

# 마당극 정신의 특질

김재석\*

〈차례〉

1. 서론
2. 논의를 위한 예비적 고찰
3. 마당극 정신의 속성과 그 의미
4. 결론

## 1. 서론

한국연극에서 마당극이 차지하는 비중은 점점 커지고 있다. 그렇지만 1980년 임진택이 「새로운 연극을 위하여」<sup>1)</sup>에서 마당극이라는 용어를 공식화한 이래, 우리 연극의 한 갈래로 인정되기까지 상당한 시간이 경과해야 했다. 1960년대부터 시작된 마당극 생성의 움직임이 1980년대 중반에 이르러서야 거부할 수 없는 연극 실체로 인정된 것이다.<sup>2)</sup> 마당극이 특

\* 경북대학교 교수

1) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『창작과 비평』, 통권 58호, 1980.

2) 그동안의 경과 및 작품의 성과, 이론적 배경 등에 대해서는 이영미가 상세하게 논의 하였다.

이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.

이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미술사, 1997.

정한 시기, 특정한 연극운동집단의 한정적 연극 작업에 머물지 않고 우리 연극계가 함께 해야 할 공동의 자산으로 발전하기 위해서는, 마당극의 특성이 제대로 체현된 작품의 생산과 더불어 마당극의 미학적 특성을 규명하는 이론적 작업이 함께 이루어져야 할 필요가 있다.

그 동안 마당극의 공연 원리와 연극적 특질을 밝히기 위한 많은 노력이 있었음에도 불구하고, ‘마당극이 무엇인가’라는 근본적인 물음에 대해 분명하게 답하기는 어렵다. 마당극이라는 단일 명칭으로 분류되긴 하지만 그 내부의 흐름은 대단히 복잡한 현상들로 이루어져 있기 때문이다. 그간에 공연된 마당극을 보면 공연담당자의 사상적 입지, 공연 단체의 지역적 특성, 작품이 공연된 시기의 특성에 따라 마당극이 다양한 모습으로 존재해 왔음을 쉽게 알 수가 있다.<sup>3)</sup> 그와 더불어 마당극과 마당극이 아닌 작품 사이의 경계가 애매하다는 점도 문제가 되는데, 최근 마당극과 외형상 유사한 작품들이 많아지면서 그러한 혼선은 더욱 심해졌다.<sup>4)</sup> 서구의 야외극(open-air theatre)과 비교해서 살펴볼 때에도 역시 그렇다. 마당극 공연 작품에서 현상적으로 드러나는 양식적 특성, 예를 들어 탈 액자무대(proscenium arch stage), 공연중인 배우와 관객과의 교류, 공연의 앞풀이와 뒷풀이 등을 강조해서 내세울 때, 서구의 야외극과 비교하여 의미를 부여할 수 있는 자질들이 그리 많지 않으므로 마당극의 독자성은 현저히 약화되고 만다.<sup>5)</sup>

3) 민족극운동협회(예전의 민족극운동협의회) 산하 극단들이 공연시 사용한 명칭의 변천을 보더라도 그러한 현상을 짐작할 수가 있다. 예를들어, 마당굿, 창작탈춤, 생활극, 탈놀이, 극놀이, 대동놀이, 대동굿, 거리굿 등은 마당극의 특성을 지니고 있으면서도 조금은 다른 미학적 관점을 지니고 있기 때문에 나타난 명칭들이다.

4) 일반 관객들은 이윤택의 <오구>를 마당극으로 이해하는 경우가 많다. 이윤택의 <오구>에 나타나는 공연 특징들이 그 자체로는 마당극의 연극 자질과 별로 달라 보이지 않기 때문이다. 앞으로 자리를 달리하여, <오구>와 마당극 공연의 흥겨움을 비교하면서 그 차이를 설명해 볼 계획이다.

5) 2002년 7월 31일부터 세종회관 옆에 위치한 전용극장에서 공연중인 「엠킨셉 &

그러므로 ‘마당극이란 무엇인가’를 밝히기 위한 노력은 쉽 없이 계속 되어야만 한다. 이 글에서 ‘마당극 정신’에 주목하는 이유도 거기에 있다. 마당극 정신은 마당극을 이루는 근원적인 형성원리의 기반이 되는 사상 체계를 일컫는 것이다. 특정 예술이 가지고 있는 정신은 그것을 존재하게 하는 근원적인 힘이다. 특히 동시대를 지배하고 있는 주류 예술과 충돌하면서 새롭게 생성되는 예술이 지닌 정신은 주류 예술의 정신과 차별성을 가지기 마련이며, 그 차별성이 기왕의 예술과 분별되는 독특한 양식적 특질을 창조해내는 동력이 된다. 즉 새로운 예술이 지닌 창조의 원리가 그 정신에서 배태되어 나오는 것이다.

그런 점에서 마당극 정신의 규명은 마당극의 개념과 범주, 그리고 특질을 설정하려는 노력이 극양식적 틀 속에 간혀 폐쇄적인 논의로 한정되어 버릴 위험성을 줄여주는 역할도 한다고 말할 수 있겠다. 마당극의 공연 특질을 유형화하여 마당극의 개념과 범주를 설정하려 할 때, 마당극이 몇 가지 특징적 공연기법을 지닌 연극으로 고정되어 버릴 위험성을 배제할 수 없다. 현재 우리가 접하고 있는 마당극의 모습을 마당극의 전범으로 고정시키기보다는, 마당극 정신이 산출하는 ‘진정한 마당극’을 향해 부단히 달려가는 도중의 결과물이라 여기는 태도가 마당극을 이해하는데 적절한 방법이라 여겨진다.

## 2. 논의를 위한 예비적 고찰

마당극은 자연발생적으로 생성되어 공연되어 오다가 후대에 들어 이론 정립이 시도된 연극이 아니다. 마당극은 우리의 근대극이 지니고 있

빌리빌라」의 <텔라구아다>(de la guarda)는 무대와 객석의 구분이 없어 관객들은 공연을 서서 관람하여야 한다. 배우들도 기존에 익숙한 무대 위에서 연기하는 것이 아니라, 천장에서 내려오는 줄에 매어 달려 연기를 한다.

있던 문제점을 극복하기 위해 ‘의도적으로 시작된 연극운동’에서 배태되었다. 그러므로 초창기 마당극담당자들이 지녔던 ‘의도’가 무엇인가를 살펴보는 작업이 마땅히 선행되어야 하겠다. 마당극의 개념 정립을 최초로 시도한 임진택은, 무대극의 대립 개념에서 마당극의 개념을 설정하면서도 “궁극적으로는 다시 그 폭을 넓혀 무대극까지를 포용”<sup>6)</sup>하는 것으로 보았다. 그와 더불어 마당극의 원리가 민속극에서 우선적으로 찾아질 수 있지만 피상적 모방을 벗어나야 함을 분명하게 밝히면서, 마당극의 개념을 아래와 같이 규정하였다.

