

# 연극적 재현에 대한 시론(試論):

오태석의 〈산수유〉 연구

임 혁\*

## I. 머리말: 연극에서의 ‘재현’이라는 문제

이 글은 그동안 연극 혹은 극 텍스트를 분석하는 과정에서 별다른 고민 없이 통용되어 왔던 ‘재현’이라는 용어를 독자/관객의 의식작용 측면에서 재검토하는 시론(試論)의 목적을 갖고 있으며, 오태석의 회곡 〈산수유〉를 대상 텍스트로 그 가능성을 탐진해보려는 시도이다.

보여주기(showing)의 대표적 양식인 연극에서 ‘재현’은 필수적이면서 일반적인 용어로 자리매김하고 있다. 현실에 대한 모사를 기본으로 삼고 있는 사실주의, 엄밀하게 말해 자연주의에 가까운 사실주의<sup>1)</sup>는 포괄적 의미의 재현을 근간으로 한다. 여기서 ‘재현’은 ‘객관’과 동일한 의미를 갖는다. 즉 ‘객관’이란 관객이 현실의 환각을 통해서 납득할 수 있도록, 실제 생활(현실)과 최대한 유사하게 무대배경, 성격, 대사 등이 표현되는 것을 의미한다.<sup>2)</sup> 이러한 ‘재현’의 일반적인 의미로 보면, 그 판단의 기준은 무대 위에

---

\* 서울대학교 국어국문학과 박사과정 수료

1) 한국 회곡사에서 사실주의와 자연주의는 혼용되는 경향이 강하다. “즉 현실에 대한 날카로운 인식을 바탕으로 하는 리얼리즘 정신과 그것에 입각한 창작 방법으로 서의 사실주의 개념과는 달리 현실을 있는 그대로 객관적으로 그려내어 극적 환상을 창조하려는 자연주의의 정신에 더욱 충실했던 것이다.” 배선애, 「1970년대 회곡의 양식 실험 연구」, 성균관대학교 박사논문, 2002.

2) J.L. Styan, 원재길 옮김, 『근대극의 이론과 실제: 자연주의와 사실주의』, 문학과비평, 1988, 19면.

서 재현의 대상이 되는 현실을 얼마나 똑같이 보여줄 수 있는가 하는 것이다. 그런데 이 과정에서 극장 내부에 있는 관객이 실제 현실과 무대 위의 재현된 모습을 직접 비교하는 것은 어려운 일이다. 재현의 대상을 극장 안으로 직접 가져와 눈앞에서 확인할 수는 없는 노릇이기 때문이다. 따라서 무대 위의 형상과 실제 현실을 비교하고 그것이 얼마나 잘 재현되었는가를 판단하기 위해서는 일종의 매개설정이 불가피하다.

브렌타노(Franz Brentano)는 인간의 심리 현상을 분석하고 일련의 체계를 세웠다. 그에 의하면 모든 심리 현상은 표상작용, 판단작용, 정서 및 의지작용으로 나누어지는데, 이 중에서 표상작용은 다른 두 가지 작용을 가능하게 하는 전제이자 토대 역할을 한다.<sup>3)</sup> 인간 심리 현상의 기초인 ‘표상(representation)’의 작용은 극장 내부 객석에 앉아 있는 관객이 무대 위 형상을 실제 현실과 비교할 수 있게 하는 매개 작용이 된다. 즉, 극장 밖 현실과 무대 위 형상을 동시에 직접 볼 수 없는 관객은 자신의 의식 속에 일상 생활에서 경험했던 현실의 모습을 하나의 상(象)으로 만들어 떠올리고, 그것을 무대와 비교할 수밖에 없는 것이다. 결국 우리가 일반적으로 말하는 ‘재현’이란 연극에서 보여주는 무대 위의 형상이 관객의 ‘표상’과 어느 정도 일치하는가의 여부로 판단된다고 볼 수 있다.<sup>4)</sup>

그런데 이러한 용법에서 ‘재현’은 완벽하게 구현될 수 없는 태생적 한계를 지닌다. 우선 관객의 표상 그 자체가 매우 자의적이고 주관적으로 만들 어질 가능성을 배제할 수 없다. 또한 범위를 좁혀서 하나의 극장 안에 있는 관객들이 동일한 표상을 떠올린다고 가정하더라도, 무대 위에서 벌어지는 행위, 사건 등 극적 현실이 관객의 표상과 일치하는 것은 연극의 본질상 불

3) 이남인, 「지향/지향성」, 『철학과 현실』 22집, 철학문화연구소, 1994, 325면 참조.

4) 브렌타노의 관점으로 정리되는 인간 심리현상의 이러한 특징은 ‘표상주의’라 할 수 있다. ‘표상주의’란 인간의 의식이 의식의 외부에 존재하는 대상(초월적 대상)과 직접 관계를 맺는 것이 아니라, 의식에 내재적이라고 간주되거나 혹은 의식과 초월적 대상 사이에 존재한다고 간주되는 그 어떤 상(象), 관념, 기타의 것들을 매개로 하여 간접적으로 초월적 대상과 관계를 맺는다고 생각하는 모든 입장을 포함하는 개념이다. 이남인, 『현상학과 해석학: 후썰의 초월론적 현상학과 하이데거의 해석학적 현상학』, 서울대학교출판부, 2004, 110면에서 인용.

가능하다.

한편, 현실과의 합치 정도를 ‘재현’의 판단 기준으로 삼을 수 있는지의 여부와 함께, 연극적 의사 소통 방식의 측면에서 ‘재현’에 대한 검토가 필요하다. 독자나 관객의 입장에서 연극의 ‘재현’은 자신의 표상과 극적 현실, 혹은 실제 현실과 극적 현실을 비교·판단하는 일회적인 의미를 넘어서 확장될 수 있는 잠재력을 갖기 때문이다. 이 잠재력은 연극에서의 ‘재현’이 단순히 발생하고 마는 것이 아니라 ‘구성’될 수 있다는 시각에서 비롯된다.<sup>5)</sup> 연극의 기반이 되는 극텍스트는 다양한 의미로 해석될 수 있는 수많은 기호들의 두께<sup>6)</sup>로 이루어져 있고, 중요한 것은 관객 스스로 이들 기호들이 전달하는 과편적인 정보조각들을 바탕으로 의미를 만들어내야 한다는 사실이다. 모든 극텍스트의 해석은 관객이 자신의 시각에서 그 텍스트를 새롭게 구성할 때 이루어진다.<sup>7)</sup>

실제 현실의 재현 대상을 무대 위에 ‘있는 그대로’ 가져올 수 없다는 점, 능동적 위치에서 극텍스트를 해석하고 의미를 만들어내는 관객이 연극의 소통 방식에 참여하고 있다는 점을 생각하면, 대상(혹은 표상)에 대한 ‘묘사로서의 재현’은 ‘구성으로서의 재현’ 개념으로 변형·확장될 필요가 있다.

