

무대 위 심청의 몸과 신식민지의 성정치

- 최인훈 희곡 <달아 달아 밝은 달아>를 중심으로

조서연*

<차례>

1. 최인훈 희곡의 ‘정치성’이라는 문제
2. 개작을 통한 정치성의 강화와 ‘창녀 심청’의 등장
3. 무대 위의 성노동과 하위주체 여성의 침묵
4. 현실과 만난 심청의 몸들

<국문초록>

이 글은 최인훈 문학을 한국의 정치적 현실을 다룬 관념적 소설과 설화로부터 출발한 원형적이고 보편적인 세계를 다룬 희곡으로 각각 파악하는 단절적 인식에 문제를 제기하고, 그의 1978년 희곡 <달아 달아 밝은 달아>가 심청의 수난사를 통한 신식민지의 정치적 알레고리라는 점을 밝혔다. 이러한 정치성은 <달아 달아 밝은 달아>의 개작 과정에서 삽입된 이순신 압송 장면을 통해 한층 더 선명해진 것이었다. 이로써 심청이라는 허구적 개인의 수난사는 민족의 역사적 수난사로 확장되며, 이는 한국의 현실을 신식민지라는 국제적 구도 속에서 인식하였던 최인훈의 꾸준한 문제인식과 일맥상통한다. 나아가 <달아 달아 밝은 달아>는 무대 위에 현전하는 여성의 몸을 통해 ‘창녀 심청’의 고난을 재현함으로써 심청을 ‘민족의 딸’이 아닌 ‘하위주체 피난민 여성’으로 만들어 성정치적인 의의까지 획득해 낸다. 이는 초점화자의 서술을 통해 전개되는 소설에서는 기대할 수 없었던 새로운 효과이자, ‘심청의 전략’을 모티프로 한 다른 작가들의 심청전 개작과도 함께 읽힐 수 있는 가능성을 보여주는 지점이다.

주제어 : 무대 위의 몸, 심청, 신식민지, 최인훈 희곡, 하위주체

1. 최인훈 희곡의 ‘정치성’이라는 문제

최인훈은 그의 문학 활동 초창기인 1960년대부터 이미 한국 문단에서 첫 손에 꼽히는 작가의 위상을 차지했다. 그러한 작가가 1970년대에 갑자기 희곡으로 장르를 선회한 것은 문학계의 큰 사건으로 받아들여졌을 것이다. 이를 증명하듯 최인훈 희곡 연구는 “극시인의 탄생”¹⁾이라는 상찬으로 시작되어, 시적인 특성이나 연극적 형식의 독창성에 대한 연구에서부터²⁾ 전통 설화의 변용에 대한 연구,³⁾ 비극·제의극·메타드라마 등 장르론적 연구⁴⁾에 이르기까지 다양한 관점에서 상당히 이루어져 왔다.

선행 연구들의 일반적인 견해에 따르면, 한국의 정치적 현실에 대한 예리한 분석과 비판적 인식을 보여주는 최인훈의 소설과는 달리 그의 희곡은 설화의 세계를 패러디하여 한국인의 원초적 심성을 탐구한 결과물이다. 최인훈이 소설을 창작할 때에는 “19세기 말 이래의 한국사에 대한 투철한 역사인식 위에서(…) 그 인식을 대변하는 인물을 내세워 모순된 현실을 논리적으로 극복해 보려” 하였지만 희곡에서는 “모순된 현실이

- 1) 이상일, 『극시인의 탄생』, 『최인훈 희곡 전집』 10, 문학과지성사, 1979.
- 2) 양승국, 최인훈 희곡의 독창성, 『작가세계』 제2권 1호, 세계사, 1990; 조보라미, 최인훈 희곡의 ‘침묵’의 미학, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006; 조보라미, 최인훈 희곡의 연극적 기법과 비학 연구, 서울대학교 박사논문, 2007; 김동현, 『최인훈 시극의 장르론적 연구』, 부산대학교 박사논문, 2011.
- 3) 사진실, <달아 달아 밝은 달아>의 구조와 의미-페로디의 구조와 ‘희생양’의 의미, 『한국극예술연구』 제4집, 한국극예술학회, 1994; 이미원, 『장르 특성의 혼재(混在)-최인훈 희곡의 경우』, 『한국현대문학연구』 제5집, 한국현대문학회, 1997; 김현철, 『판소리 <심청가>의 페로디 연구』, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000; 여세주, 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>에 문제된 환상성과 현실성, 『드라마연구』 제31호, 한국드라마학회, 2009; 최두레, 『최인훈 희곡 <동동 낙랑동>의 알레고리적 읽기』, 『새국어교육』 제87권, 한국국어교육학회, 2011.
- 4) 이상우, 전통으로서의 비극과 경험으로서의 비극, 『어문논집』 제32집, 안암어문학회, 1993; 이상우, 최인훈 희곡에 나타난 ‘문(門)’의 의미, 『한국극예술연구』 제4집, 한국극예술학회, 1994; 서연호, 『최인훈 희곡론』, 『민족문화연구』 제28권, 고려대학교 민족문화연구원, 1995; 김기란, 최인훈 희곡의 극작법 연구, 『한국극예술연구』 제12집, 한국극예술학회, 2000.

* 울산대학교 강사

있기 이전에 살았던 인간의(…) 원초심성을 지닌 감성적 인간을 추적해 보고자”⁵⁾ 하였다. 이는 작가 본인에 의해서도 어느 정도 유도된 해석이다. 최인훈은 첫 희곡 <어디서 무엇이 되어 만나라>의 초연 기념 인터뷰(1970년)에서 “만남의 신비를 바탕으로” “설화의 당의정 속에서 기성의 관념에 구애 없이 보편적인 인간 심리의 미묘한 움직임을 포착하고 싶었”⁶⁾다고 밝히거나, 희곡으로서는 후기작에 속하는 <달아 달아 밝은 달아>의 공연에 와서도 자신의 희곡 세계를 ‘인연’이나 ‘마음’과 같은 보편적이고 신비로운 개념으로 요약한 바 있다.⁷⁾

그러나 이영미와 이승희에 의해 지적되었듯 이는 최인훈의 희곡이 지닌 정치적 주제를 외면한 연구로서의 한계를 지닌다.⁸⁾ “정치적 담론이 하나의 축으로서 텍스트의 긴장을 형성하고 있음에도 불구하고”⁹⁾ 최인훈 희곡 연구는 그의 문학 세계 전반을 관통하는 정치적 시각에 비교적 덜 주목해 왔던 것이다. 이는 그간의 작품 해석들이 최인훈 본인의 언설을 인용하는 과정에서 ‘탈정치적 희곡’이라는 관점을 강화하는 자료들을 주로 다루어왔으며 그것을 평면적으로 받아들였다는 점에서도 문제가 된다. 여기에서, ‘문학의 정치’란 ‘작가의 정치’, 즉 작가의 실질적인 정치 참여나 직접적인 언설에 나타난 사회구조, 정치운동 혹은 정체성의 표상이 아니라 문학이 그 자체로 정치행위를 수행함을 의미한다는 랑시에르의 관점을 참고할 수 있을 것이다.¹⁰⁾ 최인훈의 소설은 한국 사회의 현실에 대한 정치적 담론을 다루는 문학과 희곡은 현실 이전에 존재하는 원형적 심성을 다루는 문학이라는 장르 간의 단절된 인식은 이러한 관점에서

재고해볼만하다. 최인훈의 희곡이 역사인식이나 현실의 정치 문제와 별개의 차원에서 전개된 것이라는 해석에 적절히 도전한 사례들이 이미 있을 뿐 아니라, 그러한 해석을 받아들인다고 하더라도 순수한 원형이라는 것 자체가 정치와 무관한 것이 아니기 때문이다.

최근의 최인훈 연구들이 소설에서 희곡으로의 장르 전환 문제를 재검토하면서 그 연속성을 포착¹¹⁾하고 있다는 것은 이러한 측면에서 주목할 만한 일이다. 최인훈 희곡과 소설의 연속성은, 첫 발표 희곡으로 인정되는 <어디서 무엇이 되어 만나라>의 바탕이 된 <온달>과 <열반의 배온달 2>가 형식상 소설과 희곡의 중간에 서 있었다는 점이나, <어디서 무엇이 되어 만나라> 자체가 이전까지의 최인훈 소설들과의 연장선상에서 긴밀한 관련을 가지고 창작된 작품이라는 점, 그리고 마지막 희곡으로 여겨지는 <한스와 그레텔>¹²⁾이 최인훈이 희곡의 세계에서 소설의 세계로 즉 설화의 세계에서 현실의 세계로 복귀하려는 조짐의 예고편이라는 점 등으로 거론되고 있다.

이 글은 최인훈 희곡이 현실 세계의 정치와 동떨어진 원형적이고 신비로운 세계가 아니라는 관점에 동의하면서, 그의 문학 속에서 <달아 달아 밝은 달아>의 위치를 다시 한 번 정초해 보고자 한다. 희곡으로의 장르 전환 이후 비교적 후기에 발표된 <달아 달아 밝은 달아>¹³⁾는 일견 설화를 소재로 하여 한국적 정서를 담아낸 일련의 희곡들과 동일선상의 작품

11) 조보라미, 최인훈 소설에서 희곡으로의 장르전환 고찰, 『한국연극학』 제28권, 한국연극학회, 2006; 이승희, 같은 글; 송아름, 연극과의 동행, ‘최인훈 희곡의 형성’, 『서강인문논총』 제40집, 서강대학교 인문과학연구소, 2014.

12) 최인훈과 2011년에 면담을 진행한 조보라미에 따르면, 일반적으로 알려진 바와 달리 실제로 최인훈이 마지막으로 쓴 희곡은 <한스와 그레텔>이 아닌 <첫째야 자장자장 둘째야 자장자장>이며, 이러한 착각은 전집의 편집 순서에 따른 것으로 추정된다(조보라미, 『최인훈 희곡의 연극적 기법과 미학, 연극과인간, 2011, 14면.]. 그러나 이 작품은 전집 기준 총 6쪽의 아주 짧은 분량으로, 최인훈의 희곡들 중 유일하게 실제로 공연되지 않았고 타 지면이나 공연을 통해 미리 발표된 일 없이 1992년 개정판 전집에 처음 실린 것으로 대부분의 최인훈 연구에서 논외로 두고 있다.

13) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 『세계의 문학』 제3권 제3호, 민음사, 1978.

5) 송전, 원초심성의 탐구-최인훈의 문학세계, 『외국문학』 제15호, 열음사, 1988, 56면.

6) ‘濶達說話’에서 ‘만남의 美學’ 추구, 『조선일보』, 1970.11.18, 5면.

7) 최인훈, 마음, 극단 시민극장 2회 공연 팸플렛(1979.9.), 서연호, 앞의 글, 298~299면 수록.

8) 이승희, 최인훈의 극작 여정, 그 보편성예의 유혹과 정치적 무의식, 『민족문학사 연구』 35권, 민족문학사학회, 2007; 이영미, 『난해한 작품의 자의적 해석』, 『민족예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991.

9) 이승희, 같은 글, 250면.

10) 자크 랑시에르, 유재홍 옮김, 『문학의 정치』, 인간사랑, 2009, 9면 참조.