기본적으로 폐쇄된 연극 즉 연희자와 관객이 분리되어 있고 무대와 객석이 구분되며 관객은 어디까지나 손님인 채로 놓여진 연극을 일단 무대극의 범주에 넣고, 반대로 개방된 연극 즉 연희자와 관중이 한 덩어리이고 연희마당과 관중석이 서로 통하며 관중이 주인이 되는 연극을 마당극의 범주에 넣는다는 것이다.<sup>7)</sup>

마당극의 개념을 설정하는 데 있어서 가장 중요한 원리는 연희자와 관중의 소통에 두고 있으며, 그것을 가능하게 하는 공연 원리들로 공동창작의 문제, 관중의 위치, 마당공간의 방위도를 논의하고 있다. 연희자와 관중의 소통. 이것이야말로 “연극이 소수의 교양 있고 시간 있는 사람들에게 의해 점유”<sup>8)</sup>되어 있는 잘못을 고쳐 민중에게 연극을 되돌려 주기 위한 노력의 핵심이라 하겠다. 연희자와 관중사이에 ‘공동체적 유대감’을 생성시키는 것을 목표로 하기 때문에 마당극은 무대극과는 다른 방식의 공연 기법들을 갖추어야 했다. <금관의 예수>(1972)부터 <노비문서>(1979)에 이르는 1970년대에 공연된 일련의 작품들이 그러한 공연 기법의

6) 임진택, 앞의 글, 102면.

7) 위의 글, 104면.

8) 위의 글, 120면.

가능성을 실험해보는 단계의 공연물이라면, 1980년대는 초창기 작품에서 얻어진 성과들을 정리하는 한편으로 새로운 실험들이 계속되어 마당극이 양식적 특질을 굳혀 가는 단계라 볼 수 있을 것이다.

애초부터 마당극의 개념을 극형식상의 기법 위주로 설명하지 않으려 했음에도 불구하고, 기존 연극계에서는 마당극을 양식적 특질 위주로 이해하고 있어서 마당극에 대한 오해가 생겨났다.<sup>9)</sup> 그러한 문제는 연극 작품을 논의할 때 외양적인 특성이 우선 눈에 띄이는 까닭이기도 하겠고, 무대극과 대립관계이자 포용관계로 마당극 개념을 설명했던 데에서 비롯된 것이기도 하다. 마당극을 양식적 개념으로 접근하는 방식이 지닌 문제에 대해 마당극 공연담당자의 의견이 1980년대 초반에 「마당극에서 마당극으로」를 통해 제시된 바가 있다.

마당극은 형식적 측면에서의 단순한 용어 해설로는 납득하기 어려운 하나의 이념체계를 확보하고 있는 가치개념으로서, 오늘날 연극이 어떻게 존재해야 마땅한가를 되새겨보는 자세에서 비롯되어 진정한 연극정신은 과연 어떠한 것이어야 하는가를 질실히 추구하는 과정에서 새롭게 창출된 예술이념인 것이다.<sup>10)</sup>

마당극이 극양식상의 용어이면서, 그 자체가 가치개념도 지닌다는 설명에는 마당극이란 용어가 단지 극양식적 특질로만 이해되지 않기를 바

9) 초창기 마당극운동을 대표하는 채희완과 임진택은 그러한 경향을 다음과 같이 정리하였다. “기존 연극계는 대체로 마당극의 출현을 놓고 단지 전통양식을 원용하되 이를 무대상에 정착할 수 있는 가능성이라든가 전통극에 내재한 놀이성의 활용방법 들에만 주목하는 정도에 머물렀으며, 민속극계는 마당극이 전통극의 원형을 훼손할 우려가 있다고 보거나 아예 전통민속극과는 상관이 없는 것으로 취급해버리는 태도를 보여 왔다.”

채희완 · 임진택, 「마당극에서 마당극으로」, 『한국 문학의 현단계 I』, 창작과비평사, 1983, 190면.

10) 위의 글, 190면.

라는 마당극 공연담당자들의 입장이 강조되어 있다고 하겠다. 기왕에 있었던 마당극 논의와 연계하여 보면, 마당극이란 연희자와 관중이 함께 어울려 소통되는 연극으로 오늘날에 필요한 진정한 연극정신을 함유하고 있는 연극으로 정의 될 수 있을 것이다. 이처럼 마당극의 개념을 극양식적 특질보다는 존재방식과 이념체계라는 큰 틀로 구체화하려는 시도에도 불구하고, 마당극의 개념을 이해하는 연극계의 반응은 크게 달라지지 않았던 것으로 보인다. 그러한 현상이 이어진 데에는 ‘극에서 곳으로의 회귀’라는 역설적 명제를 제시하면서 마당극을 포함한 마당곳으로 1980년대 초기 마당극을 설명하려 했던 시도가 혼란을 부채질한 점도 있다. 그 결과, ‘극’과 ‘곳’의 특질을 비교하여 양자의 개념을 설명하거나, 이해하려는 입장들이 강화되면서 결국에는 정신적 측면보다는 양식적 측면에서 더 많은 논의가 이루어졌기 때문이다.<sup>11)</sup>

1990년대 이후 마당극에 대해 학술적 관점에서 접근한 논의들에서도 그러한 입장은 크게 바뀌지 않고 있다.

80년대의 마당극은 실내로 들어오면서 상당부분 그 본질을 잃을 수밖에 없었다. (중략) 두 세 방향의 객석을 이용한 경우는 극구성이나 춤, 노래, 인물표현 등 마당극의 부분적 특성은 간직하지만 마당극의 본질적 미학은 많이 사라지고 만다. 간단하나 무대장치가 도입되고 조명의 활용에 의해서 시간의 경과와 공간의 이동이 원활해지고 그 효과가 다양해지면서 실내 마당극은 현대적 특성을 띠는 기존의 무대극과 다를 바가 없어지는 것이다.<sup>12)</sup>

11) 이러한 진술에 대해서는 상세한 논의가 필요하지만 이 글에서 담당해야 할 부분이 아니라 여겨져서 다음 글로 미루기로 한다. 이러한 흐름에 대한 논의는 이영미의 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997. 67~106면에서 도움을 얻을 수가 있다.

12) 김방욱, 「마당극 연구」, 『한국연극학』 제7집, 한국연극학회, 1995. 260~261면.

기존 연극계의 시각에서 마당극을 극양식상의 특질 위주로 본다면 위의 논의가 틀렸다고는 말할 수 없을지 모른다. 하지만 마당극계의 시각에서 그러한 현상을 설명한다면, 기존의 무대극이 마당극의 영향 아래 변화했다는 역관계도 가능하기 때문에 그러한 주장은 한계가 있을 수밖에 없다. “마당극은 정치적인 억압에 대해 항거하는 민중운동으로서는 커다란 의의가 있지만, 예술운동으로서 평가할 만한 성과를 이룩하지 못했다. 예술로 형상화되지 않은 직설법을 남용해서 탈춤에 대한 오해나 불신을 자아내게 하는 역기능을 수행하기까지 했다”<sup>13)</sup>는 입장도 마당극을 양식적 특질 위주로 바라보는 입장과 별로 다르지 않다. 그간 공연된 마당극의 완성도 측면에 대한 평가를 마당극의 존재 가치에 대한 평가로 바로 연결시키는 무리가 마당극을 극양식적 관점에서만 이해하고 있기 때문에 생겨나는 것이다. 특히 마당극 작품이 공연된 시기에 따라, 공연 공간에 따라, 공연 주체에 따라 극양식상의 특질이 다채롭게 변화 발전되어 온 바를 너무 가볍게 취급하고 있는 점도 문제로 지적되어야 마땅하다. 기존 연극에 대한 반성과 비판 속에서 새롭게 형성되는 마당극을 기존 연극의 잣대에 맞추어 평가하지 말 것을 초창기 마당극담당자들이 요구한 바가 이미 있었다는 점을 기억할 필요가 있다.<sup>14)</sup>

서두에서 언급하였듯이, 이제까지 공연된 마당극작품을 유형화하여 추출한 양식적 특질로 마당극을 재단하여서는 마당극에 대해 올바른 접근이 어려울 것이다. 1970년대의 <소리굿 아구>, 1980년대의 <점아 점아 콩점아>(극단 아리랑), 1990년대의 <노동자 내칭춘아>(극단 함께사는세상), 그리고 오늘 날 만날 수 있는 <꼬대각시>(극단 우금차)는 극양식상 상당히 다른 면모를 지니고 있다는 사실에서 그 점은 분명하다. 그러므로 지나간 시간뿐만 아니라, 미래의 연극사적 흐름 속에서 그 모습을 변형시켜 나갈 마당극의 개념을 제대로 규정할 수 있는 논의가 절실하지 않을

13) 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997. 19면.

