

무장애 공연에 나타난 서사정보의 극화(Dramatization) 양식

—음악극 <합 체>(2022)를 중심으로

신홍주*

<차례>

1. 들어가며
2. 이중연기를 통한 청각정보의 시각화
 - 2.1. 공감각적 전이 및 다중감각의 상호작용
 - 2.2. 상징기호를 통한 일체감
3. 음성해설의 인격화를 통한 시각정보의 청각화
 - 3.1. 전지적 시점의 등장인물
 - 3.2. 원작소설과의 상호매체성
4. 맺음말

국문초록

기존의 무장애 공연에서 자막과 수어, 음성해설은 모두 메타적 텍스트라는 점에서 일정한 소격효과를 발휘한다. 반면, 무장애 음악극을 표방한 <합 체>(2022)는 수어와 음성해설을 공연의 일부로 극화(劇化, Dramatization)하여 관객의 몰입도를 높인다. 서사정보를 시각화하는 수어 통역은 이중연기를 통해, 서사정보를 청각화하는 음성해설은 해설자의 인격화를 통해 극화된다. 이중연기는 비장애인 뮤지컬 배우와 함께 무대에 오른 수어 통역 배우가 실시간 통역은 물론 안무와 연기를 공유하며 공감각적 전이를 경험하게 한다. 2인 1역의 일체감은 등장인물에 대한 전형화된 이미지나 핵심 정보를 집약하는 상징기호를 통해 구현된다. 한편, 음성해설은 라디오 DJ로 인격화된 해설자가 무대공간과 사건 및 등장인물의 몸짓과 심리를 전지적 시점에서 전달하는 방식으로 극화된다. 원작소설과 음악극의 상호매체성은 음성해설에 내재된 텍스트성과 매체성의 경합을 통해 시각정보로 온전히 환원되지 않는 고유한 미적 체험을 제공한다. <합 체>는 서사정보의 극화를 통해 장애인의 문화 향유권이라는 기능적 층위 너머 극예술적 표현의 지평을 넓혔다는 데 의의가 있다.

* 한국창의예술고등학교 교장

주제어: 공감각적 전이, 무장애 공연, 상징기호, 상호매체성, 음성해설의 인격화, 이중언기, <합 체>

1. 들어가며

2010년대 후반부터 국내 공연계에서 장애인이 문화를 향유할 권리를 보장하는 무장애(Barrier-free) 공연이 활성화되기 시작했다. 2000년대 들어 장애여성문화공동체 기관(2000) 및 장애인과 비장애인이 함께 창립한 휠(2002)을 필두로 장애문화예술연구소 짓, 극단 애인, 청각장애인 극단 핸드스피크 등이 자리를 잡아가며 장애연극의 역사와 경험이 축적된 성과로 볼 수 있다. 또한 장애인의 문화예술 향유가 선택적 복지가 아니라 기본 인권에 속한다는 인식 전환 역시 기여한 바가 크다.¹⁾ 국립극장과 서울시 극단 등 국공립 단체를 중심으로 무장애 공연이 늘어나고 있으며 코로나 19 이후에는 한국문화예술위원회의 지원으로 탈춤극 <오셀로와 이야기>가 온라인에서 무장애 생중계로 선보이기도 했다.²⁾ 사회적 소수자에 대한 인권 감수성과 문화 다양성에 대한 관심이 높아지는 추세에 발맞춰 국공립극장이 공공자원을 투입하여 장애인의 문화 접근권 확대에 앞장서고 있는 것이다.

국립극장은 ‘2022~2023 국립극장 레퍼토리시즌’ 발표 간담회에서 장애인 예술인의 창작과 장애인의 예술 향유권을 지원하겠다는 포부를 밝히며 음악극, 연극, 오케스트라 등 다양한 장르의 무장애 공연을 확대하겠다고 나섰다.³⁾ 그 일환으로 2022년 국립극장 달오름극장에서 초연된 <합

-
- 1) 이성곤, 「장애연극의 개념과 미학적 가능성」, 『연극평론』96권, 한국연극평론가협회, 2020, 145면.
 - 2) 박정선, 「“자막엔 감정 없어”...연극 무대에 오른 수어 통역사들」, 『데일리안』, 2021.9.15, <https://m.dailian.co.kr/news/view/1033234>, 접속일 2022.9.20.
 - 3) 박주연, 「무장애공연부터 로봇지휘까지...국립극장, 61편 공연 무대에」, 『뉴스시스』, 2022.7.12, https://mobile.newsis.com/view.html?ar_id=NISX20220712_0001939833#_enliple, 접속일 2022.9.25.

체>(2022)는 배우와 관객을 막론하고 장애인과 비장애인을 아우르는 ‘무장애 음악극’을 표방한 작품이다. <합 체>는 박지리 작가의 동명소설을 원작으로 삼아 극단 다빈나오의 상임 연출가인 김지원이 연출을 맡았다. 난쟁이 아버지를 둔 쌍둥이 형제, ‘합’과 ‘체’가 세상의 선입견에 맞서 다시 튀어오르는 공처럼 ‘마음의 탄력도’를 키워가는 성장담이다.



[그림 1] 공연 무대의 전경. 무대 옆 양끝 벽면에 한국어 자막이 보이고 무대 위 배우들 중 수어 통역 배우 다섯 명이 포함되어 있다.

<합 체>는 수어통역, 음성해설, 안무 등을 통해 무장애의 최대치를 시험하는 작품이다. 농인 당사자가 직접 수어 대본을 번역하고 난쟁이 아빠 역할을 저신장 배우가 맡는 등 장애인의 ‘당사자성’을 반영하기 위해 각고의 노력을 기울였다. 국립극장 역시 점자가 들어간 공연 안내책자, 시각장애인 관객이 무대공간과 소품을 직접 만져볼 수 있는 터치투어, 수어통역과 음성해설 및 자막이 들어간 공연소개와 예매방법 안내 영상, 공연장 안내원 대상 수어 교육 등 다방면으로 장애인 관객의 접근성을 확대하기 위한 프로그램을 제공했다.⁴⁾

4) 이강은, 「배역마다 ‘수어통역 그림자 배우’가 붙는다… 국립극장 무장애 음악극 ‘합 체’ 선보여」, 『세계일보』, 2022.8.24. <https://www.segye.com/newsView/20220824510053?Url=naver>, 접속일 2022.10.15.

음악극은 시공간을 아우르는 예술 형태라는 점에서 시청각적 서사정보가 시간 및 공간적 연출과 복잡한 경우의 수를 이루며 다중감각으로 체험된다. 자막 및 수어 통역이 청각정보를 시각화한다면(그림 1)⁵⁾ 참조, 음성해설은 시각정보를 청각화하며, 공연 안내책자의 점자와 터치투어는 시각정보를 촉각화한다. 위 방안들은 공연을 감상하기 위한 ‘수단’으로서 ‘공연’ 그 자체를 대상으로 삼는 메타텍스트, 즉 텍스트에 대한 텍스트로 제시된다. 메타적 의사소통은 ‘언어적 의사소통에 대한 언어적 메타의사소통’과 ‘비언어적 의사소통에 대한 언어적 메타의사소통’으로 나뉜다.⁶⁾ 자막과 수어가 대사 등의 언어적 의사소통과 음악 및 음향 등의 비언어적 의사소통을 아우르는 언어적 메타의사소통에 해당한다면, 음성해설은 이미지와 몸짓 등의 비언어적 의사소통에 대한 언어적 메타의사소통에 속한다.

일반적으로, 자막과 수어, 음성해설은 공연의 일부이면서도 무대에 대한 시청각 정보가 무대 ‘너머’의 메타적 층위에서 전달되므로 일정한 소격효과를 발휘한다.⁷⁾ <합 체>가 기존의 무장에 공연과 차별화되는 이유는 이 지점에 있다. 메타의사소통 방식 중 수어와 음성해설을 극화(劇化, Dramatization)시켜 무대 안으로 끌고 들어온 것이다. <합 체>에서 청각적 서사정보의 시각화는 뮤지컬 배우가 수어 통역 배우와 짝을 이뤄 하나의 배역을 연기하는 이중연기로 구현된다. 시각적 서사정보의 청각화는 라디오 DJ가 전지적 시점의 해설자로 등장하는 음성해설의 인격화로 구현된다. 수어와 음성해설이 기존의 무장에 공연에서 대개 무대 바깥의 메타 텍스트로 제시된다면 <합 체>에서는 무대 위에서 텍스트의 일부를 이루는 셈이다.

5) 출처: <http://mbiz.heraldcorp.com/view.php?ud=20220926000215>

6) 신흥옥, 「메타언어, 메타화행 그리고 메타의사소통」, 『텍스트언어학』15호, 한국텍스트언어학회, 2003, 499-500면.

