

텔레비전 역사드라마 <용의 눈물> 연구

박상완*

<차례>

1. 들어가며
2. 1990년대 이전 역사드라마의 경향
3. TV드라마의 역사 전유와 재현
 - 1) 내레이터에 의한 서사 구성
 - 2) 장면구성을 통한 의미화
4. 상생(相生)을 통한 정치(政治)의 차별화
5. 나가며

<국문초록>

텔레비전 역사드라마에 대한 높은 관심에도 불구하고 역사드라마에 대한 이해는 아직까지 단편적인 수준에 머무르고 있다. 본고는 이러한 현실에서 역사드라마 <용의 눈물>의 텍스트적 가치를 구명해 역사와 역사드라마, TV드라마로 이어지는 이해의 폭을 넓히고자 했다.

먼저 1990년대 이전 역사드라마의 경향을 정리해, 근대 이전의 역사관이 작품 창작의 기저에 존재함을 밝혔다. 연구대상인 <용의 눈물>은 전대의 역사관에서 벗어나 다음과 같은 특성을 보였다. 이 작품에서 내레이터는 극과 현실을 넘나들며 적극적으로 서사의 구성에 개입, 시청자 중심의 수용 전략을 보여주고 있다. 또한 상징적으로 장면화된 이미지를 통해 다양한 서사적 의미를 만들어내기도 했다. <용의 눈물>의 또 다른 차별점은 외부의 타자를 상상해 내부의 결속을 꾀하는 정치론에 있다. 이로써 대립하던 두 인물의 사상은 상생하고, 외부에 대항하는 논리를 정당화한다.

역사드라마의 지금-여기에 재현된 과거를 통해 시청자는 역사를 상상한다. 과거와 현재는 서로를 비유하면서 매순간 다양한 의미를 만들어낸다. 역사드라마 <용의 눈물>은 어쩌서 지금 특정 과거가 맥락화되었는가 보여주는 가치 있는 텍스트인 것이다.

주제어: 역사드라마, <용의 눈물>, 내레이터, 미장센, 상생, 정치

1. 들어가며

역사드라마(historical drama)¹⁾는 텔레비전 방송 시작 이후 줄곧 TV드라마 내에서 고유의 영역을 잃지 않고 있는 장르다. 특히 TV드라마에 대한 대중적/학문적 관심이 늘어나고 있는 현 시점에서, 역사드라마는 TV드라마의 중심 장르 중 하나로 부상했다고 평가할 수 있다.²⁾ 2000년대 이후 역사드라마는 다양한 장르와 결합해 안정적인 시청률을 보장하고, 한류와 동반한 높은 산업적 가치를 지니며, 사회적 담론 형성의 기제가 되는 등 다양한 측면에서 주목을 요하고 있다. 역사드라마에 대한 많은 논란³⁾은 차치하더라도, 그것이 현재 한국사회에서 강력하게 요구되고 있는 상황임은

1) 과거를 시공간적 배경으로 하는 TV드라마를 지칭하는 용어로는 ‘(역)사극, 시대극, 역사드라마’ 등이 있다. 용어의 선택에 대해 박노현은 ‘(역)사극’의 기원이 민족 고안에 있으며, 이 과정에서 역사가 정치적으로 활용되었다는 점을 들어, ‘(역)사’를 제거하고 ‘시대극’이라는 용어를 사용할 것을 제안한다.(박노현, 『텔레비전 드라마와 아나크로니즘의 기획-미니시리즈 <추노>의 형성소를 중심으로』, 『대중서사연구』 제23호, 대중서사학회, 2010, 184면.) 이는 역사드라마에 대한 관습적 인식을 벗어나, 재현된 세계와 현재적 동질성 여부를 기준으로, 소모적인 용어 논쟁을 불식시키고자 제안되었다는 점에서 의미가 있다. 그러나 정치적 맥락과의 연계는 ‘역사’가 한국 사회에서 어떤 의미로 변화하고 있는지 먼저 살펴본 뒤에야 보다 타당성을 지닐 것이고, 연극/영화/TV드라마 등 매체의 차이에서 각각의 용어가 갖는 범주에 대해서도 심도 있는 연구가 선행되어야 하기 때문에 여전히 용어 선택은 합의에 이르지 못한 상황이다.

이러한 과제는 차후에 남겨두고, 본고에서는 소재적 측면의 ‘역사’가 ‘극화’되는 과정을 강조하고자 ‘역사드라마’라는 용어를 사용하고자 한다. 덧붙여, 저널리즘에서 일반화된 ‘팩션사극, 판타지사극, 퓨전사극’ 등의 용어는 의미망이 다르기 때문에 선행연구를 지칭할 때 제한적으로 사용하겠다.

2) 역사드라마는 한 해 방송되는 TV드라마 편수 중 15~20%를 차지하고, 시청률 역시 평균치보다 3~6% 높다.(권호영 외, 『드라마 성공요인 분석』, 한국콘텐츠진흥원, 2009, 28~44면 참고.) 참고로 2012년 9월 현재까지 공중파 4개 채널에서 저녁 6시 이후 방송되었거나 방송 중인 드라마는 총 42편인데, 그중 6편이 역사드라마이고, 평균 시청률은 16~17%(TNmS 기준)에 이른다.

3) 역사드라마의 시작부터 지금까지 현재진행형인 역사왜곡논란, 다양한 장르 결합을 통해 불분명해지는 개념과 범주, 이데올로기적 기능, 고종의 문제 등이 그것이다. 이러한 논란은 역사드라마를 바라보는 입장에 따라 서로 다른 평가로 이어지기 때문에 쉽게 사그라지지 않고 있다.

* 충남대학교 국어국문학과 박사과정

분명하다. 그 근본적인 원인은 역사드라마가 타 유형과 변별되는 지점, 즉 과거의 현재적 소환에 있다. 현재적으로 재해석된 과거는 필연적으로 알레고리적 속성을 지니기 때문에, 현재와 과거의 유비를 통한 반성적 사고의 출발점이 된다. 다시 말해, 역사드라마에 대한 관심은 21세기 한국사회의 문제적 현실에 대한 능동적 대응⁴⁾ 중 하나라 할 수 있다.

매순간 사회가 변화하듯 그에 대한 대응 역시 끊임없이 변화한다. 가령 대선 시기가 되면 왕/지도자/리더가 주인공으로 등장하는 역사드라마가 방송되고, 동북공정과 같은 외국의 역사왜곡 시도가 있으면 민족주의적 색채가 짙은 작품이 나타나기도 한다. 이러한 대응 방식의 변화과정에는 교훈성과 오락성의 동시적 성취가 요구된다. 문제적 현실의 인식과 그것을 극복/저항/수용하려는 작가적 관점은 근본적으로 계몽성을 띠지만, 작품이 수용되고 시청자의 내적 반응을 이끌어내기 위해서는 재미와 교감 역시 필요하기 때문이다. 결국 이 두 요소는 분리된다기보다 언제나 교호하고 무게중심을 옮기면서, 지금 이 순간 재해석된 과거의 존재의의를 설명하는 기반⁵⁾이 되는 것이다.

이러한 맥락에서 최근의 역사드라마 연구는 개별 작품을 다양한 각도에서 분석해 텍스트적 가치를 구명하고, 역사드라마의 존재의의를 밝히는 방향으로 진행되고 있다. 역사드라마에서 영웅 서사가 변용되는 양상을 분석한 배선애⁶⁾, 미시사의 출현과 역사관의 변모를 함께 짚은 양근애⁷⁾, 문

학예술로서 역사드라마의 구성 원리를 실증한 박노현⁸⁾, 그리고 21세기 한국사회의 불안이 장르 결합을 통해 역사드라마에서 비유됨을 밝힌 박명진⁹⁾의 연구 등이 대표적이다. 갈수록 역사드라마의 스펙트럼이 다양해지는 가운데, 이상의 연구는 역사드라마의 가치를 구명하고 그것을 바라보는 안목을 넓혔다는 점에서 가치가 있다. 나아가 이러한 공시적 연구의 축적을 통해, 역사드라마의 역사를 기술하고 역사와 역사드라마란 무엇인지 대답할 수 있는 토대가 마련되었다는 점에서도 의의가 있다.

이러한 선행연구의 목적과 성과를 바탕으로, 본고는 역사드라마 <용의 눈물>¹⁰⁾을 분석하고자 한다. TV드라마에 대한 문학적 접근 자체가 비교적 최근에 시작되었기 때문에, <용의 눈물>에 대한 문학적 연구는 미미한 편이다. 이 작품에 대한 기존의 논의는 두 유형으로 정리할 수 있다. 먼저 역사드라마의 사적 흐름 속에서 <용의 눈물>의 의의를 짚은 연구가 있다. 이러한 경향의 연구에서는 <용의 눈물>이 정(통)사극으로서 역사드라마의 한 유형을 보여주었고, 최초로 정치를 소재로 삼았으며, 높은 시청률과 함께 역사드라마의 재부흥을 일으켰¹¹⁾다고 평가한다. 또 다른 논의는 <용의 눈물>의 성공원인에 대한 것으로, 문민정부의 등장과 개혁에 대한 열망이 극적 상황과의 연동했기 때문이라고 보는 해석¹²⁾이 그

7) 양근애, TV 드라마 <대장금>에 나타난 '가능성으로서의 역사' 구현 방식, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008, 309~343면.

8) 박노현, 텔레비전 드라마와 영상 언어 -미시리릭 <추노>의 스토리텔링을 중심으로, 『한국문학연구』 제39집, 동국대 한국문학연구소, 2010, 347~383면.

9) 박명진, 추리와 역사의 변증법 : <별순검> 시즌 1을 중심으로, 『한국극예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012, 331~363면.

10) 1996년 11월 24일부터 1998년 5월 31일까지 KBS-1TV에서 160회로 방송되었고 원작은 월란 박종화의 소설 『세종대왕』이며, 극본은 이환경, 연출은 김재형이 맡았다. 현재 남아있는 실제 대본은 159회이고, 일부의 선행연구 역시 159회로 집계한다. 그러나 실제로 방송된 영상물이 160회이기 때문에 본고에서는 영상물을 1차 자료로 삼았다. 한 회의 극본이 두 회의 영상물로 나뉘어 제작되어 이러한 차이가 발생한 것으로 보인다.

11) 주창윤, 역사드라마의 장르사적 변화과정, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007, 381~382면.

12) 오종록, TV사극 <용의 눈물>, 『역사비평』 제39집, 역사문제연구소, 1997, 243~244면.

4) 이때의 대응은 현실의 문제 상황을 직시하고 그것을 작품 속에 형상화하는 작가적 측면과 작품을 통해 현실을 재고찰하는 수용자적 측면 모두를 의미한다. 이처럼 최근의 역사드라마는 그 자체로 완결되는 것이 아니라, '작가-작품-세계-시청자'가 상호 소통하는 담론의 장을 지향하는 경향이 강하다.(박상완, 『텔레비전 역사드라마 <추노> 연구』, 충남대학교 석사학위논문, 2011, 84면 참조.)

5) 2012년 초 방송된 <해를 품은 달>은 '역사'보다 '드라마'에 방점이 찍혀있는 작품이다. 역사드라마 포함 여부를 떠나, 이 작품에서 허구적으로 창조된 과거는 TV드라마의 환상성 수용에 대한 문제를 상기시킨다. 이외에도 '시간여행'을 소재로 하는 등 환상성이 강화된 역사드라마 논의는 차후의 과제로 남겨둔다.

6) 배선애, TV드라마 <주몽>에 나타난 영웅 신화의 형상화 방법, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007, 285~331면.

것이다. 그러나 이러한 논의들은 <용의 눈물>의 표면적인 특징만을 논거로 삼기 때문에 더 많은 텍스트적 가치를 간과하고 있다.

