

‘비추어보기’로부터 ‘관계탐구’에로*

-한국의 연극적 공연 양식들의 세계적 위상과 가치

여기서의 포인트는 누군가의 역할을 연기하는 것이 아니라, 자기 자신으로 존재하고, 누군가와 더불어 존재하고 관계 속에서 존재하는 것이었다. - 예르지 그로토프스키**

김익두***

〈차례〉

1. ‘차이’·‘비추어보기’, 그리고 ‘관계’의 단절
2. ‘지배-복종’의 ‘단힌구조’와 ‘차이의 우월성’의 논리
3. ‘관계’ 탐구의 연극적 근거들
4. ‘차이’로부터 ‘관계’에로

1. ‘차이’·‘비추어보기’, 그리고 ‘관계’의 단절

모든 사물들은 ‘차이’와 ‘관계’에 의해 ‘존재’한다. 사물들은 ‘차이’에

* 이 논문은 2001년도 한국학술진흥재단의 대학교수 해외파견연구 지원에 의해 연구되었음(KRF-2001-013-A00021).

** Kolankeiwicz(1978) *On the Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theater Laboratory Institute in Years 1970 ~1977*, trans. Boleslaw Toborski (Publication of Laboratory Theatre, for private circulation only), p.97.

*** 전북대 국어국문학과 교수

의해 ‘존재’를 획득하고, ‘존재’는 ‘관계’에 의해 실현된다. ‘차이’가 없으면 ‘존재’도 없고, ‘존재’가 없으면 ‘관계’도 없다. 역으로 ‘관계’가 없이는 ‘존재’가 실현될 수 없고, ‘존재’의 실현 없이는 ‘차이’도 없다. 모든 사물들이 ‘차이’에 의해 ‘존재’하고 ‘관계’에 의해 ‘존재’를 실현하는 이러한 일련의 행위들은 사물들의 ‘신체’에 의해 이루어지며, 우리는 이러한 인간에 의해 조직된 일련의 유의미한 공적인 신체 행위들을 ‘공연’이라 부른다. 그러므로, 모든 사물들은 ‘공연적 존재’이다. 특히, 인간은 인간이라는 같은 종(種) 내에서도 ‘존재’를 획득하고 실현하기 위해 다양한 ‘차이’를 만들고 ‘관계’를 변화시키고자 한다. 이러한 ‘차이’의 ‘관계’는 인간이 사용하는 기호의 기표(signifier)와 기의(signified)의 관계에서 가장 극명하게 나타난다.¹⁾

인간의 이러한 ‘차이’의 논리는 ‘비추어보기’의 인식논리와 밀접한 관련이 있다. ‘비추어보기’의 인식논리는 일종의 ‘거울’에 의해 사물의 형상들을 식별하는 논리이다. 이 논리는 비교적 오랜 역사와 창조인 역량을 축적한 ‘문화’ 혹은 ‘문명권’ 속에서 발전되어 왔다. 예컨대, 고대 그리스의 ‘나르시스 신화’나 중국의 ‘통감(通鑑)’²⁾이란 말은 바로 그러한 사물들의 ‘차이’를 ‘거울’에 ‘비추어보기’의 인식논리를 상징적으로 보여주는 대표적인 사례이다.

특히, 이러한 ‘비추어보기’의 인식논리는 고대 그리스시대부터 서양연극의 중심 전통이자 인식논리이다. 오늘날 서양 ‘연극(theatre)’의 어원인 그리스어 ‘theatron’이 ‘지켜보는 장소’를 의미하며 ‘희곡(drama)’의 어원인 그리스어 ‘dran’은 ‘행하기(doing)’를 뜻한다는 것은, 이 점을 단적으로 말해준

1) Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, New York: Columbia University Press, 1983, pp.7~8.

2) 중국어 ‘통감(通鑑)’이란 말은 중국의 역사책의 일종을 가리키는 명칭이다. 이 말은 ‘통시적으로 비추어주는 거울’을 의미한다. 이것은 중국인들이 역사책을 인간의 삶을 역사적으로 비추어주는 일종의 ‘거울’로 보고 있음을 알려준다.

다.³⁾ 즉 서양연극은 그 어원상으로 ‘일정한 장소에서 배우가 무엇인가를 행동으로 보여주고 청관중(audience)이 그것을 지켜보는 것’이다. 그래서 서양연극은 배우의 행동을 ‘거울’로 삼아, 거기에다가 삶을 비추어 놓고 그것을 통해 삶을 ‘인식’하는 ‘비추어보기’의 인식논리로 이루어져 있는 것이다. 이러한 ‘비추어보기의 인식논리는 연극을 삶을 비추어보는 ‘거울’로 생각하게 되었다.⁴⁾ 그러나, 이러한 연극의 전통 속에서는 공연자는 능동적으로 무엇인가를 보여주고 청관중들은 그것을 단지 수동적으로 바라보게 되는 입장에 처하게 된다.

이러한 연극의 전통과 공연구조 속에서는, 사물들의 ‘차이들’은 잘 드러나지만, 그 사물들 사이의 바람직한 ‘관계들’은 잘 드러나지 않는다. 이러한 연극 전통 속에서는, 공연자와 청관중 사이의 다양한 상호작용 ‘관계’의 방법과 통로들은 별로 중시되지 않으며, 현재 그러한 방법과 통로들이 구체적으로 연극의 공연구조 속에 ‘관습화’되어 존재하지도 않는다.

물론, 서양연극 속에도 고대 그리스시대에는 ‘코러스’라는 의장(意匠)을 통해서 공연자와 청관중 사이의 일종의 상호적인 ‘대화구조’가 존재하였다.⁵⁾ 그러나 이러한 ‘코러스’가 약화되고 변질되고 사라짐에 따라, 서양연극은 점차 공연자가 무엇인가를 능동적으로 보여주고 청관중은 그것을 수동적으로 바라보는 ‘지배-복종’의 ‘단힌구조’로 전락하고 말았다. 그것은 공연자가 일방적으로 무엇인가를 보여주고 청관중은 그것을 수동적으로 바라본다는 점에서 ‘지배-복종’의 구조이며, 그 구조 속에서

3) Terry Hodgson, *The Batsford Dictionary of Drama*, London: B. T. Batsford, 1988, p.388.

4) 그러나 이러한 연극의 ‘거울’은 근대에 오면 삶 전체를 비추어주는 총체적인 거울로부터 삶의 단편들만을 겨우 비추어주는 파편들로 깨어지게 되며, 연극이 다루는 주제 영역도 ‘인간과 인간 사이의 관계’에로 좁혀지게 되었다. 이러한 ‘거울’의 ‘파편화’와 근대연극의 주제 영역 축소에 관해서는 Francis Fergusson, *The Idea of Theater*, Princeton: Princeton University Press, 1949, p.142 및 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1956, p.14를 각각 참조

5) Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Boston: Allyn & Bacon, Inc., 1982, pp.28~30.

는 공연자와 청관중 사이의 어떤 능동적이고 직접적이고 자유로운 상호 작용 관계도 작동될 수 없다는 점에서 ‘닫힌구조’이다.

이러한 ‘지배-복종’의 ‘닫힌구조’로부터 벗어나기 위해, 20세기의 서양 연극인들은 수많은 새로운 실험 작업들에 심혈을 기울여왔다. 그 대표적인 사람들이 바로 앙투앵 아르또(Antonin Artaud) · 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht) · 예르지 그로토프스키(Jerzy Grotowski) · 피터 브룩(Peter Brook) · 유제 니오 바르바(Eugenio Barba) · 리차드 셰크너(Richard Schechner) · 아우구스또 보알(Augusto Boal) 등이다

앙투앵 아르또는 공연자와 청관중 사이의 직접적인 상호작용의 방법과 통로가 없는 서양연극의 ‘지배-복종’의 ‘닫힌구조’를 동양의 악령퇴치의 무당굿과 같은 공연양식을 활용하여 타개하고 변화시키고자 하였으며,⁶⁾ 베르톨트 브레히트는 동양연극 특히 중국 연극의 반환상주의적인 (anti-illusionistic) 공연 양식을 활용하여 그렇게 하고자 하였고,⁷⁾ 예르지 그로토프스키는 특별한 조명 · 분장 · 의상 · 무대장치를 거부하고 배우의 신체표현에 집중하면서 공연자와 청관중 사이의 생생한 상호작용 관계의 추구를 통해서 그렇게 하고자 하였고,⁸⁾ 피터 브룩은 서양연극의 전통적 공연 양식의 현대적 재창조를 통해서,⁹⁾ 리차드 셰크너는 이른바 ‘공연 환경’의 변화를 통해서,¹⁰⁾ 그리고 아우구스또 보알은 ‘청관중의 공연자화’를 통해서,¹¹⁾ 각각 그러한 변화를 시도하였다.

6) Antonin Artaud, *The Theater and its Double*, trans. Mary Caroline Richards, New York: Grove Press Inc., 1958, pp.30~32.

7) Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, edit. & trans. John Willett, New York: Hill & Wang, 1964, pp.91~99.

8) Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, New York: Simon & Schuster, 1968, pp.19~22.

9) Banuta Rubess, ‘Vancouver: Hamlet, A New Canadian Play’ in *Canadian Theatre Review* 49(winter), 1986, pp.131~135.

10) Oscar G. Brockett, *The Theatre: An Introduction*, New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1974, pp.447~450.

11) Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, New York: Urizen Books, 1979, p.155.

그러나 그들은 20세기 말에 이르러 결국 어떤 ‘한계에 부딪친 것처럼 보인다. 20세기 말 특히 1999년 예르지 그로토프스키의 사망 이후, 서양연극의 이러한 공연자와 청관중 사이의 ‘지배-복종’ 관계의 ‘닫힌구조’를 개혁하고자 하는 서양 연극인들의 노력은 별다른 새로운 타개책을 내놓지 못하고 있는 듯하다. 현재 활동하고 있는 리차드 셰크너의 ‘환경연극 (Environmental Theatre)’이나 유제니오 바르바의 ‘인류학적 연극’이나 아우구스또 보알의 ‘피압박자의 연극(Theater of the Oppressed)’ 등은 우리가 보기에 별다른 새로운 타개책을 내놓거나 더 나은 진전을 보여주지는 못하고 있다고 생각된다.

이러한 결과는 두 가지의 주요 원인으로부터 나온 것으로 보인다. 그 하나는 서양연극의 전통과 양식 자체의 폐쇄성이고, 다른 하나는 그들이 그러한 폐쇄성으로부터 탈출하기 위해 참고한 다른 나라의 연극들의 폐쇄성이다. 그들 자신들의 전통의 ‘폐쇄성’은 고대 그리스 이후부터 이미 오랜 동안에 걸쳐서 수립되어온 것이므로 갑자기 변화시킬 수 없는 억압의 제약일 수밖에 없는 것이었지만, 그들이 그들의 연극의 그러한 ‘폐쇄적 전통’으로부터 벗어나기 위해 참고로 삼아온 다른 나라의 연극들도 또한 근본적으로는 그러한 ‘폐쇄성’을 가지고 있었다는 것이 더 어려운 문제였던 것이다.

예컨대, 그들이 참고로 한 중국의 ‘경극’이나 일본의 ‘노오’ 등의 공연구조도, 공연자들은 무엇인가를 능동적으로 보여주고 청관중들은 그것을 수동적으로 지켜보는 일방적인 ‘지배-복종’의 ‘닫힌구조’였던 것이다. 물론 중국의 ‘경극’의 경우에는 거기에 공연자와 청관중 간의 다소간의 개방적인 ‘상호작용’의 ‘관계’의 ‘통로’가 없는 것은 아니다. 그러나 그러한 ‘관계’의 ‘통로’가 공연구조 자체 내에 구조적으로 ‘제도화’·‘관습화’되어 있는 것은 아니며, 그저 그러한 개방적인 상호관계를 어느 정도 관습적으로 ‘용인’하고 있을 뿐이다. 경극의 청관중들은 무대 위에서 벌어지는 공연자들의 연기를 보면서 자기가 좋아하는 공연자의 연기에 소리를

지르고 환호를 하고 소란을 피우기도 한다. 그러나 그러한 청관중들의 반응의 구체적인 방법이 경극의 관습과 제도 속에 실제로 제도화·관습화되어 있는 것은 아니다. 다만 그저 그렇게 해도 어떤 제재를 받지는 않도록 ‘용인’되고 있을 뿐이다.

