의 방식을 지향한다고 하겠다. 현철은 바로 이러한 지점, 즉 대화체로 구성된 희곡 텍스트는 상연을 통해서 최종적으로 소비하게 될 관객들이 제한된 시·공간 안에서 직관적이고 즉각적으로 메시지를 해석할 수 있도록 해야 하기 때문에 ‘자국 언어’가 투영된 무대 언어로 재현되어야 한다는 사실을 인지하고 있었던

것이다. 그리고 이는 희곡이 문학으로만 머무르거나 독자 개인의 독서 활동으로 그치는 것이 아니라, ‘관객’을 대상으로 하는 ‘사회적 연희(演戲)’로 확대될 수 있는 잠재적 공연 텍스트이자, 나아가 연출가와 배우에 의해 새롭게 탄생될 독자적 예술이라는 사실을 현철이 염두에 두고 있다는 사실을 시사한다는 점에서 중요하다. 현철이 희곡의 번역을 한국의 근대극 수립을 위한 근대극 운동의 일환으로 이해하고 있고, 각본의 개선을 근대극 운동을 위한 1차적 과제로 삼은 경위를 헤아릴 수 있기 때문이다.

3. 일본 셰익스피어극 수용과의 비교를 통한 「하믈레트」의 시대적 의의

3.1. 일본 셰익스피어극 수용 양상과 『하무렛토(ハムレット)』의 위상³⁵⁾

한국에서 본격적으로 셰익스피어의 작품들이 번역되어 나가던 1920년대가 되면 일본은 이미 셰익스피어의 작품이 무대 공연보다는 문학적 연구의 대상으로 변모되어 대학의 학문 영역으로 자리를 잡게 된다. 그 이전에는 가부키(歌舞伎), 신파(新派), 신극(新劇) 등 다양한 형태의 연극으로 수용되는 공연 이력을 갖고 있었다. 특히 가부키와 신파의 형태로 셰익스피어의 극이 수용될 때에는 주로 ‘번안의 단계’에 머물렀다면, 신극의 형태로 셰익스피어의 극이 수용될 때에는 대체로 ‘번역의 단계’로 넘어가게 된다. 아래의 표는 메이지 시기 일본 내 셰익스피어 희곡이 번역되어 나가는 현황을 연대순으로 정리한 것으로, 일본 내 셰익스피어 희곡 번역의 흐름을 일별해 볼 수 있다.

35) 이 장은 앞서 언급했던 가와타케토시오(河竹登志夫)의 『日本のハムレット』와 안자이 테즈오(安西徹雄)의 『日本のシェイクスピア一〇〇年』(荒竹出版, 1989)를 중심으로 일본 내 셰익스피어극 수용 양상을 정리하고, 기타 개별 논문들의 논의를 덧붙였다.

연도순	번역가	작품	원작	수록 매체	비고
1883.2.27~4.11.	河島敬藏 訳	『欧州戯曲ジュリアス・シーザーの劇』	Julius Caesar	『日本立憲政黨新聞』	희곡
1883.10.	井上勤 訳	『人肉質入裁判 西洋珍説』 ³⁶⁾	The Merchant of Venice	東京: 今古堂	희곡
1884.5.	坪内逍遙 訳	『自由太刀余波鋭鋒: 該撒奇談』	Julius Caesar	東京: 東洋館	희곡
1885.7.10.	坪内雄藏 訳	『甸国皇子 班烈多物語 ハムレット(하무렛토)』	Hamlet prince of Denmark	『中央學術雜誌』	院本 (희곡)
1886.5.	河島敬藏 訳 滝本誠一 閲	『春情浮世之夢: 露妙樹利戯曲』	Romeo and Juliet	耕文舎	희곡
1886.9.	鶯林学人, 天香逸史 訳	『羅馬盛衰鑑: 沙吉比亜戯曲』	Julius Caesar	駿々堂	희곡
1886.10.6~11.16.	仮名垣魯文 訳	『葉武列士倭錦絵』	Hamlet prince of Denmark	『東京絵入新聞』	각본적 성격
1888.5.12~9.15.	山田美妙 訳	『正本はむれつと(정본 하무렛토)』	Hamlet prince of Denmark	『以良都女』 11號	희곡
1891.10.20~12.15.	坪内逍遙 訳	『シェイクスピア脚本評注 マクベス(셰익스피어각본주해 막베스)』	Macbeth	『早稲田文学』	희곡
1894.7.7.	明石居士 訳	『沙翁戯曲該撒一節』	Julius Caesar	『女学雜誌』	희곡
1894.8.25~10.24.	岩野泡鳴 翻案	『悲劇/魂迷月中刃』	Hamlet prince of Denmark	『女学雜誌』	희곡
1895.12.10.	竹柴賢二 翻案	『応仁革命結城譚』	Hamlet prince of Denmark	『歌舞伎新報』	희곡
1896.3.15~5.15.	坪内逍遙 訳	『デンマルクの皇子ハムレットの悲劇(덴마크의 황자 하무렛토의 비극)』	Hamlet prince of Denmark	『早稲田文学』	희곡
1897.6.	坪内逍遙 訳	『막베스(막베스)』	Macbeth	『国学院雜誌』	희곡
1899.4.	中村福助 翻案	『梅模様形見小袖』	The Winter's Tale	『文芸倶楽部』	희곡
1899.8.5.	戸沢姑射 訳	『オセロ(오세로)』	Othello	『太陽』	희곡
1903.2.	江見水蔭 翻案	『オセロ』	Othello	『文芸倶楽部』 第9卷 第3號	희곡
1903.5.	藤良一如· 小栗風葉 訳	『喜劇 花菖蒲』	The Comedy of Errors	『太陽』	희곡
1903.1.	小山内薫 訳	『ロミオ、エンド、ジュリエット(로미오 엔드 제리엣토)』	Romeo and Juliet	『歌舞伎』	희곡
1905.9.	戸沢姑射 訳	『ハムレット劇中の劇(하무렛토 극중의 극)』	Hamlet prince of Denmark	『明星』	희곡
1905.11.	戸沢姑射 訳	『ロメオ、エンド、ジュリエット(로메오 엔드 제리엣토)』	Romeo and Juliet	『白百合』	희곡
1906.1.	浅山たかし 訳	『月あかき宵』	Romeo and Juliet	『文庫』	희곡
1906.2.	浅野馮虚 訳	『ヴェニスの商人』	The Merchant of Venice	『白百合』	희곡

