

# 최인훈 희곡의 '침묵'의 미학

- <봄이 오면 산에 들에>를 중심으로

조보라미\*

## <차례>

1. 서론
2. 지시문의 시적 배열과 '빈 공간'의 의미
3. '말더듬'과 '말더듬이'
4. '움직임'에의 주목과 마임의 도입
5. '소리'에의 주목과 '침묵'의 미학
6. 결론

## 1. 서론

최인훈 희곡의 독창성은 한국 희곡사에서 유례없는 사례를 보여주었다고 평가될 정도로 일반적으로 공감되는 것이고, 이같은 견해를 무엇보다 뚜렷이 보여주는 것이 이상일의 「극시인의 탄생」이란 글이다.<sup>1)</sup> 이 글에서 이상일은 최인훈을 '극시인'으로, 그의 희곡을 '극문학의 완성'으로 지칭하며, 그로부터 비로소 '한국 문학 속에서 극문학의 성립'을 거론할 수 있게 되었다고 극찬한다. 이러한 극찬의 근거는, 기존 희곡이 '서사'에

\* 충북대 강사

1) 이상일, 「극시인의 탄생」, 『최인훈, 옛날 옛적에 휘어이 휘이』 해설, 문학과지성사, 2003.

치중함으로써 드라마의 드라마다움을 창출하지 못한 반면, 최인훈 희곡은 ‘서사적 현실감과 서정적 환상의 적절한 짜임’으로 ‘극장 무대에 시적 형상화’를 가져왔다는 사실에 있다. 즉, 이상일은 서사에 치중한 기존 희곡에 비해 ‘서정성’, 즉 ‘시적 형상화’를 창조한 점을 최인훈 희곡의 독창성으로 보고 있는 것이다. 그런데 이같은 견해는 이후 연구자들에 의해 반복적으로 지적되어 왔을 뿐, 최인훈 희곡의 서정적 측면과 시적 형상화의 정체가 무엇인지에 대해서는 현재까지 그 뚜렷한 면모가 밝혀지지 않고 있다는 점에서 문제적이다.

이같은 상황에서 ‘서정적’, ‘시적’이라는 말로 뭉뚱그려진 최인훈 희곡의 독창성에 대해 구체적으로 논하는 것이 요구된다. 그리고 이를 위해서는 ‘시적’, ‘독창적’과 같은 추상적 언어에 의존하기보다 그의 희곡에서 드러나는 몇 가지 연극적 키워드에 주목하여 접근할 필요가 있다. 본고 가 다루고자 하는 ‘말더듬’, ‘움직임’과 ‘몸짓’, ‘소리’는 최인훈 희곡을 설명해주는 연극적 키워드 중 일부에 해당하고,<sup>2)</sup> 희곡의 언어 역시 그의 희곡의 시적, 독창적 측면을 구현하는 데 있어 빼놓을 수 없는 요소이다.

이같은 연극적 키워드와 희곡 언어의 특징은 기존 연구에서도 다루어진 바 있다. 권오만은 최인훈 희곡의 시적인 언어 사용에 특히 주목하였고,<sup>3)</sup> 양승국은 최인훈 희곡의 설화적 소재가 꿈 속에서 형상화되고 있는 점과 아울러 소리와 빛의 이미지가 중요하게 취급됨을 지적하고 있다.<sup>4)</sup> 또한, 서연호는 <봄이 오면 산에 들에>의 연극평에서 억제되고 절제된 움직임과 극도의 압축과 절약을 통한 침묵의 언어, 그리고 공간 활용은 물론 소리와 빛의 조화 또한 뛰어난 점을 언급하고 있다.<sup>5)</sup> 학위논문에서도

2) 이외에도 최인훈 희곡에서 ‘빛’의 사용 또한 주목할 수 있는데, 이는 특히 <동동 낙랑동>에서 두드러진 예를 보인다.

3) 권오만, 「최인훈 희곡의 특징」, 『국제어문』 1집, 국제대학교, 1979.

4) 양승국, 「최인훈 희곡의 독창성」, 『작가세계』, 1990 봄.

5) 서연호, 「1980년 연극평」, 『1980년도 문예연감』; 「최인훈 희곡론」, 『민족문화연구』 28호, 고려대 민족문화연구소, 1995 재인용.

이러한 지적이 보이는데, 그 중 대표적인 것으로 최인훈 희곡 언어의 연극성을 다룬 김성수는, '말더듬'을 '세계에 대한 대단히 빈약한 비전을 가지고 있는 의식의 상태...역설적으로 그것의 더 깊은 성실성, 더 깊은 통찰력을 표현하기 위한 무엇'으로 사용한다는 작가의 말과 연관시키고, '움직임', '몸짓', '바람소리' 등의 사용이 반연극을 주장하는 이오네스코나 부조리극의 베케트에서와는 또다른 시각에서 언어를 해체하고 있음을 지적하고 있다.<sup>6)</sup> 한편, 김치수는 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>를 분석한 소논문에서 '상황과 몸짓'에 주목하고 있는데, 이 때 '몸짓'을 '침묵'과 연결시키고 있는 것은 본고의 논의와 상통하는 바라 하겠다.<sup>7)</sup> 그러나 이같은 지적들은 최인훈 희곡에서 이러한 요소들이 중요하게 사용됨을 지적한다는 점에서는 의의가 있으나, 단편적인 논의에 그칠 뿐 구체적이며 심화된 논의로 나아가 최인훈 희곡의 미학을 밝히는 데에까지 이르지 못하고 있다는 한계가 있다. 이에 반해 신현숙은 본고가 고찰 대상으로 삼은 <봄이 오면 산에 들에>의 텍스트 및 무대 공연(<봄이 오면 산에 들에>, 손진책 연출, 예술의 전당 자유소극장, 서울:1996)을 대상으로 '말더듬'과 '움직임', '소리'를 '침묵'과 연결시켜 고찰한 것으로 주목을 요한다.<sup>8)</sup>

본고는 이러한 논의에서 한 발 더 나아가 최인훈 희곡 언어(특히 지시문)의 특성을 '침묵'의 관점에서 분석하고, 이러한 '침묵'을 전제로 부각

6) 김성수, 「최인훈 희곡의 연극성에 관한 연구」, 연세대학교 석사학위논문, 1991.

7) 김치수, 「작가의 변모-최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>」, 『문학과 비평의 구조』, 문학과지성사, 1984.

8) 신현숙, 「<봄이 오면 산에 들에>-침묵과 무대 언어」, 『한국 현대극의 무대 읽기』, 월인, 2002. 이 글은 본고가 드러내고자 하는 이 작품의 문제성을 잘 드러내고 있을 뿐 아니라 텍스트와 무대 분석을 연결시킨 좋은 예에 속한다. 본고가 일차적으로 작성되기 전 필자는 이 글을 읽지 못했고, 이 글을 먼저 읽었다면 최인훈 희곡의 '침묵'의 미학을 논하기 위한 대상으로 <봄이 오면 산에 들에>를 선택하는 것에 대해 재고했을지 모르겠다. 본고는 이후 논의에서 각주를 통해 신현숙의 글을 참조하며 논의를 전개할 것이다.

된 ‘말더듬’과 ‘움직임’, ‘몸짓’, ‘소리’와 같은 연극적 요소를 분석함으로써, 궁극적으로 최인훈 희곡의 ‘침묵’의 미학<sup>9)</sup>을 논하고자 한다. <봄이 오면 산에 들에>는 최인훈 희곡 중에서도 이러한 특성이 잘 드러나는 작품으로, 보다 정치한 분석을 위해 한 작품만이 선택되었다.<sup>10)</sup>

## 2. 지시문의 시적 배열과 ‘빈 공간’의 의미

최인훈 희곡 언어의 문제성은 기존 논의에서 지적된 바와 같이 대사와 지시문의 시적 언어 사용으로 요약할 수 있다. 그리고 이 때, 시적 언어의 특성은 대사보다 지시문에 두드러지게 나타난다. 최인훈 희곡 언어에 대해 비교적 구체적으로 분석한 권오만<sup>11)</sup>은, 최인훈 희곡 언어를 “산문이

9) 여기서 ‘침묵의 미학’이란 최인훈 희곡에서 ‘침묵’이 단순히 문학적 혹은 연극적 기교가 아니라 하나의 문학관, 연극관을 표현하고 있다고 보는 본고의 판단에서 기인한다. 한편, 이것은 수잔 손탁을 비롯한 여러 서구 문학/예술학자들이 논한 ‘침묵의 미학’과 일정 정도의 차이를 보이고 있다고 판단되는데 (실제로 손탁의 논문명은 ‘침묵의 미학’이다 : S. Sontag, 『The Aesthetics of Silence』, *A Susan Sontag Reader*, Vintage Books, 1982), 이에 대해서는 5장 마지막에 그 일단(一端)을 보이고자 한다.

10) <봄이 오면 산에 들에>에는 일반적 희곡의 장면구분 용어인 ‘막’과 ‘장’이 사용되고 있지 않고, 한글 첫 자를 다른 글자보다 크게 처리함으로써 장면을 구분하고 있다. 본고는 이러한 장면 구분시 아리스토텔레스로부터 비롯한 행위적 단위요 엄격한 서술적 분절인 ‘막/장’에 비해, 주제적 단위이며 그 외형적 윤곽이 명확히 정해져 있지 않은 열린 개념인 ‘마당’ 개념이 적절하다고 판단하고(P. Pavis, 『연극학사전』, 신현숙·윤학로 역, 현대미학사, 1999, ‘마당’ 및 ‘막’ 항목), 이에 따라 <봄이 오면>을 다섯 마당 체계로 보도록 한다. 한편, 이렇게 최인훈 희곡에 ‘마당’ 개념을 적용한 것은 서연호 역시 마찬가지로여서 더욱 그 타당성을 높인다(서연호, 앞의 논문, 앞의 책). 본고에서 <봄이 오면 산에 들에>는 <봄이 오면>으로 표기하고, 텍스트의 인용 면수는 본문 중에 괄호 속에 표기하도록 한다.

11) 권오만, 앞의 논문, 앞의 책.

라기에는 리듬과 분행이 있고, 시라기에는 언어의 지시성(reference)이 지나치게 강한 어중간한 문체”라 말하고 있는데, 이는 다음과 같이 설명될 수 있다. 즉, 최인훈 희곡 언어는 ‘리듬’이 있고 그것을 ‘분행’, 즉 ‘시적으로 배열’했다는 점에서 시적 특성을 가지고 있지만, 온전히 시라고 하기에 ‘언어의 지시성’이 강하고, 그런 점에서 산문의 특성, 즉 기존 희곡언어와의 유사성 역시 가지고 있다는 것이다. 이렇게 리듬을 가진 언어의 시적인 배열은 작가가 지시문을 부차적 텍스트가 아닌 표현적 수단으로 보고 있음을 의미하고,<sup>12)</sup> 지시문의 외연적 의미뿐 아니라 내포적 의미를 통해서 이야기하는 하는 바가 있다고 할 수 있다.

