

# 1970년대 한국연극사의 전통담론 연구\*

백현미\*\*

## <차례>

1. 들어가는 글
2. 1970년대 사회 문화 상황과 전통담론의 지형
3. 1970년대 연극계 외곽의 전통담론
  - 3.1. 구조주의 연구방법론의 활용과 민중적 미의식의 강조
  - 3.2. 정부의 전통문화정책에 반영된 호국·충효 정신의 강조
4. 1970년대 연극계의 전통담론
  - 4.1. 민속극의 고전극화론과 전통극 범주의 변화
  - 4.2. 비문학적 실험극과 민속연희의 충돌론
  - 4.3. 민속연희를 활용한 무대극 창조와 한국적 민족극론
  - 4.4. 민속연희의 민중의식 계승과 마당극 운동
5. 1970년대 한국연극사 전통담론의 근대성

## 1. 들어가는 글

전통은 역사적·지역적 공동체를 단위로, 한 세대에서 다른 세대로 전승됨으로써 그 공동체 내의 집단에 공유되는 제반 문화적 요소를 말한다. 그런데 전승은 무의식적으로 뿐 아니라, 각 시기의 문화 주체들에 의해

\* 이 논문은 1999년 한국학술진흥재단의 연구비에 의하여 연구되었음.

\*\* 수원대·청주대·순천향대 강사

각 시기 문화상황과의 상호작용을 통해 의식적으로 이뤄지기도 한다. 전통은 역사적 결과일 뿐 아니라 역사적 맥락에서 사람들이 자신을 발견하고 의미를 해석해온 과정인 셈이다. 전통론도 마찬가지이다. 전통론은 과거에서 현재로 이어진 것이면서, 동시에 현재의 시점에서 선택되고 재구성된다. 즉 전통의 전승 및 전통론의 전승은 과거와 현재의 끊임없는 상호작용 속에서 진행되어 온 것이다.

1970년대가 끝나는 시점에서 연극평론가 한상철은 1970년대의 가장 중대한 변화로 ‘자의식의 발현 및 자아 재발견의 왕성한 추구, 그리고 그를 위한 다양한 노력’을 손꼽으면서, ‘이같은 현상은 한국연극에 대한 서양연극의 지배를 반성하며 나아가 한국연극의 개성과 본질을 찾고 이를 확립시켜보자는 노력’이라고 정리한 바 있다.<sup>1)</sup> ‘한국연극의 개성과 본질’을 찾은 다양한 방향 중, 전통적인 연극유산의 현대화 문제는 이 시기를 대표하는 ‘뜨거운 감자’였다.

본고는 1970년대 연극계를 중심으로 전개된 전통담론의 전개양상을 살펴 보면서, 그러한 전통담론이 이전 시기의 그것과 어떻게 같고 다른지를 분별해내고, 그것을 바탕으로 이 시기 전통담론의 근대성을 밝혀보려 한다. 필자는 담론의 관점에서 전통론에 접근하려는 입장을 밝힌 바 있고,<sup>2)</sup> 1930년대와 1950·1960년대 연극계의 전통담론에 관해 이미 발표하였으니,<sup>3)</sup> 이 논문은 그 뒤를 잇는 셈이다.<sup>4)</sup>

- 1) 한상철, 「한국연극 10년, 그 의의」, 『연극평론』, 1979. 겨울호.
- 2) 백현미, 「한국근현대연극사의 전통담론 연구를 위한 도론」, 『한국극예술연구』 11집, 한국극예술학회, 2000.
- 3) 백현미, 「1930년대 전통연극론 연구」, 『이화어문논집』 15집, 이화어문학회, 1997; 백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국연극학』 14호, 한국연극학회, 2000.
- 4) 이미원은 「한국 현대극의 전통 수용 양상 I」(『한국연극학』 6호, 한국연극학회, 1994)에서 1970년대 전통을 수용한 실험극에 대해 논의한 바 있다.

## 2. 1970년대 사회 문화 상황과 전통담론의 지형

전통문화에 대한 담론은 사회구조적인 배경과 직·간접적으로 연계되어 있다. 1930년대에는 일제식민통치의 경험, 1950·1960년대에는 분단 상황과 서구문화의 급격한 수입 등이 문화적 정체성에 대한 논의를 불러 일으켰고, 그 가운데서 전통담론이 제기되고 논의될 수 있었다. 1970년대에는 식민통치의 역사를 극복하는 과제와 분단상황에 대한 대응, 서구문화의 유입에 따른 부작용의 해결 등이 여전한 과제였지만, 특히 경제 중심의 근대화에 따른 산업화와 도시화 등이 새로이 중요하게 부각되었다.

1970년대 한국의 산업화는 서구와는 달리 다분히 인공적이고 계획적으로, 많은 불합리와 부작용을 수반한 채 추진되어 왔다. 산업화를 최우선으로 하는 근대화의 전개는, 통제 또는 관료제의 강화를 바탕으로 이뤄졌으며, 다양한 계층의 형성에 따른 계층간의 격차 및 불평등관계를 초래했다. 특히 도시화와 서구문화의 급속한 침윤에 의해 전통문화가 발붙일 토대가 잠식되었고, 공동체적 질서나 가치는 급속하게 도태되었으며, <<소수 엘리트들만의 고급문화 향유와 다수 대중의 문화적 소외현상>>이 빚어졌다.

이러한 사회 경제적 변화는 그 변화를 억압적으로 이끌어간 정권 지도자들에게도, ‘과학적 인식’을 지향하는 학문 종사자들에게도, 문화를 생산하고 소비하는 문화 주체들에게도, 피해갈 수 없는 엄연한 현실이었다. 이러한 현실에 대한 대응이 특히 ‘전통사회에서 유래된 연극적 전통’에 대한 인식 혹은 재창조와 어떤 관계를 맺으며 전개되었는가를 살피는 것이 본고의 주된 논의 방향이 될 터이지만, 그러한 논의 대상의 외연에 나타나는 몇 가지 현상을 먼저 지적해보자.

주지하다시피 <<1950·1960년대 문학계에서는 민족문학의 정체를 규명하는 논의가 진행되면서 전통과의 관계가 인식되기 시작했고, 전통 계승에 있어 역사의식 혹은 시대의식을 강조하는 식의 논의가 진전되었다.>>1970

년대에는 역사의식이나 시대의식에 대한 관심이 논의의 초점으로 이어져, 민족문학의 개념과 정체성에 대한 논의가 '민중의식'이라는 용어를 둘러싸고 표면화되었으며 또한 심화되었다.

민족문학의 개념이나 정체성에 대한 논의를 상론할 자리는 아니지만, 연극계에서도 민족극이라는 용어가 이미 1950년대를 전후해 대두한 이후 특히 전통연극의 계승을 논의하는 자리에서 자주 사용되면서 1980년대에는 이 용어를 둘러싸고 논쟁이 일어나기도 했던 바, '민족문학의 논의는 민족극 논의와 일정한 관계를 가질 터였다. 1970년대 문학계에서는 '국민문학 내지 민족주의 문학', '한국문학', '민족문학' 등의 용어를 둘러싸고 이념적 논쟁이 전개되었다. 이 용어들의 의미는 얼핏 별 차이가 없을 것 같지만, 각 용어를 제기한 논자들의 상이한 이념적 입장을 반영하고 있다는 점에서 사실 뚜렷이 구별되었다. 김동리<sup>5)</sup>와 조연현<sup>6)</sup> 등이 '국민문학 내지 민족주의 문학'이라는 용어를 통해 세계문학과 구별되는 영구적이고 보편적 가치를 지닌 것을 강조한다면, 김현<sup>7)</sup>은 민족주의 문학의 복고적이고 국수주의적 특성을 비판하면서 문학 자체의 '표현' 가능성 개발을 중시하는 '한국문학'을 강조했다. 반면 1950년대부터 줄곧 통일 문제에 관심을 가져온 최일수<sup>8)</sup>를 비롯하여 염무웅<sup>9)</sup> 임현영<sup>10)</sup> 백낙청 등은 반봉건과 민주화 분단극복 등 민족이 당면한 과제를 문제삼을 때 참다운 민족문학이 가능하다고 하면서 이념성을 민족문학 논의의 중심에 두었으며, 특히 백낙청은 민중문학 제3세계문학론 등으로 이론을 확대 심화시켰다.<sup>11)</sup> 민족문학이라는 용어를 둘러싼 이러한 세 입장은 범박한 대로

5) 김동리, 「민족문학에 대하여」, 『월간문학』 47, 1972.10.

6) 조연현, 「민족문학과 민중문학-강연 속기」, 『정경문화』 174, 1979.8.

7) 김현, 「민족문학, 그 문자와 언어」, 『월간문학』 24, 1970.10.

8) 최일수, 「민족문학과 통일」, 『월간문학』 40, 1972.3.

9) 염무웅, 「민족문학, 이 어둠 속의 행진」, 『월간중앙』 48, 1972.3.

10) 임현영, 「민족문학 명칭에 대하여-개념 규정과 용어 정착을 위하여」, 『한국문학』 1, 1973.11.

논의의 윤곽을 반영하고 있는 바, 본고의 뒤이은 장에서 구체적으로 밝혀나갈 연극계 전통담론들의 밀그림이기도 했다.

이러한 사회상황이나 민족문학에 대한 논의가 연극계 외부의 배경이라면, <전통극(연희)적 표현방식을 활용한 연극 공연의 활황, 한국연극의 해외공연 및 서구 실험극의 영향, 동양연극에 대한 논의의 증대 등은 이 시기 연극계 전통담론의 내적 배경이 되고 있었다.>

1930년대에 연극계에서 전통담론이 본격적으로 시작되었고, 이어 1950·1960년대에는 다양한 주체들에 의해 담론의 분화가 일어났지만, 사실 1970년대에 이르기까지 전통담론은 실제 공연성과와 연계되는 기회를 거의 갖지 못했다. 일제와 미국강점기를 통해 서구적 근대가 왜곡된 채 급속히 확산되고, 전통극(연희) '복원'에 치중할 수밖에 없을 만큼 전통극의 존재가 잊혀지거나 소멸되어가던 현실에서, 전통을 활용한 작품의 출현은 참으로 지난한 것이었다. 반면 1970년대에는 전통연희에 대한 발견이, 연극 그 자체의 변화 속에서 드러났다. 1970년대에 전통극적 표현방식을 이용한 연극의 공연은 거스를 수 없는 경향이였으며, 일종의 유행이었다. 1970년대 전통연희를 계승한 공연은 실험극장 극단 창립 10주년 기념 <희생전>(최인훈 작, 허균 연출)으로 시작되었다. 이 작품은 재담식 대사와 타악기의 동원 및 전통적인 몸짓으로 주목을 받으면서 흥행에도 성공을 거두었다. 뒤 장에서 본격적으로 논의하게 될 터라 구체적인 예에 대한 열거를 미루겠지만, 이 시기 소극장 운동의 중심을 차지하고 있었던 드라마센터와 민예는 전통연희의 현대극화를 위한 다양하고 지속적인 작업 때문에 연극계의 주목을 끌었다. 이외에도 극단 광장, 가교, 실험극장, 창고극장 등 이 시기 대표적인 극단들의 대부분이 전통연희를 활용한 연

11) 이상갑, 「1970년대 민족문학론의 성과와 한계」, 민족문학사연구소 현대문학분과, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2000.3; 박현호, 「민족문학의 개념과 그 전개과정」, 『문학과논리』 6호, 1996; 조현일, 「근대 문학사에 '민중성'의 의미」, 『문학과논리』 6호, 1996.

극을 공연했던 바, 1972년의 <학마을 사람들>, <유랑극단>, <탈의 소리>, <너도 먹고 물러나라>, 1973년의 <춘향전>, <노비문서>, 1976년의 <춘풍의 처> 등이 그 예이다. 이 시기 전통담론은 연극 현장의 실제 공연과 앞서거나 뒷서거나 하면서 제기됨으로써 구체적으로 진행될 수 있었던 것이다.

1970년대는 한국연극사에서 제3세계 연극계를 비롯한 세계 연극계와 구체적인 교류가 직접적으로 시작된 시기라는 점도 주목할 필요가 있다. 제3세계 연극계는 아시아·아프리카·라틴아메리카 지역의 연극인들이 격년으로 여는 연극제로, 1971년에 시작되었다. 한국은 제1회 제3세계 연극제에서 <시집가는 날>(오영진 작, 허규 연출)을 공연했는데, 이는 한국 연극사상 첫 해외공연으로 기록된다. 또한 미국 유학을 통해 연극의 국제적 흐름을 호흡한 유덕형과 안민수는 그들 자신이 연출한 작품을 해외에서 공연하게 되는 계기를 갖게 된다. 유덕형은 1972년 필리핀에서 열린 제3세계 연극제에서 <알라망>을 공연했으며,<sup>12)</sup> 이어 7월 필리핀 교육연극협회(PETA)로부터 연출 의뢰를 받고 <명상>을 각색·연출하여 필리핀 극단과 함께 공산권 국가를 순회 공연했으며, 74년 미국 실험극의 산실 뉴욕 라마마에서 <초분>을 <질서>라는 제목으로 공연해 국제적 관심과 인정을 받았다.<sup>13)</sup> 이어 1977년 3월 안민수는 연기자 및 악사들로 구성된 15명의 동랑레퍼토리 극단을 이끌고 서울을 출발, 약 2개월에 걸쳐 미국 뉴욕 라마마극장을 비롯한 네델란드 프랑스 등에서 자신의 연출 작품인 <하멜태자>와 <태>를 공연하면서 8만명 이상의 관객을 동원하는 성과를 거두게 된다.<sup>14)</sup> 한편, 1971·72년의 미국 유학의 충격을 통해 가면극의

12) 유덕형, 「제3세계 연극제 및 하비타회의 참가기」, 『한국연극』, 1976.7.

13) 외국 비평가들이나 관객들 모두에게 호평을 받았으며 그로토우스키와 피터 브룩과 같은 당대 연극의 거장들에게서도 현대 연극에 새로운 방향을 제시했다는 평가를 받았다. 「한국연극의 새로운 가능성, <초분> 뉴욕에서의 성공」, 『동아일보』, 1976.2.25.

14) 대표집필 한상철, 「한국연극의 해외공연」, 『연극평론』 16, 1977, 여름; 「동랑

가치를 깨달은<sup>15)</sup> 이두현은, 1977년 미국 아시아협회의 초청으로 한국가면극연구회 단원과 예능보유자를 합쳐 14명으로 구성된 인원을 이끌고 두 달 가까이 미국과 일본을 돌며 공연하는<sup>16)</sup> 등 민속극을 해외에 소개하는 노력을 계속한다.<sup>17)</sup> 미국 유학 경험자들 중심으로 민속극적 표현방식을 활용한 현대극이나 한국 민속극 자체를 국외에 소개하는 식의 이러한 교류는, 연극에서의 전통담론이 타국과의 관계 속에서 논의되는 배경이 되었다는 점에서 주목할 만하다.

