

韓國演劇의 話劇的 傳統 考察

무당굿놀이와 笑謔之戲의 분석을 중심으로

史眞實*

목 차

1. 머리말
2. 공연방식
3. 희곡적 특성
4. 화극적(話劇的) 전통의 형성
5. 맺음말

1. 머리말

한국 문학사에 있어서의 '전통의 단절'은 희곡·연극의 분야에서 특히 극복될 수 없는 것으로 보인다. 한국 연극사를 기술하자면 도리없이 전통극과 신극을 구분하여 다루어야 하고 더구나 전통극이란, 본격적인 연극이라 하기에는 미흡하다고 하여 신극과는 차원이 다른 것으로 취급할 소지가 있다. 또한 전통극의 개별연구에 있어서도 꼭두각시 놀음이나 탈춤의 연구에 치우쳐 있어서 자칫하면, 우리나라 연극의 화극적(話劇的) 전통이 간과될 수 있다. 한국 연극에는 가면극, 인형극과 더불어 엄연한 화극의 전통이 있으며 이는 자연발생적인 민간연희의 차원을 넘어서 독립적인 극형식으로 발전하는 양상을 보였다. 이러한 화극적 전통에 관한 고찰은, 개별적인 연극형태를

*서울대 국문과 박사과정.

주요논문 : 「소학지회의 공연방식과 희곡의 특성」

발굴해 낸다는 사실 외에 전통의 단절이라는 심연을 때꾸어 나갈 실마리가 되기도 할 것이다.

대표적인 전통극의 종류로 탈춤, 꼭두각시 놀음, 무당굿놀이를 들 수 있다. 무당굿놀이는, 인형이나 탈을 주요 표현 수단으로 삼지 않고 무당, 또는 조무(助巫)가 직접 나와 연기하는 재담(才談) 위주의 연극이다. 현재까지도 전승이 이루어져 독립된 연극적 실체로서 인정받는 데 이르렀고 개별적인 연구³⁾도 이루어졌다. 그러나 한국 연극의 화극적 전통을 전개해 온 민속적 저류로서 인식되지는 못하였다. 본고에서는 화극적 전통의 측면에서 무당굿놀이를 바라보고 있다.

‘소학지회(笑謔之戲)’ 역시 화극으로서의 면모를 여실히 드러낸다. 지금까지 집중적인 연구가 이루어지지는 않았으나 많은 관심을 불러 일으켰던 것 역시 사실이다. 소학지회에 대한 시각은 하나로 정립되지 못하여, 완전한 연극적 실체로서 인정하는 한편, 단순한 잡희(雜戲)의 하나로 간주해 버리기도 하였다. 이두현은 “배우들이 일정한 인물과 사건에 관련된 주제를 전개하는 연극”⁴⁾이라고 하여 소학지회의 화극적 성격을 시사하였다. 고정옥과 권택무⁵⁾는 한국의 구전, 민간극에 있어서 화극의 전통을 명백히 드러내었다. 그들이 제시한 대표적 화극 작품들은 대개 본고에서 다루려는 소학지회와 일치한다. 특히 권택무는 화극의 사적(史的) 전개에 관심을 두었다. 그러나 그가 설정한 화극의 계보는 내용, 형식상의 철저한 검증 위에서 이루어진 것이 아니라 주로 공연방식의 유사관계를 근거로 한 것이었다.

본고에서는 무당굿놀이와 소학지회를 비교·분석하여 한국연극사에서의 화극적 전통을 밝히고자 한다.⁴⁾ 우선 공연방식 및 희곡적 특성에 있어서의 유사점과 차이점을 밝히고 다음으로 화극적 전통 안에서의 연관관계를 규명

- 1) 서대석·최정여, 「거리극의 연극적 고찰」, 『동해안무가』, 형설출판사, 1974.
황루시, 「무당굿놀이 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987.
서연호, 「한국무극의 원리와 유형」, 『한국무속의 종합적고찰』, 고려대학교 민족문화연구원, 1982.
- 2) 이두현, 『한국연극사』, p.96.
- 3) 고정옥, 『조선구전문학연구』, 과학원출판사, 1962.
권택무, 『조선민간극(조선문학예술동명사, 1966)』, 예니, 1989.
- 4) 넓은 의미의 무당굿놀이 속에는, 제의로서의 굿 뒤에 이어지는 뒷전거리 말고도 연극적 양상을 지닌 제의까지도 포함된다. 본고에서 다루는 무당굿놀이는 재담적 성격을 강하게 지닌 화극으로서의 뒷전거리만을 논하기로 한다.

하고자 한다. 소학지회의 연극적 자료는 다음과 같다.

〈進上 놀이〉: 於于野談

恭憲大王이 大妃殿을 위하여 대궐 내에서 進豊문을 펼쳤다. 서울의 배우인 貴石이 俳優戲를 잘 하여 進豊문에 나아갔다. 풀을 묶어 꾸러미 네 개를 만들었는데 큰 것이 두 개, 중간 것이 하나, 작은 것이 하나였다. 貴石이 자칭 수령이라 하며 東軒에 앉아서 進奉色吏를 불렀다. 한 배우가 자칭 進奉色吏라 하고 무릎으로 기어 앞으로 나왔다. 貴石이 소리를 낮추고 큰 꾸러미 하나를 주며 말하기를, “이것은 이조판서에게 드려라.” 또 큰 꾸러미를 주며 말하기를, “이것은 병조판서에게 드려라.” 또 중간 것을 주며 말하기를, “이것은 대사헌에게 드려라.” 그리고 나서 작은 꾸러미를 주고서는, “이것은 임금께 올려라.”라고 말했다.⁵⁾

〈宗室兩班 놀이〉: 於于野談

貴石은 宗室의 종이다. 그 주인은 試藝하는데 참여하여 품계를 얻었으나 실제 관직이 없었고 봉록도 더해지지 않은 채 주위에 거느리는 종도 없이 여러 능침의 제사 지내는데 뽑혀 겨를이 없었다. 貴石이 進豊문에 들어가게 되었다. 여러 배우와 약속을 하여 한명이 試藝宗室이라고 하고 비루먹은 말을 탔다. 貴石은 그 종이 되어 고삐를 쥐고 갔다. 한명은 宰相이라고 하여 준마가 끄는 가마를 타고 줄개들이 길을 옹위하며 갔다. 앞선 줄개가 길을 피하라고 외치는데 宗室이 걸려 들자 종인 貴石을 잡아다가 땅에 엎드리게 하고 곤장을 쳤다. 貴石이 큰소리로 하소연하며 말하기를, “소인의 주인은 試藝宗室로서 관직이 대감보다 낮지 않은데, 봉록을 받지 못해 거느리는 종도 없이 陵이며 殿에 제사지내는 일에 뽑혀 한가한 날이 없으니 오히려 試藝가 되기 전보다 못합니다. 소인에게 무슨 죄가 있습니까?” 재상을 맡은 배우가 놀라고 감탄하여 그를 놓아 주었다. 얼마 안있어 특별히 명이 내려 그 주인에게 실제 관직이 주어졌다.⁶⁾

5) 유몽인, 『어우야담』 만종재본.