무엇보다, 이상의 연구를 통해 현재까지도 관례적으로 수용되는 단편적인 해석¹³⁾은 역설적으로 <용의 눈물>에 대한 문학적 연구의 필요성을 상기시킨다. 정치 환경과의 접점에서만 역사드라마가 존재한다면 작품의 수용여부는 오직 정국(政局)에 따라 결정될 것이고, 나아가 TV드라마 역시 현실을 이끌어가기보다 이슈만을 포착, 소비한다는 부정적 평가만 양산되기 때문이다. 따라서 역사드라마 <용의 눈물>을 분석하기 위해서는 TV드라마를 문학예술로 보는 관점이 전제된 상태에서 매체적 특성이 고려된 분석이 필요하다. 결국 <용의 눈물>의 텍스트적 가치를 구명하는 것은, 과거의 현재적 소환이 갖는 의미와 21세기 문학예술로서 텔레비전 역사드라마의 존재 의의를 동시에 밝히는 값진 작업인 것이다.

이를 위해 본고는 2장에서 1990년대 이전 역사드라마의 경향을 정리해 <용의 눈물>의 가치를 평가할 토대를 마련하고자 한다. 1990년대 이전 역사드라마는 현재 1차 자료가 거의 남아있지 않지만, 선행연구를 재고찰해 부족하나마 1970~1980년대 역사드라마의 전반적인 지형도를 그리고자 한다. 이를 바탕으로 3장과 4장에서는 새로이 나타난 <용의 눈물>만의 특성을 분석하고, 그 의의와 한계를 짚고자 한다. 3장에서는 내레이터의 차별화와 장면의 상징성을 분석해, 매체적 특성이 반영된 <용의 눈물>의 서사구성과정을 살핀다. 이어 4장에서는 타자화를 중심으로 <용의 눈물>의 정치(政治)의 함의를 정리하도록 하겠다. 본고를 통해 <용의 눈물>의 다양한 텍스트적 가치를 구명하고, 나아가 역사드라마에 대한 이해의 폭이 넓어지길 기대한다.

13) <용의 눈물>의 극적 현실이 대선 정국과 맞물려 공감대를 일으켰다는 결과론적 해석(주혜정, TV사극 장르를 둘러싼 제작자, 텍스트, 수용자간의 역학 : KBS<태조왕건>과 MBC<허준>을 중심으로, 서강대학교 석사논문, 2002, 27면.)은 여전히 지속되고 있다. 이는 <용의 눈물>의 다양한 면모를 배제할 뿐만 아니라, 역사드라마를 정치적 맥락에서만 평가하는 문제를 지니고 있다.

2. 1990년대 이전 역사드라마의 경향

역사에 대한 2차 서술은 인간이 감당하기 어려운 상황과 직면했을 때 가능해진다. 원인조차 불분명한 문제적 상황에 처한 자신을 발견한 인간은 과거의 극복을 위해 과거로 눈을 돌린다.¹⁴⁾ 과거의 현재화를 통해 혈연, 또는 사회집단의 연결고리를 찾아냄으로써 시간의 영속성을 자각하고, 현재의 상황에 대한 인과(因果)를 형성, 마침내 주체의 심리적 안정을 획득할 수 있기 때문이다. 이때 심리적 안정을 가져오는 것은 찬란했던 과거의 기록, 또는 동일한 문제를 극복한 나와 연결된 우리 등 현재의 맥락에 따라 다양하게 나타날 수 있다. 중요한 것은 현재의 맥락 역시 ‘역사화’되며, 바로 이 역사화된 현재가 소구하는 바에 따라 과거가 재서술된다는 점이다.

역사드라마는 1964년 <국토만리>로 첫 방송되었고, 1970년대 들어서면서 TV드라마의 대표적인 유형으로 자리를 잡았다. 이 시기에는 제작/방송되는 편수의 증가뿐 아니라, 이야기의 골격으로 삼는 사료에 따라 ‘정사극’과 ‘야사극’이 구분되고, 사료와 무관한 허구적 이야기는 ‘야담류’로 유형화¹⁵⁾되는 등 역사드라마가 하나의 장르로 정립/분화되었다. 그중 1970년대 역사드라마의 한 축이었던 시리즈물 정책사극은 민족담론을 내세우면서 국가주의를 수호하는 목적을 지닌 것으로 평가¹⁶⁾되고 있다. 그

14) 게오르그 루카치, 이영욱 역, 『역사소설론』, 거름, 1999, 24면.

15) 1970~1980년대 다수의 역사드라마를 집필한 작가 신봉승의 경우, 이 시기 역사드라마를 ‘정사극, 창작사극, 야사극’ 등으로 구분한다.(신봉승, 『TV드라마 · 시나리오 창작의 길라잡이』, 도서출판 선, 2001, 334면.) 이러한 구분은 사료에 따라 역사드라마를 구분하는 당대의 관점을 그대로 보여준다. 이때 사료와 무관하게 다양한 장르와 결합한 창작사극을 ‘야담류’라고도 하는데, 야담류는 연구자에 따라 역사드라마에서 배제(주창윤, 역사드라마의 역사서술방식과 장르형성, 『한국언론학보』 제48집, 한국언론학회, 2004, 170~171면 참조.)되기도 한다.

16) 주창윤, 『역사드라마의 장르와 유형변화』, 『한국언어문화』 제28집, 한국언어문화학회, 2005, 414면.

러나 현재로서는 1차 자료가 남아있지 않기 때문에 정책사극이 독재정권의 이데올로기적 지향점에 부합했는지는 판단할 수 없다. 마찬가지로 1970년대 역사드라마 전체를 외압에 의한 어쩔 수 없는 선택내지 독재정권 하에서 알레고리로서 활로를 모색했다 일반화할 수도 없다.

실제 작품의 면면을 확인할 수 없는 상황에서 1970년대 역사드라마를 평가할 수 있는 잣대는 ‘장르적 유형화와 외압’이다. 1970년대는 원작을 각색하는 경향이 강했던 전대와 달리, 역사드라마 전문 작가가 나타난 시기다. 작가의 역사관에 의해 작품의 성격이 달라지고, 작가가 역사를 어떻게 해석하고 어떤 목적을 두느냐에 따라 역사드라마가 장르적으로 다시 유형화되는 것이다. 또한 정부의 지침¹⁷⁾은 역사드라마의 도구적 기능에 대한 발견이라고 할 수 있다. 특정 주제만으로 역사드라마를 한정하면서 이데올로기적 효과를 노리는 이러한 지침은 역사의 도구적 기능에 대한 천착에 다름 아니다. 이상의 현상을 통해, ‘역사드라마가 특정 효과와 목적을 위한 수단으로써 활용될 수 있다’는 공리적 인식을 읽어낼 수 있다.

역사드라마의 존재 의의와 가치에 대한 인식이 나타나면서 다양한 효과를 지향했던 1970년대와 달리,¹⁸⁾ 1980년대에는 역사드라마의 가치가 교육적 효과에 국한되는 경향이 강해진다. <조선왕조 500년> 시리즈(1983~1990)의 작가 신봉승¹⁹⁾의 말에서 알 수 있듯이, 신적인 위치에 자리

17) 문공부의 지침에 따라, 오후 7시부터 9시까지가 프라임시간대로 설정되어, 이 시간대에는 건전한 교양/게임 및 국난극복사를 다룬 드라마만 방송이 가능했다.(이병훈, 『TV사극의 변천과 특성에 관한 연구』, 한양대학교 언론정보대학원 석사학위논문, 1997, 45면 참조.)

18) 이병훈의 목록(이병훈, 앞의 논문, 126~210면 참조)을 기초로 필자가 재조사한 목록에 따르면, 1970년대 방송된 90여 편의 역사드라마 중 야담류는 36편을 차지한다. 이 야담류는 멜로, 액션, 공포, 추리 등 다양한 장르와 결합하면서 오락성에 보다 비중을 두기 때문에 1970년대 정책사극의 이데올로기적 측면과는 별도로 논의될 필요가 있다.

19) “다만 작가의 역사인식만은 크게 문제가 된다. 여기서 작가의 역사인식이라는 것은 작가의 사관(史觀)을 의미한다. 사관(중략) 많은 사람들에게 자신의 작품이 갖는 의미를 정확한 메시지로 전달하는 것을 말한다.”(신봉승, 앞의 책, 335면.)

“나는 실록대하드라마 <조선왕조 500년>을 쓰면서 몇 가지 뚜렷한 의지를 관철할 것이라는 포부와 목표를 세워두고 있었다. (중략) 우리나라 국민의 잘못된 역사인식

잡은 역사드라마 작가는 시청자를 계몽하는 데에 주력한다. 이러한 교육적 효과의 강화로 인해, 1980년대 일련의 역사드라마는 형식과 기능 모두 국사 교과서와 유사해진다. 형식적인 측면이 공교육을 통해 기존에 알고 있던 역사적 사실을 영상화하는 수준에 머물고, 작가의 역사의식에 의해 재기술된 과거로서 다수의 시청자를 민족으로 통합하려는 이데올로기적 구조가 만들어진 것²⁰⁾이다.

이때 작가에 의해 재해석된 역사는 사료의 기록과 달라진다. 역사드라마 작가는 자신의 관점에 따라 새로운 역사를 창조해낼 수 있는 능력을 지니고 있고, 그것을 시청자에게 가르쳐야 한다는 목적성이 우선되기 때문이다. 반면 역사드라마의 시청자는 수동적 위치에 갇혀버린다. 시청자는 작가의 관점에 따라 선택되고 해석된 과거만 일방적으로 전달받기 때문에 역사를 재해석할 여지를 갖지 못한다. 다시 말해, 역사의 다양한 면모가 모두 거세되고 오로지 작가에 의해 선택된 한 측면만 부각되어, 시청자는 작가가 재해석한 역사의 교육적 효과가 달성되는 지점으로만 인식되는 것이다.

정리하면, 역사드라마가 창출할 수 있는 다양한 효과는 1980년대 들어 작가의 시청자 교육이라는 방식으로 제한²¹⁾되었다. 이때의 작가에서 작

은 대부분이 잘못된 소설이나 야사 위주의 역사드라마에서 기인되고 있음을 확인할 수가 있었기에 그것을 바로잡을 수 있는 교양드라마로 승화시켜야 한다는 목표였다.”(신봉승, 앞의 책, 356면.)

20) 일례로 <조선왕조 500년> 시리즈 중 제4편 <풍란>에서 작가는 자신의 관점에 따라 역사적 인물을 선악으로 구분, 형상화에 유용한 사료를 선택/배제한다. 긍정적으로 평가하고자 한 인물의 선행에 대한 사료는 극화하고 악행에 대한 기록은 배제함으로써, 작가 자신의 관점을 관철하려는 것이다. 한편으로 이 작품에서는 여성이 높게 평가되는 듯 하지만 결국 훈육의 길을 걸어야 하는 타자로 그려지고 있다. 그것이 당위적인 교훈으로 제시되고 재차 내레이터에 의해 확정되는 것은 주목을 요하는 부분이다. 결국 이 작품에서는 시청자에게 역사의 올바른 방향성을 제시하기 위해 여성이라는 타자를 상정하고 있는 것이다. 1980년대 역사드라마에 대한 보다 자세한 논의는, 박상완, 텔레비전 역사드라마 <조선왕조 500년 -풍란> 연구, 『한국언어문화』 제48집, 한국언어문화학회, 2012, 50~66면을 참고할 것.

21) 근대 이전의 역사관에서는 기록, 전통, 유물과 같이 ‘기념비’로 전해지는 과거가 원

품을 통해 시청자로 흐르는 수용과정은 피드백이 불가능한 일방적인 구조다. 이러한 구조에서는 애초에 의도했던 교육적 효과 또한 희석된다. 현재적 맥락에서 소환된 과거는 개별 주체에 의해 다양한 각도에서 재조명되면서 알레고리적 속성을 지니게 되는데, 이 다양성이 나타날 여지가 봉쇄되면서 과거와 현재의 대비가 어려워지기 때문이다. 물론 이러한 교조적 역사드라마를 통해 시청자가 실제로 그것을 그대로 수용했는지에 대해서는 확인할 수 없다. 그러나 분명한 것은 교조적 역사드라마에 대한 작가의 인식과 실제 작품의 모습에서 시청자가 작품에 대해 투입할 여지는 어디에도 없었다는 점이다.