권오만은 계속된 논의에서 <봄이 오면 산에 들에>를 예로 들어 최인훈 희곡의 시적인 배열과 산문 서술과의 차이를 구체적으로 지적한다. 즉, ‘깊은 산골의 밭머리에서 처녀가 김을 매고 있다’는 산문적 서술에 비해 <봄이 오면>의 지시문

깊은  
산골의 밭머리  
처녀가  
김을 매고 있다 (봄이 오면:125)

와 같은 시적 배열은, 한 행 한 행에 주의를 요하면서 극중 공간에서 일어나는 사건과 여기에서 빚어지는 정서적 분위기를 상상하게 된다는 것이다. 결국 최인훈 희곡 언어는 작품의 정서와 상상력을 드높이고 신비로운 어조를 더하면서 작품의 제의적 양상에 호응하여 그의 소설에 드러

12) 일반적으로 무대지시문은 희곡의 주된 의사소통 수단인 대사의 기능을 보완하는 부차텍스트로, 실용적 목적에 기여하므로 미학적 가치로는 파악되지 않는 것이 보통이다(B. Asmuth, 송진 역, 『드라마분석론』, 서문당, 2000, 91면). 한편, 이러한 지시문의 특성은 최인훈 희곡을 ‘읽는 희곡’으로 파악하는 것과 관련되어 있다.

난 관념과 사면을 말끔히 씻어내는 바, 그의 희곡을 ‘읽히는 희곡’으로 만드는 데 기여한다는 것이다.<sup>13)</sup>

이 때 위에서 지적된 희곡 언어의 시적 배열은 우선 시각적으로 빈 공간, 곧 여백을 포함하고 있고, 이것을 소리내어 읽을 때는 시간적 간격을 내포하게 되며, 무대에서 공연될 때 역시 시간적, 정서적 쉼 혹은 간격으로 표현될 것을 알 수 있다. 이는 다시 말해 희곡을 읽을 때나 무대에서 공연될 때 침묵이 개재됨을 의미한다. 그런데 이 때 최인훈 희곡에 나타나는 침묵이란 그의 작품 자체가 가진 탁월한 논리로서 읽혀진다. 즉, 희곡 언어에 개재된 고요와 정(靜), 침묵의 힘은 최인훈 희곡이 가진 독창성의 주요한 한 부분을 이룬다. 여기서 보이는 빈 공간(void places)은 빈 공간(empty space)이 현대 미술 및 조각에서 중요한 표현 부분을 이루는 것이나 침묵의 간격(silent intervals)이 베베른의 음악에서 하나의 총체를 이루는 것과 유사하게, 최인훈 희곡에 있어 필수불가결한 요소로 파악할 수 있다.<sup>14)</sup>

한편, 최인훈 희곡의 지시문은 이러한 ‘빈 공간’이 갖는 의미뿐 아니라, 극의 느린 진행을 의도하고 움직임과 소리를 비롯한 여러 연극적 요소들에 주목을 요하기에 독자·관객의 정서와 상상력을 더욱 자극한다. 위에서 인용한 <봄이 오면>의 이어진 지시문에서 ‘가끔’, ‘한참씩’, ‘거꾸’와 같은 부사의 잦은 사용(125)은 이것이 공연될 때 시간적 여유를 확보하게 함으로써 극을 매우 느린 흐름이 되게끔 하고 있다.<sup>15)</sup> 그리고 이렇게 느

13) 권오만, 위의 논문. 그리고 신현숙은 이렇게 최인훈 희곡의 지시문 안에 숨겨진 정서와 상상력을 읽어내는 예를 보이고 있다 (신현숙, 앞의 논문, 36~37면).

14) 이것은 슈타이너가 훔덜린 시에 나타난 침묵을 분석한 방식이다 (George Steiner, “Silence and the Poet”, *Language and Silence*, Penguin Books, 1979, 69면).

15) 김향은 <봄이 오면>의 극행동이 극도로 양식화된 느낌을 지향한다고 말하며, 이는 말더듬과 함께 민중을 등장인물로 하는 최인훈 희곡에서 느낌의 양식을 창출한다고 본다 (김향, 「최인훈 희곡에서 드러나는 작가 의식-봄이 오면 산에 들에>를 중심으로」, 『최인훈 희곡 창작의 원리』, 보고사, 2005, 244~245면).

린 흐름의 진행과 함께 달내는 김을 매며 이따금씩 구름을 쳐다보다 다시 김을 매고, 무엇인가 기척을 살피는 듯하다가 다시 김매기를 멈추고 '이런 시늉을/ 거꾸하면서/김을 매나'간다는 지시문(125)에서 보이듯, 이것은 '움직임'의 주목으로 이어지고, 여기에는 또한 줄곧 매미 '소리'가 울려 퍼진다는 점을 주목할 수 있다. 이것은 이 작품에서뿐 아니라 최인훈 희곡에서 전반적으로 지적할 수 있는 특징으로서, 최인훈 희곡의 지시문의 침묵은 극의 느린 진행을 지시하고 있을 뿐 아니라 대사의 부재 속에 역으로 인물의 움직임과 소리에 주목을 요한다고 할 수 있다.<sup>16)</sup>

이러한 지시문의 특징으로부터 드러난 움직임과 소리에의 주목은 각각 본고 4장과 5장에서 살펴보도록 하는데, 우선 다음 장에서는 '말더듬과 말더듬이'라는 제목 하에 인물들 사이의 대사에서 보이는 침묵을 다루도록 한다.

### 3. '말더듬'과 '말더듬이'

<봄이 오면>의 대사 층위에서 침묵은 말과 말 사이의 뜸들이기, 말줄임표, 말더듬, 그리고 극단적으로는 말없음의 형태로 나타난다.<sup>17)</sup> 여기에서 달내 아버지는 생래적인 말더듬이일 뿐 아니라 정상적인 언어 가능자들 역시 의사소통의 어려움을 겪고 있음을 볼 수 있는데, 이것을 보여주는 대표적인 예가 달내와 바우이다.

막이 열리면 말 없이 행동으로만 여일하던 달내는 바우가 등장하여 대

16) 이같은 최인훈 희곡 지시문의 특징을 뚜렷이 보여주고 있는 또다른 예로 <동동 낙랑동> 별궁에서의 장면을 지적할 수 있다 (동동 낙랑동:211~214).

17) 신현숙, 앞의 논문, 앞의 책, 40면. 본고 3장에서 '침묵'은 크게는 말더듬을 비롯한 대사의 여러 형태를 포괄하는 의미로 쓰이기도 하지만, '말없음'을 대신하여 쓰이기도 할 것이다.

화가 이루어질 때도 거의 침묵으로 일관한다. 첫째마당에서 달내에게 대사가 요구되는 곳은 총 32군데인데, 이 중 침묵하는 곳은 19군데이고, 그나마 대사를 발하는 곳에서도 대사 시작 전이나 중간에 머뭇거리거나 대사를 다 끝맺지 못하는 것이 7군데이다. 이것은 이후에도 마찬가지여서, 아버지와 대화를 나누는 이후 장면에서 있어서도 말을 주저하는 것이나 오랜 침묵 끝에 말하는 것, 고개를 가로젓거나 끄덕이는 것과 같이 몸짓으로 말을 대신하는 것이 계속된다. 그리고 달내와 마찬가지로 온전한 언어 가능자인 바우 역시 달내보다는 덜하나 침묵이 개재된 언어를 사용하는 마찬가지다.

이와 같은 달내와 바우의 언어 사용의 특징을 보여주는 부분을 인용해 보도록 한다. 다음은 첫째 마당의 장면으로, 결혼에 대해 미적미적하는 달내에 대해, 내년에는 먼 데 가서 성을 쌓을 사람을 뽑는다는 구실을 대며 혼인 약속을 받아내려는 바우와 달내의 대화 장면이다.

(a)

바우 오는 봄에 사람을 뽑는데  
 달내 (피딱 고개를 들어 쳐다본다)  
 바우 먼데 가서 성을 쌓는데  
 달내 저런  
 바우 이번에는 오래 걸린대  
 달내 .....  
 바우 많이 뽑는데  
 달내 .....

(b)

바우 그러니 한번 뽑혀가면.....  
 달내 .....  
 바우 언제 돌아올지  
 달내 .....



(c)  
 바우 이번 가을에 혼사를 치르면  
 달내 .....  
 바우 사람 뽑을 때, 총각보다는 나올지도 모르구  
 달내 (고개를 흔든다)  
 바우 왜?  
 달내 .....  
 바우 내가 싫은 계군?  
 달내 (고개를 흔든다) (127)

위에서 보면 바우는 달내보다는 온전한 문장 사용자임에도 불구하고 대사를 말하기 전에 주저하거나 대사 중간에 사이를 두는 것, 그리고 대사 마지막을 자주 흐리며, 그에 따라 온전하기보다 불완전한 문장을 구사한다. 위의 바우의 대사는 내용상 세 부분으로 나눌 수 있다. (a) 그는 우선 “오는 봄에 사람을 뽑는데”와 같은 충격적인 말로 올 가을에 혼사를 치르는 것에 대해 주저하는 달내의 주의를 환기시킨다. 그것은 아니나 다를까 ‘피땀 고개를 들어 (바우를) 쳐다보는’ 달내의 행동을 이끌어낸다. 그리고 바우는 이러한 충격적인 말에 이어 이번 성을 쌓기 위한 인력 동원은 ‘먼 데’ 가서 이루어지며 ‘오래’ 걸릴 것, 그리고 ‘많이’ 뽑는다는 정보를 하나씩 하나씩 알려주어 둘 사이의 이별 가능성이 높음을 암시하고, 이로써 달내를 압박한다. 한편, 바우의 두 번째 대사 내용(b) ‘그러니 한번 뽑혀가면.....’ ‘언제 돌아올지.....’ 는 말 줄임표를 동반하여 시간적 간격을 두고 이야기되고, 마지막에 ‘알 수 없다’라는 말을 생략하고 있으며, 최악의 상황을 가정함으로써 달내에게 심리적 압박을 더한다. 이어 (c)는 이로부터 결국 바우가 달내에게 말하고자 하는 바에 근접한 것이다. ‘이번 가을에 혼사를 치르면’ ‘사람 뽑을 때, 총각보다는 나올 지도 모르구’ 라는 것은, 시간적 사이를 둔 채 두 번의 대사로 끊어져 있지만 온전한

문장으로 구사된다. 그러나 이것 역시 최종적으로 바우가 달내에게 하고 싶은 말인 ‘그러니 이번 가을에 우리 혼사를 치르자’라는 말은 발화되지 않은 채이다. 다시 말해, 궁극적으로 바우가 달내에게 하고 싶은 말은 ‘말해지지 않은 것(the unspoken)’<sup>18)</sup>으로 다만 암시되고 있을 뿐이다.

이렇게 이 작품에서 상대적으로 온전한 말의 사용자라 할 수 있는 바우의 말 역시 문장의 분절적 제시, 시간적 사이의 개입과 말 줄임 및 생략과 암시에 의해 이루어지고 있음을 알 수 있다. 한편, 달내의 언어는 위의 인용에서 보듯 거의 침묵으로 이루어지고 있는데, 이는 달내의 가족사에서 연유한 것으로서, 이에 대한 구체적인 이유는 셋째마당에서 드러난다.

