

〈동승〉의 공연텍스트적 분석

양 승 국

1. 머리말
 2. 극줄거리와 장면의 연결
 3. 시·공간적인 표지와 그 의미
 - 1) 전사(前史)에 대한 이해
 - 2) 시간적 표지와 그 의미
 - 3) 공간적 표지와 그 의미
 4. 인물의 성격과 갈등의 의미
 - 1) 도념의 경우
 - 2) 미망인의 경우
 - 3) 주지의 경우
 - 4) 초부와 정심, 그리고 그 밖의 등장인물들의 경우
 5. 결론 및 남는 문제들
- * 참고문헌

1. 머리말

〈동승〉은 1939년 ‘극연좌’에서 공연된 함세덕의 대표 단막극이다. 1991년 함세덕의 전기적 고찰에 대한 작업과 함께 극단 ‘연우무대’에 의해 이 작품이 공연된 이후 최근 함세덕에 대한 관심이 고조되어 〈동승〉에 대한 연구 역시 활발히 이루어지고 있다. 그러나, 대개의 연구가 작품의 구조 내지 주제를 탐구하고 있으면서도 주로 문학적인 관심영역에만 머물고 있어서 희곡이 지니는 이중적인 성격—문학장르면서도 연극의 한 요소라는 점—을 간과하고 있는 경우가 많다.

이러한 점은 국문학 분야에서 이루어지고 있는 다른 희곡 연구에 있어서도 마찬가지 현실이다. 그 동안 희곡에 대한 분석은 특정한 이론에 의해 지나치게 도식적으로 이루어지고 있거나, 아니면 희곡사의 큰 줄기 속에서 작품의 주제 파악에 초점이 맞추어져 온 실정이다.

희곡을 어떻게 읽을 것인가. 본고는 이러한 원론적인 물음에 답하기 위한 강론으로 씌어진다. 희곡이 문학과 연극성을 동시에 지니고 있다는 것은,

하나의 희곡 작품 속에는 이 두 가지 성격이 상호 침투되어 있기 때문에 그 어느 것을 무시하고서는 작품 전체의 통일성이 제대로 파악되지 않는다는 것을 의미한다. 따라서 본고에서 밝히고자 하는 ‘공연텍스트적 성격’ 역시 문학과 별개인 특별한 사항이 아니다. 다만 종래의 연구에서 드러나는 지나치게 문학적인 관심에 비하여 상대적으로 희곡장르의 본질을 강조하고자 하는 데에 불과하다.¹⁾

따라서 <동승>을 분석대상으로 택한 것은 다분히 필자의 개인적인 취향에 의거한 것이며, 한편으로는 <동승>이 1939년과 1991년에 ‘공연된 텍스트’라는 점, 그리하여 작품 자체의 우수성과 결합이 공연성을 전제로 할 때만이 올바르게 파악될 수 있으리라는 가설 때문이다. 그러므로 이러한 관점에서의 <동승>에 대한 분석이 유효하다면, 그 대상 텍스트는 어떠한 것이라도 관계되지 않을 것임을 미리 전제해 둔다.

2. 극줄거리와 장면의 연결

논의의 편의상 장면을 세분해 보기로 한다. 극에서의 장면은 인물의 등·퇴장에 따른 시·공간과 사건의 변화를 근거로 한다. <동승>은 단막극인 까닭에 이러한 기준에 따른 장면의 분할이 그다지 명료하지는 않으나, 본고에서 관심을 두고 있는, 텍스트 내의 감추어진 의미를 찾아내기 위한 제반 질문을 제기하고 해답을 구해 나가는 데 있어서는 유의미할 것으로 여겨진다. 이러한 의미에서 인물의 등·퇴장을 기준으로 살펴본 장면의 연결은 다음과 같이 이루어진다.

1) 희곡의 공연성에 대한 관심은 국문학과에서보다는 연극학과에서 강조되는 것이 당연할 수도 있다. 이러한 관심의 대표적인 예가 金錫滿의 『연기자의 작품분석연구』(『演劇研究』 9, 중앙대학교 연극학과, 1991)이다. 이 논문에서 김석만은 스타니슬랍스키의 희곡분석론에 의거해서 채흥의 <벚꽃동산>을 분석해 보이고 있는데, 이러한 방법론이 문학적인 접근과는 별개의 것이 아니라 모든 희곡을 분석해 내는 당연한 원리여야 한다는 것에 필자도 동의하고 있는 것이다. 이렇듯 지금은 그 동안의 문학적 연구에서는 이러한 점을 간과하고 있었다는 자기반성이 필요할 때인 것이다.

1) 초부와 도념

어머니를 기다리는 도념의 말상대가 되어 주고 있는 초부. 안대갓집 재 올리는 상황의 제시.

이 장면의 시작을 보여주는 무대지시는 다음과 같다.²⁾

재 올린다는 소문을 들은 구경꾼떼들 산문으로 들어간다. 청청한 목탁소리와 염불소리 이따금 북소리. 도념, 물지게에 걸터앉은 채, 멀거니 동리를 내려다 보고 있다. 이따금 허공을 응시하다가 가는 고개를 탁 떨어뜨리고 흐느낀다. 초부(樵夫), 나무를 한짐 안고 들어와, 지계에 었는다. (241,5~9)

2) 재 구경오는 여자들(새댁과 과부)과 도념

여자들의 질문에 대한 도념의 답변을 통해 안대갓집 아씨가 설명되고, 이와 함께 도념의 어머니에 대한 관심이 드러난다.

구경오는 부인네들 한 때가 숨을 가쁘게 쉬며 올라온다. (243,2)

3) 재 구경오는 남자들(총각과 노인)과 도념

남자들의 대사³⁾를 통하여 도념에 관한 정보가 제공되며 이를 알아챈 도념이에 대해 민감한 반응을 보인다.

여자 구경꾼들 산문으로 들어간다. 남자 구경꾼들 또 한 때가 올라온다. (244,4)

4) 인수와 도념

인수의 등장으로 토끼뎃을 쳐 놓은 도념의 비밀이 조금 드러난다.

2) 이하 각 장면의 설명은 그 시작 부분의 무대지시를 기준으로 한다. 해당 예문은 양승국 편, 『월북작가 대표회곡선』(예문, 1991)에 의거하여, 해당부분의 페이지와 행수를 인용문 뒤에 표시하도록 한다.

3) 대사(臺詞, dramatic dialogue)란 무대위에서 말해지는 모든 담화를 말하며, 원칙적으로는 대화(對話, dialogue)에 의할 뿐이며, 특수하게 독백(獨白, monologue)과 방백(傍白, aside)과 같은 무대관습을 이용할 뿐이다. 따라서 넓은 의미에서 극에서의 대화란 대사와 동의어로 쓰인다.

남자 구경꾼들 원내로 들어간다. 초부의 아들 인수, 새 꾸러미를 허리에 차고 느림치기를 들고 소리를 하며 들어온다. (245, 20~21)

5) 정심과 도념

속세에 대한 도념의 그리움이 강조되고, 도념의 어머니에 대한 정보가 보다 구체적으로 제공된다.

동리 어린이들 한 패가 산문에서 나와 인수의 노래를 따라 부르며 비탈길로 나란히 내려간다. 도념, 나무에 기대서서 어린 아해들을 멀거니 바라본다. 무슨 실움이 복받치는지 나무에 얼굴을 파묻고 허회한다. 상좌승(25세쯤) 정심, 산문에서 나온다. (246, 6~9)

6) 정심과 미망인(안대갓집 아씨)과 도념

미망인은 도념을 양자로 맺고 이에 대한 허락을 스님께 구하고자 한다.

장안부자, 안대갓집 딸, 시름없이 나온다. 하아얀 소복을 입었다. 얼굴엔 수심이 가득히 끼었다. (248, 23~24)

7) 초부와 도념

도념은 서울에 가게 되었음을 기뻐하여 이 사실을 초부에게 알린다. 그리고는 토끼뺨을 확인하러 비탈길을 내려간다.

미망인 원내로 들어간다. 정심 뒤따른다. 도념 입에다 손을 대고 '인수 아버지' 하고 부른다, 멀 - 리 '인수 아버지' 하고 산울림이 퍼져온다. 초부 '왜 그러니' 하며 갈쿠를 들고 들어온다. (251, 24~26)

8) 미망인과 주지

주지는 도념을 데려가고자 하는 미망인의 요구를 반쯤 허락한다. 미망인은 이 사실을 친정어머니에게 알리고자 한다.

이때 주지, 미망인과 원내에서 나온다. (252, 24)

9) 초부; 인수, 주지와 도념

도념이 토끼를 잡은 사실이 주지에게 발각되나 초부의 변명으로 위기를 모면한다. 이 장면을 본 초부의 아들 인수는 사실을 발설하려 하나 초부에 의해 떠밀려 내려간다.

초부 원내에서 나오며 스님이 나오셨다고 초조히 신호를 한다. 그러나 도념은 전연 열중하여 알아채지 못한다. (254, 29~30)

10) 주지와 도념

주지는 도념에게 서울로 가서 살 것을 허락하며 몇 가지 당부의 말을 한다.

초부 토끼를 놓아준다. 토끼 필필 날르듯이 질주한다. 초부 지게를 지고 안 가려는 아들을 떠다밀며 나간다. (257, 8~9)

11) 주지, 인수와 도념

인수가 갑자기 등장하여 그 동안 도념이 토끼를 잡아 법당에 숨겨 놓은 사실을 폭로하자 주지는 이를 확인하려 급히 원내로 들어간다.

인수 암상이 잔뜩 나가지고 나갔던 길에서 다시 뛰어 올라온다. 초부 낙엽뒀을 안은 채 '인수야 인수야' 하고 규성을 치며 쫓아 올라온다. 그러나 때는 이미 늦었다. (258, 1~3)

12) 미망인, 참여인들과 도념

미망인이 등장하여 도념이 인수와 싸우는 것을 말리고 잠시 두 사람은 서울 생활을 꿈꾼다. 그러나 곧 이어 미망인의 친정어머니와 참여인들이 원내에서 등장하여 도념의 토끼살생을 알린다.

도념 더 이상 참을 수 없다는 듯이 달려들어 난타한다. 양인 먹살을 붙들고 덩굴며 싸운다. 안대갓집 딸 산문에서 나오다 달려가 뜰에 말린다. 초부도 말린다. (258, 22~24)

13) 미망인과 기타 사람들, 주지와 도념

주지가 도념에게 살생의 이유를 다그치자 도념은 목도리를 만들어 어머니를 드리려고 했다고 말한다. 주지는 재를 다시 지내도록 한다.

주지, 토끼 목도리 한몽텡이를 손끝에 들고 노기 심두에 달하여 나온다. 뒤따라 정심과 승들, 참예인들, 구경꾼 남자들. (260, 13~14)

14) 주지와 도념

도념은 비로소 주지의 권위에 도전한다. 어머니에 대한 비난에 반대하며 주지의 가르침에도 정면으로 반박한다.

정심을 따라 미망인 원내로 들어간다. (262, 22)

15) 미망인과 친정어머니, 주지와 도념

도념은 미망인에게 매달리고 미망인도 도념을 데리고 가려 하나 주지와 친정어머니는 절대로 불가함을 선언한다.

미망인 원내에서 나온다. 뒤따라 그의 모(母). (264, 4)

16) 미망인과 도념

결국 미망인도 포기를 하고 만다. 두 사람은 서로를 부둥켜 안고 운다.

주지, 뒤도 안 돌아보고 원내로 들어간다. 친정모도 뒤따른다. 미망인, 주지의 말에 쫓리어 전신을 부르르 편다. 엄하다 농친 사람 모양으로 털썩 나무등걸에 주저앉아 운다. (265, 5~7)

17) 초부와 도념

도념은 마지막 종을 치고 산을 떠난다. 나무하기를 마친 초부와는 다른 길로 산을 내려간다.

미망인 우는 도넘을 달래 가지고 원내로 들어간다. 주위는 차츰차츰 어두워진다. 이윽고 범종소리 들려온다. 멀리 산울림. 초부, 나무를 안고 나와 지계에 었고, 담배를 한 대 피운다. 휘날리는 초설을 머리에 받은 채 슬픈 듯한 표정으로 종소리를 듣는다.

이윽고 종소리 그친다. 도넘 고깔을 쓰고 바랑을 걸머쥐고 깡매기를 들고 나온다. (265, 23~28)

이상의 장면 전개를 인물의 등·퇴장을 중심으로 정리해 보면 다음과 같다.

장면	인물설정	등·퇴장의 변화
1	초부, 도넘	이미 등장해 있음
2	여자들, 도넘	등장:여자들, 퇴장:초부, 도중퇴장:초부
3	남자들, 도넘	퇴장:여자들, 등장:남자들
4	인수, 도넘	퇴장:남자들, 등장:인수
5	정심, 도넘	퇴장:인수, 등장:정심
6	정심, 미망인, 도넘	등장:미망인
7	초부, 도넘	퇴장:미망인, 정심, 등장:초부, 도중퇴장:도넘
8	미망인, 주지	등장:미망인과 주지, 도중퇴장:초부
9	초부, 주지, 인수, 도넘	퇴장:미망인, 등장:초부, 도중등장:도넘, 인수
10	주지, 도넘	퇴장:초부와 인수
11	주지, 인수, 도넘	등장:인수, 도중퇴장:주지
12	미망인, 참여인들, 도넘	등장:미망인, 퇴장:인수, 도중등장:참여인들
13	주지, 미망인, 참여인들, 도넘	등장:주지, 정심, 기타 참여인들 도중 퇴장:정심과 참여인들
14	주지, 도넘	퇴장:미망인
15	주지, 미망인, 친정모, 도넘	등장:미망인과 친정모
16	미망인, 도넘	퇴장:주지, 친정모
17	초부, 도넘	퇴장:미망인, 도넘 등장:초부 재등장:도넘

이렇게 장면을 나눈 것은 논의의 효율성을 위한 것으로 절대적인 분할이 아니며 그 자체로 중요한 의미를 지니는 것도 아니다. 그렇더라도 이렇게 장면

을 나누어 보았을 때 우선적으로 알 수 있는 사항은 다음과 같다. 1.〈동승〉은 ‘초부’와 ‘도념’의 장면에서 다시 ‘초부’와 ‘도념’의 장면으로 끝을 맺는다. 2. 각 장면에 거의 매번 등장하는 인물은 ‘도념’이므로 이 작품은 ‘도념’을 통한 사건이 그 중심을 이룬다. 3. 따라서 ‘도념’의 행동무대가 위 작품의 주된 무대공간이 된다. 4. 인물의 등·퇴장에 따라 사건진행이 이루어지고 장면의 도중에 등·퇴장의 변화가 빈번히 이루어질수록 사건이 급박하게 전개된다.

