

채만식의 희곡 연구

—<농촌 스케치>를 중심으로

이상호*

<차례>

1. 머리말
2. 채만식과 레제 드라마
3. <농촌 스케치>에 나타난 전환기 인식
 - 1) 기독교에 대한 인식, 또는 구원에 대한 관념
 - 2) 농촌의 구조적 모순에 대한 인식, 또는 조직적 투쟁의 필요성
 - 3) 봉건적 인간 관계의 모순에 대한 인식, 또는 개인의 자각
4. 맺음말

1. 머리말

널리 알려진 대로 채만식(1902~1950)은 우리 문학사에서 주로 소설가로 기록되고 있다. 그는 대표작 <레디메이드 인생>을 비롯하여 <치숙(痴叔)>·<태평천하>·<탁류> 등의 소설들을 통하여 일제시대라는 억압된 사회구조 속에서도 풍자적 기법을 잘 구사함으로써 작품성과 현실비판이라는 두 항목을 충족시킨 작가였다. 이와 같은 두드러진 업적 외에도 그

*한양대 국어국문학과 교수

**이 논문은 1997년도 한양대학교 교내 연구비에 의해 작성된 것임.

는 약 25년이라는 작품 창작 기간 동안에 80여편의 장·단편의 소설을 남김으로써 우리 소설사에서 주목받는 작가로 자리매김되고 있다. 이처럼 그는 주로 소설을 중심으로 문단활동을 했다고 해도 과언이 아니지만, 사실 그의 문필생활 전체를 따지면 희곡 창작에 기울인 관심도 결코 적지 않음을 간과할 수 없다.

희곡과 관련하여 채만식은 1924년 12월에 단편소설 <세 길로>가 『조선문단』(3호)에 추천되어 소설가로 등단한 뒤 1927년에 단막극 <가죽 버선>¹⁾을 탈고함으로써 극작가로서의 또 하나의 길을 걷게 되었다. <가죽 버선>을 필두로 하여 그는 장막극 5편(초기작을 개작한 후기작 <심봉사> 포함), 단막극 23편, 시나리오와 방송극 각각 1편 등 희곡양식을 취한 작품을 30편이나 남기고 있다.²⁾ 이로 볼 때 비록 숫적으로나 성취도로 본다면 그의 희곡작품이 소설에는 미치지 못한다고 할지라도 희곡에 기울인 그의 관심도로 본다면 결코 그에 못지 않다.

그럼에도 불구하고 그는 문학사에서는 주로 소설가로서의 위상만을 평가 받아온 것이 사실이다. 여기에는 여러 가지 사정이 내재되어 있다고 하겠지만, 일단은 그의 소설적 성과에 압도되어 그에 미치지 못하는 희곡은 자연 소외될 가능성이 높았을 것이라 생각된다. 그리고 좀더 구체적인 원인으로서는 우리의 연극 풍토와 밀접한 관련이 있는 것으로 파악되고 있다. 즉 첫째는 “그 당시의 대부분의 연극은 일본을 포함하여 외국 작품의 번안 번역 각색에 의존했으며, 순수한 의미에서의 창작 희곡은 찾아보기 힘들 정도”³⁾였기 때문에 순수 창작 희곡작품에 대한 관심이 적었다는 점이고, 둘째는 “실제 연극 운동을 하는 작가의 작품만이 무대에 올려질 수 있었고 연극계에서 먼 비연극인이 쓴 희곡은 별로 무대화되지 않았다”⁴⁾는 점이 많이 작용하였던 것이다. 이러한 작품외적인 요소뿐만 아니

1) 이 작품은 1927년에 씌어진 것으로서 『문학사상』 1973년 2월호에 유고로 발표되었다.

2) <<채만식전집>> 9, 창작과비평사, 1989.

3) 차범석, 「채만식의 희곡세계」, 『동시대의 연극인식』, 범우사, 1987. 152면.

라 작품내적 요소로서 그의 희곡작품 자체에 내재하는 비연극적 요소도 극계의 관심을 끌지 못하게 한 것으로 지적된다. 즉 그의 작품은 연극적 기법에서 벗어나는 점이 많아서 실제로 공연을 하기에는 애로점이 적지 않다는 것이다.⁵⁾ 이 밖에도 우리의 평단이나 연구 풍토에 기인하는 바도 있을 것으로 보인다. 이를테면 최근에는 전에 비해 상당히 호전되기는 했으나, 대체로 우리 나라에서 희곡양식은 시나 소설에 비해 현저히 관심이 떨어지고 있다는 사실 때문이다.

그러나 채만식이 1930년대에 소설뿐만 아니라 상당한 희곡작품을 창작했다는 것은 당시의 극계를 고려할 때, 작품의 평가 이전에 충분히 관심의 대상이 될 수 있다. 이런 점에서 그동안 희곡작품에 대한 인식이 증가하고 그에 따라 활발한 희곡 연구가 이루어짐으로써 채만식의 희곡작품도 많은 조명을 받고 있음은 지극히 당연한 일이라 하겠다. 필자 역시 그와 같은 입장에서 채만식의 희곡작품에 관심을 가지고 그의 작품 세계를 접근해 보려고 한다. 다만 채만식의 희곡작품에 대해서 연극성과 관련된 문제는 다양한 접근이 이루어지고 있음을 감안하여 이 글에서는 개별 작품론으로서 주제의식과 관련하여 장막극인 <농촌 스케치>(『별건곤』, 1930. 8)를 집중적으로 살펴보고자 한다.⁶⁾

4) 유민영, 「시니시즘의 미학—채만식」, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1991. 192면. 이와 관련하여, 「극연좌」에 대한 다음과 같은 채만식의 비판과 요청은 당시의 연극계 상황이 어떠한지 짐작하게 한다. “아름든 그러니까 앞으로 상연을 하기 위한 창작극의 극본을 불편이 없도록 하자면 시방까지 그저 누가 쓰면 쓰나보다 안 쓰면 안 쓰나보다 해서 무관심했던 것을, 어떠한 적극적인 활동을 위하여 창작극본의 생산에 자극을 주도록 극단이 문단과 저널리즘의 지원을 얻어 가지고 그야말로 기를 들고 북을 울리면서 거리로 나서서 크게 외칠 만한 정열까지도 필요하겠지요.” 채만식, 「연극발전책—극연좌에의 부탁」, 『조광』(1939.1). 《채만식전집》 10, 159면.

5) 유민영, 위의 책, 192면.

6) 이 밖에 채만식의 장막극으로 <심봉사>(1936), <제향날>(1937.11, 『조광』), <당랑의 전설>(1940.10, 『인문평론』) 등을 비롯하여 앞의 <심봉사>를 개작한 또 다른 <심봉사>(1947)가 있다.

하나의 작품이 단지 주제를 표현하기 위해서만 존재하는 것은 아니라고 하더라도 궁극적으로 그것은 독자뿐만 아니라 작가에게도 중요한 의미를 띤다. 리샤르는 『말라르메의 상상적 세계』 서문에서 주제에 대하여, 그것은 “구성의 구체적인 원리이며 고정된 틀이며 대상이다. 그 주위에서 세상이 구성되고 전개되는 성향이 있다”⁷⁾고 주장하고 있다. 이렇듯 하나의 작품이 이루어지는 과정에서 주제가 차지하는 위상은 매우 의미심장한데, 이 점에 대해서는 채만식 자신도 철실하게 인식하고 있었다. 그것은 “…… 누구든지 문학을 고려자기(高麗磁器)나 사군자(四君子)와 같이 치는 사람이면 몰라도 (미상불 그러한 문학이 없는 게 아니요 따라서 그네는 그걸로 자족할 것이지만) 문학이 적으나마 인류역사를 밀고 나가는 한 개의 힘일진대, 한인(閑人)의 소장(消長)꺼리나 아녀자의 완농물(玩弄物)에 근질 수는 없을 것이라고 나는 목이 붙어저도 주장을 하는 자”⁸⁾라고 피력한 대목에 직접 드러난다. ‘문학이 적으나마 인류역사를 밀고 가는 한 개의 힘’으로 작용함에는 무엇보다도 작품의 주제가 독자에게 미치는 영향에 있다는 것을 부인할 수는 없을 것이다. 이러한 인식의 바탕 아래 씌어진 것이 채만식의 작품임을 감안할 때 그의 작품에 투영된 주제의식을 살펴보는 것은 매우 의의 있는 일이라 하겠다. 물론 기왕의 논고에서도 이 점에 대하여 개괄적인 논의가 있기는 했으나 개별 작품을 찬찬히 분석한 글은 그리 많지 않다. 그래서 이 글에서는 채만식의 장막극 가운데 일차적으로 <농촌 스케치>에 대하여 주제인식적 측면에서 작가의 세계인식의 큰 줄기가 무엇인가를 추출해 보고자 한다.

