

〈무의도기행〉의 상호텍스트성 재고

— 〈어선천우환〉과의 관련을 중심으로

김모란*

〈차례〉

1. 시작하며
2. 또 하나의 원텍스트, 하이에르만스의 〈어선천우환〉
3. 일본의 신극계와 〈어선천우환〉
4. 〈어민〉, 그리고 〈무의도기행〉이라는 다시쓰기
5. 마치며

〈국문초록〉

본론은 이제까지 주로 아일랜드의 극작가 싱(J. M. Synge)과의 관련에서 논의되어 온 함세덕의 대표작 〈무의도기행〉(1941)에 대하여, 기존에 알려지지 않았던 사실을 새롭게 제시하고, 그 의미를 탐색하려는 시도이다. 그 사실이란 바로, 〈무의도기행〉이 네덜란드의 극작가 하이에르만스(Herman Heijermans)의 〈어선천우환(Op Hoop Van Zegen)〉(1900)을 차용하여 쓰여졌을 가능성이 매우 높다는 것이다. 본론은 〈어선천우환〉과 〈무의도기행〉의 기본적인 중심 플롯의 유사성 및 여타 묘사에서 확인되는 지엽적인 유사성들을 제시하며, 〈어선천우환〉이 〈무의도기행〉의 가장 중심적인 원텍스트임을 논증하고, 이를 통해 〈무의도기행〉에 발현된 상호텍스트성의 내용을 근본적으로 갱신하고자 한다.

자연주의 리얼리즘의 뛰어난 유산 중 하나로 평가되는 〈어선천우환〉은 1928년에 일본의 연극인 구보 사카에(久保栄)에 의해 일본어로 번역된 이래, 1930년대 중반 일본 신극계의 중요한 레퍼토리 중 하나였다. 그러므로 본론에서는 우선, 〈무의도기행〉의 원텍스트로서 〈어선천우환〉의 존재를 밝힌 후에, 〈어선천우환〉이 당시의 일본 신극계에서 어떠한 위치를 점하는 작품이었던가를 살펴볼 것이다. 다음으로, 〈어선천우환〉으로부터 파생된 것으로 판단되는 두 개의 텍스트, 즉 구보에 의해 다시 쓰여진 일본의 어민극 〈어민(漁民)〉(1931)과 함세덕에 의해 다시 쓰여진 조선의 어민극 〈무의도기행〉을 구체적으로 비교 검토하며, 여타와 구별되는 〈무

* 와세다대학교 글로벌에듀케이션센터 준교수

의도기행)의 특징을 분석한다.

이러한 과정을 통해 본론은, 탈역사적인 시공간에서의 아일랜드성을 탐구하는 싱의 작품과는 달리, <무의도기행>이 어민들의 고난의 원인으로서 자연뿐 아니라 식민지하 어촌의 모순된 사회구조, 산업구조를 강조했다는 점을 들어, 싱의 작품과 구별되는 <무의도기행>만의 독창성을 강조해 온 기존의 연구에 이의를 제기한다. 본론에서 검토하듯이, <어선천우환>과의 관련에서 보자면, <무의도기행>은 전체적인 구성 상 오히려 <어선천우환>의 주축 중 하나인 어업자본과의 대립을 약화시키며, 그를 통해 결과적으로 아들을 잃은 어머니의 비극으로 수렴하도록 재구성된 극이라고 보는 것이 타당하기 때문이다.

주제어: 구보 사카에, 무의도기행, 상호텍스트성, 어민, 일본 신극, 천우환, 하이에르만스, 함세덕

1. 시작하며

20세기를 마무리하는 1999년, 국립극단은 창설 이래 처음으로 함세덕의 극을 공연했다. 1941년 작인 <무의도기행>을 한중일 동양 3국 연극 재조명 시리즈의 일환으로 무대에 올린 것이다. 여타의 소위 월북작가들과 마찬가지로 함세덕의 작품이 1988년에 해금되었고, 1990년대에 이르면 몇 개의 극단이 그의 작품을 공연한 바 있었지만, 그것이 다름아닌 국립극단에 의해 재조명된다는 사실은 공연을 준비하는 이들에게도, 공연을 감상하는 이들에게도 격세지감을 실감하게 하기에 충분한 사건이었다. 그러한 점에서 국립극단의 <무의도기행>은 이념의 대립으로 특징지워지는 전세계와의 결별을 상징하는 무대로서도 나름의 의의를 갖는다고 할 수 있을 것이다.

국립극단의 <무의도기행>이 극작의 발표 이후 50여년의 세월이 지난 시점에서 이루어진 만큼 공연에서는 이를 의식한 각색이 이루어졌다. 각색과 연출을 맡은 김석만은 1941년의 작품을 오늘날의 관객에게 효과적으로 제시하고자 고심한 끝에, 원래의 작품의 앞뒤에 프롤로그와 에필로그를 새로 삽입하였다. 이는 “당대의 역사적 시기를 암시하고 관객의 틀 거리를 제공”¹⁾하는 수단으로서 고안된 것이었다. 그 때문에 주인공 천명

의 소학교 졸업식 장면으로 설정된 프롤로그에서는 일장기를 배경으로 “천황폐하의 진정한 적자일 뿐 아니라 분신으로서,” “각자의 입장에서 대동아공영을 위해 봉공의 성을 다 해야 할 것”²⁾이라는 교장의 훈시가 일본어로 이루어지는 등,³⁾ 각색 전의 <무의도기행> 자체에서는 전경에 제시되지 않았던 당대의 시대적 상황이 직접적으로 무대화되고 있다.

그런데, 흥미로운 것은 이러한 틀거리에 동원된 다수의 기호들로 인해 이 틀거리가 <무의도기행>을 그와 관련된 여타의 텍스트들로 연결시키고 있다는 점이다. 함세덕이 천명의 선생 역할로 무대에 직접 등장하는 프롤로그의 일부를 인용해 보자.

천 명 저, 바다를 떠나 멀리 가보고 싶어요. 저 남양으로 징용가는 사람들을 보든 문득 따라가고 싶은 생각이 들 때도 있는 걸요?

함세덕 아서라, 그런 생각을 말아라. 앞으로 전쟁은 더 심해질지도 몰라. 중일전쟁이 터졌으니..... 어떡해든 살아남아야 한다. 이 섬은 누가 지키게?

(중략)

함세덕 (중략) 어찌면 나도 전쟁에 나갈지도 몰라. 끌려 갈 땐 가더라도 난 할 일이 있다. 내 고장의 생활을 연극으로 남기는 거야. 이거 받아라. 저 구라파에 우리나라와 비슷한 아일랜드란 나라가 있는 거 알지? 거기 사람이 쓴 바다로 가는 기사들이란 작품 얘기 해 준 적이 있지? 그걸 읽고 크게 감명을 받아 쓴 작품이 산허구리인데 조선문학에 실렸

1) 김석만, 「각색 연출의 글」, 『국립극단 제183회 정기공연 함세덕의 무의도기행 공연 프로그램』, 9면.
2) 『국립극단 제183회 정기공연 함세덕의 무의도기행 공연대본』, 4면.
3) 공연대본에는 “덴노헤이가 반자이!”를 외치는 만세삼창 부분을 제외하고는 교장의 훈시 부분도 모두 한국어로 번역되어 쓰여 있으나, 당시의 기록에 의하면 이 훈시는 전부 일본어로 공연된 듯하다. 「이 달의 공연 이야기」, 『한국연극』 제278호, 1999.8. 참조.

어. 졸업 기념으루 준다.

천 명 고맙습니다. 고맙습니다. 꼭 읽겠어요. 나두 이답에 크면
선생님처럼 작가가 되겠어요.⁴⁾

위에서 직접적으로 언급되는 것은 함세덕의 처녀작이며, <무의도기행>과 함께 싱(J. M. Syngge)의 영향이 현저한 극으로 알려진 <산허구리>(1936), 그리고 싱의 <바다로 가는 기사들(Riders to the Sea)>(1904)이다. 그러나 그 뿐만은 아닐 것이다. 원작에서는 트럭 운전사를 희망했으나, “우리나라와 비슷한 아일랜드”의 문학을 의식하며 작가를 꿈꾸는 소년으로 변모된 천명은, 함세덕의 전작 <해연>(1940)의 주인공인 또 다른 문학소년 세진의 모습으로도 이어진다. 또한 바다 건너 먼 곳 “남양”을 동경하는 천명의 모습에서, 훗날 함세덕이 <무의도기행>을 국민연극으로 개작한 <황해>(1943)와 그 과정에서 용감한 해군 지원병으로 거듭나는 천명을 떠올리는 것도 결코 어려운 일이 아니다. 이러한 의미에서 이 틀거리는 <무의도기행>이라는 하나의 극적 세계로 우리를 집중시키기 보다는 <무의도기행> 외부의 다수의 관련 텍스트로 우리의 시선을 이끈다. 즉, <무의도기행>이 갖는 상호텍스트성의 환기⁵⁾야말로 이 틀거리가 갖는 중요한 기능 중 하나인 셈이다.

각색자의 이러한 의도와 노력이, 국립극단의 <무의도기행>의 연극적 완성도에 긍정적으로 작용했는지에 대해서는, 또 다른 차원의 평가가 요구될 것이다. 당시의 공연평에 국한하여 보자면, 이에 대한 부정적인 언

4) 『국립극단 제183회 정기공연 함세덕의 무의도기행 공연대본』, 4-5면.

5) 공연 프로그램에 실린 김만수의 「무의도기행의 구조적 특성」이라는 글에서 보듯이 이러한 상호텍스트성의 제시는 이 공연의 기획 단계에서 어느 정도 의식된 부분인 듯하다. 김만수는 연극의 역사는 어떤 의미에서 각색의 역사이고 함세덕의 희곡도 창조적 모방으로서의 각색의 산물이라는 점을 확인한 후에, <무의도기행>과 관련지을 수 있는 텍스트들(<바다로 가는 기사들>, <도막>, <산허구리>, <동어의 끝>, <황해>)을 열거하고 이들 사이의 ‘갈피 다른 점’을 간단히 정리하고 있다. 『국립극단 제183회 정기공연 함세덕의 무의도기행 공연 프로그램』, 16-7면.

급들이 눈에 띄는 것이 사실이다. 예를 들면, 김미혜는 “바로 이 틀거리가 작품의 분위기를 더욱 ‘절망과 ‘비에’ 쪽으로 몰고 가는 사족이었다”라고 평가하며, 이것이 “희망의 메세지”를 갖지 못하는 <무의도기행>의 약점을 더욱 부각시켰다는 점을 아쉬워했다.⁶⁾ 한 편, 김승옥은 프롤로그와 에필로그에 의해 강화된 서사성이 함세덕 작품 특유의 서정성을 약화시킴으로써, “오히려 작품 내적 완결성을 훼손시켰고 비극적 감동을 희석시키는 결과를 초래했다”고 분석했다.⁷⁾ 두 극평 모두 각색자에 의해 고안된 틀거리라는 장치를 부정적으로 평가하고 있는데, 그것이 각각 비극성의 강화와 훼손이라는 상반된 분석에 입각한 것이라는 점이 매우 흥미롭다.

