

들놀음 할미마당의 극적 짜임새와 주제

신 동 훈*

목 차

1. 서론
2. 갈등구조에 담긴 의미
3. 꼴계와 비장의 위상
4. 들놀음 전체 속에서의 의미
5. 결론

1. 서론

한국의 가면극에 있어 할미마당(혹은, 미얄마당)은 여러 지역에서 두루 연행되는 놀이단위로서, 대체로 놀이의 끝부분에 위치하면서 놀이 전체를 마무리짓는 역할을 하고 있다. 이 마당은 갈등의 전개양상이 잘 다듬어져 있고 비장의 요소가 나타나는 등 연구대상으로서 중요한 의미를 지니고 있으나, 중마당·양반마당 등에 비하여 그 의미가 뚜렷이 포착되지 못하고 있다.

가면극 할미마당의 극적 구조와 주제를 체계적으로 분석해낸 작업으로서 는 조동일 교수의 연구성과가 두드러진 것이라 할 수 있다.¹⁾ 특히, 봉산탈춤 미얄과장의 분석을 통해 웃음과 눈물의 공존이 지니는 의미를 밝히고 이 마당에 남성의 횡포를 비판하는 반봉건적 의식이 담겨있음을 드러낸 점이 우

*강원대 강사

주요논문: 「신분갈등 설화의 상황설정과 문제해결방식」

- 1) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』 (홍성사, 1979)의 「미얄과장의 웃음과 눈물」, 「신할애비과장의 부모와 자녀」 항목에 그의 연구가 정리되어 있다.

리의 관심을 끈다. 조동일 교수 이후의 할미마당 연구는 대체로 그의 논의를 보완, 수정하는 차원에서 진행되었는데, 채희완·현영학·임재해 등의 연구 성과²⁾는 새로운 시각에서 문제에 접근하고자 한 것으로서 주목된다. 그러나 이 연구들은 대체로 가면극 일반을 포괄적으로 문제삼은 것이어서 논의의 치밀성을 확보하지 못하고 있다.

이 논문에 있어 문제에 접근하는 기본 시각은 각 지역에 전승되고 있는 가면극들의 독자적인 개성을 존중해야 한다는 것이다. 각 지역의 가면극들은 독자적인 전승과정을 통하여 다른 지역과는 변별되는 특성을 갖추어 왔으며, 특히 할미마당의 경우에는 그 편차가 매우 두드러진 것으로 나타나고 있다. 그런 만큼 특정한 자료를 대상으로 한 논의를 성급히 일반화하는 것을 자제하고 각각의 자료를 성실하게 분석하는 작업을 선행할 필요가 있다.

이 논문에서 분석하고자 하는 자료는 들놀음 할미마당이다. 들놀음은 수영, 동래의 신년맞이 민속행사의 일환으로 연행되어 온 가면극으로서 농촌 가면극으로서의 면모를 보여주고 있어 주목을 끈다. 들놀음의 할미마당은 잘 다듬어진 짜임새에 여러 의미를 담고 있어 연구대상으로서 중요한 의미를 지니고 있다. 그럼에도 들놀음 할미마당을 집중적으로 연구검토한 논문은 아직 나오지 않았으며, 다만 개괄적인 논의의 일환으로 이 마당에 대한 부분적인 언급이 이루어졌을 뿐이다.³⁾

들놀음 할미마당을 분석함에 있어 이 논문에서는 다음과 같은 몇 가지 관점에 입각하고자 한다.

첫째, 텍스트를 면밀히 분석하고 실제 공연을 참조함과 동시에,⁴⁾ 오래 전부터 놀이를 연행해온 예능보유자들의 진술을 종합하여 그 의미를 탐색하고 재구하고자 한다. 현재 연행상황의 성격이 변질됨으로 해서 텍스트와 현장

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

현영학, 「한국 가면극 해석의 한 시도」, 『논총』 36 (이대 한국문화연구원), 1980.

임재해, 「민속극의 전승집단과 영감·할미의 싸움」, 『여성문제연구』 13, 1984.

3) 이두현, 『한국가면극』, 문화재관리국, 1969.

강용권, 『야류·오광대』, 형설출판사, 1977.

박진태, 『한국가면극연구』, 새문사, 1985.

정상탁, 『오광대와 들놀음 연구』, 집문당, 1986.

부산민속예술보존협회·동래야류보존회, 『동래들놀음』, 1989.

4) 1990년 10월 14일에 서울놀이마당에서 행해진 수영야류 공연을 참조하였다.

상황을 종합하는 ‘모델’의 연구가 한계를 지나는 만큼, 전승 담당자와의 면담을 통하여 논의를 보완할 필요가 있다고 본 것이다.⁵⁾

둘째, 할미마당의 극적 구조를 고찰함에 있어 극중인물간의 갈등양상과 함께 극중상황과 관객과의 관련양상에 주의를 기울이고자 한다. 연극의 의미란 극중에서의 갈등양상이 어떠한 방식으로 관객을 움직이며, 관객이 어떻게 극중상황에 대응하는가 하는 문제를 분석함으로써 제대로 해명될 수 있다고 본다.

세째, 놀이에 담겨있는 의미의 다층성을 존중하고자 한다. 민간전승의 연극인 가면극은 전승상황, 전승자에 따라 다각적인 의미를 지닐 수 있으며, 그중 하나의 의미만을 고집할 경우 바른 해석은 불가능해진다. 다만, 그 다층적 의미 중에서 좀더 본질적이고 심층적인 의미를 탐색하는 것이 가능할 뿐이다.

네째, 들놀음이 지역 민속행사의 일환으로 연행되어온 것이며 할미마당 역시 그 일부인 만큼 할미마당이 들놀음의 전체적 진행 속에서 차지하는 의미를 살피고자 하며, 나아가 그 담당자들의 삶 속에서의 의미를 탐색하는 데 관심을 기울이고자 한다.

한편, 이 논문에서 들놀음 할미마당을 분석함에 있어서는 시원적인 신앙적 의미보다 현실적 의미의 분석에 치중하고자 한다. 이는 필자의 관심방향 때문이기도 하며, 들놀음 할미마당이라는 자료 자체가 신앙적 요소를 잘 드러내지 않고 있다는 사실을 고려한 것이기도 하다.

그건 그 일종의 삼각 집안분란이기 땀에 그런 신앙 같은 건 없고 교육이지 싶지는. 이래서는 안된다 하는...
(수영—윤수만씨)

윤수만씨는 들놀음의 신앙적 요소를 중시하는 분이면서도 위와 같이 이야기하고 있다.⁶⁾

-
- 5) 예능보유자와의 면담은 1990. 8. 18~19 양일간에 걸쳐 부산의 수영민속보존회 사무실 및 동래야류 예능보유자 자택에서 행하여졌다. 필자와 면담한 분은 수영의 윤수만씨(1916년생, 약사)·김달봉씨(1917년생, 영도역)와 동래의 박점실씨(1913년생, 말뚝이역)·양극수씨(1917년생, 할미역) 등 네 분이다.
- 6) 대분상으로 볼 때도 봉산탈춤 등과는 달리 할미의 직업이 무당으로 나타나지 않으며, 영감·할미·첩의 삼각관계의 귀결이 ‘겨울’에 대한 ‘여름’의 승리로 이해되지도 않는다.

현재 전승되고 있는 들놀음에는 수영들놀음과 동래들놀음이 있다. 이 두 놀이는 그 뿌리가 같은 것으로서, 고찰대상으로서의 결정적인 차이를 보이고 있지 않으므로 함께 묶어서 논의를 진행하고자 한다. 채록된 이본들은 대동소이한데, 수영들놀음은 이두현 채록본을, 동래들놀음은 천재동 채록본을 인용대상으로 삼았다.⁷⁾

2. 갈등구조에 담긴 의미

한국 민속극의 할미마당에 있어 갈등의 주체가 되는 등장인물은 할미·영감·첩·아들과 딸 등으로 요약된다. 이 중에서 가장 일반적인 경우는 할미·영감·첩 등 세 인물이 갈등을 구성하는 형태인데, 봉산·강령탈춤, 고성·통영오광대, 그리고 수영·동래들놀음 등이 이같은 형태를 보이고 있다. 이밖에 하회별신굿과 동해안거리굿에서는 할미·영감이, 양주·송파산대놀이와 웅진배연신굿에서는 할미·영감·아들(딸)이, 동해안 탈굿과 가산오광대에서는 할미·영감·첩·아들이 갈등의 주체가 되고 있다. 이중 수영·동래들놀음의 할미마당은 영감·할미·첩의 삼각관계가 나타나면서도 주로 영감과 할미의 갈등이 극 진행의 중심요소로 자리잡고 있다.