7) 다니엘 베르제 외(민혜숙 옮김), 『문학비평방법론』, 동문선, 1997. 152면. 재인용.

8) 채만식, 「자작안내」, 『청색지』 5, 1939.5. 77면.

2. 채만식과 레제 드라마

채만식은 그의 희곡작품인 <제향날>의 부기에서 “상연을 위한 각본을 쓰느라고 희곡을 쓴 것이 아니라 소설을 쓰는데 불편한 놈이거더면 희곡의 형식을 잠깐 빌어오군 하였다”고 했으며, 또한 <당랑의 전설> 후기에서는 “반드시 희곡을 쓰고 싶었다느니보다는 제재가 마침 소설로는 불편한 점이 있기로 전험(前驗)에 따라 역시 이 형식을 빌린 것이다”라고 창작 동기의 일부를 밝혀 놓은 바 있다. 이러한 그 자신의 진술에 의하면, 그는 제재에 따라서는 그에 적절한 양식이 따로 있음을 인식하고 있다. 이것은 제재와 형식의 상관관계를 분명히 인식한다는 점에서 매우 중요한 피력이라고 생각된다. 그럼에도 위의 진술은 ‘반드시 희곡을 쓰고 싶었다느니보다는’이라는 선행구에 주목하는 논자들에게 의해, 그리고 여기에 소설가로서의 채만식의 위상이 간접하게 됨으로써 희곡작품과 관련해서는 오히려 그 자신에게 불리한 쪽으로 작용하기도 한다.

가령, 차범석이 “무대 위에서의 공연을 전제로 하는 희곡이 아닌 ‘레제 드라마’로서의 희곡을 인식하고, 그것을 수차에 걸쳐 창작해 왔다는 점을 우리는 높이 평가하지 않을 수 없다.”고 전제하면서도 “채만식의 장막극은 그 소재의 심각성이나 문제제시의 중량감에도 불구하고 ‘이야기’로 흘러 버린 감이 없지 않다. 그것은 앞에서도 언급한 연극성의 경시 또는 빈곤에서 기인한 결과⁹⁾라고 평가한 것을 비롯하여 “채만식은 연극을 알아서가 아니라 소설로 쓰기에 마땅치 않은 제재만을 희곡으로 썼다”¹⁰⁾고 하는 평가, 그리고 “채만식이 우리 문학사의 대표적인 소설가로서 스스로 희곡쓰기를 여기(餘技)로 여기고 있는 듯한 태도를 표명한”¹¹⁾ 것으로 보는 견해들이 바로 그것이다.

9) 차범석, 앞의 책, 155, 158면.

10) 유민영, 앞의 책, 191면.

11) 신아영, 「채만식의 <제향날>에 나타난 서사성 연구」, 한국극예술학회 편, 『채만식』, 태학사, 1996. 220면.

물론 접근하는 관점에 따라서는 위의 부정적인 견해들에도 전혀 타당성이 없는 것은 아니다. 즉 “그의 희곡의 비연극성”¹²⁾ 때문에 대체로 공연하기에 어려운 점이 많다거나 “그의 희곡적인 수법은 매우 서툴다는 점”과 함께 “그가 희곡을 연극의 일부로 생각하지 않았기 때문에 연극상의 약속이나 상식을 무시한 채 희곡을 썼다는 결과도 빚어내고” 있는데 그 실례로서 “우선 희곡의 ‘길이’가 문제”¹³⁾라는 지적들은 채만식의 희곡에 내재한 문제점으로 제기될 수 있는 요소들이다. 다시 말해서 우선 외형적으로 볼 때 극작가보다는 소설가로서 더 우뚝한 채만식의 위상에다 희곡의 작품성에 오해를 받을 만한 소지를 띠고 있는 그 자신의 몇몇 진술들, 그리고 실제로 공연에 어려움이 따르는 희곡작품의 특성, 특히 근대적인 개념에서 희곡은 대체로 연극 상연을 위한 것이라는 전제를 절대적인 것으로 보는 관점 등에 관심을 집중할 때 위의 부정적인 견해들에 대하여 정면으로 이의를 제기하기에는 어려움이 따르는 것이 사실이다.

그러나 우리는 희곡양식에 관한 오늘날의 관점이나 선입관을 잠시 유보하고 당대의 현실을 고려하면서 채만식의 진술에 귀를 기울일 때에는 다른 견해를 가질 수도 있다. 그 중에도 특히 우리가 주목해 볼 것은 ‘상연을 위한 각본을 쓰느라고 희곡을 쓴 것이 아니라’는 말과 ‘소설을 쓰는데 불편한 놈이거드면 희곡의 형식을 잠깐 빌어오군 하였다’는 말, 그리고 ‘제재가 마침 소설로는 불편한 점이 있기로 전함에 따라 역시 이 형식을 빌린 것이다’라고 한 말 들이다. 여기에는 적어도 우리가 간과해서는 안 될 두 가지의 조건이 분명히 제시되어 있다. 첫째는 채만식은 희곡을 반드시 상연을 전제로 해서 쓰지 않았다는 점이고, 둘째는 제재가 소설형식에는 적합하지 않아 희곡의 형식을 빌었다는 점이다. 이 두 가지 문제를 좀더 깊이 음미하면 우리는 다음과 같은 결론에 이를 수 있다. 즉 하나는 그 스스로 이미 그의 희곡은 상연되지 않아도 좋다는 생각에서 레

12) 유민영, 앞의 책, 192면.

13) 차범석, 앞의 책, 155면.

제 드라마를 상정하고 있다는 점이요, 다른 하나는 서사와 극의 형식상의 변별성을 깊이 인식하고 있다는 점이 바로 그것이다.

이런 점에서 앞에서 제시했던 부정적인 견해 들에는 다소의 문제가 내포되어 있다고 하겠다. 말하자면 연극적 차원에서 채만식의 희곡에 내재한 결합 요소는 “이론은 목이 터져도 아직 조선서는 희곡은 ‘읽는 문학’임이 제일의적(第一意的)이지, 상연은 여벌인 것이 현실”¹⁴⁾이라는 인식에 따른 그 자신의 작가적 의도에서 기인된 것이지 연극을 경시하는 태도나 무지에서 비롯된 결과가 아니다. 이것은 그가 “극평(劇評)이라도 지망커든 이런 현실도 알 줄 알려니와 희곡을 읽는 부지런과 그것의 무대에서의 착오도 알아낼 재능이 입보다 먼저 생겨야 할 일”이라고 강조하면서 현실을 바로 보지 못하고 입으로만 왈가왈부하는 연극평론가의 성실하지 못한 태도에 일침을 놓았던 일에서도 알 수 있다. 이렇듯 그는 당시의 우리 현실에서 희곡은 어쩔 수 없이 ‘읽는 문학’(레제 드라마)의 차원을 탈피하기 어렵다는 점을 그 스스로도 분명히 인식하고 있었던 것이다. 이와 관련하여 다음과 같은 채만식의 견해에는 시사하는 바가 많다.

그러나 전통 문제 같은 것은 어느 정도까지는 극복을 할 수 있다고 생각을 합니다. 즉 빈약하나마 그런 대루 조선의 고전극을 파내고 연구하고 정리를 하여 거기에서 되두룩이면 자양을 섭취하는 일방, 선진한 외국의 연극 예술로부터 연극 본유의 정신과 기교를 습득하는 것입니다.

이 말은 언뜻 외국 극본의 상연으로 들리기 쉽겠지만, 외국의 연극에서 연극 본유의 정신과 기교를 섭취하는 데 반드시 번역극을 해야만 하는 법은 없을 것입니다.