<봄이 오면>의 셋째마당은 겨울밤 달내의 집에서 달내와 달내 아버지가 각각 바느질과 새끼꼬기를 하면서 대화를 나누는 것으로 이루어지고, 여기에서 보이는 두 사람의 대화와 움직임 및 소리는 말더듬을 다루는 이 장에서뿐 아니라 이후 장에서도 중요하게 취급되므로 자세하게 다룰 필요가 있다. 여기서 달내와 달내 아버지 두 사람은 누가 먼저랄 것도 없이 말하고 싶어하면서도 선뜻 말을 꺼내지 못하며 서로의 눈치를 보고 있는데, 이는 그들이 말하고 싶어하는 대상에 대한 양가적인 태도 때문이고 그것의 정체는 달내의 가족사가 가진 비밀을 내포하고 있다. 다음은 대화가 이어지고 끊어지고 하는 것에 따라 이것을 다섯 개의 장면(①~⑤)으로 구분한 것이다.

① 겨울밤 방에 앉아 바느질과 새끼꼬기를 하고 있는 달내와 아버지는 누가 먼저랄 것도 없이 서로 말하고 싶어하면서도 선뜻 말하지 못한다. 아버지는 딸 쪽을 쳐다보고 무슨 말을 꺼내려 하지만 딸은 아버지의 눈길을 알아채고서 얼른 바느질감으로 눈길을 되돌린다(봄이 오면:133).

18) P. Pavis, 앞의 책, “말해진 것과 말해지지 않은 것” 항목.

② 결국 아버지는 말을 꺼내지 못하고, 두 사람은 다시 각각의 일감에 집중한다. 이렇게 침묵이 계속되다 마침내 침묵을 깨는 것은 달내이다. 달내는 앞서 아버지가 딸의 눈치를 보며 말꺼내기를 주저한 것과 달리, 먼저 “아버지”라 부르고 말을 시작한다. 이에 아버지는 딸을 보며 무슨 말이냐는 의미로 “응?”하고 대꾸하지만, 거기엔 ‘두려운 눈치’가 어려 있다. 그리고 딸 역시 이렇게 불러놓고서도 선뜻 말을 꺼내지 않으며, 주저 끝에 꺼낸 말 역시 “옛저녁에 다녀갔어요”, “꿈예요” 하는 단 두 마디 말로서(134), ‘그대로 손을 느릿느릿 놀리면서’ 말한다는 지시문을 보면 자신없는 목소리, 느릿한 말소리로 발화할 것을 추측할 수 있다. 그러나 여기서 보다 중요한 것은 달내의 말에는 주어가 빠져 있어 누가 어제 저녁 달내의 꿈에 다녀갔는지가 알 수 없다는 사실이다. 그러나 이 말을 듣고 아버지의 몸이 굳어지고 고개를 떨구는 행동으로 미루어 보아, 이것이 앞에서 아버지가 하고 싶었으면서도 주저했던 화제라는 것을 알 수 있다. 이렇게 이 화제가 갖는 두려움과 기대라는 양가적인 속성은 “옛저녁에 다녀갔어요”라는 달내의 앞의 말에 ‘몸이 굳어’지고, “꿈예요”라는 두 번째 말에 ‘고개를 떨’구는 아버지의 행동에서 잘 드러난다 (134).

③ 이어 두 사람은 ‘다시 저마다 하는 일에 파묻힌다.’ 이렇게 ‘마치 무엇인가를 피하기 위해서 사람들이 매달리는 그런 일감을 다루듯’(봄이 오면: 134) 일에 열중하며 두 사람은 침묵을 유지하고, 이러한 긴 침묵에 이어 달내는 다시 “문을 열어달래요”라며 말을 잇는다. 이 말을 듣고 아버지는 꿈에 그랬다는 것이냐고 묻는데, 이것이 아버지의 첫 번째 발화이고, ‘이 때 비로소 아버지가 말더듬이임이 드러난다’(135).<sup>19)</sup>

④ ‘두 사람은 다시/ 하던 일로 돌아’가고(봄이 오면: 135), 여전히 침묵을 유지한 채 밖에서 들리는 소리에 귀를 기울인다. 그리고 다시 세 번째로 달내는 아버지에게 말을 꺼내며 눈물을 흘린다. “꿈에라도, 열어드릴 걸 그랬어요”, “그렇게 슬피 울며, 열어달라는 걸”이라는 달내의 말을 보면, 달내는 꿈속에서 아직 누구인지 분명치 않은 이 대상에게 문을 열어주지

19) 아버 “꾸,꾸,꾸,꿈에” (135) 의 대사가 이에 해당한다.

않은 것을 후회하고 있음을 알 수 있다. 그리고 무슨 말을 더 하려는 듯 “아버지”하고 부르는데, 이에 아버지는 처음으로 꾸짖는 태도를 보이며 달내의 말을 막는다.

여기까지 달내와 아버지의, 그리우면서도 터부시되는 대상에 대한 대화는 일단락된다. 여기서 두 사람의 대화는 말을 꺼내려다 마는 아버지의 행동(①)까지 포함하면 주저 속에 네 번에 걸쳐 이루어지며, 각각의 사이마다 두 사람은 다시 일감에 집중하며 긴 침묵에 싸인다. 이렇게 긴 침묵 후에 이루어지는 두 사람의 대화는 매번 같은 화제로 돌아오고 있는데, 각각의 대화는 주어가 생략된 채 불완전한 문장으로 구사된다. 여기서 매번 먼저 말을 꺼내는 주체는 달내인데, 내용상 연결되어 있는 ②~④에서의 달내의 대사를 하나로 연결하면 다음과 같다.

② 아버지, 엿저녁에 다녀갔어요, 꿈에요 ③문을 열어달래요 (그러나 열어주지 않았어요-몸짓으로 표현) ④그렇게 슬피 울며 열어달라는 걸 꿈에라두, 열어드릴 걸 그랬어요

이렇게 단 두 줄로 요약되는 달내의 대사는 그러나 희곡 텍스트의 몇 장에 걸쳐 주저와 침묵 속에 연장되어 있다.<sup>20)</sup> 한편, 여기서 괄호쳐진, 두 사람의 대화 내용의 주체는 ④ 다음에 이어지는 두 사람의 긴 침묵 후에 ⑤에 이르러 ‘소리’로서 등장한다(다음).

⑤두 사람은 다시 ‘하던 일로 돌아간다’(137). 앞에서와 다른 행동이라면 ④에서의 아버지의 말에 따라 화로에 파묻은 감자를 해집고 냄새맡는 행위가 덧붙여질 뿐이다. 그런데 이 때 두 사람밖에 없는 무대에 새로운

20) 이에 대해 양승국은 실제로 최인훈 희곡은 길이는 길어도 현실적인 대사의 길이는 그다지 길지 않다고 한 지적한 바 있다 (양승국, 앞의 글, 앞의 책, 105면).

소리가 등장한다. “열어줘”라는, ‘흠어’지고 ‘목쉰’, ‘들릴락말락한’ 목소리 (139-140)에 달내는 “엄마다” “엄마야” 라고 발화한다. 여기에서 비로소 달내와 아버 대화의 대상이되 생략되고 괄호쳐졌던 주체가 드러나는 것이다.

그러나 달내가 “엄마야”라며 밖에서 들리는 소리를 확인하는 말과 반대로, 아버지는 “엄마가 아니야, 저건 어미가 아니야”(140)라고 부정한다. 아버지에 따르면, 소리의 정체는 ‘엄마이되 엄마가 아닌 존재’<sup>21)</sup>, ‘임자이되 임자가 아닌 존재’<sup>22)</sup>, 다시 말해 ‘목숨이 붙었’지만 더 이상 ‘이승 사람이 아닌’ 존재<sup>23)</sup>이다. 여기서 달내 어미는 가족을 위해 제 발로 집을 나간, 가족이 보고 싶어도 밤마다 집 근처에 숨어 있다 새벽이면 돌아갈 수밖에 없는 존재, 마을 사람들이 알면 가족에게 큰 재앙이 미칠 수 있는 존재임이 알려진다. 이와 함께 둘째 마당에서 달내 어미가 굴과 같은 곳에서 따로 살고 있는 것, 그리고 달내의 이야기 모사 중 눈도, 눈썹도, 코도, 입도, 귀도 없는 ‘맹승 얼굴’이란 말들째마당, 130)로부터 종합적으로 미루어볼 때, 문둥이임이 분명히 드러나고 있다.

달내 아버지에게 말은 생리적으로 능할 수 없는 것이었다면, 달내의 말 더듬과 반복되는 침묵은 달내 가족이 숨기고 있는 달내 어미의 존재에서 비롯된다고 볼 수 있다. 문둥이가 된 것을 숨기고 마을 사람들에게겐 다 늦게 바람이 나 집을 나간 것으로 알려진 달내 어미의 존재<sup>24)</sup>는, 달내에게 있어 내면에 감추어진 어두움과 비밀이 되어 그가 느끼고 생각한 것을 그대로 표출할 수 없게끔 한다. 이것은 또한 어머니에 대한 비밀을 공유

21) 아버지 어, 어, 어, 엄마다, 아, 아, 아, 아니야, 저, 저, 저, 저건, 어, 어, 어, 어, 어미가, 아, 아, 아, 아니야(봄이 오면: 140)

22) 아버지 아,아,아,아니야, 차,차,차,찾아, 오,,오,오,오,오,이,이,이,이,임자는,이,이,이,이,임자가,아,아,아,아니야 (봄이 오면: 141)

23) 아버지 아,아,아,안 왜, 이,이,이,임자는,이,이,이,이승, 사,사,사,사,사람이 아,아,아,아,아니야 (봄이 오면: 141)

24) 이것은 달내어미를 내쫓기 위한 아버지의 대사에서 드러난다(141-142).

한 아버지에 대해서도 마찬가지로, 어머니는 두 사람 모두에게 그리우면서도 금기시되는 양가적인 속성을 지닌 존재로, 그에 대해 말하는 것을 제한받고 있다. 그리하여 달내의 언어는 비밀을 감춘 제3자에 대해서나 비밀을 공유하는 아버지에 대해서나 생각과 느낌을 자유롭게 표출하지 못한 채 끊임없이 침묵이 개재되는 것이다.

