

# 이강백의 <심청> 연극제작과정 연구

- 드라마터지 작업을 토대로 -

우수진\*

## <차례>

1. 희곡과 연극: 창조적 협업의 형식
2. 제작준비과정: 희곡분석 및 공연양식과 제목의 확정
3. 리허설과정과 공연대본의 완성
  - 3.1 중심인물의 변화: 선주에서 간난으로
  - 3.2 3인의 코러스와 마임 배우의 합류
  - 3.3 배우들의 인물 창조
4. 공연과 평가

## <국문초록>

이 글은 이강백의 신작 <심청> 공연에 프로덕션 드라마터그로 참여했던 작업을 토대로 하여 극작가에 의해 일차 창작된 희곡이 배우들과 연출가, 드라마터그 및 여러 디자이너들 등과의 창조적인 협업을 통해 하나의 연극으로 완성되는 과정을 고찰하는 데 그 목적이 있다.

공연자들의 창조적 협업은 연극은 물론 희곡이 완성되는 과정에서 중요한 역할을 담당하지만, 그것의 내용과 성과에 대한 기록과 연구는 아직 부족한 실정이다. 특히 이강백과 같은 극작가의 희곡은 주로 문학 분야에서 소설이나 시와 같이 작가 개인의 고유한 언어적인 구성물로서 여겨지면서 연구되고 있다. 따라서 공연자들의 창조적 협업에 관한 이 논문은 작가에 한정되어 있었던 희곡 연구의 지평을 연극의 제작과정까지 확대하는 것이다.

작가 대본은 선주를 중심인물로 하는 것이었다. 즉 <심청>은 죽음을 앞둔 선주가 제물로 팔려온 간난을 매개로 자신의 죽음을 깊게 사유하고 마침내 죽음을 맞이하는 것을 중심 극행동으로 하였다. 그러나 <심청>의 공연은 삶과 죽음의 의미를 깨닫고 마침내 선원들을 위해 죽기로 결심하는 간난을 중심으로 재창조되었다. 그리고 극중에서 이러한 간난의 변화는 세 번에 걸친 의상의 변화, 즉 누더기 옷에서 분홍치마와 초록 저고리로, 그리고 다시 하얀 소복 차림을 통해 연극적으로 시각화된다.

주제어 : 드라마터지(드라마터그), <심청>, 연극제작과정, 이강백, 창조적 협업

## 1. 희곡과 연극: 창조적 협업의 형식

이 논문은 이강백의 신작 <심청> 공연에 프로덕션 드라마터그<sup>1)</sup>로 참여했던 작업을 토대로 하여 작가에 의해 일차 창작된 희곡이 배우들과 연출가, 드라마터그 및 여러 디자이너들 등과의 창조적인 협업을 통해 하나의 연극으로 완성되는 과정을 고찰하는 데 그 목적이 있다. 일반적으로 희곡과 연극은 서로 구분되는 과정과 결과로 여겨진다. 희곡은 작가의 고유한 문학적 창작물로서, 연극은 그 희곡의 무대적 재현 또는 실행으로서 여겨지는 것이다. 하지만 희곡은 공연의 일부분으로서 그 자체는 미완성의 가변적인 형식이다. 희곡은 연극제작과정에서 이루어지는 창조적인 협업을 통해, 희곡을 토대로 하지만 희곡과는 다른 새로운 연극으로 완성되는 것이다. 그 연극적 성과는 정도의 차이는 있으나 출판 희곡에도 종종 반영 또는 ‘기입’된다.

연극은 희곡의 무대적 재현이나 부차적 실행이 아니다. 안 위베르스펠트는 ‘재현’(représentation)이라는 용어가 책이나 대본 같은 지면을 통해 처음 한번 제시된 무엇을 다시 한번 제시한다는 의미를 내포한다고 하면서, 연극은 재현이 아닌 “단 한 번의 제시(présentation)”라고 했다. 그리고 연극은 “언어 텍스트가 결정적인 역할을 하지 않는 예술적 생산품”이며 “오직 무대 안에서 무대 작품에 의해서만 존재”하고 “문자 그대로 그 문학작품의 완성”이라고 강조했다.<sup>2)</sup> 예술성의 문제를 논외로 한다면, 연극이 희곡

1) ‘프로덕션 드라마터그’란 연극제작과정에서 희곡분석이나 공연텍스트의 구성과 같은 작업뿐만 아니라 리허설 이전 단계와 리허설 단계, 그리고 관객교육 등의 공연 전반에 지속적이고 적극적으로 관여하며 활동하는 연극인을 말한다. 드라마터지와 드라마터그의 개념 및 역할에 대해서는 김미희의 『드라마터지 교육, 어떻게 시작할 것인가』(『연극의 이론과 비평』 창간준비호, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 1999)를 참고할 것. 드라마터지(드라마터그) 관련 연구로는 김미희의 『드라마터지 역할 연구 - 유럽의 드라마터그를 중심으로』(『한국예술종합학교 논문집』, 200)와 『한국에서 드라마터그의 역할 인식』(『연극평론』, 2015 겨울호), 그리고 최근 출간된 김옥란의 『한국연극과 드라마터그』(연극과인간, 2016) 등을 참고할 수 있다.

에 독립적이면서 나아가 희곡의 완성이라는 데는 이견의 여지가 없다.<sup>3)</sup> 희곡은 본질적으로 ‘구멍 뚫린 텍스트’이자 ‘불완전한 텍스트’이기 때문이다. 그러나 ‘구멍’과 ‘불완전’은 결여태가 아니라 연극적 완성을 위해 비어 있는, 희곡에 고유한 여백의 형식이다. 희곡의 지문이 아무리 자세하다고 해도 실제 연극제작과정에서 배우들과 연출가, 드라마티그, 무대·조명·의상 등의 디자이너들 등은 그 세부를 구체적으로 창조해내야 하기 때문이다. 그런 의미에서 희곡은 생생한 연극을 잡아서 건지는 ‘그물 텍스트’에 가깝다.

배우와 연출가, 드라마티그, 각 분야의 디자이너들 등과 같은 공연자들의 창조적 협업 자체는 연극이 끝남과 동시에 사라지지만, 희곡이 아직 출판되지 않은 경우에는, 그 협업의 과정과 결과가 종종 출판 희곡에 ‘기입(記入)’된다. 작가의 책상 위에서 일차 완성된 희곡 텍스트는 실제적인 시공간, 즉 리허설 공간과 극장 공간 안에서 공연자들의 창조적인 텍스트 해석과 물리적인 실험적인 실연(實演)을 거치면서 보완되거나 수정되면서 완성되기 때문이다. 물론 공연자들의 창조적 협업 내용이 출판 희곡에 반영되는 정도는 공연 성과의 수용 여부에 대한 작가의 주관적인 판단에 따라 달라질 수 있으며, 심지어는 반영되지 않을 수도 있다. 하지만 많은 경우 출판 희곡에는 공연의 흔적이 기입되기 마련이며, 극작을 겸하는 연출가들은 종종 공연 대본의 형식으로 희곡을 출판한다.

공연자들의 창조적 협업은 연극은 물론 희곡이 완성되는 과정에서 중요한 역할을 담당하지만, 그것의 내용과 성과에 대한 기록과 연구는 아직 부족한 실정이다. 특히 이강백과 같은 극작가의 희곡은 주로 소설이나 시와 같이 작가 개인의 고유한 언어적인 구성물로서 여겨지면서 연구되고 있다.<sup>4)</sup> 실제로 이강백 관련 학위논문은 현재까지 모두 29편으로,<sup>5)</sup>

이 중 국어교육 전공논문은 14편, 국문학 전공 논문은 7편, 문예창작 전공 논문은 5편, 연극학 전공논문은 1편이다. 이강백에 대한 국어교육 전공자들의 관심이 상대적으로 높은 까닭은 <파수꾼>과 <결혼>, <들판에서> 등 희곡 다수가 교과서에 수록되어 있기 때문이다. 하지만 교수법에 대한 논문 2편<sup>6)</sup>을 제외하고는 모두 다른 논문들과 마찬가지로 문학 연구의 방법론을 취하고 있다. 즉 이들 연구의 대부분은 작품의 등장인물이나 희곡구조, 시공간이나 작품의 알레고리나 풍자성, 연극성을 중심으로 하고 있으며, 연극학 전공논문 역시 마찬가지이다.<sup>7)</sup>

이상의 선행연구를 검토해볼 때 공연자들의 창조적 협업에 관한 이 논문은, 작가의 창작물로 한정되었던 희곡 연구의 지평을 연극의 제작과정, 즉 공연자들의 창작물로까지 확대하는 것이라는 데 의의가 있다. 실상 이러한 연구는 연극의 제작과정에 참여했거나 가까이 지켜봤던 경험, 또는 공연자들의 증언 등을 토대로 해야 한다는 점 때문에 아직은 과소한 편이다. 이 논문 역시 전술했듯이 연구자가 프로덕션 드라마티그로서 제작에 참여했던 경험을 토대로 하고 있다. 물론 드라마티그 외에도 제작에 참여했던 공연자들은 누구나 희곡/연극의 제작과정의 기록, 연구자가 될 수 있다. 예컨대 1996년에 초연되었던 김광림 작·연출의 <날 보러 와요>에 배우로 참여했던 류태호의 논문은 실제 제작과정에 참여했던 공

그는 2014년까지 총 42편의 희곡을 여덟 권의 희곡집으로 출간했다. 그리고 2015년에는 <여우인간>을 김광보 연출로 서울시극단(세종M씨어터, 2015.3.27~4.12)에서, 2016년에는 <심청>을 이수인 연출로 극단 봄날(나온씨어터, 2016.4.7~5.22)에서 공연하는 등 여전히 현역 극작가로서 왕성하게 활동하고 있다.

