

<원귀 마당쇠> 연구

김재석*

<차례>

1. 서론
2. 농민과 지식인의 연대 지향
3. 현장성 강화를 위한 '배우 관객'의 활용
4. 가면극 극적 자질의 창조적 계승
5. '신판 광대 놀이' 공연과 마당극
6. 결론

1. 서론

조동일의 <원귀 마당쇠>는 한국 마당극사에서 대단히 중요한 작품이다. 1963년 11월 19일(화) 오후 5시부터 개최된 <향토의식초혼(鄕土意識招魂굿)>의 한 부분으로 공연된 이 작품은 이후 전개된 마당극의 생성·발전에 크나큰 영향을 남겼다. 제1회 <향토의식초혼굿>은 “상호배타적으로 인식되기 쉬운 연극과 굿, 그리고 실내공연과 실외공연을 모두 아우르는 공연원리가 소박하게나마 실험되었다는 점”¹⁾에서 공연사적으로 중

* 경북대 교수

1) 김재석, 「<향토의식초혼굿>의 공연특질과 연극사적 의미」 『한국극예술연구』 제18집, 한국극예술학회, 2003, 185면.

요한 의미를 지니고 있다. 야외 공연으로 이루어진 ‘사대·매관·굴종지구(事大·買辦·屈從之栖)’의 장례식과 농악굿도 나름대로 의미를 가지고 있지만, <원귀 마당쇠>는 서구적 무대극 관습에 익숙한 당대 관객들에게 새로운 연극의 가능성을 제시한 공연이라는 점에서 더욱 특별하게 보인다.

그러한 중요성에도 불구하고 <원귀 마당쇠>에 대한 연구가 아직 제대로 진행되지 못하였다. 오랜 시간 동안 인구에 회자된 작품이었지만 완전한 공연대본이 공개된 적이 없었기 때문이다. 다행스럽게도 최근 원작자의 호의로 <원귀 마당쇠> 대본을 접할 수가 있게 되었으며, 이를 계기로 하여 1960년대 초, 즉 마당극 생성의 초기 모습을 좀더 상세하게 이해할 수 있는 길이 열리게 되었다.²⁾ <원귀 마당쇠>는 공연 시간이 4·50분 정도인 단막극인데, 죽어서 무덤을 이웃하고 있는 마당쇠와 변학도가 중심인물로 나오고 원귀인 팔뚝이, 찢뚝이, 꺾달이가 부수적 인물로 잠시 등장한다. 극중 장소가 바뀌지 않으며, 사건이 복잡하지 않고, 등장인물의 수가 많지 않아 긴 시간의 준비 없이도 공연이 가능하도록 하는 데 신경을 많이 쓴 작품임을 알 수가 있다.

<원귀 마당쇠>를 본격적으로 다루는 첫 번째 작업이 되는 이번 글에서는 <원귀 마당쇠>의 주제 의식과 공연상의 특징들을 살펴보고 마당극의 형성과 관련하여 ‘신관 광대 놀이’ 공연의 의미를 찾아보고자 한다. 먼저, <원귀 마당쇠>의 내용을 분석하여 주제 의식을 파악하고, 그러한

2) 귀한 자료를 제공해주신 조동일 교수님에게 이 자리를 빌려 다시 한번 감사의 인사를 드린다. 필자가 입수한 복사 대본의 앞에는 <향토의식초혼굿> 공연 팸플릿이 붙어 있으며, 그 뒤에 <향토 의식 초혼굿 신관 광대 놀이 원귀 마당쇠>라는 제목의 프린트판 대본 전체 21면이 실려 있다. 당시 <원귀 마당쇠>에 출연한 배우는, 마당쇠(홍길한, 사대), 변학도(이영윤, 사대), 팔뚝이(지정관, 문리대), 찢뚝이(서재명, 법대), 꺾달이(이해경, 문리대)이며, 이필원이 연출을 하였다. 공연장소는 문리과대학 소극장이며, 오후 8시부터 한 시간 동안 공연할 예정이었다. (조동일 교수님의 홈페이지(<http://chodongil.x-y.net>)에 대본이 게재되어 있다.)

주제를 효과적으로 구현하기 위한 배우 관객의 활용, 그리고 가면극 극적 자질의 활용을 차례로 알아본다. 그 다음에 <원귀 마당쇠>가 차지하는 연극사적 맥락을 1960년대에 이루어진 연극의 전통담론, 그리고 마당극의 형성과 관련하여 살펴보기로 한다.

이번 글에서는 <원귀 마당쇠>의 공연 상황에 대한 설명 그리고 마당극운동사와 관련된 논의들은 가능한 배제하려고 한다. 작품에 대한 궁금증을 풀기 위해서는 작품에 대한 개관이 먼저 이루어져야 할 필요가 있다고 여겼기 때문이다. 그리고 <원귀 마당쇠>는 <향토의식초혼굿>의 한 부분으로 공연되었으므로 <향토의식초혼굿>의 기획과 공연 전반에 대한 실증적 연구가 지금보다 좀더 상세하게 진행되어야 할 필요도 있다. <원귀 마당쇠> 공연시 “전체 내용의 3분의 1 가량이 공연 중에 변경되었다”³⁾는 보고도 있으니, 공연 상황을 명징하게 파악해야 할 필요성도 제기되고 있다.⁴⁾ 이러한 문제들은 다음 논문에서 집중적으로 다루기로 한다.

2. 농민과 지식인의 연대 지향

<원귀 마당쇠>는 농민의 문제를 다루고 있는 작품이다. 1960년대 초 한국의 경제 형편으로 보자면 농민의 문제가 곧 민족의 문제라 해도 과언

3) 김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사논문 1993, 20면

4) <원귀 마당쇠>의 공연 상황에 대한 연구는 신중하게 이루어져야 한다. 김현민을 위시하여 여러 논자들이 언급하고 있는 “탈출판의 형식을 빌어”왔다는 지적도 실증적 요소들을 충분히 검토한 연후에 다루어야 오해가 생겨나지 않을 것으로 보이며, 그 이후 전개된 김지하의 공연작업과 관련해서도 구체적인 검증이 필요한 단계이다. 더불어 이 작품이 「새날동지회」에 의해 대구에서 1964년 3월에 공연된 바도 있으므로, 서울대 공연에 한정해서 <원귀 마당쇠>의 공연 상황을 살피기보다는 그 당시 구축된 전국적인 소통 관계 속에서 살펴보는 편이 좀더 나은 결론에 도달할 것으로 생각하고 있다.

이 아닐 정도로 중요한 사안이었다. <향토의식초혼굿>과 <원귀 마당쇠>는 ‘전체와 부분의 관계’를 가지고 있기 때문에 농민 문제를 바라보는 시각도 <향토의식초혼굿>의 공연 목표와 거의 일치한다고 보아도 좋겠다. <향토의식초혼굿> 팸플릿의 앞면을 보면 ‘농촌운동 자세 반성을 위한 밤’이라는 부제를 발견할 수 있다. 부제는, <향토의식초혼굿>이 그동안 서울대학교향토개척단이 추진해왔던 농촌운동의 자세를 반성하고, 새로운 방향을 모색하는 목적을 지닌 행사임을 말해주고 있다. 다시 말하자면, <향토의식초혼굿>을 지배하는 정신적 바탕은 ‘반성과 모색’이라 하겠다. 1962년 6월경부터, 5·16 군사 쿠데타 이후 밀월 관계를 유지하던 군부와 지식인들이 충돌하기 시작한다. 박정희가 대통령 선거 출마를 언급하고 한일 국교 회복에 대한 의지를 밝히면서부터인데, 군부가 가지고 있는 전근대적 사고와 행태에 지식인들이 실망하게 되었기 때문이다. 그로 인하여 농촌 근대화, 나아가 국가 근대화의 방향과 방법에 대한 ‘반성과 모색’이 그 무렵 지식인들의 고민거리가 되었다. 바로 이 지점에 <향토의식초혼굿>이 있고, 그 가운데에 <원귀 마당쇠>가 놓여 있었던 것이다.

그런 점에서 본다면, <원귀 마당쇠>가 기왕에 추진해오던 농촌 운동 방식과 다른 대안을 제시하려는 의도 하에 창작된 작품임을 짐작하기란 어렵지 않다. 농촌의 문제를 다루는 행사장에서 공연된 작품임에도 불구하고, 당대 농민이 처해 있는 궁핍한 삶을 세세하게 보여주는 방향으로 작품의 내용을 끌고 가지 않았던 이유도 대안 제시에 초점을 맞추었기

5) 김재석, 앞의 글, 176~179면 참조

<향토의식초혼굿>을 하나의 공연으로 보고, ‘연극의 장’과 ‘굿의 장’, ‘뒷풀이의 장’이 전체와 부분의 관계에서 연결되어 있다고 설명했다.

