

희곡 연구방법론 재검토

김 만 수*

〈차례〉

- I. 서론: 희곡 연구의 필요성에 대하여
- II. 기존 연구사 검토
 - 1. 희곡 연구의 범위와 과제 / 2. 희곡사 연구의 현황
 - 3. 작품론과 작가론의 성과
- III. 의사소통 모델로 본 희곡연구의 수준
 - 1. 논의의 필요성 / 2. 발신자 중심 비평
 - 3. 메시지 중심 비평 / 4. 수신자 중심 비평
 - 5. 맥락 중심 비평 / 6. 접촉 중심 비평
 - 7. 기호 중심 비평
- IV. 희곡 연구의 새로운 가능성
 - 1. 연극기호학 / 2. 기타 연구방법론의 개괄
- V. 요약 및 결론

I. 서론: 희곡 연구의 필요성에 대하여

희곡 연구자에게도 새로운 시대에 대한 준비가 필요하다.¹⁾ 비유를 들

* 인하대학교 조교수

- 1) 필자는 두 편의 소략한 글을 통해 이에 대한 약간의 제언을 한 바 있다. 김만수, 「한국 근대 희곡사 서술의 현황과 과제」, 『현대문학이론연구』, 현대문학이론학회, 1997; 김만수, 「의사소통 모델로 본 문화연구의 유형」, 『한국정

자면, 중등학교에서의 전통적인 ‘가정’ 교과목이 현대사회의 새로운 지적 패러다임인 ‘여성학’이나 보다 급진적이고 본질적인 ‘페미니즘’이라는 분과 학문과 충돌했을 때, 연구자들과 교육자들이 어떠한 태도를 취해야 하는가에 대해서는 논의가 필요할 것이다. 실제로 이러한 토론들이 여성학 분과에서 벌어지고 있다. 희곡 연구자들도 이러한 문제의식을 가질 때가 되었다고 본다.

희곡 연구는 왜 필요한가. 우리는 가장 기본적인 이 문제를 회피할 수 없다. 상식적으로 희곡은 시와 소설과 더불어 문학의 3대 장르로 알려져 있으니, 시와 소설에 대한 연구처럼 희곡 연구도 마땅히 3분의 1 정도의 지분을 차지하여 연구되어야 한다고 말하는 것으로 만족할 수 있겠는가. 그러나 현실은 다르다. 우리의 희곡과 연극 전통은 상당히 빈약하다. 특히 근대 문학 속에서 극작가와 희곡 작품은 양적으로나 질적으로나 다른 장르에 비해 뒤떨어진다. 더욱이 이러한 열세가 점차 개선되기는커녕 오히려 심화의 길을 걷고 있는 것처럼 보인다. “오늘날 한국의 극예술은 한편으로 천박하고 넓은 서구의 근대 리얼리즘 극이 그 존속의 당위성을 주장하고 있으면서, 다른 한편에선 우리 전통극에 그 바탕을 둔 새로운 민족극 양식의 탐색과 실험이 이루어지고 있다.”²⁾는 식의 평가는 조금 극단적인 비판론에 가깝지만, 어쨌든 현재의 상황에 대한 솔직한 심정을 담고 있는 것으로 보인다(현재로서는 민족극 양식의 탐색도 주춤한 상태로 보인다). 물론 리얼리즘극의 ‘존속의 당위성’, 민족극 양식의 ‘탐색’만으로 면죄부를 받을 수는 없는 일이다. 그리고 이러한 극예술의 부진은 대학교육 현실에도 그대로 반영되어 있다. 연극과 희곡을 가르칠 수 있는 대학의 연극학과는 대단히 적으며, 어문학과 · 문예창작과 · 연극영화학과에 부분적으로 반영되어 있을 뿐이다. 또한

신문화연구』, 1999. 겨울호. 본고는 이 글들의 내용을 수합·수정하였으며 그 논의의 연장선에 있다.

2) 김익두, 『한국희곡론』(신아, 1991), 139면.

문학적 희곡보다는 ‘극장주의’에 입각한 연극이 우세해짐에 따라 희곡이 연극의 무대작업의 극히 제한적인 일부만으로 받아들여져, 그나마 명맥을 유지하고 있던 희곡의 독자성마저 위협받고 있는 추세이다.³⁾

그러므로 이제는 ‘산이 거기에 있기에 오른다’는 식의, 희곡이 있기에 희곡을 연구한다는 식의 동어반복에서 깨어나야 한다. 여태껏 희곡 연구자들은 희곡 연구자의 부족, 다른 문학연구가들의 전반적인 관심 부족을 탓해왔다. 예컨대 국문학 연구의 1세대격인 조윤제, 김태준, 김재철 중에서 연극과 민속 연구의 효시라 부를만한 김재철의 요절이 결국 대학 내에서의 연극 연구, 즉 대학에서 제자를 가르치고 그들로 하여금 또 학생들에게 희곡을 가르칠 수 있는 제도적 기회를 차단하지 않았느냐는 한탄이 그것이다. 그러나 그 한탄도 정도의 문제이다. 김재철이 선학으로서 많은 업적을 남기고 후학을 길렀다한들, 이러한 희곡 연구가 희곡 창작의 풍성함으로 연결되리라는 믿음 또한 환상에 지나지 않는다. 어쨌든 우리 근대 희곡의 유산은 매우 적으며 이를 인정해야 한다. 외국의 경우에도 희곡이 소수 예술로 전락해 있는 현상은 당연한 것으로 받아들여지고 있는 듯하다. 그들의 경우에도 희곡집의 판매는 많아야 2만부이며, 본격적인 극단의 대부분은 정부 등의 공공기관이나 기타 문화재단 등의 기금으로 운영비를 조달하는 것을 당연하게 생각하고 있

3) 이를 잘 반영하고 있는 것이 최근에 편찬된 대표적인 연극학 사전에 실린 ‘희곡’ 항목이다. 이 사전에서는 ‘희곡(play)’을 문학 혹은 음악의 작품이라고 정의한 다음, “오늘날 이 용어가 잘 쓰이지 않는 이유는 무엇보다도 희곡의 상연, 즉 스펙타클에 역점을 두고 해석의 관점에서 연출을 고려하고 있기 때문”이며, “희곡은 이제, 단지 고전적 작품들이나 통속극을 가리킬 뿐이다. 현재 희곡보다는 텍스트 혹은 드라마적 몽타주라는 기호학적이고 구조적인 개념을 더 선호한다. 오늘날의 ‘젊은 작가들’은 (……) 희곡을 쓴다고 말하지 않는다. 이들은 텍스트나 몽타주, 다시 글쓰기, 나아가 극시라는 표현을 사용하며, 전세대의 희곡의 조직성과 규칙성에 반기를 든다”며, 희곡이라는 개념이 낡은 개념임을 설명하고 있다. 빠트리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』(현대미학사, 1999), 507-508면.

다. 기껏 대중성을 확보한 극단의 경우에도 음악이나 무용을 결합한 형태, 혹은 매스미디어와 결합한 형태가 대부분이다. 연극의 순수성과 실험성을 외치지만, 이 또한 연극이 대중에게 외면당하고 있다는 현실의 또다른 표현에 지나지 않는다. 물론 이러한 변화가 희곡에만 해당하는 것은 아닐 것이다. 서정시나 단편소설도 대중들로부터는 외면당하는 운명을 감수하고 있다. 결국 대중문화의 홍수 속에서 대학 커리큘럼의 기본이 되어온 기존의 문학형태는 심각한 변화에 직면하고 있는 것으로 보이는데, '문학에서 문화연구'로의 변화는 이러한 변화의 반영으로 해석될 수 있다.⁴⁾ 하여튼 좀더 장기적이고 교육적인 맥락에서 희곡을 연구해야 한다면 희곡 연구의 당위적 필요성은 어디에서 찾을 수 있을 것인가? 먼저 점검해보아야 할 것이다.

첫째 연극이론은 아리스토텔레스 이후 현재까지 모든 문학이론의 바탕이 된다는 점이다. 아리스토텔레스의 『시학』은 비극, 정확히 말하면 소포클레스의 『외디푸스 왕』에 대한 실제적인 비평서이지만, 더 나아가서는 모든 문학이론의 기초를 제공하는 기본 서적이 되어 있다. 다소 도식적이라는 비판도 있지만 한편으로는 문학이론의 집대성으로 평가되는 노드럽 프라이의 인물 유형론도 아리스토텔레스의 성격론에 의존하고 있고, 소설의 플롯 연구는 프랑스 고전주의극 이후에 정립된 3막 5부극의 구성 이론에서 비롯되고 있는 등, 소설에 대한 분석이 아리스토텔레스가 언급한 성격, 플롯의 개념을 기초로 하고 있는 것은 그 대표적인 예라 하겠다. 다시 말해 문학에 대한 접근은 희곡의 기초 개념을 이해하는 데에서 출발하고 있다고 보아도 된다.

4) 사실 대학의 인문학 교육에서 시·소설·희곡을 가르치는 제도는 19세기 영문학에서야 비로소 정립되었다. 특히 대중들의 '읽을거리'에 지나지 않던 소설을 문학 교육의 자료로 활용하기 시작한 것으로 불과 90년전의 일이라고 한다. 현재의 문학 교육에서 소설이 차지하고 있는 비중을 감안하면, 급격히 감소가 느껴질 정도이다.

둘째, 연극이 지닌 매체로서의 특성, 즉 시공간의 종합적 표현으로서의 연극은 활자 세대를 중심으로 제작·유포된 근대 문학의 한계를 넘어설 수 있는 가능성을 가지고 있다는 점이다. 문학 작품을 눈으로 읽는 습관은, 길게 잡아도 구텐베르크의 활자술 이후의 일로 알려져 있다. 배우의 말과 행동, 미술과 음악이 통합적으로 구사되는 연극은 전적으로 시각에 의존하고 있는 기존의 문학 형태와는 다른 가능성을 담고 있는 것으로 평가된다. 또한 '가상 현실'을 부각시킨 새로운 멀티 미디어가 의사소통의 새로운 형태로 되어감에 따라 연극의 존재이유는 좀더 뚜렷해질 것으로 예상된다. 기존의 활자매체가 지나치게 언어중심적 논리중심적이고 멀티미디어 등의 도움을 받는 텍스트가 대단히 기술의존적인 반면, 언어가 지닌 논리적 형식, 멀티미디어가 지닌 기술의 지배형태에서 벗어난 연극이야말로 가장 상상적인 시공간의 여백을 제공할 수 있을 것이라는 예측도 가능하다.

셋째, 연극은 가장 원시적이고 단순한 형태의 표현 예술이라는 점이다. 막대한 제작 경비와 기술이 요구되는 영화나 TV와는 달리, 연극은 상상의 공간과 시간을 설정한 다음 거기에서 움직이는 배우들의 행위만으로 표현된다. 자본과 기술의 영향력이 강해질수록 이로 인한 부작용이 커진다는 점은 충분히 예상할 수 있으며, 이 경우 연극이 지닌 단순성과 원시성은 자본과 기술의 지배에서 가장 자유로운 매체로서의 가치를 인정받을 수 있으며, 부수적으로 보면 교육 활용도도 높다고 볼 수 있다. 예컨대 연극은 현대의 가장 대중적인 매체로 부를만한 영화의 교육 프로그램에 있어서도, 대학에서의 연기 수업에서부터 장면 구성하기에 이르기까지의 가장 기초적인 훈련을 가능하게 해주는 장르인 셈이다. 또한 인간의 육체를 단련시키며, 타인과의 만남을 가능하게 해준다는 점에서 기술만능이 가져올 인간소외를 극복하는 수단으로 활용될 수 있다. 기술이 발달할수록 원시적 육체에 대한 갈구가 커질 것이라는 전망도 이와 관련되어 있다. 연극은 제의와 의식과 분리되는 순간 연극으

로서의 독자성을 가질 수 있게 되었지만, 이제는 역으로 연극이 제의와 의식이 담고 있는 공동체 의식을 복원하는 중요한 수단으로 활용될 수 있다는 것이다. 형태를 달리하기는 하지만, 현대사회에서도 제의와 의식은 존속되고 있기 때문이다.

