

판소리 <심청가(沈淸歌)>의 패로디 연구

-채만식의 <沈봉사>, 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>, 오태석의 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>를 중심으로

김 현 철*

<차례>

1. 머리말
2. 구조의 해체와 재구성
 - (1) 환상성의 제거와 현실성의 강조
 - (2) 대결 구도와 개인의 희생
 - (3) 비합리적 질서의 중첩과 개인의 파멸
3. 인물의 창조적 변형과 갈등의 형상화
 - (1) 현실적 인물과 인간적 갈등
 - (2) 세속적 인물과 갈등의 은폐
 - (3) 창조적 인물과 갈등의 중첩
4. 맺음말

1. 머리말

판소리 <심청가>에 대한 재해석 작업은 여러 극작가들에 의해 다양하게 이루어져 왔다.¹⁾ 그러면 고전적 가치를 가진 판소리 <심청가>가

* 한국예술종합학교 전통예술원 강사

1) 판소리 <심청가>가 극양식으로 개작되기 시작한 것은 1920년대 중반 박승희에 의해 이루어 졌다. 그 후 채만식의 <沈봉사>(1936), 서항석의 악극 <심

현대에도 끊임없이 관심의 대상이 되고 있는 이유는 무엇인가. 이러한 문제 의식에서 이 글의 논의를 출발하고자 한다. 이 글에서 판소리 <심청가>를 패로디(Parody)한 분석 대상의 작품은 채만식의 <沈봉사>(1936, 1947),²⁾ 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>(1979),³⁾ 오태석의 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>(1990)⁴⁾이다.

채만식, 최인훈, 오태석은 시대적 차이에도 불구하고 지속적으로 <심청가>를 관심의 대상으로 삼았다. 그러나 각 작품들은 <심청가>를 원텍스트로 하고 있지만, 작가의 독특한 시각과 시대적 변화에 알맞게 재해석되었다. 이러한 재해석 작업은 시대적 추이에 따라 점점 복잡한 외적·내적 양상을 띠고 있는 것이 특징적이다. 특히 1990년대의 오태석 작품을 다른 작품들과 비교해 볼 때, 패로디의 양상은 더욱 복잡하고 다양하게 나타난다. 이러한 특징은 원텍스트와 패로디된 텍스트를 비교할 경우, 유사성보다는 차별성(difference)이 크게 부각된다는 뚜렷한 특징을 가지고 있다. 린다 허천(Linda Hutcheon)은 현대적 패로디를 '차이를 내포한 반복이며, 비평적 아이러니의 거리를 가진 모방'⁵⁾이라고 폭넓게 규정하고 있다. 위의 세 작품에서 시도된 패로디 작업은 시대적 추이에

청>(11경, 1943), 윤이상 작곡의 오페라 <심청전>(1972), 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>(1978), 오태석의 <심청이는 인당수에 왜 두 번 몸을 던졌는가>(1989) 등으로 이어지고 있다. 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982, 76면 참조. 이재명, 「채만식 희곡과 비평의식」, 『채만식』(한국현대극작가론 5), 태학사, 1996, 96면 참조.

2) <沈봉사>로 1936년과 1947년에 창작되었다. 채만식, <沈봉사>(序幕 外 7막 20장, 1936), 『韓國文學全集 33 戲曲集(下)』, 민중서관, 1960. <沈봉사>(3막 6장, 1947), 『全北公論』, 5·6월호, 11월호, 1947.

3) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 《옛날 옛적에 휘어어 휘이》(최인훈전집10), 문학과지성사, 1979.

4) 오태석, <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>, 《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》, 평민사, 1994.

5) Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York and London: Methuen, 1985, p.37.

따라 유사성보다는 차별성을 강조한다는 점에서 점점 린다 허천의 현대적 패로디의 개념에 접근하고 있는 것이다. 차별성이라는 것은 패로디된 작품이 원텍스트와 단순히 '다르다'라는 의미에 한정되는 것이 아니다. '다르다'라는 의미 속에는 원텍스트에 대한 인식과 패로디된 텍스트에 대한 의식이라는 '상호텍스트성(intertextuality)'⁶⁾이 포함되어 있는 것이다. 그러므로 '차별성'이라는 의미 속에는 원텍스트의 이해를 전제로 하여 패로디된 텍스트에 내재된 이중적 의미를 읽어내어야 한다는 개념이 들어 있다. 이러한 이유에서 패로디는 엘리트주의를 기반으로 하고 있다는 혐의에서 자유로울 수 없다. 왜냐하면 양텍스트의 완벽한 이해가 함께 이루어지지 않으면 작품 속에 내재되어 있는 의미를 온전하게 파악할 수 없기 때문이다.

그러므로 이 글에서 분석의 주된 관점은 원텍스트인 판소리 <심청가>와 패로디된 텍스트를 통하여 텍스트와 텍스트 사이의 간극을 파악하고자 한다. 즉 작가들이 원텍스트인 <심청가>에서 패로디한 것이 무엇이며, 그 패로디는 어떠한 양상으로 이루어졌으며, 또 그 결과물은 어떠한 성과를 이루어냈는가를 밝혀내고자 하는 것이다.

6) 패러디가 가진 상호텍스트성은 이미 존재하는 원텍스트의 세계와 그 속에 구현된 대상들을 소재로 해서 또 다른 허구의 세계를 만든다는 점에서 확인된다. 원래 현대의 '상호텍스트성 intertextuality'의 논의의 기원을 마련한 사상가는 바흐친이다. 이 용어는 줄리아 크스테바가 바흐친의 '대화주의'를 번역하면서 도입하였다. 광의적으로 상호텍스트성이나 대화주의는 문화적 실천에 의해 생길 수 있는 모든 열려진 가능성을 의미하는데, 이는 한 텍스트를 둘러싼 언술들의 모든 열개를 말하며, 그리고 여기에는 언술의 확산 및 유포과정과 그 안에서 발견되는 영향력들이 포함된다. 예술적인 텍스트는 당시대의 전체적인 문화의 맥락에서 이해되어야 한다는 것이 바흐친의 상호텍스트성 혹은 대화주의의 의미이다. 여홍상 엮음, 『바흐친과 문화이론』, 문학과지성사, 1995, 328-330면 참조. 정끝별, 『패러디시학』, 문학세계사, 1997, 46면.

2. 구조의 해체와 재구성

패로디된 텍스트들을 분석하기 위해서 선행되어야 할 것은 이 작품들이 패로디하고 있는 원전에 대한 논의이다.⁷⁾ 판소리 <심청가>의 텍스트는 고정된 텍스트라기보다 유동적인 성격을 가지고 있기 때문에⁸⁾ 모든 것을 포괄하는 텍스트의 전범(典範)을 규정하기에는 많은 난점이 있다. 그러나 이러한 다양성에도 불구하고, 대부분의 텍스트가 공통된 구조와 주제를 가지고 있기 때문에 그 중 하나의 텍스트인 한애순 창본⁹⁾ <심청가>를 선정하여 분석을 시도하고자 한다. 그 외 나머지 텍스트들도 참고자료로서 활용하고자 한다. 기존의 논의를 바탕으로 <심청가>의 기본적인 서사구조를 살펴보면 크게 네 개의 단락¹⁰⁾으로 나눌 수 있다.

- ㉠ 가난한 봉사과 어린 딸이 동냥을 하면서 살았다.
- ㉡ 공양미 삼백석이 필요하여 상인에게 몸이 팔렸다.
- ㉢ 물에 빠진 심청이 구출되어 왕비가 된다.
- ㉣ 맹인잔치를 열어 부녀가 상봉하고 아버가 눈을 뜬다.

7) 원텍스트의 전경화(foregrounding)에 대한 문제는 채만식, 최인훈, 오대석의 작품들이 인물이나 사건의 전개 측면에서 그대로 <심청가>를 차용하고 있기 때문에 자세한 논의는 생략하고자 한다. 정끝별, 『패러디 시학』, 앞의 책, 60면 참조.

8) <沈淸傳>은 木板本과 舊活字本, 筆寫本을 통털어 異本의 수효가 80種을 넘는다. 유영대, 『심청전 연구』, 문학아카데미, 1989, 11면 참조.

9) 한애순의 <심청가>는 전형적인 서편제의 것으로서, 현종때의 명창인 박유전에서 비롯되어 그의 제자이며 철종 때의 명창인 이날치, 고종 때의 명창인 김채만, 박동실을 차례로 거쳐 전해진 것이다. 계보를 보면 박유전-이날치-최승학-김채만-박동실-한애순으로 이어진다. 유영대, 『심청전연구』, 앞의 책, 64-66면 참조. 판소리 <심청가>, 『판소리 다섯마당』, 한국 브리태니커, 1982, 80-81면 참조.

10) 유영대, 『심청전 연구』, 앞의 책, 164면 참조.

이러한 기본적인 서사구조는 다시 두 부분으로 나뉠 수 있다. ㉠㉡가 '현실' 부분이라면, ㉢㉣는 '소망' 부분에 해당한다. ㉢는 조선후기 민중들의 곤궁한 삶을 사실적으로 그리고 있으며 ㉣도 또한 가난한 현실이 인신매매라는 사건을 통하여 더욱 명확하게 부각된다. 이에 반하여 ㉤㉥는 현실에서는 불가능한 소망의 세계가 그려져 있는 부분이다. 가난한 서민의 딸이 왕비가 되고, 맹인이 눈을 뜨게 된다는 이야기는 당시의 민중들이 꿈꾸던 희망을 나타낸 것이다. 이러한 서사구조를 기본으로 하여 패로디된 텍스트들은 어떻게 재구성되고 해체되었는가 살펴 보려고 한다.

(1) 환상성의 제거와 현실성의 강조

채만식은 <심청가>를 패로디하여 두 차례 희곡으로 발표하였다. 1936년에 발표한 <沈淸歌>는 서막 외에 7막 20장으로 이루어진 매우 긴 작품이었다. 채만식은 1947년에 다시 이 작품을 3막 6장으로 압축하여 발표했다. 그러면 이렇게 반복적으로 관심을 가지고 개작한 이유는 무엇일까. 이 질문에 대한 답을 얻기 위해 각각 작품들의 패로디 양상이 어떠한 차별성을 가지고 있는지 우선 살펴보아야 할 것이다. 왜냐하면 각 작품의 패로디 양상을 살펴보면, 작가가 가진 궁극적인 관심의 초점과 개작의 이유를 추론할 수 있을 것이기 때문이다.

우선 초기작 <沈淸歌>(1936)를 살펴보자. 이 작품을 판소리 <심청가>의 서사구조와 비교해 보면 심청의 탄생에서 선인들에게 팔려가는 부분까지는 거의 일치할 정도로 많은 유사성을 가지고 있다. 그러나 중반 이후부터는 완전히 다른 구성을 가지고 있다. 즉 기본적인 서사구조에서 보면 ㉠㉡의 '현실' 부분은 그대로 유지하고 있지만, ㉢㉣의 '소망' 부분은 완전히 삭제되었거나 재구성되어 있는 것이다. 더우기 후기작 <沈淸歌>(1947)에서는 초기작보다 더욱 많은 변화를 보이고 있다. 우선

초기작 <沈봉사>의 전체적인 서사 구조를 살펴보면 다음과 같다.

심청의 출생(서막), 산후병증으로 꺾씨부인 사망(1막 1장), 꺾씨부인의 장례(1막 2장), 심봉사 동냥젖으로 심청 키움(1막 3장), 6살이 된 심청이 모친을 그리워함(2막), 12살이 된 심청의 구걸(3막 1장), 심청의 근면과 동네 사람들의 도움(3막 2장), 심봉사 개천에 빠짐(4막 1장), 심봉사 공양미 30석 약속(4막 2장), 심청 용왕 제속으로 행선 약속(4막 3장), 심청 심봉사에게 장승상 부인댁 수양딸로 가게 되었다고 속임(4막 4장), 행선 날 새벽, 심청의 자탄과 부친을 위한 기도(5막 1장), 부녀 이별(5막 2장), 뽕덕어미가 심봉사 재물을 탕진(6막 1장), 장승상 부인이 심봉사에게 재물을 주고 망녀대를 건립(6막 2장), 뽕덕어미 남은 재산 탕진, 심봉사 장님 잔치를 초대(6막 3장), 황봉사와 만남(6막 4장), 황봉사와 뽕덕어미의 도주(6막 5장), 왕후와 승상부인에게 장봉사 심청의 최후 이야기(7막 1장), 장봉사가 심청의 투신을 회고(7막 2장), 심청의 환생 연극과 심봉사의 개안, 자해(7막 3장)

이상과 같은 서사 구조로 볼 때, 원텍스트 「심청가(沈淸歌)」와 초기작 <沈봉사>의 유사성과 차별성은 극명하게 드러난다. 심청의 탄생과 꺾씨부인의 죽음으로 극심한 경제적 고통을 겪게 되는 심봉사와 심청의 생활상은 그대로 판소리 <심청가>와 같은 유사성을 가지고 있다. 심봉사가 탁발승에게 약속한 공양미 30석을 마련하기 위해 심청이 선인들에게 자신의 몸을 파는 부분까지는 거의 일치하고 있는 것이다. 그러나 그 다음으로 이어지는 ‘물에 빠진 심청이 구출되어 왕비가 되는 장면’과 ‘맹인잔치를 열어 부녀가 상봉하고 아버지가 눈을 뜨는 장면’은 완전히 삭제되거나 변형되어 나타난다. 즉 환상적이고 낭만적인 사건들이 현실성의 논리를 바탕으로 재편성되어 실질적으로 가능한 사건들로만 재구성된다.

그러므로 현실적인 논리를 기반으로 하는 극 구조상 임당수에 빠진

심청이가 다시 환생하는 신이(神異)한 전개는 완전히 불필요한 것이다. 채만식은 판소리 <심청가>가 복합적으로 가지고 있던 환상성과 현실성의 특징 중에서 현실성만을 추출하여 이야기를 전개시켜 나간다. 작가가 스스로도 이러한 전개가 의도적이었음을 작품 후반부에 부기(附記)하고 있다.

이것을 각색함에 있어서 첫째 제호를 「沈봉사」라고 한 것, 또 「심청전」의 커다란 지류가 되어 있는 불교의 '눈에 보이지 않는 힘'을 완전히 말살 무시한 것, 그리고 특히 재래 「심청전」의 전통으로 보아 너무도 대담하게 결말을 지은 것 등에 대하여 필자로서 충분한 설명이 있어야 할 것이나, 그러한 기회가 앞으로 있을 것을 믿고 여기서는 생략하고 다만 아무런 이유도 없이 그러한 태도로 집필한 것은 아닌 것만을 말해둔다.¹¹⁾

채만식의 이러한 부기(附記)에서 그의 창작의도가 분명하게 드러난다. 의도적으로 환상성과 초현실성의 부분을 삭제한 것이다. 그러므로 물에 빠진 심청이는 다시 환생할 수 없으며 반드시 죽어야 한다. 결국 작가는 현실의 틀 속에서 <심청가>를 재해석함으로써 현실 가능한 사건들만을 추출하여 <沈봉사>를 만들어낸 것이다. 현실성에 초점을 맞추어 재구성된 텍스트에서 심봉사가 주인공으로 등장하는 것은 당연한 귀결이다. 판소리 <심청가>는 낙관주의(philosophical optimism)¹²⁾적 세계관을 기초로 하여 심청의孝가 완성되는 방향으로 나아가고 있기 때문에 중심인물이 심청이 될 수밖에 없다. 그러나 <沈봉사>에서는 사실적이고 실질적인 세계관을 기초로 하여 삶의 고통을 강조하고 있기 때문에 끊임없이 현실의 고통을 인내하는 인물을 주인공으로 삼아야 한다. 이러한 인물

11) 채만식, <沈봉사>, 《채만식 전집9》, 창작과비평사, 1989, 101면.