- 5) 이는 2016년 7월 1일 국립중앙도서관 검색결과를 기준으로 한다. 이 중 석사학위논문은 27편이고 박사학위논문이 2편이며, 석사논문 1편과 박사논문 2편은 이강백을 포함한 다른 극작가들의 작품에 대한 연구이다.
- 6) 박혜진, 「국어과 희곡 평가방안 연구: 이강백의 <파수꾼>, <느낌, 극락같은>을 바탕으로」, 서강대학교 교육대학원(국어교육전공) 석사학위논문, 2009; 임은주, 「이강백의 <파수꾼> 지도방안 연구: 알레고리 기법을 중심으로」, 경상대학교 교육대학원(국어교육전공) 석사학위논문, 2010.
- 7) 주소형, 「이강백 희곡의 인물형상화 연구: <내마>와 <느낌, 극락같은>을 중심으로」, 상명대학교 연극학과 석사학위논문, 2002.

2) 안 위베르스펠트, 신현숙·유효숙 옮김, 『관객의 학교』, 아카넷, 2012, 14면.

3) 안 위베르스펠트, 위의 책, 14-16면.

4) 이강백은 명실공히 우리 연극계의 대표적인 극작가이다. 1971년 신춘문예로 등단한

연자들의 창조적 협업의 내용과 결과를 기록적으로 고찰한 것이었다.<sup>8)</sup> 이들의 기록과 연구는 연극제작과정에서 이루어지는 공연자들의 창조적 협업이, 비록 공연이 끝남과 동시에 운명처럼 사라지더라도, 영원히 망각되지 않고 의미 있게 기억될 수 있는 기초적인 토대가 될 것이다.

## 2. 제작준비과정: 희곡분석 및 공연양식과 제목의 확정

연극의 제작과정은 크게 제작준비과정과 리허설과정, 그리고 공연의 순서로 진행된다. 그리고 이 중 제작준비과정에서는 작가와 연출가, 드라마터그, 여러 디자이너들 등과 같은 주요 스태프들의 구성과 배우들의 캐스팅과 함께 희곡의 분석과 재해석, 공연 및 기획의 방향 설정, 그리고 공연 제목의 확정 등이 이루어진다.<sup>9)</sup>

2015년 겨울 이강백 작가는 극단 때아뜨르 봄날(이후 극단 봄날)의 대표이자 연출가인 이수인을 만나 <심청>의 제작과 연출을 의뢰하였다.<sup>10)</sup>

- 8) 류태호, 「김광림 작·연출 <날 보러와요> 공연제작의 실제」, 한양대 석사학위논문, 2002.
- 9) <심청>의 캐스팅은 다음과 같이 이루어졌다. 간난을 제외한 남자배역은 대부분 극단 봄날의 단원들이 맡았으며, 간난 역에는 외부 배우가 캐스팅되었다. 1월 4일 간난 역에 정새별 배우가 캐스팅 확장되었으며, 공연 일정이 원래 계획보다 길어지는 바람에 (정새별 배우는 곧이어 다른 작품에 출연이 예정되었던 까닭에) 3월 7일에는 박인지 배우가 또 다른 간난으로 캐스팅되었다. 1월 13일의 첫 리딩 리허설은 세부 배역의 캐스팅이 미정인 상태로 진행되었으나, 리허설이 진행되는 과정에서 캐스팅이 최종 확정되었다. 이에 선주 역은 송홍진, 장남 역은 이길, 차남 역은 신안진, 삼남 역은 윤대홍, 경리 역은 박창순, 코러스 역은 김승연과 강명환, 김솔지가 맡았으며, 공연연장 기간에는 선명균이 김승연을 대신하였다(김승연은 5월 11일까지 공연하였다). 정새별은 4월 7일에서 5월 8일까지, 박인지는 5월 10일에서 22일까지 공연하였으며, 리허설 중에 마임 배우 이두성이 합류하였다.
- 10) <심청>은 애초에 배우 오현경의 팔순 기념공연을 위해 쓰여졌으나 여러 가지 사정으로 인해 공연화 되지는 못했다. 오현경 배우는 자신이 출연했던 이강백 작가의 <봄날>이 아닌 다른 신작으로 팔순 기념공연을 하는 것에 대해 다소 부담을 느꼈고, 무엇보다도 <심청>과 비슷한 시기에 공연되는 다른 작품에 출연이 예정되어 있

그리고 다음 해 1월 1일 이강백 작가와 이수인 연출가, 그리고 K아트플래닛의 권연순 PD는 <심청>을 상반기에 공연하기로 최종 확정하였다. 당시 이강백 작가는 음악성이 강한 극단 봄날의 <왕과 나>와 <해피투게더>를 보면서 판소리적인 요소가 강한 <심청> 역시 이수인의 연출을 통해 새롭게 무대화 될 수 있겠다는 기대를 가졌으며, 남주인공인 70대 선주의 역할 역시 처음에는 반드시 제 나이의 노배우가 맡아야 한다고 생각했었으나 극단 봄날 배우들의 연기를 보고 마음을 바꾸었다고 말했다.<sup>11)</sup>

1월 30일, 이강백 작가와 이수인 연출가, 우수진 드라마터그, 권연순 PD가 함께 만난 자리에서는 <심청>의 희곡과 공연 방향 등에 대한 구체적인 논의가 처음 이루어졌다. 이는 원래 새로 합류한 드라마터그를 위해 마련된 자리였지만, 희곡 <심청>에 대해 논의하는 일종의 브레인스토밍 자리이기도 했다. 논의는 대부분 희곡의 극행동에 대해, 즉 그것의 개연성 및 관객의 수용가능성 등에 대한 것이었다.

작가 대본의 중심인물은 간난보다 선주였다. 즉 <심청>의 중심 극행동은 죽음을 앞둔 선주가 제물로 팔려온 간난을 매개로 자신의 죽음을 깊게 사유하고 마침내 죽음을 맞이한다는 것이었다. 그리고 선주의 관점에서 이는 충분히 설득력 있는 것이었다. 평생 인당수에 제물을 바쳐온 선주는 자신의 죽음을 예감하는 순간 자신의 마지막 제물이 될 간난에게서 자신의 모습, 즉 죽음에 대한 두려움과 생에 대한 강한 의지를 발견한다. 그리고 이로 인해 선주는 기존의 다른 제물들과는 달리 간난을 강하게 설득하지 못한다. 뿐만 아니라 간난에게서 자신이 젊은 시절에 운명처럼 사랑했었던 여인의 모습과 그 여인을 결국 제물로 보내고 후회 속

어 결정적으로 출연을 고사했다고 한다. 당시 오현경 배우는 6월 2일부터 12일까지 공연되는 원로연극계 참가작 <태>(오태석 작·연출, 아르코예술극장 대극장)에서 박팽년의 아버지 박중림으로 출연했다.

- 11) 이상 1월 1일 만남의 내용은 권연순 PD의 기록에 의거하여 정리하였다.

에서 살았던 젊은 시절 자신의 모습을 동시에 발견한다. 마지막 순간에 선주는 간난에게 도망가라고까지 말하지만 간난은 오히려 인당수에 빠져 죽기를 결심하고, 간난이 떠난 자리에서 선주는 마침내 죽음을 맞이한다.

선주의 극행동에 대해서는 논의의 여지가 거의 없었던 데 반해, 선주와 함께 작품을 이끌고 가는 주요 인물인 간난이 스스로 죽음을 받아들인다는 극행동에 대해서는 많은 논의가 있었다. 간난은 겉보리 서 말에 제물로 팔려온, 말 그대로 찢어지게 가난한 집 딸이다. 하지만 간난은 제물로서 당연히 맞이할 수밖에 없는 죽음에 강하게 저항하면서 삶에 대한 의지를 표명한다는 점에서 문제적인 인물이었다. 기존의 심청 서사에서 죽음을 극복 내지는 초월했던 '효심'은 생에 대한 간난의 원초적인 의지 앞에서 무색해질 뿐이었다.