물론 이러한 원론의 제기가 곧 희곡과 연극 연구의 활성화로 곧 연결될 수 있는 것은 아니다. 그러나 최근 희곡이 지닌 문학작품으로서의 특징을 새롭게 제기하는 연구가 속출하고 있어, 무대예술로서의 연극이 아닌 문학작품으로서의 희곡 읽기의 독자성이 입증되고 있다.⁵⁾ 또한 희곡은 극작가·연출가·배우·등장인물의 상호작용으로 꾸며지는 텍스트인 까닭에, 어느 장르보다 해석의 다양성이 요구되는 문학양식이라는 사실이 점차 수용이론과 기호학 등 새로운 문학기론의 도움으로 인정받기에 이르고 있다. 게리 베나는 연극 창조에 관여하는 사람들의 협동작업, 즉 이들간의 의사소통이 희곡 창조에 미치는 영향관계를 추적하는 과정을 통해 희곡의 독자적인 성격을 밝히고 있어 희곡 연구에 도움을 주고 있다. 셰익스피어의 표현대로 “세계는 사람들로 가득 차야 한다.”는 것이며, 희곡은 이러한 사람들의 ‘가득 참’에 의해 구성된다는 것이다.⁶⁾

이외에도 여러 가지 이유를 나열할 수 있다. 희곡은 엄연히 한국 근대 문학의 일부로 자리잡아 왔으며, 특히 일제 강점기와 해방 직후의 격동기에는 연극이 사회의 학교로서의 역할을 충실히 감당했던 시기이기도 했다. 또한 희곡은 생생한 우리말과 신명의 연장선에서 전통과 현대를 잇는 가교로서의 역할을 담당했다. 또 우리 희곡사에서 함세덕과

5) 최근 문학작품으로서의 희곡을 독자적으로 읽어야 한다는 주장이 제기되어 희곡 연구의 정당성을 입증하고 있다. Ronald Hayman(김만수 역), 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』(현대미술사, 1995); Gary Vena, *How to Read and Write about Drama*(Macmillan, 1988) 등 참조.

6) Gary Vena, 위의 책, 29면.

유치진 및 현대의 극작가들이 남긴 상당수의 희곡은 정전으로서의 탁월함을 가지고 있어, 늘 새로운 해석과 연출의 가능성을 보이고 있다.

이 글은 한국 근대 희곡 연구의 현황을 정리하고 새로운 연구방법론을 제시하여 희곡 연구의 미래를 전망하는 데에 목적을 둔다.

II. 기존 연구사 검토

1. 희곡연구의 범위와 과제

먼저 '한국 근대 희곡 연구'의 범위에 포괄할 내용에 대해서 몇 가지 고려할 사항을 지적해두어야 할 것이다.

첫째 한국 근대희곡의 범위 문제. 라디오 드라마와 TV, 영화 드라마를 연극의 범주에 어떻게 포괄할 수 있는지 검토해보아야 한다. 예컨대 시나리오 등을 본격문학의 범주에서 제외해온 그간의 관행이 과연 타당한 것인지에 대해서 활발한 논의가 필요하다. 시나리오는 영화 제작을 위한 것이며, 영화는 기술과 산업에 속하는 영역이므로 예술과 관련없다는 생각에서 시나리오를 제외시켰다면, 이는 영화의 예술성이 본격적으로 부각된 현대의 상황에 뒤떨어진 판단이다. 이는 라디오 드라마의 경우도 마찬가지다. 예컨대 독일의 경우, 쿤터 아이히와 볼프강 보르헤르트 등의 라디오드라마는 매우 고급한 문학양식으로 취급받고 있는 듯하다.⁷⁾ 지금껏 우리가 알고 있는 드라마는 무대예술에 국한된 것들이다. 그러나 시각을 달리하면 영화, TV드라마, 라디오드라마 등도 훌륭한 드

7) 필자는 「인터넷 소설을 위하여: 영상문학에 대한 문제제기」(『한국문학』, 1999. 겨울호)와 「어둠 속에 들리는 소리-유치진의 '토막'론」(『한국문학』, 1997. 가을호)에서 영상문학과 라디오드라마에 대한 관심을 환기한 바 있다.

라마의 일부분이며, 이를 굳이 무대예술로 국한시킬 필요가 없다는 주장도 상당히 설득력있게 제시되고 있다.⁸⁾ 그러므로 우리가 준비할 수 있는 일은 드라마의 개념을 확대시키는 일이다. 우리는 초기의 영화가 연극을 모방했으며, 현대 영화와 TV드라마는 비디오의 보급로 인해 서로의 경계를 허물고 점차 통합되어가는 추세에 있음을 알고 있다. 따라서 무대연극, 영화, TV드라마를 무대연극과 함께 모두 드라마의 영역에 편입시키고, 이러한 드라마의 문학적 텍스트로서의 희곡을 논의하는 것이 유용하다고 본다. 무대연극, 영화, TV는 서로 상이한 측면을 가지고 있지만, 그럼에도 불구하고 많은 공통점을 가진 극양식이기 때문이다.

둘째 번역·번안·각색 작품들을 우리 희곡과 연극 연구에 어떻게 포괄해야 하는가 하는 문제를 검토해보아야 한다. 김병철의 『한국근대번역문학사연구』(을유문화사, 1993)를 보면, 초기의 우리 근대 문학에 상당 부분의 서구 연극과 연극이론이 수입 소개되고 있음을 알 수 있다. 19세기 서구 문학에서 연극이 차지하는 비중이 큰 만큼, 이들에 대한 소개도 매우 활발했음을 알 수 있으며, 이러한 수입과정에서 창조적 변형과 수용의 몫이 있었음을 알아야 한다. 창작극과 번역극 중 어느 것을 레파토리로 선정할 것인가에 대해 1930년대의 ‘극예술연구회’에서 활발한 토론이 있었는데, 현 시점에서 지나치게 창작극 위주로 논위를 제한할 필요는 없다고 본다. 신정옥의 『한국 연극과 서양 신극』(새문사, 1994)에서 이러한 이입의 양상을 비교하고 있지만, 좀더 전면적으로 이러한 비교문학적 관점이 수용되어야 한다. 유럽의 보편적인 설화 파우스트나 햄릿이 각 언어권에서 새롭게 각색되고 있다는 점을 보면 굳이 희곡의 원천을 우리의 것으로만 환원할 필요는 없다고 본다. 역사가 짧은 미국 연극이 서양의 연극은 물론 아프리카의 제의와 음악을 미국화한 데에서 그 중요한 정통성을 찾고 있으며, 브레히트 연극의 대부분도

8) 마틴 에슬린, 김문환·김윤철 역, 『극마당 기호로 본 극』(현대미학사, 1993)이 대표적이다.

각색과 패로디라는 사실은 유념하여 검토해볼 필요가 있다. 우리 근대극은 거의 대부분 서양연극의 미학에 의존하고 있지만, 연극은 창작 희곡의 발표뿐만 아니라 상연의 장소와 시기에 따라 얼마든지 창조적 변형이 가능하다는 점도 염두에 두어야 한다면, 희곡작품 발표의 귀속 여부에서 우리 연극의 정통성을 찾으려는 자세도 비판적으로 검토해야 할 것이다. 적어도 극단사·극장사의 서술에 있어서는 외국작품의 공연까지 포함시켜야 한다고 생각한다.▶

셋째, 근대 연극의 의미와 전통적인 극과의 연속성을 새롭게 규명해야 한다. '근대' 혹은 '근대성'에 대한 최근의 논의에서 확인할 수 있듯, 근대의 해석은 논자에 따라 얼마든지 달라질 수 있다. 입센 이후의 서구 연극을 근대극의 원천으로 규정하고 이외의 연극을 배제하는 태도를 극복하고, 자생적인 연극 형태들에 대한 논의도 필요할 것으로 본다. 조동일의 『카타르시스, 라사, 신명풀이』(지식산업사, 1997) 등에서 제기된 문제의식이 좀더 검토되어야 할 것이다. 예컨대 (대중극에 대한 관객들의 열광과 관심을 확대시켜 대중들의 정서와 미학의 원천이 전통 정서와 어떻게 맞물리고 있는가를 검토할 수 있을 것이다. 이와 함께 '근대' 이후의 연극, 즉 1960년대 이후의 연극이 지닌 현대성 혹은 당대성을 어느 시각에서 파악하고, 또 어떻게 이를 근대 연극과 관련시킬까 하는 문제도 제기할 수 있다)

넷째, 통일 이후의 희곡사에 대한 준비가 필요하다는 점을 들어야 한다. 현재의 추세는 통일의 가능성을 어느 정도 보이고 있고, 설사 그렇지 못한 경우에도 민족의 정체성을 확보하는 논의로서의 통일된 한국문학사, 통일된 한국연극사의 준비는 필요할 것이다. 지금까지의 논의는 대부분 사회주의와 주체사상 등 북한을 설명하는 모델과 우리의 현실 사이의 격차를 비교하는 수준에서 이루어졌다고 본다. 그러나 앞으로는 이러한 이념적인 조건들이 크게 문제시되지 않을 가능성이 농후하다. 현실사회주의 몰락 이후 대부분의 사회주의 국가들이 그러했듯 북한이

만약 이와 유사한 절차를 밟는다면, 북한의 이념적 토대 또한 급격히 무너질 가능성이 크다. 프란시스 후쿠야마의 『역사의 종말』이 설명하듯, 세계의 국가모델은 ‘자유민주주의’의 모델로 급격히 수렴될 가능성이 가장 크고, 혹 이러한 수렴 이외에 헌팅턴의 『문명의 충돌』이 예견하듯 우리 민족이 유교문명이라는 블록 내에서 새롭게 위치지워질 가능성도 크다. 이러한 점을 감안한다면, 북한과 우리 연극의 비교가 단순한 이념의 비교 수준에서 이루어지기보다는, 우리 민족의 정체성 혹은 연극과 관객의 상호소통관계에 대한 관습의 변화 등 보다 구체적이고 현실적인 수준에서 논의하는 편이 더 생산적일지 모른다. 즉 사회주의연극의 급격한 소멸을 전제로, 그 공백을 무엇으로 매꾸어나갈 수 있는가에 대한 논의가 보태어져야 한다.

2. 희곡사 연구의 현황

한국 희곡사를 주제로 다룬 저서는 10여권을 상회한다.⁹⁾ 외국의 경우도 사정이 크게 다르지는 않지만, 희곡 창작과 무대 상연의 역사는 크게 분리되지 않으므로, 여기에는 희곡이라는 테마 외에도 극, 연극, 극장이라는 이름을 사용한 저서들이 포함되어 있다. 발간 순서대로 배열하면 다음과 같다.

김재철, 『조선연극사』, 조선어문학회, 1933.

한효, 『조선연극사개요』, 국립출판사, 1956.

이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.

박황, 『창극사 연구』, 백록출판사, 1976.

9) 아래의 논의는 양승국, 「희곡문학 연구의 현황과 전망」, 『한국 연극의 현실』(태학사, 1994); 서연호, 『한국근대희곡사』(고려대출판부, 1994); 송희복, 『한국문학사론 연구』(문예출판사, 1995)를 참조했음.

- 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
- 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982.
- 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대 민족문화연구소, 1982.
- 김상선, 『한국근대희곡론』, 집문당, 1985.
- 김원중, 『한국근대희곡문학연구』, 정음사, 1986.
- 김방옥, 『한국사실주의희곡연구』, 동양공원예술연구소, 1988.
- 한국비평문학회, 『북한 가극·연극 40년』, 신원, 1990.
- 유민영, 『우리 시대 연극운동사』, 건대출판부, 1990.
- 김익두, 『한국희곡론』, 신아, 1991.
- 이강렬, 『한국사회주의연극운동사』, 동문선, 1992.
- 김재석, 『일제 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1993.
- 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994.
- 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.

이들 연구는 전통극과 근대극의 자료를 역사적인 순서대로 나열한 실증적인 작업에서부터 극단의 성쇠와 연극운동의 변화과정을 추적한 글, 근대극에 대한 문학적인 해석을 가한 작업, 북한연극과 우리 연극의 관계를 조명한 글까지 상당히 다양하다.

먼저 근대적인 문학 연구가 시작된 제1세대의 연극 연구자로 단연 김재철을 꼽을 수 있는데, 이 시기의 연구는 송석하 등의 조선민속학회의 연구와 함께 다분히 실증적인 자료조사 수준에 머물러 있었던 것으로 평가된다. 그가 남긴 『조선연극사』는 가면극·인형극·구극·신극 등의 양식을 다루고 있는데, 가면극과 인형극 속에서 계급의식을 찾아내려는 시도를 보이고 있다는 점, 그가 서술한 신극 부분이 극예술연구회 등의 활동에 대해서는 매우 인색한 반면 좌익극단의 활동은 상당 부분을 할애하여 기술하고 있다는 점 등에서 좌익편향적인 기술태도를 짐작할 수 있다. 북한에서 간행된 한효의 연구는 김재철의 성과를 거의 반복하면

서 사회주의의 시각에서 우리 연극현상을 해명하려는 시도를 담고 있으나, 고층의 측면에서 전자에 미치지 못하고 있는 것으로 평가된다. 특히 1930년대의 좌익극단의 활동이나 만주에서의 혁명연극에 대한 언급은 부정확한 것임이 드러난다. 이러한 추세는 한국비평문학회의 『북한 가극·연극 40년』과 이강렬의 『한국사회주의연극운동사』에서도 별다른 수정없이 반복되고 있다.

해방 이후의 후반기를 거친 다음의 2세대 연구자로는 이두현을 위시한 '신협' '연극평론' 출신의 연구자들을 든다. 이들의 연구는 전자의 연구성과에 비해 미국과 유럽의 시각을 반영함으로써 새로운 시각을 보였으나, 이들 또한 실증적 자료조사와 단순한 비교연구에 벗어나지 못한 것으로 평가된다. 그러나 여석기·장한기·신정옥·이혜구 등의 연구는 서구극과 우리 연극, 일본과 중국의 연극과 음악형태를 비교함으로써 우리 연극의 보편성과 특수성을 정초하는 계기를 마련해주었다. 이는 여석기의 『동서연극의 비교연구』(고려대출판부, 1987)와 장한기의 『민속극과 동양연극』(우성문화사, 1988) 등으로 정리되었다.