그러나 본론에서는 이러한 틀거리의 연극적 효과를 평가하기 보다는, 앞에서 언급했듯이 이 틀거리가 새삼 우리의 눈 앞에 펼쳐 놓은 (비록 그것이 매우 세련된 방식으로 제시되지는 못했다 하더라도) 함세덕 작품의 상호텍스트성에 대해 주목하고자 한다. 주지하다시피 함세덕의 텍스트가 그 이전에 생성된 여러 텍스트와 갖는 관계성이 논의되기 시작한 것은 함세덕에 대한 연구가 본격화 된 1980년대 말로 거슬러 올라간다. 일찍이 유민영은, 함세덕의 희곡의 상당수가 외국작품의 “모작”이며, 그가 “모방의 천재”에 지나지 않는다고 주장한 바 있고,⁸⁾ 장혜전은 유민영의 이러한 주장이 구체적 검증과정을 거치지 않은 것이라 지적하며, 함세덕 작품에 나타난 외국작품의 수용과 변용의 진폭을 면밀히 검토하고자 했다.⁹⁾ 특히, 김인표와 김진규의 선행연구는 창작적 변용으로서 <무의도기행>에 주목한 것이었는데,¹⁰⁾ 이러한 연구에서 <무의도기행>은, <산허구리>와 더불어

-
- 6) 김미혜, 「월북작가 함세덕의 재발견, 국립극단 <무의도기행>」, 『한국연극』 제277호, 한국연극협회, 1999, 115면.
 7) 김승옥, 「서정과 서사, 그 극적 감동의 틈새 — 국립극단의『무의도기행』」, 『공연과 리뷰』 제24호, 현대미술사, 1999, 109면.
 8) 유민영, 「사실과 낭만의 조화」, 한국극예술학회 편, 『함세덕』, 연극과인간, 2010, 53-4면.
 9) 장혜전, 「함세덕의 희곡에 나타난 외국작품의 영향문제」, 위의 책, 81-102면.
 10) 김인표, 「J. M. Synge과 함세덕 비교 연구: Riders to the Sea가 『산허구리』와 『무의

어 시의 영향이 현저한 극작으로 분석되는 한 편, 시의 작품과의 거리로 인해 함세덕의 창조적 역량의 성장을 보여주는 지표로 인식되기도 했다.¹¹⁾

본론에서는, 이상과 같이 연구가 진행되어 온 <무의도기행>과 외국작품과의 관계에 대하여, 기존에 알려지지 않았던 사실을 새롭게 제시하고, 그 의미를 탐색하고자 한다. 그것은 바로, <무의도기행>이 네덜란드의 극작가 하이에르만스(Herman Heijermans, 1864-1924)의 <어선천우환(*Op Hoop Van Zegen*)>(1900)을 원텍스트로 하여 쓰여졌을 가능성이 매우 높다는 것이다. 뒤에서 상세히 살펴보겠지만, <어선천우환>은 일본 신극계의 중요한 레퍼토리 중 하나였다. 그러므로 본론에서는 우선, <무의도기행>의 원텍스트로서 <어선천우환>의 존재를 밝힌 후에, <어선천우환>이 당시의 일본 신극계에서 어떠한 위치를 점하는 작품이었던가를 살펴볼 것이다. 다음으로, <어선천우환>으로부터 파생된 것으로 판단되는 두 개의 텍스트, 즉 일본의 <어민>과 조선의 <무의도기행>을 구체적으로 비교 검토하며, 여타와 구별되는 <무의도기행>의 특징을 분석하고자 한다. 이를 통해 본론은, <무의도기행>을 직조해 낸 컨텍스트 및 <무의도기행>에 발현된 상호텍스트성의 내용을 근본적으로 갱신하게 될 것이다.

2. 또 하나의 원텍스트, 하이에르만스의 <어선천우환>

앞에서 언급한 국립극단의 <무의도기행> 공연 당시, 예술자료원에서 추진한 구술아카이브 사업의 일환으로 인터뷰 대상이 된 원로배우 김동원은, 질문자가 이 공연에 대한 감회를 묻자 다음과 같이 언급했다.

도기행>에 미친 영향』, 『현대영미드라마』 제4호, 한국현대영미드라마학회, 1995, 71-93면; 김진규, 「함세덕과 싱(J. M. Synge)의 희곡에 나타난 바다와 죽음의 의미: 『바다로 가는 기사들』, 『산허구리』, 『무의도기행』을 중심으로」, 『문학과 환경』 제9권 제1호, 문학과 환경학회, 2016.6, 117-41면.

11) 김인표, 위의 글, 82-3면.

시대가 그만큼 달라졌다고 생각합니다. 그런데 이번 공연에서 프롤로 그는 공연히 붙었다고 생각합니다. 더군다나 서툰 일본말로 하는 게 무척 어색하더군요. 함세덕하고는 개인적으로 잘 알았는데 함세덕은 다른 작품에서 따오는 걸 좋아했어요. 「무의도기행」도 이번에 보니까 내가 일본에서 본 「天優丸」(인용자주: 「天佑丸」의 오기)이란 번역극 냄새가 많이 나더군요.¹²⁾

김동원은 당시의 극평들이 그러했듯이 우선 프롤로그 부분을 부정적으로 평가했다. 그리고 나서 함세덕의 극작에 “다른 작품에서 따오는 것,” 즉 차용이 많았음을 언급한 후에, “냄새”라는 애매한 표현을 쓰며 <무의도기행>과 <어선천우환>의 관련 가능성을 제시하고 있다.

일본의 신극계에서는 일찍부터 하이에르만스의 대표작인 <어선천우환>의 존재에 주목하고 있었다. 신극 운동의 선구적 지도자인 오사나이가오루(小山内薫)가 이 작품을 일본식으로 ‘덴유마루(天佑丸)’라 명명한 이후, 이 이름으로 통칭되면서 신극 관계자들 사이에서 널리 알려진 작품이었던 것이다.¹³⁾ 일본어 번역 <천우환>은 『세계희곡전집 벨기에 · 화려한 근대극편』(1928)에 처음 발표되는데, 이는 후에 극작가 겸 연출가로서 굵직한 업적을 남기게 되는 구보 사카에(久保栄)가 독일어역을 기반으로 영역도 참고하며 중역한 것이었다.¹⁴⁾

그렇다면, 김동원이 제기한 <어선천우환>과 <무의도기행>과의 관련성을, 일본어로 번역된 <천우환>과 <무의도기행>의 주요 인물과 사건을 대조함으로써 검증해 보자.¹⁵⁾ 다음은 두 작품의 주요 사건과 전달되는

12) 「특별기획 프로그램: 문화예술 20세기의 정리와 21세기의 전망 ①연극/ 원로에게 듣는다: 김동원」, 『ZINE』, 1999.8. (<http://www.arko.or.kr/zine/artspaper99-08/38.htm>, 2015.9.30.열람.)

13) 北条元一, 「解説2: 久保栄の自然主義評價をめぐって - 「漁船天佑丸」を中心に」, 『久保栄全集 9』, 三一書房, 1962, 440면.

14) 内山鵜, 「解題」, 위의 책, 421-2면.

정보를 극에서 전개되는 시간 순으로 나열한 것이다(유사한 역할의 인물을 같은 알파벳으로 표시하여 비교를 용이하게 하였다).

〈천우환〉(전4막)	〈무의도기행〉(전2막)
<p>제1막: 크니에르체제의 집 거실</p> <ul style="list-style-type: none"> - 지난달에 군대에서 쫓겨온 후로 어머니 B 크니에르체와 사촌 요오에게 겁쟁이라 비웃음을 받는 A 바렌트 - 12년 전 아버지와 두 형을 바다에서 잃은 바렌트 가족의 전력 - 바렌트를 천우환에 승선시키려는 C 보스와 12년전 비극을 떠올리며 거부하는 바렌트 - 바렌트의 또 다른 형인 게에르트는 해군에서의 반항죄로 복역한 후 집으로 돌아와 자신의 상관폭행죄의 내막과 해군, 감옥에서의 비인간적 생활을 폭로 	<p>제1막: 10월 상순 / 공씨의 집</p> <ul style="list-style-type: none"> - 물에서 일하다가 일년 만에 다시 무의도로 끌려오는 A 천명 - 어머니 B 공씨의 동생 C 공주학은 자신의 배에 조카 천명을 태우려 하고, 이에 반대하며 천명을 딸 희녀와 결혼시켜 의사로 키우려는 D 구주부와 대립 - 두 형이 바다에서 죽은 천명 가족의 전력, 배를 태우려는 어른들(아버지 낙경, 공씨, 공주학)에게 저항하나 마지못해 수긍하는 천명
<p>제2막: 한 달 후 (크니에르체제의 생일)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 천우환의 출항을 한 시간 앞둔 시점, 게에르트와 바렌트도 승선에 서명한 상황 - 목수 D 지문이 술주정하는 중에 천우환의 늑재가 썩은 것을 발설 	<p>제2막: 다음 날 (공주학의 생일)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 공주학의 생일에 모인 어부들의 대화로 일본 어선과의 경쟁에서 실패한 낙경의 불운이 밝혀짐 - 구주부가 배의 결함을 폭로하지만 이를 확인하려는 공씨에게 공주학은 화

15) 함세덕이 참조했을 것으로 여겨지는 『世界戲曲全集』(1928)판의 〈천우환〉에는, 게에르트가 해군과 감옥에서의 비인간적인 생활을 폭로하는 부분에서 결말을 의식하여 복자 처리된 부분이 다수 등장한다. 이러한 복자의 존재가 전체적인 내용 이해에 큰 지장을 주지는 않으나, 정확한 이해를 위해서는 복자 부분이 없는 『久保栄全集 9』의 〈어선천우환〉을 참고할 필요가 있다.

<ul style="list-style-type: none"> - 보스와 게에르트 간의 논쟁으로 선원의 대우를 둘러싼 계급적 대립의 격화 - 지몬에게 배의 결합에 대해 듣고 도망친 바렌트와 이를 믿지 않는 어머니 - 부역으로 도망가며 저항해 보지만 결국 경관에게 끌려가는 바렌트 	<ul style="list-style-type: none"> 를 내며 부인 - 공씨 부부의 설득에도 본인이 직접 배 밀창을 확인했다며 승선을 거부하는 천명 - 칼을 들고 부역으로 숨었으나 결국 끌려가는 천명 - 후일담 형식으로 전해지는 파선과 천명의 죽음
<p>제3막: 출항 한 달 반 후</p> <ul style="list-style-type: none"> - 약천후의 저녁, 크니에르체의 집에 모인 여자들이 각각 바다에서 죽어 간 남자들의 이야기를 펼침 - 약천후에 불안해하는 여자들, 요요가 게에르트의 이야기를 임신 중인 것이 밝혀짐 	
<p>제4막: 출항 62일후 / 보스의 사무실</p> <ul style="list-style-type: none"> - 지몬이 사무실에 나타나 자신의 경고를 듣지 않은 보스를 비난 - 천우환의 일부와 바렌트의 시신이 발견됐다는 연락에 오열하는 유족들 - 유족 부조를 위한 모금의 신문 광고로 마무리 	

〈표 1〉 〈천우환〉과 〈무의도기행〉의 비교

이상에서 드러나듯이, 전체적으로 보면 <무의도기행>은 4막으로 구성되어 있던 <어선천우환>의 내용을 2막으로 압축한 것이라 할 수 있다. 천명이 끌려 가는 것으로 마무리되는 2막까지는 <어선천우환>의 전개와 유사하나, <어선천우환>의 3, 4막의 내용은 전체적으로 생략되고 파선과 주인공의 죽음이 전해지는 4막의 중심 사건만이 <무의도기행>의 2막에 후일담 형식으로 삽입되어 있다. 극의 공간적 배경은 어촌의 한 가난한 집으

로 동일한데, <어선천우환>의 3, 4막 사이에 일어나는 배경의 변화는 4막의 내용을 생략한 <무의도기행>에서는 당연히 일어나지 않는다. 시간적 배경으로는 1, 2막 사이에 경과한 기간의 차이는 현저하지만, 2막이 각각 등장인물의 생일로 설정되어 있다는 유사점을 발견할 수 있다. 주요 인물 면에서 보면, <무의도기행>에는 무능하기는 하지만 천명의 아버지가 등장하고, 배의 선주인 공주학이 천명의 친족이라는 점, 아들 형제가 천명 하나로 변화된 점, 배의 결함을 발설하는 구주부가 극의 중심인물인 점 등이 상이하지만, 그 외에는 대체적으로 유사하다고 볼 수 있다.

