

동적이미지 분석을 이용한 셰익스피어 극 읽기

이 노 경

(연세대학교 영문학과)

1. 서론

‘극은 무대 위에서 배우에 의해 관객을 위한 상연을 전제로 쓰여 진다.’ 이는 연극을 주제로 한 강연이나 강의, 혹은 극에 관한 입문서의 도입부분에서 흔히 접하게 되는 극에 대한 가장 보편적이고 일반적인 생각이라 할 수 있다. 극작가는 종이 위에 쓰여진 단어 혹은 문장의 집합체인 대사를 넘어서는 물리적 행위, 움직임, 무대 효과, 그리고 관객에게 특별한 영향과 인상을 줄 수 있는 모든 극적 가능성을 염두하고 창작에 임한다. 관객 역시 등장인물들이 내뱉는 말의 내용뿐만 아니라 표정, 손짓, 몸짓, 소리의 강약, 움직임, 속도, 무대 장치, 의상, 조명, 음향효과 등에 반응하면서 총체적이고 복합적인 극적 경험을 하게 된다. 따라서 제한된 시간과 공간 속에서, 즉각적으로 반응하고 자발적으로 동화될 준비를 갖춘 관객 앞에서의 상연을 전제로 한 결과물로서의 극은 어느 모로 보나 다른 문학 장르와는 확연히 다르다 할 수 있다.

주 제 어: 무대, 독자, 극적 이미지, 동적 이미지
stage, reader, dramatic imagery, dynamic imagery

극에서 무대는 중요하다. 무대를 전제로 극이 만들어진다는 것이 가장 큰 이유이다. 이에 극이 무대를 떠나서는 아무런 생명력도, 존재가치도 찾을 수 없다고 스스로없이 단언하는 사람들도 생겨났다(Worthen 1997:22-27). 활자화되어 책 안에 쓰여진 극은 죽은 글이라는 주장이다. 이러한 무대에 대한 지나친 강조는 결과적으로 무대를 떠나 활자화된 극을 읽는 행위를 아무 의미 없는 것으로 간주하고 관심의 여백으로 밀어내는데 한 몫을 하게 되었다. 또한 '극은 읽는 것이 아니라 보는 것이다'라는 왜곡된 편견이 일반론으로 자리 잡기에 어려움이 없는 분위기를 형성하였다. 그러나 엄밀히 말하자면 극을 보는 행위는 진정한 의미에서 극작가의 극을 경험하는 것이 아니다. 무대에서 상연되는 극은 극을 무대 위에 올린 극 연출가나 감독이 중개자가 되어 관객의 상상력을 대신한 개인적 해석이고, 이러한 의식적일 수도 있고 무의식적일 수도 있는 주관성이 개입된 해석을 관객은 경험하게 된다. 그것은 비록 총체적이고 독특하고, 매력적인 경험일 수는 있지만 간접적이고 제한적이고 수동적인 경험으로, 극을 읽는 경험과는 확연히 다른, 극의 다양한 수용 방법 가운데 한가지라고 할 수 있을 뿐이다.

반면, 극을 읽어내는 것은 매우 능동적이고 적극적인 행위로 독자가 극 연출에 해당하는 모든 것을 담당해야하는, 힘들지만 즐거운 부담을 떠맡아야 한다. 독자와 직접 교감하는 극이 독자에게 제시하는 것은 대사와 간단한 무대 지시문일 뿐이다. 모든 것에 다양하고 새롭고, 독특한 의미부여 작업의 몫은 독자에게 있다. 결과적으로 중재적 요소의 절대 부족이 그만큼 독자의 역할과 공간을 확장시킨다. 보다 많은 상상력과 적극적이고 능동적인 개입의 정도가 바로 희극과 다른 장르와의 차별을 유도한다. 극과 직접 교감하는 독자는 더 이상 극을 읽는 것이 아니라 마음속에 그려진 무대를 보게 된다.

무대에서 상연된 극을 중시하는 경향과 정반대로, 작품의 다양한 해석과 접근을 말살시켜 오직 하나의 출구만을 제시하는 상연물로서의 극의 필연적 한계를 절감한 램(Charles Lamb)은 다시는 무대에서 셰익스피어의 극을 접하지 않겠다고 단언하기도 했다는 일화가 있다. 램은 무대가 아닌 문학으로서의 접근을 적극적으로 옹호하면서 무대 상연 중시 풍조와 팽팽한 줄다리기를 하는

비평부류의 선두자적 위치에 있다고 할 수 있다. 그러나 이 글의 취지는 무대에 상연된 극을 경험하는 것을 비방하거나 극장에 대한 반감을 표시하고자 하는 것이 아니라, 문학으로서 극을 읽어내는 과정, 혹은 예시적 방법을 제시하면서 '보다'의 목적어로서의 극이 아닌, '읽다'의 목적어로서의 극의 의미를 생각해보고자한다. 극을 읽어내는 것이 단지 무대에 상연된 극을 보는 것에 대한 시시하고 보잘것없는 대용품, 또는 보조적 행위에 그치는 것이 아니라, 극에 대한 문학적 접근, 문학적 경험의 의미를 조명하여 작가의 극을 직접 경험하고, 해석하는 능동적인 독자로서의 위치를 재확인하고자 한다.

