

이강백의 ‘작품(œuvre)성’ 연구*

이은하**

이강백의 작품에서 생경하게 드러나는 현상적인 것의 관념화는 이렇듯 알레고리가 갖는 모순을 해결하려는 노력으로 보아야 할 것이다. 이강백의 실제 작품에서 알레고리의 모습은 그의 작품(œuvre)성과 알레고리라는 문학 형식이 만나는 다양한 현실태의 모습을 보여준다고 하겠다.

주제어: 이강백, 알레고리, 작품(œuvre), 단성성, <느낌, 극락같은>, 희곡우위

〈차례〉

- I. 서론
- II. ‘작품(œuvre)성’의 연극관과 희곡우위론
- III. ‘작품(œuvre)성’을 구현하는 기법으로서 알레고리
- IV. 결론

<국문초록>

이 논문은 이강백의 문학사상을 추출하고, 이것과 그의 알레고리 기법의 상관성에 대해 논의하고 있다. 그래서 먼저 이강백의 희곡에 대한 인식, 연극에 대한 관점을 롤랑 바르트의 ‘작품(œuvre)’과 ‘텍스트(texte)’ 개념을 통해 추출하였다. 바르트의 ‘작품(œuvre)’이란 ‘텍스트(texte)’와 달리 단일하고 안정된 의미를 드러내는 기호체계로 미학적 자율적 세계를 구축하는 것이다. 그리고 그 중심에는 ‘저자’, ‘작가’가 있다. 작가의 의도를 중시하고 작품을 자족적인 것으로 인식한다는 점에서 그의 문학관을 작품(œuvre)성이라 규정할 수 있다.

작가의 세계관의 일부로서 문학관은 기법으로 드러나기 마련인데, 이강백의 문학관이 기법으로 구현되는 것이 알레고리이다. 알레고리는 원관념과 보조관념이 일대일로 대응되는 수사법으로 그 관계 속에서만 작품의 의미가 이루어지기 때문에 작가가 의도한 바를 분명히 드러낼 수 있는 이점이 있다. 또 작가의 의미를 보편적인 진리치와 동일시할 수 있기 때문에 알레고리의 방식은 이강백의 작품(œuvre)성에 부합하는 기법이라 할 수 있다.

이를 구체적으로 살피기 위해 <느낌, 극락같은>을 살펴보았다. 이 작품의 주제는 분열된 예술관의 화해와 통합인데, 현상적인 이야기에서 드러나는 예술관의 통합은 내용·관념 중심의 예술관에 기울어져 있다. 이것은 알레고리의 구조가 맞는 방식이 자의적이기 때문에 나타나는 현상이다. 이런 이유로 이강백은 배후구조와 표층구조의 거리를 좁히기 위해 보편적 관념을 직접적으로 드러내는 방식을 취한다.

I. 서론

이강백은 1970년대 초 데뷔하여 현재까지 40여 편에 이르는 희곡을 발표하고 8권의 희곡 단행본을 발간¹⁾하는 등 최근까지도 지속적인 작품 활동을 해온 한국 연극계의 중심적인 중견 작가이다. 그의 작품들은 거의 다 무대화 되었으며 그는 서울연극제에서 세 번의 희곡상을 수상하고²⁾ 자신의 이름을 단 <이강백 연극제>나 심포지엄을 통해 대중에게도 많이 알려진 극작가이다.

그는 탄탄한 문학성을 갖춘 작가³⁾ 1970년대부터 본격화되었던 비사실주의극의 대표적 작가⁴⁾ 또는 1960년대 비사실주의극의 작가인 이근삼과 80년대를 잇는 중요한 위치를⁵⁾ 차지하고 있는 작가로 평가받고 있다.

그에 대한 연구는 1998년 <이강백 연극제>가 열리면서 본격화되었는데 이 시기 이강백의 희곡 작품 전체를 분류하고 작품의 내용적·형식적 특질들을 체계화한 이영미의 연구는 큰 성과라고 할 수 있다. 그는 알레

- 1) 이강백은 칸타타 대본이나 뮤지컬 대본을 집필하기도 하였는데, 이는 제외하고 논의 하겠다. 이강백이 『이강백 희곡전집』(평민사)에 수록된 작품들만 자신의 최종텍스트로 인정하였으므로, 전집의 수록 작품과 최근작에 속하는 <맨드라미꽃>(2005)과 2007년 출간한 『황색여관』을 공식적인 작품 편수에 포함하겠다.
- 2) 이강백, 『지은이의 머리글』, 『이강백희곡전집』 6, 평민사, 1999, 11면.
- 3) 김성희, 이강백의 희곡세계와 연극미학, 『한국현대희곡연구』, 태학사, 1998, 269면.
- 4) 서연호, 『1970년대의 단막극』, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988. 박혜령, 『한국반사실주의 희곡연구』, 이화여자대학교 박사논문, 1995, 5면.
- 5) 이영미, 『이강백의 한국연극사적 위치와 작품세계』, 『이강백연극제 기념 논문집』, 예술의 전당, 1998, 16면.

* 이 논문은 2010년도 국가연구장학금(인문사회계) 지원을 받아 연구되었음(제2010-A00576).

** 경북대학교 박사과정

고리를 작가의 고유한 사유체계로 보고 이것이 기법으로 형상화되고 있다고 보았다.⁶⁾ 이는 알레고리를 하나의 기법으로 한정하는 것에서 벗어나 이강백의 알레고리 기법에 대한 새로운 관점을 보여주는 것이라는 점에서 중요한 논의라고 하겠다. 이보다 앞서 김성희는 이강백을 우리 희곡사에 보기 드문 “우의적 기법을 장인의 경지에까지”⁷⁾ 이른 작가로 평가하며 시대정신과 알레고리를 연결시켰다.⁸⁾ 이어 알레고리를 ‘비유극’이라는 포괄화된 개념으로 범주화하여 이강백 전체 작품을 조망할 수 있는 틀을 제공했다. 백현미의 경우는 반복성을 이강백의 극작원리이자 내용으로 보고¹⁰⁾ 알레고리에 치우친 논의에서 벗어나 이강백의 희곡 형식에 대한 새로운 접근을 시도했다. 한편, 안치운은 연극성과 관련해서 이강백 텍스트의 특성을 일종의 허무주의라고 보았는데¹¹⁾ 이는 연극성과 관련된 문제제기로서 의미가 있으나 공연성을 중심으로 두고 문학성을 평가한 것이기 때문에 부정적인 평가로 치우칠 수밖에 없었다는 한계를 가진다. 이외의 논의들은 각 개별 작품들을 중심으로 한 것으로 대체적으로 알레고리 기법 또는 문학적 희곡과 관련된다.

이상에서처럼 ‘알레고리스트’로서 이강백의 문학적 성취는 재론의 여지가 없다. 이강백 역시 알레고리가 자신의 삶의 방식에서 연유하는 창작에서의 문제, 즉 사실성의 부족을 해결해 주었다고 했으며 그것이 또한 정치적 예술 검열이 존재하는 상황에서 창작 방법을 모색하면서 얻은

6) 이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998.
 7) 김성희, 이강백론-우의적 기법으로 드러내는 시대정신, 『한국현대희곡연구』, 예니, 1994, 96면.
 8) 김성희, 위의 글, 96~97면.
 9) 김성희, 이강백의 비유극과 연극적 상상력, 『한국현대희곡연구』, 태학사, 1998, 306~307면.
 10) 백현미, 이강백 희곡의 반복 구조와 반복의 철학, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1999.
 11) 안치운, 『안치운, 『연극성과 희곡의 허무주의』, 『이강백 연극제 기념논문집: 다섯에서 느낌...까지』, 예술의 전당, 1998.

결과물임을 밝힌 바 있다.¹²⁾ 이렇게 이강백은 시대나 연극의 관계, 그로 인한 창작 방법의 문제를 의식적으로 사고한 작가임이 분명하다.