7) ‘메타(meta)’는 ‘~너머’라는 의미를 지닌 희랍어 접두사 ‘μετά’에서 나온 단어다.

이 글은 공연에 제시된 감각 정보를 모두 수용할 수 있는 비장애인 연구자의 관점에서 논의되었다. <합 체>라는 무장애 공연이 실제로 시각장애인이나 청각장애인 등의 장애인에게 두루 장애 없이 향유되었는지, 이 글에서 논의하는 서사정보의 극화 양식이 장애의 양태에 따라 어떤 의미 효과를 발휘하는지는 후속 연구로 보완되어야 할 것이다. 그러나 <합 체>가 무장애를 추구하며 구축한 미학적 양식은 서사정보의 전달이라는 기능적 층위 너머, 장애 여부를 떠나 누구나 향유할 수 있는 극예술적 표현의 지평을 넓힌다. 비장애인 연구자의 관점이 여전히 유효성을 지니는 이유다. <합 체>는 장애인의 당사자성에 대한 고민이 극예술의 미학적 가능성을 축소하거나 타협하기보다 확장시키는 방향으로 나아갔다는 점에서 주목해야 할 작품이다.

2. 이중연기를 통한 청각정보의 시각화

무장애 음악극 <합 체>의 무대에서 두드러지는 부분은 주요 등장인물을 두 명의 배우가 연기한다는 점이다. 뮤지컬 배우 옆에 수어 통역 배우가 짝을 이루어 음성 대사를 수어로 ‘동시통역’하는 방식이다(그림 2)⁸⁾ 참조). 그러나 <합 체>에서 수어 통역 배우의 역할은 ‘통역’ 못지않게 배우로서의 ‘연가’에 방점이 찍혀 있다. 수어 통역 배우는 뮤지컬 배우의 표정과 몸짓에 높은 싱크로율로 조응하는데, 공연 안내책자에서는 이를 ‘그림자 통역’이라 명명한다. 수어 통역 배우가 “[뮤지컬] 배우의 그림자처럼 함께 움직이며 각 인물의 안무와 연기를 소화한다”는 것이다.⁹⁾ 이 공연에

8) 출처: https://www.ytn.co.kr/_ln/0106_202209171130004528

9) 그러나 춤과 노래가 중심이 되는 장면에서 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우의 동선이 분리되거나, 배역의 경중에 따라 한 명의 수어 통역 배우가 여러 뮤지컬 배우의 통역을 맡기도 한다. 따라서 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우의 관계가 ‘그림자’라는 단어에서 암시되는 밀착도와 다소 거리가 있는 것이 사실이다.



[그림 2] 엄마를 사이에 두고 앉은 함원쪽과 체, 그리고 양 끝에 자리 잡은 함과 체의 전담 수어통역사

나오는 수어 통역 배우는 총 다섯 명으로, 수어 통역 전문 자격증을 지닌 배우 세 명과 무대 경험을 가진 전문 수어 통역사 2명으로 구성되었다.¹⁰⁾

사실 ‘그림자 통역’이라는 표현이 <함 체> 이전의 무장애 공연에서도 쓰인 사례가 있다. 2021년 공연작 <천만개의 도시>에서 수어 통역사가 배우들과 무대 위에서 동선을 함께 하는 “그림자 수어 통역”이 주목받았으며,¹¹⁾ 2022년 공연작 <사라지는 사람들>의 경우 농인 배우 7명과 청인 배우 6명이 무대에 함께 올라 실시간 통역이 이루어졌다.¹²⁾ 기존 무장애 연극에서 통역사가 무대 한편에 자리하는 경우 배우와 통역사의 움직임을 동시에 보기 어렵다는 문제가 있었는데, 수어 통역이 배우와 근거리에서 이루어지면 공연에 대한 몰입감을 높일 수 있다. 시선이 배우와 통역사 사이에서 분산되는 것을 막아 통역되는 의미는 물론 배우의 몸짓 등

10) 『〈함 체〉 공연 안내책자』, 국립중앙극장, 2022.9.15, 15면.

11) 박정선, 앞의 글.

12) 박정선, 「장애·비장애 넘어선 ‘무장애’...연극 ‘사라지는 사람들’의 의미」, 『테일리안』, 2022.5.11, <https://www.dailian.co.kr/news/view/1112218>, 접속일 2022.9.20.

비언어적 요소들에 대한 집중도를 높일 수 있기 때문이다.¹³⁾ <합 체>는 수어 통역이 대사의 전달이라는 차원에서 더 나아가 수어 통역 배우의 연기 및 안무와 결합하여 극화된다는 점에서 주목해야 한다.



[그림 3] 분라쿠의 한 장면(왼쪽)과 뮤지컬 <라이언 킹>의 티몬

무대 위에서 하나의 배역에 복수의 출연진이나 인형, 가면 등의 오브제 가 나란히 노출되는 방식이 그 자체로 새로운 것은 아니다. 이를테면, 일본의 전통 인형극 ‘분라쿠(文樂)’에서는 하나의 인형을 세 명의 조종자가 맡아 정교한 움직임 구현하는데 조종자는 무대 위에 상반신을 드러낸 채 인형을 조종한다(그림 3)의 왼쪽¹⁴⁾ 참조). 일반적으로 조종자는 검은색 옷을 입고 검은 두건으로 머리끝까지 덮은 차림새라는 점에서 이들을 지칭하는 ‘구로코(黒子)’라는 명칭이 나왔으나, 인형의 얼굴표정과 오른손을

13) 무장에 연극에서 수어 통역이 무대 위로 진출하는 흐름은 코로나 19 이후 텔레비전 방송사의 수어 통역에 나타난 중계 방식의 변화와 궤를 같이 한다. 기존에 수어 통역사가 화면 하단의 작은 창 안에서 수어 통역을 했던 것과 달리 2020년부터 코로나19 정례 브리핑에서 수어 통역사는 브리핑하는 사람과 나란히 서서 실시간 통역을 수행한다. 무대 바깥 또는 화면 내의 분리된 창 안에서 이루어지는 수어통역이 각각 연극 및 텔레비전 화면에 대한 메타텍스트라면, 무대 위에서 또는 브리핑 단상에서 이루어지는 수어통역은 텍스트의 일부로 제시되어 소통의 밀도를 높인다.

14) 출처: <https://japanold.com/2016/12/13/1019/>

담당하는 주조종자의 경우 무사예복 복장에 얼굴을 노출시키기도 한다.¹⁵⁾ 분라쿠를 비롯하여 아시아의 전통 인형극, 가면극 등의 영향을 받은 뮤지컬 <라이온 킹(The Lion King)>은 배우가 가면을 장착하거나 인형을 조종하면서도 얼굴을 숨기지 않는다(그림 3)의 오른쪽¹⁶⁾ 참조). 분라쿠의 구로코가 대개 검은색 차림새로 조종자의 존재감을 희석시키는 것과 달리, <라이온 킹>의 배우들은 정교한 분장과 각 동물에 특화된 움직임을 통해 가면 및 인형과 시각적 일체감을 확보한다. 가면이나 인형 등의 무생물에 배우 겸 조종자가 생명력을 불어넣는 방식으로 사실주의를 넘어선 연극적 상상력을 보여주는 셈이다.

위 사례들이 무대 공연의 미학적 탐색에 중점을 두는 것과 달리 <합체>에서 2인 1역의 ‘그림자 통역’은 무장에 음악극을 지향하는 핵심 장치라는 점에서 변별된다. 뮤지컬 배우와 수어 통역사를 하나의 배역으로 중첩시켜 관객이 장애 여부에 제한받지 않고 서사정보에 온전히 몰입하는 경험을 제공하는 데에 방점이 찍혀 있는 것이다. 줄리 테이머는 무대 위에서 인형이나 가면 또는 이를 제어하는 기계장치가 배우와 나란히 중첩되는 방식을 ‘이중연기(Double Event)’라는 개념으로 설명한다.¹⁷⁾ 이중연기는 “이야기를 그저 전달하는 데에서 나아가 이야기를 **어떻게** 전달하는가[강조는 원저자]에 대한 것으로, 배우는 무대 위에서 인형 등의 오브제에 “기(氣, energy)를 불어넣어”¹⁸⁾ 마치 단일한 개체인 양 일체감을 획득한다. 테이머는 영화나 텔레비전이 환영(illusion)을 보여주며 환영이 어떻게 만들어지는지 감추는 것과 달리, 연극에서 환영이 만들어지는 방식을 오롯이

15) 서연호, 「판소리와 조루리의 현대화과정에 대한 비교연구」, 『민족무용』13호, 한국예술종합학교 세계민족무용연구소, 2009, 107-108면.