한 달에 한 편의 희곡이 나오기가 어렵고, 이런 말을 하고 있는 나 자신 역시 희곡을 쓰노라고 하는 자이면서 최근 2, 3년지간에 겨우 2, 3편밖에 쓰지 못했을 뿐만 아니라 그거나마 내가 생각을 해보아도 오늘날의 특수실정이며 무대조건으로는 도저히 상연을 할 수가 없는 것입니다. (실상 또 상연을 위한

14) 채만식, 「극평에 대하여」, 『동아일보』, 1937.8.6.

극본을 쓰느라고 희곡을 쓴 것이 아니라 소설을 쓰는 데 불편한 놈이면 희곡의 형식을 잠깐 빌어오곤 하기도 한 것이지만).¹⁵⁾

위에 인용한 내용에서 우리는 다음과 같은 점을 간취할 수 있다. 첫째는 우리의 고전극에 대한 재인식이요, 둘째는 외국의 연극에서 연극의 본질로서의 정신과 기교를 섭취해야 한다는 점을 주장하고 있는 점이다. 그리고 셋째는 그의 작품은 당시의 내외적 실정으로 볼 때 상연하기에 어려운 점이 많다는 사실에 대한 인식이다. 여기서 내외적 실정이란 연극의적으로는 일제의 억압과 검열을 의미하고 연극내적으로는 열악한 무대조건을 의미하는 것으로 볼 수 있다. 이러한 그의 견해를 집약할 때 채만식은 당시의 극계의 사정을 나름대로 간파하고 있음을 알 수 있고, 따라서 채만식의 희곡에 내재한 비연극적 요소들이 단순히 그의 연극에 대한 무지의 소치라는 비판에는 전적으로 동의할 수 없다는 것도 사실이다. 그러니까 우리는 연극에 대한 채만식의 무지를 지적할 것이 아니라 채만식 이래제 드라마를 쓸 수밖에 없는 당시의 상황에 더 큰 관심을 기울이는 것이 온당하지 않을까 생각된다. ‘상연을 위한 각본을 쓰느라고 희곡을 쓴 것이 아니라’ 처음부터 레제 드라마를 상정하고 작품을 썼기 때문에 자연 실제 공연을 전제로 한 희곡으로서의 연극성은 다소 유보될 수도 있는 것이다. 따라서 레제 드라마의 차원에서 씌어진 것을 두고 레제 드라마의 차원에 머물러 있다고 비판하는 것은 당연히 부적절할 수밖에 없다.

주지하다시피 희곡은 연극으로 상연되는 것을 전제로 할 때에는 작가의 상상력을 작품으로 구현하는 데 많은 제한점을 안고 있다. 그것은 주로 희곡을 극적 현실로 무대화하는 과정에서 대두되는 시간과 공간 및 행위의 통일성의 제약에 기인한다고 할 수 있는데, 이런 점이 결국 반드시 공연을 하지 않아도 좋다는 인식이 내재된 레제 드라마를 낳게 했는지도 모른다. 그럼에도 불구하고 레제 드라마라고 해서 반드시 공연해서

15) 채만식, 「연극발전책—극연좌예의 부탁」, 앞과 같음.

는 안된다는 법칙이 있는 것은 아니다. 또한 어느 시점에 이르러 무대기술의 발달이나 모험심이 강한 연출가의 출현 등과 같은 현실적 상황이 바뀌게 되면 얼마든지 공연이 될 수도 있을 뿐만 아니라, 더욱이 다음과 같은 견해들에 주목하면 레제 드라마 그 자체만의 가치도 결코 적지 않음을 알 수 있다.

우리가 하나의 극텍스트를 비극적(非劇的) 작품처럼 읽을 수 있다는 것도 사실이다. 즉 희곡을 한 편의 소설처럼 읽고 극의 대화를 소설의 대화처럼, 지문을 소설의 묘사처럼 간주하는 입장을 금지하는 요소가 희곡작품에는 전혀 없다.¹⁶⁾

어떤 사람들은 문학적 결실이라는 점에서 희곡을 연구하라고 주장하기도 한다. 그들이 주장하는 말에는 비문학적 요소를 범하기 쉽다는 뜻이 들어 있다. …… 이해력과 상상력이 수반되는 희곡 읽기는 우리를 보다 나은 관객으로 만들 수도 있다. 아무리 완고한 극예술 분야의 사람들일지라도 이 문제에 대해서만은 반대하지 않을 것이다.¹⁷⁾

아무리 희곡이 연극과 불가분의 관계에 놓인다고 해도 연극으로 공연 되기 이전에 먼저 문학적으로 완성되는 과정을 거쳐야 한다는 점을 부정하지 않는 한, 그것이 일차적으로 문학인 이상 희곡과 독자와의 관계를 무시할 수는 없다. 그 점을 인정할 때 위베르스펠드의 견해에 반박할 여지는 매우 줄어들는다. 또한 희곡작품을 언어로 읽는 독서행위는 문학이 갖는 특성으로서의 이해력과 상상력을 독자들에게 부여할 수 있다. 즉 ‘희곡 읽기는 우리를 보다 나은 관객으로 만들 수도 있다’고 하고 그러기에 ‘아무리 완고한 극예술 분야의 사람들일지라도 이 문제에 대해서만은 반대하지 않을 것’이라고 주장하는 테니슨의 말은 결국 희곡작품에 내재한

16) 안느 위베르스펠드(신경숙 역), 『연극기호학』, 문학과지성사, 1991. 23면.

17) G. B. Tennyson, *An Introduction to Drama*, Holt, Rinehart Winston, Inc., 1967. p.28.

문학성의 가치를 최대한 인정하고 있음을 뜻한다.

이렇게 본다면 채만식이 소설로 다루기 부적절한 제재를 희곡 형식을 빌어 창작한 배경에는 그럴 만한 사정이 있음을 짐작할 수 있다. 이를테면 일차적으로는 그가 희곡 형식으로 표현한 작품들의 경우에는 대체로 극적 효과를 필요로 하는 제재라고 생각하였을 터이고,¹⁸⁾ 그러면서도 굳이 공연을 염두에 두지 않는 레제 드라마의 형식을 취함으로써 작가적 상상력을 십분 발휘할 수 있는 근거를 마련하고자 했지 않았을까 한다. 그 결과가 결국 그로 하여금 극적 구성을 빼대로 하면서도 서사성이 강한 작품을 쓰게 하였고, 나아가서 극적 기교보다는 ‘날카로운 주제의식’에 더 치중토록 했을 것이라 생각된다. 이런 점에서 극작가로서의 채만식에 대하여 “행여나 소설 창작의 여기(餘技), 희곡의 습작, 혹은 여가 선용의 일환으로 희곡에 관심을 기울였다고 하기에는, 분량과 수준을 훨씬 능가하는 정도로, 그의 극작가적 위상과 업적은 분명 괄목할 만하다.”¹⁹⁾는 평가는 정당하다고 하겠다. 어쨌든 이제 채만식의 희곡작품은 그동안 다양한 논의가 개진되어 검증되고 있는 만큼 분명 1930년대 희곡사의 한 장을 마련하고 있다.

3. <농촌 스케치>에 나타난 전환기 인식

채만식의 희곡작품에는 다양한 주제가 드러나고 있지만, 필자의 생각에는 그 모든 것들이 결국엔 전환기 인식으로 집약될 수 있다고 파악된다. 여기서 전환기 인식이라 한 것은 다음의 두 가지 의미를 염두에 두고

18) 극양식과 서사양식의 차별성에 관한 장르선택의 문제는 김윤식이 소설 <탁류>와 희곡 <당랑의 전설>을 비교하면서 자세히 논한 바 있다. 김윤식, 「서사양식과 극양식-채만식의 경우」, 참조, 『한국근대문학양식논고』, 아세아문화사, 1981. 1~26면.

19) 서연호, 「현실인식과 대응방법」, 『한국극예술연구』 2, 1993.3. 51면.

한 말이다. 즉 첫째는 날로 궁핍해지고 황폐화되어 가는 현실에 대한 비판적 인식과, 둘째는 그러한 현실을 어떻게 극복할 것인가라는 명제를 그 바탕에 깔고 있다는 점이다. 따라서 필자는 그의 회곡작품 가운데 비교적 작품으로서 완성도를 보여주는 장막극 중에 <농촌 스케치>를 통하여 당대에 채만식의 세계인식, 즉 전환기 인식이 어떠한 형태로 드러나는가를 살펴보고자 한다.