그럼에도 그의 알레고리는 문학과 연관이 연구되지 못한 것이 사실이다. 정치적 검열이 사라지고 난 후에도 또는 비정치적 제재들을 다룰 때도 이강백은 알레고리를 고집하는데, 이는 그의 알레고리가 표현 수단으로만 한정할 수 없음을 보여준다. 즉 알레고리는 작가의 의식과 긴밀하게 연결되어 있다고 보아야 할 것이다. 이것은 작품을 창작하는데 있어 작가로서의 인식, 또는 희곡에 대한 입장을 드러내는 그의 사상을 통해 해명할 수 있을 것이다.

한편, 그는 공연이 전제되는 희곡을 쓰는 자신을 ‘문학적 작가’로 규정하고 극작가의 기능을 수행하는 연출가의 작업이 일반화된 1990년대 연극계의 경향에 소외감과 불만을 토로하기도 했다.¹³⁾ 이렇게 문학적 극작가로서 인식이 철저했기 때문에 이강백은 1998년 <느낌, 극작같은>의 연출가 이윤택과 갈등을 빚게 된다. <이강백 연극제> 기자간담회에서 이윤택은 이강백에 대해 “모든 것을 말로 설명하려고 한다”, “연극은 대중과 함께 호흡해야 하는 것”인데, “책상에 앉아” “상상력”¹⁴⁾에만 의지하여 극작을 한다고 부정적으로 평가하였다. 당시 몸 문화론¹⁵⁾과 같은 탈문학

12) 이강백, 머리글, 『이강백희곡전집』 1, 평민사, 1984, 4면; 이강백, 『머리글』, 『이강백 희곡전집』 2, 평민사, 1998, 4~5면.
 13) 이강백, 『극작가와 평론가-제3시각의 필요성』, 한국연극평론가협회 주최 심포지엄 원고모음집 『예술가와 비평가의 만남』, 1997.12.6. 19면(이혜경, 『소통 장애의 세계와 거리두기』, 『한국극작가론』, 평민사, 1998, 103면 인용 참조).
 14) 이 논쟁은 <이강백연극제>를 앞두고 있었던 <기자간담회>에서 벌어진 논쟁을 참고로 한다. 연극, 대중성이나..... 문학성이나....., 한국일보, 1998.3.27; 『한국연극』, 커버인터뷰, 1998, 5월호.
 15) 이윤택은 동시대 현대연극에서 언어중심의 연극을 부정적인 것으로 인식했는데, 앞으로의 연극은 스토리텔링에서 벗어나 몸이나 감각이 결합된 연극이어야 한다고 주장했다. 서술적 의미체계를 중심으로 한 연극을 서구 근대의 물질문명의 한 양태로 보고 몸을 통해 그러한 근대물질 문명의 모순을 극복할 수 있을 것이라고 주장했다(이윤택, 『스토리텔링에서 이미지지대로...』, 『문화예술』 194호, 한국문화예술진흥원, 1995.9; 이윤택, 『몸문화론』, 『관점21』, 1999, 9월호).

적 연극미학의 입장에 있었던 이운택의 이 같은 발언에는 언어중심의 희곡이나 전통적인 극작가의 존재 자체를 부정적으로 보는 인식이 드러나 있다. 전통적인 글쓰기 방식 자체가 대중과 호흡하지 못한다는 비난의 근거가 될 만큼 이 시기 전통적인 극작가의 존재나 그러한 텍스트는 진정한 의미의 연극과는 거리가 먼 것으로 보였던 것이다.

이강백은 자신의 작품이나 비평에 대해 직접 발언하기도 하고, 작품집의 서두에는 평론가의 말을 분석하며 자신의 작품 세계를 직접 설명하기도 했다. 작가로서 자기인식이 확고했던 만큼, 이운택과의 논쟁에서 나타난 이강백의 주장은 감정의 문제가 아닌 예술관의 차원으로 이해해야 한다. 따라서 탈희곡적 연극 미학의 입장에 있는 이운택과 문학적 극작가의 정체성을 가지는 이강백의 대립은 이 시기 연극 담론에 일정 정도 상징성을 부여한다고 하겠다. 즉 이 논쟁은 이 시기 연극예술의 헤게모니가 연출가로 이동함에 따라 연극의 본질에 대한 예술가 간의 상이한 입장이 표명된 것으로 볼 수 있는 것이다.

논쟁을 통해 드러나는 이강백의 주장은 작가로서 그가 가진 연극관에 기반한 것이다. 이것은 그의 세계관의 일부로서 그의 작품 활동 전반에 영향을 줄 수밖에 없다. 따라서 이 논문은 이 논쟁을 중심으로 한 그의 글과 인터뷰를 통해 그의 연극관, 즉 '작품(œuvre)성'¹⁶⁾을 추출하고 이것이 작품 내부에서 알레고리로 구현됨을 밝혀, 이강백의 문학과 그의 작품을 이해하는 중요한 관점을 마련하고자 한다.

16) 본 논문에서는 사용하는 '작품(œuvre)'과 '작품(œuvre)성'은 일반적으로 사용하는 예술품, 비평의 대상으로서의 작품일반과는 다른 개념이다. 여기서 '작품(œuvre)'은 바르트가 설정한 '텍스트(texte)'의 개념과 대립되는 의미에서의 '작품(œuvre)'이다. 이렇게 사용할 경우는 불어식 표기를 병기함을 밝힌다.

II. '작품(œuvre)성'의 연극관과 희곡우위론

이강백이 희곡과 연극에 대한 자신의 관점을 밝힌 것은 앞서 말한 대로 연출가 이운택과 있었던 논쟁¹⁷⁾을 통해서였다. 이미 중견작가로 자리잡은 이강백은 자신의 이름을 건 <이강백연극제>에서 <느낌, 극락같은>의 연출을 맡은 이운택이 작품 내용을 일부 변형시키자 이에 강한 불만을 표출했다. 그는 내용의 일부를 삭제하겠다는 연출가에게 “5분의 1을 잘라낸다면 전혀 다른 작품이 될 것이다”라고 했으며, 그럼에도 “개의치 않는다. 어차피 텍스트는 남을 것이기 때문”이라고 하였다. 이후에도 그는 자신의 글에서 배우나 연출가가 작가의 의도를 이해하지 않은 채 선불리 희곡을 고치는 행위를 조심해야 한다¹⁸⁾고 밝힌 바 있다. 이러한 이강백의 주장을 토대로 하여 이 논문은 그의 연극관을 바르트의 '작품(œuvre)' 개념을 통해 드러내고자 한다.

희곡은 서구에서 중요한 문학 장르로 인식되어왔고, 19세기 이전까지 문학 비평의 중요한 대상이었다. 희곡이 비록 연극을 전제로 한 것이지만 그렇다고 그것이 불완전성을 의미했던 것은 아니다. 즉 희곡은 그 자체로 온전한 하나의 작품이기 때문에 문학 비평의 대상으로 가능했던 것이다. 따라서 문학의 하위 개념으로 문학 일반의 논의와 동일한 선에서 희곡을 논할 수 있을 것이다.

다른 예술과 마찬가지로 문학과 '형태'라는 근본 개념으로 정의내릴 수 있다. 시간적 매체라고 할 수 있는 문학의 경우, '형태'는 비유적인 표현일 수밖에 없는데¹⁹⁾ 독자들은 이 '형태'를 인식 과정을 통해서만 접근할 수 있다. 이러한 인식 활동을 통해 독자는 작품의 구조나 작가의 의도,

17) 연극, 대중성이나..... 문학성이나....., 한국일보, 앞의 글; 『한국연극』, 커버인터뷰, 앞의 글.

18) 이강백, 『머리말』, 『이강백희곡전집』 6, 앞의 글, 8면.

19) K. K. 루스벤, 윤교찬 역, 『문학비평의 전제』, 현대미술사, 1998, 21면.