1907.6~10.	坪内逍遙 訳	『ハムレット』	Hamlet prince of Denmark	『早稲田文学』	희곡
1910.10.	浦瀬白雨 訳	『真夏の夜の夢の間劇』	A Midsummer Night's Dream	『帝国文学』	희곡
1912.2.	坪内逍遙 訳	『あらし序幕』 (文芸協會私演用)	The Tempest	『早稲田文学』	희곡
1912.2.	松居松葉 訳	『喜劇/陽気な女房』	The Merry Wives of Windsor	『文芸倶楽部』	희곡

【표 2】 일본 셰익스피어 희곡 번역 현황³⁷⁾

먼저 일본에서 셰익스피어의 공연이 처음으로 가부키로 번안되어 올려진 작품은 1885년 5월 16일에 ‘나카무라소주로일좌(中村宗十郎一座)’가 오사카 ‘에비스좌(戎座)’에서 <사쿠라도키제니노요노나카(何桜彼桜銭世中)>라는 연제로 상연했던 작품이다. 이 작품은 『베니스의 상인』³⁸⁾을 번

- 36) 鈴木邦彦의 『ヴェニスの商人』移入始末』(『商学論究』 50卷 1,2号 合併号, 関西学院大学商学部, 2002, 667~699면)에 의하면 이 작품은 찰스 램(Charles and Mary Lamb)의 『셰익스피어 이야기』(Tales from Shakespeare)(1807)를 직접적으로 번안한 작품이라고 한다.
- 37) 安西徹雄, 위의 책, 167~185면; 佐々木隆 著, 『日本シェイクスピア総覧』, エルビス, 1990; 佐々木隆 著, 『日本シェイクスピア総覧 2』, エルビス, 1995; 川戸道昭·榊原貴教 編集, 中林良雄 協力, 『明治翻訳文学全集(新聞雑誌編)』 第一卷~第四卷, シェイクスピア I~IV, 大空社, 1996.
- 38) 일본에서 베니스의 상인 이 최초로 소개된 것은 1877년 12월 2일과 9일에 발행된 『民間雜誌』(필자 주, 『民間雜誌』는 후쿠자와 유키치 주재(主宰)로 1874년 2월에 게이오의숙 출판사에서 매주 일요일에 발행한 주간지이다. 이 잡지는 「官報」, 雜報, 家庭叢談 으로 구성되어 있다) 98호, 99호 「家庭叢談」란에 역사 미상의 「胸肉의 奇談」라는 작품이 게재되면서부터이다. 일본에서는 1870년에 나카무라 케이우(中村敬宇)가 번역한 『西国立志編』(スマイルズ作, 『セルプ・ヘルプ』(自助論) 속)에 처음으로 영국의 극 시인으로서 셰익스피어가 소개되었고, 이후에 햄릿, 베니스의 상인 등이 단편적인 줄거리 정도가 소개되어 나갔는데, 베니스의 상인」의 경우에는 胸肉의 奇談」가 그 시작이라고 할 수 있다. 제목 옆에 적힌 ‘英國沙土比阿小説の翻案이라는 부기(付記)를 통해서 이것이 사토비아(沙土比阿), 즉 셰익스피어의 작품이라는 사실을 알 수 있다. 이후 하나의 작품으로서 본격적으로 번역되기 시작하는 것은 6년 후 이노우에 츠토무(井上勤)가 번역한 『진니쿠시치이레사이반(西洋珍説 人肉質入裁判』(1883.10)부터이다. 표지와 내지에 원작자를 ‘英國 西基斯比取(영국 서기사비아)’, ‘英國 シェイクスピア(영국 셰익스피어)’라고 밝히고 있어서 셰익스피어 원작을 저본으로 활용한 것처럼 보이지만, 실제로는 찰스 램의 『셰익스피어 이야기』(Tales from Shakespeare)』에서 『Merchant of Venice』라는 장을 선택하여 번역한 작품이다. 그 다음으로 등장한 작품이 바로 우타가와 분카이이 사쿠라도키제니노요노나카(何桜彼桜銭世中)였다.

안한 것으로, 우타가와 분카이(宇田川文海)가 『오사카아사히신문』에 신문 소설로 연재한 작품을 가부키 작가인 3세 가즈겐조우(勝諺藏)가 각색하여 상연한 것이다. 이 공연은 셰익스피어의 연극에 대한 이해보다는 가부키 연극계가 메이지 시기에 단행되었던 가부키개량운동의 분위기 속에서 자신들의 레퍼토리를 개선하고 확대시켜 나가는 과정 중에 이루어진 공연이었지만, 기존 가부키 관객들의 이국 취향과 호기심을 만족시켜 준 결과 인기를 끌게 되었다. 인간의 가슴살을 저당 잡혀 일어나는 재판 사건이라는 기묘하고 신선한 소재에 관객들은 상당한 관심을 보였던 것이다. 이 작품의 성공에 힘 입어 이후 다른 극단들에 의해서 여러 차례에 걸쳐 변안극의 형태로 상연되다가, 1906년이 되면 ‘문예협회’가 설립되고 쓰보우치 쇼요에 의해서 원작에 충실한 상연이 이루어진다.

