

## 탈춤의 불확정적 형식과 상호수행성의 관계\*

하진숙\*\*

- |                         |          |
|-------------------------|----------|
| I. 수행성의 공연예술적 의미        | IV. 나오면서 |
| II. 탈춤 형식의 불확정적 양태      | 참고문헌     |
| III. 형식적 불확정성과 상호수행의 관계 | Abstract |

### I. 수행성의 공연예술적 의미

탈춤의 놀이 주체는 누구인가? 탈춤은 연희자의 놀이도 관객의 놀이도 아닌 그들 공동의 놀이이다. 탈춤은 연희자가 전달하는 작품의 의미를 해석하는 재현적 공연이 아니라, 관객이 놀이에 적극 참여함으로써 의미를 직접 만들어가는 수행적(performative) 공연이다. 리얼리즘 극장 무대에서 공연의 주체는 배우이다. 여기서 관객은 배우의 연기를 통해 공연의 의미를 전달받고 해석하는 수동적 감상자일 뿐이다. 그러나 탈춤은 연희자와 관객이 몸으로 대화하고 소통하면서 의미를 만들어 나간다. 재현의 공연이 언어의 기표 아래 고정된 의미를 파악하는데 초점을 두고 있다면, 수행적 공연은 몸과 몸의 상호작용 속에서 즉흥적이고 우연적으로 촉발되는 의미 생성에 초점을 두고 있다고 하겠다. 탈춤의 전체 흐름은 대사 위주가 아니라 노래하고 춤추는 몸짓에 기초하고 있다. 탈춤에서 몸짓은 언어를 보조하는 수단이라 아니라 몸짓 그 자체가 하나의 독자성을 지닌 역동적 언어로서의 기능을 가진다. 연희자와 관객은 대사의 연속성이나 이야기의 긴장감 보다는 다양한 몸짓을 통해 상호간에 긴밀한 감정을 교류한다. 따라서 탈춤의 대사들은 기표(記標)와 기의(記意)가 작동하는 논리적 언어 표현이 아니라, 단지 이야기의 방식으로 표출되고 있는 하나의 몸짓이라 할 수 있다. 비교적 많은 대사로 이루어져 있는 마당들에서도 언어는 기표로서가 아닌 생동하는 몸짓으로의 역할을 수행한다.

몸짓은 연희자가 표현하는 손짓, 발짓, 춤, 노래, 대사에서부터 공연이 진행되는 동안 연희자와 관객 사이에 일어나는 다양한 반응들을 포함한다. 탈춤은 극중 공간이 외부 환경과 뚜렷하게 구분되어 있지 않기 때문에 공연 과정에서 공연의 내부와 외부가 자주 뒤섞이는 상황이 벌어진다. 따라서 처음에는 연희자로 행위 하다가 나중에는 관객과 어울리기도 하고, 처음에는 관객으로 있다가 나중에는 연희자의 위치로 이동하기도 한다. 이러한 특성으로 인해 탈춤은 고정된 형식을 취하기가 어렵다. 탈춤은 시간과

\* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5B5A07048046)

\*\* 인제대학교 강사, mihak8591@hanmail.net

공간, 마당의 구성 및 내용 설정, 인물 배치 등이 공연 상황에 따라 자유롭게 조정된다. 줄거리의 연속성과 개연성을 추구하는 서구의 리얼리즘 극 양식과는 달리 탈춤은 각각의 마당이 독립된 내용으로 구성되어 있으며, 개개의 마당을 병렬적으로 이어붙인 통합적 형태를 취하고 있다. 이로 인해 탈춤의 형식은 구조적으로 치밀하지 못하고 군데군데 틈이 벌어지게 된다. 그러나 탈춤의 구조적 틈은 연희자와 관객 사이를 매개하면서 관객이 놀이에 뛰어들 수 있는 시간적, 공간적 기회를 제공해 준다.<sup>1)</sup> 텍스트가 가변성을 지니고, 놀이가 관객의 참여를 동반한 공동의 놀이가 될 수 있는 것은 틈이 공연 과정에서 참여와 변화의 계기점으로 작동하고 있기 때문이다. 따라서 본 연구는 탈춤의 형식적 불확정성에 주목하여, 탈춤의 텍스트가 어떻게 구성되고 변화하는지, 공연 과정에서 연희자와 관객 사이에 무슨 일이 일어나는지, 그것이 상호수행적 행위와 어떤 연관이 있는지를 고찰해 보고자 한다.

먼저 수행성(performativity)이 공연예술학적으로 어떤 의미를 지니는지부터 살펴보자. 수행성이란 언어학자 오스틴(John L. Austin)이 ‘언어의 수행적인 성격’을 규명한 것에서부터 시작된 용어이다. 그는 말해진 언어가 행동으로 실행되면 그 자체 ‘자기 관련(self-referential)’적 성격을 지니게 되고, 더 나아가 말하는 내용이 현실에서 실제로 일어나면 그것은 ‘현실 형성(constituting reality)’적인 성격을 지니게 된다고 말한다. 예를 들어 혼인부부의 서약에서 “네”라는 답변은 신랑신부가 결혼한다는 사실에 대한 보고가 아니라 그들의 변화된 상태, 즉 미혼의 상태에서 기혼의 상태로 진입하는 상황 그 자체를 행동으로 보여주고 있다는 것이다. 따라서 어떤 말을 하는 것은 곧 어떤 행위를 하는 것과 같다고 말한다.<sup>2)</sup> 이와 같이 언어가 수행적 성격을 지니게 되면 거기에는 주체와 객체, 기표와 기의라는 이분법적 구분이 불안정해지면서 언어가 역동성을 지니게 되는데, 이러한 언어의 역동성에 주목하여 수행성 개념을 공연예술의 관점에서 새롭게 해석한 사람이 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)이다. 그는 오스틴이 말하는 수행성이란 언어 행동에 국한된 것이지만 퍼포먼스와 같은 공연예술에서는 육체적 측면에서의 수행성이 이미 전제가 되어 있기 때문에 공연이 진행되는 동안에 주체와 객체, 기표와 기의의 이분법은 사라져 버리고 양자는 서로 왕복운동을 하게 된다고 말한다.<sup>3)</sup> 그는 1975년에 수행된 아브라모비취(Abramović)의 퍼포먼스 「토마스의 입술 *Lips of Thomas*」을 통해 공연예술에서 수행성이 어떻게 실현되고 있는지를 설명한다.

