

배우의 신체 언어에 관한 기호학적 고찰 I*

신현숙

1. 머리글 —배우의 몸

인간 존재는 '몸 안에서' '몸과 함께' 가능하다. '몸'이 없다면 형이상학적 질문들도 제기될 수 없다.¹⁾ '몸'에 대한 이러한 현상학적 사유는 연극에서 배우의 작업에 그대로 적용될 수 있다. 왜냐하면 등장인물이라는 허구적 개인은 배우의 몸 속에서 구체화되며, 배우의 몸을 통해서 그 존재 의미를 얻게 되기 때문이다. 배우의 몸은 하나의 자율적 육체이자 무대 기호들의 집합소이다. 또한 배우의 몸은 등장인물의 허구와 사회적 사건인 '연희'가 만나고 충돌하는 창조적 장이다. 연극이란, 무대와 객석이 분리되어 있는지 혹은 배우와 관객이 동일 공간 안에서 어울리는 퍼포먼스이든지 간에, 신체적 만남의 예술이다. 다시 말해, 발신자와 수신자가 같은 시간·공간 안에 존재하며, 살아 움직이는 신체를 통하여 인간의 내재적 정신과 의미들이 직접적·감각적으로 교감되는 예술이기 때문에, 연극의

* 이 논문은 1999학년도 2학기 덕성여자대학교 연구비 지원으로 이루어졌다.

1) Marc Richir, *Le Corps*, Hatier, 1994. p. 5.

핵심 기호는 배우이다.

무대에서 배우는 허구적 존재를 구축하면서 동시에 담론을 생산한다.²⁾ 배우는 허구적 발신자인 등장인물 '나'와 구체적 발신자인 배우 자신 '나'를 공유하는 이중적 발신자이고, 언어적인 것과 비언어적인 기호들로 구성된 전언들로 자신의 텍스트를 구성하여 상대역 등장인물 '너'와 관객(들)인 '너'라는 이중적 수신자와 의사 소통을 한다. 이때 언어적인 것은 대사들이고, 비언어적인 것으로는 배우의 신체에서 비롯된 시·청각 기호들과 배우에게 첨가된 기호들—분장·머리 모양·의상·장신구 등이다. 이처럼 배우는 '몸'과 '말'을 통하여 보여주면서 동시에 연술하는 자이다.

서양 연극에서는 오랫동안 관념, 등장인물, 줄거리 등 문학성에 치중하여 상대적으로 배우의 몸을 소홀히 다루어왔다. 그러다가 20세기 초, 크레이그 Craig, 아피아 Appia, 코포 Copeau, 마이어홀드 Meyerhold, 아르토 Artaud 등 아방가르드 연극인들이 등장하여 배우의 신체를 연극적 재료로 간주하면서, 신체적 표현을 강조하기 시작한다. 특히 아르토는 단어가 아니라 기호에 근거를 둔 새로운 신체 언어를 '상형 문자'라고 부르며, 연극적 커뮤니케이션은 바로 이 신체 언어에 의해서 이루어져야 한다고 주장했다.³⁾ 물론, 연극 장르에 따라서 커뮤니케이션의 양태가 다를 수 있다. 가령, 사실주의극은 역사적 질서와 미메시스에 토대를 두기 때문에 논리적 구조와 힘의 추상적 모방이 근본이 되어 분절 언어가 핵심 요소가 된다. 반면에 신화적 질서와 디오니소스적 열광을 토대로 하는 제의 연극에서는 "모방할 수 없는 현현 incarnation, 특히 관객 앞에서 연극자가 생생하게 회생물로 보여지기" 등 힘의 구체적 체현이 요구되어 신체 언어가 핵심 요소

2) Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, Editions Sociales, 1981, pp. 169, 187. 연출가로서 김석만은 "배우는 자신을 도구로 하여 등장인물을 만들어내고, 그 등장인물을 움직이게 하는 사용자이다"라고 말한다(김석만, 「좋은 연기와 나쁜 연기는 구별 가능한가?」, 『예술의 전당』, 1998. 3, p. 34).

3) 마이어홀드 역시 배우의 신체를 '상형 문자'로 간주한다. 그러나 그로토프스키는 '상형 문자' 대신에 '표상 언어'라는 표현을 사용한다.

가 된다고 하겠다.⁴⁾

1970년대 이후, 포스트모던 사회로 접어들면서 논리적 언어의 한계에 부딪힌 연극은 언어를 대신하는 배우의 신체 언어에 큰 비중을 두게 된다. 또한, 복합 문화 시대의 대안 공연 양식으로 관심을 끌고 있는 '문화 상호적 연극 le théâtre interculturel' 과 '시원주의 primitivisme 연극' 에서도 분절 언어보다는 배우의 신체 언어에 역점을 두고 있다. 우리나라에서는 1970년대부터 한국 전통극의 현대화 작업이 시작되면서 굿과 탈춤의 연희 형태에서 핵심 기호로 기능하는 신체 언어에 관한 관심이 높아지기 시작했다. 하지만, 그러한 관심들에 비하여, 이론적 성찰은 아직까지는 주로 연기술의 영역에 머무르고 있는 실정이다.

이 글은 기호학적 관점에서 배우의 신체 언어들의 특성 및 그 기능을 밝히고, 신체 언어들을 통한 연극적 커뮤니케이션의 특성을 살펴봄으로써 앞으로 진행될 이론적 체계를 위한 하나의 방향을 제시하려는 데 그 목적이 있다. 참고 자료로 사용된 공연 작품들은 「산씻김」과 「하녀들」이다.⁵⁾ 「산씻김」은 한국 전통 씻김(씨금)굿의 개념을 토대로 만들어진 창작극이고, 「하녀들」은 서양(프랑스)의 제의적 패러디에 속하는 변안극이다.⁶⁾ 두 작품은 똑같이 프로시니움 무대를 거부하고 일종의 제의적 공판장치럼 무대 공간을 구성했으며, 언어적 의사 소통보다 비언어적 의사 소통, 특히 배우의 신체 언어들에 의존했던 공연들이었다.

4) 파트리스 파비스, 신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, p. 411.

5) 제한된 지면과 연구 작업의 한계로 본 논문은 그 범위를 신체 언어의 특성과 기능 작용으로 국한하였음을 밝혀둔다. 호흡, 약화화, 신체 언어의 의미 작용, 그리고 「산씻김」과 「하녀들」에 관한 총체적 평가와 비교는 다음 기회에 논하기로 한다.

6) 이현화 지음, 채운일 연출, 「산씻김」(1997년 9월 2일~9월 15일, 동숭아트센터 소극장); 장주네 지음, 강량원 연출, 「하녀들」(2000년 4월 20일~6월 25일, 소극장 '둥')을 각각 사용하였다.

2. 시 · 청각 기호들

배우가 일단 무대에 서면, 그의 표정 · 몸짓 · 움직임 · 목소리는 의도적이든 비의도적이든 간에 기호로서 작용한다. 배우의 몸은 우선, 허구적 개인인 등장인물로 직접적으로 파악이 되는 도상 *icône* 기호이다. 다음, 배우의 신체와 목소리가 만들어내는 다양한 기호들은 무대 밖 어떤 현실성과 관련된 지표 혹은 상징으로 기능한다. 다시 말해 배우의 신체적 기호들은 도상이자 동시에 지표 *indice* 혹은 상징이 될 수 있다. 「산뿔김」의 제2경, 소복한 여인은 수술용 메스를 불빛에 비춰보고, 엄지를 펴 그 시퍼런 칼날을 쓸어보인 후, 밧줄 하나를 골라 들고는 한쪽 끝을 씹듯 잘라버린다. 여인의 이 몸짓은 무당이 자신의 신력(神力)을 과시하기 위해 참석자들 앞에서 칼로 자신의 신체의 한 부위를 내리치는 행위를 모방한 도상 기호이자 ‘초자연력’의 상징 기호이다. 물론, 배우의 실수 혹은 돌발적 상황에 의해 비의도적 기호들이 산출되기도 하는데, 그것들 역시 수용자인 관객에게는 일종의 지표로 받아들여질 수 있다.⁷⁾

배우의 신체에 의해서는 시선 · 표정 · 제스처 · 움직임 등 시각 기호들이 만들어지고, 목소리에 의해서는 음색 · 어조 · 억양 · 리듬 등 청각 기호들이 산출된다. 이 시 · 청각 기호들은 얼굴 표정 · 제스처 · 목소리라는 세 가지 기호 체계로 나누어 생각해볼 수 있다. 그런데 어느 경우이건 신체 언어들은 현장성 · 구체성 · 감각적이라는 특성을 가지고 있다. 왜냐하면, 배우의 몸은 ‘살아 움직이고 있는’ 육체이기 때문이다. 무대는 다양한 기호들이 결합되어 있는 복합 텍스트이다. 따라서 신체 언어도 무대의 통시

7) 위베르스펠드는 배우가 산출하는 기호를 세 가지 유형으로 분류한다. i) 의도적 기호들과 도상들/지적 · 감정적 내용을 전달하려는 의도적 작업, ii) 의도적 기호들과 비의도적 기호의 도상들/정서를 표현하는 기호들, 버릇들, iii) 비의도적 기호들/관객에게 알려진 배우의 스타일, 무의식적 기호들(Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, Editions Sociales, 1981, p. 169).