그러나 두 작품의 결정적 유사성은 무엇보다도 극을 이끌어가는 중심사건에 있는데, 이미 두 명의 가족을 바다에서 잃은 한 가정의 아들이 바다를 두려워하며 승선을 거부하고, 선주와 그의 어머니가 (<무의도기행>에서는 그의 부모가) 경제적인 이유로 이들을 배에 태우려 함으로써 일어나는 갈등이 오롯이 겹쳐진다. 특히, 주인공인 아들이 승선을 거부하게 되는 직접적인 이유가 배의 결함을 인지한 데에 있다는 구체적인 극적 사건이 동일하다는 점은, <어선천우환>과 <무의도기행>의 유사성이 우연에 의한 것이라고 보기 어렵게 하는 결정적인 요인이라 할 수 있다.

그 외에, 보다 지엽적인 유사점도 여럿 확인할 수 있다. 우선, <무의도기행>에서 구주부의 과거 실패담으로 언급되는 산모와 아기의 죽음이라는 삽화가, <어선천우환>의 경우에도 지몬이 과거 경험한 사건(제3막 제4장)으로 언급된다는 점이다. 또한, 천명이 물에서 하는 일이라면 무엇이든지 참고 하겠다며, 그간의 고생과 자신의 인내심을 강조하는 장면의 묘사도 <어선천우환>의 그것과 매우 닮아 있다. 천명은, “겨우내 동아젓 황새기 젓을 저리구 나면, 손등이 터진 자리에, 호떡(餠) 소꿉이 들어가, 씨라려 죽겠지만, 한 번인가 난 싫다구 않 했어요,” “고기를 혀 가지구, 하루 종일 호-쥌(鮑丁)루 펄펄 뛰는 놈을, 대가리 토막을 치구, 창자를 갈르고 있으면, 나중엔, 그 놈의 조기눈깔들이, 모두 나를 훑여보는 것 같어, 몸서리가 쳐요!”¹⁶⁾라고 호소한다. 이는 어선천우환의 바렌트가 배 타는 일 외

에는 뭐든지 하겠다며 “요전에 생선 것갈을 담갔을 때도, 손 껍질이 문드러져서 밤에는 잠도 못 잤다구요 그 때도 난 아무 말 않고 참았잖아요”¹⁷⁾라고 항변하는 부분이나, 바렌트의 외삼촌인 코부스가 “때때로 생선을 염장하거나 배를 가르는 게 징그러울 때도 있었지. 이렇게 생선 머리를 왼손 엄지로 누르고서 칼끝으로 창자를 빼내는 거야. 그러면 생선 이 놈이 눈을 커다랗게 뜨고, 무슨 할 말이라도 있는 것처럼 사람 얼굴을 쳐다 보지. (중략) 가만히 사람을 노려보는 거야. 눈도 깜짝 않고 노려 봐”¹⁸⁾라며 선원 생활을 회상하는 부분과 매우 유사하다.

이처럼, 두 작품의 내용상의 유사성을 기준으로 판단하자면, <무의도기행>이 <어선천우환>을 원텍스트로 한 작품일 가능성은 충분히 인지된다. 여기에 더해, <무의도기행>의 ‘천명(天命)’이라는 이름도 <어선천우환>에 기인한 것이라고 추측할 수 있다. <어선천우환>의 제 4막에서 바렌트의 시체가 떠올랐다는 연락을 받은 보스는 수화기 너머의 항무소 직원에게 “천명이라 생각하고 포기해야죠”¹⁹⁾라고 응답한다. 곧이어 보스는, 희생된 또 다른 소년의 어머니에게도 “말하자면, 이것은 천명”²⁰⁾이라며 진정시키려 한다. 이처럼 <어선천우환>에서 선원들의 죽음을 두고 반복해서 등장하는 천명(天命)이라는 표현이 그대로 <무의도기행>으로 옮겨져, 주인공 소년의 운명을 암시하는 이름으로 부여되었을 가능성이 크다.

그렇다면 외적 조건으로 본다면, 즉 함세덕이 <어선천우환>을 접했을 가능성이 있는가 하는 측면에서 보면 어떠한가. 뒤에서 상술했겠지만 <어선천우환>이 일본에서 상연되는 것은 1930년대 중반의 일이므로,

16) 함세덕, 「무의도기행」, 『인문평론』, 1941.4, 96면. 이하 「무의도기행」의 인용은 원문의 띄어쓰기만을 수정하여 인용하며, 원문의 오자 부분에는 []를 써서 수정 사항을 표기함.

17) 하이엘만스, 久保栄訳, 「天佑丸」, 『世界戯曲全集36 白耳義和蘭近代劇集』, 近代社, 1928, 419면.

18) 위의 책, 462면.

19) 위의 책, 488면.

20) 위의 책, 491면.

1940년대에 이르러 비로소 일본유학을 경험하게 되는 함세덕이, 당시 일본에 체류하며 직접 공연을 보았던 김동원이나 공연에 참가했던 안영일 처럼 무대로 이 작품을 접했을 가능성은 없다. 그러나 구보 사카에가 번역한 <천우환>을 읽었을 가능성은 충분하다. 함세덕의 외국희곡에 대한 해박한 지식은 주로 독서에 의한 것으로 알려져 있는데,²¹⁾ 그렇다면 그 주된 대상은 일본에서 발간된 희곡전집류일 것이다. 1920-30년대 일본에서는 현지점에서 돌아보아도 그 규모와 다양성이 인정될 만큼 희곡전집류의 간행이 활발했는데, 그 중 외국희곡을 포함한 전집류가 아래에 정리한대로 5종에 이른다.

- 『近代劇大系』(전16권), 近代劇大系刊行會, 1923-4년
: ① 제9권 『英及愛蘭編』
- 『古典劇大系』(전19권), 近代社, 1924-7년
- 『世界戲曲全集』(전40권), 世界戲曲全集刊行會, 1927-30년
: ① 제9권 『愛蘭劇集』
② 제36권 『白耳義·和蘭近代劇集』에 하이에르만스의 <천우환>, <조일상회> 수록
- 『近代劇全集』(전43권), 第一書房, 1927-30년
: ① 제25권 『愛蘭土 1』, 제26권 『愛蘭土 2』
② 제13권 『独逸』에 하이에르만스의 <영원한 유태인> 수록
- 『世界文學全集』 제 1기(전38권), 新潮社, 1927-30년
: ① 제33권 『英國及愛蘭戲曲集』
② 제36권 『近代戲曲集』에 하이에르만스의 <유태인 마을> 수록

위에 정리한 내용 중에서, ①은 각 전집의 아일랜드 연극 관련 사항이며, ②는 하이에르만스 관련 사항이다. 함세덕이 아일랜드연극에 접한 것

21) 서연호, 「함세덕과 일본연극」, 한국극예술학회 편, 『함세덕』, 201-2면에 인용된 이해량의 언급 등을 참조.

이 이러한 전집류를 통해서였다고 추론한다면, 그러한 전집류에 4작품이나 실린 하이에르만스의 작품 또한 읽었을 가능성이 매우 높다고 판단할 수 있을 것이다. 하이에르만스가 비록 현재 한국에서는 거의 거론되지 않는 작가이지만, 당시 일본에서 활발히 소개되고 있던 작가였다는 사실 또한 확인할 수 있는 부분이다.

이와 같이 함세덕이 독서를 통해 <어선천우환>을 접했을 가능성은 충분히 유추 가능하며, 이를 전제로 <무의도기행>과 <어선천우환>의 내용상의 유사점을 볼 때, 함세덕이 <어선천우환>을 원텍스트로 하여, 극의 중심 사건 등을 차용하는 방식으로 <무의도기행>을 집필했으리라는 판단이 충분히 가능하다. 아울러, 그 차용의 정도와 그 결과 생성된 <무의도기행>에서의 창조적 변용의 폭을 기준으로 <어선천우환>과 <무의도기행>의 거리를 가늠해 본다면, 매우 넓은 의미에서의 변안 정도로 규정할 수 있을 것이다.²²⁾ 뒤에서 구체적으로 살펴보겠지만, <무의도기행>은 극의 구성과 인물의 조형 등에서 유의미하며 폭 넓은 변용의 양상을 드러내고 있기 때문이다.

3. 일본의 신극계와 <어선천우환>

함세덕이 참조했으리라 판단되는 일본어판 <천우환>은, 앞에서 밝혔듯

22) 함세덕과 외국작품의 관계를 기술할 때 동원되는, 그리고 많은 경우에 그 부분이 매우 모호한 여러 층위의 표현과 개념들 사이에서, 두 텍스트의 관계를 정의하는 것은 단순한 작업은 아니다. 그러나, 그러한 작업에서의 하나의 기준으로서, 장혜전의 선행문을 참고하자면, 각각의 경우가 “소재 상의 유사성”(〈산허구리〉), “변안에 가까운 모작”(〈추석〉), “모티브 하나의 차용”(〈어밀레종〉) 등으로 구분되는 기준은 역시 원텍스트와 구별되는 창조적 변용의 폭에 있다(장혜전, 앞의 글, 100-1면). 그런 의미에서, 구체적인 사건과 인물 및 묘사의 차용이 인정되는 <무의도기행>은, “소재 상의 유사성”(〈산허구리〉)과, 보다 엄밀한 의미에서의 “변안”(〈추석〉) 사이에 위치하는, 넓은 의미에서의 변안이라 규정할 수 있을 것이다.

이 1928년에 구보 사카에에 의해 번역되었다. 구보의 연극인으로서의 경력은, 그가 도쿄제국대학 독문과에 재학중이던 1925년, 슈테른하임(Carl Sternheim)의 <호제(Die Hose)>를 번역하여 츠키지소극장(築地小劇場)에 제출함으로써 시작된다. 이후 구보는 이 극장의 문예부에 소속되어 주로 독일 표현주의 연극의 번역에 주력하게 된다. 그러나 제국대학시절 기숙사에서 구보와 같은 방을 썼고 훗날 일본 신극계의 역사적인 공연들을 함께 만들어 나가게 되는 무라야마 도모요시(村山知義)에 의하면, 구보의 표현주의 극에 대한 관심은 그 자신의 성향보다는 주변인물과 시대적 유행에 영향 받은 바가 컸다고 한다.²³⁾ 그런 점에서는, 1920년대 구보의 번역 활동의 대부분이 표현주의극에 집중되어 있기는 하지만, 오히려 그러한 흐름에 속하지 않는 <어선천우환>이야말로 1930년대 이후 전개되는 구보의 주체적인 연극 인생과 더욱 밀접하게 연관되는 작품이라고 할 수 있다.²⁴⁾

오사나이 가오루의 죽음 이후 1920년대 말 츠키지소극장이 분열해 가는 과정 속에서 구보는 신츠키지극단(新築地劇団)에 참여하게 되고, 신츠키지극단이 좌익화 함에 따라 그 자신도 사회주의사상을 체득하게 된다. 결국 그는 신츠키지극단을 탈퇴하고 동격좌익극장(東京左翼劇場)과 일본 프롤레타리아연극동맹(PROT)을 기반으로 활동하게 되었고, 1933년 말부터는 전진좌(前進座)의 연출과 연기 지도도 겸하는 등 연극계에서 다방면의 활동을 펼쳤다. 주지하다시피 전진좌는 함세덕이 1942-3년의 일본 체제시²⁵⁾에 소속하게 되는 극단으로, 1931년의 설립 이래, 가부키, 시대극, 신

23) 村山知義, 「解説:久保と表現派戯曲の翻訳」, 『久保栄全集』 10, 三一書房, 1962, 455-7면.