그 예술가는 자신의 옷을 찢어발김으로써 공연을 시작했다. 그 후 그녀는 갤러리 뒤쪽 벽으로 가서 자신을 닮은 한 사람의 사진을 핀으로 고정시키고, 그 주위로 다섯 점의 뾰족한 별을 그려 액자를 만들었다. 그녀는 다시 벽 근처의 흰색 천이 덮인 테이블로 돌아갔다. 거기에는 한 병의 레드 와인, 2파운드의 꿀이 든 항아리, 크리스털 유리잔, 은 숟가락, 채찍이 놓여 있었다. 그녀는 의자에 앉아서 꿀 항아리와 은 숟가락을 잡아들었다. 그리고 항아리가 빌 때까지 천천히 꿀을 떠먹었

1) 하진숙(2010), 틈의 구조로 본 전통연희, 『미학·예술학 연구』 31, pp.430-432.

2) 오스틴은 1955년 하버드 대학에서 “How to do things with Words”라는 주제의 언어철학 강의를 통해 언어에 대한 새로운 견해를 제시한다. 언어에는 어떤 상황을 묘사하거나 어떤 사실에 대한 옳고 그름을 주장하는 확인적 발화(konstativa)가 있고, 발화들이 설명하는 행위를 실제로 수행하는 수행적 발화(performativa)가 있다고 말한다. 따라서 언어의 발화는 단순한 사실관계의 진위판단을 넘어서 그 사실이 직접 수행되게 되면 그 자체로 세계를 변화시키는 힘을 가진다고 설명한다. (Erika Fischer-Lichte(2008), *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, Saskya Iris Jain(ed)(New York: Routledge), pp.24-25; 이경미(2007), 현대공연예술의 수행성과 그 의미, 『한국연극학』 31, pp.138-139; 심재민(2009), ‘몸의 연극’에서의 수행적인 것의 가능성과 한계, 『드라마연구』 30, p.41; 이미원(2010), 한국 탈놀이의 수행성 연구, 『한국연극학』 42, p.7.)

3) 심재민(2009), p.41.

다. 그녀는 크리스털 유리잔에 레드 와인을 붓고 길게 한 모금 마셨다. 그녀는 병과 잔이 다 빌 때까지 계속해서 마셨다. 그 후 그녀는 그녀의 오른 손으로 유리잔을 깨트렸고 손에서는 피가 나기 시작했다. 아브라모비취는 일어나서 사진이 걸려있는 벽 쪽으로 걸어갔다. 벽에 등을 기대고 관객을 마주보고는 면도날로 자신의 배를 다섯 점의 별모양으로 그렸다. 잘려진 피부로 피가 흐르기 시작했다. 그리고 그녀는 관객을 향하여 등을 돌린 채 사진틀 아래에 무릎을 꿇은 채 자신의 등을 심하게 채찍질하기 시작했고, 상처에서는 피가 나기 시작했다. 이후 그녀는 얼음 블록으로 만들어진 십자가 위에 드러누워 양팔을 펼쳤다. 천장에 걸려있는 온풍기는 그녀의 복부를 향해 있었다. 온풍기의 열기는 상처로 하여금 더 많은 출혈을 일으키게 했다. 아브라모비취는 얼음 위에서 꼼짝하지 않았다. 그녀는 명백히 그 온풍기가 얼음을 다 녹일 때까지 스스로의 고통을 감내할 작정이었다. 그녀는 그 후 그 고통을 포기할 어떠한 신호도 보내지 않고 30분 동안이나 그렇게 있었다. 관객들 중의 몇몇은 더 이상 그녀의 고통을 견뎌낼 수가 없었다. 그들은 서둘러 얼음 블록으로 달려가 코트를 그녀를 감쌌다. 그리고 그들은 십자가로부터 그녀를 떼어내 다른 쪽으로 옮겼다. 그리하여 그들은 그 공연을 끝마쳤다.<sup>4)</sup>

