

민족극「물도리동」에 내재된 민간신앙(民間信仰)과 춤의 연계성에 관한 연구

노미정* · 정의숙**

I. 서론	IV. 민족극「물도리동」에 내재된 민간신앙(民間信仰)과 춤의 연계성
II. 민족극(民俗劇)의 제의적 연희(seasonal ritual drama)	V. 논의 및 결론
III. 민족극「물도리동」에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 특성	참고문헌
	Abstract

I. 서론

본 연구는 하회탈에 얽힌 전설을 극화한 ‘민예극장’의 민족극 「물도리동」(1977)¹⁾에 나타난 ‘하회별신(河回別神)굿 탈놀이(중요무형문화재 제69호)’에 주목하여 작품에 내재된 민간신앙(民間信仰)과 춤이 맺는 관계를 논의하는데 목적이 있다. 이러한 목적 설정의 이유는 민속에 관한 “전통적” 문화 형식과 실천이 대개 대중문

* 주저자, 성균관대학교 무용학과 박사수로

** 교신저자, 성균관대학교 무용학과 교수, soochung@skk.edu

1) 1977년 10월 13일~17일까지 ‘서울 시민회관’ 별관에서 막을 올린 ‘민예극장’의 민족극 「물도리동」은 정병호 안무와 허규의 연출을 중심으로 ‘하회별신(河回別神)굿’의 전설을 극화한 작품이다. 이 작품은 고려시대 선인들의 모습을 하회탈(국보 121호)에 담아 익살스럽게 민족극의 형태로 표현하였다. 전통예술의 현대적 조화와 민족극 정립을 목표로 창단된 ‘민예극단’은 가면극, 인형극, 판소리 연구에 힘쓰는 한편 전통, 신앙, 의례, 민속, 설화 등을 소재로 전통극적인 요소들을 발굴하여 재창조하는 작업을 다져나갔다. 그 결과 ‘제 1회 대한민국 연극제 대통령상’을 수상하고 1986년 ‘86아시아게임 문화예술축전 연극제’ 등에도 참가하기도 하였으며, 이후 1979년 4월 28일 이두용 감독의 극영화로 개봉되며 작품의 가치를 입증하였다.

화가 제공하는 의미와 이미지, 활동을 통하여 유지²⁾되는 것에 있다. 전통은 민족을 통하여 전승된 민속극과 같은 대중문화 안에서 수많은 상징적 문화 요소들과 다양하고 논쟁적인 방식으로 구축된다. 민속극에는 민족에 의해 자연발생적(自然發生的)으로 전승되어온 고전적 텍스트로 고대의 설화, 민요, 풍습, 민간신앙(民間信仰), 생활양식 등의 민속문화(民俗文化)가 고스란히 드러나 있다. 특히 민간신앙(民間信仰)은 기층민들의 민중 심의를 담아내는 것³⁾이기에 춤과 음악, 극 놀이가 병행된 민속극을 통하여 민중의 삶과 의식세계, 미의식이 반영된 민중적 예술의 표상을 엿볼 수 있다. 이러한 맥락에서 본 연구는 민속의 대상을 체계적으로 분류한 조지훈(趙芝薰, 1920. 12. 3~ 1968. 5. 17)⁴⁾의 ‘민속의 분류와 범위’를 바탕으로 신앙전승(信仰傳乘)이라는 관점에 집중하였다. 이는 민속극이라는 대중문화에 반영된 춤을 통하여 현대사회에서 잊혀져가는 민간신앙(民間信仰)의 상세한 의미를 탐구하는 시도라 할 수 있으며 한국 문화의 위상과 학문적 경쟁력을 제고시키는데 의의가 있다.

이와 관련된 선행연구에는 민속학, 인류학, 국문학 등의 다양한 분야에서 연구가 활발히 진행되고 있으며 한양명,⁵⁾ 임재해,⁶⁾ 조정현⁷⁾ 등이 있다. 이들의 연구는 민족 정체성(national identity) 확립과 민속극의 영역확장을 이루는 학문적 토대를 마련하는데 기여하지만 재차 논의되는 대상인 민속극 연행의 형식·구조·내용과 등장인물의 역사적 유래, 축제적 기능 등의 논의로 한정되어 있다. 민속극은

-
- 2) Tim Edensor(2002), 『대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성』, 박성일(역)(서울: 도서출판 이후), p.43.
 - 3) 표인주(2007), 『축제민속학』(경기: 태학사), p.229.
 - 4) 경상북도 영양(英陽) 출신으로 고려대학교 민족문화연구소 초대 소장을 역임하며 ‘한국문화사대계 韓國文化史大系’를 기획하여 사업을 추진하였다. 우리나라의 민속학 강의를 처음 시작하며 민속의 분류를 ①구비전승 ②신앙전승 ③의식·행사전승 ④기예전승 ⑤공동생활구조전승의 다섯 영역으로 민속의 대상을 두루 포괄하는 체계적이고 과학적인 분류를 하였다. (디지털 한국민족문화대백과사전 EncyKorea(2001), 2014.1.11).
 - 5) 한양명(1999), 하회별신굿의 축제적 성격, 『하회탈과 하회탈춤의 美學』, 8: 1-28.
 - 6) 임재해(2005), 『하회탈, 그 한국인의 얼굴』(서울: 민속원).
 - 7) 조정현(2005), 하회탈춤 전통의 재창조와 안동문화의 이미지 변환, 『비교민속학회』, 29: 339-378.

구비문학이지만 ‘언어전승’만이 아니라 ‘행위전승(춤, 굿 등)’과 ‘물질전승(탈, 복색, 등)’을 포함하므로 총체적으로 민속과 연계시켜 연구하는 관점과 방법론이 필요하다.⁸⁾ 그 일환으로 본 연구에서는 민속극의 ‘행위전승’에 주목하여 민간신앙(民間信仰)과 춤의 관계를 탐구하고 한국의 전통 문화의 근간을 세부적으로 천착(穿鑿) 한다는 것에 기존의 연구들과 차별점을 지닌다.

한국 민속극의 역사는 송석하(宋錫夏, 1904~1948)⁹⁾이래 가장(假裝)한 배우가 집약적인 행위로 된 사건을 다른 무엇(굿, 의례)에 의존하지 않고 대화와 몸짓으로 표현하는 예술 형태로서 독립적으로 공연하는 민간전승이 민속극이라는 식으로 논리화 되었다.¹⁰⁾ 하지만 이후 무당굿놀이의 ‘주술(呪術)성’과 ‘신성(神聖)성’의 실체를 인정하며 민속극의 갈래에 포함시키는 진전¹¹⁾이 있었다. 이러한 굿 문화는 한국문화사 속에서 외래 종교의 억압을 받고 제도종교의 뒷자리로 물러서기도 했지만 여전히 사라지지 않고 민중문화의 지속적 전통으로 자리 잡고 있다.¹²⁾ 이러한 민속극은 작품 속에서 몸의 움직임뿐만 아니라 대사가 함께 사용된 것으로 이 모두가 사유에 대한 의사소통을 의미¹³⁾하여 오늘날 무용, 연극, 영화, 뮤지컬 등의 대중문화를 통하여 쉽게 접할 수 있게 된다.

이에 본 연구에서는 1973년 5월 최초로 민족극 정립과 전통예술의 현대적 조화를 목표로 창단된 ‘민예극장’의 민족극 「물도리동」¹⁴⁾을 통하여 민간신앙(民間信仰)

8) 박진태(1998), 『한국 민속극 연구』 (서울: 새문사), p.2.

9) 우리나라 민속학이 독립된 학문으로서의 자격을 갖추는 데 결정적인 공헌을 한 민속학자이다. 그의 유고집인 『한국민속고』(1960)에는 그의 나이 29세부터 39세 사이의 11년간에 걸쳐 민속전반을 다룬 글이 실렸는데 특히 탈춤 등의 연희에 관련된 부문이 집중되어있다.

10) 장덕순·조동일·서대석·조희웅(1971), 『구비문학개설』(서울: 일조각).

11) 조동일(1984), 『한국문학통사(3권)』(서울: 지식산업사).

12) 한국민속학술단체연합회(2010), 『민속학과 민족문화의 정체성』(서울: 민속원), p.174.

13) 김주희·정의숙(2011), 얀 파브르(Jan Fabre)의 「눈물의 역사 History of Tears」에 내재된 상호텍스트적 신체(intertextuality body) 연구, p.25.