24) 전집의 해설에서도, 구보의 번역 활동을 초기 표현파 시대의 제1기, 자연주의 희곡의 제2기, 후년의 <파우스트>, <군도> 등의 제3기로 나누며, 제 2기에 이르러 자신의 마음에 맞는 작품을 번역하게 되었다고 정리하고 있다 (北条元一, 앞의 글, 439면).

25) 함세덕의 일본체제 시기에 대해서는, 박영정, 「함세덕, 연극과 현실 사이에서 줄타기한 극작가」, 한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년: 인물연극사』, 연극과인간, 2009, 427-8면에서, 1942년 11월 초에 일본에 건너가서, 다음 해 11월 <황해> 공연 이전에 귀국한 것으로 잠정적으로 결론지어져 있다. 그런데, 필자가 확인한 문헌에서는, 1943년 11월 20일에서 12월 6일까지 경성에 체류한 일본의 연극인이 함세덕에 대해 “지금 동경의 전진좌에서 연출수업을 하고 있는 大山世徳(咸世徳)”이라 언급하고 있다. “지

극을 망라하는 다양한 레퍼터리로 유명한 극단이다. 그러나, 함세덕이 전진좌의 일원으로서 구보와 대면했을 가능성은 거의 없다. 왜냐하면, 구보가 전진좌와 관계를 맺은 기간은 그리 길지 않았기 때문이다. 구보는 1936년 8월부터 신극에 전념하겠다는 이유로 전진좌의 공연에 관여하지 않게 된다. 더구나 함세덕이 일본에서 활동했던 국민연극의 시대에는, 신협(新協)과 신츠키지 양극단 관계자들의 일체검거로 시작된 당국의 신극탄압 속에서 구보는 일체의 공적 활동에서 물러나 있었다.

<어선천우환>의 번역은 1928년에 이미 완성되었으나, 그것이 집중적으로 상연되는 것은 1930년대 중반의 일이다. 이는 위에서 간략히 살펴본 구보의 경력을 통해서도 드러나는 일본 신극계의 역사적 흐름과 관련이 깊다. 아래는 당대 일본에서의 <어선천우환> 상연 기록을 정리한 것이다.

- 신츠키지극단 <범선천우환>, 1934년 4월 10-22일, 츠키지소극장
- 오사카협동극단 <천우환>, 1936년 3월 26-28일, 오사카 분라쿠좌(文楽座)/고베 야치요좌(八千代座)
- 신협극단 <천우환>, 1936년 5월15-26일, 츠키지소극장

초연인 1934년의 <범선천우환>은 신츠키지극단의 5주년 기념 공연이었다(논문 말미의 <사진 1> 참조). 그런데, 『일본현대연극사』에 의하면, 다음아닌 이 공연이, 일반 관객들과 극단의 당사자들로 하여금 신츠키지극단이 프롤레타리아 연극단으로서의 간판을 내리고 방향전환을 도모했음을 인식하게 하는 계기가 되었다고 한다.²⁶⁾ 그들은 프롤레타리아 연극이라는 하나의 시대가 지나가 버렸다는 인식을, <범선천우환>의 무대적 성공과 일본프롤레타리아연극동맹의 해산이라는 사건으로 인해 체감하

금"이 가리키는 시기가 명확하지 않고, 신용할 만한 기술이 아닐 수도 있으나, 주의를 요하는 언급이라 판단되므로 여기에 인용해 둔다(関口次郎, 「朝鮮演劇視察記」, 『日本演劇』, 1944.2, 54면).

26) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史(昭和戦中編1)』, 白水社, 1993, 130면.

게 된 것이다.²⁷⁾

한편 <범선천우환>이라는 무대가, 당시 신츠키지극단의 연극인 일부가 신극 대동단결의 기획에 대해 소극적으로 반응하게 한 요인이 되었다는 점도 흥미로운 사실이다. 수감 생활을 마치고 나온 무라야마가 신극의 대동단결을 부르짖고 이에 답한 신극인들이 신협극단을 탄생시킨 것이 1934년의 일이다. 그런데, 이 때 신츠키지극단 측이 무라야마가 주장하는 신극극단 재편성의 필요성에 대해서는 어느 정도 수긍하면서도 이러한 기획에 극단 전체로서 참가하지 못한 이면에는, 무라야마가 <범선천우환> 등 신츠키지의 5주년 기념공연이 이룬 무대적 성공을 전혀 평가하지 않았다는 점이 크게 자리하고 있었다. <범선천우환>에 대한 예상 외의 혹평이 신츠키지극단의 수뇌부로 하여금 무라야마에 대해 완고한 태도를 취하게 하였고, 그것이 무라야마가 제안한 별개 항목들에 대한 중견 이하 연극인들의 강한 반대와 더불어, 신츠키지극단 쪽의 연극인들이 신극 대동단결에 불참하게 되는 결과를 낳았다.²⁸⁾ 이런 의미에서, <범선천우환>의 공연은, 1930년대 중반의 일본신극계가 그 이전의 프롤레타리아 연극으로부터 탈피해 가는 과정, 그리고 나아가서 프롤레타리아 연극 이후의 신극을 고민해 가는 과정에서 중요한 결절점이 된 사건이었음을 확인할 수 있다.

신극 대동단결의 결과로 신협극단이 출범하자, 일본 신극계는 신츠키지와 신협의 양대극단에 의해 전인된다. 구보도 신협극단의 창립공연에서 연출을 맡은 이래, 극단을 대표하는 각본가 겸 연출가로서 활동하게 된다. 1936년에는 신협극단에서도 <어선천우환>이 <천우환>이라는 제목으로 상연되었는데, 이번에는 번역자인 구보 스스로가 연출을 했고, 당대 최고의 무대미술가인 이토 기사쿠(伊藤憲朔)가 장치를, 안영일이 무대감독을 맡았다(<사진 2, 3> 참조). 구보는, 1934년 신츠키지가 공연한 <범선천우환>에 대해, 배우들의 연기가 연출자에 의해 종합되지 못하고 각각 개인

27) 大笹吉雄, 앞의 책, 133면.

28) 위의 책, 140면.

주의적이었다고 평가하며, 이처럼 연출자가 예술적 통일성을 이끌어내지 못하는 점을 신츠키지극단의 큰 약점으로 지적한 바 있다.²⁹⁾ 구보의 재도전은 이러한 불만에 기인한 것이었으나, 결과적으로 실험의 공연에 대한 극평은 2년 전 신츠키지의 공연만 못하다는 것이 일반적이었다.³⁰⁾

그러나 그러한 무대적 성공의 여부보다도 여기에서 짚어두고 싶은 것은 <천우환>을 상연한 당시 실험이 표방한 레퍼토리 선정의 기준이다. 1936년 실험극단은 “세계 연극적 유산의 비판적 상연”이라는 노선 위에서 공연작을 선택하고 있었다. <천우환>의 재연도 이러한 일련의 흐름 속에서 이루어진 것임을 그 해의 신극계를 총괄한 구보의 다음 글에서 확인할 수 있다.

올해 신극에서 무엇보다도 눈에 띈 현상은, 연극적 유산의 재평가 프로 그래미 드디어 적당한 궤도에 오르게 된 것과, 이에 비해 창작극의 상연이 일견 현저한 파행 상태에 있었다는 것의 대비이다. (중략) 「파우스트」, 「군도」, 「수전노」 등 향상기 부르쥬아 리얼리즘, 「밀바닥」, 「천우환」 등 자연주의적 리얼리즘의 뛰어난 기술을 비판적으로 섭취하는 것이, 이윽고 도래할 창작극의 희곡, 연출, 연기 그 외 창작면에 얼마만큼의 새로운 질을 부여할 수 있는가, 또한 그 새로운 질이 우리가 목표로 하는 관객의 욕구에 어느 정도 답할 수 있는가 하는 구체적인 성과와의 상관관계에서, 문제를 전면적으로 전망하지 않으면 안 된다. 이런 의미에서, 눈에 보이는 현상의 면에서는 레퍼토리의 비중이 고전재비판으로 현저히 기울어져 있는 것처럼 보일 지라도, 이 준비적 단계를 통과하지 않고는 우리의 창작극이 진정으로 리얼리스트틱한 풍요화를 기대할 수는 없는 것이며, 이러한 현상만을 언급하여 성급하게 신극의 방향이 일방적으로 왜곡되었다고 지적하는 것은 잘못이라 하지 않을 수 없다.³¹⁾

29) 久保栄, 「新劇, その劇団, その俳優」(『演芸画報』, 1935.1), 『久保栄全集 6』, 三一書房, 1962, 133면.

30) 大笹吉雄, 앞의 책, 399면; 倉林誠一郎, 『新劇年代記(戦中編)』, 白水社, 1969, 165-6면 참조.

위의 인용에서 언급된 고전의 공연은 <수전노>를 제외하고는 모두 신협극단에 의해 이루어진 것들이다. 즉 신협극단이 이른바 연극적 유산의 재평가 작업에 열심이었다는 것인데, 특히 구보는 <파우스트>, <군도>, <천우환>의 번역과 연출을 담당하는 등 이러한 프로그램에 누구보다도 주체적으로 참여하고 있었다고 할 수 있다.

구보가 이처럼 리얼리즘 연극의 “뛰어난 기술”을 섭취하는 것을 일본 신극계가 “진정으로 리얼리스트틱한” 창작극으로 나아가기 위한 발판으로서 강조한 것은, 전년도 일본신극계의 사회주의 리얼리즘 논쟁에서 보여준 그의 입장과 함께 이해할 필요가 있다. 사회주의 리얼리즘 논쟁은, 소련에서 유물변증법적인 창작 방법을 대신할 문학 창작론으로서 제창된 사회주의 리얼리즘이 일본에 유입되는 과정에서, 이것이 과연 일본에서 유효한 창작 이론인가를 두고 벌어진 논쟁이다. 본고에서는 지면 관계상 그 구체적인 설전의 양상은 생략하지만, 일본에서 프롤레타리아 문예의 현실적 조건이 급속히 쇠퇴하는 흐름 속에서 이 논쟁이 당대의 작가들에게 던진 고민의 크기가 결코 작지 않았다는 것은 간과할 수 없는 점이다.

구보의 「방황하는 리얼리즘—신극을 위하여」(1935)가 그 기폭제가 되었다는 점에서, 또한 이 논쟁에서 보여준 그의 리얼리즘론이 “여러 면에서 일본인에 의한 것으로 가장 충실한 것 중 하나”³²⁾였다는 점에서, 구보는 가히 이 논쟁의 주인공이었다고 할 수 있는데, 그가 이 논쟁에서 주장한 두 가지 핵심은 다음과 같은 것이었다. 첫째, 사회주의 리얼리즘은 소련이 생산 제관계 면에서 사회주의적 변혁을 이룬 경험 위에 생성된 이론이므로 생산 제관계가 그와 다른 일본으로의 기계적 유입은 불가능하다는 점이다. 따라서 구보는 일본에서의 리얼리즘이란 사회주의 리얼리즘이 아닌, 혁명적 리얼리즘, 혹은 반자본주의적 리얼리즘일 수 밖에 없다고 주장한다.³³⁾ 둘째, 사회주의 리얼리즘이 “창작적 재건”이나 “기술”을 고

31) 久保栄, 「新劇の回顧」(『帝国大学新聞』, 1936. 12. 21), 『久保栄全集 6』, 193-4면.

