

〈부자유친〉 판본 연구*

양세라**

〈차례〉

1. 서론
2. 〈부자유친〉 상연 연구사검토
3. 〈부자유친〉 극작술과 사도세자의 시적 기능
4. 〈부자유친〉 드라마텍스트 판본 생성의 사적 기술
 - 4.1. 희곡 〈가효당〉(1977)
 - 4.2. 육필초고 공연윤리검열 판본(1987)
 - 4.3. 창무소극장 옥추경 판본(1988)
 - 4.4. 일본 마에바시(前橋) 공연 판본(1992)
 - 4.5. 사도세자의 연행성에 의한 플라쥬 드라마텍스트
5. 결론

국문초록

이 논문은 극작가 오태석이 극단 목화와 함께 상연을 통해 생성한 〈부자유친〉 드라마 판본을 조사하고 연구한 내용이다. 본 논문에서는 오태석과 극단 목화 상연과정에서 생성된 〈부자유친〉 4가지 판본을 근거로 극작과 리허설, 상연 과정이 드라마를 재구성, 재창조하는 과정을 기술하였다. 먼저 이 논문에서 소개하는 드라마 판본들은 1987년 초연을 기준으로 상연 이전 판본과 초연 이후 상연된 판본으로 구분해 보았다. 이 구분을 기준으로 한 것은 초연의 경우 출판된 희곡선집 형식이나 공연대본 선집 형태로 다수의 연구와 들어반복을 피하기 위해서다. 그리고 초연 이후에 극작가 오태석과 극단 목화가 무대연출과정에서 상연마다 다르게 수용한 연행성의 차이를 분명히 기술할 수 있기 때문이다.

본 논문은 〈부자유친〉이 지속적인 상연을 거치며, 극단 목화와 오태석의 무대제작 과정에서 다양한 무대 연행성을 수행하면서 생성된 드라마 텍스트로 이해하였다. 본 논문에서 기술한 각 판본들은 〈부자유친〉의 모티브인 임오화변 역사와 《한중록》 내간체의 궁중 언어가 혜경궁 홍씨 서술로 조직된 드라마에서 시작한다. 〈부자유친〉 판본들은 혜경궁 홍씨가 임오화변 그 날을 회고하는 한중록의 한 대목을 첫 장면과 마지막 장면에 배치하여 부자관계를 알리고

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07059127)

** 서강대학교 국어국문학과 강사

리화하는 극중극 구조로 구성된 공통점이 있다. 그러나 혜경궁 홍씨는 극작가가 처음으로 발표한 희곡 〈가효당〉 이후 판본마다 무대에서 상징적인 인물로 존재할 뿐 극적 행위가 축소되었다는 점이 다르다. 무엇보다 〈부자유친〉 판본의 차이를 가장 분명하게 발견할 수 있는 점은 사도세자의 몸을 빌려 이 드라마의 메시지를 강렬한 연희로 상연마다 다르게 구성한 연행성을 좌우한 점이다. 〈부자유친〉 드라마에서 한중록에 기록된 역사는 혜경궁 홍씨와 등장인물들이 무대에서 할 말(대사)로 구성되었다. 그리고 극적 연희를 수행하는 무대연출 형식은 사도세자가 주도적으로 수행하는 드라마 텍스트 구성을 확인할 수 있다. 예를 들면, 궁중 나인과 병애와 옷입기, 통명전 앞에서 제사지내던 장면 재연하기, 조신들과 만가를 부르거나 화투치기 등 다양한 무대 연희를 상징하는 기표들이 사도세자 연행레파토리 혹은 사도세자와 연행을 수행하는 지시문으로 존재한다. 〈부자유친〉에서 사도세자가 재현하는 다양한 연희들은 언술텍스트와 결합한 지시문이나 삽입무가와 같은 독립적인 부가텍스트 형식들이 플라주되었다. 이처럼 이 드라마텍스트의 연극성은 사도세자가 제의적 연희를 수행하는 행위를 중심으로 무대화가 강조된다. 따라서 판본의 차이를 분명하게 확인할 수 있는 것은 무당굿, 옥추경 낭독, 해원굿 등 극적 중심인물인 사도세자가 수행하는 상징적인 장면연출과 연희적인 극중극 장치의 차이에 의해서다.

이상의 개요는 〈부자유친〉 드라마가 완결형이 아닌, 연행성의 구체적 변화에 따라 재구성되는 텍스트임을 기술하는 근거를 먼저 확인한 내용이다. 그리고 이 논문은 각 판본의 연행성이 어떻게 다른가를 소개하는 것으로 분석연구 이전에 선결해야 할 과제를 먼저 서술하였음을 밝힌다.

주제어: 부자유친, 한중록, 드라마텍스트, 플라주, 오태석, 극단 목화, 판본(이본)

1. 서론

희곡은 단순히 문학 텍스트가 아닌, 공연을 위한 대본으로 변형과정을 거치며 연극에 참여할 수 있다. 연출가는 희곡을 연극으로 전환하는 과정에서 배우와 제작진에 의해 무대에서 새롭게 ‘수행’될 드라마를 창출한다. 연극 창작을 위한 연출가의 1차 과제는 희곡 혹은 대본을 무대실연을 위해 새롭게 쓰는 과정이다. 오태석의 경우 직접 창작한 대본을 극단 목화와 상연을 위한 협업과정 즉, 리허설과 상연 과정을 거치며, 자신만의 독특하고 개성적인 연출 행위의 결과물을 만든다. 이 과정에서 대본 역할을 하는 극작가의 첫 원고는 단순히 읽히는 것으로 그치지 않는다. 공연으로 연결하며 독서하는 것에 익숙한 극단 목화의 배우와 무대진에 의해 연출

행위를 수행하기에 적합한 ‘수행자 텍스트(the performer's text)’가 된다. 그렇다면, 극작가가 무대진에 처음으로 공개한 텍스트는 ‘나름대로 계획을 갖고 수용자를 생각하며 짜 놓은 성근 구조물¹⁾’에 가깝다. 따라서 이 논문에서 <부자유친>은 문학작품으로서 한정된 ‘희곡’으로부터 출발하고, 또한 연출가를 중심으로 한 무대적 글쓰기나 연출을 포함하며, 무대에서 연극화된 그리고 연극화될 가능성이 있는 수행자 텍스트를 포함하는 판본들을 근거로 생성된 드라마 텍스트라는 관점에서 기술하였다.

오테석과 극단 목화는 상연과 공연제작과정에서 이런 방식으로 두 가지 구성 축, 즉 성근 구조물인 극작가 텍스트와 수행자 텍스트의 대화과정을 통해 무대 연행과정을 거치며 공연과 드라마 텍스트를 구성하고 생산했다. 본문에서 구체적으로 살펴보겠지만, 오테석의 극작과 연출은 최초 리허설을 위한 대본형태의 텍스트 공개로 시작한다. 극작가의 친필 원고는 창작대본 텍스트로 극단 목화라는 전문 독자에게 1차로 공개된다. 이후 극단 목화 배우와 무대진과 리허설을 통한 대본 수정과 상연을 위한 개작으로 2차대본 텍스트가 극단 안에서 공유된다. 그리고 최종적으로 수차례의 무대공연을 거쳐 수정된 초연 대본이 출판 형태로 공개되는 세 단계를 거친다. 이때 상연과 리허설 과정을 거치며, 일종의 텍스트 독해와 무대디자인이 연구된 ‘수행자 텍스트’가 생성될 수 있다. 그리고 일정한 시기에 무대와 극장에서 상연된 경우 무대적 실천과 연희유형, 공연 공간 이미지 등 상연의 구성요소들과 상호작용하며 구체적인 무대미학적

1) 이상란은 『희곡과 연극의 담론』에서 문학텍스트인 희곡이 불확정성을 지녔으나, 연극성을 수용하기 위한 개방적 극텍스트라는 점을 희곡과 연극의 관계 안에서 설명하였다. 본 논문은 특히 〈부자유친〉 판본을 분석하거나 드라마텍스트의 자질을 규명할 때, 이상란의 희곡과 연극성에 대한 학문적 명제와 논리를 참고하였음을 밝힌다. 오테석의 〈부자유친〉 극작이 무대진과 협업과정을 예상하고, 무대진과 다양한 공연의 기표들로 수행한 과정을 반영하면서 판본들이 구성된 과정을 설명하고 기술하는데 조언을 얻게 된다. 특히 이 연구는 집단적 독자의 대표사재인 극단 목화가 극작가가 구성한 희곡의 불확정성을 구체화한 연극성을 반영하면서 드라마 텍스트가 구성되는 일종의 무대미학 메카니즘을 설명할 수 있는 방법론을 제공하기 때문이다. 이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과 인간, 2003. 9~13면 참고.

가치를 만들었다. 극작가의 개인적인 극작과 극단의 집단독서를 통해 수행자 텍스트는 구성되며, 이를 매개로 연출과 연극제작 행위를 반복하고 생성(때론 수정 보완)하는 이 과정은 하나의 드라마 텍스트가 생성되는 방식을 보여준다. 이처럼 리허설과 상연을 거치며 재구성되고, 다시 여러 번의 상연을 거치며 개작 혹은 재창조되는 드라마텍스트 구성과 생산은 단순히 극작가와 무대진의 의사소통에 머물러 있지 않다. <부자유친> 판본의 차이가 극작가, 연출가와 무대진의 공동작업이라면, 이들의 작업은 공연 당시의 관객에 대한 인식 즉, 관객을 내포하면서 그들을 향한 ‘담론의 구조를 짠 셈일 것이기 때문이다’²⁾.

이 논문에서 <부자유친> 드라마텍스트가 구성된 과정은 먼저, 극단 목화가 소장하고 보관한 자료에서 확인한 것이다. 목화는 민간극단임에도 공연기록물을 기록하고 보관하는 자체 아카이브를 소유하고 있다. 극단의 아카이브는 자체적으로 작가이자 연출가와 극단 구성원들이 재공연 과정에서 적극적인 소통의 매개로 활용해 왔다. 민간극단에서 극작가와 전문독자인 극단 배우, 스텝이 함께 강독부터 리허설, 상연에 참여할 때, 이들이 소장한 드라마텍스트는 연행적 독서와 무대공연을 거치는 과정에서 다시 재구성, 새로운 무대연출의 가능성을 새로운 극장에 전유하곤 했다³⁾. 그리고 공연 이후에는 관객반응도 수용하여 재구성(재창작) 대본으로 생산되면서, 다양한 판본을 형성하는 매개물이다. 새로운 공연을 창작하는데 매개역할을 하는 이 판본들은 다시 극단의 공연기록물로 관리된다. 이상으로 <부자유친> 판본은 공연창작 집단에게 기록물이자 공연제작과정을 반영한 매개물과 소통의 역할을 한다는 점에서 드라마텍스트 존재방식을 보여준다.

2) 이상란, 앞의 책, 15면 인용.

3) 이에 대해서는 줄고 「오래석 연극의 연행성 기술하기 <북청사자야 놀자> - 공연텍스트의 음악적 생성과정을 중심으로-」, 『한국연극학』 44, 한국연극학회, 2011. 참고.

