

한국 희곡/연극 이론 수립을 위한 기초 연구*

김익두**

<차례>

1. 서론
 - 1.1. 연구목적 및 필요성
 - 1.2. 연구대상 및 방법
2. 본론
 - 2.1. 한국연극이론의 전체 영역
 - 2.2. 한국연극이론의 영역별 기초이론
3. 결론

1. 서론

1.1. 연구목적 및 필요성

본고는 '한국연극이론'을 본격적으로 수립하기 위한 기초적인 원리들을 찾아 정리하는 데에 목적이 있다. 본고에서 '연극이론'이란 연극이라

* 이 논문은 2000년도 한국학술진흥재단 선도연구과제 지원에 의하여 연구되었음(과제번호 KRF-041-A00139).

** 전북대학교 교수

는 문화적 형식의 방법·목적·기능·특징 등에 관련된 ‘보편적인 원리’를 뜻하는 용어로서, 연극이라는 형식이 구축되고 작동되는 기본적인 원리들 전반을 포괄하는 넓은 의미의 이론을 뜻하는 말로 사용한다.¹⁾ 따라서, 여기서 ‘한국연극이론’이란 한국문화의 한 형식으로서의 ‘한국연극’의 방법·목적·기능·특징 등에 관련된 ‘보편적인 원리들’을 두루 포괄하는 용어로 사용된다.

한국연극은 전 세계 어느 민족이나 국가의 연극 못지 않게 유구한 역사와 전통을 가졌으나, 그것의 작동 원리를 찾아 정리한 한국연극이론은 놀랍게 지금까지도 본격적으로 정리·수립되지 않은 상태에 있다.²⁾ 서양에서는 기원전 1세기에 그리스 아리스토텔레스의 『시학(*de arte poetica*)』³⁾을 통해서, 동양에서는 기원 전후 2세기 인도인 바라타무니(Bharatamuni)의 『나티아사스트라(*Natyasastra*)』에 의해,⁴⁾ 그리고 동아시아에서는 17세기 중

1) 이 용어는 구체적인 연극 작품이나 작가에 대한 전문적인 가치평가인 ‘연극 비평’이나, 연극예술을 일반적·보편적으로 다루는 철학의 한 분야인 ‘연극 미학’이나, 연극의 역사적 전개 과정의 질서와 의미를 찾고자 하는 ‘연극사’와 다르다(Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (Expanded Edition), Ithaca and London: Cornell University Press, 1993. pp.9-11).

2) 그러나 이처럼 한국연극이론이 아직까지 본격적으로 탐구되고 정리되지 않은 것이 꼭 이론이 잘 정리된 다른 민족이나 국가의 연극보다 더 ‘열등’한 것은 아니다. 오히려 이론의 수립이 더 늦어짐으로써 역설적으로 한국연극은 이론의 제약이나 억압을 그만큼 적게 받게 되어, 그만큼 더 ‘개방적’이고 ‘능동적’인 가능성을 더 많이 확보·축적해왔을 수도 있다. 오랜 구비전승·행위전승 전통을 유지해온 한국연극은 앞으로 문자기록 전통의 무게로 오히려 고통을 당하고 있는 오늘날의 여러 지역 연극문화의 큰 활력소가 될 수도 있다.

3) 아리스토텔레스의 『시학(*de arte poetica*)』은 기원전 4세기에 쓰여져서 기원전1세기, 즉 우리 나라의 고구려·백제·신라가 초기 고대국가가 형성되던 시기에 출판되었다.

4) 『나티아사스트라(*Natyasastra*)』는 대략 기원전 2세기부터 기원 후 2세기 사이에 편찬된 것으로 추정되고 있다. 이 책은 현자 바라타(Bharatamuni)가 저술한 것으로 알려져 있으나, 그것은 몇 세기에 걸쳐 여러 사람들에 의해 저술·편

국 이어(李漁; 1611-1680)의 『한정우기(閑情偶記)』⁵⁾와 15세기 초 일본 제아미(世阿彌; 1363-1443)의 『풍자화전(風姿花傳)』⁶⁾에 의해, 각각 그 독자적인 연극이론이 수립되었다. 한국에선 19세기 말 신재효(申在孝; 1812-1884)의 <광대가(廣大歌)>⁷⁾에 의해서 처음으로 구체적인 한국의 연극이론이 나타난다. 그러나 아직까지 한국연극이론이 정리되어 하나의 일관된 이론 체계로 수립된 것은 없다.

12. 연구대상 및 방법

한국연극이론을 수립하기 위해서는, 한국연극이론과 관련된 ‘기록자료들’ 및 ‘구전자료들’을 종합하여 분석·해석하는 작업과, 지금까지 창조·전승되고 있는 한국연극 작품들을 종합하여 분석·해석하는 작업을

집·수정된 것으로 보인다(고승길, 『동양연극연구(東洋演劇研究)』, 서울: 중앙대학교출판부, 1993. 55면).

- 5) 이어(李漁, 1611-1680)는 중국 청나라 초기 사람으로 이 『한정우기(閑情偶記)』에서 중국 연극이론을 집대성하였다. 이 책은 극본을 쓰는 문제로부터 공연 연습의 문제에 이르기까지 자세하고 풍부하게 기록하고 있다. 그러나 이처럼 계통적인 이론을 형성하게 된 것은 이어(李漁) 이전에 수많은 사람들의 노력과 경험이 축적된 결과라고 보아야 할 것이다. 이 외에도 중요한 중국 연극 이론서로서는 청나라 건륭(乾隆) 연간에 나온 『심음감고록(審音鑿古錄)』이란 책도 있다. 이 책은 희곡이 아닌 ‘연출대본들’을 뽑아 기록하고 연출에 관련된 사항들을 자세히 기록하고 있다(양희석, 『중국희곡』, 서울: 민음사, 1994. 496-497면 참조).
- 6) 이 책의 명칭은 1908년 요시다 도교(古田東伍)씨가 학계에 처음 소개한 후, 오랫동안 『화전서(花傳書)』라는 이름으로 불려져 왔으나, 최근에는 본래의 명칭인 『풍자화전(風姿花傳)』으로 불려지고 있다. 제아미의 노오(能) 이론은 삼십여 년에 걸쳐 정리·집필된 것으로서, 이 『풍자화전』 외에도 『지화도(至花道)』·『삼도(三道)』·『화경(花鏡)』·『습도서(習道書)』 등 현재 전하는 제아미의 저작은 28편을 헤아리고 있다. 이 『풍자화전』은 이 중에 가장 초기에 쓰여진 것으로 알려져 있다(김학현, 『能』, 서울: 열화당, 1991. 44면).
- 7) 강한영 교수, 『신재효 판소리 사설집』, 서울: 민중서관 1971. 669면

함께 진행시켜야, 실질적이고 구체적인 성과를 거둘 수가 있다. 그러나 한국연극의 독자적인 성격을 비교적 풍부하게 지니고 있는 한국 전통연극에 관한 이론적인 자료가 거의 없기 때문에, 한국연극이론을 탐구·수립하기 위해서는, 우선 일차적으로 지금까지 전승되고 있는 구체적인 한국연극 작품들을 검토하는 작업을 주로 할 수밖에 없다. 아리스토텔레스도 주로 이 방법을 사용하여 그리스 연극의 이론을 구축했던 것이다.

대상

본고의 구체적인 연구대상 범위는 한국의 대표적인 연극적 공연 양식들인 마을굿⁸⁾·무당굿·풍물굿·탈놀이·꼭두각시놀음·처용무·판소리·창극·신파극·신극⁹⁾·마당극·마당놀이 등의 주요 공연자료 및 관련 기록자료들이다. 이 중에 마을굿·무당굿·풍물굿·처용무 등은 좁은 의미의 연극은 아니라고 볼 수 있지만 ‘연극적’¹⁰⁾인 양식이며, 한국연극의 매우 중요한 원천들이기 때문에, 연구 대상에 포함시킨다. 구체적인

8) 여기서 ‘마을굿’이란 하나의 마을 혹은 몇 개의 마을 주민들이 관여하여 벌이는 마을 혹은 지역 공동체의 주기적인 축제를 말한다. 예컨대, 전북 부안군 위도면 대리 마을의 ‘위도 떠뱃굿’이나 경북 안동시 하회 마을의 ‘하회별신굿’과 같은 것을 말한다. 산간지방의 마을 주민들이 공동으로 주기적으로 행하는 ‘산신제’, 평야지역 마을 주민들의 ‘당산제’, 섬지역 마을의 ‘용왕제’가 다 여기에 속한다.

9) 여기서 ‘신극’이란 용어는 ‘신파극’ 이후 서구의 연극 양식의 직접적인 영향을 받아, 서구의 연극 양식을 활용하여 창작된 일련의 모든 희곡 연극 양식을 가리키는 용어로 사용한다.

10) 여기서 ‘연극’이라 하지 않고 ‘연극적’이라 한 것은 이 공연 양식들이 서구적인 관점에서 보는 좁은 의미의 ‘연극’은 아니기 때문이다. 그러나 본고에서는 연극을 ‘공연자가 어떤 의미를 전달하기 위해서 공연 중에 자기가 맡아 행동하는 배역에게 자기의 자아를 대여해주는 것을 중요한 공연 방법으로 채용하는 공연 양식’이라 규정한다. 이렇게 볼 때 본고에서는 한국의 전통 ‘마을굿’·‘무당굿’·‘풍물굿’·‘처용무’도 ‘꼭두각시놀음’·‘탈놀이’·‘판소리’·‘창극’·‘신파극’·‘신극’·‘마당극’·‘마당놀이’ 등과 함께, 넓은 의미에서 한국연극의 주요한 양식으로 간주한다.

주요 연구대상 자료들은 ‘참고문헌’의 ‘연구 대상 관련 문헌자료 및 비디오 자료’와 같다.

방법

연구방법으로는 구조주의적인 방법과 연극사회학적 방법, 그리고 비교연극학의 방법 및 연극인류학의 방법을 주로 활용하고자 한다. 구조주의적인 방법으로 작품들의 내적인 형성 원리들을 분석해내고, 연극사회학적 방법으로 그 내적 형성 원리들의 사회-역사적 맥락 의미들을 찾고, 다시 그것들을 비교연극학적인 방법과 연극인류학적인 방법으로 동서양의 다른 연극이론들과 비교해야만, 진정한 한국연극이론이 형성될 수 있기 때문이다.¹¹⁾

한국연극이론은 이러한 일련의 연구방법들의 유효 적절한 학제적 융합의 과정을 통해서 찾아질 수 있으며, 그것은 바로 한국연극의 독자성과 한국연극이론의 독자성을 동시에 드러내어, 세계연극 속에서 한국연극의 ‘차이’를 확보해내는 작업 과정이 된다.

2. 본론

2.1. 한국연극이론의 전체 영역

한국연극이론은 총 16개 영역으로 구분할 수 있다. 그것은 1) 연극본질

11) 여기에서 참고한 주요 저서들은 연구방법 별로 한 두 가지씩만 들면 다음과 같다. 기타 참고문헌은 참고문헌 항목을 참조 바람. 케어 엘람 지음, 이기한·이재명 옮김, 『연극과 희곡의 기호학』, 서울: 평민사, 1998; 이남복 편 『연극사회학』, 서울: 현대미학사, 1996. 여석기, 『동서연극의 비교연구』, 서울: 고려대출판부, 1987. 고승길, 『동양연극연구』, 서울: 중앙대출판부, 1993. 양희석, 『중국희곡』, 서울: 민음사, 1994. 김학현, 『能』, 서울: 열화당, 1991. 리차드 웨크너 지음, 김익두 옮김, 『민족연극학』, 전주: 도서출판 신아, 1993.

이론, 2) 배우연기이론, 3) 극장무대이론, 4) 희곡극작이론, 5) 음악무용이론, 6) 의상분장이론, 7) 음향조명이론, 8) 대소도구이론, 9) 연출제작이론, 10) 공연이론, 11) 청관중이론, 12) 비평이론, 13) 미학이론, 14) 연극사이론, 15) 연극교육이론, 16) 연극직업이론 등이다.

