

시극 <수리피> 연구

임승빈*

〈차례〉

1. 장호의 시극운동과 <수리피>
2. 듣는 시극으로서의 문체와 시정신
3. 장막시극의 구조와 사실적 무대
4. 극적 갈등과 대립적 의미체계
5. 주체의식의 다양성
6. 결어

1. 장호의 시극운동과 <수리피>

시극은 처음 1920년대에 시도되어 1930년대로 이어졌다. 그러나 이러한 시도는 1940년대와 50년대로까지 이어지지 못했으며 시극의 원류를 형성했다고는 할 수 있지만, 그것이 본격적인 하나의 장르로 정착하는 계기가 되지는 못했다.

이런 점에서 1960년대는 중요한 의미를 지닌다. 이 시기에 와서야 비로소 시극에 대한 장르인식과 우리 문학으로의 가능성을 본격적으로 모색하기에 이르렀기 때문이다.

* 청주대학교 교수

1959년 9월, 고원, 장호, 최일수 등을 중심으로 <시극연구회>가 창립되었는데, 이 연구회는 보다 실험적인 방안을 모색하기 위해 시인뿐만 아니라, 비평가, 극작가, 영화감독, 음악평론가, 무용가, 화가 등 다양한 예술인들이 함께 참여한 가운데 1963년 6월 29일 <시극동인회>¹⁾로 재결성되었다.

이 <시극동인회>는 월례회를 거듭하면서 그 해 6년 10월에 제1회 공연을 가져 제1부는 연출이 있는 무대시로 김원태 작 김정옥 연출의 <復活>, 신기선 작 최재복 연출의 <사랑의 原色>, 송혁 작 최재복 연출의 <凝結>을, 제2부는 무용시로 최일수 작 임성남 안무의 <分身>을, 제3부는 장호 작 박용구 연출의 시극 <바다가 없는 港口>를 무대화했는데, 최일수는 이것을 우리나라 최초의 창작시극 공연으로 평가²⁾하고 있다.

<시극동인회>의 이러한 활동은 장호의 회고³⁾에 의하면 1966년까지 매년 1~2회 정도의 정기발표회가 이루어졌고, 정기공연으로는 제1회가 1963년 10월 21~22일, 제2회가 1966년 2월 26~27일 각각 국립극장에서 이루어져 수 편의 창작시극을 직접 무대화한 것으로 되어 있다.

그렇다면 본격적인 시극운동이 1960년대에 일어날 수 있었던 이유는 무엇일까.

이에 대해 이현원은 첫째, 시의 내용과 형식면에서 함께 나타난 다양한 실험정신, 둘째, T. S. Eliot의 이성적 비평의식에 대한 관심 셋째 1956년부터 시작된 연극계의 소극장 운동, 넷째, 1964년에 있었던 셰익스피어 탄생 4백주년 기념공연에 따른 연극 붐 등을 들고 있다⁴⁾

사실 1940년대와 50년대는 사회적으로 새로운 시도가 불가능한 시기였

1) 최일수, 「시극의 가능성」, 『현실의 문학』, 형설출판사, 1976, 430~438면

※ <시극동인회>의 결성 과정과 초기활동에 대해 자세히 밝히고 있다

2) 최일수, 위의 글 437면

3) 장호, 「시극운동의 문제점」, 『한국연극』, 1980. 5. 68면

4) 이현원, 「한국현대시극연구」, 계명대 박사학위논문 2000, 77~79면

다고 말할 수 있다. 때문에 1960 년대에 들어서야 비로소 새로운 가능성을 모색하기에 이른 것은 지극히 자연스러운 현상이었다고 말할 수 있다. 그 중에서 현대시극에서 괄목할만한 성과를 거둔 T. S. Eliot에 대한 문학계의 관심과 소극장 운동, 그리고 마침 도래한 셰익스피어 탄생 400 주년은 자연스럽게 시극에의 관심을 불러일으킬 수 있었을 것이다.

그런데 장호는 이러한 60년대 시극운동의 중심에 서 있었다. 그는 1957년에 발간한 두 번째 시집 《과충류의 합창》 서문에서 다음에는 시극을 선보였다고 공언⁵⁾한 바 있다. 그리고 그런 시극에의 욕심 때문에 몇몇 뜻있는 친구들과 어울려 1959년 <시극연구회>를 결성했다⁶⁾고 말하고 있다. 그러니까 그는 당시의 시극운동에 피동적으로 참여한 것이 아니라, 그 운동을 주도한 사람 중의 하나라는 추측이 가능하다.

그가 시극에 관심을 갖게 된 첫 번째 동기는 현대시가 독자를 만나는 방식이 너무 한정돼 있다는 자각이었다. 활자에만 의존해서 독자를 만나는 것은 다양한 <전달의 장>을 포기하는 것일 뿐만 아니라 그 다양한 전달의 장을 통해 만날 수 있는 역동적인 사회현상을 스스로 포기하는 결과를 가져온다는 것이다. 그리고 이러한 <전달의 장>의 변화는 또 필연적으로 형식의 변화를 가져올 수밖에 없다는 생각이었다.⁷⁾

그는 <시극연구회> 활동을 하면서 먼저 라디오시극을 시도했다. 눈으로 보는 시가 아니라 귀로 듣는 시가 되어야 하기 때문에 시극은 청중의 무던 청각을 극복할 수 있어야 한다는 생각 때문이었다. 그리고 1963년 <시극동인회>가 발족되기 전까지 <모음의 誕生>, <바다가 없는 港口> 등 20여 편의 라디오 시극을 문화방송(HLKV), 국립중앙방송(HLKA), 동아방송(HLKJ) 등을 통해 발표했다. 그러나 이것은 어디까지나 본격적인 무대 시극의 가능성을 위한 실험적 활동이었다.

