

한국 현대시극의 가능성 연구

—문정희 시극을 중심으로

이원희(전주교대)*

〈목 차〉

1. 서론
2. 본론
3. 결론

1. 서론

우리에게 시극이라는 용어는 여전히 낯설다. 현장에서 시극 창작이 활발하게 이루어지지 않는 편이고, 학술적으로도 외국에 비해 관심이 낮다. 이에 따라 시극이 무대공연으로 이어지는 현상도 드물다. 그러나 우리에게 시극이 없는 건 아니다. 1918년에 발표된 오천석의 <초춘의 비애>를 시발점으로¹⁾ 한 시극은 1920년대에 들어서 박종화의 <죽음보다 압혹>와 오천석의 <인류의 여로>를 비롯해 다수 작품들이 각종 문예지나 잡지에 실렸다.²⁾ 그후 1960

* 이 논문은 2011년도 정부재원(교육과학기술부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음.[NRF-2011-35C-A00384]

1) 한국 시극에 대해 언급한 저서는 서연호의 『한국근대희곡사연구』(1982), 김용락의 『현대희곡론』(1983), 민병욱의 『한국근대희곡론』(1997) 등이 있다. 이 가운데 서연호는 오천석의 <초춘의 비애>가 '시극에 대한 의식을 가지고 창작에 임하였다는 것은 획기적인 사실'이라고 언급하면서 오천석의 이 작품을 시극의 선구적인 작품임을 암시한 바 있다.

년대에 이르러 장호와 최일수 등을 중심으로 한 ‘시극동인회’가 결성되면서 시극에 대해 본격적인 관심을 갖게 된다.³⁾ 1980년대에는 강우식, 정진규, 김후란 등이 ‘시의 무대화’를 강조하며 시극의 부활을 위해 이론과 창작 분야에서 노력하였다.

최초의 시극인 오천석의 작품이 1918년에 발표된 사실을 볼 때, 한국 시극의 역사는 우리 근대문학으로서의 시나 소설과 거의 동시대적인 출발을 보인다. 그럼에도 불구하고 시극은 다른 장르에 비해 활발하지 못하며 그 성과 역시 미미하다 하지 않을 수 없다. 이는 시극에 대한 관심이 부족해서도 그러하겠지만, 무엇보다도 시극에 대한 개념인식의 결여, 시와 극의 결합체로서의 시극의 존재성에 대한 불안정성으로 인한 기피, 공연으로 완성되는 시극의 특성상 창작에서 공연으로 연결되는 과정의 어려움 등이 시극활동이 부진한 이유로 추정된다.

1970년대에 시극의 창작과 공연을 성공적으로 수행한 바 있는 문정희를 주목하는 이유가 여기에 있다. 그는 진명여고 재학시절 이화여대 주최 전국 여고생 문학 콩쿠르에서 <역류>라는 희곡으로 당선된 바 있으며, 이후 시극의 개념을 정립하기 위해 꾸준히 이론서를 탐독한 시인이다.⁴⁾ 또한 희곡형식으로 70년대부터 지속적으로 시극을 창작하였고⁵⁾, 공연도 비교적 성공적이었다.⁶⁾ 그의 작품은 시인의 감수성이 연극의 역동성과 만나면서 서정과 행동, 내면과 외연이 적절하게 조화를 이루고 있다는 점에서 현대시극의 가능성을 시사해준다. 또한 ‘극적인 서사 형식과 두 인물의 갈등형식 속에 시적 긴장이 진행되는’⁷⁾ 문정희의 시적 특성 역시 시극의 가능성을 확인할 수 있는 조건 배경이 된다.

본고는 시극의 개념을 정리한 다음, 문정희의 시극 작품을 분석할 것이다.

2) 곽홍란, 『한국 현대시극의 형성과 전개양상에 관한 연구』, 영남대 박사학위논문, 2007. 34면.

3) 유민영, 『우리시대의 연극운동사』, 단국대 출판부, 1996. 318면.

4) 문정희, 문정희 시극집, 『구운몽』, 등지, 1994. 10면.

5) 1975년에 민화사에 출간한 시집 『새떼』에는 <나비의 탄생>, <달개를 가진 아내>, <봄의 장> 등 3편의 시극이 실려 있다. 이 가운데 <봄의 장>은 옴니버스 형식의 여러 장 중 그 첫장에 해당한다. 전체가 아닌 일부라는 점에서 본고에서는 논의의 대상에서 제외함을 밝힌다.

6) 문정희, 앞의 책, 11면.

7) 유시욱, 『한국현대시백년 현대시인백인』, 서강대출판부, 2008, 280-281면.

아울러 이를 근거 삼아 한국 현대시극의 가능성을 탐색할 것이다. 시극에 대한 개념 정리는 시와 희곡의 상관성을 고찰하면서 이들과는 전혀 다른 새로운 장르로서 시극 이론에 대한 접근이 될 것이다. 이는 시극의 정체성에 대한 탐색이다. 따라서 본고는 시극 용어의 개념적 정리를 우선적으로 고찰할 것이다. 시극과 극시가 혼용되고 있기 때문이다. 명칭은 사물과 현상의 속성을 파악하는 1차적인 준거가 된다. 동일한 대상을 시극과 극시라는 다른 명칭으로 향용되고 있기 때문에 이에 대한 설득력 있는 개념적 정리가 시급하다.

1970년대부터 지속적으로 시극을 발표하고 성공적으로 공연한 바 있는 문정희의 개별 시극작품의 특성을 시극의 원리적 특성에 견주어가면서 밝힐 것이다. 시인의 시극작품이 공연에 성공했다는 점은 여러 면에서 시사하는 바 크다. 우선 시극의 내질을 이루는 연극세계가 시적 사유와 정신으로 구축되었다는 점이다. 이는 화자의 목소리만으로 시적 세계가 연극적으로 구현되지 않았다는 의미다. 인물과 상황이 극적으로 설정되고 서사의 배열인 구조 또한 효과적인 전달을 위해 극적 형태로 구축되었으며, 인물들의 대사를 다양한 발화 방식으로 변화시킴으로써 시적 분위기를 조성하고 있다. 또한 시가 지니는 고유한 시적 은유와 율격을 효과적으로 사용한 점도 문정희 시극의 특성이다.

이런 점에서 문정희의 시극작품을 주목, <나비의 탄생>, <날개를 가진 아내>, <도미>를 대상으로 논의하고자 한다. 작품의 의미구현방식으로써 형식적 특성을 밝히고 이것이 시극의 논리와 어떤 상관성을 갖는지를 고찰할 것이다. 또한 문정희의 시극적 특성을 통해 현대시극의 가능성을 전망해보고자 한다.

2. 본론

2.1. 시극의 개념

현대시극의 대두는 T.S. 엘리엇의 영향이 크다.⁸⁾ 엘리엇의 시극개념에서

8) T. S 엘리엇은 '사회적으로 가장 유용한 시는 현존하는 모든 계층의 대중들의 취미에 영향을 주어야하며 시의 이상적 매체요, 시의 사회적 유용성의 가장 직접적 수단은 극장이라고 말한 바 있다.

전대웅, 『T. S 엘리엇의 시극』, 『논문집』 제36집, 대구효성가톨릭대, 1988. 92면 재인용.

시가 음악성에 기초한 장르라는 점이 논리의 출발점이 된다. 그는 이어 모든 문학형식 속에서 극은 한 완전하고 질서있게 세계를 재창조하는데 최대의 능력으로 가진 것⁹⁾이라고 믿고 시의 극적 형식을 발전시켰다. 이런 의미에서 T.S. 엘리엇은 산문중심의 근대극에 대한 반성으로 시극운동을 전개한 대표적인 인물이다. 그는 산문으로 주도된 근대 사실주의극에서 벗어난 새로운 형태로써 시극을 주장하였다. 현대 문명비판적인 그의 시가 보다 많은 대중들에게 전달되기 위해서는 시와 연극의 결합 즉 시극이 가장 적절한 도구라고 간주한 결과였다. 그에 따르면, 연극은 단순한 사람에게는 이야기 전개에 대한 호기심을 주고, 그들보다 더 사려가 있는 관객에게는 인물과 인물간의 갈등에서 재미를 느끼게 한다는 것이다. 또한 문학적인 관객은 언어 구사의 묘미를 알게 하고, 음악적인 관객은 리듬을 즐기게 하며, 감수성과 인식능력이 있는 관객에게는 작품이 차츰 드러나는 데에서 의미를 찾게 해주는 다층적인 효용성을 지닌다는 것이다.¹⁰⁾ 이 같은 논리를 기반으로 그는 실제 시극작품을 창작하고 공연함으로써 시극운동에 박차를 가했다. 그의 시극 이론은 오늘날 미국과 유럽 연극계에서 여전히 주목받고 있다.

그러나 시극과 극시라는 말이 동일하게 사용됨으로써 개념이 혼란스럽다. 엘리엇은 시극이란 용어를 사용하고 있지만 희곡과 연극 이론서에서는 극시라는 용어가 태반이다. 고대 희랍극 이후 셰익스피어, 예이츠, 존 드라이던, 장쾅또 등 서구 작가들의 작품을 극시로 명명하는 것이 그 실례다. 하지만 시극은 희곡의 한 갈래인 반면, 극시는 서정시, 서사시와 더불어 시의 하위갈래에 포함되기 때문에 시극과 극시는 각각 희곡과 서정장르의 하위갈래로 분류되어야 한다.

이런 점에서, 시극(poetic drama)과 극시(dramatic poem)는 근본적으로 그 종이 다르다. 명칭을 따져 볼 때 시극은 시로 된 극이고, 극시는 극형식을 띤 시다. 따라서 시극은 극의 한 형태이고 극시는 시의 한 형태이다. 이는 서정시, 서사시 등과 마찬가지로 시의 하위갈래 중에 극시라는 형태의 시인 것이다.¹¹⁾ 서정성이 있는 시를 서정시, 서사성이 있는 시를 서사시라고 하듯, 극시

9) 전대용, 앞의 글, 96면 재인용.