<조선왕조 500년>이 막을 내리고 1990년대 들어서면서 역사드라마는 몇 년간 제작/방송되지 않는 침체기²²⁾를 맞는다. 시청률의 하락으로 인해 상업성을 잃은 역사드라마가 자연스레 제작/편성에서 배제된 것이다. 시청률 하락의 이유는 여러 가지를 생각할 수 있겠으나, 민주사회로의 변화를 쫓지 않을 수 없다. 검열의 철폐로 TV드라마가 다룰 수 있는 장르가 다 변화되기 시작한 시점에서 시청자는 일방적 교육만을 강요하는 역사드라마를 자유롭게 거부할 수 있었다. 무엇보다 역사드라마가 역사 교과서와 다를 바 없는 상황이었기 때문에 시청자는 굳이 이미 알고 있는 사실을 역사드라마를 통해 다시 볼 필요가 없었던 것이다. 결론적으로, 트렌드 드라마가 나타나고 기획영화²³⁾가 만들어지는 등 소비자/수용자 중심의 대중

래의 모습 그대로 현재에 복원된다고 본다. 이때 과거는 불변의 진실로서 인식되기 때문에 역사서술은 '위대한 과거로의 복귀'를 의미하면서 교육적 효과를 내게 된다. (김기봉, 『역사란 무엇인가』를 넘어서, 푸른역사, 2000, 38~39면.)

- 22) 마찬가지로 이병훈의 목록과 필자가 재조사한 목록에 따르면, KBS-1TV는 1994년 특집극만 2회 편성, KBS-2TV는 1991년 편성 없음, MBC는 1995년 특집극만 3회 편성, SBS는 1992~1994년 편성하지 않았을 정도로 역사드라마는 영향력을 잃고 있는 상황이었다.
- 23) 영화 <결혼이야기>(1992)는 대중문화 주소비층으로 부상한 젊은 세대의 트렌드에 맞춰 독창성과 신선함을 내세우고 사전 조사와 마케팅으로 만들어진 대표적인 기획영화(서성희, 한국 기획영화에 관한 연구 -<결혼이야기>를 중심으로, 『영화연구』 제33집, 한국영화학회, 2007, 381~388면.)로, 소비자 중심의 대중문화로의 전환을 보여주는 한 예라 할 수 있다.

문화가 정립되는 가운데 역사드라마는 경쟁력을 상실한 것이다.

이런 상황에서 시도된 여러 작품²⁴⁾ 이후 <용의 눈물>은 큰 성공을 거두면서 역사드라마를 안방극장으로 돌려놓는 데에 성공했다. 이 작품은 방송 이전 몇 년간 역사드라마의 낮은 시청률이 무색할 정도로 높은 시청률을 기록²⁵⁾하고, IMF와 대선이라는 시기와 맞물려 다양한 담론을 만들어냈으며, KBS-1TV의 주말 저녁이었던 방송 시간대를 역사드라마로 고정 편성²⁶⁾하는 데에 영향을 주기도 했다. 천편일률적인 교조적 역사드라마가 시청자에게 외면을 받고 있던 상황에서 <용의 눈물>의 성공은 전대와 차별화되는 지점이 텍스트 내에 존재함을 감지케 하는 것이다.

물론 수용자 중심의 대중문화상황에서 <용의 눈물>의 성공 요인을 하나로 확정할 수는 없다. <용의 눈물>의 성공은 불특정 다수인 대중의 다양한 맥락에서 이루어졌기 때문이다. 시청자가 각기 다른 입장에서 역사드라마를 즐기는 1990년대 상황에서 교육성과 오락성은 더 이상 분리되지 않는다. 범박하게 말하면, 누군가에게 교육적 효과를 준 요소가 다른 누군가에게는 오락적인 재미로 느껴졌을 수 있다. 특히 과거를 배경으로 하는 역사드라마의 특성상 자연스럽게 발생하는 알레고리적 속성으로 인해, 시청자는 각자의 위치에서 모두 다른 의미를 생산하고, 상상하게 된다.

다만, 1990년대 이전의 상황과 비교했을 때, 역사의 교육적 효과와 드라마적 재미가 한데 어우러지면서 <용의 눈물>이 시청자에게 소구할 수

24) 대규모 전쟁씬 등 스펙터클한 장면을 삽입한 삼국기(1992), 장르 결합과 미니시리즈로의 포맷 변화를 시도한 <비검>(1993), 정형화된 역사적 인물에 대한 새로운 해석을 한 <한명회>(1994) 등이 대표적이다.

25) TNmS에 따르면, <용의 눈물>은 방송 내내 25~30%의 시청률을 기록했고, 최고 시청률은 마지막 회 49.6%였다.

26) 9시 뉴스가 끝난 뒤 방송되었던 KBS-1TV의 역사드라마는 고정적인 포맷으로까지 인식될 정도로 영향력이 컸다. <용의 눈물> 이후 <왕과 비>, <태조 왕건>, <제국의 아침>, <무인시대>, <불멸의 이순신>, <대조영>, <대왕 세종>까지 이 시간대에 방송되었다. 2008년 4월 <대왕 세종>이 방송 도중 KBS-2TV로 편성이 바뀌었지만, 2010년 11월 <근초고왕>부터 이 시간대에 다시 역사드라마가 방송되고 있다.

있었다고 평가할 수는 있을 것이다. 양립할 수 없을 것이라 인식되는 쌍방의 조화와 통합은 이 작품을 이해하는 전제라고 할 수 있다. 정사/야사, 사실/허구, 작가/시청자 등 이항대립이라 여겨지고 있던 것들이 <용의 눈물>에서는 변증법적으로 화해된다. <용의 눈물>에서는 동등한 비중이 쌍방에 부여되고, 이로써 ‘역사’와 ‘드라마’가 모두 강조되는 것이다.

3. TV드라마의 역사 전유와 재현

다양한 스펙트럼에도 불구하고 과거를 배경으로 하는 이상, 근본적으로 역사드라마는 시청자 각자 다르게 상상하고 있는 과거를 현재의 텔레비전에 완결된 영상으로 재현해야만 하는 특성을 갖는다. 이를테면, 기록으로만 남아있는 무형(無形)을 실재(實在)로 그럴 듯하게 주조하는 작업이다. 따라서 역사드라마의 창조에는 재현되는 것과 재현된 것의 차이에 대한 숙고가 수반된다. 1970년대 사극영화의 도상적 인식이 이미 텔레비전 역사드라마에도 수용²⁷⁾되었기 때문에, 역사드라마의 재현은 양식적/정서적 리얼리즘의 차원에서 논의될 필요가 있다. 이때 양식적 리얼리즘은 “구조 내에서의 합법칙성”²⁸⁾을, 정서적 리얼리즘은 묘사의 차원을 넘어 “시청자가 드라마 속의 심리적 상황이 진짜에 가깝게 묘사된 데서 사실감을 느끼”²⁹⁾는 것을 의미한다. 다시 말해, 과거가 현재로 재현될 때 형식적 특성에 의한 내적 논리의 정립과 그에 따른 공감의 여부가 역사드라마의 재현양상이 된다는 것이다.

27) 박유희, 「한국 사극영화 장르 관습의 형성에 관한 일고찰 : ‘신필름’의 <연산군> 연작을 중심으로」, 『문학과영상』 제9집, 문학과영상학회, 2008, 340면.

28) 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2005, 34면.

29) 에너 매카시, 연속극 연구, 글렌 클리버 외, 박인규 역, 『텔레비전 장르의 이해』, 산해, 2004, 88면에서 재인용. 원 출처는 Ang, Ien, 『Watching 'Dallas': Television and the Melodramatic Imagination』, London:Routledge, 1985, p.47.

이로써, 사료의 선택 측면에서 정사극/야사극/창작사극이 엄밀히 구분되었던 1980년대와 달리, <용의 눈물>에서는 정사를 바탕으로 하되 내적 논리의 필요에 따라 야사를 끌어들이는 방식³⁰⁾으로 역사를 재구성한다. 이것은 역사적 사실의 당위성을 설명하면서 동시에 극적 개연성을 확보하는 방식이다. 이때 극적으로 재배치된 사건은 있는 그대로 ‘재연’된 역사가 아니라, 드라마적으로 ‘재현’되고 ‘전유’된 가상의 역사가 된다. 이는 작품의 서사가 현재를 돌아보는 단초로 존재함을 의미한다. 또한 전대의 역사 서술과 달라지는 이 지점은 교육적 기능이 작품 자체에 내재하는 것이 아니라, 작품을 통한 현재적 사유에 있음을 의미하는 것이다. 역사드라마의 텔레비전 매체속성 수용 여부는 14~15세기 과거 조선을 현재적으로 극화하는 내레이터³¹⁾의 언술과 화면의 구성에서 확인할 수 있다.

1) 내레이터에 의한 서사 구성

TV드라마의 내레이터는 극의 내외부를 넘나들며 인물의 심리를 설명하거나 사건에 대해 논평하는 등의 기능을 하는 서술자이자 목소리이다. 내레이터는 종종 작가적 관점³²⁾을 취하기 때문에 TV드라마의 문학적성과

30) 정사(조선왕조실록)에 기록된 사실을 재현하면서, 부족한 개연성을 보완하고자 할 때 야사(연러실기술)를 끌어들이는 것은 다음의 내레이션에서 확인할 수 있다.

“Na-조사의 난, 혹은 함흥차사로 불리는 이 사건. 이것은 조선조가 개국하면서 처음 보인 반란사건이다. 그러나 역사적 기술로는 이성계가 깊숙이 개입했다는 기록이 보이지 않는다. 하지만 이 반란사건은 분명 이성계와 이방원 부자간의 싸움이었다. (중략) 그러나 조선왕조실록에서는 그리 크게 다루지 않고 있다. 부끄러운 부자간의 전투였기 때문이다.(103회)”

“Na-아버지와 아들의 화해, 연러실기술에서는 이 대목을 매우 자세하게 기술하고 있다. 처음에는 활을 쏘았다가 실패한 이성계가 옥새를 내주고 안심케 한 후 다시 활을 빙자하여 철퇴를 치러했으나 이마저 무위로 돌아가기까지의 과정을 참으로 극적으로 표현하고 있는 것이다.(107회)”

31) 극예술의 내레이션은 보이스 오버와 보이스 오프로 나뉘는데, (버나드 F. 딕, 김시무 역, 『영화의 해부』, 시각과 언어, 1994, 107면.) 본고는 보이스 오버 내레이션을 하는 해설적 주체를 내레이터라 지칭한다.

함께 논의될 수 있는 측면이 있지만, 역사드라마의 내레이터는 재창조된 과거를 현재의 시청자에게 중개하는 역할을 주로 담당한다. 작가는 작품에 직접적으로 드러나지 않기 때문에, 작가가 일차적으로 재현한 과거는 내레이터를 거쳐야만 한다. 때문에 내레이터의 언술은 작품의 전반적인 분위기를 설정하고 해석의 층위를 결정짓는, 어찌 보면 과거의 현재적 재해석에 가장 큰 영향력을 행사하고 있다고 말할 수도 있겠다.

일반적으로 역사드라마의 내레이터는 사건을 정리하고, 해석 및 논평하는 기능을 담당한다. 즉, 큰 에피소드가 일단락되면 내레이터가 반드시 등장해 사건을 정리하는 한편 그에 대한 해석을 덧붙임으로써, 시청자의 해석적 지평을 일차적으로 설정하는 것이다. <용의 눈물>에서 역시 큰 사건이 끝나면³²⁾ 내레이터는 사건을 전체적으로 정리하고 평가한다. 그러나 다음과 같은 부분에서 내레이터는 차별화된다.