이렇게 이 극에서 ‘말더듬’으로 대표되는 의사소통의 부자연스러움은 이 극에서 포교를 제외한 모든 인물에게서 보편적으로 나타나되, 달내 아버지는 언어장애로 파악될 수 있는 진정한 의미의 ‘말더듬이’라고 할 수 있다.<sup>25)</sup> 그리고 이러한 말더듬은 일상 생활 자체에 대한 불안으로 연결되며, 인간성 밑바탕의 어떤 문제 또는 정상 생활의 욕구에 대한 부적응의 징후로 파악된다.<sup>26)</sup> 최인훈 희곡에 말더듬이가 나오는 것은 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>가 처음이다. 그리고 작가는 작품의 첫머리 ‘작가의 말’에서 이 극이 ‘스스로의 운명을 따지고, 고쳐나갈 힘이 없는 사람들의 무겁고 어두운 이야기로 표현되어야 할 것’을 주문했다(옛날 옛적에:78). 말더듬 역시 최인훈 희곡의 이러한 등장인물 성격의 외형적 표현이다.<sup>27)</sup> 에

- 
- 25) ‘말더듬’은 의사소통 장애 중 하나로, 음, 음절, 단어, 구의 비정상적인 리듬과 반복으로 말의 흐름에 방해를 받는 유창성 장애(流暢性 障碍, fluency disorders)의 일종이다 (김영옥 외, 『특수교육학』, 제3개정판, 교육과학사, 2005, 312면) 이같은 증세는 그러나 사람에 따라 어느 정도 나타날 수 있는 것이고, 지역이나 문화 차이, 혹은 말이 능숙치 못한 어린아이이거나 외국인일 때 역시 가능한 것이다. 따라서 이것이 특히 언어장애(‘말더듬이’)로 파악될 때는 그 사람이 속해 있는 사회의 보통 사람과 너무 차이가 나서 말 그 자체에 주의를 끌게 하거나, 말을 한 사람의 부적응의 원인이 될 때에 한할 때라 하겠다(구본권 외, 『특수교육학』, 제2개정판, 교육과학사, 2004, 283면).
- 26) 말더듬의 원인에 대해서는 뚜렷한 정설은 없으나, 최근에는 위에서 보인 것과 같은 심리학적, 정신분석학적 학설로 옮겨지는 추세이다 (황의경, 『언어장애 이해와 교정의 실제』, 홍익재, 2004, 24~25면).
- 27) 남진우 역시 ‘말더듬이’가 뚜렷한 비전을 가지지 못한 자들이 가진 불안정성과 내면의 동요를 효과적으로 표출하고 있는 작가 의도의 소산이라고 보고 있다(『최인훈 희곡 연구-탐색과 구원』, 중앙대학교 석사학위논문, 1986, 18면).

지중지 기른 딸을 사또의 소실로 들이라는 명에 한 마디 거절도 없이 바쳐야 하는 신세, 공동체로부터의 소외가 두려워 가족의 비극도 어미의 부도덕으로 속여야 하는 '무지랭이 흙벌레'로서의 삶(144)이 <봄이 오면> 인물들의 삶이고, 달내 아버지의 삶이다. 그리고 이 극에 나오는, 생래적 장애자(말더듬이)뿐 아니라 온전한 언어 가능자의 말더듬은 이러한 개인의 사회로부터의 지배와 억압, 불안과 공포의 심리의 반영이라 할 수 있다.

그런가 하면, 달내 어미는 셋째 마당과 넷째마당에서 '달내 어미' 혹은 '어미'라는 인물명도 부여받지 못한 채 '소리'로만 표기된다. 여기에서 달내 어미의 소리는 그것이 바람 소리, 늑대 소리와 어우러져 분명한 정체성을 알 수 없이 모호하게 들린다(이에 대해서는 5장에서 설명할 것이다). 그리고 이 소리의 정체성이 처음으로 드러나는 셋째마당 ⑤의 '열어줘', '보고 싶어서' 등의 대사 역시 '바람 소리처럼'이라는 지시문의 병기 아래 반복되는 양상을 보인다(140-141). 그리고 그가 실제로 무대 위에 모습을 드러내는 것은 달내 손목에 이끌려 순간적으로 모습을 드러내는 넷째마당 마지막과 다섯째 마당에서인데, 이 두 곳에서 모두 문둥이 탈을 쓴 채 철저히 침묵을 지키고 있다.

이는 달내 어미가 천형을 받은 문둥이임과 관련된다. 문둥병은 여기서 개인의 죄 때문에 하늘의 천벌이 내린 것으로 여겨지고, 그로 인해 개인은 물론 개인이 속한 가족, 더 나아가 공동체에 위협이 되는 존재로 나타난다. 이로써 그는 인간사회의 의사소통의 수단인 '말'을 부여받지 못한 채 '바람 소리'에 실려 바람 소리인지 사람소리인지 구분이 가지 않는 소리로써만 형상화되며,<sup>28)</sup> 무대 위에 등장할 때조차 철저히 침묵을 유지하며 '탈' 속에 감추어진 존재로 등장한다고 볼 수 있다. 이렇게 볼 때 달내 어미는 더듬거릴지언정 불완전한 말을 통해 의사소통하고 있는 달내 아

28) 여기에서 바람 소리는 '흐느끼듯/ 울부짖듯/ 어느 바위 모서리에 부딪혀/ 피흘리며 한숨쉬듯/ 울부짖는' (134) 듯하다고 표현되어 있거니와, 다시 말해 이것은 바람소리를 사람소리와 혼동하여 표현하고 있는 예이다.

비보다 더 사회로부터 소외되고 무시되는 존재임을 알 수 있고, 그의 침묵은 이러한 위치에 대한 표상이다.<sup>29)</sup>

그런데 이렇게 <몸이 오면>의 인물들을 통해 형상화되는 말더듬과 침묵은 언어의 한계성과 불완전성을 보여주는 것이기도 하다. 인간의 생각과 감정, 느낌을 표현하기에 말은 불완전한 수단이다. 일상적으로 잊고 지내지만, 실지로 말은 우리의 사상을 그대로 전달할 수 없으며 많은 오해와 왜곡을 낳는다. 그리고 침묵은 말의 또다른 유형으로서 일상행위 속에 이미 개재되어 있는 것이다. 삶에는 실제로 말로 표현할 수 없는 많은 것이 존재하고, 이런 점에서 비트겐슈타인은 철학은 말할 수 있는 것만 말할 뿐, 말할 수 없는 것에 대해서는 침묵하라고 했던 것이다.<sup>30)</sup> 이렇게 볼 때 여기서 나타난 말더듬은 물론, 말더듬이 달내아비의 존재는 불완전한 말의 속성 자체를 형상화한 것으로 볼 수 있다.

한편, 말로써 의사소통을 다할 수 없는 인물들에게 있어 움직임과 몸짓은 불완전한 의사소통을 보충해주기 위해 일반적인 경우에서보다 더 많이 사용될 가능성을 예상할 수 있다. 그리고 다음 장은 이러한 가능성을 넘어 이 작품이 얼마나 움직임에 주목하고 있는가를 보여준다.

29) 레슬리 케인에 의하면, 인간 언어는 공포와 불안, 외로움과 환멸과 같은 인간의 깊은 감정을 표현하지 못하며(L. Kane. *The Language of Silence : On the Unspoken and the Unspeaking in Modern Drama*, Associated University Presses, 1984, 19면), 달내 어미의 침묵은 말에 대한 이러한 한계와 불신의 표현이라 할 수 있다.

30) 침묵이 삶에서와 그런 것과 마찬가지로 언어에서도 한 부분(계기)를 이루고 있다는 것이 레슬리 케인이 그의 저서에서 침묵을 대하는 기본 입장이다. 그리고 그는 같은 저서에서 언어는 소외의 벽을 깨뜨리는 수단이라기보다 종종 오해의 장벽을 공고히 하는 것으로, 언어가 갖는 한계를 분명히 하고 있다(L. Kane, 위의 책, 17~19면). 말할 수 없는 것에 대해 침묵하라는 비트겐슈타인의 말에 대한 인용 역시 L.Kane, 같은 책, 17면.



#### 4. '움직임'에의 주목과 마임의 도입

앞에서 말더듬을 주제로 분석한 바 있는 셋째 마당은 이 극에서 '움직임'에 대한 주목을 뚜렷이 볼 수 있는 부분으로, 다음은 앞에서 세부 장면으로 나누었던 ①~⑤ 각각에서, 지시문을 통해 드러난 움직임을 나열한 것이다.

① 두 사람/ 바람 소리에/ 귀를 기울인다/ 누군가를/ 기다리는 듯한/ 그러나/ 서로/ 그것을 감추듯/ 아버지는 새끼를 꼬고 있다/ 조금 떨어져 앉아서/ 바느질을 하고 있는 딸 (132-133)

② 아버지와 딸은 그들이 하고 있는 일을 아주 정성스럽게 마치 새끼꼬기를 처음 배우는 사람, 바늘을 처음 들어보는 사람처럼 어렵게 한다. (133)

③ 두 사람 다시 저마다 하는 일에 파묻힌다. 마치 무엇인가를 피하기 위해서 사람들이 매달리는 그런 일감을 다루듯, 쓸데없이 꼼꼼하게, 그러나 서툴게, 그리고 느릿느릿 (134)

④ 두 사람 다시/ 하던 일로 돌아간다 (135)

달내와 달내 아버지는 겨울 밤 방 안에서 각각 바느질과 새끼꼬기에 열중하고 있다. 그러나 그러면서도 그들은 누군가를 기다리듯 밖에서 들리는 바람 소리에 귀를 기울이며, 그러한 사실을 서로에게 감추고 있다(①). 또한, 그들이 하는 행동은 매우 정성스러워 마치 새끼꼬기나 바느질을 처음 배우는 사람처럼 어렵게 하고 있는데(②), 그것은 일이 그들의 열중에 값할 만큼 가치가 있어서라기보다 '무엇인가를 피하기 위해서 사람들이 매달리는 그런 일감을 다루듯, 쓸데없이 꼼꼼하게' 이루어진다(③). 이러한 이들의 서툴고 느린 행동은 시간이 경과될수록 (①에서 ⑤로 갈수록) 구체화되며, 이러한 구체적인 지시만큼이나 이들의 행동은 독자·관객의

시선을 끌게 된다. 이러한 행동에의 주목은 ⑤에 이르러 한층 뚜렷하게 드러난다.

⑤ 힘들게/굽뜨게/긴 겨울밤과 싸우듯/그렇게 마디가 뚜렷하고/마디 사이가 벌어지는 투의 움직임으로/너무 과장된 것을 알리는 것은 좋지 않으나/실제로는 거의 무언극에서의 움직임처럼/그들이 하고 있는 일은/다 아는 일이기 때문에/홍내만 내면 된다는 그런/연기가 아니고/말은 할 수 없고/그 움직임만으로 무엇인가를/ 옮겨야 한다는 느낌으로 (138)

‘힘들게/ 굽뜨게’ 하는 인물의 움직임은 그 일의 내용이 힘들고 그들이 신체적으로 문제가 있기 때문에 그렇게 움직이는 것이 아니라 일을 대하는 인물들의 심리적 태도가 힘들기 때문이고, 그들의 내면이 깊은 어둠을 품고 있기 때문이다.<sup>31)</sup> 그들에게 삶은 위의 인용에서처럼 ‘긴 겨울밤과 싸우듯’ 힘들고 어려운 것이다. 이것이 이들의 행동이 갖는 내포적 의미라면, 이렇게 힘들고 굽튼 행동, ‘마디가 뚜렷하고 마디 사이가 벌어지는 투의 움직임’은 이것을 보는 사람으로 하여금 움직임 자체에 시선을 집중케 하는 효과를 갖는다.<sup>32)</sup> 이는 위 인용에서도 강조해서 표시했듯, ‘말’이 아닌 ‘움직임만으로 무엇인가를/ 옮겨야 한다’는, ‘움직임’을 통한 의사소통의 시도이다. 이것은 배우의 대사가 중심이 되어 듣는 연극을 창출하는 전통적인 희곡과 달리, 배우의 움직임에 초점을 맞춤으로써 관객의 시각에 호소하는 시각적인 연극으로의 이동이라 할 수 있다. 이것

31) 신현숙은 이 작품에서 달내 가족과 배우의 느리고 굽튼 동작이 ‘산골 생활’의 환유요, 자연의 리듬을 따르는 것이기에 ‘자연’의 은유가 된다고 보고 있다 (신현숙, 앞의 논문, 앞의 책, 52~53면).

