

## 기호학적 입장에서 본 탈춤의 연극성

황 훈 성  
인 문 과  
(1986. 4. 29 접수)

### 〈要 約〉

이 글은 Tadeusz Kowzan과 Erika Fisher-Lichte의 이론을 인용하여 탈춤의 연극성을 규명한 작업이다. 언어/춤, 언어/상황, 언어/제스츄어 등 연극 기초간의 대립적 양상에 의해 탈춤의 관계적 비극성이 드러나는 것으로 파악하였다. 이 독특한 연극성이 현대의 마당극에도 적용되어야 비로소 새로운 한국 연극의 기틀을 마련할 수 있을 것이라고 판단한다.

## A Semiotic Approach to Korean Mask Dance

Hwang, Hoon-Sung  
Dept. of English Language and Literature  
(Received April 29, 1986)

### 〈Abstract〉

The concept of theatricality has undergone a historical change. How to define theatricality is a controversial matter among contemporary theater critics. In this regard the semiotic approach provides an efficient tool for clarifying the unique theatricality of Korean mask dance: the interfering and contradictory manifestation of theatrical signs. This theatrical phenomena drown the audience in a burst of laughter tinted with tears.

### I. 문제 제기

이 글은 본래 마당극 또는 마당굿의 연극현상에 대한 기호학적 해명을 시도하였다. 그러나 마당극의 다기한 원형과 편자의 상대적 과분으로, 연극백서도 비교적 잘 정리되어 있는 민속극(탈춤)을 참고 그 자료를 분기했다. 그러나 누발힐 나위없이 이러한 작업이 지향하는 바는 전통 민속극의 원형적 연극현상을 어떻게 현대의 마당극 속에서 재창조시키는가 하는 문제이다.

따라서 이 연구의 문제제기를 마당극의 비평에서 출발하였다. 이렇게 함으로써 비로소 탈춤에서부터 마당굿에 이르기까지 펼쳐 온 연극코드(theatrical code)를 해당시대의 문화코드(cultural code)와의 관련 지워서 직설적 비교·조망해 볼 수 있는 것이다.

우선 처음으로 제기되는 문제는 마당극의 연극성(theatricality)은 어떻게 규정되어야 하는가이다. 연극의 연극성에 관한 논의는 최근 세계 연극계에서도 중요한 논쟁거리로 대두되고 있다.<sup>(1)</sup> 현재 활발히 진행되고 있는 마당극에 대한 논의는 연회담당지는 문화운동이란 측면에서 기존 극비평가는 일반적으로 수용되

(1) 'Special Issue 'Theory of Drama and Performance' *Modern Drama*, Vol. XXV No.1 Mar. 1982.

어은 연극현상이란 측면에서 전개시키고 있다. 이는 결국 한 시대의 거대한 문화코드란 마당극이란 예술코드가 어떠한 방식으로 수용·개현하는가의 문제로 귀착된다. 이 관계를 에리카 피셔-리히테는 ‘문화의 복사질상’(Verdoppelung der Kultur)<sup>(2)</sup>으로 부르면서 문화체제 내에서 생산된 기호를 “일자지 기호”(primäre Zeichen), 연극체제내에서 생산된 기호를 “기호의 기호(Zeichen von Zeichen)<sup>(3)</sup>로 규정한다.<sup>(4)</sup> 따라서 인극성에 대한 규명은 이 다양한 “2차적 기호”들의 증감현상유 해명하는 시업과 동일하다.

현재까지의 논의를 지켜보면, 마당극 일회담당자들이 대체적으로 합의를 본 마당극 평가의 기준은 ‘상황시 진실성’ ‘진딘적 신평성’ ‘원강저 운동성’ ‘딘중직 전형성’이다. 이 네가지 범주는 마당극 현상의 싱격을 여실히 드러내주고 있는 만년 범주구분상 생략과 증척이 두드러지 체게지 비평의 준거물로 심기에는 미흡하다. 또한 공동작업에 있어서도 마당극의 연딘 성격울 발견시킨다는 데에는 이의가 있을 수 없지만 관중들의 반응, 감어자들의 의견을 종합하는 과정에서 아직도 과학화·체계화되어야 할 많은 어지가 남아있음을 공동연출 노트 등을 통하여 느낄 수 있다.<sup>(5)</sup>

한편 비평자들이 마당극의 연행에 대해 아간게 생사하는 측면들은 단일한 효과를 위한 단일한 끝뜻의 길여, 대사 논리구조의 합리성 실여, 그로 인한 절학성 부제 내지는 인물장조의 도식성 등 일일히 그 예란 들 수 없을 정도이다. 물론 이러한 논지는 최근 제3세계 인극운동의 부각과 더불어 차츰 그 실뉘력을 잃고 있으며 이를 주장해온 비평가들도 일단 유보적인 태도를 취하고 있다는 인상을 준다. 이러한 상황에서 정지창 교수의 글은 마당극 요소의 세부지 해명보다는 브레히트극 이론에 힘입은 연극의 의지와 내지는 비판적 기능에 촛점을 맞추어 마당극 연행울 실뉘력 있게 해석하고 있다.

결국 연회담당자나 학구적인 극비평가 양쪽 모두(물론 이렇게 양극화시킬 수 없는 권의상의 분류에 불과하지만) 공동적인 비평언어나 준거물 없이 나뉠대로의 관점을 취했기 때문에 마당극의 비평에서 절적 미악이 주춧되지 않았는가 하는 반성을 일깨워 준다.

본고는 마당극·연행울 기호학적 입장에서 거칠게나마 체계화시켜 공동의 비평언어를 마련할려는 시도가 다. 이러한 노력은 자칫하면 서구지향적인 사람이 서구의 새로운 이론을 지음으로 도입해 본다는 새것 곧 플레츠의 산재로 떨어질 위험성이 크다.

그러나 편자가 보기에 좀더 세밀한 논구가 이루어지면 마당극이야말로 기호학적 조명을 받는 것이 논의의 한 차원을 높이는데 여러모로 기여할 것이라고 판단한다.

기호학적 연극접근은 많은 난점을 안고 있다. 각양각색의 기호체제가 충돌하는 인극현상에서 이들을 체계화한다는 것이 얼마나 지난한 작업인가는 자치하고서라도 실사 그것이 몇개의 체제로 미별된다고 하더라도 몸짓, 의상, 표정 등의 연극기호체제가 언어기호처럼 기본단위인 음소나 의미소를 가져 파인 통사적으로 분석될 수 있는가 하는 문제가 남는다. 언이기호외에는 거의 공통적으로 드러나는 ‘최소 변별소나 최소 의미소’(kleinste distinctive... kleinste signifikative Einheit)<sup>(6)</sup>의 부재현상은 통사론식 개념에 입각한 체제적 연구를 어렵게 하고 있다.<sup>(7)</sup>

또 하나의 난점은 차데우즈 코프찬의 말처럼 연극기호 체제인 흉내, 몸짓, 분장 조명 능이 진분 실부자들에게는 그 의미적 가치가 충분히 인식, 이용되고 있지만 그 적용원칙은 ‘순수히 실철저 성격을 변 목록’(des répertoires de caractère purement pratique)<sup>(8)</sup>에 지나지 않는다는 사실이나. 그 결과 연극기호학의 연구는 귀납법적으로 될 수밖에 없다고 실명한다.