이러한 피상적인 분석을 전제로 하지 않더라도, 회곡의 분석에는 인물들의 등·퇴장에 따른 사건의 전개와 그와 연관된 시·공간적인 변화, 그리고 성격의 변화등을 당연하게 고려해야만 한다. 이러한 의미에서 본고에서 다루고자 하는 것도 이렇게 장면을 나누고 보았을 때 제기될 수 있는 가장 중요한 몇 가지의 의문들에 대한 해답이다. 우선 그 의문들은 다음과 같다.

1. 등장인물들은 어디에서 등장하여 어디로 퇴장하는가.
2. 등장인물들은 왜 등장하고 왜 퇴장하는가.
3. 등장인물들이 등장해 있는 동안 다른 인물들은 어디에서 무엇을 하고 있는가.
4. 각 장면의 시간은 어떻게 연결되어 있는가.
5. 그리하여 이 작품의 극중시간은 몇 시경부터 몇 시경까지라고 생각할 수 있는가.
6. 이렇게 설정된 극중의 시간과 공간이 상징하고 있는 의미는 무엇인가.
7. 장면들의 진행에 따라 성격의 변화가 가장 두드러진 인물은 누구이며 그 까닭은 무엇인가.
8. 성격의 변화를 통해 볼 때, 그 성격이 가장 자연스럽게 또 가장 자연스럽게 못한 인물은 누구인가.
9. 이러한 점을 종합하여 볼 때 이 작품의 진정한 주제는 무엇인가.
10. 이 작품을 공연할 때 필요한 무대장치와 소품은 무엇이며 특히 주의할 사항은 무엇인가.

본고는 이상 열 가지의 질문을 우선적으로 제기하고 그에 대한 해답을 구하는 것으로 서술된다. 이러한 질문들 상호간에는 서로 밀접히 연관된 것들도 있고 그렇지 않은 것들도 있어서 본고에서의 해답이 반드시 위의 순서를 따

르는 것은 아니다. 그렇더라도 하나의 드라마에서는 등장인물 상호간의 갈등이 시간과 공간 속에서 드러나게 마련이므로 위와 같은 질문은 결국 서로 연관된 의미를 지닐 수밖에 없게 된다.

3. 시·공간적인 표지와 그 의미

1) 전사(前史)에 대한 이해

전사(前史)란 지금 관객의 눈앞에 시작된 극중 사건의 사전 배경을 지칭하는 것으로 막 오르기 전의 전제에 해당하는 사건을 의미한다.

먼저 〈동승〉의 서두를 다시 구체적으로 살펴보자.

계 올린다는 소문을 들은 구경꾼떼들 산문으로 들어간다. 청청한 목탁소리와 염불소리 이따금 북소리. 도념, 물지게에 걸터앉은 채, 멀거니 동리를 내려다보고 있다. 이따금 허공을 응시하다가는 고개를 탁 떨어뜨리고 호느낀다. 초부(樵夫), 나무를 한집 안고 들어와, 지게에 얹는다.

도념 인수아버지. 정말 바른 대루 얘기해 주세요. 우리 어머니 언제 오신다고 하셨어요?

초부 내년 봄 보리 베구 나면 오신다드라.

도념 또 거짓말?

초부 거짓말이 뭐니? 세상 없어도 이번엔 꼭 데리러 오실걸.

도념 바위틈에 할미꽃이 피기가 무섭게, 보리베나 하구 동네만 내려다 봤어요.

인수 아버지네 보리를 벌써 다섯 번째 베었지만 어디 오세요?

초부 내년만은 틀림없을 게다.

도념 동지, 선달, 정월, 2월, 3월, 4월 아이구 아직도 여섯 달이나 남았군요?

초부 뭘, 세월은 유수 같다고 하지 않니?

도념 여섯 달을 또 어떻게 기다려요?

초부 눈 꿈쩍할 사이야.

도념 또 봄보리 베구 나서 안 오시면 도라지 꽃이 필 때 온다고 넘어 갈라구?

초부 이번만은 장담하마. 틀림없을 게다. (도념의 팔을 붙잡고 백화목 밑으로 끌고 가며) 이리 오너라. 내가 여섯 달을 빨리 기다리는 법을 가르쳐 주마.

도념 그만 뒤요, 또 속일려구?

초부 한번만, 더 속으려무나.

초부, 도념을 나무에 세우고 머리 위에 세 치쭈م 간격을 두고 도끼를 들어 금(線)을 긋는다.

도념 (발돋움하며) 이거 너무 높지 않아요? 작년 봄에 그은 금은, 두 치밖에 안 됐어요.

초부 높은 게 뭐니? 네가 이 금까지 자랄 땐 여섯 달이 다 가구, 뒷 산에 피꼬리가 울구 범당 뉘엔 목련꽃이 화안히 필 께다. 그럼 난 또 보리를 베기 시작하마.

도념 눈이 오나 비가 오나 하루 안 빠지고 아침이면 키를 재 봤어요. 그은 금까지 키는 다 자랐어두 어머니는 안 오시던데요 뭐?

도념 물지게를 지고 일어선다. 서서 걸음 걷다가 기침하며 콧 쓰리진다.

초부 (달려가 붙들며) 아니, 물은 하루종일 길으라던?

도념 할 수 있나요.

초부 제기, 마당에 배를 떨라나부다.

도념 가마솔에, 세 번이나 꼭 차게 길어 봤는데두, 모자라는 걸요.

초부 그걸 다 어따 쓴다던?

도념 어따 쓰는 게 뭐예요? 떡을 세 시루나 찌구, 전야 부침게를 이틀을 두고 부쳤는데, 그 설것이 좀 해요?

초부 거 참 누군지 굉장히 지낸다.

도념 왜 우리 절 도사들이 댁에는 안 갔었어요? 서울 안대갓집 재 올리니 시주 하라구 갔었을텐데?

초부 오셨더라. 아, 요전 사십구일재 지냈으면 그만이지, 백일재는 또 뭐니?

도념 죽은 혼이, 백일 만에야 가시문을 열구, 극락에 들어가거든요.

초부 그 댁이 아마 이 절에 시주 그 중 많이 했을걸?

도념 저- 칠성당두 그이 할머니가 지으셨대요. 작년에 종각 기둥이 썩어서 쓰러지게 됐을 때두, 그 댁에서 고쳐주구요.

초부 참, 언젠가 스님두 그러시더라, 서울 안대갓집 아니면 이 절을 버티어 나갈 수 없다구.

도념 못 꾸러나가구 말구요. 우리 절은 본산(本山)처럼 추수하는 게 없구, 시주(施主)받는 것두 적거든요. 그런데 그 대갓집에서는, 해마다 쌀을 열 가마씩 공양(供養)해 주구, 한번 재 올리는 날이면, 노구메를 두 숟씩 세 술

씩 지어줘요. 그래서 제가 끝나면 그 밥을 말렸다가 다음 잣날까지 두구두 구 먹는걸요. (241,5~243,1)

〈동승〉의 첫 장면의 전문(全文)이다. 이 장면은 ‘도념’이 물지게를 지고 일어서다가 쓰러지는 행동을 기준으로 하여 두 부분으로 다시 나눌 수 있다. 그럴 때 앞 부분에서는 ‘도념’이 매년 어머니를 기다리고 있다는 사실에 제시되고, 그 뒷 부분에서는 재를 지내게 된 계기와 절과 안대갓집과의 관계가 드러나고 있다. 이러한 사실은 막이 오르게 되면 관객들이 자연스럽게 알게 되는 사건 진행의 전제로서 이것이 〈동승〉의 전사(前史)가 되는 것이다.

이제 이러한 전사(前史)에 의거하여 보다 구체적인 질문을 제기하여 보자.

① 이 장면의 구체적인 무대공간은 어디인가.

〈동승〉의 해설에는 다음과 같이 때와 장소 그리고 무대가 설명되고 있다.

때 : 초겨울

장소 : 동리에서 멀리 떨어진 심산고찰(深山古刹)

무대 : 숲을 뚫고 가는 산길이 산문(山門)으로 들어간다. 원내(院內)에 비각, 그 뒤로 산신당, 칠성당의 기와지붕, 재 올리는 오색기치(五色旗幟)가 펼쳐 날린다. 후면은 비탈. 우변(右邊) 바위틈에 샘에서 내려오는 물을 받는 물통이 있다.

이 작품의 해설에는 극중공간과 무대공간이 구별되어 제시되어 있다.⁴⁾ 즉 장소는 극중공간이고 무대는 무대공간인 것이다. 물론 이러한 구별이 선명하지 않은 점은 있지만, 적어도 관객의 눈앞에 전개된 무대공간은 무대설명으로 족한 것이다. 따라서 이러한 제시에 의해 독자들의 이해도는 다소 높아질 수 있을 것이다. 그렇다면 실제로 관객의 눈앞에 드러나는 무대공간과 극중

4) 무대의 속성을 ‘지금-여기’로 규정할 때 이것은 ‘예전에-다른 곳’을 전제해야만 가능한 개념이다. 이때 후자의 공간은 무대 밖에 설정되어 있는 상상의 공간이며 등장인물들의 담화 속에서만 존재한다. 극의 무대는 항상 이 두 공간을 포괄하여 설정되어 있는데 전자를 무대공간(espace scénique)이라 한다면 후자는 극중공간(espace dramaturgique)이라고 부를 수 있다. (신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990, 119~120면)

공간의 구별은 어떠한 의미를 지니는가. 이 점은 앞으로 자세히 밝혀지겠지만, 이러한 구별의 이면에는 ‘도념’을 중심으로 한 실제의 사건이 전개되는 공간으로서의 무대공간과, 그 무대공간에 새로운 사건을 전개시키는 요인 제공으로서의 무대 밖의 극중공간-심산고찰이 서로 대립적인 비중으로 설정되어 있는 것이라는 점을 간과해서는 안 될 것이다.

그러면 ‘도념’의 중심적인 행동이 이루어지는 무대공간은 구체적으로 어디인가. 그것은 위의 무대 설명을 다시 살펴보면 스스로 명확해진다. 무대 위의 길은 산문(山門)으로 향해 있고 재를 올리는 깃발들이 펄펄 날리는 것이 보이고 무대 후면은 비탈로 되어 있다. 그리고 무대 우측에는 샐터가 있다. 이상의 사실을 종합해 보면 무대공간은 산문 밖의 샐물가를 중심으로 한 좁은 공간이 위주가 되어 있고 그 한 끝은 산문으로 또 한 끝은 산 아래로 향해 있음을 알 수 있다. 따라서 공연 장소가 대극장이냐 소극장이냐에 따라서 무대 후면의 처리는 각기 달라질 수 있으며 산문이 직접 관객에게 보이느냐 아니냐는 그다지 중요한 점이 아님을 또한 알 수 있다.

무대가 산문 밖의 샐터로 설정되어 있는 이유는 무엇인가. 우선 산문 밖이라는 공간이 ‘도념’의 활동공간이라는 점을 지적할 수 있다. 산문내의 공간은 ‘도념’에게는 단지 어머니 혹은 미망인에 대한 그리움의 의미를 지닐 때만 의의 있는 공간일 뿐이다. 따라서 ‘도념’에게 법당이란 토끼가죽을 숨기기 좋은 장소에 지나지 않으며 꽃이 ‘항불내에 단박에 시들어 버리는’(249, 12) 공간에 지나지 않는 것이다. 또한 샐물가는 휴식의 장소라는 점을 고려할 수 있다. 막 오르자마자의 사건이 ‘초부’와 ‘도념’의 만남에서 시작되고 재에 참여하는 남녀들이 숨을 돌려 쉬어 가는 공간이 바로 이 샐터이다. 따라서 이러한 샐터에는 말이 많기 마련이며, 연극적으로 보면 다양한 정보를 관객에게 제공하는 안성맞춤의 장소가 되는 것이다. 2와 3의 장면에서 남녀의 참여인들이 ‘도념’에 관한 정보를 제공해 주는 장소도 바로 이 무대공간인 것이다.

따라서 <동승>의 사건전개는 산문 밖과 안의 관계에 따라 진행되고 있으며, 그것은 주로 산문 안에서 밖으로 새로운 정보를 제공하는 행동에 의해 비롯되고 있음을 알 수 있다. 그것은 곧 ‘도념’에게 작용하는 갈등요인이 산문 안으로부터 주어지고 있다는 사실을 의미하는 것이기도 한데, 이러한 점은

‘도념’이 속세로 내려갈 수 있느냐 없느냐의 기준이 모두 산문 안으로부터 판단되고 있다는 점에서 가장 분명히 드러난다고 할 수 있을 것이다.

② 지금은 언제인가.

〈동승〉의 시간적인 배경은 언제인가. 해설에 의하면 때는 초겨울로 설정되어 있으므로 이 점은 의심스러운 것이 아니다. 그러나, 관객은 연극을 보고 있지 희곡의 해설을 읽고 있는 것이 아니다. 따라서 무대해설이 아닌 등장인물의 담화나 행동 속에서 그러한 시간적 기호들을 찾아낼 수 있어야 한다. 다시 위에서 자세히 예시한 첫 장면을 보도록 하자.