작품의 목적과 같은 일종의 통일된 의미를 발견하게 된다. 이러한 단일한 의미를 온전하게 구현하는 작품을 문학으로 인식하는 것은 일반적이었다. 그러나 이러한 인식에 반대하여 해석의 다양한 가능성을 확보하고자 하는 시도가 있었는데 그것이 바르트의 “작품(œuvre)에서 텍스트(texte)로”의 관점이다.²⁰⁾ 바르트의 관점에서 작품(œuvre)은 단일하고 안정된 의미를 드러내는 기호체계로 정의된다. 반대로 이러한 고정된 의미로 환원될 수 없는 무한한 기호들의 짜임이 ‘텍스트(texte)’가 된다. 작품(œuvre)은 한계 지어진 구조로 존재하며 고정적이며 최종적인 해석의 대상으로, 목적론적인 성격을 지니게 되며, 미학적인 단일체로 온전한 하나의 형태를 이루는 것이기에 그 자체가 완전한 것이 된다. 그리하여 작품(œuvre) 속의 세계는 우리 일상과는 다른 자율성을 지니게 된다. 그리고 이 자율적인 세계를 구축하는 것의 중심에 저자가 존재한다.²¹⁾ 작품(œuvre)에는 이 저자, 작가에 의해 통제된 단일한 의식이나 목소리만이 지배적으로 나타나게 된다. 즉 작품(œuvre)에 나타나는 여러 목소리나 의식들은 작가의 목적이나 의도 하에 엄격히 통제되는 것이다. 그리하여 작품(œuvre)에는 하나의 진리, 즉 작가의 의도라는 단성적인 목소리²²⁾만 존재하게 된다.

바르트는 자신의 글에서 저자의 죽음을 선언했지만 비평의 오랜 역사에서 저자는 의미의 기원이자 최종적인 목적지였다. 그런 작가들이 고전

적인 법칙이나 기계적인 형태로부터 벗어나 작품을 제작의 결과물로 인식할 때, 작품에 대한 작가의 권한은 더욱 강화된다.

이강백은 알레고리 형식을 창작에서의 문제점을 해결하기 위해 활용하였다. 이는 이강백이 작품에 대해 제작의 관점을 가졌다는 것을 의미한다. 작품이 ‘쓰여지는 것’이 아니라 작가가 ‘쓰는 것’, 제작물이 되면 작품에서 작가의 위상이 확보된다. 이 점에서 작품에 대한 작가로서 이강백의 독립적인 위치를 확인할 수 있다.

그런데 희곡의 경우, 자연주의 시기 이후로 연출가들이 희곡의 해석에 주도적인 입장이 되면서 작가의 의도라는 것이 ‘작품목적적인(purposive)’²³⁾ 것으로 인식된다. 즉 작가의 창작의도보다 작품내적 의도가 작품의 중요한 주제가 되면서 연출가들은 작가의 직접적인 의도에서 벗어날 수 있게 되었다. 그러나 이강백에게 있어 이 둘은 서로 동일한 것으로 인식된다. 즉 작품 외부에 존재하는 작가의 의도란 존재하지 않으며, 작품이 작가와 분리되어 독립적인 자기 의미를 가질 수는 없다는 것이다. 작가의 의도대로 작품의 요소들은 계산되어 짜여진 것이며, 부분들은 전체에 의해 작가의 의도를 완성하는데 기여하게 된다는 것이다.

이강백은 자신의 의도대로 공연되지 못한²⁴⁾ 이운택의 공연을 “내가 아이다어만 났을 뿐 이운택 씨의 작품”²⁵⁾이라고 말했다. 여기에는 작가의

20) 다음의 개념들은 바르트의 ‘저자의 죽음’과 ‘작품에서 텍스트로’를 참고로 하였다 (롤랑 바르트, 김희영 역, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 1997).

21) 김희영, 『번역자의 글』, 위, 1997.

22) 바흐친은 본질적으로 다양한 의식이나 목소리를 담을 수 없는 문학, 작가에 의해 통제된 단일한 의식이나 목소리만이 지배적으로 나타나는 문학을 단성적 문학이라고 정의했다. 바흐친은 톨스토이의 작품을 도스토예프스키 작품과 비교하여 오로지 작품의 인물들이 작가의 의식이나 목소리를 전달하는 수동적 매체에 지나지 않을 뿐이라고 하며 하나의 진리, 작가의 의도만이 존재하는 것을 문학의 단성성(單聲性)으로 개념화했다(M. 바흐친, 김근식 역, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988; 김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과 지성사, 1988, 160~166면 참조). 바르트의 ‘작품’을 비롯한 텍스트 논의들은 바흐친에서 크리스테바로 이어지는 논의에 직접적인 영향을 받아 탄생한 것이다(그레임 앨런 저, 송은영 역, 『롤랑 바르트』, 엘피, 2006, 158면 참조).

23) 대개 작품 해석에 있어 작가의 의도가 작품의 의도와 일치하는가의 문제가 주된 논쟁이 되어왔는데, 작가의 직접적인 의도를 ‘작가의도적(purposeful)’, 창작과정 중에 소위 의도를 발견하게 되는 경우, 또는 독자들이 찾고자 하는 작품창작의도를 ‘작품목적적(purposive)’이라고 구분하여 부른다. 작품들은 서로 이웃하고 연관을 맺는 부분들로 이루어져 있는데, 이렇게 이루어진 전체는 작가가 천명하는 작가의도적 의미와 부합되지 않을 수 있는 작품목적적 의미를 만들어낸다(K. K. 루스벤, 앞의 책, 267~271면 참조).

24) 이강백은 이운택 연출의 <느낌, 극락같은>에 대해 다음과 같이 밝혔다. “귀에만 들리는 연극이 아닌 눈에 보이는 연극으로 만든 연출가에게 감사하면서도, 극작가로서의 불만이 전혀 없었던 것은 아니다. 연출가는 시각적인 것들이 존재할 공간과 그것이 진행될 시간을 마련하기 위해서 희곡 텍스트에 있는 것들을 일부 잘라내거나 변형시켰다. 그 결과 <느낌, 극락같은>을 통해서 내가 말하려고 했던 것은 단순화되거나 모호해졌다.”(이강백, 『머리글』, 『이강백희곡전집』 6, 앞의 글, 8면).

의도가 '아이디어'로만 받아들여지는 데 대한 불만과 함께, 작가의 의도가 반영되지 못한 작품은 그 전의 작품과 동일할 수 없다는 이강백의 생각이 나타나 있다.

이강백은 독자나 연출가가 갖게 되는 의미, 즉 작품목적적인 의도를 작품 외부에 존재하는 저자의 단성적인 목소리와 동일한 것으로 인식하였기 때문에 공연이 자신의 의도에 빗겨가자 이를 인정할 수 없었다. 그에게 작가를 초월한 '작품목적적인 작품 내적' 의도란 존재하지 않으며 있다 하더라도 그것은 철저히 작품 제작자인 자신의 의도와 일치하는 것일 뿐이다. 이렇게 이강백에게 희곡이란 하나의 안정된 의미를 가지며 완성되는 미학적 단일체인 '작품(œuvre)'이며, 따라서 '작가'는 작품을 통제할 수 있는 제작의 권리를 가지는 동시에 최종적인 기의를 가진 특권적인 지위를 얻게 된다. 이러한 희곡에 대한 인식은 문학에 대한 사상, 연극에 대한 관점으로 '작품(œuvre)성'이라 규정할 수 있다.

이러한 작품(œuvre)성은 독서를 통한 상상에서 공연으로 실현될 때, 난 문체에 봉착하게 된다. 희곡에 잠재된 연극성은 최종적으로 공연으로 실현되면서 자기 존재를 드러내게 되는데, 이때에 상상적인 것이 이미지로 물질화되는 과정에는 연출가의 다양한 공연 개념이 개입될 수밖에 없기 때문이다.

희곡 텍스트를 '불완전한' 것으로 인식하는 것은 현대연극에 들어와서 본격화된 것인데, 이것은 희곡이 가진 '전제'에 기인하는 바가 크다. 안느 위베르스펠드는 희곡의 텍스트에는 '구멍(holes)'이 존재하며 그것이 연출가의 공연을 통해 채워진다²⁶⁾고 말했다. 이는 희곡이 내용 전달을 위해 서술적 수법에 의존하는 서사 장르에 비해 빛, 소리, 음악, 움직임, 오브제 등의 비서술적 수법에 의해 연극으로 공연되기 때문이다. 이렇게 공

연이라는 상황과 연결되면 희곡은 어쩔 수 없이 채워져야 할 미완의 텍스트가 된다.