‘연극본질이론’은 연극의 어원·기원·정의·기능·형식·양식과 관련된 이론이며, ‘배우 연기이론’은 배우의 본질·기능·연기 등에 관한 이론이다. ‘극장무대이론’은 연극 공연이 이루어지는 장소에 관한 이론이며, ‘희곡극작이론’은 희곡의 구성요소·창작 및 전승방식·긴장성 구축 방법 등과 관련된 이론이다. ‘대소도구이론’은 연극 공간과 연기자 사이에서 연극 공연을 보조하는 크고 작은 물건들에 관한 이론이며, ‘음악무용이론’은 연극에 활용되는 예술적인 음악 무용에 관한 이론이다. ‘음향조명이론’은 연극에 사용되는 소리와 빛에 관련된 이론이다. ‘연출제작이론’은 무대 밖의 청관중을 상대로 무대 안에서 보여지는 일체의 것들을 여하히 할 것인가에 관련된 이론이며, ‘공연이론’은 연극이라는 사회-문화적 행위가 이루어지는 전체 과정에 관련된 이론이다. ‘비평이론’은 희곡 및 연극 작품들에 대한 구체적인 가치평가에 관련된 이론이며, ‘미학이론’은 연극의 아름다움과 관련하여 전개되는 이론이다. ‘연극사이론’은 연극의 역사적 전개와 관련된 이론이며, ‘연극교육이론’은 연극의 교습·전승·전파와 관련된 이론이며, ‘연극직업이론’은 연극을 담당하는 사람들의 사회적·경제적 문제들과 관련된 이론이다.

각 이론 영역들은 서로 다른 독자적인 성격을 가지는 이론의 범주들이면서, 동시에 서로 상호 보완하면서 연극이론 전체를 구성한다.

22. 한국연극이론의 영역별 기초이론

1) 연극 본질이론

연극본질이론은 연극의 어원·기원·정의·기능·형식·양식 등에 관

련된 이론으로서, 한국연극의 본질이론으로는 ‘생명의 원리’와 ‘조화의 원리’를 확인할 수 있다.¹²⁾ 이를 좀더 구체적으로 차례차례 살펴보면 다음과 같다.

한국연극의 어원은 ‘굿’·‘노릇노리’·‘짓거리’ 3가지 계열이 있다. ‘굿’은 것들을 물리친다는 한국연극의 제의적 성격을 나타내는 어원이며, ‘노릇노리’는 진지한 제의나 일로부터의 해방을 추구하는 한국연극의 놀이적 성격을 나타내는 어원이다. ‘짓거리’는 일련의 몸짓 흥내 곧 모방 행동들이 어떤 질서에 따라 연결된 것을 나타내는 어원으로서 한국연극의 모방적 성격을 나타내는 어원이다.¹³⁾

한국연극의 어원은 이처럼 제의성(‘굿’)·놀이성(‘노릇노리’)·모방성(‘짓거리’) 등이 골고루 조화를 이루고 있다. 이에 비해 그리스 중심의 서양연극은 어원상으로 행동으로 모방해서 보여주고 그것을 지켜보는 ‘모방성’에 지나치게 치우쳐 있다. 동양의 인도·중국·일본의 연극은 어원상으로 대체로 한국과 유사한 방향을 취하고는 있으나, 한국연극보다는 좀더 양식화된 모방성쪽에 더 기울어져 있다. 이러한 양식적 모방성은 그 동안의 연구들에서 많이 지적되어 왔다.¹⁴⁾

한국연극의 기원은 한국연극의 어원에서 드러나는 바의 노선을 따라, ‘제의기원설’·‘유희기원설’·‘모방본능설’이 역시 조화롭게 상호 보완하고 있다. ‘제의기원설’은 한국 민족 문화의 가장 근원적·원형적인 제의인 ‘무당굿’과 특히 깊은 연관을 맺고 있으며, ‘유희기원설’은 삼국시대부터 조선시대까지 다양하게 전개되어온 ‘가무백희(歌舞百戲)’ 계통의 연극

12) 본고에서의 ‘원리’란 ‘이론’을 구성하는 하위 명제들을 말하는 용어로 사용한다. 본고에서의 ‘이론’과 ‘원리’의 관계는 아리스토텔레스의 『시학』을 예로 든다면, 연극의 ‘본질이론’과 ‘모방의 원리’의 관계와 같으며 범위를 좀더 좁혀서 본다면 그의 ‘플롯이론’과 ‘급전·발견의 원리’ 관계와 비슷한 것이다.

13) 유창돈, 『李朝語辭典』, 서울: 연세대출판부, 1964. 155면.

14) 여석기, 「아시아 연극의 서사성과 양식성」, 『연극평론』 17 호, 서울: 연극평론사, 1979.

들과 특히 깊은 관련을 맺고 있으며, ‘모방본능설’은 근대 이후의 ‘신파극’·‘신극’ 등과 특히 깊은 관련을 맺고 전개되어 왔다.

한국연극의 정의는 “긋은 것들을 물리치고, ‘신명’을 회복하여, 즐겁게 놀면서, 바람직한 삶의 모습을 일련의 질서 있는 행동으로 구현하여 보여주는 것”이다. 이것은 서양 그리스의 이른바 ‘행동의 모방’이라는 정의나 동양 중국의 “여러 가지 몸재주들로 즐겁게 노는 모양을 보여주는 것”이란 정의와도 다른 것이다.

한국연극의 기능은 긋은 것들을 물리치고, 천지와 조화·합일되어 생명을 갱신하고 즐겁게 놀면서, 일련의 질서 있는 행동으로 바람직한 삶의 모습을 구현하여 보여줌으로써, 신명을 회복하는 것이다. 그만큼 한국연극은 ‘모방’보다는 ‘생명력의 약동’을 추구하는 ‘생명연극’이다.

넓은 의미에서, 공연 중에 자아의 대어가 그 공연의 필수적인 역할을 하는 공연예술 형식을 연극이라고 규정할 때, 지금까지 전승되는 한국연극의 양식¹⁵⁾은 모두 12가지가 있다. 나라굿·마을굿·무당굿·풍물굿·탈놀이·꼭두각시놀음·판소리·창극·신파극·신극·마당극·마당놀이 등이 그것이다.¹⁶⁾

15) 본고에서 ‘형식(form)’이란 역사적·사회적 조건들을 초월하여 두루 적용될 수 있는 틀이란 개념으로 사용하고, ‘양식(style)’이란 역사적·사회적 조건에 따라 달라지는 틀을 가리키는 용어로 사용한다. 따라서 예컨대 희극·비극·희비극과 같은 것은 ‘형식’이고, ‘판소리’·‘경극’·‘노오’·‘카타칼리(Kathakali)’·‘코메디아 델아르테(commedia dell'arte)’와 같은 것은 ‘양식’이다.

16) 여기서 마을굿·무당굿·풍물굿·판소리 등은 좁은 의미의 서구의 연극 개념으로 보면 연극으로 볼 수 없을 것이다. 그러나 이런 좁은 서구식 개념으로 연극 양식을 규정하면 동양의 대부분의 수많은 ‘연극적’ 공연 양식들이 연극의 범주에서 제외될 것이며, 그것이 세계연극을 위해서 바람직한 것도 아니다. 따라서 여기에서는 좀더 넓은 의미로 연극 개념을 정의하여 앞에서 이미 한번 밝힌 바와 같이 ‘공연 중에 공연자의 자아의 대어가 그 공연의 필수적인 역할을 하는 공연예술 형식’을 연극이라고 규정하고자 한다.

이렇게 연극을 규정하고 보면, 서구의 협의의 연극 범주에는 속할 수 없지만 매우 ‘연극적’인 한국의 주요 공연 양식인 마을굿·무당굿·풍물굿·

이 양식들은 크게 제의적 양식 · 놀이적 양식 · 모방적 양식으로 구분된다. 이 양식들은 대체로 제의적 양식(나라굿 · 마을굿 · 무당굿)→놀이적 양식(풍물굿 · 탈놀이 · 꼭두각시놀음 · 판소리)→모방적 양식(창극 · 신과극 · 신극)→놀이적 양식(마당극 · 마당놀이)의 과정¹⁷⁾으로 전개되어 왔다. 한국연극의 이 12가지 양식을 3가지 성격별로 구분하면 다음과 같은 도표가 만들어진다.¹⁸⁾

제의적 양식	놀이적 양식	모방적 양식
나라굿	풍물굿	창극
마을굿	탈놀이	신과극
무당굿	꼭두각시놀음	신극
	판소리	
	마당극	
	마당놀이	

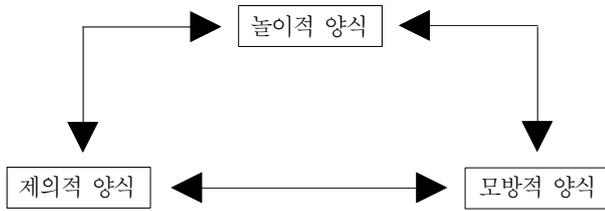
<표 1> 한국연극 양식의 성격별 구분

판소리 등이 모두 중요한 한국의 연극 양식으로 포괄될 수 있다. 이 양식들도 전체가 완전히 ‘공연자의 자아 대역’로 구축되는 것은 아니지만, ‘공연자의 자아 대역’을 필수적인 요소로 하는 양식, 즉 공연자의 ‘자아의 대역’가 이루어지지 않으면 그 공연이 완성될 수 없는 공연 양식이다. 이러한 연극 개념은 동양 연극 전반에 두루 통용될 수 있는 매우 효과적인 개념이기도 하다. 이러한 연극 개념의 확장은 이미 서구에서도 앙토냉 아르토 및 예르지 그로토우스키 이후에 급속히 강화되어온 추세를 보여주고 있다.

17) 여기에다가 다시 ‘→제의적 양식(마당굿)’의 과정을 첨가할 수도 있다. 그러나 이 ‘마당굿’이란 양식은 서양에서의 아르토의 ‘잔혹연극’과 같이 이념적으로는 어느 정도 구축된 것이지만, 실제로 실현되지는 못했다는 점에서 하나의 연극 양식으로 다룰 수는 없다(임진택 · 채희완, 『마당극에서 마당굿으로』, 『한국문학의 현단계 I』, 서울: 창작과비평사, 1988 참조).

18) 여기서 풍물굿은 제의적 양식인 경우도 있고 놀이적 양식인 경우도 있다. 그러나 제의적 양식인 경우는 마을굿 양식 속에 포함되므로, 독립적인 양식으로서의 풍물굿은 놀이적 양식으로 보아야 한다.

이 세 가지 성격의 양식들은 다음과 같이 서로 조화롭게 미묘한 순환적·회귀적 연결 고리를 형성하면서 오늘날에도 지속적으로 살아 있다. 이것을 도표화하면 다음 <표 2>와 같다.



<표 2> 한국 연극 양식의 상호 순환 체계

이처럼 한국연극 양식들은 서양이나 동양의 다른 나라 연극 양식에서와 같이 제의적 양식·놀이적 양식·모방적 양식 중 어느 한쪽으로 기울어져 있는 것이 아니라, 오늘날까지도 이 세 부류의 연극 양식들이 골고루 조화를 이루면서 전개되고 있다는 점이 큰 특징이다.

즉, 한국 연극에서는 이 세 부류의 양식들 중에 어느 한 부류의 양식들이 지나치게 강해지면 곧바로 이런 편향화로 인한 부조화에서 오는 병폐를 치료하기 위해 다른 부류의 양식들이 자발적으로 나타난다. 예컨대 갑오경장 이후 서구의 모방적 양식이 점차 강화되어 한국 연극을 이 모방적 양식이 지나치게 지배하게 되자, 1980년대에 들어와서는 놀이적 양식인 마당극·마당놀이가 출현하고, 제의적 양식을 추구한 ‘마당굿’이 추구되기도 했다는 점은, 바로 이러한 한국 연극의 특성을 잘 보여주는 사례이다. 이러한 것들은 한국연극이 그 양식적인 면에서 보여주는 자기치료적인 능력, 즉 양식면에서의 ‘조화의 원리’와 ‘생명의 원리’를 보여주는 사례라고 할 수 있다.

이상 연극의 어원·기원·정의·기능·양식 등에서 ‘생명의 원리’와 ‘조화의 원리’가 공통적으로 두루 드러나므로, 우리는 이 두 원리를 한국

연극의 본질이론 전반을 관류하고 있는 기본 원리로 볼 수 있다.

