

채만식 희곡의 시간 구조 유형

김만수*

<차례>

- | | |
|------------------|-----------------|
| 1. 서론 | 2) 「농촌스캐치」의 경우 |
| 2. 희곡의 시간 구조와 유형 | 3) 「제항날」의 경우 |
| 3. 채만식 희곡의 시간 구조 | 4) 「당랑의 전설」의 경우 |
| 1) 「심봉사」의 경우 | 4. 결론 |

1. 서론

채만식 희곡¹⁾은 여러 면에서 많은 논쟁의 소지를 안고 있다. 서사적인 것과 극적인 형식과 관련된 장르론적 이해방식은 이러한 논쟁의 혼란을 가중시키는 한 요인으로 보인다. 예컨대 “채만식의 장막극은 그 소재의 심각성이나 문제제시의 중량감에도 불구하고 ‘이야기’로 흘러 버린 감이 없지 않다”는 차범석의 평가²⁾는 일단 채만식의 작품이 소재의 심각성이나 문제제시의 중량감 등 문학적 희곡으로서의 가능성을 열었다는 점에 대한 긍정적인 평가, 그러나 ‘이야기’로 흘러 공연작품으로서 부족함이 많다는 부정적인 평가로 요약된다. 이러한 평가는 채만식이 희곡 작품을 썼던 당대의 극계에서도 일반적인 견해였다. 문제는 그러한 평가의 정당성이 본격적으로 거론되었는가 라는 점이다.

* 서울대 강사

1) 이하 작품 인용은 『채만식 전집』 제9권(창작과비평사, 1989)에 의거함.

2) 차범석, 『동시대의 연극인식』(범우사, 1987) p.158.

여기에서 중요한 논의의 핵심은 문학적성/연극성에 관련된 논의이다.³⁾ 문학/연극간의 차이에 대해 약간의 설명을 보태기로 한다. 사실 팔걸이 의자에 앉아 희곡을 읽는 독자(arm-chair reader)와 극장에 앉아 있는 관객(audience in theater)은 지적, 정서적, 신체적 반응에서 상당한 차이를 가진다. 소설, 그림, 악보와 비교하며 그 특성을 정리하면 다음과 같다.

첫째 희곡은 악보와 같다. 독자들이 눈으로 악보를 읽어나가며 나름대로 그 음악을 상상할 수는 있으나, 연주에서 느낄 수 있는 감흥을 얻을 수 있는 것은 아니다. 반면 연극은 악보를 보는 대신 연주를 보고 듣는 것에 비유할 수 있다. 그러므로 희곡은 시각적인 반면, 공연은 시청각적이다. (채만식 희곡에 사용되는 어떤 대사는 악보로 읽는 것보다는 광대의 판소리로 듣는 것이 훨씬 연극적이다.)

둘째 희곡은 선조적인 반면, 연극은 병렬적이다. 이런 의미에서 도표적(tableau)이라는 표현을 사용하기도 한다. 희곡에서 무대 지시문을 읽을 때 독자는 극작가가 안내하는 즐거리에 따라 선조적으로 무대를 파악하게 된다. 그 반응은 느리며 단선적이다. 반면 극장에 앉아 있는 관객은 막이 오르는 순간 병렬적으로 무대를 이해하게 된다. 이런 의미에서 무대는 그림에 비유될 수 있다. 우리는 그림을 감상할 때 한 눈에 병렬적으로 그림을 보게 된다. 반면 텍스트에 쓰여진 무대 지시문은 그림에 대한 해설서에 가깝다. 이러한 무대 지시문의 언어적 성격은 무대에 의해 보완되어야 한다.(채만식 희곡의 장황한 무대 지시문은 연출가의 재능과 재량에 맡겨진 것이지, 희곡 독자들을 위한 글은 아니다. 그러므로 서사적인 것으로 단정지어서는 안된다.)

셋째 희곡의 언어적 성격은 독자들에게 오랜 사색과 논리적 사유를 가능하게 하지만, 때로는 독서를 방해하기도 한다. 그러므로 지나치게 분석적인 태도는 무대에서의 연극을 이해하는 데 장애가 되기도 한다. 그것을 알아차리는 일이 이론적으로는 가능하지만, 그리 쉬운 일은 아니다. 그래서 희곡

3) 이에 대해서는 ①양승국, 「1930년대 희곡에 나타난 등장인물의 기능」, 서울대 석사논문, 1988 ②배봉기, 「채만식 희곡의 연극성 고찰」, 이선영 편, 『1930년대 민족문학의 인식』(한길사, 1990)에서 이미 지적된 바 있다.

을 읽는 독자들은 끊임없이 무대를 상상하여야 한다. 한 연출가는 희곡을 읽을 때에는 집안의 전화 스위치를 끄고, 극장을 찾아갈 때처럼 외출복을 입은 상태에서 읽어야 하며 막간에는 극장에서처럼 15분간 휴식할 것을 권하기도 한다.⁴⁾ (채만식 희곡은 소리내어 읽어보는 것이 훨씬 입체적이다. 게다가 많은 막과 장을 활용하고 있어 중간에 적절한 휴지의 시간을 갖는 태도가 희곡을 읽을 때 필요하다).

채만식 희곡은 문학적인 텍스트이며 공연으로는 적합하지 않다는 평가를 받아왔다. 본고는 채만식 희곡 속에서 '연극성'을 찾아보려는 시도의 일환이다. 누구나 지적할 수 있듯이 채만식 희곡이 등장인물이 많고 사건이 복잡하며 서술적인 대사가 많은 것은 분명하다. 그러나 여기에도 몇가지 유보사항이 필요하다. 먼저 채만식의 모든 작품이 다 그러한가라는 문제이다. 좀더 따져 보면 촌극(寸劇)처럼 주제만 강조되고 형식에 있어서는 단조로운 작품이 있는 것도 사실이다.⁵⁾ 그리고 그중에는 지나치게 서사적인 특성이 강해서 연극으로 보기에는 미흡한 경우도 많다.(채만식은 판소리의 아니리와 추임새에 해당하는 대사와 지시문을 자주 활용한다).

본고에서는 「심청가」와 「농촌스케치」, 「제향날」, 「당랑의 전설」에 국한하여 이 문제를 좀더 거론하기로 한다. 논의에 앞서 시간의 표지가 지니는 기능에 대해 정리하고자 한다. 채만식 희곡은 독특한 시간 구조에 의해 형상화되어 있기 때문이다.

2. 희곡의 시간 구조와 유형

시간을 가리키는 가장 큰 단위는 막과 장이다. 이러한 개념은 다분히 무대의 '외적' 형식을 가름하는 용어로서 극의 시대적 변천에 따라 얼마든지 달라질 수 있다. 더욱이 현대극에서는 조명의 사용으로 인해 막의 역할이 축

4) Ronald Hayman(김만수 역), 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』(현대미학사, 1995) 참조

5) 김재석, 「일제 강점기 촌극의 한 양상」, 『국어국문학』 103집, 1990.

소되고 있는 형편이다. 그러나 우리가 관심을 두는 분야는 장과 막이 무대의 ‘내적’ 형식으로서 가지는 영향이다.

막은 원래 무대에 설치되어 있는 막(curtain)인 동시에 연극의 길이를 구분하는 단위이기도 하다. 막은 전체적인 극적 행위의 통일된 부분을 표출하는, 필수적인 단계를 지칭하는 에피소드이다. 이것은 장과는 달리, 막이 행동의 위치변화를 지시하려는 극작가의 실제적인 요구에서 발생한 것으로서 희곡의 내부구조에서 자기의 기능을 행사하고 있음을 가리키는 것이다. 이러한 의미에서 막은 단지 수사학적인 단위가 아니라 담론적 혹은 주체적 단위이며 의미 층위이다. 막은 스스로가 사용하는 언어들의 구성(막의 담화)이 두 가지 구성 원칙, 즉 자족적인 단위로서 구상된 막의 구성과 극작품 전체의 하위단위로서 구성된 막의 구성에 따라 미리 결정되고 고정되고 있다⁶⁾. 그러므로 여기에서 가장 중요한 것은 막의 분할에 관한 문제이다. 이에 대해서는 후술하기로 하고 잠시 장의 개념을 설명하기로 한다.