14) 이 작품은 1977년 10월에 ‘서울 시민회관’ 별관에서 정병호 안무를 바탕으로 판소리·가곡·가사·무가·탈춤 등 우리의 전통적 연극 유산을 무속적이고 제식적인 가무극을 형태로 표현하였다. 또한 우리의 민족성을 띤 작품으로서 한국 뮤지컬 발전에 크게 이바지하였다.(노미정·정의숙(2013), 한국적 뮤지컬 「살짜기 읊서예」에 내재(內在)된 춤의 역할에 관한 연구, 『무용예술학연구』 45, p.30. 참조).

과 춤의 연계성에 관하여 논의하고자 한다. 연구를 위해 먼저 2장에서는 민속극(民俗劇)의 제의적 연희(seasonal ritual drama)를 이론적 배경으로 하여 3장에서는 민속극 「물도리동」에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 특성을 ‘마을 굿’과 ‘탈놀이’의 비이원론(非二元論, Nondualism)¹⁵⁾적 견해와 결부시켜 작품을 해석해 나갈 것이다. 왜냐하면 이것은 ‘두 개의 독립적인 원리’가 아니라 민간 신앙(民間信仰)이라는 발생론적 기초에 근본 원리를 두고 있기 때문이다. 예를 들면, 마을 굿이 행해지고 탈놀이가 따로 연행된 것이 아니라 굿의 절차 가운데에 놀이가 포함되어 굿이 곧 탈놀이이고, 이러한 탈놀이가 곧 굿을 성립시킨 것이다.¹⁶⁾ 4장에서는 이러한 하나의 ‘측면(aspects)’으로 성립되는 민간 신앙(民間信仰)과 춤이 맺는 연계성에 관해 논의하고자 한다. 이것은 곧 우리의 민속춤으로서 우리 민족의 민속극에 반영되어 변천을 거듭하고 ‘조화(harmony)’와 ‘균형(balance)’의 상태를 찾아간다는 입장이다. 마지막 5장에서는 이러한 흐름을 하나의 맥락으로 논의하여 결론을 도출하겠다. 단, 작품 해석에는 초연당시의 영상 기록물이 분실 되었으므로 이후 극영화로 개봉된 VCR 영상¹⁷⁾과 ‘하회별신(河回別神)굿 탈놀이 보존회’에서 시행한 상설공연 관람¹⁸⁾을 통하여 이루어질 것이다. 주요 연구방법으로는 허규의 연극 극본집 『물도리동』(1998)¹⁹⁾을 포함한 이와 관련된 저서, 학위논문 등을 비롯한 문헌연구와 ‘유네스코(UNESCO) 세계문화유산지’로 등재된 안동 하회마을의 ‘하회동 탈박물관’, ‘안동 장승공원’ 등의 현장답사를 통해 수집된 자료를 적극 활용할 것이다.

15) 독립적인 ‘두 개의 원리’가 아니라 한 존재 또는 그 원리 속에 있는 두 개의 ‘극성(polarities)’이 융합하면서 서로에게 영향을 미친다는 입장이다.

16) 徐淵昊(1991), 『서낭굿 탈놀이』(서울: 열화당), p.19.

17) 「물도리동」(1979), 「안동 별신굿 극회」가 특별출연한 극영화 영상자료, 합동영화, VCR 상영시간: 105분(서울: 한국 영상자료원).

18) 본 연구에는 하회별신(河回別神)굿 탈놀이 보존회’에서 2014년 1월~12월까지 시행한 ‘하회별신(河回別神)굿 탈놀이’ 연중상설 공연을 참고하겠다(일시: 2014년 1월 18일 오후 2시 공연, 장소: 안동 하회마을에 위치한 하회별신굿탈놀이 상설공연장).

19) 허규(1998), 『물도리동』(서울: 평민사).

II. 민속극(民俗劇)의 제의적 연희(seasonal ritual drama)

1. 신성의식에서 민속극(民俗劇)으로의 전환

일찍이 민속극(民俗劇)에 관하여 이두현은『한국 연극 기원에 관한 몇 가지 고찰』(1995)에서 처음으로 제의기원설(祭儀起源說)을 제기하였다. 이를 토대로 김열규는 『굿과 탈춤』(1976), 서연호(徐淵昊)는 『하회탈춤의 연극적 구조』(1980)에서 각기 가면극에 대한 해석을 심화시켰으며, 이후 박진태(朴鎭泰)의 『탈놀이의 기원과 구조』(1990)를 통해서 폭넓은 보완작업이 이루어졌다.²⁰⁾ 이렇게 논의되어진 민속극(民俗劇)은 가면극, 탈춤 또는 탈놀이라고도 불리는 ‘행위전승’의 연극을 말하는 것으로서 흡인력이 강한 민속문화(民俗文化)의 한 갈래²¹⁾로 정의된다. 민속극의 발생은 동·서양을 막론하고 원시종합예술(Ballad dance)에서 비롯되어 종족의 생명을 보존하고 안녕과 풍요·다산을 염원했던 신성의식에서 발생하였다. 이러한 자생적 변화와 발전을 거듭하면서 오늘날의 민속극이 형성되었으며 현재 한국의 민속극은 가면극, 꼭두각시놀음, 박탈, 무극 등이 있다. 가면극은 얼굴에 가면을 쓰고, 꼭두각시놀음은 인형을 사용하며, 박탈은 발에 가면을 씌워 움직이게 함으로써 가장(假裝)한다. 이 때 쓰이는 가면(탈)은 신앙의 대상으로 사용되어 본래는 신성의식에서 사용되던 것들이 사회생활의 변화에 따라 민속극의 도구가 된 것이다. 이러한 가면을 쓰고 집약적인 행위를 효과적으로 나타내기 위해 여러 가지 수법을 사용하는데 이를 전달하는 방식은 ‘대화화 몸짓’이다. 이러한 가면극은 대표적인 민속극으로 일찍이 1920년대에 학문적 관심의 대상이 되었으며, 1970년대 대학가에서의 가면극 공연이 열풍을 일으켜 가면극 전승의 활성화에 큰 몫을 담당하였다.²²⁾ 이는 단순히 눈으로 보고 입으로 전승하는 고정체가 아니라 행위의 표현을 통하여 민중의 생활과 의식이 예술적으로 전달되어 대중들의 이목을

20) 徐淵昊(1991), p.119.

21) 김의숙·이창식(2003), 『민속학이란 무엇인가』(서울: 북스힐), p.271.

22) 전경옥(2007), 『한국 가면극과 그 주변 문화』(서울: 월인), p.116.

끝었던 것이다.

1970년대만 하더라도 ‘가면극’의 용어가 일반화되고 ‘탈춤’은 해서지방인 황해도 일원에 분포된 가면극만을 칭하던 말이었는데, 1980년대에 들어서면서 여러 갈래로 불리던 가면극들을 한데 뭉뚱그려 오늘날의 ‘탈춤’이라 부르게 되었다.²³⁾ 본시 궁중제의(宮中祭儀)나 나례(難禮) 등에 주로 연희되었던 탈춤은 조선 후기에 들어오면서 서민의식의 향상과 더불어 신앙적인 측면보다는 양반 사회에 대한 풍자와 비판이 더욱 강조되면서 지금의 놀이형태로 전해지고 있다.²⁴⁾ 탈춤에는 하회 마을에서 마을 굿을 할 때 추던 ‘하회별신(河回別神)굿 탈놀이’, 마을 굿과 관계없이 장이 열리는 시장에서 연행되던 ‘봉산(鳳山)탈춤’이나 ‘고성 오광대(固城五廣大)’ 등이 그 대표적인 예이다. 이러한 탈춤은 민간의 놀이패가 스스로 즐기면서 전승되어온 민속극으로서 문헌에 기록된 자취가 거의 없어 정확한 유래를 밝히기는 어렵지만 농촌 마을의 민속에서 기본 골격이 형성되었다고 보아 마땅하다. 농촌 마을에서 농사가 잘 되게 하기 위해 해마다 거행하는 농악대의 굿 놀이에 마을의 신을 나타내는 ‘탈’을 쓴 사람들이 참가하였다는 사실은 『지리지(地理誌)』의 기록에서 확인할 수 있다.²⁵⁾ 이러한 탈의 기원은 원시시대까지 거슬러 올라가는데 처음에는 수렵을 위한 위장물로 사용되었을 것으로 추측되며 그 후 신과 인간을 연결시켜주는 주술적인 도구로 사용되었다²⁶⁾고 한다. 세월이 흐르면서 이러한 상징성은 약해지고 예술적(놀이 연극, 무용)인 측면이 강조되어 현재 우리나라에 탈춤은 탈의 익명성을 이용한 사회의 풍자나 해학에만 초점이 맞춰져지게 된다. 이러한 흐름으로 볼 때 ‘탈춤’에 내재된 민간신앙(民間信仰)과의 연계성을 논의하여 현대사회에 잊혀져가는 우리 전통 문화를 폭넓게 이해하는데 주력해 볼 필요성을 느낀다. 그 중 우리나라 탈 중 유일하게 국보 제 121호(병신탈 2개 포함)에 지정된 하회탈을 기반으로 ‘하회별신(河回別神)굿 탈놀이’를 극화한 민족극 「물도리동」의 가

23) 차용준(2000), 『전통문화의 이해』(전주: 전주대학교 출판부), p.271.