으로 여겨질 수 있으나, 엄밀히 말하자면 설화를 직접 차용한 것이 아니라 “초월주의적 세계관과 현실주의적 세계관이 공존하는 판소리계 소설을 패러디한 것으로서 이전까지의 희곡들과 변별”¹⁴⁾된다는 점에 유의해야 한다. 최인훈이 소설에서 희곡으로 장르를 전환한 것이 그가 밝힌 바와 같이 소설 창작에서 느낀 일정한 한계 때문이라면, 희곡에서 소설로 다시 돌아온 것 역시 그와 반대되는, 즉 희곡의 세계에서 봉착한 또 다른 한계 때문이었을 것이다. 이승희는 이에 대해 “현재적 정치의식이 동기화되어 있을지라도 거증책임으로부터 물러나 있는 설화적 세계”에서는 “원점회귀의 역사의식으로밖에 현상하지 못하”며, 그 설화의 세계가 “인식론적 사유를 중단하고 보편성에 몰두하도록 하는” 것이었다는 점이 최인훈 희곡의 한계였다고 말한다.¹⁵⁾ 이처럼 한계에 부딪친 최인훈이 희곡에서 찾으려던 돌파구가 바로 한국 고유의 설화가 아닌 유럽 민담에서 모티프를 가져오고 제2차 세계대전이라는 현실세계의 역사적 사건을 직접 다룬 <한스와 그레텔>(1981)이라는 일각의 해석들은 그러한 점에서 타당해 보인다.

이와 관련하여 박미리는 그와 같은 돌파 혹은 전환의 시도가 <한스와 그레텔>에서 갑자기 나타난 것이 아니라, 바로 직전에 발표한 희곡인 “<달아 달아 밝은 달아>에서 현실적 시공간 설정이 주는 극적 효과를 더욱 극대화시킨 것”¹⁶⁾이라고 해석하며, 이전까지의 최인훈 희곡과 달리 현실적 시공간을 적시하여 부조리한 세계를 재현한다는 점에서 두 작품을 동계에 둔다. <달아 달아 밝은 달아>에서 문제되는 현실적 시공간이란 바로 작품의 후반부에 등장하는 임진왜란 당시의 이순신 압송 장면을 가리킨다. <한스와 그레텔>처럼 예외적으로 취급되는 작품을 제외하면 역사적 사건이나 실존 인물이 작품 속에 나타나 이상한 틈을 만드는 것

14) 사진실, 앞의 글, 149면.

15) 이승희, 앞의 글, 269~270면.

16) 박미리, 최인훈 희곡에 대한 연극적 고찰, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002, 262면.

은 <달아 달아 밝은 달아>에서 유난한 현상이다.¹⁷⁾ 서로 간에 만나야만 할 필연적인 이유가 현실의 차원에서도 극작의 차원에서도 딱히 없는, 시대가 특정되지 않은 이야기 속 허구의 인물인 심청과 임진왜란 당시의 이순신이 후반부의 한 장면에서 갑자기 만나게 되는 것이다.¹⁸⁾ <달아 달아 밝은 달아>에 대한 선행 연구들 역시 이 장면에 대한 분석을 빠뜨리지 않는 경우가 대부분이다. 그러나 이승희나 김동현의 연구 정도를 제외하고는 이 장면이 1978년 발표 당시에는 없던 것을 뒤늦게 삽입한 것임을 언급하거나 의식하지 않고¹⁹⁾ 전개된 작품론들이기에 더욱 세심한 접근이 필요하다. <한스와 그레텔>의 현실적 시공간이 <달아 달아 밝은 달아>에서도 발견된다는 것은 충분히 동의할 수 있는 바이지만, 이는 <한스와 그레텔> 발표 이후에 이루어진 <달아 달아 밝은 달아>의 개작을 통해 이루어진 것이기 때문이다. <달아 달아 밝은 달아>에 대한 정치적 분석을 시도한 연구들이 대부분 이 장면에 주목하고 있다는 점에서도, 개작에서의 장면 삽입을 통해 더욱 선명해지거나 새로이 성취된 지점을 면밀히 살펴볼 필요가 있을 것이다.

17) <어디서 무엇이 되어 만나랴>나 <등등 낙랑동>과 같은 작품 역시 실존 인물 및 사건을 모티프로 하고 있으나, 이는 애초에 작품이 저본으로 삼고 있는 설화의 핵심적인 요소이기에 <달아 달아 밝은 달아>와는 다른 경우이다.

18) 이처럼 역사적 시공간과 설화, 신화, 꿈, 혼령 등의 허구적 요소를 뒤섞어 ‘상상적 역사극’을 만드는 것은 최인훈을 비롯하여 오태석, 윤대성, 김상열, 노경식, 이현화, 이강백 등 1960년대 말~1970년대 초에 작품 활동을 시작한 극작가들이 다수 공유하고 있는 극작술이기도 하다. 1970년대 이후 새로이 출현한 유형의 역사극들은 역사적 사실에 비하여 픽션이 우위를 차지하는 경향을 보인다. 이는 민주주의에의 열망이 좌절된 당대의 정치적 현실로 말미암아 기존의 계몽주의적 역사관이 퇴조하면서 ‘역사적 사실의 재현’만으로는 역사극을 만들어낼 수 없다는 문제의식에서 비롯된 현상이었다(김민조, 1970년대 역사극의 재현 방식 연구, 서울대학교 석사논문, 2013, 63~64면 참조). 기실 이러한 새로운 역사관은 희곡 창작기 이전 최인훈의 소설 작품들에서도 충분히 나타난 바 있으며, <달아 달아 밝은 달아>의 개작은 그러한 경향을 더욱 급진적으로 강화한 시도인 셈이다.

19) 김동현 역시 개작 사실을 언급하는 정도에 그치고 있다(김동현, 앞의 글, 147면). 이 개작이 최인훈의 주제의식을 더욱 선명하게 만들어준다는 분석은 이승희에 의해 이루어진 바 있다(이승희, 앞의 글, 268면).

<달아 달아 밝은 달아>는 『세계의 문학』 1978년 가을호에 처음 발표되었고, 1979년 제3회 대한민국연극제에서 극단 시민극장에 의해 처음 공연되었다. 이 판본이 실려 있는 출판물들은 『세계의 문학』 해당 호수 외에 1979년 문학과지성사에서 펴낸 첫 번째 최인훈 전집의 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, 그리고 1980년에 한국문화예술진흥원이 발간한 『대한민국 연극제 희곡집』 제3권이다. 이후 1992년에 최인훈 전집의 개정판이 나오면서 문체의 이순신 압송 장면이 삽입되고,²⁰⁾ 개작 이후의 공연들은 이 판본을 바탕으로 하여 이루어지고 있다. 개작 이후의 공연평이나 연구들은 이 장면이 극작술상으로 돌출되어 있는 무리한 장면이라는 비판을 계속하여 가해 왔다. 그럼에도 불구하고 최인훈은 2009년에 다시 한 번 개정된 전집에서도 이 장면의 삽입을 수정하지 않고 유지하였다. 최인훈이 이미 발표된 작품이라 하더라도 필요할 경우 여러 번 거듭하여 개작하는 작가임을 생각할 때, 이렇게 비판을 받은 장면을 2차 개정판 전집에서도 그대로 둔 것은 의미심장한 지점이라 할 수 있을 것이다.

이 글은 <달아 달아 밝은 달아>가 최인훈이 문학 활동 내내 견지하고 있었던 신식민지인으로서의 세계 인식이 드러난 작품이며, 이 점을 더욱 강화해주는 것이 바로 이순신 압송 장면의 삽입이라는 전제 하에 논의를 진행하고자 한다.²¹⁾ 심청이 중국에 팔려가고 일본 해적선에 납치되는 것이 해방 이후부터 전개된 신식민지적 상황에 대한 작가의 세계 인식이자 민족주의적인 시각에서 비롯한 것이라는 해석은 선행 연구에서도 어느 정도 이루어진 바 있다.²²⁾ 최인훈의 문학 세계 전체의 맥락에 이 작품을

20) 1980년과 1992년 사이의 <달아 달아 밝은 달아> 공연들이 어떤 대본을 썼는지 확인 할 수 있는 자료는 현재까지 구하기 힘든 상황이다. 따라서 이 글에서는 부득이하게, 확정된 텍스트로 남아 있는 경우만을 언급하기로 한다.

21) 따라서 1978년 『세계의 문학』에 발표된 첫 번째 판본이 아닌, 2009년 개정판 최인훈 전집 중 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』에 실린 판본을 기본 자료로 사용한다.

22) 이 문제를 다룬 연구는 다음과 같다. 사진실, 앞의 글; 이승희, 앞의 글; 최상민, 「근대 여성의 재현과 복수의 상상력」, 『한국문학이론과 비평』 제34집, 한국문학이론과 비평학회, 2007.

놓고 보면 그러한 관점은 독특함이라기보다는 오히려 작가의 일관성으로 여겨질 수 있으며, 혹은 작가의 문학적 변화 및 장르간의 차이를 평면적으로 만들어버릴 위험이 지적될 수도 있다. 그러나 <달아 달아 밝은 달아>는 배우의 몸을 내세우는 희곡이자 작품을 이끌어가는 중심인물이 여성이라는 점에서, 지식인 남성 초점화자를 내세운 소설과는 다른 층위에 서게 된다. 즉, 한국이 처해 있는 신식민지적 상황과 계속되는 민족 수난사가 ‘연극 무대’에서 ‘여성의 몸’을 통해 발현된다는 것이 최인훈 문학의 전체적 맥락 속에서 <달아 달아 밝은 달아>가 놓인 독특한 위치를 만드는 것이다.

이 글은 희곡 창작의 기간을 전후하여 발표된 최인훈의 소설 및 문학론에 나타난 그의 신식민지적 세계 인식을 살피고 <달아 달아 밝은 달아>에 대한 정치적 독해를 우선 시도할 것이다. 그리고 국제적 정치관계에 대한 최인훈의 인식이 연극 무대 위 여성의 몸을 통해 재현됨으로써 독특하게 발현되는 성정치적 측면을 분석하여, <달아 달아 밝은 달아>의 심청을 하위주체 여성으로 이해할 수 있음을 밝히고자 한다. 이는 최인훈 문학 전체의 흐름 속에서 <달아 달아 밝은 달아>의 위치를 재점검하는 작업인 동시에, 심청을 ‘창녀’로 설정하는 아이디어를 공유한 다른 작가들의 작품과 <달아 달아 밝은 달아>를 한 궤도에 놓고 볼 수 있는 시각을 준비하려는 시도이기도 하다.

2. 개작을 통한 정치성의 강화와 ‘창녀 심청’의 등장

최인훈 문학의 장르 전환과 관련한 연구는 소설에서 희곡으로의 방향 전환을 주로 다루고 있으며, 그 반대 방향의 전환 혹은 복귀는 상대적으로 덜 주목받아왔다. 소설에서 희곡으로의 이동을 ‘장르 전환’이라 할 때,

그 어휘에 담긴 뉘앙스는 최인훈의 소설과 희곡 사이에 일종의 단절이 있음을 암시한다.²³⁾ 그러나 이는 1장에서 언급된 초기 희곡인 <온달>이나 <열반의 배-온달 2>, 그리고 마지막 희곡인 <한스와 그레텔>이 소설과 갖고 있는 주제적·형식적 친연성에 의해 재고의 대상이 된다.