한국에서 공연된 해외 연극 중 1972년 3월 서강대학교 야외 코트에서 벌어진 일본 '상황극장'의 <두 도시 이야기 二都物語>는 대학에서 벌어진 단 일회 공연이었지만, 그 영향력이 남달랐다. 이 공연은 '상설무대'의 <금관의 예수>와 함께 야외 합동공연의 형식으로 펼쳐졌는데, 무대극 형식을 야외에 그대로 옮겨와 공연의 효과를 얻지 못했던 <금관의 예수>(김지하 작, 연출)와는 달리, 야외 공간을 역동적으로 활용하는 살아있는 예

극단의 해외공연 수확, 『신동아』, 1977.7, 394면; 안민수, 「실험과 최선의 의 미로 다진 70년대」, 『연극평론』 17, 1979. 겨울.

- 15) "미국 유학시절 외국 민속극들을 보면서 우리 가면극에 대한 가치를 느꼈더랬습니다. 문화교류차 왔던 아프리카 민속무용을 봤는데 세련되었고 인상이 좋았습니다. 아프리카의 민속무용팀은 아주 세련된 무대극이었죠. 71, 72년 뉴욕에 있을 때 터키 칼춤, 인도 서사시무용 등을 봤고 일본의 노, 중국의 경극 등이 미국에 소개되고 있을 때였습니다. 그래서 우리 한국에서도 이렇게 아니라 한몫 끼여들 뭔가 내세울 게 있어야겠다. 그 당시 내세울 것은 가면극이라 생각했습니다." 「우리의 연극성을 찾아서」, 『우리극연구』 5, 공간미디어, 1995. 48면.
- 16) 순회 공연의 목적은 '아시아 공연예술의 고전을 미국 전역의 대학에 소개'하는 데 있었으며, 19회 공연과 강연, 워크숍, 시범 공연, NBC-TV녹화, 비디오 테이프 촬영 등을 하였다. 대표집필 한상철, 「한국연극의 해외공연」, 『연극평론』 16, 1977. 여름호.
- 17) 78년에 국제민속축제기구 산하 초청으로 써오프 회원국 페스티벌에 석 달을 버스를 타고 7개국을 순회공연하였고, 79년 9, 10월에는 홍콩과 대만을, 80년에는 엑스트라 그룹의 초청으로 블란서, 서독, 이탈리아 등 5개국을 순회공연하였다. 「우리의 연극성을 찾아서」, 『우리극연구』 5, 공간미디어, 1995. 48면.

를 보여줌으로써 당시의 관객에게 충격을 주었다. 1960년대 서구 실험극을 주도하였던 리빙 씨어터The Living Theater의 활동과 환경연극The Environmental Theater의 이론에 영향을 받은 이 연극은 이후 '마당'의 의미를 발견하며 '마당정신'이라는 이념의 제시로까지 이어지는 마당극 운동의 한 계기로서 작용한다.<sup>18)</sup>

1970년대 들어 동양연극에 대한 논의가 증대한 것도 주목을 요한다. 동양연극에 대한 논의의 증대는 『연극평론』이 3호<sup>19)</sup>와 16호<sup>20)</sup>에서 동양연극에 대한 연구 논문을 동시에 싣는다는 점, 1972년 말에 창간한 『드라마』가 4호<sup>21)</sup>에 중국의 경극, 일본의 노, 인도와 인도네시아 연극 등에 대한 논문을 싣고, 1976년 1월에 창간한 『한국연극』에도 창간한 해부터 이후까지<sup>22)</sup> 간헐적으로 동양연극에 대한 글을 싣고 있는 데서 상징적으로 드러난다.

해외 연극과의 교류과정과 동양연극에 대한 논의의 증대는, 1960년대를 전후해 서양에서 동양연극에 대한 학문적 관심과 연극적 활용이 이뤄지던 현상을 반영하는 것이면서, 동시에 동양연극 연구에 나선 학자들의 등장 및 서구 현대극과 동양연극의 관계에 대한 국내의 관심과 잇닿아

18) 김석만, 「새로운 천지국을 기다리며」, 『뚝딱기 뚝딱』, 동광출판사, 1991. 250~252면.

19) 『연극평론』 3호(1970년 겨울호)에는 조동일의 「봉산탈춤 양반과장의 구성」, 이두현의 「전통연극의 계승」, 공동토의(오영진, 이두현, 심우성, 여석기)를 정리한 「정황의 문제와 현대적 수용」, 이두현 채록본인 「강령 탈춤 대본」, 심우성 채록본인 「꼭두각시 놀음 대본」과 함께 드로시 샤이머의 「아리스토텔레스를 통해서 본 아시아연극」이 실려 있다.

20) 『연극평론』 16호(1977년 여름호)에는 안토니 그래함화이트의 「전통연극의 특성」과 커어비의 「샤머니즘과 중국연극」이 실려 있다.

21) 『드라마』 4호(1973년 5월)에는 播施의 「경극의 본질과 형식」, 장한기의 「노의 세계」, 포비온 바워즈의 「인도연극의 기원과 역사」, 고승길의 「와양 푸르와의 전통과 전개」 등이 실렸다.

22) 고승길의 「동양연극의 전통과 미학」(『한국연극』, 1976.5), 고승길의 「동양연극 연구의 현황과 방법」(『한국연극』, 1976.10), 다니엘 A 키스티의 「오구곳과 부조리극」(『한국연극』 19, 1977.7) 등을 들 수 있다.

있었다. 흔히 1960년대를 전후해 형성되었다고 보는 서구의 비언어적(비문학적) 현대극은 동양연극의 ‘발견’, 즉 오리엔탈리즘 등장과의 연계 속에서 이뤄졌다. 서구 연극인들은 <서구의 근대가 잃어버린 연극 본래의 참모습을 동양연극의 <제의적이고 주술적인> 가무와 대사 속에서 발견해 내었고, 서구 연극의 고전적 미학이라 할 수 있는 문학적성 대신 동양연극이 지닌 본질성과 원초성으로부터 새로운 형식과 감각을 흡수하고자 하였다.> 그리고 이런 경향은 서구 현대극에 대한 관심이<sup>23)</sup> 구체화되는 시점에서 한국 내에서도 한 경향으로 자리잡게 된다. 한국 내에서는 1930년대 이래 민족주의적 관점에서 전통극에 대한 관심이 이미 시작되었고, 따라서 한국에서의 동양연극에 대한 관심이 오리엔탈리즘의 반영이라고만은 볼 수 없다. 그러나 1970년대 연극의 국제교류나 동양연극에 대한 관심 확대 등은 1960년대 말 이래 서양의 오리엔탈리즘을 통해 동양연극의 가치를 발견하는 식으로 동양연극으로서의 한국민속극에 대한 관심이 증대된 것과 밀접한 관련이 있었던 것이다. 유덕형이나 안민수가 미국 실험연극의 산실인 라마마 극단에서 ‘동양연극과 서양연극의 만남’을 보여준 공연으로 관심을 모았다거나, 김지하에게 큰 충격을 주었다는 일본 상황극장이 1960년대 서구 실험극의 영향을 받았다거나, 이두현이 가면극의 해외공연을 추진하게 된 배경에는 한국내의 지원이 아니라 미국 내 아시아 협회의 지원이 있었다는 등의 사실에는, <서구에서 오리엔탈리즘이 부상하고 그 오리엔탈리즘이 동양에 역수입되던 복잡한 상황이 반영되어 있었던 것이다.>

23) 한상철, 「현대의 비언어적(비문학적) 실험극」, 『한국연극』 3, 1976.3.

### 3. 1970년대 연극계 외곽의 전통담론

#### 3.1. 구조주의 연구방법론의 활용과 민중적 미의식의 강조

1950·60년대에 민속문화 중 문학 혹은 연극에 대해 관심을 갖은 국문학자들은 국어국문학회에 민속분과를 둔다거나, 한국문화인류학회, 한국민속학연구회의 결성을 주도하면서 연구를 진행했다. 국문학자들은 국문학 연구의 한 방편으로 민속학 연구에 참여했지만, 단행본 수준의 최초의 민속학사가 국문학자인 인권환에<sup>24)</sup> 의해 쓰여질 정도로 국문학자들의 주도력은 남다른 것이었다. 1970년대 들어 구비문학도 문학이라는 세계적인 동향이 형성되면서 국내에서도 민속문학·구비문학이라는 범주를 설정, 설화·민요·무가·판소리·민속극·속담·수수께끼 등에 대한 집중적인 논의를 펴게 되었다. 구비문학 전반에 걸친 체계적인 이론서인 『구비문학개설』(일조각, 1971), 『우리 민속문학의 이해』(개문사, 1979), 『구비문학의 세계』(새문사, 1980) 등이 출판되었고, 케임브리지 제의학파의 이론이나 구조주의 연구방법론 등 다양한 연구방법론의 도입을 바탕으로 가면극·인형극·판소리 등에 대한 구체적이고 심도있는 논의가 진행되었다.

1970년대 가면극 연구는 기원과 구조적 형식 논의를 통해 가면극의 민중적 토대를 강조하는 식으로 전개되었는데, 이러한 경향은 가면극 기원에 대한 논의에서 분명하게 드러난다. 이 시기에는 제의기원설과 풍농굿기원설이 제기되어 설득력있게 받아들여졌다. 제의기원설을 주창한 김열규는<sup>25)</sup> 고대문헌에 나타난 국가적 제의를 분석하여 무당이 주재하는 고대의 제의나 부락굿에서 가면극의 기원을 찾았으며, 풍농굿기원설을 주창한 조동일은<sup>26)</sup> 싸움형태의 굿과 성행위 형태의 굿이 사회사적 변화에

24) 인권환, 『한국민속학사』, 열화당, 1978.

25) 김열규, 「굿과 탈춤」, 『한국연극』 7호, 1976.7.

따라 인간의 일, 예를 들면 처첩갈등, 노장에 대한 풍자, 양반에 대한 풍자 등을 반영하는 극으로 발전하였음을 지적했다. 이러한 기원설은 1950·60년대 제기된 산대희기원설이나 기악기원설 등과 달리, 가면극의 민중적 토대를 확인하고 강조하는 경향을 띠었다.

가면극의 문학적 연희적 특징과 구성원리를 밝히는 연구가 심화되는 과정에서 가면극의 장르에 대한 논의가 본격화된 것도 이 시기이다. 김열규<sup>27)</sup>·이상일<sup>28)</sup>·채희완<sup>29)</sup> 등은 가면극이 놀이와 연극이 미분화된 집단연희의 일종으로 계절놀이나 굿놀이와 같은 범주에 속한다고 보면서, 집단연희를 통하여 투사되고 있는 민중적 미의식으로서의 놀이정신을 강조하였다. 한편, 조동일·김방옥 등은 연극이라는 입장에서 가면극의 연극성을 밝혔다. 조동일은 탈춤 대사가 갖는 패러디적 성격을 통해 가면극의 미학적 본질을 밝히는<sup>30)</sup> 한편, 가면극의 공간 활용 방식 및 관중 참여의 개방성, 대방놀이로서의 사회적 기능 등을 강조하였다. 김방옥<sup>31)</sup>도 갈등구조, 극의 도입 방법, 시간과 거리의 표현, 극 진행중의 등퇴장, 춤과 음악의 극적 기능 등을 살피는 한편, ‘극적 환상의 거부’가 브레히트 서사극의 소외효과와 비교되는 점 등을 밝혔으며, 허술<sup>32)</sup>·심우성<sup>33)</sup> 등은 무대공간의 연구를 보다 심화시켰다. 또한 이 시기에는 가면극과 동서양 연극과의 비교연구가 여석기<sup>34)</sup>와 송동준,<sup>35)</sup> 전진재,<sup>36)</sup> 명인서<sup>37)</sup>에

26) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1979.

27) 김열규, 「현실 문맥 속의 탈춤」, 『진단학보』 39, 1975.

28) 이상일, 『한국인의 굿과 놀이』, 문음사, 1981.

29) 채희완, 「가면극의 민중적 미의식 연구를 위한 예비적 고찰」, 서울대 석사학위논문(미학과), 1977.

30) 조동일, 『한국가면극의 미학』, 한국일보사, 1973.

31) 김방옥, 「한국가면극의 연극미학」, 이화여대 석사학위논문, 1977.

32) 허술, 「전통극의 무대공간」, 『창작과 비평』, 1974. 여름.

33) 심우성, 「전통극 ‘놀이판’의 이해」, 『연극평론』, 1975. 겨울.

34) 여석기, 「산대가면극의 파르스적 성격」, 『한국문학의 해학 1』, 국제문화재단, 1970.

35) 송동준, 「서사극과 한국민속극」, 『문학과 지성』 17, 1974.

의해 이뤄졌다.

1970년대 판소리 연구도 판소리의 기원 및 판소리의 미학적 특성, 판소리 예술의 민중성을 밝히는 식으로 진행되었다. 판소리의 기원과 관련해서 시기에 중국강창문학설<sup>38)</sup>과 광대소학지희설<sup>39)</sup> 서사무가설<sup>40)</sup> 등이 제기되었지만, 전라도 무속을 배경으로 한 서사무가에서 판소리가 유래했다는 서사무가설이 유력하게 부상했으며, 판소리는 18·19세기 민중의 사회적 영향력이 반영된 예술형태라는 점에서 강조되었다. 또한 판소리 사설을 판소리 연행의 현장과 연계시키면서 판소리의 미학을 밝히는 연구가 진행되었는데, 조동일은 고정체계면과 비고정체계면의 개념을 도입하면서 후자의 독자성과 변이성을 강조했으며,<sup>41)</sup> 김홍규는 창과 아니리의 교체 반복 구조가 비장과 골계, 물입과 해방, 긴장과 이완이라는 정서적 체험의 교차 구조를 이루고 있다고 밝혔다.<sup>42)</sup> 또한 전후의 인과관계에 얽매이지 않고 독자적으로 발전하는 ‘부분의 독자성’에 대한 강조는 ‘합리성과 불합리성’<sup>43)</sup> ‘장면극대화의 원리’<sup>44)</sup> ‘개방성’<sup>45)</sup> 등의 개념을 통해 규명되었다.

한편, 국문학계의 이들 연구는 판소리를 구비서사류에 속하는 한 종으로 보는 조동일의 입장을 수용한 상태에서 진행되었기에, 판소리를 연극으로 보는 연극계의 입장과 활발하게 교류되지는 못했다. 국문학도로서

36) 전진재, 「양주별산대놀이의 생명원리」, 성균관대 석사학위논문, 1980.

37) 명인서, 「한국가면극과 동양연극의 비교」, 이화여대 석사학위논문, 1978.

38) 김학주, 「당악정재 및 판소리와 중국의 가무극 및 강창」, 『한국사상대계』 1, 성균관대 대동문화연구소, 1973.

39) 김동욱, 『한국 가요의 연구』, 을유문화사, 1976.

40) 서대석, 「판소리의 전승론적 연구-서사무가와와의 대비」, 『현상과 인식』 3권 3호, 1979.

41) 조동일, 「흥부전의 양면성」, 『계명논총』 5, 1969.

42) 김홍규, 「판소리의 서사적 구조」, 『고전문학을 찾아서』, 문학과지성사, 1976.

43) 최진원, 「춘향전의 합리성과 불합리성」, 『국문학과 자연』, 성대출판부, 1977.

44) 김대행, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1976.

45) 서중문, 「판소리의 개방성」, 『경남대 논문집』 7, 경남대, 1980.

