



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

박사학위논문

신화의 서사구조를 활용한
희곡화 방법론 연구

-무속신화 ‘세경본풀이’와
설화 ‘이상한 우물’을 중심으로-

A Study on the methodology of dramatization
the narrative structure of the myth
- Focusing on the shamanic myth ‘Jacheongbi’ and
narrative ‘strange wells’-

2017년 2월

세종대학교 대학원
공연·영상·애니메이션학과
오 일 영

신화의 서사구조를 활용한
희곡화 방법론 연구

- 무속신화 ‘세경본풀이’와
설화 ‘이상한 우물’을 중심으로 -

A Study on the methodology of dramatization
the narrative structure of the myth

- Focusing on the shamanic myth ‘Jacheongbi’ and
narrative ‘strange wells’-

지도교수 김 태 훈

이 논문을 예술학 박사학위논문으로 제출함

2017년 2월

세종대학교 대학원

공연 · 영상 · 애니메이션학과

오 일 영

오일영의 박사학위논문을 인준함

2017년 2월

심사위원장 김 성희 (인)

심 사 위 원 오 세곤 (인)

심 사 위 원 정 호봉 (인)

심 사 위 원 양 선희 (인)

심 사 위 원 김 태훈 (인)

국문초록

본 연구는 신화의 서사구조를 분석하여 새로운 희곡 창작방법을 도출해 내기 위함이다. 새로운 창작 방법론을 연구하기 위하여 우선 신화의 서사구조를 분석한다. 신화의 서사구조는 오랜 세월 많은 세대를 거쳐내려 오면서 변형, 흡수, 통합, 발전되어 왔다. 이러한 신화의 서사구조를 파악하고 신화 서사가 가지고 있는 근원적 원형들을 모티프로 한 후, 현대에 와서 정립된 여러 서사이론의 방법을 도입하여 좀 더 세밀하고 수월한 ‘거시적 희곡 창작방법론’을 제시하려한다.

2장에서는 신화의 특징과 수용양상을 다루며 그 첫 번째로, 신화의 원형과 칼 융의 집단무의식을 고찰해보았다. 신화는 허구이며 단순한 이야기에 불과하지만 인간의 상상계 가운데 가장 풍부하고 다양한 원형을 소유한다. 때문에 신화는 인간 본성과 관련하여 간과할 수 없는 보편성을 갖는다. 신화가 시대를 넘어 예술 작품으로 재창조될 수 있는 이유는 같은 신화라 해도 어떤 관점에서 바라보느냐에 따라 전혀 다른 이야기를 읽어낼 수 있기 때문이다. 예술가들이 고대의 신화를 즐겨 다루는 것은 신화가 사회와 연관하여 살아있는 유기체로서의 기능을 소유하기 때문일 것이다. 또한, 신화는 궁극적으로 공동체에 내재하는 가치에 따라 공동체의 응집력을 확보하려는 목표로 우주 현상들의 본질을 이해하려는 이야기로서 기능을 해왔다. 신화는 신화 전승집단에서 중요한 가치를 갖는 것들이 어떻게 유래하게 되었는가를 설명해 주는 이야기이다. 그러므로 신화는 새로운 가치 창출을 위하여 전승집단 내에서 발현되는 동기이며 시발점이다. 그 창출을 위한 교두보를 여러 심리학자들은 무의식의 세계에서 발견한다. 그러한 무의식은 꿈을 통해서 아니면 정신착란을 이용하여 여러 가지 상상과 공포, 정신을 어지럽히는 허상 까지도 수면 위로 올려 보내진다. 융 심리학에서의 무의식은 개인적 무의식과 달리 인간 누구에게서나 발견되는 보편적인 내용이 있다고 본다. 이는 개인의 경험에서 일찍이 의식된 적이 없는 선천적인 것으로 이를 집단무의식이라 한다.

두 번째로는 신화의 모티프와 신화소에 대해 살펴보았다. 신화의 원형은

원형 그 자체를 직접적으로 파악할 수가 없다. 원형은 원형적 이미지를 통해 표현될 때에만 인식이 가능한데, 이러한 원형의 외적표현을 ‘상징’이라고 한다. 상징은 작품 전체를 지배하는 의미 또는 암시성의 배경을 형성한다. 물론 상징은 작품 속에서의 그 기능을 발휘하도록 사용되었을 때만 상징의 구실을 한다. 어떤 이미지나 사물이 적절한 상징 노릇을 할 수 있도록 작품 전체가 그 의미를 만들어 내도록 짜여져야 상징이 될 수 있다는 뜻이다. 상징은 또한 모티프와 연결된다. 모티프는 반복되어 나타나는 동일한 또는 유사한 낱말, 문귀, 내용을 말한다. 모티프는 작품의 주제를 구축하고 통일감을 주는 중요 단위의 역할을 한다. 한 편의 신화는 몇 개의 특이하고 인상적 요소인 모티프로 구성되어있으며, 이것을 우리는 신화소(Mythologem)라 지칭한다. 이러한 신화소는 여러 신화에서 공통으로 확인되기도 한다.

세 번째로는 신화의 수용 양상에 대해 살펴보았다. 신화의 거대 서사로부터 창작의 모티프를 얻고자 하는 시도는 동, 서양의 작가들에게 있어서 공통적으로 있어왔다. 특히 서양의 작가들에게 있어서 고대 그리스 신화는 서양 문화의 근원이며 그들의 정체성을 확인할 수 있게 하는 원형이었다. 그러기에, 작가들이 직면한 가치 전도와 급격한 변화의 중심에 있는 현대에 대한 검증은 위해서 신화의 세계로 회귀하는 것은 당연한 귀결이라 할 수 있다. 신화는 원래 구전되는 것으로 당대의 작가들에 의해 재구성되어 작품으로 탄생된다. 고대의 신화는 결국 작가들의 윤리관이나 가치관과 시대적 상황과 연결되어 새로운 작품으로 탄생되었으며 현대의 작가들 역시 원형으로서의 신화와 재해석된 그리스 비극을 토대로 상황에 따라 신화를 끊임 없이 재구성해왔다. 본 고에서는 고대신화를 수용한 연극들의 시대적 흐름을 살펴보고, 국내의 사례로는 신화를 수용하는 태동으로 1970년대 이전과 이후로 나누어 살펴보았다. 그 이유는 일제강점기의 판소리계소설의 무대화가 이루어진 이후 ‘전통의 현대화’라는 맥락으로 1970년대 이후에 설화를 무대화하는 시도들이 활발히 진행되었기 때문이다.

3장에서는 신화의 서사구조를 활용한 ‘거시적 희곡화 방법론’을 연구해보았다. 신화는 오랜 세월을 걸쳐 마모와 손상의 과정을 거쳤기 때문에

옛 이야기의 윤곽은 원래 애매한 법이다. 고대의 흔적은 배제되거나 무시되는 게 보통이다. 유입되는 신화는 이를 유입하는 지방의 풍경과 관습과 신앙에 따라 윤색되고 그 과정에서 이야기의 틀거리가 빗나가게 되기도 한다. 더구나 이런 이야기들이 무수히 재연되다 보면 고의적이든 우연이든 와전과 전위가 불가피하다. 이러 저러한 이유에서 이야기의 어떤 요소는 무의미하게 되거나, 때로는 상당히 기술적으로 부수적인 해석이 첨가되기도 한다. 신화서사에서 이야기의 가치를 도출해 내는 방식은 서사구조의 모티브와 인물의 특수한 극적 행동의 패턴에 의해서 찾을 수 있다. 이러한 패턴들을 연구하기 이전에 인문학의 고전이라 불리는 아리스토텔레스의 ‘시학’에서 드라마와 플롯의 일반적인 구조를 살펴보았다. 그 후, 마법담의 이야기 서사구조를 면밀히 파악한 블라디미르 프로프의 민담형태론을 기본으로 삼고 캠벨의 원질신화구조, 보글러의 12단계 신화구조, 프라이의 양식비평이론, 토비아스의 스무 가지 플롯과 드라마의 다섯 가지 구성형식 체계를 도입하여 보았다.

4장에서는 무속신화 ‘바리데기’를 수용한 홍원기의 <에비대왕>, 무속신화 ‘삼공본풀이’를 수용한 고순덕의 <가문장아기>, 평안도 ‘아기장수설화’를 수용한 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>를 분석하여 작품 속에 어떠한 방법으로 ‘거시적 희곡화 방법’의 신화 서사가 수용될 수 있는지 살펴보았다. <에비대왕>은 우리에게 잘 알려진 바리공주의 이야기를 당대의 상황과 맞물려 에비를 주인공으로 내세운 수작이며, <가문장아기>는 제주 무속신화를 가지고 마당극형식의 희곡을 만들어 세계 여러 나라에 우리의 신화를 소개한 저력이 있는 작품이다. 또한, <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 철저한 작가주의 관점에서 바라본 신화의 시극(詩劇)적 시도로 훌륭한 평가를 받은 작품이라는 점에서 의의를 가지고 있다.

5장에서는 무속신화와 설화의 특성에 대해 살펴보았다. 신화는 신들의 이야기이다. 그러한 신들의 이야기가 서양권에서는 그리스 신화를 모태로 축제에 의해 연극적인 기틀을 마련하게 되었고 우리나라의 경우엔 건국신화와 무속신화로 나뉘어지며 건국신화는 문헌서적으로 무속신화는 제의, 즉 굿판에서 서사무가로 연행되어진 것이다. 세경본풀이는 유일하게 제주도 큰

곳에서 일반신본풀이 연행 중에 농경신에 대한 제의에서 불려지고 있는 무속신화이며 서사무가이다. 설화는 대체로 신화, 전설, 민담의 세 갈래가 있다. 이 세 갈래들은 주인공의 성격과 행위, 시간과 공간, 전승자의 태도, 전승범위, 증거물 등에서 뚜렷이 구분되는 특징을 보인다. 신화는 신적인 존재인 주인공이 이룬 창조적인 행위를 담은 이야기인 데 비해, 전설은 다소 특별한 상황에 처한 인간에게 실제로 일어난 예기치 않은 사건을 전하는 이야기이고, 민담은 일상적인 인간의 허구적인 운명 극복담이다.

이러한 특성을 전제로 ‘거시적 희곡화 방법론’에 의해 우리나라의 무속신화 ‘세경본풀이’를 음악극 <자청비의 노래>로 충청남도 설화 ‘이상한 우물’을 가극극 <이상한 우물>로 실제 희곡화를 시켜보았다. 희곡화 과정으로는 시대적 상황을 고려한 주제의식을 먼저 서술하고, 인물, 플롯과 구성형식을 만들어보았다. 그 후, 본 연구자가 제시한 ‘거시적 희곡화 방법’으로 서사구조를 만든 후, 이것을 토대로 트리트먼트를 거쳐서 실제 대본화까지의 과정을 서술하였다.

현대는 세계화란 이름 속에 하나로 움직이며 우리나라는 한류라는 붐을 타고 우리고유의 문화를 세계 속에 각인시키려 노력하고 있다. 그렇기 때문에 우리민족의 독자적인 전통이 어느 때보다도 강조되고 있는 때이기도 하다. 이러한 시기에 세계연극에 기여 할 수 있는 우리 민족의 고유한 설화와 신화 소재의 연극 발굴은 더욱 시급한 과제이다. 과연 한국연극은 어떻게 만들어져야 하며 다음 세대들에게는 어떠한 유산을 물려 줄 것인가. 신화와 설화를 어떻게 활용 하여야만 우리들만의 독자적이면서도 전 세계로 나갈 수 있는 보편적인 연극을 만들 수 있는가. 지금 현재, 우리가 가지고 있는 당면한 고민이며 물음이다. 우리 신화와 설화의 세계는 새로운 창작의 무한한 대지이다. 이 무한한 대지 위에서 새로운 길을 찾아내고 만들어가는 일은 지나온 역사에 대한 보답이며, 다음세대를 위한 우리의 의무라고 할 수 있다.

주요어 : 신화, 설화, 서사구조, 희곡화, 세경본풀이, 이상한 우물

목 차

I. 서론	1
1. 문제 제기	1
2. 연구사 검토	3
3. 연구 목적 및 방법	8
II. 신화의 특징과 수용 양상	11
1. 신화의 원형과 집단 무의식	11
2. 신화의 상징과 모티프, 신화소	16
3. 신화의 수용 양상	19
III. 신화의 서사구조와 양식이론	33
1. 아리스토텔레스의 플롯이론	33
2. 프로프의 민담형태 서사구조	37
3. 캠벨의 원질신화 서사구조	40
4. 보글러의 12단계 서사구조	42
5. 프라이의 양식이론	48
IV. 거시적 회곡화 방법론	52
1. 거시적 회곡화 방법론의 개요	52
2. 스무 가지 플롯 분석	55
3. 다섯 가지 구성 형식	63
4. 거시적 회곡화 방법론	65

V. ‘거시적 희곡화 방법론’에 의한 희곡 분석	69
1. 바리데기 신화를 수용한 홍원기의 <에비대왕>	69
1.1 바리데기 신화	69
1.2 <에비대왕>의 분석	74
2. 가문장아기 신화를 수용한 고순덕의 <가문장아기>	80
2.1 가문장아기 신화	80
2.2. <가문장아기>의 분석	86
3. 아기장수 설화를 수용한 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>	93
3.1 아기장수 설화	93
3.2 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 분석	96
VI. ‘거시적 희곡화 방법론’에 의한 희곡화	103
1. 음악극 <자청비의 노래> 희곡화	103
1.1 무속신화 세경본풀이	103
1.1.1 무속신화와 신화의 연관성	103
1.1.2 무속신화의 특성	105
1.1.3 제주신화 세경본풀이	109
1.2 희곡화 과정	118
1.2.1 주제의식	118
1.2.2 인물	120
1.2.3 플롯과 구성형식	122
1.2.4 서사구조	123
1.2.5 트리트먼트	128
2. 가족극 <이상한 우물> 희곡화	136

2.1. 설화 ‘이상한 우물	136
2.1.1 설화의 특성	136
2.1.2 충청남도 서산 설화 ‘이상한 우물’	139
2.2 희곡화 과정	141
2.2.1 주제의식	141
2.2.2 인물	143
2.2.3 플롯과 구성형식	145
2.2.4 서사구조	145
2.2.5 트리트먼트	147
VII. 공연화를 통한 객관적 평가	149
1. 음악극 <자청비의 노래>에 대한 객관적 평가	149
2. 가족극 <이상한 우물>에 대한 객관적 평가	152
VIII. 논의 및 결론	155
참고문헌	157
부록1. 음악극 ‘자청비의 노래’ 실제 대본	165
부록2. 가족극 ‘이상한 우물’ 실제 대본	194
Abstract	219

표 목차

<표1> 캠벨의 16단계 영웅의 모험 서사구조	42
<표2> 크리스토퍼 보글러의 12단계 여행	48
<표3> 프라이의 양식이론에 따른 주인공의 행위능력	49
<표4> 프라이의 서사적 양식	50
<표5> 스무 가지 플롯의 요건	62
<표6> 거시적 서사구조 12단계 여정	66
<표7> 거시적 희곡화 방법	67
<표8> 희곡 ‘에비대왕’의 서사구조	80
<표9> 삼공본풀이 <가문장아기>의 서사와 희곡 <가문장아기> 서사의 비교	92
<표10> <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 서사구조	102
<표11> 2안. <자청비의 노래> 현재와 과거의 서사	127

I. 서론

1. 문제 제기

신화는 초월적인 시공간을 중심으로 주인공이 여러 가지 과업을 완수하면서 존재론적 변신을 시도하고 신직을 부여받는 이야기이다. 신화 속 주인공들의 여행은 자신이 속한 세계를 뛰쳐나와 더 큰 대지의 공간과 시간으로 나가는 것으로, 이러한 세계는 세속적 세계와는 질적으로 다른 복합적 시공간이다. 그러므로 신화는 흔히 세속적 공간과 신성적 공간의 대립체계로 구성된다. 신화 서사와 다른 서사와의 차이점은 바로 현실의 실제세계와, 대칭적으로 존재하는 천상세계의 결합이라는 점이다. 물론 신화의 서사구조를 파악하고 그것을 기틀로 하여 새로운 창작희곡을 만들려고 시도함에 있어 그것이 세속의 세계를 다루든, 천상의 세계를 다루든 아니면 두 가지의 세계를 넘나들던, 그것은 선택의 문제이다. 그러나 중요한 것은 현실의 시대정신을 반영해야 한다는 것이다. 본 고에서 구태의연하게 말하지 않아도 희곡을 창작함에 있어서 시대정신을 담겨지는 것은 당연한 문화적 결과물이기 때문이다.

신화를 소재로 한 연극 작품들은 점점 더 다문화 되어가는 현대사회에서, 관객들 각자가 무대 위에서 벌어지는 일들을 자신 안에 내재되어 있는 원형성을 바라보며 문제의식을 느낄 수 있게 한다. 또한, 개인화되어가는 문화를 응집시키며 이질적인 요소를 통일성 있게 작품 안에 녹여낼 수 있는 장점을 가지고 있다. 길버트 하이트(Gilbert Hight)는 ‘신화는 영원하고 불변의 것이며 신화는 변하지 않는 사랑, 전쟁, 죄악, 용기, 운명 모든 문제를 다루고 이 모든 것을 소재로 하기 때문에 인간의 본성, 인간의 숙명을 다양한 방법으로 영속적으로 나타낸다’ 고 하였다. 실로 신화는 문학의 대지라고 할 수 있다. 이렇듯 우리가 가지고 있는 신화의 소재들은 고대의 단순성 안에서 인간본질에 대한 철학적 통찰을 가능하게 해주고, 인간심리에서 불현듯 발현되어 나와 인간과 인간의 상호 소통작용을 유연하게 할 수 있도록 해 준다. 그것은 신화를 어떤 식으로라도 재창작 해낸 작품이라 할지라도

그 원형성은 남아 있기 때문에 그 작품을 향유하는 관객들은 자아와 제2자아의 경험을 느낄 수 있으며, 개인과 사회적 본질로서 인간의 경험을 다시 한 번 환기하게 해준다는 것이다.

인간에게 이러한 지적인 자극을 주는 신화는 여러 가지 다양한 해석이 가능한 구조를 가지고 있다. 인간의 실존적 문제들을 다루기도 하며, 신화 속의 여러 인물의 통하여 심리적 갈등이 제시되고 극복되기도 한다. 또한 신화는 삶의 인과관계 속에서 나타나는 사회적 제도의 불합리성과 갈등을 해소해주는 기능을 한다. 한스 블룸베르크(Hans Blumenberg)는 ‘신화에 착수하는 것’은 설명할 수 없는 것, 두려움을 유발하는 것을 숨김없이 말하고 설명하고, 그러한 두려움을 극복하기 위해서 신화를 자극하려는 시도로 간주한다. 또한, ‘신화에 착수하는 것’은 현실세계의 근원에 대한 해답을 얻기 위한 시도로 간주되는 것이다. 그러므로 신화는 우리의 현실세계를 면밀히 탐구하는 면에서 희곡으로 수용하기에 제격이라 할 수 있다. 하지만 이러한 장점들에도 불구하고 아직까지 우리의 희곡사에서는 신화를 수용하여 예술적인 성과를 낸 작품들이 몇 편 안되는 것이 현실이다.

한국 창작 희곡 중에서 신화를 소재로 한 희곡이나 이에 대한 평론 등은 찾기 쉽지 않지만 신화, 민담, 전설을 포괄하는 설화의 범주에서 보자면 현대희곡의 설화 수용양상은 꽤 넓은 폭을 가지고 있다. 이러한 움직임의 태동은 1970년대를 중심으로 살펴 볼 수 있다. 1970년대 이전 전통의 현대화라는 맥락을 놓고 보면 판소리계 소설들을 희곡으로 재창작하여 공연화되기 시작하였다. 하지만 설화를 가지고 창작희곡에 본격적으로 수용하기 시작한 것은 70년대를 기점으로 한다. 그 중 허규는 신화나 가면극을 수용해 연극화 했고, 최인훈은 구비전승 되던 설화를 바탕으로 자신만의 독특한 시적언어를 사용하여 희곡화 하였다. 오태석은 역사적 사실과 곳을 바탕으로 하여 주제의식이 뚜렷한 작품들을 만들어 냈으며 이강백은 전설을 소재로 현실에 대한 풍자를 알레고리 기법으로 희곡에 수용하였다.

우리의 신화는 아직도 무궁무진하지만 그리스 신화를 수용한 서구극에 대한 관점으로 보자면 매우 경량한 편이다. 물론 현대에 들어와서 신화의 연구가 활성화 되면서 괄목할 만 한 성장을 한 것은 어느 정도 성과를 이

렀다고 본다. 하지만 신화 자체에 대한 관심과 희곡으로서 수용하려는 시도가 적은 것이 사실이며, 설화 또한 전국적으로 수천 개가 넘을 정도로 많은 분포와 종류를 보이고 있지만 정작 희곡화 되는 경우는 미비한 실정이다.

2. 연구사 검토

현재까지 신화를 가지고 연극에 수용하여 어떠한 방식으로 희곡화되었는지에 대한 연구는 아직까지 미흡한 실정이다. 이에 본 연구에서는 신화를 포괄하는 설화의 범주까지 넓혀 사례들을 고찰 하려한다. 우리나라의 설화가 가지는 특성상 신화와 전설, 민담이 한데 어우러져 있는 작품들이 많은 것도 그러하거나와 전통이라는 의미로서도 설화의 범주를 포괄하는 것이 본 연구에 도움이 된다고 생각하였다. 이러한 사례들은 세 가지로 구분이 가능하다. 첫째는 설화가 수용된 시대적 연구사례이다. 둘째는 설화를 수용한 작품 간의 비교이며 셋째는 설화를 활발하게 수용한 작가들을 분석한 사례이다. 이러한 연구사례들을 살펴보면 다음과 같다.

배선애¹⁾는 1970년대 발표된 작품을 대상으로 양식적 측면에 초점을 맞추어 서구 고전극 양식과 설화의 접목, 전통극과 서구극 양식의 주제적 실험경향 등을 분석하였다. 김미도²⁾는 한국연극의 전통 수용에 관한 연구를 하면서 70년대 활발히 활동했던 극단들 중에 동랑레퍼터리극단의 <쇠뚝이놀이>, <하멜태자> 극단 ‘자유’의 <어디서 무엇이되어 만나랴>, <동리자전>, <무엇이 될고하니>등을 분석하였다. 김윤정³⁾은 1970년대 희곡의 전통 활용 양상과 극적 형상화 연구를 하면서 1970년대에 한국 현대 연극이 ‘전통’을 어떻게 이해하고 활용하였는지를 고찰하였다. 이를 위해 허 규, 최인훈, 오태석의 희곡을 대상으로 하여, 이들이 활용한 전통의 구체적인 양상과 희곡

1) 배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험연구」, 성균관대학교 박사학위 논문, 2003.

2) 김미도, 「1970년대 한국연극의 전통수용에 관한 연구 (1)-극단 ‘동랑레퍼터리’의 경우」, 한국연극학 제16호.

김미도, 「1970년대 한국연극의 전통수용에 관한 연구 (2)-극단 ‘자유’의 경우」, 한국연극학 제21호. 2003.

3) 김윤정, 「1970년대 희곡의 전통 활용 양상과 극적 형상화 연구」, 서울대학교 박사학위 논문, 2005.

속에 형상화된 방식을 밝힘으로써, 궁극적으로 이들이 현재의 연극에 미친 영향을 규명하였다. 서연호⁴⁾는 한국과 일본의 고전설화를 수용한 연극과 그 현대화에 대한 비교를 연구 하였다. 또한 그는 바리데기의 신화가 어떻게 무대화 되었으며 그리스 신화 엘렉트라와 어떠한 연계성을 갖는지에 대한 비교를 연구하였다. 김영은⁵⁾은 프랑스 연극이론가 파비스가 한국 전통 수용 현대극을 바라보는 관점과 그가 분석한 연극의 분석 방법론을 서술하였다. 파비스의 관점에서 한국의 전통 수용 연극은 ‘패러디가 많으며 대사보다 몸짓, 그리고 음악, 무용이 중요시되며 텍스트의 의미보다 공연의 리듬이 중시된다. 또한, 코드화 되어있으며 상징적이고 기본적으로 열린 연극이다. 또한 배우들은 날 것의 질료로서 인식되며 관객과 혼합된다.’ 라는 평을 하였다. 신현숙⁶⁾은 신화의 재창작과 소재탐구를 연구하면서 신화의 특성과 예비적으로 갖추어야 할 사항들을 고찰하였다. 또한, 그는 소재적인 면에서 그리스의 인물들과 한국 신화의 인물들을 연구하여 이런 소재들이 어떠한 방식으로 재창작 될 수 있는가에 대한 분석을 하였다. 이미원⁷⁾은 70년대 전통수용의 실험극들을 중심으로 드라마센타의 활동, 허규의 민예극장, 극단 ‘자유’의 활동을 연구하여 전통수용 1기의 성과와 의의를 분석하였다. 박성석⁸⁾은 당금애기, 성주풀이, 바리데기, 장자풀이등 무가의 희곡적 구조를 밝히고 이러한 작품들이 어떠한 위상과 희곡으로서의 효용성과 가치가 있는지를 분석하였다. 허은⁹⁾은 현대 희곡 작품에 어떻게 신화가 수용되었는지를 외국의 사례와 한국의 사례로 나누어 연구하였다. 어떠한 상황 속에서 신화를 수용하기 시작하였는지 시대적 상황을 서술하고, 외국의 사

4) 서연호, 「부백, 한일 고전설화의 연극화와 현대화에 관한 비교연구」, 한국극예술연구, 제30집, 2009.

서연호, 「바리데기 신화의 무대화와 <엘렉트라> 비교 연구」, 한국연극학, 제33집, 2010.

5) 김영은, 「파비스가 본 한국 전통 수용 현대극과 그의 연극 분석 방법론 고찰 : 한국 전통 연희론적 관점과 비교하여」, 세계문화비교연구, 45호, 2013.

6) 신현숙, 「신화와 공연예술(1): 신화 재창작을 위한 소재탐구」, 연극평론 통권 78호 2015 가을호 ~ 「신화와 공연예술(5): 신화 재창작을 위한 소재탐구」, 연극평론 통권 82호 2016 가을호 까지 연재함.

7) 이미원, 「한국 현대극의 전통 수용 양상」, 한국 연극학 6호, 1994.

8) 박성석, 「한국 무가의 희곡적 연구」, 충남대학교 박사학위 논문, 1991.

9) 허은, 「현대연극과 신화 - 서양 현대연극과 한국 현대연극을 중심으로」, 예술논문집, 제52호, 2013.

레로는 영미권과 프랑스를 들고 한국의 경우에는 전통의 현대화 운동이 일어나기 시작한 70년대 전, 후의 상황들을 살펴보았다.

김승옥¹⁰⁾은 한국희곡의 전통수용을 연구하면서 박승희의 <이대감 망할대감>, 유치진의 판소리계 소설을 희곡화한 <춘향전>, 채만식의 <제향날>, 오영진의 <맹진사댁 경사>, <한네의 승천>, 최인훈의 <옛날 옛적 휘어이 휘이>등을 연구하면서 전통수용의 시대별 맥락을 다루었으며, 홍원기¹¹⁾는 바리데기신화를 현대적으로 수용한 연극인 조광화 <꽃뱀이 나더러 다리를 감아보자 하여>, 김진희의 <바리더기>, 홍원기의 <에비대왕>을 중점적으로 분석하면서 세 작품에 나타난 바리데기 신화의 변용양상과 주제의식, 인물, 무대 형상화까지 폭 넓게 고찰하였다.

김윤희¹²⁾는 서사무가 ‘바리공주’의 희곡성을 고찰하면서 현대희곡에 바리데기신화가 수용되어 공연된 작품, 김진희의 <바리더기>, 송선호의 <바리데기>, 박용구의 <바리>, 조광화의 <꽃뱀이 나더러 다리를 감아 보자하여>, 극단 현장의 공동작 <21세기 도시는 들꽃이 무성하게 자라 들꽃 피는 도시가 되리라>, 홍원기의 <바리-잊혀진 자장가>, 김명곤의 <우루왕>, 김경원의 <밀레니엄 베이비, 바리공주>, 장진영의 <바리데기>, 우봉규의 <바리공주>, 김수미의 <바리>를 서사단락의 수용양상과 희곡적 특성의 수용양상, 원형적 특성의 수용양상으로 분석하였다. 고순덕¹³⁾은 민중적 관점과 여성주의적 관점이 적절하게 녹아있는 제주 무속신화 ‘가믄장아기’를 마당극 양식과 결합시켜 희곡화를 시도함으로써 소외된 지역문화 아이들의 놀이성을 해방시키고 그들이 주체가 되는 아동극을 희곡 <가믄장아기>로 만드는 연구를 진행하였다. 김성희¹⁴⁾는 그리스 신화를 작품화한 <오이디푸스>(극단 바람꽃)와 <태수는 왜?>(극단 풍경)를 분석하며, 고전의 현대화에서의 두 가지 대표적인 방식을 보여주는 공연작품을 연구하였는데, 전자는 고전의 틀과 상황을

10) 김승옥, 「한국 현대희곡의 전통수용 연구」, 단국대학교 박사학위 논문, 1996.

11) 홍원기, 「현대 연극에 나타난 바리데기 설화의 변용 양상 연구」, 고려대 석사학위논문, 2010.

12) 김윤희, 「서사무가 <바리공주>의 현대극 수용양상 연구」, 경희대 석사학위논문, 2004.

13) 고순덕, 「아동극에서 제주무속신화의 희곡화 과정연구 - ‘가믄장아기’의 여성의 몸에 대한 주체적 인식을 중심으로-」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2004.

14) 김성희, 「비연극비평 : 그리스비극의 현대화 혹은 다시 쓰기 -<오이디푸스>, <태수는 왜?>, 연극평론, 2009.

기본적으로 유지하면서 한국적 정치현실을 접목시키고 있고, 후자는 <오레 스테이아>에서 캐릭터와 모티브를 가져와 한국 현대사를 담아내는 다시 쓰기를 시도한다고 분석하였다. 최경성¹⁵⁾은 아르또가 세운 제의 연극의 이론을 기반으로 한국 연극에 나타난 전통제의 수용양상을 연극 <산씻김>, <오구>를 통해 양상과 특성을 분석하였다. 또한, 이 작품들이 ‘씻김굿과 오구굿’에서 어떠한 형태들을 차용하고 있는지를 분석하였고, 제의연극의 특성 부분에서는 이 작품들을 아르또의 관점과 구별되게 분석하였다. 심민화¹⁶⁾는 <바보각시- 사랑의 형식>, <저 별이 위험하다>, <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>를 신화도입의 사회학적 의미에 대해 밝히면서 이 세편의 희곡이 갖는 모호성과 절망과 희망사이의 흔들림은 변화한 세계에 대한 불안감을 반영한다고 분석하였다.

윤용선¹⁷⁾은 1960년대와 1980년대 전통연희의 계승을 주도한 허규의 <다시라기>를 분석하면서 전통연희의 계승문제를 거론하고 <다시라기>안에 수용된 전통의 틀과 단서들을 연구하였다. 김미도¹⁸⁾는 1970년대 한국연극의 전통수용 양상연구의 일환으로 허규와 민예극장의 공동작업을 연구하면서 신비적 소재와 인과적 구성의 충돌이라는 측면에서 <물도리동>을 생명의 의미 확대와 서사극의 결합이라는 시각으로 <다시라기>를 분석하였다. 유인경¹⁹⁾은 허규의 <한네의 승천> 연구하면서 극본의 분석과 무대 형상화하기까지의 일련의 작업들을 전통예능과 민속연희의 과정에서 고찰하였다. 김현철²⁰⁾은 오태석 희곡에 나타난 연희의 양식을 연구하면서 굿과 제의 양식의 수용 측면에서 ‘사령굿’ 과 <물보라>, ‘마을 굿’ 과 <백마강 달밤에>를 민속극 양식의 수용에서 ‘탈놀이’ 와 <쇠뚝이 놀이>, ‘마당놀이’ 와 <춘풍의 처>, ‘꼭

15) 최경성, 「한국연극에 나타난 제의 수용 양상 : 연극 <산씻김>과 <오구-죽음의 형식>에 나타난 제의적 특성을 중심으로」, 공연문화연구, 제23집, 2011.

16) 심민화, 「신화도입의 사회학적 의미에 대하여 : <바보각시 - 사랑의 형식>, <저 별이 위험하다>, <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>의 구조적 상동성에 대한 접근」, 한국연극학 7호, 1995.

17) 윤용선, 「허규의 <다시라기>분석 연구 : 전통연희 <다시라기>의 현대극 수용과 관련하여」, 동국대 석사논문, 2002.

18) 김미도, 「1970년대 한국연극의 전통수용양상 : 허규와 민예극장의 공동작업」, 한국연극학 제27호 2005

19) 유인경, 「극단 민예극장의 가무극 <한네의 승천>연구」, 한국극예술연구 제23집, 2006.

20) 김현철, 「오태석 희곡에 나타난 전통연희 양식 연구」, 고려대 박사논문, 2002.

두각시놀음' 과 <이식수술>, '광대재담극' 과 <약장사>를 판소리 양식의 수용에서 '심청가' 와 <심청이는 왜 인당수에 몸을 던졌는가>, '춘향가' 와 <기생비생 춘향전>을 비교하면서 분석하고 있다. 이철우²¹⁾는 오태석의 희곡 중 <초분>, <여자가>, <백마강 달밤에>를 연구대상으로 삼고, 굿의 오락성을 무대화시킴으로써 대중성을 확보하려는 하나의 시도로 보고 굿이 연극 내에서 어떤 기능을 하는지 살펴보고 있다. 이상진²²⁾은 오태석의 작품에서 굿을 통한 문제 해결 양상에 집중하면서 어떻게 굿이 현대 연극에 수용되었는지를 개인적 한풀이로서의 <춘풍의 처>, <어미>, <팔곡병풍>을 집단적 한풀이로서의 <산수유>와 <백마강 달밤에>에서 연극에서 굿이 어떤 역할을 하는지에 대하여 분석하였다. 우현철²³⁾은 최인훈이 희곡에서 형상화하고자 했던 신화 원형의 본질적 성향을 논의의 대상으로 삼고 논의의 전개를 위해, 최인훈 희곡에서 내재된 연극적 전범, 설화 원용 양상, 원형적 요소, 신화적 상징 국면 등을 유기적으로 분석해 나가며 그 결과를 도출 하였다. 노승욱²⁴⁾은 최인훈의 희곡을 노스립 프라이가 제시한 신화원형비평의 서술형식인 미토스(mythos)를 통해 분석함으로써 최인훈 희곡 전반에 걸쳐 나타나는 신화 원형적 구조와 주제를 규명하고자 했다. 김유미²⁵⁾는 신화성과 역사성이 엮어 놓은 구조의 역동성까지를 파악하는 것을 목적으로 삼고, 소설에서 꾸준히 제기되었던 역사인식의 문제가 신화를 택함으로써 변질되는 것인지의 여부에 관심을 두면서 최인훈의 역사인식이 <어디서 무엇이 되어 만나라>의 신화적 성격과 어떤 관계에 놓이는가를 연구하였다. 반재진²⁶⁾은 1970년대를 기점으로 해서 장르의 이동을 보여준 최인훈의 작가론과 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>를 분석하면서 희곡에 나타난 신화적 상상력의 힘에 대해 신화 비평적 시각에서 분석을 했으며 설화에 나타난 대속자의 개념과

21) 이철우, 「굿의 현대적 재해석에 따른 희곡화 : 오태석의 희곡 <초분>, <여자가>, <백마강 달밤에> 분석」, 한성어문학 16호, 1997.

22) 이상진, 「오태석 희곡에 나타난 굿의 역할 연구」, 영남대 석사학위 논문, 2001.

23) 우현철, 「최인훈 희곡세계의 신화원형적 고찰」, 상명대 박사학위 논문, 2012.

24) 노승욱, 「최인훈 희곡에 나타난 미토스 연구 : 노스립 프라이의 신화원형비평을 중심으로」, 인문콘텐츠 학회, 제 31호, 2013.

25) 김유미, 「최인훈 희곡의 신화성과 역사성 연구 : <어디서 무엇이 되어 만나라>의 경우」, 어문논집 37호, 1998.

26) 반재진, 「비극적 신화의 창조와 꿈 : 최인훈 희곡 <옛날 옛적에 휘어이 휘이> 분석」, 한성대 석사학위 논문, 1994.

관련하여 분석하였다. 또한, 신화적 비극과 비극의 현세성에 대해서도 고찰하였다.

3. 연구 목적 및 방법

본 연구는 신화의 서사구조를 파악하여 좀 더 세밀하고 수월한 ‘거시적 희곡창작 방법론’을 정립하는데 그 목적이 있다. 그 시작점으로 고대에서부터 신화를 분석하고 희곡을 연구한 우수한 저서들을 토대로 아리스토텔레스의 시학 이론으로부터 현대 토비아스의 플롯 이론과 드라마의 형식이론까지 살펴보았다. 그 후, 이러한 저서들을 융합시켜 신화의 서사를 적절하게 체계화하면 현대화된 희곡으로 재창작하는 데에 훨씬 수월할 것이라고 생각하여 하나의 거시적인 틀에 묶어놓았다. 즉, 신화를 수용하여 희곡화한 사례를 고찰하고 기존의 서사 수용 방법들을 존중하면서, 그 기반을 틀로 삼아 신화의 서사체계를 분석하려한다. 또한 이러한 방법론으로 새로운 서사 희곡 창작 방법을 연구 하고 이것을 실례에 적용하여 제주도 무속신화인 ‘세경본풀이(자청비)’와 충남 서산의 설화인 ‘이상한 우물’을 희곡화하는 것을 목적으로 삼는다.

신화의 서사구조를 가지고 무속신화 ‘세경본풀이’와 설화 ‘이상한 우물’을 희곡화함에 있어서 본 연구자의 방법은 다음과 같다. 우선적으로 신화의 원형을 연구한 후, 신화의 특징을 탐색함으로써 신화가 연극으로 수용될 수 있었던 근본적인 이유를 고찰 하고자한다. 또한 신화와 원형에 대한 정의를 살펴보고 칼 융이 주장한 집단무의식의 이론으로부터 상징과 신화의 연결고리를 찾아보려한다. 그 후, 고대신화를 수용한 연극들을 영미권에서부터 독일, 프랑스까지의 범위에서 살펴보고, 국내의 수용 사례로는 신화를 수용하는 흐름으로 1970년대 이전과 이후로 나누어 살펴 보려한다. 그 이유는 일제강점기의 판소리계소설의 무대화가 이루어진 이후 ‘전통의 현대화’라는 맥락으로 1970년대 이후에 설화를 무대화하는 시도들이 활발히 진행되었기 때문이다. 이러한 사례와 연구를 기반으로 신화의 서사구조를 분석하고 새로운 희곡화 방법론을 위하여 아리스토텔레스의 <시학>에 나타난 비극의

구조를 살펴보고 민담의 구조와 신화소를 분석한 블라디미르 프로프의 <민담형태론>을 연구해보도록 하겠다. 또한 조셉 캠벨의 원질 신화론과 크리스토퍼 보글러의 영웅 여행의 12단계 서사구조, 노스롭 프라이의 양식이론을 순차적으로 연구하고 토비아스의 스무 가지 플롯을 대입하여 본 연구자가 지향하는 ‘거시적 희곡화 방법론’을 도출해내기로 하겠다. 여기에 보글러의 서사구조와 프로프의 민담형태론을 서로 병합하여 각각에 대응하는 요소들을 순차적 서사구조로 정리하고자한다. 또한, 드라마의 구성형식 중 희곡화에 용이한 몇 가지를 선별하여 포함시키고자 한다.

이렇게 도출되어진 방법론을 가지고 무속신화를 수용한 흥원기의 <에비대왕>, 고순덕의 <가문장아기>, 설화를 수용한 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>를 분석하여 작품 속에 어떠한 방법으로 신화의 서사가 수용될 수 있는지 알아보도록 하겠다. <에비대왕>은 우리에게 잘 알려진 바리공주의 이야기를 색다른 측면으로 바라본 수작이며 <가문장아기>는 제주 무속신화를 가지고 마당극형식의 희곡을 만들어 세계 여러 나라에 우리의 신화를 소개한 저력이 있다. 또한, <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 철저한 작가주의 관점에서 바라본 신화의 시극(詩劇)적 시도로 훌륭한 평가를 받은 작품이라는 점에서 의의를 가진다.

본 연구자는 이러한 결과를 토대로 제주 무속신화 ‘세경본풀이’를 음악극 <자청비의 노래>로, 충청남도 서산군의 설화 ‘이상한 우물’을 가족극 <이상한 우물>로 만들어 내기까지의 과정들을 ‘거시적 희곡화 방법론’에 의해 활용해보고 그 결과물을 도출하여 창작희곡으로 발전시키려한다. 제주 큰 곳에서 ‘세경본풀이’라고 불리는 자청비 신화는 무당에 의해 구연(口演)되는 서사무가 이다. 천상의 아들 문도령을 따라 집을 나와 갓은 고초를 이겨내고 하늘에서 이 세상으로 농경신이 되어 내려온다는 내용을 담고 있다. 자청비 신화는 ‘사랑과 희생’이라는 보편적인 주제와 ‘살아있는 사람의 저승담’이라는 독특한 설정의 이야기의 서사체계를 가지고 있으며 한국 전통 설화 중에서도 완벽한 서사구조를 가지고 있는 구비문학이라 할 수 있다.

무속신화 중에서도 우리가 익히 알고 있는 ‘바리데기’라고 불리우는 서사무가는 연극과 뮤지컬등의 장르에서 많이 실연되고 재창작되었다. 하지만

그 외의 서사무가들에 대한 공연화는 미비한 실정이다. 특히 제주 큰 곳에서 아직도 실행되고 있는 일반신본풀이 12무가는 바리데기를 포함하여 자청비, 당금애기, 가문장아기 등 그 서사구조가 장대하고 탄탄한 이야기로 엮어져있어 주목할 만한 무속신화이다.

설화 ‘이상한 우물’은 충청남도 서산군 성연면 성왕산 옥동샘에 전해 내려오는 ‘옥동샘 우물’에 대한 설화이다. 설화는 신화와 민담과 전설을 모두 포함한다. 그러므로 다분히 교훈적이면서도 마을의 토착신앙과 기복적인 성격을 지니고 있다. 이 설화는 충청남도에서 전해 내려오는 설화이기는 하지만 그 원류를 찾아보면 전국적인 분포를 보이는 아기장수설화류를 따르다고 볼 수 있다. 아기장수 설화는 한 마을에서 범상치 않은 아이가 태어나고 이 일로 인하여 마을에 재앙이 내릴 것을 걱정한 사람들이 그 아이를 죽이고 아이는 용이 되어 승천한다는 내용이 주를 이룬다. 설화의 주된 소재는 같지만 지방마다 제각기 그 마을 고유의 자연들과 어울려 조금씩 다른 형태를 보이고 있다. 설화 ‘이상한 우물’에서는 우물을 소재로 하여 아기의 탄생을 빌고 우물에서 아기가 점지되는 줄거리로 이루어져 있다. 아이가 태어나고 죽임을 당하는 부분에서는 신화의 특성을 발견할 수 없지만 용이 되어 승천하고 자신을 죽인 사람들을 응징한다는 부분에서는 다분히 신화적이다. 우리 고유의 설화가 가지고 있는 권선징악을 그대로 드러낸다고 볼 수 있다.

본 연구자는 이러한 무속신화 ‘세경본풀이(자청비)’와 설화 ‘이상한 우물(옥동샘)’을 모티프로 ‘거시적 희곡화 방법론’에 적용하여 음악극 <자청비의 노래>와 가족극 <이상한 우물>로 발전시키려한다.

II. 신화의 특징과 수용 양상

1. 신화의 원형과 집단 무의식

신화는 태초의 무시간적 순간, 원초적인 신성한 시간에 일어났던 사건들을 이야기한다. 이 신성한 신화적 시간은 비신성화된 우리의 일상적 존재가 자리잡고 있는 지속적이고 불가역적인 시간과는 질적으로 다르다. 신화를 이야기한다는 것은 그 신화에 나오는 사건이 일어났던 신성한 시간을 재현한다. 한마디로 말해서 일부 신비가들이나 철학자들이 상상하는 영원과 마찬가지로 무시간적 시간, 지속(持續)없는 순간에 신화가 이루어졌다고 본다. 신화를 이야기한다는 사실 하나만으로 세속적 시간은 소멸된다. 이야기하는 사람과 듣는 사람 모두 신성한 신화적 신화 속으로 투입되는 것이다.²⁷⁾ 이렇듯 신화는 허구이며 초월적인 이야기에 불과하지만 그 서사가 가지고 있는 일면에는 풍부하고 다양한 원형을 소유한다. 그렇기 때문에 신화는 인간 본성과 관련하여 보편적인 지점을 갖는다. 신화가 어느 시대에나 예술 작품으로 재창조되는 이유는 같은 신화라 해도 관점의 차이에 따라 전혀 다른 이야기로 읽혀 질 수 있기 때문이다. 작가들이 고대의 신화를 즐겨 다루는 것은 신화가 살아있는 유기체로서 사회와 연관하여 소통되고 있기 때문이다. 또한, 신화는 궁극적으로 공동체에 내재하는 가치에 따라 공동체의 응집력을 확보하려는 목표로 우주 현상들의 본질을 이해하려는 이야기로서 기능한다.²⁸⁾

신화(myth)는 그리스어 뮈토스(mythos)에서 유래했다. 이 단어는 ‘전통적 이야기’라는 뜻과 ‘틀’이라는 의미를 가진다. 전자가 스토리에 해당하고, 후자가 플롯 내지 담화 방식이라 할 수 있다. 뮈토스의 의미를 볼 때, 결국 정해진 방식의 ‘이야기’와 ‘이야기하기’가 존재했던 것이다.²⁹⁾ 현실에서는 여러 가지 서사물들이 존재하지만 이러한 것을 포괄하는 공통의 구조가 있

27) 미르치아 엘리아데, 『이미지와 상징』, 이재실 역, 까치글방, 1998, 67-68쪽.

28) 뤼시앵 보야아, 『상상력의 세계사』, 김웅권 옮김, 동문선, 1998, 52-53쪽 참조.

29) 오세정, 「뮈토스와 스토리텔링 -한국 신화의 스토리텔링에 관한 서사학적 접근」 기호학 연구, 제34집, 2013, 147쪽.

으며, 이것은 신화와 같은 전통적 이야기에 맥락을 두고 있다. 프로프(V. Y. Propp)와 그의 영향 받은 구조주의 서사학자들의 서사구조의 분석은 다른 말로 하자면, 결국 ‘이야기의 뒤통스’ 찾기라고 볼 수 있으며, 따라서 신화라는 원형서사를 분석함으로써 현대 이야기 서사구조의 특성을 파악할 수 있는 것이다. 이야기에서 가장 핵심적인 것은 바로 ‘사건’이다. 발(Mike Bal)에 따르면 이야기에서 사건은 행위자에 의해 촉발되거나 경험되어지는, 하나의 상황에서 또 다른 상황으로의 ‘전이(transition)’가 반드시 수반되는 것이다.³⁰⁾ 즉, 서사에 대한 정의를 간략하게 표현한다면 바로 ‘사건에 대한 알림’라고 할 수 있다.³¹⁾ 일반적으로 이야기는 처음에 어떠한 상황이 주어지고 그 상황에서 변화가 발생하는데, 이러한 변화는 주로 사건으로 인물들의 갈등을 야기시킨다. 이야기의 결말에는 사건이 해결되거나 인물들의 갈등이 해소되는 것으로 끝나게 된다.³²⁾ 사건과 갈등이 해소되고 안정의 단계를 거쳐 새로운 가치가 생성된다.

이러한 가치의 창출을 위한 교두보를 여러 심리학자들은 무의식의 세계에서 발견한다. 그러한 무의식은 꿈을 통해서 아니면 정신 착란을 이용하여 여러 가지 상상과 공포, 정신을 어지럽히는 허상 까지도 수면 위로 올려 보내지는 것이다. 여러 정신분석학자들의 연구에 의하면, 신화는 꿈의 내용물로 이루어져 있으며, 꿈이란 정신적인 과정의 증후라는 사실에 동의한다. 지그문트 프로이트, C. G. 융, 빌헬름 슈테켈, 오토 랑크, 카알 아브라함, 게자 로하임, 그리고 지난 수십 년간 활약한 많은 학자들은 꿈과 신화 해석의 방대한 저술을 남겼다. 이들의 학설은, 각자 서로 다른 것이긴 하나 상당히 공통적인 원리 체계에 의해 전개되고 있다. 그들은 동화와 신화의 패턴 및 논리가 꿈의 패턴 및 논리와 일치한다는 것을 발견했으며, 오랫동안 의문의 대상이 되어왔던 고대 인간들의 기괴한 환상은 이제서야 현대인의 의식표면으로 돌아올 수 있었다.³³⁾

30) Mieke Bal, 「Narratology: Introduction to the Theory of Narrative」, Christine van Boheemen, trans., Toronto University Press, 1985, 13-14쪽

31) 서사에 대한 사전적 정의는 서술자(화자)가 피서술자(청자)에게 사건을 보고하는 것이다. 제럴드 프린스, 『서사론 사전』, 이기우, 김용재 역, 민지사, 1992. 162쪽.

32) James Jakob Liszka, 「The Semiotic of Myth-A Critical Study of the Symbol」, Indiana University Press, 1989, 115-116쪽.

꿈은 인격화된 신화고 신화는 보편화된 꿈이며, 꿈과 신화는 상징적이다. 신화에서는 문제와 해결책이 모든 인류에게 뚜렷이 제시되는데 반하여, 꿈에서는 꿈꾸는 사람이 안고 있는 내재적인 문제에 따라 내용이 조금씩 달라지지만 결국, 신화적 형상들은 무의식인 꿈의 부산물이다. 심층심리학³⁴⁾과 분석심리학의 대가인 칼 구스타프 융(Carl Gustav Jung)은 꿈에서 나타나는 신화적 형상들은 ‘집단 무의식’의 구조이자, 개인에게 속하지 않는 영역이며, 심리적과정의 표현이라고 말한다. 융의 심층심리학은 인간의 의식 너머에 있는 무의식이 존재한다고 보고 있다. 심층심리학에서는 인간의 정신은 의식과 무의식으로 구성되었다고 보는데, 정신의 영역에서 의식이 차지하는 영역은 극히 일부분이며, 무의식이 정신의 거대한 영역을 차지한다고 본다. 또한, 이러한 의식조차도 무의식에 지배 된다고 본다. 비유하자면 의식은 수면 위로 드러난 빙산 중의 일부분에 불과하며, 수면 아래로 잠겨 드러나 있지 않은 거대한 부분이 무의식이라고 보고 있다.

기존의 심층심리학에서의 무의식은 의식의 억압에 의해 분출되어지는 정신의 한 영역으로 여겨졌다. 그러나 융은 이러한 입장과는 달리 개인의 의식 속에 억압된 개인무의식과 집단무의식으로 구분하며 집단무의식은 인류의 정신 영역 안에 보편적으로 존재하고 있는 거대한 무의식의 영역을 일컫는다고 주장한다. 개인무의식은 개인적 경험 가운데서 사라지고 억압되었던 것들이 의식의 깊숙한 곳에 내재되어 있기 때문에 개별적인 편차가 심하다. 다시 말하면 개인무의식의 내용은 개인마다 천차만별로 다르다는 것이다. 그런데, 융 심리학에서의 무의식은 개인적 무의식과 달리 인간 누구에게서나 발견되는 보편적인 내용이 있다고 본다. 이는 개인의 경험에서 일찍이 의식된 적이 없는 선천적인 것으로 이를 집단무의식(collective unconsciousness)이라 한다.³⁵⁾ 집단 무의식은 인간에게 주어진 여러 근원적 ‘원형’ (archetype)³⁶⁾으로 구성되어 있다. 근원적 원형은 지역적 차이, 문화나

33) 조셉 캠벨, 『천의 얼굴을 가진 영웅』, 이윤기 옮김, 민음사, 1999, 325-326쪽.

34) 심층심리학에는 융 학파의 분석심리학(analytical psychology)과 프로이트 학파의 정신분석학(psychanalysis), 아들러의 개인심리학(individual psychology)이 있다.

35) 김난주, 『융 심리학의 관점으로 본 한국의 신화』, 집문당 2007. 20-21쪽.

36) 융 이전에도 다양한 학문 분야에서 이와 비슷한 이름을 명명하였다. 이를테면 인류학의 신화연구에서는 ‘모티프(motif)’로 원시문화를 연구하는 심리학에서는 레비 브뤼엘(Lucien

인종의 차이와 관련 없이 존재하는 인간의 가장 원초적 행동 유형으로서 신화를 산출하는 그릇이라 할 수 있다. 집단무의식은 태어난 후의 경험 내용에서 나오는 것이 아니고, 태어날 때 이미 가지고 나오는 무의식의 층이다. 그래서 개인의 특성보다 인류 일반의 특성을 부여하는 요소들이며 누구에게나 보편적으로 존재한다.³⁷⁾ 집단무의식은 개인무의식처럼 정신의 일부이다. 하지만 집단무의식은 개인적 경험은 의존하고 있지 않다. 이러한 집단무의식은 개인적 경험을 넘어서는 것으로, 집단무의식을 분석하고 연구하면 인간의 보편적인 심리에 접근할 수 있다는 것이다.

C. G 융에 의하면 이러한 원형은 수많은 세월을 거쳐 오면서 인간들의 동일한 경험들이 반복적으로 쌓여 유형화된 ‘인류의 기억(racial memory)’이며 더불어 원초적인 ‘행위의 틀(pattern of behaviour)’이라고 한다. 또한 그는 인간의 무의식은 우리 이전의 세대들이 반복적으로 경험해온 ‘원초적이고, 내재적이고 유전적인 패턴들’로 가득 찬 저장소라고 정의했으며, 이런 유전적 패턴들을 ‘원형’이라 명명했다. 융에게 있어 원형은 인간이 개별적이거나 집단적으로 이루어진 역사 속에서 후천적으로 형성되어진 것이 아니라 선천적으로 주어진 것이라 할 수 있다.³⁸⁾

집단 무의식의 원형은 집단의 정신을 반영한다고 볼 수 있는데, 이것이 원형을 보편적인 인간 심리의 상징으로 드러나게 되는 것이다. 신화나 설화에 나타나는 상징은 바로 이러한 집단무의식의 원형적 이미지라고 할 수 있다. 융 심리학에서는 집단 무의식의 정신을 이해하기 위하여 원형적 이미지³⁹⁾의 표출에 주목한다. 예를 들면 어린이 원형, 태모신(胎母神)원형, 쌍둥이 원형, 영웅 원형 등 다양한 원형들로 나타나게 된다. 즉, 원형은 지역적

Lévy-Bruhl)의 용어를 받아들여 ‘집단 표상(representation collectives)’으로, 허버트와 모스의 견해를 받아들인 비교종교학에서는 ‘상상력의 범주(categories of the imagination)’라고 부르기도 하였다.(Jung, Carl, 「The Concept of the Collective Unconscious」, in The Collected Works of C. G. Jung 9i, 1937, paragraph 89.)

37) 김윤아, 이종승, 문현선, 『신화, 영화와 만나다』, 아모르문디, 2015, 13-14쪽.

38) 우현철, 「최인훈 희곡세계의 신화원형적 고찰」, 상명대학교 박사학위논문, 2012.

39) 신화의 구성물인 동시에 무의식에 기원을 둔 토착적(土着的), 개인적 산물로서 세계 도처에서 나타나는 집단적 성격의 형태나 이미지를 말한다. (C.G. Jung, 「Psychology and Religion」, 전집 vol. n, New York and London, 1958, 88쪽), 원저가 1937년 영어로 씌어진 것임. Jung의 Psychological Type의 색인도 참조 할 것, 조셉 캠벨, 『천의 얼굴을 가진 영웅들』, 이윤기 옮김, 민음사, (1999, 5)의 각주 18)에서 재인용.

차이나 민족, 성별에 관계없이 공통적으로 존재하는 인간의 가장 원초적 행동유형을 말하며 이것이 신화가 산출되는 원천이다. 이른바 신화소(Mythologem)라 하는 것은 바로 이 원형이 형상적으로 표출된 것을 가리킨다. 그것은 개인의 체험이나 특정 집단의 문화와 관습 등으로 인한 영향을 하나 씩 제거하고 난 뒤 최후에 추출되는 공통핵이라 할 수 있다. 이에 따라 융 심리학에서는 지역적 차이에도 불구하고 동일한 원형, 모티프가 나타나는 현상을 선천적으로 인간의 정신(무의식)의 공통된 구조인 원형에서 연유한 것으로 보고 있다. 분석심리학에서는 인간이 신체적인 면에서 다른 종(種)과 구별되는 일정한 요소를 공통적으로 유전 받는 것처럼 정신의 공통된 구조 또한 태곳적부터 현대인에 이르기까지 유전되고 있다고 보는 것이다. 이 때문에 세계적으로 동일한 유형의 설화가 존재하는 현상에 대해, 융 심리학은 특정지역에서 근원하여 다른 지역으로 전파되었다는 전파론적 입장을 받아들이지 않는다. 여기서 지적해야 할 점은 원형은 내용이나 관념이 아니라 형식(form)이라는 점이다.

융 심리학에서 신화나 민담, 민속 등을 중요한 대상으로 삼는 이유는 무의식은 의식이 미치지 못하는 영역으로, 우리가 직접 알 수가 없기 때문이다. 이러한 무의식을 일상생활에서 경험할 수 있는 대표적인 예가 꿈이다. 인간은 잠을 잘 때 의식의 문턱이 최대한 낮아진다. 의식의 문턱이 낮아진 상태에서 무의식이 자신을 표현한 것이 꿈이 된다. 따라서 꿈의 내용은 의식의 작용에 따라 ‘만들어진’ 것이 아니라, 무의식의 작용에 의해 ‘표출된’ 것이다. 융 심리학에서는 신화나 민담 역시 꿈처럼 무의식이 표출된 형태로 보고 있다. 이는 신화나 민담이 의식이 고도로 발달하기 전의 산물로서, 다른 분야에 비해 의식의 영향을 덜 받았기 때문이다. 꿈과 신화나 민담은 사유방식이 동일하기 때문에 신화나 민담에서 나타난 원형이나 모티프가 개인의 꿈에서도 확인될 수 있다. 신화는 이처럼 수면에 잠겨, 의식의 작용이 미치지 않는 무의식이 표출된 것이기 때문에 꿈처럼 극히 비합리적이고 환상적이다. 이 때문에 무의식이 의식에 미치는 영향을 밝히는 것을 중요한 과제로 삼는 융 심리학에서는 신화를 중요한 연구 대상으로 삼는다.⁴⁰⁾

40) 김난주, 『융 심리학의 관점으로 본 한국의 신화』, 집문당, 2007, 20-23쪽.

신화 체계란, 전기나 역사, 그리고 우주론으로 잘 못 인식되어 온 심리학이다. 현대의 심리학자들은 이를 적절한 의미로 재해석하여 오늘날의 세계에, 인간의 특징적 심층에 관한 풍부하고 웅변적인 자료를 장만해 주고 있다. 우리는 이를 읽고 그 일정한 패턴을 연구하고, 그 다양성을 분석함으로써 우리 삶을 주관해 나갈 그 무서운 힘을 이해해야 하는 것이다.⁴¹⁾

2. 신화의 상징과 모티프, 신화소

신화의 원형은 원형적인 이미지의 표출을 통해 나타나며 인식 가능하다. 이러한 원형이 표출된 이미지를 ‘상징’이라고 한다. 우리는 상징을 통해서만 인간의 집단무의식과 원형에 접근할 수 있기 때문에 융 심리학적 입장에서 신화나 민담에 나타나는 상징을 연구하고 분석하여 집단무의식과 인간의 정신에 대한 접근을 시도한다. 하지만 상징은 인간의 무의식에서 끊임없이 변화하며 형성되는 과정에 있기 때문에 다양한 해석 가능성을 염두해두어야 한다. 따라서 이야기에서 나타나는 상징을 해석함에 있어서는 다층적인 의미를 인식하려고 노력해야 한다. 상징의 다층적인 의미와 역설을 파악하는 것이 중요한 융 심리학에서는 신화 해석에 있어 옳고 그름을 판단하는 것보다 상징이 가지고 있는 역설과 다층적 의미를 읽어내는 것이 무엇보다 중요하다.

상징적 사고는 아이들, 시인, 정신착란증 환자만의 독점적 영역이 아니다. 상징적 사고는 인간 존재와 공존하며, 언어와 추론적 이성에 선행한다. 상징은 다른 인식 수단으로는 전혀 포착할 수 없는 현실의 어떤 심오한 양상들을 밝혀준다. 이미지, 상징, 신화는 마음이 아무렇게나 만들어놓은 창조물이 아니다. 이것들은 어떤 필요성에 응하고 있으며, 어떤 기능을 다하고 있다. 그 기능은 존재의 가장 내밀한 양상을 숨김없이 드러내주는 데에 있다. 따라서 상징에 대한 연구는 우리로 하여금 역사의 여러 조건과 아직 타협하지 않은 ‘생긴 그대로의 인간’을 한층 잘 이해하게 해준다. 가장 보잘 것없는 존재에도 상징이 가득하고, 가장 현실주의적인 사람일지라도 이미지

41) 조셉 캠벨, 『천의 얼굴을 가진 영웅』, 이윤기 역, 민음사, 1999, 326쪽.

