

TV 드라마 <대장금>에 나타난 ‘가능성으로서의 역사’ 구현 방식

양근애*

<차례>

1. 새로운 역사드라마의 지평과 <대장금>
2. ‘실마리 찾기’와 상상적 역사의 리얼리티
3. 음식 문화를 통한 사건의 생성과 해결
4. 행동하는 존재로서의 개인과 ‘정상적 예외’
5. ‘작은 역사들’의 형상화와 그 의미

<국문초록>

이 논문은 텔레비전 드라마 <대장금>에 나타난 미시문화사적인 요소를 살펴보고 이를 통해 최근 역사드라마에 나타난 ‘가능성으로서의 역사’를 구성하는 방식과 미학을 탐색해보려는 시도이다. <대장금>은 2000년대 이후 다양한 방식으로 대량생산되는 역사드라마의 흐름 속에서 기록된 역사를 중심으로 한 정치, 경제 중심의 거대 역사가 아니라 그것에 의해 가려진 작은 역사들을 문제 삼고 있다는 점에서 특징적이다. 따라서 이 글에서는 <대장금>에 나타난 작은 역사들이 텔레비전 드라마의 구조와 어떠한 연관을 맺고 있는가에 대해 논의한다.

<대장금>은 조선왕조실록의 사소한 기록들에서 실마리를 찾아 당대의 문화사적인 측면을 상상력으로 구성된 ‘가능성으로서의 역사’를 구현해내고 있다. 또한 궁녀들의 생활과 의녀 수련의 모습, 그리고 대장금을 중심으로 한 다양한 계층의 인물들의 생활을 자세하고 밀도 있게 그려냄으로써 구체적인 개인을 통해 역사를 통합적인 관계망으로 이해할 수 있는 시각을 제공해준다. 이러한 미시사적인 특징들은 텔레비전 드라마의 통합적인 구조와 긴밀하게 연결되어 극의 완결성을 뒷받침하고 있다. 각 에피소드에 나타나 있는 구조와 이것들이 결합되어 있는 큰 서사의 구조가 반복되어 나타난다든지, 장금의 행동을 추동하는 극의 목적의 반복, 그리고 사건과 장면의 반복은 이 드라마의 구조가 텔레비전 드라마의 ‘2차적인 구술성’을 어떻게 확보해나가는가를 잘 보여주고 있다. 특히 <대

장금>에서는 음식의 문화를 통해 사건을 생성시키고 갈등을 해결하게 함으로써 시각적인 불거리뿐만 아니라 후각과 미각 그리고 기억을 연결시키는 공감각적인 활동을 이끌어낸다는 특징이 있다.

<대장금>은 장금이라는 한 여성 인물이 자아를 완성하고 더 높은 단계의 성취를 이루기 위해 고투하는 모습을 여러 인물들과의 관계를 통해 잘 드러내고 있다. 이를 통해 장금은 ‘정상적인 예외’의 위치를 점할 수 있게 되고 새로운 역사드라마의 주인공으로 부상하게 된다고 할 수 있다. 이처럼 <대장금>은 잠재적인 역사 속의 개인을 역사적인 흐름 속에 살아가는 구체적인 개인으로 형상화함으로써 가능성으로서의 역사를 드라마로 구성하는 방식을 적절하게 보여주는 작품이라고 할 수 있다.

주제어 : 2차적 구술성, 가능성으로서의 역사, 실마리 찾기, 통합적 구조, 정상적인 예외, 미시 문화사, 작은 역사들, 음식 문화, <대장금>

1. 새로운 역사드라마의 지평과 <대장금>

윌터 J. 옹은 문자의 탄생 이후에 나타난 구술문화를 제 2의 구술문화로 명명하고 문자성의 도움으로 기억을 재건하는 구술성에 대해 언급한 바 있다. 이차적인 구술성(secondary orality)은 라디오, 텔레비전, 그 밖의 전자 장치에 의해서 뒷받침 되어 있으며 어느 정도의 일차적인 구술성의 사고양식 역시 간직하고 있다는 것이다.¹⁾ 이것은 텔레비전 드라마의 본질적인 속성을 환기시켜주는 통찰이기도 하다. 구술문화가 대상과의 밀접한 거리와 감정이입을 통해서 공유적인 일체화를 이루어낸다는 점은 사람들이 텔레비전 드라마를 수용하는 태도와 유사하다. 텔레비전 드라마는 이제 ‘새로운 이야기꾼’으로 등장하였다고 해도 과언이 아닌 것이다. 텔레비전 드라마는 우리의 일상생활 속에 밀착되어 있으면서 구술성을 항상적으로 유지하도록 해주는 특성을 보여주고 있는 것이다. 이때 이야기꾼으로서의 텔레비전 드라마는 문자 해독력이 없는 독자들에게 이야기를 전달해주는 전통적인 방식과 그 구성방식이 닮아 있다. 이야기

1) 윌터 J. 옹, 이기우·임명진 역, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995, 13~29면 참조.

의 전개 과정에서 적절한 흥미를 유발시키기 위해 중요한 대목을 강조하는 방식이라든지, 통합적인 반복으로 서사를 종합적으로 이해하게 만든다든지, 전략적인 중지를 이용하여 연속성을 확보해나가는 방식 등이 그러하다.²⁾

한편, 맥루언은 텔레비전이 저밀도의 미디어로서 '차가운 미디어'의 속성을 지니고 있으며 이용자의 참여가 높고 포괄적이라는 것을 지적한다.³⁾ 따라서 우리는 일상생활에서 텔레비전을 편하게 접하며 텔레비전 프로그램에 대해 적절한 거리를 유지할 수 있다. 텔레비전 드라마도 마찬가지이다. 특히 연속극의 경우 시청자들은 한 회분의 드라마에 대해 완결성을 요구하는 것이 아니라 그것을 연속적인 활동으로 이해하며 종합적으로 사고하게 된다. 텔레비전 미디어의 속성은 제작자와 시청자가 주고받는 이야기를 통해 공동체적인 체험을 하게 만든다는 점에서 중요하다.

이러한 텔레비전 드라마의 속성은 텔레비전 드라마가 상업적인 생산물로서 일회적인 재미만을 추구하는 것에 그치는 것이 아니라 독특한 미학적 위치를 점하고 있다는 사실을 환기시킨다. 텔레비전 드라마는 새로운 미디어의 한 영역을 담당하며 스스로 발전해나가고 있는 것이다. 텔레비전 드라마의 구조와 미학을 분석해야 하는 이유가 여기에 있다.

특히 역사드라마⁴⁾는 과거를 통해 '지금/여기'의 현실을 환기시킨다는

2) 이에 대한 자세한 설명은 구체적인 작품 분석을 통해서 이루어질 것이다.

3) 마셜 맥루언, 김성기 역, 『미디어의 이해』, 민음사, 2002. 반대로 영화는 '뜨거운 미디어'이기 때문에 밀도가 높고 그 자체로서 완결성을 추구한다.

4) 이 글에서는 특정한 역사적 사건이나 배경을 소재로 한 텔레비전 드라마를 '역사드라마'로 지칭하기로 한다. 이는 기록된 역사를 중심으로 한 좁은 의미의 '사극'과의 차별점을 강조하는 한편, 극예술 일반의 하위 장르로 인식되는 '사극'과 텔레비전 '드라마'의 한 갈래인 '역사드라마'를 구분하기 위한 것이다. 그러나 이때의 '역사드라마'가 하나의 고정된 장르 개념으로 사용되는 것은 아니다. 아직 텔레비전 역사 드라마를 지칭하는 용어에 대한 합의가 이루어지지 못한 것으로 보이며 논자들에 따라 사극/역사극/역사드라마 등 다르게 쓰고 있다.

점에서 흥미로운 이야기 소재로 자리 잡게 되었다. 시청자들은 실제 역사와 드라마에서 구현된 역사적 이야기를 혼동할 정도로 역사드라마에 나타난 역사에 주목하고 있으며 한편으로는 실제 역사가 어떻게 드라마화 되었는가에 대해 끊임없는 관심을 보여주고 있기도 하다. 이 글 역시 어떠한 '역사'가 어떠한 방식으로 재현되었는가에 대한 기본적인 관점에서 출발하였다. 이 문제는 역사가 드라마 속에 재현되는 방식을 살펴볼 수 있는 중요한 단초를 제공해 줄 것이다.

최근 역사드라마의 중요한 변화를 꼽자면, 이제 더 이상 역사드라마가 역사적 '사실(fact)'에만 집중하지 않는다는 점이다. 텔레비전 역사드라마의 단골 배경으로 등장하였던 조선시대 역사는 이제 그 내용적인 정보가 아니라 그 사실 혹은 사건이 어떠한 양상으로 나타나는가에 이목이 집중되고 있다. 역사드라마의 소재가 '조선시대 역사'에서 벗어나 고려 시대나 고구려 시대 등 더 먼 과거의 역사를 대상으로 하는 것 역시 최근 역사드라마의 한 특징이라 할 수 있다.⁵⁾ 또한 최근의 역사드라마는 남성 정치 중심의 왕조사라는 전형적인 공식에서 벗어나 구체적인 한 인간을 통해 전체의 역사를 조망하는 방식을 시도한다. 거대한 보편적인 역사가 아니라 구체적인 인간 드라마로서의 역사 구현이라는 문제가 여기서 부각된다. <태조 왕건>, <장희빈>, <여인천하>, <허준>, <대장금>, <이산>, <대왕세종> 등 역사드라마의 제목이 인물에 초점을 맞추고 있다는 사실이 이러한 현상을 반영한다고 할 수 있다. 이 인물들은 한나라의 군주이거나 나라를 뒤흔들만한 권력을 지닌 여성이거나 대단한 의술을 펼친 의관이라는 점에서 그 신분과 계급은 다르게 나타나지만, 그 계급적 질서의 전형성을 탈피하여 내면적 고뇌를 지닌 한 인간으로 부각된다는 점에서 공통적이다. 그들은 이제 국가의 대업을 달성한 영웅이 아니라

5) <주몽>이나 <태왕사신기> 등이 이에 해당한다. 이러한 역사드라마의 소재 확장에 관해서는 배선에, 『TV드라마 <주몽>에 나타난 영웅 신화의 형상화 방법』, 『한국극예술연구』 제25집, 2007.4, 286~289면 참조.