5) 장호, 앞의 글, 66면

6) 장호, 「<수리피> 언저리」, 《장호시극, 수리피》, 인문당, 1992, 102면

7) 장호, 「시극운동의 문제점」, 63~64면

그리고 <시극동인회>의 활동이 휴지기에 접어든 1968년 5월 제 6대 회장을 맡으면서 서울 계동에 사무실을 열고 회의 재도약을 도모함과 동시에 그 해 7월 1일부터 3일까지 국립극장에서 한재수 연출로 <수리피>를 무대화했다.⁸⁾

그러다가 글자 그대로 나는 혼신의 힘을 다 들여 1968년에 이 ‘수리피’ 4막을 선보였던 것이다. 퇴직금을 털어 계동에 사무실을 구해 들고 내게 주어졌던 펜클럽의 작가기금이며 아세아재단의 지원금, 나를 아는 친지들의 참 눈물겨운 격려금까지, 그리고 무엇보다 품삯 한 푼 없이 무대를 꾸며준 이, 그 무대에 나서준 이들의 희생적인 협력할 것 없이 몽땅 털어 바친 그 무대는 그러나 내게 절망만을 안겨주고 막을 내렸다.⁹⁾

이러한 진솔로 볼 때 시극 <수리피>는 장호에게 있어 가장 심혈을 기울인 역작이면서 동시에 1960년대 <시극동인회>를 중심으로 전개되었던 시극운동의 총 결산적 의의를 갖는 작품이라 하겠다.

2. 듣는 시극으로서의 문체와 시정신

앞에서 밝힌 것처럼 장호는 약 20여 편에 달하는 라디오시극을 통해 청각에 견딜 수 있는 시극의 가능성을 실험했다. 그것은 시극을 공연할 때 그 대사가 청중에게 의미만을 전달하는 것이 아니라, 시로 들려져야 한다는 생각에서였다. 그것이 시적 감흥을 불러일으키지 않는다면, 산문극과 전혀 다름이 없다는 생각 때문이었다. 더구나 우리시는 서양의 그

8) 김홍우, 「장호의 시극운동」, 『한국교육연구』 제4집 한국교육연구학회 1999, 104면.

9) 장호, 「<수리피> 언저리」, 《장호시극 수리피》, 103면.

것과 전혀 다른 율격체계를 지니고 있기 때문에, 그리고 현대의 자유시가 이미지에 경도되면서 청각적 요소를 거의 잃고 말았기 때문에 새로운 방안이 모색되지 않으면 안 된다는 생각이었다. 이러한 고민 끝에 그는 우리말의 자모와 음보울에 유의했고, 그 첫 번째 실험이 1959년 시인 김동삼이 연출한 라디오시극 <모음의 誕生>이었다.

청각에 호소할 수 있는 시어는 자음을 어떻게 배치하는가에 따라 그 명료도는 결정된다는 것이다. 따라서 나는 또 상당한 억양은 있을지라도 생략할 수 있는 것, 대담하게 모음을 생략하면서 명료도를 더 높일 수 있다는 사실도 알아냈다.

유동물리학적 실험에서도 자음은 모음보다 높은 주파수를 가진다. 따라서 시의 이해도를 높이는 데에는 물론 자음이 더 많이 작용하지만, 반대로 목소리의 에너지를 통하여 정서를 돈구고자 할 때는 모음을 더 많이 동원해야 했다. 풍자적인 시행, 지적인 접근을 요구하는 대사에 자음사용의 빈도수를 늘이고, 정서적인 분위기를 깔고 싶을 때는 그 반대로 모음의 무게를 더 많이 활용했다.

이런 일련의 실험과정을 통하여 나는 대사로서의 시어의 체계를 굳혀갔다.¹⁰⁾

시어를 선택하는데 있어서 자음과 모음을 고려해야 한다는 말이다. 주파수가 높은 자음은 내용을 전달하는데 용이하기 때문에 지적인 접근을 요할 때 분명히 살려야 하고, 정서적인 분위기를 고양하기 위해서는 되도록 모음을 더 많이 사용해야 한다는 것이다. 그리고 이렇게 자음과 모음의 역할을 분명하게 하기 위해서는 음보울을 통해 억양을 조절해야 한다는 것이다.

그러나 이러한 자모음체계를 구체적으로 어떻게 활용했는가를 시극

10) 장호, 「시극운동 전후」, 『심상』 1980. 2, 111 면

<수리파>에서 확인하기는 어려웠다. 왜냐하면 자음과 모음의 억양을 통한 조절은 연출과 연기의 영역에 속하는 것이고, 또 그런 이유로 해서 작품에는 구체적으로 명시되어 있지 않기 때문이다.

그러나 이러한 억양의 문제와 음보율은 밀접한 관련이 있다고 할 수 있다. 때문에 전달을 명확하게 하기 위해서는 어떻게 음보율을 사용해야 하는가 하는 그의 견해를 살펴 볼 필요가 있다.

