

# <부자유친>에 나타난 극 구조의 효과

박미리\*

## <차례>

1. 서론 : 소재와 플롯
2. 역사적 소재와 극적 구성
3. <부자유친>의 극 구조
  - 3.1. 시간, 공간과 인물 설정의 의미
  - 3.2. 운명 비극과 곳
4. 결론 : 역사에서 보편성으로의 이행

## 1. 서론 : 소재와 플롯

아리스토텔레스가 연극을 행동의 모방이라고 하였을 때, 여기에서 사용된 ‘행동’은 그 의미가 어느 한 가지로 한정되지 않는다. 좁게는 무대에서 재현되는 시간과 공간에 국한시켜서 배우들이 ‘그 순간 있게끔’ 하는 움직임이라고 해석되기도 하고, 넓게는 인간의 삶으로 뭉뚱그려 해석되기도 하는 것이다. 이런 해석들을 통하여 우리는 어떤 이유에서든 연극이 인간의 삶과 긴밀한 연관을 가진다는 것을 알 수 있다. 그 결과 우리는 이 세상에 존재하는 모든 연극의 제목에 ‘인생’이라는 부제를 붙이

\* 용인대학교 교수

기도 한다.

그런데 연극이 보여주는 ‘삶’은 일상의 삶과는 구별된다. 무대에서 벌어지는 삶은 얼핏 보기에는 무의식적으로 행해지는 우리들의 일상적인 모습을 재현하는 것처럼 보이지만, 거기에는 의도적으로 계산된 그 무엇인가가 들어 있다. 그 ‘무엇’은 무대에서의 실현과 관련된 모든 사람들, 즉 배우, 연출가, 작가, 무대 감독 등의 의도가 총체적으로 결집된 것이지만, 기본적인 의도는 작가의 것으로 한정된다.

작가가 연극을 통해서 어떤 삶을 보여주고자 할 때, 그는 지면이나 공연 시간의 제한이라는 한계 속에서 등장인물과 시간, 공간 등을 선택한다. 그는 이러한 제한 속에서 자신의 의도를 펼쳐 보이기 위하여 각각의 요소를 선택하거나 배제하고, 또 선택된 소재를 심하게 과장하거나 왜곡시키기도 한다. 자신이 선택한 삶의 여러 가지 물리적 조건들을 씨실과 날실로 서로 엮어 나가는 가운데 작가는 독자 또는 관객에게 삶 전체에 대한 인식과 발견을 새롭게 하고자 한다. 희곡을 토대로 하여 펼쳐지는 무대 위의 삶은 이처럼 치밀한 계획 하에 취사 선택되기 때문에 결코 진짜가 아닌 ‘가짜’라고 할 수 있다. 무대 위의 세계와 같이 조직적이고 탄탄한 현실은 이 세상 어디에도 없는 것이고, 이것이 바로 연극의 본질인 것이다.<sup>1)</sup>

이렇게 볼 때 무엇을 작품의 소재로 선택할 것인가 하는 문제는 작가에게 있어 우선적으로 중요한 선택 요인이라 할 수 있다. 굴곡이 많은 비범한 삶일수록 그 자체만으로도 ‘진짜 같은 가짜 삶’으로 보일 뿐 아니라 관객에게는 훨씬 수월하게 낯선 경험과 새로운 발견을 제공할 수 있기 때문이다. 귀족이나 영웅처럼 일상적인 차원에서 벗어나 보다 나은 삶을 보여주는 사람이 비극의 주인공으로 선택되어야 한다는 아리스토텔레스

1) “가짜로, 철저한 가짜로…… 위페로서 살아가야 한다. 무엇을 주고서도 연극의 이 이치는 버리지 말아야 된다는 생각이다.”

오태석, 《북이 울릴 때》, 오태석 산문집, 경미문화사, 1978.6. 175면.

의 말도 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

작가가 선택해야 하는 또 하나의 중요한 요인은 이야기 구조 즉 플롯인데, 이는 극적 구성을 통하여 자신의 의도를 재현하는 문제로 드러난다. 그런데 이미 잘 알려진 이야기를 작품의 소재로 선택할 경우, 그 작품은 소재의 유형성 때문에 관객에게 진부한 것으로 인식되기 쉽다. 따라서 현명한 작가는 그 소재를 감싸는 외면 구조의 주제화에 관심을 기울이는 것이다. 내재된 주제를 형상화하는 외면 구조에서 이러한 작품의 우수성을 찾는 이유가 여기에 있다. 그 결과 우리는 동일한 소재를 다루면서도 제각기 다른 극적 구성 형태를 취하고 있는 많은 작품들 속에서 서로 다른 주제를 파악할 수 있게 되는 것이다. 이러한 작품의 소재와 그 극적 구성의 문제는 작가의 고유한 세계와 직결된다고 할 수 있는데, 오태석에게 있어서 이는 ‘전통과의 만남’과 불가분의 관계에 있다.

오태석은 우리 한국 연극에서 가장 중요한 희극작가이자 연출가 중 한 사람으로,<sup>2)</sup> 1967년 조선일보 신춘문예에 당선된 희곡 <웨딩드레스>를 시작으로 지금까지도 활발한 작품 활동을 벌이고 있다. 삼십 년 넘게 계속된 그의 작업은 몰리에르의 작품 <스카팽의 간계>를 전통적인 산대놀이로 변안한 <쇠뚝이 놀이>(1972)를 기점으로 이전과 이후로 구분된다. ‘이전’이 부조리적 성향이 다분한 서양 연극의 기본 틀에서 벗어나지 않는 것이라면, ‘이후’는 전통의 회복이자 가장 한국적인 것의 추구라고 할 수 있으며<sup>3)</sup> 산대놀이는 그 외형적 틀 즉 재현 형식이 된다. 이는 <부자유친>

2) 1994년 예술의 전당에서 열린 ‘오태석 연극제’는 이 사실을 충분히 받침해 준다. “왜냐하면 지금까지 한 사람의 연극인을 이렇게 집중적으로 조명하여 기획된 연극제는 이 행사가 국내 초유의 것이었기 때문이다.” 명인서 · 최준호 엮음, 『오태석의 연극 세계』, 현대미학사, 1995. 15면.

3) “간단한 말로 바꾸어 보자면, 그의 작가정신과 작품 의도는 <초분>이후 끈질기게 한 가지 커다란 주제만을 맴돌고 있다는 것이다. 다름 아닌 ‘한민족의 심성’을 어떻게 오늘의 연극 속에 되살려 담아 볼 수 있겠느냐 하는 문제인 것이다. 오로지 이것만이 작가나 연출가로서의 그의 작품 속에 스며있는

의 경우도 마찬가지다.

<부자유친>같은 경우가 이렇다면 내가 의도하는 작업의 일환인데, 그 높아진 구조는 산대의 구조거든요. 산대의 정신을 바탕에 깔았기 때문에 그 안에서 무대 상의 곳과 때를 자유롭게 넘나들었잖아요. 산대를 차용했기 때문에 가능했던 이야기지요.<sup>4)</sup>

산대놀이는 특정한 무대 공간이나 배경이 없이 명석만 깔려 있는 곳이면 어디서든지 가능한 연회이다. 시공간의 초 논리성이라는 산대놀이에 고유한 관습은 바로 이와 같은 공간 배경에서 비롯되는 것인데, 이야말로 오태석 작품의 근간을 이루는 특성이라고 할 수 있다.<sup>5)</sup> 시간과 공간의 논리성을 초월한 무대에서는 대부분의 경우 과거, 현재, 미래와 같은 시간의 연대기적 흐름이 뒤엉켜서 전개되며 공간상의 변화 역시 종횡무진으로 이루어진다.

<부자유친>은 우리가 잘 알고 있는 사도세자의 이야기이다. 앞서 언급하였듯이 이처럼 독자에게 익숙한 소재라면 이를 형상화하는 외면 구조가 작품 이해에 보다 중요한 역할을 담당할 것이다. 하지만 시간과 공간의 표면 구조 역시 이미 잘 알려진 상투적인 방식에서 크게 벗어나지 않고 있다. 영조가 나이 어린 새 왕비를 맞는 첫 장면부터 사도세자가 뒤주 안에서 죽고 난 뒤 혜경궁 홍씨와 영조가 대면하는 마지막 장면에 이르기까지 여러 상황들이 시간적 뒤엉킴도 없이 선적으로 나열하듯 전개

---

연극정신이며 바탕인 것이다.”

김방욱, 「목화의 숨쉬기」, 《백마강 달밤에》, 306면.