2) 배우연기이론

배우연기이론이 본격화된 것은 서양보다는 동양이 훨씬 앞서 있어서, 서양에서는 로마시대 호라티우스(Horace ; B.C. 65 -8)의 『시학』에서 단편적인 언급¹⁹⁾이 이루어지기 시작해서 18세기 프랑스의 디드로(Denis Diderot)의 『연기의 역설』²⁰⁾에 이르러서 본격적인 저술로 나타나게 되었다. 그러나 동양에서는 기원전후 2세기 경에 이미 인도의 고전 연극이론서인 『나티야사스트라』에서 본격적이고 자세한 배우 연기술이 구체적으로 전개되고 있다.²¹⁾

한국 배우연기이론의 핵심은 ‘4체의 원리’, 즉 인물치레·사설치레·득음·너름새 이론으로 구축될 수 있다. 이것을 처음 정확히 포착해낸 사람은 19세기 초의 동리(桐里) 신재효(申在孝 ; 1812 -1884)이다. 이것은 판소리를 통해서 포착된 이론적 단서이지만, 한국 배우연기이론 전반에 두루 적용되는 보편적인 연극이론의 기초원리이다. 이 이론에 의하면 한국 연극의 배우/광대는 반드시 배우로서의 신체적 조건인 ‘인물치레’와 언어 구사 능력인 ‘사설치레’와, 음악적인 능력인 ‘득음’과, 시각적 연기력인 ‘너름새’를 갖추어야만 한다.²²⁾ 한국 배우연기이론은 이 기초 원리에 의

19) 아리스토텔레스와는 달리, 호라티우스는 간단하지만 놀라운 한 문장 속에서 다음과 같이 배우에 관한 언급을 하고 있다. “만일 배우가 청관중을 울게 만들려면, 그는 먼저 자기 스스로 슬픔을 느껴야만 한다. 그런 다음에 천부적으로 부여받은 자기의 각종 표현 방법들 가운데서 그 등장인물의 분위기와 신분에게 적합한 표현들을 찾아야만 한다.”(Marvin Carlson, *Theories of The Theatre: A Historical and Critical Survey, from The Greeks to Present*, Cornell University Press, 1993, p.24)

20) Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, trans. Walter H. Pollock, London, 1883.

21) 고승길, 『동양연극연구』, 서울 : 중앙대출판부, 1993. 57-76면.

22) 한국 배우 연기이론은 신재효의 <광대가>에 다음과 같이 집약되어 있다. 광덕형세 어렵고 쏘아럽다 광티라 흐느거시 제일은 인물치레 돌지는 스설치레

거해서 각 양식별로 그 중심을 달리 하면서 좀더 세부적으로 정리되고 구축될 수 있다.

한국 배우연기이론의 또 하나의 중요한 원리는 ‘공소의 원리’이다. 공소의 원리란 배우가 공연 중에 청관중과의 직접적인 상호작용 관계를 갖기 위해 공연 구조 속에다가 청관중이 끼어들 수 있는 공소(空所)를 만들어 놓는 원리를 말한다. 한국연극은 창극과 서구 정통의 신극 양식을 제외하면 다소·경중의 차이는 있지만 이 공소를 구조적으로 확보하고 있다.²³⁾ 이 공소의 원리는 뒤에서 논의하게 될 청관중이론의 ‘추임새의 원리’와 상호 대응관계를 이룬다.

또 하나의 배우연기이론의 기초 원리는 ‘매개화의 원리’이다. 즉 한국

그직추 득음이요 그직추 너름식라 너름식라 흐는거시 귀성끼고 땀시잇고 경각의 천티만승 위선위귀 천변만화 좌승의 풍유호걸 귀경흐는 노쇼늬너 울게하고 웃게흐는 이귀성 이땀시가 엇지아니 어려우며 득음이라 흐난거슨 오음을 분별호고 육율을 변화호야 오중에서 나는소리 농낙호여 조아닐제 그도또흔 어렵구나 스설이라 흐는거신 저금미옥 조흔말노 분명호고 완연호게 식식이 금승첩화 칠보단중 미부인이 병풍뒤의 나셔난듯 삼오야 발근달이 구름박과 나오난듯 식눈쓰고 웃게호기 디단니 어렵구나 인물은 천성이라 변통할슈업건이와 원원흔 이속판니 소리흐는 법예로다 영순초중 다슬음이 은은한 청계슈가 어름밧티 흐르난듯 쓰올러 너는목이 순풍에 비노는듯 츠츠로 돌니는목 봉회노전 기이흐다 도도와 올니는목 만중봉이 속구난듯 툽툽굴너 너리는목 폭포슈가 쫓치난듯 중단고져 변화무궁 이리농낙 저리농낙 안일리 쫓는마리 아릿다운 제비말과 공교로운 잉무소리 중머리 중허리며 허성이며 진양조를 다르두고 노와두고 걸니다가 들치다가 청청호게 도는목이 단슨의 봉의우름 청원하게 쓰는목이 청전에 학으우름 인원성 흐르는목 황영의 비파소리 무슈이 농락변화 불시에 튀는목이 벽역이 부듯난듯 음아질타 호령소리 턱슨이 흐드난듯 어너뎃 변화호여 낙목한천 찬바람이 쇼실케 부는소리 완쇼군의 출식곡과 척부인의 황곡가라 좌승이 실식호고 귀경군이 낭누흐니 이러한 광디노릇 그안이 어려운야강한영 교주, 『신재효 판소리 사설집』 서울: 민중서관, 1971. 669면.

23) 김익두, 「한국의 연극적 공연 양식에 있어서의 ‘공소’와 공연자-청관중 상호작용의 원리에 대하여」, 『한국언어문학』 41집, 한국언어문학회, 1998. 281-198면.

의 배우연기는 어떤 사실적 환상의 구현을 목표로 하는 것이 아니라, 청관중 각자의 마음 속 사상·감정의 계기에 따라 각자 나름대로 자유로이 가능한 어떤 심상을 ‘환기’할 수 있도록, 청관중 각자의 마음 속 계기들을 가장 효과적으로 자극하는 것을 목표로 한다. 곧 환상의 구현이 아니라 심상의 ‘계기’를 만들어주는 ‘매개화’를 목표로 한다. 이 원리를 가장 극단적으로 추구해간 연극양식이 바로 판소리이다.

이것은 서양의 중심 연기술인 사실주의적 ‘모방’의 연기술은 물론, 동양연극 연기술의 주요 기법인 ‘소외효과’와도 많이 다른 것이다. 소외효과를 기하는 연기술은 연기자와 배역 사이에 일정한 ‘거리’를 확보하여 사실적 환상을 약화시키기는 하지만, 적어도 그 배역을 일정한 수준으로 ‘양식화’하여 ‘완성’시킨다.²⁴⁾

그러나 한국연극의 배우 연기술에서는 그러한 단혀진 ‘양식화’를 거부한다. 예컨대, 한국연극 양식 중에서 비교적 가장 양식화된 양식인 ‘탈놀이’를 보더라도 중국의 경극이나 일본의 노오처럼 거의 완벽에 가까울 정도로 불변하는 정형을 규정해놓고 있는 것은 아니다. 배역은 오직 청관중 각자의 마음 속 체험에 의해서 형성되어 있는 관련 심상을 효과적으로 자극할 수 있는 정도의 ‘매개’ 역할만을 할 뿐이다. 단지 서구의 근현대적 양식의 수입형인 ‘신극’에서만 이런 매개적 역할로서의 연기술이 약화되었으나, 이 양식에 이어 나타난 ‘마당극’과 ‘마당놀이’ 등에서는

24) 예컨대, 중국의 연기술은 生(生)·旦(旦)·淨(淨)·丑(丑)의 체계로 정비된 연기 양식의 체계가 있고, 일본 노오의 연기술도 市(市)·瓦(瓦)를 근간으로 하는 연기 양식의 체계가 굳어져 있다. 이들 양식들은 단혀진 양식, 고착화된 연기술의 체계이어서, 그만큼 변화하는 역사와 사회를 능동적으로 ‘반영’할 수 있는 ‘능동적 개방성’을 확보하지 못하고 있는 ‘죽은 양식’으로 전락하고 있다. 그러나 한국연극의 배우 연기술은 매우 개방적이기 때문에 전통 ‘풍물굿’·‘탈놀이’·‘판소리’로부터 ‘마당극’·‘마당놀이’·‘창작 판소리’가 재창조될 수 있으나, 중국의 경극이나 일본의 노오에서는 그러한 능동적 재창조 작업이 거의 불가능하다.

곧바로 그런 ‘매개화의 원리’를 근간으로 하는 연기술의 방향을 다시 회복해 놓았다.

한국 배우연기이론은 이 두 기본 원리를 바탕으로 해서, 각 개별 양식 들별로 좀더 자세한 이론 체계를 정비할 수가 있다. 예컨대, 판소리 연기에서 용어화되어 있는 ‘독공(獨工)’은 판소리 배우의 연기이론을 좀더 세부적으로 탐구하는 데에 매우 중요한 단서가 되는 것이다.

3) 극장무대이론

한국 극장무대이론은 ‘짓고-헐기의 원리’로 집약할 수 있다. 이 원리는 한국 극장무대는 전통적으로 일정하게 고정되어 전승되는 것이 하나도 없다는 사실과 직결되어 있다. 한국연극에서 고정된 극장무대가 있는 것은 단지 ‘신극’ 양식 하나뿐이며, 이 양식도 후기로 오면서 점차 이러한 고정적 제약성에서 벗어나려는 노력을 하게 되었다.²⁵⁾

우리 전통 극장의 이러한 기본 원리와 특성은 전통 인형극 ‘꼭두각시 놀음’의 마지막 과장인 ‘절 짓고 허는 거리’에서 상징적으로 가장 잘 표현되어 있다. 이 ‘거리’에서 ‘절’ 곧 무대를 지으면서 연기가 시작되었다가, 다시 지은 순서를 거꾸로 하여 그것을 차례차례 다 헐어버린 다음에 공연이 끝나는 공연 방법은, 이러한 한국 극장무대이론의 핵심을 매우 효과적으로 암시해 주고 있다. 즉, 전통적으로 한국연극의 극장 무대는 연극의 시작과 함께 점차 구체적으로 만들어지기 시작해서, 연극이 끝나는 것과 동시에 모두 사라진다.²⁶⁾

25) 그 대표적인 사례들로는 극단 민예, 미추, 아리랑 길라잡이 등의 신극 작업 들을 들 수 있다. 이 극단들이 공연해온 신극/무대극들은 서구의 고정적인 무대극 양식에 기반을 두면서도 점차 그 고정성을 파괴하는 개방적인 극장 무대를 지향하는 방향으로 나아갔다.

26) 이러한 극장 무대 기법이 서양에서 시도된 예는 20세기 중반인 1960 년대에 그로토우스키 이후 가장 유명한 폴란드의 연출가인 타되쯔 칸토르(Tadeusz Kantor; 1915-)에 <Let's Artist Die> · <I Shall Never Return> 등에서 시도되고 있

한국연극 양식들 거의 대부분이 이러한 원리에 의해 극장 무대가 이루어진다. 다만, 서양 근현대 극장무대의 직간접 영향 하에서 형성된 창극·신과극·신극만이 이러한 원리를 거부하고 고정적인 무대를 지향하는 성격이 강해졌다. 그러나 이것들 중 창극·신과극도 초창기에는 이 ‘짓고-헐기의 원리’에 가까이 있었고, 오직 ‘신극’ 양식만이 이 서구적 고정 극장 무대와 깊은 관련을 맺게 되었다. 그러나, ‘신극’ 극장 무대의 이런 지나친 ‘고정상’은, 1960년대부터 전면에 나타나기 시작한 한국 문화예술계의 ‘전통 회복운동’과 이러한 토대 위에서 1980년대에 본격적으로 출현한 마당극·마당놀이·(마당굿) 등의 양식들에 의해 해체되고, 다시 ‘짓고-헐기의 원리’를 어느 정도 회복하고 있다.

이러한 특징은, 그리스 이후의 서양 고정 극장무대 전통은 물론 이보다는 좀 덜 고정적인 인도·중국·일본의 그러한 극장무대 전통에 비교해볼 때, 한국연극의 매우 독특한 전통이자 특징이다. 이 원리는, 한국 연극이 늘 살아 움직이고 변화하는 ‘생명의 원리’ 및 ‘조화의 원리’와 매우 깊고도 긴밀한 연관을 맺고 있다는 한 증거이기도 하다.²⁷⁾

4) 희곡극작이론

한국 희곡극작이론의 핵심은 ‘구주-문중 원리’와 ‘덩어리의 원리’와 ‘집단중심의 원리’에서 찾을 수 있다. ‘구주-문중(口主-文從)의 원리’란 구비전통을 중심으로 하고 문자전통을 보조적으로 활용하는 원리를 말하

음을 볼 수 있다(Marvin Carlson, *Theories of The Theatre: A Historical and Critical Survey, from The Greeks to Present*, Cornell University Press, 1993. pp.461-462 및 백제예술전문대학 장성식 교수가 제공해준 칸토르의 연극 비디오 테이프 참조).

