

사키야마 다미의 「수상요람」론*

- ‘섬’을 이야기하는 문학적 방법 -

소명선**
smskk0604@jejunu.ac.kr

<目次>

- | | |
|-----------------|-------------------------|
| 1. 들어가며 | 4. Y의 연출법과 무대 배우로서의 ‘나’ |
| 2. 사키야마문학과 ‘섬’ | 5. 「수상요람」에서의 ‘섬’ |
| 3. 소환되는 ‘나’의 기억 | 6. 나오며 |

主題語: ‘섬’(Shima), ‘토착의 표현’(aboriginal expression), 오키나와 예능(Okinawan performing arts), 기억의 소환(recall of memory), 이중구조(dual structure)

1. 들어가며

오키나와의 여성작가 사키야마 다미(崎山多美:1954-)가 중앙문단에 그 존재감을 드러내게 되는 것은 제19회 규슈예술제문학상을 수상한 「수상왕복(水上往還)」이 문예지 『문학계(文学界)』(1989.04)에 소개되고, 1989년도 상반기(제101회) 아쿠타가와상 후보작에 선정되면서부터이다. 그러나 지역문단에서의 활동은 「도심의 날에(街の日に)」(『新沖縄文学』43호, 1979.11)가 제5회 신오키나와문학상 가작에 당선된 1979년부터였다. 섬을 떠나 도시에서 생활하는 사람들의, 섬을 떠난 것에 대한 회한과 죄책감이 세 명의 시점인물을 통해 서술되고 있는 「도심의 날에」에 대한 선포는 작품이 가지는 토착적인 부분에 평가의 무게가 실려 있다.¹⁾ 다시 말해

* 이 논문은 2019학년도 제주대학교 교원성과지원사업에 의하여 연구되었음.

** 제주대학교 인문대학 일어일문학과 교수

1) 제5회 오키나와문학상 선포를 보면, 관광 붐으로 인한 섬의 토지 매매 현상과 과소화를 맞이하게 된 낙도를 제재로 한 점에 주목한 마키미나토 도쿠조(牧港篤三)를 제외한 2명은 이 작품이 가지는 토착적인 부분에 주목하고 있다. 시마오 도시오(島尾敏雄)는 “섬이라는 농밀한 공동체에 뿌리를 둔 사람들의 탈출과 회귀의 드라마”로 “축제의 토착성에 대한 지향”(島尾敏雄「文章の練度の不足」『新沖縄文学』(43) 1979.11 p.233)을 엿볼 수 있는 작품으로 평가하고 있고, 오시로 다쓰히로(大城立裕) 또한 “토착에 대한 감각”(大城立裕「土着の感覚に個性を」『新沖縄文学』(43) 1979.11 p.234)을 평가했다. 한편, 아쿠타가와상 후보로 선정된 「수상왕복」에 관해서는 가이코 다케시(開高健)가 유일하게 이 작품에 대해 언급하고 있는데, “남방의 작은 섬의 농밀한 풍물이 잘 그려져 있다”라는 평가를 하고 있다.(芥川龍之介賞 第101回

사키야마는 데뷔작에서부터 토착적이라는 꼬리표를 달고 출발하고 있다.

그런데 「수상왕복」으로부터 12년 후, 사키야마는 2001년 8월호 『군상(群像)』지에 「수상요람(水上揺籃)」이라는 작품을 발표한다. 이십 몇 년 전 극무대 배우였으나, 현재는 예능의 세계와는 격절된 생활을 하고 있는 ‘나’에게 함께 일했던(연인이기도 했던) 연출가로부터 초대장을 받고, ‘섬’에 도착하면서부터 발생하는 일을 그리고 있는 「수상요람」은, 류큐 고전 예능과 오키나와연극이 주요 모티브가 되고 있다. 「수상요람」은 소설의 제목뿐 아니라 ‘섬’이라는 문학적 테마면에서도 「수상왕복」과는 유사성을 띠고 있으나, 소설의 구조와 서술 형태는 확연한 차이를 보인다. 그리고 ‘요람’이라는 단어를 사용하고 있는 소설의 제목처럼, 소설은 현실의 이야기인지 꿈 이야기인지 그 경계를 구분하기 어려운 몽환적인 세계를 그려내고 있다. 외딴 ‘섬’에 오픈한 리조트 호텔을 공간적 배경으로 하고 있지만, ‘나’가 떠올리는 기억의 내용과 현재가 혼재하고 있고, 장면 전환이 논리적 추이를 거부하듯 안정된 구조를 파괴하고 있다. 때문이라고 해야 할까? 그 이유는 명확하지 않으나 전년도에 발표한 「유라티쿠 유라티쿠(ゆらていく ゆりていく)」(『群像』2000.11)와는 달리 「수상요람」은 『군상』의 창작합평에서도 다루어지지 않았고 작품에 대한 연구도 이루어지지 않았다. 지금까지 사키야마라는 작가와 작품세계에 대한 높은 관심과 함께 연구논문도 상당량 축적이 되어왔다고 할 수 있으나, 「수상요람」은 논의의 장에서 찾아보기 어렵다.

이렇게 하여 독자에게 잊혀진 작품이라고도 할 수 있는 「수상요람」이 다시금 독자 앞에 선보이게 되는 것은 이 소설이 사키야마의 네 번째 작품집 『달은 아니다(月や、あらん)』(なんよう文庫, 2012.09)에 수록되면서이다. 그러나 단행본 수록 후에도 문단과 독자로부터는 아무런 반향을 불러일으키지 못했다. 「수상요람」에 대해서는 『달은 아니다』에 대한 서평에서 단행본에 수록된 소설로서 소개되는 글이 발견되는 정도일 뿐이다.²⁾ 「수상요람」이 이렇게 외면당한 이유는 어디에 있는 것일까? 지금까지 사키야마의 소설이 보여주는 독특한 세계와 문학적 전략에 대해서는 논자 자신을 포함한 대부분의 연구자가 적극적이고 긍정적인 평가를 해 왔다. 그러나 사키야마가 도입하는 소설의 모티브를 보면 데뷔 때부터 따라다닌 ‘토착성’이라는 단어도 간단히 소개하기는 어렵다. 실제 ‘섬 말(シマコトバ)’을 의식적으로 소설언어로써

選評の概要 <http://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo101.htm> 검색일자:2019.05.10)

2) 渡邊英理(2013)『『月や、あらん』 他なるものたちのほうへ』『琉球新報』(2013.02.17.) 「無人のシマの人工的な建造物で演じられる舞台へ招く、かつての恋人・演出家の男からの手紙。元は琉舞の舞い手である「わたし」は、そこに「観衆」として招かれながら、演じ手と化す。見ると見られる、男と女、人為と自然等、子の社会に引かれた境界線を、この小説は溶け流す。また、子の小説が孕むシマは、作中人物の恋物語、母恋い、父恋いの物語、さらには琉舞、古典や民謡など、幾種にも重層化かれ歪められており、安易な回帰や安定した物語の完結は望めない。予定調和には収まることのない他者のシマへ、この小説は読者を迷い込ませる。」

사용하고 있는 사키야마의 소설은 일본인 독자도 난독성을 호소할 정도이고, 마치 오키나와 방언을 모르는 독자를 거부하는 듯한 기조 또한 전혀 없다고는 할 수 없다. 그리고 사키야마의 「유라티쿠 유리티쿠」가 발표된 직후, 오시로 다쓰히로(大城立裕)가 『류큐신보(琉球新報)』 지상을 통해 ‘섬 말’을 다용하는 사키야마를 겨냥한 비판의 글³⁾을 발표하기도 했는데, 공교롭게도 그 글은 ‘토착의 표현’이라는 제목을 달고 있다. 「수상요람」은 이러한 비판으로부터 자유로울 수 있을까?

본고에서는 오키나와의 예능이 주요 소재가 되고 있는 「수상요람」을 고찰의 대상으로 하여 사키야마문학에 있어서 「수상요람」의 의미와 위치를 정립해 보고자 한다. 먼저 데뷔작에서부터 사키야마의 소설에서 ‘섬’이라는 문학적 주제는 어떠한 변용을 거듭해 왔는지 살펴보고, 「수상요람」에서는 ‘섬’이 어떻게 그려지고 있는지에 초점을 맞추어 고찰한다. 「수상요람」에서 ‘나’가 소환하는 기억과 ‘섬’에서의 몽환적인 체험이 의미하는 바와 연출가 Y와 ‘나’의 관계를 확인하고, 소설과 연극이 동시에 전개되는 이중구조가 무엇을 위한 장치인지를 분석한다. 이를 통해 사키야마문학에서 「수상요람」이 가지는 의의와 함께 오키나와의 예능과 민속신앙이라는 토착적인 성격이 강한 소재를 소설의 전면에 내세운 「수상요람」이 토착 지향 혹은 ‘토착의 표현’으로만 수렴되지 않는다는 사실을 확인할 수 있을 것이다.

2. 사키야마문학과 ‘섬’

야에야마열도(八重山列島)의 끝자락에 위치한 낙도 이리오모테섬(西表島)에서 태어난 사키야마는 14살에 이리오모테섬을 떠나 미야코섬(宮古島)으로, 미야코섬에서 현재의 오키나와 시(沖縄市)인 고자시(コザ市)로, 이번에는 고자시에서 이시가키섬(石垣島)으로, 그리고 다시 고자시로라는 식으로 거주지를 옮겨 다니는 생활을 해왔다. 이처럼 섬에서 섬으로의 이동은 사키야마가 다양한 언어 환경에 노출되어 있었음을 의미하고, 실제 그녀의 문학언어에도 많은 영향을 남기게 된다.⁴⁾ 이와 같이 섬에서 섬으로의 이동을 경험하지만, 결국 류큐제도(琉

3) 大城立裕(2000)「土着の表現—沖縄文学、二十世紀をくぐって」『琉球新報』(2000.12.25~12.28.) 이 글에서 오시로는 「유라티쿠 유리티쿠」에서 사키야마가 일본어를 오키나와어로 치환한 글자, 특히 ‘호타라섬(保多良島)’이라는 지명이 일본어에 의거한 발상이라고 비판하는가 하면, 「무이아니 유래기」의 경우 사용되어지고 있는 오키나와어가 잘못된 오키나와어이며, 소설 속에서 사키야마가 구사하고 있는 오키나와어는 의미를 알 수 없어 건너뛰고 읽게끔 하고 있어 오키나와어로 쓴 의미가 사라지고 있다는 식의 비판을 하고 있다.