희곡을 전공한 임동철,<sup>46)</sup> 한옥근<sup>47)</sup> 등이 서구 서사극을 근거로 판소리가 연극임을 주장했고, 60년대이래 판소리가 연극임을 주장하면서 연극계의 입장을 대변했던 이두현이 『한국연극사』(민중서관, 1973)에서 판소리를 다루었으며, 영문학자인 여석기도 1970년대에 들어 연극으로서의 판소리에 대한 논의를<sup>48)</sup> 펼쳤다. 그러나 판소리에 대한 연극계의 논의는 대체로 지나치게 간명한 수준이어서, 판소리의 연극성을 이끌어내고 그 미학적 특성 등을 밝히는 데로 나아가지는 못했다.

송석하의 『한국민속고』(일신사, 1960)에서 개략적으로 소개되었던 인형극에 대한 연구는 심우성의 『남사당패 연구』(동화출판공사, 1974)를 통해 본격화된다. 심우성은 남사당패의 형성과정을 고찰하고, 이들이 놀았던 꼭두각시놀음과 여러 가지 놀이를 현장론적 입장에서 자세하게 소개하는 한편 꼭두각시놀음 채록본을 조사하여 소개하였다. 이후 허술과 김홍규는 포장무대 안에서 공연되는 꼭두각시놀음의 연극무대적 특성을 고찰하였고, 조동일은 우리 민속극의 양식을 무당굿놀이, 꼭두각시놀음, 탈춤으로 나누어 소개하면서, 이들의 전승집단적 특징과 극적 내용의 개성을 밝히는 한편 이를 연극사적 발전단계와 관련지어 고찰했다.<sup>49)</sup>

이러한 학계의 연구경향은 크게 두 가지 점에서 연극계의 전통담론과 연계되었다. 하나는 <구조주의를 비롯한 다양한 연구방법론의 활용>에 의해 민속극의 연극성에 대한 연구의 진전이 이뤄지고, 그 과정에서 <민중적 특성>이 특별히 강조되었다는 점이다. 이 시기에는 서민정신, 민중사상, 민중의식 등의 용어가 민속극의 내용적 정향성을 드러내는 것으로

46) 임동철, 「판소리 연구-그 연회를 중심으로」, 서울대 석사학위논문, 1974.

47) 한옥근, 「판소리의 종합예술성에 대한 연구」, 조선대 석사학위논문, 1979.

48) 여석기, 「전통극의 양식성과 희극정신」(1970.10) 및 「전통연극의 현대적 계승」(1973.4), 『한국연극의 현실』, 동화출판공사, 1974.

49) 허술, 「인형극의 무대」, 『창작과비평』 38, 1975; 김홍규, 「꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산반이」, 『창작과비평』 49, 1978; 조동일, 「무당굿놀이 · 꼭두각시놀음 · 탈춤」, 『연극평론』 16, 1976.

거듭 거론되었다.<sup>50)</sup> 이러한 학계의 연구경향은, 실증적 연구를 바탕으로 복원 중심의 논의를 퍼던 1950·60년대 학계의 논의가 정부의 문화정책과 의식적·무의식적으로 수용하는 경향을 보였던 것과 달리, 정부의 문화정책 기조와 비교 혹은 대조된다는 점에서 특징적이라 할 수 있다.

둘째, 이 시기에는 학계의 연구가 평론계의 지면 특히 연극평론계의 지면을 통해서 발표되어 대중적으로도 활발하게 수용되었다는 점이다. 예를 들어 조동일이 「가면극의 희극적 갈등」을 1968년 서울대 석사학위논문으로 제출한 이후 『탈춤의 역사와 원리』를 출판한 것은 1979년이지만, 그 저서에 실린 대부분의 글은 『한국연극』, 『연극평론』, 『서낭당』, 『월간중앙』, 『창작과비평』 등의 잡지에 분재되었으며,<sup>51)</sup> 이외에도 김홍규, 허술, 심우성의 글 등이 대중을 상대로 하는 잡지의 지면을 통해 발표되었다. 이는 민속극에 대한 연구가 대중적 호응과 일정한 관계를 갖고 있었다는 점, 연극계의 전통담론이 이들 연구논문과 의식적 무의식적으로 교류하

50) 「민속문화로 본 대중의식」이라는 주제하에 1972년 6월에 아카데미 하우스에서 열린 학술대회에서, 김열규는 「구비문학에 나타난 서민정신, 조동일은 「민간연극에 나타난 민중사상」을 발표하였다. 이외, 이상일은 「민중의식의 탐구」(『충격과 창조』, 창원사, 1975)에서 전통문화의 중심개념으로서 민중이 갖는 의의를 지적하면서, 민중의식의 미학적 전개를 통해 설화문학이나 연극 부분에서 독자적인 민중론을 구성할 가능성이 있다고 지적했다. 이외에도 조동일, 김홍규, 허술, 김열규 등 이 시기 대표적인 논자들은 ‘민중의식’을 강조했다.

51) 조동일이 발표한 다음과 같은 글들이 그 예이다. 「봉산탈춤 양반과장의 구성」(『연극평론』 3호, 1970. 겨울), 「가면극의 공연장소와 극중장소」(『서낭당』 1, 1971.11), 「조선후기의 가면극과 민중의식의 성장」(『창작과비평』 24, 창작과비평사, 1972), 「민중의식의 해학과 분노(탈춤의 사상)」(『월간중앙』 63, 1973.6), 「봉산탈춤 노장과장의 주제」(『연극평론』 9, 1973. 겨울), 「봉산탈춤 미야과장의 웃음과 눈물」(『연극평론』 10, 1974. 여름), 「양주별산대 포도부장놀이의 갈등 구조」(『연극평론』 11, 1974. 겨울), 「양주별산대 상좌·옴·목중·연잎과장」(『연극평론』 12, 1975. 여름), 「포수의 행방을 통해 본 한국 가면극의 기원과 발전」(『한국연극』 6, 1976.6), 「양주별산대 침놀이에 나타난 삶과 죽음의 관계」(『연극평론』 13, 1975. 겨울)

면서 구체화되었을 것이라는 점 등에서 의미가 있다 하겠다.

### 3.2 정부의 전통문화정책에 반영된 호국·충효 정신의 강조

1970년대는 정부의 문화정책이 본격화된 시기이면서, 특히 전통문화에 대한 지원이 확대된 시기로 평가된다. 박정희 대통령은 1971년 제7대 대통령 취임연설에서부터 민족사관의 정립을 위해 ‘민족문화의 계승 발전’을 강조한 이래, 각종 시정연설<sup>52)</sup>이나 기자회견<sup>53)</sup>을 통해 문예진흥에 대한 포부를 밝힌 바 있다. 실제로 1972년 8월에 문화예술진흥법<sup>54)</sup>이 제정되었는데, 이 법의 제1조에는 “이 법이 문화예술의 진흥을 위한 사업과 활동을 지원함으로써 우리 나라의 전통적인 문화예술을 계승하고 새로운 문화를 창조하여 민족문화의 중흥에 기여함을 목적으로 한다”고 밝히고 있다.<sup>55)</sup> 그리고 이 법에 의거해 1973년 4월에 한국문화예술진흥원이 만들어졌고, 이어 10월에는 전통문화를 계승하고 그 바탕 위에서 새로운

- 52) 박정희 대통령은 1973년도 예산안 제출에 즈음한 시정연설(1972.9.2)에서 “정부는 문예진흥 장기계획을 세워 선대로부터 물려받은 문화적 유산과 전통예술을 계승 발전시키고, 민족사상과 주체 의식을 바탕으로 새마을 운동을 체계화한 새로운 민족문화를 창조하는 한편, 시설을 확충하고 문화예술인구의 지면을 확대하는 문예중흥운동을 전개해나가고 한편 민족의 주체성과 슬기를 북돋아주는 창조적 문예활동을 적극 지원하겠다”고 문예진흥의 방향을 제시하였다.
- 53) 1973년에는 대통령의 연두 기자회견에서 ‘전통문화의 창조적 개발’을 문화정책의 주 골자로 내세웠다.
- 54) 법률 제2337호로 제정. 이 법은 국가와 지방자치단체가 문화예술의 진흥시책을 강구하고 국민의 문화예술 활동을 권장, 보호, 육성하여야 한다는 의무조항(제13조)을 설정하였으며, 문예진흥의 추진모체가 되는 문화예술진흥위원회와 한국문화예술진흥원의 설립을 규정하였다. 『문화예술진흥백서 1981~1985』, 한국문화예술진흥원, 1985, 21면.
- 55) 정갑영, 「우리나라 문화정책 이념에 관한 연구」, 『문화예술논총』 5, 한국문화예술진흥원 문화발전연구소, 1993.

민족문화를 창조하여 문예중흥을 이룬다는 정책 기조 하에 문화예술중흥 5개년 계획<sup>56)</sup> 확정 발표하였다. 또한 1978년에는 제2차 문예중흥 5개년 계획<sup>57)</sup>을 수립, 발표되었다.

정부 주도의 1970년대 문화정책 중 전통문화부분 관련 사업은 국학개발사업, 전통예술지원사업, 문화재보호지원사업 등으로 나뉘는데, 이 분야에 정부 지원의 70%가 투자되었다. 특기할 것은 이러한 사업이 진행되는 과정에서 국학 진흥을 통한 민족정신의 육성과 ‘호국문화유적의 복원 및 정화’, ‘역사적 인물의 재발견’ 및 이를 통한 ‘충효사상의 강조’가 이뤄졌다는 점이다. 예를 들어, 이씨 왕조의 천대에도 불구하고 국가에 충성했던 충무공 이순신 장군은 가장 존경받는 인물이 되었으며, 그의 옛집과 고향은 ‘현충사 성역화 작업’을 통해 신성한 지역으로 만들어졌다.<sup>58)</sup> 그 외에도 임진왜란 관련 유적, 강화도의 유적, 항일독립운동과 관련된 의사들의 사당 건립 등 호국국방유적이 복원 정화되었으며, 화랑도정신이 바람직한 가치관으로 강조되었다. 경주 고도 개발 사업, 백제의 문화유적 개발 사업 등에 의해 조상들의 위대성과 윤리성이 찬양될 수 있는 역사적인 장소, 사원 그리고 왕궁들이 보존되었다. 이런 방식으로 과거의 엘리트문화(궁중음악 혹은 윤리적인 기준)는 전통적인 국가의 문화가 되

56) 1974년부터 1978년까지 시행된 문예중흥계획은 세 가지 중점 목표 아래 사업을 전개하였다. 첫째, 올바른 민족사관을 정립하고 새로운 민족예술을 창조하며, 둘째 예술의 생활화 대중화로 국민의 문화수준을 향상시키고, 셋째, 문화예술의 국제교류를 적극화함으로써 문화한국의 국위를 선양한다는 것이다. 문화부 편, 「문화부 개황」, 『문화공보연감』, 사단법인 공문화, 1992. 60면.

57) 이 계획의 기초는 민족의 문화전통을 계발, 그 정신적 기반을 계속 조성하는 것이며, 추진 방향은 국학진흥, 문화재 보수, 박물관 등 시설 확장을 통해 문화전통을 보급하고 창작 기반을 조성하는 한편 해외 연수와 국제 교류를 통해 외래 문물을 선택적으로 수용하여 민족문화예술을 창달한다는 데 중점을 두었다. 「문화부 개황」, 『문화공보연감』, 문화부 편, 사단법인 공문화, 1992. 61면.

58) 이 시기 이순신의 신격화 과정은, 전재호, 「동원된 민족주의와 전통문화정책」, 한국정치연구회 편, 『박정희를 넘어서』, 푸른숲, 1998 참조.

었으며,<sup>59)</sup> 통치자와 부모에게 충성하는 것과 같은 유교적 코드는 바람직한 가치문화로서 학교의 교과과정 속에 포함되었으며, 새마을운동 과정에서<sup>60)</sup> 거듭 강조되고 선전되었다. 이는 이 시기 정부의 전통담론이 국가안보와 정치적 통합을 위해 동원되는 성격이 강했음을 시사한다. 즉 전통문화를 근간으로 한 민족문화적 지향을 설정함으로써 국민총화를 구현하고 이를 통해 분단 및 사회적 불평등에서 유래한 갈등을 타개하려는 의도가 개입된 것이었다. 이외 국위선양이라는 차원에서 전통문화의 해외교류가 실시되기도 하였으며,<sup>61)</sup> 지방문화재의 발굴 육성 일환으로 1977년부터는 역사적 유래가 분명한 거국적 규모의 행사에 한해 문예진흥원의 행사보조 지원이 이뤄진다.<sup>62)</sup>

전통적 유교적 가치를 국가 통치의 이념과 연결시키는 이러한 경향이 선명하게 추진된 반면, 기타 민속문화에 대한 정부의 태도는 미온적이거나 이중적이었다. 전국민속예술경연대회의 지속적인 개최와 중요무형문화재의 지정 및 운용은 1960년대를 이어 지속되었지만, 그러한 정책적 지원이 민속문화의 실질적인 계승을 차단하는 식으로 이루어져 문제가 되었다. 무형문화재의 경우 1970년대에 31종이 추가로 지정되었다. 특히 1974년부터 ‘전승’의 개념을 도입하기 시작해 중요무형문화재 후계자 양성을 목적으로 전수교육이 실시되는 바, 이수자와 전수자 제도가 생겼으며,<sup>63)</sup> 1973년부터 무형문화재전수회관 설치가 시작되었다. 그러나 소득증대, 생활환경 개선, 정신개조를 강조하면서 강력하게 추진된 1970년대의

59) 정재완, 「한국의 문화정책」, 『문화운동론』 2, 공동체, 1986. 293면.

60) 정부의 전통문화 정책 기조가 이 당시 새마을운동의 이념적 경향과 조응하는 점은, 김인진의 「새마을운동을 통해서 본 한국사회의 근대성 형성에 관한 연구」(서울대 석사학위논문, 1999.8) 참고.

61) 이 시기에는 일본 미국에서 열린 한국미술 5천년전, 민속예술단, 국악연주단, 봉산탈춤, 판소리 등 전통예술의 해외 공연이 이루어졌다.

62) 1977년 당시 향토문화제는 등급에 따라 차등 지원되었다. 신찬규, 「향토문화제연황」, 『문예진흥』 가을호, 문예진흥원, 1977. 21면.

63) 서운석, 「민족문화의 정수, 역사의 산 징표」, 『객석』, 1984.10.