그러나 이강백은 희곡을 미완의 것으로 인식하지 않는다. 이러한 인식은 사실 연출가 중심의 공연 미학이 강조되기 전인 19세기 전까지만 해도 일반적이었다. 이때까지 희곡은 연극의 동의어로 사용될 만큼 일회적이고 사라질 수밖에 없는 공연텍스트에 비해 본질적인 것으로 인식된 것이다. 이강백이 희곡 우위를 주장하며 공연은 사라지지만 텍스트는 영원하다고 한 것 언어텍스트를 본질성의 문제로 바라보는 인식에 의한 것이다. 즉 이강백은 희곡을 철저히 언어를 통해 의미실현을 이루는 문학으로 보았고 그것을 연극예술의 내용으로 보았다. 그리고 진리는 인식 활동을 통해 획득하는 것²⁷⁾으로 생각했다. 이강백은 언어텍스트가 산출하는 의미를 지적인 인식 활동을 통해 획득하는 것이 연극예술의 본질이라는 인식을 보이는 것이다. 따라서 언어텍스트가 산출하는 의미, 그것이 작가의 의도라면 연극은 그에 포함될 수밖에 없는 것이며 비언어적 기호들은 비본질적인 것이 되는 것이다. 다음의 희곡과 공연에 대한 이강백의 말은 그러한 인식을 잘 드러내 주는 부분이다.

손오공이 날아 봐야 부처님 손바닥 안에서 놀 듯 연출자가 장면을 바꾸거나 심지어 더 써넣기까지 하더라도 결국 공연은 희곡 내에서 이뤄지는 겁니다.²⁸⁾

그는 연출가가 작품을 작가에 독립하여 해석하더라도 그래서 작품에 변형을 가하더라도 그것이 본질적으로 작품에 영향을 주지 못하는 것으로 본다. 연출은 희곡을 전개시키는 충실한 반복행위에 불과하고 무대는

25) 「이강백 · 이은하. 무대위 개성충돌」, 문화일보, 1998.5.18.

26) 안느 위베르스펠트, 이인성 엮음, 연극 텍스트 읽기, 『연극의 이론』, 청하, 1980, 107면.

27) 이영미, 「이강백의 한국연극사적 위치와 작품세계」, 『이강백 연극제 기념논문집: 다섯에서 느낌...까지』, 예술의 전당, 1998, 14면.

28) 「신용관의 작가탐험」, 『주간조선』, 2000.8.3.

희곡이라는 잠재태가 실현되는 물리적 양태로만 존재하게 된다. 이렇게 언어텍스트의 기호들로 구축되는 의미의 산출이 공간 형식을 매개로 하는 물질적인 예술 형식에 우위를 점하게 되는데, 그런 의미에서 희곡은 공연텍스트를 포함하는 것이며 결국 희곡은 연극성까지 포괄하는 형태의 자족적인 예술이 되는 것이다. 특히 희곡텍스트의 내용을 바꾸더라도, 희곡이 불변한다는 믿음에는 작품의 '의미'가 희곡에 있다는 인식이 깔려있다. 작품의 의미가 곧 작가의 의미이고 그것이 언어텍스트인 희곡에 있기 때문에 이것은 일회적인 공연을 통해서 훼손되지 않는 영역에 있는 것이다. 그래서 그는 연출가가 아무리 장면을 바꾸거나 써넣기까지 하더라도 어차피 남는 것은 텍스트라고 주장할 수 있는 것이다. 이렇게 이강백의 작품(œuvre)성은 연출가가 장면을 바꾸어도 작품에 영향을 줄 수 없다는, 즉 작품의 의미가 작가에게 속한 것임을 확고히 하는 인식이다. 작품의 기원을 작가로 인식하는 이러한 작품(œuvre)성의 연극관은 연극의 본질이 희곡일 수밖에 없다는 인식과 동체를 이루게 되는 것이다.

III. '작품(œuvre)성'을 구현하는 기법으로서 알레고리

작가의 문학관은 창작 기법으로 드러날 수 있는데, 이강백의 작품(œuvre)성은 그의 작품에서 알레고리 기법으로 드러난다. 일반적으로 알레고리는 어떤 관념과 구체적인 형태, 즉 원관념과 보조관념의 관계가 1:1로 대응되는 수사법을 말한다. 이상섭의 알레고리 논의를 참조하면 알레고리는 "표면적으로는 인물과 행위와 배경 등 통상적인 이야기의 요소들을 다 갖추고 있는 이야기인 동시에 그 이야기 배후에 정신적, 도덕적, 또는 역사적 의미가 전개되는 뚜렷한 이중 구조를 가진 작품"²⁹⁾을 말한다

29) 이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 1996, 193면.

다. 이 이중 구조에는 구체적인 현상과 추상적인 의미가 동시에 존재하는데, 더 중요한 것은 배후구조의 의미다. 이것은 작가가 의도한 의미로, 그런 점에서 알레고리는 작가의 의도를 그대로 실현시킬 수 있는 서사전략이라고 할 수 있다.

알레고리는 우화적 차원에서부터 은유나 상징의 차원으로 그 논의의 역사가 길다. 알레고리의 기원은 문학이 아닌 종교나 신학에 있었는데,³⁰⁾ 그것은 인간의 사유로는 이해할 수 없는 초월적인 개념과 논리를 표현하기 적합했기 때문이다. 중세에 들어 이 알레고리는 교훈적 성격이 강화되면서 교회 설교담이나 도덕극의 형태로 나타나게 된다.³¹⁾ 이렇게 알레고리는 다른 수사법보다 보편적이거나 교훈적인 의미를 부여하기 쉬운 방식이었던 것이다.

그러나 알레고리가 가진 관념 위주의 구조, 명백한 추상적 의도, 교훈적 태도가 상징을 선호했던 낭만주의자들에 의해 기피되면서 소박한 수준의 비유로 평가되었다.³²⁾ 낭만주의자들이 알레고리를 저평가하게 된 것은 상징과 달리 그것이 가진 자의성 때문이다. 예술의 가치를 전체성과 통일성의 관점으로 인식했던 이 시기에 알레고리의 '우발적'이고 '자의적'이고, '관습적'인 특징³³⁾은 의미의 유사성에 의해 기표/기의가 유기적으로 연결되는 상징에 비해 하등의 것으로 간주되었던 것이다. 이처럼 매개가 결여된 알레고리는 보편을 추출해내는 의미작용을 거칠 수밖에 없는데, 작품의 의미는 이중 구조의 1:1의 한정된 관계 속에서만 드러날 수 있기 때문에 작가가 정한 의미를 그대로 드러낼 수 있다.

이와 같은 알레고리의 특성 때문에 이강백은 창작 방법으로 알레고리를 자신의 작품에 전면화한 것이다. 물론 알레고리는 다른 작가들에게서

30) 존 맥킨, 송낙현 역, 『알레고리』, 서울대출판부, 1980, 1면.

31) M. H. 아브람스, 최상규 역, 『문학용어사전』, 대방출판사, 1995, 8~9면 참조.

32) 이상섭, 앞의 책, 195면.

33) 쾰베탕 토도로프, 이기우 역, 『상징의 이론』, 한국문화사, 1995, 269, 284면.

도 찾아볼 수 있는 표현 기법이다. “이습적인 양식은 마음대로 표현할 수 없는 상황을 고려한 형식”이라는 말처럼 알레고리는 표현의 제약이 있는 상황에서 사상을 표현하고자 하는 작가적 지향이 낳은 문체³⁴⁾라고 할 수 있다. 이강백 역시 이 점에서 다르지 않다. 그러나 그의 알레고리 기법은 정치적 상황에만 한정되지는 않는다.