14) 채희완·임진택, 앞의 글, 198면.

수 없다. 마당극의 형성 과정에 주목하여 ‘마당극 정신’을 명확하게 규정해보려는 이 글의 시도는 그러한 혼란을 해결해보고자 하는 소박한 바람에서 출발하고 있다.

### 3. 마당극 정신의 속성과 그 의미

이 글에서는 마당극 정신을 1) 비판의 정신 2) 융합의 정신 3) 공유의 정신으로 규정하고 그 의미를 살펴보고자 한다. 마당극 정신이 품고 있는 세 가지 속성을 거칠게 나누어 보자면, 비판의 정신은 마당극의 내용적 특질에, 융합의 정신은 마당극의 형식적 특질에, 공유의 정신은 마당극의 존재적 특질에 관여하는 것으로 설명이 되겠다.

#### 1) 비판의 정신

마당극 정신의 한 점을 차지하는 비판의 정신은 민중적 세계관에 기초한다. 특정 시기의 정치·사회적 현상에 대해 맹목적 거부가 아니라 진보적 시각으로 대상을 진지하게 성찰하여 모순을 발견하고, 그것을 올바른 방향으로 변화시키려는 의지의 소산이라 하겠다. 이러한 입장은 리얼리즘예술이 가지는 일반론에서 크게 벗어나 있지 않지만, 마당극의 비판의 정신이 지니는 독특함은 그것이 ‘민중’이라는 민족 주체에 대한 발견과 관계 있다는 점이다. 당대의 연극으로부터 민중들이 소외되어 있는 현상을 문제점으로 인식하고, 민중의 시각으로 사회를 바라보고 그들의 표현방식에 기반을 둔 새로운 연극을 찾고자 하는 비판의 정신에서 마당극은 출발한다.

우리는 연극의 주인인 관중은 도대체 누구이며 도대체 어디에 있을까



를 찾아보아야 할 계층에 이르렀다. 요즘 대도시의 공인된 연극에 몰려드는 많은 사람들은 엄밀한 의미에서 어디까지나 관객 즉 손님인 것이다. (중략) 관중이란 현실에서 도피한 혹은 현실에서 벗어난 한가한 사람들이 아니라 현실 속에서 살아가고 있는 생활인을 말하는 것이다.<sup>15)</sup>

굳이 ‘관객’과 ‘관중’을 구분해보려는 시도는 마당극이 지닌 비판 정신의 발로이다. 좁혀서 보자면 196, 70년대의 연극이, 넓혀서 보자면 근대극의 전체 흐름이 민족의 주체가 지닌 정서와는 동떨어진 방향으로 가고 있다는 인식의 드러냄이다.

우리의 주류 연극이 민중들에게 거리를 두면서 문화엘리트 성향의 소수 관객들에게 초점을 맞추어 온 것이 어제오늘의 일은 아니다. 이른바 ‘개화기’를 전후하여 서구적 연극이 유입되면서 시작된 근대극을 지배하던 인식들은 계몽적 관점이었다. 신극운동계열이든, 카프계열이든 간에 관객을 계몽의 대상으로 보고 자신들의 의지를 연극을 통해 전달하려 했다는 점에서는 동일했으며, 검열을 통한 일제의 압박과 더불어 공연 담당자들의 의지 부족으로 인하여 관객을 교화의 대상으로만 바라보는 수준 이상으로 나아가지 못했다. 1920년대 중반부터 1930년대 중반까지 활발했던 소인극운동(촌극운동)과 제대로 결합하지 못한 연극은 일제의 검열이 허락하는 합법적 극장공연에 머물게 되어, 스스로 민족 주체를 향해 나아갈 기회를 놓치고 말았다.<sup>16)</sup> 근대극으로 전환 이후의 이러한 현상은 민중들이 연극의 공연주체이자 소비주체였던 전통극의 흐름과 전혀 다른 길로 나아간 결과라 하겠다. 196,70년대 주류 연극계의 잘못된 상황도 그러한 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.

민족의 주체와 유리된 채 이루어지는 연극이 민중의 관심사를 제대로

15) 임진택, 앞의 글, 104면.

16) 소인극(촌극)운동과 1930년대 연극계와의 교류 관계에 대해서는 김재석의 『일제강점기 사회극 연구』(태학사, 1995. 202~235면)를 참조.

반영하지 못하는 당연한 노릇이다. 1970년대 주류 연극계를 바라보는 마당극담당자의 시선이 곱지 않은 것은 문화 여건의 변화에도 불구하고 그들이 획기적인 변화를 능동적으로 모색하지 못하고 있는 상황 때문이기도 하다.

더욱 허망한 노릇은 외국의, 그것도 유한층의 응접실에서나 있을 법한 얘기를 어깨짓을 해가며 여대생의 주머니를 울궈내는 노고를 아무리 하더라도 연극에 종사하는 많은 사람들의 평균수입이 면세점을 상회하지 못한다는 데 있다. 연극행위 당사자들의 실정이 그런데도 불구하고 그들의 문화적 귀족주의와 음풍농월, 공허한 심미감은 도대체 어떻게 가능한가?<sup>17)</sup>

연극을 대체할만한 볼거리가 드물었던 그 이전 시대와는 달리 1960년대 들어 편리성과 자극성을 유혹기제로 하는 TV의 등장, 절대빈곤이 해소된 계층들이 요구하는 문화 수요, 급속한 경제개발으로 야기된 전도된 가치관의 확산 등은 연극의 생존 자체를 위협하게 된다. 연극이 살아남기 위해서는 변화된 문화환경 속에서 살아남을 수 있는 연극의 장점 무엇인지를 진지하게 고민해야 했으나, 당대의 주류 연극은 “섹스를 보여주는 것을 최후의 보루로 삼는 수밖에는 다른 방도가 없는 것처럼”<sup>18)</sup> 통속화 양상의 잘못된 길을 가고 있었다. 박조열, 신명순, 이강백 등 현실을 진지하게 고민하는 작가의 작품은 당국의 검열에 걸려서, 혹은 흥행 가능성이 없다는 이유로 기피되는 문체까지 겹쳐 기존 연극계는 회복불능의 환자처럼 보이기도 했다.

초창기 마당극 담당자들은 민중들의 생활 속에서 작품의 소재를 취하

17) 오종우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』 창간호, 1980. 302면.

18) 안중관, 「한국연극, 이대로 좋은가」, 『한국문학의 현단계Ⅱ』, 창작과비평사, 1983. 164면.