(2) Erika Fisher-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd.1 Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983, 19면.

(3) 앞쪽 19면.

(4) 이는 Petr Bogatyrev의 선구시 견해를 따른 것이다. 그도 또한 연극기호를 “signe de signe, et non signe d'objet”라고 정의한다.

Petr Bogatyrev, ‘Sémiologie du théâtre’ *Poétique*(1971) 8, Seul 517면.

(5) 비교적 잘 정리된 박인배의 「공동창작에 대하여」에서나 임전택의 「마당극의 이론과 실천 I」에서도 아직 수공업식 상 태를 벗어나고 있지 못하여 연극현상의 범주화 내지는 체계화 작업이 이루어지지 않고 있는데 이는 마당극 양식을 세습 발전시키는 측면에서도 많은 문제점을 야기시킨다.

(6) E. Fisher-Lichte, 앞쪽 37면.

(7) Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & Co. Ltd. N.Y. 1980 51면.

(8) Tadeusz Kowzan, *Littérature et Spectacle*, Pwn-Éditions Scientifiques de Plogne, Warszawa 1975. 178면.

“Faute de bases sémiologiques assez solides pour pouvoir en tirer des conclusions sur le rôle de différents systèmes de signes dans le phénomène complexe du spectacle, nous nous sommes décidé à aborder la question par le résultat, c'est-à-dire le spectacle comme une réalité existante, en essayant de mettre un peu d'ordre dans ce désordre.”<sup>(9)</sup>

(광경예술이란 복잡한 현상 속에서, 상이한 기호체계의 역할에 대한 결론을 끌어낼만한 충분한 견고한 토대가 없는 성립이기 때문에, 우리는 이 혼돈 속에 어느 정도 질서를 부여하기 위해, 즉 광경예술은 현존하는 현실이라는 결과로서 그 문제에 접근하기로 결정했다.)

그럼에도 불구하고 마냥극에서 예 기호학적 진영이 필요한 가를 알아보자. 첫째 종래의 회극위주의 내용 미평에서 “발성된 텍스트”(texte prononcé) 미평으로 넘어갈 때 비로소 마냥극의 문학성 미춤이라 측면이 이해될 수 있다. 둘째 관은 맥락에서 “체계적 사고를 지닌 언어로 삶의 구체적 모습을 확보하지 못했다”<sup>(10)</sup>는 주장은 조동일 교수의 말을 빌린 “이야기를 배제한 순수한 회극적 질감”<sup>(11)</sup>을 감안한 듯이며 기호학적으로 해명하면 언어기호의 분석에만 치우쳐 언어기호와 춤기호, 언어기호와 음악기호, 언어기호와 풍내기호 등언어기호와 다른체계의 기호와의 조화 또는 불일치 관계를 고려하지 않은 결과로 볼 수 있다.

셋째, 연극의 기호는 ‘기호의 기호’이므로 일상생활의 기호에 비해 나양한 내포의미를 갖는다는 사실이다. 그리하여 극도로 직제된 “연극기호의 복합의미적 성격”(the polysemic character of the theatrical sign)<sup>(12)</sup>을 기인 마냥극은 기호학적 분석을 필요로 한다.

넷째 롤랑 바르트의 견해를 빌려 인극현상이 기호학의 대상이 될 것 실명하고자 한다. 그는 인극성을 이렇게 정의한다.

Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent: en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations(venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent(c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent(Le parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité: une épaisseur de signes.<sup>(13)</sup>

(이들 메시지는 동시적이면서 한편으로는 상이한 리듬을 지녔다는 두성을 갖는다. 광경예술을 그런 관점에서 보면 우리는 예닐곱 개의 정보들(무대장치, 의상, 조명, 배우의 위치, 그들의 제스츄어, 그들의 얼굴표정, 그들의 대사 등에 의한)을 동시에 받는다. 그러나 몇몇은 고정적이고(무대장치의 경우) 나머지는 변화를 겪는다(대사, 제스츄어). 정보의 진정한 多聲樂에 관계되는, 바로 그것이 연극성이며 즉 기호의 밀집성이다.)

다섯째 광농연출이나 미평이나 모두 공동된 언어 또는 미평언어가 필요한 시점에서 메로는 마냥극현상과는 동떨어진 부분도 없지않아 있지만 코프찬과 피셔-리히테가 제시한 각각 13개, 14개의 인극체제를 도표로 제시하여 공동언어를 마련하고자 한다.<sup>(14)</sup>

도표에서 보듯이 이 두 이론가의 근본적 차이는 코프찬의 경우 ‘공간개념’을 설정하지 않았다는 점이다. 피셔-리히테의 설명에 의하면 코프찬은 기존 극상형태론 진제였던 것이다.<sup>(15)</sup>

마냥극 분석에 있어서 이쉬운 것은 춤에 대한 독립된 항목을 설정하지 않아 ‘춤’의 지원에서 조망할 수밖에 없다는 사실이며 이는 극복되어야 할 부분이다. 덧붙여 본문에서는 이 14 부분을 모두 점검하지는 않고 내기호, 일구춤기호, 몸짓기호, 배우의 무대이동기호, 의상기호, 음악기호에 초점을 맞추었다.

(9) 위 책 178면.

(10) 김명숙, 「문학적 연극의 위기」, 『한국문학의 연난제 II』, 창작과 비평사, 1984. 319면.

(11) 조동일, 「풍신단류의 양민과장가 구성의 위기」, 새희와 뒤음, 『탈춤의 사상, 현상사』, 1984. 51면.

(12) Keir Elam 앞책 11면.

(13) Roland Barthes *Essais Critiques*, Paris Éd. du Seuil, 1964 258면.

(14) 용어의 혼란을 피하기 위해 원도표본 선으며 가 양쪽에서 구체적 설명을 하기로 한다. 코프찬 도표는 앞의 책 206면의 리히테는 앞의 책 28면에 수록되어 있다.

(15) E. Fisher-Lichte 앞책 203면.