6) 위책.

〈巫稅布 놀이〉: 稗官雜記

세상에서 전하기를, 관청에서 무세포를 거두어 들이는 것이 매우 심하였다고 한다. 매번 관원이 문에 이르러 외치면서 들이다쳐 무너뜨리면 온 집안이 찢절매고 분주하게 술과 음식을 갖추어 대접하면서 기한을 늦추어 달라고 애걸했다. 이와 같은 일이 하루 걸러 혹은 연일 계속되기도 하여 괴로움과 폐해를 헤아릴 수 없었다. 歲時를 맞아 배우가 궁중의 뜰에서 이를 놀이로 만들어 보였다. 이에 임금의 무세포를 면제하도록 하였으니 배우도 또한 백성에게 유익함이 있다고 하겠다. 오늘에까지 배우들이 놀이를 전하므로 그 일이 고사가 되었다.⁷⁾

〈貪官汚吏 놀이〉: 稗官雜記

중종 때 정평부사 구세장은 탐욕스럽기가 끝이 없었다. 어떤 말안장 파는 사람을 관가 뜰로 끌고 들어와서 직접 흥정하면서 싸다느니 비싸다느니 며 칠동안 값을 따지다가, 끝내 관가의 돈으로 샀다. 배우가 歲時에 그 상황을 놀이로 꾸몄다가 임금이 묻는데 대답하기를, “정평부사가 말안장을 산 일입니다.” 하였다. 마침내 임금은 명을 내려 그를 잡아다가 심문하고 처벌했다. 배우같은 자도 능히 탐관오리를 규탄하고 공박할 수 있다.⁸⁾

〈都目政事 놀이〉: 芝陽漫錄

임금이 심기가 불편하여 침울함을 참고 있다가 명을 내려 倡優戲를 펼치게 했다. 임금이 조금도 웃음을 보이지 않자 倡優가 이에 간청하여 이조와 병조의 도목정사 놀이를 행하였다. 자리를 마련하여 注擬(及第者에게 벼슬을 선정해 주는 것)하는 즈음에 이조판서라고 일컬은 자가 장부를 들고 병조판서더러 말하였다. “대감은 들으시오. 내게는 조카가 있는데 文에도 武에도 쓸만한 재주가 없소이다. 다만 그 숙부가 이조판서가 되어 조카의 이름 하나를 고쳐주지 못하니 마음에 편안하지 않습니다. 듣자니 四山監役に 빈

7) 이숙권, 『패관잡기』, 대동야승본.

8) 위책.

자리가 있다고 하는데 대감이 배려해 주지 않겠소?” 병조판서가 눈을 껌박이며 웃고 대답했다. “그렇게 합죠.” 곧이어 반대로 병조판서가 장부를 들고 이조판서에게 말했다. “내 세째 사위가 재주와 인물됨이 대감의 조카와 꼭같은데 내 자리와 위치로도 사위의 이름을 고쳐주지 못하니 일이 심히 못마땅합니다. 듣자니 繕工監役에 자리가 있다는데 대감께서 배려해 주시오.” 이조판서가 웃으며 말했다. “내가 감히 따르지 않을 수 있겠소.” 잠시 후에 望筒이 내려 왔고 天點을 갖추어 받았다. 이조판서가 기뻐하며 병조판서에게 말했다. “내 조카와 당신의 사위가 모두 벼슬을 얻게 되었소.” 병조판서가 크게 웃으면서 말했다. “말씀 마시오, 말씀 마시오. 서로 손을 바꿔 하는 일인데 뭐가 어렵겠소, 뭐가 어렵겠소.” 임금이 그것으로 인해 크게 웃었다.⁹⁾

2. 공연방식

소학지회는 나례(儼禮) 때 행해진 공연종목의 하나로서 연행되었다. 나례는 원래, 귀신을 쫓는 제사의식을 지칭하는 말이었으나 의식 뒤에 이어지는 잡희부(雜戲部)가 비대해짐에 따라 나례 전체가 종합적인 오락 연희물로서 인식되는데 이르렀다. 나례는 규모가 크고 꾸밈새가 화려한 것을 자랑으로 삼았고 일종의 Pageant적 성격을 갖고 있었으므로 그 본질은 ‘Spectacle Show’라고 하겠다. 이러한 나례는 정규적인 송구영신(送舊迎新)의 제사의식 뿐 아니라 궁중의 각종 공식 행사 뒤에 이어지는 오락·연희물로서 기능하였다. 그러므로 소학지회 역시 그러한 기능을 수행하였다고 할 수 있다. 소학지회는 가면이나 인형의 수단을 빌리지 않는 화극이었으므로, 화려함이 극에 달하는 나례의 본질과 차이가 있는 것으로 보인다. 그러나 비록 소학지회가 나례의 본질적 측면과 맞아 떨어지지는 않는다 해도 그 나름대로 가지는 놀이로서의 성격은 무시할 수 없다. 소학지회의 웃음과 풍자는 한 순간의 무질서를 연출한다. 무질서, 즉 난장판이 되는 것은 엄숙한 의식 절차 다음에 오는 오락 연희물로서의 기능을 강화한다. 나례에 속한 다른 공연 종목들, 즉 곡예인 규식지회(規式之戲)나 음악부가 외견상 현란스러움과 화려함을 통해 축제적인 분위기를 연출한다면 소학지회는 배우들의 박진한 입심에 의하여 그 풍자와 웃음에 휘말림으로써 축제적인 분위기를 연출하는 것이다.