32) 이러한 배우의 느린 움직임은 로버트 윌슨의 연극에서도 나타나는 것이다. 그는 이러한 느린 움직임을 통해 관객의 주목을 이끌어내고, 텍스트와 이미지의 상호작용을 꾀한다 (Lust, *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*, The Scarecrow Press, Inc., 2003, 271면).

은 계속된 지시문에서 ‘마치/ 우주선 속에서의/ 우주 비행사의 그 단순한/ 어린애보다 못한 움직임’과 같이 ‘신기하고 깊게 울려오는/ 그런 느낌이 들도록’ 움직여야 할 것(129)을 주문하고 있으며, 이것이 비단 이 장면에서뿐만 아니라 이 극 전체를 꿰뚫고 있음은 다음의 인용에서 보듯 ‘이 극의 모든 움직임’이 ‘움직임 더듬이’로 이루어질 것을 주문하는 것에서 분명하게 드러난다.<sup>33)</sup>

그러니까/그 움직임의 보통 뜻에 상관없이/움직임 그것이 재미있게 보이게 그렇게 움직인다/이 극의 모든 움직임은 그렇게 이루어질 것/말더듬이처럼, 움직임 더듬이로 (139)

한편, 앞의 인용문에서 밑줄로 강조했듯, 이 극에서 움직임에의 사용은 ‘무언극에서의 움직임’에 비유되고 있는데, ‘무언극’의 도입은 둘째마당에서 그 가능성이 구체적으로 드러나고 있다.

둘째 마당은 산 속, ‘바가지처럼 생긴 굴’ 안으로 달내가 ‘꿈결처럼’ 걸어 들어오는 것으로 시작되는데, 이는 다음의 인용에서 보듯 말 없이 행동으로만 이루어진다.

달내 꿈결처럼 걸어/ 들어온다/ 사발과 바가지를 내려다본다/ 앉으면서/ 바가지를 집어든다/ 쓰다듬는다/ 불에 덴다/ 굴을 둘러본다/ 오랜 사이/ 드러눕는다/ 오랜 사이/ 일어나 앉는다 (129)

굴 속으로 ‘꿈결처럼 걸어 들어오고’, 바닥에 아무렇게나 굴러다니는

33) ‘움직임 더듬이’라는 말은 사전에 없는 말이지만, ‘말더듬이’의 의미를 통해 유추해 볼 때, ‘움직임을 더듬는 사람’이다. 그리고 이 때 더듬는 것은 움직임이 서툴러서만이 아니라 움직임 자체에 주의를 한다는 의미 역시 가지고 있고, 이는 ‘말더듬이’ 역시 마찬가지이다.

사발과 바가지를 ‘내려다’보고, ‘앞으면서’ 바가지를 ‘집어’들어 그것을 ‘쓰다듬’고 ‘볼에 대’고 그곳에 ‘드리눅’고 ‘일어나 앉’는 달내의 행동은 위에서 굵은 글씨로 강조한 ‘오랜 사이’로 표현되듯이 충분한 시간을 가지고 행위된다. 또한, 2장에서 분석한 대로 행을 바꿔 표기된 지시문은 그것을 눈으로 읽을 때 시간이 걸리는 것과 마찬가지로, 무대에서 연기될 때도 일상적 행동으로써가 아니라 행동과 움직임 자체에 주의를 집중할 것을 요구하고 있다. 즉, 이것은 이것을 연기하는 배우에게나 보는 관객에 있어 그대로 움직임과 행동에 대한 주목을 요하는 것이다. 또한, 여기서 굴 바닥에 아무렇게나 굴러다니는 사발과 바가지는 인간이되 자신으로부터나 남으로부터 인간에 상응하는 대접을 받지 못하는 문둥이의 처지를 보여주고, 이것을 집어들어 쓰다듬고 볼에 대는 달내의 행동은 문둥이 어미일망정 그를 소중히 생각하고 사랑하는 달내의 심리를 보여준다. 굴 속에 드리눅는 행위 역시 어머니가 사는 이곳을 일반인이 생각하듯 더럽고 터부시하는 것이 아니라 오히려 그 반대로, 조금이라도 어머니의 숨결과 흔적을 느껴보고자 하는 심리의 발현이다. 여기에서 달내가 사발과 바가지를 반복해서 쓰다듬는 것이나 뒤에서 ‘사발을 품고 엎드리’는 모양(132)은 모두 어머니에 대한 달내의 그리움과 사랑을 보여주는 몸짓에 해당한다. 이같은 몸짓의 사용과 이에 대한 풍부한 의미화의 가능성은 다음에 달내가 소금장수 이야기를 재연하는 것<sup>34)</sup>과 더불어, 단순한 움직임이 아닌 그 이상의 의미를 담지하게 된다.<sup>35)</sup>

34) 여기에서 달내는 ‘소금장수가 있었’다고 소개하며, 이 이야기 역시 ‘소금장사 얘기’라고 명칭을 부여한다. 그러나 ‘장사’란 ‘물건을 사고 파는 일’이며, ‘장사하는 사람’을 일컬을 때는 ‘소금장수’라고 해야 옳다(동아 새국어사전, 동아출판사, 1994(개정판)). 따라서 본고는 텍스트의 ‘소금장사’가 ‘소금장수’의 오기라고 판단하여, 본 논의에서는 ‘소금장수’라는 표현을 사용하고자 한다.

35) 본고에서 ‘움직임’은 ‘movement’를 번역한 말이고 ‘몸짓’은 ‘gesture’를 번역한 말이다(이것의 일반적인 의미에 대해서는 P. Pavis, *Dictionary of the Theatre*, Univ. of Press, 1998, ‘gesture’와 ‘movement’ 항목 참조). ‘움직임’과 ‘몸짓’은 뚜렷이 구분하

옛날에 소금장사가 있었는데  
 길을 가다가 (여기서부터 이야기에 따라 몸짓으로 시늉)  
 해가 저물어/어떤/넷가까지 왔는데/빨래하던 아낙네를 만나서/  
 어디 자고 갈 데가 없느냐고/물어도  
 얼굴을 숙이고 (제 얼굴을 숙이면서)  
 쳐다보지도 않기에(…)

마치못해 얼굴을 드는데 (제 얼굴을 든다)  
 눈도 없고/눈썹도 없고/코도 입도/귀도/아무것도 없는/  
 맨승 얼굴 (손바닥으로 제 얼굴을 쓱 문댄다) (130)

위의 인용은 달내가 재연하는 소금장수 이야기의 앞부분이다. 밑줄로 강조했다시피 이야기 첫머리부터 ‘이야기에 따라 몸짓으로 시늉’하라는 행동지시문이 있고, 이에 따라 달내는 ‘말’과 이에 따른 ‘몸짓’으로 소금장수 이야기를 들려주게 된다. 그리고 이러한 몸짓에의 강조는 달내의 ‘말’(대사)이 시적인 행 배열로 이루어짐으로써 이것을 읽는 독자에게는 말과 함께 연기될 달내의 ‘몸짓’을 상상할 수 있는 공간을, 이것을 공연할 배우에게는 말과 함께 ‘몸짓’을 창조할 것을 무언으로 지시하고 있다. 실제로 위 인용에서 ‘제 얼굴을 숙이면서’, ‘제 얼굴을 든다’, ‘손바닥으로 제 얼굴을 쓱 문댄다’와 같은 분명한 지시 이외에도 ‘(넷가까지) 오다’, ‘(어디 자고 갈 데가 없느냐고) 묻다’와 같은 행위를 나타내는 말과, ‘해가

기 어려움에도 불구하고, 대체적으로 전자는 개인적인 몸의 움직임임에 반해 후자는 ‘상호적인 제스처(mutual gestures)’로, 상대방을 전제하고 있다는 구분이 가능하다 (J. L. Styan, *The Elements of Drama*, Cambridge Univ. Press, 1982, 105면). 이렇게 볼 때, 둘째마당에서 보이는 동굴 속에서 달내의 ‘움직임’은 상대방을 전제한 상호적인 것이 아니라 개인적인 몸의 움직임임으로 말미암아 ‘몸짓’에 더 가깝다고 볼 수 있다. 그러나 이러한 용어는 물론, ‘행동’, ‘행위’ 등과 같은 용어는 본고에서 명확한 구분 없이 사용되고 있음은 한계로 지적된다. 아울러, 자의적인 것이지만 본고는 넓은 의미의 ‘움직임’은 ‘몸짓’을 포괄하는 개념으로 사용하고 있다.

저물다와 같이 상태를 나타내는 말까지도 몸짓으로 표현할 여지가 있다. 그런가 하면 여기에 등장하는 아낙이 눈도 눈썹도, 코도 입도, 귀도 없는 맨송 얼굴 달걀귀신을 표현하기 위해서, ‘손바닥으로 제 얼굴을 쓱 문댄다’는 행동지시 외에도 굴 안에 있는 소도구 사발과 바가지가 활용될 가능성도 상상해 볼 수 있다. 따라서 이 모든 것은 이 장면을 연출하는 연출가와 배우의 재량에 따른 문제로 주어진다. 이와 함께 이것은 달내가 굴 속에 혼자 있으면서 하는 달내 혼자의 연기로, 여기에 관객이 있다면 달내의 상상 속에만 존재할 뿐이다. 이는 달내가 아무에게도 말할 수 없는 비밀을 가진, 외부로부터 소외되고 격리된 존재임을 암시하는 것이라 하겠다.

한편, 여기서 소금장수 이야기는 달내가 어린시절 어머니가 들려주었던 이야기라는 사실 자체뿐 아니라 이 이야기가 현재 달내 어미와 달내의 관계에 유비됨으로써 어머니에 대한 달내의 그리움의 감정을 고조시키고 있다. 이 관계를 표로 나타내면 다음과 같다.