최인훈은 <한스와 그레텔> 발표를 마지막으로 오랜 절필의 기간을 거친 후, 일종의 자전적 소설인 『화두』에서 자신의 삶과 문학적 여정을 총망라한다. 여기에서 최인훈은 자신이 문학 활동을 시작하기 이전부터 견지했던, 한국 사회의 정치적 조건에 대한 인식의 일단을 서술한 바 있다. 그는 한국전쟁 피난 생활 속에서 한국 사회가 “미국이라는 군대 막사 밖에서 외글거리는 기지촌(…)”이자 ““우리들의 난민촌’ 밖에 있는 더 큰 난민촌인(…) ‘나라 난민촌’²⁴⁾이라는 처지에 놓여 있음을 깨달았다고 말한다. 즉, 한국은 일제 식민지로부터는 해방되었을지 모르나 곧이어 미국이 주도하는 신식민지의 구도 속으로 다시 들어가게 되었다는 것이다.

이처럼 한국의 위치를 국제적인 관점에서 조망하는 감각은 희곡으로의 장르 전환 이전부터 최인훈의 문학 속에 중요하게 나타나 온 것이었으며, 절필 이전의 후기 소설 창작기에 해당하는 1960년대 후반~1970년대 초반에 오면 현재의 한국 사회가 신식민지적 상황 속에 놓여 있다는 작가의 세계 인식이 한층 뚜렷해진다. 특히 1967~1976년에 걸쳐 발표된 <총독의 소리> 연작에서 최인훈은 “지구화가 막 시작되고 있던 시점에서 식민주의적 세계 질서 아래의 강대국의 자본 통제를 읽어내”면서 “전

23) 가령 한상철은 최인훈의 소설과 희곡 간 단절에 대하여 다음과 같이 정리한다.

“최 선생님의 소설을 평하는 분들을 봐도 그렇고 제가 느끼는 것도 그런데 이를테면 남북 분단이라든지 고향 상실이라든지 역사적 사건들, 역사가 우리에게 결정적으로 부여한 사건들이 소설 속에서는 상당히 강하게 주제가 돼서 나타나고 있는데 희곡에서는 그렇게 보기 어려운 것 같아요(…)근대적 상황이 있기 이전의 한국인의 정서나 의식, 훨씬 더 원초적이고 보다 더 근본적인 의식이나 인간의 감성을 희곡 속에서 보여주는 게 아니냐 하는 거죠.” (최인훈·한상철 대담, 『하늘의 뜻과 인간의 뜻』(1970년), 『문학과 이데올로기』, 문학과지성사, 2009, 482면).

24) 최인훈, 『화두』 1, 민음사, 1994, 104면.

지구적 자본주의 비판²⁵⁾을 치밀하게 전개하였다. 이는 식민주의를 ‘지배적 시기’와 ‘해계모니적 시기(신식민주의)’로 구분하여 식민주의의 변형된 지속을 포착하면서, 후자가 식민자들의 가치, 태도, 도덕, 제도 및 생산양식 전체를 피지배자들이 적극적으로 “동의”하며 수용하는 동시에 그 배경에 군사적 강압의 위협이 도사리고 있는 시기라고 진단한²⁶⁾ 잔모하메드의 탈식민주의적 비판에 근접한 시각이 최인훈의 문학 속에서 선취되고 있었음을 시사하는 바이다.

그는 벽에 붙은 단추를 눌렀다. 벽이 열리면서 이순신李舜臣이 들어섰다. 따라오는 사람을 보니 원균元均이다. 이순신은 여름을 타는지 좀 파리해 보이고 원균은 혈색이 좋다. 그들은 다정하게 서로 앉기를 권한다. 이방의 주인이자 사학자이자 죄수인 사람이 그들에게 인사하고 자리를 권한다.

사학자 일부러 나오시라고 해서 죄송합니다.

두 사람, 약간 고개를 숙이어 괜찮다는 표시.

사학자 다름이 아니고, 임진왜란에 대한 증언을 부탁드리려는 겁니다.

이순신 기쁘게 응하겠습니다.

(…중략…)

이순신 퇴장. 원균 뒤처지면서 무슨 말을 할 듯싶더니 고개를 흔들면서 이어서 퇴장. 죄수, 독고준 일행을 향한다.²⁷⁾

최인훈의 지속적인 신식민지 인식과 관련하여 이 글이 특히 주목하는 장르 전환 이전의 소설은 『서유기』이다. 『서유기』는 “억압과 지배가 공

25) 차미령, 최인훈 소설에 나타난 정치성의 의미 연구, 서울대학교 박사논문, 2010, 144면.

26) Abdul R. Janmohamed, “The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature”, Critical Inquiry Vol.12 No.1, The University of Chicago Press, 1985, pp.61-62.

27) 최인훈, 『서유기』, 문학과지성사, 2008, 132~139쪽.

고한 식민지 시대를 벗어난 이후에도 유지되고 있는 헤게모니적 시기에 해당하는 신식민주의를 염두에 두고 올바른 태도가 무엇인지를 성찰하는 작품²⁸⁾으로서, 희곡 창작기가 마무리된 이후 새로이 발표된 『화두』에 까지 이어지는 신식민지적 세계 인식을 보여주는 작품이다. 동시에, 허구와 역사가 차원과 시공을 초월하여 교직하는 양상을 보여준다는 점, 그리고 호메로스의 『오뒷세이아』나 오승은의 『서유기』와 같이 기존의 고전 텍스트를 패러디한 작품이라는 점에서 <달아 달아 밝은 달아>와의 구조적 유사성을 생각해 보는 것도 가능하다.

『서유기』는 최인훈의 첫 희곡 <온달>보다 3년 앞서는 1966년에 발표된 장편소설로, 작품 일부에 희곡의 형식이 나타나고 있다는 점에서도 주목할 만하다. 허구의 인물인 독고준을 역사 속 실존인물인 이순신과 만나게 하는 문학적 장치로서 희곡의 형식을 차용한 것인데, 이는 역사를 소설로 쓸 경우 소설이라는 장르에 요구되는 리얼리즘적 제약으로 인해 한계에 봉착할 수밖에 없다는 작가의 생각²⁹⁾이나 장르 전환 문제와도 연결되는 지점이다. 특히 이 부분에서 나타나는 인물이 이순신과 원균이며, 그 내용이 임진왜란에 대한 토론식 진행이라는 점은 <달아 달아 밝은 달아>와의 연속성을 생각할 때에 의미심장하다. 허구의 인물과 ‘이순신’을 만나게 하는 작업은 <달아 달아 밝은 달아>의 1992년 개작에서뿐만 아니라 『서유기』에서 이미 한 번 실행된 적이 있는 것이다.

사학자 그러면서도 공세를 취할 힘까지는 없었다는 말씀인가요?

이순신 (눈을 뜨면서) 공세, 공세, 하지만 나한테 힘이 있었다손 치더라도 안 됐을 것이요.

사학자 네? (놀라면서) 그 까닭을……

이순신 (약간 역정난 듯이) 여보, 공세를 취해서는 어찌라는 거요?

28) 김미영, 『최인훈의 『서유기』 고찰』, 『국제어문』 제32집, 국제어문학회, 2004, 192-193면.

29) 최인훈, 『문학과 역사』, 『문학과 이데올로기』, 문학과지성사, 2009, 84면.

사학자 왜 본토에 상륙해서……

이순신 (낮을 찌푸리면서) 바른 정신으로 하는 소리요, 그게? 상륙을 해서 내가 소서행장 노릇을 하란 말이오? 원래 왜란의 근본이, 풍신수길이가 글이 없어 국제 정세에 어두웠기 때문에 일어난 것입니다. 그는 명(明)을 쳐서 천하를 얻겠다는 것이 소원이었습니다. 천하는 그가 얻지 않아도 천하입니다. 천하는 천하의 것입니다. 중원의 인심이 왜국의 수길이를 부르지 않는데 가겠다 함은 무명지사(無名之士)요 패도가 아니겠소. 동양 3국은 오랫동안 국경이 안정되고 종족이 안정되고 풍습이 서로 달라서 자연의 안정을 얻은 지 오래요. 이것을 지금 와서 이리저리 바꾼다 함은 소의 머리를 뜯어다 원숭이 꼬리에 붙이고, 원숭이 꼬리를 떼어다 토끼 머리에 붙이는 것이나 다를 것이 없소. 소는 넘어지고, 원숭이는 곤두박질하고, 토끼는 실성할 것이요. 이치가 이러한데 무슨 상륙이고 무슨 공세요. 해피하고 망측한 사문의 난적이요. 그런 생각은……³⁰⁾

『서유기』에서 빈번하게 나타난 희곡을 비롯한 소설 외적 장르의 차용은 추상적이고 난해한 소설 걸 서사의 이해를 돕기 위한 상세한 설명이자, 작중인물의 대사를 통해 작가를 직설적으로 대변하는 기능을 한다.³¹⁾ 특히 이 장면에서 이루어진 이순신의 긴 언설이 명-조선-일본을 아우르는 동아시아 정세의 맥락 속에서 임진왜란이라는 사건을 해석한 것이었음을 생각할 때, 최인훈에게 있어 이순신과 임진왜란은 단지 민족의 수난을 넘어서서 “국제 정치 감각”³²⁾을 통해 호출되어야 하는 인물이자 사건이었음에 유의할 필요가 있다.

30) 최인훈, 『서유기』, 앞의 책, 136면.

31) 연남경, 최인훈 소설의 장르 확장 과 역사의식, 『현대소설연구』 제42호, 한국현대소설학회, 2009, 261면, 263면 참조.

32) 최인훈, 앞의 글, 138면.

그런데 『서유기』에서 희곡의 형식이 차용된 것은 작품의 전체 분량에서 작은 일부에 지나지 않는다. 그나마도 이순신의 길고 설명적인 대사가 상당 부분을 차지하고, 이순신과 원균이 퇴장한 후 토론의 사회를 맡았던 사학자가 이순신의 말에 대해 다시 한 번 해설을 해 주는 등, 연극적 성격보다는 소설적 성격이 한층 강하다. 그렇다면 희곡인 <달아 달아 밝은 달아>에 와서는 무엇이 어떻게 달라졌을까. 이 글은 이순신과 마찬가지로 임진왜란을 겪은 주인공 심청이 그와는 달리 하위주체에 속하는 여성 인물이라는 점에 유의하며 <달아 달아 밝은 달아>에 대한 정치적 독해를 시도하고자 한다.

최인훈 희곡, 특히 <달아 달아 밝은 달아>를 정치적으로 해석하려는 시도가 그동안 없었던 것은 아니다. 그러나 최인훈 희곡이 지닌 미적 독창성이나 원형적 심성에 대한 연구의 성과와 양에 비해 정치적 차원을 본격적으로 다룬 연구는 그리 많지 않다. “최인훈 희곡에 대한 지나친 알레고리적 해석은 지양”해야 하며, “어디까지나 최인훈 희곡은 최인훈 소설에 대한 일종의 반작용에서, 문학적 및 예술성을 표출하고자 하는 의도로 해석”함이 적절하다는 것이다.³³⁾ 이는 최인훈이 자신의 희곡이 지닌 보편성을 강조함으로써 한국 사회의 구체적 현실에 대한 인식을 펼쳐낸 소설과 그렇지 않은 희곡을 은연중에 구분했던 데에도 어느 정도 원인이 있는 듯하다.³⁴⁾ 그러나 이는 최인훈 희곡을 풍부하게 독해할 가능성을 제

33) 조보라미, 앞의 글(2007). 그러나 조보라미 역시 <한스와 그레텔>에 오면 “한국의 정치·사회·역사·문화적 현실에 대한 비판적 인식을 주로 하는 최인훈 소설과의 유사성”을 포착할 수 있는 해석을 내놓는다(조보라미, 앞의 책, 242~243면).