성 diachronie과 공시성 synchronie이라는 두 축에서 의미론적 조합 내의 다양한 요소들, 즉 말·의상·조명·음악·오브제, 그리고 다른 배우들의 제스처들과 관계를 맺으면서 의미를 산출할 수 있다.

I. 얼굴 표정

얼굴의 표현들은 눈빛·시선·입(입술) 표정·낯빛으로 나누어 생각해 볼 수 있다. 우선 '눈'은 동·서양을 막론하고 '영혼의 창'으로서 "한 사람의 정신성(기의)이 밖으로 드러난 것(기표)이다."⁸⁾ 사실, 얼굴에서 가장 강렬하고 효율적인 표정은 눈빛과 시선이다. '성난 눈빛' '슬픈 눈빛' 등은 각각 분노·애도의 감정이 드러난 기표들이다.

시선은 그것의 방향·각도·움직임에 의해 다양한 의미를 표출하는 시각 기호이다. 신체 언어로서 시선은 특히 표현 기능과 지시적 기능이 두드러진다.⁹⁾ 즉 시선은 연기자—등장인물의 심리적 상태·욕망·의지를 표현하거나, 상대역 배우—등장인물과의 상호 관계를 나타낸다(표현 기능). 시선의 지시적 기능이란 공간의 구조화, 텍스트의 연술 행위를 위한 정보 제공, 말과 상황을 연결시키기를 일컫는다. 시선 기능의 몇 가지 예를 들면, 정면을 똑바로 바라보는 시선은 확고한 결심을 나타내고, 먼 하늘을 응시하는 시선은 컨텍스트에 따라 동경 혹은 실의 등을 나타낸다. 시선의 움직임은 공간적 요소들을 연결시키거나 상대역 배우—등장인물에게 명령을 내리는 사역적 기능도 수행한다. 배우들—등장인물들 사이의 시선의 교환 여부는 그들의 상호 관계의 성질을 드러내준다. 시선의 표현은 특히 제스

8) 이승환은 "이런 의미에서 유가 전통의 '몸'은 자아와 세계와의 '교통 방식'이기도 하다"고 주장한다(이승환, 「몸의 기호학적 고찰」, 한국기호학회 편, 『삶과 기호』, 문학과지성사, 1997, p. 72). 말라르메, 보들레르 등 프랑스 상징주의 시인들은 '눈'을 '의식' 혹은 내면 세계와 외부 세계를 잇는 '창'으로 간주했다(Claude Aziza, Claude Olivieri, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Fernand Nathan, 1978, pp. 144~45).

9) 시선의 기능에 관한 중점적인 연구를 위해서는 앞으로 심리학과 신경 언어학적 연구가 병행되어야 할 것이다.

처와 동작들을 보강해줌으로써 연극 담화를 보완한다.¹⁰⁾

얼굴 표정은 배우의 '자아'와 등장인물의 '자아'가 변갈아 교차되며 보여지는 부분이다. 위베르스펠드에 따르면 "얼굴 표정은 물질적이든 심리적이든 간에 외부의 유혹 혹은 공격에 대한 반응-응답이다. 즉 그것은 욕망 혹은 두려움을 나타내는 지표로 기능한다. 의도적이고 능동적인 얼굴 표정은 타자에게 도전·유혹·협박 등의 영향력을 행사하려는 것으로, 배우의 담화, 즉 파를-행동의 한 요소가 될 수 있다."¹¹⁾ 얼굴 표정은 지표이자 자극 stimulus이며, 대사와 제스처 사이의 매개물이다. 배우는 표정을 통해 관객을 즉각적으로 자극하고 감정적인 교류를 할 수 있다. 또한, 부동(不動)의 상황이라면 신체로서는 표현할 수 없는 것을 배우는 표정으로 말한다. 때때로 제스처와 표정이 모순되는 경우가 있는데, 이는 사태가 모순적임을 나타내는 일종의 지표이다.

「산셋김」의 제1경에서, 주인공 여자는 소북 차림의 여인이 정채 모를 도구들을 하나씩 탁자 위에 배열하는 것을 겁먹은 눈빛으로 바라보고, 사방을 두리번거리다가, 마침내 시선을 떨구고 만다. 여자의 그러한 눈빛-시선은 불안·공포·절망이 교차되는 여자의 심리 상태를 나타낸다. 반면에, 여인의 눈빛은 시종일관 차갑고 흔들림이 없으며, 감정이 배제되어 있다. 것처럼 시간과 상황에 아무런 영향을 받지 않는 불변의 눈빛은 초인적 혹은 비정상적 정신 상태를 드러내는 기표가 될 수 있다. 한편, 제4경이 열리면, 소녀들은 여자 좌우에 갈라서서 밧줄 두 줄씩을 나눠 잡은 채 당기고 있다. 이 장면에서 소녀들의 거친 제스처와 사납고 광채 나는 눈빛, 그리고 무섭게 여자를 쏘아보는 시선은 고문관의 도상이자 사냥꾼의 상징이 되어 사냥꾼-사냥감의 역학 관계를 구성한다. 같은 장면에서 4개의 고리를 다 박은 여인은 묶여 있는 여자를 똑바로 쳐다본 다음, 소녀들에게 시선을 주었다가 다시 시선으로 여자를 가리킨다. 그러자 소녀들은 여자의

10) 파트리스 파비스, 『연극학 사전』, pp. 256~57.

11) Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, p. 224.

손과 발을 묶은 밧줄을 각각 쇠고리에 끼워 끌어당긴다. 따라서 여인이 던진 시선의 일련의 움직임은 “여자의 사지를 묶어라”라는 사역적 기능을 수행한 것이다. 「산셋김」에서 주인공 여자와 주무(主巫)역 여인 사이에서의 시선 교류는 잔혹한 고문의 절정에서 여인이 여자에게 억지로 눈을 맞땀으로써 이루어진다. 이 눈의 접촉은 영혼의 셋김을 위해서는 무당과 병자 사이에 정신적 상호 교류가 절대적으로 필요함을 나타내는 신체적·극적 표현이라고 볼 수 있다.¹²⁾

「하녀들」에서는 극중극으로 ‘마님 연극’을 할 때에도, 실제로 진짜 마님이 등장했을 때에도, 마님과 하녀 사이에 시선의 교환이 이루어지지 않는다. 마님은 이따금 하녀를 바라보지만, 이에 대해 하녀는 항상 눈을 내리깔고 있을 뿐 바로 쳐다보지 않는다. 이러한 시선 교환의 양태는 첫째, 마님과 하녀 사이에 정신적 상호 교류가 불가능함을 나타내고, 둘째, 지배와 복종의 역학 관계를 드러내 보여준다. 마님의 눈빛은 ‘가짜 마님’의 경우에 표독하고 냉소적이며 미움으로 가득 차 있다. 진짜 마님의 눈빛은 오만하지만 담담하다. 따라서 ‘눈빛’이 심리 상태를 나타내는 기표라면, 가짜 마님의 눈빛은 표독함·냉소·증오를, 진짜 마님의 눈빛은 우월감·무관심을 나타낸다. 즉 하녀들이 그들의 일상적 체험과 상상에 따라 구성한 허구적 존재——가짜 마님은 증오감을 통해서나마 하녀와 감정적 교류를 하지만, 진짜 마님은 아예 하녀의 존재 자체를 무시하여, 그들 사이의 인격적 교류는 단절되어 있음을 알 수 있다. 이러한 상황은 하녀들의 존재 양상을 더욱 비극적인 것으로 만들고, 허구적 마님은 더욱 표독스러워질 것이다. 클레르의 눈 가장자리는 항상 불그스레하고, 눈빛은 열기로 번들거린다. 또한 그녀는 어느 경우에도 사시(斜視)를 하고 있다. 이 극에서 클레

12) 황순희는 “눈의 접촉은 타인과 상호 작용을 할 준비가 되어 있음의 신호로서 작용하고, 우연적이든 의도적이든 눈의 접촉이 부재하면 개인간의 상호 작용의 가능성을 줄이는 경향이 있다”고 주장한다(황순희, 「비언어적 의사 소통에 관한 연구」, 한국기호학회 편, 『삶과 기호』, 1997. p. 321).