들놀음 할미마당은 헤어져 지내던 할미와 영감이 들놀음 놀이판에서 만나는 데서부터 시작된다. 할미와 영감이 헤어진 이유에 대해서는 대본에 뚜렷이 명시되어 있지 않은데,⁸⁾ 현지의 전수자들은 다음과 같이 설명하고 있다.

영감이 고만 난봉이 나가지고 팔도로 돌아댕기네. 영감이 아주 한량이다. 어찌 뭐 못된 병을 대강 올려가지구 할미한테 병을 전염을 시켜가지구 전부 다 코두 빠지구 마 형편없이 됐는데 영감이 마 할미 보기 싫다고 다른 디로 나가빠러기라.
(동래-양극수씨)⁹⁾

-
- 7) 이 대본은 각각 이두현의 『한국의 가면극』(일지사, 1979), pp. 302~4와 심우성 편저, 『한국의 민속극』(창작과 비평사, 1975), pp.104~8에 수록되어 있다. 앞으로 자료를 인용함에 있어 따로 출처를 명시하지 않고 〈수영〉, 〈동래〉라는 약칭으로 표현하려 하는데, 이 경우 각각 이두현 채록본, 천재동 채록본이 인용된 것으로 이해하면 된다.
- 8) 봉산탈춤의 대본에는 난리통에 헤어졌다고 명시되어 있어 차이가 있다.
- 9) 녹음상태가 양호하지 않고 조사자가 현지의 방언에 익숙하지 못하여 녹음된 내용을 완벽하게 옮기진 못하였으며, 한두 마디씩 있는 청취불능인 말은 생략하였다. 그렇지만, 조사자가 임의로 윤색한 부분은 물론 없다. 이하의 인용문도 마찬가지이다.

한편, 수영의 운수만썸 역시 ‘잘 모르겠지만서두’ 할미가 재미가 없고 하니까 오임쟁이인 영감이 놀러 나간 것이며, 옛날엔 여자 놔두고 첩을 얻어 사는 것이 흔한 일이었다고 설명하고 있다.

할미와 영감은 서로 만나서 회포를 풀고 즐거워하지만, 헤어져 있는 사이에 생긴 상황의 변화 때문에 얼마 안 가서 다툼이 시작된다. 할미와 영감의 다툼은 다음과 같은 세 국면으로 나뉘어서 전개된다.¹⁰⁾

- (가) 영감의 옷차림에 관한 다툼
- (나) 첩을 사이에 둔 다툼
- (다) 자식 죽은 문제로 인한 다툼

이러한 세 단계의 다툼을 거쳐 결국 할미는 영감의 발길질에 차여 죽게 되며, 할미의 상여가 나감으로써 이 마당이 종결된다.

체록된 대본에 있어 (가)의 다툼은 다음과 같이 표현된다.

할미 : (창조로) 영감 애올레 망건(網巾), 쥐꼬리 당줄, 대매관자(玳瑁貫子), 호박 풍잡(琥珀風簪), 통영갓은 어데 두고 파뢰파관(破笠破冠)이 웬일이오.
영감 : (창조로) 그것도 내 팔자라 팔자소관을 어이하리. <수영>

할미 : 그런데 영감! 삼백주 통영갓은 어디다 두고 파외파관이 웬말고?
영감 : 그것도 내 복이로다.
할미 : 명지 두루막은 어디다 두고 먹새 창옷이 웬말고?
영감 : 그것도 내 복이로다. 그런데 (...) <동래>

이상에서 인용된 것이 (가) 장면의 전부인데, 이 다툼은 대체로 사소하고 삽화적이며 별다른 악의나 심각성은 찾아볼 수 없다. 그런데 우리는 여기서 최소한 두 가지 사실을 확인할 수 있다. 우선, 영감이 ‘파외파관’했다는 것에서 할미를 떠난 후의 영감의 생활이 어려웠다는 것, 최소한 호의호식하자는 않았다는 것을 알 수 있다. 다음으로는 이 장면에서 할미가 영감을 책망하는 입장에서 서 있으며 영감은 궁색하게 변명을 하고 있다는 점이다.

10) 동래들놀음에서는 (가) (나)가 뒤바뀌어 있으나 자료 해석상 본질적인 차이를 가져 오지는 않는다.

(나)에서의 다툼은 첩을 사이에 두고 발생한 것으로서 다음과 같이 전개된다.

- (ㄱ) 영감이 첩을 데리고 나타난다.
- (ㄴ) 첩을 사이에 두고 영감과 할미가 서로 다툰다.
- (ㄷ)
 - 〔 첩이 피신하듯 물러나간다. <수영>
 - 〔 할미가 첩을 쫓아낸다. <동래>

이 다툼의 전개에 있어 두 가지 점을 주목할 수 있다. 첫째는 첩의 역할이 약화되어 있다는 점이다. 해서지역의 탈춤이나 고성오광대와 같은 가면극에 있어 첩이 직접 싸움에 개입하여 할미를 죽음으로 몰고가는 데 비하여, 여기서 첩은 수동적으로 움직이고 있다. 특히 첩이 할미의 위세에 눌려 피신하거나 쫓겨나고 만다는 것은 들놀음에만 나타나는 상황설정이다. 둘째는 할미가 영감과 대등한 입장에서 영감을 책망하며, 첩보다 우위에 서서 첩을 쫓아낸다는 점이다. 첩이 쫓겨나갈 때 영감은 적극적으로 막아서지 못하고 있다.¹¹⁾ 그리고 할미는 다음과 같이 영감을 책망한다.

할미: 그년이 어떤 년이고.

영감: 아무 년이면 어때... (시비로 설왕설래 한참 다투다가) <수영>

들놀음에서의 이러한 극적 진행은 영감이 끝까지 첩을 감싸고 돌면서 할미에게 횡포를 부리는 것으로 되어있는 여타의 가면극과 뚜렷이 구별되는 특징적인 형태라 할 수 있다.

해서지역의 탈춤과 오광대놀이에 있어 할미마당이 처첩의 갈등을 중심으로 해서 발전·종결되는 데 비해, 들놀음에 있어서는 이 다툼이 대체로 간단하게 종결된 후 다음 국면의 다툼이 이어진다. 그 세번째 다툼이 바로 자식의 죽음을 둘러싼 다툼인데, 들놀음에 있어서는 이 다툼이 곧바로 할미의 죽음과 출상으로 이어져 나간다. 그 과정은 다음과 같다.

11) 1990년 10월 14일의 수영야류 공연에 있어서는 대본과 달리 영감이 막아서는 할미를 밀쳐 넘어뜨리는 장면이 두어 차례 이어졌는데, 아마도 이는 영감의 횡포를 부각시키기 위해 내용을 다소 변개시킨 것이 아닌가 생각된다.

- (ㄱ) 영감이 할미로부터 자식 세 명이 다 죽었다는 말을 듣는다.
- (ㄴ) 영감이 화가 나서 발로 할미를 차니, [할미가 졸도한다. <수영>
[할미가 쓰러져 죽는다. <동래>
- (ㄷ) 영감이 놀라서 의원을 불러오나 어찌지 못한다.
- (ㄹ) 영감이 봉사를 불러 경을 읽히나, [그 사이에 할미가 절명한다. <수영>
[할미를 소생시키지 못한다. <동래>
- (ㅁ) 영감이 무당을 불러 할미의 넋을 달래는 곳을 한다. <동래>
- (ㅂ) 영감이 상두꾼을 불러 출상을 거행한다.