16) 출처: <https://thejewishnews.com/2022/01/18/ben-lipitz-and-punba-have-been-together-for-a-long-time/>

17) ‘이중사건’, ‘이중이미지’ 등으로 번역이 가능하나 이 글에서는 2인 1역을 통한 감각 정보의 확장에 초점을 두므로 ‘이중연기’라는 용어로 통일하기로 한다.

18) Richard Schechner, "Julie Taymor: From Jacques Lecoq to The Lion King," *TDR : Drama Review*, vol. 43, no. 3, 1999, p. 43.

노출시키는 것은 오히려 마법적 효과를 강화한다고 본다.¹⁹⁾

테이머의 ‘이중연기가 살아있는 배우와 무생물 오브제의 중첩에 대한 것이라면, <합 체>는 두 명의 배우가 각각 말과 수어를 구사하는 동시 연기를 선보인다는 점에서 이중연기의 최대치를 보여준다. 무대 위에서 청각 정보인 말과 시각 정보인 수어가 실시간으로 조응하는 이중연기는 공감각적 전이 및 다중감각의 상호작용을 통해 무장에 공연의 효과를 극대화한다. 한편, 하나의 배역을 연기하는 두 명의 배우로부터 일체감을 자아내기 위해 상징적 기호화를 통한 다양한 연극적 장치가 동원된다. 이러한 관점에서, <합 체>의 이중연기가 서사정보를 온전히 전달하는 기능적 역할에서 나아가 연극 고유의 미적 체험을 어떻게 확장시키는지 논의하기로 한다.

2.1. 공감각적 전이 및 다중감각의 상호작용

인간은 몸을 경계로 세상과 만나며 예술은 몸의 감각을 경유하여 창작되고 향유된다. 일반적으로 인간은 몸을 통해 시각, 청각, 후각, 미각, 촉각이라는 다섯 가지 감각 정보를 처리한다. 그러나 무장에 음악극을 표방하는 <합 체>에서는 시각이나 청각 등의 단일 감각에 더해 공감각(共感覺, synesthesia)이 주요한 표현 요소로 부각된다. 공감각은 한 가지 감각의 수용계에 자극이 주어졌을 때 해당되는 감각계통에서 반응을 일으키는 데에서 나아가 다른 감각까지 동시에 일깨우는 현상을 말한다.²⁰⁾ 이렇다면, 문학에서 김광균 시인의 “분수처럼 흘러지는 푸른 종소리”는 청각을 시각화하는 공감각적 표현의 대명사로 거론되며, 회화에서 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky)는 음악으로부터 받은 청각적 영감을 시각적 조형요

19) Richard Schechner, Op. cit., p. 42.

20) 최영신, 「공감각 예술표현의 미학적 가치」, 『문화와융합』41권 6호, 한국문화융합학회, 2019, 124면.

소로 표현하여 추상회화의 길을 열었다.

사실 기본적으로 인간은 모두 다중감각자로서 특정 감각의 물리적 정보가 뇌에서 처리되는 과정에서 다른 감각과 상호작용하며 통합적으로 인지된다.²¹⁾ 무장에 공연에 제시되는 시청각적 감각정보를 온전히 경험하는 비장애인 관객은 다중감각의 향연을 누리며 배우의 연기를 눈으로 보고 듣는 복합적 감각자극을 경험하게 된다. 이에 비해, 시각장애인이나 청각장애인, 또는 지체장애인 등 특정한 종류의 감각이나 신체 일부의 감각이 제한되는 관객이 음악극을 나름의 방식으로 오롯이 향유하기 위해서는 감각의 칸막이를 넘나드는 감각의 전이 또는 전유(appropriation)가 핵심적 과제로 떠오를 수밖에 없다.

공연 안내책자에서 “관극 포인트”를 “무대를 듣다”라는 공감각적 표현으로 소개하는 것은 이런 맥락에서 자연스러운 귀결이라 하겠다.²²⁾ 음성언어로 이루어지는 연기와 수어로 이루어지는 연기는 내용과 정서의 층위에서 서로 조응하며 공감각적 전이를 다층적으로 경험하게 한다. 2인 1역의 이중연기가 ‘그림자 통역’이라는 기능적 가치로 납작하게 환원될 수 없는 이유다. 공감각적 전이 및 다중감각의 상호작용은 의성어와 의태어의 활용 및 수어의 안무화에서 두드러진다.

2.1.1. 의성어와 의태어의 활용

공연 안내책자는 “출렁[,] ‘통통통[,] ‘비틀[,] ‘퐁당[,] ‘홀렁’ 등 사람과 사물의 소리 [및] 움직임을 흉내 내는 의성어·의태어를 배우의 대사와 노래에 녹여내는 데 중점을 두고 작사·작곡을 진행”했다고 밝히고 있다.²³⁾ 의성어와 의태어가 “시각장애인 관객에게는 음성해설 없이도 무대

21) 양원영, 「공감각, 그리고 다중감각의 상호작용」, 『건축』62권 9호, 대한건축학회, 2018, 64면.

22) 『〈합 체〉 공연 안내책자』, 앞의 책, 18면. 〈합 체〉에서 공감각적 전이는 음성정보의 시각화, 시각정보의 청각화, 여러 감각 자극이 상호작용하는 다중감각 등 다채로운 양상을 띠는데, ‘무대를 듣게’ 만드는 것은 시각정보의 청각화에 해당한다.

를 그려볼 수 있는 정보를 제공하고, 비시각장애인에게는 우리말의 말맛을 새롭게 느끼는 기회"가 되리라는 희망을 내비치기도 했다.²⁴⁾ 언어에서 말소리와 의미는 자의적 관계에 있지만, 의성어는 대상의 소리를, 의태어는 대상의 모양이나 움직임을 모방하려는 의지를 반영한다는 점에서 시청각적 감각자극과 친연성을 지닌다. 청각 기호인 말이든 시각 기호인 수어든 소리와 형태 및 움직임을 언어화한 의성어와 의태어는 그 속성상 공감각적 속성을 지니므로 단일 감각의 칸막이에 갇히지 않는다. <합체>에서 감각의 전이 및 다중감각의 표현에 유리한 의성어와 의태어를 적극적으로 활용한 것은 무장에 공연이라는 수용자 지향적 목표에 부합하는 전략이다.

내용적 측면에서도 의성어와 의태어는 주제의 형상화에서 중요한 비중을 차지한다. <합체>는 공연과 원작소설 모두 “오래전, 한 난쟁이 아버지가 하늘로 작은 공을 쏘아 올렸다. 그 공은 어떻게 되었을까?”라는 질문으로 시작한다. 난쟁이의 아들로 태어나 키가 작은 합과 체가 수난을 당하는 현장도, 수난을 극복하는 클라이막스의 현장도 학교 농구코트인 만큼 학생들의 움직임과 공이 튀는 소리 등이 의성어와 의태어를 통해 공감각적 차원에서 형상화된다. “좋은 공이 가져야 할 조건, 그중 제일 중요한 건 바로 공의 탄력도”라던 아버지의 말에 부응하듯, 합과 체는 바닥에 부딪혀 튀어 오르는 공처럼 상처를 치유하며 마음의 탄력도를 키워나간다. 작곡가 강수빈은 의성어와 의태어를 사용해 등장인물의 이야기와 정서를 템포감 있게 보여주고자 했다고 밝혔다.²⁵⁾ 성장통을 겪는 10대 아이들의 좌충우돌은 무대 위에서 의성어와 의태어로 압축된다.

23) 위의 책, 18면. 원문에 나타난 오타자 및 구두점의 오류를 꺾인 괄호() 안에 수정하여 옮겼다.

24) 위의 책, 18면.

25) 위의 책, 8면.

2.1.2. 수어의 안무화

<합 체>의 안무가 김명제는 다른 공연의 안무와 달리 “배우들의 신체 움직임과 손의 움직임인 수어를 사용해 내용을 전달하려” 애썼음을 밝힌다.²⁶⁾ 춤과 신체적 연기, 수어 사이의 칸막이를 넘나들며 서사정보가 원활히 전달되는 것을 최우선으로 삼았다는 것이다. 김지원 연출가 역시 “때로는 수어가 안무가 될 수 있게” 안무와 수어 통역이 동시에 이루어지도록 주문했고, 그 결과 “우주의 순리”, “계도사” 등 핵심어와 인물명의 수어가 안무로 활용되었다.²⁷⁾ 신체의 움직임이라는 공통분모를 통해 춤과 수어가 경계 너머에서 만난 셈이다.