34) 가령 최인훈은 <옛날 옛적에 휘어이 휘어이>의 미국 공연에 부치는 글에서 “이번 공연은 우리 희곡을 외국어로 우리나라 학생들이 공연한다는 점에서 특별한 뜻이 있습니다. 특별하다는 것은 이 희곡의 보편적 설득력이 시험받을 수 있다는 뜻입니다”(최인훈, 『막이 오르기를 기다리면서』, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 282면)라는 의미를 부여하거나, 이후 『화두』에서 그 공연을 회상하며 미국 대학의 부총장이 “연극이 재미있었고 주제를 잘 알 수 있었다(…)특히 주제가 universal하다”(최인훈, 『화두』1, 민음사, 1994, 168면)라고 평한 점을 다시 한 번 언급하는 등 자신의 희곡이 지닌 보편성을 여러 번 강조한 바 있다.

한하는 걸림돌이 될 수 있다. 설령 문학의 정치를 작가의 정치로 한정하여 작가 본인의 기록에 기대어 희곡을 해석한다고 해도 문제는 남는다. 최인훈 스스로가 <달아 달아 밝은 달아>와 관련하여 신식민지인으로서의 정치적 의식과 국제적 감각을 뚜렷하게 내비친 기록 또한 엄연히 존재하기 때문이다.³⁵⁾

<달아 달아 밝은 달아>가 판소리계 소설 <심청전>을 패러디함으로써 해방 이후부터 1970년대까지 한국의 신식민지적 상황을 알레고리적으로 재현한 작품이라고 할 때, 여기에서 가장 눈에 띄는 사항은 원전에서 지고지순한 효녀로 나왔던 심청을 ‘창녀’로 설정했다는 점이다. 한민족의 대표적인 효녀 표상으로 여겨지는 심청에 대한 그와 같은 비틀기는 많은 반발을 살 수밖에 없었다. 제3회 대한민국연극제 상연작들에 대한 비평에서 드러난 바와 같이³⁶⁾ 이 설정에 대해서는 초연 당시부터 논란이 따라붙었다. 한국방송공사의 ‘TV문학관’에서 방영된 277편의 단막극 가운데 유일하게 심의를 통과하지 못했던 작품 또한 희곡 <달아 달아 밝은 달아>를 방송극으로 각색한 동명의 작품이었다(원작 최인훈, 극본·연출 박진수). 원작이 불리일으켰던 논란으로 인해 방송극 <달아 달아 밝은

35) 최인훈, 『현대인이 잃어버린 것-달아 달아 밝은 달아>』, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 130면.

이 글이 작성된 연도는 분명하지 않다. 그러나 산문집 『길에 관한 명상』이 1989년에 묶여 출판된 것임을 생각할 때, 이 글은 <달아 달아 밝은 달아>가 초연된 1970과 개작이 확정되는 1992년의 사이에 상연된 공연에 부처진 글임을 알 수 있다. “개화 이후의 우리는 백인들이 만들어낸 것들 과학·정치제도, 그들의 종교 같은 것들이, 마치 그것들을 알기 전의 우리 삶에는 켜트머리도 없던 것이거나, 그렇지 않더라도, 우리 조상들의 삶과는 차원이 다른 무엇을 가져다줄 것처럼 생각해왔다”거나 “유럽의 문명과 만난 모든 비유럽권이 고통을 겪으면서 배운 진상”이라는 그의 진술은, 작가 본인이 이 작품을 통해 신식민지의 문제를 다루고자 했으며 개작을 통해 이를 성취하려 했으리라는 점을 추정할 수 있게 해 준다.

36) “市民劇場의 <달아 달아 밝은 달아>(崔仁勳 작 沈賢祐 연출)는 공연초반부터 찬반의 논란을 불러일으킨 작품이었다. 沈淸說話가 지니고 있는 아름다운 幻想構造를 깨버렸기 때문이다. 작가는 봉건사회속의 孝心の 沈靑을 거부하고, 자본의 횡포와 역사속에서 참담하게 몰락하는 運命의 女人(娼女)으로 그려놓았기 때문이다.”(유민영, 『수준작 없는 창작극 행렬』, 『동아일보』, 1979.11.28, 5면)

달아>는 대본 심의과정에서부터 제동이 걸렸으며, 거듭된 수정과 촬영 중단 소동 끝에 완성된 필름 역시 1986년 4월 26일 방영 직전 내부시사회에서 심청의 유곽 생활 장면이 문제가 되어 해당 프로그램 방영작들 중 유일하게 방영 불가 판정을 받았던 것이다.³⁷⁾ 당시의 통념에 비추어 이렇게 반감이 컸던 설정을 최인훈이 굳이 고집했던 이유, 그리고 논란에도 불구하고 정작 해당 작품이 오랜 시간에 걸쳐 꾸준히 상연될 수 있었던³⁸⁾ 이유는 무엇이였을까.

이와 관련하여 우선 떠올릴 수 있는 것은 1970년대에 성행했던 호스티스 문학·영화와 <달아 달아 밝은 달아>의 연관성일 것이다. 실제로 <달아 달아 밝은 달아>는, 당대의 호스티스 재현물들이 여성의 성상품화를 고발하는 르포르타주적 외피를 두르고 실제로는 관음증적 욕망을 충족시키는 데에 집중했음에 반하여, “에로티시즘을 제거한 심청을 통해 성상품화와 그 폐해를 깊이 있게 인식하고 그 요인을 1970년대 사회·정치적 모순과 불합리함에서 찾아”³⁹⁾내었다는 평가를 받은 바 있다. 그러나 호스티스 문학의 여성들이 ‘도시로 팔려간 딸’이라는 모티프를 바탕으로 하고 있다면, 심청이 인신매매를 통해 ‘창녀’로 팔려간다는 설정은 도농간 구도가 아닌 민족 간의 국제적 구도이자 신식민지의 정치적 차원으로 해석해야 한다는 점에서 이는 한층 더 엄밀한 독해를 필요로 한다.

우리 국민은 이 세기의 전반 부분을 외국인의 노예로 살아왔다. 우리 땅을 점령한 외국 군대는 그때까지 나라에 속했던 땅을 모두 자기들 것으

37) 『한겨레』, 1996.12.7, 21면.

38) 필자가 현재까지 확인할 수 있었던 <달아 달아 밝은 달아>의 공연사는 다음과 같다. 1979년 극단 시민극장 ‘대한민국 연극제’ 공연(서울극평가그룹 희곡상), 1981년 전국대학연극축전 성균관대 공연, 1985년 대구 우리극단, 시민극장 공연, 1993년 제1회 젊은연극제 한양대 공연, 1995년 정동극장 고선웅 연출 공연, 2007년 세종M시어터 이운택 연출 공연, 2007년 밀양연극촌 송년특별공연 이운택 연출 공연, 2014년 마포 아트센터 플레이 맥 신일수 연출 공연.

39) 여세주, 앞의 글, 136~137면 참조.

로 등록하고, 토착 지배층에게 나머지 땅을 조금씩 나누어주고, 국민의 대부분을 농노로 삼았다(…) 역사의 단계가 그러했기 때문에 공장도 들어섰고, 어디에서나 그런 것처럼 농촌에서 못 살게 된 농민들이 그 공장의 기계를 돌보는 공장노예가 되었고, 그런 일자리도 없는 농민의 가족들은, 딸들은 도회지의 뒷골목에서 성의 노예가 되었고 아들은 깡패와 양아치, 좀도둑이 되었다(…) 전쟁은 멈췄지만, 먹고 살 거리도 부족한 땅에서 사람들은 미군 부대 주변의 양아치, 암생이꾼, 양공주 생활에 본질적으로는 다름이 없는 생활을 할 수밖에 없었다. 나라의 <대통령>이라는 것은 이런 경우에 기지촌의 조직깡패의 대장에 다름 아니었다.⁴⁰⁾ (밀줄 인용자)

위와 같은 최인훈의 현실 인식을 참고하면 ‘심청-창녀’ 설정의 바탕을 이루는 민족주의적이고 정치적인 시각을 쉽게 짐작할 수 있다. 1970년대는 실제로 기생관광에 대한 담론이 급증한 시기이기도 했다.⁴¹⁾ 기생관광 반대 운동은 1980년대까지 이어지는 긴 흐름을 갖고 있는데, 1970년대 담론의 양상은 민족주의적 의식을 바탕으로 하고 있다는 점에서 그 이후의 담론과 변별점을 지닌다. “여성의 인권을 유린하고 내 조국을 일본 남성의 유곽지대화”⁴²⁾한다는 여성주의 진영의 비판 뿐 아니라, 당시 기생관광의 주 소비자였던 일본인들이 서울 한복판에서 일으켰던 여러 가지 소동은 “많은 한국인들의 민족감정에 상처를 입히는 사건”⁴³⁾이었다. 1970년대 기생관광 반대 운동을 주도했던 ‘한국교회여성연합회’는 나아가 기생 관광을 추동한 사회구조, 즉 불평등한 한일관계 및 ‘경제제일주의의 개발정

40) 최인훈, 『화두』 1, 민음사, 1994, 327~328면.

41) 당시 주요 일간지들에서 ‘기생관광’과 관련하여 발표된 기사는 1960년대부터 간간히 등장하다 1970년대 들어 그 수가 급증하여 1973년에 정점을 이룬 후 1970년대 후반 까지도 계속된다. 1980년대 중반을 전후한 시기와 1990년대에도 관련 기사가 계속하여 등장하지만 1970년대와는 담론의 양상이 다르다는 점에서 이는 따로 다루어야 할 대상이다.

42) 박정미, 『성 제국주의, 민족 전통, 그리고 ‘기생’의 침묵』, 『사회와 역사』 제101집, 한국사회학회, 2014, 405면.

43) 같은 글, 411면.

책'과 '매춘 관광사업'에 대한 비판으로까지 담론을 확장시켰다. 당대의 담론 속에서 기생관광은 "여성 억압의 문제일 뿐 아니라 자본주의 및 국제관계 불평등의 문제로 여겨졌던"⁴⁴⁾ 것이다.

그 발치에 피난민들이
 웅기증기 앉아도 있고 누워도 있고
 어떤 사람은 무언가 먹고 있다
 심청 나온다
 남루한 옷에
 보따리를 끼고 있다
 서서 돌아본다
 한옆에 앉는다
 옆에 앉은 아낙네가 자리를
 좀 비켜준다

아낙네 색시는 어딜 가우
심청 네 황해도 도화동으로 갑니다
 (...)

죄인을 실은 수레 나온다
 사람들 술렁댄다⁴⁵⁾

1970년대의 신식민지적 구도 하에서 한국 여성이 성적으로 착취당한 현실과 <달아 달아 밝은 달아>를 연결할 수 있는 결정적인 근거는 바로 작품의 후반부에 나오는 이순신 압송 장면에서 발견된다. 심청이 공양미

44) 같은 글, 415면.

45) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, 문학과지성사, 2009, 390~391면. 이하 작품 인용시에는 해당 책의 면수만을 밝힌다.