이 퍼포먼스에서 예술가와 관객은 전통적인 공연예술에서는 볼 수 없었던 새로운 시도를 하고 있다. 여기서 배우는 재현적 연기를 시도하지 않고 있으며, 관객 역시 감상자의 위치를 이탈하고 있다. 즉, 배우는 실제로 자신의 몸을 확대하면서 손상시키고 있고, 관객은 무대 위로 직접 뛰어들어 배우의 연기를 가로막고 있다. 에리카 피셔-리히테에 의하면 이러한 행위는 전통적인 공연예술에서 확립된 규칙을 완전히 무효화시키고 있다고 말한다.<sup>5)</sup> 재현을 목적으로 하는 전통적인 공연예술에서는 배우와 관객이 심미적, 공간적으로 일정한 거리를 유지한다. 극장 안에서 배우와 관객의 공간은 분리되어 있으며, 관객은 무대 위에서 펼쳐지는 배우의 연기를 보고 공연의 내용과 의미를 파악해야 한다. 따라서 재현적 공연에서는 관객이 자신의 개입을 최대한 억제하고, 배우의 연기에 강한 공감을 가지려고 노력해야 한다. 그러나 아브라모비취의 퍼포먼스에서 관객은 수동적 관조자가 아니라 적극적인 참여자로 전환되고 있다. 여기서는 주체와 객체, 기표와 기의라는 이분법이 작동되지 않는다. 자신의 몸을 확대하고 고통을 견뎌내는 배우의 연기는 재현을 위한 어떠한 기호도 생산하지 않고 있으며, 관객 또한 배우의 연기를 보고 의미를 파악하거나 공감을 가지려는 어떠한 시도도 하지 않기 때문이다.

그렇다면 아브라모비취의 퍼포먼스에서 보여지는 관객의 적극적 행위는 어떻게 이해될 수 있는가? 배우는 재현의 기호를 더 이상 연기하지 않고 있으며, 관객은 배우의 연기를 보고 어떠한 기호도 해석해 내지 않고 있다. 에리카 피셔-리히테는 1960년대 이후 네오아방가르드 예술에서 보여지는 이와 같은 '수행적 전환(performative turn)'에 주목하면서 배우와 관객, 그리고 공연의 관계를 재설정한다. 그는 수행적 예술에서 배우의 몸은 '기호학적 몸이 아닌 현상학적 몸'<sup>6)</sup>에 토대를 두고 있으며, 관객은 단순한

4) Erika Fischer-Lichte(2008), p.11.

5) Ibid., p.12.

6) 에리카 피셔-리히테는 공연의 물질성을 이루고 있는 것은 육체성, 소리성, 공간성, 시간성인데, 그 중에서도 육체성이 수행미학의 핵심을 이룬다고 말한다. 그는 현실을 살아가는 실질적인 몸과 상징적 의미가 부가된 등장인물 사이의 긴장을 육체성의 단서로 포착하고, 육체성에 집중해 체현(Verkörperung)의 개념을 기존의 기호학적 몸에 근거한 해석과는 다르게 제시한다. 그는 몸과 정신을 이분법적으로 분리해 놓은 기존의 이론에서는 체현이 탈 신체 및 탈 육체를 의미하지만, 수행미학적 관점에서 체현이란 배우의 고유한 육체적 물질성과 등장인물이라는 상징적 기호성과의 관계 속에서 파악될 수 있다고 말한다. 체현은 이 관계의 지속적인 인지 과정의 산물, 혹은 현상적 몸과 등장인물의 형상화 사이에서 오는 긴장의 문제라는 것이다. 등장인물은 배우의 신체적 수행을 통해서만 존재하며, 이러한 수행적 행위들은 배우의 특수한 육체성을 통해서 형상화되기 때문이다. 그는 체현의 이러한 이중적 상태를 관객이

감상자가 아니라 공연의 주체자로 직접 행위한다고 말한다. 공연이 비록 정적인 구조를 지니고 있는 듯해도 공연이 실행되는 동안에는 배우, 공연, 관객 사이에 끊임없는 상호작용과 자동적인 피드백 고리가 형성(Autopoietischen Feedback-Schleife)되면서 결국에는 관객이 경계 상태(Liminalen Zustandes)에 빠지게 되는데, 이러한 경계 상태에서는 관객이 더 이상 감상자로 머물러있지 않고 무대 위의 사건에 적극적으로 참여하는 행위자로 전환해 버린다는 것이다.<sup>7)</sup> 상호작용의 과정에서 정서적 고양과 흥분 그리고 에너지 전이가 일어나게 되면, 관객은 어느 순간 일상세계로부터 공연 세계로 빠져들게 되고, 배우의 행위에 적극적으로 반응하는 양상을 취하게 되기 때문이다. 따라서 “수행성이란 배우와 관객이 상호 교섭하는 동시적 현존(Ko-Präsenz)을 전제로 할 수밖에 없다.”<sup>8)</sup> 배우는 공연의 내용을 일방적으로 전달하는 주체자도 아니고, 관객은 공연의 내용을 수동적으로 전달받는 감상자도 아니다. 그들은 공연 과정에서 서로 교감하고 반응하는 가운데 ‘상호주체’로 활동한다. 에리카 피셔-리히테는 상호작용의 과정에서 감정적 흥분이 인내의 한계점에 부딪히게 되면 관객은 단순한 감상자가 아니라 ‘행위자와 연루된 관객’으로의 전환(transformation)을 겪게 된다고 말한다.<sup>9)</sup> 즉, 공연예술에서 수행성이 갖는 의미란 배우와 관객이 상호작용을 펼치는 과정에서 관객이 무대 위의 사건에 적극적으로 개입하고, 그로 인해 관객이 공연의 새로운 주체로 전환되는데 있다고 하겠다.