장은 인물의 등퇴장과 관련된 단위이긴 하지만, 다분히 편의적이고 임시적이다. 장은 연출가의 개성과 무대의 물리적 조건에 따라 변할 수 있는 단위여서 논리적이고 도식적인 설명이 거의 불가능하다⁷⁾. 다만 장은 ① 행위가 보여지는 장소라는 의미에서 두 번 행위장소가 바뀌어지는 사이에 일어나는 사건이라는 측면(장소 변화의 원리) ② 극적 행위의 시작이 등장이라는 의미에서 인물이 두 번 바뀌는 사이에 이루어지는 사건(등장의 원리)으로 구성되어 있다는 원칙론을 말할 수 있을 정도다. 물론 장을 극적 사건 전개의 분할수단으로 인식할 경우, 장의 분할을 완전히 포기해버린 희곡과 장을 지니고 있는 희곡 사이에서 서로 다른 ‘구조 의지’⁸⁾가 내재되어 있으리라는 추

6) 질 지라르 외(윤학노 역), 『연극이란 무엇인가』(고려원, 1988) p.186.

7) “장은 극장의 운영을 살리는 데 있어 정당성이 수긍되기는 하지만 희곡의 내면적 구조와는 아무런 상관이 없는, 순 외부적 분할수단으로 쓰이는데 이에 반해서 막이라고 할 때는 사정이 달라진다.” 볼프강 카이저(김윤섭 역), 『언어예술작품론』(대방출판사, 1982) p.266.

8) 볼프강 카이저, 앞의 책, p.266. 우리는 그 ‘구조의지’를 한마디로 잘라 말하기 어렵다. 구조의지는 내적인 형식과 관련되어 있으며, 시대에 따라 달리 나타나는 무대적 관습으로 인해 규범적으로 말할 성질의 것이 아니기 때문이다. 예를 들어 우리의 전통극에서 막과 장은

측은 가능하다.

무대의 내적 형식에 미치는 장과 막의 기능의 첫째로는 우선, 막과 장에 의해 극의 플롯이 짜여진다는 점이다. 말하자면 막과 장은 극적 진행의 하위 단위로, 막은 연극의 플롯을 구성하는데 가장 큰 역할⁹⁾을 한다. 우리는 이러한 플롯의 공식성에 맞춰 논의를 전개할 수 없으며, 물론 그럴 필요 또한 없다. 1930년대의 우리 희곡은 플롯이 증시되어 온 서구의 근대극과는 다른 특색을 보이고 있으며, 그것이 꼭 장점이라고는 말할 수 없어도 나름의 역사적 배경을 지닌 것이라는 점에서 의미 있는 것이기 때문이다. 또한 서구의 경우, ‘잘 만들어진 극’이라는 이름으로 유형화된 극작술이 어느 정도 전개된 다음, 개방희곡의 형태가 제작되기 시작하고 이들이 병존해 나가는 데 반해, 우리의 경우 폐쇄희곡과 개방희곡은 동시대에 전개되었다는 점을 강조해도 좋을 듯하다. 특히 채만식의 경우 막과 장의 설정이 특이하여 특별한 주의를 요한다.

사실 막과 장은 극의 진행 시간을 분절하는 데에 사용된다. 그러나 이러한 원론이 작품에 적용되는 구체적인 사례는 훨씬 복잡하다. 막이 내림으로써 무대 위에서 보여지는 구체적인 사건과 행위는 일단 정지된다. 그러나 이러한 물리적 시간의 정지가 곧 관객들의 심리적 반응의 정지로 이어지는 것은 아니다. 어느 경우에는 더욱 활발하게 심리적 반응이 진행될 수도 있다. 비극의 경우는 말할 것도 없거니와, 코미디의 경우에도 막은 관객에게 독특한 심리적 반응을 요구한다. 예를 들어 코미디는 간계를 꾸민 사람과 간계를 이해하지 못하는 사람이 무대 위에서 마주치는 장면에서 막이 내린다. 관객들은 그 간계를 충분히 이해하고 있으므로, 간계를 이해하지 못하는 다른 사

각각 마당과 거리라는 무대적 관습으로 표현되었으며, 이것이 담고 있는 구조의지를 단순화시켜 비교하는 일은 의미없다. 이는 채만식의 경우도 적용된다.

9) 장막극의 경우, 대체적으로 3단계, 4단계, 5단계의 구성이 구체적인 구성의 형태로 제시될 수 있다. 3단계설에서는 상승 국면과 하강 국면, 그리고 그 중간에 놓인 전환점으로 분류하는데, 이는 아리스토텔레스가 말한 시작과 중간과 끝의 분류와 상통하는 것이다. 5단계설은 상승부분을 발단과 상승의 부분으로 나누고, 하강국면을 하강과 파국의 국면으로 나눈 것으로, 엘리자베드 시대의 5막 비극에 기초를 두고 구스타프 프라이어이 공식화한 견해이다.

람의 등장에 우월한 웃음을 터트린다. 조일재의 「병자 삼인」(1912)¹⁰⁾에서 각기 다른 세 명의 남편은 아내들의 성화를 피하기 위해 귀머거리, 장님, 병어리 행세를 한다. 단지 위기를 모면하기 위해 병신 흥내라는 계락을 선택했을 때, 그 계락을 알아차리지 못한 다른 남편이 등장한다. 관객들은 이미 남편의 계락을 잘 알고 있지만, 남편의 상대역인 아내는 아직 그 계락을 알아차리지 못한 상태인데, 막이 내리기 직전 새로운 계락을 가지고 다른 남편이 등장한다. 관객들은 등장인물들이 모르는 두 개의 비밀을 이미 알고 있는 상태이므로 웃음이 가중된다. 남편의 계락을 이해하지 못하는 아내의 모습, 자신도 계락을 감추고 무대에 나왔는데 다른 등장인물이 자신과 흡사한 계락을 구사하고 있는 것에 대한 놀라움과 동정심이 겹쳐서 희극적 효과가 배가되는 바로 그 장면에서 제1장은 내린다. 코미디는 사건의 반복적인 구성을 택하므로 이러한 이중적인 계락이 2장과 3장에도 등장한다. 이 시기의 극장에서는 막이 내릴 때, 딱따이를 사용한 것으로 되어 있는데, 폐막과 동시에 들리는 딱따이 소리와 그에 촉발된 관객의 심리적 반응은 고양된 웃음을 말해주는 것이다. 이 작품에서 막은 매우 중요한 역할을 한다. 이 작품의 1, 2, 3막은 서로 순서를 바꾸어도 극의 원활한 진행이나 주제에 거의 영향을 미치지 않는다. 말하자면 1, 2, 3막은 각 막의 내부에서 상승/하강의 구도를 갖추고 있으며 각 막 사이에는 논리적인 상승/하강의 구조가 없다. 문제는 이러한 막과 장이 극장의 관객(audience)에는 가시적인 형태로 체험되는 반면, 책상에 앉은 독자(arm chair reader)에게는 잘 인식되지 않는다는 점이다. 희곡의 독자에게 막과 장은 사건의 흐름이 중지되는 공백의 공간과 침묵의 시간으로 인식되기 쉽다. 물론 용의주도한 독자들은 극장과 문학텍스트 사이의 처리하기 힘든 한계를 나름의 상상력으로 메꿔나갈 것이다. 그러나 대부분의 경우 “막이 닫힌다”, “암전” 등의 간단한 무대지시문으로 그치고 있는 희곡에서 막과 장의 역동적인 심리상태를 읽어내기란 그리 간단한 일이 아

10) 이 작품은 3장으로 밝혀져 있으나, 각 장의 끝에 막이 내리고 등장인물이 바뀌고 있으므로 사실은 3막으로 보아야 한다.

니다. 폐막에서 개막까지, 암전에서 다시 불이 켜지기까지의 시간은 행위와 대사가 관객에게 전달되지 않는다는 점에서 비언어적인 극적 기호가 활용되는 순간이어야 한다. 우리의 과제는 그 비언어적인 극적 기호를 드러내어 조명하는 일이다. 역설적인 것은 이 순간이야말로 비교적 수동적인 입장에 있던 관객들도 좀더 적극적으로 비언어적인 기호를 읽어내는 일에 참여해야 한다는 점이다.