이어서 1907년 10월 ‘메이지좌’에서 공연된 ‘이치가와코단지이치좌(市川小團次一座)’의 가부키 변안 셰익스피어극인 <하무렛토(はむれっと)>가 등장하는데, 이 작품은 아마기시 카요(山岸荷葉)가 변안한 것³⁹⁾으로, 이는 신과의 공세에 밀린 가부키 연극계가 자신들의 정체성을 회복하기 위해 전통적인 가부키 형식으로 회귀하는 분위기 속에서 변안된 것이었다. 그러나 가장 전통적인 가부키 형식을 지향하면서도 셰익스피어라는 서양의 번역극을 공연하고자 하는 모순으로 양립할 수 없는 양자 간의 격차를 극명하게 보이고 말았다. 이후, 가부키 연극계는 양자 간의 접합을 포기하고, 원작에 충실한 번역을 지향하는 단계로 넘어가 버린다. 실제로 셰익스피어 연극에 관심을 가졌던 가부키 배우들인 사와무라 소노스케, 2대 이치가와 사단지, 8대 모리타 간야 등이 신극에 적극적으로 참여하게 되고 신극 운동의 일환으로서 셰익스피어극을 공연하게 되었다. 사실 이 무렵이 되면 가부키 변안 공연의 한계가 노출되기 시작하는데, 가부키

39) 이 작품은 1903년에 가와카미오토지로 일좌에서 <정극 햄릿>로 공연된 바 있으며, 당시에는 시대적 배경을 메이지 유신 때로 설정한 변안이었지만, 1907년 이치가와코단지 일좌에 의해서 공연될 때에는 에도 시대로 각색되었다.

양식으로 일본화된 셰익스피어극은 지나치게 원작을 왜곡시켰고, 원작에 충실한 번역극은 가부키적인 요소들을 너무 많이 제거해 버림으로써 가부키 연극계는 점차적으로 셰익스피어에 대한 흥미를 잃어갔다.

신과극단에서 처음 셰익스피어 연극을 무대에 올린 것은 1901년 7월 ‘메이지좌’에서 신과 극단 ‘이이요호 일좌(伊井蓉峰一座)’가 공연한 <시이자루기단(該撒奇談)>으로 셰익스피어의 『줄리어스 시저』를 번역한 작품이다. 쓰보우치 쇼요에 의해서 1884년에 『시이자루기담 자유노타치나고리노키레이지(該撒奇談-自由太刀余波銳鋒)』⁴⁰⁾라는 조루리(浄瑠璃) 대본으로 번

40) 일본에서 셰익스피어의 희곡 <줄리어스 시저>가 처음 번역된 것은 가와시마 게이조(河島敬藏)에 의해서 1883년 2월 27일부터 4월 11일까지 「欧州戯曲ジュリアス・シーザーの劇」라는 제목으로 『日本立憲政黨新聞』에 연재되면서부터이다(필자 주, 그리고 다시 2년 뒤 1886년 9월에 가와시마 게이조의 연재작은 『羅馬盛衰鑑: 沙吉比亜戯曲』라는 제목으로 신신도(駸々堂)에서 단행본으로 발행되었다). 그리고 이듬해 1884년 5월에 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)에 의해서 『自由太刀余波銳鋒: 該撒奇談』라는 제목으로 도쿄칸(東洋館)에서 단행본이 간행되었다. 가와시마 게이조의 번역본이 원문에 충실한 번역작인 데 비해, 쓰보우치 쇼요의 번역본은 가부키교겐의 연제(演題)식으로 제목을 달고 나온 변안작이라고 할 수 있다. 『自由太刀余波銳鋒』로 방역(邦訳)된 제목은 가부키의 ‘게타이’(外題, 조루리나 가부키교겐의 연제명을 특별히 게타이라고 부르는 것은 가미카타(上力)의 용법으로, 에도에서는 나다이(名題)라고 한다)를 다는 법에서 차용한 것이고, 실제 이 작품은 가부키 대본의 문체나 형식을 통해 번역하고 있다. 당시의 일반서민들에게 낯설 수밖에 없었던 영국이라는 나라에서 탄생한 생경한 셰익스피어의 희곡을 수용하기 위해 그들에게 익숙한 가부키 대본의 형식을 빌어서 번역하는 방법을 취한 것이다. 당시 영국과 일본, 영어와 일본어 사이의 거리가 그만큼 멀었다는 사실을 짐작해 볼 수 있다. 사실 두 연극 사이에 공통되는 지점은 어느 것 하나도 없다고 해도 과언이 아닐 것이다. 셰익스피어의 희곡을 일본어로 옮기는 데 가부키 대본의 형식과 같은 전래의 형식을 차용하고 여기에 일종의 설명문(ト書き, 필자 주: 각본에서 등장인물의 출입이나 움직임, 장면의 상황, 조명, 음악, 효과 등을 대사 속에 집어넣는 것을 의미한다. 특히 가부키 각본에서 “と思入れあつて”와 같이 “~と”(~라고)를 사용하는 경우 등을 가리킨다)을 추가하는 등의 변안을 가미함으로써 『Julius Caesar』라는 영국극이 『該撒奇談 自由太刀余波銳鋒』라는 작품으로 ‘일본화’되었다. 일본에서는 이미 10년 전부터 가나가키 로분(假名垣魯文)의 『葉武烈士筋書』 등을 비롯하여 셰익스피어의 희곡 번역이 이루어져 왔던 것은 사실이지만, 이미 작품 제목에서 ‘筋書(줄거리)’라는 점이 명시되어 있는 것처럼 작품 전체를 완전하게 번역했던 것은 아니었다. 가와시마 게이조의 번역작 역시 부르티스의 연설 장면만을 번역한 일종의 발체역의 방식을 취한 작품이다. 하나의 작품으로 오롯이 완전하게 번역된 최초의 작품은 쓰보우치 쇼요의 『該撒奇談 自由太

