

# 연극의 기호학적 분석을 위한 비교 연구<sup>1)</sup>

김 치 수  
송 기 정  
이 화 원

## 1. 서 론

20세기 후반에 인문사회과학의 방법론으로 많은 분야에 적용되고 있는 기호학 *la sémiologie*(또는 *la sémiotique*)은 우리나라에서도 얼마 전부터 연구와 적용의 대상이 되고 있다. 프랑스의 언어학자 소쉬르 Saussure와 미국의 논리학자 퍼스 Peirce의 업적에 힘입어 발달되어온 기호학 이론은 그 전문적인 용어들과 기호학자 상호간의 이론적인 차이 등으로 인하여 우리나라에서 지금까지 널리 수용되지는 못하였다. 특히 연극이라는 총체 예술 분야에 대한 기호학적 연구가 몇몇 학자들에 의하여 소개되어왔으나 무대 위에서 완성되는 현장 예술로서의 연극의 분석에 활발히 적용되지는 못하고 있는 상황이다. 본 연구는 연극을 다양한 형태의 이질적 기호들의

---

1) 본 논문은 1993년도 학술진흥재단 대학부설연구소 연구 과제 지원에 의한 연구 결과임.

총체로 간주하고 연극에 대한 효과적인 기호학적 분석의 가능성을 모색하고자 한다. 이러한 과정을 통하여 연극이라는 복합적 예술 장르에 대한 보다 체계적이고 과학적인 이해를 도모할 뿐 아니라 기호학의 기본적인 개념과 용어를 폭넓게 소개하고 정리함으로써 기호학 전반에 대한 일반적 이해를 증폭시키고자 하는 의도를 가진다.

본 연구의 대상이 되는 연극의 기호들은 연극이 진행되는 한정된 시간과 공간 속에서 상호 관련을 맺으며 극장 안에 복합적인 의미망을 구현한다. 연극은 따라서 기호학적 연구에 있어서 여타 예술 분야보다 더욱 풍부하고 다채로운 자료를 제공해준다. 여기에 본 연구의 의의와 난점이 동시에 도사리고 있다. 즉 연극 기호는 그 풍요로움으로 인해 기호학적 접근에 있어 무척 유혹적인 동시에 까다로운 대상이다. 그러한 만큼 본 연구에서는 우선 모든 기호학적 연구의 시발점이 되는 기호 자체에 대한 확고한 이해를 거쳐 연극의 상호 이질적 기호들에 다가가고자 한다. 따라서 연구의 첫번째 장에서 기호에 대한 여러 학자들의 견해를 수렴하여 기호의 정의와 구성 및 그 분류를 살펴보고 기호의 여러 종류에 대하여 단계적으로 고찰해볼 것이다. 그 다음 단계로 회곡 텍스트와 상연 텍스트를 구성하는 기호들을 차례로 점검해보고자 한다. 일반적으로 연극이라는 기호 체계를 논하는 데 있어 문자로 씌어진 회곡 텍스트와 무대 위에서 구현되는 상연 텍스트가 언급된다. 이 두 종류의 텍스트간의 관계는 각 연극 사조 및 시대에 따라 유동적이다. 즉 회곡 텍스트에 많은 부분을 의존하는 상연이 있는가 하면, 극단적인 경우에는 회곡 텍스트란 상연 텍스트의 아주 미소한 부분에 불과하다는 견해도 있다. 우리는 연극 예술이 갖는 유동성과 다양성을 존중하면서 그 텍스트들과 그들을 구성하는 기호들에 다가가고자 한다. 우선 회곡 텍스트를 구성하는 요소들인 등장인물·공간·시간·담화 및 오브제(소도구) 등의 기호적 위상을

점점하고, 그 다음으로 상연 텍스트의 구성 요소들인 음성과 어조·표정·제스처·움직임·분장·머리형·의상·대소도구·무대장치·조명·음악 및 음향 효과 등의 기호적 특성을 차례로 규명해 볼 것이다. 이러한 과정을 거쳐 연극을 이루는 기호들이 어떠한 기호로서 기능하여 결국 연극의 총체적 의미 창출에 참여하는가를 지켜볼 수 있을 것이다. 본 연구의 마지막 장에서는 위와 같이 분류되었던 각 기호들이 결합하여 이루어내는 의미 작용의 과정을 의미의 계열체와 연극의 의미 구조의 두 향으로 나누어 정리해보고자 한다. 이어 연극적 커뮤니케이션의 향에서 연극 기호의 수신자로서의 관객의 역할을 고찰해볼 것이다.

기호 자체에 대한 고찰로부터 연극적 커뮤니케이션에 이르는 본 연구는 안느 위베르스펠드 Anne Ubersfeld, 타데즈 코잔 Tadeusz Kowzan, 키어 엘람 Keir Elam, 파트리스 파비스 Patrice Pavis 등 서구의 중진 연극기호학자들의 이론들을 고르게 참조하고자 한다. 그들 각각이 본 연구에 이론적 기틀과 길잡이가 되어줄 수 있겠지만 우리가 지향하고자 하는 연구 방향의 일관된 흐름을 잃지 않아야 할 것이다. 본 연구의 기본 입장은 연극의 구성 요소 각각에 공평한 관심을 기울이며 그 다양성과 복합성 및 개방성을 존중하고자 하는 것이다. 본론에 들어가기 앞서 몇몇 주요 연극기호학자들의 연구를 간략하게나마 정리해본다.

위베르스펠드는 『연극기호학 *Lire le théâtre*』<sup>2)</sup>에서 상연의 잠재태를 염두에 둔 회곡 텍스트에 대한 기호학적 분석 방법론을 제시하고 있다. 연극 텍스트에 적용해본 그레마스 계열의 행위소 모델, 회곡 텍스트를 상연에 연결시키는 동시에 연극성의 유동 변수로 작용할 수 있는 등장인물, 잠재적 무대 공간을 함축하고 있는 연극 공간, 시간의 기표들과 시퀀스, 극담화(각색자의 담화와 등장인

2) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과지성사, 1988.

물의 담화) 등에 대한 연구가 종합되어 있다. 이 연구는, 고전적인 연극 읽기에 대하여, 연극 텍스트의 기호 체계를 구축해보려는 최초의 종합적 시도로 평가된다. 그러나, 실제 상연시 관객 앞에 전개되는 다성적 기호들의 총체적 의미망을 조망하는 단계에까지는 이르지 못하고 있음을 지적할 수 있다. 이 책은 1988년 신현숙 교수에 의해 번역 출간되어 우리나라에 본격적으로 연극기호학을 소개하는 계기가 된다.

신현숙 교수가 1990년 발간한 저서 『희곡의 구조』<sup>3)</sup>는 희곡이라는 글쓰기에 고유한 내재적인 법칙을 구조주의적인 시각에서 정립해보려는 1부와 구체적인 작품을 대상으로 그 법칙의 실천 여부를 검토해보는 2부로 구성되어 있다. 이 책은, 희곡 텍스트의 의미 산출을 가능하게 하는 구조에 대한 기본적 인식을 소개하는 연극 독서의 입문서로서 특히 2부에 전개된 희곡 작품의 구조 분석의 실례를 통하여 희곡 연구의 체계적 접근에 의한 비평의 한 방향을 구체적으로 제시한다.

한편 1981년 출간된 『관객의 학교 *L'Ecole du spectateur*』<sup>4)</sup>에서 위베르스펠드는 연극 상연의 텍스트에 보다 접근하고 있다. 연극적 의미의 최종 산출자는 관객이라는 전제하에 연극 상연의 공간, 소도구, 배우, 상연의 시간, 연출자, 관객 등의 정의와 그 기능 분석을 제공한다. 『연극기호학』의 후속 작업으로서 특히 상연에 관한 많은 부분이 보완되어 있다. 그러나 연극의 각 요소들을 총체적으로 조망하여 그 의미 산출의 역동적 과정을 종합적으로 분석하는 시도는 결여되어 있다.

코잔의 연구서 『연극의 기호학 *Sémiologie du théâtre*』<sup>5)</sup>은 타연구서

3) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.

4) Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, Paris: Editions Sociales, 1981.

5) Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris: Nathan, 1992.

에서 볼 수 없는 기호 자체에 대한 역사적이고도 심층적인 체계화를 시도한다. 그 첫번째 작업으로, 기호의 개념을 철저히 규명하고 다양한 기호들의 양태를 분류한 후, 연극에서의 기호들의 기능, 즉 연극적 세미오스 *Sémiose*를 조감해보면서, 다각적이고도 동시 다발적인 발화자로부터 수신자에 이르는 과정에서 드러나는 커뮤니케이션 *communication*과 의미 작용 *signification*의 역동성을 고찰한다. 이어 기호의 특성이라 할 수 있는 이코니즘 *iconisme*과 미메티즘 *mimétisme*의 개념을 정의하고 구분하면서, 발화자와 수신자를 기준으로 도상성과 모방성의 차별화를 시도한다. 다음으로 새로이 부각되는 지시체 *référent*의 개념을 개관, 정의하고, 은유와 은유화, 상징과 상징화, 기호가 갖는 정의(情意)적 미학적 가치 등을 정리한다. 이러한 과정에서 연극의 실제 공연에서 나타난 구체적인 실례를 적절히 제시하여 독자의 이해를 도모한다는 점은 높이 평가되나, 그 예들이 단편적이고 지엽적인 사례들로 국한되어 실제 공연에 대한 기호학적 분석들을 포괄적으로 제시하지는 못하고 있다. 결론적으로 이 연구서는, 광의적 의미의 창조자에서 관객에 이르는 의미의 창출 과정을 다루어, 모든 기표적 행위에 관한 체계적 이해를 도모하는 연극기호학의 목표를 향해 나아가고 있다고 볼 수 있다. 그러나 희곡 텍스트에서 공연에 이르는 과정 및 공연 자체의 다음적 의미망을 구축하는 데 실질적인 도움을 주는 총괄적 분석들을 제시하는 데 있어서는 여전히 미흡하다.

영미권의 대표적 연극기호학자라고 할 수 있는 엘람은 총괄적이고 상세한 연극기호학 입문서 『연극과 드라마의 기호학 *The Semiotics of Theatre and Drama*』<sup>6)</sup>을 출간하였다. 우선 프라하 학파로부터 1970년대의 코드·텍스트·극담화에 대한 제이론에 이르는 연

---

6) Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Methuen, 1980.

극에 대한 기호학적 접근의 역사를 추적하고, 기호들의 기본적 유형을 서술한다. 그 다음으로 연극 공연을 산출하는 연극적 메시지와 텍스트, 그리고 기호·코드의 체계에 대한 분석을 제시함으로써, 연극적 커뮤니케이션에 대한 모델을 정립하고 있다. 엘람의 공연 분석은 공간의 연구, 배우들의 움직임, 억양, 대사의 리듬·고저·감정 처리에 대한 관심을 포괄하고, 나아가 공연의 상호 텍스트성과, 연극 기호 체계내 관객의 다양한 역할까지도 조명하고 있다. 그리고 드라마의 구조와 논리 그리고 극담화의 분석 제시를 위하여, 극행위와 시간, 행위소, 인물에 대한 기존의 기호학적 연구를 재검토하고 극담화를 통한 커뮤니케이션의 체계에 대한 다각적 분석을 시도하고 있다. 즉 화자와 청자, 담화의 문맥 *context*, 지시소 *deixis*, 지시 관계 *reference*, 메타 언어, 연술 행위(회극내에서와 무대 위에서의), 담화의 함축 의미와 수사학적 기법들, 일상 회화와의 비교 등등에 대한 고찰을 시도하고 있는데, 여기에는 언어학적 실용론·의미론 그리고 수사학적 관점이 폭넓게 수용되어 있다. 이러한 산발적 관점들을 종합하여 실제 극담화의 기호적 기능을 일괄적으로 분석하기 위한 첫 시도로서, 엘람은 셰익스피어의 『햄릿』 중 첫 79행에 대한 담화 분석의 예를 보여줌으로써 본 연구서를 매듭짓고 있다. 이 연구는 연극기호학의 제방향을 광범위하게 포괄하는 매우 성실하고 알찬 업적으로 평가된다. 공연의 관점과 극담화의 언어적·문학적 기능에 대한 관점이 공평하게 안배되어 연극기호학의 당면 과제 및 연구 방향에 대한 올바른 인식의 제공에 부족함이 없으리라 여겨진다. 아쉬운 점은, 관심의 폭이 큰 반면, 각 분야에 대하여 작품의 실례를 통한 보다 심도 깊은 설득력 있는 분석에 이르지 못하고 있다는 점이다. 연극기호학 각 영역이 천착되지 못했고, 연극적 커뮤니케이션과 극담화의 기호학적 분석을 총망라하는 체계적이고 전체적인 분석 방법론이 제시되지 못했음을 지적할 수 있다.

마틴 에슬린 Martin Esslin은 1986년 발간한 『극마당: 기호로 본 연극 *The Field of Drama*』<sup>7)</sup>에서 극마당이라는 개념을 도입하여 무대극·생연극뿐만 아니라, 영화·텔레비전·라디오·카세트 레코딩 등 다양한 상연 매체를 종합적으로 조망하고 있다. 그러나 기호의 개념 및 분류, 그것이 적용될 수 있는 구체적인 상황에 대한 체계적이고 심도 깊은 분석이 결여되어 있어 기호학적 연구 분석의 실례를 통한 기초적인 기반을 마련해주는 데에는 이르지 못하고 있다. 그러나 연출의 실제적 경험을 토대로, 연극 텍스트의 기호학적 분석 이론과 상연 분석 사이의 자칫 끊어질 수도 있는 거리를 하나의 고리로 연결하고 있다는 점에서 긍정적으로 평가된다.

이상 대표적 연극기호학자들의 주요 저작은 각기 연극에 대한 기호학적 연구의 기틀을 마련하고 그 발전에 기여하고 있으나 상호 보완의 여지를 남긴다. 본 연구는 이들 및 기타 기호학자들의 업적을 효과적으로 수용하고 그 미진한 점들을 메워가며 앞서 제시한 바 연극의 각 요소들을 차례로 고르게 검진함으로써 연극기호학의 확고한 기틀을 마련하고자 하는 의도를 가진다.

## 2. 기호에 대한 예비적 고찰

연극기호학의 대상이 되는 텍스트들에 대하여 구체적으로 논하기에 앞서 모든 기호학적 연구의 시발점이 되는 기호 자체에 대한 규명과 이해를 시도해본다. 우선 기호란 무엇인가라는 질문에 대하여 답해보면서 그 구성 및 분류 또한 기호의 여러 종류에 대하여 단계적으로 고찰하고자 한다. 이러한 개념 정리는 다음 단계의

---

7) Martin Esslin, *The Field of Drama*, 김문환·김윤철 역, 『극마당: 기호로 본 극』, 현대미학사, 1993.

연구인 연극 텍스트의 기호성에 대한 진단에 있어, 일관된 시각을 제공해줄 것이다.

## I. 기호의 정의와 그 구성

기호란 무엇인가. 뒤크로 Ducrot와 토도로프 Todorov의 『기호학 사전 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*』에서는 기호를 “1) 지각될 수 있는, 그리고 2) 특수한 사용자 집단에게, 본질적으로 결여된 것을 드러내는 실체”<sup>8)</sup>로서 정의하고 있다. 다소 추상적으로 들리는 이 정의를 풀이해보면 기호란 존재하는 하나의 실체라는 사실과 그것이 하나의 특수한 사용자 집단에게 통용된다는 사실, 그리고 그것은 본질적으로 결여되어 있는, 그것 안에 부재하는 어떤 대상을 겉으로 드러내주는 존재라는 사실을 유추해낼 수 있다. 『기호학 사전』에서는 이 정의에 이어, 지각될 수 있는 기호의 부분은 ‘기표 *signifiant*’ 이고 부재하는 부분은 ‘기의 *signifié*’ 그리고 그들이 유지하는 관계가 ‘의미 작용 *signification*’ 이라는, 소쉬르 이래 확립된 개념들을 소개하고 있다. 소쉬르의 기호학은 언어에 대한 주된 관심에서 출발하였고 기표의 개념도 언어의 청각적 요소에서 비롯되었다. 소쉬르에 있어 “언어 기호는 하나의 사물과 하나의 이름을 결합하는 것이 아니라 하나의 개념과 하나의 청각적 이미지를 결합한다.”<sup>9)</sup> 여기서의 개념은 기의를 뜻하며 청각적 이미지는 기표가 되는 것이다. 이 기의와 기표는 동전의 양

---

8) 이하 Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil, 1972, p. 132: “une entité qui 1) peut devenir sensible, et 2) pour un groupe défini d’usagers, marque un manque en elle-même”(이화여대 기호학연구소 역, 『기호학 사전』, 우석출판사, 1990, p. 94) 참조.

9) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris: Payot, 1916, p. 98: “Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique.”



면과도 같이 기호를 구성하는 필수적 요소로 간주된다.

코잔은 기호에 대한 보다 광범위한 정의를 제시한다. 그의 저서 『연극의 기호학』은 기호를 “다른 것을 대신해주는 어떤 것”<sup>10)</sup>이라고 정의하고 있다. 코잔은 이러한 개념 설정하에 소쉬르뿐 아니라 퍼스 및 오그든Ogden과 리처드Richard, 그리고 모리스Morris에 이르는 여러 기호학자들의 다양한 견해와 용어를 수렴하여 정리하고 있다. 이 중 퍼스의 이론과 오그든과 리처드의 이론을 살펴보기로 하자. 소쉬르와 나란히 기호학의 이념적 선구자로 꼽히는 퍼스는 그 방대한 저작 안에서 기호에 대한 일관되고 체계적인 종합적 견해를 제시하고 있지는 않은 것으로 알려져 있다. 그러나 퍼스의 저작으로부터 기호에 대한 다음과 같은 언급을 찾아볼 수 있다.

하나의 기호 또는 ‘재현체 *représentamen*’은 어떠한 이에게, 어떠한 관계하에 있는 혹은 어떤 자격을 갖는 어떤 것을 대신해주는 것이다. 그것은 어떠한 이에게 제공되면서 말하자면 그 사람의 머릿속에 그 기호와 동등한 기호 또는 아마도 보다 발전된 기호를 창조해준다. 이렇게 창조되는 기호를 나는 처음 기호의 ‘해석소 *interprétant*’라고 명한다. 이 기호는 어떠한 것——그것의 ‘대상 *objet*’——을 대신하고 있다. 그것은 이 대상을 모든 관계하에서 대신하는 것이 아니라 내가 때로 ‘재현체’의 ‘기저 *fondement*’라고 칭하던 일종의 관념 *idée*을 참조함으로써 대신하게 된다.

Un sign, ou *représentamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un

---

10) Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, p. 11: “quelque chose qui tient lieu d'autre chose.”

signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, j'appelle *l'interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose: de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous les rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelque fois le *fondement* du *représentamen*.<sup>11)</sup>

이 정의에서는 기호를 구성하는 세 가지 요소가 거론되고 있다. 그 첫번째 요소인 재현체는 소쉬르의 기호학에서의 기표에 해당되며 두번째 요소인 해석소는 기의에 해당한다. 마지막으로 대상은 소쉬르의 기호학에서는 특별히 규명되지 않은 채 묵시적으로 사물 *chose*로 불리던 요소에 해당된다. 코잔은 이러한 퍼스의 용어 중 기저를 해석소와 함께 기의로서의 기능을 맡는 것으로 간주한다. 퍼스 자신은 해석소를, 하나의 기호(재현체)에 의하여 고유적으로 의미되는 바이며 그 기호 자체에서 명백히 드러나는 모든 것이라고 설명하는데, 이 해석소는 기호에 의하여 야기되는 관념(즉각적 해석소 *interprétant immédiat*), 기호가 실제로 규정하는 실제적 결과(역동적 해석소 *interprétant dynamique*), 또는 기호 그 자체가 되기도 한다.<sup>12)</sup> 이후 오그든과 리처드는 그들의 저서 『의미의 의미 *The Meaning of Meaning*』에서 사물이나 대상을 지시체 *référent*라는 용어로 규정짓는데 그 이후 이 용어는 일반화되고 보편적으로 수용된다. 그들은 기표의 기능을 담당하는 기호의 요소에 상징 *symbole*이라는 명칭을, 기의에는 관념 *idée* 또는 지시 관계 *référence*라는 명칭을 부여하고 있다.

유사한 기호 기능들을 위하여 상이한 용어를 사용하고 있는 것처럼 보이는 소쉬르와 퍼스의 입장에는 몇 가지 근본적 차이점이

11) Peirce, *Ecrits sur le signe*, Traduit et commenté par Gérard Deledalle, Paris: Seuil, 1978, p. 121.

12) Kowzan, 앞책, p. 15 참조.

지적된다. 기호학에 있어 대표적 두 이론가인 이들 사이의 차이점 중 우선 소쉬르가 명백히 규정짓지 않았던 사물의 범주를 퍼스는 대상이라는 용어로 이론화하였다는 점을 들 수 있다. 그 다음으로 주목할 만한 차이점은 소쉬르 이래 후기 소쉬르 학파(프리에토, 마르티네, 뷔센스, 무냉 등)에서는 기호를 특정 의사 소통의 목적으로 발신되는 의도적인 것으로 한정짓고 그 중에도 언어 기호에 많은 관심을 갖는 반면, 퍼스의 기호학에서는 특정한 발신자가 없는 자연 현상 또는 비의도적인 징후들 *symptômes*까지도 기호로서 포괄하고 있다는 것이다. 기호를 대상으로 하는 학문인 기호학은 기호 자체에 대한 이들 두 이론가의 범주 규정의 차이에 상응하는, 상이한 두 경향을 보이고 있다. 그 하나는 의사 소통 *communication*에 주된 관심을 보이는 기호학이고, 그 두번째는 모든 의미 작용 *signification*을 대상으로 하는 기호학이다. 즉 전자는 의사 소통의 목적으로 발신되는 기호만을 그 대상으로 삼는 기호학이며 후자는 특정 의사 소통의 목적을 갖지는 않더라도 의미 작용을 야기하는 모든 것을 대상으로 하는 기호학이다. 기호학을 의미하는 두 어휘, *sémiologie* (semiology)와 *sémiotique* (semiotics) 중 소쉬르의 용어인 전자가 후기 소쉬르 학파들에 의하여 고수되면서 대체로 의사 소통의 기호학을 지시한다면, 후자인 *sémiotique*는 원래 퍼스의 용어로서 비의도적인 기호들에도 관심을 갖는 그레마스나 에코 등에 의하여 주로 사용되면서 의미 작용의 기호학을 지시한다는 견해가 일반적이다.<sup>13)</sup> 이 두 용어를 둘러싸고 다른 의견도 존재하는데 *sémiologie*는 일반 과학으로서의 기호학을 의미하며 *sémiotique*는 각각의 개별적 분야(음악·미술·영화 등)에 적용된 학문으로서의 기호학을 의미한다는 것이다. 코잔은 이 정반대의 의견——*sémiotique*는 기호에 대한 일반적 과학을 의미하며 *sémiologie*는 각

13) 김현, 『프랑스 비평사——현대편』, 문학과지성사, 1981, p. 197 참조.

분야에 적용된 기호 이론이라는 것——도 존재한다고 밝히고 있다.<sup>14)</sup> 오늘날 이 두 용어는 동등하며 상호 치환되어 사용될 수 있는 어휘들로 간주되기도 한다. 본 연구에서도 특정한 경우를 제외하고는 이 두 용어를 다 같이 기호에 대한 학문이라는 넓은 의미로 규정하고 사용할 것이다. 한편 기호 자체에 대한 우리의 시각 역시 소쉬르나 퍼스의 어느 한 입장에 제한됨이 없이 연극의 기호학적 분석을 위한 필수적이라고 여겨지는 한, 기호에 대한 다양한 시각을 폭넓게 수용하고자 한다. 이제 여러 기호학자들이 기호를 분류하기 위하여 사용한 용어들과 그 개념을 정리해보기로 한다.