## II. 탈춤 형식의 불확정적 양태

### 1. 텍스트의 가변성

탈춤은 전체 마당을 어떻게 구성하고, 각 마당별로 인물의 배치, 역할 비중, 대사 내용 등을 어떻게 설정하는가에 따라 텍스트의 내용이 달라진다. 하나의 이야기가 처음부터 끝까지 개연성을 유지하고 있는 리얼리즘 연극과 달리, 탈춤은 다양한 이야기가 상황별로 구성되어 여러 개의 마당을 이루고 있다. 즉, 탈춤은 여러 개의 마당을 병렬적으로 이어붙인 통합적 연산구조를 취하고 있다.<sup>10)</sup> 따라서 전체 구조는 다양한 내용들의 짜집기일 수밖에 없는데, 그 중에는 어느 정도 연계성이 있는 마당들도 있고 아무런 연계성이 없는 마당들도 있다. 봉산탈춤 제5마당 사자춤은 텍스트의 흐름과 무관하게 들어와 있으며, 마당의 위치 또한 고정적이지 않다.<sup>11)</sup> 이는 재미를 위해 의도적으로 삽입되었거나 놀이문화의 교류 속

지각하게 되면서 공연이 미적으로 사이(경계) 상태에 놓이게 된다고 한다. 따라서 미적 지각이란 현실의 실존적 인물과 가상의 등장인물 사이, 즉 현상학적 몸과 기호학적 몸에 대한 초점이 이리저리 오가는 사이에서 일어난다고 말한다. 이러한 사이 상태에서 배우로부터 관객에게로 일종의 에너지 전이가 일어나면 관객은 육체적으로 변환을 겪게 되는 것이다.(김정숙(2012), 에리카 피셔-리히테의 수행성의 미학과 기본 개념들, 『연극평론』 64, pp.131-134; 심재민(2009), pp.42-46.)

7) Erika Fischer-Lichte(2004), *Ästhetik des Performativen*(Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag), s.310.

8) 김정숙(2012), p.129.

9) Erika Fischer-Lichte(2008), pp.12-13.

10) 탈춤이 독자성을 지닌 다양한 마당들의 연결로 이루어져 있다는 점에서 채희완은 이를 병풍구조, 혹은 여러 채의 산들이 연속적으로 이어져 있는 통합적 연산구조로 설명한다. 이러한 구조는 탈춤의 다양한 구성과 놀이의 자유로운 변형을 가능하게 하는 형식적 조건으로서 탈춤의 통일성은 연속적인 흐름 속에서 확보되는 것이 아니라 부분과 전체가 생성, 변화하는 가운데 유기적인 연관을 가지는 데서 확보된다고 지적한다.(채희완(2001), 『탈춤』(서울: 대원사), pp.107-108.)

11) 이두현, 송석하의 채록본에 의하면 사자춤은 1800년대 후반 또는 1900년대 초반에 들어왔으며, 처음에는 탈춤의 마지막 부분인 미알할미의 지노귀곳에서 연희되거나 팔목중춤 다음인 제3마당에서 연희되었다고 한다. 현재는 노승춤

에서 자연스럽게 유입된 것으로 볼 수 있는데, 중요한 것은 다양한 마당들이 논리적 연계성 없이 이리저리 섞여있어도 탈춤이 전개되는 데에는 아무런 문제가 되지 않는다는 것이다. 오히려 탈춤은 논리적 연계성이 없는 다양한 마당들의 이합집산(離合集散)을 통해 놀이의 역동성이 확보되고 있다고 할 만큼 구성의 치밀함이나 레퍼토리의 개연성과는 거리가 멀다. 마당의 전개 과정에는 필연성이 없으며 상황에 따라 구성의 변화, 등장인물의 침삭, 대사 및 춤의 조정이 이루어진다. 즉, 1마당에 이어서 3마당이나 4마당이 공연되기도 하고, 한 마당 내에서도 공연의 길이와 내용이 조정되기도 한다. 예를 들어 봉산탈춤 제3마당 사당춤의 경우를 보면,<sup>12)</sup> 이는 독자적인 마당으로 연희되기도 하지만 다른 마당에 붙여서 연희되거나 삭제되기도 한다. 또, 훔아비거사가 시래기 집을 지고 나와 타령곡에 맞추어 춤을 추는 대목에서도 ‘뭇동춤을 되는데로 함부로 춘다’고 하는 것으로 보아, 현장의 분위기나 연희자의 감정 상태에 따라 춤의 내용이 그때그때 달라진다는 것을 알 수 있다.<sup>13)</sup> 탈춤은 등장인물의 침삭이 가능하기 때문에 공연의 길이나 내용에도 변화가 생기게 마련인데, 제2마당 팔목중춤의 경우를 보면, 8명의 목중이 전부 나타나서 춤을 추기도 하고 몇 명의 목중만 나와서 춤을 추기도 한다. 또, 춤의 길이가 더 늘어나거나 줄어들기도 한다. 8명이 동시에 뭇동춤을 추는 대목에서는 연희자들이 각기 자유롭게 춤을 추기 때문에 정확한 동작을 포착하기가 어렵다. 이처럼 상황과 조건에 따라 마당의 구성, 인물 배치, 대사나 춤이 임의로 조정될 수 있는 것이 탈춤의 형식적 특성이다.<sup>14)</sup> 이런 특성으로 인해 탈춤은 일관된 흐름을 상실하고 있거나 틈을 지닌 듯이 보인다. 틈은 마당의 이음새를 끊어놓으면서 마당과 마당의 결합을 약하게 만들고, 텍스트에 변형이 가해질 수 있는 시간적, 공간적 계기를 만들어 놓기 때문이다. 따라서 틈은 탈춤의 형식을 불확정적으로 만드는 구조적 요인이라 할 수 있다. 구성의 변화, 역할의 조정, 내용의 변이가 자유롭게 이루어질 수 있는 것은 텍스트 자체에 구조적 틈이 있기 때문이다.