24) 앞의 책, p.271.

25) 조동일(2005), 『한국의 탈춤』(서울: 이화여자대학교 출판부), p.17.

26) 김동표(2010), 『탈』(안동: 학예연구소), p.4.

치는 신앙적 의미가 내포된 춤의 의미를 집중 조명하는데 좋은 예시가 될 것이다.

2. 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 제의적 연희(seasonal ritual drama)

해리스(J. e. Harrison)이나 가스터(T. H. Gaster)등의 학자들은 연극의 기원을 '정기적인 풍요제(seasonal fertility rites)속에서 찾았으며 이것은 다시 자연의 풍요를 촉진시키기 위한 민중의 제의(祭儀)적 행위로서 극화되기 시작한 것²⁷⁾이라 한다. 이는 곧 마을의 주민의 심의(心意)가 담긴 '마을 굿'의 형태로 볼 수 있으며 이러한 입장을 하회별신(河回別神)굿 탈놀이를 통해 밝혀보고자 한다. 하회별신(河回別神)굿 탈놀이를 이루는 '별신(別神) 굿'은 다른 마을에서 몇 년에 한 번 씩 무당을 불러 치르는 대규모 굿이 아닌 하회에서 마을 사람들이 중심이 되어 치르는 마을 굿의 한 형태이다. 이와 함께 어우러지는 '하회(河回)탈춤'은 우리나라에서 전해져 내려오는 탈춤 중에서 가장 오래된 것이며 그 기원은 고려시대라고 한다.²⁸⁾ 12세기부터 '경상북도 안동시 풍천면 하회마을'에서 상민들을 통해 연희되어온 하회별신(河回別神)굿 탈놀이는 '마을 굿'의 일환으로 현재까지 800년의 신명을 이어나가고 있다. 그 기원설을 살펴보면 '풍농(豐農)굿 기원설'이 가장 설득력 있는 설명이라 할 수 있다. 농사를 근간으로 한 전통사회의 풍농(豐農)은 마을공동체를 지탱하는 절대적인 것으로 한 해의 풍작은 자연현상으로 결정되며 신(神의) 뜻이라 생각하였다. 그러한 풍작과 함께 마을의 안녕은 마을의 수호신인 동신(洞神)이 결정한다고 보았다. 이렇게 마을마다 동신을 모시며 주민들은 정성을 다해 제사를 지내는데 이를 일컬어 동제(洞祭), 당제(堂祭)라고 한다. 하지만 별신굿은 매년 지내는 동제, 당제가 아닌 일정한 주기를 갖고 마을 주민들이 중심이 되어 정기적으로 열렸다. '특별한 굿'으로 해석되는 별신굿의 목적은 마을에 돌림병, 흉년 등의 안 좋은 일들이 일어나면 신(神)의 노여움을 샀기 때문이라 생각하고 그러한 일을 예방하기 위한 민중의 의식이 반영된 것이라 할 수 있다.

27) 이미원(2011), 『한국탈놀이 연구』(서울: 연극과 인간), p.29.

28) 안동문화연구소(1999), 『하회탈과 하회탈춤의 미학』(경기: 사계절), p.123.

다음으로 ‘탈’을 신앙의 대상으로 숭배하여 집단적인 예능인 ‘탈놀이’로 전승시켜온 입장을 하회별신(河回別神)굿 탈놀이를 통해 살펴보고자 한다. 학자 커비(B. T. Kirby)는 연극의 기원을 제의(祭儀)에서 찾으려하였으며²⁹⁾ 이것은 15세기 후반에 기술된 이육의 『청파극담靑波劇談』내에 ‘탈의 민간어원설(語源設)’에도 함축되어 있다. 탈은 인체에 생긴 질병, 갑자기 일어난 사고 등의 의미를 지니며 옛사람들에게 탈은 신체(神體)를 상징하는 신성한 대상이었다. 탈을 씌우면서 그 힘과 영(靈)이 자신에게 깃든다고 믿어 재앙과 병을 가져오는 악신이나 역신(疫神)을 쫓으려고 할 때는 그보다 강하고 힘이 있는 탈을 쓰고 쫓아버려야 한다고 여길 정도였다. 그러므로 탈을 소중히 여기고 신성시하면서도 사람이 사는 거처와 일정한 간격을 두고 숭배하면서 보관하였다고 한다. 개인, 가족 혹은 마을에 병이 생기는 것은 탈의 신성을 망각한 것에 대한 신의 징벌이라 여겼으며 즉, ‘탈이 탈(질병 또는 사고)을 불러온다는 것’이었다. 뿐만 아니라 탈은 인간에게神明(神明)을 일으키는 도구라는 의식이 반영되어 고대의 신성가면은 이미 15세기에 이르러 예능가면으로 전이되어 사용되었다.³⁰⁾ 『삼국사기』에는 당시 행해진 다섯 가지 놀이인 대면(大面)·속독(束毒)·산예(掇猯)·금환(金丸)·월전(月顛)을 소개하고 있는데, 그 가운데 대면(大面)은 황금색 탈을 쓰고 귀신을 쫓는 무서운 춤을 추는 놀이이고, 속독(束毒)은 쑥대머리에 파란색의 탈을 쓰고 왕의 덕을 칭송하는 것이며, 산예(掇猯)는 사자탈을 쓰고 추는 사자춤이라 기술하였다. 이러한 놀이가 전이되어 『어우야담 於野譚』에는 당시 탈을 쓰고 춤을 추는 직업적인 광대가 존재하고 있었음이 기록되어 있다.³¹⁾ 이렇듯 탈을 쓴 광대들의 연희(演戲)가 존재하였으며 현존하는 민속극인 하회별신(河回別神)굿 탈놀이에서는 ‘각시광대’, ‘양반광대’ 등의 연희자를 칭할 수 있다. 이후 부락 사람들이 광대와 악공이 되어 신의(神意)를 기쁘게 하고자 이 가면극을 연희하고 현재까지 계승해 온 것이다. 이것은 광대들과 마을의 주민의 참여에 의해 놀이가 이루어져 ‘마을 굿’ 자체가 ‘탈놀이’로 전개된

29) 이미원(2011), 『한국탈놀이 연구』, p.30.

30) 서연호(2010), 『한국의 전통연희와 동아시아』(서울: 東文選), pp.109-110.

31) 김동표(2010), p.5.

것이라 볼 수 있다.

그러므로 발생론적으로 보았을 때, 농촌마을의 굿 전통이 탈놀이와 유기적인 관계를 맺으면서 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 모습을 갖추게 된 것이다. 따라서 하회별신(河回別神)굿 탈놀이는 바로 ‘마을 굿’이 ‘탈놀이’와 긴밀하게 연결되어 영적 존재인 신(神)에게 공동체 구성원의 안녕과 풍성한 증산을 기원하기 위해서 행하는 제의(祭儀)적인 행위임을 알 수 있다. 이러한 민속극의 제의적 연희(seasonal ritual drama)는 공동체와 관련되어 주기적으로 반복되는 우리 민족의 필수불가결한 행위로서 발전되어 나가는 양상을 설명해준다.