## II. 기호의 분류

소쉬르나 오그든과 리처드는 언어 현상에 대한 그들의 특별한 관심 탓인지 기호에 대한 일반적 분류는 제공하지 않고 있다. 다만 기호 *signe*와 상징 *symbole*의 두 구분을 그들의 저작에서 찾아볼 수 있는데 소쉬르의 경우, 그의 기호학을 위한 일반적 용어를 선택하는 데 있어 위 두 어휘를 놓고 망설임이 있다. 1894년까지도 그는 기호의 일반적 의미로서 상징이라는 어휘를 사용하였다고 전해진다. 그 이후 소쉬르는 기호라는 어휘를 선호하면서 상징이란 그것이 상징하는 바와 유연적 *motivé* 관계를 가지나, 기호는 자의적 *arbitraire* 관계를 가진다는 규정을 내린다. 이러한 분류는 후대 연구가들에 의한 많은 주해의 근거가 된다.

한편 기호/상징의 구분을 위하여 오그든과 리처드는 인위적 *artificiel*/자연적 *naturel*의 대립을 그 근거로 제시한다. 소쉬르가 언어적 기호를 위하여 상징 대신 기호라는 어휘를 채택한 데 대하여 유감을 표시하면서, 위 두 학자들은 상징에게 기호 일반의 하위 계급——자발적으로 송신된 인위적 기호——의 위치를 지정한다. 그

14) Kowzan, 앞책, pp. 7~8 참조.

들에 의하여 상징은 인간이 그들간의 의사 소통을 하기 위하여 그리고 사고의 도구로서 사용하는 기호들에 주로 적용되는 것이다.<sup>15)</sup> 그 예로서 말·영상·제스처·그림·모방적 음향 등을 들 수 있다.

기호에 대한 본격적 분류를 제안하는 것은 다음의 기호학자들이다. 방대하고 비체계적인 저작을 통하여 애매모호한 점들과 모순점들을 야기하기도 하는 퍼스는 비교적 명확하고 확정적으로 도상 *icône*, 지표 *indice* 그리고 상징 *symbole*의 세 가지 유형의 기호 분류를 제시한 바 있다. 한편 코잔은 자연적 기호 *signe naturel*과 인위적 기호 *signe artificiel*라는 개념을 본격적으로 사용하면서 기호를 구분짓는다.<sup>16)</sup> 성 오거스틴 Saint Augustin에게서 그 기원을 찾을 수 있다는 이 어휘들 중 ‘인위적’이라는 수식어의 원어는 *data*로서 몇몇 연구가들에 의하여 ‘관습적 *conventionnel*’으로 번역 소개되기도 하였다. 토도로프는 이러한 번역이 오거스틴의 분류에 합치하지 않으며 관습적 기호 *signe conventionnel*이라는 새로운 항목 안에 별도로 분류해야 할 기호의 또 다른 범주가 있다고 지적하면서, *data*의 번역으로 ‘의도적 *intentionnel*’이라는 어휘를 제안한다.<sup>17)</sup> ‘의도성 *intentionnalité*’ 이야말로 자연적 기호와 인위적 기호를 나누는 기준이 되는바 이는 적절한 번역으로 간주된다. 한편 기호의 분류를 위한, 유연적 기호 *signe motivé*와 자의적 기호 *signe arbitraire*의 두 대립항은 앞서 언급된 바대로 소쉬르 이래 사용되기 시작하면서 많은 언어학자 및 기호학자들간에 기호의 범주에 관한 논란을 불러일으키며 사용되었던 어휘이다. 우리는 상기한 각각의 기호 분류를 상세히 검토하면서 연극을 이루는 다양한 기호들의 성격을

15) C. K. Ogden and I. A. Richard, *The Meaning of Meaning*(2ed.), 1927, p. 23 참조.

16) Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Methuen, 1980, p. 20 참조.

17) Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris: Seuil, coll. 'Points,' 1977, pp. 44~46.

규명하기 위한 기초적 개념으로 확립하고자 한다.

### 1) 도상·지표·상징

퍼스에 의하여 소개된 이래 많은 학자들에 의하여 폭넓게 수용되어온 이 세 가지 개념은 연극을 이루는 다양하며 상호 이질적인 기호들 각각의 특성을 포괄적으로 파악하게 하는 기본적인 개념이 될 것이다. 이 개념들은 기실 코트 Kott(1969), 파비스 Pavis(1976), 엘보 Helbo(1975c), 위베르스펠드(1977) 등에 의하여 사용된 바 있는데, 에코 Eco가 1976년 그의 『기호학 이론 A Theory of Semiotics』에서 문제화한 바 있기는 하지만 오늘날 기호학을 다루는 많은 서적 안에서 손쉽게 접할 수 있을 만큼 일반화되었다. 이 세 유형의 기호 기능은 그것이 작용하는 맥락에 따라 약간의 변이를 가질 수 있지만 대체로 다음과 같은 특성을 지닌다.

우선 도상 *icône* 기호에 있어 그 지배적 원리는 유사성이다. 즉 도상은 주로 유사성에 의하여 그것의 대상을 표상하는 것이다. 퍼스는 도상에 대하여 이렇게 언급하고 있다.

도상이란 다만 그것이 가진 고유의 내재적 특성에 의하여, 외시되는 대상과 관계를 갖는 일종의 기호이다. [……] 개인의 존재나 법률 또는 특성을 가지는 그 어떠한 것이라도 그것이 대상이 되는 어떤 것과 유사하든지 그것의 기호로 사용이 되었다면 그것의 도상이 된다.

An icon is a sign which refers to the object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses [……] Anything whatever, be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it.<sup>18)</sup>

---

18) Peirce, *Collected Papers*, Vol. 2, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1931~1958,

퍼스 자신이 제공하는 도상 기호의 예로는 형상을 나타내는 그림(실물과 흡사하여 혼동을 줄 정도의 사실적 그림)과 사진이 있다. 도상의 전제 조건이 되는 유사성은 시각적인 것뿐만 아니라 청각적·후각적인 것 등 광범위한 영역을 망라할 수 있다. 이를테면 바나나의 인공 향료가 바나나의 도상이 될 수 있는 것이다.<sup>19)</sup> 퍼스는 나아가 도상을 세 가지로 분류하는데 그것은 이미지 *image*, 도식 *diagramme*과 은유 *métaphore*이다. 이 중 이미지는 단순한 자질에 속하는 것이라 규정되며, 도식은 하나의 대상의 각 부분들이 갖는 유사성의 관계를 표상하고, 은유는 어떤 다른 것 안에 존재하는 대응 관계 *parallélisme*를 표상한다.<sup>20)</sup> 퍼스의 이 기호 분류에 대하여 문제를 제기한 것으로 알려진 에코는 『기호학 이론』에서 특히 도상 기호의 유사성에 대하여 상세한 분석과 비판을 가하고 있다.<sup>21)</sup> 여기서 에코는 기호가 기능하기 위해서는 표현 *expression*과 내용 *content* 사이에 관습적으로 확립되는 코드 *code*<sup>22)</sup>에 기초하는 상관 관계가 있어야 하며 코드란 기호-기능을 생성시키는 규약을 제공한다고 전제하면서, 자연적인 유사성에 의해 대상과 연결되는 기호란 이러한 전제에 부합되지 않는다는 것이다. 우리는 자연 기

p. 247 참조(Elam, 앞책, p. 21에서 재인용).

19) 김경용, 『기호학이란 무엇인가』, 민음사, 1994, p. 41 참조.

20) Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 149 참조.

21) 이하 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana U.P., 1979, pp. 190~217 참조.

22) 코드란 기호의 발신자와 수신자간에 이미 알려져 있는, 기호를 에워싼 규칙들의 총체를 말한다. 이는 어떠한 기호에게 특정한 내용을 부과해준다. 언어 전달에 있어서의 예를 들면, 코드는 화자와 청자에게 통사적으로 적합한, 음소들의 연계를 이루도록 하거나 인식하도록 하며 그 연계에 의미론적 내용을 부과하여주는 것이다. 보다 기본적인 코드로는 신호등의 색에 따른 의미 전달을 가능하게 하는 일종의 약속을 들 수 있다.

호와 인공 기호의 항에서 이 문제를 다시 거론해보기로 한다.

이제 퍼스의 기호 분류 중 두번째 항목인 지표 *indice*에 대하여 정리해보자. 지표에 대하여 퍼스는 다음과 같은 정의를 제공한다.

나는 하나의 기호가 어떤 역동적 대상과 갖는 실제적 관계에 힘입어 부각될 때 그 기호를 지표라 정의한다. 고유명사가 바로 그러하다. 또한 어떠한 병의 징후의 출현도 그 예가 될 것이다.

Je définis un Indice comme étant un signe déterminé par son objet dynamique en vertu de la relation réelle qu'il entretient avec lui. Tel est un Nom Propre (un légisigne); telle est l'apparition d'un syntôme d'une maladie [.....]

지표는 이처럼 지시 대상과 실존적 관계를 갖거나 인과 관계를 가지는 기호를 폭넓게 지칭한다. 지표의 대표적 예로서 화재의 지표 *indice du feu*가 되는 연기 *fumée*를 들 수 있다. 코잔은 퍼스의 지표는 자연 기호와 인공 기호의 각각에 고르게 해당된다고 평가한 바 있는데 즉 자연적인 인과 관계에 의한 기호들이 대개 이 지표의 범주에 속하는가 하면 언어적 지시소 *deixis verbal*들, 즉 인칭대명사나 지시대명사 혹은 '여기' '지금' 등의 부사들 모두가 지표에 해당되기 때문이다. 퍼스는 한편 무엇인가를 가리키는 둘째 손가락 또한 지표의 범주에 속한다고 언급한 바 있다. 이 경우 그 손가락은 물리적 인접성에 의하여 지시된 대상과 관계를 가지게 된다.

그 다음으로 상징에 관하여 고찰해보자. 이에 대한 퍼스의 정의는 다음과 같다.

---

23) Peirce, 앞책 (1978), p. 32.



나는 상징을 다만 그것이 해독될 의미 안에서만 그것의 역동적 대상과 관여하는 하나의 기호로 정의한다. 그것은 따라서 관습이나 습관 또는 그것의 해석소나 그의 영역이 갖는 자연적 성향에 의존하는 것이다.

Je définis un Symbole comme étant un signe qui est déterminé par son objet dynamique dans le sens seulement dans lequel il sera interprété. Il dépend donc soit d'une convention, d'une habitude ou d'une disposition naturelle de son interprétant ou du champ de son interprétant.<sup>24)</sup>

즉 관습이나 습관에 의존하는 기호로 분류되는 이 상징에 있어, 의미의 도구로서의 기호와 기표 사이에 아무런 유사성이나 근접 관계가 존재하지 않는다. 상징의 가장 대표적인 예로서 퍼스는 언어를 들면서 “모든 단어와 문장들, 책들 그리고 다른 관습 기호들 모두가 상징이다”<sup>25)</sup>라고 말하고 있다.

이상 도상·지표·상징의 기호 분류에 대하여 고찰하여보았다. 그런데 퍼스 자신도 밝히고 있듯이 절대적으로 순수한 도상이나 지표·상징이란 것은 존재하지 않는다는 사실을 기억해야 할 것이다. 안느 위베르스펠드는 심지어 모든 극적 기호가 지표이자 동시에 도상, 때로는 상징이 된다고 지적한다.<sup>26)</sup> 도상이 되는 이유는 연극이란 특정한 방식에 의한 인간적 행위들의 ‘생산-재생산’이기 때문이며 지표인 이유는 상연의 모든 요소가 특정한 일련의 것 속에 삽입되고 그 속에서 비로소 각 요소는 의미를 떨 수 있기 때문이라는 것이다. 본 항을 마감하기 전에 한 가지 덧붙여보자면, 엘람은 수사학적 어휘인 은유 *métaphore*와 환유 *métonymie*를 통하여

24) Peirce, 앞책 (1978), p. 32.

25) Peirce, *ibid.*, p. 32: “Tous les mots, phrases, livres et autres signes conventionnels sont des symboles.”

26) 이하 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 32 참조.

도상과 지표를 설명한 바 있다.<sup>27)</sup> 그에 의하면 우선 도상은, 별개의 두 항목이 의미론적 공통성에 의하여 관계를 갖게 되는 은유에 비교된다. 예를 들어 연극 무대 위에 걸쳐놓은 대형 녹색 천은 ‘녹색’이라는 공통적 특성에 의해 ‘숲’이라는 무대 배경을 대체해준다. 이 경우 그 녹색 천은 은유적 대체를 이용한 도상적 기호가 되는 것이다. 일찍이 야콥슨은 은유적 대체가 언어 표현뿐 아니라 많은 기호학적·예술적 활동의 기본이 된다고 지적한 바 있다. 한편 지표는 인과 관계나 공간적 인접성에 의한 관계를 전제로 한다는 점에서 환유와 비교되고 있다. 환유의 예로 많이 이용되는 것은 미국 대통령을 지시하는 백악관이나 영국 시민을 지시하는 우산, 실크 해트와 접힌 신문 등이다. 마찬가지로 무대 위의 어떤 소도구가 그것을 향용 착용하고 사용하는 인물과 그의 행동을 지시하는 경우, 그것은 환유적 성격을 갖는 지표가 되는 것이다. 환유는 야콥슨에 의하여 은유 외에, 여러 의미 작용의 기본이 되는 또 하나의 수사학적 요소로 꼽히고 있기도 하다.

## 2) 자연적 기호와 인위적 기호

자연적 기호 *signe naturel*와 인위적 기호 *signe artificiel*에 의한 기호 분류를 본격적으로 부각시킨 것으로 알려진 코잔은 그의 저서 『연극의 기호학』의 한 장<sup>28)</sup>에서 이에 대하여 상술하고 있다. 그에 의하면 앞서 잠시 언급한 바와 같이 성 오거스틴의 저서 『그리스도교 교양 *De doctrina christiana*』 안에 이미 *naturalia*와 *data*의 기호 분류가 제시된 바 있다. 이 중 *data*의 번역을 위해 어떤 이들은 ‘관습적 *conventionnel*’을, 토도로프는 ‘의도적 *intentionnel*’을 사용하고 있다. 코잔은 토도로프의 용어가 내포하는 ‘의도성 *intention-*

27) 이하 Elam, 앞책, pp. 27~28 참조.

28) 이하 Kowzan, 앞책, pp. 25~26 참조.

*nalité* 이 자연적 기호와 인위적 기호의 분류에 적절한 근거가 됨을 지적하면서 자연적 기호와 인위적 기호의 분류와 합치되지 않는 관습적 기호라는 또 다른 항의 기호와의 혼동을 피하기 위하여 ‘관습적’ 으로서의 번역은 회피되어야 한다고 주장한다.

결국 코잔은 ‘인위적 *artificiel* 이라는 의미로 data를 번역하면서, 의도성을 기준으로 자연적 기호와 인위적 기호의 분류를 소개한다. 그가 인용하는 라랑드 Lalande의 저서 『철학에 대한 기술적·비평적 어휘록 *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*』에 의하면, 자연적 기호는 기호와 의미되는 것과의 관계가 자연적 법칙에 의거하는데 그 대표적인 예는 화재의 기호로서의 연기라는 것이다. 반면 인위적 기호는 의미하는 바와의 관계가, 의도적이고도 대개는 집단적인 결정에 의거한다고 설명된다. 인위적 기호의 대표적인 예로서 인간의 언어를 꼽을 수 있을 것이다.

이 기호 분류의 척도가 되는 의도성은 발화의 층위에서 파악된다. 즉 어떠한 정보나 메시지를 전하려는 의도가 없이 생성된 모든 기호를 자연적 기호라 할 수 있다는 것이다. 코잔은 인간이나 동물의 개입이 없이 표명되는 모든 자연 현상뿐 아니라 살아 있는 존재가 무의식적으로 또는 의식적이기는 하지만 자발적이며 비의도적으로 발화하는 기호들(예를 들어 모든 반사 작용들) 모두가 이 자연적 기호에 속한다고 본다. 일반적으로 이는 징후 *syntôme*나 지표 *indice*로 여겨지는 기호들을 포괄한다. 즉 벼락에 대한 청각적·시각적 지표가 되는 천둥과 번개, 또는 호흡기 점막 염증에 대한 징후로서의 기침 등 모두가 자연적에 속하는 것이다. 그뿐 아니라 모래 위나 눈 위에 남겨진 발자국과 같은 것도 인간이나 동물이 지나갔음을 알리는 지표로서 자연적 기호가 된다. 이러한 기호들에 인위적 기호 또는 의도적 기호를 폭넓게 대립시킬 수 있는데, 앞서 예를 들었던 기침이나 발자국 등도 어떤 의도에 의해 실현되었을 경우, 예외 없이 인위적 기호로 편입될 수 있다.

엘람은 의도성의 유무에 의한 이상의 기호 분류가 절대적일 수는 없다고 지적한다.<sup>29)</sup> 왜냐하면 소위 자연적 기호라는 것도 의미를 담은 기호와 그 기의 사이의 관계를 확립하는 관찰자의 의도적 개입을 요하기 때문이라는 것이다. 그러나 이러한 지적은, 인위적 기호의 전제가 되는 의도성이 발화의 순간을 기준으로 측정된다는 전제를 상기해볼 때, 그리 유효 적절하다고 여겨지지는 않는다.

한편 에코는 자연적 기호에 대하여 좀더 면밀한 기준을 요구한다.<sup>30)</sup> 앞서 기호-기능을 가능하게 하는 기본적 규약으로 정의되었던 코드의 개념을 다시 상기해보자. 우선 에코는 기호의 발신자와 수신자간에 그 기호가 기호로서 해독되는 데 있어 어떤 사회적 규약 즉 코드가 존재하는 경우에 한하여 기호는 기호로서 존재한다는 입장을 명백히 밝히고 있다. 따라서 자연적 기호의 경우에도 그 기호와 그에 의하여 연상되는 의미간에 문화적으로 인지되고 체계적으로 코드화되는 관계가 전제되어야 한다는 것이다. 이를테면 환자의 얼굴에 나타나는 붉은 반점과 홍역이라는 질병의 영속적 관계를 처음으로 발견한 의사는 그 의미 관계에 대한 추론을 할 뿐이다. 그에 대한 기호학적 관례 *semiotic convention*가 확립되는 것은, 반점과 홍역간의 관계가 관습적으로 받아들여지고 의학 보고서 안에 기록되는 한에서이다. 에코의 이러한 시각은 기호학의 대상이 되는 기호의 영역을 퍼스의 경우 보다 축소시키는 결과를 가져오지만, 기호의 기준 및 범위를 코드의 전제하에 명확히 규정짓고 있다는 평가를 받을 수 있을 것이다.

### 3) 유연적 기호와 자의적 기호

자연적 기호와 인위적 기호의 향에서 살펴보았던 분류의 근거인

29) 이하 Elam, 앞책, p. 20 참조.

30) 이하 Eco, 앞책, pp. 16~17 참조.

의도성은 유연적 기호와 임의 기호의 분류에 적용되지 않는다. 즉 자연적 기호나 인위적 기호 각각은 유연적 기호 *signe motivé*가 될 수도, 자의적 기호 *signe arbitraire*가 될 수도 있는 것이다. 한편 기호와 지시체 사이의 유사성 *ressemblance*의 기준 또한 유연적 기호와 자의적 기호 분류에 있어서 적용되지 아니한다. 그뿐 아니라 관습 *convention*의 개념도 이 분류와는 무관하다. 즉 자의적 기호를 관습적 기호와 혼동해서는 안 될 것이다. 그러면 기호의 자의성과 유연성을 결정지어주는 것은 무엇인가. 그레마스 Greimas와 쿠르테 Courtès의 사전에서는 ‘자의적인(임의적인) *arbitraire*’의 항에서 수신자의 입장을 강조한 정의를 제공한다.<sup>31)</sup> 우선 언어 기호의 경우 기표와 기의의 관계가 무연적 *immotivé*이며 근거를 갖지 않는다는 *non fondé* 소쉬르적 이론을 소개하면서 무연적이란 인과성 *causalité*이라는 어휘로 설명될 수 없는 성격이라고 풀이한다. 그렇다면 유연적이란 기표와 기의의 관계가 인과적인 것으로 설명될 수 있다는 의미이다. 덧붙여서 기호의 임의성 또는 다소의 유연성은 그 기호의 본성에서 오는 것이 아니라 그것의 사용자인 지역 사회나 일개인이 그 기호의 임의성 및 유연성에 대하여 갖는 반응이나 감정에 기인한다고 설명한다.

한편 무냉 Mounin은 위의 정의와는 다른 각도에서 다음과 같은 정의를 제공하고 있다. 즉 하나의 기표는 “그 형태를 선택한 이유가 자명할 경우”<sup>32)</sup> 유연적이 된다는 것이다. 그레마스 등의 정의가 기호의 수신자적 관점에서 평가되는 것이라면 무냉의 정의는 그 기호의 창조자의 관점에서 가늠되는 것이다. 이 두 정의는 경우에 따라 상호 모순적일 수도 있다. 이를테면 기호의 어떤 형태를 선

31) 이하 Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979, t. 1, p. 18 참조.

32) Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris: P.U.F., 1974, p. 223: “Lorsque les raisons du choix de la forme sont transparentes.”

택한 이유가 그 창조자에게는 전적으로 자명한 일이었으나 그 기호가 발신되었을 때 그 수신자에게는 그렇지 못한 경우가 있을 수 있다. 이때 그 기호는 창조자에게는 유연적인 것으로 간주되나 수신자에게는 자의적인 것이 된다. 또한 어느 기호의 기표와 기의간의 인과 관계 또는 그 기호와 지시체간의 인과 관계가 그 발신자에게는 명백함으로써 유연적 기호가 되지만, 수신자에게는 그렇지 못함으로써 자의적 기호로 간주될 수도 있는 것이다. 이러한 모순점은 오늘날의 기호학 제이론에서 여전히 숙제로 남겨두고 있는 부분이라 볼 수 있다. 우리로서는 위의 두 입장에서 제시되는 용어인 인과성 및 자명성의 두 개념을 중심으로 기호의 자의성과 유연성을 경우에 따라 (창조나 발신의 경우와 수신에 경우로 나누어서) 판별해야 할 것이다.

그런데 소쉬르는 언어 기호가 인위적이며 자의적인 기호라는 사실을 전제하고도 그것이 유연적 기호가 되는 몇 가지 경우를 예시한 바 있다. 즉 닭울음 소리를 나타내는 ‘꼬꼬댁 *Cocorico*’와 같은 의성어들의 경우, 유연성이 언어 기호와 그것의 지시체간에 존재하는 것이다. 또한 소쉬르는 ‘절대적 자의성과 상대적 자의성’의 항에서 프랑스어로 숫자 이십을 뜻하는 ‘vingt’과 숫자 십구를 뜻하는 ‘dix-neuf’는 다른 정도의 자의성을 지닌다고 지적한다. 왜냐하면 dix(십)과 neuf(구)의 합성어인 dix-neuf의 경우에는 어느 정도의 유연성이 기호와 그 지시체간에 존재하지는 않더라도 기호 내부의 구조적 차원에 존재하기 때문이다.<sup>33)</sup>

코잔은 또한 유연적 기호와 자의적 기호의 몇 가지 예를 들어 보이면서 언어 기호의 기호성을 다각도로 진단하고 있다.<sup>34)</sup> 대부분의 언어 기호 즉 인위적 기호는 자의적이라는 소쉬르의 견해를 수

33) Saussure, 앞책, p. 181 참조.

34) 이하 Kowzan, 앞책 참조.

용하고 언어 기호 중 의성어들은 대체로 유연적 기호에 속한다는 사실을 재확인한다. 또한 표상 문자나 그림 문자, 또는 음성학 기호 등의 경우 그들이 시원에는 대개 유연적이었으나 시간적 흐름에 따라 그 유연성이 사라지고 후세인들의 의식 속에서 자의적 기호로 여겨지게 되는 것이다. 시간의 경과에 의하여 어떤 기호가 그 본래의 유연성을 잃고 자의적 기호가 되는 현상은 자의성과 유연성의 기준이 개인적이며 상대적이라는 사실을 확인하게 한다.