브렌타노를 비판적으로 계승한 후셀(Edmund Husserl)의 지향성 관련 논의는 관객의 역할을 상정한 연극의 의사소통 방식 안에서 ‘구성으로서의 재현’의 가능성을 검토하는 데 시사하는 바가 크다. 후셀은 브렌타노와 달리

5) 폴 덤은 공연예술에서 재현의 의미를 확장하려는 시도를 보여주는데, 그는 ‘재현’ 개념을 단순한 유사관계(이는 위에서 언급한 표상주의적 특성) 혹은 순수한 인과 관계로 보는 관점을 거부한다. 그는 공연예술에서 ‘재현’ 개념을 일종의 화행적 행위로 간주하고 그 과정에서 구성되거나 산출되는 의미의 영역까지 넓혀 적용시키고자 한다. 이렇게 보면, 재현의 방식과 외연은 크게 확장될 수 있을 것이다. Paul Thom, 김문환 옮김, 『관객을 위하여』, 평민사, 1998, 153~165면.

6) Keir Ekam, 이기한·이재명 옮김, 『연극과 회곡의 기호학』, 평민사, 1998, 62~63면.

7) “관객이 항상 수동적인 것 같이 보이기 때문에 겉으로 드러나지 않은 사실이지만, 공연의 의미를 정립하는 사람은 바로 관객 자신이다. 관객의 코드 해독이 지혜롭든 괴팍하든 간에, 정립되는 의미와 일관성에 대한 최종적인 책임은 관객 자신의 몫이다.” 앞의 책, 115면.

인간의 의식작용으로부터 의식과 대상의 관계에서 매개로 작용하는 ‘표상’을 제거한다. 인간의 의식은 늘 어떠한 대상을 ‘지향’하고 있는데, 이 ‘지향’은 어떤 매개 없이 의식 외부의 대상을 직접 향한다는 것이다.<sup>8)</sup> 후썰은 “지향적 대상, 지향적 존재, 지향적 내재 존재 등의 개념과 관련해 브렌타노가 대부분의 전통철학자들과 공유하는 근본신념인 표상주의에 대한 비판을 통해 자신의 지향성 개념을 확립”<sup>9)</sup>한다. 대상을 향한 이러한 지향적 관계에서 출발하여 인간의 판단, 정서 및 의지작용이 시작된다. 그리고 후썰은 인간의 지향성을 통한 체험의 본질적 속성으로 ‘실제 주어진 것보다 더 많이 사념함’,<sup>10)</sup>을 듣다.

지향체험으로서의 외부지각은 이처럼 ‘더 많이 사념함’이란 일반적인 특징을 갖는다. 이는 지각의 지향성이 과거라는 시간지평에서 이미 주어진 의미를 간직한 채, 미래라는 시간지평에서 장차 주어질 의미를 예기하면서 지금 현재 주어진 의미를 넘어서 더 높은 단계의 새로운 의미를 지향하기 때문에 가능하다. 더 많이 사념함, 즉 더 높은 단계의 의미를 향해 현재 주어진 낮은 단계의 의미를 넘어서는 의식의 작용을 후썰은 ‘구성작용’이라 부른다.<sup>11)</sup>

인용은 지향적 의식에 포착된 외부의 대상을 지각하고, 그로부터 인식 주체가 의식작용을 통해 의미를 획득하는 후썰의 구성작용을 간략히 정리하고 있다. 이는 인간의 일반적 의식이 작동하는 방식에 대한 후썰의 이론이거나 와, 극텍스트를 대하는 독자/관객이 시간의 흐름 안에서 제반 극적 요소의 의미를 해석, 조합, 나아가 새롭게 구성해 나가는 과정을 설명하는 데 유비(類比)적으로 적용할 수 있다. 독자/관객은 극텍스트를 읽어가거나 무대 위 상연을 보면서, 우선 인물, 배경, 장치, 음향, 오브제 등에 지향적 의식을 작동시키고 지각한다. 그리고 이 대상들로부터 자신이 간취한 감각, 정서, 의미 등을 수집하고 이를 자신만의 방식으로 재구성하는 과정으로 나아간

8) 이남인, 『현상학과 해석학: 후썰의 초월론적 현상학과 하이데거의 해석학적 현상학』, 서울대학교출판부, 2004, 112~117면 참조.

9) 이남인, 「지향/지향성」, 『철학과 현실』 22집, 철학문화연구소, 1994, 325~326면.

10) 이남인, 「지향/지향성」, 『철학과 현실』 22집, 철학문화연구소, 1994, 328면.

11) 이남인, 「지향/지향성」, 『철학과 현실』 22집, 철학문화연구소, 1994, 329면.

다. 이는 후썰의 ‘더 많이 사념함’, ‘더 높은 단계의 의미를 향해 현재 주어진 의미를 넘어서는 것’과 크게 다르지 않다.

이 글은 지금까지 논의한 연극적 ‘재현’ 개념에 대한 검토를 염두에 두고, 오태석의 회곡 〈산수유〉(1980)를 분석하고자 한다. 〈자전거〉(1983), 〈운상각〉(1989)과 함께 6·25 3부작으로 불리며 그 맨 앞자리에 서있는 〈산수유〉는 개별적으로 논의의 대상이 된 전례가 거의 없다.<sup>12)</sup> 〈산수유〉가 오태석의 회곡 중 ‘전쟁의 상처와 치유’라는 큰 주제의식을 형상화한 작품군에 속한다는 평가에 동의하면서, 독자/관객이 극의 구성요소들에 대한 지향의식을 드러내는 방식과 지점을 검토해보고자 한다. 정확히 말하면, 극작가가 독자/관객의 텍스트 및 무대의 기호들에 대해 갖는 지향의식을 일정 부분 통제·조절하기 위해 쓰는 방법을 살펴보고자 한다.