(도표 I) T. Kowzan 분류

1 parole	texte prononcé	acteur	signes auditifs	temps	signes auditifs (acteur)
2 ton			espace et temps	signes visuels	signes visuels (acteur)
3 mimique	expression corporelle				
4 geste			espace	signes visuels (hors de l'acteur)	
5 mouvement					
6 maquillage	apparences extérieures de l'acteur				
7 coiffure					
8 costume			hors de l'acteur	signes auditifs	temps
9 accessoire	aspect du lieu				
10 décor	scénique				
11 éclairage					
12 musique	effets sonores non articulés				
13 bruitage					

E. Fizher-Lichte 분류

Geräusche	akustische	transitorisch	raumbezogen		
Musik			schauspielerbezogen		
linguistische Zeichen					
Paralinguistische Zeichen					
mimische Zeichen					
gestische Zeichen					
proxemische Zeichen					
Maske	visuelle			länger andauernd	raumbezogen
Frisur					
Kostüm					
Raumkonzeption					
Dekoration					
Requisiten					
Beleuchtung					

II. 본 문

1. 대사기호(Sprachliche Zeichen)

대사기호란 도표 I에서 보듯이 언어기호(Linguistische Zeichen, parole)와 유사언어기호(Paralinguistische Zeichen, ton)이 둘을 포함한 개념이다. 따라서 단순히 눈으로 읽고 내용만을 파악한 텍스트가 아니라 ‘말성된 텍스트’를 지칭한다. 회극텍스트와 공연텍스트에 있어서 대사기호의 차이는 엄청나다. 그 일

레오 스나니 슬라브스키(Stanislawskij)는 ‘오늘 거역’이란 대사가 마흔 가지 방식으로 발성될 수 있다는 가능성을 제시하고 있다.<sup>(16)</sup> 즉 관중은 독자와는 비교가 되지 않을 정도로 다양하게 세분화된 의미의 뉘앙스를 감지할 수 있게 된다. 따라서 내사기호의 연구는 종래의 의미론적 차원이 아닌 음성학, 통사론, 운문학적 차원에서 이루어져야 한다고 코프관은 주장한다.<sup>(17)</sup>

코프관과는 달리 피시-리히테는 내사의 기능음, 칸 벨러의 지해를 빌려 세분화시킴 설명하고 있다. 칸 벨러가 제시한 내사의 세 가지 기능은 1) 표현기능(Ausdrucksfunktion) 2) 애편기능(Appellfunktion) 3) 표상기능(Darstellungsfunktion)이다. 이들은 각각 1) 주제차원 2) 관계차원 3) 시제차원에서 그 의미를 낳게 된다.<sup>(18)</sup>

표현기능이란 화자의 내면고백규의 대사에서, 간청기능이란 상대방에 대한 구조요청, 설교, 애원규의 대사에서, 표상기능이란 상황을 기술적 언어로 묘사하는 내사 등에서 두드러진다. 일면적인 대사는 이 세 측면을 모두 지니고 있으며 다만 어느 측면이 두드러지는가 하는 점이 주목될 따름이다.<sup>(19)</sup>

칸 벨러의 언어심리학에 바탕을 둔 이 원리모델(Organonmodell)은 탈춤내사 분석에 유용한 도구를 제공한다. 탈춤이 서구 아비스트델레즈극과 뚜렷한 차이를 드러내주는 단적인 예는 인물화자의 상황과 그 대사 시어의 괴리이다. 가령 세익스피어 극작품에서 인물과 대사 사이의 밀착도를 감안할 때 이는 너무나 자명한 사실이다. 헨릿의 비극적 운명은 그의 성격에 기인하며 그 성격은 바로 그의 내사에 의해 형상화된다. 따라서 그의 대사는 헨릿만이 떠올릴 수 있는 사적인 이미지로 일관되어 있다. 『베니스의 상인』에서도 등장인물은 세상일 돌아가는 것을 모두 배가 형해하면 지는 일로 비유하는 능 각자의 정치·경제·사회·지역적 배경에서 무너 자연스럽세 우어나온 말투로 대사를 역어나간다. 그리하여 세익스피어 작품에서 나온 대사라면 비록 문맥에서 떨어져 나와 있다 하더라도 그 인물의 배경을 기쁘로 추적해 나갈 수 있을 정도이다.

그러나 탈춤의 대사는 끊임없이 그 과사, 그 상황에서 이달해가서 마침내 지시적 의미가 영에 가까운 상태에 이르게 된다. 이는 다시 말하여 표상기능이 무력화되어 화자의 상황과 화자의 표상내용이 괴리현상을 빚고 있다는 것이다.

봉신탈춤 제2장 목중장면을 보자.

미중Ⅶ : (登場)쉬—山不高而 秀麗하고 水不深而 清澈이리. 地不廣而 平川하고 人不多而 茂盛이라. 月鶴은 雙伴하고 松竹은 交翠로다. 箕山潁水 別乾坤에 巢父 許由 놀아있고, 采石江 明月夜에 李謫仙이 놀아있고, 赤擘江 秀月夜에 蘇東坡 놀아있거든, ……

미중Ⅷ : (登場)쉬—竹杖질고 芒鞋질이 千里江山 들어가니 瀑布도 장히 좋다마는 廬山이 어게로다. 飛流直下三千尺은 옛말로 들었으니 疑是銀河 落九天은 果然 虛言이 아니로다. 銀河石徑 좁은 길로 引導한 곳 내려가니 四皓先生 바둑두고 巢父는 무삼 일로 소 고베를 거슬러고 許內는 어이 하여 팔을 건고 귀를 짓고 없어 있고 소리꽃아 내려가니,<sup>(20)</sup>(218면)

이 내사기호의 상황이탈에 대해선 다양한 해석이 가능하다. 가령 판소리 사설의 극적 상황에 따른 강단조의 조합중 그 서사적 내용을 배제하고 음악성을 위한 결과 중중보리十羽·平調<sup>(21)</sup>에 해당되는 강단조물 택하여 탈춤의 춤사위에 접목시킨 일례로 볼 수 있다. 따라서 그 전달내용(message)의 측면은 거의 짙게 가감고<sup>(22)</sup> 춤사위 반주의 리듬적 측면만 두드러져 성격 전달하고자 하는 미지 정서는 춤이라는 예술적 행위에 달려 있게 된다. 이러한 해석은 탈춤에서 치지하는 춤사위의 상상성을 고려할 때 설득력이 있다. 가령 봉신탈춤에서 노장과 소무의 경우 내가는 진무한 판도마임과 춤으로써 그 서사적 내용을 전달하고 있는 장면은 내포적인 보기이다.

(16) 위책 44면.

(17) T. Kowzan, 앞책 184면.

(18) E. Fisher-Jichte, 앞책 33면 제위음.

(19) 위책 204면.

(20) 『원곡의 민속극』 심우성 편저, 창비집지 9, 김작과 비평사, 서울, 1976, 218면 이하 해남언수만 기록.

(21) 조동인, 김승규 편, 『판소리의 理解』, 창비집지 22, 김작과 비평사, 서울, 1978, 189면.

(22) 물론 완전히 짙게 가감을 수는 없으나 각 곡들의 마지막 대사 “이 이나 風流亭인가”하는 부분 이하는 다시 강항으로 되돌아 오려는 노력으로 보아야 한다.