4) 사키야마가 다양한 ‘섬 말’이 교차한 자신의 언어 환경에 관해 이야기하고 있는 글을 직접 인용하면

球諸島)를 벗어나 생활한 경험이 없는 사키야마에게 있어 문학적 테마의 중심에는 ‘섬’이라는 것이 자리하고 있다.

그러나 소설을 쓰기 시작한 시점에서부터 현재에 이르기까지 남도의 섬을 그리고 있는 작가이지만, 사키야마의 ‘섬’은 남도의 섬이 주는 일반적인 이미지와는 상반되는 것이다. 사키야마는 남도의 강렬하고 눈부신 태양 혹은 밝고 따뜻한 햇살이 비춰내는 세계가 아닌, ‘어둠’을 응시해 온 작가이다. 그리고 눈을 통해 빛의 자극을 받아들이는 시각은 ‘어둠’ 속에서는 그 기능을 발휘할 수 없기 때문이기도 하겠지만, ‘소리’에 대단히 민감한 작가이기도 하다. 사키야마 자신 두 권의 에세이집을 통해 작가로서의 자신의 출발점과 언어적 환경에 대해 서술하고 있는 것처럼, 그리고 많은 선행연구에서 지적되어 온 것처럼 ‘섬’과 ‘어둠’과 ‘소리’와 ‘섬 말’은 사키야마의 문학을 논하는 장에서는 빠지지 않는 핵심적인 단어가 되고 있다.

사키야마는 1994년 첫 작품집 『반복하고 반복해서(くりかえしがえし)』(砂子屋書房, 1994.04)에서 7번째 작품집 『구자 환시행(クジャ幻視行)』(花書院, 2017.06)에 이르기까지 다작의 작가는 아니지만 꾸준히 작품 활동을 이어오고 있다. 그러는 사이 소설을 쓰는 방법적인 면에서도 많은 변화를 확인할 수 있다. 『풍수담』(『へるめす』1997.01)을 기점으로 의미불명의 의성어 등 청각적 표현이 증가하기 시작했고, 『무이아니 유래기(ムイアニ由来記)』(砂子屋書房, 1999.01)에서부터는 ‘섬 말’이 다용되기 시작했다. 청각적 표현과 ‘섬 말’ 사용이 절정을 이루게 되는 『유라티쿠 유리티쿠(ゆらていくゆりていく)』(講談社, 2003.02)에서는 독특한 장르 풍습을 가진 호타라(保多良)라는 가공의 섬 이야기를 만들어내고 있다. 그리고 『달은 아니다(月や、あらん)』(なんよう文庫, 2012.09)를 전후해서는 이계(異界)적 상상력이 소설 수법의 근간을 이루게 된다.⁵⁾ 이와 같이 ‘섬 말’과 음성언어를 의식적으로 도입하여 표준일본어 세계와 정형화된 오키나와의 이미지를 탈구축하고자 하거나, 이계적 상상력을 통해 ‘죽은 자’의 목소리, 역사에서 망각된 자의 목소리를 듣고자 하는 등 다양한 시도를 보이고 있다. 그러나

다음과 같다. 「私の場合、コトはもっと複雑だった。シマコトバといっても、私自身の生まれ育ったシマはイリオモテ島の西部にある一集落であったが、そこは戦後まもない頃の入植部落であったうえ、戦前にシマにやって来て住み着いたヤマト(多くは九州あたり)の炭坑夫たちが寄り集まった部落もぐ隣にはあり、その言語環境たるや今思い出してみてもメチャクチャなものであった。お互いがお互いのコトバやそのイントネーションを笑い合うという場面はいくつもあった。家の中では宮古コトバを話す両親、隣りに鳩間コトバを話す家族、斜め背後の家からは祖納コトバが聴えてくるとい生活言語も。学校へ行くとごく自然に標準語に切り替えられた。中でも、鳩間島からの入植者であった隣の家族のコトバに私はある種のエキゾチシズムを感じる事があって、異国の言語めいていた彼らのコトバが私の脳を揺するということがあった。」(「コトバの風景—<アッハ>と<アンナ>と<オバア>の狭間で」『コトバの生まれる場所』, pp.119-120)

- 5) 사키야마의 이계적 상상력에 관해서는 「사키야마 다미(崎山多美)론-崎山문학에 있어서의 이계(異界)」(『동북아문화연구』(38) 2014.)와 「사키야마 다미의 『풍수담』론-사키야마의 언어의식과 문학적 전략에 관해」(『일본근대학연구』(50) 2015.11)를 통해 논의한 바 있다.

초기작부터 현재에 이르기까지 ‘섬’과 ‘어둠’, 혹은 ‘섬’의 ‘어둠’을 그려내고자 하는 작가적 스탠스에는 변함이 없으며 ‘섬’과 ‘어둠’이라는 문학적 주제는 사키야마문학에서 여전히 강력한 자기장을 형성하고 있다.

그러나 이러한 사키야마의 문학적 행보에 대해서는 비판적 시각도 있었다. 특히 ‘섬 말’을 혼용한 문체에 대해서는 오시로(6)의 표적이 되었고, 사키야마는 이에 대한 응답으로 「‘섬 말’로 가차시(「シマコトバ」でカチャーシー)」(2002)라는 에세이를 통해 자신의 언어적 전략과 방법론적 입장을 밝힌 바 있다.⁷⁾ 그리고 2003년 오키나와에서 개최된 한 심포지엄에서는 자신의 소설이 자신의 의도와는 다르게 읽혀지는 것에 대한 복잡한 심정을 토로하고 있는데, 그 내용을 인용하면 아래와 같다.

16년 전에 발표한 나의 ‘섬’ 탈출 이야기는 원시적인 오키나와와 남도의 물과 어둠으로 농밀하게 묘사되었다고 하는 문언으로 세간에 인지되었다. 그것은 그렇지 않은데, 그것은 기성의 남도 이미지를 녹여 넣어 ‘나의 섬’을 탈환하기 위해 장치한 문학적 전략으로서의 물과 어둠이었는데, 하고 중얼거리면서 쓴, 아무리 쫓아가도 잡을 수 없는 재생불가능한 ‘섬’의 이야기도, 섬의 신화라는 신비의 현수막이 걸려졌다. 그 후 그렇다면 이젠 어쩌냐, 하며 단단히 마음먹고 쓴, 나로서도 조금 노악(露悪)적이라고도 느끼고 있던 “‘섬 말’ 혼용문체”의 실험작은, 오키나와의 어디에도 없는 습속을 지닌 가공의 ‘섬’ 이야기인 것을, 오키나와의 현실과 역사를 알고 있든 모르든 명백한 것인데도, 이것도 ‘남도’의 어딘가에 있는, 혹은 어딘가에 있었던 유토피아인 것처럼 읽혀져 버리고 있다. 그리고 기묘하게도 대부분의 경우 그 비평은 완전히 같은 시점에서 평가될 때와 폄해될 때가 있어서 어느 쪽 경우에도 작자로서는 상당히 복잡하다. 손 놓아버린 작품에 대한 평을, 작자인 자가 운운하는 것은 정말로 건방진 행위라고 자각은 하면서.⁸⁾

상기의 인용에서 “16년 전에 발표한 나의 ‘섬’ 탈출 이야기”는 「수상왕복」(1989)을, “아무리 쫓아가도 잡을 수 없는 재생불가능한 ‘섬’의 이야기”는 「반복하고 반복해서」(1994)를, 그리고 “‘섬 말’ 혼용문체”에 의한 실험작이란 「유라티쿠 유리티쿠」(2000)를 가리키고 있다. 여기서

6) 오시로 다쓰히로(大城立裕)는 「토착의 표현—오키나와문학, 20세기를 지나며(土着の表現—沖縄文学、二十世紀をくぐって)」『琉球新報』(2000.12.25~12.28.)를 통해 사키야마를 겨냥한 비판을 하고 있다. 오시로는 「유라티쿠 유리티쿠」에서 사키야마가 일본어를 오키나와어로 치환한 글자, 특히 ‘호타라섬(保多良島)’이라는 지명이 일본어에 의거한 발상이라고 비판하는가 하면, 「무이아니 유래기」의 경우 사용되어지고 있는 오키나와어가 잘못된 오키나와어이며, 소설 속에서 사키야마가 구사하고 있는 오키나와어는 의미를 알 수 없어 건너뛰고 읽게끔 하고 있어 오키나와어로 쓴 의미가 사라지고 있다는 등의 비판을 하고 있다.

7) 崎山多美(2002)「『シマコトバ』でカチャーシー」『21世紀文学の創造2 「私」の探求』岩波書店、pp.158-180

8) 崎山多美(2004b)「空漠たる領野としての「南島」の自然物たち—島尾敏雄の作品に触発されて」『国際シンポジウム沖縄2003 自然と文学のダイアローグ—都市・田園・野生』彩流社、pp.156-157

사키야마는 텍스트 비평의 원리를 이해하고 있음에도 불구하고, 작자와 독자 사이에 발생하는 해석의 차이를 무념하고 있다. 오키나와제도를 벗어나 생활한 적이 없는 오키나와의 여성작가가 실재하는 오키나와의 섬이 아닌 기억 속의 ‘섬’ 혹은 기억으로 환기되는 ‘섬’에 관해 지속적으로 써 오고 있다. 게다가 그런 작품들은 가공의 ‘섬’이라고는 하지만, 오키나와라는 공간과는 무관한 별세계의 ‘섬’을 이야기하는 것도 아니고 등장인물과 사용되는 소재와 언어를 통해 지방색이 묻어나고 있다는 사실은 부정할 수 없다. 사키야마는 이렇게 지방색을 표출할 수밖에 없는 작품을 쓰고 있지만, ‘토속의 표현’으로는 혹은 표층적인 오키나와 이미지와 연결지어 읽혀지는 것을 거부하고 있는 것이다.