코잔은 이어서 대부분의 자연적 기호는 유연적이라고 지적한다. 대표적 자연적 기호로 간주되는 천둥 번개의 경우, 그 창조자나 발신자의 입장에서 간주하기는 어려우나 그 수신자의 입장에서 고려할 때 그 기표인 빛 또는 소음과, 기의인 천둥 번개에 대한 관념간의 관계는 유연적이며 또한 그 기호와 지시체(벼락이나 전기 방전)와의 관계 역시 유연적이라는 것이다. 그리고 징후 즉 자연적 기호로서의 기침의 경우, 기표인 소음과 경련은 기의인 기침에 대한 관념간의 관계가 발신자나 수신자에게 모두 자명하다. 그러나 징후인 그 기호와 지시체인 인후염 또는 기관지염간의 관계가 발신자에게는 유연적이라도 수신자에게는 자명하지 않을 수 있다. 왜냐하면 수신자는 그 기침에 대한 다양한 해석의 가능성으로 인해 망설임 수밖에 없기 때문이다.

코잔이 검증하는 자연적 기호의 마지막 예는 모래 위에 새겨진 발자국이다. 퍼스의 용어로 지표에 해당되는 이 기호는, 발신자의 입장에서 볼 때 기표와 기의·지시체간에 절대적 유대 관계는 있으나, 그가 어떤 메시지를 남기기 위하여 의도적으로 발자국을 남기지 않는 한 유연성의 문제는 대두되지 않는다. 따라서 이는 발신자에게 자의적 기호가 된다. 비의도적 자연적 기호이자 지표인 발자국은 그러나 수신자의 입장에서 볼 때 전적으로 유연적인 기호이다. 기표(발자국)와 기의(발에 대한 의식) 사이에, 그리고 그 기호와 지시체(흔적을 남긴, 사람이나 동물의 발) 사이에 의심할 수

없는 유연성이 존재하기 때문이다. 결국 지표가 되는 자연적 기호들은 수신자가 볼 때 기표—기의—지시체간의 관계에 최대 확률의 유연성 *motivation*을 가지는 유연적 기호가 된다.

#### 4) 관습적 기호

인위적 기호나 자의적 기호와 혼동될 우려가 있는 관습적 기호 *signe conventionnel*의 개념을 포착하기 위해서는 관습이라는 어휘의 정의부터 되새겨보아야 할 것이다. 관습은 대개 “한 집단 내부에서 합의된 규칙이나 협약” 또는 “상호적 협약이나 수락된 규칙에서 오는 것” 등으로 정의되고 있다. 결국 인위적 기호 중에서도 그 기표의 형태가 관습에서 기인하는 것이 관습적 기호가 될 것이다. 대표적인 인위적 기호인 언어 기호의 경우 그 분절된 소리들이 어떤 “상호적 협약이나 수락된 규칙”에 의하지 않고서는 아무 의미를 지닐 수 없을 터이므로, 언어 기호의 대부분은 관습적 기호라 할 수 있다. 한편 앞서 고찰해본 바대로, 언어 기호 중 자의적 기호뿐만 아니라 유연적 기호에 속하는 예들의 대부분 또한 관습적 기호가 된다. 이를테면 닭울음 소리의 의성어인 ‘꼬꼬댁’의 경우, 기호와 그 지시체 사이에 존재하는 유연성으로 인하여 유연적 기호가 되면서도, 각 언어마다 그 울음 소리를 모사하는 어휘가 각기 다르기 때문에 (영어로는 cock-a-doodle-doo, 프랑스어로는 cocorico, 이탈리아어로는 chicchirichì 등등) 각 언어 사용권의 관습에 의존하는 관습 언어가 됨을 알 수 있다. 문자 언어의 경우로 말하자면, 유연적이든 자의적이든 예외 없이 관습적 기호가 된다. 왜냐하면 그것이 언어로서 통용되는 데에는 의도적으로 받아들여진 규약이 전제되기 때문이다.

또한 언어를 사용하는 일개인의 억양과 말투의 경우, 때로는 자연적 기호, 때로는 인위적 기호가 될 수 있으며 또한 경우에 따라 유연적 기호가 되거나 자의적 기호가 된다. 그러나 그 상당 부분



은 사회적·지역적·교육 및 직업적 관습에 좌우될 수 있으므로 관습적 기호가 되는 것이다. 몸짓 언어나 제스처의 경우도 마찬가지이다. 그 중 자의적 기호가 되는 것이나 유연적 기호가 되는 것의 대부분이 관습적 기호가 된다. 예를 들어 긍정과 부정을 표시하기 위해 고갯짓을 하는 경우 문화와 관습에 따라 세로로 끄덕이는 것이 긍정이 되기도 하고 부정이 되기도 하며, 가로 젓는 것이 부정을 뜻하기도 하고 긍정을 뜻하기도 한다. 이 모든 고갯짓은 따라서 자의적 기호라 할 수 있는데, 그 기호가 통용되는 문화권의 관습에 의하여 의미를 획득함으로써 관습적 기호가 되는 것이다. 결국 관습적 기호는 에코식의 기호 이해에 따르면 코드에 의한 기호의 전영역을 망라하는 것으로 여겨진다.

이상으로 기호의 정의와 구성 및 기호의 분류와 그 내역에 대한 기본적 고찰을 마감하고자 한다. 기호학에 관한 여러 연구서에서 산발적으로 또는 부분적으로 이루어져온 내용을 나름대로 체계화하고 집대성하여 기호학적 연구의 확고한 토대를 마련하고자 하는 것이 본 절의 의도였다고 할 수 있다. 이제 이상 정리된 기초 개념들을 토대로 연극기호학의 두 주요 대상인 회극과 상연의 실체에 본격적으로 접근해보기로 하자.

### 3. 회극 텍스트의 기호

회극 텍스트는 위에서 살펴본 여러 가지 기호들로 이루어진 총체적인 텍스트이다. 바로 그러한 회극 텍스트에 관하여 위베르스펠드는 “구멍 뚫린 텍스트 *texte troué*”라 하였다.<sup>35)</sup> 왜냐하면 회극

35) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 신현숙 역, 『연극기호학』, p. 27.

텍스트를 구성하는 언어적 기호는 텍스트가 상연되었을 때 관계를 맺게 될 여러 비언어적 기호를 전제로 하기 때문이다. 그러나 상연과 텍스트의 관계는 시대에 따라 다양한 양상을 보이며, 상연이 텍스트의 구멍을 메우는 작업이라고만은 볼 수 없다. 상연 자체에도 많은 구멍이 있으며 최종적으로 이를 메우는 것은 실제 공연을 접하는 관객이기 때문이다. 그렇다면 회곡 텍스트도 역시 수신자인 독자가 독서 행위를 통하여 실현화하여야 할 대상이며 이 실현의 결과가 반드시 특정한 상연을 위한 연출은 아니라고 할 수 있다. 텍스트 내부에는 무대로 향한 여러 통로가 가능성으로 제시되며 각 텍스트에 따라 현실적이거나 잠재적인 상연에로의 가능성은 다른 양상으로 드러난다. 따라서 회곡 텍스트에 대한 정의도 당대의 연극 미학 테두리 안에서 규정될 사항이며 회곡 텍스트에 대한 규범적 정의는 의미가 없다.

그러므로 위베르스펠드와 더불어 회곡 텍스트 내부에 ‘상연성’을 내포하는 텍스트적 원형들이 존재한다는 것을 전제로 하고<sup>36)</sup> 회곡 텍스트의 특수성을 찾으려 할 때, 특수성은 텍스트의 특수성이 아니라 텍스트에 행해지는 독서의 특수성이라는 그의 말에 수긍하게 된다. 그리고 모든 글쓰기 작업이 수신자에 의한 글의 수용 태도 및 양상을 전제로 하고 “연극성의 싹이 글쓰기 과정 속에 자리 잡고 있다”는 바르트 Barthes의 말<sup>37)</sup>을 원용하면서, 회곡 텍스트의 특수성은 표층적으로 드러난 언어적 기호의 특수성 속에서가 아니라 글쓰기 과정을 지배하며 언어 기호를 회곡 텍스트로 보게 하는

36) 앞책, p. 23.

37) “물론 연극성은 한 작품이 씌어지기 시작할 때 첫번째 싹에서부터 그 모습을 드러내야 할 것이다. 연극성은 그러므로 실현될 때의 논거가 아니라 창작 단계에서의 논거인 셈이다. *Naturellement la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une oeuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation*” (Essais critiques, Paris: Seuil, 1964, p. 64 참조).

연극성 속에서 찾아야 할 것이라고도 말할 수 있다. 이러한 글쓰기 과정을 한마디로 연극화 작업이라고 할 수 있는데, 소설도 될 수 있고 희곡도 될 수 있는 중립적인 우화 *fable*는 연극화 작업을 거쳐서 희곡 텍스트가 되며, 이때 비로소 희곡 텍스트의 기호를 논할 수 있게 된다.

연극화 작업은 현실적이건 잠재적이건 무대를 전제로 하기 때문에 희곡 텍스트는 이야기가 지시하는 세계와 그 이야기가 펼쳐질 무대라는 두 개의 지시체 *réfèrent*를 갖는다. 이 두 지시체 사이의 관계는 연극 형태에 따라 즉 연극 미학에 따라 상이하게 드러난다. 사실주의 내지는 자연주의를 지향하는 연극 미학에 있어서 둘 사이의 거리는 가능한 한 좁혀져야 하며, 거리가 멀어질수록 즉 상징주의나 표현주의적 특성이 강화될수록 연극적 작위성과 허구성의 노출 정도가 극대화된다. 달리 표현하면 사실주의적 연극에 있어 무대는 현실 지시체의 확연한 도상이 되나 상징주의적 연극에 있어 무대는 현실을 모방하지 않으며 스스로를 지시하게 된다는 것이다. 그러나 결국 무대와 현실이라는 두 지시체 사이의 변증법에 비추어서야 비로소 희곡 텍스트의 기호를 규정지을 수 있다. 연극화 작업의 결과물과 함께 그 과정까지 노출시키는 희곡 텍스트의 어떤 기호도 그것이 연극 무대를 지향한다는 사실을 일깨우지 않는 법이 없다. 한 텍스트를 희곡 텍스트로 읽게 하는 기호들의 지시 관계 *référence*의 방향에 따라 희곡 텍스트는 분류될 수 있다. 우리는 다양한 양상의 희곡 텍스트들에 적용될 수 있는 그 기본적 요소들을 행위소 모델, 등장인물, 공간, 시간, 담화와 오브제로 나누어 그 각각의 특성과 기호적 의미 작용의 내역을 고찰해보고자 한다.

## I. 행위소 모델

우선 허구의 세계에 대한 이미지를 보여주는 희곡 텍스트는 추

상화 *abstraction*의 과정을 통하여 우화 *fable*로서 제시될 수 있다. 여기서 우화란 아리스토텔레스적 의미에서 “이루어진 행동들의 집합 *assemblage d'actions accomplies*”을 뜻하며, 텍스트에 이야기 소재를 제공한 텍스트 이전의 어떤 근원적 이야기로 환원되는 것이 아니라 바로 텍스트 자체내에서 극적 행동에 의해 결집되는 사건들의 총합으로 제시된다.

아리스토텔레스적 의미에서의 연극이란 행동을 모방 *imiter*하며 이야기하는 장르이며 희곡 텍스트가 이야기하는 행동이나 사건은 무대 위에서 배우에 의해 수행될 것을 상정한다. 그런데 우리가 다루고자 하는 우화는 이미 이야기하는 바로 환원되는 희곡 텍스트의 표층 구조가 아니라 그 심층 구조를 밝혀주는 도구가 되는 것이다. 여기서 텍스트의 심층 구조란 다양하게 표출된 표층 구조를 떠받쳐주는 불변적 요소들의 조직을 말한다.<sup>38)</sup> 이러한 심층 구조의 분석을 위하여, 극적 행동의 통사적 구조를 드러냄으로써 겉으로 드러나지 않는 행동의 관계 양식을 밝혀줄 행위소 모델이 널리 쓰이고 있다. 이는 어떤 특정한 연극 미학적 테두리 안에서만 규정 가능한 등장인물 유형 *type*을 넘어서서 추상적 모델을 제시할 수 있고 심층으로부터 여러 층위에 걸쳐 극적 행동을 설명할 수 있다는 장점을 가진다.

행위소 모델은 원래 프로프 V. Propp가 러시아 민담의 원형을 밝히고자 제시한 모델<sup>39)</sup>에서 비롯하였고, 에티엔 수리오 Etienne Souriau가 이를 발전시켜 이야기체의 이른바 문법을 규명할 모델로

38) 반 디크 Van Dijk는 텍스트의 심층 구조를 대구조 *macrostructures*라 칭하며 그것이 텍스트의 표층적인 인물들 *personnages*의 우연적 현존이 아니라 인간적 행위소들 *actants humains*과 행위들에 의해 지배되는 일종의 설화체 층위 *niveau narratif*로 규정짓은 바 있다. “Grammaires textuelles et structures narratives,” *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris: Larousse, 1974, p. 204 참조.

39) V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1965.

제시하였고,<sup>40)</sup> 그레마스에 의해 비판 수용되어 기호학적 분석의 모델로<sup>41)</sup> 또 위베르스펠드가 이를 다시 연극기호학의 분석 도구로<sup>42)</sup> 적용하였다.

행위소 모델에 의하여 작품의 원동력이라고 할 수 있는 행동의 중심축을 이야기의 심층 구조 속에서 들추어내어 작품 전체의 역학을 밝혀볼 수 있다. 이 역학 관계의 중앙에는 행동의 주체와 대상 *le sujet et l'objet de l'action*이라는 행위소들이 있고 이 둘 사이를 추구 *quête*·의지 *volonté* 또는 욕망 *désir*의 관계로 나타낼 수 있으며 그것을 화살표의 진행 방향으로 상징화될 수 있는 힘의 작용으로 표기해볼 수 있다. 그래서 한 주체가 한 대상을 추구한다거나 갈망한다는 말을  $S \rightarrow O$ 처럼 나타낼 수 있다. 대개의 경우 행동의 주체가 작품의 주인공과 겹치는 경우가 많은데 반드시 그런 것은 아니다. 한편 화살표는 주체에서 객체로 향하는 움직임을 반영할 뿐이며 상황에 따라 사랑이라든가 소유 또는 파괴 등의 양상을 띠어 귀납적으로 의미를 부여받을 수 있다.

두번째 축은 협조자 *aujuvant*와 반대자 *opposant*의 두 행위소를 대립시킨다. 이 축은 대립되는 힘들의 축으로 협조자는 주체가 추구하던 바를 완수하게 돕지만 반대자는 이를 방해한다.

세번째는 발신자 *destinateur*와 수신자 *destinataire*의 축인데 가장 추상적일 뿐더러 등장인물들이 이들 항을 점유하여 재현하는 경우도 드물기 때문에 규정짓기 가장 힘든 축이다. 그러나 이 축을 통하여 이야기의 이데올로기적 목적이 뚜렷해지기 때문에 중요성은 크다. 발신자 항에는 주체자를 행동케 하는 모든 것이 들어가며 수신자 항에는 주체자가 추구의 공과를 돌릴 수 있는 모든 대상이

40) Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950.

41) A. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris: Larousse, 1966.

42) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 앞책.

들어간다. 발신자에 대한 정의는 주체자가 무엇 때문에 행동하는가에 대한 답이라면, 수신자의 정의는 주체자가 무엇을 위해 행동하는가에 대한 답이 상응한다고 하겠다. 여기서 동기라는 말을 적용시킬 수 있는데 심리적이라기보다는 사회적이고 형이상학적 차원의 동기가 된다.

이렇게 구성된 행위소 모델은 일종의 문법적 문장과도 같은데, 이 문장 속에서 주체자의 행동은 자신을 변형시키거나 지배하는 여러 상황에 둘러싸여 있는 형태로 드러난다. 그런 까닭에 우리가 행위소 모델을 통해 연극적 통사 구조를 말할 수 있다고 하는 것이다. 그런데 행위소 모델이 아무런 문제 없이 모든 회곡에 편안히 적용되는 것만은 아니다. 행위소 모델을 연극기호학에 적용하여 발전시킨 위베르스펠드 자신도 행위소 분석을 일종의 선형적·응고적 구조로 간주하지 말고 무한히 다양화될 수 있는 기능 작용양식으로 받아들여야 한다고 지적한다.<sup>43)</sup> 행위소 모델에 있어 가장 논란의 대상이 되어온 부분은 발신자와 수신자 항의 애매함이다. 특히 수신자에 있어 행위의 목적론적 대상이 되어야 할 것인지 결과론적 수혜자가 되어야 할 것인지를 확실하게 해야 하는 문제가 제기될 수 있다.<sup>44)</sup> 우리는 행위소 모델이란 지금까지의 연극기호학의 한 업적을 구성하는 것으로서 많은 회곡의 기본적 심층 구조의 이해에 도움을 줄 수 있되 연극의 다양하고 풍요로운 기호들에 대한 접근을 통하여 보완되어야 하는 부분이라고 생각한다.

## II. 등장인물

회곡 텍스트내의 등장인물은 실제 상연시 배우가 연기하는 등장

43) Anne Ubersfeld, 앞책, pp. 65~66 참조.

44) 행위소 모델을 중심으로 연극기호학의 실제 적용에 있어서의 문제가 심민화에 의하여 제기된 바 있다. 「연극기호학의 실제 적용 문제——행위소 모델을 중심으로」, 『외국문학』(1990년 겨울), pp. 165~81 참조.

인물과는 달리 때로는 추상적인 개념일 수도 있다. 그러므로 실제 상연 때 무대 위에 등장하는 등장인물과 같이 육신을 가진 존재로서만 텍스트내의 등장인물을 보아서는 안 된다.

사실 고대 희랍극에서도 페르소나 *persona*란 배우가 쓰는 가면이나 그 배우가 하는 역할을 지칭하는 말이었지 작가가 묘사하는 현대적 의미의 등장인물과는 거리가 멀었다. 배우는 단지 연기자로서 허구의 세계 밖에 위치한다. 그러나 이후 등장인물이란 말은 의미의 폭을 넓혀서 개별적 특징을 갖춘 개인에서부터 어떤 힘과 같은 추상적 개념까지도 지칭하게 되어 오늘에 이르렀다.

전통적인 심리학적 문학 분석에서는 등장인물을 사람 *personne*과 동일시하는 방향으로 나아갔다. 그래서 고전극에서 비롯된 전통은 성격이나 인간성의 본질과 같은 개념에 의존하게 되었다. 즉 등장인물의 지시 대상을 현실 세계에서 찾고자 하는 태도가 하나의 전통으로 이어져 내려왔다고 하겠다. 그런데 희곡 텍스트내에서 등장인물의 기능이란 언술 행위 과정을 통합할 수 있는 지표로서 어떤 역할에 통일성을 부여하여 작품의 수용자가 텍스트가 재현하는 허구의 세계에 들어올 때 길잡이 역할을 하기도 한다. 사실 등장인물은 희곡 텍스트로부터 제시되지만 무대 위에서 배우의 육신 또는 목소리를 얻어야 구현될 수 있기 때문에 희곡 텍스트내에서 우리가 드러낼 수 있는 것은 그것의 텍스트적 가능성뿐이다.

텍스트내에서 등장인물은 지문이 주는 정보나 등장인물들이 서로에 대해 또는 스스로에 대해 언급하는 대사, 그리고 이야기 내부에서 등장인물들이 행하는 행동에 의해 모습을 갖추어 나타난다. 그러나 이러한 텍스트의 정보들은 그대로 인용할 수 없으며 언제나 해석의 여백을 남기고 있다. 즉 정보가 아무리 정확해도 결정적일 수는 없다. 그래서 하나의 존재로서 규정되는 등장인물에 대한 전통적 개념과는 달리 등장인물이 이야기에 통합되어 행동을 수행하는 양상에 의해, 즉 역동적인 힘의 지주로서 등장인물

을 규정할 수 있다. 이러한 경우 등장인물은 앞서 보았던 행위소로서 분석된다.<sup>45)</sup>

결국 등장인물이란 어떤 행동의 수행자이며 텍스트내에 산재해 있는 욕망들에 자성을 부여하는 힘으로서의 정체성을 갖고, 바로 그 이름하에 담화의 주체가 된다. 등장인물은 텍스트를 이루는 대사나 독백·방백의 첫머리를 점하는데 사실 이것이 등장인물의 존재에 대해 텍스트가 밝히는 유일한 구체적인 자취다. 그런데 등장인물들의 담화는 결코 자신의 것이 아니라 자신에게 말을 시킨 작가의 담화다. 그렇다고 해서 전통적으로 그러했듯이 작가의 말을 등장인물 특히 주인공의 말과 혼동해서는 안 된다. 작가는 등장인물에게 자신이 창조한 그 인물의 논리에 의거한 말을 주며 등장인물은 관객 앞에서의 존재를 얻기 위해서는 배우의 육체를 필요로 한다. 그리고 그 배우의 연기에 의하여 그 등장인물은 새로이 탄생될 수 있다. 따라서 등장인물이란 요컨대 여러 다른 담화의 교차점이라고도 할 수 있다.

한편 등장인물은, 앞서 고찰한 바 통사 구조의 행위소와 의미론적 층위의 행위자, 그리고 수사학적 층위의 형상소 *figure*의 복합체로 간주될 수 있다.<sup>46)</sup> 그러나 이들 중 어느 한 가지로 환원될 수는 없으며 때로는 이 세 가지의 복합체의 경계를 넘어설 수도 있을 것이다. 예를 들어 「요한복음」 20장 12절, ‘막달라 마리아’에 등장하는 두 명의 천사들은 두 명의 인물이지만 한 가지 기능을 담당하는 행위자가 되는 것이다. 이 예를 인용하며 위베르스펠드는 등장인물과 행위자는 혼동되지 않음을 지적하고 있다.<sup>47)</sup> 행위자는 1) 형상적 실체——인간 형태, 동물 형태, 2) 생물체 *animé*, 3) 고유명사에 의하여 구체화된 개체라는 세 가지 의미를 보유한다고 정

45) 물론 행위소로서 등장인물만이 편입되지는 않음을 기억하자.

46) 이하 행위자와 형상소에 관해서는 신현숙, 「희곡의 구조」, 앞책, p. 31 참조.

47) Anne Ubersfeld, 앞책, p. 119 참조.



의된 바 있다. 또한 형상소로서의 인물은 환유와 은유의 두 기능 작용을 담당할 수 있으며 이 기능을 통해 텍스트 외적인 역사적·사회적 지시물과 관계를 맺을 수 있다. 이를테면 「코뿔소」의 코뿔소는 ‘획일성’ ‘공포’의 은유가 되며 작품이 씌어진 당시 1950년대 사회와의 인접적 관계 속에서 ‘나치즘’의 은유가 될 수 있는 것이다. 등장인물에 대한 기호학적 접근은 이상 분류된 각각의 영역내에서의 그 기능 및 의미 작용과, 등장인물의 명칭에 대한 기호학적 고찰, 그리고 결국 무대 위에서 그를 형상화하는 배우에 대한 연구 등을 포괄하는 과제를 제공한다.

### Ⅲ. 공간

희곡 텍스트내에서 고려될 수 있는 공간의 지표는 다양하다. 모든 장소의 부사, 운동을 나타내는 동사들, 직유나 은유와 같은 이미지들 그리고 모든 공간 개념을 나타내는 어휘들이 의미심장한 체계를 이룬다. 그런데 이러한 공간의 기호들은 희곡 텍스트가 상연될 때 전개될 구체적 장소만을 지시하는 것은 아니다. 오히려 희곡 텍스트내의 공간 지표는 희곡 텍스트가 추구하는 연극 미학의 기호다. 그래서 공간 기호들은 이야기의 조직을 관장함으로써 이야기가 보여주고자 하는 세계를 포착하는 방식에 대한 기호가 되기도 한다.