마을에서/ 쳐다보면 산이 있지만/
산에서/ 내다보면 슬픔 뿐이네 ①

마을에서 쳐다보면 산이 있지만/
산에서 내다보면/ 슬픔뿐이네 ②

이것은 <수리파>의 주인공 돌쇠가 종살이를 하고 있던 최판관댁 아씨 달례와 정을 통하고 산으로 도망해 마을을 내려다보면서 하는 독백이다. 여기에서 산과 마을은 대조적인 의미체계를 갖는다. 마을은 핍박과 억압의 현실세계요, 산은 그런 것으로부터 벗어날 수 있는 희망의 세계이다. 때문에 이 대사에서는 산과 마을의 대조가 강조되어야 하는데 그러기 위해서는 이 대사가 ①의 4음보가 아닌 ②의 2음보로 이루어져야 한다는 것이다.¹¹⁾

우리말에는 특별히 규칙적인 강세는 없지만 각 어절의 첫음절이 강하게 발음된다. 그러니까 ①의 경우는 각 어절에 모두 강세가 주어져 산과 마을만이 강조되지 않는다. 그러나 ②의 경우는 끊어 읽는 음보의 단위가 어절의 성격을 갖게 되어 ‘쳐다보면’, ‘있지만’과 ‘내다보면’, ‘뿐이네’가 자연스럽게 약화됨으로써 산과 마을, 그리고 슬픔만이 강조되어 청중으로 하여금 그 대조적 의미를 유의케 하는 효과를 획득할 수 있는 것이다.

11) 위의 글, 111~112면

시극 <수리피>는 이렇게 율격에 대한 세심한 배려 속에 집필되었다. 그 결과 거의 모든 대사가 음보율 중심의 운문체로 되어있다. 산문체 대사는 어떤 가치나 개념을 논리적으로 전달하고자 할 때만 선택적으로 나타나고 있다.

돌쇠: (땀을 연신 훔치며 진사백자만 들여다보고 있다) 아아, 불이 세었던
가..... 박달나무 장작을 너무 지켰구나..... 요 무늬가 좀 더 분명했던
들..... 영, 그러구 보니 이쪽 이파리무늬도..... 가만..... 참, 흠에 철
분이 너무 섞였던 게다.....

<3막 1장> 에서 ①

진홍: 달레아씨, 그것은 수리피의 뜻이 아닙니다. 부처님의 뜻은 더구나
아닙니다.

수리피는 그 품에 만물을 낳고 키워 내되 그들의 주검마저 받아 드린
답니다. 주검뿐이라, 그 씨앗마저 또 제 몸에 받아 낸답니다.

뜰앞의 저 아기나리꽃을 보세요. 저 아기나리는 작년에 피었던 그 아기
나리꽃이 아닙니다. 작년의 아기나리꽃의 씨앗을 수리피가 몸으로 받
아낸 겁니다. 저 아기나리꽃을 피워 낸 것이 수리피의 비요, 바람이요,
흠인데 저 아기나리꽃의 주검을 또 수리피는 이 가을에 어김없이 받는
답니다. (중략) 수리피는 그래서 아버지의 어머니, 자식의 어머니, 그 손
주의 어머니—영원한 어머니란 말입니다. (중략)

수리피 안에 있는 것이 수리피 안에서 돌고 돌아 마침내 동그라미의
그 참된 진리를 드러내게 하는 겁니다.

<4막 2장> 에서 ②

돌쇠: (전략)

너희가 한 짓을 너희는 모른다. 너희는 종놈이 아니기 때문이다. 너희
가 한 짓이 얼마나 얼마나 무서운 짓이었나 하는 것을 너희가 알기 위

해서는 백년이 걸릴 거다. 인간이란 것이 그 안쪽에서 탈바꿈을 할 때 그때 가서 알 게다. 돌곰은 너희놈들을 싫어했지만 나는 너희놈들을 죽도록 미워한다! 이 다음 이 피문은 수리피의 흠으로 분청사기를 구워 낼 자는 듣거라!

눈 속에 파묻힌 수리피의 높이를 알 자는 듣거라!

어느 날엔가 수리피에 그때 나무가 있었던가 하고, 천년 뒤에 고개를 기울일 자는 듣거라!

<4막 5장>에서 ③

인용 ①은 구워 낸 자기를 살펴보며 돌쇠가 하는 독백이다. 세심한 주의를 기울이는 연기와 함께 대사도 차분히 가라앉아야 한다. 그래야만 청중이 연기자의 의식과 함께 할 수 있기 때문이다.

인용 ②는 진흥화상이 돌쇠를 찾아 온 달레에게 돌쇠를 포기하고 돌쇠가 그냥 산 속에서 점놈(도공)으로 살아가도록 내버려두라고 설득하는 대사이다. 논리적이고 상당히 철학적인 내용을 담고 있다. 이런 대사는 템포를 느리게 가져가야 한다. 템포가 빠르면 관객이 그 논리를 따라갈 수도, 이해할 수도 없기 때문이다.

인용 ③은 돌쇠가 자기를 죽이려고 찾아 온 마을사람들에게 자기의 분노를 토하는 대사이다. 이렇게 분노를 토하거나 다중을 상대로 자기의 생각을 역설하는 데는 운문체 대사가 부적절할 수밖에 없다.

수리피의 산문체 대사는 대부분 이런 경우이다. 운문체와 산문체의 사용이 이렇게 분명히 구분될 뿐만 아니라, 운문체의 경우 의미의 용이한 전달을 위해 많은 경우 반복에 의해 율격을 만들어 내고 있다.

점놈A: 나무는 나무새에

점놈B: 바람은 바람새에

점놈C: 사람은 마을에

점놈 일동: 종놈은 산 속에

점놈A: 아, 춥다. (가마 앞으로 모인다)
 돌곰: (토끼 두 마리 들고 등장. 얼굴에 무서운 墨釘)
 종놈들 산에 다 오고,
 종놈 없는 마을 양반 우째 살끼고!
 갑동이: 아아, 토끼다
 토끼 없는 산 속 호랭이 우째 살끼고!
 만술이: 호랭이를 잡아 오잖고.....
 점놈A: 양반놈도 못 잡으면서 호랭이는 우째 잡노
 점놈B: 토끼없는 산 속 호랭이, 호랭이끼리 잡아먹겠네
 점놈C: 종놈 없는 마을 양반, 양반끼리 잡아먹겠네
 갑동이: 토끼는 토끼끼리 안 잡아 먹자!
 만술이: 종놈이 종놈끼리 잡아 먹냐
 갑동이: 점놈이 점놈끼리 살 듯이.....