12) M. H. Abrams, 『문학용어사전』, 최상규 옮김, 보성출판사, 1998, 117면 참조.

이 바로 심봉사인 것이다. 심봉사는 자식을 매대한 아버지라는 죄의식과 무능한 불구자로서 겪을 수밖에 없는 비극적 삶을 운명처럼 가지고 있다. 아무 것도 할 수 없는 무능력자인 심봉사는 인물형 그 자체로서 이미 비극성이 내재하고 있다. 냉혹한 현실 속에서 살아가야만 하는 늙은 봉사와 나약한 어린 딸의 불행은 이미 자체내의 구조적 필연성이다. 채만식은 이러한 시각을 바탕으로 낙관주의적 세계관을 기조로 하고 있던 판소리 <심청가>와는 완전히 반대되는 <沈봉사>를 만들어 낸 것이다. 그 결과 <沈봉사>는 행복하고 조화로운 결말을 맺게 되는 <심청가>와는 완전히 반대되는 비극적인 결말을 가질 수밖에 없는 것이다.

또한 '사실주의 극적 기법'은 이러한 비극적인 분위기를 강화시키는 효과를 만들어 내는 역할을 하고 있다. 판소리가 가지고 있던 낙관성을 배제하고, 냉혹한 현실성을 강조하기 위해 사용한 방법이 바로 사실주의극의 기법¹³⁾이다. 우선 외형적으로 두드러지게 나타나는 것이 '무대의 설정'이다. 무대장치와 색체는 사실적 요소를 살리는 측면으로 작용하며, 시간성과 공간성, 행동성 역시 모두 현실성을 기초로 하고 있는 것이 특징이다. 사실적인 무대의 설정은 설화적 세계를 재현하는 것이 아니라 현실적인 세계의 구현을 목표¹⁴⁾로 하고 있는 것이다.

그러나 이러한 사실적인 세계의 구현이라는 목표에도 불구하고, <沈

13) 공연적 측면에서 본 사실주의극의 기본적 특성은 「환경 environment」과 「환각주의 illusion」이다. 「환경」은 「희곡의 소재적 측면」과 「무대의 기법적 측면」이라는 두가지 개념을 포괄하고 있다. 「환각주의」는 연극에서 환각을 추구하는 태도로서 무대 위에서 벌어지는 일들이 연극이 아니라 현실인 것처럼 관객들에게 보이도록 만드는 태도이다. 이것은 르네상스 이후부터 생겨난 연극태도로서 사실주의와 자연주의에 와서 강화된 형태이다. Gassner John, *Form and Idea in Modern Theatre*, New York: Dryden Press, 1956, pp.17-50. Bamard Hewitt, 『현대연극의 사조』, 정진수 옮김, 기린원, 1988, 7-8면 참조.

14) 서연호, 「현실인식과 대응방식」, 『한국극예술연구』 2, 태학사, 1992, 46면 참조.

봉사>는 전체적으로 극적 긴장감을 제대로 만들어내지 못하고 있다. 그 이유는 무엇 때문일까. 가장 중요한 이유는 장막극임에도 불구하고 극의 중반까지 너무나도 익숙한 <심청가>의 서사구조를 그대로 차용하고 있기 때문이다. 전혀 극적 긴장감을 자아내지 못하는 서사구조는 관객들을 극으로부터 이완시키고 결국에는 지루하게 만드는 것이다. 그리고 판소리의 정서와 분위기를 그대로 유지하려고 하는 경향¹⁵⁾과 관습적인 인물(conventional character)을 그대로 사용한 방법은 오히려 도식적 구도를 반복하는 한계를 드러낸다. 특히 결말에서 너무 갑작스럽게 이루어지는 심봉사의 자해 행위는 깊은 갈등과 고뇌를 드러내기보다는 관객들에게 일종의 헤프닝과 같은 충격을 주는 것으로 그치고 있다.

심봉사: (자기 손가락으로 두 눈을 찌르면서 엎드려진다) 아이구 이놈의 눈구멍! 딸을 잡아 먹은 놈의 눈구멍! 아주 눈알맹이째 빠져 버려라. (마디마디 사무치게 흐느껴 운다) 아이구우 아이구우.

무대 뒤에서 단소로 시나위를 아주 알게 분다. 장승상 부인은 손을 대지도 못하고 서서 눈물을 흘린다. 다른 인물들도 추렷이 보고만 있다

심봉사: (일어서서 비틀거리며 하수로 걸어간다. 눈은 눈알이 빠져서 아주 움푹 들어가고 피가 흐른다) 아이구 아이구우 아이구우. 가자 가자아 망녀대를 찾아가아 망녀대로 가자아.

퇴장하기 전에 급히 막¹⁶⁾

심봉사는 결말에 와서야 비로소 삶의 진실을 자각한다. 눈자들에 의해 눈을 찌르는 자해행위는 <오이디푸스 왕>의 마지막 부분과 연결시켜 자주 설명 되었다.¹⁷⁾ 이러한 결말은 심봉사의 고뇌와 갈등이 심화되는

15) 심청의 구결 장면인 제3막 제1장에서 <심청가> 중 「심청밥얻는데」대목과 임당수로 떠나는 장면인 제5막 제2장에서 「심청하직」(콜롬비아판 40412B)을 극저청으로 창하는 부분이 있다.

16) 채만식, <심봉사>(1936), 101면.

과정의 결과로서 나타날 때 그 의미는 증폭될 수 있다. 그러나 실제 작품에서는 이러한 자각이나 인식의 전환은 매우 미약하게 나타난다. 중요한 장면임에도 불구하고 너무도 소략하게 취급되고 있으며, 동시에 심봉사가 자신의 삶을 넘두리 형식으로 끝맺는 것¹⁸⁾이 미숙한 점으로 지적될 수 있다.

〈결국 극적 완결성을 갖춘 결말로 나아가기 위해서는 지속적인 갈등의 심화 과정이 전제되어야 함에도 불구하고, 채만식은 이러한 측면을 매우 소홀히 다루었던 것이다. 또한 심봉사의 의식적 각성과는 반대되는 감상적인 분위기로 몰고 가고 있는 “단소 시나위”는 오히려 극적 분위기를 넘두리조로 만드는데 기여하는 장치일 뿐이다〉 이러한 초기작의 약점들을 보완하려고 의도된 것이 후기작 〈沈봉사〉(1947)이다. 초기작 보다 더욱 사실성이 부각되어 있으며, 판소리의 음악적 효과도 완전히 배제되어 있는 것이 전체적인 특징이다. 서사 구조는 다음과 같다.

심봉사가 탁발승에게 공양미 300석을 약조, 송달이 공양미 마련에 대한 반문(제1막 제1장), 심청이 자기 희생을 결심, 헤어짐에 대한 송달과 심청의 갈등(제1막 제2장), 뽕덕어멈과 송달에게 심청이 제숙으로 팔려 갔다는 사실을 전해듣고 기절하는 심봉사(제2막 제1장), 송달을 사랑하는 흥녀(제2막 제2장), 송달과 흥녀의 연극으로 눈을 뜬 심봉사, 죄책감으로 자신 두 눈을 찌름(제3막 제1장), 다시 장님이 된 심봉사 누각에서

17) 이재명은 극의 파국(catastrophe)에서 심봉사가 눈을 찌르는 행동은 그리이스의 대표적인 비극 <오이디푸스 왕>에서 오이디푸스 왕이 자신의 죄를 확인한 후 스스로 눈을 찢러 장님이 되는 장면과 유사하다고 설명하고 있다. 이재명, 「채만식 희곡과 비평의식」, 『채만식』(한국현대극작가론5), 태학사, 1996, 100면 참조.

18) 서연호는 마지막 장면에서 심봉사가 자기의 눈을 찌르는 행위가 중요한 부분임에도 불구하고 너무 간략하게 나타나고 있음을 비판했다. 또한 넘두리 한두마디로 심청과 심봉사의 삶을 결론 짓기에는 부족한 면이 적지 않다고 했다. 서연호, 「현실인식과 대응방법」, 앞의 논문, 37면 참조.

바다를 바라보며 심청을 생각(제3막 제2장)

후기작 <沈봉사>(1947)는 초기작(1936)에 비해 서사구조가 매우 압축되어 있으며, 사실적인 측면도 더욱 강화되었다. 서사구조 속에 '송달'이라는 새로운 인물을 창조하여, 심청과의 사랑을 첨가하였다. 단순히 효와 불효의 갈등 뿐만 아니라 남녀간의 사랑이라는 현실적인 사건을 삽입시킨다. 심청도 현실적 욕망을 가진 인물로 만들어, 극적 구조에 좀더 삶의 진실성을 부여하려 한 것이다. 그리고 실제 사건을 진행시키는 인물들을 심청·심봉사·송달·홍녀로 한정하여, 불필요한 인물의 등장들을 소거시켜 효율적인 사건 진행을 의도하였다. 즉 '송달'과 '홍녀'라는 새로운 인물의 창조는 극적 사실성을 강화시키는 긍정적인 역할을 한다.

채만식이 <沈봉사>에서 나타내려고 하는 삶의 실체는 실질적으로 존재하는 현실이다. 원전의 환상성과 초현실성을 완전히 배제하고 있는 것 역시 작품 속에 실제의 현실을 그대로 구현해내고자 하는 의도였다. 그렇기 때문에 <沈봉사> 속에 등장하는 인물이나 사건들은 실질적인 현실을 바탕으로 하고 있을 수밖에 없다. 작품 속에 현실을 그대로 표현하고자 하는 의도 속에는 현실을 정확히 바라보고자 하는 작가의 욕망이 내재되어 있다. 즉 채만식은 있는 그대로의 현실을 작품 속에 구현하기 위해 환상성과 초현실성을 작품 속에서 완전히 배제하고 있는 것이다. 동시에 당대의 현실 자체가 식민지라는 시대적 배경을 감안하면, 이러한 패로디는 시대적으로도 상당히 큰 시사점을 내포하고 있다. 결말에 나타나는 심봉사가 자신의 현실을 발견하고 두 눈을 스스로 찌르는 행위는 현실에 대한 냉철한 이해를 망각하고 있는 당대에 대한 자기 반영적인 풍자가 내포되어 있는 것이다. 채만식은 풍자의 칼날을 당대에 살고 있던 허약한 모든 지식인, 정치인들에게 뿐만 아니라 자기 자신에게도 들이대고 있다. 현실 자체가 자신의 두 눈을 찌를 수밖에 없는 상황이라는 비극적 현실이 작품 전체 구조 속에 은밀히 내재되어 있는 것이다.

(2) 대결 구도와 개인의 희생

최인훈은 워텍스트 <심청가>를 바탕으로 효(孝)의 실천이라는 관점에 서 탈피하여, 개인을 둘러싸고 있는 대외적인 사회적 갈등과 현실의 문제에 초점을 맞추어 새로운 서사구조를 만들어내었다. 이러한 새로운 서사구조는 작가의 독창적인 시각과 당대의 시간적 배경이 함께 맞물리면서 새로운 의미망을 창조한다. <달아 달아 밝은 달아>의 서사구조를 살펴보면 다음과 같다. 막의 구분 없이 15개의 장면으로 이어져 있는 것이 특징적이다.

<장면1> 심봉사는 몽은사 화주승에게 공양미 삼백석을 바치기로 약조했지만, 그것을 이행할 수 없자 끊임없이 악몽에 시달린다. 심봉사는 은근히 심청이가 장부자네 '소실'로 들어가기 바라지만, 그것도 제대로 이루어지지 않는다.

<장면2> 심청이는 공양미 삼백석을 구할 방도가 없어 고민한다. 이에 뽕떡어미는 뱃사람들과 심청이를 만나도록 주선한다.

<장면3> 뽕떡 어미와 심봉사가 포구가 내려 보이는 언덕에서 심청이 배를 타고 떠나던 날을 회상한다. 그리고 공양미 삼백석 중 150석만 바치고, 나머지로 색주기를 차리자는 뽕떡어미의 제안을 심봉사가 받아들인다.

<장면4> 용궁루(龍宮樓)라는 색주가에 팔려온 심청이는 매춘녀가 되어 흥정 대상이 된다. 뚱뚱한 중국인은 돈을 치르고 심청과 동침을 한다. 심청은 고통의 비명을 지른다.

<장면5> 키 큰 손님이 매파와 흥정을 하고 심청과 동침을 한다.

<장면6> 키 작은 난쟁이 손님이 매파와 흥정을 하고 심청과 동침을 한다. 무대 위에는 모든 손님이 등장하여 광란의 상황이 벌어진다.

<장면7> '인삼장수 김서방'과 심청이가 사랑에 빠진다. 장사에 실패하여 망황하던 김서방은 심청을 만나 다시 힘을 얻어 장사를 시작한다.

김서방과 심청은 백년가약을 맺기로 언약한다.

<장면8> 김서방이 심청의 몸값을 지불해주어 심청이는 자유의 몸이 된다. 심청이는 조선에 미리 가서 기다리기로 약조하고, 먼저 배를 타고 떠난다. 김서방은 정표로 '거울'을 건네어 준다.

<장면9> 해적들이 조선으로 가는 배를 습격하여, 심청은 해적 소굴로 납치된다.

<장면10> 해적 소굴. 누더기에 맨발로 절구를 찜고 있는 심청은 부엌에서 해적에게 능욕을 당한다.

<장면11> 빨래를 하고 있는 심청은 해적에게 능욕을 당한다.

<장면12> 불을 때고 있는 심청은 머리채까지 질질 끌리며 능욕을 당한다.

<장면13> 해적들은 조선과의 전쟁에 참가한다. 심청은 해적들과 함께 조선을 향해 떠난다.

<장면14> 심청이는 전쟁터에서 죄인이 되어 끌려가는 '이순신 장군'의 행렬을 만난다.

<장면15> 시간이 흘러 허리가 굽고 눈까지 멀게 된 할머니 심청이. 용궁 다녀온 이야기를 해달라고 조르는 아이들에게 미화된 과거를 말해준다. 미친 심청이라고 놀리는 아이들 뒤에서 심청은 품속에 있던 깨진 거울 찾아 내어 그것을 들여다 보며 웃는다.

<심청가>와 <달아 달아 밝은 달아>에서 두드러지는 서사 구조상의 차별성은 낙관주의적 시각은 거의 탈색되어버리고 현실적 시각만으로 서술되어 있다는 점이다. 화주승과 심봉사의 공양미 삼백석 약속, 심청이 뱃사람들에게 몸을 파는 모티프만 유사할 뿐 나머지는 거의 새롭게 재구성되어 있다. <달아 달아 밝은 달아>는 현실 가능성이라는 실제적인 논리를 바탕으로 이야기가 전개된다. 그러므로 심청이는 용궁루의 매춘녀로 팔려가 고통을 겪게 되고, 완전히 폐인이 되어 다시 고향으로 돌아오는 것이다. 이러한 전개에서 교묘하게 내재되어 있는 것은 '세계

와 개인의 대결'이라는 구도이다. 즉 세계와 개인은 끊임없이 투쟁과 갈등 속에 있으며, 그 속에서 개인은 끊임없이 희생당하는 구도로 설정되어 있는 것이다. 이러한 구도는 <심청가>와 근본적인 차별성을 갖게 한다.

판소리 <심청가>에 등장하는 세계와 개인은 서로 대결·갈등하는 구도라기 보다 오히려 조화의 구도로 설정되어 있다. 심청의 시련은 결국 세계의 질서라는 커다란 테두리 안에서는 반드시 보상을 받는다. 송고한 효를 실천한 심청은 희생과 고통 뒤에 반드시 더 큰 행복을 보상을 받는 구도로 설정되어 있다. 이것은 고전의 낭만적인 세계관과도 곧바로 연결된다. 판소리 <심청가>가 현실성과 낭만성을 동시에 가지고 있지만, 구조적으로 보면 현실적인 고통은 곧바로 낭만성이라는 체계에 의해 보상받기 때문에 그다지 큰 부조화는 이루어지지 않는다. 이러한 특징으로 판소리가 지향하고 있는 현실성과 낭만성의 조화라는 이중성에서도 잘 드러난다. 이 이중성의 구조도 결국 낭만성으로 귀결되는 특징을 가지고 있는 것이다.