2. 『부자유친』 상연 연구사검토

오테석의 대본은 초고 대본에 의한 상연작업과 상연과정에서 대본이 수정, 완성되는 변증법적 결과물이다. 드라마 창작에서 초고 작성은 1차 초고, 리허설과 공연에서의 개작, 공연 이후 최종 초고의 세 단계를 거치면서 연출가의 언어, 그리고 수행자의 언어에서 무대언어이자 무대적 전개에 맞는 악보처럼 변화하는 글쓰기 변화과정을 만나게 된다. 때문에 자주 상연에 충실한 대본 즉 다양한 판본들은 드라마텍스트나 희곡이 아닌 연출가 ‘자신의 현란한 연출작업을 위한 대본’이라고 평가 받기도 했다⁴⁾. 그러나 이런 평가는 공연에 대한 인상을 근거로 진행되었다는 점에서 아쉬움이 많다. 특히 초연을 중심으로 했을 때, <부자유친>에 대해 많은 동시대 평론가들은 ‘광란의 유희’라며 ‘자아의 제어장치가 풀린 사도라는 인간의 콤플렉스와 잔혹행위에 당혹스러워 하며 텍스트와 상연의 상호관계에 대한 본격연구는 유보했다. 필자는 본격적인 판본연구는 아니지만, 극작과 연출의 상호관계를 통해 초연과 재공연에서 생성된 드라마텍스트를 비교한 김문환의 비평적 연구를 주목해 보았다. 김문환은 이 비평적 연구에서 문예회관에서 초연된 직후, 개작한 대본으로 공연된 창무 소극장공연(1988)을 비교하였다. 그에 의하면, 두 공연 모두 인간의 잔인성에 초점을 맞춘 공연이지만, 두 공연은 다른 감각적 인상을 주는 전혀 다른 공연이었다고 전한다.

먼저 초연 때는 극의 구성이 초논리적이고 자유분방한 상상력으로 구축되었던 것이 재공연때는 관객들이 극의 흐름을 이해하기 쉽도록 비교적 논리적 구성을 취했다는 점이다. 두 번째로 달라진 점은 초연 때의 일

4) 연출가의 상상력을 자극하는 희곡을 생산하는 것이 아니라, 연출적 사고에 의해 희곡의 상상력을 제한받는 희곡이 된다는 김방욱의 우려는 의미심장하게 기억할 필요가 있다. 김방욱, 『21세기를 여는 연극-몸, 퍼포먼스, 해체-』, 연극과 인간, 2003. 231면 인용.

본색(日本色)이 완전히 극복된 점이다. (중략) 재공연에는 한국적 인형, 종이탈 복식, 한국적 벽사춤 등을 활용하여 우리의 전통극적 연기기법을 풍요하게 원용한 현대적 실험극을 보여 주었다. (...)일본색은 탈피했으나, 그 수정과정에서 영조의 새디스틱한 성격과 세자의 억압심리가 인간의 본성 속에 내재한 잔인성의 몸짓이나 행위로 치환됨에 있어 충격적이고 다양한 연극적 기법을 오히려 축소시킨 결과를 낳았다. 그러나 오태석은 이 연극을 통해 대사에 의존하거나 인물의 성격을 추구하거나 혹은 상황의 비극성을 강조하는 문학적 연극이 아닌, 연기에 바탕을 둔 순수하고 연극적인 연극을 구축했다. 소리나 움직임의 구성, 행위예술과 새로운 연극적 기법으로 다양한 감정적 내용을 표현하며, 논리나 의미를 뛰어넘는 감각적 형상화에 성공한 것이다.⁵⁾

김문환 기록에 의하면, 창무극장 재공연 <부자유친>(1988)은 인물들이 자신들이 처한 비극성을 의도적으로 배제하며 한판 신나게 놀기로 작정한 사람들 같이 연기한 공연이었다. 마치 억압된 무의식이나 어린애 같은 잔인성을 풀어놓은 이 공연은 성, 살인 등 대담한 이미지를 양식적 연기와 춤, 신체적 동작과 목소리, 혹은 탈이나 인형들로 표출했다고 전해졌다. 초연 때 무대가 상하로 나뉘어 영조와 세자의 공간을 나누었다면, 창무극장 공연은 몇 개의 계단만이 있는 기하학적 공간의 텅 빈 가운데서 연기자들의 신체만으로 풍부한 감정과 심리를 이야기하는 연극공간으로 구성된 차이를 확인해 볼 수 있다. 김문환은 이런 무대형식은 극의 제의적 리듬을 완성하는데 효과적이었다고 주목했다. 그에 의하면, 1988년 창무극장 판본은 오태석이라는 극작가가 ‘극 진행을 마지막:1987년도 서울 연극제에 참가하기 위해 제출된 대본과도 다르고, 이때 작가 자신의 연출로 이루어진 공연과도 또 다른’ 드라마 텍스트로 구분했다. 이 구분을 통해 김문환은 초고와 초연을 거쳐 역사적 소재를 무리 없는 기승전결로

5) 김문환, 『예술평론』 여름호, 1988. 92면.

<부자유친> 드라마가 생성된 의의를 구체적으로 비교하였다⁶⁾.

김문환의 비평적 연구에 의해, <부자유친>은 생성 중에 있는 드라마 텍스트임에도 그동안 <부자유친> 연구는 초연의 텍스트를 중심으로 연구된 측면이 있다. 초연 당시 평론을 남기기도 했던 김미도는 우리사회를 읽는 단초이자 공공연한 사회를 읽는 매개형식으로서 이 작품의 시적 의의를 환기시키며 주목받은 연구를 남겼다. 이 논문을 통해 80년대 사회적 맥락과 연극사적 맥락 속에서 1987년 초연된 <부자유친>은 ‘연극성으로 충만한 실험정산의 극작법’이라는 평가는 이 드라마를 대표하는 수식어가 되었다⁷⁾. 논문에서 김미도는 <부자유친>이 역사적 사건으로서 ‘병들고 세속화된 오늘의 한국사회를 알레고리화, 놀이화했다는 점에서 가장 현대적인 연극’이라고 평가했다. 특히 사도의 광증과 비정상적으로 이해되었던 궁중 비화가 인간을 이해하는 행위이자 충동으로라도 무의식을 드러내려한 특별한 인간 행위라는 점이, 희곡의 메타포로 사용된 극작법의 핵심임을 강조했다. 김미도의 논문은 <부자유친> 상연을 토대로 희곡문학의 특징을 논하는 데 참고할 수 있다. 그것은 <부자유친>이 입오화변과 사도세자, 영조의 이야기를 역사를 알레고리로 활용하여 현대인의 심리상태를 반영하는 매체로 활용한 예술중심의 극작법분석 연구였다는 점 때문이다.

이후 필자는 <부자유친> 판본 연구의 시도를 유인경 논문을 통해 만

-
- 6) 김문환은 초고와 초연이 다른 인상을 전해주지만, 완전히 다른 텍스트로 전환은 없으며, 상당부분 연극구성과 메시지가 잔존한다고 평가했다. 그 특징은 다음 여섯 가지 정도로 정리하였다. 영화의 몽타주기법처럼 장면이 전환되거나 연결되어 긴박감을 주지만, 상대적으로 긴밀한 장면연결은 없다는 점, 광기에 휩사인 현장을 관객에게 그대로 노출하는 방식의 연극성, 냉소적인 현실인식, 아르토적인 잔혹연극적 특징, 광기의 유전이라는 메시지, 그러나 한국사회 현실조명이나 반성적 인식이 드러나지 않은 점 등을 비판적으로 분석하였다. 김문환, 「오테석론-비현실적 연극의 현실감각-」, 『인식과 초월-오늘의 우리 창작극』 김문환 창작극 평론집, 문학과 지성사, 1991. 380-383면 참고.
- 7) 김미도, 「열린 연극, 한국적 연극에의 지향 -80년대 후반기 연극의 한 양상-」, 『한국극 예술연구』 1, 1991. 233-248면 참고.

났다. 이 논문은 '개작의 측면에서 1999년 재공연 대본을 분석하는 연구방법을 사용하였다'⁸⁾. 유인경은 오태석의 <부자유친>을 텍스트로 보고, 1999년 재공연이 <부자유친> 초연과 달리 사도세자의 곳으로 시작하는 첫 장면이 삽입되어 구조적으로 연극성이 전환·변형된 점을 주목하여 분석했다. 유인경이 분석한 재공연 대본은 아롱구지 소극장 판본으로 오태석 연극제2 기간에 상연된 공연이었다. 유인경은 특히 마지막 장면에서 영조가 세자를 뒤주에 가두고 죽이는 장면을 중심으로 무대자체가 메시지를 전달한 점에 주목했다.

'배우들의 폭발적 열정이 표출되는 이 장면에서 음악은 물론이고 무대 장치 의상 소품 동작과 몸짓 등의 구성요소들은 본질적으로 이질적인 것의 혼합 충돌 융합 등의 무대 이미지를 형성한다. 즉 그로테스크의 특징인 부조화의 인상을 모두 지니고 있다'

이 장면에서 심노한 영조를 신랄하게 조롱하는 세자의 행동, 관객들의 불편한 웃음이 중첩되는 1999년 아롱구지 판본은 '그로테스크한 감각으로 충격을 전달한 무대리는 것이 유인경의 분석이다. 이 연구는 1999년 재상연된 무대언어(시청각 기호를)에 주목하며, 초연대본에 희곡의 지위를 부여했다. 그리고 이후 상연과 리허설의 과정에서 연출의 시선으로 재언어화, 재연극화되는 1999년 상연텍스트는 오태석의 각색이 수행된 드라마 텍스트라고 구분했다. 유인경이 밝힌 초연과 재상연 대본에서 발견한 차이는 다음과 같이 요약해 볼 수 있다. 《한중록》이라는 역사적 언어텍스트를 극작가가 문학텍스트로 구성한 것이 초연 대본이며, 개인의 역사적 언어가 문학성으로 전환되었다는 입장이다. 유인경은 초연과 재상연 과정에서 문학적 언어와 구조는 훨씬 더 연극적 언어와 극적 구조로 전환된 것으로 파악했다. 유인경은 이렇게 <부자유친>이 문학적 일상적 연

8) 오태석, 《천년의 수인》, 오태석희곡집5, 평민사, 2000.