텍스트 형식의 불확정성은 채록본에 따라 재담의 내용이 다양하다는 점에서 확인된다. 임석재의 채록본을 보면, 봉산탈춤 제2마당 팔목중의 대사가 두 가지 내용으로 기록되어 있으며, 무당춤의 내용도 오청의 채록본과는 차이가 있다. 또 양반춤의 대사, 노승의 파계과정을 그리고 있는 대목에서도 다소간 차이가 있다.<sup>15)</sup> 우선 팔목중춤 가운데 2목이 등장하는 장면을 비교해 보면, 오청 채록본에는 ‘반주와 춤

다음인 제5마당에 배치되어 연희되고 있다.(이두현(1969), 『한국가면극』(서울: 한국가면극연구회), p.277; 송석하(1960), 『한국민속고』(서울: 일신사), pp.187-188.)

12) 본 연구는 구체적인 예를 위해 봉산탈춤을 중심으로 설명하고, 다른 탈춤은 논문 전개에 필요한 부분에서만 거론할 것이다. 영상자료는 국립문화재연구소에서 제공하는 무형문화재 자료를 참조하였다.

13) 하진숙, 정병언(2013), 탈춤의 연행 원리로 본 틈의 미적 기능, 『공연문화연구』 27, p.477.

14) 송석하의 『한국민속고』는 1934년 음력 7월 7석 날 사리원에서 행해진 봉산탈춤에 대해 기록하고 있다. 전체 마당은 제1마당이 사상좌무, 제2마당이 팔목중무, 제3마당이 사자무, 제4마당이 파계승, 제5마당이 화상(靴商)과 원승이, 제6마당이 삼형제 및 말뚝이, 제7마당이 옹구(翁媪), 제8마당이 남강노인으로 구성되었으나, 이날은 시간관계로 제7마당이 생략되어 행했다고 한다. 또, 1936년 사리원에서 공연된 탈춤은 오청, 송석하, 임석재 등에 의해 채록되었는데, 그 구성을 보면 제1마당이 사상좌무, 제2마당이 팔목중무, 제3마당이 사당무, 제4마당이 노승무, 제5마당이 사자무, 제6마당이 양반무, 제7마당이 미알무로 되어 있다. 과거에는 제6마당에 포도부장이 등장하기도 했다고 한다. 이들 채록은 탈춤의 구성이 상황과 조건에 따라 변이될 수 있고, 내용 또한 가감될 수 있다는 것을 보여준다. 오늘날은 탈춤이 문화재로 지정되어 자연전승의 길을 따르지 않지만 과거에는 텍스트 자체가 가변적인 형태로 전승되어 왔음을 알 수 있다.(앞의 글, pp.472-473.)

15) 1936년 사리원에서 연희된 탈춤은 오청, 송석하, 임석재 등에 의해 채록되었는데 내용상 크고 작은 차이를 보인다. 서연호에 의하면 오청 채록을 원본으로 송석하와 임석재가 이를 필사하면서 한자어나 애매한 어휘를 수정하였다고 하는데, 특히 임석재 채록본에는 배경과 장소에 따라 변경되는 대사의 내용을 원본의 대사와 병기해 놓고 있는 것이 특이점이다. 또, 조만호에 의하면 팔목중춤, 무당춤, 양반춤은 오청 채록본과 임석재 채록본이 큰 차이가 있다고 한다. 조만호는 이에 대해 대사와 등장방식 하나하나를 비교해 가면서 정리한 바 있다.(서연호(2002), 봉산탈춤 오청채록원본의 연구, 『민족문화연구』 36, pp.1-63; 조만호(2008), 봉산탈춤 1936년 사리원 공연 채록자료 연구, 『반교어문연구』 24, pp.211-263.)

이 그치고 난 뒤 창을 한다'고 기록되어 있지만, 임석재 채록본에는 창에 대한 기록이 없다.<sup>16)</sup> 또 오청 채록본에는 2목의 대사가 다음과 같이 기록되어 있는데,

“산중에 무력일하야 철가는줄 몰랐더니 꽃피여 춘절이요 엽돋아 하절이라 오동낙엽추절이요 저건 너 창송 녹죽에 백설이 펄펄휘날리니 이아니 동절인가 나도 본시 오입쟁이로 산간에 못쳤더니 풍류소리 반겨듯고 염불에 뜻이 업서 이런 풍류정 차저왔든”

임석재 채록본에는 두 가지 내용으로 기록되어 있다. 하나는 오청의 채록본과 글자만 몇 개 다를 뿐 내용은 같고, 다른 하나는 아래와 같이 내용이 완전히 다르다.

“한양성중 종단 말을 풍편에 너긋이 들었더니, 상통은 붉으디디하고 코는 울룩줄룩 매미잔등 같고 입은 기르마까지 같은 예쁜 아씨를 두셋씩 모아놓고 평꼬랑 깡꼬랑”

또 오청 채록본에 없는 내용이 임석재 채록본에는 중간에 추가되어 있기도 한데, 다음의 내용이 그것이다.