4) 서연호, 「오태석의 창작활동」, 《도라지》, 평민사, 1994. 331면.

5) “오태석 연극의 특징 중 하나는 시공체계의 초논리성이다. 시간은 객관적 연속성이 무너지고, 현재라는 시점에 과거, 미래가 병존하며 시간의 길이도 임의로 단축, 확장되거나 두 시간성이 하나로 포개지기도 한다.” 신현숙, 「오태석 연극과 초현실주의」, 『오태석의 연극세계』, 186면.

되고 있는 것이다.

작가가 글을 쓰는 목적이 단순한 사실 전달에 있는 것이 아닌 만큼 이러한 전개 방식의 선택에는 산대놀이라는 외형적 틀과 함께 작가의 숨겨진 의도가 배어 있는 것으로 생각된다. 다시 말해서 오테석 스스로 밝힌 것처럼 <부자유친>에서 ‘무대 상의 곳과 때를 자유롭게 넘나들기’ 위해서 산대를 차용하였음에도 불구하고 역사적 사실을 그대로 재현하고 있는 것은 이를 통하여 관객에게 그 무엇인가를 말하기 위한 장치로서 설정하였다는 사실이다. 이 글의 목적은 바로 이 점을 밝혀 보고자 하는 것으로, 먼저 오테석 작품 전반에 걸쳐 나타나는 역사적 소재의 극화와 그 극적 재현에서 나타나는 구성적 특징을 알아보고자 한다.<sup>6)</sup>

## 2. 역사적 소재와 극적 구성

희곡은 무대 위의 세계를 글로 표현한다. 즉 무대 속에 재현된 세계의 주인공인 등장인물들이 말하고 생각하고 행동하는 것을 글로 옮겨 놓는 것이다. 그런데 작가의 상상 속에서 입체적인 무대 공간이 평면적인 텍스트로 옮겨지면서 많은 여백이 생기는 것은 어쩔 수 없는 일이다. 작가가 아무리 섬세하고 세밀하게 무대를 묘사한다고 해도 대사와 지문으로

---

6) 오테석 희곡에 관한 기존 연구는 동시대 다른 한국 극작가에 비해 비교적 많이 이루어진 편이다. 그의 작품에 나타난 한국적 정체성, 전통과의 만남이 가장 많이 다루어지고 있으며, 작품 속의 공간에 대한 연구, 관객 수용의 문제 등 여러 측면에서 활발하게 행해지고 있다. 역사를 소재로 한 작품의 경우에도 전반적인 특성에 관하여 많이 연구되었는데, <부자유친>의 경우 특히 소재와 플롯 면에서 다른 작품들과 구별된다. 즉 외면적으로 드러나는 극 구조가 역사적 사실을 있는 그대로 복잡한 플롯 없이 전개되고 있다는 사실이다. 이 글의 목적은 작가가 이 같은 방식으로 소재와 플롯을 사용한 이유와 그로 인해 얻어지는 효과가 무엇인지 살펴보고자 하는 것이다.

이루어지는 텍스트 속에서 인물들 간의 갈등과 심리는 간접적인 묘사를 통하여 드러날 수밖에 없기 때문이다.

우리는 희곡 텍스트를 읽으면서 배우가 자신의 대사를 어떠한 어조로, 그리고 어느 정도의 빠르기로 말하는지, 또한 시선은 어디를 바라보고 있는지 분명하게 알지 못한다. 그 대신 우리의 상상력을 총동원해서 배우들의 일거수 일투족을 파악해야 한다. 희곡이 결코 읽기 쉬운 문학 장르가 아닌 것은 바로 이러한 이유 때문일 것이다.

오태석의 희곡은 읽기 힘들다는 평을 종종 듣는다. 그것은 아마도 그의 희곡이 무대 위의 세계를 글로 옮김에 있어 야박스러운 정도로 최소한의 것만 보여주기 때문이며, 이러한 사실은 그가 극작가이자 연출가라는 사실과 무관하지 않다.<sup>7)</sup> 연출가 입장에서는 작가가 꼼꼼하게 지시한 희곡 작품보다는 많은 여백이 있는 희곡이 훨씬 더 작업하기 편리할 지도 모른다. 상상력이 작용할 공간이 그만큼 더 많아지기 때문이다.

그런가 하면 그가 다른 한국 현역 작가들에 비해 비교적 역사나 설화를 소재로 많이 다루는 이유 또한 비단 그가 한국적인 연극을 모색하고 있기 때문만이 아니라 바로 이처럼 많은 여백이 가능하기 때문이기도 할 것이다. 누구나 다 잘 알고 있는 이야기를 소재로 할 때 작가는 이야기에 대한 세세한 설명을 할 필요가 없이 사건을 전개시킬 수 있게 된다.

우리에게 익숙한 역사적 사실이나 설화를 소재로 한다는 것은 그 이면에 있는 이야기를 풀어나가기 위해서이거나 아니면 현재나 과거의 어떤 사건을 이해하기 위한 방편으로 역사 또는 설화와 연관지어 전개시키는 경우가 대부분일 것이다. 이는 역사 그 자체를 충실하게 재현하는 것에 비

7) “사실 문학이란 문학성, 사상, 철학 등이 중요한 요소인데 극단 단원들과 함께 공동 작업을 하다 보니 오히려 소품이나 연기자 쪽에 많이 의존하게 돼요. 그래서 작품은 어떤 약속을 위한 단서로서만 작용하는 쪽으로 가게 되었어요.” 오태석, 「실험적 언어와 오브제의 연극적 코너웁」, 《심칭이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》, 평민사, 1994. 301면.

해 상대적으로 훨씬 더 극적으로 풍부하게 전개될 수 있는 여지가 많다. '낮설음'을 기준으로 볼 때 사건의 단순한 재현으로 극이 구성된다면 자칫하면 관객에게 진부함을 주기 쉬운 반면, 역사를 새로운 시각으로 재조명하는 것은 인식의 변화라는 측면에서 관객의 호기심을 충족시키기에 유리하기 때문이다.

오태석의 작품 가운데 <도라지> <부자유친>등은 역사적 사실 그 자체만으로 이야기를 풀어 나가는 경우에 속하며, <태>와 <백마강 달밤에> 등은 역사 이면의 이야기를 부각시키는 작품들이다. 우리가 잘 알고 있는 단종애사를 소재로 한 <태>는 역사적 사실에 대해 새로운 시각을 부여하고자 하는 의도에서 이중 플롯을 사용한다. 즉 어린 조카 단종을 죽음으로 내몰아야만 했던 세조와, 상전의 대가 끊어지지 않도록 하기 위해 자신의 핏줄을 대신 희생시키고 결국에는 미쳐버린 계집종의 이야기가 동시에 진행되는 것이다. 이렇게 함으로써 '태'에 대한 우리 민족의 끈끈한 정서를 매개로 하여 역사적 사실에서는 간과할 수밖에 없었던 세조의 고통에 공감할 수 있게 하였던 것이다. 따라서 이 극의 구심점은 계집종이 아니라 세조를 향하고 있다. 이와 같은 이중 구조와 구심점을 통하여 우리는 왕위에 대한 욕망과 핏줄에 대한 애착함 사이에서 갈등하는 세조의 상황을 보다 효과적으로 이해할 수 있게 된다.

<백마강 달밤에>는 이보다 한 단계 더 나아가 역사적 사실과 현재의 상황을 맞물려 전개시킴으로써 과거 역사에 대한 한풀이와 현재 사건의 해결을 동시에 지향하고 있다. 여기에서 구심점은 역사 속 인물인 의자왕과 금화에게 있는 것이 아니라, 금화의 후생인 순단과 그녀를 키운 무당 할멈 그리고 마을 사람들에게 있다. 의자왕과 금화의 이야기는 할멈과 순단의 무당 계승이 순탄하게 이루어지기 위한 방편으로서의 기능을 가질 뿐만 아니라, 백제 멸망에 대해 우리가 지니고 있는 안타까움을 조금이나마 해소할 수 있는 계기를 마련해 주고 있다. 과거의 역사와 현재 상황이라는 이중 구조는 필연적으로 두 시대의 시간과 공간을 넘나들게

되며, 이로 인해 극적이고 환상적인 분위기는 더 한층 고조된다.