가창(歌唱)의 형식에서 나타나는 <긴장-이완>의 구조¹⁹⁾는 이러한 조화의 원리를 특히 구조적으로 잘 드러내 준다. 판소리에서는 창-아니리-창-아니리……를 반복하면서 긴장-이완의 순환구조를 만든다. 동시에 이러한 반복구조는 비장(悲壯)과 골계(滑稽)에도 그대로 적용된다. 결국 청중이 비장이라는 극적 상황에 너무 몰입하는 것을 차단하기 위해서 사용하는 것이 골계이다. 골계는 작중 현실을 과장하거나 일그러지게 표현하여 위화감과 웃음을 촉발하게 하는 것이다. 이러한 웃음은 극적 환상에 과도하게 몰입하는 것을 제한하는 '정서적 안정 장치'이다. 이러한 긴장과 이완의 조화를 지향하는 구조가 판소리 <심청가>의 전체적인 서사 구조에서도 그대로 연결된다. 현실성의 논리는 주로 극의 전

19) 김홍규, 「판소리의 서사적 구조」, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1978, 118-119면 참조.

반부에서 강조된다. 기본적인 서사 구조를 네 부분으로 나눌 때에도 가난의 고통과 심청의 희생은 ㉠ 전반부에 집중되어 있고, 고귀한 지위의 획득과 개안은 ㉡ 후반부에 배치되어 있다. 이러한 선후의 구조는 구조적으로 행복한 결말을 전제로 하고 있다. 즉 세계와 개인은 조화롭고 행복할 수 있다는 가능성을 항상 밑바닥에 깔고 이야기를 전개시켜 나가는 것이다.

그러나 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>에서 나타나는 개인과 세계의 관계는 조화가 아닌 대결 그 자체이다. 물론 이러한 대결 관계에서 필연적으로 고통받고 파괴되는 것은 개인일 수밖에 없다. 개인은 세계의 냉혹한 질서 속에서, 고통을 당하고 상처 받는 작은 존재에 불과하다. 그러므로 개인은 운명적으로 비극적 존재로 나타나며, 알 수 없는 세계의 거대한 힘은 이 작은 존재를 끊임없이 강압하는 것이다. 이러한 상황은 심청의 인생 여정 속에서 끊임없이 반복적으로 일어난다.

불을 떼고 있는 심청 / 누더기에 / 맨발
 해적 지나가다가 / 잠깐 / 망설인 끝에
 심청의 / 머리채를 / 끌고 / 부엌간으로 / 들어 간다
 불이 들어오는 창호지 / 용의 그림자 / 인형을 / 덮치는 / 용의 그림자
 / 불이 나간다
 바닷물이 / 철썩 철썩 / 물결치는 소리
 사이
 이윽고 / 불이 켜진다 / 일어서는 해적 / 누워 있는 인형
 인형의 팔은 / 뿔뿔하게 위로 올려져 있고 / 일어서면서 / 인형을 걷어
 차는 / 해적
 벽에 부딪혔다가 / 바닥에 떨어지는 인형
 문을 열고 / 해적 나와서 / 제 갈길을 간다
 일어서는 / 인형 / 문을 열고 나오는 / 심청
 흐트러진 / 매무새대로 / 아궁이로 와서 / 나무를 지피는 / 심청

어두워지는 무대

빨간 / 아궁이 / 거기 / 머리를 들이밀며 / 불을 / 보는 심청

차츰 / 어두워 지는 불빛 / 캄캄한 무대²⁰⁾

이 장면은 심청이가 해적섬에 들어가 성적학대를 받으며, 인간이하의 삶을 살고 있는 부분이다. 대부분 심청이가 고통을 받는 장면은 대사가 아닌 행동을 나타내는 지문들로 표현되고 있다. 이러한 제시는 시각화가 가지고 있는 강렬한 효과를 노리기 위함이다. 가시적으로 보이는 심청의 상황을 직접 제시함으로써 언어로 표현할 수 없는 세밀한 부분까지 충격적으로 보여주기 위한 하나의 전략인 것이다. 심청의 고통은 삶 속에 내재되어 있는 운명이기 때문에 반복성과 연속성을 가지고 있다. <달아 달아 밝은 달아>에서 심청이가 처음 팔려간 곳은 중국에 있는 '용궁루'라는 색주가였고, 그곳에서 성적인 착취를 당한다. 용궁루에서 인삼장수 '김서방'을 만나 사랑하게 되면서 작은 행복을 누리지만, 그 행복도 잠시 다시 해적들에게 납치되어 노예와 같은 삶을 살게 된다. 심청이 해적들의 노예로 잡혀가 더욱 불행하게 되어야 할 이유는 무엇인가. 그러한 필연성은 전혀 없다. 단지 세계의 질서 속에 편입되어 있는 개인은 알 수 없는 힘에 의해서 움직일 뿐이다. 세계의 냉혹한 질서는 아무런 이유없이 심청의 삶 속에 있던 작은 행복마저도 짓밟아 버린다. 낭만적 세계관에 의거한다면 반드시 용궁루의 희생과 고통의 대가는 행복이라는 결말로 이어져야 하지만, 최인훈은 이러한 낭만적 세계관을 부정하고 좀더 냉혹한 현실을 작품 속에서 구현해 낸다. 이러한 구조적 상황에서 심청은 희생할 수 없는 지경에 이르도록 더욱 처참하게 부수어지는 것이다.

정신적·육체적으로 파괴된 심청의 모습을 시각적으로 제시하기 위

20) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 앞의 책, 300-301면.

해 등장하는 오브제²¹⁾가 바로 '인형'이다. 노예 같은 삶, 파괴된 정신과 육체를 상징적으로 보여주고 있는 것이 '인형'이다. 인형은 완전히 수동적으로 행동할 수밖에 없는 심청의 현재 상황을 적절하게 상징하는 오브제이다. 동시에 인형으로 형상화된 심청을 폭력적인 방법으로 '걸어차고' '집어 던지는 행위'는 심청의 내면에 누적되어 있는 상처와 고통을 충격적으로 시각화한다. 인형이라는 연극적 도구를 이용하여, 눈에 보이지 않게 파괴되어 가는 심청의 내면적 상황을 시각적으로 제시하여 밖으로 드러나게 하는 것이다.

그러나 전체적인 무대는 있는 그대로의 현실을 정확히 묘사하는 사실주의적 무대 기법에서 벗어나, 환상적이고 상징적인 시공간으로 설정되어 있다. 기법적인 측면에서 보면 표현주의극이나 상징주의극에 가까운 기법으로 극적 현실을 표현한다. 직접적인 현실모방을 피하고, 심청의 내면세계를 독창적으로 형상화하여 실제 현실과는 다른 신비로움이 감도는 세계를 창조²²⁾한 것이다. 동시에 시공간은 뚜렷하지 않고 주관적이며 몽환적인 세계로 양식화²³⁾되어 있다. 극적 공간은 실제 현실과 동떨어져 있고, 무대 배경도 역시 현실과 환상이 혼합되어 있는 양상을 가지고 있다.

그렇다면 이러한 비사실적인 세계의 배경 설정이 만들어내는 효과는 무엇인가. 그것은 바로 더욱 내밀한 진실에 대한 접근을 목표로 하고 있다. 이러한 시공간의 창조는 인과율에 따라 움직이는 세계와는 다른 실제 현실을 드러낸다. 표면적으로 잘 드러나지 않는 현실의 모순과 부조리를 사실적으로 재현하기는 거의 불가능한 작업이다. 그러므로 최인

21) 연극의 오브제에는 무대장식, 소도구, 배우의 육체까지 포함될 수 있다. 다만 전체조거은 그것들이 배우에 의해 어떤 형태로 조적이 가능하고 무대에서 형체를 만들 수 있는 사물이어야 한다. 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990, 198면 참조.

22) 김중대, 『독일희곡이론사』, 문학과지성사, 1986, 102-105면 참조.

23) 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사, 1997, 18-21면 참조.

훈은 현실 이면에 있는 냉혹한 진실까지 묘사하기 위한 방법으로 자신의 감각과 주관을 이용하여 관념적이고 형이상학적 시공간을 만들어내었다. 이렇게 창조된 세계 속에서 진정한 리얼리티를 보여주려고 하는 것이다. 물론 창조된 세계가 가진 관념성과 형이상학적 특징이 개인적이고 자의적인 상징으로 치우치게 되면, 오히려 관객들과 의사소통을 방해하지만 최인훈은 <심청가>라는 보편적 희생모티프를 패러디하여 이해에 대한 용이함을 효과적으로 만들어 내었다.

그러면 최인훈이 추구한 <달아 달아 밝은 달아>의 궁극적인 의미는 무엇인가. 이 질문에 대한 답의 실마리는 고향으로 귀환이라는 구조적 측면에서 찾을 수 있다. 전체적으로 심청의 여정은 '도화동-용궁루-해적 섬-도화동'으로 이어지면서 다시 고향으로 돌아오는 여행의 모티프를 취하고 있다. 이러한 여정은 순수하던 심청의 효(孝) 실천과는 전혀 상관없이 점점 열악한 현실과 만나면서 정신적·육체적으로 파괴된 한 개인만을 남겨 놓는다. 청나라 용궁루의 성적(性的)인 착취는 다시 해적 섬으로 이동하면서 더욱 강한 성적 착취로 이어지고, 인간으로서는 도저히 살아갈 수 없는 상황에 이르게 된다. 그리고 다시 도착한 조선은 이제 과거의 고향과는 완전히 다른 공간이다. 전쟁으로 인해 모든 것은 파괴되어 버리고 인간의 심성마저 이상하게 변질되어 버린 공간인 것이다. 이 같은 상황에서 심청은 정상적인 인간으로서 도저히 삶을 영위할 수 없게 되고, 결국 정신이상자로 변해버린다. 나약한 한 개인의 힘만으로는 도저히 버틸 수 없는 것이 바로 심청을 둘러싸고 있는 현실의 상황이다. 그러나 다시 도화동에 돌아온 늙은 눈이 먼 정신이상자 심청이는 아직도 희망을 버리지 않고, 김서방과 아버지를 기다리고 있다. 아이들조차 심청의 현재 상황에 대하여 조소하지 않지만, 심청은 좌절하거나 포기하지 않고 희망을 그대로 견지하고 있다. 심청의 희망은 현실에서는 도저히 이를 수 없는 것이다. 이러한 상황에도 불구하고 심청은 희망을 버리지 않고 계속 기다리고 있다.

특히 마지막 결말 부분의 “한참만에 / 반동강짜리 거울을 꺼내 / 보이지 않는 눈으로 / 들여본다 / 심청 / 교태를 지으며 / 환하게 웃는다 / 갈보처럼”²⁴⁾이라는 상황에 대하여 다양한 의견²⁵⁾이 제시되고 있지만, 전체적인 서사구조의 측면에서 보면 이러한 ‘웃음’은 이중적인 목소리를 담고 있다. 하나는 아이러니한 ‘반성적 거리 감각’²⁶⁾이고, 나머지 하나는 ‘연민’이라는 감정의 몰입이다. 아이러니한 거리감은 심청의 웃음을 비정상적인 인물의 웃음으로 인식하고, 단순히 심청의 상황에 동조하거나 몰입하지 않고 이성적으로 비판을 가하는 것이다. 이에 반하여 연민이라는 감정 속에는 이성적인 판단보다 감정적인 동류의식이 깔려 있다. 심청의 인생여정을 단지 한 개인에 한정되는 삶으로 보지 않고, 역사의 역경을 거쳐온 민중의 전형적인 삶으로 인식하는 것이다. 심청의 모습에서 모든 인간이 겪을 수밖에 없는 공동의 운명을 인식하는 것이다. 그러므로 이 웃음은 단순한 비판적 거리감을 조성하는 것으로 끝나지 않고, 동시에 극적 몰입을 함께 만들어내는 복합적인 특징이 있다.

(3) 비합리적 질서의 중첩과 개인의 파멸

오탈석의 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>는 원텍스트인 <심청가>의 기본적인 서사 구조와는 완전히 다른 새로운 서사 구조를 만들어 내었다. 새로운 서사 구조는 다음과 같다.

‘용왕’이 세상에서 일어나는 일을 구경하기 위해 물 위로 올라 오려할

24) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 앞의 책, 310면.

25) 심청이가 마지막 웃는 모습에서 聖媼으로 변모한다고 확대해석하는 논의가 있다. 이상일, 「신화세계의 재현-최인훈의 극문학」, 서울신문, 1978.9.15. 장혜전, 「‘심청전’을 변용한 현대희곡 연구」, 『한국연극학』 7, 1995, 172-173면 참조.

26) 김인환, 『비평의 원리』, 나남, 1994, 186면 참조.

때, 마침 인당수에 빠진 심청이가 용궁으로 오게 된다. 그래서 '용왕'과 '심청이'는 함께 동행하여 현대로 여행을 떠난다. 용왕은 牛畝를 경영하다 상경한 28세의 '정세명'을 통하여 세상 돌아가는 형세를 알아보고자 한다. 가판에서 물건을 팔던 정세명은 소매치기 당하는 용왕을 도와주다가 오히려 소매치기들에게 아킬레스건을 찢리게 된다.

이 일은 있는 후에도 정세명은 다친 다리를 끌고 다니며 계속 좌판을 벌인다. 그러던 중 정세명은 '구인수'를 만나게 된다. 화염병을 제조하여 팔면 돈을 벌 수 있다는 구인수의 이야기를 듣고, 정세명은 화염병을 만드는 비닐하우스로 간다. 용왕은 심청에게 비닐하우스에 불을 질러야 점점 나쁜 길로 빠져드는 정세명을 구할 수 있다고 말한다. 심청은 자신의 행동이 정세명을 위한 일이라고 생각하고, 비닐하우스에 불을 지른다. 마침내 정세명은 온몸에 화상을 입게 되고, 용왕은 방화 사주범으로 구속되어 감옥에 갇힌다.

화상으로 병원에 입원한 정세명은 홍수로 인하여 자신이 가지고 있던 젖소를 모두 잃어버리고 고향을 떠나게 된 과거사를 심청이에게 말한다. 그러던 중 병원에서 아이들이 하는 놀이를 보고 힌트를 얻어 유원지에서 공을 얻을 맞는 인간타켓이 되어 돈을 번다. 처음에는 자극적인 것을 피하려고 하던 정세명도 결국 목에 개패를 걸고 인간타켓이 되어 점점 광적으로 변해간다. 결국 보조원까지 살해하는 지경에 이르고 만다.

이때 감옥에서 나온 용왕이 정세명에게 군산에 가서 새우잡이 배를 타면 젖소 서른 마리 정도는 충분히 마련할 수 있다고 유혹한다. 이에 정세명은 용왕을 따라 군산으로 내려간다. 군산에 온 용왕은 감옥에서 만난 사람의 도움으로 포주 '김상사'를 만나고, 매춘업을 하기 위해 배한 척을 구입한다. 새우잡이 배로만 알고 있던 정세명은 섬을 돌아다니며 매춘사업을 하는 매춘선이라는 것을 알고 분개하여 용왕을 목졸라 바다 속으로 밀어 버린다.