32) 大笹吉雄, 앞의 책, 369면.

무하는 것은 사회주의적 현실이 만들어 낸 새로운 내용에 비해 그것을 표현할 예술 형식이 현저히 뒤떨어져 있다는 소련 예술의 특수한 모순에 기인한다는 점이다. 구보는, 이에 대한 이해 없이 사회주의 리얼리즘에서 주장하는 “기술”의 고무를 기계적으로 유입한다면, 일본의 상황에서는 그것이 균형을 잃고 형식주의로 전락할 위험이 있음을 경고하고 있다.³⁴⁾

그러므로 구보는 자연주의 연극의, 더 나아가서는 현실의 부정적 방면의 묘사에 귀착하는 부정적/비판적 리얼리즘³⁵⁾의 귀중한 유산으로서 <어선천우환>을 높이 평가하고 그 기술을 흡수하고자 하는 동시에, <어선천우환>의 내용면에서의 약점에 대한 비판을 잊지 않고 있다. 그는 <천우환> 공연 당시 공연 프로그램에 기고한 글에서 자연주의 작가들이 그들의 계급적 제약으로 인해 사회의 발전에 대한 명확한 인식을 갖지 못했다고 지적하며 그들의 사상적 한계를 강조하고 있다. 즉, 그들은 자본주의적 사회기구를 영원불변의 것으로 인식하는 오류를 범함으로써, 자본주의적 현실을 넘어서는 미래로의 인식에 이르지 못했다는 것이다.³⁶⁾

이러한 관점에서 구보는 <어선천우환>의 한계를 지적하고, 그러한 한계를 보완하기 위해 연출자로서 역점을 둔 부분을 다음과 같이 밝히고 있다.

비판적 리얼리즘으로서의 「천우환」은, 자연과학적인 예술 방법으로 인해, 생물학적 모멘트를 우위에 두고 인물을 묘사한다. 자연에 대한 어민의 투쟁과, 어업자본에 대한 싸움이 혼동되어 쓰여져 있다. 이렇게 거꾸로 되

33) 久保栄, 「迷えるリアリズム—新劇のために」(『都新聞』, 1935.1.20.-23), 『久保栄全集 6』, 117-25면.

34) 久保栄, 「社会主義リアリズムと革命的(反資本主義)リアリズム—前者の中野, 森山の歪曲について」(『文学評論』, 1935.5), 『久保栄全集 6』, 137-58면.

35) 주로 자연주의를 가리키며 쓰인 부정적 리얼리즘이라는 용어와 고리키가 19세기의 조류 전반을 지칭하며 사용하기 시작한 비판적 리얼리즘이라는 용어는 엄밀하게는 구별되어야 하지만, 구보는 소련 문학계에서의 명칭의 추이에 따라 이전의 부정적 리얼리즘이라는 용어를 비판적 리얼리즘으로 단순히 대체하고 있다 (北条元一, 앞의 글, 442-4면).

36) 久保栄, 「批判的リアリズムの批判」(『新協劇団公演「天祐丸」プログラム』, 1936.5), 『久保栄全集 6』, 186-7면.

어 있는 경우와 성격을 올바르게 바꾸어놓는 것—작자의 창작적 주관 속에서 전적으로 긍정되고 있는, 어민의 아나키적인 반항(게에르트)과 자본가 내부의 소극적인 자기반성(클레멘티네)에, 더욱 비판의 칼을 들이대는 것, 무해결하게 그려져 있는 어민의 무력한 체념(크니에르체)에, 더욱 힘찬 하나의 지시를 더해 주는 것—이러한 것들이 연출의 목표이다.³⁷⁾

위의 글에서 보듯이, 구보가 <어선천우환>의 결정적인 한계로 인식한 것은, 경우와 성격의 도치된 관계였다. 이는, 구보가 「방황하는 리얼리즘—신극을 위하여」에서 자세히 서술하고 있듯이, 경우와 성격의 대립에 있어서 주도적 위치를 점하는 것은 경우라는 점이 간과된 채 인물의 성격만이 강조되고 있다는 뜻이다.³⁸⁾ 즉, <어선천우환>에서 그려지는 인물들의 반항이나 반성이 사회적인 의의를 갖는 행동에 이르지 못했다는 것이다.

현재 남아있는 신험의 <천우환> 공연에 대한 자료만으로는 <어선천우환>에 대한 이러한 아쉬움이 구보의 연출 의도에 의해 어느 정도까지 극복될 수 있었는가에 대해서는 판단하기 쉽지 않다. 그러나 우리는 구보가 <어선천우환>을 번역하고 3년 후인 1931년에 발표한 그 자신의 어민극 <어민>을 통해서, 그가 <어선천우환>에 대해 품었던 아쉬움의 구체적인 면면과 그 극복의 방향성을 여실히 확인할 수 있다. 애초에 <무의도 기행>이라는 텍스트를 통해 조선의 어민극으로 변용되었다는 점에서 <어선천우환>에 주목하는 본론의 취지에서 볼 때, <어선천우환>이 구보로 하여금 또 다른 어민극을 탄생시키고 있었다는 사실은 매우 흥미로운 지점이 아닐 수 없다. 이에 다음 장에서는 <어선천우환>을 계기로 생

37) 久保栄, 「批判的リアリズムの批判」, 187면.

38) 경우와 성격의 도치된 관계에 대한 논의는 구보의 「방황하는 리얼리즘—신극을 위하여」를 참조. 여기에서 구보는 사회주의 리얼리즘을 고평하는 사람들이 앵겔스의 전형적 경우 속에 전형적 성격이란 명제를 오해하여, 인물의 성격화에만 집중한 나머지, 전형적 성격은 전형적 경우 속에 놓여졌을 때에 비로소 그 본래의 작용을 유감없이 드러낸다고 밝힌 앵겔스의 본의, 즉 경우의 주도적 위치에 대한 그의 주장을 간과하고 있다고 지적하고 있다(久保栄, 「迷えるリアリズム—新劇のために」, 121-3면).

성된 구보의 <어민>과 함세덕의 <무의도기행>에서의 변용의 양상을 구체적으로 제시하면서, 이 둘의 변용의 특징을 고찰하고자 한다.

4. <어민>, 그리고 <무의도기행>이라는 다시쓰기

구보의 <어민>은 1931년 잡지 『연극』에 발표된 후, 같은 해에 오사카에서 한 차례 공연된 바가 있다.³⁹⁾ <어민>은 전 3장으로 이루어진 작품으로, <어선천우환>과 같이 네덜란드를 배경으로 하고 있으나, 작중의 중심 사건인 어민들의 투쟁은 전년 11월에 일본의 고치(高知) 지역에서 실제로 있었던 어민소동을 바탕으로 한다고 알려져 있다.⁴⁰⁾ 그럼에도 불구하고 구보가 이것을 굳이 먼 네덜란드의 어촌으로 탈바꿈시킨 것은, 일차적으로는 검열을 염두에 둔 것이기도 하며, 그 전에 <어선천우환>을 번역한 그의 경험과 관련이 있다.⁴¹⁾

<어민>에서 <어선천우환>의 흔적을 발견하는 것은 어렵지 않다. 심지어 구보는 <어민>에서 <어선천우환>의 등장인물과 같은 이름을 등장시키기도 하는데, 게에르트나 자아르트라는, <어선천우환>에서의 중심적 인물의 이름을, <어민>에서는 무대에 등장도 하지 않고 일회적으로 언급되는 이웃의 인물들에 사용하고 있다. 이는 큰 의미가 있다기 보다는 기존에 <어선천우환>을 접한 적이 있는 독자를 슬쩍 웃게 할 수 있을 정도의 장치라고 하겠다. 그러한 지엽적인 부분보다도 <어민>이 <어선천우환>의 다시쓰기 혹은 고쳐쓰기 작업이라고 볼 수 있는 결정적인 근거는 용감한 형과 겁 많고 무력한 동생으로 이루어진 형제가 중심 인물이

39) 공연의 상세정보는 内山鶯, 「解題」, 『久保栄全集』 1, 三一書房, 1962, 425면을 참조.

40) 이 어민소동의 실제 전개에 대해서는 秦巳三雄, 「高知の漁民騒動—底曳網全廢運動」, 『戦旗』, 1930.1, 102-8면을 참조.

41) 内山鶯, 위의 글, 423면.

며, 그 동생의 승선 문제를 두고 극이 전개된다는 점이다. <어선천우환>에서 동생 바렌트가 가정 형편 때문에 형 게에르트와 함께 승선 계약서에 서명을 했다면, <어민>에서는 동생인 요제프가 이웃집 로자와의 사이에 아기를 갖게 되고 장차 가정을 꾸려야 한다는 상황에 몰려 승선 계약을 하게 된다. 결국 요제프는 이것이 조합의 승선 거부 운동을 이끌고 있는 형 안과 그 동지들에 대한 배신임을 깨닫고 집으로 도주해 오지만 결국 수상경찰들의 손에 체포되어 끌려가게 된다.

그러나 <어선천우환>의 비극이 바다로 끌려가 시체로 발견된 바렌트의 죽음으로 절정에 다다른다면, <어민>의 경우 그러한 비극의 주인공은 경찰에게 끌려간 후의 상황을 알 길 없는 동생 요제프가 아닌, 무산어민들을 위한 투쟁 중에 사망한 형 안이라고 할 수 있다. 안의 죽음은 제2장의 앞부분에서 이미 밝혀지게 되는데, 이는 안의 죽음이라는 비극이 <어선천우환>의 경우에서처럼 “무해결하게 그려져 있는 어민의 무력한 체념”⁴²⁾으로 마무리 되지 않고, 구보가 의도했듯이 인물들의 계급적 자각과 사회적으로 의의 있는 행동으로의 변화를 이끌어내는 사건이 되기 위한 당연한 계산인 셈이다. 그에 따라 제2장의 나머지 부분에서는 한 때 동지들을 배신하고 승선을 수락했던 요제프의 반성과, 아들 안의 투쟁을 이해하지 못했던 아버지의 뼈아픈 각성이 이루어진다. 그 뿐 아니라 조합장으로 진행되는 안의 장례식에 해당하는 제3장은 안의 영웅적인 죽음에 대한 추도 이외에도 조합 전체에 의한 금번 투쟁의 총괄과 반성을 포함하며, 결국에는 경찰의 저지를 뚫고 투쟁가를 합창하며 출판하는 가족과 동지들의 단체행동으로 마무리된다. 이처럼 <어민>은 <어선천우환>에서도 일부 드러나 있는 어업자본에 대한 어민의 투쟁을 유일한 주제로서 선명히 한 데에 그 특징이 있다.

물론, <어선천우환>에서도 자본가인 보스와 선원들 사이의 갈등은 특

42) 久保栄, 「批判的リアリズムの批判」, 187면.

히 보스와 게에르트 사이의 대화를 통해 중점적으로 그려지고 있다. 보스는 “주의자”들의 노래인 마르세에즈를 부르는 게에르트를 보고 못마땅해 하고(제2막 제8·9장), 그런 보스에게 게에르트는 아래와 같이 노동조건외 열악함과 이익배분의 불합리 등을 역설한다.

보 스 (격렬히) 네 녀석은 잘 모르겠지만, 나라고 고생이 없는 게 아니라구! 네 녀석들을 먹여 살리고 있는 게 누구라고 생각하는 거야?