<1막 1 장> 에서

나무는 나무들 사이에 있어야 하고, 바람은 바람들 사이에 사람은 마을에, 종놈은 산 속에 있어야 한다고 말한다 그러나 좋은 사람의 종이 산의 종이 아니다. 그런데도 종이 산 속에 있어야 한다는 것은 잘못된 것이다.

그것은 종과 그들을 지배하는 양반과의 관계가 잘못됐기 때문이다. 그 잘못된 관계는 양반들 때문이다. 그리고 그렇게 잘못된 종과 양반의 관계를 토끼와 호랑이로 비유하고 있다.

토끼가 약자인 것처럼 종도 약자다. 호랑이가 강자인 것처럼 양반은 강자다. 그러나 토끼가 없으면 호랑이가 살 수 없고, 당시의 사회체계로는 종이 없으면 양반도 살기가 어렵다. 그런데 돌곰이 토끼를 잡아와 호랑이가 잡아먹을 토끼가 없는 것처럼, 종들이 핍박을 못 이겨 모두 산 속으로 들어와 점놈이 되었으므로 양반들은 곤란할 수밖에 없다는 것이다. 때문에 강자라고 해서 약자를 함부로 핍박하는 것은 어리석은 것이라는

것이다.

그런데 이러한 비유를 한번에 끝내지 않고 조금씩의 변용을 통해 반복함으로써 그 관계가 갖는 의미를 강화하고 청중의 이해를 높이면서 나름의 율격을 창조하고 있다.

또한 거의 모든 대사가 시정신에 충실하다. 위에서 예를 든 것처럼 율격의 창조와 청중의 보다 용이한 이해를 위해 끊임없이 변용을 통한 반복이 이루어지고 있지만, 긴장감이 떨어지거나 시정신을 상실한 대사는 찾아보기 어렵다.

특히 비유가 다양한 방식으로 가장 많이 사용되고 있는데, 이런 비유는 또 많은 경우 아이러니를 바탕으로 하고 있다.

갑동이: 자알 탄대

불이 불 속에 있으면 큰 불이 되거든.

바람이 바람 속에 있어 큰 바람이 되고, 산이 산 속에 있어 큰 산이 되듯이.

나도 사람 속에 있으면 큰 사람이 되는 건데.....

(가지 위를 쳐다보다 부지깽이로 땅바닥을 치며)

새가 나뭇가지에 있듯이, 나무는 산 속에 있어야 하고, 자갈돌이 자갈밭에 있어야 하듯, 사람은 마을에 있어야 하는 건데.....

나는 왜, 산 속에 있는 걸까

<1막 1장>에서 ①

진홍: 돌곰의 예술에는 힘이 있었네. 저 무지한 인간에게 애써 쫓기는 힘이 있었네.

모든 짐승들의 재주가 그렇듯이, 그들 짐승들의 사람됨보다야 위에 있는데, 자네 재주는 어떤가?

자네 사람됨보다 아래에 있잖은가?

엇그제 자네가 구웠다는 그 용머리 연적만 해도 그게 어디 용이던가?

사람이지.

이맛살을 잔뜩 찌뿌린, 무엇을 노리는 굶주린 사람의 형상이 아니고 무엇이었는가?

훨훨 짐착을 버려야 그 사람을 벗어나는데, 자네는 그 사람을 고집하더군! 재주가 사람을 넘어서서 작품이 나올까만, 재주를 높여 주기 위해선 사람이 본시 낮았어야지.....

자네 존놈이라면서 웬 사람이 그리도 센가?

돌쇠: 사람이 아니라는데두요!

<4막 3장>에서 ②

인용 ①은 점놈인 갑동이 가마 앞에서 불을 때며 중얼거리는 혼잣말이다. 사람인 자신은 사람들이 모여 사는 마을에 있어야 하는데 산 속에 있어서 사람구실을 제대로 못한다는 것이고, 인용 ②는 점놈인 돌쇠가 사람임을 고집하기 때문에 도자기를 제대로 만들지 못한다는 것이다.

중(또는 점)놈도 사람임엔 틀림없다. 그러나 그들은 사회의 신분제도 때문에 사람이면서도 사람 대접을 받지 못한다. 내심으로는 사람으로 대접받기를 강하게 원하면서도 겉으로는 스스로 사람이 아니라고 말한다. 양반이나 양민의 부당한 박해를 당연한 것으로 받아들인다. 극복할 수 없는 억압과 박해를 부정해봐야 삶만 더 고달프고 위태롭기 때문이다.

사람이면서도 사람이 아니라는 이 아이러니가 바로 비유와 함께 이 작품의 중심을 이루는 시정신이라 하겠다.

3. 장막시극의 구조와 사실적 무대

시극 <수리파>는 4막 14장으로 이루어진 장막시극이다. 물론 지나친 막·장의 구분이 극의 흐름을 방해하는 면도 없지는 않지만, 그럼에도

불구하고 이러한 장막시극으로서의 구조는 이 작품이 갖는 중요한 의의 중의 하나다. 왜냐하면 하나의 에피소드를 다루는 것으로 끝나고 말았던 종래의 시극들과는 달리 구체적인 이야기를 다루는 서사구조의 가능성을 보여주었기 때문이다.

