

# 〈양주별산대놀이〉의 공손어법과 불공손어법의 문화적 의미\*

주현식\*\* · 이상란\*\*\*

— <차 례> —

1. 서론
2. 공손어법과 체면 추켜세우기
3. 불공손어법과 체면 끌어내리기
4. 조선 후기 탈춤의 문화소로서 체면의 의미
5. 결론

## 〈국문초록〉

연행 장르인 〈양주별산대놀이〉의 독특성을 조망하기 위해서는 연행 현장에 밀착하여 연행자와 청관중이 함께 형성하는 상황적 의미를 보다 다양한 관점에서 상술하는 일이 필요하다. 이를테면 청관중의 수용 맥락 속에서 연행자들이 발화하는 언어 형식이라든지, 동작이나 음악 같은 비언어적 채널들의 전달 경로들에 대한 문화사적 성찰은 연행 장르인 〈양주별산대놀이〉의 특성들을 새롭게 조망하고 사유하는 계기를 제공할 것이다. 본고는 이러한 점을 유념하면서 공손어법과 불공손어법을 중심으로 〈양주별산대놀이〉의 ‘연행문법’에 담긴 문화적 의미를 살펴보려 한다.

〈양주별산대놀이〉의 공손함의 에토스는 직접적 요청의 수행동사로 이어지는 담화적 배열 등과 함께 격식 있고, 일방향적이며, 특수함의 직(直)의 제스처가 취해지고, 사회적 정체성을 지표화하는 음악이 연주되는 가운데 감각적으로 구성된

---

\* 이 논문은 2009년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량 강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2009-32A-A00099)

\*\* 동양대학교, 주저자.

\*\*\* 서강대학교, 교신 저자.

다. 반면 불공손함의 에토스는 병행구문 등 유희적 언어들의 사용과 함께, 자유롭고, 쌍방향적이며, 전국적인 곡(曲)의 제스처가 취해지고, 신체적 가소성을 지표화하는 음악이 결합하는 가운데 감각적으로 구성된다. 공손함, 불공손함 어법이 발화되는 경우, 심미적으로 보다 고양된 장면이 설정돼, 관객이 연행 현장에 참여할 수 있는 여지가 높아진다. 이러한 <양주별산대놀이>의 구술연행문법은 조선 후기의 사회문화적 상황을 상동적으로 형상화한다. 다시 말해서 공손함과 불공손함을 이루는 감각적 요소들은 문화적 행위의 한 단위인 문화소로서 체면을 구성하는 바, 더 큰 문화 단위인 의료 시스템, 상업 시스템, 식생활 시스템 등 조선 후기 관념적 차원의 문화적 활동 등을 권위적으로, 탈권위적으로 구조화하게 된다. 해서 보수와 혁신의 기운이 팽팽한 긴장 관계를 이루었던 조선 후기의 역사적 상황을 재맥락화하는 중요한 연행적 표지로서 <양주별산대놀이>의 공손함, 불공손함 어법이 가지는 문화적 의미를 본고는 보여줄 것이다.

결과적으로 본 논의는 탈춤 연행의 미학적 차원에 포섭된 사회문화적 차원을 중층적이고도 다층적으로 이해하려는 시도로서 의의를 가질 것이라 사려된다. 언어학적, 동작학적, 민족음악학적, 문화학적 차원 등 융복합적 관점에서 탈춤의 연행문법을 정리해보는 일은 굿 기원설이나 민중 계층 성장론의 당위론적 시각 하에 전개되어 온 탈춤 연행 연구에 또 다른 방향을 마련하는 유용성을 가진다.

**주제어** 탈춤 연행, 정간보, 공손함, 불공손함, 구술연행문법, 문화소

## 1. 서론

<양주별산대놀이>는 서울 지역 본산대의 영향을 많이 받았으리라 추측되어 연구자들의 주목을 끈 산대놀이이다. 조동일은 <양주별산대놀이>의 등장인물들 간 이해관계에 따른 갈등 양상을 다루면서 그러한 갈등 구조가 중세적인 가치관에 대한 비판을 드러낸다고 평가한 바 있다.<sup>1)</sup> 그의

1) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 홍성사, 1979, 233~276쪽.

연구는 뒤따른 논의들<sup>2)</sup>의 정전 역할을 하였다 보아도 무방하다. 그러나 조선 후기 사회사·문화사와 연계된 <양주별산대놀이>의 미학적 연구라는 논점이 목표하는 것 만큼의 연구 성과가 선행 연구를 통해 충분히 진척된 것인지 의문이 남는 것은 사실이다. 선구적인 의의를 가진다는 차원에도 불구하고, 리얼리즘적 독법의 자장에서 이루어진 기존 <양주별산대놀이>의 해석은 민중 계층의 성장이나 탈춤의 기원으로서 굿의 의미에 과도하게 의미를 부여하였다는 아쉬움이 남는다. 좀 더 정밀한 방법론적 시각을 가지고서 <양주별산대놀이>의 독자성을 읽어내려는 논의들<sup>3)</sup>도 연행 현장에서 연행자와 수용자가 겪는 미적 체험에 관한 본격적인 논의로서는 여전히 부족하다고 판단된다.

따라서 연행 장르인 <양주별산대놀이>의 독특성을 조망하기 위해서는 연행 현장에 밀착하여 연행자와 청관중이 함께 형성하는 상황적 의미를 보다 다양한 관점에서 상술하는 일이 필요하다.<sup>4)</sup> 이를테면 청관중의 수용 맥락 속에서 연행자들이 발화하는 언어 형식이라든지, 동작이나 음악 같은 비언어적 채널들의 전달 경로들에 대한 문화사적 성찰<sup>5)</sup>은 연행 장르인 <양주별산대놀이>의 특성들을 새롭게 조망하고 사유하는 계기를 제공할 것이다.

이상의 사실들을 염두에 두면서 본고는 공손어법과 불공손어법을 중심

2) 서연호, 『산대탈놀이』, 열화당, 1987. 전경옥, 『한국 가면극 : 그 역사와 원리』, 열화당, 1998. 정형호, 『양주별산대놀이』, 화산문화, 2000.

3) 유민영, 『전통극과 현대극』, 단국대출판사, 1984. 김용수, 「'사회적 몸짓'으로 본 양주별산대놀이」, 『언론문화연구11집』, 1993, 177~213쪽. 이경숙, 「<양주별산대놀이>의 경기성」, 『한국극예술연구9집』, 1999, 11~46쪽.

4) 그런 점에서 여러 탈놀이의 수행성(performativity)이 연행 현장에 어떻게 나타났는지 논의한 이미원의 논문은 시사하는 바가 크다. 이미원, 「한국탈놀이의 수행성 연구」, 『한국연극학42집』, 2010, 5~27쪽.

5) 김현주, 「구술, 퍼포먼스, 에스노그래피」, 『시학과 언어학20집』, 2011, 7~27쪽.

으로 <양주별산대놀이>의 ‘연행문법’에 담긴 문화적 의미를 살펴보려 한다. 이숙들의 놀이로 전승된 다른 대부분의 탈춤들과는 달리 양주별산대놀이의 담당자는 관아의 잡역에 종사하던 하층인들이었기에 <양주별산대놀이> 내 공손한, 불공손한 발화 행위가 어떠한 방식으로 이루어지는가에 관한 고찰은 사회문화적 상황에 바탕한 탈춤 연행 미학의 해석에 풍부한 가능성을 제공해주리라 생각된다. 대화자와의 맥락에 따라 지배-복종의 권력 구조를 언어로써 조절하게 되는 공손성, 불공손성의 발화 행위<sup>6)</sup>가 어떤 요소들로 <양주별산대놀이>에서 구성되는가 하는 문제의식의 규명은 탈춤 연행의 내재적 상호 행위 맥락을 정밀하게 읽어내는 작업이면서 동시에 그것을 둘러싼 외재적 상황을 살펴보는 과정일 것이다.

동작, 음악, 청관중이 속한 상황과 결부된 <양주별산대놀이>의 공손어법에 관한 논의는 각 사회 성원들의 공공적 이미지인 ‘체면’이 조선 후기 문화의 단위로써 탈춤 내 형상화되는 양상을 섬세하게 재구한다는 점에서 의의를 지닌다. 바꾸어 말해 조선 후기 문화적 활동의 한 단위인 문화소(cultureme)로서<sup>7)</sup> 체면이 탈춤의 감각적 연행을 경유해 어떻게 재맥락화되고 있는지 <양주별산대놀이>의 공손어법에 관련한 논의는 일정한 방향성을 제시할 수 있으리라 본다. 그것은 정치적, 사회적, 문화적 차원과 연결되어 있는 탈춤 미학의 변별적 지점을 발견하는 또 다른 독법이기도 하다.

본고가 연구 대상으로 삼은 텍스트는 2009년 8월31일부터 10월 31일까지 필자들의 실제 관극 체험을 기반으로 한 연행 텍스트다. 또한 정확한

6) 권력의 기호로서 공손어법에 관한 설명은 Muriel Saville-Troike 저, 왕한석 외 역, 『언어와 사회: 의사소통의 민족지학 입문』, 한국문화사, 2009, 384~427쪽 참조.