역되어 출판된 것을 토대로 하타케야마코헤이가 각색하였다. 이 작품은 원로원에서 일어난 살인 장면과 광장에서 연설하는 장면만을 공연한 것으로, 전 달 동경에서 시의회 의장이 암살된 실제 사회적 사건이 배경이 되어 관객들로부터 큰 호응을 얻게 되었다. 하지만 이 무렵까지만 해도 신파극단들이 셰익스피어의 극에 적극적인 관심을 표명하지는 않았다. 이후 일본 신파극의 대명사라고 할 수 있는 가와카미 오토지로(川上音二郎)가 정극(正劇)을 표방하며 1903년에 <오텔로>, <베니스의 상인>, <햄릿> 등을 연달아 공연하면서 신파극단에 의한 셰익스피어 공연은 비로소 본격화되었다. <오셀로>(1903.2)는 토자와 코야 번역본을 다시 에미 수인(江見水蔭)이 번안하였는데, 메이지 시대를 배경으로 대만을 극중 장소로 설정하여 인물들을 철저하게 일본화시켰다. <베니스의 상인>(1903.6), <햄릿>(1903.11) 역시 메이지 시대를 배경으로 하는 현대극으로 바뀌었다. 가와카미는 1903년에 셰익스피어의 세 작품을 연달아 무대에 올려 흥행에 성공시킴으로써 일본에서 셰익스피어의 위치를 확고히 한 것은 물론이고, 이후로도 신파극단의 셰익스피어극 공연이 선풍적인 인기를 누리게 되는 등 셰익스피어극의 대중화에 크게 기여하였다. 하지만 동시에 셰익스피어극의 현대적 토착화가 철저한 상업주의적 목적 하에서 이루어진 것이기 때문에 셰익스피어극 본래의 모습이 왜곡되는 등의 문제가 노출되면서 점차적으로 셰익스피어 번역의 시기로 이양되고 만다.

일본 연극의 근대화를 핵심으로 삼는 신극 운동은 서양 연극의 수용에 적극적이었는데, 이는 서양 연극에 대한 정확하고 철저한 이해를 기반으로 하는 것이었다. 특히 대학에서 서양 연극을 배운 지식인들에 의해 주도되면서 정확한 번역을 추구하는 번역의 시대가 도래하게 되었다. 쓰보우치 쇼요, 오사나이 가오루, 시마무라 호게츠 등이 바로 신극운동을 주도해 나간 핵심 인사들이었다. 쓰보우치 쇼요는 셰익스피어 연극 수용을

신극 운동의 핵심으로 생각했지만, 오사나이 가오루와 시마무라 호게츠는 동시대에 호홉한 서양의 근대극을 신극 운동의 핵심으로 생각했다는 점에서 큰 차이를 보인다. 따라서 일본 신극계에서 셰익스피어 수용의 초석을 다지고 방향을 주도해 나갔던 인물은 쓰보우치 쇼요였다. 처음에는 『줄리어스 시저』를 『該撒奇談 自由太刀余波銳鋒』(1984.5)으로, 『햄릿』을 『甸国皇子 班烈多物語』(1985.7) 등으로 번역하며 조루리 대본식(院本体)으로 번역하는 데에 몰두했지만, 1906년 ‘문예협화’를 결성한 이후부터 근대적이고 본격적인 셰익스피어 번역 공연을 시도하게 되었다. 신극사상 셰익스피어 공연의 새로운 이정표를 세웠다고 평가할 수 있는 <하믈레토> 공연이 1911년 5월에 ‘제국극장’에서 열렸다. 이 공연은 쓰보우치 쇼요 작 『하믈레트』를 무대화한 것으로, 메이지 시대 셰익스피어 번역의 총결산이자 근대적인 셰익스피어 공연으로 평가받는다.⁴¹⁾ 셰익스피어의 원문에 충실하게 전체를 번역한 최초의 공연 대본이었다는 점에서, 그리고 주인공 햄릿의 독백을 모두 공연함으로써 당시 일본의 연극에는 존재하지 않았던 개인의 내면세계와 깊은 고뇌를 고백하는 획기적인 방식을 보여주었다는 점에서, 그리고 여성의 역할을 전부 여자 연기자들이 맡아서 공연했다는 점에서 그러하다. 하지만 동시에 이 공연은 셰익스피어의 연극은 셰익스피어의 시대에 맞추어 정밀하게 공연되어야 한다는 쓰보우치 쇼요의 시각에서 전통적인 고어형식을 고집하고 이를 위해 의도적으로 일본의 전통연극의 요소를 셰익스피어 번역에 많이 활용하는 태도를 보였다. 그 결과 셰익스피어 공연이 아니라 마치 일본의 전통 연극을 보고 있는 듯한 착각을 불러일으킨다는 불만 역시 적지 않게 터져나왔다. 고풍스럽게 번역된 쓰보우치 쇼요의 셰익스피어극은 관객들에게 옛날 연극이라는 인상을 심어주게 되었고, 이는 셰익스피어 연극이 신극의 주류에서 밀려나 변방화되는 계기가 되기도 하였다.⁴²⁾

『刀余波銳鋒』이다. 그런 의미에서 일본에서 셰익스피어의 희곡은 쇼요에 의해서 가부키의 의상을 두르고 본격적으로 데뷔했다고도 말할 수 있을 것이다.

41) 小野昌, 坪内逍遙とシェイクスピア: 帝劇『ハムレット』をめぐる, 安西徹雄 編, 앞의 책, 18면.

3.2. 현철의 「하믈레트」 번역과 한국 근대극 형성 과정의 일면

현철은 일찍이 한국의 근대극을 확립하기 위해서 절실한 문제를 희곡의 마련에서 찾았고, 번역희곡을 그 출발점으로 삼은 바 있다.⁴³⁾ 따라서 희곡의 전문(全文)을 장기간에 걸쳐서 연재할 수 있는 지면적 여유를 확보하고 있었던 월간지 『개벽』이 창간되었을 때, 현철은 독서대중에게 「각본 격야」와 「하믈레트」와 같은 신극의 실례와 전범을 제시하고 신극이 무엇인지를 제시할 수 있는 직접적인 기회로 삼고자 하였다.⁴⁴⁾ 그런데 번역희곡을 중심으로 전개된 현철의 근대극 활동의 대부분이 일본 ‘예술좌’에서 유학하던 당시에 익혔던 작품들을 중심으로 전개되어 나갔고, 그 번역의 방식 역시 중역(重譯)이었다는 점 등에 비추어 볼 때, 그의 근대극 활동이 사실상 일본 신극의 답습, 내지는 일본 신극의 무비판적 이식에 지나지 않는다는 비판을 받을 소지가 엄연히 존재한다. 그러나 현철의 근대극 활동을 일본 ‘예술좌’의 신극을 내면화하고 이를 구심점으로 삼은 무비판적 모방 일변도였다고 단정 짓기에는 여러 가지 의구심이 존재하는 것이 사실이다.