윗 글의 세번째와 네번째의 ‘도념’의 대사를 주의해 보면 보리 벨 때까지 여섯 달이 남아 있음을 알 수 있고, 따라서 지금은 음력 10월임도 추측이 가능하다. 이러한 계절적인 배경은 극이 끝날 때쯤부터 내리기 시작하는 초설(初雪)로부터도 짐작이 가능하기도 하지만, 극 속에서 제공되는 정보는 가능한 빨리 종합하여야만 다음 사건 진행을 위한 마음의 준비가 이루어질 수 있는 것이기 때문에, 제일 먼저 주어지는 정보를 되도록이면 놓치지 말아야 한다.

그렇다면 지금은 하루 중 언제인가. 이에 대한 정확한 답변은 위의 장면만으로는 불가능하다. 그렇지만 지금은 재를 준비하고 있는 중이므로 오전이라는 사실은 알 수 있다. 〈동승〉의 하루 중의 시간 경과는 장면이 진행됨에 따라 한층 분명해지는 정보로서, 극의 끝맺음이 일몰의 시간과 함께하고 있음은 작품을 마지막 장면까지 검토해 보면 자연스럽게 알 수 있는 사항인 것이다.

③ 첫 장면으로부터 알 수 있는 정보들

‘도념’은 어머니를 적어도 5년 쯤 기다리고 있다. 그리고 어머니에 대한 물음이 있을 때마다 ‘초부’는 ‘봄보리 베구 나면 올 것’이라고 답해 주고 있다. ‘도념’은 왜 5년 전부터 어머니를 그토록 그리워하고 있는 것인가. 이에 대해서는 5의 장면이 잘 설명해 주고 있다.

정심 나이도 그만큼 먹었는데, 넌 입때 어머니 생각을 하구 있니?

도념 요새는 참말 한 번 보구 싶어요. 좌상은 우리 어머닐 보셨으니까 아시지요?
요?

정심 본 적 없어

도념 뭘요? 또 속이시려구. 우리 어머니가 날 버리구 이 절을 도망하시던 해까

지 3년이나 같이 계셨다구들 그러는데요 뭐?

정심 그건 공연히 하는 소리들이야.

도념 꼭 좀 가르쳐 주세요, 네? 스님 몰래 지금 계신 데를 좀 가르쳐 주세요.

정심 벌써 그 때가 10년 전 일인데, 넌들 지금 어떻게 알겠나?

도념 스님이 가르쳐 주지 말라구 하셔서 그렇지요?

정심 스님도 모르시어.

도념 모르는 게 뭐예요? 5년 전에 여기 다녀까지 가셨는데 어쩌면 나만 살짝 빼 놓구 못 보게 하셔. 좌상은 얼굴은 아시겠지요? 어떻게 생기셨지요?

정심 하두 오래 돼서 그것도 잊어 버렸다. (장면5, 247, 7~22)

이를 보면 ‘도념’이 자신의 어머니에 대한 정보를 알게 된 것이 바로 5년 전이라는 점이 분명해진다. 그렇다면 왜 ‘초부’는 ‘봄보리 베고 나면’을 강조하는 것인가. 이에 대해서는 장면 3의 남자들의 대화가 잘 말해 주고 있다.

노인 그럼, 스님이 오늘까지 쫄 주워다가 키우셨겠군?

총각 그렇지요. 즈 어머니가 재가 아홉 살 때 한 번 다녀갔다는군요. 하지만 재는 보지도 못했지요. 스님한테만 갈 적에, 내년 봄보리 비구 나서 꼭 데리러 온다구 하더니 이내 잠잠소식이라는군요.

노인 그럼, 스님께선 즈이 부모 사는 데를 아시긴 하겠군?

총각 아시지만 당최 안 가르쳐 주시는 모양이에요. (244, 32~245, 5)

위의 두 장면을 종합해 보면 ‘도념’의 어머니에 대한 막연한 그리움이 5년 전부터는 ‘봄보리 베고 나면’이라는 구체적인 시간 설정과 함께 더욱 현실적인 그리움으로 다가왔음을 알 수 있다.

이러한 사항들은 <동승>의 사건 전개가 본격적으로 진행되기 전에 이미 설정되어 있는 전체, 곧 전사(前史)의 부분에 해당되는 것들이다. 그리고 이러한 전사를 근거로 했을 때 더욱 다양한 정보의 종합이 가능해질 수 있는 것인데, 가령 위의 ‘노인’과 ‘총각’의 대화를 통해서 ‘도념’의 나이가 14살이라는 정보를 알 수 있는 것등이 그러하다.

‘초부’는 매년 ‘도념’의 키보다 높은 위치를 나무에 표시하여 놓고, 그 때까지 자라면 6달이 지나갈 것이라는 말로 ‘도념’을 달래고 있다. 여기에서

알 수 있는 것은 ‘초부’의 어른다운 면모이기도 하겠지만, 그보다도 주목할 것은, 이러한 ‘초부’의 행위에 대한 반응에서 짐작할 수 있는 ‘도념’의 순진 무구한 성격이다. 따라서 이렇게 하루도 빠짐없이 키를 재어 보며 어머니를 기다리는 ‘도념’의 순진한 성격이 어떻게 변모해 가다가 본고에서 가장 주목하는 점 중의 하나가 된다.

마지막으로 윗 장면은 재를 지내게 된 배경과 절과 안대갓집과의 관계에 대해 설명해 준다. 이 점은 재의 규모와 함께 절의 재정에 기여하는 안대갓집의 불심을 말해 주고 있는 점이기도 하다. 그러나, 왜 안대갓집이 이렇게 대규모의 시주를 하여 안대갓집이 아니면 절이 버티어 나가지 못할 정도로 그에 대한 의존도가 높은 지에 대해서는 구체적인 설명이 없으며, 이 점은 극이 끝날 때까지 불분명한 채로 남는 점이기도 하다. 이는 곧, 절과 ‘미망인’, 또는 ‘도념’과 ‘미망인’과의 관계가 불분명한 채로 극이 끝나게 되는 요인으로도 작용하는 점이기도 한 것이어서 〈동승〉 전체로 보아 그 허점을 가장 잘 드러내는 점 중의 하나라고 할 수 있다.

이와 같이 첫 장면을 살펴보는 것만으로도 〈동승〉 전체의 시간·공간적 배경과 함께 그 밖의 다양한 정보의 축적이 가능해진다. 그러나, 이러한 장면의 분할에 의한 정보의 획득이란 어디까지나 편의에 따른 것이며, 당연히 이러한 정보들은 각 장면의 여러 부분들 속에 골고루 용해되어 있기 마련이다. 따라서 이렇게 여러 곳에 흩어져 있는 정보들을 하나로 모으는 일은 희곡 전체를 이해하는 데에 있어서 절대로 무시할 수 없는 중요성을 지니는 것이 된다.

2) 시간적 표지와 그 의미

〈동승〉의 계절적 배경이 음력 10월임은 첫 장면을 통해서 이미 밝혀졌다. 그러면 〈동승〉의 자연적 시간은 하루 중 언제인가. 첫 장면에서 어렵פות하게나마 오전임이 밝혀졌지만, 각 장면의 변화 속에는 반드시 시간진행이 포함되어 있기 마련이므로, 이러한 시간적 표지들을 찾아보면 작품 속에서의 자연적 시간의 경과를 알아낼 수 있을 것이다.

연극적 시간은, 관객이 참여하는 체험의 자연적 시간—상연시간, 1시간 또는 1시간 반이라는 시간—과 허구의 시간, 즉 텍스트에 의해 묘사된 인위적

시간—하루 또는 3년 등의 시간—이 중첩되어 있는 이중의 시간이다.⁵⁾ 이러한 두 층위의 시간 중 회곡 분석에서 문제삼고 있는 것은 허구의 시간이다. 그런데 시간의 표지란 그 자체로 드러나는 것이 아니라, 공간과 그 내용의 변화, 즉 공간의 변화와 공간 안의 오브제(objet)들의 실존적·형태적 변화에 의해 밝혀지는 것이다.⁶⁾ <동승>의 경우는 단막극인 관계로 공간의 변화는 두드러진 것이 없지만, 오브제들의 변화는 충분히 발견할 수 있다.

다시 첫 장면의 무대지시를 살펴보자.

 재 올린다는 소문을 들은 구경꾼매들 산문으로 들어간다. 청청한 목탁소리와 엄 불소리 이따금 북소리. 도념, 물지계에 걸터앉은 채, 멀거니 동리를 내려다보고 있다. 이따금 허공을 응시하다가 가는 고개를 탁 떨어뜨리고 흐느낀다. 초부(樵夫), 나무를 한짐 안고 들어와, 지계에 없는다.

‘초부’는 나무꾼이므로 나무를 하고 있다. 따라서 ‘초부’의 등장은 나무를 안고 와 무대 위에 있는 빈 지계에 없는 것으로 설정된 것은 당연하다. 장면 2의 첫 부분을 보면 이 점이 더욱 명확해진다.

 초부 (나가며) 난 이 절 사람이 아니요. (도념을 가리키며) 애더러 물어 보슈.

 초부 다시 나무를 끊으러 내려간다. (243, 6~8)

5) 신현숙, 『회곡의 구조』, 문학과지성사, 1990, 157면.

 한편, 극의 시간은 ①구성시간(plot time):무대상의 장면들이 보여주는 과거, 현재의 시간 ②연대기적 시간(chronological time):극의 시작과 끝 사이에 실제로 경과한 자연적 시간 ③역사적 시간(historical time):극의 사건이 일어나고 있는 배경적 시간 등으로 구분할 수도 있다. (Keir Elam, 『The Semiotics of Theatre and Drama』, Methuen, New York, pp.117~119) 이에 의할 때, <동승>의 구성시간은 현재의 연속으로 되어 있으며, 역사적 시간은 불분명한 초거울임을 알 수 있다. 본고에서 강조하여 다루고자 하는 시간은 첫 장면과 마지막 장면 사이에 실제로 경과한 시간, 즉 연대기적 시간이다.

6) 신현숙, 위책, 157면. 이 때 오브제(objet)란, 질료(matière)에 해당하는 용어로 극의 물질적·가시적 재료를 총칭하며, 무대장치, 소도구, 배우의 육체까지를 포함한다. 또한 극의 오브제는 다른 요소들, 가령 등장인물의 담화와 행동과 함께 극행위에 참여하므로 고립되어서는 작용할 수 없고, 허구와 무대라는 두 층위의 이중적 맥락 속에서 그것이 암시하는 것에 의해서만 의미를 지닐 수 있다. (신현숙, 위책, 198~199면 참조)

‘초부’의 퇴장은 나무를 하기 위해서이다.

이번엔 마지막 장면을 보자.

초부 나무를 지고 내려간다. 도넬 두어 걸음 나갈 때 법당에서의 주지의 독경소리. 발을 멈추고 생각난 듯이 바람에서 표주박을 꺼내 잣을 한 움큼 담아서 산문 앞에 놓는다. (266, 20~22)

위와 같은 세 장면을 통해서 볼 때 〈동승〉은 ‘초부’가 나무를 해서 산을 내려가기까지의 시간 속에서 진행되는 사건을 담고 있음을 알 수 있다. 그리고 그 시간은 바야흐로 어두워지고 있는 시점임은 장면 16의 마지막에 ‘정심’이 산문 앞의 등잔에 불을 켜고 들어가는 행동에서 잘 알 수 있다. ‘초부’가 나무를 하는 것은 무대 밖에서 이루어지고 있는 은폐된 사건 진행이다.⁷⁾ 이러한 은폐된 사건의 주체가 무대 위에 등장할 때, 그 때마다 무대상의 시간은 확연히 경과하고 있는 것이 된다.

장면 5는 재가 끝난 뒤의 사건 진행이다.

정심 도넬야, 재 다 끝났다. 어서 들어가 마님들 진지상 봐라.

도넬 (무언)

정심 너 또 동네 내려가고 싶은 계구나? (246, 10~12)

그러니까 첫 장면부터 장면 4까지는 재를 지낼 동안의 시간이 되는 셈이다. 그런데 ‘도넬’은 점심식사 준비할 생각은 없고 속세에 대한 그리움만 가득할 뿐이다. 이때 ‘미망인’이 등장하여 ‘도넬’을 수양아들 삼기로 약속하자 ‘도넬’은 그 기쁨을 ‘초부’에게 전한다. 따라서 ‘초부’의 등장은 ‘도넬’의 희망과 기쁨을 확인시켜 주기 위한 장치가 되는 것이다. 이러한 확인을 마친 ‘도넬’은 식사준비라는 할 일을 잊은 채 토끼땃을 확인하러 비탈길을 내려가 버리고, 이 일은 대신 ‘초부’가 떠맡게 된다.

7) 무대 위에서 가시적(可視的)으로 연출되지 않는 모든 사건을 ‘은폐된 사건진행’이라 한다. (Volker Klotz, 『현대희곡론』, 송윤엽 역, 탑출판사, 1981. 9~11면)

추지 참, 그리구 어렵지만 들어가서 손님들 상 좀 날리 주게. 손이 모자라 쥔
쥔때구들 있으니. (미망인에게) 말씀만은 고맙습니다만, 나는 절대루 속세
에 안 내보낼 작정이니까, 오늘 이야기는 이대루 거뒀 두시지요.

초부 원내로 들어가며 손을 돌려 도념에게 스님 오신 신호를 한다. 그러나 도
념은 모르는 모양이다. (장면8, 252, 30~253, 3)

초부 원내에서 나오며 스님이 나오셨다고 초조히 신호를 한다. 그러나 도념은
전연 열중하여 알아채지 못한다. (장면9, 254, 29~30)

‘초부’가 원내에 들어갔다 나오는 시간은 곧 밥상을 날라 준 시간이며, 이
는 다시 ‘도념’이 토끼뎃을 살피는 시간이 된다. 따라서 장면 8의 시간 동안
‘도념’은 무대 밖에서 토끼뎃을 살피고 있는 셈이며, 이후의 장면은 점심 식
사후가 그 시간적 배경이 되는 것이다.