게에르트 (간신히 진정하며) 그럼, 바다에 나가서 고기를 잡아 오는 건 누구지? 목숨을 걸고, 아침부터 밤까지 쉬지 않고 일하는 건 누구지? 5주씩 6주씩 옷을 벗을 새도 없는 건 누구지? 손이 문드러지도록 생선에 소금을 치는 건 누구지? 담수가 없어서 얼굴과 손발조차도 씻지 못하는 건 누구지? 중갑판에 매달린 선반 위에서 짐승처럼 둘 씩 뒤엉켜 지는 건 누구지? 남겨두고 온 어머니나 아내를 거지처럼 구걸하게 만드는 건 누구지? 우리는 열 두 명씩 조를 짜서 일을 나가. 우리 손에 들어 오는 건 이익의 2할 5푼이고, 나머지 7할 5푼은 당신 손에 들어가. 우리가 일할 때에도 당신은 집에서 팔짱이나 끼고 앉아 있지. 당신 배는 보험에 들어 있는데 말이야, 우리는, 우리는 배가 가라앉으면 그 뿐이야. 우리 목숨은 보험에 들 가치도 없는 거지.⁴³⁾

하지만 이러한 논쟁은 다혈질인 게에르트의 보스에 대한 일방적인 반항의 양상을 드러내는 데 그치며, 계급적 자각을 가진 선원들의 행동으로 이어지는 것은 아니다. 이는 우선 게에르트라는 인물이 해군에서 반항죄를 저질러 수감되었던 매사에 저돌적인 인물이며, 제1막 제14장에서 확인할 수 있듯이 그의 사회 비판의 대부분이 해군 복무 시에 경험한 부당한 대우

43) 하이엘만스, 「天佑丸」, 449-50면.

에 집중되어 있다는 점과 관계가 있다. 게에르트는 네덜란드가 스마트라 북부의 아체왕국을 침략함으로써 벌어진 아체전쟁에 참전한 인물로 설정되어 있는데, 이 전쟁에서 잔인한 살육을 경험하고 짐승만도 못한 생활을 강요당했다는 것이, 사회에 대한 그의 증오의 주된 내용을 이루고 있다.⁴⁴⁾

또한 <어선천우환>에서는 출항할 배의 능재가 썩어 있다는, 극의 중심 사건과 관계된 정보가 이러한 논쟁 장면의 앞뒤에 배치되어 있기 때문에 계급적 갈등이 부수적인 것으로 인식되는 효과를 초래한다. 예를 들면, 보스와 게에르트의 갈등 장면 바로 앞에는 술 취한 지몬이 혼잣말로 능재가 썩은 것에 대해 중얼거리는 부분이 있고(제2막 제6장), 갈등 장면의 뒤에는 지몬의 이야기를 듣고 배의 결함을 직접 확인한 후 공포에 질린 바렌트가 등장한다(제2막 제15장). 이에 따라 선원들의 노동을 착취하는 어업자본의 구조적인 문제 보다는 배의 결함을 알면서도 경제적인 이익을 우선시하여 출항을 감행하는 보스의 비윤리적인 행동이 개인의 차원에서 강조된다. 또한, 이러한 비윤리적인 행동의 결말이, 어민들의 숙명인 바다와의 싸움에서의 패배로 귀결되면서, 구보가 지적했듯이, “자연에 대한 어민의 투쟁과, 어업 자본에 대한 싸움이 혼동되어”⁴⁵⁾ 버리는 결과를 낳게 되는 것이다.

구보가 <어민>에서, 배의 결함이라는 <어선천우환>의 결정적인 플롯을 그대로 반복하지 않은 것은 위와 같은 <어선천우환>의 문제점을 극복하려는 의도에서였을 것이다. 그러나 한 편으로, <어민>에서는 오히려 순전히 어업자본의 이익을 대변하는 자본가는 등장하지 않는다. 갈등의 핵심이 “기계를 갖지 못한 가난한 어민과 기계를 가진 어업자본가의 대

44) 『世界戯曲全集』에서 복자 처리된 부분도 대부분 전쟁의 묘사와 관련된 부분으로, 구체적으로는 “해군,” “개만도 못한 대우,” “검둥이만도 못한 대우,” “수병,” “금고실에 가두다,” “탈주,” “살인,” “녀석의 등을 총검으로 푯,” “피,” “군법회의,” “사슬로 묶다,” “전쟁” 등의 단어가 복자로 처리되어 있다. 이는, 출판 당시 검열 관계로 가장 우려한 부분도 계급적 대립의 내용이 아닌 전쟁 비판이었음을 의미한다.

45) 久保栄, 「批判的リアリズムの批判」, 187면.

랍⁴⁶⁾이며, 이러한 갈등의 직접적인 계기가 어업회사의 배들이 금지구역에서 조업을 하며 어장을 망쳐놓고 있는 상황임은 명백하지만, 무대 위에서 이러한 갈등은 조합 내의 두 세력인 삼촌 헨트릭과 조카 안의 대립으로서 드러난다. 이들은 조합 안에서 회사의 방침에 대한 대응을 놓고 반목하는 두 세력의 대표로서 무대 위에 존재하며, 극의 갈등은 오롯이 이들의 대립을 통해 전개된다. 따라서, 앞에서 언급했듯이, <어민>에서의 비극적 희생은 비윤리적인 자본가의 판단과 자연의 합작에 의한 것이 아니며, 어민들과 어업자본 및 공권력 사이의 구조적인 충돌에 의한 것으로 정리된다.⁴⁷⁾ 이러한 변용과 맞물려, <어선천우환>에서는 남편과 아들들을 모두 바다에서 잃고 오열하는, 그러나 결국에는 바닷사람의 아내이자 어머니로서 자신의 처지를 체념하고야 마는 어머니의 모습이, <어민>에서는 아들의 유지에 동조하며 복수를 결심하는 아버지의 모습으로 대체될 필요가 있는 것이다.

그렇다면 <무의도기행>의 경우는 어떠한가? <어민>이 쓰여진 지 10년 뒤에 발표된 함세덕의 <무의도기행>은 <어민>과는 달리 배의 결함과 승선 거부라는 극의 중심 사건을 온전히 계승하며 천명의 희생이라는 비극으로 내닫고 있다는 점에서 <어민>의 경우에 비해 <어선천우환>과의 유사성이 매우 크다고 할 수 있다. 그러나, 작중에서 배의 결함이 제시되는 방식과 그 효과는 크게 다르다. <어선천우환>에서는 극의 초반에 이미 보스와 그의 딸 클레멘티네의 대화(제1막 제7장)에서 천우환에 모종의 비밀이 있는 것이 암시되고 술에 취한 목수 지몬의 혼잣말(제2막 제6

46) 久保栄, 『漁民』, 『演劇』, 1931.3, 166면.

47) 이처럼 어민의 생활을 다루면서도 바다라는 자연에 대한 어민의 싸움이라는 특수성을 약화시킨 결과, <어민>이 노동자 일반에게 호소하는 극으로서 더욱 효과적으로 기능할 수 있었으리라 추측할 수 있다. 실제로 오사카에서의 <어민> 공연은 노동쟁의의 일환으로서 실현되었으며, 경관의 감시하에 진행된 공연에서는 관객들이 깊이 감정이입한 나머지 연극인지 실제 자신들의 쟁의인지 혼동될 정도의 분위기였다고 한다 (内山鶴, 앞의 글, 424면).

장으로 인해 그 구체적 내용이 밝혀진다. 이로 인해 관객은 초반부터 천우환의 문제를 인지하게 되지만, <무의도기행>에서는 자다가 갑자기 일어나서 천명의 부모에게 배의 부자리가 헛 것을 알려주러 온 구주부의 다소 갑작스러운 행동(제2막)으로 인해 극의 후반부에 이르러 관객과 천명의 가족에게 동시에 정보가 제시된다. 특히 중요한 것은, <어선천우환>의 경우, 관객에게는 천우환의 결함이 처음부터 신뢰할 만한 정보로서 제공되는 반면, 무대 위의 다른 등장인물들에게는 술주정이나 겁먹은 나머지 지어낸 이야기 정도로 치부되었다는 점이다. 그런데, <무의도기행>에서는 그 반대의 양상이 나타난다. 관객의 입장에서는 구주부가 폭로한 내용의 진위를 의심할 만한 개연성이 충분하다. 왜냐하면, 구주부의 행동이 매우 돌발적이었다는 점에 더해, 사실인지 확인하려는 희녀에 대한 구주부의 애매한 태도, 그리고 <어선천우환>의 발설자인 지몬과는 달리, 구주부의 경우에는 천명의 승선 문제가 자신의 이익과 직접적으로 관련되어 있다는 점이, 이러한 의심을 가능하게 하기 때문이다. 하지만, <무의도기행>에서는 일단 이 폭로가 작중 인물인 공씨에게는 사실로서 받아들여져 천명의 승선 결정을 지연시키는 전개로 이어진다.

이처럼 공씨가 배의 결함에 대한 이야기를 흘려듣지 않고 진지하게 인식했다는 것은, <무의도기행>이 <어선천우환>과는 달리 공씨의 심경변화를 중요시한다는 점에서 중요하다. 공씨는 극의 초반에 성서방이 승선하지 않는다는 이야기를 접하자마자, 공주학이 천명을 배에 태우려는 것이 아닌지 불안해하기 시작한다. 공씨에게는 천명이 배에 탄다는 것 자체가, 아들이 또 다시 “송장”이 되어 떠내려 오는, 혹은 “송장도 못 찾”는 미래와 연결되어 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 공주학이 천명을 장차 발동선의 선장으로 키우겠다는 포부를 피력하자 이에 솔깃해 진 공씨는 배를 타겠다는 천명의 결심을 반가워한다. 그런데, 이 지점에서 구주부의 의해 배의 결함이 발설되면서 공씨의 공포와 불안이 극에 달하고, 공주학과의 갈등이 한 층 심화되며, 그 과정에서 역으로 공주학의 공세에 눌린

공씨는 천명의 승선에 동조하고 만다. 결국, 공씨는 극 전체를 통해 아들을 바다에서 잃을지도 모른다는 불안과, 경제적 여건이나 미래에 대한 희망 사이에서 흔들리고 있는 셈인데, 배의 결함을 알면서도 결과적으로 아들을 사지로 내몰았다는 것이 어머니로서의 공씨의 가장 참혹한 비극이 되는 것이다. 이는 <어선천우환>의 어머니 크니에르체가 겁 많은 아들 바렌트에게 시종일관 다소 냉담한 태도를 보이며, 배의 결함을 직접 눈으로 확인했다는 아들의 이야기를 주정뱅이 지몬의 이야기처럼 거짓말로 치부하고 마는 것과는 대조적인 부분이다.