300석을 받고 중국 유곽에 팔려가거나, 조선인 손님은 김서방의 도움으로 귀향하는 길에 일본 해적선에 납치되어 성노예 생활을 하는 것은 그 자체만으로는 정치적 알레고리로 읽기에 다소 근거가 부족하다. 물론 개작 이전에도 심청이 조선으로 돌아가게 되는 계기가 임진왜란일 것이라는 암시는 있었으나 이것이 작품 속에서 명확하게 언급되지는 않는다.⁴⁶⁾ <달아 달아 밝은 달아>가 심청이라는 한 가련한 인물이 억압적인 효(孝) 이데올로기와 착취적인 가부장제에 의해 수난을 겪는 서사라는 일반적인 해석을 넘어서서 정치적 읽기를 시도하기에는, '중국'과 '일본'이라는 설정은 다소 약한 단서인 것이다. 그런데 1992년 개정판 전집 수록판에 와서 임진왜란이라는 역사적 사건과 피난민들의 모습, 그리고 이순신이라는 실제 역사적 인물이 개입하면서부터 <달아 달아 밝은 달아>에 대한 정치적 독해의 가능성은 급증하게 된다.

<달아 달아 밝은 달아>의 임진왜란은 조선 반도에 왜적이 침입하는 방식으로 재현되지 않는다. 이 작품에서 임진왜란은 고향을 떠나 멀리 중국 유곽과 일본 해적선을 떠돌며 유린당하던 조선 출신의 하층민 여성 심청이 바다 위에서 맞은 전쟁이며, 피난선을 타고 고국에 도착한 그녀가 최후로 호송되는 이순신의 모습을 보고 피난민들의 설명을 듣고서야 비로소 상황을 이해하게 되는 전쟁이다. 앞서 『서유기』에서 다루어진 임

46) **해적 5** 빨리 빨리

해적 6 어디로 간다는 거야

해적 5 조선하고 싸움이 붙었는데 우리도 청부를 맡았대

(...)

문득

심청을 보고

해적 5 응, 너도 태우고 가자

해적 6 그렇군

해적 5 한동안 돌아오지 않게 되는데 두고 가야 되나 (<달아 달아 밝은 달아>, 389~390면)

진왜란이나 <달아 달아 밝은 달아>의 임진왜란이나 이처럼 국제적인 공간 속에서 조망되는 전쟁임은 마찬가지이다. 그러나 『서유기』의 임진왜란이 작중 인물의 입을 빌어 “당대의 최고 수준의 인텔리겐차”⁴⁷⁾라고 규정된 이순신의 시각으로 동아시아의 국제정세라는 공식적 정치의 맥락에서 해석된 전쟁이라면, <달아 달아 밝은 달아>의 임진왜란은 사회에서 배제된 비가시적인 인물이자 허구적 인물인 심청의 입장, 다시 말해 피난민의 입장에서 다른 초점을 가지고 언급되는 전쟁이며, 전자가 관념의 차원에서 분석적인 언설의 대상으로 작품 속에 서술되었다면, 후자는 인물의 몸이 처한 상황을 표현하는 공간으로서 무대 위에 펼쳐지는 것이다. 이러한 연결 및 대비는 <달아 달아 밝은 달아>의 개작을 통해 한층 더 강화되는 해석이다. 신식민지적 상황에 대한 최인훈의 소설적 재현에는 지식인의 관념적인 조망과 난민 의식의 표출이 모두 포함된다. 그 중에서도 초기에는 파편적인 삽화로 나타나던 난민 의식은, 한국전쟁 직후의 한국 사회 자체를 “거대한 피난민촌”으로 그리는 후기 소설들에서 보다 집중적으로 나타난다.⁴⁸⁾ 이러한 흐름을 생각할 때, 일본에 의한 ‘지배적 식민주의’ 시기에서 미국에 의한 ‘헤게모니적 식민주의’의 시기로 한국 사회가 이행한다는 최인훈의 국제적 감각과 세계 인식은 난민 의식과 함께 점차 본격화하며, 『서유기』에서 다루어진 임진왜란 소재 역시 <달아 달아 밝은 달아>에서 그러한 관점으로 다른 방향에서 다루어진 것이라 이해할 수 있다.

그렇다면 이 장면에 등장하는 임진왜란 피난민 모티프는 최인훈 문학 세계의 전반을 관통하는 난민 의식과 일정한 접점을 지니는 것이 된다. 말하자면 심청의 귀향은 단순히 만리타향을 떠돌며 천신만고를 겪은 한 여자의 개인적인 귀향이 아니라 동아시아에서 벌어진 전쟁의 피난민 행렬에 속한 귀향이 되는 것이다. 더구나 허구의 인물인 심청이 임진왜란

피난민들 및 조선의 수호자 대접을 받는 이순신과 조우하게 되면서 그녀의 수난은 국제적 맥락 속에서의 민족 수난으로 확장된다.

개작된 <달아 달아 밝은 달아>의 이순신 압송 장면으로 인하여 극중의 ‘중국’과 ‘일본’이라는 장소는 식민지적 구도 하의 장소로 읽힐 수 있게 되며, 이 작품은 비로소 해방 이후부터 1970년대까지의 신식민지적 상황에 대한 정치적 알레고리로서의 성격을 분명하게 획득한다. 공양미 삼백석이라는 허황된 약속으로 딸을 색주가에 팔아넘기는 심봉사는 무능력한 정부이자 국민을 팔아넘기는 무책임한 국가가 되고, 중국의 유곽과 일본의 해적선은 이들을 착취하는 강대국을 유비하며, 심청은 이와 같은 국제정치적 구도 속에서 희생되는 인물로 자리하게 된다. 용이 날뛰는 환상적인 장소인 중국의 유곽, 망망대해에 떠다니는 일본의 해적선은 한층 더 현실적인 국적을 부여받으며, “조선에서 건너 온 꽃이랍니다”, “조선하고 싸움이 붙었다는데”와 같은 대사를 통해 초판본부터 어렴풋이 암시되던, 국경을 초월한 자본의 성착취와 전쟁이라는 국제정치적 상황 역시 이 개작을 통해 한층 더 선명해지는 것이다. 심청은 중국 유곽에 팔려가 첫 손님을 맞는 장면에서 처녀성을 상실한다. 그 처녀성이 바로 심청이 욕망의 대상으로서 높은 ‘몸값’을 지니는 근거가 된다는 점은 작품 속에서 상당히 길게 다루어지는데,⁴⁹⁾ 이 또한 자본주의적 지구화의 상황에서 희생되는 여성(성)으로 유추될 가능성을 강화하는 요소가 된다. 이러한 장면의 삽입이 극작술상의 난점에도 불구하고 1992년 1차 개정판 전집 뿐 아니라 2009년의 2차 개정판 전집에서도 유지된다는 것은, 21세기 현재까지도 신식민지적 관점이 한국 사회를 해석함에 있어 여전히 유효하다는 최인훈의 인식을 방증하는 바일 것이다.

47) 최인훈, 『서유기』, 앞의 책, 140면.

48) 차미령, 앞의 글, 163~164면.

49) <달아 달아 밝은 달아>, 355~358면.

3. 무대 위의 성노동과 하위주체 여성의 침묵

<달아 달아 밝은 달아>의 신식민지 인식은 해당 텍스트에 고유한 것이 아니라 희곡 창작기를 전후하여 발표된 소설과 작가 자신의 문학론까지를 지속적으로 관통하는 것이었다. 그러나 유사한 정치적 인식을 담지하고 있다 할지라도 <달아 달아 밝은 달아>는 희곡 텍스트라는 장르상의 특성, 주동 인물이 여성이라는 점, 그리고 그 ‘여성의 몸’을 통해 수난사가 펼쳐진다는 점으로 인해 독특한 효과가 발현됨에 유의해야 한다. 앞서 살폈듯 최인훈은 <달아 달아 밝은 달아>의 초연과 개작 사이의 공연에 부친 글에서 해당 작품과 신식민지의 문제가 결부되어 있음을 스스로 강조한 바 있으며, 개작에서 이루어진 이순신 압송 장면의 삽입은 그와 같은 작가의 의도에서 비롯했을 것임을 짐작할 수 있다. 그러나 ‘개화 이후 유럽을 만난 비유럽의 문제’를 조선시대를 배경으로 하는 설화나 조선 후기의 역사적 사실을 극화함으로써 적실하게 묘사해내기는 어려운 일이며, 실제로 작품 속에서 그에 대한 답이 뚜렷하게 발견되지도 않는다. 개작에서의 새로운 장면 삽입에서 성취된 것은 오히려, <달아 달아 밝은 달아>가 무대 위에 직접 상연될 때에 발현되는 성정치적 효과가 한층 더 강화되었다는 점일 것이다.

잘 알려져 있듯 최인훈 소설은 남성 주체가 대상으로서의 여성 인물을 바라보는 형식을 자주 취하며, 독자들은 그 남성의 시선을 통하여 작품 속의 세계를 인식하게 된다. 이러한 측면 때문에 최인훈 소설에 나타나는 남성지배적 젠더 인식은 많은 논자들의 연구 대상이 되어 왔다. 정영훈은 이와 관련하여 남성 주체의 응시 자체가 이미 “여성에 대한 남성 주체의 공포와 불안의 산물”⁵⁰⁾이라는 점을 지적한다. 그로 인해 최인훈 소

설에서는 “시선을 소유한 남성 화자가 여성 인물을 완벽하게 대상화하지 못”하고, 여성 인물들은 “대상화되지 않는 잉여를 남기는 방식으로 남성 초점화자에게 응시를 되돌려준다”⁵¹⁾는 것이다. 이는 문학 텍스트 속 여성의 재현에 대한 분석이 ‘여성 이미지 비평’에 주안점을 둔 나머지 여성에 대한 남성의 지배를 상세히 확인하는 데에 그칠 위험을 극복할 수 있는 관점일 것이다.

희곡에서는 무대 위에서 공연될 때에 배역될 배우의 존재를 의식하게 되기 때문에 쓰고 있는 희곡은 언제나 배우에 의해 연기되리라는 인식을 자동적으로 가지게 된다. 즉 희곡의 내용이란 - 일상 의식과 현실의 육체를 가진 배우가, 자기 자신을 연기자로 파악한다는 희심의 순간을 통해서, 그 속에 들어와서 창조해야 할, 상상 의식과 상상의 육체를 위한 그릇이며 악보라는 사실이 더할 수 없이 뚜렷이 의식되면서 만들어지게 된다.⁵²⁾

반면 희곡에서는 서술을 지배하는 초점화자의 존재가 없고 몸을 가진 배우가 무대 위에서 직접 텍스트를 재현한다는 점 때문에 기왕의 구도가 확연히 달라진다. 위의 인용에서 보듯 작가 스스로도 소설 창작과의 비교를 통해 자신의 극작 방식을 서술하면서 현전(現前)하는 배우의 몸이라는 존재를 뚜렷하게 인식하고 있었음을 알 수 있다. 나아가 최인훈은 자신의 소설에서의 불평등한 젠더 구도가 희곡에 와서는 완전히 뒤집힌다는 점을 스스로 새삼 강조하기도 하였다. 실제로 최인훈 희곡의 여성 인물이 소설에서와는 다른 젠더 구도 하에 자리하고 있으며 일견 강력한 힘을 가졌다는 점은 여러 연구자들에 의해 포착된 바 있다. 그러나 “나는 내 희곡에서 그런 것들을 보여주었기 때문에 어떤 페미니스트들도 많은

50) 정영훈, 최인훈 소설에 나타난 여성 인식, 『한국근대문학연구』 제7권 제1호, 한국근대문학회, 2006, 158면.