로 살아간다. 다시 말해서 상징은 심리적 현실에서 결코 사라지지 않는다. 외관은 바뀔 수 있지만, 기능은 언제나 그대로이다. 새 가면을 걸어 올리기만 하면 된다.⁴²⁾

상징은 작품 전체를 지배하는 의미 또는 암시성의 배경을 형성 한다. 물론 상징은 작품 속에서의 그 기능을 발휘하도록 사용되었을 때만 상징의 구실을 한다. 어떤 이미지나 사물이 적절한 상징 노릇을 할 수 있도록 작품 전체가 그 의미를 만들어 내도록 짜여 져야 상징이 될 수 있다는 뜻이다. 상징은 또한 모티프와 연결된다. 모티프는 반복되어 나타나는 동일한 또는 유사한 낱말, 문귀, 내용을 말한다. 모티프는 작품의 주제를 구축하고 통일감을 주는 중요 단위의 역할을 한다. 원형적 심상이나 반복적인 상징이 다 모티프가 되는데, 정서를 고양시키며 주제를 만들어 낸다. 모티프는 희곡 속에서 상징의 옷을 걸치고 나오는 것이지만 상징과는 다르다. 상징은 한번 쓰이면서도 어떤 의미를 전달하는 것이고, 모티프는 어떤 의미의 울림을 깊이 각인시키기 위해 자주 반복되는 상징인 것이다. 한 작품 속에서 자주 반복되어 그것이 느껴질 정도가 되는 모든 것이 모티프라 할 수 있다. 모티프는 문학에 자주 나타나는 보편적인 인물상, 전형적인 행동방식, 보편적인 이미지들인 원형적인 것도 있지만, 작가가 특별히 만든 개인적인 것도 있다. 이처럼 모티프는 어떤 의미를 인상지우는 반복되는 상징인데 그 자체는 정확한 의미를 지니고 있지 못 할 때도 많다. 극의 전체 내용 속에 반복적으로 짜여져 그 안에서 상징의 역할을 할 때, 모티프가 되는 것이다.⁴³⁾

한 편의 신화는 몇 개의 특이하고 인상적 요소인 모티프로 구성되어있으며, 이것을 우리는 신화소(Mythologem)라 지칭한다. 신화소는 신화의 기본적인 최소단위인데, 이것은 신화 속에서 이야기되는 중요한 관계들을 묶어서 표현하는 짙은 문장으로 이루어진다. 즉, 신화소는 관계들의 복합체를 표현하는 문장들이다. 예를 들어 <오이디푸스 신화>에서 “오이디푸스가 그의 아버지를 죽이다.” 와 같은 문장을 레비-스트로스는 신화소로 제시한다. 이러한 신화소는 여러 신화에서 공통으로 확인되기도 한다.⁴⁴⁾

42) 미르치아 엘리아데, 『이미지와 상징』, 이재실 역, 까치글방, 서울, 1998, 15, 67쪽.

43) 김성희, 『연극의 세계-연극이란 무엇인가-』, 태학사, 1996년, 218-219쪽.

44) 신화소의 개념은 레비-스트로스가 사용하면서 널리 알려졌다. 구조주의 언어학에 강한

신화소는 전 세계 신화에 두루 통용될 수 있는 근본적이고도 보편적인 요소이다. 신화학에서 다루고자 하는 신화소는 불과 몇 개가 안 되어서 다양한 신화속에서 각기 구현된 요인을 본질적으로 다루고자 하면 몇 가지 변형과정을 거쳐서 핵심적인 신화소로 환원시킬 수 있다. 왜냐하면 핵심적인 신화소가 변형되어 구현되기 때문이다. 예컨대 신화소는 천지개벽, 인간 창조, 근친상간 따위가 그 범례가 된다.⁴⁵⁾

즉, 신화의 서사규칙을 찾기 위해서 기본 단위로 신화소를 설정하는 것인데, 건국신화는 공통적으로 탄생(출현), 성장, 결혼, 즉위 등의 제의적 신화소(ritual mythologem)로 구성된다. 건국신화의 제의적 신화소는 삶의 중요 국면에서 행해지는 제의의 틀과 일치한다. 한 인간의 삶과 자연의 순환의 중요 분기점마다 통과해야 하는 제의의 의미를 산출하여 강조하는 것이다. 제의적 신화소는 이야기에 따라 강조, 혹은 가감된다. 그러나 보편적으로 이들 시간적 원리에 따라 단선적이며 직선적으로 구성된다. 반면 무속신화에서 찾을 수 있는 신화소들은 재앙제의(ritual of affliction)와 일치한다. 서사 속의 사건이 제시되고 이 문제를 해결하기 위해서 제의가 치루어진다. 서사 속 상위 계층 인물이나 집안의 아버지가 자식이나 아내의 희생으로 특정한 과업을 완수해야 하며 또는 수혜자가 될 수도 있다. 무속신화는 수혜자와 희생자의 제의가 중첩되어 나타나고, 신으로 좌정되는 인물들의 공간이동이 부각된다. 무속신화의 재앙 제의적 신화소들은 공간적 원리에 따라 중층적이며 순환적으로 구성됨을 알 수 있다.⁴⁶⁾

신화의 서사구조를 분석함에 있어서 모티프나 신화소는 중요한 의미를 차지한다. 즉, 모티프나 신화소는 이야기를 구성하는 최소의 단위가 되며, 서사구조를 이루는 구성단위가 되기도 한다. 물론, 하나의 모티프나 신화소로도 독립적인 이야기를 구성할 수 있는 경우도 구전설화에서 빈번하게 발

영향을 받은 레비-스트로스는 언어의 기본 요소인 음소, 형태소, 의미소와 같이 신화 텍스트를 구성하고 있는 기본 요소인 신화소를 제시했다. 신화소를 단순히 이야기를 요약, 축약한 문단으로 간주해서는 안 된다. 이 신화소는 서사 속의 관계들 속에서 중요한 의미를 가지는, 서사 전개에 있어서 필수적으로 요구되는 어떤 변화를 수반하는 핵심 사건과 관련된다.(오세정, 「한국 신화의 제의적 서사 규약과 소통 원리 연구」, 서강대학교 박사논문 2003. 2, 18쪽. 재인용.)

45) 김현선, 「무속신화 연구의 방향과 과제」, 인문과학 28, 1998, 187쪽.

46) 오세정, 앞의 책, 29쪽, 참고.

견된다. 이야기의 연구에서나 창작에서나 모티프와 신화소는 중요하다. 이러한 신화소를 플롯에 따라 순차적으로 배열 한 것을, 신화의 서사구조라 할 수 있다.

3. 신화의 수용 양상

신화의 거대 서사로부터 창작의 모티브를 얻고자 하는 시도는 동, 서양의 작가들에게 있어서 공통적으로 있어왔다. 특히 서양의 작가들에게 있어서 고대 그리스 신화는 서양 문화의 근원이며 그들의 정체성을 확인할 수 있게 하는 원형이었다. 그러기에, 작가들이 직면한 가치 전도와 급격한 변화의 중심에 있는 현대에 대한 검증 을 위해서 신화의 세계로 회귀하는 것은 당연한 귀결이라 할 수 있다. 신화는 원래 구전되는 것으로 당대의 작가들에 의해 재구성되어 작품으로 탄생된다. 고대의 신화는 결국 작가들의 윤리관이나 가치관과 시대적 상황과 연결되어 새로운 작품으로 탄생되었으며 현대의 작가들 역시 원형으로서의 신화와 재해석된 그리스 비극을 토대로 상황에 따라 신화를 끊임없이 재구성해왔다.⁴⁷⁾

그러므로 오늘날 우리가 알고 있는 신화는 태초의 신화 그대로의 모습이 아니고 그로부터 영감을 받은 문필가의 취향에 따라 꾸준한 변형을 거쳐 온 것이다. 레이몽 트루송(Raymond Trousson)은 ‘우리가 신화라고 부르는 것은 다름 아닌 신화적인 문학이다. 왜냐하면 신화의 기원인 그리스 신화는 각별히 완성된 형태, 즉 문학의 모습으로 전해졌다. 신화를 주제로 하는 문학작품에서, 비록 신화의 구조가 서술구조 속에서 계속 나타난다고 할지라도, 신화는 벌써 기원을 설명한다거나 종교적이라는 본래의 기능을 잃었기 때문이다’ 라고 지적한다. 신화의 구조에 대해 클로드 아바스타도(Claude Abastado)도 이와 유사한 가정을 한다. ‘우리에게 전달된 신화들의 줄거리에서 찾아볼 수 있는 긴밀한 유기성(cohérence narrative)은 분명 원래의 것이 아니다. 신화들의 단일성, 연결 그리고 논리 즉, 이야기로 만들기 는 2차

47) 허 은, 「현대연극과 신화 - 서양 현대연극과 한국 현대연극을 중심으로」, 예술논문집, 제52호, 2013, 268쪽

적인 작업, 즉 극작가, 이야기꾼, 그리고 때로는 신화학자들 자신의 작업에서 유래한다. 이 이야기로 만들기 전에는 신화란 무한한 팽창과 연쇄가 가능한, 열림도 닫힘도 없는 조각난 텍스트, 파편의 단편들이었다.’ 이렇듯 신화는 오랜 세월에 걸쳐 손상, 마모되는 과정을 거쳤기 때문에 이야기의 윤곽은 원래 애매한 형태로 보존 되어온다. 고대의 흔적은 배제되거나 무시되는게 보통이며 신화를 유입하는 지방의 풍습과 관습, 또는 신앙에 따라 윤색되고 그 과정에서 이야기의 틀거리가 빗나가게 되기도 한다. 더구나 이런 이야기들이 무수히 재연되다 보면 고의적이든, 우연이든 와전과 전위가 불가피하다. 이러 저러한 이유에서 이야기의 어떤 요소는 무의미하게 되거나, 때로는 상당히 기술적으로 부수적인 해석이 첨가되기도 한다. 이제 신화의 서사 연구는 현재 우리가 신화라고 부르는 것 이외에 본래 형태를 찾는 데 더 이상 몰두 할 필요성이 없을지도 모른다. 오늘 날, 현대 작가들이 고대 신화의 주제를 완전히 새로운 분위기로 바꾸어 놓을 때, 신화는 한 단계를 넘어서는 것이다.

물론 그런다하더라도 신화로부터 완전히 해방된 사회는 있을 수 없을 것이다. 왜냐하면 신화적인 행동의 본질적인 특성 - 모범적인 모델, 회복(回復), 세속적인 기간의 폐기, 태초의 시간으로의 복귀 - 가운데 적어도 앞의 두 가지 특성은 모든 인간 조건에 동일하게 적용되기 때문이다. 현대인이 경험하는 지도, 교육, 교훈적인 교양 등에서 고대 사회 구성원들이 경험한 신화적 요소를 발견하는 것은 그리 어려운 일이 아니기 때문이다. 신화의 본질적인 기능 중 하나는 위대한 시대를 향한 열림과 태초의 때로 돌아가는 주기적인 회복이라는 관점을 잊어서는 안된다.⁴⁸⁾

신화 수용양상의 첫 줄기를 찾아보자면, 블랑슈로부터 나타난다. 그의 서사극 ‘앙티곤’ (1814)에서 그는 고대 신화의 새로운 해석학을 제시한다. ‘나는 고대에서 내 주제를 찾아 이를 모두 현대적인 믿음 속으로 이동시켰다. 그 주제의 반경을 바꾸며 일종의(세례를 통한) 재생을 거치도록 했다.’⁴⁹⁾ 이는 인간의 태초에 관한 출처인 신화를 우주라는 순환적인 원 속으로 다시 태어나게 하는 과정이라고 할 수 있다.

48) 미르치아 엘리아데, 『신화·꿈·신비』, 강웅섭 역, 도서출판 숲, 2006. 28-30 쪽.

49) Balanche, 『Oeuvres』, 1830, t. 1, p.43. Fraisse, 7쪽.

이러한 일련의 과정들에서 서구인들의 집단의식에 깊이 자리 잡은 고대 그리스, 로마 신화는 각 시대의 사회, 역사적 상황에 따라 다양한 각도에서 수용되어 왔다. 이 같은 신화수용의 전용은 현대에까지 이어져왔고 오디세이는 이성주의에 입각한 서구적 인간상의 원형으로, 외디프스는 비극의 화신으로 그리고 시지프스는 부조리한 세계에서 삶의 의지를 불태우는 현대인의 상징으로 받아들여지고 있다. 이렇게 신화를 매개로 펼치는 ‘신화적 사고’는 현대 작가들의 창작에 적지 않은 비중을 차지한다.⁵⁰⁾

즉, 고대 비극 작가들에 의해서 재해석된 신화의 또 다른 해석을 통해서 신화는 현대작가들의 희곡 속에 다시 탄생되는 것이다. 일차적으로 그리스 비극이 가지고 있는 비극으로서의 구성요소를 변용함으로써 신화를 재해석하는 경우가 있다. 고대 그리스 비극은 고대 신화를 모티브로 재해석하고 있고 내용과 형식에 있어서 완강한 규칙을 가진다. 이렇듯이 현대 작가들은 신화를 그들 작품 속으로 수용하면서 일부 혹은 전체를 활용과 동시에 변용하기도 한다. 그러나 이러한 수용 과정에서 작가자신의 개성이나 미학적 관점이 투영되며 작가의 세계관이 살고 있는 사회 구조와 밀접한 관계를 가지며 작품화된다. 그리스 신화를 바탕으로 쓰인 고대 그리스 비극은 아이스킬로스, 유피테스, 소포클레스 등에 의해서 그들 관점에 따라 조금씩 변용되면서 창작되었지만, 이들 작품에 담긴 신화의 주된 모습은 사회구조의 모순과 이에 대한 개인의 저항을 표현하는 다분히 사회적인 행위였다. 현대 작가들 역시 신화의 현대적 수용을 통하여 자신이 살고 있는 당대의 시대정신을 반영함과 동시에 개개인의 특수한 문제의식과 세계관을 표현한다. 물론, 베케트나 이오네스코처럼 신화의 신성성과 법칙을 제거하고 새로운 구조를 통해 신화의 세계를 붕괴시키려는 작가도 있었지만 궁극적으로는 신화 자체가 그들에게 거부된 것으로 볼 수는 없다. 신화가 제시하고 있는 여러 가지 의미가 패러디되었지만 여전히 신화는 예술가들에게 매력적인 창작의 돌파구로서 존재한다.

그렇다면 이제 이러한 신화를 현대에 와서 수용한 시류들을 알아보고 싶

50) Vgl. Wilfried Olbrich (Hrsg.): Antike Mythen in moderner prosa. Stuttgart 1986. S. 5.

(오성균, 「브레히트의 고대신화 수용」, 혜세연구 제14집 (2005, 12), 317쪽, 재인용)

은 궁극증이 생긴다. 흔히 연극사에 있어서 현대연극이라 할 때 1, 2차 세계대전을 기준으로 삼는다. 인류가 겪은 참혹 전쟁의 비극적 상황은 그 이전의 인간 존재에 대한 일반적 사고를 전도시키기에 충분했다. 현대 연극에 있어서 인류가 겪은 2개의 커다란 사건은 인간과 인간, 인간과 사회와의 관계와 인간존재에 대한 당대 작가들로 하여금 현실 재검토의 필요성을 증대시켰다. 양차 세계대전을 통해 새롭게 형성된 현대연극은 현대 서구 연극사에 있어서 신화와 연극이라는 담론의 중심점에 서있는 작가들은 배출한다. 우리에게 익히 잘 알려진 서양의 극작가들은 그리스 신화를 바탕으로 한 많은 작품을 남겼다.⁵¹⁾

그 작가들은 미국의 유진 오닐(Eugene O'Neill) 그리고 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams), 로빈슨 제퍼스(Robinson Jeffers), 독일의 베를톨트 브레히트(Bertolt Brecht), 데아 로어 (Dea Loher), 그리고 프랑스의 장 지로두(Jean Giraudoux) 그리고 유진 이오네스코(Eugene Ionesco) 등 이다. 이들이 쓴 그리스 희곡들은 그 이후로도 상당히 오랜 시간 동안 동서양을 넘나들며 현대 사실주의 연극에 영향을 끼치고 있으며 아직도 그 커다란 신화 속에서 현대연극에게 막대한 숙제를 안기고 있다.

유진 오닐과 테네시 윌리엄스는 융과 프로이드의 무의식의 세계를 기본으로 고대 그리스 신화를 작품 속에 가져온다. 유진 오닐(Eugene O'Neill)은 모호함, 형이상학적 신비주의자로서 다양한 형태의 작품을 썼다. <상복(喪服)이 어울리는 엘렉트라, Mourning Becomes Electra>(1931)에서는 가족 내의 사랑과 지배에 관한 프로이트적인 억압을 탐색하고 있다. 그의 작품 속에 깊이 존재하는 것은 인간 내면의 삶과 인간의 항구적 문제였다. 그의 작품 밑바닥 속에는 절박한 진리가 깔려 있으며 이것이 주인공을 사로잡아 심리적 갈등으로 몰아넣고 있다.⁵²⁾ 3부작 13막의 <상복이 어울리는 엘렉트라(Mourning becomes electra)>는 아이스킬로스의 3부작 오레스테아의 현대화이며 엘렉트라의 현대적 해석이라 할 수 있다. 그리스극에는 아가멤논왕이 전쟁에서 돌아오는 것처럼 오닐 작품에서는 주인공 마농은 남북 전쟁에서 돌아온다. 이 극에는 희랍극처럼 악이 있고 증오가 있고 살인, 간통 자

51) 허은, 앞의 책 267-279 쪽, 참조.

52) 김용덕, 「Eugene O'Neill에 나타난 신화」, 영미어문학, 1980, 5쪽.

살 등 모든 멜로드라마적 요소가 있다 오레스테아 삼부작의 내용과 형식을 그대로 옮기면서 등장인물들의 운명과 그 운명을 지배하는 정신을 프로이트식의 심리와 대치했다. 무대 자체를 현대화하면서도 엘렉트라의 심리적 상태나 극적인 구성은 고대 그리스의 원형을 그대로 이어가고 있다. 오닐은 이 작품에서 고대 신화를 통해서 추적되고 있는 인간의 내면 심리 상태와 비극의 원형적 요소들을 그대로 보여주고 있다.

테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)의 작품 속에는 표면적으로는 리얼리즘의 형식을 지니고 있지만 그 내면 속에는 고대 그리스 비극에서 그려진 운명적 인간상이 무의식적으로 투영되어 있다. 그리스 신화에 나오는 유리디체 (Eurydice)와 오르페우스(Orpheus)를 바탕으로 쓰여진 다막극(多幕劇) ‘천사의 싸움’ <Battle of Angels(1940)>, 지옥의 오르페우스 <Orpheus Descending(1957)>와 같은 작품도 발표하였는데 이 작품들은 사실적 기법을 사용하고 그리스 고전 비극의 구조를 따르면서 작가의 무의식 속에 잠재해 있는 그리스 비극에 나타난 운명이나 인간 존재의 본질적 성격을 현대적 인물 속에 그대로 투사하고 있다. 이처럼 신화적 세계의 암시는 기본적으로 그의 모든 작품 속에 동일하게 나타난다.⁵³⁾

로빈슨 제퍼스에게 있어서 그리스 신화는 신성성이나 인간의 운명에 대한 인식의 연장선상에서가 아닌 재해석을 통해 그가 주장하고 있는 사상을 담는 그릇이었다. 고전 문학을 공부하고 프로이트에 정통했던 그는 생태주의를 기본으로 한 신화의 차용을 모태로 그리스 비극의 주제를 재창조했다. 1925년에 제퍼스는 ‘아트레우스가(家)의 신화’를 바탕으로 극시 <비극 너머의 탑(The Tower Beyond Tragedy)>을 발표하였다. 이 작품은 그리스 신화에서 탄탈로스를 시조로 한 가문인 아트레우스가의 이야기이다. 그 중에서도 트로이 전쟁에서 승리하고 돌아와 그의 부인에게 살해되는 아가멤논의 이야기를 기초로 하고 있다. 아트레우스가의 신화는 가족 간의 모살, 간통 등의 무참한 범죄가 거듭 되는 운명을 가진 가문의 이야기로 이어져 있다.

그리스 신화에서 나타나는 질투와 근친상간, 가족 살해, 전쟁과 파괴는 인간이 지닌 변할 수 없는 영원한 주제이지만 그러한 불순함은 운명이나

53) Hugh Dickinson. 「Myth on the Modern Stage」. Univ. of Illinois press, 1969, 282-283쪽 참조

개선의 대상이 아니라 말소의 대상으로 그려진다. 제퍼스는 문명의 악과 문제점들을 운영의 골레로서 받아들이거나 조금씩 치유하면서 좀 더 나은 세상을 만들어가려고 한 것이 아니라 이것들을 한 순간에 말소하고 정화함으로서 원시의 상태로 다시 돌아가기를 원한다.⁵⁴⁾ 그가 모티브로 삼은 그리스의 신화는 그에게 있어 따라야만 되는 고대의 규범이 아니라 재해석을 통해 현재의 문제를 해결하는 방법 중의 하나이다.

베르톨트 브레히트는 1924년 마르크스주의 이념을 접한 이후 부르주아 문화 전통에서 고대신화가 차지하는 중요성을 인식하고 이를 창작 작업에 적극 수용한다. 고대신화를 소재로 한 브레히트의 꾸준한 창작 노력은 <오디세이와 사이렌>, <카산드라>, <소포클레스의 안티고네>를 집필하면서 절정에 이른다. 이 밖에도 작품으로 완결되지 못한 다수의 미완성 단편과 신화적 사고의 편린들은 고대신화에 대한 브레히트의 관심이 어느 정도였는지를 가늠케 한다. 그는 시민계급의 이성주의적 세계관을 대변하는 고전적 신화해석 방식과 거리를 취하면서, 고대신화를 ‘거슬러 읽고’ 더 나아가 이를 ‘수정’ 할 것을 요구한다. 시민계급의 세계관이 기존 질서를 공고히 하는 이데올로기적 기능을 담당하고 있는 현실에서 전통적인 신화수용 방식은 그 역사적 정당성을 상실했다는 인식 때문이다. 여기에서 브레히트의 신화해석이 예술과 사회의 변증법적 관계에 기초한 리얼리즘적 사고에서 출발하고 있음을 알 수 있다. 그에게 신화를 수용하는 절대적인 기준은 ‘미학’이 아니라 ‘현실 그 자체’인 것이다. 이처럼 브레히트는 사회와 정치적 현실에 근거하여 고대신화를 ‘수정’ 하면서 여기에 역사적 의미를 부여하는 ‘신화의 역사화’를 시도한다.

브레히트는 이같이 휴머니즘 전통에 뿌리를 둔 고전적인 해석방식으로부터 거리를 취하기 위해 안티고네 신화에도 근본적인 수정을 가한다. 그는 안티고네 신화의 문학적 원형인 소포클레스의 <안티고네>를 전거로 삼아 <소포클레스의 안티고네>를 집필한다. 이 작품에서 브레히트는 안티고네 신화의 인물들을 새롭게 해석한다. 무엇보다 소포클레스의 작품에서 ‘보통사람의 편협함’으로 엄격한 국법의 준수를 고집하던 크렌온은 자신의 힘을

54) 김은성, 「로빈슨 제퍼스의 이데올로기론」, 현대영미시연구 17-1, 2011, 2쪽.

과대평가하고 아르고스를 상대로 약탈전쟁을 벌이는 인물로 해석된다. 소포클레스의 작품에서 안티고네는 신권과 왕권의 대립구도 속에 던져지지만 여기에서 안티고네는 왕명을 거역하고 신의 질서에 바탕을 둔 인륜을 선택함으로써 신권을 옹호하는 인물로 그려진다. 하지만 브레히트는 안티고네의 윤리적 행동을 독재 체제의 반인륜적 상황과 대치시킨다. 소포클레스의 ‘신권과 왕권의 갈등’이 ‘독재자’와 ‘인륜의 대립’으로 변형된 것이다. 이로써 죽음을 무릅쓰고 오빠의 시신을 거두는 안티고네의 결연한 행동은 주검까지 모독하는 야만적 독재자에 대한 저항으로 읽혀진다. 브레히트는 그녀의 윤리적 행동을 통해 바야흐로 몰락해가는 독재 권력의 타락을 엄중히 질타하고 있는 것이다.

1941년 머물던 브레히트는 아무도 들어주는 사람이 없는 가운데 트로이의 멸망을 예언했던 카산드라(Kassandra) 신화를 소재로 삼아 작품으로 형상화 했다. 그는 여기에서 트로이의 공주 카산드라를 베를린의 간호사로 색다르게 설정하는 한편, 전장으로 나가려는 병사를 그녀의 약혼자역으로 새로이 추가한다. 그리고 전통 신화에서 트로이의 몰락을 예언했던 것처럼 전쟁광의 논리에 현혹되어 출전의 의지를 불태우는 약혼자를 만류하기 위해, 카산드라는 ‘그에게 흉측한 꼬투가 될 것이며, 더욱 심각한 것은 그로 인해 그들의 사랑은 끝날 것이라고 예언한다.’ 하지만 소시민의 편협함을 지닌 약혼자는 성을 승자의 전리품 정도로 여기는 파시즘의 패권주의적 논리를 떨치지 못하고 전쟁에 나감으로써 돌이킬 수 없는 불행을 자초한다. 이렇게 해서 카산드라의 예언이 눈앞의 현실로 확인되는 날은 그녀의 사랑이 끝나는 ‘몰락의 날’이 되고 말지만, 그녀의 어두운 예언은 인간의 어리석음을 일깨우는 데 실질적인 영향력을 행사하고 있다.⁵⁵⁾

데아 로어(Dea Lohr)는 메테아를 <맨해튼 메테아 Manhattan Medea> (1999)로 집필하였다. <맨해튼 메테아>는 배경을 뉴욕의 맨해튼으로 무대를 옮김으로써 메테아의 비극을 자본주의 사회의 주변부에서 불법적인 삶을 살아가는 대도시 주변부 인간들의 이야기로 지평을 넓힌다. 이들은 모두 사회의 중심부에 속하지 못하는 일종의 ‘이방인’들이다. 또한 이들은 사랑 때

55) 오성균, 「브레히트의 고대신화 수용」, 혜세연구 제14집, 2005, 317-326쪽 참조.

문이건 혹은 성공 때문이건 모두 ‘죄’에 연루되는 자들이고 그로 인해 몰락하는 자다.

로어는 <맨해튼 메테아>에서 이중적 모방을 하고 있다. 먼저 메테아 신화의 모방을 통해 우리 동시대 불법이민자들의 모습을 보여주는 새로운 작품을 탄생시킨다. 두 번째로 로어는 펠라스케스의 그림을 연극적인 그림으로 재창조하고 있다. 즉 피카소가 디에고 벨라스케스의 그림을 모방하고 변형함으로써 새로운 대작을 만들어 냈듯이 로어는 이 연극 속에 벨라스케스라는 새로운 인물을 삽입함으로써 관객들에게 새로운 그림을 보여줌과 동시에 새로운 메테아를 보여주고 있는 것이다.

최첨단 과학의 시기에 그리고 고도의 자본주의 시대에 고대 메테아의 이야기가 여전히 매력을 발휘하는 것은 그 속에 내재된 갈등이 우리 시대에도 여전히 유효하기 때문일 것이다. 무서운 속도로 글로화가 심화되고 있는 우리 시대에 로어는 메테아를 통해 이러한 과정이 만들어내는 ‘이방인’의 삶과 존재의 문제에 대해 숙고해야 한다는 과제를 던져준다.⁵⁶⁾

장 지로두는 현실참여, 정치적 성향을 가진 작가로 알려져 있다. 그가 발표한 작품 가운데 <유딧(Judith)>이나 <트로이 전쟁은 일어나지 않을 것이다(La guerre de Troie n'aura pas lieu)>, <엘렉트라(Electra)>는 장 지로두가 신화에서 모티프를 가져온 작품이다. 이 작품들이 고대 그리스 비극을 차용하게 된 이유는 일차적으로 당시의 정치적, 사회적 환경에서 현실적 검열을 피하기 위한 방법으로 추측된다. 성장 과정에서 그리스 신화와 고전을 두루 섭렵했던 장 지로두는 고대 그리스 신화에서 줄거리를 가지고 와서 변형하여 새로운 형식의 희곡을 발표하였다. <트로이 전쟁은 일어나지 않을 것이다>는 파리스의 설화와 관련된 헬레네의 납치를 계기로 발발되는 전쟁을 다룬 호메로스(Homeros)의 <일리아스(Illade)>의 일부를 극화한 것이다. 그가 그리스 신화를 차용한 것은 단지 그 줄거리의 통속적 극화가 아니라 당시 프랑스의 정치적 상황에서 일반 대중들에게 현실참여 촉구에 대한 메시지를 전달하고 각박한 현실 속에 있는 대중들에게 위안을 주고 현실 각성을 촉구하기 위함이 가장 큰 목적이었다. 이후에 나타난 이오네스코는 여타

56) 오동식, 「메테아 신화의 현대적 수용 연구-테아 로어의 희곡 <맨해튼 메테아>를 중심으로」, 독일어문학 제21권 제4호 제63집, 2013, 165, 166, 170쪽 참고.

다른 부조리극 작가처럼 연극의 전통적 형태에 문제를 제기하면서 신화자체의 변용이나 차용이 아니라 역설적으로 구조 자체에서 신화와 전통 세계의 붕괴를 그리고 있다. 부조리 극작가로서의 이오네스코는 표면상으로는 그리스 비극의 차용과 일면 상관없는 듯이 보인다. 그의 작품에는 직접적으로 신화 속의 인물이 등장하거나 그리스 비극에 나타난 연대기적 사건이 나타나지는 않는다. 또한 작가 스스로 신화와의 연관성을 주장한 언급도 찾을 수 없지만 그가 발표한 <코뿔소> 나 <아메데 혹은 그것을 어떻게 처분할까> 와 같은 작품 속에서 상상력으로서의 신화적 요소의 차용을 발견할 수 있다. <코뿔소>는 그리스 신화에서 오디세우스의 부하들을 돼지로 둔갑시킨 마녀 키르케(Circe)의 신화를 떠오르게 한다. 이오네스코 희곡의 원천은 개인적 경험을 통해서 나온 것이지만 현실적 인간에게 있어서 비현실, 혹은 불가능하게 보이는 마술적 요소와 같은 신화적 상상력을 모티브로 하면서 창작의 영역을 확대했다.⁵⁷⁾

그렇다면 우리나라의 현대 연극에서는 신화를 어떻게 수용해 왔을까? 이러한 문제는 이전 한국연극에서의 민속과 전통연희의 흐름을 지켜보아야 알 수 있다. 한국 현대 연극의 시작점 자체가 우리 고전의 전통연희들을 새로운 돌파구를 탐구하여 과거의 양식에 대한 반발이나 능동적인 창조적 형태에 태도에 기인한 것이 아니라 일제 강점기라는 특수한 상황을 겪으면서 일부 지식인들에 의해서 일본을 통한 서양연극의 유입으로서 시작되었기 때문이다.

일제 강점기가 시작되는 20세기 초엽까지 우리나라에서 공연되던 전통연희로는 무의 굿 놀이, 승려들의 불교적인 예능, 소리광대들의 판소리, 유랑광대들의 복합적인 유희와 인형놀이, 향인광대들의 탈놀이, 한량광대들의 익살극(배뱅이 굿, 장대장네굿) 등 여러 종류의 연희들이 다양한 층의 관중을 대상으로 지속적인 공연을 하였다. 그 후 1902년 8월 협률사의 설치로 우리의 전통연희는 서구식 실내극장인 프로시니엄 무대 공간에 편입되기 시작한다.⁵⁸⁾ 그런데, 야간에 화롯불을 피워 놓고 판을 벌이는 탈춤은 프로시니엄 무대의 조명으로는 위에서 내려오는 빛의 특성상 생동감을 잃을 수

57) 허 은, 앞의 책, 275-277쪽 참고.

58) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1996, 35쪽.

밖에 없었고 또한, 프로시니엄 고정 무대는 꼭두각시놀음을 관중으로부터 거리두기를 함으로서 흥미를 반감되었으며, 악사와의 균형도 무너뜨렸다. 거기에 덧붙여 일제는 시민의 안침방해(安寢妨害)에 의한 공연 시간을 단축, 위생경찰규칙이라는 법규를 만들어 공연시간을 어긴 연극인을 처벌했다. 또한 배우들에게 일본어와 일본연극을 교육시켰으며, 극장에 대한 세금 부여, 극본 검열, 배우단속법 제정, 임석순사제도 등에 의하여 한국 연극을 탄압했다. 이로 말미암아 우리 전통연희들인 탈춤, 꼭두각시놀음, 민속무용, 민요, 판소리, 창극 등이 무대를 잃고 지방으로 밀려 가야했다.

이렇듯 우리의 전통문화 즉 탈춤, 꼭두각시놀음 등의 민속극은 일제의 탄압을 받고 새로운 구경꺼리에 관중을 빼앗기고 시련을 겪으면서 1930년대 까지 공연이 지속 되었으면서도 연극으로 인식되지 못했고 연극은 무엇이고 어떻게 해야 할 것인가를 시비하는 논설에서 민속극은 언급되지 않았으며 일본을 통해 전래된 서양식 연극을 연극의 유일한 형태라고 믿어 그대로 이식하려 했으므로 전통이 단절되었다.⁵⁹⁾ 특히 무당굿을 통해 전승되었던 우리 신화의 구술인 서사무가 역시 단절되고 만다. 문화적 단절과 전통 단절의 36년간의 일제 강점기는 우리들에게 일차적으로 연희 형식으로서의 한국연극의 성격과 관련이 있지만 한편으로 그 전통연희 속에 담겨진 주제, 이야기, 세계관 자체가 표면화될 수 있었던 기회가 사라져버린 것이다.⁶⁰⁾

이러한 경향 속에서 근대화라는 미명하에 서구화를 절대적 가치기준으로 인식되어 버렸던 것이 사실이다. 우리가 이렇게 잘못된 인식을 하게 된 이유는 위에서도 서술한 바와 같이, 현대극을 시작한 대부분의 연극인들은 일본 유학을 통해 교육을 받은 식민지 지식인들이었다는 사실에 있다. 그들은 전통 연희의 예술적 미학에는 무지했으며, 제도권에 자리 잡고 있으면서 자신들이 일본을 통해 유입한 서구 근대극만을 우선시 하였고, 오히려 전통극을 연극사의 본령으로부터 소외시켰던 것이다. 이는 그 옛날 전통극이 민중들에 의해서 연희, 전승되어 왔음에도 불구하고 그들이 문자를 익히지 못한 탓에 기록으로 전승되지 못하고 민속극의 형태로 구비 전승된 경우와 흡사

59) 김윤정, 「1970년대 희곡의 전통 활용 양상과 극적 형상화 연구」, 서울대 박사학위 논문 2005. 117쪽 참조.

60) 조동일, 『한국문학통사』, 지식산업사, 1988, 190쪽.

하다고 할 수 있다. 이러한 연유로 인하여, 일제강점기 기간인 1900년대 초부터 해방 이전까지의 한국 연극은 신파극을 중심으로 한 대중극과 사실주의극을 위시한 신극 계열로 대변될 수 있다.

그러한 과정 중에서도 우리의 전통 연희, 판소리를 새로운 음악극형식으로 개작하는 창극운동이 일어났다. 또한 판소리계소설도 1920년대 말기부터 희곡으로 각색되어 무대화되었는데 주로 대사를 위주로 한 연극이었다. 박승희의 <이 대감 망할 대감>(한국희곡문학대계 2권, 수록)은 1926년 4월에 해산된 토월회를 재건하기 위한 작품으로서, 1928년 10월에 초연되었다. 이 작품은 <배비장전>을 토대로 극적공간과 시간 및 사건을 새롭게 꾸며 본 것이다. 유치진은 <춘향전>(동량 유치진전집 1권)은 1936년에 자신의 연출로 극연이 공연하여 호평을 받았는데, <춘향전>을 역사극의 대상으로 보고 각색을 하였다. 각색의 주재료는 이해조의 <옥중화>를 토대로 하였고 이광수의 <일설 춘향전>도 참조 하였다. 아울러 판소리의 형태를 근대극 형태로 완전히 바꾸면서도 음악적인 분위기를 살리려고 노력하였다. 또한 채만식의 <심봉사>는 종래의 판소리 구성을 토대로 하여 그 정조와 인물을 살리되 리얼리즘의 방법과 정신으로 새롭게 극화시키고 해석하여 심봉사의 인간상을 새롭게 구현시키고자 하였다.⁶¹⁾

해방 이후에는 신파극이 점차 쇠퇴하고 잠깐 위세를 떨쳤던 사회주의 연극이 정부수립과 더불어 자취를 감춤에 따라 1950년대 이후로는 리얼리즘 연극이 한국연극의 주류를 형성하게 되었다. 여기에 부조리극, 서사극 등의 새로운 서구 사조가 유입되면서 한국연극은 1950년대까지 서구연극의 모방과 추종이라는 큰 틀에서 자유롭지 못했다.⁶²⁾ 이후, 한국전쟁을 겪고 문화의 침체기가 지나 1970년대 초반에 이르러서야 서구극 수용 방법에 대한 인식의 일대 전환이 일어난다. 서구극을 서구적 연극문법과 서구적 세계인식으로 재현하는 대신에 한국적 연극문법과 한국적 문화를 바탕으로 창조적으로 수용하려는 움직임이 일어난 것이다. 이는 1960년대 말부터 일기 시작한 한국 연극계의 전통의 계승과 현대화라는 연극운동과 맞물려 매우 의식적으로 일어난 서구극의 토착화 실험이라는 특성을 갖는다. 1970년대 한

61) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1996. 279-285쪽 참조.

62) 김승옥, 「한국 현대 희곡의 전통수용 연구」 - 단국대학교 박사학위 논문, 1996. 6쪽.

국연극이 도전받았던 두 가지의 커다란 과제가 바로 실험과 토착화였다.⁶³⁾

1970년대 연극인들 사이에서 ‘전통극의 현대적 수용’에 관한 논의가 일어나기 시작하면서 이들은 탈춤을 현대적 수용의 중심 대상으로 삼았다. 그것은 탈춤이 가장 연극적인 성격을 많이 띠고 있다고 판단되었기 때문이라고 할 수 있을 것이다. 이후, 연극학자들에 의한 탈춤의 계승안에 대한 이론적 접근들이 이루어졌다. 일부 민중 예술 단체에서 전통 연희를 현대적으로 계승한 마당극도 시도되었다. 제도권 연극 내에서도 전통 연극을 계승하여 주체적인 한국연극을 창조하려는 작업들이 전개되었다.

또한, 우리의 전통 연희에 대한 관심과 보존 논의가 본격화 되면서 대부분의 가면극들이 무형문화재로의 지정이 완료되었고 현대극에서도 처음으로 전통 수용의 필요성을 인지한다. 이러한 분위기 아래서 실제로 전통 수용의 실험을 보여주었던 대표적인 극단으로, 드라마센타, 민예극장, 극단자유를 꼽았다. 이들은 70년대 대표극단과도 거의 동일하다고 할 때, ‘전통 수용’을 통해 ‘한국적 현대극의 수립’에 쏟았던 당대의 열기를 짐작할 수 있다.⁶⁴⁾ 이러한 접근은 가면극의 양식화를 통한 고전극 정립에 초점이 맞춰져 있었는데, 여기에는 당대 서구 현대극의 영향도 크게 작용했다. 서양 현대 연극이 신화를 연극에 관한 담론의 중심점에서 논의하고 변용과 차용을 하게 된 것은 당대의 연극이 전도되거나 혼란스러운 당사의 전쟁 와중의 세계에 대한 사회적 발언이었고 인간의 존재에 대한 새로운 시각이었으며 압제된 사회나 제도에 대한 반기로서 신화가 연극 속으로 자연스럽게 대안으로 등장하게 된 것이었다. 1970년대 한국 역시 사회, 인간, 제도, 억압에 대한 연극의 발화였으며 그 발화의 방법으로 작가들은 자연스레 전통이나 연극의 정체성에 관심을 가지게 된 것이다 주지하다시피 1970년대는 당시의 군사독재라는 정치적 상황과 맞물리면서 사회 변혁적 내용을 담은 전통 지향의 연극양식을 탄생시켰다.⁶⁵⁾

그러나 이 시대에 있어서 전통의 현대화는 그 성격상 창작 희곡이 담론의 중심점에 있기 보다는 연출 작업이 주도가 된 공연 중심의 환경으로 전

63) 여석기, 『동서연극의 비교연구』, 고려대학교 출판부, 2014, 212쪽.

64) 이미원, 「한국 현대극의 전통 수용 양상 1」, 한국연극학 6, 1994, 214쪽, 193쪽.

65) 김숙경, 『전통의 현대화와 5인의 연출가들』, 연극과 인간, 2012, 36쪽.

개 된다. 연출이 희곡 텍스트의 창작자로서 역할을 동시에 하였지만 희곡으로서의 존재 가치를 증명하기보다는 공연 양식에 있어서 전통의 계승과 이를 위한 실험의 양상으로 나타난 경우가 많다. 희곡에 대한 관심보다는 공연 평가에 치중되어 있다. 이 시점에 있어서 우리의 전설이나 민담, 설화가 창작의 모티브가 되고 한국의 마당극이 가진 미학적 원리가 창작의 모티브로 차용되는 현상은 허규를 중심으로 한 일련의 작업들을 시작으로 나타났다.

허규는 극단 민예를 중심으로 작품 활동을 하면서 우리 전통을 현대적 극장예술로 승화시키기 위한 실험을 하였다. 설화를 희곡으로 수용한 <물도리동>, 전통무가를 극화한 <다시라기>를 통하여 한국적 정서의 탐구를 시도했다. 이러한 노력과 시도에도 불구하고 인간의 보편적이고 영원한 주제인 죽음과 삶 그리고 참된 자유를 표현하고자했던 의도는 달성되지 못했고, 전통에 대한 호기심의 차원을 넘어서 현재에 살아있는 경험으로 보이기에 역부족이었다. 이를 기점으로 전통의 현대화라는 목표 하에 우리 설화를 공연 속에 차용하는 모습들이 두드러지게 나타났고 전통의 재해석과 차용이라는 측면에서의 시도 자체와 평가는 긍정적이었지만 전통연극의 연희 양식에 치중하면서 문학적 연극으로 뿌리내리기는 여전히 미완의 단계에 머물렀다. 물론 이 시기에 있어서 창작희곡이 없었다는 뜻은 결코 아니다.

최인훈은 신화와 전설을 현대적으로 변형하여 <등등 낙랑동>을 발표하여 한국 희곡 창작에 있어서 주목받는 작가가 되었다. 신화와 전설을 변형하여 창작한 그의 작품은 우리전통의 소재를 모티브로 하여 개체의 자아발견이라는 새로운 의미와 가치를 추구했다는 측면에서 주목 받았다.⁶⁶⁾

오테석은 70년대 이후로 접어들면서 서구의 형식에 우리의 내용을 담거나 전통을 재해석, 재창조하는 데 관심을 쏟는다. 독자적인 양식을 실험한 <초분>, <태>등은 비록 동랑레퍼토리의 유덕형과 안민수가 연출하였지만, 자신이 직접 쓴 <이식수술>(1971), <쇠뚝이놀이>(1972), <약장사>(1973), <춘풍의 처>(1976), <물보라>(1978), <사추기>(1979) 등을 직접 연출 했는데, 몰리에르의 <스카펑의 간계>를 번안한 <쇠뚝이 놀이>는 전통 탈놀이의 양반

66) 허 은, 앞의 책, 282-283쪽 참고.

과장 구조를 원용한 것이다. 그는 이 작품을 계기로 산대놀이, 판소리, 고전 등에 관심을 가지게 되면서 대표적인 실험적 연출가로서의 지위를 굳건히 하였다.

1980년대에 이르면, 서구극 텍스트가 해체되고 새롭게 재구성되는 공연들이 등장한다. 그리고 포스트모더니즘이 주류가 되는 1990년대 이후엔 연출가들에 의해 해체와 재구성, 패러디, 번안이 유행하고 한편 원전에 기댄 새로운 글쓰기가 창작극 갈래에서도 시도된다.⁶⁷⁾ 한 가지 분명한 것은 세계에 기여할 수 있는 한국적 연극은 연극평론가들이 제기했던 것처럼 한국적인 것에 서구의 형식을 덧댄 연극이어서는 안 되고, 우리의 무한한 전통을 활용한 것이어야 한다는 사실이다. 왜냐하면, 전통은 ‘고전의 재발견’을 전제로 하며, 이러한 고결한 아름다움에 대한 인식이 있어야 예술에 진정한 영향을 줄 수 있기 때문이다.

67) 김성희, 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 한국극예술연구 15, 2002, 277쪽.

Ⅲ. 신화의 서사구조와 양식이론

1. 아리스토텔레스의 플롯이론⁶⁸⁾

아리스토텔레스의 비극을 이해하는 데에는 먼저 알아두어야 할 사항이 있다. 그가 비극이라고 말하는 것의 의미는 우리가 흔히 알고 있는 희곡을 비극과 희극으로 나누어 부르는 말이라고 생각해서는 안 된다. 즉, 아리스토텔레스가 ‘비극’(tragedy)이라고 한 것의 의미는 드라마(drama)를 이야기하는 것인데 이것은 ‘진지한 드라마’(serious drama)라는 뜻이며, 요즘 관객들이 통상적으로 이해하고 있는 ‘슬픈 드라마’로 이해할 필요는 없는 것이다. 드라마(drama)의 어원은 행동(action)을 의미하는 고대 그리스어인 ‘dran’에서 유래하였다. 그렇다면 드라마는 행동과 밀접한 관련을 가지며, ‘생각하고 느끼는 바에 따라 행동하는 인간을 실연의 형식을 통해 모방한다’라고 정의할 수 있다. 무대연극, 극영화, 텔레비전 드라마는 바로 이와 같은 드라마의 정의에 부합한다. 이것들은 공통적으로 배우에 의해 실연(實演)된 이야기 형식을 근본으로 하는 것이다.⁶⁹⁾ 아리스토텔레스의 구분에서 본 희극은 어릿광대들이나 귀하게 취급받지 못하는 신분이 낮은 사람들을 다루었으며, 어떻게 보면 ‘보드빌’⁷⁰⁾이라고 할 수 있다. 그러므로 아리스토텔레스의 ‘시학’은 ‘드라마학’이라고 불러도 좋을 것이다.

흔히, 누구나 이야기를 처음 쓰기 시작 할 때는 구조는 무시한 채 인물의 대사나 성격묘사에만 치중한다. 여기에 아리스토텔레스는 드라마의 중요 요소는 인물의 대사나 성격묘사보다 이야기의 구조라고 말하고 있다. 이러한

68) 마이클 티어노(Michael Tierno), 『스토리텔링의 비밀-아리스토텔레스와 영화』, 김윤철 옮김, 2008. 에서 필요한 부분을 발췌하여 재구성한 것이며 아리스토텔레스의 『시학』의 인용은 앞의 책과 아리스토텔레스의, 『시학』, 천병희 옮김, 문예출판사, 2002 와 아리스토텔레스, 『시학』, W. Hamilton Fyfe 엮음, 김재홍 역, 고려대학교 출판부, 1998 을 참고 하였다.

69) 김용수, 『드라마 분석 방법론』, 집문당, 2004, 15-16쪽 참고.

70) 15세기경에 시작된 보드빌은 노래와 곡예, 그리고 독백으로 이루어진 공연이었으며, 19세기경, 보드빌은 스크립트, 라비슈 등에 의해 지적인 부분이 결여된 가벼운 희극이 된다. (빠트리스 파비스, 『연극학 사전』, 신현숙, 윤학로 역, 옥랑문화예술 총서 1, 1999, 186쪽.)

이야기의 구조는 <시작>, <중간>, <결말>이라는 세 단계의 논리적 틀거리를 가진다는 것이다.

비극은 전체적이면서도, 부분적으로 완전하며 또한 일정한 길이를 가지는 행동의 모방이다. 이러한 전체는 시작, 중간, 결말을 가지고 있다. 시작은 어떤 것에 이어지는 것이 아니라 무엇인가가 자연스럽게 뒤따르는 것이다. 중간은 어떤 것에 이어지면서 또한 무엇인가를 이어 나가는 것이다. 결말은 어떤 것에 이어지면서 그것의 필연적이고도 자연스런 결과이며 그 이후에는 아무것도 존재하지 않는 것을 말한다. (시학7장)

비극의 첫 번째 요소, 다시 말해 비극의 생명과 영혼은 플롯이고, 성격은 두 번째다. 이러한 보기는 회화에서도 찾아볼 수 있는데, 질서(통일성)없이 아무렇게나 그린 채색화는 단순한 흑백 인물화보다도 쾌감을 주지 못 한다. (시학6장)

이야기는 반드시 살아있는 생명체와 같은 유기적 통일성을 지녀야 한다.(시학23장)

플롯은 드라마의 생명이다. 또한 인과관계로 연결된 사건을 통하여 하나가 된 플롯은 바로 한 인간의 모습을 온전히 그려낸다는 것이다. ‘플롯은 어떤 외부기관도 달려있지 않은 살아있는 유기체다’ 라는 아리스토텔레스의 말은 이야기 속 모든 장면들이 오로지 살아있는 플롯을 만들기 위해 조직되어야 한다는 뜻이다.

비극(드라마)에는 네 가지 플롯이 있다.

비극에는 네 가지가 있다. ... 첫째는 복합 비극으로, 이것에는 반드시 반전(운명의 뒤바뀐)과 발견(인식)이 있다. 둘째는 고통의 비극이다. 셋째는 성격 비극이며... 넷째는 ‘스펙터클’ 비극인데, 이것은 <포르퀴스의 딸들>, <프로메테우스> 저승세계를 무대로 하는 모든 작품들에서 그 보기를 찾아볼 수 있다. (시학18장)

이것은 다음과 같다.

<복합비극> - 플롯은 발견이나 인식에 바탕을 두고 주인공의 운명이 지극히 행복한 순간까지 이야기를 구축한다. 여기서 발견(인식)이라는 것은 아무것도 모르는 상태에서 아는 상태로 바뀌는 것을 뜻한다.

플롯에는 단일한 것과 복잡한 것이 있다. 행동이 하나로 계속 이어지고 주인공의 운명의 변화가 반전이나 발견 없이 일어날 때, 나는 그것을 단일행동이라 부르고, 주인공의 운명의 변화가 반전이나 발견 또는 그 둘 다를 포함해 일어날 때, 나는 그것을 복합행동이라 부른다. (시학10장)

<고통의 비극> - 훌륭한 비극에는 고통이 들어 있다. 극적으로 훌륭한 드라마들은 대부분 강렬한 육체적 또는 정신적 고통, 또는 그 둘 다를 끌어안고 있다고 말할 수 있다

<성격 비극> - 인물의 성격을 묘사할 때 그 미묘한 느낌을 살리면서도 인물들의 관계를 느슨한 플롯 속에 놓아두는 방식을 통하여 인물의 개성과 특징을 강조한다.

<스펙터클 비극> - 스펙터클이란 의상, 배경, 넓게 말해 배우들까지 포함한 시각적인 요소의 결과물을 모두 일컫는다. 이 말은 ‘미장센’이라는 말로 이어지는데, 프랑스어인 이 말은 “어떤 것을 장면 속에 놓다”라는 뜻이다. 플롯, 캐릭터, 대사, 음악을 빼 나머지 모든 것을 미장센이라 할 수 있다.

시인(극작가)의 목표는 이러한 흥미의 모든 요소를 결합하거나, 그렇지 않다면 좀 더 중요한 요소라도 많이 결합하려고 노력하여야 한다. 이것은 오늘날 시인들이 부당한 비난을 받고 있기 때문에 특히 필요하다. 옛날에는 한 가지 비극에만 강한 시인들도 존재했지만, 요즘 비평가들은 한 시인이 옛날 선배들이 가졌던 장점을 모두 갖추기를 원한다.(시학18장)

물론 아리스토텔레스는 한 작품에서 이 네 가지 드라마를 모두 사용할 수 있다고 말하지만, 그 말이 반드시 그렇게 해야 한다는 뜻은 아니라는 사실도 우리에게 알려주고 있다.

아리스토텔레스의 플롯 개념을 계승하여 정교하게 이론화시킨 학자는 독일의 프라이타크였다. 그는 유명한 <희곡의 기법>(1863)이란 책에서 플롯의 체계를 세웠다. 그는 <시작>-<중간>-<끝>의 3부분으로 플롯의 패턴을 보는 시각을 좀 더 세분화해, 5단계로 나누었다. 그의 이론은 일반적인 플롯 패턴을 따르는 희곡의 경우, 일련의 극 행동의 수미일관된 패턴을 잘 구조화했다는 점에서 플롯분석의 틀로 자주 이용된다. 프라이타크는 희곡의 플롯의 주요 부분이 주역과 상대역의 대결로 나누어진다고 보고, 주로 첫 번째 국면에 주역의 행동이, 두 번째 국면에 상대역의 행동이 나타나며(때로는 이 순서가 반대로 나타나기도 한다). 이 주역과 상대역의 대결은 곧 상승적 줄거리와 하강적 줄거리의 형태로 진행되기 때문에 피라미드 구조를 지니게 된다고 분석한다. 드라마는 항상 주인공이 정신의 활동을 바탕으로 해서 대항 세력들과 겨루는 투쟁이 그 내용을 이룬다. 주역과 상대역의 대결이 점점 고조되면 결국 두 세력의 대결에서 승패가 판가름 나는 지점인 정점에 이르게 된다. 줄거리의 한가운데 놓이게 되는 이 절정, 곧 중심부는 구성의 가장 중요한 부분으로, 줄거리는 이 지점까지 상승했다가 이 지점으로부터 하강한다는 것이다. 희곡의 플롯은 <발단>-<상승행동>-<클라이막스>-<하강 행동 또는 반전>-<대단원>의 다섯 부분으로 나뉘어진다. 71) 이러한 플롯의 기본적인 구성형식 중 아리스토텔레스의 시작-중간-끝의 3단계 형식을 따르거나 이 이론으로부터 발전시킨 프라이타크의 5단계를 따르거나 혹은, 그 이외의 많은 플롯 구성의 방법론을 따르거나 어떠한 것도 상관없다. 다만 중요한 것은 하나의 장면은 반드시 다음에 올 장면과 논리적 연관성을 지녀야 하며 그것은 인물의 극적행동에 기여해야한다는 것이다.

71) 김성희, 『연극의 세계-연극이란 무엇인가』, 태학사, 1996, 157쪽.

2. 프로프의 민담형태 서사구조⁷²⁾

블라디미르 프로프의 <민담형태론>은 이전의 마법담⁷³⁾ 연구에서의 범주적, 내용적 분류의 한계와 모순에 대해 비판을 가하는 동시에 새로운 형태적 분류방법을 제시한 탁월한 저술이다. 또한 마법담 연구의 차원을 넘어서, 20세기 거의 모든 인문학 분야에 새로운 방법론적 토대를 제공한 훌륭한 저술이라고 평가할 수 있다.

프로프는 제한된 수의 등장인물이 수행하는, 일정한 배치 순서를 지닌 제한된수의 기능에 의해 마법담이 일반화될 수 있음을 증명했다. 그에 따르면 마법담은 7명의 등장인물(적, 증여자, 조력자, 공주, 파전자, 주인공, 가짜 주인공)이 수행하는 31가지 기능으로 구성된다. 등장인물들의 외모나 연령, 성별, 직업, 속성 등은 달라질 수 있으나, 그 행위는 줄거리가 전개되는 과정에서 같은 기능을 수행한다는 것이다. 누가 어떻게 행하느냐보다는 등장인물이 무엇을 행하는가하는 문제가 가장 중요하다는 것이다. 즉, 등장인물들의 외적 특성은 가변적이거나, 그 행위는 줄거리가 전개되는 과정에서 동일한 기능을 수행한다.

다음은 그가 제시한 민담에 적용될 수 있는 네 가지 법칙이다.

- 1) 등장인물들의 기능은 그것이 어떻게, 누구에 의해서 수행되는가에 상관없이 민담의 고정, 불변 요소다. 그것은 민담의 주요 구성 부분을 형성한다.
- 2) 마법담에서 알려진 기능의 수는 제한적이다.

72) 블라디미르 프로프(Владимир Пропп), 『민담형태론』, 어건주 옮김, 지식의 만드는 지식, 2013에서 필요한 부분을 발췌하여 재구성한 것임.

73) 프로프의 연구를 한국어로 옮길 때 부딪치는 최초의 문제는 바로 그가 연구한 텍스트를 무엇으로 부를 것인가 하는 것이다. 여기서는 그것을 ‘마법담’으로 부르기로 한다. 이 용어는 옮긴이에 따라 ‘민담’, ‘요정담’, ‘마법인담’ 등으로 불리기도 한다. 그렇지만 단순히 ‘민담’으로 부르기에 그 단어가 가지는 의미의 범위가 프로프가 분석하는 것보다 훨씬 크다. 또한 ‘요정담’은 영어 ‘fairy tale’의 단순한 번역이라 할 수 있다. 여기서는 프로프가 분석하는 민담이 마법적인 요소를 포함한다는 것을 감안해 ‘마법담’이라 부르기로 하겠다. (블라디미르 프로프(Владимир Пропп), 『민담형태론』, 어건주 옮김, 지식의 만드는 지식, 2013. 11. 251쪽, 각주, 참조)

- 3) 기능들의 순차성은 항상 동일하다.
- 4) 모든 마법담은 자신의 구조상 통일 유형이다.

프로프는 아파나시예프의 민담집을 이용 했으며 50번 민담 연구에서부터 시작해, 151번 민담까지 연구하여 100편의 민담을 연구의 자료로 삼았다. 또한 프로프는 민담의 서술 순서에 따라 등장인물들의 기능들을 열거했다. 프로프의 분류대로 마법담의 모든 요소들의 목록은 이러한 서사구조가 각 민담의 모든 내용을 포함하고 있을 수는 없지만 대부분의 설화, 즉 민담과 신화 또는 전설은 이 목록에서 크게 벗어나지 않는다.

마법담의 151가지 모든 요소를 7명의 등장인물(적, 증여자, 조력자, 공주, 파견자, 주인공, 가짜 주인공)이 수행하는 31가지 기능으로 구성된 서사의 순차구조는 다음과 같다.

<출발, 분리>

1. 가족 구성원 가운데 한사람이 집을 떠나 있다. (부재)
2. 주인공에게 금지가 내려진다. (금지)
3. 금지를 위반한다. (위반)
4. 적이 정보를 찾고자 시도한다. (탐색)
5. 적에게 희생자에 대한 정보가 제공된다. (누설)
6. 적이 희생자가 가진 것을 획득하기 위해 그를 속이려한다. (속임수)
7. 희생자가 속임수에 넘어가고, 그로 인해 자신의 의지와 상관없이 적을 돕게 된다. (방조)
8. 적이 가족 구성원 가운데 한명에게 해를 끼치거나 손해를 입힌다. (가해)
- 8-a. 가족 구성원 가운데 한 명에게 무언가 부족하거나, 그가 무언가를 갖기를 원한다. (결여)
9. 불행 또는 결여가 알려지고, 주인공에게 요청 또는 명령이 내려지면서, 주인공이 파견되거나 출발이 허락된다. (중개, 연결 요소)
10. 탐색자가 저항을 결심하거나 동의한다. (대항 개시)
11. 주인공이 집을 떠난다. (파견)

<입문, 시험>

12. 주인공이 시험을 당하거나 심문을 받거나 공격을 받는 등 마법의 도구나 조력자를 얻는 발판을 마련한다. (증여자의 첫 번째 기능)
13. 주인공이 미래의 증여자의 행동에 반응한다. (주인공의 반응)
14. 주인공이 마법의 도구를 획득한다. (마법의 도구 획득)
15. 주인공이 그가 찾는 대상이 존재하는 장소로 옮겨지거나 인도되거나 안내된다. (두 왕국 사이의 공간 이동, 여행안내)
16. 주인공과 적이 직접적인 싸움에 돌입한다. (투쟁)
17. 주인공이 표지를 받는다. (닥인, 표시)
18. 적이 패배한다. (승리)
19. 최초의 불행 또는 부족이 해소된다. (해소)

<귀환>

20. 주인공이 돌아온다. (귀환)
21. 주인공이 추적당한다. (추적, 추격)
22. 주인공이 추적에서 벗어난다. (구조)
23. 주인공이 집이나 다른 나라로 몰래 들어간다. (은밀한 도착)
24. 가짜 주인공이 부당한 요구를 제안한다. (부당한 요구)
25. 주인공에게 어려운 과제가 부여 된다. (난제)
26. 과제가 해결된다. (해결)
27. 주인공을 인지한다. (인지)
28. 가짜 주인공 또는 적의 정체가 드러난다. (폭로)
29. 주인공에게 새로운 모습이 부여된다. (변신)
30. 적이 벌을 받는다. (처벌)
31. 주인공이 결혼을 하고 임금님이 된다. (결혼)

위의 순차적 서사구조를 개별 항목별로 민담의 정확한 텍스트를 발췌할 경우, 각각의 개별 항목은 (자료를 수직적으로 읽을 경우) 대단히 명료한

그림을 제공하며, 완전히 독립적으로 연구될 수 있다. 발췌된 텍스트들은 일정한 방식으로 배열 될 수 있으며, 그러한 방법을 통해 전형적인 형태가 분리된다. 이러한 기능적 분석에 따르면 모든 민담은 도식적으로 분석 될 수 있다. 즉 프로프의 주장대로 ‘민담은 도식으로 측정되고, 그것에 의해 정의된다.’ 그렇지만 그러한 프로프의 분석 방법에도 어느 정도의 문제점은 존재한다. 등장인물들의 외모나 직업, 성격 등에서 드러나는 민담의 미적인 면을 깊이 구명하지는 못했다는 점이다. 단지 민담의 형태적 특성과 기본적인 단위, 그들의 결합을 지배하는 내적인 법칙을 연구해 민담의 형태를 밝히는 데 그쳤을 뿐이다.

프로프의 마법담에서 보여진 영웅의 31단계를 캠벨의 영웅 서사구조에서는 보다 더 간략해져 16단계로 함축되어 있는 것을 알 수 있다.

3. 캠벨의 원질신화 서사구조⁷⁴⁾

신화학자인 캠벨의 저서 <천의 얼굴을 가진 영웅들>에서 제시한 원질신화(原質神話, monomyth)는 영웅(주인공)의 삶을 예시로 보여준다. 영웅이 치르는 신화적 모험의 표준 궤도는 통과 제의에 나타난 양식, <출발>, <입문>, <귀환>의 확대판인 것이다. 이 양식은 원질신화의 핵심이라고 할 수 있다. 캠벨은 이러한 패턴을 영웅의 여행이라 통칭했다. 영웅은 역사적 제약과 싸워 이것을 보편적으로 타당하고 정상의 인간적인 형태로 환원시킬 수 있었던 남자나 여자를 일컫는다. 그런 사람의 상상력과 이상과 영감은 태고적부터 인간의 생명과 사상의 원천에서 비롯된다. 그래서 영웅은 현재의 붕괴되어 가는 사회나 정신에 대해서가 아니라 사회재생의 심원한 원리에 대해 많은 것을 시사한다. 영웅의 여행은 일상적인 삶의 세계에서 초자연적인 경이의 세계로 떠나고 여기에서 엄청난 세력과 만나고, 결국은 결정적인 승리를 거두고, 영웅은 이 신비스러운 모험에서, 동료들에게 이익을 줄 수 있

74) 조셉 캠벨(Joseph Campbell), 『천의 얼굴을 가진 영웅』, 이윤기 역, 민음사, 1995.5 에서 필요한 부분을 발췌하여 재구성한 것임.