그의 초기작에 속하는 <다섯>, <알>, <파수꾼> 등의 정치적 우화극의 형태는 1980년대 들어 사실적인 소재의 채택, 한국적 설화의 수용이라는 <쥬라기의 사람들>과 <봄날>, <비용사용> 등으로 일련의 변화를 보였다.³⁵⁾ 이후 작품의 주제나 소재들은 다양해졌으며 인물들 역시 좀 더 현실적인 상황에서 취해지기 시작했다. 또 1990년대에 들어서는 알레고리의 배후구조가 초기의 정치적 억압 문제를 벗어나 작가 자신의 주관적 관념으로 대신³⁶⁾하기 시작한다. 즉 정치적 문제를 떠나서도 알레고리의 기법은 여전히 이강백의 주요한 창작 기법으로 활용되고 있는 것이다.

이강백에게 문학이란 작가 자신의 의도를 담는 것으로 그것은 진리치와 동일시될수록 확고한 위상을 가지게 된다. 그런 점에서 알레고리가 가진 배후구조의 성격은 그러한 문학관에 부합되는 것이다. 즉 알레고리의 배후구조의 보편적 관념, 진리의 자리에 작가가 드러내고자 하는 최종적인 작품의 의미가 위치하면서 작품의 의미가 작가의 의미라는 작가 자신의 단성적인 목소리를 확고히 할 수 있는 것이다.

이를 구체적으로 살피기 위해 <느낌, 극락같은>을 대상으로 하여 이강백의 문학관이 알레고리 기법으로 구현되는 양상을 살펴보도록 하겠다. <느낌, 극락같은>은 형식과 내용이라는 예술관의 분열과 화해를 다루는 작품으로, 이강백의 평생의 화두였던 예술관의 문제를 직접적으로

34) 이규환, 시체드린 스카스카의 장르적 특성 연구, 『러시아어문학연구논집』 24집, 한국러시아어문학회, 2007, 84면.

35) 이강백, 지은이의 머리말, 『이강백희곡전집』 3, 평민사, 1999, 1~2면.

36) 김선에, 이강백 희곡에 나타난 알레고리 연구, 경희대학교 석사논문, 2000.

다루고 있어,³⁷⁾ 비정치적 제재의 작품들 중 작가의 사상이나 세계관이 명확히 드러나는 작품이라고 할 수 있다. 따라서 알레고리와 문학관의 문제를 잘 드러낼 수 있다고 판단하여 이를 분석의 예로 삼는다.³⁸⁾

<느낌, 극락같은>은 공연 전부터 연출가 이윤택과의 설전으로 화제를 모았던 작품인데 이강백은 공연 후 희곡텍스트에 ‘공연을 위한 작가노트’라는 부분을 넣어 자신의 의도를 직접적으로 기재하고 이것을 최종텍스트³⁹⁾로 인정했다. 이강백은 이 작품을 둘러싼 논쟁을 계기로 자신의 ‘작품(œuvre)성’을 분명하게 밝히게 되었고 최종텍스트에 작가적 의도를 강조하고 연출가의 해석을 제한하는 내용을 덧붙였다. 이강백이 덧붙인 작품 설명은 인물의 관계나 특성을 설명적 도식으로 나타낸 것인데, 알레고리가 추상적 개념을 의인화하는 방식⁴⁰⁾을 취한다는 점을 생각했을 때, 이

37) “이제 평생 의문을 갖고 주제로 삼아온 내용과 형식의 대립에 대한 해답도 담아보고자 했다.”(커버 인터뷰, 공연은 사라져도 텍스트는 남는다, 앞의 글, 6면).

38) 초기의 우화극처럼 <느낌, 극락같은>을 알레고리의 관점을 중심으로 논의한 논문은 많지 않다. 다음은 <느낌, 극락같은>에 나타난 알레고리의 성격에 대한 논의들이다. 이영미는 <느낌, 극락같은>의 알레고리가 전대의 작품들과 달리 사회정치적 현실과 혼합되지 않아서 의미 파악이 쉽다고 하면서 알레고리와 정치적 내용성의 상관관계에 대한 재고를 주장했다(앞의 책, 260면). 성유경은 음악적 요소가 이 작품에서 알레고리와 결합함을 지적했다(이강백 희곡 연구-희곡에서의 음악적 요소를 중심으로, 이화여자대학교 석사논문, 2008). 그리고 김선에는 <느낌, 극락같은>의 배후구조가 작가의 주관적 관념으로 대체되었다고 분석했다(위의 글, 13면). 이혜경은 형식적으로는 알레고리를 그대로 사용하지만 내용적으로 새로운 국면에 접어들었다고 보고 있다(앞의 글, 106면).

39) <느낌, 극락같은>의 경우 초고가 『한국연극』에 실수로 실리고 후에 이강백이 ‘최종텍스트’로 인정하는 대본이 『이강백희곡전집』 6에 실리는데 여기서는 이 텍스트를 대상으로 한다. 작품 인용일 때는 『전집』 6으로만 표기한다.

이강백, <느낌, 극락같은>, 『이강백희곡전집』 6, 앞의 책(작가가 밝힌 최종텍스트). 이강백, <느낌, 극락같은>, 『한국연극』, 1998년 5월. (초고)

40) 추상개념을 의인화된 신으로 나타내는 수법은 이미 오래전에 확립되었던 것으로 보인다(존 맥킨, 앞의 책, 13면). 이렇게 추상적 개념을 나타내는 의인화는 관념의 알레고리로 역사적·정치적 알레고리와 함께 알레고리의 대표적인 유형이다. 그 외에도 좁고 단순한 형태의 우화와 비유이야기, 교훈예화와 간단히 삽화형식으로 드러나는 알레고리적 이미지까지도 알레고리 기법에 포함된다(M. H. 아브람스, 앞의 책, 6~9면 참조).

작품의 알레고리는 주로 인물을 중심으로 이루어지고 있음을 알 수 있다.

<느낌, 극락같은>에서 인물들의 특성이나 관계들은 선명하게 알레고리의 이미지로 드러나는데, 특히 동연과 서연의 이름은 하나의 대립쌍의 이미지를 드러낸다. 불상제작자인 스승 함묘진의 제자, 동연과 서연은 이 분법적으로 형식과 내용, 형태와 정신의 관념이 그대로 의인화된 인물들이다. 작가는 '공연을 위한 작가노트'에서는 이들 인물을 '형태', '내용'과 등치시켰으며, 이 두 예술관의 화합을 당위처럼 제시했다. 예술관의 통합과 화해 역시 인물로 알레고리화 했는데, 함이정이나 조송인의 설정이 그러하다.

동연과 서연이 수평적 관계라면, 함묘진과 함이정과 조송인은 수직적 관계이다. 수평과 수직의 중심점에 함이정이 있고, 좌우에 동연과 서연이 있으며, 위에는 함묘진, 밑에는 조송인이 있다.

수평적 양쪽 동연과 서연은, 각자 형태와 내용을 주장하는 인물이란 점에서 양분화되어 있다. 그리고 바로 이러한 양분화는 너무 선명하고 단순하게 보일 우려가 없지 않다. 함묘진과 함이정과 조송인의 수직적 배열은 양분화를 통합하는 역할을 맡고 있다. …… 조송인은 태어나기 전부터 등장하고, 함묘진은 죽은 다음에도 등장한다. 이것 역시 수평적인 인물에 있어서도 상호 균형이 중요하기 때문이다.⁴¹⁾

위의 설명을 보면, 동연과 서연은 형태와 내용의 관념을 담지하는 인물, 의인화된 관념이다. 그리고 이 둘을 통합하는 것도 인물이다. 동연과 서연, 함묘진과 함이정, 조송인에 대한 이상과 같은 작가의 설명은 거의 수학적으로 계산된 형태로 구상되었다. 이들 인물은 초기 우화극의 인물들과 달리 현실에서 취해졌음에도 불구하고 작가의 주관적인 관념을 생경하게 드러낸다. 이들 인물들은 대개의 희곡의 인물들이 가지는 생리적,

심리적, 사회적 속성⁴²⁾을 가지지 못한 채 관념의 형태로 나타난다. 그리고 이들의 관계 역시 현실적이거나 물적이지 않고 관념적으로 맺어진다. 그래서 동연과 서연의 수평축을 통합하는 인물인 함이정은 둘 중 누구도 택할 수 없다며 갈등하고 함이정과 동연의 아들인 조송인은 육신의 아버지와 정신의 아버지를 구분하며 이 둘을 통합해야 한다는 당위에 집착한다. 이 두 인물이 가지는 갈등은 예술관의 갈등과 그것이 통합되기 위한 힘겨운 과정을 알레고리화한 것이다. 이들은 인과관계 없이 관념으로만 사고하고 이들의 고민은 사실적인 인간의 고뇌를 드러내기보다 갈등과 화합의 과정을 보여주는 데 기여한다. 이 때문에 사건의 전개는 정해진 결론으로 향할 수밖에 없다. 이는 구체적인 사실보다 관념이 표면화되면서 작가의 당위적 주장이 그대로 노출되었기 때문이다. 그래서 이것은 '운명'이나 '의미' 같은 것으로 추상화되어 나타난다.