9) 지양만록, 작자미상, 서울대 규장각 소장본.

제의절차는 神聖에 바쳐진 엄숙한 형식이지만 극히 인간적인 반면 놀고 떠는 난장판의 축제는 그로써 오히려 일상적인 삶과 날카롭게 대립되는 성스러운 것이기 때문이다. …그럴때 그런 무질서를 연출한 놀이의 황홀과 도취, 그리고 그 축제의 난장판은 신성한 것이다.¹⁰⁾

그렇다면 의식 뒤의 놀이는 의식의 엄숙함과 신성함을 감소시키는 것이 아니라 오히려 총만하게 하는 셈이다. 또한 의식에 참여한 사람들 사이의 유대감을 확고히 하는 기능도 갖는다. 이러한 까닭에 엄숙하고 장엄한 의식 뒤에는 화려하고 난장적인 놀이가 이어지는 것이다. 결국 나례, 더 좁게는 소학지회의 공연은 이러한 (제의)와 (놀이)의 결합으로 이해할 수 있다.

무당굿놀이는 근본적으로 제의인 무당굿과 관련되어 있다. 특히 주로 굿의 뒷전거리에서 진행되는 것이 일반적인데 뒷전거리는 본굿에서 대접하지 못한 잡귀들을 풀어 먹인다는 의의를 지닌다. 이렇듯 제의의 연장이면서 또한 연극적인 양상을 지녀서 참석한 모든 이들에게 베풀어지는 오락으로 기능한다. 결국 소학지회나 무당굿놀이, 제사의식 뒤의 난장적인 여흥으로 연행되었다는 사실을 알 수 있다.

한편 소학지회는 무대장치를 갖추지 않아 극적사건으로의 몰입이 이루어지지 않을 뿐 아니라 탈이나 인형 등도 사용하지 않아 극중인물로의 전환이 단번에 이루어지지 않는다. 소학지회가 탈이나 인형 등을 사용했는가 하는 문제에 관해서는 직접적인 기록은 없으나, 현전하는 작품을 분석해 볼 때 그러한 도구의 사용을 요구하지 않음을 알 수 있다. 소학지회의 극중인물은 꼭 두각시 놀음이나 탈춤의 경우처럼 전형화되어 있지 않고 구체성을 띠므로 탈이나 인형을 수단으로 극중인물을 형상화할 수 없는 것이다.

무대장치에 관한 것은, 비록 우리 민속극 전반의 특성이나, 탈이나 인형을 주된 표현수단으로 사용하지 않는 것이 소학지회와 무당굿놀이의 공통점이라 하겠다.

소도구는, 다른 장비에 비해 비교적 적극적으로 사용되었으나 최대한 절제되었다. <진상놀이>에서는 풀꾸러미 네 개가 소도구로 쓰였다. 문맥으로 봐서는 연극을 진행하기 직전 즉석에서 마련한 소도구라고 할 수 있다. 이는 실제 물건을 사용한 것이 아니므로 배우와 관객 사이의 암묵적인 약속에 의

10) 이상일, 『한국인의 굿과 놀이』, 문음사, 1981, pp.139~140.

해 의미를 지닌다고 하겠다. <도목정사놀이>에는 이조, 병조판서가 들고 있는 도목(都目) 장부가 소도구로 사용되었다.

무당굿놀이에서의 소도구 역시 최대한 절제되어 있어 등장인물의 특징을 드러내 주는 정도로만 사용된다. 특히 즉석에서 조달하는 것이 특징적이다.¹¹⁾ 또한 배역에 있어서, 무당굿놀이는 일인다역을 원칙으로 한다.

거리굿은 一人의 主巫와 伴奏巫 및 參觀者 중에서 主巫가 指定한 몇몇 人物에 依하여 進行된다. 그러나 臺詞는 主巫가 거의 獨占하고 있다고 할 수 있으며, 一人이 둘 이상의 役을 하고 있는 것이다.¹²⁾

소학지회 역시 발생초기에는 일인다역의 형식을 취했음을 알 수 있다.

잡회가 함께 시작되어 밤 2고(二鼓)에 축역우인이 놀이를 통하여 스스로 서로 문답하면서 관리의 탐오하고 청렴한 모양과 여리의 더럽고 잘단한 일까지 들춰 내지 않는 바가 없었다.¹³⁾

스스로 묻고 대답하였다는 사실로 미루어 등장인물은 한 명이었던 것이 명백하고 또한 배역을 정해서 화제를 이끌어 나갔음을 알 수 있다. 그러나 이는 초기적인 모습으로서, 종종·명중 때에 연행된 소학지회 자료에 의하면 둘 이상의 배우가 등장하여 배역을 나누어 맡았음을 알 수 있다. <진상놀이>에는 지방수령과 하리(下吏)의 두 명이, <도목정사놀이>에는 이조판서와 병조판서의 두 명이 등장한다. <종실양반놀이>는 그 이상의 배역으로 나누어져 있음을 알 수 있다. 이러한 면은 소학지회가 무당굿놀이에 비해 훨씬 발전적인 형태로 나아갔다는 것을 의미한다. 무당굿놀이에서도 관객 중의 한 명, 혹은 반주무가 배역을 맡기도 하는데 이는 보조역할에 불과한 것이다. 이는 소학지회와 무당굿놀이의 공연방식에 있어서, 간과할 수 없는 차이점으로 드러난다.

11) 서대석·최정여, 『동해안무가』, 형설출판사, 1974, pp43~44.

12) 서대석·최정여, 『동해안무가』, p44.

13) 世祖實錄, 11년 1월, “雜戲俱作 夜二鼓 逐疫優人 因戲自相問答 官吏貪廉之狀 閭里鄙細之事 無所不至”

3. 희곡적 특성

위에서 열거한 공연방식에 의하여 소학지희화 무당굿놀이는 희곡적¹⁴⁾ 특성에 있어서도 유사한 점을 보인다.