그러나 고전주의 시대에는 공간과 텍스트가 별개의 것으로 간주되었다. 공간은 선험적으로 텍스트보다 먼저 존재하기도 하지만 다른 한편으로는 텍스트의 산물이라는 의미에서다. 그래서 프랑스의 고전극을 분석하면서 세레르 J. Scherer는 작품의 내부 구조와 외부 구조를 분리하고 외부 구조의 테두리 안에서 장소의 일치 등 공간의 문제를 다루었던 것이다.<sup>48)</sup> 그러나 공간은 씌어진 텍스트를

48) Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet, 1950.

구체적인 장소에 위치시키기 위한 기술적 논거만은 아니다. 그래서 고전주의 연극 미학과는 달리 수단으로 인식되었던 공간이 현대에 이르러서는 목적으로까지 승격될 수 있는 것이다. 이렇게 되면 공간의 기호는 지문이 보여주는 공간적 지시 사항을 통해서만 드러나는 것이 아니라 희곡 텍스트내의 언어의 두께 속에서도 모습을 드러내게 된다. 등장인물의 말과 행동이 드러나는 환경 및 장소와 이에 대한 연극적 활용 방안뿐만 아니라 문학적 구성 요소 간의 유기적 관계 양상까지도 여기에 해당된다.

희곡 텍스트내의 공간 기호는 무대라는 가시적 장소 위에서 배우들의 동작이나 운동이라는 형태로 구성될 현실적 공간도 지시하긴 하지만, 말이나 동작으로 환기할 수 있는 잠재적 성격의 공간도 지시할 수 있다. 잠재적 공간에는 여러 종류가 있다. 우선 보이지는 않으나 무대의 연장선상에 놓인 인접 공간으로서 무대 뒤 *coulisse* 공간이 대표적인 경우다. 허구의 공간으로 제시되는 무대 공간을 이질적인 성격의 보이지 않는 인접 공간과 나란히 제시함으로써 역설적으로 사실 효과를 증대시키는 데 기여한다. 그리고 말로 예고된 앞으로 마련될 공간이 있다. 이때의 공간은 점유의 대상으로서의 공간인데 공간 점유 주체의 의지와 욕망 그리고 심리 기제가 전사된 공간이다. 이러한 공간을 통하여 내면의 의식과 외부의 행동 사이를 넘나들 수 있기 때문이다. 이러한 잠재적 공간은 정태적이 아니라 역동적인 가치를 갖게 되며 희곡 텍스트의 공간 기호는 행위 예술로서의 연극 공간을 지시하게 된다. 다음에는 먼 공간이 있다. 과거의 공간, 신화나 전설상의 공간 또는 꿈에서 본 공간들이 여기에 속한다. 여기서는 희곡 텍스트내에 있는 이야기의 영역으로 들어간다. 이러한 공간들은 직접 무대 공간을 지시하지는 않지만 무대 공간과 은유의 관계를 맺음으로써 공간의 시적인 가치를 높이는 기능을 갖는다.

잠재적 공간은 희곡 텍스트의 언어와 밀접한 관계를 맺고 있다.

따라서 공간 기호를 통하여 언어적 기호로 구성된 회곡 텍스트가 연극 무대라는 행위 예술의 장을 지시할 수 있는 것이다. 그러나 결국 회곡 텍스트가 지시하는 모든 공간은 실제 상연시의 물리적 공간과 비교하면 잠재적이고 또 은유적인 공간일 수밖에 없다. 따라서 회곡 텍스트내에서 현실적이나 잠재적이나를 따지는 것은 기능적 가치밖에 없다. 모든 회곡 텍스트는 층위는 상이하지만 여러 종류의 은유적 공간을 포함하는데 이러한 공간들은 작품의 이야기가 보여주고자 하는 세계의 이미지를 이루게 되어 작품의 의미 구조까지 드러내게 된다. 이렇게 공간에 의미가 부여되면 회곡 텍스트내의 공간 지표에 대한 검색 작업은 텍스트의 의미망을 드러내게 된다.

#### IV. 시간

회곡 텍스트내에서 시간의 기호는 공간의 기호와 더불어 작품이 지향하는 연극 미학을 반영하여 이야기의 구성에 참여하게 된다. 그런데 시간은 공간보다 한층 더 추상적인 기호이며 그것은 일상 언어에서조차 많은 시간의 표현이 공간적 은유를 활용하는 것을 보아도 알 수 있다. 그렇다면 회곡 텍스트내에는 어떤 종류의 시간의 기호가 있으며 이들을 어떻게 포착할 것인가?

연극에서 시간에는 두 종류의 시간이 있다. 하나는 무대 위의 시간 *le temps scénique*이며 이 시간은 관객이 실제 경험하는 시간으로서, 사연이란 언제나 현재 시점에서 진행되므로 무대 시간 또한 연속적인 현재 속에서 진행된다. 다른 하나는 극적 시간 *le temps dramatique*으로서 이야기가 제시하는 허구의 세계 속의 시간이다. 고전주의 극작법에서는 가능한 한 이 두 시간을 일치시키려고 하였고 그 결과 아무리 길어도 극적 시간이 24시간을 넘지 못하게 규정하는 시간의 일치라는 법칙까지 만들게 되었다. 말하자면 허구의 시간이지만 현재의 시간으로 환원시켜 현실 세계의 한 조각

을 그대로 재현하는 효과를 지향하였던 것이다. 이렇게 되면 관객은 자신이 사는 세계와 무대 위에서 펼쳐지는 세계를 동일시하게 된다. 그러나 반대로 극적 시간과 무대 시간이 착잡하게 얹힌 양상을 그대로 드러냄으로써 무대 위의 '여기와 지금 *ici et maintenant*' 밑에 깔린 여러 층의 시간대를 느끼게 하여 관객으로 하여금 거리 두기 효과 *effet de distanciation*를 느끼게 할 수도 있다.

희곡 텍스트내의 시간의 기호는 이와 같이 서로 다른 층위의 두 시간성 사이의 관계를 그 토대로 하고 있다. 그런데 희곡 텍스트가 지시하는 무대도 희곡 텍스트가 이야기하는 세계와 마찬가지로 허구의 세계에 속하기 때문에 결국 무대적 허구와 이야기의 허구가 중첩되면서 희곡 텍스트의 시간성을 끌어낸다고 하겠다.

희곡 텍스트 안에서 시간의 흐름을 나타내는 통상적 지표는 흔히 막간이라 부르는 시간의 휴지부들이다. 고전주의 미학에서는 물론 이 빈 시간도 논리정연하게 채워넣어야 하지만 현대극에서는 오히려 두 시간 사이의 단절을 강조하기도 한다. 또 다른 경우는 무대 위의 작업을 지시하여 시간의 흐름을 나타낼 수 있다. 이를테면 오브제나 무대 장치·조명 등의 변화에 의존하는 경우가 그 예가 되겠다. 그리고 서사 구조를 갖는 다른 장르에도 공통된 사항이기는 하지만 이야기체의 시간도 간과해서는 안 된다. 사실 희곡 텍스트를 대할 때 진정한 시간이란 그 텍스트를 읽는 데 소요되는 물리적 시간이며, 이야기체의 구성이 보여주는 시간적 리듬은 공간과 더불어 작품의 의미 형성에 기여하기 때문이다.

## V. 답화

흔히 희곡 텍스트를 대사 *dialogue*로 이루어졌다고 하는데, 이때는 희곡 텍스트를 말할 매개로 한 등장인물들간 상호 관계의 총체로 간주하는 것이다. 희곡 텍스트가 만들어 보여주는 허구의 세계에 빠지게 되면 자율적 인격체인 등장인물들이 자신의 이해 관계

에 의해 말을 하는 것으로 볼 수 있지만, 앞서 보았듯이 등장인물도 회곡 텍스트의 기호에 불과하다. 그래서 등장인물의 말 배후에는 늘상 보이지 않는 작가가 있으며, 작가가 직접 개입하여 독자나 관객에게 말하는 지문 *didascalies*을 고려하지 않더라도 연극담화에 대한 연구의 첫걸음은 “누가 말하는가?”라는 질문을 던지는 것이다. 우리가 작가라 부르는 것도 자연인인 작가가 아니라 텍스트 내에 기호로 편입된 작가이기 때문이다.

등장인물의 담화는 언어 구사 방식 속에 자신과 세계와의 관계를 반영하고 있다. 이러한 사실은 특히 대화체에서 잘 드러나는데 독백이나 방백도 결국 자신에게 또는 관객에게 하는 대화의 일종이라고 간주할 수 있다. 대화를 통한 소통이 가능하기 위해서는 전제 *présupposé*가 필요한데, 전제란 개인 사이의 언어적 관계를 규정하는 불문율로서 일종의 관례와도 같다. 따라서 이러한 규칙이 대화를 통하여 존중되느냐 위반되느냐 하는 양상은 대화의 당사자인 두 화자의 관계와 입지를 드러낸다.

연극 담화는 등장인물간의 관계뿐 아니라 작가와 독자 및 관객과의 관계까지 고려한다. 소위 이중 언술 행위 *double énonciation*라 부르는 것이 이러한 연극 담화의 특수성을 지칭한다. 배우는 마치 일상 대화에서와 같이 다른 배우에게 말을 건다. 그러나 이 배우들은 등장인물들이 다른 등장인물들과 허구의 세계에서 나누는 대화를 무대에서 표현하는 역할을 담당할 뿐이다. 또 등장인물들 뒤에는 작가라는 모든 담화의 진정한 발신자가 도사리고 있다. 작가는 결국 관객에게 말을 하는데 관객은 간접적인 수신자로서 모든 연극 담화의 궁극적인 수신자가 된다.

텍스트 분석을 통하여 상상에 의한 연출을 시도해볼 수 있다. 이때 토대가 되는 것은 언술 행위 상황에 대한 분석으로서 이를 통해 등장인물들의 상호 작용을 끌어낼 수 있다. 그러나 연극 담화의 이중 언술 행위로 말미암아 등장인물의 담화는 독자에게 그리고 관객

에게 이야기 줄거리 전개에 대한 정보도 제공할 수 있다.

## VI. 오브제

무대 공간을 채우는 요소들을 오브제라 부르는데 여기에는 대별하여 배우들의 육체·무대 장식 및 소도구가 포함된다. 배우의 육체가 포함되는 것은 언술 행위나 동작을 보이지 않는 배우들은 오브제로서의 가치를 가질 수 있기 때문이다. 그래서 희곡 텍스트에서 오브제를 추출해내려면 우선 비생물체 내지는 잠정적으로라도 비생물체적 특성을 보이는 요소들을 고를 수 있다.

오브제의 역할은 이중적이라고 할 수 있는데 무대 위에 실제 존재하는 것을 지시하면서 동시에 수사학적 문체 *figure*의 기능을 갖기 때문이다. 우선 오브제는 현실성의 환류로서 무대 밖 현실 세계를 지시하여 사실 효과를 증대시키는 데 기여한다. 또 많은 오브제들은 은유의 가치를 갖게 되고 그 은유가 문화적 맥락 속에서 약호화되면 상징이 되기도 한다. 그리고 하나의 오브제가 극의 전개에 따라 상이한 가치를 부여받을 수 있다는 데서 오브제 기호의 다의성 *polysemie*을 엿볼 수 있고 이러한 특성으로 말미암아 오브제는 연극적 활용성이 높은 기호가 된다.

이상 희곡 텍스트의 기호들을 대별하여 고찰해보았는데 이들은 상연의 기호들에 비하여 기존 연극기호학자들에 의해 비교적 많이 다루어져왔다. 본 연구에서는 희곡 텍스트의 기호들에 대해서는 지금까지의 업적을 정리하는 의미에서의 이상의 고찰로 만족하며 이제 상연 기호에 대한 접근을 통하여 관객의 시선 앞에서 그들의 수동적이거나 능동적 참여로 완성되는 예술인 연극 그 자체의 본질과 그 기호적 특성을 검토해보기로 한다.

#### 4. 상연 기호의 분류와 특성

연극의 기호를 구성하는 가장 중요한 요소 중의 하나인 회곡 텍스트에 대한 기호학적 연구는 자연스럽게 무대를 지향하게 된다. 회곡이 그 본연의 매력과 생명력을 과시하는 것은 바로 무대 위에서이다. 무대 위 상연 기호를 일단 분류하고 그 각각의 기호적 특성을 진단하는 이 연구는 3장의 회곡에 대한 연구와 더불어 결국 연극을 구성하는 기호들에 대한 총체적 연구를 목적으로 한다. 한편 상연 기호들은 대개의 경우 회곡 텍스트 또는 그 어떤 문자 텍스트를 전제로 하지만 그에 전적으로 예측되지 않을 뿐더러 매상연시 그 고유의 생명을 획득하는 것으로 알려져 있다. 상연 기호에 대한 본 연구는 그 일회적 특성에 대한 기본적 인식에서 출발하며 그 각각의 기호는 무대 위에서 매순간 다른 기호들과 여러 양태의 상호 작용을 전개한다는 사실을 염두에 두고자 한다.

우리는 상연 기호를 1) 음성 *voix* 및 어조 *ton*, 2) 표정 *expression*, 제스처 *geste* 및 움직임 *mouvement*, 3) 분장 *maquillage*, 머리형 *coiffure*과 의상 *costume*, 4) 대소도구 *objet*, 5) 무대 장치 *décor*, 6) 조명 *éclairage*, 7) 음악 *musique*과 음향 효과 *bruitage*로 크게 분류하였다.<sup>49)</sup> 이들 중 1)과 2)는 배우의 육체적 노력에 의하여 전달되는 기호들이다. 그외에 3) 4) 5) 6)은 배우의 연기에 의존하지 않는

49) 코잔은 무대 기호를 다음의 다섯 그룹, 즉 1) 말-억양, 2) 흉내-제스처-움직임, 3) 분장-머리 모양-의상, 4) 음악-잡음, 5) 소도구-대도구-조명으로 분류한 바 있다. 또한 위베르스펠드는 다음 세 그룹, 즉 1) 청각적 기호: 말·잡음·음악, 2) 시각적 기호: 의상·대(소)도구·동작·조명, 3) 육체 기호: 배우·제스처로 분류한다. 신현숙, 「상연 텍스트의 기호학 서설」, 『한국 연극학』 제4호(1991), p. 12 참조. 한편 보다 세분된 무대 기호의 체계가 예술탄에 의하여 제안된 바 있다. 이에 대해서는 Martin Esslin, *The Field of Drama*, 김문환·김윤철 역, 『극마당: 기호로 본 극』, pp. 130~32 참조.

시각적 기호들이며 7)은 배우에 의하지 않는 청각 기호들이다. 무대 위에서 때로는 독자적으로 때로는 집단적으로 전달되는 이 기호들이 갖는 기호학적 특성을 파악하기 위하여 본 연구에서는 의도적으로 그들 각각을 독립적으로 고찰해보고자 한다. 이러한 고찰은 이를테면 발화되어 의미를 전달하는 실제 언어에 대한 이해를 위하여 언어의 기본적 구성 요소 각각을 의도적으로 분절하여 고찰하는 언어학의 한 입장과 유사하다고 볼 수 있을 것이다.

우선 무대의 꽃이라고 불리는 배우의 연기를 통해 전달되는 기호들의 기호성 진단으로부터 논의를 개시해본다. 배우는 희곡 텍스트의 담화를 음성이라는 고유의 청각 기호를 사용하여 전달하며 제스처 및 동작, 그리고 분장·머리형 및 의상이라는 시각적 기호도 제공하므로 그 자체로서 복합적 기호 체계를 체현하고 있다.<sup>50)</sup> 무대 위의 배우는 상연의 매순간 그에게 할당된 여러 기호 체계를 다양하게 배합하여 의미를 산출한다. 그리고 이 의미 산출 과정을 통하여 그가 맡은 배역의 인물을 창조해낸다. 이 복합적이며 역동적인 과정을 과학적으로 체계화하고 분석하는 작업은 필연적으로 여러 가지 난점을 동반할 것이다. 그러나 우리는 이 불가능에 가까운 작업에 조금이나마 접근해봄으로써 연극 또는 배우에 대한 기호학적 시각에서의 이해뿐 아니라 그 본유의 복합성·총체성·현장성 등에 대한 근본적 이해를 도모할 수 있으리라 생각한다. 이러한 목적으로 배우가 무대 위에서 산출하는 기호 각각을 일단 차례로 점검해보기로 하자. 이 각각의 기호들은 배우가 총체적으로 발신하는 기호를 구성하는 하위 기호가 될 것이다.

50) 위베르스펠드는 배우란 연극의 전부에 해당하며 시각적·청각적 코드들 또는 각종 하위 코드들——제스처·음성·언어 등의 교차로에 위치한다고 지적한다. “Le comédien est le tout du théâtre [...] Il est au carrefour des codes: visuel et auditif: — des sous-codes: gestuel, phonique, linguistique.” Anne Ubersfeld, *L'Ecole des spectateurs*, p. 165.



## I. 음성·어조

배우는 그의 음성을 이용하여 무대 위 청각 기호의 많은 부분을 산출하게 된다. 대부분의 연극에서 배우는 회곡 텍스트 안에서 그에게 주어진 역할의 대사를 자신의 음성을 통하여 전달한다. 우리가 본 항에서 고찰하고자 하는 부분은 배우가 전하는 대사, 즉 극 담화 자체가 아니라 그것의 전달 양식이다.<sup>51)</sup> 우선 배우는 스스로에 부과된 역할에 가장 부합이 되는 음성·어조(억양 및 속도)를 창출하고자 하는 기본적 목표를 가진다. 그에 이어 그 역할이 처하게 되는 여러 가지 극상황 및 다른 인물들과의 관계에 따라 배우가 전달하는 각 대사는 개별적으로 분석되고 그에 맞는 각각의 전달 방식을 요구하게 된다. 그런데 무대 위에서 공연을 할 때 배우가 발신하는 기호들 모두가 그 배우의 계획과 의도대로 발신되고 전달되는 것은 아니다. 예를 들어 어느 배역의 유약하고 가녀린 성격을 표현하고자 하는 목표를 가졌을지라도 실제 연기를 통해 전달된 성격은 보다 강한 것이 될 수 있고 배우의 각 공연시 개인적 정황에 따라 예기치 않았던 의미 전달을 가져올 수도 있는 것이다. 따라서 배우에 의하여 운용되는 청각 기호들은 의도적 기호와 비의도적 기호로 크게 나눌 수 있다. 앞서 기호 분류시 적용하였던 기준에 의하면 의도적 기호는 인위적 기호이고, 비의도적 기호는 자연적 기호에 해당될 것이다.<sup>52)</sup>

51) 회곡 텍스트 자체와 극담화의 분석에 관해서는 3절을 참조할 것.

52) 위베르스펠트는 배우가 무대 위에서 발신하는 기호를 다음 세 가지 유형으로 분류한다.

- 1) 의도적 기호들과 도상들: a) 지적·감정적 내용을 전달하고자 하는 의도적 작업, b) 연극 코드에 의하여 코드화된 기호들.
- 2) 의도적 기호들과 비의도적 기호의 도상들: 정서의 기호들, 표현상의 버릇들 *tics*.
- 3) 비의도적 기호들: a) 배우에 의해 비의도적으로 그러나 의식하에 생성되는

배우가 상연의 매순간을 위하여 계획하고 준비하는 청각 기호는 그가 창출하고자 하는 인물의 그것과 가장 닮고자 하는 의도를 가진다. 이를테면 「리어왕」에서 타이틀 롤의 역할을 맡은 배우는 그와 그의 연출가 및 참여자들이 기획하고 목표로 하는 리어왕이라는 인물을 지시체로 가지며 그 지시체의 이미지에 합치하는 음성 및 어조를 구사하고자 하게 된다. 따라서 배우에 의한 의도적 청각 기호는 무엇보다도 지시체와의 유사성을 전제로 하는 도상 기호의 성격을 갖는다. 한편 음성과 어조 등을 이용하여 그 인물의 신분이나, 직업 또는 출신 지역 등을 표기할 경우, 상기된 청각 기호들은 지표의 기능을 맡게 된다. 여기서 한 가지 더 지적할 수 있는 사항은 배우가 자기 고유의 청각 기호를 사용하여 전달하는 담화는 언어 기호로 구성된 것이므로 퍼스의 기호 구분에 의한 상징의 영역에 속한다는 것이다. 결국 배우가 무대 위에서 발신하는 청각 기호들은 퍼스가 삼분한 기호의 각 영역을 고르게 망라하고 있음을 알 수 있다.

그러면 배우의 비의도적 청각 기호들은 무대 위에서 어떻게 기능하는가? 이들 역시 경우에 따라 도상 기호가 되기도 하고 지표나 상징의 범주에 속하기도 한다. 예를 들어 어떤 배역을 오랫동안 연기함으로써 자신의 이미지를 구축한 배우가 무대 위에서 다른 역할을 연기할 때 관객들은 끊임없이 그 배우의 이전 역할을 지시체로 의식하게 된다. 실제 그 배우가 음성이거나 어조·억양 등의 완전한 변모를 이룩하지 않는 한 그는 새로운 역할을 연기하면서도 본의 아니게 과거의 배역에 여전히 닮아 있을 수 있다. 이러한 경우 배우의 비의도적인 청각 기호는 우선적으로 도상 기호의 성격

---

기호들, b) 배우의 이전 역할에 의해 생성되어 관객들이 어떤 '스타일'로 인식하는 기호들, c) 무의식적 기호들(Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, p. 169 참조). 우리는 배우의 발신 순간 의도성의 유무만을 기준으로 하여 의도적 기호와 비의도적 기호로 크게 분류하였다.

을 갖는다. 한편 어떤 배우가 가진 본래의 억양이나 어조가 그의 출신 지역 또는 성향을 지시하여줌으로써 비의도적 의미 전달을 하는 경우를 가정해볼 수 있다. 이러한 경우 이상의 청각 기호는 지표로서의 기능을 맡게 된다. 또한 배우의 청각 기호를 통하여 전달되는 담화가 배우의 실수에 의하여 누락 또는 수정되어 의도하지 않았던 의미 전달을 하게 되는 경우, 배우는 비의도적 (퍼스적 의미에서의) 상징 기호를 운용하는 결과를 가진다. 배우에 의한 청각 기호는 지금까지 살펴본 의도적 기호와 비의도적 기호가 매 공연마다 각기 다른 양상으로 결합되어 관객에게 전달될 것이다.

배우의 청각 기호에 있어서 한 가지 덧붙여 고찰해야 할 것은 무대 밖의 고정된 지시체를 전제로 하지 않는 기호들이다. 파비스는 연극에 있어서의 도상적 기호 기능을 논하면서 본래적 도상 *icône littéraire*과 모방적 도상 *icône mimétique*을 구분한 바 있다.<sup>53)</sup> 그에 의하면 대부분의 연극적 도상들은 무대 밖의 어떠한 현실을 모방하는 모방적 도상들이다. 그러나 몇몇 스펙터클, 예를 들어 서커스나 해프닝의 경우 무대 위의 기호들은 외부의 어떤 대상을 모방하는 대신 스스로에 본연적으로 일치한다. 파비스는 이러한 기호를 본래적 도상으로 규명한다. 파비스의 이러한 분류를 빌려오되 우리는 모방적 도상들에 현실 모방의 의도를 그 전제로 명시하고자 한다. 모방이라는 단어의 개념 자체가 모방하는 주체의 의지를 강하게 내포한다고 보기 때문이며 주체의 의도를 모방적 도상의 전제로 규정함으로써 이 분류 자체의 경계를 보다 뚜렷이할 수 있다고 판단하기 때문이다. 따라서 본래적 도상은 모방의 의지가 결여되어 있는 도상에 적용될 것이다. 이를테면 아르토 Artaud 적 연극의 경우 관습적 언어 사용에 의한 의미 전달보다 무대 위

---

53) Patrice Pavis, *Problème de sémiologie théâtrale*, Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976, pp. 13~14 참조.