르의 '열에 들뜬 눈빛'은 분노와 광기의 지표이고, '모로 뜬 결눈질'은 하녀 제충의 편견과 비굴함의 상징이라고 볼 수 있다.

입과 입술은 내면의 감정과 외부의 자극에 따라 변하고 움직이기 때문에 표정을 만든다. 입의 표정은 주로 호소·거부·불만·질문·선동·유혹 등을 표현하는 파를과 관련된다. 그러나 입 표정도 연설 행위 상황에 따라 그 기의가 달라지므로, '꼭 다문 입'이라는 기표는 거부·승낙·결의·불만 등 상이한 기의들을 취할 수 있다. 「산셋김」의 제1경, 여자가 몰래 방을 빠져나가기 위해 여인의 등뒤에서 숨죽여 발을 떼어놓을 때, 여자는 가끔 입을 소리 없이 벌려 숨을 내쉬고 입술을 실룩인다. 이때, '실룩이는 입술과 벌린 입'은 극도의 긴장과 불안을 기의로 갖는 기표이다. 반면에, '셋김' 거리의 진행을 위해 주무인 여인이 주인공 여자의 입을 거즈 몽치로 막아버리는 것은 '파를'을 차단하는 행위이며, '봉쇄된 입'은 파를의 행사가 불가능함을 나타낸다. 다시 말해 여인이 의식적·언어적 의사소통을 불신하고, 무의식적·비-언어적 의사소통을 선택했음을 '입 표정'이라는 신체 언어를 통해 시각적으로 보여준 것이다.¹³⁾ 「하녀들」의 경우, 마님을 교살하려는 술랑주가 가져 마님(클레르의 연기) 위에 올라타 마님의 목을 조를 때, 관객에게 마님의 얼굴은 보이지 않고 대신 술랑주의 입이 반쯤 벌어지면서 경련하는 것이 보인다. 술랑주의 그 '입 표정'은 마님의 질식 상태를 가리키는 환유적 지표이자 동시에 술랑주의 광기가 드러난 지표이다. 또한 술랑주가 "마님은 우리를 도자기로 만든 변기처럼 사랑해요"¹⁴⁾라는 대사를 되풀이할 때, 그녀의 '실룩이는 입술'은 '우리(하녀들)=변기'라는 등식에 대한 분노가 드러난 기표이다. 즉 가장 비천한 물건과 동일시되고 한낱 마님의 소유물에 불과한 '하녀의 존재 양식'에 대

13) 「산셋김」에서는 등장인물들 사이에 대화는 없다. 입이 풀어막힐 때까지 여자는 계속 질문을 하지만, 무당과 소녀들은 대꾸하지 않는다. 그들 사이에서도 각자 주문으로 된 대사를 읊어댔 뿐이다.

14) 「하녀들」 제1부. 주네의 「하녀들」에는 막acte와 장scène의 구분이 없다. 그런데, 극단 '동'의 공연은 중간에 휴식 시간을 두어 극 전체를 2부로 나누었다.

한 강한 거부감과 그러한 존재 양식을 '우아하게' 강요하는 마넨에 대한 중오가 뒤섞인 '입술 표현'인 것이다. 낮빛에는 '붉힌' '창백한' '어두운' '밝은' 등등 수많은 표정이 가능하며, '무표정'도 하나의 낮빛 기호이다. 모든 극적 기호가 그러하듯이, 낮빛 역시 무대의 컨텍스트에 따라 그 의미가 달라질 수 있다.

신체 기호인 얼굴 표정은 '분장'이라는 기호에 의해 수정·보완·강화될 수 있다. 눈의 모양을 크게 만들거나 실눈으로 작게 만들기도 하고, 입술 가장자리에 선을 넣어 입 모양을 일그러뜨리거나 탐욕적으로 두툼하게 만들 수도 있다. 이처럼 관객에게 특정한 의미를 전달하기 위해 분장과 결합된 얼굴 표정은 '의도적·인위적 기호'이다.

II. 제스처 체계

무대에서 행해지는 배우의 제스처는 '보여주고, 모방하고, 창조하는' 세 가지 기능을 동시에 수행하면서 픽션과 퍼포먼스의 교차점에 위치한다. 물론 제스처에서도 배우의 실수 혹은 돌발적인 무대 상황에 의해 즉흥적이고 비의도적인 제스처가 만들어지기도 하지만, 원칙적으로 배우의 제스처는 극텍스트의 의미 체계와 등장인물 및 극상황과 연관하여 의도적으로 구성된 것이다. 제스처는 '보여주기'가 곧 '말하기'인 신체 언어이다. 제스처의 기능으로는 첫째, 등장인물을 보여주면서 인물의 신체적·심리적 특성을 표현한다. 둘째, 등장인물의 수행된 행위를 보여줌으로써 그 인물의 감정적 반응에 대한 설명을 대신한다. 셋째, 어떤 직업이나 사회 생활에서 전형화된 제스처를 통해 해당 인물의 사회적 신분을 알려준다. 넷째, 시간과 공간을 가리킨다.

하나의 제스처는 그것이 약화되었을 경우, 하나의 어휘소 *lexème*가 될 수도 있다.¹⁵⁾ 「산셋김」의 제4경에서, 소녀는 기절한 여자 곁에 백미가

15) Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, p. 171.

담긴 사발을 가져다놓은 후, 신칼을 집어들어 춤을 춘 다음, 그 신칼을 내리쳐 여자의 손목과 발목을 묶었던 밧줄들을 차례로 끊는다. 이 일련의 제스처들은 다음과 같은 어휘소들로 정리해볼 수 있다. 1) 백미가 담긴 사발을 가져다놓음 = 주발 매달기, 2) 신칼 들고 춤을 춤 = 무당춤, 3) 손발 묶은 밧줄 끊기 = 고틀이. 따라서 이 장면은 “무당이 고틀이를 하고 있다”라는 문장에 해당한다. 「하녀들」의 경우, 마님 연극의 첫 장면에서 가슴을 마룻바닥에 붙이고, 무릎 꿇고 엉덩이를 올린 하녀 클레르의 자세는 ‘개’라는 어휘소이다. 그런 자세로 하녀 클레르가 관객들에게 등을 보인 채 마님의 구두 위에 몸을 굽혀 침을 뱉어가며 구두를 닦을 때, 이 일련의 제스처들은 “개가 주인의 구두를 핥고 있다”는 문장으로 요약할 수도 있다.

손·팔·다리 등 신체 각 부위의 제스처 조직 *système gestuel*이 구성될 수도 있다. 그 중 한 예로 ‘손’을 살펴보면, 손의 제스처들은 크게 나누어 지표적 기능과 의사 소통의 기능을 수행한다. 지표적 기능에는 다른 제스처들과 마찬가지로 표현 기능과 수행(퍼포먼스) 기능이 포함되는데, 퍼포먼스 기능으로는 자연적인 것(배우의 버릇들)과 관계적인 것이 있다. 의사 소통의 층위에서는 직설적 기능(가령 “나가”라는 대사 대신에 손가락으로 문을 가리키기)과 비유적 기능(가령, “두 손바닥을 위로 펴서 나란히 앞으로 내밀기”는 ‘간청’의 비유)이 있다. 그러나 손의 제스처들의 비유적 기능은 문화권에 따라 다르다.

