

## 염상섭 단편 「박래묘」의 상호텍스트성

장 두 영\*

### [초 록]

이 글에서는 염상섭의 첫 소설 작품인 「박래묘」의 상호텍스트성을 살펴보았다. 「박래묘」는 미완으로 남은 작품이라는 점에서 단독 작품론보다는 다른 작품과의 비교를 통해 해석상의 여백을 보완하고 나아가 작품의 자리매김이 가능하다고 판단하였다. 「박래묘」가 나쓰메 소세키의 『나는 고양이로소이다』를 패러디한 작품이라는 점에 주목하여 두 작품 간의 상호텍스트적 관계를 검토함으로써 「박래묘」의 주제와 기법을 이해하고, 이를 바탕으로 염상섭의 다른 작품과의 비교를 통해 「박래묘」에서 표명되었던 작가의 문학적 관심이 이후에도 지속되고 확장되었음을 살피고자 하였다. 이를 위하여 패러디 기법과 효과를 분석함에 있어 패러디를 ‘비평적 거리를 둔 반복’으로 파악함으로써 형식적 구조와 실용적 효과를 동시에 아우르려고 하는 린다 허치언의 이론을 활용하였다. 그 결과 소재적 유사점의 확인을 넘어 염상섭이 의식적으로 패러디 작업을 수행하였으며, 패러디 사실을 드러냄으로써 독자들이 텍스트 간의 거리를 의식하면서 작품을 해석하도록 요청하였음을

\* 서울대학교 기초교육원 강의부교수

확인하였다. 패러디 작업은 새로운 의미와 맥락의 생산으로 이어지는데, 「박래묘」는 풍자의 수법과 나쓰메 소세키의 ‘자기 분위’ 주장을 전유함으로써 식민통치를 비판하고 주체적 근대화를 촉구하였다. 한편 「박래묘」는 염상섭의 다른 작품과도 상호텍스트적 관계를 맺는다. 「박래묘」에 나온 독특한 소재나 발상이 이후에 염상섭이 발표한 작품에서 반복적으로 발견되며, 특히 『만세전』에서 ‘여행을 통한 관찰과 풍자’라는 주제가 반복되었음을 확인하였다. 이런 점에서 「박래묘」는 1920년대 초반 염상섭의 문학적 지향을 가늠케 하는 중요한 자료가 된다.

## 1. 서론

단편 「박래묘」는 염상섭이 최초로 발표한 소설 작품이다. 이 작품은 1920년 4월 일본 도쿄에서 간행된 『삼광』 3호에 ‘제월(霽月)’이라는 필명으로 게재되었다. 작품 말미에 ‘속(續)’이라고 부기되어 작품의 나머지 부분이 잡지 다음 호에 게재될 예정이었다고 추측되지만 잡지가 중단됨에 따라 작품은 미완으로 남았다. 작가의 데뷔작으로 널리 알려진 「표본실의 청개구리」가 1921년 8월 『개벽』을 통해 발표되었으니 「박래묘」는 이보다 1년 4개월 앞선 것이며, 염상섭이 1920년 동아일보 기자가 되어 귀국하기 전에 발표한 유일한 소설 작품이 된다.

「박래묘」의 존재는 일찍부터 알려졌지만 연구사에서는 오랫동안 소외되어 있었다. 여기에는 「박래묘」가 소설 작품 목록에서 제외되었던 점이 중요한 요인으로 작용한다. 본격적인 염상섭 연구의 시작을 알린 김종균은 『염상섭 연구』에서 「박래묘」를 소설이 아닌 ‘기타 잡문’으로 분류하였다. “「박래묘」는 전대 안국선의 「금수회의록」 계통의 우화적인 소설”이라는 설명을 볼 때<sup>1)</sup> 그는 장르론의 관점에서 「박래묘」를 근대 단편소

1) 김종균(1974), 『염상섭연구』, 고려대학교 출판부, p. 387.

설의 미달 형태로 간주했음을 알 수 있다. 김종균이 작성한 작품 목록은 이후 여러 연구자에 의해 수정·보완되었지만 「박래묘」는 계속해서 소설이 아닌 산문 목록에 남았다.<sup>2)</sup>

「박래묘」를 우화로 간주한 것은 주인공이 동물인 고양이로 설정되었다는 사실 때문으로 짐작된다. 그러나 그러한 설정이 개화기의 우화 양식이 아니라 일본 근대 소설의 대표작인 『나는 고양이로소이다』에서 영향을 받은 결과라고 파악하면 장르를 둘러싼 오해는 불식된다. 2000년대 이후 이루어진 연구들은 「박래묘」가 나쓰메 소세키의 『나는 고양이로소이다』를 패러디한 작품이라는 점에 대부분 동의한다. 동물을 주인공으로 삼은 것이 우화의 전통을 계승한 것이 아니라 근대 소설 작품을 패러디한 결과라고 할 때, 근대 소설 도달 여부는 자연스럽게 관심에서 벗어나게 되며 대신 두 작품 간의 공통점과 차이점이 주된 논의 대상이 된다.

비교문학적 시각에서 진행된 최해수의 연구는 두 작품의 공통점에 집중한 대표적 논의다. 소설 시작 부분의 일치, 나쓰메 소세키가 직접 언급되는 사실 등을 주요 근거로 하고, 이외에도 소설의 여러 내용을 검토하여 두 작품이 직접적인 영향 관계에 있다는 결론을 내렸다.<sup>3)</sup> 반면 한기형의 연구는 「박래묘」가 『나는 고양이로소이다』를 차용한 것은 사실이나 이것은 “전범화하고 따르려는 의도와는 무관”하며 오히려 소세키와 근대 일본을 “비판하고 희화화하려는 명백한 목적의식의 결과”라고 파악한다.<sup>4)</sup> 이 연구에서는 잡지 『삼광』과 여러 수록 작품에 대한 검토의 일환으로 「박래묘」가 분석되었는데, 안남일<sup>5)</sup>이나 서은경의 연구<sup>6)</sup>에서

2) 이후 작품 목록을 정리한 김윤식과 김경수의 저서에서도 「박래묘」는 각각 ‘기타 잡문’과 ‘산문’에 분류되어 있다(김윤식(1987), 『염상섭연구』, 서울대출판부, p. 917; 김경수(2008), 『염상섭과 현대소설의 형성』, 일조각, p. 259).

3) 최해수(2004), 「나쓰메 소오세키와 염상섭문학의 영향관계 연구」, 『일본근대문학-연구와 비평』 3, 한국일본근대학회, p. 347.

4) 한기형(2003), 「초기 염상섭의 아나키즘 수용과 탈식민적 태도-잡지 『삼광』에 실린 염상섭 자료에 대하여」, 『한민족어문학』 43집, 한민족어문학회, p. 22.

도 작품 게재지인 『삼광』에 관한 연구의 한 부분으로 「박래묘」를 다루었고 한기형의 연구와 마찬가지로 문학 전범에 대한 도전과 비판에 주목하였다.<sup>7)</sup>

이상을 볼 때, 「박래묘」 연구에서는 두 가지의 상호텍스트적 관계에 대한 검토가 요구된다. 첫 번째는 패러디 작품인 「박래묘」와 원텍스트인 『나는 고양이로소이다』 간의 관계다. 여기서 패러디를 ‘비평적 거리(차이)를 둔 반복’<sup>8)</sup>으로 파악하는 린다 허치언의 관점이 유용하게 활용될 수 있다. 패러디를 조롱과 희화화의 수단으로 간주하는 전통적인 관점에 반기를 든 그녀는 패러디를 이전의 작품을 재편집하고, 재구성하고, 전도시키고, 초맥락화하는 통합된 구조적 모방이라는 보다 중립적인 개념으로 새롭게 정의한다.<sup>9)</sup> 이는 패러디를 두 텍스트 간의 형식적·구조적 관계로 파악하려는 동시에, 패러디의 실질적인 효과 즉 패러디 작가의 기호화된 의도가 해독자이자 수신자인 독자에 의해 어떻게 추론되는가라는 맥락성을 놓치지 않으려는 이중적인 시도이다.<sup>10)</sup> 기존의 연구에서도 「박래묘」와 『나는 고양이로소이다』가 비교된 바 있으나, ‘차이를 둔 반복’이라는 새로운 관점을 도입한다면 또 다른 해석이 가능할 수도 있다.

5) 안남일(2009), 「『삼광』 수록 소설 연구」, 『한국학연구』 31, 고려대학교 한국학연구소, p. 89.

6) 서은경(2010), 「1910년대 후반 미적 감수성의 분화와 ‘감정’이 부상되는 과정-유학생 잡지 『삼광』을 중심으로」, 『현대소설연구』 45, 한국현대소설학회, p. 197.

7) 「박래묘」에 관한 연구로는 실증적 자료 발굴의 차원에서 「박래묘」가 최초 작품이며 이후 초기 작품과의 공통점이 발견된다고 보고한 조석래의 연구와 염상섭 문학 전반을 대상으로 서술 기법을 분석하는 과정에서 「박래묘」를 다룬 장두영의 연구를 추가할 수 있다(조석래(1979), 「염상섭의 ‘박래묘」에 대하여 — 한국근대작가의 습작품의 문제」, 『도남학보』 2; 장두영(2013), 『염상섭 소설의 내적 형식과 탈식민성』, 태학사).

8) 린다 허치언(1992), 『패러디 이론』, 김상구·윤여복 역, 문예출판사, p. 15.

9) 린다 허치언(1992), p. 23.

10) 린다 허치언(1992), p. 39; 린다 허치언(1992), p. 42.