물론 종래의 작가들도 시극을 서정시와 다르게 인식하고 있었다. 때문에 나름대로는 시극 속에 시작과 중간과 끝이 있는, 구체적인 서사적 내용을 담으려고 노력했음을 작품을 통해서 확인할 수 있었다. 그리고 이러한 노력은 1920년대나 30년대에 비해 60년대 들어서 구체적인 성과를 보이고 있는 것도 사실이다.

그러나 1960년대의 시극들, 예를 들어 이인석의 <古墳>¹²⁾, 신동엽의 <그 입술에 파인 그늘>¹³⁾, 홍윤숙의 <女子의 公園>¹⁴⁾ 등도 이 작품만큼 분명한 극적구조를 갖추지는 못하고 있다. 우선 단막으로 이루어져 있을 뿐만 아니라, 길이도 현저하게 짧아서 단일 작품만으로는 유료청중을 상대로 공연이 불가능했을 것으로 보여진다. 물론 이 중에서 <그 입술에 파인 그늘>(연출: 최일수)과 <女子의 公園>(연출: 한재수)은 이인석의 <사다리 위의 人形>(연출: 최재복)과 함께 1966년 2월 26일부터 27일까지 국립극장에서 <시극동인회>의 제2회 정기공연으로 무대에 올려졌다.¹⁵⁾ 그러나 그 공연 형태를 확인할 수는 없지만, 이틀동안 세 작품을 공연한 것으로 보아 각 작품이 단독무대를 가진 것으로는 보이지 않는다.

때문에 단독공연이 가능한 시극 <수리피>의 장막시극으로서의 구조는 1960년대 시극이 거둔 형식적 성과 중의 하나라고 할 수 있다.

시극 <수리피>의 무대는 사실적이다 또 그 사실적인 무대에 어울리

12) 이인석, <古墳>, 『자유문학』, 1963. 6, 156 ~164 면

13) 신동엽, <그 입술에 파인 그늘>, 《신동엽 전집》, 창작과비평사, 1989, 326~340면.

14) 홍윤숙, <女子의 公園>, 『현대문학』, 1966. 4, 102 ~117 면

15) 김홍우, 앞의 글 103 면

계 사실적인 음향효과를 요구하고 있다.

우측비탈로 비스듬히 二基의 가마, 가마 앞에 나뭇단 陶土의 더미 그
 옆에 통나무로 만든 轆轤, 우측으로 점놈의 幕舎
 노래하는 동안 후면 능선에 서 있던 돌곰 등 점놈들, 노래 마치고 사라
 지자 갑동이 혼자 가마 앞에서 불을 지피고 있다. 갑동이 머리 위에 잎이
 지기 전의 나뭇가지, 가지에 산새소리, 그리고 산바람 소리
 멀리 산, 산, 중첩한 산, 봉우리에는 잔설이 덮여 있다

제1막 제1장의 무대해설이다. 가마, 나뭇단, 흙더미, 녹로, 막사 등의 사
 실적 무대장치뿐만 아니라, 산새소리, 산바람소리 등의 음향효과도 사실
 적으로 지시되고 있는데, 이러한 무대장치나 음향효과는 막·장의 구성
 단위와 함께 1960년대의 연극풍토로부터 자유로워 보이지 않는다.

사실 연극이 사실적 무대와 막·장의 단위로부터 자유로워진 것은
 1980년대에나 가능했던 것이 아닌가 한다. 그리고 그것은 1956년 제작극
 회로부터 시작¹⁶⁾되어 60년대, 70년대를 거쳐 온 소극장운동의 영향도 배
 제할 수 없다는 것이 본고의 입장이다. 소극장에서의 공연은 공간의 한
 계성 때문에 구체적인 무대장치가 불가능하고, 또 그런 이유로 해서 자
 연스럽게 막과 장 또한 암전으로 처리할 수밖에 없는 경우가 많았을 것
 으로 추정되기 때문이다.

그러나 시극 <수리파>가 공연되던 1960년대 말의 연극풍토만 하더라도
 특히 대형무대의 경우는 막·장의 구분과 사실적 무대장치가 일반적
 인 풍토였다고 할 수 있다. 그리고 이러한 풍토에다가 언어적 전달을 매
 우 중요시했던 시인이 청중의 이해를 더욱 높이기 위한 방안으로 자연스
 럽게 사실적 무대와 음향효과를 선택한 것이 아닌가 한다.

그러나 이러한 사실적 무대는 자칫 단조로울 수 있다. 청중에게 상상

16) 이현원, 앞의 글 79면

력의 빌미를 제공하거나 무대의 역동성을 통해 관객을 긴장시키는데 적
합하지 않을 수도 있다는 것이다. 이러한 사실적 무대의 단점을 극복할
수 있는 것이 춤과 노래이다.

물론 시극의 춤과 노래가 단순히 사실적 무대의 단조로움을 극복하기
위한 것만은 아니다. 그러나 이 작품에서는 그런 효과 또한 간과할 수 없
다는 것이 본고의 입장이다.

시극 <수리피>에서 춤은 제2막에서 집중적으로 나타나고 있다. 이것
을 구체적으로 살펴보면, 제1장의 등·퇴장하는 마을사람들의 군무, 제2장
의 가면무(군무), 무당의 독무, 마을사람들의 군무, 제3장의 달래의 독무,
마을사람들의 군무 등이다.