모리스에 따르면, 서양에서 손의 제스처들은 무려 50여 가지가 있고, 그 중에서 비유적 기능을 수행하는 기본적인 유형으로는 아래의 그림에서 보듯이 15가지가 된다.¹⁶⁾ 또한, 여기서 파생된 여러 가지 손의 제스처들이 있을 수 있고, 또한 시대와 문화 환경에 따라 새로운 제스처들이 만들어질 수도 있다.¹⁷⁾

16) Desmond Morris, *Manwatching*, London: Triad/Granada, 1981(1977), p. 56(Eli Rozik, “Metaphorical hand gestures in the théâtre,” *Assaph*, no. 8, Tel Aviv University, 1992, pp. 133~50에서 재인용).

〈그림-1〉



「산셋김」 제3경에서 신딸에 해당하는 소녀들이 주무인 여인의 구령에 따라 행하는 동작들 중에서 몇 가지 예를 들면, 구령: “공수”에 맞추어 ‘두 손을 가슴 앞에 가져다 공손히 모으기,’ 구령: “궤”에 맞추어 ‘두 손을 엄전히 모아 무릎 위에 올려놓기,’ 구령: “읍”에 맞추어 ‘두 손을 앞으로 마주잡고 높이 내밀기’ 등은 ‘굿’의 양식 및 유교 문화와 연관하여 약호화된 손의 제스처들이다.¹⁷⁾ 프랑스 극작품의 번안극인 「하녀들」에서는 정부(情夫: 무슈)의 투옥에 상심한 진짜 마님이 실의에 빠진 상태에서 오른손을 짝 펴들고 마치 자동 인형과 같은 몸짓으로 손바닥으로 자신의 머리를 박자에 맞추어 치면서 무대를 오락가락한다. 이 손-제스처는 마님의 불안과

17) 한국 연극에서의 손의 제스처들에 관해서는, 필자가 과묵한 탓이었지만, 아직 정리된 자료를 찾지 못하여 다음 기회에 소개하기로 한다.

18) 서연호, 「한국 무속의 종합적 고찰」, 고려대 민족문화연구소 출판부, 1982; 황부시, 「한국인의 굿과 무당」, 문음사, 1988, pp. 247~71 각각 참조.

초조(기의)가 밖으로 드러난 것(기표)인데, 애니메이션 캐릭터와 유사하며 배우가 몸담고 있는 사이버 문화와 연관된다.¹⁹⁾

제스처와 파물 사이의 관계는 책언 redondance과 모순이다. 「산뜻김」에서 소녀들이 춤동작과 함께 이층 철문 쪽을 올라다보며 거듭해서 절하는 제스처는 “넘이시여”라는 파물의 책언이다. 반면에 「하녀들」에서 술랑주가 쪼그리고 앉아 마님의 구두에 침을 뱉어 광택을 내면서 “마님은 아름다워요, 마님은 친절해요”라고 말할 때, 술랑주의 제스처와 파물의 관계는 모순이다. 제스처가 시간과 공간을 가리키는 기표가 될 수 있음은 주지의 사실이다. 클레르가 빈 무대 한쪽에서 문을 여는 제스처를 할 때, 그곳에는 눈에 보이지는 않지만 문과 또 다른 공간이 존재함을 나타낸다. 또 하품을 통해 시간의 경과를 나타내기도 하고, 전등을 켜는 제스처로 ‘밤’이라는 시각을 나타내기도 한다. 「하녀들」에서 마님의 드레스를 손질하는 술랑주는 이따금 이빨로 실을 꿰으며 한을 한을 천천히 시침질을 해나가는 제스처를 통해 시간의 흐름을 가리킨다.

배우의 자세는 움직임이 없기 때문에 ‘정지된 제스처’로 간주된다. 일상 생활에서 개인의 자세는 단시일에 만들어진 것이 아니고, 생활 습관에 따라, 그리고 문화적 배경까지 스며들면서 장기간에 걸쳐 형성된 것이다. 그러므로 배우—등장인물이 의도된 특정한 자세를 취한다면, 그 자세는 도상이자 상징인 신체적 기호가 된다. 「하녀들」에서 하녀 클레르는 온몸을 반듯하게 세워 서지 못하고 항상 어깨 혹은 등선 등 신체의 한 부위가 약간 ‘찌부러진 자세’로 선다. 걸음을 걸을 때에도 그녀는 고개를 반듯하게 들지 않고 목을 비스듬히 꺾고 움츠린 자세를 취한다. 이러한 자세는 외적으로는 하녀의 ‘억압된 삶’을 드러내는 기표이고, 내적으로는 하녀의 ‘일그러진 심정’이 드러난 기표라고 볼 수 있다.

19) 마님 역을 맡았던 연기자 조용석은 이 제스처가 ‘머리를 쓰다듬는’ 제스처를 약화화해본 것이라고 말한다. 우리는 일상 생활에서 여자들이 불안하고 초조할 때 머리를 만지는 모습을 종종 볼 수 있다.

제스처 체계 la gestuelle는 배우에 의해서 산출된 다양한 기호들과의 결합체, 즉 제스처+얼굴 표정, 제스처+파물, 제스처+발성법(억양·어조·리듬 등), 제스처+공간 사용 양식, 제스처+의상 등을 일컫는다. 제스처는 다른 어떤 무대 기호보다도 사회-문화적 세계에 의해 좌우된다. 그러므로 제스처 체계는 개인 특유의 제스처들, 사회적 몸짓, 연출의 미학적 양식화, 문화적 약호화라는 네 층위 사이의 상관 관계를 고려하며 구성되고 약호화된다.²⁰⁾

「산셋김」을 연출한 채윤일은 ‘굿’이라는 한국 민속 문화를 토대로 하면서도 배우들의 제스처와 목소리의 약호화에서는 한국의 ‘굿’과 서양(아르토)의 ‘잔혹극’의 미학적 약호들을 섞어 사용했다. 물론, 굿과 잔혹극 사이에는 상당한 개념적·형식적 유사성이 있다. 그러나 두 극예술 형태는 상이한 문화권에 속하기 때문에 약호 위기 encodage에서 연출가의 목표 설정과 분명한 미학적 양식의 선택이 요구된다. 그렇게 함으로써 스펙터클의 애매성 ambiguité이 다양한 해석들을 가능하게 하는 연극성 théâtralité으로 변환될 수 있을 것이기 때문이다.²¹⁾

「하녀들」은 남자들이 하녀 역할을 연기하는 연극이다.²²⁾ 깃도 소매도, 다른 어떤 장식도 없이 단순한 디자인에 무릎까지 내려온 황토색 원피스를 입고 여성 가발을 쓴 남자 연기자들의 근육질 체형은 배우의 신체적 이미지를 남성과 여성이 뒤섞인 양성적 존재, 혹은 남성도 여성도 아닌 중성

20) Patrice Pavis, "Problème d'une sémiologie du geste théâtral," *Voix et images de la scène*, Presses Universitaires de Lille, 1985, pp. 96~101 참조.

21) 세계 연극제 초청 공연이었던 「산셋김」의 경우, 한국 관객들에게는 연출이 의도한 이념적 약호 위기가 제대로 해독되지 못했고, 외국 관객들에게는 ‘셋김굿’이라는 문화적·극적 약호 위기가 잘 이해되지 못했다고 본다. 이미원은 「산셋김」 공연에 대해, “잔혹스러운 고통 뒤의 주인공의 환희를 셋김의 정화로 받아들이기보다는, 부조리나 혹은 아르토의 잔혹 연극 개념으로만 받아들이기 쉽다”고 지적했다(이미원, 「현대극에 수용된 굿」, 「한국 문화 연구」 1, 경희대학교 민속학연구소, 1998, p. 147).

22) 장 주네 역시 「하녀들」을 남자 배우들이 연기하는 것도 흥미있을 것이라고 제안한 바 있다 (J. Genet, "Lettres à Roger Blanc," *Œuvres complètes* IV, 1977, p. 269).