27) 이 두 원리는 궁극적으로는 한국연극이 한국의 토착사상인 한국 샤머니즘·풍월도·동학·증산사상 등과 서로 깊은 관련을 맺고 있음을 암시하는 것이다. 이러한 점은 필자의 최근 논문 「‘꼭두각시놀음’의 의미와 그 한계」 『한국극예술연구』 13집, 한국극예술학회, 2001. 23면)에서도 간략히 언급한 바 있다.

며, ‘덩어리의 원리’란 스토리의 ‘인과적 구성’보다는 ‘체험의 덩어리’ 그 자체를 중시하는 원리를 말하며, ‘집단중심의 원리’란 극작이 어떤 개인을 중심으로 이루어지기보다는 그들 각 개인들이 속한 집단을 중심으로 이루어지는 원리를 말한다.

‘구주-문중의 원리’는 ‘신극’을 제외한 모든 양식에 두루 적용될 수 있으며, ‘신극’도 점차 한국적 ‘토착화’를 기하는 과정에서 이 원리를 점차 수용해나갔다. 그 대표적인 예가 오태석과 최인훈의 희곡들이다.²⁸⁾ 마을굿·무당굿·풍물굿·꼭두각시놀이·탈놀이·판소리·창극·신파극·마당극·마당놀이가 모두, 구비전승을 문자전승보다 더 중시한다.²⁹⁾

‘덩어리의 원리’는 한국 희곡극작이론의 가장 중요한 ‘구조화’의 원리이다. 한국희곡은 정연하고 인과적인 스토리보다 ‘체험’의 덩어리 그 자체를 더 중시한다. 그래서 한국희곡은 공동체 전체내의 ‘체험의 중요도’라는 기준에 따라 가장 중요한 체험의 덩어리들이 우선적으로 선별되고 정리되고 적층화되고 재창조되면서 하나의 희곡 극작이 이루어진다. 따라서 이 ‘덩어리들’ 사이의 시간적 선후관계는 그다지 필연적인 것도 아니며, 그다지 중요한 것도 아니다 중요한 것은 ‘체험’의 덩어리들 그 자체이다.

서양의 희곡 극작은 체험의 덩어리 자체보다는 그것들을 일관된 필연성에 따라 하나의 이로 정연한 전체로 엮어 짜는 ‘구성’을 더 중시한다. 인도의 고전극도 서양 희곡에서만큼은 아니지만 그러한 일관된 스토리를 중심으로 희곡 극작이 이루어지고 있으며,³⁰⁾ 중국의 희곡들도 주로

28) 이들의 희곡이 비록 구비전승을 주로 하고 기록전승을 종으로 한 희곡 창작을 한 것은 아니지만, 이전의 다른 극작가들에 비해 구비전승을 작품의 매우 중요한 동인으로 수용하였다는 점은 분명하다.

29) 20세기 최고의 연극이론가로 알려진 예르지 그로토크우스키가 죽기 직전까지 추구한 것이 바로 이 원리라는 점은 아이러니하다(Richard Schechner, “Shape - Shifter Shaman Trickster Artist Adept Director Leader Grotowski”, n.p.)

30) 가장 대표적인 작품인 칼리다사의 작품 <사쿠타라(Shakuntala)>도 정연한 스

‘분절체(分折體)’와 ‘분장체(分場體)’라는 두 가지 정연한 기본체제에 따라 희곡 극작이 이루어졌다.³¹⁾ 한편 일본의 노오도 일정하게 인위적으로 규정된 창작의 기본 원리에 따라 희곡 극작이 이루어졌다.³²⁾ 그러나 이러한 규정들은 그 양식을 높은 수준으로 세련시키는 데에는 유리하지만, 그 양식의 개방적 변혁성을 확보·유지·확장하는 데에는 오히려 불리하다. 그래서 이들 극작 양식들은 결국 죽은 양식으로 전락한 반면, 한국의 전통 희곡 극작 양식들인 풍물극·탈놀이·판소리 등으로부터는 창극·마당극·마당놀이 등과 같이 새로운 시대에 부응하는 양식들이 재창조되어 나왔던 것이다.

‘집단중심의 원리’란 한국 희곡 극작이 유난히 어떤 개인 중심의 극작 보다는 사회 공동체집단 중심으로 창작되고 전승되어 왔다는 점과 관련되는 원리이다. 이러한 성격은 신극을 제외한 마을극·무당극·풍물극·탈놀이·꼭두각시놀음·판소리·창극·신과극·마당극·마당놀이 등 거의 모든 한국연극 양식이 다 그러하다. 이러한 한국 연극에 있어서의 희곡 극작상의 특성은, 연극이 문학이나 음악처럼 어떤 위대한 ‘개인’의 천재를 드러내기 위한 예술이 아니라 한 사회 전체를 비추어 ‘반성’하게 하는 집단적 ‘거울’의 역할을 하는 예술, 곧 ‘사회극’적인 역할을 수행하는 예술이라는 점을 전제로 할 때,³³⁾ 단점이라기보다는 오히려 큰 장점

토리의 전개를 중심으로 작품이 진행된다.

31) 양희석, 『중국희곡』, 서울: 민음사 1994. 193-200면.

32) 예컨대, 그 전거가 확실하고, 관객들이 곧 이해할 수 있는 내용을 담고, 신기한 면이 있을 것, 균형이 잡혀 있을 것, 음곡적인 요소와 연희의 동작이 일체가 될 것 등을 규정하고 있다(김학현, 『能』, 서울: 열화당 91-93면).

33) 거의 모든 사회에는, 그것이 어떻게 구성된 사회이든지 간에, 집단적 ‘리미널리티’를 획득하는 명료한 방법이 존재한다. 그 ‘리미널리티’란 말하자면 현실적이고 직설법적인 구조에 대해서 반격을 가하는 ‘가정법적인 시공간’인 것이다. 따라서 좀더 원시적인 사회에서는 ‘제의’나 ‘성스러운 제사’가 메타-사회적인 행위가 되어 있고, 봉건사회 이전의 사회 및 봉건사회에는 ‘카니발’ 혹은 ‘페스티벌’이 있으며, 전기 근대사회에는 ‘카니발’과 ‘연극’이 있고, 진

일 수 있으며, 그러한 장점들을 우리는 80년대의 ‘마당극’에서 분명하게 확인할 수가 있다.

5) 음악무용이론

한국연극의 음악 무용이론은 ‘통합의 원리’와 ‘그물코의 원리’로 집약할 수 있다. 이 두 원리는 서로 표리의 관계를 이루고 있다.

‘통합의 원리’란 어떤 의미의 효과적인 표현을 위해서 악기 소리·노래·춤·짓거리를 어느 한쪽으로 지나치게 치우치지 않고 각 경우에 알맞게 적절히 융합시키는 원리를 말한다. 즉 연극적 표현을 위해서 악가무극(樂歌舞劇)이 조화롭게 유기적으로 통합되는 원리인 것이다. 이 원리는 일반적으로는 동서양 연극을 막론하고 두루 고려되는 원리이긴 하지만, 서양 연극의 경우에는 그리스 후기 연극에서부터 이 원리가 점차 파괴되기 시작하여, 근대에 오면 서양 연극의 중심에서 더욱 벗어나게 되지만³⁴⁾ 동양 연극에서는 이 원리가 지금까지도 매우 강한 연극 전통으로 전승되고 있다.³⁵⁾

그러나 같은 동양연극의 음악 무용이론이 악가무극의 ‘통합의 원리’에 입각해 있다 하더라도 한국 연극의 그것은 다른 동양연극에서와는 달리, ‘신명의 원리’에 입각해서 악가무극(樂歌舞劇)을 통합한다는 점이 근본적으로 다르다. 예컨대, 인도의 고전연극이 ‘라사(rasa)의 원리’를 중심으로 중국의 고전연극이 ‘신사(神似)의 원리’를 중심으로, 그리고 일본의 고전

화가 고도로 진행된 최근의 사회에는 ‘영화’가 있다(Victor Turner, “Flame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality”, *Performance in Postmodern Culture*, edited by Michel Benamou & Charles Caramello, Madison & Wisconsin: Coda Press Inc., 1977. → 김익두·이기우 역, 『제의에서 연극으로』, 서울: 현대미학사, 1996. 210면).

34) 서양 연극에서는 근대 이후 이 원리가 대중적인 연극 장르인 음악극(musical drama)과 몇몇 실험연극에서만 그 명맥을 제대로 유지해 왔다

35) 인도의 유명한 카타칼리 무용극, 중국의 대표적인 연극인 경극, 일본의 노오 등은 가장 대표적인 예이다.

연극이 ‘꽃의 원리’를 중심으로 하여 악·가·무·극이 통합된다면, 한국 연극은 ‘신명의 원리’를 중심으로 해서 그것들이 통합된다. 즉, 한국연극은 꽃은 것들을 물리치고 병들고 약화된 생명을 치유하여 ‘생명의 약동’을 극대화하는 지점에서 악가무극이 상승적인 융합을 이룩하게 되는 것이다.

이러한 사례들은 무당굿·풍물굿·탈놀이·판소리가 가장 극명하게 보여준다. 이 양식들을 보면 항상 음악적 요소와 무용적 요소와 극적 요소의 적절한 융합을 통한 청관중의 직접적인 참여와 ‘신명’의 고조, 그리고 그것을 통한 ‘생명력의 활성화’에 그 최종적인 목표를 두고 있다.

‘그물코의 원리’란 악가무극이 공연의 차원에서 결합되는 원리를 말한다. 즉, 한국연극은 각 연극의 양식에 따라 악가무극 중 어느 것을 그 통합의 중심으로 삼는가가 결정되는데, 이것을 결정하는 원리가 바로 이 ‘그물코의 원리’이다. 예컨대, 풍물굿은 악기악을 중심으로 하는 양식이기 때문에 이 악가무극의 요소들이 기악을 중심 ‘그물코’로 하여 적절하게 융합되고, 판소리는 개성악을 중심으로 하는 양식이기 때문에 성악을 중심 그물코로 하여 악가무극의 요소들이 적절히 융합되며, 탈놀이는 무탈춤을 중심으로 하는 양식이기 때문에 무용을 중심 요소로 하면서 악가무극의 요소들이 융합되는 것이다.

6) 의상분장이론

의상분장이론은 배우 연기이론과 긴밀한 연관을 가지는 이론이기 때문에, 여기에도 ‘매개화의 원리’가 그 중핵을 이루면서 ‘표지화의 원리’가 보조 원리로 활용되고 있다. 즉, 한국 연극의 의상분장은 무대 위에 사실적 환상을 구현하는 데에 목적이 있는 것이 아니라, 청관중 각자가 제각기 자기 마음 속의 심상의 계기들을 가장 효과적으로 자극하는 데에 목표가 있다.

그러므로 한국 연극의 의상분장에서는 의상분장의 엄밀한 정확성을

중요시하지 않으며, 어떤 최소한의 유형적 분별의 표지 정도로 의상분장을 사용하며, 거기에 많은 유동성과 즉흥성이 작용할 수 있는 ‘구멍’들이 무수히 많이 분포되어 있다.³⁶⁾ 이러한 원리를 ‘표지화의 원리’라고 할 수 있다.

즉, 서양 연극은 말할 것도 없고, 인도의 카타칼리 무용극 중국의 경극, 일본의 노오 등은 모두 꼭 지켜야만 할 복잡하게 정해져 있는 의상분장의 규칙 혹은 규범들이 복잡하게 규정되어 있지만, 한국 연극의 의상분장에서는 그런 규정들을 오히려 최대한 파괴하여 의상분장의 제약들을 ‘최대함으로 최소화’하고자 한다. 그러므로 이러한 ‘매개화의 원리’는 ‘표지화의 원리’와 안팎의 관계를 이루면서, 결국 일종의 의상분장 ‘최소화의 원리’로 나아가는 것이다.³⁷⁾

7) 음향조명이론

한국 음향 조명이론은 ‘자연화의 원리’가 중핵을 이룬다. 한국 연극에서 음향 조명은 전통적으로 특별히 어떤 인공적인 체계를 발전시킨 것이 아니라, 가능한 한 자연의 소리와 빛에 맡겨두며 인공적인 변화를 필요로 할 경우에도 그 변화를 최소한으로 가한다는 점에서 그렇다.

즉, 서구 근·현대 연극의 직·간접적인 영향 혹은 모방 하에서 구축된 창극·신극 양식을 제외하면, 모든 한국 연극 양식들은 다 각 양식에 특별한 어떤 인공적인 음향·조명을 추구하지는 않는다. 물론 현대로 올수록, 예컨대 ‘마당놀이’와 같은 양식에서는 인공적인 조명들이 다양하게 활용될 수는 있으나, 그렇다고 그런 것들이 그 양식 자체의 필수적인 요소로 양식화되어 있는 것은 아니라는 점에서, 본질적인 것은 아니다.