<농촌 스케치>는 2막 4경으로 구성되어 있다. 이 작품은 전집에 장막극으로 분류되어 있기는 하지만 다른 장막극에 비해서는 비교적 길이가 짧은 작품이다. 줄거리는 전라도 어느 농촌을 배경으로 하여 전개되는데, 지주인 강추강을 주인공으로 하여 전환기에 든 농촌사회의 상황을 극화하고 있다. 비교적 길이가 짧은 극이면서도 주요 갈등이 하나로 집약되지 않고 삽화적인 구성을 취하고 있는데, 이는 작품의 제목인 ‘농촌 스케치’라는 의미에서도 사사되어 있듯이 작가가 전환기에 다다른 농촌 현실을 스케치하듯이 이모저모를 비추어 내고자 한 의도에서 비롯된 것으로 보인다. 그런 가운데도 굳이 작품의 주요 핵심을 찾으려면 지주인 강추강을 주인공으로 하여 소작인과의 갈등을 들 수 있다.

조상으로부터 많은 땅을 물려받은 지주인 강추강은 농토의 관리를 모두 소작인에게 맡기고 친구들과 오락을 하거나 기생과 주연을 벌이고 노는 것이 일과처럼 되어 있다. 그는 소작인들의 어려움이나 고통에 대해서는 조금도 관심을 갖지 않는 비정하고 오만한 인간이다. 그러면서도 주재소 순사들의 비호를 받음으로써 그의 전횡에 대하여 큰 저항을 받지 않고 잘 살아간다.

위와 같은 상황이 이 작품의 전경(前景)에 깔려 있는 의미라고 한다면, 작품의 극적 허구 안으로 들어오면 이제 그러한 상황에 변화의 조짐이 일고 있음을 감지할 수 있다. 즉 주변 상황의 변화로 인하여 강추강의 위위가 더 이상 통하지 않으리라는 점이 드러나고 있다. 그러니까 이제 시대가 변하고 있음을, 아니 적어도 변해야 한다는 작가의 전환기 인식이 투영됨으로써 강추강의 위상에 균열을 생기게 한다. 이러한 인식을 기본

바탕으로 하는 이 작품에서 작가의 전환기 인식을 보여주는 장면은 크게 다음의 세 가지 항목으로 드러난다. 즉 첫째는 기독교인에 대한 조롱이고, 둘째는 지주와 소작인, 또는 농업노동자와의 갈등에 관한 인식이며, 셋째는 강추장과 그의 하인인 판돌이의 아내 판돌네와의 갈등에 나타난 인간 관계의 모순에 대한 인식 등이다. 이제 이 점에 대해서 구체적으로 살펴보기로 한다.

1) 기독교에 대한 인식, 또는 구원에 대한 관념

지금까지 <농촌 스케치>에 관심을 둔 연구자도 드물지만, 설령 이 작품에 관심을 가진 연구자라 해도 기독교에 대한 문제에 대해서는 주로 간과하고 있는데, 사실 이 작품에서 서술의 비중뿐만 아니라 거기에 투영된 의미로 볼 때에도 그 문제는 결코 무시할 수 없는 대목이다. 즉 2막으로 된 작품에서 제1막(1경)과 제2막의 첫머리(4경)인 도입부를 다같이 하나됨을 믿는 신자와 비신자 사이의 대화로 처리하고 있음을 감안할 때 여기에는 분명 작가의 중요한 의도가 내재되어 있다. 그렇다면 그 표현의도의 본질은 무엇일까? 일단 표면적 의미만 살펴보면 기독교에 대한 부정적 인식이 강하게 드러난다. 즉 신자와 비신자 사이의 대화에서 주로 비신자가 신자를 비아냥대는 형식을 취하고 있다는 점에서 그렇다. 먼저 참고삼아 그 장면을 제시하면 다음과 같다.

전 그래서? 뭣 내가 걱정을 하면 아니 오실 비가 갑자기 오신다더냐?
 주 너는 전지전능인지 막걸린지 현 하나님의 자제라니까 가서 기도라도 좀
 허렴.

강 (제쳐서) 하나님 아니 오셨어요?

전 (웃으며) 왜? 꼭 알고 싶으시오? (問) 하나님은 무소부재시니까 오시고
 아니 오시고가 없습니다.

강 (시치미를 뚝 떼고) 네 …… 그러면 똥뒹간에도 계시겠군요?

일동 대소(大笑)

전 (입맛을 다시며) 앵 망신이로군.

주 그렇지. 하나님에 똥뒹간에서 구린내를 맡고 있자면 망신은 망신이지.

전 그래도 인제 봐라. 말세가 당해서 다 죽게 되면 하나님 앞에 꿇어앉아서
살려줍시사고 애걸할 때가 있을 테니.

주 글썽 이 짧은 놈아, 그렇게 사람을 죽이고 살리고 허는 재조가 있으면 왜
지금 비가 오게 못허느냐 말이야?

전 너 같은 놈 미워서 비를 아니 주신다.

주 미우면 예수를 아니 믿는 사람이나 미웁지 너 같은 하나님 자체도 미웁다
더냐? 왜 네 논만이라도 비가 오지 않느냐 말이야?

(제1막 1경)

주 (전을 보고) 저 하나님 새끼는 왜 술을 아니 처먹어? 네가 이저석 영영
아니 먹고 배길 줄 아니?

전 (빈들빈들 웃으면서) 못배기지 안허면 어쩔 테냐?

강 강제로 먹여.

서 술로 알고 먹을 게 아니라 증놈들처럼 곡차라고 허고 먹어라.

은옥 왜 예수 믿는 사람도 술만 잘 먹읍데다.

전 누가?

옥란 먹어도 상차로만 연속 포도주만.

전 그거야 세례받을 때 말이지?

강 흥 세례받을 때만이 아니라 주일날마다 먹읍데다. 나도 동경 가서 있을
때에 포도주 얻어먹는 맛으로 주일마다 예배당에를 다닌걸!

서 어린놈아 그러지 말고 오늘만 궤절을 해라.

강 (잔에 술을 부어 가지고 전에게로 가서) 강제로 먹일 테야.

(제2막 4경)

위에서 보듯이 예수를 믿는 한 사람이 일방적으로 다른 사람들로부터
조롱을 당하는 형식을 취하고 있는데, 이것은 기독교가 아직 농촌에 제대로
뿌리를 내리지 못한 채 비신자들로부터 몰이해를 당하고 있음을 뜻한
다. 그럼에도 불구하고 “하나님은 무소부재시니까 오시고 아니 오시기가
없습니다.”라든가 “그래도 인제 봐라. 말세가 당해서 다 죽게 되면 하나님

앞에 꿰어앉아서 살려줍시사고 애걸할 때가 있을 테니”라고 하는 전의 대사를 통해서 볼 때, 작가가 기독교의 참 의미를 부각하려고 노력하고 있음도 드러난다. 이러한 노력은 일차적으로는 기독교가 우리의 농촌에 전파되는 초기 단계라는 것, 그리하여 일반 주민들로부터 외면을 당하고 있음을 나타내지만 궁극적으로는 기독교가 서서히 농촌으로 전파되고 있음을 암시한다고 볼 수 있다.

이렇듯 채만식의 인식 속에는 기독교에 대한 긍정적 의미가 자리잡고 있고 있으며, 그것이 이제 농촌으로도 확산될 것이라는 전망이 내재되어 있다. 아니 최소한 기독교가 농촌으로 널리 전파되기를 기대하는 마음이 있었다고 볼 수도 있다. 그렇다면 작가는 왜 그와 같은 인식에도 불구하고 극장면에서는 기독교인이 다수의 비신자들로부터 조롱을 당하는 형태를 취하고 있을까. 아마도 그 해법은 채만식의 표현적 특성에서 찾아야 할 듯하다. 즉 그것은 그가 즐겨 수용하는 아이러니 기법과 밀접한 관련이 있는 것으로 보인다. 이와 관련하여 우리는 다음과 같은 관찰을 참고하는 것이 좋겠다.

채만식의 여러 작품들의 기초를 이루고 있는 것은 아이러니이다. 그의 아이러니는 그의 작품을 이루는 문장의 하나하나와 그 문장 사이의 행간, 그리고 그의 작품속에 그가 즐겨 등장시키는 인물들에게서 다 같이 드러난다. 그의 작품에 등장하는 인물들은 크게 두 유형으로 구분된다. 하나는 그 자신이 찬표를 던지고 있는 긍정적 인물이며, 또 하나는 그 자신이 부표를 던지고 있는 부정적 인물이다.