극의 범주에서 벗어나 연극적인 연극으로 창출될 수 있었던 공을·창조적 공연작가인 오태석에게서 찾았다. 유인경은 이 논문에서 초연 대본 두 가지 문예진흥원 소장본과 1992년 재공연 대본을 이재명이 엮은 평민사 출판본을 참고하여, 부분적으로 이루어지는 개작양상을 살펴보았다.⁹⁾

결과적으로 엄밀하게 말하면, 이 논문을 통해 유인경은 초연 대본과 다른 연출의 의도가 반영된 상연텍스트라는 점에서 초연과 재상연의 연출, 연극성의 차이를 비교했다. 그러나 이 논문에서 유인경이 문학적인 희곡이라 규정한 텍스트의 실체가 무엇인지 모호하다.¹⁰⁾ 또한 드라마 텍스트 생성 맥락에 대해서도 보완이 필요해 보인다. 가령, <부자유친> 텍스트 생성과 변천과정에 대한 이해와 1987년 초연대본을 문학적 지위를 지닌 텍스트로 이해하는 연관관계가 명료하지 않아 의문이 남는 지점이다. 이 지점에서 재인식이 필요한 부분은 김미도 유인경, 두 연구자가 <부자유친> 연구에서 주로 분석 텍스트로 다룬 초연과 초연 이후 출판된 텍스트를 정본처럼 혹은 문학적 지위가 있는 인상을 주는 희곡 텍스트로 이해한 태도이다. 그것은 평민사의 오태석 희곡집에 1987년과 2000년도에 <부자유친>의 초연과 아룁구지 소극장 판본이 희곡집으로 출판 수록되면서 두 텍스트가 공연 생성과정 중에 생산된 텍스트라는 맥락을 밝히지 않아 혼란을 준 점이다. 이처럼 분명하게 이 텍스트들이 공연과 상관관계 속에서 파악되지 않거나 파악하더라도 이를 구분하여 기술하지 않은 채 희곡으로 인식하는 방식은 <부자유친>의 다양한 상연 판본들의 존재를 본의 아니게 가린 것은 아닌지 연구자를 성찰하도록 한다. 그러나 김문환의 지적처럼 초고와 초연을 상당히 수정하며 공연되었고 그 과정에서 초고와 초연이 상당히 다른 공연이 되기도 하는데, 출판 텍스트를 습관적으로

9) 오태석, 《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》, 오태석 희곡집2, 평민사, 1994.

10) 출판텍스트와 초연 대본 텍스트의 차이는 다뤄지지 않았다. 유인경의 논문, 195~198쪽 참고. 박미리, 「〈부자유친〉에 나타난 극 구조의 효과」, 『한국극예술연구 14집』, 한국극예술학회, 2000, 120쪽 참고. 김미도, 앞의 글, 233-148면 참고.

·희곡으로 수용하는 것은 마치 출판본이 정본이라 인식하도록 돕는 인상을 준다. 또한 2005년도에 출판된 연극과 인간에 수록된 『오태석공연대본전집』 역시 1987년 초연대본을 수록하였다. 그러나 이 대본 역시 초연 과정에 생성된 텍스트인지, 초연을 모두 마치고 생성된 텍스트인지 분명히 밝히지 않았다. 또한 오태석은 초연이 끝났다고 하여 가장 완성도가 있는 대본이라고 밝히거나 규명하는 논의가 없기 때문에 초연대본으로 출판된 대본을 정본으로 수용하는 방식은 변화될 필요가 있다.

출판된 희곡집이나 공연대본 전집이라는 방식으로 묶여 있는 이 텍스트들의 프로세스는 오태석, 극단 목화의 공연생성과정이 반영된 텍스트이거나 혹은 극단과 극작가의 공연생성 방식이나 어떤 것이 반영된 형식이나 체계를 고려할 수 있는 내용을 첨부하지 않았다. 따라서 이 출판본들은 각 시기 상연 환경에서 생성된 텍스트로 판본 선집의 성격을 지닌 것으로 이해할 필요가 있다. 앞에서 살펴본 김미도, 유인경 두 연구자가 분석한 텍스트들에서 희곡의 문학성을 논의하는 방식에는 다양한 판본의 존재와 상연의 역학관계를 보완하여 논의대상의 범위를 확대할 필요가 있다. 이것은 본 논문에서 <부자유친> 드라마 텍스트 생성과 변천과정에 존재하는 판본을 고찰하여, 이 텍스트 생성의 본질이라 할 수 있는 연극성과 결합을 통해 문학성을 살펴보는 전제가 된다. 앞에서 검토한 세 연구자의 글은 <부자유친> 드라마 텍스트가 완결된 것이 아니라 과정 중에 있는 것으로 이해할 수 있도록 도움을 주었다. 무엇보다 <부자유친> 텍스트가 해당 작품의 텍스트 생성 및 변천과정에서 어느 지점에 위치하고 있는 텍스트인가 하는 맥락을 이해할 필요성을 전해주었다. 본 논문에서 검토한 두 연구자의 <부자유친> 연구대상이었던 초연 대본은 ‘평민사(1994)와 ‘연극과 인간(2005)’ 출판본 텍스트와 동일하므로, 본 논문 <부자유친> 판본 비교연구 서술에서 배제했다. 그리고 1999년 아롱구지 판본이 수록된 평민사 단행본(2000)도 유인경의 논문에서 자세하게 분석하였으므로 판본비교를 표로 정리한 내용을 대신하겠다.¹¹⁾ 이 논문은 <부자유친>

드라마 텍스트 생성과 변천과정에 존재하는 판본을 소개하고 각 차이를 기술하는 것이 텍스트 분석보다 선결해야 할 내용이라 판단한 결과물이다.

3. 〈부자유친〉극작술과 사도세자의 시적 기능

〈부자유친〉은 ‘임오화변’ 역사와 《한중록》의 비역사적 서사를 연행적 감각으로 수행되는 드라마로 구성된 텍스트다. 〈한중록〉은 ‘임오화변’이라는 극적인 사건을 기록한 대표적인 여성서사 텍스트다. 잘 알려진 바처럼, 불화의 절정이자 부자간의 가혹한 갈등과 소통에 대한 역사적 사실인 ‘임오화변’은 사건 자체가 충격적이어서 강렬한 극적 이미지를 소유했다¹²⁾. 〈부자유친〉은 익숙한 이야기(역사 혹은 사실)에 독자와 관객이 나름의 기대와 상상력으로 수용할 여지가 있는 텍스트다. 여기에서 극작가는 드라마의 가능성을 발견했다. 다양한 〈부자유친〉 판본들을 비교해 보면, 여러 차례 개작과정에서 ‘임오화변’의 역사적 사실에 대해 새로운 사실을 만들어 넣거나 부자간의 애증에 대한 새로운 해석이나 견해가 존재하지 않았다. 〈부자유친〉은 조선왕조의 역사적 사실재현이 아닌, 역사를 매개로 ‘문학의 영원한 주제인 부자관계, 부자간의 욕망이라는 인간관계의 본질을 재인식해 볼 수 있는 감각적 경험을 제공하는 과정에서 다양한 텍스트로 생성되었다. 특히, ‘둘 사이의 긴장관계를 보여주는 것이 목적이 아닌 이 둘의 긴장과 갈등을 무대에서 풀어놓고 싶었다는 연출의 의도는 무대에서 수행되는 연극성의 방향을 제시해 준다는 점에서 주목해 볼 수 있다.

11) 판본 비교표는 본 논문 뒤에 첨부하였다.

12) 이화형, 「한중록의 극적인 특성 연구」, 『동아시아 고대학』 25호, 동아시아고대학회, 2011.8. 259면 참고.

부자사이 미움이라든가 사랑은 좀 더 원색적이고 원초적이죠. 제일 가까운 걸 제일 미워 해야 하는 그런 입장인니까. 그래서 그 주제가 참 크다고 생각되는 데 조금 전에 말씀 드린 갈등구조를 연희로 푸는 쪽으로 몰고 갔죠. 그 안에 내재된 심리적인 질곡을 파헤치는 것보다 연희성에 많이 더 치우치지 않았는가¹³⁾.

이 연출 의도는 공간의 명확한 구분 없이 한 무대에서 무대상의 시간과 장소를 넘나드는 방식으로 <부자유친>의 인간관계가 정서적으로 표현된 무대공간에서 확인해 볼 수 있다. <부자유친>은 부자관계를 모델로 인간근본을 파헤치는 형식의 드라마다. 소통이 어려운 부자관계를 상징하는 전형적인 모델이 된 영조와 사도세자는 <부자유친>에서 극적 놀이를 매개로 한 대화를 시도하는 것으로 드라마를 시작한다. 이 드라마의 극작술은 대화를 놀이로 연출하는 연극적 시도에서 미학적 가치와 차이를 발견할 수 있다.

특별한 시공간의 구분 없이 진행되는 <부자유친>은 《한중록》에서 인용된 혜경궁 홍씨의 말(대사)로 장면이 전개된다. 특히 혜경궁 홍씨의 서술에 의지해 장면이 전개되는 <옥추경> 판본에서 그녀는 극적 서술자 역할을 했다. 대부분 판본에서는 대사가 없고 극적 수행이 없는 인물로 가면을 쓰고 말없이 무대 한편에 존재하기만 하는 혜경궁 홍씨는 결국 <부자유친>이 극중극 구조임을 알려주는 상징적이고 텍스트의 구조적인 기표의 역할을 한 것이다. 이 점은 판본비교를 통해 조금 더 명확하게 파악할 수 있다. 혜경궁 홍씨가 《한중록》에서 전하는 서술적 기록이 <부자유친>에서는 등장인물 홍씨의 대사로 인용(혹은 차용)되었다. 그녀의 대사는 <부자유친> 드라마의 시작과 끝을 알리는 프롤로그나 에필로그

13) 오태석·서연호 대담, 장원재 정리, 『오태석 연극 실험과 도전의 40년』, 평민사, 2002. 136면 인용.

역할을 하는 언술텍스트 역할을 했다. 그런데 이 언술텍스트는 단순대사와는 다른 역할을 한 기표이기도 하다. 극의 시작과 끝, 장면의 전환 등을 지시하는 무대연출을 상징하는 기호역할을 하기 때문이다.

<부자유친> 내부의 극은 사실상 사도세자가 수행하는 연희로 구성된다. 이는 임오화변 역사를 통해 이 드라마에 진입하도록 관객의 태도를 유도하는 연극적 전략이다. 그리고 역사나 희곡으로 알기 어려운 사도세자의 내면을 표현하기 위한 극적 장치와 환상을 무대에 수행하는 극중극 구조는 성찰하는 공간을 구성한 극작법이다. <부자유친> 극중극은 사실상 사도세자의 '제약'이 수행되는 텍스트로 구성된다. <부자유친>의 다양한 판본은 사도세자의 '수행자 텍스트(the performer's text)'이다. 이를테면, 사도세자가 두려움을 물리치기 위해 당대에 유행하던 옥추경을 윈다거나 통명전에 토굴을 파고 상복을 입고 굶을 하는 놀이를 빙애와 했다는 등, 한중록에 기록된 사도세자의 비행은 연극무대에서 극적연희로 수행되었다. 극작가 오태석은 친숙한 역사적 서사 공간에 연희감각을 결합하여 연행적인 무대화를 구성하였다. 연극이 사회문화 기호들의 조합과 그 놀이에 의해 만들어지는 것이라면, 결과적으로 관객이라는 집단 공동체에게 익숙한 서사를 활용하여 연극적 기호들의 유희를 결합하는 방식으로 드라마를 구성하였기 때문이다. 이상으로, <부자유친> 드라마는 역사적 서술기능과 극적 감각을 수행하는 역할이 다른 두 텍스트의 결합과 변형을 보여준다.