Ⅲ. 「물도리동」에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 특성

본 장에서는 민속극 「물도리동」에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 특성을 살펴보고자 한다. 이를 위해 첫 번째로 작품의 안무가 정병호(鄭兩浩)와 연출가 허규(許圭)의 주요한 작품들을 살펴보면서 이들의 예술사상을 작품과 연결시켜보고자 한다. 두 번째는 ‘하회탈의 전설’을 비롯하여, 민속극 「물도리동」과 이후 개봉된 극영화 「물도리동」(1979)³²⁾의 전·후 내용을 고루 살펴볼 것이다. 이것의 연유는 허규의 원작이 그대로 보존되어진 주요 장면과 더불어 작품의 발전된 전개 양상을 엿볼 수 있기 때문이다. 세 번째로 작품에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 재현 양상을 ‘마을 굿’과 ‘탈놀이’의 비이원론(非二元論, Nondualism)적 견해와 결부시켜 작품을 해석하고자 한다. 이것은 ‘두 개의 독립적인 원리’가 아니라 민간신앙(民間信仰)이라는 발생론적 기초에 근본 원리를 두고 있기 때문이다.

32) 초연 당시의 영상이 분실되었으므로 한국 영상 자료원에서 소장하고 있고 ‘안동 별신굿 극회’가 특별출연한 극영화 「물도리동」(1979) 영상(VCR 상영시간: 111분)을 참고하겠다.

1. 안무가와 연출가의 예술사상

이 작품의 안무가 정병호(鄭炳浩, 1927년~2011년 7월 25일)는 ‘한기봉 무용연구소’에 들어가 현대무용을 배운 것을 시작으로 무용인의 길을 열어가다. 민족성이 고스란히 드러난 「물도리동」의 작품 안무와는 달리 춤에 대한 관심이 처음부터 우리 민속춤에 놓여있었던 것은 아니었다. 이후 대학원에서 학문으로 춤을 접하기 시작하고, 근대화의 미명하에 우리 민속춤의 현상이 훼손되어지고 궁중무용이나 양반층의 춤에 비해 형편없는 홀대와 무관심을 받는 안타까움에 ‘민속(民俗)춤’을 연구하기로 마음먹게 된다. 그가 1960년대 말부터 민속춤의 현장을 조사, 발굴하여 채록하고 정리한 결과 『韓國의 民俗춤』(1991)이라는 책을 펴내며 민속춤 연구에 중요성을 강조한다. 이 저서에는 그동안 민속춤에 관한 다각적인 분석과 그 특성의 총체적인 면모를 이론적으로 체계화한 국내 최초의 저서라는 평가를 받는다.³³⁾ 아울러 민속춤에 관한 연구나 논의들이 대부분이 민속학적 관점에서 춤의 성격이나 기능을 밝히는데 초점을 둔 것에 비해 무용학이라는 관심 하에 민속춤에 대한 구조적인 분석을 행하고 있다는 점에서도 주목을 모았다. 이와 관련하여 생전에 그가 남기 인터뷰 내용을 살펴보면 다음과 같다.

“고대의 민중은 신과 자연과 인간과의 갈등을 해소시키려는 주술중심의 의식을 가졌기 때문에 무속적인 춤과 농경적인 즉흥 춤이 나왔고, 인간의 인격화가 이루어진 인간화 단계에서는 외래적인 춤의 영향을 조금씩 받으면서 보다 체계적인 모습을 갖추었으며 인간과 사회적 제도의 모순이 인지되는 단계에서는 풍자적이고 공동체적 기능이 강한 춤이 형성되었다”

“민속춤이란 실생활에 결부되었을 때 비로소 의미가 있으며 오늘의 민속춤은 농경적인 생활무용에서 마을 축제의 춤으로 그 기능을 달리하여 계승되어야 할 것이다”³⁴⁾

이러한 그의 인터뷰 내용은 민속춤이 누구의 강요나 명령에 의해 만들어지고 전승되어온 것이 아니라 자연발생적으로 만들어져 민중들이 자발적으로 참여하는

33) 박남정(1992), 한국의 민속춤 펴낸 정병호 교수, 『출판저널』 99, pp.4-5.

34) 앞의 글, p.5.

춤이라는 것을 강조하고 있다. 또한 마을사람 스스로가 찾고 추는 춤으로서 자연 보존되고 생활 속에 뿌리내려져야 우리 민속춤의 의미를 이어갈 수 있다는 것이다. 이것은 사악한 신(神)을 상징하는 지신(地神)을 물리치기 위한 민간신앙(民間信仰)의 지신밟기에서 발 디딤에 따른 춤사위가 형성되고, 탈춤에 등장하는 춤사위는 풍자적인 요인에서 확연해지는 것임을 밝힌다. 이러한 안무가 정병호의 예술사상은 본 연구가 내포하는 의미와도 일맥상통하는 것이다. 이후 1970년대부터는 오로지 우리 춤만 집중 연구하여 무용 평론가, 안무가, 교수로서 활발히 활동을 이어가며 민속춤의 대중화를 위해 노력하였다. 그 성과로는 『한국무용의 미학』(2004), 『한국 전통춤의 전승과 현장』(2011), 『한국 전통춤의 원형과 재창조』(2011) 등의 저서와 많은 논문들이 있고, 작품에는 민족극 「한네의 승천」(1975), 「물도리동」(1977) 등 과 같은 결실이 존재한다. 이러한 작품을 통하여 춤은 극을 연출하는데 있어서 반드시 필요한 요소³⁵⁾로서 작용하게 되며 안무자의 예술사상이 반영된 실천적 노력들이 민족극 「물도리동」 춤에 고스란히 내재되어 있는 것이라 할 수 있다.

다음으로 '민예극장'의 창시자이자 「물도리동」 작품의 연출가 허규(許圭, 1934. 12. 15~ 2000. 3. 27)를 살펴보고자 한다. 그는 경기도 고양의 부농의 남매로 자라 아마추어 연극광이던 당숙의 집에서 대학을 다니며 연극에 흥미를 갖기 시작한다. 임학(林學)을 전공하는 학생이었음에도 문예 서클을 더욱 가까이 하였던 그는 스스로를 제어하기 힘들 정도로 연극에 빠져들었으며, 결국 에우제네 이오네스코(Eugene Ionesco)의 부조리극 「수업 *La leon*」과 셰익스피어(William Shakespeare)의 「리어왕 *King Lear*」 등을 연출하며 재능을 인정받기에 이른다.³⁶⁾ 마침내 1973년 5월, 정동의 '새 문화 스튜디오'에서 박규채, 최불암, 손진책, 정현, 오승명, 공호석, 이경동, 김홍기 등과 극단 '민예극장'을 조직하고 본격적으로 우리 민족 고유의 연극술개발을 창조하기 위해 매진한다. 이러한 새 연극 이념을 현실화시키기 위해서 그와 단원들은 아현동에 소극장을 마련하고 가면극의 춤

35) 정의숙, 노미정(2011), 뮤지컬에 내재(內在)된 춤의 극적 기능(dramatic functions)에 관한 연구, 『무용예술학연구』, p.134.

36) 윤현식(2003), 연극인 허규(許圭) 연구, 동국대학교 대학원 석사학위 논문, p.10.

사위, 민요, 판소리 창, 무가, 민속무용 등을 익히는 한편 탈, 꼭두각시인형 등을 직접 제작하는 시도를 감행한다. 그 결과 ‘민예극장’의 창립 작품 「고려인 떡쇠」(1973)를 공연하며 민족 주체적 색채를 분명하게 드러낸다. 뿐만 아니라 우리 것을 소재로 직접 창작희곡을 쓰기 시작하기로 결심하여 그 첫 번째 희곡 『물도리동』(1977)을 탈고한다. 이러한 노력의 결과는 민족극 「물도리동」으로 공연되고 마침내 제 1회 ‘대한민국 연극제’의 대상을 수상하게 됨으로서 그 성과를 드러낸다. 특히 허규는 작품 전·후에 민속을 탐닉하기 위해 시간이 날 때마다 곳곳을 찾았으며 마치 민속학자처럼 전국 곳곳을 다녔다고 한다. 학자와 같이 자료를 수집하고 몰두하며 연극 형식의 현장성 발견에 더욱 관심을 기울이고 형식미의 추구보다는 연극이 지녀야 할 생명감을 살리기 위해 노력한 것이다. 그의 주요작품에는 「다시라기」(1979), 「배뱅이 굿」(1981) 등의 우리 민속의 고유한 전통이 깃든 작품이 주를 이루었으며 ‘국립 극단’과 ‘국립 무용단’ 등의 전속 연출자로 한국 뮤지컬 발전에 지대한 영향을 끼쳤다.³⁷⁾

이처럼 ‘민예극장’의 민족극 「물도리동」의 안무가 정병호와 연출가 허규의 예술 사상은 우리의 흥과 멋이 담긴 신명(神明)을 화두로 삼았고 그것은 ‘민속(民俗)춤’과 ‘민속(民俗)극’이라는 민속문화(民俗文化)에 담겨있다. 이러한 민족주의적인 색채가 농후한 춤과 연출은 본래의 우리 것을 찾는 것으로서 외래문화로 부터의 탈피이고, 동시에 민족 정체성(national identity)을 구현하기 위한 하나의 대안이 될지도 모른다.