이에 비해 역사적 사건을 연대기적 순서로 재현하고 있는 <부자유친>과 <도라지>는 앞서 언급하였듯이 자칫하면 진부하고 극적 필연성을 결여한 것으로 여겨지기 쉽다. 그나마 <도라지>는 조선 말의 격변기를 살아갔던 홍중우와 김옥균의 이야기를 새로운 시각에서 해석하고 있다는 점에서 관객의 흥미를 끌 수 있는 요소를 지니고 있다. 그러나 <부자유친>은 우리에게 너무 잘 알려진 낯익은 소재를 그대로 형상화하고 있기 때문에, 외면적으로는 관객을 끌어들이 수 있는 장치가 마련되어 있지 않다. 작가가 주제의 심각성을 전면에 내세운 이유를 여기에서 찾을 수 있다.<sup>8)</sup>

친자식 살해라는 영조의 행위를 한 꺼풀 벗기면 우리는 인간의 원초적 욕망이라는 실체가 놓여 있음을 발견하게 된다. 영조는 자신의 권력을 유지하는 데 있어 장애가 될 수도 있다는 우려 때문에 아들인 사도세자를 죽음으로 몰고 가기 때문이다. 이러한 모습은 아버지로부터 빼앗은 왕위를 그와 똑같은 방식으로 빼앗기게 될까봐 태어나는 아들마다 모두 잡아먹은 신화 속의 왕 크로누스에서 이미 형상화되었다. 이와 같은 인간의 원초적 욕망의 직접적 표현 때문에, 이 극은 자연스럽게 아르토의 ‘잔혹’과 연결된다. “아르토의 잔혹극 이론에서 연극은 인간의 무의식, 나아가 우주의 카오스에 내재해 있는 깊고 무서운, 그러나 절실한 꿈의 표출이어야 한다.”<sup>9)</sup> ‘아버지와 아들 사이에는 반드시 친함이 있어야 마땅한

8) “알고 있다는 바로 그 장점에서 연유할 수 있는 진부함을 극복하게 하고 박진감을 줄 수 있는 힘이 작품 속에 내재하는가, 즉 관객을 긴장된 관심 속에 몰입시킬 수 있는가 하는 다음의 문제는 주제의 심각성을 통해 해결된다. 피어린 근친살해와 희생의례가 눈 앞에 전개될 것임을 의식하고 있는 관객은 탄탄한 장력의 고무줄 같은 긴장을 느끼게 된다. 불거리의 귀재라고 불리는 작가의 일념은 이렇게 또 다른 방향에서도 눈에 띈다.”

임혜정, 『오태석 희곡 읽기』, 『오태석의 연극 세계』, 29면.

9) 신현숙, 『오태석 연극과 초현실주의』, 앞의 책, 191면.

부자유친'의 세계가 인간이 만들어 놓은 문화적 속성이라면, 부자간의 살해는 그러한 친함을 강조할 수밖에 없을 만큼 내면에 뿌리깊이 잠재되어 있는 인간의 원초적 속성을 가리킨다. 인간이 이룩한 문화로서는 수궁하기 어려운 내면적 폭력성을 드러내고 있는 주제의 심각성 내지 소재의 충격성은 그 자체로서 관객을 극적 긴장으로 몰고 갈 수 있게 되는 것이다.

이를 현대성과 원초성과의 결합이 아니라, 다음과 같이 현대성과 역사 의식의 결합이라는 관점으로 바라볼 수도 있다.

현대성과 원초성의 결합은 <부자유친>에서 원초성보다는 역사의식이 고개를 내밀어 현대성과 역사의식의 결합으로 나가는 듯 느껴져요. 그 이전이 본능적인 것과의 대결이었다면 앞으로는 역사와의 대결이 될 것이라는 생각입니다. 역사가 소재가 된 경우 과거는 과거만이 아니라 살아 있는 현실이란 주장을 하는 것이지요. 서양의 큰 작가들도 처음에는 현실의 문제와 젊은 날의 원초성(동경, 분노, 정열, 방황 등)이 문제가 되다가 역사성으로 나아가 자기 정리의 시간을 마련하지요<sup>10)</sup>

여기에서 역사는 개별성을 뛰어넘어 '과거만이 아닌 과거', 현재를 제약하는 과거로서, 시공간을 초월한 보편성의 문제로 확대된다. 따라서 원초성과 역사의식은 계기적인 연관성을 지니고 있다는 점에서 그렇게 큰 차이를 드러내지는 않는다. 이러한 역사의식의 문제를 보다 분명하게 드러내기 위하여, 우리는 작품의 극 구조와 그 속에 나타난 시간과 공간, 그리고 인물들의 설정 의미를 면밀히 검토할 필요가 있다.

10) 이상일, 「실험적 언어와 오브제의 연극적 코너워」, 앞의 책, 306면.

### 3. <부자유친>의 극 구조

앞에서 언급한 것처럼 <부자유친>의 근간을 이루는 틀은 전통극 형태의 산대 구조에서 유래된 것이다. 따라서 이 작품의 특성은 서양 연극에 바탕을 두고 발전되어 온 근대 연극에 어떻게 전통극의 구조가 연결될 수 있는가 하는 점에서도 찾을 수 있다. 우리 나라 전통극 중 하나인 산대놀이가 서양 연극과 다른 점으로 먼저 지적할 수 있는 것은 배우와 관객이 무대를 함께 공유한다는 사실이다. 무대와 객석이 엄격히 분리된 서양 연극이 극적 환상을 통하여 관객의 감정입을 손쉽게 끌어낼 수 있다면, 산대놀이는 이와 달리 관객이 극 공간에 함께 참여함으로써 “극적 환상에 구애되지 않는 현실성을 추구할 수 있는 길을 열어 준다.”<sup>11)</sup> 이러한 참여를 통하여 극에 대한 인식과 판단이 생기게 되면 관객은 비극을 더 이상 비극적으로 인식하지 않는다. 아무리 비극적인 소재라고 할지라도 산대놀이라는 틀 속에 들어오면, 그것은 냉정한 판단의 대상으로 변모하는 것이다. 따라서 산대놀이는 대상과의 거리 형성을 통하여 비극적 상황의 극복을 추구하는 형태라고 할 수 있다.

이러한 효과는 산대놀이의 또 다른 특성인 놀이적 성격에서도 찾아 볼 수 있다.<sup>12)</sup> <부자유친>의 경우 화투판 장면에서 이같은 놀이적 성격이

11) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 홍성사, 1979. 141면.

산대놀이의 이같은 특성은 오태석 작품의 전반적인 경향으로, 이에 관하여 김방옥은 “현대극에서 일반화된 바 전통적 일루전을 거부하는 극장주의나 혹은 동양 전통극 일반의 특징”이라고 언급하며 “포스트 모더니즘적 양상으로 간주”한다.

김방옥, 앞의 글, 앞의 책, 261면.

12) “탈춤은 하는 사람과 보는 사람이 구별되지 않을수록 공연이 온전하게 이루어지는 연극이다. 탈춤이 연극일 수 있기 위해서는 하는 사람도 있어야 하고 보는 사람도 있어야 한다... 하는 사람은 하면서 보는 사람이어야 하고, 보는 사람은 보면서 하는 사람이어야 하는 것이 탈춤에서 이루어져야 할 놀이패와 구경꾼의 관계이다.” 조동일, 앞의 책, 144면.

두드러진다. 죽음이 코앞에 닥친 세자가 자신을 따르는 신하들과 느닷없이 벌이는 이 장면은 작품의 전반적인 흐름과는 아무런 관련이 없는 것처럼 보인다. 관객은 나라와 종묘 사직을 위한다는 명목으로 세자의 죽음을 재촉하는 영조와 이를 죽기로 제지하는 신하들의 비장한 각오, 그리고 곧 이어 더욱 처절한 장면이 전개될 것이라고 예상한다. 그런데 이런 기대와 달리 곧 뒤주 속으로 들어갈 세자와 신하들은 히히덕거리면서 화투판을 벌이는 것이다.<sup>13)</sup> 팽팽하게 감돌던 비장감은 일순간 흔적도 없이 사라지기 때문에, 관객들은 어안이 병병해질 수밖에 없다.

세자 : 난 죽었네.

덕제 : 저도 죽었습니다.

인한 : 저도 죽겠습니다.<sup>14)</sup>

여기에서 세자와 신하들이 사용하고 있는 ‘죽는다’는 단순히 화투판에서 한 판 쉬겠다는 것으로 의미가 한정되지 않는다는 점에서 언어적 유희라고 할 수 있다. 이 말이 무대 위에 등장한 인물들의 입을 통해 반복됨으로써, 관객들은 그 말이 갖는 상징성에 주목하게 된다.<sup>15)</sup> 나아가 우리는 세자의 죽음을 안타까워하며 따라 죽고자 하는 신하들의 비정한 상

13) <부자유친> 1987년 판에 나오는 ‘놀음판’ 장면은 실제 공연에서 세자와 신하들이 한데 어우러져서 흥겨운 음악에 맞춰 한 판 춤을 추는 것으로 재현되는데, 1999년 판에서는 이것 대신 화투판 장면으로 바뀐다. 두 작품 사이에는 기본 골격은 그대로이지만 몇 가지 양상이 달라진다. 이에 관하여는 다음 장에서 상세히 다루도록 한다.