새마을운동은 그 과정에서 민간신앙이나 전통생활문화를 미신으로 몰아가면서 민속문화의 토대를 와해시키는 결정적 역할을 함으로써, 무형문화재 지정의 취지를 무색케 하였다. 또한 전국민속예술경연대회의 경우 경연의 형태로 공설운동장이나 종합경기장 같은 대운동장에서 치뤄짐으로써, 지나치게 대형화되고 학생들을 동원하여 메스게임화하거나, 관중들의 흥미 유발을 위해 현대적으로 변형시키고 '쇼'화하는 경향을 보이게 되었다.<sup>64)</sup> <전통공연문화에 대한 정부 정책의 대표적 통로인 무형문화재 제도와 전국민속예술경연대회는 민속문화의 터전을 와해시키는 정책과 동시에 진행되면서, 민속문화를 '보존'의 대상으로 고정화시켜가는 결과를 내었다>

이러한 정부의 전통담론은 결과적으로 권력의 재생산을 위해 민족주의 및 전통계승론을 활용한 셈이 되었다. 이 시기 정부의 전통담론은 유교적 충효윤리와 호국적 의지를 강조함으로써 동양적 전통에 내재한 합리주의 정신이나 민주주의 정신 등이 발전할 수 있는 가능성을 제한했다는 점에서, 민족주의를 통한 권위주의의 재생산을 조장하는 기능을 하였다.<sup>65)</sup> 즉, 과거의 유산을 임의적으로 떼어내어 '주체적 민족사관'을 정립하고 '한국적 민주주의를 실현'한다는 목표 아래 서구적 민주주의를 비판하고 주체적인 정치체제에 대한 정당성을 확보하고자 전통을 정치적으로 이용하는데 치중하여, 적극적이고 합리적으로 전통을 계승·발전시키는 방향을 일궈내지는 못했던 것이다.

64) 신은희, 「민속예술경연대회의 실태와 문제점」, 한양대 문화인류학과 석사학위논문, 1998. 13면.

65) 김정훈, 「남북한 지배담론의 민족주의 비교 연구」, 연세대 박사학위논문, 1999.6, 228~235면.

## 4. 1970년대 연극계의 전통담론

### 4.1. 민속극의 고전극화론과 민속극 범주의 변화

민속극 자료에 대한 현장연구가 활발해지고 무형문화재 지정 등을 통해 복원 및 전승이 이뤄지기 시작하면서, 민속극을 앞으로 어떻게 보존할 것이냐 하는 것이 거듭 문제시되었다. 1960년대 후반부터 민속극을 모범적인 상태로 보존한다는 의미의 ‘정립론’이 제기되었고, 이는 이후 시기에도 지속적으로 이루어졌다. 다른 점이 있다면, 1960년대에는 국립창극단이 생기면서 창극 중심으로 정립론이 펼쳐진 것과 달리, 1970년대에는 창극정립론이 시나브로 자취를 감추고 가면극 중심으로 그 논의가 본격화되었다는 점이다.

가면극 정립론은 1960년대에 이미 유치진에 의해 제기되었지만, 1970년대에는 가면극의 극장 공연이 잦아지면서 보다 구체화되었다. 민속극이며 야외극인 가면극이 정해진 시간 안에 정해진 무대공간에서 공연되는 극장공연물이 되면서 마주치게 되는 문제들이 지적되었고, 실내극장에 걸맞는 가면극 공연은 어떻게 조성되어야 하는가 등을 둘러싼 논의가 진전되었다.

이두현은 한국의 전통극으로 가면극, 인형극, 판소리를 언급하면서, 민속극의 정립과 현대의 민속극 창출을 이분하여 논의한다. 민속극의 정립을 위해서는 무대화의 과정이 필요하다고 보고, 이를 위해 원형무대의 채택, 춤과 동작의 양식화를 통한 극형식의 발견, 반복을 조절하고 에피소드를 취사선택함으로써 파계승·양반·서민생활놀이를 극적인 밀도와 효과를 내도록 구성하는 작업이 필요하다고 보았다. 이러한 정립을 위해, 동양연극이 공통으로 갖는 극장주의theatricalism에 입각하여 전통연극의 희극정신과 연극적 감각, 놀이의 정신과 형태(연기)까지를 정립해가는 노력이 필요하다고 강조하였다.<sup>66)</sup>

이러한 이두현의 입장은, 이두현·오영진·심우성·여석기·한상철·윤대성의 공동토의를 정리한 「전통연극 정립의 문제와 현대적 수용」<sup>67)</sup>에서도 되풀이 강조된다. 이들 토의는 민속극의 유산을 현대에 받아들이기 위한 방안으로 크게 두 가지 방향을 제시한다. 우선적으로 강조된 것은 정립의 필요성이다. 이들은 우리 나라 전통극이 구전에 의해 민중들 사이에서 전승되어온 민속극적 성격을 띠고 있다고 전제하고, 고전극으로 정립하기 위해서는 무대조건, 연출수법, 연기 시스템의 확립을 통한 양식화가 필요하다고 보았다. 정립을 구상하던 이들의 전제에는 중국의 경극이나 일본의 노오 같이, 패트론의 지원하에 무대공연예술로서 일찌감치 양식화가 되어 있었던 동양의 다른 전통극이 있었다. ‘고전극화’의 의미에 대한 자세한 논의는 딸리지 않았지만, 글의 맥락에 비추어볼 때 ‘민중속에서 집단적 자생적으로 발생한 민속극folk theater을 경극이나 노오처럼 공연미학적으로 양식화된 고전극classical theater으로 만들어가는 것’을 의미한 것으로 보인다.

이러한 논의는 이후 이상일이나 허규, 유민영에 의해서도 제기되었다. 이상일은 민속적 연희를 연극적으로 재정비하고 체계화하는 의미로 정립이라는 용어가 사용되고 있음을 지적하면서, 민속극 전통에 걸맞는 극장과 무대의 정립이 필요하다고 하였다.<sup>68)</sup> 허규는 현재 문화재로 지정된 것 중 연극성이 있는 각종 놀이·무속의식·제의 등을 그 원형을 손상하지 않는 범위 내에서 다듬고 보완하여 그 특성과 기능을 살릴 수 있는 공연장에서 정기적으로 공연할 수 있도록 극장예술화해야 한다면서, 극작가와 연출가에 의해서 그 내용을 수정·보완·정리하고 기능보유자들의 창의력을 고무시켜 승화시키는 것, 내용의 형식적 해석, 등장인물의 정리, 의상·장치·연기술·음악의 정비 보완을 통한 정형화 작업, 양식미의

66) 이두현, 「전통연극의 계승」, 『연극평론』 3, 1970. 겨울.

67) 토의, 「전통연극 정립의 문제와 현대적 수용」, 『연극평론』 3, 1970. 겨울.

68) 이상일, 「야외민속극의 극장도입」, 『드라마』 3, 1972.1.

세련화를 통한 한국 고전극의 본격적 정립이 필요하다고 하였다.<sup>69)</sup> 유민영도 가면극 현대화를 위한 한 방법으로 무대화에 따른 양식화를 논했다. 그는 원형파손과 그에 따른 가면극 본질의 훼손, 민중 속에서 자라오면서 형성된 소박성과 아성미 자연미가 상실될 우려 등을 전제하면서, 무대장치·대소도구·조명·악기 및 음악 등을 다양하고 화려하게 변화시킴으로써 가면극의 디테일을 살리는 양식화 시도가 필요하다고 하였다.<sup>70)</sup>

그러나 가면극을 고전화된 전통극으로 정형화시키려는 이런 고전극화 방안은 실행되기 어려웠다. 경극이나 노오는 전통 사회에서, 귀족을 포함한 당시 민중의 비호를 받으며, 그 연극 종사자들의 주도에 의해 이뤄진 것이었다. 그러나 민속극을 70년대에 인위적으로 양식화한다는 것은 시작부터 위험을 감수할 수밖에 없었다. 논의 참가자들이 지적했듯이, 전형화 과정에 당시의 주류 연극의식(리얼리즘 같은)이 잘못 관여될 가능성, 민속놀이로서의 분방함을 잃어버릴 가능성이 엄존했기 때문이다. 또한 정립의 주체가 배제된 상태의 논의라는 치명적인 한계를 갖고 있었다. 민속극의 극장공연을 본 사람들이 이질감을 강하게 표현하거나, “탈춤의 보존과 전승에는 그 원래적인 환경이 보장되어야 하며 그만큼 원형적인 그리고 토속적인 보존과 전승 방법이 구체적·사실적으로 강구되어야 한다는”<sup>71)</sup> 주장이 끊임없이 제기될 수밖에 없었다. 그래서 이후에는 정립론 혹은 고전극화론 등이 쇠퇴하면서, 민속극을 민속극의 생산자와 소비자들 사이에서 계승되도록 하는 지원책 마련이<sup>72)</sup> 보다 자주 논의되기에

69) 허규, 「한국적 극장예술의 정립 가능성」, 『한국연극』, 1978.5. 정립 대상에 창극까지도 포함하고 있다는 점에서 다른 논자들의 경우와 구별된다.

70) 유민영, 「가면극의 계승에 대하여」, 『한국연극과 젊은의식』, 민음사, 1979.

71) 이상일, 「야외민속극의 극장 도입 문제」, 『드라마』 3, 1972.11.

72) 서연호는 「민속예술의 연극성」(『한국연극과 젊은의식』, 민음사, 1979. 182~3면)에서, 민속연극의 계승을 위한 제언으로, 첫째로 민속연극 공연을 위한 전후 놀이관의 설치, 둘째 국립 창극단이 있듯이 국립이나 시립 혹은 전문기

이른다.

한편, 연극계에서 전통연희 자체에 대한 관심이 자못 광범위하게 진행되면서 이후 연극계의 전통담론에 다양한 준거가 되었다. 국문학계와 달리 연극학계에서는 판소리가 전통극의 하나로서 강조되어, 이두현은 “판소리가 갖는 종합적 성격 중에서 연극적 측면이 가장 두드러진 것이며, 판소리는 음악극의 일종”<sup>73)</sup>이라고 했다. 또한 여석기는 “판소리의 동양적인 피치는 세련미는 없을지 모르나, 그것이 갖는 정서적 충격이 탁월”하다고 하면서 듣는 사람의 감정에 호소하는 일종의 야성적 매력은 현대적으로 순치되어 버린 감수성으로는 벅찰 정도로 드라마틱한 중량을 가진다고 보았다. 또한 판소리 <춘향전>의 경우 이야기는 멜로드라마적이지만, 소리의 양식적 처리를 통한 연극성은 센티멘털리즘의 과잉을 충분히 견제할 수 있으며, 정통적 희극성으로 낭만희극적 요소를 강하게 띤다고 하였다.<sup>74)</sup>

또한 이 시기에는 굿의 연극성에 대한 논의가 연극학자나 연극계 인사에 의해 제기되면서 계승 대상의 폭이 넓어지고 논의가 심화되는 계기가 되었다. 이상일은 굿에는 제의적인 면과 유희적인 면이 있지만 그 자체로 연극은 아니라는 전제하에, 굿거리에 포함된 모방적 요소나 도취적 요소를 연극적인 면으로 조명하면서 굿의 연극학을 수립해야 한다고 주장하였다. 굿의 모방 중 별신굿의 모방장면은 특히 연극적 요소가 강렬하며, 이 모방행위와 결부된 굿의 오르기적 현상이 예술의 자아몰입이나

---

관이 정기적으로 보조·운영하는 민속극단(가면극 분야와 인형극 분야)의 설립, 셋째 정부뿐만 아니라 독지가들의 지원이 증가, 넷째 예능인들의 고령화로 전수의 수준이 질적으로 낮아지는 것을 방지하고 藝統의 시급한 보존과 정상적인 전수를 위한 지원의 확대 등을 지적하였다.

73) 이두현, 『한국연극사』, 민중서관, 1973. 87면.

74) 여석기, 「전통연극의 양식성과 희극정신」(1970.10), 여석기의 글은 『한국연극의 현실』(여석기 저, 동화출판공사, 1974)에 수록되어 있다. 이하에서는 이 책에 실린 글을 인용할 때 그 글의 제목만과 쓰여진 연도만을 밝힐 뿐 따로 출처를 밝히지 않을 것이다.

열중, 황홀 및 도취로 설명된다고 하였다.<sup>75)</sup> 또한 다른 글에서 굿의 축제적 측면을 바탕으로 세련화와 양식화의 방식으로 굿의 드라마를 다루면서 굿 관념에 남아 있는 제의성의 부활을 통해 신화적 시공간으로 회복하는 공동체적 공감을 불러일으키는 제의적 연극의 수립이 가능하다고 보았다.<sup>76)</sup> 그는 제의적 연극의 수립에 의해 현대 연극의 정신인 연극의 신성을 회복하는 것이 가능하다고 보면서, 연극의 제의적 회귀는 인간을 중심으로 한 공동체적 공감의 유도과 표현에 있다는 것을 강조하였다.<sup>77)</sup>

한편 허규는, 탈놀음 · 판소리 · 남사당의 연희를 놀이적 연극유산으로, 굿놀이 · 제의를 제의적 연극유산으로 나누면서 연극유산의 외연을 한껏 확장시켰다. 그에 따르면, 무당과 굿판에 모인 구경꾼들의 관계는 연극에 있어서의 배우와 관객의 관계와 같으며, 무당의 임무는 오늘날의 연극배우의 임무나 의식에 비해 보다 진지하고 건실한 것이다. 뿐만 아니라, 강신무의 신비적이며 마력적인 초인성과 고도화된 기교는 관중을 감동시키는 데 부족함이 없는 훌륭한 연기술로 볼 수 있다. 또한 그는 탈놀음이 나 유랑 집단 연희가 관습적 놀이성이 강한 데 비해 굿을 비롯한 각종 제의에는 연극성이 더 강하게 내재되어 있다고 보면서, 민속극의 범주를 확장시켰다.<sup>78)</sup>

민속극의 범주에 대한 논의가 이렇듯 다채롭게 전개되었고 때로 대립되는 견해가 펼쳐지기도 했지만, 의견 차이가 문제시된 적은 없었다. 연극 형식의 변화에 따라 연극의 범위도 유동적이라는 점, 연극은 기원에서부터 굿이나 제의와 밀접하게 연계되어 있었다는 점 등을 고려할 때, 연극의 범위를 탈역사적으로 한정시키는 것은 사실 무모하거나 비현실적일 수 있었다. 특히 허규처럼 구체적인 작업을 통해 전통 재창조의 방

75) 이상일, 『굿, 그 황홀한 연극성』, 공간, 1974.

76) 이상일, 「굿의 양면성, 제의와 축제」, 『연극평론』, 1977.

77) 이상일, 「드라마의 제의적 복귀」, 『충격과 창조』, 1976.

78) 허규, 앞의 글.

향을 모색하는 사람들에게, 전통연극의 유산들은 선명하게 구획된 독자적인 영역을 지닌 것으로 단순화되지 않았을 것이다. 현장에서 작업하는 사람들이나 현장의 작업과 밀접한 관계 속에서 논의를 펴는 사람들이 <연희 혹은 공연 전반에 대한 재정의> 과정에서 연극의 범위를 거듭 새롭게 조망할 수 있었던 것도 그 때문이었다. 그리고 이는 1980, 1990년대 공연 performance에 대한 일반론이 본격적으로 제기되는 과정에서 구체적이고 심도있는 논의로 나아가게 된다.