<부자유친>은 관객이 잘 아는 출처인 임오화변 역사에 대한 혜경궁 홍씨의 기록인 《한중록》을 언술텍스트로 부분적으로 인용했다. 그리고 <부자유친>에서 사도세자는 부자관계의 갈등을 형상화한 극적 인물이자 주체 즉, 주인공이라는 단순한 이해를 거부한다. 사도세자가 <부자유친> 드라마에서 하는 중요한 역할은 이 드라마의 극적 연희를 수행하는 무대적 존재라는 점이다. <부자유친>의 다양한 판본을 통해 한중록과 역사적 사실을 인용한 언술텍스트와 사도세자의 연희수행 텍스트 결합은 자질이

매우 다른 텍스트의 풀라쥬로 볼 수 있다. <부자유친>에서 이 풀라쥬는 홍씨의 언술이 드라마의 전통적인 텍스트 기능과 사도세자의 다양한 연희를 수행하는 행위와 현존 가운데서 형성된다. 특히 사도세자의 연희 수행은 판본들의 비교를 통해 즉흥적인 인상을 주듯 매 공연마다 다양하게 시도된 것에서 확인할 수 있다. 예를 들면, 사도세자의 연희는 일종의 지문 즉, 극작가가 지시하여 독자나 무대진의 상상력을 자극하는 가능성을 함축하는 언어로 지시된 판본도 있었다. 그리고 무대지시문이기 보다는 구체적이고 직접적인 연희의 삽입가요나, 옥추경 낭독, 무당굿, 해원 굿 등 삽입무가 등이 혼합되어 있는 판본도 있다. 이처럼 <부자유친> 드라마텍스트에는 구체적이고 직접적인 무대지시라는 부가텍스트보다는 사도세자 역할의 배우나 무대진의 협업에 의해 다양한 무대연출로 번역되어야 하는 무대적 기표인 삽입시가와 같은 연희텍스트 삽입이 자주 확인된다. 따라서 사도세자라는 인물이 수행하는 연희텍스트 삽입은 독자나 관객, 전문관객에게 다양한 연출적 상상, 정서적 상상을 가능하게 한다. 그런 점에서 사도세자가 주도하는 연희수행텍스트를 풀라쥬한 <부자유친>은 시적인 기능을 소유한 드라마 텍스트다. 결과적으로 이 시적인 기능은 공연 과정에서 번역되며 다양하게 뉘판본을 구성하는 원동력이 될 수 있었다. <부자유친> 극작술의 핵심은 무대의 상징적 기표를 수행하는 사도세자가 시적 기능을 한 것에 있다. 이처럼 다음 장에서는 <부자유친> 시적 기능이 계속 움직이는 극작술의 근거를 먼저 뉘판본의 차이를 통해 확인해 보도록 하겠다.

4. <부자유친> 드라마텍스트 판본 생성의 사적 기술

4.1. 희곡 <가효당>(1977)

상연을 매개로 재구성된 <부자유친> 드라마텍스트와 달리 극작가가 나름의 계획을 가지고 독자를 염두에 둔 ‘성근 구조물’로서 ‘희곡’ 혹은 독자의 능동적 상상력이 필요했던 <부자유친> 텍스트로 둘에 대해 기술 하겠다. 오태석은 《한중록》을 일종의 사회적인 컨텍스트로 읽고 텍스트를 재구성, 재창작하였다. 이 장에서 기술하는 두 텍스트는 상연된 적이 없다. 먼저, 1987년 <부자유친> 초연 이전에 독자와 《한중록》에 대한 사회적 컨텍스트를 독해하여, 창작희곡으로 발표한 <가효당(佳孝堂)> 텍스트가 있다. <가효당>은 1977년 11월 17일, 대학신문 『연세춘추』에 발표되었다¹⁴⁾. <가효당>은 신문에 게재된 텍스트로, 200자 원고지 50매 분량의 장막 구분 없이 네 개의 장면으로 구성된 드라마텍스트다. 그런데 이 텍스트는 문학적 희곡의 관습적 구조를 따르지 않았음에도 창작 희곡으로 명시되어 공개되었다. 이 희곡의 제목은 혜경궁 홍씨의 당호(堂號)인 <가효당>이다. 제목에서 알 수 있듯이 이 희곡은 ‘임오화변’을 회상하며 굿이 수행되도록 돕거나 스스로 다양한 무대 연출행위를 서술하는 등 서술적 연행주체인 혜경궁 홍씨의 드라마구조를 취하고 있다.

혜경궁 홍씨의 드라마 <가효당>은 《한중록》의 기록자였던 홍씨가 고수처럼 연행자로 무대에 존재하며, 장면을 연결하는 서술자 역할로 극을 시작한다. 고수 역할로 극의 시작으로 알리는 혜경궁 홍씨는 이 희곡에서 극 밖의 인물처럼 서술자 역할도 하지만, 극중 인물로 행동하기도 한다. 이 사실은 다른 <부자유친> 텍스트에서 홍씨 인물형상화와 매우

14) 희곡이 발표된 영역은 문예지나 상연극장의 대본이 아니라 대학신문이었다. 대학신문을 통해 희곡이 발표되었다는 사실은 대학생이라는 독자와 수용자의 반응 구조 속에서 창조된 배경을 염두에 두고 극을 이해해 볼 수 있다. 이에 대해서는 필자의 다른 논문에서 1970년대 청년세대에 대한 정서와 극작법의 문제를 다룬 바 있다. 희곡 <가효당>이 1970년대 극장문화와 청년세대의 시대정서를 반영한 극작술 특징에 대해서는 줄고 「오태석 희곡 <가효당> 소고」(『한국극예술연구』 57, 한국극예술학회, 2017)에서 구체적으로 논의하였다.

다르다. 이를테면, 홍씨는 사도세자의 억압된 심리를 표출하도록 자극하는 행동을 하며, 영조가 아들 사도세자에게 갖는 이중적인 의식을 드러내는데 기여한다. 또한 무대에서 사도세자의 억압된 심리를 표출하는 무당 굿이 수행되도록 조력한다. <가효당> 희곡 텍스트는 인물의 등퇴장이 분명하지 않고 특별한 구분이 없이 한 무대에서 장면이 전개되는 인상을 준다. 따라서 장면의 개연성이나 연관성이 결여된 네 장면으로 구성된 이 희곡에서 홍씨가 당당한 고수로 무대에 앉아있는 채로 시작하는 이 희곡에 적합한 70년대 소극장 무대를 떠올려 볼 수 있다. 그리고 혜경궁이 《한중록》의 내간체 언어로 공연을 시작할 때 역사 이미지가 생성되는 무대공간을 떠올려 볼 수 있다.

(홍씨가 마치 고수처럼 무대 한쪽에 앉아 있다. 작은 체구이나 당당하다.)

홍씨 젊고 젊도다. 모년 모월 모일을 내 어찌 차마 말을 하리요. 친지합벽하고 일월이 회색하는 변을 만나 내 어찌 차마 일시나 세상에 머물 마음이 있으리요.

홍씨의 프롤로그로 시작하는 <가효당>은 혜경궁이 무대극을 설명하고 각 장면에서 무대연출을 수행하도록 돕는 연행자가 되도록 재구성된 텍스트다. <가효당>의 홍씨는 <부자유친>에서 상당히 다른 인물로 축소되었다. 이 희곡에서 홍씨가 서술적으로 등장하는 장면을 제외하면, 등장인물들의 극적 언어는 《한중록》 혹은 궁중언어와 가장 동떨어져 있다. 그리고 고수인 홍씨가 무대 한 켠에 앉아 연출하는 듯한 극중극은 제의적으로 수행된다. 이때 홍씨는 극중극 안에서 사도세자와 다림질하기, 단도를 갖고 몸싸움하는 장면, 홍씨가 사도세자에게 머리카락을 잘리는 장면을 연출하면서 사도세자의 억압된 무의식이 표출되도록 자극하는

행동을 수행한다. 이후 사도세자는 무당이라는 연행적 매개자와 굿을 연행하면서 제의적으로 기묘한 심리를 표현한다. <가효당>은 《한중록》에서 대상화된 사도세자의 심리를 표현주의적인 문학성과 제의적인 연행성으로 결합하는 극작술을 엿보인다. <가효당>은 극작가 오태석이 연출가보다는 극작가로서 경력을 인정받던 시기에 ‘희곡’이라는 문학텍스트로 규명하고 발표한 텍스트다. 이 논문에서 <가효당>을 판본비교연구에 포함시키는 이유는 <부자유친>이라는 드라마텍스트의 극적 본질을 내재하고 있기 때문이다. 기능적으로는 <부자유친> 드라마 텍스트 창작모티브를 제공하며, 이 드라마텍스트가 내포하고 있는 연극문화적 맥락과 수용자에 대한 인식을 보여주는 사도세자인물에 대한 심리적 맥락 등 <부자유친>의 창조적 해석 공간을 내포한 점에도 주목해 볼 가치가 있다.

4.2. 육필초고 공연윤리검열 판본(1987)

극작가는 오랜 극단 운영기간 동안 대본을 배우와 극단 앞에서 최초로 발표하는 관례를 실행해왔다. 극단 배우들과 스태프들에게 처음으로 공개하는 극작가의 육필초고 대본은 극단 구성원들과 독해를 통해 연기와 연극언어를 창조하는 검증단계에 활용된다. 이 과정에서 극작가는 처음으로 집단적이고 전문적인 독자(연행자)를 만난다. 이 판본은 처음으로 극단 구성원들에게 공개된 것으로, 수용자에 의해 구체적이고 개념적인 무대언어로 전환될 수 있는 상상력을 제공하는 문학적 텍스트의 역할을 한다. 작가의 친필 원고는 바로 그런 역할을 한 대본이다¹⁵⁾. 실제로 <부자유

15) 이 논문에서 확인한 친필 초고(草稿)는 극작가가 직접 친필로 B4사이즈의 백지에 집필한 원고 형태의 대본이다. 검은 끈 묶음 형태로 극단에서 보관중인 이 원고는 공연윤리위원회 검열대본으로 제출되어 1987년 7월 21일 심의를 거친 날인이 찍혀 있다. 그리고 <부자유친>은 1987년 9월 ‘서울연극제’에서 무대화되었다. 2개월이 채 되지 않은 시간 동안 리허설이 진행되면서 초연 대본은 연극성을 수행하는 대본으로 재구성되었을 가능성이 크다.

친>은 1987년 서울연극제에 참가를 앞두고 공윤의 검열을 받았으며, 이 사실은 이 공연이 제도적 연극이벤트라는 맥락 속에서 생산된 배경을 알려준다. 이 원고는 초연 이후 정진대본으로 여겨지는 ‘평민사 판본과 연극과 인간 판본 <부자유친>과 가장 유사하다.

친필 초고 텍스트는 동짓날 ‘덕성합에서 의대증에 시달리는 세자가 옷을 입기 위해 실갱이를 벌이는 장면으로 바로 시작한다. 첫 장면에서 세자가 의대증으로 나인과 병애와 벌이는 실갱이는 마치 놀이처럼 리듬감 있는 대사로 구성되었다. 이 대본 첫 장면은 의대증으로 옷입기 실갱이를 벌이는 사도세자의 꼭두각시극 같은 수행장면에서 아버지 영조와 마주쳐 질책을 당하는 긴장감을 창출한다.

英祖가 모습을 보인다.