42) 安西徹雄, 앞의 책, 荒竹出版, 1989, 39면.

43) “우리의 演劇도 여러 가지 未備한 것이 잇서 演劇自體를 形成치 못 할 地境이면 라리 未備한 그 點부터 먼저 準備하는 것이 順路인 듯 합니다. 그러한 意味 下에서 演劇의 第一主眼되고 또 卒地에 마련하지 못 할 戲曲 卽 脚本을 먼저 準備할 必要가 있는 줄 압니다. 이 脚本을 準備하는대로 그 順序로 第一은 翻譯時期를 지나서 그 다음에는 模作時期에 이르러야 할 것이고 模作時期에서 얻던 經驗과 才量으로 創作時期에 가야 할 것인 줄 믿습니다. 그 다음에는 우리의 形狀에 必要하고 適切한 史劇을 創作하여야 할 줄 압니다. 그리고 第二로 演劇에 必要한 技藝員을 養成하여야 할 줄 압니다. 그 다음으로 附帶되는 藝術 즉 舞臺裝置나 背景畫나 光線가튼 것은 性質上 臨時日々々 하어서라도 製作할 수가 있고 또 그 方面의 專門家—畫家, 電氣技師, 建築家—가 잇스니 비록 劇에 對한 素養이 업더라도 그것은 適當한 舞臺監督 下에서 相議하여 만드면 못 될 것이 안일줄 압니다.”(밀줄 인용자) (玄哲, 「作家로서의 抱負, 劇界에 對한 私步」, 『동아일보』, 1922.1.8)

44) 윤민주, 현철의 번역희곡 연구 「隔夜」와 「하믈레트」를 중심으로, 『어문학』 제106집, 한국어문학회, 2009, 437면 참조.

「하믈레트」 번역의 경우를 두고 보았을 때, 현철이 쓰보우치 쇼요가 번역한 『햄릿』을 저본으로 하여 『개벽』에 「하믈레트」를 연재한 것은 여러 측면에서 의아함을 자아낸다. 우선, 당시 일본 근대극의 주류에서 벗어나 주변화되었던 셰익스피어의 극을 선택하여 번역한 연유가 무엇인가가 해명되지 않는다. 현철은 일본의 ‘예술좌’에서 연극 공부를 하였기 때문에 시마무라 호게츠의 근대극관으로부터 직접적인 영향을 받았다고 할 수 있다. 현철이 연극 공부를 시작한 1913년은 시마무라 호게츠가 사실상 쓰보우치 쇼요의 전근대적인 사상과 충돌을 일으켜 ‘문예협회’로부터 벗어나 독립적으로 ‘예술좌’를 결성한 시기였다. ‘문예협회’ 시절에 이미 쓰보우치 쇼요와 시마무라 호게츠의 충돌은 어느 정도 예견된 것이었다. 쓰보우치 쇼요는 1911년 5월의 <하무렛토> 공연 이후로도 셰익스피어 공연에 전념하려고 하지만 시마무라 호게츠를 위시한 젊은 단원들의 의견에 밀려서 2회 공연은 입센의 <인형의 집>, 3회 공연은 슈더만의 <고향>과 같은 작품을 올리게 되었다. 결국 1913년 <줄리어스 시저> 공연을 마지막으로 ‘문예협회’는 해산하게 된다. 쓰보우치 쇼요로부터 독립한 ‘예술좌’는 이후로 셰익스피어극에 대해 관심을 갖지 않았으며 서양의 근대극을 적극적으로 수용해 나가는 데 주력해 나갔다. 이미 시마무라 호게츠를 위시한 당시의 신극인들에 의해 셰익스피어는 고전극으로 취급받으며 신극의 중심에서 점차 멀어져 갔던 것이다.

실제로 쓰보우치 쇼요의 <하무렛토> 공연에 대해서 시마무라 호게츠는 다음과 같은 두 가지 문제를 지적한 바 있다. 한 가지는 <하무렛토>와 같은 옛날 작품에서는 근대문예와 같이 작품 내의 깊은 의미가 자각적으로 그리고 명백하게 드러나지 않는다는 점, 그리고 나머지 한 가지는 햄릿이 현대인에게 얼마만큼 살아있는 통절한 문제일 수 있는가 하는 점이 그것이다. 아버지가 살해당하고 어머니마저 빼앗긴 상태에서, 그 적과 싸워야 할지 말아야 할지, 혹은 살아야 할지 죽어야 할지 등과 같은 막막함밖에 관객자들에게 전달할 수 없을지도 모른다고 보았기 때문이

다.⁴⁵⁾ 현철이 시마무라 호게츠의 문하에서 연극을 했던 인물이라는 점을 상기한다면, 그가 공연상의 시대착오적인 측면을 지적한 시마무라 호게츠의 의견과 반대되는 길을 걸은 이유는 무엇인가라는 의문이 해소되지 않는다. 즉, 시마무라 호게츠로부터 연극을 배운 현철이, 그의 스승이 이미 고전극으로 취급했던 셰익스피어의 극을 근대희곡의 전범으로 소개하는 맥락은 언뜻 이해가 가지 않는 것이다.