조송인 …… 열심히 노력해서, 동연 서연 두 분의 목소리를 합쳐 놓겠다구요. 어머니, 그래서 저는 음악가가 될 겁니다.

함이정 (의외라는 듯 놀란 표정이 되며) 뭐, 음악가……?

조송인 네, 두 분의 소리는 너무 달라서, 하나의 음악으로 만들려면 고민을 많이 해야겠지요. 그러나 그것이 내가 태어난 의미인 것 같기도 하고, 감당해야 할 운명인 것 같기도 해요.⁴³⁾

인물형과 그들의 관계는 이렇듯 작가가 애초에 목표로 한 주제를 드러내는 방식으로 전개되었다. 그래서 임신과 출산이라는 일상적인 상황도 이와 같은 형식·내용의 알레고리로 표현된다.

함이정 나는 좋구나. 너를 임신한 게 너무 기분 좋아. 불룩해진 배를

41) 『전집』 6, 153면.

42) 레이조스 에그리, 김선 역, 『희곡작법』, 청하, 1991, 68면.

43) 『전집』 6, 187면.

어루만지면 내가 내 뱃속에서 움직이는 게 느껴져.
 조승인 난 잔뜩 움츠리고 있는걸요. 불안해요……
 함이정 뭐가 불안해?
 조승인 형식이 나빴거든요. 형식이 나쁘면 내용도 좋을 수 없죠.⁴⁴⁾

불상 제작이라는 상황에 기인하여 예술의 입장이 상이하게 나타나는 서연과 동연의 '형식과 내용의 논쟁'은 그 관념성이 노골적으로 드러난다 하더라도 어느 정도 사실성을 가질 수 있다. 그러나 뱃속의 아이와 그 어머니가 나누는 교감의 상황도 형식과 내용의 논리로 해석하는 것은 작가가 모든 상황이나 대화들을 작품의 주제를 드러내는 알레고리로 사용함을 보여준다. 이렇게 작가는 인물이 지시하는 관념을 직접적으로 노출하며 인물이나 상황의 구체적이고 사실적인 면들을 약화시키고 있다. 여기에는 구체적인 현상의 면면보다 그것에서 보편관념을 직접적으로 추출하고자 하는 작가의 의도가 나타나 있다. 표층구조가 지시하는 배후의 관념이 지나치게 쉽게 드러나는데 이러한 방식 때문에 이 작품의 알레고리는 간단하게 풀려진다.

그런데, 이 작품에서 인물들이나 상황들이 예술관의 대립으로 환원되는 속에서도 주제는 작가가 노출한 대로 단순명료하지 않다. 작가가 인위적으로 내용과 형태, 정신과 형식의 분열을 수학적 균형을 통해 통합⁴⁵⁾하고자 하였으나 작품은 내용과 정신, 관념이 더 가치가 있는 것이라는 인상을 준다. 조승인과 함이정은 심리적으로 서연에 더 친밀감과 호의를 가지고 있으며, 중립적이었던 스승 함묘진도 후에는 서연의 예술관으로 기울게 되는 게 그것이다.

44) 『전집』 6, 179면.

45) 이강백이 이 작품에서 직접적으로 드러내는 주제는 인터뷰에서 밝힌 내용과 다르지 않다. 그는 초기작부터 균형 맞추기를 작품의 주제로 추구했다고 하면서 “형식 속에 내용이, 내용 속에 형식이 서로 스며들어야 한다”는 지극히 단순한 형태의 주제를 이 작품에서 의도했음을 밝혔다(「장정일이 만난 사람, 이강백」, 『문화일보』, 1998.6.26).

함묘진 형태는 포기해도 마음은 포기하지 말아라. 요즘 내 생각이 달라진다. 부처의 형태를 완벽하게 만드는 것만이 부처에 도달하는 길이라고 여겼더니, 그게 아니야.
 동연 네? 무슨 말씀이십니까?
 함묘진 …(중략)… 부처의 형태에 치중하면 도리어 부처의 본성과는 멀어질 수 있다, 그런 말이지.⁴⁶⁾

여기에 더해 극단적인 형태주의자인 동연도 자신의 예술관에 회의의 품게 되는데, 이를 보면 작품이 지향하는 통합과 화해가 형태(형식)주의 예술관이 관념·정신 중심의 예술관에 포섭되는 방식으로 이뤄져야 한다는 것임을 알 수 있다. 예술관이라는 지극히 관념적인 제재를 취하여 내용과 형식이 균형과 통합을 이뤄야 한다는 당위를 작가가 의도했음에도 불구하고 현상적인 이야기에서 드러나는 예술관의 실제적인 통합은 내용, 또는 관념에 기울어져 있는 것이다. 이는 예술관의 대립이 이강백이 그동안 제기해 왔던 상반되는 가치의 문제와 연관되어 있음을 보여준다. 즉, 이강백의 다른 작품에서도 나타나는 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’의 대립이 여기서 형태와 정신의 대립이라는 예술관의 갈등으로 나타난 것이다. 이강백에게 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’의 가치 문제는 <물거품>에서도 직접적으로 다뤄질 만큼 이강백의 세계를 바라보는 틀이자 이강백 작품의 주된 내용적 경향⁴⁷⁾이다.

동연 난 지금 중대한 사실을 말하고 있는 거야 서연이와 내가 어떻게 다른지, 어떻게 구분할 수 있는지 말하고 있는 거라구! 이 세상이란 뭐냐? 눈에 보이는 형태로 가득 차 있는 곳이야! 이런 세상에서 성공하려면, 남들보다 더 그 형태를 잘 만들어야 해! 다시

46) 『전집』 6, 171면.

47) 이영미, 앞의 책, 245면.

말해서, 형태를 잘 만드는 자는 반드시 성공하고, 못 만드는 자는 실패하도록 되어 있어!...(중략)...

동연 나는 형태를 중요하게 생각하지만 서연이는 그걸 무시해! 결국 나는 성공하고, 그놈은 실패할 거야! 그게 이 세상의 법칙이지!.....⁴⁸⁾

형태주의자인 동연은 '눈에 보이는' 것 중심으로 사고하고 그것을 '성공'이라는 가치로 인식한다. 형태를 추구하는 것이 세상의 성공과 연결되고 그것이 곧 '세상의 법칙'이라는 것이다. 예술에 있어 형태와 정신의 이와 같은 대립은 1970년대부터 작가가 천착했던 힘과 권력, 물질과 같은 부정적인 속성과 그것에 억압당하거나 희생되는 참된 것의 가치 문제와 연결되어 있다. 작가가 두 예술관의 화합과 통합을 의식적으로 추구함에도 불구하고 서연의 예술관에 기울어져 있다는 인상을 주는 것은 이것이 작가가 오랫동안 지녀왔던 세계관과 맞닿아 있기 때문이다. 작가의 의도되지 않은 의식 속에는 형태를 추구하는 예술은 힘과 권력, 물질적 가치와 상응하는 부정적 속성과 연관되어 있는 것이다. 예술관이 통합되어야 한다는 배후구조의 당위 속에 '작가의 의도'에 앞선 '보이지 않는 것'에 대한 애정이라는 의식이 투입되어 있는 것이다. 작가가 작품에서 의도하지는 않았지만 표층구조의 이야기 속에는 다양한 개별의 현상이 나타날 수 있는 것이다.