소금장수 이야기	달내와 달내 어미의 현재적 상황
①달걀 귀신(눈,눈썹,코,입,귀 없는 맨송얼굴)	문둥이 (눈, 눈썹, 코,입, 귀가 점차 없어짐)
②일반인들에게 두려움을 유발	일반인들에게 두려움과 위협의 대상
③어린 달내에게 두려움을 유발	성장한 달내의 그리움을 유발
④달내가 울 때 미안하다고, 미안하다고 하는 달내 어미의 사과	달내가 울 적마다 미안하다고, 미안하다고 하는 달내 어미의 사과

즉, ① 소금장수 이야기 속의 달걀귀신은 눈과 눈썹, 코와 입, 귀가 없는 ‘맨송얼굴’이고 달내어미가 처한 문둥이라는 존재 역시 시간이 가면서 얼굴의 형체를 알 수 없이 ‘맨송얼굴’이 된다는 점에서 같다. 또한, ② 이 둘은 일반인들에게 두려움을 유발한다는 점에서 같고, 그러면서도 달걀귀신은 일반인에게 직접 해를 미친다는 보장이 없다는 점에서 추상적

인 의미의 두려움인 반면, 문둥이는 문둥병(한센병)을 전염시킬 수 있다는 점에서 보다 구체적이며 직접적인 두려움의 대상이다. ③그러나 문둥이가 일반인에게 일으키는 감정과 달리, 달내에게 문둥이 어머니는 여전히 그리움의 대상이다. 그런가 하면 ④는 엄마를 찾아 온 달내에게 불현듯 소금장수 이야기가 떠오르게 된 계기를 알려주는 부분으로, 다음은 소금장수 이야기 재연이 끝난 후 달내의 대사를 인용한 것이다.

.....내가 하도 무서워했더니 잘못했다고, 잘못했다고 할머니한테 어릴 적 그 얘기 들었을 때 나도 그리 놀라고서 이 주책 보라고 **잘못했다고 그리고 미안해서** 개울가로 업고 나가서 가재를 잡아주던.....

(사발을 쓰다듬으며)

내가 올 적마다/돌아왔으며/**미안하다고/미안하다고/그때처럼/그 옛날 얘기하던/그때처럼/돌아왔으면서/돌아왔으면서** (131-132)

즉, 과거 소금장수 이야기를 듣고 무서워하던 달내를 보고 엄마는 ‘잘못했다고 그리고 미안’하다고 어쩔 줄 몰라 했던 것처럼, 문둥이가 된 엄마는 그를 찾아온 달내에게 ‘미안하다고/미안하다고/그때처럼/그 옛날 얘기하던/그때처럼’ 미안해 어쩔 줄 몰라 했던 것이다. 이렇게 달내에게 미안하다며 어쩔 줄 몰라하는 어머니의 태도는 과거나 현재나 동일하고, 이것이 어머니를 찾아 굴 속으로 들어온 달내의 현재를 소금장수 이야기를 듣던 과거와 연결시키는 계기로 작용한다.<sup>36)</sup>

36) 여기서 문둥이가 된 자신의 불행을 탓하기보다 달내에게 엄마 역할을 해주는 못하는 사실에 대해 미안해하는 어머니의 심정은 이 작품의 내용적 측면에서의 서정성을 드러낸다. 이외에도, 가족에게 짐이 되지 않기 위해 영영 마을을 떠난다는 어머니의 결단과, 일신의 안위는 차치하고 오직 딸의 행복을 원하는 아버지의 마음, 그리고 자신의 행복이 아니라 자신을 위해 희생한 엄마를 기억하고 어머니의 불행까지 나누어지려는 달내의 마음(이상 넷째마당)과 사랑하는 이를 위해 문둥이의 십자가를 짊어진 바우의 마음(다섯째마당)도 역시 이 작품의 서정성을 드러내는 요인들이다.

희곡에서 몸짓은 말에 수반되는 자연스런 움직임이라 볼 때, 여기서 달내가 소금장수 이야기를 하면서 ‘이야기에 따라 몸짓으로 시늉’(130)하는 것은 일반적인 희곡의 문법에 부합하는 것으로 볼 수도 있다. 그러나 이렇게 보기에 이 장면은 움직임과 몸짓에 부여된 의미가 크다고 할 수 있다. 이러한 판단은 이 장면을 마임(mime)으로 해석할 가능성을 시사한다.

마임과 판토마임에 대한 정의가 다양함에도 불구하고 넓은 의미에서 모든 마임 형식은 마임 예술가(mime artist)와 연기자, 무용가, 혹은 광대에 의해 공연 속에 도입된 표현적 움직임으로 요약할 수 있다. 즉, 마임이란 마임 예술가만의 독자적인 예술양식이라기보다 연기자, 무용가, 혹은 광대와 같은 다양한 공연자에 의해 공연 속에 도입된 표현적 움직임이라 할 수 있고,<sup>37)</sup> 이렇게 볼 때 마임은 연기자에 의해 일반 연극 속에도 도입 가능한 양식이 되는 것이다. 따라서 <봄이 오면>의 들췌 마당에서 달내의 연기는 연기자에 의해 연극(희곡) 속에 도입된 마임으로 해석할 수 있다. 흔히 마임을 말 없이 움직임만으로 표현하는 양식으로 생각하는 것과 달리, 현대에 들어 마임과 판토마임이 음악과 노래는 물론 언어 연극 등 다양한 형식과 결합한다는 사실을 고려할 때,<sup>38)</sup> 이같은 해석은 더욱 자연스러워진다.

이렇게 <봄이 오면>은 인물의 느린 움직임은 물론, 대사의 부재 속에 움직임 자체가 주제화되는 것을 볼 수 있다. ‘움직임 더듬이’, 혹은 ‘무연극에서의 움직임’과 같은 지시문은 이러한 특징을 잘 드러내는 것이거니와, 실제로 들췌마당에서 달내가 굴 속에서 소금장수 이야기를 재연하는 장면은 마임으로 해석할 가능성을 내포하고 있음을 알 수 있다.

37) 여기에서 사용된 넓은 의미의 ‘마임’의 개념과 그 하위장르의 구분에 대해서는

A. Lust, 앞의 책, Introduction 참조.

38) A. Lust, 앞의 책, 9면.



## 5. '소리'에의 주목과 '침묵'의 미학

<봄이 오면>의 셋째마당은 넷째마당과 함께 '소리'가 특히 부각된 장이고,<sup>39)</sup> 여기에서 소리(바람 소리)는 아버지와 달내의 계속되는 침묵을 감싸며, 두 사람이 귀기울여 듣고 있는 외부의 자극이다. 다음의 ①~⑤는 앞에서 보인 셋째마당의 장면 구분에 따른 것이다.

- ① 겨울밤 / 휘파람처럼/ 날카로운/ 먼/ 바람 소리 (봄이 오면: 132)
- ② 늑대나, 그런 것이 우는 소리(133)
- ③ 바람 소리/ 먼데서/ 겨울 밤의/ 한참 듣고 있노라면/ 이쪽 냇이 훑아 가는지/ 마음에 바람이 훑아 앉는지/ 가릴 수 없이 꽤가면서/ 흐느끼듯/ 울부짖듯/ 어느 바위 모서리에 부딪혀/ 피흘리며 한숨쉬듯/ 울부짖는/ 그/ 겨울 밤의/ 바람 소리 (134)
- ④ 먼데서/ 늑대 우는 소린지/ 바람 소린지/ 잘 모름/ 그런가 하면/ 사람이 우는 소리 같은/ 그런 바람 소리 (135-136)
- ⑤ 바람 소리/ 멀리서/ 여러 사람이/ 피 묻은 칼을 뽑아들고/ 벼랑을 달려 내려오는/ 그런/ 바람 소리 (137)

위의 바람소리는 차갑고 매서운 겨울밤의 바람으로, 이 극이 진행되는 시간과 공간을 드러내는 동시에 인물들의 춥고 황량한 마음 상태와 어울리고 있다. 그런데 ①에서 휘파람처럼 날카롭다고 표현된 바람소리는 점차 ②에서 늑대와 같은 짐승의 울음소리와 겹쳐지고 더 나아가 '흐느끼듯/ 울부짖듯/ 어느 바위 모서리에 부딪혀/ 피흘리며 한숨쉬듯' 하는 소리로 표현되어(③), 사랑하는 가족과 이별하여 살아 있으면서도 죽은 것과

39) 신현숙 역시 바람 소리가 이 작품에서 핵심이 되는 청각 기호로 보고, 다음에서 보일 바람 소리의 반복을 일종의 시너지 효과를 내는 체언 효과로 분석한다 (신현숙, 앞의 논문, 앞의 책, 46~47면).

다름없는 달내 어미의 울음소리(‘사람이 우는 소리’ ④)임이 보다 분명하게 암시된다. 한편, 이렇게 멀리서 바람소리 늑대소리와 섞여 모호하게 제시되던 소리는 달내 어미가 달내의 집에 보다 가까이 다가오는 ⑤에 이르러서는 ‘멀리서/ 여러 사람이/ 피 묻은 칼을 뽑아들고/ 벼랑을 달려 내려오는/ 그런/ 바람 소리’로 변하게 된다. 즉, 사람들의 안녕에 위협이 됨으로써 비난과 폄박의 대상이 되고 결과적으로 달내와 달내 아버지의 생존에 영향을 미치게 되는 바, 달내 어미의 문둥이라는 존재성이 부각되는 것이다. 이렇게 ①에서부터 ⑤에 이르는 소리의 점층성은 달내 어미의 등장을 위해 긴장을 조성하는 효과를 갖고 있음을 알 수 있다.

또한, 바람소리는 반복적으로 드러남이 특징적이다. 위 ①~⑤의 분석에서 드러나듯 이 극의 바람 소리는 셋째마당에 집중적으로 나타나고 넷째마당에는 셋째마당에 사용된 소리가 반복됨을 볼 수 있는데, 그 첫 번째 예는 넷째마당에서 달내 아버지가 바우에게 달내와 함께 달아나라고 말한 직후, 캄캄해진 무대 속에서의 바람 소리이다.

바람 소리/ 먼데서/ 겨울 밤의/ 산속의/ 한참 듣고 있노라면/ 이쪽 냇이  
 옮겨가는지/ 마음에 바람이 옮겨 앉는지/ 가릴 수 없이 돼가면서/ 흐느끼  
 듯/ 울부짖듯/ 어느 바위 모서리에/ 부딪혀/ 피흘리며 한숨쉬듯/ 울부짖는/  
 그/ 겨울 밤의/ 바람 소리 (146-147)

이것은 셋째마당 ③의 소리와 거의 동일하다. 셋째마당 ③ 소리와 차이점이라면, 첫 번째 밑줄에서 보이듯 ‘산속의’가 첨가된 것과, 두 번째 밑줄 ‘어느 바위 모서리에/ 부딪혀’가 두 행으로 분절된 것이 있을 뿐이다. 또한, 달내 아버지와 달내가 이별을 앞둔 상황에서의 다음과 같은 바람 소리, 즉

바람 소리/ 여러 사람이/ 피묻은 칼을 뽑아들고/ 진달래 벼랑을 달려/

내려오는/ 그런/ 바람 소리(147-148)

는 셋째 마당 ⑤의 소리와 거의 동일하되, 셋째마당 ⑤의 '벼랑'이 '진 달래 벼랑'으로 변형된 것만이 다르다. 이것은 이별을 앞두고 달내 아비와 달내 두 사람의 스산하고 심란한 심리 상태를 보여줌과 아울러, 소리의 반복은 극의 통일성에도 기여하고 있다.