이 다툼에서 우리는 문제의 심각성을 쉽게 감지할 수 있다. 영감과 이별한 할미가 자식을 제대로 키우지 못하고 잃었다는 것은 매우 비참한 일이다. 영감은 그 사실을 듣고 할미를 차서 죽음에 이르게 하는바 이러한 결과 역시 비참하기 이를 데 없다. 그런데 여기서 주목해야 할 것은 영감의 행위가 고의성을 띤 것이 아니라는 점이다.

아니지. 실수지. 그 자식을 세이 죽였다 하니 하도 답답해서 미워서 찬다 하는
기 그냥 결국은 그렇게 됐지. <수영-윤수만씨>

그러니까 인자 자기가 죽이고자 죽인게 아니겠고 영감이 아들 서이 다 죽였다
고 하니까 화가 나서 한번 차 준기죠. <동래-박점실씨>

이와 같은 전수자들의 말이 아니더라도, 할미가 쓰러진 후의 영감의 행동을 통해 영감이 일부터 할미를 죽이고자 한 것이 아님을 확인할 수 있다. 영감은 할미가 쓰러지자 놀라서 의원을 부르랴 봉사를 부르랴 법석을 떨면서 할미를 살려내려고 애쓰는 것이며, 그 노력이 허사로 돌아가자 상두꾼을 불러 출상을 해주는 것이다. 이는 봉산탈춤과 같은 가면극에서 영감이 다분히 고의적으로 할미를 죽이고, 할미가 죽은 후에 슬퍼하는 대사를 외는 한편 춤을 추고 첩과 희롱하는 등 이중적인 행동을 해보이는 것과 뚜렷이 변별되는 특징으로서 들놀음 할미마당의 개성이라 할 수 있다.

이제 우리는 이상과 같은 들놀음 할미마당의 갈등 진행양상을 통해 구현되고 있는 의미(곧, 주제)가 과연 무엇인가 하는 문제를 검토해야 하는 자리에 서있다. 앞서 서론에서 언급한 바 있듯이 그 의미는 단일하지 않고 다층적이다. 이제 단순하고 부분적인 것으로부터 더욱 본질적이고 심층적인 것에 이르기까지 그 의미를 차례로 검토하기로 한다.

들놀음이 오랜 공백기간을 거쳐 재현되어 전승되고 있는 현재의 상황에 있어 그 공연의 의미를 찾는 가장 기초적인 입장 중 하나는 '과거에는 오늘날과 다르게 어떻게 살았는가를 보여주는 것'에 뜻이 있다고 보는 입장일 터이다.

옛날 한량 오입쟁이가 그러면 워편거나 그러면, 개나리 붓짐을 지고, 붓짐 해가지고 가사를 파당하고 지밧대로 방랑했던 기 그계 오입쟁이 한량이거든. 그러니까네 옛날에 오입쟁이라 카고 한량이라 카는 사람은 이런기다, 이런기 있었다 카는 걸 지금 사회 사람들에게 알려주려고 하는 걸 우리가 전통적으로 유지해 온 겁니다. (수영-김달봉씨)

그런데 이와 같은 입장은 민속극이 과거의 유산이라는 입장에서 다소 소극적으로 그 의미를 해석한 것이라 할 수 있다. 우리는 여기서 한발 더 나아가서 이 놀이가 활발하게 연행되던 당시의 당대적 의미를 탐색할 필요가 있다.

이 문제에 있어 우선 지적될 수 있는 것이 이 마당이 '처첩갈등의 문제를 풍자적으로 재현하는 것'이라고 보는 시각이다. 민속극 할미마당이 처첩의 삼각관계를 희극적으로 재현하고 그 불합리성을 풍자하는 것이라는 입장은 아주 일반화된 견해인바, 들놀음 할미마당에 있어서도 처첩의 갈등이 다툼의 한 국면을 이루고 있다. 영감·할미·첩의 삼각관계는 들놀음 할미마당의 의미를 설명함에 있어 쉽게 거론될 수 있는 요소이다.

또 거기서 할미장은 뵈이나 하면 말여, (...) 이게 삼각이라 삼각. 그래 첩하고 할미하고 삼각관계에 놀다가 결국은 그 죽고 이제 그 집안 풍파가 돼서 난리나는 이런 풍자극이고. (수영-윤수만씨)

그런데 들놀음 할미마당에 있어 처첩의 갈등이라는 요소가 차지하고 있는 자리는 부분적이라고 판단된다. 이는 앞서 정리한 극의 진행양상을 통해 자연스레 추론되는 사실이다. 처첩의 갈등은 다툼의 한 국면에 해당할 뿐이며, 첩이 할미에 의해 쫓겨간 후에는 다시 관심의 대상이 되지 못하고 있는 것이다.

다음으로 이 마당에 대해 '남성의 봉건적 횡포에 대한 비판'을 제기한 것이라고 보는 해석이 가능하다. 조동일은 봉산탈춤 분석에 있어, 미얄이 영감

에 의해 억울하게 죽어가는 모습을 보여줌으로써 봉건적 사회에 있어 남성의 횡포가 낳는 해악을 비판·극복해 나가고자 하는 것이 미얄마당의 주제라고 주장한 바 있거니와¹²⁾ 들놀이 연구에서도 이러한 견해가 수용되고 있다. 정상박은 ‘들놀이에서는 아들 때문에 아내를 때려죽이는 남성의 횡포가 부각되었다’고 말하고 있으며,¹³⁾ 박진태 역시 비슷한 입장을 보이고 있다.¹⁴⁾ 실제로 들놀이 할미마당에 있어 남성의 횡포가 그려지고 있음은 분명하다. 영감이 첩을 얻고 또 할미를 죽음에 이르도록 한 것이 그것이다. 특히 들놀이에서는 영감이 난봉이 나서 집안을 돌보지 않고 돌아다닌 것이 비판의 대상이 된다.

할미 버리고 자식도 버리고 집도 버리고 난봉을 대닌 사람, 영감이 책임이 있는 거지 뭐. 영감이 (안 그랬으면) 자식도 안 죽였을끼고 할마니도 그리 안 될 꺼 아납니까.
 <수영-김달봉씨>

이와 같이 영감의 행동이 비판의 대상이 되고 있는 것이 분명하지만 과연 관심의 초점이 여기에 놓이는가 하는 데 대해서는 의문이 든다. 앞서의 운수만씨의 말처럼 영감의 첩살이는 예전에 흔히 있었던 일상의 일로도 볼 수 있다. 그리고, 영감의 횡포의 핵심으로 여겨져온 할미의 죽음에 대해, 우리는 앞서서의 내용분석을 통해 살펴본 바와 같이 영감의 행위가 순간의 감정에 의한 것이며 고의적인 것이 아니었다는 점을 주목할 필요가 있다. 할미를 살리려고 이리저리 애쓰는 영감의 모습은 ‘남성의 횡포’와는 반대되는 모습이다. 이러한 사실을 종합할 때 ‘남성의 횡포에 대한 비판’이라는 주제 역시 들놀이 할미마당에 있어 제한된 의미를 지닌다고 볼 수 있다.

들놀이 할미마당의 주제는 관심의 초점을 할미에게 맞춤으로써 좀더 뚜렷하게 밝혀질 수 있다.

보는 사람들이 이래 보면, 곰곰히 생각하면 그 영감이 난봉을 부리고 살림 다 떨어먹고, 괜히 할마이 그 아들 다리고 다 죽여빠렸다고 그러면 고생한 거 말할 수 없거든.
 <동래-양극수씨>

12) 조동일, 앞의 책, pp217~222.

13) 정상박, 앞의 책, p.129.

14) 박진태, 앞의 책, pp90~91.