사실 막이 내리는 것은 사건의 끝이기도 하지만, 새로운 사건의 시작을 말해주는 것이기도 하다. 그런 의미에서 막은 이중의 시점(Doppelpunkt)¹¹⁾에 놓여 있다. 물론 그 시작과 끝은 순차적인 시간 순서를 말하는 것은 아니다. 스토리는 무대적인 법칙에 의해서 플롯으로 바뀌는데, 이때 무대적인 법칙의 대표적인 예로 들 수 있는 것이 막과 장이라는 극적 장치다. 소설에는 다양한 시간 부사와 장면제시를 활용하여 스토리를 얼마든지 새로운 플롯으로 짜맞출 수 있지만, 드라마에서는 그 기법이 대단히 제한되어 있다. 이러한 기법에 대해 치밀한 사례를 모은 예로 피터 뤼츠의 『드라마 속의 시간』¹²⁾을 들 수 있다.

막과 장은 시간의 선조적인 진행을 물리적으로 차단하고, 다시 과거로 돌아가서 지금껏 무대 위에서 진행되어온 극적 사건과는 다른 새로운 사건을 전개하는 데 활용될 수 있다. 유치진의 「소」(1935)는 이러한 기법을 가장 잘 활용한 예에 속한다. 제2막은 8개의 경으로, 제3막은 5개의 경으로 구성되어 있다. 이 작품은 소를 둘러싼 ‘동상이몽’을 다룬 작품이다. 말뚝이의 혼인 욕심과 좌절, 개똥이의 만주 이주 자금 마련 계획과 좌절, 마름이 소를 빚 대신에 빼앗아가버린 것이 사실은 동시에 진행된다. 동시에 진행되는 사건들을

11) 막은 다음 단계의 시작을 위해서만 존재하는 것은 아니다. 김우진의 「이영녀」(1925)와 「산태지」(1926)는 이를 보여주는 좋은 예이다. 예컨대 「이영녀」의 1, 2, 3막은 순서가 바뀌어도 하등의 지장이 없다. 이영녀는 1막에서는 창녀로, 2막에서는 친일 예술자본가 강영원이 만든 공장의 여공으로, 3막에서는 성욕에 굶주린 노동자의 아내로 등장하는데, 잘 짜여진 연극의 구조로 본다면 3-2-1막의 순서가 오히려 더 자연스러울지 모른다. 김우진의 극적 구성원리는 버나드 쇼의 분석적 태도에서 영향을 받은 만큼 상당히 독특한 구성을 취하고 있는 셈이다. 이를 구스타프 프라이어크의 극이론으로 일반화시켜 설명하기는 어렵다.

12) Peter Pütz(조상용 역), 『드라마 속의 시간-극적 긴장 조성의 기법』(들불, 1994)

추스리기 위해 유치진은 매우 잦은 장면전환을 꾀한 것이다. 우리는 여기에 ‘위도(latitudinal)’와 ‘경도(longitudinal)’라는 개념을 사용해도 좋을 것이다. 이 작품을 ‘경도’라는 측면에서 분석하자면, 무대지시문에 제시된 대로 “1930년의 시골 농가”에서 빛을 지고 빛을 갚을 길이 없어 소를 빼앗기게 된다는 이야기로 압축될 수 있을 것이다. 경도의 차원으로 이 극을 단순화한다면 이 극은 1930년대 우리 농촌의 빈곤을 고발하는 작품이 될 것이다. 그러나 이러한 경도로서의 측면과는 달리 이 작품에는 많은 등장인물이 나름의 ‘위도’ 속에서 등장한다. 이 작품의 묘미는 “도처에 춘풍”이라는 말을 입에 달고 다니는 문진이라는 희극적 인물에서부터 국서의 두 아들까지의 서로 다른 심리적 반응을 비교하는 데에 있다고 보아야할 것이다.

시간의 변화를 지시해주는 가장 빈번한 수단은 언어적 표현이다. 가장 간단한 예로, 우리는 등장인물의 대화를 통해 시간이 흘렀음을 암시하는 경우가 있다. 물론 그렇지 않은 경우도 있다. 희곡의 독자는 무대지시문(stage direction)을 통해 시간의 경과를 알게 되지만, 극장의 관객은 무대배경을 통해 시간의 변화를 이해하게 된다. 괴테와 실러는 “드라마는 전진적 모티브들을 주로 사용한다”고 언급함으로써 미래의 중요성과 드라마의 모든 개개의 부분이 결말에 정확하게 연관되어야 한다고 강조한다. 그들은 모티브를 전진적(progressive) 모티브, 후퇴적(retrogressive) 모티브, 억압적(retardative) 모티브, 회고적(retrospective) 모티브, 예시적(anticipatory) 모티브로 구별했다.¹³⁾ 전진적 모티브란 즐거리를 촉진시키는 역할을 하며 극양식에서 두드러지게 사용된다. 후퇴적 모티브는 즐거리의 진행을 제어하는 모티브로서 소설에만 거의 국한되어 사용된다. 그러나 나머지 세 가지의 모티브는 서사양식과 극양식에 모두 사용되고 있으므로 보다 정교한 관찰이 필요하다. 억압적(retardative) 모티브는 전진적 모티브와 후퇴적 모티브의 중간

13) Barrett H. Clark ed., *European Theories of Drama*, 1959, P.338. 김윤식, 「서사 양식과 극양식」, 『한국근대문학양식논고』, <아세아문화사, 1981>은 전진적 모티브를 중심으로 채만식의 소설/희곡의 장르적 차이를 규명한 바 있다. 그러나 예시적 모티브, 지연적 후퇴적 모티브에 대한 상세한 분류가 생략되어 있다.

형태이다. 회고적(retrospective) 모티브는 전사(Vorgeschte)를 소개하는 모티브이며, 예시적(anticipatory) 모티브는 추후의 사건을 예언하는 기능을 말한다. 엄격한 3일치 법칙이 준수되었던 고전주의 극작품을 제외한 대부분의 극양식에서 시간을 역행하거나 순차적인 시간의 배열을 뛰어넘는 일은 의외로 흔하다. 그러나 여기에도 나름의 구조의지를 발견하는 일이 필요하긴 하다.

무대배경의 변화에 의해 시간의 경과가 암시되는 것은 당연한 일이다. 그러나 여기에는 무대상의 제약이 따른다. 채만식의 『심봉사』(1936)를 검토해 보기로 한다. 이 작품은 7막 19장으로 구성되어 있는데, 작가는 시간의 경과를 주로 심청의 성장연대를 통해 제시한다. 예컨대 제2막은 심청이 6세일 때, 3막은 심청이 12세일 때, 4막은 심청이 15세일 때라고 명시함으로써 그간의 시간의 경과를 알리는 수단으로 삼는다. 그러나 연출가나 극장의 관객으로서서는 이러한 언어적 표현이 아니라 다른 무대적인 조건을 통해 그 시간의 경과를 읽어낸다. 이 연극에서 심청은 어린 아이에서 성숙한 처녀의 모습까지 다양한 모습으로 등장해야 하기 때문에, 무대에서는 각기 다른 배우를 기용하는 것 외에는 다른 방법이 없다. 분장이 활용될 수 있으나 이 경우는 거의 불가능하다.

채만식 희곡의 또하나의 약점은 등장인물의 의지의 빈곤에 있는 것으로 보인다. 앞에서 살펴본 것처럼 채만식 희곡이 시간/공간/대사와 행위에 있어서 ‘잘 만들어진 극’의 일반적인 원칙에서 벗어나 있는 것은 사실이지만, 그 나름의 특성을 가진 것이어서 여기에서 극작술의 미숙이라는 결론을 이끌어 내서는 안된다. 채만식 희곡이 극적 성격이 부족하다는 것은 등장 인물 전체가 극적 의지와 능력이 부족한 데에서 기인한다. 『심봉사』의 우매한 심봉사는 차치한다해도 『농촌스케치』에 나오는 청년지주나 『제향날』에 나오는 최씨 할머니, 『당랑의 전설』에 나오는 박진사나 원석의 경우에도 극적 의지를 찾아보기란 거의 힘들다. 그러나 극적 의지의 부족은 현대 연극의 주제이기도 하다. “보통의 이론적인 비극 전통이 사실상 하나의 이데올로기”¹⁴⁾였다

는 레이몬드 윌리엄즈의 지적인 현대인과 현대비극의 무의지를 말해주는 단적인 예다. 『당랑의 전설』과 『제향날』은 운동의 총체성이라는 헤겔의 도식으로는 설명하기 힘든 작품으로, 오히려 대상의 총체성을 보여준 서사적인 연극에 가까운 것으로 평가될 여지를 남기고 있는 작품이다. 채만식 희곡에 등장하는 인물들의 극적 의지가 빈약한 것은, 채만식이 그만큼 서사적이고 분석적인 연극을 구상했음을 말해주는 것이기도 하다.