작가가 '공연을 위한 작가노트'를 통해 작품의 주제를 두 예술관이 균등하게 화합하는 것을 도식적으로 설명한 것이나 '극락'이란 차원으로 예술관의 갈등이 통합되는 것은 알레고리가 가지는 성격에 기인한다. 종교적 차원으로 알레고리가 처음 사용되었듯이 알레고리의 심층에는 보편적인 진리가 담기는데, 그 보편적 진리의 위치에 작가의 의도가 놓이게 되면 작품의 의미는 보편관념과 같은 형태로 간단하면서도 추상적으

48) 『전집』 6, 175면.

로 나타나게 된다. 그러나 현상에는 그것으로 단순히 환원되지 않는 것들이 존재할 수밖에 없다. 그것이 알레고리가 갖는 자의성이다. 알레고리는 개별을 통해 보편적인 것을 추출해 내는데, 이 둘의 관계를 잇는 매개를 가지지 않는다. 개별과 보편의 이중 구조가 일대일로 대응되지만 그것은 평형을 유지하는 거리를 갖고 있다. 개별적인 것에서 직접적으로 보편적 추상체를 지시하고자 하였으나 그럼에도 작가가 정해놓은 보편적 관념으로 환원되지 못하는 개별의 다양한 현상은 알레고리 자체가 가질 수밖에 없는 가능성을 드러내는 것이기도 하다.⁴⁹⁾

알레고리는 표층구조를 통해 배후구조, 즉 개별을 통해 보편적 의미를 추출하려는 독자의 탐색을 전제한다. 이 때문에 독자나 관객은 지적인 방식⁵⁰⁾을 통해 작가의 의도를 추적해 나간다. 그러므로 일견, 알레고리는 독자의 자율적인 해석이 가능한 것 같아 보인다. 그러나 알레고리의 전제 조건인 배후구조에 작가가 제시한 의미, 작가의 관념이라는 최종적인 기의가 위치하기 때문에 독자는 결국 '작가의 의미'를 목표로 삼고 탐색하게 된다. 즉 알레고리적 기법은 독자가 아닌 작가의 의도를 중시하는 창작 방법인 것이다. 그럼에도 작가가 의도하는 의미의 배후구조와 개별적인 표층구조 간의 거리가 존재할 수밖에 없다. 이로 인해 알레고리의 기표, 기의의 미끄러짐의 가능성은 항상 존재한다. 그래서 이강백은 이러한 미끄러짐을 차단하기 위해 알레고리의 미로를 쉽게 노출하는 것이다.

이강백은 작가의 단일한 의미를 구현하는 자족적인 문학을 추구하였기 때문에 알레고리를 자신의 주요 창작 원리로 삼았다. 알레고리는 작가의 의도를 보편적인 진리치에 가깝게 하여 작품이 지니는 의미를 작가

49) 근대에 들어 벤야민이나 폴 드 만의 논의를 통해 알레고리는 재평가되고 있다. 이전에 부정적으로 평가되었던 자의성이 현대 인간의 정신이 가진 파편성, 특수성을 드러내는데 효과적이며, 세계와 동일화라는 환상에서 거리를 갖게 해 주는 것으로 평가받고 있다(권정임, 「근대 미학적 '알레고리' 논의의 포스트모던적 연속성과 현대성에 관한 연구」, 『미학·예술학 연구』 26집, 한국미학예술학회, 266~277면 참조).

50) 이영미, 앞의 책, 199면.

의 의도와 일치시켰고, 이로써 그의 작품(œuvre)성이라는 문학관을 충족시켜 주었다. 그러나 한편, 알레고리는 배후구조로 직접적으로 매개되지 않는 개별의 다양한 모습을 노출시키기도 했다. 알레고리는 일대일 대응 관계를 통해 하나의 의미에 집중하는 방식임에도 불구하고 동시에 일대일 대응이 갖는 평형적인 거리를 통해 의미의 분산을 이뤄내는 것이다.

이강백의 작품에서 생경하게 드러나는 현상적인 것의 관념화는 이렇듯 알레고리가 갖는 의미의 집중과 분산이라는 모순을 해결하려는 노력으로 보아야 할 것이다. 알레고리가 갖는 이러한 역설은 문학이 스스로 그 자체가 다양체임을 보여주는 것이기도 하다. 이강백의 실제 작품에서 알레고리의 모습은 이렇듯 그의 작품(œuvre)성과 알레고리라는 문학 형식이 만나는 다양한 현실태의 모습을 보여준다고 하겠다.

IV. 결론

이 글은 1998년 이윤택과의 논쟁을 통해 드러난 이강백의 연극관을 롤랑 바르트의 '작품(œuvre)'과 '텍스트(texte)'의 상호개념을 통해 추출하여 그의 연극에 대한 관점을 작품(œuvre)성으로 제시하였다. 이것은 작가가 희곡텍스트의 단일한 의미를 안정되게 구축한다는 것이며, 그 의미의 최종적 위치를 작가로 귀결하는 것임을 의미한다. 이것은 작품에 대한 작가의 특권적인 지위를 인정하는 방식이다. 그렇기 때문에 작품(œuvre)성은 작품의 목적을 작가의 목소리에 집중시키는 단성성을 드러낼 수밖에 없다. 이러한 작품(œuvre)성의 입장에서 작품은 오로지 하나의 단일한 목소리, 작가의 목소리를 실현해야 한다. 작품(œuvre)의 의미는 '저자'의 위치를 드러내기 때문에 희곡의 경우 공연에서 연출가의 미학은 독립적으로 인정받지 못한다. 이강백은 여기서 더 나아가 연출가가 작품을 고쳐도

희곡이 불변한다는 인식을 드러내는데, 여기에는 작품의 의미가 곧 작가의 의미이고 그것이 언어텍스트인 희곡에 있기 때문에 희곡은 일회적인 공연을 통해서 훼손되지 않는 영역에 있다는 것이다. 그래서 그는 연출가가 아무리 장면을 바꾸거나 써넣기까지 하더라도 어차피 남는 것은 텍스트라고 주장할 수 있는 것이다. 이렇게 이강백의 작품(œuvre)성은 연출가가 장면을 바꾸어도 작품에 영향을 줄 수 없다는, 즉 작품의 의미가 작가에게 속한 것임을 확고히 하는 인식이다. 작품의 기원을 작가로 인식하는 이러한 작품(œuvre)성의 연극관은 연극의 본질이 희곡일 수밖에 없다는 인식과 동례를 이루게 된다.

이강백의 작품(œuvre)성은 그의 기법적 특징으로 구현되는데 알레고리가 그것이다. 알레고리는 원관념과 보조관념이 일대일로 대응되는 수사법으로 표층의 이야기와 배후의 의미가 뚜렷한 이중 구조를 가진 작품을 말한다. 또 작품의 의미가 일대일의 대응 관계를 통해 드러나기 때문에 작가가 의도한 사상을 명확히 할 수 있는 서사전략이기도 하다. 작가의 의미를 보편적인 진리치와 동일시할 수 있기 때문에 알레고리의 방식은 이강백의 작품(œuvre)성에 부합되는 기법이다.

이를 구체적으로 살피기 위해 <느낌, 극락같은>을 분석의 예로 삼았다. 작가는 초기부터 이 작품을 쓸 당시까지 작품의 주제를 '균형'으로 삼았고, 이를 이 작품에 실현했다고 밝혔다. 형식과 내용이 어느 하나 흐트러짐 없이 균형이 잡혀야 한다는 당위는 인물들의 도식적인 관계나 내용·형식의 관념이 의인화되면서 분명히 드러난다. 개별과 보편의 관계가 지나치게 분명하게 드러나고 있기 때문에 이 작품의 알레고리는 간단하게 풀어진다. 그러나 내용과 형식이 수학적 균형과 통합을 이뤄야 한다는 당위를 작가가 의도했음에도 불구하고 현상적인 이야기에서 드러나는 예술관의 통합은 내용·관념 중심의 예술관에 기울어져 있다. 즉 '작가의 의도'에 앞서서 보편으로 환원되지 않는 개별의 다양한 현상들이 나타나게 된 것이다. 이것은 의미를 집중시키는 알레고리 방식과는

모순되는 알레고리의 가능성이기도 하다. 다시 말해 일대일 대응 관계를 통해 하나의 의미를 추출하는 방식임에도 동시에 일대일 대응이 갖는 평형적인 거리가 의미의 분산을 이루어 내는 것이다. 그래서 이강백은 그러한 배후구조와 표층구조의 거리를 좁히기 위해 보편적 관념을 직접적으로 드러내는 것이다.