그래서, 세계 도처의 연극 양식들에서 이러한 공연자와 청관중 사이의 직접적인 ‘상호작용’의 ‘관계’의 방법과 통로를 찾아내어, 그것을 활용하여 서양 전통 연극의 ‘폐쇄적’ 양식들을 좀더 ‘개방적’ 양식들로 전환시키고자 했던 20세기의 서양 연극인들의 실험 작업은, 20세기 말에 이르러 거의 모두가 다 ‘한계’에 부딪치고 말았다.

이러한 결과는 ‘관계’보다는 ‘차이’를 지나치게 더 강조해온 서양문화의 전통과 깊은 연관이 있다. 즉 사물들을 ‘거울’에 ‘비추어보기’에 의해 그 사물들의 ‘차이’를 파악하는 서양의 인식논리는 자연스럽게 사물들 사이의 ‘관계’보다는 사물들 자체의 ‘차이’에 더 주목하도록 하였다. 고대 그리스 이후 서양의 모든 인식논리는 바로 이러한 ‘차이’의 인식논리가 그 주축을 이루어왔다. 고대 그리스 이후 서양사상의 기초는 ‘너 자신을 알라’였다. ‘안다’는 것과 ‘본다’는 것과의 결속력은 서구 사상의 근원적인 은유의 뿌리이다.¹²⁾ (그러나 이에 반해 동양사상 특히 중국사상의 기초는 ‘格物, 致知, 誠意, 正心, 修身, 齊家, 治國, 平天下’였다.¹³⁾ 즉 전자는 ‘차이’의 인식을 기초로 하고 있고, 후자는 ‘차이’의 인식과 ‘관계’의 인식을 함께 추구하고 있다.

12) Richard Schechner, “Rasaeasthetics”, in *The Drama Review* 45 Number 3(T171), Fall (Cambridge: MIT Press), 2001, p.30.

13) 김학주 역주, 『대학·중용』, 명문당, 1995, 34~35면

2. ‘지배-복종’의 ‘단힌구조’와 ‘차이의 우월성’의 논리

서양의 이러한 ‘차이’의 지나친 강조는 결국 ‘차이’의 ‘우월성’ 논리를 조장하게 되었다. ‘차이의 우월성의 논리’란 사물들 사이의 ‘차이’를 그 사물들 사이의 ‘우열관계’로 보는 논리적 인식 태도를 말한다. 이러한 ‘차이의 우월성 논리’가 정치적으로 나타난 것이 바로 서양의 세계지배 논리와 서양의 식민지 정책 논리라고 볼 수도 있을 것이다.

공연학적으로 볼 때, 이러한 ‘차이의 우월성 논리’는 서양연극 공연구조의 역사적 변화에서 찾아볼 수 있다. 즉 고대 그리스 연극의 공연구조는 일종의 ‘대화구조’, 즉 어떤 사회적인 문제점들을 연극이라는 사회적 장치와 구조 속에서 논의하여 그 문제점들의 해결 방안을 찾아내는 일종의 민주적인 ‘회의구조’였다. 그것은 ‘공연자-코러스-청관중’의 구조로 이루어져 있었다.

그러나 여기에서 점차 ‘코러스’가 사라지고 ‘공연자-청관중’의 ‘강연-청강’ 구조로 전환되면서, 공연자는 주동적으로 말하고 보여주고, 청관중은 수동적으로 그것을 듣고 지켜보기만 하는 일방적 구조, 일방적인 ‘지배-복종’의 ‘단힌구조’로 바뀌었으며, 여기서부터 서양연극은 상호적인 ‘관계의 구조’로부터 일방적인 ‘지배의 구조’로 바뀌고 말았다.

이러한 변화는 묘하게도 서양의 식민지적 세계지배 논리의 발달과 그 궤를 같이하고 있다는 점은 매우 시사적이다. 즉 서양연극의 이러한 변화는 바로 근대 이후의 서양의 세계지배 논리를 어떤 식으로든 ‘반영’하고 있다. 이러한 연극 및 공연의 구조는 이러한 세계지배 논리를 전개한 나라들에서는 동서양을 막론하고 두루 나타난다. 서양의 연극뿐만이 아니라, 중국의 ‘경극’이 그렇고, 일본의 ‘노오’가 그렇다 이것들도 역시 ‘공연자-청관중’의 공연구조를 ‘지배-복종’의 ‘단힌구조’로 규정해 놓고 있다.

어쨌든, 서양연극 전통의 이러한 ‘공연자-청관중’의 ‘지배-복종’의 ‘단

힌구조'를 타개해보기 위한 앞선 세기의 서양 연극인들의 노력은, 일정한 한계와 실패를 노정하고 있다. 앙투앵 아르또는 동양의 무당굿과 같은 일종의 질병퇴치적 엑소시즘(exorcism)을 추구했지만 이 양자 사이의 관계는 여전히 '지배-복종'의 관계로 남아 있고, 베르톨트 브레히트는 공연자-청관중의 상호관계에 있어서 공연자에 대한 청관중의 '비관적인 태도'를 강화시킨 공연 형태를 추구했지만 여기에서도 역시 '지배-복종'의 일방적 관계는 근본적으로 변화되지 않고 있다. 이에 비해 남미의 아우구스토 보알은 이 '공연자-청관중'의 긍정적인 상호관계를 아예 포기해버리고서 그 관계를 혁명적인 방법으로 전복시켜버리고 만다. 이들의 주장과 실천 그 어디에서도 이 양자 사이의 혹은 '참여자들' 모두 사이의 바람직한 '관계'의 수립과 발전은 찾아볼 수가 없다.

그들의 작업의 이러한 실패는 공연자와 청관중 양자의 적절한 위상을 서로 인정하고서 그 양자 사이의 적절한 상호작용의 관계의 '통로'를 발견해내지 못한 데서 왔다. 예컨대, 아우구스토 보알의 연극적 방법인 이른바 '청관중의 공연자화'는 아예 공연자의 주도적인 위상을 궁극적으로 인정하지 않게 된다. (이것은 오늘날 그가 활동하고 있는 남미의 정치적 혼란과도 깊은 관련이 있을 것이다.) 그의 연극적 방법은 혁명적인 것이며, 또 그만큼 그 혁명 뒤의 공연자에 대한 대안은 미흡하거나 거의 없다. 즉 보알의 연극적 방법은 모든 청관중이 다 공연자가 되어야만 한다는 웃지 못할 모순과 아이러니를 스스로 내포하고 있다. 이것은 인간이 '사회적 동물'이라는 가장 기본적인 '관계'의 논리조차 부정하는 매우 위험한 방법과 생각이다. 여기에서는, '공연자'와 '청관중'이라는 두 존재를 서로 인정하고, 이 양자 사이의 조화롭고 희망적인 상호작용의 관계를 추구하려는 어떠한 희망적인 노력도 찾아볼 수 없다. 오히려 지금까지 존재해왔던 기존의 상호작용 관계 자체까지도 부정하는 파괴적인 지경에 이르게 되었다.¹⁴⁾

이것은 서양연극의 논리의 비극적인 벼랑, 그리스적인 연극논리의 '벼

량'임과 동시에, 이러한 연극 양식을 만들어낸 서양의 사회와 문화의 비극적인 '벼랑'을 암시해준다. 즉 지금까지의 서양연극은 공연자와 청관중 사이의 어떤 바람직한 희망적인 상호작용 '관계'도 수립해내지 못한 채로, 20세기 말에 이르러 결국 자기파멸의 지경에 이르고 만 듯하다

우리는 서양연극의 이러한 자기파멸을 20세기 말인 1999년 1월 14일 예르지 그로토프스키의 죽음을 통해서 가장 극명하게 읽어볼 수가 있다. 서양 연극인들 중에서 금세기에 공연자와 청관중 사이의 바람직한 희망적인 '상호관계'를 전 생애에 걸쳐서 가장 진지하고도 깊이 있게 탐구해 들어간 사람은 역시 예르지 그로토프스키라는 사람이었다. 그러나 그의 말년의 모습은 그의 그러한 탐구가 결국 어쩔 수 없이 참담한 실패로 끝나고 있음을 보여주고 있다.¹⁴⁾ 그는 결국 공연자와 청관중 사이의 어떤 희망적인 상호관계의 길도 발견하지 못한 채로 세상을 떠나고 말았다. 그 후, 그의 그러한 작업을 기초로 하여 전개된 리차드 셰크너의 이른바 '환경연극'도 결국은 그러한 구체적인 '관계의 틀을 찾지 못한 채 중단되고 있는 듯하다.

이것은 결국 무엇을 말하는가? 이것은 아마도 서양연극의 전통 자체가 지나치게 공연자 중심의 '지배-복종'의 '단힌구조'이며, 공연자와 청관중 사이의 바람직한 상호작용 관계의 방법과 통로를 그 전통 내부에 구체적인 '연극제도'로서 확립해 놓지 못했다는 것을 말해주는 것 같다. 그뿐만

14) Augusto Boal, *op.cit.*, 1979, p.155. 여기서, 그는 다음과 같이 말하고 있다. “관객은 더 이상 등장인물들에게 자기 대신 생각하거나 행동할 권한을 위임하지 않는다. 관객은 스스로를 해방시킨다. 그는 자기 힘으로 생각하고 행동한다. 연극은 바로 행동이다. 연극은 아마도 그 자체로서 혁명적이지는 않을 것이다. 그러나 이것만은 틀림없다. 즉 연극은 혁명의 예행연습이다!” 그렇다면, 여기에는 다음과 같은 의문이 남는다. “만일 그렇다면, 그 혁명이 성공하고, 혁명이 끝나면 연극도 사라져야만 하는 것인가?”

15) Richard Schechner, “Shape Shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept Director, Leader, Grotowski”, n.p. 2001.

아니라, 그들이 그러한 ‘한계’로부터 벗어나기 위해 참고한 다른 전통의 연극들도 공교롭게도 모두 ‘지배-복종’의 ‘단원구조’로 되어 있으며, 그 중에서도 ‘지배’ 쪽에서 나온 연극들만을 찾아 참고로 한 데에도 그런 ‘한계’의 중요한 원인이 있는 것으로 보인다.

그러한 연극들 중에 어떤 것은 ‘거칠게’ 또 어떤 것은 매우 ‘우아하게’ 그런 ‘지배-복종’의 관계를 보여준다. 그러나 거칠거나 우아하거나 걸모양은 좀 다를지 모르지만 결국 그런 ‘지배-복종’의 관계를 보여주는 것은 다 마찬가지다. 서양의 근대 이후의 모든 연극이 그렇고 중국의 ‘경극’이 그렇고, 일본의 ‘노오’가 다 그렇다. 그 모두가 다 ‘지배-복종’의 논리로 만들어진 것들이다. 아우구스토 보알의 ‘피압박자의 연극(theater of the oppressed)’ 역시 그 양자 사이의 ‘관계’를 역전시키고 전복시켰을 뿐 양자의 바람직한 위상을 인정하고 양자 사이의 바람직한 희망적인 ‘관계’를 추구한 것은 아니었다.

지금까지의 서양적인 인류의 탐구는 지나치게 ‘차이’의 탐구와 그 ‘차이’의 ‘우월성’ 논리에 기울어져 왔으며, 그것은 궁극적으로 서양의 그리스·로마의 ‘헬레니즘’과 서아시아에서 나온 ‘헤브라이즘’이라는 양대 체제로부터 나온 것이다. 헬레니즘은 인간의 지배 욕망을 극대화했고 헬레니즘 세계에 전파된 헤브라이즘은 그것의 죄에 용서의 ‘면죄부’를 찾는 길을 마련해 주었다. 그리하여 이 두 사조는 서양인들의 무제한적 세계 지배와 약탈 및 그에 대한 무제한적 ‘용서’를 정당화하였고, 그것은 서구의 영국 중심의 ‘구세계’가 미국이라는 이른바 ‘멋진 신세계’에 ‘자유의 여신상’을 넘겨줌으로써, 이 지배논리는 20세기를 넘어서 새로운 세기에 까지도 꺾일 줄을 모르고 여전히 지속되고 있다.