위와 같이 어머니 공씨의 심경과 태도의 변화가 중시된다는 특징은, <무의도기행>이 <어선천우환>과는 달리, 천명이라는 소년의 장래를 둘러싼 공주학과 구주부의 대립으로 구성되어 있다는 점에 기인한다. 방탕한 문제아 아들을 둔 선주 공주학과 아들 없이 딸만 셋을 가진 의원 구주부는 각자 자신의 업을 이을 재목으로서 천명을 점찍어놓고, 무능한 천명의 아버지를 대신할 새로운 ‘아버지’가 되고자 한다. 이러한 대립 속에서 소년의 부모, 특히 어머니 공씨의 태도는 결정적일 수 밖에 없다. 더구나, 천명과 공주학 사이에는 <어선천우환>이나 <어민>에서와 같은 근대적인 계약 관계가 성립되어 있지 않다. <어선천우환>의 바렌트나 <어민>의 요제프의 경우, 그들이 수상경찰에게 끌려가지 않을 수 없었던 결정적인 이유는 승선계약에 스스로 서명을 했기 때문이다. 바렌트의 어머니나 요제프의 아버지가 어떤 입장을 취하느냐와 관계없이 그들은 법의 지시에 따라 행동하고 통제되지 않을 수 없는 것이다. 그러나 <무의도기행>의 공주학과 천명은 선주와 선원의 관계이기는 하나, 근대적 의미의 노동 계약을 체결한 사이는 아니며, 천명을 부모나 삼촌의 그늘에서 벗어나 본인의 노동조건을 선택할 수 있는 자립한 노동자로 보기는 어렵다.⁴⁸⁾ 이러

48) 윤진현의 선행론은 <무의도기행>에서 근대적 노동관계가 정립되어 가는 양상을 읽어내고 이러한 관점에서 노동력으로서의 천명을 강조하고 있다 (윤진현, 『함세덕 〈무의도기행〉의 사회사, 한국극예술학회 편, 『함세덕』, 187-90면). 그러나 <어선천우환>이나

한 상황에서 어머니인 공씨의 입장은 천명의 장래를 둘러싼 대립, 보다 직접적으로는 천명의 승선을 둘러싼 대립에서 중요한 의미를 지닌다. 이 때문에 <무의도기행>의 어머니는 <어선천우환>의 경우와는 비교가 되지 않을 정도로 그 선택과 행동이 극의 전개상 중요한 인물이며, <무의도기행>은 결국 자신의 잘못된 선택에 대한 회환에 말을 잊지 못하는 어머니의 비극인 것이다.

이처럼 <무의도기행>에서 공주학과 구주부의 대립이라는 극의 갈등 구조가 설정되고 그 속에서 어머니의 역할 변화가 이루어진 결과, <어선천우환>에서 중요한 두 축 중 하나였던 어업자본과 선원의 대립이라는 문제는 어쩔 수 없이 악화되는 측면이 있다. 앞서 살펴보았듯이 <어선천우환>에서 보스와 게에르트 간의 논쟁을 통해 여실히 드러나는 어업자본과 선원의 대립은 <무의도기행>에서는 극을 이끌어 가는 동력이 되지 못하기 때문이다. 그러나, 선행연구에서도 지적되어 왔듯이, <무의도기행>은 그 나름의 방법으로 당대 어민들의 사회적 조건을 구체적으로 드러내며 조선의 어민극으로서 자리매김하고자 한다.

이는 크게 두 부분에서 볼 수 있는데, 하나는 제1막에서 낙경과 공주학의 다음과 같은 대화를 통해 드러난다.

공주학	매부, 어업은 그럼 일자무식한 놈들이나 해 먹는 거요?
낙 경	백정, 상여꾼 괴기잡이란 네전부터 의례 그런 거지 뭐가?
공주학	그럼, 어째서 총독부선 돈을 몇 십만 원씩 내서, 어항마다 수산학교를 짓겠오?
낙 경	총독부서 하는 일이야 내가 알 수 있나?
공주학	지금 어업은 예전과는 달라요. 함경두 전라도선 배님자, 그물안들이 제각기 돈을 내서 우정학교를 짓고 있으 말

<어민>의 아들들과 달리, 천명이 노동계약의 주체가 아님은 명백하다. 이는 작중에서 성서방이 공씨에게 “안 보낸다면 그만이지, 설마, 강제루 내보내겠어요?”(75면)라고 말하는 부분에서도 분명히 드러난다.

**낙 경
공주학**

(杭) 박어놓구 파래치는 것 못 보슈?

피기만 잘 잡었으면 그만이지...

지금은, 잡는 게 문제가 아니라, 파는 게 문제요. 벌에서 어디 매매를 합디까? 어업조합연합회에다 립찰을 해서, 경매들을 하지 않소? 하루에두 시세가 미두처럼 올라갔다 내려갔다 하는데, 잡기만 하면 뭘 하오? 한참 새우젓 값이 떠러졌을 땐, 새우를 잡아두 젓을 못 담그구, 거름으로 쓰지 안았오⁴⁹⁾

어업환경의 변화에 무지한 낙경과는 대조적으로, 공주학은 수산학교, 파래양식, 어업조합의 경매를 통한 매매 등, 당대의 어촌에 불어닥친 근대화의 물결을 정확히 인지하고 있다. 뿐만 아니라 그는 “세상은 작구 변해가는데, 중선을 부렸댜자, 그 놈의 발동길 따라가는 재간이 있음디가?”⁵⁰⁾라며, 곧 중선을 팔아 발동기를 장만할 계획을 세우고 어업의 기계화라는 시류에 발 빠르게 대응하고자 한다.

조선 어민들의 현실이 구체적으로 제시되는 다른 한 부분은 공주학의 생일을 맞아 둘러앉은 어부들에 의해 펼쳐지는 회고담 부분이다. 노틀하라범에 따르면, 한 때 호황을 누리던 낙경의 운이 기울기 시작한 것은, 칠산에서의 조업에서 군산의 중선이 쳐 놓은 저인망을 망가뜨려 재판을 받고 그물 값을 물어준 사건 이후였다. 그 일을 계기로 실패를 거듭한 낙경과 노틀하라범은 경쟁자였던 일본인 어부에게 조롱을 당하는 처지에 이르게 된 것이다. 윤진현의 선행연구가 구체적으로 밝히고 있듯이, 한반도 연근해에 대한 일제의 침탈은 한일합방 이전부터 진행되었으며 1909년의 한국어업법 제정에 이르면 한국의 어업권은 완전히 일본의 통제 하에 놓이게 된다. <무의도기행>의 배경이 되는 1930년대의 경우, 일본어선 종사자

49) 함세덕, 「무의도기행」, 80-1면.

50) 위의 글, 81면.

의 1인당 어획고가 조선 어민의 3.4배에 달할 정도로, 기계화되고 선진화된 설비를 갖춘 일본 어선의 우위는 명확했다.⁵¹⁾ 빈민으로 전락한 낙경의 과거사를 이러한 당대 조선 어민이 처한 역사적 사회적 상황 속에서 조명함으로써 <무의도기행>은 바닷사람들의 숙명이라는 보편적 주제 뿐 아니라 조선 어민의 현실을 탐구하는 어민극으로서 위치할 수 있는 것이다.

<어선천우환>의 다시쓰기로서 무의도기행을 고찰할 때, 이 회고담이 조선 어민이 처한 현실에 집중되고 있다는 점은 더욱 큰 의미를 지닌다. 왜냐하면, <어선천우환>에서도 제3막 전체를 통해 이러한 회고담이 펼쳐 지지만, 그 성격은 매우 상이하기 때문이다. <어선천우환>에서는 천우환이 출항한 뒤 크니에르체의 생일을 축하하며 모인 여자들에 의해 비슷한 장면이 연출되는데, 이들의 회고담은 그들이 지금껏 바다에서 남편 혹은 아들들을 잃은 내력에 관한 것이다. 즉, 이들의 이야기는 자연과 대치하고 그로 인해 희생당해 온 바닷사람과 그 가족들의 숙명에 집중되고 있는 반면, <무의도기행>에서의 어부들의 회고담은 조선 어민의 사회적 조건에 집중되어 있다는 의미 있는 변용을 확인할 수 있는 것이다. 구보가 지적했듯이, <어선천우환>의 두 개의 축이 자연과의 싸움과 어업자본과의 싸움이라고 정리한다면, <무의도기행>의 회고담에서 확인되는 이러한 변용은 전자를 후자로 대체한 경우라고 볼 수 있을 것이다. 이는, 앞에서 이미 언급했듯이 <무의도기행>으로의 이행에서 어업자본과의 싸움이라는 <어선천우환>의 한 축이 전체적인 극의 구성 상 극히 약화되었다는 점과 연관하여 이해할 필요가 있다. 즉, <무의도기행>으로 재구성되는 과정에서 약화된 부분이 회고담의 내용 변화를 통해 일부 보완되고 있는 것이다.

이상에서 살펴보았듯이 구보의 <어민>과 함세덕의 <무의도기행>은 각각 <어선천우환>이라는 원텍스트가 어떻게 변용되었는가 하는 관점에서 흥미로운 특징을 보인다. <어민>이, 구보가 어선천우환의 한계로 인

51) 윤진현, 앞의 글, 186면.

식한 자연과의 싸움과 어업자본과의 싸움의 혼동이라는 결함을 극복하기 위해, 어업자본과 노동자의 투쟁을 전경화한 다시쓰기 작업이었다고 한다면, 이와 반대로 <무의도기행>은 극의 중심적인 대립 구조를 재구성함으로써 어업자본과 노동자의 투쟁이라는 축을 거의 소거하고 있다.

이러한 변용은 두 가지 측면에서 조명될 수 있을 것이다. 하나는, 이러한 변용을 함세덕의 <어선천우환>에 대한 평가나 그 자신의 창작 의도에 의한 결과로만 성급하게 정리할 수는 없다는 점이다. 문화예술의 각 분야에 대한 통제가 이미 본격화된 1941년이라는 발표 시기를 고려할 때 더욱 그렇다. 실제로 함세덕의 <감자죽제비와 교원>이 검열로 전문삭제된 것이 같은 해의 일이었음을 간과해서는 안 될 것이다. 그러나 다른 한편으로는, 함세덕의 기존 극작들과의 친연성, 나아가서는 그가 경도된 것으로 알려진 싱과 같은 작가의 극작들과의 친연성을 기준으로 볼 때, 이처럼 어머니의 비극으로 집중되는 서정적인 극으로서의 <무의도기행>이 함세덕이 이전에 보여준 극적 세계에 보다 가까운 것도 부정할 수 없는 사실이다. 다시 말하면, <무의도기행>은 하이에르만스의 많은 것을 차용하면서도, 결과적으로는 싱의 세계로, 혹은 그에 조용하는 함세덕의 세계로 수렴하는 극으로 마무리되었다는 것이다.⁵²⁾ 이러한 의미에서, 본론이 <어선천우환>을 <무의도기행>의 가장 중심적인 원텍스트로 제시하고는 있지만, 그것이 결코 <어선천우환>을 <무의도기행>의 배타적인 유일무이의 원텍스트로서 규정하는 것도, 또한 <무의도기행>에 새겨 넣어진 많은 다른 텍스트의 존재를 부정하는 것도 아님을 강조해 두고자 한다.

52) <어선천우환>을 적극적인 평가와 비판의 대상으로 삼아, 의식적인 다시쓰기 작업에 도전했던 구보의 경우와는 달리, 함세덕에게 <어선천우환>이란, 그저 극의 중심사건이 매력적이며 따라서 참조 가능한 하나의 어민극 이상의 의미를 지니지 못했을 가능성이 있다. 이와 같이 <무의도기행>이라는 텍스트의 생성 동인과 관련된 <어선천우환>의 역할을 제한적인 것으로 인식한다면, <어선천우환>이라는 원텍스트의 존재를 인정하는 것이, 함세덕에게 미친 하이에르만스의 영향에 대한 성급한 과대평가로 이어지지 않도록, 주의할 필요도 있을 것이다.

더불어 짚어두고 싶은 것은, 함세덕이 구보의 <어민>을 접했을 가능성에 대해서이다. <어선천우환>과는 달리, <어민>과 <무의도기행>에서는, 삼촌이라는 혈연관계의 인물이 주인공에게 승선을 강요하는 인물로 등장한다. 또한 어업의 기계화 과정에서 저인망 어선과의 경쟁을 배경으로 한다는 점도 <어선천우환>과는 구별되는 <어민>과 <무의도기행>만의 공통점이라 할 수 있다. 그러나, 후자의 경우 <어민>과 <무의도기행>이 <어선천우환>으로부터 30년 이상의 시간이 경과한 후의, 비교적 가까운 시점에서 쓰여졌다는 점에서 당연한 유사점일 수 있다. 또한, 텍스트의 유통 상황이나 극의 공연 상황으로 판단하더라도⁵³⁾ 이러한 몇 가지 세부의 공통점을 함세덕이 <어민>을 읽었으리라 추론할 근거로 삼기는 어렵다는, 잠정적 결론을 내릴 수 있을 듯하다.