Na-단기 3738년. 서기로는 1405년인 태종 5년 10월 8일. 드디어 태종 이방원은 개경에서의 술한 역사를 뒤로 하고 한양으로의 천도길에 올랐다. 방원은 이제부터 명실 공히 자신의 이상과 자신의 꿈을 강력히 실현하기 위하여 새 시대를 열기 위해 한양으로 천도를 하고 있는 것이다. 그러나 아직까지 모든 것은 끝나지 않았다. 조선왕조의 만년지대계를 뿌리내리기 위해서는 좀 더 많은 피가 이방원의 앞에 기다리고 있는 것이다. (이어 자막) 1388년 우군도통사로 명나라를 정벌하기 위해 위화도에 주둔했던 이성계는 회군하여 1392년 개경의 수창궁에서 왕으로 즉위하여 조선을 개국

32) 이후 <용의 눈물> 분석에서 ‘작가’는 극작가를 의미한다. 본고에서 사용하는 작가 개념은 역사를 일차적으로 서술한 존재이기 때문에, 역사드라마의 재현에 있어서는 극작가를 작가로 보는 것이 타당할 것이다.

33) 논의의 편의상 내레이터의 정리를 기준으로 <용의 눈물>을 구획하면, 위화도 회군부터 이성계가 왕위에 오르기까지의 1부(1~8회), 정도전과 이방원의 대립으로 인한 1차 왕자의 난이 이방원의 승리로 끝나는 2부(9회~53회), 2차 왕자의 난을 거쳐 이방원이 태종으로 즉위하는 3부(54회~81회), 조사의의 난을 거쳐 태조가 태종을 왕으로 인정하는 4부(82회~109회), 태종이 왕권 확립을 위해 숙청을 단행하는 5부(83회~156회), 그리고 태종이 비를 내리게 하고 죽음에 이르는 예필로그(157회~160회)로 나눌 수 있다. 각 부의 마지막 회에는 내레이터의 전체적인 내용 정리가 필수적으로 삽입된다.

한다. 조선개국의 일등공신이었던 방원! 그는 왕업을 이어받기 위해 1398년 1차 왕자의 난을 일으켜 이복형제인 세자 방석과 방변을 제거하고 정적인 정도전 등을 살해한다. 1400년 2차 왕자의 난을 일으켜 친형인 방간을 무력화시킨 후 결국 정종으로부터 세자로 책봉되고 조선 제3대 임금으로 즉위하게 된다. 방원은 아버지의 왕업을 이어받아 왕권강화에 힘쓰고 국가기반 확립에 힘쓴다. 그러나 이성계의 함흥차사로 부자간의 갈등은 심화되고 조사의 난을 겪게 된다. 그러나 방원은 친히 전투에 참여하여 조사의 난을 평정함으로써 함흥차사는 대단원의 막을 내린다.(109회)

인용문은 함흥차사 사건과 조사의의 난으로 극심하게 대립했던 태조와 태종이 화해한 뒤, 태종이 한양으로 천도하는 109회 마지막 장면에서 내레이터의 목소리와 자막으로 처리된 내레이션이다. 이때 내레이터는 앞부분에서 4부의 내용만을 압축해 설명하고, 자막으로 1회부터의 모든 내용을 망리해 다시 설명하고 있다. 이러한 내레이터의 역할은 일종의 숨 돌리기라 할 수 있을 것이다. 109회까지의 내용은 대군이었던 이방원이 1, 2차 왕자의 난에서 승리해 왕위에 오르고, 아버지로부터 마침내 진정한 왕으로 인정받는 것이다. 110회부터는 10여 년의 시간이 흐른 뒤 평화를 맞이한 조선이 그려지고, 숙청이 본격화되면서 태종의 인간적 고뇌가 강조되는데, 이 시간적 격차와 스토리의 변화에서 내레이터는 앞부분을 다시 한 번 총 정리해 보여주는 것이다.

1~5부의 마지막 회에서 각 부분의 내용을 정리하는 것과 달리, 이 부분은 4부의 내용을 정리하고, 다시 전체를 정리하는 ‘중첩(重疊)’이라는 점에서 주목을 요한다. 이것은 3부 마지막 회인 81회에서 앞의 내용을 정리한 뒤, 4부 첫 회인 82회에서 앞의 내용을 다시 반복해서 소개하는 것과 같은 맥락이다. 태종의 죽음과 마지막 회를 향해 숨 가쁘게 진행되는 작품이 이처럼 중간 중간에 진행을 중단하고 반복적으로 사건을 설명하는 것은 TV드라마의 ‘일상성과 반복성’을 상기시킨다. 일상생활의 중간에

삽입되는 텔레비전 시청행위로 인해, 미처 전회를 보지 못한 시청자에게 기본적인 정보를 반복 제공함으로써 극적 상황으로의 몰입을 유도하는 것³⁴⁾이다. 특히 역사드라마에서 정보의 반복적인 제공은, 분절되는 회를 시청자에게 연속체로 인지시킴으로써, 극화된 역사적 상황에서의 이탈을 가로막는다. 현재의 자신이 과거의 극적 상황에 여전히 존재한다는 감각은 15세기 조선과 20세기 한국을 동시에 체험하는 토대를 마련한다. 이외에도 내레이터는 새로운 인물이 등장하면 화면이 정지된 상태에서 그의 이력을 간단히 소개하거나,³⁵⁾ 중심 스토리와는 무관하지만 흥미를 끌 만한 여담을 들려줌으로써³⁶⁾ 시청자와 교호하고자 한다.

이처럼 <용의 눈물>에서 내레이터가 끊임없이 진행을 중단하고 반복 하면서 시청자 중심의 이야기 방식을 취하는 것은 이전의 역사드라마에서 쉽게 볼 수 없는 것이다. 왜냐하면 전대의 역사드라마는 극적 상황이 ‘진짜 역사’이기 때문에 교훈으로 삼아야 한다는 입장인 반면, <용의 눈물>에서는 작품이 결코 ‘진짜 역사’가 아니라 ‘재창조된 드라마’라고 보기 때문이다. 내레이터는 극적 상황에 대한 시청자의 몰입이라는 드라마적 완성도에 우선의 가치를 둔다. 그러므로 역사의 서술자가 아니라, 과거를 현재화한 드라마의 중개자인 내레이터는 언제든 극적 상황에 개입할 수 있게 된다. 과거의 역사를 지금·여기의 시청자에게 보여줌으로써, 과거와 현재를 동시에 재인식할 수 있다는 중요한 인식의 전환이 있기 때문에 내레이터의 차별화가 가능했던 것이다.

34) 박노현, 『드라마, 시학을 만나다』, 휴머니스트, 2009, 113~120면.

35) “Na-조말생. 훗날 학자로서 이름을 드날리는 사람이다. 본관은 양주로서 본래 성품이 강직하고 청렴하며 이때에 장원급제하여 훗날 세종대에 형조와 병조판서를 역임하고 대제학에 이르는 사람이다.(92회)”

36) “Na-아사에는 너무도 유명한 얘기다. 연려실기술에서는 이 대목을 다음과 같이 적고 있다. 세종 4년에 상왕이 승하함에 임하여 이르기를 가뭄이 지금 극심하니 내가 죽은 뒤에 반드시 비가 오게 할 것이다, 라고 하였다. 상왕의 말처럼 죽음에 이르러 비가 왔는데 그 이후로도 매년 제삿날이면 반드시 비가 왔었다, 라고 한다. 그래서 사람들은 이 비를 태종의 비, 즉 태종우라고 하였다.(160회)”

재연에서 재현으로의 인식의 전환을 통해 차별화된 내레이터는 보다 적극적인 역할을 수행하기도 한다. 이것은 다음과 같이 내레이터가 직접 자신의 위치를 노출시키고 심지어 작품 자체를 거론하는 부분에서 확인할 수 있다.

① Na-태종 이방원의 양위과동. 그는 그의 통치기에 있어서 이와 같은 소동을 여러 차례 거듭한다. 드라마 <용의 눈물>에서는 그중 하나만을 다루고 있는 것이다.(120회)

② Na-대하드라마 <용의 눈물>에서는 (민무구 형제가) 3년여에 걸쳐 탄핵받고 권력의 일선에서 멀어지는 과정은 생략했다. 같은 일들과 수많은 모험들이 반복되기 때문이다.(122회)

일반적으로 내레이터가 작품에 대해 거론하는 순간 극적 환상은 깨지게 된다.³⁷⁾ 이러한 효과는 극적 상황에 대한 시청자의 동일시를 약화하고 상대적 거리감을 강화하기 때문에 ‘그럴듯함’을 추구하는 TV드라마에서 내레이터가 작품 자체를 논하는 것은 극히 제한적으로 나타날 수밖에 없다. 한 예로 <조선왕조 500년>의 경우, 내레이터가 위와 같이 작품을 논하는 것은 본편이 끝나고 다음 회 예고가 나오는 부분³⁸⁾뿐이다. 이때 제한적이거나 내레이터가 작품 자체에 개입할 수 있었던 것은, 간단히 말해 본편이 끝남으로써 극적 현실 역시 끝나고 시청자는 현실 영역으로 돌아갔기 때문이다. 내레이터가 작품을 논하는 것은 다음 회에 대한 기대감을 높이기 위한 유용한 방법³⁹⁾이었을 뿐이다.

37) 한국브레히트학회 편, 『브레히트의 연극세계』, 열음사, 2001, 519~521면.

38) “Na-윤원형에 대한 탄핵이 계속되는 가운데, 임꺽정은 의적으로서의 명성을 더해 가는데...다음 시간에도 조선왕조 500년 풍란의 이야기는 계속됩니다.<풍란> 53회)”

39) TV드라마의 연속성을 고려했을 때, 다음 회에 대한 시청자의 기대치를 증폭시키는 작업은 필수적이다. <용의 눈물>에서는 이것을 음악이 어우러진 장면으로써 이뤄내는데, 이에 대해서는 다음 절에서 논하도록 하겠다.

반면 <용의 눈물>에서는 내레이터가 보다 적극적으로 작품 자체를 논한다. 인용문 ①과 ②는 태종의 중후반 업적을 담고 있는 5부 중 외척 민무구 형제 숙청과 관련한 내레이션이다. 왕권주의를 지향하는 태종에게 1, 2차 왕자의 난의 공신세력은 마지막 장애물로 인식된다. 태종은 양위과동을 일으켜 민무구 형제가 탄핵받을 여지를 스스로 만들도록 계락을 세우는데, 이를 눈치 채지 못한 민무구 형제는 결국 불온죄로 숙청된다. 두 인용문은 이 과정이 소략되어 극화되었음을 내레이터가 직접 나서서 설명하고 있는 부분이다. 시청자에게 시청행위를 자각시키는 이러한 내레이터의 이례적인 활용은 그 의도에 대해 숙고하게 만든다.

인용문 ②를 보면 내레이터가 어째서 작품을 직접 거론하면서까지 자신의 위치를 노출시켰는지 감지할 수 있다. 태종의 집권 후반부에 이르면 작품에 등장한 공신 중 하륜과 조영무를 제외한 모든 신하들이 숙청된다. 이들의 숙청은 순차적으로 진행되지만 그 구조와 과정은 동일하다. 왕권을 강화하려는 태종의 정책에 공신세력이 반감을 표하고, 이를 눈치챈 태종이 그들의 충심을 시험한 뒤 결과에 상관없이 숙청을 단행하는 구조가 그것이다. 보다 구체적으로 살펴보면, 사병개혁에 반대한 이거이가 귀양을 가고(109회), 민무구 형제가 숙청된 뒤(131회), 지나치게 권력이 커진 이숙번이 유배를 가며(147회), 충녕대군의 장인 심온 역시 훗날 외척의 전횡을 일으킬 우려가 있다는 이유로 숙청된다.(156회) 즉, <용의 눈물> 전반부가 이방원이 왕이 되기 위한 영웅적 상승과정이었다면, 후반부에서는 반복적인 숙청으로 왕권을 유지하려는 인간적 고뇌의 스토리가 중점적으로 다뤄진다. 자신을 왕으로 만든 공신들을 숙청해야 하는 인간 이방원과 결과가 이미 나와 있는 시험으로써 숙청을 정당화하는 비정한 왕 태종 사이에서 아이러니가 발생한다. 이 아이러니는 태종 스스로에게 자괴감으로 다가오면서, 결말의 태종우로 상징화되어 비극적 영웅으로서 태종을 형상화한다.