世子는 양소매로 가로지른 횃대를

꽃은 채로, 朝服을 十字로 벌인

꽃로, 승지와 함께 읍한다¹⁶⁾

초고에 명시된 ‘동지(冬至)’ 극중 시간은 겨울에 사도세자의 공간인 덕성합에서 시작되어 뜨거운 별이 작열하는 시기에 뒤주에서 목숨을 잃기까지 시간의 흐름을 의식한 구성을 명시했다. 그러나 이후 다른 판본에서 극중 시간의 흐름은 확인할 수 없다. 그리고 이 초고에는 덕성합 안에서 홍씨가 사도세자의 일을 수습하려고 나인에게 사약을 전달하도록 지시하거나 실신하는 등 구체적으로 말하고 행동하는 등장인물이었으나 이 인물은 실제 공연에서 어떤 행동도 하지 않고, 무대에 존재한다. <부자유친> 초고 텍스트는 섬세하게 무대연출을 제시한 부차텍스트가 다른 판본과 구별되는 특징이다. 예를 들면, 영조가 세자에게 통명전에서 벌였던 제의를 재현하라는 장면은 이 초고에서 가장 길고 세심한 지시문이다.

16) 오태석, <부자유친> 육필초고, 극단 목화 소장본, 1987, 7면.

별살은 더욱 가혹하여 벽돌마저 굽힐 듯하다.

중신들의 도움을 받아 효복(孝服)을 걸치는데, 그 어려움은 여전하여
마치 중신들이 세자를 에워싸고 도살이라도 하는 듯한 정경이다.

가까스로 孝服을 입히니, 영낙 허수아비 꼴이다.

허수아비모양 표정없는 얼굴이 귀기마저 풍긴다.

세자는 龍袍자락을 찢어, 한가닥 두가닥, ... 차례를 찢어 진홍의 지천
을 만든다.

마치 자신의 명을 헤아려 보듯, 그 예정을 늦추듯, 재촉하듯

진홍 비단을 찢어 두 개의 지전모양 만들어 들고, 신갈대신무를 추기
시작한다¹⁷⁾.

매우 장중한 움직임 가운데 이따금 선정적인 몸짓이 끼어들어 춤에 색
기를 띄운다.

孝服을 걸치어서 더욱 그러하다.

춤으로 해서 영조의 웅뭏힌 심기가 풀릴 기색은 전혀 없다.

벽돌을 녹일 듯이 쏟아지는 땀벌아래서, 衣帶症에 시달리며 추는 춤이
다.

그러니 휘몰아도는 몸짓은 춤이라기보다 세자의 마지막 몸부림이겠다.

마치 수령이나 뺨 속에서 몸을 빼고, 뒤척이고, 휘젓듯이, 뜨거운 햇살
을 밀어 치우듯이,

힘겹고 무겁게 움직인다.

매우 둔중한 춤이다. 먹이를 노리는 짐승의 그것과도 같다.

날렵과 경직이 교차되는 몸짓이다. 땀벌아래 뺨돌기를 거듭하니

목에서 쇠내가 나는가, 마침내 세자가 입질을 한다.

吐瀉物을 게워 뒤집어 쓰는 듯하다. 울안에 든 맹수가 포효하는 듯한
거동이다.

문득, 세자가 거동을 멈춘다. 숨을 죽인 듯 서있다.

17) 작가 주에 의하면 '신갈대신무는 공민왕의 딸이 父王의 병고를 위로하기 위해서 춘 춤'이라 한다. 오태석, 앞의 책, 43면.

세자는 자신의 심장이 멎은 것이라고 그래서 다급히 몰아쉬듯 다급 다
금 딸꾹질하듯
호흡을 몰아쉬다.
마치 拍子를 치듯 그러하다가 벗단 모냥 앞으로 쓰러진다.¹⁸⁾

이처럼 사도세자는 초연에서 연약한 여인처럼 춤추며 영조에게 순종하
는 인물을 수행하도록 지시되며, 이어지는 장면에서는 목을 매어 자결하
려는 세자와 이를 말리는 조신들의 움직임이 마치 세자를 조정하는 마리
오네뜨처럼 움직인다고 제시되어 첫 장면에서 의대중에 시달리는 세자
의 등장장면과 중첩된다.¹⁹⁾ 초고에서 구성된 <부자유친> 드라마텍스트
의 장면 배열은 '간택', 휘녕전 딸, 송명흠의 가묘, 휘녕전 딸로, 다른 판본
들에서 공통적으로 반복된다. 다만 이를 극중극형식으로 연출할 경우 흥
씨의 서술이나 사조세자의 수행성이 강화될 경우 이 구조는 다른 의미를
형성할 수 있다.

4.3. 창무소극장 <옥추경> 판본(1988)

<부자유친>은 문예회관 소극장 초연 일 년 뒤에 창무소극장에서 다시
공연되었다. 이 논문에서 소개하는 텍스트는 1988년 『예술평론』 여름호
에 수록된 대본으로, 당시 이 드라마 텍스트가 어떻게 『예술평론』 지면
에 수록된 것인지 경위는 확인할 수 없다.²⁰⁾ 창무극장 판본은 잡지에 게
재된 대본으로, 극단에서도 실제 상연대본은 소장하지 않고, 대신 이 텍
스트를 <부자유친> 공연 화일로 구분하여 보관 관리했다.

당시 창무소극장 공간과 무대공간을 통해 이 텍스트가 재구성되는 무

18) 오태석 앞의 책, 42-47면.

19) 오태석, 위의 책, 58면.

20) 본 논문은 이 텍스트를 <창무소극장 옥추경>(1988) 판본으로 구분한다. 이 논문에서
인용한 텍스트는 모두 이 대본이다.

대적 체계에 대한 이미지를 김열규의 기록으로 이해해 볼 수 있다. 당시 극장은 이화여자대학교 정문 앞 동네 시장거리 한쪽 구석에 자리 잡은 허술한 건물 이층에 위치한 곳으로 이 극장은 ‘창무춤타’였다. 이 공간은 백여석 정도 객석의 소극장이었다. 1988년 3월 11일, 창무 소극장 <부자유친> 공연장을 다녀왔던 김열규는 당시 무대가 ‘사람 푸줏간이었다는 인상을 전하며, 5명 관객 앞에서 공연이 진행되었던 당시 극장공간과 무대 공간을 묘사했다.

무대장치도 다 돼 있고, 분장도 마친 참이다. 벌여 놓은 곳판에 누가 보든 말든, 귀신이야 있건 말건 춤이나 추고 보자는 격으로 연습이나 하자고 합의하고는 다들 무대 뒤에서 큐가 떨어지기를 기다리고 있는데, 그제서야 관객 둘이 들어섰고 잇달아 셋이 들어섰다고 한다. 도합해서 자그마치 5명의 관중. (생략) 큐가 떨어진 것과 다섯명이 자리 잡은 것과는 동시였다. 그래서 연습이자 공연인 기묘한 연극이 진행되었다.²¹⁾

김열규의 기록은 <부자유친> 상연현장 분위기와 산대연희적 무대연출이 진행되는 소극장 공간활용 등을 반영하고 있다. 이 기록은 창무소극장 판본을 이해하는 데 많은 정보를 제공한다.

아니, 그러고도요, 맞대고 얘기해야 할 두 사람이 시종 얼굴을 외로 꼬고 말하고, 조상께 제사 모시다가는 춤추고, 왕비란게 다리 불구의 환자들이나 탈 밀의자에다가 검은 보자기 뒤집어 씌우고 그 속에 몸이 박힌 듯이 앉아서는 관객 안보이게 슬슬 의자 깔고 다니면서 시종 고개만 숙이고 있고……(중략)

한마디로 극의 진행은 뒤죽 박죽이다. 논리성의 결여도 이만저만이 아

21) 김열규, 〈오테석론-비현실적 연극의 현실 감각〉(『월간경향』, 1988. 4), 오테석, 이재명 기획, 《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》 오테석 희곡집2, 평민사, 1994. 363면 인용.

니다. 울던 사람이 이내 파안대소하고, 용수철처럼 튕겨서는 풀죽은 무명처럼 무너지기가 예사이다. 죽은 사람이 기지개를 켜는가 하면, 산 사람이 제사상 앞에 앉는다. 배우가 무슨 짓을 해도 괜찮다. 앞뒤가 안맞고 옆끼리가 서로 물리지 못한다. 엉망이다.²²⁾

인용문을 살펴보면, 그는 <부자유친> 연극형식을 반논리성, 탈논리성으로 설명했다. 애비가 자식을 죽이고, 자식이 애비를 능멸하고도 <부자유친>을 내건 이 아니러니가 <부자유친>의 극적 진행에도 해당한다고 보았다. 그래서 '사도세자 이야기는 엉망으로 진행되는 게 사리에 맞다고 말하며, <부자유친>의 경우 가장 논리적인 극작법이자 연극미학을 형성했다고 평가했다. <부자유친>의 극작법과 연출형식을 '합논리적'이라고 본 김열규는 극의 구조 즉 장면의 전개와 진행을 통해 연극의 주제와 이념을 전달하는 <부자유친>의 연행성에 의미를 부여했다.²³⁾

<창무극장 옥추경> 판본을 확인해 보면, 당시 공연은 다음과 같은 무대지시로 시작한다.

무대-계단 위에 王座가 있다. 계단 뒤에는 발이 내려져 있다.

한쪽에 혜경궁 홍씨가 조그만 상위에 한중록(閑中錄)을 펴 놓고 그림처럼 앉아 있다.

다른 쪽에는 生母 선희궁이 흡사 고목과 같은 형상으로 서 있다²⁴⁾.

이 지시문에 의하면, 창무소극장 <부자유친>은 계단무대로 위아래가 나뉘어 무대공간을 수직으로 나눈다. 그리고 공연시작 전에 이미 무대에

22) 김열규, 앞의 글, 366면.

23) 김열규, 여기에서 확인해야 할 내용은 이 희곡집에 수록된 김열규가 비평한 <부자유친> 텍스트는 평민사 판본(1994), 즉, 초연대본과 매우 다르다는 사실이다. 김열규가 언급한 공연은 <창무극장 옥추경 판본>(1998)으로 공연시기와 극장공간이 매우 다르다. 이 판본은 공연 이후에 『예술평론』에 수록된 대본 텍스트다.

24) 오태석, <부자유친>, 『예술평론』 여름호, 1988. 93면 인용.

는 혜경궁 홍씨가 한편에 앉아서 극적 상황을 설명하는 인물로, 그리고 한편에 사도세자의 생모 선희궁이 극중극에 등장하는 인물로 서있으며, 두 인물이 무대를 양분하며 등장해 있다. 이 첫 장면은 <가효당>(1977) 텍스트와 유사하다. <가효당>을 쓴 1970년대는 극작가가 경험했던 소극장 체험을 고려해 볼 때, 이 텍스트의 장면전개 구조는 소극장에서 수행이 가능한 방식이었다. <창무극장 옥추경> 판본은 홍씨가 서술자로 등장하여 긴밀하지 않은 각 장면에 개입하지 않으면서 서술자로서 연결한다. 초고와 초연을 거쳐 상당한 부분이 수정되어 홍씨의 서사극 구조와 세자가 옥추경을 암송하는 제의적인 연행성을 수행하는 <부자유친> 개작 판본의 특징은 세자의 불안한 심리를 재현하는데 멈추지 않고, 무대와 극장 공간에 세자의 심리와 정서를 표출하도록 돕는 연행성의 역할을 제시해 주고 있다. 이 드라마 텍스트에는 공간이나 장면을 구분했던 방식이 없다. 무대 위 계단구조가 있고 그 위가 왕좌이며, 대부분 같은 무대에서 시공간의 구분 없이 극적 상황이 전개된다. 이 같은 개작 혹은 재구성의 변화는 제도권의 극장공간에서 연극제 기간에 상연했던 경우와 다른 무대 조건에서 생성되었다. 100석 정도의 작은 소극장에서 관객과 근접한 거리에서 수행되었던 창무소극장 <부자유친>은 마치 통명전에서 세자가 벌인 제의적인 즉흥극 현장에 있는 경험이 가능했던 것이다. ‘사람푸죽간’ 같았던 공간에서 사도세자라는 한 개인이 경험했을 공포감과 절망감은 옥추경 낭송을 통해 발산되고 무대와 가까운 거리에서 관객은 제의적인 환경을 경험하도록 고안된 연출을 인지할 수 있다.