#### 4.2. 현대적 실험극과 민속연희의 충돌론

1970년대 초반 전통의 보전 및 정립에 대한 논의가 시작될 당시부터 전통의 현대극화 방안이 함께 거론되었는데, 전통극과 현대극의 만남 혹은 충돌을 통해 <전통의 현대극화>를 추진하는 방향이 그 중 하나이다. 이두현·여석기 등의 토의 기록인 「전통연극 정립의 문제와 현대적 수용」<sup>79)</sup>에서는 <동양 고전극의 양식화>에 대한 서구의 관심과 경도를 생각할 때 민속극의 현대적 수용은 현대적인 연극의 창조로 이어져야 한다고 하면서, 현대의 작가·연출자·배우가 자신의 주체적 입장에서 민속극 극본을 의식적으로 재창조하거나 전혀 새로운 스타일이나 내용 가운데 민속극적 방식을<sup>80)</sup> 활용하는 식으로 재창조가 이뤄져야 한다고 하였다.

이들의 논의 맥락은 1960년대 유치진이 외국연극을 시찰하고 서양에서 불기 시작한 동양연극에 대한 관심을 경험하고 돌아와, '동양적인 양식화된 연극과 서양식 리얼한 화술극'의 절충방안을 모색하기 위해 가면극을 재창조해야 한다고 역설했던 논의와 잇닿아 있다. 유치진이 '서양식 리얼

79) 토의, 「전통연극 정립의 문제와 현대적 수용」, 『연극평론』 3, 1970. 겨울.

80) 이 토의에서는, 민속극의 희극정신과 그 형상화의 방안 즉 과정과 변형, 춤을 포함한 양식적 동작의 활달함, 마임의 자유분방한 표현력, 거리낌없이 내뱉는 요설적인 대사 등이 강조되었다.

한 회술극'을 대상으로 했다면, 1970년대 논의에서는 '서양의 현대극'을 논의의 출발로 삼았다는 점에서 다르다. 이런 입장은 이후 여석기에 의 해 보다 선명해진다.

여석기는 전통양식을 재음미해야 할 필연성은 변화에 대한 창조적 반응의 한 형식으로서 토착적 형식의 타당성과 현대성을 강조하는 데 있다고 하면서, 합리성을 초월한 새로운 리얼리티의 창조를 목적으로 이질적인 요소와 양식을 충돌시키는 '대담한 실험'을 통해 그 가능성이 열릴 것이라 하였다. 이를 위해서는 반리얼리즘 계열의 서구 연극이 주장해온 연극관과 방법론을 알아야 하며, 한국의 전통양식을 적용시킬 수 있는 특정한 면에 대한 이해가 앞서야 한다고 하였다.<sup>81)</sup> 이러한 그의 견해는 근대적 리얼리즘을 기조로 한 서구연극의 도입과 뒤이은 신파극의 눈물이 공교롭게도 전통적 양식의 현대적 계승을 곤란한 것으로 만들었다는 연극사에 대한 통찰로 이어진다. 그는 한국 전통극은 희극적 양식성에 그 특징이 있는데,<sup>82)</sup> 예술에서의 리얼리즘적 방법이 양식화를 가장 거부하는 입장에 있기 때문에 전통 예술의 생명이라고 할 양식성은 처음부터 고려될 여지가 없었으며, 신파적 눈물의 범람으로 전통극의 놀이성과 희극정신이 구축되는 결과에 이르렀다고 지적한다. 그는 리얼리즘적 연극과 신파적 눈물 속에서 왜소해진 전통극의 놀이성을 강조하면서, 그 전

81) 여석기, 「전통양식과 외래문화」(1972.6). 이런 주장은 여석기 「전통연극의 현대적 계승」(1973.4)에서도 되풀이된다.

82) 여석기는 「산대가면극의 파르스적 특성」(1970.6)에서, 가면극이 유형적 성격, 코믹한 신체적 동작에서 오는 과장 익살 부자연스러움 반복, 호색음탕한 동작 및 대사의 분방함 등의 특징이 서양의 파르스적 형식에 방불하다고 지적하면서, 이러한 형식을 통해 드러나는 해학의 성질은 파르스적 형식이 지니고 있는 연희적 요소 즉 분방한 에너지를 발산하는 서민의 웃음, 모든 억압과 인위적, 제도적 구속으로부터 해방을 감행하고자 하는 민중의 슬기로운 자기표현의 소산이라고 하였다. 이어 「전통극의 양식성과 희극정신」(1970.10)에서는 가면극의 파르스적 특성이 인형극이나 판소리를 포괄하는 전통극 일반의 특성임을 밝혔다.

통극을 전위적 실험극과의 충돌을 통해 현대화해야 한다고 강조하고 있는 것이다.<sup>83)</sup>

전위적 실험극과 전통극의 충돌을 강조하는 여석기의 이러한 주장은, 당시 논의 수준에서 가장 구체적이고 선명한 경우였지만, 전통극의 현대화 방안을 서양의 현대극적 실험과의 연결을 통해서만 바라봤다는 점에서 서양의 실험극을 기준점으로 삼는, 그래서 오히려 서양적 오리엔탈리즘에 간혀버릴 위험 역시 내포하고 있었다. 실제로 동랑레퍼토리를 통해 활동하면서 실험극적 방식으로 전통의 현대화를 모색했던 유덕형과 안민수의 연극 작업에서 그러한 경향을 확인할 수 있다.

유덕형은 동랑 유치진의 아들이고 안민수는 유치진의 사위로, 드라마센터와 그 부설극단인 동랑레퍼토리극단을 통해 활동했다. 유덕형은 미국 트리니티 대학과 예일 대학 대학원에서 연극학을 공부하고 귀국하여, 1969년 ‘유덕형 연출 작품 발표회’를 연 뒤 1973년 4월 <초분>(오태석 작)을 연출하여 주목을 받았다. 안민수는 1962년 드라마센터의 서울연극아카데미 1기생으로 연극을 시작, 배우로서 활동하다가 1969년 1월 미국 하와이로 유학을 떠났다. 하와이대에서 공부하면서 케네디극장의 기술 조감독으로 재직하면서 배우로서 연출가로서 활동하다가 귀국하여 1974년 <태>(국립극장, 오태석 작)를, 1976년 <하멜태자>를 연출하여 술한 논의의 대상이 된 바 있다.

83) 여석기는 「전통연극의 현대적 계승」(1973.4)에서, 현대 리얼리즘의 기본을 깨뜨리지 않고서 부분적으로 전통 양식을 도입하려는 기도는 양식의 통일을 기하지 못하는 위험성을 내포한 뿐만 아니라 그 도입된 부분이 장식적 요소, 기교의 도입 이상을 넘지 못할 우려가 있다고 지적하였다. 이는 실제 작품에 대한 그의 비평에도 반영된다. 그는 「한국연극의 실험」(1973.7)에서, <쇠뿔이 놀이>(오태석 변안, 연출), <초분>(오태석 작, 유덕형 연출) 등 실험적 시도는 비교적 긍정적으로 평가하면서, <노비문서>(윤대성 작, 표계순 연출, 김세중 안무)는 사실주의적 구조를 바탕으로 하고 있기 때문에 탈출의 움직임이나 소리 등이 타당성있게 제 구실을 하지 못했다고 평했다.

유덕형은 자신의 연출 노트에서 로버트 윌슨의 시각적·청각적·공간화 작업에 영향을 받으면서 서구의 ‘말하기 위주의 연극’에 반발을 느꼈으며, 행동과 소리를 중시하는 자신의 연출 방향을 구축하는 과정에서 동양적인 표현 요소 특히 율동화된 춤이 그 표현의 주요 매개체가 되는 산대놀이·봉산탈춤·오광대 등의 행동에 주목하게 되었다고 밝힌 바 있다. 또한 그는 “작품(<초분>-필자)의 이해를 위해 음양오행설과 禪예술, 동양신화와 무속신앙, 동양연극, 샤머니즘과 토데미즘, 그로테스크 연극이론, 부조리 연극 등을 토론하고 집단연출을 시도”하면서, ‘서구적 방법에 의해 동양적인 얼을 찾아 나섰다’고 밝힌 바 있다.<sup>84)</sup> 그는 서구의 실험극에 입지점을 두고 ‘고유연극을 현대연극과 조화시키려는 노력’을 기울였던 것이다.

한편, 자신의 연출이 ‘한국 또는 동양의 전통적인 연극기법이나 그 문화체계와 외국 또는 서양적인 연극문화의 대비, 대체, 상호보완, 만남, 충돌’<sup>85)</sup>을 이루는 데 있다고 밝힌 바 있는 안민수의 경우는, 그가 연출한 작품을 둘러싼 논쟁과정에서 서양 중심적 전통 활용의 양상이라는 비판을 받게 되었다. 하와이에서의 그의 연극작업은 ‘서양을 바라보는 동양인의 시각, 서양 연극에 접합된 한국적 전통이라는 측면에서 관심을 끌고 평가를 받았지만,<sup>86)</sup> 한국에서 공연되었다가 왜색 시비에 휩싸인 <하멜테자>의 경우 “실체적인 자료의 과학적인 파악, 깊이 있는 정서에서 우러나온 철학적인 사유가 부족했고 그 부족을 우리 문화, 전통 일반에 대한

84) 유덕형, 「나의 <초분> 이야기」, 『한국연극』, 1982.9.

85) 구히서, 「안민수론」, 『우리극연구』 5, 공간미디어, 1995. 170면.

86) 구히서, 앞의 글, 169~170면. 안민수는 70년 1월 하와이 케네디 실험극장에서 공연된 에드워드 올비의 <샌드 박스>에서 극중 남녀 배역을 뒤집음으로써 “미국에서 남편과 아내, 부모와 자녀간의 관계를 동양적인 시각으로 그려내 고자” 했으며, “한국의 또는 동양의 전통적인 연극개념을 미국 희극작품에 적용시킬 수 있는 뭔가를 하려는 생각”으로 극중 천사로 표현되는 젊은이 역에게 한국의 탈춤 동작의 춤을 추게 했다.

열정이나 확실한 수치가 없다는 막연한 느낌에서 끌어낸 의욕으로 만들어졌다<sup>87)</sup>는 평가를 받았다. 그가 <하멜태자>의 해외공연을 할 때는 전통문화자료를 보다 직접적으로 적극적으로 사용하였지만,<sup>88)</sup> 한국 내에서는 왜색이라는 지적을 완전히 떨쳐내지 못했다. 그의 경우 동양적인 것과 한국적인 것에 대한 구별조차 모호하였던 셈이고, 심하게 말하면 동양적인 것 하면 일본적인 것을 연상하던 당시 서양의 시각을 깨지 못하는 결과에 처하게 된 셈이었다.<sup>89)</sup>

이렇게 유덕형과 안민수의 연극은, 그 연극 연출에 반영된 전통에 대한 인식 및 활용과, 이들 연극에 대한 논평들을 통해 이 시기 전통담론의 한 양상을 드러내는 통로가 되었다. 외국 유학을 통해 자신들의 연출 방향을 잡았던 이들은 ‘서양의 입장에서 바라본 한국 혹은 동양’에 관심을 가졌다. 이른바 오리엔탈리즘의 반영이라 할 수 있다.<sup>90)</sup> 드라마센터를 중심으로 활동한 연출가들이 서구 실험극적 연출방식과 전통연희의 충돌을 꾀하고, 1962년 설치한 드라마센터 연극아카데미를 이끌었던 여석기

87) 구히서, 앞의 글, 182면.

88) 무용가 이애주(이필리아)의 춤(승무)을 활용했고, 피리에 윤병렬, 대금에 김정수, 가야금에 박혜숙 등 국악 연주자를 기용했다. 구히서, 앞의 글, 182면.

89) 이는 한편, 전통의 순수성을 알 수 없을 정도로 혼돈된 사회를 살아간 한국인 이면서, 서양에서 서양인들의 시각으로 보여지는 동양관을 갖게 된 자의 의식을 반영하고 있다고 할 수도 있다. 이에 대해서는 「안민수의 일요에세이」, 『한국연극』 1974.7) 참고.

90) “서구연극의 수용을 통해서 우리의 연극적 유산을 재인식하고 그 중요성을 자각하기 시작했다고 할까. 최근 서구연극의 새로운 경향은 그들의 전통적인 연극에 대한 염증과 반발에서 유래하고 있다고 하겠다. 문학적, 언어의専제에 대한 반발, 극장과 무대의 규격화에 대한 반발, 관객과 연기자 사이의 새로운 관계를 추구하는 것이 이른바 전위적인 작업들의 주요한 내용이 라면 이러한 성격은 우리의 연극적인 유산과 많은 점에서 일치한다고 하겠으며, 이런 점에서 서구연극이 이른바 제3세계의 연극에 비상한 관심을 보이게 되었고 우리는 이러한 새로운 서구연극의 수용과 때를 같이 해서 우리의 연극적 유산에 보다 많은 관심을 갖게 된 것이 아니냐는 것이다.” 김정욱, 「서구 연극의 수용과 한국 연극」, 『한국연극』 3, 1976.3.

같은 평론가는 전통극의 희극정신 및 양식성이 서구 현대극의 연극 개념과 조응함을 지적함으로써 그러한 활동을 지지하였다. 이런 논의를 주장한 사람들은 외국문학 전공자이거나 외국 유학을 통해 서구 현대극을 호흡하고, 외국에서 실제로 한국을 비롯한 동양의 전통적 표현술을 활용한 연출로 주목을 받은 바 있는 사람들이었다. 이러한 입각점은 세계연극의 큰 흐름속에서 전통연극 계승의 방안을 생각해봄으로써 전통의 근대성과 타문화와의 교류 가능성을 모색하는 계기를 제공했다는 점에서 의미가 있으나, 이는 한계로 작용하기도 하였다. 이들은 서구 현대극을 전통연희 계승이 지향해야할 대상으로 지정함으로써 전통연희 계승의 독자성을 자유롭게 다양하게 이끌어내기 어려웠던 것이다.

#### 4.3. 민속연희를 활용한 무대극 창조와 한국적 민족극론

김경옥은 현대연극의 시어트리컬리즘과 탈놀이의 드라마트루기가 유사하다고 하면서, 탈놀이는 말과 동작과 노래와 춤을 결들인 양식으로서 브로드웨이의 뮤지컬과 방불하며, 현대연극은 인간심성의 여러 측면을 나열하면서 하나의 테마를 추상하려고 하는 경향이 있는데 이는 탈놀이가 이야기의 논리적 전개를 벗어나서 잡다한 이야기의 복합적인 대결로서 장면마다의 뜻을 추구하는 것과 유사하다고 하였다. 이런 논조는 얼핏 서구 실험극과의 충돌을 강조한 앞서의 경우와 유사한 듯 하지만, 그가 제시한 대안이 ‘탈놀이는 그 내용을 현대화만 하면 곧 우리의 현대극에 수용할 수 있을 것’<sup>91)</sup>이라는 데 이르면 그 경향을 달리한다.

김경옥의 이러한 지적은 서구 현대극과 한국 가면극의 유사점을 무리하게 일치시킨 감이 없지 않지만, <한국 민속연희의 요소들을 무대화하는 방향에서 현대극의 한 방향을 모색한 경우>라는 점에서 1970년대의 한 경

91) 김경옥, 「원형의 보존과 수정」, 『예술계』 2집, 1970. 봄호.

향을 예시하고 있었다. 극단 민예와, 민예의 활동을 주도한 허규의 활동은 그 대표적인 경우이다.