7) 문화소의 설명은 Fernando Poyatos, "Literary anthropology : toward a new interdisciplinary area" In *Literary anthropology : a new interdisciplinary approach to people, signs and literature*, ed, Fernando Poyatos, John Benjamins, 1988, p.14 참조.

분석을 위해 꼼꼼한 주석으로 고평되어 온 이두현의 채록본을 보조적으로 활용하려 한다.<sup>8)</sup> 둘 다 현재 연행되고 있는 <양주별산대놀이>의 채록 텍스트이지만, 현재 공연 상황은 과거 공연 상황의 유추를 위한 소재라는 점을 우선 밝히는 바다. 논의 과정은 탈춤의 문화소로서 체면을 도출하기 위하여 공손어법과 불공손어법의 기능을 다루는 일에서부터 시작한다. 연행 현장의 면모를 제대로 짚어내고자 그 같은 연행문법을 분석하는 각 장에서는 연행 상황이 표기된 정간보<sup>9)</sup>를 인용할 것이다.










## 2. 공손어법과 체면 추켜세우기










<양주별산대놀이>에서 공손어법이 특히 잘 드러나는 부분은 ‘침놀이’와 ‘신장수놀이’ 장면이라 할 수 있다. 물론 공손성의 담화 전략은 <양주별산대놀이>의 어느 대목에서나 구사된다. 탈춤 담화에 신분, 성별, 계층의 사회학적 변수가 개입돼 있는 이상, 화자와 청자 간 서로의 체면을 살려주려는 노력은 대화를 더욱 원활하게 전개시키는 윤희유의 기능을 하기 때문이다. 그러나 체해서 사경을 헤매는 아들들을 살리기 위해 의원인 신주부에게 먹중이 도움을 요청하는 ‘침놀이’나, 신을 팔기 위해 신장수가 노장에게 호객 행위를 하는 ‘신장수놀이’의 담화 전략은 상황에 따른 공손어법을 전형적으로 나타낸다. <양주별산대놀이>에 나타난 이러한 공손성의 구술연행문법을 파악하고자 ‘언술’, ‘음악’, ‘동작’, ‘현장 맥락’의 결합양상을 정간보로 표지화해보면 다음과 같다.







8) 이두현, 『주해본 한국가면극선』, 교문사, 1997.

9) 연행 현장의 채록본으로서 정간보의 활용 가능성은 이미 판소리 연구에서 시도된 바 있다. 김현주, 『판소리에서 감각 패턴의 연행적 기능과 의미』, 『판소리연구24집』, 2007, 77~107쪽.

〈표 2-1〉 ‘침놀이’ 대목의 채보

먹중							
1	사설	그런	계	아니라	-	신주부	찾아온
	음악						
	동작						
	추임새						
2	사설	것은	다름이	아니라	-	우리	-
	음악						
	동작						
	추임새						
3	사설	사대가	-	구경을	나왔다가	-	사
	음악						
	동작						
	추임새	△사대가	◆사대가				

4	사설	먹으라고	돈	몇	푼을	취어	줬는데
	음악						
	동작						
	추임새						
5	사설	뭘	먹었는지	-	관격이	되어	죽게
	음악						
	동작						
	추임새						
6	사설	되었으니	--	신주부	가서	좀	살려주우
	음악						
	동작						
	추임새						

신주부								
7	사설	가자	가자	--	그래	-	애들이	
	음악							
	동작							
	추임새							
8	사설	어디	있단	말이나	--			
	음악					타령장단		
	동작							
	추임새					△ 얼썬	◆ 좋다	

(△ : 연행자 추임새, ◆ : 관객 추임새)<sup>10)</sup>

‘침놀이’ 장면에서 산대놀이를 구경하러 온 먹중은 그의 아들, 손자, 증손자가 급체하여 죽을 지경에 이르자 의원인 신주부를 불러 침을 맞힌다. 침놓기를 신주부에게 요청하는 먹중의 발화는 크게 3부분으로 구성된다. 우선 “그런 게 아니라 신주부 찾아온 것은 다름이 아니라”며 ‘아니라’는 어휘를 반복하고 거기에 연결된 다른 문장 성분들을 변조시키면서 신주부를 찾아온 이유에 대해 그는 말하고 있다. 부분적 회기법<sup>11)</sup>에 해당하는

10) 다음 표에서도 이 기호들은 동일하게 사용된다.



이러한 표현상의 반복은 자식들이 갑자기 쓰러져서 먹중이 얼마나 놀랐는지를 잘 보여주는 즉흥적, 충동적 언행이라고 할 만하다. 다음 구문에서는 먹중이 신주부를 찾아온 직접적 이유가 밝혀진다. “우리 사대가 구경을 나왔다가 사 먹으라고 돈 몇 푼을 쥐어 줘는데 뭘 먹었는지 관객이 되어 죽게 되었으니”의 인과적 종속절로 그는 자식들의 상태를 추론한다. ‘~(으)니’의 종속 접속사는 물론 시간적 선후 관계를 일차적으로 나타낸다. 먹중의 아이들이 급체한 것이 선행된 일이고, 먹중이 신주부를 부랴부랴 찾아온 것이 뒤이은 일이라는 것을 이와 같은 종속 접속사는 의미한다. 하지만 삽입된 ‘~(으)니’의 종속 접속사<sup>12)</sup>는 시간적 효과를 가질 뿐만 아니라, 그만큼 상황이 급박해서 먹중이 신주부를 찾아왔으며, 때문에 신주부에게 거는 먹중의 기대, 즉 아들들의 소생 가능성에 대한 기대가 크다는 점을 또한 암시한다고 볼 수 있다. 바꾸어 말해 ‘~(으)니’의 종속 접속사는 좀 더 화용론적으로 기능하는데, 먹중의 자식들이 쓰러진 이유를 설명하는 의미에 국한되는 것이 아니라, 아이들의 목숨을 구해달라는 화자로서 먹중의 행위를 그것은 표시하는 셈이다. 그래서 마지막에 가서 결과적으로 발화되는 것이 “신주부 가서 좀 살려주우.”라는 표현이다. ‘~아니라’의 부분적 회귀와 ‘~(으)니’의 종속접속사의 표현이, “~살려주우”라는 ‘요청’의 ‘직접적 수행문’과 연결됨으로써, 먹중의 발화는 안정성과 연속성을 획득한다. 이러한 먹중 발화의 결속구조는 결론적으로 말해 ‘신주부’의 의원으로서의 공공적 이미지, ‘적극적 체면’<sup>13)</sup>의 가치를 고양시키는 데 기

11) 회귀법의 설명은 De Beaugrande Robert-Alain, Ulrich Dressler Wolfgang. *Einfuehrung in die Textlinguistik*. Max Niemeyer, 1981. pp.58~59 참조.

12) ‘그래서’의 표현은 Deborah Schiffrin. *Discourse markers : semantic resource for the construction of conversation*. UMI, 1982. pp.215~237 참조.

13) 적극적 체면(positive face)에 대한 욕구는 자신의 바람직한 이미지에 대한 자아의 욕구를 가리킨다. 자신의 이미지가 타인에 의해서 바람직하게 여겨질 때 우리는 적극

여하는 것으로 풀이될 수 있다. 자식들 때문에 먹중이 처한 상황이 위기로 치달으면 치달을수록, 그리고 그것을 반복과 인과의 절로 표현하여 아이들을 살리고자 하는 의지를 내비치면 내비칠수록, 먹중의 문제 상황을 해결해주는 신주부의 위신, 명예, 체통에 대한 신뢰도는 상승될 수밖에 없는 것이다. 환언하자면 부분적 회귀, 인과의 종속절, ‘직접적’ 요청으로 이어지는 담화적 전개는 신주부에게 도움을 요구하는 발화의 언표 외적 행위(perlocutionary act)의 효과를 효율적으로 표현하는 공손어법의 담화 구성 방식을 보여준다.

정간보의 채보가 보여주듯이 여기에 동작학적인 제스처<sup>14)</sup>가 가미되어 담화의 표현력이 배가된다. 사진에서 볼 수 있는 것처럼, 먹중과 신주부는 서로 마주보고 서 있다, 그러나 이들의 제스처는 비대칭적이라는 것이 특색이다. 먹중은 자신이 찾아온 이유를 반복되는 손짓을 통해 분주하게 설명하지만 이에 반해 신주부는 그것을 가만히 듣고 서 있어서 평행하지만은 않은 동작들이 이들의 상호작용 공간에 양상화되고 있는 것이다. 더구나 먹중의 제스처는 리드미컬하다는 데서도 그 특징이 찾아진다. “~아니라”는 부분적 회귀의 절에서 먹중이 취하는 손짓의 폭은 크지 않다. 그러나 아이들이 급체했다는 것을 설명하는 부분에 이르면 손짓의 동작이 점점 빨라지면서 동작의 폭이 커지고 있다. 신주부와 먹중 간 쌍방향적으로 진행되는 것이 아닌 먹중 혼자서만 일방적으로 취하는 몸짓에 패턴화된

---

적인 체면을 세우게 된다. 반면 소극적 체면(negative face)에 대한 욕구는 자신의 행동이 타인에 의해 방해받지 않고픈 욕구다. 즉 자기 생활의 경계가 타인에 의해 침범되지 않으려는 욕구 때문에 우리는 소극적 체면의 유지를 주장하게 된다. Penelope Brown and Stephen C. Levinson, *Politeness : some universals in language usage*, Cambridge University Press, 1987, pp.11~20 참조.







