

마당극의 공연학적 특성과 문화적 의미

김 월 덕*

〈차례〉

1. 머리말
2. 마당극 이론의 전개 현황과 문제점
3. 마당극의 공연학적 특성
4. 마당극의 사회·문화적 의미
5. 맺음말

1. 머리말

마당극은 70, 80년대 사회적 모순과 정치적 억압에 대한 저항운동의 문화적 상징으로서, 한국 연극사와 문화사에 일정한 성과와 한계를 남기고, 이제 새로운 방향으로의 전환이 절실히 요구되고 있다. 70, 80년대에 마당극이 널리 보급될 수 있었던 이유는 '정치적 민주화'라는 쟁점이 사회의 지배적 담론을 형성하고 있었고, 이를 자유롭게 표현할 매체의 통로가 극도로 차단되어 있었기 때문이다. 이러한 사회적 맥락 속에서 활발히 사회-문화적 기능을 담당했던 마당극은, 이러한 정치-사회적 거대 담론이 해체·분해되고 사회적 매체의 컨텍스트가 급속도로 다

* 전북대학교 강사

채널화되면서, 이런 변화에 당면하여 뚜렷한 대책을 마련하지 못한 채 점차 생기를 잃어가고 있다. 그러나 마당극은 한편으로 '마당놀이'라는 대중적인 파생 양식을 마련하면서 자기 변신과 변화의 길을 모색하는 가운데, 좀더 근본적인 어떤 변화의 전기를 맞고 있는 듯하다.

전통 연희의 정신과 방법을 창조적으로 계승하고자 하는 연극 이념과, 진보적이고 민족적인 공연 양식으로 사회의 중심 문제들을 예술 속에 충분히 반영하고자 한 점, 그리고 노동자·농민·학생·지식인 등 다양한 계층과 분야의 청관중을 폭넓게 수용하면서 중앙집중적 공연문화 편중 현상을 극복하고자 했다는 점 등은 마당극의 중요한 성과였다. 그런 한편으로는 예술적인 구체성을 제대로 얻어내지 못했다는 비판이 있었고, 우리 연극사에 하나의 독자적인 연극 양식으로 자리잡는 데에는 아직 완전히 성공한 것이 아니며 공연의 원리를 학문적으로 정립하고 깊이 있게 체계화하지 못했다는 한계 등도 지적되었다.

물론 사회의 급속하고 다양한 변화를 반영하기에는 마당극 자체의 예술적 역량이 아직도 부족하고 형식 미학을 갖추지 못한 이유도 있을 것이다. 그러나 그 형식미학이 서구 근대 무대극의 예술미학적 기준으로 평가절하되고 폄하되어서는 안 된다. 서양의 근대극적 관점으로 본다면 마당극은 한없이 미숙하고 미완성이며 결함 투성이며 미학 부재의 연극이라고 부정적인 시각으로 볼 수도 있다. 이러한 생각은 20세기말 서구의 전위적인 연극 운동가들, 예컨대 저어지 그로토프스키·유제니오 바야바·리차드 셰크너 등의 이론적 방향과는 오히려 서로 통하는 면들을 가지고 있다.¹⁾ 또한 마당극이 기득권을 가진 서구 근대극

1) 이영미는 『마당극 양식의 원리와 특성』(한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996)에서 서구적 관점으로부터 벗어나 우리 공연의 자생 논리로써 마당극 양식의 특성을 추출해내고자 했다. 이는 새로운 변화를 요구받고 있는 마당극의 공연미학을 수립하기 위한 새로운 출발점으로 보인다. 그러나 우리 민족의 독자적 공연미학은 이제 '서구'적인 시각을 벗어나는 데서 한 걸음 더 나아가, 좀더 폭넓은 시야로 타민족 공연미학과의 비교연구를 통해서 한층

형식의 '전복'을 내세웠던 만큼, 우리의 마당극 논의에 있어서는 오히려 서구의 기존 연극미학에 저항하는 '반미학' 혹은 '탈미학'의 관점을 견지해야 할 것이다.

이러한 한계들에도 불구하고 앞으로 마당극은 우리 연극의 현재와 미래에 있어서 우리 스스로 이룩한 연극적인 작업의 교두보이며, 어렵게 확보된 이 교두보를 버리고는 앞으로 어떤 새롭고 진보적인 우리 연극 운동이나 연극적 창조 작업도 쉽지 않을 것이다.²⁾ 본고는 이러한 현 시점에서 마당극의 공연학적 특성과 그것이 지금 우리 사회에서 확보하고 있는 문화적 의미를 살펴봄으로써, 앞으로 마당극의 이론적 토대를 좀 더 공고히 하는 작업에 작은 보탬이 되고자 한다. 본고에서는 정치적 이데올로기의 문화적 기체로서의 마당극과 미학적 연극으로서의 마당극이라는 두 가지 관점을 조화롭게 통합적으로 이해하기 위하여, 민족연극학적 관점³⁾과 연극인류학적 관점 및 공연학(performance studies)⁴⁾의 입장을 견지하고자 한다.

마당극의 공연학적 특성은 리차드 세크너가 세워놓은 방법론에 입각

더 분명한 활로를 찾을 수 있을 것이다.

- 2) 세계연극의 맥락에서 한국 연극의 기본원리와 이론을 모색하고자 한 조동일은 수많은 젊은이들이 전통연희를 창조적으로 계승하고자 마당극에 매달렸음에도 마당극의 예술적 원리 탐구에서 성과를 얻어내지 못했고, 또 문화창조의 방향을 바꾸지 못했다고 아쉬움을 토로하면서, 대외적 문화 투쟁이 절박한 이 시점에서 마당극의 전례를 긍정적으로 이어나가야 한다고 주장한다. 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997, 18-21면.
- 3) 이 방법론에 대해서는 세크너의 『민족연극학』(김익두 역, 신아, 1993)과 빅터 터너의 『제의에서 연극으로』(김익두 외 역, 현대미학사, 1996) 등 참조.
- 4) 세크너는 공연을 '복원된 행위', '거듭 행위된 행위', 터너는 경험의 본질적인 면으로 '경험의 적당한 중국'이라고 정의한다. 또 일부 학자들은 호이징하의 '호모 루덴스'를 인용하여 인간을 '호모 퍼포만스(homo performans)'라고 일컫고, 인간의 존재를 정의하기 위해 '공연(performance)'과 '모방(mimicry)'에 관심을 갖는다. Carol Stern & Bruce Henderson, *Performance: Texts and Contexts*, New York and London : Longman, 1993, pp.9-10.

하여, 공연의 생성 방법, 긴장성의 획득 방법, 공연자-청관중의 상호작용 관계, 존재와 의식의 변환상의 특징 등을 살펴보고, 끝으로 빅터 터너가 세워놓은 '사회극'과 '무대극/미학극'의 관계에 관련된 이론을 마당극에 적용하여 마당극을 우리 사회에 대한 일종의 '메타주석' 양식으로 이해하고자 한다.⁵⁾ 신극 이후 우리 근·현대 연극사에서 사회극과 미학극의 만남이 이 마당극만큼 밀접하게 유기적으로 모색된 양식은 일찍이 없었다. 마당극은 그만큼 바람직한 미학극의 자세도 보여주었다.

2. 마당극 이론의 전개 현황과 문제점

마당극을 이론적으로 체계화하고자 하는 노력은 마당극이 우리 사회의 젊은 문화운동으로 출발한 1970년대 초부터 시작되었으며, 미약하게나마 지금도 이 작업은 지속적으로, 그리고 미묘한 확산과 굴곡의 변화를 만들면서 이어지고 있다.