한 인간으로서의 성장과 사랑에의 고통을 겪는 구체적이고도 살아 있는 개인으로 등장한 것이다. 여기에 역사적 사실보다 작가의 상상력이 중요한 요소가 됨은 물론이다.

주창윤은 '상상적 역사서술방식'으로 만들어진 새로운 역사드라마의 경향에 대해 언급하면서 이를 이전 시기의 역사드라마와 구분하여 '대형화와 대중성 획득의 역사드라마 시기(1995년~현재)'로 구분한 바 있다.⁶⁾ 1995년 이후 역사드라마에서 역사적 '사실'보다는 작가의 '상상력'이 중요하게 취급되었다는 사실은 분명해 보인다. 작가들은 더 이상 사료에 매달리지 않고 다양한 관점으로 역사를 해석하고 있다. "역사란 과거의 편집"이라는 말은 '역사'가 그 자체로 완결되고 고정된 것이 아니라 과거에 대한 해석이라는 사실을 나타내는 것이다. 또한 이것은 더 이상 역사가 과거의 고정된 사실이 아니라 현재를 설명하기 위해 동원되는 전략으로 소환된다는 사실을 방증하기도 한다.⁸⁾ 역사에 대한 탈근대적 시각이 텔레비전 드라마의 제작과 수용 방식에도 영향을 미쳤음을 알 수 있는 대목이다. 게다가 2000년 이후의 역사드라마는 드라마 제작 환경의 변화와 인터넷을 통한 수용자 반응의 확산 등 외적인 변화 역시 두드러진 시기라는 점을 강조할 필요가 있다. '~폐인'으로 지칭되는 열혈 시청자들의 참여가 두드러진 것 역시 2000년 이후이다.⁹⁾ 또한 IP TV나 DMB TV 등의

보급으로 인해 시공간을 초월한 접근성이 확보되었다는 것 역시 중요한 변화 중의 하나이다.¹⁰⁾ 이제 텔레비전 드라마는 대중적인 문화콘텐츠의 영역을 확보해나가고 있는 가장 대표적인 장르가 된 것이다. 이 글에서 다루고자 하는 <대장금> 역시 다양한 미시사적인 요소를 포함하고 있다는 점에서 문화콘텐츠적인 특성을 가지고 있다.

2003년 9월 15일부터 2004년 3월 30일까지 총 54부작으로 방영된 <대장금>은 새로운 역사에 대한 인식이 어떻게 드라마 속에 형상화되었는가를 잘 보여주는 텍스트이다. 지금까지 <대장금>에 대한 논의는 사극 속의 여성 인물 형상화¹¹⁾와 현대적 영웅 형상화¹²⁾라는 두 측면에 집중되어 왔다. 이러한 연구들은 <대장금>의 새로움을 적절하게 지적하고 있음에도 불구하고 이 드라마의 성취가 장금이라는 개인의 영웅적인 면모가 아니라 음식 문화와 궁녀/의녀들의 생활이라는 미시사적인 측면에서 이루어졌다는 사실을 간과하고 있다. 따라서 이 글에서는 장금을 중심으로 한 주플롯보다는 이 드라마를 지탱하고 있는 다양한 측면의 작은 역사들에 대해 살펴보고자 한다. <대장금>은 기록된 사실(史實), 즉 정치사나 경제사 등 거대 역사(History)에 가려진 작은 역사(histories)를 다루고 있다는 점에서 주목할 만하다. 또한 이 드라마는 명확하고 분명한 역사적 사실

다루었다는 점에서 주목받았다.

- 6) 주창윤, 역사드라마의 장르사적 변화과정, 『한국극예술연구』 제25집, 2007.4. 참조.
- 7) 김기봉, 『팩션시대, 영화와 역사를 중매하다』, 프로네시스, 2006, 169면.
- 8) 최근 역사학계에서 이루어지고 있는 새로운 역사 연구는 이러한 맥락에서 문화 연구에 시사점을 제공해준다. E. H. Carr의 유명한 명제인 "역사란 과거와 현재와의 대화"라는 말 속에는 이미 현재에 방점이 찍혀 있다는 해체론적 읽기가 가능해진 것이다.
- 9) <다모>(MBC, 2003)는 사료중심이 아닌 상상력 중심의 역사를 소재로 하고 있다. 이 드라마는 사전제작 방식을 통한 짜임새 있는 구성으로 '다모폐인'이라는 수용자층을 확보한 역사드라마이다. <다모>는 역사드라마에 흔히 제기되는 '역사의식'의 문제 보다는 조선시대에 '형사'라는 전문직업을 가진 여성 인물을
- 10) 방송영상 기술발전과 텔레비전 구조적 특징의 변화에 관해서는 주창윤, 『텔레비전 드라마의 미학적 성격』, 『한국극예술연구』 제23집, 2006.4. 참조.
- 11) 김은진, 「한국 사극 속 여성성과 담론분석-대장금을 중심으로」, 『여성연구논집』 제15집, 2004.2. 김세은, 역사 속의 여성을 다루는 미디어의 의도와 전략, 『한국고전여성문학연구』 제15집, 2007.
- 12) 김태연, 「드라마 <대장금>에 나타난 영웅서사의 현대적 변용」, 『어문연구』 제53집, 2007.4. 한소진, 「드라마 콘텐츠로서의 설화 연구-신모계사회와 영웅설화를 기반으로 한 <대장금>을 중심으로」, 『인문콘텐츠』 제3호, 2004.6. 오연희, 문학의 확장과 현대의 신화-텔레비전 드라마의 문학적 가능성과 한계, 『한국언어문학』 제56집, 2006.

www.kci.go.kr

이 아니라 있을 법한 역사, 즉 '가능성으로서의 역사'를 그려내고 있다는 점에서 분명 새로운 역사드라마이다. 그러나 이 새로움은 더 이상 '허구'적인 상상력의 문제만이 아니라 실제 기록된 역사와 함께 연동하고 있다는 점에서 흥미롭다.

우선 2장에서는 <대장금>이 실제 기록된 역사로부터 실마리를 찾아 허구적인 드라마로 구성되는 방식에 대해 살펴보고자 한다. 텔레비전 드라마의 미학이라고 할 수 있는 '통합적 반복 구조'는 역사적인 사실들이 리얼리티를 확보하는 방식을 적절히 설명해 줄 수 있을 것이다. 3장에서는 <대장금>의 독특성이라고 할 수 있는 음식의 문화사를 중심으로 사건이 펼쳐지고 해결되는 방식에 대해 살펴보겠다. 그리고 4장에서는 <대장금>에 등장하는 다양한 인물들의 기능을 고찰함으로써 거대한 역사의 흐름에서 읽어내기 힘든 역사 속의 개별적인 인물의 특성에 대해 논의할 것이다. 이를 통해 <대장금>이 지니고 있는 특이성과 그 의미가 두드러지리라 기대한다.

2. '실마리 찾기'와 상상적 역사의 리얼리티

미시사나 (미시)문화사는 종래의 거대 역사학이 과연 역사적 리얼리티의 다양성과 복잡성을 이해하는 데 적절하고도 충분한 방법인가라는 의문을 제기하는 방법론이다. 이러한 관점에 따르면, 역사 속에는 해석들의 거대성과 그것을 뒷받침하는 방법론의 계량성으로는 도저히 답을 수 없는 리얼리티가 존재하며, 이러한 역사적 리얼리티는 잘 경계 지워진 어떤 집단이나 인물의 삶을 주위의 문화적 관계망 속에서 '촘촘하게' 그려나감으로써 더 적절히 포착될 수 있다는 것이다.¹³⁾ 이러한 미시사적 접근

13) 박차섭, 『포스트모던 시대의 역사학을 위하여』, 김기봉 외, 『포스트모더니즘과 역사학』, 푸른역사, 2002.

방식은 거대 역사의 추론 방식인 계량적 분석에 의한 실증주의가 아니라 오히려 겉보기에는 별 의미 없이 보이는 사소한 사실이 역사적 리얼리티를 설명해낼 수 있는 실마리가 된다는 사실에 주목한다.

<대장금>은 “내 증세는 여의가 안다”는 중종실록의 기록에서 역사적 리얼리티의 실마리를 찾는다. 실제로 마지막 회인 54부에서 중종이 이 기록을 대사로 읊음으로써 이 작품이 완전히 허구적인 역사가 아니라 ‘가능한’ 역사를 다루고 있다는 사실을 암시하고 있는 것이다.

정원이 문안하자 병세에 대하여 답을 내리다

상에게 병환이 있었다. 정원이 문안하고 이어 아뢰기를,

“어제 왕자·부마·내종친 외에는 문안하지 말라고 명하셨으나, 신들은 근밀(近密)한 자리에 있는 까닭에 감히 문안드립니다.”