- 14) 설명되는 동작학적 제스처는 Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and context : essays on body motion communication*. University of Pennsylvania Press, 1970. pp.202~219 참조.










손짓이 취해지는 경우라 할 수 있는 셈이다.” 신주부가 가서 좀 살려주우  
“라는 마지막 구문에서 이러한 손짓은 신주부를 직접 가리키면서 그 강도  
가 훨씬 더 세어진다. 일방향적으로 지속되면서도, 점점 그 속도가 빨라지  
고, 강도가 세지며 폭이 커져가는 먹중의 리듬미결한 손짓은 신주부에 대  
한 먹중의 공손한 발화를 동작학적으로 도상화(icon)한 셈이라 말할 수  
있을 것이다. 한편 먹중의 청을 받아들인 신주부를 먹중이 그의 자식들  
있는 곳으로 안내할 때 연주되는 타령 장단과 그에 얽혀 주어지는 깨끼춤  
은 먹중과 신주부의 상호작용에 대한 구두점으로 기능한다. 먹중과 신주  
부가 허공으로 두 손을 번갈아 들어 올리며 양발을 교차시키고 한발 한발  
타령 장단에 춤추며 앞으로 흥겹게 나아가는 것은, 공손법의 발화 행위가  
완결되었다는 신호이다. 공손법의 발화 시퀀스가 종결되면서 의원의 공공  
적 이미지에 입혀진 병자 소생에 대한 기대는 연행판의 공공적 흥겨움으  
로 이어진다. 그런 바, “사대가~”라며 먹중의 발화를 흥내 내던 관중들은  
“얼썩”라는 연행자의 추임새에 화답하여 “좋다”를 연신 소리치면서 의원  
인 신주부에 거는 먹중의 미래지향적 희망을 공유하게 된다.

물론 여기서 등장하는 신주부는 엉터리 의사다. 병자들이 있는 곳에 도  
착해 먹중들의 자식들을 보던 그는 환자들의 병세에 대하여 색정을 육체  
적으로 풀지 못하는 병인 음마정병에 걸렸다고 말하기도 하고, 술에 취해  
죽어간다고 꾸며대기도 하며, 초상집이나 잔칫집에 갔다 와 죽은 귀신으  
로부터 모진 기운에 휩쓸렸다고 둘러대기도 하는 등 비과학적인 진단을  
내린다. 그렇다고 병을 제대로 진단하지 못해서 그가 엉터리 의사인 것만  
은 아니다. 공손법의 발화에 얽혀 죽어가는 청년들을 살리려 했던 제의적  
차원의 엄숙한 메시지가 뒤이은 이러한 신주부의 대사들로 인해 오히려  
희화적이 된다는 점에서 그가 엉터리 의사로서 역할하는 주된 이유가 드  
러나기 때문이다. 병자들을 고치지 못한 채 퇴장하려는 신주부에게 공손

하던 먹중이 태도를 바꿔 “의술은 각각이니깐 네가 살려만 뇌라.”는 ‘해라 체의 불공손한 명령형으로 대응하는 것은 공손과 불공손의 어법이 이중적으로 결부되어 연출되는 제의적 카니발의 놀이를 장면화하게 되는 효과를 빚는다. 먹중 자녀들의 병 자체가 카니발적이라는 것, 먹고 마시고 배설하고 죽어가다 살아나는 행위 자체가 축제의 본질이라는 점을, 영터리 의사에 대한 불공손어법과 접합된 공손법의 복잡한 발화 맥락은 ‘침놀이’에서 무대화되고 있는 셈이다.

〈표 2-2〉 ‘신장수놀이’ 대목의 체보

신장수							
	사설	물건	팔	녀석이	-	살	사람한테
1	음악						
	동작						
	추임새						
2	사설	오너라	-	이런	말이로	구나	--
	음악						
	동작						
	추임새						

3	사설	어쨌	-	불러	계시오	-	네
	음악						
	동작						
	추임새					◆ 웃음	
4	사설	-	신발을	사시려	고요	-	신발을
	음악						
	동작						
	추임새						
5	사설	살	것	같으면	-	몇치	-
	음악						
	동작						
	추임새						

6	사설	쓰시렵	니까				
	음악						
	동작						
	추임새						

앞서 설명한 먹중의 공손어법이 신주부의 공공적 위신, 명예인 의원으로서의 ‘적극적 체면’을 추켜세우는 공손어법이었다면, 신장수의 공손어법은 자신의 사적 영토를 방해받지 않으려는 노장의 체면, 즉 노장의 ‘소극적 체면’을 추켜세우는 담화 전략이라는 점에서 차별성을 띠고 있다. 소무와 노닥거리고 있는 노장을 방해하려지 않는 신장수의 배려는 “물건 팔 녀석이 살 사람한테 오너라, 이런 말이로구나”의 메타담화에서 먼저 잘 드러난다. 이 구문에는 신장수 개인적 입장 표명의 동사<sup>15)</sup>, ‘나는 생각한다, 나는 가정한다, 내가 보기에 ~인 것 같다.’는 표현적 자질들이 숨어 있다. 이를테면, 신장수로부터 멀리 떨어진 중립적 상황을 이 같은 구문들은 신장수 개인의 가치 평가적인 것으로 전환하는 기능을 한다. 노장 개인이 점유하고 있는 공간을 훼손하지 않으면서도 그에게 접근하여 신을 팔아야겠다는 신장수의 타협된 입장을 그것은 전시하면서 메타적으로 배열하는 셈이다. 노장의 ‘소극적 체면’을 존중하는 신장수의 담화전략은 의문문의 형태로도 계속된다. 신장수는 노장에게 신을 사라고 명령하거나, 강압하지 않는다. 만약 그랬다면, 노장 개인의 영역이 침범되는 결과가 빚어졌을 것이다. 그보다는 “어찌 (나를) 불러 계시오?”, “신발을 사시려고

15) Schiffrin, Op.cit. pp.289~309 참조.

요?”, “신발을 살 것 같으면 몇 치(를) 쓰시겠습니까?” 같은 불변소 기능을 하는 ‘목적어+동사’ 형태의 의문문 형식에 가변적인 내용을 ‘병행구문’<sup>16)</sup> 화함으로써 그는 노장의 사적 공간에 대한 위협 가능성을 최소화하고 있다. 여기서 병행적으로 전개되는 의문문의 형식은 노장의 소극적 체면을 추켜세우는 데 적합한 문법 형식이라 할 만하다. 질문은 정보에 대한 요구로서 정의된다.<sup>17)</sup> 의문의 문장은 신을 사라는 명령을 강제하는 것은 아니지만, 노장 개인이 원하는 신발이 무엇인지 ‘관련되는’ 대답을 해석적으로 이끌어낸다. 그리고 그러한 대답이 발화될 수 있는 맥락을 ‘간접적으로’ 조성하는 데 의문문은 크게 기여하기 때문에 신장수가 자기 자신을 낮추고 청자인 노장을 존대하는 효과가 빛어진다. 결과적으로 노장의 ‘소극적 체면’이 존중되면서도, 상품을 팔려는 신장수의 발화 의도가 동시에 성취된다고 볼 수 있다.

노장의 소극적 체면을 존대하는 신장수의 발화는 제스처로도 도상적으로 실현된다. 간격을 두고 떨어져 앉아 있는 노장과 의 거리를 좁혀가고, 노장에게 근접했을 때쯤이면 노장과 소무 앞에 무릎 꿇고서 그들의 발 치수를 재어보는 특수한 동작을 신장수는 취한다. 그러므로 노장과 신장수 간 상호작용의 동작들은 전적으로 비대칭적으로 움직임이 취해지며, 일방향적인 움직임 속에서도 신장수의 동작은 몸의 모든 부분들이 광범위하게 취해지는 것이 아니라 발 치수를 재는 특수 동작의 행위에 집중되어 있다는 것이 특징이다. 관객이 웃는 것도 이러한 노장에 대한 일방향적, 특수한 동작을 신장수가 능청스럽지만 익숙하게 표현하고 있기 때문일 것이다.

16) De Beaugrande, Op.cit. p.19.










17) Deirdre Wilson and Dan Sperber. "Mood and analysis of non-declarative sentences" In *Pragmatics II : critical concepts*. ed. Asa Kasher. Routledge, 1997. p.280.