마당극 이론 수립의 초창기 선봉에는 이론가 '문화운동' 1세대라 칭해지는 채희완·임진택이 있다. 임진택의 마당극 개념은 마당극 창작의 이론적 바탕을 제공했으며, 이후에 이루어지는 마당극 논의들의 실마리

5) 김광익은 마당극을 중심으로 현대 한국의 정치적 상황의 맥락에서 민중문화운동의 상징적 의미를 규명하고자 하는데, 이 글에서 마당극이 구조상 터너가 말하는 사회극과 같다고 보았다. 그는 마당극을 정치적 맥락에서 70년대 이래 정치적 담론의 수단으로서 의미심장하게 해석한다. 마당극이 국가 권력에 도전하기 위해 표현된 특수한 형태의 담론 형식으로서, 그 결과 정치적 표현 기제로서 특수한 예술형식이 되고 유행하게 되었으며, 마당극을 통해 상징적 반란, 전복의 경험을 얻는다고 본다. 김광익, 「정치적 담론기제로서의 민중문화운동」, 『한국문화인류학』 21집, 한국문화인류학회, 1989, 53-77면. 그러나 터너의 견해에 의하면 '사회극'이란 어떤 사회 전체에 지배적인 영향을 미치는 중대한 사건을 의미하며, 마당극은 사회극이 은유와 상징을 통해 해석적으로 재연된 미학적인 연극(무대극)으로 이해해야 한다.

이자 원천이 되었다.⁶⁾ 그의 마당극 개념은 공연자와 청관중의 상호작용
통로가 막힌 폐쇄적인 무대극 양식에 대한 대립 개념으로서의 마당극
양식 논의에서 출발하여, 상업주의적 문화관과 서구 추수적인 연극미학
의 척도를 거부하고, 우선 한국의 전통적·토착적 민중 자신의 체험과
미의식으로부터 마당극의 창작과 미학의 근거를 찾고자 했다. 그래서
그는 사회의 소수의 엘리트 그룹이 아니라 다수의 민중들이 연극의 주
체가 되어야 하며, 연극의 공연 장소인 '마당'이라는 공간은 곧 삶의 연
장 공간이어야 한다고 전제하면서, 이 '마당'이라는 '열린 공간'에서 청
관중들이 공연자들과 적극적으로 상호작용 관계를 가지는 가운데 공연
이 이루어지는, 이른바 '열린 연극'을 주장했다.⁷⁾

이런 이론적 출발 이후 몇 년이 지난 뒤에 다시 채희완과 임진택은
마당극이 출발하게 된 열린 연극 정신을 좀더 폭넓게 전통 공연예능 전
반으로 확장할 필요를 느껴, '마당극에서 마당극으로'로의 확장을 주장하
게 된다. 그것의 골자는 마당극의 근간을 '놀이정신'과 '마당정신'에서
찾고, 마당극은 본질적으로 '상황적 진실성', '집단적 신명성', '현장적 운
동성', '민중적 전형성'을 구현해야 한다고 주장했다.⁸⁾ 이들의 이러한 선
행 작업은 이후 후속 연구자들에게 마당극의 실천과 연구 작업의 토대
를 제공했다.⁹⁾

6) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『창작과 비평』, 1980년 봄호. (임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990.)

7) 임진택은 자기의 마당극 이론의 기초를 마련하기 위해, 우리의 전통 민속극의 미의식을 수용하여, 마당극의 기본 원리로서 다음과 같은 세 가지를 공연학적 기초 원리로 제안했다. 그것은 첫째 공동창작, 둘째 관중의 반응이 적극성을 띠 수 있도록 하는 관중의 위치 확보, 셋째 동양의 전통 사상인 음양오행 사상에 의한 갈등과 조화의 원리 활용 등이다(임진택, 앞의 책, 28-38면).

8) 채희완·임진택, 「마당극에서 마당극으로」, 『한국문학의 현대계』 I, 창작과비평사, 1982.

채희완, 「마당극의 과제와 전망」, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985.

이후, 김방옥은 마당극의 전반적인 현황과 문제점을 검토하면서, 마당극의 침체 원인을 과도한 이론적 논쟁, 충분한 양식적 탐구 부족, 충분한 전문적인 기량 축적의 부족 등으로 지적하게 되었다.¹⁰⁾

이런 지적에도 불구하고, 마당극의 이론적인 정리 작업은 지속되었으며, 그 가장 최근 작업은 이영미에게서 종합되었다고 할 수 있다. 이영미는 80년대의 마당극에 관한 ‘메타비평적’인 자료들을 토대로 문화사적인 맥락에서 마당극 운동 논의의 역사적 전개, 마당극의 발생과 발전 과정 등을 종합적으로 검토하였다. 이영미의 이러한 작업은 앞선 작업에 비해 어떤 새로운 이론을 제시한 작업이라기보다는, 이전의 마당극 관련 논의들을 좀더 폭넓게 본격적으로 종합했다는 의의를 갖는 작업이다.¹¹⁾

이상의 마당극에 관한 주요 논의들의 시각은 크게 두 가지 관점으로 압축될 수 있다. 하나는 연극과 사회의 관계를 중시하면서 사회적 현실이 당면한 문제들을 연극적인 작업을 통해서 어떻게 해결할 것인가를 탐구하는 정치적 문화운동의 기제로 마당극을 보는 관점이고, 다른 하나는 정치-사회적 측면과 문화 예술의 측면을 어느 정도 부리시키면서 마당극을 예술적 기교와 내적 형식미학을 갖추어야 할 연극예술 장르로 추구하는 관점이 그것이다.¹²⁾ 그러나 이 두 관점은 궁극적으로는 둘이

9) 김방옥이 지적한 바와 같이(『마당극 연구』, 『한국연극학』 7, 한국연극학회, 1995), 70, 80년대의 마당극론의 지형도는 쉽게 그려지지 않는다. 이영미는 80년대의 마당극 메타비평 자료를 토대로 문화사적 맥락에서 마당극 운동론의 역사적 전개, 마당극의 발생과 발전 과정을 종합적으로 검토하고 있어서 80년대 마당극론의 전개를 살피는 데 유용하다(『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997).

10) 김방옥, 『마당극 연구』, 『한국연극학』 7, 한국연극학회, 1995.

11) 이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997.

이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.

12) 이 후자의 대표적인 경우를 우리는 이상일의 주장에서 만나게 된다. 그는

아니라 동전의 양면과 같이 마당극이라는 실체의 양면으로 보아야 한다. '마당극'이라는 양식이 우리 공연 예술사에 등장한 지 벌써 30여 년이 지났다. 이제는 두 입장들을 하나의 틀로 종합하면서 우리 현대 공연예술사가 낳은 중요한 민족적 연극 양식으로서의 마당극의 새로운 활로를 모색해야만 할 때이다.

3. 마당극의 공연학적 특성

1) 텍스트에 대한 태도 : Ⓢ 중심의 공연텍스트

서양 연극이론에서 대사 중심의 텍스트를 연극작품의 유일한 의미체로 보는 관점은 19세기 말까지 지속되었다. 텍스트에 이미 훌륭한 연출이 내포되어 있어서 그것을 발견하는 것이 연극을 만드는 가장 중요한 임무라고 여기는 이러한 태도는, 이성중심주의 연극의 지배적인 전제였다.¹³⁾ 연극적 작업을 텍스트에 종속시키는 연극에 대해 경고한 아르또가 등장하기 전까지는, 서구 연극에서는 드라마의 본질을 텍스트에서 찾고자 했다. 아르또의 경고는 텍스트 중심의 서구 연극의 한계를 지적한 것이었으며, 이성 중심 연극에 대한 이러한 도전이 동양 연극들로부터 얻은 영감에서 비롯되었음은 이미 널리 알려진 사실이다.

마당극의 중심은 연극을 위해서 생산된 희곡 텍스트가 아니라, 연극

임진택·채희완 계열과는 좀 다른 관점에서 마당극을 보고 있다. 그는 한국 현대 연극의 중요 과제가 축제성과 제의성의 회복에 있다고 보면서, 마당극을 자발적이고 공동체적인 축제적 연극으로 평가하고, 마당극이 지나치게 정치연극화되는 것을 경계하고 있다(이상의 『축제와 마당극』, 조선일보사, 1986).

13) 빠트리스 파비스 지음, 「텍스트와 무대」, 『연극학 사전』, 신현숙·윤학로 옮김, 현대미술사, 1999.