이강백의 작품에서 생경하게 드러나는 현상적인 것의 관념화는 이렇듯 알레고리가 갖는 의미의 집중과 분산이라는 모순을 해결하려는 노력으로 보아야 할 것이다. 이강백의 실제 작품에서 이러한 알레고리의 모습은 그의 작품(œuvre)성과 알레고리라는 문학 형식이 만나는 다양한 현실태의 모습을 보여준다.

참고문헌

1. 기본자료

이강백, 『이강백희곡전집』 1~6, 평민사, 1984~1999.
 이강백, 「느낌, 극락같은」, 『한국연극』, 1998년 5월호.
 한국연극협회, 『한국대표희곡선 · 1998』, 한국연극협회, 1998.
 <이강백연극제> 「느낌, 극락같은」 토월극장 공연녹화자료, 국립영상자료원, 1998.6.6.

2. 신문·잡지 자료

1) 신문·잡지
 「연극, 대중성이나.....문학성이나.....」, 『한국일보』, 1998.3.27.
 「이강백 이운택 무대 위의 개성 충돌」, 『문화일보』, 1998.5.16.
 「이강백 희곡 판이한 연출」, 『동아일보』, 1998.6.1.
 「커버인터뷰-공연은 사라져도 텍스트는 남는다」, 『한국연극』, 1998.5.
 신용관, 「작가탐험-한해 한편꼴로 30여년」, 『주간조선』, 2000.8.3.
 「장정일이 만난 사람;이강백」, 『문화일보』, 1998.6.26.

2) 잡지·평론

김방옥, 「극단 연희단거리패의 <느낌, 극락같은>」, 『한국연극』, 1998.9.
 _____, 「몸과 관념」, 『공연과리뷰』 19호, 1998.
 신아영, 「연극의 정치성, 그 소멸과 변형의 과정」, 『공연과리뷰』 17호, 1998.
 _____, 「우화적 상상력의 한계, 그 뛰어넘기」, 『공연과리뷰』 가을호, 1993.
 이운택, 「스토리텔링에서 이미지시대로...」, 『문화예술』 194호, 한국문화예술진흥원, 1995.9.
 _____, 「몸문화론」, 『관점21』, 1999, 9월호.

3. 단행본

김미도, 『한국연극의 새로운 패러다임』, 연극과인간, 2001.
 _____, 『한국현대극연구』, 연극과인간, 2001.
 이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 1996.
 김성희, 『한국현대희곡연구』, 태학사, 1998.
 김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과 지성사, 1988.
 김형기 외, 『한국현대연극100년: 공연사2』, 한국연극협회, 2008.
 이영미 편, 『다섯에서 느낌...으로』, 예술의 전당, 1998.
 이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998.
 이인성 엮음, 『연극의 이론』, 청하, 1980.
 한국연극평론가협회, 『한국현대연극작가론1』, 예니, 1994.
 그레이엄 앨런 저, 송은영 역, 『롤랑 바르트』, 알피, 2006.
 롤랑 바르트, 김희영 역, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 1997.
 존 맥퀸, 송낙현 역, 『알레고리』, 서울대출판부, 1980.
 레이조스 에그리, 김선 역, 『희곡작법』, 청하, 1991.
 K. K. 루스벤, 윤교찬 역, 『문학비평의 전제』, 현대미학사, 1998.
 M. 바흐친, 김근식 역, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988.
 M. H. 아브람스, 최상규 역, 『문학용어사전』, 대방출판사, 1995.
 토도로프, 이기우 역, 『상징의 이론』, 한국문화사, 1995.

4. 학위·학술지 논문 자료

권정임, 「근대 미학적 '알레고리' 논의의 포스트모던적 연속성과 현대성에 관한 연구」, 『미학·예술학 연구』 26집, 한국미학예술학회, 2007.

- 김선애, 「이강백 희곡에 나타난 알레고리 연구」, 경희대 석사논문, 2000.
- 김성희, 「이강백론-우위적 기법으로 드러내는 시대정신」, 『한국현역극작가론』, 예니, 1987.
- _____, 「이강백의 비유극과 연극적 상상력」, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.
- _____, 「이강백의 희곡세계와 연극미학」, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.
- 박혜령, 「한국반사실주의 희곡연구」, 이화여자대학교 박사논문, 1995.
- 백현미, 「이강백 희곡의 반복 구조와 반복의 의미」, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1999.
- 서연호, 「1970년대의 단막극」, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988.
- 성유경, 「이강백 희곡 연구-희곡에서의 음악적 요소를 중심으로」, 이화여자대학교 석사논문, 2008.
- 이규환, 「시체드린 스카스카의 장르적 특성 연구」, 『러시아어문학연구논집』 제24집, 한국러시아어문학회, 2007.
- 이상우, 「이강백의 극작세계와 '봄날」, 『연극 속의 세상읽기』, 내일을 여는 책, 1995.
- 이영미, 「이강백의 한국연극사적 위치와 작품세계」, 『이강백 연극제 기념논문집』, 예술의 전당, 1998.
- 이혜경, 「이강백의 현실인식과 소통방식의 관계」, 『예술논총』, 국민대학교 종합 예술연구소, 1999.

Abstract

A Study of Lee Kangbaek's 'Work(œuvre)

Lee, Eun-ha

This thesis is intended to discuss the interrelationship between literary works of Lee Kangbaek and his allegory technique. Lee Kangbaek was respected figure in the Korean theater who showed various literary value since 1970s by being christened as a 'writer of allegory'. He had established a strong identity, defining himself as a dramatic literature writer. He expressed his views on play engaging in discussions with Lee Yuntaek, a producer of *Feeling, like Nirvana*(1998).

His views on play corresponds with those of "œuvre" which conflicts with the concept of "Texte" by Roland Barthes. The œuvre of Roland Barthes means a series of signs which reveals simplified and stabilized meanings. œuvre implies the construction of self-imposed world as an esthetic unified team, at the center of it exists "writer". œuvre should simplify forms of sense and voice, controlled by a writer, and that is the characteristic of œuvre in the play of Lee Kangbaek.

Allgory includes ways to personify abstract concepts through personification. In that sense, this work also can be categorized as allegorical drama. Playwriters tried to manifest the meaning of their works through allegorizing characters as a form of concepts. He tried to implement his objective of writing, the combination of confliction between forms, contents and its spirits through resolving the conflicts of producers of statute of Buddha.

The metaphorical allegory requires an intellectual process to extract meanings proposed by the writer by the spectators. So, it seems like that readers can interpret the meanings of the text arbitrarily, but the backdrops of each scenes are positioned by the writer's thought. Therefore, readers cannot but accept the meaning suggested by the writers as a

final conception.

Allegory is a rhetoric in which the original concept and its supporting concepts corresponds each other. Since the meaning of the play is manifested in the one-to-one correspondence, the writer's intention can be clearly understood in allegorical rhetoric. And since the meaning of the writer can be equalized with the universal truth, the method coincides with the oeuvre of Lee Kang-baek's play.

Through the personification of concepts in *Feeling, like Nirvana*(1998) the voices or sence of the characters can be controlled harshly by the writer's intention. So, it clearly describes the characteristics of monophony play. Lee Kangbaek's metaphorical allegory manifests his views of literature, oeuvre.

Key words : Work(œuvre), Lee Kangbaek, *Feeling, like Nirvana*, allegory, monophony

접 수 일 : 2010년 8월 31일

심사기간 : 2010년 9월 1일~9월 30일

게재결정 : 2010년 9월 30일