그렇다면 「수상요람」은 어떠할까? 「수상요람」을 발표하기까지 ‘섬’이라는 주제는 사키야마문학의 중핵을 이루고 있고, 「수상요람」 이후에도 지속되고 있다. 오키나와 게토쿠(岡本恵徳)는 사키야마의 초기작에 대해 ‘섬’이라는 주제가 어떤 형태로 변용되고 있는지를 설명하고 있다. 「도심의 날에」에서 「수상왕복」에 이르기까지는 주제로서의 ‘섬’을 발견해내는 과정으로 보고, 「수상왕복」에서는 “생의 근거”로서 ‘섬’이 긍정되고 있다고 한다. 「섬 깊이 들어가다(シマ籠る)」는 일단 ‘섬’을 버린 자가 다시금 ‘섬’에서 살아가기 어렵다는 사실을 암시하고 있으며, 「반복하고 반복해서」는 ‘섬’을 버리고 떠나와도 ‘섬’의 존재가 계속해서 삶을 규정하고 있다고 한다.⁹⁾ 그리고 ‘섬’을 “구체적인 존재로서의 ‘섬’ 자체가 아니라, 말하자면 보편적인 것으로 승화”¹⁰⁾시키고자 한 시도라고 설명한다. 하세가와 이쿠미(長谷川郁美)도 “섬을 자신의 것으로 실감하는 것이 현재의 나의 생활에서 사라져버린 이상, 나에게 있어서의 섬은 현실의 섬의 저편에 있는 ‘섬’일 수밖에 없다.”¹¹⁾는 사키야마의 말을 인용하며, 사키야마는 현실의 섬을 그리는 것이 아니라 기억 속의 섬을 환시하고, 그것을 “말의 힘”으로 그려내고자 한 것으로 보고 있다.¹²⁾

이러한 선행연구에서는 사키야마문학 속의 ‘섬’에 관해서는 실체로서 파악 가능한 것이 아니라는 공통된 해석을 보이고 있다. 다시 말해 문학적 주제로서의 ‘섬’은 각 작품마다 색채를 달리하고 있지만, ‘섬’으로 그려지는 것의 정체가 무엇인가에 대한 해답은 제시하지 못하고 있는 것이다. 이것은 “망령과도 같은 존재로 변한 ‘섬’의 무엇을, 대체 너는 쓸 생각인 것이냐”¹³⁾라는 자문을 계속하면서도 해답은 찾지 못한 채 역시 ‘섬’과 마주하며 소설을 쓰고 있다

9) 岡本恵徳(1994)「主題としての "シマ" —崎山多美の世界」『くりかえしくりかえし』砂子屋書房, pp.4-5

10) 상계서, p.6

11) 崎山多美(1996)「島を書くということ」『南島小景』砂子屋書房, p.107

12) 長谷川郁美(1997)「闇のなかに浮かぶシマ—崎山多美「くりかえしがえし」論」『叙説』(15)、花書院, p.130

13) 崎山多美(1996)「島を書くということ」『南島小景』砂子屋書房, p.107

는 사키야마의 고백과 동일한 맥락의 결론이다. 그렇기 때문에 끊임없이 ‘섬’을 이야기하고 있지만, 정작 ‘섬’의 정체는 명확한 실체를 드러내지 않는 그림자 혹은 ‘어둠’으로서밖에 제시되지 않고 있는지도 모른다. 이와 같이 데뷔작에서부터 줄곧 ‘섬’을 이야기해 온 사키야마가 「수상요람」에서는 어떤 식으로 ‘섬’과 마주하고 있는지 살펴보도록 하자.

3. 소환되는 ‘나’의 기억

총 8개의 장으로 이루어진 「수상요람」은 마치 ‘나’의 꿈속과도 같은 형태를 취하고 있어 내용 파악이 쉽지는 않으나, 대략적인 흐름은 각 장명을 통해 어느 정도의 추측이 가능하다. 문구점 직원으로 일하며 조용히 살아가는 ‘나’가 리조트호텔에서 개최되는 연극무대에 Y의 초대를 받고 T섬을 거쳐 ‘섬’에 도착, 지정된 호텔 객실에서 시작되는 「‘섬’에 내리다(シマ降り)」(1장)에서 「극장을 멀리서 바라보다(劇場遠望)」(2장), 「모래 흐름(砂流)」(3장), 「오벨리스크 유영(オベリスク遊泳)」(4장), 「모리로(社へ)」(5장), 「가라앉는 풍경, 떠오르는 목소리(沈む風景、浮きあがる声)」(6장), 「분장실 안(楽屋裏)」(7장)에 이어 마지막 「물을 건너다(水渡り)」(8장)에서는 ‘나’가 드디어 해상의 무대로 향하는 장면으로 끝난다.

‘섬’에 도착한 ‘나’에게 이렇다 할 사건은 발생하지 않는다. 소설은 몇 가지 계기를 통해 ‘나’가 떠올리게 되는 과거의 기억에 대한 서술이 대부분을 차지한다. 이 기억의 내용은 크게 두 가지로 나눌 수 있는데, 먼저 그 하나는 이십 몇 년 전 무대배우를 하던 시절의 기억(1장, 2장, 4장, 6장)이다. 그리고 또 하나의 기억은 Y의 지시로 ‘섬’의 성역인 모리(社)로 향한 ‘나’가 ‘우투가니(ウツガニ)’라는 아명(兒名)과 함께 ‘섬’의 시원(始原)의 역사와 관련된 선형적인 기억(5장과 6장)이다.

앞에서 논자는 「수상요람」이 꿈속 이야기와도 같은 형태로 전개되고 있다고 했다. 그 이유는 소설의 줄거리를 파악하기 어려울 정도로 장면 변화가 급격하고 변화를 예측하기 어렵기 때문만은 아니다. Y의 제안으로 ‘섬’을 둘러보러 나간 ‘나’가 마치 의식을 잃었던 사람처럼 두 차례에 걸쳐 각각 호텔 룸과 분장실에 누워있는 장면으로 전환되는 곳이 있다. 이로 인해 모리에서의 ‘나’의 경험이 마치 꿈을 꾸고 있었다는 구조, 혹은 무의식 속에 잠재되어 있던 기억을 떠올리는 구조를 띠고 있다. 이 외에도 처음 찾아오게 된 ‘섬’임에도 불구하고 낯설지 않다는 데자뷔를 경험한다거나, 화자 스스로도 현실인지 꿈인지 당혹하는 장면 등도 소설 전체에 몽환적 색채를 더하고 있다. 그런데 이러한 구조를 통해 소환되는 것은 오키나와의

극 무대이고, 오키나와의 성역인 모리에 대한 기억이다. 서로 다른 성격의 기억이지만 이들은 모두 오키나와라는 지역색을 강하게 표출하는 모티브이다. 그러나 이하에서 고찰하겠지만, 이 두 가지 형태의 기억은 공간적 배경이 되고 있는 ‘섬’의 성격과 그 의미를 설명하는 것에 안착하지 않는다. ‘나’에 의해 소환된 기억은 Y가 기획한 무대에서 ‘나’가 맡게 될 광녀 우투가니 역할과 우투가니로서 연기해야 할 내용에 대한 암시가 되고 있다. 우선 ‘나’에 의해 소환되는 기억의 내용을 좀 더 자세히 살펴보기로 하자.

인구가 급격히 줄어든 외딴 ‘섬’의 풍광과는 어울리지 않는 리조트 호텔로 ‘나’를 초대하는 사람은 Y이다. 무대 프로그램 안내장에 인쇄된 Y라는 글자를 본 순간, 일부터 생각해내려 하지 않으면 잊고 지낼 만큼 존재감을 상실해가고 있던 Y의 모습이 ‘나’에게 선명하게 되살아난다. 그리고 이어서 Y가 연출한 무대의 한 장면을 떠올린다. 그것은 구미오도리(組踊) <슈신가네이리(執心鐘入)>¹⁴⁾ 무대에서 미소녀에 대한 집착으로 인해 귀신으로 변하고 마는 여관집 여자 역을 맡았던 ‘나’가, 당시 무대에서 발생한 예기치 못한 신체의 이변으로 인해 실패했다고 여기고 있는 자신의 연기에 대한 기억이다. 그리고 또 하나의 기억은 Y가 자신의 이야기를 무대에 올렸을 때의 일이다. 유곽에서 예능을 파는 몸이었던 생모와 헤어진 후 생모에 대한 그리움과 그녀의 임종도 지켜보지 못한 슬픔을 가진 Y의 이야기에서 ‘나’는 그의 생모 역할을 맡았다. 첩의 몸으로 아들을 낳은 젊은 어머니가 아들과 헤어져야 하는 장면에서 부르는 이별의 노래에 대해, ‘나’는 구미오도리의 음률을 잘 살리지 못하는 자신을 질타하던 Y의 목소리를 떠올린다.

그런데 Y라는 존재를 매개로 소환되는 기억은 자신이 주연을 맡았던 무대에 한정되지 않는다. 호텔의 7층 객실에서 1층 로비로 장소가 바뀌면서 시작되는 2장에서 ‘나’는 한 여자를 만나게 된다. 이번 공연을 위해 마련된 것으로 보이는 수상 무대를 바라보고 있는 ‘나’에게 그녀가 “^{グブリー}御無礼さびら(실례합니다)”라고 말을 걸어온다. 왕조시대의 정취를 담은 이 말은 이제 일상에서는 접하기 어려운, 오키나와연극 대사에서나 들을 수 있는 말이다. 남쪽 섬에서 바캉스를 즐기는 마담으로도, 호텔 오너로도 보이는 여자는 짙은 화장으로 나이도 가늠할 수 없지만, 어딘가에서 만난 적이 있는 듯한 느낌을 준다. 여자의 이야기로는 초대장과 안내장을 보낸 사람은 Y가 아니라 자신이며, ‘나’가 참석하지 않는 무대는 의미가 없다는 Y의 생각을

14) 구미오도리(組踊)는 성립과정에서 야마토문화인 노(能)와 교겐(狂言)의 영향을 도입한 류큐고전희곡. 구미오도리의 창시자로 이름을 남긴 다마구스쿠 초쿤(玉城朝薫 1684~1734)이 중국 명나라에서 오는 책봉사를 접대하기 위해 만들었다고 한다. <슈신가네이리(執心鐘入)>는 소설 속 화자의 설명에 의하면 다마구스쿠의 희곡 작품 중의 하나로, 그 내용은 류큐왕조시대 말기를 배경으로 어느 마을에 사는 여관집 여자가 악귀로 변하기에 이른 미소녀에 대한 집착이 고승의 염력으로 절의 경종 속에 갇히게 된다는 이야기이다.