그런데 장면 9 이후부터는 사건의 진행이 이전보다 훨씬 더 급박하게 전개
되고 있다. 다시 말하자면 ‘도념’이 토끼를 잡은 사실이 발각되나 ‘초부’의
변명으로 위기를 모면하고, 다시 ‘인수’의 등장으로 ‘도념’의 살생의 비밀이
밝혀져서 결국 ‘미망인’을 따라가지 못하게 되는 장면 15까지는 시간적인 휴
지(休止)가 거의 없는 사건 진행이다. 그렇지만 어느덧 장면 16에 이르러서
는 어둠이 밀려오는 시간이 되고 만 것이다. 그만큼 <동승>의 후반부에는 시
간의 공백이 생긴 것이므로, 이의 공백을 적절히 메워 주는 것은 당연히 연
출가의 몫이 될 수밖에 없을 것이다.⁸⁾

3) 공간적 표지와 그 의미

<동승>의 공간적 배경은 심산고찰이며 무대는 구체적으로 산문 밖 샘물가입
은 이미 밝힌 바 있다. 그렇다면 이렇게 설정된 공간적 배경은 극의 진행과
어떻게 관련됐고 있으며 그 의미는 무엇인지 살펴보기로 하자.

파부 극락이 이렇게 높다면 난 지옥엘 갈망정 안 갈래유.

8) 이것은 장면 16의 미망인과 도념의 장면 처리를 통해서 시간 경과를 보여 주는 것
으로 가능할 것이다.

새댁 숨 좀 돌려 가지구 들어갑시다. (원내를 기웃거리다 안을 가리키며 초부에게) 저이가 서울서 온 분이에요? (장면2, 243, 3~5)

재에 참여하러 온 아낙들의 위와 같은 대화를 보면 〈동승〉의 배경이 되는 산문이 얼마나 높은 산중에 위치하고 있는 지 짐작할 수 있다. 그러나, 이 절은 산골짜기에 갇혀 있기보다는 멀리 마을을 굽어볼 수 있는 높은 산중턱에 자리하고 있음이 다음과 같은 ‘주지’의 대화를 통해 확인된다.

미망인 왜요? 집에서 내보내지 았구 여기서처럼 경문 읽게 하구 수업시키면, 스님께 강의받는 거나 다름없지 않아요?

주지 이 사방이 탁 트인 산간에서 동네 내려가구 싶어하는 녀석이 서울 행길에 안 나가려구 하겠습니까?

미망인 그럼, 저한테 몇 해만 맡겨 주세요. 데리구 있다가 도루 돌려 보내 드릴테니. (장면8, 253, 20~25)

‘주지’의 위와 같은 대화는 산 속에서도 탁 트인 세상에 살고 있음을 느끼는 ‘주지’의 성격을 담고 있는 것이기도 하겠지만, 앞의 아낙네들의 대화를 함께 살펴보면 〈동승〉의 공간적 배경을 더 구체적으로 파악할 수 있게 된다. 따라서 작품 첫 머리의 무대지시에서 ‘도념’이 물끄러미 동리를 내려다 볼 수 있는 것이다.

그런데 이토록 높은 산중턱에 위치해 있는 무대공간임에도 불구하고 동네의 아이들은 쉽게 산문을 드나들고 있음이 다음과 같은 무대지시에서 확인된다.

인수 산문으로 안 들어가면 그만이지. (비탈로 내려서며) 이 길루 돌아서 가두 꾸중하셔?

도념 (당황하며) 너 그 길론 못 간다.

인수 오오라. 너 또 텃을 쳐 났구나? 흥! 똥 묻은 개가 겨 묻은 개 나무랜다구, 저는 토끼를 산 채루 막 잡으면서 내가 새 좀 잡는다구 절에도 못 들어가게 했겠다. 어디 보자. (하고 산문과 비탈길 사이로 나간다)

동리 어린이들 한패가 산문에서 나와 인수의 노래를 따라 부르며 비탈길로 나란히 내려간다. 도념, 나무에 기대서서 어린 아해들을 멀거니 바라본다. 무슨

설움이 복받치는지 나무에 얼굴을 파묻고 허희한다. 상좌승(25세쯤) 정심 산문에서 나온다. (장면 4~5, 245, 31~246, 9)

‘인수’의 노래를 자연스럽게 따라 부를 수 있을 정도로 동네 어린이들은 <동승>의 공간적 배경에 익숙해 있으며, 이들을 발견하고 당황하기보다는 속세에 대한 그리움을 확인하는 것으로 보아, ‘도념’은 이들의 모습을 이미 익숙하게 보아 왔음을 알 수 있다.

이를 통해 보면, <동승>의 무대는 어른들이 느끼기에는 심산고찰이며, ‘극락보다도 높은’ 위치에 자리잡고 있는 폐쇄된 공간이지만, ‘도념’으로 대표되는 어린이들에게는 충분히 열려 있는 익숙한 공간임을 알 수 있다.⁹⁾ 이러한 공간임에도 불구하고 어린 ‘도념’만이 강요된 폐쇄성 속에서 살아야 한다는 모순이 이 작품의 주요한 갈등요인으로 기능하는 것이다.

또한 ‘인수’의 퇴장으로 미루어 볼 때, 위의 무대에는 산을 내려갈 수 있는 비탈길이 설정되어 있으며, 이 길은 산을 내려가는 비공식의 길로 동리 아이들이 주로 이용하는 길임을 알 수 있다.¹⁰⁾ 아울러 이 길은 ‘도념’이 토끼땃을 설치해 놓은 그만의 비밀의 길이며¹¹⁾ 속세로 향한 그리움을 달래는 은밀한 길이기도 하다. 그러나, ‘도념’에게 이 길은 현실적으로는 단지 토끼를 잡기 위한 길로 한정되어 있는 단절의 길일 뿐이다. 그와 반면 동리 아이들은 이 비탈길로 속세를 향해 ‘당당하게’ 내려갈 수 있으며, 바로 그것을 ‘도념’은 부러워하고 있는 것이다. 이러한 비밀의 길에서 ‘도념’은 속세로 통하는 출

- 9) 이러한 점은 심산고찰임에도 불구하고 아이들이 쉽게 놀러온다고 하는 모순점을 이해하는 실마리를 제공해 준다. 이와 반면 산중턱의 높은 곳임에도 불구하고 연꽃이 가득한 연못을 설정하고 있음(장면 14의 주지의 대사)은 사바세계에 대한 ‘도념’과 ‘주지’의 상반된 관점을 드러내고자 한 장치로 이해되지만 무대공간으로 보아 적절치 못한 구상임을 알 수 있다.
- 10) 위의 무대지시에 의하면 ‘인수’는 산문과 비탈길 사이로 퇴장한 것으로 되어 있지만, 실상 이 길이 곧 비탈길을 말하는 것이다. 이는 ‘인수’를 철에 들렸다고 꾸짖는 ‘주지’에게 “못 들어가게 했는데, 비탈길로 들어서 들어갔어요”(257, 14)라고 말하는 ‘도념’의 대사에 의해 분명해진다.
- 11) 이 점은 ‘도념’이 ‘초부’에게, 서울 가게 되었음을 알리고 토끼땃을 살피러 ‘급히 비탈길로 달려간다’(252, 16)는 무대지시로 보아 알 수 있다. 그리고 토끼땃은 비탈길의 아래 부분에 설정되어 있음도 위의 지시문 다음에 ‘초부’가 ‘내려다보며’ “질렀지?”하고 묻는 대사에서 알 수 있다.

구를 찾게 되고 그 방편으로 토끼땃이라는 어린이다운 극단적인 방법을 선택하지만, 그것을 '주지'에게 들키고 만 것은 바로 그러한 심정적 통로마저 차단당하였음을 의미하는 것이 된다.

따라서 극의 결말에서 다음과 같이 '도념'이 '당당하게' 비탈길을 선택하고 있음은 비로소 그가 동리 아이들과 동격이 되는 것을 의미하며, 이는 작품의 주제와 관련한 '주체의 확보'를 분명히 드러내는 표지가 되는 것이다.

도념 꼭 찾을 거예요. 내가 동냥 달라구 하니까 방문 열구 웬 부인이 나를 한참 바라보고 있더니 별안간 '도념아 내 아들이야, 이게 웬일이냐' 하구 맨발로 마당으로 뛰어 내려오던 꿈을 여러번 꾸었어요.

초부 가려거든 빨리 가자. 펑펑 쏟아지기 전에. 이 길루 갈 테니?

도념 비탈길로 가겠어요.

초부 그럼 잘 - 가라. 난 이 길루 가겠다.

도념 네. 안녕히 가세요. (266, 13~19)

이와 같이, 〈동승〉의 무대공간은 심산고찰로 설정되어 있지만 그것을 그렇게 받아들이는 입장에서는 성인과 어린이의 세계가 대립되고 있는 것이며, 구체적으로는 속세로 통하는 공식적인 길과 함께 '도념'의 비밀이 담겨 있는 또 하나의 비탈길이 더 있는 것이다. 이 점에서 '도념'의 행위는 그만의 은밀한 길을 누구나에게 열려 있는 공식의 길로 바꾸어 놓는 의지의 표명임을 알 수 있는 것이다.

4. 인물의 성격과 갈등의 의미

1) 도념의 경우

'도념'의 현재 나이는 14살이며 그의 순진무구한 성격은 이미 본고의 앞부분에서 확인한 바 있다. 나무에 그어 놓은 금만큼 다 자라면 어머니가 오리라는 희망을 지니고 살아갈 만큼 '도념'은 어리석음 정도로 순진하다.

그러나, 그의 이러한 성격은 '미망인'이 등장하면서부터 전혀 다른 모습을

보이기 시작한다.

미망인 (도념의 두 손을 뺨에다 갖다 대며) 나두 왜 그런지, 너를 볼 적마다
 맘이 끌렸었다. 너 이 절 떠나서, 살구 싶지 않니?

정심 아씨, 이게 무슨 말씀이십니까?

도념 살구 싶어요. 동네 내려가서 살구 싶어요. 하지만 스님이 못 내려가게 하
 시는걸요.

미망인 스님겐 내가 잘 말씀 여쭙볼께. 오늘이 백일재 마지막 날이니까, 우리
 인철이두 편안히 극락에 갔을 거야. 그러니까, 너 우리집에 가서 나를 어머
 니라고 부르구 살잔 말이야.

도념 정말이세요? 거짓말 아니시지요? 절 속이시는 건 아니시겠지요?

미망인 내가 언제 거짓말했지?

도념 아아니요. 허지만 모두들 나한테 거짓말만 하니까, 통 믿을 수가 없어요.

미망인 그럼 나만은 거짓말 안하는 사람인 줄 알면 되지 않니?

도념 저를 꼭 데려가 주세요.

(…)

미망인 (도념을 조용히 바라보며) 날더러 ‘어머니’ 하구 불러 봐.

도념 (가늘게) 어머니!

미망인 (그를 껴안으며) 일생 너를 친자식같이 생각하구 내 곁에서 안 놓을테
 다. (장면6, 250, 9~251, 18)

절을 떠나 자신과 같이 살자고 하는 ‘미망인’의 제안에 ‘도념’은 처음에 의
심을 하게 되고 곧 이어 그 제안이 진실임을 느끼게 되자, 그는 ‘쑥스러워
하며’ ‘미망인’을 ‘어머니’라고 부르게 된다. 과연 ‘도념’은 ‘미망인’의 수
양아들이 되기를 결심한 것인가, 아니면 그것은 단지 산을 내려가기 위한 수
단에 지나지 않은 것인가. ‘도념’은 바로 이 점에서 작품의 서두에서 본 것
과 같은 순진성과는 전혀 다른 이중적인 성격을 보여 준다.

도념 우리 어머니 살아 계신지 돌아가셨는지두 모르는데, 나만 댁에 가서 호강
 할 것을 생각하니 자꾸 미안한 생각이 나요.

미망인 (서글퍼지며) 아무래도 나보담은 어머니가 좋지?

도념 네

미망인 어머니두 나처럼 생겼다니까, 지금 나처럼 부잣집에서 사실 꺼야.

도념 아니에요. 고생하실 꺼예요. (장면12, 259, 7~13)

‘도념’은 ‘미망인’을 따라갈 것을 기뻐하면서도 한편으로는 어머니의 안부를 걱정할 만큼의 성숙한 모습을 보여 주고 있다. 이러한 성숙성은 토끼의 살생이 발각된 후, 그 이유를 묻는 ‘주지’의 물음에 대하여 다음과 같이 답변함으로써 어느 틈엔가 성인의 논리적 성격으로 발전하고 있다.

주지 그럼 왜 그랬니?

도념 오늘 감히면 아씨 따라가지 못하게 되겠기에 눈 꼭 감고 거짓말을 했습니다.

(…)

도념 스님, 제 잘못은 제가 잘 압니다.

주지 이 토끼를 잡은 잘못두 안단 말이나?

도념 네

주지 알면서 왜 했니?

도념 아씨 목소리 들르신 게 어떻게 이쁜지, 나두 어머니가 데릴러 오신다면 디릴려구 맨들었습니다. (장면13, 261, 14~26)

옳지 않은 일인 줄 ‘알면서도’ 뚜렷한 목적을 위하여 자신의 의지에 따르는 것, 이는 바로 성인의 행위이며, 이러한 성인의 주체가 확보될 때 그 인물은 비로소 극적인 인물이 될 수 있다. 어린이의 세계가 극적인 것이 될 수 없는 것은 그 세계가 현실성이 없어서가 아니라 어린이의 선택적 행위 속에 주체의 의지가 개입되기 힘들기 때문인 것이다. ‘도념’이 극이 진행됨에 따라 차차 어른으로서의 주체성을 찾아가는 과정은 이 극의 갈등이 고조되는 과정과 정확히 대응한다. 어머니에 대한 ‘주지’의 비난에 반론을 제기하고, 연못에는 이무기가 아닌 연근이 있으며, “스님, 바른 대루 말이지 저는 이 절에 있기가 싫습니다”라고 뚜렷이 자신의 주장을 밝히는 ‘도념’의 행위(장면 14)는 논리적인 성인의 세계를 이미 획득하고 있음을 보여 주는 것이다.