2. 작품 내용

1977년 10월 13일~17일에 ‘서울 시민회관’ 별관에서 공연된 ‘민예극장’의 민족극 「물도리동」은 ‘하회탈의 전설’을 극화하여 몇 가지 화소(motif)를 중심으로 서막과 12장으로 나누어 플롯이 전개되었다. 작품의 등장인물은 ‘산주, 도령, 각시, 양반, 서낭님, 초랭이, 이매, 어머니, 떡다리, 별채, 백정(주인), 부네, 무당, 스님, 학(1, 2), 악사(피리, 대금, 가야금)’³⁸⁾ 등으로 구성되었으며, 실제로 하회탈 중에

37) 앞의 글, pp.11- 13.

서 ‘각시, 양반, 초랭이, 이매, 떡다리, 백정, 부네, 스님’이 등장인물로 현현(顯現)되고 있음을 알 수 있다. 이에 따라 안동 하회마을에 위치한 ‘하회세계탈박물관’ 자료집에 의한 ‘하회탈의 전설’을 포함한 민족극과 극영화의 내용, 그리고 작품에 관련된 사진자료를 모두 정리하면 <표 1>과 같다.

<표 1> 허규의 원작을 기점으로 ‘하회탈의 전설’을 극화한 『물도리동』의 작품내용

1. 하회탈의 전설(약 12세기 고려중엽 경)	
<p>재앙이 많던 하회마을에 살던 허 도령이 어느 날 꿈속에서 재앙을 물리치기 위한 서낭신의 계시를 받고 탈을 만들기 시작한다. 탈을 만드는 곳에는 다른 사람들이 출입할 수 없도록 금줄을 치고 매일 목욕재계하며 정성들여 탈을 만들어야 했다. 그러던 중에 허 도령을 사모하던 처녀가 보고 싶은 마음을 억누르지 못해 금줄을 넘어 탈방을 엿본다. 그 순간 입신(入神)의 경지에서 탈을 깬 허 도령은 피를 토하고 쓰러져 죽고 마지막으로 깬 이매탈은 턱을 완성하지 못한 채 미완성으로 전해진다.³⁸⁾</p>	 <p><그림 1> 하회탈⁴⁰⁾</p>
2. 민족극 ‘민예극장’의 『물도리동』(1977) 작품내용	
<p>월내 마을 사람들은 앞서 세상을 떠난 총각귀신(전설 속 허 도령)을 달래기 위해 다른 마을에서 각시를 사(死)와 결혼시킨다. 허 도령은 이를 말리지만 양반들은 들은 척도 하지 않는다. 허 루는 허 도령이 피리를 부는데 어디선가 생과부가 된 여인이 가 야금으로 화답고 그는 과부에게 연민의 정을 느낀다. 그 이후 마을에 괴질이 퍼지자 마을 사람들이 산주를 찾아 서낭님에게 해결책을 구하게 된다. 산주는 마을 총각에게 별신굿을 할 탈을 만들게 하고 그 탈을 만든 총각을 제물로 바쳐야 재앙이 사라질 것이라는 서낭님의 답을 듣는다. 허 도령은 병풍 뒤에서 탈을 만들며 서낭님께 왜 자신이 희생해야 하는지를 묻고, 서낭님은 인생길 굶이굽이를 말해준다. 그런 중에 허 도령은 환상 속에서 각시와 황홀경에 빠진다. 이때 각시를 찾아온 별재는 각시를 강제로 데려가려 하지만 가는 길에 양반들의 횡포를 폭로하려다가 마을 사람들에게 끌려가 목숨을 잃는다. 열두 개의 탈을 만들어 이름과 성격을 정해준 허 도령은 탈을 쓰고 각시와 함께 춤을 춘다. 허 도령은 각시에게 사랑의 노래를 불러준 후 가슴에 비수를 꽂고 탈들은 신명나게 별신굿을 올린다.⁴²⁾</p>	 <p><그림 2> 공연 사진⁴¹⁾</p>  <p><그림 3> 공연 사진²⁴³⁾</p>

38) 허규(1998), 『물도리동』(서울: 평민사), p.28.

39) 김동표, p.8.


40) 김동표(2005), 『신들의 얼굴, 아시아의 가면예술』(안동: 북촌), p.82.

41) 허규(1779), p. 뒷면.

42) 박만규(2011), 『한국 뮤지컬사』(파주: 한울), pp.356-357.

43) 물도리동(2014.2.2), 한국민족문화대백과 <<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=581435>>.

〈표 1〉 계속

3. 극영화 「물도리동」(1979) 작품내용	
<p>물도리동 마을은 열다섯 살에 과부가 된 서낭님을 주신으로 받들고 있었다. 이 고을 영주는 아들이 물에 빠져 죽자 영혼을 안식케 하기 위해(처녀 부용) 망자와 산자의 결혼시키고자 산주에게 별신굿을 올려줄 것을 강요한다. 산주는 죽은 자와 산자의 결혼은 성의 박탈일뿐더러 별신굿은 10년에 한번 신탁(神託)에 따라 지내는 대제이므로 신탁이 없으면 올릴 수 없다고 거절한다. 하지만 영주의 강요에 의해 별신굿을 하던 날, 영주의 사생아인 허 도령은 시집오는 부용을 만나 숙명적인 사랑을 느낀다. 신방에서 기구한 운명에 울고 있던 부용은 백정의 탈을 쓴 사공이 겁탈을 한다. 신성한 가면이 불타버린 마을은 풍비박산이 되고 허도령에게 신성가면을 만들라는 신의 계시가 내린다. 허 도령은 부용과의 사랑을 위해 신성가면을 제작하나 끝내 보고 싶은 마음을 억누르지 못한 각시로 둘은 죽음을 맞이하게 된다. 산주는 마을을 위해 희생한 도령의 넋을 기리기 위하여 하회별신(河回別神)굿을 올린다.⁴⁴⁾</p>	
	〈그림 4〉 영화 포스터 ⁴⁵⁾

이러한 ‘민예극장’의 민속극 「물도리동」(1977)의 작품 내용은 ‘하회탈의 전설(약 12세기 고려중엽 경)’과 이후 제작된 이두용 감독의 극영화 「물도리동」(1979)의 주요 내용과 맞물리는 형태로 한층 더 발전된 전개양상을 보인다.

3. 민속극 「물도리동」에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 재현

이 작품은 하회탈 제작자로 알려진 ‘허 도령의 전설’을 기반으로 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 내용과 탈들의 역할, 그리고 탈들이 주는 느낌 등을 소재로 삼아 창작되었다.⁴⁶⁾ 실제로 하회별신(河回別神)굿 탈놀이에서는 ‘별신극’이라는 플롯의 범주 안에서 각 과장이 도입부, 중반부, 후반부(possible-probable-necessary)의 직선적 플롯으로 전개되는 최소한의 통일된 플롯의 의미를 갖는다. 따라서 앞서 살펴본 「물도리동」 작품내용을 기반으로 하회별신(河回別神)굿 탈놀

44) 물도리동(2014.2.3), 네이버(naver) 영화 <<http://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.nhn?code=20876>>.

45) 물도리동(2014.2.3), 네이버(naver) 영화 <<http://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.nhn?code=20876>>.

46) 허규(1998), p. 88.