14) 오태석, <부자유친>, 《천년의 수인》, 평민사, 2000. 296면. 이하 본문 인용할 경우 주를 달지 않고 대신 괄호 안에 쪽수를 명기하기로 한다.

15) 언어의 반복이 갖는 일차적인 효과는 의미의 강조이다. 그러나 여기에서 사용되고 있는 반복은 강조로서의 효과보다는 이 말을 듣는 사람들로 하여금 몽롱한 주술적 상황에 빠지게 한다는 점에서 일상적인 반복의 의미를 뛰어넘는다. 운명처럼 다가오고 있는 죽음을 바라볼 수밖에 없는 자신들의 무기력함이 이 말을 통하여 관객에게까지 전달되고 있기 때문이다.

황이 화투판에서 한 번 쉬는 것과 동일시됨으로써 죽음의 비극성마저 희화화되는 효과를 얻게 된다. 죽음은 더 이상 공포와 두려움의 대상이 아니라 가볍게 웃어넘길 수 있는 장난처럼, 잠시 쉬었다가 다시 시작할 수도 있는 삶의 한 단면으로 인식되었던 것이다.

이 장면의 효과는 여기에서 그치지 않는다. 관객들은 자신도 모르는 사이에 무대 위의 화투판을 구경하는 관찰자로 바뀌게 된다. 그들은 사도세자나 신하들의 등뒤에 서서 관람하며 때로는 이래라 저래라 참견도 하는 구경꾼이 된 것처럼 생각한다. 이렇게 되면 관객은 단순히 ‘보는 사람’에서 ‘보면서 하는 사람’으로 그 역할이 확대됨으로써 자연스럽게 극의 참여자가 되는 것이다.

관객과 배우가 하나가 되어 신명나게 한 판 놀아보는 산대놀이는 근본적으로 희극이며, 모든 권위와 관습에 대한 다른 형태의 도전이라고 볼 수 있다. 그 놀이 마당에서는 거드름피우는 양반이나 중과 같이 높은 신분인 사람들이 여지없이 희화화되고 조롱의 대상이 되는데, 이것은 어디까지나 그 소재 자체부터 희극적이기 때문에 가능한 것이다.

그런데 <부자유친>은 도저히 웃고 즐길 수 없는 소재에 산대놀이 구조와 정신을 융합시킴으로써, 비극을 비극으로 인식하는 통로를 차단하고 있다. 이러한 효과를 극대화시키기 위하여, 이 작품은 산대놀이를 통해 일반적으로 인식되는 시공간의 논리를 거부하고 있다.

### 3.1. 시간, 공간과 인물 설정의 의미

<부자유친>은 혜경궁 홍씨가 쓴 고전궁중소설 <한중록>과 당시 사관이었던 이광현이 쓴 것으로 알려진 <임오일기>의 이야기를 기저로 하여 이루어진 작품이다. 상당한 부분을 원전에서 그대로 따와서 극화하였는데,<sup>16)</sup> 난해하다는 평과 함께 작가 자신도 그 극화에 대하여 불만을 토로하였다.

그 안에서 부자간에, 부와 자의 애증의 깊이가 더 천착되어야 하지 않았는가. 그 점이 내가 짊어진 거지. 부가 정말 무엇을 사랑했는지 무엇을 미워했는지. 자는 왜 그랬는지에 대해서 조금 더 손을 봐야 하겠어요. 그 안에 내재된 심리적인 질곡을 파헤치는 것보다 무대상의 연희성에 많이 더 치우치지 않았는가. 충분히 여과시키고 녹이고 삭히지는 못했다는 느낌이 듭니다.<sup>17)</sup>

그런 탓인지 1987년 첫 공연 이후 그는 거듭 수정 작업을 거쳐 1999년 판으로 다시 썼다. 이렇게 하여 우리는 기본 골격이 유지된 두 종류의 희곡을 대할 수 있게 된 것이다.

사관 : 세자의 광패함은 지난 역사에도 없는 바이다. 종묘와 사직을 위하여 어찌 한 번 달래 보고 싶지 않았겠는가. 지금까지 마음만 졸인 것도 바로 자애의 뜻이 있음으로써였다. 이제 만고에 없는 윤상이 변고에 이르렀게 내 차마 폐위하는 교지를 내리노라. 아. 내 저의 광패함으로 하여 밤낮으로 종사와 생민을 위하여 마음을 조였노라. 짐에게는 부자간의 인륜이 있음으로서이다. 그런데 어찌하여 이 지경에 이르렀단 말인가.(281면)

우리가 알고 있는 사도세자 이야기는 위 대사에서 보는 것처럼 전혀 없는 세자의 광패함, 이에 대해 한없이 마음 졸이는 부정, 핏줄보다는 나라를 생각하는 마음이 앞선 까닭에 자식을 어쩔 수 없이 죽음으로 몰아야만 했던 상황 등이 표면 구조를 이루고 있다. 따라서 아들을 죽이는 영

---

16) 특히 사도세자가 뒤주에 갇혀 죽는 장면은 <한중록>에는 아주 간략하게 언급되어 있는 반면 <임오일기>에서는 자세하게 묘사되어 있으며, 오태석은 이를 토대로 거의 그대로 전개하고 있다.

김용숙, 「한중록연구」, 『조선조여류문학연구』, 혜진서관, 1990, 196~211면.

17) 서연호, 앞의 글, 앞의 책, 332면.

조의 비정하고 잔인한 면보다는 그 자신이 미쳐서 죽임을 당할 수밖에 없었던 세자의 슬픈 운명, 그리고 참담한 심정을 내색조차 하지 못한 채 이를 지켜 볼 수밖에 없었던 혜경궁 홍씨의 비극적 삶이 더 많이 부각되어 있다.

그런데 이를 소재로 택한 오태석은 이야기의 발단을 영조가 자신보다 51살이나 어린 정순 왕후를 맞이하는 장면으로부터 시작한다. 혜경궁 홍씨는 극의 맨 처음과 마지막 장면에 등장하여 “영조 35년” 왕비 간택 이후 “영조 38년” 세자의 죽음까지 3년이라는 시간이 흘렀음을 우리에게 알려 준다. 이 장면을 제외하고는 실제의 사건을 전개함에 있어 특정한 시간의 흐름을 알려주는 부분은 한 군데도 없다. 막의 구분도 없이 몇 개의 장으로 이루어져 있는 극 중 사건 가운데에서도 그 시간의 변화를 암시하는 지문은 전혀 제시되어 있지 않다. 심지어는 아침이나 밤과 같은 시간적 배경을 알려주는 자그마한 꼬투리도 제공되지 않는다. 그나마 “벽돌마져 굽힐 듯한 별살”이라는 지문도 그 역할이 무더운 피약별이 내리쬐는 한낮이라는 시간으로 이해하는 것보다는 도저히 벗어날 수 없는 울무에 갇힌 세자의 상황을 빗대어 있다고 보는 편이 더 타당할 듯하다.

작가는 이처럼 의도적으로 시간의 흐름을 파악할 수 없게 하였는데, 이를 가장 극명하게 보여주는 것이 뒤주 장면이다.

세자 : 자네는 잘 살게 하겠네. (뒤주 속으로 사라진다.)

영조 : 못을 치거라 별군직 무사들이 달공질하듯 발소리를 내며 처형당한 액속들의 시체로 뒤주를 덮는다.

영조 : 며칠이 지난줄 알겠느냐. (뒤주 속에서 손이 나와 이레를 가리킨다.) 이레. 견디거라. 네놈이 견더내고마 했으니 견더 봐. 견더 내거라.

(304면)

전통극인 산대놀이에서는 시간의 변화를 위하여 무대를 변화시킬 필

요가 없다. 등장 인물이 이레가 지났다고 말하면 그것으로 이레는 지난 것이 된다. 소도구 하나 없이 텅 빈 전통극의 무대는 이러한 시간 변화의 자유로움을 지니고 있다. 그런데 <부자유친>의 시간 구조는 이러한 일반적인 산대놀이의 시간과는 그 양상을 달리 한다. 그것은 관객을 극에 참여시키는 역할에서 더 나아가, 차원을 달리한 시간 개념을 형성하는 것이다.