이러한 내용을 담고 있는 5부에서 각각의 인물의 죽음에 대한 사실적

기술도 필요하겠으나, 동일한 구조의 이야기가 반복되는 것은 비효율적일 뿐더러 재미를 반감시키는 요소가 된다. 특히 인용문과 관련된 민무구 형제의 숙청은, 그들이 쉽게 제거할 수 없는 외척이었기 때문에 무려 3년에 걸쳐 진행되었다. 게다가 그 과정 역시 비슷한 일의 반복이었기 때문에 작가는 전략적으로 서사를 구성할 필요성이 있다. 특히 5부에서 강조하고자 한 것은 왕의 인간적 고뇌이기 때문에, 그것을 보여줄 사건이 필요한 것이 지 지부진한 전 과정을 보여줄 필요는 없는 것이다. 정리하면, 양위과동을 한 번만 다루더라도 동일한 구조의 다른 사건들이 존재하기 때문에 태종의 인간적 고뇌를 느낄 수 있는 충분한 개연성이 확보된다.

그리고 이러한 작가의 전략적 선택의 이유가 내레이터에 의해 대신 설명되는 것이다. 짐짓 어쩔 수 없었다는 듯한 내레이터의 태도는 작품과 작가에게 일종의 활로가 될 수 있다. 역사드라마가 ‘틀린’ 과거를 보여주어서는 안 된다는 교육적 입장에 대해 축소적 재현이 필요불가결한 선택이었음을 말하기 때문이다. 덧붙여, 사건을 축소하는 내레이터의 이러한 행위가 외려 교육적 효과를 낼 수 있음에도 주의를 기울여야 한다. 역사 교과서의 내용이 그대로 영상화된 작품보다, 드라마적으로 재구성된 역사는 오히려 ‘현실보다 더 현실 같은(hyper-real)’⁴⁰⁾ 효과를 낼 수 있기 때문이다. 결론적으로, 단순히 극적 상황을 정리/해석함으로써 역사를 재연하는 차원에서 벗어나, 시청자 중심의 TV드라마 구성 방법을 선택해 현재적 재해석의 중요성을 상기했다는 데 <용의 눈물> 내레이터의 의의가 있다고 평가할 수 있다.⁴¹⁾

40) 그럴 듯하게 재구성된 역사와 그것을 자신의 욕망에 맞게 또 다시 재구성하는 시청자 사이에서, 무엇이 ‘진짜’인지는 모호해진다. 욕망을 다시 상상하는 이러한 과정에서 TV드라마의 환상성은 점점 사실성과 구분되지 않고 있다. 이에 대한 논의는 별도의 과제로 남겨둔다.

41) 작가적 목소리와 일치/분리되는 것을 반복하는 <용의 눈물> 내레이터의 성과에 대해 다소 유보적인 입장을 취할 수밖에 없는 것은, 내레이터의 적극적인 활용이 역사드라마의 흥행과 정비례한다고는 말할 수 없기 때문이다. 한 예로, 2009년 방송된 <돌아온 일지매>에서 내레이터 ‘책녀’는 극과 현실을 넘나드는 등 역사드라마 내

2) 장면구성을 통한 의미화

근본적으로 재현의 속성을 지니는 극예술의 특성상, 재현의 대상과 재현물은 차이를 지니기 마련이다. 특히 역사드라마에서 ‘그때-그곳’이 ‘지금-여기’로 재현되는 것에는 일종의 번역과정이 추가된다.⁴²⁾ 작가가 재기술한 역사가 내레이터에 의해 다시금 변환되듯, <용의 눈물>의 화면 구성은 있는 그대로의 역사를 재연하지 않는다. 운동의 총체성을 그리는 극예술에서 장면의 구성은 인물의 관계와 사건의 향방을 의미화한다. 나아가 역사드라마에서 장면 구성은 텔레비전 매체환경과 접목되어, 새로이 재현된 그릇을 법한 역사를 보여준다. 사건이 작가, 또는 내레이터에 의해 직접 설명되지 않고, 전략적으로 구성된 장면을 통해서 설명되는 것은 역사드라마 <용의 눈물>의 큰 특징 중 하나이다.

앞서 언급했던, 내레이터가 직접 다음 회를 예고하는 방식은 <용의 눈물>에서 존재하지 않는다. 대신 그 자리에는 다음과 같이 클로즈업(close-up)된 장면이 삽입된다.



<장면 1> 25회

<장면 2> 34회

<장면 3> 47회

격정적인 음악과 함께 극단적으로 클로즈업되는 이러한 장면은 이전의 역사드라마에서 쉽게 찾아볼 수 없는 것이기 때문에 일단 주목을 요한다.

이터의 새로운 영역을 개척했다고 평가윤석진 「HDTV드라마 <돌아온 일지매>의 서사 기법 고찰」, 『한국문학연구』 제37집, 동국대학국문학연구소, 2009, 567면.되지만, 시청률은 저조했다.

42) 박명진, 앞의 논문, 350~351면.

그러나 <용의 눈물>의 클로즈업을 보다 정확히 평가하기 위해서는 위 장면들이 어떤 상황에서 나오는 것인지 확인할 필요가 있다. <장면 1>은 태조의 처 강비가 대군세력을 지나치게 견제하자 분노한 이방원이 강비의 처소에서 사냥한 짐승을 던지며 난동을 부리는 상황이다. <장면 2>는 사냥터에서 이숙변을 만난 이방원이 그의 방약무인한 태도에 분노하는 상황이고, <장면 3>은 1차 왕자의 난 직전 이방원이 살생부를 작성하는 상황이다. 클로즈업된 인물들은 앞으로의 전개에 큰 전환이 되는 ‘중대한 국면(turning point)’을 맞아 심적 동요를 보인다는 공통점이 있다. 다시 말해, <장면 1>은 패륜을 목도한 강비가 이방원과의 대립에서 어떤 선택을 할 것인지, <장면 2>는 정도전과의 대립에서 중요한 변수인 이숙변을 이방원이 어떻게 대할지, <장면 3>은 정적임에도 정도전의 능력을 인정하는 이방원이 살생부에 정도전을 올렸는지 귀추가 주목되는 상황인 것이다.

향후 정국이 급변하게 되는 이 중대한 시점에서 각 회가 끝남으로써 다음 회와 ‘분절(分節)’된다. 이것은 시청자의 호기심이 가장 극대화되었을 때 서사의 진행을 의도적으로 멈추는 것으로 TV드라마의 연속성에 기댄 전략적 구성방법⁴³⁾이다. 이때 중요한 것은 시청자의 호기심을 다음 회에 대한 ‘기대’로 전환하는 것이다. 위 장면들은 바로 이 지점에서 효과를 발휘한다. 음악이 서서히 고조되며 크게 울려 퍼지는 가운데, 인물의 전신을 담고 있던 카메라는 인물의 얼굴로 빠르게 클로즈업한다. 그리고 음악이 최고조에 도달한 순간 배경은 모두 지워지고 극단적으로 클로즈업된 인물의 떨리는 입매와 흔들리는 시선 등이 시청자의 눈에 포착된다. 카메라가 피사체와 시청자의 거리를 0에 가깝게 지움에 따라, 시청자는 극적 상황을 나와 동떨어진 과거로 여기지 않고 지금-여기에 있는 나의 일로 느낄 수 있게 된다. 인물이 처한 중대한 국면에 동조하고 나아가 동일시할 수 있는 여건⁴⁴⁾이 마련되는 것이다. 이처럼 <용의 눈물>에서는

43) 박노현, 앞의 책, 213~218면.

44) 스티븐 디 캐츠, 김학순·최병근 역, 『영화연출론』, 시공사, 2001, 271~277면.

내레이터가 직접 다음 회를 예고하지 않고도, 화면의 구성을 통해 시청자가 극적 상황에 자연스럽게 입출할 수 있는 토대를 마련하고 있다.

말하기(telling)보다 보여주기(showing)를 지향하는 <용의 눈물>의 영상미학은 다음 장면의 비교에서도 확인할 수 있다.



<장면 4> 15회

<장면 5> 114회

<장면 6> 140회

위 장면에서 인물간의 관계는 ‘수평/수직축’과 ‘명암’으로 상징적으로 그려지고 있다. 먼저 <장면 4>는 1차 왕자의 난 이전 정도전과 이방원이 서로의 정견(政見)을 확인하는 상황이다. 정도전과 이방원이 각각 주장하는 신권(臣權)주의와 왕권(王權)주의는 양립하기 어려운 것이다. 때문에 카메라는 평행선을 달리는 두 사람의 정견과 상황을 수평적으로 동등하게 담아내고 있다. 어느 한쪽으로도 기울지 않는 카메라는 어두운 실내만큼이나 두 사람의 대립이 화해되기 어려움을 보여주고 있다. 또한 흰 옷의 정도전과 검은 옷의 이방원이라는 색채의 대비를 통해서도 두 사람의 대립관계를 형상화하고 있다.

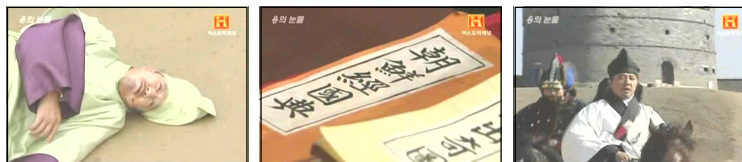
<장면 5>는 태종의 무도함에 반감을 품은 세자 양녕이 스승들을 꾸짖는 상황이다. <장면 4>와 다르게 우측의 양녕이 카메라에 보다 가까우며 수직적으로 크게 담겨 있다. 마치 양녕의 위치에서 좌측의 두 인물을 내려다보는 듯한 원근법을 활용하면서 <장면 4>보다 입체적인 느낌을 주고 있다. 수평축과 수직축이 이렇게 바뀌는 것은 양녕이 스승들보다 지위가 높기 때문이기도 하지만, 보다 근본적인 이유는 양녕의 질타에 스승들이 반론하지 못하는 상황 자체에 있다. 한마디로 말해, <장면 4>에

서는 쌍방의 힘이 동등하게 배분되어 있는 데에 비해, <장면 5>에서는 양녕에게 정당성과 상대적 우월함이 있기 때문에 이와 같은 장면이 연출된 것이다.

<장면 6>은 태종이 왕자들과 이숙번을 야밤에 소집해 이숙번의 권력을 견제하는 상황이다. 유일하게 전면이 보이는 좌측 세 번째 인물이 태종이고, 카메라에 등을 보이고 있는 우측 두 번째 인물이 이숙번이다. 이 장면에는 앞의 두 장면의 기법이 한데 결합되어 있다. 여러 인물이 원탁에 둘러앉아있기 때문에 원근이 발생하지만, <장면 5>와 달리 카메라의 포커스는 권위를 상징하는 깃발과 빛을 등지고 있는 태종에게 맞춰져 있다. 반면 나머지 인물들은 태종의 권위 앞의 존재가 되면서 <장면 4>와 같은 대립 구도를 만들지 못한다. 이 장면에서는 수평/수직축의 차이로 태종이 작게 보임에도, 명암과 오브제를 통해 그의 절대적인 권위를 상징적으로 나타나고 있는 것이다.