(중략)

하였다. 내의원 제조가 문안하니 (홍인필이 사사로 내관(內官) 박한중(朴漢宗)에게 묻기를 ‘상의 옥체가 밤사이 어떠하셨는가?’ 하니 한중이 ‘내관도 직접 모시지 않았기 때문에 자세히 알 수는 없습니다. 대체로 어제와 비슷한 듯합니다. 다만 상께서 새벽에 잠이 드셨다고 하니, 이로써 보면 약간 덜하신 듯합니다.’ 하였다.) 전교하기를,

“내 증세는 여의가 안다.” (여의 장금의 말이 ‘지난 밤에 오령산을 달여 들었더니 두 번 복용하시고 삼경에 잠이 드셨습니다. 또 소변은 잠깐 통했으나 대변은 전과 같이 통하지 않아 오늘 아침 처음으로 밀정(蜜釘)을 썼습니다.’ 하였다.)¹⁴⁾ (강조·인용자)

중종 (없는 힘을 내어)내 병은 여의가 안다

의녀대장금이 내 몸이 다 되었다하면 다 된 것이고

살 수 있다하면 살 수 있는 게요! <54부 #9> (강조·인용자)

14) 중종실록 105권, 39년(1544 갑진 / 명 가정(嘉靖) 23년) 10월 26일(신묘) 1번째 기사, 『태백산사고본』 53책 105권 18장 B면.

위의 인용문은 증중실록에 등장하는 장금의 모습이고 아래의 인용문은 이러한 역사적 기록을 직접 증중의 죽음과 관련시켜 극화시킨 부분이다. 이밖에도 증중실록을 살펴보면 '장금'에 대한 기록이 십여 차례 등장하고 있음을 확인할 수 있는데 <대장금>의 작가 김영현은 장금이 보양식을 권하는 대목에서 착안하여 그녀가 음식에도 밝았다는 사실을 추론, 의녀 장금이 되기 이전에 궁녀 장금의 생활까지 창조해낸 것이다. 또한 작가는 실록에 적힌 '여의'라는 대목에 착안하여 장금을 임금의 주치의로까지 격상시킨다. 그런데 한 역사학자의 주장에 따르면 조선시대에 '여의'라는 말은 '의녀'를 달리 쓰던 말에 불과했다고 한다. 또한 장금이라는 이름 역시 흔한 이름이어서 실록에 등장하는 '대장금'이라는 칭호는 덩치가 큰 장금을 부르던 말일 가능성이 높다는 것이다.¹⁵⁾ 특히 이 '대장금'에 대한 칭호에 대해서는 온라인 상에서도 논란이 많았는데 이 지점, 즉 역사적 기록의 해석의 문제야말로 드라마와 역사학의 차이를 드러내는 부분이라고 할 수 있다. 말하자면 '큰' 장금과 '위대한' 장금 사이의 거리를 상상력으로 채우는 것은 역사가 아니라 허구적인 드라마의 몫인 것이다.¹⁶⁾

이렇듯 드라마 <대장금>은 구체적인 개인을 통해 역사를 통합적인 관계망으로 이해할 수 있는 시각을 제공해준다. '조선시대에 여의가 존재했는가'라는 질문은 이제 하나의 역사적 가능성으로 전이되며, 그것을 가능하게 한 맥락에 대한 관심을 불러일으키게 되는 것이다. 그리고 역사 속의 소소한 개인은 허구적인 장르인 드라마 속에서 생명력을 얻은 하나의 역사적 인물로 탄생하게 된다.

민정호 네 이름이 무엇이냐

15) 주정완 기자, 그녀는 천민... 임금 주치醫 가능성 없어, 중앙일보 2004.2.2.

16) 이렇게 역사 기록의 사소한 부분에서 '실마리'를 찾아 역사 드라마로 만든 작품으로 연극 <이>와 동일한 작품을 영화로 만든 <왕의 남자>를 들 수 있다.

석구 제 이름은 석군데요

민정호 성은 없느냐?

석구 마가이옵니다.

민정호, 마석구라 써주고는 보는 장금.

민정호 (이름을 가리키며)

이는 네 이름인 마석구다.

허니... 이 연은 네 것이다.

석구 정말이옵니까? (신나하고)

-49부 #14

위의 인용문은 민정호가 혜민서의 아이들 중에서 병을 잘 참는 아이에게 상으로 연을 만들어 주는 장면이다. 이 장면은 일반 백성을 돌보는 장금과 이를 돕는 민정호의 성격과 그들의 담담한 애정을 보여주는 것이지만, 한편으로는 역사에서 중요하다고 생각되지 않는 한 개인의 이름을 호명한다는 점에서 이 드라마 전체의 역사의식을 드러내는 부분이라고 할 수 있다. 이것은 마치 수많은 궁녀 중 하나에 불과한 장금이 임금의 주치의로까지 성장하여 '대장금'이라는 칭호를 받게 되는 구조를 암시하는 듯하다. 역사 속에서 사라져간 개인의 이름을 찾아주고 그의 시각으로 역사를 바라보는 것, 그것이 바로 포스트모던 시대의 역사관이라고 할 수 있기 때문이다. <대장금>은 '장금'이라는 개인을 역사의 무대 위에 불러온다는 점에서 새로운 역사적 접근법을 보여준다. 그러나 그 역사가 '역사드라마'가 되기 위해서 드라마를 구성하는 미학적 방법 또한 필요하다.

<대장금>의 초반부에 해당하는 1부에서 3부까지의 에피소드는 기존에 알려져 있던 정치 중심의 거대 역사와 작은 역사들을 연결시키는 방

식을 보여준다. 1부는 훗날 장금의 아버지가 되는 '천수'의 시각으로 제시되며 폐비 윤씨의 사사에 개입된 '천수'의 운명을 통해 앞으로 일어날 사건을 암시하고 있다. 여기서 폐비 윤씨의 죽음은 사실 그녀 자신의 부덕한 행동에서 비롯된 것이지만 '천수'가 그녀의 사사(賜死)를 집행하게 됨으로써 '천수'에게 강한 불행이 암시되는 것이다. 이것은 정치적인 역사 속에 희생된 한 개인의 모습을 형상화한 것에 다름 아니다. 2부에서는 갑자사화라는 역사적 사건을 통해 어린 장금의 비극적 결함(hamartia)을 생성해내고 있다. 폐비 윤씨의 죽음으로 인해 촉발된 갑자사화는 윤씨의 사사를 집행한 '천수'에게 까지 그 화가 미치게 된다. 자신의 아버지가 죽을 지도 모른다는 두려움에 장금은 '천수'가 내금위 군관이었다는 사실을 말해버리고 이로 인해 천수네 가족이 헤어질 위기에 처하는 것이다. 3부에서는 중종반정이 실행되기 직전의 상황을 보여준다. 여기서 중종은 한 여아로부터 역모 실행의 신호를 받게 되는데 그 아이가 바로 장금인 것이다. 이 장면은 장금이 궁에 들어가게 되는 계기를 마련해줌으로써 아버지인 '천수'로부터 암시된 불행이 앞으로 어떻게 진행될 지에 대한 궁금증까지 자아내게 된다. 이처럼 공식 역사와 개인의 역사를 결합시키는 방식은 '가능성으로서의 역사'를 구현해내는 상상적인 리얼리티를 확보해준다고 할 수 있다. 아리스토텔레스는 시학 9장에서 "우리는 일어나지 않은 것의 가능성은 아직 믿지 않지만 일어난 것은 가능성이 있음이 명백하기 때문에" "가능성이 있는 것은 설득력이 있다"고 말한 바 있다.¹⁷⁾ 또한 같은 책의 24장에서는 "가능하지만 믿어지지 않는 것보다는 불가능하지만 있음직한 것을 택하는 편이 좋다"고 말한 바 있다.¹⁸⁾ 앞의 진술은 역사드라마의 기본적인 성립 방식에, 뒤의 진술은 드라마에서 역사를 다루는 방법에 착목할 수 있는 단서가 된다. 그리고 이를 통해 기존의 역사 기술에서 배제되었던, 별로 중요하지 않다고 여겼던 사소한 기

17) 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002, 64면.

18) 아리스토텔레스, 위의 책, 144면.

록을 극화하는 방식을 떠올릴 수 있을 것이다. 역사와 역사드라마에 대한 이러한 접근은 <대장금>이 상상적인 역사를 통해 리얼리티를 확보하는 방식과 긴밀하게 연관되어 있다.

텔레비전 드라마는 통합적 구조 내의 반복을 통해 시청의 리듬을 만들어낸다.¹⁹⁾ 시청자들은 매일매일의 생활 속에서 텔레비전의 흐름을 접하게 된다. 특히 연속극의 경우 시청자들의 흥미를 적절하게 유발하면서 맥락을 놓치지 않도록 하는 구조적 전략이 필요할 것이다. 시청자들은 시청의 과정을 포괄적으로 연결시키기 위해 사건의 정보를 수집하게 된다. 상대적으로 느린 이야기의 전개는 텔레비전 드라마의 특성 중의 하나라고 할 수 있는데, 서사 구조의 반복은 이 느린 전개와 연관되어 있다. 서사 구조의 반복은 인물과 시청자 사이의 친밀감을 확대시키면서 수용자를 점증적으로 빨아들이는 요소를 제공하는 것이다.²⁰⁾

<대장금>은 54회에 걸친 긴 이야기 속에 여러 겹의 통합적 구조를 포괄하고 있다. 그것은 '결함-위기-조력자의 도움-위기 극복-성취'의 구조로 도식화할 수 있다. 이것은 드라마 전체의 구조이기도 하고 각 에피소드 내의 구조이기도 하다. <대장금>을 현대적 영웅의 드라마로 볼 수 있는 것은 이 전체적인 통합의 구조가 영웅의 서사와 닮아 있기 때문이다.