박황의 『창극사연구』는 판소리에서 창극까지의 발전과정을 다루고 있고 창극의 현재성을 암시하고 있어, 현대에도 엄연히 무대예술로 남아 있는 창극 이해의 전초가 되고 있다. 이 작업은 학문적 체계가 미흡한 것은 사실이나 전통극과 신극의 연속성을 전제한 것이어서, 이후의 연극사에서 문제시되는 전통단절의 '벽'은 발견되지 않으며, 이는 이들 연구가 지닌 소박한 장점이라 볼 수 있다.

1970년대에 들어서서는 이러한 전통극에 대한 열기가 점차 가열되었으나, 정치적 저항극 일색의 연극이 오히려 연극의 고유성을 희석시켰다는 비난도 함께 제기되었다. 그러나 전통극의 미학을 복원하고 재창조하는 데에는 크게 기여함으로써 서구 무대극 일색의 극계에 새로운 충격을 준 것은 사실이다. 채희완·임진택·김홍규 등의 작업은 조동일의 『탈춤의 역사와 이론』(홍성사, 1979)와 『한국문학통사』 등에 이르러

일단 정리되었는데, 조동일의 작업은 신극의 의미를 지나치게 과소평가하고 있으며 전통극의 미학을 구조주의적으로 해석하여 대립쌍을 찾기에 급급한 느낌을 준다는 점에서 새로운 문제제기의 일환으로 읽힐 수도 있을 것이다. 조동일 등의 작업이 전통극을 남녀·노소·신분 등의 대립에서 벗어난 일원적인 갈등구조만으로 파악함으로써 탈춤의 생동감과 다의성을 위축시켰다는 점에 대한 비판은 김옥동의 『탈춤의 미학』(현암사, 1994), 김용수의 『한국 연극해석의 새로운 지평』(서강대출판부, 1999)에서도 이미 제기된 바 있다. 전통극에 대한 해석은 우리 연극의 미학을 해명하는 데에 매우 중요한 작업이므로, 이에 대해서는 앞으로 활발한 논의가 필요할 것으로 보인다.

이러한 논의들을 대체적으로 정리해보면, 김재철·이두현·박황 등의 저서는 일제 시대의 극단을 증언하고 있으나, 체험과 사실 기록에 그치고 있어서 체계화된 희곡사로 보기는 힘들며, 전통극에 대한 논의도 좀 더 본격적인 토론이 필요하다는 점을 알게 된다. 그 외에도 김상선·김원중의 연구는 문학 작품의 형태로 남아 있는 희곡을 대상으로 하고 있는데, 분석의 시각이 소설 분석과 크게 다를 바 없어, 희곡사로서의 성격이 약하다. 김재석은 19세기 이후 서구 연극의 주도적 양식인 '사회극'의 개념을 우리 희곡사에 적용하였지만 아직 체계적이고 총체적인 서술에는 미치지 못하고 있다. 또 양승국은 '연극비평'을 따로 분리시켜 구체화하고 있는 점이 특징이지만, 비평과 창작 사이의 유기적 관계를 배제하고 있다는 점에서 희곡사의 체제와는 다른 성격을 가지고 있다. 즉 이들의 부분적 고찰이 구체적인 연구의 진전을 보이고 있는 점은 사실이지만, 한국 희곡 전체 속에서 통합적인 설명이 가능하기 위해서는 아직도 할 일이 많이 남아 있는 것으로 보인다.

그러므로 희곡사에 합당한 예로는 유민영·서연호·김방옥의 저서만 남는다. 80년대 초반에 집대성된 유민영과 서연호의 연구는 우리 근대 희곡의 실증적 정리라는 업적을 남김으로써 실질적인 희곡사와 연극

사로서의 체계를 갖춘 것으로 평가된다. 유민영의 『한국현대희곡사』는 체계를 갖춘 최초의 희곡사로 볼 수 있다. 특히 작품을 평가하는 기준으로 제시된 두 개의 과제, 즉 ‘개인적 인습으로부터의 해방’과 ‘식민지 질곡으로부터의 해방’은 각각 근대국가의 이념인 ‘반봉건’과 ‘반제국주의’와 일치하는 것이며, 입센 이후의 신극이 지닌 ‘해방’의 이념을 반영한 것이어서, 소박하게나마 사회과학적인 성과를 반영한 서술체계로 평가할 수 있다. 더욱이 이 연구는 극단·극작가·작품의 목록을 제시하고 다수의 극작가와 작품을 일일이 서술하고 평가하고 있어 후학들에게 연구의 출발로서의 가장 중요한 작업으로 간주되고 있다. 그러나 이 책에 약점이 없는 것은 아니다. 그 약점은 자료의 부족과 부정확성, 관점의 획일성에서 비롯된 것이다. 사실 자료의 부족은 불가피한 현상이었다고 단언해도 된다. 그러나 각주가 수반되지 않은 이들 자료들은 자료의 생명인 정확성이 결여되어 있으며, 작품보다는 작품에 대한 이차자료, 즉 증언과 평가 등에 의존하고 있어, 문학작품이 지닌 지족적인 언어적 질서체로서의 성격을 간과하고 있다는 점에서 보다 근본적인 약점을 지니고 있다. 즉 작품론이 전제되지 않은 희곡사로 귀결된 것이다. 또한 저인망으로 고기를 끌 듯이 작품들을 긁어 모아 체계를 세웠다는 데에서도 희곡사로서의 난점을 찾을 수 있다. 그러므로 저자 자신이 책머리에서 밝히고 있듯, 이 저서는 본격적인 희곡사라기보다는 ‘국민의 정신생활사’이며, 이 책에서 확인할 수 있는 것은 “우리의 현대 희곡사가 하나의 지리한 생존권의 갈구”라는 사실뿐이라는 자조에서 크게 벗어나지 못했다. 다시 말해 ‘희곡’보다는 ‘역사’에 더 큰 비중을 둔 희곡사로 평가할 수 있다. 유민영의 이러한 ‘역사’ 중심적인 서술태도는 『한국극장사』, 『우리시대 연극운동사』에서도 크게 수정되지 않는다. 이 후 서연호의 『한국근대희곡사 연구』(고려대 민족문화연구소, 1982) 『한국근대희곡사』(고려대출판부, 1994)는 자료의 정확성과 규모에 있어 유민영의 연구를 보완 극복하고 있고, 가장 최근의 작업인 유민영의 『한국근

대연극사』(단국대출판부, 1996)는 대중극과 전통극의 흐름을 근대극의 흐름에 포괄하려는 새로운 시도를 보이고 있으나, 대중극과 전통극의 미학을 규명하지 못하여 일제 강점기의 대중극과 전통극이 변두리에서나마 나름의 명맥을 유지하고 있었다는 사실을 확인해주는 수준에 그친 감이 없지 않다. 한편 김방옥의 저서는 서구 사실주의 희곡을 준거틀로 제시하고 이에 미달한 형태로서의 한국 희곡을 설명하고 있는데, 관점의 일관성이 유지되고 있는 장점에도 불구하고 한국 연극의 정체성에 대해서는 답변하지 못하는 한계를 지니고 있다.

우리는 한국 근대희곡사 서술의 당면과제로 첫째 전통과 현대의 단절을 어떻게 극복하는가, 둘째 민족통일의 시대적 사명과 가능성에 대비하여 통일된 서술시각을 어떻게 확보할 수 있는가, 셋째 현대의 다양한 미디어 드라마를 어떻게 전통적인 희곡과 접합시키는가 등등을 설정할 수 있다. 어쨌든 한국 희곡사의 과제는 “문학의 절대적인 속성인 심미적인 성격과 사회적인 기능을 포괄하여 문학사를 기술하려는 시도”¹⁰⁾여야 한다. 물론 이러한 과제가 그리 쉽게 달성될 것 같지는 않다. 이는 작품과 작가에 대한 보다 심도깊은 연구가 진행된 다음에야 가능한 일이기 때문이다. 우리 희곡사는 몇몇 연구자들의 열정적인 노력에 의해 이만한 성과를 이루었다고 볼 수 있다. 그러나 희곡사가 명실상부한 예술로서의 역사서술이 되기 위해서는 먼저 작품에 대한 미학적인 접근이 시도되어야 하며, 이런 이유에서 최근의 작가론·작품론의 속출은 의미있는 작업으로 보인다.

3. 작품론과 작가론의 성과

사실 우리의 경우, 희곡사와 연극사가 '너무 많이, 너무 일찍' 씌어졌

10) 서연호, 위의 책, 21면.

다고 감히 비판할 수 있다. 작품과 작가에 대한 충분한 해석과 평가없이 희곡사와 연극사가 서술되었던 까닭에, 희곡과 연극보다는 ‘역사’에 치우친 서술이 되고 말았던 셈이다. 그러므로 우리는 희곡사를 고찰하기에 앞서서 구체적인 작가·작품론이 어느 정도 진전되었는지 먼저 점검해야 할 것이다.

작가·작품론은 일제 시대에 집중되어 있다. 『김우진 전집』(이근삼·서연호 편, 전예원, 1984), 『유치진 전집』(서울예대 출판부, 1994) 『함세덕 문학전집』(지식산업사, 1996), 『채만식 전집』(창작과비평사, 1988)이 출간되었고, 또 이들에 대한 연구는 상당한 분량이 축적되어 이미 다섯 권 분량의 『한국대표극작가연구』(태학사, 1996)로 편집된 바 있다. 그러나 이들의 연구에도 어떤 편향과 한계가 있는 것도 사실이다. 예를 들어 『한국대표극작가연구』에 실린 40여편의 논문을 유형화하면 이러한 편향을 발견할 수 있다.¹¹⁾

첫째 작가에 대한 실증적인 연구. 특히 김우진·유치진·함세덕의 작가론은 상당부분 축적된 것으로 보인다. 그러나 희곡 작품을 많이 남기지 못한 작가들에 대한 연구는 상당히 미흡하다. 대중극을 많이 쓴 것으로 알려진 이서구·송영, 김열 등의 사정으로 인해 작품을 발표하지 못한 카프계열 작가들에 대한 연구는 아직 진척되지 못하고 있다. 결국 이들에 대한 연구는 작품을 배제한 채, 이차자료에 근거하고 있을 뿐이다. 그러나 작품 분석이 뒷받침되지 않은 작가 연구는 무성한 소문과 추측으로 일관된 비과학적·심정적 차원의 잡동사니로 전락될 수 있다. 작품은커녕 공연기록마저 불분명한 1930년대의 극단활동 기록을 수없이 베끼고 침언하는 식의 작업은 본격적인 작품연구와는 거리가 멀다.

11) 작가와 작품에 대한 연구경향을 정리한 글로는 유일하게 우리극연구회의 『한국 근대 극작가 희곡 연구』(해성, 1994)를 들 수 있다. 그러나 이 글은 새로운 연구대안을 제시하지 못하고 있어서 기존의 연구사를 정리하는 수준에 머물러 있다.

둘째 작품의 내용에 관한 연구. 이러한 연구들은 특히 일제시대를 지배했던 중요한 이념인 민족주의와 사회주의의 이념이 작품내에 어떻게 반영되고 있는가를 고찰하는 논문, 작품을 특정한 문예사조나 역사적 양식으로 분류하는 논문이 대부분이다. 그러나 이러한 논문은 상당히 넓은 방식으로 평가된다. 작품의 다양한 측면을 주제나 제재로 환원하는 유형의 연구는 지나치게 단순하다는 느낌을 버릴 수 없으며, 현재로서는 '전통적인 방식'이라는 이름으로 비판되고 있다.

셋째 작품의 형식에 관한 연구. 이는 특히 기호학적 연구 방면에서 붐을 일으키고 있다. 이들 연구는 주로 신현숙에 의해 소개된 프랑스 연극기호학의 영향²⁾을 받고 있는데, 기호학이 지닌 난삽함과 현학성을 그대로 수용하고 있다는 점이 문제된다.

서연호는 희곡사의 기술체계를 작가론적 체계, 형식적 체계, 양식적 체계, 혼합적 체계, 개방적 체계로 나누고 있는데, 이는 희곡연구 전반에도 적용될 수 있다고 본다.¹³⁾ 작가의 생애와 작품을 관련시키는 작가론적 체계, 작품의 형식을 탐색하는 형식적 체계, 작품의 시대적 사조적 특성을 양식의 변화로 서술하는 양식적 체계, 이를 모두 감안한 혼합적 체계 등은 모두 전통적인 연구방법으로 볼 수 있다. 서연호는 연구자 나름대로 체계를 세워서 자유롭게 새로운 방법론으로 기술해나가는 체계를 '개방적 체계'라 칭하고, 이에 해당하는 좋은 예로 수용이론을 들고 있다. 즉 개방적 체계는 독자와 관객도 함께 중시하는 연구라는 것이다. 그러나 독자와 관객도 함께 중시하는 연구의 의미는 대단히 모호하다. 그리고 이러한 모호한 문제의식이 가뜩이나 까다로운 희곡 읽기에 어떻게 적용될 수 있을지에 대해서도 자신하기 어렵다. 이를 위해서는 새로운 연구방법론의 구체적인 정립이 불가피한데, 우리는 연극기호학이나 연극인류학, 서사학 등을 일단 염두에 둘 수 있을 것이다.