정세명은 매춘에 쫓들린 어린 여자아이들을 고향으로 돌려 보내기 위해 스스로 유괴범이 되어 연극을 꾸민다. 헬기가 등장하고 방송이 시작된다. 여자들의 빛을 청산해주는 독지가가 있으면 여자들은 죽지 않을

것이라고 방송한다. 하지만 독지가를 자처하는 사람의 전화는 한통도 걸려 오지 않고 여자들은 한 명씩 물 속으로 뛰어 들기 시작한다. 정세명은 물 속에 뛰어들려던 심청과 다투다가 물 속에 빠지게 되고, 뒤이어 심청이도 물 속으로 뛰어든다. 배위에 남아 있던 여자들이 모든 것을 포기하고 다함께 물 속으로 뛰어 들려는 순간에 전화 한 통이 걸려 온다. 그러나 그 전화도 '양순단'이라는 매춘녀가 자신도 빛이 있으니 끼워달라고 하는 것이다. 결국 모두 물 속으로 뛰어 들게 된다.

이상과 같이 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>의 서사구조는 <심청가>와는 매우 상이하게 바뀌어져 있다. 원전과 유사성의 관점에서 보면 '심청이가 인당수에 몸을 던진다'는 사건이 있고, 나머지의 상황은 완전히 바뀌어 있다. 그러나 오태석의 작품에서 물 속으로 투신한다는 모티프를 단순히 유사성의 관점에서 받아들인다면,²⁷⁾ 패로디된 작품 속에 나타나는 유기적인 의미를 제대로 파악하지 못하는 우를 범하게 되는 것이다. <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>에 나타나는 '물 속의 투신'은 윌텍스트 <심청가>와 서사 구조 측면에서 보면 매우 큰 상이점을 가진다. <심청가>에서 나타나는 '물 속의 투신'은 용궁으로 가기 위한 하나의 절차이다. 용궁은 지금까지 심청이가 당했던 희생을 보상을 받을 수 있는 희망의 공간이다. 즉 현실의 공간에서 소망의 공간으로 이동하기 위해서는 물 속의 투신이 필수적이다. <심청가>에서 물속으로 뛰어드는 것은 '꿈의 크로노토프(chronotope)²⁸⁾로 이

27) 장혜진, 「'심청전'을 변용한 현대희곡 연구」, 앞의 논문, 177면.

28) 크로노토프(chronotope)는 문자 그대로 '時空間'이라는 의미이다. M. Bakhtin은 "문학작품 속에 예술적으로 표현된 시간과 공간 사이의 내적 연관을 '크로노토프(chronotope)'라고 부르겠다"라고 규정했다. Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 『장편 소설과 민중언어』, 전승희·서경희·박유미 옮김, 창작과비평사, 1988, 260면. 김병로, 「크로노토프 분석을 통한 '沈淸傳'의 텍스트 의미 고찰」, 『한남어문학』 17·18, 1992, 358면 참조.

동하기 위한 장치인 것이다.

그러나 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>에서 ‘물 속의 투신’은 희망의 공간으로 이동하는 장치와는 완전히 성격을 달리하는 행동이다. 심청이가 두 번째로 뛰어드는 행위는 자살의 행위에 가깝다. 심청이 현실에서 겪은 일들은 모두가 부조리하고 부도덕한 것들 뿐이다. 폭력, 살인, 방화, 인신매매 등 더 이상 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>의 크로노토프에서는 도저히 희망을 찾을 수 없다. 전화 한 통이라도 걸려 오기를 기원하는 장면에서 냉혹하고 참담한 현실은 방송이라는 매체를 통하여 전국적으로 확장된다. 이 현실은 더 이상 근산이라는 협소한 공간에 한정되는 이야기가 아닌 것이다. 이러한 상황에서 심청이의 여행은 더 이상 의미를 찾을 수 없다. 결국 심청은 자포자기하는 심정으로 물로 뛰어들 수밖에 없다. 남아 있던 여자들이 모두 물에 뛰어드는 행위도 심청의 자포자기하는 심정과 연속선상에 있다.

판소리 <심청가>의 서사구조 측면에서 보면 더욱 중요한 모티프는 ‘물 속으로 투신’보다 ‘물 속에서 물 위로 올라오는 것’이다. 물 속으로 투신한 인간이 다시 살아나 현실로 돌아 올 수 있는 것은 ‘심청’이기에 가능한 것이다. 심청은 절대적 선(善)의 상징인 효(孝)를 실천하는 인물이다. <심청가>의 원텍스트에서 물위로 다시 올라오는 심청은 더 이상 현실의 인간이 아니다.

그때여 옥황상제께서 사해 용왕을 불러 다시 하교를 내리신다. “심청이 방년이 늙어 가니 인당수로 환송하라” 분부가 지엄하니 사해 용왕 명을 듣고 채비를 단속한다. 꽃 봉 속에 심 소제를 모시고 양개 시녀 시위하여, 조석 공양, 찬수 등물을 실고 인당수에게 번뜩 떴다. 천지 조화요, 용왕님의 징험이라, 바람이 분들 흘러가며, 비가 온들 요동허리. 오색 채운이 어리어 주야로 둥둥둥둥 떠 있을제, 남경갔던 선인들은 억십만금

퇴를 내어 고국으로 돌아간다.²⁹⁾

심청이는 오색구름에 둘러싸인 꽃 속에서 두 시녀들의 시위를 받으며 환상적인 모습으로 물 위로 다시 올라온다. 물 위로의 이동은 기본적인 서사구조에서 '소망의 부분'으로 나아가기 위한 움직임이다. 현실의 고통에서 벗어나 행복한 결말로 나아가는 분기점이 바로 물 위로의 이동이다. 결국 “㉠ 물에 빠진 심청이 구출되어 왕비가 된다”와 “㉡ 맹인잔치를 열어 부녀가 상봉하고 아버지가 눈을 뜬다”를 이루기 위해 다시 물 위로 이동하는 것이다. 즉 꿈과 현실이 합일되는 세계를 만들기 위해 심청은 다시 물 위의 세계로 돌아온다.

그러나 오태석은 물에 빠진 심청이가 현실로 돌아온다는 모티프로 변용하여, 1980·90년대의 현재를 여행하는 심청이를 만들어낸다. 1980·90년대를 여행하는 심청이의 모습에는 환상적인 분위기는 전혀 나타나지 않는다. 심청이는 단순히 어린 소녀일 뿐이다. 나약하고 순진한 소녀 앞에 가로 놓인 현실 여행은 그리 순조롭지만은 않다. 또한 이 여정은 용궁으로의 귀환을 전제로 하고 있다. 용왕과 승지의 말에서 그러한 근거를 찾을 수 있다.

용왕 : 말어. 심청이가 거그 왜 나와.

승지 : 심청이가 정세명이를 따라가는 걸로 돼 있어요.

용왕 : 그 스케줄이 왜 그 모양이야. 그래 어딜 따라 가.

승지 : 비닐하우스 가서 불질러요.

용왕 : 불-불바다. 그거 위험하지 않아.

승지 : 심청이 자가 병원가서 끌어내요. 그러구 군산 가요.

용왕 : 군산 거그는 왜 가.

29) 한애순, 판소리 <심청가>, 『판소리 다섯머당』, 한국 브리태니커, 1982, 107면.

승지 : 거그 가서 새옷배 타요.

용왕 : 자가 배를 또 타. 그런게 물 속으로 뛰어드난 말여.

승지 : 도리 없어요 용궁으로 돌아올라른.³⁰⁾

용왕과 승지의 대사에서 나타나는 ‘비닐하우스’, ‘불바다’, ‘병원’, ‘새우배’, ‘물 속으로 투신’은 심청의 여정이 순탄하지만은 않음을 예견하게 한다. 그 결말은 다시 용궁으로 돌아오는 것으로 예정되어 있다. 원텍스트의 심청이와 달리 오태석의 심청이는 물 위로 올라 순간부터 고난의 길이 바로 앞에 놓여 있다. 한 개인의 힘으로는 아무것도 개선할 수 없다는 비극성이 암시되어 있는 것이다.

이러한 현실 상황을 제시하는 방법으로 사용하는 것이 바로 ‘장면의 중첩’이다. 오태석은 현실의 비합리적 상황을 제시하기 위해 끊임없이 비슷한 모티프의 장면들을 반복적으로 나열하는 방법을 사용한다. 오태석이 만들어 놓은 정세명의 여정은 실제 현실에서 일어나는 상황을 패로디하여 나타내고 있다. 즉 1980·90년대 한국 사회에서 실제로 일어나고 있는 현실을 그대로 장면화하여 중첩시키는 있는 것이다. 학생운동, 화염병 투척, 분신자살, 인신매매, 새우잡이, 미성년 매춘, 언론조작 등 복잡한 1980·90년대의 상황이 무대에서 형상화되어 나타난다. 이와 같이 오태석은 현실을 보여주기 위한 방법으로 장면의 중첩을 사용한다. 오태석의 극적 기법이 자주 복잡하고 난해하다고 평가³¹⁾받는 이유가 바로 이러한 점에 있는 것이다. 오태석은 현실을 있는 그대로 표현

30) 오태석, <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>, 《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》, 평민사, 1994, 13면.

31) 한상철은 오태석 작품이 흔히 난해하고 애매모호하다고 비판 받는 이유를 형식의 충돌에서 나타나는 것으로 보았다. 서로 모순되는 서구적인 형식과 한국적인 형식의 충돌에서 나타나는 것으로 때때로 그 둘의 조화와 통일이 어느 한쪽으로 치우칠 때 나타난다고 주장했다. 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미술사, 1992, 222면 참조.

하기 위해 반복적이며 지속적으로 일어나는 사회 문제에 관심을 갖는다. 그리고 그러한 상황들을 극적 장면으로 만들어 하나씩 연결해 나가는 방법을 전략적으로 사용한다. 장면들은 논리적인 인과관계에 의해 각 단계별로 발전되어 가기 보다는 오히려 하나의 주제를 중심으로 상황에 맞게 생략과 비약을 반복하며 연결된다. 이러한 논리적인 전개 방식의 배제는 장면들을 파편적으로 중첩되게 한다. 오태석은 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>에서 사회가 안고 있는 구조적인 문제를 연속적으로 나열하는 장면의 중첩 기법을 사용하고 세계가 가지고 있는 전반적인 문제를 제시하고 있는 것이다. 그러나 동시에 이러한 장면의 반복과 중첩은 문제의 심층적인 부분까지는 제대로 형상화하지 못한다는 약점을 지니고 있다. 문제의 근원을 직접적으로 파헤치기 보다는 단순히 건드리고 지나간다는 것이다. 이러한 점이 오태석 연극 자체가 가진 '놀이성'이라는 점에서는 장점으로 평가되지만 진지한 현실의 반영 측면에서는 동시에 약점으로 지적받는다. 놀이성을 지향하는 오태석 연극은 현실의 다양한 모습을 드러내기는 하지만, 동시에 현실의 근원적인 문제에 대한 진지한 접근과 반성은 부족할 수 밖에 없는 것이다. 너무 많은 것의 나열에서 생기는 하나의 약점인 것이다.

오태석은 이러한 장면의 중첩 방법을 사용하여 1980·90년대의 속성을 비합리성과 모순성으로 규정 짓는다. 현대는 이미 절대적 가치가 무너진 시대이며, 고전적 가치인 효(孝)는 이미 그 영향력을 상실해 버린 시대이다. 과거의 심청이는 절대 선(善)으로 대표되던 효(孝)로서 모든 세계를 감화시킬 수 있었지만, 절대성이 무너진 현대에는 더 이상 그 영향력을 발휘할 수 없다. 결국 세계를 감화시킬 수 없는 심청이는 시대착오적인 인물로 전략하게 되고, 좌절과 절망 속에서 다시 용궁으로 돌아갈 수밖에 없는 것이다. 오태석은 현대라는 거대한 모순 질서를 상정하고 한 개인의 아름다운 선(善)으로는 도저히 부조리한 상황을 헤쳐 나갈 수 없음을 풍자하고 있다. 고전(古典)의 심청이는 효(孝)를 실천하

여 영웅으로 추대받지만, 현대의 심청은 힘없이 스러지는 나약한 소녀가 될 수밖에 없다는 것으로 결론짓는다. 오태석은 심청이 스러질 수밖에 없는 비합리적이고 모순된 구조의 틀을 반복적으로 나열해 놓고, 그 속에서 개인들이 파멸할 수밖에 없는 상황을 제시하여 현대라는 거대한 모순구조를 풍자하고 있는 것이다.

3. 인물의 창조적 변형과 갈등의 영상화

(1) 현실적 인물과 인간적 갈등

초기작 <沈봉사>(1936)에서 등장하는 중심인물은 '심봉사'이다. 심봉사는 극 전반에 걸쳐 끊임없이 주인공으로 행동한다. 심청은 계속해서 팔려가 임당수에 빠져 죽고 말지만, 심봉사는 지속적으로 갈등관계에 놓여 있고 마지막까지 행동하는 인물이다. 판소리 <심청가>에서는 심봉사를 구원해줄 인물로 설정되어 있는 것은 바로 '심청'이다. 심청이가 아버지 심봉사를 구원할 수 있는 원동력은 지극한 효심과 보이지 않는 힘의 도움이 매우 크다. 그것은 심청이가 평범한 인간이 아닌 초인성을 가지고 있는 인물로 설정되어 있기 때문에 가능한 것이다.

서기가 반공하고 오채 영롱허더니만, 일개 선녀 학을 타고 하늘로 내려올 제, 머리에 오색 채관이요, 몸에난 강선이요, 월패를 느긋이 차고, 옥패 소리가 쟁쟁, 계화 가지를 손에다 들고, 부인 전으 읊을 허며 옆에 와 앉는 거동, 두렷한 달 정기가 품안에 와 떨어진 듯, 심신이 산란하여 진정키 어렵더니, 선녀가 여짜오되, "서왕모의 딸일러니, 반도 진상 가는 길에 옥진 비자를 잠깐 만나 수어 수작을 허옵다가, 시가 조금 늦었기로, 상제께 득죄하여 인간으 내치시매, 갈 바 모르고 방황타가, 태상노군, 후

토부인, 제불, 보살, 석가님이 택으로 지시하여 명 받아 왔사오니 어엿비
여기소서.³²⁾

판소리 <심청가>의 태몽 장면이다. 심청의 탄생 대목에서 심청이 가진 남다른 내력이 등장한다. 그녀는 인간이기 이전 이미 선계에 살고 있던 “서왕모의 딸”이었다. 이러한 초현실적 인물이라는 속성은 인간으로 감당하기 힘든 현실을 극복하고 행복한 결말로 나아갈 수 있는 초월적 힘을 보장한다. 심청의 삶 속에서 끊임없이 그녀를 돕고 있는 힘의 정체가 바로 신(神)의 힘이었음을 추론하게 하는 대목이다. 결국 초월적인 힘의 파장은 결말 자체를 모두가 소원하는 낭만적이고 행복한 결말로 나아가게 할 수 있는 것이다. 그러나 <沈봉사>는 낭만적이고 환상적인 보이지 않는 힘의 원리가 완전히 배제된 세계를 전제로 하고 있다. 오직 존재하는 것은 눈에 보이는 현실적인 원리들 뿐이다. 결국 심청은 구원자로서의 역할하는 것이 아니라 눈먼 아버지를 위해 희생하는 희생자의 역할만을 담당할 뿐이다. 현실의 질서 속에서 심청은 희생되고, 이러한 희생에도 불구하고 초현실적인 도움은 불가능하다. 이제 ‘심봉사’는 냉엄한 현실 속에서 끊임없이 고통을 받으며 살아갈 수밖에 없는 것이다.