그의 소설의 아이러니는 그가 언제나 부정적 인물을 소설의 전면에 내세우고 긍정적 인물을 후면에 내세우거나, 희화화하는 데서 얻어진다. 부정적 인물들은 긍정적 인물보다 각별한 작자의 주목을 받고 있으며, 긍정적인 인물들은 언제나 부정적 인물들의 조롱의 대상이 된다. …… 그의 문장의 아이러니는 그가 부정적인 인간을 역설적으로 긍정적으로 보여주려고 하는 과정에서 자연스럽게 생겨난다. 작가는 엄격한 관찰자의 입장에서 서 있는 척하면서, 부정적 인간을 전면에 내세우고 있기 때문에 능청스럽고 의뭉스럽다.²⁰⁾

채만식의 소설에 나타난 주된 표현기법의 하나로 아이러니를 들고 긍정적 인물은 언제나 부정적 인물의 조롱의 대상이 되도록 하고 있다는 위와 같은 관찰은 희곡에도 그대로 적용할 수가 있을 것이다. 장르가 다르다고 해서 작가의 두드러진 표현 관습마저 완전히 달라질 수는 없을 것이라는 점을 감안할 때, 그가 즐겨 사용하는 아이러니의 기법은 희곡작품에도 적용될 가능성이 농후하다. 또한 그것은 대체로 현실적 제약으로 인한 표현의 한계를 극복하고 비판적 인식을 구현하려는 채만식의 풍자 정신과도 관련이 있음을 염두에 둘 때, 이 작품에서 아이러니의 의미 역시 그 범주에서 크게 벗어나지 않는다. 이렇게 본다면 위의 장면이 드러나는, 비신자들로부터 조롱의 대상이 되는 기독교인이라는 표면적 의미는 다분히 아이러니의 형태로 표현된 것으로 보아야 할 것이다. 즉 위에 제시된 장면의 심층적 의미는 표면적 의미와는 달리 기독교에 대한 작가의 긍정적 인식의 소산이라 할 수 있다.

그렇다면 기독교에 대한 작가의 긍정적 인식에 내재된 궁극적 의미는 무엇일까? 그것은 이 작품의 심층에 깔려 있는 채만식의 진보적 인식과 깊은 관련이 있다고 하겠다. 이 작품에 투영된 두드러진 의미가 당시의 농촌 사회의 모순된 현실을 고발하려는 점에 있다면, 그것은 곧 농촌 사회가 변해야 한다는 작가의 진보적 인식에 바탕을 두는 것이라 할 수 있다. 이를테면 위의 장면을 아이러니의 구조에 대입할 때 표면적 의미가 현실적 국면이라면 심층적 의미는 이상적 국면이 되는 셈이다. 그래서 이 작품을 소극적으로 읽으면 농촌에 변화의 분위기가 감돌고 있음을 드러내는 것인 반면, 좀더 적극적으로 작가의 표현의도가 개입된 것으로 읽으면 농촌이 현실적 국면에서 이상적 국면으로 전환되어야 한다는 소망을 표현한 것으로 풀이된다. 작가의 기독교에 대한 인식 역시 이런 관점에서 해명할 수 있다. 여기서 새삼스럽게 구체적으로 설명할 것도 없이 이 땅에 기독교가 들어와서 수행한 선교적 역할을 생각한다면 그것은 쉽게 이

20) 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1973. 185면.

해될 수 있는 점이기도 하다. 그러므로 기독교에 대한 작가의 긍정적 인식은 그것이 농촌 사회에 깔려 있는 모순점을 개선하는 데 기여할 수 있을 것이라는 기대치와 불가분의 관계에 놓인다고 할 수 있다.

2) 농촌의 구조적 모순에 대한 인식, 또는 조직적 투쟁의 필요성

농촌의 구조적 모순과 관련하여 우선 표면적으로 드러나는 의미는 지주인 강추장의 비정함이다. 그는 소작인 최생원에게 빌려준 논을 “가뭄이 들어서 거름값도 못 갚고 도조도 못 내었다”고 사음(舍音)을 통해서 거둬들이고는 최씨의 간절한 호소에 조금도 아랑곳하지 않는다. 이러한 그의 비정한 인간성은 그가 친구들과 어울려 술판을 벌이고 기생을 불러다가 놀아나는 장면과 겹쳐짐으로써 더욱 강하게 부각된다.

그러나 이러한 그이지만 과거 재현 형식으로 장면화되는 제2경에 의하면 농업노동자들의 저항을 받음으로써 그의 위상에 곧 변화의 회오리가 닥칠 것이라는 점이 암시된다. 즉 소작인과 농업노동자들의 모임인 농민연합회의 총회에서 농업노동자들이 “우리 농군들의 임금 즉 품삯이 너무 헐해서 그것을 가지고는 도저히 생활을 해나갈 수가 없기 때문”에 품삯을 올려야 한다고 주장하는 반면에 또 소작인들은 소작인들대로 “지주한테 비싼 도조 치루고 고지나 품삯을 과외로 더주고”는 먹을 것이 없다고 반발하게 되고 결국 ‘일대 활극’이 일어나게 되는 과정에 그 점이 드러난다. 특히 여기서 농업노동자들의 편에 선 사회주의운동을 하는 인물인 한이 조선의 농촌현실에 도사리고 있는 모순점을 장황하게(15쪽에 상당한 대사) 지적하고 “적어도 우리 농민연합회라 하면 농민이라는 무산계급을 위한 투쟁단체”가 되어야 한다는 발언에 이르러 정부의 주의를 받고 발언을 중단하게 되는데, 이 장면에서 보면 농민운동단체가 조직적으로 농촌의 모순구조를 타파하기 위한 운동을 펼칠 것이라는 점이 비춰지고 있다. 물론 이 총회는 결말도 보지 못한 채 “이 회합은 불온의 조가 있다고 인정하고 해산을 명”하는 정부에 의해 중단이 되고 한도 정부의 동행 요

구에 따라가고 말지만, 극의 흐름으로 볼 때 분명히 세대에 변화가 올 것이라는 징후가 드러난다. 그것은 제3경, 즉 다시 현재로 귀환한 장면에서 농민연합회 총회에서 일어난 상황에 대하여 나누는 다음의 대화에 내포되어 있는 작가의 관점을 통해서도 확인된다.

강 그래서 한가는 주재소로 붙잡혀 갔겠구만?

서 응.

강 끝 좋다.

주 이 더위에 유치장에 가서 콩밥 먹고 모기 빈대 벼룩 으음.

송 사회주의자의 말로야.

서 자식이 잠자코 자빠져 있지 앓구 공연히 내대다가 …… 그런 고생은 사서 허는 게야.

송 사회주의자가 되어가지고 사회개조를 헐라 말구 저의 가정부터 개조를 해서 저의 어머니 치마나 하나 해주지. (間) 저도 제 집안 꼴을 보면 사회주의 헐 생각이 천리나 만리나 달어나겠더라.

전 허기야 위천하자는 불고가사라니까.

송 사회주의가 무슨 놈의 위천하야? 그놈의 속을 알고 보니까 맨 그저 도적놈의 속이든걸.

주 사회주의고 무엇이고 나 같은 놈은 아무 세상에 가서라도 살 수가 있을 테니까 사회주의 세상이 되어봤으면 싶어.

강 나도 사회주의 세상이 되면 약산 토지 좀 있는 것 얼른 내놓아바리지. 죽이고 뺏어가기 전에 자진해서 내노면 그만이겠지.