“하하 거 다 거짓부리 ‘거짓부리’다. 세이인간사 불문하야 산간에 뜻이 없어 명승처를 찾아가니 천하명승 오악지중에 향산이 높었이니 서산대사 출입후에 상좌중 능통자로 용궁에 출입드니 석교상 봄바람에 팔선녀 노던 죄로 상하인간 하직하고 대사당 돌아들 때 요조속녀는 좌우로 벌려 있고, ... 마침 이곳에 당도하여 단상을 바라보니 노소남녀소년들이 모여 있고 그 아래로 구버보니 해금 피리 저 북 장고가 놓여 있으니 이아니 풍류정인가. 한번 놀고 가려던”

이렇게 대사 내용이 완전히 다른 것도 있지만, 창이나 특정 동작에 있어서 차이가 나는 경우도 있다. 예를 들어 남강노인이 미알할미의 죽음을 보고 위로하는 장면을 보면, 오청 채록본에는 창이 있지만 임석재 채록본에는 창이 없다. 그리고 오청 채록본에는 ‘무너로서 성대한 곳을 하는 일도 있다’고 기록되어 있는데 반해, 임석재 채록본에는 무너에 대한 기록이 전혀 없다. 또 오청 채록본에는 극이 완전히 끝날 때 탈과 의상 등을 소각하면서 출연자 일동이 장작불 앞에서 수없이 절을 한다고 기록되어 있는데 반해 임석재 채록본에는 이에 대한 언급이 없다. 이들 각각의 채록본들은 현장을 직접 관람하고 관찰한 뒤 연희자의 구술을 토대로 채록한 것이기 때문에 당시 공연의 실상이 그대로 드러나 있다고 할 수 있다. 여기서 재담의 차이, 창의 유무, 춤이나 동작의 차이 등은 탈춤이 고정된 형태로 연희되지 않고, 공연 상황에 따라 다르게 연희된다는 것을 말해준다. 또, 다양한 이본이 있다는 것은 텍스트가 그 만큼 불확실한 형식을 취하고 있다는 뜻이기도 하다. 탈춤은 대사를 비롯한 춤, 노래, 몸짓 등이 고정되어 있지 않고, 그때그때 주어진 상황에 따라 수정된다. 이는 곧 텍스트가 그 만큼 영성한 구조를 취하고 있다는 뜻이다.

또한, 탈춤은 공연의 외적 조건을 이루는 시간과 공간, 그리고 현장의 분위기를 극의 내용으로 수용한다. 탈춤은 극의 전개 방식이 치밀하지 않고 곳곳에 틈을 노출하고 있기 때문에, 틈 사이로 관객이 끼어

16) 본 연구에서 비교하고 있는 오청 채록본과 임석재 채록본의 내용은 모두 서연호(2002)와 조만호(2008)의 논문에서 발췌한 것이다.

들거나 침입하기도 한다. 이는 탈춤이 계획적으로 의도하고 있는 공연의 방식일 수도 있고, 텍스트의 영성한 구조로 인해 불가피하게 일어나는 사태일 수도 있다. 그러나 연희자와 관객이 현장에서 직접, 그리고 함께 텍스트를 완성해간다는 것은 틀림없는 사실이다. 즉, 연희자가 일방적으로 극을 진행해 나가는 것이 아니라 관객의 호응과 반응을 살피가면서 진행하고, 관객은 극을 가만히 구경만 하는 것이 아니라 극의 내용에 직접 참여하여 사태의 진행을 방해하거나 고무시킨다. 연희자의 대사나 행위는 관객이 보내는 탄성, 웃음, 몸짓 등을 수용하면서 진행하기 때문에 공연 자체가 유동적이고 가변적일 수밖에 없다. 예를 들어 양반 말뚝이 마당은 연희자의 일방적인 무대가 아니라 관객이 극중 상황 속에 끼어들어 텍스트의 내용에 변화를 가하는 공동놀이의 방식으로 진행된다. 말뚝이가 양반 3형제를 데리고 나와 온갖 욕설과 말장난으로 양반을 놀려먹을 때, 관객은 구경꾼으로서 가만히 지켜만 보는 것이 아니라 다양한 추임새로 극중 상황 속에 끼어든다. 말뚝이는 관객의 호응을 유도하기 위해 특정한 몸짓을 해보이거나 관객들 쪽으로 다가가기도 하고, 관객은 웃음, 고함, 박수, 손짓, 고개짓 등을 이용해 양반과 말뚝이 사이에 개입한다.<sup>17)</sup> 따라서 말뚝이가 즉흥적으로 내뱉는 대사나 몸짓은 관객의 추임새를 받아서 관객과 협동으로 양반을 놀려대는 그런 형국을 보이게 되는 것이다.

이처럼 탈춤은 텍스트 내적으로나 외적으로 가변적 상황에 놓여있다. 텍스트 내적으로는 마당의 연결이 느슨하고 내용상 개연성이 없으며 전개 방식이 치밀하지 못하다는 점에서 가변적이고, 텍스트 외적으로는 관객이 극중 상황 속에 끼어들어서 내용에 변이를 가하기 때문에 가변적이다. 이는 연희자의 대사나 몸짓이 공연을 둘러싸고 있는 외부 환경으로 확장되면서 극중 공간을 이탈시키고 있고, 외부 환경은 극중 상황 속으로 침입해 들어와 텍스트 내용에 변화를 가하기 때문이다. 즉, 현장의 조건과 즉흥적인 반응이 놀이적 사태로 수용되는 것이다. 이처럼 탈춤은 텍스트 자체가 현장에서 직접 구성되고 변화하는 불확정적인 양태를 지니고 있다.