의 공연 '과정'에서 생성되는 '공연 텍스트'이다. 그것은 텍스트로부터의 허구화 과정에서 마당극 공연의 본질적 의미를 찾지는 않는다는 점에서 반서구적 연극, 반이성주의적 연극이다.¹⁴⁾ 이런 점에서 마당극은 우선 언어 텍스트로부터 출발하는 전통적 서구 연극과 다르며, 오히려 문자 언어로 창작되고 기록된 희곡으로부터 출발한 연극만이 진정한 연극이라는 서구적 입장과 기록된 문학이나 읽히는 희곡을 거부하는 데서 출발한다.

이러한 속성은 탈춤이나 판소리 등의 우리 전통 연희가 오랜 세월 구비전승되다가, 그 전승력이 약화되어 의식적으로 전승을 보호하기 시작하면서, 비교적 최근에 와서야 활발하게 문자 텍스트로 기록되고 출판된 무당굿·판소리·탈춤·꼭두각시놀음 등과 그 맥을 같이 한다. 마당극의 경우도 어떤 개인이 주동이 되어 시작한다고 하더라도 전반적으로는 대체로 공동창작의 성격을 강하게 띠게 되며, 이런 창작과정과 공연 과정이 먼저 선행되고 이 공연과정이 어느 정도 끝난 다음에야 문자 텍스트로 정리되고 출판되었다.¹⁵⁾ 그러나 이 대본들조차도 고정불변한 판본이 아니라 공연장소·상황·관중의 개입 등에 따라 수시로 변화될 수 있는 가변적인 텍스트에 불과한 것이다.

여기서, 우리는 공연학의 힘을 빌려 텍스트의 문제에 접근할 필요가 생기게 된다. 공연학에서 말하는 '텍스트'는 구비적이거나 기록되었거나 몸짓으로 되어 있을 수도 있는데, 그 근본적인 공통 특징은 '반복'될 수 있어야 한다는 점뿐이다. 따라서 공연학적 의미에서의 '텍스트'는, 언어적 구조를 가진 책·희곡·대본들뿐만 아니라, 의식(儀式)과 제의(祭儀) 등을 포함하는 데에까지 확대될 수 있다.

14) 이러한 특성은 아시아의 많은 연극들이 공유할 수 있는 특성이다.

15) 채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985.

민족극연구회 편, 『민족극 대본선』 1·2, 풀빛, 1988.

민족극연구회 편, 『민족극 대본선』 3·4, 풀빛, 1991.

동양의 전통 연극들은 '동작학적' 관습들이 반복이 가능한 어떤 공통된 의미를 형성한다는 특징을 공유하고 있다. 이런 맥락에서 마당극도, 인도의 '무드라(mudras)'처럼 복잡한 신체적 문법에 의거하지는 않지만, 어떤 '정형화'된 동작언어가 공연 텍스트의 의미 형성에 있어서 구어적 대사 못지 않게 중요하다. 마당극은 탈놀이와 같은 전통적 양식에 근원을 두었기 때문에, 말/글의 연극보다도 몸/동작의 연극이기를 지향한다. 그것은 마당극이 추구하는 신명의 근원을 '문자'가 아니라 '몸'에서 찾자 하기 때문이다. 그렇다고 해서 마당극이 언어 텍스트 자체를 불신하는 것은 아니며, 다층적인 텍스트들을 개방적으로 수용하는 열린 공연이기를 지향한다고 보아야 할 것이다.

2) 공연 과정 : 순환의 연결고리

마당극은 공연 이전 과정→공연과정→공연 이후 과정 전체를 마치 제의나 축제의 전 과정과 같은 순환적이고 유기적인 과정으로 보고자 한다. 마당극은, '굿'과 같은 축제적인 과정을 지향함으로써, 배우들의 공연 자체에 주로 초점이 맞춰지는 서구 연극과 달리, 공연 이전과 이후의 과정을 전체의 유기적인 전체의 중요한 일부로 보고 활용코자 한다.

이를 위해 마당극의 공연에서는, 공연 이전에 길놀이나 혹은 공연자·청관중이 다같이 노래부르기와 같은 형태의 준비과정을 통해, 제의나 축제에서와 같은 어떤 공동체적 유대감을 형성하는 준비 과정을 거치는 경우가 많다. 이것은 마치 전통 사회에서의 탈놀이패가 공연을 시작하기 전에 놀이패가 일정한 장소에 모여 며칠 동안에 걸쳐 공연 연습을 하고, 각종 준비를 한 다음, 놀이패가 마을이나 도시를 돌면서 '길굿'을 벌이고, 밤이 되어서야 본 탈놀이 공연에 들어가는 식의 준비과정이, 공연 자체만큼 중요한 의미를 갖는 것과 같은 공연학적 맥락에 있는 것이다.

마당극의 이러한 준비과정의 특징은 마당극의 창작과정인 '공동창작'

의 과정에서도 잘 나타난다. 마당극의 대본들은 그 오리엔테이션이 한 작가에게 있을 수도 있지만, 대개는 여러 사람이 공동으로 창작하는 경우가 많다. 마당극의 이러한 창작과정의 의도는, 한 작가의 천재적 재능보다는 민주적 협동과 공동체의 집단적 역량에 의해 공연을 만들어가고자 하는 데 있다. 공동창작 작업은 거기에 참여한 사람들이 현실을 같이 인식하고 표현해 가는 과정인 셈이다.

마당극 공연 제작자들은 사회-역사적인 극적 사건을 미학적 연극으로 재구성하는 작업과정 속에서 매우 진지한 의식화 과정을 거치게 되며, 이러한 과정을 통해 연기 훈련에서보다 더 많은 것을 얻고자 한다. 예컨대, 정신대 문제를 다룬 <소리없는 만가>에서는 정신대 할머니들과 많은 시간을 함께 보내며, 그들의 증언을 듣고 현재 삶의 모습을 관찰하는 과정을 공동으로 거치게 되는데, 이 과정에서 제작에 참여하는 사람들은 연극화하고자 하는 그 사회적인 문제에 대하여 강하게 의식화될 수 있다는 것이다.¹⁶⁾ 이처럼, 마당극이 ‘공동창작’을 중요한 창작 방법으로 삼는 것은, 우리의 어떤 다른 공연 양식보다도 공연 이전의 과정에 중요한 가치를 둔다는 것을 의미한다.

도식적이라 할 수 있을 정도로 마당극 공연이 끝난 직후에는 ‘뒤풀이’가 이어진다. 이 뒤풀이 과정에서 대개 공연에 대한 가치평가도 이루어지고, 다시 일상으로 피이드백 될 수 있는 계기도 갖는다. 어떤 마당극에서는 뒤풀이의 목적이 집회와 연결지으려는 장치인 경우도 있지만, 이런 모든 여러 가지 경우들을 두루 고려해볼 때, 역시 마당극은 공연 이후의 과정들을 마당극 전체 과정의 일부로 매우 중요시하고 있음을 부정할 수 없다. 마당극의 이런 전 과정상의 특성은, 관객 앞에서 보여지는 공연자들의 공연 과정 자체만을 중시하는 서구 근대극의 ‘폐쇄적 양식’과는 크게 다른 ‘순환적 양식’이며, 그것이 자연적이고 유기적인 상생의 과정

16) 광병창, 「한국 현대현극의 전통연희 계승 양상 연구」, 전북대 박사학위논문, 2000, 93면.

을 지향한다는 면에서 그것은 ‘생명적 양식’이라고도 할 수 있다.

3) 긴장성의 구축 방법 : 엮음기법과 상승하강기법의 조화

공연의 긴장성은 상승 하강의 극적 구조에서만 얻어지는 것이 아니라, 나열식 구성의 반복·축적·순환의 패턴에서도 긴장성을 얻는 공연이 있으며, 이런 모든 방법들이 두루 종합적으로 활용될 수도 있다. 그러나 그런 방법들을 단순히 우열의 가치로 따질 수는 없는 문제이다.