이에 무대가 아닌 문학으로서의 극을 해석하는 표본으로 셰익스피어 극의 대표성과 위대성을 지적해 보려한다. 서가희곡(closet drama)의 영향을 많이 받았으면서도 정작 자신은 무대 상연을 전제로 극을 창작한 셰익스피어는 무대상연의 결과물로서의 희극과 문학적 감상 예술로서의 희극의 배울을 가장 적절히 조합한 극작가로 평해질 수 있다. 셰익스피어 극만큼 무대효과 혹은 극장의 부수적 효과에 의존하지 않고 창작에 임한 작가도 드물다. 시대적으로 무대 기술이나 공간 활용, 음향시설과 같은 텍스트 밖의 효과를 기대하기 어려운 한계를 지니고 있었다는 점에 기인하기도 했지만, 그는 모든 것을 전적으로 대사에 실어 한계를 극복했다. 그 대사를 접하는 독자는 바로 극 연출가이자 배우, 조명, 의상, 혹은 음향감독의 역할을 공유하면서 작가만큼 심혈을 기울여 마음의 무대에 극을 올리는 신비한 경험을 하게 된다. 단순히 책장을 훑어 넘기는 수동적 개체의 위치를 넘어 다양한 해석과 시도, 의미 분석을 하면서 보다 폭넓고 다층적이고 복합적인 문학적 경험을 하는 능동적인 주체로 거듭나게 된다. 이에 이 글에서는 몇 편의 셰익스피어의 대표적인 극을 무대가 아닌 문학으로서의 만남을 주선하고자 한다. 문학으로서 극을 읽어내는 방법과 접근방식의 예시적인 제안을 통해, 시대와 작가라는 특별한 구분 없이 공통적으로 극이라는 장르를 문학으로서 이해하고 감상하는데 도움말이 되기를 기대한다.

2. 본론

극을 읽는다는 것이 능동적이고 적극적이고, 창조적인 경험이 되기 위해서는 무대적 상상력이 가장 중요하다. 극이 무대를 전제로 쓰여 진다는 것이 다른 문학 형식, 혹은 장르와 차별화해서 극을 가장 정확하게 표현한 것이기도 하지만 이러한 무대에 대한 강조가 문학으로서의 극에 대한 접근을 방해해 온 것도 사실이다. 그러나 무대에 올려진다는 전제는 극작가에게 못지않게 극을 읽어내는 독자에게도 매우 중요하다. 혹자는 『햄릿(Hamlet)』을 『잃어버린 낙원(Paradise Lost)』을 감상하듯이 동일한 방법으로 이해하고 읽어낼 수 있다고 했다. 하지만 극을 읽는 독자는 작가만큼 무대를 생각해야 하기에 극 읽기는 다른 문학 작품을 읽는 행위와 차별되어야 한다. 포아키스(R. A. Foakes)는 극적 이미지(dramatic imagery)에 대한 새로운 관심을 요구하면서 극을 시(poetry)처럼 읽어내는 비평가들에게 일침을 놓은 적이 있다(2003:81-92). 그는 시에서처럼 주제와 연관된 심상 혹은 언어 이미지(verbal imagery)가 아닌, 무대 위에 형상화된 입체적 이미지에 주목하도록 권했다. 포아키스가 언급한 ‘극적 이미지’는 극을 문학으로 접근하되 다른 장르와는 차별된 극 읽기가 되어야 한다는 것을 보여주고자 하는 이 글의 해법에 매우 중요한 단서를 제공한다.

극은 시간과 공간이라는 제약이 따르는 예술이다. 이런 극에서 중요한 것은 행위이다. 포아키스는 극을 통해 재현되는 반복적인 행위 혹은 움직임이 만들어내는 이미지 패턴을 극적이미지라 정의했다. 또한 이 극적이미지는 극의 주제와 밀접한 연관성을 가지면서 극의 의미를 확장, 강화시키는 적극적인 역할을 한다고 지적했다(Foakes 2003:98-99). 극적이미지는 비유적 의미의 동적 이미지로 무대 위의 배우들의 움직임을 대신할 수 있는 독자 상상력에 의존한 이미지이다. 결국 이러한 극적 이미지를 읽어내는 훈련을 통해 극이라는 장르에 보다 가까이 다가 갈 수 있다. 동사 혹은 무대 위의 움직임, 행위와 연관된 대사와 무대 지시문에 주목하면서 극을 읽어내는 것은, 그것들이 만들어내는

반복된 이미지패턴을 찾는 과정과 동일한 것이고, 이러한 과정은 모두 무대를 사고와 상상의 중심부에 놓은 상태에서 이루어진다는 점에 주목해 볼만 한다. 특히 셰익스피어의 극은 동적이미지들의 다양한 조합이 극의 주제와 깊은 연관성을 만들어가고, 동사 혹은 동사적 의미를 주축으로 한 움직임의 역동적인 이미지들이 극의 효과를 높이는 에너지가 된다는 점에서 극을 읽어내는 방법을 배우는 표본으로 매우 적합하다고 볼 수 있다.

역동적인 극적 이미지에 대한 관심은 비록 경미하지만 꾸준히 논의의 맥을 이어왔다. 『햄릿』의 지배적인 분위기는 눈에 보이지는 않지만 무대 곳곳에서 썩어가고, 끓어가고, 병들어 가는 과정을 담아낸다. 비평가들 역시 극의 발단이 되는 사건인 독에 대한 언급을 할 때면 빠짐없이 독이 퍼져나가는 움직임에 주목했다(Booth 2003:225-229). 즉 보이지 않게 퍼지고, 내부를 썩게 하고, 마침내 더 이상 담아낼 수 없는 포화상태에 이르러서는 내부의 끓아터짐을 드러내 보이게 된다는 것을 극의 주제와 병치시켜 설명하는데 부지런했다. 다시 말해 독 혹은 질병의 속성이 갖는 ‘퍼지고, 썩고, 결과적으로 돌이킬 수 없는 포화 상태에 이르러서는 다 분출해 내는’ 동적인 이미지는 극의 다른 부분의 이미지와 결합, 통합된 극적 이미지를 형성하면서 극의 의미를 심화시킨다. 예를 들어 1막에서의 햄릿의 예언적 대사, “악행은 땅속에 덮여 있어도 결국 사람 눈에 띄게 되는 법이지(1.2.262-263).”나, 보이지 않은 채로 썩고 있는 폴로니우스(Polonius)의 시체는 냄새에 의해 그 위치가 드러난다는 대사, “복도로 통하는 계단으로 가보시오, 그러면 아마 냄새가 날 것이오(4.3.36-37)”는 악행이든 부패한 냄새든 모두 독의 움직임, 즉 독이 퍼져나가 결국 내부의 부패함이 다 노출되어버린다는 것과 같은 맥락에서 극의 커다란 역동적 이미지 패턴을 형성한다.