10) 정진규, 「시극의 본질과 그 현장」, 『한국연극』, 1980.5., 70면 재인용.

11) 크루저에 따르면, 근대 이후 시의 주요 유형은 민요, 극의 시(dramatic poem), 서정시, 서술

는 극성이 있는 시를 지칭하는 게 사리에 맞다. 요컨대 극시는 시의 한 갈래인 것이다. 반면에 시극은 시 혹은 시적 대사를 포함, 인물과 상황설정 및 구조를 희곡형식으로 표현하며 전체적으로 시적인 정조를 보이는 장르이다. 연극을 지향하는 시적 희곡인 시극은 극의 하위갈래이므로 결국 주체가 다르다. 다시 말해 시극은 희곡이 주체가 되는 반면 극시는 시가 주체인 셈이다. 이처럼 시극과 극시는 주체가 각각 희곡과 시이기 때문에 그 성격도 다를 수밖에 없다. 희곡이 주체가 되는 시극이 공연성을 지향한다면, 극시는 문학성이 우선시 된다. 그럼에도 시극과 극시를 동일시하거나¹²⁾ 혼용함으로써 시극의 개념이 혼란스럽게 사용되고 있다. 그런가 하면 시극과 극시의 변별적 의미차이를 생략한 채 두루뭉수리하게 사용된 경우도 있으며¹³⁾, 심지어는 시극이나 극시를 동일한 운문극의 개념으로 보는 경우도 있다.

시극에서는 대사가 운문으로 씌여지는데 영국에서는 보통 무운시다. 그러나 왕정복고시대의 거의 모든 영웅극은 영웅시체 이행연구(둘씩 각운을 이루는 약강오음보 시행)으로 되어 있다.¹⁴⁾

에이브럼즈는 서구시의 역사적 배경에 기대어 시극을 정의하고 있다. 그러나 대사가 운문으로 씌여졌다고 해서 모두 시극이라고 할 수는 없다.¹⁵⁾ 엘리엇의 말대로 시극이란 시적인 대사가 극적 형식으로 구성되어야 하기 때문이다.¹⁶⁾ 여기서 극적이라는 용어는 상황, 반응, 긴장, 구체성, 제시(presentation)

시(narrative poem 또는 서사시) 등으로 나누고, '극의 시'를 연극이나 소설에 가까운 단순한 이야기이면서 보다 극적인 시 양식으로 보고 있다.

J.R. 크루저(권종준 역), 『시의 요소』, 학문사, 1987.

신 진, 『한국시의 이론』, 산지니, 2012. 313-314면.

12) 테리 호즈슨은 그의 책에서 극시와 시극을 동일 개념으로 언급하고 있다.

테리 호즈슨(이기우 번역 감수), 『연극용어사전』, 한국문화사, 1998.

13) 테리 호즈슨, 앞의 책.

14) M.H. 에이브럼즈(최상규 역), 『문학용어사전』, 대방출판사, 1987.

15) 웹스터 사전 역시 시극(poetic drama)과 운문극(verse drama)을 동일개념으로 설명하고 있다.

『Webster's English-Korean Dictionary』, 동아문예, 1987. 429면.

16) 서수철, 『T.S. 엘리엇의 시극에 관한 고찰』, 『논문집』, 제8집, 부산대학교 사범대학, 1980.12. 62면 인용.

등과¹⁷⁾ 아주 긴밀한 연관성이 있다. 따라서 시극의 성립조건은 운문이나 산문이나 하는 대사의 문제만이 아니라, 작품 속에 극적 형식이 내재되어 있어야 한다. 왜냐하면 시극은 시의 실험적 한 형식이라기보다는 희곡의 새로운 글쓰기 형태이므로 희곡적인 요건을 구비하는 것은 당연하기 때문이다. 또한 시극의 최종목표는 공연에 있기 때문에 극적 형식과 요건을 갖추는 건 필연적이다.

한편, 웹스터 사전¹⁸⁾에 등재된 시극과 극시의 개념 역시 명쾌하지 않다. 극시의 개념을 설명하는 피정의항 내용 대신 화살표로 시극을 가리키고 있다. 이는 결국 시극과 극시가 동일하다는 의미다.

기본적으로 희곡 혹은 극(drama)은 공연을 전제로 하는 장르일 수밖에 없다.¹⁹⁾ 즉 애초에 공연성을 담보하지 않은 시극은 시극으로서 불충분한 작품인 것이다. 따라서 시극에 관한 논의는 희곡장르인 만큼 극적인 성격과 함께 마땅히 공연성도 고려되어야 한다. 앞의 사례는 시극과 극시에 대한 변별적 의미를 정확하게 구분하지 않고 동일개념으로 보거나 애매하게 진술함으로써 두 장르의 개념은 착종된 상태를 보인다.

시극은 극시와 다르다. 시의 한 형식인 극시와 달리 시극은 시 혹은 시적 정조를 매개로 하되, 작품 전체가 갈등과 대립에 따른 파토스적 인물들이 자아내는 긴장의 상승과 하강의 극적 성격을 지니고 있어야 한다. 1960년대 ‘시극동인회’를 이끌었던 최일수의 다음의 글은 시극의 개념을 정립하는데 적절한 언급이라고 판단되어 인용한다.

시극이 극중에 시적인 요소가 있는 이른바 극시라고도 완전히 다른 성격의 새로운 장르다. (중략) 시극의 개념을 근본적으로 이야기하자면 그것은 현대사회 모든 예술의 장르와 더불어 각기 제대로의 특성이 하나의 보다 높은 종합적인 차원 위에서 형성된 예술상의 새롭고도 고차원적인 세계의 장르라는 것이다.²⁰⁾

17) S.W. Dawson(천승세), 『극과 극적 요소』, 서울대출판부, 1984. 3면.

18) 각주 15)의 책,

19) 희곡은 문학성과 함께 공연성도 지녀야 한다. 이것이 시나 소설과 달리 희곡의 독자적인 개념이다. 문학성이 뛰어나다 해도, 공연성이 부족한 희곡은 무대에 올릴 수 없다. 레제드라 마라고 불리는 읽기용 희곡작품은 극적 요건이 적절하게 구비되지 않아 공연으로 연결되지 못한 텍스트일 뿐이다. 따라서 최종적인 목표를 공연성에 두어야 함은 희곡의 운명이다.

최일수는 시극과 극시를 다르게 규정하고 시극은 단순히 시와 극의 결합이 아닌, '종합적인 차원 위에서 형성된 예술'임을 강조하고 있다.²¹⁾ 즉 희곡으로 시극을 개념화한 다음, 현대시 속에 녹아있는 여러 요소들을 융합해서 만들어 낸 것으로 파악하고 있다. 여기서 주목되는 점은 시 속에 들어있는 여러 요소들이 어느 정도 극적 특성을 지니고 있느냐의 문제다. 리듬과 율격으로 정갈하게 짜여진 대사라 할지라도 본질적으로 작품 안에 극적 상황, 극적 인물, 극적 대사가 없다면 시극으로서는 맞춤하지 않기 때문이다. 요컨대 대립과 갈등으로 고양된 파토스의 목소리를 지닌 극적 인물이 '관객의 눈앞에서 견고 말하는 문학작품'²²⁾이 곧 시극이다. 따라서 단순하게 시가 극형식을 지향했다고 해서 시극이 될 수 없다. 시극은 시²³⁾ 혹은 시적 대사의 문제가 아니라, 극적 긴장을 유발하는 극적 상황의 설정과 이를 발전시키는 전개과정이 극적 구조를 보유하고 있어야 한다. 이른바 극성 혹은 극적 성격이다. 시극은 바로 이 극성으로 구축된 희곡텍스트이다.

한편, 공연예술이 그렇듯 시극 역시 음악, 미술, 조명, 무대장치와 사물 등 다양한 비문학적인 요소들과의 협업이 절대적으로 필요하다. 일례로 조명을 들 수 있다. 공연장은 조명을 통해 활력을 얻어²⁴⁾ 비로소 살아있는 공간으로 태어난다. 이처럼 시극은 공연을 위해 복합적인 요소들이 상호 유기적인 의미망을 형성하며 협업할 때 가능하다. 그러므로 시극은 형식상 무대공연을 할 수 있도록 여러 연극적 장치를 고려해 씌여져야 한다. 그리고 이러한 모든 연극적 장치들이 시적 분위기를 조성하며 동일성의 원리를 지향하면서 서정적 세계로 관객을 유도할 때 시극은 생명가치를 창조하는 통섭의 예술이 될 수 있다. 요컨대, 시극은 시와 극이 독자적으로 지니고 있는 성격들이 화학적으로 결합된 새로운 장르인 것이다.

20) 최일수, 『현대시극과 종합예술』, 『현대문학』, 1960.1. 322면.

21) 김홍우 역시 시극을 시와 극의 상호융합에 의해 창조된 새로운 혼합장르로 보고 있다. 김홍우, 『희곡문학론』, 유림사, 1982. 179-180면.

22) M. Boulton, 『The anatomy of drama』, printed in Great Britain by J.J. press, 1988. P.3.

23) 서정장르로서 시는 원래 동일성의 원리에 의해 구축된다. 김준오, 『시론』, 삼지원, 2000. 39면. 그러나 극적 장르는 자아와 세계의 분열과 대립을 전제로 하기 때문에 엄밀한 의미에서 본다면, 시는 극장르와 전혀 다른 지점에 있다.

24) R. 에드먼드 존스(신일수 역), 『연극적 상상력』, 소명, 2008. 115면.