마당극 공연의 흐름, 즉 긴장성은 각종 요소들이 시공간적으로 청중에게 수용하기 편리하고 개방적인 ‘단순한 패턴’으로 엮어진다. 마당극이 추구하는 이런 긴장성 구축 방법은 전통 연희 패턴의 전승적 작업이기도 하지만, 서구식 구성법에 대한 의도적인 해체화 작업이기도 하다. 따라서 마당극에서는 동작·춤·마임·가면·대사 등이 골고루 조화롭게 공연 텍스트의 중요한 요소로 활용되면서, 궁극증과 긴장을 지속시키는 ‘잘 짜여진 구조’보다는 여러 개의 에피소드들이 ‘엮음’ 방식으로 연결되는, 서사적 성격의 구조를 지향하게 된다.

그래서 마당극은 스토리 중심의 ‘인과적 플롯’에 의한 닫힌 긴장성보다, 어떤 중요한 사회적 문제를 중심으로 하여 공연자와 청관중들이 서로 교차적·상호적·반복적·순환적·동시다발적으로 부단히 서로 상호작용을 주고받으면서 문제의 핵심 인식에 도달하는 방법의 긴장성 구축으로 나아가게 된다.

그러기 위해서 마당극은 공연의 긴장성을 구축하는 요소들을 언어 중심에서 몸 중심으로 해체시킨다. 구체적으로는, 대사 이외에 춤·풍물·노래·마임·가면·전형적 동작 등의 요소들이 적극적으로 활용되면서 그 중심을 공연자와 청관중의 신체/몸에 두는 것이다. 이런 여러 가지 공연 요소들은 대사 못지 않게 인간 조건에 대한 진실한 이해의 원천이기 때문이다. 즉, 춤·마임·노래·가면·몸짓 등이 공연의 긴장성을 형

성해주는 중요한 요소라는 것은, 공연의 다른 어떠한 부대적 요소들보다도 공연자 자신에게 의존한다는 것을 의미한다.

이것은 그로토프스키가 배우의 육체적·음성적·정서적 원천들을 발달시키기 위해 실험한 일련의 작업들을 떠올리게 한다. 그로토프스키의 '가난한 연극'은 연극의 기술적인 설비들을 배제하고, 공연자 자신이 빛이 되고, 오로지 공연자의 목소리와 육체, 동료들의 육체로부터 공연의 긴장성을 구축하고자 한다. 이 연기법은 자연주의적 연기술을 넘어서 일종의 양식화·제의화된 긴장성의 구축을 향해 나아갔으며, 배우와 청관중의 직접적이고 생생한 '관계 형성'에 있었고,¹⁷⁾ 이 점은 우리의 마당극의 긴장성 구축 방법의 방향과도 통하고 있다.

4) 언어와 어법 : 어법의 놀이화와 라블레적 다성성

마당극에서의 언어는 탈춤에서의 '말'과 같이, 말에 의한 전달보다 말하는 방식 자체를 표현에 이용하는 놀이의 특성이 있다.¹⁸⁾ 어떤 인물은 구구절절이 옳은 말로 청관중의 지지를 받고, 또 어떤 인물은 말이 없거나, 말 대신 춤으로써 의미를 표현하고, 또 말이 너무 많아 자기 결함을 스스로 폭로하기도 한다. <봉산탈춤>의 '노장과장'에서 노장은 대사가 없는 인물로서 노장의 무언 자체가 노장의 성격화를 특징짓는다. '노장과장'을 기본골격으로 하는 마당극 <소리굿 아구>에서도 일본인 '쪽발이 사장'은 노장에서 변용된 인물로서, 대사 없이 행동하며 한 번의 노래만이 그의 언어적 행동이다. '쪽발이 사장'의 무언은, 그가 의미하는 일본의 한반도 침탈에 대해 변명의 여지가 없음을 상징하기도 하고, 그래서 입담 좋은 청년 '아구'에게 대항하지 못하고 패배하는 구실이 되기

17) 테리 호즈슨, 『연극용어사전』, 김익두 외 역, 한국문화사, 1998, 11-12면.

18) 조동일, 앞의 책, 121-128면.

도 한다.

마당극의 어법은 매우 탈가치적·반사회적인 담론의 특징을 지닌다. 그것은 마당극이 항상 사회 문제극의 성격을 중시하고 문제적 현실을 해체하고자 하기 때문이다. 그래서 마당극의 어법의 중심에는 늘 풍자·해학·익살·야유·재담·말장난 등 희극적인 어법들이 자리잡고 있을 수밖에 없으며,¹⁹⁾ 마당극은 방언·비속어 등 민중적 언어의 생동감을 최대한 살리고자 하는 것이다. 이런 면에서 마당극은 어법적으로 매우 '라블레작'이다. 물론 그러나 성공적인 마당극에서의 의미 구축은 물론 앞장에서 논의한 바와 같이 이런 희극적 어법뿐만 아니라 다른 많은 비언어적 요소들과의 조화로운 결합을 획득할 때 얻어진다.

마당극이 활용하는 방언·비속어의 축제적 활기는 어떤 지역에서 활동하는 극단이 그 지역의 청관중을 대상으로 공연할 때 배가될 수 있다. 다음과 같은 사례들은 그런 활기를 불러일으키는 특징을 잘 보여준다.

아 구 오— 내가 뭘 해 잡수시느냐고?

잰 이 잡수시는 거 좋아하네, 뭘 해쳐먹느냐구, 임마.

아 구 마— 내가 해쳐먹긴 뭘 해쳐먹어, 내가 뭐 공무원인 줄 알어?

잰 이 어— 너 여기 공무원들 잔뜩 와 있다, 너—

〈소리굿 아구〉

농부1 사내새끼가 한번 말을 던져놓고 그래부렀다든 불알 차고 다니지는 못할 건디. 그래, 불알은 띠어냈단가?

고구마 (고개를 흔든다)

농부들 그래서… 워찌 되었당가?

19) 이경숙, 「〈양주별산대놀이〉의 경기성」, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1999, 26-36면.

이 논문에서는 호이정하의 놀이이론을 통해서 우리 전통연희가 말을 가지고 어떻게 '노는가'를 보여주고 있어서 흥미롭다.

고구마 그래서... 워찌 되기는... 그래서, (눈을 부릅뜬다) 팡!
 농부들 팡?
 고구마 받아부렸제! 에이, 전라도 물감자 맛 좀 보라, 팡! (농부들 중 한 사람을 들이받는다)
 농부2 하이고! 내가 뭘 죄가 있다고 이렇다냐?
 농부1 이사람아! 흥분 마소. 참게 참아! 이 양반은 우리 편일세.
 고구마 받아부렸제. 아, 대학생이 어용교수 받대끼.
 농부1 베트콩이 코쟁이 받대끼
 농부2 쥐새끼가 고양이 받대끼
 농부3 창녀가 포주 받대끼
 농부4 김일이가 이마로 받대끼
 농부5 노동자가 공장주 받대끼

<함평 고구마>

우리의 전통 탈놀이가 ‘탈놀이’라는 일종의 ‘사회적 전복의 의례’로서 하층민의 신분 해방을 구가한 것처럼, 마당극은 지식인들이 민중을 대신하여 정치·사회적 현실에 참여하여, 사회적·계급적 장벽 때문에 금기시되어 왔던 상스럽고 조잡한 언어 사용에 동참하고, 폭력적 언동도 활용하게 되는 것이다.²⁰⁾

이런 면에서, 마당극의 대사는 감동을 주기 위한 것이라기보다 참여자 자신들이 공유하는 바를 함께 표현해낸다는 의미가 강하다는 지적²¹⁾은 설득력이 있다. 마당극은 축제의 언어와 같이 다성성을 지향하며, 살아있는 구어적 어법의 의미 발현에 큰 가치를 둔다. 거기에 절제되고 치밀한 수사는 약하지만, 그런 표현이 우리의 사회적 인성 속에 감추어진 여러 단면들을 박진성 있게 폭로함으로써 바람직한 사회적 동질 의식

20) 김광억, 앞의 글, 67면.

21) 김광억, 앞의 글, 72면.

을 회복하고자 한다.