『리처드 2세』(*Richard II*) 역시 반복적인 움직임의 역동적인 극적 이미지가

6) Julie H. Rivkin, ““Prospects of Entertainment”: Film Adaptation of *Washington Square*,” *Henry James Goes to the Movies*, ed. Susan M. Griffin (Kentucky: UP of Kentucky, 2002) 147-169 참조.

극의 주제와 연관되어 극의 의미를 강화함을 엿볼 수 있다. 일찍이 많은 비평가들은 이 극 전반에 나타나는 상하 수직적 움직임(up-and-down action)이 만드는 극적 이미지를 극적 구조(dramatic structure)와 연관시켜 극의 주제를 풀어나갔다(Goddard 2001:148-151). 그들은 자주 인용되는 대표적인 시적 이미지, 예를 들어 한쪽이 채워지면 다른 한쪽은 빈 채로 올라가는 두레박(4.1.181-89), 한쪽으로 기울게 되는 속성을 지닌 저울, 자라나고 쇠잔하는 식물, 떠오르고 지는 태양과 같은 이미지에서 명사가 아닌 동사에 강세를 두고 동적 이미지를 읽어냈다. 더 나아가 보람(Robyn Bolam)은 결투를 청하기 위해 장갑을 집어던지고 주위 올리는 행위, 무릎을 꿇거나 일어서는 행위, 그리고 리처드 왕이 왕좌에서 도전자 볼링브룩(Bolingbrook)가 있는 곳으로 내려오는 행위 모두를 극의 상하 수직적 움직임을 통한 극적 이미지로 통합시켜 극을 해석하기도 했다(2002:186-189).

리처드왕. 내려가지, 내려가지. 사나운 말을 제어할 수 없어
 땅으로 곤두박질 친 빛나는 페이튼처럼.
 아래 뜰로? 왕이
 반역자들의 부름에 응하고, 그들에게 은혜를 베풀기 위해
 가야하는 아래 뜰이라...
 아래 뜰로 내려오라고? 내려가지! 내려간다!
 솟아오르는 종달새가 노래해야하는 곳에
 밤을빼미가 와서 소리쳐대는꼴이군
 (성의 흉벽 위에서 아래로 내려온다) (3.3.178-186).

『리처드 2세』는 구성상의 엇갈림이 주는 극적 효과가 두드러진 작품이다. 정치적으로나 표면적으로 리처드왕은 하향곡선을 볼링브룩은 상승곡선을 그린다. 하지만 또 하나의 내부 곡선의 존재가 주는 이중성(ambivalence)을 읽어내는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 즉, 등장인물에 대한 연민 곡선으로 극의 파곡에 이르기까지 리처드에 대한 곡선은 상승하고 상대적으로 볼링브룩에

대한 연민 곡선은 아래로 향한다. 실제로 극에서의 많은 상하움직임의 이미지들은 이런 이중적 효과의 극대화를 위해 이용된다. 예를 들어 리처드왕을 저무는 해(sun)와 동일선상에 놓은 것은 “리처드의 밤에서 불링브룩의 화려한 낮 (3.2.218)”로의 자연스럽고 정당한 변화인 것처럼 보이게 만든다. 그러나 이러한 이미지는 오히려 앞으로 다가올 불안과 근심의 폭풍우 치는 밤을 예견하게 만들면서, 리처드를 ‘지는 태양’ 뿐만 아니라 갑자기 땅으로 곤두 박치는 ‘유성’으로 비유한 솔즈버리 백작(Salisbury)의 대사와 연관되어, 자연스럽지 못하고 다소 두렵기까지 한 감정의 교차를 이끌어 낸다(Snyder 2002:63-64).

솔즈버리. 당신의 영광이 유성같이

천공에서 지상으로 곤두박질치는 것이 보이는구려.

당신의 태양은 폭풍우와 근심과 불안의 전조로

울면서 서쪽으로 낮게 저가는구려(2.4.19-22).

결과적으로 플린트성(Flint Castle)에서 아폴로(Apollo)가 아닌 태양신의 아들, 페이톤(Phaeton)을 선택한 리처드의 대사는 그의 밤이 시기 적절한, 자연의 내부시계에 따른 하루의 마감이라기보다는, 갑작스럽고 폭력적이기까지 한, 자연의 진행 방향을 거슬리는 행위임을 다시 한 번 상기시킨다. 즉 밤의 올빼미들이 아침을 알리는 노래를 불러야만 하는 종달새에 의해 강제적으로 대체되어야 하는 순간이 되어버린다.

3막 4장의 정원사의 비유 역시 하나의 커다란 역동적 이미지를 이루는 극의 상하움직임의 흐름을 따르고 있다. 정원사는 리처드의 흥망을 빗대어, 다음과 같이 말한다.