또 하나의 다른 해석은 당시 문화코드와 관련된 기법 추정해 볼 수 있다. 폐쇄된 세습사회에서 칭송-기복 계급의 예능 즉 문학행위는 그 여신희(verissimilitude)여부를 떠나 무조건적으로 모방해야 할 코드의 세련된 예술행위 수교규범으로 받아들여진다. 그 결과 서민들은 자기능의 언어로 자인이나 시물을 그린다든지 또는 감정용 기술하게 모신다지 못하고 양반들의 미사김적인 삼두적 한문어휘를 빌어 이러한 문학행위를 대신할 가능성이 크다. 이러한 문학지 취향은 어느 나라에서나 폐쇄된 사회가 세급의 세력상 위기에 이르게 되면 흔히 목도되는 현상이다. 영국의 르네상스 시대에도 귀족들이 그들의 귀족적 정체성(identity)을 더욱 눈독이 하기 위해 자인용 보라빛으로 물들이는 목가문학을 번성시켰다. 그 결과 같은 영국의 지인을 감성히더라도 아래계급의 구성원과는 달리 16C 영국민은 귀족들은 로마나 그리스 신들이 히레에릭을 즐기는 습기로 아래고리화시키는 율리우 하위의식을 밝히려는 것이다. 이러한 빈방문학의 상류층의 문학행위는 곧 바로 그 문학에서 자기 변방세리일 수밖에 없는 시인들에게 곧 모방, 이식되어진다.

그러한 것 미중들의 대사에서 보듯이 우리나라 실제 사인이나 인물과는 동떨어지고 달출이 벌어지는 바당과는 더욱 거리가 먼 하나의 안데고리 세계 속의 허위지 객관상자들로 달출의 상류정신은 대변하고 있다.

그러면 이 대사부분은 그러한 문학행위를 의도적으로 풍자하는 것인가? 그에 대해서 역중이 풍자의 명확한 표적이 되지 못하므로 그 판단은 일단 보류하기로 한다. 이 부분의 애매성은 당시의 문학행위코드기 밝혀지면 서길로 해결될 성질의 것이다.

또 하나의 보기는 영감과 미약함의 시를 찾으며 부르는 심면이다.

영감 : 우리 할남 이더를 갔다. 箕山頴水 別乾坤에 隗父許由 마티갔다. 采石山 明月夜에 欸漁仙 마티갔다. 赤壁江 秋夜月에 蘇東坡 떠러갔다. ....

이일 : 거 누누라 닐 찾나, 술 잠 먹는 季太白이 술미자고 닐 찾나. 商山四皓에 老人이 바누독자 닐 찾나, 름 질 추는 鶴두루머 춤을 추자 난 찾나. 首陽山 伯夷叔齊 採薇하저 난 찾나. (243년)

앞의 미중 장면과는 달리 이 장면에서는 영감과 미약함의 구체적인 귀계의 현실적인 비평이 뚜렷이 들어니 있는 상황이다. 그런데 그 대사의 표상기능은 원문과 상황에서 자각된 이따되는 양상은 귀하다. 영감과 미약함의 뒷걸음 춤으로 대변되는 무대공간 내에서의 상호이동 방식은 공간기호성(Proxemische Zeichen) 혼공한 역극성을 희극하고 있으나 그 대사와 춤의 기호학적 정보파제는 배제적이다. 춤의 기호는 극본중에서 유미으로 질리한 계급을 나타내는 주체가 들었으며 지는 본능에 가까운 내도름 공복히 인식화했으나 대기기호에 있어서 고상한 중국귀족의 행적에 대해 우위함으로써 이 두 기호의 의미중은 상호 내리관계에 놓이게 된다.

이 두 기호의 보존, 때더거 귀계가 바로 날들이 갖는 특이한 역극성이라 생각한다. 훼손된 세계의 이시러 쥘 파피는극화시키는 데 있어서 우선 이 철피들은 자기의 兩極으로 끌리시켜 질릴피시키는 작업이 중요하다. 이러한 관중의 양극화 내서는 친에화현상은 서구 진중인극의 경우 대사기호에 기호한 대립적인 사건의 실경, 세계력의 충돌, 논쟁 등에 의해 극화된다. 틈틈에서의 결들은 춤/대사의 괴리에 의해 재단된다. 서구 정중극에 있어서 극피레는 바임과 언어의 일치이다. 그러나 이러한 필레는 무조건극에 이르러 더 이상 기대유 하기 못한다. 가던 사무엘 베케트의 '코도를 기다리며'에서 두 떠들이된 클리디미르와 에스뜨리공의 행동/언어 분열되는 내포적인 보지이다. 그러나 부조리극에서 행동/언어의 분열화음은 두 떠들의 성격의 파탄에까지 이르지는 않고 다만 대사가 "쥬의 정보가치'(zero informativity)<sup>(23)</sup>만을 갖기면, 영감과 미약함의 경우에는 이 고상한 대사에 의해 서구 아리스토텔레스극판례에 따르던 성격의탄을 맞는 셈이다. 그러나 이 기탄은 극지현상화의 실패라기 보다는 틈틈의 골제미와 비판적 리일리즘을 동시에 성취시키는 효과적인 무기라 할 수 있다.

기령 영만이 학물이나 양반층을 추면서 이터된 내용일 읍었다면 그것은 기실적인 상황의 제현과 연관된 인물의 관주에 필당할 기여를 하겠지만 기시내용으로 대변되는 바로 그 종류춤에 의해 취리당하고 뿌리뿌릴 유랑민으로 떠도는 영감·한미의 판도산치 유랑이나 허우·소부 디령은 잘못 퇴피극적이다. 이러한 언

(23) M. Corfariu & Roventa-Frumusani 'Absurd dialogue and speech acts' Beckett's *En attendant Godot*, *Poetics* Vol.13 A special issue on 'The formal study of drama' no II 1984. 132면.

어／츄, 언이／인물 사이의 끌림치는 달콤이 형상화하고자 하는 극적관등의 잉극화된 요소, 종교／세속, 이성／원질, 부／빈, 지배외／지배, 남／이, 제도／본능 등을 스스로 노출시키는데 지대한 공헌을 하고있다.

대사부분과 틀대목사이의 관계에 대한 조동일 교수의 분석적 요점은 또 다른 의미에서 연극성 규명의 훌륭한 보편이 되고 있다. 조동일은 틀대목의 차단이 시사적 구조에 현저하지 않고 “산등의 순수성을 보장해 주이”(24) 필등의 비약적 발전과 현실비파용 용이하게 해준다고 평가한다. 그러나 필자가 생각하기에 대사부분에 대한 조동일의 상대적 기능의 분석도 중요하지만 그에 못지않게 틈춤 자체의 의미생산적 측면에 대한 보다 깊은 탐구가 더욱 필요하다고 본다.

인어기호와 배우의 행동과의 역신적 관계설성은 송파김대눌이의 제4과장 ‘나당 굶죽는’ 장면에서도 심도리나 있다.

미중미: 그런 똘나. 뉘에나기 똘그린게 굶은 그리고 너 그너면 이 밖에 나가자마라. 이 밖에 나가면 犬子다.

미중乙: 오! 네가 똘차만 쏘는고나. 개자식이러 그 말이지.

미중甲: 언덕없기.

미중乙: 애! 이 똘그린 굶 밥으로 나가면 犬子된 밀이지.

미중甲: 너 정말 똑똑하구나.

미중乙: 튼덕없기. 그런 애 너가 개자식이로구나. 굶 밖에 나가 시 있으니.