51) 같은 글, 163~164면.

52) 최인훈, 소설과 희곡, 『문학과 이데올로기』, 문학과지성사, 2009, 515면.

참작을 할 것이라고 생각”⁵³⁾한다는 작가 본인의 장담을 그대로 받아들이기에는 다소간의 무리가 따른다. 그의 희곡은 “남성 중심적 영웅 담론, 민중적 서사 방식에 있어서 새로운 측면을 지니고 있지만, 행동의 주체로서의 여성인물의 적극성을 끝까지 보장해주지 못하고 있”⁵⁴⁾기 때문이다.

그런데 <달아 달아 밝은 달아>에 오면 2장에서 살펴본 바와 같이 신식민지적 상황 속에서 기생관광과 같은 성노동에 종사하는 여성들의 존재가 알레고리적으로 읽힐 수 있다는 점을 생각할 필요가 있다. 이 작품은 자신의 희곡 전반에 대한 작가 본인의 언급처럼 여성 인물이 “에로스적인 정열”을 갖고 “고귀하게 인간적으로 갈 데까지 가보는”⁵⁵⁾ 인물이라는 점이 중요하다기보다는, 공식적인 담론의 장에서 목소리를 갖지 못한 비가시적인 존재였던 하위주체 여성과 그의 체험을 무대 위에 가시화함으로써 성정치적인 의미를 획득해낸 경우에 속하기 때문이다. 특히 <달아 달아 밝은 달아>는 (한국 사회의 신식민지적 상태를 유비하는) 동아시아의 전쟁이라는 국제적인 맥락 속에 있는 ‘창녀’이자 ‘피난민’인 하위주체 여성을 내세움으로써, 성관계처럼 사적 행위로 여겨지는 것들, 사회적으로 가장 낮은 층에 있는 개인의 삶과 같은 것이 신식민지와 같은 국제 정치 문제의 차원과 긴밀히 연관되어 있음을⁵⁶⁾ 무대 위에 펼쳐내고 있기도 하다.

그와 관련하여 이 작품에서 우선 주목할 만한 부분은 바로 심청이 일본 해적선에 끌려가 성폭력을 당하는 장면들의 극작술에서 발현되는 독특한 효과이다.

① 한낮 / 큰 부엌 / 심청, / 누더기를 걸치고 / 맨발로 / 절구를 찧고

53) 최인훈 · 김인호 대담, 『기억이라는 것』, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 333면.

54) 김옥란, 『민중담론과 여성성』, 『한국 현대 희곡과 여성성/남성성』, 연극과인간, 2004, 155면.

55) 최인훈 · 김인호 대담, 같은 글, 332~333면.

56) 캐서린 H.S. 문, 이정주 옮김, 『동맹 속의 섹스』, 도서출판 삼인, 2002, 20~21면 참조.

있다 / 해적 4 지나가다가 / 문득 멈춰다가 / 심청의 손목을 잡아,
/ 부엌간으로 들어간다 / (...중략...) / 해적, 문을 열고 나와 / 가던
쪽으로 사라진다 / 인형 일어선다 / 문을 열고 / 심청 / 흠어진 머리
/ 풀어진 옷매무새를 한 채 / 걸어나와 / 절구로 가서 / 찧는다

(<달아 달아 밝은 달아>383~384면)

② 심청 / 빨래를 / 하고 있다 / 다른 해적이 / 지나가다가 / 흘긋 / 심청
을 쳐다보고는 / 허리를 안고 / 부엌간으로 들어간다 / (...중략...) /
해적이 나온다 / 방 안에서 / 일어서는 인형 / 문을 열고 / 심청 / 나
온다 / 풀어진 머리 / 흠어진 매무새에 / 아랑곳없이 / 걸어나와 / 빨
래하던 데로 와서 / 집어들고 / 빨래를 한다

(<달아 달아 밝은 달아>385~386면)

③ 불을 때고 있는 / 심청 / 누더기에 / 맨발 / 해적 지나가다가 / 잠깐
/ 망설임 끝에 / 심청의 / 머리채를 / 끌고 / 부엌간으로 / 들어간다
/ (...중략...) / 문을 열고 나오는 / 심청 / 흐트러진 / 매무새대로 /
아궁이로 와서 / 나무를 지피는 / 심청 / 어두워지는 무대 / 빨간 /
아궁이 / 거기 / 머리를 들어밀며 / 불을 보는 심청

(<달아 달아 밝은 달아>387~389면)

④ 새벽 / 어둑어둑한 무대 / 심청, 아궁이에 불을 때고 있다 / 왈차지
떨한 소리 / 해적들 부산하게 / 이리저리 뛰어다닌다 / (...중략...) /
심청의 손목을 끌고 / 사라진다 / 떠드는 소리 / 차츰 / 멀어진다

(<달아 달아 밝은 달아>389~390면)

<달아 달아 밝은 달아>의 심청이 성적 유린을 당할 때에 우선 눈에 띄는 지점은, 해당 장면들이 일종의 그림자 연극과 같은 방식을 통해 상

징적으로 처리된다는 표현상의 측면이다. 그만큼 중요한 또 다른 지점은 바로 성폭력의 시각적 재현이 비슷한 구조로 여러 번 반복하여 이루어짐으로써, 서사의 전진을 담당하지 않고 있음에도 불구하고 작품의 전체 분량에서 상당한 비중을 차지하고 있다는 것이다. 그런데 중국 유곽에 인신매매된 ‘창녀’로서 ‘손님’을 맞는 장면들이 색색의 조명과 파도 소리, 용 그림자 등으로 다소 환상적으로 표현되고 있으며 그 과정이 모두 ‘벽 너머’에서 그림자로 추상화되어 재현되는 것에 비해, 일본 해적선에서 ‘성노예’가 된 심청이 당하는 폭력은 한층 더 현실적이고 구체적인 양상을 띠는 점에 주목할 필요가 있다.

가부장적 사회에서의 가사노동이 성별화된 노동으로서 여성의 몫으로 할당되어 있다는 것은 주지의 사실이다. 그런데 일본 해적선에 납치된 심청의 수난사를 그린 총 다섯 개의 장면 중⁵⁷⁾ 납치 장면을 그린 첫 장 외에 나머지 네 개 장의 시작과 끝이 심청이 묵묵히 가사노동을 하는 모습을 반복적으로 보여주는 동일한 구성을 갖추었다는 점은 좀처럼 지적되지 않고 있다. <달아 달아 밝은 달아>를 다루는 연구의 대부분이 성폭력 장면의 극작술을 분석하는 데에 일정 분량을 할애하고 있다는 점을 생각할 때, 이처럼 매 장면의 앞뒤마다 빠지지 않고 붙어 있는 극행동에 대한 분석이 그간 늘 누락되어 왔다는 것은 우연이 아닐 가능성이 높다. 이는 아마도 육체적 접촉이라는 좁은 의미의 ‘섹스’가 특수한 것이라는 고정관념에서 비롯된 것으로 보인다.

여기에서, 지금까지의 가부장제와 여성주의 양자 모두가 섹스와 젠더, 젠더와 섹슈얼리티를 구분해 온 것을 비판하면서 섹스/젠더, 젠더/섹슈얼리티의 구분을 모두 ‘성’으로 통합하고 이를 다시 ‘성별/성애’로 구분하자

57) <달아 달아 밝은 달아>는 명시적인 장 구분이 없는 희곡이지만 시간 혹은 공간의 전환이 뚜렷하여 내용상 장 구분이 용이한 편이다. 심청이 일본 해적선에서 성노예 노릇을 하게 되는 장면은 총 다섯 장으로, 심청이 타고 있던 조선행 배가 납치되는 장면과 위에 인용된 ①~③의 해적선 생활 장면, 그리고 해적들이 임진왜란에 참전하면서 전쟁 도중 성욕을 풀 도구로 심청을 데리고 가는 인용 ④로 이루어져 있다.

는 고정갑희의 제안을 눈여겨 볼 수 있을 것이다.⁵⁸⁾ 이 논의에 의하면 ‘성관계’를 성기중심적인 협의의 섹스관계로 규정하는 기존의 인식은 “성관계들을 사적 관계로 정의함으로써 그것이 사회적 관계, 물질적 관계, 다시 말해 정치적이고 경제적인 관계”임을 은폐하거나 간과하게 만들고, 섹스를 “육체관계에 한정하여 간주함으로써 공적으로 이야기할 그 어떤 것이 아니게”⁵⁹⁾ 만든다. 반면 ‘성=성별/성애’라는 구도는 그러한 성의 사사화를 넘어서서 가부장제의 작동 기제를 재검토할 수 있게 할 뿐 아니라, 성별노동의 상품화와 성애노동의 상품화까지를 함께 사유할 수 있게 한다. 자본주의적 가부장체계에서 성상품화는 단순히 섹슈얼리티의 상품화뿐 아니라 “성별노동, 예를 들어 여성의 가사노동이나 모성노동의 상품화”와 “성애노동, 예를 들어 매춘노동 등의 상품화”까지를 아우르며 다각도로 발생한다는 것이다.⁶⁰⁾

성별화된 가사노동과 성애화된 매춘노동이 모두 가부장적 성체계를 받쳐주는 ‘성노동’의 성격을 갖는다고 할 때, <달아 달아 밝은 달아>에서 일본 해적선에 붙잡혀 간 심청이 착취당하는 가사노동력이나 (협의의) 섹스는 모두, 그녀가 ‘가부장적 체제 하에서 착취당하는 여성’이라는 정체성을 구성하는 요소가 될 수 있다. 끊임없이 절구를 찧고 빨래를 하고 불을 때는 행위는 단순한 천신만고가 아니라 성노동 착취라는 의미를 지니게 되는 것이다. 앞에서 인용한 ①~③의 해적선 장면에서 부엌 안으로 끌려가 강간을 당한 직후의 심청이 매번 옷매무새를 다듬거나 머리를 매

58) 고정갑희, 『성이론-성관계 성노동 성장치』, 여이연, 2011, 19면. 성의 개념에 대한 이와 같은 대안적 규정은, 섹스/젠더의 이항화 혹은 섹스/젠더/섹슈얼리티의 삼분법이 이성애적 매트릭스에 갇힌 관점임을 비판하며 모든 섹스는 젠더임을 주장한 주디스 버틀러의 퀴어 이론을 떠올리게 하는 데가 있다. 양자 간의 차이가 있다면 고정갑희의 주장은 성별화된 노동(가령 모성노동 등)과 성애화된 노동(가령 ‘매춘’) 등을 분리하지 않고 가부장적 체계에서 같은 선상에 놓여 있는 것으로 파악하기 위한 이론적 발판을 다지는 데에 그 목적을 두었다는 점일 것이다.

59) 같은 책, 61~63면.

60) 같은 책, 197면.

만지는 등의 행동을 하지 않고 그 상태 그대로의 흐트러진 몸으로 아까까지의 가사노동을 이어가는 것으로 매 장면을 열고 닫는다는 것은 가사노동과 매춘노동(이 텍스트에서는 강간)의 연속성 혹은 동질성을 강화한다. 이 작품이 무대 위에 현전하는 배우의 몸을 통해 공연되는 텍스트라는 점을 생각할 때 이는 실제 상연에서 한층 더 선명하게 가시화될 수 있다. 이와 같은 구성이 4회에 걸쳐 반복되는 과정을 통하여,⁶¹⁾ 심청의 수난사는 신식민지적 구도 하에서의 민족적 수난사에 대한 알레고리로서 뿐 아니라 성정치적인 측면에서의 여성적 수난사라는 의미까지 획득하게 되는 것이다.