또 한 가지는 앞서 2장에서 언급했던 것처럼, 희곡 텍스트의 온전한 번역보다 희곡 텍스트의 상연을 포괄하는 ‘연극적 수용’에 노력을 경주한 연유가 무엇인가 하는 점이다. 사실 현철이 「하믈레트」를 번역할 때 희곡 텍스트 그 자체의 온전한 옮김에 의의를 두었다면, 그가 저본으로 삼아 ‘중역’의 번역 방식을 취한 원작 쓰보우치 쇼요의 『하무렛토』와 미묘한 차이를 발생시키는 번역을 감행한다는 것은 이상한 일임이 분명하다. 이는 현철의 「하믈레트」 번역이 쓰보우치 쇼요가 『하무렛토』 번역과 공연을 통해서 기대했던 바, 특히 일본 전통 연극인 가부키의 쇄신을 통한 국극(國劇)을 수립하고자 했던 기획⁴⁶⁾과는 무관한 나름의 목적을 상정하고 있었기 때문에 가능한 일이다.

현철이 한편으로는 일본의 근대극이 서구식 근대극 수용에 박차를 가하던 시기에 적극적으로 편승하면서도, 한편으로는 서구식 근대극의 주변으로 밀려나 있던 셰익스피어극에 대한 관심을 피력했고, 동시에 저본으로 삼았던 『하무렛토』와는 차이를 보이는 번역을 보여주었다는 사실을 어떻게 이해할 것인가? 결론적으로 말하면 현철은 일본식의 근대극 전개 방향을 그대로 추수하여 조선적 현실에 이식하는 것만을 목표로 삼지 않았다는 사실을 방증한다고 하겠다. 쓰보우치 쇼요에서 시마무라 호게츠로 이어지는 일본 내 신극 흐름의 한 축을 압축적으로 옮겨오는 것

만을 능사로 삼았다면, 현철이 전개해 나갔던 한국 근대극 실천태(實踐態)들 속에서 발견되는 미묘한 ‘어긋남’은 발생할 수 없을 것이다. 현철의 「하믈레트」 번역에서도 발견되는 이러한 ‘어긋남’들은 작가가 한국 연극계와 공연계에 대한 현실 진단을 통해서 의식적으로 선택한 결과에 기인한 것으로 볼 수 있다. 현철은 당시 『개벽』에 번역희곡을 연재하며 크게 두 가지를 기대한 것으로 파악된다. 한 가지는 서구식 근대극의 이론과 함께 그 전범(典範)을 소개하는 것, 또 한 가지는 희곡이 무엇인가를 번역하고 그 실재적 사례를 제시하는 것이었다고 할 수 있다. 「하믈레트」의 번역은 후자 쪽의 기대를 실현하기 위한 것에 해당한다. 연극 후진의 이 땅에 선진의 서양 연극을 소개하여 한국의 대중이 연극적 교양을 쌓을 수 있는 자양분을 삼고자 했던 의도에서 서양 연극을 대표하는 상징성을 띤 만한 작품으로 셰익스피어가 선택되었고, 2년여 간에 걸친 긴 연재 기간을 통해 그 실재를 제시했던 것으로 이해된다. 셰익스피어의 대표작을 완역했음에도 불구하고 그 필요성을 근대극과 관련지어 이해한 글을 쓰지 않았다는 점에서도 일본식의 근대극 이해를 모방한 것과는 거리가 있다. 오히려 선구적인 근대 연극인으로서 현철이 갖는 조선 내에서의 역할과 사명감에서 기인한 번역으로 해석하는 것이 더 옳을 듯하다. 작품의 간단한 경계 정도가 아니라 셰익스피어의 대표작 중 한 편을 완역했다는 것은, 셰익스피어의 희곡이 어떤 것인지를 소개하고 나아가 희곡, 특히 무대적 각본으로서의 희곡이라는 것이 어떠한 것인지를 이해할 수 있는 기회를 1년 9개월 간 제공했다는 점에서 대중의 교양은 물론이고 희곡 전반에 대한 의식을 크게 제고시킬 수 있는 계기가 될 수 있었다. 현철의 「하믈레트」 번역은 한국 연극계의 현실을 직시한 작가의 의식적 선택에서 비롯된 결과물로, 한국 근대극이 형성되던 시기에 한국 연극계가 서구식 근대극을 이해하고 받아들이는 도정의 일면을 이해해 볼 수 있는 기회를 제공해 줄 수 있다.

45) 島村抱月 著, 「沙翁劇公演所感」(1911.4), 『抱月全集 第7卷(文芸雜纂)』, 天祐社, 1920, 186면 참조.

46) 윤민주, 앞의 글, 421~422면 참조.

4. 결론

현철의 번역희곡 「하믈레트」는 1920년대 한국의 셰익스피어극 수용사 중에서도 가장 특징적인 위치를 점한다. 우선 당시 수용된 여타의 셰익스피어극과는 그 번역 양상과 번역의 목적이 가장 이질적이다. 1920년대에 이루어졌던 셰익스피어극 수용 과정을 일별해 보면 크게 두 가지 경향을 띠는 것을 알 수 있는데, 한 가지는 ‘소설적 수용’이고 한 가지는 ‘연극적 수용’이라고 할 수 있다. ‘소설적 수용’은 주로 찰스 램(Charles Lamb)의 『셰익스피어 이야기(Tales from Shakespeare)』를 저본으로 하여 독서용으로 번역된 것이다. 찰스 램의 『셰익스피어 이야기』는 당대의 아동을 포함한 일반 독자들이 셰익스피어극에 쉽게 접근할 수 있도록 하기 위한 목적에서 셰익스피어 시대의 운문체 연극 대본을 현대적 언어를 토대로 산문체 소설 형식으로 개작한 작품이었다. 1920년대 한국에서 『셰익스피어 이야기』를 저본으로 삼은 번역물이 많이 등장한 것 역시, 셰익스피어 작품에 대한 한국인 독자들의 접근과 이해를 용이하게 하기 위한 목적의 번역 경향이 주류를 이룬 결과라고 할 수 있다. 이와 달리, 현철의 번역희곡 「하믈레트」는 당시의 주류적 경향이었던 ‘소설적 수용’과는 다른 ‘연극적 수용’의 면모를 보인다. 현철의 「하믈레트」는 희곡이라는 장르 자체가 제대로 번역되지 못 했던 한국 문학계의 현실 속에서 문학의 하위 장르로서의 ‘희곡’을 번역해 내는 데 기여했을 뿐만 아니라, 나아가 실질적인 공연을 의식한 공연용 대본으로서 희곡이 연극의 하위 장르라는 인식을 분명히 하는 실재적인 실례로 제공되었다. 현철의 「하믈레트」 번역은 희곡 장르의 번역과 더불어 연극 대본으로서의 지위를 분명하게 표명하는 계기가 되었다. ‘소설적 수용’이 셰익스피어극의 내용을 중심으로 한 압축적이고 상식적인 이해를 제공하는 것에 집중되어 있었다면, 현철의 「하믈레트」가 보여주는 ‘연극적 수용’은 희곡의 번역을 한국의 근대극 수립