미중미: 에카 이 안김을 안 너석(201면)

이 장면에서 인간이 실성하는 굶의 학과 뉘이라 개념이 보기에 따라 서거에 미리 얼마나 아질인수 거으로 극해질 수 있는가란 보여준다. 당시 모음이 은폐된 시의 속에서 도덕군자이게 “똘차만 쏘는” 양반계급이 감상 기성 통약한 犬子인우 목격하리. 이 장면은 실극 내입된 계급에 의해 방유된, 한 신비화된 추상어의 내포의미에 대한 분석적 세스튜어플 극화한 것이다. 실제 모든 생산수단, 상품을 독점한 계급이 허위의시의 상품인 가령 알빈니프등우 하향적으로 주입시킬 때 서민의 반응은 바로 미중 乙과 동일시될 수 있다는 것이다. 이거된 틈춤은 청각기호인 대사와 시각기호인 행동의 반전에서 그 규제거 인극성을 획득하게 된다.

또한 양반계급의 언어사용에 대한 회화화도 인어기호의 유희화음을 일으켜 그 갈등의 양상을 첨예화시키는데 중요한 몫을 해낸다. 가령 봉진림의 말뚝이는 千字 韻字의 咏詩調로 “색정 바자 구렁에 새대장ियो, 흰 바자 구렁에 쫓대장이러”(238면) 읊는다. 이는 물론 양반들의 분화행위에 대한 풍자이다.

이러한 회화화도 취발이에세노 나타닌다. 취발이기 노장의 부패에 인이맞고

“정인이 朝鮮半만해서 어디기 코가 있는지 찾을 수가 있어야지, 그리니 只在此山中이지, 내 정인 기운대에 있겠지”(230면)

라고 된다면 내 이 셋귀의 원질은 賈島의 五言絶句 尋隱者不遇의 轉句로 그 진편을 살펴보면 “松下問童子 言師採藥去 只在此山中 雲深不知處”이다. 한 시인이 은사불 갖아 신 속으로 가나 구름만 보고는 돌아오나는 자신의 경지를 읊은 시에, 여기를 놓고 對光하다 년상을 맞고 피호르는 코를 찾느라 더듬거리는 취발이의 모습에 갇혀져 있고 세다가 은자와 취발이의 코가 동일택마 속버 놓였으나 말뚝이의 원색적인 시귀와 구름이나 구름이를 보여준다.

이러한 풍자적으로 코드화된 인어기호를 사용할 때 그 코드 사용자의 태도가 의지, 부의시적으로 뒤떨린다. 이어한 한기수니 한사경리투는 틈춤 등장인물들에게 바로 지배계급과 동일시되미 떠라지 이 어누의 패러디는 지배계급을 표과적으로 공격하는 수사적 부기가 된다. 거중분회의 인어기호인 한글과 상충분화의 코드인 한사경리투와 패러디져 푸르니 벽중의 비시에서도 나타난다. “그시님이 柳柳井井花花了라”라고 무지를 보지. 미중 乙은 “궁리후 이내 그 뜻은 “너들버들 우물우물 똘똘이 죽었다”(223면) 말이나나리고 똘이한다.

진술한 말뚝이의 영너러 운문기외에 양반들기러도 한문의 고급코드를 사용할려고 쟁쟁거리나 건거 실패하는 가기기님의 모습우 보여준다. 시 11의 경우 시 9 영字에 뒤겨질리 놓은 기귀하나 “우물준목 作大山하니

(24) 개미와 연습, 앞쪽 49면.

黃山豊山에 洞仙嶺이라 짓고, 葺房은 총字 葺字 운에 “김계기 악공은 흰귀총이요, 나막신 뒷축은 거닌뭇이 라고”(238년) 빈아넘긴다.

## 2. 분장 또는 탈기호(Lc Maquillage, Maske)

코프킨은 일교통내 기호를 자인적 기호인 자발적 흉내(la mimique spontanée)와 인위적 기호인 의기저 흉내(la mimique volontaire)로 나누나, (25) 그리하여 코프킨의 분류에 따르던 탈춤의 탈은 분장(maquillage)기도이며 그 강점을 “언어기호와 불가분의 관계에 있는 비의도적인 자연적 흉내기호를 은폐할 수 있는 것(celui de cacher les signes mimiques naturels, non intentionnels, qui sont inseparables de la parole. (26))으로 보고 있다.

주춤 쓴 상태에서는 자망식 흉내(원면근육의 변화)가 불가능해지며 이미 신념화된 탈마사지의 표상이란 인위적 기호만이 존재하게 된다.”

탈 기호의 이러한 속성은 두 가지 특색한 역극효과를 갖는다. 하나는 탈을 쓰는 순간 그 인물은 이미 관객들과 같은 공동체의 소속인이 되지 못하고 낯선 존재로 바뀌어 버린다. 낯선 존재는 그렇다고 그 공동체에 아무런 관련도 맺지 못하고 의미도 부여하지 못하는 존재는 아니나, 이 존재야말로 인극행위 중에서 가장 역극의 본질을 몸소 실현하고 있는 것이다. 인극한다는 것은 결국 타자의 얼굴을 자기 얼굴에 뒤집어 쓰는게 아닌가? 피셔—티히레노도 탈의 역극성에 대해 이렇게 언급한다.

Die Maske fungiert insofern nicht lediglich als Zeichen für das Gesicht der Rollenfigur X, sondern zugleich als ein Zeichen für die Realisierung des theatralischen Grundphänomens, daß hier einer(A) einer andern(X) spielt. (27)

(탈은 이 점에 비추어 역극 인물 X에 대한 단순한 기호에 그치지 않고 어떤 (A)가 다른 (X)의 역할을 한다는 역극의 근본현상의 실현을 위한 하나의 기호로 동시에 작용한다.)

탈의 표정 변화가 없으므로 상황이 바뀌고 해당인물의 반응이 달라져야 한 경우, 얼굴의 표현력을 배구 위출 다른 부위의 신체적 기호 즉 제스츄어 등이 과장되어 나타난다. 그런에도 불구하고 상반을 제한하는 대사와 신장화된 탈의 표정과와의 괴리는 의외의 소외효과를 가져온다는 것이 그 두 번째 효과이다. 그리하여 탈춤의 경우 오히려 대사나 제스츄어가 2차적 전달내용으로 떨어지고 관중은 그 탈의 표현력에서 일차적 내용을 읽게 된다.

가령 영감과 미야할미가 만나는 장면에서 아무런 대사는 반갑고 과장된 제스츄어로 열리고 코프킨도 극 탈마사지의 표정은 감정에 쫓겨 일이 빠져 있다. 특히 미야할미의 무표정은 개인적으로 심각한 느낌을 주며 당시 호환보다 더 부서운 가련수구에 萬事萬情이 다 담긴 비극적 표정의 권을 반복하여 일기시켜 준다.