5) 공간과 시간 : 탈경계적 시공간 기법

공연예술에 있어서 ‘공간’은 연극의 형식미학을 결정하는 중요한 근거이기 때문에, 마당극이 ‘마당’ 혹은 ‘판’이라는 열린 공간을 선택한 것은 마당극의 양식적 성격을 근본적으로 결정하는 중요한 요체가 된다.

마당극의 공간은 약호화된 특정한 이미지만을 구축할 수 있으면 된다. 마당극 공간이 실내이든 야외이든, 또 원형이든 그 변형이든, 마당 공간에서 마당극을 보는 사람은 자신의 앞에 혹은 옆에 있는 또 다른 사람들과 그 공간에 함께 하고 있음을 부단히 인식하도록 해야만 한다. 마당극의 공간이 청관중과 맺고 있는 이러한 관계는 청관중의 참여를 유도하고자 고안된 것이다. 이것은 관객으로 하여금 세계의 한 단면을 옮겨놓은 무대를 훑쳐보도록 유도하는 서구의 사실주의적 시공간 기법과 근본적으로 다른 방식이다.

마당극이 열린 공간을 선택한 것은 ‘열린 연극’을 지향하기 위한 것이었고, 마당극의 이 ‘열린 연극 지향성’은 이데올로기적으로는 ‘달한 사회’에 대한 저항적 표현이라고 할 수 있다. 정치적 요인들, 거기에 관계된 이데올로기, 경제적 요인들, 체제 내의 기성 연극의 폐쇄성, 권력가의 부패 등등 이러한 달한 사회의 모순들을 열린 공간 속에서 개방적으로 ‘논의’함으로써 문제 해결의 실마리를 찾고자 하는 것이다. 따라서 마당극의 ‘마당’이라는 공간은 열린 사회에 상응하며, 공연자-관중의 개방적 상호관계는 마당극이 지향하는 ‘열린 관계’인 셈이다.

모든 공연은 일상적 시간을 멈추고 그것을 또 다른 시간으로 전환시킨다는 점에서, 체의적이고 축체적인 시간이다. 그런 면에서, 어떤 연극이 시간적으로 힘을 얻는 것은 바로 이 시간에 대한 태도에서 비롯된다. 마당극의 시간은 역사의 과정을 ‘보여주기 위해서’ 구성된 시간이 아니

라, '체험'하도록 하기 위해 구성된 시간이라는 점에 그 특징이 있다. 그래서 마당극은 상연의 '지금 여기'와 관객의 '지금 여기'가 연속적인 관계에 있어서, 사건이 일어난 '그때'가 아니라 공연이 일어나고 있는 '지금'을 지속적으로 환기시킨다.

일반적으로 극의 제시부에서 극의 시간을 밝히는데, 마당극의 시작에서는 탈놀이의 정형화된 수법을 활용해 공연의 '등장인물의 시간'과 '관객의 시간'이 일상의 시간과 '연속적'임을 환기시킨다.²²⁾ 그렇게 함으로써, 마당극의 시간은 '등장인물의 시간'과 '관객의 시간'의 경계선상에서 인생의 '흐름'을 제시하는 '탈경계적' 시간 기법을 사용하는 것이다.

6) 존재와 의식의 변환 : 자아의 이중적 구현과 경계선적 영역

'공연자'는 '자신의 몸을 표현 도구로 삼는 인간'이다. 이것은 '배우'보다 확장된 개념으로서, 일상생활에서 어떤 역할을 하는 사람들, 뭔가를 소리내어 읽는 공연자·해석자·배우 등을 두루 포함한다.²³⁾ 공연자는 텍스트와 컨텍스트 사이의 매개점에 놓여 있으며, 공연자가 어떻게 행동을 발생시키고, 발전시키고, 또 어떻게 의식하는가 하는 것은 곧 그 공연의 성격을 결정짓게 되며, 이것은 결국 연기술과 관련된 문제를 제기한다.

22) “자— 우리 노래나 하나 불렁 시작협주”(〈태손땅〉), “아 지금 시국이 어느 때인데 이 따위가 무슨 좋은 구경거리라고 높은 놈 낮은 년 남녀노소 가릴 것 없이 아가리 해 벌리고 자빠졌어 자빠졌기틀”(〈소리굿 아구〉), “쉬이— 허허 거 참, 사람 많이 모였다. 이렇게 많이 모이다간 나물죽만 먹고 사는 놈은 밭혀 죽기 딱 좋겠구나”(〈진오귀굿〉), “위따메, 사람 한번 허벌나게 모 여부렀구나. 장돌뱅이 반평생에 이런 장날은 침 본다”(〈돼지풀이〉) 등과 같은 상투적 표현이 그 예이다.

23) Carol Simpson Stem & Bruce Henderson, *Performance: Texts and Contexts*, New York and London : Longman, 1993, chapter 1.

지금까지 개발된 연기술은, 등장인물의 심리를 상상력으로 탐구하는 방법과, 주로 몸짓이나 신체표현의 기술을 연마하는 방법으로 크게 구분된다. 전자는 내면의 정서적 내용을 연기하는 것으로 이른바 서구의 자연주의적 연기의 방법이며, 후자는 목소리와 육체를 기술적으로 조절하는 것으로 주로 동양의 많은 연극들의 방법이다. 그러나 연극에서는 이 두 가지 방법을 근본적으로 완전히 분리하기란 불가능한 것이다.

마당극의 공연자는 자신이 가장한 어떤 역할의 특별한 감정을 불러일으키도록 연기술을 훈련하지는 않는다. 마당극에서의 공연자 연기는 무엇인가를 감추고 시치미떼기 위한 것이 아니라, 윤리적 동기에서 나온 어떤 행동 노선에다가 자기의 자아를 어느 정도 자유롭게 개방하는 것이다.²⁴⁾ 사실주의/자연주의 연기술의 연기가 자기의 자아를 등장인물의 성격에 가능한 한 최대한 완전히 대여하고자 하는 반면, 마당극의 공연자는 공연 속에서 자기의 자아를 어느 정도 살리면서 그가 맡아하는 인물의 자아를 '인용'하는 방향을 취하고자 한다.

그래서 마당극의 공연자는 자기의 자아와 인물의 성격을 '동시에' 구현하고자 한다. 즉, 마당극의 공연자는 어떤 등장인물에도 완전히 자아를 몰입시키지 않으며, 오히려 그 인물로부터 끊임없이 분리되는 과정을 통해서 연기하는 것이다. 마당극 공연자는 자신이 관중과 같은 현실의 연장선에 있다는 사실을 분명히 해두고, 이 사실을 관중에게 지속적으로 확인시킨다.

이러한 과정에서 마당극의 공연자는 공연 동안에 다른 어떤 공연보다도 시종일관되게 '이중 의식'을 경험하며, 이것을 능숙하게 구현해야 한다. 공연자는 자기 자신이면서 또한 자신이 아니기도 하고, 자기 자신이 아니면서 또한 자기 자신이 아닌 것도 아닌 상태를 의식적으로 유지한다.²⁵⁾ 그래서, <소리굿 아구>의 '아구'는 '아구'를 표현하는 사람이면서

24) 이런 의미에서 마당극은 그로토프스키의 '가난한 연극'의 연극 이념과 닿아 있다.

또한 동시대를 사는 한국 청년 '아구'라는 인물 그 자체이다.

마당극의 공연자는 공연 시간 동안 이러한 '경계선적 영역'에 존재하며, 이러한 과정은 바로 마당극의 연극적 성격창조의 과정을 보여준다. 마당극 공연자의 이런 의식은 바로 마당극의 연기가 내면적 진실성을 추구하는 리얼리즘 연기술과 근본적으로 다르며 연기술에 있어서 마당극이 모태로 하고 있는 전통 판소리·탈놀이 등의 공연자들이 겪는 것과 같은 계통의 것임을 보여주는 것이기도 하다.