는 힘을 얻어 현실 세계로 돌아오는 것이다. 다시 말해, 세계로부터의 분리, 힘의 원천에 대한 통찰, 그리고 황홀한 귀향의 삼 단계 패턴으로 이루어진다.

대양을 방불케 하는 동양의 광대한 이미지로 표현되든, 그리스의 웅장한 서사시로 표현되든, 아니면 장엄한 성서의 이야기로 표현되든, 영웅의 모험은 위에서 말한 <출발>, <입문>, <귀환> 단위의 패턴, 다시 말하면 세계로부터의 분리, 힘의 원천에 대한 통찰, 그리고 황홀한 귀환의 패턴으로 이루어진다. 이러한 패턴은 아리스토텔레스가 <시학>에서 밝힌 <시작>, <중간>, <끝>과 일치한다. 영웅의 여행을 잠시 살펴보자면, 그의 첫 출발은 원래 살던 오두막이나 성(城)에서 떠나 땀에 빠지거나 납치당하거나 자진해서 모험의 문턱에 이른다. 여기에서 영웅은 길을 안내할 그림자 같은 부정적인 존재를 만난다. 영웅은 이를 퇴치하거나 이 권능을 지닌 존재와 화해하여 산채로 암흑의 왕국으로 들어가거나(골육상잔, 용과의 싸움, 제물 헌납, 혹은 호부에 의지하여) 적대자의 손에 죽음을 당한다.(의절, 고난) 이 문턱을 넘어선 영웅은, 낮설면서도 이상하게 친숙한 힘에 이끌려 이 세계를 여행하는데, 경우에 따라 위협을 받기도 하고(시련), 초자연적인 도움을 받기도 한다.(조력자) 신화적인 영역의 바닥에 다다르면, 영웅은 절대절명의 시험을 당하고 그 시험을 이긴 보상을 받는다. 이 승리는 세계의 어머니인 여신과의 성적 결합(신성한 결혼), 창조자인 아버지에 의한 인정(아버지와의 화해), 그 자신의 신격화(神格化), 혹은 적대적인 능력이 그의 힘에 벽찰 경우에는 전리품의 가로채기(신부 훔치기, 불 훔치기)로 나타난다. 원래 이 승리는 자기의식의 확장이며, 존재와의 합일이다.(깨달음, 변모, 자유) 마지막단계는 귀환이다. 영웅이 그 권능의 축복을 받은 경우 전리품은 영웅을 보호한다(使者). 그렇지 못할 경우, 영웅은 도망치고, 부정적인 세력의 추격을 받는다.(모습을 바꾸며 도주하기, 장애물을 피하며 도주하기) 귀환의 관문에서 초월적인 권능의 소유자는 뒤에 남아야 한다. 영웅은 혼자서 그 무서운 왕국에서 귀환한다.(귀환, 부활) 그가 가져온 전리품(홍익)은 세상을 구원한다.(불사약)

캠벨의 이러한 ‘16단계 영웅의 모험 서사구조’를 도표로 정리해보면 다음

과 같다.

<표1> 캠벨의 16단계 영웅의 모험 서사구조

1단계 <출발>	2단계 <입문>	3단계 <귀환>
<ul style="list-style-type: none"> - 모험에의 소명 - 소명의 거부 - 초자연적인 조력 - 첫 관문의 통과 - 고래의 배, 혹은 밤의 영역으로의 여행 	<ul style="list-style-type: none"> - 시련의 길 - 여신과의 만남 - 유혹자로서의 여성 - 아버지와의 화해 - 신격화 - 궁극적 흥익(弘益) 	<ul style="list-style-type: none"> - 귀환의 거부 - 불가사의한 탈출 - 외부로부터의 구조 - 귀환 관문의 통과 - 삶의 자유

4. 보글러의 12단계 서사구조⁷⁵⁾

크리스토퍼 보글러는 캠벨의 원질신화 3단계 구조를 아리스토텔레스의 일반적 3막 구조로 바꾸고 단계별 요소도 축약하거나 발전시키고 정립하여 12단계로 조정을 했다. <출발>단계는 거의 충실히 반영하고 있다. 다만 ‘고래의 배’ 요소만이 2막으로 넘어가 ‘심연 가장 깊은 곳으로의 접근’으로 대체되어 스토리 상 위기 장면에 대응하게 만들었다. 캠벨의 <입문>, <귀환> 단계는 보글러의 스토리 구조에 와서 상당히 축약되고 변형된다. <입문> 단계의 여러 요소는 제2막의 ‘시련’ 부분으로 통합된다. ‘신격화’와 ‘궁극적인 흥익’ 요소는 ‘보상’으로 집약된다. <귀환>단계의 여러 요소도 귀환 과정 자체로 집약되는 것을 확인할 수 있다. 대체로 영화 등 현대 문화콘텐츠에서 신화의 서사 구조를 활용할 때 보글러가 정리한 것을 도입하는 경향을 보인다.⁷⁶⁾

75) 크리스토퍼 보글러(Christopher vogler), 『The Writer's journey - 신화, 영웅 그리고 시나리오 쓰기』, 함춘성 역. 비즈 앤 비즈 2014, 에서 필요한 부분을 발췌하여 재구성한 것임.

76) 최민성, 「신화의 구조와 스토리텔링」, 국어어문42집. 2008. 506-507쪽.

보글러는 세계의 영웅 신화를 연구하면서 ‘캠벨은 그 신화들이 모두 동일한 이야기를 밑바탕 삼아 무한히 변용하며 끝없이 되풀이된다는 점을 발견했다. 그는 모든 서사구조가 의식적이든 무의식적이든 고대 신화의 패턴에서 일탈하지 않으며, 대부분의 이야기는 조악한 농담에서부터 지극히 고상한 문학에 이르기까지 영웅의 여행이라는 용어, 즉 ‘원질신화(monomyth)’로 이해할 수 있다는 사실을 발견했다.

이러한 캠벨의 사상은 융의 사상과도 상응 하는데 융은 원형이 인간 정신의 상이한 측면을 반영하며 우리의 인격이 이러한 캐릭터로 다분화되어 우리 삶의 드라마에 펼쳐진다고 주장했다. 그는 자신이 진료하던 환자의 꿈에 나타난 형상과 신화 속의 공통 원형이 매우 일치한다는 사실을 깨달았다. 그는 양자 모두 인류의 집단 무의식이라는 심원에서 유래한다고 주장했다. ‘세계의 신화에서 찾아볼 수 있는 젊은 영웅, 현로, 변신 자재자, 적대자 등으로 반복되는 캐릭터는 우리의 꿈과 판타지에서 거둬 모습을 드러내는 형상과 동일하다. 바로 그 점은 신화와 대부분의 이야기가 심리학적 진실의 순환 궤도를 내포한 신화적 모형에 기초하여 만들어진 이유를 설명해 준다.’ 라고 말하고 작가가 의식하지 않았는데도 그의 작품에서 영웅의 여행에서 각 단계가 자연스럽게 도출될 수 있다고 한다.

고대부터 전해 내려 온 서사구조 패턴에 관한 지침을 알면 문제를 파악해 더 나은 이야기를 만드는 데 유용할 것이다. 다음의 12단계를 영웅의 여행 지도로 파악하고 살펴보자.

1. 일상세계

대부분의 스토리는 영웅을 새로울 것이 없는 일상 세계에서 새롭고 낯선 미지의 특별한 세계로 데려다놓는다.

2. 모험에의 소명

영웅은 어떤 문제로 골머리를 앓고 이에 도전하거나 모험을 시작해야 하는 것으로 제시된다. 모험에의 소명을 받은 영웅은 이제 더는 일상 세계의 안락함에 무한정 머물 수 없다. 모험에의 소명은 그 게임의 위험을 설정하

고 영웅의 목표를 명확하게 한다. 보물이나 연인을 차지하는 것, 복수를 하거나 불의를 바로 세우는 것, 꿈을 실현하는 것, 도전에 직면하는 것 삶을 변화시키는 것 등이 그런 것이다.

3. 소명의 거부(결단을 못 내리는 영웅)

이 단계는 두려움에 관한 것이다. 영웅은 모험의 관문 앞에서 멈칫거리다. 소명을 거부하거나 결단을 내리지 못하는 우유부단함을 보여준다. 결국 영웅은 미지의 것에 대한 일체의 두려움과 공포의 극한에 처한다. 아직 영웅은 여행에 오르겠노라 다짐하지 못하고 여전히 돌아갈 궁리를 할지도 모른다. 영웅이 이러한 두려움의 전환점을 극복하기 위해서는 사물의 본원적 질서에 대해 한 발 더 나간 공격, 정신적 스승의 격려, 환경의 변화 등 또 다른 자극이 필요하다.

4. 정신적 스승(현료)

영웅과 정신적 스승의 관계는 신화에서 가장 보편적인 테마 중 하나이다. 동시에 가장 풍부한 상징적 가치를 보여주는 것이기도 하다. 그것은 신과 인간, 부모와 자식, 스승과 제자, 의사와 환자 사이의 떼려야 뗄 수 없는 관계를 표상한다. 정신적 스승의 기능은 영웅이 미지의 것에 대면할 수 있게 꿈 준비시키는 것이다. 정신적 스승은 조언을 해줄 수도, 안내를 할 수도, 신비로운 도구를 내려 줄 수도 있다. 하지만 정신적 스승은 여기까지만 영웅과 동행할 수 있다. 결국 영웅은 미지의 것에 홀로 대적해야한다. 정신적 스승은 열의나 노력을 보이지 않는 영웅을 적시에 질책함으로써 모험을 계속하게 하는 데 필요한 존재이기도 하다.

5. 첫 관문의 통과

이제 영웅은 드디어 본격적으로 모험에 오른다. 첫 관문의 통과를 이루어 처음으로 특별한 세계에 완전히 진입한다. 영웅은 모험에의 소명에서 부여된 문제와 도전에 응할 때 발생할 결과를 회피하지 않겠노라 동의한다. 많은 드라마가 3막으로 되어 있는데 각각의 막은 (1)행동으로 옮기겠다는 영

웅의 결단, (2)행위 그 자체, (3)행위의 결과로 구분할 수 있다.

6. 시험, 협력자, 적대자

첫 관문을 통과하면, 영웅은 자연스레 새로운 도전과 시험에 들고 동료와 적을 만들며 특별한 세계의 규칙을 배우기 시작한다.

7. 동굴 가장 깊은 곳으로의 진입

이윽고 영웅은 위험스러운 장소의 경계에 선다. 탐색해야 할 대상이 숨어 있는 곳이 지하 깊은 곳일 수도 있다. 그곳은 영웅이 가장 상대하기 힘겨운 적의 수뇌부가 있는 곳, 특별한 세계에서 가장 위험한 동굴 가장 깊은 곳이다. 두려운 그곳으로 영웅이 진입하면, 두 번째 주요 관문을 통과해야 한다. 영웅은 그 문 앞에 자주 멈추어 서서 필요한 것을 준비하고 계획을 세우고 악한의 수호자들을 속이려 한다. 이것이 진입 국면이다. 신화에서 동굴 가장 깊은 곳은 죽음의 땅을 표상한다. 영웅은 사랑하는 자를 구출해내기 위해 지옥까지(오르페우스), 용과 싸워 이겨 보물을 가져오기 위해 동굴 속으로(북유럽 신화의 시구아르트), 괴물과 대적하기 위해 미로 속으로(테세우스와 미노타우로스) 내려 가야할지도 모른다.

8. 시련

영웅이 가장 두려워하는 것을 피하지 않고 대면할 때, 그의 운명은 아주 어려운 처지에 빠진다. 영웅은 죽을 위험에 처하기도 하고 적대 세력과의 전투에서 절대절명의 위기에 이르기도 한다. 시련은 관객에게 ‘희망이 검게 채색되어 버린 순간’이다. 관객은 영웅이 죽을지 아니면 살지 전혀 몰라서 스펠스와 긴장감으로 휩싸인다. 이때 영웅은 요나처럼 ‘야수의 뱃속’에 들어간다.

9. 보상(검을 손에 쥐)

죽음에서 되살아나거나 용을 물리치거나 미노타우로스를 도륙함으로써 영웅과 관객은 기쁨에 한껏 취할 수 있다. 이제 영웅은 보상으로 그가 찾아

해매던 보물을 획득한다. 보상은 마법의 검처럼 특별한 무기일 수도 있고, 성배와 같은 일종의 표상물일 수도 있으며 저주받은 대지를 회복시킬 수 있는 영약일 수도 있다. 때로 그 ‘검’이 이해의 심화나 적대 세력과 화해를 유도하는 지식과 경험일 수도 있다.

10. 귀환의 길

그러나 영웅은 아직 숲 속에서 벗어나지 못했다. 영웅은 시련 단계에서 어둠의 세력과 대결을 끝내야 3막을 향해 갈 수 있다 만일 영웅이 아직도 신, 부모, 적대 세력과 화해하는데 성공하지 못한 상태라면 그 세력들은 성내며 영웅을 난폭하게 쫓아올 것이다. 훌륭한 추격 썬은 이 지점에서 돌아 나온다. 항해에 오른 영웅을 복수심에 불탄 세력이 쫓아와 영웅이 검, 영약, 보물을 획득하는 것을 방해하는게 귀환의 길이다.

11. 부활

고대에서 사냥하는 자와 전사는 그들 손에 피를 한가득 묻혔으므로 공동체로 되돌아가기 전에 정화해야한다고 여겼다. 사자(死者)의 영역에 있던 영웅은 생명이 있는 일상세계로 귀환하기 전에 죽음과 부활의 최후 시련에서 티끌만큼의 더러움도 모두 씻어내고 다시 태어나야한다. 이것은 종종 두 번째 생사의 순간이며 시련 국면에서 일어나는 죽음과 재생의 반복에 가깝다. 어둠과 죽음은 완전히 굴복하기 전에 최후의 결정적 타격을 받는다. 그것은 영웅이 시련에서 습득한 교훈을 진정 체득했는가를 확인하기 위해 한 차례 더 받아야 하는 최후의 시험과 같다. 영웅은 이러한 죽음과 재생의 순간을 겪어야 인격적으로 완전히 변모한다.

12. 영약을 가지고 귀환

영웅은 일상 세계로 귀환한다. 하지만 영웅의 여행이 의미를 획득하려면, 영웅이 특별한 세계에서 일종의 영약, 보물, 교훈을 습득해 가지고 돌아와야만 한다. 영약은 치유를 가능케 하는 힘을 지닌 마법의 액이다. 그것은 저주받은 대지를 원상태로 신비스럽게 살려낼 수 있는 성배와 같은 위대한

보물일 수도 있고, 미래에 공동체에게 효용이 되는 지식이나 경험일 수도 있다. 영약이란 탐색을 성공적으로 마친 대가로 얻은 보물로, 때로는 사랑, 자유, 지혜 또는 특별한 세계가 영원히 멀하지 않고 존재한다는 깨달음일 수도 있다. 혹은 이야기로 들려 줄만한 가치가 있는 훌륭한 스토리가 바로 영약일 수도 있다. 동굴 가장 깊은 곳에서 겪는 시련에서 무엇인가를 획득해 돌아오지 않으면, 영웅은 모험을 계속 반복해야 되는 가혹한 운명에 처한다. 영웅의 여행은 스토리 하나하나가 세부적인 차이와 색다른 사건으로 더해지고 조정되어야 하는 뼈대와 같은 프레임워크에 해당한다. 이러한 서사구조는 구조자체로써 주목받아서는 안 되고, 지나치게 구조를 준수하려 해서도 안 된다. 여기에서 제시한 단계의 순서도 기능할 수 있는 다양한 변주 중 하나일 뿐이다. 각 단계는 삭제할 수도, 첨가할 수도, 그것 이 지닌 힘을 잃지 않은 채 마구 섞어 재배열 할 수도 있다. 가장 중요한 점은 영웅의 여행에서 극적 행동의 가치를 찾는 것이다. 이러한 영웅의 12단계 모험을 요약해 보면 다음과 같다.

1. 영웅은 일상 세계 에서 소개되어, 그곳에서
2. 모험에의 소명을 받는다.
3. 영웅은 처음에 결단을 내리지 못한 채 주저하거나 소명을 거부한다.
4. 정신적 스승의 격려와 도움을 받아
5. 첫 관문을 통과하고 특별한 세계로 진입한다. 그곳에서
6. 영웅은 시험에 들고, 협력자와 적대자를 만난다.
7. 영웅은 동굴 가장 깊은 곳으로 진입 하여, 두 번째 관문을 통과하는데
8. 그곳에서 영웅은 시련을 이겨낸다.
9. 영웅은 댓가로 보상을 받고
10. 자신이 떠나왔던 일상 세계로 귀환의 길에 오른다.
11. 영웅은 세 번째 관문을 통과해 부활을 경험하고, 그 체험한 바에 의해 인격적으로 변모한다.
12. 영웅은 일상 세계에 널리 이로움을 줄 은혜로운 혜택과 보물인 영약을 가지고 귀환한다.

〈표2〉 크리스토퍼 보글러의 12단계 여행

<출발> 단계	<입문> 단계	<귀환> 단계
제1막 - 일상세계 - 모험에의 소명 - 소명의 거부 - 정신적 스승과의 만남 - 첫 관문의 통과	제2막 - 시험, 협력자, 적대자 - 심연 가상 깊은 곳으로의 접근 - 시련 - 보상	제3막 - 귀환의 길 - 부활 - 영약을 가지고 귀환

5. 프라이의 양식이론 77)

프라이는 첫 번째 에세이 ‘양식의 이론’에서 주인공의 행위능력에 따라 문학을 다섯 가지 양식으로 구분한다. 신화, 로맨스, 상위모방, 하위모방 그리고 아이러니가 그 다섯 양식인데, 전능한 신적 존재, 반인반신, 영웅, 보통 사람, 그리고 인간 이하의 존재가 각각의 양식의 주인공이 되는 것이다.

주인공이 관객보다 우월한가 열등한가를 기준으로 비극과 희극을 구분했던 아리스토텔레스를 적용시켜 이 구분을 좀 더 자세히 살펴보면, 신화양식의 주인공인 신적 존재는 인간과 환경보다 질적으로 우월하고, 로맨스 양식의 주인공은 환경의 제약을 어느 정도 유보시킬 능력을 가지고 있다는 점에서 보통사람보다 우월하지만 그것은 정도의 차이이며, 이어지는 상위모방 양식의 주인공은 다른 사람들보다는 우월하지만 환경보다는 열등하고, 하위모방 양식의 주인공은 환경의 지배 아래 놓여 있는 보통 사람들 중의 하나인 우리와 똑같은 인간이며, 마지막으로 아이러니 양식에서는 보통 사람보다도 열등한 인물이 주인공의 역할을 맡는다.

프라이의 관점에서 보자면, 지난 5세기 동안 서구 문학은 신화양식에서 아이러니 양식으로 전이(轉移)되어왔다. 특히 〈비평의 해부〉를 비롯한 프라

77) 노스롭 프라이(Northrop Frye), 『비평의 해부』, 임철규 역, 한길사 2009, 에서 필요한 부분을 발췌하여 재구성한 것임.

이의 비평서에서 중요한 개념인 전이(轉移)는 프로이트의 정신분석학에서 차용한 용어이다. 프로이트의 정신분석학에 따르면 본능충동이나 본능적 사고는 외부적 상황 혹은 내부적 검열에 의해서 변화, 즉 왜곡을 거치는데, 원래의 충동이 왜곡된 모습이 바로 전이이다. 프라이는 프로이트의 전이 개념을 빌려 완벽한 욕망을 요구하는 본래적, 원형적 신화가 청중의 반응을 고려하여 이성적으로 믿을 만하도록 혹은 도덕적으로 받아들여질 만하도록 변형되는 과정을 말하고 있는 것이다. 프라이의 양식이론에 따른 주인공의 행위능력을 도출하여 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표3> 프라이의 양식이론에 따른 주인공의 행위능력

	주 인 공		주 제	비 고
	지 위	환경대응력		
신 화	보통 사람보다 절대적 우월함 (전능한 신적 존재)	환경을 뛰어넘음	삶에 대한 총체적 버전	대체로 문학 범주에서 발견 됨
로 망 스	보통사람보다 우월함 (반인반신)	환경을 어느 정도 뛰어 넘음	영웅들의 보편적 진리 추구	초자연적 현상 인정됨
상위모방	보통사람보다 우월함 (영웅)	환경을 뛰어넘지 못함	사회와 국가에 부응	<시학>의 테마
하위모방	보통사람보다 우월하지 못함 (보통사람)	환경을 뛰어넘지 못함	개인의 심리와 행위	리얼리즘
아이러니	보통사람보다 열등함 (인간이하의 존재)	환경을 뛰어넘지 못함	실존과 예술	신화로의 재도약 계기

프라이에 의하면 문학작품은 크게 플롯을 중시하는가 테마를 중시하는가에 따라 서술적 작품과 주제적 작품으로 구분될 수 있다. 서술적 작품은 주인공과 그의 사회가 만들어내는 내부적 허구에 초점을 맞추는 소설이나 드라마를 지칭하며, 주제적 작품은 작가와 그의 사회, 즉 독자의 관계라는 외

부적 허구에 초점을 맞추는 시나 에세이를 지칭한다.

서술적 작품은 주인공과 그의 사회가 맺는 관계의 유형을 기준으로 비극적 경향과 희극적 경향으로 구분될 수 있고 주인공이 사회와 대립하는 것으로 끝나면 비극적, 화해하는 것으로 끝나면 희극적이라는 것이다. 주제적 작품에서도 역시 서술적 작품에 대응하는 개인적, 사회적 경향을 구분할 수 있다. 프라이는 고립된 작가의 개인적 비전을 표현하는 작품을 삽화적, 작가와 독자를 포함하는 사회의 비전을 표현하는 작품을 백과사전적이라 각각 명명하고 있다. 이렇게 나누어진 희극적, 비극적, 백과사전적, 삽화적이라는 네 가지 범주는 모두가 다시 가로축이 되어 주인공의 행위 능력을 기준으로 구분되었던 다섯 가지 양식의 세로축을 구분하는 기준이 된다. 이중 플롯을 중시하는 서사적 양식을 도표화 하면 다음과 같다.

〈표4〉 프라이의 서사적 양식

	비극적 형식	희극적 형식
신	-디오니소스적 이야기 : 죽어가는 또는 고립된 신들에 관한 것 -효과 : 자연의 '엄숙한 공감'	-아폴로적인 이야기 : 신들의 사회에 이해서 수용되는 주인공들에 관한 것 -효과 : 외적인 세계의 상상적인 비전의 경험
화	-주제 : 상상력에 의한 인간과 자연의 연결 -소박한 예 : 헤라클레스, 오르페우스, 발데르, 그리스도에 관한 이야기 -감상적인 예 : <십자가의 꿈>, 킹즐리의 <올턴록>에 있는 발라드	-주제 : 사회의 통합, 구원, 수용 -소박한 예 : 메르쿠리우스, 헤라클레스에 관한 이야기 -감상적인 예 : <천국편>
로 맨 스	-주로 동물계와 식물계로 한정되고 있는 자연 -효과 : 애가적인 분위기. 연민과 공포를 쾌락의 형식으로 흡수함 -소박한 예 : <베어울프>, <롤랑의 노래> 성도의 순교적인 이야기 -감상적인 예 : 테니슨의 <아서왕의 죽음>	-목가적인 세계로서의 자연 -효과 : 전원시적인 분위기 -소박한 예 : 현대 대중적인 서부극 -소박한 예 : 현대 대중적인 서부극

	비극적 형식	희극적 형식
상 위 모 방	<p>-영웅적인 것과 아이러니 한 것의, 부조리한 것과 불가피 한 것의 결합</p> <p>-효과 : 연민과 공포의 카타르시스</p> <p>-소박한 예 : 그리스 비극, <제후의 거울></p> <p>-감상적인 예 : 셰익스피어, 라신의 비극</p>	<p>-영웅적인 것과 아이러니적인 것의 결합(구 희극에서)</p> <p>-효과 : 공감과 조소의 카타르시스</p> <p>-소박한 예 : 아리스토파네스의 구희극 <새들></p> <p>-소박한 예 : 아리스토파네스의 구희극 <새들></p>
하 위 모 방	<p>-효과 : 연민과 공포는 작품 외부의 선정적인 감정으로서 전달됨. 파토스</p> <p>-전형적인 인물 : 알라존</p> <p>-소박한 예 : 고딕 공포 소설, 정신이상자의 증세를 가진 과학자들을 주인공으로 하는 대중소설</p> <p>-감상적인 예 : <로드 짐>, <보바리 부인>, <피에르>, 발자크, 디킨스</p>	<p>-효과 : 사회적 지위는 상승이라는 결말이 포함됨</p> <p>-전형적인 인물 : 피가로</p> <p>-소박한 예 : 메난드로스의 신희극, 신데렐라. 호레이셔 앨저 이야기</p> <p>-감상적인 예 : 쇼의 서저스, 싱의 플레이보이, 발자크, 스탕달.</p>
아 이 러 니	<p>-산 제물로서의 주인공</p> <p>-효과 : 냉정(연민과 공포의 감정이 환기되지 않음)</p> <p>-두 극(極) : 아담과 그리스도의 원형</p> <p>-소박한 예 : 플라톤의 <변명>, <유평></p> <p>-감상적인 예 : <심판>, <죄와 벌></p>	<p>-산 제물의 추방</p> <p>-효과 : 안도감, '놀이'요소의 경험</p> <p>-두 극 : 사회 내부에 있는 적이거나 사회 밖의 적</p> <p>-소박한 예 : <구름>, 탐정소설, 그레이엄 그린, 풍습 희극.</p> <p>-감상적인 예 : <불포네>, <타르튀프>, <베니스의 상인></p>

IV. 거시적 희곡화 방법론

1. 거시적 희곡화 방법론의 개요

본 연구는 신화의 서사구조를 밝혀 희곡화의 방법을 제시 하려한다는 것을 서두에서 밝혀 둔 바 있다. 이러한 방법론은 신화의 여러 서사구조를 분석, 도출 해내야만 더욱 확실한 희곡화 방법론의 지도를 얻게 된다. 하지만 현대의 신화는 오랜 세월에 걸쳐 분리, 변형, 통합, 삭제 등의 과정을 거쳐 옛 이야기의 윤곽은 많은 가변성을 가진다. 즉, 고대의 흔적은 배제되거나 무시되는 게 보통이며 유입되는 신화는 이를 유입하는 지방의 풍경과 관습과 신앙에 따라 윤색되고 그 과정에서 이야기의 틀거리가 빗나가게 되기도 하는 것이다. 더구나 이런 이야기들이 무수히 재연되다 보면 고의적이든 우연이든 와전과 전위가 불가피하다. 이러 저러한 이유에서 이야기의 어떤 요소는 무의미하게 되거나, 때로는 상당히 기술적으로 부수적인 해석이 첨가되기도 한다.⁷⁸⁾ 이러한 신화에서 이야기의 가치를 도출해 내는 방식은 서사구조의 모티브와 인물의 특수한 행동 패턴에 의해서 찾을 수 있다.

캠벨에 따르면, 신화 속 영웅은 ‘입사식 (rite of passage)’ 구조⁷⁹⁾, 즉 ‘분리, 입문, 귀환’의 여정 속에 존재한다. 영웅은 기존의 일상세계에서 벗어나, 주인공에게 요청된 임무에 따라 갖가지 관문을 통과하여, 새로운 존재로 거듭나게 된다. 그리고 여행을 통해 획득한 전리품을 갖고 자신의 세계로 귀환한다. 이러한 구조에 보글러는 캠벨이 제시한 신화의 기본적 이야기구조를 12단계로 진행되는 여행담 내지 모험담으로 정리했다. 이 여행 구조는 실제 각종 스토리텔링과 희곡, 시나리오에 그대로 적용되어 다양한 콘텐츠를 양산하는 토대가 되고 있다.

또한, 프라이는 비평의 해부(Anatomy of criticism), 첫 번째 에세이 ‘양식

78) 조셉 캠벨, 앞의 책, 317-318쪽.

79) 캠벨은 해넵(Arnold van Gennep)이 제시한 통과의례 개념과 모델을 그대로 차용했다. (Arnold van Gennep, 「The Rite of Passage」, Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffé, trans., Chicago University Press, 1961.)

의 이론'에서 주인공의 행위능력에 따라 신화적 원형을 다섯 가지 양식으로 구분한다. 신화, 로맨스, 상위모방, 하위모방, 그리고 아이러니가 그 다섯 양식인데 이는 각각 전능한 신적 존재, 반인반신, 영웅, 보통 사람, 그리고 인간 이하의 존재가 각각의 양식의 주인공이 되는 것이다. 이 다섯 가지 양식이 일정한 플롯을 가지면 소설과 드라마를 포함한 서술적 작품으로 구분되며 주인공이 사회와 대립적 결과를 맺으면 비극, 화해적 결과를 맺으면 희극으로 끝난다고 하였다. 이런 프라이의 체계가 중요한 것은 서사물이나 스토리를 분석하는데 그것이 매우 유효한 시각을 제공한다는 점도 있지만, 그 체계를 활용해서 서사구조 창작의 출발점으로 삼을 수 있기 때문이다. 희곡의 창작 과정에서 어떠한 신화적 원형을 어떤 수준으로 대체할 것인가를 미리 결정하는 것은 이야기를 극화하는 것을 손쉽게 할 뿐 아니라, 연극을 향유하는 시대, 맥락, 수요층을 고려할 수 있는 방법론이 된다. 나아가 핵심적인 것은 캠벨과 보글러가 제시한 순차적인 서사구조를 어떤 수준으로 진행시켜야 할지를 결정하는 하나의 원리로 활용할 수 있다는 점이다. 원질신화에 기반을 둔 서사구조를 어떤 주인공, 어떤 환경, 어떤 주제의 수준으로 진행시킬 것인지에 대한 대답을 다섯 가지 수준으로 결정할 수 있게 하는 것이다.

이러한 신화의 서사구조와 양식의 분석은 작가들에게 이야기의 구조와 양식을 결정하는 적절한 도구로 사용될 수 있음은 틀림이 없다. 하지만 이야기의 적절한 가치 창출을 위해서는 또 한 가지, 플롯의 연구를 묵과 할 수 없을 것이다. 플롯은 주인공의 극 행동에 통일된 형식과 일관성과 의미를 부여해 주는 것으로, 사건의 유기적 배열을 뜻한다. 플롯은 흔히 줄거리와 비교된다. 둘 다 이야기를 가지고 있다는 점에서 둘은 공통되지만, 줄거리가 대략 시간 순서에 따른 사건의 진행을 의미한다면, 플롯은 작가가 줄거리를 가장 효과적으로 흥미있게 전달하기 위한, 그리고 자신의 사상과 세계관을 가장 적절하게 표현해 내기 위해 전략적으로 질서화한 사건의 배열을 의미한다. 따라서 우리가 작품에서 읽어 나가는 사건의 순서는 플롯이고, 읽고 난 뒤 우리가 벌이는 추상화, 곧 시간 순서로 사건을 질서 정연하게 배열하여 이해하는 내용을 줄거리라고 할 수 있다. 80)

즉, 플롯은 창작 주체가 이야기에 유기적 형태를 부여하는 방식, ‘어떻게 말하는가’에 해당하는 것이다. 신화를 희곡화 할 경우, 우리가 대부분 알고 있거나 보편적으로 알 수 있는 이야기를 가지고 다루게 된다. 그것은 바로 가까이 다가오는 미래에 대한 긴장을 만들어내는 방식이 중요한 것이며 이는 결과적으로 플롯의 문제로 연결된다. 다 아는 이야기를 다룰 경우 극작가들은 더욱 더 플롯에 관심을 가져야만 하는 것이다. 왜냐하면, 유명한 설화처럼 모두가 알고 있는 내용일 경우에는 관객의 관심은 결말이 아니라 결말을 향해가는 과정에 집중시켜야 하기 때문이다. 신화를 소재로 하고 있는 그리스 비극의 경우에도 플롯이 중요한 이유가 여기에 있다.

아리스토텔레스는 최초의 비극론 <시학>에서 연극의 구성 요소로 “플롯, 성격(인물), 사상, 언어, 음악, 스펙타클”의 6가지를 든 바 있다. 그는 앞의 3가지를 본질적인 요소로 꼽았고 나머지 3가지는 장식적인 것이라 하여 비본질적인 것으로 꼽았다. 그러나 희곡에 국한 하여 구조를 살펴볼 때에는, 본질적 요소로 ‘플롯, 성격(인물), 사상, 언어’의 4가지를 들 수 있다. 줄거리가 있는 예술형식은 이야기의 전달수단이며 전략적 배열인 플롯을 필수적으로 가지고 있다. 그런가 하면 등장인물들이 직접 사건을 만들어 가기 때문에 인물 성격도 필수적 요소이다. 또 희곡은 전개되는 사건(극행동)과 인간성의 상호관계, 인물들의 상호작용 등을 통해 궁극적으로 인생과 인간에 대한 어떤 사상이나 의미를 전달한다. 마지막으로 희곡은 언어로 쓰여진 언어 텍스트이며, 사건을 만들어 나가고, 사상이나 주제를 전달하고, 인간 성격을 드러내는 주요한 표현 수단이 등장인물의 대사라는 점에서 언어는 필수적인 구성 요소인 것이다. 그러므로 본 고에서는 인간의 성격과 작품의 분위기를 드러내주는 언어를 제외하고, 플롯, 인물(성격), 사상(주제의식)을 작품분석과 희곡화 방법의 중요한 요소로 활용 하려한다.

이에 본 연구자는 우선 플롯의 개념을 살피기 위해서 로널드, B, 토비아스의 스무 가지 플롯과 소설, 시나리오, 드라마의 구성형식 체계를 도입하여 볼 것이다. 이러한 신화의 희곡화 방법 탐구는 하나의 극을 만들어 낼 때 충분한 도움을 받을 수 있다고 본다.

80) 김성희, 앞의 책, 152-153쪽.

그러나 여기서 우리는 서사구조를 희곡화 하려는데에 또 하나의 고민이 생긴다. 그것은 바로 어떠한 구성으로 이야기의 체계를 이끌어 나갈 것 인가하는 것이다. 물론 방법적인 측면에서 보면 여러 가지 구성이 존재한다. 하지만 희곡의 특성상 공연하는 장소가 현재성을 가지며, 다른 장르에 비해서 실연공간의 제약이 따른다는 단점이 있다. 이러한 면을 충분히 감안해 본 연구자는 소설과 시나리오, 드라마, 희곡에 활용되어진 여러 가지 구성 형식 중에서 신화의 서사구조에 적합하다고 생각하는 체계를 다섯 가지로 선별하였다. 이러한 방법을 활용하면 극작의 체계가 훨씬 더 수월 할 것이다.

즉, 인물은 프라이의 양식이론에서 연구된 유형 선택으로, 플롯은 토비아스가 정리한 스무 가지 플롯구조를 선택 하는 방법으로, 구성형식은 본 연구자가 선택한 다섯 가지를 바탕으로, 서사구조는 보글러가 제시한 12가지 서사구조를 선택하여 하나의 거시적인 희곡화 방법 체계를 만들 수 있다.

2. 스무 가지 플롯 분석⁸¹⁾

로널드 B. 토비아스는 스무 가지의 플롯을 설명하면서 스토리텔링의 방법을 제시한다. 그가 말하고 있는 플롯의 구조는 프로프가 등장인물의 기능에 따라 명사로 정의한 것들과 잘 대비된다. 그는 한 단어로 플롯의 큰 틀을 정리하고 이에 따른 스토리의 흐름과 요소들을 분석하였다.

플롯은 이야기와 다르다. 플롯의 창작에는 법칙이 있으며 창작에 들어가기 전, 어떠한 플롯으로 전개를 시켜야 매력적인 이야기를 갖게 되는지를 고민하고 그에 따른 플롯의 패턴을 골라 작품에 가장 적합하다고 생각되는 것을 적용해야 하는 것이다. 그렇다면 플롯의 종류는 얼마나 될까? 루드야드 키플링은 예순 아홉 개라고 구별했고 18세기 이탈리아 극작가 카를로 고치는 서른여섯 개로 구분을 했으며 아리스토텔레스는 희극과 비극, 두 가지로 나누었다. 하지만 토비아스는 매력적인 플롯을 20개로 구분했다. 가장 근본적인 측면에서 볼 때 플롯은 인간의 태도를 담고 있는 청사진이다. 그

81) 로널드. B. 토비아스, 『20 MASTER PLOT - 인간의 마음을 사로잡는 스무 가지 플롯』, 김석만 옮김, 풀빛, 2007. 에서 필요한 부분을 발췌한 후 본고의 핵심 내용을 토대로 재구성 하였음.

것으로 인류는 행동과 느낌의 패턴을 개발했고, 이 패턴은 너무 기본적인어서 인류역사상 거의 변하지 않을 것이다. 먼저 토비아스는 좋은 플롯의 특징을 여덟 가지로 나누었다. 그것은 다음과 같다.

1. 긴장이 없으면 플롯은 없다.
2. 대립하는 세력으로 긴장을 창조하라.
3. 대립하는 세력을 키워 긴장을 고조시켜라.
4. 등장인물의 성격은 변해야한다.
5. 모든 사건은 중요한 사건이 되게 하라.
6. 결정적인 것을 사소하게 보이게 하라.
7. 복권에 당첨될 기회는 남겨두라.
8. 클라이막스에서는 주인공이 결정적인 역할을 하게 하라.

이러한 플롯을 이루는 기본적인 여덟 가지 원칙을 제시하면서 그는 플롯의 기본형태는 아리스토텔레스가 제시한 희극과 비극, 두 가지이며 이것에 파생된 여러 가지 수많은 가짓수들에서 가장 매력적인 스무 가지 플롯의 형태를 추려 놓았다. 거기에 아리스토텔레스의 <시작>-<중간>-<끝> 이라는 플롯의 기본 개념위에 영웅여정의 서사를 간략하게 제시해 놓았다. 이제 어떤 작품의 첫 페이지를 쓰기 시작해야 된다면 먼저 플롯의 유형을 결정하는 것이 희곡화의 수월한 기초 작업이 될 것이다.

토비아스가 추려놓은 스무 가지 플롯을 대략적으로 살펴보면 다음과 같다.

1. 추구

추구는 말 그대로 주인공이 사람, 물건, 또는 만질 수 있거나 만질 수 없는 대상을 찾아가는 이야기를 다룬다. 추구의 플롯에서는 탐색 대상이 주인공의 인생 전부를 걸 수 있는 대상이어야 한다.

동기부여(출발) - 시험 - 귀환

2. 모험

모험의 플롯은 여러 면에서 추구의 플롯을 닮았다. 하지만 그 둘 사이에는 아주 중요한 차이가 있다. 그것은 작품의 초점이 어디 있느냐에 달려 있다. 추구의 플롯에서는 처음부터 끝까지 여행을 떠나는 사람에 초점이 놓여 있으나 모험의 플롯에서는 여행자체에 있다.

선택한 행동(출발) - 난관 - 성취

3. 추적

추적의 플롯은 숨바꼭질의 드라마적 변형이다. 플롯의 기본 전제는 단순하다. 한 사람이 다른 한 사람을 쫓는다. 필요한 사람은 쫓는 사람과 쫓기는 사람 둘이면 된다.

동기부여(출발) - 추적 - 갇힘

4. 구출

구출의 플롯은 앞에서 소개한 세 가지 플롯의 패턴과 부분적으로 공통점을 갖는다. 이 플롯의 등장인물은 모험 플롯의 주인공처럼 세상 밖으로 나가야하며, 추구의 플롯에서 본 것처럼 누군가 또는 무엇인가를 찾는다. 그리고 추적의 플롯처럼 상대방을 추적하기도 한다. 특징이 있다면 구출의 플롯은 인물의 삼각형의 구도에서 제3의 인물에게 심하게 의존한다. 구출은 나쁜 것과 좋은 것의 대립이며 나쁜 것과 위험한 상황으로부터 구출되어지는 것이다.

이별 - 추적 - 대결 및 상봉

5. 탈출

탈출은 문자 그대로 탈출이다. 주인공은 자신의 의지와는 상관없이 갇혀 있고 탈출을 꾀한다. 탈출 플롯의 도덕적 논리는 흑백논리다. 전부는 아니지만 주인공은 억울하게 억류되어 있는 경우가 대부분이다. 탈출의 플롯은 강한 성격을 지닌 두 사람, 즉 갇힌 자와 가두는 자 사이에 벌어지는 의지의 대결을 다루기도 한다.

불잡힘(억류) - 억류의 고난과 탈출의 계획 - 탈출

6. 복수

복수의 플롯은 적대자가 가한 실제적인 또는 상상의 상처에 대한 적대자의 복수이다. 이야기의 핵심에는 주인공이 있고, 그는 일반적으로 좋은 사람이지만 제대로 된 정의를 집행하지 않기 때문에 스스로 복수를 하게 된다. 그리고 잘못을 저지른 적대자가 있다. 그는 사건이 진행되는 과정에서 어느 순간 범죄의 처벌을 용케 피해간 사람이다. 마지막으로 희생자가 있다. 주인공은 그를 위해 복수를 한다. 등장인물로서 희생자는 소모품이다.

범죄 - 복수의 계획 - 대결

7. 수수께끼

수수께끼는 시험이다. 대부분의 문화는 고대 시절부터 민속의 한 부분으로서 수수께끼를 지니고 있다. 족자는 동화나 전설의 주인공들이 공주와 결혼하기 위해 풀어야 할 수수께끼를 잘 알고 있다. 영리함, 힘에 대한 재치, 신체성에 대한 정신성의 우월함은 고차원적인 시험으로 알려져 있다.

미스터리와 제시 - 특별한 것의 소개(단서의 추적) - 수수께끼의 풀이(열린 구조, 닫힌 구조)

8. 라이벌

라이벌은 같은 대상이나 목적을 놓고 겨루는 사람이자 다른 사람에게 우수성이나 잘남을 뽐내는 사람이다. 두 사람이 같은 목적을 놓고 겨룰 때 이 관계가 형성된다. 이 플롯의 중요한 규칙은 서로 적대하는 두 세력이 동일한 힘을 가져야 한다는 점이다. 물론 그들은 같은 크기의 약점을 지닐 수도 있다. 우선 같은 목적을 지닌 채 갈등하며 경쟁하는 두 등장인물을 정한다. 등장인물은 대등하게 맞서야 한다. 한 인물이 우월한 힘을 가지고 있다면 다른 인물은 이에 맞설 수 있는 다른 종류의 힘을 가져야 한다. 두 인물의 힘이 서로 다르게 맞선다면 더 흥미가 있을 것이다. 한 인물이 힘이 세다면 다른 인물은 영리하게 만든다. 그리고 그들의 힘을 시험해 볼 수 있는 상황

을 창조해 낸다.

주인공의 불리함 - 행운의 반전 - 대결

9. 희생자

희생자의 플롯은 라이벌 플롯의 한 종류다. 라이벌 플롯의 전제는 주인공과 적대자가 대등한 관계라는 점에 있다. 그러나 희생자의 플롯에서는 두 인물의 세력이 대등하지 않다. 주인공은 불리한 처지에 있으며 압도적으로 힘이 센 상대자를 맞는다. 이 플롯은 관객의 마음에 가까이 와 닿는다. 많은 사람에게 대항하는 한 사람, 전체에 대항하는 소수, 힘센 자에 대항하는 약한자, 영리한 사람에게 대항하는 바보의 능력을 그리고 있기 때문이다.

주인공의 불리함 - 행운의 반전 - 경쟁(극복)

10. 유혹

유혹의 플롯은 인간의 약한 본성에 관한 이야기다. 죄를 짓은 것이 인간적이라면 유혹에 지는 것도 인간적이다. 그러나 세속의 법칙은 유혹에 이기지 못하면 대가를 치르게 하고 있다. 그 대가는 사사로운 죄책감에서 사회로부터 영원히 격리되는 형벌에 이르기까지 여러 가지다.

유혹에의 굴복, 처벌 - 모면, 잘못된 결정, 다시 지속 - 참회와 용서

11. 변신

변신의 플롯은 변화에 관한 플롯이다. 이 플롯이 다루는 영역은 넓지만 그 변화는 아주 구체적이다. 이는 신체적 변화를 가져오면서 정서적으로는 마음을 움직이게 만든다. 변신의 플롯에서 주인공의 신체적 특성은 실제적으로 한 형태에서 다른 형태로 변한다.

저주 - 탈출 - 자유

12. 변모

변모의 플롯은 주인공이 인생의 여러 단계를 거치면서 겪는 변화를 다룬다. 주인공은 원래의 인물에서 의미 있는 다른 인물로 변화하는 과정의 삶

을 집중적으로 풀어낸다. 플롯은 행동의 결과가 주인공의 성격에 미치는 변화를 다룬다. 주인공은 이야기의 끝에 가면 처음에 비해 많이 바뀐다. 변모의 플롯은 인생의 과정과 그 과정이 인물에게 미치는 영향을 점검한다.
위기 사건(변화) - 변화의 영향(성찰) - 이해(성장)

13. 성숙

성숙의 플롯, 성장에 대한 플롯은 배워야 할 교훈이 있으며 교훈은 어렵지만, 최후에 주인공을 더 나은 사람으로 바꾼다. 성숙의 플롯은 오직 성장의 과정에만 집중하고 있다. 다른 면에서 변모의 플롯이 변화하는 어른들을 다루는 것이라면 성숙의 플롯은 어린이가 어른이 되는 과정을 집중적으로 다룬다고 말할 수 있다.

성장기 주인공 소개와 사건 - 믿음의 체계(시험) - 변화(인정, 거부)

14. 사랑

사랑(인물 플롯) 진정한 사랑은 시련 속에 꽃이 핀다. 사랑하는 사람들은 사회적 규범이라고 부르는 질서 안에서 생활한다. 그러나 상황은 사랑을 방해하고 사람들은 그 사랑을 인정하지 않는다. 자신들의 '어리석음'의 대가로 생명을 치르는 금지된 사랑의 연인들도 있지만 두 사람의 관계를 괴롭게 만드는 장애요소를 극복할 근사한 기회를 가지게 되는 연인들도 있다.
헤어짐(장애) - 시련 - 장애의 극복

15. 금지된 사랑

금지된 사랑(인물 플롯)은 사회의 관습에 어긋나는 사랑이다. 그들의 연인에 대해 눈에 보이든 보이지 않는 쪽 반대하는 세력이 있다. 연인들은 사회적 관습을 무시하고 열정을 쫓는다. 보통 비극적 결과가 뒤따른다.
관계의 시작 - 관계의 핵심(이상적 관계) - 헤어짐(죽음, 추방)

16. 희생

희생의 개념은 보통 특별한 언약의 관계를 맺기 위해 인간이 신에게 드

린 제물을 의미한다. 희생은 항상 커다란 개인적 희생과 함께 찾아온다. 등장인물이 목숨을 바칠 수도 있다. 또는 심각한 심리변화로 대가를 치를 수도 있다. 일반적으로 주인공들은 올바른 일을 하다가 좌절된다.

희생동기 부여 - 도덕적 난관 - 희생

17. 발견

발견의 플롯은 자신에 대한 배움을 추구하는 데 더 관심을 기울이고 있다. 발견은 무수한 형식을 지닌다. 이는 어린이가 주인공으로 등장하는 작품의 중요한 플롯이기도 하다. 성숙의 플롯은 어른이 되는 과정에 초점이 있다. 성숙의 플롯은 아무 것도 모르던 사람이 경험을 한 사람이 되는 과정에 관한 작품이다. 발견의 플롯은 과정에 대해 자세히 다루지 않고 인생에 대한 해석을 다룬다.

주인공의 소개(과거) - 사건(깨달음, 변화) - 삶의 이해

18. 지독한 행위

지독한 행위의 플롯은 문명의 외피를 잃어버린 사람에 관한 이야기다. 이는 정신의 균형을 잃거나 비정상적인 상태에 억지로 갇혀서 정상적인 상태에서는 하지 않을 행동을 하는 사람에 대한 이야기다. 달리 말해 비정상적인 상황에 처한 정상적인 사람들, 또는 정상적인 상황에 처한 비정상적인 사람들의 플롯이다.

사건 - 조절능력의 상실 - 파괴, 재생

19. 상승, 20. 몰락

상승과 몰락의 플롯은 성공과 실패의 같은 궤적에서 다른 입장을 취한다. 하나는 주인공의 상승을 그리고 다른 플롯은 몰락을 그린다. 주인공에게는 작품 전체를 처음부터 끝까지 끌어나갈 수 있는 강한 추진력이 있어야 한다. 이야기를 끌고 갈 수 있는 등장인물의 창조에 실패한다면 플롯은 산산조각이 나고 만다. 몰락의 플롯은 어느 플롯보다도 등장인물과 사건이 밀접하게 연결되어 있다. 주인공이 하는 모든 일은 행동의 중요한 흐름이기 때

문에 주인공을 행동의 흐름과 따로 떼어낼 수 없다. 상승의 플롯은 정신을 고양시킨다. 등장인물의 정신적 움직임은 죄인에서 성자로 이동한다. 몰락의 플롯이 경고의 비유로 사용된다면 상승의 플롯은 우화의 역할을 한다. 상승의 플롯이 괴로운 상태에 있는 인간 성격의 긍정적인 가치를 탐색한다면 몰락의 플롯은 괴로운 상태에 있는 인간 성격의 부정적 가치를 탐색한다.

인물소개 - 변화 - 사건의 누적(극복, 파국)

신화는 모티브와 신화소가 사상, 즉 주제를 나타내는 중심 요소로 작용한다. 이러한 점에서 좋은 플롯으로 성공하려면 신화소가 적절한 사상과 요건을 담고 있어야 한다. 위에서 얘기한 플롯의 성공 요건을 더해 정리해보면 다음과 같다.

<표5> 스무 가지 플롯의 요건

플롯	구성 체계	성공 요건
1. 추 구	동기 부여(출발)-시험-귀환	돈키호테는 사랑을 얻을 것인가?
2. 모 험	선택 행동(출발)-난관-성취	초점을 여행에 맞춰라.
3. 추 적	동기 부여(출발)-추적-갈힘	도망자의 길은 좁을수록 좋다.
4. 구 출	이별-추적-대결 및 상봉	흑백논리도 설득력이 있다.
5. 탈 출	불잡힘(억류)-억류의 고난과 탈출의 계획-탈출	두 번 실패한 다음 성공하게 하라.
6. 복 수	범죄-복수의 계획-대결	범죄를 목격하게 만들면 효과가 커진다.
7. 수 수 끼 끼	미스터리 제시-특별한 것의 소개(단서의 추적)-수수께끼의 풀이(열린구조, 닫힌구조)	가장 중요한 단서는 감추지 않는다.
8. 라이벌	주인공의 불리함-행운의 반전-대결	경쟁자는 상대방을 이용한다
9. 희생자	주인공의 불리함-행운의 반전-경쟁(극복)	주인공의 정서적 수준을 낮춰라.

플롯	구성 체계	성공 요건
10. 유혹	유혹에의 굴복, 처벌-모면, 잘못된 결정, 다시 지속-참회와 용서	복잡한 인물이 유혹에 빠진다.
11. 변신	저주-탈출-자유	변하는 인물에는 미스터리가 있다.
12. 변모	위기 사건(변화)-변화의 영향(성찰)-이해(성장)	변화의 책임을 누가 질 것인가?
13. 성숙	성장기 주인공 소개와 사건-믿음의 체계(시험)-변화(인정, 거부)	서리를 맞아야 맛이 깊어진다.
14. 사랑	헤어짐(장애)-시련-장애의 극복	시련이 클수록 꽃은 화려하다.
15. 금지된 사랑	관계의 시작-관계의 핵심(이상적 관계)-헤어짐(죽음, 추방)	빛나간 열정은 죽음으로 빛을 갉는다.
16. 희생	희생동기 부여-도덕적 난관-희생	운명의 열쇠가 도덕적 난관을 만든다.
17. 발견	소개(과거)-사건(깨달음, 변화)-삶의 이해	사소한 일에도 인생의 의미가 담겨있다.
18. 지독한 행위	사건-조절능력의 상실-파괴, 재생	사소한 결함이 몰락을 부른다.
19. 상승과 20. 몰락	소개-변화-사건의 누적(극복, 파국)	늦게 시작하고 일찍 끝맺는다.

3. 다섯 가지 구성 형식

희곡, 소설, 시나리오, tv드라마를 구성하는 방법론은 무수히 많으며 지금도 새로운 형식이라는 이름을 내걸고 많은 작품들이 쏟아져 나오고 있다. 본 고에서는 이러한 형식을 기본으로 하여, 서사구조의 형식적인 틀의 표본을 추출하여 넣어 보려한다. 하지만 여기서는 희곡의 무대화를 감안하여 여러 인물이 등장하는 옴니버스식, 열린 결말을 갖는 형식, 극의 처음과 끝이 맞물려 있는 순환식 구조는 배제하기로 한다. 신화는 다분히 한 인물이 어

떠난 상황을 극복하고 새로운 세계로 나아가는, 전체적인 스토리를 내포하고 있기 때문이다. 이렇게 선별한 구성 형식을 보면 다음과 같다.

첫 번째는 새끼줄식 구성이다. 이것은 모든 형식 가운데 가장 보편적인 방법이라 할 수 있는데, 몇 개의 이야기를 하나의 새끼줄로 엮는 것이다. 다시 말해 이야기 A가 진행되고 있을 때 그 진행을 중단하고 거기에 다른 이야기 B를 집어넣어 진행시킨다. 이렇게 되면 A와 B줄이 서로 엉키며 새끼줄처럼 겹치게 된다. 다음에 제3의 이야기 C와 D를 엮어서 넣는다. 이것이 C, D줄이 된다. 이런 식으로 여러 가지 줄을 엮어 하나의 줄이 되게 하는 것이다. 하지만 여기에는 반드시 일정한 질서가 있어야 한다. 이 질서는 반드시 메인스토리가 이야기를 끌고 가면서 그 밖의 스토리는 에피소드들로 채워져야 하는 것이다. 가령, 곁가지가 본가지보다 많거나 곁가지가 주류를 이루면 실패하기 십상이다. 즉, A와 B는 일관적으로 중심을 지켜야 하고, C와 D가 A와 B이상으로 비중을 차지하면 안 된다. 이러한 방식은 신화를 재창작함에 있어 서로 다른 몇 개의 질서 있는 이야기를 만들어내어 서로 유기적인 체계로 엮어내는데 유리할 수 있다.

두 번째는 염주알식 구성이다. 여러 개의 구슬을 꿰어서 염주알을 만들듯이 여러 개의 이야기가 차례로 엮어서 최종적으로 하나의 이야기가 되는 형식이다. 이 경우에는 염주알을 하나로 꿰는 실이 바로 주인공의 인생이다. 주인공은 반드시 한 사람의 남자나 한 사람의 여자로 한정할 필요는 없다. 남자와 여자라도 좋고, 가족이어도 상관없다. 또 어떤 목적을 가진 그룹이나 집단이라도 좋다. 어쨌든 이야기의 중심이 되는 주인공이 인생의 레일 위를 타고 나아가는 것인데, 제1라운드, 제2라운드, 제3라운드 하는 식으로 이야기를 엮어가는 것이다. 이때, 한 라운드마다 하나의 염주가 꿰어진다고 생각하고 한 라운드가 염주 한 알이라고 생각하면 된다. 그 한 알, 한 알의 염주는 제각기 크기도, 색깔도 나란히 있는 염주 상호간에 아무 연관성이 없는 경우도 있다. 그러나 주인공의 인생역정에 의해 염주가 꿰어져야 하고, 그 실 위에 존재해야 하는 것이 필수조건이다. 또 염주의 마지막 구슬은 가장 크고 색깔도 짙어서 그때까지 구슬을 집대성 할 수 있어야 한다. 즉, 그것이 작품의 클라이막스가 되도록 해야 한다는 말이다. 이것은 신화 속 한

인물이 가는 인생역정을 거대 서사시와 맞물리면서 시리즈물로 만들기에 적합한 구성이다. 스페인 소설에서 유래된 피카레스크식(picaresque)이라고도 불리운다.⁸²⁾

세 번째는 레일식이라고도 불리우는 사다리형식이다. 이 형식을 비슷한 무게를 갖는 두 개의 이야기가 서로 평행하게 지속된다. 한 장면이 A의 이야기를 다룬다면 다음 장면은 B의 이야기를 다룬다. 이런 방식으로 지속적인 평행선을 달리다가 클라이막스 부분에서 만나게 되는 방식이다. 긴박감을 요하는 서스펜스 작품이나 남녀가 서로를 수년간 찾아 헤매이다 만나는 이야기에 적합한 형식이라 할 수 있다.

네 번째는 액자형식이다. 이 형식은 극 속에 극을 개입시키는 형태의 극 구조이다. 이것은 극 안에 또 하나의 극이 존재하는 형식인데, 이러한 극은 밖의 극과 긴밀한 연관성을 가질 수도 있고 아예 다른 효과를 노리는 측면으로 사용될 수도 있다. 극중극의 형태를 그림으로, 그것을 둘러싸고 있는 전체의 극을 액자에 비유하여 액자식이라 불리운다. 이러한 형식은 새로운 극의 환기를 일으키거나 유기적인 긴밀감을 사용하기에 적합 할 수 있다.

다섯 번째는 회상식 기법이다. 이것은 어떠한 인물이 회상을 시작하면서 과거로 돌아가고 마지막에 다시 현실로 돌아오는 형식이다. 또한 회상은 현실-과거-현실-과거로 오가며 극이 진행 될 수도 있으며 극 중간에 일정부분 사용되어 질 수도 있다. 회상식 기법은 신화의 이야기에 맞게 적절하게 사용될 수 있다는 용이성을 갖는다.

4. 거시적 희곡화 방법론

지금까지 신화의 서사구조를 면밀히 분석한 대표 저서들을 연구해본 결과, 프로프의 31가지 민담형태구조에 기반을 두고 있다는 것을 추론해 볼 수 있다. 이에 본 연구자는 보글러의 12단계의 영웅여정을 기본으로 하되 프로프의 31가지 민담 신화소와 더불어 본 연구자가 각 단계에 적절하다고 생각하는 신화소들을 12단계에 적절하게 배치해 보았다. 순차구조에 의한

82) 장기오, 『TV 드라마 바로보기, 바로쓰기』, 커뮤니케이션북스, 1997, 200-202쪽.

주인공의 기능들을 보면 다음과 같다. 이것을 ‘거시적 서사구조 12단계 여정’이라 부르도록 한다. 거시적(巨視的)이라는 용어는 본 연구자가 지칭한 것인데 사전적 의미는 사물에 대하여 전체적으로 파악, 이해하는 것이다. 즉, 어떠한 신화를 회곡화함에 있어서 영웅의 서사, 양식, 플롯, 구성형식에 이르기까지 거시적인 안목으로 바라보아야한다는 필요성에 의한 것이다.

<표6> 거시적 서사구조 12단계 여정

<출발, 분리>	<입문, 시험>	<귀 환>
1.일상 세계 (부재, 탄생, 분리, 납치) 2.모험의 세계 (소명, 금지) 3.소명의 거부 (거부, 금지위반, 적의 출현, 탐색, 누설, 속임수, 설득, 충돌, 방조, 가해, 결여, 헌납) 4.정신적 스승의 도움, 5.초자연적 조력 (중개, 연결요소) 6.첫 관문의 통과, 7.특별한 세계로의 진입 (대항개시, 파견)	7.시험, 협력자, 적대자 (증여자의 첫 번째 기능, 주인공의 반응, 마법의 도구 획득) 8.심연의 접근 (두 왕국 사이의 공간이동, 여행안내) 9.시련 (싸움, 투쟁, 단인, 표시, 승리) 10.보상 (해소, 보상, 자유)	12.귀환의 길 (귀환, 추적, 추격, 구조, 은밀한 도착, 부당 요구, 난제, 해결, 인지, 폭로) 부활 (죽음, 변신, 처벌) 영약(전리품)을 가지고 귀환 (결혼, 신직부여, 흥익)

‘거시적 서사구조 12단계 여정’은 선택의 폭이 넓어져 더 집중하기 어려워지는 우려를 낳을 수 있으나 현대의 다변화되고 다층화되어 있는 관객들의 성향과 사회 현실의 이야기를 참여하게 담아내려면 좀 더 다양하면서 세밀한 선택이 중요할 것이라고 판단하였다. 또한, 각 단계에 나와 있는 이야기의 요소들은 각 에피소드들의 소재로도 사용될 수 있을 것이다. 물론, 모든 단계의 요소들을 순차적으로 다 담을 수도 있겠지만 주제의식의 집중에 따라 몇 가지만 선택되어 사용되어질 수도 있고 또한 플롯의 완성도를 위해 순서의 도치도 충분히 가능하다. 이러한 과정은 모티프를 활용하여 신화의 서사구조를 완성함에 있어 작가가 하고 싶은 사상을 더욱 부각

시키기 위해 선택과 집중을 할 수 있도록 하기 위함인 것이다. 이제 누군가가 신화를 가지고 희곡화를 할 때, 플롯을 선택하고 인물과 주제의 결정에 따라 맥락을 고려하면서 어느 수준으로 서사구조를 짜나갈 것인지를 알 수 있다. 즉, 작가는 스무 가지 플롯 중 하나를 선택하고, 구성의 형식을 결정한 후, 프라이의 인물양식 중 한 수준-신화, 로망스, 상위모방, 하위모방, 아이러니-의 주인공을 선택한다. 그 후, 인물의 성격과 주제를 바탕으로 보글러의 12가지 구조를 따라 서사구조를 선택하여 하나의 희곡을 완성해 나갈 수 있다. 지금까지 도출된 희곡화 방법을 도식화 하면 다음과 같은 방법론 도표를 얻을 수 있다.