혼자 몸으로 자식들을 채 간수하지 못해 잃어버린 후 영감의 발길질에 차여 억울한 죽음을 맞는 할미는 봉건사회가 만들어낸 전형적인 피해자에 해당한다. 들놀음 할미마당은 할미의 불쌍한 죽음을 재현하고 그 넋을 위로하는 출상의 의식을 거행함으로써, 봉건사회에 있어서 여성이 받아온 부당한 억압을 비판하는 의미를 시현하고 있다.

그렇지만 할미만이 궁극적인 피해자라는 입장에 서서 들놀음 할미마당을 해석하는 것 역시 문제가 있다. 할미가 피해자임은 명백하지만, 그와 동시에 할미를 쓰러뜨리고 나서 실수를 깨닫고 할미를 살리려고 애쓰다가 실패한 후 스스로 출상을 거행하는 영감 역시 또 한 명의 피해자라 볼 수 있는 것이다.

영감이 뭐 통곡을, 땅바닥을 치고 통곡을 한다 말이지. (...) 애처가거든. 아이고 마 땅바닥에 퍼질러가지고 통곡을 하고 우니께네 하이고 사람들이 남이 볼 때 죽으라고 찬게 아니구나 거기서 나타나는기라요. <수영-김달봉씨>

할마이가 그래 되면 영 망하는거 아닙니까. 할마이가 죽어가지고 초상치러보면 영감이 혼자되고 망해빠리는 거지. <동래-양극수씨>

제대각시가 있다 카지만 그 뭐 옳은 기 안 되고 영감도 불쌍하게 돼 빠린 거지, 그리 되면. <동래-양극수씨>

김달봉씨의 말대로 실제 영감은 할미를 사랑했던 것이며, 자식에 이어 사랑하는 할미까지 잃은 영감 역시 할미나 다를 바 없는 피해자인 것이다. ‘두건에 각지를 잡고 후행하며 울면서 퇴장’¹⁵⁾ 하는 영감의 모습은 그가 불쌍한 존재임을 잘 보여준다.

그렇다면 영감과 할미가 불쌍한 처지에 이르게 한 원인은 어디에 있는가 하는 점이 문제가 된다. 우리가 가장 쉽게 생각할 수 있는 것은 그 잘못된 할미와 영감 자신에게 있다고 보는 것일 터이다.

영감도 잘못하고 할미도 잘못하고 다 잘못된 거지. 할미도 거 자숙 다 키웠으면 괜찮았을 낀데 자숙들 거 키우다 키우다 죽고 이리니까니 영감이 화가 나서

15) 부산대 전통예술연구회 채록본 <수영들놀음>. 심우성, 앞의 책, p.124.

그런 거지

〈수영—윤수만씨〉

난봉이 나서 집을 나가고 첩을 얻어 들어온 후 할미를 차서 죽게 한 영감의 행동에 일차적인 잘못이 있으며, 자식을 잘 간수하지 못하고 첩을 질투한 할미에게도 부분적인 잘못이 있다는 것이 가능한 해석이다. 이와 같이 영감과 할미에게 잘못이 있다는 입장에 서서 볼 때, 들놀음 할미마당은 그 잘못을 비판하고 극복하고자 하는 주제를 지니는 교훈극으로 이해되게 된다. 윤수만씨의 말대로 ‘이래서는 안된다 하는’ ‘교육’으로 해석되는 것이다.

그러나, 우리는 할미와 영감이 맞은 비극의 원인을 또 다른 측면에서 찾을 수 있다.

영감: 그래 내가 집을 나올 때 삼존당(三尊堂)이며 돈 한돈 팔푼이며 자식 삼형제를 다 살게 마련해 주고 혈혈단신(孑子單身) 나온 나를 왜 추접게 이리고 쫓아다니는고.

할미: (할미 기가 막혀 손바닥을 치며) 으휴, 아이고 그래 그 돈 한돈 팔푼은 이 핀(당신) 떠날 적에 하도 섭섭해서 청이(어) 한 못 사서 당신 한 마리 나 아홉 마리 안 먹었능기요. 〈수영〉

여기에서 영감이 주고 간 한돈 팔푼은 큰 돈이 아닐뿐더러 그나마 청어 한 못에 다 써버렸다 하니 그 삶이 간고한 것이었음이 잘 드러난다. 할미가 자식을 잘 키우지 못하고 잃은 것은 바로 이러한 삶의 간고함에 기인하는 것이라 볼 수 있다.

영감이 난본을 부러가지고 보따리 싸 나가버리고 나이 할미 혼자서 자식들 서이를 다리고 살다 보이 뭐 굶어죽은 기나 한가지조, 굶어죽은 기나. 아 서이 다 죽어버리고 혼자 몸이 돼가지고 영감 찾는다고 찾아나서 가지구 (...)

〈동래—양극수씨〉

할미가 죽음을 맞게 된 원인이 자식들의 죽음이었음을 생각할 때, 자식들의 죽음을 가져온 삶의 간고함이 비극을 만들어낸 궁극적 원인이라는 해석이 가능하다. 즉 들놀음 할미마당은 삶의 간고함이 가져온 비극을 그리고 있는 것으로 이해될 수 있는 것이다.

그런데 우리는 간고한 삶 속에서 비극적으로 좌절하는 할미·영감의 모습

에서 바로 들놀음을 전승해온 당대 민중의 모습을 발견할 수 있다. 들놀음 할미마당에 있어 영감은 실제로는 양반 한량으로 설정되어 있다. 그러나 그가 권력을 지닌 사대부가 아님은 분명하며, 돈푼도 없이 떠돌아다니는 모습에서 서민적인 면모를 발견할 수 있다. 이에 비해 할미의 경우는 더욱 서민적인 면모를 강하게 지닌다. 자식들을 나무하러 보내고 미꾸라지를 잡아오게 하며(〈수영〉) 간고하게 살아온 할미의 모습은 서민의 생활상을 잘 반영하고 있다. 동래들놀음에서 할미역을 맡아온 양극수씨는 구경하는 사람들이 영감과 할미의 모습에서 이질감을 느끼는가 아니면 동질감을 느끼게 되는가 하는 필자의 물음에 다 ‘똑같은 평민’으로서 동질감을 느끼게 된다고 대답하였다. 이 놀이의 담당자들이 영감·할미에게 동질감을 느끼고 있음은 할미의 상여가 나감에 있어 평범한 보통사람의 모습을 한 상두꾼들이 등장하여 출상의 의식을 거행하면서 한데 어울리고 있는 것에서도 확인이 된다.

할미와 영감의 모습에서 민중의 모습을 발견함으로써 우리는 이 마당이 민중의 간고하고 비극적인 삶을 재현하고 있음을 알 수 있다. 영감과 할미 사이에 일어난 다툼은 민중의 삶에 있어 언제든 누구에게든 닦쳐올 수 있는 성질의 다툼으로서의 의미를 지니며, 영감·할미가 맞는 비극 역시 민중의 간고한 삶에 본래적으로 내포되어 있는 비극이라고 해석된다. 같은 내용의 연극이 연중행사로 되풀이 연행되었던 것은 그 극적 의미가 이와 같이 강한 전형성·상징성을 띤 것이었기 때문이라고 볼 수 있다.¹⁶⁾

3. 골계와 비장의 위상

우리는 앞 절에서 들놀음 할미마당의 갈등구조를 분석하고 거기 담긴 의미를 해석하였다. 그 논의의 결과를 통해 볼 때 들놀음 할미마당은 철저히 비장한 성격의 연극인 것으로 생각된다. 그러나 실제의 연행에 있어 이 마당은 강한 골계성을 함유하고 있으며, 그것이 비장성과 맞물려 있다. 사정이 이러하므로 우리는 이 마당에 있어 골계와 비장의 요소가 어떻게 갈등구조와 결합되어서 주제를 구체화하고 있는가 하는 문제를 성실히 살펴보아야만

16) 여기에서 다시 한번 강조하고자 하는 것은 이 절에서 탐색해온 여러 의미들이 다각적으로 얽혀있는 것이 실제의 들놀음 할미마당이라는 사실이다. 그 의미들은 서로 복합되기도 하고 부딪치기도 하는 가운데 다층적으로 시현되고 있는 것이다.