심청 아이구, 아버지
백미 3백 석을
어디서 얻으려구

심봉사 (떠뭇거리며)
왜, 네가 전날에
하던 말 있잖냐?

심청 무슨 말?

심봉사 그, 장부자네가
너를 수양딸로
삼겠다면 말

심청 (기가 질려 한참만에)
……그랬지요

(<달아 달아 밝은 달아>, 335~336면)

모든 움직임 / 소리 / 빛이 / 사라지고 / 캄캄해지는 / 무대/ 아득히 / 바

61) 심청이 당하는 성적 유린의 시각적 재현을 유난히 긴 분량으로 여러 번 반복하는 것은, 해적선에 납치당하기 이전에 심청이 팔려가 일하던 중국 유곽 장면들에서 이미 행해진 바 있는 것이기도 하다.

닷물이 / 철썩 / 철썩 / 파도치는 / 소리만 / 갑자기 / 어둠 속에서 / 나오는
/ 심청의 / 깊은 / 한숨 소리

(<달아 달아 밝은 달아>, 370면)

민족의 일원으로서뿐 아니라 여성으로서 착취당하는 심청이 하위주체로서의 위치에 있음을 보여주는 지점으로는 우선, 심청에게 부여되는 대사의 종류와 빈도를 꼽을 수 있다. 작품의 초반에서 심청이 하는 말들 중 스스로의 의지나 욕구, 감정 등을 담은 발화는 거의 없으며, 대사의 대부분이 심봉사의 말이나 행동에 대한 반응으로 나타난다. 심봉사가 공양미 삼백 석을 위해 딸인 자신을 장부자네 소실로 팔려는 의중을 두 번이나 비칠 때에도 그녀는 짧은 대답이나 침묵만을 내비칠 뿐이다. 중국 유곽에 팔려가서 기생으로 성노동을 하는 장면 역시 마찬가지이다. 그녀의 향방은 무대 위에서 언어를 독점하는 매파와 손님들에 의해 좌우되고, 강제된 성노동과 관련하여 심청이 내비치는 심리적 표현은 아무도 없는 깊은 밤의 “한숨 소리” 뿐이다. 일본 해적선 장면에서도 역시 심청이 언어를 잃어가는 것을 관찰할 수 있다. 해적선의 성폭력 장면들은 ‘가사노동 중인 심청을 해적이 부역으로 끌고 간다 → 심청이 인형을 쓰고 등장하여 폭력을 당하는 모습을 무대 위에 보여준다 → 해적이 퇴장하고 심청 다시 등장하여 가사노동을 이어 간다’는 순서에 따라 진행되고 반복된다. 이 때 인형이 당하는 물리적 폭력은, 처음에는 심청이 인형 탈을 쓰고 걸어차이는 것, 그 다음번에는 인형이 바닥에 떨어지는 것, 마지막에는 인형이 벽에 던져지고 발길에 차이는 것 등으로 점차 그 잔인함을 더해가지만, 이 때 심청은 인형 탈을 씌으로써 언어 발화의 길을 차단당하고 입을 잃으며 나중에는 바닥에 축 늘어져 무방비한 상황에서 폭력을 감내해야 하는 상황에까지 내몰린다.

심청은 중국 유곽에서 말을 잃었다가 조선인 손님인 김서방의 덕분으로 조선으로 돌아갈 희망이 생기는 작품의 중반부쯤에 다시 말을 되찾는

다. 그러나 그 희망이 중국 유곽보다도 더욱 심한 고난인 해적선의 성노예 생활로 좌절되었을 때, 심청은 단지 말을 잃을 뿐 아니라 인형 탈을 쓰고 무감각하게 행동함으로써 얼굴이나 몸짓까지 잃어버린다. 이처럼 상황에 끌려 다니며 고통을 감내하는 심청의 모습을 ‘수동적인 여성상’으로 보면서 <달아 달아 밝은 달아>의 여성관을 비판할 수도 있을 것이다. 최인훈 문학 전반에 걸친 젠더의식을 생각할 때에 이러한 비판은 일견 타당할 수 있다. 그러나 이러한 설정들이 작가의 손을 떠나 연극의 방식으로 무대 위에서 재현될 때의 효과를 더욱 적극적으로 고려할 필요가 있다. 더 강한 억압이 가해질수록 침묵 또한 점점 더 깊어져가지만, 심청(을 연기하는 배우)의 몸은 그녀의 존재를 무대 위에 계속 가시화시키고 또 전경화시키면서, 그 누구의 언어로도 제대로 설명될 수 없는 하위주체의 상황을 재현하게 된다. 심청이 말을 잃는다는 것 자체가 오히려 성정치적 징후가 될 수 있는 것이다.

심청 그런데 아주머니
아낙네 ……
심청 저 어른이 누구예요
아낙네 이장군 아니우
심청 이장군이 누구예요?
아낙네 아니 이장군이 누구라니, 바다 건너온 도적들을 쳐서 이긴 분이
 시지 누군 누구야
심청 바다 건너온 도적들을
아낙네 그럼
심청 그런데 왜?
 저렇게 잡혀가요?
아낙네 그러니까 잡혀가는 게지
심청 네, 왜요?

일어나 앓아 / 신기한 듯이 / 심청을 본다 / 사람들도 / 여기저기서 웅기
 증기 일어나 / 마치 괴물을 보듯 / 심청을 본다 / 마침내 / 가까운 사람부
 터 / 멀리 있는 사람까지 / 가까운 사람은 고개를 돌려 / 그 옆사람은 절반
 일어나고 / 하는 식으로 피라미드처럼 / 차츰 키가 높아지며 / 멀리 있는
 사람은 / 일어서서 심청이 앓은 / 이쪽을 / 쳐다본다 / 마치 / 난데없는 괴
 물을 주시하듯

(<달아 달아 밝은 달아>, 397~398면)

<달아 달아 밝은 달아>를 신식민지의 알레고리로 파악할 때, 작품 초반의 심청은 그저 심봉사의 효심 깊은 딸 정도에 그치는 존재일 뿐이었다. 그런 그녀가 일개 개인이 아닌 ‘조선 여자’, ‘조선의 딸’이 되는 것은 오히려 조선을 떠나 중국 유곽과 일본 해적선을 거치면서 외부인들의 호명에 의해 정체성을 부여받으면서이다. 그러나 그렇게 조선으로 돌아온 심청을 정작 조선(인들)은 민족의 일원으로 받아주지 않는다. 제국의 침탈과 억압을 몸에 새기고 민족의 딸이 되었지만 그 공통의 정체성을 공유할 수 있는 자격을 박탈당하고 마는 것이다.

심청이 중국 유곽으로 유비된 제국의 착취로부터 탈출하여 민족의 딸로서 귀환할 수 있었던 첫 번째 기회는 김서방이 태워 준 조선행 배였다. 그러나 이는 또 다른 제국을 유비한 일본 해적선의 침탈에 의해 좌절된다. 이 좌절은 외부로부터 온 시련이며 민족적 수난을 체현하는 작품 속 심청의 정체성을 오히려 더 공고화하는 역할을 한다. 그러나 민족의 딸로 귀환할 두 번째 기회였던 피난선 나루터 장면에서 심청은 다시 한 번 밀려나는데, 이는 같은 정체성을 공유한 것으로 상상되었던 같은 민족의 피난민들에 의한 것이라는 점에서 문제적이다.

피난선 장면은 곧 이순신 압송 장면이기도 하다. 이 장면은 권력에 의한 희생양으로 표상된 심청과 이순신의 만남으로 해석되는 경우가 대부분이다. 비슷한 처지의 심청과 이순신이 조우함으로써 심청의 희생과 고

난이 정치적이고 역사적인 차원으로 확장된다는 것이다. 그러나 이 장면에서 심청과 이순신은 결코 같은 층위에서 매끄럽게 만나지 못한다. 이순신이 허구와 만나는 역사의 상징으로 최인훈 문학에 처음 등장했던 『서유기』에서, 그를 불러낸 사학자는 만일 조선 민중들이 임진왜란 당시 항거를 하여 이순신이 그 진압을 명받았더라면 그는 그 명을 그대로 따를 조선의 엘리트층이었다는 인평을 내린 바 있다. 단지 권력에 의한 희생이라는 측면만으로 둘을 묶기에는 최인훈 문학 속에서 (임진왜란과 결부된) 심청과 이순신이 각각 담지하고 있는 속성들의 계급차가 현저한 것이다.

오히려, <달아 달아 밝은 달아>에서 이순신의 등장은 심청과 비슷한 계급에 속한 피난민들마저 그녀를 공동체에서 배제하는 계기로 작용하기까지 한다. 심청이 이순신을 모르는 티를 내자 피난민들은 그녀를 “낮선 괴물”처럼 본다. 심청이 자신을 적대적으로 대하는 사람들에 둘러싸여 고립되는 상황은 앞의 인용에서 보듯 세심하게 공을 들인 연극적 형상화를 통해 재현된다. 중국의 유곽과 일본의 해적선을 떠돌며 점차 언어를 잃어가야만 했던 심청은, 민족의 품으로 돌아와 목소리를 되찾으려는 순간 다시 한 번 밀려나는 존재가 된다. 민족의 공통된 지식과 공통된 언어를 소유하지 못한 심청, 희생된 자이지만 동시에 더럽혀진 여자로서 “파괴, 가난, 전쟁의 살육을 보여 주는 살아 있는 상징”⁶²⁾이기도 한 심청은 제국에 의해, 그리고 민족에 의해 두 번 억압되는 것이다. 즉, 초판본의 중국 유곽 장면과 일본 해적선 장면에서 성적 착취를 당하는 여성으로 형상화된 심청은, 개작본에서 이루어진 이순신 및 피난민들과의 조우를 통해 신식민지적 구도 속에서 이중으로 소외되는 ‘하위주체 여성’이라는 정체성을 한층 더 분명히 담지하게 되는 셈이다.

<달아 달아 밝은 달아>에서 심청이 다른 인물에 대한 수동적 반응으

로서가 아닌 ‘자기 자신’에 대한 이야기를 발화하는 것은 조선으로 돌아온 후 고향에서까지 축출당하고 결국 광인(狂人) 노파가 되어버린 마지막 장에서가 유일하다. 이 장에서조차 그녀의 고난은 통상되는 기존의 언어를 통해서는 그대로 재현될 수 없고, ‘미친 노파’인 심청에 의해 동화처럼 각색된 아픔담고 환상적인 경험으로 변형되어 이야기된다. 심청은 도저히 언어화할 수 없는 하위주체 여성의 고통을 무대 위에서 체현하며 이 대단원에까지 도달한 후, 광인의 언어로 지난날의 고통을 각색함으로써 그 체험의 언어화가 불가능하다는 사실을 다시 한 번 폭로해낸다. 그렇다면, 김서방이 남긴 손거울을 꺼내어 “갈보처럼” 웃는, 막이 내리기 직전 심청의 행동은 발화되는 언어와 눈에 보이는 현실이 어긋나며 진실이 언뜻 내비치는 섬뜩한 정치적 틈새로 읽을 수 있을 것이다.