### 3. 불공손어법과 체면 끌어내리기









일상생활에서 불공손한 태도는 상호행위자들 사이에서 갈등을 유발하고 원만한 인간관계의 형성을 저해하는 요인으로 작용한다. 하지만 일상적 불공손어법과는 달리 탈춤의 불공손어법은 오히려 양반이나 노장과 같은 인물들의 권위를 탈관(脫冠)시킴으로써 연행관을 웃음과 풍자의 도가니로 훑쳐거리게 하는 데 일조한다고 볼 수 있다. 예컨대 양반들을 조롱하는 취발이나(<봉산탈춤>), 평양감사에 야유를 던지는 흥동지(<꼭두각시놀이>)의 담화 전략은 모두 인간관계의 합리성으로부터 이탈하여 자신과 상대방의 상식적 체면을 깎아내림으로써 웃음을 자아낸다. ‘놀이’라는 명칭에서 알 수 있듯 <양주별산대놀이>가 신명나는 놀이판이 될 수 있는 이유 중 하나도 현실 생활에서 실천되기 어려운 불공손성의 발화를 아무 제약 없이 등장인물들이 남발할 때 포복절도의 해학적 분위기가 조성되기 때문이다. 공손하지 못한 언사들이 환기하는 우스움을 여러 대목에서 목도할 수 있겠지만, 카니발적 전복의 시도가 두드러진 ‘움중과 먹중’ 대목, ‘의막 사령 놀이’ 장면의 정간보 채보를 중심으로 <양주별산대놀이>의 불공손어법이 발화될 수 있는 종합적 상황을 살펴보면 다음과 같다.












<표 3-1> '움중과 먹중' 대목의 채보

움중							
1	사설	저기	--	저	종각	-	밖을
	음악						
	동작						
	추임새						
2	사설	씩	나서면	늪은	할머니가	녹두를	득득
	음악						
	동작						
	추임새						
3	사설	같이서	--	승승	떨어	넣고	-
	음악						
	동작						
	추임새						

4	사설	누룩누룩	하계	부친	빈대떡	이라고도	하고
	음악						
	동작						
	추임새						
5	사설	또	-	한가지는	-	수수를	꿍꿍
	음악						
	동작						
	추임새						
6	사설	뿡아서	부친	수수진병	이라고도	하고	-
	음악						
	동작						
	추임새						

7	사설	또	-	한가지는	저	-	종료
	음악						
	동작						
	추임새						
8	사설	네거리	드름 전에서	-	깔고	있는	-
	음악						
	동작						
	추임새						
9	사설	노방석	이라고도	-	한다		
	음악						
	동작						
	추임새					△ 얼쭈	
10	사설						
	음악						
	동작						
	추임새						

먹중							
11	사설	애	-	-	애	-	그거
	음악						
	동작						
	추임새						
12	사설	굉장 하구나	--	애	-	애	-
	음악						
	동작						
	추임새						
13	사설	잘	-	되었다	--	내가	석삼년
	음악						
	동작						
	추임새						

14	사설	얼아흙	해나	끓었다	으드득	--	으드득
	음악						
	동작						
	추임새						◆ 하하

‘옴중과 먹중’ 과장에서 먹중은 지체를 사랑하는 옴중에게 머리에 쓰고 있는 것이 무엇이나고 물어본다. 옴중이 착용하고 있는 것은 조선 시대 하인이나 군졸들이 쓰던 털로 검고 두껍게 만든 모자인 병거지였다. 정상적인 대답이라면 옴중은 “병거지다.”라고 말했어야 했을 것이다. 그러나 옴중은 “~빈대떡이라고도 하고”, “~수수전병이라고도 하고”, “~노방석이라고도 한다.” 등 음식물이나 방석 이름으로 동문서답하고 있다. ‘~고’의 순접 접속사로 반복, 병행되는 담화구조는 ‘빈대떡’, ‘수수전병’, ‘노방석’이 딸린 발화들을 묶고 조합하여, ‘병거지’를 쓴 모습을, 먹거나 깔고 앉는 사물로 다른 방향에서 희화화하고 있는 셈이다. 옴중의 발화는 스스로 자신의 공공적 이미지, 위신, 체통을 실추시킨다는 점에서, ‘화자’로서 본인의 ‘적극적 체면’을 깎아내리는 기능을 한다고 볼 수 있다. 반면 먹중의 담화는 청자인 옴중의 체면을 끌어내리고 있다는 점으로 인해 불공손하다. 옴중의 말을 듣던 먹중은 “내가 한 사나흘 끓었다”고 말하고서는 옴중의 병거지를 먹어치우려 한다. 때문에 준어어학적 강세가 동반된 “내가 한 사나흘 끓었다.”는 평서형의 단언<sup>18)</sup>은 단순히 어떤 사실의 진위를 표

18) Rober C. Stalnaker, "Assertion" In Asa Kasher. Op.cit. pp.232~249 참조.

시하는 진술문으로 기능하는 것이 아니라, 움중의 병거지를 뜯어 먹는 행위로 이어지는 바, 특별한 행동을 언어를 통해 취하면서 상황을 변화시키는 화용론적 기능을 수행한다. 특히나 먹중은 병거지를 먹어치움으로써 청자인 움중 개인의 존재 의미에 압력을 가하므로, 그의 발화는 ‘청자’인 움중의 ‘소극적 체면’을 위협하는 ‘직접적’ 언표 외적 효과를 발휘한다고 볼 수 있을 것이다.<sup>19)</sup>

그럼 이들의 상호작용이 진행될 때 어떤 제스처가 수반되고 있을까? 채보된 현장 상황의 사진에서 드러나듯이 움중은 손동작에 강조를 줌으로써 이를테면 동작적 부사를 발화의 통사 형태에 덧붙인다. 그의 손동작은 “저기 저”, “종각”의 지시대명사나 지명, “한-”의 수 관형사, “툭툭”, “퐁퐁”, “누룻누룻”의 의태어나 형용사, “녹두”, “빈대떡”, “수수전병”, “노방석”의 명사 같은 중요 어휘들이 발화될 때 그 의미를 강조하기 위해 취해지고 있다. 하지만 머리를 끄덕이거나 어깨를 끄덕거리고 목을 내밀며 턱을 잡아당기는 등 미세한 여러 움직임이 손동작과 동시에 취해진다는 점은 움중의 액션에서 관객은 쉽게 목도하게 된다. 이러한 사소한 갖가지 움직임들은 발화를 강조하는 손동작에 미시동작학적으로 강세를 주는 동작적 부사<sup>20)</sup>의 역할을 한다. 다양한 동작적 부사의 움직임으로 인하여 그만큼 움중의 손짓은 근육적 긴장의 정도를 강렬하게 나타낸다. 동작의 강도나 속도가 현저하게 강조되어 있기는 먹중도 마찬가지다. 움중이 손짓하며 자신이 머리에 쓴 것에 대해 설명하려고 하자, 먹중은 몸의 여러 부분을 사용하며 한시도 가만히 있지 않고, 이리저리 움직이고, 손으로 움중의 머리를 가리킨다. 그래서 움중과 먹중의 상호작용 중, 그들의 제스처는

19) 물론 역으로 ‘화자’, ‘청자’로서 먹중의 체면이 어떻게 형상화되는지를 분석해보더라도 그의 체통이 실추되기는 마찬가지일 것이다.






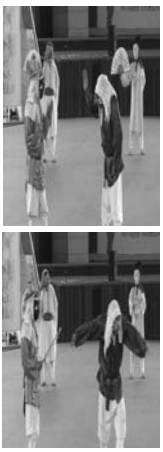
20) Birdwhistell, Op.cit. p.95.

특정한 부분이 아니라 ‘여러 부분에 걸쳐’, 일방향적이 아니라 ‘쌍방향적’으로 취해진다. 먹중의 동작은 머리에 쓴 움중의 병거지를 그가 달려들어 음식인 양 먹어 치우려는 장면에서, 육체적 에너지와 힘의 절정 상태를 보여준다. 빠른 운동을 통해 자신의 내부에 기관(器官)의 혼란과 착란의 상태를 일으키며 노는 일링크스<sup>21)</sup>적 놀이가 움중의 의관을 뜯어먹는 먹중의 육체적 행위를 통해 실현된다고 볼 수 있는 부분이다. 정리하자면, 움중과 먹중의 발화와 연계된 동작학적 표현 행위의 과장됨은 화자와 청자의 체면을 실추시키는 불공손함의 어법을 도상화한다. “병거지”를 “늑두”, “빈대떡”, “수수전병”, “노방석” 등의 언어유희로 표현하는 데서 관객의 웃음보는 터져 나온다. 그렇지만, 움중과 먹중이 취하는 쌍방향적이면서도, 육체적 힘의 에너지가 가득한 이 같은 동작학적 변형 때문에 관객들은 또한 불공손성의 발화 행위를 적극적으로 웃을 수 있는 틈, 공소(空所)로 받아들이게 된다.










〈표 3-2〉 ‘의막사령 놀이’ 대목의 채보







말뚝이						
1	사설	어떻게	--			
	음악					
	동작					
	추임새					






21) Johan Huizinga 저, 김윤수 역, 『호모 루덴스 : 놀이와 문화에 관한 한 연구』, 까치, 1993, 34쪽.