나아가 간난은 세 아들의 주장에 대해서도 합리적 의심을 멈추지 않는다. 세 아들은 각각 다음과 같이 주장하며 간난을 설득한다. 즉 장남은 심청과 같은 효녀는 절대 죽지 않는다고, 차남은 의로운 죽음 끝에는 반드시 영생이 있다고, 삼남은 극진히 왕비 대접을 해주며 죽어서도 원이 없을 것이라고 설득한다. 하지만 간난은 자신이 효녀도 아니고 내세의 불확실성을 믿지도 못하겠으며 하루를 살아도 왕비보다 간난으로 사는 게 좋겠다고 말한다. 하지만 이렇게까지 살고 싶어 했던 간난은 정작 선주가 도망가라고 말하자 이를 거절한다.

간난이 죽음을 결심하는 과정의 개연성에 대한 문제는 곧 타당성의 문제, 즉 간난의 자기 결심이 과연 관객의 공감과 설득을 얻을 수 있는가의 문제였다. 무엇보다도 심청은 대중문화의 장에서 '효'라는 전근대적인 이데올로기의 희생자라는 관점에서 재해석·재생산된 지 이미 오래이다. 그리고 효 이데올로기에 이의를 제기하는 현대판 심청은 통상 죽음을 거부한다. 하지만 이강백의 <심청>에서 간난은 처음에는 죽기를 거부하다가 중국엔 심청처럼 인당수에 빠져 죽기로 결심한다. 따라서 간난의 결

심에는 오늘날의 관객이 설득될 수 있는 명백한 이유 또는 동기가 있어야 했다.

특히 드라마터그는 간난의 죽음을 통해 -비록 그것이 자기 결심의 형식을 띠고 해도, 아니 오히려 자기 결심이라는 형식을 통해- 결국은 선주와 세 아들의 목적이 달성된다는 점에서 작품의 구조에 대한 문제를 제기했다. <심청> 안에서 간난의 죽음은 선주와 세 아들 등으로 환유되는 남성 중심의 사회가 결국은 자기 보존을 위해 여성을 제물로 희생하는 서사 및 그 이데올로기를 완성하는 것일 뿐만 아니라, 그것을 간난의 자기희생이라는 형식을 통해 보여주고 있다는 점에 문제가 될 수 있다는 것이었다. 극단적으로 말한다면, 평생 여성 제물을 바쳐 부를 축적해온 선주는 죽기 직전까지도 여성 제물을 매개/수단으로 하여 자신의 지난 삶을 반성하고 죽음을 사유할 뿐만 아니라 그 여성 제물을 통해 위로까지 받고자 한다.

이 외에도 간난의 결심과 연극의 결말에 대한 논의가 많았지만, 일단은 여러 가지 가능성들을 열어두는 것으로 논의가 마무리되었다. 예컨대 간난이 선주의 제안을 받아들여 결국은 도망간다는지, 앞서 간난과 함께 도망가라는 선주의 제안을 거절했던 경리가 그 제안을 받아들인다는지, 또는 간난이 제물로 죽기를 끝까지 거부하여 간난을 대신할 제2의 간난을 등장시킨다는지 등등에 대한 논의가 있었으나, 그 구체적인 방향은 이후 배우들과의 작업을 통해 모색해 나가기로 했다.

다음 두 번째 쟁점은 고수(鼓手)라는 등장인물과 관련된 공연 자체의 양식에 대한 것이었다. 실상 고수는 개성적인 인물이라기보다는 연극적 장치에 가까운 기능적인 인물이었다. 고수는 악사로서 극중 무대감독의 역할을 담당하면서 연극을 실질적으로 이끌어가기 때문이다. 예컨대 연극이 시작하면 선주와 간난, 세 아들, 경리, 고수 등 일곱 명의 등장인물들이 무대 가운데 나란히 서 있다. 그리고 고수가 앉아서 북을 두드리기 시작하면 북 장단에 맞춰 등장인물들이 하나씩 인사하고 퇴장하고, 그

다음에 간난이 다시 등장하여 무대 뒤쪽에 자리하면 선주가 밥상을 들고 등장한다. 이어 고수가 북치기를 마치면, 비로소 선주가 대사를 시작한다. 선주가 독백할 때나 세 아들이 간난을 설득하기 위해 <심청전>을 읽어 내려갈 때에도 고수는 북을 치며 “얼썬, 절썬”, “가련하고 불쌍하다!”, “아이고, 큰일 났구나!” 등과 같은 추임새를 넣는다. 세 아들은 선주의 말에도 고집을 세우며 물러가지 않지만, 고수의 한 마디에는 두말 않고 퇴장한다.

선주        너희는 물러 가거라. (고수에게) 어서 북을 치게!  
 고수        (북을 친다.) 아드님들, 퇴장이요!

고수는 선주가 유일하게 자신의 속마음을 드러낼 수 있는 친구 같은 콘피던트이다. 간난과 함께 단식하는 선주에게 고수는 몰래 군밤과 생강엿을 내밀기도 하고, 지친 선주를 위로하기 위해 사설시조를 들려주기도 한다. 이러한 고수에게 선주는 고백한다.

선주        어젯밤 봤네.  
 고수        무엇을요?  
 선주        죽음.  
 고수        네...?  
 선주        소리 없이 한 걸음 한 걸음 가까이 다가오는 그 모습이  
               검정 도포 입은 저승사자가 아니더군.  
 고수        이번엔 진담입니까?  
 선주        음... 바로 내 모습이었네.

그리고 간난이 떠난 후 선주의 마지막을 지키는 것 역시 고수이다.

고수        선주님, 단단히 버티셔야 합니다.  
 선주        아등바등..... 이런 꼴 보여 민망하네..... 의젓하게..... 웃으면서..... 뛰어내리고 싶었는데.....  
 고수        지금 죽으면 안 됩니다. 마마 타신 배가 인당수에 도착하려면 빨리 가야 닷새 걸려요. 마마께서 뛰어내리실 때, 선주님도 뛰어내리겠다, 그때까지만 멈춰 달라 하십시오

[중략]

선주        나는 떨어지네..... 저 밑으로.....  
 (선주, 바닥에 엎드린 채 움직이지 않는다.)

고수        (북을 친다.) 선주, 죽음이요!  
 (무대 조명, 암전한다.)

다소 과장적으로 표현한다면 <심청>은 고수의 북으로 시작해 고수의 북으로 끝나는 작품이었다.

논의는 고수의 역할 자체보다 고수를 통해 작품 전체를 지배적으로 관통하는 음악적 형식으로서의 판소리, 그것의 연극적 가능성과 유효성을 중심으로 이루어졌다. 극중 고수의 북은 분위기를 형성하는 음향효과에 그치지 않기 때문이다. 특히 세 아들이 각각 <심청전>을 읽으면서 간난을 설득하는 장면들에서 고수는 중간중간 북을 치며 추임새를 넣기 때문에, 세 아들 역시 고수의 북장단에 조용하여 판소리로 창을 하거나 최소한 판소리 가락을 타면서 대사를 해야 했다. 따라서 여기에서 고수의 캐스팅 문제가 현실적으로 제기되었다. 일단 고수는 연극을 이끌어가는 선주의 중요한 상대역이라는 점에 배우여야 했다. 하지만 동시에 북장단을 통해 연극적인 흐름의 완급을 전체적으로 조절하고 순간순간 장면의 분

위기를 적극적으로 만들 수 있는 말 그대로 능숙한 고수여야 했다. 따라서 북과 창, 연기를 동시에 해낼 수 있는 배우의 캐스팅이 현실적으로 가능한가 하는 문제가 제기되었다.

하지만 다른 한편으로는, 설사 캐스팅이 이루어진다 해도, 그것의 연극적 효과가 실제로 얼마나 클 것인가에 대한 문제도 제기되었다. 무대 위에서 북과 판소리, 시조창 등이 만들어내는 음악적 효과는 분명 강할 것이었다. 하지만 빈번하게 삽입되는 음악적 요소들이 오히려 연극적 흐름을 지체시키거나 단절시킬 수 있다는 점, 그리고 판소리와 같은 전통음악은 그 퍼포먼스가 미숙할 경우 오히려 연극 전체의 완성도를 떨어뜨릴 수 있다는 점, 그리고 마지막으로 판소리라는 음악적 형식이 일반 연극 관객들에게 다소 고루하게 받아들여질 수 있다는 점이 우려되었다.

논의를 거치면서 연출가는 배우들에게 북이 난이도가 높은 악기이기 때문에 1인 고수를 다수의 악사와 코러스로 대체하고 싶다는 의견을 제시하였다. 악기로는 좀더 현대적인 느낌을 줄 수 있는 기타를 활용한다든가, 소리로 판소리보다 현대적인 멜로디의 보컬을 활용한다든가 하겠다는 것이었다. 그리고 작가는 연출가의 이러한 제안을 흥미롭게 생각하며 흔쾌하게 받아들였다.