정원사. 이토록 어지러운 봄을 허락했던 분이

낙엽 떨어지는 가을과 맞닥뜨리다니,

그분의 넓은 잎새아래 온갖 풍우를 피했던 잡초들이

그분을 지탱하는 척하면서 그분의 양분을 빨아먹더니,
이제 볼링부르크에게 뿌리째 뽑히고 마라버렸네.
월트셔 백작이니, 부쉬니, 그린과 같은 사람들 말이야(3.4.48-53).

봄으로부터 갑작스런 잎의 유실을 겪고 가을을 맞게 되는 리처드의 운명은 왕좌에서 밀려남이 필연적일지는 모르나 자연스럽지는 못하다는 대사이면의 의미를 읽을 수 있다. 이후 정원사의 저울이미지 역시 극의 상하 움직임의 이미지를 유지하면서 표면상의 움직임과 그 이면의 움직임의 교차와 엇갈림의 극적 효과를 강화시킨다.

정원사. 두 분의 천운은 저울질되고 있습니다.
전하의 저울에는 전하 자신과
저울 무게에 도움이 안 되는 몇 몇의 허깨비 신하뿐이지만,
볼링부르크쪽에는
그를 빼고도 영국의 모든 귀족이 힘을 싣고 있습니다.
그것만으로도 저울을 기울이기 충분합죠(3.4.84-89).

볼링부르크는 그의 동맹자의 도움으로 무게가 실리는 반면, 리처드는 오직 그 자신과 새털의 무게밖에 되지 않는 ‘가벼운’ 허영만이 저울의 한쪽을 채울 뿐인 현실이다. 지금까지의 상승의 이미지는 바람직하고 긍정적이었는데 이 저울의 동적 이미지에서 ‘상승’ 역시 부정적인 개념이 끼어 들 여지가 있다는 이중적 가치임을 보여준다. 이어지는 퇴위 장면에서 리처드의 두레박(buckets) 이미지 역시 상하 움직임의 극적 이미지를 통해 극의 의미와 해석의 폭을 넓히는 역할을 한다고 볼 수 있다.

리처드왕. 이제 이 황금관은 깊은 우물과도 같구나
두개의 두레박은 교대로 물을 채우며
빈 쪽은 공중에 매달려 춤을 추고
물을 가득 채운 다른 쪽은 밑으로 내려가 보이지 않네

눈물로 가득 차 내려간 두레박은 나 일진데
너는 내 슬픔을 마시며 높이 올라있구나(4.1. 184-190).

리처드는 ‘지는 해’ 비유에 이어 다시 한 번 하강 이미지에 자신을 귀속시킨다. 볼링브루크의 두레박은 텅 비어 하늘을 날 듯 춤추는 반면 자신은 슬픔과 눈물의 무게로 어두운 우물 속으로 내려간다는 리처드의 대사에서 볼링브루크의 두레박은 퇴위하는 왕의 고뇌와 아픔이 없기도 하지만 왕권이라는 정당성과 정통성의 부재가 주는 텅 빔을 읽어 낼 사고의 여백을 준다. 극 전반에 걸쳐 상승과 하강의 이미지에 절대가치를 부여하지 않으면서 얻는 역교차 효과를 독자는 주의 깊게 읽어내야 한다(Snyder 2002:65).

극의 동적 이미지는 『맥베스』(*Macbeth*)라는 극을 효과적으로 읽어내는데 다시 한 번 도움이 되는 의미 있는 도구가 된다. 『리처드 2세』가 상하 수직적 움직임이 만드는 동적 이미지였다면, 『맥베스』는 멈춤과 뛰어넘는 이미지로 일관된 극적 움직임이 지배적이다. 맥베스 부부는 자연적인 흐름을 역행하거나 역사의 물줄기를 인위적으로 조작하여 자신들의 범죄를 계획하고 실행하게 된다. 합법적인 정통군주로서 던컨(Duncan)과 그의 후계자인 말콤(Malcom)의 대사 리듬은 여유 있고 자연의 흐름에 순응하는 반면, 맥베스의 리듬은 꺾기고, 끊기고, 뛰어넘는 부자연스러움이 가득하다는 점이 이를 뒷받침한다. 1막에서 노르웨이와의 전쟁에서 크게 이기고 돌아온 맥베스와 벵코우(Banquo)를 맞이하는 장면에서 던컨왕이 승전을 축하하면서 맥베스를 나무에 비유하면서 시간을 두고 공을 들여 큰 재목으로 키울 것을 약속하는 부분이나(1.4.28-29), 5막에서 무대를 정리하면서 왕권을 찾은 말콤이 앞으로 할 일은 시간을 두고 새로이 해나가겠다는 다짐(5.8.65-66)은 모두 순리대로 하겠다는 자연적 흐름인 반면, 극 초반에서 던컨이 자신의 후계자로 말콤을 거명하자 뒤이은 맥베스의 대사 속의 동사들은 극 전체에 영향을 끼칠 만큼 반향이 크다.

맥베스. (방백) 컴벌랜드 공이라! 이 한 계단

내가 헛디더 쓰러지느냐, 아니면 뛰어 넘느냐,
어쨌든 내 길목을 가로막고 있다. (1.4.48-50)

일상의 흐름을 파괴하는 멈추거나 뛰어넘는 리듬은 맥베스 부부가 죄를 범 하려는 시도에서 다시 한 번 반복된다. 살인이라는 행위에 따라오는 자연스러운 후회나 가책이라는 감정에 빠지지 않을 것을 다시 한 번 다짐하면서 내뱉는 ‘막아버려라’ 에는 특별한 강세가 느껴진다.

맥베스부인. 회한의 길을, 통로를 막아버려라
뉘우치는 감정의 밀려들이
나의 사악한 계획을 뒤흔들지 말게 하고
실행과 계획사이에 타협이 끼어들지 말게 하라(1.5.44-47).