일인다역의 연극에서는 극중인물의 전환이나 사건의 배경 설명을 위해, 관객을 직접 상대하여 서술해 나가는 서사적(敘事的)인 형식이 개입되지 않을 수 없다. 무당굿놀이에서는, “골매기 할매 혼자서 설명도 하고, 자기 말도 하고, 머느리 말도 하는 서사적인 전개방식”¹⁵⁾이 이루어진다. 소학지희에 있어서도, 일인다역의 형태에는 말할 것도 없고, 다인다역의 형태에서도 서사적인 전개방식이 이루어지고 있다. 미리 살펴 보았다시피 소학지희에는 가면이나 탈, 무대장치 등이 사용되지 않았다. 그러한 장치들은 극중인물과 극적사건으로의 전환을 위해 필요하다. 그것이 쓰이지 않았다면 배우는 어떠한 방식으로든 관객에게, 진행될 연극적 상황에 대한 배경을 설명해야 한다. 설명도 역시 배우가 대사를 말하고 있는 것이지만 연극적 사건이 진행되면서 상대역에게 말을 하거나 혹은 혼자서 말을 하는 것과는 분명히 차이가 있다. 이는 관객에게 직접 전달하는 서술형식, 즉 서사적인 전개방식이 개입될 소지를 보여주는 것이다.

귀석이 자칭 수령이라고 하며 등현에 앉아서 진봉색리를 불렀다. 한 배우가 자칭 진봉색리라 하고 무릎으로 기어 앞으로 나왔다. <진상놀이>

위의 인용부분은 <진상놀이>에서, 서사적인 전개방식이 이루어졌을 부분이다. 출전의 성격상, 글이 묘사적이지 못하고 간단한 기록에 머물렀다는 점과 한문 자체가 가지는 축약성 등을 고려해야 한다. 그렇다면 이 짧은 언급의 배후에 숨어 있는 풍부한 연극의 현장을 추출해 낼 수 있다. ‘자칭’이라고 한 것은 연극의 줄거리 전개상 필요한 발언이 아니며 상대역에게 말해지는 것도 아니다. 이는 관객에게 직접 전달되는 설명을 가리킨다. 풀꾸러미 내 개를 들고 등장한 배우는 우선 자기가 어느 고을의 수령인데 이리저려해

14) 희곡이라는 용어는 좁은 의미로 연극 연출을 위한 명문화된 대본을 지칭한다. 그러나 구비로 전승되는 민속극의 경우 한편의 연극을 공연하는데 기초가 되는 관습적인 약속과 대강의 줄거리를 희곡이라고 할 수 있다.

15) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1983, p.166.

서 이곳에 와 있다는 이야기로부터 시작하여, 극중 장소인 관청 동헌을 설명하여 지정할 것이다. 이는 재담의 형식으로 이루어졌을 것이며, 이때 그는 배우로서가 아니라 극중 인물로서 서사적 자아의 역할을 하는 것이다.

처음 등장해서 자신이 등장한 내력을 설명하는 장면은 우리 민속극 전반에서 볼 수 있다.

가) 그러면 이 거리라도 아무 때나 아무나 나서서 매기는 것이 아니라 거리 매기는 사람은 초추 검분이 있어야 되거든 초추 검분이 어떻게 있어야 되느냐 거리 매긴다는 그 광장에 벼슬을 해야 된다.

내가 본래 어데 살았는고 하니 저 우두두둥 우둥둥 하늘 우에 벼락 지끈대신을 모시고 있던 옥황상제의 말썽제자지.

……여덟 제자를 거늘인데는 내가 속에 식자가 있으니 책방을 안차려 놓고야 어떻게 제자를 거늘일 수가 있나, 그래 내 책방을 떡 차리는데 이렇게 꾸며 놨다.¹⁶⁾

나) 少年當上 애기 道令 전후좌우 벌려서 말 잡아 장고 매고 소 잡아 북 매고 안성마춤 팽쇄 치고 雲峰내고 징치고 술빛고 떡거르고 遮日 치고 덕석 깔고 鴻門宴 높은 잔치 項壯士 칼춤 출 제, 이 몸이 한가하야 草堂에 비껴 앉아 古今事를 생각하니 이 어떤 제미를 불고 금각 대명(潭陽)을 갈 이 양반들이 밤이 맞도록 웅망갱갱하는 소리 양반이 잠을 이루지 못하야 이미 나온지라 이 사람 사촌들¹⁷⁾

가)는 무당굿놀이 대사의 일부로 훈장거리의 도입부분이다. 배우로 등장한 남무(男巫)는 극중인물로서 그 자신의 내력과 그가 놓인 상황에 대하여 상당한 분량을 이야기한다. 이 대사는 극중 장면을 구성하는 대화의 일부로 행해진 것이 아니라 관객에게 직접 전달하는 서술로서 행해진다. 훈장의 서술을 유도해 나가고 들어주는 것은 표면상, 조무(助巫)인 반주자로 되어 있다. 그러나 반주자는 극중인물이 아니며 관객을 대표하는 역할을 한다. 나)는 탈춤 대사의 일부분으로 동래 야류에서 원양반의 대사이다. 그 역시 자신이 등장한 내력에 대하여 말하고 있으나 비교적 짧막하다. 관객을 상대하는 말이 아니며 독백 또는 극중인물에게 말하는 형식을 취하고 있다. 이는 탈춤에 서사적인 전개방식이 도입되지 않는다는 사실¹⁸⁾을 말해 준다.

16) 서대석·최정여, 『동해안무가』, pp.284~285.

17) 심우성, 『한국의 민속극』, 창작과 비평사, 1975, p.94.

소학지희나 무당굿놀이의 경우 가면이나 인형을 사용하지 않으며 소도구의 사용도 절제되어 있다. 그러므로 배우가 극중인물로 전환하여 극적사건을 이끌어 나가려면 자세한 설명으로 주위를 확기시켜야 한다.

배우가 직접 등장하여 연기를 한다는 것은 그의 동작, 표정, 말에 있어서 더욱 자유자재의 연기를 가능하게 한다.

소학지희의 극중인물과 극적사건은 거의 실제 인물과 실제 사건을 모방하고 있다. 그러므로 소학지희의 연기방식은 (흥내내기)가 주를 이룰 수 밖에 없다. 세조 때, 고룡(高龍)은 ‘맹인이 다른 사람을 취하게 하는 모양’을 잘 놀아서, 야장(冶匠)이면서 배우로 뽑혀 다녔다.¹⁸⁾ 그는 장님이나 취한 사람을 흥내내는 데 명수였던 것이다. 함북간(咸北間)이라는 사람 역시 흥내내는 재주가 뛰어났다.