그 결과, 이제 세계는 걸으로는 학자·지식인들의 유희논리를 통해 ‘평화’와 ‘상호호혜’의 논리를 퍼면서, 정치적으로는 그런 ‘우월성의 논리’가 더욱 철저하게 전 세계를 지배하는 세계로 전환되고 있다. 최근의 한 유명한 서구 지식인은 ‘구대륙’의 반미적 머뭇거림을 ‘힘없는 바보들의

눈치보기’라고 비난하면서, 미국은 이런 구대륙의 눈치를 볼 것 없이 더욱 담대하고 용감하게 세계의 ‘나쁜놈들’을 발본색원하라고 고무하고 나서기까지 하였다. 그러나 이러한 세계지배 논리를 계속해서 강화하는 집단의 사람들이야말로 정말로 ‘나쁜놈들’인 것이다. 이들은 전세기 말에 시작된 ‘화해’와 ‘상생’의 생기를 다시 ‘살육’과 ‘광기’의 살기로 가로막고 있다.

우리 인간이 만일 정말로 상호 협조에 의해서 이 지구의 보존과 인류의 구원의 방향으로 나아갈 수 있는 것이라면, 이러한 ‘차이’의 ‘우월성’의 논리는 이제 더 이상 인류가 지속할 수 없는 낡고 병든 논리임에 틀림없다. 그렇다면 우리는 이러한 낡고 병든 논리를 버리고 인류가 다시 새로운 세기의 ‘희망’을 찾아 함께 전진해 나아갈 논리와 실천적인 방법을 어떻게든 찾아내야만 한다.

이제, 세계가 다시 ‘죽임’의 논리를 버리고 ‘살림’의 논리를 회복할 수 있도록 하는 방법은, ‘차이’의 ‘우월성’의 논리가 아니라 ‘차이’의 대등성의 논리이며, ‘차이’의 ‘독자성’이 아니라 그 ‘차이’의 ‘관계성’을 탐구하는 것이다. 즉, 우리는 그 ‘차이들’을 대등한 입장에서 논의하고 그런 논의에서 드러나는 ‘차이’를 ‘이해’하고 ‘존중’하며, 그 ‘차이’의 ‘장점들’을 서로 나누어 함께 누리면서 세계를 희망의 지평으로 나아갈 수 있도록, 바람직한 ‘관계’의 논리를 탐구하고 찾아내고 실현해야만 한다.

그러한 실천 작업 중의 하나가 바로, 서양연극이 지금까지 부단히 시도해왔음에도 불구하고 아직까지 해결하지 못한 공연자와 청관중 사이의 원활한 상호작용 관계의 길을 찾는 것이다. 그리고 여기서 한 걸음 더 나아가, 이런 상생적 관계 회복을 바탕으로 지구 전체의 유기체들 사이의 생명적 상호관계의 회복과 실현이라는 21세기적인 인류 목표와 상응하는, 독창적인 ‘생명연극론’을 창조해내는 것이다.

3. '관계' 탐구의 연극적 근거들

그렇다면, 오늘날 이러한 세계연극의 딜레마인 배우와 청관중 사이, 공연자와 청관중 사이의 일방적 '지배-복종'이라는 '단힌구조'를 쌍방향적 '상호-작용'의 '열린구조'로 전환시킬 수 있는 연극의 모델들, 즉 이 양자 사이의 단절적 관계를 상호 연결적 관계로 전환할 수 있는 연극의 양식들은 이 세계에 없을까? 그러한 모델들을 우리는 '한국'의 연극적 공연양식들에서 풍부하게 발견할 수가 있다.

한국의 전통적인 '연극적 공연 양식들'¹⁶⁾은, 서양연극의 영향을 받아 만들어진 일부의 양식들을 제외하고는, 모두 공연자와 청관중의 직접적이고 구체적인 상호작용의 '통로'가 구조적으로 '제도화'되어 있다. 이 점은 세계 연극사상에 있어서 지극히 특이한 경우이며, 이것들의 세계 연극상에서의 새로운 가능성이 매우 크다는 점에서 주목할 만하다.

한국연극은 중국연극과 일본연극의 '그늘'에 가려 세계 연극 속에서 20세기말까지 이렇다할 주목을 별로 받지 못하였다. 한국은 5천여 년 동안의 역사를 통해서 주위의 나라들로부터 무려 700 차례 이상의 외침과 약탈을 겪으면서도 다른 나라를 먼저 침범한 적은 거의 없을 정도로, 평화와 상생과 대동을 지향해온 민족이다. 그러는 동안에 중국·일본 등으로부터의 침략과 약탈과 식민지적 지배를 수 없이 받으면서도, 하나의 민족으로서의 동질성을 잃지 않고, 하나의 문화적 정체성을 확립하면서, 지금까지 하나의 국가를 이루어 살아오고 있다. 이러한 역사 속에서 이루어진 한국연극은 그러한 침략과 그에 대한 극복의 역사를 그대로 '반영'해 왔다. 그러한 역사적 과정 속에서, 한국인들은 '지배-피지배'의 일방적이고 단절적이고 전체주의적인 '관계'가 아니라, 서로가 상대방의 독자적

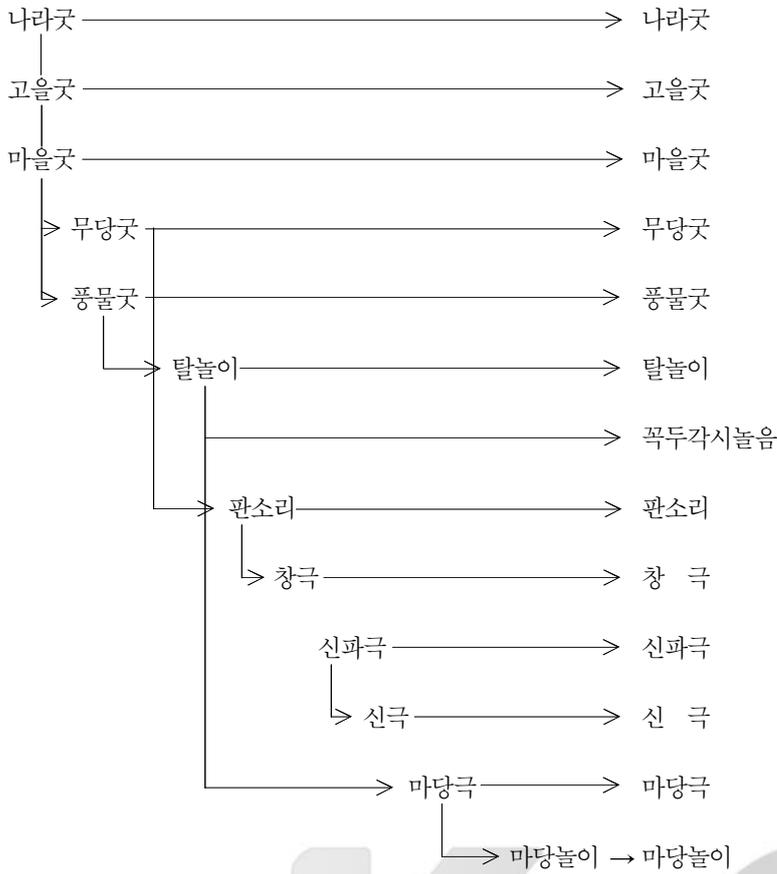
16) 본고에서 '양식(style)'이란 역사적·사회적·문화적 조건에 따라 달라지는 틀을 가리키는 용어로 사용한다. 또한 본고에서 '연극적 공연 양식'이란 서양의 협의의 연극 개념으로는 포괄하기 어려운 좀더 넓은 의미의 연극을 가리킨다.

인 존재와 가치를 인정하면서 서로 간의 가장 바람직한 상호관계를 추구하는 ‘상호-부조’의 관계, ‘상생-대동’의 관계를 지향하는 그들의 연극적 공연 양식들을 추구해왔다.

따라서, 여기서는 한국연극이 다른 나라의 연극들과는 다르게 공연자와 청관중 사이의 상호작용 관계의 방법과 통로를 어떻게 구체적으로 ‘제도화’해 놓고 있는가를 살펴보고자 한다. 이를 위해서, 먼저 한국의 연극적 공연 양식들의 종류를 그 역사적인 발전 관계에 따라 도표로 정리한 다음, 그 각 양식들의 전반적인 특징들을 간단히 기술하고, 각 양식들 별로 공연자와 청관중 사이의 상호작용의 통로와 방법을 구체적으로 어떻게 제도화해놓고 있는가를 논의하겠다.

먼저, 현재 전승되고 있는 한국의 주요한 ‘연극적 공연 양식들’로는 마을굿·무당굿·풍물굿·탈놀이·꼭두각시놀음·판소리·창극·신파극·신극·마당극·마당놀이 등이 있다. 이것들의 역사적 전개 과정을 도표로 그려서 나타내 보면 다음의 <도표 1>과 같다.





<도표 1> 한국의 연극적 공연 양식의 역사적 전개 양상

위의 도표는, 지금까지 지속되어왔고 또 지금도 그 전통이 지속되고 있는 한국의 연극적 공연양식들을 그 역사적 전개의 계통에 따라 정리한 것이다. 이 도표를 중심으로, 지금까지 전승되어오는 한국의 주요 연극적 공연양식들의 역사적 전개 과정상의 특징들을 몇 가지 지적해보면 다음과 같다.

첫째, 지금까지 그 전승이 분명하게 지속되고 있는 한국의 연극적 공연양식으로는 고을굿·마을굿·무당굿·풍물굿·탈놀이·판소리·창극·신파극·신극·마당극·마당놀이 등 총 11개의 연극적 공연양식들이다. 앞의 <도표 1> 중의 ‘나라굿’은 고대 부족국가 시대의 ‘제천의식(祭天儀式)’으로서, 현재에는 하나의 연극적 공연 양식으로는 전승되지 않고 있다. 둘째, 이 양식들은 위의 도표 안에 화살표(→)로 나타낸 바와 같이 ‘나라굿’으로부터 ‘마당놀이’에 이르기까지 그 연결 계통을 가지면서 역사적으로 전개되어 왔다. 이 <도표 1>에서 ‘신파극’의 역사적 연결 계통의 위쪽 부분이 선으로 연결되어 있지 않은 것은 그 부분이 아직 확실하게 밝혀지지 않았기 때문이다. 그러나 신파극의 전통적 성격은 분명하며, 그것은 즉흥성·공동창작성·구비전승성·유용성 등, 그 이전의 마을굿·무당굿·풍물굿·탈놀이·판소리 등이 확보하고 있던 전통적 특징들을 매우 강하게 전승하고 있다.¹⁷⁾ 그러므로 ‘신파극’은 대외적으로는 일본 ‘新派劇’의 영향을 받았지만, 대내적으로는 한국의 전통적 공연양식들의 많은 특성들을 계승하고 있다.

셋째, 전통적으로 한국의 연극적 공연양식은 구비희곡(oral scripts)의 전통이 매우 강해서, 위에서 도표화한 양식들 중 ‘신극’을 제외한 대부분의 연극적 공연양식들이 오늘날에도 구비적 전통을 강하게 지니고 있다. 이것은 서양 연극양식과 다른, 한국의 연극적 전통의 가장 큰 특징이라고 할 수 있다. 위에서 도표화한 양식들 중에서 마을굿·무당굿·풍물굿·탈놀이·판소리는 거의 완전히 구비전승의 방식에 지배되어 이루어진 양식이며, 창극·신파극은 구비전승 방식과 기록전승 방식이 거의 같은 비중으로 지배하는 양식이고, 마당극·마당놀지도 구비전승 방식의 장점들을 매우 적극적으로 활용하고 있는 양식이다. 오직 서양연극의 세례를

17) 김익두, 「민족연극학적 관점에서 본 신파극의 희곡사적 의미」, 『何南 千二斗先生 華甲紀念論叢』, 하남 천이두선생 화갑기념논총 간행위원회, 1989, 208~212면.