적 존재로 만들었다. 또한, 힘 없고 비굴한 하녀의 제스처를 재현할 때에도, 남성 연기자들의 선천적인 신체적 조건 때문에 하녀의 제스처에는 힘이 담겼다. 「하녀들」에서 제스처 체계는 무의식적 몸짓과 사회적 몸짓으로 이분된다. 연출을 맡은 강량원은 브레히트의 게스투스 이론을 토대로 사회적 몸짓을 구축하여, 하녀를 사회적 기호화하는 데에는 성공하였으나, 무의식적 몸짓은 잘 나타나지 않았다.²³⁾ 게다가, 배우 개인의 고유한 제스처들(가령, 머리를 손바닥으로 치는 버릇 등)과 극텍스트에 명시된 프랑스 부르주아 사회의 약호들, 그리고 상이한 극적 약호들(가난한 무대·제의·퍼포먼스 등)이 모호하게 혼합되어 있어서 스펙터클은 다음성(多音性) polyphonie으로 발전하지 못하고, 오히려 부분적으로 개개의 고유한 가치를 상실하는 결과를 초래했다.

III. 목소리

배우의 목소리는 연극의 의미 작용과 관객의 수용에서 도상 혹은 상징인 청각 기호이다. “목소리의 고저·강도·울림·음색은 순수하게 물질적인 요소들이며 [……] 즉각적으로 등장인물에 동일화되고, 동시에 즉각적이고 감각적인 한 지각으로서 관객의 감각에 직접적으로 영향을 준다.”²⁴⁾ 개인 각자의 목소리에는 선천적으로 특유한 음색이 있기 때문에, 배우가 대사를 말할 때 그의 목소리의 고유한 음색은 담화에 뉘앙스를 주게 된다. 가령, 명성황후의 동일한 대사를 여배우 박정자가 말했을 경우와 윤석화가 말했을 경우, 두 배우의 독특한 음색 때문에 부분적으로 다른 의미를 띠게 된다. 목소리가 예술의 재료이자 청각 기호라는 극명한 예는 라디오

23) 강량원은 「하녀들」의 연출에서 텍스트의 내용면에서는 아르토를, 형식면에서는 브레히트를 참조했다고 말한다(신현숙·강량원과의 대담, 2000년 10월 4일). 주지하다시피, 이 두 연극인들의 이론은 상이한 세계 인식과 연극 미학을 토대로 구축되었다. 바로 그 때문에 「하녀들」의 상연 체계에 혼선이 빚어질 수도 있었을 것이다.

24) 파트리스 파비스, 「연극학 사전」, p. 146; Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, pp. 212~13 참조.

드라마 성우들의 다양한 목소리에서 찾을 수 있다. 그런데 이 비의도적 음색은 발성 훈련을 통해 만들어진 의도적 어조·억양·리듬과 함께 무대에서 텍스트의 분위기를 형성하며 의미 산출에 한몫을 하게 된다.

「산셋김」에서 주무인 여인의 목소리는 저음이고 스산하며 가벼운 떨림이 있다. 그래서 반복되는 “되올 수나 있을는지”라는 대사를 말할 때, 여인의 음성은 ‘비일상적인 어떤 것’의 지표가 된다. 「하녀들」에서 마님 및 하녀들을 연기하는 남자 배우들은 굳이 가성을 사용하지 않는다. 그들은 발성 훈련에 의해 마님의 말을 할 때에는 강압적 목소리를, 하녀의 말을 할 때에는 약간 콧소리가 섞인 우는 듯한 목소리를 의도적으로 구사하고 있다. 따라서 남자 목소리에 담긴 마님과 하녀들의 대사는 성적 특성을 상실하고 중성적 분위기를 띠게 되며, 그러한 음색은 「하녀들」의 전언을 개인적 차원에서 보편적 차원으로 확장시키는 극적 효과를 거두었다.

배우의 목소리에서 연극적 효과가 두드러진 것은 어조와 억양이다. 어조는 첫째, “자신의 연술에 대한 화자의 입장을 나타내고, 그 연술의 양태, 특히 연술에 관한 감정·의지·동의 등 주관적인 양태의 내용들을 표현한다.”²⁵⁾ 둘째, 어조는 여러 상황을 나타내는 기표로서 작용한다. 때문에 배우들은 똑같은 대사를 다양한 어조로 발음함으로써 여러 가지 상황을 연기해낼 수 있다. 「산셋김」에서는 주제어에 해당하는 “남이시여”와 “되올 수나 있을는지”를 주무인 여인은 주술적인 어조로 발음하여 청신(請神) 상황을 재현하고, 보조 무녀들인 네 소녀들은 똑같은 대사를 힘 있고 노래하듯 그러면서도 간청하는 어조로 말하여 오신(娛神) 상황을 각각 재현한다. 연극의 마지막 장면, 뉘이 돌아온 주인공 여자는 몸부림 끝에 힘겹게 일어서서 만세 부르듯 두 팔을 쳐들고 “남이시여”라고 부르짖는다. 마치 아랫배에서 소리를 끌어올리듯 힘이 들어 있는 어조와 억양은 탄생의 기표라고 볼 수 있다. 「하녀들」에서는 배우들이 시종일관 동일한 음 높이의

25) 파트리스 파비스, 『연극학 사전』, p. 147.

어조·동일한 박자·동일한 리듬으로 말을 한다. 때문에 마치 사이버 목소리 같은 느낌을 주는 배우의 목소리는 관객들이 중성적 분위기 속에서 대사들의 전언을 ‘거리를 두고’ 받아들이도록 유도한다. 예를 들어, 솔랑주가 “난 그녀(마님)를 목 조르고 싶었어. [……] 클레르, 내 범죄의 아름다움이 내 슬픔의 초라함을 보상해주었을 거야” 하고 적의가 담긴 말을 할 때나, 클레르가 “마님, 보리수 차를 드세요”라고 살의를 담고 말할 때, 그리고 마님이 “누가 수화기를 내려놓았지?”라는 일상적 말을 할 때, 배우들의 어조는 거의 유사하고, 높낮이가 거의 없는 지루할 정도로 단조로운 억양과 똑같은 박자를 사용한다. 바로 그 때문에 그들이 말하는 대사는 감정의 개입이 없이 다만 글자로만 관객에게 다가오고, 관객은 그 낯섦의 효과로 인해 오히려 대사 속에 담긴 등골이 서늘한 어떤 음험함을 느끼게 된다. 그렇게 조작된 중성의 목소리는 하녀들에게서 인성을 제거하고, 하녀를 일종의 사회적 기호로 만드는 데에도 성공한다. 이와 같이 목소리는 배우의 연기와 텍스트의 기호들 사이에서 매개 기능을 한다.

목소리의 마법적 힘이 그 효력을 극대화할 수 있는 것이 주문(呪文)이다. ‘비밀스러운 언어’인 주문은 서정시의 리듬과 목소리에 담긴 음의 고저·강약·울림·리듬을 최대한 정확하게 사용함으로써 초자연의 세계에 영향을 끼쳐 신령(혼)들을 불러올 수 있다고 한다.²⁶⁾ 「산쌔김」에서 주인공 여자의 대사는 일상어이고, 여인과 소녀들의 대사는 주문이다. 그런데 여자의 입이 봉쇄되면서 일상어는 사라지고, 무대에서는 여인과 소녀들이 무가(巫歌) 형식에 맞게 어조와 억양을 사용한 주문들만 남아서 무대를 고풍으로 바꾸고, 초자연적 분위기를 조성한다. 한편, 잔혹한 ‘쌔김’을 받는 도중 기절했다가, 다시 의식이 깨어난 여자는 온몸을 비틀고 요동치며 비명을 지르는데 그 소리의 높이·억양·진동이 막 태어난 신생아의 울음소리와 유사하다. 여기서 여자의 비명-울음 소리는 재생을 나타내는 청

26) Marie-Madeleine Davy, *Encyclopédie des mystiques*, Paris: Seghers, 1977, p. 91; Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, 1989, p. 350.

각 기호이며, 한동안 계속되는 그 비명-울음 소리는 무대 공간을 가득 채움으로써 음성이 공간을 점령하게 된다.