자신이 실행에 옮긴 것이라고 한다. 무대를 떠난 지 오래된 자신이 꼭 와야 하는 이유가 무엇이나고 묻자, 여자는 “무엇 때문이라니, 그런 식의 말투, 당신답지 않네요, 이전의 당신이 라면 그런 식으로는 말하지 않았을 거예요. 그렇잖아요. 그야말로 연기하는 것에 흠뻑 빠져 무대에 서는 것에 목적이나 의미를 부여하려는 것은 생각해 본 적도 없었을 거예요.” (pp.154-155)¹⁵⁾라며 일찍이 ‘나’가 무엇을 생각하고 있었는지 자신조차도 모르고 있던 부분을 당연하다는 듯이 이야기한다. 여자는 자신을 알아보지 못하는 ‘나’를 위해 길게 늘어뜨린 머리를 틀어 올려 보인다. 그녀는 다름 아닌 다마구스쿠 미즈호(玉城瑞穂)였다. ‘나’는 이십 몇 년 전 ‘현대를 춤추는 무용가 5인의 경연’ 무대에서 그녀의 신작 <즐기는 하나후(遊び花風)>¹⁶⁾을 본 적이 있다. 미즈호는 남색 우산을 들고 이미 정평이 나 있는 춤 실력을 선보였다. 그런데 후반부에서 연인과의 짧은 만남을 뒤로 하고 헤어져야 하는 유녀의 슬픔을 표현할 대목에 사용되는 붉은 수건을 잊고 무대에 오른 것이다. 중요한 무대 소품을 잊은 사실을 관객도 눈치 채고 술렁이기 시작한 그때, 미즈호가 취한 행동이 화제가 되었다. 미즈호는 우산을 들고 있던 오른쪽 소매의 천을 찢어서 사용하는 기지를 발휘했고, 이로 인해 그녀의 인기는 물론 붉은 수건에 유녀의 정념을 표현하던 기존의 관념을 깨고 백색 천에 유녀의 마음을 승화시켰다는 평가를 받기도 했다.

이와 같이 ‘나’의 기억이 소환하고 있는 것은 류큐고전 예능에서 현대 극무대까지 오키나와의 예능의 세계였다. 사키야마의 소설 중 오키나와의 전통예능의 세계를 주요 모티브로 도입하고 있는 작품은 「수상요람」이 유일하다. 자신의 소설이 ‘토착의 표현’으로 읽히는 것을 거부하는 사키야마가 오키나와의 예능을 전면에 내세우고 있는 사실에 대해 어떻게 해석해야 할까? 사키야마는 오키나와의 예능에 대한 각별한 애정을 가진 작가로, 류큐대학 재학 중에는 ‘아에야마 예능연구회(八重山芸能研究会)’라는 서클에서 활동한 경험을 갖고 있고, 지역 매체를 통해 오키나와의 예능문화에 대한 비평의 글도 다수 발표한 바 있다.¹⁷⁾ 그리고 「왜 쓰는가?(なぜ書くの?)」(『西日本新聞』1995.07.08.)라는 에세이에서는 “1974~77년에 걸친 학생 시절, 학업은 거의 제쳐두고 아에야마의 섬들을 돌아다닌 적이 있”는데, “20여 년 전의 그 체험의 뿌리가, 현재의 자신과 너무나도 연결된다”¹⁸⁾고 이야기하고 있다. 그런데 이러한 언급은 1989

15) 「수상요람(水上揺籃)」으로부터의 인용은 「수상요람」이 수록된 단행본 『달은 아니다(月や、あらん)』(なんよう文庫, 2012.09)에서이며, 이하 논지 전개 과정에서 인용하는 경우 페이지 수만 기록한다. 아울러 한국어 번역은 논자에 의한 것임을 밝혀둔다.

16) 하나후(花風)는 배를 타고 떠나는 연인을 몰래 배웅하는 유녀의 애절한 슬픔을 그리고 있는 오키나와 무용곡의 하나로, 감색 바탕의 비백무늬 의상을 입고, 수건과 우산을 소도구로 이용하여 춤을 춘다.

17) 예를 들면, 「예능의 위기, 그 내실(芸の危機、その内実)」, 「잃어버린 소리를 찾아서(失われた音を求めて)」, 「제도 속의 예능(制度の中の芸)」, 「‘군쿤사’대로의 함정(「工工四」どおりのワナ)」, 「노랫소리란 무엇인가(歌声とは何か)」 등이 이에 해당된다. 이러한 글은 모두 『말이 태어나는 장소』에 수록되어 있다.

년, 「수상왕복」이 제19회 규슈예술제문학상을 수상했을 때 「수상의 말(受賞のことば)」에도 이미 나타나고 있다. 여기에는 “섬에서 섬으로 제사(祭祀) 가요를 찾아서 떠돌아다닌 자신의 그림자”¹⁹⁾를 강하게 의식하고 있고, 앞으로 그 그림자와 정면으로 대진하겠다는 작가로서의 각오가 담겨 있다. 이와 같이 작가로서의 출발지점에서부터 ‘섬’을 의식한 사키야마에게 있어 그녀의 문학적 주제로서의 ‘섬’에는 오키나와의 예능이 부정형(不定形)의 내재율과 같이 깊이 자리하고 있었다고 할 수 있을 것이다.

한편, 오키나와의 예능과 관련된 자신의 경험을 이야기하는 글 중에 배우 가네시로 미치코(兼城道子)와의 만남을 기술하고 있는 「한두구아(ハンドゥウ)」라는 에세이가 있다. 오키나와 연극의 3대 비가극(悲歌劇)의 하나로 알려진 <이에지마 한두구아(伊江島ハンドゥウ)>²⁰⁾에서 주인공 한두구아를 연기한 가네시로에 관해 사키야마는 아래와 같이 언급하고 있다.

그런데 내가 가장 인상 깊게 떠오르는 가네시로 미치코의 무대 모습이라는 것은 공주님 모습도 처녀 모습도 아니다. 틀어 올린 머리를 풀고 백의를 입은 원령의 모습이다. 이 가극은 한두구아의 원한을 사서 남자의 집안이 멸망해 버린다는 것이 결말로, 그 클라이맥스에 망령이 된 한두구아가 등장하는데, 가네시로 미치코가 연기하는 그 요염하고 아름다운 망령을 나는 지금도 잊을 수 없다. 무대에 대한 소박한 동경이 싹튼 것은 아마 그때였다고 생각한다. 저토록 아름다운 유령을 언젠가 연기할 수 있다면 좋겠다고 생각한 자신의 은밀한 바람은, 지금이라도 한마디 내던지면 획 하고 얼굴을 내비치는 분수도 모르는 욕망이다.²¹⁾

사키야마에게 감동을 안겨준 가네시로의 유령 연기는 20대의 사키야마로 하여금 무대에 대한 동경을 갖게끔 한 결정적인 계기가 되었으며, 이후 오키나와예능계의 중심인물 마지키나 유코(真境名由康:1889-1982)의 지도 아래 류큐무용을 계승하려는 유파에 입문하여 훈련을 받았다고 한다. 그리고 무희로 입문한 지 3년째 되는 해에 사키야마는 가네시로가 한두구아를 연기하는 무대에 서게 되는 경험을 하게 된다. 주인공 한두구아를 비롯한 마을 청년들 중의 한 사람으로 등장하여 몇 구절의 노래를 주고받는 정도의 역할이었으나 가네시로와 같은 무대에 섰다는 사실만으로도 감동적이었던 당시의 경험을 이야기하고 있다. 그러나 그로부터

18) 崎山多美(2004a)「なぜ書くの?」『コトバの生まれる場所』砂子屋書房、p.144

19) 崎山多美(1989)「受賞のことば」『文学界』43(4)、p.115

20) 1924년 다이쇼극장(大正劇場)에서 초연이 이루어진 마지키나 유코(真境名由康 1889-1982)의 가극. 주인공 한두구아(ハンドゥウ)가 이에지마(伊江島) 남자 가나(加那)를 조난에서 구하고 서로 사랑하게 되는 데, 가나에게는 섬에 아내가 있었다. 한두구아는 가나를 쫓아서 이에지마까지 가지만, 결국 가나의 변심에 절망하여 목을 매고 죽는다. 그리고 가나의 집안은 한두구아의 원령으로 멸망한다는 내용의 비극이다. 「Beats21의電子書籍」(<http://www.beats21.com/ar/A01051016html>) 참조. 검색일자: 2019.05.08

21) 崎山多美(1996)「ハンドゥウ」『南島小景』砂子屋書房、pp.54-55

3년 후 사키야마는 “어떤 좌절로” 연극은 물론 무용조차도 그만뒀 버렸다고 한다.²²⁾ 당시의 좌절이 어떠한 것이었는지에 관해서는 언급이 없다. 대학시절 야에야마의 섬들을 돌아다니던 때부터 류큐무용의 무용수나 민요가수를 꿈꿔왔고, 본격적인 훈련도 받은 사키야마가 연극 무대 위에 서게 된 경험에는 가네시로와의 인연이 깊게 새겨져 있다. 여기서 「수상요람」의 미즈호를 가네시로와 중첩시켜볼 때 미즈호와 같은 여성이 등장하는 이유도 어느 정도 짐작이 가능하다. 연출가 Y의 초대로 ‘섬’에 오게 된 ‘나’가 이십 몇 년 전의 자신의 무대에 대한 기억을 소환해가는 과정에서, 사키야마로 하여금 극무대 배우를 꿈꾸게 한 가네시로와 연결되는 인물을 등장시키는 것은 자연스러운 귀착일지도 모른다. 소설 속에서 단지 무대 위의 그녀를 보았을 뿐인 ‘나’에게 “당신과 나는, 만날 수 있도록 꾸며져 있었어요, Y의 의지에 의해서 말이죠.”(p.159)라고 한 미즈호의 발언 또한 이러한 추측을 가능하게 한다. 그런데 여기서 미즈호와 ‘나’와의 만남이 “Y의 의지”에 의해 이미 예고된 것이라는 것은 무엇을 의미하는 것일까? 이것에 관해서는 Y가 추구하는 연극의 세계와 그의 연출법에 대한 고찰을 통해 드러나는 Y와 ‘나’의 관계에 주목함으로써 ‘나’와 미즈호의 관계 또한 확연해질 것이다.