<沈봉사>에 등장하는 ‘심봉사’의 인물형을 규정짓는 가장 중요한 속성은 무능력성이다. 원텍스트인 판소리 <심청가>에 등장하는 ‘심봉사’가 가진 속성과 연속성을 가진 측면이다. 이 무능력성은 맹인이라는 신체적 불구성에서 기인한다. 신체적 불구는 심봉사를 남편과 아버지의 역할을 제대로 할 수 없는 존재로 규정짓는다. 심봉사와 심청의 삶에 있어서 가장 중심적인 문제는 기본적인 삶조차 제대로 영위할 수 없는 경제적 문제이다. 심봉사는 신체적 불구로 인해 남편이자 아버지로서 해

32) 한애순, 판소리 <심청가>, 앞의 책, 88면.

야할 의무를 제대로 이행하지 못한다. 남편과 아버지로서 역할을 가지고 있지만, 전혀 그 역할에 맞는 역할 행동을 수행할 수 없는 것이다. 이러한 불능성은 필연적으로 문제적 상황을 발생시킬 수 밖에 없다.

무능력한 심봉사의 삶은 현실의 질서 속에서 당연히 고난과 고통의 연속이며, 그 결말도 비극적으로 끝날 수밖에 없다. <沈봉사>의 세계는 판소리 <심청가>의 세계와 달리 환상성과 낭만성은 완전히 사라진 곳이다. 환상성이나 초현실성이 사라진 냉혹한 현실에서 육체적으로 온전하지 못하고, '범부형의 전형'³³⁾을 가지고 있는 심봉사는 필연적으로 비극적인 삶을 살 수밖에 없다. 채만식은 이러한 보이지 않는 힘의 환상성을 거부하고 현실 속에 살아가는 평범한 인간들의 모습을 작품 속에서 형상화하고 있다.

후기작 <沈봉사>(1947)에서 새롭게 창조된 인물은 '송달'과 '홍녀'이다. 물론 초기작에도 '왕후', '승상부인', '궁녀'가 등장하지만, 이들은 부차적인 인물의 역할을 한다. 심봉사에게 심청의 죽음을 다시금 확인시켜주는 일을 할뿐이었다. 직접적인 갈등관계를 만들어내지 못하고 사건 전개에 보조적 역할만을 담당하는 것이다. 그러나 심청의 연인으로 등장하는 '송달'은 새로운 갈등관계를 만들어 낸다.

심청 : 공미 3백 석은 3월 그믐달 미륵사루 벌써 다 올라갔구.

송달 : (막으면서) 얼마 동안 몸을 피허두록 허자꾸나!

심청 : (고개를 젖는다) 의리를 저버려서야 사람에요? 항차 부모를 위하는 노릇이, 되려 부모께 욕이 돌아가게 해서야.

송달 : (절망적으로 머리를 썬다. 이윽고) 사람이 박절두 허지, 매물두 허

33) 정출헌은 화주승의 술책에 넘어갔다가 다시 스스로의 경솔함을 뼈아프게 느끼는 심봉사의 모습에서 범부형의 전형을 발견할 수 있다고 주장했다. 동시에 이러한 모습으로 심봉사를 설정한 것은 인간에 대한 충실한 이해가 전제된 것이라고 평가했다. 정출헌, 「'심청전'의 민중정서와 그 형상화 방식」, 『민족 문화사 연구』(9호), 1996, 155면 참조

지. 아무려면 날더러 그런 상의두 한마디 아니허구서 야숙헌 사람
두 있지.

심청 : (고개를 떨어뜨린다)

(잠시 침묵)

(심청, 고름으로 눈물을 닦는다)

송달 : (미친 듯, 심청의 손목을 쥐고) 청아!

심청 : ……

송달 : 나는 어떻게라느냐? 나는.

심청 : (흐느껴 운다)

송달 : 정녕 갈 양이면, 나두 따라가, 너를 따라 죽구 말겠다 청아.

심청 : 이 세상에서 서루 아니 만났든 줄만 여기구, 잊어 주어요.

송달 : 잊다니? 가슴에 멧장을 엮는 날꺼지, 너를 잊다니.

심청 : 저 세상이나 가서 다시 만나, 이런 말 일르구. (송달의 팔에 이마
를 실리고 운다)

(조용히 막)³⁴⁾

송달의 등장은 원텍스트 <심청가>에는 없었던 새로운 갈등관계를 만든다. 심청이 자신의 몸을 팔아 희생하려는 상황에 대하여 '송달'은 논리적으로 그러한 행동의 모순에 대하여 반박한다. 판소리 <심청가>에 등장하는 심청은 현실의 어려움에 대하여 거의 갈등을 하지 않는 인물이었다. 순간적인 갈등이 있을지라도 그러한 갈등은 효(孝)라는 대의명분에 의해 곧바로 해소되어 버렸다. 그러나 후기작 <沈봉사>(1937)에 등장하는 심청은 사랑하는 남성과 헤어짐에 대해서 인간적으로 갈등하는 평범한 여인으로 등장한다. 이러한 갈등상황은 근엄한 효를 실천하는 초인적인 주인공의 모습에서 현실의 니약한 소녀의 모습으로 바뀌어 놓은 역할을 한다. 더욱이 심청의 맹목적인 행동에 대하여 합리적으로 문

34) 채만식, <沈봉사>(1947), 앞의 책, 185-6면.

제점을 지적하는 인물이 또한 ‘송달’이다. 송달은 심청이 행하는 맹목적인 효에 대하여 비판적 입장을 취한다. 심청이 공양미 300석에 자신의 목숨을 희생하는 것에 대하여 그 효과를 의심한다. 효의 실천이라는 명분보다는 오히려 현실적인 효과의 측면에서 심청의 결단이 무모한 것임을 설득하고 있다. 즉, 송달은 현실성을 자각하고 있는 인물이며 논리적으로 심청의 비합리적 행동을 지적하는 인물이다. 물론 심청도 이러한 송달의 설득에 수긍하고 있다. 그러나 현실의 상황은 심청으로 하여금 임당수행이라는 결정을 내릴 수밖에 없게 한다. 현실의 냉혹한 질서는 두 남녀의 순수한 사랑마저 갈라 놓고 있는 것이다.

송달과 같이 냉철한 현실 인식을 가지고 있는 인물이 또한 ‘홍녀’이다. 홍녀는 술집에서 몸을 팔아 생계를 유지하고 있는 속된 여인이지만, 극적 현실을 잘 이해하고 행동하는 인물이다. 송달이라는 청년에 대하여 남몰래 연정을 품어 오다가 심청이가 제숙으로 팔려가 임당수에 빠져 죽었다는 소식을 듣고 적극적으로 사랑을 표현한다. 그러나 동시에 심청의 죽음에 대해서 슬퍼할 줄도 아는 따뜻한 인간애를 함께 갖추고 있다. 즉 보편적인 인간이 가진 다양한 성격을 고루 갖추고 있는 것이다. 송달에 대한 사랑을 성취하는 방법에 있어서도 매우 현실적으로 대응한다.

홍녀 : (정색을 하고) 내가 술에미에, 화냥으루, 남의 집 솥송각 정실루 들어앉자는 건 아니라우. 나이두 십 년이나 층이 지구 올에 스물 이쥬?

송달 : 그래서?

홍녀 : 그러니깐 처녀 장가를 들어서 빠젓이 정실부인을 맞어들어요. 사세가 어려 못 듣기문, 내가라두 들어주께요. 그러구서 날라커든 칙실루 두어두구, 갈세나 말해주면 나는 더 바라구 싶지두 없어요.³⁵⁾

홍녀가 송달과 사랑을 이루기 위해서는 많은 난관을 뚫고 헤쳐나가야 한다. 두 사람 사이에는 나이, 신분 등 현실적인 문제들이 산재해 있다. 현실 상황에서는 도저히 뚫어지기 힘든 상황에 놓여 있는 것이다. 이러한 상황에 대하여 홍녀는 매우 현실적인 방안을 제시한다. 진심이든 아니든 간에 홍녀가 제시하는 “측실”이라는 조건은 송달의 입장에서도 그리 무모한 조건은 아니다. 이러한 조건과 함께 심청이 죽었다는 사실을 알고 좌절하는 심봉사의 문제까지 해결해 주겠다고 나서는 홍녀의 제안은 송달의 입장에서는 매우 유혹적이다. 이러한 ‘홍녀’는 낭만적이고 초월적인 세계 속에 있던 판소리 <심청가>에서는 부적합한 인물일 것이다. 그러나 채만식이 염두에 두고 있는 <沈봉사>라는 현실적 질서 속에서는 매우 적절한 인물형으로 대두된다. 초기작에서 지적되었던 긴장감을 떨어뜨리는 느슨한 구조, 불필요한 인물 등장이라는 부정적인 평가를 어느 정도 보완해 줄 수 있는 것이 바로 ‘송달’과 ‘홍녀’라는 인물의 창조이다. 이들의 등장으로 새로운 갈등을 창조하고 압축적으로 사건을 전개할 수 있는 것이다. 새로운 인물형의 창조와 배치는 채만식의 작가 의식이 현실성이라는 구조적 차원에 대한 깊이 있는 이해가 선행되었다는 반증일 것이다.

후기작 <沈봉사>(1947)에 와서는 심봉사도 좀더 현실성을 갖춘 인물형으로 심화된다. 딸을 팔아 삶을 영위하고 있는 죄책감과 자기 반성이 직접적이고 구체적으로 장면화 된다. 판소리 <심청가>에서는 심청의 행동을 효라는 관점으로 서술하기 위해서 심봉사의 개인적인 갈등이나 딸을 인신매매한 것에 대한 문제는 크게 부각시키지 않았다. 그러나 후기작 <沈봉사>(1947)에 와서는 초기작보다 개인적 갈등이 더욱 강하고 직접적으로 부각된다. 제2막 제1장 이후부터 심봉사는 딸 심청이가 자신을 위해 죽었다는 사실을 알고 식음을 전폐하고 완전히 죄책감에 싸여

35) 채만식, <沈봉사>(1947), 앞의 책, 193면.

있다. 후기작 <沈봉사>(1947)에서는 심봉사가 아버지로서 제대로 행동하지 못한 죄책감과 무능성에 대한 문제를 직접적으로 제시하고 있는 것이다. 이러한 죄책감은 스스로 뜯 눈을 자해하는 상황으로 연결된다. 결말에 나타나는 과격한 심봉사의 행동은 당시의 시대 상황과 연결될 때 풍자적 방향으로 나아갈 수 있는 가능성을 보여준다.

이러한 죄책감에 대해서 ‘심청’을 ‘민족’으로, ‘심봉사’를 ‘민족을 팔아먹은 매국노와 위정자’를 표상³⁶⁾한다면 심봉사가 두 눈을 스스로 자해하는 행위는 하나의 속죄의식이라는 알레고리로 해석이 가능한 것이다. 1940년대의 상황을 비추어 보면 당대에 있어서 가장 중요한 문제의식은 바로 현실을 제대로 인식하는 것이다. 식민지시대, 전쟁과 해방의 소용돌이 속에서 과거와 현재를 제대로 인식하는 태도를 채만식은 문제삼고 있다. 식민지 상황과 현실을 제대로 파악하지 못하는 당시의 시대상에 대하여 채만식은 고전을 패로디하여 현실의 문제를 풍자하고 있다. 환상적이고 낭만적인 기대로 일관하고 있던 심봉사가 비극적 결말을 맞고 있는 냉엄한 현실을 보여준다. 1940년대가 가지고 있는 식민지 상황과 매국의 현실은 오로지 고전 속에 있는 심봉사의 죄책감과 비극적 현실만이 아니라 당대 모든 지식인이나 민중들이 가져야할 의식으로 그 범위를 확장하는 것이다.

(2) 세속적 인물과 갈등의 은폐

<달아 달아 밝은 달아>의 중심적 인물로 등장하는 것은 ‘심청’이다. 판소리 <심청가>에서 심청은 자신을 희생하고 孝를 실천한 인물로 높

36) 김숙현은 전통극의 주인공인 심봉사의 비극을 통해 국권을 잃어버린 당대 민족적 상황에 대한 비통한 속죄의식을 우의적으로 표현하고 있다고 파악하였다. 김숙현, 「채만식 희곡 연구」, 경남대 박사학위논문, 1990, 96-97면 참조.

이 평가되었으나, <달아 달아 밝은 달아>에 등장하는 심청의 가치는 경제적인 효용성 때문에 유의미한 존재로 나타난다. 심청은 이제 더 이상한 숭고한 정신적 가치를 소유한 인물이 아니라, 성적(性的)인 대상이며 노동력을 가진 여인으로 전락한다.

손님 : 얼마에?

매파 : 한번 맞춰 보세요.

손님 : 글썸, …… 백냥?

매파 : 아이구 부처님 밥시사, 나무아미타불.

손님 : 이백 냥.

매파 : 공자님이 기절하시겠네.

손님 : 삼백 냥?

매파 : 도척이 몸살나겠소.

손님 : 사백 냥?

매파 : (고개를 짓는다)

손님 : 얼마를?

매파 : 천 냥.

손님 : 천 냥?

매파 : 꼭꼭 다진 천 냥.

손님 : 천 냥짜리 꽃이라.

매파 : 천 냥 짜리 꽃을 처음 꺾으시니 툇툇히 내셔야지요.³⁷⁾

심청이의 가치는 단지 육체적 가치일 뿐이다. 조선에서 온 이국적 여인이며, 처녀성을 가지고 있기 때문에 높은 가치를 가지고 있는 것이다. ‘용궁루’에서 오직 심청의 가치는 성적인 것에만 한정된다. 이제 원전 <심청가>에서 가지고 있던 숭고한 효의 정신적 가치는 완전히 탈색되어 버린다. 심청은 더 이상 존재 자체로 존중되는 것이 아니라, 경제적 유

37) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 앞의 책, 276면.

용성에 의해 그 가치가 인정된다. 심청을 흥정하는 과정에서 인간의 존엄성은 사라지고, 욕망의 대상인 하나의 재화(財貨)로 전락하고 만다. 최인훈은 인간을 경제적 가치로 계량화하는 상황에 대하여 풍자적 시각을 견지하고 있는 것이다. 그러나 이러한 상황은 단순히 용궁루라는 특수한 공간에 한정되는 것이 아니다. 이미 도화동에서도 심청은 지속적으로 경제적 가치로 평가되어 왔다. 심봉사가 몽은사 화주승에게 공양미 3백석을 약조하고 나서 심청이를 은근히 장부자네 수양딸로 보내려고 한다. 결국 그 수양딸 자리가 실질적으로는 ‘소실’이라는 자리임을 알게 되지만, 상황이 된다면 심청을 소실이라도 상관없이 보내려고 하는 것이 심봉사의 태도이다.

심봉사 : 좋은 수라니? (한참 후에) 장부자네 소실 얘기 말이야?

심청 : ……내가 마다기에 다른 여자를 들였다 합디다.

심봉사 : ………

심청 : (멍하고 앉아 있다)

심봉사 : 너는 죽었구나. (이불을 뒤집어 쓴다)³⁸⁾

심봉사는 이미 심청이의 경제적 가치를 파악하고 그녀를 매매하려고 했던 것이다. 이러한 관점에서 보면 ‘심봉사’의 인물형은 판소리 <심청가>의 인물형보다 더욱 직접적으로 세속적인 인물형의 속성을 가지고 있다. 판소리 <심청가>에 등장하는 ‘심봉사’에 대해서도 딸을 매매한 인물이라는 부정적 비판이 있지만, 효라는 절대적 가치에 의해 의도적으로 은폐시키려는 경향이 강했다.³⁹⁾ 그러나 최인훈은 오히려 심봉사의 세속성을 강화하여 재창조한다. 심봉사의 이러한 세속성으로 인하여, 심

38) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 앞의 책, 259-160면.

39) 대표적으로 신재효本에서는 심봉사가 딸을 인신매매했다는 윤리적 비난을 회피하기 위해 의도적으로 개작한 부분이 나타난다. 유영대, 『심청전 연구』, 앞의 책, 172-179면 참조.