노승이 동작과 춤으로써 소부와의 상차 행동을 가늠할 때 노승탈의 기호는 수도분 오래하여 버려짐이 의심되지 못어있는 수도능이나, 그에 반해 소부에 의해 이 생각 시 생적으로 내뿜는 감정을 겪는 질세 역안로서의 노승은 얼굴표상이 아닌 신체적 기호에 의해 실현된다. 이 경우 관중들의 심상속의 노승안이 순간 순간 변화됨을 겪지 않는다던(진세로, 타마기시의 표정은 매우 애매하이 단순히 “웃는”, “눈물 표정”(28)만은 아니다. 그리고 순간 순간 탈의 위치에 따라 그 표정이 바뀌는 것 역시 하회탈에만 국한된 것(29)이 아니라고 본다.) 노승탈 기호와 상형에서 묘사하는 표정은 상황이 전치될수록 그 힘이 떨어져 이 상황의 묘사성일수록 멀어진다.

## 3. 제스츄어 기호(gestische Zeichen, Lc Geste)

피셔—티히레나 코프킨은 서지적 구조에 기초한 서양연극 분석에 뜻을 맞추었기 때문에 ‘춤’이란 독립된 항목을 부여하지 않았다. 서양연극 무대에서 무용적인 요소는 극부적이며 그 사체로서의 일차적 의미보

(25) T. Kowzan, 앞책 186면.

(26) 앞면 193면.

(27) E. Fischer-Lichte, 앞책 109면.

(28) 유민영, 「한국의 가면, 그 심미적 고찰」, 개국학 연구, 앞책 167면.

(29) 앞책 171면.



나는 사건전개에 부속되는 이가서 의미를 갖기 때문이나. 그러나 코프진도 춤구의 경극이나 일본의 노(Noh)구의 양식화된 세스츄어에 대해서 언급하고 있다.

comme ceux de l'Asie, les gestes sont des signes superconventionnels: soigneusement codifiés et transmis de génération en génération, ils ne sont accessibles qu'à un public initié. (30)

(동양인의 그것처럼 몸짓은 구전습지이어서 세대를 거쳐 성교하게 코프되고 전수되어 그것에 익숙한 관객들에게만 이해될 수 있게 된다.)

중국연극에 대한 기호학적 해석은 Brušák에 의해 그 묘사들이 이룬다.

Consequently, the signs of Chinese theater may be roughly divided into two groups: visual, that is, those associated with the dramatic space, and acoustic, that is, those associated with the dialogue, music, and sound effects. (31)

(따라서 중국연극의 기호는 대략 두 부류로 나뉘어진다. 즉 회극공간과 관련된 시각적인 기호, 그리고 대사, 음악, 음향효과 등과 연결된 청각적 기호이다.)

시각 또는 청각기호로 양식화, 관습화된 거친 세스츄어가 제각기 그에 상응하는 지시적 또는 정서적 의미를 갖는다는 주장이다. 탈춤의 성우도 크게는 춤이, 세부하여서는 춤시위 각 단위가 구체적인 지시체(referent)는 존재하지 않음서 모르지만 음악이나 말래의 경우처럼 정서적 내용을 전달하고 있다고 생각된다. 설국 춤도 양식화, 수습화된 세스츄어에 기초한 예술행위이기 때문이다.

#### 4. 배우의 무대이동 기호(proxemische Zeichen, Le mouvement scénique de l'acteur)

코프진은 배우의 상소이동 무대에서의 위치관계에 대해 4가지 현상에 주목하고 있다. 첫째 다른 배우, 소노구, 무대장치, 관객과 판니하여 차지하는 인주저 위치, 둘째 장소이동의 상이한 방식(원보나, 축보나, 툼기환 견유 또는 위인있는 걸음이나 등) 셋째 배우의 출입, 넷째 십타적 이능을 듣고 있다. (32) 코프진은 이 네 가지에 근거하여 배우의 행동을 고찰함으로써 배우간의 감정관계 사회적 관계 등을 기호학적으로 규명할 수 있다고 보았다. 그러나 탈춤의 기호학적 접근은 배우의 무대이동방식에 의한 인극미학의 형출론 이보나 한 단계 높은 작업을 의미한다. 마당미학을 위한 작업은 언회단딩기들에 의해 배우들이 이동이 드러내는 기하학적 선과 두두한 마당공간을 통하여 탁월하게 수행되고 있다. 임진택 연출가는 「새로운 인극을 위하여」 서리근 글에서 마당공간의 방위도에 대해 논구한 결과 이렇듯 결론을 내리고 있다.

“마당공간의 구성원리 중 가장 기본적인 것은 음악과 노래에 의한 관동과 조회의 원리이다. 좀더 상세하게 말하자면 마당공간의 感情調 조정구획과 농사천의 설성은 위해서는 五行, 万方시상 및 판관의 지의거 구성, 음악과 선두에 있어서 포진법, 전통무용에서 발기되는 방향성 등을 종합·분기하는 작업이 선행되어야 한다”(33)라

그러하여 그가 들고있는 실천적 원리는 “첫번째는 먼저 인의 중심을 상징하고 원심력과 구심력에 의한 긴장간에 의하여 마당을 구분하는 방법이다. “두번째 방법은 마당공간상 임의의 한선에 우월성을 두는 방법인데 즉 날춤과 씨름에 의해서 형성되는 그물과 같은 구획을 말한다.”(34)

그 뒤 원심력은 『해지꿈』 연출단상에서 위와같은 원리들을 적용하여 신야 유적여 가동이 이는 공간으로서의 마당을 형성화해 보이고 있다. (35) 또한 그의 마당에 대한 깊은 이해는 판중이 배우를 끌렸을 때 “원순

(30) T. Kowzan, 앞책 188면.

(31) Karel Brušák, 'Signs in the Chinese Theater', Ladislav Matejka & Irwin R. Titmirk eds. *Semiotics of Art*. The MIT Press, Camb. 1976. 60면.

(32) T. Kowzan, 앞책 188-9면.

(33) 임진택, 「새로운 인극을 위하여」, 『청자와 비평』, 1980년 봄호 72면.

(34) 앞글 73면.

(35) 임진택, 「마당극의 이론과 실천 I」, 『예술과 비평』, 1984년 가을 107면. 원래 이 부분은 괴서-더희배의 공간개념(Raum Konzeption)에서 다루어야 하나 코프진의 밑주에 누락되어 있어 이기쳐 더한다. 덧붙여 조동일 교수의 주장, 공연장소와 극중장소의 일치로 근심비판이 더욱 실감나게 되었다는 단전도 언급코프와 판회코드의 존재라는 기호학적 해석을 더욱 뒷받침해 주는 예이다.

소동인, 「공연장소의 극중장소의 관계」, 『대외관 연유』, 앞책 204-17면.

예의 직선방향”으로 보아야 한다든지 마냥 앞으로 뛰어 들어올 때 “난쟁이 모양으로 들어와”(36)서 시아 한다는 동찰력에서 잘 엿볼 수 있다.

이와 같은 맥락에서 보면 전적으로 마냥극에 관한 논의는 아니기만 「삶과 노동의 놀이」에서 김성권이 행군, 혼란 및 격려, 긴장기, 전투 포진법 등에서 제시하는 배우들의 기하학적 배치는 시각적 아름다움을 떠나 동양의 음양결합식 의미까지도 내포하고 있다.