직접적으로 받아들여서 만들어진 ‘신극’ 양식만이 기록전승/기록창작의 방식에 완전히 지배되고 있다. 그러나 이 양식도 구비적 전통과의 부단한 접촉의 흔적들을 여러 곳에서 확인할 수가 있다.¹⁸⁾ 이런 점에서 보자면, 한국의 연극사는 다른 나라의 연극과는 달리 문자적 전통보다는 구비적 전통이 지배해 왔으며, 오늘날에도 전체적으로는 문자적 전통 못지않게 구비적(oral) 전통이 강력하게 살아서 작용하고 있다. 즉 서양연극의 지배적인 영향 하에서 만들어진 ‘신극’을 제외하면, 그 정도의 차이는 있을지라도 오늘날 전승되는 모든 양식들이 다 구비적 전통의 강력한 지배를 받고 있다.

넷째, 이 연극적 공연 양식들은 다시 몇 가지 부류로 나누어보면, 크게 제의적 양식, 놀이적 양식, 모방적 양식으로 구분할 수 있다. 이러한 특징을 도표로 나타내보면 다음 <도표 2>와 같다.

제의적 양식	놀이적 양식	모방적 양식
나라굿	풍물굿	창극
마을굿/고을굿	탈놀이	신파극
무당굿	꼭두각시놀음	신극
	판소리	
	마당극	
	마당놀이	

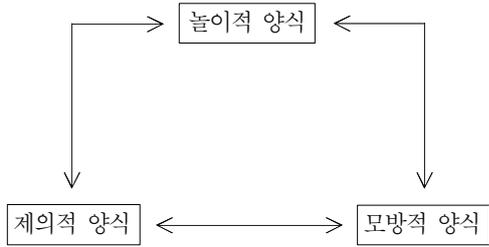
<도표 2> 한국의 연극적 공연양식의 성격별 구분

이 세 가지 부류의 양식들은 대체로 고대의 제의적 양식(나라굿·마을굿·무당굿) → 근대의 놀이적 양식(풍물굿·탈놀이·꼭두각시놀음·판소리) → 현대의 모방적 양식¹⁹⁾(창극·신파극·신극 → 최근의 놀이

18) 그 대표적인 극작가들로는 채만식·오태석·최인훈 등을 들 수 있다.

적 양식(마당극·마당놀이)의 시간적 순서로 전개되어 왔다. (여기서, ‘풍물굿’은 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 양식들은 다음과 같이 서로 조화롭게 미묘한 순환적·회귀적 연결 고리를 형성하면서 오늘날에도 지속적으로 살아 있다. 이것을 도표로 나타내면 다음 <도표 3>과 같다.



<도표 3> 한국의 연극적 공연양식들의 상호 순환 관계

이상의 <도표-3>에서와 같이, 한국의 연극적 공연양식들은 서양이나 동양의 다른 나라 연극 양식들에서와 같이 제의적 양식, 놀이적 양식, 모방적 양식 중 어느 한쪽으로 기울어져 있는 것이 아니라, 오늘날까지도 이 세 부류의 연극적 양식들이 골고루 조화를 이루면서 전개되고 있다는 점도 중요한 특징 중의 하나이다.

한국의 연극적 공연 양식들에서는 이 세 부류의 양식들 중에 어느 한 부류의 양식들이 지나치게 강해지면 곧바로 이런 ‘편향화’로 인한 부조화에서 오는 병폐를 치료하기 위해 다른 부류의 양식들이 자발적으로 나

19) 여기서, ‘모방적 양식’이란 서양 고대 그리스 이후 아리스토텔레스의 『시학』에서 수립된 연극적 전통을 추종하는 연극적 양식을 말한다.

타난다. 예컨대, 1894년 이후 서구의 ‘모방적’ 양식들이 점차 강화되어 한국연극을 이 양식들이 지나치게 지배하게 되자, 1980년대에 들어와서는 ‘마당극’·‘마당놀이’라는 놀이적 양식들이 수립되고, 심지어 제의적 양식인 ‘마당굿’이 추구되기도 하였다는 점은, 바로 이러한 한국의 연극적 공연 양식들의 특성을 잘 보여준다. 이러한 것들은 한국의 연극적 공연 양식들의 자기치료 능력, 즉 ‘조화의 원리’와 ‘생명의 원리’와 ‘순환의 원리’를 그 양식적인 측면에서 잘 보여주는 사례라고 할 수 있다.²⁰⁾

여기서, 위의 <도표 1>·<도표 2>·<도표 3> 전체를 볼 때, 한국의 연극적 공연양식의 두 가지 큰 역사적 흐름을 확인해볼 수 있다. 하나는 한국의 연극적 공연양식의 역사적 흐름이 대체로 ‘제의적 양식→놀이적 양식→모방적 양식’으로 전개되어 왔다는 것이고, 다른 하나는 모방적 양식이 지배하기 시작한 뒤부터 나타나는 흐름으로 ‘모방적 양식→놀이적 양식’ 혹은 ‘모방적 양식→제의적 양식’의 흐름, 즉 모방적 양식으로부터 다시 제의적·놀이적인 양식에서의 회귀하고자 하는 순환적 회귀 의지가 매우 강하게 나타나고 있다는 것이다. 그 가장 대표적인 사례가 바로 모방적 양식인 ‘신극’ 양식 이후에 이 양식에 대한 반성과 비판에서 나타난 놀이적 양식인 ‘마당극’·‘마당놀이’ 양식이 나타나고, 다시 이 ‘마당극’ 양식에 대한 반성으로부터 ‘마당굿’이라는 제의적 양식이 모색되었다는 것이다.²¹⁾

이러한 양식적 상호작용과 순환고리의 형성은 한국의 연극적 공연양식들의 역사적 전개가 보편적인 순환의 고리로 조화롭게 연결되어 있음을 보여주는 중요한 단서이다. ‘통시적인 체계’와 ‘공시적인 체계’의 이와

20) 김익두, 「한국 희곡연극 이론 수립을 위한 기초 연구」, 『한국극예술연구』 제5집, 한국극예술학회, 2002, 18~21면.

21) 그러나 이 ‘마당굿’이란 양식은 서양의 앙뜨냉 아르또의 ‘잔혹연극’과 같이 이념적으로는 어느 정도 구축된 것이었지만, 실제로 하나의 양식으로 분명하게 구축되지는 못했다는 점에서, 하나의 연극 양식으로 볼 수는 없다.

같은 조화는, 한국의 연극적 공연양식들이 외래적인 영향이나 충격에 대해서 매우 능동적이고 주체적인 힘과 능력을 발휘할 수 있는 안정된 패러다임과 실체를 갖추고 있음을 보여주는 것으로 해석된다. (이러한 연극적 공연양식들의 다양성과 조화로운 양식적 안정성은 한국문화의 지속과 발전에 있어서 매우 중요한 근거이자 토대로서, 한국문화의 다른 예술 양식 속에서도 확인될 수 있으리라 생각된다.)

다음으로, 우리는 이제 이 각 양식들이 그러면 실제로 어떻게 공연자와 청관중의 위상을 인정하면서 양자 사이의 조화로운 상호작용 ‘관계’의 통로를 제도적으로 구축하고 있는가를 구체적으로 살펴보고자 한다.

전반적으로 볼 때, 한국의 연극적 공연 양식들이 공연자와 청관중 사이의 생생하고 조화로운 직접적인 상호작용 ‘관계’를 위해 그 양식들 안에 구조적으로 제도화해놓은 것은 ‘공소(空所; blank)’와 ‘매개자(mediator)’의 적절한 활용이다.²²⁾ 여기서, ‘공소’란 볼프강 이저(Wolfgang Iser)의 ‘빈 자리(Leerstelle)’에서 끌어온 용어로서, 그 이전의 움베르토 에코(Umberto Eco)의 ‘열린 작품(Opera aperta)’이란 용어와도 관련이 있다.²³⁾ 그러나 이저의 ‘빈 자리’라는 용어는 문학작품의 분석에서 쓴 용어이므로, 본고에서 논의하고자 하는 연극적 공연 양식들에다 적용할 때에는 용어의 의미상 약간의 변별적인 차이를 구분해야 한다.

본고에서의 ‘공소’란 “정해진 공연구조 속에서 공연자가 공연 중에 청관중의 공연에의 직접적인 ‘참여’를 위해 시간적 혹은 공간적으로 빈 곳을 만들어두는 장치”를 말한다. 예컨대, ‘관소리’의 경우, 청관중의 공연 내의 참여를 위해 의도적으로 공연 과정 속에다가 시간적으로 ‘빈 곳’을 배치하여 청관중으로 하여금 그곳을 ‘추임새’라는 행위로써 직접 개입하

22) 김익두, 「한국의 연극적 공연 양식에 있어서의 ‘공소’와 공연자-청관중 상호작용의 원리에 관하여」, 『한국언어문학』 41집, 한국언어학회, 1988, 281~298면

23) Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978, pp.8~9, 182~187.

여 채워 나가도록 하는 부분이 바로 이런 것이다. 이와 함께 본고에서 사용하고 있는 ‘상호작용(interaction)’이란 용어에 대해서도 여기서 다시 분명하게 정의할 필요가 있겠다. 본고에서의 ‘상호작용’이란 “공연자와 청관중이 공연 중에 상대방에 대해 서로 영향을 미치게 되는 직접적인 상호 행동 관계의 작동”을 말한다. 예컨대, ‘판소리’에서 ‘광대’와 ‘고수’와 ‘청관중’이 공연 중에 서로 매우 긴밀하고 직접적인 상호 영향 관계의 행동을 하여, 그 긴밀한 상호 영향 관계에 의하여 공연을 완성해 나아가게 되는데, 이러한 경우에 판소리 공연의 ‘상호작용’이 매우 긴밀하다고 할 수 있다.

모든 공연들은 반드시 공연자와 청관중과 텍스트와 컨텍스트가 있으며, 공연자와 청관중은 일정한 컨텍스트 상에서 텍스트를 공연으로 실행시키게 된다.²⁴⁾ 여기서, 공연자와 청관중은 서로 어떤 식으로든지 ‘상호작용’ 관계를 이루어 나아가며, 그 상호작용 ‘관계’의 성격은 ‘공소’를 어떻게 배치하고 활용하며 ‘매개자’를 어떻게 활용하는가에 따라 결정된다. 주요 양식들별로 ‘공소’ 혹은 ‘매개자’의 활용 방법을 좀더 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

‘마을굿’은, 마을 혹은 지역 단위로 그 공동체 전체의 안전과 행복을 위해 일정한 양식에 따라 주기적으로 행해지는 제의적·놀이적·모방적인 연극적 공연 양식이다. 마을굿은 우선 시간과 공간상으로 매우 광범위한 영역에 걸쳐서 공연되는 매머드식 공연 양식이다. 시간상으로 며칠씩 계속되기도 하고, 공간상으로 마을 전체 혹은 지역 전체에 걸쳐서 공연되기도 한다.²⁵⁾ 공연자의 수도 엄청나게 많아, 한 마을 혹은 한 지역 주

24) Carol Simpson Stern & Bruce Henderson, *Performance: Texts and Contexts*, New York & London: Longman, 1993, pp.16 ~17.

25) 예컨대, 전북 부안군 위도면 대리 마을의 마을굿인 ‘위도 띠벧굿’의 경우를 보면, 시간상으로는 음력 정월 초 3일부터 정월 대보름까지, 공간상으로는 대리 마을 전역에 걸쳐서 행해진다.

민 수십 혹은 수백 명이 공연자가 되기도 하고, 한 마을 혹은 한 지역 주민들이 청관중이 되기도 하며, 그것을 수행하는 공동체 구성원 전체가 ‘참여자(partakers)’가 된다.

사정이 이러하다 보니, 공연자와 청관중의 역할과 상호작용의 방법과 관계도 매우 복잡하고 중첩적이게 되며, 공연자와 청관중 사이의 ‘공소’도 엄청나게 다양하고 풍부하게 활용된다. 이것을 구체적으로 살펴보기 위해, 전라북도 부안군 위도면 대리 마을의 마을굿인 ‘위도 띠배굿’에서의 ‘공소’의 활용을 개략적으로 도표로 표시해보면 다음 <도표-4>와 같다.