청의 효 성취라는 의미는 휘발되어 버린다. 특히 심봉사와 뽕덕어미가 심청이를 용궁루에 팔아 먹은 돈으로 다시 색주가를 차리자고 의논하는 부분에서 인물의 세속성은 완전히 극에 달한다.

원텍스트에서 단순히 범부형 인물이었던 심봉사는 패로디되어 완전히 비도덕적이고 세속적인 인물로 재구성된다. 이것은 있어야 할 부권이 부재하다는 의식을 넘어서서 부권에 대한 부정적 의식을 표현하는 것이다. 부권을 대표하는 심봉사는 이제 딸을 매매한 것에 대하여 죄의식조차 전혀 느끼지 않는다. 오히려 심청이를 매매한 것이 자기희생이라는 논리를 내세우며 자가당착적인 발언까지 한다. “그 말 한 번 좋을 시고 우리 청이 효녀되고 우리 뽕덕어미 열녀되고 이내 몸이야 딸 마누라 위해 천하 잡놈 된다 한들 내 어찌 마달 손가 부모의 큰 은혜야 하늘이 따를 손가 바다인들 채울손가”⁴⁰⁾라는 대사는 심봉사를 완전히 세속적 인물이라는 부정성을 강화하는 역할을 한다.

부권과 힘의 부정성은 ‘용’의 이미지로 확대되면서 더욱 분명하게 나타난다. 용은 끊임없이 심청이를 핏박하는 힘의 상징으로 등장한다. 아버지 심봉사는 용띠이며, 청나라의 색주가도 용궁루이고, 심청이를 성적으로 학대하는 중국인과 해적들도 모두 용으로 표현된다. 이러한 용으로 상징되는 인물들은 순수함을 대표하는 심청이를 힘으로 무자비하게 짓밟는 세력들이다. 아버지 심봉사는 어린 딸을 마땅히 보호해야 할 존재이지만 오히려 자신이 직접 인신매매에 참여한다. 또한 심청이의 몸을 사는 중국인과 해적들은 나약한 심청이로서는 도저히 당해낼 수 없는 존재들이다. 용은 동양사회에서 힘이나 권력의 상징⁴¹⁾으로 자주 사

40) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 앞의 책, 272면.

41) 서구 문화권에서는 용은 ‘탐욕의 상징’이다. 서구 이야기에 나오는 용은 뭇든지 모아 자기 안에 가두려고 한다. 용은 자기의 암굴에서 금덩어리, 혹은 잡혀온 처녀 같은 것을 지키기도 한다. 중국에서 용은 하늘의 수사승, 태양, 빛과 생명, 하늘의 지고와 통치권, 남성적인 양의 힘으로 나타난다. 특히 청룡은 지상에서 하늘의 위임을 받은 황제의 권능 혹은 황제 그 자체

용된다. 이러한 힘이나 권력을 가진 존재들이 순수하고 나약한 소녀 심청이를 끊임없이 희생물로 삼고 있다. 이러한 상황은 <달아 달아 밝은 달아> 전반에 걸쳐 나타나는 힘이나 권력에 대한 부정적인 의식과 연결된다. 이러한 부정성은 좁게는 1970년대의 독재 군사정권에 대한 알레고리이며, 넓게는 폭력적인 권력의 전반적인 부정성을 상징하는 것이다. 이러한 힘의 부정성은 이순신의 일화⁴²⁾가 등장하면서 더욱 구체화된다.

효(孝)가 개인적인 측면의 덕목이라면, 충(忠)은 대사회적인 측면의 덕목이다. 효가 그 의미를 제대로 발휘하지 못하는 사회적 상황은 국가에 대한 충도 제대로 인정받지 못하는 상황을 만든다. <달아 달아 밝은 달아>에는 '이순신'이 간신들에게 모함을 받아 귀향가는 장면이 꽤로디되어 삽입되어 있다. 이러한 장면의 삽입은 바로 <달아 달아 밝은 달아>의 세계가 내포하고 있는 권력의 부정성을 명확히 드러내기 위한 장치이다. 충신인 이순신의 옆에서 민중들의 헌납품을 착취하는 관리들은 현실에도 그대로 대응될 수 있는 풍자적 인물들이다. 그리고 심청이가 '이순신 장군이 왜 잡혀 가느냐'는 질문에 대한 대답도 대단히 방어적이다. "바다 건너온 도적을 쳐서 이긴 분"⁴³⁾이라는 아낙네가 대답은 이면적 충위에 많은 진실을 포함하고 있다. 나라에 대한 충성이 오히려 죄가 된다는 방어적인 대답은 현실 이면에 내재되어 있는 부정과 부조리를 오히려 더욱 강하게 표현하는 것이다. 대답을 하는 인물도 아낙네로 설정하고 있다는 것이 매우 풍자적이다. 이러한 설정은 권력의 부정과

를 상징한다. 진 쿠퍼, 『세계문화상징사전』, 이운기 옮김, 까치, 1994, 110면 참조. Joseph Campbell with Bill Moyers, 『신화의 힘(The Power of Myth)』, 이운기 옮김, 고려원, 1992, 282면 참조.

42) 사진실은 이순신과 심청을 '희생양'으로 보고 있다. 특히 이순신의 일화가 꽤로디된 것은 임진왜란, 일제식민지라는 역사적 현실을 끌어들이기 위한 것이라고 파악하고 있다. 사진실, 「달아달아 밝은 달아」의 구조와 의미, 『한국연극사연구』, 태학사, 1997, 447-450면 참조.

43) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 앞의 책, 307면.

모순을 일반 대중 모두가 이미 알고 있다는 것을 의미한다. 아낙네의 대답에 대한 진의를 잘 모르는 심청을 오히려 의아하게 바라보는 군중들의 모습에서 이러한 점은 더욱 극명하게 제시된다. “여기저기서 웅기 웅기 일어나 마치 괴물을 보듯 심청을 본다”⁴⁴⁾라는 장면은 일반 민중들 전체가 이미 이렇게 만연된 권력의 부조리와 모순, 그리고 부정성에 대하여 상식적으로 인식하고 있음을 잘 보여준다. 이러한 상황은 곧바로 권위적 방향으로 나아가 사회 일반에 대한 풍자로 확장된다. 권력의 부정적 경향은 단순히 조선후기의 상황만을 한정하는 것이 아니라 1970년대, 더 나아가서는 현재의 문제이기도 한 것이다.

그러면 <달아 달아 밝은 달아>에 나타나는 직접적인 갈등은 무엇인가. 전반적인 갈등은 세계와 개인의 구도를 취하고 있지만, 행동하지 않는 ‘심청이’의 성격으로 인해 표면적인 갈등은 거의 드러나지 않는다. 심청은 모든 고통과 고난을 감수하고 인내하는 여인이다. 자신의 운명을 적극적으로 개척하는 인물이기 보다 단순히 모든 것을 주어진 그대로 받아 들이는 소극적인 인물이 바로 심청이다. 자신을 섹주가로 팔아 넘긴 심봉사나 뽕덕어멈에 대한 원망이나 질책은 전혀 나타나지 않으며, 모든 것을 주어진 운명이라 여기고 인내하고 살아간다.

심청이의 수동적인 성격은 직접적인 갈등이 일어나지 않게 하는 주요한 요인이다. 심청은 사건의 중심에 서 있는 인물이면서도 능동적인 행동을 하지 않는다. 심청이가 중국 용궁루로 가게 된 이유도 뽕덕어멈의 주선이었지, 자신의 능동적인 의지와 아무런 상관도 없다. 판소리 <심청가>에서는 심청의 능동성이 곳곳에 자주 나타난다. 심청이가 공양미 3백석에 몸을 파는 장면에서도 능동적으로 행동하는 심청의 모습이 보인다. 선인들을 불러 자신의 처지를 이야기하고 직접 거래를 한다. 그러나 <달아 달아 밝은 달아>의 심청이는 이와는 반대의 입장을 취하고

44) 최인훈, <달아 달아 밝은 달아>, 앞의 책, 308면.

있다. 심청이의 능동성은 완전히 배제되어 있고, 오직 수동적 태도로만 일관되어 있다. 주체성을 완전히 상실한 인물의 전형으로 나타나는 것이 최인훈의 '심청'이다. 최인훈은 심청이를 효의 이데올로기에 희생되어 죽음으로 내몰린 효녀의 모티프⁴⁵⁾를 그대로 이어받아 더욱 과장된 인물형을 만들어 낸다. 주변의 상황에 따라 수동적으로 밀려 다닐 뿐이다. 그러면서도 심청이가 육체적 정신적으로 피폐해 있지만, 순수성을 끝까지 지키고 있다는 점은 독특하다. 효녀 심청이가 가지고 있는 전통적인 이미지를 그대로 유지하고 있는 것이다. 이러한 태도에 대하여 작가가 스스로가 '순옹주의에 대한 야유'⁴⁶⁾를 이면에 깔고 있다라는 관점으로 해석되기도 하지만, 이것은 야유라는 것에 한정되기 보다 민중들의 염원하는 최소한의 희망을 동시에 포함하고 있는 것이다. 절대적으로 선한 심청이라는 인물형이 가지고 있는 본원적인 문제점도 지적하면서, 동시에 절대선을 지향하는 이중적 목소리⁴⁷⁾가 그 안에 울리고 있는 것이다. 현대는 이미 절대선이나 절대 진리가 사라진 시대이다. 과거의 충효(忠孝)가 현대에도 절대적 유의미성을 가질 수 있는가에 대해서는 많은 회의를 수반할 수밖에 없지만, 그러나 쉽게 포기할 수도 없는 것이다. 이러한 과거 지향적인 사고가 과연 어떤 의미가 있는지 다시 한번 생각해 볼 일이지만, 그것에 대해 관심을 가지고 지속적으로 문제로 삼고 있는 것도 아마 그것에 대한 회복의 의지가 내재해 있는 것이다. 그러나 그것은 영원한 희망일 뿐 실제 현실에서는 실현하기란 거의 불가능하다. 이미 세계 안에는 절대 진리와 절대성은 사라져 버렸기 때문이다. 그러나 인간의 위대성은 이러한 불가능성 속에서도 끊임없이 가능

45) 송상일, 「죽음으로 내몰린 효녀-‘심청전’」, 『문학정신』 21, 1988, 170-171면 참조.

46) 송전, 「원초심성의 탐구」, 『외국문학』 15, 1988, 69면 참조.

47) 페로디적 텍스트의 언어는 그 자체와 그것이 지시하는 것 또는 페로디를 함께 언급한다. 즉, 페로디는 상호 담론적이며, '이중의 목소리(two-voice)'를 가지고 있는 것이다. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p.69.

성을 타진하는 존재라는 것이다. 인간이 가장 인간다울 때가 바로 이러한 불가능에 대하여 굴하지 않고 지속적으로 목표를 지향하는 정신이다. 이러한 관점의 연장선상에 있는 인물이 바로 작가 최인훈이 추구한 심청이인 것이다.

(3) 창조적 인물과 갈등의 중첩

오테석의 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>에서는 아버지 심봉사가 완전히 삭제되어 있다. 대신에 더욱 중심축을 이루는 인물로 '용왕'과 '세명'이 등장한다. 우선 '용왕'은 사건의 중심축에 서서 앞으로 전개될 서사구조를 이끌어 가는 역할을 한다. 그러나 현실 세계의 복잡한 양상은 용왕의 뜻대로 잘 이루어지지 않는다. 원전 <심청가>에 등장하는 신비한 존재인 용왕은 패로디되면서 기존의 권위를 상실하고 희화화된다. 용왕은 권위적이고 폭압적인 권력자의 모습을 하고 있는 동시에 세속적이고 탐욕적인 속성을 가진 존재로 나타난다.

용왕 : 어거 뭐 매일 와……. 잘 왔어. 며칠 남었드라, 여드레 맞나. 나
한 달 가량 출감을 늦춰야겠어. 그러니 알아 봐.

심청 : 늦 취소.

용왕 : 그저께 굉장한 사람이 들어왔어. (드림프를 보여준다) 배워야겠어.
누구나 즐기는 토람뽀야, 오락. 유비무환이라잖아. 언제 써먹을지
누가 알아. 심심파적으로 좋지.⁴⁸⁾

용왕 : 그야 새옷배보다 포주가 낫지. 애들 다 반반하구.

승지 : 반반하븐 손덜라우.

용왕 : 아니 내가 - 반반해야 잘 팔리고, 팔려야 본전 뽑고.⁴⁹⁾

48) 오테석, <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>, 앞의 책, 25면.

용왕은 힘과 권력을 가지고 있는 존재이지만 전혀 그 힘을 정당하게 사용하지 않는다. 용왕이라는 이름 자체가 가진 명성⁵⁰⁾ 때문에 관객은 하나 행동방향을 설정하고 그렇게 행동하기를 기대한다. 원텍스트의 맥락을 파악하고 있는 관객은 관습에 의거하여 용왕의 행동을 미리 상정해 놓는 것이다. 그러나 용왕은 관객의 기대를 저버리고 완전히 독재적이고 탐욕스러운 행동을 일삼는다. 판소리 <심청가>의 용왕과는 완전히 반대에 위치하고 있는 인물로 패로디된 것이다. 패로디된 용왕은 세상에 대한 모순과 부조리를 발견하지만 그에 대한 교정의 욕구보다는 유희 의식이 더욱 강하다. 감옥에서 트럼프를 즐기고, 매춘을 알선하는 포주가 된 용왕은 세속적 유희를 즐길뿐이다. '용왕'의 잠재된 의식 속에는 모든 것을 좌지우지하려는 권력자의 은밀한 모습이 내재되어 있다. 모든 것이 자신의 의지에 의해 달성될 가능성이 있지만 그러한 노력은 전혀 하지 않는다. 오직 권력에 의지하여 즐길 뿐이다. 이러한 모습은 원텍스트에 묘사된 용왕의 모습에 대한 조롱과 멸시가 아니라 오히려 권외적(圈外的)인 방향으로 나아간다. 풍자의 대상이 텍스트 자체 내에 있는 것이 아니라 1980·90년대 한국사회를 살아가는 권력자의 풍자⁵¹⁾로 확대되는 것이다. 그러나 오태석의 풍자하는 대상은 명확하게 드러나 있지만 풍자의 대상이 어떻게 교정되어야 하는가에 대한 대답은 유

49) 오태석, <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>, 앞의 책, 33면.

50) 카네티는 '명성'을 권력의 여러 모습 중에 하나로 상정하고 있다. 명성이라는 이름이 하나의 균중을 모은다는 것이다. 엘리야스 카네티, 『균중과 권력』, 반성완 옮김, 한길사, 1982, 461면.

51) 김미도는 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>를 패로디로 보지 않고 패스티쉬(pastiche)로 보고 있는데, 이것은 패로디가 가지고 있는 풍자적 전략을 간과하고 있는 논의이다. 이에 반하여 이승훈은 패로디의 풍자적인 측면에 대하여 세심하게 주의하고 있다. 그는 풍자적 동기가 없는 최근시를 논의하면서, 이러한 시를 패스티쉬로 파악해야 한다고 했다. 김미도, 「오태석 연극과 포스트 모더니즘」, 『오태석의 연극세계』, 현대미술사, 1995, 137면 참조. 이승훈, 『포스트모더니즘 시론』, 세계사, 1991, 68면 참조.

보하고 있다. 마지막 부분까지 끊임없이 용왕은 자기만족적인 유희를 만끽하고 있고, 그 지배하에 있는 나약한 여인들은 몰속으로 몸을 던질 뿐이다. 그리고 극이 끝나 버린다. 해답은 각자 관객의 몫으로 돌리고 있는 것이다.