36) 예컨대 탈놀이의 중심 의상분장인 ‘탈’들도 고정적으로 오래 보관하는 경우보다는 탈놀이를 공연한 뒤에는 불살라 버리는 경우가 더 많았다.

37) 20세기말에 그로토우스키가 추구한 ‘가난한 연극’의 이념은 이런 점에서도 동양적이랄기보다는 좀더 근본적으로는 매우 한국적인 것이었다.

이렇게 볼 때, 현대에 와서 창안된 마당극·마당놀이와 같은 양식들도 근본적으로는 다 이와 같은 ‘자연화의 원리’와의 연계성을 완전히 단절한 것은 아니다. 또 이처럼 한국연극의 조명음향이론이 친자연적인 지향성을 깊이 지니고 있다는 점에서, 이 원리는 결국 앞서 논의한 ‘생명의 원리’와도 직결되어 있는 것이다.

8) 대소도구이론

대소도구이론도 연기 이론과 긴밀하게 연관되는 이론이기 때문에, ‘매개화의 원리’가 그 중핵을 이룬다. 즉 한국연극의 대소도구는 대소도구 자체의 사물화/대상화를 지향하는 것이 아니라, 그것을 통해 어떤 사물/대상을 마음 속에 환기하도록 하기 위한 ‘매개자’ 역할만을 하도록 활용된다는 말이다.

예컨대, 마을곳의 ‘소자(燒紙)’와 무당곳의 ‘신칼’과 풍물곳의 ‘팽과리’와 탈놀이의 ‘탈’과 꼭두각시놀음의 ‘인형’과 판소리의 ‘부채’와 창극의 ‘북’과 신파극의 ‘의자’와 마당극의 ‘돈꾸러미’³⁸⁾ 등등이 모두 그런 ‘매개화의 원리’에 기초해 있는 대소도구들이다. 오직 서양 근대연극의 모방양식인 신파극의 대소도구들-예컨대, ‘가구들’-만은 예외적으로 이 ‘매개화의 원리’에 추종하지 않는 자연주의적 환상의 구축을 위한 것들이었으나, 이 신파극의 대소도구도 후기로 갈수록 점차 서양으로부터 다시 역수입된 동양적 기법들³⁹⁾의 영향을 받아 그러한 환상을 ‘파괴’하는 방향으로 나아가게 되었다는 것은 매우 자명하다.⁴⁰⁾

38) 대표적인 마당극 작품 중의 하나인 <소리굿 아구>에서 ‘마라테스 사장’이 여자들을 유혹하기 위해 둘러메고 나오는 ‘돈꾸러미’(채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 서울: 창작과비평사, 1985. 51면).

39) 예컨대, 브레히트의 ‘서사극’ 기법 등.

40) 이러한 경향은 오늘날에 와서는 신파극 공연 작품들 거의 대부분에서 매우 강하게 나타나게 되었으나, 그 중요한 계기를 마련한 대표적인 작품들로는 오태석 작·연출의 <초분>, 황석영 작·김석만 각색·연출의 <한씨 연대기>.

9) 연출제작이론

한국 연극의 연출 제작이론 분야에서는 ‘신명 창출의 원리’⁴¹⁾가 가장 강하게 드러난다. 즉 한국연극에서는 어떻게 하면 생명의 가장 원활하고 조화로운 약동과 해방의 상태를 회복하고 구축할 것인가 하는 것이 연극 연출 제작의 가장 중요한 목표가 된다. 공연에 참여한 공연자와 청관중 모두가 어떻게 하면 그 공연을 통해 곁은 것들에 의해 훼손되고 약화된 생명력을 치유하고 회복하고 신장할 것인가 하는 것이 연극 공연 작품을 연출 제작하는 근본 동기이자 목표가 되는 것이다. 그래서, 그 연극 작품을 통해 청관중들과 공연자들이 모두 “신이 났는가, 안 났는가” 하는 것이 또한 그 연극 작품의 연출 제작에 대한 평가의 제1기준이 된다. 물론 이 원리가 다른 이론 영역과도 긴밀히 연결되어 있는 것이긴 하지만, 전통적으로 한국연극의 연출제작 영역에서는 반드시 고려되어 왔던 원리인 것만은 확실하다.

마을굿·무당굿으로부터 마당극·마당놀이에 이르기까지, ‘신극’을 제외한 한국연극의 모든 양식들이 다 이 원리를 그 중심 원리로 하여 연출되고 제작된다. ‘신파극’도 시대-사회적인 상황 조건에 의해 ‘눈물’이라는 효과 쪽으로 굴절되기는 했지만, 이 ‘신명 창출의 원리’는 역시 변함이 없는 연출 제작의 제1원리였다.⁴²⁾

박조열 작·손진책 연출의 <오장군의 발톱>, 김의경 작·이운택 연출의 <길 떠나는 가족> 등을 들 수 있다.

- 41) ‘신명’이 무엇인가에 대해서는 따로 본격적인 논의가 필요한 용어이나, 여기서는 일단 ‘생명력의 가장 원활하고 조화로운 해방과 약동을 지향하는 심적·육체적 태도와 행위’로 규정한다.
- 42) 신파극의 ‘눈물’이라는 효과는 결국 당시의 ‘망국적’ 시대 상황이 불러온, ‘신명’이 시대적으로 굴절·병형된 것이었다. 신파극의 의미를 만드는 구조는 멜로드라마의 ‘자극-고통-벌칙’의 구조에서 ‘자극-고통-패배’의 시대적 논리로 변환시킨 것이었다. 그것은 ‘도덕’의 논리가 이른바 ‘눈물’의 논리로 변형된 것이다(김익두, 『민족연극학적 관점에서 본 신파극의 희곡사적 의의』, 『하남 천이두선생 화갑기념논총』, 하남 천이두선생 화갑기념논총간행위원회)

KCS I

10) 청관중이론

한국 연극의 청관중이론은 ‘추임새의 원리’로 설명할 수 있다. 이 원리는 앞에서 논의한 ‘공소의 원리’와 서로 상호 표리의 관계를 이룬다. 즉 ‘공소의 원리’가 공연자를 중심으로 하는 공연의 원리라면, 이 ‘추임새의 원리’는 같은 원리가 청관중 쪽에서 드러나는 것이다.

‘추임새’란 말은 판소리에서 본격적으로 용어화된 것이지만, 한국연극 전반으로 확대해서 활용할 수 있을 만큼 가장 적절한 용어이므로, 이 용어를 좀더 넓은 의미로 확장하여 한국연극의 청관중이론의 핵심 용어로 활용할 필요가 있다.

현재 한국연극은 청관중의 구체적이고 직접적인 참여 행동에 의해서 그 공연이 완성되도록 ‘관습화’되어 있는 거의 유일한 세계연극이며, 그렇기 때문에 한국연극의 청관중이론은 바로 청관중의 그런 특성을 구체적으로 명시하는 ‘추임새’를 중심으로 해서 이론이 정리될 필요가 있다.

‘수용미학’이 나타난 이후, 서양 연극계에서는 연극 연구의 중심이 작가·작품 중심의 연구에서 청관중 중심의 연구로 그 연구의 경향과 패러다임이 크게 전환되었으나, 그러한 연구도 결국은 서양연극 자체의 구조적 ‘폐쇄성’으로 인해 별다른 큰 진전을 보지 못한 채 답보 상태에 머물러 있는 실정이다.⁴³⁾ 앞으로, 이러한 청관중이론의 한계를 한국연극의 청관중이론이 크게 진전시킬 수 있을 것이다.

이러한 청관중이론은 한국의 토착 전통사상인 무교사상·동학사상·증산사상과도 깊은 연관이 있다. 왜냐하면 이 사상들의 핵심을 이루고 있는 무교의 ‘해원’, 동학의 ‘인내천’,⁴⁴⁾ 증산의 ‘상생’⁴⁵⁾ 사상 등은 모두

43) 서양의 청관중론은 공연자와 청관중 사이의 직접적인 상호작용 관계를 구조적으로 양식화해 놓은 연극 양식들이 거의 전무한 서양 연극 양식들을 근거로 논의가 전개되기 때문에, 청관중의 능동적인 차원의 논의가 매우 제한되어 있다(Susan Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London & New York: Routledge, 1990 참조).

44) 동학사상 중에서 이러한 청관중 중심의 사상은 제사 행위를 행할 때 ‘하늘’

‘신’ 중심 사상이 아니라 ‘신자’ 중심 사상이며, 이것을 공연학적 관점에서 보면 ‘공연자’ 중심 사상이 아니라 ‘청관중’ 중심의 사상이기 때문이다. 무당굿 중의 하나인 망자의 맺힌 원한을 풀어주는 ‘해원굿’은 한국 토착 사상과 한국 연극의 깊은 관련성을 잘 보여주는 대표적인 사례이다.

11) 공연이론

한국 연극의 공연이론⁴⁶⁾은 ‘비움-채움의 원리’를 중심으로 해서 구축될 수 있다. 이것은 ‘신명 창출의 원리’라는 연출제작이론의 원리와 역시 표리의 관계를 이룬다. 즉 ‘신명 창출의 원리’를 구체적으로 실현하는 가장 중요한 실행 원리 중의 하나가 바로 ‘비움-채움의 원리’이다. ‘비움-채움의 원리’란 각 연극 양식의 특성에 맞게 공연자는 공연 속에서 청관중의 ‘신명’을 가장 효과적으로 촉발시킬 수 있도록 적재 적소에 ‘공소(空所)’를 마련해 주고, 청관중은 그 공소들을 체험적으로 정확하게 파악하여 스스로의 행동⁴⁷⁾으로 그 공소들을 적절히 채움으로써, 그 공연을 완성하는 원리를 말한다.⁴⁸⁾

을 향하지 말고 ‘나’를 향해 제사를 행하라는 ‘향아위설(向我位說)’에 가장 웅변적으로 나타나 있다(김지하, 『남녘땅 뱃노래』, 서울 : 두레 1985. 271 -277 면 참조).

- 45) 증산사상 중 이러한 청관중 중심의 ‘상생’ 사상은 증산이 고수부로 하여금 자지의 배 위에 올라앉아 증산을 칼로 위협하는 의식을 행한 ‘천지굿’에서 가장 연극적으로 구현되고 있다(이상호 편찬 『대순전경』, 김제 : 증산교본부 1979. 232-233면 참조).
- 46) ‘연출 제작이론’이 공연자를 중심으로 한 공연 작품 자체의 제작과 직결된 이론이라면, ‘공연이론’은 그 제작과 청관중들을 관련시켜서 이루어지는 ‘공연’과 직결된 이론이다.
- 47) 이 때의 청관중이 행하는 공연에의 직접적인 참여 행동으로는 판소리·탈놀이·꼭두각시놀음에서와 같이 ‘추임새’로 이루어지거나 마을굿·무당굿·풍물굿에서와 같이 청관중들이 직접 공연 행동의 일부를 담당함으로써 이루어지기도 한다.
- 48) 김익두, 「한국의 연극적 공연 양식에 있어서의 ‘공소’와 공연자-청관중 상호작용의 원리에 관하여」, 『한국언어문학』 41집, 한국언어문학회 1998. 281 -283

한국연극 공연원리의 궁극적인 핵심은 바로 이 ‘비움-채움의 원리’에 있다. 창극·신극을 제외한 마을극·무당극·탈놀이·판소리로부터 마당극·마당놀이에 이르는, 한국적 정체성을 분명하게 갖춘 모든 연극 양식들이 다 이 원리에 깊이 의존해서 공연이 이루어진다. 이 원리는 한국 연극이 세계연극계에 이룩해 놓은 가장 훌륭하고 ‘위대한’ 세계적 유산이요 앞으로의 가능성이다. 서양연극들은 구조적으로 거의 모두가 공연자와 청관중 사이의 직접적인 상호작용이 불가능한 ‘단힌 연극’들뿐이기 때문에 이 원리를 실현하기란 불가능하며, 인도·중국·일본 등의 동양 연극들도 이 원리는 매우 미약하거나 거의 갖추고 있지 않다.⁴⁹⁾

이런 기본 원리를 토대로 하여, 우리의 공연이론은 각 연극 양식별로 좀더 구체적이고 정밀한 공연의 세부 원리들을 탐구해 갈 수 있을 것이다. 예컨대 풍물극의 ‘청관중의 공연자화 원리’,⁵⁰⁾ 탈놀이의 ‘동화-이화의 원리’⁵¹⁾ 등이 다 그런 예가 될 수 있다.

12) 비평이론

연극 비평이론은 결국 넓게 보면 대부분 연극이론과 겹치는 것이지만 연극에 대한 ‘가치평가’의 문제와 직결된 이론들을 좁은 의미에서 연극

면 참조).