이 부분과 연결해서 이어지는 대사에서는 밤의 존재 역시 맥베스 부인(Lady Macbeth)에게는 자연스러운 자연의 변화의 일부분이라기보다는 태양의 움직임을 방해하는 것으로 읽히며 시야를 가리면서 살인자의 범죄를 드러내지 않게 하는 부자연스러운 것으로 생각된다.

맥베스 부인. 짙은 밤이여, 어서 오라.
지옥의 시커먼 연기장막 안으로 들어오시오.
나의 예리한 칼이 만들어낸 상처를 보이지 않도록,
하늘이 암흑의 장막 사이로 들어다 보면서
‘멈추시오, 멈추시오!’ 하고 소리치지 않게 말시오.
(1.5.50-54)

앞으로 무슨 일이 생길지 모르는 ‘무지의 현재(ignorant present)’ 저편의 미래를 느낀다는 맥베스 부인의 대사에 이어, 1막 7장의 도입부 독백(1-28)에서 맥베스도 한 칼의 일격으로 현재를 넘어서 미래로 도약하고자하는 욕망을 내비치지만(‘내세쯤은 무시해 버릴 수도 있자 않은가’ We’d **jump** the life to

come, 7), 바로 ‘너무 뛰어오르면 저편에서는 넘어지고 말’ 위험한 야망의 운명을 인식하고 주춤한다(but only Vaulting ambition, which **o'erleaps** itself/And **falls** on th'other, 26-28). 하지만 맥베스 부인은 자신이라면 ‘자신을 향해 웃으면서 젖을 먹는 젖먹이 아기에게서 젖꼭지를 빼내어 잔인하게 죽여 버릴 수도 있었을 것이다’라는 강한 의지의 표현으로 맥베스의 주저함에 마침표를 찍는다. 살인 행위에 따르는 두려움과 후회, 가책이라는 감정의 흐름을 맥베스 부인이 폭력적으로 끊어버린다. 이 부분은 순리를 따르고 자연스러운 흐름을 무시하고 뛰어넘고 단절시키는 가장 폭력적이고 인상적인 예로 들 수 있다.

턴컨의 죽음을 알리면서 “당신의 피의 원천이자, 근원이자, 수원이 멈춰버렸다(The spring, the head, the fountain of your blood/ is **stop'ed**, the very source of it **stop'ed**. 2.3. 99-100)”에서 ‘멈추다’라는 동사의 의미는 극적으로 확대된다. 맥베스는 살인으로 한 인간의 자연스러운 생명의 흐름을 멈추었을 뿐만 아니라, 아버지에서 아들로 이어지는 인간관계의 연결고리를 끊어 놓은 것이다. 벵쿠오의 아들이 왕국을 다스리게 될 것에 대한 불안감이 반영된 반영자 맥더프(Mcduff)의 일가족, 특히 ‘대를 잇는 것과 관계된 불운한 자들’을 말살시키겠다는 맥베스의 집념에서 자연스러운 흐름을 끊고, 넘어서고, 역행하는 움직임은 다시 한 번 읽어 낼 수 있다.

자연스러운 흐름을 건너뛰거나 단절 시킨 것은 결과적으로 모든 상황에서 자연 이탈현상으로 나타나면서 혼동에 빠져든다. 몽유병에 시달리는 맥베스 부인의 정신세계는 극 후반의 무대현실 그대로의 반영인 것이다. 벵쿠오와 같은 죽은 사람들은 조용히 무덤 속에 누워 있기를 거부하고 환영으로 맥베스를 괴롭히게 된다. 마녀들의 두 번째 예언 — 버남 숲이 던시네 언덕으로 움직여 와서 대항하기 전에는, 여자가 낳은 자는 맥베스를 해칠 수 없다는 — 은 자연스러운 상태에서는 이루어 질 수 없는 것이기에 맥베스의 정신적인 동요를 이끌지는 않지만, 무대 위의 상황은 이미 자연스러운 흐름이 단절되고 이탈되어 있기에 맥베스의 비극적 결말을 예견하기는 어렵지 않다. 결과적으로 극은 자연스러운 움직임을 왜곡하고, 뒤틀고, 뛰어넘고, 끊어버린 맥베스 부부의 행동의 뒷에 의해 자신들이 갇히고 소멸됨으로서, 극의 리듬은 회복될 기미를

보인다. ‘그 밖에 필요한 모든 것은 자비로운 하나님의 은총으로 시간과 장소에 적합하게 실행하겠다 (5.8.72-74)’는 말콤의 마지막 대사에서처럼 말이다.

『안토니와 클레오파트라』(Anthony and Cleopatra) 역시 동적 이미지를 따라 읽어보면 보다 효과적이고 확장된 극의 의미를 접하게 된다. 극의 중심인 이집트와 로마의 충돌, 그리고 안토니의 비극적 딜레마는 무채색의 고정되고, 직선적인 로마의 이미지와 화려한 유채색의, 변화무쌍하고 유선형의 이집트의 이미지를 통해 전달된다. 이런 의미에서 극의 도입부에서 필로(Philo)의 대사를 통한 대조적 이미지 확인은 극 전반에 존재하는 대립적 두 기운을 상징적으로 요약한다.

필로. 쯤쯤, 우리 장군님의 이번 치정은

정도를 넘어섰소. 휘하 대군(大軍)을 통솔하며
감웃입은 군신(軍神)처럼 빛나던 그토록 훌륭하던 두 눈도
이제는 까만 여인네의 이맛전만
쳐다보는 일에만 열중하는 구려; 대전투에서
그의 감웃의 꺾쇠를 끊어낼 듯한
열정을 보이던 장군의 심장도, 이제 모든 절제를 포기하고
한날 집시의 욕정을 식혀주는 풀무와 부채가 되었구려.