<도표 4> ‘위도 띠배굿’에서의 ‘공연자-청관중-공소’의 상호관계

이 마을굿은 ‘시간상’으로 음력 정월 초사흘날부터 정월 대보름날까지 13일에 걸쳐 공연이 진행되고, ‘공간상’으로는 마을 주민들이 거주하는 공간 전역에 걸쳐서 공연이 벌어지는 거대한 크기의 문화적 공연(cultural performance)으로서, 공연자와 청관중의 상호작용 관계도 매우 복잡하게 나타나며, 따라서 ‘공소’의 활용도 한국의 연극적 공연양식들 중에서 가장 복잡하고 다양하다.

이 도표에서 확인할 수 있는 공연자와 청관중 사이의 상호관계를 ‘공

소' 면에서 본다면 다음과 같은 특징들을 파악할 수 있다. 첫째, 공연의 초기 과정에서는 '공소'가 없다가 중기로 갈수록 '공소'가 점차 확장되어, 어느 지점(⑥)에 이르러서는 '공소'가 크게 확장되고 개방되면서 공연자와 청관중 사이의 넘나들이 아주 자유롭게 되고 공연자와 청관중의 구별이 없이 모두가 '참여자'로 통일된다. 둘째, 이 마을곳의 '공소'는 매우 복합적·중첩적·장기적으로 형성된다. 즉, '시간적'으로는 음력 정월 초사 혼날부터 정월 대보름까지, 그리고 '공간적'으로는 위도면 대리 마을 전체의 생활 공간에 걸쳐서, '공소'가 형성된다. 셋째, '공소'의 다양한 활용을 통해서, 노약자 및 부정탄 주민을 제외한 마을 공동체 구성원 전원이 이 '마을곳' 공연에 참여하여, 마을곳 공연의 전 과정을 통해서 공연자로서의 역할과 청관중으로서의 역할 및 기타 '참여자'로서의 역할을 여러 번 교체해가면서 복합적으로 체험하고 수행한다. 넷째, 이러한 길고 복잡한 '공소'의 활용 과정을 통해서 '참여자들(partakers)'²⁶⁾은, '일시적 변환(transportation)'과 '지속적 변환(transformation)'²⁷⁾을 매우 복합적으로 체험하게 된다.

'무당곳'의 공소 활용은 강신무나 세습무나에 따라 혹은 무당형·당골형·심방형·명두형 중 어느 유형의 무당곳이나에 따라 다소간 달라질 수는 있지만, 무당곳의 '공소'는 공연 자체의 '제의적 진지성'으로 인해서 한국의 연극적 공연 양식들 중에서 '공소'가 가장 비좁게 '축소'되어 있다. 다만 무당곳 공연의 전체 과정 중에서 제의적인 진지성이 어느 정도 이완되는 '무당곳놀이' 혹은 '뒤풀이' 과정에서는 청관중이 개입할 수 있는 공소가 어느 정도 자유롭게 생성되기도 한다. 그러나 공연의 중심 과정 속에서 청관중이 직접 공연에 개입할 수 있는 공소는 마련되어 있지

26) 여기서, '참여자(partaker)'란 공연자·청관중을 포함한 공연에 직접적 혹은 간접적으로 참여하는 모든 사람들을 말한다.

27) Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, pp.4~10.

않다. 또 공소가 발생하는 부분에서도 일부 그 공연과 직접 관련된 청관중들만이 개입할 수 있으며, 모든 청관중들이 다 ‘추임새’²⁸⁾와 같은 어떤 직접적인 개입 행동을 할 수 있는 것은 아니다.²⁹⁾

그러나 여기서 한 가지 중요한 것은, 무당곳에 있어서의 이러한 공소의 축소가 무당곳 공연 자체의 ‘긴장성(intensity)’ 확보에 손상을 가져오는 것은 아니라는 점이다. 무당곳 공연에 있어서는 무당곳 자체가 가지고 있는 ‘체의적인 진지성’ 때문에, 그것이 무당곳 본래의 목적을 수행하기 위해 공연되는 한, 공연의 긴장성은 매우 확고하게 형성될 수 있다. 오히려 청관중들의 무모한 개입은 무당곳의 진지한 긴장성을 파괴할 수 있다.

‘풍물굿’의 공소는 한국의 모든 연극적 공연들 중에서 가장 전폭적이고 혁명적이다. 그런 면에서 아우구스또 보알의 ‘피압박자의 연극(Theater of the Oppressed)’의 방법과 유사한 점이 있다. 그러나 풍물굿은 공연자들의 공연을 청관중을 공연자화하기 위한 ‘수단’으로 삼는 것이 아니라, 공연자로서의 위상을 인정하고 그 공연자들의 용인 하에서 청관중의 ‘공소’를 극도로 확장한다는 점이 보알의 연극 방법과 다르다.

‘풍물굿’의 공연 과정은 수많은 ‘공소들’로 구멍이 숭숭 뚫려 있으며, 그 공소들은 청관중의 공연에의 적극적이고 직접적인 참여를 끊임없이 자극하고 촉발하여, 마침내 ‘청관중의 공연자화’³⁰⁾를 실현해 낸다. 풍물굿의 공소는 시간적인 차원에서보다 ‘공간적’인 차원에서 매우 강력하게 마련되고 있다는 점이 독특한 점이다. 한국의 다른 연극적 공연 양식들

28) ‘추임새’란 한국의 연극적 공연 양식들에서 공연자의 공연 중에 청관중들이 ‘얼 씨구’·‘좋다’·‘그렇지’·‘어이’·‘잘한다’·‘얼썬’ 등등의 소리를 질러서 공연자의 공연에 반응하는 일련의 적극적인 발화 행위를 가리키는 말이다.

29) 예컨대, 앞에서 예로 든 바 있는 전북 부안군 위도면 대리 마을의 ‘띠뱃굿’ 중 ‘원당제’의 무당굿 끝부분에서 ‘쌀점’이라는 매우 흥겨운 뒤풀이 장면이 있는데, 이 부분에도 부정타지 않은 마을의 배 주인들만이 참여할 수 있고, 나머지 마을 사람들은 참여할 수 없다.

30) 김익두, 「풍물굿의 공연원리와 연행적 성격」, 『한국민속학』 27집, 민속학회, 1995, 110 ~116 면

은 거의 모두가 다 시간적인 차원에서의 공소만을 활용하는 반면, 풍물
 곳은 시간적인 차원에서의 공소를 가능한 한 오히려 좁히면서 음악적·
 무용적·연극적 요소들의 반복·축적·순환의 방법을 통해서 ‘공간적인
 차원의 공소’를 점진적·점층적·적층적으로 넓히고 높여 나아감으로써,
 청관중의 공간적 참여 욕구를 반복·축적·순환적으로 자극하게 된다.
 이렇게 하여 결국 ‘청관중들의 공연자화’가 실현될 수 있는 것이다.

우리는 이러한 풍물곳의 공연학적 가능성을 아주 쉽게 경험할 수 있
 다. 예컨대, 우리는 쟁과리·장고와 같은 풍물 악기 몇 개로 두세 가지
 풍물 장단만을 반복적으로 연주하는 간단한 공연을 통해서도, 그것을 지
 켜보던 청관중들을 풍물곳 곳판 안으로 이끌어들이 춤추고 노래하는 공
 연자로 만들 수가 있는 것이다.

‘탈놀이’의 공소는, ‘무당굿’의 공소보다는 많지만 다음에 논의할 ‘판소
 리’보다는 적다. 탈놀이의 공소는 주로 ‘시간적’인 차원에서 부분적으로
 가끔씩 공소가 마련되어 있다. 왜냐하면, 탈놀이에서는 (풍물곳에서와 같
 이) 공연 중에 청관중이 놀이판 안으로 들어가 공간적인 차원에서 공연
 에 직접 개입할 수는 없기 때문이다.

탈놀이의 공연은 ①공연자가 춤추고 노래하는 공연단위와 ② 공연자가
 대사와 몸짓으로 연기를 하는 공연단위가 ‘계기적’으로 연이어 나아감으
 로써 이루어지는데, 탈놀이의 공소는 이 중에 ①의 단위에서만 분명하게
 정규적으로 형성되고 ②의 단위에서는 공연구조 상으로 분명하게 형성
 되지는 않는다.

예를 들어, 한국의 대표적인 탈놀이 중의 하나인 「양주별산대놀이」의
 경우, 제 과장 ‘상좌춤’ 마당에서는 상좌가 나와 <‘염불곡/염불장단’에
 맞춘 ‘그드름춤’ → ‘염불곡’에 맞춘 ‘사방치기춤’ → ‘타령곡/타령장단’
 에 맞춘 ‘깨끼춤’>의 순서로 춤을 추는데, 여기서 ‘타령곡’에 맞춘 ‘깨끼
 춤’ 부분에 와서 ‘덩 따끼 덩딱 (얼쑤)’하는 타령장단의 끝 부분에다가
 공소 ()를 설정해 놓음으로써, 이 공소 ()를 청관중들이 ‘얼쑤’라는

‘추임새’로써 개입해 들어갈 수 있게 한다. 그러나 또 제1과장 ‘움증과 상좌’ 마당을 보면, 움증과 상좌가 서로 대화와 몸짓으로 연기를 하는 앞부분에서는 청관중이 직접 공연에 개입해 들어갈 수 있는 공소가 정식으로 마련되지 못한다. 그러나 이 과장의 뒷부분에서는 <염불곡/염불장단에 맞춘 ‘용트림춤’ → 타령곡/타령장단에 맞춘 ‘깨끼춤’>으로 전개되면서, 이 중에 타령곡/타령장단에 맞춘 ‘깨끼춤’ 부분에서 다시 앞의 제1과장 ‘상좌춤’ 마당의 뒷부분에서와 같이 청관중들이 ‘얼썩’라는 ‘추임새’로써 공연 내부에 시간적으로 직접 개입해 들어갈 수가 있는 것이다.

‘꼭두각시놀음’은 한국의 유일한 전통 인형극이다. 여기에는 청관중이 직접적으로 개입할 수 있는 공소는 거의 없다. 그 대신 고대 그리스 연극의 ‘코러스’와 어느 정도 유사한 ‘산반이’라는 매개자를 통해서 청관중이 시간적인 차원에서 ‘간접적’으로 개입할 수 있는 ‘공소’가 마련되어 있다. (그러나 ‘산반이’는 단 한 사람으로 구성되어 있다) 이 점이 ‘꼭두각시놀음’의 공소의 가장 독특한 특징이다. 그러므로 꼭두각시놀음의 ‘공소’는 ‘간접화된’ 공소이다. 즉, 꼭두각시놀음에서는 청관중이 직접 공연 내부에 관여·개입할 수 있는 공소 장치는 없는 대신, 청관중의 개입을 대신하여 공연자와 청관중 사이에 ‘산반이’라는 ‘매개자’를 설정하여 그로 하여금 간접적으로 양자 사이의 상호작용 ‘관계’를 구축해낸다.³¹⁾

‘탈놀이’에서는 청관중이 공연에 직접 개입할 수 있는 공소와 악사가 공연사건/극중사건에 개입할 수 있는 공소가 모두 존재하고, ‘판소리’에서도 청관중과 고수가 직접 공연에 개입할 수 있는 공소가 다 존재하지만, ‘꼭두각시놀음’에서는 청관중이 직접 공연사건/극중사건에 개입할 수 있는 공소는 존재하지 않고, 청관중을 대변하는, 간접화된 ‘산반이’가 공

31) 김홍규, 「꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산반이」, 『한국의 민속예술』, 문학과지성사, 1978, 151~172면 여기에 ‘산반이’의 공연 상에서의 여러 기능들이 논의되어 있다.

연에 개입할 수 있는 공소만이 분명하게 존재한다.