3. 채만식 희곡의 시간 구조

1) 「심봉사」의 경우

「심봉사」는 1936년 집필되었다가 1960년 민중서관판 『한국문학전집』에 실린 작품과 1947년에 개작된 작품의 두 종류가 있다.(각각 1936년판, 1947년판으로 부르기로 한다) 1936년판은 7막 19장이며, 1947년판은 3막 6장으로 구성되어 있다. 후자는 전자에 비해 장과 막을 대폭 줄이고 등장인물의 숫자와 사건이 줄어들고 있는 만큼 이러한 개작은 일단 극의 경제성을 살린 것으로 평가될 수 있다.¹⁴⁾ 그러나 작가의 의도는 심청보다는 심봉사의 변모 과정에 초점을 두고 있다고 볼 수도 있다. 심청을 주인공으로 한 ‘심청전’을 굳이 ‘심봉사’라는 제목으로 바꾼 이유는, 심봉사의 비극을 의도했기 때문일 것이다. 1936년판에 붙여 있는 작가 부기는 이를 잘 보여준다.

이것을 각색함에 있어서 첫째 재호를 「심봉사」라고 한 것, 또 「심청전」의 거대한 저류가 되어 있는 불교의 ‘눈에 보이지 않는 힘’을 완전히 말살 무시한 것, 그리고 특히 재래 「심청전」의 전통으로 보아 너무도 대담하게 결막을 지은 것 등에 대해서 필자로서 충분한 설명이 있어야 할 것이나 그러한 기회가 앞으로 있을 것으로 믿고 여기에서는 생략하고 다만 아무런 이유도 없이 그러한 태도로 집필을

14) Raymond Williams(임순희 역), 『현대비극론』(학민사, 1985) p.57.

15) 김유미, 「관소리 심청가의 현대적 계승에 관한 일고찰」, 고려대 석사논문, 1991.

한 것은 아닌 것만은 말해준다……16)

여기에서 작가는 재래 「심청전」과는 달리 너무도 대담한 결막을 지은 것을 앞으로 고쳐나갈 것을 약속하고 있는 것으로 보인다. 그러나 1947년판을 보면 오히려 전작보다 더 논리적인 비약이 심하고 극중에서 충분한 석명이 가해지지 않은 결말로 끝나고 있음을 확인하게 된다. 오히려 1936년판에서는 어린 딸을 키우기 위해 일생을 고생하는 심봉사의 내력에서부터 뽕덕어머니에게서 받는 경제적 인간적 꺾박을 상세하게 다루어 현실적인 삶의 어려움을 사실적으로 전달해주는 역할을 맡는다. 돈만 아는 뽕덕어머니야말로 채만식이 가장 잘 그리고 있는 인물군, 예를 들어 『탁류』 속의 형보17)와 같은 인물인 것이다. 뽕덕어머니와 형보와 같이 돈만을 유일한 가치로 아는 천하 악당들만 사는 세상에서, 글 읽는 것이 유일한 삶의 방편인 심봉사 같은 인물이 당하는 삶의 고통이란 당연한 것이다. 물론 1947년판의 첫장면도 심봉사의 글 읽는 장면에서 시작된다. 심봉사의 글 읽기는 상당히 긴 시간동안 지속된다.

막이 열리면 방문이 닫힌 채 방 안에서 심봉사의 글 읽는 소리.
 (송인(宋人)이 “유민기묘지 부장이알지사(有閔其苗之不長而之者)러니
 망망연귀(茫茫然歸)하야 위기인왈(謂其人曰), 금일(今日)에 오병의(吾病
 矣)와라 여(予) | 조묘장의(助苗長矣)와라 하야날, 기자추이왕시지(其子
 雛而往視之)하니 묘족고의(苗卽槁矣)라 천하지부조묘장자(天下之不助
 苗長者) | 과의(寡矣)니”하고 『맹자(孟子)』 공손추장(公孫丑章)의 이
 대문을 구성지게 읽다가
 “과의니”

16) 전집, p.101.

17) “형보는 늘 두 가지의 엉뚱한 계획을 품고 지낸다. 첫째, 그는 제가 제 손수 무슨 농간을 부리든지, 혹은 누구를 등골을 쳐서든지, 좌우간 군산을 떠나 북쪽으로 국경을 벗어날 그 시간 동안만 무사할 돈이면, 돈 만원이고 이삼만원이고 상말로 왕후가 망건 사러 가는 돈이라도 덮어놓고 들고 뿔 작정이다.” 채만식, 『탁류』(김윤식·정호용, 『한국소설사』, 예하, 1993. p.184 재인용)

하고 끝을 길게 빼다가 그친다. 그리고는 조금 후에
 “천하지무조묘장자 | 과의니”
 “천하지무조묘장자 | 과의니”
 하고 더듬는다.

심봉사 : (방에서) 허어 또 잊었구나 또 잊었어!

「심봉사」에서 채만식이 노린 주제는 「레디메이드 인생」이나 「치숙」에서 형상화한 지식인적 삶의 고민과 다를 바가 없다. 심봉사의 일대기는 한 시대를 살아가는 지식인의 숙명적 삶과도 연관된다. 1936년판에는 더욱 집요하게 심봉사의 선비적 삶을 그리고 있는데, 이는 부인이 병들어 죽을 때조차 책을 읽고 있는 그의 모습, 심청이 팔려갈 때까지도 선비적 삶을 집착하는 모습을 통해 통렬하게 제시된다.

사실 위의 대사는 희곡 독자에게는 의미심장한 것으로 받아들여질 수 있다. ‘助長’의 어리석은 우화를 도입시켜 지식인의 허망한 관념세계를 비판한 것으로도 읽을 수 있다. 천하에 조의 이삭을 억지로 뽑아 자라게 할 수는 없는 법이니, 이를 독백하고 있는 심봉사의 내면은 글을 읽어 세상을 변하게 할 수 없는 지식인의 고민을 드러내는 것이기도 하기 때문이다. 그러나 “천하지무조묘장자 | 과의니”를 되풀이하는 심봉사의 내면은 극장 관객에게는 그리 심각하게 받아들여지지 않을 것이다. 조장의 우화를 무대화하려는 1947년판 작품은 조장, 심봉사, 지식인 간의 연결을 설명하는 대목이 전혀 없어 극장 관객으로서의 지식인으로서의 심봉사가 가진 고민에 대해 아무런 정보도 얻을 수 없는 상태에 머무르게 되는 것이다. 그러므로 심봉사의 내면을 보여주기 위해 천천히 그의 일생을 서사적으로 구성한 1936년판의 작품이 서사적인 수법을 동원하여 심봉사의 내면을 보여준 연극으로서 훨씬 앞선 작품으로 볼 수 있는 것이다.

또한 1936년판의 극의 결말에는 장승상 부인이 꾸민 거짓 연극, 즉 ‘극중극’의 형태로 심봉사의 고통을 처리하고 있어 고전 심청전의 환상적인 세계와 심봉사의 현실적인 세계를 메타연극적으로 처리하고 있는 점이 매우 자

연스럽다. 반면 1947년판에서는 뽕덕어멈이 등장하는 장면을 대폭 줄이고 심청을 사랑하는 젊은이 송달과 또 송달을 짝사랑하는 주모 흥녀가 심봉사를 위로하기 위해 거짓연극을 꾸미고 있는 것으로 설정되어 있는데, 이 또한 전자보다 자연스럽지 못한 구성으로 보인다. 작가가 이 작품에서 노린 것은, 앞에서의 작가부기가 말해주듯, 불교의 초월적인 세계관, 윤리나 사랑의 힘 보다는 철저하게 돈과 관련된 세계상의 모습이다. 1936년판에 장승상 부인이 등장하여 고전의 유형을 되풀이하고 있는 것으로 보이지만, 오히려 고전에 등장하는 장승상 부인을 등장시킴으로써 장승상 부인을 실제 인물로 착각하여 극중 현실에 몰입하는 대신 이러한 인물 설정 자체를 작가가 설정한 인위적인 구도로 인정하고 이를 '비판적 거리'에서 관찰하게 하는 극적 효과를 거둘 수 있다. 그러나 1947년판의 경우, 송달과 주모 흥녀는 장승상 부인에 비해 실제 인물로 착각하여 극중 현실에 몰입될 위험이 다분히 남아 있는 것으로도 볼 수 있다. 말하자면 1936년판이 보다 서사극 형태에 가깝다면, 1947년판은 극중 현실을 보다 현실적인 공간으로 끌어들이려는 의도를 가지고 있음에도 불구하고 다분히 감상적인 연극으로 떨어질 가능성이 많은 연극이 되는 셈이다.