고, 그들이 공감할 수 있는 방식으로 연극을 만듦으로써 비판의 정신을 실제화 한다. 1970년대 작품만 보더라도 그러한 특성이 한 눈에 들어온다. 농민들이 처해 있는 경제적 빈곤을 적시하고 협업농장이라는 대안을 제시한 <청산별곡>(〈진오귀굿〉)과 함평에서 실제 있었던 고구마 농사 피해보상운동을 다룬 <함평 고구마> 등이 농민의 문제를 다루었고, <소리굿 야구>는 기생 관광의 행태 속에 한일간의 경제 침략 문제를, <덕산골 이야기>는 ‘무등산 타잔 사건’으로 왜곡되어 선전되었던 도시 빈민의 생존 문제를 다루었다. 이들 작품들의 주관심사는 민중들의 생활 자체로부터 출발하고 있으며, 문제적 상황에 대한 극복의 의지 역시 민중의 힘에서 찾고 있다. 마당극의 이러한 시도는 마당극이 지닌 비판의 정신의 발로라 하겠다. 1980년대에 공연되는 마당극은 모순에 가득 찬 우리 사회가 안고 있는 비극을 분단모순과 계급모순의 시각에서 다루어나감으로써 주류 연극의 경향과는 다른 차별성을 뚜렷이 한다.

마당극의 비판 정신은 마당극의 외양이 대단히 거칠게 드러나는 원인이 되기도 한다. 특히 1980년대 전반기의 마당극은 선악이 뚜렷이 대비되는 인물, 그리고 판단이 필요 없을 만큼 호불호(好不好)가 분명한 사건들을 다루어 ‘도식화’의 경향까지 보였다. 그러나 민중적 세계관으로 바라본 그 시대는 전선이 너무나 선명했던 명백한 부정의 시대였기 때문에, 그 시대를 드러내는 방식 역시 거칠 수밖에 없었던 점이 있을 것이다. 다음의 이야기에 귀 기울이 필요가 있다.

마당극이 우리 시대 모순의 핵을 겨냥하고 정치·사회적 문제를 함께 다룬다고 해서 이를 정치운동이라고 말할 수는 없는 것이며, 또한 마당극의 당사자들로서는 정치·사회적 문제를 기피해야 한다는 부담감으로 인해 인간해방운동마저 보류해버리게 된다면 이야말로 곤란한 일일 것이다.<sup>19)</sup>

19) 임진택·채희완, 앞의 글, 200면.

마당극이 소재주의로 떨어지는 것은 충분히 경계해야 할 일이지만, 정치사회적 억압을 두려워하여 비판정신을 놓쳐서는 안 된다는 입장이어야 말로 마당극 정신의 핵심을 제대로 보여주는 것이라 해야 하겠다. 마당극이 지닌 비판의 정신은 대단히 중요하다. 비판의 정신은 리얼리즘적 창작방법론을 요구하고 있으며, 당대의 주류 담론을 예의 주시하면서 비판적 성찰을 거듭하도록 공연담당자들에게 요구한다. 마당극이 다루게 될 내용은 시대의 흐름에 따라 달라질 것이지만 민족 주체의 입장에서 현상을 파악하는 기본 정신은 달라지지 않아야 한다. 마당극이 비판의 정신을 상실할 때 외형상 볼거리만 번다(繁多)한 연극으로 귀착되고 말 것이기 때문이다.<sup>20)</sup>

## 2) 융합의 정신

융합의 정신은 마당극의 형식적 특질과 관계 있다. 마당극의 연극적 자질을 따로 떼어놓고 보면 새롭다고 할 수 없는 점들도 많으나, 그것이 어울려 드러내는 질감은 우리의 전통극과도, 또 어떤 서구적 연극과도 다른 독특함이 있다. 전통적 연극의 자질이든, 유입된 연극의 자질이든 일단 ‘마당’으로 모여들면, 그곳에서 변형이 일어나고 독창적으로 재생산 되기 때문이다. 마치 두 가지 이상의 물질 사이에 화학 반응이 일어나면서 전혀 다른 물질로 변화하는 것과 같은 이치이다. 마당극이 전통문화

20) 1980년대 들어 극단 「미추」와 MBC가 주도하고 있는 마당놀이는 마당극의 범주에 들지 못한다. 「미추」식 마당놀이로 명명해야 할 일련의 작품들은 마당극 정신을 담지하고 있지 않기 때문이다. 1970년대 「민예」가 해오던 작업이 방송국이라는 강력한 후원자의 요구와 결합되면서 상업적 성향이 강화되어 나타난 변이형태(variation)로 보아야 하겠다. 이러한 분간은 「미추」식 마당놀이의 성과를 폄하해서가 아니라, 마당극의 성격을 보다 뚜렷하게 하기 위한 의도에서 이다. 브레히트가 아리스토텔레스적 특성을 지닌 연극과 비교를 통해 서사극의 특징을 명확하게 하려했던 것과 동일한 이치이다.

와 서구문화라는 이질적 두 요소를 “전통문화의 창조적 계승과 서구문화의 비판적 수용”<sup>21)</sup>하는 화학적 결합에 의해 생성되었다는 점을 주목해야 한다. 그러한 화학적 결합을 가능하게 한 힘이 바로 융합의 정신이라 하겠다.

한편 마당극이 태동하고 모습을 갖추어 나갈 무렵, 극단 「민예」와 「자유극장」처럼 주류 연극계에서도 동일한 인식하에서 새로운 방향을 모색하는 움직임이 있었다. 전통문화의 극적 자질을 활용하여 한국 연극의 새로운 돌파구를 마련해야 한다는 측면에서는 주류 연극담당자들과 마당극담당자들 사이에 공통점이 있었으나, 그들의 지향점은 너무나 달랐다.

1950년대 후반부터 표현주의극, 부조리극 등의 서구 모더니즘 계열의 연극이 우리에게 가까이 다가왔다. 일본을 통한 간접 수입이 아니라 해당 국가에서 공부를 한 유학생 연극인들을 통해 직접 전달된 만큼 과장 역시 대단했다. 1960년대 초반에 활성화되었던 동인계 극단 「실험극장」 「민중극장」을 통해 <수업> <대머리 여가수> <달걀> 등이 소개되었으며, 이근삼을 위시해서 오태석, 이현화 등에 의해 서구 모더니즘 계열 작품들이 발표되기 시작했다. 그러나 서구 모더니즘 계열의 작품들은 관객의 공감을 획득하는데 실패하면서 ‘소수의 선택받은 관객’을 위한 공연으로 한정되고 만다. 극양식상의 이질성을 극복하지 못한 것이 주원인이었다.<sup>22)</sup>

그러한 한계를 돌파해보려는 시도중의 하나로써 주류 연극계에서는

21) 임진택, 위의 글, 111면.

22) 한상철의 다음과 같은 설명이 저간의 사정을 짐작하게 한다. “원작자체의 이해는 차치하고 공연된 것 자체도 무슨 이야기이고 무엇을 표현한 것인지조차 알 수가 없는 것이다. 만약 반 이텔 리가 에저또의 <뺨>을 보았다면 그는 결코 그건 자기 작품이 아닐 뿐만 아니라 자기도 무슨 이야기인지 모른다고 했을 것이다.”(한상철, 『연극의 대중화와 상업극』, 『한국연극과 젊은 의식』, 민음사, 1979. 142면)

전통문화의 연극적 자질에 관심을 가지게 된다. 전통연극에 대한 관심은 근대극 초기부터 있어왔지만, 그것이 구체적인 모습으로 나타난 것은 1960,70년대이다. 1960년대 박정희 정권이 정통성 확보 차원에서 ‘전통문화 보존 운동’을 시작하면서 1962년에 ‘문화재 보호법’을 공포하였고, 1964년 양주별산대놀이를 시발로 무형문화재를 지정하여 보호하기 시작하였다. 전통문화에 대한 분위기가 조성되면서 연극에서도 전통문화의 자산들을 연극공연에 활용해보려는 노력이 크게 일게 된 것이다. 하지만 전통문화의 극적 자질들을 공연 장식용 표현 수단 정도로 여기는 경향이 강해서 극단 「민예」의 몇 작품을 제외하면 소재주의 차원에 머물고 말았다.<sup>23)</sup>