에서 제시되는 동시에 그 자체로서의 의미를 창출하는 시현성을 추구하였음을 기억한다. 기존 언어나 무대 밖의 현실 재현이나 모방보다는 고향·동작·춤 등의 조형 예술적 사용을 통하여 구축하려는 아르토적 무대 위의 시현적 기호들은 모방적 도상이라기보다는 본래적 도상의 기능을 담당한다고 간주할 수 있을 것이다. 본래적 도상의 경우에도 그것과, 현실의 어떤 대상간의 유사성에 의하여 관객이 그 대상을 연상하고 어떤 의미 산출 과정을 경험하게 되는 것을 배제할 수는 없을 것이다. 여기서 다만 명백한 것은 그 도상을 무대화하는 과정에 있어 그 어떤 지시체의 모방을 의도하지 않고 있다는 사실일 것이다.

이러한 맥락에서 배우의 청각 기호 중 특정 지시체를 목표하지 않는, 즉 모방적 대상을 가지지 않는 음성 사용을 본래적 도상 기호로서 분류할 수 있을 것이다. 앞서 비의도적 청각 기호로 분류되었던 예들은 원칙적으로 특정 지시체 모방의 의도 없이 발신되는 기호들이므로 대개 본래적 도상으로 간주해야 할 것이다. 그러나 이러한 본래적 도상 기호도 대부분의 경우 지표로 기능할 수 있다. 배우의 고향 소리 자체가 그의 성향 및 신분 또는 성격 등을 지시해줄 수 있으며 모방의 의도 없이 발신되는 청각 기호라도 그 기호에 인접한 대상을 관객에게 지시해주는 경우를 얼마든지 가정할 수 있기 때문이다.

전체적으로 조망해볼 때 이러한 청각 기호는 일단 배우 외적인 다른 청각 기호들——음악 및 음향——과 결합하여 총체적 청각 기호를 이루면서 그 각각의 요소들과 상호 의존적인 역동적 의미 산출을 하게 된다. 또한 배우에 의한 청각 기호들은 그 발신의 각 순간 배우가 동시에 발신하는 다른 기호들, 이를테면 표정이나 제스처·움직임 또는 특정 의상이나 분장·머리형 등과 상호 교통하여 하나의 총체적 기호로서 관객에 전달된다. 각 상연마다 이들 기호의 요소 중 선별적 요소 또는 모든 요소들과 각기 다른 양상

의 결합을 제공할 것이다. 더 나아가서는 배우 외적인 시각적 요소들과의 교류에 의해서도 그 전반적 의미 산출 과정, 보다 상위의 의미 총체를 완성하게 될 것이다.

## Ⅱ. 표정 · 제스처 · 움직임

표정 · 제스처 · 움직임은 배우의 육체에 의하여 산출되는 기본적인 시각 기호라 할 수 있다. 이들은 작게는 매초 단위로 크게는 분 단위로 교체되어 발신될 수 있다. 어떤 상연에서는 의도적으로 상연의 전시간 내내 단 한 가지의 표정이나 제스처 또는 움직임으로 제한된 기호를 산출할 수도 있을 것이다. 예를 들어 가면의 사용은 배우로 하여금 극 진행 내내 유일한 표정 기호를 제공하도록 할 것이다. 따라서 이들 시각 기호들의 연구에 있어 일정한 시간적 단위를 제공한다는 것은 무의미하다.

### 1) 표정

코잔이 지적한 바와 같이 표정은 배우의 음성 표현과 밀접한 관련을 가진다.<sup>54)</sup> 대사 전달시 일단 발음에 의하여 얼굴 표정, 특히 입 모양이 변화하게 되기 때문이다. 그러나 발음에 의한 표정 변화로 특별한 의미를 전달하지는 않는 것이 일반적이다. 따라서 발음에 의한 배우의 표정은 대부분의 경우 비의도적 자연 기호가 된다. 그렇지만 발음보다 대사의 의미론적 내용이 특정 표정을 요구하는 많은 경우 그 표정은 전형적인 의도적 기호 및 인위적 기호가 될 것이다. 한편 대사의 내용과는 상반되는 표정을 의도적으로 보이게 할 경우를 가정해볼 수 있는데 이러한 경우 역시 표정은 의도적인 인위적 기호가 된다. 대사와는 관련 없이 극상황이나 인

54) Tadeusz Kowzan, "Le Signe au théâtre," *Diogenes*, n° 61 (1968), pp. 59~90, 72 참조.

물의 성격에 따라 특정 표정을 연출하는 경우 역시 의도적이지 않은 위적 기호의 범주에 속한다. 그런데 배우에 의한 청각 기호와 마찬가지로 상연시 배우의 미숙이나 실수 또는 예기치 않은 무대 상황에 의한 돌발적 표정으로 의미 전달을 가져올 수 있다. 또한 배우의 본래적인 표정이 연기사 본의 아닌 영향을 미쳐 비의도적 의미 전달을 하는 경우도 가능하다.<sup>55)</sup> 이러한 경우는 모두 비의도적 기호 및 자연적 기호로 간주된다.

이상 표정에 있어 의도적 기호와 비의도적 기호의 예를 살펴본 있는데 이들 모두는 우선 뛰어난 도상 기호들이다. 이 중, 대사나 극상황이 요구하는 바에 따라 특정 표정을 의도하는 의도적 표정 기호는 도상 기호 중에서도 모방적 도상의 범주에 속할 것이다. 특정 지시체(예를 들어 슬픔·즐거움·두려움 등의 표정)를 전제로 하며 그것의 모방을 목적으로 하기 때문이다. 그러나 비의도적 표정 기호의 경우 특별한 무대 밖 현실의 지시체를 의도하고 있지 않으므로 본래적 도상의 자격으로 의미 전달을 가져온다. 즉 무대 위의 존재 그 자체로서 의미를 획득한다고 볼 수 있다. 이상 고찰해본, 모방적 도상이나 본래적 도상으로서의 표정 모두가 나름대로 인접성의 원리에 의거하여 다양한 대상을 지시해줄 수 있다. 이러한 경우 이들 모두가 지표로서의 기능을 담당하는 것이다.

## 2) 제스처

현대의 많은 연극기호학자들 중 제스처에 관하여 비교적 많은 관심과 연구를 할당한 바 있는 파비스는 제스처의 위상 및 그 본질에 관한 모색 끝에 그 불확실성이 제스처 자체의 내적 구조이자

55) 물론 배우의 본래적인 표정이 특정 배역의 이미지에 부합됨으로써 그 역할을 맡게 되는 경우를 가정해볼 수 있다. 이 경우 배우의 본래적인 표정은 무대 위에서 그 배역을 위하여 의도적으로 사용되기 때문에 의도적 인공 기호의 속성을 갖는다고 볼 수 있다.

그 한계를 지정해주고 있는 것으로 판명된다고 말하고 있다.<sup>56)</sup> 우리는 제스처의 경우에도 의도적 기호와 비의도적 기호, 그리고 모방적 도상과 본래적 도상의 범주의 분류가 적용된다고 보고 이러한 분류를 통하여 무대 위 제스처의 기호적 성격과 기능에 접근해 보고자 한다. 우선 대사의 의미론적 내용과 극상황 및 인물의 성격에 따라 의도적으로 기획된 다양한 제스처들을 크게 의도적 기호로 분류해야 할 것이다. 이 경우 제스처의 의미 산출은 그 전제가 되는 대사나 극상황 및 인물의 성격이 요구하는 바를 강조해주는 역할을 하게 된다. 그 밖에 배우의 개인적 습관이나 연기 미숙 또는 실수에 의한 제스처들을 크게 비의도적 기호로 간주할 수 있을 것이다. 또한 관객의 반응이나 예기치 않았던 무대 상황에 의하여 돌발적으로 보이게 되는 제스처 역시 비의도적 기호로 분류할 수 있다. 이러한 경우 그 의미 산출은 다른 극적 요소들로부터 비교적 독립적으로 이루어지게 되지만 의미를 최종적으로 수렴하는 관객의 입장에서 다양한 정도의 의미 연계가 가능할 것이다.

앞서 고찰한 다른 분야의 기호들과 마찬가지로 제스처의 경우에도 의도적 기호들은 대개 모방적 도상의 성격을 가진다. 즉 극중 인물의 지시체가 되는 현실의 특정 인물이 특정 상황에서 자연스럽게 취할 만한 제스처를 모방하고 있는 것이다. 그러나 여기서 문제가 되는 것은 특히 동양의 경극이나 인도 연극의 경우 그들 고유의 극 관습에 의한 수많은 제스처들이다. 인도의 무용극·카타칼리 Kathakali의 경우 배우의 두 손만 가지고도 800가지의 기호를 구사할 수 있다고 한다. 이러한 특별한 관습에 의거하는 제스처들은 대개 그 시원에 있어 현실과의 유연성에 의거하여 생성되었으리라고 추정할 수 있다. 그러나 시간의 경과에 의하여 많은 경

---

56) Patrice Pavis, "Problème d'une sémiologie du geste théâtral," *Voix et images de la scènes*, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 98 참조.

우의 제스처는 무대 밖의 실제 대상과의 유연성을 상실하고 있다. 이러한 경우의 제스처를 과연 모방적 도상으로 간주할 수 있을까. 이들 제스처는 특정 무대 위에서만 고유의 의미를 지니게 되므로 오늘날에 있어 모방적 도상이라기보다는 본래적 도상의 성격을 갖는다고 볼 수 있다. 한편 위에서 고찰한 비의도적 제스처들 역시 극의 특정 지시체를 의식지 않고 구현되는 것이므로 모방적 도상보다는 본래적 도상으로 간주된다. 예를 들어 연기 도중 갑작스런 가려움증으로 머리를 긁게 된 배우를 가정해보자. 그의 머리를 긁는 행위에는 극 의미 전달상의 아무 의도도 없을 뿐더러 특정 지시체의 특정 행위 모방의 의지 또한 찾을 수 없다. 그 어떤 의도성과 모방성을 가지지 않는 그러나 무대 위에 엄연히 존재하게 된 그 제스처, 즉 본래적 도상을 받아들이는 관객 각자는 그 자체로부터 다양한 양태의 의미 부여를 이룰 것이다.

### 3) 움직임

코잔은 위에 인용한 그의 논문에서 배우의 무대 위 움직임은 그의 이동 및 무대 공간내 그의 위치를 내포한다고 밝히면서, 여기서의 관전은 a) 배우가 무대 위 다른 요소들(다른 배우들, 소도구, 장치 및 관객)에 대하여 연속적으로 접하는 위치, b) 다양한 양태의 공간 이동(느리거나 급하거나 불균형적이거나 장엄한 자세, 다양한 이동 수단), c) 등장과 퇴장, d) 집단적 움직임 등이라고 지적한다.<sup>57)</sup> 이들 각각은 본 항목에서 고찰해본 다른 기호들——표정과 제스처——보다 좀더 독자적 의미 전달을 이룰 수 있는 무대 기호가 된다. 표정과 제스처는 그 발신 순간 동시에 발화되는 언어의 의미론적 내용과 보다 밀접한 관계를 가지면서 의미 산출을 하는 경우가 많기 때문이다. 그러나 이 두 분야의 기호에게서도

---

57) Kowzan, 앞책, p. 73.



언어로부터의 독립성을 배제할 수는 없는데 예를 들어 언어로 의사 전달을 하는 대신 표정이나 제스처를 사용하여 독자적 의미 전달을 이루는 경우를 우리는 쉽게 가정해볼 수 있다. 이 두 분야의 기호들보다 배우의 움직임은 언어로부터 좀더 큰 자율성을 가진다. 일반적으로 언어 사용이 특정한 몸의 움직임을 요구하지는 않기 때문이다. 그렇지만 모든 무대 기호가 그러하듯이 배우의 움직임 역시 무대 위에 현존하는 다른 모든 기호들과의 연계 및 조직망에 의하여 최종적 의미 산출을 가져오게 됨을 기억해야 할 것이다.

무대 위 배우의 움직임은 그의 여타 육체 기호들 이상의 의도성을 가지고 기획된다. 연출은 작품 분석시 세심한 동선 기획하여 배우의 무대 배치와 이동 및 자세에 뚜렷한 의미를 의도한다. 배우의 움직임은 대개 현실 세계의 지시체와의 유사성을 통하여 의미를 전달하는 도상적 기호가 된다. 이를테면 무대 위의 두 인물을 가정해볼 때, 그들의 몸의 방향 및 다가가는 동작이나 멀어지는 동작, 그 속도 등은 현실 세계의 인물간의 현상을 토대로 기획되고 그 의미 해석을 유도하는 것이다. 의도적 기호가 되는 움직임의 도상적 성격은 모방적 도상의 범주에 해당되는 것이 일반적이나 때로 본래적 도상의 범주에 해당되는 경우를 가정해볼 수 있다. 즉 현실 세계의 지시체 모방의 의도 대신 무대 자체의 속성과 관습에 의하여 특정 움직임의 의미를 의도하는 경우가 가능하기 때문이다. 예를 들어 배우는 무대의 좌측으로부터 등장할 수도 있고 우측으로부터 등장할 수도 있는데 무대 관습상 우측 등장은 현실적이거나 긍정적 의미를 갖는 반면 좌측으로의 등장은 비현실적이거나 부정적 의미를 갖는다는 것이 일반적이다. 현실에서 이와 같은 등장 방향에 대한 지시체를 찾아볼 수 없음은 자명하다. 외부 세계와 단절되어 무대 위에서의 존재 그 자체로 고유의 의미를 획득하는 무대 관습적 움직임들은 따라서 본래적 도상의 성격을

가진다.

한편 움직임의 기호 중에도 비의도적인 것들을 찾아볼 수 있을 것이다. 배우가 무대 약속을 망각한다든지 여러 가지의 실수에 의하여 비의도적 움직임을 가져오는 경우를 우리는 비의도적 기호로 간주하게 된다. 여기서 한 가지 더 지적할 점은 이러한 경우에도 각 상황이나 관객들의 의식에 따라 그것을 의도적인 기호로 여길 수도 있고 비의도적인 것으로 여길 수도 있다는 것이다. 그것이 비의도적인 것, 혹은 실수에 의한 것이라는 것을 알 때 그 움직임은 특별한 의미 산출에 기여하지는 못하게 된다. 그러나 무대 약속에 의한 엄연한 하나의 기호로 간주될 때 그 비의도적 기호로서의 움직임은 관객에게 특정 의미를 부여하게 된다. 모방의 의도 없이 제공되는 이러한 움직임은 관객의 자유로운 연상에 의하여 의미를 획득하는 본래적 도상의 범주에 속한다고 볼 수 있다.

이상 고찰한 움직임의 기호들 역시 기본적으로 도상적 기호가 되면서 대개는 지표적 기능을 담당한다. 예를 들어 어느 배우가 컴컴한 무대 위의 세트 위 집의 창을 남몰래 넘어 들어가는 동작을 보일 때 그것은 도둑이라는 그의 직업을 명백히 지시해주는 것이다. 그런데 이 예의 경우에서도 드러나듯이 움직임의 기호가 가져오는 의미 작용은 대개 무대 조명과 무대 장치 및 그의 의상 및 표정·분장 등과 함께 구축하는 의미망의 산물이다.

### Ⅲ. 분장·머리형·의상

분장·머리형·의상은 배우의 육체 위에 덧입혀지는 요소들이나 그 육체의 움직임과 직접적 관련을 가지지는 않기 때문에 육체 기호 외적인 것으로 분류된다. 이들은 지금까지 고찰한 무대 위 실연적인 육체 기호들과는 달리 무대 위에 오르기 전 이미 완성된 형태로 제공된다. 따라서 육체 기호들보다 뚜렷한 의도성을 가지는 의도적 기호들로 분류될 수 있을 것이다. 즉 무대 위에 오르는

각 인물의 성격·상황·기능 또는 그 인물에 대한 연출의 의도 등에 따라 공연 전 치밀하게 계획되고 의도되는 요소들이다. 그러나 이들에서도 비의도적 의미 전달을 전혀 배제할 수 없는 것은 아니다. 공연중 분장의 일부가 실수로 지워졌다든지 가발이 벗겨졌으나 그대로 공연을 계속해야 하는 경우나 혹은 의상의 일부가 밝혀서 찢어나간 채 계속 연기를 진행해야만 하는 경우를 우리는 얼마든지 가정해볼 수 있다. 이러한 각각의 경우 각 공연의 특성과 상황, 또는 그 당사자인 배우의 즉흥적 재치 및 받아들이는 각각의 관객에 따라 실수로 제공된 이상의 시각 기호들은 다양한 비의도적 의미 산출을 가져올 수 있을 것이다.

한편 이들 시각 기호들 역시 그외의 다른 기호들과 밀접한 관계를 유지하며 의미망을 구축하게 되는데 이 중 분장은 특히 표정과 직접적 상호 의존 관계를 가진다.<sup>58)</sup> 다시 말하면 표정과 분장은 공조하여 각 순간 배우의 용모로부터의 의미 산출을 이루게 되는 것이다. 이를테면 분장이 의도하였던 인물의 성격을 표정이 한층 강조해줄 수도 있고 혹은 그와 상반되는 성격의 표정으로 희극적 대비 효과를 가져올 수도 있다. 한편 표정의 부분에서 이미 고찰한 바 있는 가면은 분장 기호와도 깊은 관련을 갖는데 이는 결국 분장과 표정을 하나의 인공적 얼굴 안에 종합하고 고착함으로써, 의미를 산출한다. 또한 오늘날의 많은 특수 분장이 다양한 양태의 고무 가면과도 같은 것을 활용하기도 한다. 이러한 경우의 가면은 명실공히 분장의 일부로서 기능하게 된다. 가면은 무대 위에서 분장 이상으로 뚜렷한 의도적 기호로 작용한다. 그 제조 과정에 그것을 통하여 전달하려는 의미가 확고하게 전제되기 때문이다. 가면을 포함, 분장은 그 의도성이 뚜렷한 만큼 두드러진 모방적 도상으로서의 기능을 맡게 된다. 한편 이들은 역할의 신분이나 국적

---

58) 같은 책, p. 75 참조.

등을 지시해주는 지표로서도 충분한 역할을 담당한다. 이를테면 술주정뱅이의 지표로서 붉은 코의 분장을 들 수 있다. 또한 중국 경극에서의 여러 가지 색채의 분장이 각기 다양한 신분 및 성격을 지시해줌을 상기해보자…… 그뿐 아니라 우리나라 가면극이나 이태리 코메디아 델라르테에서 사용되는 가면들은 특정 신분(양반·노승·주인과 하인 등)과 특정 성격(비겁함·용감함·피바름 등)의 인물들을 명백히 지시해주고 있다.

머리형에 대해서도 비슷한 고찰을 할 수 있다. 이미 완결된 상태로 특정 의도에 의하여 준비되는 머리형은 그 자체로 뛰어난 의도적 기호이자 모방적 도상이 된다. 또한 분장이나 가면 못지않게, 인물의 신분과 성격을 지시해주는 지표로서 기능한다. 코잔은 뉴턴 Newton의 역을 위하여 사용되는 17세기 영국식의 전형적 가발의 예를 들면서, 머리형이 분장이나 의상으로부터 독립된 기호 체계를 구성할 수 있음을 입증한 바 있다.<sup>59)</sup> 즉 그 머리형만 가지고도 충분히 뉴턴이라는 실제 인물을 연상시키며 지시해줄 수 있다는 것이다. 뉴턴의 머리형의 예는 머리형이 탁월한 모방적 도상으로 기능함을 예시해주기도 한다. 즉 뉴턴의 배역을 위한 가발은 실제 존재하였던 뉴턴의 머리형을 모방하고자 하는 의도를 명백히 전제로 하기 때문이다. 역사상 존재하는 인물의 초상이나 사진이 보존되어 있는 경우 머리형은 가장 높은 모방성을 지니게 된다. 그외 특정 신분이나 지역·국가·시대·인종 등등에 따라 전형적으로 알려진 머리형을 모방하여 연극에 사용하는 경우도 일반적이다. 그뿐 아니라 머리형은 모방적 도상으로 기능하는 동시에 지표로서 신분·국적·시대 및 인종을 지시할 수 있다. 예를 들어 로마 시대의 회극의 경우 사용되었던 가발의 색채 자체가 다양한 신분을 지시해준 바 있다. 또한 역사극에서 한 갈래로 길게 내려닿

59) 같은 책, p. 75 참조.

은 머리의 여성과 쪽편 머리의 여성이 등장할 경우 그들의 국적이 나 시대 및 결혼 여부 등등을 그 머리형 자체가 충분히 지시해줄 수 있는 것이다. 머리형에 대한 고찰에서 한 가지 덧붙이고 싶은 것은, 전형적 머리형의 모방을 통한 지시적 기능을 무시한 파격적 머리형이 때로 연출되기도 한다는 사실이다. 라신 Racine의 「페드르 Phèdre」의 공연 중 그리스 왕비인 페드르의 머리형을 대머리로 처리한 경우를 예로 들어보자. 이는 1974년 미셸 에르몽 Michel Hermon의 연출로 파리의 프티 오데옹 Petit Odéon 극장에서 공연된 바 있는데 이 공연에서의 페드르 머리형은 모방적 도상과는 거리가 멀다. 연출가가 여성성의 관습적 기호들을 제거한 이러한 머리형을 통하여 인간의 비가식적 원초적 욕망의 육체적 현존을 표현하고자 하였다는 해석을 내릴 수 있을 것이다.<sup>60)</sup> 어쨌든 이 머리형의 예는 모방적 도상보다는 본래적 도상의 범주에 속한다고 볼 수 있을 것이다. 특정 지시체의 모방보다는 그 자체로서의 의미 구현을 목적으로 하기 때문이다. 결국 머리형도 대개는 의도적 기호이자 모방적 기호이며 지표로서도 기능하나, 몇몇 예외적인 경우를 배제할 수 없다는 결론을 내릴 수 있을 것이다.

한편 의상은 머리형 못지않은 모방성과 지시성을 가진다. 즉 의상 한 가지만 가지고도 그 배역의 성격·신분·시대 및 지역까지도 암시할 수 있다. 한편 클레오파트라의 배역이나 네로 황제 또는 링컨 대통령이나 마릴린 몬로의 배역 등을 위하여 어떤 의상이 필요한지 우리는 쉽게 상상할 수 있다. 그들에 대한 여러 가지 도상(초상화나 사진)은 그들 배역을 위한 전형적인 의상을 준비할 수 있게 한다. 이러한 경우의 의상은 모방적 도상으로서의 기능을 충분히 입증해준다. 그러나 위에서 예로 든 미셸 에르몽 연출의 「페드르」의 공연에서 페드르는 그리스 왕비의 전형적인 의상 대신 몸

60) Daniel Couty, Alain Rey etc., *Le Théâtre*, Paris: Bordas, 1986, p. 93 참조.

매를 드러내는 검은 원피스를 입고 있다. 전형적 의상의 모방 대신 사용된 파격적 의상은 의상의 본래적 도상으로서의 가능성을 예시해준다. 즉 무대 밖의 지시체와는 무관하게 무대 위 존재 자체로 의미를 생성하는 것이다.

이상 고찰해본 분장·머리형·의상은 공조하여 배우의 외형을 다듬어준다. 각 공연에 따라 이 중 어느 한 요소가 보다 강조되는 경우와 경시되는 경우가 있을 수 있다. 그러므로 확일적으로 이들의 의미 작용의 망을 분석해낸다는 것은 무의미하다. 또한 이들은 그외의 많은 다른 무대 요소들과 얼마든지 연계되어 또 다른 의미 망을 구축할 수 있기 때문이다. 여기서 다만 분명히 지적할 수 있는 것은 이들 요소들이 무엇보다 앞서 고찰한 배우의 육체 기호들과 긴밀한 관계를 가지며 일차적 의미망을 형성하는 것이 일반적이라는 사실이다. 즉 클레오파트라 역을 위한 분장과 머리형·의상은 우선 그 배역을 맡은 배우의 음성 기호·표정·제스처 및 움직임 등과 조화를 이루거나 고유의 의미 관계를 형성하면서 포괄적으로 의미를 창출하게 되는 것이다. 그 다음 단계로 그 밖의 시각 기호 및 청각 기호들과 다양한 양태의 상호 작용을 전개해나가면서 연극의 전반적 의미 작용에 참여하게 될 것이다.