‘세명’은 원텍스트에는 전혀 나타나지 않는 창조된 인물이다. 그러나 세명이라는 인물의 성품과 상황을 감안하면 ‘심청의 창조적 패로디’에 해당한다고 볼 수 있다. 과거에서 현재로, 여성에서 남성으로 바뀌었을 뿐 심청의 모습과 매우 유사한 점을 발견할 수 있다. 그 근거로는 첫째, 원전 텍스트의 기본적 서사구조의 ㉠과 ㉡의 상황을 그대로 따르고 있다는 것이다. “㉠ 가난한 봉사와 어린 딸이 동냥을 하면서 살았다.”라는 부분은 세명이 어렵게 현실을 살아가고 있다는 점에서 유사하다. 홍수로 젖소를 모두 잃고 가판에서 물건을 팔다 몸을 다치고, 화상까지 입게 되는 장면에서 뚜렷하게 나타난다. “㉡ 공양미 삼백석이 필요하여 상인에게 몸이 팔렸다.”의 부분은 자신이 스스로 인간타켓이 되어 상품화 되는 장면과 유사성을 가지고 있다. 둘째는 성품의 측면이다. 처음부터 끝까지 순수성을 유지하려고 노력하는 인물이 바로 ‘심청’과 ‘세명’이다. 세명은 땀을 흘려 일하는 노동의 중요성을 강조하는 인물이다. 세명의 이러한 특징은 새우잡이 보다 매춘업에 더 관심이 있는 용왕의 행동에 분개하는 장면에서 분명히 나타난다. 또한 스스로 유괴범이 되어 자기 희생까지 감수하는 모습에서 세명의 품성이 뚜렷하게 드러난다.

그러나 현대적 심청이인 ‘세명’이 <심청가>의 심청이와 다른 점은 적극적인 행동성을 가지고 있다는 것이다. 어려움과 난관이 있지만 끊임 없이 행동하는 인물이 바로 세명이다. 세명이 고향을 떠난 목적도 다시 젖소 서른 세마리를 마련하기 위해서이다. 그렇기 때문에 적극적으로 가판에서 장사를 하고 돈벌이를 찾아 화염병 공장까지 찾아간다. 인간타켓이 되기도 하고, 새우배라도 타겠다는 의지를 나타낸다. 원전의 심청이가 운명에 대해 수동적인 측면이 강조되었다면, 패로디된 심청

‘세명’은 목적을 위해 적극적으로 행동하는 인물로 강화되었다는 점에서 다르다. 그러나 원전의 심청은 낭만적 세계 속에서 모든 것을 이루지만, 세명은 아무것도 이루지 못하고 좌절하고 만다. 이러한 변별성은 작가가 현실을 ‘냉정한 리얼리스트’⁵²⁾의 시각으로 보고 있음을 드러낸다. 현실 세계에서 판소리 <심청가>가 보여 주고 있는 조화롭고 행복한 결말은 단지 동화와 같은 꿈의 세계를 그리고 있을뿐이다. 진정한 리얼리티를 확보하고 있는 것은 오히려 고통 속에서 좌절하는 세명의 모습에서 찾을 수 있다. 현실의 무게에 억눌려 좌절하는 세명의 모습이야말로 진정한 삶의 진실을 보여주는 것이다.

그러나 ‘심청’은 원텍스트와 패로디된 텍스트에서 거의 변함없는 인물형을 유지하고 있다. 심청은 지속적으로 도덕성을 견지하고 있는 인물이다. 심청은 우리 공동체의 심성에 자리 잡고 있는 순수성으로 대표되는 인물의 ‘전형’⁵³⁾이다. 원전의 심청과 패로디된 심청은 모두 순수성과 낭만적 세계관을 지니고 있는 인물이다. 그러면 이러한 차별성이 없는 인물이 어떤 현대적 의미를 가질 수 있는가. 그러나 아이러니하게도 고전적 인물형을 유지하고 있는 심청이가 패로디된 텍스트에서 오히려 더 큰 효과를 만들어 내는 인물로 작용한다. 끊임없이 낭만적이고 환상적인 세계관에 사로 잡혀 있는 심청은 현실과 조화되지 못하는 인물로 묘사된다. 과거의 환상성 속에 묶여 있는 심청은 현실에 전혀 적응하지 못하는 인물일 뿐이다. 그러므로 심청은 끊임없이 상처받고 고통을 받을 수밖에 없다. 오태석은 냉혹한 현실 속에 과거의 순수성을 유지하고 있는 심청이를 던져 놓고, 상처받으며 스러져 가는 모습을 관객들에게

52) 김방옥, 「과거:잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에 관한 유희-오태석론」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997, 314면 참조.

53) 지라르는 전형을 ‘한 공동체 전체에 공통적으로 내재하는 심상’이라고 서술하고 있다. 질 지라르, 『연극이란 무엇인가』, 윤학노 옮김, 고려원, 1988, 126면 참조.

보여준다. 이것은 원전 텍스트에서 그려지는 세계와 오늘날의 세계를 대조시키는 역할을 동시에 수행한다. 이제 더 이상 심청이는 원전 <심청가>의 심청이로 돌아갈 수도 없고, 현재에 그대로 남아 있을 수도 없다. 심청이는 이제 어떻게 할 수 없는 아이러니한 상황 속에 놓여진 것이다. 결국 심청이가 자포자기적인 심정으로 물 속으로 뛰어 들지만 그것만으로는 문제가 전혀 해결되지 않는다. 세상의 모순과 부조리를 이미 알아버린 심청이는 이제 그 옛날의 심청이로 돌아 갈 수 없는 것이다. 관객은 아무런 대안없이 이루어지는 심청이의 자포자기적 투신행위에 동조할 수 없게 된다. 오태석은 이러한 상황을 의도적으로 만들어 관객으로 하여금 심청이라는 인물에게 감정의 이입을 방해하는 '반성적 거리감각'을 조성해 놓은 것이다. 이제 판단은 관객에게 맡겨진 것이다. 이러한 제시 방법이 바로 오태석 연극에서 자주 사용되는 전략적 방법인 것이다.

다음은 갈등관계를 살펴보기로 하자. 판소리 <심청가>와 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>에서 중심적인 갈등관계는 '경제적인 문제'에서 기인한다. 원전 <심청가>에서 심청이는 '가난' 때문에 공양미 삼백석에 팔려가게 된다. 물론 승상부인이 나서서 도와주려는 장면에서는 심청이가 마치 스스로 인당수 행(行)을 선택하는 듯 보인다. 자신이 아버지를 위해 희생되어야만 그 정성으로 눈을 뜰 수 있다는 이유를 드는 것이다. 이 대목은 후대 첨가된 것⁵⁴⁾으로 죽음에 대한 두려움을 가진 인간적인 심청의 모습을 진정한 효(孝)를 갖춘 효녀로 만들기 위한 장치이며, 동시에 중심적인 구조에는 그다지 큰 영향력을 미치지 못한다. 어쨌든 심청이가 어린시절부터 지속적으로 고난과 고통을 받는 근원적인 이유는 바로 '가난'에 있다. 이러한 상황에서 탈출하는 전략적

54) 장승상부인의 삽화가 삽입된 것은 19세기 후반의 일이다. 박유전이 19세기 말에 보성에 은거하면서 '장승상 부인'의 더늠을 추가하고 몇가지 내용을 고쳤던 것이다. 유영대, 『심청전연구』, 앞의 책, 93-4면 참조.

방법으로 사용되는 것이 효(孝)이다. 가난은 심청을 삶과 죽음이라는 갈등관계에 놓이게 만들지만 절대적 가치인 효로서 옥황상제를 감동시켜 이 난관을 극복한다. 심청은 왕비가 된 후에도 선(善)을 행하여 자신에게 고통을 주었던 모든 관계를 이해와 용서로 끌어 안는다. 자신을 제물로 바친 선인, 심봉사를 배신한 황봉사와 뺨덕어멈도 모두를 용서하는 것이다. 효녀 심청은 결국 고전 소설의 권선징악(勸善懲惡)의 결말구조를 뛰어 넘어서 악(惡)조차도 포용하여 모든 갈등 상황을 화해의 방향으로 나아가게 한다. 결국 <심청가>의 전체적인 틀을 이루고 있는 것은 조화로운 세계관인 것이다.

그러나 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>에서도 중심적인 갈등이 경제적 문제이지만, 경제적 문제에 단순히 한정되지 않는다. 갈등관계는 끊임없이 복잡한 양상으로 증폭된다. 심청과 용왕, 심청과 정세명, 정세명과 용왕으로 갈등관계가 이동하기도 하고, 세계와 개인들 간의 갈등이 지속적으로 이어진다. 이러한 갈등관계를 해소하기 위해서 인물들은 <심청가>의 인물들과는 달리 적극적인 행동을 취하여 갈등을 해소하려고 한다. 세명은 홍수로 인해 전재산을 잃어버렸지만 원래의 풍요롭던 상태로 돌아가기 위해 서울로 상경한다. 자신의 꿈을 실현시키기 위해서 세명은 적극적으로 돈벌이에 나선다. 가판에서 후라이팬을 팔고, 비닐하우스에서 화염병까지 만들어 팔려고 한다. 결국 화재로 인해 돈벌이는 결국 좌절되지만, 그러한 상황에 굴복하고 않고 유원지에서 인간타켓이 되어 공을 맞으며 돈벌이를 계속한다. 세명은 자신의 꿈을 좌절시키는 힘에 대항하며 적극적으로 행동한다. 그러나 지속적으로 방해하는 외부의 힘에 의해 세명은 한계에 이르고 만다. 한계 상황에 이른 세명은 결국 광기에 휩싸이고 우발적으로 보조원을 살해하고 만다.

세명을 둘러싸고 있는 세계는 순수성을 잃지 않으려고 하는 그의 의지와 무관하게 폭력과 부조리가 난무한다. 소매치기의 칼 부림, 방화,

살인, 인신매매가 횡행(橫行)하는 비정상적인 상황에 둘러 싸여 있고 결국 세명도 그러한 광기에 전염된다. 극단적인 광기의 결말은 살인으로 이어진다. 피가 튀는 인간타켓 놀이는 세명을 광기에 감염되게 하는 동인(動因)으로 작용한다. 폭력과 살인이 난무하는 현실에서 고향으로 금의환향은 거의 불가능한 꿈이 되고 만다. 결말 부분에서 세명은 용왕과 갈등하며 다시 한번 광기를 폭발시킨다. 이제 순수성마저 파괴되고 광기만 남은 인간으로 전락하는 것이다. 세명에게 이제 현실의 삶은 갈등을 만들어내는 기제(機制, mechanism) 그 자체로 확장된다. 현실은 세명의 의도와는 전혀 상관없이 나름대로의 법칙에 따라 움직인다. 매춘에 피폐한 어린 여자들을 고향으로 돌려 보내기 위해 시작한 유괴극은 오히려 세명을 직접적인 살인범이 되게 한다. 자신을 희생하여 여자들을 구하려 하던 행동이 세계의 냉혹한 법칙에 의해 오히려 악랄한 살인범이 되게 하는 것이다.

세명의 광기와 죽음은 순수가 좌절될 수밖에 없는 냉혹한 현실의 논리를 강화하는 장치이다. 패로디된 텍스트에 존재하는 갈등관계는 도저히 해결될 수 없는 불가능성을 내재하고 있다. 1990년대는 낭만적 세계관이 존재하던 과거의 시간과는 대별되는 시간이다. 개인과 세계는 도저히 화해할 수 없는 갈등관계 속에 놓여져 있다. 이러한 시공간 속에서 지속적으로 개인은 좌절하고 패배할 수밖에 없다. 현대라는 시간공속에는 인간의 힘으로는 도저히 풀수 없는 냉혹한 질서가 있는 것이다. 오태석은 1980·90년대라는 세계를 비극적 인간이 탄생할 수밖에 없는 시공간으로 확정하고 있다. 그러므로 패로디된 텍스트에 존재하는 모든 인물은 운명적으로 좌절과 패배를 거듭할 수밖에 없는 것이다.

4. 맺음말

판소리 <심청가>에 대한 패로디의 양상을 채만식의 <沈봉사>(1936, 1947), 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>(1979), 오태석의 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>(1990)를 중심으로 살펴 보았다. 이 작품들은 각각 1930·40년대, 1970년대, 1990년대라는 시간적 차이에도 불구하고, 끊임없이 <심청가>를 관심의 대상으로 삼아 패로디 작업을 진행해 왔다. 그러나 앞서 말한바와 같이 패로디의 가장 중요한 특징은 원전과의 유사성에 있는 것이 아니라 바로 '차별성'에 있다. 그러므로 이 글에서는 원전을 중심으로 각 작품들이 가지고 있는 패로디의 차별적 양상을 살펴 보았다. 이러한 연구는 결과적으로 패로디 텍스트들이 가진 원전과의 차별성뿐만 아니라, 각각 패로디된 작품들 사이에서 나타나는 독창적인 원전의 해체와 재구성의 경향까지 밝혀 낼 수 있는 장점을 가지고 있는 것이다.

우선 채만식의 <沈봉사>는 원전과 비교할 경우 가장 두드러진 구조적 특징은 '환상성의 제거와 현실성의 강조'이다. 원전의 기본적인 서사구조에서 '소망'의 부분을 삭제하고, 오로지 '현실'의 부분을 근거로 하여 패로디한 것이다. 이러한 특징은 심청이는 물에 빠져 죽어버리고, 심봉사가 극적 주인공이 되어 현실에서 끊임없이 고통을 겪다가 비극적 결말을 맞이한다는 전개에서 명확하게 나타난다. 그러나 있는 실체를 그대로 모방한다는 사실주의 극적 기법에 근거하여 패로디가 시도되었지만, 판소리의 어조를 그대로 유지하거나 심화과정을 생략한 결말 처리 등은 극적 완결성을 떨어뜨리는 단점으로 지적할 수 있다. 초기작 <沈봉사>(1936)에서 나타나던 서사구조의 허점은 다시 후기작 <沈봉사>(1947)로 이어지면서 어느정도 보완되었다. 특히 '송달'과 '홍녀'라는 새로운 인물의 창조는 극적 리얼리티를 강화시키는 작용을 한다. 인물과 구성이 후기작에 와서 압축적으로 제시된 것은 극적 긴밀감에 대한

채만식의 인식이 반영된 것이다.

또한 결말에 나타나는 심봉사가 자신의 두 눈을 찌르는 행위는 1930·40년대와 연결시켜 논할 때 중요한 문제의식이 반영되어 있다. 심봉사의 극단적인 행동이 심청을 팔아 먹은 죄책감에서 나온 행동으로 유추할 때, 이러한 행동은 '심청'을 '민족'으로, '심봉사'를 '매국노와 위정자'로 알레고리 될 수 있다. 이러한 알레고리는 권외적인 방향으로 나아가 1940년대 식민지 현실의 상황과 매국의 현실에 대한 풍자로 확장하는 것이다. 동시에 풍자의 초점은 작가 채만식의 자기 반영적인 반성으로 이어진다. 즉 자신을 포함하여 현실을 제대로 보지 못하는 모든 지식인이나 민중에 대한 매서운 질책이 내포되어 있는 것이다. 채만식의 <沈봉사>는 <심청가> 원텍스트에 대한 신성성에 대한 권내적인 비판과 함께 당대의 상황에 대한 권외적 비판도 함축되어 있는 것이다.