4. Y의 연출법과 무대배우로서의 ‘나’

Y의 부친은 오키나와연극의 대가로, 전통적인 연극을 고수하는 극단의 단장이던 부친이 60세가 넘어 유곽의 한 여성과의 사이에서 얻은 유일한 아들이다. 부친에 대한 반발로 오키나와를 떠나 도쿄에서 무대배우로 활동하던 Y가 부친의 사망 후에는 오키나와로 돌아와 2대째 극단을 이어가게 된다. 그러나 Y가 시도한 새로운 연출법은 전통적인 연극을 고수해 오던 고참 배우들과의 사이에 마찰을 일으켰고 이로 인해 배우들이 극단을 떠나기 시작했다. 그리고 적자가 계속되는 경영상의 문제도 겹쳐 극단은 해산의 위기에 처해지자, Y는 무대를 내려와 프리 연출가로 활동을 시작했다. 그때 Y가 주목한 것이 류큐고전극 구미오도리(組踊)였고, 우연히 배운 류큐무용을 버릴 이렇다 할 동기도 없이 계속 이어가고 있던 ‘나’가 Y의 눈에 든 것도 구미오도리의 연기자로서였다.

그것은 70년대의 한 시절을, 도쿄 신주쿠(新宿)를 거점으로 소극장을 떠돌아다니는 극단의 일원이었던 체험을 가진 Y의, 무대배우 겸 연출가로서의 기개를 짐작케 하는 무대 연출이었다. 보름날의

22) 崎山多美(1996)「ハンドゥル」『南島小景』砂子屋書房、p.55

달빛만으로 연기된 궁정 고전무용. 보는 것이 아니라 듣는 연극과 무대를 암전시킨 채 관객을 어둠으로 향하게 한 상태에서 끝없이 낭독된, 한 류큐 가극의 대단원을 연출하는 대사. 분장실 안 그 자체를 무대의 장으로 한다는 극중극을 자부하는 취향의, 내용에 예고가 없는 극은, 분장하지 않은 배우가 잡담을 하는 사이에 무대가 전개되고, 각각의 배역 준비가 갖춰졌을 때 연극은 종막을 맞이한다는 전도극(顛倒劇)이었다. (3장, p.164)

Y는 화려한 조명 대신 어둠 속에서 연기하는 것을 고집했다. 더욱 대담한 시도는 “보는 것이 아니라 듣는 연극”, “무대를 암전 시킨 채 관객을 어둠으로 향하게 한 상태”에서 대사를 읊게 한 것이었다. 그리고 분장실의 배우들이 무대에 설 준비를 마쳤을 때 연극도 끝이 난다는 전도된 무대였다.

본격적으로 오키나와연극에 매진하기 시작한 Y의 또 하나의 시도는 ‘섬 말’을 대사로 연기하는 연극이었다. 이십 몇 년 전, 찻집 M에서 Y는 ‘나’에게 아래와 같은 말을 한 적이 있다.

봐, 넘쳐나는 쓰레기 같은 이 거리를. 아무리 귀를 기울여도 친근한 ‘섬’의 소리 같은 건 어디에서도 들려오지 않잖아. 눈속임하는 잡음만 내는 것 외엔 쓸모가 없어진 도시를, 우리들은 이 손으로 만들어내 버렸어. ‘섬’은 급속도로 흘러나갔어. 이제 아무도 멈출 수 없어. 금방이라도 우리들의 ‘섬’ 냄새는 이 세계에서 흔적도 없이 사라질 거야. 순식간에 모래에 빨려 들어가 버리는 물처럼, 죽은 흔적조차 남기지 않고 말이야. 어머니나 할머니가 낸 뜨거운 ‘섬’의 숨결은, 듣는 것은커녕, 느끼는 일도 냄새를 맡는 일도 이제 불가능해질 거야. 그런 상상, 난 도저히 견딜 수 없어. ‘섬’의 목소리가 들리지 않는 무대 같은 거, 연기하는 의미 따위, 전혀, 없어. 사람과 사람을 부딪치게 하고, 갈라놓고, 연결시키는 것. 뜨겁게 불타오르게 하고, 식게 하는 것. 연기하는 자 보는 자를 ‘섬’의 도가니 속으로 끌어들여, 내 몸을 떨게 하고, 미치게 만드는 것. 그것을 체험하기 위해서는, 우리들에게 있어, 저 큰 파도의 너울과 같은, 깊고, 멀고 친근한, 저 소리를 되찾는 것 외에, 달리 방법은 없어……. (4장, pp.181-182)

Y의 잃어버려서는 안 되는 ‘섬’의 소리에 대한 욕망과 집착이 ‘섬 말’을 대사로 한 연극을 시도하게 되었고, ‘섬 말’을 구사하는 극단 중에서 주목받는 존재가 되기도 했다. 그러나 전통적인 연극만을 고수하는 고참 배우들과의 사이에 갈등은 끊이지 않았고, Y의 무대연출은 “‘섬’의 이야기를 파괴하는 작업 과정 그 자체”(p.184)라는 비판을 받기도 했다.²³⁾

이러한 오키나와연극에 대한 Y의 욕망은 실제 그가 연출한 무대에 서는 배우에게 가장

23) 덧붙이자면, Y의 ‘섬 말’을 대사로 한 연극의 시작과 그런 시도가 주목받기도 했고 또 한편으로는 비판의 대상이 되기도 했던 이러한 일련의 과정은 ‘섬 말’ 혼용 문체로 소설을 쓰고 있는 작가 사키야마의 행보와 중첩되는 부분이기도 하다.

직접적으로 표출되었다. ‘나’는 Y로부터 “목소리뿐이다. 몸짓과 표정은 억제해. 움직여선 안 돼. 목소리뿐이야”, “주문을 외는 것에만 힘을 집중시키는 거야. 알겠어, 그것 이외의 쓸데없는 연기는, 모두, 버려버려.”(p.184)라는 식으로 내던져지는 명령의 말을 계속 들어야 했다. 그리고 이러한 Y의 주문은 어느 날 ‘나’의 신체에 이상 현상을 초래하게 된다. <슈신가네이라>에서 미소년에 대한 집착으로 인해 귀신으로 변해가는 여관집 여자를 연기해야 했던 장면에서 무대 밖에서 ‘나’를 지켜보는 Y의 뜨거운 시선을 강하게 느꼈을 때, ‘나’는 갑자기 북의 울림, 산신(三線) 소리, 노랫소리, 상대역의 대사가 들려오지 않는 청각의 이상을 느꼈다. 그리고 경중 속에 갇히게 될 귀신의 광란의 장면에서 한쪽 다리로 서서 연기하던 ‘나’는 몸을 지탱하던 왼쪽다리의 무릎에 격심한 통증을 느꼈다. 그런데 이상한 것은 아무리 검사를 반복해도 병원에서는 그 원인을 찾아내지 못했다는 점이다. 그 후 허리의 통증은 어느 정도 완화되었으나 다리는 여전히 질질 끄는 후유증을 남겼고, 더욱 더 설명하기 어려운 것은 일상의 소리는 들려온다는 기이한 증세였다. 무대 위에서 자신이 절실히 필요로 하는 소리만이 귀에 도달하지 않았던 것이다.

그러나 이와 같은 이상 증세가 지속되는 가운데서도 연기 연습을 이어간 ‘나’에게 변화가 생겨난다.

외부로부터의 소리에 차단되어버린 분, 이제까지 쪽 나의 내부 깊숙이 숨어있던 어둠의 소리가 깨어나기 시작했다, 라고도 하는 것처럼, 안쪽에서 나를 밀어내는 리듬에 나의 몸은 반응하기 시작했다. 공연까지의 온종일을 다 배우고, 반복된 춤 동작이 체내의 어디에선가 솟아나오는 소리의 물결에 지배되어간다, 그런 체험이었다. 토토토토톤, 텐, 토토, 툰, 토토토토테에엔, 토오온, 테테텐텐텐, 테테텐, 툰, 토토, 츠츠, 툰, 츠츠, 테에엔…….

나를 깊숙한 곳에서 흔들어 올리는 이상한 물결에 지배되어, 그리고 두 달 후인 독무대를, 어떻게든 완수할 수 있었던 것이다. 그것이, 나의 마지막 무대, 라는 것이 되긴 했지만. (3장, pp.170-171)

외부로부터의 소리가 차단된 ‘나’는 자신의 내부의 어둠 속 깊은 곳에서 감지되는 소리를 느끼게 되었고, 그 어둠 속에서 흘러나오는 소리의 리듬에 맞춰 무대 연기를 무사히 마칠 수 있었다. 현재의 ‘나’는 Y의 목소리에 대한 자신의 귀의 반응이 무대에 올랐을 때만이 아니라, 실은 Y를 만나기 시작할 무렵부터 나타난 증세였다는 사실을 깨닫게 된다. 오벨리스크에서 리허설 중인 Y와 재회했을 때 ‘나’는 또다시 청각의 이상을 느끼지만, Y의 목소리가 갑자기 들려오지 않는 것은 자신이 “Y를 진하게 느끼기 시작한 증거”(p.181)라고 이해한다. 때문에 새삼 놀라지도 않았던 것이다. 그리고 현재는 Y의 연출법에 대해 아래와 같은 생각을 한다.