두 번째는 「박래묘」가 염상섭의 다른 작품들과 맺는 관계이다. 김종균은 「박래묘」를 소설 목록에 올리기를 주저하였지만, 다른 한편으로는 “문학자로서의 출발을 결심한 고뇌의 흔적과 자세를 엿볼 수 있다는 점에서 매우 중요한 의의를 지닌다.”라고 강조하였다.<sup>11)</sup> 「박래묘」가 최초의 작품이라는 사실은 실증적 자료 확인 차원에 국한되지 않고, 1920년대 초반 염상섭의 문학적 관심사를 확인하고 이후에 이어지는 작품 활동과의 관련성을 검토하는 중요한 근거로 활용될 수 있다. 「박래묘」에서 처음 나왔던 소재나 발상이 이후의 작품에서 어떻게 이어지고 변하는가를 살펴봄으로써 초기 염상섭 문학에 대한 이해에 기여할 수 있다. 더욱이 「박래묘」는 미완의 작품이라서 본격적인 개별 작품론에 한계가 있음을 고려할 때, 다른 작품과의 비교를 통한 자리매김 작업이 자연스럽게 요구된다.

이에 이 글에서는 「박래묘」의 상호텍스트성을 두 가지 측면으로 구분하여 살펴본다. 우선 2장과 3장에서 나쓰메 소세키의 『나는 고양이로소이다』와의 비교를 통해 텍스트의 모방(imitation)과 전유(appropriation)를 살펴본다. 기존 연구에서 다루지 않았던 부분을 중심으로 두 작품을 비교·대조함으로써 패러디의 형식적 구조와 패러디를 활용한 작가의 의도를 파악하고자 한다. 다음으로 4장에서는 앞서 2장과 3장에서 분석된 패러디의 전략이 이후의 작품에서 어떻게 이어지고 있는지 검토한다. 「박래묘」의 주제와 발상이 어떻게 지속되고 발전되었는지를 확인함으로써 염상섭 초기 문학에서 「박래묘」의 위치와 의의를 점검하고자 한다. 이러한 일련의 작업은 당시 염상섭의 문학적 관심사나 태도를 살펴봄으로써 초창기 염상섭 문학 세계를 보완하고 재구성하려는 목표를 지닌다.

---

11) 김종균(1974), p. 388.

## 2. 패러디의 형식적 구조

「박래묘」는 소설의 시작 부분에서 『나는 고양이로소이다』와의 상호 텍스트성을 강하게 환기한다. 특히 두 작품의 첫 문장은 여러 논자의 지적처럼 상당한 유사성을 보인다.<sup>12)</sup> 무엇보다도 염상섭이 『나는 고양이로소이다』라는 텍스트를 의식적으로 가져왔으며, 또 가져왔다는 사실을 고의적으로 드러내고 있음을 확인할 수 있다.

나는 고양이이다. 이름은 아직 없다.

어디서 태어났는지 도무지 짐작이 가지 않는다. (『나는 고양이로소이다』)<sup>13)</sup>

나는 「舶來貓」올시다. 라고 하면 눈썹 장님은, 성이 박가요 일흠이 래묘인 줄로 짐작할 터이지만(...)(「박래묘」)<sup>14)</sup>

「박래묘」에서는 원텍스트의 독특한 분위기를 살리려고 노력한 흔적이 보인다. ‘나는 고양이이다. (吾輩は猫である。)’라는 문장에서는 거만하게 자신을 칭할 때 쓰는 일본어 일인칭 대명사 ‘吾輩’를 사용하여 고자세로 자기 자신을 소개하는 묘한 분위기가 연출된다. 이런 까닭에 이 문장은 한국어 번역본에서 번역자의 성향에 따라 ‘나는 고양이이다’, ‘나는 고양이로소이다’, ‘나로 말하면 고양이이다’, ‘이 몸은 고양이야’ 등 다양하게 번역된다. 「박래묘」에서는 ‘-올시다’라는 하십시오체 평서형 어미를 활용하여 특유의 전제하는 분위기를 살렸다. ‘나는 ~(이)다’라는 문형으로는 불만족스러워 ‘-올시다’를 선택하여 의미와 분위기를 보강한 셈인데, 이

12) 최혜수(2004), p. 338; 서은경(2010), p. 196; 장두영(2013), p. 43.

13) 나쓰메 소세키(2013), 송태욱 역, 『나는 고양이로소이다』, 현암사, p. 16. 이하 작품명과 면수만 표기.

14) 염상섭(1920), 「박래묘」, 『삼광』 2-1, 삼광사, p. 19. 이하 작품명과 면수만 표기.

것은 염상섭이 번역가의 자세로 이 문장을 패러디했다는 말이기도 하다.

또한 ‘박래묘’에 낫표(「」)로 강조 표시를 함으로써 원텍스트와의 비교가 자연스럽게 이루어진다. 강조된 부분을 제외하고 남은 주어와 서술어로 이루어진 문형은 원텍스트와 동일하다. 달라진 것은 ‘고양이’와 ‘박래묘’이다. 그런데 한글 표기를 비교하면 차이가 제법 커 보이지만, 한자 표기를 비교하면 ‘貓’에 ‘舶來’라는 수식어가 추가된 수준의 변화이다. 일인칭 화자가 고양이로 설정됨으로써 발생하는 수사적 효과는 그대로 ‘반복’하되, 단순한 고양이가 아니라 배를 타고 물을 건너 수입된 고양이라는 ‘차이’를 추가하는 식이다. 한편으로는 명백히 원텍스트를 지시하면서 다른 한편으로는 원텍스트를 변형하는 패러디의 작동 방식을 잘 보여준다.

인용 표지인 ‘-라고’의 사용에도 주목할 필요가 있다. ‘라고’는 앞말이 직접 인용되는 말임을 나타내는 격 조사다. ‘라고’ 앞에 나오는 ‘나는 박래묘올시다.’가 외부 텍스트에서 가져온 것이며, 그렇게 가져온 주체가 ‘라고’ 뒤의 내용을 이어가고 있다는 의미가 발생한다. 이처럼 의식적인 인용의 과정을 거쳤다는 점에서 「박래묘」는 무의식적 차원에서 이루어진 ‘영향’이나 ‘암시’와 구별되며, 인용 표지를 통한 인용 사실 자체를 텍스트 해석에 개입시킨다는 점에서 인용을 일부러 감추려 하는 ‘표절’이나 인용 자체를 의식하지 않은 모방인 ‘패스티쉬’와도 뚜렷이 구별된다.<sup>15)</sup> 이처럼 인용 표지를 사용하여 인용 사실을 독자가 알아차리게 하는 것은 ‘원텍스트의 전경화 장치’에 해당하며, 이는 독자들로 하여금 원텍스트를 환기하면서 작품을 읽어달라는 강력한 요청으로서의 의미를 지닌다.<sup>16)</sup>

「박래묘」가 작품 시작 부분에서 패러디한 내용은 ‘고양이의 자기소개’다. 『나는 고양이로소이다』에서 자기소개 항목은 ①종족, ②이름 ③출생

15) 린다 허치언(1992), p. 65.

16) 정끝별(1997), 『패러디 시학』, 문학세계사, p. 60.

지 세 가지다. 「박래묘」에서는 ①종족과 ②이름을 합쳐 자신을 소개한 다음, ‘박래묘’의 내력을 한참 소개함으로써 ③출생지에 관한 정보가 누락된 것처럼 보인다. 그러나 잡지 원문 기준으로 약 2.5페이지가 지나간 다음 출생지가 소개됨으로써 자기소개가 완료된다. 이때 서술자가 직접 개입하여 이야기 흐름을 끊고 화제를 돌리는 돌출적인 모습이 눈에 띈다. “이야기가 새여서 공연한 분풀이를 하였지만”이라는 식으로 지금까지 펼쳐진 이야기가 본래의 주제에서 잠시 벗어났음을 상기시키고, ‘여하간’이라는 말로 마무리를 돌려서 출생지에 관한 내용으로 전환한다.<sup>17)</sup> 이것은 『나는 고양이로소이다』의 시작 부분을 충실히 반복하려는 의식적 노력의 일환으로 간주할 수 있으며, 이러한 반복이 작품 구성 차원에서 이루어짐을 의미한다.

「박래묘」에서는 패러디 원텍스트인 『나는 고양이로소이다』의 작품명을 직접 언급하면서 상호텍스트성을 드러낸다.<sup>18)</sup> “일본의 일류 작가 나쓰메 소세키 군을 서기 겸 식객으로 생활비를 주어가며, 유명한 「나는 고양이다」라는 걸작을 지은 무명 묘씨가 나의 조부이다.”<sup>19)</sup>라고 하여, 박래묘를 『나는 고양이로소이다』에 나오는 ‘이름 없는 고양이’의 손자로 설정한다. 이러한 진술과 설정은 「박래묘」와 『나는 고양이로소이다』가 마치 손자와 할아버지 사이 같은 관계임을 암시한다. 이것은 후경화되어 있던 원텍스트의 존재를 표층적 진술의 층위로 끌어올려 재확인시키는 동시에, 두 텍스트의 존재론적 위상이 시간 축 위에 종적으로 나란히 펼쳐져 있음을 독자들에게 인식시킨다.

그러나 두 작품의 고양이가 조손간으로 설정되었음에도 불구하고 이러한 설정은 실제 전개되는 이후 작품 내용에서 별다른 서사적 효과를

17) 「박래묘」, p. 21.

18) 원텍스트를 직접 언급함으로써 병합·재생산·재구성하는 것은 패러디적 초맥락화(trans-contextualization)로 볼 수 있다(린다 허치언(1992), p. 20).

19) 「박래묘」, p. 19.



발생시키지 않는다. 오히려 두 고양이의 습성이나 취향 등을 비교해보면 사실상 반복에 가깝다는 것을 알 수 있다. 「박래묘」에서 그려지는 고양이의 모습과 행동 대부분은 『나는 고양이로소이다』에서 동일하거나 유사한 내용이 발견된다.<sup>20)</sup> 예를 들어 주인집 아이들이 잠자는 이불 속에 몰래 들어가서 자다가 들켜서 혼쫓이 빠지게 봉변을 당하는 에피소드가 동일하게 발견된다. 또한 두 작품에 나오는 고양이들은 잡지 못하는 고양이로 설정되는데, 보통의 고양이와 확연히 구별되는 희한한 특징을 두고 우연의 일치라고 보기보다는 의도적인 모방의 결과로 해석하는 것이 자연스럽다.