이 마당의 의미를 바르게 분석해낼 수 있다.

들놀음 할미마당의 첫 장면은 매우 골계적이다. 놀이판에 등장한 할미의 얼굴모습은 회화적으로 뒤틀려 있으며 차려입은 의복은 초라하다. 그리고 할미가 보여주는 행동 역시 우스꽝스럽기 그지 없다.

초라한 흰옷 차림에 죽장을 짊고 피로한 기색이 보이는 할미가 등장하여 털썩 주저 않는다. 할미는 면경 파편(面鏡破片)을 얹어놓고 노끈으로 털을 밀며 화장한 연후에 일어난다. <수영>

할미의 거동은 추하고 우스꽝스런 것으로 가끔 옆구리를 극적극적 긁기도 하고 오줌을 누기도 하는데 이럴 때도 울퉁은 정지치 않고 항상 장단과 일치한 움직임 보인다.¹⁷⁾ <동래>

이와 같이 회화적인 인물이 등장하여 모자라고 골계적인 행동을 함으로써 극중상황은 관객에게 있어 온전히 즐거움의 대상으로 자리잡게 된다. 관객은 극중상황과 현실상황의 관계를 문제삼지 않는 채 극중인물의 우스꽝스런 행동을 ‘내려다보면서’ 거침없이 웃고 즐기는 것이다.

이와 같은 상황은 영감과 할미 사이에 다툼이 발생하고 첩이 등장해서 그 다툼이 복잡해지는 가운데 변화를 맞게 된다. 관객들은 등장인물들이 다툼은 모습을 대면하면서 과연 그 다툼이 무엇을 의미하는가 하는 문제에 대하여 생각해봐야 할 처지에 놓이게 되는 것이다. 그러면서도 이 부분에 있어 연극의 진행이 골계성을 주조로 하고 있다는 데는 변화가 없다. 다음의 장면은 여전히 골계적이다.

(샘이 난 할미가 지팡이로 땅을 친다. 이윽고 땅에 퍼질러 앉아 치마밑 주머니에서 조그마한 면경(거울)을 꺼내 화장하는 형용을 하다가 지팡이를 흔들며 장단을 멈추게 한다)

할미 : (구경꾼을 향해) 아이고 여보소 저 인물이 내보다 잘났나? 내가 더 잘났지!

17) 1990년 10월 14일의 수영야류 공연에서도 이와 비슷한 행동이 연출되었는데, 실제로 매우 우스꽝스러워서 사람들의 웃음을 자아냈다.

이와 같이 갈등이 지나는 궁극적 의미는 명확하게 드러나지 않은 채 극이 골계적으로 진행되고 있는 데서 반응의 이중성이 드러나게 된다. 즉 관객들은 한편으로는 극중상황을 보고 즐기면서 다른 한편으로는 그 의미를 상고하게 되는 것이다.

골계성을 주조로 하여 구체화되던 연행상황은 (다)의 국면에 이르러 영감과 할미의 다툼이 할미의 죽음으로 귀결되어 가는 가운데 커다란 변화를 맞게 된다. 다음과 같은 장면은 더이상 골계적이지만은 않다.

할미 : (두손 모아 빌며) 영감아 내가 잘못했다. 그것 복이라고, 잘 봐 주소.
영감 : 아나 여겼다. 네 복 가지고 가져라. (말로 몹시 찬다)
할미 : 아이고 아이고. (넘어졌다 다시 일어나며) 영감아 영감... (전신을 떨다가 넘어져 끝내 죽는다)
영감 : (넘어진 할미의 거동이 수상해서)
으응 아이고 이 일을 어야노. 할맘! 할맘! (...)

<동래>

이 장면에 이어서 영감이 의원과 봉사를 부르고 출상을 하는 장면이 이어지는바 연극의 분위기가 심각하고 비장한 것으로 바뀌어 나가게 된다. 이 장면들은 실제로 비장하게 연행된다.

그 보는 사람들이 보면, 관객들이 보면 할미가 쓰러져 있는 거만, 그래 영감한테 채여 죽으니까 슬프게 생각하지. 대단히 애처롭게 이래 생각하지.

(실제로 애처롭게 느끼도록 연기하는가 몰었다.)

그렇죠. 뭐 보는 사람이 보기에 애처롭게 보이기 위해서 영감한테 잘못했다고 사정하다가 채여 죽으니까 뭐 사람이 다 이제 동정심이 안 갑니까.

<동래-양극수씨>

그러나 이 장면에 있어 모든 관객이 비장한 의미를 감지한다고 단언하기는 어렵다. 양극수씨의 말로는 그저 웃고 넘어가는 사람도 많다고 한다. 이러한 사정은 <수영>의 경우에도 마찬가지다.

거기야 보는 사람 나뉘어겠지, 그건. 저게 슬픈 장면이라고 하던지, 아이고 저건 아무것도 아니라 카던지 일단 보는 대로겠지. (...)

의미를 알면 슬픔이 나고 안 그라면 재미도 없고 (...)

<수영-윤수만씨>

관객이 보기에 따라 그 반응이 달라진다는 윤수만씨의 지적¹⁸⁾은 매우 중요하다. 특히 그가 ‘의미를 알면’ 슬픔이 난다고 한 것이 주목되는바, 이 장면이 본래 비장한 의미를 가지고 있음을 암시한다. 그 비장한 의미는 바로 우리가 앞 절에서 분석해낸 여러 층위의 의미에 해당한다. ‘의미를 아는’ 관객들¹⁹⁾은 상황을 웃고 즐기면서 바라보다가 이 장면에 이르러서 할미의 불쌍한 죽음에 동정하게 되고 나아가 할미·영감의 모습이 자신들과 동떨어진 것이 아니라 바로 간고한 삶을 살아가는 그들 자신의 모습임을 깨닫게 되는 것이다. 이러한 상황변화와 함께 극중인물과 관객 간의 거리가 좁혀져서 관객들 자신이 극의 주인공으로 자리하게 된다.

그런데 이와 같이 관객과 극중상황의 일체화가 구현되는 과정은 세심하게 처리되어 있다. 할미가 죽는 내용이 이어지기까지 계속 가면을 쓴 인물들이 등장하여 극을 이끌어가다가 이 부분에 이르러 의원·봉사와 같이 가면을 쓰지 않고 평복을 입은 인물들이 등장함으로써 관객과 등장인물 간의 거리가 좁혀져 나간다. 특히 여러 명의 상두꾼이 등장하며 출상의 의식을 거행함에 있어 그 일체감은 더욱 심화된다. 음악을 맡았던 악사들이 퇴장한 후 상두꾼 역을 담당한다고 하거니와(양극수씨), ‘백색 바지 저고리에 백색 고깔 혹은 두건을 쓰고 행정을 친’ (<동래>) 상두꾼의 모습은 다른아닌 관객 자신의 모습이라고 볼 수 있는 것이다.²⁰⁾

이 마당은 상두꾼들이 부르는 <항도가>와 함께 종결된다.

3. 북망산행이 멀다 하니

어느 산이가 북망이오

(후렴) 어하오 어하오 어와영차 어하오

4. 이제 가면 언제 오노.

다시 오기가 글렀구나.

(후렴) 어하오 어하오 어와영차 어하오

18) 1990년 10월 14일의 수영야류 공연에 있어서도 대부분의 관객은 ‘의미’를 이해할 수 있는 입장이 아니어서 특별한 분위기상의 변진이 나타나지는 않았다. 그러나 할미마당 첫 장면에 있어서보다 분위기가 다소 가라앉는 것을 감지할 수 있었다.

19) 들놀음이 자연발생적으로 활발하게 연행되던 당대의 관객들은 대개가 ‘의미를 아는’ 관객이었을 것이라고 추정된다.

20) 한편 이러한 변환은 ‘춤→대사’의 변환과도 결부되어 있다. 이 마당의 전반부에 있어 춤과 노래가 많이 나오는 데 비해 후반부에서는 인물의 행동 및 대사를 중심으로 하여 연행이 이루어지고 있는 것이다.