주목할 점은 수어가 안무의 일부가 되더라도 관객이 수어를 모른다면 배우의 연기를 수어의 내용 대신 몸의 움직임이라는 안무의 측면으로 받아들인다는 사실이다. 마치 독해하지 못하는 문자를 대할 때 내용을 파악하지 못한 채 점과 선, 비례 등의 순수한 시각적 조형의 관점에서 감상하게 되는 것, 또는 가수가 알아듣지 못하는 언어로 노래를 부를 때 가사의 내용 대신 가락과 음색에 초점을 맞춰 귀를 기울이게 되는 것과 같은 이치다. 한국어와 다른 독립적 언어인 수어의 예술성이 안무를 통해 발굴되는 셈이다. 이러한 시도는 모든 뮤지컬 배우가 수어를 배우면서 안무에 수어를 녹여내려는 노력에 동참했기 때문에²⁸⁾ 가능했을 결과다.

2.2. 상징기호를 통한 일체감

<합 체>의 주요 배역은 2인 1역으로 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우의 1대 1 동시통역이 이루어진다. 그러나 조연의 경우 한 명의 수어 통역사가 여러 배역의 통역을 담당하기도 한다. 이때 수어 통역 배우와 뮤지컬

26) 위의 책, 10면.

27) 위의 책, 15면.

28) 위의 책, 15면.

배우의 대응 관계가 1대 1이건 1대 다이건, 이들의 이중연기가 각각 하나의 배역에 속한다는 사실을 연극적으로 제시하는 것이 중요해진다. 2인 1역으로 수어 연기와 음성 연기가 병행하여 펼쳐질 때, 이들이 하나의 배역으로 수렴되는 효과 없이는 어느 수어 통역 배우가 어떤 배역인지부터 혼돈이 불가피할 것이기 때문이다.

앞서 이중연기와 관련하여 분라쿠와 <라이온 킹>의 사례를 언급했다. 분라쿠에서는 인형 하나를 세 명의 조종자가 조종하는 모습이 무대 위에 노출된다. 그러나 이들 조종자는 인형과 신체적 연장(extension)을 이루며 한 몸처럼 움직인다. <라이온 킹>의 경우 가면, 인형, 또는 연극적 오브제와 배우의 관계가 더 다양하게 형성된다. 테이머의 표현을 빌리면, “동물 안에 사람을 집어넣어 의인화(anthropomorphise)하기보다는 사람 안에 동물을 집어넣는 방식”으로 “사람과 동물의 이원성(the duality of human and animal)”이 드러난다.²⁹⁾ 그러나 인간 배우는 가면 및 인형과 동시에 노출되면서도 동물적 특성의 정확한 재현과 숙련된 연기를 통해 무생물에 “짐승의 영혼(the spirit of the beast)”을 불어넣는다.³⁰⁾ 이를테면, 미어캣 캐릭터인 티몬(Timon)은 인형의 조종자가 동시에 캐릭터를 연기한다는 점에서 단어의 의미 그대로 배우와 인형의 ‘이중연기’가 실현되는 경우다. 인형을 조종하는 장치를 통해 조종자는 인형의 움직임과 조율하며 미어캣의 동물적 특징을 포착할 뿐 아니라 배우로서 캐릭터를 연기하며 인형과의 일체감을 극대화한다(그림 3)의 오른쪽 참조).³¹⁾

테이머는 작품 전반에 걸쳐 ‘상징기호(ideograph)’를 시각화 양식의 핵심

29) Lyn Gardner, “The cat's whiskers,” *The Guardian*, Oct 18, 1999.
<https://www.theguardian.com/culture/1999/oct/18/artsfeatures>. 접속일 2022.9.3.

30) Lyn Gardner, Op. cit.

31) 실제로 테이머는 티몬의 구현 방식에서 분라쿠로부터 영감을 받았음을 밝힌 바 있다. 무대에 인형과 조종자가 동시에 드러나더라도 시간이 흐르면서 관객은 인형 캐릭터에 몰입하게 된다는 것이다(Julie Taymor, *The Lion King : Pride Rock on Broadway*, Disney Editions; 1st edition, 1998, p. 73).

요소로 삼는다.³²⁾ 상징기호는 “즉각적으로 이해할 수 있는 전형적 무대 이미지 또는 작품의 핵심 개념이나 감정을 집약하는 단순한 움직임이나 몸짓”을 뜻한다.³³⁾ 테이머는 상징기호를 “본질(essence)” 내지 “추상화(abstraction)”로 설명하며 “불순물을 모조리 휘발 시키고 남은 가장 본질적인 두세 번의 붓질”에 비유하기도 했다. 테이머의 표현을 빌리면 “[상징기호는] 자연주의적 세계(naturalistic world)에서도 작동하지만 자연주의를 끝까지 밀어붙여 다른 차원을 한 겹 덧입히기에 이른다.”³⁴⁾

<합 체>는 뮤지컬 배우들이 표상하는 자연주의적 세계에 수어 통역 배우라는 다른 차원의 세계가 한 겹 덧입혀진 것으로 볼 수 있다. 뮤지컬 배우는 극중 배역의 비중에 따라 다양한 정도와 방식으로 수어 통역 배우와 합을 맞추는데, 이때 상징기호는 두 명의 배우가 하나의 배역으로 수렴되는 시각화 양식으로 기능하게 된다.

2.2.1. 의상과 몸짓의 동일성

주인공인 합과 체는 각각 전담 수어 통역 배우와 함께 연기한다. 합과 체의 전담 수어 통역 배우들은 차림새와 몸짓에서 배우들과 높은 싱크로율을 보인다. 이를테면 모범생인 합은 추리닝 지퍼를 목까지 단정하게 올린 반면, 꺾렁꺾렁한 성격의 체는 추리닝 지퍼를 열어놓고 다닌다(그림 2 참조). 수어 통역 배우들 역시 합과 체의 추리닝 차림새를 각각 정확히 반영하므로, 관객은 합과 체의 통역을 전담하는 수어 통역 배우가 각각 누구인지 직관적으로 파악할 수 있다. 이에 더해, 쌍둥이 형제인 합과 체

32) 신영섭, 「줄리 테이머(Julie Taymor)의 <라이온 킹>에 나타난 시각화 양식의 특성에 관한 고찰」, 『공연문화연구』14호 14권, 한국공연문화학회, 2007, 241면.

33) Douglas Lanier, “Julie Taymor,” *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare*, J. R. Brown, ed. Routledge, 2009, p. 460.

34) Richard Schechner, Op. cit., p. 39. 테이머는 <라이온 킹>의 대표적인 상징기호로 ‘월’을 꼽았다. ‘삶의 순환(circle of life)’라는 주제의식은 태양, 가젤 수레바퀴 등에 나타난 ‘월’이라는 상징기호를 통해 추상적 시각화를 거치며 집약된다(Ibid., p. 42).

가 서로 팔뚝을 교차하는 몸짓은 ‘합·체’라는 이름이 이미 암시하는 형제간의 유대감을 상징적으로 표현한다. 합과 체의 수어 통역 배우들 역시 같은 몸짓으로 팔뚝을 세우며 뮤지컬 배우들과 시각적 일체감을 자아낸다(그림 4의 왼쪽³⁵⁾ 참조). 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우가 각각 공유하는 추리닝 차림새와 팔뚝 교차는 합과 체의 캐릭터를 형상화하는 핵심적 상징기호로서 2인 1역의 이중연기를 하나의 배역으로 통합하는 시각적 장치로 기능한다.



[그림 4] 합과 체가 팔뚝을 교차하는 모습(왼쪽)과 ‘꿈의 발레’ 중 한 장면

공연 후반부로 가면서 합과 체는 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우가 복장이나 몸짓에서 싱크로율이 상대적으로 낮아진다. 공연 초반의 높은 싱크로율은 2인 1역의 이중연기라는 설정을 관객에게 확실하게 각인시키기 위한 장치로 유효하다. 그러나 이러한 설정이 확립되고 나면 연출 의도에 따라 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우의 시각적 일체감이 다소 떨어지더라도 관객의 혼돈이 최소화된다. 뮤지컬 <빌리 엘리어트(Billy Elliot)>(2005) 중 2인 1역의 이중연기가 펼쳐지는 ‘꿈의 발레(Dream Ballet)’ 시퀀스 역시 비슷한 전개를 보여준 바 있다. 어린 빌리는 집 안의 의자를 빙글빙글 돌리면서 ‘백조의 호수에 맞춰 발레를 하기 시작하는데 곧 빌리와 같은 옷차림의 성인 발레리노가 똑같이 생긴 의자를 빙글빙글 돌리며 어둠 속에

35) 출처: 국립극장

서 떠오른다(그림 4의 오른쪽³⁶⁾ 참조). 같은 옷차림, 같은 안무, 같이 돌아다니는 의자를 통해 빌리의 현재와 미래가 하나의 시공간에 펼쳐진다. 특히 의자는 어린 빌리와 성인 빌리의 이중연기를 수렴시키는 강력한 상징기호다. ‘꿈의 발레’ 후반부에서 두 빌리가 안무의 동일성에서 탈피한 뒤에도 2인 1역의 설정이 흔들리지 않는 이유다. <합 체> 역시 공연 초반에 동일한 의상과 몸짓 등의 상징기호를 통해 2인 1역이 정립된 후에는 합과 체 형제와 전담 수어 통역사들이 다른 옷을 입고 있더라도 누가 어떤 배우의 전담 통역사인지를 혼돈의 여지가 사라진다(그림 4의 왼쪽 참조).