2.2. 문정희 시극의 특성

2.2.1. <나비의 탄생>

① 인물과 구조의 극적 설정

문정희의 첫 시극작품인 <나비의 탄생>은 1974년 현대문학에 발표되어 극단 여인극장에 의해 공연된 바 있다. 이 작품의 모티프는 갈라진 무덤 속으로 들어간 부인의 찢어진 옷자락이 나비가 되었다는 설화에 두고 있다. 작품의 원초적 상상력이 된 설화는 부인이 사랑하는 사람의 무덤 앞에서 슬퍼하다가 사랑하는 사람 곁으로 가기 위해 무덤 속으로 들어감으로써 죽음으로 사랑을 완성하는 내용이다. 반면에 <나비의 탄생>은 설화의 내용을 새롭게 변개시킴으로써 작가의 의도를 분명하게 드러내고 있다. 다시 말해, 사랑하는 사람이 죽자 그 슬픔을 이기지 못한 여인이 사랑하는 사람과 함께 하기 위해 죽음을 감행하는 설화와는 달리, <나비의 탄생>은 한 개인의 존재의 문제 즉 실존과 본능의 욕구를 다루고 있다. 조건과 환경으로써의 실존적 삶과, 이에 대응하며 살아가면서도 개인의 내부에 잠복된 본능욕구가 충돌하는 작품이 바로 <나비의 탄생>이다. 적대적 환경이나 인물과의 대결이 아닌 개인적 자아 내부의 문제에 시선이 맞춰진 게 이 작품의 특성이라고 할 수 있다.

그럼에도 이 작품은 극적 성격이 뚜렷하게 나타난다. 극은 주인공이 자기에게 대항하는 힘과 벌이는 싸움이며, 반대방향으로 움직이는 힘 역시 분명하게 인간의 속성을 대변하는 것²⁵⁾이어야 함을 전제할 때, 얼핏 보면 <나비의 탄생>은 뚜렷한 극성이 없는 것처럼 보인다. 하지만 내면세계의 분열은 본능자아와 현실자아의 대립으로 발생하므로, 이 역시 심리적 갈등이며 싸움이다. 계집과 나누는 주인공 여인의 대사²⁶⁾에서 이를 발견할 수 있다.

내가 죽어 저 산이 되고, 내 뼈와 살과 그리운 생각들이 녹아서 이슬을 타고
하늘로 올라, 서러운 구름 되어 세상 여기저기를 떠다니다가 어느 날 소나기

25) G. 프라이탁(임수택, 김광요 공역), 『드라마의 기법』, 청록출판사, 1992, 99-100면 참고.

26) 등장인물은 말을 통해 스스로를 표현하고 자신의 행동방향을 설정하기 때문에 대사는 등장인물들의 내면성의 표출이 된다. 질 지라르(윤학노 역), 『연극이란 무엇인가』, 고려원, 1988, 90면.

따라 다시 지상에 내려올 때 서방님 무덤으로 떨어질란다.

나는 밤의 문턱 하나도 쉽사리 넘지 못하는 인간이야. 꽃을 보면 뜨거워지고 바람이 불면 가슴이 설레는 인간일 뿐이야. 결국은 눈깜짝할 사이라고 하는 이 시공을 서투른 날개로 퍼득거리는 새일 뿐이야.²⁷⁾

여인이 죽은 자에게 시집가는 건 자의에 의해서가 아니다. 가난한 친정집의 부유를 위하고 몽달귀신이 마을에 나타나면서 가뭄이 들고 병든 처녀가 생기는 등 굶긴 일을 해소하기 위해서다. 그래서 삼년 동안 무덤 속에 있는 거짓신랑에게 치성 드리면 열너비가 세워지게 되고 마을의 세금도 면직 받을 수 있기 때문에 몽달귀신이 된 총각에게 혼인할 것을 강요받는다. 이로 보면, 죽은 자와의 혼인은 타의에 의해 강요된 여인의 희생인 셈이다.

그러나 자아의지와 상관없이 발생하는 희생적 상황은 주체의 실존적 소멸을 강요하지만 내면의식마저 소실되지는 않는다. 이를 인용 대사에 확인할 수 있다. 앞 인용 대사는 현실을 수용하는 듯한 면모를 보인다. 하지만 이 대사는 주체의 죽음 이후에나 벌어질 상황을 말하고 있다. 죽음 이후에나 현실을 받아들여야겠다는 건, 결국 현실의 문제에 주체가 단호하고 명쾌한 결론을 내리지 못하고 갈등하기 때문이다. 그 갈등의 원인이 바로 뒤의 인용 대사다. ‘꽃을 보면 뜨거워지고 바람이 불면 가슴이 설레는 인간’이란 여인 역시 본능을 지닌 존재임을 말한다. 이 지점에서 주인공인 여인은 현실과 본능욕구의 충돌로 갈등하는 극적 인물로 형상화된다.

중심인물을 이 같이 극적 인물로 형상화한 후, 극적 상황을 더욱 직절하게 드러내기 위해 주변적인 인물들을 배치함으로써 인물을 효과적으로 설정하고 있다. 특히 매파는 여인의 심리적 갈등을 행동으로 구현하기 위해 설정된 인물이다. 매파는 현실의 욕망인 동시에- 죽은 총각의 혼인을 성사시키는 중매쟁이로서의 역할- 여인의 내면의식에 자리하고 있는 또 다른 자아로 기능한다. 그런데 여인의 내면적 자아이기도 한 매파가 장님으로 형상화된 점에 주목할 때 여인의 극적 행동이 현실의 요구를 수용하기보다는 충동된 본능에 가까운 존재임을 암시하고 있다. 왜냐하면 육신의 눈이 먼 장님은 외부세계보

27) 문정희 시·시극집, 『새떼』, 민학사, 1975. 74면.

다는 자신의 내면세계의 지배를 받기 때문이다. 이 같이 주인공의 심리적 상황을 매과를 통해 가시화할 뿐 아니라 주인공의 행동적 귀결까지 암시하는 인물을 설정하고 있다.

또한 가마꾼들과 무희들의 노래와 대사는 극상황을 예고하거나 설명하기도 하고, 인물의 심리를 대변하는 일종의 코러스 기능을 수행한다. 여기에 계집과 사내는 주인공인 여인의 본능을 충동하는 인물이다. 또한 여인의 관능을 이들의 행동을 통해 시각적, 행동적으로 제시하면서 주인공의 극적 행동을 완결시키는 역할을 한다.

사내와 계집, 껴안듯하며 무덤 뒤 풀더미 속으로 몸을 눕힌다.

장승 뒤에 숨었던 여인, 무대의 중앙으로 나온다. 남녀가 사라진 풀숲쪽을 뜻깊게 바라본다.

풀더미 흔들리는 소리, 마른 풀들이 바스락이는 소리, 숨결소리, 여자의 웃음소리. 여인의 관능적인 발레, 시작되고 아름답고도 환상적인 음악 흐르는 속에……28)

본능이 작동된 여인의 행동(발레)은 사내와 계집의 관능적인 성애(性愛) 행동에 의해 유도된다. 이들의 본능적 행동에 반응하듯 여인은 관능적인 발레를 추게 되고, 결국은 장승 옆에 서있는 신랑의 환영(illusion)을 보고는 ‘육신으로 절 좀 불러’달라고 애원하기에 이른다. 그 결과 여인은 신랑과 감미로운 환상의 무언극을 한다. 음악, 조명 그리고 효과음이 이들의 무언극에 참여하면서 장면은 성애의 절정을 이룬다. 물론 이는 여인의 환영 속에서 이루어지는 극행동이다. 이 환영의 장면 직후 여인은 갈라진 무덤 속으로 들어간다. 이는 여인이 비록 환영일지라도 내면의 본능자아에 충실한 다음에야 현실을 수용함을 의미한다.

이런 점에서 <나비의 탄생>은 인간의 외부에 존재하는 삶보다는 원초적인 본능의 문제에 초점을 맞춘 작품이다.²⁹⁾ 외부의 삶이 인간 본능에 위배될 때 발생하는 심리적 균열과 갈등을 극의 ‘자극적 계기(inciting moment)’³⁰⁾로 삼

28) 문정희, 앞의 책, 79면.

29) 주인공인 여인의 반동인물로 뚜렷한 특정인물을 설정하지 않았다는 점에서도 이를 확인할 수 있다.

30) G.B. 테니슨(오인철 역), 『희곡원론』, 학연사, 1989. 45면.

고 주변적인 인물들의 행동을 통해 주인공의 심리적 변화가 피해지다가 결국 주인공은 가족과 마을의 희생자로서 현실욕구를 수용하는 서사 라인이 이 작품의 구조적 흐름이다. 즉 자극적 계기- 인물의 갈등- 인물의 변화- 인물의 행동적 결단 등으로 이어지는 서사진행과정에서 마지막에 행하는 주인공의 행동적 결단이 선행 행동들의 필연적 결과라는 점에서 유기적인 극구조의 짜임을 확인할 수 있으며 동시에 극적 성격을 뚜렷하게 반영하고 있는 구조적 특성을 보인다.

② 은유와 율격의 대사

이 작품이 시극으로서의 가치를 드러내는 1차적인 표지는 무엇보다도 인물의 대사가 합창, 독창, 대화, 소리 등 다양한 발화라는 점이다. 음악과 대화와 소리는 변용된 대사로서 의미전달 외에도 상상력과 감성을 자극한다. 율격을 갖춘 은유로 표현된 합창과 독창과 같은 대사 방식은 문체의 수사적 의미와 함께 음악성을 강하게 띤다. 작품에서 특히 발견되는 건 은유다. 은유는 종차를 생략한 비유법으로 원관념과 보조관념을 유사성의 원리로 연결하는 언어 표현방식이다. 희곡의 본질 가운데 하나가 관념의 구체화라고 할 때³¹⁾ 원관념은 추상성을, 보조관념은 구체성을 띠어야 극의 언어로 맞춤하다. 작품은 전체적으로 산문적 진술에 의존하고 있지만 상황에 따른 인물의 개별적인 대사가 은유화됨으로써 구체성을 확보하며 극상황에 대해 상상력을 불러일으켜 시적인 분위기를 조성한다.