마지막으로 연극의 제목은 <심청>으로 확정되었다. 작가 대본의 제목은 원래 '심청'이었으나, 1월 중순 권연순 PD가 서울문화재단에 창작지원금을 신청할 때의 제목은 '내가 나를 만날 때'였다. '내가 나를 만날 때'라는 제목은 극 중에서 선주가 고수에게 꿈속에서 죽음이 바로 자신의 모습으로 자신에게 다가오는 것을 보았다고 말하는 장면에서 가져온 것이었다. 따라서 '내가 나를 만날 때'는 곧 죽음의 순간을 의미했다. 작가는 이 작품에 심청이 직접 등장하지 않기 때문에 '심청'이라는 제목의 적합성 여부에 대해 의견을 구했다. 하지만, 비록 '내가 나를 만났을 때'가 제목으로서 웬지 문학적이고 무언가 암시적인 느낌이 강하지만, 연극의 내용이 고전 <심청>과 무관하지 않고 '심청'이 '내가 나를 만날 때'보다 대

중적으로 좀더 큰 임팩트를 줄 수 있다는 점에서 '심청'이 제목으로 최종 결정되었다.

### 3. 리허설 과정과 공연대본의 완성

#### 3.1 중심인물의 변화: 선주에서 간난으로

리허설은 일반적으로 배우들과의 대본 리딩으로 시작된다. 희곡은 다른 문학 장르와 달리 묵독으로 읽을 때의 느낌과 낭독으로 읽을 때의 느낌이 확연히 다르다. 특히 여러 사람들이 배역을 맡아서 낭독으로 읽을 때에는 인물과 인물 사이의 관계라든가 대사와 대사 사이의 행간, 때로는 비언어적 요소들 등이 좀더 명확해진다. 따라서 작가나 연출가, 드라마터그, 디자이너 등은 배우들의 대본 리딩이나 본격적인 리허설 과정을 통해 작품을 더 깊이 이해할 수 있고 새로운 측면을 발견할 수도 있다.

<심청>의 경우 역시 마찬가지였다. 전술했듯이 제작준비과정에서는 간난이 죽음을 받아들이는 과정의 개연성이나 타당성 등에 대한 문제가 주로 제기되었었다. 하지만 배우들이 리딩할 때에는 그 문제가 심각하게 부각되지 않았다. 오히려 간난이 죽음을 받아들이는 과정이나 이유가 비록 희곡에서는 -구체적으로 말한다면 희곡의 언어를 통해- 잘 드러나지 않았지만, 배우들의 연기, 즉 비언어적인 표현을 통해서 관객에게 충분히 설득력을 얻을 수 있는 가능성이 보였다.

연출가는 가능한 작가대본을 수정하지 않는다는 것, 그러나 다만 그것의 연극적 표현은 극단 봄날의 고유한 스타일에 맞도록 한다는 것을 공연의 큰 방향으로 설정하였다. 극단 봄날의 공연이 <심청>의 초연이라는 점에서 가능한 작가의 대본에 큰 변형을 가하지 않는 것이 바람직하

다는 판단에서였다. 하지만 작가대본에 충실히 한다 해도, 실상 작가대본은 리허설 과정을 통해 많은 변화를 겪으면서 새롭게 재해석되고 재탄생된다. 극장 공간에 따른 물리적인 여건이나 배우들의 실제적인 움직임, 연출적 판단 등이 주요 변수로 작용하기 때문이다. <심청>의 경우에도 역시 마찬가지였는데, 특히 고수가 코러스로 대체됨에 따라 그 형식성과 극적인 흐름 -좀더 정확하게는 극적인 리듬, 그리고 극행동의 중심에 변동이 생겼다.

우선 형식적인 측면에서 고수를 둘러싼 변화가 생겼다. 원래 고수는 극중 인물이자 악사로 기능하는 배역이었다. 하지만 전술했듯이 고수의 캐스팅 및 실제적 효용성 문제를 둘러싼 여러 가지 난점으로 인해 고수는 코러스로 대체되었으며, 그로 인해 극중 인물로서의 비중이 대폭 축소되었다. 코러스는 기타 연주자 1인과 보컬리스트 1인으로 출발하여 이후 북 1인이 추가되었는데, 음악적인 표현에 집중하도록 연출되었기 때문이다. 결정적으로 2월 27일 리허설 도중 연출가는 고수의 대사 중 중요한 부분을 제외하고는 삭제하기로 결정했다. 코러스들이 코러스석에 고정되어 있어 실제로 무대 위에서 연기하기가 불가능해졌고, 이러한 상황에서 고수의 많은 대사들이 연극적인 흐름에 방해가 될 수 있다고 판단했기 때문이다. 이에 선주와 고수, 간난과 고수의 대화 장면 대부분이 삭제되었으며, 삼남이 등장하는 장면에서도 고수 없이 삼남끼리만 대사를 이어갔다.

코러스의 강화는 결과적으로 고수와 선주의 관계를 거의 무화시켰으며, 그 대신 선주와 간난의 관계, 세 아들과 선주의 관계, 세 아들과 간난의 관계 등은 강화시켰다. 예컨대 작가대본에는 간난이 굶어죽겠다며 밥과 죽을 거부하고 돌아앉자 고수가 간난과 함께 굶는 선주를 걱정해 군밤과 생강엿을 몰래 권하는 장면이 있다. 여기서 선주는 고수의 권유를 단호하게 거절하는데, 이를 통해 고수와 선주의 친밀한 관계 및 선주의 강직한 면모가 드러난다. 하지만 공연대본에서는 이 장면이 삭제되면서

다음과 같이 선주가 바로 물을 들고 들어오는 장면으로 이어졌다. (아래 작가대본 인용에서 취소선은 삭제된 부분이고, 이탤릭체는 삭제로 인해 새롭게 추가된 부분이다.)

선주           오늘은 죽입니다.

[중략]

간난           차라리 난 굶어 죽겠어!

(간난, 선주를 놓고 눕는다. 고수, 북을 두드린다. 사이. 선주는 일어나서 뒷걸음으로 물러선다. 고수가 일어나 선주를 따라온다. 선주, 간난을 바라보다 일어나 다시 밥상을 들고 나간다. 악사, 기타 연주를 시작한다. 그 사이 간난은 대자로 눕고 종소리 나면 무대가 밝아진다. 선주, 물대접이 담긴 쟁반을 들고 나와 간난 앞에 놓고 다시 절한다.)

고수           잠깐만요, 선주님.

—————(고수, 조심스럽게 웃웃 소매 속에서 먹을 것을 꺼내며 낮은 목소리로 말한다.)

고수           이거 잡수십시오

선주           무엇인가?

고수           밤입니다, 군밤.

(고수, 소매 속에서 또 다른 것을 꺼낸다.)

교수 ——— 생강엿도 있습니다.

선주 ——— 생강엿.....?

교수 ——— 마마는 젊어서 닷새를 굶고도 생생합니다. 하지만 선주님은 나이 많으셔서 이런 거라도 드셔야 버틸 수 있습니다. (소매 속에서 꺼낸 군밤과 생강엿을 선주에게 내민다.) 어서 드십시오.

선주 ——— 아닐세. 마마께서 굶으시는데, 내가 어찌 먹겠는가!

(선주, 퇴장한다. 교수는 군밤과 생강엿을 입에 넣고 먹는다. 그는 제자리로 돌아가 북을 두드린다. 무대 조명, 암전. 다시 밝는다. 간난, 웅크리고 누워 움직이지 않는다. 선주, 등장한다. 그는 물 대접을 들고 간난에게 다가가서 무릎 꿇고 앉는다.)

선주 ——— 마마, 물은 드셔야합니다.

[중략]

선주 ——— 소인의 호소는 듣지도 않으시는군요.

교수 ——— 다 듣고 계십니다. 사람 얼굴에는 입, 눈, 귀가 있는데, 입은 먹기 싫은 것은 꼭 더물어 안 먹고, 눈은 보기 싫은 건 감아버려 안 보지만, 귀는 구멍이 뽕 뚫려서 듣기 싫어도 듣게 되어 있지요. 자, 제가 신나게 장단 쳐 드릴 테니, 선주님은 마마께 맘껏 말씀하십시오.

(교수, 북채를 들어 올리고 선주가 말하기를 기다린다.)

교수 ——— 어서 허십시오!

선주 ——— 마마... 소인에게 아홉 척의 배가 있습니다.

교수 ——— (북을 친다.) 열씨구니, 좋다!

선주 ——— 그 배로 중국과 교역하여 막대한 재산을 모았지요. 그러나 이제 소인의 나이 칠순입니다. 얼마 남지 않는 여생, 무엇을 더 바라겠습니까?

교수 ——— (북을 친다.) 구구절절 콧속으로 쭉쭉 들어간다!