이의 재현을 구체적으로 해석하는데 있어 이를 도입하도록 하겠다. 기본적으로 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 구성은 총 9개의 마당인 ①주지놀이 ②삼석놀이 ③파계승(破戒僧) 놀이 ④양반과 선비놀이 ⑤살림살이 ⑥살생(殺生) ⑦ 환자(還子) 놀이 ⑧혼례마당 ⑨신방(新房) 마당으로 나누어져 있다. 이러한 9개의 구성 중에 주요 구성을 작품에 반영하고 직선적 플롯에 근거하여 세 부분으로 나누어 살펴 보면 다음과 같다.

첫 번째로 이 작품은 산주가 '각시탈'을 꺼내 보이는 것으로 시작되어 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 마지막 부분인 ⑧혼례마당과 ⑨신방(新房) 마당이 도입부인 서막과 1장에 등장한다. 여기서는 배우들이 물도리동 마을 사람들이 되어 서낭신을 위한 하회별신(河回別神) 굿을 올리고 무당과 각시와의 혼례식과 성행위를 모의적으로 연기한다. 실제로 하회마을에서는 마을 주민 전체의 능동적인 참여에 의해 행사가 이루어지며, 서낭신을 위한 마당으로 주술적인 기능을 수행하는 '마을 굿'의 한 형태를 보여주는 것이라 할 수 있다. 이것은 하회 별신(河回別神) 굿의 중요한 기능으로써 <그림 5>, <그림 6>, <그림 7>에서와 같이 서낭신을 받들어 섬기고 '혼례'와 '신방'을 치름으로 마을의 액운(厄運)을 없애고 마을 사람들이 기대하는 복록(福祿)을 누리하고자 하는 심의가 담긴 것이다.

두 번째로 극의 중반부인 6장은 하회별신(河回別神)굿 탈놀이 중 가장 극적으로 발전된 ④양반과 선비놀이가 도입되었다. 이들은 탈을 쓰고 초랭이와 이매를



<그림 5> 서낭신을 위한 고사 장면⁴⁷⁾



<그림 6> 혼례마당 장면⁴⁸⁾



<그림 7> 신방(新房)마당 장면⁴⁹⁾

47) 徐淵昊(1991), p.40.

48) 앞의 책, p.64.

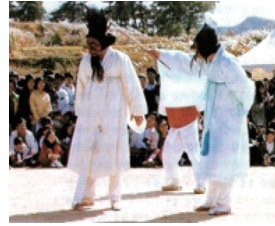
49) 앞의 책, p.64.



〈그림 8〉 부네를 사이에 둔 양반과 선비 장면⁵⁰⁾



〈그림 9〉 부네가 선비를 유혹하는 장면⁵¹⁾



〈그림 10〉 양반과 선비의 학식 다툼 장면⁵²⁾

데리고 등장하여 인사를 나누는데, 부네(코케트(coqurtte): 소실(少室)역)가 유혹적인 춤 사위를 보이자 양반과 선비 사이에 사랑의 삼각관계가 벌어진다. 실제로 하회별신(河回別神)굿 탈놀이에서는 이러한 내용과 동시에 양반과 선비가 서로에 지체 높음과 학식을 뽐내며 탈에 그들의 무의식을 노출시킨다. 신(神)을 상징하는 탈의 가장성(假裝性)을 통하여 양반과 선비의 신분은 사라지고 부네를 향한 낮부끄러운 구애의 몸짓과 양반계급의 부조리한 허욕도 모두 해학적으로 풍자되는 것이다. 이것은 〈그림 8〉, 〈그림 9〉, 〈그림 10〉에서와 같이 ‘하회(河回) 탈놀이’ 속에서 표현되어지며 곧 주술적 기대의 전망과 예술적 표현의 즐거움이 하나로 통일되어 갈무리 되어지는 양상이라 할 수 있다.

마지막 세 번째로 극의 절정(climax)으로 치닫는 후반부인 11장과 12장에서는 허도령이 이때 가면을 끝으로 탈 제작을 완료하여 각각의 탈들에게 제 나름의 역할을 부여하며 “별신굿을 통하여 탈을 쓴 사람을 만나 행위 될 때 비로소 생명을 얻게 될 것”⁵³⁾이라는 대사를 친다. 탈들은 각기 자기 역의 춤을 추며 극을 고조시키고 허도령도 가면을 쓰고 탈들과 어울리며 각시 탈과 함께 대무(隊舞)를 이룬다. 탈춤이 고조에 이르렀을 때 산주가 나타나 허도령을 칼로 찌러 제물로 삼고 마을을 위해 탈을 만들고 서낭신의 곁으로 간 도령을 위로하기 위해 정성과 신명(神明)을 바쳐 별신굿을 올리기를 시작한다. 극은 점차 빠른 가락으로 옮겨가고 탈

50) 앞의 책, p.60.

51) 앞의 책, p.61.

52) 임재해(1999), 『하회탈 하회탈춤』(서울: 지식산업사), p.20.

53) 허규(1998), p.75.



〈그림 11〉 서낭당에 제사를 올린 후 탈을 쓰는 장면⁵⁴⁾



〈그림 12〉 마지막 의식인 ‘허천굿’을 하는 장면⁵⁵⁾

꾼들은 ‘별신굿 기(旗)’를 가운데 두고 극이 시작될 때와 같이 자리를 잡고 조형적인 자세를 취한 채 막이 내린다.⁵⁶⁾ 이것은 〈그림 11〉과 〈그림 12〉와 같이 하회별신(河回別神)굿 탈놀이에서 서낭당에 제사를 올린 후 광대들이 탈을 쓰고 탈놀이를 즐기며 굿과 탈춤의 전통을 ‘허천(虛川) 굿’으로써 마무리 짓는 것과 유사한 형태를 띤다. 가장 마지막 의식인 ‘허천굿’은 마을 입구인 허천에서 이루어지며 별신굿을 하는 동안 묻어 들어온 잡귀잡신(雜鬼雜神)들을 쫓아버리는 마무리 굿으로 우리 민족의 자유스럽고 풍요로운 삶을 이루고자 하는 진솔한 삶의 정서가 내재되어 있는 것이다.

이렇듯 작품은 하회별신(河回別神)굿 탈놀이의 완전한 ‘굿’으로서 의례(儀禮)적 성격을 지니고 있는가 하면, ‘탈놀이’라 하는 가면극으로서 주술(呪術)적 성격으로 민족극을 이루었다 할 수 있다. 따라서 ‘민예극장’의 민족극 ‘물도리동’에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이는 ‘마을 굿’과 ‘탈놀이’의 두 가지 원리로 재현되어지며, 이는 ‘두 개의 독립적인 원리’가 아니라 제의적이고 무속적인 민간신앙(民間信仰)의 하나의 ‘측면(aspects)’으로 성립되어지는 양상을 보인다.

54) 徐淵昊(1991), p.156.

55) 앞의 책, pp.62-63.

56) 앞의 책, pp.85-86.

IV. 민족극 「물도리동」에 내재된 민간신앙(民間信仰)과 춤의 연계성

앞서 언급한 바와 같이 민족극 「물도리동」에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이 는 민간신앙(民間信仰)의 하나의 ‘측면(aspects)’으로 ‘마을 굿’과 ‘탈놀이’로 재현된다. 이러한 재현의 전개는 작품의 도입부에 ⑧혼례마당과 ⑨신방(新房)마당이 ‘마을 굿’의 형태로 해석되었으며 중반부에는 ④양반과 선비놀음이 ‘탈놀이’의 형태로, 마지막 후반부에는 굿과 탈춤의 전통이 한데 어울려져 ‘허천(虛川) 굿’과 유사한 형태로 마무리를 지었다. 이에 따라 본 장에서는 작품에 내재된 민간신앙(民間信仰)과 춤의 연계성을 각 과장의 도입부와 중반부, 후반부(possible-probable-necessary)를 통하여 보다 구체적으로 규명하고자 한다.