이 장면에서도 역시 피상적으로 보면 작가의 두 가지 태도가 동시에 드러나고 있다. 즉 송의 말을 통해서 드러나는 사회주의를 조롱하고 비판하는 태도와 그에 동조하기보다는 사회주의를 은근히 긍정하는 전과 주의 태도에서 그것을 알 수 있다. 적어도 표면적으로만 본다면 “사회주의자가 되어가지고 사회개조를 헐라 말구 저의 가정부터 개조를 해서 저의 어머니 치마나 하나 해주지. 저도 제 집안 꼴을 보면 사회주의 헐 생각이 천리나 만리나 달어나겠더라.”고 하면서 사회주의가 제 자신이나 가정보

다는 사회를 위한 것인 줄 알았더니 “그놈의 속을 알고 보니까 맨 그저 도적놈의 속”일 뿐이었다고 하는 송의 비판적·부정적 인식과 “허기야 위천하지는 불고가사라니까”라고 하는 전의 수용적·긍정적 인식은 분명 대립적이다. 이 자체만 가지고 볼 때는 작가가 어느 쪽에 찬표를 던지고 있는냐는 물음에 명확한 답을 하기가 어렵다. 특히 상호 텍스트적인 관점에서 읽을 때에 채만식의 의식 속에는 ‘수신제가치국평천하’와 ‘위천하자 불고가사(爲天下者 不顧家事)’라는 대립적이고 모순적인 이념에 대하여 다소의 갈등이 있었던 듯하다.²¹⁾ 그러면서도 표면적으로는 주로 ‘위천하자 불고가사’에 관심을 갖는 사람, 즉 진보적 입장에 서는 사람에 대하여 조롱하는 대사를 구사하는 것으로 볼 때, 그가 전자의 입장에 더 가까이 서 있는 것이 아닌가라는 해석을 가능하게 한다.

그러나 위의 대사를 좀더 자세히 읽으면 후자쪽에 작의의 비중이 실려 있음을 알 수 있다. 특히 우리는 친구들의 말을 듣다가 한 마디 내뱉는 강의 대사에 주목할 필요가 있다. 지주인 강의 대사에는 적어도 그가 사회주의에 대한 인식을 상당히 강하게 갖고 있다는 점과 아울러 사회주의에 대하여 일말의 위기의식을 느끼고 있다는 점이 내포되어 있다. 이렇게 본다면 농촌 현실에 내재되어 있는 구조적 모순을 해결할 수 있는 하나의 방법으로서, 그리고 ‘무산계급을 위한 투쟁단체’라는 말이 나오자마자 정부가 회합을 제지하는 장면과 ‘위천하지는 불고가사라니까’라고 하는

21) 가령, <당랑의 전설>에서 둘째아들인 형석에 비해 지식인으로서 진보적 입장을 가진 막내아들 정석이 ‘위천하자 불고가사’라는 이념을 표방하는 것에 대한 형석의 다음과 같은 냉소적인 대사에서도 그 점이 드러난다.

형석 (우두커니 방백) 참, 딱한 노릇이더라! 집안은 사툼 이 지경이 됐어 두 그저 모른 척하구서, 빙 나돌아댕기가 아니면, 밤이나 낮이나 저러구 누어서 낮잠자기! (間) 천하일을 도모하자면 가사를 돌아보잖는다지만, 그런 주변에 천하사가 어디 당한 거여! 성현의 말씀에두 수신, 제가, 치국, 평천하라구 하셨는데! 제 몸 하나 감장 못허구, 제 집안 하나 바루잡을 줄을 모르는 사람이 천하사를 무슨 재주루 해나가더람! 내, 원!(《채만식전집》 9, 139면)

전의 대사에 관심을 기울일 때 반봉건과 반일 운동의 일환으로서의 사회주의 운동이라는 의미가 짙게 배어 나온다. 따라서 송이 사회주의자인 한에 대하여 조롱하는 언사 역시 아이러니적 구조를 띠는 것으로서, 이러한 대사를 구성한 의도의 핵심에는 사회주의 운동에 대한 작가의 긍정적 인식이 자리잡고 있음을 알 수 있다.

사회주의 운동을 하는 사람들이 주도하는 농민연합회에 대하여 '무산 계급을 위한 투쟁단체'로 규정하는 한의 대사에서 알 수 있듯이 사회주의 운동은 억압받고 가난한 사람들을 구원할 수 있는 하나의 대안이 된다. 이 운동이 일체로부터 철저한 감시를 받은 이유도 이와 관련되어 있을 것이다. 즉 억압자와 피억압자의 고리를 끊으려고 하는 것이 피억압자들의 저항활동이고 독립운동이라고 한다면, 사회주의 운동에는 자연 항일 정신이 스며들 가능성이 높아진다. 그것은 KAPF의 맹원들이 일체에 검거되는 과정에서도 드러나듯 이미 역사에서도 증명되고 있는 바이거니와 이 작품에서 농민연합회 총회에 경부가 배석하여 총회의 상황을 감시하는 것 역시 그런 사실과 관련이 있다. 이와 더불어 그 운동은 지주와 소작인, 소작인과 농업노동자, 또는 지주와 농업노동자 사이에 놓여 있는 불합리한 구조를 개선하고, 나아가서 사회주의 이념대로 공평한 분배가 실현될 수 있도록 하는 길을 여는 일이기도 하다. 그러나 오랜 구습을 끊고 새로운 길을 여는 일은 그리 간단하지만은 않다. 그러기에 지주와 소작인, 또는 농업노동자 사이에 가로놓여 있는 구조적 모순을 개선하기 위해서는 어느 개인의 힘만으로는 불가능하므로 농업노동자들의 조직적인 운동과 투쟁이 필요하게 된다. 채만식이 사회주의 운동에 대하여 긍정적 인식을 갖는 까닭은 바로 여기에 있을 것이다.

3) 봉건적 인관 관계의 모순에 대한 인식, 또는 개인의 자각

봉건적 인간 관계의 모순에 대한 문제는 강추강과 그의 하인인 판돌이의 아내 판둘네와의 갈등을 통해서 제기된다. 이 과정에서 봉건사회의 산

물인 수직적 인간관계의 모순과 그에 대한 개인의 적극적인 저항의식이 분출된다. 그것은 판돌네와 김선생 부인이 ‘대판거리로 싸움’을 벌인 것이 발단이 된다. 두 사람이 크게 싸웠다는 이야기를 전해 들은 강추장은 자기 집에서 2대에 걸쳐 하인 노릇을 해오던 판돌이에게 그의 아내를 닥달 하지 못한 것을 꾸짖으며 결단을 강요한다. 즉 그는 판돌이에게 “네 안해를 내어쫓든지 아니면 둘이 다 나가든지” 하고, 만약 둘이 다 나갈 테면 그동안 밀린 도조 아홉 섬과 가져 간 돈 십삼 원을 갚으라고 종용한다. 그러자 판돌이는 줄지에 난감한 처지가 되어 강에게 “이번 한 번만 더” 봐달라며 사정을 하고 있는데, 갑자기 판돌네가 와서 “당신이 이 집에서 두 대나 종살이를 했으면 그래 공으로 놀리고 먹여살리우? 뼈가 바스라지게 일을 시켜먹었지! 당신이 일을 아니 해주었어 바요? 두 대는커녕 단 이틀이라도 두어두는가!”라고 따지면서 남편에게 가자고 채근을 한다. 이 장면을 보고 강이 판돌네에게 “저런 요망스럽 계집! 이년! 예가 어데라고 당돌스럽게 들어와서 응 이년!”이라고 하며 꾸짖자 그녀는 다음처럼 강에게 대어든다.

판돌네 왜요? 내 남편이 당신네 종놈이면 나도 종년입데까? 왜 괜히 이년저년 허고 호령이야요 호령이? (판돌이 잡아끌며) 가요 어서! 이 집에서 이따위로 천대를 아니 받으면 어데 가 이만 못살겠소? 안갈 테야?

강 (더욱 성이 나서) 응 저런 께썩헌 계집년! 저년을 그대로 두어! 석순아 저년 잡아끌러라.

석순 (두리번두리번한다)

판돌이 (나무라듯이) 가고 무엇이고 이놈의 여편네가 어데라구 이렇게 버릇이 없어! 죽으랴구 환장이 됐어?!

판돌네 (아니꼽게) 흥 늙어죽을 때까지 종놈의 버릇은 못 놓을 모양이구나. 안갈 테거든 나 혼자 갈테야.