이런 점에서, 꼭두각시놀음의 ‘산반이’는 마치 그리스 연극에서의 ‘코러스’와 유사한 성격을 지니면서, 탈놀이의 ‘악사’나 판소리의 ‘고수’와는 다르다. 꼭두각시놀음은 한국의 연극적 공연 양식 유산들 중에서 이러한 방법으로 공소를 마련하고 있는 유일한 것이라는 점에서, 공소 상의 특징을 분명하게 드러낸다. 공연 중에 ‘산반이’는 공간적으로 공연자와 청관중의 중간사이에 공연자 쪽을 보고 앉은 자세로 위치하여, 공연자와의 직접적인 상호작용 관계를 이루어 나아가는, 청관중을 대변하는 매개자이다. 예를 들어, ‘셋째, 꼭두각시거리’에서는 다음과 같이 나타난다

박첨지 : 아 하 여보게 자네 우리 큰 마누라 어디로 가는지 보았나.

산반이 : 보았네, 저 강원도 금강산으로 중 되려 간다면서 울면서 가네

박첨지 : 정말인가?

산반이 : 정말이고말고

박첨지 : 아니구 아이구 아이구.

산반이 : 여보 영감, 내 쫓을 때는 언제고 찾을 때는 언제여 울기는 왜 울어

박첨지 : 아 내가 울고 싶어 우는가 속이 시원해 우네.

산반이 : 에이 망할 영감.

박첨지 : 허, 허, 그런가, 나 잠깐 들어갔다 오겠네.

산반이 : 그러게.³²⁾

여기서 ‘박첨지’는 인형으로 된 작중인물이며, ‘산반이’는 청관중을 대신하여 이 작중인물과 직접 대화를 나눔으로써 작중 세계에 직접 개입하는 상호작용 관계를 맺는다. 그러나 공연 과정의 어느 대목에서도 청관중이 작중세계에 직접적으로 개입하는 일은 없고, 청관중과 공연자 사이에 있는 이 ‘산반이’가 청관중을 대신하여 작중세계에 직접 개입한다. 그

32) 심우성, 『남사당패연구』, 동화출판공사, 1974, 315면.

러나 ‘꼭두각시놀음’의 청관중은 자기들이 직접 작중세계에 개입하지 않는 대신, 그들을 대변하는 매개자인 ‘산반이’를 내세움으로써, 자기들이 직접 개입할 수 있는 것보다 훨씬 더 깊고 폭넓게 작중세계에 개입할 수 있게 된다. 이런 면에서도 ‘산반이’의 역할은 고대 그리스 비극에서 ‘코러스’가 하는 역할과 유사한 점이 많으나, 그리스 비극의 ‘코러스’보다 훨씬더 다양하고 자유롭게 작중세계에 개입한다는 점에서는 그리스 비극의 ‘코러스’와도 다르다. 무당굿·탈놀이·판소리 등과는 달리, 꼭두각시놀음에서는 ‘악사’와 ‘산반이’가 따로 분화되어 있으며, 이 ‘산반이’로 하여금 공소를 좀더 적극적으로 활용할 수 있도록 하고 있다는 점이, 꼭두각시놀음이 가지고 있는 공소의 다른 특징이다.

‘판소리’는 한국의 연극적 공연 양식 중에서 ‘시간적’인 차원에서의 공소를 가장 ‘고도로’ 활용하고 발달시킨 양식이다. 이것을 단적으로 보여주는 것이 판소리에서 사용되는 ‘추임새’·‘귀명창’이라는 용어이다. 판소리는 청관중의 ‘추임새’가 없이는 완성되지 않는 예술이다. ‘귀명창’이란 공연자가 이루어 놓는 ‘공소들’을 가장 정확하게 파악하여 그곳을 가장 유효 적절한 ‘추임새’로써 메꾸어 내는 청관중을 말한다. 이것은 볼프강 이저의 ‘이상적인 독자’와도 상통하는 개념이다. 여기서, 판소리의 청관중이 공연에 유효적절하게 개입할 수 있도록 공연자와 청관중 사이를 중간에서 ‘매개’하는 ‘문지방’과 같은 역할을 하는 것이 ‘고수’이다.³³⁾ ‘고수’는 장단과 추임새로써 광대의 공연의 시간적 질서를 분명하게 하는 한편, 언제 어느 곳에 ‘공소’가 있으며 언제 어느 때에 청관중들이 ‘추임새’를 해야 하는지를 청관중들에게 끊임없이 환기하고 일깨워주는 역할을 한다. 광대는 고수의 이러한 작업에 의지하면서 자기의 ‘창(song)’·‘아니리(dialogue)’·‘발림(gesture)’의 능력을 동원하여 어떤 사건과 인물과 배경을 그려나가는 가운데, 고도의 공연학적 테크닉으로 끊임없이 다양하고

33) 김익두, 「판소리의 현전성과 그 연극학적 의미」, 『소석 이기우선생 고회기념논총』, 소석 이기우선생 고회기념논총 간행위원회, 1995, 83~87면

풍부한 (시간적) ‘공소들’을 공연 사이사이에 배열하여, 청관중의 개입을 부단히 유도한다.

예컨대, 오정숙 「춘향가」 ‘어시출도 대목’ 중 다음과 같은 대목에서도 공연자인 ‘광대’의 공연에 대한 청관중의 ‘추임새’ 개입은 다음과 같이 매우 다양하게 형성된다.

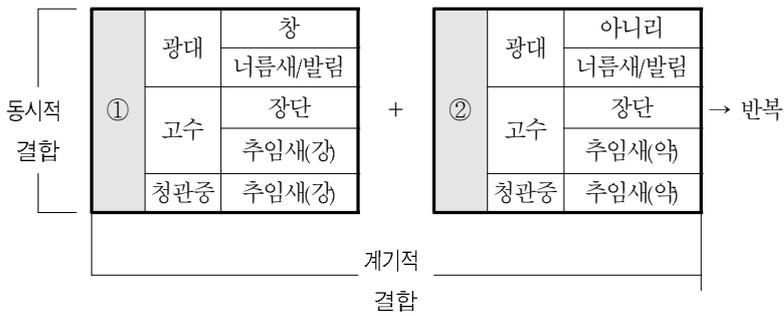
마오 마오 그리 마오 (고수: 얼씨구 잘현다 모지고도 독헛디다 서울 양반 모집디다 (고수: 얼씨구) 기처불식이란 말이 (고수: 허이) 사기에는 있지마는 내게조차 이리시오 (고수: 어이 좋다 어제 저녁 오셨을 때 날 보고만 말씀 하셨 으면 마음 놓고 잠을 자지 (고수: 얼씨구) 하루밤(고수: 허이) 썩은 간장 십년 감수를 내허였네 (청관중: 잘현다)³⁴⁾

위의 인용문에서 괄호()안에 기록한 ‘추임새들’의 추세를 보면 앞 부분의 추임새들은 주로 ‘고수’의 추임새로 나타나다가, 작중세계의 정황이 점점 격앙되자 ‘청관중’의 추임새가 터져나오고 있음을 보여준다. 판소리에서의 ‘공소’는 이런 식으로 만들어지고, 또 이런 식으로 채워져 나아가게 된다.

이것을 좀더 분명하게 파악하기 위해 판소리의 공연구조를 그림으로 나타내보면 다음 <도표 4>와 같다.



34) 오정숙, 「춘향가」(1989년, 전주 KBS TV, 3월 26일 오전 8시 05분~8시 방영, 『전라문화』 녹화 비디오 테이프), 1989.



<도표 4> 판소리의 공연구조

위의 <도표 4>에서의 ‘추임새’ 부분이 바로 판소리의 ‘공소’이다. 이 도표는 ‘고수’와 ‘청관중’의 ‘추임새’가 판소리의 공연구조 자체 안에 구조적으로 ‘제도화’되어 있음을 알 수 있다.

‘창극’은 서양의 근대연극의 영향을 받아 공소가 극도로 좁혀진 공연 양식이다. 이 양식은 청관중이 공연자들의 공연 내부에 직접 개입하는 행동을 시간적으로든 공간적으로든 할 수 없게 양식화되어 있다. 그 가장 핵심적인 이유는 창극의 모델이 서구 근대 사실주의/자연주의 연극에 있었기 때문이다. 사실주의/자연주의 연극이 표방하는 프로시니엄 아치의 상자형 무대 속에서 벌어지는 공연자들의 행동을 ‘보이지 않는 제4의 벽’을 통해 몰래 훑쳐보는 ‘관음증적’ 관람 방식은, 공연자와 청관중 사이의 ‘비정상적/비윤리적’인 인간관계를 형성하게 되었으며 한국의 연극적 공연양식들이 지니고 있던 ‘공소’의 원활한 활용을 극단적으로 배제하고 통제하는 결과를 낳게 되었다.

여기에서 창극은 많은 문제를 유발하게 되었다. 공연자와 청관중의 정상적인 상호관계의 파괴는 물론, 음악과 연기술의 부조화 문제 시간과 공간의 문제, 길이와 템포의 문제, 통합의 중심 문제, 세계관의 문제, 진행방법/긴장성 획득의 문제 등 많은 문제들이 발생하게 되었다.³⁵⁾ 이런

문제들을 제대로 해결하지 못한 채로 있는 창극은 아직도 매우 불완전한 양식이며, 좀더 많은 창조적인 '실험'들을 기다리고 있는 전위적인 양식이라고 할 수 있다.

창극은 결국 판소리를 전통적 토대로 삼고는 있으나, 공연의 전반적인 양식은 서구 근대 사실주의 연극 양식을 수용함으로써, 전통적 판소리가 가지고 있던 공소의 다양한 활용법을 극도로 약화시키는 양식을 취하게 되었고, 이로 인해 점차 '단힌구조'의 양식으로 나아가게 되었다. 창극으로부터 시작된 한국연극의 이러한 '공소'의 배제 현상은, 이후 신파극·신극으로 계속 이어지면서, 우리의 연극적 공연 양식에 많은 문제들을 야기하는 결과를 낳았다. 그 가장 핵심적인 문제 중의 하나는, 이러한 '단힌구조'로는 무엇보다도 인간과 인간의 바람직한 '관계'의 탐구를 기할 수 없다는 것이다.

그러나 창극은 그 이전의 전통인 '판소리'로부터 '창뎡'과 '도창'이라는 두 가지 의장(意匠)을 계승하였다. '도창'이란 서양 고대 그리스 연극의 '코러스' 혹은 브레히트 연극의 '서사자'와 어느 정도 비슷한, 일종의 막간 나레이터로서 전통적인 판소리 공연자인 '광대'가 가지고 있던 나레이터적 측면을 축소시키고 독립시켜 만들어진 것이다.

'신파극'의 공소는 '변사'라는 제도에 의해 간접적으로 이루어진다. 신파극의 '변사'란, 공연의 중간중간에 혹은 막과 막 사이에 무대에 나타나 혹은 무대 뒤에서, 극중 사건의 전개 과정을 흥미롭게 설명해주는 나레이터이다. '변사'는 창극의 '도창'과는 달리 노래로 나레이팅을 하지 않고 말로 나레이팅을 한다는 점에서 창극의 '도창'과 다르다. 그 내용구조 면에서는 대부분의 정통 신파극들이 '자극-고통-패배'의 구조를 일관되게 유지한다는 점에서 '신극'과도 다른 양식이다.³⁵⁾ 신파극은 그 계층적·시

35) 김익두, 「창극화의 문제점」, 『민족음악학보』 한국민족음악학회 1991, 5 ~31 면

36) 김익두(1989), 케네스 버크(Kenneth Burke)에 의하면 비극의 내용 구조는 '목적(purpose)-정열(passion)-인식(perception)'의 형태로 되어 있고, 멜로드라마의 내용 구

대적 성격상 민중적 활기와 개방성을 지니고 있었지만, 전반적으로 보자면 공연자와 청관중이 서로 직접적인 상호작용을 기할 수 있는 개방적 체계로서의 ‘공소’는 구체적으로 활용하지 못하였다. 그러나 ‘변사’라는 제도를 활용해서 당대의 민중들을 마음껏 울고 웃기는 효과를 발휘하는 성과를 보여주었다.

‘신극’의 양식은 창극·신파극보다 더 극단적으로 공소를 제거한 양식이다. 이 양식이 이렇게 된 가장 큰 원인은 이 양식이 서양의 근대 사실주의/자연주의 연극을 적극적으로 수용하면서 그 기초를 다졌다는 데에 있다. 즉 이 양식은 서양 근대의 사실주의/자연주의 연극 양식이 지니고 있던 극도의 ‘닫힌구조’의 성격을 그대로 받아들임으로써, 전통적인 양식에서 볼 수 있었던 개방적인 ‘공소’의 활용은 거의 불가능하게 되었다.