이 〈향도가〉는 민요 중에서도 특히 비장성이 강한 노래이거나 이 노래 소리가 퍼지는 가운데 연행현장에 있는 사람들은 비장한 분위기 속에 일체감을 느끼게 된다.²¹⁾

생여소리 할 때 앞소리, 앞에 하는 소리 자체가 곡이 슬픈 것이고 가사가 슬프습니다. 한번 가면 다시 못 온다 하는 이 모든 뒷소리 앞소리 그 소리의 의미를 알면 그거 참 슬픈 거지. (수영-윤수만씨)
〈수영-윤수만씨〉

그라고 나서 이제 슬픈 장면이 인자 뭐나하면 생여나갈 때 앞소리할 때 그때 슬픈 장면이 나오죠. 그래 웃음 끄트머리에 슬픈 장면이 나오게 되죠 (동래-박점실씨)
〈동래-박점실씨〉

생여나갈 때 인제 슬프죠. 슬프게 잘하는 사람을 인저 목청을 빼가지고 해노면, 듣는 사람이 슬프도록 아 인생사는 저렇구나 하는 것을, 허망하게 죽었구나 이걸 슬프게 이래 하는거죠. (동래-양극수씨)
〈동래-양극수씨〉

이와 같이 전수자들이 공통적으로 말하고 있는 데서도 들놀음 할미마당이 비장한 분위기에서 마무리됨을 재차 확인할 수 있다.²²⁾

이상에서 우리는 들놀음 할미마당에 있어 가볍고 골계적인 데서 심각하고 비장한 것으로의 변환이 이루어지며, 동시에 둘로 나누어져 있던 극중인물과 관객이 일체화되어 가는 변환이 이루어지고 있음을 알 수 있다. 그 과정을 통해 이 마당의 의미는 단순히 ‘인식’의 차원을 넘어서서 ‘체험’의 차원에서 구체화되고 있다. 그렇지만 이러한 논의에 의해 이 마당의 극적 특성이 충분히 해명된 것은 아니며, 중요한 문제가 우리 앞에 가로놓여 있다.

21) 1990년 10월 14일의 수영야류 공연에 있어서도 이 장면은 장중하게 연행되었다. 관객들이 비록 호흡을 일치하여 비장감을 공유하지는 않았다 하더라도 이 장면은 수영야류 전체 공연 중에 가장 엄숙한 장면이었다.

22) 들놀음 할미마당에서 시현되고 있는 이러한 비장성은 다른 민속극의 경우와 비교해 볼 때, 특히 두드러진 것이라 할 수 있다. 해서의 탈춤이나 산대놀이, 오편대놀이 등에 있어서는 보통 마무리부분에 있어서까지 분규가 지속되어 나가며, 비장으로의 일체화가 추구되고 있다고 보기 힘들다. 한편, 들놀음 할미마당을 통해 볼 때, ‘우리 민속극에는 희극만 있고 비극은 없다’고 한 조동일의 견해는 수정될 필요가 있다고 하겠다. 조동일, 앞의 책, p221 참조.

영감: 너 아홉 마리, 나 한 마리를! 그래 자식 셋은 다 어쨌노.
할미: (후유 탄식하며 가슴팍을 치고 눈물을 닦은 후에) 큰놈은 나무하러 가서
 정자나무 밑에서 자다가 술방구에 맞아 죽고, 둘째놈은 앞도랑에서 미끄러지
 잡다가 물에 빠져 죽고, 세째 놈은 하도 좋아서 어루다가 놀라서 정기로 칭
 (경)똥에 죽었소. (할미는 영영 통곡한다.) 〈수영〉

조동일이 봉산탈춤 분석을 통해 제시한 바와 같이,²³⁾ 여기에서 자식들이 죽었다는 사실은 매우 심각하고 슬픈 것임에도 불구하고 그 죽게 된 사연 자체는 우스꽝스런 것으로 되어 있음이 주목된다.²⁴⁾ 이러한 특징은 다음과 같은 대목에서도 잘 나타난다.

영감: (넘어진 할미의 거동이 수상해서)
 으응 아이고 이 일을 어야노 할맘! 할맘!(맥을 짚고 가슴에 귀를 대어보고 주
 무르고, 부채질 한다) 의원을 불러야지. (이리 저리 뛰면서) 의원! 의원!
 (白衣에 갓을 쓴 의원이 보자기를 들고 나와 할미 앞에서 앉아 맥을 짚어 보
 고 쓰다듬어 본다. 침을 내어 침질을 하며)
의원: 안 죽으면 살 병이라, 에헴 없어지는 것이 상책이로다. (도망치다시피 퇴
 장) 〈동래〉

이 대목에서, 할미가 쓰러지자 영감이 놀라 의원을 불러오고 할미를 살피는 것은 매우 심각하고 눈물겨운 모습이라 할 수 있다. 그러나 영감이 ‘맥을 짚고 가슴에 귀를 대어보고 주무르고, 부채질’ 하는 것이나, 의원이 ‘안 죽으면 살 병이라’ 하면서 내뱉는 것 등은 웃음을 불러 일으키는 행동이기도 하다. 이 장면에 대해 양극수씨는 다음과 같이 설명하고 있다.

할미가, 발길로 차버린 할미가 죽게 됐는데 보든 마 봉사도 침 놓다가 안돼 봉사
 사를 데려다 정을 읽는데 대단히 급한 일인데, 사정인데 복을 맞춰서, 장단을 맞
 춰서 춤을 추거든. 그래 우습지, 보는 사람들이. 좀 우스꽝스럽지.

그렇지. 한편으로는 슬프지. 슬픈, 슬픈 과정에서도 뒤에서 보는 사람들은 좀
 우스꽝스럽지. 사람이 죽었는데 장단 맞춰서 춤을 추니까.

23) 조동일, 앞의 책, p216.

24) 동래들놀음에 있어서도 이 대목이 비슷하게 처리되고 있다.

슬픈 장면에서 등장인물들이 우스꽝스럽게 행동하는 것은 수영들놀음의 경우에도 마찬가지이거나,²⁵⁾ 골계에서 비장으로 전환하는 가운데 이와 같이 진지함과 우스꽝스러움, 눈물과 웃음이 어우러져 있는 것이 무엇을 의미하는가 하는 것이 우리의 관심사가 되지 않을 수 없다. 그런데 이 문제에 대하여 들놀음 예능 보유자들은 구체적인 설명을 제시하지 못하고 있다. 운수만씨는, 옛날 선배들의 대본이 그렇게 돼있어 그대로 따라 하는 것이라는 이야기를 하기도 했다. 이렇게 이 부분이 뚜렷한 의식 위에서 연행되고 있지 않다고 할 때, 연구자의 해석이 뒷받침될 필요가 있다.

이 문제에 대해 우선 조동일의 시각을 수용할 수 있다. 조동일은 봉산탈춤 분석에 있어 웃음과 눈물의 공존이 ‘과장이 완전히 비극으로 귀착되는 것을 방지하고 희극적인 분위기를 유지’하도록 한다고 지적한 바 있다.²⁶⁾ 이러한 해석을 좀더 발전시켜 들놀음을 보면, 들놀음에 있어 나타나는 비장과 골계의 복합은 관객이 비장한 극중상황 속에 맹목적으로 매몰되는 것을 차단하고 비판적 거리를 유지하도록 하는 것으로 해석된다. 즉 관객들은 그 우스꽝스러움을 통해 극중상황이 현실과는 다른 것임을 깨달으며 대상으로서 그것을 음미하게 된다. 요컨대, 관객은 한편으로 극중상황을 자신의 것으로 받아들여 공감하면서 동시에 그것을 비판적으로 음미하게 되는 것이다. 여기서 주목할 것은 특히, 심각하고 슬픈 상황을 웃어넘기게 됨으로써 관객들이 슬픔에 매몰되는 것이 아니라 그것을 정신적으로 초월하는 경험을 하게 된다는 사실이다. 현영학이 말한 바 ‘비판적 초월’을 경험하게 되는 것이다.²⁷⁾ 극중상황은 슬픈 것이되 관객은 그것을 웃어넘김으로 해서 슬픔을 안으로 눌러 이기게 된다는 것이다. 그리하여, 극중인물은 좌절하되 관객은 그 좌절을 음미하고 초월할 수 있게 되는 것이다.²⁸⁾

25) 1990년 10월 14일의 공연에 있어, 봉사는 놀이판에 등장하면서 몸을 잘 가누지 못해 비틀거리고 함미에 걸려 넘어지는 등의 행동을 해서 관객들의 웃음을 자아냈다.