오, 야생이여.
 그 무서운 불꽃이여.
 신의 손길로도 다스리지 못하는 원시림이여.
 영원히 계속되는 신과의 아픈 싸움이여.
 오히려 영혼을 치유하는 육체 속의 육체여.
 숨어있는 아름다운 배암이여.³²⁾

31) M. 예술러(원재길 역), 『드라마의 해부』, 청하, 1993. 31면.

32) 문정희, 앞의 책, 76-77면.

인용문은 극 후반부에서 무희들이 부르는 노래다. 여기서 원관념은 ‘육체 속의 육체’라는 표현에서 짐작할 수 있듯이 성애적 관능이다. 관능이라는 추상적 원관념이 야생, 불꽃, 원시림, 싸움, 육체, 배암 등 구체성을 띠는 보조관념으로 연결되면서 관념의 구체화를 꾀하고 있다. 무대에서 생생하게 현재화된 행동으로 드러나는 연극공연용 글쓰기가 희곡임을 감안할 때 구체성을 띠는 대사는 극상황을 감각적으로 제시하는 효과가 있음은 말할 나위 없다.

한편, 율격(meter)을 볼 때 전체적으로 3음보 율격의 기초를 보인다. 즉 ‘그/무서운/불꽃이여//신의 손길로도/다스리지 못하는/원시림이여//영원히 계속되는/신과의/아픈 싸움이여//오히려/영혼을 치유하는/육체 속의 육체여//숨어있는/아름다운/배암이여’로 소리마디가 나뉘어진다. 3음보 율격은 민요나 고려가요 ‘가시리’와 ‘청산별곡’에서 볼 수 있듯이 우리 고전시가의 오래된 전통 율격형식이다. 이 같이 대사를 전통 리듬형식으로 배열함으로써 시극의 음악성을 높이고 극적 상황을 청각적으로 편안하게 받아들일 수 있어 시적 정조를 경험케 하는 효과가 있다.

③ 다양한 극적 장치와 몽환적 분위기

<나비의 탄생>은 실재와 환상이라는 이원적 구조로 짜여졌다. 실재는 주인공 여인이 무덤 속의 총각에게 시집가는 사건, 그 과정에서 갈등하는 모습 그리고 자신이 무덤 속으로 들어가는 장면을 이룬다. 반면에 환상은 사내와 계집이 성애적인 행동을 할 때 장승 옆에서 신랑의 환영을 만나 대화하는 장면이다. 여인이 무덤 속으로 들어가는 행동으로 종료되는 극적 상황은 바로 이 환상장면이 매개됨으로써 가능하다. 따라서 환상장면은 구조상 매우 중요한 의미를 지닌다.

환상(fantasy)는 어원상 ‘보이지 않는 것을 보이게 하는 것’이라는 의미를 갖는다고 한다. 작가가 굳이 환상장면을 도입한 이유는 인물의 내적 욕구를 관객에게 시각적으로 보여주기 위해서다. 이는 희곡의 본질이 ‘행동’³³⁾에 있음을 인지한 극작술이라 할 수 있다. 또한 구조적인 측면에서 이 환상장면은 극을 마무리 짓는 주인공의 행동에 개연성을 부여한다. 주인공의 갈등의 씨앗

33) G.B. 테니스, 앞의 책, 35면.

인 본능욕구를 해결하는 지점이 바로 환상장면이기 때문이다. 이처럼 환상장면은 ‘까닭 없는 부수물’(gratuitous addition)³⁴⁾이 아니라 극의 전개상 매우 중요한 의미를 지닌 전략적인 설정이다.

한편, 다양한 효과음과 음악의 활용도 주목된다. 이러한 장치는 공연성을 높이는데 기여하기 때문이다. ‘바람소리, 염불같은 느린 음악, 회오리바람, 신비한 음악, 환상적 음악, 주술적 음악, 승냥이 울음소리, 희망차고 아름다운 음악’ 등 음악과 효과음이 상황을 적절하게 제시하는데 일조한다. 음악과 효과음은 청각적 기호가 되어 때로는 은유적 암시로, 때로는 직접적 감각으로 극 상황을 전달한다.

그런가 하면 발레, 무언극, 합창, 독창, 소리³⁵⁾, 대사, 독백 등 다양한 극적 장치도 동원되고 있다. 이들이 서로 조화를 이루면서 앙상블 장면을 연출함으로써 극상황을 입체적이며 다중적으로 제시하는데 기여한다. 이는 하나의 기호로서 극상황을 다채로운 방식으로 제시하기 때문에 분위기와 시적 암시를 조성한다.

사내와 계집 껴안듯하며 무덤 뒤 풀더미 속으로 몸을 눕힌다. (중략)
풀더미 흔들리는 소리, 마른 풀들이 바스락이는 소리, 숨결소리, 여자의 웃음소리.
여인의 관능적인 발레, 시작되고 아름답고도 환상적인 음악 흐르는 속에……³⁶⁾

인용문은 결말부인 3경으로 치닫는 2경의 끝부분의 일부다. 관객의 시선에서 사라진 사내와 계집의 행동이 무대 밖 소리로 나오는 동시에 무대 위에서는 여인이 발레를 춘다. 무대 안팎의 상황이 효과음과 발레로 겹치면서 시청각 감각과 상상력을 자극한다. 이러한 극작술은 작품의 여러 곳에서 발견할 수 있다. 가령, 달빛 아래서 여인이 장승을 끌어안는 행동이 효과음과 행동을 통해 의미화되면서 몽환적 분위기를 자아낸다. 이처럼 상징적 행동과 조명, 다양한 대사 방식, 무대 밖 소리와 춤, 여러 효과음들이 중층적으로 섞이면서

34) N. 프라이(임철규 역), 『비평의 해부』, 한길사, 1982. 245면.

35) 인물이 대사없이 행동하는 장면에서 무대 밖에서 나오는 소리다. 이는 영화에서 보이스 오버(voice over)와 동일하다. 관객은 소리와 행동이 분리된 장면에서 청각과 시각을 조합하며 상상력을 경험한다.

36) 문정희, 앞의 책, 73면.

장면의 메시지를 극대화하며 분위기를 몽환적인 세계로 이끈다.

2.2.2. <날개를 가진 아내>

① 압축서사³⁷⁾와 주동인물과 반동인물의 대립

‘나무꾼과 선녀’ 설화에서 모티프를 취한 이 작품은 4장으로 구성되었다. <나비의 탄생>과 달리, 등장인물 사이에 뚜렷한 대립과 갈등이 나타난다는 점에서 이 작품은 보다 역동적인 스토리 라인을 보이고 있다. 선녀는 남편이 된 나무꾼이 그녀의 날개옷을 감추는 바람에 고향인 하늘로 돌아가지 못한다. 날개옷의 분실은 선녀에게는 고단한 운명의 시작이다. 선녀의 날개옷을 되찾으려는 의지와 이를 끝까지 감추려는 나무꾼과의 대립이 작품의 긴장을 형성한다. 따라서 날개옷은 작품에서 가장 중추적 관심³⁸⁾이 된다. 하지만 날개옷은 외연적인 의미 자체가 아니다. 선녀에게 날개옷은 자유의지 혹은 본연의 ‘나’와 심리적 등가물이기 때문에 일종의 은유적 속성을 띤다. 따라서 이 작품은 외부의 힘에 의해 자유의지나 본연의 ‘나’를 상실한 인물이 이를 회복하려는 의지와 갈망의 욕구가 극의 집중도를 꺾하고 있다. 관객은 인물의 갈망의 실현 여부에 관심을 두고 관극할 수밖에 없기 때문이다.

그런데 이 작품은 소재원천을 옛 설화에 두고 있지만 탈시간성을 지향한다. 작가 노트에서 작가는 소재원천에 구속되지 않고 현대적인 해석이 된 공연이기를 희망한다고 피력했다. 즉 작가는 나무꾼을 평범한 도시 근로자로, 선녀는 지적 소양을 지닌 여성이길 바란다. 설화에서 차용한 소재에 현대적 의미를 부여하기 위해서는 작가가 작품화 과정에서 해석적 편향을 폭넓게 해야 가능하다.³⁹⁾ 요컨대 작가의 의도가 극작술에서 확인될 때 수용자가 용인할 수 있다.

이러한 시각에서 접근할 때 작품의 극상황 이전의 서사를 인물의 대사를

37) 압축서사는 작품의 개시 전 상황을 인물의 대사를 통해 제시함으로써 작품의 서사를 압축하는 것을 의미한다.

38) S.W.Dawson, 앞의 책, 51-53면.

39) 작품이 특정 인물의 특정 상황을 다루고 있는 특수하고 개별적이며 구체적인 이야기지만, 보편적인 의미로 해석이 되려면 은유나 상징, 알레고리와 같은 문학적 장치를 활용할 때 가능하다.

통해 일종의 플래시백 기법⁴⁰⁾으로 사용한 압축서사, 뚜렷한 대립인물 설정, 은유와 알레고리 기법 활동 등은 작가의 의도를 구현하기 위한 장치다. 설화 내용 가운데 가장 핵심적인 장면만을 추려 극적 서사로 재구성하거나, 과거의 일을 한 인물의 대사로 압축해서 제시하는 압축서사는 집중력을 조성하고 작품의 밀도를 높이는데 기여한다. 예컨대, 작품의 갈등 요인인 선녀의 날개옷 분실 경위가 인물의 대사로 회상됨으로써 극이 개시되기 이전의 상황을 전사(前史)로 처리하고 있다. 15년 전 날개옷을 잃고 남편과 산 선녀가 잃어버린 날개옷을 상기하는 장면이 이 작품의 첫 상황이다. 바람에 무대로 쓸려 들어오는 낙엽을 본 선녀는 하늘의 아버지가 소식을 묻는 것으로 생각하며 하늘을 그리워한다. 날개옷을 찾으려는 선녀와 이를 감추는 나무꾼과의 갈등 국면이 조성되면서 극상황은 대립의 긴장에 놓인다.