2	사설						
	음악						
	동작						
	추임새						
쇠뚝이							
3	사설	내가	술	한잔을	못	먹는	날이면
	음악						
	동작						
	추임새						
4	사설	술이나	줄까	하고	--	샌님	서방님
	음악					북 ○	○
	동작						
	추임새						



5	사설	도령님	-	세	दै으로	다니면서	떨쩍히
	음악	북 ○					
	동작						
	추임새						
6	사설	뜰을	쓸고	천신만고	끝에	-	술을
	음악						
	동작						
	추임새						
7	사설	한 잔	두 잔	먹계	되는	날이면	-
	음악						
	동작						
	추임새						

8	사설	세 댁으로	다니면서	조개란	조개	작은	조개
	음악			북 ○	○		○
	동작						
	추임새						
9	사설	큰	조개	묵은	조개	햇조개를	-
	음악		북 ○		○	○	
	동작						
	추임새						
10	사설	어부없이	잘	까먹는	영해	영덕	소라
	음악				○	○	○
	동작						
	추임새						

11	사설	고등어	--	쇠뚝이눔	-	문안	드리오
	음악	○					
	동작						
	추임새						
12	사설	--	이렇게	-	하지		
	음악						
	동작						
	추임새	◆ 웃음					

‘의막사령 놀이’에서 쇠뚝이의 불공손어법이 상층 계층인 샌님들의 체면을 끌어내리는 양상은 ‘음중과 먹중’의 불공손어법보다 좀 더 복잡하다. 양반들에게 문안 인사드리는 법을 말뚝이한테 쇠뚝이는 설명해주는데, 보통 하인들의 문안인사처럼 주인에 대한 존경심을 표하는 듯 하면서도, 상층 계급에 대한 조롱을 쇠뚝이의 발화는 함축하고 있다. 상식적으로 봤을 때, 쇠뚝이가 샌님에게 건네야 하는 인사말은 “쇠뚝이 문안드리오.”여야 한다. 그러나 ‘쇠뚝이’를 수식하는 형용사질을 덧붙임으로써 일상적 인사법의 친교적 기능을 공격적인 것으로 쇠뚝이는 뒤집는다. 어떤 쇠뚝이가 인사드리는가가 중요할 터인데, 쇠뚝이 자신의 말에 따르면, “내가 술 한 잔을 못 먹는 날이면 술이나 줄까 하고 샌님, 서방님, 도령님 세 맥으로 다니면서 멀쩡히 뜰을 쓸고 천신만고 끝에 술을 한 잔 두 잔 먹게 되는

날이면 세 맥으로 다니면서 조개란 조개 작은 조개 큰 조개 묵은 조개 햇 조개를 여부없이 잘 까먹는 영해 영덕 소라”와 같은 ‘쇠뚝이’가 샌님들에게 문안 인사드린다고 그는 표현한다. 이상의 형용사절은 두 부분으로 구성된다. “내가 술 한 잔을 못 먹는 날이면~뜯을 쓸고”의 첫 번째 부분과 “천신만고 끝에 술을 한 잔 두 잔 먹게 되는 날이면~잘 까먹는 영해 영덕 소라”의 두 번째 부분이 그것이다. ‘~하는 날이면 ~하고(는)’의 문법적 구조가 반복되고, 여기에 다른 내용들이 삽입되는 전형적인 병행구문을 길게 인접적으로 늘어뜨려 서술함으로써, 수식대상인 ‘쇠뚝이’ 본인을 희화화하는 효과가 빚어진다. 그렇게 발화된 병행구문은 쇠뚝이의 공적 이미지를 술 좋아하고, 안주로 해산물을 즐기는 한량으로 실추시킨다. 즉 ‘쇠뚝이’의 공공적 위신, ‘적극적 체면’이 피수식의 절에서 전개되는 병행구문에 의하여 끌어내려진다. 그러나 쇠뚝이의 명예를 끌어내리는 것이 이러한 발화의 언표 외적 효과의 전부라고 말할 수만은 없다. 일견 쇠뚝이 본인의 명예는 땅에 떨어지고, 문안인사를 받는 샌님의 양반으로서의 자존감은 지켜진 듯 하다. 바꾸어 말해, 양반들의 사적 영토, 소극적 체면은 쇠뚝이가 한 말에 전혀 위협받지 않은 것처럼 보인다. 하지만, 쇠뚝이가 피수식어절을 동반해 “영해, 영덕, 소라”(와 같은) 존재로, 문안인사 드리는 자신을 비유함으로써, ‘양반’들의 ‘적극적 체면’도 심각하게 위협받는다. 왜냐하면, 자신을 해산물에 비유하는 쇠뚝이의 발화는 일종의 메타언어학적 표지로서, 문안 인사 받는 대상인 양반마저도 웃음의 대상으로 삼기 때문이다. 풀어 설명하자면, “영해, 영덕, 소라”와 비교될 수 있는 쇠뚝이가 인사드리는 ‘양반’의 이미지도 ‘그렇게 대단할 게 무엇이 있겠는가?’라는 쇠뚝이의 상위인지적 생각을 이러한 직유의 사용은 함축하고 있다.<sup>22)</sup> 즉 자기 자신을 자조함으로써, 쇠뚝이는 자신이 존대해야 할 양반

22) ‘~와 같은’의 담화 표지의 기능에 대해서는 Schiffrin, Op.cit. pp.269~284 참조.

들의 명예, 위신, 체통도 끌어내리고 있다. ‘화자’인 쇠뚝이의 ‘적극적 체면’을 스스로 위협함으로써, ‘청자’인 양반들의 ‘적극적 체면’도 ‘우회적으로, 간접적으로’ 위협하는 불공손법의 담화 전략이 쇠뚝이의 발화에서 실현되고 있는 셈이다.

쇠뚝이의 제스처도 그의 불공손어법을 도상화한다. 쇠뚝이의 동작 시퀀스는 크게 보았을 때 두 부분으로 구성된다. 우선 “내가 술 한 잔을 못 먹는 날이면”, “천신만고 끝에 술을 한 잔 두 잔 먹게 되는 날이면”처럼 이야기 도입부로 기능하는 ‘~하는 날이면’의 가언적 절에서 쇠뚝이는 말뚝이에게 근접하여 손짓으로 ‘나’, ‘한’, ‘두’의 대명사, 수사를 강조한다. 그러나 “샌님, 서방님, 도령님 세 택으로 다니면서~”로 이어지는 ‘다니다’의 동사가 발화되는 부분에서는 말뚝이로부터 떨어지면서 손을 양팔로 쳐들고 그는 원을 한 바퀴 돌게 된다. 즉 초입부의 가언적 절에서는 자신이 하려는 말의 세팅, 도약대를 마련하기 위해 어찌 된 일인지 자초지종을 설명하고자 대화 상대방인 말뚝이에게 가까이 다가가 손짓으로 자신이 하려는 말의 표현력을 쇠뚝이는 강조한다. 그리고 어느 정도 이야기의 발판이 마련되면, 뜰을 쓸고 조개 등을 먹기까지 샌님, 서방님, 도련님 세 택으로 나다니게 되었던 이동의 역학을 원을 돌면서 그는 표현한다. 더욱이 “샌님, 서방님, 도련님”이나 “조개, 작은 조개, 큰 조개, 묵은 조개, 햇조개”, 그리고 “영해, 영덕, 소라”가 발화될 때 궁편으로 울려 퍼지는 북소리에 의해 원형으로 도상화되는 ‘가다’ 동사의 동작적 원심력이 청각적으로 관객들에게 환기된다. 하지만 이때 말뚝이도 정지되어 있는 채 서 있는 것은 아니다. 말뚝이는 손에 쥔 곱방대를 쇠뚝이와 이야기할 때나, 쇠뚝이가 원을 그리며 돌 때 계속해서 흔든다. 또한 쇠뚝이가 원을 돌 때는 쇠뚝이의 움직임에 몸으로 화답하고자, 말뚝이 역시 자신의 어깨를 들쭉이며 발을 앞뒤로 내었다 빼었다 한다. 요컨대 말뚝이와 쇠뚝이의 제스처

는 '쌍방향적'이고, '몸의 온갖 부분을 동원해' 동작을 취하는 까닭에 역동적이다. 해서 불공손어법의 효과인 양반의 탈권위화를 그들의 동작은 관객들에게 시각적, 청각적, 운동감각적 패턴으로 인지시킨다. “~문안 드리오”라는 쇠뚝이의 말이 끝날 무렵 관객이 전신을 흔들며 웃게 되는 것도 발화와 동작, 북소리가 모두 하나의 꾸러미처럼 결합되어 불공손성의 담화 전략이 의도하는 탈관의 효과가 단순한 언어 차원에서보다 감각 시스템의 공감각적 차원으로 공소로서 소통이 되는 데서 그 원인을 찾을 수 있겠다.

#### 4. 조선 후기 탈춤의 문화소로서 체면의 의미

지금까지 살펴본 <양주별산대놀이>의 공손어법과 불공손어법은 몇 가지 패턴을 나타내는 것으로 정리된다.