이렇듯 ‘도념’이 성인의 세계를 획득한 순간 ‘주지’의 권위는 무너진다. 이

때 ‘주지’가 자신의 권위를 되돌릴 수 있는 길은 단지 ‘도념’의 하산을 막는 일일 뿐이다. 그리고, 이는 스스로 경험한 성인의 세계에 ‘도념’이 한 발 가까이 다가 있다는 사실에 대한 확인에서 비롯된, 웃어른으로서의 경계심에서 대처하는 스승으로서의 선택이기도 하다.¹²⁾ 이처럼 ‘도념’이 획득한 성인의 세계가 획득의 순간에 바로 저항에 부딪치게 된 것, 이것이 바로 ‘도념’이 처한 극적 상황인 것이다. 따라서 ‘도념’의 행위는 위의 장면에서 의해서 비로소 그 극적인 의미가 획득되며, 작품 〈동승〉은 단순한 멜로드라마 이상의 비극의 가능성을 지닐 수 있게 되는 것이다.¹³⁾

그럴 때 ‘도념’의 하산은 무엇을 의미하는가.

초부 하 애, 그런 생각 말구, 어서 가서 스님 말씀 잘 듣구 있거라.

도념 벌써 언제부터 나가려구 별렀는데요? 그렇지만 스님을 속이고 몰래 도망가기가 차마 발이 떨어지지 않아서 못 갔어요.

(…)

도념 (무릎을 꿇고) 스님, 이 잣은 다람쥐가 겨울에 먹으려구 등걸 구멍에다 파 둔 것을 제가 아침에 몰래 꺼내 뒀었어요. 어머니 오시면 드릴려구요. 동지 선달 긴긴밤 잠이 안 오시어 심심하실 때 깨우십시오. (산문에 절을 한 후) 스님, 안녕히 계십시오. (17장면, 266, 8~26)

‘도념’은 한번 도망한 적이 있었으며¹⁴⁾ 또다시 도망하려고 마음먹고 있었지만, 이제야 실행에 옮긴 것은 ‘주지’의 승낙을 얻어서 ‘미망인’을 따라 산을

12) 이는 이보다 앞선 장면 8의 다음과 같은 대사를 통해 드러나는 ‘주지’의 성인의 세계에 대한 인식을 살펴보면 알 수 있는 점이다.

(미망인에게) “저는 다만 빈뇌의 기반에서 도념이를 미연에 막기 위해 이러는 겁니다. 한번 발을 내려놓구 생각하면 그때는 버릴써 제 자신이 얼마나 깊은 구렁에서 헤매구 있다는 것을 발견할 것입니다. 미치 발을 뺄 수가 없이 전신이 죄구렁에서 휩쓸려 들어가거든요. 저두 속세에서 발을 끊구 불문에 귀의할 때까지는 이만저만한 수업과 고생을 쌓은 게 아닙니다. 제가 당해 보구 하는 것이니, 자꾸 조르지 말어주십시오.”

13) 멜로드라마에 비해서 비극은 성인의 논리적인(logical) 세계를 취급한다. 자세한 것은, Eric Bentley, 『The Life of Drama』, Atheneum, New York, 1979, pp.217~218. 참조.

14) 이는 서울 가게 되었음을 알리는 ‘도념’에게 초부가 “너 또 도망가려구 하는 게 아니냐?”(장면7)고 묻는 것으로 보아 알 수 있다.

내려가는 것이 좌절되었기 때문이며, 이는 이미 '주지'에 대한 도전을 통해 자신의 주체를 정립시킨 뒤이기 때문에 가능한 선택이다. '도념'이 정상적으로 '미망인'을 따라 산을 내려가고 싶어 하였음은 '미망인'을 어머니라 부르며 그에게 매달리는 의지의 정도를 살펴보면 더욱 분명해진다. 처음에 '가늘게' 어머니 소리를 입에 내었던 '도념'은 '주지'가 하산을 허락하지 않자 "(미망인에게 매달리며) 어머니, 저를 데려가 주세요" (장면15)라는 보다 강한 표현을 하게 되고, 더 나아가서는 "어머님 이대루 그냥 도망이라두 가지지요" (장면16)라고 하여 자신의 의도를 분명히 드러내기에 이른다.

이러한 '도념'의 성격을 종합해 보면 '도념'의 선택은 속세를 향한 의지의 행위가 극단적으로 드러난 극적 사건이라고 할 수 있다. 그리고 이러한 행위는, 앞서서 어머니를 기다리기를 거부하고 스스로 어머니를 찾아나서는 주체 회복의 성인되기에 이르는 갈등을 짧은 시간 내에 집약적으로 보여 주고자 한 극적 장치에 다름 아닌 것이다. 따라서 잣을 꺼내어 산문 앞에 내려 놓는 '도념'의 행위는 '주지'에 대한 작별 인사면서도 앞서서 어머니를 기다리지 않겠다는 그의 의지가 상징적으로 드러난 것이다.

이처럼 〈동승〉은 순진무구한 '도념'이 주체를 획득하여 성인의 세계에 들어가기까지의 성격 변화를 잘 보여 주고 있다. 이 때 그가 '어머니를 그리워하는가 아니면 속세에서 살고 싶어하는가'와 같은 질문은 〈동승〉을 이해하는데에 피상적인 관심 사항일 뿐이다. 왜냐하면 '도념'에게 있어서 어머니와 속세는 구별될 사항이 아닌 동일체의 개념이어서 산에 있는 어머니는 무의미하기 때문이다.¹⁵⁾ 이 점에서 〈동승〉의 주체는 '도념'이 찾고자 하는 어머니(속세)의 상징적 의미가 무엇인가에 따라 달라질 수 있는 것이다.

2) 미망인의 경우

'미망인'이 지금 절에 있는 것은 죽은 아들의 백일재를 지내기 위해서이고 작품 속의 오늘은 재의 마지막 날(그 기간은 분명하지 않다)이다. 뿐만 아니라 '미망인'은 아들의 사십구재도 지낸 바 있고¹⁶⁾ 사월 초파일의 불탄제에도

15) 이는, '도념'이 '미망인'을 따라 속세에 내려가지 못한 상황에서, 가끔 찾아오는 어머니의 역할로서의 '미망인'은 '도념'에게는 더 이상 의미가 없다는 점에서도 알 수 있다.

참여한 바 있다. 그런데 작품 속의 시간적 배경은 음력 10월이므로 ‘미망인’의 아들이 죽은 것은 음력 6월 혹은 7월의 시점이 되고, 이는 초파일이 훨씬 지난 뒤의 일이다. 다시 말해서 불탄제를 지내러 ‘미망인’이 절에 왔을 때는 아직 아들이 죽기 전의 일인 것이다. 이러한 점들을 고려할 때 ‘미망인’과 ‘도념’의 관계에는 선명하지 못한 점이 몇 가지 있다.

미망인 (바로소 도념이 자기를 뚫어질 듯 바라보고 있는 것을 발견한다) 재가

4월 파일날 내가 불탄제 올리러 왔을 때 산목련 꺾어 주던 애지요?

정심 그랬던가요?

미망인 (도념에게) 아니 너 그동안 픽 컸구나.

도념 (수줍어 고개를 숙인다) (장면6, 249, 4~9)

‘미망인’은 사월 초파일날 이후 ‘도념’을 처음 본 것으로 설정되어 있지만 언제부터 ‘도념’에 대해 알고 있었는지는 불분명하다.¹⁷⁾ 그와 반면 ‘도념’은 훨씬 이전부터 ‘미망인’을 잘 알고 있었음을 짐작할 수 있으며,¹⁸⁾ 그렇다면 혹시 ‘도념’만 몰래 ‘미망인’을 훑쳐보았을 수도 있다. 그러나, ‘도념’이 ‘미망인’을 몰래 훑쳐보고 있었음은 ‘오늘’의 일로 설정되어 있으며 ‘미망인’도 이 사실을 잘 알고 있음은 장면6에서 확인된다.¹⁹⁾ 그런데 다음의 대화들을 종합해 보면 ‘미망인’도 ‘도념’을 여러 번 보았으며 두 사람은 이미 직

16) 이 점은 첫 장면에서의 ‘초부’의 “아, 요전 사십구일 제 지냈으면 그만이지, 백일 재는 또 뭐니?”의 대사를 통해 알 수 있다. 이 때 ‘미망인’이 참여했다는 명시적인 언급은 없지만 아들을 사랑하는 ‘미망인’의 심정을 고려할 때 이 점은 의심할 바 없을 것이다.

17) ‘미망인’이 ‘도념’에게 “그러시길래 널 버리고 가셨지?”라고 그의 어머니에 대해 말하고 있는 것(장면6)을 보면 ‘미망인’도 ‘도념’에 대해 어느 정도는 알고 있음을 알아차릴 수 있다. 그러나 이러한 정보의 획득이 어느 시점에서부터 이루어지고 있었는지는 여전히 불분명하다.

18) ‘도념’이 ‘초부’에게 결과 안대갓집과의 관계를 설명하고 있는 장면1을 고려해 보면, ‘도념’은 ‘미망인’에 대해 비교적 자세하게 알고 있음을 알 수 있다. 그리고 장면5에서 ‘정심’이 ‘도념’에게 어머니의 모습을 설명하면서 “작년에두 애기했지만, 저 서울 안대갓집 아씨같이 생기신 것만은 틀림없다.”라고 이야기해 주고 있는 것을 볼 때, ‘도념’이 ‘미망인’에 대해 알게 된 시점이 적어도 초파일 이전임은 충분히 알 수 있는 사항이다.

19) 미망인 (나가려는 도념을 붙들며) 그대로 두세요. 잠깐만 더 있다 가게. (도념에

접 만난 바 있는 것으로 설정되어 있다.

미망인 (도념의 두 손을 뺨에다 갖다 대며) 나두 왜 그런지 너를 불 적마다 맘
이 끌렸었던다. 너 이 질 떠나서, 살구 싶지 않니?

정심 아씨 이게 무슨 말씀이십니까? (장면6, 250,9~11)

도념 그이가 불공드리기 전에 나한테 한 얘기가 있어요.

초부 뭐라고 했길래?

도념 아이, 그 애 참 의젓하게두 생겼다. 쉬영아들 삼았으면 좋겠네, 아 이러
더니 그 말이 정말이었군요. (장면7, 252,5~8)

‘미망인’은 백일재 마지막날 불공을 드리던 중 잠깐 바람을 쐬러 나왔다가 사월 초파일 이후 ‘도념’을 처음 대면한다. 그런데 위의 ‘미망인’의 대사를 보면 ‘불 적마다’라고 표현되어 있다. 이는 ‘도념’을 두 번째 만나는 것처럼 언급된 앞에서의 대화와 모순이 된다. 아니면 ‘미망인’도 ‘도념’을 자주 보았지만 대면한 것이 사월 초파일 이후 처음이라는 풀이도 가능하다. 그러나 그 다음의 ‘도념’의 대사에는 불공드리기 전에 ‘미망인’이 자신에게 수양아들 삼았으면 좋겠다는 말을 직접 한 것으로 되어 있다. 이를 보면 ‘미망인’은 불공드리기 전(이것이 사월 초파일의 일인지, 혹은 사십구제 때의 일인지도 모르지만 전후 맥락으로 보아 백일재를 시작할 때로 보아야 한다)에 ‘도념’을 대면한 것이 되며, 자신의 은밀한 심중을 드러내 보이기까지 하였음을 알 수 있다. 그렇다면 ‘미망인’과 ‘도념’ 중 누군가 한 사람은 거짓말을 하고 있는 셈이 된다.

그러나, 보다 중요한 것은 누가 거짓말을 하였는가 아니라, 거짓말을 하지 않으면 안 될 정도로 〈동승〉의 사건 전개에는 그만큼 무리가 따르고 있으며, 그로 인해서 ‘미망인’의 성격이 일관성 내지는 합리성을 결여하고 있다는 점이다.

계) 아까 내가 방에 들어갔을 때두 창틈으로 들여다보구 있었지?

도념 아아니요.

미망인 아나가 뭐야? 내가 두 눈으로 봤는데? 그러구 승방에 갔을 때두 벽 뒷문으
루 내다보구서 뭘? (249, 21~26)

다음은 <동승>의 사건 전개에 따라 ‘미망인’이 ‘도념’에게 대하는 태도를 드러내 보인 대사를 모은 것으로, 이를 보면 이러한 ‘미망인’의 성격의 변화를 잘 알 수 있다.

㉠ 미망인 스님겐 내가 잘 말씀 여쭙 볼께. 오늘이 백일재 마지막 날이니까, 우리 인철이두 편안히 극락에 갔을 거야. 그러니까, 너 우리집에 가서 나를 어머니라고 부르구 살잔 말이야.

도념 정말이세요? 거짓말 아니시지요? 절 속이시는 건 아니시겠지요? (장면6, 250, 17~18)

㉡ 미망인 (도념을 조용히 바라보며) 날더러 ‘어머니’ 하구 불러 봐.

도념 (가늘게) 어머니! (장면6, 251, 15~16)

㉢ 미망인 남편을 잃은 지 3년이 못 되어, 외아들마저 이렇게 잃구 보니, 눈앞에 땅이 다 꺼질 듯하군요. 마음이 서운하던 참에 그 애가 자꾸 나를 따르는 것을 보니까, 불현듯 정이 솟아 오릅니다. 지금부터는 그 애한테라도 마음을 붙이구 살아야지, 외로워서 단 한 시간을 못 살 것 같군요.