이것을 편의상 ‘거시적 희곡화 방법’ 이라고 부르도록 한다.

<표7> 거시적 희곡화 방법

	신화형	로망스형	상위모방형	하위모방형	아이러니형
플롯	1.추구, 2.모험, 3.추적, 4.구출, 5.탈출, 6.복수, 7.수수께끼, 8.라이벌, 9.희생자, 10.유혹, 11.변신, 12.변모, 13.성숙, 14.사랑, 15.금지된 사랑, 16.희생, 17.발견, 18.지독한 행위, 19.상승과 20.몰락.				
구성	ㄱ.새끼줄식, ㄴ.염주알식, ㄷ.사다리식, ㄹ.액자식, ㅁ.회상식,				
인물	보통사람 보다 절대적 우월 (전능한 신적 존재)	보통사람 보다 우월 (반인반신)	보통사람 보다 우월하나 현실적 (영웅)	보통사람 보다 우월하지 못함 (보통사람)	보통사람 보다 열등함 (인간이하의 존재)
주제	삶에 대한 총체적 비전	영웅들의 보편적 진리추구	사회와 국가에 부응	개인의 심리와 행위	실존과 예술
서사구조	1.일상세계-2.모험에의 소명-3.소명의 거부-4.정신적 스승의 도움-5.첫 관문의 통과, 특별한 세계로 진입-6.시험에 들고 협력자, 적대자를 만남-7.심연의 접근-8.시련-9.보상-10.귀환의 길-11.부활-12.영약을 가지고 귀환				

예를 들어 보면, 영화의 판타지 장르는 로망스의 수준을 선택하여 그 단위의 서사구조를 따라가는 ‘로망스’ 형의 서사구조 창작 방법이 된다. 이것은 판타지영화에서 많이 등장하는 영웅들의 보편적 진리 추구라는 주제의식을 가지고 움직인다. 그리고 ‘로망스’ 형에 맞는 열 두 요소의 서사구조로 선택, 집중시키면 된다. ‘신화형’ 과 ‘로망스형’ 의 경우는 원질신화의 수준에 가장 근접하고 있기 때문에 서사구조의 순차적인 단계를 모두 활용하는 편이다. 액션물이나 전쟁물 등에 자주 등장하는 ‘상위모방형’ 의 구조는 <귀환>의 단계, 즉 제3막이 강조된다.

주인공이 우리보다 우월하지 않고 환경을 극복하지 못하는 ‘하위모방형’ 과 ‘아이러니형’ 을 창작 할 경우 서사구조에 있어서 선택과 집중이 많이 일어나는 경향이 있다. 왜냐하면 주인공은 신화적인 판타지 사건들을 경험하기 힘들기 때문이다. 그렇기 때문에 그들이 추구하려는 흥익의 수준이나 영약의 형태들이 다른 수준들에 비해 평범하거나 열등하다. 그런 상황에서는 <귀환>단계 혹은 제3막의 단계가 축소, 통합되는 경향이 두드러지게 나타나게 된다. 그리고 <입문>단계, 혹은 제2막 단계의 ‘보상’ 의 수준도 미약하거나 생략될 가능성이 높다.

이제 어떠한 신화를 희곡화 할 때, 위에 제시한 ‘거시적 희곡화 방법’ 을 기본으로 주인공의 수준, 플롯의 선택, 구성의 형식을 바탕으로 서사구조의 기능과 요소들을 선택하고 주제사상의 집중을 위해 서로 다른 계열을 선택하여 순차적 서사구조를 만들어 갈 수 있다.

V. ‘거시적 희곡화 방법론’에 의한 희곡 분석

1. 바리데기 신화를 수용한 흥원기의 <에비대왕>

1.1 바리데기 신화

바리데기는 전국적으로 굿판에서 전승되는 서사무가로서 죽은 사람의 넋을 위로하고 저승으로 인도하기 위해 베풀어지는 사령제(死靈祭)에서 불려진다. 바리공주는 저승을 관장하는 신이며, 죽은 영혼을 천도하는 신이다. 바리데기는 무가라는 특징상 현재까지도 진오귀굿(서울과 황해도), 씻김굿(전라도), 망목굿(함경도), 수왕굿(평안도), 시왕맞이(제주도), 오구굿(동해안) 등의 여러 이름으로 다양한 지역에서 연행되고 있다. 하지만, 전승 분포에 따라 혹은 구연자에 따라 서로 차이를 보인다. 서울지역의 전승본은 이야기가 논리적 인과관계로 구성되어 있고 숭고미를 보인다는 특징이 있다. 동해안 지역의 전승본은 서울지역과 유사하나 여섯 딸들의 불효와 바리공주가 무장승과 결연하는 장면에 익살스런 내용이 삽입되어 있다. 호남지역 전승본은 내용이 빈약하게 남아있다. 함경도지역 전승본은 바리데기가 평민의 딸이고, 모친이 여섯 딸을 죽이는가 하면, 모친과 바리데기가 죽는 장면이 나오는 등 골계스런 장면을 보이기 위해 논리적인 파탄이 군데군데 드러난다.⁸³⁾ 이렇듯이 바리데기 신화는 전국적인 분포를 보이면서도 지역의 특이성과 구술자의 연행 방법, 특성에 따라 조금씩 차이를 보이고 있다.

바리데기의 어원을 살펴보면, ‘바리다’는 ‘버리다’의 옛말이며 버림받은 인간을 지칭한다. ‘데기’는 부엌데기, 새침데기, 소박데기, 심술데기 같이 몇몇 명사 뒤에 붙어 그와 관련된 일을 하거나 그런 성질 혹은 운명을 가진 사람을 뜻하는 접미사이다. 즉, 바리데기는 버림받은 운명을 타고난 여성이라는 원형성을 지닌 셈이다.

바리데기 신화는 ‘인간이 신이 되는 이야기’로 ‘바리’는 죽은 이들의 혼령

83) 서연호, 「바리데기신화의 무대화와 <엘렉트라> 비교연구」, 한국연극학. 제33집, 2007, 355쪽.

을 저승으로 인도하는 오구신으로서 인간과 신의 양면성이 공존하는 존재이다. 신, 인간, 죽음의 세 요소를 모두 내포한다는 점에서 서사무가의 전체 분류에서 독특한 위상을 확보하고 있다. 이는 이야기를 확장시킬 수 있는 문화요소를 다양하게 보유하고 있다는 것을 의미한다.⁸⁴⁾ 이러한 특성으로 인해, 바리공주 신화는 소설, 시, 동화 등 다양한 문학으로 재창작되었을 뿐 아니라 연극, 무용 등의 주요 소재로도 활용되고 있다. 바리데기 신화는 주제의식을 암시하는 여러 가지 모티프가 나타나고 있는데 희생모티프, 구약모티프, 생명수 모티프 등이 그것이다. 바리데기는 스스로의 희생을 기꺼이 헌납하며 자신을 버린 아버지의 목숨을 구한다. 대부분의 신화에서 남성 주인공의 고난이 성공을 의미한다면 여성 주인공에게는 희생을 의미한다. 그러나 여성 주인공이 겪은 희생은 남성 주인공과는 달리 그 대가가 주변인들과 사회의 홍익으로 나타난다. 바리는 부모에게 버림을 받았음에도 불구하고 자신을 희생해가면서 병든 아버지의 목숨을 구하고자 생명수를 찾아 나선다. 하지만 생명수는 현세에 존재하지 않는다. 생명수는 쉽게 얻어지지 않으며 순수한 자기희생으로 얻어낼 수 있는 것이다. 새로운 삶을 불어넣는 원동력으로서의 기능을 하는 모티프가 되는 것이다. 바리데기는 자기 자신의 희생을 통해 부모를 구원하고 새로운 신직을 부여받는다. 이러한 바리데기 신화의 모티프들은 ‘여성영웅으로서의 희생과 구원’이라는 주제의식을 내포하고 있다.

인물

신화의 인물들은 일반적으로 세 가지 부류로 정형화되어 있다. 첫 번째는 주동의 역할(주인공: 영웅)을 하는 인물(protagonist)로, 곧 비범한 주인공들이 이에 해당된다. 이들은 거의가 비정상적인 탄생을 하며, 성장해감에 따라 총명함이 드러나고 재주가 비범하며 후에 신이 되어 여러 세계를 관장, 지배 하는 인물이다. 두 번째 이러한 주인공의 대립자(적대자)로 등장하는 인물(antagonist)은 대개 범인(凡人)으로서 흔히 설화에서는 주인공의 부모나 형제, 계모 등으로 표현된다. 이들은 적대자의 역할을 수행함으로써 주인공

84) 김민정, 방재석, 「바리공주 서사의 수용과 활용」, 현대소설연구, 제54호, 2013, 181쪽.

의 비범성이나 위대성을 구상화시키는 구실을 한다. 세 번째는 대개 본래부터 신격(神格)인 인물로, 세계를 관장하는 초자연적 존재인 제3의 인물(조력자)이 등장한다. 이들은 주인공에게 성화(聖火)의 기회를 제공해 주는 인물로서, 주인공의 내력 서술에서 보조역을 담당한다.⁸⁵⁾

바리공주 신화의 등장인물에는 크게 보자면 이러한 세 가지 유형이 있다. 첫 번째는 주동의 역할을 하는 인물(protagonist)로서 주인공 바리에 해당한다. 비범한 출생에서부터 모험을 성공으로 이끄는 과정까지 서사를 이끌어가는 역할을 담당한다. 두 번째는 이러한 주인공의 대립자로 등장하는 인물(antagonist)로서 주인공이 모험을 시작하게 되는 계기를 마련해주는 꾀박자와 모험을 진행하는 것을 가로막는 방해자로 구분할 수 있다. 꾀박자가 서사의 진행에 따라 방해자의 역할까지 담당하는 경우도 있다. 바리공주 신화에서 꾀박자는 바리공주의 부모이며 방해자는 과업을 수행하는 과정에서 만나는 사람들로 두 역할의 인물이 일치하지 않는다. 세 번째는 주인공의 조력자로 등장하는 인물이다. 모험을 시작한 주인공과 동반하거나 그 과정에서 주인공을 도와주는 역할을 한다. 바리데기 신화에서는 주인공을 방해하는 인물이 도와주는 역할도 함께 담당한다. 바리에게 과업을 시킴으로써 약수 구하는 것을 방해하는 한편 과업을 성공하면 약수로 향하는 길을 인도해준다. 그 대표적인 예가 바리의 남편이 된 무장승이다. 이와 같이 바리공주 신화에는 인간에서 신이 된 바리를 비롯해 방해자(꾀박자)에서 조력자가 되는 무장승과 바리의 부모까지 입체적 인물이 다양하게 등장하며 그로 인해 인물 해석의 폭이 넓어지는 효과를 가진다. 그리고 인물의 내적 변화는 인간과 인간 인간과 사회 사이의 화해 모티프와 연결된다.⁸⁶⁾

바리데기는 자신을 버린 부모를 위해 목숨을 걸고 온갖 고생을 거친 후 생명수를 구해와 결국 부모를 살려 내며, 지옥에서 고통 받는 영혼을 구제하기 위해서 자신이 갖고 있는 낭화를 아낌없이 내어주기도 한다. 바리의 희생적인 성격이 도드라지게 드러나는 장면이다. 또한, 바리의 특징적인 성격으로 주체적 자아의 형성을 들 수 있다. 그것은 버림받은 바리가 비리공덕 할아버지와 할머니의 손에 자라지만 스스로 학문을 깨우치는 것인데, 버려졌

85) 현용준, 『무속신화와 문헌신화』, 집문당, 1992, 61쪽.

86) 김민정, 방재석, 앞의 책, 196쪽.

음에도 불구하고 자신의 존재에 대해 고민하는 모습을 보인다. 더구나 병든 부모를 다시 만나 자신의 의지로 생명수를 구하러 가는 모습에서도 주체적 자아의 모습이 여실히 드러난다. 여섯 언니들이 모두 생명수를 구하러가는 길을 거부하는 상황에서 자신 또한 거절할 수 있었지만, 바리는 스스로 자식된 도리를 다하고자 생명수를 찾아 구약여행의 길을 떠나는 주체적인 성격을 보인다. 또한, 아들 일곱을 낳아 달라는 무장승의 요구도 거부하지 않고 들어준다. 바리는 비극적 운명을 가지고 태어났지만, 운명에 저항하기보다 그런 상황을 가져온 부모를 용서하고 자신의 소명을 다함으로써 생명수를 얻게 되고 화해의 결말을 이루게 된다.

바리데기의 아버지는, 한 나라의 대왕이지만 아들을 가지려는 욕심과 영원불사의 헛된 욕망을 쫓는 나약한 인간의 전형을 보여준다. 그가 쫓는 욕망은 인간의 힘으로는 어찌해 볼 수 없는 것들이다. 에비대왕은 예언을 무시하고 혼인하여 딸 일곱을 낳았고, 아들이 아니라는 이유로 바리공주를 버렸으며, 결국 그 죄로 병들어 바리공주가 목숨을 걸고 저승으로 가야하는 원인을 제공한다. 자기중심적인 성격을 가진 에비대왕은 결국 일곱 번째 딸인 바리가 태어났을 때, 자신이 바라는 아들이 태어나지 않음에 분개하며 딸을 버리는 극단적 행동을 보인다. 그 후, 자신이 병이 들자 버린 자식을 다시 찾아 사지(死地)로 보내는 모습에서, 한 나라의 왕으로서나 한 가정의 아버지로서의 책임감 있고 자애로운 모습은 전혀 찾아볼 수 없다. 결국 대왕은 가부장제 사회의 우두머리로서 자기실현의 욕구만을 가진 비정한 인간의 전형이라 할 수 있으며 이로 인해 바리데기를 시련에 이르게 하는 대립자로서 주인공의 과업 성취에 원인을 제공하는 인물이다.

서사구조

바리데기 신화는 전국적인 분포를 가지며 많은 이본이 존재하지만 신화의 원형성에 따라 공통의 기본 줄거리를 갖고 있으며, 작품의 부분 부분이 작품 전체의 의미와 유기적으로 짜여져 있다. 신화 자체가 거대한 서사의 축으로 되어있기 때문에 여기서는 간략한 서사구조를 살펴보기로 한다. 모든 이본(異本)들이 포함하고 있는 공통분모를 찾아내어 일반적인 줄거리 중

심으로 서사구조를 살펴보면 다음과 같다.

- 1) 바리데기 부모가 결혼을 한다.(일상세계)
- 2) 딸 여섯을 낳는다.
- 3) 아들을 얻기 위해 명산대천에 기자정성을 하고 태몽을 꾸다.(부재)
- 4) 일곱 번째 딸을 낳는다.(탄생)
- 5) 바리데기는 버림을 받는다.(분리)
- 6) 바리공주 부모는 죽을병에 걸린다.
- 7) 부모의 병에 필요한 약이 약수임을 알게 된다.(결여)
- 8) 여섯 딸에게 부탁하나 모두 거절한다.(연결요소)
- 9) 바리데기가 약수를 구하러 길을 떠난다.(특별한 세계로 진입)
- 10) 바리데기는 험난한 여정을 거쳐 약수를 구한다.(시험, 협력자)
- 11) 바리데기는 부모를 살려 낸다.(홍익)
- 12) 바리데기는 오구신으로 좌정한다.(신직부여)

서사구조란, 이야기를 이루는 여러 신화소들이 유기적으로 결합되어 하나의 틀을 이루는 형상을 말하는 것인데, 바리데기 신화도 모든 예술작품과 같이 시간성과 공간성의 양면성을 지닌 구조로 되어있다. 사건이 진행됨에 따라 먼 과거로 회귀하며 미래로 나아가는, 반복 회귀하는 순환 형태의 시간적인 순차적 구조(syntagmatic structure)와 동일한 의미체계에 의해 패턴화되는 공간적인 병립적 구조(paradigmatic structure)⁸⁷⁾와 연관되어 있다.

위에서 보여진 순차적인 서사구조에 대해, 주인공의 극적행동으로 서사 단락을 구분하면 네 단계로 나뉜다. 태어나자마자 버려진다.(발단), 부모가 병들자 주인공을 다시 찾는다.(전개), 주인공이 험난한 과정을 헤치고 약수를 구해 온다.(위기), 주인공이 부모를 살려주고 다시 떠난다.(절정-결말) 등 장인물들의 인과관계로 발생하는 문제를 해결하는 과정으로 이러한 서사구조는 캠벨의 영웅 서사의 3단계(분리, 출발-입문, 시련-귀환)의 서사구조와 일치 한다. 즉, 하늘의 뜻을 거역하고 혼인을 한 부모의 죄(업보)로 인해서

87) Northrop Frye, 「Anatomy of criticism」, London, Cambridge university press, 1972, 100쪽.

딸로 태어나서(분리) 버려지고(1단계-출발), 부모의 죽을병이라는 위기상황을 극복하기 위해 저승에 갔다가(2단계-입문과 시련), 약수를 구해와 부모를 구원한다(3단계-귀환)로 나타낼 수 있다.

1.2 <에비대왕>의 분석

에비대왕

바리데기 신화를 가지고 비극으로 재탄생 시킨 흥원기의 <에비대왕>은 바리데기가 아닌 그의 아버지 에비대왕을 주인공으로 하여 인간의 욕망은 위대한 운명 앞에 얼마나 부질없는 것인가를 보여주고 있다. 모든 것을 가지고 있지만 자신의 왕위를 물려줄 아들을 갖지 못한 에비는 아들을 갖기 위해 모든 것을 바친다. 그러나 아들을 낳아 줄 수 있는 사람은 자신이 버린 막내딸, 바라데기 뿐이다. 결국 가부장적 이데올로기의 욕망에 사로잡힌 에비는 몰락하게 되고 죽음을 맞이하는 인물이다.

바리데기의 시련은 남편인 막장승과 자신이 키운 아들로부터 버림받았다는 데에 있다. 남편 찾기의 고행은 궁극적으로 아들 찾기로 나아가 바리데기의 모성애를 강조한다. 에비대왕이 아들을 낳기 위해 여행하는 것과는 대비된다. 에비대왕의 아들 선호는 남성 중심적이고 혈통 중심적인 권력 승계와 관련이 있다. 비록 바리데기 역시 아들을 찾아다니기는 하나 그것은 분명 에비대왕이 추구하는 아들과는 성격이 다르다. 바리데기는 “천하의 여자들이 너희 사내들한테, 맨날 알 낳듯이 아들만 낳아주는 암닭이냐. 아니다 사람이냐. 지 맘에 드는 사내 골라 살면서 아들이든 딸이든 하늘이 주신대로 기르면서 내 맘대로 살아갈 사람이냐” 라고 천명한다. 바리데기가 찾으려는 아들은 어머니로서 성별과 상관없이 피붙이 자식을 찾는 것일 뿐이다. 바라데기는 병에 걸린 할미를 구하기 위해 시집을 가고 아들을 찾기 위해 시련을 겪는 여성이다 효성스럽고 착하며 강인한 어머니상을 지니고 있다. 바리데기의 비극성은 자신을 통해 아들을 낳으려는 친부 에비와의 재회와 존재 확인을 통해 드러난다.⁸⁸⁾ <에비대왕>의 바리가 겪는 인생의 여정은 바

88) 흥원기, 「현대 연극에 나타난 바리데기 설화의 변용 양상 연구」, 고려대 석사학위논문,

리데기 신화의 바리와는 전혀 다른 삶이다. 신화의 바리데기는 버림받은 후에, 성장해서 생부모를 찾고, 그 생부가 죽을병에 걸리자, 부모를 구원할 약을 찾아 떠났다가 돌아온다. 하지만 희곡의 바리데기는 양부모 봉양을 위해 원치 않는 시집을 가고, 서방에게 빼앗긴 아들을 찾으러 방랑한 끝에 생부모를 만난다. 그러면서도 원신화가 가지고 있는 희생성과 주체적인 성격은 여전히 유지하고 있다.

이러한 인물들을 기반으로, 작가는 한가지의 서사를 동일선상으로 놓고 같은 평행선을 긋게 한다. 즉, 하나의 플롯은 에비의 삶을 따라가며 비극적 형태의 플롯인 몰락을 다루면서 또 다른 하나는 바리의 삶을 따라가며 상승 형태의 플롯을 평행한 사다리 형식의 구조 안에 펼쳐내고 있는 것이다.

상승의 플롯이 괴로운 상태에 있는 인간 성격의 긍정적인 가치를 탐색한다면 몰락의 플롯은 괴로운 상태에 있는 인간 성격의 부정적 가치를 탐색하기 때문에⁸⁹⁾ 이러한 플롯은 비극의 서사구조에 잘 어울린다고 볼 수 있다. 물론, 토비아스가 정리한 스무 가지 플롯 중에 19번과 20번에 해당하는 상승과 몰락의 플롯은 따로 존재한다. 하지만 이것은 그 구조면에서 인물소개 - 변화 - 사건의 누적(극복, 파국)이라는 동형으로 존재하기 때문에, 이들은 쌍둥이형 이라고도 볼 수 있다. 즉, <에비대왕>은 전체 15장으로 두 가닥(에비대왕, 바리데기)의 이야기가 병행, 중첩, 교차하는 다층적 서사구조이며 형식상 사다리형식을 취한다. 이러한 부분을 전제로 거시적 서사구조 방법에 의해 분석 한다면 <에비대왕>은 상승과 몰락의 플롯을 같이 사용하면서 신화적 인물의 일대 서사를 이야기하는 ‘로망스형’에 해당한다고 볼 수 있다. 이러한 면모로 이 작품은 지금까지 바리데기 신화를 소재로 재창작된 작품들 가운데 가장 많은 변용을 보여준다.

서사구조

<에비대왕>을 장별로 구분하고 작품의 서사단락이 보글러의 영웅 12단계 서사구조에 어떻게 선택되어지고 집중되는지를 살펴보면 다음과 같다.

2010, 95쪽.

89) 로널드. B. 토비아스, 앞의 책, 354쪽.

1장. 황천강

황천강에 버려진 바리데기를 뱃사공 할배와 할미가 거두어 키운다.(분리, 초자연적 조력)

2장. 궁

잠자고 있던 에비에게 저승사자인 일직과 월직이 나타나 이제 그만 세상 하직하라 한다.(소명) 왕위 물려줄 아들이 없어 아들 볼 때까지 죽을 수 없다고 버티는 에비(거부)에게 사자들은 아들 낳을 때까지 살려주되, 하루에 백성 삼십 인을 왕 대신 죽이겠다는 조건을 제시한다.(중개) 에비는 아들 볼 욕심에 조건을 수락한다.(연결요소)

3장. 팔도꾼의 집

아들 여덟을 둔 팔도꾼의 마누라는 나라에 돌림병이 돌아 죽는다. 아들들은 장례치를 걱정을 하고 팔도꾼은 마름에게 아들을 더 낳아줄 참한 색시감을 구해오라 명령한다.

4장. 궁

에비의 궁(宮)에서, 여섯 딸과 사위들이 민심수습을 궁리하며 편을 가르고 다툰다. 에비는 이런 일들이 다 아들 없어 벌어진다고 한탄하며 삼친궁녀와 더불어 각 고을에서 처녀를 불러들여 아들 낳는 천지공사를 벌리겠다고 선언한다.(대항개시) 나라곳과 조상님제사는 부인에게, 나라는 둘로 갈라만사위인 청파와 둘째사위인 홍파에게 다스리게 한다. 분리통치를 반대하는 한파의 혀를 자르고 막내딸인 막난이는 추방을 시킨다.

5장. 황천강

아귀병 걸린 할미를 살리려고 바리데기는 쌀 세가마에 몸을 팔아 팔도꾼에게 시집을 가기로 한다. (파견, 시험) 황천강 나루터에 마별사와 한파가 바리데기를 찾아왔으나 몰라보고 떠나고 바리는 마름을 따라 나선다.(심연의 접근)

6장. 나을신궁

에비대왕은 첫째 딸, 흥난과 둘째 딸, 청난에게 궁녀들을 더 보내라고 호통을 치지만 그들은 정통성 확보를 위해 오히려 에비를 서로 데려가려한다. 저승사자들이 나타나 궁녀들을 죽이자 에비는 신총으로 맞선다.(시힘) 그러자 저승사자들은 ‘에비에게 버림받고, 서방에게 버림받고, 아들에게 버림받은 아낙네’가 에비의 아들을 낳아줄 여인라는 조건을 알려준다.(마법의 도구 획득)

7장. 별판

나을 신궁은 불에 타고 에비는 이미 아들 낳아줄 여인 찾아 떠났다.(심연의 접근) 이때 당도한 마별사와 한파는 불타는 신궁을 발견하고 에비의 호위병들인 한군졸과 두군졸은 양쪽나라에서 어느 쪽을 택할지 다투다가 각자 제 갈길로 간다.

8장. 팔도꾼의 집

팔도꾼과 바리데기의 혼인잔치날, 바리는 혼인을 거부하며 떼를 쓴다.(투쟁) 에비대왕이 나타나고 모두들 에비를 맞이하러 나가자 바리에게 마음을 두고 있던 막내아들인 막장승이 바리를 들쳐 엮고 달아난다.(시련) 에비는 팔도꾼의 아들자랑에 배알이 뒤틀리자 아들들을 모두 죽이라 명령한다. 호위장사 희광이는 도끼로 팔도꾼 일가족을 몰살시킨다.(투쟁)

9장. 들녘

청파와 흥파로 나뉜 군사들의 전쟁터에 에비가 나타나 싸움을 멈출 것을 종용하지만, 오히려 양쪽 군사들에게 조롱당하며 쫓긴다. 마별사와 한파는, 현실을 부정하며 광기에 별판을 헤매고 다니는 에비를 발견한다. 이들은 다시 청파와 흥파에게 쫓긴다.(시련)

10장. 마을 어귀 (몇 년 후)

바리데기는 의적이 된 막장승과 아들 낳고 살고 있다.(해소, 보상) 막장승을 찾아온 막난이는 갈라진 에비의 땅을 되찾는 혁명을 도모하자고 선동한다. 막난이에게 매혹당한 막장승은 아들만 데리고 떠나버리고 막장승에게 버림받고 아이를 빼앗긴 바리는 오열한다.(난제)

11장. 성문 앞

점쟁이 소경부부로 변장한 저승사자들은 거렁뱅이꼴로 떠도는 에비에게 아들을 낳아줄 아낙의 위치를 알려주고 에비는 찾아나선다.(추격) 서방과 아들을 찾으려온 바리데기에게는 잃어버린 아들을 만날 방법을 알려준다.

12. 대장간

에비는 전쟁으로 막강한 재력과 실력을 쌓은 대장장이 ‘화덕이’에게 찾아가 도움을 요청한다.(구조)

13장. 궁

에비나라를 통일한 막장승이 청과와 홍과를 처단하고 새로운 대왕으로 추대된다. 바라데기는 아들을 찾아오지만 커버린 아들은 반색한다. 바리데기가 아들을 달라고 하지만 막장승은 자기 곁에서 아들이나 더 낳으라한다.(부당한 요구) 이 때, 화덕의 철기(鐵器)로 무장한 에비가 들이닥쳐(도착) 막장승과 막난이를 죽이고 왕좌를 되찾는다.(해결) 막장승의 아들까지 죽이려하나 바리데기는 내 아들만은 살려 달라 애원한다. 하지만 아들은 바리를 외면한다. 에비는 바리가 ‘에비에게 버림받고 서방에게 버림받은 여인’임을 알게 되고(인지) ‘아들도 너를 버렸다’고 말하며 아들을 끓는 쇳물에 밀어 넣어 죽인다.(폭로-해결)

14장. 나을신궁

에비는 아들을 낳으라고 당부하며 바리데기와 동침을 시도한다.(부당한 요구), (난제) 한파가 급히 들어와 바라데기의 배넛저고리 내보인다. 에비는 바리데기가 자기가 버렸던 일곱째 딸임을 깨닫고 자신의 아집과 운명에 절

규하고 한탄한다.(인지) 바리데기는 한파와 떠난다.(해결) 에비는 희망이에게 자기를 처단하라 명하고 희망이는 도끼로 에비의 머리를 찍고 자신도 죽는다.(처벌) 화덕이가 비상대권을 선포하고 새로운 에비대왕으로 등극한다.

15장. 황천강

에비는 할배의 배를 타고 저승사자를 따라 황천강을 건너간다.(귀환) 바리는 갓난아기를 안고 노래를 부르며 한파와 함께 강가를 거닌다.(결혼)

서사구조를 보면 에비대왕은 주인공의 역할을 담당하지만 이 작품의 여행은 자신의 권력에의 욕망을 채워줄 아들을 찾아나서는 에비대왕의 여행과 자신을 버리고 아들을 데리고 도망간 서방을 찾아나서는 바리공주의 여행, 두 가지가 교차되며 나타난다. <에비대왕>은 없는 아들을 낳으려는 ‘에비의 서사’와 아들을 찾으려는 ‘바리의 서사’가 병행하다가, 에비가 바리의 아들을 죽이는 교차점에서 둘이 만나면서 극적 위기와 절정에 다다른다.

이러한 두 가지 서사 ‘에비의 서사’를 b-20으로 ‘바리의 서사’를 b-19로 놓고 각각의 서사구조가 진행되면서 13장에서 만나게 되는데 거시적 희곡화 방법으로 12단계 여정을 보면 ‘에비의 서사’는 <출발> 2.소명, 거부 4.중개, 연결요소 5.대항개시 <입문> - 6.시험, 마법의 도구 획득 7.두 왕국사이의 공간이동 8.투쟁, 시련 <귀환> - 10.추격, 구조, 도착, 해결, 인지, 폭로, 해결, 부당한 요구, 인지 11.처벌 12.귀환으로 ‘바리의 서사’는 <출발> - 1.분리 4.초자연적 조력 5.파견 <입문> - 6.시험 7.심연의 접근, 두 왕국사이의 공간이동 8.투쟁, 시련 9.해소, 보상 <귀환> - 10.난제, 인지, 해결 12.결혼으로 이루어져 있음을 알 수 있다.

이처럼 <에비대왕>은 ‘바리데기 설화’의 서사를 서구의 그리스 비극과 셰익스피어 <리어왕>의 서사를 적절히 수용하여 <에비대왕>만의 서사로 재창작하였다. 본고에서는 다층적 서사구조로 파악하여 ‘에비의 서사’와 ‘바리의 서사’로 나누어 분석해 보았다. 즉, ‘거시적 희곡화 방법’에 의하면 <에비대왕>은 두 가지 이야기가 서로 다층적으로 얽혀있는 사다리 형식을 지닌 ‘로망스형 -19.상승, 20.몰락- ㄷ. 사다리’의 유형’이라고 볼 수 있다.

〈표8〉 희곡 ‘애비대왕’의 서사구조

	로망스형-20-ㄷ(에비의 서사)	로망스형-19-ㄷ(바리의 서사)
출발	2장. 궁(소명, 거부, 중개, 연결요소) 4장. 궁(대항개시)	1장. 황천강(분리, 초자연적 조력)
입문	6장. 나을신궁(시험, 마법의 도구 획득) 7장. 별판(심연의 접근, 두 왕국 사이의 공간이동) 8장. 팔도꾼의 집(투쟁) 9장. 들녘(시련)	5장. 황천강(파견, 시험, 심연의 접근, 두 왕국사이의 공간이동) 8장. 팔도꾼의 집 (투쟁, 시련) 10장. 마을 어귀 (해소, 보상, 난제)
귀환	11장. 성문 앞 (추격) 12장. 대장간(구조) 13장. 궁(도착, 해결, 인지, 폭로, 해결) 14장. 나을신궁(부당한 요구, 인지, 처벌) 15장. 황천강(귀환)	11장. 성문 앞 (추격) 13장. 궁(부당한 요구) 14장. 나을신궁 (난제, 인지, 해결) 15장. 황천강 (결혼)

2. 가문장아기 신화를 수용한 고순덕의 〈가문장아기〉

2.1 가문장아기 신화

삼공본풀이

가문장아기는 제주도 큰 곳에서 불려지는 ‘삼공본풀이’의 주인공이며 ‘전상신’의 내력담이다. 큰 곳에서 불려지는 본풀이에는 12개⁹⁰⁾가 있는데, 일반신이야기는 제주 전역에 분포하면서 어디서나 거의 비슷하게 이루어져

90) 제주 큰 곳에서 행해지는 천지왕본풀이(개벽신화), 삼승할망본풀이(삼신과 마마신), 초공본풀이(초공과 유씨부인), 이공본풀이(꽃감관신화), 삼공본풀이(가문장아기), 세경본풀이(자청비신화), 차사본풀이(인간차사 강님), 지장본풀이, 문전본풀이(남선비), 칠성본풀이(사신칠성), 마누라본풀이, 멧감본풀이(사만이)를 말한다.

있다. ‘전상’이란 제주 방언으로 ‘전생 인연’의 준말이다. ‘전생(前生)’의 와음(訛音) 같으나, 그 뜻은 조금 다르게 쓰이고 있다. 평상시와 달리 술을 마구 먹거나, 일을 망치거나, 가산을 탕진할 때 그 행위를 ‘전상’이라 한다. 도둑질을 하여 몇 번이고 감옥에 잡혀가도 또 다시 도둑질 할 마음이 일어나고, 노름을 시작하면 가산이 탕진되어도 그만둘 수 없는 것과 같은 것이 모두 ‘전상’ 때문이며 농업, 공업, 상업 등 어떤 직업에 집착, 몰두하는 것 까지도 ‘전상’ 때문이라 해석하고 있다. 즉, 전상(前生)은 비정상적인 행위나 그러한 마음으로 평상시와 달리 음주, 도박, 절도 등의 일을 하여 재산을 탕진하는 행위를 말한다. 이와 달리 집안에 농업, 어업, 상업 등 다른 직업에 열중하여 복을 불러들여 천하거부로 만들어주는 좋은 전상도 있다.⁹¹⁾

이런 면에서 전생의 인연과 통하는 말인 듯한데, 이러한 ‘전상’을 차지하고 있는 신이 삼공본풀이의 주인공 가문장아기이다. 그 중에 셋째 딸은 검은 나무 그릇으로 먹여 살렸으니 가문장아기라 불렀다. 삼공본풀이는 나쁜 ‘전상’을 제거하고 좋은 ‘전상’으로 운명 및 행운이 오도록 기원하는 제차(第次)로, 평복 차림의 심방이 기본 제상 앞에 앉아서 장구를 치면서 내용을 노래한다.⁹²⁾ 삼공본풀이는 지금도 불리는 본풀이 중의 하나이며, 전국적으로 널리 분포해있는 ‘내 복에 산다’형 설화, 서동설화 등 여러 설화들과도 비슷한 모티프를 담고 있다. 가문장아기 신화, ‘삼공본풀이’의 원설화를 간단히 요약하자면 다음과 같다.

남녀 거지가 부부의 인연을 맺고 딸 셋을 낳는다. 거지 부부는 셋째 딸인 가문장아기를 낳은 뒤로 운이 터져 천하 거부가 된다. 하루는 두 부부가 세 딸에게 누구 덕에 먹고 사느냐고 물었는데, 막내 딸 가문장 아기가 “부모님 덕도 있지만, 내 배꼽 밑의 선그릇(배꼽에서부터 음부 쪽으로 내리 그어진 선) 덕에 잘산다”고 대답하자 부모는 화가 나서 가문장아기를 내쫓는다. 두 부부가 마음을 돌려 다시 불러들이고자 하니 두 언니가 훼방을 놓는다. 이에 격분한 가문장아기는 두 언니를 청지네와 용달버섯으로 만들어 버린다.

두 부부는 그 뒤로 눈이 멀고, 그로 인해 알거지가 된다. 가문장아기는

91) 현용준, 『제주도 신화』, 서문당, 1972, 87쪽 참조.

92) 심치열, 「제주도 서사무가에 나타난 주인공의 연속적 서사진행과 그 의미」, 한국언어학회, 제59집. 2006.

마통이 삼형제 중 셋째와 결혼을 하고, 마를 파내던 구덩이에서 금덩어리를 찾아낸다. 갑자기 부자가 된 가문장 아기는 부모를 만나기 위해 거지 잔치를 거행하고, 마지막 날, 드디어 부모와 상봉하게 된다. 놀란 부모는 두 눈을 번쩍 뜬다.

삼공본풀이는 발단부에서 부친과 딸의 복(福)의 유무에 대한 욕구가 대립됨으로 말미암아 축출되고 전개부에서는 이의 해결을 모색한다. 그러나 능력의 유무에 따라 부부 갈등이 파생된다. 이의 해결은 ‘금발견’을 통하여 해소되며 결말부에서 이러한 사실은 주인공인 딸의 복을 확인함으로써 ‘인간은 제 복만큼 산다’라는 주제 의식을 드러내 놓으면서 동시에 부친에 대해 효도를 함으로써 양자의 대립을 화해시키고 있다. 이 신화의 전승 집단은 한 집안의 빈부, 흥망, 행불행은 여자의 타고난 복에 달려 있다고 본다. 복으로 나타나는 행복한 삶이란 큰 집을 짓고 밭을 많이 갖고 종을 부리면서 아들 딸 많이 거느리고 부자로 사는 것이다. 여성의 복은 결혼하기 전에는 친정에 영향을 미치지만 결혼한 후에는 시집에 영향을 미치고 있다.⁹³⁾

삼공본풀이는 초월적인 원리를 제시하지 않는다. 오로지 감은장아기의 능력이 문제를 해결하는 열쇠이다. 문제는 감은장아기와 아버지를 비롯한 세계와의 관계에서 생기고 해결 또한 감은장아기가 지상에서 이루어나갈 뿐이다.⁹⁴⁾ 가문장아기는 자아의 능력을 강조하여 자아에 대한 신뢰를 보이고자 하는 것이다. 그렇기 때문에 삼공본풀이는 신화이면서도 민담적요소가 강하다. 운명은 초자연적인 것이며 형이상학적인 것이고 철학적인 것이다. 초자연적, 철학적인 문제는 민담이 가지고 있는 오락성 이상의 문제이기 때문에 전설성, 신화성을 띤다. 따라서 이것은 인간의 위대함을 부각시키는데 활용하면 전설이 되고, 초자연적 존재의 설명으로 초점을 맞추게 되면 신화가 된다. 이렇게 볼 때, 삼공본풀이는 본래부터 신화, 전설, 민담으로 이야기될 소지를 지니고 있는 것이다. 하지만 삼공본풀이가 가지고 있는 ‘효’와 ‘인간은 제 운명대로 산다’는 신화의 주제적 의미는 항상 내포하고 있다.

93) 현승환, 「삼공본풀이의 전승의식」-제주대학교 제주도문제연구소 9호, 1993, 18-19쪽.

94) 신연우, 「여성 담당층 관점에서의 <초공, 이공, 삼공본풀이>의 문학-사상의 의미망」, 한국고전여성문화연구, 제21집, 2010, 247, 250-251쪽

인물

삼공본풀이의 거지 부부는 셋째 딸을 낳고 난 다음부터 집안이 부유하게 된다. 이것은 셋째 딸이 태어날 때부터 복을 타고 났으며 거지 집안이 셋째 딸에 의해 부자가 된 것임에도 그 복을 모르고 자신의 덕으로 잘 사는 줄로 안다. 대립자의 역할을 담당하는 부친은 집안의 행, 불행은 자기의 덕이라고 굳게 믿고 있는 가부장적이며 어리석은 인물이다. 어느 날, 세 딸을 모아놓고 복(福) 확인 문답을 통해 무지하고 오만스러움이 나타난다. 이에 비해 셋째딸, 가문장아기는 전지적이며 영리한 인물이다. 가문장아기는 남은 모르는 것까지도 다 아는 인물이다. 부모가 왜 부자가 되었는지 아무도 모르지만 가문장아기는 자기 배꼽 아래 선그릇 때문임을 안다. 마통이네 삼형제 중 어떤 남자를 택해야 하는지 알고, 황금을 알아보고, 부모가 장님이 된 걸 알고, 찾아내서 고쳐준다. 누구 덕에 사느냐는 아버지의 질문에 “내 배또롱 아래 선그릇이 덕 입내다.” 라고 대답하는 장면은 그다지 현실적이지 않지만 자신에 대한 무한한 신뢰를 보여준다. 미운 언니들을 버섯과 청지네로 만들어 복수하는 것 또한 비현실적이지만 현상 세계를 자기 마음대로 할 수 있음을 보여준다. 삼형제 중에서 가장 인간이 된 셋째를 선택하는 데에서는 공감능력을 발휘하는 것이고, 남편이 몰라보는 황금덩어리를 찾아주는 것은 자신의 내면에 감추어져있던 능력을 구현한 것이다.⁹⁵⁾ 가문장아기는 고난에 떨어져도 좌절하지 않고 자아에 대한 신뢰를 잃지 않는다. 자아의 자신에 대한 신뢰가 너무 커서 세계가 자아를 어찌할 수 없다. 이 경우 신화적 해결이 전혀 필요하지 않다. 문제의 해결은 온전히 자아의 능력만으로도 가능하다. 무지하고 우둔한 가난뱅이 마통이와 결혼하여 금을 발견함으로써 자신의 복을 재확인한다. 이러한 사실은 결말부에서 자신을 축출한 부친을 수용함으로써 갈등을 해소하고 행복한 결말을 이루게 하는 기능을 하고 있다. 이처럼 가문장아기는 전지적이고, 정직하며 지혜로운 인물이다. 하지만 조력자의 역할을 담당하는 마통이는 금덩이를 돌덩이로 인식하는 무지하고 우둔한 인물이다. 민담에서는 아내가 귀중한 물건이니까 케어다 팔자고 하자 그 맛들을 케어가면 솥을 못 구어 굶어 죽게 될 것이라고 걱

95) 신연우, 앞의 책, 243-224쪽.

정하는 우둔함을 보인다. 가난한 인물이며 신분적으로 천민이며 무지한 인물이다.

삼공본풀이에서 가쁜장아기와 마통이의 관계를 비교해 보면 대체적으로 그 모권사회적 유품이 많이 계승되고 있음을 볼 수 있다. 남자주인공인 셋째 마통이의 의식상태는 그의 형들이나 부모에 비해서는 많은 자각을 보여주고 있다. 그러한 예로서 가쁜장아기를 맨처음 보는 순간에 그것을 반가와 하는 장면을 들 수 있다. 이 부분에서 형들은 가쁜장아기가 들어온 것을 식량을 축내는 일이라 하면서 부정적인 태도를 보이고 있지만, 셋째 마통이는 앞으로 무엇인가 좋은 일이 있을 것이라는 전조로 받아들이는 긍정적인 가치관을 지니고 있는 모습을 보여주고 있다. 부모에 대한 효의 측면에서도 셋째 마통이는 형들과는 다른 자각을 보이고 있다. 형들은 부모가 오래 살면서 많이 먹었으므로 마의 끝부분만 주지만, 셋째 마통이는 그 동안의 고생을 생각하고 얼마 남지 않은 부모의 여생을 안타까와 하며 마의 몸뚱아리 부분을 부모에게 떼어주고 자신은 끝부분만 먹고 있는 것이다. 그러나 이러한 의식의 자각은 자기들 세계에선 앞선 것이었는지 모르지만, 그의 상대역인 가쁜장아기와 관계에서는 그 자각이 무색해져 버림을 알 수 있으니 그 가장 좋은 예로서 황금을 몰라 본 것을 들 수 있다. 황금이 무엇인지 몰라 본 것은 그의 경제적 물질적 측면이 무지한 아동적 사고를 벗어나지 못하고 있음을 대변해 주는 것이다. 여성의존적 사고방식과 모성적 지배하에 생활하는 성질이다. 셋째 마통이와 가쁜장아기와 관계는 아동과 어머니와의 관계에 가깝다고 지적할 수 있다. 이 부분은 그야말로 남성이 아동적 성격에 머무르면서 모성적 여성에 의해 길들여지고 다듬어지는 모습을 잘 보여주고 있다. 지금까지 살펴 본 결과 셋째 마통이는 비교적 의식의 자각이 앞선 존재이지만, 가쁜장아기와 관계에서는 여전히 대모에 대한 아동의 속성에서 벗어나지 못하고 있는 존재임을 알 수 있었다. 마찬가지로 가쁜장아기는 아직 완전한 외식의 자각이 이루어지지 않은 셋째 마통이에게 의식을 일깨우고 유도하는 대모적 역할을 하고 있는 존재임도 알 수 있다.⁹⁶⁾

96) 오창완, 「서동설화와 삼공본풀이의 대비적 고찰 - 모권의식을 중심으로」 전농어문연구, 제2집, 1989, 73-76쪽.

이러한 세 주인공들은 모두 신으로의 좌정하기에 충분한 자격을 부여받게 되는데 시련담은 결국 집안에서의 미성숙한 자질을 집밖으로 성숙한 자질인 능력 보완으로 이끌어내는 기폭제가 된 셈이다. 결국 추방은 출가의 속성을 갖고 있으며, 이러한 속성은 타자의 가문에 들어가 자신의 위치를 확립해 가는 과정이라고 해도 과언은 아닐 것이다. 집안이라는 제한된 내부 공간은 여행을 통해 우주적 권능과 영웅성의 발휘로 더 큰 영역을 확보하게 된다. 그 이전의 세계는 임신과 출산이 없는 생명력 부재의 세계이거나, 전생의 업과 가난과 안맹이 있는 어두운 세계이거나, 오곡의 결핍으로 소멸의 세계였던 것이다. 그러나 시련담을 통해 업무완수를 한 여신들로 인해 모든 죽은 생명체는 다시 대지로 돌아가 순환을 하면서 또 다른 소통과 생명성과 복을 준다. 이것이 바로 신으로의 좌정할 수 있는 핵심적인 요소인 것이다.⁹⁷⁾

서사구조

서사무가 ‘삼공본풀이’의 서사단락은 다음과 같다.

- (1) 옛날 강이영성이라는 사내 거지는 윗마을에 살고, 흥운소천이라는 여자 거지는 아랫마을에 살다. 두 거지는 마을을 찾아 얻어먹으러 가다가 길에서 만나 부부가 된다.(일상세계)
- (2) 거지 부부는 품팔이를 하면서 살다가 딸을 낳게 되는데, 첫째 딸은 은장아기, 둘째 딸은 늦장아기, 셋째 딸은 가문장아기라 이름을 짓는다.(탄생)
- (3) 가문장아기를 낳자, 하는 일마다 운이 띄어 거지 부부는 부자가 되다.
- (4) 거지 부부는 태평스러운 생활을 하면서, 딸들이 15세가 지나자 효심을 시험해 보기로 하다.
- (5) 큰딸과 둘째 딸은 부모님 덕에 잘 산다고 효심을 나타냈지만, 막내딸 가문장아기는 “부모님 덕도 있지만, 내 배꼽 밑의 선그릇(배꼽에서부터 음부 쪽으로 내리 그어진 선) 덕에 잘산다”고 대답하자, 화가 난 아버지는 불효하다는 이유로 막내딸을 내쫓다. (분리)

97) 심치열, 앞의 책, 256 쪽.

- (6) 가문장아기의 어머니가 막내딸이 안스러워 첫째와 둘째에게 식은 밥이라도 한술 떠 먹고 가라고 전하게 하지만, 두 딸은 동생에게 오히려 더 빨리 떠나라고 거짓말을 한다. (속임수)
- (7) 이에 가문장아기는 두 언니를 각각 청지네와 용달버섯으로 환생시킨다. (가해)
- (8) 부모는 딸들의 소식이 없자 문을 열고 나오다가, 문지방에 부딪쳐 두 눈이 멀고 점차 가산을 탕진하여 거지가 된다.
- (9) 집에서 쫓겨난 막내딸은 검은 암소에 먹을 식량을 싣고 깊은 산으로 가다가 마를 파는 마통이 삼 형제의 허름한 집에 유숙하게 된다. (특별한 세계로의 진입)
- (10) 마통이 삼 형제의 마음씨를 보니 큰 마통이와 둘째 마통이는 사납고, 막내 마통이는 착하다. (시험)
- (11) 가문장아기는 막내 마통이와 부부가 되어(협력자) 마를 캐면서 사는데, 마가 있던 구덩이에서 금덩이와 은덩이가 쏟아져 나와 거부가 된다. (보상)
- (12) 부모가 장님 거지가 된 것을 이미 알고 있는 가문장아기는 남편과 의논하여 거지들을 위해 백 일 동안 잔치를 열어 부모를 찾기로 한다. (추적) 팔도의 거지들이 다 모여드는데, 맨 마지막 날에 장님 거지 부부가 찾아 들어온다. (해결)
- (13) 가문장아기는 부모를 안방으로 모시고 술을 권하며 자신이 막내딸 가문장임을 알리자(귀환) 부부는 그 말에 깜짝 놀라 그 순간 눈이 밝아진다.⁹⁸⁾ (영약)

2.2 <가문장아기>의 분석

가문장아기

삼공본풀이를 희곡화 한 <가문장아기>는 자신의 몸을 긍정적으로 인식하고 자신의 본능적 욕구와 생산성을 주체적으로 행동화했다는 점이다. 그런

98) 심치열, 앞의 책, 241-242쪽.

주체적 인식이 모험에 뛰어 들 수 있는 힘을 주었고, 그 힘이 다른 사람들과 나눌 수 있는 물질 토대까지 마련해준 것이다. 따라서 가문장아기가 원래 그런 복을 지녔기 때문에 복된 결과를 얻는다는 수동적 전개를 따르지 않고, 주체적인 선택과 고난 극복의 의지에 초점을 맞췄다. 가문장아기가 최 대한 인간으로서 관객들에게 다가갈 수 있도록 마술적 요소들을 현대적으로 해석하였다. 정리하면, 삼공본풀이에서 신화적 의미를 찾아가는 핵심은, 여성의 몸에 대한 주체적 인식이 어떤 고난을 만나고, 어떻게 고난을 극복 하게 되는가에 있다.⁹⁹⁾

‘삼공본풀이’에서 더럽고 부정한 것들로 가득한 두 형의 밭과 금덩이가 발견되는 막내 마통이의 밭은 대조를 이룬다. 희곡 <가문장아기>에서는 이 대신에 밭을 독차지하고자 하는 두 형의 적대적 태도를 강조하였다. 이를 통해 마통이 형제와 가문장아기 사이의 갈등국면을 보다 확대, 심화시켜 대립-독립 과정을 구체적으로 표현하였다. 또한 가문장아기는 마통이 형제에게 쫓겨나는 것이 아닌 스스로 나가는 것이라 선언하고 두 번째 떠남의 길을 선택한다. 즉 가문장아기와 마통이는 온전히 기존의 가족원으로부터 분리된 독립적 성인으로서 한 가정의 주체가 되고, 노동을 통해 운명을 개척하는 인간성을 보여준다. <가문장아기>에서 대풍을 이룬 황금 들판은 삼공본풀이의 마통이의 마 밭에서 찾은 금덩이의 이미지에 대응된다. 누런 황금색의 시각적 표상성은 유지되나 일확천금의 발견에서 노동의 대가로 의미가 변화되었다. 표면적으로 볼 때 일확천금은 기회주의적인 우연성에 기대하는 설화의 낙관적 해결방식이라 할 수도 있다. 그러나 삼공본풀이 전체의 맥락에서 득금(得金)부분의 이면을 살펴보면 가문장아기의 밭복 능력과 적극적인탐색 태도가 연결된다. 비루한 현실에서도 자신이 타고난 복덕을 믿고 자기 삶의 가능성과 주변 환경에 숨겨진 기회를 찾은 결과, 풍요로움을 얻은 것이다. 즉 자신의 삶은 스스로의 덕으로 이루는 것이라 믿는 자기주체성의 긍정적 의미와 함께 전상을 차지한 신으로서의 복덕(福德)의 능력치가 드러나는 것이다. 그런데 희곡 <가문장아기>에서는 막내딸의 밭복 능력을 근면성실의 노력과 연관 짓고, 득금(得金)을 벼농사로 치환하여 과정을 현

99) 고순덕, 「아동극에서 제주무속신화의 희곡화 과정 연구 - ‘가문장아기’의 여성의 몸에 대한 주체적 인식을 중심으로-」, 한국예술종합학교 연극원 석사학위논문, 2004, 23쪽.

실적, 구체적으로 형상화하였다. 또 부모와의 분리 문제에서도 가쁜장아기를 ‘거부’의 주체자보다는 ‘쫓겨남’의 피해자로서 인식하게 하여 인과관계보다는 문제 상황의 극복에 초점을 두었다. 부모, 자식간 종속과 독립이라는 오래된 화두는 비록 약화되었지만, 스스로의 독립보다는 ‘원치 않는 쫓겨남’ 쪽으로 해석함으로써 어린 딸이 홀로서기를 하는 과정에 정서적인 연민과 애정을 가지게끔 하는 감정이입의 효과를 가져왔다. 나아가 비교적 극단적인 작품 주제가 낳을 수 있는 수용자의 반감이나 곡해의 어려움을 상쇄시키고, 관객들이 보다 쉽게 작중 인물에 몰입하게 만들었다.¹⁰⁰⁾

두 작품의 서로 다른 점 또 하나는 누구 덕에 사냐는 부모의 질문에 삼공본풀이에서 배꼽 아래 ‘선그릇’ 덕으로 산다고 하고, <가쁜장아기>에서 배꼽 아래 ‘자궁’ 덕이라고 하는 부분이다. 여성 신체의 ‘선그릇’을 ‘자궁’으로 대치시키는 지점에는 인물에 대한 미묘한 해석의 차이가 있다. 작자는 먼저 ‘선그릇’의 의미를 여성의 성기로 수용하고 이를 작품 내에서 변용하고자 하였다. 그리하여 집필과정에 있어 ‘선그릇’은 ‘선그릇-깊은골짜기-도톰한 도랑-자궁’으로의 수정 과정을 거쳤다. 그리고 여체의 생식 능력으로 자궁을, 월경혈의 상징으로 빨간 꽃의 사용하여 상징적 의미를 의도하였다. 이에 가쁜장아기 캐릭터는 초경을 경험한 여성으로 구체화 되었다

이렇듯 ‘선그릇’이 몸의 고유성, 신체적 특성을 가리키는 상징적 의미로 사용될 수 있음에 비해, ‘자궁’은 여성 신체의 생식력이라는 기능적측면의 의미가 강화된다. 또한 ‘가랑이 사이에 핀 빨간 꽃’ 또한 월경을 가리키는 비유이며 여성의 부분적 신체 특성에 해당된다. 이에 김성희는 작품의 여성주의적 해석에 보다 적극적인 여성주의적 평가를 덧붙이기도 하였다.¹⁰¹⁾

신화적 의미를 찾아나가는 작업에서, ‘효’라는 관점과 가부장제적 질서 속에서 여성의 위치를 파악한 기존의 해석, 즉 결말부의 딸의 승리와 부친의 패배에 대해 현승환은 이것이 ‘내 복에 산다’라는 주장의 확인에 불과하며, 당시 도덕률에 어긋나지 않게 하기 위해 부친에 대해 효도를 했다는 행

100) 이원영, 「가쁜장아기를 통해 본 한국 무속신화의 세계적 소통 가능성 고찰」, 겨레어문학제53집, 2014, 48-49쪽.

101) “이 극은 자궁이 우주의 중심이며 생명의 원천이라는 것을 당당하게 선포한다. 이는 가부장의 폭력적인 권위와 억압에 맞서는 여성주체로서의 선언이다.” (김성희, 『한국연극과 일상의 미학 : 김성희 연극평론집』, 연극과 인간, 2009, 608쪽, 참고.)

복담으로 이끌었다고 보았다. 또한, 복 있는 여인이 결혼을 전후하여 어느 친족에 소속되느냐에 따라 복이 미치는 범위가 달라지고 있으며 이것은 남자가 부인을 잘 만나느냐의 여부에 따라 집안의 성패가 좌우된다는 의식이 담긴 것으로 해석했다는 것으로 보았다.¹⁰²⁾ 하지만 이것은 오늘날의 시대정신과 맞지 않으므로 희곡 <가문장아기>에서는 가부장제적 질서에 저항하는 도전적인 강인한 여성 원형으로 여성의 몸을 새롭게 해석, 조명하여 자신의 몸을 주체적으로 인식함으로써 여성의 몸을 억압하는 기존 질서에 저항했던 인물로 해석되었다.

서사구조

그러면 희곡 <가문장아기>를 장별로 구분하고 작품의 서사단락이 거시적 희곡화 방법의 12단계 여정으로 서사구조에 어떻게 선택되어지고 집중되는지를 살펴보자.

앞풀이. 거리의 악사들 마당

첫째 마당. 거지부부가 자식들을 낳다. (탄생)

둘째 마당. 부자가 된 거지 부부, 딸들의 효를 테스트하고 가문장아기를 집에서 쫓아내다. (분리)

셋째 마당. 가문장아기의 험난한 여정. (첫 관문의 통과)

넷째 마당. 깊은 산 마통이네 집. (특별한 세계로의 진입)

다섯째 마당. 막내 마통이와 가문장아기가 부부가 되다. (협력자)

여섯째 마당. 형님들의 팔세로 멀리 쫓겨나다. (시련)

일곱째 마당. 악사놀이 - 거지 부부의 몰락

여덟째 마당. 가문장아기, 농사를 짓다. (해소, 보상)

아홉째 마당. 가문장아기가 하늘에 감사제를 지내다. (귀환, 영약)

삼공본풀이의 원신화에서 추가된 장면과 수정된 장면이 보이는데 이는 작가의 주관적인 해석과 주제의미를 부각시키기 위한 의도로 읽혀질 수 있

102) 현승환 「‘내복에 산다’ 형 설화의 한 중 일 비교」 제주대 박사학위 논문, 1992, 참조.

다. 희곡 <가쁜장아기>에서 추가된 장면은 집에서 쫓겨난 뒤 가쁜장아기에게 닥친 세 가지 고난, 눈과 입을 가린 모래 바람, 자신을 잠식시킨 성난 파도, 무엇이 진짜인지 알 수 없는 가짜 불빛인 도깨비불의 장면은 가쁜장아기의 자아성찰과 정체성을 찾아가는 의도로 추가되었다. 척박한 제주 땅을 일군다. 현무암 토질 때문에 육지처럼 물 논 농사를 하지 못하는 제주에서는 씨를 뿌려 쌀농사를 짓는다. 농사하는 장면이나, 물이 귀한 제주에 물을 찾아 떠나는 장면 등이 추가되었다.¹⁰³⁾

또한, 희곡에서는 월경천으로 숲속 도깨비를 물리치는 장면이 새로이 추가되었는데 작자는 광재우 장군의 부인이 월경 때 사용한 무명천을 전장 의복에 덧대어 줌으로써 신이한 흥의의 내력이 생긴 바에 착안하여 장면을 구성하였다고 하였다. 그런데 실제 진도지역에서는 여성들만 참여하는 도깨비굿이 있다. <가쁜장아기>에서 월경천을 부적 삼아 숲속 도깨비를 처치하는 것과 마찬가지로, 도깨비굿에서는 월경천을 매달아 여성의 생산력과 붉은 색을 무서워하는 역신 도깨비를 내쫓는 것이다. 이러한 점에서는 일부 진도 도깨비굿의 제의적 맥락이 수용되었으나, 작품 전체로 볼 때는 전상신으로서 제의를 받는 신화적 존재였던 가쁜장아기가, 추수감사제를 올리는 농사꾼으로 국한되었다는 점에서 전상신 본풀이의 신화적 맥락은 소실되었다.¹⁰⁴⁾ 또한, 수정된 장면을 보면, 가쁜장아기가 남편인 막내 마통이가 마를 캐는 곳에서 황금을 발견한다. 가쁜장아기는 부모의 집에서 쫓겨날 때 밭집에 쌀과 소 한마리를 끌고 오는데 이것은 쌀농사를 짓던 농경문화를 의미한다면 마통이는 여전히 수렵채집문화에 살고 있음을 의미한다. 그러니 마를 캐던 산 속에 널려 있던 황금의 가치를 알지 못했고 그 가치를 알아본 가쁜장아기는 그것을 팔아 큰 부를 얻었다. 이 부분은 가치를 그저 알아본다는 원형의 이야기를 좀 더 시각적 행동적으로 재해석하였다. 산속에서 쫓겨난 가쁜장아기 부부가 스스로 척박한 제주땅에 벼농사를 지으면서 스스로 황금들판을 일구어내는 장면으로 전환하였다.¹⁰⁵⁾

이렇게 추가, 수정된 <가쁜장아기>의 서사구조는 거지부부가 만나 자식을

103) 남인우, 「가쁜장아기-연출노트」, 공연과 이론, 56호, 2014, 243-244쪽.

104) 이원영, 앞의 책, 51-53쪽

105) 남인우, 앞의 책, 242-243쪽.

낳고(탄생), 가쁜장아기는 부모의 뜻을 거스려 쫓겨나며(분리), 험난한 여정을 거쳐 막내 마통이와 결혼을 하고(입문), 하늘에 감사제를 지내는 것(귀환)으로 끝을 맺는다. 즉, 거시적 희곡화 방법 12 단계 여정 중 <출발> - 1. 탄생, 분리 5. 첫 관문의 통과, 특별한 세계로의 진입 <입문> - 6. 협력자 8. 시련 9. 해소, 보상 <귀환> - 10. 귀환 12. 영약의 요소들로 선택, 집중되어 있다고 말할 수 있다. 주인공 가쁜장아기의 인물 유형은 보통사람들보다 우월한 ‘로망스형’을 따른다. 또한 주인공의 극적행동을 따라가며 이야기가 진행되므로 염주알식 구성으로 볼 수 있다. 염주알식 구성은 여러 개의 구슬을 꿰어서 염주를 만들 듯이 여러 개의 이야기가 차례로 엮어서 최종적으로 하나의 이야기가 되는 형식이다. 염주를 하나로 꿰는 실이 바로 주인공의 인생이며 주인공의 인생역정에 의해 염주가 꿰어져야하고, 그 실 위에 존재해야 하는 것이 필수조건이다. 가쁜장아기의 상황을 하나의 염주에 끼워지듯이 인생역정이 순차적으로 진행되고 있기 때문에 염주알식 구성으로 볼 수 있다. 또한 12번 변모의 플롯을 가지고 있다고 볼 수 있는데, 변모의 플롯은 위기 사건(변화) - 변화의 영향(성찰) - 이해(성장)의 3단계 구조를 가지고 있다. 또한 주인공이 인생의 여러 단계를 거치면서 겪는 변화를 다루고 있으며, 주인공은 원래의 인물에서 의미 있는 다른 인물로 변화하는 과정의 삶을 집중적으로 풀어낸다. 플롯은 행동의 결과가 주인공의 성격에 미치는 변화를 함께 다룬다. 변모의 플롯은 인생의 과정과 그 과정이 인물에게 미치는 영향을 점진한다.¹⁰⁶⁾ <가쁜장아기>에서는 위기의 사건(부모에게 쫓겨남) - 변화의 영향(결혼과 금은의 발견) - 이해(버린 부모를 용서함)라는 구조로 이루어져 있으며 가쁜장아기가 인생의 여러 단계를 거치면서 어려움을 극복하고 신직에 오르기까지의 인물에게 미치는 여러 요소들로 이루어져 있다. 즉, <가쁜장아기>는 로망스형 인물과 변모의 플롯, 염주알식 구성으로 이루어진 ‘로망스-12. 변모-1. 염주알식’ 형의 희곡이라고 볼 수 있다. 이것을 도표화 하면 다음과 같다.