노래는 각 막마다 맨 앞에 프롤로그 형식으로 나타나면서 중간에 그것
이 반복되는 경우가 있다. 제1막은 5절로 된 점놈의 노래 합창, 제2막은
동요형식의 2절로 된 기우가 합창, 제3막은 점놈의 노래 3절과 4절 합창,
제4막은 1절로 된 염불조의 찬불가(합창) 등이 프롤로그 형식으로 불려지
는데, 제1막에서 점놈의 노래가 독창으로 한번, 제2막에서 기우가가 1, 2,
3장에서 각기 합창으로 반복되고 있다.

이렇게 보면 장호는 시극에서 노래, 특히 합창은 필수적으로, 춤은 필
요에 따라 함께 할 수 있는 것이라는 생각이었던 것 같고, 이러한 생각은
그가 당시 많은 관심을 가지고 있었던 희랍극¹⁷⁾의 형식으로부터 기인한
것이 아닌가 한다.

그리고 이렇게 볼 때 시극 <수리피>는 1960년대의 시극 풍토에서 춤
과 노래를 매우 적극적으로 수용한 작품 중의 하나라고 할 수 있다.

17) 장호, 「서문」, 『희랍비극론』, 동국대출판부, 1988, 2면

4. 극적 갈등과 대립적 의미체계

대형무대를 지향한 시극 <수리파>는 다른 작품들에 비해 등장인물도 비교적 많은 편이다. 그러나 그에 비해 갈등의 축은 비교적 단일한 양상으로 나타나는데, 그것은 마을사람들과 돌쇠 또는 점놈들의 대립이다. 이 갈등의 구조를 자세히 살피기 위해 각 막·장별로 스토리를 요약하면 다음과 같다.

- 제1막 제1장: 수리피의 가마터. 마을에서 도망친 돌쇠가 나타난다.
 제2장: 점놈 막사 안. 점놈 돌곰이 돌쇠를 점놈의 일원으로 받아들인다.
 제3장: 가마 앞. 점놈 우두머리로서의 돌곰의 존재가 확인된다.
- 제2막 제1장: 마을. 가뭄과 함께 자연적 이현상들이 전해진다.
 제2장: 기우제 현장. 가뭄의 원인이 돌쇠로 지목된다. 돌쇠어미가 굴뚝(연기·구름) 옆에서 빗자루(비)를 깔고 앉아 돌쇠를 낳았는데, 그가 최판관의 딸 달레를 겁탈하고 수리피로 도망했기 때문이라는 것이다.
 제3장: 최판관의 딸 달레와 통정한 중 돌쇠가 곧 비라는 것이다.
 제4장: 최판관택. 돌쇠의 단죄와 달레의 자결을 원하는 최판관과 부인이 갈등한다.
 제5장: 최판관택 마당. 달레를 단죄하려는 마을사람들과 부인이 갈등한다.
- 제3막 제1장: 수리피 가마터. 자기 굶기에 열심인 돌쇠에게 달레가 찾아온다. 달레와 함께 수리피를 떠나려는 돌곰과 점놈으로 남겠다는 돌쇠가 다투다 돌곰이 죽는다.
- 제4막 제1장: 보경사 뜰. 찬불가 마을사람들에 의해 돌쇠와 달레의 동정이 밝혀진다.
 제2장: 법당 안. 진흥화상이 달레에게 돌쇠를 수리피 점놈으로 두

라고 충고한다.

제3장: 법당 안 진홍화상이 돌쇠에게 수리피를 떠나라고 충고한다.

제4장: 보경사 방안. 아기 때문에 자결할 수 없는 달레는 돌쇠와 도망을 중용한다. 마을에서 온 군중들은 돌쇠와 달레를 죽이고자 한다.

제5장: 보경사 뜰. 마을사람들과 맞선 돌쇠는 그들의 어리석음을 질책하고 이웃간의 사랑을 강조한다. 돌쇠가 바위에서 떨어져 자결하고 비가 내린다.

이 시극의 시대적 배경이 조선초이긴 하지만, 오늘날의 관점에서 보면 돌쇠는 죄가 없다. 마을사람들은 돌쇠가 최판관의 딸 달레를 겁탈했다고 하지만, 그것은 통정이었다. 서로 사랑하는 사이였던 것이다.

그러나 신분이 다르다. 그리고 이 다른 신분 때문에 정상적인 사랑을 이루지 못하고 수리피로 달아나 점놈이 되었는데, 어미가 그를 굴뚝 옆에서 빗자루를 깔고 앉아 낳았다고 해서 그가 비이고, 비가 수리피로 도망했기 때문에 가뭄이 들고 자연적 이현상이 발생하고 있다고 마을사람들은 믿는다. 그리고 이런 이유로 해서 돌쇠와 달레를 단죄해야 한다고 생각하는데 이것이 바로 이 작품의 갈등요인이다.

그리고 이러한 갈등의 두 축인 돌쇠와 마을사람들은 그 살고 있는 공간을 통해 서로 대립적 의미체계를 형성한다. 즉 수리피와 마을은 자연 대 문명, 자유 대 억압, 예술 대 노동, 개인 대 집단, 천민 대 양반, 마음의 수양 대 물리적 폭력, 선 대 악, 희생양 대 성난 군중 등의 대립하는 것¹⁸⁾이다.

수리피는 깊은 산 속이다. 죄를 지은 종들이 도망을 해 점놈이 되어 사는 곳이다. 그리고 이들이 만든 자기는 깨끗한 자연의 힘 즉 때문지 않

18) 김남석, 「희생양을 찾는 성난 목소리」, 『문학과 창작』, 2003. 11, 188면.