각 에피소드에서 나타나는 통합의 구조는 거의 매회에 반복적으로 나타난다. 예를 들어 42부를 살펴보면 '장금이 왕의 병을 연구하기 위해 내서고에 몰래 들어가(결함)-이를 내시부 감찰에게 걸려 잡혀(위기)-상선 영감의 도움으로 풀려나게 되고(조력자의 도움)-장덕과 함께 필사한 병부일지를 통해(위기 극복)-왕의 병을 치료하게 된다(성취)'는 구조를 보

19) 주창윤은 텔레비전 드라마가 계열적 구조 내에서 서사를 반복하고, 통합적 구조 내에서의 반복을 통해 긴장과 이완을 만들어내는 (대중)미학을 지니고 있다는 점을 밝힌다. 주창윤, 「반복과 차이」 『텔레비전 드라마』, 문경Book&trans, 2005, 15~37면 참조.

20) 주창윤, 위의 책, 29면.

여주고 있는 것이다. 이러한 통합적 구조의 반복은 텔레비전 드라마가 느린 흐름 속에서 시청자들에게 적절한 정보를 제공할 수 있게 해주며 세부 묘사를 가능하게 해준다는 점에서 중요하다. 통합적 구조의 반복은 단순한 구조 속에 풍부한 삽화를 제시할 수 있다는 점에서 개별적인 드라마의 재미를 발견할 수 있는 기본적인 바탕이 되기도 한다.²¹⁾

이렇게 통합의 구조가 매회 반복됨에도 불구하고 시청자들을 다음 회에도 텔레비전 앞에 앉을 수 있게 하는 힘은, 이 통합적 구조를 연결하는 '전략적 중지' 때문이다. 서사구조의 시점에서 이야기를 단절시키는 전략적 중지는 시청자들에게 '바람직한 연속성'을 보장해준다.²²⁾ 이를 통해 시청자들은 다음날 이야기가 어떻게 펼쳐질 것인가를 상상하면서 적극적으로 드라마에 참여하게 되는 것이다. <대장금>의 경우 이 전략적 중지는 드라마의 중심적인 사건을 암시하는 기능으로 확장된다. 장금은 열심히 노력함에도 불구하고 자신의 성격적 결함(호기심, 과도한 열정)에 의해 궁 밖을 쫓겨나가기 일쑤이며, 궁 밖에서 벌어지는 사건을 궁 내부에서 벌어지는 사건의 실마리로 이끌어 오면서 문제를 해결해나가는 면모를 보이는 것이다. 시청자들은 장금이 궁 밖으로 쫓겨나가는 전략적 중지에 직면하게 되면 장금이 다음 회에서 어떠한 시련을 겪을 것인지에 대해서 궁금해 하고 나아가 그것의 극복이 다음 사건에 기여하는 바

21) 이러한 역사드라마의 성격은 롤플레이게임과의 유사성을 지적할 수 있다. 한혜원은 롤플레이 게임은 “서사에서 플레이어의 행동을 유발할 수 있어야 하므로 근본적으로 문제풀기(problem solving) 형식을 지닌다고 설명한다. 그리고 그 문제를 푸는 과정이 단계적이고 반복적으로 나타난다는 것이다. (한혜원, 『디지털 게임 스토리텔링』, 살림, 2005, 34~36면.) 이것은 일반적으로 영웅 서사를 지닌 역사드라마에 공통적으로 적용될 수 있는 지점이라고 할 수 있다. 그러나 <대장금>의 경우, 문제 해결이 반복적이고 단계적으로 나타나기는 하지만 영웅적인 면모보다는 어머니와 한상궁의 원수를 갚고, 다시 평범한 여인의 삶으로 돌아온다는 점에서 다르다고 할 수 있다. 바로 이 지점이 다른 영웅 서사와 <대장금>의 변별점이라고 할 수 있다.

22) 주창윤, 앞의 책, 33면.

에 대해서도 상상하게 되는 것이다.

드라마의 전체적인 통합적 구조가 긴장과 이완을 통해 연속극의 추진력을 확보하는 미학이라면, 장면의 반복이나 사건의 반복, 모티프의 반복 등은 <대장금>의 디테일을 강화하는 미학으로 작용한다. 앞서 살펴 보았듯 <대장금>의 미시사적인 측면 역시 이 세부적인 반복을 통해 드러난다.

<대장금>의 1회는 장금의 아버지인 '천수'의 이야기로 시작된다. 그는 내금위 군관으로 폐비윤씨의 사사(賜死)를 집행한 인물이다. 천수라는 인물은 이후 장금을 중심으로 일어나는 본격적인 사건의 전사를 제공함과 동시에 역사에 희생된 개인의 운명을 상징한다.²³⁾



<장면1>



<장면2>

“첫번째 여인은 네가 죽이나 죽지 않을 것이요
두번째 여인은 네가 실리나 너로 인해 죽을 것이며
세번째 여인은 너를 죽이나 많은 사람을 살릴 것이다.”
(1부)

“너는 많은 사람을 살릴 것이다” (32부)

<장면 1>은 장금의 아버지 천수가 한 도인에게 자신의 운명에 대해

23) 천수의 운명이 장금에게 대물림되고 그 과정에서 중요한 공식 역사(기록된 역사)가 진행되는 모습을 보여주는 <대장금>의 초반부는 이 드라마에서 다루고 있는 역사가 왕조 중심의 거대 역사가 아니라 그 거대 역사에서 희생된 개인의 역사라는 점을 상징적으로 나타낸다.

듣는 부분이다. 여기서 첫 번째 여인이 바로 폐비 윤씨이며 두 번째 여인이 장금의 어머니인 박나인, 그리고 세 번째 여인이 바로 장금이다. 이 장면은 이후에 벌어질 사건을 암시한다. 천수의 운명에 관한 예언이 장금의 운명으로 연결되는 예언으로 작용하는 것이다. 이 예언은 <장면 2>에서 또 다시 반복되는데 이 예언은 장금이 궁녀에서 의녀로 신분이 바뀐 후에 제시된다는 점에서 중요하다. 이 장면에서 장금은 오랫동안 노채를 앓아 온 소년을 도창법으로 치료하게 된다. 이 사건은 제주에서 의녀 수련을 해온 장금의 노력이 성취를 이루어낸 모습을 나타냄과 동시에 그녀가 예언대로 사람을 살리는 모습을 보여주고 있는 것이다. 이러한 예언의 반복은 장금의 운명이 어떻게 펼쳐질 것인지에 대한 궁금증을 자아내며 드라마의 개연성을 확보해나가는 중요한 장치가 된다.

<대장금>의 전반부와 후반부는 바로 장금이 궁녀가 되고자 하는 목적과 의녀가 되어 궁으로 다시 들어가는 목적에 의해 나누어지는데 이 후반부의 전개에 가장 핵심적인 동인은 한상궁의 죽음(27부)이다. 주지하다시피, 드라마는 극적 행동으로 이루어지며 이 행동은 목적에 의해 추진된다. 그리고 극적 갈등이란 인물이 목적을 이루어내고자 하는 동기 대 그것을 방해하려는 장애물의 대결을 통해 만들어진다.²⁴⁾ <대장금>의 전반부가 수랏간 최고 궁녀가 되고자 하는 장금(동기)과 이를 막고자 하는 최상궁 일파(장애)의 대립을 통해 극적 갈등을 보여준다면, 후반부는 신분과 계급을 뛰어 넘어 자신의 의술을 펼치려는 장금(동기)과 이에 대한 현실적인 반대(장애)의 대립으로 구성되어 있다. 이처럼 인물의 행동을 이끌어 내는 목적의 반복 역시 이 긴 드라마를 포괄적으로 이해할 수 있게 해 주는 힘이다.



<장면 3> 2부



<장면 4> 54부

그리고 이러한 통합적인 반복은 <장면 3>과 <장면 4>에서 볼 수 있는 것과 같이 이 드라마의 처음과 끝을 하나의 완결된 구조로 연결하고 있다. 카메라 앵글의 위치마저 같은 이 장면의 반복은 이 드라마의 구조가 기본적으로 균형의 상태에서 시작하여 균형의 상태로 복귀하는 안정된 구조로 되어 있다는 것을 나타낸다. 드라마를 시청한 후에 깨닫게 되는 이 균형 사이의 낙차야말로 역사적인 변화를 알려주는 것이며 그것이 박나인에게서 장금으로, 천수에게서 민정호에게로, 그리고 장금에게서 소현에게로 이어지는 역사적 흐름 속에서 가능했던 것임을 나타내주고 있는 것이다.

두 장면은 <대장금>이라는 거대한 역사드라마의 크기에 비하면 너무나 평범한 처음과 끝으로 보일 수도 있다. 그러나 바로 이 평범 속에 진짜 역사가 숨어 있다는 것이 역사를 보는 새로운 시각이라고 해도 과언이 아닐 것이다. 다음 장에서는 역사의 여러 국면들 중에서도 '음식의 문화사'를 중심으로 일견 평범하고 사소해 보이는 작은 역사들이 어떠한 방식으로 연결되고 있는지에 대해 살펴볼 것이다. '음식'에 대한 공감각적 재현이야말로 <대장금>이 지니고 있는 독특성이기 때문이다.

24) 데이빗 볼, 김석만 역, 『통쾌한 희곡 분석』, 연극과 인간, 2007, 56~57면.