12) 신현숙, 『희곡의 구조』(문학과지성사, 1990) 등 참조.

13) 서연호, 앞의 책, 18~21면.

이론의 개발 못지않게 중요한 것이 자료의 확보이다. 자료의 확보는 곧 자료의 '넓이'를 확충하고 자료의 '깊이'를 추구하는 것으로 나눌 수 있을 것이다. 사실 일제 강점기 시기의 희곡의 분량은 매우 적다. 민병욱은 1919년부터 1945년까지의 작품 목록 780편 정도를 제시하고 있는데,¹⁴⁾ 이 숫자는 다른 장르에 비해 훨씬 적은 편이다. 그러므로 자료의 양적인 확보가 가장 중요한 문제라고 할 수 있다. 사실 한국 근대 희곡 연구의 한계는 대부분 희곡 작품의 질과 양의 부족에서 비롯된 것이다. 좋은 작품이 없는 한, 연구자들의 해석과 평가는 무의미하다. 일단 자료로 남겨진 것은 양승국 편 『한국근대희곡자료집』(아세아문화사, 1989)에 영인본 10권 분량으로 남겨져 있어, 일단 이 시기의 작품 모습을 확인할 수 있으나 여기에서 배제된 작품이 상당수 있으므로 앞으로도 자료의 발굴 문제는 여전히 중요한 숙제로 남아 있다. 사실 문학 잡지나 단행본으로 문자화된 것의 대부분은 위의 자료집에서 영인되었고, 앞으로도 점진적으로 보완될 가능성이 크다. 그러나 그 숫자는 상당히 적다. 오히려 앞으로 좀더 추가될 수 있는 연극자료는 문자화되지 않은 자료들로 보인다. 유성기 음반 속의 년센스·스케치·만담·가정비극·역사비극 등도 자료의 일부가 될 수 있겠고,¹⁵⁾ 경성방송국의 라디오드라마, 변사들의 기억에 의존한 레파토리 등도 발굴 가능하다면 중요한 자료가 될 수 있다.

한편 자료의 부족을 타하기 위해 앞서 선행되어야 할 작업은 정전(canon)의 확정이다. 그리스 신화는 라틴어 문화권과 아랍 문화권에서 유럽에 역수입되는 과정을 겪으면서도 지금까지 남아 있고, 셰익스피어의 연극은 현대어로 고쳐져 읽히고 있다. 반면 우리 문학은 한문은커녕 조선 시대의 한글문학에서부터 일제 강점기의 문학에 이르기까지 모두 정본

14) 민병욱, 『한국희곡사연표』(국학자료원, 1996).

15) 최동현·김만수, 「1930년대 유성기 음반에 수록된 만담·년센스·스케치 연구」, 『한국극예술연구』 제7집(태학사, 1997).

으로서의 권위를 가지고 있지 못하다. 작가의 사소한 실수에서부터 출판과정에서의 실수가 바로잡히지 못했고, 신빙성있고 친절한 현대어로 고치는 일은 엄두도 내지 못하고 있는 실정이다. 분량이 적은 희곡 분야의 정전 확정은 어느 정도의 계획과 시간만 주어진다면 가능한 일이다. 고전으로서의 품격있는 작품을 고르고 이를 정본화하여 정전을 확정할 수 있을 때, 구어로서의 생동감을 지닌 연극으로서 현재적 의의를 지닐 수 있을 것이다. 서연호 편 『한국근대희곡전집』이 현재 5권까지 발간되어 일제 시기의 작품을 출간하였으나, 영인본이 활자화되었다는 의미 이상의 정본 작업이 되지 못한 점이 아쉽다. 이러한 작업은 연구자의 관심과 노력에 의해 우선적으로 진행되어야 한다.

다음 단계의 과제가 '깊이의 추구'라는 문제이다. 작품의 부족만을 탓하는 것이 능사는 아니다. <작품은 새로운 해석에 의해 거듭 탄생하는 것으로 보아야 한다.> 새로운 해석 방법론이 필요한 이유는 여기에 있다.

Ⅲ. 의사소통 모델로 본 희곡연구의 수준

1. 논의의 필요성

본고에서는 로만 야콥슨의 의사소통 모델을 중심으로, 기존 희곡 연구의 방법론을 새롭게 고찰하기로 한다. 로만 야콥슨은 언어학의 도식을 시학 연구에 적용하기 위해 그간 인칭에 의해 규정되어왔던 의사소통 모델을 수정하여 다음과 같은 여섯 가지의 구성요소를 제시한 바 있다. 이를 표로 제시하면 다음과 같다.

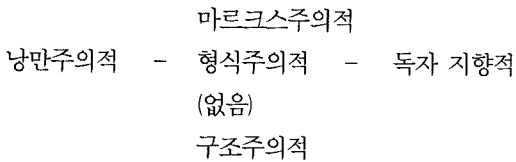
관련상황(맥락, context)
 발신자(addresser) - 메시지(message) - 수신자(addressee)
 접촉(contact)
 약호체계(기호, code)

먼저 ‘발신자(addresser)’는 ‘수신자(addressee)’에게 ‘메시지(message)’를 보낸다. 발신자에서 수신자에 이르기까지의 단선적인 축은 마치 ‘시간의 화살’과도 같이 한 방향으로 나아가는 것으로 간주된다. 그것은 거의 의심의 여지가 없어 보인다. 그러나 여기에도 몇 가지 문제가 있다. 과연 발신자는 누구인가? 우리는 한 주체를 발신자로 확정할 수 있는가? 메시지는 무엇인가? 메시지는 그저 포장 속의 내용물인가? 아니면 내용을 감싸고 있는 포장까지도 메시지에 포함시킬 수 있는가? 혹시 수신자가 내용물은 그냥 버리고 포장만 취하는 경우는 없을까? 그리고 수신자는 일방적으로 메시지를 받는 사람이 아니라, 때로는 메시지를 거부하기도 하고, 또는 메시지를 잘못 받는 경우도 있지 않을까? 우리가 이런 질문에 충분히 답한 다음에야 비로소 발신자에서 수신자에 이르기까지의 수평적인 의사소통 경로에 대해 말할 수 있는 것이다.

다음은 메시지의 병렬적인 축에 놓일 수 있는 구성요소들, 즉 관련상황·접촉·약호체계에 관한 질문이다. 메시지가 전달되기 위해서는 또한 그것이 지칭하는 ‘관련 상황(context)’이 요구되는 바, 이것은 수신자가 이해 가능한 것이어야 한다. 그 다음은 발신자와 수신자(다른 말로 하면 메시지를 약호로 전달하는 자와 그 해독자)에게 완전하게 아니면 적어도 부분적으로 공통적인 ‘약호체계(code)’가 필요하다. 마지막으로 필요한 것은 발신자와 수신자 간의 물리적 회로 및 심리적 연결이 되는 ‘접촉(contact)’으로서 양자가 의사 전달을 시작하여 이를 지속할 수 있게 하는 요소이다. 우리는 간명하게 이러한 도식을 구사하여 의사소통 과정을 모델화할 수는 있지만, 정작 관련상황이 얼마나 자의적이며, 접

축과 약호체계가 얼마나 복잡한가를 감안하지 못한다면, 이 모델만으로 설명할 수 있는 부분은 대단히 제한적이게 된다.

이러한 의사소통 모델은 희곡 연구의 수준을 반성하는 데에도 유용한 시각을 제공하고 있다. 레이먼 셸던은 로만 야콥슨의 도식을 문예비평에 적용하여 다음과 같은 도표를 제시한 바 있는데, 이러한 도식에 근거하여 희곡 연구의 편향을 반성하는 계기로 삼을 수 있을 것이다. 레이먼 셸던의 도식을 소개하면 다음과 같다.



레이먼 셸던에 의하면, 발신자 중심 비평은 작가(발신자)의 창조적 재능을 중시하므로 낭만주의적 비평에 가깝다. 또한 맥락 중심 비평은 작품이 생산된 사회적 맥락을 중시하므로 마르크스주의적 비평에 가깝다 (사실 우리나라에서 통용되는 개념으로는 리얼리즘 정도에 해당할 것으로 보인다). 또한 메시지 중심 비평은 작품(메시지, 텍스트)의 형식만을 중시하므로 형식주의적 비평이며, 기호 중심 비평은 개별 작품의 의미를 지우고 작품을 산출하게 한 기호나 구조 자체의 관계들을 중시하므로 구조주의적 비평이며, 수신자 중심 비평은 텍스트에 대한 독자의 재수용, 탈코드화에 주목하므로 독자반응이론, 수용미학에 가깝다는 것이다.¹⁶⁾

우리는 레이먼 셸던의 도식을 통해서 지금껏 우리의 문학/문화 연구가 발신자(작가, 예술가) 중심, 혹은 메시지(작품, 텍스트) 중심이었다는 사실을 새삼 깨닫게 된다. 작가의 천재성과 독창성을 찬양하는 낭만주의의 이

16) 레이먼 셸던, 현대문학이론연구회 편, 『현대 문학 이론』(문학과학지성사, 1987), 15-16면.

론은 발신자 중심 비평의 대표적인 사례였고, 작품을 작품 외적 요소에서 독립시켜 다루고자 하는 형식주의 비평은 메시지 중심 비평이었다고 볼 수 있다. 그러나 이러한 전통적인 설명방법에 대해서는 반성이 필요하다. 문학의 정전을 확정하고, 이에 대한 정밀하고 지적인 분석을 꾀하는 작업이 문학비평의 주류였음은 누구나 실감하는 바일 것이다. 물론 정전을 확정하는 기준은 일정 정도 작가의 위대함에 의존한다. 그러니까 작가의 위대함에서 작품의 위대함을 읽어내고, 이를 수용자에게 일방적으로 교육하는 것이 지금까지의 인문학 교과과정이라고도 볼 수 있는 것이다. 그러나 최근의 문학/문화 연구는 점차 발신자 중심에서 메시지 중심으로, 또 메시지 중심에서 수신자 중심으로 점차 바뀌어 가고 있다. 특히 수신자에 중점을 두는 비평은 독자에 의해서 작품이 다시 쪼여진다고 보는 포스트구조주의나 해체이론, 혹은 독자의 의식에 현상되었을 때에만 작품의 의미가 재창조된다고 보는 수용미학의 출현과도 관련되어 있다. 롤랑 바르뜨가 텍스트를 ‘읽을 수 있는 텍스트’와 ‘쓸 수 있는 텍스트’로 나누고, 후자에서 ‘책임기의 즐거움’을 찾는 것은 그 대표적인 사례이다.¹⁷⁾ 수신자 중심 비평이 이처럼 중요한 비평의 축이 된 이유로는 대중교육의 보편화에 따른 독서대중의 전반적인 수준 향상, 대화적이고 수평적인 민주주의 이념의 확산, 인터넷으로 인한 양방향적인 의사소통수단의 출현, 대중문화의 상대적 비약 등을 지적할 수 있을 것이다. 어쨌든 수신자 중심의 비평은 그간의 발신자 중심, 텍스트 중심의 논의를 벗어났다는 점에서 일보 전진한 논의라고 볼 수 있다. 또한 수신자가 메시지를 해독하는 데 사용하는 수단인 채널, 기호, 맥락을 종합하는 연구로 나아갈 수 있다는 점에서 훨씬 유연하고 생산적인 관점을 제공해주고 있다.¹⁸⁾ 그 구체적인 사례들을 열거하기로 한다.

17) 롤랑 바르뜨, 김희영 역, 『텍스트의 즐거움』(동문선, 1997) 참조.

18) 이상의 내용에 대한 자세한 언급은 김만수, 「의사소통 모델로 본 문화연구의 유형」, 『한국정신문화연구』, 1999. 겨울호 참조.

2. 발신자 중심 비평

현재의 희곡연구에서 발신자 중심 비평은 아직 중요한 위치를 차지하고 있다. 전통적으로 '작가론'이라는 범주에 속한 이 분야의 연구들은 우리 근대극에서 중요한 작가들에 대한 실증주의적인 접근을 가능하게 했다. 그러나 이들 극작가들에 대한 연구는 아직 미학적인 수준의 접근에는 이르지 못하고 있다. 이 책임은 물론 작가에게도 있다. 도대체 셰익스피어, 라신느, 괴테에 필적할만한 한국의 대표적인 극작가가 있는냐는 질문이 그것이다. 우리 근대문학사나 연극사 전반에 해당하는 문제이기도 하지만, 특히 희곡의 경우 창작의 역사가 너무 짧고 따라서 희곡사 서술을 가능하게 할만한 정전이 부족한 게 사실이다.