106) 로널드. B. 토비아스, 앞의 책, 253쪽.

〈표9〉 삼공본풀이 〈가문장아기〉의 서사와 희곡 〈가문장아기〉서사의 비교

	삼공본풀이 <가문장아기>	희 곡 <가문장아기>
출 발	1. 강이영성이서불과 흥온소천궁에 궁전궁납 두 거지가 만나서 부부가 된다. (일상세계) 2. 은장아기, 늦장아기, 가문장아기를 낳고 부자가 된다.(탄생) 3. 십오세에 이르자 딸들은 효시험을 받게 되는데, 가문장아기는 불효죄로 쫓겨난다.(분리)	앞풀이, 거리의 악사들 마당 첫째 마당. 거지부부가 자식들을 낳다. (탄생) 둘째 마당. 딸들의 효를 테스트하고 가문장아기를 집에서 쫓아내다. (분리) 여덟째 마당. 가문장아기, 농사를 짓다. (해소, 보상)
입 문	4. 거짓말을 한 언니들은 가문장아기의 주문에 의해 청지네와 버섯으로 환생하게되고,(가해) 부모는 맹인이 되어 거지가 된다. 5. 가문장아기는 굴미굴산으로 들어가(특별한 세계로 진입) 세 아들 중 막내 아들과 혼인을 한다. (협력자) 6. 마파는 곳에서 금을 발견하여 잘 살게된다. (해소, 보상)	셋째 마당. 가문장아기의 험난한 여정. (첫 관문의 통과) 넷째 마당. 깊은 산 마통이네 집. (특별한 세계로의 진입) 다섯째 마당. 막내 마통이와 가문장아기가 부부가 되다. (협력자) 여섯째 마당. 형님들의 괘세로 멀리 쫓겨나다. (시련) 일곱째 마당. 악사놀이 - 거지 부부의 몰락
귀 환	7. 거지 잔치를 베풀어 부모를 만나고,(귀환) 부모는 눈을 뜬다. (영약)	아홉째 마당. 가문장아기가 하늘에 감사제를 지내다. (귀환, 영약)

3. 아기장수 설화를 수용한 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>

3.1 아기장수 설화

아기장수 설화

최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 아기장수 설화를 희비극적으로 재구성한 것이다. 최인훈은 이 설화의 상징구조는 예수의 생애와 같으며, 구약성서 출애굽기의 과월절의 유래와도 동형이라고 보았다. 신화적인 것을 옹기 살리는 현대적 방법은 ‘기본적으로 사실주의 연극이 가지는 충분한 설명과 압축의 공존’ 이라고 했다.¹⁰⁷⁾ 이 작품의 신화적 원형성은 민중의 소망에 의해 구세자가 탄생하고, 또한 구세자의 죽음은 민중의 소망에 의해 부활한다는 명제로 제시된다. 일가족이 모두 죽음으로 끝난 마지막 마당에서, 그 일가족이 용마를 타고 승천하는 것이야말로 부활 소망의 전형적인 모습이라고 할 만하다. 바로 이런 행위에서 비극을 초월하여 신화극으로 승화되는 요인이 드러난다고 할 수 있다.¹⁰⁸⁾

최인훈은 한국 연극에서 설화를 수용한 연극을 일관되게 추구해온 작가이다. 그는 오늘의 한국 사회나 제도와 삶이 내포하고 있는 신화적 원형성을 보편성 있게 해석하고 이를 무대적으로 창조해내고자 노력해왔다. 그의 작품에는 술한 신화와 설화가 소재로 활용되고 있지만 그 소재는 현실을 투시하고 어떤 근원성에 대한 발견과 창조를 위한 자료로서 이용된다.¹⁰⁹⁾ 또한, 그것들은 하나 같이 본래의 스토리를 바꾸고 새로운 해석을 가함으로써 작품의 의미에 전혀 새로운 통찰을 가해주고 있다. 그런 뜻에서 그는 고전에 대해 가장 혁신적인 현대적 재해석을 꾀하고 있는 작가라 해도 좋다.¹¹⁰⁾

최인훈은 소위 리얼리즘 소설에 한계를 느끼고 새로운 세계를 표현하기

107) 최인훈, 「깊어질 충격을 기다리면서」, 국립극단 138회 공연 팸플릿, 1989, 10쪽. 참조

108) 서연호, 『한국 현대 회곡사』, 고려대학교 출판부, 2004, 149쪽.

109) 서연호, 위의 책, 147쪽.

110) 한상철, 「패러독스와 아이러니 ‘극단 민예 극장 공연’ 놀부던 공간」, 70년대 연극평론자료 집 (II), 1990, 332쪽.

위하여 희곡과 연극이라는 장르를 택했다. 또한 그는 평론가 한상철씨와 대담을 통해 이러한 희곡에 신화의 도입을 다음과 같이 말한다. ‘가령 희곡이라는 장르를 택하고 내용조차도 이미 축적된 것에 일단의 문학적인 도태 과정을 거친 전설이니 민담이니 신화니 하는 걸로 소재를 잡는다면 소설이 가지고 있지 못한 대지를 그냥 공짜로 얻는 셈이죠.’ 111)

‘대지’의 비유를 통해서 보면 최인훈의 신화에 대한 관심도를 알 수 있다. 최인훈 희곡에 있어 ‘대지’라고 부르는 것은 우리 전통 설화가 대표적인데, 그 하위 부류의 핵심이 바로 신화인 것이다. 그는 신화가 바탕이 되었을 때 예술적으로 미학적으로 최고의 작품이 탄생될 수 있다고 확신을 한다. 이전의 설화 소재 희곡들은 설화의 줄거리에 의존하여 독자적인 작품세계를 이룩하지 못했던 것과는 달리 그는 시적언어라는 희곡언어의 새로운 변용을 통해서 고전의 현대화를 이끌어내며 한국 연극의 새로운 지평을 열었다. 또한 그의 희곡에서 보여지는 개성은 그 근원을 민담 세계에 두고 구비전승 체계의 단순성과 압축성을 구사해내고 있다. 예컨대 간결하고 함축적인 지문과 대사로 희곡 언어의 시화(詩化)를 시도한 것도 전통 수용의 새로운 가능성을 엿보게 해주는 것이다. 설화의 세계가 단순한 표현과 간결한 구조에 그 기분적 특성을 두고 있다고 볼 때 현대의 문학 장르에서 이것을 가장 잘 수용할 수 있는 장르는 역시 희곡이다. 설화가 소설로 이행하는 과정에서 얻어지는 양적 증대화의 현상이 희곡에서는 시 공간의 제한성이라는 조건적 특성으로 인해 과감하게 축약, 재구성되는 현상으로 나타나게 되는 것이다. 112)

작가가 미국의 한 서점에서 발견했다는 고서에 쓰여있는 ‘장수 잃은 용마의 울음’의 원설화의 내용은 다음과 같다

한 옛날, 박천(博川) 원수봉(元帥峰) 기슭에 오막살이 한 채가 있었는데, 어느 날 이집 아낙네가 옥동자를 해산했다. 워낙 가난할 뿐 아니라 근처에 인가가 없기 때문에 산모는 자기 손으로 땃줄을 끊고 국밥도 손수 끓여먹는 수밖엔 없는 형편이었다. 해산한 다음 날 부엌일을 하고 있노라니까, 방안에서 갓난아기의 울음소리가 아닌 재롱 떠는 소리가 들렸다. 산모는 이상

111) 최인훈, 『문학과 이데올로기』, 문학과 지성사, 2009, 384-385쪽. 참조

112) 김승욱, 「한국 현대 희곡의 전통수용 연구」, 단국대 박사학위논문, 1996, 160쪽.

히 여겨 셋문 틈으로 들여다보았다. 그런데 아기가 혼자서 벽을 잡고 아장 아장 거닐며 재잘거리고 있지 않은가. 아낙네는 이거 웬일인가하고 뛰쳐 올라가 아기를 불안고 몸을 이리 저리 살펴보았다. 다시 한 번 놀랐다. 겨드랑이 밑에 날갯죽지가 싹트고 있지 않은가. 비범한 인간이라는 것을 깨닫는 순간, 어머니에게는 기쁨보다 걱정이 앞섰다. 만약 관가에서 이 일을 알게 되는 날엔 온 집안이 몰살당하게 될 것이 아닌가. 아낙네는 생각다 못해 남이 알기 전에 이 아기를 죽여 버리기로 결심하고 아기 배 위에 팔 섬을 들어다가 지질러놓았다. 곧 죽을 줄 알았던 아기는 이틀이 지나도 죽지 않는다. 다시 팔 섬 하나를 더 포게 지질렀다. 아기는 이겨내지 못하고 마침내 억울하게 숨을 거두었다. 그날 밤부터 한동안 원수봉 절벽 위로부터 난데없는 말 울음소리가 들려와 마을사람들을 놀라게 했다. 알고 보니 장수 잃은 용마의 울음소리였던 것이다. 그 후 마을사람들은 이 바위를 마시암(馬嘶岩)이라 이름했다.¹¹³⁾

평안북도에서 전해내려오는 이 설화는 ‘한 마을에 아기장수가 나면 그 마을 사람이 모두 죽는다는 소문 때문에 장수의 싹을 없앤다는 빌미로 아기를 죽여 버린다’는 비극적 내용을 담고 있는데, 이 작품 또한 설화의 구조를 그대로 따르고 있다.

서사구조

이러한 ‘아기장수 설화’는 모티프와 서사구조의 변이가 있기는 하지만 전국적으로 비슷한 유형이 분포되어 있는 설화이다. 우선 이들 설화의 신화소를 추출해 서사구조를 세워보면 다음과 같이 정리된다.

- 1) 가난한 부모 밑에서 아기장수가 태어난다.
- 2) 아기장수는 겨드랑이에 날개가 달려 날아다닌다.
- 3) 부모는 아기장수가 역모의 주동자가 될 것을 두려워하여 돌로 눌러 죽인다.
- 4) 같이 묻어 준 곡식이 모두 군사로 변한다.

113) 최인훈, 『화두 1부』, 문학과 지성사, 2008, 457쪽 참고.

- 5) 관군이 소식을 듣고 아기장수를 찾아내 다시 죽인다.
- 6) 용마(龍馬)가 나와서 울다가 용소(龍沼)에 빠져 죽는다.

‘아기장수 설화’ 는 그 내용으로 보아 1)~5)의 아기장수 설화와 6)의 용마설화로 세분하여 볼 수 있는데 이는 전국적인 분포를 보이는 두 설화 가 결합된 형태를 보이고 있다. <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 두 개의 설화를 모두 수용하고 있다.

3.2 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 분석

아기장수설화

‘아기장수설화’ 와 <옛날 옛적 휘어이 휘이>는 몇 가지 점에서 차이를 보여주고 있는데 가장 뚜렷한 것은 아기장수의 승천을 첨가하고 있는 결말 부분(회곡의 넷째 마당)이다. 이것은 보편적인 승천 모티프를 통해 아기장수가 민중 전체를 구원하는 것으로 보는 것이 적당하다. ‘승천’ 은 인간이 세속적 공간에서 성스러운 공간으로 전이하기 위한 신화원형의 주요 모티프라고 할 수 있다. 또한 ‘승천’ 은 인간이 ‘하늘’ 로 이동하는 모티프이기도 하며, 신이나 그의 사자 혹은 자손이 인간의 땅을 오갈 때 사용하는 모티프이기도 하다. 이것은 세속적 인간 상태에서 내적으로 ‘승화’ 된 ‘초월’ 적 인간으로의 변화를 뜻하며, 더불어 지금보다 나은 곳으로 혹은 현재 내면보다 나은 내면으로의 ‘상승’ 개념을 지니기도 한다. 그래서 ‘땅’ 에서 ‘하늘’ 로의 승천이라는 말이 성립되는 것이다.

이 장면에서 애기는 상징적으로 ‘어린이 같은’ 이 아니라 ‘실제로 어린이의 외모’ 까지 갖추고 태어난다. 이것은 용이 말한 영웅의 출발점 모습을 그대로 반영하고 있다. 남편(아버지)는 화(禍)를 피하기 위해서 자기 자식인 애기를 죽이고 땅에 묻었지만, 애기는 자신을 죽인 아버지를 원망하지 않고 오히려 그를 하늘로 데려 가려고 한다. 이것은 승천의 의미도 있지만 동시에 ‘회귀’ 라고도 할 수 있다. 여기서의 ‘회귀’ 는 물리적 개념으로는 애기가 ‘분리’ 되기 전에 있던 곳, 다시 말해 ‘하늘로의 회귀’ 이며, 영웅 신화적 개

념에 의거해서는 ‘수난을 통한 승화’로도 해석이 가능하다. 결국 애기는 아버지에게 죽음을 당하기 전까지의 ‘입문’ 과정을 거치고 또한 죽음과 부활의 과정을 통해 ‘회귀’하게 된다. 이것은 대중을 구원이라는 위대하고 신성한 임무 수행을 마치고 승천을 하는 양상으로 구현 되는 것으로, 이 역시 전형적인 신화원형의 양상이다.¹¹⁴⁾

설화와 희곡은 아기를 살해한 부모의 태도에서도 큰 차이점을 보여준다. 설화의 경우는 아가가 되살아나자 이를 관군에게 알려, 또 한 번 죽게 하는 비정함이 연출되는데 희곡의 경우에는 양심의 가책에 못 견디어하는 부모의 인간미를 표면에 부각시켜 고통 받는 백성의 삶의 상황과 장수의 관계성을 도출해 낸다. 첫째마당과 둘째마당에서도 가난과 힘든 노동에도 불구하고 따뜻한 부부애와 애뜻한 인간미가 넘치는 삶을 보여주고 있다.¹¹⁵⁾

이 작품을 제의극이라는 측면에서 보면, 신화적 원형성은 민중의 소망에 의해 구세주가 탄생하고, 또한 구세자의 죽음은 민중의 소망에 의해 부활한다는 명제로써 제시된다. 역사적으로 민중적 현실이나 소망은 당대 지배자와의 갈등 관계 속에서 극명하게 노출되거나 형성되어 왔다. 아기장수가 용마를 타고 바람과 같이 나타나서 비리와 모순에 찬 현실을 개혁해 주기를 간절히 바라는 마음은 모든 당대 백성들의 공통된 소망이기 때문이다. 일가족이 모두 죽음으로 끝난 마지막 마당에서 그 일가족이 용마를 타고 승천하는 것이야말로 부활 소망의 전형적 모습이고 이런 행위에서 비극을 초월하여 제의극으로 승화하는 모습이 드러난다고 할 수 있다.¹¹⁶⁾

결국 최인훈은 우리 전통을 설화를 기반으로 하면서 신화 원형적 이미지를 구축하고 침묵과 시적인 언어를 구사하는 그만의 독특하고 새로운 전범, 즉 연극적 표현 방식으로서의 접근을 시도했다는 것이다. 아울러 용이 말한 것처럼 꿈과 마찬가지로 설화에서도 인간의 심혼(心魂)의 특성들이 표현되고 있으며, 원형들의 자연스런 상호 작용 속에서 ‘형상화, 변형, 영원한 의미의 대화’를 실현할 수 있는 것으로, 이러한 점은 최인훈의 연극적 전범 모색과 이를 실현하려는 노력과 밀접한 관계가 있는 것이라 할 수 있다.

114) 우현철, 「최인훈 희곡세계의 신화 원형적 고찰」, 상명대 박사논문, 2012, 81쪽, 99쪽.

115) 김승욱, 앞의 책, 164-167쪽.

116) 서연호, 「최인훈 희곡론」, 민족문화연구, 제28호, 1996, 289쪽.

인물

<옛날 옛적에 휘어이 휘이>에 등장하는 인물들은 초현실적 인물과 현실적 인물로 나뉘 볼 수 있다. 초현실적 인물은 아기 소금장사 등이고 현실적 인물은 남편과 아내와 개똥어멈, 할머니 등이다. 초현실적 인물은 영웅적 인물이며 현실적 인물은 일상적이고 평범한 인물들이다. 그러나 초현실적 인물이자 영웅적 인물인 아가와 소금장사는 작품의 배경처럼 제시되고 있다. 아가는 인형으로 보여 지며 소금장사는 무대에 등장하지 않는다. 반면, 현실적 인물들인 남편과 아내, 개똥어멈, 할머니 등은 무대에 계속해서 등장하며 이들의 대화로 극이 진행되고 마무리된다. 즉 초현실적 인물은 배경처럼 제시되고 현실적 인물은 희곡의 전면에서 그리고 관객의 눈앞에 실제로 보여지기 때문에 영웅적인 인물이 매우 멀게 느껴지는 기능을 하며, 현 세계에 인간과 영웅 사이의 괴리감을 나타내주며 현재의 역사 인식을 드러내게 해주는 효과를 준다. <옛날 옛적에 휘어이 휘이>에 보이는 갈등은 분명 정치적이고 사회적인 요소를 포함하지만 그것보다 더 중요한 것은 극한 상황에서의 인간의 실존 문제로 그 주제의식을 넓히고 있는 것이다.

최인훈은 인물과 관련하여 스스로의 운명을 따지고 고쳐나갈 힘이 없는 사람들의 무겁고 어두운 이야기로 표현되어야한다¹¹⁷⁾고 밝히고 있다. 이것은 주인공의 성격이 소극적이고 수동적으로 그려져야한다는 사실을 보여준다. 단적으로 소금장사가 관가의 창고를 습격했다가 도적으로 몰려 참수를 당한 사건을 보고도 남편은 소극적인 태도를 보일 뿐, 그들의 속사정을 이해하려는 의식은 드러나지 않는다. 또한 ‘말더듬’의 사용으로 남편의 소극적이고 수동적인 성격이 극대화되어 나타나는데 이것은 오히려 할 말 많은 민중들에 대한 반대적 화술을 보여줌으로서 억압된 사회의 민중들을 향한 메타포¹¹⁸⁾를 던져주고 있다.

아기장수는 영웅적 인물이며, 극적으로는 그의 부모와 같이 피지배층이지만 부모의 능력과는 반대로 인간이상의 능력을 지닌 대조되는 존재로 부각되어 나타난다. 원신화에서 아기장수는 ‘날개, 비늘’ 등을 가지고 태어나지만

117) 최인훈, 『어디서 무엇이 되어 만나랴』, 범우, 2014, 140쪽, 작가의 말에서 인용함.

118) 은유, 어원적으로는 전이(轉移)의 뜻이며 ‘숨겨서 비유하는 수사법’이라는 뜻. (월간미술, 『세계미술용어사전』, 1999, 참조)

이 작품에서는 성장이 특출나고 비범한 아기로만 등장하고 있다. 하지만 이것으로도 지배계층에게는 충분한 위협으로 다가오며 아기장수는 두려움의 존재로 반드시 제거 되어 야만 하는 인물로 그려진다. 그것은 민중을 억압하는 기득권층에 대한 항거의 의미로 볼 수 있으며 아버지의 ‘말더듬’ 과 아기장수의 비범한 언어능력의 대비로 인해 더욱 극대화 된다.

서사구조

이러한 ‘아기장수 설화’ 를 수용한 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 이야기를 살펴보면 다음과 같다.

첫째 마당은 함박눈이 내리는 겨울밤이다. 아내는 태중에 있다. 평화로운 오두막과는 달리 외부의 분위기는 심상치는 않다. 매서운 추위에 내리는 눈을 뚫고 남편은 조를 얻어 들어온다. 아내에게 조를 해먹일 심상으로 나서려하자, 아내가 말린다. 둘은 태어날 아기 얘기를 주고받으며 풍요로운 미래를 꿈꾼다.

둘째 마당은 봄의 낮에서 밤까지의 시간이다. 아기장수가 태어났고 배고픔에 울며 보챈다. 개똥어미가 도토리묵을 가지고 들어와 아내에게 용마의 울음소리와 아기장수에 대한 얘기를 나눈다. 남편이 들어와 포졸들이 용마를 잡으러 산으로 갔다고 말한다. 아들을 찾는 노파가 들어와 물을 얻어 마시고 나간다. 삶의 현실이 적나라하게 보여 지며 긴장이 고조된다.

셋째 마당의 극적 시간은 노을이 지는 시간에서 밤에 이르는 시간이다. 아내와 개똥어멈은 밭을 갈고 들어온다. 포졸들과 마을사내들은 아직도 용마를 잡으러 다니는 중이다. 극에서는 담장 넘어보기의 기법으로 오막살이가 가까이 포졸들이 온 것을 알린다. 개똥어멈이 집으로 돌아가면 아내는 기척을 느껴 방을 둘러보는데 아기가 또박또박 걸어 다니며 ‘못 참겠다’ 는 말을 반복한다. 남편이 용마를 잡으려다 허탕을 치고 들어온다. 이때 포졸들이 노래 소리가 들려오며 오막살이의 내부공간을 조여 든다. 남편은 내일이면 마을마다 뒤져 장수를 찾아낸다는 이야기를 아내에게 전한다. 순간 방에서 기척이 들리며 문고리를 잡아당기는 소리가 들린다. 남편은 아내가 뚫어준 문구멍으로 방안을 들여다보고는 기겁을 한다. 덜컹거리는 문고리 소리와

숨을 죄여오듯 한 바람소리와 다람쥐의 기척에도, 구름의 변화에도 민감한 반응을 나타낸다. 내일이면 마을마다 뒤져 장수를 찾아낸다는 극적인 전제는 아기장수의 생명이 오늘로 마감함을 명시한다. 결국 핏빛 같은 노을이 보랏빛으로 바뀌며 어둠이 내리자 남편은 “내말”이라 외치는 아기장수를 씨앗 부대로 눌러 죽이며 극의 정점을 이룬다. 여기서 줄다리기처럼 팽팽하던 긴장감이 폭발한다.

넷째 마당은 다음 날 새벽, 새소리가 들리는 화창한 봄날이다. 노파가 아들을 찾았다며 들어와 냇두리를 늘어놓고 자장가를 부르며 나간다. 아내는 목을 메어 죽는다. 아기장수가 용마를 데리고 다시 나타나 죽은 어머니와 죽으려는 아버지를 불러 말에 함께 태우고 하늘로 올라가며 포졸들과 마을 사람들에게 진달래꽃의 축복을 내려준다. 아기장수는 자신의 죽음에 대해 복수가 아닌 축복을 내려줌으로서 희생의 모티브를 보여주고 있는 것이다. 그러기에 더더욱 아기장수와 부부의 승천은 관객들에게 현실적이라기보다 죽음의 승화된 표현, 혹은 환상적 장면으로 남는다. 이러한 결말은 독자와 관객의 상상으로 채워지는 여백의 이미지이며, 아기장수의 천상으로 귀환이라는 신화적 원형을 보여준다.

원래의 아기장수설화를 가지고 희곡화함에 있어 큰 차이점으로 소금장사와 노파의 이야기가 작품 전, 후반에 깔려있음을 알 수 있다. 이것은 평범한 인물설정에도 불구하고 그들이 가지고 있는 극한의 상황으로 인해 주인공인 아버지를 압박하는 대립자의 역할을 수행하고 있는 것이다. 또한 노파의 서사는 나라의 혼돈스러운 상황을 말하며 작품전체를 감싸고 있는 큰 덩어리의 무게감으로 다가온다. 하지만 작품 안에서는 노파만 등장하며 몇 줄 안 되는 대사를 한다. 그러나 또 하나의 이야기가 작지만 큰 서사로 자리 잡고 있기 때문에 희곡 <옛날 옛적에 휘어이 휘어이>는 ‘액자식 구성’의 형식으로 볼 수 있다. 액자형식은 극 속에 극을 개입시키는 형태의 극 구조이며 극 안에 또 하나의 극이 존재하는 것인데 이러한 극은 밖의 극과 긴밀한 연관성을 가질 수도 있고 아예 다른 효과를 노리는 측면으로 사용될 수도 있다. 극중극의 형태를 그림으로, 그것을 둘러싸고 있는 전체의 극을 액자에 비유하여 액자식이라 불리 운다. 이러한 형식은 새로운 극의 환기를 일

으키거나 유기적인 긴밀감을 사용하기에 적합 할 수 있다. <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 할미의 등장으로 극적긴장감이 고조에 다다른다. 할미의 대사 에서 또 다른 하나의 세계를 만날 수 있으며 그것은 작품의 이야기에 또 다른 이야기가 중첩되며 긴박한 압박감을 주는 역할을 한다.

또한 ‘아기장수 설화’ 를 수용한 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 16. 희생의 플롯으로 보여 진다. 희생과 결부되어 부활하여 승천하는 승천담이 부가되어 있기는 하지만 전체적인 구조는 희생의 플롯이 부각되어 있다. 희생의 플롯은 희생동기 부여 - 도덕적 난관 - 희생의 3단계 구조로 이루어지며 희생의 개념은 보통 특별한 언약의 관계를 맺기 위해 인간이 신에게 드린 제물을 의미한다. 희생은 항상 커다란 개인적 희생과 함께 찾아온다. 등장 인물이 목숨을 바칠 수도 있다. 또는 심각한 심리변화로 대가를 치를 수도 있다. 일반적으로 주인공들은 올바른 일을 하다가 좌절된다.¹¹⁹⁾ 작가 최인훈도 이 희곡은 ‘예수의 생애’ 와 같은 상징구조를 하고 있다고 밝힌바 있다. 예수의 생애도 인간을 위한 자기희생으로 볼 수 있다. 또한 ‘애기’ 는 태어나자마자 걷고 말을 하는 초인간적인 ‘로망스형’ 인물이며 그 이면에 깔려있는 사상은 홍익의 이념을 주제의식으로 내포하고 있다.

이러한 측면을 기점으로 본고에서 논의한 거시적 희곡화 방법에 의한 분석으로 보면 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 희생의 플롯과 액자식 구성을 가진 ‘로망스형’ 에 해당한다. 서사구조를 보면, 일단 작가가 명시한 구조는 네 마당으로 구분되어 있다. 이것은 기-승-전-결의 형식으로 이루어져 있지만 신화서사의 원형으로 본다면 출발(기-승), 입문(전), 귀환(결)의 단계로 나누어 볼 수 있다.

<옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 기능적 서사의 순차구조는 출발(기-승), 입문(전), 귀환(결)이라 볼 수 있는데 이것을 거시적 희곡화 방법의 12 단계 여정으로 분석하여 보면, <출발> - 1.일상세계, 탄생 3.누설 4.중개 5.대항개시 <입문> - 6.시험 7.심연의 접근 8.투쟁 9.해소 <귀환> - 10.귀환 11.부활 12.홍익, 귀환으로 분석되어진다. 즉, <옛날 옛적 휘어이 휘이>는 ‘로망스형-16.희생-르.액자식’ 형으로 볼 수 있다.

119) 로널드. B. 토비아스, 앞의 책, 307쪽.

<표10> <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 서사구조

<출발, 분리>	<입문, 시련>	<귀 환>
<p>(첫째마당)</p> <p>1. 가난한 평민 부부, 아내는 태중에 있고 극심한 흉년으로 도적떼가 들끓지만 부부는 희망의 끈을 놓지 않는다.(일상세계)</p> <p>(둘째 마당)</p> <p>2. 아내가 아기를 낳았으나 가난한 가정형편에 젖이 마른다.(탄생)</p> <p>3. 용마 우는 소리가 나자 아기장수가 태어났다는 소문이 나돈다.(누설)</p> <p>4. 개똥어머니 용마의 울음과 떠도는 소문을 이야기한다.(중개)</p> <p>5. 남편이 들어와 포졸들이 용마를 잡으러 산으로 갔다고 말한다.(대항개시)</p>	<p>(셋째마당)</p> <p>6. 포졸들과 남편을 동반한 마을사람들이 용마를 잡으러 다닌다.(시험)</p> <p>7. 아내가 걸어다니며 말을 하는 아기장수를 발견한다.(심연의 접근)</p> <p>8. 용마 우는 소리를 듣고 아기장수가 문고리를 세차게 흔든다.(투쟁)</p> <p>9. 간곡히 만류하는 아내를 뿌리치고 남편이 자루로 아이를 눌러 죽인다.(해소)</p>	<p>(넷째 마당)</p> <p>10. 아내는 목을 매어죽고 남편도 따라 죽으려 한다.(귀환)</p> <p>11. 아기장수가 다시 살아나서 용마를 타고 부모를 부른다.(부활)</p> <p>12. 아기장수 가족은 사람들에게 꽃을 내려주며 승천한다.(홍익, 귀환)</p>

Ⅵ. ‘거시적 희곡화 방법론’에 의한 희곡화

1. 음악극 <자청비의 노래> 희곡화

1.1 무속신화 세경분풀이

1.1.1 무속신화와 신화의 연관성

현재 학계에서 연극의 기원이나 희곡의 기원을 논의하면서 거의 모두 서양의 의식인 디오니소스에 대한 감사축제에서 연극이나 희곡이 비롯되었다고 주장하고 있다. 그러나 굳이 서양에서 찾지 않고 우리 자체에서 찾다고 할지라도 충분한 전통과 맥락이 있다. 그것은 바로 서사무가라고 불리어지고 있는 무속신화이다. 무속신화는 곳에서 연행된다. 우리의 제의인 굿도 서양의 디오니소스제에 대한 축제의 성격을 포함한다.¹²⁰⁾ 즉, 무속신화 또한 디오니소스처럼 고대인들의 사고방식이나 삶의 방법, 신과 인간과의 관계 등 다양한 면모가 융해되어 있는 연극, 희곡의 원형이라는 것이다. 무의(巫儀)는 그대로 연극이며 무가(巫歌)는 바로 희곡이기 때문이다. 그러한 의미로 연극, 희곡의 기원이 적어도 동양권에서는 곧 무의와 무가에 있었음을 추정할 수 있다.¹²¹⁾ 동서양의 신화의 기원을 따로 구분하여 연구하지 않더라도 ‘신화는 태초의 우주 만물에 대한 생성원리와 섭리를 담고 있는 신성한 이야기’라는 보편적인 논제만으로도 서양의 신화와 동양의 신화는 그 접점을 찾기에 충분하다. 신성한 이야기라는 것은 절대적 권위와 경이로움의 경지에서 이루어진, 오늘 날의 과학보다도 더욱 진지하게 세계를 설명하는 원리이고 방식 이었던 것이다. 그리스 어원인 뮈토스(mythos)는 ‘권위 있는 말’, ‘이야기’, 또는 ‘플롯’을 뜻한다. 우리나라의 신화(神話) 또한 우주의 기원, 신이나 초자연적인 존재의 사적(事績)을 다루는 이야기로 풀이된

120) 실제로 제주도 무형문화재13호인 제주 큰 굿은 ‘두이레 열나홀 굿’이라 불리며 기간, 규모면에서 가장 큰굿의 연희행사이며 축제이다.

121) 박성석, 「한국무가의 희곡적 연구」 충남대 박사학위, 1991, 120쪽, 참고.

다. 돌만의 어원을 보더라도 신화는 신들의 이야기임에는 틀림이 없다. 그러한 신들의 이야기가 서양권에서는 그리스 신화를 모태로 축제에 의해 연극적인 기틀을 마련하게 되었고 우리나라의 경우엔 건국신화와 무속신화로 나뉘어지며 건국신화는 문헌서적으로 무속신화는 제의, 즉 굿판에서 서사무가로 연행되어진 것이다.

이러한 서양권의 신화와 무속신화의 공통점을 찾아보면 첫째로, 이야기 또는 플롯을 가진 서사적 구조이며 시작과 중간과 끝이 있다. 예를 들어 그리스의 신 제우스 자체는 신화가 아니고 그의 업적을 다루는 플롯화된 이야기가 신화라는 의미이며 우리나라의 바리데기신화를 보더라도 시작과 중간 끝이 분명한 이야기로 구성되어있다. 둘째는 이야기로서의 신화에는 플롯과 더불어 등장인물이 존재한다. 신화의 등장인물은 남신, 여신, 다른 초자연적 존재들뿐 아니라 인간, 그리고 인간처럼 말하고 행동하는 동물들까지 포함한다 셋째로, 신화는 다른 이야기들과 마찬가지로 시간과 공간의 배경을 지닌다. 신화의 시간은 아주 먼 옛날 혹은 인간의 연대기 밖에 있는 모호한 시간이며 사건이 일어나는 공간은 우리가 알 수 있는 공간인 경우도 있고, 아무도 가본 적 없는 지하의 세계나, 실제로 존재하지만 신화에서는 신들의 거주지라는 비현실적 공간으로 변신하는 올림포스 산 혹은 자칭 비 신화의 주천강처럼 모호한 공간인 경우도 있다.¹²²⁾

이러한 동서양의 신화는 그 자체가 위기의 순간에 사회구성원들에게 모범과 위안이 되는 행위 양식을 알려준다. 그리고 과거와의 연계성을 유지하며 다음세대까지도 그 영향력을 미치며 내려오는 것이다. 또한 신화는 전승자는 있어도 저자는 없다. 물론 수많은 비극작가들이 그리스 신화에 대한 희곡을 쓰기는 했으나 그것은 어디까지나 전설들을 이야기화 한 것에 지나지 않는다. 무속신화도 마찬가지로 무당에 의해 전승되어 내려오지만 그 저자에 대해서는 알 수 없다. 그러기에 대부분 구전되어 내려오며 이야기 자체가 많은 변화를 겪게 된다. 즉, 이야기의 서술자적인 측면에 따라 강조와 삭제를 겪으며 달라진다는 것이다. 그것은 관객의 수용적인 면들을 고려하는 희곡의 본질과도 상통한다.

122) 정재서, 전수용, 송기정, 『신화적 상상력과 문화』, 이화여자대학교출판부, 2008, 13쪽, 참조.

1.1.2 무속신화의 특성

무가는 굿판에서 무당이 신을 향해 제의인 굿을 바칠 때 구송(口誦)하는 신가(神歌)를 가르키며¹²³⁾ 그중에서도 서사무가를 무속신화라고 부른다. 무가는 고대적 제의의 전통이 국가적인 연행에서 사라진 뒤 무속신앙을 기반으로 하여 내려왔으며 우주의 탄생에서부터 인간이 무수한 고초를 겪고 신으로 좌정되는 과정, 사후세계에 대한 이야기 까지 광범위한 세계를 다루고 있는 구비서사시이다.

무가는 그 성격상의 특징으로 나누어 볼 때 서정무가(抒情巫歌), 교술무가(敎術巫歌), 서사무가(敍事巫歌), 희곡무가(戲曲巫歌) 등으로 구분된다. 서정무가는 인간의 감정을 진솔곡진하게 표현한 무가이고, 교술무가는 어떤 사물에 대한 묘사나 설명, 또는 그 본질을 알려주는 무가이다. 서사무가는 하나의 완전한 이야기 구조를 갖추고 각 거리별로 모셔지는 신들의 내력담을 이야기하는 무가를 말하며, 희곡무가는 그 형식이 대화체로 희곡과 같은 구성을 가지고 있는 무가를 말한다.¹²⁴⁾

이중에서도 특히, 서사무가를 무속신화라고 부른다. 무속신화는 이야기의 구조가 인간의 내력으로부터 신으로 좌정되는 내력담으로 짜임새 있게 이루어져 있으며 제의적 소통과정에서 발신자는 무당이며, 메시지는 신들의 이야기이고, 수신자는 제의 참여자들이다. 무속신화는 무속의 세계에서 존재하는 신들이 다양한 만큼 그 수 역시 많다. 죽은 사람의 영혼을 담당하는 신이 있는가하면, 집터를 수호하는 신이 있으며, 생산을 관장하는 신이 있고, 농사와 관련된 신도 있다. 또한 무속신화는 구술되어 연행되기 때문에 불완전한 전승형태를 보인다. 또한 동일한 무속신화라 하더라도 구연자와 지역, 상황에 따라 서로 차이가 나기도한다. 전국적인 분포를 보여주는 무속신화가 있는 반면, 특정지역에서만 전승되는 무속신화도 있다.

무속신화는 여러 가지 의미를 내포하고 있는데 서사성을 가진 작품이라는 사실과 굿에서 불러진다는 사실, 노래라는 사실 등의 개념들이 종합되어

123) 홍태환, 『한국서사무가 연구』, 민속원, 2002, 3쪽.

124) 김상환, 「서사무가 연구 -사생관을 중심으로」, 세종대 석사논문, 1990, 3쪽.

서사무가라는 명칭을 형성시키고 있는 것이다. 무속신화가 본질적으로 서사물이라는 점은 그것이 신의 내력을 풀이하는 과정에서 형성된 것으로 볼 때 그것이 갖고 있는 서사성은 소설과 비교해도 결코 손색이 없으며 무속신화는 연극의 대본으로도 기능하고 있는 것이어서 무속신화의 원시적 성격(始原的 性格)을 탈춤이나 광대극 등의 연극적 유형과도 긴밀한 관계를 형성하고 있는 것으로 파악된다. 또한, 무속신화는 노래로 불려지기도 하고 구연되기도 하기 때문에 판소리와의 관계도 깊이 있게 잠재해 있다. 무속신화 속의 여러 삽입가요는 민요를 포함한 다양한 노래 형태를 가지고 있으며 경우에 따라 시가(詩歌)가 등장하는 경우도 있어서 서사무가와 가요, 시가 등의 관계를 짐작하게 해준다. 무속신화의 성격은 한마디로 총체적이라고 규정될 수 밖에 없다.¹²⁵⁾

또한 이러한 무속신화는 신의 근본을 해설하고 그 내력을 풀어낸다하여 본풀이라고도 한다. 본풀이는 태동형, 기원형, 기본형, 성장형, 완성형, 설화형등 여섯 개의 단계를 가지고 있는 것으로 분석된다. 무속신화의 원초적인 형태인 태동형 본풀이는 초자연적인 영격(靈格)을 대상으로 하여 꿇자(跪坐)나 합장(合掌) 초보적인 동작과 단순한 축도의 사설이었음을 추측하기에 어렵지 않다. 이것이 약간 발전된 형태인 기원형 본풀이는 아직 스토리가 형성되지는 않았으나 신화로 이루어질 요소들이 거의 갖추어져 가고 있다. 이 기원형 본풀이의 각개 요소가 성장하여 스토리가 있는 무속신화로 발전한 것이 기본형이다. 여기에 몇 개의 설화요소가 삽입되었으며 조화되어 정연한 이야기로 성장된 것이 성장형 본풀이이다. 이 단계는 잘 짜여진 설화문학이기도 하며 예술성이 조금씩 나타나기 시작한다. 이것은 다시 성장하고 발전하여 본풀이의 기본요소가 뒤로 숨어버리고 이들이 예술적인 설화까지 성장했으나 아직은 종교제의와 분리하여 생각할 수 없는 것이 완성형이다. 이 형태는 말하자면 성성적(聖性的)인 신화에서 속성적(俗性的)인 것으로 넘어가는 중간단계의 것이며, 이것들이 곧 일반신본풀이인 것이다. 이 완성형은 다시 더욱 발전하여 문예적 기능을 담당하는 단계에까지 성장하는데 이것이 곧 설화형본풀이이다. 여기에 이르면 종교적 색채는 거의 전면에서 나타

125) 박성석, 앞의 책, 135쪽 참조.

나지 않고 민간설화의 오락적 기능만이 남아 있게 되는, 가장 성장된 면모를 보여주고 있다.¹²⁶⁾ 이러한 무속신화는 몇 가지 특성을 가진다.

첫째, 무속신화는 신성성(神性性)을 전제로 한다. 무가자체가 일상적인 상황에서 구송되는 경우는 거의 없다. 굿판에서 무당이 신에게 인간의 기원을 전달할 때 주로 구송되는 무가는 굿판의 특성상 신성성을 가질 수밖에 없는 것이다.

둘째, 무속신화는 전승 담당층이 특수하다. 일반 사람들이 무속신화의 전승에 관여하는 것은 무가를 듣는 청중으로서 만이다. 무가는 특별한 교육이나 강신 체험을 가진 무당들만이 구송할 수 있는 것으로 구비문학의 여러 갈래와 비교해 보면 가장 이질적인 성격을 가지고 있다. 판소리가 특별한 사람들만이 구송할 수 있다는 점에서 무가와 상통하는 점이 있지만, 판소리는 교육을 통해서 습득할 수 있기 때문에 강신체험을 가진 사람들이 전승하는 무가와 구별되는 점이 있다.

셋째, 무속신화는 다른 구비 전승의 갈래에 비해서는 전승에 있어서 보수성이 강하다. 설화와 민요는 구연하거나 가창하는 사람에 따라서 변이가 발생할 수 있으나 무가는 변이가 자유롭게 발생하지 않는다. 또한 지역에 따른 변이 양상은 보여주지만, 개인 무당에 따른 변이 양상은 그리 심하지 않아서 세부적인 차이만을 보여줄 뿐이다.

넷째, 무속신화는 현재도 살아 있는 신화로 전승된다. 건국 신화가 현재는 신성성이 사라진 화석신화로만 존재하고 있는데 비하여 무속신화는 굿판에서 신성하다고 믿는 사람들을 대상으로 전승되고 있다

다섯째, 무속신화는 우주의 근원으로부터 인간의 근원 탐구와 이상세계 건설을 설계하는 내용이어서 인간 존재에 대한 궁극적인 질문을 제시한다. 이런 점은 인간의 존재 문제를 구명하려는 심각한 내용이다.¹²⁷⁾

이러한 특성으로 본 무속신화는 무당에 의해 무속에서만 구연되는 전승 제한과 신성성, 주술성등을 기본 속성으로 하나, 후대에 첨가된 민간 연희적 속성, 즉 놀이로서의 기능도 지닌다. 여기에는 굿의 세속적 연희성과 더불어 무속적 세계관과 신관(神觀)의 특징이 관련된다. 무속적 사고에서는

126) 현용준, 「무속신화 본풀이의 형성」, 국어국문학 제26호 1963, 16쪽.

127) 김태곤 외, 『우리 민속 문학의 이해』, 개문사, 1980, 130쪽 참조.

선계(仙界), 불계(佛界)나 저승이 사람이 살고 있는 세계의 수평적 연장 저편에 존재하며, 신, 귀신, 잡귀 등의 존재들도 보통사람과 비슷한 감정 및 욕망을 지닌 것으로 인식된다. 따라서 서사무가의 주인공이 겪는 고난과 그 해결 방식은 현실적 경험의 차원을 넘어서는 것이면서도 세부적 전개 양상은 매우 인간적이다.¹²⁸⁾

하지만 무속신화는 무속의 다양한 신격들의 유래를 제의에서 이야기로 전해진다. 신화 속에 등장하는 신들은 비신격의 존재가 특정한 과정을 거쳐서 신격으로 확정되어 우주를 창조하고 새로운 자연 질서를 만들어낸다. 그리고 그런 신직과 신능을 행사하는 것을 제의의 주재자인 무당에 의해서 구술되어 전승되는 구비서사물이다.

또한, 건국신화에서는 주인공의 탄생이나 지상 세계의 출현이 가장 먼저 기술됨에 반해서, 무속신화에서는 주인공의 탄생 부분이 생략되거나 간략하게 처리되는 경우가 흔하다. 이는 건국신화가 주인공의 자질이 서사에서 가장 중요한 출발점이 됨에 반해, 무속신화에서는 인물의 태생적 자질이 건국신화에 비해서 덜 중요하다는 것을 암시한다. 오히려 무속신화에서는 인물이 어떤 행위를 행하는가에 초점이 더 맞추어진다고 할 수 있다. 건국신화에서는 왕으로 즉위한 후에도 이야기가 끝나지 않고 다른 사건들이 첨가되기도 하지만, 무속신화는 신으로 좌정하기까지의 과정이 서술되고 이야기를 끝맺는다는 점이다.

대부분의 무속신화의 주인공들은 최초의 존재 양상이 신격으로 설정되지 않는다. 특히 시련을 겪는 주인공의 경우는 모두 그러하다 다시 말해서 인간적인 존재로 등장하는데, 이런 주인공들의 서사 속의 행위들 역시 인간적 차원으로 이해되고 해석된다. 무속신화의 인물들은 대부분 동일한 과업을 성취한다. 특히 주인공들의 활약이나 희생으로 가정이 재결합되거나 완성된다.¹²⁹⁾ 그 후, 인간적 존재들은 신직을 부여 받고 인간에서 신으로 변신하게 된다. 이렇게 인간에서 신으로 변신하지만 여전히 인간 세계에서 자신의 역할을 수행해 나가는 것이 대부분이다. 즉, 무속신화의 인물들은 인간의 이야기이면서 동시에 신의 이야기이다.

128) 김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986, 75-76쪽,

129) 오세정, 앞의 책, 51쪽, 136-137쪽, 참조.

무속신화는 공간적 구성 원리에 따라 인물들의 행위나 사건들이 겹쳐져 있다. 또한 무속신화의 서사 전개는 애초의 문제 상황에서 시작해서, 최종적인 사건의 마무리가 최초의 상황으로 되돌아와서 그 운제를 극복한다는 것으로 종결된다. 그러므로 무속신화의 구성은 최초의 문제 상황에서 시작해서 시련을 극복하고 과업을 성취함으로써 결핍된 요소나 재앙의 요소를 제거하고 원상 복귀하는 순환인 구성임을 알 수 있다. 무속신화는 중심인물의 공간 이동을 중심으로 서사가 진행되는데, 특히 신격을 획득하는 존재는 세속 공간에서 신성 공간으로의 이동을 통해서 특정한 과업을 성취하고 자격을 획득하게 된다.

무속신화가 소통되는 제의에서는 특정 메시지의 내용 자체가 중요한 것이 아니라 제의 참여자들이 제의의 메시지와 동일한 상황에 놓이느냐가 중요하다. 무속신화가 인간의 이야기이면서 신의 이야기이듯 신과 인간은 서로 교섭하며 신으로 변신한 인간들의 행위와 상황이 현재의 인간들과 동일시됨으로써 제의 속 소통이 이루어진다. 무속신화 메시지가 특정한 문헌에 기록되지 않는 것은 무속제의의 소통 방식이 바로 이러한 동일시를 추구하기 때문이며, 메시지 자체에 관심이 아닌 동일시의 현재적 방식, 즉 제의에 참여하기 그 자체에 의미가 있기 때문이다.¹³⁰⁾

1.1.3 제주신화 ‘세경본풀이’

제주도에는 세 가지 본풀이가 있다. 일반신본풀이, 당신본풀이, 조상신본풀이가 그것이다 세 가지 본풀이는 각기 다른 무속적 제의에서 불려지고 서사시의 길이 또한 일정하지 않다. 일반신본풀이란 일반적인 자연사상이나 인문사상을 차지하고 있는 신들의 이야기요, 당신본풀이란 부락수호신인 당신들의 내력담이며, 조상신본풀이란 한 집안 또는 한 씨족의 수호신에 관한 이야기이다. 어느 것이나 본풀이는 굿을 할 때 심방들에 의하여 노래 불려진다.¹³¹⁾

130) 오세정, 앞의 책, 139-140쪽, 참조.

131) 현용훈, 『제주도무속자료사전』, 신구문화사, 1980. 875쪽.

당신본풀이는 단형서사시이고 항시 마을의 곳에서 진행되는 서사시이다. 당신본풀이는 마을의 수호신이 어떻게 신으로 받들여지는가 그 내력을 구연하는 서사시이다. 당신본풀이는 주변의 환경과 마을을 무대로 하면서 멀리 바다까지 세계로 삼는 원시서사시 내지 고대서사시의 뚜렷한 증후를 보여준다. 철저하게 마을의 환경에 근거하면서 주인공이 신이기도 하고 영웅이기도 하는 세계에서 유례를 찾기 힘든 서사시라고 하겠다. 일반신본풀이와 조상신본풀이는 장형서사시이다. 일반신본풀이는 여러 가지 제전에서 불려지며, 조상신본풀이에서는 조상신령이 어떻게 자리를 잡게 되었는가 집안의 특정한 날에 부르는 서사시이다. 두 서사시에서는 각기 주인공이 신이기도 하고 영웅이기도 하고 범인이기도 해서 다면적인 성격을 지니고 있다. 그런데 범인의 속성이 짙게 나타나 있어서 일부 서사시를 제외하고는 특정하게 범인서사시의 성격을 지니고 있다고 해도 지나친 말이 아니다.

제주도의 세 가지 본풀이는 서사시의 분화 과정과 역사적 변천을 추측하게 하는 특별한 것이라 하겠다. 제주도의 본풀이와 본토의 본풀이가 만나는 공통적 소재의 공유는 제주도의 경우에 일반신본풀이로 한정된다. 제주도에만 있는 특이한 자료는 당신본풀이와 조상신본풀이 이다.¹³²⁾

일반신본풀이의 무가내용은 오랫동안 왕성한 생명력을 보이며 전승되어 온 문학이다. 건국신화, 성씨시조신화, 마을신화 등이 기록만 남긴 채 신화로서의 모습을 보여주지 못하고 소멸되어갔지만 무가는 살아있는 신화로 아직도 왕성하게 고티에서 구송되고 있으며 무가를 구송하는 무당에 의해 그 사설은 더욱 다양한 양상으로 전승되고 있다. 현재도 각지에서 고티가 행해지고 있으며 이에 따라 고티에서 주요한 위치를 차지하는 무가 또한 생명력을 가지고 연행되고 있다.¹³³⁾

세경본풀이는 유일하게 제주도 큰 고티에서 일반신본풀이 연행 중에 농경신에 대한 제의에서 불려지고 있는 신화이다. 본풀이는 무속의례의 하나인 고티의례 중에서 신의 근본을 해설하고 신의 내력을 풀어낸다고 해서 본풀이라 불리 운다. 세경본풀이는 세경신 곧 상세경인 문도령, 자청비의 남편에 대한 내력과 신화의 주인공인 자청비인 중세경, 또한 자청비의 종이었던

132) 박성석, 앞의 책, 190쪽.

133) 홍태한, 앞의 책, 177쪽.

정수남인 목축신 하세경에 대한 풀이인 것이다. 그 중에서도 자청비라는 중세경이 주된 역할을 담당하기 때문에 자청비 신화로 일컬어지기도 한다. 자청비 신화는 일반적으로 큰굿 속에서 풍요기원을 위한 제차에서 치러지며, 풍농을 위한 ‘맹감’ 이나 혹은 풍어를 기원하는 요왕맞이, 영등굿, 혹은 우마 증식을 위한 마블림제 등과 같은 당곳에서도 불려진다.

물론, 세 명의 세경신 중 가장 중요한 신은 여신인 중세경 자청비다. 이 신은 하늘에서 공업을 세우고 이 공으로 ‘열두시만국’ 과 ‘오곡종자’ 와 ‘메밀씨’ 를 얻어와 우리에게 주고, 남에게 먹을 것을 나누어 주는 선한 일을 하는 사람에게는 풍농을 가져다주는 신이다. 오곡종자와 메밀씨를 전한다는 점에서 보면, 이 신은 우리 민족의 농경기원신이라 할 수 있는데, 이 신이 제의에서 숭앙되는 것은 이러한 공업과 신직에 기인하는 것이다. 이 신화는 농경신에 대한 제의속에서 불려지는 것이면서 우리민족의 농경기원을 알린다는 점에서 중요성을 갖고 있다.¹³⁴⁾

또한, ‘세경본풀이’ 는 농경신의 내력을 풀이하는 무가로는 우리나라에서는 유일하게 전승되고 있는 농경기원신화이기도 하다. 자청비가 문도령과의 사랑을 완성하는 과정과 세경신-농경신으로 좌정하게 되는 경위를 매우 드라마틱하게 이야기하고 있는 이 작품은 서사 무가 중에 가장 뛰어난 작품이라는 평가¹³⁵⁾를 받고 있다. 일반인들에게는 ‘자청비설화’ 로 익숙한 ‘세경본풀이’ 의 원설화는 다음과 같다.

김진국 부부는 절에 불공을 들여 딸을 얻고 이름을 자청비라고 한다. 자청비가 십 오세에 넷가로 빨래를 갔다가 공부 하러가는 하늘옥황 문도령을 만난다. 자청비는 남장을 하고 문도령을 따라 함께 동문수학을 한다. 삼년 공부를 마친 자청비는 문도령에게 자신이 여자임을 알리는 편지를 남기고 집으로 돌아온다. 뒤쫓아 온 문도령과 삼 개월을 함께 보내고 문도령이 하늘 옥황으로 올라간다. 문도령이 하늘나라로 돌아간 뒤 자청비 집의 하인인 정수남아 우마(牛馬)를 잡아먹는 일이 발생한다. 정수남아 이로 인해 혼이 날까봐 계락을 꾸며 자청비를 유인하여 겁탈하려고 한다 자청비가 정수남

134) 이수자, 「백중의 기원과 성격: 농경기원신화 세경본풀이와의 상관성을 중심으로」, 한국민속학, 제25집 (1993.11), 181-182쪽, 282쪽 참고.

135) 조동일, 『동아시아 구비서사시의 양상과 변천』, 문학과지성사. 1997. 109쪽.

을 죽인다. 이 일로 자청비는 집에서 쫓겨난다. 자청비가 서천꽃밭에서 부영새를 잡아주는 공을 세우고, 황새곤간의 사위가 된다(황새곤간은 자청비의 남장 복색만 보고 그녀를 남자로 안다). 자청비가 생명꽃을 얻어와 정수남을 살린다. 사람을 죽이고 살리고 하는 괴이하다며 부모가 자청비를 다시 쫓아낸다. 자청비가 생명꽃을 얻어와 정수남을 살린다. 사람을 죽이고 살리고 하는 괴이하다며 부모가 자청비를 다시 쫓아낸다. 청태국할망의 수양딸이 된 자청비는 청태국할망의 집에 찾아오기로 한 문도령을 잘 대접하지 못한 일로 인해 쫓겨난다. 자청비가 선녀들을 도와주고 하늘나라로 올라간다 자청비가 하늘나라에서 부여한 시험을 통과한 뒤 문도령과 결혼한다. 하늘나라 선비들이 자청비를 보쌌하기 위해 문도령을 죽인다 자청비가 서천꽃밭에서 환생꽃을 가져와 문도령을 살린다. 하늘나라에 변란이 일어나자 자청비가 서천꽃밭에서 가져온 멸망꽃으로 난을 진압한다(이때 자청비는 남장을 한다). 자청비가 열두시만국과 오곡 씨를 얻어 문도령과 함께 지상으로 내려와 농경을 관장하는 신이 된다.¹³⁶⁾

모티프

희생과 회복

딸보다 종이 귀한 아버지, 좋아한다면 강탈해도 좋다는 남성, 가정을 지키지 못하고 약속도 저 버리는 남편으로 인해 깨어진 부모와 자식 간의 관계, 남성과 여성 간의 관계를 회복시키는 역할을 한다. 이는 역으로 부모와 자식, 남성과 여성 간의 가족 혈연적 위계와 성적 차별의 사회를 비판하는 것이기도 하다. 그러나 자청비의 관계 회복의 방식은 잘못을 저지른 개인을 벌하거나 사회를 뒤엎는 방식이 아니라 희생하고 용서하는 방식을 통해 인정하며 나아가 온전해 지도록 회복하는 방식이다. <세경본풀이>의 세계는 세계를 구성하는 주체들 간에 상실된 연관성을 회복시키고 상호관계의 균형을 회복하여 순수한 시작의 상태, 비릇됨의 상태로 되돌려 현실 세계에서 양립 불가능하다고 여겨지는 것들이 조화롭게 공생¹³⁷⁾하는 세계이다.¹³⁸⁾

136) 최원오, 「한국 무속신화의 문화콘텐츠 활용방안 점검 : 스토리 창작을 위한 신화소 추출과 분류 및 활용방안을 중심으로」, 한국문화회, 제46집, 2007, 229-268쪽.

137) 나카자와 신이지, 김옥희 역 『신화. 인류 최고의 철학』, 동아시아, 2005, 30쪽.

곡물

하늘이 살고 땅이 살아야 세상의 수많은 농작물들이 살아날 수 있는 것이니, 그 되살림은 농경신 신직과 정합적으로 맞아 떨어지는 서사 과정이 된다. 만약 자청비가 문도령 사이에서 자식을 출산했거나 또는 정수남 사이에서 자식을 출산했다면 그것은 하늘이나 땅 한쪽과의 관계만을 선택하는 결과가 될 수 있다. 하늘과 땅의 포괄적 균형이 깨질 수 있다는 것이다. <세경본풀이>는 그러한 전개 대신에 자청비가 문도령과 정수남을 함께 동반자로 삼아 움직이면서 농사를 돌본다는 설정을 함으로써 하늘과 땅 사이의 조화와 균형을 견지했던 것이라고 생각해 볼 수 있다. 또 다른 하나의 해석은 자청비가 제 몸으로 낳은 지식은 없으나 그에 준하는 수많은 자식들을 출산했다고 하는 것이다. 그 자식이 무엇인가 하면 바로 농작물들이다. 하늘을 기운을 받으면서 땅에서 솟아나 꽃을 피우고 열매를 맺는 농작물들이란 사람들에게 있어 자식에 비견할만한 고귀한 생명의 존재라 할 수 있다. 자청비는 그 고귀한 생명들을 제 자식으로 삼은 신령이라고 할 수 있다.¹³⁹⁾

화해

자청비와 정수남의 서사와 자청비와 문도령의 서사는, 인간과 땅의 서사와 인간과 하늘의 서사는 <세경본풀이>에서 놀라울 정도의 균형을 이룬다. 자청비가 죽은 문도령을 살리는 내용은 죽은 정수남을 살리는 내용과 정확하게 짝을 이룬다. 정수남을 살리는 것이 땅과의 화해와 합일을 표상하는 것이라면 문도령을 살리는 것은 하늘과의 화해와 합일을 상징하는 화소가 된다. 그 일련의 합일 과정을 통해 드디어 하늘과 땅의 신성은 자청비 안에서, 인간의 신성안에서 하나로 어우러지게 된다.¹⁴⁰⁾

138) 정인혁, 「세경본풀이의 세계관 재고: 중세경 자청비의 의미」, 한국고전여성문학연구, 제17집, 2008, 367쪽.

139) 신동훈, 「세경본풀이 서사와 삼세경 신직의 상관성 재론」, 비교민속학회, 제51집, 2013, 139쪽.

140) 신동훈, 앞의 책, 137쪽.

인물

자청비

정수남이 동물적 존재를 표상하고 문도령이 신적 존재를 표상한다고 할 때 그 사이에 놓여 있는 자청비가 신과 동물사이의 인간을 표상한다는 사실은 분명해진다. 한편으로 정수남의 상향적 욕망의 대상이 되면서 다른 한편으로 문도령을 향하여 상향적 욕망을 표출하는 그는 수성과 신성 사이에서 양자를 매개하는 위치에 있다. 그리고 그 자신 수성의 요소와 신성의 요소를 동시에 지닌 존재라고 볼 수가 있다. 그는 본능적 욕망의 존재이자 자기실현의 이상을 추구하는 존재이며, 관계 속에 얽혀 있는 존재이면서 그를 초월한 자유를 추구하는 존재다. 자청비의 서사는, 나아가 <세경본풀이>의 서사는 동물적 존재와 신적 존재 사이에 선 인간존재의 자기실현적 역정을 함축한다고 말할 수 있다. 문도령과 정수남, 그리고 자청비의 존재적 속성에 대한 또 하나의 해석은 그들이 각기 ‘천(天)-지(地)-인(人)’을 표상한다고 하는 것이다. 인간 존재를 표상하는 자청비를 사이에 두고 하늘을 표상하는 문도령과 땅을 표상하는 정수남이 위 아래로 연결된다고 하는 해석이다.¹⁴¹⁾

자청비는 풍요신, 생산신으로서의 지모(地母)로서의 역할, 풍요기원의 세경신화 속의 주인공으로서의 특징적 역할은 곡물의 생성의 기반이 될 수 있는 땅의 어머니로서의 모성성, 곧 지신적(地母神)이다. 흔히 남성을 하늘이라고 하고 여성은 땅이라고 한다. 이러한 만고불변의 관념을 자청비 신화에서는 잘 보여주고 있다. 신화상의 남성, 특히 문도령은 너무나도 무책임하고 능력이 없으며 지혜나 모든 면에서 자청비를 능가할 수가 없었다.

앞의 사건 전개에서도 보았지만 현대적 의미로서의 적극적인 여성상은 기존의 봉건적인 관념을 수용하고 그를 극복하는 데, 특히 남성 권위 사회에서 존재하던 기존의식을 인정하면서도 안주하거나 타협하지 않고, 여성의 식과 여성의 지위를 인정받기 위해 꾸준히 노력한다. 봉건사회의 기존관념을 뿌리치는 행위들이 종종 보이는데, 현대적인 여성들이 가질 수 있는 목적달성을 위해서는 집요하기까지 하다.

자청비는 신직을 성취하고 생산성의 능력을 인정받아, 풍요와 생명력의

141) 신동훈, 앞의 책, 126쪽.