1973년 5월 정동의 새문화 스튜디오에서 창단한 민예는 여섯 항목의 선언문을 채택했는데, 그 핵심적인 골자는 세계 연극 유산을 바탕으로 우리 민족 고유의 연극술을 개발하여 고유의 연극기호를 창조하자는 것이었다. 1960년대 대표적인 동인제 극단인 실험극장의 멤버이기도 했던 허규가 창단한 이 극단은, 1974년 북아현동에 소극장을 개관하고, 무용가 정병호, 국안인 오정숙·김동애 등의 지도하에 단원들이 몸소 가면극의 춤사위·민요·판소리창·무가·민속무용 등을 익히고, 탈과 꼭두각시 인형 등을 직접 제작하는 고된 훈련을 하면서 전통연희 계승을 위한 기본 소양을 체계적으로 다져갔다. 또한 1977년까지 대학생과 일반인들을 대상으로 전통예술과 연극교육을 하는 워크숍을 하며 전통예술의 저변을 확대하는 방향의 관객 개발에 나섰다.

전통예술의 계승은 민예의 작업을 통해 구체화되었다. 1974년 민예극장에서 공연한 <서울 말뚝이>(장소현 작, 손진책 연출)를 시작으로, 1972년 판소리 사설과 리듬의 활용으로 주목을 끌었던 <놀부전>(최인훈 작, 허규 연출, 1974) 재공연, <꼭두각시놀음>(심우성 채록본, 손진책 연출, 1974), <일설 호질>(장소현 작, 공호석 연출, 1974), <배비장전>(김상열 작, 손진책 연출, 1974), <허생전>(장윤환 작, 허규 연출, 1975), <물도리동>(허규 작·연출, 1977), <다시라기>(허규 작·연출, 1979) 등의 공연을 통해 1970년대 전통연희 계승 작업을 주도적으로 이끌어갔다. 이들 공연에서는 전통연희의 다양한 양상이 취택되어 무대극적 표현방식으로 활용되었다. 말뚝이라는 탈춤 양반과장의 인물형을 현재로 끌어내와 당대의 세태를 풍자한다거나, 판소리창을 극 진행의 주요 매체로 활용한다거나, 탈과 관련된 전설을 극화하면서 巫儀·정악의 가곡·노동요 등 전통연희를 다양하게 끌어들이는 등의 방식으로, 민속연희 무대화의 실험과 함께 민속예술의 미의식과 표현법, 연극적 어법의 현대화 가능성을 모색해

다.<sup>92)</sup>

민속극의 형식적 특성을 해체하면서 무대극화하는 방향의 모색은 이 시기의 대표적인 경향이었던 바 이에 대한 다양한 논의가 있었다. 1975년 1월에 국제극예술협회 한국본부 주최로 진행된 '전통연극의 현대적 수용' 심포지움과<sup>93)</sup> 1975년 3월 공간사 회의실에서 열린 민예극장 활동을 되돌아보는 좌담회가<sup>94)</sup> 그 대표적인 경우이다. 한상철은 국제극예술협회 심포지움의 논의를 정리한 「전통연극의 현대적 수용」<sup>95)</sup>을 발표한 바 있다. 이 글에서 그는 전통극의 현대적 수용이라는 개념을 '한국적인 연극' '민족연극'으로 확대시켜 논의할 필요성이 심포지움에서 제기되었음을 지적하면서, 그를 위해서는 전통극을 수용하는 목적과 기능을 체계화시키고 거기에서 새로운 리얼리티를 창조해야 하며, 전통연극의 형식적 수용이 한국인의 원형을 담고 있는 설화의 수용과 함께 이뤄짐으로써 형식과 내용의 조화와 통일이 모색되어야 한다고 했다.

허규는 자신의 연극작업에 대해, '민속극의 창조적 수용 방안'이라고 스스로 언명한 바 있다. 그는 "한국 극장예술에 대한 올바른 진단과 검토가 있어야 하며, 전통예술에 대해 재인식하고 새롭게 가치관을 확립하여 민족 고유의 극장예술로 개발하고 발전시켜야 할 때"라면서, 이를 '국가

92) 정호순, 「한국 현대 소극장 연구」, 단국대 박사학위논문, 2000.12, 89~96면.

93) 이때의 주제발표는 「제의적 연극의 성격에 대한 몇 가지 생각」(김열규), 「전통연극의 현대적 수용」(심우성), 「전통극의 현대극에의 정립시도와 과제」(허규), 「작가로서의 한 시도」(오태석) 등으로 짜여졌다. 심우성의 글은 이후 『서울여대논문집』(1976)에 실렸는데, 그는 서구 연극 형식에 전통연극의 여러 요소들을 무분별하게 삽입하는 경향을 비판하면서 전통연극의 실체와 극형식으로서의 독창성이 분석되어야 하며, 독창적 무대공간이 창조되어야 한다고 했다.

94) 좌담회에는 민예 대표인 연출가 허규, 민속극 연구가 심우성, 민예의 연출가 손진책 등이 참가했고, 그 논의는 『공간』 96호(1975.5)에 「무엇을 하고 있으며 무엇을 해야 할 것인가」라는 제목으로 정리되어 실려 있다.

95) 한상철, 「전통연극의 현대적 수용」, 『세대』, 1975.3.

적 민족적 사명'이라고 역설하였다. 특히 연극종사자인 자신의 사명은 '전통문화 중 연극적 유산을 현대적 한국 극장예술로 정립'하는 작업에 있다고 하면서, 전래되는 연극적 유산의 본질과 고유한 기능을 검출한 다음 내용을 전면 개작하거나, 창작판소리극, 창작가면극, 창작인형극, 창작야외극(부락제, 별신굿, 남사당 놀이, 군중놀이 등을 연극화하는 것)을 제작함으로써 한국적 연극정립의 기틀을 잡아가야 한다고 하였다.<sup>96)97)</sup>

그의 이러한 논의는 사실 자신의 연극에 대한 기획안인 동시에 진단이기도 했다.<sup>98)</sup> 그의 논의에서 두드러지는 특징으로 크게 두 가지를 들 수 있다. 우선 민예극장이 '민족극 예술극장'의 약칭이라는 데서도 강조되듯, 그가 '민족극'이라는 용어를 자주 사용한다는 점을 들 수 있다. 허규는 일제와 서구의 문화로부터 '주체적 민족문화'를 확보하기 위해 한국의 고유문화를 연극에 수용, 이를 바탕으로 한국적 민족극을 수립해야 한다고 주장했다. 전통극의 계승 문제를 '민족극 수립'의 차원에서 논의하는 것은, 1960년대 유치진의 경우와 유사하다. 유치진은 1940년대 말부터 민족의 문화적 특성을 길러내는 문화 육성의 관점에서 민족연극론을 제기한 바 있고, 1960년대에는 전통극이 민족의 문화적 특성을 반영한다는 점에서 민족극임을 특별히 강조한 바 있다. 허규의 민족극론은 전통연희에

96) 허규, 「한국적 극장예술의 정립 가능성」, 『한국연극』, 1978.5, 17~22면.

97) 한편, 유민영도 이런 맥락에서 논의를 구체화한 바 있다. 그는 가면극은 원형보존과 원형의 창조적 파괴라는 이원화의 길을 걸어야 한다고 하면서, 원형의 창조적 파괴를 통한 현대화를 위해 내용상에 있어서는 옴니버스로 되어있는 것을 통합해서 아리스토텔레스식 희곡구조로 재구성해본다거나, 파계승과장·양반과장·미알할미과장을 각각 독립시켜 파계승과장은 격조 높은 종교극으로 양반과장은 통렬한 사회문제극으로 미알과장은 심각한 애정비극으로 만들어 본다거나, 사회풍자를 하는 창작가면극을 시도해보는 등의 시도가 가능하다고 보았다. 유민영, 「가면극의 계승에 대하여」, 『한국연극과 짧은의식』, 민음사, 1979. 180~190면.

98) 이와 관련해 허규의 「전통연극의 현대화를 시도한 입장에서」(『연극평론』 17, 1979. 겨울호)도 참고할 수 있다.

반영된 민족의 문화적 특성을 강조하면서 전통연희의 연극적 표현방식을 수용하는 방식으로 민족극의 수립 가능성을 찾는다는 점에서 유치진의 논의와 잇닿아 있다. 또한 이는 김동리·조연현 등이 민족적 정서와 향토적 언어표현 등에 의해 영구적이고 보편적인 민족주의 문학이 가능하다고 주장한 것과 비슷한 맥락이라 할 수 있다. 허규의 이러한 논의는 이 시기 학계나 대학사회에서 전통연희에 반영된 ‘민중의식’을 강조한 것과 달리 그 형식적인 측면만을 강조했다는 점에서 학계나 대학사회의 논의와는 구별되었다

둘째, 그는 민속연희를 ‘극장예술로 수용’하는 데서 계승의 방향을 찾았다. 이를 위해 그는 ‘한국의 전통예술의 뿌리에서 자라난 한국인의 독창적 표현양식을 담을 수 있는 극장의 정립’이 있어야 한다고 강조하면서, 각종 민속연희를 공연할 수 있는 ‘전용야외극장’ 건립이 필요하다고 힘써 주장하였다. 그의 극장예술 변용론이 프로시니엄 무대에 맞춰가자는 식의 단선적인 논의는 아니었던 것이다. 실제로 그는 1981년에 국립극장 극장장으로 옮겨간 후 국립극장에 놀이마당을 개설하는 식으로 자신의 계획을 실현해간다. 그러나 극장에 대한 그의 타당한 문제의식에도 불구하고, 적어도 1970년대에는 전통예술의 공연성을 ‘과학적’으로 밝혀내고 실험하는 식으로 그러한 문제의식을 발전시키지는 못하였다. 이화여대 앞 협소한 민예소극장을 주공연장으로 활용할 수밖에 없었던, 공연법에 의해 극장구조가 제한을 받았던<sup>99)</sup> 당시 상황에 간혀 그의 연극적 실험은 구체화되지 못했던 것이다.<sup>100)</sup>

99) 당시 공연법에 의하면 공연장(제3장 및 동법 시행령 제2장)은 일정한 설치기준에 의거해서만 개설될 수 있고 이에 따른 건축법이나 소방법들의 규제를 벗어나는 어떠한 무대공간도 창출될 수가 없도록 되어 있다. 또한 공연자 또는 연기자를 관람석에, 관람자를 樂室, 무대 등에 출입시키지 말 것(공연법 제5장 제22조 8항) 등의 조항이 있었다. 이태주, 『공연법과 소극장』, 『한국연극』, 1980.7.

100) 민예의 작업 방향에 대해서 오중우는 다음과 같이 비판한 바 있다. “만일

## 4.4. 민속연희의 민중의식 계승과 마당극 운동

민속극의 생산자이자 소비자로서의 '민중'에 주목하고 민속극의 민중의식의 계승에 대해 관심을 갖은 것은 대학사회였다. 박정희정권의 비관 세력들이 모이고 활동하는 주요 거점이었던 대학사회에서, 지식인으로서 민족 주체 의식을 세워나가려는 기풍이 한창이던 대학사회에서, 탈춤은 일제나 서구의 '문화적 식민주의'로부터 한민족의 주체성을 대표해줄 수 있는 그 무엇이었으며, 민중의 미의식과 행동력을 표출하는 유효한 방식이었던 것이다. 그래서 1970년대 대학사회의 전통문화에 대한 관심은 '민중적 민족의식' 또는 '민중적 민족의식'과 연계되면서 강한 정치성을 띠기에 이른다.

1960년대에 서울대 문리대에 '민속극연구회-말뚝이'라는 모임이 조직되고, '우리문화연구회'에서 민속에 대한 논문을 발표했다고 했지만, 탈춤이 대학사회에서 일반화되기 위해서는 1970년대를 기다려야 했다. 대학생들이 탈춤의 생산자와 소비자로서 나서면서, 일대 부흥을 했다는 점에서 1970년대는 '대학탈춤의 시대'였다. 1970년대 초반 부산대, 서울대, 이화여대를 출발로 하여 전국 각 대학에 민속극회가 조직되었고, 이 민속극회는 정기 공연 외에도 축제 행사나 대학 간의 교류 공연, 위문 자선

민예극단이 그들의 작업을 마당으로 끌고 나왔더라면 이만큼의 성과는 더욱 빨리 이룩했을지도 모르며, 마당극을 갇힌 극장 무대로 옮길 때 당연히 발생하는 전통극의 박제화 내지는 과거 지향적 단순복제를 일찌감치 벗어났을 거라는 안타까움은 공연장의 확대라는 면에서 현재의 공연법이 새로운 연극을 얼마나 제도적으로 억제하는가를 반증한다. 민예극단에 대한 또 하나의 안타까움은 사회성과 현실인식의 부족이다. 극단 민예가 전통극의 현대적 계승을 목표로 한다면 현실을 탈색시키는 것처럼 보이는 지금의 작업은 무의미하다. 김동인이나 이광수의 역사소설이 현실도피적인 야담에 다름 아니듯이 현실성이 없는 전통주의 계승은 골동품이거나 관광문화에 다름 아니기 때문이다." 오종우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』 1, 전혜원, 1980. 301~305면.

공연, 각 지역 사회의 행사 참여 등으로 그 활동폭을 넓혔다. 이들은 공연 활동 이외에도 현장조사, 탈 제작 전시회, 세미나 등의 활동을 통해 전통예술의 전수 및 학문적 정립, 광범위한 계층으로의 보급 등을 이뤄 나간 것이다. 1950년대 후반부터 정부 주도하에 무형문화재 제도가 운영되면서 각종 탈춤이 무형문화재로 지정되어 전승의 물꼬를 텃지만, 무형문화재로의 지정이 탈춤의 생산자와 소비자의 자발성과 창조력 등을 되살린 것은 못되었다. 또한 학회나 국립극장 등의 기획에 의해 무대에서 가면극 공연이 이뤄지는 경우도 단발성 행사로 그치고 말았다. 반면 대학에서는 타의에 의해서가 아니라 자발적으로, 탈춤을 왜 추느냐에 대해 스스로에게 끊임없이 질문하면서 ‘탈춤을 향유하는 자’로 나서면서 농촌이나 도시 외곽 지역에 탈춤을 갖고 나아갔으며, 이윽고 ‘탈춤을 생산하는 자’로 나아가게 된다.<sup>101)</sup> 각 대학의 탈춤 공연 팸플릿에 실린 글들이, 민족문화에 대한 낭만적 태도와 젊은 의식을 발산하는 데서, 민속극에 반영된 민중의 실체에 대한 관심을 가지고 민속극의 창조적 계승을 모색하는 데로 나아가는 과정이<sup>102)</sup> 그것이다.

민속극의 창조적 계승은, 민속극 부흥 운동이 대학연극의 진보적 사회 인식과 만나면서, 무대극이 마당극화하는 방향으로 이루어져갔다. 1971년 서울대 문리대 연극반은 김지하 작 <나뿔레옹 꼬냥>(1970년 이화여대 연극반 공연)과 <구리 이순신> 공연을 준비했지만, 교련 반대 시위로 대학에 휴강 조치가 내려지면서 공연이 무산되었다. 그러나 이 공연을 전후해 서울대 문리대 민속가면극연구회(채희완, 이해주, 김석만 등)가 활동을 시작하고, 임진택 이상우 김민기 등이 문화운동에 참여하게 되었으며,

101) 모든 대학 탈춤이 이런 방향으로 나아간 것은 아니고, 연례행사화되면서 부정적 평가의 대상이 되기도 하였다. 이에 대해서는 대학의 전통문화 수용 경향을 짧게 되짚어본 「전통문화의 재수용 검토되어야」(『한국연극』, 1977. 10) 참고.