첫째, 공손어법이 발화되는 경우는 청자인 등장인물의 적극적 체면을 추켜세우려 할 때나 소극적 체면을 추켜세워야 할 필요성이 있을 때다. ‘침놀이’에서처럼 자식들의 생사문제로 힘들어하는 먹중이 의원으로서 권위를 가지는 신주부에게 도움, 협력을 요청하는 경우 신주부의 공공적 이미지, 위신, 명예에 대한 존중을 먹중은 보여주어야 한다. 부분적 회귀, 인과의 종속질, 요청의 ‘직접적’ 수행동사 이어지는 담화적 배열은 이러한 적극적 공손법의 발화 실현을 성취하기 위한 전략적 단어 선택이자 통사적 배열이라 할 수 있다. 반면 개인의 사적 영토를 방해받지 않고 싶은 욕망인 청자의 소극적 체면을 추켜세워야 할 때는 직접적 수행동사를 사용하지보다 메타 담화를 통해 청자의 입장을 고려하고 의문문 발화를 거쳐 ‘간접적’으로 발화 상황의 컨텍스트를 조성해 나가는 화자의 행위가 관찰

된다. 노장에게 신장수가 호객 행위하는 장면이 이를 전형적으로 예시한다. 물론 청자의 체면을 위협할 가능성을 최소화하기 위해 화자인 먹중과 신장수의 발화 행위에는 ‘격식 있는(bound)’ 제스처가 덧붙여진다. 신주부의 치료를 갈구하는 먹중의 손짓이나 노장에게 조심스레 다가갈 때 발치수를 재어보는 신장수의 몸짓은 상호 행위자 간 쌍방향적이라기보다는 ‘일방향적’이며, 몸의 광범위한 일반적 부분이 사용되기보다는 몇몇 부분에 집중된 ‘특수한’ 제스처로서 기능하는 바, 공손함의 태도를 몸으로 시각화한다. 여기에 결합된 음악적 실천은 침을 놓으러 갈 때 흥겹게 연주되는 ‘침놀이’의 타령 장단처럼 현실 사회에서 승인된 의원의 합법적 권위 같은 것들을 제의적 놀이의 중심으로 격상시키는 바 관객들의 정체성을 하나로 결속시키는 데 이바지한다고 볼 수 있다.

반면 극중 상층 계층의 권위적 면모를 탈관시키고 신명나는 놀이판을 만들어 보려는 의도가 농후하게 담겨져 있는 터라, 불공손어법이 취해질 때는 연행 상황의 틀을 다시 짜고, 변형시키려는 시도가 공손어법에 비해 상대적으로 유평화되어 나타난다. “~하는 날이면 ~하고”와 같은 불변적 형식과 가변적 내용의 조합으로 이루어진 병행구문을 빈번하게 사용하고, 평서문을 통해 상황을 변화시킬 목적에서 음성에 강세를 주며, 병거지 쓴 모습을 “~빈대떡, ~수수전병, ~노방석” 등으로 다방면에서 형상화하거나, 자신의 모습을 해산물로 비유하는 등 불공손어법의 담화적 실천에는 권위적 담론이 내재된 상황을 다시 조정하기 위한 언어학적 형식적 장치, 조율 장치(keying)<sup>23)</sup>가 정교화되어 사용된다. ‘음중과 먹중’ 과장에서 검토했던 것처럼 ‘화자’로서 본인의 ‘적극적 체면’, 공공적 이미지를 의도적으로 깎아내리면서도, ‘청자’의 존재 영역인 ‘소극적 체면’을 ‘직접적으로’ 실

23) Richard Bauman, et al. *Verbal art as performance*. Waveland Press, 1977. pp.15~16.

추시기기 위해 이러한 언어학적 조율장치들이 동원되는 경우, 연행관은 한바탕 놀이의 이수라장으로 변모한다. 음중의 병거지를 뜯어 먹는 먹중의 모습이 그 사례라 할 수 있다. ‘화자’의 ‘적극적 체면’을 깎으면서 동시에 ‘청자’의 ‘적극적 체면’을 깎는 경우에도 언어학적 조율장치들과 함께 역동적인 동작이 나타난다. 예컨대 ‘음중과 먹중’ 과장에서는 머리를 끄덕이거나 어깨를 끄덕거리고 목을 내밀며 턱을 잡아당기는 등 미세한 동작학적 부사의 여러 움직임이 손동작과 함께 취해지고, ‘의막사령 놀이’에서는 원형을 그리며 빙빙 도는 쇠뚝이의 동작이 연출된다. ‘음중과 먹중’ 과장보다 체면 위협 행위가 보다 ‘간접적으로’ 나타나지만 힘과 에너지가 충만한 동작들이 취해지는 것은 ‘의막사령 놀이’에서도 마찬가지라 하겠다. 주목할 점은 공손어법의 상호작용 공간에 비해 불공손어법의 상호작용 공간은 특정 몸의 부분이 아니라 ‘몸의 여러 부분들이 동시에 사용되어’ 동적이며, 또한 일방향이 아니라 상호행위자들 사이에 다수의 ‘쌍방향적’ 움직임, ‘자유로운(free)’ 움직임을 표출한다는 사실일 테다. 해서 비유컨대 공손어법의 동작들이 ‘직(直)’의 동작이라 한다면, 불공손어법의 동작들은 ‘곡(曲)’의 동작을 형성한다. 수반되는 음악 또한 공손어법에서처럼 인물의 정체적 지표를 확인시켜, 관객들을 결속시키는 차원에 머무르지 않는다는 그보다 쇠뚝이가 원을 돌 때 연주되는 궁편의 북소리가 설명해주듯, 불공손어법과 결합된 음악은 신체의 자유로운 가소성을 좀 더 난민히 표출한다 할 수 있겠다.<sup>24)</sup>

관객의 측면에서 보자면 공손어법과 불공손어법이 발화되는 상황에서 관객은 세팅 된 연극 공간에 앉아 상연된 이벤트를 관람하는 ‘투자자’로서의 위상만을 접하지 않는다. 그보다 ‘연술+음악+동작’의 여러 요소들이 결합되어 표출되는 공손어법과 불공손어법의 발화 상황으로 인해 체

24) 음악과 신체의 관계는 덕환질언 저, 김영봉 역, 『민족음악학이론』, 민속원, 2003, 64쪽.



면 추켜세우기와 체면 끌어내리기의 심미적으로 고양된 장면이 설정되고, 그만큼 연행 상황에 관객이 끼어들 수 있는 여지가 많아짐으로써, 관객의 위상은 ‘참여자’로서 변화된다. 즉 공손어법과 불공손어법의 발화 상황은 일종의 공소로서 기능할 수 있는 부분을 장면에 연출한다고 볼 수 있다.

이상 정리한 패턴들은 연속적 정도 상의 차이일 뿐, 명확한 불연속적 이분법의 범주로 구분된다고는 볼 수 없다. 이점을 전제하면서 <양주별산대놀이>에 동원되는 공손어법과 불공손어법의 구술연행패턴을 정식화해보면 다음과 같다.

<표 4-1> <양주별산대놀이>에 나타난 공손성과 불공손성의 구술연행문법

연행문법으로서 <양주별산대놀이>의 (불)공손어법		
연술	공손어법의 문체	불공손어법의 문체
동작	직(直)의 동작 : 격식의, 상호행위자 한 명의 일방향적 움직임이 두드러지는, 몸의 특정 부위 몸짓이 강조되어 나타남	곡(曲)의 동작 : 자유로운, 상호행위자들 쌍방향 간의 주고받는 움직임이 두드러지는, 몸의 여러 부위 몸짓이 전체적으로 역동적으로 나타남
음악	사회적 정체성의 지표	신체적 가소성의 지표
관객	참여자	

언어의 구조와 그것이 발화되는 상황의 맥락은 다른 문화 구조와 유사성, 상동 구조를 가진다. 당대의 사회문화적 상황은 연술 내용과, 동반된 여러 발화의 형식적 요소들에 그 흔적을 남길 수 있다. 당대의 시대정신과 특별한 사건 경험은 텍스트의 지표에 각인된다.<sup>25)</sup> 공손법과 불공손법

25) 구술성의 문화인류학적 의미는 김현주, 『구술성과 한국서사전통』, 월인, 2003. 69쪽 참조.

의 연행 패턴에는 상황이나 사회적 신분의 위상에 따른 화자와 청자 간의 거리라든지, 상대적으로 점유된 권력의 정도, 힘의 차원 같은 사회문화적 변수들이 개입되어 있다. 따라서 기술된 공손어법, 불공손법의 미시적 구술연행패턴을 통해 <양주별산대놀이>에 관련성을 가지고 구성되었을 조선 후기의 자의적인 기대, 신념, 가치관, 이해관계 등 문화적 형태들의 하위부류를 읽어내는 것이 가능해진다.

먼저 <양주별산대놀이>의 공손어법에 반영된 사회문화적 외부 상황의 컨텍스트를 하나하나 추적해보자.