이 장면은 일 분도 채 되지 않는 무대 위의 짧은 순간을 일주일이라는 긴 시간의 흐름으로 관객에게 인식시키고 있다. 그 결과 관객들은 일 분이나 일 주일과 같은 시간의 변화가 갖는 의미를 분간하지 않게 된다. 시간의 흐름이 정지되면서 인물을 둘러싼 상황이나 인물 자체의 변모도 정지하기 때문이다. 시간을 제거하면 모든 물상은 그대로 정지될 수밖에 없다. 작가는 이러한 장치를 산대놀이의 자유로운 시간 변화 구조에서 차용함으로써, 이 작품의 숨막힐 듯 답답한 분위기를 더욱 고조시키고 있다.

3차원의 세계에 살고 있는 우리는 시간의 흐름과 더불어 변화하며 성장한다. 육체뿐만 아니라 정신적으로도 어떤 형태로든지 세월의 흔적은 우리에게 남게 되는 것이다. 그런데 이 작품은 그러한 변화를 인정하지 않음으로써 시간의 개념을 뛰어넘고 있다. 이렇게 3차원의 의미를 벗어난 시간은 인물들에게 아무런 영향력을 행사하지 않는다. 그들은 자신들이 차원을 달리한 시간 속에 있다는 사실조차 모르면서 그 안에 존재하고 있기 때문이다. 이러한 시간은 우리에게 마치 거역할 수 없는 운명과 같은 의미를 지니고 있다.

이와 같은 특성은 공간 설정을 통해서도 마찬가지로 드러난다. 공간상의 변화는 희곡에서 장면들의 제목으로 제시되고 있는데, 이를 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

장면 제목	등장인물	장소
부정굿	- 세자, 빙애	- 불명
간택	- 영조, 선희궁, 정순왕후	- 영조 처소
덕성각	- 세자, 내관, 빙애, 영조, 신하들	- 세자 처소
덕성각(내실)	- 홍씨, 내관, 복례	- 홍씨 처소
휘령전(들)	- 영조, 세자, 신하들	- 궁궐 안
송명흠의 가묘	- 명흠, 석문	- 송명흠의 집
휘령전(들)	- 세자, 빙애, 영조, 정순왕후 신하들, 복례, 선희궁, 홍씨	- 궁궐 안

희곡에 나타난 장면 설정으로 보면 무대 공간은 ‘송명흠 가묘’를 제외하고는 궁궐 안으로 한정되어 있다. 때로는 영조의 처소로, 때로는 세자나 혜경궁 홍씨의 처소로, 또는 궁궐 안 뜰로 달라지기는 하지만, 그것은 어디까지나 궁궐 안의 장소인 것이다. 세자에게 있어서 자유로운 출입조차 불가능한 궁궐은 닫힌 공간이다. 이와 같은 폐쇄 공간은 마치 도저히 벗어날 수 없는 울무에 갇힌 세자의 상황을 나타내는 것처럼 보인다.<sup>18)</sup> 그리고 이것은 등장인물의 순서에서 나타나는 작가의 의도와도 무관하지 않다.

이 이야기의 주인공이 사도세자라는 것은 일반적으로 알려진 사실인데, 희곡의 등장인물에서 맨 앞에 놓인 것은 영조이다. 그 다음은 뜻밖에도 혜경궁 홍씨, 선희궁의 순서로 이어지며 세자는 선희궁 뒤를 이어 네 번째에 배치되어 있는 것이다. 사도세자가 제일 처음이 아니라는 사실, 더구나 영조와 세자 사이에 혜경궁 홍씨와 선희궁이 놓여 있는 점은 이 작품의 전개를 익히 알고 있는 독자들로서는 꽤 낯선 느낌을 주게 된다.

18) 오태석의 초기 작품에 나타난 공간에 관한 논문에서 “오태석의 공간 의식은 바로 ‘소외와 감금의 공간 의식’이라고” 한 배남옥의 지적은 <부자유친>의 경우에도 매우 타당한 지적이다. 배남옥, 「오태석 희곡의 공간 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1987, 70면.

그런 점에서 이는 무엇인가 독자에게 전달하고자 하는 작자의 의도와 연관되는 것이라는 생각을 갖게 한다.

생모가 갑자기 팔을 들어 휘이휘이 공중을 휘젓더니 안중에 보이는 것이 없는 듯 마치 몽유병자 같은 거동으로 거닐면서 글을 소리내어 외듯 말한다. 한편에서 영조와 구선복이 지켜보고 있다.

생모 : 휘이휘이. 저리 가거라. 너희가 울어 줄 만한 것이 못돼. 저리 가거라. 저리 가. 세자가 나인 내시 노숙 등에 이르기까지 죽인 사람의 수가 백 명에 가깝사옵니다…… 바로 그 날 주상께서 비를 빌기 위해 문 밖으로 납시매 주상께서 무사하시거든 사흘 안으로 비가 내릴 것이요 만약 세자가 그 뜻을 얻을 것이라면 비야 내리지 말거라 마음속으로 뇌었더니 과연 비가 내리기에 소첩은 떨리는 마음을 가라앉혔나이다…… 더 늦기 전에 저것을 처단하시오.

세자 : 어머니, 어인 일이시오. 실성을 하시었소(301면)

세자의 죽음에 대해 생모인 선희궁은 아들을 살려달라고 애걸복걸하거나 신세 한탄을 하기는커녕 도리어 세자의 죽음이 하늘이 정한 운명임을 언급하고 있다. 단지 몽유병자 같은 거동, 글을 외는 듯한 어조, 빙글빙글 도는 행동에서 단장의 애와도 같은 그녀의 고통을 미루어 짐작할 수 있을 뿐이다.

혜경궁 홍씨 또한 이와 마찬가지로. 무대에서 그녀의 역할은 극 처음과 마지막에서 이야기를 시작하고 끝맺는 해설자에 불과할 뿐, 어떤 사건에도 능동적으로 개입하지 않는다. 심지어 빙에 대신 복레리는 나인을 골라 희생양으로 몰고 가면서까지 세자를 구하기 위해 애쓰는 인물도 그녀가 아니라 내관인 것이다.

세자의 생존과 밀접한 관련을 맺고 있는 선희궁과 혜경궁 홍씨가 이처럼 설정된 것은 결국 영조로 상징되는 세자의 비극적 운명에 그들이 동

조하고 있음을 보여준다고 할 수 있다. 왕권이라는 절대 권력을 휘두르는 영조와 그 앞에서 죽음을 강요당하는 사도세자, 이 양자 사이에서 혜경궁 홍씨와 선희궁은 단순히 그들의 무력함을 넘어서서 세자의 운명에 일부분을 담당하는 능동적인 역할을 하고 있으며, 등장 인물에 대한 언급이 앞서 지적인 순서로 놓여진 것은 바로 이러한 이유 때문인 것이다.

<부자유친>에 등장하는 인물들은 모두 이 작품의 사건과 긴밀하게 맺어지는 필연성을 지니고 있지 않다는 점에서 흥미로운 공통점을 가지고 있다. 세자를 죽음으로 몰고 가는 사건 전개에 있어 영조가 세자를 왜 그처럼 미워하는지, 세자 역시 영조에 대한 두려움의 원인이 무엇인지, 세자가 저지른 온갖 만행의 동기는 무엇인지 알 수 있는 정보는 전혀 제공되지 않고 있다.<sup>19)</sup> 행위에 대한 동기나 심리적 원인이 배제되어 있기 때문에, 이 작품의 등장인물들은 인과관계로 이루어진 인간 세계를 벗어난 냉혈 동물과 같은 인상을 주고 있다. 영조가 정순 왕후를 맞아들이는 간택 장면에서 그의 후궁으로 세자까지 낳은 선희궁은 “차림 제반에 행여 소홀함이 없도록 엄히 행하리라”(271면)고만 할뿐, 자신의 서운한 감정은 전혀 드러내지 않는다.