을 위한 근대극 운동의 일환이었다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

그리고 현철의 「하믈레트」가 갖는 시대적 가치는 일본 내 셰익스피어극 수용 정황과 비교해 볼 때 보다 선명해 질 수 있다. 현철의 「하믈레트」가 쓰보우치 쇼요의 『하무렛토』를 중역(重譯)한 작품이라는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 이 때문에 현철의 「하믈레트」 번역은 일본의 신극을 그대로 모방하고 추수한 결과물이라는 시각으로부터 쉽게 자유로울 수 없었다. 그러나 일본 내 셰익스피어 수용 과정을 고려한다면, 그러한 시각들이 중역이라는 번역의 방법만을 문제 삼아 내린 성급한 예단에 지나지 않으며, 정작 중요하게 다루어져야 할 중역을 둘러싼 여러 ‘정황’들을 간과하고 내린 결론일 뿐이라는 사실을 포착할 수 있다. 특히 현철이 「하믈레트」를 번역하여 연재했던 1921~1922년 당시의 일본 내 셰익스피어극 수용 상황과 한국 문학계 및 연극계의 제반 여건 등을 고려한다면, 현철의 「하믈레트」 번역이 일본의 『하무렛토』의 일방적 답습이라는 평가를 넘어서는 변별점들을 확인해 볼 수 있다.

1920년대까지 일본 내에서 진행된 셰익스피어극 수용 과정은 크게 네 단계로 구분하여 살펴볼 수 있는데, 가부키적 수용과 신파극적 수용을 거쳐 신극적 수용으로, 그리고 다시 대학 강단의 학문적 수용으로 변모되어 나갔다. 그리고 1911년에 쓰보우치 쇼요의 ‘후기 문예협회’가 공연했던 <하무렛토>(1911.5)를 기점으로 셰익스피어극은 사실상 더 이상 공연되지 않게 되었다. 셰익스피어극이 더 이상 공연되지 않게 된 직접적인 계기는 물론 1911년에 공연되었던 <하무렛토>에서 찾을 수 있겠지만, 그 배경에는 이미 서구식 근대극의 연극적 성공, 일본 내 영문학의 위상 제고 등과 같은 복합적인 이유들이 작용함으로써 1920년대가 되면 셰익스피어극이 근대극으로서의 지위를 상실하고 고전극으로 치부되었던 때문이라고 보아야 할 것이다. 현철의 「하믈레트」는 바로 그러한 시기에 쓰보우치 쇼요의 『하무렛토』를 번역하고 있는 것이다. 1920년대는 한국의 근대극이 본격적으로 태동하는 시기로 한국의 근대극이 일본의 근대극

을 모범적인 선례로 내면화하여 추수하는 경향이 지배적이었다는 사실은 부정할 수 없는 사실일 것이다. 현철이 쓰보우치 쇼요에서 시마무라 호게츠로 이어지는 일본식 근대극의 한 축에 적극적으로 편승하면서도, 한편으로는 당시 일본식 근대극의 변방으로 밀려나 있던 셰익스피어극에 대한 관심을 피력했다는 것, 그리고 그 관심이 단순한 모방과 이식의 형태에 머물지 않았다는 것은 현철의 「하믈레트」 번역과 관련한 새로운 이해의 길을 열어 준다. 현철의 「하믈레트」 번역은 일본식 근대극을 모방하여 그대로 추수하는 것만을 목표로 삼지 않았으며, 한국 문단의 정황, 그리고 한국 연극계에 대한 명확한 현실 진단의 결과를 거쳐 나온 선택이었다는 점에서 한국의 근대 연극인으로서의 면모가 돋보이는 지점이라고 할 수 있겠다.

참고문헌

1. 기본자료

- 현철, 「하믈레트」, 『개벽』 11~30호, 1921.5~1922.12(19회 연재).
 坪内逍遙 譯, 『ハムレット』, 早稲田大學出版部刊, 1909.12.25.
 『기독교청년』
 『조선문단』
 『학생계』
 『학지광』
 『조선일보』
 『매일신보』
 『동아일보』

2. 단행본

- 김병철, 『韓國近代翻譯文學史研究』, 을유문화사, 1975.

- 김재석, 『한국 현대극의 이론』, 연극과인간, 2011.
 김창호, 「한국에서의 셰익스피어 수용 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 1999.
 민병욱, 『한국 희곡사 연표』, 국학자료원, 1994.
 바스넷, 수잔, 김지원·이근희 역, 『번역학, 이론과 실제』, 한신문화사, 2004.
 신정옥, 『셰익스피어 한국에 오다-셰익스피어의 韓國受容過程研究』, 백산출판사, 1998.
 안느 위베르스펠드, 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과지성사, 2001.
 이두현, 『한국연극사 연구』, 서울대출판부, 1969.
 河竹登志夫, 『近代演劇の展開』, 日本放送出版協會, 1957.
 河竹登志夫, 『日本のハムレット』, 株式會社 南窓社, 1972.3.
 川戸道昭・榊原貴教 編集, 中林良雄 協力, 『明治翻譯文學全集(新聞雜誌編)』 第一卷~第四卷, シェイクスピア I~IV, 大空社, 1996.
 佐々木隆 著, 『日本シェイクスピア總覽 2』, エルピス, 1995.
 安西徹雄, 『日本のシェイクスピア一〇〇年』, 荒竹出版, 1989.
 柳父章 外 2人 編, 『日本の翻譯論-アンソロジート解題』, 法政大學出版局, 2010.