우리 이웃에 함북간이라는 사람은 동계에서 왔다. 피리를 좀 불줄 알고 우스갯 소리와 광대놀음을 잘 할뿐 아니라 남의 흥내를 잘 내어 진짜인지 가짜인지 모르게 될 경우도 있다. …빈번히 궁궐의 내정에 들어가 많은 상을 받았다.¹⁹⁾

그는 배우였을 것이고 내정에 들어가 펼쳐 보인 놀이는 소학지희였다고 하겠다. 양리 베르그손은 흥내를 내는 것이 주는 웃음의 효과에 관하여 말했다.

그 자체로서는 우스꽝스러운 요소가 전혀 없는 몸짓이 다른 사람에 의해 흥내 내어질 때 우스워지는 이유도 역시 여기에 있다. 어떤 사람이 흥내낸다는 것은 그의 인격 속에 자기도 모르게 스며들어가 있는 기계적 동작의 부분을 드러내는 것이다.²⁰⁾

흥내를 낸다는 것은 주로 연기의 구성요소 중에서 몸짓의 부분에 해당한다

18) 민속극의 서사적인 전개방식에 관해서는, 조동일의 「무당굿놀이, 꼭두각시 놀음, 탈춤」(『탈춤의 역사와 원리』) 참조.

19) 至是 修德來啓曰 冶匠高龍本優人 戲爲盲人醉人之狀 玉等見而悅之 累使作戲 若此不已 恐終備呈雜戲 無所不知 請以他人代之

20) 成俔, 拙齋叢話, “吾隣有咸北間者 自東界出來 稍知吹笛 善談諧唱優之戲 每見人容止 輒效所爲 則眞贗莫辨…每人內庭 多受賞賜”

21) 양리 베르그손(김진성 옮김), 『웃음』, 종로서적, 1989, p.22.

다. 베르그손은 그 외에도 표정, 말 등에 의해서 웃음이 유발된다고 하였다. 소학지회가 다른 전통극들에 비해 더욱 소극적(笑劇的)일 가능성이 거기에 있다. 웃음을 유발시키는 온갖 요소들은 배우가 해낼 수 있는 모든 연기행위와 관련이 있다.

무당굿놀이 역시 제약받지 않는 연기 행위를 통해 소극으로서의 특성을 확보한다.

巫劇內容은 漁村民들 스스로의 生活이며 日常的인 體驗의 再演이다. 그렇기 때문에 그들은 巫劇을 好奇心을 가지고 對하는 것이 아니고 演技者가 얼마나 그럴 듯하게 자기들의 生活을 描寫하는가에 關心을 둔다.²²⁾

무당굿놀이 역시 ‘흥내내기’의 방법을 통하여 인물을 형상화하는 것이다. 무당굿놀이의 배역은 일인다역인 경우가 일반적이는데 한명의 극중인물이 남의 행동을 흥내내는데 열을 올리고, 자기의 일이라도 마치 남의 일을 흥내내듯이 나타낸다.²³⁾

‘흥내내기’가 몸짓과 표정의 영역에 있어 웃음을 유발시키고 있다면, 말의 영역에서는 그 재담적 성격으로 인해 웃음이 유발된다. 탈춤이 무용극으로서의 면모를 보이고 꼭두각시 놀음이, 주로 인형을 다루는 신기한 재주를 자랑하려는 것이라면, 무당굿놀이는 재담이 차지하는 비중이 큰 연극이다. 소학지회 역시 무당굿놀이와 마찬가지로 배우의 몸짓과 말을 위주로 한 연극이므로 그 안에서 대사가 차지하는 비중은 매우 컸을 것으로 생각된다.

소학지회의 언어에 관해 다음의 기록이 있다.

요즈음 세시(歲時)에 있어서 배우를 보면 임금 앞에서 속된 말(里巷語)로 놀이를 펼쳐 보이는데 혹은 의복과 물품으로 그에게 상을 내린다.²⁴⁾

‘이항어’란 시골 구석구석에서 백성들이 사용하는 일상언어이다. 소학지회를 담당한 배우²⁵⁾들은 전국 각지에서 뽑아올린 천민광대들로 그들은 다양

22) 서대석·최정여, 『동해안무가』, p.57.

23) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, p.170.

24) 成宗實錄, 9년 11월, “然今歲後 觀優人 乃以里巷語呈戲於上前 或以衣物賞之 雖不至賞賜無度...”

한 언어습관에 길들여져 있게 된다. 나례가 국가적인 행사이므로 관청을 따로 설치하고 행사의 준비와 진행을 전담하게 했다고 해서 그들의 언어까지 교정시키려 하지는 않았을 것이다.

병조판서가 크게 웃으면서 말했다. “말씀 마시오, 말씀 마시오(勿言勿言). 서로 손을 바꿔 하는 일(換手之事)인데 뭐가 어렵겠소, 뭐가 어렵겠소(何難何難).”

〈도목정사놀이〉

구어로서의 대사가 한자로 표기된 까닭에 그 묘미가 축소되었음에도 불구하고 “換手之事”라는 속어적인 표현이 드러난다. “勿言勿言”이나 “何難何難”이라는 반복적인 기술도 구어적 표현의 잔영이라 하겠다. 이렇게 속어나 비어 심지어 욕설까지 포함하는 것은 대사의 재담적 성격을 형성하는 기본이 된다.

그만 일어날나니 귀찮스러워 어머니 지랄하고 그 전에 동네 동산에 돌던 해가 갑자기 오늘 해는 썩두던에 돌나 왜 저지랄하고 일나라 누바라 생발광을 하고 있노.²⁵⁾

무당굿놀이의 한 대사이다. 거침없는 욕설과 비어가 난무하는 이러한 대사는 민중들의 일상적인 모습일 수 있다. 그러나 그것이 대중 앞에서 공연의 형태로 나타날 때는 웃음이 유발된다. 급기적인 상황이 공공연히 드러날 때, 행하는 사람과 듣는 사람은 동지적이고 음모적인 웃음을 웃을 수 있다.