지금 생각하면, 나의 움직임은 무너뜨리고, 귀의 기능을 마비시키고, 연기자로서 치명적인 결함을
 깊어지게 된 그 무대는, Y의 깊은 의도를, 나 자신이 몸으로써 완수해 버렸다, 는 생각이 든다.
 연기해 내지 못했다고 생각한 <슈신카네이라>의 여관집 여자. 그것은, Y의 연출 목적이, Y의
 기대대로, 나의 신체에 의해 실현된 결과인 것은 아닐까? (4장, p.185)

‘나’는 자신의 몸에 발생한 이변이 Y가 고집한 독특한 연출법을 누구보다 잘 이해하고
 실행에 옮긴 결과였다고 받아들이고 있다. 고전예능 무대에서 빠지지 않는 악기 소리마저도
 차단된 상태에서 오로지 자신의 내부 깊은 곳에서 전해지는 소리와 리듬에만 몸을 맡긴 채
 ‘섬 말’로 연기한 ‘나’는 Y의 의지를 그대로 체현한 배우였던 것이다.

이러한 ‘나’의 연기는 「수상요람」이 수록된 작품집 『달은 아니다』의 표제작 「달은 아니다」
 의 세계와 유사하다. 「달은 아니다」는 여자 3명이 운영하는 소규모 편집공방에 일본군 ‘위안
 부’였던 조선인 여성의 자서전과 두루마리 원고가 배달되면서 공방의 리더인 다카미자와
 료코(高見沢了子)에게 발생한 일련의 사건과 이러한 일들을 기술해 가는 화자를 통해 역사적
 타자에 대한 표상의 폭력문제를 묻고 있는 작품이다.²⁴⁾ 논픽션 원고 『진흙바닥에서』를 읽어
 내려가던 다카미자와는 원고 속에서 ‘피-’라는 예리한 통증을 동반하는 소리를 듣게 되고,
 그것이 “목소리를 빼앗긴 채 어둠의 역사에 웅크린 여자들”²⁵⁾, 즉 ‘위안부’의 목소리였음을
 깨닫는다. 그리고 국적불명의 해괴한 문자로 기술된 두루마리 원고를 해독하기 위해 그녀가
 선택한 방법은 글자를 눈으로 읽어 내려가는 것이 아니라 적혀진 글자 모양을 자신의 신체로
 재현해 몸으로써 비로소 의미를 알게 되었다고 한다. 이때 다카미자와의 행동은 타자의 고통
 을 신체감각으로 분유하고자 하는 것이었다. ‘나’의 무대 위에서의 신체적 이변은 Y의 연출법
 에 따라 배역에 몰입된 연기를 하는 과정에서 발생한 것이다. 이는 달리 표현하자면 Y가
 추구하는 무대는 말은 역할을 신체적 고통을 동반한 연기를 통해 배역과 일체화하는 것이라
 할 수 있다. 「달은 아니다」는 「수상요람」으로부터 11년 후에 발표된 소설이다. ‘나’가 무대
 위에서 외부의 소리가 차단된 가운데 자신의 내부 깊숙한 곳에서 울려나오는 소리에 맞춰
 연기하는 모습과 그 연기가 신체적 고통을 동반한 것이었다는 점은, 11년 후 역사적 타자를
 이해하기 위한 문학적 방법으로 링크되어 간 것으로 볼 수 있다. 「수상요람」이 『달은 아니다』
 에 수록된 의미는 바로 이러한 부분에서 발견할 수 있을 것이다.

그런데 연출가 Y가 추구했던 무대의 성격과 배우였던 ‘나’가 경험한 일들은 작가 사키야마

24) 『달은 아니다』에 관해서는 「사키야마 다미의 『달은 아니다』론-전도되는 문자세계」(『일본문화연구』(50) 2014.04)와 「오키나와문학 속의 일본군 ‘위안부’ 표상에 관해」(『일본문화연구』(58) 2016.04)를 통해서
 고찰한 바가 있으므로 상세한 언급은 생략하기로 한다.

25) 崎山多美(2012)『月や、あらん』ななよう文庫, p.68

가 추구한 문학 세계를 연극무대로 재현한 것으로 볼 수 있을 만큼 그 내용이 흡사하다. 오키나와의 연극계에서 Y가 시도한 연출법은 사키야마의 언어적 전략과 겹쳐지는 것이고, ‘나’가 ‘섬’의 모리에서 경험하는 환시와도 같은 장면은 사키야마가 자신의 문학적 주제로서의 ‘섬’과 마주하는 태도와 연결된다. 그렇다면 「수상요람」에서는 ‘섬’이 어떤 식으로 그려지고 있을까?

5. 「수상요람」에서의 ‘섬’

소설의 5장에서 ‘섬’을 돌아보자는 Y의 제의에 호텔을 나온 ‘나’는 인적이 없는 들판을 지나 ‘섬’ 깊숙한 곳으로 이동한 듯 ‘섬’의 성역인 모리(社) 앞에 서게 된다. 함께 호텔을 나온 Y는 어느 새 보이지 않는다. 그때 갑자기 ‘나’의 입에서 ‘우투가니무이(於戸兼社)’라는 말이 튀어나온다. 사적 안내 표지판이 있는 것도 아닌데 ‘나’의 입에서 흘러나온 ‘우투가니무이’는 우투가니를 모시는 모리의 이름인 것이다. 순간 자신은 처음 찾아온 ‘섬’임에도 불구하고 이 모리에 온 적이 있다는 친근함을 느끼고, 출입이 금기시되어 있는 모리 안으로 발길을 옮긴다. 그런 ‘나’에게 갑자기 어디선가 나타난 Y가 “기억해 냈군, 이 모리를”(p.193)이라는 말을 건넨다. 그러자 ‘나’는 선명하지 않은 자신의 또 다른 기억 속의 모리를 떠올린다. “‘섬’의 운명을 좌우할 중요한 역할”(p.195)임을 자각하고 할머니와 어머니가 손수 지은, 신에게 바칠 옷이 담긴 보자기를 들고 제례가 시작되기 전에 갖다 주기 위해 서두르는 자신의 모습을 환시한다. 그리고 짙게 우거진 녹음 속에 자리한 오두막을 발견하고 그곳에 보자기를 두고 나오려는데 어둠 속에서 ‘우투가니’라고 부르는 소리가 들려왔다. 자신도 모르게 대답을 하고 만 ‘나’에게 어둠 속 목소리는 “汝一や、我^ワン産^なしん子どうやゆる(너는 내가 낳은 자식이다)”, “汝一や、神ぬ子どうやゆる(너는 신의 자식이야)”라고 한다. 이 말에 ‘나’는 “御方^{うんじやう}が、我^わん産^なし親^{うや}ゆやらば、御顔^{みよな}ゆ、拝^{うが}まし、給^たり、う願^{にげ}さびら、……(당신이 저를 낳은 어머니라면, 얼굴을 보게 해 주세요, 부탁드립니다……)”(pp.199-200)라며 자신도 모르는 ‘섬 말’을 쏟아낸다. 어느 새 장면이 바뀌고 호텔 침대에서 깨어난다. Y는 ‘우투가니’란 지금까지 한 번도 불린 적이 없는 ‘나’의 아명이었다며 아래와 같은 말을 한다.

꿈이 아니야, 뭐라고 할까, 그것은 네가 꾸 꿈의 꿈이야. 그러니까 그건 너만의 드라마지. 네가

걸은 그 모리는 틀림없이 우투가니의 모리야, 이 섬의 유래와 관련된 전승을 남긴다고 하는. 그 모리는 너의 아명으로 불리고 있어, 너의 이름은 그 모리의 이름이야. 그것이 섬과 네가 깊이 관련되어 있다고 내가 예감한 가장 중요한 단서지. 자, 그러니까 가는 거야, 자신이 자기 자신이 되기 위해. 저 모리의 기억을 다시 한 번 소생시키는 거야. (5장, pp.207-208)

여기서 Y는 ‘나’만의 꿈이라고 하면서 그런 ‘나’의 꿈의 내용을 알고 있는 존재이다. Y는 곧 ‘나’라는 해석을 가능하게 하는 부분이기도 하다. 그런 Y가 ‘나’가 ‘나’이기 위해서는 “자신만의 기억의 바닥에서, 자신의 힘으로”(p.207) 망각되었던 기억을 소생할 필요가 있다며 이번에는 혼자서 모리에 가도록 촉구한다.

이어지는 6장 「가라앉는 풍경, 떠오르는 목소리」에서는 흙냄새가 짙은 길을 걷고 있는 ‘나’는 어느 새 어린 아이로 돌아가 있는 자신을 발견한다. 징과 북소리, 노녀들의 주문 외는 소리가 제례를 올리는 소리임을 알아차리고 ‘나’는 모리로 향한다. 그곳에서는 한 남자가 모리의 광장 한 모퉁이에 모여 있던 아이들에게 ‘섬 말’로 구술되는 ‘섬’의 시원에 관한 이야기를 하고 있었다. ‘섬’을 창건한 조상신과 그 조상신과 관련된 여자들의 이름이 열거되고, 제일 마지막에 ‘우투가니’라는 이름이 불린다. 남자의 목소리가 끊기자 ‘나’는 아예야마 방언으로 어서 오라는 ‘오리토오리(居ーリトォーリ)’는 낮은 속삭임을 듣는다. ‘섬’의 북쪽 끝에 있는 동굴 입구에서 전해오는 그 소리는 어머니의 목소리였다. 어머니를 꺼내기 위해 동굴 안으로 들어가지만 어머니는 멀어져 가기만 한다. 여기서 또다시 장면 전환이 일어난다. 동굴의 어둠이 갑자기 사라지고 파란 하늘을 보고 있는 ‘나’, 거기서 어머니를 불러대며 어머니를 만나게 해 달라며 애원하는 아이와 이를 다그치는 남자를 보게 된다. 그러나 ‘나’는 아이와 남자와의 관계도 그 아이가 남자인지 여자인지도 잘 모른다. 두 사람이 주고받는 문어체 같은 어조의 대화를 들으며 눈앞에 펼쳐지는 일들이 꿈인지 현실인지 몰라 당황하면서 ‘나’의 기억은 도둑에게 아이를 빼앗겨 아이를 찾아 헤매 다닌 끝에 광인이 되어버린 어머니의 이야기를 다룬 구미오도리의 한 장면으로 이어진다. 그리고 이 기억은 다시 Y의 성장이야기를 다룬 무대에서 Y의 생모를 연기했던 자신의 연기에 대한 기억으로 연결되어 간다.