그들은 이처럼 희노애락의 다양한 감정 표출을 극도로 절제하고 있는 까닭에 작품이 드러내는 비인간적인 상황 설정과 잘 대응되고 있다. 이들은 사건 전개를 이끌어 가는 능동적인 역할이나 원인 또는 결과에서 역동적인 기능을 담당하지 않는다. 오로지 세자의 벗어날 수 없는 울무와도

19) 우리는 야사를 통해서 자신이 ‘각심이’라는 미천한 신분의 자식으로 태어나서 왕의 신분에 올랐기 때문에 겪어야 했던 영조의 심리적 고통이 사도세자에게 그대로 투영되어 미움을 샀다는 사실, 영조의 장자였던 효장세자의 죽음으로 사도세자가 그 뒤를 잇게 되었고 이것 역시 미움의 원인이었다는 것, 영조의 비정상적인 자식 편애, 혜경궁 홍씨 또한 당파싸움의 소용돌이 속에서 친정 식구들을 보호하기 위해 세자의 죽음을 간과할 수밖에 없었다는 이야기 등을 알고 있다. 이에 대한 언급이 조금도 없다는 것은 철저한 작가의 의도로 파악된다.

같은 운명적인 상황으로서만 존재 의미가 더욱 강조되고 있는 것이다.

등장인물들의 등장과 퇴장이 자유롭게 행해진다는 점 역시 이와 무관하지 않으며, 이것은 공간 설정의 파괴로 이어진다. 특히 마지막 공간인 휘령전(뜰)에서 벌어지는 사건은 다음과 같이 8개의 장면으로 나눌 수 있다.

- ① 세자와 빙애의 굿 놀음
- ② 영조와 정순 왕후의 애정 놀음과 동시에 행해지는 세자와의 갈등
- ③ 토굴 속 장면 재현
- ④ 신하들의 제지 그리고 그들과 함께 벌이는 소고춤과 화투판 장면
- ⑤ 복례의 등장
- ⑥ 선희궁의 재촉
- ⑦ 뒤주 안에서의 죽음
- ⑧ 혜경궁 홍씨와 영조의 대면

①부터 ⑧까지의 사건은 별개의 것으로 전개되는 것이 아니라 서로 겹쳐지고 이어지는 가운데 인물들이 자유로이 등 퇴장함으로써 이루어지고 있다. 이로 인해 야기되는 공간 설정의 파괴는 이 모든 공간을 포함하고 있는 더 큰 공간의 견고함 즉 세자의 운명을 보여주기 위함이다. 그런데 ③토굴 속 장면 재현과 ⑤복례의 등장은 ‘송명흠의 가묘’ 장면과 더불어 시간과 공간의 인과적인 흐름에서 벗어나 있는 것으로 보인다. 하지만 앞에서 언급한 것처럼 이 작품 속에 나타나는 과거의 회상이나 비현실적 존재의 등장 장면의 목적은 일반적으로 산대 구조에서 통용되는 의미와는 다르다.

<백마강 달밤에>처럼 일반적으로 적용되는 산대 구조로 이루어진 작품을 보면, 실제로 시간과 공간이 자유롭게 넘나들고 있음을 알 수 있다. 무당 할멈과 순단의 현실 세계에 백제왕과 금화의 과거 세계가 펼쳐지는 가 하면, 시공을 초월한 산신들과 저승 세계도 등장하는 것이다. 그런데

이처럼 차원이 다른 시공간을 넘나들기 위한 통과 과정으로 설정된 것이 꿈과 곳이다. 무당 할멈은 꿈속에서 순단의 전생이 바로 금화였음을 본 뒤 의자왕과 금화의 맺힌 한을 풀어주기 위해 별신제를 벌이고, 이 곳판을 통해서 명덕과 순단은 의자왕을 따라 명부에 내려가게 되는 것이다.

서로 다른 차원의 시공간을 넘나들면서 사건이 해결되고 있는 근본에는 현실과 과거, 그리고 명부 세계가 엄연히 따로 존재한다는 전제가 깔려 있다. 물론 이 모든 것들을 별개의 것으로 보지 않고 서로 뒤엉킨 관계에 놓고 볼 때 현실에 대한 인식 변화를 가져올 수 있다. 그러나 한 차원에서 다른 차원으로 넘어가기 위해서는 꿈과 환상, 곳이라는 터널을 거쳐야만 하는 것이다.

반면 <부자유친>에서는 이야기가 오직 현실적 차원에서만 이루어지고 있다. ③토굴 속 장면 재현의 경우, 그것은 과거로 돌아감이 아니라 과거를 현재 있게끔 하는 것으로 일종의 극중 극 형태로 된 현장 검증 장치와도 같다. ⑤복례의 등장 역시 이와 마찬가지로. 이미 죽은 복례의 뒤를 쫓아다니다가 마침내 왕의 의자에 칼을 내리꽂는 불충을 범하는 세자의 모습은 죽음을 더욱 재촉하는 광기만으로 보일 뿐이다. 왜냐하면 복례는 세자에게만 보일 뿐 다른 사람들에게는 보이는 존재가 아니기 때문이다. 이러한 환상은 다른 차원의 세계에 속하는 이야기가 아니라 현실에 예측되어 있는 헛것에 불과한 것이 되고 만다. ‘송명흠의 가묘’라는 궁궐 밖 공간도 영조의 광기를 확인시키기 위한 것일 뿐 별다른 의미는 담겨 있지 않다.

이처럼 <부자유친>에 깔려 있는 산대 구조는 3차원적 의미를 벗어나 확대된 시공간의 존재 확인을 위하여 설정된 것으로, 앞에서 언급한 바와 같이 독특한 인물의 구현 의도와 더불어 궁극적으로는 유한한 존재인 인간이 처해 있는 운명론적인 세계관을 제시하고 있는 것이다. 지금까지 살펴본 것은 1987년과 1999년 발표된 <부자유친>의 공통되는 특성이다. 그런데 이 두 판을 비교해 볼 때 몇 가지 확실히 부각되는 차이점이 있

다. 작가의 개작 의도는 차별성에서 보다 분명하게 드러나고 있는 만큼, 다음 장에서는 이에 관하여 알아보고자 한다.

### 3.2. 운명 비극과 굿

1987년 판과 1999년 판에서 두드러지는 차이점은 정순 왕후라는 인물에 부여된 속성의 변화와 ‘굿’ 장면의 삽입에서 찾을 수 있다. 1987년 판에서 정순 왕후는 단순히 열 다섯 살 처녀의 수줍음을 간직한 어린 왕비로서 극중에서 그 존재 의미가 크게 부각되지 않는 미미한 인물이었다. 그런데 1999년 판에서는 영조의 사랑을 듬뿍 받는 경박한 철부지로 확실하게 이미지 변신을 하고 있다. 이러한 그녀의 변모는 영조를 중심 축에 놓고 볼 때 사도세자와의 대비 관계가 더욱 뚜렷해진다. 처음 왕비 간택 장면에서 고개를 들라는 영조의 명에 “히히히히…”하며 경박스러운 웃음을 흘렸던 정순 왕후는 이후 영조와 세자의 대화 장면에서 한 번 더 등장한다. 그녀의 등장으로 인해 영조의 세자와 왕후에 대한 태도나 그 두 인물의 성격을 대비할 수 있는 극적 효과가 가능해진다.

“삼백 년 중사 면면히 잇게” 해달라며 치성을 드리는 세자 앞에 나타난 영조는 토굴 속 행위에 대해 채근하기 시작한다. 이에 세자가 변명의 말을 늘어놓으려는데 그 때 정순 왕후가 등장한다. 영조는 반색하며 그녀를 맞아들이고는 성적 유희가 담긴 수작을 부린다.

영조 : ①니가 참으로 옳다. 애, 여기 하는 소리를 들어보거라. 어린 사람의 궁리가 이러한데... 모처럼 내 마음을 펴게 하니 아름답다. 하하하. 그래, ②니가 효복과 저장을 만들어 토굴 속에 넣어 두었다고 하더라. 까닭이 무엇이나.

세자 : 감히 까닭이 있어서가 아니옵고.....

영조 : ③니가 내 좋아나.

정순 왕후 : 죽제비입니다. 다리가 네 개. 나으리 꼬립니다. 꼬리.

영조 : 꼬리. 파리. 니 가슴에 달린 파리가 몇 개.

정순 왕후 : 두 개. 다리도 두 개.

세자 : 지금이라도 사람을 보내어 알아보실 수 있겠사옵니다. 세자가 갑자기 발작하자 정순 왕후가 놀란다. (287면, 밑줄 강조는 인용자)

영조가 세자에게 토굴 속 장면을 재현하라고 강요하는 이 장면에서 1987년 판의 정순 왕후는 영조의 뒤에 있는 발 너머 암전히 앉아 있기만 한다. 그런데 1999년 판의 정순 왕후는 다그치는 영조 앞에서 어쩔 줄 몰라 하는 사도세자와는 무관하게 영조와 수작을 부리고 있다. “뽕서방” 노래를 시작으로 “죽방울 땀방울”, “제비 꼬리” 등 영조와 정순 왕후의 대화는 부부간의 진한 성적 농담으로 계속 이어지는데, 이러한 그녀의 철없는 명랑함은 세자의 극도의 불안함과 좋은 대비를 이루며 긴장감을 조성한다.