## II. 공간 설정과 인물 배치: 관객의 지향의식 통제를 위한 포석

자신의 연극이 지나치게 난해하다는 평가에 대해 오태석은 ‘생략과 비약’의 미학을 답으로 제시한 적이 있다. 그러면서 생략과 비약으로 생겨난 틈을 관객 스스로 채워가는 것이 연극의 큰 재미라는 점을 빼놓지 않았다.<sup>13)</sup> 그렇다고 오태석이 극텍스트나 공연의 모든 의미를 전적으로 관객에게만 맡겨둔 것이라고 할 수는 없다. 관객이 내릴 수 있는 주관적이고 다양한 해석

12) 최상민의 경우(「오태석 회곡 〈산수유〉에서 공간의 의미」, 『현대문학이론연구』 39집, 현대문학이론학회, 2009)를 제외하면 개별 작품론은 찾아보기 힘들다. 오태석의 회곡 중 전쟁의 기억과 상흔을 주제로 한 작품군에 포함되어 비교 연구되거나, 오태석 회곡 전반의 흐름 안에서 논의의 대상이 되는 경우가 대부분이다.

13) “(전략)...우리들의 불거리에는 생략하는 부분하고 비약하는 부분이 엄청나게 많다는 겁니다. 그걸 뛰어넘는 재미, 즉 생략된 부분을 매워 주고 비약하는 부분을 따라잡는 게 관객의 재미예요....(중략)... 그러니까 생략과 비약, 다시 말해서 내연극에 내재하는 생략과 비약이 관객들의 혼란을 일으키는 원인이 아닌가, 이렇게 봅니다....(하략)”(오태석·서연호 대담, 장원재 정리, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40年』, 연극과인간, 2002, 11면.)

의 모든 가능성은 열어두는 동시에 극작가 자신이 형상화하고자 하는 큰 틀과 의도를 늘 의식해 왔다.<sup>14)</sup> 극작가의 의도와 관객의 해석 사이에 존재하는 생략과 비약은 오태석 연극에 있어서 양날의 칼과 같다. 생략과 비약의 틈은 독자/관객의 적극적인 해석 행위를 촉진하는 기폭제가 되기도 하지만 도저히 채울 수 없을 만큼 그 틈이 벌어졌을 때 작품은 이해할 수 없는 난해한 심연으로 떨어지고 만다.

〈산수유〉<sup>15)</sup>는 오태석 자신의 거시적인 의도와 함께 생략과 비약이 적절

- 14) 서연호: 그렇다면 오 선생의 입장에서 관객을 의식하고서, 관객이 이렇게 받아먹을 거니까 이 작품에서는 이렇게 해야지, 그런 건 의식하지 않습니까? / 오태석: 그걸 의식하지 않으면 안 되죠. 하지만 대충 요거다. 그렇게 해서 만들어진 거다, 이 이야기는 이렇게 받아 들여 줬으면 좋겠다 그런 정도지요. 나는 방향을 북북 서로 틈니다. 그쪽으로 가다보면 울릉도를 만날지, 황카이도를 만날지, 뭘 만날지를 모르겠는데, 내가 자꾸 북북서로 가라고 이야기를 해도 관객의 머릿속에 동남 풍이 분다면 어떻게 해야겠어요? 할 수 없죠(오태석·서연호 대담, 장원재 정리, 앞의 책, 14~15면).
- 15) 1980년 12월 2일부터 8일까지 국립극장 대극장에서 이해랑 연출로 초연되었다. 줄거리는 다음과 같다.

전쟁이 끝나고 몇 해가 지난 지리산 기슭, 이장 구씨 일가를 중심으로 사람들이 모여 사는 작은 마을에 탄피를 주워 연명하는 탄피주이 한 무리가 등장한다. 이들 중 정신이 온전치 못한 장씨는 독사에 물려 사경을 헤매는 구씨의 어린 손자인 상수를 발견하고 이 마을로 데리고 내려온다. 전쟁의 기억으로 타인에 대한 경계를 늦추지 않는 근배와 청년 등 마을 사람들은 마을의 식량과 재산을 도둑질해가던 평당 형제를 처벌하면서 창호지를 물에 적셔 얼굴에 붙이는 고문을하게 되는데, 이 장면을 본 장씨가 과거 어떤 신부를 생매장했던 기억을 차차 떠올리게 된다. 이를 계기로 이 마을과 마을 사람들이 합구하고 있던 근친간의 살해, 즉 전쟁 중 빨치산들의 강요와 협박 때문에 구씨의 아들이자 근배의 외삼촌인 상수아범을 어쩔 수 없이 근배가 패죽여야 했던 사건의 전말이 조금씩 드러난다. 근배를 중심으로 한 청년들은 그 사실에 대해 계속해서 모른척하며 입 밖에 내려는 시도를 무마시키려 한다. 그 과정에서 그 사건에 대한 여러 진술들이 공방을 펼치고 결국 근배는 당시에 어쩔 수 없었던 자신의 처지를 고백하면서, 마을 구성원 모두가 그 죄책감으로부터 자유로울 수 없을 것이라고 한다. 한편, 죽어가는 상수를 살리려는 아버지의 사랑은 상수아범의 혼신으로 등장하여 장씨에게 흑질백장을 전해주고, 이를 달여 먹은 상수는 큰 고비는 넘긴다. 상수의 완전한 회복을 위해 무당은 억울하게 죽은 상수아범, 그리고 그를 따라 자살한 상수아범의 합장만이 상수를 살릴 수 있다고 한다. 손자를 향한 사랑으로 구씨는

하게 혼합된, 그의 작품 중에는 드문 경우에 속한다고 할 수 있다. 특히 극 초반의 무대지시문은 매우 상세한 편인데, 이는 무대가 독자/관객들의 해석에 극작가의 의도가 개입하여 이끌어 가기 위한 기반장치 역할을 할 것이라는 사실을 암시한다.

### 무대

무대는 두 장면이 반복해서 쓰인다.

산과 구씨네 사랑채 마당이다.

무대장치는 넓이보다 깊이에 세심한 주의가 필요하다.

무대 안쪽에 서 있는 솔문에서 사랑채 마당까지 오자면 연기자가 한참 걸어 내려오는 느낌이 들어야 한다. 마찬가지로, 뒷산, 지리산의 원경과, 구씨네 사랑채, 안채, 움집을 둘러싸고 있는 숲과, 그 사이에 위치한 제의 균경, 이런 것들의 원근이 크게 느껴져야 한다.

무대의 높낮이에도 역시 같은 주문이 필요하다.