“자기가 자기 자신이 되기 위해” 모리로 향한 ‘나’가 환시하는 내용은 논리적 추이가 어려운 단편적인 기억들로 구성되어 있다. 그러나 이러한 환시의 마지막 연결고리가 무대 위에서의 ‘나’의 연기와 맞물려있다는 점에 주목할 필요가 있다. 어둠 속에서 ‘우투가니’라 부른 사제가 어머니라면 이 ‘섬’은 외조모와 어머니, 그리고 자신에게로 이어진 ‘섬’과 관련된 삼대의 이야기의 뿌리를 찾아가는 구조가 된다. ‘나’에게 ‘우투가니’라는 아명을 붙여준 외조모, ‘나’의 이름이 붙여진 모리, 그리고 ‘섬’을 창건한 조상신을 모시는 사제인 어머니. 그러나 이 3가지

사실은 오키나와의 민간신앙의 일면을 보여주기 위한 장치로 회수되지 않는다. 어머니의 목소리를 쫓아 동굴로 들어간 ‘나’의 모습은, 어머니를 만나게 해달라고 애원하는 한 아이의 모습과 겹쳐지고, 아이를 잃은 슬픔에 미쳐버린 한 어머니의 이야기를 다룬 구미오도리의 한 장면과 겹쳐지고, 마지막에는 ‘나’의 연기 장면과 겹쳐지고 있다. ‘나’가 소환한 기억들은 한결같이 연극과 관련된 것이었고, ‘섬’이라는 무대에서 ‘나’가 연기하게 될 배역에 대한 암시로 작용하고 있다. 소설의 2장에서 이십 여 년 만에 Y와 재회한 ‘나’에게 Y는 “이 ‘섬’에 한 번 발을 들인 자는, 누구나 다 연기가 될 수밖에 없어, 관객석에 안주하는 것은 허용되지 않아. 결국은 말이지, ‘섬’ 그 자체가 극장이라는 것이니까.”(p.163)라는 말을 했다. 이 말은 Y 자신은 물론 ‘나’도 미즈호도 모두 연기자라는 의미가 된다. 그러나 ‘섬’이라는 무대에서 ‘나’는 무엇을 어떻게 연기해야 하는 것인가?

모리에서의 환시 후 분장실에서 의식이 깨어난 ‘나’ 앞에 미즈호가 모습을 드러낸다. 그런데 미즈호라 여겼던 여자가 젊은 여자의 모습으로 겹쳐지고 무대 화장을 하는 그녀를 지켜보던 ‘나’가 이번에는 자신이 그녀와 다시 겹쳐지듯, 입고 있던 옷을 벗어던지고 무대의상으로 갈아입는다. 그러자 젊은 여자가 당신의 역할은 광녀 우투가니이기 때문에 의상이 잘못되었다며 제지한다. 여자에 의해 ‘나’에게 맡겨진 역할이 광녀 우투가니임은 알게 되었으나, Y는 ‘나’에게 아무런 예비지식도 알려주지 않았다.

그랬다. Y의 수법은 언제나 이런 식이었다. 나는 예전의 Y의 무대를 새삼 상기한다. 어떤 무대에도 있었던 타는 듯한 뜨거운 시선의 위력. 지금 그 눈에 꿰뚫려 도망칠 길은 이미 닫혔다. 각오를 해야 한다. 또 한 번 크고 깊은 숨을 내쉴다. 과연 나는 무대에 설 수 있는 걸까? 그렇다고 해도 왜 나는 우투가니인 걸까? 우투가니를 광녀로 만든 것은 무엇인가? 게다가 기억의 단편에 떠오르는 이야기의 여자들의 모습과, 저 모리에 모셔진 우투가니와의 관계는, 있는 건가 없는 건가? 어깨의 긴장을 늦추고 얼굴을 들었다. 주어진 역할을 해내기 위해 갖춰진 것이 이 화려한 의상과 우투가니라는 이름뿐이라면, 나는 나 자신의 기억의 이야기에 자신을 맡기는 수밖에 해결책은 없는 것 같다.

기억의 이야기, 라 해도, 생각해 낼 수 있는 것은 일찍이 제대로 연기하지 못한 <슈신가네이라>의 여관집 여자. (중략) 어슴푸레하게 떠오르는 또 한 명의 여자가 있다. 도둑에게 빼앗긴 딸을 찾아 들판을 헤매고, 결국에 미쳐버린 여자. (중략) 우투가니, 라는 소리의 울림은 그 어느 쪽 이야기에든 겹쳐지는 것을 거부하고 있다고 느꼈다. 공백의 기억의 바닥에, 나는 가라앉는다. 바닥에서 저절로 떠오르는 것을 가만히 기다리는 수밖에 없겠지. 끝없이 이어지는, 하얀 기억의 공간. 그 공간에 몸을 숨겼다. 동굴 안으로 사라진 여자. 계속 기도하는 사제의 뒷모습. 단편적으로 흔들리는 모습이 나를 엄습한다.

(8장, pp.240-241)

상기의 인용은 분장실을 나와 무대로 향하고 있는 ‘나’ 앞에 Y가 나타나지만, 차가운 시선만 보낼 뿐 역시 배역에 대해서는 아무런 말도 하지 않는 Y를 향한 ‘나’의 내면의 목소리이다. Y를 잘 알고 있는 ‘나’는 지금까지 떠올린 기억 속의 장면들을 연결시켜 광녀 우투가니를 연기하고자 하지만, 무엇을 어떻게 연기해야 하는가에 대해서는 여전히 확신이 없는 상태이다. 그리고 소설은 이러한 상태로 바다 위에 설치된 무대를 향해 가는 모습에서 끝이 난다.

그런데 이러한 소설의 결말은 이십 몇 년 전 Y가 시도한 전도극 즉, 분장실 안을 무대의 장으로 하여 배우들의 배역 준비가 완료되었을 때 연극은 끝이 나는 형태의 전도극과 일치한다. 이러한 점에서 「수상요람」이라는 소설 자체가 Y가 기획한 전도극의 구조를 갖추고 있음을 확인할 수 있다.

그렇다면 「수상요람」에서 오키나와의 예능을 소재로 도입하여 사키야마가 그리고자 한 ‘섬’은 어떻게 설명할 수 있을까? 「수상요람」은 소설의 전개 구조 속에 연극무대가 펼쳐지고 있다고 하는 극중극의 형태를 취하고 있다. 소설 속 Y의 말처럼 ‘섬’ 전체가 무대이고, 소설 속 등장인물은 무대 위의 배우가 된다. 이때 ‘섬’은 오키나와라는 지역 전체를, 그리고 무대배우는 오키나와를 생활의 장으로 하여 살아가는 오키나와인을 의미한다. 그리고 ‘나’가 모리에서의 환시 후 마치 꿈에서 깨어나듯 눈을 뜨는 장면이 반복되고 있었던 것처럼, 소설의 제목인 ‘수상요람’도 곧 ‘섬’을 의미한다고 볼 수 있다. 그러나 ‘섬’에서 ‘나’에게 요구되어지는 것은 잠을 자는 것이 아니라, 연기라는 표현행위를 해야 한다는 것이다. Y의 연출기법에 따라 ‘나’는 광녀 우투가니를 연기해야 하지만, 자신이 펼칠 연기에 대해서는 명확한 확신이 없다. 그리고 소설은 ‘나’가 무대 위에서 펼치게 될 연기 내용이 곧 ‘섬’ 이야기 혹은 행위 예술로 표현될 ‘섬’이 될 것이라는 암시만을 남긴 채 ‘나’가 무대로 향하는 장면에서 끝이 나고 있다. 즉, 「수상요람」은 ‘섬’을 이야기하고 있지만, ‘섬’의 무엇에 대한 이야기인가에 대한 해답은 독자의 상상력에 맡기고 있다. 「수상요람」은 오키나와 예능과 오키나와의 민속 신앙이라는 토착적인 소재를 소설의 전면에 배치하고 있으나, 이러한 요소는 사키야마가 ‘섬’을 이야기하는 문학적 장치였다고 할 수 있다. 이런 점에서 소설과 연극이 동시에 구동하고 있는 극중극 형태의 「수상요람」은 사키야마가 ‘섬’을 이야기하는 또 다른 방법의 하나로 볼 수 있을 것이다.

6. 나옴

소설에서 다루어지는 소재와 사용되고 있는 언어라는 표층적인 측면에 주목한다면 사키야마의 소설은 지역성 혹은 토착성이 강한 세계임에 틀림없다. 특히 오키나와의 전통 예능과

오키나와연극, 그리고 민속신앙을 소설의 모티브로 하고 있는 「수상요람」은 더욱 그러하다. 그러나 본론에서 살펴본 바와 같이 사키야마가 「수상요람」을 통해 그리고자 한 것은 오키나와 예능의 세계 그 자체가 아니다. 사키야마는 대학시절 제사가요를 찾아 야에야마의 섬들을 돌아다니던 무렵 오키나와의 예능을 본격적으로 전수하고자 했다. 그러나 신체행위를 통해 ‘섬’을 표현하고자 한 욕구가 좌절되자, 글로써 표현하는 쪽을 선택했을 때, 그러한 “‘섬’의 거대한 그림자”가 자신을 따라다녔다고 했다. 이렇게 볼 때 “‘섬’의 거대한 그림자” 속에는 소멸 위기의 오키나와의 민속과 예능, 그리고 ‘섬 말’도 포함되어 있었다고 볼 수 있다. 다시 말해 사키야마의 문학적 주제로서의 ‘섬’에는 오키나와 예능과 ‘섬 말’이 원형적인 요소로 자리하고 있었던 것이다. 이후 ‘섬 말’은 『무이아니 유래기』에서부터 언어적 전략으로 그 존재감을 드러내기 시작했고, 오키나와 예능은 「수상요람」에서 ‘섬’을 이야기하는 문학적 장치로서 기능하고 있는 것이다.