선녀가 날개옷을 두고 하는 대사들을 볼 때⁴¹⁾ 날개옷은 타자의 힘에 의해 상실된 자유의지 혹은 본래의 자아 등으로 해석이 가능하다. 이런 점에서 이 작품은 설화에 국한되지 않고 해석의 지평이 확대된다. 즉 타자로 말미암아 상실된 꿈과 본래의 자아 혹은 자유의지를 되찾고자하는 소망은 현대사회의 불특정 가정에서도 얼마든지 있을 수 있기 때문이다.

이처럼 현대적 의미로 해석의 지평을 열어놓은 <날개를 가진 아내>는 작품의 극적 의미를 높이기 위해 갈등과 대립으로 맞서는 주동인물과 반동인물을 뚜렷하게 설정하고 있다. 이들은 각자 개연성 있는 힘의 논리를 지닌다는 점에서 두 인물 사이의 맞섬은 팽팽해진다.

선녀 : 무슨 일이 있기는요. 십오년 동안이나 목과헤버린 일을 비로소 오늘
 얘기하는 것뿐이에요. 봄, 여름 동안 까맣게 잊고 있었던 저 이파리가
 이 가을에 낙엽이 되어 돌아오듯이, 나는 나의 날개옷을 되찾고 싶단

40) 플래시백(flashback)은 원래 영화 용어로, 작품이 시작되는 시점 이전에 일어난 사건들을 묘사하는 장면 혹은 하나의 기억, 몽상, 등장인물 중의 한 사람이 고백하는 형태로 나타나는 것을 말한다. 이 작품에서는 인물의 대사를 통해 과거사가 고백의 형태로 나타난다.

이형식, 『영화의 이해』, 건국대출판부, 2001. 394면.

41) '날개가 있는데도 날지 않는 것과 누구에겐가 빼앗긴 날개 때문에 날지 못하는 것과는 달라요. 날개를 잃어버리고 날지 못하는 것은 비참해요'의 선녀 대사는 '날개'의 해석 확대가 가능한 결정적 근거다.

문정희, 앞의 책, 82-83면.

말예요.

나무꾼 : 평지풍과도 분수가 있지. 그대 이제와서 날개옷을 찾으면 어찌겠다는 거요. 그렇지, 그건 퇴색한 낙엽에 불과한 건지도 몰라. (중략) 당신은 이미 이 지상의 한낱 지어미에 불과해. 환상은 버려요. 더구나 그것이 과거의 환상임엔 말할 것도 없지.⁴²⁾

이 같이 두 인물의 대립으로 조성된 긴장은 과연 어느 쪽이 승리할 것인가라는 기대감을 높이면서 흥미와 몰입을 유발시킨다. 이들의 팽팽한 대립은 상호 입장의 차이에서 기인하는 바, 나무꾼은 현실 삶을 중시하는데 반해, 선녀는 내면의 자유의지를 소중히 여긴다. 나무꾼은 두 아이를 둔 지어미로 15년간 잠잠히 살아왔기 때문에 과거의 일을 떠올리는 건 환상에 불과하다고 생각한다. 그러나 선녀는 잃어버린 날개옷을 찾는 일은 잃어버린 꿈의 회복이며 일방적으로 선택되어 강요된 삶으로부터 자신의 자유의지를 되찾는 것이라고 여긴다. 두 인물의 이 같은 뚜렷한 입장 차이가 대립을 낳는데 이는 선녀가 한손의 도움으로 날개옷을 찾을 때까지 긴장은 지속된다.

이처럼 이 작품은 소재원천인 설화의 핵심 모티프인 잃어버린 날개옷을 분실된 꿈, 본래적 자아, 자유의지 등으로 해석된 결과로 씌여졌다. 아울러 시극으로서의 극적 효과를 높이기 위해 뚜렷하게 맞서는 주동인물과 반동인물로 설정하고 이들의 대결 국면으로 서사의 진행이 되도록 했다.

② 상승과 하강의 극적 구조와 은유적 상황 설정

인물의 대결 국면으로써의 서사 진행은 구조적인 면에서 상승과 하강의 곡선으로 나타난다. 이는 인물의 심리적 상황이 점차 고조되다가 문제해결 이후 갈등 상황이 풀어지는 ‘엄힘과 풀림’의 과정으로 설명된다.

이 작품에서 갈등을 유발하는 첫 요인은 ‘낙엽’이다. 말하자면 ‘낙엽’은 작품의 문제상황을 발생시키는 자극적 동기가 된다. 이를 계기로 선녀는 날개옷을 찾기자 집착하고 나무꾼과 충돌하면서 극은 상승선을 그린다. ‘상황개시와 두 인물 대립- 상황의 진전을 위한 주인공의 협력자 한손 등장- 선녀의 집착과

42) 문정희, 앞의 책, 82-83면.

한손의 결심- 한손의 도움으로 날개옷을 찾아 하늘로 오르다 추락하는 선녀'의 플롯 라인은 주요 갈등의 흐름선으로 희곡의 전형적인 4막 구조인 발단-전개-절정-결말⁴³⁾과 일치한다. 이처럼 일련의 서사를 극적형식으로 배열하고, 날개옷을 찾을 것인가라는 중추적 관심을 설정함으로써 집중력을 높이고 긴장을 효과적으로 조성한다. 이러한 점은 상황의 극적 설정에 따른 대립인물과 극적 구조를 작가가 충분히 인식한 결과임은 말할 나위 없다.

한편, 주인공의 협력자인 한손의 도움으로 날개옷을 찾아 하늘로 오르던 선녀가 다시 추락하는 결말은 작가의 의도가 뚜렷하게 드러나는 부분이다. 앞에서 논의한 대로, 날개옷의 메타포적 의미를 생각할 때 중추적 관심인 날개옷을 되찾음은 상실된 꿈과 본래적 자아 내지는 자유의지의 회복이며 자기동일성을 갖는 일이다. 곧 파괴된 동일성의 세계의 회복이다. 그런데 날개옷을 되찾긴 하지만 하늘로 오르지 못함으로써 동일성의 세계의 실현이 현실적으로 얼마나 어려운지를 보여준다. 이런 점에서 결말은 작가의 현실관이 반영된 장면이라 할 수 있다.

산문적 진술을 구사하고 있지만 이 작품은 대사와 상황을 은유로 설정함으로써 시적 의장(device)을 사용하고 있다. 가령, '낙엽'은 주인공의 중추적 관심이 되는 날개옷을 떠올리게 하는 모티브이자, 하늘의 소식이요, 시간의 경과 등을 의미한다. 그런가 하면, 날개옷은 타자에 의해 상실된 꿈, 본래적 자아, 자유의지 혹은 '눈부신 꿈' 등의 의미를 함유한다. 또한 신체 기능의 상실이라는 면에서 절름발이 한손은 날개옷을 잃어버려 자유롭지 못한 선녀와 동일시된다. 뱀에 물려 치명적으로 손상을 입은 한손은 나무꾼에게 감금된 선녀의 이미지와 교차되고, 한손이 자기를 문 독사를 죽이지 않고 용서하듯이, 선녀 역시 나무꾼을 용서하며 15년간 살아온 것과 이미지가 중첩된다. 결국 주인공 선녀 그리고 협력자 한손의 삶은 상호 유사한 이미지를 띠면서 의미중첩의 상황을 연출한다. 그러나 무엇보다도 이 작품이 알레고리적 속성을 띠는 것은 나무꾼이 선녀의 자유의지를 박탈하고 강제적인 삶을 강요하듯이, 현대 사회를 살아가는 왜곡된 부부관계를 선녀와 나무꾼에게 투사시키고 있다는

43) 아리스토텔레스는 처음, 중간, 끝의 3막 구조를 설명하나, 프라이탁은 스페인 연극을 모델로 5막 구조의 유형을 도출하였다. 발단, 전개, 위기, 절정, 결말에서 절정부분에 위기를 포함시켜 4막 구조의 형식을 띠기도 한다.

점이다.

은유나 알레고리는 직접적인 언술을 회피하고 2차 의미를 생산하는 내포와 함축의 시적 언어이다. 산문적 진술로 대화가 진행되지만 대사에서 중요한 의미를 갖는 인물과 행동은 이와 같이 은유라는 시적 언어를 활용함으로써 시적 분위기를 조성하고 있다. 따라서 이 작품은 산문적 진술이 두드러지지만 중요한 모티브가 되는 날개옷과 인물 등이 시적 은유의 의미를 강력하게 내포하고 있다는 점에서 산문적 시극의 형태를 보인다.

③ 극적 효과를 높이는 방백과 독백

대사의 한 종류로써 방백과 독백은 극적 효과를 꾀하는 또 하나의 수단이다. 인물끼리 주고받는 대화와 마찬가지로 방백이나 독백은 극적 상황에 대한 주체의 심리적 상황을 드러내기 때문이다. 독백은 특히 줄거리 진행을 정지시키고 말하는 사람으로 하여금 듣는 사람과 의미있는 방식으로 마주하게 하기 때문에 사전에 자극된 긴장, 즉 한쪽 혹은 양쪽 줄거리의 결정적인 계기를 필요로 한다.⁴⁴⁾ 여기서 ‘사전에 자극된 긴장’이란 극의 중심서사인 중추적 관심을 말한다.