위의 인용에서 볼 수 있듯이 교수와의 대화를 통해 드러나던 선주의 성격과 속마음은, 교수의 대사가 삭제됨에 따라 주로 독백으로 표현되었다. 대신에 꼭 필요할 경우에는 장면에 따라 코러스들과 간난이, 그리고 코러스들과 선주가 서로 대화하였다. 예컨대 간난이 자다가 깨어나 글자를 배워 자신의 이름을 처음 쓰게 된 장면이라든가, 간난이 떠난 자리에서 선주가 홀로 죽음을 맞이하는 장면 등에서 그러했다. 즉 코러스는 음악적 표현을 주로 하되, 꼭 불필요한 장면에 한해 극중 인물들과 간단한 대화를 주고받았다.

흥미롭게도 교수의 대사가 대폭 삭제되고 그로 인해 선주의 대사 분량이 줄어들자 간난의 비중이 커지게 되었다. 원래 작가대본은 선주 중심이었다. 즉 작품은 인당수에 처녀 제물을 바치고 중국과 교역하는 것이 평생의 업이었던 선주가, 자신의 마지막 제물로 팔려온 간난이 보여주는 생애의 강한 의지를 통해 자신의 지난 삶을 되돌아보면서 결국은 죽음에 이르는 과정을 극화한 것이었다. 그리고 그 과정을 통해 선주가 느끼는 죽음에 대한 공포와 지난 삶에 대한 회한, 앞으로의 삶에 대한 의지 등등이 교수와의 대화를 통해 잘 드러나 있었다. 하지만 공연대본에서 선주의 심경 표현은 직접적인 대사보다는 주로 행동, 특히 말없이 간난을 지켜보는 태도를 통해 더 잘 드러나는 것으로 조정되었다. 그리고 선주가 지켜보는 것은 곧 간난이 죽음을 결심하는 과정이었다.

결과적으로 작가대본의 주축을 이루었던 선주와 교수의 관계는 공연

대본에서 선주와 간난의 관계, 간난과 세 아들의 관계로 그 중심이 이동했으며, 간난은 선주와 경리의 관계를 제외한 나머지 모든 관계에서 그 중심에 놓이게 되었다. 그리고 간난이 제물로서 자신의 죽음을 받아들이는 과정이 극 전체의 중심적인 극행동이 되었다.

### 3.2. 3인의 코러스와 마임 배우의 합류

코러스는 2인, 즉 기타 연주를 맡은 김승언 배우와 보컬을 맡은 강명환 배우로 출발했다. 그리고 리허설이 시작된 지 15일이 지났을 무렵인 3월 11일에는 북<sup>12)</sup>을 맡은 김솔지 배우가 합류, 보강되었다. 판소리 <심청전>을 모티프로 하는 작가대본 자체에 고수가 차지하는 비중이 컸기 때문에 북을 완전히 배제하기 어려웠기 때문이다. 섬세한 선율로 극의 분위기를 만들어가는 기타와 달리 북은 극중 분위기를 흥겹게 하거나 긴박하게 몰아가는 데에도 적격이었다.



< 그림 1 > 코러스석이 무대 뒤 쪽 오른쪽에 위치해 있다. 왼쪽이 기타를 맡은 김승언 배우, 가운데가 북을 맡은 김솔지 배우, 오른쪽이 보컬을 맡은 강명환 배우이다.

리허설 과정에서 코러스 작업은 장면의 분위기에 맞는 음악과 음향을

즉흥적으로 찾아가는 방식으로 이루어졌다. 계속적으로 다양한 음악과 음향을 시도해보면서 하나씩 하나씩 확정해가는 것이었다. 실제 공연에서 코러스석이 무대 뒤쪽에 위치해 있었음에도 불구하고 코러스들이 배우들의 대사와 움직임, 감정의 흐름과 함께 호흡하면서 섬세하게 악기를 연주하고 노래할 수 있었던 것은 이 때문이었다.

고수를 대체한 코러스의 작업내용 중 많은 부분이 리허설 과정에서 새롭게 창조되었다. 그 중 가장 대표적인 장면이 선주가 코러스에게 “뱃노래나 한 자락 들려주게”라고 말하면서 시작되는 사실시조 장면이었다. 작가대본에서도 선주가 고수에게 같은 대사를 말하면 고수는 “이정보의 사실시조를 읊겠습니다.”라고 대답하고 북을 치면서 시조를 읊기 시작한다.

**선주** 뱃노래나 한 자락 들려주게.  
**고수** 이정보(李鼎輔)의 사실시조를 읊겠습니다.

(고수, 북을 치며 시조를 읊는다.)

**고수** 물 위 사공 아래 사공들이  
 삼사월 전세대동(田稅大同) 실어갈 제  
 일천 석 신는 대중선을 자귀 대어(大魚) 꾸며내고  
 삼색 과실 골라 좋은 것 갖추어  
 피리 불고 무고(巫鼓)를 등등 치며  
 한강 용산 마포 지호 서호 오강선황지신과  
 남해용왕지신께 두 손 모아 비옵나니  
 전라도라 경상도라 울산 바다 나주 바다 칠산 바다 휘돌아  
 안흥목이라 손돌목 광화목 감돌아들 제  
 평반(平盤)에 물 담은 듯이  
 만리창파 가자마자 곧 돌아오게 하소서  
 고수레 고수레 운수대통하여 바라는 일 모두 이뤄지게 하소서

12) 공식적인 악기명은 ‘소리북’이다. 소리북은 여러 종류의 북 중에서도 판소리 고수용 북을 말한다. 김솔지는 한국예술종합학교 전통예술원 연희과에서 소리북을 전공하였으며, 현재 극단 북새통 단원으로 활동하고 있다.

어어라 어어라 저어 어어라 배 띄워라  
지국총 지국총 어어 어어라 배 띄워라

(무대 조명, 서서히 암전. [중략])

작가대본에서 이 장면은 고수가 홀로 선주를 위해 공연하듯이 북을 치며 대사를 읊거나 시조창(時調唱)으로 부르는 대목이다. 하지만 위의 인용에서도 알 수 있듯이 이 대사는 그 분량이 적지 않은데다가 한자어가 많이 들어가 그 의미가 관객에게 쉽게 전달되기 어려웠다. 게다가 배우가 시조풍으로 읊거나 시조창으로 부를 경우에는 더 많은 시간이 소요되었기 때문에, 특히 장면의 완성도가 높지 않으면, 그 흐름이 상당히 늘어지면서 상대적으로 지루해질 수 있는 장면이었다. 하지만 이 장면 다음에는 이제까지 초라한 의복차림이었던 간난이가 초록 저고리와 분홍치마로 갈아입고 등장하면서 일종의 극적인 국면을 한번 전환시킨다.

이에 연출가는 이 장면에서 음악과 움직임은 통해 극적인 에너지를 한껏 끌어올리고자 했다. 즉 보컬 코러스가 “이정보의 사설시조”라고 외치면 북 코러스의 기합소리와 함께 기타 코러스는 연주를 시작한다. 그리고 무대 뒤편에서는 마임 배우가 조용히 나와 마루 위에서 노를 젓기 시작한다. 이어서 보컬 코러스가 사설시조를 네 줄 정도 읊으면 갈매기 소리(음향)와 함께 로드 스투어트(Rod Stewart)의 잘 알려진 팝송인 <세일링(Sailing)>이 낮게 흘러나온다. 그러면 앉아 있던 선주가 천천히 일어나고 무대 왼쪽 편에 앉아 있던 세 아들은 허밍으로 <세일링>을 함께 부르기 시작한다. 여기까지가 사설시조 장면의 1단계라면, 다음 2단계부터는 시조를 읊는 소리가 한층 높아지면서 세 아들이 제자리에 일어나 움직임을 시작한다. 서 있던 선주 역시 움직임을 시작한다. 그리고 3단계에서는 보컬 코러스의 소리와 로드 스투어트의 노래가 한껏 고조된 가운데 기타 소리와 파도 소리가 더해진다. 그리고 선주와 세 아들, 마임 배우가 모두

무대 한가운데로 나와 크고 빠른 동작으로 춤추기 시작하고, 이 3단계가 끝날 무렵 초록 저고리와 분홍치마로 단장한 새로운 모습의 간난이 무대 한쪽에서 등장한다. 그리고 마지막 4단계에서 간난이 마루에 앉으면 시조와 음악, 움직임 등이 서서히 그러나 빠르게 정리되면서 장면의 전환이 마무리된다.



< 그림 2 > 1단계. 보컬 코러스가 시조를 읊기 시작한다.



< 그림 3 > 2단계. 선주와 세 아들이 움직임을 시작한다.



< 그림 4 > 3단계. 소리와 음악의 크기가 최고조에 달하고 선주와 세 아들의 움직임 역시 한껏 커진다.



< 그림 5 > 4단계. 3단계 끝에 들어온 간난이 자리에 앉으면서 소리와 음악이 마무리된다.