「수상요람」은 소설의 내용이 곧 연극무대의 내용이라는 이중구조를 취하고 있다. Y가 기획한 연극은 ‘섬’ 전체를 무대로 화자인 ‘나’가 배우가 되어 연기하는 것으로, 소설이 시작됨과 동시에 소설 속의 연극도 막을 올리게 되는 구조이다. 소설의 제목인 ‘수상요람’은 해상에 급조한 오벨리스크 극장을 가리키는 것이 아니다. 호텔 내부에서 조망되는 수상 극장은 ‘섬’에 설치된 무대 장치의 일부에 지나지 않기 때문이다. ‘나’가 소환하는 기억이 소설의 중심을 이루고 있고, 몽환적 성격이 강한 서술 형식을 취하고 있는 것처럼, 소설의 제목인 ‘수상요람’은 연극의 무대이기도 한 ‘섬’을 의미하고 있다.

‘나’에 의해 소환된 기억들은 오키나와 민속을 포함한 오키나와의 예능을 전경화하는 것이 아니었다. ‘나’가 소환한 기억은 ‘나’의 이야기인 동시에 타자의 이야기이고, Y의 이야기이자 ‘섬’의 이야기였다. 그리고 이러한 기억들은 ‘나’가 ‘섬’을 무대로 연기해야 할 내용으로 연결되어 갔다. 그러나 ‘나’는 자신의 배역이 광녀 우투가니라는 사실만 인지하게 될 뿐, 그 역할을 어떻게 연기해야 할지에 대해서는 아무런 확신도 없는 채 무대로 향했다. 이십 몇 년 전 Y가 오키나와에서 시도한 연출, 즉 어둠 속에서 배우의 목소리만 관객에게 전달하는, 이른바 보는 연극이 아니라 듣는 연극과 ‘섬 말’을 대사로 한 연극, 그리고 연극이 시작되려는 단계에서 막을 내리는 전도극과 같은 연출 기법은 작가 사키야마의 소설 기법과 일치하는 것이었다. 소설 속에서 Y가 기획한 연극은 ‘나’가 ‘섬’에 도착하면서 무대배우였던 자신의 과거를 떠올리고, ‘섬’의 성역인 모리에서 ‘섬’의 시원의 역사와 관련된 장면을 환시한 후, 분장을 마친 ‘나’가 드디어 무대로 향하는 데까지였다. 이와 같이 본격적인 무대가 펼쳐질 것 같은 장면에서 연극이 끝난 것처럼 소설은 ‘섬’의 무엇을 그리고자 한 것인가라는 의문에 대해서는 해답을 제시하지 않고 있다. 이후에 펼쳐질 ‘나’의 연기는 독자의 상상력에 맡긴 채 소설도 함께 끝이 나는 이러한 이중구조야말로 사키야마가 「수상요람」에서 ‘섬’을 이야기하는 방법으로 채택한 기법이라고 할 수 있을 것이다.

사키야마는 「예능의 위기, 그 내실」에서 오키나와의 예능은 “어느 시대에도 현실의 곤란 속에서 소멸의 위기에 처해지고, 때로는 상황에 왜곡되어지면서도 사람들의 숨겨온 저항과 구원을 떠맡으며 살아남아 왔”고, 그렇기 때문에 오키나와의 예능문화는 근대오키나와의 힘겨운 역사를 견뎌온 오키나와인들의 “정신생활의 기반”이 되어왔다고 말한다.²⁶⁾ 오키나와의 예능문화에 대한 사키야마의 이러한 시선은 잃어버린, 혹은 소멸 위기에 놓인 ‘섬 말’에 대한 시선과 동일하다. 소설에서 ‘나’에 의해 소환된 기억은 소멸 위기의 예능문화와 ‘섬 말’이었으며, 오키나와인의 삶의 흔적이 묻어나는 목소리와 몸짓이기도 하다. 망각되었던 기억을 소생 시키려는 ‘나의 모습은, ‘섬’에 내재된 다양한 목소리를 듣고자 하는 태도이고, 남도의 아름다운 섬(수상요람)에서 잠을 자듯 안주하는 것이 아니라, 표현이라는 적극적인 행위를 통해 ‘섬’을 이야기하고자 하는 작가 사키야마의 모습이라고 할 수 있다.

【참고문헌】

- 岡本恵徳(1994)「主題としての "シマ" —崎山多美の世界」『くりかえしがえし』砂子屋書房, pp.4-6
 大城立裕(1979)「土着の感覚に個性を」『新沖縄文学』(43)、沖縄タイムス社, p.234
 _____(2000)「土着の表現—沖縄文学、二十世紀をくぐって」『琉球新報』(2000.12.25~12.28.)、琉球新報社
 崎山多美(1989)「受賞のことば」『文学界』43(4)、文藝春秋, p.115
 _____(1996)『南島小景』砂子屋書房, pp.54-55, p.107
 _____(2002)「『シマコトバ』でカチャーシー」『21世紀文学の創造2 「私」の探求』岩波書店, pp.158-180
 _____(2004a)『コトバの生まれる場所』砂子屋書房, p.67, pp.119-120, p.144
 _____(2004b)「空漠たる領野としての「南島」の自然物たち—島尾敏雄の作品に触発されて」山里勝己編『国際シンポジウム沖縄2003 自然と文学のダイアローグ—都市・田園・野生』彩流社, pp.156-157
 _____(2012)「月や、あらん」『月や、あらん』なんよう文庫, p.68
 _____(2012)「水上揺籃」『月や、あらん』なんよう文庫, pp.134-246
 島尾敏雄(1979)「文章の練度の不足」『新沖縄文学』(43)、沖縄タイムス社, p.233
 長谷川郁美(1997)「闇のなかに浮かぶシマ—崎山多美「くりかえしがえし」論」『叙説』(15)、花書院, p.130
 渡邊英里(2013)「『月や、あらん』 他なるものたちのほうへ」『琉球新報』(2013.02.17.)、琉球新報社
 芥川龍之介賞 第101回 選評の概要 <http://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo101.htm> 검색일자:2019.05.10
 Beats21의 電子書籍 <http://www.beats21.com/ar/A01051016.html> 검색일자:2019.05.08

논문투고일 : 2019년 06월 20일
 심사개시일 : 2019년 07월 17일
 1차 수정일 : 2019년 08월 02일
 2차 수정일 : 2019년 08월 10일
 게재확정일 : 2019년 08월 16일

26) 崎山多美(2004a)「芸の危機、その内実」『コトバの生まれる場所』砂子屋書房, p.67

<要旨>

사키야마 다미의 「수상요람」론

- ‘섬’을 이야기하는 문학적 방법 -

소명선

본 논문은 오키나와의 여성작가 사키야마 다미의 「수상요람」(2001)을 연구의 대상으로 한다. 사키야마는 데뷔작에서부터 ‘섬’이라는 일관된 주제로 그녀의 독특한 세계를 구축해왔다. 그러나 ‘섬’이라는 주제와 ‘섬 말’을 사용하는 그녀의 작품은 종종 ‘토착의 표현’이라는 비판을 받기도 했다. 이러한 사키야마가 이번에는 지역색이 강한 오키나와 예능을 소설의 모티브로 도입한 「수상요람」을 발표했고, 문단과 독자로부터 아무런 반향을 불러일으키지 못했다. 본고에서는 「수상요람」이 외면당한 이유는 어디에 있을까 라는 의문에서 출발하여, 사키야마문학에 있어서 「수상요람」의 의미와 위치를 정리해 보고자 했다. 먼저 데뷔작에서부터 사키야마의 소설에서 ‘섬’이라는 문학적 주제는 어떠한 변용을 거듭해 왔는지 살펴보고, 특히 「수상요람」에서는 ‘섬’을 어떻게 이야기하고 있는지에 초점을 맞추어 고찰했다. 「수상요람」은 소설 속의 연극무대라는 이중구조를 취하고 있다. Y가 기획한 연극은 ‘섬’ 전체가 연극의 무대가 되고, ‘나’는 배우로서 연기를 하는 것이다. ‘나’가 소환하는 기억과 ‘섬’에서의 몽환적인 체험은 오키나와의 예능을 전경화하는 것이 아니라, ‘섬’이라는 무대 위에서 ‘나’가 연기해야 할 내용에 대한 암시로 작용하고 있다. 소설 속의 연극이 본격적인 무대가 펼쳐지기 직전에 막을 내리는 전도극이었던 것처럼, 소설은 ‘섬’의 무엇을 이야기하고자 한 것인가라는 의문에 대해서는 해답을 제시하지 않고 있다. 이후에 펼쳐질 ‘나’의 연기는 독자의 상상력에 맡긴 채 소설도 함께 끝나는 이러한 이중구조야말로 사키야마가 「수상요람」에서 ‘섬’을 이야기하는 문학적 방법이라고 할 수 있다.

A Study on the Sakiyama Tami's "SUIZYO YORAN"

- The literary method of narrating 'SIMA(Island)' -

So, Myung-Sun

This paper is a study of the "SUIZYOU YORAN" (2001) of the Okinawan woman writer Sakiyama Tami. Sakiyama built the unique world on a theme called the sima from initial work. However, the style of writing, which combines the theme of 'Shima(island)' with 'Shima-Kotoba(the dialect of island)', has sometimes been read as an aboriginal expression. This time, such Sakiyama announced "SUIZYOU YORAN", which uses Okinawan performing arts with strong locality as the motif of the novel, and no reaction from literary circles and the readers has occurred. In this paper, I start from the question of where the reason why the "SUIZYOU YORAN" was ignored, and try to establish the meaning and position of "SUIZYOU YORAN" in the literature of Sakiyama. First, I will search the variations in the literary theme of 'Shima' from the debut novel to the novel of Sakiyama, and focused on how the 'Shima' is drawn in the 'SUIZYOU YORAN', and then consider it. The "SUIZYOU YORAN" has a dual structure called the drama stage in the novel. The play planned by Y is that the whole 'Shima' becomes the stage of the play, and 'I' play as an actor. The recall of 'I' and the dreamy experience on 'Shima' do not make Okinawa performing arts foreground, but act as an implication of what 'I' should play on the stage of 'Shima'. Just as the play in the novel was the invert play that came to an end just before the stage opens, the novel does not provide an answer to the question of what the 'Shima' is trying to tell. This dual structure, in which the act of 'I' on the stage is left to the imagination of the reader and ends with the novel, can be said to be the literary method in which Sakiyama narrates 'Shima' in the "SUIZYOU YORAN".