49) 결국 20세기 서양연극은 공연자와 청관중 사이의 직접적인 상호작용이 불가능한 ‘단힌 구조’의 연극을 공연자와 청관중 사이의 직접적인 상호작용이 가능한 ‘열린 구조’의 연극으로 전환하고자 하는 피나는 노력으로 점철되었으나, 그들이 이러한 작업의 실행을 위해 탐구해온 동양연극들 곧 인도·발리섬·중국·일본의 연극들도 서양 연극인들이 찾고자 하는 이 ‘공소의 원리’를 제대로 구축하지 못한 연극들이었기 때문에, 결국 그들의 그러한 노력은 실패로 끝날 수밖에 없었던 것이다. 그로토우스키의 ‘연극실험’의 실패는 바로 여기에 가장 큰 원인이 있다.

50) 김익두, 「풍물극의 공연원리와 연행적 성격」, 『한국민속학』 27집, 민속학회, 1995. 112-115면.

51) 김익두, 「한국 민속예능의 민족연극학적 연구」, 전북대 박사학위논문, 1989. 95면.

비평이론으로 규정할 수 있고, 한국연극의 일반이론들을 어떻게 구체적인 사례들에다가 실제로 적용할 수 있는가에 관한 문제를 다루는 것도 연극비평의 고유한 영역이다.

한국연극의 비평이론은 ‘상호작용의 원리’, ‘현장평가의 원리’가 ‘신명의 원리’를 중심으로 작동되고 있다. ‘상호작용의 원리’와 ‘현장평가의 원리’는 ‘가치평가’와 직결되어 있는 원리이고, ‘신명의 원리’는 이 두 실제적인 평가원리를 좀더 원거리에서 실제와 관련시켜주는 메타적 원리이다.

‘상호작용의 원리’란 연극작품을 평가할 때 공연자와 청관중 사이의 상호관계를 얼마나 원활하게 개방적으로 높은 수준에까지 이끌어 올려주었는가에 따라 성공과 실패를 판단하는 기준을 말한다. 한국연극은 그만큼 전세계 어느 나라·민족의 연극보다 전통적으로 ‘보는’ 연극이 아니라, ‘관계’를 추구하는 연극임을 이 원리를 통해서도 확인할 수 있다. 이 원리도 역시 서양연극의 직간접 모방인 창극·신극 등을 제외하면 나머지 모든 한국연극 양식들이 본질적으로는 다 이 원리에 합일된다.

‘현장평가의 원리’란 연극 공연에 대한 가치평가가 공연 현장에서 직접 거기에 참여한 청관중들에 의해 이루어지는 원리를 말한다. 이 원리를 작동하게 해주는 가장 중요한 기제 중의 하나가 바로 ‘추임새’이다. 이 원리는 ‘추임새’와 같은 것이 있기 때문이 아니라, ‘추임새’라는 것이 연극 공연구조의 필수적인 요건으로 ‘구조화’되어 있기 때문에 작동되는 원리이다. 추임새가 없으면 한국 전통연극들은 ‘구조적’으로 제대로 작동될 수가 없다. 풍물굿·판소리·탈놀이·꼭두각시놀음·마당극·마당놀이에서 ‘추임새’ 혹은 공연에 대한 청관중의 직접적인 관여를 제거해버린다면 그 공연은 구조적으로 필수적인 한 부분을 잃는 것이다. 다만 서구화된 창극과 신극은 이 원리가 작동할 수 없다. 그만큼 이 두 양식은 한국적 정체성이 미약한 단힌 양식이다.

‘신명의 원리’란 앞에서 여러 면에서 드러난 기본원리로서, 여기서는

연극 작품에 대한 가치평가 기준들인 ‘상호작용의 원리’와 ‘현장평가의 원리’를 각 개별 공연작품들과 연관지을 때, 적용되는 메타적 원리로 작동한다. 즉, 공연자와 청관중 사이의 상호작용을 원활하게 이루어지게 하여, 참여한 청관중들의 ‘추임새’ 혹은 직접적인 관여 행동들을 충분히 작동시켜, 작품에 참여한 모든 사람들의 ‘신명’을 가능한 한 가장 높은 경지에까지 실현시키는 작품을 가장 훌륭한 작품이라고 평가하게 되는 것이다.

13) 미학이론

한국 연극의 미학이론⁵²⁾은 역시 ‘신명의 미학’으로 차별화할 수 있다. 즉, 곁은 것들을 물리쳐 병든 생명력을 치유하고 보강하여 모든 억압으로부터 생명력을 가장 높은 단계으로 해방·약동시키는 것을 ‘아름답다’고 보는 미학이 ‘신명의 미학’이며, 이것이 한국연극의 기본 미학이다. 그것은 바로 ‘신난다’와 ‘신이 안 난다’라는 두 기준이 한국 연극미학의 미추를 결정하는 기본 기준을 이룬다는 것이다. 신이 내려면 ‘관계’⁵³⁾를 제대로 회복하게 되어야 하고, ‘관계’가 회복되면 우주만물 삼라만상이 서로 조화로운 ‘해원(解冤)·상생(相生)’의 관계가 이루어져서, 모든 존재들이 다 ‘접화군생(接和群生)’⁵⁴⁾하게 된다.

52) ‘비평이론’과 ‘미학이론’은 서로 겹치는 부분이 있다. 그러나 비평이론의 기준은 ‘좋다’·‘나쁘다’이고, 미학이론의 기준은 ‘아름답다’·‘추하다’라는 점에서 다르다. 전자는 실제적이고 구체적인 작품에 대한 종합적인 ‘가치평가’의 문예적 이론인 반면, 후자는 예술 전반에 적용되는 보편적인 일반 원리들을 다루는 철학의 한 분야이다(Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca & London: Cornell University Press, p.9).

53) 이 때 ‘관계’란 ‘너와 나’라는 마르틴 부버적 관계뿐만 아니라, 인간과 역사·사회·자연·우주·신과의 관계 등, 인간이 맺고 있는 모든 관계를 말한다.

54) 이 말은 최치원이 한민족 고유의 토착사상인 ‘풍월도(風月道)’를 설명할 때

이것은 서양연극의 ‘카타르시스(catharsis)의 미학’, 인도연극의 ‘라사(rasa)의 미학’, 중국연극의 ‘신사(神似)의 미학’, 일본 연극의 ‘꽃의 미학’ 등과 비교될 수 있다.⁵⁵⁾ ‘카타르시스의 미학’은 서로 간에 생긴 ‘갈등’을 해소하는 것이 가장 아름다운 것이라고 보는 미학이고, ‘라사의 미학’이란 청관중의 여러 가지 정서들을 효과적이고 종합적으로 자극하여 최종적으로 청관중의 모든 정서를 내적으로 높이 정화시키는 것⁵⁶⁾을 가장 아름답다고 보는 미학이며, ‘신사의 미학’이란 어떤 사물의 외형 뒤에 숨어 있는 본질적인 것을 가장 효과적으로 드러낸 것을 가장 아름답다고 보는 미학⁵⁷⁾이며, ‘꽃의 미학’이란 청관중에게 재미와 신기함과 아름다움을 가져다주는 것을 가장 아름답다고 보는 미학이다.⁵⁸⁾

이상에서 볼 때, ‘한국연극의 기본미학인 ‘신명의 미학’은 세계 어떤 연극미학보다도 생명을 중시하는 ‘생명의 미학’임을 알 수 있다. 세계 연극사에서 이처럼 ‘관계’의 회복과 ‘생명’의 회복을 중시하는 미학은 찾아보기 어려우며, ‘관계’ 회복의 실패와 생명적 위기를 맞고 있는 21 세기의 연극계와 인류사회에 중요한 ‘치유제’ 역할을 할 수 있을 것으로 믿어진다.

사용한 말로서, 한국연극의 본질은 바로 이러한 민족 토착사상과 내면적으로 깊이 연관되어 있음을, 이 ‘신명의 원리’가 암시하고 있다 또한 ‘해월’·‘상생’은 우리 민족의 근원 사상인 무교사상·동학사상·증산사상(甞山思想)과 상통하는 것이다(김익두·윤영근·주요섭 「한국의 전통사상·문화에 기초한 새로운 환경운동론의 정립에 관한 연구-한국적 생태담론의 형성을 위하여」, 『교보교육문화논총』 3집 2001 참조.

55) 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 서울: 지식산업사, 1997.

56) ‘라사’는 미식가가 여러 다양한 맛을 지닌 음식을 다 먹은 후에 그 때까지 먹은 여러 음식의 맛을 총체적으로 재음미한 다음, 최종적으로 입맛을 다시며 몇 분간의 짧은 시간 동안에 직관적으로 환기되는 총체적인 맛에 비유된다(고승길, 『동양연극연구』, 서울: 중앙대출판부, 1993. 114 -118면).

57) 양희석, 『중국희곡』, 서울: 민음사, 1994. 447면

58) 김학현, 『能』, 서울: 열화당, 1991. 112면

14) 연극사이론

한국 연극사이론은 ‘주변화의 원리’와 ‘중심화의 원리’로 설명할 수 있다. 즉, 근대 이전의 한국 연극사는 ‘주변화의 원리’로, 근대 이후의 연극사는 ‘중심화의 원리’로 설명이 가능하다. 다른 나라 연극사와는 달리 한국연극사는 세계사에서 비교적 가장 뒤늦은 시기까지 연극이라는 문화 양식이 사회의 중심 양식이 되지 못하고 주변 양식으로 머물러 왔다. 그러다가 갑오경장(1894년) 이후에 들어서면서 점차 사회의 지식인들이 연극 양식에 관심을 가지게 되면서 처음으로 ‘문자희곡’ 형태의 희곡 작품을 본격적으로 창작하게 되었고, 라디오와 텔레비전이 일반화되는 해방 후부터는 연극이 사회의 중심부로 들어와 자리잡게 되었다.⁵⁹⁾

따라서, 갑오경장 이전의 역사적 변화 과정을 우리는 ‘주변화의 원리’로 포괄할 수 있으며, 그 이후의 역사적 변화 과정을 ‘중심화의 원리’로 설명할 수 있다. 한국 연극사이론을 전개할 때 그 기초원리로서 이러한 두 원리는 분명 그 근본 원리로 작동할 것이다. 이 원리는 다른 나라 연극사에서는 찾아보기 어려운 특징이며, 따라서 한국 연극사를 다른 나라 연극사와 ‘차별화’하는 데 있어서 매우 요긴한 원리로 보인다.

지금까지 이루어진 한국연극사 관련 연구 작업들은 현재 연극사 전체를 관류하는 어떤 원리나 규칙을 수립하는 수준에 도달해 있다기보다는, 아직도 그런 원리를 탐구하기 위한 자료들의 탐색과 그에 대한 일차적인 해석 작업 단계에 머물러 있는 실정이다. 이러한 현 단계에서, 거시적·연역적으로 도출되는 이러한 기초 원리에 비추어 기존의 연극사 관련 연구들⁶⁰⁾이 재검토될 수도 있다.

59) 여기서 연극은 넓은 의미의 연극, 라디오 드라마·텔레비전 드라마 등을 모두 포괄하는 넓은 의미의 연극을 의미한다.

60) 가장 대표적인 업적들로는 다음과 같은 것들을 들 수 있다. 김재철 『조선연극사』, 경성: 학예사, 1933. 이두현 『한국연극사(개정판)』, 서울: 학연사, 1985. 유민영, 『한국근대연극사』, 서울: 단국대출판부, 1996. 서연호 『한국근대희곡사』, 서울: 고려대출판부, 1994.

15) 연극교육이론

한국 연극교육이론은 ‘구전신수의 원리’와 ‘독공의 원리’를 중심으로 구축되어 있다. ‘구전신수(口傳身受)의 원리’란 연극지식을 주로 구비전승의 방법과 신체전승의 방법으로 전승·전파하는 교육 원리를 말하며, ‘독공(獨工)의 원리’란 연극을 일종의 종교적 수행의 ‘도(道)’로까지 터득하기 위해 오랜 기간에 걸쳐서 혼자서 지속적으로 행하는 하드트레이닝의 교육 원리를 말한다.