은 수리피의 흙과 나무와 바람과 물로 빚었기 때문에 훌륭한 예술로 간주된다. 또한 수리피는 자유의지에 의해 일을 할 뿐만 아니라 사람들의 억압과 박해의 힘이 미치지 못하는 자유공간이다. 또 그것은 자기를 만들면서 마음을 수양하는 곳일 뿐, 물리적 폭력은 존재하지 않는 곳이다.

그런데 이러한 갈등구조에서 극적 긴장감을 감소시키는 인물들이 있다.

달레의 부친인 최판관이 그렇다. 자기 딸을 겁탈한 돌쇠를 단죄하려는 마을사람들에게 적극적으로 동조하지도 반대하지도 못한다. 양반이라는 지배계급의 모습도 제대로 보이지 못한다.

진홍화상의 경우는 달레와 돌쇠에게 하는 조언이 서로 다르고, 지나치게 현학적이다. 물론 어차피 이루어질 수 없는 사랑이라면, 달레는 마을로 돌아가고, 돌쇠는 수리피를 떠나 목숨을 건져야 한다는 뜻으로 해석할 여지가 아주 없는 것은 아니지만, 공연현장에서 청중이 쉽게 이해하기에는 어려움이 있는 태도이다.

더 납득하기 어려운 것은 돌곰의 죽음이다. 그것도 살인의 의도를 지닌 것이 아닌, 사고에 의한 것이긴 하지만, 돌쇠와 다투다 죽은 것이다.

시인은 돌곰의 존재가 사라져야만 도자예술향을 돌쇠가 계승해 꽃피울 수 있다는 생각에서 그렇게 설정했는지 모르지만, 이것은 돌쇠의 행위가 갖는 정당성을 크게 훼손하는 결과만 가져왔을 뿐이다.

또한 자기의 자식을 낳은 사랑하는 달레가 함께 도망해서 살자고 그렇게 애원하는데, 이제 자기는 아씨도 아니고, 돌쇠와 아기의 종이 되어 살겠다는데도, 수리피를 지키며 아름다운 분청사기 예술을 빚겠다는 돌쇠의 주장은 너무 공허한 것이다.

5. 주제의식의 다양성

장호는 시극 <수리피>의 주제를 예술과 자유¹⁹⁾라고 말하고 있다. 그러나 작품의 주제는 그렇게 단적으로 말할 수 없는 것이다. 설혹 시인 자신이 그렇게 의도했다 하더라도 그 작품 자체의 구조가 스스로 빚어내는 나름의 의식도 있을 수 있는 것이다.

돌쇠가 신분의 벽을 뛰어 넘어 달레를 사랑하고, 또 신변의 위험을 피하기 위해 수리피로 도망하는 것에서 자유에 대한 의지를 확인할 수 있다. 또 그가 도자기를 굽는 일에서 진정한 기쁨을 느끼는 것도 바로 자유인으로서의 그것일 수 있다.

진홍: 자네는 이제 누구네 안방 치레를 위하여 기명을 구워내는 종이 아니라, 자네 자신의 기쁨을 위해서 자신의 작품을 만들어내는 주인이 됐군.....

자유를 알게 되면 그런 걸까.....

자네는 이제 무서운 자유의 벼랑 끝으로 자신을 몰아가고 있네.

벼랑 다음은 허공, 그 벼랑 끝에서 자네 쪽지에 날개가 돌아나지 않는 날이면, 자네는 나락으로 떨어지네. 하지만 자네에게 날개가 돌아날지 누가 알겠나!

<제4막 제3장>에서

이 대사에서는 예술과 자유의 중요성이 동시에 드러난다.

도자기를 굽는 것이 종으로서의 의무가 아니라, 스스로의 기쁨을 위해서라면 그것은 자유라는 것이다. 그리고 도자기를 굽기 위해 달레와 도망하지 않고 수리피를 지키다 맞이하는 돌쇠의 죽음은 자유뿐만 아니라, 예술을 위한 죽음으로의 해석도 가능하게 한다. 그러나 이 예술을 위한

19) 장호, 「<수리피> 언저리」, 《장호시극 수리피》, 103면

죽음은 앞에서도 지적한 것처럼 개연성이 약해 공허한 느낌이 강하다.

다음으로 생각할 수 있는 것은 계급사회의 모순에 대한 고발이다.

종이나 점놈은 천민이다. 이들은 사람이 아닌 것이다 때문에 물론 인 권도 보장되지 않고, 양반과의 이성적 사랑도 허락되지 않는다 이것을 뛰어넘으려던 돌쇠는 결국 죽음을 당하지만, 이런 돌쇠의 죽음을 통해서 청중은 계급사회의 모순을 절감할 수도 있는 것이다.

또 하나 생각할 수 있는 것은 희생제의이다.

김남석도 지적²⁰⁾하고 있지만, Rene Girard에 의하면 인간은 사회적 위기가 닥치면, 스스로를 책망하기보다 유죄로 덮어씌우기 손쉬운 타인들을 비난하는 경향이 있는데, 이 타인이 바로 희생양²¹⁾이라는 것이다. 그런데 시극 <수리파>는 충분히 이러한 희생양 제의로의 해석이 가능하다.

역시 Rene Girard에 의하면 위기상황의 요인으로는 전염병, 기근, 가뭄, 홍수, 정치적 갈등, 종교적 대립²²⁾ 등이 있고, 희생양의 유형도 사회적인 약자, 민족적 종교적 소수파, 정신적 신체적 불구자 절대권력의 강자 등으로 분류할 수 있는데, 다시 말하면 가장 평균적인 사회적 신분에서 멀어질수록 희생양이 될 가능성이 커진다는 것이다.²³⁾ 그리고 이 희생양들은 특별한 유형의 죄악으로 비난을 받는데, 그것은 일반적으로 그 문화의 엄한 금기를 위반한 경우라는 것이다.²⁴⁾

시극 <수리파>에서 마을 사람들이 폭도로 변하는 것은 기뻐와 자연적 이현상 때문이다. 그리고 그들이 돌쇠를 희생양으로 삼는 것은 돌쇠가 사회적 약자인 종이고, 종의 신분에 양반의 딸을 겁탈함으로써 사회적 금기를 어긴 때문이다.