7) 공연자-청관중의 상호작용 : 문제의 제기과 개방적 상호대화

마당극은 관중의 참여를 극대화하고자 하는 방향을 취한다. 그래서 마당극의 '마당'은 공연자와 청관중이 가급적 자유롭게 만날 수 있도록 '열린' 공간으로 나아간다. 마당극은 이 '마당' 속으로 청관중을 적극적으로 개입시킬 뿐만 아니라 그 속에서 공연자와 청관중의 개방적인 상호관계를 지향한다. 우리 공연 역사에서 이 관계가 가장 열린 형태는 풍물굿이다. 풍물굿은 관중이 개입할 수 있는 공소가 가장 많은 공연이며, 탈춤과 판소리도 이런 개방적 공연양식으로 이루어져 있다.

마당극의 청관중은 스토리 전개에 대한 지식을 미리 갖추는 것이 기대되거나 요청되며, 극의 진행에서 나타나는 특정 대사·몸짓·소도구 등이 지니는 상징을 공유할 수 있어야 한다. 마당극의 청관중이 공연자와 같은 이데올로기를 공유하고 정치·사회·역사에 대하여 공연자와 인식을 같이 할 때 마당극의 의미와 즐거움이 상승될 수 있기 때문이다.²⁶⁾

서구 근대극이 관중의 궁금증을 불러일으키고 관중은 그 궁금증을 해

25) 리차드 셰크너, 앞의 책, 174-175면.

26) 김광억, 앞의 글, 65, 73면.

소하기 위해 '극장'에 간다면, 마당극은 우리의 전통 연희의 청관중처럼 공연에 관한 지식을 미리 습득하고 연극의 메시지를 나누어 갖고 공연자와 함께 어울리고 연극의 이념을 자기 것으로 하기 위해 '마당'에 간다. 그리하여 청관중은 수동적인 데 머물지 않고 행위의 주체로 나서게 된다. 마당극은 무엇보다도 공연자들이 청관중과 호흡을 같이하고자 하며 끊임없이 관중의 참여를 유도하고, 관중의 참여에서 존재 이유를 찾고자 한다. 탈놀이에서와 같은 추임새를 유도하거나 공연 도중 공연자가 즉흥적인 행동을 하거나 관중과 짝막한 대화를 나누기도 하고, 공연자의 요청으로 청관중들이 서로 인사하기 등등을 통해, 놀이판 안으로 청관중들의 참여를 적극적으로 유도한다.

마당극 공연에 참여하는 청관중들은 억압받고 착취당하는 일반대중으로 '상징'되고, 좋은 좌석이 아닌 곳에서 평소 교양 없다고 여겨지는 태도 등을 자유롭게 내보이면서 마당극에 참여할 수 있도록 하는 것은, 마당극 공연이 공연자 및 청관중들의 자기 정체성 확인의 과정이기도 하기 때문이다.²⁷⁾ 이렇게 해서 공연자들은 어떤 사회적 문제를 해결하기 위한 논의의 발표자 혹은 토론자로서 문제제기를 하고, 청관중들이 이 문제를 해결하는 토론에 직접 회원 자격으로 참여하여 논의에 끼어드는 것이다.

4. 마당극의 사회·문화적 의미 : '사회극'과 '무대극'의 조화로운 순환구조 수립

빅터 터너에 의하면, 사회의 매일매일의 사건들은 연극적 형식을 취하고 있으며, 그들 중에 특히 그 사회의 운명에 중요한 영향을 미치는

27) 김광억, 앞의 글, 65-8면.

사건들은 '사회극(social drama)'으로 그 사회의 모든 층위의 사회 조직에서 발생하며, 반성적 과정들을 내포하고 있다. 또한 이 반성성(reflexivity)은 다시 그 사회의 문화적인 틀을 생성해 낸다. 터너에 의하면, 일상생활 속의 '사회극'이 극장의 '무대극'의 잠재적 영역에 흘러들어가고, 역으로 무대극은 그런 사회극의 문제를 해결하는 해결책을 제시할 수 있다. 그래서 무대극은 전쟁·혁명·제도적 변화 등 사회극에 대한 일종의 메타주석²⁸⁾으로 작용하게 된다.

즉, 예술적 행동은 사회극의 상징적인 가능성들을 창조하고, 일상생활의 사건들은 예술작품 속에 재구성될 원료와 갈등을 제공해주기 때문에, 일상적 사건으로서의 '사회극'과 예술적 사건으로서의 '무대극'은 서로의 존재를 필요로 하는 상호의존적인 것이다.²⁹⁾ 마당극은 우리 연극사에서 사회극과 무대극/미학극의 상호 의존관계를 보여주는 중요한 사례라는 점에서 매우 중요한 의의를 갖는다.³⁰⁾ 우리 신극사 이후 비로소

28) 해석인류학자인 클리포드 기어츠는 어떤 집단이나 "그 집단 구성원들이 그 집단 자체에 관해서 그 집단 스스로에게 말하는 이야기"를 가지고 있는데, 그 집단 체험에 대한 이러한 해석적 재연을 터너는 '사회적인 메타주석(social metacommentaries)'이라고 부른다. 그런 면에서 연극은 사회적 메타주석의 한 예이다(빅터 터너, 앞의 책, 171-2면).

29) 빅터 터너, 앞의 책, 179-180면.

30) 본고에서 사용하는 '무대극'과 '민족극'의 의미는 기존 논의들과 다소 변별성을 갖는다. 기존 연구에서 '마당극'은 '민족극'의 한 양식의 이름으로 사용되었고, 기존의 '무대극'과는 대립적으로 쓰였다. 민족극운동 진영에서는 마당극이 이념적·양식적 개념 사이에서 겪는 혼란을 피하기 위해 민족극을 이념적 가치개념으로 마당극을 양식적 가치개념으로 구분하였다. 이들이 규정하는 민족극이 '분단이라는 민족현실을 극복하려는 적극적 예술이념에 기초하여, 민족현실을 민중적 입장에서 형상화내는 연극예술'이라면, 본고에서 쓰는 '민족극' 개념은 문화인류학적 관점에서 연극의 이념과 양식을 넘어 '그 민족의 역사와 문화적 환경과 역량이 구축해낸 모든 연극'은 다 민족극이라고 할 수 있다. 또 기존 마당극론에서 열린 연극을 지향하기 위해 기존의 상업적 폐쇄적 연극을 '무대극'이라 하여 마당극을 무대극의 대립 개념으로 보았다면, 여기서는 사회극과 상호의존관계를 이루는 미학적

마당극에 와서야 우리는 터너가 말하는 ‘사회극’과 ‘예술극’의 조화로운 상호 관계를 어느 정도나마 확실하게 회복할 수 있었다는 점에서 특히 이런 주장은 타당하다.

우리 근대 이후 사회의 문젯거리들은 연극 분야에 있어서는 70년대 이후에 와서야 비로소 마당극이라는 양식을 통해서 그 해결의 활로를 찾게 되었던 것이다. 마당극은, 70년대 한국 사회의 모순과 현실의 정치적, 사회적, 문화적 사건들, 즉 당시의 사회극이 어떻게 무대극 속으로 침투해 들어가고, 이 무대극이 다시 사회에 어떤 반향을 미쳤는가를 잘 보여준다. 사회극은 대체로 정치적 과정으로서, 이 과정에서의 실득과 선동의 수사학이 무대극인 마당극의 원천이 되고, 교정 기구인 마당극을 통해 획득된 반성성은 다시 사회극으로 흘러들어갔던 것이다.

이런 점에서, 앞에서 인용한 김광역의 글에서 마당극 자체가 사회극이라고 본 것은 잘못된 것이다. 터너의 사회극 개념은 ‘연극유추(drama analogy)’의 방법으로 현실의 삶을 이해하는 틀로서, 실제 사회 과정에서 만인이 체험하는 삶의 드라마를 가리키는데, 마당극은 이러한 사회극으로부터 얻은 원천을 무대 공간으로 이끌어낸 무대극이지, 마당극 자체가 사회극은 아니기 때문이다.