이 두 원리는 전통적으로 한국 연극교육이론의 골자를 이루어 왔다. 그것은 마을극의 주요 공연자를 비롯해서, 무당극·풍물극·탈놀이·꼭두각시놀음·판소리·창극에 이르기까지, 모두 이 두 원리를 근간으로 해서 연극교육이 이루어져 왔다. 그러나 신파극 이후 신극·마당극·마당놀이 등에 이르러서는 서양식 연극교육의 영향을 받아 이러한 전통적인 교육원리들이 많이 약화되었으나, 신극의 교육 방법을 제외하고는 마당극·마당놀이의 교육방법에도 이 전통적인 교육원리가 매우 강한 영향을 미치고 있다. 예컨대, 마당극·마당놀이를 제대로 할 수 있는 배우는 풍물극·탈놀이·판소리 등의 공연 능력을 기본적으로 갖추고 있어야만 하는데, 이 양식들의 공연 능력은 지금도 이 두 가지 원리에 크게 의존해서 그 교육이 이루어지고 있기 때문이다.

16) 연극직업이론

한국연극의 직업이론은 ‘단군-광대의 원리’를 근간으로 하여 설명될 수 있다. ‘단군-광대의 원리’란 한국연극을 자기의 직업으로 택하는 사람은, 신성한 고대 ‘제정일치(祭政一致)’ 시대의 지배자인 ‘단군’과 같은 신성한 위상과, ‘천인’ 계급으로 밀려나 그러한 ‘신성성’이 지극히 약화된 사회적 지위를 가지게 된 ‘광대’의 위상을 동시에 가지게 되는 원리를 말한다.

한국연극 직업이론은 이 두 위상을 동시에 적절히 고려해야함을 한국

연극사는 분명하게 보여준다. 한국연극의 직업인들은 고대 신정사회에서의 사회적 중심 위치에 있다가, 점차 왕권이 강화되기 시작하면서 그 사회적 권위가 약화되어, 급기야 조선시대에 들어와서는 8 천계급⁶¹⁾으로 전락하였으나, 갑오경장(1984)을 기점으로 해서 다시 그 권위가 강화되기 시작해서 오늘날에 와서는 사회의 중심 계급으로 다시 부상해 있다.⁶¹⁾

3. 결론

‘한국연극이론’이란 한국문화의 한 형식으로서의 ‘한국연극’의 방법·목적·기능·특징 등에 관련된 ‘보편적인 원리들’을 말한다. 그러나 아직까지 한국연극이론이 정리되어 하나의 일관된 이론 체계로 수립된 것은 없다. 한국연극이론은 총 16개 영역으로 구분할 수 있으며 그 각 영역별로 그것들을 이루는 기본 원리들을 추출해 보면 다음과 같다.

먼저 연극본질이론에서는 ‘생명의 원리’와 ‘조화의 원리’를 확인할 수 있다. 배우연기이론으로서는 ‘4체의 원리’·‘공소의 원리’·‘매개화의 원리’가 추출되며, 극장무대이론으로는 ‘짓고-헐기의 원리’를 찾아볼 수 있다. 희곡극작이론의 핵심은 ‘구주-문중 원리’·‘덩어리의 원리’·‘집단중심의 원리’로 나타난다. 음악무용이론에서는 ‘통합의 원리’와 ‘그물코의 원리’가 드러나며, 의상분장이론에서는 ‘매개화의 원리’가 그 중핵을 이루면서, ‘표지화의 원리’가 보조 원리로 활용되고 있다. 음향조명이론에서는 ‘자연화의 원리’가 중핵을 이루게 되며, 대소도구이론에서도 ‘매개화의 원리’가 확인된다. 연출제작이론 영역에서는 ‘신명 창출의 원리’가, 그리고 청관중이론에서는 ‘추임새의 원리’가 뚜렷이 나타나며, 공연이론

61) 예컨대, 한국 사회에서 어떤 유명 배우가 도덕적인 문제를 드러낼 때 한국 사회 전체가 그를 속죄양식으로 비판하는 것은 바로 그들이 현재 차지하는 사회적 ‘신성상’을 극명하게 보여주는 것이다.

영역에서는 ‘비움-채움의 원리’가 그 중심을 이루고 있음을 확인할 수 있다. 비평이론에서는 ‘상호작용의 원리’ · ‘현장평가의 원리’ · ‘신명의 원리’가 주축을 이룬다. 한국연극의 미학이론은 역시 ‘신명의 미학’으로 차별화할 수 있으며, 연극사이론은 ‘주변화의 원리’와 ‘중심화의 원리’로 그 기초를 삼을 수 있다. 끝으로, 연극교육이론 분야에서는 ‘구전신수의 원리’ · ‘독공의 원리’가, 연극직업이론에서는 ‘단군-광대의 원리’가 주요 원리로 드러난다.

이상에서 논의한 모든 원리들은 한국연극 혹은 한국의 연극적 공연 양식들을 여러 각도에서 살펴보면서 추출해낸 원리들이므로, 서로 긴밀한 상호 연관성을 가지면서 때로는 서로 겹치기도 하면서 연결되어 한국연극의 기초이론을 이룬다고 본다.

본고의 본문 각 장에서 논의한 주제들은 각 주제마다 좀더 깊은 논의를 요하는 문제들이라서, 그런 주제들을 ‘현미경’을 들이대어 미시적으로 논의할 수도 있지만, 우리 연극이론의 현재 형편상 본고에서처럼 ‘망원경’을 통해 거시적으로 조망할 수도 있다. 이 두 가지 방법은 서로 상호 보완적인 것이다. 현재로서는 ‘망원경’을 통한 전체적인 조망이 더 필요하다는 게 본고의 입장이다. 앞으로 본고의 논의를 발판으로 삼아 한국연극이론의 큰 진전이 이루어지기를 기대해 본다.

K C I

참고자료 및 문헌

1. 연구 대상 관련 문헌자료 및 비디오 테이프 자료

- ① 마을굿
하효길, 「위도 띠배굿」, 『위도의 민속-대리 원당제 편』, 서울 : 국립민속박물관, 1984.
한국문예진흥원, <위도 띠배굿> VT-0122. U-matic. KBS. 25min. col. mo., 연대미상
고창군청, 「오거리 당산제」, 『모양성의 얼』, 1982.
김익두 촬영, <고창 오거리 당산제> VT, 8m Video Tape, 1998.
익산군청, 「금마 기세배」, 『미륵산의 정기』, 1981.
한국문예진흥원, <금마 기세배> VTV-0005. VHS. MBC. 28min. col. mo., 연대미상.
- ② 무당굿
지춘상·이보형·정병호 조사, 「진도 씻김굿」(무형문화재조사보고서 제129호), 서울 : 문화재관리국, 1979.
한국문예진흥원, <진도 씻김굿> VT-0285. U-matic. 문예진흥원 60min. col. mo., 연대미상.
김익두 조사, 「전금순 무당굿 사설」, 『정읍지역 민속예능』, 전주 : 전북대박물관, 1992.
김익두 조사, <전금순 무당굿> 녹음 테이프 240min., 1992
- ③ 풍물굿
김익두 외, 「김봉렬패 풍물굿」 『호남 좌도 풍물굿』, 전주 : 전북대박물관, 1994.
김익두 촬영, <진안 김봉렬패 풍물굿> VT, 8m Video Tape. 120min., 1994
김익두 외, 「전경환패 풍물굿」, 『호남우도 풍물굿』, 전주 : 전북대박물관, 1994.
김익두 촬영, <영광 전경환패 풍물굿> VT, 8m Video Tape. 120min., 1994.
- ④ 탈놀이
이두현 채록, 「양주별산대놀이」 채록본, 『한국의 가면극』, 서울 : 일지사, 1979.

한국문예진흥원, <양주별산대놀이> VT-0099. U-matic. KBS. col. mo., 1979.

- ⑤ 인형극
심우성 채록본, 『꼭두각시놀음 대본』, 『남사당패연구』, 서울: 동화출판사, 1974.
한국문예진흥원, <꼭두각시놀음> VT-0104. U-matic. KBS. 52min. col. mo., 연대미상.
- ⑥ 처용무
한국문예진흥원, <처용무> VT-0169. U-matic. 20min. col. mo., 연대미상
- ⑧ 판소리
김연수 창본, 『창본 춘향가』, 전라남도청, 1967.
전주 KBS, <오정숙 춘향가 공연 실황 녹화> VT. 35min. col. mo., 1989.
- ⑨ 창극
국립창극단, 『완관창극 대춘향전』 공연대본, 1998.
국립창극단 촬영, <완관창극 대춘향전> VT. 120min. col. mo., 1998.
- ⑩ 신파극
조중환, <병자삼인>, 『매일신보』, 1912.
임선규, <사랑에 속고 돈에 울고>(1936), 『한국대표희곡강론』, 서울: 현대문학사, 1993.
- ⑪ 신극
유치진, <土幕>, 『문예월간』, 1932.
- ⑫ 마당극
김민기 정리, <소리굿 아구>(1974), 『한국의 민중극』, 서울: 창작과비평사, 1985.
- ⑬ 마당놀이
극단 미추, 『마당놀이 춘향전』 대본 1992.
극단 미추 촬영, <마당놀이 춘향전> VT. 120min. col. mo., 1992

2. 참고문헌

강한영 교주, 『신재효 판소리 사실집』, 서울: 민중서관, 1971.

- 강한영, 『판소리』, 서울 : 세종대왕기념사업회, 1977.
- 고승길 편역, 『현대연극의 이론』, 서울 : 대광문화사, 1982.
- 고승길, 『동양연극연구』, 서울 : 중앙대출판부, 1993.
- 곽병창, 「한국 현대연극의 전통연희 계승 양상 연구」, 전북대 박사학위논문, 2000.
- 권택무, 『조선민간극』, 평양 : 조선문학예술동맹출판사 1966.
- 김용옥, 『아름다움과 추함』, 서울 : 통나무, 1989.
- 김우탁, 『한국 전통연극과 고유무대』, 서울 : 개문사, 1978.
- 김월덕, 「한국 마을극에 대한 민족연극학적 연구」, 전북대 석사학위논문 1996.
- 김익두, 「한국 민속예능의 민족연극학적 연구」, 전북대 박사학위논문 1989.
- 김익두, 「민족연극학적 관점에서 본 신파극의 회곡사적 의의」 『하남 천이두선생 화갑기념논총』, 하남 천이두선생 화갑기념논총간행위원회 1989, 199-222면.
- 김익두, 「풍물극의 공연원리와 연행적 성격」, 『한국민속학』27집, 민속학회, 1995, 97-132면.
- 김익두, 「한국의 연극적 공연 양식에 있어서의 ‘공소’와 공연자-청관중 상호작용의 원리에 대하여」, 『한국언어문학』41집, 한국언어문학회 1998, 281 - 298면.
- 김익두, 「동북아시아 공연예술 상에서 본 판소리의 공연학적 위상」, 『한국극예술연구』 11집, 한국극예술학회, 2000, 1-22면.
- 김익두, 「‘꼭두각시놀음’의 의미와 그 한계」, 『한국극예술연구』 13집, 한국극예술학회, 2001, 1-34면.
- 김익두 · 윤영근 · 주요섭, 「한국의 전통사상· 문화에 기초한 새로운 환경운동론의 정립에 관한 연구-한국적 생태담론의 형성을 위하여」, 『교보교육문화논총』 제4집, 교보생명 교육문화재단 2001, 81 -106면.
- 김인회 편, 『한국무속의 종합적 고찰』, 서울 : 고려대 민족문화연구소, 1982.
- 김재석, 『한국연극사와 민족극』, 서울 : 태학사, 1998.
- 김재철, 『조선연극사』, 경성 : 학예사, 1933.
- 김지하, 『남녘땅 뱃노래』, 서울 : 두레 1985.
- 김지하, 『예감에 가득찬 숲 그늘』, 서울 : 실천문학사 1999.
- 김지하, 『울려란 무엇인가』, 서울 : 한문화 1999.