발신자 중심 비평이 보일 수 있는 또하나의 약점은 드라마의 제작주체가 집단이라는 점을 충분히 감안할 수 없다는 점이다. 희곡작가, 극작가는 물론이고, 무대연출·음향·조명의 디자이너들도 연극에서는 중요한 발신자 역할을 맡으며, 등장인물의 역을 연기하는 배우들도 무대적 표현의 주체들이다. 마틴 에슬린이 영화를 감독의 창조물로 보는 작가주의의 입장에 대해 분명한 반대의사를 밝히는 것도 이와 무관하지 않다. 유일한 발신자를 상정하는 것은 한 작가를 유일한 창조의 원천으로 보는 오류를 범하기 쉬운 것이다. 영화나 TV의 경우, 카메라의 조작과 관련된 기술적인 부분의 개발, 각 주체들의 참여와 협동이 중요한데, 이는 무대예술의 경우에도 그대로 적용된다. 기존의 희곡연구는 극작가만을 유일한 발신자로 간주하는 경향이 없지 않았다.

로만 인가르텐에 의하면, 드라마는 주텍스트와 부차적 텍스트로 나뉜다. 위의 논의와 관련지워 말한다면, 우리는 지금까지 주텍스트를 극작가의 주석과 일치하는 것으로 단정짓는 경우가 많았고, 부차적 텍스트에 대해서는 거의 논의의 대상으로 삼지 못했음을 반성해야 한다. 사실 주텍스트의 담화 주체는 등장인물이지만, 이들은 작가의 주석을 반영하

지는 못한다. 작가의 의도는 텍스트 전체를 통해 관철되지만, 때에 따라서는 작가의 의도와는 다른 요소들이 개입할 수 있는 여지를 남기고 있는 것이다. 쉬운 예로 우리가 희곡을 분석할 때, 등장인물의 대사 속에 담긴 생각을 작가의 의도와 같은 것으로 간주하는 잘못을 흔히 범하는 경우가 있다. 그러나 대사는 늘 취약하며, 오히려 대사는 인물의 행위를 감추기 위한 수단으로 활용되는 경우가 많다는 사실을 잊어서는 안된다. 로널드 헤이먼은 이를 '마술사의 주문'에 비유한 적이 있다. 마술사의 주문은 숨겨진 손의 동작을 감추기 위한 수단이라는 것이다. 우리는 희곡 작품을 분석할 때, 극작가의 의도나 등장인물의 심리 상태를 파악하는 일이 중요하다고 생각하지만, 이에 대한 숙고는 오히려 연극적 흐름을 중단시키고, 자칫 오해된 결론으로 귀결되기 십상이다. 작품을 분석할 때 '심리 분석을 피하라'는 주문은 숙고할 만한 것이다. 따라서 우리는 주텍스트의 언어적 요소보다는 부차적 텍스트에 감추어진 비언어적 요소들의 해석에 더욱 섬세한 노력이 필요하다. 부차적 텍스트는 흔히 무대지시문, 동작지시문으로 나뉘는데, 공연프로그램, 제목, 배역, 연출노트 등에도 중요한 단서가 포함되어 있을 수 있다. 부차적 텍스트는 각색의 과정에서 삭제, 추가, 변형을 겪는 바, 이에 대한 고찰이 필요할 것이다. 부차적 텍스트에 개입되는 여러 발신자들의 의도를 종합적으로 파악하는 시각이 필요하기 때문이다.

3. 메시지 중심 비평

작품 중심 비평이라 할만한 이 분야에도 많은 연구들이 축적되어 있다. 그러나 이들 연구의 대부분은 다분히 작품의 '의미(meaning)'을 묻는 수준에 머물고 있다. 그러나 드라마에서 '무엇(what)'을 다루었느냐의 문제는 '어떻게(how)' 다루었느냐라는 접근이 이루어진 후에도 가능한 질문이다. 아리스토텔레스는 플롯이 성격보다 우위에 있음을 강조하고 있

는데, 그 이유는 플롯은 현실태이며 성격은 가능태라고 보았기 때문이다. 드라마는 적당한 길이 속에서 진행되며, 따라서 현실적인 조건으로서의 플롯에서 다룰 수 있는 것만 의미있다고 본 셈이다. 아리스토텔레스의 관점을 빌려 말한다면, 가능태로서의 '성격' 혹은 주제 분석보다는, 현실태로서의 '플롯' 연구를 통한 형식에 대한 연구가 선행되어야 한다고 본다.

메시지 중심 비평의 또 하나의 문제점은 현재 분석의 개념들이 대단히 한정적이라는 점이다. 우리가 작품의 통일성을 강조하는 근거의 대부분은 프랑스 고전주의극에서 강조된 일치의 법칙, 혹은 극의 3단계설(혹은 5단계설) 등이다. 다시 말해 프랑스 고전주의극을 가장 완성된 형태로 보고, 이를 잣대로 현대연극을 평가하는 감이 적지 않다. 이러한 개념들은 아리스토텔레스의 『시학』에서 분석된 고대 그리스극, 그리고 이를 계승한 프랑스 고전주의극, 19세기의 '잘 만들어진 극'과 최근의 헐리웃 영화에 이르기까지 비교적 오랫동안 나름의 보편적인 증거들을 제시해온 게 사실이나, 비유럽권의 연극, 브레히트나 아르토의 현대연극의 개념, 심지어는 셰익스피어의 연극조차 설명할 수 없다. '여실성이 부족하다'는 평가는 리얼리즘 연극을 위주로 한 편향된 기준에 근거한 경우가 흔하며, '극적 긴장이 약하다' 혹은 '에피소드의 나열에 불과하다'는 식의 평가는 고전극에 대한 편향에서 비롯된 경우가 많다. 우리가 극작술의 고전적인 원칙으로 준용하는 개념들은 폴커 클로츠 식으로 말한다면 '개방 희곡'보다는 '폐쇄 희곡'에만 적용할 수 있으며, 브레히트 식으로 말한다면 '미아리스토텔레스적인 연극'보다는 '아리스토텔레스적인 연극'에만 적용될 수 있으며, 슘뉘디 식으로 말한다면 셰익스피어와 브레히트를 제외한 19세기의 무대극에만 적용될 수 있는 개념이다.¹⁹⁾

19) Volker Klotz, 송윤엽 편역, 『현대희곡론』(탑출판사, 1981); 송동준 외, 『브레히트의 서사극』(서울대출판부, 1993); Peter Szondi, 송동준 역, 『현대 드라마의 이론』(담구당, 1989) 참조.

4. 수신자 중심 비평

그리스 신화에는 베일 속에서 벌어지는 남녀의 사랑을 희화적으로 다룬 에피소드가 포함되어 있다. 그 베일은 안쪽에서는 바깥이 보이지 않지만, 바깥에서는 안쪽이 훤히 들여다 보인다. 베일 속의 남녀가 나누는 유치하고 비밀스러운 사랑의 행위를 밖에서 들여다보는 이러한 희화적인 구도는 '제4의 벽'이라는 무대연극의 관습을 만들어내었다. 그리고 현대 영화조차 카메라라는 창을 통해 내부를 훑쳐보는 관습에 입각하고 있다. 이 경우, 수신자는 숨어 있는 존재, 수동적인 존재, '관음증 환자'에 지나지 않는다. 우리 근대극 운동에서도 관객은 계몽의 대상에 불과했고, 현대 영화나 TV의 관객도 수동적이다. 그래서 현대연극에서는 이러한 수동적인 관객의 관습에 충격을 주고자 한다. 이런 관점에서 관객의 수용태도를 다루는 수신자 중심 비평은 매우 중요하다. 그러나 아직까지도 관객을 수동적이고 양화된 존재로 파악하는 관점에서 벗어나지 못하고 있다.

사실 수동적인 관객에 대한 비판의 역사는 길다. 우리는 무대에서 관객에 이르는 일방적이고 단선적인 의사소통 과정이 아니라 이러한 의사소통의 과정을 통해 이루어지는 의미의 창조(구조화 과정), 혹은 쌍방향적인 의사소통을 강조하지만, 드라마에서 이를 강조하는 것만으로는 그리 설득력이 없다. 브레히트는 이러한 관객의 수동적인 입장을 전복시켜, 능동적인 비판자와 참여자로서의 관객의 위치를 복원시키고자 했고 자신의 이러한 입장을 반(反) 아리스토텔레스적인 연극이라고 규정했지만, 자신의 연극도 결국에는 아리스토텔레스적인 구도에서 완전히 벗어날 수는 없었다는 평가가 일반적이다. 관객의 무대 참여를 외치는 여러 무대적 실험들이 그저 추한 호객 행위처럼 비춰지는 현상은 아직도 관객과 무대의 관습적 관계에 대한, 우리 나름의 정착된 모델이 부족하기 때문으로 보인다. 이를 확립하는 게 필요하다.

사실 우리 희곡 연구의 가장 큰 난점은 우리 극을 설명할 수 있는 모델이 없다는 데에 있다. 예술사란 결국 양식의 역사이다. 서양 고대극, 로마극, 중세극, 영국 엘리자베드 시기의 극, 프랑스 고전극, 낭만주의 극, 사실주의극, 표현주의극, 서사극 등 서양 연극사를 일별하다 보면, 그 시기를 관통하는 연극적 관습들이 있음을 알게 된다. 그 연극적 관습들은 사용하는 대사가 운문인가, 산문인가에서부터 배우들이 남성인가, 여성인가, 혹은 변장한 이성인가, 혹은 가면 등의 위장을 사용하고 있는가 등에 의해 나누어지며, 등장인물이나 관객의 계층적 성격도 늘 달라진다. 우리극의 양식, 즉 무대와 관객 사이에 성립되어 있는 관습을 체계화시키지 않고서는, 모든 설명이 '연극외적인 접근'에 그칠 공산이 크다. 우리 드라마 연구는 대부분 '연극외적인 접근'에 그쳤지, '연극내적인 연구' 수준에는 미달한 것으로 보인다. 탈춤 연구에서 양반과 말뚝이의 대립을 계층간의 갈등으로 보는 것도 본격적인 연구에는 미달이며, 유민영의 고백에서 드러나듯 근대극의 역사도 결국에는 '민족 생존권 투쟁의 역사'라는 사실의 확인에 그치고 있는 실정이다.

5. 맥락 중심 비평

텍스트를 둘러싸고 있는 컨텍스트(context)에 대한 분석은 여러 차례 강조되어 왔다. '행간 사이를 읽는 일(read between the lines)'이 중요하다는 점은 누구나 강조할 수 있는 내용이다. 이러한 사례를 우리는 70-80년대의 대학가의 마당극 운동현장에서 쉽게 찾을 수 있다. 탈춤의 대략적인 전개는 양반과 말뚝이 등의 갈등으로 전개되는데, 그 메시지 자체는 매우 빈약하다. 가면은 얼굴의 표정을 가리고 있으므로 표정을 통해 전달할 수 있는 다양한 메시지들이 차단되어 있고, 게다가 가면이 배우의 입을 가리고 있어 대사조차 원활하게 전달되기 힘들다. 또 마당은 사방으로 열려 있어 정확한 메시지를 전달하려면 사방으로 돌아가며

같은 대사를 반복해야 한다. 그럼에도 불구하고 탈춤이 가장 민감하게 당대 사회를 풍자할 수 있었던 것은 일차적으로 사회적 맥락이 담고 있는 긴장감과 풍부함 때문이다. 관객들은 텍스트에 드러난 양반과 말뚝이의 대립을 독재자와 민중, 혹은 매관자본가와 민중의 대립으로 읽어 낼 수 있었기 때문에 압도적인 인기를 누릴 수 있었던 것이다. 사실 탈춤과 비교해볼 때, 무대극의 메시지가 훨씬 풍부한 편이다. 그러나 전문적인 작가에 의해 문학의 형태로 제출되었던 당시의 무대극이 탈춤에 비해 관객들의 이목을 끌지 못한 점은 무대극의 대부분이 탈춤에 비해 상대적으로 텍스트와 맥락 사이의 긴장감이 부족했기 때문이라고도 볼 수 있다.

메시지와 맥락 사이의 관계가 얼마나 자의적이고 취약한가 하는 문제는 1990년대 들어 메시지와 맥락 사이의 긴장이 사라지고 나면서 탈춤 운동이 급속하게 퇴조한 상황에서 그 사례를 발견할 수 있을 것이다. 우리로서는 텍스트를 새로운 사회적 맥락에 편입시키는 작업이 매우 중요한데, 우리 연극사에서 재해석되어 재공연된 작품의 목록을 작성하고 이 의미를 추적하는 것도 이와 관련된 의미있는 작업으로 볼 수 있다. 예를 들어 괴테의 『파우스트』가 한국적 상황에서 어떻게 재공연되면서 변이를 일으켰는지에 대한 분석은, 작품의 사회적 맥락을 해석하는 일과도 관련깊다.

6. 접촉 중심 비평

앞에서 제시한 표에서 알 수 있듯, 레이먼 셀던은 접촉 중심 비평을 생략하고 있다. 그는 문학작품은 늘 책의 형태로 독자와 접촉하므로 문학을 논의할 때에는 접촉에 유의할 필요가 없다고 본 것이다. 그러나 연극, 영화, TV를 논의할 때에는 접촉 상황(contact)도 매우 중요하다. 접촉 상황, 즉 정보가 전달되는 경로인 채널(channel)이 서로 다르기 때문

이다.