6) <원귀 마당쇠> 공연에 앞서서 서울대학교 대강당에서 ‘향토 개척의 문제와 방향’이라는 제목으로 강연회가 열렸다. 농대 김문석교수가 농업 발전을 저해하는 근본 원인, 상대 박동묘 교수가 농업 협업화의 가능성과 의의라는 제목으로 강연하였다. 이들의 강연도 농촌 궁핍의 원인을 진단하고, 극복의 대안을 제시하는 것이었다.

때문으로 보인다. 원귀 마당쇠라는 비현실성이 강한 과거의 인물을 등장시켜 한국 농촌이 안고 있는 구조적 모순의 역사성을 강조해서 드러내고 당대 농촌 운동의 새로운 방향을 제시하려 했다. <원귀 마당쇠>는 한국 연극에서 좀처럼 찾아보기 어려운 ‘귀신 주인공’을 등장시키고 있다. 귀신 주인공은 그 자체가 가지고 있는 비현실적 속성 때문에 그가 경험한 바를 세세하게 다루어 보여줄 필요가 없는 유리함을 가지고 있다. 작가가 필요로 하는 부분만을 귀신의 원한에 실어 관객에게 보여줄 수 있기 때문에, 극중 사건의 사실적 형상화에 대한 부담을 최소화하면서 극적 효과를 높일 수가 있게 된다. 갑오농민혁명에 겨우 살아남았던 마당쇠가 계묘년 흉년에 죽은 인물로 설정되어 있으니, 마당쇠와 변학도의 관계는 ‘과거적인 것’이지만 그들의 만남에서 생성되는 의미는 ‘현재적인 것’이 된다. 귀신이 된 그들의 만남이 공연 시간 현재로 설정되어 있기 때문이다.⁷⁾ 과거의 사건이 지나간 날의 경험으로만 끝나지 않고 오늘 날의 삶에도 영향을 미치고 있으며, 나아가 미래에도 영향을 미칠 수 있다는 입장이 <원귀 마당쇠>의 기본적 시각이라 하겠다

원귀 마당쇠의 후손은 여전히 가난하고, 그를 착취했던 변학도의 후손은 여전히 부자로 살아가고 있다는 극중 상황 설정에서 그 점이 거듭 확인 된다. 계묘년의 대흉년에 “열흘이나 굶은 몸으로 살려 달라고 관가로 달려가다가 밭길에 채어⁸⁾ 죽은 마당쇠의 손자들은 아주 어렵게 살고 있다. 명절임에도 불구하고 ‘무명 잠방이’를 입은 그들은 할아버지의 제수로 “보리 밥 한 그릇, 술 한 잔, 오징어 한 마리, 감 한 개 밤 두알” 밖에 올리지 못할 정도로 “똥구렁이 찢어지게 가난⁹⁾하다. 자신이 굶어 죽은 흉년에도 이들만은 살아남아 손자를 얻었다는 사실이 신기하지만, “저희들은 굶으면서도 할아버 제사라고 밥을 떠¹⁰⁾는 정성 앞에서

7) 극중 공간과 공연 공간의 일치에 대해서는 다음 장에서 다시 다루기로 한다.

8) 조동일, <원귀 마당쇠>(공연대본, 5면 앞으로 대본의 내용을 인용할 때에는 그 면수만 기록하기로 한다.

마당쇠는 눈물을 흘릴 수밖에 없다. 자신이 겪었던 양반들의 횡포를 손자들도 여전히 겪고 있을 것이라 생각했기 때문이다.

마당쇠 : (무덤B를 걷어차면서) 이 자식은 뭇이간디 그런 부자 자손을 두어서 잘 얻어 먹는 것이여(무덤을 살피다가) 무덤 앞에 비석이 서 있는 걸 보니 예사무덤이 아니구나. 까막눈이 진서를 알아볼 수는 없어도 이게 양반이라는 도적놈 무덤인 줄은 똑똑히 알지 (앞으로 나오면서) 세상이 이렇다니까 양반이란 녀석들 말이여 특히 우리 고을을 다스리던 변학도 같은 자식들 말이여. 욕심 많고 우악스럽고 더럽고 치사스럽고 냄새나고 아니꼬운 도적놈들 말이여. 양반이란 도대체 멋이여 일년 내내 피땀 흘려 농사지어놓으면 일년 내내 끄트름만 하고 앉았다가 다 빼앗아가는 도적놈이 아니고 무엇이여 양반이란 도대체 무슨 말이여(6면)

쌀을 “안 꾸어주고도 가져가고, 쌀에다 모래를 섞어서 주고는 받아갈 때는 몇 갑질 빼앗아가고”, “못을 만들테니 돈을 내라 못뚝을 쌓으니 나와 부역을 해라 그리고선 물을 댈려면 물세를 내라”(11면)는 식으로 온갖 수탈을 다 당해 본 마당쇠에게 양반은 바로 도적놈이다. 자신의 시대에 대해 원한을 가지고 있는 마당쇠가 더욱 분노할 일은 도적놈의 후손은 잘 살고 있는 반면, 그들에게 착취를 당하며 고통을 겪었던 자기의 후손은 여전히 가난하다는 점이다. 변학도의 재산 이십만 량을 물려받은 후손들은 그 재산을 바탕으로 해서 여전히 ‘도적질’하며 땡땡거리고 살아가고 있다. <원귀 마당쇠>의 이러한 설정은 1960년대 초 이 땅의 농민들이 처해 있는 궁핍이 그들 개인의 잘잘못이 아니라, 과거부터 이어져 오는 부패의 구조적 모순에서 기인한 것이라는 작가 인식을 드러내는 것이다.

한편, 온갖 사악한 방법으로 백성들을 착취했던 변학도 역시 부패의 고리 속에 놓여 있었기 때문에 어쩔 수 없었던 인물로 설정하고 있다는

점을 눈여겨 볼 필요가 있다.

마당쇠 : 그럼 우선 왜 그렇게 도적질을 많이 했는지 말해 보라게

변학도 : 사실은 나대로 곡절이 있었는데 나도 원 한자리 할려고 있는 것 없는 것 다 굶어 모아서 돈 만량을 만들었잖나

마당쇠 : 그래서

변학도 : 그래서 그 돈을 써가지고 세도 높은 김정승을 찾아가서 온갖 정성을 드리기 삼년 가까스로 원 한자리를 한 거야. 그러니 우선 그 만량이라는 밀천을 뽑아야 하지 않겠나 그리고 어디 밀천만 뽑아서야 되나. 끊임없이 또 갖다 바쳐야 하고 또 다시 벼슬을 살 밀천을 장만해야지

마당쇠 : 혼자 먹은 것이 아니라 다른 높은 양반네들과 나누워 먹었다는 수작이로구나

변학도 : 좋은건 다 훔쳐 올리라고 나를 원을 시킨건데 하는수 있나 뭐 내가 잘 했다는 건 아니고 다만 도적놈 부하로서의 고민이 있었다는 거야. 도적놈들끼리의 다툼은 또 얼마나 많다고 하여튼 벼슬산다는 것도 더럽고 치사스럽고 괴로워 (14~15면)

백성을 수탈하던 양반의 전형으로 보이는 변학도의 행위도 개인 차원에서 이루어진 것이 아니라, 왜곡된 부패 고리 속에서 이루어진 것으로 보고 있다. 변학도의 한 사람의 탐학에서 마당쇠의 억울한 죽음이 만들어진 것이 아니라는 설정은 권력자의 부패를 집단적 차원의 문제로 부각시키는 효과를 얻는다. 즉 농민의 절대적 궁핍을 해결하는 길은 부패한 개인을 징치하는 차원에서 찾아 질 수 없다는 점을 관객에게 분명하게 전달하는 것이다. 그러면 그 해답은 어디서 찾아야 하는 것일까 <원귀 마당쇠>에서는 농민과 지식인(대학생)의 연대를 지향하고 있다. 연대에 의해 생성되는 집단적 힘이 추구하는 변혁운동이 그 해답이겠다.

마당쇠는 변학도의 잘못을 지적하고 “곤장 백만대”로 그를 징치하려 하지만, 몇 백년 동안 이어진 양반들의 도적질이 고스란히 농민들의 피

해로 남았다는 사실을 변학도가 인정하고 반성하자 그를 용서해준다. 중요한 것은 과거가 아니라, 부패의 고리를 끊어 미래를 바꾸어야 한다는 사실을 두 사람 모두가 깨달았기 때문이다. 상대방의 처지를 서로 이해한 그들은 마당쇠의 후손에게는 용기를 불어 넣어주고, 자기처럼 ‘도적질’하며 살고 있을 변학도의 손자에게는 “마음 고쳐 먹으라고 꾸짖”(17면) 으러 가기로 한다. 마당쇠와 변학도, 그들 모두가 이 사회가 안고 있는 부정부패의 희생자임을 깨달았기 때문에, 그러한 구조적 모순을 깨뜨리는 데 힘을 모을 수가 있게 된 것이다. 농민과 지식인의 연대는 관객의 참여를 통해 강조된다.