홍씨는 공연시작과 동시에 『한중록』 서사의 한 부분을 술회하는데, 이것이 이 공연의 시작이다. 이 술회는 어린 시절기억부터 간택을 받아 궁궐에 들어오기까지 회고하는 내용의 서사로, 《한중록》의 부분들을 인용하고 조합한 것이다. 이 판본 텍스트의 시작은 1988년 3월 재구성된 <부자유친>이 홍씨의 서사극으로 창작되었음을 알려준다.

洪 氏 내 어린 시절에 언니가 있어 부모께서 두 구슬 같이 귀엽게 여기시더니, 언니가 돌아가시네. (중략)
간택 후에, 갑자기 일가들도 찾아오는 사람이 많고, 전에 오지 않던 하인들도 보이고, 인정세태가 그렇지 않은가. 시월 이십 팔일에 재간택을 하네. 내가 놀래기도 했지만, 부모님께서 날 궁중에 드러보내시면서, 요행히 간택에서 떨어져 나오기를 바래셨다네. 내가 궁중에 들어가자, 영조 대왕께서 발안으로 들라시더니 친히 어루만지고 사랑하시고, 내 이제 아름다운 며느리를 얻었노라, 그러시네. (중략)

(영조가 발 뒤에 모습을 보인다.)

世子를 폐위하는 반교문을 읽는다)²⁵⁾

<창무극장 옥추경> 판본은 <가효당> 보다 직접적으로, 『한중록』에서 혜경궁 홍씨가 자신의 어린시절을 회상하던 내간체 문장의 언술형식을 무대언어로 사용하였다. 특히 <창무극장 옥추경 판본>에서 홍씨의 서막은 『한중록』 이 <부자유친> 드라마텍스트의 외언으로 기능한 점을 명시하는 연극 장치다. 혜경궁 홍씨는 장면의 전환과 전개 사이에서 각 장면마다 개입하는 방식으로 서술자의 역할을 한다. 이 서술자의 역할은 <한중록>에서 입오화변 역사를 회고하는 문장들이 선택적으로 인용되어 장면을 설명하고 연결한다. 이 판본에서 홍씨는 등장인물이 아니라, 서술자로 이 연극에서 장면의 배열과 전환, 그리고 극적 맥락을 환기해주는 구조로 기능한 것이다. 그런 점에서 김열규가 이 연극을 서사극으로 이해한 것으로 보인다.

그리고 이 판본은 영조가 발 뒤에서 등장하여 세자폐위의 반교문을 직

25) 오태석, 앞의 글(창무극장 옥추경 판본), 94면 인용.

접 읽으면, 긴장과 갈등의 극중극 시작을 바로 제시한다. 이 드라마텍스트는 역사적 기호를 먼저 제시하면서 영조와 사도세자의 관계를 극중극 안에서 인식하도록 하는 연극형식이 구성되었다. 반교문 낭독으로 시작된 극중극은 세자가 징을 두드리며, 옥추경(玉樞經)을 외는 제의를 연행하는 장면으로 연결된다. 이 드라마텍스트가 초연대본과 가장 많은 차이를 보이는 부분은 세자가 옥추경을 암송하며 무당처럼 극중극을 수행한다는 점이다.

(世子는 通明殿앞 뜰에 구덩이를 파고 거기에 祔太廟를 했다. 상복을 입은 世子가 祭酒가 되어 두 聖母님을 모셨다. 나인 빙애와 성모마냥 차리고 있다. 세자가 징을 두드리며 귀신을 부르는 玉樞經을 외운다.)

世 子	天皇天皇(천황천황)	普化十方(보화십방)
	無禱不應(무도불응)	無求不祥(무구불양)
	釀陽醢陰(양양 온음)	萬古垂光(만고수광)
	順吾者亨(순오자형)	逆吾者亡(역오자망)
	玉文實篆(옥문실전)	誦之吉昌(송지길창)
	司命守蒿(사명수호)	不得隱藏(불득은장)
	急急如(급급여)	

九天普化玉清真 王律令(구천보화옥청진 왕율령)²⁶⁾

이처럼 창무극장 소극장 판본에서 세자의 옥추경 암송은 상당한 분량으로 극 전반을 관통하며 세 차례에 걸쳐 제의적으로 연행된다. 첫 번째는 무당의 모습으로 통명전 앞에서 할머니의 제사를 지내며, 다음으로는 영조의 명에 따라 암송하는 연행장면, 세번째는 영조의 다그침에 조신들이 세자와 함께 장난처럼 옥추경을 암송하는 장면이다. 이렇게 조신들과

26) 오태석, 앞의 글.

지 세자를 도와 옥추경을 함께 암송하는 장면에서 영조의 세자에 대한 분노는 커진다. 앞에 인용한 김열규의 기록에서 당시 공연을 ‘굿판이자 제사상 같은 무대로 회고하고, 김문환이 ‘소리나 행위예술이 의미 있는’ 공연이라고 평가한 것은 바로 이러한 제의적 연희를 수행하는 공연연출 방식에 대한 반응이었을 것으로 보인다. 이는 세자가 옥추경을 암송하며 제의적인 연행성이 수행되는 무대에 대한 관객반응의 하나다. 이처럼 <부자유친>의 <창무소극장 옥추경 판본>(1988)은 다른 판본과 확연하게 구분되는 제의적 연행성이 존재하는 드라마텍스트다. 이 드라마텍스트는 제의적 연행성이 연극의 구조이자 언어형식으로 수행되는 과정을 반영한 ‘수행자 텍스트(the performer's text)’의 성격이 짙다. 그런 점에서 이 판본은 극작가의 초고와 상당히 다르며, 초연 대본인 <문예회관 소극장 판본>(1987)보다 수행성이 강조된 텍스트다.

<창무극장 옥추경> 판본에서 가장 돋보이는 부분은 단연 사도세자의 몸이 연행의 주체가 되어 옥추경을 암송하며 불안한 인간을 재현한 방식이다. 이전에 초연 공연이나 다른 공연에서 사도세자는 의대증을 앓는 병든 육체로 광증이 있는 인간으로 재현되었다. 이것은 사도세자의 병든 육체가 현존하는 것만으로도 <부자유친>이 연극을 상연하면서 의미를 생성하는 방식이었다. 그런데 <창무극장 옥추경> 판본에서 이 병든 육체는 불안과 공포를 떨치기 위한 절박함을 제의적 연희로 풀어놓으며, 무대에 연행적으로 존재한다. 제의를 연행하는 사도세자의 육체는 이 공연에서 더 확장된 의미를 생성하는 장소의 기능을 한다. 이 판본에 나타난 사도세자의 연행적 몸은 무대에 현존하여 메시지를 강화하거나 전달하는 감각적인 연극성을 보여 준다. 옥추경 판본은 사도세자가 적극적으로 연희를 수행하면서 <부자유친> 드라마 텍스트를 구성한다는 점에서 시적 주체로 존재하는 무대연출을 보여준다.²⁷⁾ 창무소극장 이후에도 9월 신문에

27) 피터브룩스는 ‘인간사회가 자주 인간의 완전한, 혹은 병든 육체와 비유되곤 하는’ 문화적 관례를 근거로, 인간의 육체가 의미 생성의 장소, 즉 이야기가 각인되는 장소가 되

는 <부자유친>의 실험적인 공연을 예고하는 기사를 확인할 수 있다.²⁸⁾ 이 공연예고에는 병든 개인이 아니라 병든 사회를 재현하는 메시지를 수행할 것을 예상해 볼 수 있다. 18일부터 30일까지 문예소극장에서 극단목화 <부자유친>이 공연된다는 이 기사는 '역사적 소재가 갖는 경직성을 극복하고 더 많은 연극적 체험을 일으키자는 뜻에서 연기자 전원이 한 병동의 환자라는 가정 하에 출발한다. 사도세자이야기는 병원환자들이 벌이는 연극으로 전개된다. (오태석 작, 연출 정진각, 한명구, 김학철 등 출연)' 고 공연을 예고했다. 그러나 이 대본은 확인하지 못하여 본 논문에서 기술하지 않았다.

4.4. 1992년 일본 마에바시 공연 판본

이 텍스트는 1992년 4월 29일~30일까지 일본의 마에바시市 옛 주최한 "AFIM'92"-Art Festival in Maebashi'92 참가했던 텍스트다. 이 텍스트는 타이핑한 대본을 인쇄해 제본형태로 남아있는 <부자유친> 판본이다. 이 역시 극단에서 보관하고 있다. 1992년 극단 목화는 일본의 초청으로 <부자유친>을 공연했다. 이 공연판본은 초연대본과 장면구성이 동일하다. 다만 초연대본(평민사와 '연극과 인간 출판본과 동일)이 당시 사회적 문맥에 의해 공연된 대본이었다면, 1992년에 극단목화와 오태석에서 초연대본은 다른 관객에게 번역될 기표가 내재한 텍스트였다. 따라서 당시 일본관객이 처한 역사, 문화, 심리적 맥락을 고려하여 무대연출, 무대의상, 삽입가요 등을 반영하였을 가능성이 있다. 이 공연은 이전의 <부자유친>의 '간택, 덕성각, 덕성각 내실, 휘녕전 뜰, 송명흠의 가묘, 세자의 해원굿, 휘녕전 뜰 장면 구성과 동일하다. 초연과 같은 장면구성이지만, 세자가 통명

며 동시에 그 자체가 하나의 기표, 즉 서술적 플롯과 의미를 산출한다고 말했다. 피터 브룩스, 이봉자·한예경 옮김, 『육체와 예술』, 문학과학지성사, 2007. 27-30면 인용.

28) 『매일경제』 문화면, 1988. 9. 9.

전 앞에서 재현하는 제의 장면은 일본 공연에서는 ‘해원(解冤)굿’ 연희로 연행되었다. 마에바시 공연 판본에서 가장 큰 변화로 파악되는 해원굿을 수행한다. 일본관객 앞에서 부자간의 갈등을 풀려는 내재된 심리를 표현하는 것으로 <부자유친> 드라마텍스트의 시적 주체이자 수행자텍스트의 차이는 이 점에서 이전 판본과 다르다. 일본 마에바시 공연 판본에 삽입된 ‘해원굿’ 사설은 다른 판본의 삽입무가보다 분량이 상당히 긴 편이다. 이 사실은 당시 극장의 규모와 관객의 규모가 매우 큰 대극장에서 선택한 무대연출형식이 반영되는 과정에서 생성되었을 것으로 이해할 수 있다. 또한 극중 인물의 다양하고 강렬한 의상과 무대소품 등이 준비된 사실들이 이러한 극장과 관객의 규모와 문화적 맥락이 변화를 준 것으로 보인다. 초연 때 대본과 가장 유사한 이 판본은 당시 극장의 규모와 한국의 제의적 연극문화를 무대연출의 기표로 적극 활용하고자 한 흔적이 부가텍스트에 내재되어 있다.