코러스가 고수를 창조적으로 변형하고 확장시킨 것이었다면, 마임은 작가대본에는 원래 없었으나 리허설 과정에서 새롭게 도입된 것이었다. 실상 리허설을 시작할 때까지도 마임에 대한 연출적인 아이디어가 구체화되지 않았었다. 하지만 리허설 과정에서 특히 기능적인 이유에서 극중

인물이 아닌 누군가가 무대 위에서 소품을 운반해주어야 할 필요가 대두되었다. 예컨대 극중 초반에 밥상과 죽상을 들고 들어왔다가 나간 선주는 그 다음에 물 대접 쟁반에 들고 들어와 마루에 놓고 간난에게 물 마실 것을 청한다. 하지만 간난이 아무 반응하지 않은 채 선주의 독백이 끝나면 이어서 경리와 선주의 장면이 시작된다. 그리고 장면이 끝나면 선주는 경리와 함께 급히 퇴장한다. 따라서 다음 세 아들 장면이 시작할 때까지 무대 마루 위에는 물 대접 쟁반이 놓여 있게 된다.

물 대접은 세 아들 장면에서, 특히 장남의 설득 장면에서 소용된다. 장남이 효녀는 물에 빠져도 죽지 않는다고 말하자 비로소 간난은 물을 찾으며 일어나 앉는다. 하지만 간난은 결국 장남에게 대접의 물을 끼얹고 세 아들은 퇴장한다. 곧이어 들어온 선주와의 대화 끝에 간난이 마침내 고깃국과 쌀밥을 찾자, 선주는 “급히 서둘러 흰 쌀밥과 쇠고기국을 가져 오게나”라고 명령을 내린다. 이 때 작가대본에서는 고수가 서둘러 나가 밥과 국을 가지고 들어온다. 하지만 공연에서 코러스는 코러스석에 앉아 있고 세 아들 역시 무대 오른쪽에 앉아 있을 것이기 때문에 밥과 국을 들고 들어올 수 있는 여분의 등장인물이 현실적으로 없었다.

막연히 누군가가 있으면 좋겠다는 다소 즉흥적인 생각은 바로 실행에 옮겨졌으며, 3월 4일에는 이두성 마임 배우가 합류하였다. 전문적인 마임 배우의 합류는 ‘필요’를 ‘미학’으로 승화시켰다. 극중 마임은 극중 시공간에서 전적으로 자유롭게 초월적으로 이루어졌다. 즉 마임 배우는 장면에 따라 다른 등장인물들과 자유롭게 접촉할 수 있었다. 위의 장면에서 선주가 영을 내리면 마임 배우는 밥과 국을 가지고 들어온다. 하지만 그렇다고 해서 이 때 마임 배우가 극중 인물로서 등장하는 것은 아니었다. 마임 배우는 그저 마임 배우로서 연기가 아닌 마임으로, 춤추는 듯 밥과 국을 가지고 들어와 간난 앞에 두고 그 옆에 놓여 있던 물 대접 쟁반을 다시 춤추듯 자연스럽게 가지고 나갔다.



< 그림 6 > 마임 배우가 밥과 국을 가지고 들어온다.



< 그림 7 > 마임 배우가 밥과 국을 놓고, 물 대접 쟁반을 가지고 나간다.

차남이 돌아간 후 간난은 자신을 설득하기 위해 그가 언급했던 영생 속에서 왕비가 되는 백일몽에 빠져든다. 마임 배우는 이 때 한 손에 분홍빛 종이 나비를 다가와 간난의 주위를 맴돌다 나간다. 선주가 지난밤 꿈속에서 죽음이 자신의 모습을 하고 다가오는 것을 보았다고 코러스에게 두려움에 떨며 말할 때에도 마임 배우는 소리 없이 등장한다. 그리고 선주가 “난 알았네. 내가 나의 등 떠밀려고 왔다는 것을.”이라고 말하는 순간에 선주의 등 뒤에서 선주를 밀 듯 두 팔을 뻗는다. 간난이 코러스에게 글자를 배울 때에는 그녀의 곁에서 종이를 퍼주거나 붓 잡는 법을 알려 주며, 간난이 글자를 쓸 때에는 글자를 다양한 방식으로 온몸으로 표현하기도 한다. 그리고 간난이 제물이 되기 위해 퇴장하는 장면에서는 간난을 에스코트하여 데리고 나간다.



< 그림 8 > 분홍빛 종이나비를 든 마임 배우가 생각에 빠진 간난 주위를 맴돌다.



< 그림 9 > 마임배우가 선주가 꿈속에서 보았다는 죽음처럼 그의 등 뒤에 서 있다.



< 그림 10 > 글자를 배우는 간난의 옆에서 마임 배우가 몸으로 글자를 표현하고 있다.



< 그림 11 > 제물이 되기 위해 퇴장하는 간난 앞에서 마임 배우가 에스코트하여 나간다.

무대 위에서 펼쳐지는 마임은 연극적인 시간성을 정지시키고, 때로는 그 시간성에 중첩하여 시적인 영원성을 새롭게 열어놓았다. 기본적으로 마임 배우는 극중 현실에 초월적인 존재였다. 재현적인 연기로 가득 찬 무대 위에서 그의 움직임만이 표현적이었다. 마임 배우의 몸과 움직임 자체는 무대 위에서 ‘은유’가 되었다. 때때로 그가 극중 인물들과 접촉할 때에는 스쳐 지나듯 간접적인 방식으로 이루어졌으며, 대부분의 장면에서 그는 극중 인물들과 시공간을 통과하듯 가로질렀다. 즉 재현적인 시공간 안에서 표현적인 시공간, 시적인 시공간은 그의 움직임을 따라 마치 균열처럼 현존하였다.

### 3.3. 배우들의 인물 창조

에릭 벤틀리는 문학의 언어가 문어인 데 반해 연극의 언어는 구어(口語)라고 말했다.<sup>13)</sup> 극작가의 언어는 등장인물을 연기하는 배우에 의해 비로소 완성된다. 배우는 종이에 쓰여진 글자들에 담긴 등장인물의 생각과 감정을 자신의 육체와 목소리를 통해 창조적으로 구현해낸다. 따라서 같

은 등장인물인 경우에도 배우에 따라 성격화(characterization) 되는 방식은 달라지며, 관객들이 극장에서 만나는 것은 바로 각각의 배우가 고유하게 창조한 등장인물이다.

극단 봄날의 <심청> 공연에서 선주의 콘피던트인 고수의 역할이 많은 부분 축소됨에 따라서 선주의 성격화 방식 역시 달라졌다. 원래 고수는 선주가 유일하게 자신의 속마음을 이야기하는 상대로서, 선주의 성격은 그와의 관계 속에서 가장 진솔하게 드러날 수 있었다. 실제로 선주는 간난에게 시종일관 섬기는 태도로 일관하며, 경리와 세 아들에게는 권위를 잃지 않는 태도도 일관한다. 선주는 세 아들보다 경리에게 좀더 솔직한 면모를 보이는데, 실상 경리가 세 아들보다 선주의 뜻을 더 잘 헤아리고 받드는 인물이기 때문이다. 그렇기 때문에 극 후반부에 선주는 경리에게 자신의 과거를 이야기하면서 간난과 함께 떠나라고 권한다. 이렇게 선주의 대사 중 많은 부분이 형식적인 관계에 따른 형식적인 대사였기 때문에 송홍진 배우는 선주의 ‘말’보다는 ‘태도’를 통해 선주의 성격과 생각, 감정을 드러내고자 했다. 예컨대 간난에게는 읊하는 자세와 절하는 자세를 최대한 정형화 시킴으로써 간난에 대한 선주의 진심을 표현하고자 했으며, 경리와 세 아들에게는 표정과 움직임을 최소화 함으로써 신중하면서 위엄 있는 선주를 표현하고자 했다.

극중 선주의 역할 중에서, 아니 극 전체에서 가장 어려운 장면 중 하나는 마지막 장면, 즉 간난이 떠나고 홀로 남은 선주가 죽음을 맞이하는 장면이었다. 마루에 앉아있던 선주는 일어나 코러스에게 말한다. “자넨 안 보이냐? 바로 나의 등 뒤에 내가 서 있네. 이제 손을 뺐어 나를 떠밀면... 나는... 떨어지네... 도저히 알 수 없네. 내가 떨어질 저 허공 밑에 무엇이 있을지...” 그리고 선주는 주저앉는다. 그리고 선주는 마루 위에서 바닥을 움켜잡으며 ‘등 뒤에 서 있는 자신’이 계속해서 자신을 떠밀고 있다면서 버티고 버티다가 결국 바닥에 떨어져 사망한다. 송홍진 배우는 이 장면을 절제된 동작과 감정 표현으로 연기해냈다. 특히 선주가 죽기 직전 바

13) Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Atheneum: New York, 1979, p. 70. "All literature is made up of words, but plays are made up of spoken words."