사회극은 삶의 일상에서 커다란 문제가 있을 때 발생하며, 우선 어떤 규범을 깨뜨리고 어떤 공공의 장에서 법이나 관습의 규칙을 침범하는 것으로 모습을 나타내며, 그리고 위반·위기·교정·분열 혹은 재통합이라는 4단계를 거쳐 이루어지는 과정의 드라마다.³¹⁾ 마당극의 맹아가 싹트기 시작한 60년대에는, 4·19 의거로써 비민주적 정권을 무너뜨리고 다시 얼마지 않아 5·16 군사혁명으로 기나긴 독재의 수렁으로 빠져

연극을 가리킨다. 따라서 마당극이라는 공연 장르도 무대극(미학적 연극)의 하나이다.

31) 빅터 터너, 앞의 책, 제2장 ‘사회극과 그에 관한 이야기’에 자세히 설명되어 있다.

들게 되는데, 이러한 역전적 역사 경험 자체가 삶에 있어 극적인 사건들이었으며, 당시 사회에 대한 많은 메타주석들을 만들어낸 사회극이다. 예컨대, 경제발전의 논리로 정부가 독단적으로 행한 한일국교정상화는 보편적 국민 정서를 거슬러 사회 위기를 고조시키고 강력한 반대세력을 낳게 한 사건이었다. 대일 외교로 인한 정치경제 침략과 사회문화적 예속화 등에 대한 반성의 틀이 다시 <소리굿 아구>와 같은 문화적 틀을 생성한다.

마당극이 활발하게 제작되었던 70년대는 유신체제의 강제적 힘에 의해 적어도 겉으로는 사회적 안정이 이루어진 듯 보였으나, 수많은 정치적-문화적 영웅들이 통치자의 부당한 규범을 위반하고, 공동체의 새로운 질서를 만들기 위해 통치자의 반대편을 지지하여 많은 희생을 낳은 위기가 긴 기간 동안 지속되었다. 70년대 후반부터 80년대까지 우리 사회는 산업사회로 급격히 전환되면서 생긴 소득재분배의 불균형 문제와 이러한 위기가 사회 곳곳에서 수많은 갈등과 분열을 만연시켰다. 위기 단계에서 사회 내부의 투쟁의 패턴이 드러나면, 위반이 만연하지 않도록 어떤 조절 교정 기구가 움직이기 시작하는데, 이 시대의 우리 사회의 정치적·문화적 배경 속에서는 사회 곳곳에서 제기된 사회적 사건들과 문제들은 ‘마당극’이라는 즉각적인 문화적 반성의 틀을 생성해냈다. 그래서 ‘사회구조들에 대한 근본적인 비판’의 공연 양식인 마당극은 그 사회구조 안에 내재한 ‘사회극’에 대한 근본적인 비판의 거울이었다. 이 시대의 삶의 체험에 관한 이야기들은 많은 예술 장르의 원천이 되었는데 그 시대의 삶이 위기의식이 팽배한 극적인 삶이었다는 것을 의미한다.³²⁾ 마당극과 같은 비판적 거울이 없었다면 우리 사회는 재통합 단계에 도달하지 못하고 지속적인 분열을 경험했을지 모른다.³³⁾

32) 김지하는 『오적』과 같은 담시 양식으로 우리 사회의 총체적 모순과 위기에 대한 독특한 방식의 해석을 보여주었다. 이 작품은 마당극의 발전에도 사상적으로 많은 영향을 주었다.

마당극의 주체자들은, 마당극이라는 사회·문화적인 역동적 거울을 통해서 공동체의 허약성과 문제들을 검토하고, 공동체의 지도자에게 문제의 책임을 묻는다. 마당극은 이처럼 현실의 드라마와 무대의 드라마가 어떤 공연 양식보다도 빠른 순환의 고리로 연결되어 있는 양식인 것이다.

어떤 집단의 교정기구, 즉 사회적 메타주석으로서의 공연적 양식들은, 그 집단의 규모, 노동의 사회적·경제적 분리의 진보 등의 정도에 따라 그 틀이 달라진다.³⁴⁾ 좀더 단일한 사회에서 ‘굿’과 같은 제의 체계를 통해 이루어지던 반성적 거울의 역할을, 복잡한 사회가 되어 가면서 예술·오락물·놀이·연극 등의 다양한 문화적 공연 장르가 사회에 대한 진지한 반성을 검토해 주게 되었다.

이런 관점에서 보면, 전통 사회에서 굿이나 탈춤 등이 했던 교정 기구로서의 역할을 산업화·도시화된 70년대 사회에서는 마당극이 맡게 된 것이다. 그리하여 마당극은 ‘우리 사회가 우리 사회 자체에 관해서 행동으로 연기해 내는 양식’으로서 공동체가 공유하고 있는 정치적·문화적 체험에 대한 해석일 뿐만 아니라, 사회 내부의 억압적 분위기에 맞서고, 이해하고, 의미를 부여하고, 위기를 극복하는 문화적 양식으로서 고안된 것이다.

‘굿’이 연극적 제의로서 제의적 시대의 공동체 사회에 대한 반성적 통로였다면, ‘마당극’은 제의적 연극으로서 연극적 시대의 공동체 사회에

33) 70년대의 정치적·문화적 체험에 대한 마당극의 메타주석의 예들을 『한국의 민중극』에 수록된 작품들을 대상으로 살펴보면 다음과 같다. 외세와의 갈등(〈태손땅〉), 자연재해와 사회적 억압 및 파행적인 정부의 농촌정책 등으로 피폐화되는 농촌의 문제(〈진오귀굿〉, 〈함평 고구마〉, 〈돼지풀이〉), 노조탄압을 통한 노동자문제(〈공장의 불빛〉), 이농문제·노동문제·도시빈민 문제(〈돼지꿈〉, 〈덕산골 이야기〉), 언론탄압(〈진동아굿〉), 정치외교의 문제(〈소리굿 아구〉) 등이 그것이다.

34) 빅터 터너, 앞의 책, 181면.

대한 반성적 거울이라고 할 수 있다.³⁵⁾ 기존의 무대극이 현실 반영을 제대로 하지 못하고 있기 때문에 마당극이 출현하게 되었다고도 할 수 있다. 우리의 공동체 사회에 대한 거울로서의 마당극은, 70·80년대 우리의 삶에 대한 독해로 사용되었으며, 사회극과 무대극이 뫼비우스의 띠처럼 조화로운 순환 구조로 연결될 수 있게 했다. 사회극과 무대극의 순환관계를 마당극만큼 즉각적이고 자연스럽게 이루어낸 공연 양식은 우리 연극사에서 찾아보기 힘들다. 이 점이야말로 마당극의 중요한 연극사적 의의라고 할 수 있다.

70년대부터 심각하게 불거져나온 ‘민족문제’, ‘농촌문제’, ‘노동자’ 및 ‘도시빈민 문제’, ‘식민지 잔재’ 등 우리 사회의 전반적인 문제에 직면해서 공동체 구성원들이 취하는 불복종 행위들은 이러한 다층적인 사회적 갈등에 대한 메타주석으로서 가장 적합한 형식을 만들게 했는데, 그 양식이 바로 마당극이다. 따라서 마당극은 단순한 전통극의 재현이 아니라, 민족주의 혹은 탈식민주의라는 목적을 지향하여 그러한 주제에 주석을 제공하는 문화적 텍스트인 셈이다. 마당극은 우리 사회 내부의 문제를 우리의 정체성이 반영된 공연 양식에서 담아내고자 하는 의도를 가지고 탄생한 공연 장르이기 때문이다.

35) 급격한 정치적·사회적 환경의 변화 상황에서는 사람들은 이전의 모든 기준과 모델을 비판의 대상으로 만드는 어떤 상징적 행동의 형식들을 만들어 내며, 이 형식들을 통해 사회문화적 경험을 서술하고 해석하기 위한 참신한 방법들이 형성된다. 이 형식은 처음에 철학과 과학으로, 그 다음으로 예술과 종교로 표현된다(Victor Turner, *Drama, Fields, and Metaphors*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1974, p.15). 마당극은 격변하던 70, 80년대의 사회문화적 경험들을 서술하고 해석하기 위한 신선한 행동 양식으로 출현했다.