2) 『농촌스케치』의 경우

우리 희곡사 전체를 놓고 볼 때, 채만식만큼 한 작품 내에 많은 막과 장을 사용한 작가는 드물다. 『농촌 스케치』(별건곤, 1930.8)는 2막 4장, 『심봉사』(1936년 집필)는 7막 19장, 『제향날』은 3막 7장, 『당랑의 전설』은 3막 4장, 해방 후의 개작인 『심봉사』는 3막 6장으로 각각 구성되어 있다. 채만식 희곡은 장과 막의 교체가 빈번하여 무대화하기가 어렵다는 평가가 다수였으나, 그간의 평가에 의문이 제기되어 본고에서 이를 조금 검토해보기로 한다. 사실 이러한 평가가 내려질만한 합당한 이유는 아직 분명하게 밝혀진 바 없다. 다만 작가 자신이 『당랑의 전설』의 끝에 “작가 부기 : 반드시 희곡을 쓰

고 싶었다기보다는 제재가 마침 소설로는 불편함이 있기로 전험(前驗)에 따라 이 형식을 빌린 것이다”라고 써 둔 것이 마치 결정적인 증거인 양, 인용되고 있는 형편이다. 특히 “전험(前驗)에 따라”라는 표현이 이러한 평가를 내리게 된 결정적인 단서로 활용되고 있는 형편이다. 여기에는 다음과 같은 소박한 질문을 던질 수 있다. 예를 들어 셰익스피어의 작품은 대단히 많은 막과 장을 활용하고 있다. 셰익스피어 당시에도 회전무대는 없었다. 채만식의 작품은 반드시 회전무대나 영화적인 수법에 의해서만 수용될 수 있는 성격의 것은 아니다.

채만식의 『농촌 스케치』(별건곤, 1930.8)는 2막 4장¹⁸⁾의 형식을 취한 장막극이다. 무대는 주인공인 청년지주의 집안 대청인데, 사건은 주로 이 곳에서 일어난다. 극의 진행은 대청 마루에 모인 친구들인 전(크리스찬), 송(보통학교 교원), 주(면서기), 서(금융조합 서기) 등이 바둑도 두고 담소도 나누는 것에서부터 시작되어 술상을 차리고 기생을 불러 놀이를 청하는 장면으로 끝난다. 무대 위의 이 사건은 1막의 1경과 3경, 2막의 1경으로 극의 대부분을 차지하고 있다. 그러나 이 무대 위의 사건은 심드렁한 말장난에 그치고 있다. 크리스천인 전을 비웃고 조롱하는 내용과 기생을 불러 한번 잘 놀아보자는 다짐을 하는 정도인 것이다. 사실 이 어투는 대단히 판소리의 그것에 가깝다.

서 : (비꼬아서) 농민연합회 총회석상에서 일대 활극이 일어났어요.

강 : 거참 내가 구경을 좀 헐걸 그랬군.

송 : 어때요?

전 : 이야기 좀 해라.

서 : 어땠가? 허고 가봤지. (이때부터 무대가 아련풋이 어두워 가다가 서의 말이 끝이 날 때에는 완전히 어두어진다) 나도 늦게 가서 처음 시작할 때는 보지도 못했군. (무대 회전)

18) 채만식은 이 작품에서 ‘장’과 ‘경’이라는 용어를 혼용하여 쓰고 있다.

바로 이 다음에 이어지는 1막의 2경은 무대 배경이 농민연합회 총회 회장 인데, 회회장면으로 채워져 있다. 사건은 하루 전날 밤으로 소급되며, 이 사건은 회전무대 장치에 의해 무대 위의 사건으로 전개된다. 제2경의 사건은 무대 위의 시간의 길이가 전체 극의 길이에 비해서는 짧은 편이지만, 이 작품의 주요 갈등을 형성하는 사건으로 제시되어 있다. 무대지시문을 살펴보면, 등장인물의 숫자도 많고 이들간의 대립관계도 심상치 않음이 암시된다. 농민연합회 총회에 참석한 술한 농민들은 좌수와 우수로 분리되어 자리를 차지하고 있으며, 이러한 블로킹은 결국 이들이 ‘얼치기 농민’과 ‘정말 농민’으로 나누어짐을 보여준다. 또한 채만식은 ‘모자 쓴 회원’, ‘갓 쓴 회원’ 등의 분장을 통해 이들 인물을 유형화하고 있음을 알 수 있다.

특히 이 장면에 등장하는 사회주의자 ‘한’은 ‘얼치기 농민’과 ‘정말 농민’을 나누고, 현재 조선의 농촌구도를 지주/소작인/농업노동자로 나누어 상당히 긴 분량의 연설을 함으로써 극의 주제를 분명히 전달하는 역할을 맡는다.¹⁹⁾ 총회가 진행되는 과정 속에서 ‘한’은 발언권을 받은 다음 상당히 긴 연설을 하는데, 총회에 임석한 경부로부터 두 차례의 ‘주의’를 받은 다음 세번째에는 ‘중지’ 명령을 받고 끌려나간다. 한의 극적 대사는 매우 길어 2,600자 정도인데, 임석 경부의 제재 말고도 강생원의 낫두리 ‘거, 무슨 소린지 나는 한마디 모르겠는걸’와 ‘어느 회원이라니?! 응? 어느 회원이라니?! 아모리 말세가 되었기로나 그래 존장도 없고 그래야 옳단 말인가?!’ 등의 소란스러운 잭잡에 의해 중지되거나 대사의 일부분이 관객에게는 들리지 않도록 되어 있다. 작가는 이처럼 대사를 분절함으로써 일방적인 메시지 전달의 기능을 탈피하여 좀더 입체적으로 대사의 의미를 전달해준다는 장점 외에도, 역으로 새로운 효과를 얻어내고 있다.

총회에 참석한 농민회원들이나 이 연극의 관객, 희곡의 독자들도 ‘한’의 대사를 완전하게는 이해하지 못하는 상태에서 이 장면은 끝나는 바, 이러한 궁금증은 다음 장인 제3경에서 청년지주와 그의 친구들의 논쟁에 의해 해결

19) 백현미, 「채만식의 농민극 연구」, 『한국연극학』 6집, 1994.

된다. 작가 채만식은 허무주의자²⁰⁾답게 극중인물의 성격에 개입하여 “위천하자(爲天下者)는 불고가사(不顧家事)”라고 말하고 “그런 소리는 소용없는 이야기고 기생이 왔는데 불리다가 선이나 보자”는 제안으로 넘어감으로써 지금까지의 대립관계는 무화시키고, 맺힘과 풀림이라는 우리 고전문학의 해학적인 전통에 추종하는 방법을 택한다. 이 작품의 3경에는 또하나의 사건이 등장한다. 청년지주의 집에 대대로 하인으로 살던 판돌이네 집에서 그의 처가 하인의 위치를 거부하는 사건이 그것이다. 판돌이는 더이상 하인의 신분이 아님에도 불구하고 여태껏 하인의 행세를 자처하며 살아왔는데, 그의 처가 과감히 그 역할을 거부하고 나선 것이다.