이를테면, 사랑채의 토방과, 안채 마당의 높이, 솔문이 서 있는 동구의 높이, 그리고 움집이 서 있는 채전의 높이, 그것들을 잊는 선이 관객들의 시선을 한 가운데 펼쳐진 마당으로 자연스럽게 유도해야 된다.(하략) (106~107면)<sup>16)</sup>

오태석이 다른 작품들보다 〈산수유〉 무대 공간에 대한 설명에 눈에 띄게 공을 들였고, 이를 통해 작가 스스로가 표현하고자 하는 공간의 의미가 따로 존재할 것이라는 점은 지적된 바 있다.<sup>17)</sup> 주목할 것은 이러한 무대 공간이 독자/관객, 특히 상연을 관람하는 관객이 무대 위의 장치들을 지각하고 나아가 그것보다 더 많은 것을 사념하면서 새로운 의미를 파악하는 구성작용을 위한 물리적 여건과 관련이 있다는 것이다. 관객이 어떠한 의미에서든 ‘구성’을 시작하기 위해서는 그 재료가 되는 요소들이 필요하다. 깊이를 강

마침내 상수어법과 아법의 합장을 허락하고 자신도 아들을 죽이는 데 암묵적으로 동의했음을 고백한다. 합장이 이루어지면서 상수어법의 시체가 바로 구씨네 마당의 움집 안에 매장되었었다는 사실이 밝혀지고, 근배를 비롯한 마을 구성원의 속죄 속에 마침내 상수가 기운을 차리는 것으로 마무리 된다.

16) 이후 작품 인용문 뒤의 괄호 안의 숫자는 『오태석공연대본전집 5』(서연호·장원재 공편, 연극과인간, 2003)의 면수이며 밑줄 등의 강조는 인용자의 것임.

17) 최상민, 「오태석 희곡 〈산수유〉에서 공간의 의미」, 『현대문학이론연구』 39집, 현대문학이론학회, 2009, 61면.

조하고 높낮이의 차이에 세심한 신경을 쓴으로써 〈산수유〉의 무대 공간은 극대화된 입체감을 갖게 된다. 평면적인 무대에서는 겹침과 충돌로 인해 효과적으로 지각되기 어려운 극적 장치들이 이러한 입체적인 무대에서는 온전히 관객 앞에 드러날 수 있는 것이다. 특히 1, 3, 5장의 주요 극적공간이면서 갈등이 표면적으로 드러나는 구씨네 사랑채 마당의 무대 배치는 관객의 시선을 조절하고 통제할 수 있을 정도로 극작가의 의도를 포함하고 있다.

이러한 무대 위에서 인물들은 이 작품의 중심 사건, 즉 연극적으로 ‘재현’해내고자 하는 ‘상수아범에 대한 근친 살해 및 동조’라는 사건을 독자/관객들이 구성해낼 수 있도록 배치된다. 상수아범 살해와 가장 긴밀하게 연관된 인물은 상수아범의 부친인 구씨와 조카 근배이다. 여기서 탄피주이 무리인 서가패의 일원 장씨도 평행선상에서 살펴볼 수 있는데, 이는 장씨 역시 과거에 일어난 살해 사건에 동조한 적이 있다는 점에서 그러하다. 극이 진행되면서 장씨는 가르네우스라는 신부를 암매장했던 기억을 회복해 가는데, ‘상수아범 살해’와 ‘가르네우스 신부 살해’는 표면적으로는 성격이 다른 사건이지만, 이데올로기와 종교가 갖는 극단적인 배타성이 무고한 생명을 앗아갔다는 점에서는 간과할 수 없는 공통항을 갖는다.<sup>18)</sup>

구씨와 근배, 그리고 장씨는 극단적인 광기 속에서 어쩔 수 없이 폭력의 가해자가 될 수밖에 없었던 인물들이다. 이들은 극이 진행되는 동안 장면 장면에서 두드러지면서 관객의 시선을 끄는, 즉 관객의 지향적 의식의 대표적 대상이 된다.

18) 이렇게 보면 오태석이 〈산수유〉를 통해 종교 박해의 문제 역시 민족 대결의 문제에서 다루려고 했고, 그 시도는 긴밀하지 못한 플롯과 추상적인 설정 때문에 다소 미흡한 성과를 가져왔다는 판단은 재고의 여지를 갖는다(김남석, 「오태석의 ‘이산(離散) 5부작’ 연구」, 『인문연구』 48집, 영남대학교 인문과학연구소, 2005, 188면 참조). ‘추상적 설정, 긴밀하지 못한 플롯’이라는 판단은 상(象)을 전제로 한 표상주의적 재현의 관점에 머무른 것이 아닌가 한다. 혹은 재현의 대상으로서 역사적 사실로 존재하는 종교적 박해 사건이나 이념으로 인한 학살 사건 등을 구체적으로 재현해내지 못했다는 판단으로 읽힌다. 보다 높은 차원에서 보면 근본주의적 기준으로 상태를 인정하지 못하고 가해지는 폭력과 무고한 희생, 그리고 그것을 해소하는 방식 등등의 문제를 구성하도록 요구하는 것은 아닐까.

몇이 나서서 주섬주섬 솔가지 주이다가 불을 지핀다.  
장씨, 한쪽에서 떨어져 멀건히 앉았다.

- 길산댁** 와유. (장씨의 자루를 들어본다.) 한 줌도 안 되네, 심난해서 이려. 궁게 정신 채리고 줍지, 마실 땅진디야.
- 서가패4** 내 저 양반 말 한자리 노는 거 못 들었네…… 어서 왔대유.
- 서가패1** 니가 좀 가르쳐 주거라. 분관이 어딘지, 합자가 무언지 다 잊어 번졌당 게. 니가 알면 가르쳐 줘.
- 서가패2** 잊어야.
- 서가패1** 둘았단 말이야.
- 길산댁** 돈 건 아니구만.
- 서가패2** 피장과장이야.
- 길산댁** 듣는구만. 다 알아들어.
- 서가패4** 어서 맞었나.
- 서가패1** 업세, 남 사완 말고 너 머리 실은 서캐나 훑거라. 서리 맞아갓구 뾰얗다, 뾰예.
- 서가패3** 난리통에 그랬남.
- 서 가** 놔둬. 니 대갈통은 성한 게 그냥 놔둬.

(109면)

〈산수유〉의 처음을 여는 1장은 탄피주이 무리 서가네의 등장으로 시작한다. 장씨는 무대 위에서 이들 무리와 멀찍이 거리를 두면서 관객의 일차적 시선을 끈다. 장씨는 특별한 극행동이나 진술 없이 이러한 시선의 주목을 유지하는데, 이는 주변 인물들이 장씨에 대해 진술하는 정보의 불확실성으로 인해 가능하다. 장씨는 어떻게라도 연명하기 위해 필사적으로 탄피를 주워 자루를 채우는 주변 인물들과 달리 의지와 목적이 없는 모습이다. 서가패 무리들의 진술은 장씨가 출신도 불분명하고 평소에 말이 없으며 이름도 모른다는 정도의 정보만 제공한다. 전쟁(난리통) 때문에 정신에 이상이 생긴 것은 아닌가 하는 것도 추측에 머무른다. 이러한 장씨는 작품의 서두에 등장하여 독자/관객에게도 의문투성이의 인물이며 자연스럽게 관객의 지향의식이 작용하는 대상이 된다.