관중석 : 장리, 고리채, 농협의 용자금, 그 외 사소한 빛이 한두가지가 아니라더군. 그리고 옛날 사람들은 설명해도 잘 모르겠지만 쌀값보다 다른 물가가 너무 높아서 농사를 지어도 품값이 안나온다고 한숨 쉬더군
 마당쇠 : 고생이 여전한 모양이로구나 옛날에 잘못되었던 일들이 아직 그대로 다 있나

관중석 : 없어진 것도 있고 아직 그대로 있는 것도 있어

마당쇠 : 그대로 남은 잘못은 어떻게 할건가

관중석 : 고치도록 싸워야지

마당쇠 : 누가

관중석 : 농민들이 그리고 여기 모인 우리들이 싸울 수 있는 역사적 계기가 나타나기 시작했어.

마당쇠 : (절을 넘죽히 하면서) 잘 부탁한다. 꼭 싸워서 우리 손자가 잘 살 수 있도록 해다고

변학도 : 나도 동감이야

무덤 C : 잘 싸워라

무덤 D : 이겨라

무덤 E : 믿는다 (18 ~19면)

과거에 가해자와 피해자로 만났던 변학도와 마당쇠가 힘을 합하고, 이 땅의 농민들과 지식인(대학생)들이 힘을 합하여 오랜 세월 지속되어온 부패의 고리를 끊어내는 싸움을 시작하고자 한다. 권력을 가진 자들의 횡포를 척결하지 않고서는 농민들의 궁핍을 결코 벗어날 수 없다는 주장은 당대 농촌 사회가 안고 있는 모순을 제대로 파악한 것이다. 당대 위정자들이 농민을 변화의 주체로 여기고 있지 않을 때,⁹⁾ 농촌의 문제를 농민의 문제로만 여기지 않고 대학생과 농민의 연대에 의한 변혁을 주장한 점은 상당한 의미를 지닌다고 하겠다. 그런 점에서, <원귀 마당쇠>는 당대의 사회적 문제를 올바르게 포착하는 리얼리즘 정신에 입각한 작품이다. 민중적 ‘유기적 지식인’(organic intellectual)으로서 역사적 불력의 창출과 진지전의 장기투쟁으로 대항해게모니를 형성하려 했던 진보적 세력과 대학생들의 의도를 적극적으로 반영한 작품이라 하여야겠다.¹⁰⁾

3. 현장성 강화를 위한 ‘배우관객’의 활용

<원귀 마당쇠>는 당대 농촌의 궁핍을 낳은 구조적 모순을 해결하기 위해서는 농민과 학생이 연대하여 변혁을 추구해야 한다고 했다. 대안의 제시로써 변혁과 투쟁을 이야기하는 방식이 그렇게 새로운 것은 아니다. 궁핍의 질곡에 허덕이는 농민들의 삶을 사실적으로 그리다가, 작품의 말미에 이르러 특정 등장인물을 통하여 투쟁을 선언하는 식의 처리는 이미

9) 농업정책이 올바르게 계획되고 집행되기 위해서는 사회구조적 모순을 어떻게 해결할 것인가에 초점이 맞추어지는 것이 당연하지만, 정부에서는 농민을 정책의 동반자가 아니라 정책의 대상으로만 여기고 있었던 점이 문제 해결을 어렵게 만들었다. 이에 대해서는 한도현, 『1960년대 농촌사회의 구조와 변화』 『1960년대 사회변화 연구: 1963-1970』, 1999, 116면 참조

10) 김재석, 앞의 글, 162~169면 참조

1930년대 초 <토막>에서도 만나본 바 있다.¹¹⁾ 등장인물이 궁핍과 맞서서 투쟁하는 인물이 되지 못한 채 선언의 형식으로 자기 의사를 드러내는 방식은 작가의 목소리가 워낙 생경하게 드러나 관객에게 깊은 감동을 주기 어렵다. <원귀 마당쇠>에 등장하는 “농민들이 그리고 여기 모인 우리들이 싸울 수 있는 역사적 계기가 나타나기 시작했어.”(19면)식의 발언도 그러한 한계를 지니는 것처럼 보인다. 그러나 <원귀 마당쇠>는 관객을 공연의 주체로 내세움으로써 그러한 한계를 넘어서버린다.

관객을 공연의 주체로 내세우는 방식은 서구적 무대극의 관습에서는 상당히 낮은 것이다. 공연무대와 공연객석이 제4의 벽에 의해 엄격하게 분리되어 있다고 여기는 서구적 무대극의 관습은 관객이 극에 직접 개입할 수 있는 여지를 완전하게 차단하고 있다. 그러나 <원귀 마당쇠>에서는 관객석에 자리한 ‘배우관객’¹²⁾이 자연스럽게 극중 인물과 어울리면서 극을 진행하여, 공연무대와 공연객석의 경계를 허물어 낸다. 그러한 파격이 가능했던 것은 ‘극중 장소’와 ‘공연 장소’를 일치 시켜 연극이 지닌 극적 환상(illusion)을 차단함으로써 현장성을 강화했기 때문이다. 가면극의 극적 자질을 제대로 계승·활용한 모범 사례라고 기록할 만하다.¹³⁾

앞에서 말했다시피 <원귀 마당쇠>의 공연 장소는 서울대학교 문리과 대학 소극장이다. 거기에는 <향토의식초혼굿>에 참여한 학생들이 모여 있으며, 그들은 농촌 활동의 방향에 대한 고민을 공유하고 있다. 그곳에 전라도 빈곤군 무지면 절량리 아산에 누워 있던 원귀 마당쇠가 찾아옴으

- 11) 이러한 방식의 극전개는 유치진을 포함하여 1930년대 전반기 극예술연구회계열 작가들에게서 흔히 발견된다. 이들 작품이 지니는 장단점에 대해서는 김재석의 『일제강점기 사회극 연구』(태학사, 1995, 109~121면)를 참조.
- 12) 마당극을 설명할 때 사용하는 ‘배우관객’과 ‘관객 배우’는 정반대의 의미를 가지고 있다. 배우관객은 공연담당자인 배우가 관객의 역할을 맡아 관객의 입장에서 극에 개입하는 것이고, 관객배우는 관객으로 극장을 찾아온 인물들이 자신의 자발성으로 극의 요구에 응하여 배우의 역할을 맡아 행하는 경우이다.
- 13) 가면극에서 공연장소와 극중장소의 관계에 대해서는 조동일의 『탈춤의 역사와 원리』(홍성사, 1981(5쇄), 131~142면)를 참조.

로써 극의 극중 장소와 공연 장소가 일치될 이루게 되며, 더불어 극중 시간과 공연 시간까지 일치될 이루어 연극 본연의 ‘지금 이 시간’이라는 특징, 즉 현장감이 극대화 될 수 있다

“막이 열리면 한동안 음산한 분위기가 계속되더니, 갑자기 센 바람소리와 함께 무덤 A의 뚜껑이 활짝 열리더니 원귀 마당쇠가 뛰어 나온다.”(1면) 서울대학생들이 ‘지금 현재’ 벌이고 있는 ‘향토의식초혼굿’이 그를 깨워 이곳으로 불러내었기 때문이다.

마당쇠 : (두리번거리며 살핀다) 그녀석이, 그놈이 어디 있냐 (관중석 가까이 가서 한참 두리번거리다가) 그런데 여기 왜 사람들이 이렇게 많이 들 모여 있냐? 또 무슨 난리가 났냐?

관중석 : 난리가 난게 아니고 서울대학교에서 굿을 한다고 해서 구경꾼들이 모인 거야.

마당쇠 : (모르겠다는 듯이 고개를 저으며) 서울대학교라니? 뭘하는 곳이야?

관중석 : 뭘하긴 뭘해. 글 배우는 곳이지

마당쇠 : 화! 그럼 서당이로구나 이것 잘못 왔는데

관중석 : 서당이긴 서당인데 옛날 서당과는 다르지 공자왈 맹자왈은 배우지 않고 다른걸 배워

마당쇠 : 다른 공부야 어디 있당께

관중석 : 옛날일이나 지금일이나 옳고 그른 것을 다 밝혀 배우는 거야.