<합 체>가 무장에 음악극으로서 당사자성을 중시한다는 관점에서 볼 때, 이중연기의 일체감에 대한 두 가지 딜레마가 발생한다. 우선, ‘그림자 통역’에서 누가 누구의 그림자인가, 라는 문제다. 공연 안내책자에서 “그림자 수어 통역”이라는 소제목 아래, 수어 통역 배우들에 대해 “수어 통역을 기본으로 하되 [뮤지컬] 배우의 그림자처럼 함께 움직이며 각 인물의 안무와 연기를 소화한다”고 소개하고 있다.³⁷⁾ 즉, 뮤지컬 배우가 본체이고 수어 통역 배우가 그림자라는 전제가 표현되어 있다. 체와 계도사의 수어 통역 배우가 뮤지컬 배우보다 채도가 떨어지는 의상을 입고 있는 것은 위 전제가 반영된 것으로 보인다. 체는 추리닝 안에 ‘체 계바라’의 얼굴이 그려진 빨간 티셔츠를 입고 다니는데, 체를 전담하는 수어 통역 배우의 티셔츠는 같은 디자인에 적갈색을 띤다(그림 2 참조). 계도사의 도복은 흰색이지만 수어 통역 배우의 도복은 옅은 무채색 빛깔이다(그림 5)의 오른쪽 참조). 채도가 낮은 색은 무대 위 조명 아래에서 빨간색이나 흰색에 비해 주목도가 떨어진다. ‘그림자 통역’이 이루어지는 무대에서 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우의 위계를 반영한 것으로 보이는데, 당사자성이 강조된 무장에 공연에서 다른 선택지가 없었을지 질문하게 된다. 청각장애인 관객에게는 수어 통역 배우가 본체이고 뮤지컬 배우가 그림자일 수 있을

36) 출처: <https://www.youtube.com/watch?v=n1A86NI-iFI&t=1s>, 접속일 2022.10.10.

37) 『〈합 체〉 공연 안내책자』, 앞의 책, 15면.

터이기 때문이다.

또 하나는 이중연기의 일체감과 서사정보의 전달이라는 두 가지 목표가 모순되는 경우다. 앞서 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우의 이중연기에서 차림새와 몸짓을 서로 조율시키며 2인 1역의 일체감이 구현됨을 논의했다. 그러나 수어가 시각정보라는 특성상 뮤지컬 배우가 무대 위에서 관객에게 등을 돌리고 연기할 때조차 수어 통역 배우는 관객을 향한 채 통역을 진행한다. 청각장애인 관객의 당사자성을 고려하면 당연한 통역 방식이겠으나, 뮤지컬 배우와 수어 통역 배우가 서로 시선을 반대쪽에 두고 연기할 때 2인 1역의 일체감이 순간적으로 약화되는 결과는 필연적이다. 이는 이중연기의 일체감보다는 대사로 이루어진 서사정보의 전달을 우위에 둔 연출로, 극적 논리와 정서적 공감 사이의 딜레마가 무장에 공연이라는 형식 속에 노출된 사례다.

2.2.2. 지시적 환유(Referential Metonymy)

합과 체 형제, 그리고 라디오 DJ인 지니 이외에는 여러 등장인물을 한 명의 수어 통역사가 맡는다. 따라서 수어 통역사가 어느 배역을 통역하고 있는지 구분할 장치가 필요해진다. 총 다섯 명의 수어 통역사 중 위 세 명의 전담 통역사를 제외하면 계도사, 아빠, 엄마를 한 명이 담당하고 나머지 등장인물을 ‘멀티 수어 통역’ 담당이 모조리 맡는다.

멀티 수어 통역사의 경우 여섯 명의 배우가 연기하는 16명 등장인물의 수어 통역을 수행한다. 통역의 대상이 되는 배역에 맞추어 분장과 의상을 하나하나 변화시키기란 현실적으로 불가능할 터이다. 따라서 배역들의 차림새를 반영하는 대신 시종일관 무채색 톤의 회색 상의와 갈색 바지 차림새로 등장한다. 분라쿠에서 검은 옷과 두건 차림새인 구로코와 같이, 통역사의 존재감을 시각적으로 중화시키는 방향을 취한 셈이다.

이에 비해, 계도사와 아빠, 엄마는 상대적으로 극 중 비중이 크고 주제의 형상화에서 중요한 역할을 담당한다. 위 세 배역을 담당한 수어 통역



[그림 5] (왼쪽부터) 수어 통역사와 같은 모자를 쓴 아빠, 백설공주를 연상시키는 머리띠를 한 엄마, 체의 등에 업힌 계도사 및 비슷한 도복을 입은 수어 통역사

배우는 등장인물을 전형화하는 상징기호를 통해 각 배역과의 일체감을 효과적으로 전달한다. 수어 통역 배우는 아빠를 통역할 때는 아빠와 같이 파란색 신사 모자를, 엄마를 통역할 때는 엄마와 같이 빨간 머리띠를 장착하고 있다. 계도사를 통역할 때는 계도사의 도복과 비슷한 무채색 계열의 도복 상의를 입고 있다(그림 5)³⁸⁾ 참조. 도복 상의, 신사 모자, 빨간 머리띠는 각각 계도사, 아빠, 엄마라는 등장인물의 정체성을 집약하는 상징기호로서 수어 통역 배우를 각기 다른 세 배역의 ‘그림자로 자리매김하는 시각화 양식이다.

이때, 상징기호는 세 인물의 부분적 특징이 각각의 인물 전체를 지시하는 시각적 환유로 볼 수 있다. 레이코프와 존슨(Lakoff & Johnson, 1980)에 따르면, 환유(metonymy)는 하나의 개체를 지시하는 데에 그것과 관련된 다른 개체를 사용하는 것으로 지시적 기능(referential function)에 방점이 찍힌다. 환유 중에서도 부분으로 전체를 가리키는 것이 ‘제유(synecdoche)’인데, 전체의 어떤 부분을 선택하느냐를 통해 그 전체를 바라보는 관점이 드러난다.³⁹⁾ 도복은 계룡산에서 도를 닦고 세상이 부르는 대로 도사 노릇 하며 떠돌아다니는 계도사의 정체를 시각화시킨다. 원작소설에서 ‘예능인’ 내

38) 출처: https://www.newsis.com/view/?id=NISX20220915_0002014653

39) Johnson Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live by*, The Univ. of Chicago Press, 1980, pp. 35-36.

지 ‘난쟁이 쇼쟁이’인 아빠는 “천장에 닿을 듯 높이 솟은 영국 신사 모자”를 쓰고 출장을 다니는 것으로 묘사되는데, 신사 모자는 공으로 재주를 부리며 “매일매일 셀 수도 없이 많은 공을 하늘로 쏘아 올리는” 아빠를 대변하는 소품이다.⁴⁰⁾ 엄마는 왕자 대신 난쟁이와 결혼한 백설공주에 비유되는 만큼, 디즈니 애니메이션의 백설공주와 비슷한 차림새에 눈에 띄는 빨간 머리띠를 하고 있다. 이와 같이, 수어 통역 배우가 환유, 그중에서도 제유적 방식으로 통역 대상이 되는 뮤지컬 배우를 지시하는 시각화 양식은 통역이라는 목적을 위한 단일 기능으로 환원되지 않는다. 부분으로 전체를 지시하는 제유적 상징기호를 통해 각 배역의 고유한 특징을 선택적으로 부각시켜 해석의 차원을 한 겹 덧입힌다.

3. 음성해설의 인격화를 통한 시각정보의 청각화



[그림 6] 등장인물과 함께 무대에서 해설 중인 지니(왼쪽에서 세 번째)와 수어 통역사

무장에 공연을 표방한 <합 체>에서 이중연기가 음성정보의 시각화를

40) 박지리, 『합 체』, 사계절, 2010, 25-26면.