근배의 경우는, 작품 전체에서 극의 긴장과 갈등을 고조시키는 중심에 선 인물로서 첫 등장에서부터 독자/관객에게 강렬한 인상을 각인시킨다.

대문이 빼그덕 소리를 내면서 열린다.

구씨의 손조카 근배와 머슴이 풀비, 창호지, 풀그릇을 들고 나온다. 장정 둘이 평수, 평달이를 뒤에서 바로 세워 잡는다. 근배가 창호지에 풀칠하여 평수의 상관을 덮는다. 평수, 숨이 막힌 듯 도리질한다. 근배와 마을 사람들의 움직임이 매우 익숙하다. 또 한 장 풀칠을 해서 창호지 위에 덧붙인다. 평수 도리질을 한다. 평달은 잔뜩 겁에 질린다. 근배는 또 창호지에 풀칠을 한다.

**평달** 어찌라우, 일을 어찌라우.

**근배** 이거 넉 장 넘어 처발르믄 숨을 못 쉬어. 죽어.

**평달** 어찌라우.

평수, 괴로운 듯 도리질을 하다가 가까스로 창호지에 침을 벌라 입파람을 불어 입 구멍을 뚫는다.

**평수** 쪘께, 나 죽어.

근배가 풀칠한 창호지를 덧붙인다. 평수는 도리질을 한다. 입파람을 불어 구멍을 낸다.

(117면)

1장에서 독자/관객의 주목이 집중된 인물이 장씨라면, 2장의 시작은 근배와 그의 행동에 시선이 응집된다. 이 장면에서 구씨 마을 사람들은 탄피주 이 평수, 평달 형제를 포획하여 그들이 어디선가 훔친 식량의 출처를 추궁하고 그들의 처분을 결정하려고 모였다. 남정네들이 이들을 추궁하고 아낙들은 어디서 났는지 모를 식량들을 선점하려고 다퉐다. 이때 근배가 풀비, 창호지, 풀그릇을 들고 등장하자 무대 위의 소란은 잦아든다. 근배를 포함한 모든 인물들의 대사가 없는 상황에서, 근배는 익숙한 동작으로 창호지를 평수의 얼굴에 덮는다. 이 순간 무대 위의 유일한 움직임은 창호지를 덮는 근배와 연거푸 입으로 숨구멍을 내는 평수, 평달 형제의 행위뿐이다. 무대 위의 다른 인물들 그리고 독자/관객의 시선은 이 유일한 행위에 모이게 되고, 창호지를 붙이는 근배의 동작은 평수, 평달 형제의 고통에도 아랑곳하지 않고 계속된다. 등장과 함께 근배에게 썩워진 이러한 공격성과 폭력성은 이후극의 전개에서 병구 등의 인물과의 대립을 통해 지속·강화되면서 독자/관객의 관심을 이어나간다.

근배를 주목하게 만드는 공격성과 폭력성은 어쩔 수 없었지만 자신이 주도했던 ‘상수아범 살해 사건’의 진실이 밝혀지거나 드러나게 될 기미가 보일 경우 반복해서 나타난다. 여기서 근배의 공격성과 폭력성은 ‘상수아범 살해 사건’의 진실과 어떤 식으로든 관련을 맺고 있음이 암시된다. 장씨가 가르네우스 신부 살해 사건의 기억을 더듬자 예민하게 반응하는 장면(3장), 상수아범과 어멈의 죽음에 대한 진실을 아는 듯한 무당의 언행과 이에 동조하는 병구를 쏘아대는 장면(4장) 등, 극이 진행될수록 근배에 대한 독자/관객의 관심은 표면의 공격성으로 은폐하려는 사건의 진실 쪽으로 옮겨간다고 할 수 있다.

장씨가 비정상성, 정체의 불확실성으로 관심의 대상이 되고, 근배가 비밀을 지키기 위해 공격적인 폭력성을 드러내는 것으로 이목을 끈다면, 이 마을의 구씨는 오히려 독자/관객 앞에 노출을 최소화시키는 방식을 통해 무게를 갖는다. 이 마을의 입장으로 설정된 구씨는 그 사회적 지위 자체로 권위를 갖는 인물이며, 최소화된 대사와 행위로 압도적인 영향력을 행사한다. 구씨는 2장에서 근배가 창호지 고문을 막 끝낸 시점에야 사랑채 ‘안’에서 문만 열고 등장하고, 진술하는 대사는 짧고 간결하다. 사랑채 안에 앉아 문을 여닫으면서 내뱉는 구씨의 대사는 곧 무대 위 나머지 인물들의 행동으로 실행된다.

외양간에서 낫을 뽑아드는데, 방문이 벌컥 열리고 구씨 나와선다.  
사위가 얼어붙는 듯하다. (중략)

구씨 오늘이 아흐레여. 애가 일을 만났은 게. 일 당한 아이 데려다 준 마당이니, 대접하도록 혀.

머슴이 안채에서 차일을 내다가 마당 가운데 편다. 장정들이 달려들어 차일을 친다. 마당을 죄 텁을 둑이 커다란 차일이다.

(123면)

구씨의 지시 뒤에는 어김없이 다른 인물이 수긍하는 대사가 나오거나, 행동을 설명하는 지시문이 나타난다. 이렇게 마을 전체를 운영하는 권위로 존

재하는 구씨의 영향력은 그대로 독자/관객에게까지 미치게 된다.

장씨, 근배, 구씨 이 세 인물은 세심하게 배치된 무대 공간 안에서 각각 자신의 입지를 명확히 차지하면서 독자/관객의 눈앞에 우뚝 서있으며, 각자 나름의 방식으로 주목을 끈다. 또한 인물의 동선과 장치의 원근, 고저를 안 배한 무대 설정이 이 인물들을 더욱 도드라지게 만든다. 〈산수유〉의 이러한 인물과 무대의 설정은 독자/관객이 과거 사건들의 기억을 조합해내고 이를 통해 보다 크고 새로운 의미를 구성해낼 수 있게 하는 포석이 된다.