상징으로 화할 수 있었다. 생산신과 지모신으로, 농경신으로서의 상징성은 제주의 여성들의 생산력과도 일치한다고 할 수 있겠다. 이러한 생산력은 여성이 노동 혹은 경제적인 능력을 지님으로 인해서 남성으로부터의 독립과 의지적으로 혹은 경제적으로 자립할 수가 있었다. 자청비 신화를 통해서 찾아 볼 수 있는 제주 여성은 단일한 삶을 거부하거나 시련에의 도전, 극복의 진취성과 그 용기는 여러 곳에 나타난다.¹⁴²⁾

문도령

문도령은 천신의 아들로 그 역시 하늘신이다. 하늘에서 땅으로 내려오는 문도령의 의도는 글공부를 하기 위함이다. 그런데 하늘신이 땅에 내려와 글공부를 한다는 것은 무엇을 뜻하는지 따져보면 그냥 글공부가 아님을 추측할 수 있다. 그는 땅 세상을 다스려볼 요량으로 글공부를 하러 온 것이라야 할 것이다. 그런 그를 알아본 것은 물론 자청비다. 그 또한 자청비를 통해 세상을 알고자했기에 지청비와 혼인까지 했으나 결국 이 세상을 떠나 하늘로 돌아온다. 문도령은 아무 얻음도 없이 하늘로 온 듯 보이지만 그는 자청비에게 신직의 길을 열어주고 온 것이다. 이런 문도령의 모습에 여러 신들의 모습이 겹친다. 문도령은 ‘감은장애기’ 이야기의 솟구이 총각 모습을 드러낸다 공간적 지위는 제석신의 속성을 닮았으나 실질적 능력은 ‘감은장애기’ 이야기의 마통이가 감은장애기의 복으로 부를 얻게 되는 것과 닮았다. 또한 문도령은 ‘바리데기’ 이야기의 무장승의 화소를 지니고 있다. 천상에서 자청비가 농경신의 신직을 얻어 땅으로 내려왔을 때 그는 상세경의 신직을 부여받아 자청비와 함께 따라온다. 남신이 아내의 땅으로 따라온 점은 ‘바리데기’ 이야기에서 무장승이 바리데기를 따라 예비대왕의 나라와 온 것과 같은 신화소의 기능이다.¹⁴³⁾

서사구조

142) 좌혜경, 「자청비, 문화적 여성영웅에 대한 이미지 ; 여성상과 성격을 중심으로」, 한국민속학회, 제30집, 1998, 190-197쪽.

143) 이영지, 「자청비와 문도령 이야기의 적층 양상」, 배달말학회, 제24호, 2008, 247-248쪽.

‘세경본풀이’를 기반으로 서사구조를 살펴보면 다음과 같다.

<출발, 분리>

- 1) 김진국 대감댁에 자녀가 없어 근심하다 동계나무장주사 중이 시주공양을 하면 자손을 본다는 말에 그 절에 시주하기로 약속한다.(부재)
- 2) 약속대로 시주를 가던 중 서계나무 배금사 중을 만나는 바람에 그곳에 시주공양을 하고 만다.
- 3) 동계나무상주사 중이 분노하여 김진국 대감에게 딸을 그 집 하녀 정수덕에게 아들을 접지한다. (탄생)
- 4) 김진국의 딸 자청비는 정수덕과 빨래를 간 곳에서 옥황의 문도령을 만난다.(중개)
- 5) 자청비는 문도령에게 자신을 오빠라 속여 남장을 하고 글공부를 따라나선다. (파견)

<입문, 시험>

- 6) 같은 해, 날, 시간에 태어난 자청비와 문도령은 삼 년 글공부를 마치고 집에 돌아간다. (두 왕국사이의 공간이동)
- 7) 자청비는 여자임을 밝히고 문도령과 사랑을 나눈 후 다시 만나기로 약속하고 문도령이 옥황으로 올라간다.(여행안내)
- 8) 정수남이 자청비의 말과 소 아홉을 먹어치우고 문도령을 만났다는 거짓말로 속인다(투쟁)
- 9) 정수남이 자청비를 속여 산으로 데려가 욱보이려하자 자청비가 정수남을 죽인다.(싸움)
- 10) 정수남을 죽인 죄로 쫓겨난 자청비는 사라대왕의 집에 우는 요망한 새를 없애 주고 그 집에 장검을 숨긴다.(닥인, 표시)
- 11) 사라대왕의 화초밭에 환생꽃을 구해 정수남을 살리지만 부모가 죄를 용서하지 않아 다시 집을 떠난다.(해소) (귀환), (구조)

<귀환>

- 12) 자청비는 옥황에게 지은 죄로 하강한 노파집(협력자)에 있는데 자신이 쓴 베를 보고 찾아 온 문도령을 바늘로 찌르는 실수를 범해 문도령과 노파의 버림을 받는다.(은밀한 도착)
- 13) 옥황에 죄를 지은 선녀를 도와주자(부당한 요구) 선녀가 천상의 문도령을 만나게 해준다.(해결)
- 14) 문도령과 부부가 되자 문도령의 정혼자가 자살을 하게 되고 그 때문에 시부모의 미움을 사게 된다.(난제)
- 15) 대국천자를 치러온 외적을 물리친 자청비(해결)가 다시 문도령과 만나게 되었으나 사라대왕의 딸이 시기하여 또 헤어지게 된다.(난제)
- 16) 자청비는 승전의 대가(해결)로 옥황상제로부터 인간세상의 농사신(부활)을 제수 받음(정수남과 더불어 오곡과 우마를 돌본다.¹⁴⁴)(신직부여)

위 구조를 정리하면 <출발> 부재로 인한 출생 - <입문> 사랑하는 연인과 결합, 왕국의 이동과 연단을 위한 시험과 수난 - <귀환> 신직(곡물신)의 부여인 3단계 구조로 신화구조가 구성되어있다.

이야기의 시작은 김진국 대감의 절실한 결핍과 부재의 인식으로부터 비롯한다. 아버지의 결핍은 새로운 세대의 부재이다. 거지처럼 가난하게 사는 집안에서 웃음소리가 끊이지 않는 것에 비해 부유하고 지위가 높음에도 불구하고 김진국 대감은 걱정이 떠날 날이 없다. 대감과 거지로 상징되는 상하층의 집단에서 공통적으로 최고의 가치관이 무엇인가 알 수 있는 대목이다. 아무리 현세적인 지위가 높다 한들 최고의 가치는 세대를 이을 후계자임을 알 수 있다.

이와 같은 사고는 원시부터 이어온 집단의 원형이라 할 수 있는데 고대인들은 자연의 운행과 인간을 같은 선상에 두고 신적 인간이 늙어 쇠약해지면 마침내 죽어가는 것을 피할 수 없다고 보고 그의 힘이 쇠약의 정조가 보이면 생명을 구할 수 없을 만큼 못 쓰게 되기 전에 그것을 활동적인 후계자에게 옮겨 놓아야 하는 것이다.¹⁴⁵

자청비와 문도령의 나이가 15세가 되던 시기에 길을 떠났다. 고대 부족국

144) 이영지, 앞의 책, 2008, 229쪽.

145) 프레이저, 『황금의 가지 上』, 김상일 역, 을유문화사, 1996, 341쪽.

가에서는 사춘기에 입문의례를 완수함으로써 부족사회의 일원이 되며 동시에 결혼할 권리를 갖는데 제의 동안에 소년(소녀)은 죽고 새로운 남자의 형태로 되살아나는 것으로 간주하였다. 이른 바 일시적인 죽음을 상징하는데 이는 동물에 의해 삼켜지는 것을 상징하는 행동들에 의해 유발되는데 그는 이 짐승의 뱃속에서 얼마간 머문 후에 되 뱉어 지는 것으로 즉, 되돌아오는 것으로 간주되었다.¹⁴⁶⁾

입문의례가 오늘날의 성인식에 해당한다면 성인이란 어른의 세계로 들어가기 위한 과정이며 이와 같은 과정은 제의에서는 상징적인 춤의 행위로 나타나지만 이야기에서는 길을 떠남으로 나타난다. 자청비의 길 떠남은 정수남을 살리기 위해서다 인간 환생 꽃을 구해 정수남을 살린 자청비에게서 쉽사리 바리공주를 떠올릴 수 있다. 바리공주도 자신을 내다버린 아버지를 위해 저승길에 가서 생명수를 구해온 존재다. 이들의 공통점은 적대적 행동을 한 인물에게 희생을 치르는 구원자적인 모습이다.¹⁴⁷⁾ 하지만 이 신화에서 오곡의 종자에 얽힌 사연은 이야기 끝부분에 갑작스레 덧붙는 형태로 제시되고 있어서 전체 서사와의 연관성을 담보하지 못한다. 앞서 진행된 일련의 서사가 어떻게 오곡의 유래와 농사로 이어지는지 연결고리를 찾지 못하는 한 서사와 신화의 상관성을 온전히 설명하기 어려운 상황이다.¹⁴⁸⁾

1.2 희곡화 과정

1.2.1 주제의식

창작극 <자청비의 노래>는 제주신화 세경본풀이의 자청비를 소재로한 음악극이다. ‘자청비’는 제주신화 <세경본풀이>의 여성주인공이다. 본 연구자에게 제주신화 <세경본풀이>가 흥미를 끌었던 지점은 주인공인 자청비의 캐릭터이다. 자청비는 다른 신화와는 달리 여성임에도 불구하고 사건의 중심에서 남성인 문도령을 리드해가며 자신의 욕망을 실현시켜 나간다. 제주

146) 프로프저, 『민담의 역사적 기원』, 최애리 역, 문학과 지성사, 1990, 84-85쪽.

147) 권복순, 「세경본풀이의 분석심리학적 접근」, 경상어문 제14집, 180, 182, 187쪽 참고.

148) 신동훈, 앞의 책, 121쪽.

도의 많은 여성신들 중에서도 자청비는 가장 돋보이는 존재이며 매우 역동적인 여성 캐릭터이다. <세경본풀이>는 농경신 세경의 내력을 풀어내는 신화인데, 상세경인 문도령과 중세경인 자청비, 하세경인 정수남이 짝을 이루어 삼세경을 이룬다. 이들 셋은 ‘세경본풀이’의 서사를 구성하는 핵심 인물들이기도 하다.

<세경본풀이>의 표면적 주제는 관객들의 흥미를 이끌어 낼 수 있는 보편적인 주제인 ‘사랑’이다. 당시 지배 질서인 부모의 의사가 결혼 당사자보다 더 중시 되는 사회적 구조 속에서도 자신의 당당한 의지를 실현해 나가며 결국엔 사랑을 이루고 세경신으로 좌정하는 이야기이다. 이러한 서사를 토대로 본 연구자는 ‘세경본풀이’를 <자청비의 노래>로 희곡화 하면서 몇 가지 주안점을 두었다.

첫째는 인간이 존재하는 한 남녀 간의 사랑은 늘 존재한다는 것이다. 그렇기 때문에 남녀 간의 사랑은 시대가 지나도 늘 재미있고, 흥미로운 주제이다. 지금까지 인간이 살고 있는 어디에서나 시대와 장소를 불문하고 나타나는 보편화된 주제이기 때문이다. 어떤 특정한 시대에서만 보이는 것이 아닌 비역사성의 성격을 지니고 있기 때문에 남녀 간의 사랑은 현대의 시대적 특성과 결합시키면 흥미로운 사랑이야기로 탈바꿈하여 현대인들에게 새로운 흥미와 감동을 줄 수 있다.

둘째는, 희곡 작품에서 보이는 사회의 지배 질서는 그 당시 시대적 정신을 담아낸다는 것이다. 태고의 신화시대에도 결혼이라는 풍습에서 당사자의 의견보다는 부모의 의견이 결정적인 것이 통속적인 사회 분위기였다. 하지만 지금의 결혼풍습은 두 남녀의 의사가 절대적으로 존중받는 사회이다. 작품에 현 시대적 특성을 담아내는 것은 필요충분조건인 것이다.

그래서 창작극 <자청비의 노래>에서는 ‘세경본풀이’의 표면적 주제인 남녀 간의 사랑이야기를 다루면서도 현대의 사회적인 지배질서를 염두 해 두었다. 아직까지도 현대 우리나라의 연애편에서는 여성의 의지보다는 남성의 의지가 더욱 강하게 남아 있는 것이 사실이다. 하지만 ‘세경본풀이’의 주인공이 남성인 문도령이나 정수남이 아니라 자청비인 것은 아주 중요한 의미를 내포하고 있는데 ‘자청비’는 여성으로서 당당하게 남성을 리드해나가고

서사의 주인공으로서 기능을 하기 때문이다. 무속에서 ‘세경본풀이’가 일반인들에게는 ‘자청비 이야기’로 불리는 것만 보아도 쉽게 알 수 있다.

이것은 표면적인 한 남성에 대한 사랑이지만, 자청비의 궁극적인 목적은 현실의 결핍된 삶에서 벗어나 천상에서의 삶을 원하는 것이다. 따라서 ‘세경본풀이’의 이면적 주제는 계급의 한계를 뛰어넘는 인간의 해방인 것이다. 결국에 자청비는 현실적 결핍의 세계에서 벗어나 인간해방을 이루며 현상에서 고통을 담당하는 세경신이 된다. 현실의 삶은 고달픔의 연속이기에 누구나 다 벗어나고 싶은 꿈을 꾸다. 천상에서의 삶은 풍족과 행복으로 가득할 것이라는 믿음을 가지고 있기 때문에 인간의 모습보다 천상인으로서의 모습을 동경하게 되는 것이다. 이러한 신화는 현실적 고통에서 벗어나고자 했던 청중들의 소망을 무속 전승자들의 입을 통해서 아직까지도 전해지고 있다. <자청비의 노래>에서도 이러한 표면적 사랑과 이면적 인간 해방의 주제를 함축적으로 담으려 했다.

또한, 이런 여러 가지 시대적 상황을 염두 해 창작극 <자청비의 노래>는 시대배경을 현대로 설정하기로 하였다. 그것이 더욱 주제의식을 부각시키고 시대정신을 나타내기에 충분하리라 생각되기 때문이다.

1.2.2 인물

자청비는 지상의 존재이고 문도령은 천상의 존재이다. 현실에서는 만날 수 없는 인연이기에 본 <자청비의 노래>에서는 문도령을 천상의 존재에서 지상의 존재로 설정하였다. 거기에 문도령에게 사고를 당하는 설정을 더해 신적인 천상의 존재에서 평범한 사람보다 못 한 열등한 사람(하위모방형)으로 설정했다. 이러한 지점을 통해 자청비가 천상의 존재가 열등한 사람이 되었음에도 불구하고 지속적인 사랑을 나누어주는 인물로 극대화 시키려 했다. 여기에 있는 인물소개는 연극의 핵심 알맹이¹⁴⁹⁾를 고려하여 서술하였

149) 연극의 핵심 알맹이는 작품의 주제의식이나 목표와 밀접한 관계를 가지고 있다. 즉, 작가나 연출자적 입장에서 ‘왜 이 작품을 지금 이 시점에서 무대에 올리는가’에 따른 목적의식과 동기가 작품의 핵심 알맹이가 되는 것이다. 배우의 입장에서 작품의 핵심 알맹이는 또 다른 측면으로 작용한다. 어떠한 의식을 고취하든 배우는 인물로서 작품 내에 살아있어야 하기 때문이다. 이러한 견지에서 배우에게는 각 인물들의 동기부여와

다. 그것은 1안과 2안의 교차점을 위한 인물의 극적행동을 위주로 표현하기 위함이다.

자청비

원신화에 그려진 자청비처럼 현실대처 능력이 뛰어나며 영리하다. 그런 모습은 상황에 대한 처신에서 쉽게 찾을 수 있다. 상황에 대한 처신은 그녀의 미모뿐만 아니라 지혜의 출중으로 해석될 수 있다. 이러한 지혜는 여성에 대한 불합리를 극복하는 방편이 되고 이러한 점은 사건 전개에 있어서 주된 모티프(남장을 하는)로 등장한다. 자신의 소견을 갖고 주체적인 자각, 주관이 확실한 점이 여성이 생산 현장에 뛰어들거나, 시련에 도전한 줄 알며 현실에 대 처할 줄 아는 능력이 생긴 밑바탕이라 할 것이다. 자청비의 이러한 자신의 존재 인식을 추구하는 행동들에서 찾을 수 있다. 남편 선택에 있어서도 자신의 의지대로 선택하고 그렇게 보고 싶어 하던 문도형이지만, 정당하고 정상적이지 못한 행동이 용납될 수 없어서 그대로 돌려보내거나 만나주지 않는 모습 등은 자청비의 또 다른 면모를 보여주는 것이기도 하다.

문도형

문도형은 전체적으로 자청비에게 이끌려 가는 수동적이고 무책임한 인물로서 움직인다. 하지만 그는 일반 민중과는 구별되는 상위의 계급의 자리에 있는 인물이다.

이야기 속에서 문도형이 움직이는 양상은 인간적 연모가 두드러져 보이지만, 내적 속성 면에서 상위계급의 요소들을 발견할 수 있다. 그는 ‘그림’으로 상징되는 정신적 가치를 추구하는 존재이며, 언제든 빛처럼 하늘로 사라질 수 있는 가벼운 존재이다. 그리고 또 문도형은 자유스런 인물이다. 얽매임없는 자유로움 때문에 자청비의 애걸에도 불구하고 임의적인 행동으로 움직인다. 그것은 서사 전반에 걸친 문도형의 두드러진 특성이 된다. 그는 제주도에서 자청비만 홀로 남기고 미국으로 훌쩍 떠나기도 하고, 미국으로

목적의식 고취를 위한 핵심 알맹이가 필요하다. (김태훈, 『스파니슬랍스끼의 연기학 전문용어』, 예니, 2013, 292쪽, 참조.)

돌아간 뒤에는 자청비를 잊고서 다른 여인과 약혼을 약속하기도 한다. 표면상 ‘무책임함’으로 보이는 이러한 특성은 신적인 가벼움 내지 자유로움으로 볼 수도 있을 것이다. 결론적으로 말하면 문도형은 성격과 행동양상에 있어 ‘하늘의 속성을 닮고 있는 존재’로 또는 ‘하늘을 표상하는 존재’로 그려진다.

1.2.3 플롯과 구성형식

위에서 밝힌 주제의식을 더욱 확고하게 나타내기 위해서 본 고에서 연구한 ‘거시적 회곡화 방법’을 사용해 보기로 한다. 먼저 플롯의 선택으로는 보글러의 스무가지 플롯 중 ‘14.사랑’을 선택하였다. 이 플롯의 구성요소는 헤어짐(장애)-시련-극복으로 이루어져 있다. 이것은 캠벨의 영웅여행 출발-입문-귀환으로도 대비 될 수 있다. 플롯 ‘14.사랑’은 인물의 플롯이며, 그 속성을 다시 한 번 살펴보면, ‘진정한 사랑은 시련 속에 꽃이 핀다. 사랑하는 사람들은 사회적 규범이라고 부르는 질서 안에서 생활한다. 그러나 상황은 사랑을 방해하고 사람들은 그 사랑을 인정하지 않는다. 자신들의 어리석음의 대가로 생명을 치르는 금지된 사랑의 연인들도 있지만 두 사람의 관계를 괴롭게 만드는 장애요소를 극복할 근사한 기회를 가지게 되는 연인들도 있다.’라고 정의 될 수 있다.

또한, <자청비의 노래>는 회상적 구성 형식을 사용하였다. 그래서 서사적 흐름도 두 가지가 존재 하게 되며 현재의 서사와 과거의 서사로 나뉘어진다. ‘자청비 신화’의 내용은 거의 과거의 서사에 등장한다. 그것은 자청비의 이야기 자체가 한 여인의 일생을 다루는 거대서사이기 때문에 한정된 시간을 가져야 하는 회곡에서는 선택적 수용을 할 수 밖에 없기 때문이다. 이에 본 작품에서는 회상식 기법을 따라 현실에서는 인물의 직업과 관계된 사건들을 행동화 시키려고 시도하였고, 과거에서는 신화에서 자청비가 살아온 일생의 일부분을 발췌하여 보여주기로 하였다. 과거의 부분에서는 신화의 끝부분은 생략되어 있다. 끝부분의 서사를 잠깐 살펴보면, ‘청태국 활망의 수양딸이 된 자청비는 활망의 집에 찾아오기로 한 문도령에게 심술을 부린

일로 인해 쫓겨난다. - 자청비가 선녀들을 도와주고 하늘나라로 올라간다. - 자청비가 하늘나라에서 내려진 시험을 통과한 뒤 문도령과 결혼한다. - 선비들이 자청비를 데려가기 위해 문도령을 죽인다. - 자청비가 환생 꽃을 가져와 문도령을 살린다. - 변란이 일어나자 자청비가 멸망 꽃으로 난을 진압한다. - 자청비가 오곡씨를 얻어 문도령과 농경을 관장하는 신이 된다.’ 이다.

과거의 부분에서는 자청비가 결혼하는 장면도 나오는데, 이 부분을 과거에서 보여주기보다 현실적 상황으로 만드는 것이 더 풍부한 이야기를 담을 수 있을 거라 생각하였다. 그래서 협력자인 청태국 할망은 원래 베를 짜는 노인이라는 모티브를 이용해 한복명인으로 설정하였다. 그리고 그림을 전공한 자청비와 연결을 시켜 한복에 그림을 그려주는 아르바이트를 하는 학생으로 설정하였다. 신화에서는 문도령을 알아보지 못 하고 바늘로 손을 찌르는 바람에 다시 떠나버리지만 희곡에서는 곁에 남는 설정으로 바꾸었다. 중요한 것은 자청비의 노력과 의지로 문도령을 다시오게 했다는 점이기 때문이다. 또한 자청비신화가 곡신담이며 자청비 자체가 곡물의 신인 세경신으로 좌정된다는 모티브를 수용하여 마지막 에필로그에는 자신들이 직접 키운 곡물들을 관객들에게 나누어 주게 하였다.

1.2.4 서사구조

창작극 <자청비의 노래>는 신화의 내용을 현실적으로 가져옴에 있어서 인물을 영웅에서 보통사람으로 설정해야 할 필요성을 느꼈다. 자청비는 인간에서 신으로 좌정하는 인물이지만 희곡의 현재화를 선택함으로써 관객에게 보다 현실성있는 모습이어야 공감을 얻을 수 있다고 생각하였다.

희곡 <자청비의 노래>는 ‘하위모방형 - 14.사랑 - ㄱ.회상형’이며 서사구조는 거시적 희곡화에 따른 12단계의 여정 맞게 선택하고 집중되어 졌다. 또한, 본 연구에서는 플롯과 구성형식의 다양한 실험을 위해 서사구조의 예를 두 가지로 만들어 보았다. 1안은 현재의 시대정신을 반영하여 인물들이 사회의 구성원으로서 해야 하는 당위적인 노력에 주체의식의 초점을 맞춘

것이며 1안은 ‘사랑’이라는 플롯을 더욱 강조하여 두 남녀 간의 애뜻한 심정을 노래하였다. 다음은 1안과 2안의 서사의 순차구조이며 단계별 요소들을 정리한 것이다.

1안.

프롤로그 - 방송국 아나운서인 자청비가 해설을 한다. 도형은 교통사고로 뇌사상태에 빠진다.

1. 출생담(회상, 과거)

자청비가 어머니로부터 들은 자신의 출생담을 회상한다. (탄생)

2. 만남

자청비는 제주에서 연인 문도형을 만나 첫눈에 사랑에 빠지고 그를 따라 서울로 올라간다. (분리)

3. 동거수학

자청비는 문도형의 하숙집으로 이사를 오고, 동거 아닌 동거가 시작되며, 도형에게 과외를 받는다. (특별한 세계로의 진입)

4. 문도형과 사랑, 이별

자청비는 문도형과 같은 학교에 입학을 한다. 하지만 문도형은 미국으로 돌아간야 한다고 말한다. 자청비는 자신의 실체를 밝히고 제주로 내려가 버린다. 도형은 자청비를 따라 내려오고 그곳에서 아름다운 시간을 보낸다. 한 달 후, 도형은 미국으로 떠나며 꼭 다시 돌아오겠다고 약속을 한다.(협력자)

5. 자청비와 정수남

정수남은 자청비에게 사랑한다며 겁탈하려한다. 자청비는 정수남의 머리를 내리친다. 정수남은 식물인간이 된다. 죄의식에 시달리던 자청비는 그를 극진히 간호해 깨어나게 한다. (적대자, 싸움)

6. 문도형과의 재결합

몇 년 후, 한복집 아르바이트를 하던 자청비는 문도형의 결혼소식에 그를 위한 한복을 선물하고 표식을 새겨 넣는다. 문도형은 표식을 알아차리고 한국으로 돌아와 자청비를 만난다. 둘은 같이 미국으로 향한다. (해소, 보

상, 자유)

7. 결혼

문도형은 부모에게 차청비와의 혼인을 허락 받으려 하나 부모는 반대한다. 문도형 아버지의 허락을 받으려 간 자청비는 위협에 처한 그를 구하고 결혼 허락을 받고 결혼식을 올린다. (두 왕국사이의 공간이동, 투쟁, 승리)

8. 음모

문도형과 약혼을 약속한 서수왕은 음모를 꾸미고 자청비를 잡아 가뒀버린다. 서수왕은 자청비를 죽이겠다고 도형에게 말한다. 하지만 자청비는 기지를 발휘해 도망쳐 나온다. 도형을 마주한다.(싸움, 다툼, 승리)

9. 시련

자청비와 도형은 한국으로 돌아오고 문도형은 변호사를 자청비는 아나운서로 취직을 한다. 도형은 제주의 강정마을에 대국민 선언 변호사 대표로 내려가고 같이 시위를 하던 중 물대포를 맞고 쓰러진채 의식을 잃고 서울의 병원으로 이송된다. (투쟁, 시련)

10. 방송(현재)

문도형의 사고를 정부의 노림수라고 생각하던 자청비는 9시 생방송 뉴스 시간에 제주 강정마을에 관한 자신의 생각을 피력하고 방송국을 떠난다. (난제, 해결, 귀환)

에필로그

자청비의 테마노래

1안의 서사구조를 만들면서 되도록 원신화의 구조를 살려보고자 노력했다. 인물들이 가지고 있는 특징과 성격의 변형보다는 원신화가 가지고 있는 인간에 대한 흥익이라는 주제의식을 담으려고 노력했다. 그러다보니 2단계 <입문, 시험>의 서사가 반복되고 있음을 알게 되었다. 현재의 상황에서 과거로의 회상이 되게 구성하였다. 거시적 희곡화 12단계 여정으로 보면 <출발> - 1.탄생, 분리 5.특별한 세계로의 진입 <입문, 시험> - 8.협력자, 적대자 10.싸움, 해소, 보상, 자유 <입문, 시험> - 9.두 왕국사이의 공간이동 10.

투쟁, 승리, 싸움, 다툼, 승리, 투쟁, 시련, 난제, 해결 <귀환> - 12.귀환으로 나타내어 질 수 있다.

2안.

프롤로그(방송국)

방송국 아나운서인 자청비가 오늘의 명화를 소개하며 방송을 시작한다.

1. 자청비의 집(현재)

자청비의 남편, 하반신 마비인 문도형의 생일 아침. 생일상을 차리며 저녁 약속을 하고 출근을 한다.(일상세계)

2. 방송국

방송국에 늦게 도착한 자청비는 PD 정수남에게 핀잔을 들으며 방송을 시작하지만 도형의 교통사고 소식을 전해 듣는다.(중개)

3. 병원

단숨에 병원으로 달려온 자청비는 수술실로 들어간 도형을 위해 기도를 한다.(시련)

4. 제주 (15년전 과거)

자청비와 문도형의 제주도에서 첫 만남과 그림을 그리는 도형을 따라 서울로 온 이야기(분리) 그리고 미국으로 돌아가게 된 도형과의 이별이 그려진다.(시험)

5. 한복집 (과거)

한국 최고의 한복 디자이너 청태국(협력자)의 작업실에서 일을 시작한 자청비는 미국에 있던 도형의 결혼소식을 듣고 그에게 배달되는 한복에 도형만 알아볼 수 있도록 자신의 이름을 새겨 넣는다.(표시) 그리고 자청비의 암호를 알아챈 도형은 한 걸음에 한국으로 달려온다.(해소, 보상)

6. 전원생활 (현재)

휠체어를 타고 다니게 된 도형을 데리고 전원으로 이사를 온 자청비, 하지만 도형은 자신을 놔두고 떠나라고 얘기하고 자청비는 안된다며 둘만의 결혼식을 올린다.(해소, 보상)

7. 방송국

방송을 하고 있던 자청비는 브로커 서수왕의 전화를 받는다.(추적)

8. 전원주택 침입

집으로 침입한 서수왕은 도형을 인질로 잡고 돈을 갚으라며 엄포를 놓자 자청비는 도형의 그림, 자청비를 팔기로 한다.(부당한요구, 해결)

9. 새로운 생명

걱정하는 도형에게 자청비는 안심을 시키며 임신소식을 알린다. (인지)

10. 인서트

뉴스에서는 서수왕이 경찰에 구속되었다는 보도가 흘러나온다.(처벌)

에필로그

몇 개월 후 자청비의 배는 불러있고 이제 걸을 수 있게 된 문도형과 함께 꽃씨를 관객에게 나누어 주며 노래한다.(흥익)

2안도 회상식 구성을 사용했는데, 현재의 서사가 진행되면서 중간부분에 과거를 회상하는 방식으로 처리하였다. 이러한 부분으로 인하여 <자청비의 노래>는 현재의 서사와 과거의 서사로 두 가지가 존재 한다. 정리하자면 다음과 같다.

<표11> 2안. <자청비의 노래> 현재와 과거의 서사

	현재의 서사	과거의 서사
출발	1. 자청비의 집 (일상세계) 4. 방송국 (중개)	1. 15년 전 과거, 제주 (분리)
입문	8. 병원 (시련) 9. 전원생활 (해소, 보상)	6. 도형과의 이별 (시험) - 청태국 할멈 (협력자) - 한복의 표시 (표시) - 도형의 귀국 (해소, 보상)
귀환	10. 방송국 (추적) - 전원주택 침입 (부당한 요구, 해결) - 새로운 생명 11. 인서트 (처벌) - 에필로그 (흥익)	- 선택하지 않음 -

1.2.5 트리트먼트

이제 거시적 희곡화 방법론에 의해 서사구조가 결정되었다면 그 서사구조 안에서 발생되고 파생되어지는 이야기를 풍부하고 구체적으로 만들 필요가 있다. 왜냐하면 서사의 순차구조만으로는 희곡화시키기에는 인물의 행동들이 구체적으로 나타나지 않기 때문이다. 희곡의 중심점은 인물의 행동에 있다. 이 단계에서 인물의 행동에 의한 플랜을 잘 상상하고 짜놓아야만 다음 단계에서 대본화 작업을 하기가 유용하기 때문이다. 순차적 서사구조를 시놉시스라 한다면 한 단계 더 구체화 시킨 것을 트리트먼트라 하며 이곳에서 상상되어진 인물의 행동들은 거의 대본에 대사와 지문으로 사용된다. 물론 여기서는 몇 몇 말들을 대사화시켜도 된다. 트리트먼트는 영화적 용어이기도 하지만 희곡의 작법 단계에서도 유용하게 사용되어진다. 즉, 순차적 서사구조를 이야기로 엮은 것이 시놉시스라면 이러한 서사구조를 장면별로 나누어 시공간을 부여하고 인물의 행동화를 만들어내는 것이 트리트먼트라고 하겠다. 여기서는 신화의 인물들이 가지고 있는 성격을 계속적으로 생각하면서 일관성과 논리성을 가지고 가상의 무대위에 그려 내야한다. 다음은 무속신화 ‘세경본풀이’를 ‘거시적 희곡화 방법’에 의해 도출된 서사구조를 가지고 트리트먼트화 시켜보았다.

트리트먼트 1안.

프롤로그 (자청이 메인 테마 노래 후)

어느 방송국에서 근무하는 여성 아나운서, 자청비. 그녀는 tv art에서 한국의 명화 해설 아나운서로 활동 중이다. 자청비가 들어와 그림을 화면에 띄우고 그림에 대한 대략적인 해설을 한다. 방송도중 한 통의 전화를 받는다. 그녀의 남편, 문도형(변호사)이 교통사고를 당해 위독하다는... 그녀는 단숨에 병원으로 달려간다. 도형은 이미 쇼크로 의식을 잃은 상태다. 하늘에 정성스레 기도를 올리지만 도형은 뇌사상태에 빠진다.

노래 : 사랑은

1. 출생담(회상)

자청비는 자신의 어린 시절을 회상한다.

제주도에서 도지사로 일하던 김진국, 이들 부부는 40이 다 되어가도 자식이 없어 걱정을 한다. 그러던 중 시주를 받으러 온 스님의 말을 듣고 한라산 관음사로 불공을 드리러 가다가 도중에 애월읍 납읍리 선운정사 스님의 말을 듣고 길을 바꿔 선운정사에 가서 불공을 드린다. 관음사의 스님은 부부가 약속을 지키지 않고 선운정사로 간 것을 괘씸하게 생각하여 부부에게는 딸을, 가정부에게는 아들을 점지해달라고 기도한다. 부부는 딸을 낳아 스스로 칭하여 얻은 아이라는 뜻으로 자청비라 이름 짓는다.

노래 : 등불 또는 도담도담

2. 만남

아들을 바랬던 부부는 자태가 고운 여자아이임에도 불구하고 자청비를 사내답게 키운다. 고등학교를 졸업하고 J대학에 들어가 자취를 하던 겨울, 자청비는 밀린 빨래를 하기 위해 빨래방에 간다. 그 곳에서 문화유적 답사를 나온 S대 법대생 문도형을 만나 첫 눈에 사랑에 빠지고 그에게 자신의 오빠도 그 학교에 다닌다며 같은 비행기를 타고 서울로 올라 갈 거라고 말한다. 집에 돌아온 자청비는 고심 끝에 서울에 있는 S대로 진학을 하겠다고 부모를 설득시킨다. 며칠 후 그녀는 남자로 변장을 하고 문도형을 따라 서울로 올라간다.

노래 : 사랑의 꽃

3. 동거수학

자청비는 S대 근처에서 하숙을 하던 문도형의 하숙집으로 이사를 온다. 자청비는 일 년 동안 재수를 하며 문도형의 자취방에서 함께 동거 아닌 동거를 하게 된다. 문도형에게 과외를 받던 날... 문도형은 자청비가 여자의 성향을 드러내는 것에 의심을 하지만 자청의 기치로 눈치 채지 못 한다. 그

러면서도 문도형의 마음엔 이상스레 자청비가 자리 잡는다.

4. 문도형과 사랑 - 이별

그 해 12월 자청비는 회화과에 합격을 하고 문도형은 졸업을 한다. 하지만 도형은 졸업과 동시에 미국에 있는 부모에게 미국으로 돌아오라는 연락을 받고 또한 신부감을 마련해 놓았으니 결혼도 해야 한다고 애길 한다. 알고 보니 도형은 미국에서 상원의원을 하는 정치인 집안의 아들이었던 것. 이별 전 날, 자청비는 자신은 실제로 여성이라는 것을 밝히고 제주로 내려가겠다고 한다. 도형은 이러한 사실에 묘한 기분을 느끼며 자청비를 따라가려 공항에 온다. 둘은 함께 제주로 내려가고 그 곳에서 아름다운 한 때를 보낸다. 한 달 후 미국에서 도형에게 다시 연락이 오고 미국에 가야겠다고 말 한다. 도형은 자청비에게 같이 놀던 감귤이 익어갈 때 짬 꼭 다시 돌아오겠다고 약속하고 떠난다.

노래 : 내 사랑아...

5. 자청비의 사고

문도형이 미국으로 가고 한 달 동안 연락이 없자 자청비는 초조해진다. 평소에 둘의 사이를 질투하던 정수남은 자청비에게 연락할 수 있는 방법이 있다며 차에 태우고는 인적 드문 산 속으로 들어간다. 그 곳에서 평소에 자청비를 사모했다는 고백을 하며 겁탈을 하려한다. 이에 놀란 자청비는 정수남과 실갱이를 벌이다가 그의 머리를 가격하고 정수남은 충격으로 식물인간이 된다. 얼마 후 이 사건이 큰 이슈가 되고, 자청비는 무죄를 선고 받으나 아버지인 김진국이 사퇴를 한다. 이틀 날 김진국은 술에 취해 집에 오다가 교통사고로 사망한다. 자청비는 한 동안 실의에 빠지지만 모든 것을 내려놓는 마음으로 정수남을 극진히 간호하여 그를 깨어나게 한다. 그리고 다시 서울로 상경한다.

노래 : 창작 (칼선다리 1)

6. 문도형과의 재결합

몇 년 후, 자청비는 S대학교 회화과 4학년 졸업을 하고 한복 연구가 청태국 할머니의 디자이너 연구실에서 한국화 디자인 아르바이트를 하던 중 할머니에게 미국에 있는 명문가 집안, 문도형의 약혼식에 쓸 한복을 주문 받았다는 얘길 듣는다. 자청비는 함께 디자인에 참여하고 끝에 몰래 자신의 이름을 새겨 넣는다. 한 편 미국에서 결혼식을 진행 중이던 문도형은 한국에서 온 한복을 풀러보고 디자인 속의 자청이 이름을 발견한다. 그 동안 계속해서 연정을 품고 있던 문도형은 한국행을 택한다. 한국에 돌아온 도형은 자청비를 찾아 수소문하고 한복집을 찾아 간다. 그날도 저녁 늦게 까지 한복에 디자인을 하고 있던 자청비는 잠깐 잠이 들고 도형은 그런 자청비를 지켜본다. 잠에서 깬 자청비는 도형을 알아보지 못하고 괴한으로 착각해 대바늘로 그의 손을 찔러 버린다. 이에 실망한 도형은 가버린다.

다음 날, 청태국 할머니는 미국에서 온 손님이 자청비를 찾기에 누구냐고 물어봤더니 자신이 미국에서 한복 주문을 한 문도형이라고 말하길래 가르쳐주었다고 말한다. 그제 서야 자청비는 문도형을 못 알아본 자신을 자책하며 도형을 찾아 나서려 하는데 도형이 앞에 나타난다. 지금까지 기다리고 있었다고 같이 미국으로 가자고 말한다. 자청비는 도형을 따라 미국으로 향한다.

노래 : 그리운 님

7. 결혼

문도형은 부모에게 자신이 항상 연정을 품고 있던 사람이라고 자청비를 소개하며 결혼할 것을 청한다. 하지만 문도형의 부모는 반대한다. 삼일 후 자청비는 문도형 아버지의 사무실로 허락을 받으러 갔다가 빌딩이 테러를 당해 불구덩이에 갇히게 된 그를 구한다. 그 일로 인해 둘은 결혼을 허락받고 아름다운 결혼식을 치른다.

노래 : 소중한 그대

8. 음모

하지만 문도형과 약혼을 하려 했던 서수왕은 분통한 나머지 자살 한다고

하며 엄포를 놓는다. 그래도 통하지 않자 음모를 계획한다. 결국 자청비는 서수왕의 하수인들에게 결박당하고 어디론가 끌려간다. 한 편 서수왕은 도형에게 이 사실을 알리고 자청비를 죽이겠다고 말한다. 자청비는 기지를 발휘해 도망 나오고 자신을 애타게 찾던 도형과 마주친다.

노래 : 창작 (음모)

9. 시련

결국 둘은 한국행을 택한다. 한국에 돌아온 문도형은 변호사로 일을 시작하고 자청비는 방송국에 아나운서로 취직을 해서 한국의 명화를 해설해주는 프로그램을 맡고 있다. 그러던 중 도형은 제주의 강정마을 대국민 선언을 위해 내려갔고 강정마을 주민들을 위해 같이 시위를 하던 중 경찰의 물대포에 맞고 뒷걸을 치다가 넘어져 쇠기둥에 머리를 다친 채 의식불명의 상태로 서울의 병원으로 이송된다.

노래 : 창작 (칼선다리 2)

10. 방송

한 달 후, 남편 문도형의 사고를 정부의 노림수라고 생각하던 자청비는 9시 뉴스를 진행하던 어느 날, 드디어 제주의 강정마을 기사가 나온다. ‘아직도 강정마을은 자연을 돌려달라며 계속 투쟁하고 있다.’ 순간 자청비는 기다렸다는 듯이 강정마을에 대한 이야기를 자신이 준비한 멘트로 말을 한다. ‘사랑하는 대한민국 국민 여러분, 강정마을의 해군기지는 해적기지입니다. 사랑하는 해군 사령부, 국방부, 장관님 강정마을에 자연을 돌려주십시오.’ 방송은 갑자기 일시정지가 되며 애국가가 흘러나오고 자청비는 유유히 방송국을 떠난다.

노래 : 오늘의 뉴스

에필로그

노래 : 자청비 메인 테마

트리트먼트 2안.

프롤로그 <M1. 자청비의 노래>

무대는 방송국의 <오늘의 명화> 세트장이다. 방송이 시작되면 자청비가 들어와 방청객들과 인사한다. ‘안녕하세요. 어머니, 어머니님 옷 새로 사셨나 봐요. 이쁘세요.’ 등등 관객과 어느 정도 호홉하면 악장(스텝, 조감독)이 큐 사인을 준다. ‘자 스텝바이... 큐’ 하면 방송이 시작되는 시그널이 깔리며 자청비는 자청비의 노래를 부르며 자신은 한국의 명화를 소개해주는 아나운서라고 얘기한다. 패널로 자청비와 함께 살고 있는 화가 문도형이 나온다. 도형에 대해 이야기 하려하며...

1. 자청비의 집

출근 준비를 하는 자청비의 모습... 오늘은 남편 도형의 생일이다. 도형을 깨우고 자청비는 미역국을 끓이며 식탁을 차린다. 빠른 템포로 노래를 부르며 <M2 활기찬 아침> 화장을 하고 자신의 출근 준비에 분주 한 자청비. 도형도 인사동에 나가야한다고 말하고 저녁에는 모든 일을 빨리 처리하고 근사한 곳에서 저녁식사를 하기로 약속한다. 가벼운 키스를 하고 헤어지면 자청비는 서둘러 준비하고 방송국으로 향한다.

2. 방송국

방송국에 도착한 자청비... 담당 PD이자 고향의 친한 오빠인 정수남에게 편잔을 듣는다. 기분이 안 좋지만 다시 기분을 가다듬고 방송을 진행한다. 오늘의 명화는 추석이 얼마 남지 않는 만큼 옛 명화 중에서 추석과 관계된 그림을 설명하며 지금의 세태도 풍자한다. 우리의 전통놀이 <M3 세시풍속>에 대해서도 재미나게 설명한다. 방송을 마무리하고 방청객 아주머니들에게 수고의 인사를 건넨다. ‘오늘 너무 크게 오버 하시면서 웃어주셔서 감사합니다....’ 이 때, 악장(조감독)이 병원에서 연락이 왔다고 전화를 건넨다. 전화를 받는 자청비. 순간 얼굴이 굳어지고 다급하게 소지품을 챙겨 나간다.

3. 병원

단숨에 병원으로 달려 온 자청비... 도형은 이미 교통사고로 수술실에 들어간 상태다. 자청비는 수술실 앞에서 <M4. 칼 선 다리>를 부르며 남편을 위한 하늘의 기도를 올린다. 하지만 도형의 상태가 안 좋다는 의사의 말을 듣고 하소연하다가 오늘이 남편의 생일이라며 주저앉아 눈물을 흘린다.

4. 제주 (15년전 과거)

자청비와 문도형의 즐거웠던 과거 시절을 이야기한다. 제주도에서 펜션을 운영하는 집의 일곱 딸중 막내인 자청비는 제주풍경을 그리러 내려온 S대 미대 문도형을 만나게 된다. 자청비는 첫 눈에 사랑에 빠지고 고삼 끝에 서울에 있는 S대로 진학을 하겠다고 부모를 설득시키고 문도형을 따라 서울로 올라간다. 자청비는 S대 근처에서 하숙을 하던 문도형의 하숙집으로 이사를 온다. 자청비는 도형에게 그림을 배워 같은 학교 회화과에 합격을 하고 즐거운 학창시절을 보낸다. 하지만 얼마 후 문도형은 졸업과 동시에 미국에 있는 숙부에게 미국으로 들어오라는 연락을 받고 또한 신부감을 마련해 놓았으니 결혼도 해야 한다고 애길 한다. 알고 보니 도형은 어릴 적 부모를 여의고 미국에서 지하경제 대부인 숙부의 도움을 받으며 자라났던 것. 이별의 전 날 자청비는 자신의 속마음을 밝히고 제주로 내려간다. 도형은 이러한 사실에 묘한 기분을 느끼며 자청비를 따라 제주로 내려가고 그 곳에서 아름다운 한 때를 보낸다. 한 달 후 미국에서 도형에게 다시 연락이 오고 미국에 가야한다고 말 한다. 도형은 자청비에게 꼭 다시 돌아오겠다고 약속하고 떠난다. 그렇게 소식이 점점 끊기고...

5. 한복집(과거)

몇 년 후 자청비는 S대학교 회화과 4학년 졸업을 하고 한복 연구가 청태국 할머니의 디자이너 연구실에서 한국화 디자인 아르바이트를 하던 중 할머니에게 미국에 있는 명문가 집안, 문도형의 약혼식에 쓸 한복을 주문 받았다는 얘길 듣는다. 자청비는 함께 디자인에 참여하고 끝에 몰래 자신의

이름을 새겨 넣는다. 한 편 미국에서 집안의 강요에 못 이겨 서수왕과 결혼식을 진행 중이던 문도형은 한국에서 온 한복을 풀어보고 디자인 속의 자청비가 이름을 발견한다. 그 동안 계속해서 연정을 품고 있던 문도형은 한국행을 택한다. 한국에 돌아온 도형은 자청비를 찾아 간다. 그날도 저녁 늦게까지 한복에 디자인을 하고 있던 자청비는 잠깐 잠이 들고 도형이 앞에 나타난다. 자청비는 자신이 수놓은 기러기 한 쌍을 보여준다. <M6 소중한 그대>

6. 전원생활

전원으로 도형을 데리고 내려온 자청비. 도형은 휠체어에 앉아 멍하니 보고만 있다. 그림을 그리고 농사를 짓는 생활이 보여 진다. 힘들고도 즐거운 한 때. 하지만 도형은 자신을 버리고 떠나달라고 부탁한다. 자청비는 절대 그럴 수는 없다며 눈물의 결혼식을 올린다.

7. 방송국

열심히 일하는 자청비. 고된 생활에 진행이 버거운 상태... 측은하게 바라보는 정수남... 어렵게 방송을 마치고 정수남은 휴직계를 내라며 쉴 것을 권고 한다. 하지만 생계를 걱정하는 자청비는 일을 그만둘 수 없다고 말을 한다. 자청비는 브로커 서수왕의 전화를 받는다.

8. 전원주택 침입

집으로 침입한 서수왕은 도형을 인질로 잡고 돈을 갚으라며 엮포를 놓는다. 이에 자청비는 돈을 건네지만 서수왕은 계약위반이라며 세배의 위약금을 내놓으라고 난리를 친다. 자청비는 돈을 갚을 것을 약속하고 서수왕은 다시 한 번 엮포를 놓고 나간다.

9. 새로운 생명

그림을 헐값에 서수왕에게 넘기고 빚을 갚은 자청비, 도형과 함께 정원을 거닐고 있다. 자청비는 걱정하는 도형을 안심 시키고 임신한 소식을 알린

다.

10. 인서트

화면에서는 뉴스가 보여진다. 사기꾼 서수왕이 체포되고 그가 가진 그림을 압수했으며 문도형 화백에게 돌려주려했으나 문화백은 그림을 팔아 장애인들을 위한 시설에 헌납해달라고 말했다는 것.

에필로그

몇 개월 후.. 농사 열매를 수확하는 두 사람... 어느 덧 자청비의 배는 불러있다. 아기를 가지게 된 것이다. 자청비는 약간 불편한 몸으로 천천히 과일과 채소를 따고... 문도형도 도운다. 마지막에는 그들이 수확한 곡식을 관객들에게 나누어 준다.

2. 가족극 <이상한 우물> 희곡화

2.1. 설화 ‘이상한 우물’

2.1.1 설화의 특성

설화가 지향하는 형태는 대체로 신화, 전설, 민담의 세 갈래가 있다. 이 세 갈래들은 주인공의 성격과 행위, 시간과 공간, 전승자의 태도, 전승범위, 증거물 등에서 뚜렷이 구분되는 특징을 보인다. 신화는 신적인 존재인 주인공이 이룬 창조적인 행위를 담은 이야기인 데 비해, 전설은 다소 특별한 상황에 처한 인간에게 실제로 일어난 예기치 않은 사건을 다소 특별한 상황에 처한 인간에게 실제로 일어난 예기치 않은 사건을 전하는 이야기이고, 민담은 일상적인 인간의 허구적인 운명 극복담이다. 그리고 아득한 태초 또는 신성시되는 시공간을 무대로 하는 신화, 구체적으로 제한된 시간과 장소

를 배경으로 하는 전설에 비해서 민담은 뚜렷한 시간과 장소가 없다. ‘옛날 옛적에 어느 곳’이 민담의 시공간이다. 또한 민족, 씨족, 지역공동체로 그 전승 범위가 한정되는 신화, 전설과는 달리 갈래에 비해 전설은 구체적인 증거물을 갖는 특징이 있다. 일어난 사실을 규명하고 전달하려는 것이 전설 구술의 의도이기 때문에 전설에서 증거물의 제시는 중요한 것이다.¹⁵⁰⁾ 설화는 문자 그대로 이야기를 뜻하며, 이야기판에서 생성, 전달, 전승되는 언어예술이다. 이야기판은 생활의 일부이기도 했기에, 그곳에서 구연되는 이야기는 인간을 둘러싸고 있는 우주와 세계, 인간의 삶에 관련된 모든 것들을 대상으로 이루어질 수 있었다. 이야기의 종류 또한 허구적인 이야기는 물론, 역사적인 성격을 띠는 인물 또는 사건에 대한 이야기, 개개인이 살아오면서 경험했던 바 갖가지 삶의 내력이나 견문 등 다양하다. 이 같은 설화의 장르적 특징에 대한 관습적 인식은 구비문학의 전승현장에서 흔히 들을 수 있는 바, ‘이야기는 거짓말’이라는 말에서도 드러난다. 이는 설화의 허구적 성격을 잘 지적하고 있다. 그러나 설화는 일정한 구조를 가진 꾸며낸 이야기라는 점에서 단순한 거짓말과는 구별된다.

다음으로 지적할 수 있는 설화의 특징은 구전된다는 것이다. 설화는 민요, 무가, 판소리, 속담, 수수께끼 등 구비문학의 여타 장르와 마찬가지로 구전된다. 구전되기 때문에 전승과정에서 개변(改變)이 불가피하게 발생하는데, 그 요인은 망각이나 화자의 개성에 따른 의도적인 첨삭(添削)에 의한 것으로 알려져 있다. 설화의 구조가 단순하면서도 잘 짜여져 있는 것은 구전이라는 존재방식과 관계가 있다. 설화의 구조는 전승현장에서 구연되는 이야기를 듣는 동안 자연스럽게 이해, 파악되는 것이다.

세 번째 특징으로는 산문성을 들 수 있다. 구전되는 서사문학에는 설화외에 서사민요, 서사무가, 판소리 등이 있다. 그런데 설화를 제외한 다른 구비서사문학들은 모두 노래로 불려진다는 공통성을 가지기 때문에 규칙적인 율격을 갖는다. 따라서 이들을 구비서사시라고 부르기도 한다. 이에 비해 설화의 구연은 보통 말로써 이루어지기 때문에 산문성이 강조되는 것이다.

넷째, 연행의 개방성을 들 수 있다. 설화의 구연은 일정한 연행조건이 마

150) 장덕순 외, 『구비문학개설』, 일조각, 1971, 17-20쪽.

런되었을 때 구연되는 민요와 무가, 민속극 등과는 달리 제한이 없다. 설화의 구연은 한 명 이상의 화자와 청자만 있으면 성립된다. 화자와 청자의 상호관련 아래서 구연이 이루어지므로, 설화구연에서 청자의 반응은 구연되는 각 편에 일정한 영향을 주는 요소로 작용하고 있다.

다섯째, 설화의 구연에는 전문적인 수련이 요구되지 않으므로 화자의 자격에 제한이 없다는 점이다. 이야기를 들은 적이 있는 사람이면 파악된 구조를 바탕으로 누구나 화자가 될 수 있다. 화자의 자격제한이 없으므로 설화는 구비문학 장르 중에서 가장 광범위한 계층의 향유층을 확보 할 수 있었고, 그로 인해 어느 장르보다도 문헌에 정착될 수 있는 기회를 많이 가질 수 있었다. 이처럼 전승되어오던 구전설화가 일정한 시기에 기록되어 문헌에 정착된 것을 문헌설화라고 한다.

여섯째, 설화의 보편성을 들 수 있다. 설화는 인류가 문자를 갖기 훨씬 이전부터 형성된 이래 세계 도처에서 끊임없이 만들어져 민중 속에서 유전되어 왔으며 오늘날에도 설화의 발생은 계속되고 있다. 설화의 전승범위는 지리적 국경을 물론 언어적 국경까지도 초월한다. 이상과 같은 특징으로 인해 설화는 다양한 계층의 사람들이 손쉽게 접근할 수 있는 보편적 장르로서 자리할 수 있었기 때문에 구비문학의 여타 장르 중에서 자료면에서도 가장 풍부하고 다양한 양상을 보여줄 수 있었다.¹⁵¹⁾

이러한 특징을 가지는 설화는 신화, 전설, 민담의 삼분법으로 분류하는 학설이 장르 분석의 틀로서는 타당성을 가지고 있다. 그러나 신화라고 분류되던 전설, 민담으로 분류되던지 간에 ‘아주 오래전부터 전승되어 내려오면서 한 민족의 보편적 정서를 내포하면서 한편으로는 인간의 삶이나 세계에 대한 보편적 가치를 가늠할 수 있는 규범으로써 우리들의 무의식 속에 자리 잡고 있는 오래된 이야기나 형식들’이라는 관점에서 본다면 이들 모두는 우리 연극에 있어서 신화와 연극이라는 담론의 범주 안에 포함될 수 있을 것이다.¹⁵²⁾ 설화의 하위 범주로 삼는 신화, 전설, 민담의 경우를 보더라도 실제 이야기로서 전해 내려오는 예들을 살펴보면, 한 장르 이상이 혼재되어 있거나 서로 전이양상을 보이는 경우가 허다하다. 예를 들면 본 고에

151) 강등학 외, 『한국구비문학의 이해』, 월인, 2016, 47-50쪽.

152) 허 은, 앞의 책, 284쪽.

서 살펴본 ‘바리데기’와 ‘자청비’ 이야기의 경우에도 무가에서는 서사무가로 분류되지만, 그 속성을 들여다보면 인간이 신격화되는 이야기를 담고 있기 때문에 신화의 분류에도 속한다 할 수 있다. 그리고 지역의 마을을 수호하는 당신설화의 경우에도 당신이 좌정하는 좌정담에 속하지만 그 마을 사람들에게는 신화로 자리하게 되었고, ‘용마설화와 아기장수설화’ 또한 그 지역적 분포에서는 전설적인 부분이 드러나면서도 인물의 기이한 태생과 승천 모티브, 인간에게 홍익적 결말을 주는 것은 신화로 볼 수 있다. 이러한 한국적 특성에 비추어 보면 설화, 신화, 전설, 민담 등은 하나의 갈래로 규정 짓는다는 것에는 다소 무리가 따른다고 보고, 본 연구자는 삼분법의 분류체계를 존중하되 서로 상호전이되는 역동적인 양상을 갖는 것으로 이해하는 것이 바람직하다고 본다.

2.1.2 충청남도 서산 설화 ‘이상한 우물’

‘이상한 우물’ 설화는 충청남도 서산군 성연면 성왕산 옥동샘에 전해 내려오는 설화이다. 또한 구체적인 증거물을 가지고 있는 것으로 보아 전설로 분류된다. 전설은 일어난 사실을 규명하고 전달하려는 목적성을 띠고 있기 때문에 다분히 교훈적이면서도 마을의 토착신앙과 기복적인 성격을 지니고 있다. 이 설화는 충청도 남도에서 전해내려오는 이야기이기는 하지만 그 원류를 찾아보면 전국적인 분포를 보이는 아기장수설화류를 따르는 전설이라고 볼 수 있다. 아기장수 설화는 한 마을에서 범상치 않은 아이가 태어나고 이 일로 인하여 마을에 재앙이 내릴 것을 걱정한 사람들이 그 아이를 죽이고 아이는 용이 되어 승천한다는 내용이 주를 이룬다. 주된 소재는 같지만 지방마다 제각기 그 마을 고유의 자연들과 어울려 조금씩 다른 형태를 보이고 있다. 이 ‘이상한 우물’에서는 우물을 소재로 하여 아기의 탄생을 빌고 우물에서 아기가 점지되는 줄거리로 이루어져 있다. 아이가 태어나고 죽임을 당하는 부분에서는 설화의 특성을 발견할 수 없지만 용이 되어 승천하고 자신을 죽인 사람들을 응징한다는 부분에서는 다분히 설화적이며 신화적이다. 즉, 우리고유의 설화가 가지고 있는 권선징악을 그대로

드러낸다고 볼 수 있다. 다음은 설화 ‘이상한 우물’의 전체적인 줄거리이다.

옛날, 그러니까 지금으로부터 수백 년 전, 충청남도 서산군 성연면 성왕산 밑에는 조그마한 우물이 있었다. 이 우물은 신기하게도 아이들이 둘러싸고 ‘동자야, 동자야’를 외치며 돌면 물방울이 송송 튀어 올라오곤 했다. 이 우물 옆에는 농사를 지으며 착하게 사는 할아버지, 할머니가 계셨는데 그 부부에게는 한 가지 소원이 있었다. 그것은 자식이 없어 아들 하나 낳은 것이었다. 할아버지는 할머니는 매일 같이 우물가로 가서 기도를 한다. 이렇게 하기를 20여일. 정성을 드리면 하나님도 감동한다는 말처럼 70세 된 할머니는 기도로 마침내 아기를 가지게 되었다. 할머니에게 태기가 있다는 소문은 삼시간에 온 동네에 퍼지고 그로부터 10개월 후, 할머니는 어여쁜 옥동자를 낳게 된다. 이 아이는 눈이 초롱초롱 빛나고 얼굴에는 옥처럼 광채가 났다. 할아버지와 할머니는 아들의 이름을 ‘옥동이’라고 지어 불렀다.

옥동이는 건강하고 지혜롭게 자랐다. 남다른 재주가 있고 유달리 총명하여 서당에 가서 공부할 때도 선생님께서 가르쳐주는 글은 한번만 듣고도 모두 익힐 정도였다. 동네 사람들은 옥동이를 칭찬하고 또 훌륭한 사람이 되기를 간절히 바랐다. 하지만 사촌이 땅만 사면 배가 아프다는 말처럼 옥동이의 총명을 시기하고 질투하는 나쁜 사람들이 이 동네에도 있었고 그 사람들은 옥동이를 죽이기로 음모를 꾸미기 시작했다.

옥동이가 열 살 되던 어느 날, 못된 사람들은 기어이 옥동이를 큰 자루에 넣어 옥동이를 낳게 해달라고 기도하던 우물에 던져 버렸다. 아무 것도 모르는 옥동이 부모는 날마다 옥동이가 돌아오기를 애타게 기다렸지만 옥동이는 돌아오지 않았다. 다 늦게 얻은 아들, 그것도 큰 인물이 될 것으로 믿었던 아들이 돌아오지 않으니 옥동이 부모는 음식도 먹지 않고 울기만 하다가 다시 우물에 와서 매일매일 치성으로 기도를 드리기 시작했다.

그러던 어느 날, 이 샘에서 이상한 소리와 함께 수많은 물방울들이 물위로 올라오기 시작했다. 그러자 옥동이의 아버지는 동네 사람들을 모아 이 우물물을 퍼내기 시작했다. 그러나 우물물은 아무리 퍼내도 줄어들지 않고 물방울만 계속 떠오르고 있었다. 이상하게 생각한 사람들이 물 푸던 일을

잠시 쉬고 있는데 갑자기 하늘이 먹구름으로 덮이고 천지를 흔드는 큰 소리가 들리기 시작하고 그와 동시에 우물에서 큰 용 한 마리가 하늘로 치솟아 올랐다. 사람들이 저마다 한 마디씩 하고 있는데 순간, 옥동이를 죽인 사람들이 갑자기 거품을 물고 죽어버렸다. 그 뒤로부터, 이 우물을 옥동이가 나서 옥동이가 죽은 샘이라고 해서 ‘옥동샘’ 이라고 부르게 되었고 사람들은 이 옥동샘에 와서 기도하면 아들을 낳는다고 믿었으며 아들이 없는 사람들은 으레 옥동샘에 와서 기도를 드리곤 했다. 153)

위 원설화의 서사구조 살펴보면 다음과 같다.

1. 자식을 바라던 노부부는 우물가에 가서 기도를 드리고 아들을 낳는다.
2. 옥동이는 총명하게 자라난다.
3. 총명한 옥동이를 질투한 마을사람이 옥동이를 우물에 빠뜨려 죽인다.
4. 할멈은 옥동이를 찾아다니고 우물가에서 다시 치성을 드린다.
5. 마을사람들과 함께 우물물을 파내지만 우물물이 줄지 않는다.
6. 갑자기 하늘에서 천지를 흔드는 소리가 들리고 용이 하늘로 올라간다.
7. 옥동이를 죽인 마을사람들이 거품을 물고 죽는다.

2.2 희곡화 과정

2.2.1 주제의식

설화는 그 나라만이 가지고 있는 고유의 역사적 산물이며 정신세계이다. 그러기에 현재와 미래를 내다볼 수 있는 스토리텔링의 보고이다. 세계 어느 곳이나 존재하며 우리나라에도 어마어마한 설화의 스토리가 존재한다. 이것은 또한 각기 그 지방의 특색을 가지며 여러 가지 이야기들로 전해져 내려오고 있다. 충청남도 서산군 성연면 성왕산 밑에 있는 ‘옥동샘’ 에 전해 내려오는 ‘이상한 우물’ 이라는 설화는 탄생과 죽음을 권선징악으로 표현해내며 옛 사람들의 세계관을 엿 볼 수 있는 흥미로운 소재이다. 이 설화는 또

153) <서산 문화원>, http://korean.visitkorea.or.kr/kor/bz15/where/where_tour.jsp?cid=130110

한, ‘생명이라는 것은 인간 스스로가 선택하여 세상에 나오는 것이 아니고 죽음 또한 인간이 지배 할 수 없다’ 는 짧지만 강력한 메타포를 던져주며 ‘남을 해한 자는 자신도 하늘의 벌을 받는다’ 는 주제의식을 내포한다.