## 2. 시간과 공간의 유동성

탈춤은 마을 사람들이 자유롭게 모여드는 공터나 장터에서 연희되던 놀이이다. 공터나 장터는 무대와 객석을 구분하는 인공적인 장치 없이 열려있기 때문에 공연 과정에서 수시로 변이가 일어난다. 탈춤에서 공간의 변이는 두 가지 양상으로 나타나는데, 하나는 공연의 현장인 물리적 공간이 변하는 경우이고, 다른 하나는 극중 공간과 외부 공간이 뒤섞이면서 놀이의 사태가 변하는 경우이다. 극장과 같은 가공된 공간에서는 무대와 객석의 경계가 뚜렷하지만, 공터나 장터와 같은 평면적 공간에서는 무대와 객석의 경계가 모호하다. 무대와 객석은 현장의 조건에 따라, 관중의 운집 정도에 따라, 공연의 구성에 따라 조정될 수 있으며, 상호 간에 침범이 가능하다. 공연의 진행 상황에 따라 연희자의 놀이공간이 커지거나 작아지기도 하고, 반대로 관객의 놀이공간이 커지거나 작아지기도 한다. 이와 같이 물리적 공간이 변한다는 것은 연희자와 관객을 둘러싸고 있는 공간의 경계가 무너짐을 의미한다. 길놀이나 군무가 펼쳐질 때에는 연희자의 놀이공간과 관객의 놀이공간이 겹치면서 공연 공간 전체가 하나의 연희공간이 된다. 이처럼 탈춤의 공간은 상황에 따라 확대, 축소, 이동이 가능하다는 점에서 유동성을 지닌다고 할 수 있다.

17) 하진숙, 정병인(2013), p.494.

공간 변이의 또 다른 한 양상은 극중 장소가 임의로 변경되고, 공연의 내부와 외부가 뒤섞인다는데 있다. 공연 과정에서 텅 빈 마당은 어떤 하나의 장소가 되었다가 이내 또 다른 장소로 변경된다. 탈춤은 장소를 상징하는 특정한 설치물 없이 연희자들이 주고받는 대사나 춤을 통해 극중 장소를 설정하기 때문에 장소 변경이 쉽고 간단하다. 예를 들어 양주별산대놀이를 보면, 극중 장소가 춤을 통해 설정되고 있는데 “도끼가 춤을 추면서 탈판을 몇 바퀴 돌고 나면 산 넘어 사는 누이의 집에 당도하고, 또 다시 탈판을 몇 바퀴 돌고 나면 이전의 장소로 되돌아온다. 이런 단순한 방법으로 관객의 상상력을 자극하여 극중 장소를 설정하는 것이 탈춤의 특징이다. 탈춤에서 과장된 동작들은 무대장치나 소도구 없이도 장소를 이동시키는 하나의 표현법으로 사용된다.”<sup>18)</sup> 또, 봉산탈춤 제2마당에서는 대사를 통해 장소가 수시로 이동되고 있는데, 아래의 <표 1><sup>19)</sup>은 각 목중들이 대사를 통해 장소를 어떻게 설정하고 있는지를 보여준다.

<표 1> 봉산탈춤 2마당 팔목중춤의 대사 중에서

목 중	목중의 대사
셋째 목중	... 이 곳에 당도하여 사면을 돌아보니 담박명정(澹白寧靜) 네 글자 분명히 붙어있고 동편을 바라보니 만고성군 주문왕이 태공망 찾으려고 위수양 가는 경을 역력히 그려 있고, 남편을 바라보니 춘추적 진목공은 건숙이를 찾으려고 농명춘 가는 경을 역력히 그려 있고, ... 중앙을 살펴보니 여러 친구들이 풍류를 잡고 노니 나도 한 번 놀고 가려던 ...
다섯째 목중	... 오호로 돌아드니 범려는 간곳없고, 백빈주 갈매기는 흥요안으로 날아들고, 삼호에 떼 기러기 부용당으로 날아들 제, 심양강으로 당도하니 ... 월락오제 깊은 밤에 고소성외로 배를 대니 한산사 쇠북소리 객선이 등등 ...
여섯째 목중	... 산불고이 수려하고 수불심이 청등이다, ... 적벽강 추야월에 소동과 놀아있던 이러한 풍류정에 한번 놀고 가려던 ...
일곱째 목중	... 때마침 춘절이라 산천경개 구경코저 죽장망혜 단표자로 이 강산 들어오니 만산홍목은 일년 일 차 다시 피어 춘색을 자랑하여 색색이 붉었는데, ... 삼춘가절이 좋을시고 도화만발 점점흥이로구나. 무릉도원이 예 아니냐. ...
여덟째 목중	... 죽장 짙고 망혜 신어 천리강산 들어가니, 폭포도 장히 좋다마는 여산이 여기로다. ... 은하석경 좁은 길로 인도한 곳 내려가니 사호선생 바둑두고, 소부는 무삼 일로 소고뼈를 거슬리고, ... 소리 좃아 내려가니 풍류정이 분명기로 한 번 놀고 가려던 ...

<표 1>을 보면 각각의 목중들은 아무런 무대장치 없이 대사를 이용해 자기가 서 있는 장소를 설정한다. 이때 극중 장소는 현실과 꿈을 오가면서 수시로 변경되고 있는데, 시간과 공간을 초월하여 여러 장소가 한 곳에 모여 있기도 하고, 온갖 인물과 풍경이 뒤섞여 있기도 하고, 무릉도원이나 여산과 같은 꿈의 공간이 극중 장소로 설정되어 있기도 하다. 그곳은 모두 한바탕 풍류가 벌어지는 곳이라는 점에서 놀이판으로서의 동일성이 확보되고 있으나, 각 목중들의 대사 속에서 이들 장소는 서로 독립적인 공간으로 설정되어 있다. 여기서 목중들의 대사는 극중 장소가 어디인지를 관객에게 알리는 것이 목적이 아니라, 관객이 연희자와 함께 극중 장소를 공유하고, 관객이 극중 장소로 침입해 들어오도록 유도하는데 목적이 있다. 이는 목중들의 대사가 둘 이상의 대화가 아닌 독백으로 이루어져 있고, 관객을 향해 감탄을 내지르면서 관객에게 직접 말을 거는 방식으로 진행되고 있음을 보아 알 수 있다. 즉, 관객에게 지금 자

18) 김기선(1992), 탈춤관중론, 『연구논문집』 32, pp.103-104.