그중에서 오태석의 활약은 특기할만한데, 그는 전통문화가 지닌 연극적 자질들을 자신의 작품 속에 품어 들임으로써 모더니즘 계열의 여타 작가와는 다른 독특한 경지를 확보했다. <초분> <태> <춘풍의 처> 등 일련의 작품은 유덕형, 안민수, 김우옥 등과 만나면서 세계연극의 수준에 도달한 공연으로 평가받기도 했다. 그럼에도 불구하고 <초분>을 정점으로 해서 그 흐름은 무디어지고 만다.<sup>24)</sup> 그들의 작업이 지속적으로 이루어지면서 독창적 극양식으로 나아가지 못한 까닭은 서구적 연극의 자질 속에 전통문화의 극적 자질들을 산술 결합시키는 정도에 머물렀기 때문이다.<sup>25)</sup> “동양적 얼을 찾는 것을 서구적 방법으로 시도”<sup>26)</sup>하려는 태도로써

23) 유민영, 「전통계승과 소재주의의 극복」, 『한국연극의 미학』, 단대출판부, 1987 (중보판), 64면 참조.

24) 이 글에서 다루어야 할 범위를 벗어나므로 1980년대 중반 이후 오태석 작품이 이룬 성취에 대해서는 언급하지 않기로 한다. 오태석은 1976년부터 공연된 <춘풍의 처>에서부터 전통극의 극적 자질들을 어떻게 자기 작품 속에 녹여 낼 것인가를 연구해 나간 것으로 보인다. <춘풍의 처>는 이후 거듭 개작 공연되면서 유덕형·안민수와 결합된 형태와 다른 오태석식의 연극문법을 생성하는 근간으로 활용된다.

25) 이러한 진술에 대해 다른 의견이 충분히 있을 수 있다. 그러나 마당극과는 달리 서구극에 기반을 둔 공연문법에 충실하면서, 전통극의 공연 자질을 활용해서

는 더 이상의 돌파구를 찾기 어려웠던 까닭이 아닐까. “논리성 없는 대사와 몸짓으로 관객들의 지적 허영심에 편승하여 우롱”<sup>27)</sup>하였다든가, “토착적인 소재나 분위기를 서구 전위극의 기법으로 처리한 일종의 기술제휴적 ‘보세가공’ 연극”<sup>28)</sup>이라는 평가가 너무 가혹해 보이는 점도 있으나, 그러한 평가를 전면적으로 부인할 수 없는 상황임에는 틀림없다.

진보적 연극운동에서는 동일한 위험선상에 서있었지만 마당극이라는 독창적 극양식을 생성하는 방향으로 나아감으로써 돌파구를 마련했다. 가장 민중적인 연극의 경험을 전통 가면극에서 얻었고, 그 바탕에 브레히트(Brecht)를 위시한 서구의 진보적 연극관을 융합하여 일련의 마당극 작품이 만들어졌다. 초창기 마당극의 대표적 성과로 알려진 <청산별곡>만 하더라도 ‘해설자 장면’ ‘도깨비 장면’ ‘협업 장면’이 판소리, 탈춤, 서구적 사실주의극 양식을 각각 채택하고 있음을 주목할 필요가 있다. 전통극의 자질과 서구적 연극의 자질을 뒤섞으려 하지 않고, 각각의 특성을 제대로 살리는 방향으로 배치를 하였고, 극 전체를 통하여 원하는 효과를 창출해낸 것이다. <태손땅>이 굿과 인형극을, <소리굿 아구>가 남사당 덧뵈기 가운데 먹중마당을 활용하여 전통극의 자질에 더 큰 비중을 둔 것이라면, 윤대성의 <노비문서>를 야외공연으로 시도해본 것은 서구극의 구조를 마당극화하는 실험이라 하겠다. 전통극과 서구극의 비중이 어느 쪽이 더 높은가를 따질 필요가 없어지는 것이, 양쪽의 자질들이 어느 한 쪽을 위해 봉사하는 것이 아니라 융합되어 제3의 자질로 변형되었기 때문이다.

공연의 효과를 높이려는 입장이 우선하고 있음은 분명하다. 마당극과 오테석의 연극이 갈라서는 지점이 그러한 입장 차이에서 마련되었다 하겠다.

26) 유덕형, 「나의 초분 이야기」, 『한국연극』, 1982.9. 29면.

27) 안중관, 앞의 글, 171면.

28) 정지창, 「모더니즘 연극의 수용과 극복」, 『서사극 · 마당극 · 민족극』, 창작과비평사, 1989. 67면.

판에 동원될 수 있는 각종 표현매체들과 결합함은 물론, 다시 그러한 매체들과 상호 협조 관계를 이루어 나가지 않으면 안될 것이다. 함께 어울릴 수 있는 노래와 춤, 만담과 재담, 촌극이나 소극 또는 잡색놀이, 가요와 민요, 노래가사 바꿔 부르기, 역할 바꿔 흉내내기, 판소리 혹은 판이야기, 환등기 또는 소형영화, 음반이나 카세트, 판화나 벽화, 노동일지 또는 현장수기, 농악대의 발굴 및 육성, 고유가락에 얽은 신체운동의 창조(후략)<sup>29)</sup>

연극공연에서 활용할 수 있는 모든 것들이 나열되어 있다는 생각이 들 정도로 다채로운 요소들을 이야기하고 있는데, 마당극이 지닌 융합의 정신을 상징적으로 보여주는 예라 하겠다. 동서양 연극의 자질을 막론하고 동시대 민중들의 연극으로 거듭나는데 필요한 모든 것들을 수용하여 활용해보려는 융합의 정신은 마당극이 독창적 극양식으로 거듭나는데 중요한 동인이 된다.

융합의 정신은 연극의 기본 골격인 서사구조의 독특함에서 확인된다. 마당극의 서사구조는 흔히 ‘짜집기식’<sup>30)</sup>이라 불리며, ‘비논리성의 논리’, 즉 외면적으로는 논리가 서지 않는 듯하지만 내면적으로는 논리가 성립되는 특성을 지니고 있다. 마당극이 긴밀한 인과관계에 의해 짜여지는 아리스토텔레스적 서사구조(예를 들어, 프라이타그(Freytag)의 5부3점식 구조)를 지닌 연극에 비해 지나치게 느슨하게 보이는 것도 마당극 서사구조의 그러한 특성 때문이다.

마당극의 ‘짜집기’식 서사구조의 바탕은 전통 가면극의 것에서 나왔다. 초창기 마당극에서 독립된 사건들을 다룬 각각의 마당을 묶어 한 편의 연극으로 공연한 형태는 전통 가면극의 서사구조에서 크게 벗어나 있지 않다. 전통 가면극식의 서사구조로서는 문제적 상황을 포착하여 관객에

29) 임진택·채희완, 앞의 글, 204면.

30) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 120면.