이로 인해서 이후부터 한국의 연극적 공연 양식은 공연자와 청관중 사이의 적극적인 상호작용 관계를 거의 차단시키는 근대적 ‘소외’의 양식으로 그 주류를 삼게 되었던 것이다. 예컨대, 사실주의 희곡의 대표적인 작품인 유치진의 「토막」(1932)의 경우, 청관중이 직접 작품 내부에 개입할 수 있는 공소의 여지는 그 어디에도 없다. 여기에는 다만 ‘등장인물들(characters)’끼리만 직접적인 인간관계를 맺고 사는 ‘닫힌구조’의 작품세계만이 있을 뿐이다. 이 점은 「토막」보다 훨씬 뒤에 나온 대표적인 ‘한국적’ 정체성을 지닌 ‘신극’ 작품인 오태석의 「초분」(1973)이나 최인훈의 「옛날 옛적에 휘어이 휘이」(1976) 등에서도 여전히 완강하게 지속되고 있다.

‘마당극’은, 창극·신파극·신극과 같은 서양적 영향을 받은 연극적 공연 양식의 전개 과정에서, 이것들이 ‘공소’를 제대로 활용하지 못함으로써 극단적인 ‘소외’의 양식으로 변해버린 데 대한, 일종의 반성을 위한 ‘대안적 양식’으로 모색된 것이다. 그래서 이 양식은 전통 ‘탈놀이’ 양식

조는 ‘자극-고통-별작’의 형태로 되어 있다. 이에 비해, 한국의 ‘신파극’은 ‘자극-고통-패배’의 내용구조가 그 중심을 이루었다. 이러한 내용 구조가 이른바 신파극의 ‘눈물’을 낳았다는 점에서, 멜로드라마의 일반적 형식과는 다르다.

은 물론 전통 ‘풍물굿’·‘꼭두각시놀음’·‘판소리’ 양식들의 장점들을 적극 활용하는 방향을 취하고 있다. 따라서 마당극은 공소의 활용 방법도 매우 다양하고 폭넓게 실험하고자 한다.

‘마당극’에 있어서의 공소 활용의 특징은, 기존의 탈놀이·풍물굿·판소리·무당굿놀이·꼭두각시놀음 등이 활용하고 있던 공소의 활용 방법들을 두루 ‘종합적’으로 활용하려는 방향으로 나아간다는 점일 것이다. 이렇게 해서 마당극은 오늘날의 중요한 사회적 문제들을 연극의 방법으로 다루되, 창극·신파극·신극에서 폐기되었던 공소를 유효 적절히 회복·활용하여, 단절되어버린 공연자와 청관중 사이의 능동적이고 적극적인 상호작용 관계를 ‘회복’하고자 한다.³⁷⁾

예를 들어, 1984년 12월 전주시 ‘녹두골’ 소극장에서 공연되었던 공동창작 마당극 「땅풀이-계화도」의 경우에도, 공연과정 중에다가 수많은 공소들을 배치해 놓음으로써, 공연자와 청관중들의 원활한 상호작용 관계의 형성을 적극적으로 유도·활용하고 있다. 그 대표적인 장치들을 정리해 보면 다음과 같다.

먼저, 무대와 객석의 상호 개방적인 관계를 회복하기 위해, 무대와 객석을 동일 수평면 위에 설치하고 무대를 무대 뒷면만이 닫힌 3면 개방무대로 만들었다. 다음으로는, 풍물굿 및 탈놀이의 장단과 춤사위들을 전 과정에 걸쳐서 적절히 활용한다. 또한, 공소가 풍부한 각종 전통적 공연 양식들을 활용하여, 각 과장별로 청관중들이 공연에 직접 개입할 수 있는 공소들을 풍부하고 다양하게 배치했다. 이 점을 각 과장별로 정리해 보면 다음과 같다.

첫째과장 - 땅풀이 과장 : ‘지신밟기’라는 전통 풍물굿 양식을 활용하여 청관중의 참여를 자극하기 위한 공소들을 적극적으로 배치해 간다.

37) 임진택, 「새로운 연극을 위하여 : ‘마당극’에 관한 몇 가지 견해」, 『민족극 정립을 위한 자료집』 2, 우리마당, 1987, 50~54면

둘째과장 - 수물과 이주 과장 : 관련 지역의 노동요, 특히 선후창 형식의 노동요를 활용하여 청관중이 공연에 직접 참여를 유도할 수 있는 공소들을 풍부하게 배치해 간다.

셋째과장 - 땅뺨기놀이 과장 : 어린이들의 전통 ‘땅뺨기 놀이’ 방법 및 각종 익살·해학적 어법들을 활용하여 청관중들의 ‘웃음’·‘감탄’ 등의 자유로운 감정 표현의 발화행위들을 유도하는 공소들을 배치해 간다.

넷째과장 - 화리과장 : 과장의 끝 부분에 마을 축제를 암시한다. (이 과장은 스토리의 심각성을 드러내기 위해 청관중이 개입할 수 있는 공소를 축소한다.)

다섯째과장 - 이사굿놀이 과장 : 전통 풍물굿의 개방성을 최대한 활용하여 공연자와 청관중의 직접적인 상호작용 관계는 물론, ‘청관중의 공연자화’를 유도한다.³⁸⁾

이 사례에서는 공연자와 청관중의 상호작용 관계의 회복을 위해, 무대와 객석의 배치, 풍물굿 및 탈놀이의 장단과 춤사위의 적절한 활용, 그리고 또 다른 전통 공연 예능들인 민요·민속놀이의 적절한 활용, 익살·해학·풍자적 어법의 사용 등을 시도하고 있다.

그러나 마당극은 아직도 실험 단계를 크게 벗어나지 못하고 있는, 완성 과정에 있는 미숙한 양식이다. 그러나 그 방향만은 매우 도전적이고 바람직한 쪽으로 향하고 있다. 아마도 이 양식이 좀더 큰 성공을 거두고 하나의 완성된 양식으로 성장하려면, 무엇보다도 먼저 우리의 전통 연극적 공연 양식들을 공연학적 관점에서 좀더 철저하고 면밀하고 포괄적으로 다시 탐색하고 실험해보는 작업을 수행해야 한다. 오늘날의 ‘마당극’은 주로 전통 탈놀이를 바탕으로 한 실험적인 작업의 결과이다. 이제는 탈놀이뿐만 아니라 풍물굿·판소리·꼭두각시놀음 등 다른 전통적 장르들을 중심 토대로 한 실험들도 활발하게 이루어져야만 할 것이다. 어쨌

38) 놀이패 녹두골, <땅풀이-계화도>, 『남민』 1, 지양사, 1985, 209~231면

든, 마당극은 창극·신파극·신극으로 이어지는, 우리의 근대 연극 반세기
의 그릇된 역사를 바로잡는 데 중요한 역할을 하였으며, 그러한 전환
작업의 핵심에 바로 '공소'의 회복을 통한 공연자와 청관중 사이의 원활
한 상호작용 관계의 회복이라는 변화가 놓여 있는 것이다.

'마당놀이'는 크게 볼 때는 마당극과 그다지 멀지 않은 양식이다. 다른
점이 있다면 마당극이 좀더 진지한 비극적·비판적·정치적·선동적 성
격을 띠는 반면, 마당놀이는 좀더 희극적·소극적 笑劇的·오락적·대중
적·매머드식 성격을 띠는 점이 다르다. 이러한 성격으로 인해 마당극
이 80년대의 정치 혁신적 시대 황과 상응하여 융성한 반면, 마당놀이는
80년대의 정치적 열기가 가라앉은 90 년대의 대중적 취향과 상응하여 더
욱 확장된 양식이다. 이러한 마당놀이의 장점은 창극 이후 신파극·신극
등의 양식이 단아놓은 공연자와 청관중의 사이의 원활한 상호작용 관계
의 통로를 좀더 대중적·집단적인 차원에서 되찾고 있다는 점일 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 한국의 연극적 공연양식들은 공연자와 청
관중 사이의 직접적이고 개방적인 상호작용 '관계'가 각 양식에 따라 매
우 다양하고 풍부하게 이루어지고 있으며, 그러한 상호작용 관계는 '공
소' 및 '산반이'·'도창'·'변사'와 같은 '매개자'를 적절히 활용하여 양자
사이의 '관계'의 '통로'를 다양하게 사용함으로써 구축되고 있다. 이 점이
바로 서양연극이나 중국연극이나 일본연극과는 근본적으로 다른 한국연
극의 독특한 특징이다. 특히, 이러한 상호작용 관계는 그저 그렇게 용인
되어 있는 것이 아니라, 반드시 그렇게 되어야만 그 공연이 완성되도록
그 공연구조들 자체 속에 '제도화'·'관습화'되어 있다는 점이 특히 강조
되어야만 한다.

그러나 한국의 연극적 공연 양식들도 서양연극의 세례를 받으면서부
터 이러한 '공소'를 좁히거나 없애버리게 되는 경우도 발생하였다. 그러
한 대표적인 양식이 바로 서양연극 특히 서양 근대극을 '모방'하여 만들
어진 '신극'이다. 그래서 '신극' 양식은 한국의 대표적인 현대극의 양식으

로서 1930년대부터 1970년대까지 약 40년 간을 한국연극을 지배하였다 이것은 서양 및 서양문화를 한국보다 한 발 먼저 받아들인 일본의 한국 식민지 지배와 그 궤를 같이하며, 이러한 정치적 현실을 간접적으로 ‘반영’하고 있다.

그러나 한국의 연극적 공연양식들의 전통은 ‘단혀진’ ‘양식화’를 거부한다. 1980년대에 이르러 한국의 연극적 공연양식은 서양연극의 방법을 모방해서 만들어진 ‘신극’의 ‘닫힌구조’·‘지배-복종’의 구조를 거부하고 전통 풍물극·탈놀이를 활용한 ‘마당극’ 양식을 창조하였으며, 이것을 대중적으로 변화시킨 ‘마당놀이’ 양식을 개척하였으며, 전통 판소리의 레퍼토리를 현대적인 내용의 레퍼토리로 바꾸는 ‘창작 판소리’의 작업도 이루어졌다. 이러한 일련의 작업들은 한국의 연극적 공연양식들에서 다시 ‘공소’와 ‘매개자들’이 다시 회생하는 결과를 낳았다. 이러한 일련의 작업들은 외세를 등에 업은 식민지적·억압적 정치세력으로부터 벗어나고자 한 1980년대의 ‘민주화’와도 긴밀한 연관을 가지고 있다.

한국의 연극적 공연 양식들은 공연자-청관중의 관계를 일방적·단절적 ‘지배-복종’의 관계로 규정하는 ‘닫힌구조’로 작동하지 않고, 오히려 각자의 ‘존재’와 ‘차이’를 인정하면서 그들 각자 사이의 가장 바람직한 ‘관계’를 각기 다양하게 추구하는 매우 개방적인 ‘열린구조’로 작동하고 있다. 이러한 구조는 그렇기 때문에 오늘날에 와서도 그 각 양식들이 그대로 고착되어 있지않고 계속해서 새로운 양식들을 유연하게 능동적으로 재창조하고 변이시키는 개방적이고 민주적이고 상호적이고 미래지향적인 방향을 취하고 있다.

그러므로, 만일에 서양의 연극인들이 특히 그 중에 가장 뛰어난 예르치 그로토프스키가 이러한 한국의 연극 공연 양식들을 알았더라면, 그의 말년의 자포자기적인 태도와 방향은 아마도 훨씬 더 희망적인 방향으로 전환되었을 것이며, 서양연극이나 그것의 지배를 받고 있는 세계연극은 그만큼 더 ‘희망적인’ 방향과 지평을 확보할 수 있었을 것이고, 또 그만

끔 세계사는 '희망적인' 방향으로 전환되었을지도 모른다.