다만 이와 같은 내용상의 유사성이 작품 내용의 일대일 대응을 의미하는 것은 아니다. 「박래묘」에서는 고양이가 쥐를 잡지 못한다는 내용이 간략하게 제시된 반면, 『나는 고양이로소이다』에서는 다양한 방식으로 여러 차례 다루어진다. 1회에서는 인력거꾼네 검둥이의 경험담을 듣고서 앞으로 자신은 쥐를 잡지 않겠다고 결심하는 내용<sup>21)</sup>이 나오는데 1회 결말 부분에서 후일담처럼 “쥐를 절대 잡지 않는다”<sup>22)</sup>라고 말하면서 쥐를 잡지 않겠다는 결심을 상기시킨다. 2회 결말 부분에서 “아직 한 번도 쥐를 잡아본 적이 없어, 한때는 하녀가 나를 내쫓자며 추방론을 펼친 적도 있었다.”<sup>23)</sup>라고 회상함으로써 또다시 언급된다. 5회에서는 마음을 바꾸어 “마침내 쥐를 잡기로 결심”<sup>24)</sup>하고 군사작전을 방불케 하는 쥐잡기 소동을 벌이지만 결국 실패로 끝나 의기소침해한다. 「박래묘」는 『나는 고양이로소이다』에서 나온 소재 중 인상적인 것을 ‘선택’하고 ‘축소’하였으며, 그 소재를 활용하여 원텍스트에서는 나오지 않는 새로운 내용<sup>25)</sup>을

20) 최해수(2004), pp. 345-346.

21) 『나는 고양이로소이다』, p. 30.

22) 『나는 고양이로소이다』, p. 36.

23) 『나는 고양이로소이다』, p. 112.

24) 『나는 고양이로소이다』, p. 260.

만들어내는 재맥락화(recontextualize)<sup>26)</sup>의 방식을 취하였다.

고양이가 인간을 관찰하고 방식에서도 두 작품 간 유사성이 확인된다. 『나는 고양이로소이다』는 뚜렷한 줄거리 없이 고양이가 주인 구샤미네 집안사람들과 구샤미를 찾아오는 여러 손님들을 관찰하고 그들의 대화를 엿듣는 내용으로 이루어져 있다. 이때 고양이는 인간의 말을 알아듣지만 반대로 인간은 고양이의 말을 알아듣지 못한다는 ‘상상력의 규칙’이 전제되어 있다. 주로 판타지 소설이나 SF소설에서 활용되는 상상력의 규칙은 한편으로는 상상력의 범위를 제한하지만 다른 한편으로는 제한된 범위 내에서만은 아무리 황당무계한 설정이라도 독자들이 수긍하게 하는 이중적인 기능을 수행한다. 애초에 고양이가 인간의 말을 이해한다는 것 자체가 황당한 상상이지만 상상력의 규칙이 전제됨으로써 독자들은 고양어로 설정된 일인칭 화자의 말에 귀를 기울인다.

인간이라는 족속은 우리 고양이족의 언어를 알아들을 수 있을 만큼 하늘의 은총을 받지 못한 동물이니, 안타깝지만 그대로 놔둘 수밖에 없었다. (『나는 고양이로소이다』)<sup>27)</sup>

우리가 늘 흐는 말갓치 저희들이 지절대는 말은 대강 아라드러도 사람이란 것은 웨 그리 투미흐지 조금도 언어가 통치 못흐기 새문에, 지금것 분을 쓸덕쓸덕 참고 지나온다. (「박래묘」)<sup>28)</sup>

---

25) 「박래묘」에서는 고양이가 쥐를 잡지 못하기 때문에 다른 형제들에 비해 더 오랫동안 안 어미 곁에 있을 수 있게 되었는데 이것은 『나는 고양이로소이다』의 고양이가 아주 어릴 때 부모와 떨어져 어미에 대한 기억이 없다는 내용과 큰 차이를 보인다. 한편 『나는 고양이로소이다』에는 어린 시절 여러 차례 남의 집에 입양 보내졌던 나쓰메 소세키의 전기적 사항이 반영되어 있다고 알려져 있다(고모리 요이치(2006), 한일문학연구회 역, 『나는 소세키로소이다』, 이매진, pp. 19-21).

26) 린다 허치언(1992), p. 57.

27) 『나는 고양이로소이다』, p. 38.

28) 「박래묘」, p. 20.

두 작품에서 공통적으로 고양이는 자신을 인간보다 우등한 존재로 여긴다. 이러한 비교는 고양이족과 인간족을 견주어보는 종족 간의 비교다. 고양이는 자신의 말을 인간들이 알아듣지 못해 안타깝고, 분한 마음이 들기도 하지만, 그것이 인간이라는 열등한 족속의 바꿀 수 없는 특징이기에 어쩔 수 없이 참을 수밖에 없다. 물론 이런 내용은 독자의 웃음을 유발하기 위한 계산된 비틀기의 결과다. 인간을 향해 안타깝다고 하는 고양이의 말을 곧이곧대로 받아들인다면 유머는 성립되지 않는다. 겉으로 드러난 진술과 이면에 감추어진 실제의 의미가 일치하지 않는다는 ‘아이러니’의 작동을 알아차릴 때 상상력의 규칙은 유쾌한 유머가 된다.

내가 존경하는 건넛집 흰둥이는 만날 때마다 인간만큼 인정머리 없는 족속도 없다고 말씀하신다. 흰둥이는 며칠 전 옥같이 예쁜 고양이를 네 마리아 냐웠었다. 그런데 사흘째 되는 날 그 집 서생이 그 네 마리를 죄다 뒤뜰에 있는 연못에 버리고 왔다고 한다. 흰둥이는 눈물을 흘리며 그 사건의 자초지종을 이야기하고는, 아무래도 우리 고양이족이 부모와 자식 간의 사랑을 나누며 가족적인 생활을 아름답게 영위해가려면 인간들과 싸워 그들을 섬멸해야 한다고 말씀하셨다. 다 지당한 말씀이다. (『나는 고양이로소이다』)<sup>29)</sup>

어머님이 밤이면 늘 나를 끼고 드러누어 젖을 물리며 “사람처럼 말종의 동물은 업서! 제 욕심채임도 분수가 잇지, 제 자식 귀훈 줄만 알고 남의 자식 귀여운 줄 모르나? 앗가만 히도 그러치, 조고만 쏘맹이가 남의 어린 것을 부등켜 안고 다니며 별별 오독육갑의 짓을 다- 하야도 가만 내버려두터니, 참다 참다 못흐야 손등 위에 생책이 혼아 냐다고, 위로 아리로 집안이 쓰러나서 닷친 아해보다 더 법석을 흐며, 내쫓느니 짜려주느니 흐니 이런 경우도 잇단 말인가?” 흐시며 실성 들닌 양반 모양으로 잔말하시터니, 그씨는 철이 업서 무

29) 『나는 고양이로소이다』, p. 21.

슨 소리인지 몰랐으나, 지금 생각해야 보면 참 사리에 합당한 오른 말씀이다.(「박래묘」)<sup>30)</sup>

위의 인용에서는 표면상으로는 공통적으로 고양이가 인간을 비판한다.<sup>31)</sup> 그런데 두 작품 모두 주인공 고양이가 직접 비판하는 것이 아니라 다른 고양이의 말을 인용하는 방식으로 되어 있다. 또한 인용된 다른 고양이는 ‘새끼를 낳은 지 얼마 되지 않은 암컷 고양이’라는 공통점이 있고, 인간들이 부모와 자식 간의 애정을 소중히 여기면서 고양이의 자식 사랑에는 몰인정하게 대하는 것을 분하게 여긴다. ‘인간만큼 인정머리 없는 족속도 없다.’(『나는 고양이로소이다』)라거나 ‘사람처럼 말종의 동물은 없셔!’(「박래묘」)라는 비난은 인간을 단정적으로 규정하는 방식이라는 점에서 일치한다. 어미 고양이들이 분개하는 말을 다 듣고 ‘다 지당한 말씀이다.’(『나는 고양이로소이다』) ‘참 사리에 합당한 오른 말씀이다.’(「박래묘」)라고 주인공 고양이가 맞장구치는 모습도 일치한다.

그다지 심각한 비판이 아니라는 점도 두 작품이 동일하다. 『나는 고양이로소이다』에서는 “인간들과 싸워 그들을 섬멸해야 한다.”고 한 흰둥이의 발언에 공감하지만 3회 시작 부분에서 “인간에게 조금씩 동정을 받게 되자 자신이 고양이라는 사실을 점차 망각하게 된다. (...) 이제 고양이라는 동족을 규합하여 두 발로 다니는 선생들과 자웅을 겨뤄보겠다는 생각은 털끝만큼도 없다.”<sup>32)</sup>라고 밝힌다. 처음부터 고양이와 인간의 심각한 대결을 부각시키겠다는 의도보다는, 어미 입장이라면 새끼 고양이를 데

30) 「박래묘」, pp. 21-22.

31) 최해수는 두 작품이 공통적으로 인간에 대한 혐오감을 드러내고 있다는 점을 영향 관계의 근거로 삼았다. 최해수(2004), p. 346. 안남일은 인간을 향한 비판을 우화적인 교훈성의 요소로 파악했다(안남일(2009), p. 90). 비판이 전통적 우화와는 다르다고 본 서은경은 사회나 인간 본성에 대한 비판으로 설명했다(서은경(2010), pp. 198-199).

32) 『나는 고양이로소이다』, p. 114.