이 사건은 전통적인 극의 구성원리로 보자면 다분히 문제의 소지가 많은 부분이다. 예컨대 프라이타크가 극의 하강 부분에 이르러서는 새로운 등장인물이나 사건이 등장해서는 안된다고 지적한 것은 그 단적인 예이다. 하강은 이전의 상승부분에서 결합된 여러 원인이 거둔 결과를 반영하는 것이므로, 새로운 원인이 제공되어서는 안되기 때문이다.²¹⁾

「농촌 스케치」는 미해결의 상태로 끝난다. 판돌이가 처의 강압과 주인집 어른의 사이에서 이리지도 못하고 저리지도 못하는 장면에서 끝나는 것이다. 극의 마지막 장면에서 주인공격인 청년지주는 등장하지 않고 판돌이네와 판돌이의 다툼으로 끝나는 것도 그 한 예이다. 사실 이 연극에는 여러 개의 싸움이 등장한다. 실제 시간 상으로 그 갈등을 정리하면, 첫번째 갈등은 총회에서 지주/소작인/농업노동자 사이에서 발생한다. 두번째 갈등은 조합원의 한 사람인 사회주의자 ‘한’과 임석경부 사이에 존재한다. 이 두 사건은 총회의 해산과 한의 검거로 일단락되고 새로운 갈등은 다음날 일어난다. 다음날 일

20) 채만식은 “문학이 적으나마 인류 역사를 밀고 나가는 한 개의 힘”이라 생각한 진보주의자였다. 그러나 자신의 이념을 실현시킬 수 있는 힘을 지닌 집단과 방법을 현실 내부에서 끝내 찾아내지 못함으로써 마침내 허무주의의 심연에 빠져들고 만다. 김윤식·정호웅, 앞의 책, p.193.

21) 인물의 숫자를 가급적 줄이고 각 효과들을 몇몇 커다란 장면 속에 모아야 한다는 점을 그 법칙으로 들고 있다. Gustav Freytag(임수택·김광요 역), 『드라마의 기법』(청록출판사, 1992) p.123.

어난 세번째 갈등은 청년지주와 소작인 사이에 발생한다. 소작인은 소작을 떼이게 되자 지주의 집에 찾아와서 통사정을 하지만 사정이 통하지 않자 절망하며 돌아간다. 네번째 갈등은 난데없이 판돌이의 처가 등장하여 하인노릇을 그만두겠다고 선언하고 떠나는 것에서 비롯된다. 그리고 그 어느 사건도 확실한 해결에 이르지 못한다.

이들 네 사건은 분명히 순차적으로 일어난 갈등이지만, 무대 위에서는 회전무대²²⁾와 시간의 병렬수법을 통해서 반복적으로 제시된다. 작가는 네 개의 갈등을 어느 한 사건으로 집약시키지 않고 네 개의 사건에 공통적으로 드러나는 어떤 측면을 서사적으로 보여주는 데에 관심을 집중하고 있는 것이다. 그러므로 단순 구성보다는 복합구성을 취하고 있는데, 그 플롯은 느슨하고 극적 갈등은 집약되지 않고 있다.

『농촌 스케치』라는 작품의 제목에 걸맞게 이 작품은 농촌의 경제적 현실을 다루되 작가가 일관된 주제와 상황을 극적으로 집약하기보다는 다소 느슨하게 풀어놓음으로써 당대의 절박한 경제상황에 관객이 감정적으로 동화되기보다는 그 심층의 의미를 분석하도록 만들고 있음이 특징이다. 이러한 수법은 이미 김우진의 『이영녀』에서 이미 구사된 바 있다. 『이영녀』는 세 차례의 몰락을 거듭하는데, 이 세 차례의 몰락은 중층적이기보다는 매우 의식적인 형태로 몰락의 반복이라는 형태를 선택하고 있음을 알 수 있다. 김우진의 극작 의도가 이영녀라는 한 여인의 가련한 일생에 대한 고발에 맞춰진 것만은 아니기 때문이다. 오히려 작가가 노린 바는 이영녀보다는 이영녀를 둘러싼 환경에 대한 고발이다. 그런 이유에서 제1막은 포주 안숙이네, 제2막은 친일 예속 자본가의 집, 제3막은 노동자의 집을 각각 무대배경으로 택한 것이다.

『농촌 스케치』의 제1장 제1경은 청년지주의 사랑채가 무대의 가장 많은 공간을 차지하고 있지만, 무대지시문에 등장하는 사랑채와 대청, 토방, 마당 사이에 일종의 위계질서가 형성되고, 이 질서가 일종의 랑그로 자리잡고 있

22) 작가는 여러 차례 '무대 회전' 등의 무대지시문을 사용하고 있다.

다. 사랑채와 대청에서 지주와 친구들은 바둑도 두고 한담도 나누지만, 소작인인 '최생원'은 '우수 대문으로 들어와 토방에 올라'와서 주인에게 통사정하다가 다시 '토방으로 내려와서 비틀거리며 소리를 내어 울다'가 퇴장한다. 제 2경의 무대에서는 좌수와 중앙, 우수가 총회의 대립관계를 암시한다. "좌수에는 우수로 향하여 서기 한, 임석 경부 사복, 정복, 약간의 회원이 앉아 있고 중앙과 전면으로는 약 7, 80명의 회원이 아동용 책상에 거북스럽게 박혀 있다"는 설명이 그것이다.

이 작품의 막과 장의 구성을 정리하면, 먼저 1경에서는 지주집의 내부에서 사건이 발단된다. 그러나 2경에서는 전날밤의 농민총회장으로 장소가 바뀜으로써 극적 시간이 역전된다(대부분 장소의 이동은 시간의 변경과 함께 이루어진다). 3경에서는 다시 1경의 무대배경으로 돌아가서 1경의 사건이 좀더 전개된다. 4경에는 기생이 도착하였음이 무대지시문을 통해 밝혀짐으로써 3경에 비해 약간의 시간이 더 경과되었음을 알려주지만, 새로운 사건이 전개되고 그 사건에 의해 전체의 막이 종결된다. 이 극의 경우 주인공이 누구인지 혼란스럽다. 청년지주가 주인공 격으로 등장하고 있으나, 청년지주는 소작인의 한탄을 들어주는 상대역(confidant)의 역할, 판돌이/판돌네의 싸움을 지켜보는 무대 속의 관객의 역할에 그친다. 극중의 강렬한 사건으로 등장하는 사회주의자 '한'의 이야기가 친구인 '서'의 입을 통해 보고될 때에도 청년지주는 그 보고를 들어주는 상대역에 그치고 있다. 이런 의미에서 이 극은 대단히 서사적이다. 그러나 서사적인 극작술이 전통적인 극작술의 잣대에서 폄하되어서는 안된다. 이것이 오히려 좀더 현대적인 연극의 양상을 보이고 있다는 점을 주목해야 할 것이다.

3) 『제향날』의 경우

『제향날』은 할머니 최씨가 손자에게 가족의 일대기를 들려주는 형식으로 되어 있다. 3막 7장(前景을 포함하면)으로 구성된 장막극이고 이야기 시간은

대단히 폭넓게 설정되어 있지만, 무대 위에서 벌어지는 플롯 시간은 할머니 최씨가 제수용 밤을 까는 정오 무렵에서 시작되어 밤을 다 까는 시각까지로 되어 있다. 특히 결말 부분에서 할머니의 대사는 프로메테우스의 신화와 역사적 현실 사이의 간격을 뛰어넘는 모티브로 ‘노구할미’를 활용하고 있어 인상적이다.

최씨 ……많이도 벗겼다. (마지막 벗기던 밤을 물에다가 담방 담그면서) 내가 옛날 ‘노구할미’ 뿐이다. 노구할미가 상전이 벽해 되는 것을 보고는 입에 물었던 대추씨 하나를 뱉어놓고 벽해가 상전되는 것을 보고는 또 대추씨 하나를 뱉어놓고 연해 그런 것이 대추씨가 모여서 큰 산이 되었다더니, 나도 이야기를 하는 동안에 밤을 이렇게 많이 벗겨놓았구나! (바깥은 우두커니 내어다보면서) 구름도 허연 게 탐스렇게도 험터진다!

할머니의 대사는 지금껏 진행되어온 플롯 시간과 연대기적 시간을 아우르는 극적 기능을 맡으면서 한편으로는 이 극의 주제를 요약하는 기능도 맡는다. 동학도의 수난과 3.1운동의 좌절 및 사회주의자의 수난을 나열한 다음, 그 현실 속의 수난을 프로메테우스의 신화와 연결시키는 역할이 ‘노구할미’의 전설을 통해 자연스럽게 요약되는 것이다.