5. 마치며

서두에서 언급했듯이, 함세덕의 극작과 외국작품들의 연관성에 대해서는 이제껏 적지 않은 연구가 있었고, 이 연구들에서 <무의도기행>은 함세덕과 싱의 영향관계를 전제로 함세덕에 의한 창조적 변용의 면면을 논의하는 소재로 다루어졌다. 그러나 본론이 제시하였듯이, <무의도기행>의 중심적인 원텍스트는 하이에르만스의 <어선천우환>으로 보는 것이 타당하며, 이에 따라 <무의도기행>이 보여주는 창조적 변용의 크기와 그 구체적 내용도 갱신되지 않으면 안 된다. 기존 연구에서는 싱의 작품이 탈역사적인 시공간에서의 아일랜드성을 탐구하는 작품이었던 데 반해,

53) <어민>은 테아트로서가 발행한 잡지 『演劇』에 발표된 후, 1962년에 구보의 전집이 발간될 때까지 단행본의 형태로 엮이지 않았다. 또한, <어민>의 공연도 앞서 언급했듯이 오사카의 노동자 극단에 의해 공연된 기록만이 남아 있어, 함세덕이 접했을 가능성은 크지 않아 보인다.

〈무의도기행〉이 어민들의 고난의 원인으로서 자연 뿐 아니라 식민지하 어촌의 모순된 사회구조, 산업구조를 강조했다는 점을 들어, 상의 작품과 구별되는 무의도기행의 독창성과 함세덕의 창조적 역량을 강조해 왔다. 하지만, 본문에서 검토했듯이 전체적인 구성 상 무의도기행은 오히려 <어선천우환>의 주축 중 하나인 어업자본과의 대립을 약화시키며, 결과적으로 아들을 잃은 어머니의 비극으로 수렴하도록 재구성되었다고 보는 것이 타당하다. 즉, 상을 기준으로 고찰했을 때와는 전혀 다른 방향으로의 변용을 목격하게 되는 것이다.

본론이 <무의도기행>의 새로운 원텍스트를 제시하면서, 보다 큰 틀에서 주의를 환기하고자 하는 점은, 당대의 연극을 둘러싼 컨텍스트를 오늘날의 연구자들이 더욱 성실히 재구성하고 검토할 필요가 있다는 점이다. 함세덕과 외국문학과의 관련에 대한 연구가 함세덕과 아일랜드 연극이라는 하나의 틀에 사로잡혀 고정되어서는 안 된다는 경고는 이미 새로운 것은 아니지만,⁵⁴⁾ 실제로 함세덕의 독서나 관극 체험 등을 구체적으로 살펴보는 작업은 아직도 미완의 부분이 적지 않은 듯하다. 그 자신의 창작 과정에서 외국 작품의 번안이나 차용을 즐겨했던 함세덕의 경우는 물론, 식민지기의 연극 전체를 보다 입체적으로 이해하기 위해서도, 당대의 연극인들이 놓인 연극적 컨텍스트를 충실히 재구성하는 일은, 지난하지만 필수적인 작업임을 부정할 수 없을 것이다.

본론에서는 1900년에 탄생된 하이에르만스의 <어선천우환>이라는 텍스트가 1928년에 일본에서 번역 출판되고, 1930년대에 일본 신극을 대표하는 양대 극단에 의해 공연되었을 뿐 아니라, <어민>과 <무의도기행>이라는 어민극으로 다시 쓰여져 1931년의 일본과 1941년의 조선에 각각 등장했음을 밝혔다. 마지막으로, 이와 함께 기억되어야 할 것은, 기나긴 연극통제의 억압에서 벗어난 일본의 패전 후, 그리고 조선의 해방 후에,

54) 이희환, 「새 자료로 본 함세덕의 가계와 문학-희곡 〈벽공〉과 해방기 자료를 중심으로」, 한국극예술학회 편, 『함세덕』, 394면.

<어선천우환>이 재빠르게 부활했다는 점일 것이다. 전후 일본에서 이루어진 <어선천우환>의 무대로서는 1957년 극단 민예(民芸)의 공연이 널리 알려져 있지만, 이동연극대로 파견된 중국 다이렌에서 패전을 맞은 일본 연극인들이 설립한 전위극장(前衛劇場)이, 본국으로의 귀환 직전인 1947년에 이미 그곳에서 <범선천우환>을 공연했다고 한다.⁵⁵⁾ 또한, 조선에서도 1949년에 극단 신예술무대의 창립공연으로 <범선천우환>가 무대에 오름바 있다.⁵⁶⁾ <무의도기행>은 조선의 대표적인 어민극으로서뿐 아니라, 이와 같이 20세기의 전반에 켜켜이 쌓아올려진 <어선천우환>이라는 연극의 역사를 구성하는 하나의 단층으로서도, 새롭게 주목되어야 할 것이다.



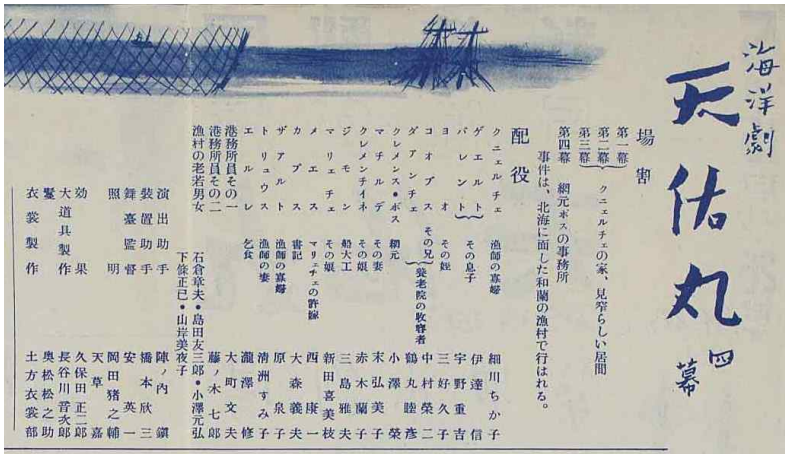
〈사진 1〉 신츠키지극단의 〈범선천우환〉(1934) 무대 사진
(© 早稲田大学演劇博物館)

55) <http://chinokigi.blog.so-net.ne.jp/2013-11-26-4> (2018.7.28. 열람.)

56) 최규석, 「천우환 신예술무대 창립공연」, 『조선중앙일보』, 1949.3.14; 이태우, 「신예술무대 창립공연 범선천우환을 보고」, 『평화일보』, 1949.3.17; H생, 「연극단평 천우환을 보고」, 『연합신문』, 1949.3.22. 등의 극평이 남아 있다.



〈사진 2〉 신협극단의 〈천우환〉(1936) 무대 사진
(© 早稲田大学演劇博物館)



〈사진 3〉 신협극단의 〈천우환〉(1936) 공연 팸플릿(일부)
(© 早稲田大学演劇博物館)

참고문헌

1. 기본자료

함세덕, 「무의도기행」, 『인문평론』, 1941.4.

久保栄, 「漁民」, 『演劇』, 1931.3.

ハイエルマンズ, 久保栄訳, 「天佑丸」, 『世界戯曲全集36 白耳義和蘭近代劇集』, 近代社, 1928.

_____, 久保栄訳, 「漁船天佑丸」, 『久保栄全集 9』, 三一書房, 1962.

2. 단행본

한국극예술학회 편, 『함세덕』, 연극과인간, 2010.

大笹吉雄, 『日本現代演劇史 (昭和戦中編1)』, 白水社, 1993.

久保栄, 『久保栄全集 6』, 三一書房, 1962.

倉林誠一郎, 『新劇年代記 (戦中編)』, 白水社, 1969.

3. 논문 및 기타

김만수, 「무의도기행의 구조적 특성」, 『국립극단 제183회 정기공연 함세덕의 무의도기행 공연 프로그램』, 1999.

김미혜, 「월북작가 함세덕의 재발견, 국립극단 <무의도기행>」, 『한국연극』 제277호, 한국연극협회, 1999.

김승욱, 「서정과 서사, 그 극적 감동의 틈새—국립극단의 『무의도기행』」, 『공연과 리뷰』 제24호, 현대미학사, 1999.

김인표, 「J. M. Synge과 함세덕 비교 연구: *Riders to the Sea*가 『산허구리』와 『무의도기행』에 미친 영향」, 『현대영미드라마』 제4호, 한국현대영미드라마학회, 1995.

김진규, 「함세덕과 싱(J. M. Synge)의 희곡에 나타난 바다와 죽음의 의미: 『바다로 가는 기사들』, 『산허구리』, 『무의도기행』을 중심으로」, 『문학과 환경』 제9권 1호, 문학과 환경학회, 2016.6.

Abstract

Reconsidering the Intertextuality of *Muidogihaeng*
— Viewed from the Relationship with *The Good Hope*

Kim Moran

This paper attempts to give a significance to a newly found fact concerning Ham Sedeok (咸世德)'s *Muidogihaeng* (舞衣島紀行, 1941), his representative work that had, hitherto, been viewed from the standpoint of the relationship with the Irish dramatist *J. M. Synge*.

What this paper shows as a new finding is that in all likelihood *Muidogihaeng* was an appropriated, or plagiarized, the work of a Dutch dramatist Herman Heijermans's drama, *Op Hoop Van Zegen* (*The Good Hope*, 1900). In fact, it can be safely said that *The Good Hope* is the original text of *Muidogihaeng* because they share the main storyline and some other minor points, which totally updates the nature of the intertextuality seen in *Muidogihaeng*.

The Good Hope, often positively valued as a legacy of the literary movement in naturalistic realism, was translated into Japanese by a leading light in the theater at the time, Kubo Sakaetz(久保栄), in 1928 (under the title of *Tenyumaru*) and in 1930's it was picked up often as an important play by many modern Japanese theatrical companies.

After revealing the nature of *The Good Hope* as the original text of *Muidogihaeng*, the paper locates *The Good Hope* in the *Shingeki* movement. Then, it focuses on the two pieces of work derived from *the Good hope*. one is *Gyomin* (漁民, 1931), which is a drama concerning Japanese fishermen written by Kubo, and the other is *Muidogihaeng*, which is a drama concerning Korean fishermen written by Ham. Detailed comparison of these

Japanese and Korean descendants of *The Good Hope* will illuminate the characteristics of *Muidogihaeng* which cannot be found in the original text (*The Good Hope*) or its Japanese counterpart (*Gyomin*).

Former studies have argued that *Muidogihaeng* is original and creative because, different from the works of J. M. Synge that seeks the Irishness in the ahistorical spaces, it takes up not only nature but also the social and industrial structure as causes of fishermen's predicament. To this very point this paper will make objection. Seen in the relationship with *The Good Hope*, *Muidogihaeng*, as a whole, less emphasizes the opposition to fishery capital; rather, it is a drama reorganized to highlight the tragedy of a mother who lost her loving son.

Key Words: *Gyomin*, Ham Sedeok, Heijermans, Intertextuality, Kubo Sakae, *Muidogihaeng*, *Shingeki*, *Tenyumaru*, *The Good Hope*

접 수 일: 2018년 7월 28일

심사기간: 2018년 8월 11일 - 8월 25일

게재결정: 2018년 8월 27일