이 작품에서 독백은 선녀 2회(1장), 나무꾼 3회(3장, 4장) 등 총 다섯 번 나오는 반면, 방백은 1장에서 선녀의 그것 하나가 있다. 1장에서 선녀의 독백은 낙엽을 보고 하늘에 오르고 싶은 욕망과 날개옷에 대한 궁금함을 토로하고, 이어 날개옷을 잃던 과거사가 회상적 독백으로 이루어진다. 회상적 독백은 소재원천인 설화의 발단부분을 압축한 것으로써 극의 현재상황이 발생할 수밖에 없었던 개연성을 확보하는데 기여한다. 이는 ‘사전에 자극된 긴장’을 조성하고 향후 인물 행동의 추이 양상을 주목하게 하는 기능을 한다. 반면에 나무꾼의 독백은 3장에서 ‘모든 게 신의 계시에 따라 필연적으로 이루어진 것’인데 이제 와서 선녀가 날개옷을 새삼스럽게 찾는 것에 대해 불만을 토로하다가 숨겨놓은 날개옷을 확인하고는 안도한다. 그러나 ‘건방진 계집’이라며 선녀에 대한 중요성을 보이며 감정이 고조되면서 4장에서는 찾은 날개옷과 함께 사라진 선녀에게 ‘선녀가 아닌 악마’였다며 절규한다.

44) G. 프라이탁, 앞의 책, 201면.

한편, 유일하게 나오는 선녀의 1장 방백은 나무꾼의 생각을 부정하는 선녀의 언술이다. 이는 대화 상대인 나무꾼 외에는 무대에 다른 인물이 없는 상태에서 홀로 중얼거리는 대사로 선녀의 마음을 관객에게 전달하는 동시에 나무꾼과의 대화를 중단함으로써 그의 생각에 동의할 수 없음을 의도적으로 드러내는 대사 처리라 할 수 있다. 이처럼 독백이나 방백은 서사 진행을 중단시키는 대신 외적 서사에 대한 인물의 심리를 내면화된 목소리로 제시함으로써 극상황을 서정적으로 끌어올리고 있다.

2.2.3. <도미>⁴⁵⁾

'80년대 중반 극단 가교에 의해 명동에 있는 페아트르 추에 의해 공연되었고, 그후 동승동 문예회관 소극장에서 앵콜 공연⁴⁶⁾된 이 작품은 <삼국유사>에 나오는 도미-아랑 이야기를 소재로 삼았다. 왕으로 말미암아 힘없는 백성이 피해를 보는 소재의 내용을 빌어 작가는 권력의 폭력성을 고발한다. 이러한 점에서 본다면 이 작품은 발표 당시의 시대상황을 어느 정도 반영하고 있다.

① 비유적 대사와 변용된 대화

<도미>의 시극적 특성은 무엇보다도 비유적인 대사에서 찾을 수 있다. 비유적 대사는 관객에게 상상력을 자극하며, 작품을 시적 세계로 유도하는데 효과적이다. 또한 한 사물이 다른 사물로 전이됨으로써 이미지⁴⁷⁾를 생산하기에 상황을 시각적으로 제시한다.

아랑 : 오호, 됐어요. 도미, 이젠 됐어요. 정말 아름다운 순간이에요. 아니, 이를 어찌나. 아랑의 연이 실을 버리고 달아나고 있습니다.

도미 : 어디 봅시다. 별이 되고 싶은가보요.

아랑 : 별은 싫어요. 너무 멀고 외로워서 싫어요.

45) 문정희, 『구운몽』, 동지, 1994.

46) 문정희, 앞의 책, 머리말 인용.

47) T.Hawkes(심영호 역), 『은유』, 서울대출판부, 1980. 8면.

도미 : 당신처럼 아름다운 별이요.
아랑 : 아름다운 건 언제나 슬퍼요.
도미 : 그렇게 생각하면 모든 것이 슬픈 법이랴오.
아랑 : 아, 완전히 사라져 버렸어요.⁴⁸⁾

1막 1장에 나오는 이 장면은 막 신랑 신부가 된 도미와 아랑이 연 날리기를 하면서 나누는 대화다. 여기서 연은 하나의 오브제(object)⁴⁹⁾로서 단순한 소재가 아니라 무대상황에 개입하는 의미 있는 사물로 기능한다. 또한 일반적으로 소망성취를 기원하는 연 날리기는 하나의 비유적 장치로써 이들의 미래를 암시한다. 도미의 연이 아랑의 연을 따라가지 못해 ‘혼자서 울고’ 있고 아랑의 연이 ‘안타까이 기다리고 있’다가 끝내는 실을 버리고 달아나자 도미가 ‘별이 되고 싶은가 보’다는 대사는 이후의 극중 상황을 먼저 선취해서 보여주는 비유적 표현이다. 이들이 주고받는 비유적인 대사의 내용은 극이 전개되면서 실제 현실로 드러난다. 즉 개루왕의 음모로 도미가 궁중 누각을 짓게 되자 아랑은 도미를 기다리다 궁중 시녀의 꼬드김에 못 이겨 궁중에 들어가 왕의 뜻을 받들겠다고 한다. 그러자 도미는 자신의 눈을 멀게 해 떠돌게 되는데 이 전체의 스토리가 인용 대사로 압축 전이되어 나타나고 있다. 공연장에서 실제 연을 날릴 수는 없지만 상징화된 이러한 행동과 비유적 대사를 통해 인물들의 미래를 시청각적으로 제시함으로써 관객에게 상상력을 불러일으킨다. 비유화된 언어가 상상력을 환기시켜 시적 분위기를 조성하는 또 다른 경우를 보자.

나는 새여요. 나는 새여요.
풀어주지 않는 눈동자의 명중 앞에
피 흘리고 쓰러진 나는 새여요.
나의 뜰에는 시간이 흐르지 않아요.
다만 숨죽임 뿐이에요.⁵⁰⁾

위는 2막 3장에서 아랑이 부르는 노래의 일부다. 나는 날지 못한 채 피 흘

48) 문정희, 앞의 책, 38-39면.

49) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990, 198-203면 참고.

50) 문정희, 앞의 책, 60면.

리고 쓰러진 '새'로 비유되면서 삶을 구가할 수 없기에 시간은 정지되고 오로지 죽음과도 같은 '숨죽임'만 있을 뿐이다. 개루왕의 욕망을 위해 아랑에게 희생을 강요하는 시녀 앞에서 아랑은 자신을 날지 못하는 새로 비유하고 있다. '풀어주지 않는 눈동자의 명중'으로 묘사된 권력자의 구속력 때문에 '피 흘리고 쓰러진 새'가 되어버린 아랑의 노랫말을 볼 때 권력과 나약한 새가 대립적 관계를 이루며 긴장을 발생시키고, 눈동자가 상징하는 또 다른 의미 즉 외모를 탐하는 욕망에 의해 삶이 감금된 상태를 '숨죽임'과 같은 비유적 표현들을 통해 인물이 처한 상황과 심리를 상상하게 한다.

한편, 이 작품은 독백, 독창, 합창, 무대 밖 소리 등 다양한 극적 장치를 동원해 작품세계를 입체적이며 다중적으로 보여준다. 독백 5회, 독창 2회, 합창 7회, 무대 밖 소리 1회 등 총 15회에 걸쳐 나타나는 이러한 장치는 또 다른 대화 형태로서 극의 전개를 지루하지 않게 하고, 상황에 부합되는 인물의 심리와 정서를 효과적으로 드러내는데 기여한다. 뿐만 아니라, 극적 효과를 높일 수 있는 적절한 대화 기법으로 상황에 따른 인물의 감정을 제시하기 때문에 대화 위주의 평면성을 극복하는 이점이 있다. 가령, 1막 1장에 나오는 마을 사람들의 합창은 도미와 아랑의 혼인식을 축제의 장으로 형상화하는데 일조하며, 왕과 시녀의 음모로 위기에 몰린 2막 2장의 도미와 아랑의 노래는 사랑으로 결속을 다짐하는 내용을 2음보 율격으로 배열함으로써 나와 너의 관계를 강조하기 위해 의도적으로 두 마디 언어형식을 구사했다. 이처럼 내용은 형식을, 형식은 내용을 맞물려 상호침투성을 보이고 있다. 그런가 하면 2막 1장에서 개루의 첫 대사는 노래와 대사가 혼용되어 나온다. 이는 내용에 따라 표현방식의 층위를 달리 구사하는 방식으로 요컨대 아랑을 보고 흔들리는 마음의 상황은 노래로 표출되고, 이에 대한 심리적 결단은 대사로 처리된다. 또한 아랑을 탐하기 위해 개루왕이 찾아오자 아랑과 몸종 채금이 옷을 바꿔입은 상황에서 아랑의 방에 촛불이 흔들리는 무대장면은 이원적으로 구성된다. 즉 남자(왕)와 여자(채금)가 교합하는 소리가 무대 밖에서 나오고, 무대는 촛불과 고조되는 음악소리 그리고 풀벌레소리로 채워진다. 고조되는 음악은 무대 뒤에서 절정으로 치닫는 성애의 모습을 연상시키는 동시에 점증하는 아랑의 불안한 심리를 표지한다. 이 같이 무대 안과 밖의 상황이 소리와 조명과 음악 등 다원적 무대구성 방식으로 관객에게 상상력을 자극한다.

② 상징적 행동과 성찰적 결말

앞장에서 고찰한 바와 같이, 이 작품은 ‘연’이라는 사물을 오브제로 활용하고 인물들이 연 날리기 행동을 통해 자신들의 운명을 암시적으로 표출했다. 이러한 상징행동이 강력하게 드러나는 또 하나가 결말부분에서 도미가 자신의 눈을 자해해 멀게 하는 대목이다. 스스로 자신의 눈을 멀게 한 도미의 행동이 희랍 비극에서 오이디푸스왕의 행동을 연상시키지만 여기서는 전혀 다른 맥락에서 파악되어야 한다. 이를테면, 오이디푸스왕은 자신의 결함을 발견하고 인지한 결과 그 부끄러움으로 자해를 하지만, 도미는 개루왕에 의해 침탈당했을 아랑을 생각하고 스스로 눈을 멀게 한다. 따라서 도미의 눈멀은 자신 내부의 문제에 대한 발견과 인지에 의한 것이 아니라, 세계와 단절하려는 의지의 극단적 표출로 봐야 한다. 그건 어리석고 결함이 많은 현실세계와 정면 충돌하는 도전 행위이자 자신만의 ‘푸른 세계’⁵¹⁾를 지향하려는 욕구의 강력한 표현이기도 하다.