마당쇠 : 그래? 옳지 되었어. 그럼 내 이야기도 들어주고 옳고 그른걸 밝혀 주겠구먼. (좋아서 날뛴다) 인자사 내 이야기 들어 줄 사람을 만났구만 뒷산에다 대고 허트리던 소리들을 다 털어 놓아도 좋단 말이여?

관중석 : 무슨 말이라도 다 해야 돼.

마당쇠 : 그런데 굿은 왜 함시로 이러자?

관중석 : 너같은 원귀들 살아나와서 할말을 다 하라고 굿을 하는거야.

마당쇠 : 으라! 그래 내가 굿하는 소리를 듣고서 깨어났구나. 그래 뭐가

이상하드라니까. (3~4면)

전라도 지역에 잠들어 있던 마당쇠는 자신의 원한을 해소할 곳을 찾아 헤매고 있었고, 마침 서울대학생들은 농촌운동의 자세를 반성하면서 이 땅의 원귀들이 살아 나와서 할 말을 다 하라고 극판을 열었다. 더구나 대학교가 “옛날일이나 지금일이나 옳고 그른 것을 다 밝혀 배우는” 곳인 까닭에 대학생 관객들은 마당쇠의 사연을 들어 잘잘못을 따져 원한을 풀어주어야 할 의무 또한 가지고 있는 것이다. 양쪽의 이해관계가 딱 맞아 떨어졌으니 원귀 마당쇠가 서울대학교의 공연장소에 나타난 것이나, 관객석과 공연 무대가 소통되는 것이 전혀 이상하지 않게 된다. 공연 장소와 극중 장소를 일치시킴으로써 대학생 관객들로 하여금 극을 ‘관찰’하는 입장에 머물러 있게 하지 않고, 극을 ‘체험’하는 입장으로 이끌어 내는 효과를 얻는다. 처음에는 배우관객에 의해 극중 개입이 이루어지지만, 공연무대와 관객석의 경계가 허물어지면서 일반 관객들도 자신이 앉아 있는 공연 공간이 현실 세계이면서 극중 세계이기도 하다는 사실을 받아들일 수밖에 없기 때문이다. 대학 내에 위치한 공연 장소인 까닭에 당연하게도 주 관객은 대학생인데,¹⁴⁾ 지금까지 농촌 운동에 대한 반성을 통해 새로운 방향을 모색하려는 대학생들의 고민은 원귀 마당쇠를 만남으로써 구체성을 획득하게 되는 셈이다.

극에 개입하는 배우관객의 역할을 중심으로 하여 <원귀 마당쇠>를 살펴보면 (1) 원귀 마당쇠의 신세 한탄, (2) 원귀 마당쇠와 변학도의 다툼, (3) 원귀 마당쇠와 변학도의 화해, 세 부분으로 나눌 수 있다. 첫 번째 단락에서 배우관객은 공연 장소와 극중 장소를 일치시키고, 등장인물의 성

14) 기사, 「향토의식 초혼굿」, 『대학신문』 1963.11.21. “학생들은 횃불을 높이면서 무가에 맞춰 노래와 춤을 추고 통채로 갖다 논 막걸리를 나눠 마시며 흥을 돋구었고 요란한 농악소리는 대학가의 주민들까지 구경 오게끔 해서 성황”을 이루었다고 한다.

격을 드러내며, 극중 사건의 전개에 필요한 상황을 설정해주는 역할을 한다. 배우관객은 무대에 등장한 원귀 마당쇠와 이야기를 나누면서, 그가 계묘년에 굶어 죽은 귀신이고 양반에 대한 복수심이 가득 찬 원귀임을 알 수가 있다. 고을 원을 찾아 복수하겠다는 원귀 마당쇠에게 시대가 달라졌으니 “다른 방법으로 원한을 풀”도록 권유하며, 그와 함께 고을 원을 같이 찾아보기로 약속을 한다. 고을 원을 같이 찾아 나서기로 약속함으로써 대학생 관객과 마당쇠는 상황과 정서를 공유하는 동지적 관계를 맺게 된다.¹⁵⁾ 두 번째 단락은 배우관객의 개입이 없이 극이 전개 된다. 원귀 마당쇠와 변학도의 다툼을 통해 양반들이 농민들을 어떻게 수탈했는지를 관객들이 판단하도록 되어 있다. 마당쇠가 살았던 시대, 즉 19세기 말엽의 과거 일을 배우관객이 개입하여 논평하지 않고 그 시대가 안고 있던 삶의 실체를 관객들이 보고 느끼도록 유도하는 방법이라 하겠다. 역사적으로 이어져 온 부패의 고리를 끊지 않고서는 지금 현재 농민들이 겪고 있는 궁핍을 결코 해결할 수 없다는 점을 스스로 깨닫게 한다.

세 번째 단락은 극 전체를 마무리하는 부분이다. 원귀 마당쇠와 변학도는 긴 다툼 끝에 화해를 하게 된다. 나란히 앉아 술 한 잔 나누며 세상 걱정을 하던 그들은 관객에게 말을 걸어 지금 현재 농민들의 소식을 물어 본다. 극중 인물과 배우관객이 다시 소통을 하지만 관객의 인식 측면에서는 첫 번째 단계와는 다른 상황이 된다. 첫 번째 단계에서 원귀 마당쇠와 동지적 관계를 맺었으며, 두 번째 단계에서 농촌이 안고 있는 구조적 모순의 역사적 맥락을 알게 된 관객으로써는 원귀 마당쇠와 변학도의

15) 그들의 관계는 가난한 사람들이라는 공통적 특성에서도 찾아진다. 공연담당자들이 스스로를 가난한 농민의 자손이라고 생각하는 입장을 반영하는 것이기도 하다.

관중석 : 택시를 타고 온 배불독이가 그걸 차려 놓고 갔다

마당쇠 : 뭐라고 태백산

관중석 : 태백산이 아니고 택시라고 했다. 택시는 저절로 굴러가는 탈것인데 우리 같은 가난방이는 못타는 거여. (6면)

부탁을 거절할 수 없게 되는 것이다. 관객에게 절을 하면서 “꼭 싸워서 우리 손자가 잘 살 수 있도록 해다오”라는 마당쇠의 부탁에 답을 하는 관객들은 극중 상황을 현재의 자기 상황으로 확실하게 받아들이게 된다. 즉 그 날 공연 현장에서 공개적으로 당대 농민을 위해 헌신하기로 약속하는 효과를 낳는 것이다.

<원귀 마당쇠>에 참여한 배우관객은 “농민들이 그리고 여기 모인 우리들이 싸울 수 있는 역사적 계기”(16면)를 맞고 있다고 말한다. 그의 이야기는 <원귀 마당쇠>의 공연 목적이자, 앞으로 새롭게 만들어나갈 농촌 운동의 자세를 공론화 하는 것이기도 하다. 농촌의 궁핍을 가져오는 부패의 고리를 끊기 위해 농민과 대학생이 힘을 합하여 싸워나가기야 한다는 주장이 겹돌지 않는 까닭은 시종일관 관객들을 극의 주체로 세우려 했기 때문이다. 배우관객을 통해 강화된 현장감은 관객을 끊임없이 긴장하게 만들고, 극의 주제를 자신의 것으로 수용하게 하는데 크게 기여하고 있다.

4. 가면극 극적 자질의 창조적 계승

농민과 대학생의 연대를 주창한 <원귀 마당쇠>가 가면극의 극적 자질을 적극적으로 활용하려 했다는 사실은 아주 의미심장하다. 농촌의 이야기를 농촌에 기반을 둔 가면극적인 표현 방식으로 극화해보고자 했던 작가 의도가 ‘새로운 연극’의 단초를 마련하였기 때문이다. 그러나 <원귀 마당쇠>는 특정 가면극의 전체 혹은 한 과장을 그대로 옮겨 놓고 ‘인물과 상황 바꾸어 넣기’ 방식으로 만들어진 작품은 아니다. 예를 들어, 1974년에 공연된 <소리굿 아구>는 “남사당 덧뵈기 중의 먹중마당 탈춤에서의 노장과장의 기본 골격을 그대로 원용하여 한일간의 문제를 담아내고

있다.”¹⁶⁾ 그런데 <원귀 마당쇠>는 그 보다 한 걸음 더 나아가 서구적 무대극의 공연 기법과 가면극의 공연 기법을 융합시켜 새로운 연극을 시도하였다는 점에서 연극사적 의미가 아주 크다. 기본적으로 무대극의 감수성이 <원귀 마당쇠>를 지배하지만 서구적 무대극은 아니며, 가면극의 극적 자질들이 활용되고 있기는 하지만 가면극은 아니다. 그런 점에서 제 3의 새로운 연극 양식이 그 모습을 나타냈다고 말해도 좋겠다. ‘신관 광대놀이’라는 새로운 명명이 바로 그러한 실험 정신을 반영해주고 있다. 농촌운동의 자세 반성을 위한 자리에서 기왕의 연극이 지닌 한계를 반성하고 새로운 연극의 방향을 찾아보려 한 시도가 무척 소중하게 느껴진다.