마냥극의 원형인 탈춤에서도 이 공간기호(*proxemische Zeichen*)가 중요함은 더 말할 나위도 없다. 그 하나의 이유는 자연주의 무대에서는 소도(小道)에 의해 공간배치의 순서가 결정되어 버리기 때문에 배우의 무대 이동이 큰 시각적 효과를 가져오지 못한 반면 아무런 소도(小道)가 없는 마당에서 달걀의 움직임을 창조해 나가는 주 부대소도(主副道)를 만들어 세우면서 사전 장소를 강조해 나가는 의무까지도 띠고 있기 때문이다. 또 하나 공간개념상(*Raum Konzeption*) 중요한 이유는 서구 전통극에서는 세 4벽 극관내에 의해 무대의 객석이 인경이 판터져 있지만 탈춤에서는 탈판과 구성권 자리의 경제지점이 모호하고 탈춤음악과 현실이 들쭉날쭉하여 배우로서는 죽음과 삶이 교차되는 지역이기도 하다. 마당이 없다는 것은 원중원에서 보던 환각(*illusion*)이 무한 삶의 현상이지만 달걀에게는 죽음이다. 마당은 생성, 말살, 쇠퇴가 허용되는 틈극들의 활동무대이긴 일단 마당 밖으로 나가는 경우는 죽어 싶거나 나가든지 그 배어온 다 지우고 달을 벗기 위해 나가는 경우가 대부분이다. 이제 그는 더 이상 울고 웃기는 미술사가 아니고 평범한 현실속의 생활인이 되는 것이다. 이러한 탈춤에서 영감과 비안힐미가 생과 사가 관리는 그 경제지역을 빈 바퀴씩 굴고난 뒤 그것도 뒷집을쳐서 마김내 시로의 엉덩이가 무뎠지미 해우하게 된 때 바로 이 상징적인 공간기호 속에서 현저한 것을 못내다보고 온갖 잔란선고를 겪었던 두 노인 일생이 입증되어 있는 것이다.

## 5. 의상(Kostum, Le costume)

의상기호는 일반적으로 배우의 외형에서 가장 두드러지며 따라서 그 역의 성격을 심도있게 나타내 준다. 그리고 배우의 의복은 보고서 즉시 우리는 사전지식을 얻게 된다. 의복은 나이, 성숙, 지방, 종교, 사회 계급, 직업, 결혼여부 등을 알려주며 행사나 의식 등의 “상황판별 기호”(Situationskennzeichnung)이나 나아가서 특정한 무라코드에서는 그 일부의 “개별 특성”(“individuelle” Identität)<sup>(37)</sup>까지도 나타내 줄 수 있는 것이다.

그러나 이는 서구극의 경우이며 극동지역의 극중 의상코드(Kostumcode)는 현실세계의 의복코드(Kleidungscode)와는 판이한 양상을 보여주고 있다고 피셔-리히테는 설명한다.

Entsprechend stimmt auch der Kostümcode des Theaters keineswegs immer mit dem Kleidungscode der umgebenden Kultur überein. Die verschiedenen Formen des ostasiatischen Theaters, auf die wiederholt hingewiesen wurde, haben vollkommen vom übrigen gesellschaftlichen Leben losgelöste, theaterspezifische Kostümcodes ausgebildet.<sup>(38)</sup>

(따라서 인극의 의상코드는 결코 해님분화의 의복코드와 반드시 일치하는 것은 아니다. 거꾸로 언급된 동아시아 인극의 다양한 형태는 그외의 사회적 삶으로부터 완전히 해방된 연극특유의 의상코드를 개발했다.)

피셔-리히테는 북경 오페라의 보기를 늘면서 설명하지만 우리 탈춤에서도 이러한 측면을 지식할 수 있다. 탈춤에서는 의상코드와 의복코드가 명확히 일치하는 경우의 예외모호한 경우 두 가지가 혼란되어 있다. 노승이나 일반 선님들 경우 그 인물의 시진시착은 어느 정도 드러내주고 있으나 미중, 취발이의 경우 인물의 배경을 드러내주는 측면보다는 의상 색깔 자체에 대한 미학적 고찰이 선행한 것이 느껴진다. 취발이의 경우 달의 안면은 밝고 의상은 정색이며 때로는 붉은 고깔을 쓰기도 한다(송과 산내놀이). 이 의상만으로 그의 배경을 짐작할 수는 없다. 즉 당시의 의복코드에 일치되지 않고 언급적 효과를 위해 잉식화시켰기 때문이다.

(36) 위권 115면.

(37) E. Fischer-Lichte, 앞쪽 125면.

(38) 위책 129-30면.

여러 비정기가 이미 지적했지나 탈춤의 세세화을 극명하게 드러내주는 공포의식은 바로 취발이와 노승의 나무에서 상경화되고 있다. 그 상징성을 시각적으로 돋보이게 하는 것이 여문과 짚음을 대변하는 취발이의 정색과 거울과 늪음을 대변하는 노승의 회색의 강한 대비이다.

또하나 주목해야 할 것은 머슴들의 原色의상이다. 이들이 대부 또는 못등춤을 출 때 그 강한 원색들이 싸여기 들어 갔다가 풀려 나오기도 하면서 이루는 색깔처는 매우 기하학적이다. 특히 봉산탈춤의 경우 머슴들의 뒷관 날선춤이 진행되는 동안 마당 귀퉁이에서 흰 옷을 입은 상좌농들이 손춤을 주고 있는데 그 색깔과 상경화된 갈등의 대비는 봉공회 카닝이학을 연출해내고 있다.

## 6. 음 악

탈춤에서 음악의 중요성은 더 이상 말한 나위도 없다. 나치 오케타와 발레를 결합시킨 샹크니엥 풍물과랑, 풍물과 춤이 “기호의 밀집체”(une épaisseur de signes<sup>(39)</sup>)로서 관중들에게 전달된다.

현재 유행되는 마당극의 경우에도 가사따꾸어 부르기 기호로 노래형식이 삽입되고 있는데 탈춤의 경우와 비교해볼 필요가 있다. 즉 가보나 장을 삽입할 때 이 가사가 갖는 내용적 의미와 그 장면에서의 사건내용과의 밀착도 문제이나, 마당극의 경우 가사따꾸기에 의해 가사내용이 나치 그리이스크의 코러스처럼 진행중인 사건을 암시하고 있다. 이 밀착된 상태는 기호학적으로 보아도 단선적이며 관중으로 하여금 단 하나의 회로로 통해 인자원적으로 그 사건에 인히게 한다. 따라서 그런 가사따꾸 노래에 접하면 동일한 회로에 증강된 진유으로 전해오는 메시지에 ‘정치지향적·素人적인 역기진명’을 강요당할 뿐 지지하식 표현으로 그 꺾통의 친난감이 날카로운 가사…… 능청스런 뒤통수치기”(40)에 비유어서는 미흡한 것이다.