한편, 소학지회의 극적사건은 실제사건, 즉 시사지사(時事之事)에 기반을 두고 있다. 실제사건이 극적사건으로 그대로 채용된 예는 〈무세포놀이〉와 〈탐관오리놀이〉에서 드러난다. 배우의 놀이인 소학지회를 보고 실제적인 조치를 취했다는 것은, 극적사건이 그에 대한 책임을 질만큼 실제사건에 기대고 있음을 증명한다. 이러한 현상은 소학지회의 연행이 정규화함에 따라 가해진 정치적인 의미부여²⁶⁾에 힘입은 바 크다. 소학지회의 관객인 임금이 친

25) 소학지회의 배우에 관해서는, 줄고, 「소학지회의 공연방식과 희곡의 특성」, pp.21~27 참조.

26) 서대석·최정여, 『동해안무가』, p.231.

27) 소학지회의 정치적 기능에 관해서는, 줄고, 「소학지회의 공연방식과 희곡의 특성」, pp.17~21 참조.

히, ‘정치적 득실’과 ‘풍속의 미악’ 내지 ‘민간의 질고와 구황절차’를 알고자 했던 것이므로, 소학지회 배우는 실제사건을 최대한 그대로 재현하는 것이 의무였던 것이다.

무당굿놀이 역시 시사적인 내용과 밀접하게 관련을 갖는다. 극을 진행시키면서 시사적인 내용을 삽입하는 것은 관중으로부터 웃음을 자아내게 할 뿐 아니라 공동체로서의 의식을 공고하게 하는 것이다. 그러나 무당굿놀이에 채택되는 시사지사는 소학지회에서처럼 뚜렷한 제재로 확장되어 극적사건을 구성해 내는 것이 아니라 단편적으로 삽입될 뿐이다.

4. 화극적(話劇的) 전통의 형성

공연방식과 희곡적 특성에 있어서 이러한 유사성은 소학지회와 무당굿놀이의 발생계통이 같다는 추측을 가능하게 한다. 이러한 추측은 소학지회와 무당굿놀이의 배우에 관해 고찰할 때 더욱 확실해질 수 있다.

조선시대의 연희문화는 공식연희문화와 비공식연희문화로 나누어 볼 수 있다. 공식연희문화가 중앙 및 지방의 관차원에서 주도되었다면 비공식연희문화는 민간차원의 후원에서 이루어졌다고 하겠다. 또한 나례가 국가적인 공식연희문화를 주도해 나갔다면 비공식연희문화를 유지해 나간 것은 민간의 굿이라고 하겠다. 공식연희문화의 연행자는 평소 관(官)에 매어 있는 기(妓)와 공(工), 그리고 공식연희가 있을 때마다 차출되는 일반 재인들이었다.²⁸⁾ 비공식문화를 이끌어 간 주역은 일반 재인들이었다. 민간의 비공식연희문화를 유지해 나가면서 공식연희문화에도 참가한 재인은 동일한 부류이며 각종 기능에 따라 전문적인 재인으로 분화되어 있었다. 이들 재인을 구성하는 대부분의 인원이 무계(巫系)로부터 나왔음은 이미 밝혀진 사실이다. 무당 및 무당의 남편인 무부(巫夫)는 민속예술을 이끌어 간 주역이 되었던 것이다.²⁹⁾ 이들은 조정에 행사가 있을 때마다 봉상(奉尙)되어야 하는 소임에 응

28) 재인들 역시 관을 통해 관리되었지만 정기적인 훈련을 받으며 그 기능을 키워가지 않았으므로 관에 매어 있다고 할 수 없다.

29) 김동욱은 재인과 무계의 관련성에 관하여 깊이 고찰했다. 무당의 굿 자체가 민속 예술적인 구실을 함과 아울러 무부는 무당의 보조역할이나 악공으로 봉사하는 기능으로 말미암아 직설적 배우나 창자(唱者)로 나서게 되었다는 것이다. 「판소리 발생고」, 『한국가요의 연구』 을유문화사, 1961.

하기 위해 전국적으로 무계(巫契)를 조직하기도³⁰ 했다. 공식연희문화와 비 공식연희문화를 두루 걸치는 재인들 중에서 특히 무당과 무부에 의해 양측 연희문화의 교류가 이루어졌다고 본다.

곳을 보조하면서 무당굿놀이 중에서도 뒷전거리를 연행한 무부는 소학지희의 배우로 전문화되었을 가능성이 크다. 결국 무당굿놀이의 기능과 형식이 공식연희인 나례에 채용되어 소학지희가 발생했다고 볼 수 있겠다.

소학지희의 발생시기를 단정할 수는 없으나, 대체로 소학지희라는 명칭이 기록에 나타난 문종 즉위년(1451) 이전이라고 하겠다. 세조 10년(1464) 및 14년(1468)의 기록까지만 해도, 극적 사건을 구성하지 못한 채 재담을 늘어 놓거나 남의 흉내를 내는 식의 일인극 형태가 나타나는데 이는 소학지희의 단순한 형태라 하겠다.

한편, 고려사 열전 염홍방조의 기사는, 고려 말에 이미 소학지희와 비슷한 놀이가 벌어졌음을 소개하고 있다.

염홍방가의 노예인 이림과, 사위인 판밀직 최렴가의 노예인 거부평은 권세를 밟고 방자하게 횡포가 심했다. ...일찍이 홍방이 아비가 다른 형인 이성림과 함께 집에 갔다 돌아오는데 말과 마부가 길에 가득하였다. 어떤 사람이 놀이를 하여, 극세가의 노예가 백성을 괴롭혀 조세를 거두는 모양을 보이고 있었다. 성림은 이를 보고 부끄러워 하였는데 홍방은 즐겁게 구경하면서 깨닫지 못하였다.³¹

공민왕 때의 일로서 거리, 즉 민간에서 행해진 이 놀이는 시사성을 띠어 당대 권세가의 횡포를 폭로하고 있다. 이 놀이가 연행된 구체적인 상황을 밝혀낼 수 없으나 몇가지로 추측이 가능하다. 첫째, 종합적인 민간연희의 장인 무당굿에 포함되어 뒷전거리, 즉 무당굿놀이로서 연행되었을 가능성이 있다. 둘째, 직업적인 배우집단의 놀이판에서 공연종목의 하나로 연행되었을 가능성이 있다. 두가지 가능성을 가 포괄할 수 있으나 그 지방의 시사지사(時事)를 다루었다는 점에서 볼 때 직업적인 유랑연예인 집단이 주체가 되었다고 보기에는 무리가 있다. 그러므로 향촌에 뿌리박고 있는 연희 담당자인

30) 이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1987, p.98.