<원귀 마당쇠>가 기본적으로 서구적 무대극의 분위기를 가지고 있는 이유는 플롯구조와 공연 장소에 있다. <원귀 마당쇠>의 사건은 기승전결의 순차적 구조에 따라 진행된다.¹⁷⁾ 서구적 무대극에 비해 갈등 구조가 약하긴 하지만, 마당쇠와 변학도 사이의 갈등이 맺어지고 풀어지는 짜임새는 가면극의 그것과는 확연하게 다르다. 인과 관계에 의해 순차적으로 진행되는 플롯 구조는 당대 농촌의 궁핍 문제를 원인과 결과의 관계로 설명하기 쉽다는 점에서 가면극의 짜임새 보다 유용하기 때문에 선택된 것으로 보인다. <원귀 마당쇠> 공연은 야외가 아니라 소극장에서 진행되었는데, 대부분의 소극장이 그렇듯이 공연 무대가 액자형(proscenium arch) 무대 이다. 액자형 무대는 서구극의 기본 무대라 하겠는데 여기에서 공연되는 작품은 야외의 원형 무대를 기본으로 하는 가면극과는 아주 많이 달라진다. 1960년대 초 대학극의 대부분은 서구적 무대극을 공연하고 있

16) 채희환·임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985, 49면.
 먹중(노장)은 쪽발이 사장으로, 피조리(소무)는 여공과 여대생으로, 취발이는 한국청년 아구로 대치된다.

17) <원귀 마당쇠>는 공연 시간 1시간 정도의 단막극이다. 이 정도의 작품이라면 두 세 개의 ‘과장’, 혹은 ‘마당’으로 나눌 수도 있을 터인데, 이 작품에서는 그러한 시도는 하지 않았다. 이 점에 대해서는 공연 상황을 주로 살피는 다음 글에서 다루기로 한다.

을 때였으므로, 실내 공연이 야외 공연에 비해 관객들이 낮설어 하지 않는다는 강점이 있었을 것이다.¹⁸⁾ 그리고 <원귀 마당쇠> 처럼 대사가 많은 작품의 경우 야외 무대보다는 실내 극장의 액자형 무대가 대사 전달에 용이한 점도 고려되었을 것으로 보인다.

이처럼, 서구적 무대극의 유용한 점들을 인정하면서 가면극의 유용한 극적 자질들을 활용하여 새로운 연극에 도전한 것이 <원귀 마당쇠>이다. <원귀 마당쇠>에서 가면극의 극적 자질을 도입하여 활용하는 예는 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 하나는 가면극의 공연 원리를 활용하는 것이며, 두 번째가 표현의 기법을 가져와 활용하는 경우이다.¹⁹⁾ 가면극의 공연 원리가 제대로 발휘된 첫 번째 경우의 예로 극중 장소와 공연 장소의 일치, 배우관객의 활용을 들 수 있을 것이다 이미 앞에서 살펴본 듯이 극중 장소와 공연 장소의 일치는 극의 비판 정신을 제대로 드러내는 데 크게 기여하고 있다. 그런데 여기서 한 가지 짚고 넘어가야 할 것은 <원귀 마당쇠> 무대 설정의 극적 효과에 대해서이다. 먼저 무대 설정을 보기로 하자.

무대 : 추석날 밤의 묘지. 무덤 3, 4개가 여기 저기 보인다. 각 무덤 앞에는 약간의 제물이 차려져 있다. 초라하고 작은 무덤 A 앞에 놓인 제물은 초라하고, 크고 잘 가꾸어진 무덤 B 앞에 놓인 제물 역시 잘 차려져 있다. 무덤 뒤에는 몇 그루의 소나무가 서 있고, 그 사이로 커다란 달이 보인다.(1면)

18) 마당극 성립에 크게 기여한 것으로 알려진 김지하도 학생들이 서구적 무대극에 더 익숙하다고 판단해 무대극을 통한 문화운동에 뜻을 두기도 했다. 김재석, 「<향토의식초혼굿>의 공연특질과 연극사적 의미」, 180면 참조.

19) 공연 원리는 특정 극양식이 다른 극양식과 구별되는 고유 특성을 형성해내는 기반을 이론화한 것이고, 표현 기법은 극에서 의미 전달을 위하여 특별하게 사용된 공연 기법을 가리키는 것이다.

전라도 빈곤군 무지면 절량리에 있는 어느 야산을 형상화 한 것이다.²⁰⁾ 작은 무덤 A는 마당쇠의 묘이며, B는 변학도의 무덤이다. 무덤 앞의 제수와 소나무 사이로 보이는 커다란 달은 극중 시간이 추석날 밤임을 알게 한다. 무대에 설치된 무덤은 마당쇠와 변학도를 비롯한 귀신들이 나오고 다시 들어가는 극적 공간으로서 기능한다. 마당쇠가 무덤에서 나오면서 극이 시작되고, 무덤으로 다시 들어가면서 극이 마무리 되므로 극을 전개하는데 아주 유용한 무대 장치라 하겠다. 그러나 극중 공간을 형상하는 이러한 사실적 무대 장치 때문에 극중 공간과 공연 공간을 일치 시키는 데 있어서 약간의 혼선이 초래된다. 현실감 중대라는 원래 목적을 제대로 달성하기 위해서는 서울대학생들이 벌이는 <향토의식초혼굿>에 원귀 마당쇠가 찾아온 것으로 처리되어야 할 터인데, 무대상에 자리하고 있는 사실적인 무대 장치들 때문에 그 관계가 명확하게 정리되지 않기 때문이다. 가면극에서 극중 공간과 공연 공간을 일치시켜 극적 효과를 높이는 방식이 가능했던 데에는 사실적인 무대 장치를 거의 사용하지 않는 가면극 공연의 고유 특성이 일조를 한다. 사실적인 무대 장치는 그 자체가 독자적 상징체계로서 의미를 가지기 때문에 극중 공간과 공연 공간을 일치시키는 데 장애 요인이 되어버린다. <원귀 마당쇠>의 경우에도 사실적인 무대 장치로 인하여 극중 공간이 전라도의 야산이라는 느낌이 강하게 되어, 서울대학교 소극장에서 <향토의식초혼굿>을 찾아온 원귀의 이야기를 듣는다는 식의 현장감이 약화되는 문제가 발생한다.

앞 장에서 다루었던, 배우관객의 활용은 가면극 악사를 현대적으로 변용한 예이다. 가면극의 “악사는 관중적 입장에서 있고 관중이 연극에 개입하듯이 등장인물과 대화를 나”누며, “악사 역시 관중적 입장을 취함으로써 해서 비판적 개입을 더욱 강렬하게 해 준다.”²¹⁾ 가면극의 악사가 특정

20) 貧困郡 無知面 絶糧里 정도가 되겠는데, 빈곤과 무지로 인해 가난하게 사는 당대 농촌에 대한 골계적 표현이다.

21) 조동일, 앞의 책, 129~130면

과장의 특정 부분에만 작용하고 있는 반면, <원귀 마당쇠>의 배우관객은 극 전체에 걸쳐서 자신의 역할을 지속적으로 수행한다는 특징이 있다. 특히 농민과 지식인(대학생)의 연대에 의한 투쟁이라는 극의 주제를 현장감 있게 드러내는 데 크게 기여한 점에서 그 효용성을 높게 평가해야 한다.

두 번째 경우인 표현 기법의 활용은 <원귀 마당쇠>를 풍자의 연극으로 만드는 데 크게 기여하고 있다. 당대 농민의 궁핍한 삶이라는 무거운 이야기를 무겁게 다루지 않고 희극적으로 처리한 이유는 <향토의식초혼굿>이 모든 사람들을 향해 열려 있는 대동놀이적 성격이 강한 행사라는 점을 의식해서 이랬다. 풍자 희극 <원귀 마당쇠>에는 가면극의 대사 운용에서 찾아온 사례들이 요소요소에서 빛을 발하고 있다. 세상이 많이 변해 양반과 상놈의 구분이 없어졌다는 사실을 미처 알지 못하고 있는 변학도와 그에게 원한을 가진 마당쇠가 만나 크게 다툰다. 바로 그 장면에서 활용된 하회별신굿탈놀이의 지체 싸움 대목은 아주 적절해 보인다.