위 장면들을 통해 형상화된 인물의 관계는 향후의 이야기 전개에도 그대로 적용된다. <장면 4>에서 끝이 보이지 않는 대립은 결국 어느 한쪽의 승리가 아닌 변증법적 화해로 전환되고, <장면 5>에서 반론을 하지 못한 스승들은 세자의 교육을 포기하고, 양녕은 궁을 떠난다. 그리고 <장면 6>에서 태종의 권위에 저항할 수 없는 이숙번은 병권을 빼앗기고 유배를 가며, 그 옆에 있던 충녕은 왕이 된 이후에도 태종의 뜻을 거스르지 못한다.

마지막으로 <용의 눈물>의 영상미학적 가치를 가늠할 수 있는 것은 인물의 죽음 뒤에 나오는 일련의 장면들이다.



<장면 7>

<장면 8>

<장면 9>

<장면 7>의 정도전의 죽음 이후 <장면 8>과 <장면 9>가 이어지면서 동시에 내레이션이 등장하는 부분이다. <장면 8, 9>는 현재 상황인 <장면 7>보다 과거의 일들이면서 이전에 방송되지 않았던 내용까지 담고 있다. 즉, 정도전이라는 인물에 대한 일종의 사후(死後) 보고인 셈이다. 지면 상 인용하지는 않았으나 ‘요동정벌, 진법훈련, 다른 신료와의 논쟁, 국경 순시, 책을 저술하는 장면’ 등이 <장면 8, 9>의 뒤를 이어 나타난다.

위 장면에서 순행적 시간을 역전시켜 정보를 반복 제공⁴⁵⁾한다는 점에 일단 주목할 필요가 있다. 이러한 장면은 앞서 내레이터의 활용과 마찬가지로 시청자에게 정도전이라는 인물의 과거를 다시 보여주고 그의 신념을 재설명한다. 정보의 반복 제공을 통해 시청자의 이해를 돕는 한편 연속적인 시청이 가능하도록 활용되는 것이다. 다음으로 짚을 수 있는 것은 과거를 배경으로 하는 역사드라마에서 시간을 역행한 서술이 나타나고 있다는 점이다. 15세기 조선이 있는 그대로 재현된다는 믿음에서 시간의 역전은 불가능하지만, 철저히 드라마로서 역사를 바라보고 있는 <용의 눈물>에서 시간의 역전은 내레이터의 개입만큼이나 자유롭다. <용의 눈물>에서 역사적 인물과 사건은 한 번 지나면 돌이켜볼 수 없는 것이 아니라, 마치 우리가 원하면 언제든지 과거를 소환하듯 필요에 따라 대(對)과거로 돌아가 살펴볼 수 있는 것이다.

한편으로 이러한 시간의 역전을 통한 정보 제공이 필요한 이유는 정도전이라는 인물이 <용의 눈물>에서 차지하는 극적 비중 때문이다. 정도전의 죽음은 <용의 눈물> 전체의 1/3 지점인 53회에서 그려졌지만, 그가 추구한 신권주의는 작품의 말미까지 태종의 삶과 정치에 영향을 준다. 공신세력은 왕권주의자 태종을 왕위에 올렸지만, 정작 자신들의 권력이 약화되자 반발을 품고, 이것은 다시 태종에게 공신들을 신권주의자로 인식하는 계기가 된다. 즉, 자신들이 부정한 신권주의가 어느새 자신에게

45) 윤석진, 『TV드라마의 플래시백 기법 고찰』, 『비평문학』 제29호, 한국비평학회, 2008, 266면.

착종되는 아이러니가 발생한다. 태종 역시 왕권 강화를 위해 공신들을 모두 숙청하지만, 관제와 법령 등 정도전의 신권주의 개혁안은 인정할 수밖에 없었다. 위 장면에 함께 등장하는 내레이션⁴⁶⁾처럼 조선의 기틀을 마련한 정도전이었기에, <용의 눈물>에서 그의 죽음은 간단히 다룰 수 없는 중대한 사건이었던 것이다.

정리하면, <용의 눈물>에서는 역사를 이미지로 서술하면서 재현의 의미를 강화한다. 시청자에게 재창조된 역사를 그럴 듯하게 인식시키고자 하는 목적을 지니고 있는 이 방식은, 텔레비전이라는 매체의 특성을 역사드라마에 접목시켰을 때 가능한 것이다. 영상이미지를 표현방법으로 활용할 수 있는 텔레비전에서, 직접 말하지 않더라도 하나의 장면으로 더 많은 서사적 의미를 창출해 공감의 영역을 확장하는 것이다.

4. 상생(相生)을 통한 정치(政治)의 차별화

지금까지 살펴본 <용의 눈물>의 형식적 특성은, 역사를 있는 그대로가 아니라 재현되는 서사물로 인식하고, 이를 영상매체인 텔레비전 안에서 구현하는 데에서 비롯되었다. 이것은 과거를 사실 그대로 복원해 전범으로 삼아야 할 이상향으로 인식하는 이전의 역사드라마관에서 벗어남을 의미한다. 이에 따라 주제적인 측면 역시 작품 자체에서 말해지는 것을 넘어, 과거에 현재를 투영하면서 발생하는 알레고리적 상상력으로 확장된다.

46) 이 부분의 내레이션은 다음과 같다.

“Na-삼봉 정도전. 경상도 봉화를 관향으로 하여 형부상서 정운경의 아들로 태어난 인물이다. 일찍이 조선의 역사를 통틀어 이만한 인재는 많지 않았다. 그가 조선에 끼친 업적은 일일이 말로 다할 수 없이 많다. 이성계를 도와 나라를 창업하는 데 일등공신으로 참여하여, 조선왕조 600년의 법전인 조선경국전을 만든 것을 효시로, 경제와 정치, 문화, 예술, 군사에 이르기까지 숭한 저술을 혁명적으로 실행에 옮기며 끊임없는 개혁을 이루어냈다.(53회)”

1990년대 이전 역사드라마에서 지속적으로 제기된 것은 역사의 올바른 방향성에 대한 문제였다. 역사드라마 작가는 자신이 정확하게 재연한 역사와 그것이 함의하는 바를 시청자에게 교육하려는 태도를 견지한다. 이때 사회의 혼란을 수습하고 역사의 진보를 지향하는 권력의 이데올로기적 희생양으로써 타자가 등장한다. 그중 가장 두드러지는 것은 사회의 내적 타자로서의 ‘여성’⁴⁷⁾이다. 남성 중심의 역사와 역사 서술에서 여성의 정치참여, 혹은 능동성은 중심의 남성 권력에게 정체성을 위협하는 유해한 것⁴⁸⁾으로 인식된다. 때문에 역사드라마에서 여성은 남성을 보조하는 주변부의 수동적 역할에 국한되거나, 역사의 올바른 방향성을 보여주기 위한 희생양으로 타자화되는 것이다.

그러나 이러한 일반적인 경향과 다르게 <용의 눈물>에서 여성은 타자화되지 않는다. 이 작품에서 여성 주인공이라 할 수 있는 이방원의 처 원경왕후 민씨는 이방원에게 종속되기보다 주체적이고 능동적인 인물로 형상화되어있다. 그녀는 정도전에게 맞서기 위해 먼저 계략을 꾸미거나(3회), 궁녀를 포섭해 태조의 후처 강비의 동태를 살피고(10회), 출산 직후에 이방원에게 갑옷을 건네며 거병을 주장하기도 하며(46회), 심지어 2차 왕자의 난이 일어나자 직접 전장에 뛰어들기까지(71회) 한다. 때문에 그녀는 아버지 민제에게 “투기란 여인으로선 최악의 죄이옵시다. 아니 되옵니다. 대궐이 평안하고 아니하고는 바로 중전께 달려있어요! 오늘날 함흥 차사와 같은 일이 생기는 것도 중전께 책임이 있어요!(93회)”라는 말을 들으면서도 남성 권력에 무릎 꿇지 않는다. 오히려 친정(親征)을 떠나는 태

47) <조선왕조 500년> 시리즈에서는 조선의 역사를 11편으로 나누었는데, 특정 사건과 인물을 중심으로 역사를 구획(區劃)한다. 그중 <풍란>편은 중종반정 이후의 혼란기를 다루면서 정난정의 죽음을 마지막에 배치하고 있다. 하나의 편이 종결되는 안정 국면이 여성의 죽음과 겹치는 것은, 그 죽음을 통해 혼란이 일단락됨을 의미한다.(박상완, 앞의 논문, 2012, 64~65면 참고)

48) “면역학적 타자는 자아 속으로 침투하여 자아를 부정하려고 하는 부정 분자”이기 때문에 “자아는 타자의 부정성을 부정”함으로써만 자신을 확인할 수 있다.(한병철, 김태환 역, 『피로사회』, 문학과지성사, 2012, 16면.)

종을 독려하면서 동시에 몰래 민씨 일가의 권력을 추구하는 등 적극적으로 자신의 욕망을 추구한다.

원경왕후 민씨는 스스로도, 극적 상황에서도 주체적으로 형상화되어 외부의 평가와 분리된다. 내레이터가 대부분의 인물 등퇴장에 그의 이력을 소개하는 것과 달리, 원경왕후 민씨에 대해서는 71회의 상황에서 “군(君)부인 민씨. 당시 이 대목을 실록에서는 다음과 같이 적어놓고 있다.(중략)자기도 싸움터로 나아가 정안군과 함께 죽으려고 하였다. 참으로 민씨의 성격을 그대로 드러내주는 대목이 아닐 수 없다.”라고 논평하는 것이 전부다. 심지어 세상을 뜨는 장면(159회)도 내레이터의 논평이나 과거 삽입대신, 10여 분간에 걸친 태종의 오열과 암전으로 대체된다. 주체의 정체성이 스스로를 인식하는 시선과 타인이 바라보는 시선으로 이루어진다고 할 때, <용의 눈물>에서 원경왕후 민씨에 대한 후자의 시선은 명확하게 드러나지 않는다. 요약하면, 이 작품에서 원경왕후 민씨가 여성으로서 타자화되었다고 평가할 근거는 존재하지 않는다.

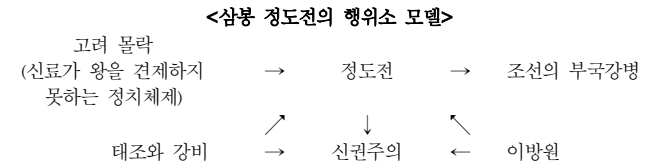
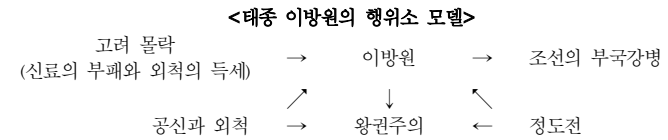
여성을 바라보는 시선뿐만 아니라 <용의 눈물>에서 내레이터가 논평을 하되 자신의 주관적 견해를 덧붙이지 않는 것은 인상적이다. 내레이터는 주인공 이방원과 적대해 죽음에 이르는 인물이라든가 그를 부정적으로 평가하지 않고, 오직 《조선왕조실록》의 기록을 끌어들이 객관적인 태도를 유지한다.⁴⁹⁾ 보다 권위적인 위치의 내레이터가 역사적 인물에 대해 가치평가를 하지 않고 판단을 유보하는 것은, 어쩌면 최종적인 기의를 시청자의 영역으로 남겨두기 위함인지도 모른다. 그러나 이러한 객관적 태도에서 엿볼 수 있는 것은 우리 속에 승자도 패자도 없다고 보는 <용의 눈물>의 세계관이다.