러가는 인간들이 밭게 보이겠다는 정도의 관점 전환 효과를 노린 것으로 보인다. 「박래묘」에서도 인간이 고양이 새끼를 데려가는 일을 두고 “그 짜위 인권 — 아차 묘권유린, 강도 겁탈의 중죄를 범하면서도”<sup>33)</sup>라고 비판하는데, 서술자는 실수로 인권이라는 말을 내뱉어놓았다가 ‘아차’라고 하면서 급히 정정하는 우스꽝스러운 모습을 통해 유머러스한 분위기를 만든다.

### 3. 패러디의 전략과 풍자의 전용

패러디를 차이를 둔 반복으로 이해할 때, 두 작품 간 가장 두드러진 차이는 ‘고양이 이름의 유무’이다. 이 점은 앞서 상호텍스트성을 강하게 환기시킨다고 지적했던 두 작품의 첫 구절 “이름은 아직 없다”와 “나는 박래묘올시다”에서 명백하게 노출되어 있다. 『나는 고양이로소이다』에서는 길가에 버려진 고양이가 우연히 구사미네 집에 얹혀살게 된 것이라 이름이 없다는 설정이 자연스럽다. 1회를 마치면서 “이름은 아직도 지어 주지 않았지만 욕심을 부리자면 한이 없는 일이니, 그런대로 만족하면서 평생 이 선생 집에서 이름 없는 고양이로 살아갈 생각이다.”<sup>34)</sup>라고 하여 고양이에게 이름이 없다는 점은 다시 강조된다.<sup>35)</sup> 한편 「박래묘」의 고양이가 나쓰메 소세키 소설에 나온 ‘무명묘(無名猫) 씨’를 자신의 조부라고 밝히는 대목을 볼 때, 「박래묘」의 작가는 『나는 고양이로소이다』를 자신의 작품에 끌어들이면서 ‘이름이 없는 고양이’라는 특징적인 인물

33) 「박래묘」, p. 21.

34) 『나는 고양이로소이다』, p. 36.

35) 『나는 고양이로소이다』에서 주인공 고양이에게 이름이 없다는 점은 인력거꾼네 검둥이나 이현금 선생네 얼룩이 같은 다른 고양이와 만나서 대화하는 장면에서도 반복적으로 강조된다.

설정을 뚜렷이 의식하고 있었음을 확인할 수 있다. 그렇다면 「박래묘」는 원텍스트에서 독특하게 강조된 설정을 의도적으로 바꾸고 뒤집어 차이를 확보하였으며, 그러한 차이를 바탕으로 독자적인 맥락을 생성하는 것이다.

나는 「박래묘」올시다. 라고 하면 눈썹장님은, 성(姓)이 박(朴)가요 일흠이 래묘(來貓)인 줄로 지레짐작을 할 터이지만, 실상 나는 조선 사람도 안이요 꼬랑지 달닌 장쾌도 안이다. 나의 본명은 「고마」라고 하는 대화묘족(大和猫族)이다. 하나 나의 성명을 한자로는 「高麗」라고 쓰는 것을 보면 성이 고(高)가요 일흠이 려(麗)인지, 혹은 우리 선조가 고려시대에 일본에 귀화하여 그 후예가 나인지 모르겠지만, 여하간 이전 주인은 나를 「고마 고마」라고 불너왔다.<sup>36)</sup>

「박래묘」의 고양이는 ‘박래묘’라는 이름에 강한 불만을 드러낸다. ‘박래묘’는 세 글자로 되어 있어 조선식이나 중국식 성명으로 오인하기 십상이고, 특히 조선에 흔한 박(朴)씨 성을 연상하여 조선인 박아무개로 오해받는다는 것이다. 이어 고양이는 이름을 둘러싼 오해에 변명이라도 하듯 자신은 ‘고마’라는 일본식 본명으로 가지고 있는 대화묘족 즉 일본의 고양이라고 밝힌다. 요컨대 박래묘라는 이름 때문에 종종 조선 고양iero 오해받지만 그런 오해는 기분 나쁘다, 자신은 어엿한 일본 고양이니 앞으로 오해하지 말아 달라고 당부하는 내용이다.

여기서 일본 고양이라는 자부심의 근거로 내세운 ‘고마’라는 이름이 문제적이다. 고양이의 말에 따르면 ‘고마’를 한자로는 ‘고려(高麗)’라고 쓰는데 이것은 자신의 선조가 고려시대에 일본에 귀화하였음을 의미한다. ‘박래묘’라는 이름 때문에 조선 고양iero 오인되었다가 ‘고마’라는 본명을 내세워 일본 고양iero임을 증명하였으나, 다시 그 본명이 조선에서

36) 「박래묘」, p. 19.

일본으로 건너간 이주자의 후손임을 뜻하는 ‘高麗’인 것으로 밝혀져 정체성이 모호해진다. 결과적으로 『나는 고양이로소이다』와는 달리 「박래묘」의 고양이에게 이름을 붙인 것은 복잡한 민족적 정체성의 문제로 연결된다. 패러디 작가의 의도 측면에서 바꾸어 말하면, 「박래묘」의 작가는 민족이라는 주제를 다루기 위해 『나는 고양이로소이다』를 의도적으로 패러디한 것이 된다.

역사학 연구에 따르면, 일본에서 ‘고마’는 「박래묘」에서 언급된 것처럼 ‘고려’가 아니라 ‘고구려’ 계통의 도래인(渡來人)과 관련된 단어이다. 일본 열도 전역에서 발견되는 고구려 관련 지명은 주로 ‘고마/고라이/고레이’라고 읽히면서 한자로는 ‘高麗/狛/巨麻/許麻’ 등과 같이 쓰인다.<sup>37)</sup> 이러한 고구려 관련 지명은 한반도에서 건너간 고구려 유민의 행적과 관련된 것으로 보인다. 668년 고구려 멸망을 전후로 하여 고구려 유민들이 일본 열도로 대거 이주하였음은 학계의 정서로 인정되는데, 단적으로 716년 현무약광이 각지에 흩어져 있던 고구려 유민을 모아 고려군을 세웠다는 내용이 『일본서기』에 기록되어 있다.<sup>38)</sup> 더욱이 고려군이 설립될 당시 지어진 ‘고마진자(高麗神社)’는 1,300년이 지난 오늘날까지 남아 있어 ‘한반도유민의 타임캡슐’에 비유되면서<sup>39)</sup> 한일 고대사 연구의 중요한 근거가 된다.<sup>40)</sup>

그런데 이주자의 후손이라는 설정에 관해서는 신중한 접근이 요구된

37) 송완범(2015), 「고마군 건군 1300년에 즈음한 고마약광의 의미」, 『동아시아고대학』 39, 동아시아고대학회, p. 369.

38) 김은숙(2007), 「일본 율령국가의 고구려계 씨족」, 『동북아역사논총』 15, 동북아역사재단, p. 427.

39) 송완범(2017), 「고대일본의 ‘동국’과 ‘한반도유민’—8세기를 중심으로」, 『일본문화연구』 64, 동아시아일본학회, p. 155.

40) 자신이 백제 혈통임을 밝히기도 했던 아키히토(明仁) 일왕이 2017년 9월 고마진자에 방문하여 참배했던 일은 국내에서도 비상한 관심을 불러일으킨 바 있다(「백제의 후손 아키히토 일왕, 고구려 신사를 찾은 까닭은」, 『중앙일보』, 2017.9.20).

다. 오늘날 우리로서는 우리의 선조가 선진문물을 일본에 건네주었다고 자긍심을 느낄 수 있겠지만, 관점에 따라서는 전혀 엉뚱한 방향으로 해석될 수도 있기 때문이다. 앞서 소개한 ‘고마진자’가 해석이 충돌하는 대표적 사례로 꼽을 수 있다. 사토 아쓰시에 따르면 일제강점기에 고마진자는 ‘내선융화’의 상징으로 포장되어 총독부의 정책에 이용되었는데, 내지시찰단, 사상보국동맹, 사이토 마코토 총독 등이 방문·참배하였다. 1934년 설립된 고마신사봉창회는 고마진자를 ‘내선일체의 살아 있는 모형이고 살아 있는 증거’라고 표현하였고, 1940년 일본 초대 천황인 神武의 즉위 2,600년 기념행사로 고마진자와 조선신궁 간 나무 교환이 이루어졌다.<sup>41)</sup> 식민지배자의 입장에서 한반도 도래인은 일본이 지닌 넓은 포용력의 증거이며, ‘반도인’이 ‘내지(内地)’에 철저히 동화된 ‘내선일체’의 모범적 사례로 해석될 수 있는 것이다.

이처럼 정반대의 해석이 양립할 때, 「박래묘」를 집필할 당시 작가가 지니고 있던 생각을 파악한다면 작품 해석의 중요한 근거로 삼을 수 있다. 「박래묘」의 집필 시점을 확정하기는 어렵지만 『삼광』 3호에 함께 실린 평론 「이중해방」의 말미에 기록된 1919년 11월 26일에 가까울 것으로 추정된다. 이 시기는 염상섭이 1919년 3월 18일 오사카에서 독립선언서를 낭독하려다 체포되어 3개월간 옥고를 치른 뒤 방면되고 나서 몇 개월 지나지 않은 시점이다. 같이 발표된 「이중해방」에서 조선독립에 관한 언급이 나오는 것을 볼 때 아직 3월 사건의 여파가 가시지 않은 상황에서 「박래묘」가 집필된 셈이다. 염상섭의 독립선언 사건과 직접적 관련이 있는 「독립선언서」와 「조야의 제공에게 호소함(朝野の諸公に訴う, 원문일어)」 두 편의 글에서는 일선동조론(日鮮同祖論)이 언급되는데 이것이 이주자의 후손이라는 「박래묘」의 설정과 연결된다.