4. 현실과 만난 심청의 몸들

<달아 달아 밝은 달아>의 개작에서 이루어진 이순신 압송 장면의 삽입은 최인훈 희곡에서 설화적인 허구의 세계와 역사적인 현실의 세계를 교차하는 결정적인 역할을 담당했다. 2007년 세종M시어터에서 상연된 이윤택 연출 <달아 달아 밝은 달아>의 심청은 마지막에 광인이 되었을 때에 이름 없는 바닷가가 아닌 서울역 앞에 등장함으로써 극장 밖의 현실과 무대 위의 허구를 더욱 적극적으로 엮어낸다. 허구-현실간의 뒤섞임과 시공간의 넘나듦, 그를 통한 정치적 알레고리화는 최인훈의 개작에서부터 시작되어 이윤택의 공연에 와서 극대화할 수 있었던 것이다.

이순신 압송 장면을 삽입한 개작으로 인해 <달아 달아 밝은 달아>는 식민지적 상황에 대한 어렴풋한 암시 정도만을 깔고 있던 개인의 수난사에서 신식민지적 구도 속 민족의 수난사로서 보다 분명한 의미를 갖게

62) 캐서린 H.S. 문, 앞의 책, 29면.

된다. 이는 최인훈의 희곡을 원형적 보편성의 관점에서 바라보는 해석의 그물코를 빠져나가는 지점이다. 1978년 발표 당시의 <달아 달아 밝은 달아>는 타 문화권의 관객들에게도 보편적으로 다가갈 수 있는 작품이었지만, 1992년 개정판 이후에 등장하는 ‘이장군’은 한국 민족의 구체적인 수난사를 모르는 이들에게는 그 의미가 온전히 해석될 수 없다. 이는 ‘원전 설화의 국적 출처’ 수준을 뛰어넘는 의미심장한 로컬리티 및 신식민지적 국제 정치의 구도를 <달아 달아 밝은 달아>에 부여한다.

민족의 수난사를 여성의 성적 육체에 새기는 일은 많은 남성 예술가들에 의해 장르를 막론하고 흔히 행해져 온 작업이었다. 이는 민족주의적 저항의식이나 신식민지적 세계 재편에 대한 비판을 형성한다는 의의를 지닐 수 있지만, 다른 한편으로는 여성을 대상화하고 여성의 성을 배제·착취하는 이중의 폭력적 구도를 생산해내는 것이기도 했다. 희곡 창작기 이전 최인훈의 소설들이 남성 지식인 초점화자에 의해 여성을 대상화하는 젠더 구도를 갖고 있었던 것을 생각하면, <달아 달아 밝은 달아>에서 심청의 수난사를 경유하여 만들어진 신식민지의 알레고리에 대해서도 그러한 반(反)여성적 혐의를 의심해보는 것이 그리 이상한 일은 아닐 것이다.

그러나 <달아 달아 밝은 달아>는 현전하는 배우의 몸을 기대하는 희곡 텍스트이기도 하다. 그런 점에서 여성의 몸을 가진 심청이 무대 위에서 체현해 낸 고난은 남성 작가에 의해 부여된 정치적·역사적 알레고리 뿐 아니라 여성 하위주체로서의 성정치적 효과까지 만들어낸다. 초점화자의 서술이라는 필터를 거치지 않고 실제 여성의 몸을 통해 직접 표현해 낸 심청의 수난사와 그렇게 체현된 심청의 침묵은, 그녀가 처한 역압의 실체가 신식민지와 가부장제의 공모임을 폭로해낸다. 최인훈의 문학 전반을 흐르는 젠더 인식을 생각할 때, 작가 자신이 이 정도로 적극적인 성정치적 의도를 갖고 <달아 달아 밝은 달아>를 그렇게 만들었다고 보기는 힘들다. 이러한 효과는 이순신 압송 장면의 삽입을 통해 <달아 달

아 밝은 달아>를 신식민지의 알레고리로 만들고자 했던 작가가 택한 장르가 희곡이었다는 점에서 비롯한 기대 이상의 효과라고 보는 편이 알맞을 것이다.

최인훈이 <달아 달아 밝은 달아>에서 효녀 심청을 환상의 세계에서 끌어내려 ‘창녀’로 만들고 역사적 현실과 만나게 한 이후, 우리는 ‘타락한 심청’들을 더 갖게 되었다. 1989년 오태석 작 <심청은 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>의 심청은 최하층 계급에 속하는 청년 인물 및 섬을 전전하며 몸을 파는 여자들과 함께 바다에 몸을 던진다. 2003년 황석영의 『심청』은 <달아 달아 밝은 달아>의 심청처럼 타국을 떠돌며 몸을 팔면서 여성의 눈을 통해 남성중심적 근대성을 비판하고, ‘창녀’라는 자신의 신체가 지닌 의미를 적극적으로 활용하여 남성적 응시를 되돌려 반사하기까지 한다. <달아 달아 밝은 달아>가 지닌 정치적 알레고리와 성정치적 이면을 적극적으로 독해할 때 이 작품은 최인훈 문학의 맥락 속에서 독특한 의의를 지니게 됨은 물론 심청의 전략이라는 모티프를 공유하는 다른 작품들과 함께 새로이 읽힐 수도 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 『세계의 문학』 3권 3호, 민음사, 1978.
 _____, <달아 달아 밝은 달아>, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, 문학과지성사, 2009.
 _____, 『화두』 1, 민음사, 1994.
 _____, 『서유기』, 문학과지성사, 2008.
 _____, 『문학과 이데올로기』, 문학과지성사, 2009.
 _____, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010.
 _____, 『유토피아의 꿈』, 문학과지성사, 2010.

한국문화예술진흥원, 《대한민국연극회 회곡집》 3, 대광문화사, 1980.
『조선일보』, 1970.11.18.
『동아일보』, 1979.11.28.
『한겨레』, 1996.12.7.

2. 단행본

고정갑희, 『성이론-성관계 성노동 성장치』, 여이연, 2011.
조보라미, 『최인훈 희곡의 연극적 기법과 미학』, 연극과인간, 2011.
캐서린 HS. 문, 이정주 옮김, 『동맹 속의 섹스』, 도서출판 삼인, 2002
자크 랑시에르, 유재홍 옮김, 『문학의 정치』, 인간사랑, 2009.

3. 논문

구재진, 「최인훈 소설에 나타난 ‘기억하기’와 탈식민성」, 『한국현대문학연구』 제15호, 한국현대문학학회, 2004.
김기란, 최인훈 희곡의 극작법 연구, 『한국극예술연구』 제12집, 한국극예술학회, 2000.
김동현, 최인훈 시극의 장르론적 연구, 부산대학교 박사논문, 2011.
김미영, 최인훈의 『서유기』 고찰, 『국제어문』 제32집, 국제어문학회, 2004.
김민조, 1970년대 역사극의 재현 방식 연구, 서울대학교 석사논문, 2013.
김옥란, 민중담론과 여성성, 『한국 현대 희곡과 여성성/남성성』, 연극과인간, 2004.
김현철, 「판소리 <심청가>의 패로디 연구」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000.
박미리, 최인훈 희곡에 대한 연극적 고찰, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002.
박정미, 성 제국주의, 민족 전통, 그리고 ‘기생’의 침묵, 『사회와 역사』 제101권, 한국사회사학회, 2014.
사진실, <달아 달아 밝은 달아>의 구조와 의미-패로디의 구조와 ‘희생양’의 의미, 『한국극예술연구』 제4집, 한국극예술학회, 1994.
서연호, 최인훈 희곡론, 『민족문화연구』 제28호, 고려대학교 민족문화연구원, 1995.

송아름, 「연극과의 동행, ‘최인훈 희곡’의 형성」, 『서강인문논총』 제40집, 서강대학교 인문과학연구소, 2014.
송 전, 「원초심성의 탐구-최인훈의 문학세계」, 『외국문학』 제15호, 1988.
양승국, 최인훈 희곡의 독창성, 『작가세계』 제4호, 세계사, 1990.
여세주, 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>에 문제된 환상성과 현실성, 『드라마연구』 제31호, 한국드라마학회, 2009.
연남경, 최인훈 소설의 장르 확장과 역사의식, 『현대소설연구』 제42호, 한국현대소설학회, 2009.
이미원, 장르 특성의 혼재(混在)-최인훈 희곡의 경우, 『한국현대문학연구』 제5호, 한국현대문학학회, 1997.
이상우, 전통으로서의 비극과 경험으로서의 비극, 『어문논집』 제32권, 안암어문학회, 1993.
_____, 최인훈 희곡에 나타난 ‘문(門)’의 의미, 『한국극예술연구』 제4집, 한국극예술학회, 1994.
이상일, 극시인의 탄생, 『옛날 옛적에 휘어어 휘이』, 문학과지성사, 1979.
이승희, 최인훈의 극작 여정, 그 보편성에의 유희과 정치적 무의식, 『민족문학사 연구』 제35호, 민족문학사학회, 2007.
이영미, 난해한 작품의 자의적 해석, 『민족예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991.
정의진, 발터 벤야민의 알레고리론의 역사 시학적 함의, 『비평문학』 제41호, 한국비평문학회, 2011.
조보라미, 최인훈 희곡의 ‘침묵’의 미학, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006.
_____, 최인훈 소설에서 희곡으로의 장르전환 고찰, 『한국연극학』 제28권, 한국연극학회, 2006.
_____, 최인훈 희곡의 연극적 기법과 미학 연구, 서울대학교 박사논문, 2007.
차미령, 최인훈 소설에 나타난 정치성의 의미 연구, 서울대학교 박사논문, 2010.
최두레, 최인훈 희곡 <등등 낙랑등>의 알레고리적 읽기, 『새국어교육』 제87권, 한국국어교육학회, 2011.
최상민, 근대 여성의 재현과 복수의 상상력, 『한국문학이론과 비평』 제34집,

한국문학이론과 비평학회, 2007.

Janmohamed, Abdul R, "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature", Critical Inquiry Vol.12 No.1, The University of Chicago Press, 1985.

Abstract

Sim Chung`s body on stage with Gender Politics of Neocolony

Cho Seoyeon

This research examines that Choi Inhun's play <Dara Dara Balgeum Dara(Moon Moon Bright Moon)> makes 'Sim Chung's suffering' motive into a political allegory. It's a problem-posing to ruptured understanding of Choi's literature which is divided into ideological novels dealing with Korean political reality and plays dealing with archetypal and universal world of folk tales. That politicality was sharpened when 'transferring admiral Yi Sunshin' scene was newly inserted into the 2nd edited version of <Dara Dara Balgeum Dara>. That have made Sim Chung's personal suffering extend to national suffering history, and has a thread of connection with a Choi Inhun's steady and critical thinking on national reality within structure of neocolony. Moreover, <Dara Dara Balgeum Dara> acquires sex-political meaning by making Sim Chung into 'subaltern' from 'nation's daughter'. It was possible by representing prostitute Sim Chung's suffering through woman's body on stage. This is a new effect cannot be expected in novel which is developed by focalizer's narration, and is in prospect that can be read with other 'downfall of Sim-Chung' motivated texts of other authors.

Key words : body on stage, Choi Inhun's play, neocolonialism, Sim Chung, subaltern

접수일: 2015년 1월 31일

심사기간: 2015년 2월 4일~2월 23일

게재결정: 2015년 3월 12일