102) 채희완, 「70년대의 문화운동」, 『문화와 통치』, 민중사, 1982. 172~191면.

1972년에는 일본 상황극장의 <두 도시 이야기>를 통해 야외공연의 표현 방식에 대한 고민을 하게 되는 계기를 갖게 되면서 사실주의식 무대극에서 벗어나는 방법을 모색하게 된다. 그런 배경 속에서 <진오귀곳>(김지하 작, 임진택 연출, 1973)과 <소리꾼 아구>(김지하 작, 1974) 등이 가면극을 비롯한 각종 민속연희의 표현 수단을 활용한 무대극으로 공연될 수 있었던 것이다.<sup>103)</sup> 1970년대 전반기의 작품들이 김지하라는 한 작가에 의탁하고 있었다면, 1970년대 후반에는 기성 극작가의 무대극을 대학 운동장이나 빈터로 갖고 나와 관객과 객석의 구분을 없애고 마당에서의 연극적 표현을 모색하는 식으로 변화의 방향이 선명해진다. 1977년부터 1979년 사이 <유랑극단>(이근삼 작), <돼지꿈>(황석영 원작), <마스게임>(윤대성 작), <노비문서>(윤대성 작) 등이 임진택 연출 혹은 공동연출의 형식으로 이화여대를 비롯한 대학 운동장에서 공연되었던 것이다.

기성 극장의 바깥에서 무대극의 표현방식에서 이탈해간 이들 연극의 실험은, 연극 생산과 소비의 주체를 넓히고 전통에 내재한 민중적 미의식에 초점을 맞추는 발상의 전환에 의해 독자적인 영역을 구축해갔다. 동량레퍼토리나 민예의 움직임이 이들보다 앞서 시작되었지만, 이 기성극단의 활동은 무대극의 관습 안에서 전통적 민속연희의 연극적 표현을 차용하거나 변형시키는 데 초중할 뿐 전통 계승의 정신적 측면을 의식하는 식으로 나아가지는 못했다. 대학을 중심으로 전개된 전통 계승의 실험은 민중의식의 계승이라는 정신적 역사적 측면을 강조하면서, 그러한 민중의식의 연극적 표현 개발이라는 변별성을 확보하고 있었다.

그러나 채희완의 표현처럼 이른바 민중의식의 역사적 사회적 정당성을 실천적으로 주장하려한 이들에게 70년대는 ‘구비의 시대’였다.<sup>104)</sup> 각

103) 김석만, 「새로운 천지극을 기다리며」, 『똥따기 똥따기』, 동광출판사, 1991. 243~254면.

104) 채희완은 “70년대는 ‘구비의 시절, 입에서 입으로, 몸에서 몸으로, 어림짐작 눈길로 전해질 뿐, 있었던 자취조차 스스로 없이하려 했던 70년대”라고 표

중 정치적 ‘사건’들이 터지고 검거와 투옥이 일상처럼 자행되던 시기, ‘민중의식’을 선전 선동하는 듯한 모임은 감시와 억압의 대상으로 내몰렸다. 그래서 대학 중심의 이 활동들은 공연 팜플렛에 그 자취를 남겼을 뿐, 공식적인 저작물을 통해 기록되거나 논의되지 못했다. 마당극에 대한 일체의 전격적인 논의는 1980년의 봄을 기다려야 했다.

1) 새로운 형태의 연극으로서 마당극을 벌이려는 의도는 근대화 초기의 신극 운동 당시의 연극 상황을 모체로 연극의 외면적인 기술적 발전 밖에는 하지 못한 현재의 연극 풍토에서 벗어나려는 것이며, 대중 예술로서 연극이 갖는 축제적 성격, 집단 연희적 성격을 충분히 보일 수 있도록 해보자는 것이다..... 이러한 우리들의 작업은 막바지에 이른 연극에 있어서의 아픔이며 서글픈 연극 부재에 대한 몸부림일 뿐일지도 모른다..... 우리가 진정으로 참여할 수 있는 연극 양식은 민속극이리라. 그러나 어디에 그러한 것이 있는가. 오직 있다면 박제화된 탈춤 공연 뿐이요, 변질된 몸짓으로 뿌리 내리려는 기성극일 뿐이다.<sup>105)</sup>

2) 이번 연극 공연은 마당극의 원리를 규명하기 위한 실험으로서의 의미를 갖고 있음을 밝힌다. 마당극이 성립하는 미학적 근거를 분명히 밝히려는 작업이 실지로 새로운 창작 연희를 통하여 시도된 예는 별로 없었던 것 같다. 가면극이나 판소리를 위시한 우리의 전통 연희들이 민중(관객)과 함께 호흡할 수 있었던 그 기본 활력의 근원을 찾아내서 이 시대의 연극에 활용하고자 하는 것이 나의 의도이다. 이러한 실험은 기존의 소격이론이나 연희이론의 범주에서 크게 벗어난다고는 볼 수 없으나 이번 공연의 특성을 살펴보면 대체로 다음과 같다.

현한 바 있다. 채희완, 「마당극의 과제와 전망」, 『한국의 민중극』, 1985. 4~5면.

105) 1976년 10월, 서울대 총연극회, <허생전> 마당 공연 중에서. 채희완, 앞의 글, 187면에서 재인용.

· 등장인물의 전형화 · 집단적 주인공의 설정 · 풍자적이고 회화적인 대사와 동작 · 재담, 춤, 노래, 욕설, 고함, 시위, 마임, 儀式의 도입 · 동시진행의 무대 · 형태가 고정되지 않은 무대공간 · 극중극 또는 극중놀이 삽입 · 1인 다역 · 영상적 처리 · 관객의 참여를 적극적으로 유도 · 조명으로서의 햇불 사용 · 장치, 분장, 소품을 가능한 한 배제함 · 장면과 장면의 연쇄적 연결<sup>106)</sup>



1)은 민속극의 재창조가 ‘새로운 형태의 연극으로서의 마당극’으로 개념화되는 첫 경우를 보여주며, 2)는 무대극을 마당극화하는 실험이 실제로 어떻게 진행되었는지를 간명하게 보여준다. 1)에서 보이듯, 마당극의 주창은 ‘박제화된 탈춤’과 ‘변질된 몸짓으로 뿌리 내리려는 기성극’에 대한 비판과 함께 이뤄진다. 정부 주도의 무형문화재 지정과 동랑레퍼토리의 연극적 실험을 의식한 듯한 이 구절은, 마당극 운동의 정치적 입지를 드러내고 있다. 정부의 민족주의와 기성극단의 비정치성을 비판하면서, 정치적이되 정부 주도에는 반하는 입지를 드러내고 있는 것이다. 2)는 마당극의 실험이, ‘소격이론’이나 ‘연희이론’과의 상관성 속에서 진전되고 있었음을 보여준다.<sup>107)</sup> 대학 문화 운동에 참여한 바 있는 조동일이 1970

106) 1978년 10월, 이화여대 문리대 연극반, <마스게임> 마당 공연 중에서. 채희완, 앞의 글, 187면에서 재인용.

107) 이 시기 대학 마당극의 공연방식에 대해서는 「대학극탐방」(『한국연극』, 1980, 1)을 참고할 수 있다. 이 글에는 1979년 이화여대 운동장에서 공연된 <노비 문서>의 연출 기록이 실려있다. “①노비계층의 인물들이 원형공간 전부를 차지함으로써 마당의 주인이 되게 하고, 지배계층의 인물은 운동장의 지형적 조건을 이용하여 스탠드 공간에 배치시킴으로써 두 계층의 갈등을 무대 조건 속에 상징화시킴 ②두 계층의 갈등의 드라마를 펼쳐 보이는 수단으로, 쌍방의 연쇄적 토론의 장면을 교차. 여기서 관객의 세력은 노비계층에 자발적으로 집결하여 토론에 직접 참여 ③연희자와 관중 사이를 자유롭게 넘나들며 중간자의 역할을 하는 인물을 등장시켜 작품에 탄력성을 부여했으며, 놀이판의 한면에서는 고수를 합세시켰다. ④우화식의 극중극을 삽입 ⑤전쟁 반란의 장면을 집단무용으로 처리 ⑥음악은 북 장고의 국악기가 담당하고

년대 초반부터 탈춤의 연극적 원리를 다양하게 지적한 바 있고, 1974년에는 송동준이 탈춤을 서사극의 원리와 대비하여 논의한 바 있다. 마당극의 실험은 이렇게 당시 학계 혹은 연극계의 연구 경향들을 흡수하면서, 실제적인 작업을 통해 확인하고 새로운 가능성의 문을 열어가고 있었던 것이다.

이렇게 1970년대 마당극은 전통 민속연희에 관통하는 ‘민중의식’을 강조하면서, 그 ‘민중의식’의 연극적 형상화를 위해 민중의 생산과 소비가 일어나는 ‘마당’을 연극의 공간으로 특화시켜갔다. 그리하여 마당은 물리적 공간에 대한 명칭이 아니라 민중의식이 살아 숨쉬는 공간이라는 이념적 공간이 되었으며, 마당극은 공연장소와 극중장소의 관계 · 배우와 관객의 관계를 재설정하는 독특한 공연형식을 의미하게 되었다.

이러한 입지점은 이른바 마당극 운동이 연극계의 다른 전통담론과 특화되는 우위를 점하는 동시에 스스로를 폐쇄시키는 계기로도 작용했다. 마당극 운동 과정에서 강조된 ‘민중의식’의 계승은 실제 공연물이 도시화 · 산업화에 따라 농촌사회의 민중들이 겪어야 했던 문제를 지적함으로써 도시화 · 산업화 사회의 전통이 될 가능성을 개척해갔다는 점에서 그 의미가 있다. 전통이 전승되는 문화유산이고 각 시기의 전통은 시기마다의 사회문화적 상황과 조응하면서 변화되어 간다고 할 때, 도시화 · 산업화가 본격화되고 그에 따른 부작용이 심화된 1970년대에 전통연극의 계승이 이런 당대의 문제를 드러내는 것은 자연스럽고 당연한 과정이었다. 이는 드라마세터나 민예의 활동이 전통사회의 정신이나 정서를 탈역사적으로 특화시킴으로써 그러한 정신이나 정서가 당대 사회와 얽힌 지점을 드러내지 못했던 것과 구별되었던 것이다. 반면, 전통 민속예술에 반영된 집단성과 민중성 · 현장성 등에 대한 과도한 중시는,<sup>108)</sup> 민속예술

연희자에 의해 판소리마당이 불려짐 ⑦촛불을 조명으로 사용” 등이 특징으로 지적되어 있다.

108) 70년대에는 대학사회 안에서 뿐 아니라 전문 연극계에서도 마당극운동에

이 생산·소비되었던 토양이 급격하게 무너져가는 상황에서 유리된 채 민속예술의 관점에서 현실을 비판하는 그리하여 현대의 다양한 문화를 수렴하지 못하는 이념의 부채를 초래할 수 있었다. 공동체의 집단노동을 통해 생산활동을 하던 생활공동체에서 자연발생적이고 토착적으로 형성된 민속(민중)예술이, 문화의 생산과 소비의 결합이 생활공동체의 토대를 벗어난 상태에서 일시적이고 지엽적인 상태로밖에 이뤄질 수 없는 산업화의 경로 속에서 어떻게 공식화·대중화될 수 있을 것인가. 70년대 마당극 운동론에서 이는 논의되지 못한 화두로 남겨졌다.

### 5. 1970년대 한국연극사 전통담론의 근대성

1960년대 전통담론은 다양한 주체(민속학자, 정치권력, 대학생 중심의 지식인, 전문연극인 등)들을 통해 ‘가면극 보존 및 복원’을 강조하는 방향으로 제기되었고, 그 담론들은 다양한 정치적 입장들을 반영하고 있었다. 민족주체성 구성의 주도권을 놓고 서로 대치하고 있었던 정부와 대학생들의 전통담론이 정치성을 강하게 띠고 있었다면, 서양의 동양연극 인식을 목도하면서 그러한 오리엔탈리즘을 통해 동양 및 한국 전통연극의 중요성을 강조하기 시작한 유치진 같은 경우는 정치성이 배제된 상태에서 연극예술의 형식적 변화 가능성에 주목하였다. 정부나 학계·대학생들에 의해 구체화된 민족주체성이나 민족문화에 대한 논의가 한국의 근대성을 전통과 연계시켜 구성하는 정치적 지향성을 지닌 것이었다면, 유치진이 자신의 외국 연극 경험을 통해 구상하게 된 전통극의 계승이라는 화두는 한국의 전통을 바탕으로 한국 나름의 현대극을 만들자는 다소 형식

대한 논의는 거의 이뤄지지 않았다. 서연호가 「민속예술의 연극성」(『한국연극과 젊은 의식』, 민음사, 1979)에서 민속극의 저항성에 대한 지나친 강조가 갖는 문제점을 지적한 데서 그 편린을 볼 수 있을 뿐이다.

적인 차원을 강조하고 있었다.<sup>109)</sup>

1970년대 한국연극사의 전통담론은, 1960년대와 비교할 때 다양하고 확연한 분화의 과정을 거치면서 진행되는데, 연극계 외부의 전통논의에서 그 뚜렷한 분화의 기미를 확인할 수 있다. 주지하다시피 1960년대 정부의 민속예술경연대회 주최나 무형문화재 지정 정책 등은 당시 민속학계의 실증적인 연구 경향 및 그 업적과 유기적 관계를 맺으면서 진행되었다. 반면 1970년대의 경우 정부가 이른바 문화정책을 본격적으로 떠나가면서 전통 계승에 있어 충효를 강조하는 정신개조 차원의 논의를 진전시키고 있다면, 조동일로 대표되는 학계의 연구는 민속극의 구조와 연극성을 밝히고 그것이 민속극의 생산자이자 소비자였던 민중의 의식을 반영하고 있다고 지적함으로써 정부의 정책적 논의로부터 일정한 거리를 두게 되었다.

《전통을 둘러싼 해석 및 강조의 차이에 의한 갈등》 연극계 내부에서도 두드러졌다. 트리마세터가 서구 실험극과 전통극을 충돌시키면서 연극 형식의 가능성을 실험해갔다면, 민예는 민속극을 포함한 전통문화 속에서 연극의 존재와 형식을 빌어와 무대화하는 연극 작업을 계속했다. 이들의 외연은 큰 차이가 있지만, 마당에서 열리던 민속연희를 무대로 끌어들이는 식으로 전통연희의 형식적 요소의 발견을 통해 그 현대화의 가능성을 실험했다는 점에서 공통적이다. 반면 대학 탈춤반 및 대학 연극반들은 전통연희의 연극적 표현방식을 활용하면서 무대극을 마당극화하는 방식으로, 그 과정에서 민중의식의 계승이라는 차원을 특별히 강조하는 식으로 전개되었다는 점에서 이른바 기성연극계의 움직임과 일정한 거리를 두고 있었다.