#### IV. 대소도구

무대 위에 비치되어 배우들에 의하여 이런저런 방식으로 다루어질 수 있는 대소도구는 뚜렷한 의도에 의하여 조작되는 의도적 무대 기호이다.<sup>61)</sup> 이는 비교적 독립성을 유지하는 기호이지만 때로는 무대 장치의 일부와 혼용될 수도 있고 의상의 일부로 사용될 수도

61) 마틴 에슬린은 대소도구를 “가구·연장·악기 및 기타 극적 공간 안에 존재하고 등장인물들에 의해서 사용되는 이동 가능한 물건들”로서 정의한다. *The Field of Drama*, 김문환·김윤철 옮김, 『극마당: 기호로 본 극』, p. 97 참조.

있다. 즉 1막에서는 무대 장치와 같이 무대 위의 분위기를 조성하며 놓여 있던 수레가 2막에서는 인물들에 의하여 움직여지며 연기를 뒷받침하게 되는 경우가 있을 수 있다. 혹은 하나의 지팡이가 신사役に 필수적인 의상의 일부로 고려될 수도 있고, 숙녀의 방에 놓여 신사 손님의 방문을 암시하는 소도구로 해석될 수도 있다. 어떤 경우에도 무대 위의 대소도구들은 대개 무대 위의 상황의 지시체가 되는 현실 상황을 모방하여 기획된다. 따라서 이들은 대체로 모방적 도상의 범주에 속한다. 그러나 표현주의의 무대에서 현실의 지시체와 무관한 특이한 모습을 가진 대소도구들을 쉽게 만날 수 있다. 이를테면 불안감을 조성하는 밀이 좁은 형태의 책상이나 동물원의 우리를 연상시키는 은행 창구의 모습(카이저 Kaiser의 「아침부터 자정까지」의 공연에서 사용된 바 있다) 등을 생각해 보자. 이들은 현실 모방의 의도보다는 그 자체로 의미를 산출하고자 하는 의도를 가진 본래적 도상으로 간주될 것이다. 또한 부조리극에서 사용되는 대소도구들도 현실 상황의 지시체와 연결이 안 되는 경우가 종종 있다. 예를 들어 베케트 Beckett의 「유희의 끝 Fin de partie」에서 함 Hamm의 부모가 들어가 있는 쓰레기통 형태의 소도구는 현실의 쓰레기통을 모방하려는 의도와는 무관하다고 여겨진다. 이 소도구는 인간에 대한 억압과 구속의 의미로 해석될 수도 있는 본래적 도상의 예가 될 것이다. 그런데 대소도구의 의미 창출은 그 자체로 독자적일 수도 있지만 인물들에 의하여 다루어지는 양태나 그것이 놓인 무대의 정황 등에 따라 좌우되기도 한다. 즉 무대 위의 다른 기호들과의 의미망 구축에 의하여 의미를 생성하는 것이다. 앞서 예로 든 쓰레기통 모양의 소도구의 경우 그 안에 인물들이 들어가 있다는 설정이 그 소도구로 하여금 모종의 의미 작용을 일으키게 함을 알 수 있다. 결국 연극 기호의 그 어느 것도 무대 위의 다른 기호들로부터 완벽한 독립성을 가질 수 없다는 사실을 재확인할 수 있다.

한편 눈에 보이지 않는 대소도구들의 경우도 생각해보아야 할 것이다. 이오네스코 Ionesco의 「수업 La Leçon」에서 작가는 의도적으로 눈에 보이지 않는 칠판과 분필을 소도구로 지정하고 있다. 이런 경우 그 소도구의 존재는 배우의 제스처에 의하여 암시된다. 의도적 기호의 범주에 여전히 머무르는 이러한 소도구는 과연 모방적 도상인가 본래적 도상인가? 배우의 연기는 현실에서 이상의 소도구가 사용되는 양태를 천연스럽게 모방할 것이다. 그러나 부재하는 물건, 그 빈 공간은 그 자체로 어떤 지시체를 가질 수 없다. 그 부재는 바로 고유의 그 무대에서만 칠판으로서, 또는 분필로서의 의미를 획득한다. 따라서 이들을 본래적 도상으로서 분류함이 타당할 것이다. 그런데 모방적 도상으로서나 본래적 도상으로서의 대소도구 모두가 훌륭한 지표로서 기능할 수 있다. 가상적 이나마 칠판과 백묵은 교실이나 학교를 지시해주며 비치 파라솔은 해변이나 유원지를 지시해준다. 대소도구들의 이러한 기능은 그들로 하여금 무대 장치의 많은 부분을 대신할 수 있게 한다. 심지어 빈 무대에 몇 가지 적절한 대소도구만이 무대 공간을 암시하는 경우도 있다. 연극의 역사상 회랑극, 중세극, 엘리자베스 시대의 연극 또는 중국 경극 등에는 대소도구가 무대 장치의 역할의 상당 부분을 떠맡고 있다. 이러한 경우들은 대소도구의 지시적 기능이 얼마만큼 활용될 수 있는가를 예시해준다.

## V. 무대 장치

무대 장치 또한 뚜렷한 의도와 치밀한 계획 및 디자인에 의하여 완성된 형태로 준비되어 공연에 임하는 의도적 기호이다. 물론 공연 도중 예기치 않게 장치가 무너져내리거나 쓰러져 비의도적 의미 전달을 이루게 되는 경우도 배제할 수는 없다. 사다리 위에서 외디푸스왕의 역을 연기하는 도중 사다리가 우연히 쓰러졌으나 그 위에서 배우가 여전히 천연스럽게 연기하여 대부분의 관객들이 그



사다리가 의도적으로 쓰러진 것으로 알았다는 어느 공연의 실화를 기억한다. 그 아무도 사전에 계획하지 않았던 불상사 하나하나도 무대 위에서 큰 의미를 지닐 수 있다. 어떠한 경우에도 무대 장치는 대개 뛰어난 도상 기호이다. 그리스 시대의 궁전을 위하여 설계되는 기둥들 또는 현대의 도시 공간을 창출하기 위하여 설치되는 빌딩군의 배경 등등은 그 지시체의 모습을 쉽사리 연상시켜야 할 것이다. 이러한 기둥 및 빌딩군은 명백한 모방적 도상의 예가 된다. 그리스 시대 건축물의 기둥을 닮은 또는 모방한 도상으로서의 무대 위 기둥, 이는 그리스라는 공간 및 시대에 대한 지표로서도 기능하게 된다. 그러나 몇몇 부조리극의 경우, 무대 장치는 어떠한 기능을 가지는가? 폴란드를 배경으로 하나 그 어느 곳도 아니라는(“Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part.”) 자리 Jarry의 「위비왕 Ubu Roi」의 역설적 무대 장치는 폴란드라는 지시체를 의식해야 하는가, 무시해야 하는가? 베케트의 「오, 행복한 나날들 Oh, les beaux jours!」의 경우 점차 주인공들을 매몰시키는 모래 언덕은 어떠한 지시체를 가지는가? 부조리극의 비현실적 공간 설정은 모방성과 지시 관계 대신 그 본연적 의미를 가지는 본래적 도상으로서의 무대 장치를 요구할 것이다.

한편 앞서 대소도구의 항에서 대소도구가 무대 장치의 기능을 대신하는 경우를 살펴본 바 있는데, 대소도구 외에도 배우의 언어나 제스처 및 의상 혹은 음향 효과가 부재하는 무대 장치를 암시하기도 한다. 이를테면 경극에서 고도로 숙련된 배우가 보이지 않는 문을 열고 들어가 문을 닫는 동작은 실제 문의 여닫음을 방불케 한다. 또한 현대의 많은 상징주의적 무대 사용에서 무대 위의 특정 공간(특히 에이프런 무대 부분)이 아무런 장치도 없이 과거의 한 공간으로 사용되기도 한다. 이러한 경우 배우는 그 공간으로 몸을 이동하면서 과거를 재현해보이고 이를 반복함으로써 관객에

게 무대 규약에 의한 그 공간의 의미를 납득시키게 된다. 나아가 같은 공간이 아무런 전이 과정 없이 그리고 아무런 무대 장치의 변이도 없이 수시로 현재와 과거 또는 현실과 꿈의 두 공간으로 번갈아 사용되는 경우도 있다. 또 한편 배우의 대사나 파도 소리 또는 바람 소리 등에 의하여 빈 무대가 바닷가가 될 수도, 모래 벌판이 될 수도 있을 것이다. 이들 몇 가지 예는 무대 장치가 얼마든지 모방적 도상의 영역을 넘어설 수 있음을 시사한다. 이들 보이지 않는 무대 장치를 필히 분류해보자면 본래적 도상으로 간주할 수 있을 것이다. 이들은 그 무대 위의 특별한 정황에 의해서만 고유의 의미를 획득하기 때문이다. 한편 공간 설정이나 전이에 있어 조명의 적절한 사용이 무대 장치를 대신하는 경우도 있을 수 있다.

## VI. 조명

조명은 현대의 무대에서 극의 어느 요소보다도 그 역할을 꾸준히 증폭해왔다. 전기의 발명 이전의 과거 무대에서는 상상할 수 없는 역할을 조명이 얼마든지 담당할 수 있게 된 것이다. 무대 장치와의 관계에 있어서도 다만 푸른색 조명이 깊은 바다속이나 꿈속의 어느 공간의 장치를 대신해줄 수 있다. 또는 붉은 조명이 불길 속의 화재 장면이나 또는 지옥이라는 상상 공간의 장치 대신 사용될 수 있다. 조명 역시 세밀한 계획에 의하여 그 의미 및 기능을 기획하는 의도적 기호가 된다. 조명의 위치·각도·색상·강도·크기 및 동시 다발성 등등이 그 의미와 기능을 다양하게 규정지어준다. 조명은 또한 명백한 도상적 기능을 갖는데 바다를 연상케 하는 푸른 조명이나 불길을 연상케 하는 붉은 조명 등은 모방적 도상으로서의 기능을 충분히 예시해준다. 한편 조명은 지표로서의 다양한 기능도 담당한다. 예를 들어 무대 위의 여러 가지 요소 중 가장 주의를 요하는 것에 가해지는 스포트라이트는 지시하

는 검지손가락 *index*의 기능을 맡는 지표가 된다. 또한 번쩍번쩍 하는 사이키 조명은 그 자체로 나이트 클럽이나 여타 무도장 공간의 모방적 도상이자 뚜렷한 지표가 된다. 현실 세계에서 특정 지시체를 찾아볼 수 없는 조명 효과들은 대개 본래적 도상의 범주에 속한다고 볼 수 있다. 본래적 도상이 되는 조명의 예로 표현주의 무대에서의 조명 사용을 들 수 있을 것이다. 이를테면 대낮의 무대를 고의로 어둡게 조명한다든지 한밤중을 환하게 조명하는 경우, 현실 모방보다는 역설적 설정에 의한 특정 의미 전달을 의도하고 있다고 볼 수 있다. 이러한 유의 조명 사용을 피터 셰퍼 Peter Shaffer의 연극 「블랙 코미디 Black Comedy」에서 또한 찾아볼 수 있다.

이상 살펴본 바대로 조명은 다른 무대 요소들을 강조해줄 뿐 아니라 그들로부터 어느 정도 독립성을 가질 수도 있는 것이다. 코잔 역시 조명이 “다른 표현 수단들을 부각시키기 위하여 주로 이용되기는 하지만 자율적인 기호로서의 기능을 맡을 수도 있다”고 지적한다.<sup>62)</sup> 그러나 그 어떤 경우에도 조명은 결국 무대 위의 다른 기호들과의 연계와 총체적 의미 산출에 대한 기여를 엄밀히 분석하여 기획된다. 즉 지금까지 고찰해본 배우의 육체에 의한 기호들이나 각종 시각적 기호들뿐 아니라 청각적 기호들과도 충분히 의미의 망을 구축할 수 있는 것이다.

## VII. 음악·음향 효과

극장은 무엇보다도 관극, 즉 보기 위한 공간이지만 귀에 들리는 소리들 역시 연극적 의미 창출의 많은 부분을 담당하며 연극으로

62) Kowzan, 앞책, p. 79 참조. “Exploité principalement pour mettre en valeur les autres moyens d'expression, il peut avoir néanmoins un rôle sémiologique autonome.”

하여금 명실공히 총체적 예술이 될 수 있게 한다. 본 항에서는 극장 안에서 들을 수 있는 각종 소리들 중 배우에 의하여 전달되는 대사를 제외한 청각 기호들인 음악과 음향 효과를 다루어보기로 한다. 이 중 음악은 미리 녹음된 테이프를 재생하거나 공연 현장에서 직접 연주를 함으로써 전달된다. 공연 전 대본과 연출의 방향에 의거하여 철저히 계획되고 때로는 새로 작곡되기도 하는 음악은 의도적 기호로 분류된다. 기본적으로 음악은 공연중인 극의 상황에 부합되는 가락과 멜로디를 통해 분위기 및 의미 전달을 돕는 의도를 가질 수 있다. 따라서 연극 안에서 사용되는 음악의 기능 분석은 그 소리 자체의 의미 작용뿐 아니라 그것이 연주되는 극상황과의 관계를 고려해야 한다. 음악은 도상 및 지표로 기능할 수 있는데 우선 어떤 모방의 의도를 가질 수 있을까? 예를 들어 바다 한가운데 폭풍우가 불어닥친 극상황에 바람 소리, 빗소리, 천둥 소리와 파도 소리 등을 모방한 음악이 사용된다면 이러한 경우의 음악은 모방적 도상의 기능을 맡게 된다. 또는 싱그러운 숲속의 한나절을 재현하는 무대 위에서, 새소리와 잎새를 스치는 바람 소리 및 동물들의 나지막한 울음 소리 등을 연상시키는 음악이 모방적 도상으로 충분한 효과를 달성할 수 있다. 이상의 예를 면밀히 살펴보면 음악의 모방적 도상으로서의 기능이 이중적임을 알 수 있다. 극상황과는 별도로 음악 자체가 현실의 지시체를 의식하는 모방적 도상으로서의 기능과 극상황을 지시체로서 모방하는 도상적 기능을 함께 가지는 것이다. 이러한 모방적 도상으로서의 기능이 강화되어 무대 장치나 대소도구 대신 무대의 공간적·시간적 배경을 지시해줄 수도 있다. 이 경우 음악은 지표로서의 기능도 훌륭히 수행한다. 한편 특별한 모방적 기능을 갖지 않는 음악, 또는 본래적 도상의 범주에 속하는 음악도 지표로 기능할 수 있다. 이를테면 「아리랑」의 곡조는 한민족에 대한 지표이며 「라 마르세예즈 La Marseillaise」는 프랑스 및 혁명적 이념 등에 대한 지표가 된

다. 음악은 이러한 지표적 기능에 힘입어 주로 비사실적 무대 위의 많은 무대 요소들을 대신할 수도 있다. 앞서 지적한 바와 같이 무대 장치나 대소도구들을 대신해줄 수 있을 뿐만 아니라 대사나 극행동을 대신 처리해주는 경우도 가능하다. 예를 들어 특정 음악이 어떤 극행동의 배경 음악으로 반복 사용된 바 있을 때 같은 무대 위에서 그 음악만으로도 그 극행동을 암시해줄 수 있다. 이 경우 음악은 극행동을 대신하는 기능을 맡을 수 있는 것이다.

그런데 음악이 극상황이나 분위기에 합치하여 의미 전달을 돕기보다, 오히려 극행동을 깨뜨리거나 그에 상반되는 의미 전달을 의도하는 경우도 있을 수 있다.<sup>63)</sup> 이러한 경우의 음악도 여전히 의도적 기호의 범주에 속하며, 모방적 도상보다는 본래적 도상이 될 수 있으며 지표로서의 기능을 맡기도 한다. 즉 장례식 장면에 장송곡 대신 경쾌한 왈츠곡을 연주한다면 이는 슬픔이나 기쁨 그 자체보다, 어떤 아이러니를 의미하는 본래적 도상이 될 것이다. 한편 음악 중 노랫말을 가진 노래가 사용될 경우 그 의미 작용과 기호적 기능은 좀더 복잡해진다. 이러한 경우 무엇보다도 언어로 된 노랫말의 존재는 퍼스적 의미에서의 상징 기호의 범주를 음악에 끌어들인다. 그런데 노래의 노랫말과 음악의 의미가 합치되지 않고 상반되는 경우도 있을 수 있다. 에슬린은 브레히트의 극 「마호가니」에서 창녀집에 입장하려고 줄을 서서 기다리는 사내들의 노래에 있어, “노랫말의 냉소주의와 음악의 감상성 사이의 대조가 탐욕에 바탕을 둔 사회의 위선과 거짓된 의식의 변증법적인 이미지가 산출되기를 기대했던 것”이라는 사실을 상기시킨다.<sup>64)</sup> 연극 음악에 대한 고찰은 상당히 풍요로운 연구 과제를 제공하는데 이

63) 브레히트의 작품에서의 음악 사용은 극상황에의 몰입을 막기 위한 의도를 가지기도 하므로 극상황을 깨뜨리는 유의 음악의 좋은 예가 될 것이다.

64) Esslin, 앞책, p. 113 참조.

상 언급한 사항들 외에도 연주 악기의 선택, 여성에 의한 노래와 남성 또는 혼성에 의한 노래 여부, 독창이나 중창, 또는 합창 여부, 반주의 양상 등은 각 공연의 상황에 따라 여러 가지의 크고 작은 의미를 산출할 수 있다. 또한 무대 위에서 직접 연주되는 경우 어떠한 시각적 효과를 주는가와 어떠한 양태로 공연에 삽입되는가 등의 문제도 제기될 것이다. 한편 대사 전체나 일부가 노래로 된 음악극의 경우 그 기호학적 연구에 있어 음악의 비중은 한층 더 커지게 된다.

한편 음향은 음악보다 더 명백한 모방적 도상의 성격을 가질 수 있다. 대부분의 음향은 실제의 소리들을 아주 가깝게 모방하고자 하기 때문이다. 문소리, 바람 소리, 새소리 등등이 그 대표적 예가 될 것이다. 그러면 현실의 소리를 녹음하여 무대에 재생하는 경우, 그것은 모방적 도상인가, 본래적 도상인가? 이는 비록 현실 소리였던 것이기는 하지만 녹음과 재생의 과정을 거치면서, 그 자체로 존재하는 본래적 도상의 범주를 살짝 빗나간다. 녹음기를 통하여 나오는 그 음향은 살아 있는 소리가 아니라 다만 다시 살려진 (재생된) 소리일 뿐이기 때문이다. 따라서 현실의 지시체와의 뛰어난 유사성을 갖는 하나의 모방적 도상으로 간주될 수 있을 것이다. 대개 의도적 기호의 범주에 속하는 음향 효과는 그 자체로 역시 무대 위 여러 요소들의 기능을 대신할 수 있다. 예를 들어 이오네스코의 「코뿔소들 Les Rhinocéros」에서 증식되어가는 코뿔소들을 직접 등장시키는 대신 점차 요란해져가는 코뿔소 소리만을 이용할 수 있는 것이다.

한편 음향에 관하여 한 가지 덧붙여 생각해볼 수 있는 현상으로, 무대 위에서 실제 그 음향을 연출하는 경우가 있다. 이를테면 테네시 윌리엄스 Tennessee Williams의 「유리 동물원 The Glass Menagerie」에서 짐 Jim이 로라 Laura의 유리 유니콘을 쳐서 떨어뜨린 순간 유리 깨지는 음향을 빌려오는 대신 무대 위에서 실제 유

리 유니콘을 깨뜨린다면, 그 순간의 음향은 어떤 유의 기호가 되는가? 그 소리 자체는 현실의 특별한 지시체의 모방을 의도하지 않는 실제 소리이므로 본래적 도상의 범주에 속할 것이다. 그러나 문제는 그리 간단하지 않다. 무대 위에서 그 소리를 내는 의도 자체가 테네시 윌리엄스의 희곡에 지정된 상황을 모방하려는 것이기 때문이다. 따라서 희곡 대본과의 관계에 의하여 그 실제 소리 또한 모방적 도상의 영역에 속할 수 있게 되는 것이다. 무대 위의 음향들 중 모방적 도상의 영역을 안전하게 벗어날 수 있는 것으로 비의도적 음향들을 들 수 있다. 즉 배우가 예기치 않게 내게 된 발자국 소리, 기침 소리나 딸꾹질 소리 또는 관객석으로부터의 뻤뻤 소리나 어린 아이의 칭얼거리는 소리 등 공연중 들리게 된 모든 비의도적 소리들은 모두 본래적 도상이 된다. 이들 소리 역시 극 전체의 커뮤니케이션과 전적으로 무관하다고 볼 수만은 없기 때문에 연극 공연의 한 기호로 간주될 수 있다.<sup>65)</sup> 이상의 비의도적 기호와 의도적 기호에 해당되는 음향들 모두는 지표로서 기능할 수 있는 가능성을 가진다. 매서운 바람 소리는 한겨울이라는 계절의 지표가 될 것이며 시원한 파도 소리는 여름철과 바닷가의 지표가 되는 것이다.

이상 연극 상연을 구성하는 기호들의 기호적 성격과 기능을 고찰해보았다. 앞서도 지적한 바와 같이 다양하고 이질적인 이들 각

---

65) 코잔은 앞서 인용한 그의 글에서 무대 위의 자연적 기호에 해당되는 소리들을 음향의 연구에서 제외하고 있다. 이러한 음향들은 무대 위 다른 기호들에 의한 커뮤니케이션으로부터 파생되는 부차적이며 비의도적 산물이므로 이들 자연적 기호를 제외한다고 밝히고 있다. 우리는 무대 위의 모든 소리는 상황과 경우에 따라 아무리 비의도적인 것일지라도 어떤 의미 전달을 이룰 수 있는 가능성을 가지므로 기호학적 연구의 대상에서 제외할 수 없다고 본다. Kowzan, 앞책, p. 81 참조.

기호들은 연극 상연중 다른 기호들과의 의도적·비의도적 상호 작용에 의하여 매상연마다 고유의 의미 작용을 전개한다. 이러한 의미 작용의 문법을 체계적으로 구축한다는 것은 불가능에 가까운 작업이다. 그러나 이상 고찰해본 다양한 상연 기호들의 조합과 상호 의존적 의미 산출에 대한 기호학적 접근 가능성을 다음 장에서 진단해보고자 한다. 한편 이상의 상연 기호 분류에서는 제외되었지만 연극의 의미 전달 또는 의미 작용에 영향을 미치는 또 다른 요소로서 무대의 종류 및 관객의 존재까지도 고찰해보아야 할 것이다. 이 문제 역시 다음 장에서 연극적 커뮤니케이션의 양태를 분석하면서 다루어보기로 한다.