### III. 상이한 기억들의 충돌과 경쟁: 구성작용으로서의 재현

〈산수유〉의 무대 공간과 극적 현실에서 인물들 간에 갈등이 발생하고 긴장이 유발되는 직접적인 원인은 어린 상수가 독사에 물려 생사의 경계에 서게 된 사건이다. 하지만 갈등과 긴장을 더욱 복잡하게 심화시키는 것은 과거에 발생했던 사건에 대한 상반된 기억들의 충돌과 진실 공방이다. 그 중심에는 근배와 병구가 있다.

**병구** (구씨에게 나선다.) 어른께서도 보들 안었어라우. 뭉뚱이질을 한 것이 나 혼자는 아니구만유. 어른께서 한자리 말씀허시유.

구씨는 몸을 세운다. 말을 하려는 듯 손짓을 하다려다가 말고 몸을 돌려 사랑채 안으로 듣나. 문이 소리내어 닫힌다.

**근배** 뭣지야, 어른께서도 이 사람 뿐데를 뵈주란게여. 잡어.(대문 결에 놓였던 풀그릇 닥종이를 챙긴다.)

(154면)

〈산수유〉에서 근배의 공격성에 정면으로 대항하는 모습을 보여주는 인물은 병구가 유일하다. 그런데 이 둘의 대립은 근배가 의도적으로 조장한 측면이 강하다. 즉, 인용에서처럼 근배는 병구가 마을의 모든 구성원이 관련된 과거의 ‘상수아범 살해 사건’을 외부로 발설할 가능성을 미리 차단하기 위

해 창호지 고문을 가할 수밖에 없는 상황을 조성한다. 2장에서 근배는 평수 형제가 다시 훔쳐간 식량에 대한 책임을 병구에게 물으면서 사소한 트집을 잡시작했고 병구 역시 감정적으로 대응하면서 이들의 대립과 긴장이 시작된 것이다. 이때부터 잠복해 있던 이들의 대립은 4장의 무당, 근배, 병구가 상수 아범과 어멈에 대한 이야기를 나누는 장면, 구씨가 병구에게 심부름을 시켜 마을 밖으로 보내는 장면을 통해 다시 표면화되어 절정으로 치닫는다. 근배는 병구가 마을 외부로 혼자 나가는 것을 극도로 경계하는데, 그 표면적 이유는 병구가 다수의 생존을 위해 개인을 죽이는 데 마을 전체가 동조했다는 과거의 사실을 내부로부터 차단하려는 것이다. 마을 사람들 역시 “과한 소리 마소”, “안할 소리구만.”, “누워 침뱉기여.”라고 말하면서 ‘동의하는 빛’을 적극적으로 내비친다. 인용에서 보는 것처럼 마을 최고의 권위인 구씨의 암묵적 동의도 근배에게 힘을 실어준다.<sup>19)</sup>

그런데 마을의 모든 구성원이 근배를 지지하면서 병구를 경솔하다고 몰아붙이는 것은 근배를 포함한 모두가 상수아범을 죽이는 데 고의성이 없었다는 기억과 믿음에 근거한다. 즉, 근배와 마을 사람들은 과거에 누군지 모를 한 사람을 죽이는 데 동참했는데, 그 사람이 알고 보니 상수 아범이었다는 기억이고 믿음이다.

**병구** 인공 때 자식 패 죽이더니 사람 죽이는 데 이꼴이 났단 말이오. (힘을 모아 고함을 친다.) 어른이 애들 시켜 사람 죽이네.

근배가 닥종이로 안면을 덮는다. 병구 버둥거린다. 근배가 닥종이에 풀칠을 한다.

**근배** ③삼촌인 줄 알았가디. 이러구 억지를 쓴당게 여그 누가 삼촌일 줄로 알고 몸동이 든 사람 있는가.

**남정1** ④맞내야. 상수 아범인 줄 알고서 몽둥이 들었겠나.

**남정2** 아 빨치산놈들이 닥종이 불혀갖고 데려다 놓고 치라는디, ⑤그걸 어찌 알 아본당가.

**병구** (입파람을 낸다. 소리 친다.) ⑥상수 아범 같다구 안 그랬가디. 근배 엄니.

19) 구씨가 근배에게 암묵적으로 동의하는 것은 마을 사람들이 근배를 지지하는 것과는 확연히 다른 성격을 가진다.

어딨어라우. 근배 엄니가 그랬구만. 상수 아범 아니여. 상수 아범 아니여.  
안 들었나. 자네들 말들 해보소. 들었어. 말었어.

모두 흠칫 질린다.

**고모** (눈물 훔친다.) 그려, 내가 본 게 입성이나 키나 꼭 닮아서…….

**병구** ⑥내가 저 놈보고 그랬구만. 나 삼촌 아니나, 하니께 저놈이 그래라우. 영 낙없어라우. (사이) 그려 모두 그때 알고 있었구만. 누구여 그때, 아이구 이 사람아, 소리친 것이 누구여. (잠시) 그 소리 들은게 아랫도리가 후들거리더니 다리가 꺾이는데, 헌계 뱀치산 한 놈이 총대로 내 뒤통수를 후려치던 안었남. 기합을 한 것처럼 누웠더니 그대로 놔두면 될 것을 저 놈이, 바로 저 놈이 내 겨드랑이 잡고 일기더만 그려.

(중략)

**근배** 속심이 뻔하단게, 저 놈이 삼촌을 폐죽었다. 저 어른들이 자식을 폐죽였다. 마을 남정네들이 동기간을 폐죽였다. 그러구 다닐 참이구만. 거기서, 저 혼자서 상수 아범인 줄 알아보구서 우덜을 말렸다 이거여.

**청년** 맞어. 그 다음날 지서서 합순경이 올라온게 저 양반이 나서들 안었가디.

**병구** 그려. 지난 밤 산이서 사람이 내려 왔느냐. 그래 그런 일 없었다고 했다. 느이들 아무 죄 없다고 덮었어.

**근배** 신소리 허구 자빠쳤네.

**병구** 뭐여.

**근배** 죄 몽둥이 쳐들기에 나 혼자 말렸다고 안 그랬남.

**병구** (억지 소리에 소리친다.) 네 이 놈, 네 이 놈.

근배가 닥종이로 병구의 안면을 덮는다. 병구의 벼둥거림이 힘을 잃는다. 매우 고통스럽다.