위에 인용한 부분에서 보면 ①, ②, ③의 ‘니’는 그 대상이 ①정순 왕후-②사도세자-③정순 왕후로 달라진다. 영조는 정순 왕후와 웃고 즐기며 대화하다가 느닷없이 세자를 향하여 질문을 한 번 던지고는 완전히 무시하는 듯이 다시 정순 왕후와 수작을 부리고 있는 것이다. 그 결과 두려움에 떨고 있던 세자의 공포는 마침내 발작으로 폭발하게 되며, 그것은 정순 왕후가 아니라 전적으로 영조에게서 기인한다.

이처럼 영조의 성적 대상인 철부지 소녀라는 극히 단순한 일면의 강조로 부각되는 정순 왕후의 변모는 세자와 대립 갈등 요인이 될 수도 있는 그녀 자신의 존재 이유와는 무관하다. 그녀는 어린 계모로서 세자의 비극을 재촉하는 촉매 역할을 하는 대신, 세자에 대한 영조의 절대성, 즉 세자를 죽음으로 몰아가는 영조의 광기를 돋보이게 하고 있는 것이다. 이렇게 볼 때 정순 왕후의 존재 의미 역시 앞장에서 언급한 인물 설정의 의미 즉 벗어날 수 없는 숙명의 상징인 영조의 보조 역할로 이해할 수 있

다.

이러한 영조의 상징성은 “아름답다”는 그의 대사를 통해 더욱 확실해진다. 이 말은 전 판에서는 한 번도 나오지 않는데 비해 1999년 판에서는 중요 장면에서 두 번 언급된다. 위에 인용한 장면에서 영조는 자신을 즐겁게 해주는 정순 왕후에게 아름답다고 말하고 있으며, 그리고 극 마지막 부분인 세자의 죽음 이후 혜경궁 홍씨와 처음 만나는 장면에서 며느리를 향해 같은 말을 반복한다.

영조 : 예미야. 네가 이럴 줄 모르고 내 너 보기가 어렵더니, 너를 보게 되니 마음이 편게 되니 아름답다. (307면, 밑줄 강조는 인용자)<sup>20)</sup>

오직 자식을 보호하겠다는 일념으로 남편의 죽음에 대해 한 마디 원망조차 하지 못하는 며느리에게 하는 영조의 이 말은 선뜻 납득이 가지 않는 괴변이다. 이것은 세자를 죽음으로 몰고 간 근본 원인이라고 할 수 있는 광기의 단순한 소행 정도를 넘어선다. 자신의 마음을 편게 해주는 것이 아름답다는 것은 도저히 논리적으로 설명될 수 없는 것이기 때문이다. 이는 그 누구도 거역할 수 없는 절대자로서 극치에 달한 상황을 대변하는 말이며, 극 처음부터 끝까지 조금도 달라지지 않는 영조의 모습을 상징적으로 보여주고 있다. 시간의 진행과 무관하게 시종일관한 영조는 세자에게 있어서 도저히 벗어날 수 없는 운명의 상징으로 극 전체를 무겁게 내리누르고 있는 것이다.

인간에게 주어진 거부할 수 없는 운명이라는 속성을 부여받은 존재인

20) 영조의 이 말은 <한중록>에 그대로 수록되어 있다.

“8월에야 선대왕께 뵈오니 내 설운 회포가 어찌하리오마는 감히 베풀지 못하옵고 ‘모자 보전함이 다 성은이로소이다’ 하고 체읍하며 아뢰니, 선대왕이 집수하오셔 우시며 ‘네 저러할 줄 생각지 못하고 내 너 볼 마음이 어렵더니, 네 내 마음을 편케하니 아름답다’ 하오시니……” 이규희, 『한중록(상)』, 국학자료원, 2001. 144면. (밑줄 강조는 인용자)

영조는 처음 판에 비해 1999년 판에서 정순 왕후의 변모된 모습과 더불어 그 의미가 더 한층 선명해지며, 이는 앞장에서 인용했던 작가의 처음 의도와는 달라진 양상을 보인다. 즉 등장인물의 복잡한 심리 묘사나 갈등을 표출함으로써 “부자간에 애증의 깊이”와 “그 안에 내재된 심리적인 질곡을 파헤치는” 면을 부각시키는 대신, 영조의 광기를 더욱 견고히 함으로써 세자를 둘러싼 운명 비극으로서의 면모가 확실해지는 것이다. 이러한 변모는 사도세자와 관련된 또 다른 차별성과 함께 한 단계 더 나아가게 되는데, 그것은 ‘굿’이라는 외형을 띠고 있다.

굿은 오테석이 매우 즐겨 쓰는 소재로서, 그것이 어떤 형상으로 작품에 개입하고 의미가 확장되는가를 파악하는 것은 작품을 이해하는 중요한 열쇠가 된다. 고대의 제의 형태인 굿은 지금 이 굿에서 복락을 누리고자 하는 공동체 구성원의 염원이 표출되는 것으로, 이를 위해 무당이라는 중간적 존재를 통하여 보이지 않는 초월적 존재의 도움을 청한다. <백마강 달밤에>의 경우 굿은 명부 세계로 들어가기 위한 통과 의례일 뿐만 아니라 작품 전체를 엮어매는 구심점의 역할을 한다. 중심 인물인 할멈과 순단이 무당 모녀이고, 이들이 마을의 평안을 빌고 또 순단에게 드리워 있는 전생의 매듭을 풀어주기 위해 굿을 벌이는 이야기로 이루어져 있기 때문이다. 따라서 이 작품에서 굿은 현세에서의 복을 비는 본래적 의미 그대로 재현되고 있다.<sup>21)</sup>

<부자유친> 역시 1999년 판 처음 장면에 삽입된 부정굿으로 인해 극 전체가 한 판 벌이는 굿이라는 인상이 강하게 남는다. 부정굿은 본 굿을

21) “무속의 신은 인간에게 절대적 힘을 가지고 있다. 그러나 인간의 요구에 따라 움직이는 도구적인 존재이기도 하다. 사람들은 삶을 보호해 주는 신을 모시기 위해 굿을 한다지만 그 본디 목적은 자기에게 필요한 대로 신의 힘을 조종하려는 데 있다. 겉으로는 신에게 절대 복종하는 체 하고 두 손을 비비지만 실제로는 신을 이용해서 자기 욕구를 채우겠다는 현실적인 목적이 더 중요한 것임을 굿의 구조를 보여주고 있는 것이다.”

황루시, 『팔도 굿』, 대원사, 1989, 112면.

행하기 전에 주변을 깨끗이 하는 준비 작업으로, 본 곳에서 보다 강한 영을 불러들여서 원하는 바를 이루기 위해 주변에 흩어져 있는 온갖 잡귀를 물리치는 의식이다. 곳을 행하는 인물은 다름 아닌 세자로, 이 부정극 장면에서는 곳의 목적이 무엇인지 뚜렷하게 알 수 없다. 자신으로 인해 죽임을 당한 수많은 원혼들의 넋을 위로하기 위한 곳인지 아니면 뒤주 안에서 참혹하게 죽어 갈 자신의 넋을 위로하기 위한 곳인지 확실하게 나타나지 않는 것이다. 그런데 두 번째 삽입된 곳 장면을 통해서 우리는 이 곳이 세자 자신을 위한 것임을 알게 된다.

세자 : 저 술가지가 왜 저러구 꾸벅꾸벅 절을 하느냐.

빙애 : 바람이 제 종자를 날려서 심어 주니 그게 고마워 꾸벅꾸벅 절하지요.

세자 : 니 말이 참으로 옳다. 내가 절을 해보마. 니가 바람이 되거라.

빙애 : 바람이 분다. 바람이 불어 영천바다에 얼싸 후, 후,

세자 : 불어, 불어, 이 칼. 이 칼로 내 등을 치거라.