3. 신체 언어와 공간

배우의 신체 언어들은 공간 안에서 물리적 양감을 갖는 기호들이다. 시선·제스처·몸짓은 물론이고, 목소리도 그 음과 진동이 공간 안에 떨어지고, 공간을 가르며 전파되는 물질적 공간 언어이다. 때문에 배우가 무대 공간을 사용하는 방식, 상대역 배우와 대면했을 때 취하는 자세, 그들 사이의 공간적 간격은 배우들이 구현하는 등장인물들 사이의 심리적·사회적 관계를 나타낸다. 에드워드 홀은 그의 프록세믹스 Proxemics 이론에서 사람들이 서로 대면하여 대화를 나눌 경우, 상황에 따라, 그리고 상대방에 대해 갖는 느낌에 따라 일정한 공간적 간격을 유지한다고 주장한다. 그 간격이란, 친밀한 거리(50cm 미만), 개인적 거리(50cm~150cm), 사회적 거리(150cm~350cm), 공공 거리(350cm 이상, 목소리가 닿는 거리까지)이다.²⁷⁾ 그러나 이 네 가지 유형의 공간적 관계는 문화권에 따라 그 척도와 의미 작용이 달라질 수 있다. 왜냐하면, 문화권에 따라 미적 거리와 정서적 거리 등이 다를 수 있기 때문이다. 홀은 개인들 사이의 접촉에서 공간이 사용되는 방식을 고찰하기 위한 여덟 가지 항목을 아래와 같이 제안한다.²⁸⁾

- 1) 전체적인 신체적 태도(성 sex과의 관련하에서)
- 2) 상대자(들)의 위치의 각도
- 3) 팔에 의해 결정되는 신체적 거리

27) T. E. Hall, *La Dimension cachée* (1971); *La Langage silencieux* (1973) 참조.

28) 파트리스 파비스, 『연극학 사전』, pp. 374~75.

- 4) 형태와 강도에 따른 신체적 접촉
- 5) 시선의 교환
- 6) 체온의 느낌
- 7) 후각적 식별
- 8) 목소리의 강도

이상의 판별 기준들의 거리 척도 역시 문화권에 따라 차이를 보일 수 있다. 또한, 홀이 말하는 대화자들 사이의 네 가지 유형의 공간적 간격이 연극에 적용될 경우, 우선 물리적으로 극장의 형태와 무대의 공간적 넓이에 따라 그 거리가 다소간에 증감될 수 있다. 다음, 재현되는 극작품의 문화적 배경과 연출 미학에 따라 거리 척도가 달라질 수 있다.²⁹⁾

「산셋짐」 제1경, 자동차 고장으로 외딴집에 들어간 주인공 여자는 텅 빈 실내에서 사람을 찾다가 문득 나타난 소복한 여인과 맞닥뜨리게 된다. 질 집한 여자는 여인의 자리 이동에 맞추어 줄곧 '사회적 거리' 이상의 간격을 유지하려고 애쓰며 여인에게 말을 건넨다. 이 대면 상황에서의 공간적 거리는 여자가 상대방 여인에게 갖는 불신·경계·공포의 감정과 동시에 정보를 얻기 위해 여인에게 어느 정도 호의를 표명하려는 의도를 나타낸다. 그러나 저항하는 여자를 억지로 묶어 '셋짐'의 제의적 절차를 밟을 때, 여인은 여자와의 사이에 체온이 느껴지고 후각적 식별이 가능하며, 여자의 가느다란 신음 소리마저 들리는 최대한의 친밀 거리를 유지한다. 이것은 여인이 그 순간 여자를 구원해야 할(세뇌해야 할/튜닝시켜야 할) 대상으로 간주하고, 긍정적이든 부정적이든 간에, 친밀감을 강하게 느끼고 있음을 나타낸다. 또 다른 관점에서는 치료사(무당)-병자/사냥꾼-사냥감/

29) 파비스Pavis는 프록세믹스 이론을 배우들(등장인물들)의 상호 관계는 물론, 무대와 객석 사이의 관계 정립에도 적용할 수 있다고 말한다. 즉 무대와 객석 사이를 어느 정도 떼어놓고 있느냐에 따라 극적 커뮤니케이션의 양상이 달라지고, 연출의 미학과 이데올로기도 드러난다는 것이다. 이 경우, 발신자는 작가+연출가+배우+스텝의 집합이고, 전언은 텍스트+상연이며, 수신자는 관객들이 된다(같은 책, pp. 374~76 참조).

고문관-포로 사이의 밀접한 관계를 나타내는 공간적 거리라고 볼 수 있다.³⁰⁾

「하녀들」의 1부, 극중극인 '마님 연극'에서 가짜 마님과 하녀는 서로 후보는 각도 혹은 대각선으로 서지만, 2부의 극중 현실에서 진짜 마님과 하녀 사이에는 그러한 각도가 이루어지지 않는다. 마님이 정면으로 다가갈 때에도 하녀는 항상 한 걸음 옆으로 비켜서서 마님과의 대면을 피하고, 정면으로 쳐다보지도 않는다. 배우들의 그러한 공간 내 위치와 상호 대면 및 시선의 각도는 마님과 하녀 사이의 인격적 상호 교류는 오직 연극-환상 속에서만 가능하고, 현실에서는 서로 '벗나가는 관계'임을 나타낸다. 대부분의 장면에서 마님과 하녀 사이의 공간적 간격은 3.5미터 이상이다. 마님과 하녀는 간혹 무대 중앙 공간을 비워둔 채, 양쪽 벽을 따라 움직이며 서로에게 말을 던진다. 이때, 무대 중앙의 텅빈 공간은 마님과 하녀 사이에 존재하는 '뛰어넘을 수 없는 거리'를 시각적·공간적으로 표현한 것이다. 그런데 극을 통틀어 이들 사이에 친밀한 거리, 즉 50센티미터 미만의 간격이 형성되는 경우가 두 번 있는데, 그 중 한 번은 술량주가 마님을 교살하는 연기를 하면서 바닥에 누운 마님 위에 올라탔을 때이고, 다른 한 번은 클레르가 마님을 독살하기 위해 독약을 탄 보리수 차를 마님의 등뒤에서 마님에게 권할 때이다. 두 경우 모두 극적 행위가 마님의 살인에 해당하기 때문에, 그러한 상황에서 만들어진 '친밀한 거리'는 '친밀성'의 아이러니컬한 패러디에 해당한다. 다시 말해, 마님과 하녀, 즉 지배 계급/피지배 계급, 유산자/무산자, 고용주/노동자 사이에서 정상적인 인격적 유대 관계와 친밀한 거리의 불가능성을 드러내는 것이다.

이상에서 살펴본 무대 안에서의 배우의 움직임과 배우들 사이의 공간적

30) 「산뜻김」의 부제는 '하나의 오보예를 위한 A'이다. 따라서 「산뜻김」은 여러 층의 담론, 즉 종교적·정치적·심리적 담론으로 읽을 수 있다. 연출가 채윤일도 "연주 전 모든 악기들이 오보예의 'A' 절대음에 맞추어 튜닝되었듯이, 인간들이 어떤 힘에 튜닝되어가는 과정을 '셋김굿' 형식으로 재현했다"고 밝힌 바 있다(「산뜻김」 공연 팸플렛, 1997년 9월 2일~9월 15일 중에서).

간격은 연출의 미학에 따른 의도적 기호들이고 약호화된 것이다.³¹⁾ 따라서 수용의 층위에 있는 관객들의 직관 능력과 미학적 관점, 그리고 약호 해독에 따라 여러 다른 의미들이 산출될 수 있다.

4. 감각적 · 직접적 커뮤니케이션

연극의 커뮤니케이션에서 전언은 극텍스트와 상연이라는 두 하위 집합의 결합체이다. 배우의 신체 언어들은 한편으로는 그 자체로서 하나의 자율적 텍스트를 구성하고, 다른 한편으로는 다른 무대 기호들과의 연계를 통해 구멍 뚫린 극텍스트를 보완하는 정보를 제공함으로써 전언의 의미 구조를 완결시키게 된다. 무대 위 배우의 몸은 의도적이고 약호화된 기호 이면서 동시에 살아 움직이는 육체이다. 따라서 어떤 감동이 배우의 생동하는 신체 언어를 통해서 관객에게 전달될 때, 그것은 “거의 본능적이고 자동적인 반응들을 불러일으키며 [……] 육체적으로 느껴진다.”³²⁾ 다시 말해, 배우의 신체 언어들이 무대 위에서 인간 내면의 욕망이나 고통을 생생하게 형태로 표현할 때, 그것들은 관객의 감각 및 신체에 충격과 자극을 주어 일종의 감염 현상이 일어난다. 이처럼, 연극에서 배우의 신체 언어는 대사, 즉 분절 언어의 커뮤니케이션이 갖는 논리적 · 추상적 영역과는 다른 감각적이고 직접적인 커뮤니케이션을 이루게 되는 것이다.