마당쇠 : 문하시중이라고 네 할아버지가 문하시중이었다면 우리 할아버지는 문상시대였어.

변학도 : 이 무식한 놈야! 문상시대란 무슨 개수작야! 문하시중으로 말하자면 지금의 영의정과 같은...

마당쇠 : 아니 우리 할아버지가 대문을 고칠 때 대문위에 올라가서 고쳤으니 문상(門上)이 아니며 그리고 말을 몰고 대문 가운데서 큰 소리로 부를 때까지 기다렸으니 시대(侍大)가 아니며 문하시중이 문제가 아니며.(8면)

변학도 : 팔서 육경이라니 별 무식한 소리도 다 듣겠다 이놈아 육경이 도 대체 뭐냐.

마당쇠 : 히히 양반이라면서 육경도 몰라 나같은 상놈도 아는데 에헴 육경을 논지하면, 일찌기 공부자께서 가라사되 육경이란 자고로 에헴 (하나씩 손을 꼽는다) 첫째 봉사 안경 둘째 머슴 셋째 세째 처녀 월경 네

째 야경꾼만 잡는 순경 병정들 춤추는 광경 에헴 그리고나서 에헴 (청
중들을 가리키며) 이 밥통들 초혼곳 구경! 히히 내가 아는 육경을 니가
몰라. 9면

하회별신굿 탈놀이에서는 양반과 선비가 집안 내력을 들어 자랑하려
다가 오히려 공지에 몰린다. 지체 싸움은 양반의 허락을 얻어 탈판을 열
었다고는 하지만 지배계층에 대한 직접적인 공격이 사실상 불가능한 상
황에서 그들을 비판하는 방법으로 아주 효과적으로 활용되었다.²²⁾ <원귀
마당쇠>에서는 마당쇠가 변학도를 공격하는 주체이기 때문에 비판의 강
도가 더욱 높아진다. 변학도를 공격하던 마당쇠가 관객들을 가리키며 ‘밥
통들’이라 불러 당대 농촌의 궁핍에 무관심한 대학생들을 질타하기도 한
다. 변학도에게 향하던 비판의 화살이 관객에게 돌려지는 순간 극중 공
간과 공연 공간의 경계가 허물어지면서 관객들은 크게 긴장하게 된다.
웃음을 통한 비판이라는 풍자의 목표가 제대로 수행되었다 하겠다.

가면극에서 노래와 춤은 빠질 수 없다. <원귀 마당쇠>에서도 노래와
춤이 많이 활용되는데, 관객의 흥을 불러일으키면서 극의 주제를 강화하
는 기법으로 제대로 사용되었다.²³⁾

마당쇠 : (영당이 춤을 추면서 창을 한다 창에 내용에 따라서 변학도의
여기 저기를 두들긴다)
이놈의 뱃대기는 한강수인가
쌀 삼만석 먹고도 배탈이 안나
이놈의 허리통은 백두산인가

22) 김재석, 「하회 탈춤 대사의 기능과 구현 원리」, 『안동어문학』 제 ·3 합집 1998,
7면

23) <원귀 마당쇠>의 춤을 활용하기 위해 상당한 노력을 한 것으로 보이는데 중
요 무형문화재 처용무의 예능보유자로 유명한 김천홍을 모셔서 배웠다는 사실
에서 그것을 짐작할 수 있다.(공연 팸플렛 참조)

무명 삼만통 두르고도 모자란단다
 이놈의 아가리는 작두날인가
 엽전 삼만량 먹고도 이가 안 상해
 이놈의 팔뚝은 지옥차산가
 수만 백성 죽이고도 살만 찢다
 (계속해서 한참 동안 춤을 춘다
 (다시 창을 한다) (12 명)

마당쇠가 자신의 한을 풀기 위해 변학도를 공격하는 광경이다. 변학도를 징치하는 마당쇠가 추는 ‘엉덩이 춤’은 관객들에게 재미를 안겨 주기도 하겠지만, 양반을 공격하면서 신명이 난 마당쇠의 기분을 표현하는 것이기도 하다. 마당쇠의 노래와 춤은 관객에게는 희극적 재미를 안겨주면서, 한편으로는 흥을 불러일으켜 변학도를 징치하는 마당쇠의 행위에 관객들도 동조하게 만드는 측면도 있다. 관객의 동조는 원귀 꺾달이 원귀 찢뚝이, 원귀 팔뚝이의 가세와 어울려 변학도를 굴복시키는 극적 장치로 활용이 된다. 마당쇠를 위시한 여러 귀신들의 노래와 춤에서 분출되는 흥겨움이 공연 공간을 가득 채우게 되지만, 변학도만은 거기에 동참할 수가 없으므로 궁지에 몰린 그의 모습이 두드러져 보이게 된다. 여기서 마당쇠를 위시한 여러 원귀와 관객이 힘을 합하여 변학도를 굴복시킨 것과 같은 극적 효과를 얻게 되는 것이다. 변학도가 “제발 살려주십시오 저의 죄는 죽어 마땅 합니다”라며 항복을 선언하는 것은 마당쇠의 힘에 눌려서라기보다는 집단의 힘에 굴복한 것으로 보아야 하겠다. 노래와 춤이 농민과 대학생이 연대하여 투쟁한다는 극의 주제를 효과적으로 전달하는 데 큰 기여를 하고 있는 것이다.

<원귀 마당쇠>의 생생한 구어체 대사 속에는 비속어의 사용 그리고 비슷한 류의 명사 나열 등등 가면극의 대사 투가 많이 등장한다. 위의 예문에서 보듯이, ‘뱃대기’, ‘허리통’, ‘아가리’ 등의 비속어가 많이 등장하지

만 공격의 대상이 변학도라는 부정적 인물이기 때문에, 그의 부정적 특성을 강화하는 효과를 얻어낸다. 마당쇠가 자신을 소개하면서 귀신의 종류를 나열하는 다음의 예도 가면극에서 가져온 것이다.

마당쇠 : (사방을 둘러 보다가 다시 펼쩍 뛰며) 뭐 나보다가 귀신이라고 (무대 앞쪽으로 나가면서) 그래 나는 귀신이다 귀신이야! 귀신이라면 어쩔 것이야. 그러나 겁낼 건 없어. 사람 해치러 나온 악귀는 아니라니께. 얼빠진 총각 호리러 나온 요귀는 또 아니야. 어진 백성 잡아먹으려고 나온 마귀도 아니야. 사귀도 아니고 미명귀도 아니랑께. 몽달귀신도 아니고 엇귀신도 아니야. 그런건 다 아니란 말이야 (1 면)

마당쇠가 자신을 소개하는 데 있어서 악귀, 요귀, 마귀, 사귀, 미명귀, 몽달귀신, 엇귀신 등등을 나열한다.²⁴⁾ 비슷한 류의 이름들을 나열하여 비교의 재미를 안겨주면서 자신을 강조하여 소개하는 대사 방식은 가면극에서 자주 찾아볼 수 있는 것이다. <원귀 마당쇠> 에서도 무대에 등장한 마당쇠를 관객에게 재미 있게 소개하는 방식으로 유용하게 쓰이고 있다.²⁵⁾

이처럼 <원귀 마당쇠> 에는 가면극의 공연 원리와 표현 기법이 단순

24) 몽달귀는 총각이 죽어서 된 귀신, 미명귀(未命鬼)는 시집가서 젊은 나이에 죽은 귀신으로 주로 남편과 재혼한 여성을 괴롭힌다.

25) 취발 : (노장을 쳐다보며) 아 원, 저거 뭐람. 오오 이제 내가 알겠다. 저이 것뒀 거뒀한 것도 보이고 또 번득번득한 것도 보이고 히뒀히뒀한 것도 보이고 저 번 들번 들한 것도 보이는 것을 본즉 아마도 金인가부다. 이 금이란 말이 당치 않다. 愈出奇計 陣平이가 黃金三萬兩을 楚軍中에 흘었이니 거 금이란 말도 당치 않다. 그러면 玉인가 (노장한테로 한발 가까이 가서) 너 옥이여든 옥에 내력을 들어봐라. 鴻門宴 높은 잔치 范增이가 깨친 옥이 옥석이 俱焚이라 옥과 돌이 다 뒀거든 옥이란 말도 당치 않다. 그러면 귀신이냐 (노장에게로 한발 더 나간다) 너 귀신이여든 귀신에 내력을 들어봐라. 白晝清明 밝은 날에 귀신이란 말이 당치 않다. 그러면 네가 大明이냐 (봉산탈춤 『한국의 민속극』 창작과비평사 1976(재판), 229 면)

활용의 차원을 넘어서서 극의 주제를 강화하는데 효과적으로 사용되고 있다. 서구적 무대극의 공연 원리와 가면극적인 공연 원리가 융합되면서 <원귀 마당쇠>를 민중적 미의식을 기반으로 하는 제3의 연극양식으로 나아가게 하였다.