다에 떨어지는 장면에서 송홍진 배우는 마루에 누워 있던 상체를 일으킨 후 슬로우 모션으로 발을 구르는 움직임을 통해서 마치 인당수에 떨어지는 간난이처럼 높은 곳에서 떨어지는 느낌을 만들어냈다.



< 그림 12 > 선주는 위태롭게 서서 자기 자신을 자기 자신이 등 뒤에서 떠민다고 말한다.



< 그림 13 > 선주, 바닥에 주저앉은 후 떨어지지 않으려고 발버둥 친다.



< 그림 14 > 선주, 느린 동작으로 발을 구르며 떨어지는 모습을 표현한다.



< 그림 15 > 선주, 빠르게 바닥에 툭 떨어진다.

간난은 정새별과 박인지 두 명의 배우가 맡으면서 조금 다른 방식으로 성격화가 이루어졌다. 원래는 간난 역에 정새별 배우가 캐스팅 되었으나 애초 한 달로 예정되었던 극장의 대관 일정이 보름이나 연장되면서, 그리고 정새별 배우는 이미 다른 공연 일정이 잡혀 있었던 까닭에, 박인지 배우가 추가로 캐스팅 되었다. 따라서 4월 7일부터 5월 22일까지의 공연에서 정새별 배우는 초반부인 4월 7일에서 5월 8일까지 총 33회를, 그리고 박인지 배우는 5월 10일에서 5월 22일까지 총 14회를 연기했다.

정새별 배우는 비교적 아담한 체격에 다소 순박한 느낌의 간난이었다면, 박인지 배우는 키가 큰 체격에 당당하고 현대적인 느낌의 간난이었다. 따라서 두 배우가 생에 대한 간난의 강한 의지를 표현하는 방식에는 다소의 차이가 있었으며, 그로 인해 결과적으로는 아주 다른 간난이가 만들어졌다. 우선 정새별 배우의 간난은 선주에 대한 원망과 고마움을 동시에 안고 있는 인물이었다. 평생 굶고 매질 당하고 마침내는 제물로 팔린 간난에게 선주의 호의는 평생 처음 경험해보는 것이었기 때문이다. 그리고 세 아들의 설득에도 정새별 배우의 간난은 일단은 순진하게 솔깃해하다가 다시 마음을 다잡는다. 하지만 이러한 과정에서 조금씩 자기 죽음의 의미를 찾아간다.

반면에 박인지 배우의 간난은 선주에 대한 원망이 지배적인 인물이었다. 특히 제물로 팔려온 처지에 대해, 정새별 배우의 경우 억울함이 더 크게 표현되었다면, 박인지 배우의 경우에는 분노가 더 크게 표현되었다. 그리고 선주의 지극정성이나 세 아들의 설득에도 꿈쩍도 하지 않고, 오히려 더 강하게 ‘아무리 그래 봐라. 내가 넘어가나’ 하는 태도로 일관하면서, 정새별 배우의 간난에게서는 볼 수 없었던 당찬 모습을 보여주었다. 그리고 이로 인해 시간이 지나 간난이 결국 죽음을 받아들이는 모습은 오히려 출구 없는 절망적인 상황에서 이루어지는 저항적인 선택처럼 보이기도 했다.



< 그림 16 > 정새별 배우의 간난.



< 그림 17 > 박인지 배우의 간난.

한편 세 아들의 경우 주요 장면은 이들이 죽음을 앞둔 선주의 후계자 자리를 두고 각각 간난을 설득하는 장면이었다. 첫 번째로 장남은 간난에게 <심청전> 중에서도 심봉사가 스님에게 공양미 삼백 석을 바치겠다고 약속하는 대목과 심청이 인당수에 빠졌으나 용왕에 의해 다시 세상으로 환송되는 대목을 읽어주며, ‘효녀는 인당수에 빠져도 죽지 않는다’고 설득한다. 그리고 차남은 연꽃을 타고 세상에 돌아온 심청이 왕비가 되어 영원히 행복한 삶을 사는 대목을 읽어주면서, 바다에 빠지면 심청이 처럼 효녀든 아니든 모두 죽는다는 것, 하지만 죽음이 끝이 아니라 가치 있는 죽음의 끝에는 영생이 기다리고 있다고 역설한다. 마지막으로 삼남은 간난에게 왕비의 옷을 입혀주고 심청이 인당수로 떠나기 전날 밤에 생모의 무덤을 찾아가는 장면을 읽어주면서, 지금 실컷 울고 왕비로서 최상의 행복을 누린 다음에 인생에 대한 미련을 남기지 말고 떠나라고 권유한다. 이들 세 아들의 주장은 각각 교훈적이고 초월적이며 현실주의적인 것이었다.

이들 장면은 내용적으로 차이가 있어도 형식적으로는 동일한 장면이었다. 중간중간 고수가 북을 치고 추임새를 넣는 가운데 <심청전> 중 한 두 대목을 판소리조(調)로 읽는 형식으로 구성되어 있기 때문이다. 따라서 비록 지문에 세 아들이 판소리조로 읽는다고 명시되어 있지만 판소리의 한 대목처럼 구성된 장면이었다. 그리고 그렇기 때문에 희극적인 요소도 없었다. 하지만 이길과 신안진, 엄대홍 배우는 이러한 세 아들의 장면을 일종의 소극(笑劇, farce)으로 재창조하였다.

<심청>은 죽음을 모티프로 하였다. 연극이 시작할 때부터 중심인물인 선주와 간난 모두 죽음이 예정되어 있고, 이들이 모두 죽음을 맞이하면서 연극이 끝난다. 그리고 두 인물의 관계는 한쪽이 시종일관 설득하고 한쪽이 시종일관 거부하다가 마지막에 받아들이는 일방적인 관계이기 때문에 극행동은 무겁고 단조로웠다. 하지만 세 배우들이 만들어내는 소극은 무거운 분위기를 일순간에 희극적인 분위기로 만들면서 극적 긴장

을 잠시나마 해소시켜 주었다. 실상 세 아들의 설득 내용도 비현실적인 내용, 즉 간난이 죽을 결심을 하도록 만들기 위해 늘어놓는 현란한 사기에 가까운 것이었다. 뿐만 아니라 관객들은 형식적으로 유사한 이들 장면을 통해 세 배우들의 개성 있는 연기들을 비교하면서 즐겁게 지켜볼 수 있었다.



< 그림 18 > 세 아들이 아웅다웅하는 장면.



< 그림 19 > 장남(이길 배우)이 간난에게 물벼락을 맞는 장면.



< 그림 20 > 차남(신안진 배우)이 간난에게 연꽃을 선물하는 장면.



< 그림 21 > 삼남(엄대홍 배우)이 간난에게 내일 떠난다는 약속을 확인받는 장면.

#### 4. 공연과 평가

<심청>은 2016년 4월 7일부터 5월 22일까지 총 46일 동안 총 47회 공연되었다.<sup>14)</sup> 전술했듯이 <심청>의 작가대본이 선주를 중심으로 하였다면, 공연대본은 간난을 중심으로 재창조되었다. 물론 선주와 간난은 모두 연극을 이끌어가는 핵심 주축이었다. 하지만 연극제작과정을 거치면서 간난의 비중은 애초의 작가대본에서보다 상대적으로 커졌다.

작가대본에서는 선주의 무게감이 더 컸기 때문에 간난이라는 인물이 상대적으로 중심에 놓이기 어려웠다. 특히 선주의 주된 극행동이 간난의 결심, 즉 죽음을 이끌어내는 것이었기 때문에 간난의 결심은 주체적인 결정에 의한 것으로 보여지기 어려웠다. 심지어 관점에 따라서는, 선주가 간난에게 예의를 다하고 연정에 가까운 동정을 표출하는 것이나 심지어 중간에 도망가라고 권하는 것 역시, 결국은 그가 출항을 끝내 포기하지 않는다는 점에서, 간난의 결심을 정서적으로 중용하는 고도의 전략으로 해석될 수 있었다.<sup>15)</sup> 그리고 이는 사전제작과정 논의에서도 우려되었던 바였다. 하지만 연극제작과정에서 고수의 역할이 등장인물보다는 악사로 한정되면서 선주의 역할은 자연스럽게 간난의 결심을 기다리는 행동에 그 중심을 두었다. 그리고 이에 따라 상대적으로 간난이 자신의 삶과 죽음에 대해 생각하고 결정을 내리는 과정이 전경화 되면서, 결과적

14) 이 기간 동안 <심청>을 관람한 관객들의 수는 유료관객과 초대관객을 모두 포함하여 2535명에 달하였다. 나옴씨어터는 공식적인 객석의 수가 113석이나 실제로는 89석 정도인 크기의 극장이다.