첫 번째로 작품의 도입부인 ⑧혼례마당과 ⑨신방(新房)마당에 등장하는 양반과 각시의 춤사위를 살펴보면 개별적인 특성을 드러내는 개성 있는 몸짓이 인상적이다. 먼저 양반은 거드름을 피우듯 거만스러운 몸짓을 구사하고 성큼성큼 보폭을 넓혀 느릿한 걸음걸이로 “황새걸음 양반걸음”이라 불리기도 한다. 반면 각시의 춤사위는 오른손으로 치맛자락을 훑치고 왼손으로는 옷고름을 잡은 채 다리의 오금을 맞대어 비비듯이 조심스럽게 움직이는 춤사위를 이룬다. 이들은 전통혼례식의 초례상(醮禮床)처럼 장구를 두 개 세로로 세워두고 마주보고 서서 혼례식을 올린다. 이는 바로 처녀 서낭신을 위로하기 위하여 마련된 마당으로 마을의 신을 위한 주술적인 몸짓에 가깝고 예술성을 보기 보다는 굿의 형태로 보는 것이 옳다. 이어서 “신방에 들어가라”라는 양반의 소리와 함께 혼례마당의 연장선상에 놓인 ⑨신방(新房)마당이 이어진다. 양반과 각시는 비밀스럽게 모의적 성행위를 재현해 내는데 이 또한 비의(秘儀)로 행하는 것이므로 주술성이 강한 굿의 양식이라 할 수 있다. 이러한 혼례마당과 신방마당은 처녀의 몸으로 죽은 서낭신을 혼인시키는 일종의 신성혼(神性婚)이라 할 수 있다. 이를 통하여 영적 존재인 서낭신에게 마을 공동체 구성원의 안녕과 풍성한 증산을 기원하고 우리 민족의 의식(意識)을 몸짓에 반영한 것이다.

두 번째로 작품의 중반부인 ④양반과 선비놀음에 등장하는 부네의 춤사위를 주목할 수 있다. 양반과 선비 사이를 사뿐거리는 발걸음으로 이리저리 오가며 한 손으로는 웃고름을 입가에 대는 잦은 교태(嬌態)를 부림으로써 “맵시 있는 부네 걸음”이라 불리기도 한다. 이 때 양반과 선비의 땅을 치는 듯한 꾸밈없는 남성의 춤 또한 인상적이다. 이어서 부네를 차지하기 위한 양반과 선비의 다툼과 학식을 내세워 군림하는 당시 지배층들의 모습은 탈을 쓴 연희자의 춤사위를 통해 표현된다. 두 인물 간에 대립의 춤사위는 거칠고 어그러지는 동작으로 구사되고 이는 양반에 대한 비판과 조롱이 함축되어 있기에 공연을 보는 관객으로 하여금 웃음거리를 만드는데 일조한다. 이렇게 양반에 대한 서민들의 억압된 감정과 불만을 해소시키고 하나의 웃음거리로 만들어 부정해버림으로써 ‘싸움 곳-화해 곳’의 절차를 이어간다. 실제 공연되는 하회별신(河回別神)굿 탈놀이에서는 화해를 이룰 때 관객도 함께 광대들과 춤을 추며 서로의 흥을 공유하기도 한다. 뿐만 아니라 신을 상징하는 주술적인 도구로 쓰였던 ‘탈’을 쓴 연희자는 자유스러운 춤사위에 즉흥성(卽興性)을 더하여 양반과 서민의 갈등을 매끄럽게 연결시켜 준다. 이러한 춤은 상하 간의 조화로운 삶을 영위하고 서로의 아픔을 보듬어 줌으로 화합과 협력을 통한 상생(相生)의 정신을 추구하는 것이라 할 수 있다.

마지막으로 작품의 후반부로 굿과 탈춤이 조화를 이룬 ‘허천(虛川) 굿’에서의 몸짓은 마을 사람들이 한 대 모여 춤을 춤으로써 재앙을 몰아내고 새 날을 맞이하려는 목적으로 풍요로운 삶을 구가하려는 현실적인 소망이 담긴 행위라 할 수 있다. 하회별신(河回別神)굿 탈놀이가 ‘별신(別神) 굿’이라는 모태에서 출발하였기 때문에 이 굿의 기간 동안 함께 즐겼던 신(神)을 본디의 자리로 돌려보내는 송신(送神)의례인 것이다. 이러한 의례가 모두 끝나면 마지막으로 광대들이 풍물을 치며 탈놀이를 벌이는데 이 때 집집마다 돌아다니며 탈춤의 기량을 마음껏 발휘한다. 이렇듯 탈춤놀이 마당에도 제의(祭儀)적인 굿의 의미가 내포되어 있는 것이다. 그리고 이러한 신앙(民間)적 의미를 내포하는 ‘마을 굿’과 ‘탈놀이’의 춤사위는 행동적인 요소가 역동적으로 융화되어 예술적인 ‘조화(harmony)’와 ‘균형(balance)’의 상태를 이루게 되는 것이다. 다만 민속극에 반영된 춤의 성격상 그

춤과 동작이 정교하지는 않지만, 근대 탈놀이에 올수록 동작의 양식화는 분명해지고 춤사위도 우아하게 정형화 되는 형태로 발전된다. 그리고 오늘날 대중들은 민족극과 같은 대중문화 안에서 민간신앙(民間信仰)을 비롯한 수많은 상징적 문화 요소들과 함께 다양한 춤을 접할 수 있게 된다.

이렇듯 민속극으로 재현되는 춤은 자연발생적(自然發生的)으로 전승되어온 민속문화(民俗文化)의 한 영역으로 곧, 우리의 민속(民俗)춤이라고 할 수 있다. 그리고 민간신앙(民間信仰)을 모시는 제사나 부락제 그리고 국가적 축제와 세시풍속 가운데에서 민중과 함께 호흡하면서 그들의 생활 속에 깊숙이 자리 잡고 성장해온 것이다. 그러므로 이들의 놀이 활동이나 생산 활동, 예술 활동과 의식이 생활과 분리되지 않은 채 그 모든 활동의 중심에서 이들을 유기적으로 하나 되게 하는 역할을 하였다.⁵⁷⁾ 따라서 민간신앙(民間信仰)은 우리의 고유한 춤 속에 고스란히 담겨져 민중의 정서를 기억해내는 연결을 고리로 작용된다. 이것은 기층민들의 심의(心意)를 담아내어 민중의 삶과 의식세계, 미(美)의식을 드러내는 민중적 예술의 표상이라 할 수 있다.

V. 논의 및 결론

본 연구는 하회탈에 얽힌 전설을 극화한 ‘민예극장’의 민족극 「물도리동」에 나타난 ‘하회별신(河回別神)굿 탈놀이(중요무형문화재 제69호)’에 주목하여 작품에 내재된 민간신앙(民間信仰)과 춤이 맺는 연계성을 목적으로 연구를 진행하였다. 이것은 우리 문화가 지닌 ‘고유성’과 ‘보편성’을 한국 전통 문화의 근간을 천착하여 춤으로 표현되는 양상을 밝히고자 하는 시도였다. 이에 따라 본 장에서는 민족극 「물도리동」에 내재된 민간신앙(民間信仰)과 춤에 관한 상징적 의미를 다음과 같이 도출할 수 있었다.

첫째, 신성의식에서 비롯된 하회별신(河回別神)굿 탈놀이는 ‘마을 굿’이 ‘탈놀

57) 김말복(2005), 『우리 춤』(서울: 이화여자대학교 출판부), pp.73-74.

이'와 긴밀하게 연결되어 영적 존재인 신(神)에게 공동체 구성원의 안녕과 풍성한 증산을 기원하기 위해서 행하는 제의(祭儀)적인 행위이다. 이러한 민속극의 제의적 연희(seasonal ritual drama)는 공동체와 관련되어 주기적으로 반복되는 우리 민족의 필수불가결한 행위로서 발전을 거듭하게 되는 것이다.

둘째, '민예극장'의 민족극「물도리동」에는 안무가 정병호와 연출가 허규의 예술 사상이 내재되어 있다. 이 작품은 안무가 정병호의 현장 발굴을 통한 '민속(民俗)춤'의 대중화를 위한 실천적 시도로 진행된 것으로 볼 수 있으며, 연출가 허규를 통해 전통예술의 연극성을 재발견하고 연극의 형식미보다 극의 생명감을 복돋는 '민족(民族)극'을 정립하기 위한 노력의 성과물이라 할 수 있다.

셋째, '민예극장'의 민족극「물도리동」에 나타난 하회별신(河回別神)굿 탈놀이는 '마을 굿'과 '탈놀이'의 두 가지 원리로 재현되어지며, 이러한 춤은 제의(祭儀)적이고 무속적인 민간신앙(民間信仰)의 하나의 '측면(aspects)'으로 성립되어 비이원론(非二元論, Nondualism)적 입장을 표명한다.