게 제시하는데 있어서는 강점을 가지고 있으나, 그러한 상황이 발생하게 된 원인과 과정을 보여주기에는 분명한 한계가 있다. 그러한 한계는 서구식 연극의 서사구조 골격에 전통 가면극식 서사 구조의 강점을 융합한 방식으로 해결된다. 전통 가면극은 극 전체를 일관하는 서사구조를 가지고 있지 않다. 마당극은 일관된 서사구조가 있다는 측면에서는 주류적 서구극의 서사구조를 따르고 있으나, 극의 세부적인 사건 단위의 연결에 있어서는 상당한 수준의 독립성을 보장하고 있어서 전통 가면극의 서사구조를 따르고 있는 것으로도 보인다. 즉 서구극의 서사구조도 아닌, 전통극의 서사구조도 아닌 제3의 서사구조, 즉 마당극의 서사구조가 탄생하는 것이다.

이러한 융합을 가능하게 한 극적 원리 중의 하나가 ‘비약(飛躍)’이다. 마당극은 인과관계를 분명하게 하면서 세세한 부분까지 설명하여 관객을 설득시키기보다는, 주제를 구현하는 데 필요한 핵심적 상황을 중심으로 여러 사건단위를 연결시켜나가면서 관객들의 감성을 자극하는 방식을 선호한다. 이러한 방식이 효과를 거두기 위해서는 사건단위의 연결에 있어서 시공간의 제약에 구애를 받지 않아야 하는데, 마당극에서는 전통 가면극에서 다양한 형태로 사용되고 있는 ‘비약의 원리’를 창조적으로 계승하여 활용하고 있다.<sup>31)</sup>

‘짜집기식 구조’라는 마당극의 서사구조는 민중들의 이야기를 제대로 드러내는 것, 즉 진실에 이르는 새로운 연극적 방식의 발견이라 하겠다. 그러한 극구조를 동시대에 맞는 방식으로 재창조해내는 과정은 상당한 시행착오와 거듭된 실험을 거쳐야 했다.

흔히 옛 탈판에서 보여지는 뒤풀이에 연연한 나머지, 마당극이라면 으

31) ‘비약의 원리’에 기반 둔 극적 기법으로 전통 가면극에 많이 나타나는 것은 극 중 거리와 실제 거리의 불일치, 시간과 공간의 자유로운 이동, 상황 설정의 애매성 등이다.

래 구경꾼들이 모두 나와서 춤추고 한판 노는 것으로 생각하는 경향이 있다는 점인데 이는 재고의 여지가 있다고 본다. 마당극 공연의 결말을 희극적으로 해체하느냐 아니면 비극적으로 고조시키느냐 하는 문제도 따져 볼 소지가 있으며, 함께 어울려 신명나게 뛰노는 것만을 마당극의 범주로 국한시키는 것은 편협한 사고방식이라는 비판을 면키 어려울 듯하다.<sup>32)</sup>

이미 초창기 마당극담당자들이 단순 복고주의에 빠져들 위험성을 스스로 경계한 것이 마당극을 새로운 극양식으로 자리잡게 하는 데 주효했던 것으로 보인다. 마당극담당자들의 의식이 전통민속극을 오늘에 되살려보는 차원과는 전혀 다른 것이라는 점을 분명히 한 것이 때문이다. 마당극이 변화해 가는 시대상황에 뒤쳐지지 않기 위해서는 융합의 정신을 늘 염두에 두어야 한다. 모든 연극적 자질들에 대해 개방적 태도를 취해야 할 것이며, 그것을 받아들여 녹여내고, 걸러내어 마당극의 외연과 내포를 확장하는데 지속적인 관심을 기울여야 한다.

### 3) 공유의 정신

공유의 정신은 마당극의 존재방식과 관련이 있다. 관객을 공연 작품의 소비자라 한정하지 않고, 그들을 공연 주체의 한 부분으로 이끌어 올리려는 마당극 공연담당자들의 노력은 바로 공유의 정신에서 비롯된 것이다. 공연담당자와 관객은 공연작품을 매개로 하여 공급자와 소비자의 관계로 만나고 헤어지는 것이 일상적이다. 그러한 관계를 뛰어넘어 공유의 정신이 제대로 살아 있기 위해서는 연극의 존재방식 자체를 획기적으로 개선하지 않으면 안 된다. 관객들을 공연 주체의 한 부분으로 이끌기 위해서는 그들을 위한 배려가 극 자체에 주어져 있어야만 하기 때문이다. 마당극이 무대와 관객석의 경계를 허물려하고, 관객의 극중 참여를 유도

32) 임진택, 앞의 글, 116면.

하여 그들의 능동성을 제고하려는 노력이 공유의 정신을 현실화하는 대표적인 예가 되겠다.

마당극은 야외공연이든 실내공연이든 원형무대(삼면무대)를 기본으로 한다. 원형무대는 액자무대에 비해 무대와 관객석의 경계를 허물어뜨리기 쉬운 이유에서이다. 원형무대의 사용은 서구적 연극에서도 찾아볼 수 있지만, 무대와 관객석의 경계를 분명히 하고 있는 경향이 주가 되어 있으므로 마당극과는 상당히 다르다.

일방적으로 한쪽 편을 향해서 앉혀진 무대극의 관객은 개인 자격으로 개인적 차원에서 무대와 대면하며 결국은 객석에서 홀로 앉아 있는 셈이지만, 마당극에서의 관중은 서로 바라볼 수 있는 위치에 자리잡게 되므로 공동의 차원에서 공동의 문제를 놓고 공동으로 극을 이끌어 가는 장점을 갖게 된다.<sup>33)</sup>

공유의 정신이 살아 있는 마당극에서 원형무대는 관객들을 집단적 체험으로 이끄는 효과를 가진다. 무대와 관객석이 보이지 않는 벽(제4의 벽)으로 나누어져 있다고 상상하는 액자무대에서 이루어지는 공연의 경우, 극에서 얻어지는 관객의 체험은 개인적인 것으로 한정되며 그것이 동일 공간의 다른 관객들과 함께 할 기회는 없다. 거기에 비해 원형무대의 경우에는 관객들은 상호 노출되어 있는 상황이므로, 무대에서 이루어지는 상황에 대한 자기 반응이 여타 관객의 반응과 자연스럽게 비교되기 때문에 극중 상황에 대한 판단의 효과, 극중에서 느끼는 감정의 상승 효과는 그만큼 더 커진다. 더욱이 무대와 관객석의 거리가 밀접하기 때문에 무대 자체가 상상 속의 별개 세계로 인식될 여지가 약해진다. 뒤에 언급하겠지만 관객의 개입이 자연스레 유도되는 상황까지 가세하면 무대와 관객석의 경계는 쉽게 허물어지게 되고 공연은 공동의 것이 되어 버린다. 이

33) 임진택, 앞의 글, 114면.

러한 상황이 ‘놀이 정신’과 ‘마당 정신’의 기반이 된다.