나팔소리. 앤토니와 클레오파트라, 시녀, 시종들 등장.
내시들이 클레오파트라를 향해 부채질해주고 있다.

아 저기들 오시는구먼. 잘 보시게나.
세계의 세 기둥 가운데 하나였던 장군이
이제는 갈보년의 어릿광대로 전략해버린 꼴을 말일세(1.1. 1-13).

알렉산드리아 궁정에서 필로의 눈에 비치는 안토니의 모습과 그가 상징하던 모습을 비교하면서 필로가 사용한 단어들의 조합을 보면 앞으로 전개될 극의 움직임을 예측할 수 있다. ‘정도,’ ‘절제,’ 질서와 이성을 대변하는 병사들

의 ‘대열’, 움직이지 않는 고정된 기둥’이 상징하는 로마의 이상과 물의 유동성과 변화의 이미지를 담는 ‘넘어섰다’, ‘구부러지다’, ‘변했다’와 같은 동사가 만들어내는 이미지와의 충돌은 클레오파트라가 등장할 때 호위하는 환관들의 부채질이 주는 무대 효과에 의해 더욱 강화된다(Homan 2004: 121-124).

로마의 이상, 가치에 조금의 의심도 보이지 않고 이집트라는 이질적 세계에 대한 부정적인 이미지를 전달하는 필로의 대사에도 불구하고, 이어지는 장면은 고정과 흐름(변화)이라는 상반된 가치를 끊임없이 저울질하도록 충동한다. 필로의 비판과는 대조적으로 안토니는 이집트의 유동적이고 감성적인 분위기를 확장과 완성의 이미지로 수용하면서 극에서의 이집트의 이미지 강화에 일조한다.

안토니. 로마는 타이버 강물에 녹고,
 질서정연한 제국의 넓은 아치도 쓰러져라! 이곳이 나의 영역이
 로다.
 왕국들은 진흙이라; 이 더러운 흙은 짐승이나
 사람이나 똑같이 길러내도다. 인생의 숭고함은
 바로 이런 것이거늘; 이처럼 서로 사랑하는 연인들,
 이렇게 두 사람이 하나될 수 있을 때, 나는
 어떤 벌을 감수하고도 이를 유지할테고, 세상에 알리노니,
 우리는 부러울 것이 없는 존재로다(1.1 33-39).

로마의 견고한 기둥들과 아치를 녹여버리듯 가라앉히는 타이버 강물의 이미지는 파괴보다는 확장과 융합, 완성의 의미로 다가온다(Spurgeon 2001:190-195). 목적과 방향을 지시하는 로마에서 온 서신과는 대조적으로 안토니는 완벽하게 만족스러운 현재에 강세를 주저 없이 찍는다(“인생에서의 일분도 현재의 즐거움 없이 보낼 수는 없는 법이오”). 극 초반에서의 이러한 안토니의 모습을 여자에게 빠져 본분을 잊고 있는 한 어리석은 남성으로 읽어내는 것이 일반적인 해석이지만, 그의 대사에 시각적 배경을 이루는 부채질의 움직임처

럼, 로마의 이상에 대립하고 대칭축을 이루는 이집트의 이미지를 강화하는 부분으로 받아들여 질 가능성도 배제할 수 없다. 그럼에도 불구하고 무대 위의 사람들은 하나같이 필로의 입장에 동의한다. 로마의 정도에서 벗어나 한 여인의 정욕을 만족시키는 베개와 부채와 같은 존재로 되어버렸다는 필로의 대사에서, 무의식적으로 사람들은 로마의 정도를 벗어나면 타락과 부패, 멸망의 길로 향한다는 전제를 지니게 된다.

극은 바로 이러한 전제를 흔들고 로마의 가치체계에 의문을 제시할 만한 유동성과 변화의 긍정적인 이미지를 만드는 데 주력한다. 2막 2장에서 이노바버스(Enobarbus)에 의해 서술되는 클레오파트라의 나일강 유람장면은 바로 생명력과 변화, 자기완성이라는 이미지를 유감없이 나타내 보인다(2.2. 200-215). 극에서 강은 매우 중요한 이미지이다(Spurgeon 2001: 198-199). 끝없는 움직임과 변화, 흐름의 대표적인 상징물로 극의 중심부를 관통하여 흐른다. 안토니의 마음을 송두리째 빼앗은 곳도 시드너스(Cydnus)강이었고, 시저와의 결전의 장소도 로마인에게 익숙한 육지가 아닌 바다이다. 클레오파트라를 나일강의 물뱀에 비유한다든지, 바람 혹은 물, 바다의 밀물과 썰물과 같은 이미지와 연결시키는 것 역시 모두 유동성, 변화, 그 속에서의 생명력과 에너지를 느낄 수 있는 부분이다.

극은 전반적으로 이집트의 유동적이고 변화와 흐름의 성격과 대조적인 로마의 직선적이고 확고부동한 요소를 대립시키는 움직임을 가속화하는 방향으로 전개된다. 클레오파트라가 타고 있는 배(barge) 역시 목적지를 향한 단순한 운송수단이 아닌, 바람과 물결과 유희를 즐기는 뜻과 노의 움직임에 따라 흐르는 대상으로 표현된다는 점이나, 클레오파트라의 대사에서의 대부분의 동사가 바람과 물결, 부채의 움직임처럼 주로 목적어를 필요치 않는 자동사로 이루어진다는 점 등은 모두 목적과 효율, 고정되고 직선적이고 유지부동의 확고함을 특징으로 하는 로마의 이미지와 철저히 대칭축을 이룬다. ‘정숙하고, 냉정하고, 정적인’ 옥타비아(Octavia)가 “산사람이기 보다는 시체와 같고, 숨쉬고 있는 사람이라기보다는 조각상처럼 보인다(3.3. 21-22)”는 이집트의 사자의 견해는 이러한 극의 대조된 이미지를 더욱 강화한다.