조선 초기 의료기관으로는 성종 때 정비된 내의원과 전의감이 있었다. 내의원은 임금의 약을 조제하는 기관이었고, 전의감은 대궐 내에 필요한 약재를 공급하거나 약재의 하사를 관장하는 곳이었다. 때문에 내의원과 전의감의 의료혜택을 볼 수 있는 대상은 왕과 왕비, 세자 등 왕실가족이나 고위관료들 뿐이었다. 헤민서와 활인서처럼 일반 백성들이 병이 나면 치료를 받는 의료기관이 존재하기는 했지만, 이런 기관들은 서울에 집중돼 있었고, 서울을 제외한 지방에는 존재하지 않았다. 바꾸어 말해 지방에 거주하는 대부분의 백성들은 의료 혜택에서 제외되었다고 볼 수 있다. 이런 상황 하에서 백성들을 위해 의료 활동을 펼쳤던 이들이 민중의다. 왜란과 호란 양란 이후 양반의 권위가 땅에 떨어지면서 그간 양반중심사회에서 천시 당하던 민중의들은 백성들을 위한 의술을 펼쳐 존경을 한 몸에 받게 된다. 비단 허준뿐만 아니라 조광일, 백광현, 피재길, 유상, 홍익만, 이현길 같은 명의들이 조선 후기에 쏟아져 나와 백성들이 질병을 이겨내는 데 큰 몫을 한다.<sup>26)</sup> ‘침놀이’에서 신주부의 침술을 요청하는 먹중의 공손성의 담화 전략과 그것에 수반되는 애타는 손짓, 그리고 신주부가 아이들에게 침놓으러 갈 때 흥겹게 연주되는 타령조는 조선 후기 민중의들의

26) 강명관, 『조선의 뒷골목 풍경』, 푸른역사, 2003, 18~46쪽 참조.

의술에 대하여 하층민들이 보냈던 존경의 시선과 무관하지 않다.<sup>27)</sup>

임진왜란 이후 장시의 발전이 본격화됨에 따라 조선 전기에 지역적으로 한정되었던 시장은 조선 후기에 그 지역적 분포가 더욱 확산되어 갔다. 18세기 말 19세기 초에 전국적으로 333개의 시장이 새로이 개설되고, 361개의 시장이 폐지되어 모두 694개의 시장이 변동을 겪고 있는 것으로 나타난다. 특히 붓짐장수 또는 황아장수로 불리던 보상들과 등짐장수, 돌짐장수로 불리던 부상들이, 이 시기에 들어 전국적으로 시장이 개설되고 시장권이 확대되어가는 것에 발맞추어, 스스로 상인단체를 형성하며 조직적으로 활동하기에 이른다.<sup>28)</sup> <양주별산대놀이>에서 등짐을 진 신장수가 등장해서 판매 행위 중 전략적으로 구사하는 공손어법은 시장경제가 활성화되고 상품생산이 증대되며, 상품유통이 활성화되었던 조선 후기, 상인들의 몸매 배인 직업적 제스처, 게스투스를 정형적으로 드러낸다.

맛의 물질적 감각은 단순히 미각을 자극하는 것을 초월해 사회문화적 의례나 기념일, 축제의 의미를 기리기 위해 준비되며, 처음 만난 이와의 사교적 관계를 형성하기 위해서도 대접되고, 공식석상의 만찬, 화해적 회합의 기반, 맹약의 상징으로서도 준비된다. 그만큼 음식의 물질성은 사회문화적 담론적 가치를 지닌다고 할 수 있는 바, 식사 매너와 에티켓이 문화권마다 다양하다는 사실에서 추론할 수 있듯이, 먹기의 사회적 행위와 공손법의 담화 전략은 분리해서 생각될 수 없다. 그러므로 공손어법과 연계된 음식의 감각은 권력의 행사와 매우 상관적이다. 권력자의 곁에는 항

---

27) 물론 동양 문화권에서 신체적 환부와 마음의 환부는 구분되지 않았다. 그런 까닭에 ‘鬻’의 어원에는 무속적 의미가 함축되어 있었다. 이런 점을 떠올린다면, <양주별산대놀이>에 등장하는 신주부가 차라리 무당에 가깝고 그래서 그에 대한 대접이 탈놀이에서 특별했다는 해석 또한 가능할 것이다.

28) 김대길, 『시장을 열지 못하게 하라: 조선시대의 상인과 시장 이야기』, 가람기획, 2000. 140~143쪽 참조.

상 존대와 하대의 언사가 교차하는 향연의 잔칫상, 만찬의 테이블이 마련되어 있다. 이런 점에서 먹중이 음중의 의관을 잡아 뜯어 먹는 불공손한 태도를 취하는 것은 식용의 대상으로 분류될 수 있는 음식의 일상적 본성을 파괴하고, 새로운 맛마저 시각화하는 탈권위적 담화 전략의 일종에 해당한다. 여태까지 먹을 수 없는 것이라 간주된 옷을 먹어치우고, 쌍방향적, 전국적, 역동적인 자유로운 제스처로 그것을 과장함으로써 먹중은 음중의 소극적 체면을 위협하는 불공손성의 행위를 당대에 대한 반담론으로 제시하고 있다. 조선 후기 삼정의 문란으로 향시 기근에 시달리던 일반 백성의 현실을 감안한다면, 먹중의 경계 없는 먹기 행위와 그것에 내재된 담론으로서의 가치는 사회문화적으로 충분히 숙고되어야 할 문제로 먹중의 불공손어법을 위치시킨다.

이점은 쇠뚝이의 불경한 문안인사에도 동일하게 적용될 수 있다. ‘의막 사령 놀이’에서 쇠뚝이는 “조개란 조개 작은 조개 큰 조개 묵은 조개 햇조개를 여부없이 잘 까먹는 영해 영덕 소라” 등 해산물을 나열하며 양반들을 조롱하고 있다. 해산물과 관련된 미각의 감각적 경험을 과도하게 나열하고, 그것들을 자신인 것처럼 비유법의 보조관념으로 열거하는 등 인접적으로 길게 나열되는 음식물의 수만큼 먹고 배출할 수 있는 자신의 몸의 경계를 또한 상상적으로 재설정하여, 쇠뚝이는 양반들이 가진 권위를 불경하게 다루고 있는 것이다.<sup>29)</sup> 자유롭게, 쌍방향적으로, 몸의 전체 부분을 활용해 제스처를 취하는 것은 이러한 상차림과 결부된 불공손성의 담화적 의도, 탈권위적 담론의 표현력을 육체적으로 전시한다. 그럼으로써, 조선 후기 만찬과 향연의 향유세력이었던 상층 계층에 대한 심미적 차원에

29) 인접적 환유의 원리는 단지 문장 스타일상의 문제일 뿐만 아니라 세계관적 정향성을 결정하는 데도 중요한 수사적 메커니즘이라 할 수 있다. 김현주, 『판소리 담화 분석』, 한국학술정보, 2006, 158~172쪽 참조.

서의 비판이 이 장면에서 진행된다.

요컨대 양란 이후 보수와 혁신의 사회적 기운이 팽팽하게 맞서 긴장관계<sup>30)</sup> 상태였던 조선 후기의 상황을 우리는 <양주별산대놀이>에 나타난 공손어법과 불공손어법의 구술연행문법을 통해 상동적으로 재구성해볼 수 있다. 이때 공손어법, 불공손어법의 연행문법에 의해 형상화되는 체면은 조선 후기의 문화적 상황을 구성하는 한 단위로서 가능하다. 이를테면 ‘체면’은 조선 후기 문화의 한 단위, 문화소(cultureme)의 한 중요한 지표다. 공손어법, 불공손어법을 통해 이해되는 조선 후기 체면의 문화소는 좀 더 작은 단위, 즉 감각적(sensible) 차원의 구성 요소로서 구분될 수 있다. 또한 체면의 문화소는 의료 시스템, 상업 시스템, 식생활 시스템 등 관념적(intelligible) 차원의 더 큰 단위에 대한 구성 요소로서 통합될 수도 있다. 바꾸어 말해 본론 2장과 3장에서 정간보를 통해 살펴본 것들은 감각적 차원에서 공손어법, 불공손어법을 거쳐 조선 후기의 문화소로서 체면이 어떻게 미시적으로 구성되는지에 관한 내용들이다. 반면 이 장에서 살펴본 것은 조선 후기 문화소로서 체면이 의료, 상업, 식생활 등 보다 거시적인 문화적 관념성의 차원을 어떻게 구성하는지에 관한 내용들이었다. 결론적으로 말해 <양주별산대놀이>에서 공손어법, 불공손어법이 패턴화하고 있는 구술연행문법을 살펴봄으로써, 우리는 감각적, 관념적 기호 집합들로 체계화되는 조선 후기 체면의 문화적 시스템이 탈춤에서 어떻게 연행적으로(performative) 구성되고 있는가를 추적해볼 수 있게 된다.

30) 단국대학교 동양학연구소, 『座談會鈔 : 한국근세문화의 특성 - 조선왕조후기(XI)』, 『동양학26권』, 1996, 397~434쪽.

## 6. 결론

이 글에서는 <양주별산대놀이>에서 확인될 수 있는 연행문법 중 공손어법, 불공손어법에 초점을 맞추어 탈춤 연행의 문화적 의미에 대한 이해를 확장시키는 작업을 진행하였다. 본론에서 전개된 내용을 간추려보면 다음과 같다.