도미 : (전략) 내 눈 안에 영원히 깨끗하게 넣어두리라. (도미, 몸부림친다.)
에잇, (도미, 두 손가락으로 스스로의 눈을 찌신다. 쓰러지면서) 아, 선명한 무지개가 보이는구나. 눈이 어두움에 마음이 더욱 밝아지는구나⁵²⁾

도미는 욕신의 눈멀을 통해 내면의 밝음을 확인한다. 외물(外物)의 감각과 관련된 눈은 여기서 어둠의 근원이 된다. 대왕이 도미에게 ‘흰구름과 무지개가 보이는 궁중 누각을 지으라’는 주문은 사실 어둠 속에 존재하는 환상의 욕망에서 기인한다. 이는 대왕이 아랑의 미모에 반해 욕망하는 것으로 행동적 서사를 만들어내면서 작품의 세계를 어둠의 이미지로 채색한다. 이는 서사가 진행되는 장면에서 주된 시간적 배경이 밤으로 설정된 것과 무관하지 않다. 이를테면, 다섯 개의 장면에서 세 장면이 밤의 시간이다. 도미와 아랑의 혼인이 이루어지는 1장과 개루왕의 명으로 도미가 궁중 누각을 짓는 장면에서 보초병들이 합창하는 2막 1장이 배경시간으로 낮일 뿐, 나머지 2막 1장, 3장, 4

51) N. Frye, 앞의 책, 257면.

52) 문정희, 앞의 책, 66면.

장이 밤의 시간으로 설정되었다. 아랑을 욕망하는 개루, 개루의 욕망을 부추기는 시녀의 강제함, 시녀의 꼬드김에 넘어간 아랑 그리고 이러한 현실세계에 대한 환멸로 자신의 눈을 멀게 한 도미의 행동들이 사실은 어둠으로 상징되는 무명(無明)에서 기인한다. 그러므로 도미의 눈멀기 행동은 어둠의 현실에 대한 적극적 부정의 표출이자 자기내부로의 침잠을 통해 아름다움(아랑)을 영원히 간직하고자 하는 의지의 실천이라는 상징성을 갖는다.

중요한 점은 이러한 도미의 상징적 행동이 극의 결말을 유도하는 계기로 작용한다는 사실이다. 즉 도미의 이 행동은 개루왕의 마음으로 전이되어 극상황을 성찰적 결말로 맺게 한다. 도미가 자신의 눈을 대왕에게 주자, 대왕은 '선량한 백성의 눈이 내 손에 쥐어져 있다'며 자신의 '눈과 총명을 흐리게 한' 아랑을 멀리 쫓아내라 명령한다. 그리고는 칼로 시녀를 찌르고 급기야는 자신마저 찌르고 쓰러진다. 이러한 개루왕의 행동은 도미의 뻗혀진 눈을 통해 개루왕이 마음의 광명을 얻었기 때문에 가능하다. 권력의 꼬드김에 넘어간 아랑, 권력에 아부하는 시녀, 권력의 힘으로 백성의 몸을 탐하는 개루 자신. 이들은 모두 어둠 속의 환상에 갇힌 존재들이다. 도미의 뻗혀진 눈을 받아들인 개루가 이들을 징치하는 건 결국 미망의 환상에서 깨어나 밝음을 얻었기 때문에 가능하다. 이러한 성찰적 결말 구조는 극상황의 근본적인 갈등을 발생시킨 인물이 모든 선행사건의 귀결점인 결말에서 자신을 뚜렷이 성찰함으로써 모든 사건을 종결시킨다. 따라서 성찰적 결말은 자기내부에서 발생한 욕망과 갈등을 발견하고 인식해 자기로부터 발생한 모든 문제를 해결함으로써 자기동일성을 확보하는 의미를 지닌다.

2.3. 한국 현대시극의 가능성

시가 동일성의 원리를 지향하면서 세계와 자아의 일체화를 도모한다면, 희곡은 분리된 세계와 대립하는 자아가 세계와 투쟁하는 과정을 그린다. 이런 점에서 보면, 시와 극은 본질적으로 장르적 성격이 다르다. 하지만 극적 인물이 세계와 갈등하고 대립하며 투쟁하는 이유를 꼼꼼히 따져보면 그렇지만도 않다. 극적 인물의 투쟁은 투쟁 그 자체를 위해서가 아니라 훼손된 세계를 복원하려는 데 있기 때문이다. 이런 점에서 투쟁하는 극적 인물은 세계와의 조

화를 피해 동일성의 미학을 실현하려는 시적 화자와 유사한 속성을 지닌다.

형태적으로 볼 때 시극은 시적인 연극 혹은 연극의 시적 형상화라고 할 수 있다. 이런 점에서 시극은 시나 연극의 입장에서 자신의 영역을 확대하는 한 형태다. ‘시를 구성하는 두 개의 중요한 원리는 율격(meter)과 은유⁵³⁾’라는 르네 웨렉의 말을 주목할 때, 고양된 감정을 드러내는 극적 인물이 구사하는 대사가 리듬과 율격의 음악성을 띠면서 율림의 언어가 된다면 그 장면은 시적 세계가 되는 것이다. 또한 비유적인 대사를 통해 상상력을 환기시키는 언어 역시 시적 분위기를 떨 수밖에 없다. 시극은 이와 같이 시와 극의 단호한 분리를 거부하고 상호 침투적 형태로 탄생한 새로운 장르이다.

이러한 인식의 결과 한국의 시극은 근대문학의 태동기인 1920년대에 등장했다. 한국 시극의 출발점인 오천석과 박종화의 시극은 대사를 시로 구축하거나 운문체 독백을 통해 시적 희곡의 무대화를 꾀했다. 1960년대 등장한 ‘시극 동인회’는 이러한 선구적인 성과를 계승하여 본격적으로 시극의 활성화를 위해 이론과 창작면에서 왕성한 활동을 보였다. 이 시기 시극운동을 주도한 장호는 시적 언어를 살리기 위해 ‘청각에 건딜 수 있는 시’를 지향하며 시적 언어의 획득을 위해 이론을 탐구하고 창작으로 실천했다. 또한 최일수는 여러 지면을 통해 자신의 시극관을 피력하면서 시극의 이론적 정립을 모색했다. 이 인석의 <고분>, 신동엽의 <그 입술에 파인 그늘>, 홍윤숙의 <여자의 공원>, 장호의 <수리피> 등은 이 시기에 공연된 중요한 시극작품들이다.

시인으로서 자기위상을 뚜렷하고 보여주고 있는 문정희는 일찍이 희곡작품을 써서 공연함으로써 시와 극장극에 대한 인식을 확보한 작가이다. 본문에서 논의했던 <나비의 탄생>, <날개를 가진 아내>, <도미> 등 70-80년대에 발표된 문정희의 시극은 궁교롭게도 설화에서 차용한 작품들이다. 말하자면 이 시극작품들은 설화에 대한 작가의 해석 서사인 셈이다. 따라서 소재원천인 설화를 해석하는 과정에서 작가의 현실관과 세계관이 이들 시극작품에 반영되어 작품의 주제의식으로 나타난다. 설화 모티프를 통해 현실을 말하고자 한 문정희 시극은 시적 세계를 지향하면서 시적 분위기와 언어의 율림을 효과적으로 활용하였다. 대화 형태를 여러 형식 즉 방백, 독백, 소리, 합창, 독창 등으

53) 김성곤 외, 『문학에 이르는 길』, 열음사, 1995. 71면 재인용.

로 다양하게 구사하면서 극의 입체화를 꾀했으며 극상황에 걸맞는 소리형식을 찾고자 했다. 또한 효과음과 음악의 활용, 비유적인 대사, 극성을 구현하는 극적 인물의 형상화, 극적 효과를 높이기 위한 상황의 재배치로서 극적 구조, 은유와 상징의 적극적인 도입으로 인한 시적 상상력 제고 등이 문정희의 시극작품에서 고루 발견된다. 문정희 시극의 이러한 특성은 앞으로 한국 현대시극의 가능성을 높이는 견인차 역할을 했다는 점에서 성과라 할 수 있다. 문정희 시극의 성과에 연맥되어 1980년대에 들어 강우식, 김후란, 하종오를 비롯한 일군의 작가들이 함량 있는 시극을 발표한 것도 한국 현대시극의 지평을 확대한 사례라 할 수 있다.

시의 정신과 극의 정신이 결합됨으로써 탄생된 시극은 연극의 새로운 형태로 한국무대에 공인될 가능성이 높다. 서정적인 언어로 구축된 연극형태는 기계물질시대에서 소외된 인간 정신을 회복하는데 바람직한 지평을 제공할 수 있으며, ‘정신의 몸짓’⁵⁴⁾인 행동과 언어를 본질로 삼는 연극은 삶과 가장 유사한 예술형태이기에 관객의 감성을 일깨우는데 맞춤하기 때문이다.

미래의 연극에 대해 견해를 피력한 바 있는 파비스는 앞으로의 연극은 열정, 텅빈 무대 그리고 언어와 같은 기본으로 돌아갈 것이라고 전망하고 있다. 또한 자신과 세상을 시적으로 탐색하면서 시화된 언어 실험이 더욱 강해질 것이며, 시와 서정주의, 세상에 대한 새로운 감탄 그리고 시의 부활이 다시 일어날 것이라 말한다.⁵⁵⁾ 문정희 시극을 주목한 이유가 여기에 있다. 문정희의 시극에 나타나는 여러 면모들은 파비스가 전망한 앞으로의 연극 특성을 어느 정도 반영하고 있기 때문이다.

3. 결론

본고는 시극을 주제로 삼아 1차적으로 시극의 개념을 정립하고 이를 토대로 1970년대와 1980년대에 발표된 문정희의 시극작품을 논의대상으로 삼았다. 시극의 개념을 정립할 필요성은 시극과 극시 그리고 운문극 등의 용어가

54) G.B. 테니스(오인철 역), 앞의 책. 46면.