맥루한은 '매체가 곧 메시지(the medium is the message)'라고 말함으로써, 매체의 성격이 작품의 메시지(주제)를 결정짓는다는 독특한 이론을 내세운 바 있다.²⁰⁾ 사실 연극, 영화, TV는 비슷한 속성을 가지고 있는 것으로 보인다. 그리고 초창기의 영화가 연극을 모방하고, TV드라마가 영화를 모방했던 점도 당연한 것으로 보인다. 연극비평가인 마틴 에슬린이 영화와 TV드라마, 라디오 드라마 등을 '대중매체 드라마(massmedia drama)'라고 명칭하여 넓은 의미에서 연극의 범주에 넣은 것은 이러한 상식에 근거한 것이다. 그러나 좀더 유심히 살펴 보면, 이들의 성격은 매우 다르다는 점을 알게 된다. 특히 영화와 TV는 비슷해보이면서도 많은 차이를 가지고 있다. 얼핏 보더라도, 영화가 본격적인 예술에 가깝다면, TV드라마는 좀더 일상에 가깝다. 이는 채널의 성격 차이에서 비롯된다. 영화는 영화관에 직접 찾아가야 한다는 점, 어두운 곳에서 시야의 전면을 차지하는 크기의 스크린을 지켜본다는 점에서 몰입의 정도가 훨씬 크다. 반면 TV드라마는 불이 켜진 실내에서 일상생활과 함께 접하는 형태이므로 몰입의 정도가 매우 약하다. 또 영화는 필름의 현상과 인화, 재생의 과정을 거치면서 예술적 가공이 가해지는 반면, TV드라마는 뉴스나 스포츠 중계가 그러한 것처럼, 스튜디오에서 찍은 화면을 그대로 생방송하는 구조이다. 이러한 차이들은 영화와 TV드라마가 다룰 수 있는 주제에도 크게 영향을 미친다. TV드라마가 무의미한 수다에 그치고 있다는 비판은 우리의 일상생활이 얼마나 무의미한 일에 소모되고 있는가에 대한 비판과 동어반복일 가능성이 높다. 요컨대, TV드라마는 원래 그런 운명을 가지고 태어났다는 점을 감안해야 한다는 점이다.²¹⁾

20) 마셜 맥루한, 박정규 역, 『미디어의 이해: 인간의 확장』(커뮤니케이션북스, 1997) 참조.

21) 위의 표에서 제시된 접촉(contact)은 채널(channel)이라는 용어로도 사용된다.

채널 중심의 이러한 시각은 연극 읽기에도 적용될 수 있다. 예컨대 문화방송에서 창출한 마당놀이는 기존의 마당극 형식을 빌려오면서 이를 TV채널로 연결시킴으로써, 대중적인 인기를 얻어내고 독자적인 놀이 양식으로 자리를 잡아가고 있는 단계인데, 이 마당놀이의 성격을 이해하기 위해서는 TV카메라와 시청자들의 관계를 감안해야 한다.²²⁾ 그래서 연극기호학에서는 ‘작가가 극을 쓰는 게 아니라, 무대가 극을 쓴다’는

우리는 TV의 채널을 다른 방송국으로 이동시킬 수도 있으며, 심지어는 끌 수도 있다. 이를 쉽게 조작할 수 있도록 한 리모콘의 발명은 TV드라마에도 많은 영향을 미쳤다는 점을 놓쳐서는 안된다. 맥루한 식으로 말하자면, 리모콘이 TV드라마의 성격을 규정짓는 셈이다. TV드라마의 연출가들은 자신의 프로그램에 채널이 고정될 수 있도록, 매 순간 배려해야 한다. 이러한 채널의 특성이 TV드라마의 성격을 규정한다는 사실을 감안하지 않은 비평은 TV에 대한 윤리적 검열 형식을 취할 수는 있지만, 본격적인 매체비평에는 미달할 수도 있다.

- 22) 마당극의 채널은 상당히 열려 있지만, 여기에는 ‘잡음’이 끼어들 여지가 많다. 진공관 라디오에 잡음이 끼어들면 의사소통이 방해되는 것처럼, 의사소통 모델에서 잡음은 장애적 요소로 보기 쉽지만, 마당극의 ‘잡음’은 상당히 연극적인 활력을 담아내는 긍정적인 요소가 될 수 있다. 또 무대/객석의 일방적 소통이 아니라는 점에서, 연극의 보편적인 성격이 잘 유지된다. 마당놀이는 이러한 마당의 장점을 어느 정도 활용한다. 그러나 마당극의 대사는 사방으로 열려 있기 때문에 빙 둘러앉은 관객에게 전달하는 데 불편하며, 이러한 대사 전달의 어려움이 마당극의 진행과정을 어느 정도 규정한다. 반복적인 대사, 직설적인 표현은 이러한 채널의 성격에서 비롯된다. 마당놀이는 이러한 어려움을 피하기 위해 마당극 전문배우가 아닌, TV 탈렌트를 활용함으로써 TV 채널의 장점을 활용한다. 요컨대 마당놀이는 두 가지 채널, 즉 마당과 TV로 구성되어 있다. TV는 원래 생중계용이다. TV는 뉴스나 스포츠 생중계에서 위력을 발휘하지만, 예술성은 약하다는 게 TV에 관련된 이론의 공통된 견해이다. 마당놀이가 고전을 가볍게 패러디하되 여기에 시사적인 코멘트를 가미함으로써 관객의 인기를 차지하는 것은 TV의 매체적 속성인 시사성을 잘 이용한 것이다. 마당놀이에서 자주 주역으로 등장하는 배우 윤문식의 개인적인 재능과 인기에 대한 클로즈업도 TV매체이기 때문에 가능하다. 여기에서 강조하고자 하는 바는, 마당놀이의 분석에는 마당과 TV라는 두 경로를 참조할 때 가능하다는 점이다.

관점을 중시하는데,²³⁾ 이러한 관점은 곧 접촉 중심 비평의 한 사례로 볼 수 있다.

이러한 채널 중심의 비평이 바로 ‘매체 비평’의 핵심이 될 수 있다고 본다. 그런데 지금껏 매체 비평은 문학비평가와 신문기자, 혹은 언론 방송에 대한 시민의 모니터 감시모임 등에 의해 이루어졌다. 이들은 대부분 매체의 속성에 대한 이해가 부족했다. 그래서 이들이 활용하는 잣대는 결국 윤리적, 정치적 검열의 개념뿐이었고, 정작 중요한 매체에 대한 심미안을 갖추지 못했다. 우리 매체 비평에서 맥루한 등의 매체에 대한 관찰이 거의 인용되지 않는 점은 우리 매체 비평의 취약점이 아닌가 한다.

7. 기호 중심 비평

기호 혹은 약호체계(code, sign system)는 의사소통에 관련된 여섯 가지 요소 중에서 가장 메타적인 속성이 강하다. 사실 디지털 신호를 사용하는 기계(인공)언어는 기호의 해독에 별다른 어려움이 없다. 디지털 체제에서는 시각과 청각을 모두 디지털 신호로 변환하고 이를 해독하기 때문에 정보의 유실이나 왜곡이 없다. 그러나 자연언어를 사용하는 문학작품에 이르면 이러한 약호의 해독이 중요한 문제로 대두된다. 서로 언어를 달리하는 문학작품의 번역이 결국 반역(反譯)이나 반역(半譯)에 머물고 마는 것은 약호의 공유가 얼마나 중요한지를 보여주는 사례이다. 그러나 더 큰 문제는 언어 차원이 아닌, 비언어적 기호 차원에서 벌어진다. 문화 텍스트는 항상 어느 정도 모호한 법이며, 비언어적 기호에서는 이러한 양상이 더욱 두드러지게 나타나기 마련이다. 스투어트 홀은 어느 커뮤니케이션도 자연발생적이지 않다고 주장한다. 즉, 메시지는

23) 이인성 편역, 『연극의 이론』(칭하, 1988), 37면.

‘전달’되기 전에 ‘구성’된다는 것이다. 그런데 기호가 매우 자연스러운 것으로 여겨질수록, 그 의사소통 과정은 더욱 교묘하게 은폐된다. 예컨대 사진과 TV와 같은 시각 커뮤니케이션은 전혀 담론으로 구성되어 있지 않은 ‘자연스러운’ 것처럼 보이는데, 이는 그 기호들이 현실세계의 자연적인 이미지로 인식되기 때문이다. 그러므로 시각 언어가 자연스러움을 통해 우리를 ‘오도’하는 만큼 그 부호를 해체하고 해석하는 데에는 많은 주의가 필요하다는 것이다.²⁴⁾ 이러한 시각은 연극의 기호학적 해석에도 적용될 수 있다.

기호체계는 크게 보아 언어적 기호와 비언어적 기호로 나뉜다. 언어적 기호체계의 해독에도 많은 약호가 작용하지만, 비언어적 기호는 비의도적인 배치에서 비롯된 우연성, 이를 해독할 수 있는 약호의 부족 등으로 인해 많은 혼선을 빚을 수 있다. 그리고 이러한 기호의 복잡성 자체를 무시하거나 일원적으로 해석하는 문화연구는 결국 다양한 기호체계를 언어적 기호체계로 환원하는 오류, 그리고 비의도적인 기호의 배치에 대한 자의적 해석으로 인한 인간중심적인 해독의 오류를 낳을 수 있다. 자국에서 실패한 어느 영화가 다른 언어권과 문화권 내에서 성공하는 사례 등은 비언어적, 비의도적 기호체계를 해석하는 과정에서, 혹은 이를 약호화하는 과정에서 많은 우여곡절과 왜곡이 일어날 수 있음을 반증하는 사례로 볼 수 있다. 현재의 문화연구가 다양하고 혼선의 가능성이 높은 텍스트에 걸맞는 비평적 잣대로서의 기호체계를 개발하지 않고서는, 시종 문자 중심, 엘리트 중심적인 편견에서 자유로울 수 없다는 주장이 제기되는 것은 이 때문이다. 일단 현 단계에서 중요한 점은 우리의 연구가 지나친 문자 중심주의, 엘리트 중심주의의 오류를 범할 가능성에 많다는 점에 대한 의식적인 반성일 것이다. 연극과 관련 지워 말한다면, 기호의 유동성에 대한 철저한 배려가 필요하다는 점, 기

24) 그레이엄 터너, 『문화 연구 입문』(한나래, 1995), 110-111면.

호환원주의를 경계해야 한다는 점이다.

머레이 크리거는 문학이론의 어려움을 ‘말에 관한 말에 관한 말 (Words about Words about Words)’로 요약한 바 있다. 문학비평이 ‘말에 관한 말’이라면, 비평이론의 방법론을 마련하고 미학적 입장을 개진하는 문학이론이야말로, 플라톤 식으로 말하자면, 문학작품(말)에서 두 단계나 멀리 떨어져 있다는 것이다.²⁵⁾ 이러한 어려움은 연극을 논할 때 더욱 배가된다. 연극은 언어적 기호 외에도 비언어적 기호들로 충만되어 있어, 머레이의 고충섞인 표현 위에 ‘기호에 관한 말’을 더 추가해야 문학작품보다 더 두꺼운 기호의 층을 이루고 있는 연극을 설명할 수 있기 때문이다. 우리는 “무대 위에 있는 모든 것은 기호이다”라는 벨트루스키의 말을 자주 인용한다. 그리고 이러한 기호의 다양함을 포괄적으로 설명하고자 하는 의욕적인 시도를 하나, 그 시도는 위협에 봉착하거나 무용한 현학적 욕심에 그치는 경우가 허다하다. 현재의 연극기호학도 이러한 비판을 자주 받는다. 그러므로 연극기호학의 전제를 받아들이되, 이를 도식적으로 적용하지 않기 위한 세심하고 유연한 방법론이 필요하다. 즉, 언어로 설명되기 힘든 기호의 유연함을 받아들이되, 이를 분절적으로 조망할 수 있는 방법론이 필요한 것이다.

IV. 희곡 연구의 새로운 가능성

1. 연극기호학

새로운 연구 방법론으로 연극기호학이 대두되어 있다. 연극기호학은

25) Murray Krieger, *Words about Words about Words*(Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988). 석경정, 「문학비평, 이론과 교육」, 『현대비평과 이론』 1993년 가을·겨울호, 31-44면에서 재인용.

여러 면에서 새로운 가능성을 열어두고 있으나, 그 이론이 지나치게 기계적이고 난해하다는 점에서는 불만을 사고 있다. 연극기호학적 접근에 의존하고 있는 마틴 에슬린조차 기호학의 기계론적인 도식과 악명높은 난해성에 대해서는 비판하고 있는 형편이다.²⁶⁾ 우리 희곡 연구에도 기호학적인 연구방법이 적용되는 경향이 있으나, 노력에 비하면 그 성과가 얼마나 값진 것인지에 대해서는 많은 사람이 의문을 표하고 있다. 사실 연극기호학을 적용하기에 앞서 왜 연극기호학이 필요한가에 대한 기본적인 문제 제기가 필요할 것이다.