20) 김남석, 앞의 글 179~187면

21) Rene Girard, 김진식, 『희생양』, 민음사, 1998, 30면.

22) 위의 책, 26면

23) 위의 책, 34~36면

24) 위의 책, 30면

6. 결어

장호는 시극 <수리피>의 공연 실패로 큰 실의에 잠긴다.²⁵⁾ 그러나 공연의 실패가 곧 시극 자체의 실패라고는 할 수 없다. 공연의 실패는 연출이나 연기 등 작품 외의 영역이 갖는 요인도 무시할 수 없기 때문이다. 실제로 장호가 꼽는 실패의 원인도 이러한 외적 요인이 많은 것이 사실이다.

공연대본으로서 시극이 갖는 문제점으로 먼저 생각할 수 있는 것은 작가가 ‘예술’과 ‘자유’라는 주제의식에 너무 집착한 나머지 앞에서 지적인 것처럼 몇 인물의 성격과 행동에서 개연성을 상실한 것과, 무의미한 돌꿈의 죽음, 그리고 장막시극의 구조임에도 불구하고 부분적인 언어유희만 있을 뿐, 본격적인 코믹 릴리프가 없어 청중을 지루하게 하고 있다는 점이다.

그러나 이러한 문제점에도 불구하고 시극 <수리피>는 우리 시극사에서 몇 가지 중요한 의의를 갖는다고 말할 수 있다.

우선은 듣는 시극으로서의 가능성을 위해 대사에 운문체와 시정신을 보다 적극적으로 실험하고 있다는 것이다.

다음은 단일한 에피소드 중심의 단막시극이 아니라, 대형무대를 전체로 한 본격적 장막시극이면서 청중의 이해를 돕기 위한 사실적 무대를 통해 춤과 노래 등 다양한 표현양식을 이질감 없이 자연스럽게 소화하고 있다는 점이다.

세 번째는 선명한 갈등구조와 대립적 의미체계를 통해 청중의 이해와 재미를 높였다는 점이다.

때문에 이 작품은 1960년대 시극운동의 결산적 의미를 갖는 작품이라 하겠다.

25) 장호, 「시극운동의 문제점」, 『한국연극』, 1980. 5, 67면

주제어 : 시극운동, 아이러니, 대립적 의미체계, 장막시극, 희생양

참고문헌

1. 기본자료

- 신동엽, <그 입술에 파인 그늘>, 《신동엽 전집》, 창작과비평사 1989.
이인석, <古墳>, 『자유문학』, 1963. 6.
장호, 《장호시극, 수리피》, 인문당 1992.
홍운숙, <女子의 公園>, 『현대문학』, 1966. 4.

2. 단행본

- 장호, 『희랍비극론』, 동국대출판부 1988.
최일수, 『현실의 문학』, 형설출판사, 1976.
Rene Girard, 김진식, 『희생양』, 민음사, 1998.

3. 논문 및 기타

- 김남석, 「희생양을 찾는 성난 목소리」, 『문학과 창작』, 2003. 11, 175~190면.
김홍우, 「장호의 시극운동」, 『한국교육연극』 제 집 한국교육연극학회 1999, 85 ~ 111면.
이현원, 「한국현대시극연구」, 계명대박사학위논문, 2000, 1 ~229 면
장호, 「시극운동의 문제점」, 『한국연극』, 1980. 5, 62 ~68 면
장호, 「시극운동 전후」, 『심상』, 1980. 2, 109~112면.

Abstract

A Study on the Poetic Drama <Surimoi>

Yim, Seung bin

Modern poetic drama of Korea made a new start in the 1920's. However, It was not until the 1960's that the poetic drama was finally established as one of the literary genre.

This development of Korean poetic drama was greatly influenced by several factors the rise of a variety of experimental mind concerning the poetry, the deep interest on T. S. Eliot, the spread of small theatrical movement at that time, the uplifted atmosphere of korean literary world on the occasion of the 400 birth anniversary of William Shakespeare.

The poet Chang-ho was a central figure of korean movement of poetic drama in the 1960's. <Surimoi>, appeared first on stage in 1968, was his most laborious work which showed a revolutionary change in both form and substance.

Strikingly different from other poetic drama at that time, <Surimoi> had the following distinctive characteristics:

First, paying careful attention to the rhythm of line, it tried to revive and enhance the auditory function that was lightly treated and ignored in the past.

Second, most of Korean poetic drama at that time were still remained as a piece of stage properties dealing with simple episode and anecdote. But <surimoi> was a full scale multi-act poetic drama whose performance appeared on the big stage. Without getting together with other stage show, it made independent pay performance possible.

Third, it mobilized a variety of methods of expression which dancing and singing were harmoniously intermingled.

Fourth, it had a conflicting structure and distinctive coordinate concept, thus appealing

to the emotional feelings of audiences.

In these senses, <Surimoi> was significantly noticeable work reflecting a new direction of Korean poetic drama in the 1960's.

Key words: movement of poetic drama, irony, system of coordinate concept, multi act poetic drama, sacrificial lamb

접 수 일 : 2004년 8월 27일
심사기간 : 2004년 9월 1~30 일
게재결정 : 2004년 10월 2일(편집위원회)

K C I