15) 연극평론가 김미도의 다음과 같은 지적은 이같은 맥락에 놓인 것이었다. <심청전>이 “선주에 의해 지어졌다는 설정 때문에 극중에서 임혀지는 대목들은 작가의 의도를 의심하게 한다. ... 글쓰기를 배우며 새로운 자기 인식에 이르렀던 간난이 중국에는 <심청전>이 지시하는 결말대로 자신의 삶을 마감한다.” “간난이 제물되기를 설득하는 과정에서 그는 (선주·인용자 주) 간난을 사랑하게 되고 간난이 살아남기를 바라지만 결과적으로 간난에게 ‘모성’을 강요하여 죽음을 결심하게 한다. 심청이 효성 이데올로기에 의해 희생되는 셈이다.” 『죽음으로부터의 자유, 혹은 초월 <심청>』, 『연극평론』 제81권, 2016, 41-42면.

으로는 간난의 죽음이 자기 결정 즉 선원들을 위한 자기 희생에 의한 것으로 보여질 수 있는 여지를 마련하였다.<sup>16)</sup>

실제로 극중에서 간난은 생에 대한 의지를 지속적으로 강력하게 표명한다. 선주에게 자신은 결코 죽지 않겠다고 반복해 말하고, 세 아들의 설득에도 이유를 들어 반박한다. 글자를 배워 자기 이름을 생전 처음 감격에 겨워 써볼 때에도 결국은 “하루를 살아도 간난이로 사는 것이 좋겠소!”라는 결론에 도달한다. 하지만 역설적으로 간난은 이 모든 과정을 통해 삶과 죽음의 의미를 깨달으면서 마침내 선원들을 위해 죽기로 결심한다. 그리고 이러한 간난의 변화는 극중에서 세 번에 걸친 의상의 변화, 즉 누더기 옷에서 분홍치마와 초록 저고리로, 그리고 다시 하얀 소복 차림을 통해 연극적으로 시각화된다.

굶어죽기로 결심했던 간난에게 변화가 처음 일어난 것은 선주에게 ‘생자필멸(生者必滅)’, 즉 사람은 누구나 죽는다는 얘기를 듣고 나서이다. 간난은 잠시 생각에 잠긴 후 고깃국에 쌀밥을 달라고 한다. 물론 그렇다고 해서 죽기로 결심한 것은 아니다(“내가 밥 먹는다고 마음 달라지는 건 없소!”) 이 때 간난이 무슨 생각을 했는지는 작가대본에서도 명확하게 드러나지 않는다. 다만 이 밥 먹는 장면에서 간난이라는 인물의 면면이 처음 드러난다. 허겁지겁 밥을 먹던 그녀는 문득 생각난 듯 밥 한 숟가락을 선주에게 내밀며 말한다. “아 입 크게 벌리오! 나 때문에 굶었는데, 한 숟가락 먹구려!” 간난은 자신이 죽음을 앞둔 고통스러운 상황에서도 타인의 고통, 즉 선주의 배고픔이 마음 쓰이는 인물인 것이다.

간난에게 일어나는 또 다른 변화는 아버지와 선주를 용서하게 된 것이다. 연극이 시작할 때 간난이 가지고 있었던 기본 정서는 죽음에 대한 두

16) 연극평론가 김태희는 선주와 간난의 죽음을 비교하였다. 그리고 간난의 죽음이 “그녀 스스로의 이야기를 완성시키는 최후의 의지적인 행위에 가깝다”고 하면서 나아가 “우리 문학 저변에 흐르는, 지긋지긋한 ‘딸 팔기 서사’에 종점을 찍고 있다”고까지 고평했다. 『삶의 마지막, 죽음을 맞이하는 얼굴들 - 극단 페아뜨르봄날 <심청>』, 『한국연극』, 2016.6, 56면.

려움과 자신을 걸보리 서 말에 제물로 판 아버지에 대한 원망이었다. 마지막으로 삼남이 입혀준 왕비 옷을 입고 좋아하던 간난은 문득 선주에게 왕비처럼 걷는 법을 묻는다. 그리고 선주는 여기에 마음속의 모든 화를 풀고 만백성을 붙잡히 여기는 “왕비의 마음”을 가져야 한다고 대답한다. 실질적으로 자신을 제물로 판 아버지와 제물로 산 선주를 용서하기는 쉽지 않다. 하지만 간난은 아버지를 크게 세 번 부르고 나서 결국은 용서에 이른다.<sup>17)</sup> (아래는 공연대본에서 인용)

**선주** (간난 앞에 무릎 꿇고 엎드린다.) 마마의 아버지는 마마를 팔았고, 소인은 마마를 샀습니다. 둘 다 똑같이 나쁜 인간입니다. 마마께 간절히 빕니다. 부디 저희를 용서해 주십시오.

**간난** 미치겠네, 미쳐!

**선주** 마마.....

**간난** 내가 미치겠다구!

**선주** 왕비는 만백성의 어머니입니다.

**간난** (간난, 먼 곳을 향해 부르짖는다.) 아버지!

**간난** 아버지! (호느끼며) 아버지! (사이) 내가 아버지 용서했소! 평생 감옥에 집어넣고, 밥은 하루 한 끼, 반찬은 소금만 먹이고, 목쓸 행실 고치도록 곤장치고 싶었는데, 선주 용서하느라 아버지도 용서하였소!

**선주** 감사합니다, 마마.....

나아가 간난은 마침내 도망가리는 선주의 권유도 뿌리친다. 어차피 죽을 목숨이 뜻도 없이 죽기보다는 선원들의 무사안위를 위해서 기꺼이 인당수에 빠져 죽겠다는 것이다. “아홉 척 뱃사람들이 모두 무사하기를 빌며 죽겠소” 그리고 이러한 간난의 변화와 결심은 그것이 선주와 세 아들, 코

17) 이 때 아버지를 세 번 부르는 것은 일종의 연극적이면서 상징적인 장치라고 할 수 있다.

러스 등과 같은 타인과의 관계 속에서, 타인의 존재를 자기 안으로 받아들이고 타인과 윤리적 관계를 형성하면서 이루어진 것이었다.<sup>18)</sup> 소복 차림의 간난이 두려움 속에서, 그러나 의연한 모습으로 떠나는 장면이 관객에게 어떤 울림을 전해줄 수 있었다면, 아마도 이 때문이었을 것이다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

이강백, <심청> (미출판 작가대본)  
이강백, <심청> (공연대본)

### 2. 단행본

안 위베르스펠트, 신현숙·유효숙 옮김, 『관객의 학교』, 아카넷, 2012.  
임마누엘 레비나스, 강영안 옮김, 『시간과 타자』, 문예출판사, 1996.  
Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Atheneum: New York, 1979.

### 3. 논문 및 평론

김미도, 「죽음으로부터의 자유, 혹은 초월 <심청>」, 『연극평론』 제81권, 2016.  
김미희, 「드라마터지 교육, 어떻게 시작할 것인가」, 『연극의 이론과 비평』 창간 준비호, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 1999.  
김태희, 「삶의 마지막, 죽음을 맞이하는 얼굴들 -극단 페아뜨르봄날 <심청>, 『한국연극』, 2016.6.

18) 이런 면에서 <심청>은 타자의 윤리학을 역설했던 레비나스의 사유를 연상시킨다. 레비나스는, 인간의 주체성이 타인과의 윤리적 관계를 형성할 때 비로소 가능해진다고 하였다. 강영안, 『레비나스의 철학』, 임마누엘 레비나스, 강영안 옮김, 『시간과 타자』, 문예출판사, 1996, 142면.

Abstract

The Production Process of Lee Gangbaek's *Shimchung*

- based on the work of the dramaturgy -

Woo Sujin

This paper is to examine and record the production process of Lee Gangbaek's new play *Shimchung* as a production dramaturgy. The play, which was originally created by the playwright, is completed as a play through creative collaboration with actors, directors, a dramaturg, and the other designers and the trail of the collaboration is inscribed into the published play.

The creative collaboration of performers always play an important role in the process of completing drama as well as of the production, but the record and study about this process are still lacking. In particular, playwrights such as Lee Kangbaek are being studied mainly in the field of literature, while being regarded as a unique linguistic component of the artist. Therefore, this paper on creative collaborations of performers could be significant in that it extends the existing research horizon, which was centered on the written drama text, to the production process of drama.

The author script was to make the shipowner a central figure. *Shimchung's* main dramatic action is that the shipowner who foresaw his death in his dream thinks his death deeply then. He see his death in GanNan and reflect his life. Gannan has been sold as a sacrifice like Chimchung.

However, the performance of *Shimchung* was recreated centering on Gannan, who realized truly the meaning of life and death and finally decided to sacrifice herself for the

sailors. And in the drama, Gannan's change is visualized theatrically through three times of traditional clothes costume change, from Gannan in rags to Gannan dressed up in a pink skirt and a green jacket, and again dressed up in a white skirt and jacket.

Key words : creative collaboration, dramaturg(dramaturgy), Lee Gangbaek, producton process, *Shimchung*

접수일: 2016년 11월 10일  
심사기간: 2016년 11월 15일~11월 27일  
게재결정: 2016년 12월 14일