「독립선언서」에서 염상섭은 “일본은 입을 모아 조선을 혹은 동족이라

41) 사토 아쓰시(2017), 「근대기의 고마신사 — 근대에 이용된 고대」, 『동아시아고대학』 46, 동아시아고대학회, pp. 264-272.



창하고 혹은 동조라고 역설하는 사실”,<sup>42)</sup> 즉 일선동조론을 전면 부정한다. 이어서 염상섭은 “우리 한국은 4,300년의 존엄한 역사를 가지고 있다”라고 한민족의 개별성·독자성을 강조함으로써 동화의 주장을 거부하고, 더 나아가 “일본은 한국에 뒤지기를 실로 천 년 이상이다”라고 조선의 역사적 우월성을 상기시킴으로써, 일본을 형으로 조선을 아우로 설정하는 일본 우위의 동조론을 전복시킨다. 염상섭이 옥중에서 작성하여 일본 잡지 『데모크라시(デモクラシー)』에 발표한 「조야의 제공에게 호소함」에서도 비슷한 주장이 반복되는데 좀 더 구체적인 논증의 형태를 지닌다. 염상섭은 “제군은 조선민족이 일본민족의 분가(分家)·분파(分派)이며 같은 민족이라고 하는데 이것은 조선으로 하여금 현재의 상태·체제에 안주하도록 하는 구실일 뿐이다.”<sup>43)</sup>라고 일선동화론을 허울뿐인 거짓 주장으로 비판한다. 일본의 조선 통치에 관한 여러 실제 사례를 살펴볼 때 동화는 겉으로 하는 말처럼 동등하고 평등한 차원에서 이루어지는 것이 아니라, 민족적 차별, 혐타배이(嫌他排異)가 전제된 철저히 일본 우위의 차별적이고 강압적 병합일 뿐이라는 것이 염상섭의 논지이다.

결국 염상섭은 ‘고마’라는 이름을 통해 일선동조론을 비판하는 것이다. 고양이가 자신에게 ‘고마’라는 본명이 있다고 밝히는 순간 고대사라는 외부 맥락이 텍스트 해석에 개입한다. 한반도에서 건너간 이주자라는 고대사 자체가 염상섭이 「독립선언서」에서 밝힌 바와 같이 오랫동안 한민족이 일본민족보다 우월한 문명과 문화를 지속해왔다는 명백한 증거가 되어 일본 우위의 동화론을 반박한다. 또 한쪽에서는 이주자의 후손이라 말하고(동근동조(同根同祖), 동화) 다른 쪽에서는 일본 고양yai인

42) 염상섭, 「독립선언서」(독립운동사편찬위원회 편저(1977), 『독립운동사』 9권, 국가편찬위원회, pp. 140-141에서 재인용).

43) 염상섭(1919), 「朝野の諸公に訴う」, 『デモクラシー』 2, p. 2(김인덕 편(1999), 『植民地時代民族運動史資料集』 3권 일본지역편, 국학자료원, p. 106에서 재인용). 이 글의 번역은 『문학사상』에 실린 자료 번역을 참조(「염상섭의 ‘독립선언 이유서’ — 조야의 제공에게 호소함」, 『문학사상』 454, 2010.8, pp. 30-32).

자신이 조선 고양이나 조선인으로 오해받는 것이 기분 나쁘다고 말하는 모습(차별, 배제)은 「조야의 제공에게 호소함」에서 비판한 식민통치의 표리부동함과 상통한다. 이는 일선동조를 내세우며 동화를 주장하지만 동시에 차별과 배제로 조선인을 억압하는 이율배반적인 식민주의를 향한 조롱과 희화화의 의미가 된다. 다만 「독립선언서」와 「조야의 제공에서 호소함」에서는 식민지배자의 주장을 인용하고 근거를 들어 반박하는 논증의 방식을 취하였다면, 「박래묘」에서는 고양이가 이주자의 후손이라는 설정을 통한 풍자의 방식을 취한다. 나아가 이러한 풍자가 『나는 고양이로소이다』의 주요 서술 전략 중 하나라는 사실을 떠올린다면, 「박래묘」는 패러디를 통해 풍자를 전유함으로써 식민통치를 비판하는 형국이다.

풍자 전략의 전유는 박래품이라면 사족을 못 쓰는 조선인을 향한 비판에서도 발견된다.<sup>44)</sup> 윌텍스트와는 달리 고양이에게 ‘박래묘’라고 이름을 붙인 것 자체에서 이러한 비판의 의도가 짐작된다. 단 사전적으로 ‘박래’라는 단어는 외국에서 수입된 것을 의미하지만 여기서는 특이하게도 서양에서 건너온 것에만 국한된다. 이는 ‘박래묘’라는 이름은 “우리의 족칭되는 ‘묘’자 우에다가, 코주부의 싸다 냄새나는 ‘박래’ 이 자를 붓쳐서 부르는 것”<sup>45)</sup>이라는 고양이의 설명에도 잘 나타난다. 즉 고양이에게 ‘박래묘’라는 이름이 붙인 것은 서양에서 건너온 물건이라면 돈을 아낌없이 쓰는 조선인의 구매 심리를 노린 과대광고의 일종이다. 실제로는 쥐 한 마리 잡지 못하는 일본 고양이인데, ‘박래한 나비’라고 부르면 ‘쥐 마리나 잡을 줄 알고’ 덤벼드는 조선인을 향한 판매 전략이다. 자신의 주관이나 판단력 없이 박래품이라고 하면 일본 고등공업학교 실험실의 알코올

44) 조선인 비판은 대부분의 선행연구에서 지적되었다. 주로 조선인 상류층에 대한 비판이라는 점에 주목하는데, 한기형은 여기에 일본을 향한 비판까지 가세하여 「박래묘」가 이중의 비판을 수행하였음을 강조하였고, 최해수는 「박래묘」의 조선인 상류층 비판을 『나는 고양이로소이다』에 나오는 신홍 자본가 계급 비판과 비교하였다(한기형(2003), p. 26; 최해수(2004), pp. 343-344).

45) 「박래묘」, p. 20.

도 서양 향수인 줄 알고, 나막신도 서양 신발인 줄 알고 덤벼드는 조선인을 향한 조롱과 희화화이다.

『나는 고양이로소이다』에서도 무비판적으로 서양을 선망하고 동경하는 당시 일본의 세태가 풍자된다. 이런 풍자는 자신이 서양 문물과 교양에 정통하다고 허세를 부리는 미학자 메이테이를 통해 주로 이루어진다. 실상 그가 들려주는 서양에 관한 이야기 대부분이 근거가 부족하고 엉터리로 지어낸 것임에도 불구하고 주변 사람들은 그의 말에 깜빡 속아 넘어가 그의 해박함에 감탄하고 때로는 존경심마저 표함으로써 독자들에게 웃음을 안겨준다. 메이테이는 ‘서양 사람 누가 이런 말을 했다’, ‘서양 사람이 쓴 어떤 책에 이런 내용이 있다’는 식으로 서양이라는 권위를 끌어들이고, 사람들은 그러한 권위에 현혹되어 메이테이의 말을 받아들이는데, 「박래묘」에서 서양에서 건너온 물건이라는 과대광고에 현혹되는 조선인의 모습과 크게 다르지 않다.

바로 그때 비로소 문학이란 무엇인가 하는 개념을 근본적으로, 그리고 자력(自力)으로 만들어내는 방법 외에는 나를 구할 길이 없다고 자각하게 되었습니다. 지금까지는 완전히 타인본위(他人本位)여서 근본이 없는 부평초와 같이 그 근처를 되는 대로 표류하고 있었기 때문에 소용이 없었다는 사실을 발견하게 되었습니다. 나의 개인적 문제에서 타인본위라는 것은 내 술을 다른 사람이 먹고 말하는 그 폼평을 듣고서 옳고 그름에 대해 그대로 받아들이고 마는 것처럼 이른바 남의 흉내를 내는 것에 지나지 않습니다.<sup>46)</sup>

나쓰메 소세키는 학습원 강연 「나의 개인주의」에서 영국 유학 시절을 회상하면서 ‘타인 본위’를 벗어나 ‘자기 본위’를 확립했던 과정을 소개한다. 그가 비판한 ‘타인 본위’란 자신의 주관이나 판단 없이 타인에만 의

46) 나쓰메 소세키(2004), 「나의 개인주의」(1915), 황지현 역, 『문명론』, 소명출판, p. 236.

존하여 세계를 파악하고 살아가는 존재 방식으로, 술 마시는 일을 예로 드는 데서도 알 수 있듯, 욕망과 취미라는 극히 단독적인 영역에서마저도 타인의 판단과 취향을 수용해버리는 것을 의미한다.<sup>47)</sup> 이 글에서 그는 자신도 어느 서양인이 어떤 작품을 비평한 것을 읽고 그 평가의 옳고 그름을 전혀 생각하지 않은 채 그 평가를 마구 퍼뜨리고 다녔던 경험이 있다고 반성하는데, 이런 발언은 소설 속 메이테이의 허황한 서양 이야기와 그 이야기에 속아 넘어가는 사람들을 연상시킨다.

자아와 타자 간 ‘본위’의 문제는 개인의 차원을 넘어 국가 차원으로 확장되기도 하는데, 「현대 일본의 개화」에서는 ‘내발적’이나 ‘외발적’이냐라는 일본 근대화의 방향성 문제로 논의되었다. 나쓰메 소세키는 일본의 개화란 “자기 본위의 능력을 잃고 외부로부터 무리한 영향을 강요받아서”<sup>48)</sup> 이루어진 ‘외발적 개화’라고 진단한다. 이러한 외발적 개화는 필연적으로 수많은 부작용을 낳는데, 이런 현실을 도외시하고 마치 내발적 개화를 이루어내거라도 한 듯 득의양양해 한다면 그것은 경박한 허위에 불과하다고 그는 비판한다.<sup>49)</sup> 소설 속 풍자가 유머러스한 분위기 속에서 이루어진 데 비해 강연의 주장은 한층 더 냉정하고 날카롭지만 서양의 근대의 주체적 수용이라는 주제는 일관되게 유지된다.