위한 것이라면 시각정보를 청각화하는 과제 또한 주어진다. 일반적으로 음성해설(audio description)은 “비언어적으로 전달되는 시청각 기호(이미지, 소리, 자막 등)를 언어로 번역하여” 청각정보로 제공하는 서비스를 말한다.⁴¹⁾ 영화와 연극에서 무장애 음성해설을 다수 맡아온 조현희 배우는 무대와 시각장애인 관객의 “중간에 있는 매개자”로서 “되도록 모노톤을 유지하고, 무대 위 혹은 영상 속 배우와 호흡을 같이 하면서도 동시에 거리를 유지해 주는 것”이 중요하다고 밝힌다. 배우의 연기를 묘사하는데 몰입하다 보면 단순한 ‘전달’임에도 ‘경험’처럼 느껴지는 순간이 있는데, 서술과 감정입입 사이의 거리조절이 중요하다는 것이다.⁴²⁾ 이때, 음성해설은 작품과 관객 사이에서 이미지나 몸짓 등의 비언어적 요소를 음성언어로 매개하는 메타적 의사소통에 속한다.

<합 체>는 기존의 메타적 음성해설을 무대로 끌고 들어와 극화시켰다는 점에서 차별화된다. 기존의 무장애 공연에서 음성해설이 별도의 장비를 통해 제공되었던 것과 대조적으로 음성해설을 등장인물로 인격화시켜 무대 위로 등판을 시킨 것이다. 원작소설에 목소리로만 간간히 나오던 라디오 DJ ‘지나’는 음악극 <합 체>에서 전담 수어 통역 배우와 함께 무대에서 시종일관 자리를 지킨다(그림 6)⁴³⁾ 참조). 주목할 점은, 지나가 등장인물이면서도 전지적 시점에서 무대의 공간과 등장인물에 대해 해설한다는 점이다.

41) 서수연, 이상빈, 「한국 드라마의 몸짓언어가 음성해설(화면해설)로 번역되는 양상과 실 무예의 함의 고찰」, 『통역과 번역』23호 3권, 한국통역번역학회, 2021, 112면.

42) 김신록, 「조연희 X 김신록: 배리어프리 음성해설을 통한 깨달음, ‘역동적인 거리두기」, 『연극in』, 서울연극센터, 2020.6.18.,

https://www.sfac.or.kr/theater/WZ020200/webzine_view.do?wtIdx=12017. 접속일 2022. 9. 20.

43) 출처: <https://www.dailymotion.com/video/x8dr9df>

3.1. 전지적 시점의 등장인물

아리스토텔레스의 표현을 빌리면 “모든 것을 아는 것은 신의 특권”일 진데,⁴⁴⁾ ‘전지적 시점의 등장인물’은 사실 형용모순에 가까운 표현이다. 무대의 제일 뒤쪽 단상에 밴드와 함께 위치한 라디오 DJ가 무대 공간을 속속들이 들여다보고 다른 등장인물의 마음까지 읽어낸다는 것은 개연성이 떨어질 수밖에 없는 설정이다. 제작진은 이를 의식한 듯, 공연 시작에 앞서 “음악극 <합 체>는 음성해설의 기능 일부를 극중 인물인 DJ 지니의 해설로 재구성”했음을 친절하게 밝힌다. 그러나 관객을 향해 DJ 지니를 해설자로 ‘안내’하는 것과 극중 인물로 ‘설득’하는 것은 별개의 문제다.

시나리오 작가인 하워드와 마블리(Howard & Mabley, 1993)는 현실적 관점에서 믿기 어려운 전제를 관객에게 설득하여 “불신의 자발적 유예(the willing suspension of disbelief)”를 끌어내기 위해서는 세심한 접근이 필요하다고 본다. 주요 인물의 목소리를 통해 불신의 상태를 직시하게 한 후, 그 인물의 불신을 해소시켜서 관객의 동조를 끌어내는 것이 한 방법이다.⁴⁵⁾ 정확히 이런 방식으로 지니는 체와 관객으로부터 ‘불신의 자발적 유예’를 끌어낸다. 극 도입부에서 체는 운동장에서 농구를 하다가 지니의 음성해설이 들려오자 이에 의문을 품고 다음과 같은 대화를 나눈다.⁴⁶⁾

체	이상해..., 왜 라디오 방송이 자꾸 귀에 들리지?
지니	체 목소리가 들린다고 이상해 할 거 없어요.

44) 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002, 95면. 사건이 ‘기계 장치(mechane)’를 통해 해결되는 것을 경계하며 언급한 내용이다. 사건 해결을 위해 기계 장치를 타고 나타나는 신을 ‘데우스 엑스 마키나(deus ex machina)’라 부르는데, 사건은 개연성을 가지고 플롯의 구성에 의해 해결되어야 한다는 것이다(94-95면).

45) Mabley Howard and Edward Mabley, *The Tools of Screenwriting : A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*, St. Martin's Press, 1993, p. 80.

46) 정준, 『〈합 체〉 공연 대본』, 국립중앙극장, 2022.9.15, 5면.

이건 자기 사연 보내놓고 방송되길 기다리는 애청자 귀에
만 들리는 거니까.

체 그래도... 이걸 사연이 아니라 지금 내 상황을 증계하는
건데?

지니 이건 이 상황에서 슈욱 빠져나와서
제3자의 눈으로 지금 이 순간을 관찰하고 싶은 그대의 마
음이랄까?

 마치 (체, 함께) 유체이탈처럼!

체 맞아! 난 늘 그러고 싶었어! 날 좀 더 객관적으로 막... 전
지적 시점? 그런 걸로 관찰하는 거!

지니는 체의 불신에 직면하여 전지적 시점의 해설을 ‘유체이탈’ 화법이
라 설득함으로써 체, 그리고 체에 동조하는 관객의 불신을 해소시킨다.⁴⁷⁾
이로써 지니는 라디오 DJ라는 등장인물이면서도 무대와 인물을 속속들이
들여다보는 전지적 해설자로 확고하게 정립되어 모든 것을 이는 ‘신의 특
권’을 누린다.

연극 무대 위에서 해설자로 기능하는 등장인물은 그 연원이 고대 희랍
비극에까지 거슬러 올라간다. 고대 희랍 비극의 코러스(chorus)는 일정한
성격을 지닌 ‘극중 인물(dramatis persona)’로서 사건에 대한 반응을 보여주는
한편, 서사적 화자 내지 해설자로서 사건의 배경을 설명하고 작가의 관점
을 대변한다.⁴⁸⁾ 코러스가 배우와 관객 사이를 매개하는 완충 역할을 하며,
등장인물의 감정이 또렷이 드러나 보이도록 초점화하는 기능을 수행하기

47) 지니와 체가 ‘유체이탈’로 설명하는 현상은 니체(Nietzsche)가 비극의 원형적 단계에
서 합창단을 ‘디오니소스적 인간의 자기반영(a self-reflection of Dionysian man)’
으로 설명한 것과 궤를 같이 한다. 이러한 자기반영은 배우가 스스로 연기할 배역의 이
미지를 눈앞에서 보고 만질 수 있는 것처럼 느끼는 현상에서 가장 잘 드러난다
(Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *The Birth of Tragedy*, Translated with an
Introduction and Notes by Douglas Smith., 2008, pp. 48-49).

48) 이재민, 「고대 그리스의 비극과 브레히트의 서사극에 나타난 코러스(가수)의 기능」, 석
사학위논문, 동국대학교, 1999, 1-2면.

도 한다.⁴⁹⁾ 아리스토텔레스는 코러스도 배우의 한 사람으로 간주되어야 하며, “전체의 한 부분이 되어 극의 행동에 참가해야 한다”고 밝히기도 했다.⁵⁰⁾

지니는 전지적 해설자이면서도 DJ역할을 맡은 극중 인물의 한 사람으로서 위에 서술한 코러스의 역할을 폭넓게 수행한다. 이를테면, 체가 본인의 키와 아버지의 죽음에 대해 비관하며 엄마와 입씨름을 한 후 뒷산으로 가는 장면에서 지니와 체의 대화는 다음과 같다.⁵¹⁾

지니 학교는 가고 싶지 않았지만, 그렇다고 엄마하고 같이 있는 것도 싫습니다. 피씨방도 재미가 없네요. 터벅터벅 뒷산으로나 갑니다. 사람들처럼 마주치고 싶지 않을 땐 북쪽 약수터만큼 좋은 곳도 없거든요.

체 치, 누난 왜 내 사연은 한 번도 안 읽어줘요?

지니 아무 사연이나 읽어주는 줄 아니? 그냥 윤아한테 직접 말을 해.

체 아, 됐거든요.

우선 지니는 체가 어떤 기분인지에 초점을 맞추어 전지적 관점에서 설명한다. 뒤이어 체의 몸짓과 행선지를 관찰하고 묘사하며 체가 북쪽 약수터로 가는 심리적 배경을 해설한다. 체의 낙담한 모습에 반응하여 오지랖 넓은 누나처럼 조언을 건네기도 한다. 체가 지니에게 질문을 던지고 면박을 주는 모습에서 체가 지니를 극중 인물로 여기고 있음이 확인된다.