<용의 눈물>에서는 역사의 진보를 위한 내부적 타자가 설정되지 않는

49) “Na.이 일에 대하여 《조선왕조실록》에서는 다음과 같이 기록되어 있다. 임금이 이 거이를 미워하였으나 조정의 화합을 위하여 그를 정승 중 으뜸의 자리에 앉혔다. 그러나 이거이가 이러한 임금의 뜻을 알지 못하였다. 라고 되어있다.(82회)”

다. 이 지점에서 ‘정치’를 역사드라마로 끌어안은 <용의 눈물>의 차별점이 드러난다. 일단 정치가 소재로 채택될 수 있었던 것은, 이전까지 불가능했던 정치의 담론화가 극화될 수 있는 아카이브(archive)⁵⁰⁾가 조성되었기 때문이다. 정치는 당대의 화두로써 가장 보편적으로 시청자의 공감대를 일으킬 수 있는 소재⁵¹⁾가 되어 역사드라마의 자장 안으로 끌어들여지는 것이다. 그러나 역사가 언제나 싸움에서 살아남은 사람의 이야기인 반면, 정치는 생(生)과 사(死), 정(正)과 비(非)의 선택이 아니다. 물론 한국사회에서 정치는 대립과 다툼으로만 인식되는 경향이 강하지만, 본래 정치란, 의견대립과 토론을 거쳐 보다 나은 대안을 찾는 합의의 과정을 의미한다. 이는 오랜 시간 독재를 경험한 이후 1990년대 한국사회에서 보다 나은 내일을 위해 고민했던 과정과 일치한다. 일례로 1990년대 중후반 ‘세계 속의 한국’ 내지 ‘세계화’라는 캐치프라이즈는, 20세기를 마감하는 한국사회가 21세기 재도약하기 위한 방법론으로 제기된 바 있다. 뿐만 아니라, 정쟁을 통해 완성되어가는 <용의 눈물>의 세계는 시청자 자신이 환경의 영향을 받고 역으로 자신의 역사적 인식과 선택에 따라 사회가 조정될 수 있다는 세계사적 개인⁵²⁾으로의 자각을 수반한다.

그렇다면 내부적 타자를 상정하지 않는 <용의 눈물>에서 정치적 국면이 어떻게 구성되고 무엇이 말해지는지 확인할 필요가 있다. 태종의 왕권주의와 정도전의 신권주의의 대립 구도가 반복 확대되는 이 작품에서 두 사람의 현실인식은 다음과 같은 행위소 모델⁵³⁾로 정리할 수 있다.



서로를 정적으로 인식, 제거하고자 하는 두 사람의 표면적인 발신자는 같다. 14세기 말 사회의 혼란과 고려의 몰락을 똑같이 문체적 상황으로 인식해, 또 다른 국가 조선의 건국을 추구하는 것이다. 그러나 고려가 무너지는 현실에 대해 두 사람은 서로 다른 진단을 내린다. 이방원은 “나라의 힘은 강력한 군왕에서 비롯되는 것”(26회)인데, 왕의 힘을 넘어서신 신료와 외척이 고려를 몰락시켰다고 본다. 반대로 “왕권 중심주의는 독단과 독재로 흐르기 쉬워요. 그러니까 군왕은 상징적 주인으로서 존재하는 것이고 나라의 정사 모두는 신료들이 알아서 입안하고 처리하고 주관하는 것입니다.”(23회)라고 생각하는 정도전에게 고려 몰락의 원인은 왕의 실정을 견제하지 못하는 정치구조 자체로 파악된다.

이미 각각의 정견을 내재하고 있기 때문에 고려 몰락의 원인을 다르게 파악한 것인지, 고려 몰락의 원인으로부터 서로 다른 정견을 갖게 된 것인지는 알 수 없다. 작품의 시작부터 이미 두 사람은 서로 다른 입장과 목적으로 조선을 건국하는 데에 합의한 상태이기 때문이다. 두 사람이 꿈꾸던 정치형태는 달랐지만, 일단 조선은 건국된다. 그러나 일방의 이상이 상대를 반대자로 두고 있는 상황에서 한 인물은 패배할 수밖에 없다. 정도전의 패배는 행위소 모델에서 알 수 있듯이, 신권주의를 지향함에도

50) 사라 밀스, 임경규 역, 『현재의 역사가 미셀 푸코』, 앨피, 2008, 128면.

51) 김수현 외, 『드라마 아카데미』, 펜타그램, 2005, 96~99면.

52) 세계사적 개인은, 거대한 보편적인 역사에 의해 일반적인 영향을 받는 개인이 아닌, 구체적인 인간으로서 역사와 관계하고, 사건의 존재기반인 역사를 행위의 동기이자 영향으로 파악하는 개인을 말한다.(게오르크 루카치, 앞의 책, 44~45면, 50~51면.)

53) 안느 위베르스펠드, 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과지성사, 1988, 60~101면.

왕을 협조자로 두고 있는 아이러니한 상황에서 비롯된다. 반면 이방원은 왕권주의를 지향함에도 자신의 속내를 결코 사전에 수하들에게 알리지 않기 때문에, 왕이 될 때까지 조력을 얻을 수 있었다. 그러나 정도전은 급진적인 신권주의를 주장해 같은 신료들로부터도 도움을 얻지 못하고, 왕권 약화를 우려한 태조에 의해서도 큰 조력을 얻지 못한다.

두 사람의 행위소 모델에서 가장 중요한 점은, 두 사람이 결국은 같은 수신자를 두고 있다는 점이다. 두 사람의 목표는 기정사실화된 조선 건국이 아니라, ‘강력한 조선의 건설’이다. 정치, 경제, 문화, 군사 등 모든 면에서 월등한 새로운 나라를 만들겠다는 것으로, 왕권주의와 신권주의는 그런 조선을 위한 토대다. 흥미로운 점은 두 사람이 생각하는 조선이 자주성의 측면에서는 모든 사람에게 합의된다는 점이다.

정도전-우리의 선조들은 한때 절대군주로써 요동과 요서는 물론이요 중국 대륙을 도모한 적이 있었네. 허나 지금은 어찌됐는가. 오랜동안 오랑캐의 속국이 되어 신음을 하고 있지 않은가! 원나라가 물러가더니 명나라가 우리를 저희들의 속국으로 삼으려고 하고, 왜적과 여진족이 사방에서 우리 강토를 침략해오고 있는데도 근본 치유책이 없어! (중략)강한 군대, 강한 나라가 필요한 시대일세.(29회)

군사개혁에 반발한 장수들에게 정도전이 일갈하는 장면이다. 지위고하를 막론한 과도한 훈련과 사병혁파에 불만을 품은 장수들에게 정도전은 그런 안일한 생각으로 임했기 때문에 고려와 조선이 외세에 시달려왔음을 지적한다. 위 대사에서 정도전은 첫째, 고조선/고구려/ 발해 등의 국가와 조선을 하나의 민족으로 연결시키고, 둘째, 원/명/왜/여진을 하나의 외세로 규정하며, 셋째, 외세에 대항하기 위한 자주국방을 강조하고 있다. 이때, 고대 국가와 조선의 민족적 연결을 인정하더라도, 과거의 사실을 현재의 조선이 승계해야 하는 이유는 무엇이고, 각기 다른 외국을 동질

의 외세로 볼 수 있을지, 외세를 극복하기 위한 근본 치유책이 과연 군사력인지 등에 대해서는 아무도 이의를 제기하지 않는다. 다시 말해, 정견의 차이로 대립하는 사이지만, ‘우리’가 하나의 ‘민족’이라면 정도전의 이상이 이뤄져야 한다는 데에는 모두가 동의하는 것이다.

외세를 철저히 거부하고 자주성을 지키고자 하는 입장은 중요 인물 모두에게 나타난다. 태조는 태종을 몰아내고자 조사의의 난을 일으키지만 여진족을 끌어들이는 데에는 반대(94회)하고, 이숙변은 조사의의 난이 끝난 뒤 자주국가를 열망(110회)하며, 양녕대군은 조선의 내정에 끊임없이 간섭하는 명나라 사신에게 직접적으로 불만을 표출(111회)하기도 한다. 이방원조차 자주국방만은 정적 정도전의 생각을 따른다. 정세가 급변하는 가운데 사지(死地)인 명나라 행을 택한(26회) 이방원은 명나라 황제로부터 차기 왕으로 인정을 받지만(35회), 정도전을 제거해주겠다는 명나라의 제안에는 “조선의 내정에 대한 간섭”(39회)이라며 거절한다. 특히, “어찌서 조선의 왕이 명나라 황제로부터 인정을 받아야 하는가”라며 불만을 토로하는 장면(85회)과, 명나라의 과도한 조공의 요구에 분노하는 장면(110회) 등은 이방원 역시 자주적인 조선을 꿈꾸고 있음을 알 수 있는 장면이다.

합의된 자주국방의 논리는, ‘우리’가 핍박받는 이유가 강한 ‘다른 나라’에 비해 ‘약하기’ 때문이고, 그러므로 ‘힘을 키워야’ 한다는 것이다. ‘우리 나라’가 현재 어려운 것은 ‘선진국’에 비해 국력이 ‘약하기’ 때문이고 그러므로 ‘세계화’를 이뤄야 한다는 1990년대의 캐치프레이즈와 그대로 일치⁵⁴⁾하는 대목이다. 이러한 논리에서 나(우리)와 너는 힘의 강약에 의해

54) 원용진은 시청자가 극적 상황에 대해 느끼는 ‘현재감’이 사극을 보다 드라마틱하게 만들어 관습적 인식과 창조적 이해 사이에서 새로운 관계망을 형성한다고 보았다. (원용진·주혜정, 『텔레비전 장르의 중첩적 공진화』, 『한국방송학회』 제16집, 한국방송학회, 2002, 317~319면 참조.) 당대(contemporary)의 관점에서 작품을 평가하는 것은 자칫 일반화의 오류에 빠질 수 있으나, 역사드라마는 현재를 비추는 알레고리로 인식되는 측면이 강하기 때문에 반드시 짚고 넘어가야 하는 부분이다. 특히 정도전의 논리는 신자유주의가 팽배한 2012년 현재에도 그대로 활용되고 있다는 점에서 비판적으로 이해할 필요가 있다.

서 철저하게 구분된다. 오직 힘을 기준으로 한 위계에 따라 강자의 지배가 정당화되고, 약자는 핍박을 받을 수밖에 없는 타자로 인식된다. 다시 말해, 비록 지금은 조선이 약자이기 때문에 외세에 시달리지만, 조선이 강해지면 그들을 지배할 수 있다는 배타적 논리인 것이다.

흥미로운 점은 이처럼 나(우리)와 구분되는 타자를 적으로 상정하면서, 내부적으로는 통합과 결속이 시도되고 있다는 것이다. 간단히 말해, ‘적의 우리의 밖에 있는데 우리끼리 싸울 필요가 없다’는 것이다. 물론 이때의 우리는 정도전이 전제하고 있듯 상상된 민족이다. 즉, 우리가 위대한 선조를 공유하는 한 민족인 이상, 우리의 차이는 외부에 대항하기 위해 무마되어야 한다는 인식이다.

이방원과 정도전, 왕권주의와 신권주의라는 끝나지 않을 것 같았던 대립은 이처럼 내부적 타자를 두지 않고 외부의 타자를 상정하면서 상생(相生)이 가능해진다. 이방원은 정도전을 살해함으로써 승리했지만, 정도전과 그의 이상은 패배하지 않는다. 훗날 태종은 정도전이 시도했던 신권주의 개혁안을 대부분 흡수한다. 정도전의 진법훈련을 시행하고, 사병혁파를 단행하며, 조정 중신들이 대사를 결정하는 도당을 두어 의정부·6조로 이어지는 조선의 중심 관제를 확립하는 것이 그것이다. <장면 4>에서 흑과 백으로 상징적으로 처리된 두 사상은 평행선으로 끝나고 마는 것이 아니라, 씨실과 날실처럼 외부에 대항해 하나로 공존한다.