최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>도 환상성과 낭만성이 제거되었다는 점에서는 <沈봉사>와 유사하다. 그러나 최인훈의 텍스트는 좀더 심화된 현실의 논리를 기반으로 작품을 전개시켜 나간다. 중심 인물도 심봉사가 아니라 '심청'이다. 심청의 희생에 초점을 맞추고 있는 것이 텍스트 간에 나타나는 뚜렷한 차이이다. <달아 달아 밝은 달아>의 전체적인 구도는 원텍스트와 달리 개인과 세계의 끊임없는 '대결의 관계'로 설정하고 있다. 세계와 개인의 대결에서 개인의 패배는 필연적인 결과이다. 심청은 이러한 구도 속에서 용궁루에 팔려가 매춘녀가 되고 온갖 고난을 겪다가 결국 폐인이 되고 만다. 결국 최인훈은 운명적인 순환의 고리 속에서 패배하는 심청의 모습에서 인간의 보편적인 삶의 모습을 이끌어 내었다. 결말에 제시되는 심청의 피폐한 모습에서 '반성적 거리감'과 '연민'을 복합적으로 제시하는 것이다. 즉 좌절하고 패배하는 나약한 개인의 모습에게는 반성적 거리감을 제시하고, 동시에 그것이 인간이면 누구나 가질 수밖에 없는 숙명임을 보여줌으로서 관객들에게서 연민이라는 공감을 이끌어 낸다. 또한 최인훈은 채만식이 사용했던 사실주의

극의 기법을 거부하고, 표현주의극이나 상징주의극적 무대 기법을 이용하여 현실 이면의 심층적인 진실까지 드러내고자 하였다. 무대를 환상적이고 몽환적인 분위기로 설정하여, 현실이면에 내재되어 있는 진정한 리얼리티(reality)를 표현해내고자 했던 것이다.

또한 최인훈이 패로디한 텍스트에서 나타나는 인물의 특징은 '세속성의 강화'이다. 심봉사는 원전과 달리 완전히 비도덕적이고 세속적인 인물로 재형상화된다. 이러한 것은 곧 '힘의 부정성'으로 연결된다. 즉 용으로 표현되는 힘을 가진 남성들은 부정적으로 나타나며, 이것은 곧 이 순신의 일화와 연결되면서 '권력의 부정성'으로 확대된다. 이것을 1970년대의 상황과 연결시켜 보면 좁게는 당시 군사정권에 대한 부정성에 대한 알레고리이며, 넓게는 독재권력 일반에 대한 부정성을 상징하는 것이다. 그리고 심청이는 육체적·정신적으로 피폐해 있지만 순수성을 끝까지 지키는 인물이다. 즉 효녀 심청가 가지고 있는 전통적인 이미지를 그대로 유지하고 있다. 이러한 인물이 단지 최인훈 스스로가 '순옹주'에 대한 '자유'로서 만들어낸 유형이라고 평가한다면 그것은 일면적인 해석일 뿐이다. 끝없이 희생하는 심청이라는 인물은 절대적인 선을 상징하는 전형이다. 작가는 심청이를 절대적 선(善)을 대표하는 인물의 전형으로 상정해 놓고, 그러한 절대 진리가 존재하기를 희망하는 것이다. 최인훈의 궁극적인 목표는 단지 현재의 비판이 아니다. 이미 절대성이 사라진 세계에서 다시 절대성의 회복을 희구하는 것이다. 최인훈은 이중적 목소리를 사용하여 원텍스트를 비판하는 동시에 원텍스트가 가지고 있는 세계를 염원하는 것이다. 그러므로 최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>의 의미의 층위는 단순하지 않고 좀더 해석의 영역을 확장할 수 있는 가능성을 가지고 있는 것이다.

오태석의 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>는 앞의 두 작품과 비교할 경우, 매우 큰 차별성이 나타나는 패로디 텍스트이다. 서사구조 뿐만 아니라 인물들도 거의 새롭게 재창조되었다. 서사구조에서

특징적으로 나타나는 것이 ‘물 속으로 투신’이다. 이 행위는 원전 <심청가>의 행복한 결말로 나아가기 위한 행동과는 완전히 변별되는 자포자기의 행동이다. 냉혹하고 참담한 현실에서 도저히 희망을 찾을 수 없는 심청은 자살행위에 가까운 물속으로의 투신을 감행한다. 그러나 ‘물 속으로 투신’보다 더욱 중요한 모티프는 ‘물 속에서 물 위로의 이동’이다. 원전 텍스트의 심청은 ‘현실’의 고통에서 벗어나 ‘소망’으로 나아가기 위해 물 위로 이동하는 것이지만, 패로디 텍스트의 심청이는 모순과 부조리가 만연한 냉혹한 세계를 경험하기 위해 이동하는 것이다. 결국 심청이는 ‘비닐하우스’, ‘불바다’, ‘병원’, ‘유원지’, ‘매춘선’ 등을 경험하고 개인의 힘으로 도저히 교정할 수 없는 세계를 여행한다. 이러한 여정은 ‘장면의 중첩’이라는 오태석의 극적 전략으로 제시된다. 1980·90년대의 모순적 상황을 무대에 형상화하기 위해 끊임없이 장면을 중첩시킨다. 물론 장면들은 실제로 일어나고 있는 학생운동, 화염병 투척, 분신 자살, 인신매매, 미성년 매춘, 언론 조작 등의 복잡한 상황들로 형상화된다. 그러나 장면들은 논리적인 인과관계에 의해 각 단계별로 발전되어 가기보다 하나의 주제를 중심으로 상황에 맞게 연결되는 것이 특징이다. 그러나 이러한 장면들의 중첩의 방법으로 극적 현실이 표현되고 있지만, 동시에 너무 다양한 모습을 제시하고자하는 의도로 인해 현실에 대한 근원적인 문제점을 제대로 묘사하지 못했다는 한계점도 갖는다.

또한 오태석의 텍스트에서는 원텍스트와는 변별되는 ‘용왕’과 ‘세명’이 주인공으로 등장한다. 용왕은 권위적이고 폭압적인 권력자의 모습을 하고 있는 동시에 세속적이고 탐욕적인 속성을 가진 인물이다. 용왕은 세상에 대한 모순과 부조리를 발견하지만 전혀 그것에 대해 교정하려는 욕구를 드러내지 않는다. 세속적인 유희만 즐기는 이러한 모습에서 권력자가 가진 은밀한 유희의식이 나타난다. 그러나 오태석은 이러한 인물에 대한 평가를 유보하고 있다. 단순히 보여줄 뿐 어떠한 가치평가도 내리지 않는다. 판단은 관객의 몫으로 남겨놓는 것이다. 이러한 것이 오

태석 연극의 특징을 만들어낸 전략인 것이다. 또한 원텍스의 심청이가 현대적으로 패러디되어 등장하는 인물이 바로 '세명'이다. 현대적 심청이인 세명이 <심청가>의 심청이와 다른 점은 적극적인 행동성을 가지고 있다는 것이다. 세명은 목적을 위해 끊임없이 행동하는 인물이다. 그러나 원전의 심청은 낭만적 세계 속에서 모든 것을 이루지만, 세명은 아무 것도 이루지 못하고 좌절하고 만다. 이것이 바로 오태석이 바라 보고 있는 세계의 모습이다. 즉 1980·90년대 현실의 모습을 냉정한 리얼리스트의 시각으로 재창조한 것이다. 이러한 특징은 갈등관계에서도 잘 나타난다. 갈등의 중심적인 것으로 경제적 문제가 대두되지만, 갈등은 그것에 한정되지 않고 점점 복잡한 양상으로 발전한다. 결국 세명은 현실의 삶 속에서 광기를 폭발시켜 살인을 저지르고, 죽음을 맞이한다. 세명의 광기와 죽음은 순수가 좌절될 수밖에 없는 현실의 논리를 강화하는 장치이다. 오태석은 1980·90년대의 상황을 끊임없이 모순과 부조리가 장악하고 있는 세계로 그리고 있으며, 그 속에서 개인은 비극적 운명을 맞이할 수밖에 없음을 제시하고 있다. 이와 같이 오태석은 세계를 모순과 부조리의 상황이 중첩되는 공간으로 설정하고, 그 속에서 등장하는 인물들의 광기에 대해서도 관객들을 도저히 동조할 수 없게 만든다. 오태석은 이러한 구조적인 아이러니를 사용하여 관객들에게 반성적 거리감을 이끌어 내는 전략을 자주 사용한다. 이러한 반성적 거리감은 텍스트 내의 권내적 방향에 한정되는 것이 아니라, 1980·90년대의 권외적 상황을 좀더 명확하게 이해하는 방향으로 이끄는 것이다.

이상과 같이 채만식, 최인훈, 오태석은 <심청가>라는 원텍스를 해체·재구성하여 각각의 시대에 핵심적인 문제상황을 작품으로 형상화하였다. 즉, 반복적이고 지속적으로 일어나는 사회문제들을 각 작가 나름의 독특한 방식으로 형상화한 것이다. 그러므로 채만식, 최인훈, 오태석이 그려낸 문체적 상황은 각 시대의 문체적 상황이기 때문에 유사성을 가지면서도 동시에 차별성을 가지는 것이다. 채만식이 식민지 시대의 현

실이라는 역사성에 근거하고 있다면, 최인훈은 70년대 권력의 부정성과 개인들의 희생을, 오태석은 현대의 비합리성과 정체성이 상실되고 있는 복잡 미묘한 80·90년대의 상황을 대상으로 하고 있는 것이다. 지속적으로 <심청가>가 패로디되면서 나타나는 특징은 표면적으로는 원텍스트 자체가 가지고 있는 문제성에 대해서 비판하고 있지만, 이면적 측면에서는 원텍스트가 가지고 있는 환상성, 낭만성, 절대성에 대해서 끊임없이 희망하고 있다는 것이다. 그러므로 이러한 패로디 작업은 단순히 일시적인 현상으로 그치지 않고 끊임없이 지속적으로 이어질 것이며, 이러한 패로디의 가능성은 과거와 현재, 이상과 현실, 절대성과 상대성, 일원론과 다원론 등을 한꺼번에 아우를 수 있는 창조적인 힘에서 찾을 수 있다.

참고 문헌

1. 기본 자료

- 오태석, 《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》, 평민사, 1994.
 최인훈, 《옛날 옛적에 휘어이 휘이》(최인훈전집10), 문학과 지성사, 1979.
 채만식, 《채만식 전집9》, 창작과 비평사, 1989.
 한애순, 판소리 「심청가(沈淸歌)」, 『판소리 다섯마당』, 한국 브리태니커, 1982.

2. 저서

- 김인환, 『비평의 원리』, 나남, 1994.
 김종대, 『독일희곡이론사』, 문학과지성사, 1986.
 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.
 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사, 1997.
 여홍상 엮음, 『바흐친과 문화이론』, 문학과지성사, 1995.

- 유민영, 『한국현대희곡사』, 홍성사, 1982.
- 유영대, 『심청전 연구』, 문학아카데미, 1989.
- 이승훈, 『포스트모더니즘 시론』, 세계사, 1991.
- 정끝별, 『패러디시학』, 문학세계사, 1997.
- 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.
- Barnard Hewitt, 『현대연극의 사조』, 정진수 옮김, 기린원, 1988.
- Elias Canetti, 『군중과 권력』, 반성완 옮김, 한길사, 1982.
- Gilles Gilard, 『연극이란 무엇인가』, 윤학노 옮김, 고려원, 1988.
- J.C. Cooper, 『세계문화상징사전』, 이윤기 옮김, 까치, 1994.
- Joseph Campbell with Bill Moyers, 『신화의 힘(The Power of Myth)』, 이윤기 옮김, 고려원, 1992.
- Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 『장편 소설과 민중언어』, 전승희·서경희·박유미 옮김, 창작과 비평사, 1988.
- M.H. Abrams, 『문학용어사전』, 최상규 옮김, 보성출판사, 1998.
- Linda Hutcheon, A Theory of Parody, New York and London: Methuen, 1985.
- Gassner John, Form and Idea in Modern Theatre, New York : Dryden Press, 1956.

3. 논문

- 김미도, 「오테석 연극과 포스트 모더니즘」, 『오테석의 연극세계』, 현대미학사, 1995.
- 김방옥, 「과거: 잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에 관한 유희-오테석론」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997.
- 김병로, 「크로노토프 분석을 통한 「沈淸傳」의 텍스트 의미 고찰」, 『한남어문학』 17·18, 1992.
- 김숙현, 「채만식 희곡 연구」, 경남대 박사학위논문, 1990.
- 김유미, 「관소리 '심청가'의 현대적 계승에 관한 일고찰」, 고려대 석사학위논문, 1991.
- 김흥규, 「관소리의 서사적 구조」, 『관소리의 이해』, 창작과비평사, 1978.
- 사진실, 「〈달아 달아 밝은 달아〉의 구조와 의미」, 『한국연극사연구』, 태학사, 1997.
- 서연호, 「현실인식과 대응방식」, 『한국극예술연구』 2, 태학사, 1992.

- 송상일, 「죽음으로 내몰린 효녀-‘심청전’」, 『문학정신』 21, 1988.
- 송 전, 「원초심성의 탐구」, 『외국문학』 15, 1988.
- 이상일, 「신화세계의 재현-최인훈의 극문학」, 서울신문, 1978. 9. 15.
- 이재명, 「채만식 희곡과 비판의식」, 『채만식』(한국현대극작가론5), 태학사, 1996.
- 장혜진, 「‘심청전’을 변용한 현대희곡 연구」, 『한국연극학』7, 1995.
- 정출현, 「‘심청전’의 민중정서와 그 형상화 방식」, 『민족 문학사 연구』(9호), 1996.

Abstract

A Study on Parody of Pan-so-ri <Shim-Chung>

Kim, Hyeon-Cheol

In this paper, author discusses the pattern of parodies with respect to Pan-so-ri <Shim-Chung>. The parodies selected in this study are Man-Sik Che's <Shim, the blind> (1936, 1947), In-Hoon Choi's <Moon, Moon, bright Moon>(1979), Tae-Suk Oh's <Why Shim-Chung drop herself into In-Dang-Soo twice>(1990). Compared to the original version, Che's <Shim, the blind> was characterized by the exclusion of fantasy and romanticism. This version of parody exclude the portion of "Hope" but focuses on "Reality". <Shim, the blind>(1947) was less narrative version than <Shim, the blind> (1936).

In part of conclusion, Shim's behavior that put his fingers into his eyes allegoried Shim-Chung to Nation and Shim Hak-Kyu to the traitor. Che's <Shim, the blind> criticize the deity of the original version and the historical background of 30's and 40's Korea as well.

Choi's <Moon, Moon, Bright Moon> is similar to Che's <Shim, the blind> in terms of exclusion "Hope" but focuses on "Reality". Choi's text focuses on Shim Chung rather than Shim Hak-Kyu, the blind. thus discuss more on sacrifice of Shim Chung. In the end of Choi's text, Shim Chung represent the complex nuance of sympathy and commiseration. Different to

the original version, Shim Hak-Kyu, the blind, described as anti-moral being which linked to injustice power.

Choi's ultimate object is not only criticize the present but also hope for the recovery of absolute happiness. Therefore, Choi's <Moon, Moon, Bright Moon> cannot be defined as simple meaning rather allow the room for interpretations.

Compared to the previous two parodies, Tae-Suk Oh's <Why Shim-Chung drop herself into In-Dang-Soo twice>(1990) showed dramatic discrimination in terms of narrative structure and features in the story. While in the original version describe Shim Chung moves out of water to get hope from the undesirable present, Oh's text illustrate Shim Chung moves herself to experience the contradiction and absurdity of reality. Seemingly unfinishable journey is suggested by Oh's dramatic strategy named under "the overlapping scene". Oh's strategy "the overlapping scene" exemplify the contradictory situation in 1980's and 1990's Korea.

Oh's text reinvented original version of Shim Chung in view of 1980's and 1990's realist. He defined the 1980's and 1990's as a period of absurdity and contradiction which will be ended as a tragic destiny of individual. Oh's frenzy manner of featured characteristics showed in the overlapping scene are viewed as ironical structure. In this ironic structure, Oh tries to derive the reflection of spectator which induce clear understanding out of the text situation in 1980's and 1990's Korea.