연극의 커뮤니케이션에서 신체 언어 행위도 야콥슨이 주장하는 아래의

31) 그렇게 고의적으로 공간적 간격을 유지하며 관객들의 동참을 원치 않고 자족하는 스펙터클은 오히려 관객을 자극하여 관객으로 하여금 무대 안에서 전개되는 극행동을 관찰하게 만드는 효과를 자아낼 수도 있다. 그래서 「하녀들」의 경우, 무대와 객석 사이의 연극적 커뮤니케이션은, 신체 언어들의 사용에도 불구하고, 직접적 · 감각적이라기보다는 객관적이고 이성적인 느낌을 주었다(신현숙 · 강량원과의 대담, 2000년 10월 4일).

32) 마틴 에슬린, 김문환 · 김윤철 옮김, 『극마당: 기호로 본 극』, 현대미학사, 1993, pp. 84~85.

여섯 가지 기능을 모두 수행할 수 있다.

첫째, 지시적 기능 *fonction référentielle*: 신체 언어 행위는 역사적·정치적·사회적·심리적 맥락에서 어느 '특정한 현실'을 가리킨다. 「산셋김」에서 거울로 만든 사각판 위에 사지가 묶인 채 눕혀진 여자의 자세·몸부림·신음 소리가 결합한 제스처 체계는 '셋김'의 의례보다는 어떤 잔혹한 '고문' 장면을 환기하여, 작품이 씌어진 80년대 한국에서의 어느 '특정한 정치 현실'을 가리킨다. 「하녀들」에서는 마님의 발 밑 마룻바닥에 모로 누워 있는 하녀 술랑주의 자세가 하녀 계층의 생존 양식, 즉 '동물적 삶'을 가리킨다.

둘째, 사역적 기능 *fonction conative*: 신체 언어는 명령·결심·행동의 강요 등을 나타낼 수 있다. 「산셋김」에서 여인은 소녀들에게 "저 여자의 사지를 기둥에 묶어라!"라는 명령 대신에 시선으로 여자를 가리킨 후, 손짓으로 사각판을 가리킨다.

셋째, 친교적 기능 *fonction phatique*: 무대에서 배우는 관객을 바라보며 '어깨를 으쓱'하거나 윙크를 던질 수 있다. 이 제스처는 "어때요, 기가 막히시죠"라는 대사와 같은 것으로 관객의 현존을 환기시키고, 관객과의 직접적 소통을 이루게 된다. 그런데 「하녀들」은 의도적으로 무대를 폐쇄 공간으로 만들었기 때문에 배우들의 신체 언어에서 친교적 기능이 전혀 나타나지 않았다.³³⁾

넷째, 표현 기능 *fonction émotive ou expressive*: 신체 언어들은 발신자인 배우의 감정 및 태도를 표현할 수 있다. 「하녀들」의 1부에서, 가짜 마님이 공격적으로 팔을 앞으로 내미는 제스처는 '폭력'을 나타내고, 그 순간 반사적으로 하녀 술랑주가 몸을 둘로 꺾어 배를 움켜쥐는 제스처는 '폭행 당한다,' 즉 '폭력의 희생자'임을 표현한다.

33) 연출가 강광원은 "극행동을 관객들 앞 적당한 거리에서 차단함으로써 관객과 관계를 갖지 않는 닫힌 무대를 만들고 싶었다"라고 연출 의도를 밝힌 바 있다(신현숙·강광원과의 대담, 2000년 10월 4일).

다섯째, 시적 기능 *fonction poétique*: 무대 위에서 신체 언어들은 다른 무대 기호들과의 조직망 속에서 의미 작용을 하게 된다. 「산셋김」 제5경, 마지막 장면에서 의식이 켜 주인공 여자의 신생아와 같은 몸짓·음성·표정은 소녀들의 “님이시여”라는 파물과 격렬한 춤, 불붙는 듯한 시뻘건 조명, 당방울 소리 등과 상호 연계하여 어떤 잔혹한 탄생, 즉 ‘영혼의 세척’ 혹은 ‘영혼의 세뇌’라는 의미 작용을 하게 된다.

여섯째, 메타 언어적 기능 *fonction métalinguistique*: 이것은 신체 언어가 텍스트와 그 지시물의 관계에 대한 설명, 특정한 극행동에 대한 해설, 혹은 무대의 담화 전체를 평가할 수 있는 능력을 말한다. 「산셋김」의 제4경, 기절했던 여자가 벌떡 일어나 여인의 머리채를 잡아채 거세게 바닥에 내치고 올라타 앉아 여인의 가슴을 물어뜯는 일련의 제스처들은 텍스트의 지시물이 ‘셋김굿’ ‘정치 게임’ ‘폭력의 사이클’ 등 다층임을 해설해주는 메타 언어적 기능을 수행한다. 또한, 제5경, 극의 마지막 장면에서, 다시 혼절한 여자는 거울로 만든 사각판 위에 모로 웅크리고 누워 있는데, 그 자세-제스처는 태아와 형태적으로 유사하다. 뒤이어 소녀들의 “님이시여”라는 광란에 가까운 주문의 반복과 강렬한 붉은 조명 속에서 여자는 서서히 깨어나 온몸을 비틀고 몇 번씩 쓰러지면서 힘겹게 일어서더니 문득 두 손을 번쩍 들어올리며 “님이시여”라고 부르짖는다. 이 장면에서 일련의 제스처 및 음성 기호들은 다른 무대적 기호들과 결합하여 지금까지의 극행동이 종교적·정치적 두 층위에서의 수난-죽음-재생의 통과 의례임을 드러내 보여준다. 즉 신체 언어들이 무대적 시·청각화를 통해 연극 담화 전체를 평가하는 메타 언어로서 기능하고 있는 것이다.

「하녀들」의 2부에서, 클레르는 감길 듯이 내리뜬 시선, 한쪽으로 기울어진 고개, 일그러진 자세, 소리나지 않는 걸음걸이로 마담에게 다가와 독이 든 보리수 차를 내밀며 마시도록 간청한다. 관객에게 연민을 불러일으키는 클레르의 이 제스처 체계는 하녀 계층(무산 계층)의 무력감과 절망을 시각적으로 보여준 것으로, 드라마에 대한 비평을 암시적으로 수행하고

있다.

무대의 배우들과 공연장에 모인 관중 사이의 관계는 '정서적 공동체'이다. 그래서 신체 언어를 통한 연극적 커뮤니케이션은 일종의 '감염 현상'이라고 볼 수 있으며, 바로 이 때문에 연극은 매력적이면서 동시에 위험한(아르토적 의미든지 혹은 일반적 의미든지 간에) 예술이 될 수도 있는 것이다.

5. 맺는 글

우리는 지금까지 두 공연 작품 「산셋김」과 「하녀들」을 중심으로 배우의 신체 언어들이 갖는 특성과 그 기능 작용에 관하여 살펴보았다. 그 결과 배우의 몸에서 비롯된 시·청각 기호들과 배우의 움직임에 관련된 동작 기호, 그리고 배우들 사이의 만남과 대화 장면에서의 공간적 거리 등이 상연의 의미 구조 및 연극적 커뮤니케이션에서 중요한 역할을 수행함을 알 수 있었다. 특히 「셋김굿」을 현대화한 형식에 시사 문제를 담은 제의극 「산셋김」에서는 춤과 같은 동작과 주문이 스펙터클의 주요 요소가 되어 배우의 몸은 자발성을 띠고, 신체 언어들의 효율성이 극대화되어 있었다. 반면에 「하녀들」에서는 남자 배우들이 모든 여자 등장인물의 연기를 함으로써 신체적 시·청각 기호들의 도상 기능을 무화시키는 대신에 상징 기능을 부각시키는 극적 효과를 창출했다. 또한 배우들의 몸은 일종의 '초인형 surmarionnette'이 되어 리얼리티를 부정하고 있음을 알 수 있었다.³⁴⁾

연극에서의 커뮤니케이션은 언어적 의사 소통과 비언어적 의사 소통이 상호 관계를 맺으며 결합되어 이루어지는데, 이때 신체 언어는 매개자 역할을 하면서 감각적·직접적 소통을 가능하게 한다. 「산셋김」은 무대와

34) '초인형'은 배우를 존재와 세계 사이의 신비로운 관계를 드러내는 상징체이자 운명의 도구로 보는 관점에서, 배우-등장인물의 꼭두각시화를 가리키는 상징주의극의 미학적 용어이다(신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사, 1997, pp. 19~20 참조).