물론 <용의 눈물>의 상생의 원리를 이데올로기적 실천성으로 쉽게 재단할 수는 없을 것이다. 내셔널리즘이 여전히 유효한 한국사회에서, 외부적 타자를 통한 내부적 결속은 곳곳에서 찾아볼 수 있다. 이는 우리의 범주는 민족으로 확고히 경계화되어있지만, 외부의 타자는 매 상황마다 다르게 나타나기 때문이다. 이 과정에서 내부의 통합과 결속이 종종 실제적으로 성과를 내는 것은 분명하다. <용의 눈물> 방송 당시의 IMF 외환위기에서 이뤄졌던 ‘금 모으기 운동’의 성과를 굳이 상기하지 않더라도, 각종 스포츠 경기와 최근의 고구려사/독도 논란까지 매 순간 곳곳에서

이러한 외부적 타자를 통한 내부적 결속이 이루어지고 있다.

하지만 이를 통한 성과가 ‘누구’를 위한 것인지는 여전히 불분명하다. 외부에 대항해 우리가 함께 살아갈 수 있다는 상생의 믿음에서, 외부는 결코 우리의 범주로 끌어들여지지 않는다. 결국, 상생함으로써 극적으로 화해되는 이방원과 정도전의 이상적인 정치적 결말은, 외부 타자의 지배를 통한 우리의 발전이라는 제국주의로 이해될 우려가 있다. 무엇보다, 내부적 결속과 상생을 통해 도출되는 ‘모두 옳다’는 논리에는 ‘왜, 무엇을 위해’ 옳을 수 있는가라는 반성적 사유가 결여되어있다. 때문에 종종 내부적 결속이 ‘우리는 할 수 있다’⁵⁵⁾는 믿음으로 전유되는 것은 놀라운 일이 아닌 것이다.

결론적으로, <용의 눈물>에서 말해지는 정치는 이방원과 정도전, 왕권주의와 신권주의의 상생이라는 형태로 나타나지만, 결코 15세기 조선의 상황이 그대로 묘사된 것이 아니다. 오히려 그것은 20세기 현재 한국의 모습이 투영된 또 다른 조선의 정치사다. 역사드라마가 어디까지나 재현된 역사임을 전제할 때, <용의 눈물>은 현재적 요구에 의해 여러 차례 재서술된 정치-역사드라마인 것이다. <용의 눈물>에는 민주화 이후 세계 속에 기투된 한국의 불안이 신 국가의 개국 초 외부적 타자를 통한 결속의 욕망으로 형상화되고 있다.

5. 나가며

역사드라마에 대한 적지 않은 시청자의 관심에도 불구하고 역사드라마에 대한 이해는 아직까지 단편적인 수준에 머무르고 있다. 국적불명의

55) 성과제 사회의 생산성이 한계에 도달했을 때 더 높은 생산성 향상을 위해 사회의 패러다임은 ‘해야 한다’에서 ‘할 수 있다’로 대체된다. 이때 ‘할 수 있다’는 믿음을 부정하는 것은 생산성을 저해하기 때문에 용납되지 않는다.(한병철, 앞의 책, 25면 참조)

용어가 난립하고, 상황과 작품에 맞춰 개념이 바뀌는 등 역사드라마의 정체성은 여전히 불안한 인식 위에 놓여있다. 본고는 이러한 문제적 현실에서 역사드라마 <용의 눈물>을 분석해 다음과 같은 결론을 얻었다.

먼저 2장에서는 <용의 눈물>이 방송된 1990년대 이전 역사드라마의 경향을 개괄했다. 1차 자료의 부재로 인해, 텍스트적 가치를 실증하는 것은 불가능하지만, 선행연구와 당대의 현상을 바탕으로 전반적인 지형도를 그릴 수 있었다. 1960년대 처음으로 선보인 역사드라마는 1970년대 도구적 가치가 인식되기 시작했다. 이때 역사드라마가 일으킬 수 있는 효과는 다양한 형태로 나타날 수 있지만, 1980년대 역사드라마에서는 그중 교육적 효과를 강조했다.

<용의 눈물> 이전의 역사드라마에서 역사의 극화가 교육적 효과에 국한되었던 것은 과거를 곧 진리로 인식하는 근대 이전의 역사관이 내재해 있기 때문이다. 이러한 역사관은 과거가 있는 그대로 재현될 수 있다는 믿음을 배면에 깔고, 신적인 위치의 작가와 피교육자로서의 시청자라는 구도를 만들어낸다. 바로 이 지점에서 <용의 눈물>에서는 드라마적으로 전유된 역사라는 인식을 통해 재현양상에 초점을 맞추고 있다.

전대와 달라진 역사관을 바탕으로 3장에서는 <용의 눈물>의 서사 구성의 측면을 텔레비전이라는 매체적 환경과의 연계 속에서 살펴보았다. <용의 눈물>의 내레이터는 과거를 설명하고 논평하는 기능적 수준에서 벗어나, 극과 현실을 넘나드는 자유로운 위치에서 적극적으로 서사의 구성에 개입한다. 이러한 내레이터의 역할은 역사드라마가 상상적으로 재현된 과거를 다루고 있으며, 작품의 의미가 완성되는 지점이 시청자에게 있다는 인식이 있기에 가능했다. 다음으로 장면 분석을 통해, 직접 말하지 않고 이미지로 서사를 구축하는 <용의 눈물>만의 기법을 살펴보았다. 인물의 심리에 보다 밀접하게 다가갈 수 있는 클로즈업 기법은 다음 회에 대한 시청자의 기대를 충족하고, 인물의 배치에 따른 미장센은 보다 확장되는 서사적 의미를 만들어내며, 과거의 행적은 시간을 거슬러

제시되기도 한다. 3장에서 도출한 반복, 중첩, 회귀 등의 키워드는 TV드라마, 나아가 역사드라마의 주체가 지금-여기에서 재현된 과거를 바라보는 시청자임을 의미하는 것이다.

이어 4장에서는 타자화를 중심으로 정치의 함의를 살펴보았다. <용의 눈물>에서는 통합과 결속을 위해 내부적 타자 대신, 외부의 타자가 상상되고 있다. 외부의 타자는 대립하는 쌍방을 ‘우리’로 통합하는 데에 활용되면서 내부적 결속을 가능케 한다. 이에 따라 이방원과 정도전의 대립은 상생의 원리로써 무화된다. 한편, 이러한 정치적 귀결은 무엇을 위한 결속인지, 우리의 실체는 무엇인지 등 배타적으로 상상된 이데올로기 측면을 갖는 바, 여전히 문제적이라고 할 수 있다.

결국 역사드라마 <용의 눈물>은 우리에게 역사와 역사드라마란 무엇인가라는 질문을 환기하는 작품이다. 안방극장에서 한 걸음 떨어진 곳에서 배회하던 역사와 역사드라마는 <용의 눈물>을 통해 지금 우리의 걸음으로 돌아왔다. 재미와 오락성이라는 외피를 걸치고, 과거-그곳의 이야기가 지금 우리의 삶을 비유한다.

참고문헌

1. 1차 자료

이환경 극본, 김재형 연출, <용의 눈물> 영상물.

2. 단행본

게오르그 루카치, 이영욱 역, 『역사소설론』, 거름, 1999.

권호영 외, 『드라마 성공요인 분석』, 한국콘텐츠진흥원, 2009.

글렌 클리버 외, 박인규 역, 『텔레비전 장르의 이해』, 산해, 2004.

김기봉, 『‘역사란 무엇인가’를 넘어서』, 푸른역사, 2000.

김수현 외, 『드라마 아카데미』, 펜타그램, 2005.

박노현, 『드라마, 시학을 만나다』, 휴머니스트, 2009.
 버나드 F.디. 김시무 역, 『영화의 해부』, 시각과 언어, 1994.
 사라 밀스, 임경규 역, 『현재의 역사가 미셸 푸코』, 엘피, 2008.
 스티븐 디 캐츠, 김학순·최병근 역, 『영화연출론』, 시공사, 2001.
 신봉승, 『TV드라마·시나리오 창작의 길라잡이』, 도서출판 선, 2001.
 안노 위베르스펠드, 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과지성사, 1988.
 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2005.
 한국브레히트학회 편, 『브레히트의 연극세계』, 열음사, 2001.
 한병철, 김태환 역, 『피로사회』, 문학과지성사, 2012.

3. 논문

박노현, 「텔레비전 드라마와 아나크로니즘의 기획 -미니시리즈 <추노>의 형성 소를 중심으로」, 『대중서사연구』 제23집, 대중서사학회, 2010.
 _____, 「텔레비전 드라마와 영상 언어 -미니시리즈 <추노>의 스토리텔링을 중심으로」, 『한국문학연구』 제39집, 동국대 한국문학연구소, 2010.
 박명진, 「추리와 역사의 변증법 : <별순검> 시즌 1을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012.
 박상완, 「텔레비전 역사드라마 <추노> 연구」, 충남대학교 석사학위논문, 2011.
 _____, 「텔레비전 역사드라마 <풍란> 연구」, 『한국언어문화』 제48집, 한국언어문화학회, 2012.
 박유희, 「한국 사극영화 장르 관습의 형성에 관한 일고찰 : '신필름'의 <연산군> 연작을 중심으로」, 『문학과영상』 제9집, 문학과영상학회, 2008.
 배선애, 「TV드라마 <주몽>에 나타난 영웅 신화의 형상화 방법」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.
 서성희, 「한국 기획영화에 관한 연구 -<결혼이야기>를 중심으로」, 『영화연구』 제33집, 한국영화학회, 2007.
 양근애, 「TV 드라마 <대장금>에 나타난 '가능성으로서의 역사' 구현 방식」, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008.
 오종록, 「TV사극 <용의 눈물>」, 『역사비평』 제39집, 역사문제연구소, 1997.
 원용진·주혜정, 「텔레비전 장르의 중첩적 공진화」, 『한국방송학보』 제16집, 한국방송학회, 2002.

윤석진, 「TV드라마의 플래시백 기법 고찰」, 『비평문학』 제29호, 한국비평학회, 2008.
 _____, 「HDTV드라마 <돌아온 일지매>의 서사 기법 고찰」, 『한국문학연구』 제37집, 동국대한국문학연구소, 2009.
 이병훈, 「TV사극의 변천과 특성에 관한 연구」, 한양대학교 언론정보대학원 석사논문, 1997.
 주창윤, 「역사드라마의 역사서술방식과 장르형성」, 『한국언론학보』 제48집, 한국언론학회, 2004.
 _____, 「역사드라마의 장르와 유형변화」, 『한국언어문화』 제28집, 한국언어문화학회, 2005.
 _____, 「역사드라마의 장르사적 변화과정」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.
 주혜정, 「TV사극 장르를 둘러싼 제작자, 텍스트, 수용자간의 역학 : KBS<태조왕건>과 MBC<허준>을 중심으로」, 서강대학교 석사논문, 2002.

Abstract

A Study on the Television Historical Drama <*Tears of Dragon*>

Park, Sang-wan

Despite of much interest in historical dramas on television, understanding of historical dramas remains so far on a fragmentary level. This piece of writing in this reality attempted to broaden the scale of understanding that links history, historical dramas and television dramas by investigating the value of the text of <*Tears of Dragon*>, a historical drama.

First of all, the trend of historical dramas before the 1990s was summarized to reveal that premodern view of history exist in the foundation of creating the work. <*Tears of Dragon*>, which is the object of the study, displayed following characteristics, deviating from the historical view of the previous time. The narrator in this work goes back and forth between the play and the reality to actively intervene in the construction of the narration, showing the accommodating strategy centered on the viewers. Moreover, images that are symbolically incorporated into the scenes produce a variety of narrative meanings. Another differentiation of <*Tears of Dragon*> lies in the political view that promotes internal solidarity by imagining external others. With this, thoughts of two opposing characters coexist and the logic that counteracts the outside is justified.

Viewers imagine the past by viewing the past that has been reproduced here and now through historical dramas. The past and the present make diverse meanings every moment by comparing each other. <*Tears of Dragon*>, the historical drama is a worthy text that shows why certain past has now become a context.

Key words : Historical drama, <*Tears of Dragon*>, narrator, Mise-en-Scène, coexistence, politics

접수일: 2012년 8월 14일

심사기간: 2012년 8월 18일~9월 7일

게재결정: 2012년 9월 7일