이와 같이, 지니는 원작소설인 <합 체>를 쓴 박지리 작가에 빙의하여 인물과 사건에 대해 전지적으로 해설하고 대화하고 반응을 보인다. 등장

49) Albert Weiner, "The Function of the Tragic Greek Chorus." *Theatre Journal* (Washington, D.C.), vol. 32, no. 2, 1980, p. 206.

50) 아리스토텔레스, 앞의 책, 114면.

51) 정준, 앞의 책, 26면.

인물의 마음속을 넘나들며 감정과 심리변화를 세밀하게 추적한다. 이재민(1999)은 코러스가 극의 차원에서 극중 인물로 기능하는 동시에 서사적 차원에서 해설자 역할을 수행하는 것은 서로 모순되지만 이러한 변증법적 관계가 코러스의 특징이라고 정리한다.⁵²⁾ 앞서 자막 및 음성해설과 같은 메타적 의사소통의 소격효과를 언급했거니와, 지니가 극중 인물인 동시에 전지적 해설자라는 이중적 층위는 코러스의 변증법적 관계를 거울처럼 반영한다. 무장애를 지향하는 서사정보의 전달과 감정이입 사이의 딜레마를 집약하는 존재가 지니인 셈이다.

3.2. 원작소설과의 상호매체성

박지리의 소설 <합 체>의 각색을 담당한 극작가 정준은 “원작의 말맛과 구조를 충실히 담아내고자” 했다고 밝혔다.⁵³⁾ 실제로 음악극 <합 체>는 이야기의 구조와 대사 및 가사에서 원작을 세심하게 반영하고 있다. 주목할 점은, 지니를 통한 서사정보의 각색 및 배분에서 ‘무장애’라는 지향점에 따라 감각의 수용계가 핵심적 기준으로 작용한다는 사실이다. 지니의 음성해설은 이야기 전개에 필수적이지만 시각장애인이 감각할 수 없는 서사정보를 청각적 서사정보로 변환시키는 핵심축이다. 이때 지니의 목소리는 상당 부분 원작소설의 전지적 작가 시점을 대변하며 소설과 연극의 매체적 간섭을 드러낸다.

피종호(2000)는 “매체에 의한 텍스트 생산이 다른 매체에 의한 생산물의 요소들과 결합”되는 것을 상호매체성(intermedialität)으로 설명한다. 이때, 특정 매체의 요소는 다른 매체에 수용되면서 미학적, 기능적으로 새로운 체험을 제공하므로 여러 매체의 단순한 혼합과 구분된다.⁵⁴⁾ 유현주(2016)는

52) 이재민, 앞의 글, 1면.

53) 『〈합 체〉 공연 안내책자』, 앞의 책, 6면.

54) 피종호, 「예술형식의 상호 매체성」, 『독어독문학(구 독일문학)』76권, 한국독어독문학

상호매체성이 서로 다른 매체 사이의 충돌과 간섭을 통해 새로운 의미가 생성되는 생산적 미학에 지향점이 있음을 강조한다.⁵⁵⁾ 음악극 <합 체>는 지니의 음성해설을 통해 원작을 충실하게 반영하면서도 소설 문장에 기반한 청각 정보와 무대 및 배우에 대한 시각 정보가 상호매체적으로 결합한다. 이를테면, 체가 계도사를 처음 만나 살펴보는 장면에서 지니의 해설은 다음과 같다.

이제야 노인의 행색이 한눈에 들어옵니다. 흰색 도복과 흰색 고무신, 목과 손에 핏줄이 툭툭 볼거져 있고 가슴에도 알통이 실합니다. [...] 머리를 깊게 숙인 노인이 앞섰을 주섬주섬 정리하는 동안 슬금슬금 뒷걸음질 치는 체.⁵⁶⁾

이 부분에 해당하는 소설 원작은 다음과 같다.

“그제야 노인의 행색이 한눈에 들어왔다. 흰색 도복과 흰색 고무신, 일부러 염색이라도 한 듯 눈이 부시게 흰 머리. 걸보기에는 작고 마른 노인인데 목과 손에 핏줄이 툭툭 볼거져 있고 가슴에는 실한 알통이 들어차 있었다. [...] 노인은 머리를 깊게 숙이고선 체가 풀어헤쳐 놓은 앞섰을 주섬주섬 정리하고 있었다. 노인이 옷에 정신이 팔린 틈을 타 체는 슬금슬금 뒷걸음질을 쳤다. 굵은 글씨는 지니의 음성해설과 소설 원작의 내용이 겹치는 부분임.”⁵⁷⁾

위에서 보듯, 계도사의 모습에 대한 지니의 음성해설은 원작에 나타난 묘사와 상당 부분 겹친다. 즉, 극작가가 소설 원작의 ‘말맛’을 음성해설로

회, 2000.12, 248-249면.

55) 유현주, 「매체의 통합과 분리 -상호매체성 개념에 대한 소고」, 『유럽사회문화』17권, 연세대학교 유럽사회문화연구소, 2016.12, 148면.

56) 정준, 앞의 책, 13면.

57) 박지리, 앞의 책, 32면.

충실하게 녹여내면서 무장에 음악극에 대한 원작의 문학적 기여가 강화되는 것이다. 주목할 점은 음성해설이 인격화된 지니가 무대 안과 밖 사이에서 매개하고자 하는 관객은 누구보다도 시각장애인이 최우선이라는 사실이다. 무대 위에 제시된 시각 정보가 청각 정보로 변환될 때 비장애인 관객은 지니의 해설이 상당 부분 잉여적이라고 느낄 수 있다. 공연을 보면서 직접 수용하는 시각적 서사정보를 청각 정보로도 실시간 전달받기 때문이다.

김지원 연출가는 청각과 시각이 상충될 수밖에 없는 부분이 있다며, 그로 인해 작품의 표현 방법이 달라져야 하는 부분에 대해 고민이 많았다고 밝혔다.⁵⁸⁾ 유현주(2016)는 예술작품에서 의미를 구성하는 텍스트성과 의미 전달을 위해 작동하는 기술적 조건인 매체성을 구분하며,⁵⁹⁾ 텍스트성과 매체성은 상호협력할 뿐 아니라 서로 충돌하고 경쟁하기도 한다고 밝힌다.⁶⁰⁾ 이러한 관점에서 위 음성해설 중 계도사에 대한 묘사는 원작에 기댄 청각 정보의 텍스트성과 무대에서 제시된 시각 정보의 매체성이 서로 보완하거나 경합하는 대목이다. 계도사의 흰색 도복과 흰색 고무신은 비시각장애인이라면 누구나 어려움 없이 지각할 수 있는 정보로서 음성해설과 시각정보가 지각적 차원에서 조응한다. 반면, 목과 손에 붙겨진 핏줄과 가슴의 알통은 관객이 객석에서 포착하기 어렵거나 불가능한 시각 정보로, 영상매체로 치면 클로즈업(close-up)에 해당한다. 무대를 볼 수 있는 비시각장애인에게도 지니의 음성해설을 통해 등장인물에 대한 서사 정보가 추가적으로 제공되는 셈이다. 지니의 음성해설이 기본적으로는 시각장애인 관객을 위한 것임에도 지니 곁에 전달 수어 통역사가 배치되어 공연 내내 음성해설에 대한 수어 통역이 병행된 이유다.

제작진은 지니의 음성해설이 극의 전개와 맞물려 ‘라디오 드라마를 듣

58) https://www.ytn.co.kr/_ln/0106_202209171130004528. 접속일 2022.10.15.

59) 유현주, 앞의 글, 157-158면.

60) 유현주, 앞의 글, 164면.

는 즐거움을 선사하리라는 기대를 밝히기도 했다.⁶¹⁾ 지니는 전지적 시점의 해설자라는 고유한 입지를 가진 등장인물로서, 원작자의 목소리를 충실하게 전달하는 동시에 무대와 인물, 사건에 대한 서사정보를 청각적으로 극화시킨다. 지니의 음성해설에 내재된 텍스트성과 매체성의 경합이 시각정보로 온전히 환원되지 않는 고유한 미적 체험을 제공한다는 점에서, 제작진의 기대는 근거를 가진다. 지니의 음성해설은 문학, 라디오 드라마, 음악극에 걸친 탈장르적 유동성을 드러내며, 시각장애인을 위한 기능적 층위 너머에서 연극의 미학적 지평을 확장한다.