4.5. 사도세자의 제의적 연행성에 의한 플라쥬 드라마텍스트

오태석은 1987년 이후 여러 번의 재공연에서 시도한 재구성 과 각색 등을 시도하면서 부자의 서사를 덧붙이는 방식이 아니라, 사도세자의 살인, 광증, 폭력의 행동을 용서하는 방향으로 변화를 시도했다. “그러니까 사도세자가 관객한테 용서를 받는 쪽으로 그렇게 가져가지 않았나 생각해요”라며, <부자유친> 판본을 재구성, 각색하는 방향성을 제시했다. 이 사실을 근거로 <부자유친> 연극창작이 ‘사도세자’라는 인물이 수행하는 무대연희에 따라 생성된 판본들을 살펴 보았다. 이상으로 살펴본 <부자유친> 판본변화에서 드러난 사도세자가 주도하는 연행성을 매개로 <부자유친>의 의미가 형성될 수 있었다. 연행주체로 무대에서 또 다른 연극을 수행하는 사도세자의 연행행위는 각 공연마다 이 상징적인 인물에 대한 강렬한 감각을 통해 미성숙한 인간에 대한 관용을 공유해 볼 수 있도

록 재구성되었다²⁹⁾. 그런 점에서 사도세자의 연행성이 달라지는 <부자유친> 판본들은 변화하는 관객과 소통을 모색한 결과물이다. 판본마다 다르게 수행되는 사도세자의 무대연출은 춤부터 제의적 연희, 화투치기, 의대증을 재현한 횃대놀이, 옥추경 경읽기와 무당 굿 등 매우 성격이 다르다. 의대증을 보여주기 위한 횃대로 옷입기, 부친의 마음을 얻기 위한 검무에서 비통하게 경을 읽으며 제의적인 분위기를 연출하기, 부정굿으로 공연의 시작을 수행하기, 골계적인 언어유희나 화투치는 장면을 수행하는 등으로 부자관계에서 억눌린 심리상태나 갈등관계를 표출하고, 해소하는 방식이 다양하게 연출되었다. 1992년 일본 마에바시 공연의 경우 사도세자는 해원굿을 수행하면서 스스로 원통한 맘을 풀고 위로하는 주체로 무대에서 연출되었다. 이 장에서는 <부자유친> 판본들에서 사도세자의 언술보다는 부가텍스트를 근거로 연희적 기표들로 번역이 가능한 특징을 기술해보겠다.

육필초고 공윤검열 판본(1987)에서 사도세자는 왕과 조신들 사이에서 움직이는 마리오네트처럼 수행되는 인물로 지시문에 제시되었다. 아버지에 대한 인정욕구와 궁(宮)과 부친에 대한 공포와 불안을 의대증(衣帶症)이라는 병증을 보여주기 위해 횃대에 팔을 걸어 옷을 입는 장면을 수행하며 극은 시작한다. 그리고 조신과 왕 사이에서 목메 죽는 자살을 시도하는 장면에서도 꼭두각시인형처럼 나약한 사도세자를 수행하는 연출 방식이 제시되었다. 원래 초고에서 사도세자는 통명전 장면을 재현할 때조차 부왕의 마음을 위로하는 검무를 춘다. 이후 재상연 과정에서 <부자유친>의 사도(思悼)는 훨씬 더 심리적으로 불안한 개인을 보여주는 수행적 텍스트로 변화한다. 그리고 이 불안한 인물이 제의적 연희를 수행하는 연

29) 1987년 서울연극제에서 대상을 받고 남긴 인터뷰에서 오태석은 이 연극이 '단지 영조와 사도세자와의 부자관계를 다뤘다기 보다는 이를 통해 현대사회의 갖가지 상황에서 한 사람이 다른 약한 사람을 밀어내는 풍토를 고발해 보고 싶었다'고 밝혔다. 『동아일보』, 1987. 10. 12. 6면.

행성이 <창무소극장 옥추경> 판본(1988)에서 강화된 것을 확인할 수 있다. 사도세자는 이 텍스트에서 옥추경 암송을 연행하며, 영조와 대화를 대신하듯 제의적인 무대를 연행한다.

이처럼 <부자유친> 판본의 차이는 사도세자가 수행하는 연행성이 변화하는 것에서 볼 수 있다. 이 인물의 연행성은 마치 꼭두각시처럼 무대에서 위태로움을 보여주는 방식에서 부친 영조와 갈등이 폭발하기도 한다. 유인경의 논문에서 주된 분석 대상이었던 아롱구지소극장 판본(1999)은 그런 갈등이 폭발적이었던 텍스트다. 서연호의 기록에서 <부자유친> 드라마 텍스트의 다른 무대연출방향과 연관성을 확인할 수 있다.

연극이 진행되어 갈수록 무대는 온통 정신병동의 내부 같은 분위기를 드러내고, 왕과 세자는 마치 경쟁이라도 벌리듯이 서로 광기를 뿜내었다. 등장인물들이 왕과 세자의 비위를 건드리지 않기 위해 순간순간 함께 놀아나고, 끝내는 집단적인 최면상태에서 꼭두각시화되어가는 과정은 이러한 이미지를 강렬하게 느끼게 했다.³⁰⁾

<부자유친> 판본에서 사도세자(思悼世子)가 수행하는 연행성의 변화는 이 드라마 텍스트가 현실을 매개하는 ‘육체’인 사도세자를 기호로 연극을 창조한 방식과 그 연극적 의의를 보여준다. 극작과 연출을 통해 신화적인 인물로 인식되는 사도(思悼)의 행위는 유희적으로 과장하여 때로 표현주의적이고, 부조리해 보인다. 특히 <창무극장 옥추경> 판본은 전체 <부자유친> 드라마 안에서 사도세자가 강렬한 연행주체로 자기만의 연극을 연행하며 무대에서 존재하는 텍스트다. 사도세자의 연행행위는 한 장면에 그치는 것이 아니라 그가 곳을 하거나 경을 읽으며, 연극 전체 구조를 압도하는 연희무대이자 놀이판으로 전환시킨다. 갈등을 연희로 풀고자 했다는 오태석의 말을 떠올려 보면 결국, 사도세자가 주도한 연행

30) 서연호, <오태석 연극의 재미와 실험성>, 『오태석 연극제2 공연팸플릿』, 1999.5.7.

행위로 무대는 영조의 덕성합이나 휘녕전 등 궁궐이 아닌 화투를 벌이는 놀이장소 등 산대연희와 같은 무대적 현실로 확장되기도 한다.³¹⁾ 이렇게 <부자유친>은 사도세자에 의한 연행성으로 강렬하게 메시지 이전에 현실적인 감각을 전달하는 수행적 텍스트로 구성되었다. 드라마와 연극에서 아이디어를 빌려오기도 했던 사회학적인 관점과 태도는 역할 개념의 기능을 확대한다. <부자유친>의 사도세자가 보여주는 다양한 연희는 사회적 행동을 이해하는 데 극적 은유를 적용한 연극미학을 보여주었다.

<부자유친>은 임오화변을 모티브로 하며, 《한중록》의 기록자 혜경궁 홍씨의 언어로 극화했으나 이 연극은 자료를 충실히 극화하는 역사극을 의도하지는 않는다. 오히려 <부자유친> 판본들이 반영한 극적 상황과 부자관계는 당대현실을 읽어내고 동시에 현실을 역사에 투사하고 반영하여 미래적인 비전에 대한 인식을 작동시킨다. 사도세자는 영조대의 당대와 더불어 현대와도 긴밀하게 연결되어 있다. 이러한 극작법 형성을 보면, 사회과학자들이나 인지과학자들이 놀이하며 모방하는 인간의 행위에서 개인이 사회적 역할을 학습하고 내재화하는 과정을 의미 있게 이해한 점을 떠올려 보게 된다. 많은 연출가와 작가가 연극이 현실을 가장하는 놀이라는 점에 주목하여, 사회가 구성원들에게 행동방식을 전달하는 기능을 하는 것에 주목한다는 점을 기억해 보자. 드라마의 상황은 관념적이지 않은 구체적인 조건이다. 실존적인 조건 안에서 드라마의 구조와 인간 행위를 판단하고 해석해 보는 철학적 인식이 가능하기 때문에 드라마형식은 그 자체로 사회문화를 인지하는 과정이자 수단으로서 의의를 지닌다.

31) 두 번의 패가 돌아가며, 곧 죽음을 예감한 사도세자와 조신들이 죽었다는 말장난을 하는 연행장면이다. 이 장면에 대해서는 〈아룽구지 판본〉(1999)을 분석한 유인경의 논문이 있어, 본문에서 반복적으로 인용하지 않았다. 유인경이 분석한 아룽구지 판본에서 세자는 ‘부정국 사실을 외며 벽사의 춤을 춘다. 무씨가 된 세자가 벌이는 곳은 그 목적이 무엇인지 뚜렷하게 알 수 없으나 무사천도를 위한 것으로 추정해 볼 만하다. 본래 부정국은 본국을 행하기 전에 주변을 깨끗이 하는 준비 작업으로 주위의 나쁜 기운을 물리치는 의식이다. 오테석은 부정국을 극 서두에 배치함으로써 극 전체가 한판 국이라는 인상을 강하게 주고 있다.’ 유인경, 197면 인용

5. 결론

<부자유친>의 비판적이고 창의적인 역사읽기가 재창조된 대목은 극단 목화와 오태석의 무대연출과정에서 수행된 세자의 제의적인 연행성에 의해 나타났다. 이처럼 무대에서 세자가 극중극을 수행하는 장면에서 무대연출의 조형적인 변화는 무대형식이자 연극성으로 반영된 판본을 생성했다. 그 결과 이 판본들은 창조적 무대연출과 상상력을 수행한 드라마텍스트의 가능성을 보여주었다. <부자유친> 판본의 차이가 극작가, 연출가와 무대진의 공동작업이라면, 이들의 작업은 공연 당시의 관객에 대한 인식 즉, 관객을 내포하면서 그들을 향한 담론의 구조물로서 이해해 볼 수 있다. 이상으로, 판본 생성과 변화과정을 통해 <부자유친>은 제의적이고 다양한 연희를 다양하게 수행하여 드라마텍스트의 메시지를 매개적으로 제시하는 드라마 텍스트다.