주지 아씨의 마음만은 누구보다도 제가 잘 압니다. (장면8, 254, 4~9)

㉣ 미망인 (달려가 막으며) 왜들 가세요? 들어들 가세요. 대수롭지 않은 일을 가지고 왜들 이러세요?

주지 (참여인들을 보고) 어서들 도로 들어가시지요? (장면13, 262, 12~14)

㉤ 친정모 애는 전생에 제 부모의 죄를 반구 태어났기 때문에 아무리 구할라구 해도 구할 수가 없단다. 홍역 마마하듯이 이렇게 피하지 못할 죄가 하나씩 둘씩 발명하지 않니? 애보담 우리 인철이 영혼 축원할 도리나 걱정해라.

미망인 인철인 기왕 죽은 애니까 재를 다시 지내면 그만 아니예요? (장면15, 264, 15~19)

㉥ 도념 어머니 이대루 도망이라두 가시지요

미망인 그렇게는 못한다. 너 이 절에 남아서 스님의 말씀 잘 들구 있어야 한다.

도념 촛불만 깜박깜박하는 법당을 또 어떻게 지켜요? 굶은 비가 줄줄 내리는 밤이나 부엉이가 우는 새벽엔 무서워 죽겠어요.

미망인 너한테는 그게 숙명이니까 내 힘으로는 어떻게 할 도리가 없구나. (장면16, 265, 8~14)

‘미망인’에게 있어 아들의 죽음은 ‘기가 막힐 따름이지 슬프지도 않으며’, 극락엘 갔다 하더라도 ‘살아 있는 것만 못한’ (장면6) 현실이다. 게다가 백일기도를 해서 겨우 얻은 아들이니 그 슬픔은 가히 짐작할 만하다. 그러니까 사십구재에 이어 백일재를 지내고 있는 것이 아니겠는가. 그런데 이렇듯 아들의 죽음을 슬퍼하고 있는 ‘미망인’이 백일재 마지막날 ‘도념’을 아들삼기를 원하고 있다. 그만큼 죽은 아들에 대한 그리움이 간절하였으리라고도 볼 수 있지만, 극적 상황으로 보나 대갓집 딸로서의 성격으로 보나 매우 불합리한 발상이 아닐 수 없다. 그러나, 이러한 설정이 가능하다면 이는 그만큼 ‘미망인’의 성격이 본능적이고 즉흥적임을 말해 주는 것이 된다. 그렇기 때문에 ‘미망인’은 단지 ‘도념’이 자신을 잘 따른다는 이유 하나만으로, 그에 대해서는 더 이상 알려고도 하지 않은 채, 위의 ㉔에서 보듯 ‘불현듯’ 정이 솟아 올라 그를 원하고 있는 것이다.

이러한 ‘미망인’에게는 ‘도념’의 어떠한 행위도 중요하지 않다. 자신의 죽은 아들의 백일재를 지내는 현장에서, 그것도 부처님 뒤에 토끼의 가죽을 보관하고 있었다는 ‘도념’의 불경스런 행위를 알고도 ㉕처럼 ‘대수롭지 않은 일’로 생각하며 ㉔에서 보듯 ‘다시 재를 지내면 그만’이라고까지 우기고 있는 것이다. 이는 매우 부자연스런 행동이 아닐 수 없다.

그러나, 이렇게까지 ‘도념’에 대해 일방적이던 ‘미망인’이 결국 자신의 고집을 꺾는 것은 ‘도념’에 대한 생각이 달라졌기 때문이 아니라, ‘도념’과 자신이 처한 환경을 ㉖에서 보듯 ‘숙명’으로 받아들인 자포자기의 마음 때문이다.

미망인 (울며 미친듯이) 어머니, 난 애 없이는 살 수가 없어요.

주지 아씨께서 진정으로 애를 사랑하신다면, 눈 앞에 두구 노리개를 삼으실라구 하시지 말구 애 매디매디에 사무쳐 있는 전생의 죄 속에서 영혼을 구하게 이 절에 뒤 주십시오. 자기 한 몸의 죄만 아니라 제 아버지 제 어미 죄두 씻어야 할 테니까 애는 여간한 공덕을 쌓기 전에는 저승에 가서 무서운 지옥을 면치 못하게 될 것입니다.

도념 스님, 죽어서 지옥에 가드래두 난 내려가겠어요. 찾아오는 사람을 막지 않구 떠나는 사람을 붙들지 않는 것이 우리 절 주의라구 늘 말씀하시지 않

으셨습니까?

주지 (얼화와 같이 노하며) 수다스러, 한번 못 간다면 못 가는 줄 알아라. (미망인을 보고 선언하듯) 아씨께서 서방님을 잃으시고 외아들마저 잃으신 것 두 다 전생에 죄가 많으셨던 탓입니다. 아씨 죄두 미처 벗지 못하시구 이 죄덩어리를 데려다가 어떻게 하실려구 이리십니까? 두 번 다시 이 이야기를 끄러내시려그런 대신 이 절에 오시지 마십시오. (장면16, 264, 23~265, 4)

앞에서 ‘미망인’이 ‘주지’의 승락을 얻어낼 수 있었던 것은, ‘미망인’이 “그럼 도념이 장래니 행복이니 다 빼 놓구, 다만 저를 위해 꼭 양자루 주십시오”(장면8)라고 하여 ‘주지’를 매우 난처하게 만든 결과이다. 즉, ‘주지’의 허락은 절과 안대갓집과의 관계를 전혀 무시할 수 없는 경제적 현실에서 적당히 타협한 결과였던 것이다. 그러나, 이러한 타협은 ‘도념’의 살생과 신성모독의 행위 앞에서 다시 원점으로 돌아간다. 그 때에야 ‘주지’는 분명하게 위와 같이 선언하는 것이다.

‘미망인’은 ‘울며 미친듯이’ ‘도념’을 원하지만, 그것은 죽은 아들을 대신할 노력개를 찾는 것에 불과하다. 그것은 사랑이 아니다. 이 점을 ‘주지’는 ‘미망인’에게 깨우쳐 준 것이며, 그제서야 ‘미망인’은 자기 자신에 대한 인식을 새롭게 하게 되는 것이다. 아울러, ‘도념’에게 맺혀 있는 업보의 죄는 바로 그의 부모로부터 물려 받은 것이며, ‘미망인’도 아직 죄를 벗지 못하고 있음에 대한 ‘주지’의 깨우침은 곧, ‘미망인’의 죄과를 죽은 아들이 지옥에서 대신 치를 수밖에 없다는 경고에 해당하는 것이다. ‘미망인’은 이러한 ‘주지’의 가르침을 듣고 비로소 새로운 자신의 운명을 발견한 것이며, 이 모든 것을 ‘숙명’으로 받아들여서, 결국 ‘도념’을 포기하고 마는 것이다.

이상에서 볼 때, ‘미망인’은 아들을 잃은 슬픔의 보상으로서 ‘도념’을 원하였고, 자신에 대한 새로운 발견으로 말미암아 결국 ‘도념’을 포기하고 있으며, 이 과정에서 극의 전개상 다소의 비약이 있음을 알 수 있다. 이 점 때문에 ‘미망인’의 성격은 부분적으로 일관성을 결여한 작품상의 결점을 드러내기도 한 것이다.

그러나, ‘미망인’을 극의 주체로 보는 입장에서 <동승>을 분석하자면, ‘도념’의 경우와 마찬가지로 이 역시 ‘자신에 대한 재발견’이라는 갈등의 축을

지니고 있는 것이 되며, 이 점에서는 앞에서 밝힌 ‘미망인’의 성격상 결합은 전혀 다른 의미를 띠게 되는 것이다. 그러나, 이보다 중요한 것은, ‘도념’의 선택과 ‘미망인’의 선택은 둘 다 자신을 위한 ‘자신의 발견’이면서도 그 결합은 상반된 것이라는 점,²⁰⁾ 그렇지만 양쪽 모두 불교의 인과응보의 섭리를 크게 벗어나지 않으면서도 보다 열린 더 큰 세계로 향해 있다는 점이다. 바로 이 점에서 〈동승〉의 주제는 단순한 속세(어머니)에 대한 그리움 이상의 형이상학적 의미를 담고 있는 것이기도 하다.²¹⁾

3) 주지의 경우

1991년 ‘연우무대’의 공연(연출 박원근)에서는 ‘주지’를 무대 뒤로 감추어 목소리만으로 대신한 바 있다. 당시 이에 대해 찬반 양론이 맞서 있었고, 이러한 무대처리의 방식이 〈동승〉의 현재의 평가에까지 영향을 미치고 있음도 확인된다.²²⁾ 그러나, 결론에 이르는 방식은 어디까지나 텍스트 자체에 의거하여야 하고, 그것을 재해석하거나, 무대여건에 맞게 등장인물의 존재 방식을 변형시키는 것은 연출가의 또 다른 몫이므로, 작품 분석에 있어서 우선적으로 전제될 수는 없는 사항이다. 그러한 의미에서도 ‘주지’의 성격에 대해서는, 앞에서 부분적으로 드러나기는 하였지만, 다시금 보다 면밀히 검토할 필요가 있는 것이다.

‘주지’의 성격은 주로 ‘미망인’과 ‘도념’에게 말하는 대사 속에서 발견되는 데, 특히 ‘도념에 관계된’ 발화에 있어서 더욱 명확히 드러난다.

미망인 그림, 저한테 몇 해만 맡겨 주세요. 데리구 있다가 도루 돌려 보내 드릴테니.

20) ‘도념’은 지옥에 가는 한이 있더라도 산을 내려가겠다는 것이고, ‘미망인’은 절대로 죽은 아들이나 ‘도념’이 지옥에서 벌을 받는 것을 원하지 않는다.

21) 주제에 도달하는 방식이 조금씩 다르긴 해도 〈동승〉의 주제를 단순히 어머니를 찾아가는 것 이상의 종교적 의미로 파악하고 있는, 서연호 교수의 「모작, 모방 평가는 비학문적 인상비평 - 서정적 리얼리즘을 개척한 성실한 리얼리스트」(『계간문예』, 1992. 가을)와 김만수의 「함세덕 〈동승〉의 행위소 모델 분석」(『한국극예술연구』3, 태동, 1993)은 이 점에서 주목할 만하다.

22) 가령, 이러한 ‘주지’의 무대 뒤의 처리 방식을 긍정적으로 수용하여, 그것을 천상의 질서를 전하는 절대자의 목소리로 해석한 김만수의 위의 논문이 그러하다.

주지 저는 다만 번뇌의 기반에서 도념이를 미연에 막기 위해 이르는 겁니다. 한번 발을 내려놓구 다시 생각하면 그때는 버릴써 제 자신이 얼마나 깊은 구렁에서 헤매구 있다는 것을 발견할 것입니다. 미처 발을 뺄 수가 없이 진신이 죄구렁에서 뒹쓸려 들어가거든요. 저두 속세에서 발을 끊구 불문에 귀의할 때까지는 이만저만한 수업과 고행을 쌓은 게 아닙니다. 제가 당해 보구 하는 것이니, 자꾸 조르지 말어 주십시오. (장면8, 253, 24~32)

위의 대사에서 '주지'는 '도념'에 대해 말하고 있으면서도 실상은 자신에 대해 말하고 있는 것이 된다. 이 점에서 위의 대사는 극적 대화의 의미를 지닐 수 있으며²³⁾ 이 때 '주지'의 성격이 잘 드러날 수 있다. 위에서 보듯 '도념'을 위한 선택이 속세인가 아니면 절(산중)인가 하는 점에서 '주지'와 '미망인'이 대립하고 있다. 그러나, '미망인'의 선택이 결국 자기 자신을 위한 것이었음은 앞의 '미망인'의 성격을 분석하는 자리에서 명확해진 반면, 위의 대사에서 보듯 '주지'의 경우는, 자신의 경험에 미루어 진정으로 '도념'을 위한 길이라고 생각하여 산사를 주장하고 있다는 점에서, 이들의 대립은 그 절을 달리한다. 따라서 '주지'의 선택에서 문제가 되는 것은 그 선택의 순수성 여부가 아니라 그의 타당성 여부라고 할 수 있다.

'주지'는 선택의 근거로 자신의 과거사를 제시한다. 경험으로 미루어 속세가 죄의 구렁이라고 하는 주장은 그렇기 때문에 '주지'에게는 구도를 위한 절실한 대답이며, 자신에게는 더할 나위 없이 진실이다. 따라서 이러한 구렁 속에 자진해서 '도념'이 빠져드는 것을 가만히 보고 있지 않으려 함은 '주지'로서는 당연한 일이며, 또한 그렇게 하는 것이야말로 어른으로서, 그리고 보호자로서의 당연한 의무가 되는 것이다.

'주지'가 자신의 주장의 근거로 특정한 계율이나 교리보다는 자신의 경험을 제시한다는 것은, '미망인'을 보다 쉽게 납득시키기 위한 선택적 방안이기도

23) 극적 대화는 미래를 향한 전진성 (progressive)을 지녀야 하고 그를 위해서는 1, 2 인칭의 대화 속에서 '지금 현재' (here and now)를 드러내야 한다. 그럴 때 인물의 성격도 드러나는 것이다. 이러한 극적 대화에 대해서는, Brooks and Heilman, 『Understanding Drama』, Holt Rinehart & Winston, 1961. pp.29~30. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, ed., 『Semiotics of Art』, The Mit Press, 1976. p.128. 참조.

하겠지만, 그만큼 ‘주지’의 인간적인 성격을 보여 주기 위한 극적 장치로서의 작가의 배려에 지나지 않는다.²⁴⁾ 이러한 ‘주지’의 인간적인 면모는 ‘도념’과의 대면에서 더욱 두드러진다.