극 전반에서 로마의 직선적이고, 질서와 절도 있고, 목적의식이 분명한 확고부동 이미지는 옳고 그름의 판단의 기준이 될 정도이고, 그 틀을 벗어나는 것은 정도에 벗어나는 것으로 보인다. 그러나 극은 끊임없이 그런 표면적인 로마의 이미지를 의심하고 흔들어 놓는데 부지런하다. 2막 7장 폼피(Pompey)의 배에서의 로마인들의 항연 장면은 바로 이러한 점을 읽어낼 수 있다. 밧줄 하나에 의지해 고정되어 있는 배와 그 배를 둘러싸고 끊임없이 흐르는 강물과 바람이 만들어 내는 장면은 매우 상징적인 부분이다. 그 배 위에서 술에 취해 비틀거리는 로마의 장군들의 모습은 물과 바람의 유동성과 가변성에 언제라도 영향 받을 수 있는 가능성을 보여주면서 로마의 고정성을 위협한다. 셰익스피어는 로마가 지향하는 질서와 절도의 가치의 중요성에 동의하기보다는 그들이 얼마나 상처입기 쉬운 가치들인가를 이집트의 긍정적인 이미지들과 대립시켜 극적 구조 혹은 이미지를 만들어 간다.

이 작품은 고차원적인 드라마적 장면이 상대적으로 부족하고, 주인공 안토니가 로마와 클레오파트라를 두고 겪는 내적 갈등을 밀도 있게 반영하지 못했다는 일반적인 평에 문혀 작품의 빛을 최대한 발산하지 못한 것은 사실이다. 그러나 고밀도적인 비극적 시나리오에 아닐지라도 멈춤과 흐름, 고정성과 유동성, 그리고 절제와 에너지라는 상반된 가치들이 만드는 병렬구조를 읽어낼 수 있다면 이 극의 극적 의미는 최대한 확장될 것이다. 안토니의 비극이 바로 고정되고 직선적이고 목적의식을 강요하는 로마 이미지와 유동적이고 변화하고 감성적인 이집트의 대조적 이미지의 충돌에서 비롯된 것이라고 볼 때, 극에서 이러한 상반되는 이미지를 찾아가는 것은 극을 읽어내는 가장 기본적인 방법이라 할 수 있고, 이러한 극적 이미지를 찾는 과정은 극을 문학으로 접근하면서 얻을 수 있는 즐거움의 완성이라고 할 수 있다.

3. 결론

시, 소설, 수필, 평론과 같이 문학이라는 커다란 나무에 함께 뿌리를 내리고

있음에도 불구하고, 드라마는 항상 다른 문학 장르와 차별된 무언가가 있다는 점을 주지시켜왔다. 시와 소설, 수필, 평론과 같은 장르는 그것을 읽고 감상하고 반응하는 독자와 특별한 매개체 없이 직접 연결되어 있다. 서재에서 읽어도 되고, 한가한 공원 벤치, 혹은 번잡한 카페의 한구석도 무방하다. 읽다가 잠시 접어놓아도 되고, 앉은 자리에서 내쳐 다 읽어내려도 상관없다. 반면 드라마는 비록 그것이 다른 문학 장르처럼 종이 위에 인쇄된 글자들의 집합으로 되어 있지만, 극작가들이 항상 무대라는 공간을 염두하고 무대라는 특별한 공간의 효과의 극대화를 추구했다는 것에서 다른 장르와 확실한 선을 긋기에 부지런했다. 결과적으로 무대가 아닌 인쇄된 책자로 드라마를 접하는 관객이 아닌 독자 혹은 평자들은 다른 장르의 독자들과 같은 대우를 받지 못해 왔다. 그들은 단지 무대에서 연극을 직접 경험하지 못한 사람들로 분류되기도 하고 무대 경험과는 한 단계 낮은 간접 경험을 하는 사람으로 생각되기도 한다. 이는 극을 읽는 독자들의 의식에도 책임을 물을 수 있다. 극을 책으로 접하는 독자들 역시 극이 무대를 전제로 쓰여 졌다는 사실에 그리 큰 의미를 두지 않거나 혹은 종종 잊은 것도 사실이다. 결과적으로 차별화된 효과 만들기엔 부지런했던 극작가들과는 달리, 독자 혹은 평자들은 그런 차별되고 구분되는 선을 지우기에 번잡스러웠던 것 역시 부인하기 어려운 사실이다(Berger 1989: 17-19).

“도대체 드라마를 읽는 것이 무슨 의미가 있나? 연극 공연을 한 번 보러가는 것이 낫지 않나?” 이러한 의문 또한 비슷한 맥락에서 생겨난다. 드라마를 연구하고 그것을 무대가 아닌 강단에서 학생들을 가르치는 사람이거나, 혹은 드라마 강의를 수강하려 강의실을 메운 학생들이 한 번 찜은 가져 볼 수 있는 생각이다. 드라마가 무대를 전제로 쓰여 졌다는 것은 사실이지만 그래서 무대가 아닌 다른 방법으로 접근한다는 자체를 무의미한 것으로 보는 것은 잘못된 생각이다. 드라마라는 장르는 다른 문학과는 달리 무대에서 재현되는 극을 감상하면서 느끼는 즐거움과 무대를 전제로 극을 해석하고 읽어가고 풀이해 나가고, 대사를 음미하고 상황을 재현시키는 상상력의 유희가 주는 즐거움을 동시에 만족시키는 매우 독특한 장르다. 따라서 한 쪽에 치우쳐 드라마를 경험하려는 것은 드라마라는 장르가 주는 즐거움의 일부를 놓쳐버리는 실수를 범하

게 된다. 문제는 드라마를 무대에서 경험할 것인가, 활자화 된 책으로 경험할 것인가가 아니라, 무대에서 경험하는 극과 문학으로 경험하는 극의 차이점을 인식하고 문학으로 경험할 때의 극의 접근 방식에 대해 심각하게 생각해 보아야 한다.