이처럼 판돌네가 2대를 이어 상전으로 모시던 강을 향하여 당돌하게 대어드는 장면에서 우리는 봉건적 신분구조가 흔들리고 있음을 감지할

수 있다. 특히 현실적 처지를 생각하여 강과 아내 사이에서 이리지도 저리지도 못하고 찢찢 매는 판돌이의 행위에 대비되는 그의 아내인 판돌네의 완강한 저항에서 그 점이 뚜렷이 드러난다. 다시 말해서 당시만 해도 여성의 목소리가 두드러질 수 없는 시대였다는 점을 염두에 두면 이 장면에서 판돌네의 저항적 행동은 결코 예사로운 일이 아니다. 또한 우유부단한 행동을 보여주는 남편을 비꼬는 장면도 “운명애의 순옹은 채만식이 가장 못마땅하게 여기고 있는 것 중의 하나”²²⁾였다는 점을 고려할 때, 부조리한 인간관계에 대한 자각과 그에 대한 적극적인 저항만이 개선된 미래를 맞이할 수 있다는 작가의 진보주의적 인식의 소산임이 분명하다. 더욱이 저항의 주체를 남편(남성)이 아닌 아내(여성)로 설정했다는 점에서 그것을 강조하는 의미가 한층 더 배가될 수 있다.

이와 같은 사실에 의하면, 분명 전통적인 신분구조(수직적 인간관계)가 흔들리고 있다는 것이 뚜렷이 드러나고 있지만, 그럼에도 불구하고 여기서도 작가는 어느 한쪽으로 분명하게 기울어지지 않는 태도를 보인다. 이러한 그의 태도는 결국 그가 전환기 인식을 절실하게 갖고 있으면서도 현실적으로는 새로운 시대가 도래하기 위해서는 더 많은 시간이 필요하다는 점과 함께, 따라서 더욱 적극적인 개인의 노력이 있어야 한다는 것을 강조하려는 작의에 관련된다는 해석을 가능하게 한다. 달리 말하자면 그것은 농촌사회가 전통과 변화의 갈림길에 서 있다는 것이요, 새로운 도전에 대한 기득권의 저항 또한 완강하다는 사실을 나타내는 것이기도 하다. 그러한 사실은 새로운 변화에 대하여 대체로 조롱섞인 대사를 많이 처리하고 있는 장면과 더불어, 특히 마지막 장면에서 판돌이가 ‘안해’와 ‘나리(강추장)’ 양쪽을 번갈아 부르면서 주저하는 모습으로 막을 내리도록 하는 장면에서도 잘 드러난다.

판돌이 (손을 내어밀고 따라가며) 같이 가.

22) 김윤식·김현, 앞의 책, 187면.

강 판돌아, 내가 그러구 가겠다.

판돌이 (돌아서서 우는 소리로) 아이구 나리님!

판돌네 (돌아보며) 안갈 테야?

판돌이 가, 같이 가. (강을 보고 애원하드시) 나리님!

판돌네·강 (동시에) 몰라.

판돌네 (문간 밖으로 나아간다)

강 (술 자리로 돌아간다)

판돌이 (안해에게로 쫓아가며) 여보소! (돌이켜 강에게) 나리님!

(펼친 땅에 주저앉아 어린애같이 엉엉 운다. 급속히 막이 내린다)

작가가 작품의 하강 부분, 특히 극의 마지막 장면을 위와 같이 처리함으로써 “이 사건은 전통적인 극의 구성원리로 보자면 다분히 문제의 소지가 많은 부분”이라고 지적되기도 한다. 그 이유는 프라이탁의 견해에 의거할 때 극의 “하강은 이전의 상승부분에서 결합된 여러 원인이 거둔 결과를 반영하는 것이므로, 새로운 원인이 제공되어서는 안되기 때문”²³⁾이라는 것이다. 말하자면 이 극의 결말부분에 새로운 삽화가 개입되고 있음에도 불구하고 그것을 미해결의 상태로 남겨둔 채 막을 내리기 때문에 극구성의 일반원리에 위배된다고 보았던 것이다. 물론 위의 장면은 일반적인 극의 구성 체계로 보면 문제의 소지가 있는 것으로 볼 수도 있지만, 그러나 이 작품의 전체적인 성격과 작가의 의도를 인식할 때에는 그것은 결합하기보다는 오히려 작품의 특성으로 볼 수도 있다. 특히 극의 기본원리라는 선입관과 결정론적이고 폐쇄적인 사고를 배제하고, 있는 그대로를 수용하면서 작가가 왜 그런 문제점을 노출하면서도 이처럼 불완전한 장면처리를 시도했을까라는 물음에 좀더 깊은 관심을 기울일 때에는 다른 시각이 나올 수도 있다. 그리고 앞에서 잠깐 언급했듯 채만식이 결코 극에 대하여 무지하지 않다는 점을 감안하면 더욱 그렇다.

그렇다면 이 장면에 내재된 진정한 의미는 무엇일까? 그것은 일차적으

23) 김만수, 「채만식 희곡의 시간구조 유형」, 『희곡읽기의 방법론』, 태학사, 1996. 300면.

로 전통적인 농촌의 모습이 해체될 조짐이 보이는 몇몇 장면을 스케치하듯이 다루어 보고자 한 작가의 의도와 깊은 연관이 있다. 이는 이 장면의 앞부분에 설정한 기독교 문제와 더불어 지주와 소작인과 농업노동자의 관계와 사회주의 문제 등과 같은 맥락에 놓임을 뜻한다. 그리고 특히 이 장면을 작품의 결말부분에 배치하고 있음에 주목할 때 이 부분은 앞에서 잠시 언급한 바, 결론적으로 전통과 개혁이라는 서로 이질적인 이념 사이에 처한 전환기적 사회를 나타내고자 함이 아니었을까 생각된다. 그것은 판돌이가 “(안해에게로 쫓아가며) 여보소! (돌이켜 강에게) 나리님!” 하면서 전통적 인간관계를 거부하고 저항하는 ‘안해’를 따를 수도 없고, 그렇다고 현실을 인정해야 하는 ‘나리’ 즉 강추장을 따를 수도 없다는 인식을 보여 주는 대목에 극명하게 드러난다.

한편, 상전으로 모시던 강에게 적극적으로 저항하는 판돌네의 행위에 대비되는, 어느 쪽으로도 기울어지지 못하고 엉거주춤한 행동을 보여주는 판돌이를 남겨두고 강과 판돌네가 동시에 “몰라”라고 하면서 각각 제 자리로 돌아가는 장면에는 또다른 암시가 깔려 있다. 이를테면 그것은 판돌이와 같이 우유부단한 행동을 하는 사람이 설 자리는 그 어디에도 없음을 강조하려는 것으로 풀이된다. 전환기에는 기독교를 지키려는 수구세력이나 그것에 도전하는 진보적 세력이 다같이 팽팽하게 맞서는 형국이라는 점을 상기할 때, 분명 판돌이와 같은 유형의 인물은 소외될 수밖에 없다. 이런 점에서 작가가 극의 마지막 장면에서 판돌이를 무대 위에 홀로 서 있게 만든 장면에는 어떤 암시가 깔려 있다고 하겠다. 구체적으로 말해서 마지막 장면은 부조리한 현실을 무너뜨리고 이상적인 미래를 맞이하기 위해서는 개인의 자각과 저항, 그리고 분명한 행동이 요구된다는 것을 독자(관객)들로 하여금 생각하게 한다.

4. 맺음말

지금까지 살펴 본 대로 <농촌 스케치>에는 당대의 농촌 풍경의 몇 장면이 그야말로 스케치하듯이 극화되어 있다. 여기서 몇 장면이란 결국 변화의 조짐이 분명하게 간취되는 것들, 즉 기독교에 대한 관심을 비롯하여 지주와 소작인 및 농업노동자 사이에 가로놓여 있는 구조적 모순과 그 개선을 위한 조직적 투쟁으로서의 사회주의 운동, 그리고 봉건적 인간 관계에 대한 붕괴 등 크게 세 항목으로 요약될 수 있다. 물론 이와 같은 중심 의미를 부각하기 위해서 작가는 유흥에만 관심을 가질 뿐 가난하고 꺾박받는 사람들의 호소에 대해 일말의 호의도 보이지 않는 지주 ‘강추강’과 일방적으로 소작을 떼이고 살아갈 길마저 막연하여 망연자실하는 소작인이나 하인과의 갈등상을 비교적 자세히 묘사하고 있다.