## 5. 연극적 의미 작용과 커뮤니케이션

무대 위에서 전개되는 한 편의 연극은 매순간 우리에게 의미를 던져준다. 그 각 순간 무대 위의 한 가지 이상의 기호는 끊임없이 의미 작용을 진행한다. 관객은 다양한 양태의 그 의미 작용을 시간적 흐름에 병행하여 쫓아가기도 하고 때로는 스쳐지나간 장면을 다시 되살려보기도 하고 또는 놓치기도 하면서 관극한다. 한편 연출가 및 연극 창조 집단이 예측하고 기대하는 의미 작용의 방향과 그 범위가 실제 공연장에서 관객에 의하여 체험되는 바와 일치하지 않는 경우가 일반적이다. 그리고 각 관객마다 각기 다른 의미의 체험을 이룩할 수도 있다. 한편 같은 연극 작품이라도 각 공연마다 새로운 생명을 가지며 그날의 공연을 마치면서 그 각각의 공연은 죽음을 맞을 수밖에 없다고 브로키트가 지적한 바 있다. 이렇게 거의 무상하다고 볼 수 있는 연극에 대한 과학적 접근 자체가 어찌면 불합리한 것일지도 모른다. 방브니스트 Benveniste는 기호학적 연구와 의미론적 연구를 구분하면서 전자는 그 자체만이



진정한 기호가 되는 최소 단위 *unités minimales*를 규정짓고 묘사하는 데 있고, 후자는 문장 *phrases*에서 시작되는 '담화 *discours*'를 담당하는 것이라고 정의하였다.<sup>66)</sup> 연극을 대상으로 하는 본 연구는 연극의 최소 단위를 설정하는 데에 있어 회의적이다. 왜냐하면 각 순간 동시에 제공되는 연극 기호들은 저마다 각각의 흐름과 분절 단위를 가지기 때문이다.<sup>67)</sup> 연극을 이루는 요소들 중 그 어느 하나에도 우위를 제공할 수 없다는 입장을 고수할 때 다양하고 이질적 요소들이 동시 다발적으로 제공하는 연극 기호의 총체는 확연하고 논리적인 분절을 거부한다. 우리는 방브니스트적 의미에서 기호학적 연구보다는 의미론적 연구의 범주에 속하게 될 수도 있다는 사실을 직시하면서 앞서 우리가 다루어본 다양한 연극의 기호들의 기호적 성격에 대한 고찰에 이어 이제 다양한 연극 기호들이 담당하는 의미 작용의 과정을 그 창조의 순간을 기준으로 고찰해보고자 한다.

## I. 연극적 의미 작용

우리는 앞서 연극을 이루는 그 어느 요소에도 우위를 부여할 수 없다는 원론을 언급하였다. 그런데 극의 의미 작용을 묘사하는 데 있어 우리에게 짐이 되고 있는 것이 바로 이 의미라는 존재이다.

66) E. Benveniste, "Nature du signe linguistique," *Problème de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966, p. 65 참조.

67) 코잔은 한때 상연의 기호학적 단위 설정을 위한 가설을 내세운 바 있다. 동시에 주어지는 다양한 기호들 중 가장 짧게 제공되는 기호의 기간을 그 시간 단위로 보고 그 단위 안에 주어진 모든 기호를 한 단위의 연극 기호로 설정한다는 것이다(Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle," *Diogenes*, n° 61, janvier-mars 1968, p. 90 참조). 그러나 그 자신도 이러한 설정에 의한 연극의 단위가 의미에 의한 단위 *l'unité significative*로부터 거리를 가짐을 지적하며 결국 연극 기호의 최소 단위의 설정 자체가 무익하다는 입장을 보인다(Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, p. 177 참조).

왜냐하면 의미는 언어와 불가분의 관계를 가지기 때문이다. 여기서 바르트가 기호학의 범위를 설정하는 데 있어서 그것을 언어학의 일부로 규정했음을 상기해볼 필요가 있다. 바르트에 있어 언어학의 대상인 언어는 기호의 한 종류로서의 언어를 뛰어넘어 인식과 사고의 수단으로서의 언어를 말한다. 연극 기호들의 의미 작용의 땅을 해독해줄 열쇠로서 우리가 의지하고자 하는 것이 따라서 바로 의미를 인식하게 하는 언어이다. 나름대로 모두 어떠한 의미를 지향하는 각각의 무대 기호들은 동질의 의미를 주변으로 일종의 동심원을 그리게 된다. 이러한 현상은 의미의 계열체로서의 성격을 가진다. 각각의 계열체를 구성하는 요소들 중 연출은 그 어느 한 요소에 보다 큰 비중을 부여할 수 있다. 이를테면 ‘상실’이라는 의미를 중심으로 각각의 기호들이 의미망을 구축할 때 언어 기호(대사)보다 무대 장치의 변화를 통한 시각 기호를 부각시킬 수도 있고 또는 배우의 육체나 표정을 통한 기호에 비중을 둘 수 있다. 혹은 이들 각각이 같은 비중을 가지고 기획될 수도 있다. 한 연출에 의한 한 연극내에서 기호들은 모든, 의미의 계열체에서 같은 위계 질서하에 배열될 수도 있지만 각각의 의미 계열체에 가장 적절하다고 연출이 판단한 바에 의한 고유의 위계 질서를 가지게 될 것이 일반적일 것이다. 한편 이 각각의 계열체적 동심원은 연극 전체를 관통하는 어떤 통합체적 구조<sup>68)</sup>의 항들을 구성할 수 있다. 우리가 연극의 의미 작용을 분석하기 위하여 제안하는 두 가지 과정은 1) 의미의 계열체 구성, 2) 연극의 의미 구조 분석의 두 항을 골자로 한다. 이렇게 단순화한 의미의 분석 과정이 가질 수 있는 위험과 한계를 의식하면서 이제 이 각 과정이 보여주는 역동성을 좀더 상세히 다루어보기로 한다.

68) 이는 회극 텍스트의 대규모 분석시 제기되는 서술 구조와 일치하지 않는다. 이들의 차이점을 2) 연극의 의미 구조에서 언급하고자 한다.

### 1) 의미의 계열체

다양한 연극 기호들이 하나의 의미를 중심으로 집합을 이룰 때, 그들 각각이 그 의미와 맺는 관계를 다각적으로 고찰해보기 위하여 은유 *métaphore*와 환유 *métonymie*의 개념이 도움을 줄 수 있다. 앞서 은유와 환유에 대하여 도상과 지표와 관련지어 설명한 엘람의 지적을 인용해보았다. 다시 요약해보면 은유는 두 항이 유사성이나 의미론적 공통점을 가지는 경우에 해당되며 환유는 크게 보아 두 항이 공간적 인접성을 가지는 경우에 적용된다. 따라서 은유는 도상 기호가 대상과 가지는 관계에 대응하고 환유는 지표가 그 대상과 가지는 관계를 설명해줄 수 있다. 연극의 기호들의 대부분은 도상이자 지표의 기능을 동시에 맡거나 상징이 되므로 각 기호들은 은유적 의미 작용과 환유적 의미 작용에 끊임없이 참여한다. 기호들의 은유적·환유적 의미 작용은 세 가지 범주로 분류되어 고찰될 수 있다. 1) 하나의 기호가 은유나 환유의 대상을 무대 밖에서 취하는 경우, 2) 하나의 기호가 같은 기호 체계내의 다른 기호와 은유나 환유의 관계를 가지는 경우, 3) 하나의 기호가 다른 기호 체계내의 기호와 은유나 환유의 관계를 가지는 경우 등이 그것이다. 3)의 경우 약호의 전이 *transcodage*가 일어난다. 그런데 이 각각의 경우가 때로 중첩되기도 한다. 즉 1)의 과정에 2)나 3)의 과정이 겹쳐질 수도 있고 1)과 2)나 2)와 3)의 과정, 또는 1) 2) 3)의 과정이 연이어 일어날 수도 있다. 이 중 1)의 경우가 가장 기본적이고 일반적이라고 볼 수 있는데 이를테면 입센 Ibsen의 「유령」에서 알빙 부인의 거실 책상 한가운데 놓이도록 지정된 자유 사상 서적들은 우선 당대의 보수적 사고를 위협하던 '자유 사상'의 은유이다. 그리고 이 자유 사상 자체는 무대 외적 대상이다. 그런데 시각 기호에 속하는 소도구로서의 이 서적들은 거짓된 삶으로부터의 해방과 자유를 갈망하는 알빙 부인의 내면 세계에 대

한 은유가 되기도 한다. 따라서 이 서적들은 등장인물 또는 배우라는 다른 기호 체계와 은유적 의미 작용의 관계를 맺게 된다. 여기에서 우리는 1)의 과정과 3)의 과정의 중첩을 지켜볼 수 있다. 다른 예를 더 들어보자. 스트린드베리 Strindberg의 「줄리앙」에서 소도구로 사용되는 줄리의 아버지의 장화는 일단 무대 위에 부재하는 그 아버지에 대한 지표이므로 환유적 대상으로 줄리의 아버지를 무대 밖에서 취한다(1)의 과정). 그런데 줄리와 하인 장 사이의 신분 문제가 부각되는 이 극에서 아버지의 장화는 귀족 계층에 대한 환유가 되기도 하며 귀족의 딸인 줄리의 신분을 암시해주기도 한다. 따라서 소도구 장화는 등장인물(배우)과 환유적 관계를 가지게 된다(3)의 과정). 한편 같은 기호 체계내에서의 은유나 환유의 의미 작용의 예로서 라신 Racine의 「페드르」내 페드르와 시녀 외논의 관계를 생각해보자. 무대 위에서 배우로 구현되는 등장인물들인 이 두 기호는 외논이 페드르의 분신으로서 그녀의 욕망과 갈망을 외연 *extension*해준다는 의미에서 은유적 의미 관계를 갖는다. 이상 연극의 여러 기호들이 담당하는 의미 작용의 성격과 범주를 고찰해보았다. 이를 의미 중심적 동심원의 구조로서 종합해보면 예를 들어 「유령」의 경우 '자유 사상'은 여러 종류의 연극 기호들을 은유나 환유에 의해 그 주변에 도열시킬 수 있는 중요한 의미장을 제공한다. 즉 인물들의 기호에 있어 알빙 부인과 아들 오스왈드, 소도구로서 그 서적들이 그 의미장 또는 의미의 계열체에 귀속된다. 그 밖에 등장인물의 담화, 즉 대사의 많은 부분에서 '자유 사상'에 대한 직접적·간접적 언급을 찾을 수 있다. 이들 담화 중 '자유 사상'에 대한 은유나 환유적 표현들 모두가 위의 의미의 계열체에 귀속될 것이다. 극담화의 의미 작용의 분석에서 드러나는 이들 은유나 환유는 바로 그 두 수사학적 용어의 본령을 보여준다. 우리가 이 두 용어를 빌려온 것이 바로 담화를 이루는 언어와 그 수사학의 창고에서이기 때문이다. 이렇게 연극내 이질적

인 기호들은 의미의 계열체를 형성하면서 교류하고 그들의 의미망이 관객의 뇌리에 의미를 각인하게 된다. 또한 하나의 의미 계열체에 속하는 기호들이 그들간에 상호 은유 및 환유의 관계(즉 앞서 고찰한 2)와 3)의 관계)를 가짐을 지적할 수 있다. 한편 하나의 의미 계열체에 속하였던 기호가 또 다른 계열체에 귀속되는 경우도 배제할 수는 없을 것이다. 이를테면 「페드르」의 경우 페드르라는 인물은 물론 ‘정념’이라는 의미의 계열체내 인물 기호 중 가장 큰 비중을 차지할 수 있다. 그러나 자신을 스스로 질책하고 징벌한다는 점에서 페드르는 ‘정념’의 반대편 ‘이성’이라는 계합체에도 귀속될 수 있는 것이다.

의미의 계열체에 대한 이상의 고찰을 마감하기 전에 한 가지 덧붙일 점은 이상의 은유와 환유 외에도 특히 극단화의 경우 그 어느 수사학적 표현을 배제한 외시 *dénotation*<sup>69)</sup>에 의하여서도 의미의 계열체에 귀속될 수 있다는 사실이다. 극단적인 예이기는 하지만 담화 속의 ‘정념’이라는 단어는 그 어느 수사학이나 공시 *connotation*<sup>70)</sup>의 도움 없이 그대로 ‘정념’이라는 의미의 계열체에 직속되게 된다. 그러나 이러한 경우를 동어 반복 *tautologie*이라고는 볼 수 없다. 왜냐하면 결국 의미의 계열체를 이끄는 ‘의미’는 엄밀히 볼 때 글자 그대로 의미이지 단어 즉 기표는 아니기 때문이다. 즉 기호학적 용어로, 담화의 ‘정념’이 기표라면 의미의 계열체를 묶는 의미인 ‘정념’은 기의인 것이다. 이상 고찰해본 바대로 극의 각 기

69) 연극의 의미 작용을 논하는 데 있어 외시와 공시의 개념이 몇몇 학자에 의하여 거론된 바 있다. 특히 엘람은 상연의 모든 부분이 외시와 공시간의 변증법에 의하여 지배된다고 지적한다. 즉 모든 연극 기호는 기본적 외시에 의하여 1차적 의미를 전달하며 그것을 넘어 필연적으로 공시에 의한 2차적 의미를 가진다는 것이다. 이상 Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, 1980, pp. 10~11 참조.

70) 앞서 살펴본 은유와 환유라는 의미 작용은 언어의 일차적 의미 작용 너머의 의미를 지향하는 점에서 공시의 기능을 수행한다.

호들은 의사와 공시——은유나 환유——의 의미 작용을 통하여 많은 수의 의미의 계열체를 형성하게 된다. 한 편의 연극으로부터 의미의 계열체들을 추출해내는 이러한 작업은 그 기호학적 분석의 기본적인 단계의 작업이라 할 수 있다. 그 다음 단계로 추출된 계열체들을 비교해보아야 할 것이다. 이 비교 작업을 통해, 유사 의미의 계열체들을 통합하고 반대 의미의 계열체에 대비해볼 수 있으며 또한 매개가 되거나 중립적인 것들을 가려냄으로써 연극 전반의 의미 구조의 골격을 가늠해볼 수 있게 될 것이다. 한편 보다 많은 기호를 포괄하고 있는 계열체 즉 보다 큰 계열체의 의미가 그 연극 전체의 의미 산출에 보다 큰 비중을 차지함을 확인할 수 있을 것이다. 그리고 하나의 의미 계열체를 위하여 어떤 유의 기호가 어떠한 비중으로 어떠한 빈도로 사용되는가 등도 고찰해볼 수 있을 것이다. 이러한 고찰은 그 공연 작품의 효율성 및 그 연출 및 제작의 특성을 가릴 수 있도록 할 것이다. 이제 이러한 의미의 계열체 추출 및 분석의 과정과 함께 이루어져야 할 연극의 통합체적 의미 구조의 분석에 대하여 고찰해보기로 한다.

## 2) 연극의 의미 구조

연극으로부터 추출된 의미의 계열체 분석과 비교를 통해 연극 의미의 구조화를 수행할 수 있는데 이는 각 계열체의 중심이 되는 의미들이 연극의 전개에 따라 이루어내는 통합체적 연계를 밝혀내고자 하는 작업이다. 이러한 의미들의 통합체적 구조의 가장 기본적인 유형으로 앞서 잠시 언급된 대립 및 갈등의 구조와 화합의 구조 등을 들 수 있다. 예를 들어 라신의 「페드르」의 경우 ‘이성’과 ‘정념’이라는 두 의미를 중심으로 연극의 많은 기호들이 계열체를 형성하며 이 두 계열체는 대립과 갈등의 구조를 드러내보여 줄 것이다. 그런데 작품의 결말에 이르러 그 어느 한 의미가 다른 의미를 압도함으로써 파국을 인도할 수 있다. 「페드르」에서는 잠

정 대립 관계에 있던 두 의미 중 결국 '이성'을 중심으로 하는 계열체가 '정념'의 계열체를 제압하게 된다. 즉 이성과 질서를 은유하는 인물 기호인 테제 *Thésée*의 귀환으로 힘을 얻은 '이성'이 '정념'의 촉발로 혼란을 야기하던 페드로로 하여금 스스로를 징벌하게 하고 그 정념에 어쩔 수 없이 노출되었던 왕자 이폴리트 Hippolyte(그 역시 아리시 공주를 향한 금지된 사랑으로 고통받는다) 역시 죽음을 맞음으로써 '정념'보다 '이성' 우위의 결말을 보여준다. 이러한 결말 부분의 의미 작용을 명백히 거둘기 위하여 이를 테면 조명 기호의 사용에 있어서도 붉은색보다는 차가운 느낌의 푸른 조명이 '이성'의 의미 계열체를 풍요롭게 할 수 있을 것이다. 이러한 구조는 '이성'을 R로 '정념'을 P로 나타낼 때 다음과 같이 도식화될 수 있을 것이다.

$$R : P \rightarrow R > P$$

만일 '이성'과 '정념'이 적절히 조화를 이룬 결말로 이 극이 각색되어 공연된다면 위의 도식은 다음과 같이 수정될 것이다.

$$R : P \rightarrow R \cup P$$

연극내 의미를 중심으로 집합하는 기호들이 이루어내는 의미망간의 상관 관계의 규명을 통하여 접근해본 이러한 연극의 의미 구조 분석을, 앞서 다루어본 위베르스펠드의 행위소 모델에 의한 통사 구조 분석과 비교 검토해보자. 거칠게 표현해보면, 1) 후자가 극 텍스트를 대상으로 하는 데에 비해 전자는 상연된 극 전체를 대상으로 한다. 2) 후자가 행위소라고 불리는 기능을 중심으로 하는 분석임에 비하여 전자는 극 전체의 기호들의 의미망의 구축을 전제로 하는, 극의 의미 중심적인 분석이다. 의미의 구조 분석은

위에서 예시한 경우보다 더욱 복잡한 양상을 띠 수도 있고 한편 의미간의 상관 관계를 찾기 어려운 경우도 배제할 수 없을 것이다. 나아가 일관된 메시지나 의미 전달보다 무대 요소들의 현존 자체와 그 미학적 공감에 목적을 두는 상연을 염두에 둘 때, 우리가 본 항에서 목표로 하는 의미간의 관계 규명을 통한 의미 구조 추출이 어려울 것이며 혹 가능하다고 하더라도 그 작품의 이해에 큰 도움을 주지 않을 것이다. 따라서 이러한 의미 구조의 고찰은 연극 작품의 의미 작용에 접근하려는 기호학적 시도일 뿐 상연의 모든 것을 해명하는 열쇠가 되지는 않는다. 우리의 입장에서 한 가지 위안받을 수 있는 점은 연극의 통합체적 의미 구조 추출의 시도가 이러한 작업이 용이한 작품과 용이하지 않은 작품들을 가려낼 수 있게 하며 결국 연극의 다양한 양태를 인식하게 되는 계기를 제공한다는 사실일 것이다. 이제 우리의 기호학적 관심을 기호에 의한 커뮤니케이션으로 돌려 이상의 의미 작용이 극장이라는 공간 안에서 의미의 제공자로부터 의미의 수신자에 이르면서 완결되는 과정을 고찰해보면서 본 연구의 결론에 다가가기로 한다.

## Ⅱ. 연극적 커뮤니케이션

우리는 이 연구의 시발점에서 기호란 무엇인가라는 질문에 대한 답을 모색해본 바 있다. 이 과정에서 우리가 참조하였던 한 정의는 기호가 특수한 사용자 집단에게 통용되는 것임을 명시하였다.<sup>71)</sup> 연극을 하나의 거대한 기호 체계로 보고 수행한 본 연구는 본 항을 빌려 연극의 '사용자 집단'에 대한 정당한 관심을 늦게나마 정리해보고자 한다. 연극에 있어 '사용자 집단'이라는 어휘는 연극

71) 2장의 첫 부분에서 인용된 뒤크로와 토도로프에 의한 기호의 정의——기호란 “a) 지각될 수 있는, 그리고 b) 특수한 사용자 집단에게, 본질적으로 결여된 것을 드러내는 실체”——를 참조할 것.

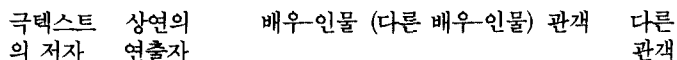
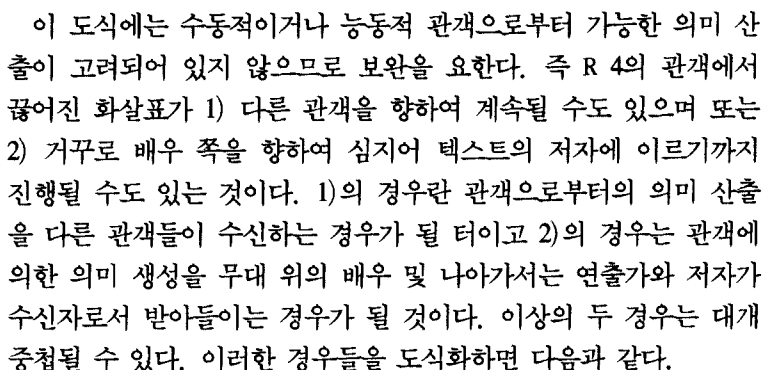


을 관람하는 집단뿐 아니라 연극을 창조하는 집단을 포괄할 것이다. 이 중 연극을 관람하는 집단 즉 관객도 연극 창조에 참여한다는 이론이 오늘날 대두되고 있다. 그 참여의 능동성에 있어 정도의 차이는 있지만, 연극에 대한 통념을 지배하는 서구 부르주아 연극에서도 관객은 상연장에서의 그들의 존재 자체 및 그들이 표명하는 관심, 반응 등을 통하여 무대 위의 연극 창조에 어느 정도 영향을 미치게 된다. 극단적인 경우에 관객은 무대 위로 초대되고 관객의 적극적 참여에 의하여 연극이 완성되기도 한다.<sup>72)</sup> 이러한 형태의 연극에 있어 그 커뮤니케이션 구조는 수동적 관객을 대상으로 하는 연극의 그것과는 근본적으로 다른 양상을 가질 것이다. 무냉 Mounin은 연극 상연시 진정한 의미에서의 커뮤니케이션은 불가능하며 다만 일방적인 신호가 수신자의 반응을 야기할 뿐 그 반응으로써 발신자와 동등한 축에서의 커뮤니케이션을 이루어낼 수는 없다고 지적한 바 있다.<sup>73)</sup> 이러한 무냉의 견해는 전통적 부르주아 연극의 경우만을 수용할 뿐이다. 우리가 위에서 고찰해본 바 관객의 능동적 참여로 완성되는 연극의 경우 배우와 관객은 충분히 동등한 축에서의 커뮤니케이션을 이루고 있다고 볼 수 있는 것이다. 한편 코잔은 발신자와 수신자라는 기본 개념을 중심으로 연극적 의미 전달 체계를 다음과 유사한 형태로 도식화한 바 있다.<sup>74)</sup>

72) 예를 들어 최근 극단 '하늘 땅'에서 공연된 연극 「거울 보기」의 경우 관객은 여러 가지 연극 참여의 기회를 갖게 되고 그 참여에 의거하여 연극의 의미 생성이 매공연마다 달라지게 된다. 이를테면 이 연극의 한 부분인 '찾 시탕'의 순서에서 배우는 관객이 원하는 바에 따라 불러나와 그가 맡은 인물에 대한 관객의 질문에 답해야 한다. 각 공연시 주어지는 질문에 따라 관객들이 해독할 수 있는 공연의 의미가 달라질 것이고 배우나 제작진도 관객들의 참여에 의한 의미 생성의 수신자가 되는 것이다.

73) Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris: Les Editions de Minuit, 1969, p. 92 참조.

74) Tadeusz Kowzan(1992), p. 59 참조.



연극의 기호학적 분석을 위한 비교 연구 • 265

달 과정을 이렇게 도식화해보았는데 이러한 도식은 인격체로서의 발신자와 수신자만을 중심으로 이루어진 것이다. 엘람은 연극의 다양한 기호들을 포괄하는 보다 포괄적 커뮤니케이션 모델을 제안한 바 있다.<sup>75)</sup> 그런데 이 모델도 관객에 의한 능동적 연극 참여까지 포괄하는 보완을 요한다. 우선 엘람의 모델을 소개해본다.