전술한 무의미에 가까운 대사의 예에서도 잘 예증되지만 탈춤에서는 그 사건에 숨겨진 사회상황의 모순적 내러티브를 드러내 줄 수 있는 낱말을 하기 방식이 필요하다. 기호학적으로 설명하면 대사와 노래기호 사이의 상투성 편제를 깨뜨려 그 내포적 의미를 드러내 줌으로써 관객의 미학을 관중들에게 동시에 부여하는 기법이 필요하다는 것이다.

가령 양주별신대 세 8과장유 보자.

영감 : (뽕) 이게 무슨 판지만 말이나, 늪은 춤이 여기 흰 춤 백걸 단돈 한푼 없고 이 모양을 넘겼으니 이 일을 장차 어찌하자는 말이나(동쪽) 이이, 어이, 이이, …… 내가 우는게나 노래를 부르는게냐? 알 수가 없 / 나(191면)

이 장면은 관객들의 폭소를 터뜨리는 만큼 다양한 2차, 3차적 내포의미를 갖는다. 뽕에 가까운 ‘우’ 한마디가 뽕 끊으면서 비밀함의 죽음이란 비극적 상황을 笑劇으로 풀어내던 극적 효과는 무엇일까? 이는 물론 관객들이 비밀함의 죽음에 “동축미학”(Vulgarästhetik)<sup>(41)</sup>에 근거한 감정이입 방식으로 접근하는 것은 차단시키고 사자 이 죽음에 비파적 해석을 가하도록 요구한다. 그리하여 이 죽음은 이즈 후기 폐쇄한 농성 사회의 모순에 의해 희생된 재물로서 미약함을 노정하고 있다. 즉 비약함의 죽음이란 개인의 비극을 넘어서 공동체의 비극이라는 숨은 의미에 꼬집어내기 위해 영감은 “내가 우는게나 노래를 부르는게냐”라고 ‘능청스런 뒤통수치기’를 한다. 그 결과 관객들은 비판기 기리를 직능하게 되는 셈이다.

## Ⅲ. 맺 는 말

코트랑의 말을 빌리면 인화한다는 것은 “개념적 내용의 공간화사업”(la spatualization de son contenu conceptuel)<sup>(42)</sup>이다. 이 작업은 즉 관객들의 시각, 청각 등의 수용기관에 감겨질 수 있게끔 되도록 다양한 연극기호를 창출해 내는 뜻이다. 산출했나시의 서구의 연구원에 기초한 분석성의 결여는 바로 이 기호들의 역동적 선택하에서 세뇌될 되어야 한다. 그리하여 이 역동성이야말로 바로마당극의 환력으로 이어지는 것

(39) Roland Barthes, 일제 258면.

(40) 김지하, 「진기자」『민』, 문도출판사, 1984, 126면.

(41) Bertolt Brecht *Gesammelte Werke* Bd. 15 Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1937.

(42) T. Kowzan, 일제 161면.

이나,

이것이 의미하는 역동성 즉 인극기호의 긴밀한 상호내입, 모순 능에 의해 빚어지는 인극현상이 당대의 분과코드의 극명한 복사(Verdoppelung)을 가능하게 해 준다. 이 문화코드의 비단된 관제는 춤/내사, 노래/칭찬, 대가/행동, 탈/상황, 고급연어코드/지급언어코드 대비되는 극화민식에 의해 수행되는데 그 세기과정이 순지적이고 논리적이지 않으며 일석에 금소를 찌르는 기슈적인 전술을 씌우므로써 관중들의 기쭈관념 또는 방어본능을 무장해제시켜 버린다는데 그 특징이 있다. 이러한 전술은 관중들에게 골계서 비판을 심어주게 된다.

그나마 진술했나시피 이 글은 하나의 시론에 불과하므로 두가지 중요한 문제점을 노후시키고 있다. 첫째 아무런 기호학이 조그난제에 있고, 연극현상에 대한 재정의구입이라 할지라도 그 미학이나 인식론적 기호가 없이는 하나의 방법론으로서 정립될 수가 없다. 그런 의미에서 C. S. Peirce의 해석소(Interpretant)나 Jan Mukařovsky의 의미작용(signification), 즉 미적대상(aesthetic object)에 대한 고나 같은 이해가 요구되며 이와같은 맥락에서 Umberto Eco의 코드이론과 기호생산이론에 대한 체계적 연구도 필요하다.

두번째의 문제점으로서는 이 글이 비언어적 제반기호에 대해서는 피상적 고찰에 그쳤으며 이는 곧 각 연극기호를 신공하는 실무사나 학자들에 의한 공동작업이 필요함을 시사하고 있다.

## 참 고 문 헌

- 김병욱, 『문학적 역극의 위기』 『한국문학의 현대제』, 창학과 비평사, 서울,  
김기희, 『천기굿』 『밤』, 관도출판사, 서울, 1984.  
심우성 편지, 『한국의 민속극』, 창학과 비평사, 서울, 1976.  
유민업, 『한국의 가면, 그 심미적 고찰』, 채희환 엮음, 『탈춤의 사상』, 현암사, 서울, 1984.  
임진태, 『재로운 인구를 위하여』 『창작과 비평』, 1980년 10호.  
\_\_\_\_\_, 『마당극의 이론과 실천—대학미당극 연수단기』 『예술과 비평』, 1980년 가을호.  
성이님의 지, 『분과운동론』, 도서출판 공동체, 서울, 1985.  
성기현, 『마당극의 성과와 과제』 『창작과 비평』, 창학과 비평사, 서울, 1985.  
소동인, 『봉산탈춤의 양반가장파 구성원리』, 채희환 엮음, 『탈춤의 사상』, 현암사, 1984.  
『봉인상소의 주공강소의 관계』, 채희환 엮음, 『탈춤의 사상』, 현암사, 1984.  
소동인·김홍규 편, 『민소리의 이해』, 창학과 비평사, 서울, 1978.  
채희환·임진태 편, 『한국의 민속극』, 창작과 비평사, 서울, 1985.  
Barthes, Roland, *Essais Critiques*, Ed. du Seuil, Paris 1964.  
Bogatyrev, Petr, 'Sémiologie du théâtre', *Poétique* Vol. 8 Seuil 1971.  
Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke*, Bd. 15 Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1967.  
Corfarnu, M. & Reventsa-Frumusan, D., 'Absurd dialogue and speech acts' Beckett's '*En attendant Godot*' *Poetics* Vol. 13 North-Holland 1984.  
Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana Univ. Press Bloomington 1976.  
Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & Co. Ltd. N. Y. 1980.  
Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters*, Bd. 1 Gunter Narr Verlag, Tubingen 1983.  
Kowzan, Tadeusz, *Littérature et Spectacle*, Pwn-Éditions Scientifiques de Pologne, Warszawa 1975.  
Matejka, Ladislav & Titunik, Irwin R., *Semiotics of Art*, Indiana Univ. Press, Bloomington 1976.  
*Modern Drama* Vol. XXV No. 1 Special Issue 'Theory of Drama and Performance' Mar. 1982.