(155~157면)

근배와 남정네들의 대사들(⑥)은 상수 아범을 인지하지 못했다는 점에서 자신들의 과거 행동에서 일말의 정당성을 찾으려 한다. 하지만 병구는 이에 대해 어긋난 기억(⑦)을 제기함으로써 이들의 믿음을 흔들기 시작한다. 병구의 말에 마을 사람들이 ‘모두 흠칫 질리’는 것은 매우 중요한 기호이다. 이는 근배의 언행이 합당하지 않을 수 있으며, 반대로 병구의 주장이 설득력이 가질 수 있음을 독자/관객에게 암시하는 장치이기 때문이다. 이제 독자/관객은 구씨네 마을 사람들이 과연 상수 아범인 것을 알고 그를 죽였는지

아니면 사후에 알게 되었는지에 대한 진실 공방에 참여할 수밖에 없게 된다. 또한 독자/관객은 과거 사건의 진실이 불확실한 상황에서 무대 위의 정보들을 수집하고 조합함으로써 자신이 그 사건의 전말을 구성해내야 한다.

그 열쇠는 상수의 고모(근배의 엄마)의 직설적인 물음이 되고, 이어지는 근배의 독백은 상수아범 살해 사건의 기억을 자신의 관점에서 풀어내면서 자기가 삼촌을 알아보고도 끝내 죽일 수밖에 없었음을 고백한다. 이후 사랑방을 나온 구씨도 “그 놈들이 마당에 끌어다 논 걸 본게, 상수 아범이더라. 애비가 자식을 몰라봤겠는가”라고 하면서 역시 자신의 관점에서 그 사건을 묘사한다.

**근배** 이 마당에 뭔 소리 못하겄소. 처음에사 몰라보겄드마 얼굴에 붙인 종이도 종이지마 부황이 나갔고, 얼굴이 너무 커라우. 헌디 손등을 본 게 이쪽이 등에 낫 자국이 있어야. 그 자국을 본게 영락없대.

잠시 암울한 눈빛으로 두리번거린다.

마루에 기둥을 잡고 섰는 할아버님을 보고 손짓한게, 알아들으셨는지 고개 짓을 하시더만. 한디 빨치산 중이 한둘이 날 알아 봤던 모양이여. 뒤로 와서 놓고 동기동창이라데. 돌아보려고 헌게 총구를 척추에 대더만 소리치라는 것이여.(잠시) 소리치고 먼저 치라는 것이여. 거역하면 마당에 있는 사람 죄 물살하겠다는 거여.

(158면)

**구씨** 상수 아범이난게 그 애가 고개를 돌려. 마루를 내려설려다가, 그 애를 다시 본게 그 애가 나를 보아. 종이를 붙여 논게 뭐가 보였을라고. 그런디, 이쪽을 보아. (잠시) 저 애가 재차 상수 아범이냐고 물은게 고개를 돌려, 이쪽을 보아. - 저 목숨 하나만 다치면 된다고. 그저 저 목숨 하나. 헌디, 애 어멈이 쫓아 죽고, 이제 애까지 저 모양으로……

고모가 가늘게 흐느낀다.(후략)

(162면)

상수아범 살해 사건의 기억에 대한 근배와 구씨의 진술은 〈산수유〉의 마무리 단계로 접어들면서 그 사건의 전모를 비교적 상세하게 알려준다. 여기

서 독자/관객은 이들이 전해주는 언어적 기호만을 지각할 수 있지만 그를 바탕으로 ‘상상하는 의식’을 작동시킬 수 있게 된다.

사르트르(Jean Paul Sartre)는 인간의 의식이 대상을 지향하는 방식으로 ‘지각’과 ‘상상’을 듣다. ‘지각하는 의식’은 그 대상을 현전하고 실재하는 것으로서 대면하는 의식인 반면, ‘상상하는 의식’은 그 대상을 부재하는 것으로서 대면하는 것이라고 할 수 있다. 즉, 인간의 의식이 대상을 현실 세계에 존재하는 것으로 놓고 대면하느냐, 아니면 그 대상을 부재하는 비현실적인 것으로 놓고 대면하느냐에 따라서 의식은 지각과 상상이라는 두 형태를 띤다는 것이다.<sup>20)</sup> 이는 무대 상연을 바라보는 관객, 혹은 극тек스트를 상상하며 읽는 독자의 의식작용을 설명하는 데 시사하는 점이 크다. 〈산수유〉에서 과거 ‘상수아범 살해 사건’이 대상이라고 하면, 이는 독자/관객의 눈앞에 절대 실재할 수 없는 대상이다. 독자/관객은 그 사건을 ‘부재하는 대상’으로서 대면하게 된다. ‘실재하는 대상’으로서 지각될 수 있는 것은 무대 위 배우의 신체, 제스쳐, 대사 등일 것이며, 독자/관객은 이 지각을 기초로 부재하는 그 사건을 ‘상상’하고 ‘구성’해내야만 한다.

구씨와 근배의 결정적 고백은 ‘상수아범 살해 사건’의 전말과 진실을 알려주는 기폭제로서 ‘상상의식’을 가능하게 하는 아날로공(analogon)<sup>21)</sup>의 기능을 맡는다. 이제 그 사건은 극의 처음부터 이 진실이 밝혀질 때까지 제공된 극적 요소들과 ‘상상의식’을 통해 세부적인 과정이 밝혀진다. 즉, 과거 인공 시절, 뺨치산 무리가 마을에 들이닥쳐 얼굴에 창호지를 바른 한 사람(상수아범)을 반동분자로 지목하고 그를 죽이지 않으면 이 마을 사람들을 몰살하겠다고 협박했다. 이 살인의 주동자로 내몰린 근배는 얼굴을 볼 수 없어 그 사람을 알 수 없었지만 손등에 난 흉터로 삼촌인 상수아범이라는

20) 사르트르의 ‘지각’과 ‘상상’에 대한 논의는 지영래, 「사르트르의 상상력 이론과 미술 비평」, 『프랑스문화예술연구』 21집, 프랑스문화예술학회, 2007, 6~11면 참조 및 인용.

21) 아날로공(analogon)은 “어떤 상상의식이 겨냥한 바에 적관적 내용을 채울 수 있게 도와주는 유사 물질”이다. 우리가 새가 그려진 그림을 본다고 할 때, 그 그림이 갖는 물질적 속성(종이 질감, 색 등) 그 자체가 아날로공이며 이로부터 ‘새’를 떠올리게 되는 것을 ‘상상의식’이라 할 수 있다(지영래, 위의 논문, 7면).

사실을 인지했다. 그리고 구씨 역시 근배와 상수아범이 대면한 그 정황을 통해 이 사실을 알고 있었다. 하지만 마을의 안위를 위해 근배는 상수아범을 쳐죽이고 구씨는 침묵할 수밖에 없었던 것이다.