하지만 자칫 이러한 주제 때문에 작품이 무거워질 것을 감안하여 전국적으로 분포하는 아기장수 설화를 차용하여 다시 희곡화 하였다. 가족극으로 만들어야 지역 설화의 희곡화가 의미를 가질 수 있을 거라 생각하여 <이상한 우물>의 대상을 가족극으로 잡았다. 그러기에 결말부분에서 마을사람들의 죽음으로 끝나도록 만들면 극의 구성상 비극적 요소만 남기 때문에 가족극으로는 적절하지 못하다고 생각하였다. 그래서 결말 부분에 해당하는 3단계 <귀환>의 부분을 2단계(처벌)에서 끝내지 않고 옥동이는 우물에서 용을 타고(변신) 하늘로 승천하며(부활) 부모와 마을 사람들에게 비를 내려주는(홍익) 장면을 추가시켜 아이들이 보는 극적 이해와 몰입도를 높이도록 고려했다. 또한, 남을 해 한자는 반드시 벌을 받는다는 비극적 결말이 주제의식으로 담긴 것에 한 발 더 나아가, 자신을 죽인 인간들에게도 하늘로 올라가면서 가뭄에 단비를 내려주는 홍익의 모습을 보임으로서 세상에 대한 따뜻한 시선과 희망의 메시지를 전달하기 위하여, 용을 타고 하늘로 승천하는 <귀환>의 장면을 추가하였다.

주인공 옥동이는 태어날 때부터 남들보다 뛰어난 재주와 총명함을 가지고 태어났다. 이것은 흡사 아기예수와 같은 구원자적인 모습을 보인다. 하지만 현대와 마찬가지로 과거 어느 때에도 자신보다 우월한 후대의 탄생은 시기와 질투가 있기 마련이다. 이 희곡에서는 이러한 주제의식을 극대화시키기 위하여 나랏님의 아기와 같은 날에 태어난 사내 아이 중에 뛰어난 성장을 보이는 아이는 모두 다 잡아들이고 마을을 불태워버린다는 설정과 이러한 상황 속에 가뭄마저 들어 농사를 제대로 짓지 못하는 이중적인 압박 상황을 통해 인물들의 극적행동에 당위성을 부여하려하였다. 이러한 상황의 설정은 아름다운 심성과 뛰어난 능력을 가지고도 사회라는 곳에 발 딛기도 전에, 일부 잘못된 어른들의 욕심으로 사라져간 현대 우리사회의 불합리한 단면을 보여주기 위함이기도 하다. 그럼에도 불구하고 옥동이는 오히려 자신이 엄마 곁에 오래 있어 주지 못해 미안하다고 말하는 역설을 보인다. 이

것은 옥동이가 가지고 태어난 구원자적 기질과 기득권층에 대한 힘없는 민중의 소리 없는 항거이기도 하다.

2.2.2 인물

도롱뇽 (해설자)

도롱뇽은 설화에는 나타나지 않는 인물이다. 설화에는 마지막에 옥동이가 용으로 상징화되어 승천하는 장면만 나온다. 하지만 현대적으로 희곡화 시키려면 옥동이에 대한 협력자의 역할을 하는 인물이 필요했다. 물론, 서두에서 밝힌 바대로 거의 모든 신화구조에서는 주인공, 적대자, 협력자(신적 존재)가 존재한다. 하지만 설화, 그 중에서도 ‘이상한 우물’은 전설로 분류되는 만큼 신화적인 여러 인물들이 모두 등장하지는 않는다. 이 전설에서는 옥동이를 죽이는 적대자로서 마을사람들(천벌1, 2)이 등장하지만 옥동이는 이들에게 죽임을 당하고 이후에는 별다른 역할을 하지 않는다. 여기에 본 연구자는 나름대로의 당위성을 부여하고 주인공의 극적행동의 당위성을 위하여 도롱뇽이라는 인물을 설정하였다. 도롱뇽은 신적인 존재로서 천상에서 죄를 짓고 내려온 인물이다. 옥황상제에게 노여움을 사 이승에서 구백구십년을 살아야만 하늘로 다시 돌아갈 수 있다. 하지만 하늘로 돌아가는 전날 자신이 살고 있는 우물에 옥동이가 빠지면서 도롱뇽은 큰 혼란을 겪는다. 그러나 하늘에 기도를 올린 후, 옥황상제의 명을 받아 옥동이를 죽인 사람들에게 천벌을 내리고 다시 천상으로 올라가게 된다.

또한, 도롱뇽은 극 전체를 이끌어가는 해설자의 역할도 담당한다. 이 작품은 가족극의 형태를 취하는 만큼 줄거리의 이해도와 장면간의 유기적인 연결이 필요하다고 생각하였다. 그래서 따로 해설자를 만드는 것보다 극중 인물이 역할과 극을 이끌어가며 관객과 소통할 수 있는 해설자의 기능을 담당하도록 했다. 그러므로 도롱뇽은 천상의 존재이자 주인공의 협력자 역할을 하면서 극에서 한 발 빠져나와 전체를 조망할 수 있는 기능도 담당한다.

할멈

할멈은 원설화에서와 마찬가지로 아기장수의 설화에 나오는 힘없는 민중을 대변한다. 늦게 자식을 얻은 할멈이지만 옥동이가 사라진 이후에도 그저 소리쳐 울부짖는 방법밖에는 없는 안타까운 민초의 삶을 보여준다. 이와는 대비되게 옥동이가 우물에 빠져 죽은 것은 재난도 아닌 인재이지만 마을사람들은 정작 자기 일이 아니라고 할멈의 정신이상 증세를 의심한다. 이는 자신의 일만 아니라면 괜찮다는 요즘세대를 반영하려 하였다. 할멈은 그럼에도 불구하고 자신에게만 들려오는 목소리를 따라 우물속에 옥동이가 있음을 확신한다. 그것은 옥동이와 할멈의 정신적인 교감에서 오는 소통으로 바라 볼 수 있다. 이러한 장면은 옥동이가 부활하여 하늘로 올라가는 장면에서도 나타난다. 옥동이가 승천하며 사람들에게 대한 홍익의 일환으로 가뭄을 겪고 있는 마을에 단비를 내려주고 자신의 어미인 할멈과의 마지막 소통을 함으로서 천상세계로의 <귀환>을 하게 된다. 할멈은 영웅적 인물을 잉태하고 다시 하늘로 돌아가는 것을 지켜보는 성경의 마리아와 같은 인물이다.

옥동이

원설화의 옥동이는 대략적인 인물에 대한 정보만 나와 있다. 신화와는 달리 설화, 특히 전설은 그 지방의 전래물과 관련되어 나타나므로 각 지방의 전래물에 따른 모티프에서 발생한 이야기들이 대부분이다. 옥동이에 대한 이야기는 ‘옥동이는 건강하고 지혜롭게 자랐다. 남다른 재주가 있고 유달리 총명하여 서당에 가서 공부할 때도 선생님께서 가르쳐주는 글은 한번만 듣고도 모두 익힐 정도였다’ 라고만 나와 있다. 따라서 희곡 <이상한 우물>을 창작함에 있어서 인물과 주제의식의 핵심 알맹이를 생각하여 옥동이의 능력을 극대화시키기로 하였다. 남다른 재주를 가졌다는 부분을 착안해 충남 지방의 고유놀이인 죽마놀이를 남들보다 뛰어나게 잘하는 인물로 설정하였다. 또한, 서당에서 글짓는 장면을 통해 다른 아이들과는 비교할 수 없을 정도로 총명함을 보이는 아이로 만들어 보았다. 그러나 이러한 뛰어난에도 불구하고 옥동이는 항상 배려심과 이타심을 잃지 않는다.

2.2.3 플롯과 구성형식

본 고에서 연구한 ‘거시적 희곡화의 방법’을 사용하여 희곡 <이상한 우물>의 희곡화 방법을 살펴보면, 먼저 플롯의 선택으로는 보글러의 스무가지 플롯 중 ‘6. 복수’를 선택하였다. 이 플롯의 속성은 적대자가 가한 실제적인 또는 상상의 상처에 대한 적대자의 복수이다. 이야기의 핵심에는 주인공이 있고, 그는 일반적으로 좋은 사람이지만 만족할만한 수준으로 정의를 집행하지 않기 때문에 스스로 복수를 하게 된다. 그리고 잘못을 저지른 적대자가 있다. 그는 사건이 진행되는 과정에서 어느 순간 범죄의 처벌을 용케 피해간 사람이다. 마지막으로 희생자가 있다. 주인공은 그를 위해 복수를 한다. 등장인물로서 희생자는 소모품이다. 또한 이 플롯의 구성요소의 3단계는 ‘범죄-복수의 계획-대결’로 이루어져 있다. 구성형식으로는 사건의 순차적인 배열을 그대로 사용하며, 주인공의 성장을 중심으로 하나의 장면이 옆주처럼 꿰어지게 배치를 하였다. 즉, 희곡 <이상한 우물>은 옆주식 구성을 선택하였다. 또한, 인물은 우월하나 현실적인 ‘상위모방형’으로 설정하였다. 이것은 초현실적인물보다는 현실적인물이 죽음으로 인하여 비극적 상황을 만났을 때 관객에게 전이현상을 줄 것이라는 기대감에서였다. 물론, 죽음을 극복하고 하늘로 승천하는 승천담이 후반부에 보여지기는 하나 그것은 어디까지나 인간애로서의 <홍익>을 나타내기 위함이었다.

2.2.4 서사구조

<이상한 우물>의 이야기 구성을 위한 서사구조는 다음과 같다.

<출발>

프롤로그 - 도롱뇽의 해설과 함께 극이 열린다.

1. 늑도록 자식이 없던 할멈은 어느 날, 이상한 꿈을 꾸다.(일상세계)
2. 자식을 바라던 노부부는 우물가에 가서 기도를 드린다.

3. 그러던 어느 날, 입덧을 하고 아기를 낳는다.(탄생)
4. 옥동이는 남달리 총명한 아이로 자라난다.(소명)
5. 나라에 가뭄이 들고, 아기장수가 태어나면 마을은 망한다는 소문 돈다.
(소명의 거부, 누설)

<입문>

6. 이 소문을 믿은 마을사람이 옥동이를 우물에 빠뜨려 죽인다.(시련)

<귀환>

7. 할멈은 옥동이를 찾아다니고(추적) 우물가에서 옥동이의 목소리를 듣는다.(인지)
8. 마을사람들과 함께 우물물을 파내기로 한다.(구조)
9. 우물물을 파내는 순간, 하늘에서는 천둥번개가 치고 옥동이를 죽인 마을사람들은 벼락에 맞아 죽는다.(처벌)
10. 옥동이는 우물에서 용이되 도룡뇽을 타고(변신) 하늘로 승천하며(부활) 부모와 마을 사람들에게 비를 내려주며 축복을 빌어준다.(홍익)

창작극 <이상한 우물>은 거시적 희곡화 방법의 12단계 여정에 의하면, <출발> 1.일상세계, 탄생 2.소명 3.소명의 거부, 누설 - <입문> 8.시련 - <귀환> 10.추적, 인지, 구조 11.처벌, 변신, 부활 12.홍익으로 나타내진다. 이러한 서사구조를 만들면서 각 단계의 요소를 선택하여 단계별로 집중도를 높이기 위한 방법으로 몇 가지 주안점을 두었는데 그것은 다음과 같다.

첫째는 이 작품의 플롯을 ‘6.복수’로 잡았기 때문에 복수를 클라이막스로 잡기 위하여 입문, 시험 과정은 오히려 단축을 시켰다. 그래야 복수를 위한 부분의 긴장감이 고조 될 것 같은 의도에서였다.

둘째는 출발의 과정에서 소문을 누설해 마을 사람들을 불안해하는 장치로 사용하였다. 원설화에서는 그저 시기심과 질투 때문에 옥동이를 죽이는데 이것은 인물들이 당위성을 찾기 어려울 것이라는 의도를 포함하고 있다.

셋째는 전체적인 상황의 긴장감을 부여하기 위해 가뭄을 설정하였다. 이것은 마을사람들이 우물에 대한 소중함과 옥동자가 하늘로 승천할 때 비를

내려주는 홍익의 정신과 일맥상통하고 있다.

네 번째는 마지막 장면의 승천 모티브를 용만 올라가는 것이 아닌 옥동이 직접 타고 가는 방식으로 변형하였다. 이것은 관객에게 모호성과 상징성보다는 직접적인 메타포를 전달하는 방식을 취하는게 주제의식인 권성징악을 나타내기엔 더욱 효과적일 것이라는 판단에 의해서였다.

복수의 플롯을 선택함에 따라 귀환의 과정을 하늘로 승천하는 과정과 동일한 형태라고 설정하고 서사구조를 진행함으로 귀환의 과정이 두드러지게 보이도록 하였다. 이러한 거시적 회곡작법에 의하면 창작극 <이상한 우물>은 ‘상위모방형-6.복수-ㄴ.염주알’ 형식에 속한다.

2.2.5 트리트먼트

1장 들어오는 마당

무대에 도롱뇽 한 마리가 눈을 꿈벅거리며 앉아있다. 관객이 입장하는 순간 깨어나 관객과 같이 이야기하며 입장이 끝나면 서막을 연다. (도롱뇽 해설을 담당) 꿈결 같은 음악이 흐르고 영상에 화려한 물방울들이 올라간다. 아이들은 노래를 부르며 들어오고 가운데 놓여있는 우물을 둘러싸며 돌기 시작한다. (비누방울놀이) 노래가 계속되는 가운데 한 칸에서 노부부가 잠을 자고 있다. 노래가 잦아들 때 쯤, 아이들은 노래를 서서히 부르며 퇴장하고 할머니가 일어나 마지막 아이를 따라간다. 아이들이 사라지고 할머니는 멀끔히 바라본다.

2장 소원

잠에서 깬 할머니는 지난 밤 꿈속에서 일어난 일들을 할아버지에게 설명하고 우물가에 가서 기도를 드리자고 부탁한다. 할아버지는 말도 안되는 소리라며 거부한다. 하지만 할머니는 혼자 지성(노래)을 드리고 이에 감복한 할아버지도 같이 지성을 드리기 시작한다.

3장 탄생

그러던 어느 날, 할머니는 입덧을 하고 열 달이 지나 옥동자를 낳는다. 둘은 기쁨의 노래를 부른다.

4장 죽음

어느 덧 세월이 흘러 옥동이는 열 살이되고(노래) 남달리 총명한 아이로 자라난다.(서당에서... 전래놀이: 옥동이가 불리하지만 이겨내는 방식) 하지만 나라에서 이 마을에 아기장수가 태어나면 그 마을은 망한다는 소문이 돌고 이 소문을 믿은 마을사람이 옥동이가 바로 그 아이라며 옥동이를 우물에 빠뜨리고 옥동이는 의문의 행방불명이 된다.

5장 시련

노부부는 사라진 옥동이를 찾아다니고 할머니는 거의 실신지경에 이르게 된다. (기다림의 노래, 자장가) 그러던 어느 날 우물가를 지나가던 할머니가 옥동자의 울음소리를 들었다며 우물가에 옥동이가 있다고 난리를 친다. 마을사람들은 처음에는 할머니의 말을 믿지 않았지만 결국엔 다같이 우물물을 퍼내기로 결정한다.(노동요)

6장 인과응보

우물물을 퍼내기 시작하는 순간, 날씨가 갑자기 어두워지면서 천둥소리가 들려온다. 마을사람들은 계속해서 노래를 부르며 우물물을 퍼내기 시작한다. 하지만 이상하게도 우물물이 줄어들지 않는다. 이때, 비가내리기 시작하고 다시 한 번 큰 천둥번개가 친다. 그러자 갑자기 옥동이를 죽인 두 명의 사내가 번개에 맞아 죽임을 당한다.(아이들 노래 : 구지가)

7장 승천

천둥번개가 멎고 우물에서 환한 빛이 나며 용이 한 마리 나타난다. 용의 등에는 옥동이가 타고 있다. 옥동이는 노부부와 마을사람들에게 작별인사를 한다. 마을사람들도 하늘로 올라가는 옥동이에게 작별을 고한다. 하늘에서는 꽃비가 내린다. (작별의 노래, 놀이)

VII. 공연화를 통한 객관적 평가

1. 음악극 <자청비의 노래>에 대한 객관적 평가

지금까지 본 연구자는 신화의 서사구조를 분석하여 ‘거시적 희곡화 방법론’을 도출하여 제주도 무속신화 ‘세경본풀이’를 음악극 <자청비의 노래>로 충청남도 설화 ‘이상한 우물’을 가족극 <이상한 우물>로 희곡화를 해 보았다. 이러한 일련의 과정은 대본화 하기까지의 과정들로 이루어졌으나 어디까지나 희곡은 상연을 전제로 하는 문학이므로 상연화에 따른 객관적인 관점이 필요하다고 하겠다. 그리하여 본 연구자는 이러한 희곡을 여러 연극 동료들과 함께 공연화 시켜보았다.

먼저, 본 연구자의 <자청비의 노래>의 공연화를 이야기하기 전에 제주도에서 자청비 설화를 가지고 공연화된 작품들을 잠시 살펴보고 비교하려 한다. 같은 원설화를 가지고 다른 시각, 다른 각도에서 분석하여 공연한 작품이 있다는 것은 본 연구자에게도 좋은 비교대상이 되기 때문이다. ‘자청비 설화’는 제주도에서만 구전되는 무속신화라는 지역적 분포으로 인해 거의 제주도에서 국한되어 공연화되는 특성을 보인다. 이러한 공연을 살펴보자면, 우선 민요패 소리왓의 연극 <농사와 사랑의 신 자청비 이야기> 공연이 있다. 이 공연은 2010년 06월 23일 국립제주박물관의 주관으로 다양한 장르의 문화 콘텐츠를 무료로 즐길 수 있는 문화공감 프로그램 ‘2010 토요일 박물관 산책’에서 여덟 번째 공감으로 올라간 연극이다. 이 연극은 자청비 설화를 가지고 제주의 신화, 민요, 굿, 노래, 무속악기 연주, 제주의 풍속, 제주의 방언을 연희하였다. 연극은 앞풀이, 1장 - 대지의 딸 자청비, 하늘의 아들 문도령, 2장 - 일 잘하는 중 정수남, 3장 - 넓은 세상 속으로, 4장 - 농경신이 되다. 뒤풀이 등으로 전개된다. 연극의 흐름은 전통적인 연희의 요소를 많이 함축하고 있으며, 민요패 소리왓은 자청비 신화를 통해 하늘과 땅의 사랑, 문도령과 자청비의 사랑에 국한시키는 사랑이 아닌 자청비, 문도령, 정수남이 하나의 공동운명체로 엮어지는 생명에 대한 사랑을 풀어내

려고 노력하였다.

두 번째로는 제9회 고마나루 전국향토연극제 대상을 수상한 작품 극단 세이레극장의 <농사와 사랑의 여신 자청비>이다. 이 작품은 정민자가 각본을 쓰고 고동원이 연출을 맡았다. 제주어로 공연한 이 연극은 자청비가 남자로 변장한 가운데, 하늘도령인 문도령과 벌어지는 이야기에서 시작한다. 이어 자신이 여자임을 밝힌 자청비는 문도령과의 훗날을 기약하면서 헤어진다. 문도령을 기다리고 있는 자청비는 정수남으로부터 속임을 당해 봉변을 당할 뻔 하지만, 자신을 지키기 위해 어쩔 수 없이 그를 죽인다. 연극에서는 사람을 죽이면서 자청비가 ‘농경의 신’으로 되기까지의 이야기로 이루어져 있다. 무대 위의 연기꾼들은 자청비와 문도령 주위를 돌며 많은 신들과 주변의 인물상들을 순발력있게 변화된 몸짓으로 보여준다.

또 한편의 연극은 2015년 6월 5일, 제주 설문대여성문화센터에서 공연된 <자청비-제주농사의 여신 사랑으로 오다>이다. 이 연극은 강승훈이 대본을 김태남이 연출을 맡았다. 이 연극은 자청비가 남장을 하고 하늘도령 문도령과 거무선생을 찾아가 3년간 글공부를 한다. 문도령은 자청비가 여자임을 의심하여 여러 가지 시험을 해보지만 자청비의 기지로 밝혀내지 못 한다. 문도령이 결혼 문제로 집으로 돌아가려하자, 자신이 여자임을 밝히고 서로의 사랑을 확인하게 된다. 문도령은 훗날을 기약하고 하늘로 올라가고 문도령을 기다리는 중에 자청비는 정수남에게 속임을 당해 큰 봉변을 당할 뻔 하지만 온갖 기지로 모면하고, 정수남을 죽음으로 까지 몰고 간다. 하지만, 사람을 죽였다는 이유로 집에서 쫓겨나게 된다. 후에 자청비는 갖은 고초를 겪으며 곡물의 신으로 좌정된다.

이렇게 살펴 본 세 공연의 특징은 모두 설화의 시대를 그대로 사용한다. 첫 공연은 연희적인 측면을 부각 시켰으며, <농사의 여신 자청비>는 기물을 이용한 부문과 제주의 언어를 자청비가 남장을 하고 벌이는 이야기에서 시작하는 것이 특징이라 할 수 있다. 또한, 세 번째 <자청비, 사랑 오다>에서는 거의 설화 그대로의 내용을 복원하여 연극화 하였다. 본 연구자의 <자청비의 노래>와의 가장 큰 차이점은 시대의 이동이다. <자청비의 노래>는 설화를 조금 더 관객이 받아들이기 쉬운 현재의 이야기를 다루려 했다. 또 하

나의 차이점은 노래의 사용이다. <자청비의 노래>에서는 여러 가지 민요와 제주 토속음악들을 극의 일부분에 배치시켰다. 이 작품은 북촌창우극장에서 ‘2013 전통예술실험무대 천차만별 콘서트’의 일환으로 2013년 9월 26-27일 이틀간 실연되었는데, 이 무대는 젊은 국악인들이 개개인의 실력을 발휘하는 장을 펼치고자 마련된 실험무대였다. 여기서 <자청비의 노래>는 우선 국악 소리극을 표방하고 제주도의 서사무가인 자청비 설화를 현대적으로 각색하여 무대화 시키는 것이 주된 목표였다. 배우로는 경기도립국악단의 경기소리 이수자 이나현과 연극배우 오범석이 참여 하였다. 자청비 설화를 희곡화하고 실제 배우들에게 트리트먼트를 건넨 것은 위의 연구부분에 서술한 1안 이었다. 배우들이 트리트먼트를 읽고 많은 대화들이 오고 갔다. 주된 논의는 설화의 원줄거리 자체가 너무 방대하기도 하고 또 그것을 다 담으려고 하니 너무나 긴 서사가 될 것 같다는 의견과 연극적인 느낌보다는 많은 씬 구별로 인해 영화 시나리오 같은 느낌이 더 많다는 것이다. 또한, 정치적인 이야기로 강하게 마무리되는 마지막 엔딩 때문에 너무 무거운 주제의식을 내포하고 있는 것이 아닌가라는 의견들이 주를 이루었다. 이러한 논의를 몇 차례 걸쳐 본 연구자는 원설화의 거대서사를 간단히 축약하고 그 후, 얼마간의 퇴고를 거쳐 2안이 나오게 되었다. 2안의 주요점은 강한 메시지에 중점을 두는 것보다 사랑이라는 플롯을 더욱 강조시켜 원설화에 있는 자청비의 능동적인 극 행동에 초점을 맞추게 되었다. 또한, 본 희곡이 <자청비의 노래>이고 배우가 경기소리 이수자인 만큼 대사로 이루어진 부분을 우리의 소리와 창작곡으로 만드는데 주안점을 두었다. <자청비의 노래>를 공연화 시킨 후에 관객들과의 대화가 이루어졌다. 관객들의 반응은 우선적으로 설화에 대한 이야기였다. 관객들은 우리의 무속신화는 무속이라는 이유 때문에 어렵고 무거운 이야기일거라고 생각했는데 오히려 지금시대의 청바지를 입고 나오는 주인공에 대해 전혀 거부감 없이 극을 볼 수 있었다고 한다. 또한, 이야기의 줄거리가 거대한 서사임에도 불구하고 간략하에 축약하여 사랑하는 사람에 대한 헌신으로 집약된 드라마가 아련한 감동을 주었다는 평을 해주었다. 음악적인 부분에 있어서도 한국악기와 서양악기를 같이 사용하면서도 거의 이질감을 느끼지 못 했으며 때로는 현대적

이고, 어떤 곡은 전통적인 국악의 느낌을 살린 것이 신선하게 다가온다는 평을 했다. 하지만 주인공 자청비가 임신을 하고 나오는 장면은 드라마의 결론을 미리 짐작하게 했으며, 오메기떡을 나누어 주는 마지막 장면에서는 곡물의 신이 된 자청비라는 설화 때문에 억지로 들어간 것 같은 느낌이 들었다고 평했다. 오히려 전체 드라마 속에 자청비가 농사일을 적극적으로 하는 부분이 나오면 좋지 않겠냐는 이야기도 해주었다. 이렇게 여러 관객들의 의견을 수렴해본 결과, 신화의 의미와 가치를 분석하고 재해석하여 현대인의 삶과 정서에 어떻게 새로운 이야기로 만들어낼 것인가 하는 주제의식의 깊이 있는 탐구가 필요하다는 것을 과제로 남기는 시간이었다.¹⁵⁴⁾

2. 가족극 <이상한 우물>에 대한 객관적 평가

창작극 <이상한 우물>은 충청남도지방의 설화를 매개로 하여 충남문화재단에서 지원을 받은 작품이다. 이 연극은 기획 단계부터 가족극의 형태로 만들기로 한 후 희곡화를 시도한 작품이다. 공연은 2016년 8월 29일 충남 천안시 신흥초등학교에서 실연하였다. 연출은 이돈용이 맡았고 배우로는 정연숙, 여수진, 송인호, 이수정, 이지아, 백민지, 최지원, 권찬미 배우가 참여하였다. <이상한 우물>은 가족극을 표방한 만큼 최대한 아이들의 눈높이에 설화의 이야기를 맞추며 어른들이 봐도 지루하지 않은 이야기를 만들려고 노력했다. 여러 스텝들은 그 중에 가장 적합하게 다가가는 것이 동요라는 의견을 제시해 주었다. 이에 본 연구자는 설화가 가지고 있는 원전의 느낌을 살리면서 아이들과 어른들에게도 쉽게 들릴 수 있는 형식들을 고민하여 동요, 전래노동요, 랩등 다양한 분야를 만들도록 하였다. 또한, 배우들과의 독회를 통하여 희곡화에 대한 의견과 방향성을 수렴하였다. 여러 가지 의견들이 나왔는데 그 중 중론으로 모아진 의견을 살펴보자면, 설화의 작은 이야기가 도롱뇽이라는 가상의 인물이 들어오면서 더 많은 생기를 얻은 것 같고, 설화의 내용으로만 보자면 희곡이 가족극에는 어울리지 않게 너무 무

154) 평가는 2013년 9월 27일, 공연 후, 북촌창우극장에서 배우, 스텝, 관객과 함께 진행되었다.

거위 질 것 같은 생각이 많이 들었는데 다행히 도롱뇽이라는 인물이 전면
 에 나타나 해설자의 역할을 해줌으로서 그런 부분이 많이 해소 된 것 같다
 는 의견을 내주었다. 하지만 할머니가 직접적으로 자신의 아이, 옥동이에
 대해 나랏님의 가해를 거론하는 부분과 이 마을에 지금 가뭄이 들어있는지
 가 표면적으로 나타나지 않는 점, 그리고 마지막 부분이 너무 슬프다는 점
 들을 이야기 해 주었다. 이에 본 연구자는 나랏님이 가해를 가한다는 소문
 에 대한 설정을 마을 사람들의 입에서 나오게 수정하였다. 희곡에 등장하는
 주인공에게는 그에 상응하는 적대자들이 등장해야한다. 그래야 희곡은 대결
 구도를 이루며 극 행동에 긴박감을 줄 수 있다. 물론, 적대자가 협력자로
 바뀔 수도 있으며 그것은 사람이 아닌 자연, 동물, 사물등 세상에 존재하는
 어떠한 것이어도 상관없다. 이러한 이유로 옥동이 부모에게 안으로는 옥동
 이가 우월한 존재로 태어나 기쁘지만 오히려 나랏님의 가해를 받을지 모르
 는 초조함을 만들고, 밖으로는 마을에 가뭄이라는 자연재해를 더하여 벼가
 타들어가는 상황을 인식하게 하여 자식을 굶길지도 모른다는 상황을 만들
 어 주었다. 이렇듯 여러 배우들, 스텝들과의 담론을 통하여 수정하는 단계
 로 들어갔다. 하지만 마지막까지도 고민한 부분은 마지막 장면이었다. 여러
 의견들이 초등학교생들이 주관객층이므로 하늘나라로 올라가는 장면을 현실
 에서 행복하게 사는 장면으로 수정하자는 의견이 지배적이었는데 본 연구
 자에게 마지막 장면은 신화의 구조가 가지고 있는 12단계의 여정중 마지막
 인 귀환과 인간에 대한 하늘의 홍익을 드러나 보여준다는 점에서 쉽게 선
 택하기는 어려웠다. 특히나 연극은 시대의 정신이라는 말을 늘 마음에 품고
 있는 연극인으로서 이 마지막 장면은 얼마 전 바다에 수장되어 하늘나라로
 떠난 우리의 아이들에 대한 본 연구자의 은유적 표현이기도 하기 때문이었
 다. 하지만 연극은 하는 자의 예술도 중요하지만 보는 자의 예술도 중요하
 므로 연출자와의 담론을 거쳐 조금 더 강도를 낮추는, 너무 슬프지 않은 장
 면을 만들기로 하였다. 155)

본 연구자의 충청남도 설화를 가지고 희곡화한 창작극 <이상한 우물>은
 같은 소재를 가지고 작품화된 경우는 아직 없다. <이상한 우물>은 ‘옥동샘

155) 평가는 2016년 7월 5일, 리딩 후, 대학로 혜화동 연습실에서 배우, 스텝과 함께 진행되
 었다.

설화' 라고도 불리는 '이상한 우물' 을 희곡화 한 첫 작품인데, 이 설화는 마을에 장수가 될 만한 아기가 태어나고 그 아기는 불가항력적인 힘에 의해 희생을 당한다는 '아기장수 설화' 류를 따른다는 점에 대해서는 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>와 많은 점이 닮아있다고 할 수 있다. 본 고에서 연구된 바를 들여다보면 <이상한 우물>은 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>에 유사한 형태의 서사구조를 갖는다. 그것은 두 작품 다 원설화가 '아기장수 설화' 류 따르고 있기 때문이기도 하다. 하지만 <이상한 우물>과 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 상황은 비슷할지 모르나 극의 분위기면에서는 완전히 다른 차이점을 보인다. <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 시적언어와 절제된 대사, 상황의 긴장과 압박, 예수의 생애에 관한 담론을 제시했다면 <이상한 우물>은 가족과 함께 부르는 노래, 풍부한 이야기, 아이들의 놀이성, 희생에 대한 주인공의 흥의 등으로 비교 할 수 있겠다. 물론, 거장의 작품과 이제 발걸음을 떼는 연극학도의 비견은 미천한 것인 줄 안다. 그럼에도 이러한 비교가 필요하다는 것은 이전의 작품을 마주하여 자신의 작품을 자세히 해부할 수 있는 기회가 되고, 다시 새로운 창작의 힘을 얻기 위함이다.

VIII. 논의 및 결론

본고는 신화의 서사구조를 활용하여 희곡화하는 방법을 연구하였다. 그에 앞서, 우선 신화 수용연극들의 사례를 살펴보고, 한국 현대희곡에서는 어떠한 방식으로 신화의 수용이 이루어져왔는지 살펴보았다. 그 후, 신화의 원형적 토대를 밝힌 칼 융의 사상을 바탕으로 신화의 원형과 집단무의식, 모티프, 플롯과 서사구조에 대해서 연구해 보았다. 이를 위해 우선적으로 아리스토텔레스의 <시학>에서 나오는 스토리 구조방법을 신화의 구조에 빗대어 살펴보았다.

또한 러시아의 민속학자이자 예술이론가인 블라디미르 프로프의 <민담형태론> 속에 담겨있는 민담형태의 구조들 대해서도 살펴보았다. 프로프는 민담의 구조를 통해 등장인물의 기능을 31단계로 나누어 설명하며 스토리구조를 분석하였다. 이후 신화학자 조셉 캠벨이 <천의 얼굴을 가진 영웅들>에서 밝힌 원질신화(原質神化)를 토대로 영웅의 여정을 <출발> - <입문> - <귀환>의 3단계 과정으로 나눈 후 다시 16개의 서사로 나눈 ‘영웅 신화의 서사구조’를 살펴보았다. 조셉 캠벨의 이론은 현대에서 신화를 기반으로 하는 스토리의 모범적 제시 답안이라 해도 과언이 아닐 것이다. 하지만 캠벨이 가지고 있는 신화학적 담론과 인류학적 인식들은 프로프의 이론 보다는 간략화 되었지만 현대에 와서는 시간의 극구조상 선택과 집중의 필요가 생겨났다. 이에 보글러는 모든 스토리는 신화, 민담, 꿈, 영화에서 보편적으로 찾아볼 수 있는 몇 가지 구조상의 공통 요소로 구성되어 있다는 틀 안에서 주인공의 여정을 ‘영웅의 여행’이라 부르며 12단계로 간소화하였다.

본 연구자는 이러한 신화의 서사구조 연구에 로널드, B, 토비아스의 스무가지 플롯의 체계를 도입하였다. 토비아스는 스토리 디자인에 따라 달라지는 모형을 제시한 것이 아니라 이야기나 등장인물의 패턴을 연구하여 플롯의 구조를 파악했다. 그리고 그 패턴은 오래된 것들이나 오히려 시간이 지나면서 더욱 효용성을 발휘한 것들로 추려내었다. 이러한 플롯들은 무수하게 많이 사용되어져왔고 지금도 많은 부분들이 이러한 플롯에 기대어 창작이 되어 진다. 이제 세상엔 새로운 것은 없고 새로운 모방이 있을 뿐인 것

이다. 어느 플롯이 더 사용되어지고 덜 사용되어지는 것이지 플롯이 사용되지 않는 스토리는 없다는 것이다. 위대한 작가들도 신화의 세계에서 또는 지나간 역사의 사건에서 영감을 받아 스토리를 만들고 그것을 이러한 플롯에 빚대어 드라마화 시킨다. 물론 수많은 플롯 구성이 있을 수 있겠지만 토비아스가 추려놓은 스무 가지 패턴 속에 기존에 연구된 기법을 입힌다면 더욱 견고한 방법을 가지게 된다. 본 연구자는 위의 신화체계를 통합해 토비아스의 스무 가지 플롯구조를 엮고 드라마의 구성형식에서 몇 가지를 추려내 ‘거시적 희곡화 방법론’을 제시해 보았다.

또한, 이러한 연구를 기틀로 하여 무속신화 ‘바리데기’를 희곡으로 수용한 홍원기의 <에비대왕>과 무속신화 ‘삼공본풀이’를 수용한 고순덕의 <가문장아기>, 평안도 ‘아기장수설화’를 수용한 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>를 분석해보았다. 홍원기의 <에비대왕>은 시대상황과 맞물린 수작이었기에, 고순덕의 <가문장아기>는 해외 여러 곳에서 우리의 무속신화를 소개한 작품으로, <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 한국 연극사에서 설화를 시극(詩劇)화한 유일한 작품이었기에 그 분석에 의미가 있었다.

본 연구자는 신화의 서사구조를 활용한 희곡화 방법론을 개발하는 것에만 그치지 않고 제주 무속신화 ‘세경본풀이’를 음악극 <자청비의 노래>로, 충청지역 설화 ‘이상한 우물’을 가족극 <이상한 우물>로 창작하여 보았다. 그 후, 이러한 희곡을 바탕으로 공연화를 해 보았다.

물론, 이러한 일련의 과정이 신화 서사의 희곡화 방법으로 정답이 될 수는 없다. 하지만 우리가 가지고 있는 수만 가지 민담, 신화, 전설 등의 설화를 희곡화 하는 데에 최소한의 나침반이 되어 줄 수는 있을 것이라 기대한다. 다만, 본 고에서는 희곡의 창작만을 대상으로 하였기에 무대의 형상화를 심도 있게 다루지 못한 점이 아쉬움으로 남는다.

앞으로 더 많은 설화를 새로운 희곡으로 창작하여 지역문화 발달에 기여할 수 있는 작업 환경이 만들어졌으면 하는 기대와 한류라는 시대적 상황과 다양한 콘텐츠의 개발이 활발한 이 때에, 무한한 아이디어의 보고인 우리 신화를 재조명하였으면 하는 바람이다.

참고문헌

1. 국내문헌

1) 단행본

<한국서>

- 강등학 외, 『한국구비문학의 이해』 (서울: 도서출판 월인, 2016)
- 김난주, 『융 심리학의 관점으로 본 한국의 신화』 (서울: 집문당, 2007)
- 김성희, 『한국연극과 일상의 미학: 김성희 연극평론집』 (서울: 연극과 인간), 2009.
- _____, 『연극의 세계-연극이란 무엇인가-』 (서울: 태학사, 1996)
- 김숙경, 『전통의 현대화와 5인의 연출가들』 (서울: 연극과 인간, 2012)
- 김용수, 『드라마 분석 방법론』 (서울: 집문당, 2004.)
- 김태곤 외, 『우리민속문학의 이해』 (서울: 도서출판 개문사, 1980)
- 김태곤, 『한국의 무속신화』 (서울: 집문당, 1989)
- 김태훈, 『스파니슬랩스끼의 연기학 전문용어』 (서울: 예니, 2013)
- 김홍규, 『한국문학의 이해』 (서울: 민음사, 1986)
- 서연호, 『한국현대희곡사』 (서울: 고려대학교 출판부, 2004)
- 여석기, 『동서연극의 비교연구』 (서울: 고려대학교 출판부, 2014)
- 월간미술, 『세계미술용어사전』 (서울: 월간미술, 1999)
- 정재서, 전수용, 송기정, 『신화적 상상력과 문화』 (서울: 이화여자대학교출판부, 2008)
- 장기오, 『TV 드라마 바로보기, 바로쓰기』, (서울, 커뮤니케이션북스, 1997)
- 장덕순 외, 『구비문학개설』 (서울: 일조각, 1971)
- 조동일, 『한국문학통사』 (파주: 지식산업사, 1988)
- _____, 『동아시아 구비서사시의 양상과 변천』 (서울: 문학과지성사, 1997)
- 최인훈, 『문학과 이데올로기』 (서울: 문학과 지성사, 2009)
- _____, 『어디서 무엇이 되어 만나랴』 (파주: 범우, 2014)
- _____, 『화두 1 부』, (서울: 문학과 지성사, 2008)

현용준, 『무속신화와 문헌신화』 (서울: 집문당, 1992)
 _____, 『제주도 신화』 (고양: 서문당, 1972)
 _____, 『제주도무속자료사전』 (성남: 신구문화사, 1980)
 홍태한, 『한국서사무가 연구』 (서울: 민속원, 2002)

<번역서>

В л а д и м и р П р о п п , 『Istoriceskie korni vorsebnoj skazki』, 최애리
 역, 『민담의 역사적 기원』, (서울: 문학과 지성
 사, 1990)
 _____, 『МорФ о л о г и я с к а з к и』, 어건주 역, 『민담형태
 론』, (서울: 지식을 만드는 지식, 2013)
 Christopher vogler, 『The Writer’ s Journey』, 함춘성 역, 『신화, 영웅 그리
 고 시나리오 쓰기』, (서울: 비즈앤비즈, 2005)
 Gerald Prince, 『A Dictionary of Narratology』, 이기우, 김용재 공역, 『서
 사론 사전』, (서울: 민지사, 1992)
 J.G Frazer, 『(The) Golden bough : a study in magic and religion』, 김상
 일 역, 『황금의 가지 上』, (서울: 을유문화사, 1997)
 Joseph Campbell, 『The Hero With A Thousand Faces』, 이윤기 역, 『천
 의 얼굴을 가진 영웅들』, (서울: 민음사, 1999)
 Liz Greene, 『Myth and the zodiac』, 유기천 역, 『신화와 점성학』, (과
 주: 문학동네, 2000)
 Lucan Boia, 『Pour une histoire de l’Imaginaire』, 김웅권 역, 『상상력의
 세계사』, (서울: 동문선. 1998)
 Mircea Eliade, 『Images et symboles』, 이재실 역, 『이미지와 상징』, (서울:
 까치글방, 1998)
 _____, 『Mythes, rêves et mysteres』, 강응섭 역, 『신화, 꿈, 신비』,
 도서출판 숲, (고양: 도서출판 숲, 2006)
 Michael Tierno, 『Aristotle’s Poetics for Screenwriters』, 김윤철 역, 『스토
 리텔링의 비밀 - 아리스토텔레스와 영화』, (서울: 도서
 출판 아우라, 2008)
 Northrop Frye, 『Anatomy of criticism : four essays』, 임철규 역, 『비평의
 해부』, (과주: 한길사, 2009)

- Patrice Pavis, 『Le Dictionnaire du Théâtre』, 신현숙, 윤학로 공역, 『연극학 사전』, (서울: 옥랑문화예술 총서, 1999)
- Tobias, Ronald, B, 『20 MASTER PLOT : and How Build Them』, 김석만 역, 『인간의 마음을 사로 잡는 스무 가지 플롯』, (서울: 도서출판 풀빛, 2007)
- 中沢新一, 『人類最古の哲學』, 김옥희 역, 『신화, 인류 최고(最高)의 철학』, (서울: 도서출판 동아시아, 2005)

2) 학술논문

- 권복순, 「세경본풀이의 분석심리학적 접근」, 경상어문, 제14집, 2008.
- 김명민, 「바리데기 무가의 신화 비평적 연구 : 자기실현의 과정을 중심으로」, 한국언어문학회, 제58집, 2006.
- 김미도, 「1970년대 한국연극의 전통수용에 관한 연구 (1)-극단 ‘동랑레퍼터리’의 경우」, 한국연극학, 제16호. 2001.
- _____, 「1970년대 한국연극의 전통수용에 관한 연구 (2)-극단 ‘자유’의 경우」, 한국연극학 제21호, 2003.
- _____, 「1970년대 한국연극의 전통수용양상 : 허규와 민예극장의 공동작업」, 한국연극학 제27호. 2005.
- 김민정, 「방재석, 바리공주 서사의 수용과 활용」, 현대소설연구, 제54호 2013.
- 김성희, 「비연극비평 : 그리스비극의 현대화 혹은 다시 쓰기 -〈오이디푸스〉, 〈태수는 왜?〉」, 연극평론, 2009.
- _____, 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 한국극예술연구, 제15집, 2002.
- 김승옥, 「한국 현대희곡의 전통수용 연구」, 단국대학교 박사학위 논문, 1996.
- 김영은, 「과비스가 본 한국 전통 수용 현대극과 그의 연극 분석 방법론 고찰 : 한국 전통 연희론적 관점과 비교하여」, 세계문학비교연구, 45호, 2013.

- 김은성, 「로빈슨 제퍼스의 이데올로기론」, 현대영미시연구, 17-1호, 2011.
- 김유미, 「최인훈 희곡의 신화성과 역사성 연구 : <어디서 무엇이 되어 만나라>의 경우」, 어문논집 37호, 1998.
- 김현선, 「무속신화 연구의 방향과 과제」, 인문과학 28, 1998.
- 남인우, 「가쁜장아기-연출노트」, 공연과 이론, 56호, 2014.
- 노승욱, 「최인훈 희곡에 나타난 미토스 연구 : 노스럽 프라이의 신화원형 비평을 중심으로」, 인문콘텐츠 학회, 제31호, 2013.
- 박찬부, 「Jung의 상징이론」, 어언연구, 제5집, 1980.
- 서연호, 부백, 「한일 고전설화의 연극화와 현대화에 관한 비교연구」, 한국극예술연구, 제30집, 2009.
- _____, 「바리데기 신화의 무대화와 <엘렉트라> 비교 연구」, 한국연극학 제33집. 2007.
- _____, 「최인훈 희곡론」, 민족문화연구, 제28호, 1996.
- 신동훈, 「‘세경본풀이’ 서사와 삼세경 신작의 상관성 재론」, 비교민속학회, 제51집, 2013.
- 신연우, 「여성 담당층 관점에서의 <초공, 이공, 삼공본풀이>의 문학 - 사상의 의미망」, 한국고전여성문화연구. 제21집. 2010.
- 신현숙, 「신화와 공연예술(1): 신화 재창작을 위한 소재탐구」, 연극평론 통권 78호, 2015.
- 심치열, 「제주도 서사무가에 나타난 주인공의 연속적 서사진행과 그 의미 - <삼승할망본풀이>, <삼공본풀이>, <세경본풀이>를 중심으로」 한국어언문학, 제59집. 2006.
- 오동식, 「메데아 신화의 현대적 수용 연구-데이 로어의 희곡 <맨해튼 메데아>를 중심으로」, 독일어문학 제21권 제4호 제63집, 2013.
- 오성균, 「브레히트의 고대신화 수용」, 헤세연구, 제14집, 2005.
- 오세정, 「뫼토스와 스토리텔링 -한국 신화의 스토리텔링에 관한 서사학적 접근」 기호학 연구, 제34집, 2013.
- _____, 「한국 신화의 제의적 서사규약과 소통원리 연구」, 서강대학교 박사학위논문, 2004.
- 오창완, 「서동설화와 삼공본풀이의 대비적 고찰 - 모권의식을 중심으로」

- 전농어문연구 2, 1989.
- 우현철, 「최인훈 희곡세계의 신화원형적 고찰」, 상명대학교 박사학위논문, 2012.
- 유인경, 「극단 민예극장의 가무극 <한네의 승천>연구」, 한국극예술연구 제23집, 2006.
- 윤용선, 「허규의 <다시라기>분석 연구 : 전통연희 <다시래기>의 현대극 수용과 관련하여」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.
- 이미원, 「한국 현대극의 전통 수용 양상」, 한국 연극학 6호, 1994.
- 이수자, 「백중의 기원과 성격: 농경기원신화 세경본풀이와의 상관성을 중심으로」, 한국민속학 25, 1993.
- 이영지, 「자청비와 문도령 이야기의 적층 양상」, 배달말, 통권 제42호, 2008.
- 이영희, 「계몽의 세기와 괴테의 <프로메테우스>신화 수용에 관한 연구」, 헤세연구, 제12집, 2004.
- 이원영, 「‘가쁜장아기’를 통해 본 한국 무속신화의 세계적 소통 가능성 고찰」, 겨레어문학, 제53집, 2014.
- 이철우, 「굿의 현대적 재해석에 따른 희곡화 : 오태석의 희곡 <초분>, <여자가>, <백마강 달밤에> 분석」, 한성어문학 16호, 1997.
- 장근상, 「프랑스 현대 신화극과 역사극」, 인문학 연구 23, 1995.
- 정인혁, 「세경본풀이의 세계관 재고 : ‘中’ 세경 자청비의 의미」, 한국고전여성문학연구 제17집, 2008.
- 좌혜경, 「자청비, 문화적 여성영웅에 대한 이미지, 여성상과 성격을 중심으로」, 한국민속학, 30, 1998.
- 최경성, 「한국연극에 나타난 제의 수용 양상 : 연극 ‘산뜻김’과 ‘오구-죽음의 형식’에 나타난 제의적 특성을 중심으로」, 공연문화연구, 제23집, 2011.
- 최민성, 「신화의 구조와 스토리텔링 모델」, 국어어문42집, 2008.
- 최원오, 「한국 무속신화의 문화콘텐츠 활용 방안 점검 - 스토리 창작을 위한 신화소 추출과 분류 및 활용방안을 중심으로」, 한국문학논

총, 제46집, 2007.

- 최인훈, 「하늘의 뜻과 인간의 뜻 - 연극평론가 한상철씨와 나눈 말」, 문학과 이데올로기,
- 한상철, 「패러독스와 아이러니 ‘극단 민예 극장 공연’ <놀부던> 공간」, 70년대 연극평론자료집 (II), 1979.
- 허 은, 「현대연극과 신화 - 서양 현대연극과 한국 현대연극을 중심으로」, 예술논문집, 제52호, 2013.
- 현승환, 「삼공본풀이의 전승의식」, 제주대학교 제주도문제연구소 제연 9호, 1993.
- 현용준, 「무속신화 본풀이의 형성」, 국어국문학, 제26호, 1963.

3) 학위논문

- 김현철, 「오대석 희곡에 나타난 전승연희 양식 연구」, 고려대학교 박사학위 논문, 2002.
- 고순덕, 「아동극에서 제주무속신화의 희곡화 과정연구 - ‘가문장아기’의 여성의 몸에 대한 주체적 인식을 중심으로」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2004.
- 김상환, 「서사무가 연구 -사생관을 중심으로」, 세종대학교 석사학위논문 1990.
- 김승욱, 「한국 현대 희곡의 전통수용 연구」, 단국대학교 박사학위논문 1996.
- 김윤정, 「1970년대 희곡의 전통 활용 양상과 극적 형상화 연구」, 서울대학교 박사학위 논문 2005.
- 김윤희, 「서사무가 <바리공주>의 현대극 수용양상 연구」, 경희대학교 석사학위논문, 2004.
- 박성석, 「한국무가의 희곡적 연구」, 충남대학교 박사학위논문, 1991.
- 배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2003.
- 배진희, 「세경본풀이 연구」, 울산대학교 석사학위논문, 2013.

이상진, 「오태석 희곡에 나타난 곳의 역할 연구」, 영남대학교 석사학위논문, 2001.

임지혜, 「뮤지컬 스토리텔링을 위한 여성 영웅 신화의 변용에 관한 연구」, 한국외국어대학교 석사학위논문, 2009.

홍원기, 「현대 연극에 나타난 바리데기 설화의 변용 양상 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2010.

현승환, 「‘내복에 산다’ 형 설화의 한 중 일 비교」, 제주대학교 박사학위논문, 1992.

4) 기타자료

최인훈, 「깊어질 충격을 기다리면서」, 국립극단 138회 공연 팸플릿, 1989.
<서산문화원>, <http://korean.visitkorea.or.kr/>

2. 국외문헌

1) 단행본

Balanche, 『Oeuvres』, Fraisse, 1830.

Carl Jung, 『Psychology and Religion』, Jung, 2003.

2) 학술논문

Arnold van Gennep, 「The Rite of Passage」, Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffé, trans., Chicago University Press, 1961.

Hugh Dickinson, 「Myth on the Modern Stage」, Univ. of Illinois press, 1969.

James Jakob Litzka, 「The Semiotic of Myth-A Critical Study of the Symbol」, Indiana University Press, 1989

Jung Carl, 「The Concept of the Collective Unconscious」, in The Collected Works of C. G. Jung 9i, 1937.

Mieke Bal, 「Narratology: Introduction to the Theory of Narrative」,

Christine van Boheemen, trans., Toronto University
Press, 1985

Northrop Frye, 「Anatomy of criticism」, London, Cambridge university
press, 1972

부록 1. 음악극 ‘자청비의 노래’ 실제 대본¹⁵⁶⁾

‘자청비의 노래’

작, 연출 : 오 일 영

156) 여기에 나오는 노래는 이나현의 음반 <이나현의 소리-자청비>에 나오는 음악을 참고 하였다. 루오바 팩토리, 2013.

프롤로그 (방송국)

(전체와 객석) 무대는 방송국의 <한국의 명화> 세트장이다. 상수에 데스크가 있고 화면에는 'KOS - tv 한국의 명화' 라는 타이틀이 걸려있다. 관객들이 입장해 자리에 앉으면 악단도 자연스럽게 이야기 하면서 자리를 잡는다. 자리 정비가 되면 자청비가 객석으로부터 들어와 관객을 방청객으로 인식하고 인사한다.

자청비 (관객들에게) 안녕하세요. 이렇게 많이 와주셔서 감사합니다. 이번 주에 이어서 오늘도 오신 어머님들도 계시네요. 매주 방송 때 마다 이렇게 와주셔서 감사해요. 어머니, 어머님 옷 새로 사셨나봐요. 이쁘세요. 어디서 사셨어요? (다른 관객에게) 부부이신가요? 연인? 좋아보이세요.

(객석 out) 정수남, 자청비에게 큐사인을 준다.

정수남 자청비씨 준비되셨죠.

자청비 네.

정수남 음향, 조명, 스탠바이... 큐. (상수 top)

자청비 안녕하세요? 저는 그림을 노래로 들려주는 여자. 자청비라고 합니다.

노래를 하는 동안 흥부 놀부, 콩쥐 팥쥐, 햇님 달님, 흑부리 영감, 산수화, 인물화, 풍속화, 화조화, 기명절지화 등의 영상이 지나간다.

M1. 자청비의 노래

옛날 옛적에는 동화를 들려주던 사람이 있었죠.
홍부 놀부, 콩쥐 팥쥐, 햇님 달님, 흑부리 영감.
이야기 보따리가 꺼내지면
우리를 환상의 나라로 데려가죠.
바로 우리들의 할아버지 할머니.

(대사 : 할머니) 이 때 도깨비 방망이를 내려치자 금은보화가 와르르...
아이고 내
강아지... 벌써 잠이 들었구나..

오늘 자청비는 그림을 들려주죠 바로 여러분께
산수화, 인물화, 풍속화, 화조화, 기명절지화
그림책 보따리를 꺼내어
여러분을 미지의 세계로 초대하죠.
바로 오늘여기 자청비의 노래죠.

(대사) 자... 저와 함께 들어가보실까요? 노래와 이야기의 세계로.

암전

1. 자청비의 집

무대에는 자청비가 앞치마를 두르고 간단한 도구를 가지고 콧노래를 부르며 미역국을 끓이고 있다. (상수 자청비 top)

자청비 : 오늘은 제가 제일 사랑하는 도형씨의 생일이예요. 물론 저는 지금 미역국을 끓이고 있구요. (시계를 보며) 어머, 벌써 시간이 이렇게 됐네. 도형씨는 그림을 그리는 화가예요. 어제도 새벽까지

그림을 그리다가 잠이 들었나 봐요. 그래도 깨워서 아침은 챙겨
줘야겠죠. 오늘은 저이의 생일이니까. (미역국 맛을 보고) 음.. 됐
다.

자청비, 하수의 도형에게 다가간다.(전체)

자청비 (도형에게) 도형씨 일어나요. 오늘 당신 생일이잖아요. 일어나서
같이 미역국이라도 먹어요.

자청비, 이불을 걸어 올린다.

문도형 나 늦게 잤어. (비는 시늬를 한다) 좀 더 잘래.
자청비 (팔을 잡아당긴다) 안돼요. 일어나요. 어서 어서.

자청비는 도형의 등을 밀어 식탁 쪽으로 몰아낸다.

자청비 사실 아침마다 전쟁 이에요. 하지만 혼자 밥을 차려 먹기가 불편
하니까 제가 차려줘야 출근할 때 맘이 편하거든요. (식탁으로 간
다) 눈 좀 뜨고 먹어요. 머리가 미역국에 빠져버리겠네.

도형 (눈을 손가락으로 치켜뜨며) 으호호.

자청비 알았어요 알았어. (가볍게 허그 한다) 생일 축하해요. 사랑해요.

도형 (수줍게 웃어 보이며) 미투.

자청비는 출근 준비를 하며 노래한다.

M2. 아침

밝은 햇살이 눈에 부시면
또 다른 아침이 시작되죠
하루하루 전쟁 같은 아침이지만
그대와 함께이기에 견디죠

한 폭의 그림처럼 살기를
꿈꾸며 언제나 기도하죠

일년 다 같은 아침 하지만
또 다른 오늘은 특별한날
하루하루 전쟁 같은 일상이지만
그대와 함께이기에 행복하죠

한 쌍의 원앙처럼 사랑을
그리게 언제나 기도하죠

가방을 들고 문을 나서며 화장실에 있는 도형을 부른다.

자청비 갔다올게요. 오늘 저녁에 약속한 카페에서 봐요. (다시 부르며)
오늘 저녁에 카페로 와요.

도형은 화장실에서 얼굴만 빼꼼이 내밀고 말한다.

문도형 인사동?
자청비 응. 천차만 별다방. 우리 학생 때 자주 가던데.
문도형 영.
자청비 그럼 이따 봐요.
문도형 빼용.

자청비는 다시 가방을 들고 문을 나선다. 객석으로...

암전

B.G 자동차 경적소리, 차들이 달리는 소리, 순간 멈추는 소리, 도시의 소음
들

2. 방송국

화면에는 ‘KOS - tv 한국의 명화’ 라는 타이틀이 걸려있다. 방송국에
지각한 자청비. 무대에서는 정수남이 서성이고 있다. 청비, 다급하게
뛰어 들어온다. 정수남은 날벼락이 떨어지게 호통을 친다.

자청비 죄송합니다.

정수남 정신이 있는 거야? 없는 거야? 지금이 몇 시야?

자청비 죄송합니다.

정수남 방송이 장난이야! 들어 온지 얼마나 됐다고, 오냐 오냐 해주니
까 게을러 터져가지고 너 땀에 방송시간 못 맞추면 얼마나 많
은 사람들이 피해 보는 줄 알아?

자청비 죄송합니다.

정수남 죄송하다면 다야! 시말서 쓸 각오하고.... 얼른 방송 준비해.

자청비 네...

정수남은 무대 정리를 하고.. 자청비는 기가 죽은 채로 무대 앞으로
나온다.

자청비 오는 길에 차가 막히는 바람에 조금 늦은 건데... 아, 저 분이

이 프로그램의 피디 정수남이라고... 저를 이 프로그램 MC로 캐스팅 해주셨죠.

정수남 자 갑시다!

자청비 성질이 장난 아니죠? 그래도 마음만은 착하답니다.

원고를 챙겨놓는 자청비. 심호흡을 하고 원고를 살펴본다.

정수남 (목소리만) 자.. 음향, 조명 준비 됐죠? 자 스탠바이, 큐. (상수 자청비 Top)

자청비 안녕하세요? 'tv - 한국의 명화'의 자청비입니다. 얼마 전엔 우리의 최대 명절인 추석이었죠. 해마다 이 맘 때쯤이면 들녘에는 가을걷이로 한창 바쁠 때입니다. 한 해 동안 땀 흘려 노력한 결과가 든실한 열매로 결실을 맺을 때이기도 하구요. 그런 의미에서 오늘 여러분께 소개시켜드릴 명화는 풍속화인데요. 풍속화라 하면 여러분들의 머릿속에서는 누가 가장 먼저 떠오르시나요? (영상 <타작> 그림) 예. 바로 단원 김홍도일텐데요. 오늘은 우리 선조들의 생활과 풍속을 세밀하게 그려냈던 조선최고의 화가 김홍도의 그림들을 살펴볼까합니다. 먼저 <타작>이라는 작품인데요.. 가을 추수를 마치고 농사꾼들이 벼를 털어내기 위해서 타작을 합니다. 이런 일을 이르는 명칭은 여러 가지가 있었죠.

M3. 타작 (소리조)

*떨어낸다. 떨어낸다. 곡식을 떨어낸다. 얼씨구나 떨어낸다.
벼를 떨면 벼바심, 조를 떨면 조바심, 덜 익은 곡식은 풋바심.*

떨어낸다. 떨어낸다. 근심을 떨어낸다. 절씨구나 떨어낸다.
마당에서 떨어낸다. 마당질, 나무에 친다 개상질, 돌에 친다 태질

떨어내는 곡식은 여물었는데 떨어지고는 농사꾼은 떨떠름이요
떨어앉은 지주는 곰방이질에 탁주놓고 세상사에 한량이로다.

떨어낸다. 떨어낸다. 세상 근심을 타작에 떨어낸다. 후드득 후드득

노래를 부르는 동안에 갑자기 피디의 ‘컷’ 하는 소리가 들린다. 자청비가
조정실을 쳐다보면 조정실에서 피디가 내려온다. 피디는 조심스레
전화를 건넌다. 전화를 받는 자청비..

정수남 전화...

자청비 네? 여보세요. 뭐라구요? 교통사고요?... 어디 병원요? 네 지금 바로
갈게요.

암전.

B.G 요란한 엠블런스 소리. 화면에 북촌병원이라는 글씨가 보여진다.

3. 병원

단숨에 병원으로 달려 온 자청비... 도형은 이미 교통사고로 수술실에
들어간 상태다. 숨을 몰아쉬는 자청비. 문에서 의사가 수술준비를 하
고 나온다.

자청비 도형씨, 도형씨.

의사 문도형씨, 보호자 되십니까?
 자청비 네. 어떻게 된 거죠?
 의사 교통사고인데요...
 의사 아...
 자청비 왜요? 심각한 상태인가요?
 의사 앞 유리에 머리를 부딪쳐서 뇌와 척추 쪽에 심한 충격이 가해진
 것 같습니다.
 자청비 그럼...
 의사 이번 사고로 2차 충격이 돼서... 일단, 수술을 해 봐야 알 것 같
 은데... 장담하기는 좀... 최선을 다해 보죠.

의사는 수술실로 들어가고... 자청비는 주저앉는다. (중앙 top)

자청비 이제 좀 나아지려나 했는데... 도형씨... 제발 삶의 희망을 놓지
 말아요.

M4 새로운 시간

당신, 겁내지 말아요
 두렵고 힘들겠지만 용기 내요
 나 지금 여기 있어요

고난은 자기 자신을 이겨내는 일
 당신의 의지로
 견디는 그 모습을 보여줘야 해요

험한 산등성이 검은 땅
 어두운 다리를

혼자서의 힘으로 건너는 데는
힘이 들 수 있죠

(대사) 하나 하나 점들이 모여 아름다운 그림이 되고
작은 씨앗을 가꿔 그늘이 큰 나무가 되는 것처럼
아주 작은 희망의 불씨도 잡아야 해요
지치지 말아요
내가 옆에 있을게요 내가 같이 갈게요
제발, 겁내지 말아요

당신, 겁내지 말아요
두렵고 힘들겠지만 용기 내요
나 지금 여기 있어요

고난은 자기 자신을 이겨내는 일
당신의 의지로
견디는 그 모습을 보여줘야 해요

암전

B.G 새소리, 파도소리, 폭포소리, 강물소리. 영상에서는 제주도 풍경이 보여진다.