서양의 연극은 그동안 그리스·로마의 '비추어보기'식 연극 전통에 너무도 깊이 침윤되어 있었고, 그것을 극복할 수 있는 '관계탐구'식의 새로운 비서구적·비지배적 연극 전통을 제대로 발견하고 탐구하고 자기화하지 못했기 때문에 20세기 말까지도 그 희망적인 활로를 찾지 못하고 답보상태에 머물러 있었던 것으로 필자는 판단한다. 앞으로, 진정으로 세계적인 연극, 모든 국가와 민족과 공동체 사회들이 그들 각자의 독자적인 '차이'를 인정받고, 그 '차이'들의 대등성을 전제로 한 바람직한 상호 '관계'를 맺고, 더 나은 상호 관계의 지평을 향해 나아가기 위해서는 그러한 방향을 지향해온 한국의 연극적 공연 양식들을 주목하고 그 장점과 가치들을 탐구할 필요가 있다

4. '차이'로부터 '관계'으로

오늘날의 세계는 산업사회를 지나 고도의 인공적 테크놀로지에 의한 정보 네트워크 사회에 들어서 있다. 산업사회에서 이미 파괴된 자연스러운 인간관계 및 자연과 인간 사이의 유기적인 생명 관계가 정보사회에 접어들어 또 한번 고도로 왜곡되고 '간접화'되어 가고 있다. 사람과 사람이 직접 만나지 않고도 가능한 수많은 '관계'의 그물망들이 복잡하게 개발되고 확대되고 있다.

이러한 오늘날의 세계적 흐름과 추세에 따라 이러한 흐름과 추세에 직접·간접으로 관계를 맺고 있는 연극적 양식들도 이에 따라 다양하고 복잡하게 변모를 거듭하고 있다. 전 세계에서 이루어지는 모든 공연들이 '오디오-비디오-전자 통신' 매체에 의해 하나의 그물망으로 연결되고 있으며, 이에 따라 모든 공연들은 공연자와 청관중의 직접적인 상호관계보다는, 전자 통신 네트워크라는 '매개자'를 통한 '간접화'된 상호관계에 의

존해가고 있다.

이러한 상황은 세계의 연극적 양식들에 있어서의 문제들을 중첩적으로 만들어내는 결과를 낳고 있다. 시급히 해결되어야만할 주요 문제들은 ① 아직도 해결되지 않고 있는 공연자와 청관중 사이의 바람직한 상호작용 관계의 문제, 그리고 ② 이 문제를 해결하지 못한 채로 계속해서 확대 재생산되고 있는 ‘단편구조’의 연극적 공연물들을 다채널화된 전자통신 네트워크들을 통해 전 세계 구석구석으로 전송함으로써, 그러한 양식상의 문제를 전 지구적인 차원으로 더욱더 확대·심화시키고 있는 문제이다.

이 두 가지 문제의 해결책을 모색하는 순서는, 우선 ①의 단계의 문제를 먼저 다루고, 그 다음에 ②의 문제를 다루는 것이 바람직하다. 그런데 ①의 문제를 다루는 데 있어서는 본고에서 논의한 ‘공소’와 ‘매개자’의 적절한 활용 문제가 문제의 핵심을 쥐고 있다는 것이 본고의 주장의 포인트인 셈이다.

‘공소’와 ‘매개자’의 활용은 좁게는 공연예술에 있어서 공연자와 청관중 사이의 조화로운 ‘관계’를 성취하기 위해서 반드시 필요한 ‘관계의 장치’이지만, 넓게 본다면 이것은 인간과 인간 사이, 인간과 자연 사이 그리고 인간과 신 사이의 관계에로까지 확대되는, 전 지구적·유기적 네트워크 관계를 제대로 성취하기 위한 인간학적 전략과 조응하는 것이다.

이런 면에서 볼 때, 연극 공연에 있어서의 ‘공소’와 ‘매개자’의 활용을 통한 공연자와 청관중의 상호작용 관계의 문제는 공연예술은 물론 전 지구적인 범위의 유기적 생명관계의 문제로 확장되는 데마임을 알 수 있으며, 이러한 관점에서 보자면 이 문제는 오늘날에 있어서 매우 심각한 인간학적 탐구의 과제임이 확인된다.

한국의 연극적 공연양식들은 매우 다양한 방법으로 ‘공소’와 ‘매개자’를 활용하고 있으며, 이를 통해서 공연자와 청관중 사이의 단절과 소외를 방지하고 다양하고 미묘한 상호작용 ‘관계’를 구축하고 있음을 확인

할 수 있다. 또한 그 공연 양식들도 세계의 그 어느 민족들의 그것들 못지 않게 다양하며, 그것들이 사용하는 공소 또한 매우 다양하고 미묘하다. 연극적 공연은 '인간관계'의 일부이며 따라서 그것은 '관계'의 문제를 탐구해야만 하며, 인간의 시대적·사회적 '관계'의 문제를 '반영'한다 따라서 연극적 공연을 통해서 인간의 자연적·사회적 '관계'를 탐구하는 작업이 '차이'를 탐구하는 작업 못지 않게 중요한 것임을 우리는 다시 한번 깊이 인식해야만 한다.

앞으로, 이러한 한국의 연극적 공연양식들의 특성을 공연학적인 관점에서 좀더 깊고 폭넓게 연구하고, 그 결과들을 전 세계의 다양한 연극적 공연양식들과 비교한다면, 한계에 부딪쳐있는 신세기 '세계화(globalization)' 시대 '공연학(Performance Studies)'의 문제 해결의 어떤 실마리가 풀릴 수도 있을 것이다. 이에 대한 신념과 실천이 절실히 요구되는 때이다

참고 문헌

- 강한영, 『관소리』, 서울: 세종대왕기념사업회, 1977.
- 고승길, 『동양연극연구』, 서울: 중앙대학교출판부, 1993.
- 김익두, 「민족연극학적 관점에서 본 신파극의 희곡사적 의미」 『何南 千二斗先生 華甲紀念論叢』, 하남 천이두선생 화갑기념논총 간행위원회 1989, 199~222면.
- _____, 「한국의 연극적 공연 양식에 있어서의 '공소'와 공연자-청관중 상호작용의 원리에 관하여」, 『한국언어문학』 41집, 한국언어문학회, 1988, 281~298면.
- _____, 「창극화의 문제점」, 『민족음악학보』, 한국민족음악학회, 1991.
- _____, 「풍물극의 공연원리와 연행적 성격」, 『한국민속학』 27집, 민속학회, 1995, 97~132면
- _____, 「관소리의 현전성과 그 연극학적 의미」, 『소석 이기우선생 고회기념논총』, 소석 이기우선생 고회기념논총 간행위원회 1995, 71~94면

- _____, 「한국 희곡/연극 이론 수립을 위한 기초 연구」, 『한국극예술연구』제15집, 한국극예술학회, 2002, 11~53면
- 김학현, 『能』, 서울: 열화당, 1991.
- 김학주 옮김, 『대학·중용』, 서울: 명문당, 1995.
- 김흥규, 「꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산반이」, 『한국의 민속예술』, 서울: 문학과지성사, 1978, 151~172면.
- 놀이패 녹두골, 「땅풀이-계화도」, 『남민』 1, 서울: 지양사, 1985, 209~231면
- 심우성, 『남사당패연구』, 서울: 동화출판공사, 1974.
- 양희석, 『중국희곡』, 서울: 민음사, 1994.
- 임진택, 「새로운 연극을 위하여 : ‘마당극’에 관한 몇 가지 견해」, 『민족극 정립을 위한 자료집』 2, 서울: 우리마당, 1987, 47~72면.

- Artaud, Antonin, *The Theater and Its Double*, trans. Richards, Mary Caroline, New York: Grove Press Inc, 1958.
- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performance*, trans. Fowler, Richard, London & New York: Routledge, 1991.
- Benamou, Michel & Caramello, Charles eds., *Performance in Postmodern Culture*, Wisconsin: Coda Press, Inc, 1977.
- Bennett, Susan, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London & New York: Routledge, 1990.
- Bharucha, Rustom, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London & New York: Routledge, 1990.
- Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, New York: Urizen Books, 1979.
- Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, edit. & trans. Willett, Hohn, New York: Hill & Wang, 1957.
- Brockett, Oscar G., *The Theatre: An Introduction*, New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc, 1974.
- Brockett, Oscar G., *History of the Theatre*, Boston: Allyn & Bacon, Inc, 1982.
- Brook, Peter, *The Empty Space*, London: McGibbon & Kee, 1968.
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (expanded edition), Ithaca & London: Cornell University Press, 1993.
- Crow, Brian & Banfield, Chris, *An Introduction to Post-colonial Theatre*, Cambridge: Cambridge

- University Press, 1996.
- Fergusson, Francis, *The Idea of Theater: A Study of Plays the Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton: Princeton University Press, 1949.
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, New York: Simon & Schuster, 1968.
- Hodgson, Terry, *The Batsford Dictionary of Drama*, London: B. T. Batsford Press, 1988.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Kolankeiwicz, *On the Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theater Laboratory Institute in Years 1970 ~1977*, trans. Boleslaw Toborski, Publication of Laboratory Theatre, 1978.
- Leitch, Vincent B., *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, New York: Columbia University Press, 1983.
- Rubess, Benuta, "Vancouver: Hamlet, A New Canadian Play", in *Canadian Theatre Review* 49 (winter), 1986, pp.131 ~135.
- Schechner, Richard, *Environmental Theatre*, New York: Hawthorn Books, 1973.
- Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schechner, Richard, "Rasaeasthetics", in *The Drama Review* 45 Number 3 (T171), Fall, Cambridge: MIT Press, 2001, pp.27 ~50.
- Schechner, Richard, "Shape, Shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept Director, Leader, Grotowski", n.p, 2001.
- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, London & New York: Routledge.
- Schechner, Richard & Appel, Willa, *By Means of Performance*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Stern, Carol Simpson & Henderson, Bruce, *Performance: Texts and Contexts*, New York & London: Longman, 1993.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1956.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Abstract

From ‘Mirroring’ to ‘Relating’

Kim, Ik-doo

Objects 'exist' in 'relationship' with or in light of their 'differences' to other objects. The logic of 'difference' is closely connected to the recognition logic of "reflection." The recognition logic of "reflection" has been the central and traditional recognition logic in the western theater from the ancient Greece. The recognition logic leads the public to believe that plays are mirror that reflect our lives. With this tradition, performers actively present plays visually on stages and the audience passively watch the presentations. The tradition and the structure of theater are well-suited for demonstrating the difference among the objects (performers-audience), but they fail to reveal the desirable relationship between them.

As 'chorus' has weakened, disappeared and deformed, the western theaters have been pinned down to the "closed structure" of "rule and obedience" where performers are presenting plays actively and the audience is passively watching them. In the 20th centuries, many performers, directors and playwrights sought to break out of the mold of "dominance-obedience" with numerous experiments, but they hit the wall at the end of 20th century. Failure in all the experiments was attributed to the fact that the players and producers didn't see the proper status of the performers and the audience, and thus didn't find a channel of the interactions between these two.

We can find abundant Korean theater models that promise us a possibility of converting the closed structure of the western theaters into open structure with the two-way street communications, which will resolve the problems of the plays that have

been developed based on the western model.

Various models of Korean plays feature blank (space) and mediator to support interactive, harmonious relationship between performers and the audience. What is remarkable about these features is they are not just acceptable or given as options. They have taken roots as established practices and thus constitute the plays, without which the play cannot be complete.

Korean plays operate in an open and inclusive structure, allowing the performers and the audience to pursue a relationship that works out best for them based on the recognition of the existence and differences of each other. This makes a contrast with the closed structure that defines the dominance and obedience relationship between the performers and the audience. As such, the models of the Korean plays are flexible, open, democratic, future-oriented, interactive and dynamic with room for changes and adoption, thus Korean plays are still creating new forms and the conventional models are undergoing constant modification. This question hanging over the western-style theatrical plays can be extended to the research on the life of our planet, as well as one of the topics in humanism.

주제어 : 비추어보기, 차이, 관계, 공소, 매개자

Key words : mirroring, difference, relating, blank, mediator

접 수 일 : 2003년 2월 26일

심사기간 : 2003년 3월 2일~20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회)