할머니는 극 전체의 사건에 걸쳐 사건을 요약하고 서술하는 서술자로서의 극적 기능만 맡고 있어 극의 갈등의 중심에 놓여 있지 못하지만, 할머니의 언급을 통해 남편/아들의 삶의 태도가 대비되고 있음에 주목해볼 필요가 있다. 남편, 아들, 프로메테우스는 모두 ‘저항’이라는 의미소를 지니는데, 그 계열체를 만들면 다음과 같다.

남편 : 정부군에 저항, 자수, 죽음

아들 : 일제에 저항, 자수하지 않음, 살아 있음

프로메테우스 : 신에 저항, 의지를 잃고 있지 않음, 살아 있음

더욱이 작가는 제향날이라는 극적 현재를 활용함으로써²³⁾ 이들 인물들의 계열체계에 대한 비교를 더욱 선명하게 한다. 이러한 계열체계는 극의 진행을 병렬적으로 만든다. 작가는 통합적인 통사구조를 제시하기보다는, 이러한 병렬을 통해 보다 서사적이고 분석적인 연극을 만들려고 했음을 짐작할 수 있다. 특히 '저항 - 죽음'의 통합체계를 보여주는 남편을 표면구조에서 이야기하면서, 심층구조에서는 '저항 - 지속'을 보여주는 아들과 프로메테우스를 보여준 것은 동반자작가로서의 일면을 유지하고 있는 예로 볼 수 있다.

4) 『당랑의 전설』의 경우

연극의 본질은 '긴장'에 있다. 우리는 사건이 발생했을 때 그것을 극적이라고 부르지만, 아직 발생하지 않은 사건 중에서도 긴장과 진율을 느낀다. 뤼츠는 이에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

드라마에서 거의 모든 사건은 적어도 두번 나타난다. 다시 말해 첫째 사건 공표된 사건으로, 둘째 실연된 사건으로 나타난다.²⁴⁾

이 작품의 극적 시간은 집달리의 집행이 예고되는 순간에서 시작된다. 그리고 극의 결말은 집행이 막 이루어지기 직전에서 끝난다. 이러한 구성은 대단히 극적이다.²⁵⁾ 그렇지만 이 극에는 너무 많은 자연적 모티브가 사용되고 있다. 사실 이 작품은 무대지시문에 제시된 대로 “남방의 어느 완벽한 작은

23) “제사는 일회적인 것이 아니어서, 해마다 혹은 어떤 현재의 사건 속에 반복적으로 등장된다. 과거(조부의 죽음)를 ‘영원한 현재의 형식’으로 만드는 것이 ‘제사’의 형식인 것이다. 줄고, 「희곡 연구방법론에 관한 일고찰」, 『한국극예술연구』 1집, p.94.

24) 피터 뤼츠, 조상용 역, 『드라마 속의 시간』(등불, 1994) p.59.

25) 이중생의 『살아 있는 이중생 각하』를 예로 들기로 한다. 이중생은 자신이 거짓 자살하겠다고 계획을 세우고는 이를 관객에게 밝히지만, 극의 결말에 가서야 비로소 이를 실행한다. 사실 “예상은 실연보다 종종 극적 효과 면에서 우위를 차지한다. 왜냐하면 인간들이 하려고 하거나 해야만 하는 것은 인간이 행하는 것보다 종종 더 극적이기 때문이다.” 뤼츠, 앞의 책, p.61 참조.

농읍과 인천”이라는 매우 분리된 공간을 사용하고 있다. 3막 5장의 구성을 취하고 있는 이 작품은 사실 “남방의 어느 완벽한 작은 농읍”에 무대를 고정시켰다면 훨씬 극적인 구성을 취할 수 있었을 것이다. 장남 원석의 소식을 기다리는 가족들의 심경은 인천에서 막 도착된 전보와 3막 1장 전체를 차지하는 원석/형석의 대화로도 충분히 처리될 수 있는 성격의 것이다. 그럼에도 작가는 2막 1장과 2장을 인천 미두취인소 광장과 사무실로 설정하여 많은 극적인 낭비를 범하고 있다. 사실 이 작품은 채호프의 『벚꽃동산』에서 모티브를 빌려온 것으로 보인다. 경매에 저항하여 자기의 벚꽃을 마구 찍어버리는 결말부분은 강렬성은 이미 지적된 바 있거니와, 벚꽃동산이 경매되는 그 날까지도 체면을 생각하여 화려한 파티를 계획하고 있는 벚꽃동산의 귀부인과 집달리 앞에서 지식을 자랑하는 박진사 모습은 너무도 흡사하다.

박진사 ……(전보를 멀찍이 내대고 보면서)……명일 오전 귀가! 이게 오늘 집으루 온다는 그 말이여든! 명일 오전 귀가. (間) 그애가 거 과히 무식턴 앓것만서두, 귀성이라구 살필성자를 쓰던지이, 귀근이라구 보일근자를 쓰던지 하는 게 아니라, 돌아갈 귀자 귀가라구 했군그래! 시하에 있는 사람은 귀근이라구 하던지, 귀성이라구 하던지 해에 호릇스럽잖은 법인데! (間) 이게 분명 아마 거, 무식한 우체사령자이 잘못 알아들구서 이렇게 귀가루 써서 보냈어!

이 작품에는 후퇴적 모티브와 지연적 모티브가 너무 많이 사용되고 있다. 인천의 미두취인소 장면이 후퇴적이라면, 박진사의 판전과 문자 자랑은 지연적이다. 후퇴적 모티브가 극의 상당부분인 2막 1장과 2장에 걸쳐 있고, 15명에 달하는 박진사의 가족 이야기가 모두 지연적 모티브로 작용하고 있어 극의 전진적 구성에 상당한 약점을 노출하고 있다. 작가는 이 작품의 뒤에 작가 부기로 그 유명한 발언 “반드시 희곡을 쓰고 싶었다기보다는 제재가 마침 소설로는 불편함이 있기로 전험(前驗)에 따라 이 형식을 빌린 것이다”라고 적어두었다. 이 작품의 제1막 뒷부분과 제2막 제1장은 구치다데(口建, 口

立)에 가까운 필체로 적혀 있다. 이 부분은 작품 전체의 필체와 비교해보면 대단히 생소한 필체이다. 이 대목에 대해서는 다음 세 가지 가능성을 생각해 볼 수 있다. 채만식이 어떤 개인적인 사정으로 서둘러 집필하면서 작품의 개요(synopsis)만 적어둔 것으로 볼 수도 있고, 다른 가능성으로는 그가 그간에 써온 대화소설의 연장선상에서 새로운 형식적 실험을 해본 것으로도 볼 수 있다. 좀더 개연성있는 추측은 그가 자주 사용하는 회상장면을 도입하려는 것으로 볼 수 있다. 제2막 1장의 생소한 문체도 살펴볼 점, 한 부분을 인용하기로 한다.

이상, 약 1분 동안 소란(騷亂)이 계속이 된다.

그 1분이 지나고 나면 장내로부터 별안간 딱따기 소리가 모질게 울리면서 썩은 듯 ‘얏다’ ‘뎛다’의 아우성은 똑 그치고, 군중이 웅성거리며 떠드는 둔소음 한결 덜하다가, 다음 순간 일군의 초라스럽지 않은 미두꾼들과 간간이 손에 금절표를 쥔 바다지들이며 조쓰개들이 흥분과 더위에 혁혁 숨차 함녀서 포치의 정문으로 메어질 듯 외아하니 물려나온다.

사실 제2막 제1장은 미두꾼들이 외치는 세 차례의 소음과 두 차례의 움직임만으로 구성되어 있다. 첫번째 외침은 희곡에는 네 줄에 걸쳐 내용이 나오지만 거의 동시에 들리도록 되어 있으며, 두번째 외침은 인용문에서 보듯 “1분 동안의 소란”에 그치며 세번째 소음은 희곡에는 11줄의 대사로 채워져 있지만 작가는 “20초 이내로 무대 급히 암전”시킴으로써 시간을 최소화하고 있다. 또한 미두꾼들의 두 차례의 움직임도 별다른 극적 기능이 없어서 사실 무대를 따로 설정하지 않고서 무대 뒤의 소리만으로도 충분히 소화할 수 있는 성질의 장면이다. 문제는 바로 뒤의 제2장이다. 여기에는 억울하게 미두장에서 손해를 입은 인물이 등장하는데, 이러한 인물들의 등장이 극적 집중을 방해하는 데 결정적인 역할을 한다. 제2막 2장은 작가의 실수로 볼 수도 있고, 아니면 작가의 말 그대로 소설을 쓰기 위한 자료로 남겨둔 것으로도 볼 수 있다.