26) 조동일, 앞의 책, p221.

27) 현영학, 앞의 논문, p66. 현영학의 논의는 종교인의 직관에 바탕한 것으로서, 봉산탈춤을 논의대상으로 삼고 있다. 그런데 필자의 견해로는, 봉산탈춤 미알마당은 문제를 미해결인 채로 남겨놓고 종결되는 성격을 지니고 있어 비극적 상황을 집단정신을 통해 ‘초월’해 나가는 것을 문제의 핵심으로 삼고 있지 않다고 본다. 현영학의 개념은 들놀음의 경우에 비로소 잘 맞아 떨어지는 것으로 확인된다.

28) 들놀음에 있어서는 봉산탈춤 등의 경우와는 달리 ‘골계 → 비장’의 기본구조가 파괴되지 않는 한도 내에서 이러한 특징이 구현되고 있다.

이 들놀음에 앞서 열흘 정도 놀이패들이 집집을 돌며 지신밟기 행사를 치름으로써 분위기가 한껏 고조된 후 정월 보름날 비로소 들놀음이 행하여진다. 들놀음으로써 신년맞이 행사는 절정에 이르게 되고 정월 보름날 낮밤에 걸쳐 들놀음이 행하여진 후 행사는 대미를 맞게 된다.²⁹⁾ 지신밟기와 들놀음의 관계에 대해서는 다음과 같은 설명이 적절하다고 생각된다.

요 저 수영야유라 하는 경우는 수영 동 복판에 수영동네 복판에서 놀거든. 이 건 동네 제고, 축제고, 아까 지신밟기라 한 거는 개인적 축제고. 개인적으로 올해 참 우리 부친도 참 안가태평하고 참 부귀영화하고 집이 잘 되고 아들 잘 키우고 공부 잘하게 해주는 개인축제고, 요거는 수영야유라 하는 것은 복판에서 동네 사람들 다 모아가지고 동네 축제고, 그게 차이가 있습니다. <수영-윤수만씨>

이 중 들놀음은 다음과 같은 과정으로 짜여진다.

<수영> : 길놀이와 군무-탈놀이-고사
 <동래> : 길놀이와 군무-탈놀이-여흥

어두울 무렵 길놀이와 군무가 시작되어 몇 시간에 걸쳐 신명나게 놀고 난 후 그 다음 단계로서 본 가면극에 해당하는 탈놀이가 연행되며, 탈놀이의 종결과 함께 들놀음은 거의 마무리되어 고사나 여흥을 거치며 놀이의 열기가 잦아들게 된다. 이렇게 볼 때, 탈놀이는 들놀음의 절정을 이루는 부분이며 동시에 들놀음, 나아가 신년맞이 행사 전체를 마무리하는 자리에 놓인다고 할 수 있다.

들놀음의 탈놀이는 다시 다음과 같은 몇 개의 마당(과장)으로 짜여진다.

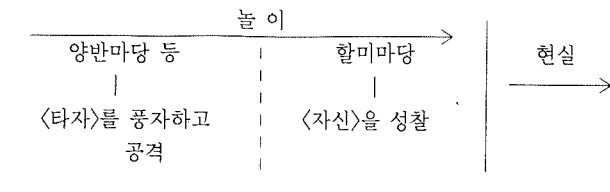
<수영> : (문둥이과장-) 양반과장-영노과장-할미과장-사자춤과장
 <동래> : 문둥이마당-양반마당-영노마당-할미마당

이들 중에서 영노마당이 양반마당과 그 의미가 연속되는 것임을 고려할 때, 양반마당과 할미마당이 각각 놀이의 전·후반부를 이루는 중심적인 마당으로 자리잡고 있다고 할 수 있다. 이중에서 특히 할미마당은 탈놀이 전체

29) 이두현, 앞의 책, pp.256~63.

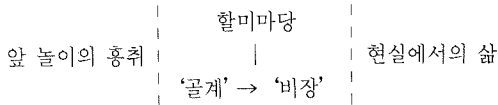
를 마무리짓는 자리에 놓여 있다. 수영들놀음의 경우에 할미마당 뒤에 사자춤마당이 있으나 이는 판을 정비하는 벽사의식으로서의 역할을 하는 마당이며 연극적 연행은 할미마당으로서 일단락된다고 볼 수 있다. 그런데, 탈놀이가 들놀음의 후반부에 해당하는 것이고 들놀음은 또한 신년맞이 행사의 절정부이면서 행사를 마무리하는 놀이라는 점을 고려할 때, 할미마당은 들놀음 전체, 나아가 신년맞이 행사 전체를 절정에서 마무리로 이끌어가는 자리에 놓이는 것이라고 정리할 수 있다. 한편, 신년맞이 행사가 끝남으로써 사람들이 현실의 삶으로 되돌아가는 것임을 생각할 때 들놀음 할미마당이 놓이는 자리는 절정에 오른 놀이와 현실의 삶을 잇는 자리라고 할 수 있다.

들놀음 할미마당이 놀이와 현실을 잇는 자리에 놓인다는 사실³⁰⁾은 이 마당이 지니는 여러가지 극적 특성과 긴밀한 연관을 맺고 있다. 그 관련성은 우선 할미마당이 담당자들 자신의 삶에 대한 성찰을 주된 관심사로 삼고 있다는 것에서 찾아진다. 들놀음 탈놀이의 할미마당이 민중의 삶의 양상과 그 속에 내재된 비극성을 문제삼고 있음은 앞서 논한 바 있거니와, 이는 양반마당 등 다른 놀이단위와는 구별되는 특징이다. 문둥이마당이 관객과 거리를 지니는 ‘타자’를 보여주는 것임은 분명한 사실이며, 양반마당(및 영노마당)에 있어서도 주된 관심은 민중 자신의 삶에 대한 성찰보다 ‘양반’이라는 ‘타자’를 풍자하고 공격하는 데 놓인다고 볼 수 있다. 이렇게 볼 때 들놀음의 탈놀이는 ‘타자’를 풍자하고 공격하는 것에서 ‘자신’을 성찰하는 것으로 그 초점이 옮겨간다고 정리되며, 이러한 진행은 할미마당을 거치며 놀이가 마무리되고 현실의 삶으로 넘어가게 된다는 사실과 연관을 맺고 있다. 즉 사람들이 현실의 삶으로 돌아가기에 앞서 자기자신의 삶을 성찰하고 현실적 삶에 대한 태도를 다잡도록 기능하는 것이 할미마당인 것이다. 이를 정리하면 다음과 같다.



30) 다른 가면극에 있어서도 할미마당이 놀이와 현실을 잇는 자리에 놓인다는 사실은 대체로 공통적이다. 그렇기 때문에 이 절에서의 논의는 다른 가면극에 있어서도 적용될 가능성이 있다.

한편, 들놀음 할미마당에 있어서의 골계와 비장의 위상 역시 할미마당이 놀이 전체 속에서 차지하는 위치와 긴밀한 연관을 맺고 있다. 우선 할미마당이 다른 마당과 달리 비장의 요소를 질계 지니고 있다는 사실이 문제가 되는데, 이는 이 마당이 현실적 삶을 앞에 두고 자신을 성찰하는 것으로서의 의미를 지닌다는 사실과 연관된다. 이 놀이의 담당자들은 자신들이 살아나가야 할 현실이 어둡고 험난한 것이라는 인식하에 그들 자신의 삶의 양상을 심각하고 비장하게 다룬 것이라고 해석되는 것이다. 한편, 들놀음 할미마당에 있어 골계적인 것으로부터 비장한 것으로의 극적 전환이 나타난다는 사실은 이 마당이 놀이와 현실을 매개하는 의미를 지닌다는 것과 연관된다. 할미마당이 앞 마당의 흥취를 그대로 이어받고 있으므로 자연스럽게 골계적인 성격을 지니고 출발하는 한편 궁극적으로 험난한 민중의 삶을 표현해내고자 하는 것이기에 비장의 국면으로 전환되는 것이다.³¹⁾ 이러한 사실은 다음과 같이 정리된다.