3. 음식 문화를 통한 사건의 생성과 해결

3.1. 궁중 음식에 대한 묘사와 '맛을 그리는 능력'

<대장금>에 나타난 '음식'은 텔레비전 드라마의 중요한 시청각적 볼거리를 담당함과 동시에 궁녀들의 생활과 밀접하게 연관되어 있다는 점에서 중요하다. 말하자면 음식의 문화를 통한 미시사를 구현하고 있는 것이다. 음식 문화는 장금이 궁녀로 생활했던 시절부터 의녀가 된 후 음식으로 병을 치료하는 과정까지 드라마를 지탱하는 중요한 한 축을 담당하고 있다. 드라마의 초반부를 살펴보면, 어린 장금이 어머니의 유언에 따라 '수랏간 최고 상궁'이 되기 위해 궁으로 들어가게 되는데 그녀의 꿈이 실현되기 위해서 음식을 만드는 방식이 필수적으로 등장하게 되는 것이다.

음식 문화를 재현하는 방식에 있어서 시각적인 요소만큼 중요하게 다루어지는 것이 청각적인 요소이다. 흥미로운 점은 이 드라마에서 음식이 등장하게 되는 순간 텔레비전 영상에 집중을 하지 않고 있던 사람들도 경쾌하게 울려 퍼지는 도마질 소리와 테마 음악을 통해 이 장면이 음식과 관련된 부분이라는 것을 알 수 있도록, 그리하여 다시금 텔레비전 영상에 시선을 돌려 시각적인 즐거움을 느낄 수 있도록 구성되어 있다는 점이다. <대장금>의 이러한 공감각적인 장치는 시청자들의 오감을 자극할 뿐만 아니라 궁중음식요리 개발이나 푸드 스타일링 등 '음식문화콘텐츠'로도 활용될 수 있는 중요한 특성이 된다.²⁵⁾

<대장금>에 나타난 음식 문화는 우선 장금의 뛰어난 미각을 두드러지게 하는 '홍시' 에피소드나 어선경연에서 진가루를 잃어버려 박이나 배

추로 만두를 만드는 등(장면 5), 장금이 지닌 음식과 관련된 능력을 표현하는 기능을 한다. '홍시'는 설탕 대신 단맛을 내기 위해 사용했던 식재료로 조선시대의 음식 문화에 관한 일면을 나타낸 것이다. 또한 금영과 함께 동치미 국수를 만들어 내는 장면과 명나라 사신에게 대접할 금계를 잃어버리고 다시 구해오는 에피소드 등은 궁중에서 만들어지는 음식에 대한 묘사를 통해 시청자들로 하여금 음식의 역사를 상상할 수 있도록 한다.

음식과 관련된 장금의 능력은 그녀가 원자 마마의 병의 원인을 알아내려다 미각을 잃어버리는 사건을 통해 더욱 극대화된다(12회). 이 때, 절망에 빠진 장금에게 한상궁이 내린 처방은 '맛을 그리는' 능력을 개발하는 것이었다. 그리고 결국 장금은 무수한 노력 끝에 맛을 그려내는 능력을 발휘하여 맛을 보지 않고도 두부전골(장면 6)과 대하점을 만들어낸다. <대장금>에 등장하는 음식들 중 특히 궁에서 만들어지는 음식은 그 색채미 또한 뛰어나게 형상화되어 있다. 여기서 언급한 두부전골의 경우에도 음양오행에 따른 색의 배합이 골고루 이루어지고 있어, 맛과 영양뿐만 아니라 미적인 측면까지 강조한 조선시대 궁중 음식 문화의 전통을 엿볼 수 있게 한다. 또한 이 장면은 직접 맛을 보지 못하는 장금이 맛을 '그리는' 능력을 연마하는 과정을 표현한 만큼, 음식의 맛을 시각적인 영상으로 전달함으로써 시청자로 하여금 직접 음식을 먹지 않고도 그 음식의 맛과 멋을 그려낼 수 있게 한다는 점에서 중요하다. 이는 텔레비전에



<장면 5>



<장면 6>

25) 백승국, 미디어 속 음식 문화콘텐츠의 기호학적 분석, 『프랑스학연구』 제30집, 2004.11, 494면.

서 형상화하기 힘든 후각과 미각을 상상하게 하는 한 방법이자, 음식이 단지 물질성만을 지닌 것이 아니라 하나의 문화로서 인간의 삶과 정신에 대한 여러 가지 의미를 드러내고 있다는 것을 보여주기 때문이다.

이밖에도 장금이 수릿간에서 궁녀 생활을 하는 전반부에서는 조선시대의 음식 문화가 다양하게 펼쳐져 있다. 특히 한상궁과 최상궁이 최고 상궁 자리를 놓고 벌이는 경합에서는 궁중 음식의 여러 가지 모습이 영상 이미지로 구현되고 있다. 텔레비전 드라마에서 이처럼 음식과 음식 문화가 주인공이 된 사례는 드물 것이다. <대장금>에 등장하는 다양한 음식이 문화적인 층위로 재현될 수 있었던 것은 물론 이들 음식이 인물의 성격 구축과 긴밀한 연관을 맺고 있기 때문이다. 한상궁과 최상궁의 경쟁 구도를 살펴보면, 한상궁은 음식에 담긴 정성을 중요시하는 반면 최상궁은 최고의 식재료를 구입하여 최고의 음식을 만들고자 한다는 점에서 다르다. 이것은 이 두 사람이 같은 음식을 만들더라도 각기 다른 가치관을 투사하고 있음을 보여준다. 그 가치관의 차이가 서로 다른 욕망을 낳고 드라마의 중심 갈등을 형성하고 있는 것이다.

3.2. 기억을 촉발하는 음식과 미각의 주관성 극복

‘음식’은 단지 미각과 후각이라는 감각에만 의존하는 것이라기보다는 어떠한 시공간에서 누구와 먹었느냐에 따라서 의미가 달라지기 때문에 공유한 기억을 환기시킨다는 속성 역시 가지고 있다. <대장금>에 등장하는 다양한 음식들 중 ‘산딸기’와 ‘올게쌀’은 한 인물이 지니고 있는 ‘무의지적 기억’²⁶⁾을 촉발하는 대상으로 등장한다. ‘무의지적 기억’이란 어떤 대상 속에서 흘러간 과거를 우연히 맞닥뜨리게 하는 방식으로 과거의

26) 발터 벤야민, 반성완 역, 『프루스트의 이미지』, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 114면.

일들을 현재 속에 생생하게 떠올리는 방식이다. 이때의 음식은 단순히 육체적인 욕망을 위한 것이 아니라 과거를 현재로 소환함으로써 현재의 삶을 더욱 풍요롭게 한다는 의미가 있다.

‘산딸기’(장면 7)는 장금의 어머니인 박나인이 죽을 때 장금이 입에 넣어준 음식으로 처음 등장한다(2부). 그리고 이 기억은 경합 때 후식으로 만들어져 임금에게 올려지면서 임금에게 백성의 소중함을 상기시키는 장치로 재등장하게 된다(21부). 그리고 최상궁이 죽기 직전에 환영으로 보았던 추억(48부)으로 또 다시 등장한다. 특히 장금의 ‘무의지적 기억’에 해당하는 산딸기가 종종 경험으로 전이되었을 때, 이것은 이미 개인적인 기억의 차원에서 벗어나 공동체적인 기억이 될 가능성을 잠재하게 된다. 미각의 주관성이 극복되는 장면인 것이다. ‘올게쌀’에 관한 에피소드는 어린 시절의 기억을 잊지 못하던 상궁이 죽기 직전에 이르러 어릴 때 먹었던 올게쌀을 그리워하다 처사가 인내와 정성을 들여 만들어 준 올게쌀을 먹고 눈물을 흘린다는 내용이다. 이 에피소드는 궁녀 장금이 궁이 아닌 백성들의 음식 문화 속에서 진정한 음식의 의미를 발견한다는 점에서 중요하다. 그녀는 이 경험을 통해 한상궁이 자신의 재주를 염려하는 이유를 깨닫게 되고 음식에서 중요한 것은 정성이라는 것을 알게 된다.

이처럼 <대장금>에서는 궁중음식과 문화뿐만 아니라 백성들이 먹는 음식을 통한 성찰 역시 보여주고 있다. 경합에서 백성들이 먹는 음식을 만들어오라는 과제를 받고 장금이 설령탕에 타락(우유)을 넣어 끓이는 실



<장면 7>



<장면 8>

수를 저지른 것은 음식에 대한 정성보다는 승부에 집착하는 모습을 보여 줌으로써 장금의 성격을 더욱 입체적으로 만드는 역할을 하게 된다. 그리고 이것은 당시 일반 백성들에게 타락이 귀한 음식이었다는 정보를 제공해주는 것이기도 하다.

한편, 수랏간 상궁들이 경합에 승복하지 못하게 되자 '밥 짓기'로 재경합을 벌이는 대목(23부)은 미각의 주관성을 극복하는 모습을 보여준다(장면 8). 이 경합에서 한상궁은 나인시절을 함께 보낸 상궁들의 입맛을 기억하여 각각의 기호에 맞는 진밥과 된밥을 해주고 결국 투표에 의해 경합에서 최종적으로 승리하게 된다. 여기서 '밥'이라는 음식에 대한 미각은 각자의 주관적인 것이지만 그것이 공동체의 기억 속에서 환기됨으로써 정신적인 것으로 고양된다고 볼 수 있다. 이처럼 기억과 관련된 음식 문화는 음식이 계급이나 신분의 차이에 따라 나누어지는 것이 아니라 서로 이동하면서 보다 풍부한 역사적 의미를 만들어내고 있다는 사실을 나타낸다는 점에서 중요하다.