보다 다양한 양상의 연극을 포괄하기 위하여 엘람의 이 모델에서 특히 수정할 부분은 수신자 즉 관객의 전언이다. 엘람이 제시한 전언의 내역에 능동적 관객이 제공할 수 있는 언술과 제스처를 추가해야 할 것이다. 한편 근원에 배우의 향을 추가해야 할 것이다. 왜냐하면 의미 창조자로서 배우는 자신의 역량과 때로는 즉흥 연기 등을 통하여 의미 전달의 근원지의 역할을 담당할 수 있기 때문이다. 그리고 수동적이거나 능동적으로 상연에 참가하는 관객들은 무대 위의 배우와 상호적 커뮤니케이션을 가질 수 있으므로 근원지가 수신자의 기능을 추가하여 담당할 수 있음을 예시해주어야 할 것이다. 이상의 내역을 포괄하는 새로운 도식을 다음과 같이 제안해본다.

이것으로 연극 상연시 이루어지는 커뮤니케이션의 양상에 대하여 고찰을 마감하고자 한다. 이제 결론에서, 연극이라는 거대한 기호 체계를 대상으로 하는 기호학적 접근의 가능성을 모색해본 본 연구의 위상과 보완되어야 할 연구의 방향에 대하여 논의하기로 한다.

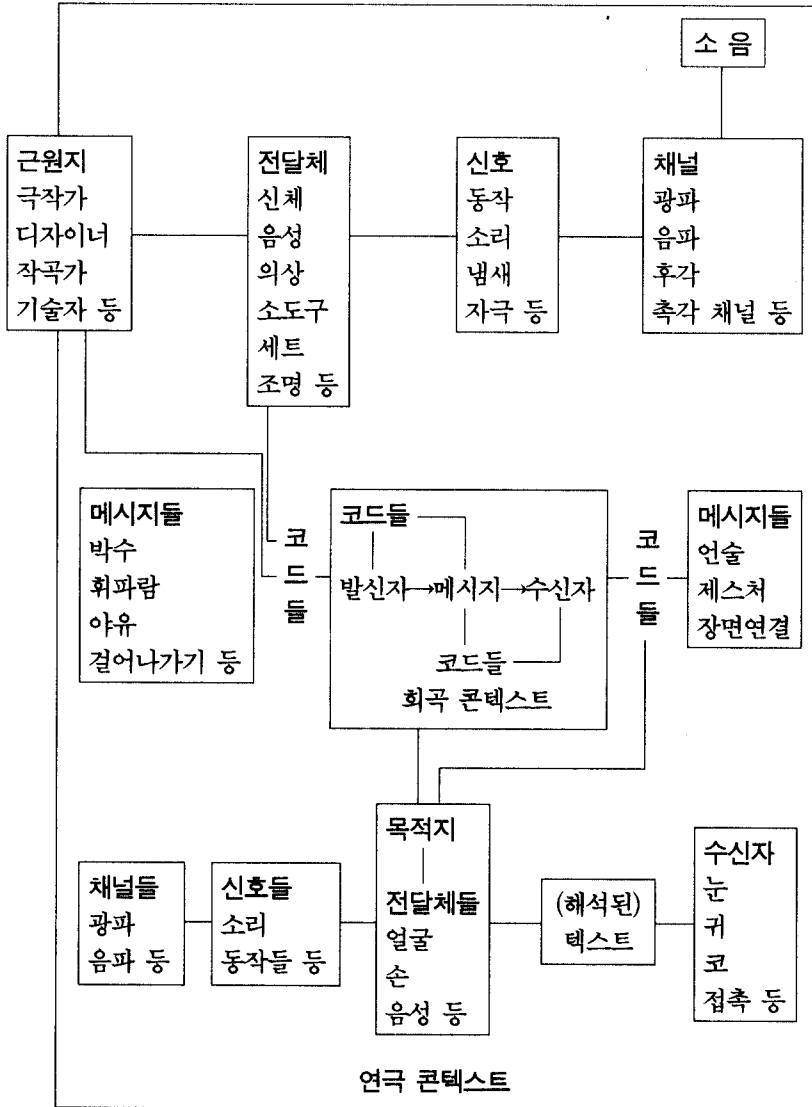
## 6. 결 론

연극을 다양한 형태의 상호 이질적인 기호들의 총체로 간주하고

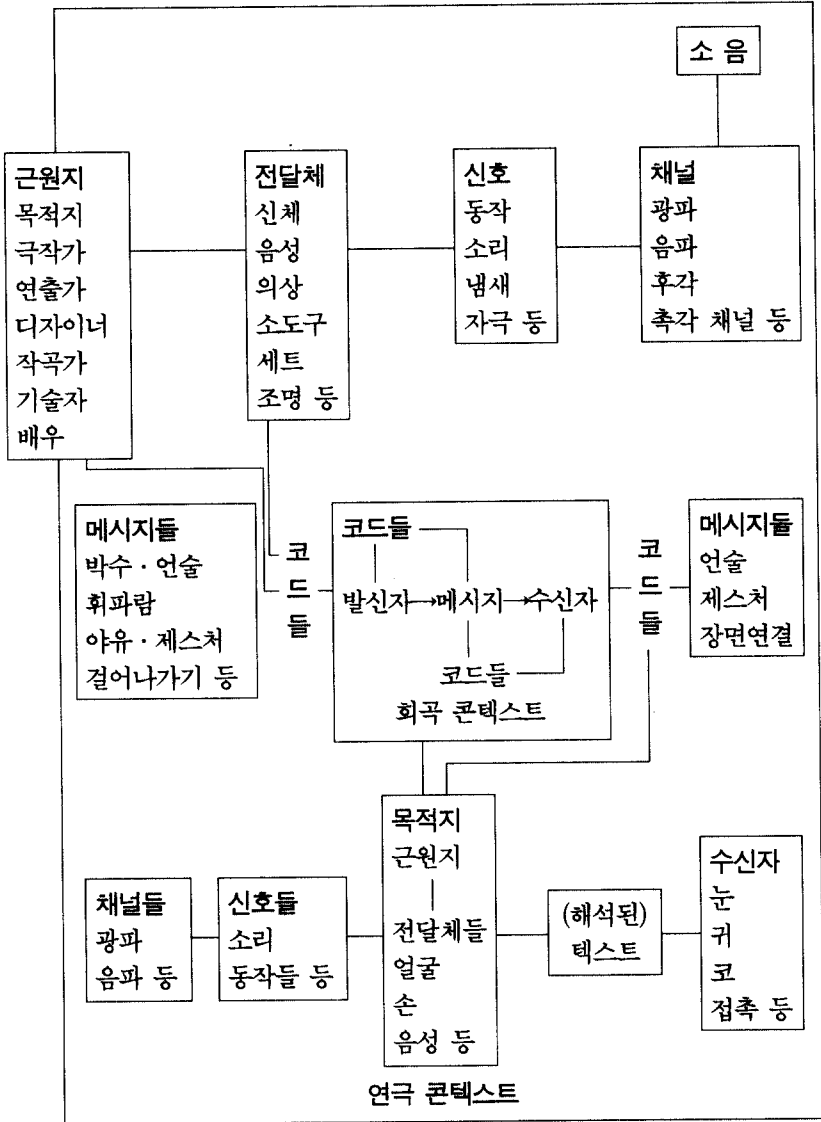
---

75) Keir Elam, 앞책, p. 39 참조.

# 연극적 커뮤니케이션의 단순 모델



‘연극적 커뮤니케이션의 단순 모델’ 수정



그에 대한 효과적인 기호학적 분석의 가능성을 모색하고자 한 본 연구는 우선 기호란 무엇인가라는 기본적인 물음으로부터 출발하여 1) 도상·지표·상징, 2) 자연적 기호와 인위적 기호, 3) 유연적 기호와 자의적 기호, 4) 관습적 기호로 나누어 기호의 각 종류를 망라하여 점검해보았다. 본론의 두번째 장에서는 본격적으로 연극 기호의 분류를 시도하고 각 기호들의 기호적 특성 및 기능을 고찰해보았다. 이를 위해 우선 연극 기호를 회곡 텍스트 기호와 상연 기호로 크게 나누고 회곡 텍스트 기호를 다시 행위소 모델·등장인물·공간·시간·담화·오브제로 세분하여 각 기호들의 의미 작용을 진단해보았다. 또한 상연 기호를 1) 음성·어조, 2) 표정·제스처, 3) 분장·머리형·의상, 4) 대소도구, 5) 무대 장치, 6) 조명, 7) 음악·음향 효과 등으로 분류하여 각 기호의 기호성을 진단함으로써 결국 이 모든 기호들이 총체적으로 구성하는 연극 텍스트의 의미 작용의 역학의 각 부분을 확대 조망하는 기회를 마련하였다. 본 연구는 마지막 장에 이르러 앞서 고찰한 모든 기호들이 참여하여 극장 안에서 완성시키는 연극적 의미 작용을 의미의 계열체와 연극의 의미 구조의 두 향으로 나누어 고찰해보았다. 더불어 의미의 완성자이자 의미의 또 다른 생성자로서의 관객의 존재를 염두에 두는 연극적 커뮤니케이션의 과정을 개괄해보았다. 연구 범위가 넓은 만큼 상술된 각 분야에 대하여 각각 심도 있는 고찰을 전개할 여유는 없었으나, 지금까지의 연극기호학의 업적들을 비교 분석하며 보완하여 가장 기본적인 연구부터 최종적으로 나아가야 할 방향까지를 일목요연하게 제시하고자 하였다는 데 본 연구의 의의가 있다.

상연의 각 기호들은 특히 그들 각각이 다양한 경우에 따라 이루어내는 의미 작용의 과정에 대한 후속 연구를 필요로 한다. 이러한 과정에서 상연과 극 텍스트에서의 연출 지시 부분과의 맞물림 또한 본격적으로 밝혀질 수 있을 것이다. 연극적 의미 작용의 부

분에서 제안된 작업들 역시 연극의 각 요소들의 실례를 통하여 좀 더 구체화되고 체계화될 여지를 남긴다. 한편 연극적 커뮤니케이션도 제한된 지면에 큰 줄기만이 제시되었다. 후속될 연구에 의하여 좀더 면밀한 고찰이 보완되기를 희망하며 여기서 일단 본 연구를 매듭짓고자 한다.

공감과 신명 또는 카타르시스의 장인 연극, 머무르고 완성되는가 하면 어느새 스러지고 또다시 시작되는 연극에 대한 본 연구는 그 대상의 풍요로우면서도 허망한 특성을 한정된 지면과 부족한 지식과 언어로 엿보는 정도의 작업이 아니었는가 하는 반성을 하게 한다. 그러나 이상의 작업을 토대로 기존 연극 비평의 시각을 넓히고 연극의 다양한 요소들에 대한 인식을 새로이 할 수 있지 않을까 하는 기대도 있다. 한편 연구의 처음부터 끝까지 강박관념처럼 우리에게 머물렀던 연극의 풍요롭고도 열린 예술로서의 특성이 작업의 각 단계에서 길잡이가 되어주었고 그만큼 본 연구로 하여금 다양한 시대의 다양한 형태의 연극들을 포괄하도록 하였다. 연극의 기호학적 분석을 위한 이론적인 틀을 마련한 본 연구는 그 자체를 완성된 것이라기보다는 아직도 진행중인 미완의 것이라고 할 수 있다. 왜냐하면 여기에서 마련된 틀이 실제 공연 비평에 효과적으로 이용되고 또한 서구적 연극뿐 아니라 우리나라 고유의 굿놀이나 가면극·판소리의 분석에까지 보다 체계적으로 활용되는 과제를 안고 있기 때문이다. 우리는 어떤 연구도 완성된 것일 수 없다는, 그래서 그 범위를 확대하고 깊이를 심오하게 하기 위해 진행중일 수밖에 없다는 사실을 깨닫고, 한국 연극의 실제 공연과 전통극의 넓은 공간을 향해 본 연구를 계속하고자 한다. 연극 못지않게 연극기호학이 생생한 열린 장이 되는 것은 바로 그 적용에 의한 실제 작업의 몫이라고 보기 때문이다. [김치수: 이화여자대학교 불어불문학과 교수, 송기정: 이화여자대학교 불어불문학과 교수, 이화원: 이화여자대학교 불어불문학과 강사]

## 참 고 문 헌

- Abel, Lionel (1963), *Metatheatre: A New View of dramatic Form*, New York: Hill and Wang.
- Alter, Jean (1990), *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Artaud, Antonin (1938), *Le théâtre et son double*.
- Austin, John L. (1962), *How to Do Things with Words*, London: OUP.
- Bakhtine, M. (1977), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris: Minuit.
- Barthes, Roland (1967), *Système de la mode*, Paris: Editions du Seuil.
- (1985), *L'Aventure sémiologique*, Paris: Editions du Seuil.
- Bogatyrev, Peter (1938) (trans.), "Les Signes du théâtre," *Poétique*, n° 8, 1971, pp. 517~30.
- (1938) (trans.), "Semiotics in the Folk Theatre," in *Semiotics of Art*, edited by Matejka and Titunik (1976), pp. 51~56.
- , "Costume as a sign," in *Semiotics of Art*, pp. 13~19.
- Bouissac, Paul (1973), *La Mesure des gestes: Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague: Mouton.
- Brusak, Karel (1938) (trans.), "Signs in the Chinese Theater," in *Semiotics of Art*, pp. 59~73.
- Burns, Elizabeth (1972), *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London: Longman.
- Cameron, Kenneth M. and Hoffman, Theodore J. C. (1974), *A Guide to Theatre Study*, 2nd ed., New York: Macmillan.
- Carlson, Marvin (1990), *Theater Semiotics. Signe of Life*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.



- Campenu, Pavel (1975), "Un Rôle secondaire: le spectateur," in Helbo (ed.), *Sémiologie de la représentation*, Brussel: Complexe, pp. 96~111.
- Chabrol, Claude (1973), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris: Larousse.
- Corti, Maria (1976) (trans.), *An Introduction to Literary Semiotics*, Bloomington: Indiana U.P., 1978.
- Corvin, Michel (1971), "A Propos des spectacles de R. Wilson: Essai de lecture sémiologique," *Cahiers Renaud Barrault*, n° 77, pp. 90~111.
- (1973), "Approche sémiologique d'un texte dramatique: La parodie de A. Adamov," *Littérature*, n° 9, pp. 86~100.
- (1976), "Contribution à l'analyse de l'espace scénique contemporain," in *Travail théâtral*, n° 22, janvier-mars, Lausanne.
- (1991), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris: Bordas.
- Courtes, J. (1976), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris: Hachette.
- Culler, Jonathan (1975), *Structuralist Poetics*, London: Routledge.
- De Man, Paul (1973), "Semiology and Rhetoric," *Diacritics*, Fall, pp. 27~33.
- Deak, Frantisek (1976), "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution," *The Drama Review*, n° 20, pp. 83~94.
- Degrés*, n° 13 (1978), "Théâtre et sémiologie."
- Degrés*, n° 29 à 32 (1981~82), "Sémiologie du spectacle," notamment, n° 32: "La marque de la théâtralité," de M. Bunjevac.
- Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique*, Paris: Seuil.

- Durand, Regis (1975), "Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale," in *Sémiologie de la représentation*, pp. 112~21.
- (1980), *La Relation théâtrale*, Lille: Presses universitaires de Lille.
- Eco, Umberto (1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana U.P., (London: Macmillan, 1977).
- (1977), "Semiotics of Theatrical Performance," *The Drama Review*, n° 21, pp. 107~17.
- Elam, K. (1980), *The Semiotics of Theatre & Drama*, Methuen.
- Empirical Research in Theater*, The Center for Communication Research, Bowling Green State University.
- Ertel, Evelyne (1977), "Éléments pour une sémiologie du théâtre," *Travail théâtral*, n° 28/29, pp. 121~50.
- Frye, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton U.P.
- Goffman, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday.
- Gouhier, H. (1953), "De la communion au théâtre," in André Villiers (éds.), 1953, pp. 15~36
- Grelmas, A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.
- (1968), "Conditions d'une sémiotique du monde naturel," in *Langages* (1968) (Also in Greimas [1970], pp. 49~91).
- (1970), *Du Sens*, Paris: Seuil.
- Greimas, A. J. and Courtes, J. (1978), *Sémiotique: Dictionnaire raisonné et comparé*, Paris: Hachette.
- Guiraud, Pierre (1971) (trans.), *Semiology*, London: Routledge, 1975.
- Hamon, Philippe (1972), "Pour un statut sémiologique du personnage," in *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977, pp. 115~80.
- Handke, Peter (1970), "Nauseated by Language (Interview with Arthur

- Joseph), " *The Drama Review*, n° 15, pp. 56~61.
- Helbo, Andre (ed.) (1975), *Sémiologie de la représentation*, Brussels: Complexe.
- (1983), *Les Mots et les gestes*, Lille: Presses universitaires de Lille.
- (1974), "Prolégomènes à la sémiologie théâtrale: une lecture de Port royal," *Sémiotica*, n° 11, 1974, pp. 359~74.
- (1987), *Théâtre Modes d'Approche*, Bruxelles: Klincksick.
- Honzl, Jindrch (1940) (trans.), "Dynamics of the Sign in the Theater," in *Semiotics of Art* (1976), pp. 74~93.
- (1943) (trans.), "The Hierarchy of Dramatic Devices," in *Semiotics of Art* (1976), pp. 118~27.
- Hornby, Richard (1977), *Script into Performance: A Structuralist View of Play Production*, Austin: University of Texas Press.
- Ingarden, Roman (1958) (trans.), "The Functions of Language in the Theater," *Appendix, The Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern U.P., pp. 377~96.
- Jakobson, Roman (1971b), *Coup de l'oeil sur le développement de la sémiotique*, Bloomington: Research Center for Language and Semiotic Studies, Indiana University.
- Jansen, Steen (1967), "Sur les personnages dans *Andromaque*," *Orbis Litterarum*, n° 22, pp. 77~87.
- (1968), "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique," *Languages*, n° 12, pp. 71~93.
- (1968), "L'Unité d'action dans *Andromaque* et dans *Lorenzaccio*," *Revue Romane*, n° 3, pp. 16~29.
- (1972), *Phèdre de Racine: pour une sémiotique de la représentation classique*, Paris: Larousse.
- Kernodle, Georger (1944), *From Art to Theatre: Form and Convention in*

- the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press.
- Kirby, Michael (1976), "Structural Analysis/Structural Theory," *The Drama Review*, n° 20, pp. 51~68.
- Kobernick, Mark (1989), *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'neal*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin.
- Kowzan, Tadeusz (1968) (trans.), "The Sign in the Theatre," *Diogenes*, n° 61, pp. 52~80.
- (1975), *Littérature et spectacle*, The Hague: Mouton.
- (ed.) (1976), *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Lyon: Centre d'Etudes et de Recherches Théâtrales, Université de Lyon II.
- (1991), "Intonation au théâtre: iconicité ou mimétisme?" *Drama and Theater. Theorie-Méthode-Geschichte*, München: Otto Sagner, pp. 115~26.
- (1992), *Sémiologie du théâtre*, Paris: Editions Nathan.
- (1992), *Spectacle et signification*, Québec: Les Editions Balzac.
- Kristeva, Julia (1968), *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil.
- (1968), "Le geste, pratique ou communication?" in *Langages*, 1968, pp. 64~84. Reprinted in Kristeva (1968a).
- (1977), "Modern Theatre Does Not Take (A) Place," in *Substance*, 1977, pp. 131~34.
- Langages*, n° 10 (1968), "Pratiques et langages gestuels."
- Levitt, P. M. (1971), *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, The Hague: Mouton.
- Monod, R. (1977), "Mode ou code? les dramaturgies emboîtées," in *Travail théâtral*, n° 27, 1977, pp. 10~16.
- Mounin, G. (1970), *Introduction à la sémiologie*, Paris: Minuit.

- Pavis, Patrice (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Quebec: Les Presses de l'Université du Quebec.
- (1976), "Théorie du théâtre et sémiologie: Sphère de l'objet et sphère de l'homme," in *Sémiotica*.
- (1978), "Remarques sur le discours théâtral," in *Degrés*, 1978.
- (1980), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Editions Sociales.
- (1980), "Vers une esthétique de la réception théâtrale," in V. Bourgy and R. Durand (eds.), *La Relation théâtrale*, Lille: Presses de L'Université de Lille.
- (1981), *Problems of a Semiotics of Gesture*, Mass.: Harvard U.P.
- (1985), *Voix et image de la scène: pour une sémiologie de la réception*, Lille: Presse universitaires de Lille.
- Pilbrow, Richard (1970), *Stage Lighting*, London: Studio Vista.
- Relyea, S. (1976), *Signs, Systems and meanings: A Contemporary Semiotic Readings of Four Molière Plays*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Revzina, O. G. and Revzin I. (1975), "A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of Normal Communication as a Dramatic Device," *Sémiotica* X IV, pp. 245~68.
- Rozik, Eli (1992), *The Language of the theatre*, Glasgow: Theatre Studies Publication.
- Sacksteder, William (1975), "Elements of the Dramatic Model," in *Diogenes*, n° 52, pp. 26~54.
- Saussure, Ferdinand De (1915) (trans.), *Course in General Linguistics*, London: Fontana, 1974.
- Schechner, Richard (1973), "Drama, Script, Theatre and Performance," in *The Drama Review*, n° 17, pp. 5~36.
- Sebeok, Thomas A., Hayes, Alfreds and Bateson, Mary C. (eds.) (1964),

- Approaches to Semiotics*, The Hague: Mouton.
- Slawinska, Irena (1959), "Les Problèmes de la structure du drame," in *Stil und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, pp. 108~13.
- Souriau, Etienne (1950), *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion.
- Stanislavski, C. (1988), *La Construction du personnage*, traduit par Charles Antonetti, Paris: Pygmalion Gérard Watelet, 1988.
- Sub-stance (1977), n° 18~19, "Theater in France: Ten Years of Research."
- Szondi, Peter (1956), *Theorie des modern Dramas*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Thomas, Johannes (1973), "Quelques aspects de l'analyse du drame," *Orbis Litterarum*, X X VIII, pp. 319~31.
- Tiefenbrun, S. (1980), *Signs of the Hidden: Semiotic studies*, Amsterdam: Rodopie and Humanities Press.
- Todorov, Tzvetan (1968), "Introduction," in *Communications II: Le Vraisemblable*, pp. 1~4.
- (éd.) (1971), "Documents: sémiologie du théâtre," in *Poétique*, n°8, pp. 515~38, 1971.
- (1982), *Theories of the Symbol*, Cornell university press.
- Ubersfeld, Anne (1968), "Structures du théâtre de A. Dumas père," *Linguistique et littérature* (special number: La Nouvelle Critique), pp. 146~56.
- (1977), *Lire le théâtre*, Paris: Editions Sociales.
- (1981), *L'Ecole du spectateur*, Paris: Editions Sociales.
- Veltrusky, Jiri (1941), "Dramatic Text as a Component of Theater," in *Semiotics of Art* (1976), pp. 94~117.

- 김경용(1994), 『기호학이란 무엇인가』, 민음사.
- 김문환(1984), 「기호학적 체계로서의 연극」, 『예술과 비평』, 겨울.
- 김성희(1993), 『한국 희곡과 기호학』, 집문당.
- 김희영(1987), 「기호학적 비평의 이론과 실제」, 『문학과 비평』, 봄.
- 마틴 에슬린(1993), 『극마당: 기호로 본 연극 *The Field of Drama*』, 김  
문환·김윤철 역, 현대미학사.
- 박인철(1990), 「문학 텍스트의 기호학적 독해」, 『외국문학』, 여름.
- 신현숙(1990), 『희곡의 구조』, 서울: 문학과지성사(1992), 「상연 텍  
스트의 기호학 서설」, 『한국 연극학』 제4호.
- 심민화(1990), 「연극기호학의 실제 적용 문제」, 『외국문학』, 겨울.
- 안치운(1993), 『공연의 실제와 연극비평』, 서울: 문학과지성사.
- 최현무(1984), 「기호론과 문학 텍스트」, 『예술과 비평』, 가을.
- 테렌스 홉스(1982), 『구조주의와 기호학』, 오원교 역, 신아사.
- J. 쿠르테(1986), 『담화 분석을 위한 기호학 입문』, 오원교 역, 신아  
사.