위와 같은 세 가지 항목은 결국 새로운 시대가 도래해야 한다는 작의에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 이를테면 그것은 채만식이 가진 역사에 대한 ‘진보적 인식’이 작품으로 구현된 것이다. 그러나 우리는 이 작품에서 전개되고 있는 사건만을 중심으로 읽을 때 그러한 작가적 인식과 확산에도 불구하고 그것이 구체적으로 현실화되기는 아직도 시간이 필요하다는 점을 알게 된다. 적어도 표면적인 의미로만 볼 때에는 그렇다. 이를테면 핵심 사건마다 대체로 작가의 2중적 시각이 스며나오고 있음이 그것을 시사한다. 그러므로 여기에는 당대의 사회가 시대적으로 전환기에 이르렀고 또 그렇게 되어야 한다는 믿음은 분명히 갖고 있지만, 그럼에도 불구하고 미래에 대한 전망은 여전히 불투명하다는 인식이 깔려 있는 것으로 파악된다.

이러한 의미가 이 작품의 표층에 드러나고 있다면, 좀더 세심하게 읽을 때에는 그 심층에 깔려 있는 의미는 상당히 달라지게 된다. 특히 주제의식과 밀접한 관련이 있는 것으로 보이는 주요 대사에 표현된 아이러니 기법에 주목할 때 그렇다. 가령, 하나님을 믿는 전과 사회주의 운동을 하

는 한에 대하여 사람들이 조롱하는 장면이라든지, 지주인 강추장이 자신이 부리던 하인 판돌이의 아내(판돌네)로부터 거센 저항을 받아 옥살을 내뱉는 장면 들은 아이러니 기법으로 읽어야 진정한 의미를 간취할 수 있다. 이는 채만식의 많은 작품에서 긍정적 인물이 주로 조롱의 대상이 되거나 희화화된다는 사실에 근거하는 것이기도 하다. 그가 즐겨 표현하는 아이러니가 “강력한 비판정신의 소산”으로서 “일제의 잔인한 검열제도를 피하여 자기가 보고 느낀 것을 표현하기 위해서”²⁴⁾ 선택한 하나의 자구책이자 방법임을 고려할 때, 극중에서 조롱의 대상이 되는 인물은 도리어 새로운 이상을 실현할 수 있는 긍정적 인물로 탈바꿈하게 된다. 말하자면 한이나 판돌네처럼 부조리한 현실에 대하여 비판하고 저항하며, 나아가서 투쟁할 수 있는 용기를 가져야 한다는 것을 작가는 이 작품을 통해서 구현하고 있는 셈이다. 이렇게 본다면 이 작품에서 핵심이 되는 세 항목은 결코 스케치의 차원에만 머물지 않는다. 즉 기독교가 ‘말세’에 이른 우리 민족이 구원되어야 한다는 관념과 관련이 있다면, 사회주의는 이상적 사회를 쟁취하기 위해서는 조직적인 운동과 투쟁이 필요하다는 인식과 관련이 있으며, 그리고 판돌네의 행위는 최종적으로 개인의 자각과 저항을 통해서 자신이 염원하는 어떤 구원에 이를 수 있다는 인식과 관련이 있다.

이러한 적극적인 주제의식에도 불구하고 이 작품을 연극 상연을 전제로 한 희곡이라는 점, 그리고 극구성의 일반적 기법 등에 입각하여 고정된 관점으로 들여다보면 다분히 문제가 있음도 부인할 수 없다. 가령, 장막극으로 분류되기는 하지만 상당히 짧은 길이의 작품(2막 4경)임에도 20여 명 이상의 등장인물이 설정된 점, 1막 1경에서 2경으로 전환되는 과정에서 당시에 회전무대가 없었음에도 ‘무대회전’의 방법을 사용하면서 사건을 과거상황의 재현으로 처리한 점, 줄거리의 일관성보다는 주제를 확대하기 위해 삽화적인 상황의 제시에 가까운 구성을 취하고 있다는 점

24) 김윤식·김현, 앞의 책, 186면.

등에서는 다분히 문제의 소지가 있다. 이 밖에도 2경의 첫머리 무대지시문에서 ‘중앙과 전면으로는 약 7, 80명의 회원이 아동용 책상에 거북스럽게 박여 앉았다’라고 한 무대설정도 공연을 고려하기보다는 총회 상황의 사실성을 나타내기 위한 것으로 볼 수 있다.

그러나 연극 공연을 전제로 할 때 제기될 수 있는 이러한 단점을 잠시 유보하고 이 작품이 처음부터 레제 드라마를 상정하고 씌어졌다는 관점에서 들여다보면 그 단점은 거의 무의미해지고 만다. 그러니까 채만식은 공연을 위해서 이 작품을 쓴 것이 아니라 소재의 특성상 극적 구성을 취하는 것이 더 현실적이라는 생각에서 희곡 장르를 선택했을 가능성이 매우 크다. 그럼으로써 그는 연극적 문법에 철저히 따라야 한다는 압박감으로부터 어느 정도 자유로워질 수가 있는 동시에 그가 설정한 주제의식을 부각하는 데도 편의를 얻을 수가 있게 됨은 물론이다. 이와 같은 특성은 그의 다른 작품에서도 분명히 확인되고 있다. 뿐만 아니라 그 스스로도 자신의 작품은 당시의 무대조건에서는 공연되기 어렵다는 점을 토로하고 있는 바, 이런 여러 가지 사정에 비추어 볼 때 우리는 그의 작품에 대하여 비연극적 요소를 찾는 일에 골몰하기보다는 희곡양식을 선택하게 된 동기나 주제의식에 관심을 갖는 것이 더 효과적이라 생각된다. 이 글은 그러한 시각에서 일차적으로 그의 첫 장막극으로 알려진 <농촌 스케치>를 중심으로 하여 작품에 투영된 주제를 살펴보았던 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

《채만식전집》 9·10, 창작과비평사, 1989.

2. 저서

구스타프 프라이탁(임수택, 김광요 역), 『드라마의 기법』, 청록출판사, 1992.

김만수, 『희곡읽기의 방법론』, 태학사, 1996.

김윤식 편, 『채만식』, 문학과지성사, 1984.

김윤식, 『한국근대문학양식논고』, 아세아문화사, 1981.

김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1973.

다니엘 베르제 외(민혜숙 옮김), 『문학비평방법론』, 동문선, 1997.

배봉기, 『김우진과 채만식의 희곡연구』, 태학사, 1997.

안느 위베르스펠드(신현숙 역), 『연극기호학』, 문학과 지성사, 1991.

유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1991.

이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.

차범석, 『동시대의 연극인식』, 범우사, 1987.

한국극예술학회 편, 『채만식』, 태학사, 1996.

Tennyson, G. B., *An Introduction to Drama*, Holt, Rinehart Winston, Inc., 1967.

3. 논문

서연호, 「현실인식과 대응방법」, 한국극예술연구회, 『한국극예술연구』 2, 태학사, 1993.

<Abstract>

A Study on the Chae Man-Sik's Drama,
"A Sketch of Rural Community"

Lee, Sang-Ho

The purpose of this study is to analyze Chae Man-Sik's drama, "A sketch of rural community" in terms of theme. This work dramatized several scenes of Korean rural reality in 1930s like sketches. What Chae wanted to represent through these sketches is summarized as follows; Firstly, Chae was concerned with Christianity. Secondly, he emphasized a socialist movement to overcome structural contradiction between the landlords and tenants. Thirdly, he wanted people to recognize that human relations within feudalism is being collapsed.

These themes come from the author's thought that new age must come in the end. They are related to Chae's progressive thought on history. To be concrete, he represents that man should have the courage to criticize irrational reality and oppose to it. Chae's sketches above mentioned are not merely sketches. Rather Christianity is related to the idea that the nation in extreme distress should be saved. Socialism is related to the idea that to build an ideal society a systematic socialist movement and struggle should be practiced. Tenants' struggle against landowners is related to the recognition that might be relieved by self-consciousness and resistance.

Even though this work has a strong theme, from a general principled point of view, I could find several weak points in it; It is

short though it is a full-length play. Characters are more than 20. It represents past actions by the way of a revolving stage even though the revolving stage did not exist at that time. It takes episodic plots without a consistent storyline to emphasize theme.

If we think that this work had been written with lese drama from the beginning, we can reach to another conclusion; Chae created this work not for performance but for the embodiment of his thoughts. He selected a drama to show that thematic plot should be used to heighten the dramatic effects.

As a result he was free from the pressure that a drama should be created in accordance with techniques, and he could represent the theme with ease. It would be more reasonable to study on the theme and motive of selecting a drama than to try to find faults of this work.