4. 맺음말

기존의 무장애 공연에서 자막과 수어, 음성해설은 모두 공연이라는 텍스트에 대한 시청각 정보를 전달하는 메타텍스트라는 점에서 일정한 소격효과를 발휘한다. 이와 대조적으로 <합 체>는 수어와 음성해설을 극화하여 무대 안으로 끌고 들어오는 방식으로 관객의 몰입도를 높였다. 서사정보를 시각화하는 수어 통역은 이중연기를 통해, 서사정보를 청각화하는 음성해설은 해설자의 인격화를 통해 공연의 일부로 극화된다.

이중연기는 뮤지컬 배우와 함께 수어 통역 배우가 무대에 올라 대사를 실시간 통역하는 것은 물론 뮤지컬 배우와 높은 싱크로율로 안무와 연기를 수행하는 것이다. 이때 음성 언어와 수어는 내용과 정서의 층위에서 서로 조응하며 공감각적 전이를 경험하게 한다. 이중연기에는 의성어와 의태어가 적극적으로 활용되는 한편 수어의 안무화를 통해 언어와 몸짓, 춤의 경계가 허물어진다. 2인 1역의 이중연기는 전형화된 이미지, 또는 핵심 개념이나 감정을 집약하는 몸짓 등의 상징기호를 통해 복수의

61) 『〈합 체〉 공연 안내책자』, 앞의 책, 18면.

배우를 하나의 배역으로 일체화시킨다.

음성해설은 해설자가 라디오 DJ라는 등장인물로 인격화되는 방식으로 극화된다. 라디오 DJ는 전지적 시점에서 무대 공간과 사건 및 등장인물들의 몸짓과 심리를 섬세하게 전달한다. 무대 위의 해설자는 고대 희랍 비극의 코러스에까지 연원이 닿는 극적 장치로, 서사정보의 전달과 감정이입 사이의 변증법적 관계를 집약한다. 또한 원작소설과 음악극의 상호매체성은 음성해설에 내재된 텍스트성과 매체성의 경합을 통해 시각정보로 온전히 환원되지 않는 고유한 미적 체험을 제공한다.

이 연구는 무장애 음악극의 모든 감각 정보를 수용할 수 있는 비장애인의 관점에서 논의되었다는 한계를 지닌다. 시각장애인이나 청각장애인 등이 무장애 공연을 향유하는 양태와 의미는 장애인 관객의 당사자성이라는 관점에서 중요한 주제로, 후속 연구에서 보완되어야 할 것이다. 이 연구는 무장애 음악극을 표방한 <합 체>에서 서사정보의 극화를 통해 장애인의 문화 향유권이라는 기능적 층위 너머 극예술적 표현의 지평이 확대되는 양상을 규명했다는 데 의의가 있다.

참고문헌

1. 기본자료

- 박지리, 『합 체』, 사계절, 2010.
 정준, 『〈합 체〉 공연 대본』, 국립중앙극장, 2022.9.15.
 『〈합 체〉 공연 안내책자』, 국립중앙극장, 2022.9.15.

2. 단행본

- 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002.
 Howard, Mabley, and Mabley, Edward. *The Tools of Screenwriting : A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. St. Martin's Press, 1993.
 Lakoff, Johnson, and Johnson, Mark. *Metaphors We Live by*. The Univ. of Chicago Press, 1980.
 Lanier, Douglas. "Julie Taymor." *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare*, J. R. Brown, ed. Routledge, 2009.
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *The Birth of Tragedy*, Translated with an Introduction and Notes by Douglas Smith., 2008.
 Taymor, Julie, *The Lion King : Pride Rock on Broadway*, Disney Editions; 1st edition, 1998.

3. 논문 및 기타

- 이재민, 「고대 그리스의 비극과 브레히트의 서사극에 나타난 코러스(가수)의 기능」, 석사학위논문, 동국대학교, 1999.
 서수연 · 이상빈, 「한국 드라마의 몸짓언어가 음성해설(화면해설)로 번역되는 양상과 실무에의 함의 고찰」, 『통역과 번역』23호 3권, 한국통역번역학회, 2021.
 서연호, 「관소리와 조루리의 현대화과정에 대한 비교연구」, 『민족무용』13호, 한국예술종합학교 세계민족무용연구소, 2009.
 신영섭, 「줄리 테이머(Julie Taymor)의 〈라이온 킹〉에 나타난 시각화 양식의 특성에 관한 고찰」, 『공연문화연구』14호 14권, 한국공연문화학회, 2007.

- 신형욱, 「메타언어, 메타화행 그리고 메타의사소통」, 『텍스트언어학』15호, 한국 텍스트언어학회, 2003.
- 유현주, 「매체의 통합과 분리 -상호매체성 개념에 대한 소고」, 『유럽사회문화』 17권, 연세대학교 유럽사회문화연구소, 2016.12.
- 이성곤, 「장애연극의 개념과 미학적 가능성」, 『연극평론』96권, 한국연극평론가 협회, 2020.
- 최영신, 「공감각 예술표현의 미학적 가치」, 『문화와융합』41권 6호, 한국문화융합학회, 2019.
- 피종호, 「예술형식의 상호 매체성」, 『독어독문학(구 독일문학)』76권, 한국독어독문학회, 2000.12.
- Schechner, Richard. “Julie Taymor: From Jacques Lecoq to The Lion King.” *TDR : Drama Review*, vol. 43, no. 3, 1999.
- Weiner, Albert. “The Function of the Tragic Greek Chorus.” *Theatre Journal (Washington, D.C.)*, vol. 32, no. 2, 1980.
- 김신록, 「조연희X김신록: 배리어프리 음성해설을 통한 깨달음, ‘역동적인 거리두기」, 『연극in』, 서울연극센터, 2020.6.18.
https://www.sfac.or.kr/theater/WZ020200/webzine_view.do?wtIdx=12017, 접속일 2022.9.20.
- 박정선, 「“자막엔 감정 없어” …연극 무대에 오른 수어 통역사들」, 『데일리안』, 2021.9.15. (<https://m.dailian.co.kr/news/view/1033234>, 접속일 2022.9.20.)
- _____, 「장애·비장애 넘어선 ‘무장애’ …연극 ‘사라지는 사람들’ 의 의미」, 『데일리안』, 2022.5.11. (<https://www.dailian.co.kr/news/view/1112218>, 접속일 2022.9.20.)
- 박주연, 「무장애공연부터 로봇지휘까지…국립극장 61편 공연 무대에」, 『뉴스스』, 2022.7.12. (https://mobile.newsis.com/view.html?ar_id=NSX20220712_0001939633#_eniple, 접속일 2022.9.25.)
- 양원영, 「공감각, 그리고 다중감각의 상호작용」, 『건축』62권 9호, 대한건축학회, 2018, 64면.
- Gardner, Lyn. “The cat’s whiskers.” *The Guardian* Oct 18, 1999.
(<https://www.theguardian.com/culture/1999/oct/18/artsfeatures>, 접속일 2022.9.3.)
- 이강은, 「배역마다 ‘수어통역 그림자 배우’ 가 붙는다… 국립극장 무장애 음악

극 ‘합 채’ 선보여」, 『세계일보』, 2022.8.24.

(<https://www.segye.com/newsView/20220824510053?OutUrl=naver>, 접속일 2022.10.15.)

https://www.ytn.co.kr/_ln/0106_202209171130004528, 접속일 2022.10.15.

<https://www.youtube.com/watch?v=n1A86NI-iFI>, 접속일 2022.10.10.

Abstract

Dramatization Style of Narrative Information
in the Barrier-free Performance
—Focused on the Musical Drama, *Hap-Che*

Shin Hongju

In the existing barrier-free performances, subtitles, sign language, and audio commentary are all metatexts, which produce the alienation effect to some degree. *Hap-Che*(2022), which claims to be a barrier-free musical play, dramatizes sign language and audio commentary as part of the performance to increase the audience's immersion. Sign language interpretation is dramatized through double events, while voice interpretation through the personification of the narrator.

In the double event, a sign language interpreter on stage shares choreography and acting with the musical actor, which allows the audience to experience synesthetic transference. Also, the sense of unity between the actor and the interpreter is realized through ideographs such as emblematic images or symbols that epitomize central narrative information. On the other hand, the voice commentary is dramatized in a way that the narrator personified as a radio DJ describes the stage space, events, and the gestures and psychology of the characters from an omniscient point of view. The intermediary nature of the original novel and the musical play, through the competition between textuality inherent in voice commentary and intermediality, provides a unique aesthetic experience that cannot be reduced to visual information. *Hap-Che* is significant in that it expands artistic expression by dramatizing narrative information for the disabled.

keywords : Barrier-free performance, Double event, *Hap-Che*, Ideograph, Intermediality, Personification of voice commentary, Synesthetic transference

접 수 일: 2022년 11월 1일

심사기간: 2022년 11월 17일~2022년 12월 18일

계재결정: 2022년 12월 19일