한편, 바람소리는 앞서 지적했듯이 침묵 속의 존재로 드러나는 달내 어미를 대신하고, 더 나아가 이러한 바람 소리의 반복은 이 극에서 달내 어미의 부재 중 편재를 드러낸다고 볼 수 있다. 다시 말해 셋째 마당과 넷째마당에서 소리의 반복은 문둥이 어미의 존재를 예고하고 있는 것과 아울러, 달내 가족의 고난의 중심에 문둥이 어미가 있음을 부각시키고 있는 것이다. 이와 관련하여, 넷째마당에서 문둥이 어미의 등장 직전에 들려지는 소리를 셋째마당에 드러난 원형과 함께 제시하면 다음과 같다.

(셋째마당 ①)겨울밤 / 휘파람처럼/ 날카로운/ 먼/ 바람 소리

(셋째마당 ③)바람 소리/ 먼데서/ 겨울 밤의/ 한참 듣고 있노라면/ 이쪽  
 녀이 옮겨가는지/ 마음에 바람이 옮겨 앉는지/ 가릴 수 없이 돼가면서/ 흐  
 느기듯/ 울부짖듯/ 어느 바위 모서리에 부딪혀/ 피흘리며 한숨쉬듯/ 울부  
 짖는/ 그/ 겨울 밤의/ 바람 소리

(넷째마당)휘파바람처럼 날카로운/ 먼 바람 소리/ 어느 바위 모서리에  
 부딪혀/ 피흘리며 한숨쉬듯/ 그/ 겨울 밤의/ 바람 소리 (156)

위의 인용을 비교해 보면, 넷째마당의 소리는 밀줄 친 셋째 마당의 소리 ①과 ③을 적절하게 발췌 조합한 지시문임을 알 수 있다. 그리고 이렇게 문둥이 어미의 등장이 소리에 의해 예비되는 것은, 위에서 분석한 소리가 문둥이 어미에 있어 라이트 모티프(Leitmotif)로 작용함을 의미한다.

라이트모티프란 원래 음악에서 사용되는 용어로 주제의 반복이나 멜로디 단위의 반복을 뜻하는데, 문학에 사용될 때 이것은 작품에 통일성을 부여하면서 텍스트에 하나의 인상을 각인시키고, 극을 보는 관객을 정향화시키는 효과를 갖고 있다.<sup>40)</sup>

이렇게 소리의 반복과 더 나아가 라이트 모티프로서의 작용은 이 극의 통일성, 즉 유기체성에 기여하는데, 이같은 특성은 소리와 텍스트 간의 조응에서도 볼 수 있다. 셋째마당 ③ 달내가 아버지에게 들려주는 꿈 이야기 두 번째에서 달내는 “문을 열어달래요” 라고 말하고, 어머니가 올까 두려움 반 기대 반으로 긴장하고 있던 아버지는 그 말이 지금 현재의 상황을 말한 것으로 오해하고 ‘소스라치면서 문 쪽을 본다. 그리고 그 순간 여태까지 사람의 흐느낌과 울부짖음 같이 들리던 ‘바람소리, 똑 그친다’(135). 이렇게 똑 그친 바람 소리는 달내가 말한 문을 열어달라는 상황이 지금의 일이 아닌 꿈 속의 일임을 증명하고 있는데, 이는 소리와 텍스트가 조응(correspond)<sup>41)</sup>을 이루고 있음을 보여주는 것이다. 이러한 예는 또 있다. 넷째마당에서 바우는 우연히 달내의 집에 들렀다가 달내 아버지를 찾아온 포교와 마주치고, 이로써 바우는 사또가 달내를 소실로 맞이하려 한다는 마을 사람들 이야기가 사실임을 알게 된다. 그리고 이 때 바우의 심정은 ‘산등성이를 타고 넘는/ 바람소리’와 ‘쿵, 하고/ 눈사태가 ‘내려앉는 소리’와 조응된다( 146).

이것은 비단 소리와 텍스트 간에서만 일어나는 일이 아니다. 마을 사람들의 눈을 피해 바우와 함께 도망가라는 아버지의 말에 따라 이별을 앞두고 있는 아버지와 달내는 바람 소리에 맞춰 마치 ‘바람 소리에 반주하듯이’ 움직이고, 무대 위의 소도구나 공간, 조명도 거기에 맞춰 ‘숨쉬고 움직’인다 (다음의 인용).

40) P. Pavis, 앞의 책, ‘Leitmotif’ 항목.

41) Lust, 앞의 책, 275면 참조

말하자면 인물의 움직임이/ 바람 소리에 반주하듯이/ 그렇게 움직임으로써/ 무대가 살아 움직이게 할 것/ 무대 위의 모든 소도구들도/ 바람 소리를 따라 숨쉬어야 하며/ 무대의 빈 공간들도/ 무대를 비추는 조명도/ 시 각마다 순간마다/ 주인공인 바람 소리를 따라/ 숨쉬고 움직일 것 (148)

위 지시문은 인물의 움직임과 소도구, 무대의 빈 공간은 물론 무대를 비추는 조명 등이 ‘바람 소리에 반주하듯이’ ‘바람 소리를 따라/숨쉬고 움직일 것’을 주문하고 있다는 점에서, 이 모든 요소들이 무대 위에서 하나의 유기체를 이루고 있다고 해석할 수 있다.<sup>42)</sup>

이렇게 이 작품에서 소리는 배경을 암시하는 것을 넘어 인물의 심리 상태를 반영하고, 특히 문둥이라는 금기시되는 존재성으로 말미암아 무대에서 숨겨진 존재로 등장하는 달내 어미와 관련해서, 그의 존재를 대체하기까지 한다. 또한, 소리의 반복과 소리와 텍스트 간의 조응은 물론 인물의 움직임과 소도구, 무대 공간과 조명 등 여러 연극적 요소들과 소리의 어우러짐은 이 극의 유기체성을 보여주고 있다.

이상 <봄이 오면>에 나타난 소리 및 다양한 연극적 요소의 활용은 앞에서 분석한 ‘움직임’과 ‘몸짓’의 부각과 어우러져, 언어에 대한 의존도를 줄이는 반면 시청각적 요소들을 통해 적극적인 소통을 시도한다는 점에서 ‘보는 연극’을 지향하는 현대 연극의 흐름에도 맥이 닿아 있다고 할 수 있다.<sup>43)</sup> 그러나 최인훈 희곡을 이러한 현대 연극의 흐름과 연결시키기

42) 로버트 윌슨은 “움직임은 선(線)이고 음악은 빛이며, 물체는 연기자 (movement is line, music is light, a gesture is a sound, objects are performers)”라고 말한 바, 최인훈 희곡의 위 지시문을 현대 연극의 흐름과도 연결시킬 수 있음을 보여준다 (Lust, 앞의 책, 271면).

43) 다양한 연극적 수단들을 활용함으로써 ‘보는 연극’의 특징을 드러내는 최인훈 희곡의 면모는 김치수가 지적했듯 <달아 달아 밝은 달아>에서 매음굴에서의 장면은 물론 해적들에게 유린당하는 장면, <한스와 그레텔>에서 스크린을 사용한 것 등을 통해 뚜렷이 볼 수 있다. 앞에서 논한 총체연극으로의 가능성 역

에 앞서 무엇보다 우선적으로 지적되어야 할 것은 최인훈 희곡에서 ‘침묵’이 갖는 의미이다. 이 때 ‘침묵’이란 단순히 대사의 부재를 의미하는 것이 아니다. 오히려 여기에서 ‘침묵’은 인물들의 굵직한 행동과 느린 말투로부터 ‘느린 흐름’의 극이 창조되는 것과 아울러, ‘말더듬이’, ‘움직임 더듬이’라는 지시문에서 보이듯 정지된 시간 속에서 ‘말’ 자체와 ‘움직임’ 자체가 주제화되는 것, 그리고 ‘소리’는 물론 그 외 조명과 소도구, 무대 공간 등 다양한 연극적 요소에 대해 새롭게 주목하게 되는 것 등을 모두 포괄한다.<sup>44)</sup>

‘침묵’은 서구 현대 문학은 물론 현대 예술에 있어 중요한 흐름으로 파악되는 것이다. 그런데 이 때 ‘침묵’이 주로 현대사회의 덧없음과 현대인의 소외에 대한 메타포로 해석됨으로써 ‘공허(emptiness)’와 ‘축소(reduction)’, ‘영도(the “zero degree”)’와 같은 개념들과 관련되어 있는 데 반해,<sup>45)</sup> 최인훈 희곡에서 ‘침묵’은 이러한 흐름과는 다소 다른 양상을 보이고 있음이 문

시 한편, 언어의 체계모니에 도전하여 다양한 연극적 수단을 사용하는 현대 연극의 흐름에 대해서는 A. Lust, 앞의 책, 267~275면 참조

- 44) 20세기 초에 이르러 서구 희곡/연극에서 ‘침묵’의 극작술은, 더 이상 텍스트를 위한 양념이 아닌 텍스트 구성의 중심 요소가 된다 (P.Pavis, 앞의 책, ‘침묵’ 항목). 케인은 메테르링크와 체홉, 베케트, 핀터, 올비와 같은 서구 현대 희곡 작가들의 작품에 나타난 ‘침묵’에 대한 연구를 행하고 있거니와(J.Kane, 앞의 책), 서구 현대 희곡에 있어서의 ‘침묵’의 의미에 대해서는 좀더 자세한 고찰이 필요하다.
- 45) 이허브 핫산은 ‘침묵’이 현대 문학의 중요한 흐름임은 물론 앞으로의 문학과도 연결되어 있는 것으로 보고 있고, 수잔 손탁 역시 현대 예술이 반-예술(anti-art)로 가고 있다고 말하면서, 주체와 대상, 이미지의 제거, 우연이 의도를 대체하고 침묵을 추구한다고 본다. 그리고 앞서 지적하였듯 케인 역시 현대 희곡의 중요한 흐름으로 ‘침묵’을 들고 있다 (I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus : Toward A Modern Literature*, New York Oxford University Press, 1971, 3~12면.; S. Sontag, 앞의 글, 앞의 책, 182~184면.; J.Kane, 앞의 책, 21~24면). 한편, ‘침묵’이 현대세계의 덧없음과 현대인의 소외와 관련되어 있음은 레슬리 케인의 견해이고(J.Kane, 위의 책, 24면), ‘공허’ ‘축소’ 및 ‘영도(the “zero degree”)’의 개념과 관련되어 있음은 손탁의 글 참고 (S. Sontag, 위의 글, 위의 책, 187면).