3. 논문

- 김창호, 「한국에서의 셰익스피어 수용 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 1999.
 신정옥, 「셰익스피어의 한국수용(1) : 1906년~1961년까지」, 『드라마연구』 제23호, 한국드라마학회, 2005.
 여석기, 「Shakespeare와 韓國-玄哲 以後 65年 의 軌迹」, 『예술과비평』 제12호, 1986.
 오인철, 「Shakespeare 受用過程 研究-韓國演劇에 미친 影響과 관련하여」, 단국대학교 영어영문학과 박사학위논문, 1986.
 윤민주, 「현철의 번역희곡 연구-「隔夜」와 「하믈레트」를 중심으로-」, 『어문학』 106집, 한국어문학회, 2009.
 하경봉, 「日本 셰익스피어 公演史 研究」, 중앙대학교 연극학과 석사학위논문, 2002.
 황정현이 「「줄리어스 시저」 번역 연구」, 『한국문학이론과 비평』 제60호, 한국문학이론과 비평, 2013.
 鈴木邦彦, 「『ヴェニスの商人』 移入始末」, 『商學論究』 50卷 1,2 号合併号, 關西學院大學商學部, 2002.
 島村抱月 著, 『沙翁劇公演所感』(1911.4), 『抱月全集 第7卷(文芸雜纂)』, 天佑社, 1920.

Abstract

玄哲의 「하믈레트」의 翻訳とその意義

A Study on Translation and the Meaning of Hyeon-Cheol's Hamlet

尹珉珠

Yun, Min-Ju

玄哲の翻訳戯曲である「ハムレット(하믈레트)」は、韓国のシェイクスピア劇の受容史の中でも一番独特な地位を占めしている。まず、1920年代に受用された他のシェイクスピア劇とはその翻訳の様相と翻訳の目的が異質的である。当時に成り立てられたシェイクスピア劇の受容の様子を一瞥してみると、大きく二つの傾向を帯びる事が解る。一つは「小説的な受用」であり、もう一つは「演劇的な受用」である。「小説的な受用」は、主にチャールズ・ラムの『シェイクスピア物語(Tales from Shakespeare)』を底本にして読書用で翻訳をした物である。『シェイクスピア物語』が元々シェイクスピアの戯曲を読みやすく翻訳して、一般の読者が手安く接近できるようにした読み物なので、韓国の読者たちにも同じくシェイクスピアの戯曲が何なのかについて解りやすくした翻訳の傾向を見せる。読者の接近と理解の用意性を一番の目的とした翻訳である。「演劇的な受用」は玄哲の翻訳戯曲である「ハムレット(하믈레트)」に現れている傾向で、当時の主流的な傾向であった「小説的な受用」とは大きな差を見せる。玄哲の「ハムレット(하믈레트)」は、実際の公演を意識した公演用の台本であって、戯曲と言うジャンルがまだ定着していない状況の中で、戯曲を文学の下位のジャンルとしてだけでなく、さらには演劇の下位の

ジャンルであると言う認識をはっきりさせた実例となった。これは、戯曲のジャンルの翻訳でもあり、また演劇の台本としての地位も見せる切っ掛けにもなった。「小説的な受用」がシェイクスピア劇の内容について一般的で、常識的な理解を提供する事に集中されたあつたに比べて、玄哲の「ハムレット(하믈레트)」が見せる「演劇的な受用」は戯曲の翻訳が韓国の近代劇の樹立と関連してある事を表明しているので重要な意味を持つ。

そして、玄哲の「ハムレット(하믈레트)」が持つ時代的な価値は、日本でシェイクスピア劇が受容される過程と比較してみると、ものあざやかになる。日本では、シェイクスピア劇が、歌舞伎的受用、新派劇的な受用、新劇的な受用、大學の講壇で学問の対象としての受用の段階をへって、変化された。それから、1911年に坪内逍遙の「後期文芸協会」が上演した「ハムレット」(1911.5)を基点きとして、シェイクスピア劇の公演は切られてしまう。そうなった背景には、西洋の近代劇の成功と日本の中での英文学の位相の提高など複雑な理由もあるけれども、とにかくシェイクスピア劇が近代劇のとしての地位を喪失して、古典劇と取り扱われる事になったからである。玄哲の「ハムレット(하믈레트)」はこう言う時期の坪内逍遙の「ハムレット」を翻訳したものである。1920年代の韓国の近代劇は本格的に胎動し始めた時期であって、日本の近代劇を模範的は先例として内面化して、それを追い掛けようとする傾向があったのは否定出来ない事実であろう。玄哲が一方では日本の近代劇が西洋の近代劇を受用しようとする流れに便乗しようとする同時に、またの一方では西洋の近代劇の周りに押し出だされていたシェイクスピア劇に関心を傾けたのは、彼が日本の近代劇をそのまま模倣して追い掛ける事だけ为目标としてなかった事、また韓国の文学の状況と演劇界への明確で現実的な診断の結果からの選択だった事を語ってくれる証拠になれるので、韓国の新劇人としての玄哲の面貌が目立つ。

Key words: 1920年代、玄哲、翻譯戲曲、ハムレット、演劇的受容、韓國の近代劇の樹立

접수일: 2014년 10월 31일

심사기간: 2014년 11월 8일~11월 20일

게재결정: 2014년 12월 8일