먼저 기호학은 구조주의적 사고의 산물로서, 극작가·연출가·배우·등장인물의 정체성을 전제로 하는 예전의 '주체'를 부정하는 자리에서 마련되어 있다는 점을 염두에 두어야 한다. 기호학은 극작가를 창조의 주체로, 연출가와 배우를 작품의 수동적인 해석자로 보는 태도를 부정하고 있다. 기호학의 입장에서 보면 프랑스의 민담인 샹드리옹(신데렐라)과 멜로드라마 사이의 차이는 부정되며, 극작가-연출가-등장인물-배우-실재적 청중-내포적 청중 사이의 일방적인 정보의 흐름도 부정된다. 예컨대 최근에는 '희곡독자(playreader)'라는 개념조차 확대하여 통상적인 독자의 고유영역에 국한시키지 않고 연출가·배우·비평가야말로 진정한 '희곡독자'임을 강조하여 그들이 해석하는 텍스트에 비중을 주는 태도를 취하고 있다. 이 경우에는 독자의 자율성이 강조되는데, '희곡독자'로서의 연출가·무대장치가·배우 등을 '무대 실천가(theater practitioner)'라는 용어로 통합하기도 한다. 즉 문학작품을 읽는 수동적이고 전통적인 독자의 해석을 일원적인 것으로 보고, 새로운 '희곡독자'와 '무대실천가'가 모두 독자로서의 다양한 해석력을 보인다는 점을 중시하고 있다. 다시 말해 연극은 여러 기호들이 참여하는 '두께의 예술'이며 여기에는 '단수로서의 주체'가 아니라 '복수로서의 주체'가 참여하고 있

26) 마틴 에슬린, 김문환·김윤철 역, 앞의 책 서문 참조.

음을 강조하고 있는 셈이다.

기호학에서는 이처럼 단선적인 '주체'를 부정하는 자리에 '기능'을 삽입하고 있다. 이런 점에서 본다면, 연극이 스포츠 경기와 다를 바 없다. 두 팀의 대결, 여기에서 벌어지는 힘의 균형과 부조화, 보는자와 보여주는 자의 만남이라는 속성은 스포츠 뿐만 아니라 연극의 고유한 속성이기도 하다. 연극기호학은 희곡이라는 '작품'을 중시하는 게 아니라 희곡을 중심으로 하되 극장·배우·관객의 상호관계를 추적한다. 작품은 '실체'로 주어지는 것이 아니라, 상황 속에서 새롭게 변형되는 '텍스트'로 인정될 뿐이라는 것이다. 이 경우 연극기호학은 크게 텍스트, 등장인물, 담화, 공간, 시간, 오브제에 대한 분석으로 세분된다. 이는 아리스토텔레스의 『시학』이 연극의 여섯 가지 요소로 제시한 플롯, 인물, 수사법, 장경, 음악, 사상과도 어느 정도 겹쳐진다. 그러나 연극기호학이 전통적인 분석방법과 특히 구분되는 부분은 등장인물 사이의 의사소통 관계를 표시하는 행위소모델이다. 즉 주체와 객체, 수신자와 발신자, 협조자와 적대자의 대립쌍을 드러냄으로써 등장인물이 단순한 현실의 반영이 아니라, 작품 내부에서의 관계를 드러내고 이를 통해 등장인물의 성격이 플롯과 연관된다는 사실을 분명히 밝히고 있는 점은 연극기호학의 성과라 할 수 있다. 기호학적 분석의 대부분이 등장인물의 분석에서 출발하여 플롯화의 단계를 규명하는 것으로 종결되는 것은 이러한 경향을 반영한 것이다.

본고에서는 우리 희곡을 분석할 때 자주 인용된 등장인물의 기능, 플롯의 문제를 점검함으로써 기호학 적용의 현황과 가능성의 한 사례를 제시하기로 한다.

성격(character) 혹은 작중인물(dramatis personae)은 희곡 연구의 중심 테마이다. 아리스토텔레스의 『시학』이 '성격보다 플롯의 우위(primacy of plot over character)'를 강조한 이래, 연극론은 플롯에 대해 많은 설명을 가해왔는데, 최근에 이르러서는 성격에 관련된 논의가 보다 중시되기

시작했다. 근대 이후 다양한 계층의 인물이 주인공으로 등장함에 따라 작중인물의 중요성이 커졌다고 볼 수 있는데, 이에 따라 희곡 연구에서도 성격론의 비중이 커지게 되었다는 것이다.

그간 성격론의 중심 주제는 '유형론'이었다. 아리스토텔레스가 희극과 비극 속의 등장인물이 각각 다르다는 의미에서 처음 규정한 유형론은 환원적, 인상적인 비평의 일종으로 굳어졌다고 볼 수 있다. 김우진과 채만식 희곡 속의 지식인상, 유치진 희곡 속의 농민상, 카프 계열 작품 속의 노동자와 자본가 등에 대한 연구는 이러한 테두리 속에서 진행된 연구였다. 그러나 이러한 연구방법은 작품 속에 반영된 현실 연구의 일부 분이었고, 따라서 기계적인 반영론의 수준에 머물렀던 것이 사실이다. 노드럽 프라이의 양식 이론은 이의 집대성이라 볼 수 있다. 그의 이론은 작중인물에 대한 종합적인 조망을 가능하게 해주었다는 점에서는 높게 평가되지만, 작품과 현실 사이의 유기적인 관계를 설명하는 데에는 실패했다. 배봉기는 이러한 연구방법을 '실체론'이라 규정하고 그 특징으로 "허구인 작품 속의 인물을 그 작품에서 분리하여 마치 현실에 살아 있는 인물인 것처럼 간주하고 다루는 방법"이라고 설명하고 있다. 작품과 현실의 경계선을 의식하지 못한 이러한 실체론은 작품과 현실의 차이를 의식하지 않고, 작품의 인물과 현실을 혼동하기 때문에 작중의 인물을 선험적인 존재, 결정론적인 존재로 파악하는 실체론에 함몰하게 된다. 결국 실체론에서 귀결한 인물 유형 연구는 인물의 특징을 명징하게 제시하는 그 나름의 장점이 있지만, 결국 작중인물을 작품의 유기적인 질서에서 분리하여 하나의 관념이나 추상으로 재구성하는 위험을 피하기 어렵다고 본다. 이런 실체론적인 접근과 그로 인한 유형적인 인물 연구에 대한 대안으로 제시할 수 있는 것이 인물을 '기능'의 관점에서 연구하는 '기능론'의 방법이다.²⁷⁾

27) 배봉기, 『김우진과 유치진의 희곡 연구』(태학사, 1997), 13~30면. 배봉기의 이러한 관점에 대해 필자도 이미 '본질론에서 방법론의 전환'이라는 제목을

기능론은 작품의 공간에서 행동하는 구체적인 성격보다는 '기능'에 초점을 둔다. 『맥베드 부인은 과연 아이를 얼마나 두었을까』에서 저자는 맥베드 부인의 잔인성은 그녀가 아이를 가지지 못해서 빚어진 성격에서 비롯된 것이 아니라, 작품의 전개 과정이 그녀로 하여금 잔인성이라는 '기능'을 부여했기 때문에 그렇다는 착상에서 출발하고 있다. 이러한 기능론이 유효한 이유는 작품내적 현실과 작품외적 현실은 다르다는 점을 분명히 함으로써 작품을 해석하는 새로운 시각을 제공하고 있기 때문이며, 실제 공연상황에 따라 작중인물은 고정된 실체가 아니라 늘 유동적인 관계 속에 놓여 있다는 점을 분명히 하고 있기 때문이다. 임선규의 『사랑에 속고 돈에 울고』 속의 작중인물 '홍도'는 일제 시대에는 기생의 신분인 것으로 무대화되지만, 현대적 각색에 따라서는 얼마든지 다른 직업으로 표현될 수도 있는 것이다. 이 드라마를 놓고 기생에 대한 사회적 편견, 고부간의 갈등을 읽어냄으로써 일제 시대의 사회상을 읽어낼 수 있다는 점을 강조하는 것이 '전통적인' 성격 해석 방법이라면, '기호학적' 해석은 홍도의 극적 기능, 즉 아름답고 가련한 여주인공은 늘 방해자를 만나 시련을 겪게 마련이라는 멜로드라마의 플롯과의 관련 속에서 파악된다. 기호학이 완성된 실체로서의 문학작품만을 분석대상으로 삼지 않고, 소박한 민담에서부터 현대의 광고에 이르기까지 다양한 텍스트를 분석대상으로 삼을 수 있는 까닭은 '실체'보다 '기능'을 중시하는 형식주의적 방법, 또는 '본질'보다 '방법'의 동일성을 추구하기 때문이다. 희곡이 매 공연마다 새롭게 표현되고 해석되는 이유는 상연의 코드와 해석자의 문화적 코드가 늘 달라지기 때문이다. 메시지뿐만 아니라 의사소통의 다른 요소들을 통합적으로 이해하는 기호학적 방법

통해 비슷한 문제 제기를 한 바 있다. 작품의 의미가 무엇인가(know what)라는 질문을 중심으로 한 접근이 '본질론'이라면, 작품 속에서 어떻게 형상화되고 있는가(know how)라는 질문을 던지는 것이 '방법론'이라고 보았다. 김만수, 『희곡 읽기의 방법론』(태학사, 1995) 참조.

이 희곡 읽기에 효과적으로 적용될 수 있는 이유는 여기에 있다.

여기에서는 기호학적인 해석 방법이 어떻게 작품 해석에 기여할 수 있는가 하는 한 가지 사례를 제시해보았다. 이러한 제시는 우리가 희곡을 해석하는 일이 희곡에 대한 역사를 서술하는 일보다 선행되어야 하며, 역사적 조건을 무시한 희곡 해석이 때에 따라서는 희곡의 역사를 서술하는 새로운 시각을 제공할 수 있으리라는 믿음을 바탕으로 한 것이다. 연극기호학은 한 예에 불과하다. 어쨌든 희곡사 이전에 희곡의 미학적 특수성, 혹은 새로운 변형 가능성에 대해 충분히 점검하는 일이 필요하다는 점을 강조해둘 수 있다.

연극기호학은 실제세계와 허구로서의 연극기호를 구분하는 데에 생산적인 기여를 했다. 또한 텍스트가 무대화되는 과정에서 벌어지는 기호의 전환에 대해서도 분절적인 연구를 가능하게 할 정도의 분석적인 틀을 제공하였다고 본다. 그러나 기호학에 대해서는 너무 도식적이고, 현학적이라는 비판이 따랐고, 상연의 기호를 기호로 환원하려는 노력이 결국은 환원주의의 태도에서 벗어나지 못했다는 비판을 듣기도 한다. 기호의 유형학을 제시하려는 많은 시도들은 차라리 포기하는 게 바람직하다는 극단적인 비판도 있다. 그러나 연출과 기호학, 기호체계들의 구조화, 기호학의 하부체계에 대한 접근은 아직도 가능성이 많은 부분으로 기대되고 있다.

2. 기타 연구방법론의 개괄

첫째 극작술 연구(dramaturgy). 흔히 희곡은 이른바 ‘구멍 뚫린 텍스트’로 정의된다. 희곡은 연극 상연의 밑그림에 불과한 것이며, 따라서 희곡에 관련된 연구도 무대화의 가능성과 실천에 초점을 두어야 한다는 것이 그것이다. 그러므로 전통적인 의미의 희곡 연구, 즉 희곡을 문학작품의 일부분으로 보고 작품의 의미를 해석하는 방식은 점차 그 영역이 축

소될 것으로 보인다. 이제 희곡 연구가는 공연분석과 함께, 연극작업 속에서 문학감독(literary manager), 혹은 문학적 조언자(literary adviser)로 역할하는 극작술연구가(dramaturg)가 되어야 한다는 것이다.²⁸⁾ 이처럼 극작술연구에 대한 관심이 급증한 이유는 현대 연극의 경향인 문학성과 연극성의 분리, 연출작업의 세분화에서 비롯된 것이다. 극작술 연구는 문학과 연극 사이의 생산적인 토론에 기여할 수 있다.