빙애가 즐거운 듯 세자에게 칼을 휘두른다. 세자의 몸이 소나무모양 굽는다. (284면)

병에 효험 있는 샘인 “영천” 바람이 불어와 그 덕택에 자신의 병이 나아지기를 그래서 삼백 년 종사 있게 되기를 소망하는 세자의 간절한 마음은 이 장면에서 역력히 드러나고 있다. 현실 세계에서 도저히 극복할 수 없는 운명인 영조에게 대항하기 위해 보이지 않는 초월적 존재의 도움을 청하는 이 곳은 다름 아닌 자신의 비극적 운명에 대한 세자의 처절한 몸부림인 것이다. 곳판이 벌어지면 현실 세계와 비현실 세계의 분리는 무의미한 것이 되고 만다. 이 두 세계를 갈라놓았던 죽음의 의미가 변화된 이상, 죽음은 더 이상 끝이 아니라 또 다른 삶의 형태로 인식되는 것이다. 따라서 죽음으로 가는 길은 새로운 세계로 진입하는 통행로일 뿐이다. 이러한 인식의 변화를 통하여 세자는 자신의 죽음을 재촉하는

영조 앞에서 담담하게 뒤주 안으로 들어갈 수 있게 되는 것이다.

영조가 이 작품을 운명 비극으로 이해할 수 있게 하는데 결정적인 역할을 제공하고 있다면, 굿은 이러한 운명에 대해 적극적으로 대응하는 세자의 몸부림을 나타내기 위해, 그리고 죽음에 대한 인식 변화를 가져오기 위해 설정된 장치라고 할 수 있다. 사도세자는 자신의 죽음을 처음부터 예정된 운명으로 감지한다. 그 앞에서 그가 할 수 있는 최선의 길은 죽음의 비극성을 초월하여 자신의 운명을 담담하게 맞이하는 것뿐이다. 굿 장면 삽입으로 인한 효과는 이처럼 세자의 능동적 역할과 함께 우리에게 삶과 죽음에 대한 인식 변화를 수반함으로써 하나의 역사라는 개별성에서 인간 본성과 관련된 보편성으로의 이행을 가능하게 해 준다.

#### 4. 결론 : 역사에서 보편성으로의 이행

지금까지 우리는 오태석 희곡 <부자유친>의 극 구조를 살펴보았다. 그 결과 우리는 다음과 같은 사실을 알 수 있었다. 극의 시간과 공간은 우리가 살고 있는 3차원의 세계를 벗어나서 그 의미가 초 논리의 거역할 수 없는 속명으로서 설정되었으며, 이것은 작품 속에서 사도세자에 대한 영조의 절대 권위로 나타나고 있었다. 혜경궁 홍씨와 선희궁 그리고 1999년 판의 정순 왕후 등과 같은 인물 역시 사건 전개에 있어 주도적인 역할을 담당하는 대신, 이러한 영조의 속성을 부각시키기 위한 상황 설정의 의미로 존재하고 있었다. 또한 극에 삽입된 굿 장면은 자신의 비극적 운명에 대항하는 세자의 처절한 몸부림이자 죽음에 대한 인식의 변화를 열어주는 장으로서 기능하였다.

긴장과 이완의 반복으로 이루어지는 산대 구조의 특징은 <부자유친>에서도 잘 드러나고 있다. 영조와 세자의 광기가 서로 팽팽하게 대립하는가 하면 어느새 난장판 같은 춤이 벌어져 그 긴장감은 해소된다. 또 세

자의 고통이 극에 달하여 폭발할 것 같다가도 곧 장난스런 놀음판이 이어진다. 웃음과 눈물, 공포와 즐거움과 같이 서로 상반되는 감정이 교차하면서 무대는 관객들을 긴장 속으로 몰아가기도 하고, 그런가 하면 때로는 함께 웃고 즐기자고 권유하기도 한다. 이처럼 대립되는 시각이 교차 반복되는 시공간의 무대를 사도세자와 함께 누비다 보면, 어느 새 죽음에 대한 두려움은 사라지고 삶과 죽음에 대한 우리의 인식은 변화되어 있다. 이제 사도세자와 영조라는 특정 인물이 지니는 속성은 우리 내면의 그것들과 일치하고, 역사는 본래의 고유성을 벗어나 보편성을 획득하게 되는 것이다.

<부자유친>은 단순히 역사적 사실을 재해석하는 것이 아니라, 이처럼 산대놀이의 정신을 빌어 거대한 운명 앞에 놓인 인간 조건, 또는 인간 본성에 관한 인식의 변화를 추구하고 있다. 오태석에게 있어서 역사는 이처럼 지나간 과거의 것이 아니라 우리의 삶 속에서 끊임없이 반복 재생산되는 전형의 모범인 것이다.

## 참고 문헌

### 1. 기본 자료

- 오태석, 《오태석 희곡집 1-백마강 달밤에》, 평민사, 1994.  
——, 《오태석 희곡집 2-심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》, 평민사, 1994.  
——, 《오태석 희곡집 4-도라지》, 평민사, 1994.  
——, 《오태석 희곡집 5-천년의 수인》, 평민사, 2000.

### 2. 참고 자료

- 김명화, 「오태석 희곡의 공간 연구-모더니티의 관점에서 바라본 달핍과 열림의

- 세계], 중앙대 박사학위 논문, 2000.
- 김민정, 「설화 소재 희곡의 부자갈등 구조 연구, 이화여대 석사학위논문, 1995.
- 김방옥, 『열린 연극의 미학 - 전통극에서 포스트모더니즘까지』, 문예마당, 1997.
- 김용수, 「오태석 연극에 나타난 과거혼의 구조와 이중적 정서의 구조」, 『한국연극학』 11호, 한국연극학회.
- 김용수, 『조선조 여류문학연구』, 혜진서관, 1990.
- 김현정, 「오태석 희곡에 나타난 서술적 화자 연구」, 이화여대 석사학위 논문, 1996.
- 명인서 외, 『오태석의 연극세계』, 현대미학사, 1995.
- 배남옥, 「오태석 희곡의 공간 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1987.
- 백로라, 「오태석 희곡 <자전기>연구」, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회.
- , 「1960년대 오태석 희곡 연구」, 『한국연극연구』 제2집, 한국연극사학회.
- 양혜숙, 「오태석론」 『한국 현역 극작가론』, 예니, 1987.
- 오태석, 《복이 올릴 때》, 오태석 산문집, 경미문화사, 1978.
- 이금희, 『한중록』, 한국궁중문학연구①, 국학자료원, 2001.
- 이신정, 「오태석 극에 나타난 관객인식 연구-텍스트 분석을 중심으로」, 이화여대 석사학위논문, 1998.
- 장성희, 「오태석 연극에 나타난 전통극의 놀이성 연구-《심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가》를 중심으로」, 중앙대 석사학위논문, 1996.
- 장혜전, 「현대 희곡의 소재변용에 관한 연구-호동설화와 세조의 왕위찬탈을 소재로 한 희곡을 중심으로」, 이화여대 박사학위논문, 1988.
- 정우숙, 「1960~70년대 한국 희곡의 비사실주의적 전개 양상」, 이화여대 박사학위논문, 1997.
- 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1979.
- 황루시, 『팔도굿』, 대원사, 1996.

■ Abstract

## The effect of the dramatic structure in 〈Busayuchin〉(부자유친)

Park, Mi-ri

We learned about the dramatic structure of O Tae-Sok's drama, 〈Busayuchin〉 which is the real story of the Prince Sado and his father Yongjo the King of the Chosun Dynasty. For decision, we can know the facts beside. The drama's time and space are out of the three dimensions where we are living on now, so the signification of this drama is like an absolute destiny. And this is signifying about the dignity of Yongjo toward the prince Sado. The characters like the prince's wife Mme Hong of Hyekyung-gung, his mother Sonhi-gung and the Queen Jongsun in the drama of 1999's also exist to emphasize that of Yongjo. The scene of exorcism that takes a place in that of 1999's, is signifying the prince's last violent action and the change of recognition about the death.

The trait as the repetition of tension and relaxation in the structure of Korean medieval masked drama are well shown in 〈Busayuchin〉, too. When the madness of Yongjo and the Prince is standing face to face, the next thing they do is dancing crazily so all the fears disappear. Also even though the Prince's pain is almost exploding, soon they begin to play out of pure mischief. When the opposite feelings like smile and tears, and fears and happiness cross to each other, the stage sometimes make the spectators afraid and sometimes canvass them to laugh and enjoy.

If we go around the stage of time space with the Prince Sado, suddenly we find ourselves not afraid about the death and the changed recognition of life and death. Now the character of specific people, the Prince Sado and Yongjo, is as same as the character

we have in our mind so history gets out of original trait of character, and instead the particularity finally obtains the universality. History is not a passed one but a typical model of constant reproduction for the dramatist O Tae-Sok.

주제어 : 산대놀이, 역사적 소재, 극 구조, 운명비극, 곳