객석 사이의 거리를 최대한 좁힘으로써, 배우들의 신체적 잔혹과 열광을 관객들이 육체적으로 느끼게 하는 감각적 커뮤니케이션을 실행하였다. 이에 비해, 「하녀들」은 무대와 객석 사이에 적어도 '사회적 거리' 정도를 유지하면서 초인형의 기법으로 신체 언어들의 열광을 냉각시켜 스펙터클을 일종의 판화imagerie처럼 제시함으로써 고의적으로 감각적·직접적 커뮤니케이션을 단절시켰다.

이 글에서 우리는 배우의 신체 언어들의 기능 작용에 초점을 맞추어 논의를 전개해왔다. 신체 언어들은 무대 밖의 다른 것(다른 현실)을 지시하면서 동시에 자기를 현시한다. 앞으로 이 신체 언어와 재현의 문제에 대한 연구가 뒤따라야 할 것이다. 또한, 배우의 신체 언어들은 현재 세계 연극계의 핵심 화두가 되고 있는 '문화 상호적 연극 만들기'에서도 중요한 '수용 어댑터 adaptateur de réception'이다. 그러므로 신체 언어들의 약화 문제와 그 의미 작용 및 수용 미학에 관해서도 심도 깊은 연구가 진척되기를 기대한다.

참고 문헌

1) 공연 텍스트

이현화 지음, 채윤일 연출, 「산셋김」, 1997년 9월 2일~9월 15일, 동숭아트센터 소극장.

장 주네 지음, 강광원 연출, 「하녀들」, 2000년 4월 20일~6월 25일, 소극장 '동.'

2) 참고 서지

마틴 에슬린, 김문환·김윤철 옮김(1993), 「극마당: 기호로 본 극」, 현대미학사.

안느 위베르스펠드, 신현숙 옮김(1992), 『연극 기호학』, 문학과지성사.
파트리스 파비스, 신현숙 · 윤학로 옮김(1999), 『연극학 사전』, 현대미학사.

A. Helbo, J. D. Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld, Théâtre, *Modes d'approche*.
——(1987), *Meridiens Klincksieck*.

Anne Ubersfeld(1981), *L'Ecole du spectateur*, Editions Sociales.

Claude Aziza, Claude Oliviéri(1978), *Dictionnaire des symboles et des thèmes
littéraires*, Fernand Nathan.

Marc Richir(1994), *Le Corps*, Hatier.

Michel Bernard(1976), *L'Expressivité du corps*, Paris: Delarge.

Patrice Pavis(1985), *Voix et images de la scène*, Presses Universitaires de
Lille.

T. E. Hall(1971), *La Dimension cachée*, Paris: Seoul.

——(1973), *La Langage silencieux*, Paris: Mame.

3) 논문

김석만(1998), 「좋은 연기와 나쁜 연기는 구별 가능한가?」, 『예술의 전당』.

이미원(1998), 「현대극에 수용된 곳」, 『한국 문화 연구』 I, 경희대학교 민속학
연구소.

이승환(1997), 「몸의 기호학적 고찰」, 한국기호학회 편, 『삶과 기호』, 문학과
지성사.

황순희(1997), 「비언어적 의사 소통에 관한 연구」, 한국기호학회 편, 『삶과 기
호』.

Eli Rozik(1992), "Metaphorical hand gestures in the theatre," *Assaph*, no. 8,
Tel Aviv University.

Une Approche sémiologique du langage corporel du comédien

Hyunsook Shin

Le Comédien avec son corps est le support de la création théâtrale. Il est à la fois un être humain qui produit des stimuli et un ensemble des systèmes de signes, intentionnels et involontaires. Tous les signes émis par le corps du comédien peuvent se regrouper autour de la mimique, de la gestuelle, et de la voix. La mimique concerne l'expression du visage, y compris les yeux, les sourcils, et la bouche, tandis que les signes vocaux comprennent la hauteur de la voix, le timbre, l'intensité et le volume.

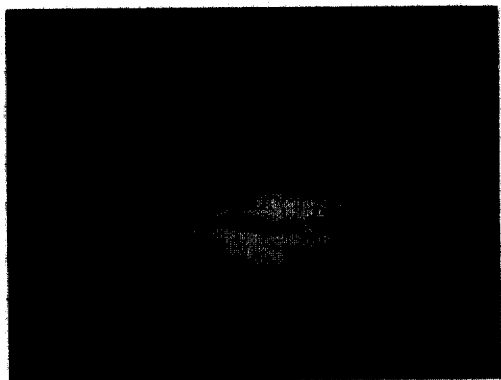
Ces signes physiques ont un double caractère, soit iconique et indiciel, ou bien iconique et symbolique. De même, la base de la gestuelle est l'imitation d'une gestuelle dans le monde. Le geste étant au croisement de la fiction et de la performance, peut dire-montrer le personnage comme individu, ses passions et ses réactions affectives, son statut social, et son action exécutée. Il peut également dire-montrer l'espace et le temps imaginaires. Ainsi, le langage corporel à base de signes peut fonctionner à l'intérieur de la communication théâtrale

comme élément autonome aussi bien qu'élément para-verbal. Et il n'offre de sens que dans sa relation avec les autres signes scéniques.

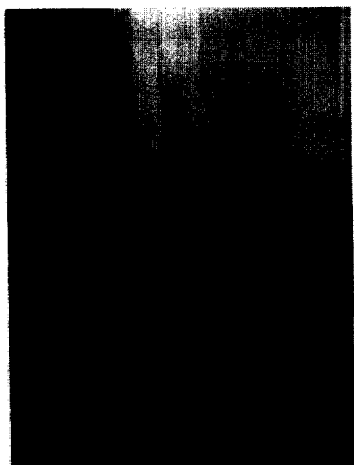
Nous avons examiné deux oeuvres théâtrales, 「Sanssitkim」 mise en scène par Tchai Yoon-il, et 「Les Bonnes」 mise en scène par Kang Ryang-won, pour montrer le fonctionnement du langage corporel à la fois dans la signification de l'oeuvre et dans le travail propre du metteur en scène. Nous avons également analysé la proxémique dans leur représentation.

A travers ces recherches, nous avons pu constater que dans 「Sanssitkim」 basée sur le rite chamaniste coréen 'Kut,' la gestuelle et les signes vocaux jouent le rôle principal dans l'énonciation scénique par rapport au langage articulé, tout en agissant comme des stimuli. Ils produisent non seulement des effets d'intellection mais aussi des réactions affectives et physiques au niveau de la communication.

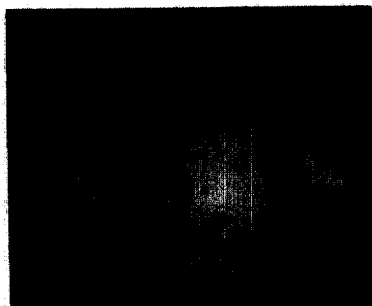
Par contre, dans 「Les Bonnes」 dont les personnages féminins sont joués par les hommes-acteurs, les signes physiques, le procédé des mouvements, les postures et la distance spatiale que prennent les comédiens sont codés en confusion. Si bien que le spectacle n'a pas été bien compris par les spectateurs. La gestuelle étant dépendante de l'univers socio-culturel, les gestes doivent être virtuellement codés selon tel ou tel convention théâtrale, sinon ils ne seraient pas perçus.



「산셋김」



「하녀들」



「산셋김」



「하녀들」