「박래묘」의 조선인 비판은 나쓰메 소세키의 일본인 비판과 닮은 점이 많다. 「박래묘」에서는 맹목적으로 서양을 추종하는 ‘타인 본위’의 전형

47) 고모리 요이치(2012), 「나쓰메 소세키에 있어 문학의 보편성」, 『한국학연구』 27, 인하대학교 한국학연구소, p. 23.

48) 나쓰메 소세키(2004), 「현대 일본의 개화」(1911), 황지현 역, 『문명론』, 소명출판, p. 98.

49) 나쓰메 소세키는 일본 국민을 겨냥하여 “자기 자신은 아직 담배 맛도 변변히 알지 못하는 어린아이인 주제에 담배가 자못 맛있다는 듯한 표정을 짓고 있다면 그것은 주제넘은 짓”이며, “그러한 행동을 어쩔 수 없이 할 수밖에 없는 일본인은 비참한 국민”이라고 강하게 비난한다. 나쓰메 소세키(2004), 「현대 일본의 개화」(1911), p. 104.

적인 모습이 보이며, 『나는 고양이로소이다』와 마찬가지로 유머러스한 풍자의 방식으로 소설 속에 구현된다. 염상섭이 나쓰메 소세키를 일본 최고의 작가라 존경했으며,<sup>50)</sup> 나쓰메 소세키의 작품을 좋아하여 거지반다 읽었다고 직접 언급하기도 했다<sup>51)</sup>는 사실은 「박래묘」에서 나쓰메 소세키의 관점을 원용했을 가능성에 힘을 신는다. 그러나 「박래묘」는 고양이로 하여금 현해탄을 건너게 했다는 큰 차이가 있다. 이는 서양에서 출발하여 일본을 경유하여 이루어진 근대화의 과정을 상징적으로 표현한다. 더욱이 일본 고양이임을 자부하면서 민족 차별 의식을 강하게 드러내는 고양이가 조선인을 깔보고 업신여기며 조롱하는데, 이는 일본의 식민주의적 시각을 암시한다. 나쓰메 소세키에게서 패러디를 통해 가져온 풍자의 전략은 식민지 현실을 몰각한 채 박래품이라면 사족을 못 쓰는 조선인의 ‘타인 분위’를 조롱하고 희화화하는 동시에 ‘자기 분위’의 주장, 즉 주체적 근대화의 추구와 식민주의에 대한 비판(조선독립)을 함축하는 전유의 수단이 된다.

#### 4. 지속과 확장

「박래묘」에서는 『나는 고양이로소이다』뿐만 아니라 염상섭의 다른 작품과의 상호텍스트적 관계도 확인된다. 「박래묘」에 나온 독특한 소재가 이후에 발표한 여러 작품에서도 발견됨으로써 작품 간 연결고리가 선

50) 염상섭은 「배울 것은 기교」에서 “아무리 보아도 나는 명치대정을 통하여 하목(夏目)만한 작가도 찾을 수 없을 것 같다”라고 평가했으며, 「문인과 묘지」에서는 일본 문단의 작가를 “다 모아 놓으면 일개 수석(漱石)이 될지 하는 생각도 난다”면서 고평했다(염상섭(1927), 「배울 것은 기교 — 일본문단 잡관(5)」, 『동아일보』, 1927.6.12.; 염상섭(1934), 「문인과 묘지」, 『삼천리』, 6-7, p. 247).

51) 염상섭(1987), 「문학소년시대의 회상」(1955), 권영민 편, 『염상섭 전집』 12권, 민음사, p. 215.

명히 드러난다. 예를 들어 「박래묘」에는 주인집 아이들이 자는 이불 속에 몰래 들어가서 함께 자다가 들킨 고양이가 목덜미를 움켜잡힌 채 내 동맹이쳐지는 에피소드가 나온다. 이 와중에 고양이는 묘한 쾌감을 느끼는데, 질식 상태에서 느낀 쾌감이라는 특이한 소재가 이후 염상섭의 소설과 수필에서 반복된다.

어린 생각에도 말할 수 없는 쾌감을 처음 경험한 것은, 자든 처녀의 찢듯한 손 — 더구나 미인의 — 간지러운 온기와 몸에서 나는 냄새가 주는 말극(刺戟)이었다. 동물 중 본능적 수성을 십이분 발휘하는 관능주의자의 전형이라 할 만한 「사람」은, 죽어도 미인의 무르팍에서 격구리지겠다 하나, 이는 인류뿐만 아니라 우리 모족도 그러한 경향이 있다. 그날밤에 그갓치 욕을 보고도 미운 생각은 꿈에도 업고 쏘 한번 그 손이 목아지를 잡아 주었스면……이라는, 다 — 라운, 그러나 간절히 희망이 내 마음의 전부를 점령했었던 것을 보아도 알겠다. (「박래묘」)<sup>52)</sup>

아모 고통업시 공포도 업시 죽는 경험만 해보고 그리고도 여전히 살아 잇슬 수만 잇스면 열아문번이라도 통쾌해... 목을 졸라매일 썬의 쾌감! 그건 어떤 자극으로도 어들 수 업는 것이야 (...) 그썬에 — 차차 목이 매어올 썬의 이상한 자극은 나지 이후에 처음 경험하는 쾌감이었다. (「표본실의 청개구리」)<sup>53)</sup>

머리맡으로 어떠한 두 손이, 슬그머니 넘어와서 목에 매인 수건의 두 자락을 서서히 마주 잡아당길 때에, 인후를 강박하여오는 일종의 고통은, 도리어 이 세상에서는 맛볼 수 없는 쾌감이었다. (...) 죽음이라는 것이 이처럼 용이할 지경이면, 목이 매여 오는 이상한 쾌감을 좀 더 맛보기 위하여라도, 여남은 번 죽어보고 싶다. (...) 액

52) 「박래묘」, pp. 22-23.

53) 염상섭(1987), 「표본실의 청개구리」(1921), 『염상섭전집』 9, 민음사, p. 17.

사하려던 자를 끌어내서 구하여 놓으면 역시 이 같은 경험밖에 없으렸다.(「저수하에서」)<sup>54)</sup>

「박래묘」, 「표본실의 청개구리」, 「저수하에서」에서 ‘질식의 쾌감’이라는 소재를 다룬 것을 보면 상당한 유사성이 발견된다. 첫째 목이 졸려 숨이 막혀 죽음의 공포를 느끼는 상황이라는 점, 둘째 질식 상태에서 쾌감을 느낀다는 점, 셋째 여성의 손이 목을 조른다는 인식이 뚜렷하다는 점 등이다. 이는 숨이 막혀 죽기 직전 상태에서 성적 쾌감을 느끼는 질식성애증(erotic asphyxiation)이나 꿈과 무의식을 다룬 프로이트식의 정신분석적 설명을 떠올리게 한다. 워낙 모호한 내용이라 의미를 명확하게 파악하기가 어렵지만, 바로 그러한 모호한 영역에 염상섭이 적지 않은 관심을 보였다는 사실만큼은 분명해 보인다. 이런 점에서 「박래묘」는 작가의 길을 걷기 시작한 1920년대 초반 염상섭의 문학적 관심을 엿볼 수 있는 일종의 통로가 된다.

그런데 「박래묘」의 에피소드는 『나는 고양이로소이다』에서 비슷한 내용을 찾을 수 있다. 고양이가 주인집 아이들이 자는 이불 속에 몰래 기어들었다가 들켜서 호되게 경치는 모습은 두 작품이 동일한데,<sup>55)</sup> 다만 『나는 고양이로소이다』에서는 고양이가 잤대로 얻어맞는 차이가 있다. 고양이가 목덜미를 움켜잡히는 소재는 다른 곳에 나온다. 『나는 고양이로소이다』에서는 사람들이 성가신 고양이를 내쫓을 때 목덜미를 잡아들어 내던지곤 한다. 특히 몰래 집 안으로 기어들어온 고양이를 하녀가 내던지고 다시 고양이가 기어들기를 반복하는 장면이 작품의 시작 부분에서 인상적으로 제시된다. 그렇다면 「박래묘」의 에피소드는 각기 다른 두 소재를 결합하여 하나로 만든 것이 된다.

목덜미를 움켜잡혔을 때 느낀 쾌감이 「박래묘」에서 달라진 부분인데,

54) 염상섭(1987), 「저수하에서」(1921), 『염상섭전집』 12, 민음사, p. 25.

55) 최해수(2004), p. 345.

이 또한 『나는 고양이로소이다』의 다른 곳에서 힌트를 얻었으리라 추측된다. 『나는 고양이로소이다』는 유머와 풍자로 가득한 작품이지만 간혹 음울한 면모가 돌출되기도 하는데 2회에서 메이테이가 친구들에게 들려주는 ‘목매는 소나무’에 관한 기이한 이야기가 대표적이다. ‘목매는 소나무’는 한 해에 두세 명씩 목매 자살한다는 나무인데, 어느 날 울적한 기분에 산책하던 메이테이가 무언가에 홀린 듯 이끌려 그 나무에 가까이 가게 되었고 그때 자기도 한번 목을 매고 싶은 이상한 충동을 느꼈다고 털어놓는다. “목이 공중에 매달려 똥똥 떠 있는 모습을 상상해보니 정말 기분이 좋더군.”<sup>56)</sup>이라는 메이테이의 발언을 보면 「표본실의 청개구리」나 「저수하에서」에 나오는 죽음의 예감과 연결된 ‘질식의 쾌감’에 관한 꿈 이야기와 닮았다.<sup>57)</sup>

‘목매는 소나무’ 에피소드는 심리학에 대한 나쓰메 소세키의 관심을 잘 보여준다. 메이테이는 이야기를 끝내면서 “제임스가 말하는, 잠재의식에 존재하는 유명계와 내가 실제로 존재하는 현실계가 일종의 인과법에 의해 서로 감응한 것”<sup>58)</sup>이라고 부연하는데, 여기서 제임스는 심리학자 윌리엄 제임스(William James, 1842-1910)를 가리킨다. 강상중에 의하면 나쓰메 소세키는 당시 등장한 지 얼마 안 된 심리학에 대해 “이상하리만큼 많은 관심을 가지고 있었”으며, 제임스의 저서를 읽고 번역했다고 한다. 소세키는 심리학의 입장에서 무의식 개념을 이해하고 있었으며

56) 『나는 고양이로소이다』, p. 95.