주지 아씨는 오늘 내려가시구 너는 내가 대갓택에 가서, 너한테 관한 여러가지 말씀두 여쭙 겸 사날 후에 데리구 갈 테다. 그런 줄 알구, 그동안 세수두 말장게 하구, 손톱 발톱두 깨끗이 깎구 가서 옷음거리 안 되도록 해라.

도념 네.

주지 사람이란 첫째 예의범절을 단정히 해야 하는 법이나라. (장면10, 257, 26~32)

일단 ‘도념’을 내려보내기로 하였을 때 ‘주지’는 어른으로서의 자상함을 잃지 않고 있다. 뿐만 아니라 ‘도념’에게 당부하는 내용도 엄한 계율보다는 어린이로서의 예의범절의 수준에 머물러 있다. 이러한 ‘주지’의 인간적 모습은 ‘도념’의 잘못을 꾸짖는 다음과 같은 장면에서 더욱 분명히 드러난다.

주지 (약간 측은하지만) 당장 죽드래도 비겁한 짓은 말라구 했거늘 오늘 못 갈까 봐 거짓말을 했어?

도념 스님, 제 잘못은 제가 잘 압니다.

주지 이 토끼를 잡은 잘못두 안단 말이나?

도념 네.

주지 알면서 왜 했니?

도념 아씨 목소리 들르신 게 어떻게 이쁜지, 나두 어머니가 데릴러 오신다면 디릴려구 맨들었습니다.

미망인 격하여 돌아서서 운다.

주지 (심란한 마음이 들어) 그 에미 소리 좀 작작해라. 그 췌덩어리를 생각하구 네가 또 죄를 짓는단 말이나? (한숨을 쉬며) 이게 다 인과 때문이야.

24) ‘주지’의 인간적인 성격은, 점심상 차리는 일손이 모자랄 때는 ‘초부’에게 도와 줄 것을 부탁하다가도(장면8), 토끼 덩이를 자신이 쳤다고 거짓 자백을 하는 ‘초부’에 대해서는 ‘도념’에게 “외(外)에 사람 함부로 들이지 말라”(장면10)고 하는 이중적인 면에서도 발견된다. 그러나 이 점이 작가의 계산에서 비롯된 것인지, 아니면 단순한 실수인지는 분명하지 않다.

(장면13, 261, 19~30)

토끼를 죽여 그 가족을 부처님 뒤에 숨겨놓은 ‘도념’의 불경과 신성모독의 행위를 꾸짖는 자리에서, ‘주지’는 ‘도념’의 지극한 그리움을 발견하고는 측은하고도 심란한 마음이 들어 한숨을 내쉬는다. ‘도념’의 끔찍한 범죄 행위조차도 단지 인과 때문이라는 ‘주지’의 대사 속에는 ‘도념’의 괴로움을 이해하고 있는 어른으로서의 너그러움과, 그것을 풀어 주어 ‘도념’을 부처님 앞으로 인도해야 한다는 수도자로서의 의무감이 동시에 내포되어 있다.

‘주지’는 결국 수도자로서의 의무감에 따른 선택으로서 ‘도념’을 산사에 그냥 두기로 결정하고 이를 ‘미망인’과 ‘도념’에게 통고한다. 이때 ‘미망인’과 ‘도념’의 선택이 상반됨은 앞에서 밝힌 바 있으므로 재론을 피하며, 그보다도 여기에서 주목하고자 하는 점은 자신을 발견한 주체로서의 ‘도념’의 행위에 대한 ‘주지’의 반응이다. 하산 불가를 통고받은 ‘도념’은 ‘주지’의 결정에 정면으로 반박하며 나선다. 이는 처음에는 어머니에 대한 일방적 비난에 대한 부정으로, 그리고는 유식론과 같은 경전의 내용에 대한 부정으로, 그리고 마침내는 ‘주지’의 가르침 자체에 대한 부정으로 확대된다. 결국 ‘도념’은 ‘주지’의 권위에 정면으로 도전한 것이며, 이러한 도전은 ‘도념’의 분명한 하산 의지의 표출로서 그 절정을 이루게 된다.

주지 그럼 동네 녀석들 하는 소리는 정말이구 내 말은 거짓말이란 말이지? 경전이, 부처님 말씀이 모두 거짓말이란 말이지? 오! 이런 불가사리 같은 녀석 봤나? (하고 필필 똥다)

도념 스님, 바른 대루 말이지 저는 이 절에 있기가 싫습니다.

주지 듣자 듣자 하나까 나중에 못하는 소리가 없구나? 오, 그 눈으로 날 보지 마라. 살생을 하드니 전신에 살이 빠친 모양이다. (장면14, 263, 30~264, 3)

‘도념’이 ‘주지’에게 산을 내려가겠다고 하는 것은 ‘바른 대루’ 하는 말이다. 그렇다면 그 동안 ‘도념’은 마음에 없는 행동을 보여 왔다는 것이 되며, 이는 부처님 말씀, 경전, ‘주지’의 가르침 모두를 부정하는, ‘주지’에 대한

정면도전을 선언한 셈이 되는 것이다. 그렇기 때문에 이 대목에 와서는 ‘주지’도 자신의 인간적인 약점을 여실히 드러내고 마는 것이며, 이렇게 되면 ‘주지’의 모습은 자존심 상한 노인의 그것에 지나지 않고 만다. 이와 같이 권위에 손상을 입은 ‘주지’가 이를 회복하기 위하여, ‘미망인’에게는, 마찬가지로의 인과응보의 논리로써 ‘도념’을 데려가기를 포기시켰지만, ‘도념’에게는 이러한 논리가 더 이상 설득력을 지닐 수 없는 것이 당연하다. ‘도념’으로서는 ‘미망인’을 따라가고자 하는 것은 합법적인 선택의 방안으로서이고, 그것은 ‘주지’에 대한 권위를 인정할 때만 의미있을 뿐이다. 따라서 ‘도념’이 스스로 산을 내려가는 것은 필연적인 선택인 것이다.

이상에서 볼 때, ‘주지’는 불교적인 세계를 대변하고 있는 천상적인 존재이기보다는 인간적인 평범한 어른으로서의 성격을 보다 많이 지니고 있다고 할 수 있다. 이러한 점에서 ‘주지’의 의미를 지나치게 강조하여, 불성(佛性)인가 모성(母性)인가 하는 식의 이분법적인 선택을 강요하는 것은 〈동승〉에 대한 바람직한 이해가 될 수 없다. ‘도념’의 선택이 단순히 어머니(숙세)를 찾아 떠나는 행위에 그치는 것이 아니라, ‘미망인’이 숙명으로 받아들인 바로 그 업보를 어떻게 극복할 수 있느냐가 〈동승〉의 무대 밖의 세계로 놓여 있는 셈이므로, ‘모성’과 ‘불성’은 대립될 성질이 아니다. 또한 주체와 대상의 관계가 ‘도념’과 ‘미망인’은 쌍방으로 작용하며, 이의 중간에서 ‘주지’가 이들의 관계를 통어하고 있는 것이라는 점을 염두에 둔다면, ‘주지’의 의미는 단순히 천상 혹은 지상의 존재 어디에 속하느냐보다는 ‘미망인’과 ‘도념’의 숙명을 지켜보고 있는 중간적 존재라고 하는 것이 더 옳을 것이다. 이 점에 있어서도 〈동승〉의 주제는 형이상학적 의미를 띠고 있다고 할 것이다.

4) 초부와 정심, 그리고 그 밖의 등장인물들의 경우

‘초부’와 ‘정심’은 공통적으로 ‘도념’의 이야기를 들어 주는 콘피던트(confidant: 마음을 털어놓는 친구)에 해당한다. 그러나 이 두 사람이 ‘도념’의 이야기를 들어 준다는 점에서는 공통되지만, 그 극적인 의미는 사뭇 다르다.

‘초부’는 나무꾼이므로, 그가 무대에 등장하는 것은 무대 밖으로부터 나무를 해 가지고 들어오는 것이고, 그 외에 그는 무대 밖에 있어야 한다. 〈동승〉

의 무대는 산문 밖의 샘불가로 설정되어 있으므로 산문 안도 나무를 하는 숲도 모두 무대 밖에 놓여 있다. 이렇게 무대 밖에 있어야 하는 ‘초부’가 무대에 당연히 등장하게 되는 것은 극의 시작과 끝에서 나무를 해서 가지고 들어올 때 뿐이다.

그러나, ‘초부’는 ‘도념’에 의해서 무대 안으로 불러지게 되고, 그로 인해 산문 안으로 점심상 날라 주러 들어 가게 되며, 또 그로 인해 ‘도념’의 토끼사냥을 보호해 주지 못하게 되고 만다. ‘도념’이 ‘초부’를 불러 들인 것은 ‘미망인’을 따라 산을 내려가게 되었다는 기쁜 소식을 전하고 이러한 자신의 기쁨을 현실로 확인하고 싶은 마음 때문이다. 이러한 확인은 ‘초부’가 “나두 서울 가면 한번 찾아가마”(장면7)라고 말할 때 구체화되었으며, 다시 ‘도념’이 ‘초부’에게 “사랑에다 모셔 놓구 한상 잘 차려 드릴께요”라고 말할 때는 ‘도념’의 희망은 이미 실현된 것과 다름이 없게 된다.

이처럼 ‘초부’의 등장은 ‘도념’의 행위에 구체성을 부여해 준다. 극의 첫 장면에서 ‘초부’가, 6개월은 짧은 시간이라는 것을 ‘도념’에게 확인시켜서 그의 기다림을 구체화해 주는 것과, 극의 마지막 장면에서 “가려거든 빨리 가자”라고 하여 ‘도념’의 떠남을 구체화시켜 주는 것 모두 마찬가지로 의미를 지닌다. 이는 단순히 ‘도념’의 말 상대가 되어 주는 것과는 다르다.

또한 ‘초부’가 ‘도념’의 잘못을 대신 뒤집어쓰고, ‘도념’의 그리움을 이해하여 도와 주려 하며, 산사의 종소리에 깊게 감응할 줄 아는 것은, 같은 어른이면서도 ‘도념’의 세계를 이해하지 못하는 ‘주지’와 대비되는 또 다른 불심의 세계를 보여 준다고 할 수 있다. 이 점은 ‘초부’의 아들 ‘인수’를 등장시켜 그로 인해 ‘도념’의 비밀이 탄로나게 하고, ‘초부’가 ‘인수’를 나무라는 도식을 설정한 것에서도 분명해진다. 토끼를 잡는 ‘도념’의 행위가 새를 잡는 ‘인수’의 행위보다 더 큰 살생이지만, 그 이면에 담겨 있는 그리움의 의미를 이해하여 이를 감싸 주는 ‘초부’의 넉넉함은 ‘대승적 자비’의 세계를 충분히 보여 준다고 할 수 있는 것이다.²⁵⁾ 이러한 점에서 <동승>이 ‘도념’과 ‘초부’의 만남으로 시작해서 헤어짐으로 끝맺고 있는 것은 단순한 분위기 고조 이상의 의미를 지니는 것이 된다.

25) 이 점에서, ‘초부’를 통해 대승적 자비를 보여주고 있다는 김만수의 지적(앞의 논문)은 매우 적절하다.

‘정심’은 산문 안에서 무대 안으로 등장한다. ‘정심’은 산사의 일을 처리하기 위하여 ‘도념’을 찾고 있는 것이며, 이 때 ‘정심’은 ‘주지’의 권위를 이어 받은 상좌승으로서의 역할을 맡고 있을 뿐이다. 그렇기 때문에 ‘정심’은 ‘도념’에게 어머니에 관한 정보를 제공해 주면서도 일정한 범위 안에서 머물고 있으며, ‘미망인’을 따라가고자 하는 ‘도념’의 희망에 소극적일 뿐 아니라 다음과 같은 대사로 그를 교육시키기까지 한다.

정심 애 그만 캐라. 넌 오늘 밤에 강의 받을 경문을 다 외 놓기나 하구 이려니?

도념 못 봤어요.

정심 또 스님께 꾸중을 듣게 됐구나. (한숨을 쉬고 혼잣말로²⁶⁾) 나두 나이를 먹을수록, 너는 감히 상상두 못할 여러 가지 번뇌가 들끓구 있단다. 그 중에 두 여인에 대한 사랑과 욕정의 번뇌는 날로 괴롭혀 가기만 한다. 그렇기 때문에, 매일 밤 고덕하신 스님의 강의를 받구두 번뇌에서 해탈(解脫)치 못하구나. 너는 아직 어리니까 나 같은 괴로움을 못 가진 것만두 행복하구 생각해야 한다. 뭣 때문에 동네 내려갈 궁리를 하구 어머니 그리워하며 경문 공부까지 게을리 한단 말이나? (장면5, 247, 31~248, 9)

‘정심’의 이와 같은 대사는 고행의 길이 얼마나 어려운가를 보여 주기 위한 것이지만, 앞의 장면8에서 ‘주지’가 ‘미망인’에게 속세가 죄의 구렁이라는 점을 강조하고 있는 것과 그 의미가 동일하다. 즉 자신의 경험으로써 상대를 납득시키고 있는 것이다. 이는 ‘주지’와 ‘정심’의 역할이 대동소이함을 드러내 주는 것이며, 한편으로는 이러한 어려움에 비추어 볼 때 ‘주지’와 ‘정심’과 같은 구도의 자세에 대한 비판을 역설적으로 드러내고 있는 것이라고도 볼 수 있다.²⁷⁾

26) 문맥으로 보아 이는 ‘혼잣말처럼’ 정도로 바꾸어야 한다.