31) 高麗史 卷 第126, 列傳 卷 第39, 廉興邦, “興邦家奴李琳 女婿判密直崔廉家奴居富平恃勢恣橫...興邦嘗與異父兄李成林 上家而還馳騎滿路 有人爲優戲 極勢家奴隸剝削民收租之狀 成林扭怩 興邦樂觀不之覺也”

무당이나 무부에 의해 그러한 풍자적인 놀이가 이루어졌다고 할 수 있다. 그렇다면 이 놀이는 바로 무당굿놀이였다고 하겠다. 그러나 이 놀이가 지닌 강한 시사풍자의 성격은 무당굿에 결합되어 내려온 무당굿놀이보다는 궁중에서 연행된 소학지회의 모습과 더욱 닮아 있다. 이는 무당굿놀이가 굿에서 독립하여 파생할 수 있는 가능성을 보여주는 것이다. 그러므로 이미 고려말에, 화극(話劇)의 원천으로서의 무당굿놀이가 굿에서 벗어나 하나의 독립된 화극으로 부상할 수 있는 단초가 보인다고 하겠다. 이를 통해 더 추정해 본다면, 고려말 이후 조선 초까지는 무당굿놀이(혹은 소학지회)가 대체로 세 경위의 서로 다른 공연상황에서 연행되었다고 볼 수 있다. 첫째, 굿에 속하며 이미 오래전부터 있어 왔던 무당굿놀이, 둘째, 굿으로부터 독립성을 획득해 나가면서 내용을 풍부히 해나간 무당굿놀이(염홍방조 기사에 있는 경우) 셋째, 궁중연회에 차용되어 연행된 무당굿놀이, 곧 소학지회이다. 이러한 상황에서, 궁중에 올려져 적극적인 후원을 얻게 된 소학지회가 연극의 한 갈래로서 독립하게 되었다고 하겠다.

소학지회의 발생은 그에 대한 필요성을 동인으로 하여, 신성한 제사의식과 난장적인 여흥의 관계를 매개로 이루어졌다고 하겠다. 발생시기를 단정할 수 없으므로 발생의 필요성을 검증하지 못하겠으나 대체로 두 가지 측면에서 추측이 가능하다. 궁중연회인 나례의 수용자와 담당자의 양측에서, 소학지회 발생에 관한 필요성을 인식하고 있었다고 하겠다. 민간연회문화와 달리, 궁중연회문화는 수용자와 담당자, 즉 관객과 연회자가 분리되었다고 하겠는데, 전자의 경우, 오락적인 필요와 함께 왕도적 명분을 드러내는 치정(治政)의 수단으로서 필요를 느꼈다면 후자의 경우는, 임금에게 직접 통하는 언로로서 활용할 필요성을 지녔다고 할 수 있겠다.

소학지회가 파생한 이후에도 무당굿놀이와 영향관계를 주고 받았다고 보아진다. <무세포놀이>에 관한 기록은 그 관계를 보여주는 단서가 된다. 무세포는 무당에게서 거두어 들이는 세이므로 <무세포놀이>에서 설정된 불만스러운 상황은 무당에게 가장 절실한 것이다. 그러므로 배우는 무당 자신이거나 무가(巫家)에 속한 사람이었다고 할 수 있다. 또한 임금 앞에서 연출했다가 좋은 결과를 얻는 놀이를 계속하여 전승했다는 사실에 주목해야 한다. <무세포놀이>를 고사로 삼은 전승은 무당굿놀이의 형식을 빌어 이루어졌음에 틀림없다. 소학지회에 대한 정책적인 배려는 언제나 새로운 제재를 요구하게 되므로 일단 공연된 소학지회는 그 의의를 잃게 된다. 따라서 기념할

만한 놀이는 그 연행자인 무당 혹은 무부를 통해 민간으로 내려와 무당굿놀이로 전승되었을 가능성이 크다.

한편, 무당굿놀이와 소학지희가 드러내는 몇가지 차이점을 설명할 필요가 있다. 그러한 차이는 무당굿놀이가 유지한 제의성과 소학지희가 부여받은 정치성 사이의 차이에서 비롯했다고 본다.

나례는 이미 고려말부터 오락 연희적인 내용이 풍부해져 갔으므로 고유의 제의성에서 벗어날 수 있었다. 그 대신 여러가지 공식적인 의식과 결합하게 되었지만 이미 나례는 종합적인 오락 연희물로서 기능하게 되어 독자적인 위치를 확보하기에 이르렀다고 할 수 있다. 이러한 변모는 나례가 공식연희로서 국가적인 차원의 후원을 받은 거대한 행사였으므로 가능했다.

반면, 비공식적인 민간연희의 장으로 기능했던 굿은 민간 차원의 후원에 의한 것이었는데 이때의 후원은 특정한 제의, 주술적인 효용을 위하여 주어지기 마련이며 소규모의 행사였다. 그러므로 민간의 굿은 고유의 제의성에 서 완전히 탈피하기가 어렵다고 하겠다.

소학지희는 종합적인 오락 연희물인 나례의 한 종목으로서 특히 정치 사회적 기능을 부여받았으므로 제의성에 구애받지 않고 연극의 형식에서 자유로울 수 있었다. 반면, 무당굿놀이는 굿의 제의, 주술성에서 크게 벗어날 수 없었으므로 연극의 형식 역시 굿의 제의성과 관련된다.

무당의 굿은 주로 신탁자인 한명의 무당에 의해 주재되기 마련이다. 무당굿놀이는 굿 뒤에 이어지는 여흥으로 기능하였지만 제의의 연장이라는 측면에서 본다면 잡신을 위한 굿이라고 할 수 있다. 그러므로 굿의 진행방식을 따라서 한명의 극중인물이 중심이 되어 거의 일인다역으로 극을 이끌어 가는 관습이 이어졌다고 하겠다.