57) 『나는 고양이로소이다』 3회에서는 이학자 간계쓰의 연설 예행연습 에피소드가 나오는데, 연설은 ‘목매달기의 역학’이라는 제목 아래 교살(絞殺), 교수형, 행잉(hanging), 목매는 자살 등 각종 목매 죽는 방법을 다루고 목 매달릴 때의 역학작용을 방정식으로 풀이하기도 한다. 이 에피소드는 19세기 영국 학자 호턴이 ‘목매달기 역학’이라는 논문을 썼고, 그것을 간계쓰의 모델이자 소세키의 제자인 테라다 도라히코가 소세키에게 소개한 것으로 잘 알려져 있다. 이를 볼 때 나쓰메 소세키가 목매달기라는 소재에 각별한 관심이 있었음을 알 수 있다.

58) 『나는 고양이로소이다』, p. 97.



심리학을 통해 인간의 존재를 파악하려는 소세키의 의도를 엿볼 수 있다는 강상중의 설명이다.<sup>59)</sup>

염상섭도 목 졸리는 꿈과 관련하여 잠재의식에 관심을 보였다. 「저수하에서」에는 “병적 현몽은 통상 장구한 동안 기억에 기능(機能)히 남아 있어서, 사람이 쇠약하여 과민케 된 기능에 심각한 인상을 주는 것”<sup>60)</sup>이라는 토스토예프스키의 말이 인용되어 있는데, 「박래묘」에서 처음 제시되었던 관심이 잠재의식으로 꿈이 편입되는 과정에 대한 관심으로 확장되었음을 알 수 있다. 잠재의식에 대한 염상섭의 관심이 전적으로 나쓰메 소세키에게서 유래하였다고 볼 수는 없지만, 그러한 염상섭의 관심이 『나는 고양이로소이다』와 관련이 있는 「박래묘」의 목덜미가 잡히는 에피소드에서 출발하였다는 점에서 어느 정도 나쓰메 소세키로부터 힌트나 영향을 받았을 가능성도 없지 않다.

한편 고양이에게 ‘고마’라는 이름을 붙임으로써 민족 문제를 텍스트 내부로 끌어들이는 것도 이후의 작품에서 반복된다. ‘고마’라는 이름은 ‘高麗’를 일본식으로 읽은 것인데, 같은 한자 이름을 ‘고려’라고 한국식으로 읽을 수도 있다는 것이 특징이다. 이로 인해 일본 고양이를 자랑하기 위해 내세운 이름이 거꾸로 고구려 이주자의 후손임을 드러내어 고양이의 정체성을 혼란스럽게 만들었다. 이후의 작품에서는 주로 한일 양국에서 호환하여 사용할 수 있는 성씨를 활용한다. 이를테면 ‘남(南)’(「남충서」의 남충서), ‘류(柳)’(『사랑과 죄』의 류진), ‘오(吳)’(『삼대』의 오정자), ‘진(秦)’(『모란꽃 필 때』의 진영식과 문자)을 각각 미나미(みなみ), 야나기(やなぎ), 구레(くれ), 하타(はた)로 부를 수 있다. 그리고 이러한 성씨는 작품 속 인물의 민족적 정체성과 긴밀히 관련된다.

59) 강상중(2016), 김수희 역, 『강상중과 함께 읽는 나쓰메 소세키』, AK, p. 48.

60) 「저수하에서」, p. 27.

원래 남씨 집의 충서의 대(代)에는 희(熙)사자 행렬이건마는 충서라고 특별히 이름을 지은 것은 미좌서(みさを, 美佐緒)의 ‘서’자를 따서 붙여 달라는 미좌서 자신의 간청을 들어주려고 그리한 것이라 한다. 그렇기 때문에 충서 형제만은 충사자 행렬처럼 충서, 충희라고 짓게 되었지만 ‘남충서’라는 이름도 일본말로 ‘미나미, 다다오’라고 부르면 꼭 일본사람 이름 같이 보이는 고로 충서의 부친은 특히 그러한 점까지도 생각하였더니라는 것은 충서가 후일 W고등보통학교에서 경성중학교로 전교할 제 그의 부친이 자랑삼아 한 말이다.<sup>61)</sup>

염상섭의 작품에는 한국인 아버지와 일본인 어머니 사이에서 태어난 인물이 종종 등장하는데, 이때 한일 양국에서 공통으로 사용되는 성씨가 부여되곤 한다. 그들은 출생부터 복잡한 정체성을 갖고 있는데, 특히 진학, 취직, 결혼처럼 사회 제도에 편입될 때 어느 쪽 정체성을 가질 것인지 선택할 수 있는 갈림길에 선다. 심지어 어머니의 성을 따를 수도 있어 이름 선택은 더 복잡해지는데, 「남충서」의 남충서가 ‘시야 충서(=야노 다다오)’, ‘미나미 다다오’, ‘남충서’라는 세 개의 이름을 갖고 있고 『모란꽃 필 때』의 문자도 ‘김문자’, ‘가나이 후미꼬(金井文子)’, 결혼 후 남편의 성을 따라 ‘하타 후미꼬(秦文子)’ 같은 식으로 이름을 여러 개 가진다. 이들이 이름에 관한 복잡한 내력을 갖게 된 것은 남충서 부친의 말대로 조선 사회에서는 ‘일본사람 이름 같이 보이는’ 것이 유리하기 때문이기도 하고, 일본에서 일본인 ‘하타 후미꼬’로 생활하는 문자의 모습처럼 민족 차별을 모면하기 위함이기도 하다. 결국 이들의 이름은 지배민족과 피지배민족 간의 위계를 상징적으로 보여주는 기능을 하며, 이는 「박래묘」의 발상이 지속·확장된 결과로 해석된다.

한편 「박래묘」의 기본 모티프는 여행이다. 고양이가 집 밖으로 나와 여행을 떠난다는 내용은 고양이가 간혹 이웃집 고양이를 만나러 집 밖

61) 염상섭(1987), 「남충서」(1927), 『염상섭전집』, 민음사, p. 277.

나들이도 하지만 대부분은 집 안에 머물러 있는 『나는 고양이로소이다』와 뚜렷한 차이를 보인다. 이 같은 공간적 차이는 세태풍자의 방법에도 영향을 미치는데, 『나는 고양이로소이다』는 구사미네 집을 방문하는 메이테이나 간계쓰 같은 ‘태평의 일민(太平の逸民)’들이 주고받는 대화를 엿듣고 그 말을 옮기는 방식이라면 「박래묘」는 고양이가 직접 돌아다니면서 관찰하고 조롱하는 방식이다. 곧 「박래묘」의 조선인 비판은 여행을 통한 관찰의 결과이다.

「박래묘」를 조선에 건너온 고양이의 시선으로 본 조선의 세태 관찰로 간주할 때, 아내가 위독하다는 전보를 받고 조선으로 돌아온 유학생의 시선으로 조선의 현실을 관찰하는 『만세전』이 떠오른다. 범위를 더 좁히자면 이인화가 관부연락선에서 내려 경부선으로 갈아타기 위해 잠시 머물렀던 부산에서 있었던 일을 다룬 4장이 「박래묘」의 조선인 비판 부분과 닮았다. 특히 다음 인용에서 보듯 세태를 풍자하는 서술자의 어투가 「박래묘」를 연상시킨다.

구차한 놈이 물에 빠지면 먼저 뜯 것은, 무려 보지 안어도 주머니 썩이다. 운이 조아야 한달 30일에 29일을 제쳐노코, 마즈막 날 하로만은 삼대(三代) 주린 놈이 밥 한 술 쓰니만큼 부푸는 것이 구차한 놈의 주머니다. 그러나 그것도 겨오 몇 시간 동안이다. 그리고 남는 것은 돈에 날개가 돛척다는 원망썩이다. (...) 원악이 구차한 놈이 감을에 콩나기로, 돈 원이나 돈 십 원 어더걸린대야, 어디다가 어썩케 별러 써야 할지 모르는 데다가, 뒤주 밋히 글기면 밥맛이 더 잇다는 세음으로 업는 놈이 돈푼 만져보면 조상대로부터 걸려보지 못 하든 것이나 어든 듯이, 전후불각하고 쓸 데 안이 쓸 데 함부로 써버려야지, 한 폰이라도 까불리지를 못하고 몸에 진어두면 병이 되는 것이 구차한 놈의 상례이다. 구차하기 때문에 이러한 암전한 버릇이 잇는 것인지, 이 싸위로 버릇이 암전해야 구차한 것인지는 별문제로 치고라도, 어썩튼 자기도 모르는 중에 흐지부지 까불리고 나서 안타가워하는 것이 구차한 놈의 가룩한 팔자라는 것이다.<sup>62)</sup>

위의 인용에서는 구차한 사람이 점점 더 돈에 쫓들리는 모습을 제시한다. 「박래묘」에서 박래품이라면 돈을 아낌없이 쓰는 조선인 상류층을 향한 비판과는 소재적 측면에서는 정반대지만 서술 방식 측면에서는 상당한 친연성을 보인다. 가난한 사람이 물에 빠지면 텅 빈 주머니만 뜬다는 발언이나 가난한 사람이 돈을 자기가 다 썼으면서 돈에 날개가 돋쳐 도망갔다고 원망한다는 지적은 가난한 사람을 향한 동정이라기보다는 냉소와 조롱에 가깝다. 이것은 「박래묘」에서 조선인 상류층을 향해 “치녀 부랄이나 엮은 듯이, 말간, 고치장 싹지를 풀풀 날리는”이라거나 “무내대신(武內大臣)을 뒤지감이나 던지듯이”<sup>63)</sup>라면서 희화화했던 것과 비슷하다. 서술이 장황하고 다변적인 말투로 이루어져 구술적인 느낌을 준다<sup>64)</sup>는 것도 두 작품의 공통점이다.