둘째 연극인류학(theatre anthropology). 연극은 완성되어 무대에 상연되는 것이 전부는 아니다. 공연의 준비과정에서부터 공연 이후의 변화에 이르기까지의 모든 과정이 분석의 대상이 된다. 연극적 체험을 종교적 체험, 제의와 공동체 의식의 연장선에서 파악하려는 노력은 앞으로도 중요한 개발부분으로 인정받고 있다. 제의와 공동체 의식은 점차 사라지고 있는 것처럼 보이지만, 현대사회의 이면에 완강하게 남아 있다는 생각이 바로 연극인류학의 중요성을 대변하고 있다. 연극인류학은 인류학과 연극의 패러다임이 수렴되는 지역에 근거하고 있으며, 문화의 상대화에 따른 연극적 대응으로서의 문화적 보편성 탐구, 성스러운 것과 진정한 것에 대한 새로운 언어의 탐색으로서의 의미를 가지고 있다. 빅터 터너, 리차드 셰크너, 유제니오 바르바의 국제연극인류학학교(ISTA)의 작업이 이와 관련되어 있다.²⁹⁾

셋째 연극과 매스미디어와의 관계에 관한 연구. 연극을 다른 매체와 비교하는 연구도 중요하다. 우리는 무대연극을 TV나 비디오를 통해 다시 볼 수 있으며, 이러한 경우를 연극적 체험의 일부분으로서 용인하고 이를 차별화하는 것도 필요하다. 연극이 다른 매체와 다른 점은 무대와 관객 사이의 거리가 가장 가깝고 둘 사이의 관계가 상당부분 상승적이라는 점에 있다. 그러나 이는 정도의 차이일 뿐, 본질적인 차이가 아닐

28) 김창화, 「극작술연구 방법론」, 한국연극학회, 『한국연극학』 제10호(월인, 1998)

29) 빅터 터너, 이기우·김익두 역, 『제의에서 연극으로』(현대미술사, 1996); 리차드 셰크너, 김익두 역, 『민족연극학』(신아, 1993) 등 참조.

수도 있다. 이에 대한 활발한 토론은 연극의 특성을 재규정하는 데에도 반드시 필요하다고 본다.

넷째 교육연극론. 연극을 교육적으로 활용하는 방안에 대해서는 언어 사용이라는 기능적인 측면에 주안을 두는 경우도 있지만,³⁰⁾ 연극을 통해 사회와 인간의 조화로운 관계를 추구하는 형태로서의 TIE(Theatre in Education), DIE(Drama in Education), Creative Drama 등의 새로운 방법론도 소개되어 있다.³¹⁾ 연극과 교육 중 어디에 중점을 두어야 하는가에 대해서는 본격적인 검토가 필요하겠지만,³²⁾ 교육연극이 활용하는 개념들은 기존의 무대연극 이상으로 관객의 참여가 적극적이라는 점에서, 오히려 현대연극의 주도적인 부분이 될 수도 있다고 본다.

다섯째 희곡창작론과 각색론. 최근 희곡 창작에 대한 안내서들이 자주 출간, 번역되고 있다.³³⁾ 이들은 '무엇'보다 '어떻게'에 초점을 두며, 무대극뿐만 아니라 시나리오 대본 작성에 대한 개괄적인 안내의 기능도 맡고 있다. 이들 저서들은 대부분 방법에 대해서 언급하고 있지만, 독자들은 이들의 안내를 통해 연극의 특성을 더 잘 이해할 수 있게 된다.

이와 더불어 주목해야 하는 부분이 각색(adaptation)의 이론과 실제에 대한 부분이다. 드라마는 다른 문학양식에 비해, 유형화하기에 적합한 장르이다. 플롯의 유형을 나누는 작업,³⁴⁾ 드라마의 주제를 색인화하여 분류하는 방법³⁵⁾에 이르기까지 이에 대한 접근도 상당히 유용하다.

30) 낸시 킹, 황정현 역, 『창조적인 언어 사용 능력을 위한 교육연극 방법』(평민사, 1999).

31) 조병진, 「연극의 교육적 활용: 그 가능성과 방향」, 『문학교육학』, 1998. 여름호.

32) 안치운, 「교육과 연극: 유명과 무명의 사이에서」, 『문학교육학』, 1998. 여름호.

33) 레이쥔스 에그리, 김선 역, 『희곡작법』, 청하, 1991; 루이스 E. 케트론, 홍창수 역, 『희곡 쓰기의 즐거움』, 예문, 1999.

34) 로널드 토비아스, 김석만 역, 『사람의 마음을 사로잡는 스무가지 플롯』(풀빛, 1998).

V. 요약 및 결론

이상 희곡을 연구하는 방법론을 개괄해보았는데, 그 내용을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 희곡 연구의 필요성에 대하여, 희곡은 문자중심·이성중심의 기존 문학과는 다른 형태의 가능성을 담고 있기 때문에, 멀티미디어의 발전으로 인해 표현의 영역이 새롭게 넓혀지는 현대에 이르러 잠재적인 가능성을 보이고 있다. 그러므로 희곡 연구는 희곡의 새로운 가능성에 대한 이론적 뒷받침이 되어야 한다.

둘째, 기존 연구사 검토. 기존의 희곡 연구는 희곡사·작가론·작품론으로 구분할 수 있는데, 대체적으로 문학 중심, 리얼리즘 연극 중심의 편향을 보이고 있다. 새로운 시대적 경향에 부응하기 위해서라도 영화, TV드라마에 대한 영역으로 연구의 대상을 넓혀나가는 문제, 번역극과 각색문학을 적극적으로 새로운 연구과제로 편입시키는 문제 등이 검토되어야 한다.

셋째, 연극도 결국은 의사소통의 한 형식이라는 관점에서, 의사소통에 관여하는 여러 가지 요소들을 검토해보아야 한다. 연극은 무대에서 관객으로, 혹은 텍스트에서 희곡 독자에게로 일방적인 의사전달이 이루어지는 게 아니라, 쌍방간의 교류에 의해 이루어진다는 대전제 하에, 지금까지의 희곡 연구에서 간간히 발견되는 여러 가지 편향에 대한 비판이 필요하다.

넷째, 새로운 연구방법론으로 연극기호학, 극작술 연구, 연극인류학, 매스미디어와의 비교 연구, 교육연극론, 희곡창작론과 각색론 등을 제시해보았다. 이들 방법론들이 유용하게 적용되고 있는 실제적인 사례에 대한 소개 및 연구는 다음 기회로 미루기로 한다.

35) 안당, 『Drama Thesaurus(드라마 시소러스)』(예술의 전당, 1994).

이상 요약한 바와 같이, 21세기의 희곡 연구는 한편으로는 위기의 시점에, 한편으로는 새로운 가능성의 시점에 놓여 있다. 결론적으로 희곡 연구자들에게 요구되는 것은 학문으로서의 독자성과 객관성을 유지하면서, 격변하는 연극 환경에 대한 적극적인 대처의 자세라고 본다. 이는 결국 희곡의 ‘넓이’와 ‘깊이’를 동시에 추구하는 길이 될 것이다.

참고 문헌

1. 단행본

- 그레이엄 터너, 『문화 연구 입문』, 한나래, 1995.
김만수, 『희곡 읽기의 방법론』, 태학사, 1995.
김방욱, 『한국사실주의희곡연구』, 동양공연예술연구소, 1988.
김상선, 『한국근대희곡론』, 집문당, 1985.
김원중, 『한국근대희곡문학연구』, 정음사, 1986.
김익두, 『한국희곡론』, 신아, 1991.
김재석, 『일제 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1993.
김재철, 『조선연극사』, 조선어문학회, 1933.
낸시 킹, 황정현 역, 『창조적인 언어 사용 능력을 위한 교육연극 방법』, 평민사, 1999.
레이먼 셸던, 현대문학이론연구회 편, 『현대 문학 이론』, 문학과지성사, 1987.
레이쥔스 에그리, 김선 역, 『희곡작법』, 청하, 1991
로널드 토비아스, 김석만 역, 『사람의 마음을 사로잡는 스무가지 플롯』, 풀빛, 1998.
로널드 헤이먼, 김만수 역, 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』, 현대미학사, 1995.
로만 야콥슨, 신문수 역, 『언어학과 시학』, 문학과지성사, 1989.
롤랑 바르트, 김희영 역, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 1997.
루이스 E. 케트론, 홍창수 역, 『희곡 쓰기의 즐거움』, 예문, 1999.
리처드 세크너, 김익두 역, 『민족연극학』, 신아, 1993.
마살 맥루한, 박정규 역, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 커뮤니케이션북스, 1997.

- 마틴 에슬린, 김문환·김윤철 역, 『극마당: 기호로 본 극』, 현대미학사, 1993.
- 민병욱, 『한국희곡사연표』, 국학자료원, 1996.
- 박황, 『창극사 연구』, 백록출판사, 1976.
- 배봉기, 『김우진과 유치진의 희곡 연구』, 태학사, 1997.
- 빅터 터너, 이기우·김익두 역, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996.
- 빠트리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.
- 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994.
- 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대 민족문화연구소, 1982.
- 송동준 외, 『브레히트의 서사극』, 서울대출판부, 1993.
- 송희복, 『한국문학사론 연구』, 문예출판사, 1995.
- 송희복, 『한국문학사론 연구』, 문예출판사, 1995.
- 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.
- 안당, 『Drama Thesaurus(드라마 시소러스)』, 예술의 전당, 1994.
- 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
- 양승국, 『희곡문학 연구의 현황과 전망』, 『한국 연극의 현실』, 태학사, 1994.
- 우리극연구회, 『한국 근대 극작가 희곡 연구』, 해성, 1994.
- 유민영, 『우리 시대 연극운동사』, 건대출판부, 1990.
- 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
- 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
- 이강렬, 『한국사회주의연극운동사』, 동문선, 1992.
- 이두원, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.
- 이인성 편역, 『연극의 이론』, 청하, 1988.
- 한국비평문학회, 『북한 가극·연극 40년』, 신원, 1990.
- 한효, 『조선연극사개요』, 국립출판사, 1956.
- Gary Vena, How to Read and Write about Drama, Macmillan, 1988.
- Peter Szondi, 송동준 역, 『현대 드라마의 이론』, 탐구당, 1989.
- Volker Klotz, 송운엽 편역, 『현대희곡론』, 탑출판사, 1981.

2. 논문

- 김만수, 「어둠 속에 들리는 소리-유치진의 '토막'론」, 『한국문학』, 1997년 가을호.
- 김만수, 「의사소통 모델로 본 문화연구의 유형」, 『한국정신문화연구』, 1999년 겨울호.
- 김만수, 「인터넷 소설을 위하여: 영상문학에 대한 문제제기」, 『한국문학』, 1999년 겨울호.
- 김만수, 「한국 근대 희곡사 서술의 현황과 과제」, 현대문학이론학회, 『현대문학이론연구』, 1997.
- 김창화, 「극작술연구 방법론」, 한국연극학회, 『한국연극학』 제10호, 월인, 1998.
- 석경징, 「문학비평, 이론과 교육」, 『현대비평과 이론』 1993년 가을·겨울호.
- 안치운, 「교육과 연극: 유명과 무명의 사이에서」, 『문학교육학』, 1998. 여름호.
- 양승국, 「희곡문학 연구의 현황과 전망」, 『한국 연극의 현실』, 태학사, 1994.
- 조병진, 「연극의 교육적 활용: 그 가능성과 방향」, 『문학교육학』, 1998. 여름호.
- 최동현·김만수, 「1930년대 유성기 음반에 수록된 만담·닌센스·스케치 연구」, 『한국극예술연구』 제7집, 태학사, 1997.

Abstract

Rethinking about the Methodology of the Modern Drama Studies

Kim, Man-Su

This paper's main theme is the rethinking about the methodology of the modern drama studies.

In the traditional way of analysing and estimating the Korean modern drama, the most important criteria are the Nationalism and the Historicism. Those method are similiar in taking accounting of the contents of the work seriously.

In this paper, I refered the Communication Models of Roman Jacobson in order to mapping of the Methodology of the Modern Drama Studies. I changed his models into the Cricicism's models; the linear axis (addresser→message→addressee) and the tableau axis(context, contact, code).

Addresser oriented criticisms are tend to fall into the narrow concept of the textual sholarship or the mysticism followed in the Genuine Talent. It is meaningless to overestimate the oneness of the artist and the artistic work because the theatre is constituted of many subjects. The theatre is constituted of the combination of many person's participation and the amount of the capital.

Message oriented criticisms are tend to fall into the fallacy of the New

Criticism. The New Criticism are tend to be fixed on the wholeness of the artistic work. But in the contemporary cultures, all of the massmedia cultures are the co-work of all factors.

Addressee oriented criticisms belongs to the Reader's Response Theory. In the most of the literary criticisms, the existence of the readers are ignored because their tastes and tendencies are too obvious to analyse. The importance of the reader's roles are reestimated by now. Readers are considered as the passive, but they are not.

Context oriented criticisms are highly estimated by the orthodox Marxist. But it became arbitrary easily because the relationships between the text and the context are very obvious and mobile. The inner dramatic conventions are more important factors than the outer social contexts because the interacion of the stage and the spectaters is the characteristics in drama.

Contact oriented criticisms are called as the Medium Criticism. As Macluhan says, "The medium is the messages." But the way of analysing the massmedia cultures is not practiced in the relationship with the characteristics of the medium itself.

Code oriented criticism are tend to fall into the narrowness of the analysis of the verval sign system. But in the contemporary cultures, non-verbal sign systems are considered to the most dominant and determinating factors of all.

The Methodology of the Modern Drama Studies which we can propoe is the following; 1) The Semiotics of Theatre and Drama, 2) The Dramaturgy, 3) Theatre anthropology, 4) The comparison of the theatre and the Massmedia cultures, 5) How to write and read about the drama 6) The theory and practice about the adaptation.