27) 만약, 위의 대사가 현재 ‘정심’의 성격을 드러내기 위한 것 뿐이라면, 이러한 대사는 극의 대화로서 적절치 못하므로 생략해야 한다. 반드시 필요한 등장인물에 의해서 반드시 필요한 대화만을 주고받아야 하는 것이 극의 경제성의 원리이다. (극의 경제성의 원리에 대해서는, Martin Esslin, 『An Anatomy of Drama』, Hill and Wang, 1976, p.17. 참조)

그와 반면, '정심'은 '미망인'과 '도념'을 연결시켜 준다는 점에서,²⁸⁾ '초부'와 마찬가지로 '도념'의 협조자가 될 수 있다. 그러나, '주지'와 '도념' 혹은 '미망인'과의 관계에는 전혀 개입하지 않는다는 점에서 그의 협조자로서의 역할은 매우 소극적인 것에 그치고 만다.

'도념'에 대한 명백한 반대자로서의 역할은 '주지' 외에도 '인수'와 미망인의 '친정모'에 의해서 수행된다.

'인수'는 '도념'의 비밀을 폭로시키는 역할을 한다. 그러나, '인수'는 자신의 폭로가 '도념'에게 어떠한 결과를 미치는 지에 대해서는 전혀 고려한 바가 없다. 단지 '도념'이 자신의 아버지에게 죄를 뒤집어 씌우는 것이 미워서 그랬을 뿐이다. 이 점에서 '인수'의 주체성은 그다지 강조되어 있지 않지만, <동승>에서 의도하고 있는 것은 바로, 속세의 아이들을 대표하고 있는 인수로 하여금 '도념'의 가장 예민한 상처를 덧나게 함으로써, 역으로 '도념'의 속세에 대한 그리움을 배가시키자는 것이라고 볼 수 있다.

한편, '인수'는 '도념'을 놀릴 때, '에비없는 후레자식'이라는 표현(장면 11)을 쓰고 있는데 이는 두 가지 점에서 생각해 볼 수 있다. 첫째는 '도념'에게는 어머니 뿐만 아니라 아버지가 없다는 것도 큰 상처라는 것이고, 둘째는 이러한 아버지의 부재를 대신할 마땅한 인물이 또한 존재하고 있지 않다는 것이다. 현실적으로는 아버지의 역할을 '주지'가 맡아 주어야 하지만 '주지'에게 있어서 '도념'은 부모의 죄를 대신 짊어지고 수행하는 동자승일 뿐이다. 따라서 심정적으로 '초부'가 '도념'을 돌보아 주고 있음을 알아차릴 수 있는데, '인수'는 바로 이러한 '도념'에 대한 경쟁자로서의 반대자 역할을 수행하고 있는 것이다. 이러한 점에서 '도념'에게 있어서 어머니는 '부모' 또는 그 이상의 귀의(歸依)의 대상이라는 의미를 지니는 것이 된다.

'친정모'의 반대자적 역할은 비교적 단순하고 명확하다. 그는 외손자의 죽음을 슬퍼하는 할머니의 모습을 진솔하게 보여 주고 있을 뿐이다.

그런데, '미망인'과 '친정모'의 관계에는 다소 애매한 점이 발견된다. '미망인'은 안대갓집 아씨이므로 '친정모'는 바로 안대갓댁이 된다. 이 안대갓

28) '도념'에게는 어머니가 '미망인'같이 생겼다는 것을 확인시켜 주고(장면5), '미망인'에게는 '도념'이 산목련을 꺾어 그에게 준 것 때문에 '주지'에게 꾸중들었음을 상기시켜 준다(장면6).

덕과 절과의 관계가 선명치 못하다는 점은 앞서도 지적하였지만, 이에 따라 왜 ‘미망인’이 친정에 의지해서만 ‘주지’와의 관계가 가능한가에 대한 해답도 역시 불가능해진다. 아울러 ‘미망인’이 아들의 재를 시댁 식구들과 지내지 않고 있다는 점, 게다가 3년 전에 남편을 잃은 미망인이라는 점, 그리고 ‘도념’을 서울 대갓집에 데리고 가서 살려고 하는 작정 등을 고려해 보면, 지금 현재의 ‘미망인’의 처지는 친정에 쫓겨와서 살아가고 있는 소박맞은 여인네의 인상을 짙게 풍기고 있다. 그런데도 ‘친정모’는 다분히 시어머니와 같은 면모를 보이고 있음은 매우 부자연스럽다. 그것이 대갓집의 풍모일수도 있으나, 좀더 따스한 친정어머니로서의 성격이 드러나지 않고 있음은, 〈동승〉 전체로 보아 ‘미망인’을 중심으로 한 갈등의 축이 여전히 미해결인 채로 극이 끝나고 만다는 구조상의 결점과 관계된다. 이 점에서 ‘친정모’와 ‘미망인’ 그리고 ‘주지’와의 관계는 매우 중요하다고 볼 수 있고, 이에 따라 ‘도념’과의 관계도 재해석의 여지를 남겨 놓고 있다. 그러나 이는 희곡 〈동승〉 자체로서는 더 이상 밝힐 수 없는 문제이며, 따라서 이 점은 공연을 반복하면서 연출가의 다양한 해석을 기다려야 하는 텍스트 외적인 사항이라고 볼 수 있다.

이 밖의 등장인물로는 재에 참여하는 남녀노소들과 절집 식구들이라고 할 수 있으나, 재에 참여하는 남녀노소들 외에는 그다지 분명한 극적 기능을 지니고 있지 않다. 참여인들은 무대 밖의 정보를 무대 안에 전해주는 ‘보고자 보도’²⁹⁾의 기능보다는 ‘도념’에 관한 정보를 관객에게 알려 주는 전사(前史)의 재공이라는 기능에 그치고 있을 뿐이다. 이에 대해서는 이미 앞에서(3의 1절) 충분히 설명하였으므로 본 절에서는 생략하기로 한다.

5. 결론 및 남는 문제들

지금까지 본고에서는 공연 텍스트로서의 희곡 〈동승〉을 시간, 공간, 인물을 중심으로 분석해 보았다. 이러한 분석은 무대 공연을 전체로 한 텍스트로서

29) 무대 밖으로부터 새로운 정보를 전달해 주는 메신저의 역할을 말한다. (이에 대해서는 김종대, 『독일희곡이론사』, 문학과학사, 1986, p.189. 참조.)

의 분석에 초점을 맞추어 진행된 것이다. 물론 희곡의 문학적성과 연극성은 확연히 양분될 성질이 아니므로 위와 같은 분석 속에는 당연히 문학적성에 대한 고려가 전제되어야만 할 것이다. 이 때 문학적성이란 문학이 지니고 있는 일반적인 예술적 장치, 곧 언어예술적 특성을 의미한다. 이러한 관점에서 볼 때 본고에서는 희곡의 문학적성을 결정지워주는 언어적 측면은 거의 거론하지 못하였다. 희곡의 언어 곧 극적 언어의 특성은, 1,2인칭의 화법으로 지금 여기(here and now)의 문맥을 드러내야 하고 정해진 목적을 향해 끊임없이 움직여 나가야 한다는 전진성(progression)과, 일상 생활 속의 자연스런 의사소통 속에서도 인위적인 상징성을 포함하고 있어야 하는 낯섦과 익숙함의 조화라는, 두 가지 점으로 크게 나누어 설명할 수 있다.³⁰⁾ 이러한 언어적 측면에서 <동승>을 분석하는 것 역시 매우 의미 있는 일이나, 이는 본고의 일차적인 목적에 해당하지 않으므로 여기에서는 깊게 다루지 않았다.

<동승>은 단막극이므로 작품의 구성단계에 대해서도 본고는 큰 관심을 기울이지 않았다. 그러나 3단계든 5단계든 분명한 플롯은 있는 것이다. 그렇지만 이러한 몇 단계의 명칭이 중요한 것은 아니다. 사건이 어떻게 맺어지고 풀어지느냐 하는 질서는 앞에서 살펴본 시간, 공간, 인물 등과 당연히 관련되는 것이기 때문에, 이러한 극적 형상소³¹⁾들이 어떻게 상호작용을 하고 있느냐가 희곡의 분석에서 더욱 중요한 것이다. 이러한 점에서도 앞의 분석을 통해서 <동승>의 구성단계는 어느 정도 밝혀졌으리라고 여겨지므로 더 이상의 자세한 언급은 피하기로 한다. 다만 극의 구성단계에서 본격적으로 사건을 전개시켜 나가는 실마리가 되는 발견(discovery)의 의미는 강조될 필요가 있다. 즉, '도념'이 자신을 어떻게 발견해 나가는가라는 포괄적인 문맥과 함께, 그 속에서 이루어지는 다양한 발견의 양상과 충위들을 면밀히 검토할 필요가 있다는 것이다. 이는 구체적으로 다른 등장인물들이 자신에 관한 이야기를 하고 있다

30) 희곡의 언어적 측면을 강조할 때는 어디까지나 대화(dialogue)와 관계되는 사항으로 무대지시문(stage direction)은 단지 독자 또는 연출가를 위한 작가의 안내문과 같은 부수적인 기호에 지나지 않는다.

31) 형상소(figure)란 텍스트의 기의(signifié)를 드러내는 문체(文彩)를 의미하는 것으로서 극에서는 주로 등장인물의 담화(discours)로 나타난다. 또한 이러한 담화는 당연히 극 속의 시·공간의 표지, 그리고 제반 오브제들과 연관을 맺으며 발화되는 것이므로 형상소는 자연히 복합적일 수밖에 없다. (신현숙, 위책, 56~58면, 참조)

는 ‘도념’의 사건에 대한 발견과, ‘도념’의 행위에 대한 다른 등장인물들의 발견들이 어떻게 연관되면서 사건을 전개시키고 있는가 하는 점이다. 그러나, 이러한 발견과 사건 전개와의 관련성도 앞의 분석을 통하여 어느 정도 알 수 있는 점이고, 또한 그 자체가 본고의 일차적인 목적은 아니므로, 그 의미를 다시 강조하는 것만으로 이에 대한 언급을 대신하고자 한다.

이 밖에도 공연조건과 관련하여 제기될 수 있는 문제로 각각의 오브제들의 극적 기능과 의미를 고려할 수 있다. 이에 따라 무대장치 혹은 소품의 적절성, 그 밖의 음향효과 내지 조명의 필요성이 거론될 수 있다. 가령 ‘초부’의 지계와 ‘도념’의 물지계가 단순한 소품 이상의 상징성을 지니고 있을 가능성에 대한 고려까지 이루어지는 것이 좋겠고³²⁾, 〈동승〉의 시간 경과 특히 결말부에서의 초설(初雪)이 지나는 분위기를 효과있게 연출해 낼 수 있는 조명에 대한 연구, 더 나아가서는 〈동승〉이 지니고 있는 서정성을 적절하게 형상화할 수 있는 산사(山寺)의 분위기까지를 어떻게 효과적으로 드러낼 수 있을가에 대한 무대미학적인 고려가 필요한 것이다. 그러나 이에 대해서는 필자의 능력이 미치지 못하므로 제현의 가르침을 기대할 뿐이다.

본고는 희곡 분석의 예로서 〈동승〉이라는 단막극을 선택하여 시간, 공간, 인물이라는 형상소에 초점을 맞추어 고찰해 본 것이다. 그 동안 희곡에 대한 연구가 주로 피상적인 주제 찾기에 머물거나, 아니면 기호학적 분석에 절대적으로 의지해서 미시적인 해부에 그치거나, 아니면 공연텍스트로서의 희곡의 독자성은 무시한 채 언어의 수사적 기교에만 치우쳐 온 것이 대부분이었다. 본고는 이에 대한 필자 스스로의 반성의 지면을 마련하는 의미에서 시도된 원론적인 접근에 지나지 않는다. 따라서 본고에서는 〈동승〉에 대한 새로운 해석을 시도하지 않았고, 단지 그러한 해석을 위한 다양한 접근을 하나로 포괄해 보고자 하는 데에 그치고 말았다. 그렇기 때문에 본고에서 내릴 수 있는 결론이란, 희곡 분석은 가능한 모든 극적 형상소들을 분석 종합하는 일이라는 점, 그리고 이에 의거할 때, 작품의 주제 파악과 공연의 효과, 그리

32) 이는 보다 면밀히 검토해 보아야 할 성질의 것이다. 즉, ‘초부’의 빈 지계가 채워지는 것과 ‘도념’이 물지계를 벗고 하산하는 것을, ‘초부’가 상징한다고 볼 수 있는 ‘대승적 자비’의 의미와 관련지을 수도 있지 않겠는가 하는 점에서 이에 대해 검토해 볼 만하다는 것이다.

고 연출가의 재창조력을 기대할 수 있다는 원론의 재확인일 뿐인 것이다.

참고문헌

- 김석만, 연기자의 작품분석연구, 『연극연구』 9, 중앙대학교 연극학과, 1991.
- 김만수, 함세덕 <동승>의 행위소 모델 분석, 『한국극예술연구』 3, 태동, 1993.
- 김종대, 독일희곡이론사, 문학과지성사, 1986.
- 서연호, 모작, 모방 평가는 비학문적 인상비평 - 서정적 리얼리즘을 개척한 성실한 리얼리스트, 『계간문예』, 1992. 가을.
- 신현숙, 희곡의 구조, 문학과지성사, 1990.
- 양승국, 1930년대 희곡에 나타난 등장인물의 기능, 서울대대학원, 1988.
- 양승국편, 월북작가대표희곡선, 예문, 1989.
- Asslin Martin, An Anatomy of Drama, Hill and Wang, 1979.
- Bentley Eric, The Life of the Drama, Atheneum, 1979.
- Brockett Oscar G., The Theatre an Introduction, Holt Rinehart and Winston, 1979.
- Brooks Cleanth & Heilman Robert B., Understanding Drama, Holt Rinehart and Winston, 1961.
- Elam Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, Methuem, New York, 1983.
- Klotz Volker (송윤엽 역), 현대희곡론, 탐출판사, 1981.
- Matejka & Titunik Irwin R., ed., Semiotics of Art, The Mit Press, 1976.
- Tennyson G.B., Drama an Introduction, Macmillan Press, 1983.