3.3. 음모에 이용되는 음식과 아이러니의 창출

<대장금>에서 음식은 장금이 궁녀 신분에서 의녀 신분으로 그 역할이 바뀐 이후에도 계속해서 등장한다. 그녀는 백성을 살리기 위해 의술만을 펼치는 것이 아니라 궁녀 시절 익힌 음식에 대한 다양한 정보들을 활용한다. 광란에 걸린 백성들에게 생강즙을 달여 마시게 한다거나 역병으로 오인되어 위기에 처한 마을 사람들의 식습관을 살펴 피부병을 알아낸다든지 하는 에피소드 등이 그것이다.

장금이 음식을 사람을 살리는 데 쓰는 것과는 다르게, 최상궁과 금영은 한상궁과 장금을 몰아내기 위해 음식을 이용한 음모를 꾸민다. '유황 오리' 사건이 그것이다. 결국 한상궁과 장금은 최상궁 일파에 의해 임금에게 독성이 있는 유황을 먹여 몸을 상하게 했다는 누명을 쓰고 궁에서

쫓겨나게 된다. 이 사건은 한상궁의 죽음으로 이어지면서 장금에게 절망적인 상황을 안겨주게 된다. 아이러니한 것은 장금이 흑독하고 지난한 수련을 마치고 결국 의녀가 되어 궁에 돌아 왔을 때, 그녀가 의도한 것이 아닌 다른 정치적 상황에 의해 최상궁과 금영이 똑같은 누명을 쓰게 되었다는 점이다.

<장면9>와 <장면10>은 이러한 아이러니한 상황을 영상 이미지로 나타낸 것으로 옥에 갇혀 있는 이들의 모습이 묘하게 겹쳐지면서 수용자들의 쾌감을 이끌어내고 있다는 점에서 흥미롭다. 한상궁과 장금↔최상궁과 금영의 대립 구조는 오랫동안 <대장금>을 지탱하는 핵심적인 사건을 발생시켜왔는데 그와 같은 사건의 반복이 결국 수용자의 기대 심리에 맞게 결론지어지는 것이다.

<장면 10>은 최고 상궁이 된 금영과 제조상궁이 된 최상궁이 말뚝버섯 사건으로 투옥된 후 의녀 장금이 이들을 찾아가 한상궁에게 잘못을 뉘우치라고 말하는 장면이다. 이 장면은 드라마의 전반부에서 자신의 성격적 결함으로 인해 시련을 겪던 장금이 궁 내부의 정치적인 현실 세계에서 자신의 신념을 지켜나가는 모습으로 성장한 이후에 묘사된다. 후반부의 중요한 질문 중의 하나가 “분노를 택할 것인가, 의술을 택할 것인가”이기 때문에 이 장면은 더욱 의미심장한 것이 된다. 즉 장금이 의도하지 않아도 최상궁과 금영은 자신들이 저지른 계략과 동일한 방식으로 위기에 빠지게 되기 때문에 장금은 분노와 의술을 모두 풀게 되는 것이다.



<장면 9> 27부



<장면 10> 44부

그리고 악한 인물이 자신들의 꾀에 빠져 불행에 빠지는 모습을 보여줌으로써 시청자들은 일종의 쾌감을 느끼게 된다.

이처럼 <대장금>에서 음식은 다양한 시공간과 인물에 의해 서로 다른 의미를 지니게 되는 기호로 작용한다. 이러한 측면은 <대장금>에서 재현되는 사건이 어떤 큰 구조에 복무하는 것이 아니라 그 자체의 미학을 지니고 있음을 암시한다. 다음 장에서는 <대장금>에 등장하는 인물들이 지닌 개별적인 특성에 주목하여 이들이 '대장금'과 어떠한 연관을 맺고 있는지에 대해 살펴볼 것이다.

4. 행동하는 존재로서의 개인과 '정상적 예외'

미시사는 역사 속의 평범한 개인을 수동적인 존재로서가 아니라, 행동하는 존재로 파악하는데 가장 큰 특징이 있다. <대장금>은 기존의 역사 서술에서 사소하게 취급되었던 구체적인 인물들이 살아가는 모습을 여러 가지 에피소드를 통해 형상화해낸다. 물론 <대장금>의 주요 플롯은 궁녀에서 임금의 주치의로 성장해가는 장금의 모습을 중심으로 하고 있지만 그럼에도 불구하고 '대장금'이라는 위대한 개인의 이야기에 초점을 맞춘 것이 아니라 역사 속에 살아간 구체적인 개인들 역시 적극적으로 무대 위에 호명하려 했음을 보여준다.

<대장금>의 3부 에피소드 중에는 어린 장금이 궁을 돌아다니다 우연히 궁녀와 내관이 포옹하고 있는 모습을 목격하게 되는 장면이 나온다(장면 11). 이 장면은 궁녀는 비록 왕에게 귀속된 여자이지만 한 인간으로서의 욕망을 지니고 있다는 점을 상징적으로 드러낸다. 실제로 조선시대 궁녀들은 내시와 정을 통하거나 대식(동성애)을 했다는 기록이 있다.²⁷⁾

27) 박상진, 『내시와 궁녀, 비밀을 묻다』, 가람기획, 2007, 246~250면.



<장면 11>



<장면 12>

그리고 명나라 사신들에게 팔려가기도 했다고 한다.²⁸⁾ 이러한 역사적 사실은 8부에서 명나라 사신에게 겁탈을 당한 한 궁녀가 그로 인해 생긴 아이를 낳았으나 궁녀들의 목계에 의해 결국 죽임을 당했다는 전사로 제시된다. 실제 에피소드에서 그 아이는 다른 궁녀들의 손에 의해 자라나 장금의 옷을 지어주는 나인이 되고(장면 12), 그 나인이 자기를 길러준 상궁을 어머니로 오인하여 만두를 대접하기 위해 장금의 진가루를 훔치게 되는 것이다. 이렇듯 <대장금>은 정치·경제사라는 거대 역사에 가려진 궁녀들의 생활, 일반 백성의 생활 등을 미시사적으로 접근하고 있음을 알 수 있다. 신문화사의 역사 접근법인 두껍게 묘사하기, 다르게 읽기, 작은 것을 통해 읽기 등이 그 방법에 해당한다.²⁹⁾ '줌 렌즈로 당겨본 역사'³⁰⁾라는 말은 <대장금>의 디테일을 이루는 중요한 에피소드를 해석할

한편, <대장금> 방영 당시에는 조선시대 궁녀들의 생활에 대한 시청자들의 관심이 증폭되자 이에 대한 언론의 정보 제공이 빈번하게 이루어지기도 했다. (박주연 기자, "조선시대 궁녀 어떻게 살았을까", weekly경향, 2003.11.7. 外)

28) 박상진, 위의 책, 274~293면.

29) 조한욱, 『문화로 보면 역사가 달라진다』, 책세상, 2005. 참조.

30) 광차섭, 『미시사: 줌렌즈로 당겨본 역사』, 역사비평 46, 1999. 봄, 69면. 미시사는 까를로 진즈부르그나 조반니 레비를 중심으로 한 이탈리아 미시사 학파와 영미권을 중심으로 한 나탈리 제이먼, 데이비스나린 헌트, 로버트 단턴 등의 문화사 그룹, 그리고 한스 베타이나 알프 뤼트케 등을 중심으로 한 독일의 일상사 등 몇 갈래로 나눌 수 있다. 프랑스의 망팔리페를 인류학적 역사로 범위를 한정시킬 경우 이 흐름에 속한다고도 볼 수 있다. 광차섭, 『미시사란 무엇인가』, 푸

수 있는 단초를 제공한다.

<대장금>이 미시사적인 방식으로 구성되어 있다는 점은 이 작품에 등장하는 많은 인물들이 중심 사건에 기여하는 측면을 통해서도 알 수 있다. 실제로 이 드라마에는 많은 조력자가 등장한다. 한상궁, 장덕, 신익필, 정운백 등 장금에게 스승으로 등장하는 인물이 그 한 축을 이루고 있으며 덕구와 덕구처, 연생, 신비, 상선 영감 등 선의로 장금을 돕는 인물이 있다. 그리고 민정호와 중중은 애정을 가지고 장금을 돕는 인물들이다. 그러나 <대장금>에서 장금을 도와주는 인물들은 일반적인 역사드라마에서처럼 주인공의 성장을 위해 복무하지는 않는다. 그들은 그들 나름대로의 가치관으로 그들 나름대로의 삶을 살아가는 인물들로 형상화되어 있다. 오히려 그러한 다양한 성격 때문에 장금이 위기에 처해 있을 때마다 다양한 방식으로 도울 수 있었는지도 모른다.

멘토형 인물이라고 할 수 있는 첫 번째 조력자들은 장금이 타고난 능력을 개발해주는 스승일 뿐만 아니라 장금이 살아가야 할 인생의 방향을 결정해주고 장금이 처한 시련을 극복해 나갈 수 있도록 정신적인 조언을 아끼지 않는 인물들이다. 그런데 특이한 점은 한상궁이나 장덕처럼 여성 인물들은 장금과 비교적 동등한 입장에서 장금의 능력을 향상시켜 주는 반면, 남성 인물들은 결정적인 때에 장금에게 거리를 두는 입장을 취한다는 점이다.

신익필 네 성품도 네 재주도 안다.

장금 ……

신익필 허나 내 도움까지는 기대하지 말거라

장금 ……

신익필 조금의 의도도 없었을 것이나

너로 인해 나는 무너졌다.

장금 ……

신익필… 나가는데…

정운백 네 뜻이 그렇다면… 해야지.

장금 ……

정운백 허나 우리의 지지까지 얻으려 하지는 말아라.

장금 ……

정운백 칭찬까지 받으며 두 가지를 다 가지려하지는 말란 말이다.