- 김학주, 『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울 : 서울대출판부, 1994.
- 김학현 편, 『能』, 서울 : 열화당, 1991.
- 박진태, 『동아시아 샤머니즘 연극과 탈』, 서울 : 박이정, 1999.
- 박진태 외, 『동양 고전극의 재발견』, 서울 : 박이정, 2000.
- 박 황, 『창극사 연구』, 서울 : 백록출판사, 1976.
- 백현미, 『한국창극사연구』, 서울 : 태학사, 1997.
- 사진실, 『한국연극사연구』, 서울 : 태학사, 1997.
- 서연호, 『한국근대회곡사』, 서울 : 고려대출판부, 1994.
- 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 서울 : 연극과인간, 2001.
- 신구현 외, 『우리나라 고전작가들의 미학견해 자료집』, 평양 : 조선문학예술총동맹출판사, 1964.
- 심우성, 『한국의 민속극』, 서울 : 창작과비평사, 1975.
- 안중화, 『신극사 이야기』, 서울 : 진문사, 1955.
- 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 서울 : 태학사, 1996.
- 양희석, 『중국희곡』, 서울 : 민음사, 1994.
- 여석기, 『동서연극의 비교연구』, 서울 : 고려대출판부, 1987.
- 여석기, 「아시아 연극의 서사성과 양식성」, 『연극평론』 17 호, 서울 : 연극평론사, 1979.
- 유민영, 『한국 극장사』, 서울 : 한길사, 1982.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 서울 : 단국대출판부, 1996.
- 유창돈, 『李朝語辭典』, 서울 : 연세대출판부, 1964.
- 이남복 편, 『연극사회학』, 서울 : 현대미학사, 1996.
- 이두현, 『한국가면극』, 서울 : 문화재관리국, 1969.
- 이두현, 『한국연극사(개정판)』, 서울 : 학연사, 1985.
- 이상호 편찬, 『대순전경』, 김제 : 증산교본부, 1979.
- 이영금, 「전북지역 무당굿 연구」, 전북대 석사학위논문, 2000.
- 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.
- 이영미, 『마당극, 리얼리즘, 민족극』, 서울 : 현대미학사, 1997.
- 이영배, 「필봉 풍물굿의 공연 구조 · 원리와 사회적 의미」, 전북대 석사학위논문, 2000.

- 이인성 엮음, 『연극의 이론』, 서울 : 청하, 1980
- 임재해, 『꼭두각시놀음의 이해』, 서울 : 홍성사, 1981.
- 장환기, 『민속극과 동양연극』, 서울 : 우성문화사, 1983.
- 전경욱 역주, 『민속극』, 서울 : 고려대 민족문화연구원, 1993.
- 전경욱, 『한국가면극, 그 역사와 원리』, 서울 : 열화당, 1998.
- 전신재, 「판소리의 연극성에 관한 연구」, 성균관대 박사학위논문, 1988.
- 정노식, 『조선창극사』, 경성 : 조선일보사, 1940.
- 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 서울 : 지식산업사, 1997.
- 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 서울 : 홍성사, 1979.
- 채희완 · 임진택, 「마당극에서 마당굿으로」, 『한국문학의 현단계I』, 서울 : 창작
과비평사, 1988, 189 - 246면.
- 채희완 · 임진택 편, 『한국의 민중극』, 서울 : 창작과비평사, 1985.
- 탁석산, 『한국의 정체성』, 서울 : 책세상, 2000.
- 한 효, 『조선연극사개요』, 평양, 국립출판사, 1956.
- 鄧綏寧, 『中國戲劇史』(강계철 편역 『中國戲劇史』, 서울 : 명지출판사, 1993).
- 廖 奔, 『中國古代劇場史』, 河南 : 中洲古籍出版社, 1994.
- 吳祖光 · 黃佐臨 · 梅紹武, 『京劇與梅蘭芳』, 北京, 新世界出版社, 1981(김의경 옮김, 『경극과 매란방』, 서울 : 지성의샘, 1993).
- 鈴木忠志, 『演劇とわ何か』, 岩波新書(新赤版) 32, 1988(김의경 옮김, 『스즈키 연극론』, 서울 : 현대미학사, 1993).
- Aristotle, *de arte poetica*(손명현 역, 『詩學』, 서울 : 박영사, 1975).
- Artaud, Antonin, *Théâtre et son Double*, 1938(박형섭 옮김 『잔혹연극론』, 서울 : 현대미학사, 1994).
- Austin, Gayle, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Ann Arbor : The University of Michigan, 1990(심정순 옮김, 『페미니즘과 연극비평』, 서울 : 현대미학사, 1995).
- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London & New York: Routledge, 1991.
- Bharatamuni, *The Natya Sastra of Bharatamuni*, trans. A Board of Scholars, Deli: Sri Satguru Publications, 1989.

- Boal, Augusto, 민혜숙 역, 『민중연극론』, 서울 : 창작과비평사, 1985.
- Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater*, 1967(김기선 옮김, 『서사극이론』, 서울 : 한마당 1989).
- Brockett, Oscar G. *The Theatre: An Introduction*, New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1979(김윤철 역, 『연극개론』, 서울 : 한신문화사, 1989).
- Brook, Peter, *The Empty Space*, 1968(김선 옮김, 『빈 공간』, 서울 : 도서출판 청하, 1989).
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (Expanded Edition), Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- Cole, Toby & Chinoy, Helen Krich Edits, *Actors on Acting*, New York, Crown Publishers, Inc., 1954.
- Cole, Toby & Chinoy, Helen Krich Edits, *Directors on Directing*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1963.
- Crawford, J. L. & Snyder, Joan, 양광남 옮김, 『연기』, 서울 : 예하, 1998.
- Crow, Brian & Banfield Chris, *An Introduction to Post-colonial Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, trans. Walter H. Pollock, London, 1883.
- Dickie, George, *Aesthetics: An Introduction*, 1971(오병남 · 황유경 공역, 『미학입문』, 서울 : 서광사, 1980).
- Dukore, Bernard F., *Dramatic Theory & Criticism*, New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1974.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London & New York: Methuen, 1980(이기한 · 이재명 옮김, 『연극과 희곡의 기호학』, 서울 : 평민사 1998).
- Fergusson, Francis, *The Ideal of Theatre: The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton: Princeton University Press, 1949(이경식 역, 『연극의 이념』, 서울 : 현대사상사 1980).
- Freytag, Gustav, *Die Technik des Dramas*, 1886(임수택 · 김광요 옮김, 『드라마의 기법』, 서울 : 청록출판사, 1992).
- Gerould, Daniel., ed. *Theatre/Theory/Theatre: The Major Critical Texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel*, New York and London: Applause, 2000.
- Gilbert, Helen & Tompkins, Joanne, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London and New York: Routledge, 1996.

- Gouhier, Henri. *L'Essence du Théâtre*, Paris: Plon, 1943(박미리 옮김 『연극의 본질』 서울: 집문당, 1996).
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen Press, 1975(고승길 옮김, 『가난한 연극』, 서울: 교보문고, 1987).
- Hartnoll, Phyllis, *A Concise History of the Theatre*, 1985(심우성 옮김, 『연극의 역사』, 서울: 동문선, 1990).
- Hodgson, Terry, *The Batsford Dictionary of Drama*, London: B.T. Batsford Ltd., 1988(김익두 외 옮김, 『연극용어사전』, 서울: 한국문화사, 1998).
- Hsü, Tao-Ching, *The Chinese Conception of the Theatre*, Seattle & London: University of Washington Press, 1985.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*, Boston: The Beacon Press, 1950(김윤수 옮김, 『호모 루덴스』, 서울: 까치, 1981).
- Inoura, Yoshinobu & Kawatake, Toshio, *Theatre of Japan*, New York & Tokyo, Weather Hill, 1981.
- Kirby, E. T. *Total Theatre*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1969.
- Kirby, E. T. *Ur-Drama, The Origins of Theatre*, New York: New York University Press, 1975.
- Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 1968(송운엽 편역, 『현대희곡론-개방희곡과 폐쇄희곡』, 서울: 탑출판사, 1981).
- Lange, Roderik, *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*, London, 1975(최동현 옮김: 『춤의 본질』, 전주: 도서출판 신아 1988).
- Mackerras, Colin, *Chinese Theatre*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1983.
- Pavis, Patrice, *le Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Messidor/Edotions sociales, 1987(신현숙·윤학로 옮김, 『연극학사전』, 서울: 현대미학사, 1999).
- Schechner, Richard, "Shape -Shifter Shaman Trickster Artist Adept Director Leader Grotowski", n.p.
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985(김익두 역, 『민족연극학』, 전주: 신아출판사, 1993).
- Shank, Theodore., *The Art of Dramatic Art*, Belmont: Dickenson Publishing Company, Inc., 1969(김문환 옮김: 『연극미학』, 서울: 서광사, 1986).
- Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*, 1936.(오사랑 역: 『배우수업』, 서울: 성문각 1970).

- Stern, Carol Simpson & Henderson *Performance - Texts & Contexts*, New York & London: Lonman, 1993.
- Susan Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London & New York: Routledge, 1990.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas(180 -1950)*, Suhrkamp Verlag, 1981(송동준 역, 『현대 드라마의 이론』, 서울 : 탐구당 1983).
- Thom, Paul, *For an Audience: Philosophy of Performing Arts*, 1993(김문환 옮김, 『관객을 위하여』, 서울 : 평민사 1998).
- Thoreu, Henry, *Augusto Boal Theater der Unterdrückten*, Frankfurt am Main:Suhrkamp Verlag, 1979 (김미혜 옮김, 『아우구스또 보알-억압받는 자들의 연극』, 서울 : 열화당 1989).
- Turner, Victor, "Flame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality," *Performance in Postmodern Culture*, edited by Michel Benamou & Charles Caramello, Madison & Wisconsin: Coda Press Inc., 1977 (김익두 · 이기우 역, 『체의에서 연극으로』, 서울 : 현대미학사, 1996).
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982 (김익두 · 이기우 역, 『체의에서 연극으로』, 서울 : 현대미학사, 1996).
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1987.
- Wilshire, Bruce. *Role Playing & Identity*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- ФЕЛОТОВ, А 지음, 심우성 역, 『인형극의 기술』, 서울 : 동문선 1988.



■ Abstract

A basic study for establishing the theory of Korean drama and theater

Kim, Ik-doo

The theory of Korean drama means a universal principle which is related with Korean drama's method, purpose, function, and characteristics as a model of Korean culture. However it has not been established as a unified theoretic system so far. It can be divided into 16 areas and the basic principle of each area is as follows.

First of all, there are principle of life and principle of harmony in the basic theory of drama. And in the area of acting there are principle of *Sa-dae* (i.e., four important elements—good looking, expressivity, *Deuk-eum* (the most complete phrase of musicality), and *Nurumae* (visual and good acting), principle of blank, and principle of intermediation which makes the audience arouse their rich imagination, not as an actualizing illusion.

There is principle of constructing—deconstructing in the theory of stage. Traditionally the stage of Korean drama is built more concretely as the drama begins but fades away as the drama ends.

The core of the theory of Korean comedy is principle of oral first and character later, principle of whole, and principle of group centered. Principle of oral first and character later is the principle that is focused on oral tradition and supplemented by character tradition. Principle of whole is the principle that is focused on the whole of experience rather than cause and effect of the story. Principle of group centered is the principle that is focused on group rather than an individual.

There are principle of unification and principle of net in the theory of Korean music and dance. The former is the principle that unites sound of musical instrument, singing, dancing, and play with each other appropriately in order to make an effect on some meaning and the latter is the principle that is focused on a certain feature with which the rest of the elements unites in performance.

In the theory of dressing and make-up there are principle of intermediation and principle of mere marking. The former is the key and the latter is used as supplementary. In the principle of mere marking, clarity of dressing or make-up is not important thus minimal differentiation is enough. In the theory of sound and lighting principle of naturalization is centered and principle of intermediation is also found in the theory of tool. There is principle of creating new life in the theory of managing, principle of suitable calls in the theory of audience, and principle of emptying and filling in the theory of performance.

In the theory of criticism there are principle of reaction, principle of immediate criticism, and principle of new life. The aesthetics of Korean drama is differentiated from others as that of new life and the theory of the history of drama is based on principle of decentralizing and principle of centralizing. And finally in the theory of drama education there are principle of orally transmitted body training and principle of self understanding and self realization. The former is the principle of education that is focused on orally transmitted knowledge of drama and the latter is the principle of education that is focused on do-it-yourself way of learning in the long period of time as a religious performance "the way" in order to realize what the drama is. In the theory of drama occupation there is principle of dangun-kwangdae in which the player acts as a divine *Dangun* and as a mundane *Kwangdae* as well.

All the principles that I mentioned so far is the principles that I extracted from Korean drama in examining them from various angles, thus they can be a basis of the theory of Korean drama relating closely with each other.

The theme of each chapter in this paper was examined macroscopically like looking through a telescope but it can be examined microscopically like looking through a microscope since every theme in this paper needs a further detailed study. Such two approaches are complementary. But at present examining through a telescope is more needed and that is the view of this paper. Based on the discussion of this paper I expect that there be a great advance in the theory of Korean drama.

주제어 : 한국연극이론, 연극본질이론, 배우연기이론, 극장무대이론, 희극극작이론, 음악무용이론, 의상분장이론, 음향조명이론, 대소도구이론, 연출제작이론, 공연이론, 청관중이론, 비평이론, 미학이론, 연극사이론, 연극교육이론, 연극직업이론

접수일 : 2002년 2월 20일

심사기간 : 2002년 3월 15일-28일

게재결정 : 2002년 3월 30일(편집위원회)

K C I