5. '신판 광대 놀이' 공연과 마당극

조동일은 <원귀 마당쇠>를 '신판 광대 놀이'라고 하였다. 광대 놀이라는 명명은 한국 고전극의 배우들인 광대들이 주축이 되어 벌이는 놀이판이라는 의미이겠는데, <원귀 마당쇠>가 서구적 무대극과 다른 연극이라는 사실을 알려주려는 의도를 담고 있다. <원귀 마당쇠>가 부분으로 공연되는 <향토의식초혼굿>이 굿판을 표방하고 있는 까닭에 광대 놀이를 시도하는 것만으로는 크게 새로워 보이지는 않는다. 그러나 광대 놀이가 '신판'이라는 수식을 덧입고 있는 까닭에 그 의미가 좀더 각별해진다. 서구적 무대극을 거부하는 광대 놀이를 행하지만, 고전극을 그대로 재현해 내는 것에 그치지 않고 이 시대에 알맞은 놀이로 새롭게 재창조해보겠다는 작가 의도가 중요하게 드러나기 때문이다.

'신판'은 반성에서 출발한다. 기왕의 연극이 놓치고 있는 점에 대한 인식과 반성이 있기에 그러한 한계를 넘어서는 새로운 것의 시도가 가능한 것이겠다. 그런데 반성과 출발이 연극에 한정하여 나 홀로 이루어지는 것이 아니라 당대 사회운동의 변화 움직임과 그 맥을 같이하고 있어서 의미가 더욱 커진다. 널리 알려져 있다시피, 1950년대 후반 무렵 민속에 대한 연구가 활발해지면서, 한국 연극계에서도 가면극이나 판소리 등, 고전극에 대한 관심이 서서히 일어나기 시작했다. 유치진이 그러한 흐름의 대표적 인물이다. 유치진은 서울연극학교 학생들에게 봉산탈춤과 산대놀

이를 가르치는 등 나름대로 고전극의 연극적 활용에 많은 노력을 기울였다.²⁶⁾ 그의 의도는 “동양적인 양식화된 연극과 서양식의 리얼한 화술극, 이 두 가지 형태의 장점을 피차에 절충해서 무슨 새로운 연극 형태를 찾아”²⁷⁾ 내는 것이었다. 그럼에도 불구하고 그의 작업은 큰 소득 없이 끝나 버렸다. “양식화 되었기 때문에 현실적인 사회적 고뇌라든지 인간문제를 구체적으로 그리기에는 많은 구속과 제한을” 가지고 있는 고전극을 극복 한다는 입장이 너무 강했기 때문이다. 고전극을 ‘화술 중심의 서구극’에서 부족한 점을 메우는 수단 정도로 보았으므로 구체적인 성과를 거두기 어려웠던 것이다. 고전극의 연극적 가치에 대한 피상적 이해가 그런 결과를 낳는 데 큰 몫을 했을 것으로 보인다.²⁸⁾

<원귀 마당쇠>의 경우는 유치진과 여러 모로 대비된다 새로운 문제 의식을 제대로 담아내어 새로운 관객과 만날 수 있는 연극의 필요성, 즉 새로운 연극의 필요성을 삶의 현장에서 찾아내었다는 점이다. <향토의식 초혼굿>의 목표가 그 모든 것을 정리해주고 있다.

오늘날 우리의 농업이 당면하고 있는 기본적인 문제가 무엇인가 하는 것에 대한 검토에서 시작해서, 탈춤의 전통에 입각한 우리의 과거를 풍자해 보는 연극과 대화를 나누고, 청춘의 노래를 짜즈가 아니라 농악으로 구가하겠다는 이 “굿”은 수 많은 사이비 대학제와는 구별되는 것임을 자부하고 싶습니다. 언제까지나 계속 될 듯한 굴종의 반복에 쫓겨서 방황하기만 하는 운명과 결별하고 이제, 고향의 터전이다 우리의 역사를 창조할

26) 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 359~360면

27) 유치진, 『세계 연극 일주』, 『동량 유치진 전집』 7권, 서울예대출판부, 1993, 220면.

28) 이에 대해 백현미는 “형식과 내용의 상관성에 대한 인식 없이 형식의 발견 혹은 변화 속에서 새로운 길을 찾으려한 그의 의도는 실질적인 근대극의 구현작업으로 연계되기 어려웠다”(백현미, 『1950·60년대 한국연극사의 전통 담론 연구』, 『한국연극학』, 한국연극학회, 2000, 72면)고 했다.

때가 왔습니다.²⁹⁾

농촌 문제를 새로운 시각에서 바라보고, 굴종의 운명과 결별하는 반성과 창조의 자리에 그들은 ‘탈춤의 전통에 입각한 연극’과 ‘짜즈가 아닌 농악’을 선택하였다. 그것은 농촌의 공동체 정서를 반영하는 가면극과 농악을 이해하고 자신의 것으로 삼으려는 구체적인 목표에서 나온 것이다. 농촌의 문제를 다루는 데 있어서 농민을 소외시켜서는 안 되는 노릇이다. 농민의 문제를 농민들이 낫설어 하는 서구적 문화로 다루기보다는 대학생들이 농촌의 문화를 접하고 익혀 표현하는 바가 옳은 선택임은 분명하다. 농민과 대학생의 연대를 주창한 <원귀 마당쇠>가 서구적 무대극과 가면극이 융합된 새로운 연극으로 나아간 바탕을 충분히 이해할 수가 있겠다.³⁰⁾

<원귀 마당쇠>는 당대 농촌의 문제를 구조적 차원에서 이해하고, 농민과 대학생의 연대에 의한 투쟁이라는 방향을 제시한 리얼리즘극이다. 극의 주제나 극양식적 특징 모든 면에서 <원귀 마당쇠>는 1960년대 초 한국 연극의 주류와 분명히 다른 길을 가고 있다. 거칠고 소박한 단막극인 이 작품의 한계도 여러 면에서 지적될 수 있겠지만, 마당극의 원형적 자질들이 이 작품 속에 고스란히 녹아들어 있다는 점에서 한국 연극사에서 대단히 중요한 작품이라 해야 하겠다. <향토의식초혼굿> 전체가 하

29) <향토의식초혼굿> 공연 팸플렛의 인사말 서울대학교 향토개척단 단장 송기중

30) <원귀 마당쇠>가 탄생된 배경에는 고전극의 연극적 가치에 대한 작가의 깊이 있는 이해가 큰 역할을 했을 것이다. 그것과 더불어 작가가 관여했던 농촌 계몽극의 경험도 중요하게 살펴야 한다. 1963년 가을에 조동일과 김지하가 관여한 농촌 청소년 대상의 공연이 경기도 광주의 한 시골 마을에서 열렸다. “공민 학교 마당에 가설한 무대”에 “마룻장이나 절구통, 세간불이 등을 늘어놓은” 세트에서 “농촌선전이나 계몽연극”을 하였다고 한다.(김지하, 『흰 그들의 길』, 학고재, 2003, 445~448면 참조) 이러한 경험들이 <원귀 마당쇠>의 창작에 소중하게 작용하였을 텐데, 자리를 달리하는 다음 글에서 구체적으로 다루어보기로 한다.

나의 공연물로 마당극의 발달에 기여한 바가 크지만, 마당극의 양식적 특질을 연극사적 맥락에서 논의할 때 <원귀 마당쇠>는 더욱 중요하다.

마당극은 마당극 정신을 담지하고 있는 작품이며, 마당극의 범주에 드는 작품이라면 비판의 정신·융합의 정신·공유의 정신을 제대로 체현한 작품이라 하겠다.³¹⁾ 마당극은 어느 날 갑자기 ‘튀어 나온 극양식’이 아니라 한국 연극이 마땅히 가야할 길을 걸어가면서 서서히 그 모습을 드러낸 결과물이다. 1920년대 중반부터 1930년대 중반까지 일제강점하의 억압 속에서도 활발했던 ‘촌극운동’도 마당극 생성의 중요한 계기로 작용하였다. 그러한 모습을 구체적으로 파악할 수 있는 작품이 秋人의 <지도원의 강연>(원명:農村進行曲)이다. 1934년 8월 전남 진도의 세등리 야학에서 공연된 이 작품은 농회가 일제의 정책을 무조건적으로 수행하는 관변단체임을 폭로하고, 농민들이 주축이 되는 농민조합의 존재를 긍정하였다. 당대 농촌의 문제를 다루는 이 연극은 관객을 극의 참여자로 이끌어들이는 것을 비롯하여 가면극의 공연방식을 적절하게 수용한 작품으로 마당극 형성의 앞자리에 둘 수 있는 훌륭한 성과를 거두었다.³²⁾

그 이후 한 동안 주춤했던 이러한 시도가 구체적 결과로 다시 나타난 것이 <원귀 마당쇠>라 할 수 있을 것이다. <원귀 마당쇠>는 <지도원의 강연>에 비해 극양식의 새로움에서 훨씬 뛰어난 성과를 거두었다. 특히 관객을 공연의 주제로 삼아 극의 주제를 강화시키는 전략을 실험했다는 사실은 1960년대 초반 한국 연극계의 전통담론이 거둔 가장 훌륭한 성과로 기록되어야 한다. 고전극의 극적 자질을 표현 기법의 활용 차원에서 서구적 무대극에 도입하는 경우가 아니라, 이제까지 경험 못했던 새로운

31) 김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 제16호, 한국극예술학회 2002, 357면.