넷째, 민족극「물도리동」에 나타난 춤사위는 행동적인 요소가 역동적으로 융화되어 주술적 기대의 전망과 예술적 표현의 즐거움이 하나로 갈무리 되고 '조화(harmony)'와 '균형(balance)'의 상태를 이룬다. 다만 즉흥성(卽興性)이 반영된 춤의 성격상 그 춤과 동작이 정교하지는 않지만, 근대 탈놀이에 올수록 동작의 양식화는 분명해지고 춤사위도 우아하게 정형화되는 형태로 계승 발전된다.

이처럼 '민예극장'의 민족극「물도리동」은 우리의 흥과 멋이 담긴 신명(神明)을 화두의 소재로 삼고 그것을 민속(民俗)춤과 민속(民俗)극이라는 민족문화(民族文化)의 예술로서 현대인들에게 전달된다. 이렇게 재현되는 춤은 민족의 전통적인 생활의 "발현(presentation)"이나 "현시(manifestation)"를 통하여 물리적 표상(physical representation)과 정신적 표상(mental representation)의 조화를 이루게 되는 것이다. 이것은 코너톤(Paul Connerton)이 설명한 이른바 "신체적 관행(bodily practices)"을 만들어 공연에 참여하는 대중에게까지 민족 전통의 기억(remembering)과 정체성을 각인시키는 것이라 할 수 있다. 결과적으로 오늘날 대중들은 이러한 춤을 접하여 민족 정체성(national identity)을 강화시키고 우리

것을 찾는 외래문화로 부티의 탈피를 이룩하는 하나의 대안으로 작용될 수 있다. 단, 춤에 내재된 토속적인 기질이 단순히 '보여주기 위한' 춤으로 전락되고 오락적이고 예술적인 성격만이 강조되어서는 안 될 것이다. 다시 말해서 민속극에서 춤이 내포하는 본질적인 의미를 망각한 채 사회를 비판하고 웃음을 가하는 '풍자와 해학적인' 요소나 '축제적인 요소'서만 전락되어서는 안 된다는 것이다. 분명한 것은 그 저변에 타 국가, 타 민족과는 차별되는 우리 전통문화의 근간을 이루는 '특수성'이 깃들어 있음을 인지해야 할 것이다. 이에 본 연구가 현대사회에서 잊혀져가는 우리 민중 의식을 고취시키는데 좋은 예시가 될 수 있을 것이라 판단하며, 차후 후속 연구 또한 계속되길 기대한다.

■ 참고문헌

- 김동표(2005). 『신들의 얼굴, 아시아의 가면예술』. 하회동탈박물관. 안동: 북촌.
- _____ (2010). 『탈』. 하회세계탈박물관 자료집. 안동: 학예연구사.
- 김말복(2005). 『우리 춤』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 김의숙, 이창식(2003). 『민속학이란 무엇인가』. 서울: 북스힐.
- 박만규(2011). 『한국 뮤지컬사』. 파주: 한울.
- 박진태(1998). 『한국 민속극 연구』. 서울: 새문사.
- 서연호(2010). 『한국의 전통연희와 동아시아』. 서울: 東文選.
- _____ (1991). 『서낭굿 탈놀이』. 서울: 열화당.
- 안동문화연구소(1999). 『하회탈과 하회탈춤의 미학』. 경기: 사계절.
- 애드거, A. and 세드워, P.(2012). 『문화이론사전』. 박명진 외 8(역). 서울: 한나래.
- 에텐서, T.(2002). 『대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성』. 박성일(역). 서울: 이후.
- 이미원(2011). 『한국탈놀이 연구』. 서울: 연극와 인간.
- 임재해(2005). 『하회탈, 그 한국인의 얼굴』. 서울: 민속원.
- _____ (1999). 『하회탈 하회탈춤』. 서울: 지식산업사.
- 장덕순 외 3명(1971). 『구비문학개설』. 서울: 일조각.
- 전경욱(2007). 『한국 가면극과 그 주변 문화』. 서울: 월인.

- 조동일(1984). 『한국문학통사(3권)』. 서울: 지식산업사.
- _____(2005). 『한국의 탈춤』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 차용준(2000). 『전통문화의 이해』. 전주: 전주대학교 출판부.
- 표인주(2007). 『축제민속학』. 경기: 태학사.
- 한국민속학술단체연합회(2010). 『민속학과 민족문화의 정체성』. 서울: 민속원.
- 허규(1998). 『물도리동』. 서울: 평민사.
- Jane E. Harrison(1913). *Ancient Art and Ritual*, London, Oxford University Press.
- 윤현식(2003). 연극인 허규(許圭) 연구, 동국대학교 대학원 석사학위 논문.
- 김주희, 정의숙(2011). 얀 파브르(Jan Fabre)의 「눈물의 역사 *History of Tears*」에 내재된 상호텍스트적 신체(intertextuality body) 연구. 『무용예술학연구』, 33: 1-29.
- 노미정, 정의숙(2013). 한국적 뮤지컬 「살짜기 읍서예」에 내재(內在)된 춤의 역할에 관한 연구. 『무용예술학연구』, 45: 23-52.
- 정의숙, 노미정(2011). 뮤지컬에 내재(內在)된 춤의 극적 기능(dramatic functions)에 관한 연구. 『무용예술학연구』, 34: 133-159.
- 조정현(2005). 하회탈춤 전통의 재창조와 안동문화의 이미지 변환. 『비교민속학회』, 29:339-378.
- 한양명(1999). 하회별신굿의 축제적 성격. 『하회탈과 하회탈춤의 美學』, 8: 1-28.
- 박남정(1992). 한국의 민속춤 펴낸 정병호 교수. 『대한출판문화협회, 출판저널』 99: 4-5.
- 「물도리동」(1979). ‘안동 별신굿 극회’가 특별출연한 극영화 영상자료. 합동영화. 서울: 한국 영상자료원. (VCR 상영시간: 105분).
- 하회별신(河回別神)굿 탈놀이. 하회별신(河回別神)굿 탈놀이 보존회(2014년 1월 18일 오후 2시 공연. 장소: 안동 하회마을에 위치한 하회별신굿탈놀이 상설공연장).
- 민속(民俗) 디지털 한국민족문화대백과사전 Ency Korea. <<http://www.EncyKorea.com>, 2014. 1. 25>.

물도리동. 한국민족문화대백과. <<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=581435>, 2014.2.2>.

물도리동. 네이버(naver) 영화. <<http://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.nhn?code=20876>, 2014.2.3>.

물도리동. 네이버(naver) 영화. <<http://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.nhn?code=20876>, 2014.2.3>.

논문투고일	2014년	2월	15일
심사일		2월	20일
심사완료일		3월	1일

Abstract

A Study on the Connectivity between Folk Faith and Dance Internalized in Nationalistic Drama 「Muldoridong」

Mijung Roh* · Euisook Chung**
Ph. D Candidate · Professor of Dance***
Sung kyun Kwan University

The purpose of this study is discussing the relation between folk faith and dance internalized in nationalistic drama 「muldoridong」 by focusing on the 'Hahoemyeolsingut talnori (mask performance)' (Important intangible cultural asset no. 69) in this drama of 'Minye Theater Company', which dramatized the legend of the Hahoetal (mask of Hahoe village). This is to study the uniqueness and universality in the basis of Korean traditional culture in detail and find the pattern, in which the uniqueness and universality are expressed as dance. Accordingly, it was possible to draw the symbolic meaning of the connectivity between folk faith and dance internalized in nationalistic drama 「muldoridong」.

In conclusion, only the entertaining aspect of the dance is conspicuous while the essential meaning contained in the dance regarding the connectivity between dance and folk faith internalized in the nationalistic drama 「muldoridong」 is forgotten. As the result, people today only appreciate the dance with refined technique and artistic nature through the performer of folk dance including the mask dance. Like this, the folksy nature or sensitivity internalized in the folk dance has been degenerated to 'a dance just to be shown'; while only the entertaining and artistic character are emphasized. It should be recognized that the unique characteristics, which make the basis of Korean traditional culture and clearly different from other country and other people, exist in the base of it.

It is believed that this study would become a good example which would inspire the awareness of people, which is being forgotten in modern society; while it is hoped that there would be more studies on this subject in the future.

keywords: nationalistic drama(민족극), 「muldoridong」(「물도리동」), folk dance(민속춤), Hahoemyeolsingut Talnori(하회별신굿탈놀이), Jeong Byeongho(정병호).