〈산수유〉는 엊갈리는 기억, 은폐된 정보들의 충돌과 경쟁을 통해 시간의 흐름 속에 진행된 과거 사건을 전모와 진실을 드러내는 과정을 보여준다. 이 과정에서 지금-여기의 무대 위에 ‘있는 그대로’ 보여줄 수 없는 사건은 독자/관객 내부에서 구성됨으로써 온전한 모습을 갖추게 된다. 이를 ‘구성적 재현’이라 말할 수 있다면, 〈산수유〉의 무대장치, 인물활용, 상반된 기억의 충돌 등 극적 형상화 방식은 독자/관객의 ‘구성적 재현’의 완성도를 제고하는 방향으로 구축되었다고 하겠다.

#### IV. 남는 문제들

극스트와 연극에서 ‘재현’은 일반적으로 현실의 대상을 있는 그대로 무대에 구현하는 것 정도의 용법으로 용인되고 사용되어 왔다. 하지만, 무대 위에서 ‘있는 그대로’의 현실을 완벽하게 보여주는 것이 불가능하다는 것은 물리적 여건뿐만 아니라 ‘환상’, ‘가짜’를 보여준다는 연극의 본질만 생각해 보더라도 변할 수 없는 사실이다.

실제 현실과 극적 현실의 유사관계를 넘어서는 ‘재현’ 개념의 검토 가능성은 독자/관객의 측면에서 발견될 수 있다. 독자/관객은 우선 극스트가 제시하는 기호와 의미를 지각하지만, 여기서 그치지 않고 이들을 다양한 방식으로 조합하고 재구성하려는 움직임을 끊임없이 수행한다. 이 글에서는 독자/관객의 주관적 의식작용을 설명하기 위해 후썰의 ‘지향성, 구성작용’ 등의 관점을 원용하는 한편, 사르트르의 ‘지각, 상상’ 의식 등의 개념을 참조하였다. 이를 통해 연극적 재현을 실재하는 대상을 얼마나 똑같이 모사해내는가 하는 문제로 국한하는 것은 연극의 소통방식의 일면만을 고려한 것임을 보일 수 있었다. 독자/관객의 의식작용 속에서 극스트가 제시하는 범위를 훨씬 넘어서서 복잡하게 이루어지는 것이 연극적 재현의 본질이라고

할 수 있다.

이러한 관점을 견지하면서 오태석의 〈산수유〉를 대상으로 연극적 재현의 방식을 검토하였다. 이를 통해 무대공간의 설정과 주요 인물의 배치, 과거 사건에 대한 기억의 충돌 등이 독자/관객의 구성작용을 돋는 방향으로 이루어졌다는 중간 결론을 내릴 수 있었다.

본문에서는 주로 ‘상수아범 살해 사건’에 대한 비밀과 진실을 공유한 구씨와 근배에 초점을 두고 논의하였다. 상대적으로 장씨의 기억에 남아 있는 ‘가르네우스 신부 살해 사건’이 검토되지 못했다. 기존 연구에서는 이 두 사건을 함께 다루면서도 장씨의 사건을 보조적인 것으로 보려는 경향이 짙다.<sup>22)</sup> 하지만 이는 상론이 필요한 것으로 보이는데, 본문에서 간단히 언급한 것처럼 보편적 차원에서 ‘극단적 광기에 의한 폭력과 희생’이라는 범주로 묶을 수 있을 것으로 생각되기 때문이다.

---

22) 조보라미, 「오태석의 6·25 3부작 연구 2」, 『현대문학연구』 26집, 한국현대문학회, 2008, 496면; 박상은, 「오태석 회곡에 나타난 기억의 의미와 극적 형상화 방식 연구」, 서울대학교 석사논문, 2012, 71면; 김남석, 「오태석의 ‘이산(離散) 5부작’ 연구」, 『인문연구』 48집, 영남대학교 인문과학연구소, 2005, 175면 등.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 서연호 · 장원재 공편, 『오태석공연대본전집5』, 연극과인간, 2003.  
오태석 · 서연호 대담, 장원재 정리, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40年』, 연극  
과인간, 2002.

### 2. 단행본

- J.L. Stylian, 원재길 옮김, 『근대극의 이론과 실제: 자연주의와 사실주의』, 문학과  
비평, 1988.  
Keir Ekam, 이기한 · 이재명 옮김, 『연극과 회곡의 기호학』, 평민사, 1998.  
Paul Thom, 김문환 옮김, 『관객을 위하여』, 평민사, 1998.  
Jean-Paul Sartre, 이정임 옮김, 『상상계』, 기파랑, 2010.  
이남인, 『현상학과 해석학: 후설의 초월론적 현상학과 하이데거의 해석학적 현  
상학』, 서울대학교출판부, 2004.  
조광제, 『의식의 85가지 얼굴: 후설 현상학의 주요 개념들』, 글항아리, 2008.

### 3. 논문

- 김남석, 「오태석의 ‘이산(離散) 5부작’ 연구」, 『인문연구』 48집, 영남대학교 인  
문과학연구소, 2005.  
김만수, 「무의식 탐구로서의 연극: 오태석의 〈자전거〉」, 『한국극예술연구』 22  
집, 한국극예술학회, 2005.  
김숙경, 「〈자전거〉 내리티브 연구」, 『한국극예술연구』 32집, 한국극예술학회,  
2010  
김 향, 「오태석의 창작 원리 ‘틈의 미학’ 연구」, 『한국극예술연구』 29집, 한국  
극예술학회, 2009.  
박상은, 「오태석 회곡에 나타난 기억의 의미와 극적 형상화 방식 연구」, 서울대

- 학교 석사논문, 2012.
- 배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험 연구」, 성균관대학교 박사논문, 2002.
- 이남인, 「지향/지향성」, 『철학과 현실』 22집, 철학문화연구소, 1994.
- 조보라미, 「오태석의 6·25 3부작 연구 1」, 『현대문학연구』 25집, 한국현대문학회, 2008.
- \_\_\_\_\_, 「오태석의 6·25 3부작 연구 2」, 『현대문학연구』 26집, 한국현대문학회, 2008.
- 지영래, 「사르트르의 상상력 이론과 도피로서의 문학」, 『한국프랑스어문교육』 39집, 한국프랑스어문교육학회, 2012.
- \_\_\_\_\_, 「사르트르의 상상력 이론과 미술 비평」, 『프랑스문화예술연구』 21집, 프랑스문화예술학회, 2007.
- 최상민, 「오태석 희곡 〈산수유〉에서 공간의 의미」, 『현대문학이론연구』 39집, 현대문학이론학회, 2009.