시사적인 내용을 차용하는 방식의 차이 역시 이와 같은 맥락에서 설명할 수 있다. 제의성을 청산하지 못했으므로 무당굿놀이의 극중인물은 무당 자신이거나 잡신이며 그들이 이끌어 나가는 사건 역시 제의성 및 주술성과 관련이 있다. 이러한 것들은 무당굿놀이의 틀이라 할 것이다. 이러한 틀은 고정된 채 마을단위의 시사적인 내용이 첨가되었다. 결국, 극중인물과 극적사건이 그러한 틀로써 고정되었으므로 시사적인 내용이 제재로 발전되지 못하고 단편적으로 기술되는데 그치는 것이다.

그에 반해 소학지희는 제의성에서 멀어졌을 뿐더러 정치·사회적인 기능을 부여받게 되었으므로 다양한 시사적 내용을 찾아 그것을 제재로 하여 새

로운 연극을 꾸며야 했다. 결국 극적사건이 다양해지고 배역의 분화가 두드러져 대화극의 면모를 보인다는 점에서, 소학지회는 무당굿놀이보다 더욱 발전되었다고 할 수 있다.

이러한 발전적인 변모는, 민간적인 후원 아래 연행된 무당굿놀이가 공식적인 궁중연희에 채용되면서 소학지회로서 더욱 체계적이고 막강한 후원을 받게 되었던 것에 기인한다. 그러므로 국가적인 후원이 사라지게 됨에 따라 소학지회는 쇠퇴할 수 밖에 없었다. 영조 35년(1759)의 기록³²⁾에 의하면 이미 그 이전에, 나라가 정규적인 공식연희로서의 의의를 잃게 되었다. 나라의 폐지는 재인에 대한 국가적인 후원이 사라지게 된 것을 의미한다. 궁중연희에 채용된 무당굿놀이로서의 소학지회는 사라졌지만 무당굿놀이는 여전히 지속되었다. 민간에서 행해지는 곳은, 많이 축소되기는 하였어도, 그 주술적 효과에 기대를 거는 민간의 후원이 계속되었기 때문이다. 소학지회의 잔존하는 모습이 보이지 않는 것은 그것이 다시 무당굿놀이의 형식 속으로 잠적했기 때문이라고 본다.

무당굿놀이는 그 자체로서 화극으로서의 면모를 보일뿐 아니라 소학지회라는 발전적인 화극을 과생시키는 등 한국전통극의 화극적 전개에 근간이 되어 왔다. 이들보다 훨씬 후대에 유행한 ‘만담’의 경우 박진한 입심에 의한 재담이 두드러진다. 이 경우 화극적 전통의 측면에서 본다면 무당굿놀이나 소학지회와 맥락을 같이 한다고 볼 수 있다. 그러나 시기가 앞선 소학지회의 연극적 면모와 견주어 볼 때 만담은 상당히 후진적인 면모를 보이고 있어 문제가 된다.

연극사적 맥락에서 소학지회의 위치를 조망하는 것은 한국연극사에서 화극적 전통을 밝히는 작업이 된다. 소학지회의 쇠퇴 혹은 계승에 관한 문제는 여전히 미해결인 채로 남길 수 밖에 없다. 그러한 문제뿐 아니라 화극적 전통의 현대적 계승문제를 해결하는 것은 무당굿놀이의 철저한 연구를 통해 가능하다고 할 수 있다. 또는 아직 발굴되지 않은 소학지회의 후대적 변모양상을 찾아낼 가능성도 없지는 않다. 이는 앞으로 더욱 깊이 고찰해야 할 과제가 된다고 하겠다.

32) 英祖實錄, 35년 12월, “上下教曰, 古有難禮, 此孔聖所以鄉人儺朝服而立於階者也, 此禮自周有之而昔於甲戌除之, 亦春幡艾備之屬, 已其來久矣, 昔年除之”

5. 맺음말

무당굿놀이와 소학지회는 그 공연방식과 회극적 특성에서 많은 유사점을 지니고 있다. 첫째, 제사의식 뒤의 난장적인 여흥으로 기능한다는 사실이다. 둘째, 실재를 방불케 하는 무대장치나 탈, 인형 등을 사용하지 않는다는 것이다. 셋째, 일인다역의 면모를 보인다는 것이다. 넷째, 서사적인 전개방식이 개입된다는 것이다. 다섯째, 동작과 표정을 동원한 ‘흥내내기’의 방식과, 말에서의 재담적 성격으로 인해 웃음을 강화시킨다는 것이다. 여섯째, 시사적인 일을 내용으로 다룬다는 점이다. 이러한 유사성을 통해 추론한 결과 무당굿놀이의 기능과 형식이 나례에 차용되어 소학지회가 발생했다고 볼 수 있다. 또한 소학지회로 공연되어 좋은 결과를 얻은 내용이 무당굿놀이로 내려와 연행되기도 하는 등 영향을 계속 주고 받았다.

또한 소학지회와 무당굿놀이의 차이점도 지적할 수 있다. 첫째, 소학지회에 비해 무당굿놀이는 배역의 분화가 덜 이루어졌다는 점이다. 둘째, 똑같이 시사의 일을 내용으로 하면서도 무당굿놀이는 그것을 제재로 발전시키지 못한 채 단편적으로 삼입할 뿐이라는 것이다. 이는, 무당굿놀이가 유지한 제의성과, 소학지회가 부여받은 정치성 사이의 차이에서 비롯하였다. 소학지회는 극적사건이 다양해지고 배역의 분화가 두드러져 한층 발전적인 면모를 보였다. 이러한 변모는, 민속적인 후원 아래 연행된 무당굿놀이가 공식적인 궁중연희문화에 차용되면서, 소학지회로서 더욱 체계적인 후원을 받게 되었던 것에 기인한다.

영조 35년(1759)경에 이르러 나례가 폐지되어 재인에 대한 국가적인 후원이 사라지게 되자, 소학지회는 기반을 잃고 쇠퇴했다고 여겨진다. 소학지회의 행방문제와 더불어, 회극적 전통의 현대적 계승문제를 해결하는 것은 한국연극사를 보강할 수 있는 작업이 될 것이다.