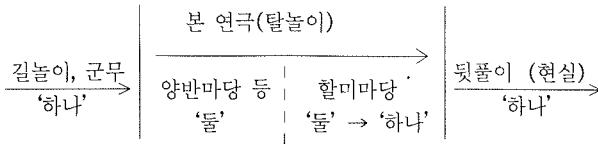


한편, 골계에서 비장으로의 전환과 깊이 연관되어 있는 극중인물과 관객의 거리라는 문제 역시 마찬가지로 논리로 설명할 수 있다. 들놀음 할미마당에 있어 처음에는 희극적인 거리가 형성되어 있다가 극의 진행과 함께 점차 그 거리가 (미묘한 극적 장치를 통하여) 좁혀지면서 결국 극중인물과 관객의 일체성을 확인하는 방향으로 변화하고 있음³²⁾은 앞서 살펴본 바와 같다. 그런데, 이는 할미마당이 연극과 현실을 잇는 자리에 놓인다는 사실과 긴밀히 연관된다. 들놀음에 있어 본 연극인 탈놀이가 진행되기에 앞서 진행되는 길 놀이와 군무에 있어 연행자와 관객은 ‘하나’로 어우러져 있다. 그러다가 본 연극에 들어서면서 그들은 연행자와 관객의 입장으로 분리되어 서로 다른 입장에 서게 된다. 즉 ‘둘’이 되는 것이다. 그리고 연극이 끝나 뒷풀이를 하고 다시 현실로 돌아왔을 때 그들은 또다시 다 같은 입장의 ‘하나’가 된다.

31) 물론, 이러한 전환이 의미의 효과적 표현에 있어 중요한 기능을 한다는 점은 앞서 설명한 바와 같다.

32) 물론 그 ‘하나’가 맹목적인 몰입으로서의 ‘하나’가 아니라 비판적 거리를 내포한 ‘하나’임은 앞서 분석한 바와 같다.

그런데, 본 연극을 자세히 살펴보면, 문둥이마당·양반마당 등에 있어서는 시종 희극적 거리가 유지된 채 연행이 이루어지다가 할미마당에 이르러 그 희극적 거리가 좁혀지면서 관객과 극중인물 간의 일체화가 이루어지게 된다. 이는 바로 ‘둘’로서의 연극과 ‘하나’로서의 뒷풀이·현실을 잇는 자리에 할미마당이 놓이기 때문인 것이다. 이를 정리하면 다음과 같다.



특히, 들놀음 할미마당에 있어 본 연극과 뒷풀이를 연결하는 자리에 출상의 의식이 거행되고 있다는 사실은 중요한 의미를 지닌다. 여러 사람이 등장하여 의식을 거행하는 가운데 하나로서의 일체감이 자연스럽게 확산되고 있기 때문이다.

이상의 논의를 통하여 우리는 마을 축제로서 존재해온 들놀음이 체계적인 구성원리를 지니고 있음을 확인할 수 있다. 들놀음은 단순히 놀고 즐기기 위해서 거행된 것이 아니며, 그 담당자들이 자신을 둘러싼 세계 및 그들 자신의 삶을 성찰하고 현실에 대한 대응방식을 확인하는 공동체적인 의식으로서 존재해온 것이다. 운수만씨가 들놀음을 ‘신앙’이라고 강조하고 있는 것은 이러한 맥락에서 이해될 수 있을 것이다.

5. 결 론

이 논문에서는 각 지역의 가면극에 대한 성실하고 체계적인 개별 분석작업이 가면극 연구를 진일보시킬 수 있다는 시각에서 들놀음 할미마당의 극적 짜임새와 주제를 살펴보았다. 대상에 접근함에 있어서는 특히 들놀음 대본의 분석 및 연행자와의 면담을 종합하고자 하였으며, 극중상황과 관객과의 관계, 의미의 다층성, 들놀음의 전체적 구성원리 등을 드러내는 데 관심을 기울였다. 논의를 결과는 다음과 같다.

들놀음 할미마당의 극적 갈등은 ‘할미 : 영감’의 다툼을 통하여 제시되는데, 그것은 영감의 옷차림에 대한 다툼, 침을 사이에 둔 다툼, 자식 죽은 문제로 인한 다툼 등 세 국면으로 나뉘어 전개된다. 다툼은 처음에 단순하고 가볍던

것이 점차로 심각해지며, 결국은 할미의 죽음이라는 비극적인 결과를 낳고 만다. 그 갈등구조 속에는 다층적인 의미가 함유되어 있는바, 처첩갈등의 재현과 풍자, 남성의 횡포에 대한 비판 등이 그것이다. 그리고 할미를 죽게 한 영감 역시 불쌍한 피해자이고 할미와 영감이 이 놀이의 담당자인 민중과 다른 바 없는 존재임이 드러나면서 이 마당은 민중의 삶에 내재하는 비극성을 상징적으로 재현해낸다는 의미를 표출하고 있다.

들놀음 할미마당은 비극적인 사건을 표현하면서도 실제 연행에 있어 골계성과 비장성을 함께 드러내고 있다. 마당의 전반부에 있어서는 특히 골계성이 두드러져 극중인물과 관객 사이에 희극적 거리가 형성된다. 그러다가 이 마당이 지나는 어둡고 심각한 의미가 드러나면서 극적 특성이 비장한 것으로 전환되고 관객과 극중인물 간에 일체성이 확산되는바, 특히 마지막 출상 부분에 있어 그 비장성과 일체성이 뚜렷이 부각된다. 그런데 골계에서 비장으로 넘어가는 과정에 양자의 의도적인 겹쳐짐이 나타나며, 그것은 관객들을 비장한 극중사건에 매몰되지 않고 그것을 대상으로서 음미하고 정신적으로 초월하도록 하는 요소로 기능한다.

한편, 들놀음 할미마당의 주제와 극적 특성은 들놀음 전체 속에서 할미마당이 차지하는 위치와 긴밀히 연관되어 있다. 들놀음, 나아가 신년맞이 행사 전체를 절정에서 마무리로 이끄는 자리에 놓이는 것이 할미마당으로서, 이 놀이의 담당자들은 놀이가 끝나고 현실생활로 돌아가기에 앞서 할미마당을 통해 민중 자신의 모습을 성찰하고 있다. 한편 이 마당은 양반마당 등 앞놀이의 흥취와 (힘난한) 현실생활을 있는 자리에 있음으로 해서 ‘골계→비장’의 극적 전환을 가지게 된 것으로 이해된다. 그리고 연행자와 관객이 ‘돌’인 연극의 상황에서 양자가 ‘하나’로 돌아가는 뒷풀이·현실의 상황을 있는 자리에서 자연스럽게 극중인물과 관객의 일체감을 확산해 나가고 있다.

이 논문의 논의를 통해 들놀음 할미마당의 특성이 더욱 구체적으로 밝혀지고 들놀음의 구성원리에 관한 이해가 확충될 수 있었다고 보지만, 또한 남는 문제가 있는 것이 사실이다. 우선, 논의의 심화를 위해 대본과 연행자, 연행상황을 충실하게 아우르는 작업을 더욱 진전시킬 필요가 있다. 그리고 이 논문에서 함께 다룬 수영·동래들놀음 양자간에 존재하는 차이까지를 세심하게 고려하는 치밀한 논의가 요망된다. 그리고 논의의 대상을 다른 마당, 다른 민속극으로 확대하여 체계적으로 비교고찰하는 것이 앞으로의 과제로 남아있음은 두말할 나위도 없다.