이어지는 서술에서는 가난한 사람이 점점 더 가난해지는 ‘구차한 놈의 가룩한 팔자’가 곧 조선사람의 팔자라면서 식민지 조선 전반에 대한 풍자로 확대된다. 전등이 설치되고, 전차가 놓이고, 자동차가 다니고, 우편국이 들어서는데 등 조선의 곳곳에서 근대화가 진행되지만, 그러한 근대화는 “온돌이 다다미가 되고”, “쌀국 나막신 소리가 날마다 느러가고”, “군아기 혈리고 헌병주재소가 드러와안는”<sup>65)</sup> 등 일본인의 진출이 확대되고 식민통치가 공고화됨을 의미할 뿐이다. 이처럼 「만세전」에서 이인화의 귀국 여행을 통해 관찰한 조선의 거리 풍경을 객관적이고 중립적인 묘사가 아니라 조롱과 희화화로 가득한 풍자의 방식으로 그려낸 것은 「박래묘」의 풍자가 확장·발전된 결과로 해석할 수 있다.

62) 염상섭(1924), 『만세전』, 고려공사, pp. 83-84.

63) 무내대신은 일본 고대사 인물인 다케우치노 스키투네(武内宿禰)를 가리킨다. 다케우치노 스키투네는 1880년대부터 1940년대까지 일본은행권 1엔권의 초상 인물이다.

64) 월터 웅(1995), 이기우·임명진 역, 『구술문자와 문자문화』, 문예출판사, p. 65.

65) 『만세전』, p. 88.

## 5. 결론

이 글에서는 염상섭의 단편소설 「박래묘」를 대상으로 다른 작품과의 상호텍스트적 관계를 살펴보았다. 「박래묘」는 게재지의 중단으로 인해 미완으로 남은 작품이라는 점에서 개별적인 단독 작품론보다는 다른 작품과의 비교 검토 작업을 통해 해석상의 여백을 보완하고 나아가 작품의 자리매김이 가능하다고 판단하였다. 먼저 「박래묘」가 나쓰메 소세키의 『나는 고양이로소이다』를 패러디하였다는 점에 착안하여 두 작품 간의 상호텍스트적 관계를 검토하였다. 이때 패러디를 ‘비평적 거리(차이)를 둔 반복’으로 파악하여 형식적 구조와 실용적 효과를 동시에 아우르려는 린다 허치언의 관점을 원용하였다.

2장에서는 패러디의 형식적인 측면에서 유사성을 중심으로 살펴보았다. 「박래묘」는 『나는 고양이로소이다』를 의식적으로 모방하였음이 확인된다. 원텍스트를 패러디할 뿐만 아니라 패러디 사실을 독자에게 표나게 드러내어 독자들이 텍스트 간의 비평적 거리를 의식하면서 작품을 읽도록 요청한다. 소재상의 유사성은 물론 유머를 수반하는 상상력의 규칙, 인간을 향한 비판을 표현하는 방식 등이 두 텍스트 사이의 상호텍스트성을 적극적으로 활용한 사례다.

3장은 패러디적 차이를 통해 생성되는 의미와 맥락을 분석하였다. 「박래묘」와 『나는 고양이로소이다』는 이름의 유무에서 차이를 보이는데, 고구려 유민에 관한 역사학계의 자료와 「박래묘」를 집필할 당시 작가의 관심을 토대로 염상섭이 차이(‘고마’라는 이름)를 통해 일선동조론을 비판하고 있음을 논증하였다. 또 나쓰메 소세키의 ‘자기 본위’의 주장과 풍자의 전략을 전유하여 ‘타인 본위’에 다름없는 조선의 세태를 비판하고 나아가 주체적 근대화와 식민주의 극복이라는 ‘자기 본위’를 촉구하였음을 알아보았다.

4장에서는 염상섭의 다른 작품과의 상호텍스트적 관계를 다루었다.

목 매달릴 때의 쾌감, 한국과 일본에서 호환되는 이름 등 「박래묘」에 나온 독특한 소재나 발상이 이후에 염상섭이 발표한 작품에서 반복적으로 발견되는 것을 살펴보았다. 1920년대 초중반 염상섭 문학을 대표하는 『만세전』에서도 여행을 통한 관찰과 풍자라는 「박래묘」의 기본적인 형식과 주제가 반복되고 있음을 확인하였다. 이를 통해 볼 때, 「박래묘」는 1920년대 초반 염상섭의 문학적 관심을 엿볼 수 있는 중요한 통로가 된다.

## 참고문헌

### 【자 료】

- 염상섭(1987), 『염상섭전집』, 민음사.  
 \_\_\_\_\_(1924), 『만세전』, 고려공사.  
 \_\_\_\_\_(1920), 「박래묘」, 『삼광』 2-1, 삼광사.  
 나쓰메 소세키(2013), 송태욱 역, 『나는 고양이로소이다』, 현암사.  
 \_\_\_\_\_(2004), 황지현 역, 『문명론』, 소명출판.  
 『삼천리』, 『동아일보』, 『중앙일보』.

### 【논 저】

- 강상중(2016), 김수희 역, 『강상중과 함께 읽는 나쓰메 소세키』, AK.  
 고모리 요이치(2012), 「나쓰메 소세키에 있어 문학의 보편성」, 『한국학연구』 27, 인하대학교 한국학연구소.  
 \_\_\_\_\_(2006), 한일문학연구회 역, 『나는 소세키로소이다』, 이매진.  
 김경수(2008), 『염상섭과 현대소설의 형성』, 일조각.  
 김윤식(1987), 『염상섭연구』, 서울대출판부.  
 김은숙(2007), 「일본 율령국가의 고구려계 씨족」, 『동북아역사논총』 15호, 동북아역사재단.  
 김종균(1974), 『염상섭연구』, 고려대학교 출판부.  
 린다 허치언(1992), 『패러디 이론』, 김상구·윤여복 역, 문예출판사.  
 사토 아쓰시(2017), 「근대기의 고마신사—근대에 이용된 고대」, 『동아시아고대학』 46집, 동아시아고대학회.  
 서은경(2010), 「1910년대 후반 미적 감수성의 분화와 ‘감정’이 부상되는 과정—유학생 잡지 『삼광』을 중심으로」, 『현대소설연구』 45, 한국현대소설학회.  
 송완범(2017), 「고대일본의 ‘동국’과 ‘한반도유민’ — 8세기를 중심으로」, 『일본문화연구』 64.  
 \_\_\_\_\_(2015), 「고마군 건군 1300년에 즈음한 고마약광의 의미」, 『동아시아고대학』 39, 동아시아고대학회.  
 안남일(2009), 「『삼광』 수록 소설 연구」, 『한국학연구』 31, 고려대학교 한국학

연구소.

- 윌터 옹(1995), 이기우·임명진 역, 『구술문자와 문자문화』, 문예출판사.  
장두영(2013), 『염상섭 소설의 내적 형식과 탈식민성』, 태학사.  
정끝별(1997), 『패러디 시학』, 문학세계사.  
조석래(1979), 「염상섭의 ‘박래묘’에 대하여 — 한국근대작가의 습작품의 문제」,  
『도남학보』 2.  
최해수(2004), 「나츠메 소오세키와 염상섭문학의 영향관계 연구」, 『일본근대문  
학-연구와 비평』 3, 한국일본근대문학회.  
한기형(2003), 「초기 염상섭의 아나키즘 수용과 탈식민적 태도-잡지 『삼광』에  
실린 염상섭 자료에 대하여」, 『한민족어문학』 43집, 한민족어문학회.

원고 접수일: 2018년 10월 5일

심사 완료일: 2018년 11월 3일

게재 확정일: 2018년 11월 3일



ABSTRACT

---

Intertextuality in Yeom Sang-seop's "Imported Cat"

Chang, Du-Yeong\*

This paper examined the intertextuality of "Imported Cat" (Baklaemyo), the first piece of fiction written by Yeom Sang-seop. "Imported Cat" is an unfinished work, so comparisons with other works supplement analytical deficiencies and help to understand the meaning of the work. This paper focuses on the fact that "Imported Cat" is a parody of *I am a Cat* (吾輩は猫である)(1905), and tries to understand the subject and technique of "Imported Cat" by analyzing the mutual textual relationship between two works. This paper also attempts to examine the continuity and development of the Yeom's interest revealed in "Imported Cat". In analyzing parody, Linda Hutcheon's theory that regards parody as a repetition with critical distance was mainly used. As a result, it is confirmed that Yeom consciously parodied the original text and that the reader is required to be conscious of the distance between texts. This parody technique leads to the production of new meanings and contexts. "Imported Cat" criticizes colonial rule and calls for autonomous modernization by appropriating satire and Natsume Soseki's individualism. The textual relationship with the other of Yeom's works is also noted. The unique material and idea of

---

\* Associate Professor, Faculty of Liberal Education, Seoul National University

“Imported Cat” are repeated in other works. Especially in *Before Hurrah* (*Mansaejeon*), the theme of “Observation and Satire During Travel” is repeated. In this sense, “Imported Cat” is an important medium through which Yeom’s literary interests in the early 1920s can be measured.