(마당은) 유희적인 놀이판에만 그치는 것은 아니고 놀이판이면서 동시에 삶을 억압하는 모든 외부조건에 대한 싸움판이다. 그렇게 삶의 생산성을 드높이는 대결을 거쳐 다시금 내부의 결속을 강화하고 궁극적으로는 대립자와의 화해 및 친교까지도 가능케 하는 개방적 포용성, 그것을 바로 ‘마당정신’이라 할 수 있겠다.<sup>34)</sup>

마당극이 지닌 공유의 정신에서 생성된 대표적 기법이 관객의 극중 개입이다. 관객의 극중 개입은 극중 현실을 자기 현실로 받아들이면서 체험한 극중 문제에 대해 관객 스스로 판단하는 기회를 제공하는 효과가 있다. 마당극에는 방외(方外)의 인물로서 무대상의 사건을 관찰할 때와, 극중인물의 일원으로 설정되어 극중사건에 개입할 때가 교직 되어 있어서 공연의 효과가 극대화된다. 초창기 마당극 작품부터 관객의 개입은 다양한 방식으로 실험되었다. <고구마>에서는 “한 사람의 선창에 따라 다른 등장인물이 복창”하는 방식, <노비문서>에서는 관객들을 노비로 설정하고 노비대표가 그들에게 연설하여 호응을 얻는 방식, 고정화된 대본이 필요 없을 정도로 관객의 참여가 열을 띠어 “관중에 의해 연극이 만들어지고 있다는 느낌”마저 주었던 <진동아굿>의 경험도 있다.<sup>35)</sup>

공유의 마당극 정신이 제대로 이루어지기 위해서는 관객을 극속에 끌어들이는 장치가 극 전체를 관통해서 준비되어 있어야 한다는 점이 매우 중요하다.<sup>36)</sup> 일관된 질서를 가지지 못한 경우에는 관객을 극속에 개입시

34) 임진택·채희완, 앞의 글, 205면.

35) 임진택, 앞의 글, 33~34면 참조.

36) 2001년 8월 6일, 거창국제연극제에서 공연한 러시아의 극단 「아르뜨돔」의 <누구든 웃을 권리가 있다>(Everybody Has The Right to Laugh)는 채흠의 희곡 <곰>과 <청혼>, 그리고 <은행 창립 기념일>을 묶은 작품이다. 세 작품을 묶어서 공연하기는 하지만, 각각의 작품이 독립성이 강하였고, 배우들이 등퇴장을 관객석

키는 것이 가벼운 웃음거리를 유발하는 자극적 요소 이상을 벗어나기 어렵다. 극 전체를 관통하는 극적 장치의 핵심은 ‘비움’과 ‘채움’의 원리이다. ‘비움’은 공연담당자들이 관객의 참여를 위하여 의도적으로 비워 놓은 곳을 말하며, ‘채움’은 관객들이 자발적으로 공연담당자들이 비워 놓은 곳을 메워주는 것을 의미한다. 적절한 ‘비움’은 관객들의 자발성을 높여주며, 극의 주제를 전달하는데 큰 기여를 한다. ‘비움’과 ‘채움’의 원리를 전통 가면극에서 얼마나 효과적으로 운용하고 있는지를 눈 여겨 볼 필요가 있다.

백정 : 쌤님들, ㉠ 염통 사소 염통요. 아직 뜨끈뜨끈해서 이대로 썰어가지고 히를 해머도 좋고 불포감중에는 이 소염통이 제일이시데이. 사소 사. 안살라니껴. [비움과 채움의 공간] ㉡ 그라마 이 소염통 사먹지 말고 쓸개나 염치없는 양반들 이거 사 넣어보소. 사람꺼 보다가 훨씬 커서 오즐없는 양반 오즐 생기고 염치없는 양반 염치 생기니데이. 사소 사. 이래도 안살라니껴. [비움과 채움의 공간] ㉢ 그라마 염통 사먹지 말고 진짜 우랑사소 우랑요. 우랑이 뭐도 모르니껴. 소불알 말이시더 소불알. 이거 먹으마 양기에 역시 좋으니데이. 늙은 양반 젊은 마누라 둘씩 데리고 살라카마 이 소불알 아이고는 안되겠시데이. 자, 사소 사. 아, 공자도 자식놓고 살았니데이. 자식 불라카마 이 소불알 아이고는 안되겠시데이. 사소 사. 아따, 지 돈주고 지 양기 둔곳는데 남의 눈치는 말라고 보니껴. 사소 사. [비움과 채움의 공간] 이래도 안살라니껴. 아따, 그 서푼어치도 안되는 양반 체면 때문에 오늘 장사 망했다. 망했어. 오늘 장사도 안되고하이 내사 춤이나 실컷 추고 노다 가야될따.<<하회별신굿 탈놀이>>의 백정마당)

으로 하는 경우도 있어서 외양적인 면에서는 마당극과 흡사하였다. 그러나 이 작품에는 관객을 필요에 의한 소품 정도로 취급했을 뿐, 극의 구조상으로 관객 참여를 보장하고 있지는 않았다는 점에서 공유의 정신에서 출발한 마당극구조와 결정적인 차이를 가지고 있다.

양반으로 설정된 관객들을 상대로 백정은 갓 잡은 소의 염통이나, 쓸개, 불알 등을 팔려고 나서면서 그것을 빌미로 양반들에 대한 불만을 터뜨린다. ㉠ ㉡ ㉢을 거치면서 백정의 비판 강도는 점점 강해지게 되어 있는데, 비판을 강도를 더욱 증폭시키는 것이 ‘사소, 사’에 대한 관객의 개입이 된다. 즉 ‘사소, 사’는 관객의 대답을 유도하는 장치가 되므로 ‘비움’에 해당하며, 그 질문에 대한 관객의 답은 ‘채움’이 된다.<sup>37)</sup> ‘비움’은 관객들이 극에 개입할 수 있는 여지를 구조적으로 보장하는 것이며, 관객을 극의 주체로 받아들이는 공연담당자의 입장이 반영된 것이다. 전통가면극의 극적 원리를 계승한 마당극의 ‘비움’과 ‘채움’은 마당극의 주체를 강화하는데 큰 기여를 한다.

초창기 마당극은 야외, 혹은 강당처럼 개방된 구조의 공간에서 주로 공연되었지만, 1990년대 이후에는 제대로 지어진 극장으로 진출하는 경우가 많아졌다. 다수의 우호적인 관객들이 공연공간을 채우고 있는 현장 공연에서와 불특정 다수의 입장권 구매 관객이 주축이 된 극장 공연에서 공유의 정신을 드러내는 방식이 동일할 수는 없는 것이다. 1990년대의 마당극이 1980년대 후반의 마당극과 외양적으로 상당한 차별성을 가지게 된 이유도 거기에 있다. 공통된 관심사도 약하고, 개인의 미래 지향점도 다른 관객들에게서 집단의 체험을 얻어내기 위해서는 그 이전과 다른 다양한 극적 기법들이 개발되어야 했던 것이며, 그러한 변화를 이끌어 낸 배경에 마당극이 지닌 공유의 정신이 기반하고 있음은 두 말할 나위가 없다.

37) 김재석, 「하회 탈춤 대사의 기능과 구현 원리」, 『안동어문학』 제2·3합집, 안동어문학회, 1998 참조.

## 4. 결론

이 글에서는 마당극의 근원적인 형성원리를 이루는 마당극 정신에 대해 살펴보고자 했다. 마당극에 대한 개념과 범주의 혼란과 그로 인한 난맥상을 바로 잡기 위하여 근원적인 문제를 다시 되살펴 명확하게 할 필요가 있었기 때문이다.

마당극은 마당극 정신을 담지하고 있는 작품이며, 마당극의 범주에 드는 작품이라면 비판의 정신·융합의 정신·공유의 정신을 제대로 체현한 작품이라 하겠다. 비판의 정신은 민중적 세계관에 기초하여 대상을 성찰하여 모순을 발견하고, 그것을 올바른 방향으로 변화시키려는 의지의 소산이다. 융합의 정신은 전통극과 서구극이라는 이질적 두 요소가 전통문화의 창조적 계승과 서구문화의 비판적 수용이라는 관점 하에 화학적 결합을 이루어 마당극이라는 새로운 양식으로 출발하게 만든 정신적 바탕이다. 공유의 정신은 공연담당자와 관객이 공연의 주체로 함께 하는 정신이며, 마당극이 무대와 관객석의 경계를 허물어 관객들을 공연주체로 받아들이는 특유의 공연원리를 생성해낸 바탕이다.