극은 무대를 전제로 쓰여 졌기에 무대를 사고의 중심에 놓고 다른 장르와는 차별된 문학적 접근이 가능하다. 무대를 전제로 하기에 드라마를 읽을 때 역시 무대를 사고의 중심에 놓고 읽어나가는 것이 무엇보다 중요하다. 사건의 진행과 등장인물의 성격과 변화를 파악하는 것이나, 적절한 무대 배경과 인물의 의상, 도구, 음향과 같은 무대 효과를 상상해내는 것도 중요하고, 대사속의 이미지를 해석, 분석하고, 극의 심오한 주제를 파악하는 것도 중요하다. 하지만 이러한 작업은 다른 문학 수용방법과 별다른 차이가 없다. 극에서는 무엇보다 행위가 중심이기에 반복되는 움직임이 만들어내는 이미지 패턴을 통해, 보다 큰 틀에서 극적 움직임과 동적 이미지를 극의 주제와 연관시켜 극을 이해하는 힘이 필요하다. 대사속의 동사의 의미 혹은 동적인 이미지는 극 전체의 구조를 형성함과 동시에 극의 주제와 맞물려 극을 이끌고 극의 의미를 확장시키는 역할을 한다. 따라서 어떤 미사어구나 수식어 보다 동사 자체에 특별한 의미와 강세를 주는 셰익스피어의 극은 극을 문학으로서 수용하도록 훈련시키기에 훌륭한 지도서가 된다고 생각한다. 수용자의 상상력을 극대로 자극시킬 수 있는 것이 좋은 문학 작품으로 평가될 수 있는 하나의 기준이 된다면 드라마라는 장르만큼 그 기준을 만족시키는 것도 없다는 점을 셰익스피어는 다시 한 번 확인시킨 셈이다. 극은 무대를 전제로 쓰여 졌기에 무대를 사고의 중심에 놓고 다른 장르와는 차별된 문학적 접근이 가능하다는 점이 드라마를 문학으로 읽어내는 묘한, 그리고 거부하기 힘든 매력을 지닌 장르로 부활시키는 핵심이다.

Reference

- Berger, Harry. *Imaginary Audition: Shakespeare on Stage and Page*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Bolam, Robin. "Richard II: Shakespeare and the Language of the Stage," *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Ed. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 171-207.
- Booth, Stephen. "On the Value of Hamlet," *Shakespeare: an Anthology of Criticism and Theory, 1945-2000*. Ed. Russ McDonald. Massachusetts: Blackwell Publisher, 2003. 225-29.
- Foakes, R. A. "Suggestions for a New Approach to Shakespeare's Imagery," *Shakespeare Survey* 5 (2003): 79-108.
- Goddard, Harold C. "Richard II," *The Meaning of Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. 132-174.
- Homan, Sydney. *Directing Shakespeare: a Scholar on Stage*. Athens: Ohio University Press, 2004.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Eds. G. Blakemore Evans, et al. Boston: Houghton Mifflin Company, 1997.
- Snyder, Susan. "Meaning in Motion," *Shakespeare: A Wayward Journey*. Newark: University of Delaware Press, 2002. 61-74.
- Worthen, William B. *Shakespeare and Authority of Performance*. New York: Cambridge University Press, 1997.

원고 접수일: 2005년 0월 0일

게재 결정일: 2005년 0월 0일

ABSTRACT

Appreciating Shakespeare Through Dramatic Imagery

Lee Noh Kyung

The importance of a stage in plays cannot be ignored. Excessive attention to the stage, however, has become an obstacle to an approach to plays as literature. The appreciation of plays on the stage by an audience is a very different experience from that of a reader of the plays. The former is special and attractive, but passive and limited, whereas the latter asks active, aggressive, and creative intervention as a reader. The reader who is willing to directly communicate with the plays, giving special meanings and new interpretation to every word and line, not only reads the plays, but looks into the imaginary stage of the mind.

Plays can be appreciated through pages like other literary genres, but the readers must consider the stage as a center of reading process. Most playwrights deliberately create their works under the premise of performance on the stage, so readers must pay appropriate attention to stage effect. Although the unbalanced emphasis on the stage makes the reading experience seem a worthless substitute for the stage, the existence of the stage can be a discriminating means of a literary approach to the plays.

Under such proposition, this article suggests dramatic imagery can be one of the best appreciating methods when plays are read. Dramatic imagery is created by repeated motions, verbs. It gives a very dynamic pattern to the plays and connects most naturally with stage movements and themes. To explore the effects of this imagery, this article also says that Shakespeare's plays can be a good guide to appreciating the plays through pages, giving a chance to improve literary ability, to catch up dramatic imagery, and to analyse and understand main themes, structure and styles on the basis of this imagery. Through the recognition of such dynamic patterns of movement as 'up and down' in *Richard II*, 'stopping and leaping' in *Macbeth*, and 'fixity and flux' in *Anthony and Cleopatra*, the meaning of the plays can be expected to extend beyond stages and scripts.