4. 제주 (15년전 과거)

화면에 15년전 제주라는 글자가 보여 지고... 도형이 불편한 몸을 이끌고 들어와 이젤을 세우고 그림을 그린다. 자청비는 대야에 빨래감을 가지고 들어와 문도형과의 즐거웠던 과거 시절을 이야기한다.

자청비 (하수 TOP)여기는 제주도 주천강, 저와 도형씨가 처음 만난 곳이에요. 그때 도형씨는 S대 회화과에 다니고 있었는데 그림을 그리러 제주도에 잠깐 내려와 있었어요. 저희 집은 이곳 근처에서 펜션을 운영하고 있었죠. 그리고 저이는 우리 펜션에 머물며 그림을 그리고 있었습니다. 제가 저이를 처음 본 순간, 그림을 그리는 모습에 왠지 모르게 빨려 들어가기 시작했습니다. 그러던 어느 날 그이는 마당에서 그림을 그리고 있었고 저는 빨래를 말리기 위해 마당에 나가고 있었죠. (전체)

자청비는 빨래감을 바닥에 쏟아 버린다. 주섬주섬 주위 담으려고 하는데 문도형이 다가와 빨래감을 주위 담아 준다. 도형은 상냥한 미소를 지어 보인다.

자청비 감사합니다. 감사합니다.

가만히 고개 숙여 인사하고는 의자에 앉아 그림을 그리는 도형. 자청비도 빨래를 넣어 놓고 옆에 앉는다. (음악, 또는 음향) 묘한 분위기.. 자청비는 가져온 한라봉을 조심스레 건넨다.

자청비 드실래요?

대답 없이 그림만 그리는 도형.

자청비 저기요? 이거...

도형을 툭 건드린다. 웃어 보이는 도형.

자청비 이거 드실래요?
도형 감사... 합... 니다.

도형은 한라봉을 받아든다. 한라봉을 까려하나 잘 되지 않는다. 자청비가 한라봉을 다시 받아 까준다.

자청비 그림 좀 구경해도 돼요?

도형은 고개를 끄덕인다. 그림이 난해한 듯 고개를 갸웃거리는 자청비, 도형은 그림에 열중한다. 자청비는 통에 놓인 빨래를 던진다. 자청비는 제주민요를 흥얼거린다. 빨래를 널기 시작한다. 도형은 자청비를 보며 그림을 그리기 시작한다.

M5 너영 나영(제주 토속 민요)

너영 나영 두리둥실 놀고요.
낮에 낮에나 밤에 밤에나
참사랑이로구나

아침에 우는 새는 배가 고파 울고요.
저녁에 우는 새는 님이 그리워 운다.

너영 나영 두리둥실 놀고요.
낮에 낮에나 밤에 밤에나
참사랑이로구나

백록담 올라갈 때 누이동생 하더니
한라산 올라가니 신랑각시가 된다

도형, 갑자기 자청비를 부르고 그림을 건네준다.

도형 저기여.
자청비 네?
도형 이거...
자청비 이게 뭐예요?
도형 ...
자청비 혹시, 이거 저예요?
도형 에.
자청비 신기하다. 어떻게 이렇게 빨리... 저랑 정말 많이 닮았어요.
도형 그래요?
자청비 네. 정말로.
도형 다행이다.
자청비 고마워요.
도형 아뇨. 뭘요... (짐을 챙기며) 저 내일 서울 가요.
자청비 아... 그래요? 그렇게 빨리? 아니요. 가셔야죠..
도형 그동안.. 잘 해주셔서 감사합니다.
자청비 아뇨. 뭘... 저도 이 그림... 감사해요.

눈인사를 하는 도형, 그림도구를 챙겨나간다. 뒷모습을 바라보던 자청비..

자청비 저기요. 이 따 저녁에 시간되면 요 앞에서 둘 멩게에... 커피 한 잔 해요...

도형이 나가면 도형의 뒤를 따라가다 다시 돌아온다.

M6 첫 사랑

이런 기분은 뭘까? 처음 느껴보는 심장의 떨림
 왠지 모를 설레임 이런 게 사랑이라는 걸까?
오늘은 세상 모든 게 달라 보이고 세상도 나를 달리보네

사랑은 어디에서 불어오나? 저 맑은 주천강 이 넓은 대지
 그 어느 곳에서도 사랑은 불어온다네

이런 느낌은 뭘까? 처음으로 마주친 그대의 눈
모든 것들이 멈추어 지고 인연의 실을 마주잡은 느낌.
강가에 앉아 서로를 바라보는 나의 꿈 아니 이젠 현실

마치 몇 천 년 전 어느 강가에서 마주친듯한 인연
 물 한잔 건네주고 영원을 약속한 연인
만일 내 인연의 실이라면 영원히 끊이지 않는 나의 사랑이어라

사랑은 어디에서 불어오나? 저 맑은 주천강 이 넓은 대지
 그 어느 곳에서도 사랑은 불어온다네

 그 어느 누구에게도 사랑은 다가온다네
 꿈이라면 깨지 않기를

자청비가 애기를 시작하면 도형이 탁자를 중앙에 놓고 공부 할 준비를
한다.

자청비 (하수 top)그리고선 저는 마법에 걸린 사람처럼 도형씨를 따라 서울로 올라갔습니다. 무작정 시작된 서울 생활... 저는 그이에게 과외를 받아 당당히 같은 학교, 같은 과에 합격했습니다. (중양 top) 그리고 그이와 함께 즐거운 놀이처럼 꿈같은 학교생활을 하게 되었죠. 밥도 같이 먹고 그림도 같이 그리고 호랑이, 고양이, 소, 여우 점점 더 그이와 하는 일은 많아지기 시작했죠... 하지만 그이는 웬지 저를 좋아하는 건지 그저 동생으로 생각하는 건지 알 수가 없었습니다. 그렇게 그이가 졸업하게 되는 시간이 다가 올 때쯤이었습니다. 그날도 우리는 즐거운 시간을 보내고 있었죠. 그런데 오늘은 이상하게 도형씨가...(전체)

자청비가 장난을 친다. 하지만 오늘 따라 반응이 없는 도형.. 이상한 낌새를 알아차린 자청비.

자청비 왜 그래요? 무슨 일 있어요.

도형 .. (고개만 흔들다)

자청비 그럼, 왜 그래요.

도형 ...

자청비 우리 맛 난거 먹으러 갈래요? 요 앞에 둘 명게 파는 집이 생겼는데.. 왜 우리 제주도에 있을 때, 자기 서울 올라오기 전날. 둘이서 펜션 앞에 둘 명게에 파는 집 생겼다고 가가지고 둘 명게 엄청 먹고 소주도 엄청 먹고 둘 다 취해서 서로 얼굴 그려주다가.. 눈만 이렇게 크게 그리고... 그리고 그 아래에 글도 써주고.. 기억나요? 연보라 닳은 자.청.비.... 진달래 닳은 문.도.형... 참 웃겨.. 어떻게 하루 만에 그렇게 친해져서... 그러다 비틀거리면서 펜션에 들어가다 엄마한테 걸려서.. 나만 직살라게 혼나고...

아무 말도 없는 도형, 그저 자청비를 바라만 보고 있다.

자청비 이상하네. 오늘 따라...

도형은 주머니에서 편지 한 장 을 꺼내 자청비에게 건넨다. 편지를 읽는 자청비..

자청비 이게... 뭐예요?... 자청비에게... 우리 만난 지 어언 사년이라는 시간이 지났네.. 무슨 말을 어떻게 먼저 꺼내야 할지... 사실 나 졸업하면 미국에 있는 큰아버지께 가기로 약속이 되어있었어. 한국에는 잠시 그림 배우려 들어 온 거고 내가 하고픈 거 끝나면 미국에서 생활하기로... 어려서 부모님 돌아가시고 큰 아버지 밑에서 커서 명령을 거역할 수가 없을 것 같아.... 이제 떠날 때가 돼서...

도형은 짐을 챙겨 일어나려한다. 순간, 도형을 잡는 자청비.

자청비 잠깐, 이거 다 장난이죠?

도형 ...

자청비 나 한테.. 나 한테... 장난치는 거죠?

도형 아니.

자청비 거짓말.

도형 ...

자청비 그럼 진심이에요?

도형 ...

자청비 말해봐요. 진심이에요?

도형 (나가려한다)

자청비 가지 마요.

도형 가야해... 미안해.

자청비 가지 마요.

도형은 짐을 들고 나가려한다.

자청비 잠깐, 내 맘 몰라요?

도형 영?

자청비 몰라요? 좋아한다구요.

도형 우린 좋은 친구잖아.

자청비 남녀 사이에 친구는 무슨... 이렇게 사람 맘을 몰라주고...

나가는 도형

암전.

5. 한복집 (과거)

BG 음악

화면에는 봄, 여름, 가을이 보여 진다. 자청비는 한복감을 탁자에 올려 놓고 그림을 그리고 있다..

자청비 **(중양 top)**그렇게 소식이 점점 끊기고... 몇 달 후 저는 한복 디자이너 청태국 선생님의 작업실에서 아르바이트를 하게 되었습니다. 그러던 어느 날 청태국 선생님에게 미국에 있는 문도형이라는 사람의 약혼식에 쓸 한복을 주문 받았다는 얘길 듣게 되었죠. 순간 저는 심장이 멈추는 듯 허무감에 휩싸여 버렸습니다. 이걸 또 무슨 인연이지? 이대로 나의 존재가 없어진다니... 참을 수 없었습니다. 그 후 선생님께 부탁해 함께 디자인에 참여하고

한복 끝자락에 표식을 몰래 새겨 넣어 보냈습니다. 청비라고...
그리고 계속되는 나날 계속되는 일거리에 오늘도 전 세 시간 정
도 밖에 못 잔거 같습니다.... 아니 어찌면 도형이란 사람을 잊
기 위해 이렇게 독하게 일을 하는 지도 모르죠...

자청비, 노래를 흥얼거리며 작업을 하다가 잠이 든다.

어렴풋이 도형이 무대 뒤에 나타난다. 잠을 깨는 자청비, 자신이 수놓
은 기러기 한 쌍을 보여준다. 자청비는 꽃을 들어 도형에게 준다.

M7 사랑의 꽃

화사한 가을바람에 나의 사랑이 시작되니
꽃향기 가득하고 사랑노래 피어나네
별 나비 바람이 듣는 그대와 나의 사랑노래

그대는 향기롭고 아름다운 나만의 꽃
수많은 꽃들 중에 나를 향해 피어난 꽃

(하수 top)

따스한 숨결 속에 웃고 있는 나의 그대

꿈이어라 꿈이어라 깨지 않을 꿈이어라
꿈과 같은 그대 만남은 변치 않을 사랑이라
눈부신 우리 둘만의 사랑의 꿈 영원하리

암전

6. 전원생활(현재)

자청비와 도형의 시골집 전원으로 도형을 데리고 내려온 자청비. 청비는 휠체어에 앉은 도형을 데리고 들어온다. 도형은 힘겹게 붓을 들고 그림을 그리려 한다.

자청비 저와 이이의 과거가 조금 파란만장하죠? 이이요... 보시는 것처럼 수술을 했지만 결국은 휠체어에 의지해야 하는 상황이 되었습니다. 그래서 저희는 서울을 떠나 이곳에 새로이 터전을 마련했습니다. 조그마하게 텃밭도 가꾸고 자연을 보며 그림도 그리고...

도형 어영... 꼬... 꽃(객석)
자청비 (도형에게 간다) 네... 네. 아...저 쪽에 꽃이 피었네요. (관객에게 다가가 자세히 보고) 아. 스타티스꽃이네. 갯길경. 꽃 말은... 영원한 사랑. 자기와 나에게 잘 어울리는 꽃이네요.

도형 응...

도형은 그림을 그리며 노래를 부른다. 음이 맞지 않자 자청비가 같이 부르기 시작한다.

도형 아하 둥둥둥 내 사...
자청비 아니 그게 아니라니까 그렇게 가르쳐줘도 몰라요?

자청비는 노래를 부르고 도형은 그림을 그린다.

M 8 내 사랑아

아하 둥둥둥 내 사랑아

봄이로다 봄이로다 그대와 내 맘에 봄이로다
살랑살랑 산들바람 방실방실 웃는 꽃들
지지배배 종달새들 졸졸 흐르는 물소리
봄바람을 타고 오신 사랑스런 내 님이여
보드란운 그대 눈 빛 소곤소곤
그대 숨결 따뜻한 햇살 아래 향긋한 그대향기
봄과 같은 우리 사랑 사랑이 그러하다

얼씨구나 좋구나 사랑이야 둥둥둥 내 사랑아

노래를 들던 도형, 갑자기 그리던 그림을 읽고 쓰러져 오열한다.

도형 으으.. 어.

자청비는 놀라 도형을 진정시키려한다. 하지만 도형은 멈추지 않는다.
더 격렬해지는 둘...

자청비 도대체 왜 그래요? 왜? 왜에...

조금씩 진정이 되는 도형.

도형 나..... 떠나.

자청비 그게 무슨 말 이에요?

도형 날... 떠나.. 라구.

자청비 말도 안 되는 소리 말아요.

도형 이제 그림도... 못... 그리는... 몸... 난.. 끝... 났어...

자청비 자꾸 이상한 소리 할래요? 열심히 재활하면 되지. 나아 질 거예요

요.
 도형 아니야.. 자신... 없...어.
 자청비 제발 포기하지마요. 어서 일어나요. 어서...
 도형 어짜피... 우리 ... 결혼도... 안 했.... 잤아... 가아...
 자청비 무슨! 그럼 하면 되지.
 도형 청비아.. 제발..
 자청비 아니! 지금 해. 지금.

자청비, 꽃을 가지고 도형에게 간다. (하수top)

자청비 자, 주례는 없어요. 하객은 여기 우리를 바라보는 아름다운 자연,
 그리고 신랑은 문도형, 신부는 자청비... 이 둘은 앞으로 영원히
 검은 머리 파뿌리 되도록 서로를 아껴주고 눈이 올 때나 비가
 올 때나 항상 같은 길을 걸으며 이생의 마지막에 이를 때까지
 함께 할 것을 위대한 자연 앞에 엄숙히 선서 합니까? 네.
 자청비 선서합니까?
 도형 ...
 자청비 빨리 선서해요.
 도형 ... 싫... 어.
 자청비 선서해요.
 도형 ...
 자청비 내가 살아있는 한, 당신 한 명 만을 사랑할게요. 하지만 당신과
 이별 한다면 그 날이 저는 죽은 목숨이에요. 선서해요.
 도형 ...
 자청비 선서해요.

말없이 자청비를 바라보던 도형, 서서히 고개를 끄덕이며 대답한다.

도형 에.
자청비 자. 그림 축가는 신부 자청비가 부릅니다.

(중앙 top)

아~ 아~ 덩글덩덩 덩둥둥 내 사랑아

그대에게 가는 길에 어여쁜 벌 나비 함께 놀았네
분홍빛 꽃이 어여빠 사랑한다 말하였네
설레이는 이 마음을 어떻게 전해볼까
벅차오르는 이 가슴을 어떻게 표현하나
눈감으면 그대이고 눈을 떠도 나의 그대
함께 할수록 더더욱 좋은 사랑하는 내 님이여

얼씨구나 절씨구나 사랑이야 덩둥둥 내사랑아

암전

7. 방송국

화면에 장승업의 <산수인물도>가 보여진다. 방송국에서 바빠 움직이는 자청비. 고된 생활에 진행이 버거운 상태... 측은하게 바라보는 정수남... 방송 진행 중이다.

자청비 (상수 top)오늘의 마지막 작품입니다. 장승업의 산수인물도라는 작품인데요. 아시겠지만 장승업은 대단한 애주가였습니다. 막걸리 두말에 그림을 팔 정도로 술을 좋아했다고 합니다. 그림을 보시면 멀리 보이는 산과 외나무다리를 건너서 집으로 오는 두 사람의 모습이 다정하게 그려져...

사이.

정수남 컷! 뭐야? 왜 그래? 무슨 일 있어?

자청비 아뇨...

정수남 근데 왜 안하던 실수를 하고 그래?

자청비 죄송합니다.

정수남 자. 다시 갑시다. 레디. 큐.

자청비 둘의 모습은 흡사 도시의 생활을 내려놓고 유유자적하고 싶은 우리의 마음을 대변하는 것 같기도 하는데요.... 자연 속에서 ... 자연과 함께... 사랑하는 사람과...

정수남 컷..

자청비 죄송합니다.

정수남 잠시 쉬었다 갑시다. (전체)

내려오는 정수남.

정수남 뭐야?... 왜그래?... 힘들어?... 힘들겠지... 결혼해서 책임져야 할 사이도 아니고... 아픈 남자를 돌보면서 사회생활 한다는 게... 다시 잘 생각해봐.

자청비 그게 무슨 소리예요?

정수남 니 인생이 안타까워서 그래. 아직 창창한 나인데..

자청비 그만해요.

정수남 ... 잠시 휴직계를 내고 쉬는 건 어때?

자청비 아뇨... 그럼 돈은 누가 벌어요? 더 힘들어지죠.

정수남 그럼 그럼 파는 건 어때? 값을 꽤 쳐준다는 사람도 많으니까 경매에 내놓으면.. 내가 좀 알아봐줄까?

자청비 그건... 제가 영원히 간직하고 싶은 소중한 그림들이예요

정수남 어짜피 예술도 먹고 살아야 예술이 되는 거야...
자청비 ...
정수남 너란 사람... 참 대단하다...

정수남이 전화를 받는다. 청비에게 건넨다.

정수남 전화...
자청비 여보세요? 예... 맞는데요. 잠깐만요. 제가 갈 게요... 지금 간다구
요..

암전.

BG 음악

8. 전원주택 침입

*자청비와 도형의 시골집. 집으로 돌아온 자청비, 훔쳐어는 널 부러져
있고 도형의 모습은 보이지 않는다.*

자청비 도형씨, 도형씨...

*도형을 부르며 찾는 자청비... 이 때, 서수왕이 들어온다. 놀라는 자청
비.*

서수왕 왜 이리 놀라시나? 나여... 서수왕. 이렇게 실제로 본게. 겁나 멋
져 불제. 글잖아도 그런 애기 쪼가 들어. 근디 왜 이렇게 말라
부렀다냐? 작년 이맘 때 쯤에 수술비 꾸 갈뻔 겁나 포동포동
했는디.. (위협적으로 다가가서) 문도형은 잘 있음께 걱정 붙들

어 때고... 뭐 거시기 남편이 있다 하더라도 힘이나 쓸 줄 안 당
가? 병신이 다 되어 부러 가지고..

자청비 도형씨, 어디 있어요?

서수왕 그건, 나가 알려 줄 수가 없제.

자청비 제발.. 조금만 더 시간을 주세요.

서수왕 이런 쌍. 나가 시간을 겁나 쥐 부렸는디. 왜 약속을 안 지킨당
가. 안 되면 장기라도 팔아야. 응?

자청비 정말 왜 그러세요.

서수왕 왜 글긴. 다 돈 때문이제.

자청비 알았어요. 알았으니까 ... 제발 도형씨 줘.

서수왕 알았으면 돈을 갚아. 돈만 갚으면 너으 그 잘난 남편 돌려 줄텐
게... 어짜피 데리고 있어봤자. 쓸데도 없고... 빨리 빨리 처리 줘
해줘 불자. 잉.

자청비, 서수왕이 나가자 무언가를 찾는다. 여러 개의 그림들.. 그중에
도형이 그린 자청비의 웃는 모습의 그림을 안는다. 노래를 한다. (중앙
top)

M9 칼선 다리

아~ 아~ 아~ 아~

비참한 일이라 이 일 난감한 길이라 이 길
그대에게 가는 길은 가슴에이는 칼날
붉은 물결 춤추는 내 님이 거기 계시는 이 길은
칼 선 다리

눈을 감고 다시 보아도 불타는 칼 날의 이 길
바람아 불어라 구름아 일어라
내 마음속의 내 사랑이 소낙비되어
바람아 불어라 구름아 일어라
출렁이는 칼 날의 불길을 잠재우도록

아~ 아~ 아~ 아~

암전

BG

음악

9. 새로운 생명

(하수 top) 휠체어에 앉은 도형을 밀고 들어오는 자청비.

도형 그.... 림.. 어... 땡게... 해.
자청비 괜찮아요. 그 그림과 우리의 인연은 여기까지라고 생각하면 되
 죠.
도형 그래.....도 자기... 가 소중한... 아끼던... 그림...
자청비 아니요. 그것보다 소중한 건 여기 있어요.
도형 무어...?
자청비 여기 지금 바로 내 눈앞에 있는 당신.
도형 고... 마.. 워..
자청비 고마워하실 일이 하나 더 있어요?
도형 뭐?

자청비... 뱃속의 아기 사진을 건넨다.

도형 이거...
자청비 팔 주 됐대요.

도형은 아기의 사진을 보며 말을 잇지 못한다. 자청비는 도형의 손을 잡아 자신의 배에 가져다 댄다.

자청비 태명 지어줘요. 당신이 직접.

사이.

도형 별이...

M10 등불

금자동아 은자동아 등등등 우리 별아
너의 작은 심장이 처음으로 숨 쉬던 날
아스라히 내린 초롱위에 밝은 빛을 쬐주던 날
이 엄마 마음에 작은 등이 쬐졌네

암전.

10. 인서트

뉴스가 나온다.

폭력, 사기전과 8범인 서수왕이 25일 자신의 저택 앞에서 잠복 중이던

경찰에 체포 되었습니다. 경찰은 서씨가 돈을 빌려주고 터무니없이 높은 이자를 매긴 후에 돈을 갚지 못하면 고가의 물건을 갈취한 방법으로 20여 억 원의 부당이득을 취했다고 밝혔으며 서씨가 가지고 있던 그림 200여점과 도자기150여점 등을 압수했습니다. 그 중에는 요즘 특이한 화풍과 장애를 딛고 일어서서 화제가 되고 있는 문도형 화백의 <자청비>라는 그림도 포함되어있는 것으로 밝혀졌습니다. 경찰은 문화백에게 그림을 돌려주려 했으나 문화백과 그의 부인인 자청비씨는 그림을 팔아 장애인들을 위한 시설에 헌납해달라고 말했다고 합니다.

에필로그

(전체) 몇 개월 후.. 음악이 이어지며... 어느 덧 자청비의 배는 불러있다. 자청비는 약간 불편한 몸으로 천천히 과일을 씻고... 문도형도 도운다. 과일을 관객에게 나누어준다.

금자동아 은자동아 등등등 우리 별아
너의 작은 심장이 처음으로 숨 쉬던 날
아스라히 내린 초롱위에 밝은 빛을 쬐주던 날
이 엄마 마음에 작은 등이 쬐졌네

따스한 햇볕으로 부드러운 바람과 서로 함께
반짝이는 풀잎처럼 도란도란 또 함께
고마운 이웃들과 친구들과 모두 함께

찰방찰방 물웅덩이 철벽철벽 진흙밭도
새벽하늘 우리 별이 물웅덩이 건너가렴
새벽하늘 우리 별이 진흙밭도 살피가렴
모두에게 별이되렴 반짝 빛이되렴

금자동아 은자동아 등등등 우리 별아

(중앙 top)

아름다운 이 세상에 마주 잡은 두손에
우리 마음속 등불도 깜박깜박 빛이 나네
언제나 너의 길에 등불이 되어주마

암전.

끝.

부록2. 창작극 ‘이상한 우물’ 실제 대본

이상한 우물

연출 : 이돈용

음악 : 김정리

작 : 오일영

등장인물

도롱뇽 (해설자)

할멈 (옥동이의 엄마)

영감 (옥동이의 아빠)

옥동이

천벌 1 (마을사람)

천벌 2 (마을사람)

사내 1,2

아낙 1,2

그 외

1장. 들어오는 마당

무대에 도롱뇽 한 마리가 눈을 꿈벅거리며 앉아있다. 관객이 입장이 끝나면 깨어나 노래하며 서막을 연다.

음악 1. 서막 - 옛날에 이런 일이 (도롱뇽)

(아니리, 랩)

나는야 구백 구십 구살된 도롱뇽
이제 하늘로 돌아가기 바로 하루 전
하늘에서 죄를 짓고 벌을 받아
여기에선 미친 한 도롱뇽이 되었지만
난 이제 조금 뒤편 멋진 황금용이 된다네
아. 그전에 하늘에서 주신 숙제를 풀어야지
과연 무슨 숙제일까? 일단 지금까지 일어난 일들을
간단히 들려주자면...

(손에 든 여의주를 보여준다. 큰 영상으로 바뀌며
여의주 안에 옥동자를 품고 있다)

오래전 먼 옛날에 호랑이 담배피던 시절까지는 조금 안 된
이땅이 산이 되고 이 물이 바다가 되고 난 바로 조금 후에
이 마을에 자식이 없어 외로이 살던 노부부가 있었네
매일 아침 일어나 정성으로 치성을 드리고
하루가 멀다하고 서낭당에 제를 올려도 소용없었네

그러던 어느 날 신묘한 꿈을 꾸었다네
동네 작은 우물가에 아이들이 돌며 노래를 하면
우물에선 작은 물방울이 피어올라 커다란 용이되는 꿈

(노래) 동자야 동자야 뽀로롱 뽀로롱 물방울을 올려다오
 동자야 동자야 또로롱 또로롱 물방울을 튀어다오

 하나는 엄마꺼 두 개는 아빠꺼
 하나 올라 햇님 먹고 두 개 올라 달님 먹고

 동자야 동자야 뽀로롱 뽀로롱 물방울을 올려다오
 동자야 동자야 또로롱 또로롱 물방울을 튀어다오

 세 개는 친구꺼 네 개는 내 꺼
 세 개 올라 구름 먹고 네 개 올라 하늘 가지요

도롱뇽 : 그러던 어느 날 할머니의 뱃속에 아기가 생겼습니다. 췌! 조용 ~
 이게 무슨 소리지?

 객석으로부터 아이들이 노래를 부르며 손을 잡고 들어온다.

음악 2. 두껍아 두껍아

 두껍아 두껍아 헨 집 줄게 새 집다오
 동자야 동자야 또로롱 또로롱 물방울을 올려다오

도롱뇽 : 이게 뭐냐? 바로 내가 한 말이 지금 여기서 일어나고 있다는거지.
 이 이야기대로 가면 난 저 아이들한테 잡혀서 꼴딱 죽을게 뻔한
 데... 난 중요한 역할을 맡고 있는데 어찌지? 어디 숨을 때 없나?
 그렇치 이 우물에 숨으면 되겠구나.. 아무도 말하면 안 돼!

도롱뇽이 우물속으로 사라지면 영상으로 화려한 물방울들이 올라간다. 아이들은 노래를 부르며 들어오고 가운데 놓여있는 우물을 둘러싸며 돌기 시작한다. (비누방울놀이)

두껍아 두껍아 현 집 줄게 새 집다오
동자야 동자야 또로롱 또로롱 물방울을 올려다오

하나는 엄마꺼 두 개는 아빠꺼
하나 올라 햇님 먹고 두 개 올라 달님 먹고

동자야 동자야 뽀로롱 뽀로롱 물방울을 올려다오
동자야 동자야 또로롱 또로롱 물방울을 튀어다오

세 개는 친구꺼 네 개는 내 꺼
세 개 올라 구름 먹고 네 개 올라 하늘 가지요

노래가 계속되는 가운데 한 칸에서 노부부가 잠을 자고 있다. 노래가 잦아들 때 쯤, 아이들은 노래를 서서히 부르며 퇴장하고 할머니가 일어나 마지막 아이를 따라간다. 아이가 뒤돌아서 할머니에게 목련꽃 하나를 쥐어주고 돌아간다.

2장. 탄생

잠에서 깬 할멈은 지난 밤 꿈속에서 일어난 일들을 신묘하게 생각하다가 영감을 깨워 설명한다.

할멈 이것 보시오. 영감 영감! 좀 일어나 보구려..

영감 (기척을 하며 일어난다) 뭘 일인데 꼭두새벽부터 깨우고 난리여?
할멈 내가 간 밤에 이상한 꿈을 꿨지 뭐유?
영감 꿈? 무슨 꿈?

할멈이 할아범의 귀에대고 귓속말을 한다.

할멈 속닥속닥 어찌구 어찌구 이리쿵 저리쿵
영감 뭐여??? 아니 그런 신묘한 꿈을 꾸었던 말이요? 이젠 태몽이 틀림없소. 장차 장군감이 태어날 꿈이요. 어서 가서 치성을 드립시다.
할멈 그럴까요?
영감 틀림없소. 자 자 어서 치성갈 채비를 합시다.

음악 흐르고 배우들이 상, 하수에 나와서 마임을 시작하면 할멈과 영감은 그들에게 다가가며 치성을 드린다. 배우들은 각각 불상, 산신령, 무당, 마리아상 등을 표현한다.

음악 3. 기도문(할멈, 영감)

비나이다 비나이다 천지신명께 비나이다
칠십평생 자식없어 우리부부 외로운 몸

아들 딸을 하나만 점지하여
평생 한을 풀어주소서

나무아미타불 관세음보살 할렐루야 삼신할머니
은총을 내려주시어 득남하게 도와주소서

나무아비타불 관세음보살 할렐루야 삼신할머니
기도를 들어주시어 득녀하게 도와주소서

사내가 태어나면 용기있게 키워 장군을 만들고
여아가 태어나면 아름답게 키워 현모양처 만들터니

천지신명이시여 점지 하소서 내려주소서
비나이다 비나이다 하늘님께 비나이다

할멈노래가 끝나면 바로 음악이 무곡(자진모리~휘모리)으로 바뀐다. 영감과 할멈은 무대 중앙에서 이불을 덮고 있다. 상,하수에서는 출산을 위한 준비가 이루어지고 곧이어 아기울음소리가 들린다. 중앙 이불을 걷자 아기를 들고 있는 영감, 우는 아기를 달랜다.

할멈 이것보시오 영감
영감 응
할멈 칠순이 다된 이 나이에 고생고생하여 낳기는 낳았는데 아들이오 딸이오?
영감 아참... 가만있어보자... 고추여 고추... 고거 튼실하게 생겼구만.. 가만 있자 이름을 뭐라고 지을까?
할멈 눈동자가 옥구슬처럼 청명하게 생겼으니 옥동이라고 지읍시다.
영감 거 좋은 생각이네.. 옥동자를 낳았으니 이제 우리 튼튼하고 용감하게 키워 이 나라 장군을 만듭시다.
할멈 그러기만 하면야 원이 없지요.
영감 (아기가 운다) 아이고 우리 옥동이 밥 달라고 칭얼대네. 자자 얼마 안남은 젖이라도 물립시다.

할멈은 우는 아기를 달래며 젖을 물린다. 한 쪽 칸에 천별 1, 2가 나와서 그 광경을 본다.

천별2 아니 세상에나 나이가 곧 있으면 칠순인데 아기를 낳았구먼. 경사네 경사여.

천별1 경사는 무슨 경사 노망이지 노망.

천별2 형님은 악담을 해도...

천별1 악담이라니, 그 얘기 못 들었어?

천별2 무슨 얘기유?

천별1 오늘 나랏님께서도 아들을 낳으셨잖어.

천별2 그렇쥬

천별1 왕의 아들과 같은 날짜에 태어난 아기는 왕자가 위태로운 운수를 타고난다고 해서 그 마을 또래 사내아이들을 몽땅 데려다가 노비로 삼는다잖어.

천별2 그런 얘길 들어본적은 있슈. 근데 그거 다 뜬 소문이라 던디. 아 그리구 지금은 다른 나랏님이시잖유...

천별1 어허. 이사람 말길을 못 알아듣네... 옥동이가 커서 정말로 똑똑하고 힘센 장군 처럼 자라고 나랏님의 아들이 병들게 되면 또 그렇게 되지말란 법이 없잖어.

천별2 그거야 만에 하나 천에 하나쥬

천별1 암튼 그렇게 되면 내 아들 방국이는 물론 이고 자네 아들 개똥이 꺼정 끌려가고 우리는 줄지에 대가 끊기는 거지.

천별2 그말이 사실이면... 그렇기도 하겠네유...

천별1 그러니까 옥동이를 잘 봐야한다는 거지.

천별2 거 강. 뜬소문일 거여유...

천별1 뜬소문이 아니라니까!

천별2 그나저나 올해는 비가 너무 안오네유.. 가뭄이 너무 심해유...

천별1 이거 이거 어째 하늘의 기운이 너무 이상해...

천별2 어여 기우제나 드리러 가유.

천별1 아 맞다... 어서 가세.

한 칸에서 도롱뇽 나와서 기우제를 지내러가는 들을 본다.

도롱뇽 어허...우리 옥동이가 건강하게 태어나서 좋기는 좋은데... 저 소문이 사실이라면... 그럼 옥동이가 정말로 똑똑해져야 하는지 멍청해야되는지?? 건강한 장군감이 되어야하는지 아님 비리비리한 졸병감이 되어되는 건지...이거 정말로 헷갈리는데.. 어떻게 해야하죠? 모르겠네..... 아무튼간 어찌꺼나 저찌꺼나 우리의 옥동자 옥동이는 세월이 유수같이 흐르고 무럭무럭 자라서 어느 덧 열 살이 되었습니다.

3장. 성장

음악이 시작되면 배우들이 나와서 할멈과 할아범을 둘러싸고 돌면서 노래를 시작한다. 강강수월래 형식으로 놀이를 하면서 돌기 시작한다.

음악 4. 세월은 흘러

잡아도 놔두어도 세월은 물같이 흘러
꼬장꼬장 견뎌내기 수저를 집어 들고

걸음마를 시작하다 달리기를 시작하고
달리기를 시작하다 뽀뽀기를 뛰어넘네

옥동아 옥동아 우리 대장 옥동아

옥동아 옥동아 우리 장군 옥동아

비가와도 눈이와도 세월은 쏜살같이 지나
천자문을 외던 아이 땡자왈을 읽어내네

산에가서 뱀을 잡고 강가에서 용을 잡고
낮에는 어머니와 집안 일 밤에는 글을 읽네

옥동아 옥동아 우리 대장 옥동아
옥동아 옥동아 우리 장군 옥동아

노래가 끝나면 옥동이는 어느 덧 열 살 아이가 되어있고 무대는 서당으로 바뀌어 있다. 아이들은 앉아서 글을 읽고 있다.

훈장 하늘 천 따지 검을 현 누루 황
아이들 하늘 천 따지 검을 현 누루 황
훈장 집우 집주 넓을 흥 거칠 황
아이들 집우 집주 넓을 흥 거칠 황
훈장 계속!
아이들 날일 달월 촬영 기울 측
 별진 잘숙 ... 별일... 열....
훈장 어허 어허! 까마귀 고기를 먹었나? 배운지 얼마나 되었다고 다
 까먹은게냐?
방국 (손을 들고) 훈장님!
훈장 그래, 방국이 말해보거라.
방국 천자문은 외우기가 너무 어렵습니다...
훈장 노력도 안 해보고 어렵다는게냐?
개똥 노력해도 자꾸 까먹습니다.

훈장 그럼 더 노력해라.
옥동이 (손을 들고) 훈장님!
훈장 그래, 옥동이, 말해보거라.
옥동이 아이들이 외우기가 힘들어 해서 제가 노랫말을 좀 다르게 붙여보았습니다.
훈장 그래? 어디 한 번 불러보거라.

옥동이 노래시작한다.

음악 5. 천자문 풀이(옥동이)

하늘에서 천을 내려 땅아래 지긋이 눌러놓고
하늘 천 따지

검게 글린 현에 누를 황자를 새겨 넣고
검을 현 누를 황

집과 집을 만들어서 우주안에 세워 놓고
집우 집주

넓디 넓은 홍두깨를 거칠게 내려 친다
넓을 홍 거칠 황

아이들, 박수를 치며 환호한다.

훈장 어허, 기특한 지고... 좋다. 다음 시간까지 옥동이 지은 노랫말을 다 외워 오도록... 오늘 수업은 여기까지..
아이들 감사합니다.

훈장이 나가면 아이들은 옥동이를 둘러싼다.

개똥 옥동이는 정말 천재야.
방국 천재는 무슨. 나두 저 정도는 할 줄 알아.
개똥 진짜? 그럼 해봐.

방국이가 골똘이 생각하기 시작한다. 아이들이 주위로 모여든다.
집중해서 생각하다가 방귀를 크게 똥다.

아이들 에이 진짜
개똥 방국이는 진짜 방귀쟁이야.
방국 진지하게 생각하는 거라서 그래.
아이들 방국이는 방귀쟁이 얼래리 풀래리.

옥동이 자.. 자 .. 그만 놀리고 (종이를 한 장씩 준다) 천자풀이 여기 다
적어놨으니까 다음시간까지 외워오기다.

아이들 역시!!
개똥 옥동이 없이는 우린 안된다니까..
방국 넌 옥동이 꼬봉이냐?
개똥 뭐라고?
옥동이 에이 그러지말고 우리 사이 좋게 죽마타기 놀이 하면서 집에 갈
까?
아이들 좋았어!

아이들이 각자 죽마를 타고 노래를 부르며 집으로 돌아간다. 다
들 조그마한 죽마를 타는데 옥동이만 높은 죽마를 탄다. 아이들

은 옥동이에게 엄지를 내세운다. 옥동이가 앞장서서 집으로 간다.

음악 6. 죽마놀이

말뚝 놔도 꺼떡 꺼떡 소 탄 놔도 꺼떡 꺼떡
여봐라 길 비켜라 양반 지나간다.

이라 말아 굽 다칠라 양반님 가신다.
이라 말아 지라 말아

찍찍 앓아라
조금 가다 죽 주마
방귀 찍찍 끼지 마라
이라 말아 굽다 칠라
용신가 나가신다

4장. 죽음

아이들의 노래소리가 서서히 잦아들면 한 쪽에서 마을사람 천벌 1, 2가 아이들을 노려보고 있다가 말을 시작한다.

천벌 1 그거봐 내가 뭐랬어. 말타는 거봐. 옥동이는 분명히 천재에다 장군감이라니까.. 이제 나랏님의 귀에 들어가면 큰 일 나는 거야.

천벌2 그거 다 헛소문이라 좆유? 십년동안 아무일도 없었는데 뭘...

천벌1 어허. 십년동안 무슨 아무일이 없어. 옥동이가 왕자님 운수를 대신 받고 태어난 날 이후로 계속 가뭄이었잖어. 게다가 옥동이는 다른 애들보다 점점 똑똑하고 힘도 세지는데 왕자님께선 병들어서 골골 한다잖어.

천별2 그거야 그렇긴 한데... 형님 혹시 옥동이가 동국이 보다 훨씬 잘 나서 질투하는 거 아니유? 방국이는 형인데도 옥동이 한테 밀려서 항상 2등하니까.

천별1 무슨 소리야! 나를 뭘로보고! 자네 아들이 개똥이야 말로 옥동이 꼬붕이로 키울거야?

천별2 뭘 그런 말도 안되는 소릴...

천별1 그렇치 말도 안되지.. (귀에다 대고 속삭인다) 그리고 자네 옥동이네 땅을 가지고 싶다고 했잖는가? 옥동이만 없으면 어짜피 물려줄 사람이 없을 테니 지금 농사짓는 자네한테 자연스럽게 넘어오는거 아닌가?

천별2 아니.... 그거야 그렇치만...

천별1 난 많이는 안바라네.. 한 너댓마지기만 챙겨주면되네..

천별2 음...

천별1 그래야 그 땅이 나중에 우리 방국이랑 개똥이 한테 가는 거고...

천별2 지금이야 뭐 물려줄 재산도 땅도 없쥬..

천별1 거 봐. 이젠 우리 아들들을 살리고 땅도 물려주고 일거양득이 아니라니까...

천별2 그럼 어떻게 없애야 하나?..

천별1 그건 걱정하지말게 옥동이가 이 우물을 지나갈 때 확! 낚아채서 우물에 던져버리면 우물물을 먹다가 실수해서 빠져버린 걸로 알거 아닌가?

천별2 아... 알았슈.

옥동이가 천자풀이를 외우며 우물가로 다가선다.

천별1 마침. 저기 오네. (뒤로 숨으며) 이리로.. 이리..

옥동이는 두레박으로 우물물을 떠먹으려 한다.

옥동이 아.. 오늘 너무 많이 놀았나보다 목이 마르네...

순간 천벌1. 2가 다가온다.

천벌1 지금이야.

옥동이 어어...어

천벌1.2 옥동을 밀어서 우물에 빠뜨린다. 순간 천둥번개가 치고 돌은 달아난다.

5장. 시련

어두운 무대, 할멈이 서성거리며 노래를 부른다.

할멈 날이 다 어두워졌는데... 우리 아가가 왜 안들어오나...

음악7. 자장노래

자장자장 우리아가 잘도잔다 우리아가
꼬꼬닭아 우지마라 멍멍개야 짖지마라

잘도잔다 우리아가 새근새근 잘도잔다
나라에는 충신동이 부모에겐 효자동이

앞동산의 삐꾸기야 뒷동산의 피꼬리야
우리아기 잠자는데 가만가만 노래해라

우리아기 예쁜아기 우리아기 착한아기
자장자장 잘자거라 소록소록 잘자거라

무대紗막 뒤 한 칸에 누워있는 옥동이와 도롱뇽... 도롱뇽은 여의주 구슬에 굴부리고 누워있는 옥동이를 보여준다.

도롱뇽 자.. 내가 들려주는 이야기는 여기까지. 근데 지금부터가 중요하단 말씀. 이 우물로 떨어진 옥동이를 어찌하난 말이지...(고민하다가) 일단 깨우고 보자.

도롱뇽이 옥동이를 깨운다.

도롱뇽 옥동아~ 일어나... 옥동아!

옥동이 (놀라며) 깜짝이야. 너 누구야?

도롱뇽 나? 난 이 우물에서는 구백 구십 구년된 된 도롱뇽... 이제 하루만 있으면 하늘로 올라가는데... 니가 갑자기 떨어졌잖어... 나 보러 어찌라는 거야.

옥동이 나... 죽은거야?

도롱뇽 아직은 몰라

옥동이 뭐가 몰라?

도롱뇽 갑자기 일어난 일이라 나두 옥황상제의 얘기를 들어봐야해.

옥동이 그게 무슨 말이야?

도롱뇽 췌! 잠깐!

도롱뇽은 기이한 자세로 기도를 한다. 할멈과 영감, 마을사람들은 옥동이를 찾으며 들어온다.

다같이 옥동아... 옥동아... 옥동아...

다같이 옥둥이를 찾는다. 그 중에 천별1,2는 대강대강이다. 모였다 흩어졌다를 반복하다 할멈과 영감만 남고 마을사람들은 다른 곳으로 찾으러 들어간다.

영감 옥둥아... 우리 옥둥아... 도대체 어딜가서 안오는겨...

할멈 아이고 옥둥아... 벌써 사라진지가 이틀이 넘었는디... 가엾은 우리 옥둥이...

멀리서 옥둥이의 목소리가 들려온다

옥둥이 엄마.. 아빠... 저 여기 있어요

할멈 어디서 우리 옥둥이 목소리가 들려요.

영감 응? 무슨 소리? (귀 귀울인다) 아무소리도 안들리는데...

옥둥이 저 여기 우물밑에 갇혀 있어요... 엄마... 아빠...

할멈 옥둥아... 옥둥아!!!

옥둥이 엄마... 엄마...

할멈 그래 엄마다 엄마... 아이고 내 새끼...

옥둥이 엄마...

할멈 어디냐? 어디여?

옥둥이 여기여.. 여기 우물안에 있어요

할멈이 우물안을 들여다보면 동네사람들이 하나 둘씩 모여든다. 마을사람들에 섞여서 천별1, 2도 들어온다.

할멈 (우물 안을 들여다보며) 옥둥아!

옥둥이 네. 엄마..

할멈 옥둥이가 맞네.. 여기..우리 옥둥이가 이 우물에 있어요.

영감 이보게 무슨 소리가 들린다고 그러나..

할멈 동네 사람들... 어서어서...우리 옥동이가 옥동이가 이 안에서 엄
마를 찾아요.

아낙 1 그게 무슨 소리에요?

할멈 우리 옥동이가 이안에 있다니까요

사내 1 할머니, 이 안에는 물이 차 있어서 들어가면 죽는 곳이에요. 근데
무슨 소리가 들린다는 거예요?

할멈 아니요. 분명히 우리 옥동이가 나를 나를... 부르고 있구면요...

옥동이 엄마... 저 옥동이에요.. 저 여기 있다구요..

할멈 보세요. 분명히 옥동이가 나를 부르잖아요.

사내 2 진정 좀 하세요...

아낙 2 정신이 나가셨나봐... 불쌍해라....

할멈 옥동아... 옥동아...

천별 1 목말라서 물길어 먹으려다 두레박에 힘이 딸려서 빠져버렸나벼..

천별 2 아이고... 그런가보네... 불쌍도허라...

사내 2 진짜 그러다른... 몇 달째 가뭄이 계속되서 큰 일인데 우물안에
옥동이가 빠져 죽었다면 물도 다 썩어버릴텐데..

할멈 아직 안죽었어요.. 저렇게 엄마를 부르고 있잖아유..

사내 1 (우물에 머리를 들이밀고 부른다) 옥동아! 옥동아!

옥동이 예, 아저씨. 저 여기 있어요

사내 1 ... 아무소리도 안들리는구면유

할멈 아니여. 분명히 들리는구면..

영감 임자... 줌

할멈 그러니까 어여 우물물을 다 파내봐요.. 어여 어여

사내 2 어짜피 죽은 시체라도 거기두면 썩어서 이 가뭄에 물도 못 먹게
될테니까 일단 우물물을 다 퍼내 봅시다.

사내 1 그럼시다. 그럼.

음악이 흐르면 마을사람들은 우물물을 퍼내기 시작한다.

음악 8. 물푸기 소리 (놀이식으로)

밟어밟어 밟어밟어 물자새를 밟어
넘어가네 넘어가 고개고개 물자새
고개고개 넘어가네 탁탁
닷 마지기가 반은물을 품었구려

밟어밟어 밟어밟어 물자새를 밟어
넘어가네 넘어가 고개고개 물자새
고개고개 넘어가네 탁탁
닷 마지기가 반은물을 품었구려

6장. 인과응보

우물물을 퍼내기 시작하는 순간, 물방울만 계속 올라온다. 그 때 날씨가 갑자기 어두워지면서 천둥소리가 들려온다. 사람들이 웅성거리기 시작한다.

사내 1 아니 이게 갑자기 무슨일이여?

아낙 1 그러게요... 마른 하늘에 뭘 날벼락이라?

천둥소리와 함께 도롱뇽이 여의주를 가지고 만지작 거리면 점점 커지고 그 안에 옥둥이의 모습이 드러난다.

도롱뇽 이제 하늘의 뜻을 실행해야 할 때가 온 것 같구만... 자 지금부터

야! 세상의 모든 악과 더러운 마음들 한 번에 보내줘야 해... 다시는 돌아오지 못 하는 곳으로! (천둥과 번개)

천둥이 치면 번개가 천벌1.2 주위를 내리친다. 천벌1.2는 도망다니기 시작한다. 번개가 따라다닌다.

천벌1 이게 뭐 일이지?

천벌2 그러게 왜 번개가 계속 우리쪽으로 치는겨

음악 9. 인과응보(도롱뇽)

두둥 지끈 사삭사삭 썩아썩아

두둥 지끈 사삭사삭 썩아썩아

천둥이여 울려라 번개여 내리쳐라

이세상에 죄지은 모든이를 벌하여라

바람이여 불어라 비여 쏟아져라

모든죄악 깨끗이 지울 수 있도록

천벌1 왜이래? 우리는 왕자님의 운수를 뺏고 태어난 옥동이만 없어진다면 행복해 지니까 한 일일 뿐인데..

천벌2 그려유 다 잘살려고 한 거란 말이여유

아낙1 아니 그럼 들어서 진짜 옥동이를 여기 빠뜨렸단 말이에요?

사내1 미쳤구만 미쳤어.. 아무리 그래도 그렇치. 그런 뜬소문을 믿고 사람을 죽여?

자신이 저지른 죄는 다시 자신에게 가는 법

다시는 악이 오지 못하게 심장을 씻어라

두등 지끈 사삭사삭 썩아썩아

두등 지끈 사삭사삭 썩아썩아

천등 번개 비 바람이여 몰아쳐라

다 씻고 깨끗한 세상이 올지어다

천등과 번개가 치면 도망다니던 천벌 1, 2가 번개를 맞고 쓰러진다. 마을사람들은 놀라서 쳐다본다.

사내 1 번개 맞았다!!

사내 2 이게 뭘 일이라??

사내 1이 다가가 죽음을 확인한다.

사내 1 죽었어... 둘 다...

아낙 1 이게 무슨 일이야?? 갑자기 번개를 맞고 죽다니... 천벌을 받았네..

아낙 2 세상에나...

7장. 승천

서서히 도롱뇽과 여의주에 둘러싸인 옥동이가 보이기 시작한다.

도롱뇽 이제 마무리를 해야 할 때가 왔어..

옥동이 마무리? 무슨? 난 어찌되는 거야?

도롱뇽 넌 나랑 같이 하늘나라로 올라가야 해.
옥동이 왜? 나 죽은거야?
도롱뇽 죽은건 아니지.
옥동이 그럼? 산 거야?
도롱뇽 산 것도 아니지.
옥동이 그럼, 뭐야?
도롱뇽 산 것도 죽은 것도 아니야. 그리고 영원히 죽지도 않을 거고...
옥동이 그게 무슨 말이야?
도롱뇽 하늘에서 그렇게 명이 떨어졌어. 넌 이제 저 아래 세상으로는 못
 돌아가...
옥동이 왜? 난 엄마, 아빠랑 죽을 때까지 살고 싶은데...
도롱뇽 그리고 싶겠지... 하지만 하늘에선 널 이세상에 또 다른 아기들을
 내려주는 아기천사로 임무가 주어졌어.
옥동이 왜 하필 내가...
도롱뇽 하늘과 세상을 잇기 위해 넌 가장 고운 심성을 가진 몸을 빌어
 이세상에 태어난거고 이제는 저 하늘에서 너의 임무를 해나가야
 해... 이렇게 자신이 태어난 운명이라는 거지. 내가 천상에서 죄
 를 짓고 이승에서 천 년을 고생하고 너를 데리고 올라가는 운명
 을 가지고 태어난 것처럼...
옥동이 운명?...
도롱뇽 응... 운명! 자. 이제 마지막 인사를 하자.

또 다시 천둥번개가 친다. 우물에선 더 큰 물방울이 올라오고 사
람들은 웅성거리기 시작한다.

사내 1 저기봐.. 엄청나게 큰 물방울들이 올라오고 있어.
사내 2 그러네.. 이상한 일도 다있구먼..

순간, 큰 물방울 하나가 터지면서 큰 용으로 변한다. 용은 여의 주를 물고 있다.

아낙 1 저거 저거...
사내 1 저거 용 아니여?
사내 2 그러네... 용이야 용...
아낙 2 혹시 옥동이의 녀이 아닐까요?
할멈 옥동아....

용이 큰 울부짖음과 함께 동네를 돈다.

사내 2 그렇구먼... 억울하게 죽은 옥동이의 녀이 용이된게야..
아낙 2 늘 심술만 부리더니 옥동이를 저 사람들이 죽인게 분명해..
사내 1 틀림없슈... 그러니까 그 별로 이렇게 죽은 거여.
아낙 1 그러니까 남에게 몹쓸 짓을 하면 벌을 받는다니까.

용이 다시 한 번 울자 비가내리기 시작한다

아낙 2 비가와요.
사내 2 아이고... 기우제를 수십번 지내도 내리지 않던 비가 이제야 오네.
아낙 1 옥동이가 우리마을에 주고가는 마지막 선물이 아닐까요?
사내 1 그런가보네...

옥동이가 손을 흔들며 할멈을 부른다. 옥동이의 모습은 할멈에게 만 보여지는 듯 하다.

옥동이 엄마.
할멈 옥동아...

옥동이 엄마... 나 이제 하늘나라로 올라가야해... 마지막 작별인사... 이렇게 하게 해서 미안해... 난 하늘로 올라가서 다른 아기들을 내려주는 아기천사가 되어야한대... 엄마랑 아빠랑 죽을 때 까지 이땅에서 살고 싶었는데... 미안해.. 엄마...

할멈 아니다.. 이 에미가 미안하다. 지켜주지 못해서.. 곧 따라가마..

옥동이 아니 아니.. 엄마, 아빠는 천수를 누리고 하늘나라로 와야해... 그래야 내가 덜 미안하지... 울지마...

할멈 잘 가거라... 내 아가...

옥동이 안녕.

할멈과 옥동이가 서로 손을 흔들자... 마을사람들도 같이 흔들기 시작한다. 용은 마을을 크게 한 바퀴 돈다..

도롱뇽 자... 이제 가자...

음악 10. 운명 (도롱뇽, 옥동이)

(도)태어나고 살아가고 만나고 사랑하고
우리는 모두 운명의 굴레속에 살고 있지

(옥)난 아직 여기가 좋은데 엄마랑 아빠랑
즐겁게 지내고 행복하게 살아가는 꿈

(도)겨울이 지나고 봄이 오고 아프고 견뎌내고
우리는 지나가는 운명의 수레바퀴를 돌리지

(옥)난 아직 운명을 잘 몰라 난 너무 어려
지금은 친구들과 놀고 장난치고 싶을 뿐

(도)물은 위에서 아래로 태양은 동쪽에서 서쪽으로
흙에서 태어나서 다시 흙으로 돌아가는 우리 인생

(옥)하지만 나의 운명이 정해져 있다면
그것이 내 인생이 가야할 곳이라면

(도)만남이 있으면 헤어지고 헤어지면 만나고
우리는 모두가 운명의 테두리를 돌며 살지

(옥)세상을 떠나 하늘의 뜻대로 살아가야겠지
(도)세상에 새로운 생명을 내어주는 일이라면

(같)그렇게 언젠가 또 다시 만나는게 우리 운명
아쉬워 말고 이제 또 다른 운명이 시작될거야

막.

Abstract

A Study on the methodology of dramatization
the narrative structure of the myth
- Focusing on the shamanic myth 'jacheongbi' and
narrative 'strange wells'-

Oh, il young

Department of Performing Art · Film & Animation

The Graduate School

Sejong University

The purpose of this study is to derive a new creative method of drama from analyzing the narrative structure of mythology. The narrative structure of mythology is first analyzed in order to study a new creative methodology. The narrative structure of mythology has been transformed, absorbed, integrated, and developed over a long time as myths passed through many generations. Based on the understanding of the narrative structure of mythology, the present study attempts to suggest a more detailed and easy 'methodology for macroscopic drama creation' by using the essential archetypes of mythical narratives as motifs and by introducing various methods discussed in theories of narrative established in modern times.

Chapter 2 covers the features and acceptance pattern of mythology. First of all, the archetypes of mythology and Carl Jung's notion of 'collective unconscious' are examined. While mythology is fictional and is only a story, it possesses the richest and most diverse archetypes in the imaginative world of humans. Therefore, mythology has universality which can not be overlooked in relation to human nature. The reason mythology can transcend time and be

recreated as artwork is because completely different stories can be read from the same myth depending on what viewpoint is involved. Ancient myths are favorite topic of artists probably because they function as living organisms in relation to society. Mythology has also functioned as stories trying to understand the nature of the cosmic phenomena with the ultimate goal to ensure community cohesion according to the values inherent in the community. A myth is a story that explains the origin of the values which are held important in the group transmitting that myth. Therefore, myth is a motive and starting point expressed within the group transmitting the myth so as to create new values. Many psychologists discover the bridgehead for such creation in the world of unconsciousness. The unconscious part of the mind rises to the surface in the form of various imaginations and fears or even mind-disturbing delusions through dreams or mental derangement. According to Carl Jung's psychology, the unconscious is viewed as having universality found in all human beings unlike the unconscious mind of an individual. Viewed as inherent in the mind without any previous consciousness of it through personal experience, this part of the mind is referred to as the collective unconscious.

Second, the motifs and mytheme of mythology is examined. The archetypes of myth can not be understood directly. An archetype can be recognized only when it is expressed through an archetypical image. This external expression of archetype is called 'symbol'. Symbols form meanings or implicative background that dominate the whole work. A symbol, of course, work as a symbol only when it is used to exert that function in the work. In other words, the whole work must be structured in a way so that an image or an object serves as a symbol that produces that meaning. Symbols are also associated with motifs. A motif refers to same or similar word, phrase, or content that appears repeatedly. A motif serves as an important unit which constructs the theme of the work and provides unity to the work. A myth is composed of several motifs, unique and impressive aspects, which are called mythologem. These mythologem are commonly found in many myths.

Third, acceptance pattern of mythology is examined. Attempts to obtain

motifs for creation from the master narrative of mythology were commonly made by writers in the East and the West. For western writers, in particular, ancient Greek mythology was the origin of western culture and the archetype to confirm their identity. Accordingly, it is only natural to return to the world of mythology to verify modernity which is at the center of inversion of truth and rapid changes writers are faced with. Originally transmitted orally, mythology is reconstructed by contemporary writers and created into literary works. Ancient myths were recreated into new literary works in connection with the writers' ethics and values and the conditions of that time. Modern writers have also been constantly reconstructing myths based on myths as archetypes and their reinterpretations into Greek tragedies. The present study examines the trends of embracing ancient myths in theater and inquires into cases of Korean theater before and after the 1970s, a time regarded as the beginning period of accepting myths. The reason for this time division is because many attempts to stage myths were made since the 1970s in the context of 'modernization of tradition' after pansori-based novels during the Japanese colonial period appeared on stage.

In Chapter 3, a 'methodology for macroscopic dramatization' is studied using the narrative structure of mythology. Since myths went through the process of wear and tear over a long time, the outline of old stories are bound to be ambiguous. It is common for ancient traces to be excluded or ignored. Myths brought into a region are embellished according to the landscape, customs and beliefs of that region, and in that process, the framework of the stories might bend out of shape. Moreover, as these stories are reenacted infinitely, misrepresentations and transpositions, whether intentional or accidental, become inevitable. For these and other reasons, certain elements of a story are rendered meaningless or are sometimes added with rather technically incidental interpretations. The value of story in mythical narrative can be found by probing into the motifs of narrative structure and the characters' specific patterns of dramatic actions. Before studying these patterns, the general structure of dramas and plots in Aristotle's *Poetics*, the classics of humanities,

were examined. Then, based on the morphology of folktale by Vladimir Propp, who analyzed the narrative structure of folklores, the present study adopted Joseph Campbell's structure of the monomyth, Chris Vogler's 12 stages of mythical structure, Northrop Frye's theory of literary criticism, and Ronald B. Tobias' theory of 20 master plots and the composition of drama. For convenience sake, this is referred to as a 'methodology of dramatization.'

In chapter 4, Hong Wongi's *Great King Aebi* embracing the shaman myth of *Baridaegi*, Ko Sunduk's (*Gamoonjang Agi*) based on the shaman myth of *Samgongbonpuri*, and Choi In-hun's *Once Upon a Long time Ago* (*Yetnal Yetjeokae Hwoi Hwoi*) adopting *The Tale of Agijangsu* from the Pyongan province were analyzed to examine how the narrative of mythology according to the 'methodology for macroscopic dramatization' was applied in these works. *Great King Aebi*, a masterpiece featuring *Aebi* as the tragic hero, incorporates the well-known story of Princess Bari into the situation of the time. *Gamoonjang* is a powerful work that dramatizes a shaman myth from the Jeju island into the traditional Korean performance form of *Madanggeuk*. The piece contributed to introducing a Korean myth to many countries around the world. The highly acclaimed *Once Upon a Long time Ago* is significant in that it is an attempt for poetic dramatization of myth based on a thorough perspective of auteurism.

Chapter 5 examines the characteristics of shaman myths and tales. Myths are stories of gods. In the western world, a theatrical foundation was established for these stories about gods through festivals based on Greek mythology. In Korea, these stories developed into two tracks; founding myths and shaman myths. The founding myths were transmitted through literatures, while the shaman myths were performed and reenacted in rituals such as *gut* (exorcism) and narrative songs. *Saegyeongbonpuri* is a shaman myth and narrative song that is performed as part of a the ritual section for agricultural gods in the performance of *Ilabanshinbonpori* of the large *gut* in Jeju island. Folk tales usually fall into three categories: myths, legends and folk tales. These three categories are distinctive in their protagonist's personality and behaviors, time

and space, attitude of the storyteller, scope of transmission, and evidences. Myths are stories about the creative actions of the protagonists who are divine beings, while legends tell stories about unexpected actual events that happened to humans faced with somewhat special situation. Folk tales, on the other hand, are fictional stories about ordinary people overcoming fate. On the premise of these characteristics and applying the methodology of macroscopic dramatization, two original plays were written: the shaman myth, *Saegyeongbonpuri*, was dramatized into *Jacheongbi's Song* and *Okdongsaem*, a myth from the Chungcheongnam-do province, was dramatized into *The Strange Well*. As for the process of dramatization, the thematic consciousness in light of the situation of the time was first described, followed by consideration of characters, plot and compositional form. Subsequently, a narrative structure was built according to the methodology for macroscopic dramatization suggested in the present study. The process of developing the actual play scripts after detailed treatment of the narrative structure is explained in this chapter.

The modern age is moving as one under the name of globalization as Korea strives to impress the world with its unique culture backed by the Korean Wave. This is why the independent tradition of Korea is being emphasized more than ever. Given the spirit of the age, it is an urgent task to discover plays featuring the unique myths and myth-based stories of Korea that can contribute to world theater. How are to build Korean theater? What kind of legacy should we leave to future generations in terms of theater? How can we use myths and folk tales to create universal plays that concurrently highlight our uniqueness and be accepted across the world? These are the questions that should be pondered presently. The world of Korean myths and folk tales is an endless ground for new creations. Finding and creating new paths on this endless ground is a way to reciprocate for the past history and also fulfill the duty for the next generation.

Keywords : myth, legend, narrative structure, dramatization, *The Strange Well*, *Saegyeongbonpuri*