주체의 이념이라는 측면에서 이러한 분화의 경향을 재조정해본다면, 정치성의 강화와 비정치성의 다양화 및 그들 사이의 맞대응이라 볼 수

109) 백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국연극학』 14호, 2000.

☆ 있다. 비서구사회에서 국가는 민족과 전통을 발명해냄으로써 근대국가 혹은 민족국가를 형성하는 데 있어 그에 걸맞는 도덕적 행위, 이데올로기적 합리성, 정신적 기반을 새로 만들어나간다. 1970년대의 박정권의 문화정책 역시 그러했다. 반면 학계의 연구자들과 대학문화팀은 민족문화 계승의 주체를 문제 삼으면서 이른바 민중의 주도력을 강조하는 식으로 그 정치성을 드러내었다. 한편, 기성 평론가나 극단의 연극활동은 그 논의의 초점을 달리하면서 충돌론 혹은 한국적 민족극론 등으로 다양화되었지만, 대체로 전통계승에 있어 형식적 측면을 강조하거나 '소박한 민중의 놀이의식' 혹은 '민족적 정서'를 강조하는 식의 비정치성을 보이면서 정치성을 강하게 드러낸 정부나 학계, 대학사회와 일정한 거리를 두고 있었다.

전통담론의 주체와 각 주체의 이념이 다양하게 분화되어 간 것처럼 전통담론의 대상이 한껏 다양해진 것도 이 시기의 특징이다. 1960년대 전통담론이 가면극 중심으로 논의되었다면, 1970년대에는 가면극뿐 아니라 판소리, 굿, 각종 의례와 민속놀이 등도 연극성을 담지하고 있다는 점에서 주목을 받았다. 국문학계가 국문학의 장르체계를 세워가는 과정에서 가면극이나 인형극으로 극 장르를 한정한 반면, 연극계에서는 연극의 개념을 폭넓게 확장함으로써 민속예술에 포함된 연극유산 전반을 담론의 대상으로 이끌어내었다. 연극의 범주를 둘러싼 의견 충돌 가능성은 연극계의 논의에서도 잠복되어 있었다. 예를 들어, 굿의 연극성을 강조하면서도 굿은 연극이 아니라는 입장을 거듭 밝히고 있는 이상일의 견해와 굿을 제의적 연극으로 보는 허규의 견해는 어느 한쪽으로 수렴될 수 없는 대치 상태에 있었지만, 1970년대에는 이러한 의견 차이가 크게 문제되지 않은 채 공존했다. 한편, 연극계에서 판소리는 당연 연극으로 인식되었고 간헐적으로 논의도 진전되었지만, 판소리를 활용한 연극 공연이 거의 없었기 때문에 구체적인 논의는 이뤄지지 못했다.

전통 인식의 구체적인 방법이라는 차원에서 보면, 1960년대 전통담론

이 복원 및 보존을 내세우는 식으로 진행된 반면 1970년대에는 전통의 체화 및 이를 바탕으로 한 계승을 강조하는 식으로 나아갔다는 점에서 특징적이다. 이 시기 들어 전통은 일제와 산업화를 거치면서 생명력을 상실한 그래서 회상 속에서 이따금 되살려지는 향수의 한 양식이 아니라, 서구성에 침윤되어 있는 우리 삶에 변화를 일으키는 적극적인 대상이자 주체가 되었다. 정부의 정책적 배려 속에서 지속된 민속예술경연대회는 그 부정적인 면모에도 불구하고 농촌사회의 일반인들 사이에 민속예술을 유지시켜야 할 필요성을 키워주었고,<sup>110)</sup> 대학 중심으로 문화운동을 펼친 사람들이나 전문 연극인들은 스스로 전통연희를 체득하면서 그 전통연희의 현재성을 일구는 노력을 하였다. 민속의 전통이 실제 민속의 일부로서가 아니라, 민속 전통에서 의미를 발견한 대학생(이후 연극문화운동에 나서는)이나 일부 연극 종사자들에 의해 적극적인 전수의 길이 열리고, 그들에 의해 민속의 현장으로 민속의 전통이 되돌려지는 현상이 일어났다. 농촌사회가 해체되면서 토대를 상실한 민속문화의 대부분이 의식적인 계몽과 노력을 통해서 사회에서의 기능이 다시금 확인되고 자생적인 발전의 새로운 토양을 모색케 된 것이다. 1970년대 들어 전통적 표현을 적극적으로 활용한 연극이 풍요롭게 공연되었던 것도 그 한 반영이었다. 이 시기 전통담론은 체화를 통한 자생력 확보, 다양한 실험을 통한 수용과 창조의 모색으로 나아갔던 것이다.

1970년대의 이러한 변화는 근대성과 제3세계 민족주의가 연계되는 다양한 지점을 보여주고 있다. 제3세계 민족주의의 전개과정에서 전통적·향토적·종족적인 것은 문화종속을 극복하는 입지점으로서 중요하다. 주지하다시피 민족주의의 성장은 일반 민중을 공통의 정치적 형식(국민)으로 통합하는 과정으로, 특히 프랑스 혁명 이후의 근대국가 출현과 관계가 깊다. 애국심이나 민족적인 감정이라는 것은 원래부터 있었던 자연적

110) 박혜준, 「문화정책과 전통의 재해석-위도 띠벳놀이를 중심으로」, 서울대 인류학과 석사학위논문, 1999.

인 것이 아니라 역사 발전의 산물이며, 교육에 의해 주입된 것인데 이 과정에서 민족의 언어와 문화가 그 중요성을 획득한 것이다.<sup>111)</sup> 제3세계의 경우 물질적 영역에서 서구에 대한 모방이 성공적일수록 정신적 문화에 대한 보존의 욕구가 더욱 강화되는 것은 자연스러운 현상이다. 한국의 경우, 단일민족으로서의 오랜 역사와 일제식민지하에서의 민족해방투쟁 경험에 대한 기억은 서구문화에 대응하는 한민족의 역량과 주체성, 전통 문화의 계승과 발전을 강조했던 특수주의적 담론의 헤게모니를 창출하는 데 유리한 조건을 형성했다.<sup>112)</sup> 정부의 문화정책에서 강조된 호국·충효 정신, 서구중심의 시각을 비판하면서 구비예술 및 민중예술을 통해 ‘한국적’ 특성을 찾아나선 학계의 경향, 서구식 무대형상화 방식을 벗어나려는 연극 실험은, 주체가 처한 위치에 따라 달리 나타나는 민족주의적 양상이라 할 수 있다.

또한 이 시기 전통담론은 전통연희의 발견 및 재창조를 통해 근대성을 일궈가고 그것을 통해 세계적 흐름과 교류하는 것이 되고 있었다. 1960년대와 1970년대 서구에서는 연극에 대한 기존 관념에 도전하면서, 비언어적 연극을 실험하고 제의 및 의식에 대한 관심을 극대화시키는 한편, 배우와 관객의 관계 및 공연공간의 중요성을 강조해갔다. 그 과정에서 아프리카, 남아메리카, 아시아 등 이른바 제3세계의 연극유산에 대한 ‘발견’과 ‘재인식’이 이뤄지고 있었다. 한국에서는 문화적 식민지 상태에서 벗어나 전통적 자국문화에 대한 긍지를 살리려는 방향에서 자기 발견이 이뤄지고, 그 과정에서 자국의 전통연희에 반영된 제의성과 연극성 등이 새삼 ‘재창조’의 대상으로 급부상했으며, 이를 통해 세계연극과 교류할 수 있었던 것이다.

111) 한스 콘, 「민족주의의 개념, 민족주의란 무엇인가」, 백낙청 편, 창작과 비평사, 1981. 16~23면.

112) 이철승, 「근대화 담론에 관한 사회학적 연구」, 연세대 석사학위논문, 1998.

## 참고 문헌

- 구히서, 「안민수론」, 『우리극연구』 5, 공간미디어, 1995.
- 김경옥, 「원형의 보존과 수정」, 『예술계』 2, 1970. 봄.
- 김대행, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1976.
- 김동리, 「민족문학에 대하여」, 『월간문학』 47, 1972.10.
- 김동욱, 「한국 가요의 연구」, 을유문화사, 1976.
- 김방옥, 「한국가면극의 연극미학」, 이화여대 석사학위논문, 1977.
- 김석만, 「새로운 천지국을 기다리며」, 『뚝딱기 뚝딱』, 동광출판사, 1991.
- 김열규, 「현실문맥 속의 탈춤」, 『진단학보』 39, 1975.
- , 「굿과 탈춤」, 『한국연극』 7, 1976.7.
- 김우탁, 『한국전통연극과 그 고유무대』, 개문사, 1978.
- 김인진, 「새마을운동을 통해서 본 한국사회의 근대성 형성에 관한 연구」, 서울대 석사학위논문, 1999.8.
- 김정옥, 「서구 연극의 수용과 한국연극」, 『한국연극』 3, 1976.3.
- 김정훈, 「남북한 지배담론의 민족주의 비교 연구」, 연세대 박사학위논문, 1999.6.
- 김 현, 「민족문학, 그 문자와 언어」, 『월간문학』 24, 1970.10.
- 김흥규, 「판소리의 서사적 구조」, 『고전문학을 찾아서』, 문학과지성사, 1976.
- , 「꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산반이」, 『창작과비평』 49, 1978.
- 명인서, 「한국가면극과 동양연극의 비교」, 이화여대 석사학위논문, 1978.
- 문화부 편, 『문화공보연감』, 사단법인 공문화, 1992.
- 박현호, 「민족문학의 개념과 그 전개과정」, 『문학과논리』 6호, 1996.
- 박혜준, 「문화정책과 전통의 재해석-위도 띠벳놀이를 중심으로」, 서울대 석사학위논문, 1999.
- 서대석, 「판소리의 전승론적 연구-서사무가와와의 대비」, 『현상과인식』 3권 3호, 1979.
- 서연호, 「민속예술의 연극성」, 『한국연극과 젊은의식』, 민음사, 1979.
- 서종대, 「한국전통문화정책의 형성과 특성에 관한 일 연구」, 서울대 석사학위논문, 1994.
- 송동준, 「서사극과 한국민속극」, 『문학과지성』 17, 1974.
- 신찬균, 「향토문화제 현황」, 『문예진흥』, 1977. 가을호.
- 심우성, 『한국의 민속극』, 창작과비평사, 1975.

- 심우성, 「전통극의 ‘놀이판’의 이해」, 『연극평론』, 1975. 겨울.
- 여석기, 「산대가면극의 파르스적 성격」, 『한국문학의 해학1』, 국제문화재단, 1970.
- , 『한국연극의 현실』, 동화출판공사, 1974.
- 염무웅, 「민족문학, 이 어둠 속의 행진」, 『월간중앙』 48, 1972.3.
- 유덕형, 「제3세계 연극제 및 하비타회의 참가기」, 『한국연극』, 1976.7.
- , 「나의 <초분> 이야기」, 『한국연극』, 1982.9.
- 유민영, 「가면극의 계승에 대하여」, 『한국연극과 젊은의식』, 민음사, 1979.
- 이두현, 「전통연극의 계승」, 『연극평론』 3, 1970. 겨울.
- , 『한국연극사』, 민중서관, 1973.
- 이상갑, 「1970년대 민족문학론의 성과와 한계」, 민족문학사연구소, 현대문학분과, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2000.3.
- 이상일, 「아외민속극의 극장 도입 문제」, 『드라마』 3, 1972.11.
- , 『굿, 그 황홀한 연극성』, 공간, 1974.
- , 『충격과 창조』, 창원사, 1975.
- 이주연, 「전통에 관한 담론 분석」, 연세대 석사학위논문, 1995.
- 이철승, 「근대화 담론에 관한 사회학적 연구」, 연세대 석사학위논문, 1998.
- 인권환, 『한국민속학사』, 열화당, 1978.
- 임동철, 「판소리 연구-그 연회를 중심으로」, 서울대 석사학위논문, 1974.
- 임현영, 「민족문학 명칭에 대하여」, 『한국문학』 1, 1973.11.
- 정갑영, 「우리나라 문화정책 이념에 관한 연구」, 『문화예술논총』 5, 한국문화예술진흥원 문화발전연구소, 1993.
- 정재완, 「한국의 문화정책」, 『문화운동론』 2, 공동체, 1986.
- 조동일, 『한국가면극의 미학』, 한국일보사, 1973.
- , 『탈춤의 역사와 원리』, 홍성사, 1979.
- 조현연, 「민족문학과 민중문학-강연 속기」, 『정경문화』 174, 1979.8.
- 조현일, 「근대문학사에 ‘민중성’의 의미」, 『문학과논리』 6호, 1996.
- 채희환, 「1970년대의 문화운동」, 『문화외통치』, 민중사, 1982.
- , 「마당극의 과제와 전망」, 『한국의 민중극』, 1985.
- 최일수, 「민족문학과 통일」, 『월간문학』 40, 1972.3.
- 한상철, 「현대의 비언어적(비문학적) 실험극」, 『한국연극』 3, 1976.3.
- , 「한국연극의 해외공연」, 『연극평론』 17, 1979. 겨울.
- 허 규, 「한국적 극장예술의 정립 가능성」, 『한국연극』, 1978.5.

- , 「전통연극의 현대화를 시도한 입장에서」, 『연극평론』 17, 1979. 겨울.  
허 술, 「전통극의 무대공간」, 『창작과비평』, 1974. 여름.  
——, 「인형극의 무대」, 『창작과비평』 38, 1975.

■ ABSTRACT

## A Study on Tradition Discourses in History of Korean Modern Drama During 1970's

Back, Hyun-mi

The concept about tradition has changed with the transition of the society. In this thesis, I examined tradition discourses brought in History of Korean modern drama during 1970's, focusing on the subjects, the objects, the contents, and the modernity in tradition discourses.

During 1970's, there were many discussions about tradition among the drama society. Government stressed the loyalty and filial piety, executing cultural politics to preserve cultural assets. Scholars including Cho Dong Il focused the popular psychology in folk drama studying the structure and theatricality of folk drama. Drama artists who had majored in western drama or had studied in the West argued conflicts between the western experimental drama and Korean folk drama. Her Kyu leading the company called 'Min Yae(arts theater toward national drama)' tried to explore the possibility of 'Korean national drama' as modern drama, using the methods and contents that was extracted in folk drama. The college students stressed succession to the popular psychology in folk drama while making 'Madang drama' that was played in Madnag(out place).

The objects of tradition discourses were diverse in 1970's. While the traditional mask plays were mainly discussed among tradition discourses during 1960's, Pansori, Gut, various rituals, and folk plays were also treated important during 1970's. These diverse traditional dramatic culture had risen to the surface because of their theatricality, as the

concept of drama was extended.

In the point of the attitude about tradition, it was distinctive that the tendency to learn the folk drama and to succeed to folk drama was extended during 1970's, while the tendency to excavate and conserve was dominant over 1960's. The tendency among intellectual class gave the chance that folklore originated in traditional society was spreaded over modern society.

The tradition discourses were connected with the modernity in two aspects. First, the tradition discourses were a reflex of nationalistic viewpoint that was developed to overcome the west-oriented modernity among the third world. Second, These held several idea and method in common with the western experimental drama movement.