마당극 작품은 과거 혹은 현재의 모습으로 고정될 수가 없으며, 미래 연극사적인 흐름 속에서 다양한 모습으로 나타날 것이다. 이를테면, 마당극과 마당굿이라는 명칭의 혼재가 마당극의 범주에 속하는 작품들의 다양한 성질을 보여주는 좋은 예가 된다. 임진택과 채희완이 함께 쓴 「마당극에서 마당굿으로」가 발표된 이후, 마당극과 마당굿이 발전 관계의 선 후에 따라 분간되는 독자적 극양식인 것처럼 이해된 적도 있었다. 원칙적으로 마당극이라는 상위개념 속에 하위개념으로서 마당극, 마당굿이 포함된다고 보는 것이 타당하겠다.<sup>38)</sup> 이들은 마당극 정신을 담지하고 있

38) 굳이 광의의 마당극과 협의의 마당극이라 구분하지 않은 것은, 시조라는 상위 개념 아래 정형시조, 사설시조, 엮시조 등의 하위 갈래가 놓여 있으나, 일반적으로 시조라고 할 경우 하위 갈래에서 가장 큰 세력을 형성하고 있는 정형시조

다는 측면에서는 동일하지만 각각이 지향하는 극적 특성에서는 차이가 난다. 서사구조에 있어서 극적인 완결성이 강조되어 있는 것이 마당극이라면, 전통 굿이 지니고 있는 특성을 이어받아 “일상적인 생활과 놀이를 공유화하여 삶을 집합화하는 총체적인 예술운동”<sup>39)</sup>을 지향하는 것이 마당굿이다. 1970년대 후반부터 1980년대 초반의 억압적 상황하에서 공연이 “연극인지 현실인지 분간하기 어려울 만큼 열기”<sup>40)</sup>에 싸여 있던 상황에서는 마당굿적인 작품이 많았다. 그 반면에 극장공간으로 들어가기 시작한 이래 마당굿적인 작품은 점차 사라지는 추세인 것 같다. 마당극과 마당굿의 차이에 대해서는 질적 차등의 시각에서 볼 것이 아니라 공연효과를 극대화하기 위한 공연담당자의 선택 차원에서 접근하여야 한다.

빠른 속도의 변화를 근간으로 하는 정보화 시대에 마당극은 어떠한 의미를 가지게 될까. 일부에서 주장하는 것처럼 마당극이 생성되던 시기의 정치·사회적 상황과 전혀 다른 사회로 이행되어갈 때 마당극은 존재의 의미를 상실하고 해소될 수밖에 없는 것일까? 그렇지는 않을 것이다. 너무 자주 이야기되어 일반인의 관심을 끌기 어려울 정도로 연극의 위기가 자주 논의되고 있다. 그 이전에 비해 비판적 인식이 더욱 확산되는 이유는 정보사회의 문화 상품으로써 연극이 적절하지 못하다는 인식 때문이다. 연극은 원시상태의 존재 방식이 고스란히 남아 있는 공연예술이다. 현재성을 근본으로 하면서 시간 속에 사라져 버리는 연극이 전자 복제를 근본으로 하는 컴퓨터 시대의 예술로서는 적절하지 않다는 점은 충분한 설득력을 지닌다. 그러나 마당극은 그러한 우려를 불식시키는 미래 연극으로서 충분한 자격을 갖추고 있다고 여겨진다. 비판의 정신, 융합의 정신, 공유의 정신이 살아 있는 마당극은 정보사회에 흔히 야기되는 인간소외

를 일컫는 경우로 받아들이는 현상과 동일하게 보면 되겠다. 물론 마당극과 마당굿 이외에도 더 많은 하위갈래가 있다.

39) 임진택·채희완, 앞의 글, 204면.

40) 임진택, 앞의 글, 110면.



현상을 극복하는데 크게 기여하게 될 것이기 때문이다. 특히 마당극은 관객을 극의 또 다른 주체로 내세우는 특질을 지니고 있으므로, 정보화 시대 인간에게 결핍되기 쉬운 원시적 생명력을 복원시켜주는 역할을 충분히 감당할 수 있을 것으로 본다.

이 글은 마당극에 대한 논의를 본격적으로 시작하기 위한 첫 걸음에 해당한다. 앞으로 이 글에서 구체적으로 다루지 않은 작가와 작품, 그리고 이론과 비평을 다루어 나가면서 마당극에 대한 논의를 계속하고자 한다.

## 참고 문헌

- 김방욱, 「마당극 연구」, 『한국연극학』 제7집, 한국연극학회, 1995, 227~298면.
- 김재석, 「하회 탈춤 대사의 기능과 구현 원리」, 『안동어문학』 제2·3합집, 안동어문학회, 1998, 167~187면.
- 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995.
- 안종관, 「한국연극, 이대로 좋은가」, 『한국문학의 현단계Ⅱ』, 창작과비평사, 1983, 158~190면.
- 오종우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』 창간호, 1980, 301~307면.
- 유덕형, 「나의 초분 이야기」, 『한국연극』, 1982.9, 29면.
- 유민영, 『한국연극의 미학』, 단대출판부, 1987(중보판).
- 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.
- \_\_\_\_\_, 『마당극 · 리얼리즘 · 민족극』, 현대미학사, 1997.
- 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『창작과 비평』 통권 58호, 1980, 97~122면.
- 정지창, 『서사극 · 마당극 · 민족극』, 창작과비평사, 1989.
- 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997.
- 채희완, 임진택, 「마당극에서 마당극으로」, 『한국 문학의 현단계 I』, 창작과비평사, 1983, 189~246면.
- 한상철, 「연극의 대중화와 상업극」, 『한국연극과 젊은 의식』, 민음사, 1979, 139~144면.

## ■ Abstract

## A Study on Madangguk's Spirits

Kim, Jae-suk

The Madangguk(마당극) spirit means the system of thought which is fundamentally based on the formative principles of Madangguk. The spirit of specific art is the basic power which makes it exist. Especially the spirit of new art formed conflicting with the main arts of the same period has the difference from their spirit. And the difference becomes the motive power which creates the unique modal characters different from those of the established arts. In other words, the formative principles of new art is originated from its spirit.

In this sense, the examination of Madangguk spirit can reduce the danger that the effort trying to make the concept and the category of Madangguk is confined in the frame of play form. When we try to make its concept and category in terms of the characters appearing in the performance of Madangguk works performed up to now, Madangguk is likely to be in danger of being considered as a play which has only some characteristic performance techniques.

There are three properties in Madangguk spirit; among them the spirit of criticism is related with the characteristics of content, the spirit of harmony with the characteristics of form and the spirit of share with the existential characteristics. The work which contains the Madangguk spirit can be categorized as a Madangguk play, so any play categorized as Madangguk should embody the spirits of criticism, harmony and share. The concrete aspects of Madangguk works is expressed variously in the stream of play history since they are not fixed. The aspects of Madangguk existing now should not be considered as models of Madangguk. Rather than they should be considered as characters resulted from the

process trying to constantly advancing to 'real Madangguk' originated from its spirit.

주제어 : 마당극, 마당극 정신, 비판의 정신, 융합의 정신, 공유의 정신

접 수 일 : 2002년 8월 17일

심사기간 : 2002년 9월 5일~20일

게재결정 : 2002년 9월 27일(편집위원회의)

K C I

к с і