체적이다. 이것은 무엇보다 최인훈 희곡의 '침묵'이 '말더듬', '움직임'과 '몸짓', '소리'를 비롯한 다양한 연극적 요소들과 관련을 맺고 있다는 사실에서 비롯되는데, 이로써 '침묵'은 긍정적이고 생산적인 의미를 낳고 있음을 알 수 있다.<sup>46)</sup> 즉, 최인훈 희곡에서 상상력은 언어적 시(verbal poetry)의 한계를 넘어 다양한 종류의 연극적 표현과 결합됨으로써 배우 및 관객의 감각성에 도전하고, 보다 넓은 연극적 표현을 제공함으로써 인간의 삶의 비전에 생기를 부여하고 있다. 그리고 이것은 희곡/연극의 서정주의(dramatic lyricism)의 재생으로 해석할 수 있는 바,<sup>47)</sup> 최인훈 희곡을 '시작'이고 '서정적'으로 만드는 데 기여한다. 그리고 이와 함께 여기서의 '침묵'은 범람하는 말과 빠른 움직임 속에 정신차릴 겨를도 없이 바쁘게 돌아가는 현대 사회의 흐름에 역류하는 것으로, 현대 사회에 대한 저항의 의미를 가진다고 볼 수 있다.<sup>48)</sup>

46) 신현숙 역시 <봄이 오면>에 드러난 침묵이 동경·어둠·불모·천형·소외·분리의 의미를 내포하고 있음을 지적하고, 달내로 상징되는 '처녀'와 '사랑'이 이러한 침묵의 부정적 의미를 포용과 사랑, 생산력이라는 긍정적 의미로 변형시킨다고 보고 있다(신현숙, 앞의 글, 앞의 책, 55~57면). 즉, 신현숙의 논의는 본고와 마찬가지로 침묵의 긍정적이며 생산적인 의미를 부여하고 있다. 그러나 신현숙이 <봄이 오면>의 내용적 의미 구조 속에서 드러난 '침묵'의 의미를 논했다면, 본고는 대사와 청각기호, 몸짓 자체에 내포된 '침묵'의 의미를 읽어냄으로써 '침묵'의 연극성에 주목하고 있음은 차이점이라 하겠다.

47) A. Lust, 앞의 책, 276면. Lust는 연극의 시원을 무용과 음악, 시와 드라마적 예술이 결합된 것으로 보고, 이것은 그것을 연기하는 자나 보는 자 모두에게 풍부한 감각적 경험을 가능케 했다고 말한다. 그리고 풍부한 감각적 경험을 제공하는 현대 연극의 흐름에 대해, 연극이 오랫동안 빼앗겼던 원초적 힘을 되돌려 준다는 의미에서 보다 완전한 연극적 형태요, 희곡/연극에 있어서의 서정주의의 재생이라고 보고 있다(Lust, 앞의 책, 19~24면 및 275~276면 참조).

48) 이것은 최인훈 희곡의 침묵에만 해당되는 의미가 아니라, 현대희곡/연극 작품에 있어서의 침묵에도 광범위하게 적용될 수 있는 것이라 여겨진다. 로버트 브루스타인은 침묵으로 야기된 지속의 정체성(停滯性, stasis)이 빠른 움직임의 덧없음(evanescence)이 대조됨으로써 '이중적 시간(double time)'을 낳는다는 견해를 표출하는데, 이는 본고와 유사한 입장으로 보인다 (R. Brustein, *The Theatre of Revolt: An Approach to Modern Drama*, 27~30면; L.Kane, 앞의 책, 24면 재인용).

## 6. 결론

본고는 최인훈의 <봄이 오면 산에 들에>를 대상으로 무대지시문의 시적인 언어 및 ‘말더듬’, ‘움직임’과 ‘몸짓’, ‘소리’를 ‘침묵’의 미학적 관점에서 분석해 보았다. 지시문의 시적 언어는 언어의 시적 배열이 특징적인데, 이는 희곡으로 읽을 때나 무대에서 공연될 때 ‘침묵’의 개재를 의미하는 것으로 극을 매우 느린 흐름이 되게 함은 물론, 대사의 부재 속에 ‘움직임’과 ‘몸짓’, ‘소리’와 같은 연극적 요소에 주목하게 하는 효과를 낳는다. ‘말더듬’으로 대표되는 의사소통의 장애는 이 작품의 등장인물들이 전반적으로 가지고 있는 특징으로, 바우와 달내, 달내 아버, 달내 어미로 갈수록 그 정도가 심해진다. 여기서 말더듬과 침묵은 소외되고 억압받는 이들 인물들이 사회에 대해 가지는 억압과 불안, 공포의 심리를 반영하는 것이자 의사소통 수단으로서의 말 자체가 가진 한계와 불완전성을 보여주는 것으로, ‘말더듬이’ 달내 아버는 이같은 말의 속성 자체를 형상화하고 있다고 볼 수 있다. ‘움직임’은 이 작품에서 대사의 부재 속에 움직임만으로 된 장면은 물론, 말이 수반된 채 몸짓이 부각되는 마임의 기법이 활용되고 있음으로써, 움직임과 몸짓 자체가 주제화된다. ‘소리’는 등장인물의 심리를 반영함은 물론 소리의 반복이나 특정 인물(달내 어미)의 등장과 관련되어 라이트 모티프로 기능함으로써 극의 통일성에 이바지한다. 또한, ‘소리’ 역시 대사의 부재 속에 그 자체로 주제화됨을 볼 수 있으며, 조명과 소도구, 무대의 빈 공간 등과 함께 어우러져 유기체적인 특성을 부여받고 있음을 알 수 있다.

결론적으로, <봄이 오면 산에 들에>에 사용된 ‘침묵’은 느린 흐름의 극을 창조함으로써 빠르게 돌아가는 현대 사회에 대한 저항의 의미를 가지며, ‘움직임’과 ‘말더듬’, ‘소리’ 등과 같은 다양한 연극적 요소들과 관련됨으로써 긍정적이고 생산적인 의미를 낳고 있음을 알 수 있다. 그



리고 이 때 창조를 위해 사용된 다양한 연극적 요소들은 삶의 자원과 관련되어 배우 및 관객의 감각성에 도전하고, 보다 넓은 연극적 표현을 제공함으로써 인간의 삶의 비전에 생기를 부여하는 바, 희곡/연극에 있어 서정주의(dramatic lyricism)를 재생시키고 있다.

본고에서 분석한 무대지시문의 시적 언어와 ‘말더듬’, ‘움직임’과 ‘몸짓’, ‘소리’ 등은 이 작품뿐 아니라 최인훈 희곡 전반에 걸쳐 미학적 의미를 갖는 것으로, 최인훈 희곡의 연극적 키워드라 할 수 있다. 이같은 점에서 본고의 논의는 최인훈 희곡의 독창성과 시적 면모를 구체적으로 밝히고자 한 데에서 의의를 찾을 수 있다고 하겠다.

주제어: 침묵, 시적 언어, 말더듬, 움직임, 소리

## 참고문헌

### 1. 기본자료

최인훈, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, 문학과지성사, 1994.

### 2. 단행본

구분권 외, 『특수교육학』, 제2개정판, 교육과학사, 2004.

김영옥 외, 『특수교육학』, 제3개정판, 교육과학사, 2005.

신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.

황의경, 『언어장애 이해와 교정의 실제』, 홍익제, 2004.

Asmuth, B., 송전 역, 『드라마분석론』, 서문당, 2000.

Hassan, I., *The Dismemberment of Orpheus : Toward A Modern Literature*, New York Oxford University Press, 1971.

- Kane, L., *The Language of Silence : On the Unspoken and the Unspeakeable in Modern Drama*, Associated University Presses, 1984.
- Langer, S., *A Susan Sontag Reader*, Vintage Books, 1982.
- Lust, A., *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*, The Scarecrow Press, Inc., 2003.
- Pavis, P., 신현숙·윤학로 역, 『연극학사전』, 현대미학사, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Dictionary of the Theatre*, Univ. of Toronto Press, 1998.
- Szondi, P., 송동준 역, 『현대 드라마의 이론』, 탐구당, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Theory of the Modern Drama*, a Critical Edition, Edited and translated by Michael Hays, Polity Press, 1987,
- Steiner, G., *Language and Silence*, Penguin Books, 1979.
- Styan, J.L., *The Elements of Drama*, Cambridge Univ. Press, 1982.

### 3. 논문

- 권오만, 「최인훈 희곡의 특질」, 『국제어문』1집, 국제대학교, 1979, 3~19면.
- 김성수, 「최인훈 희곡의 연극성에 대한 연구」, 연세대학교 석사학위논문, 1991.
- 김치수, 「작가의 변모-최인훈 희곡의 <달아 달아 밝은 달아>」, 『문학과 비평의 구조』, 문학과지성사, 1984, 97~101면.
- 김 향, 「최인훈 희곡에서 드러나는 작가 의식-봄이 오면 산에 들에>를 중심으로」, 『최인훈 희곡 창작의 원리』, 보고사, 2005, 231~249면.
- 남진우, 「최인훈 희곡 연구-탐색과 구원」, 중앙대학교 문예창작학과 비교문학 전공, 1985.
- 서연호, 「최인훈 희곡론」, 『민족문화연구』28호, 고려대 민족문화연구소, 1995, 279~304면.
- 신현숙, 「봄이 오면 산에 들에-침묵의 무대 언어-」, 『한국현대극의 무대 읽기』, 월인, 2002, 34~57면.
- 양승국, 「최인훈 희곡의 독창성」, 『작가세계』, 1990봄, 99~111면.
- 유진월, 「최인훈 희곡 연구」, 경희대학교 석사학위논문, 1988.
- 이상일, 「극시인의 탄생」, 최인훈, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, 문학과지성사, 1979, 370~377면.

Abstract

Aesthetics of Silence in Choi In-hoon's Drama

- Focusing on <In a Mountain and a Field When Spring Comes>

Zoh, Borami

This thesis attempts to examine the poetic language, 'stutter', 'movement', 'gesture' and 'sound' shown in <In a Mountain and a Field When Spring Comes> in the point of the aesthetics of silence. The poetic language in stage directions is written like a poem, in which void spaces (silence) intervenes. So it makes the drama flow slowly and focus on 'movement', 'sound' and other theatrical elements.

'Stutter' is revealed in almost all the characters in the drama, and it shows the suppression and fear in the characters. It also expresses the limit or incompleteness of the language, so the stutterer, father of Dalnae, embodies such a property of the language itself. 'Movement' and 'gesture' accompanied by silence are focused in this play, and a series of gestures in the second tableau can be interpreted as mime. 'Sound' is also focused in this play and the repetition of the sound serves to the organism of the drama. In addition, some special sound accompanied by a character (mother of Dalnae) serves as a 'Leitmotif' in the drama.

As a result, the silence in this play makes the play flow slowly, which is against the value of modern society, so we can say that it works as a resistance of the modern society. But of all things, one of the most important feature of the silence in this play is that it is related to available artistic resources such as 'stutter', 'movement', 'gesture', 'sound' and other theatrical elements. The all-compassing means of creation challenges the actor's and spectator's sensitivity concerning life's very sources, and revitalizes one's vision

of life, by which it rekindles dramatic lyricism in the theatre. These features are all the more important, because these appear not only in this drama but in the other drama works by Choi In-hoon.

Key words : silence, poetic language, stutter, movement, sound

접 수 일 : 2006년 2월 27일

심사기간 : 2006년 3월 1~25일

게재결정 : 2006년 4월 7일(편집위원회)

K C I