만약 소설을 쓰기 위한 자료로 이 장면을 남겼다면 이것이야말로 작가가 거둔 크나큰 실수로 보인다. 그러나 작가가 미두장에 대한 일말의 분석적 태도를 이 작품 속에 수용하려 했다고 보더라도 이 작품의 완결된 비극 구조를 해치는 역할을 하고 있다. 분명 2막의 내용은 설명적이고 분석적이다. 그러나 2막의 내용과 “전험(前驗)에 따라”라는 채만식의 고백을 채만식 전체 희곡의 구성원리로 확장시키는 것은 논리적으로 타당하지 못하다. 아마 이러한 논리적 파탄은 극의 주인공을 박진사로 할 것인가, 장남인 원석으로 할 것인가에 대한 극의 전제(premise)²⁶⁾를 확실히 확정하지 못한 데에서 비롯된 것으로 보인다. 새로운 경제현실에 부응하지 못하고 몰락해가는 박진사, 혹은 아버지의 무능을 이어받은 장남 박원석 사이에서 극의 주제를 단일하게 확정짓지 못한 것은, 예를 들어 아서 밀러의 「세일즈맨의 죽음」이 세일즈맨인 윌리 로만의 비극인가 아니면 심리적 외상에서 벗어나지 못하는 아들 비프의 비극인가라는 문제처럼 대단히 복잡적이다. 다만 아서 밀러의 작품이 윌리 로만과 비프의 개별적인 비극을 통합하여 현대인의 비극으로 보편화하려는 의도에서 씌어진 점이라는 점을 감안하면, 채만식의 작품이 노리는 주제 또한 보다 복잡한 것임을 알 수 있다. 이 극의 비극적 주인공은 박진사만도 아니며 박원석으로 규정될 수 있는 것도 아니다. 작가가 이를 통해 보여주고자 하는 바는, 식민지 현실 하에서의 보편적인 궁핍과 착취의 문제였기 때문이다.

4. 결론

채만식의 희곡 중 『심봉사』는 각색에 가까운 것이어서 서구 근대 리얼

26) “연극에는 하나의 전제가 필요하다. 그리고 그 전제는 막연한 것으로는 곤란하고 구체적 인 것이라야 한다.” Lajos Egri, 김선 역, 『희곡작법』(청하, 1991) p.27. “전제·추리·결론의 세 부분을 갖추어야 하는 논리 추구에 있어서의 형식을 희곡 역시 갖추어야 한다. 즉 기하:가설-증명-해답, 논리:전제-추리-결론, 극작:발단-중간-종말” 『동량 유치진 전집6』(서울예대출판부, 1993) p.33.

리즘 극과는 다른 시간구조가 사용된다. 그것은 판소리와 고소설을 그대로 각색한 것으로 보이지만, 창극과는 매우 다른 모습을 취하고 있으므로 고전의 현대화라는 관점에서 중요하게 거론될 만한 작품이다. 이 작품의 문학사적 의의는 고전의 극화라는 면에서 최초의 작품이라는 점, 매우 브레히트적인 연극에 가까운 무대 원리를 적용하고 있다는 점이다. 『농촌 스케치』와 『제향날』은 주제나 플롯이 서로 이질적으로 보이지만, 서사극에 가장 가까운 형태라는 점에서 주목된다. 사건이 나열적이고 등장인물도 분산되어 있어 분석극으로서의 의미를 가지고 있다. 극의 결말에 확연한 주제가 제시되지 않고 열린 결말로 끝나고 있으며 이는 관객들에게 ‘소외효과’를 남기는 것으로 평가할 수 있다.²⁷⁾ 이 작품들은 개방 희곡에 가까운 형태다. 반면 『당랑의 전설』은 채만식의 작품 중 가장 폐쇄 희곡에 가까운 형태다. 물론 무대의 공간이나 시간이 다소 나열적이고 극의 주인공이 선명하게 드러나진 않지만, 나름의 비극적 효과가 계산되어 있으며, 극은 이러한 비극적 결말에 잘 집중되어 있다. 채만식 희곡은 대체적으로 보아 분석적 연극을 시도한 경우에 가깝다.²⁸⁾ 이에 대해서는 개방 희곡과 폐쇄 희곡의 관점²⁹⁾에서 보다 상세하게 고찰해야할 성격의 것으로 보인다.

27) 이재명은 채만식의 극형식을 베렝거의 도식에 의거하여 “삽화적 극구조”로 요약하고 있다. 이재명, 「1930년대 희곡문학의 분석적 연구」(연세대 박사논문, 1992) 그러나 베렝거가 말하고 있는 “상황적인 극 구조”에 보다 가까운 모습을 지니고 있다. 베렝거에 의하면 삽화적인 극 구조는 인물이 여행 과정을 거쳐서 최종적인 행위에 도달해가는 과정을 추적하는 극으로 인물의 성격변화가 강조된다. 그러나 상황적인 극 구조에서는 플롯이나 사건의 배열이 아닌 ‘상황’이 극을 결정짓는다. M.S. Beranger(이재명 역), 『연극이해의 길』(평민사, 1991) pp. 166-7. 크게 보아 채만식의 극은 상황이 강조될 뿐, 주인공의 의식이 진전되거나 사건에 의해 성격이 변화되는 예는 드물다.

28) “희곡은 크게 보아 분석적, 회고적 희곡과 종합적, 전진적 희곡으로 구분된다. 분석적, 회고적 희곡은 주요한 사건이 극적 행동 속의 사건보다 선행하여 극적 갈등이 과거에 있으며 긴장이 없다.” 소련 아카데미 문학부 편, 김만수 역, 『희곡의 본질과 역사』(제3문화사, 1988)

29) Volker Klotz(송운엽 역), 『현대 희곡론』(담출판사, 1982)

참 고 문 헌

- Barrett H.Clark ed., European Theories of Drama, 1959.
- Gustav Freytag(임수택·김광요 역), 『드라마의 기법』(청록출판사, 1992)
- Lajos Egri(김선 역), 『희곡작법』, 청하, 1991.
- M.S.Beranger(이재명 역), 『연극이해의 길』, 평민사, 1991.
- Peter Pütz(조상용 역), 『드라마 속의 시간-극적 긴장 조성의 기법』, 들불, 1994.
- Raymond Williams(임순희 역), 『현대비극론』, 학민사, 1985.
- Ronald Hayman(김만수 역), 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』, 현대미학사, 1995.
- Volker Klotz(송윤엽 역), 『현대 희곡론』, 탐출판사, 1982.
- 소련 아카데미 문학부 편(김만수 역), 『희곡의 본질과 역사』, 제3문학사, 1988.
- 김유미, 「판소리 심청가의 현대적 계승에 관한 일고찰」, 고려대 석사논문, 1991.
- 김윤식, 「서사 양식과 극양식」, 『한국근대문학양식논고』, 아세아문화사, 1981.
- 김윤식·정호용, 『한국소설사』, 예하, 1993.
- 김재석, 「일제 강점기 촌극의 한 양상」, 『국어국문학』 103집, 1990.
- 배봉기, 「채만식 희곡의 연극성 고찰」, 이선영 편, 『1930년대 민족문학의 인식』, 한길사, 1990.
- 백현미, 「채만식의 농민극 연구」, 『한국연극학』 6집, 1994.
- 양승국, 「1930년대 희곡에 나타난 등장인물의 기능」, 서울대 석사논문, 1988
- 이재명, 「1930년대 희곡문학의 분석적 연구」, 연세대 박사논문, 1992.
- 질 지라르 외(윤학노 역), 『연극이란 무엇인가』, 고려원, 1988.
- 차범석, 『동시대의 연극인식』, 범우사, 1987.