오태석 외에도 극작가라는 존재는 사방에서 빌려온 텍스트의 단편들을 조합하는 풀라쥬 행위로 작품을 구성한다고 한다³²⁾. <부자유친>은 《한중록》 서사와 다양한 연희의 조합으로 풀라쥬된 드라마텍스트다. <부자유친>은 관객이 잘 아는 출처인 임오화변 역사와 《한중록》 텍스트, 홍씨의 기록을 언술텍스트로 구성했다. 그리고 <부자유친>에서 사도세자는 부자관계의 갈등을 형상화한 극적 인물이자 주체 즉, 주인공이라는 단순한 이해를 거부한다. 사도세자가 <부자유친> 드라마에서 하는 중요한 역할은 이 드라마의 극적 연희를 수행하는 무대적 존재라는 점이다. <부자유친>의 다양한 판본을 통해 《한중록》과 역사적 사실을 인용한 언술텍스트와 사도세자의 연희는 결이 다른 무대화가 풀라쥬를 보여준다. <부자유친>에서 이 풀라쥬는 홍씨의 언술이 드라마의 전통적인 텍스트 기능과 사도세자의 다양한 연희를 수행하는 행위와 현존의 결합에 의해

32) 파트리스 파비스, 『연극학 사전』, 72면 참고.

형성된다. 특히 사도세자의 연희 수행은 즉흥적인 인상을 주듯 매 공연마다 다양하게 시도되었다. 사도세자의 극적 연희는 판본이 생성될 때마다 변화했다. 본문에서 살펴본 사도세자의 연희는 일종의 지문 즉, 극작가가 지시하여 독자나 무대진의 상상력을 자극하는 가능성을 함축하는 언어로 지시된 판본도 있었다. 그리고 무대지시문이기 보다는 구체적이고 직접적인 연희의 삽입가요나, 옥추경 낭독, 무당굿, 해원 굿 등 삽입무가 등이 혼합되어 있는 판본도 있다. 이처럼 사도세자가 수행하는 다양한 연희들은 배우나 무대진의 협업에 의해 다양한 무대연출로 번역될 수 있는 무대적 기표다. 그런 점에서 <부자유친> 등장인물 사도세자가 수행하는 극적 연희는 시적인 기능을 한다. 특히 사도세자가 수행한 연희가 무엇인가에 따라 극의 리듬, 분위기, 속도 등은 달라졌다. 그리고 공연 과정에서 번역되며 다양하게 異판본으로 구성되었다. 결국 <부자유친> 극작술의 핵심은 무대의 상징적 기표를 수행하는 사도세자가 시적 기능을 하는 연극성과 행위에 있다. <부자유친> 판본은 각기 다른 연희를 수행하는 무대기표 번역과정이 반영된 다양한 차이를 확인할 수 있다. 이 차이는 공연장과 무대에 대한 수용자들(관객)의 심리적, 정서적 반응과 상호보완관계에 의한 결과이다. 이 결과물로서 <부자유친> 판본 컬렉션기획은 연구자의 차후과제이다.

이 드라마텍스트가 풀리주적으로 결합한 동시대 연극성 안에서 찾아볼 수 있었던 시적 기능을 담당하는 부가텍스트의 조형적 결합과 개방성은 <부자유친>의 문학성을 밝히는 토대가 될 것이다. <부자유친> 드라마텍스트의 연극성과 문학성에 대한 상호텍스트성에 대한 구체적인 분석을 후속 연구과제로 남긴다.

<표1. <부자유친> 판본 비교>

	가 효	육 필	문예회관	문 예 회	창 무 소	일 본	
--	-----	-----	------	-------	-------	-----	--

관 본 구분	당 연 세 춘 추 판 본 (1977)	초고 공 윤 심 의 판 본 (1987)	초연 (1987) 평민사 출 판 본 (1994)	관 초 연 (1987) 연 극 과 인 간 관 본 (2005)	극 장 옥 추 경 관 본 (1988)	마 에 바 시 공 연 판 본 1992	아 롱 구 지 극 장 판 본 (1999) 평민사 출 판 본 (2000)
판본의 텍스트 형태	신 문 계 재 희 곡	작 가 친 필 원 고	단 행 본	단 행 본	『예 술 평 론』 저 널 계 재	극 단 대 본	극 단 대 본 단 행 본
홍씨의 연희수 행	고 수 '소 리' 로 극 적 서 술 자	임 오 화 변 회 상 서 술	임 오 화 변 회 상 서 술	임 오 화 변 회 상 서 술	극 적 서 술 자 로 장 면 연 결	임 오 화 변 회 상 서 술	임 오 화 변 회 상 서 술
세자의 극중극 연희 수행 텍스트	무 당 과 세 자 의 무 가 사 설 삽 입	신 칼 대 무 지 문	빙 애 와 장 례 장 면 재 현 춤 지 문	빙 애 와 장 례 장 면 재 현 춤 지 문	옥 추 경 낭 독 과 무 당 극 무 가 사 설 삽 입	해 원 (解 冤)극 무 가 사 설 삽 입	부 정 극 무 가 사 설 삽 입 (첫 장 면)
반교문 낭독장 면	無	휘 령 전 뜰 장 면 朝 臣 홍 인 낭 독	휘 령 전 뜰 장 면 반 교 문 작 성 · 낭 독 나 누 어 수 행 다 른 두 인 물 이 각	휘 령 전 뜰 장 면 朝 臣 홍 인 낭 독	첫 장 면 영 조 가 낭 독 하 며 극 시 작	휘 령 전 뜰 장 면 朝 臣 홍 인 낭 독	휘 령 전 뜰 장 면 士 官 낭 독

			각 반교문 낭독				
삽입 연희	세 자 와 흥 씨의 무당 굿, 다림 질장 면	세 자 와 조 신 이 함께 추는 군무	세자와 조 신들과만 가, 춤	세 자 와 조 신 들 과만가, 춤		세 자 와 조 신 들 의 만가	정순 왕 후의 평 타령. 세 자 와 조 신 들 의 소고 춤, 화투 놀이.

참고문헌

1. 자료

1.1. 〈부자유친〉 판본

- 1) <가효당>, 『연세춘추』, 1977.11.7. (대학신문 게재 텍스트)
- 2) 소극장 창무 옥추경 판본, 『예술평론』 여름호, 1988.(극단 소장 텍스트)
- 3) 1992 일본 마에바시공연 판본, 극단 목화 대본, 1992.(극단 소장 텍스트)
- 4) 아롱구지 소극장 (오태석연극제2) 판본, 극단 목화 대본, 1999.(극단 소장 텍스트)
- 5) 이재명 편, 《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》, 오태석 희곡집2, 평민사, 1994. (출판본 텍스트)
_____, 오태석, 《천년의 수인》, 오태석희곡집5, 평민사, 2000.
- 6) 서연호·장원재 편, 《오태석 공연대본 전집》 8권, 연극과 인간, 2005.(출판본 텍스트)

1.2. 기타자료

김미도, 「현실의 지평에 선 역사극의 무대」, 『객석』, 1988. 3. 257-263.

〈부자유친〉 공연안내기사

『동아일보』, 1987. 10. 12.

『매일경제신문』, 〈문화면〉, 1988. 9. 9.

서연호, 〈오태석 연극의 재미와 실험성〉, 『오태석 연극제2 공연팜플릿』, 1999.5.7.

2. 단행본

김문환, 「오태석론-비현실적 연극의 현실감각-」, 『인식과 초월-오늘의 우리 창작극』 김문환 창작극 평론집, 문학과 지성사, 1991. 380-383쪽.

김방옥, 『21세기를 여는 연극 : 몸, 퍼포먼스, 해체』, 연극과인간, 2003. 231쪽.

김열규, 〈오태석론-비현실적 연극의 현실 감각〉, 『월간경향』, 1988. 4(오태석, 이재명 기획, 《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》 오태석 희곡집2, 평민사, 1994. 363쪽 재수록).

서연호 편, 『한국 연극의 쟁점과 새로운 탐구(현대극)』, 연극과인간, 2001.

신현숙, 『희곡의 구조, 문학과 지성사』, 1992.

여홍상 편, 『바흐친과 문학이론』, 문학과지성사, 1997.

오태석·서연호 대담, 장원재 정리, 『오태석 연극 : 실험과 도전의 40년 - 원리·방법론·세계관』, 연극과인간, 2002.

오태석·이상일·김미도 대담, 「실험적 언어와 오브제의 연극적 코너워」, 《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》 오태석 희곡집2, 평민사, 1994. 298-316쪽.

이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과 인간, 2003.

_____, 『오태석 연극 연구』, 서강대학교 출판부, 2011.

장성희, 「〈회파람새〉작품이해」, 이강백·윤조병, 『희곡창작의 길잡이』, 평민사, 2010. 221쪽.

마틴 에슬린, 원재길 옮김, 『드라마의 해부-극작법 서설-』, 청하, 1987.

- J. Kristeva, 「말, 대화, 그리고 소설」, 여홍상 편, 『바흐친과 문학이론』, 문학
과지성사, 1997.
- Pavis, Patrice, 신현숙, 윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.
- 피터 브룩스, 이봉지·한애경 옮김, 『육체와 예술』, 문학과지성사, 2007.
27-30쪽.

3. 학술논문

- 박미리, 「〈부자유친〉에 나타난 극 구조의 효과」, 『한국극예술연구』 14집,
한국극예술학회, 2000.
- 양세라, 「오태석 연극의 연행성 기술하기 <북청사자야 놀자> - 공연텍스트의
음악적 생성과정을 중심으로-」, 『한국연극학』 44, 한국연극학회,
2011.
- _____, 「오태석 희곡 <가효당> 소고」, 『한국극예술연구』 57, 한국극예술학
회, 2017.
- 유인경, 「오태석의 〈부자유친〉에 나타난 그로테스크 연구」, 『한국극예술연
구』 17집, 한국극예술학회, 2003.
- 이화형, 「한중록의 극적인 특성 연구」, 『동아시아 고대학』 25호, 동아시아
고대학회, 2011.8. 259쪽
- 최상민, 「‘임오화변’ 소재 희곡작품의 비교 고찰」, 『드라마연구』 52호, 한국
드라마학회, 2017.
- 최치림, 「공연과 텍스트의 관계에 대한 연구」, 『한국연극학』 15호, 한국연
극학회, 2000.

Abstract

A study on the editions of Oh Tae-seok's -Bujayuchin

Yang Seira

This paper is a study of the editions existing in the process of creating and transforming the drama Bujayuchin(父子有親-Intimacy between father and son) by Oh Tae-seok and the theater group Mok-wha. Based on this, the government confirmed the whereabouts of the Bujayuchin drama-text involved in the creation and transformation of the drama, and carried out the pre-determination process that prioritizes interpretation. In this paper, we discussed four editions of the drama text of Bujayuchin by Oh Tae-seok and the theater company Mok-hwa, describing the process of dramatizing, rehearsing, and staging the drama, reconstructing and recreating the drama-text.

In this paper, based on the first performance in 1987, the pre-performance version and the post-production version were introduced, and based on this, playwright Oh Tae-seok and theater company Mok-Hwa described the history of the production of the Bujayuchin edition through a series of performances that were accepted differently by each stage during the stage production process. In the process of the creation and change of the edition, the playwriting method was formed. It is a collage play method that is combined and moved by the literary narrative and language of Han Jung-rok and the chronology of Sandae Yeon-hee.

Bujayuchin, Han Jung-rok, Drama-text, Collage, Oh Tae-suk, Mok-Hwa, on the stage versions(editions)

접 수 일: 2020년 8월 10일

심사기간: 2020년 8월 17일~2020년 9월 19일

게재결정: 2020년 9월 20일