장금 ……

위의 인용문에서도 볼 수 있듯이 장금이 임금의 주치의로 명해지는 상황에 대한 신익필과 정운백의 시선은 곱지 않다. 그들은 장금의 성공이 자신들의 입지를 좁게 한다는 사실을 알고 있기 때문에 장금을 전적으로 도울 수만은 없는 것이다. 물론 한상궁과 장덕에 비해 이들 남성 인물들이 훨씬 더 높은 지위에 있기 때문에 이러한 반응은 자연스럽다. 그들의 이러한 반응은 장금을 영웅의 위치가 아니라 의원의 위치에 놓으면서 드라마의 리얼리티를 확보하고 있다.

‘장덕’이라는 인물은 그 자체로 장금 못지않은 역사 속의 개인으로 등장한다. 그녀는 신익필이나 정운백에 뒤지지 않는 실력을 지닌 의녀로 제주에서 장금에게 의술을 가르쳐주는 스승이다.³¹⁾ 그녀의 특이성은 가문의 원수를 갚기 위해 권력과 명예를 포기하고 제주에 내려와 있다는

31) 장덕이라는 인물과 일치하지는 않지만 제주에서 활동한 의녀 김만덕에 대한 연구 자료가 나와 있어 흥미롭다. (의녀 김만덕 활약상 자료조사 연구보고서, 제주도, 2004.11.) 이 보고서는 한 지역의 인물이 지역 사회의 전범으로 제시되기 위해 신화화되는 장면을 보여주거니와 한 개인의 특수성이 지역의 역사를 재해석할 수 있게 한다는 점을 시사한다.

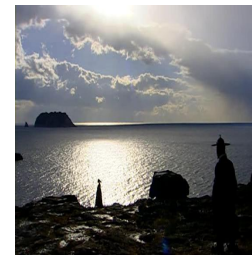
것, 그리고 장금에게 분노를 택할 것이냐 의술을 택할 것이냐 하는 문제를 던져주었다는 점에 있다. 또한 일반적인 스승과는 다른 성격을 지니므로써 장금의 인격적인 고뇌를 두드러지게 한다.

‘덕구’라는 인물은 수랏간 남자 숙수로 장금을 친딸처럼 여기고 그녀를 돕는 역할을 한다. 임현식의 연기로 더 유명해진 그의 역할은 일반 백성의 삶의 눈높이에서 사건을 바라보고 사건의 이면에 감추어진 진실을 아무렇지도 않게 폭로하는 해학성을 보여주고 있기도 하다.³²⁾ 이러한 유형의 인물은 역사드라마의 전형적인 관습 속에 놓여 있다고 할 수 있다. 그러나 숙수라는 직업에 걸맞지 않은 행동과 의도와는 다르게 장금을 도와주고 있는 면모 등은 이 캐릭터가 단지 코믹한 요소만을 담당하고 있지 않는다는 사실을 뒷받침해준다.

‘연생’은 장금과 같은 궁녀 출신이지만 중종의 승은을 입어 빈의 자리에까지 오르는 인물이다. 연생은 역사드라마 속에 자주 등장하는 궁녀 출신 후궁인 것이다. 그러나 그녀의 성격은 왕의 사랑을 얻어내기 위해 시기와 질투를 일삼는 것이 아니라 한상궁과 장금의 누명을 벗기 위해 왕에게 간청을 하는 등 의외로 적극적인 모습을 보여주고 있다. 또한 ‘신비’ 역시 장금의 동무로 등장하지만 보통의 드라마에 등장하는 것과는 다르게 장금에게 부족한 능력을 보여줌으로써 장금의 깨달음을 이끌어내는 인물이라고 할 수 있다. 이렇듯 비슷한 직업을 가지고 있으면서도 각기 다른 인생을 살아가는 모습을 보여준 의도는 무엇일까. 아마도 <대장금>에 등장하는 인물의 개성적인 성격은 역사의 흐름이 단 하나의 인과관계로 설명할 수 없는 복잡다단한 성질의 것이라는 것을 암시하고 있는지도 모른다.

32) 덕구의 코믹한 모습은 시청자들에게도 강하게 각인되어 이 역할을 맡은 배우에 대한 관심이 증대되기도 하였다. 덕구 역을 연기한 배우 임현식의 위상과 그가 연기하는 역할의 극적 기능에 대해서는 심우장, 「TV 속 해학적 웃음의 세계(임현식형 인물의 웃음 미학)», 한국 웃음문화학회, 2008.4.26일 발표문 참조.

중종 역시 기존의 역사드라마에 등장하던 권위 있는 임금의 모습과는 거리가 멀다. 그는 여의인 장금에게 자신의 두려움을 드러내는 한 인간으로 등장함으로써 역사 속의 왕이 모두 영웅적인 면모를 타고난 것이 아니라는 점을 환기한다. 민정호는 역사드라마 속에 재현되는 남성성의 범주에서 탈피한 인물이다. 그는 좋아하는 장금을 위해 자신을 기꺼이 버릴 수도 있는 인물로 등장한다. 민정호와 중종은 장금보다 높은 권위를 지니고 있다는 점, 그리고 드라마의 후반부에 연적으로 등장한다는 점에서 주목할 만한 인물들이다. 그러나 장금-민정호-중종의 삼각관계는 일반적인 텔레비전 드라마의 애정 관계와 다르다.



<장면 13> 30부



<장면 14> 16부



<장면 15> 52부

<장면 13>에서 볼 수 있듯이 민정호는 장금에게 적극적으로 사랑을 구하지 않고 그녀를 멀리서 지켜보다가 그녀가 슬픔에 쌓여 있을 때 위로 해 주는 모습을 보여준다. 이러한 측면은 여성 인물 주도형의 사극에서 여성 인물이 애정의 구도에서만은 주체적인 모습을 포기하고 남성 인물에 의해 흔들리는 모습을 보여주는 것과는 대조적이다.³³⁾ <대장금>에서는 민정호와 장금의 사랑이 극히 절제되어 나타나 있는 것이다. <장면 14>는 장금-민정호-금영의 삼각관계를 시각적으로 보여주는 장면

33) <여인천하>, <장희빈>, <왕과 비>, <왕과 나> 등이 여기에 해당한다.

이다. 금영은 민정호가 장금에게 붓을 선물하는 모습을 보고 자신의 짝 사랑을 포기하며, 장금에 대한 적대감을 키워간다. <장면 15>는 장금-민정호-중종의 삼각관계를 보여주는 장면으로 연적이 왕이기 때문에 다정해 보이는 중종과 장금의 모습을 멀리서 바라볼 수밖에 없는 민정호의 내면을 잘 표현해내고 있다.

또한 최상궁, 금영, 오경호, 열이 등 적대적인 인물들은 궁녀들과 관직에 있는 사람들 간의 결탁 관계를 보여주고 궁녀들의 정치적 암투를 인물의 성격화를 통해 드러낸다. 이들은 자신의 이익을 추구하기 위해 기꺼이 타인들을 위협하고 심지어 죽이기까지 한다. 그리고 조력자 인물들의 관계가 서로 친밀한 것과는 달리 적대자 인물들의 관계는 상황과 사건에 따라 급변한다는 사실을 지적할 수 있을 것이다.

이처럼 <대장금>에 등장하는 인물들은 거대 역사를 위해 복무하는 인물이 아니라 개개의 인간 개체로 형상화됨으로써 작은 역사들의 리얼리티를 드러내려 한다. <대장금>은 왕조 중심, 남성 중심의 역사에서 벗어난 자리에서 출발하여 궁녀와 의녀라는 구체적인 개인, 즉 역사 속에서 부수적이라고 생각되어 온 인물의 역사를 그려낸 드라마이다. 음식과 의술과 모성을 연결하여 여성 그 자체의 힘으로 가능성의 역사를 만들어 낸 장금이라는 인물은 '정상적 예외*eccezione normale*'라고 할 만하다. '정상적 예외' 혹은 '이례적 정상'이란 주변부의 사람들이 지배계층에 비정상이라고 규정되는 것이 오히려 그들 자신이 속한 사회 환경이나 계급문화를 '정상적'으로 대표하고 있다는 의미이다.³⁴⁾ 대장금은 여성으로서 이례적으로 임금의 주치의가 되었으나 자신의 계급과 문화를 정상적으로 대표한 궁녀이자 의녀인 것이다. 따라서 장금이 끝까지 임금의 곁에 남아 권세를 누리는 것이 아니라 민정호와 함께 평범한 여인-어머니의 삶으로 돌아간 후 다시 대장금의 모습으로 나타나는 결말부분은 <대장금>

34) E. Grendi, "Micro-analisi e storia sociale" *Quaderni storici* 35 (1977): 512. 곽차섭, 「포스트 모던 시대의 새로운 역사학」, 앞의 책, 주 58)에서 재인용.

에서 다루고 있는 인물이 영웅적인 모습이 아니라 보편적인 인간의 가장 고양된 모습을 나타낸다는 것을 보여준다. 또한 장금이 '대장금'이라는 칭호를 얻은 것이 자신의 두 가지 목적을 모두 성취한 후에 이루어졌다는 사실은 이 드라마가 단지 문제를 해결해나가는 면에 집중하는 것이 아니라 더 높은 자아 완성의 단계를 보여주려 했음을 나타낸다. 대장금은 결국 역사 속에서는 예외적인 존재로 남지만 현재의 '정상적인 이상'으로 재현되고 있다는 점, 그것이 바로 이 드라마의 성공 요인이자 미덕이다.