5. 맺음말

이상에서 본고는 마당극의 공연학적 특성과 사회-문화적 의의를 리차드 셰크너의 민족연극학 및 빅터 터너의 연극인류학의 관점과 방법론에 의거해서 논의해 보았다. 본문에서 논의한 바를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 그동안에 드러난 부정적인 한계들에도 불구하고, 앞으로 마당극은 우리 연극의 현재와 미래에 있어서 우리 스스로 이룩한 연극적인 작업의 교두보이며, 어렵게 확보된 이 교두보를 버리고는 앞으로 어떤 새롭고 진보적인 우리 연극 운동이나 연극적 창조 작업도 쉽지 않다는 점에서 마당극 논의는 앞으로도 더욱 두텁고 다양하게 지속되어야 한다.

둘째, 마당극을 이론적으로 체계화하고자 하는 노력은 '문화운동' 1세대라 칭해지는 채희완·임진택으로부터 시작되어, 김방옥·이상일·이영미 등의 작업을 거치면서 이론적인 종합화가 이루어졌다. 이들의 논의들은 크게 연극과 사회의 관계를 중시하면서 사회적 현실이 당면한 문제들을 연극적인 작업을 통해서 어떻게 해결할 것인가를 탐구하는 정치적 문화운동의 기제로 마당극을 보는 관점, 정치-사회적 측면과 문화예술의 측면을 어느 정도 분리시키면서 마당극을 예술적 기교와 내적 형식미학을 갖추어야 할 연극예술 장르로 추구하는 관점으로 나누어 전개된 것이지만, 앞으로 이 두 관점을 하나의 틀로 종합하면서 우리 현대 공연예술사가 낳은 중요한 민족적 연극 양식으로서의 마당극의 새로운 활로를 모색해야만 할 때이다.

셋째, 공연학적인 면에서 볼 때 우선 마당극은 문자 중심의 언어텍스트 의식으로부터 신체 중심의 공연텍스트어로 탈구축적인 방향 전환을 이루었다는 의의를 발견할 수 있다. 또한 마당극은 또한 공연 이전 과정→공연과정→공연 이후 과정 전체를 마치 제의나 축제의 전 과정과

같은 순환적이고 유기적인 과정으로 통합하고자 하며, 그 공연의 긴장성을 구축하는 방법으로서 우리의 전통적 엮음기법과 서구의 상승하강 기법을 적절히 조화시키는 방식에 어느 정도 성공을 거두었다. 어법 면에서는 우리 연극 전통이 이루어 놓은 각종 놀이화된 어법들을 두루 활용하면서 라블레적 다성성을 이루어 놓았다는 점이 중요한 의의로 드러난다. 공간과 시간의 처리면에서는 탈경계적 시공간 기법을 취함으로써, 전통적 기법과 현대적 기법의 통합 방향을 지향하고 있다는 점이 지적되었다. 존재와 의식의 변환 면에서는 자아의 이중적 구현과 경계선적 영역을 취함으로써, 서구의 자연주의적 연기술과 우리 전래의 극장주의적 연기술의 화해를 시도하고 있다. 공연자와 청관중의 상호작용 면에 있어서는 공연자가 문제를 제기하여 토론하고 청관중들은 그 토론에 회원 자격으로 참여하는 개방적이고 민주적인 토론의 형식을 취함으로써, 연극 본래의 사회적 담론으로서의 상호관계를 회복하고자 한 점이 중요시된다.

끝으로, 마당극은 터너의 이른바 '사회극'과 '무대극'의 조화로운 순환 구조를 회복하는 업적을 우리 신극사에 남기고 있다는 점도 높이 평가할 점이다. 앞으로, 이러한 논의는 좀더 구체적인 자료들을 자세하게 분석하고 논증하는 과정을 거쳐서, 마당극 이론의 심화와 확장에 보다 확실하게 기여할 수 있는 길로 나아가야 할 것이다.

참고문헌

- 곽병창, 「한국 현대연극의 전통연희 계승 양상 연구」, 전북대 박사학위논문, 2000.2.
- 김광억, 「정치적 담론기제로서의 민중문화운동: 사회극으로서의 마당극」, 『한국 문화인류학』 21집, 한국문화인류학회 편, 1989.
- 김방옥, 「마당극 연구」, 『한국연극학』 제7호, 한국연극학회, 1995.
- 김지하, 『밥』, 분도출판사, 1984.
- 민족극연구회 엮음, 『민족극대본선』 1, 2, 풀빛, 1988.
- 박인배 · 이영미, 「마당극론의 진전을 위하여」, 『민족극 정립을 위한 자료집』(제 2권), 1987, 우리마당.
- 이경숙, 「〈양주별산대놀이〉의 경기성」, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1999.
- 이상일, 『祝祭와 마당극』, 조선일보사, 1986.
- 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.
- 이영미, 『마당극 · 리얼리즘 · 민족극』, 현대미학사, 1997.
- 임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990.
- 정지창, 『서사극 · 마당극 · 민족극』, 창작과비평사, 1989.
- 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997.
- 채희완 · 임진택, 「마당극에서 마당굿으로」, 『한국문학의 현단계』 I, 창작과비평사, 1982.
- 채희완 · 임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985.
- Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*, London and New York : Routledge, 1996.
- Hodgson, Terry, 『연극용어사전』, 김익두 외 역, 한국문화사, 1998(*The Batsford Dictionary of Drama*, London : B. T. Batsford, 1988).
- Pavis, Patris, 『연극학 사전』, 신현숙 · 윤학로 옮김, 현대미학사, 1999(*le Dictionnaire du Théâtre*, Messidor/Editions sociales, 1987)
- Schechner, Richard, 『민족연극학』, 김익두 역, 도서출판 신아, 1993(*Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985).
- Stern, Carol Simpson & Henderson, Bruce, *Performance: Texts and Contexts*, New

York and London : Longman, 1993.

Turner, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1974.

—————, 『제의에서 연극으로』, 김익두 외 역, 현대미학사, 1996(*From Ritual to Theatre*, PAJ Publications, 1982).

Abstract

Performance features and cultural meanings in Madang plays(마당극)

Kim, Wol-Duk

This essay examines performance features and cultural meanings of Madang plays from the 1970's and 1980's. Madang plays were a kind of cultural symbol against political pressure and the social contradictions of the 70's and 80's. The positive results of their performances are that they have kept to ideas and methods of Korean traditional theatre and accepted people of diverse social stratum as an audience. Even though the macro-discourse of "political democratization" made them spread wide in the past, their influence has disintegrated nowadays, and they are largely overlooked and under performed. They need to find new environments and techniques and establish a new popular aesthetics.

The main subject of this writing consists of three parts. The first part is related to the development and problems of Madang play theories. It needs to reconcile standpoints between political movements and aesthetic form. The second part examines the performance features of these plays. The following seven points sum up the performance features of a Madang play.

- 1) It is an anti-logocentrism performance. It is not set around verbal

texts but body-centered performance texts. 2) The whole process of the performance including pre-performance, performance, and post-performance is consolidated as much as rituals or feasts. 3) The tension of performance is constructed with a pattern of repetition or accumulation. It prefers a weaving structure connecting different episodes like cobwebs to such a climatic structure by causal plots from well-made plays. 4) It concentrates on carnivalesque diction by satire, humor, wit, jest, ridicule, and puns. Vulgar and popular language in it make the audience develop a sense of oneness by disclosing a concealed human nature. 5) It aims to open human relations by reflecting closed society in open space-time. 6) Processing transformation of being and consciousness is liminal and double-conscious in a similar way to traditional performances. 7) Performer-audience interaction is active more than in all different performances. It is intended as dialogue between performers and audience.

Thirdly, Madang plays present a circular relationship between social dramas and aesthetic dramas. According to Victor Turner, who is an anthropologist, social drama is a minimal unit of social processes and occurs at all levels of social organization from the state to the family. Madang plays as aesthetic dramas are meta-commentaries on social dramas occurring from socio-cultural experiences. It is difficult to discover such circular performances between social and aesthetic dramas as Madang plays in Korean performance history.