32) 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 229~235면.

이외에도 카프의 ‘이동식 소형극장’에 대한 관심, 그리고 채만식을 위시한 작가들의 촌극 작품 등에도 관심을 좀더 기울일 필요가 있다.

연극(마당극)의 탄생에 대한 가능성이 <원귀 마당쇠>에서 비로소 확인되었다 해도 과언은 아닐 것이다. <원귀 마당쇠>에서 발견되는 전체와 부분의 관계 맺음, 그리고 각 마당의 독립성에 대한 인식은 이 작품이 근대극의 주류를 이루어 온 무대극 양식을 이미 벗어나고 있음을 확인해주는 것이다. 어떤 이는 <원귀 마당쇠>에 뒷풀이로 이어지는 난장이 빠져 있다는 점에서 아쉬움을 느낄 수도 있겠다. 가면극 공연의 마지막을 장식하는 난장이 불러일으키는 신명을 생각하면 더욱 그렇다. 그렇지만 공연 뒤에 <사대·매판·굴종지구의 장례식>과 <농악굿>이 자리하고 있어서 그 역할을 담당하고 있음으로 중복을 피하기 위해 의도적으로 뺐다고 보아야 하겠다. <원귀 마당쇠>가 개별 작품으로 독자성을 강하게 지니기도 하지만, 한편으로 <향토의식초혼굿>의 부분이라는 사실을 잊지 않고 있다는 점으로 받아들여야 할 것이다. <원귀 마당쇠>의 이러한 성과들이 후대 작품에서 계승·발전되면서 마당극 형성의 기틀이 마련된 것이다.

6. 결론

조동일의 <원귀 마당쇠>는 1963년 11월에 서울대학교에서 공연된 <향토의식초혼굿>의 부분으로 공연된 작품이다. 공연 시간 4·50분 정도의 단막극이지만, 후대 마당극에 미친 영향은 대단히 큰 작품이다.

당대 농민의 궁핍을 사회 구조적 모순의 측면에서 살펴보고 그 대안을 제시하려는 목적에서 이 작품은 출발하였다. <원귀 마당쇠>는 권력에 의해 저질러지는 부정부패의 악순환을 끊지 않고서는 농민의 궁핍이 대를 이어 계속될 수밖에 없음을 보여준다. 흉년에 굶어 죽은 원귀 마당쇠의 손자는 지금 현재에도 가난하고, 수탈을 일삼던 변학도의 후손은 여

전히 땀땀거리며 살고 있다는 상황 설정이 그러한 입장을 잘 반영하고 있다.

<원귀 마당쇠>에서는 농촌의 궁핍을 해결하는 방안으로 농민과 지식인(대학생)의 연대에 의한 변혁운동을 제시하고 있다. 다소 관념적인 대안으로 보이는 주제를 의미 있는 것으로 바꾸어 놓을 수 있었던 까닭은 배우관객을 적절하게 활용하여 현장감을 높이고, 관객을 공연의 주체로 끌어올렸기 때문이다. 극중 세계를 현실 세계와 일치시켜 바라봄으로써 얻어지는 현장감은 공연 장소와 극중 장소를 일치시켜 극적 환상을 제거함으로써 얻어진 것이다.

<원귀 마당쇠>는 무대극적 성향을 기본적으로 가지고 있지만 가면극의 공연원리가 융합되면서 제 3의 새로운 연극으로 나아간 작품이다. <원귀 마당쇠>에서 가면극의 극적 자질을 도입하여 활용한 예는 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 하나는 가면극의 공연 원리를 활용하는 것이며, 두 번째가 표현의 기법을 가져와 활용하는 경우이다. 공연 장소와 극중 장소의 일치, 약사의 변형으로써 배우관객의 활용이 전자의 예이고, 가면극 대사 방식의 차용·춤과 노래의 적절한 사용 등은 후자의 예가 되겠다.

<원귀 마당쇠>는 연극 작품으로써 부족한 점을 많이 안고 있기는 하지만, 고전극을 계승·발전 시켜보려 했던 1960년대 초 연극계의 흐름에서 아주 중요한 성과로 기록되어야 하겠다. 민중적 세계관에 기초하여 대상을 성찰하여 모순을 발견하고, 그것을 올바른 방향으로 변화시키려는 의지를 안고 있으며, 고전극과 서구극이라는 이질적 요소를 잘 융합하여 새로운 극양식을 시도한 점, 관객을 주체로 세우는 공연 원리의 확보 등은 <원귀 마당쇠>가 얻어낸 중요한 성과이다. 바로 이러한 공연 특질들이 후대에 계승·발전되면서 마당극의 생성에 크게 기여하게 되는 것이다. 다음에 이어질 글에서 공연 상황의 측면에서 <원귀 마당쇠>를 검토하고, 마당극 생성에 미친 영향을 좀더 구체적으로 살피고자 한다.

주제어 : 원귀 마당쇠, 마당극, 고전극, 전통의 계승 1960년대

참고문헌

1. 기본 자료

조동일, <원귀 마당쇠>(공연대뽀
『대학신문』

2. 논문

김재석, 「<향토의식초혼굿>의 공연특질과 연극사적 의미」, 『한국극예술연구』 제18집, 한국극예술학회 2003, 335 ~361 면

김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 제16호, 한국극예술학회 2002, 335~364면.

김재석, 「하회 탈춤 대사의 기능과 구현 원리」, 『안동어문학』 제2·3 합집 1998, 1~21 면

김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사논문 1993.

백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』 한국연극학회, 2000, 45~87면.

한도현, 「1960년대 농촌사회의 구조와 변화」, 『1960년대 사회변화 연구: 1963-1970』, 1999, 113 ~138 면

3. 단행본

김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사 1995.

김지하, 『흰 그들의 길』, 학고재 2003.

심우성, 『한국의 민속극』, 창작과비평사 1976(재판).

유치진, 『동랑 유치진 전집』 7권, 서울예대출판부, 1993.

유치진, 『동랑자서전』, 서문당, 1975,

조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사 1981(5쇄).

채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과비평사 1985.

Abstract

A Study on the *Devil Madangsoe*

Kim, Jae-suk

The *Devil Madangsoe* performed on the November in 1963 occupies the very important position in the Korean Madang Drama. Its script which had not been revealed up to now, opened to the public recently and its value can be appreciated properly.

The *Devil Madangsoe* tried to grasp the reason of poverty of rural community in the early 1960s and suggest the ways to overcome it. It attributed the reason of poverty to the public officials' corruption and suggested that university students and peasants should fight together to get rid of this structural contradiction.

In the *Devil Madangsoe*, the place of performance and the place of drama coincided with each other, so that the reality of drama was emphasized. Moreover it designed the community between the stage of drama and the audience-seats. As a result of it the audience were not only spectators who simply watched the play, but also they played actors' role who intervened in the play and expressed their opinions. The *Devil Madangsoe* got good results in modernizing the techniques of Korean Mask Drama and taking advantage of them and made sure the possibility of new drama which matched well with the techniques of Western Drama.

The modernization of tradition began to appear in the Korean theater world of 1960s, but the result was insignificant, since in most cases, they couldn't understand the theory of performance in Korean Mask Drama. Unlike these plays, the *Devil Madangsoe* utilized well both the characteristics of Western Drama and those of Korean Mask Drama, so it could ensure the birth of new drama. The dramatical experiments tried in the *Devil Madangsoe* succeeded to the future generation and played an important role in the birth

of Madang Drama.

Key words : the *Devil Madangshoe* , Madang Drama, Old type Theatre, modernization of tradition, 1960s

접 수 일 : 2005년 2월 11일

심사기간 : 2005년 3월 1~25 일

게재결정 : 2005년 3월 26일(편집위원회)

K C I