<대장금>은 여성을 주인공으로 내세운 다른 역사드라마와는 달리 '모성'이라는 측면에서 여성성의 의미에 착목하고 있다. 음식을 만드는 일과 의술을 펼치는 일은 모두 모성을 기반으로 해야 한다는 점에서 공통적이다. 이 드라마에서는 장금이라는 '정상적 예외'를 통해 중심적인 역사에서 소외되었던 주변부 역사의 중요성을 환기시키며 결국 그것이 인간애로 나타나야 함을 보여주고 있다. 수랏간 궁녀로서의 장금과 의녀 장금의 모습 그리고 평범한 아내이자 어머니로서의 장금의 모습은 모두 이러한 강한 인간애를 기반으로 한 여성성의 미덕을 부각시키고 있다. <대장금>의 이러한 특장은 기존의 역사에서 소외되었던 여성을 현대적인 시각으로 무대 위에 호명했다는 점에서 역사를 바라보는 새로운 시각을 마련해주었다고 할 수 있다.

5. '작은 역사들'의 형상화와 그 의미

지금까지 텔레비전 드라마 <대장금>에 나타난 미시사적 구성 방식에 대해 살펴보았다. <대장금>은 기록된 역사에 단 한 줄로 등장하는 인물을 통해 '가능성으로서의 역사'를 상상적으로 재현해 낸 작품이다. 이 작

품은 남성 중심, 거대 역사 중심의 역사가 아니라 구체적인 개인의 역사를 통해 작은 역사들을 재현해내고 있다는 점에서 최근의 포스트모던 시대의 역사관을 반영한 것으로 볼 수 있다. 궁녀들의 생활과 음식의 문화, 백성들의 생활 모습과 의녀 수련의 모습 등 이 드라마에서 보여주고 있는 역사적 개인의 모습은 비록 기록되어 있지는 않지만 분명히 존재하고 있는 잠재적인 역사를 환기시킨다.

물론 이 드라마에서 보여주는 역사적 사건들이 실제 역사를 증거하거나 실제 역사에 가깝다는 것을 주장하는 것은 아니다. 그러나 역사적 개인성과 허구성의 문제에 있어서 과연 역사란 무엇인가, 역사드라마는 역사를 어떻게 서술하는가의 문제를 제기하고 있다는 점에서 이 작품의 중요성에 대해서 살펴보고자 했다. 주지하다시피, 최근 역사드라마의 제작 이데올로기는 역사의 현재적인 해석과 현재의 시대적 열등의식을 반영한 것이라고 해도 과언이 아닐 것이다. 역사를 바라보는 시각이야말로 현재의 현실에 나타난 욕망을 가장 극명하게 드러내주는 것이기 때문이다. 이러한 맥락에서 <대장금>은 거대한 역사의 소용돌이 속에 가려진 개인의 비극은 물론 거대 역사 속에서 살아가고 있는 구체적인 개인들의 고투를 보여주었다는 점에서 의미 깊은 작품이라 할 수 있다.

최근 한국 역사드라마는 왕조사 중심의 거대 역사에서 벗어나 그 속에서 살아갔던 개인의 문제를 다루고 있다는 점에서 그 추이를 주목할 만하다. <대장금>은 텔레비전 드라마의 특성을 골고루 드러내면서도 새로운 역사드라마의 미학과 구성방식을 창출했다는 점에서 중요하다. 이렇게 작은 역사들을 다루고 있는 역사드라마의 중요성은 거대 역사에서 가려진 역사들을 현재로 불러와 역사를 바라보는 시각을 풍부하게 했다는 점에 있다. 민족의 독특한 역사와 전통이 보편성을 획득할 수 있는 지점 역시 여기에 있을 것이다.

텔레비전 역사드라마는 계속 생산되었고 앞으로도 계속 생산될 것이다. 실제 역사를 다룬 작품에서 시공간을 완전히 초월한 이른바 '퓨전 사

극'까지 현재 역사드라마의 스펙트럼은 넓고 다양하다. 이제 수용자의 측면에서도 각각의 드라마에 나타난 고유한 미학을 탐색함으로써 진정한 역사드라마의 생산에 일조할 수 있기를 기대한다.

참고문헌

1. 기본자료

김영현 작, 이영훈 연출, MBC 드라마 <대장금>, 2003년 9월 15일~2004년 3월 30일 방송(54회).

김영현, <대장금> 대본.

중종실록 105권, 39년(1544 갑진 / 명 가정(嘉靖) 23년) 10월 26일(신묘) 1번째 기사, 『태백산사고본』 53책 105권.

주정완 기자, 「그녀는 천민... 임금 주치醫 가능성 없어」, 중앙일보 2004. 2.2.

2. 단행본

곽차섭 편, 『미시사란 무엇인가』, 푸른역사, 2000.

공임순, 『우리 역사소설은 이론과 논쟁이 필요하다』, 책세상, 2000.

김기봉 외, 『포스트모더니즘과 역사학』, 푸른역사, 2002.

김기봉, 『역사란 무엇인가를 넘어서』, 푸른역사, 2008.

_____, 『팩션시대, 영화와 역사를 중매하다』, 프로네시스, 2006.

김상보, 『조선시대의 음식문화』, 가람기획, 2006.

박상진, 『내시와 궁녀, 비밀을 묻다』, 가람기획, 2007.

조한욱, 『문화로 보면 역사가 달라진다』, 책세상, 2005.

주창윤, 『텔레비전 드라마』, 문경Book&trans, 2005.

최연구, 『문화콘텐츠란 무엇인가』, 살림, 2006.

한복진, 『조선시대 궁중의 식생활문화』, 서울대학교출판부, 2005.

한혜원, 『디지털 게임 스토리텔링』, 살림, 2005.

데이빗 볼, 김석만 역, 『통쾌한 희곡 분석』, 연극과인간, 2007.

- 랄프 슈넬, 강호진 외 역, 『미디어 미학』, 이론과실천, 2005.
 마셜 맥루언, 김성기 역, 『미디어의 이해』, 민음사, 2002.
 발터 벤야민, 반성완 역, 『프루스트의 이미지』, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983.
 아리스토텔레스, 친병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002.
 월터 J. 옹, 이기우 역, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995.
 크리스티안 필커, 이도경 역, 『미디어에서 리얼리티란 무엇인가』, 커뮤니케이션 북스, 2001.
 피터 버크, 조한욱 역, 『문화사란 무엇인가』, 길, 2006.

3. 논문

- 곽차섭, 「미시사: 줌렌즈로 당겨본 역사」, 역사비평 46, 1999. 봄.
 김세은, 「역사 속의 여성을 다루는 미디어의 의도와 전략」, 『한국고전여성문학연구』 제15집, 2007.
 김은진, 「한국 사극 속 여성성과 담론분석-대장금을 중심으로」, 『여성연구논집』 제15집, 2004.2.
 김태연, 「드라마 <대장금>에 나타난 영웅서사의 현대적 변용」, 『어문연구』 제53집, 2007.4.
 배선애, 「TV드라마 <주몽>에 나타난 영웅 신화의 형상화 방법」, 『한국극예술연구』 제25집, 2007.4.
 백승국, 「미디어 속 음식 문화콘텐츠의 기호학적 분석」, 『프랑스학연구』 제30집, 2004.11.
 심우장, 「TV 속 해학적 웃음의 세계(임현식형 인물의 웃음 미학)」, 한국 웃음문화학회, 2008.4.26. 발표문.
 오연희, 「문학의 확장과 현대의 신화-텔레비전 드라마의 문학적 가능성과 한계」, 『한국언어문학』, 제56집, 2006.
 주창윤, 「역사드라마의 장르사적 변화과정」, 『한국극예술연구』 제25집, 2007.4.
 한소진, 「드라마 콘텐츠로서의 설화 연구-신모계사회와 영웅설화를 기반으로 한 <대장금>을 중심으로」, 『인문콘텐츠』 제3호, 2004.6.

Abstract

The way of organizing the history as potentiality into the drama : on TV drama *Daejanggum*

Yang Geunae

This essay tried to inquire into the way and the aesthetics of organizing the history as the potentiality, on the features of the micro-cultural history in TV drama *Daejanggum*. Among the historical dramas which produced variously since 2000, *Daejanggum* is characteristic in that it doesn't focus on the macro-history on the basis of written records, but on the minor histories. Thus, this essay discussed how the minor histories in *Daejanggum* were related to the structure of TV drama.

Daejanggum embodies the history as the potentiality, reorganizing the cultural history of those days from the clue found in the little records of *the Annals of Joseon Dynasty*. And describing the various classes' lives around Janggum, the court ladies' lives and the lady doctors' discipline in detail, it offers the viewpoint in which the history was understood as the synthetic relation system through the concrete individual. The micro-historical features like that support the completeness of *Daejanggum*, related closely to the synthetic structure of TV drama. The repetitions of structures in particular episodes and greater narrative units, the repetitions of dramatic purposes which lead the Janggum's acts, and the repetitions of affairs and scenes etc. show how this drama's structure acquires the secondary orality of TV drama. The viewers understand the serial structure of drama wholly through the repetitions of synthetic organizations, and anticipate the next episode through the strategic suspension.

Daejanggum describes the course through which a woman character, Janggum struggles

to perfect the self, and accomplish the higher levels in relation to the various characters. Janggum obtains the position of ‘eccezione normale’ and rises to the protagonist of new-type historical drama. herewith. Like that, *Daejanggum* shows the way how the history as potentiality can be organized into the TV drama, by giving the concrete individual's shape in the historical flow to the historical latent individual.

Key Words : secondary orality, historical drama, history as potentiality, finding the clue, synthetic structure, eccezione normale, micro-cultural history, minor histories, food culture, *Daejanggum*

접 수 일 : 2008년 8월 31일

심사기간 : 2008년 9월 1일~10월 4일

게재결정 : 2008년 10월 4일