55) 이혜경, 『현대시극에 관한 연구』, 『예술논총』, 국민대, 2001. 76-77면 재인용.

난맥상을 이루며 사용되고 있기 때문이다. 이에 본고는 시극과 극시라는 용어의 역사주의 문맥을 검토하고, 오늘날 시극의 개념은 전통 운문극과 다른 차원의 연극형태임을 고찰했다. 시극은 극의 일종이며, 극시는 시의 한 갈래임을 제시하고 시극이 시적 세계 구현, 시적 분위기 창출, 시적 언어 구사 등을 특성으로 하는 연극의 한 형태임을 밝혔다. 아울러 극적 인물 형상화, 서사의 극적 배치로써 극적 구조, 극상황과 인물, 사물, 무대, 언어 등이 상징과 비유로 형상화되어 제반 요소가 극적 성격을 구비해야 시극이 성립됨을 고찰했다.

이를 토대로 1970년대와 1980년대에 창작된 시극을 공연한 바 있는 문정희의 시극작품들의 특성을 규명하였다. <나비의 탄생>은 희곡적 특성에 부합된 인물과 구조로 설정되었으며, 율격을 갖춘 은유적 대사를 통해 시적 정조를 자아나게 했다. 또한 상황에 의해 주인공은 갈등의 담지자인 극적 인물로 형상화되고 주변적인 인물들은 주인공이 심리적인 변화를 꾀해 최종 결단을 내리게 하는 협조자적인 인물로 형상화되어 극인물을 유기적으로 구축했다. 다양한 음악과 효과음의 활용을 통해 무대를 시적 분위기로 조성함으로써 문정희의 시극에 대한 높은 인식을 확인할 수 있었다.

<날개를 가진 아내>는 전체적으로 산문적 진술에 의존하고 있으나 뚜렷한 갈등을 보이는 극적 인물 설정, 긴장의 상승과 풀림의 하강 구조, 은유화된 인물과 소재, 독백과 방백을 통해 외적 사사를 인물의 내면적 목소리로 전환시켜 극상황을 서정적으로 조성하고 있음을 확인할 수 있었다. 요컨대, '그때 그때의 환경에 민첩하게 순응'하기를 원하는 현실주의자 나무꾼과 잃어버린 자신의 '꿈'을 되찾으려는 본원주의자인 선녀, 두 인물의 갈등과 대립이 이 작품을 극적으로 끌어가는 핵심 인자로 작용한다. 또한 서사를 희곡의 전형적인 4막 구조에 배치하고 대사와 소재, 인물 등을 은유화함으로써 틀은 극을, 내용은 시적 성격을 지향하고 있다.

<도미>는 비유적인 대사와 변용된 대화로 시적 상상력을 불러일으키고 '연'을 오브제로 삼아 연 날리기라는 상징적 행동을 통해 인물들의 미래를 암시했다. 또한 도미가 자신의 눈을 멀게 하는 행동 역시 강한 상징을 띠는데 이를 작품의 주된 배경시간인 밤의 이미지와 연결시켜 해명했다. 도미의 상징 행동은 개루왕이 선행사건을 종결짓는 행동으로 이어지는데, 개루가 자신을 비롯해 시녀를 칼로 찌르고, 아랑을 쫓아내는 결말은 도미의 뻐뻐진 눈을 통

해 자기성찰이 이루어졌기 때문이다. 이같은 성찰적 결말은 자기내부에서 발생한 욕망과 갈등을 발견하고 인식함으로써 자기동일성을 확보한다는 점에서 이 작품이 시의 정신을 지향함을 알 수 있었다.

문정희 시극의 성과는 한국 현대시극의 가능성을 전망하는데 중요한 근거가 된다. 미래 연극은, 파비스가 언급한 것처럼, 물질세계로 치닫는 현실을 감안할 때 서정주의적으로 변할 가능성이 높기 때문이다. 서정주의 연극의 중심에 시극이 존재한다. 시와 극의 단순한 물리적 결합이 아니라, 시의 정신이 녹아있는 시극은 언어와 행동이 결합된 새로운 연극형태로서 오늘날 기계물질시대에 소외된 인간 정신을 회복할 수 있는 가장 친연한 예술로 대두될 가능성이 높다. 언어와 행동으로 구성된 게 삶이듯이, 울림 있는 언어와 행동으로 조직된 시극은 삶과 가장 가까이 있는 예술형태로서 대중의 감성을 높이는데 맞춤형이 때문이다.

〈참고문헌〉

1. 자료

- 문정희, 『나비의 탄생』, 현대문학, 1974.
_____, 『날개를 가진 아내』, 현대문학, 1975.
_____, 『새떼』, 민학사, 1975.
_____, 『구운몽』, 등지, 1994.

2. 논저

- 곽홍란, 『한국현대시극의 형성과 전개양상에 관한 연구』, 영남대 박사논문, 2007.
김성곤 외, 『문학에 이르는 길』, 열음사, 1995.
김용락, 『현대희곡론』, 한신문화사, 1983.
김준오, 『시론』, 삼지원, 2000.
김형기, 『1960년대 이후 독일연극의 특징적 양상』, 『연극평론』, 2000.
김홍우, 『희곡문학론』, 유림사, 1982.
『두산세계대백과사전』, 두산동아, 1997.
민병욱, 『한국근대희곡론』, 부산대출판부, 1997.
서수철, 『T.S. 엘리엇의 시극에 관한 고찰』, 『사대논문집』, 7집, 부산대학교, 1980.12.
서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대 민족문화연구소, 1982.
신 진, 『한국시의 이론』, 산지니, 2012.
신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990.
유명영, 『우리시대의 연극운동사』, 단국대출판부, 1996.
유시욱, 『한국현대시백년 현대시인백인』, 서강대출판부, 2008.
이형식, 『영화의 이해』, 건국대출판부, 2001
이혜경, 『현대시극에 관한 연구』, 『예술논총』, 국민대, 2001.
전대웅, 『T.S. 엘리엇의 시극』, 『연구논문집』, 36집, 대구효성가톨릭대, 1988.
정진규, 『시극의 본질과 그 현장』, 『한국연극』, 1980.5.

- 최일수, 『현대시극과 종합예술』, 『현대문학』, 1960.1-9월호
- G.B. 테니슨(오인철 역), 『희곡원론』, 학연사, 1989.
- G. 지라르(윤학노 역), 『연극이란 무엇인가』, 고려원, 1988.
- G. 프라이탁(임수택, 김광요 공역), 『드라마의 기법』, 청록출판사, 1992.
- J.R. 크루저(권종준 역), 『시의 요소』, 학문사, 1987.
- M. 에슬린(원재길 역), 『드라마의 해부』, 청하, 1993.
- M. Boulton, 『The anatomy of drama』, printed in Great Britain by J.J press. 1988.
- M.H. 에이브럼즈(최상규 역), 『문학용어사전』, 대방출판사, 1987.
- N. Frye(임철규 역), 『비평의 해부』, 한길사, 1982.
- R. 에드먼드 존스(신일수 역), 『연극적 상상력』, 소명, 2008.
- S.W. Dawson(천승세 역), 『극과 극적 요소』, 서울대출판부, 1984.
- T. 호즈슨(이기우 번역 감수), 『연극용어사전』, 한국문화사, 1998.
- T. Hawkes(심영호 역), 『은유』, 서울대출판부, 1980.
- 『Webster's English-Korean Dictionary』, 동아문예, 1987.

【국문초록】

시극은 극시와 달리 희곡의 한 형태다. 율격(meter)과 리듬 그리고 비유와 상징의 시적 대사를 바탕으로 하되, 갈등하는 인물로 창조되어야 한다. 또한 긴장의 상승과 하강의 극적 구조가 만들어질 때 시극은 시적 정조를 띤 공연 텍스트가 된다.

시인 문정희의 시극, <나비의 탄생>, <날개를 가진 아내>, <도미>는 이러한 시극적 특성을 반영하고 있다. 언어와 인물 그리고 행동을 은유와 상징으로 나타내 상상력을 자극하고 여러 연극적 장치(device)를 활용해 시적 분위기를 고양했다. 서정주의 연극을 지향하는 문정희의 시극을 통해 한국 현대시극의 가능성을 확인할 수 있었다. 미래의 연극은 시적 연극, 서정주의적 연극이 도래할 것이라는 파비스(pavis)의 견해를 참고할 때 문정희 시극은 그 가능성의 지평을 보여주는 사례라고 간주되기 때문이다.

주제어 : 시극, 서정주의 연극, 극적 성격, 비유, 상상력, 시적 정신, 극적 인물, 극적 구조

【Abstracts】

A study on contemporary korean poetic drama of possibility

—focusing on poetic dramas of Mun jeong hee

Lee, Wonhee

Unlike dramatic poetry, poetic drama is a form of a play, based on poetic dialogue with meter, rhythm, metaphors and symbols, creating characters with inner conflict. By structuring dramatic tension of rising and falling in it, a poetic drama become a performance text permeated with poetic sentiments.

The poetic features are reflected in a poet Mun Jeong-hee's poetic dramas, such as <The Birth of a Butterfly>, <The Wife with Wings>, <Sea Bream>. Symbols and metaphors for language, character, and action stir up imaginations, and uplift poetic feelings by using the dramatic device.

The lyricism-oriented poetic dramas of Mun Jeong-hui has confirmed the potential for modern poetic drama in Korea. Referring to the opinion of Pavis that poetic and Lyricism drama will arrive in the future, it is considered that works of Mun Jeong-hui have opened to the great possibility for poetic drama in Korea.

Key words : poetic drama, lyricism drama, dramatism, metaphor, imagination, poetic spirit, dramatic character, dramatic structure

이 논문은 2013년 6월 30일에 투고되었으며, 2013년 7월 26일에 심사 완료
되어 2013년 8월 6일에 게재가 확정되었음.