먼저 직접적 요청의 수행동사로 이어지는 담화적 배열 등과 함께 격식 있고, 일방향이적이며, 특수함의 직(直)의 제스처가 취해지고, 사회적 정체성을 지표화하는 음악이 연주되는 가운데, 공손함의 에토스가 감각적으로 구성됨이 설명되었다. ‘침놀이’와 ‘신장수놀이’의 장면들이 그 한 사례다. 반면 병행구문 등 유희적 언어들의 사용과 함께, 자유롭고, 쌍방향적이며, 전국적인 곡(曲)의 제스처가 취해지고, 신체적 가소성을 지표화하는 음악이 결합하는 가운데, 불공손함의 에토스가 감각적으로 구성됨이 설명되었다. ‘옴중과 먹중’, ‘의막사령 놀이’의 장면들이 그 한 사례다. 이러한 공손어법, 불공손어법이 발화되는 경우, 심미적으로 보다 고양된 장면이 설정돼, 관객이 연행 현장에 참여할 수 있는 여지가 높아진다는 점 역시 고찰되었다. 본론 4장에서는 <양주별산대놀이>의 구술연행문법이 조선 후기의 사회문화적 상황을 상동적으로 형상화한다는 사실을 입증하려 하였다. 다시 말해서 공손함과 불공손함을 이루는 감각적 요소들은 문화적 행위의 한 단위인 문화소로서 체면을 구성하는 바, 더 큰 문화 단위인 의료 시스템, 상업 시스템, 식생활 시스템 등 조선 후기 관념적 차원의 문화적 활동 등을 권위적으로, 탈권위적으로 구조화하는 한 요소라는 사실을 이 장에서는 주목하였다. 해서 보수와 혁신의 기운이 팽팽한 긴장 관계를 이루었던 조선 후기의 역사적 상황을 재맥락화하는 중요한 연행적 표지로서 <양주별산대놀이>의 공손어법, 불공손어법이 가지는 문화적 의미가 검

토되었다.

본고의 논의는 탈춤 연행의 미학적 차원에 포섭된 사회문화적 차원을 중층적이고도 다층적으로 이해하려는 시도로서 의의를 가질 것이라 사려 된다. 물론 다양한 탈춤 연행 상황 속 공손어법과 연계된 연행문법을 보다 풍부하게 해명하는 작업이 이 논문에서 미진한 것은 사실이다. 예컨대 본 연구의 유효성을 좀 더 확장하기 위해서는 <봉산탈춤>이라든지, <하회탈춤>과 같은 다른 연행 상황에서 공손어법, 불공손어법의 연행 패턴이 어떠한 공통점과 차이점을 가지고서 나타나는지 살펴봐야 할 필요가 있다. 그럼에도 불구하고 언어학적, 동작학적, 민족음악학적, 문화학적 차원 등 융복합적 관점에서 탈춤의 연행문법을 정리해보는 일은 곳 기원설이나 민중계층 성장론의 당위론적 시각 하에 전개되어 온 탈춤 연행 연구에 또 다른 방향을 마련하는 유용성을 가진다고 보아야 할 것이다. 이 글의 논의가 그러한 연구방법의 진척에 새로운 자극이 되기를 기대해 본다.

참고문헌

- 강명관, 『조선의 뒷골목 풍경』, 푸른역사, 2003, 1~394쪽.
- 김대길, 『시장을 열지 못하게 하라: 조선시대의 상인과 시장 이야기』, 가람기획, 2000. 1~364쪽.
- 김현주, 『구술성과 한국서사전통』, 월인, 2003, 1~278쪽.
- \_\_\_\_\_, 『판소리 담화 분석』, 한국학술정보, 2006, 1~308쪽.
- 서연호, 『산대탈놀이』, 열화당, 1987, 1~126쪽.
- 유민영, 『전통극과 현대극』, 단국대출판사, 1984, 1~496쪽.
- 이두현, 『주해본 한국가면극선』, 교문사, 1997, 1~448쪽.
- 전경옥, 『한국 가면극 : 그 역사와 원리』, 열화당, 1998, 1~373쪽.
- 정형호, 『양주별산대놀이』, 화산문화, 2000, 1~253쪽.
- 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1979, 1~406쪽.
- 
- 김용수, 『"사회적 몸짓"으로 본 양주별산대놀이』, 『언론문화연구11집』, 1993, 177~213쪽.
- 김현주, 『판소리에서 감각 패턴의 연행적 기능과 의미』, 『판소리연구24집』, 2007, 77~107쪽.
- \_\_\_\_\_, 『구술, 퍼포먼스, 에스노그래피』, 『시학과 언어학20집』, 2011, 7~27쪽.
- 단국대학교 동양학연구소, 『座談會鈔 : 한국근세문화의 특성 - 조선왕조후기(XI)』, 『동양학26권』, 1996, 397~434쪽.
- 이경숙, 『<양주별산대놀이>의 경기성』, 『한국극예술연구9집』, 1999, 11~46쪽.
- 이미원, 『한국탈놀이의 수행성 연구』, 『한국연극학42집』, 2010, 5~27쪽.
- 
- 덕환질언 저. 김영봉 역. 『민족음악학이론』, 민속원, 2003, 1~191쪽.
- Bauman, Richard. et al. *Verbal art as performance*. Waveland Press, 1977. pp.1~150.
- Birdwhistell, Ray L. *Kinesics and context : essays on body motion communication*. University of Pennsylvania Press, 1970. pp.1~338.
- Brown, Penelope and Levinson, Stephen C, *Politeness : some universals in language usage*, Cambridge University Press, 1987, pp.1~354.



- Huizinga, Johan 저, 김윤수 역, 『호모 루덴스 : 놀이와 문화에 관한 한 연구』, 까치, 1993, 1~289쪽.
- Robert-Alain, de Beaugrande, Wolfgang, Ulrich Dressler. *Einfuehrung in die Textlinguistik*. Max Niemeyer, 1981. pp.1~290.
- Schiffrin, Deborah. *Discourse markers : semantic resource for the construction of conversation*. UMI, 1982. pp.1~473.
- Saville-Troike, Muriel 저, 왕한석 외 역, 『언어와 사회: 의사소통의 민족지학 입문』, 한국문화사, 2009, 1~499쪽.
- Poyatos, Fernando, "Literary anthropology : toward a new interdisciplinary area" In *Literary anthropology: a new interdisciplinary approach to people, signs and literature/* ed. Poyatos, Fernando, John Benjamins, 1988. pp.3~49.
- Stalnaker, Rober C, "Assertion" In *Pragmatics II : critical concepts*. ed. Kasher, Asa. Routledge, 1997. pp.232~249.
- Wilson, Deirdre and Sperber, Dan. "Mood and analysis of non-declarative sentences" In ed. Kasher, Asa. Op.cit. pp.268~289.

## ABSTRACT

(Im)Politeness's Cultural Meaning of *Yangju Masked Dance Play*

Ju, Hyun-shik · Lee, Sang-lan

In order to study distinctiveness of *Yangju Masked Dance Play* as performative genre, it is necessary to do as in-depth analysing of a situational meaning that performers and audiences make together at performance site. For example, a cultural perspective about linguistic forms or nonverbal channels like gesture and music provides *Yangju Masked Dance Play's* research with a new perspective. Bearing these points in mind, this paper will study cultural meaning of *Yangju Masked Dance Play's* oral performative grammars with (im)politeness as the center.

In *Yangju Masked Dance Play*, politeness is sensuously made up a direct request's discourse, bound-unidirectional-particular gestures, and musics standing for a social identity. On the other hands, impoliteness is sensuously made up a playful discourse strategy like parallelism, free-bidirectional-global gestures, and musics standing for a physical plasticity. In both cases, audiences become participants, because of aesthetically elevated situations arising from uttering (im)politeness. Therefore, *Yangju Masked Dance Play's* oral performative grammars homonymously figure sociocultural conditions in the late of Chosun Dynasty. That is, sensitive factors as (im)politeness's constituent make up faces as a unit of cultural activity, i.e. 'cultureme', and faces authoritatively or deauthoritatively structure intelligible cultural activity like medical, commercial, food life system in the late of Chosun Dynasty. So, as a cultural meaning, (im)politeness of *Yangju Masked Dance Play* recontextualizes historical conditions of the late Chosun Dynasty which conservatism and progressive ideas continue the strained relations.

As a result, this paper will have significances in that it attempts to

variously understand sociocultural aspects of Korean Masked Dance Play's aesthetics. To linguistically, kinesically, ethnomusically, culturologically analyse oral performative grammars will provide us with useful research perspectives, because the earlier studies on Korean Masked Dance Plays have focused on ritual hypothesis of the origin of it or realism study about growth of the people in the late of Chosun Dinasty.

**Key Words** Korean Masked Dance Plays, Chongganbo Notation, Politeness, Impoliteness, Oral Performative Grammars, Cultureme.

논문투고일 : 2013. 03. 21
심사완료일 : 2013. 05. 28
게재확정일 : 2013. 06. 02