19) 이두현(1969), pp.301-303.



기가 서있는 그곳이 어디인지를 알려주고, 관객 또한 그 곳에 함께 들어와 있음을 공표하는 것이다. 따라서 팔목춤이 ‘이러한 좋은 풍류정을 만났으니 어디 한 번 놀고 가려든’하고 한바탕 춤을 출 때, 관객 역시 연희자와 함께 춤을 추거나 추임새로 화답할 수 있게 되는 것이다. 이처럼 탈춤의 공간은 극의 내부가 극의 외부로 확장되고, 극의 외부가 극의 내부로 침입해 들어가는 가운데 뒤섞이는 특징이 있다. 이러한 뒤섞임은 공연의 물리적 공간을 변화시킬 뿐 아니라 극중 장소를 확정할 수 없게 만든다. 극중 장소는 임의로 설정된 공간이지만, 각 마당별 대사나 춤에 따라 새로운 장소로 변경되기 때문에 고정된 장소를 갖지 않는다. 팔목춤의 극중 장소와 미알할미 영감춤의 극중 장소는 대사나 춤을 통해 임의로 설정될 뿐이다.

탈춤의 형식을 불확정적으로 만드는 요인은 공연의 시간과도 관련되어 있다. 시간과 공간은 분리되어 있는 것이 아니라 공연 상황 안에서 동시에 생성되고 소멸되기 때문이다. 탈춤은 일회성과 현장성을 지닌 공연이기 때문에 매번 똑 같이 공연되거나 동시에 여러 곳에서 공연될 수 없다. 탈춤이 진행되는 동안 공연의 길이는 상황에 따라 수시로 조절된다. 즉, 똑같은 탈춤을 가지고 하루를 놀 수도 있고, 한 시간을 놀 수도 있다. 이는 텍스트의 내용이 어떻게 구성되느냐에 따라 달라지는 것이기도 하지만, 탈춤이 기본적으로 시간을 자유롭게 활용하고 있기 때문에 가능한 것이다. 똑같은 내용으로 구성되어 있어도 현장의 상황과 관객의 반응 정도에 따라 놀이의 시간이 늘어나거나 줄어들 수 있다. 탈춤은 재현의 연극처럼 정해진 대사를 정해진 시간에 똑같이 연기하는 것이 아니라, 현장에서 관객의 반응을 유도하고, 그 반응에 또 다시 반응하면서 공연의 시간을 즉흥적으로 만들어가는 방식을 취한다. 즉, 극중 시간은 극의 외부로 개방해 놓고 외부적 간섭과 영향을 그대로 수용하기 때문에 극중 시간이 명확히 규정되지 않는다. 예를 들어 관객이 참여한 집단군무의 경우, 관객의 호응과 반응, 연희자의 신명에 따라 공연의 길이가 유동적으로 조정된다. 이는 극중 시간이 외부 환경에 노출되면서 우연적이고 즉흥적인 사태가 발생하게 되고, 그로 인해 공연의 길이를 확정할 수 없게 되기 때문이다. 놀이 과정에서 연희자와 관객은 상호작용을 통해 서로의 흥을 돋우어 나가는데, 이때 흥이 고조되면 예기치 않은 사태가 벌어지면서 공연 시간에 변화가 일어난다. 이처럼 불확정적인 상황을 수용하면서 공연의 시간을 조정해 나가는 것이 탈춤의 특성이다. 따라서 탈춤은 극중 시간이 외부 환경과 결합함으로써 시간적으로 유동성을 지니게 된다.

이상으로 탈춤의 텍스트는 가변적 구조를 지니고 있고, 공연 과정에서 시간과 공간이 축소, 확대될 수 있으며, 연희자와 관객이 공연 도중에 서로 뒤섞여 버린다는 것을 알 수 있다. 탈춤은 레퍼토리에 개연성이 없고 구조적으로 틈을 노출하고 있기 때문에 마당의 구성, 인물의 배치, 재담과 춤의 변이가 자유롭다. 또, 탈춤은 연희자와 관객을 구분하는 뚜렷한 경계가 없기 때문에 어느 순간 연희자와 관객이 뒤섞이면서 우연적이고 즉흥적인 사태가 발생한다. 이는 탈춤의 형식이 확정되어 있지 않기 때문인데, 탈춤은 텍스트에 틈이 많고, 공연 현장을 둘러싸고 있는 예술적 장(場)이 열려있으며, 공연 과정에서 일어나는 모든 사태들이 텍스트의 내용으로 수용된다. 이런 점에서 탈춤의 불확정적인 형식은 구조적 결합이나 불완전함이 아니라 탈춤을 공동체의 예술로, 시간과 장소를 뛰어넘어 살아있는 예술로 만드는 미적 형식이라 할 수 있다.

### III. 형식적 불확정성과 상호수행의 관계

#### 1. 몸의 수행적 성격

탈춤이 현장의 분위기와 환경을 즉각적으로 수용하는 한다는 점에서 수용의 일차적 매개가 되는 것은 몸이다. 여기서 몸은 정신의 반대 개념이 아니라 생생한 몸의 활동, 즉 연행의 실제인 몸짓을 말한다. 탈춤은 이야기, 노래, 춤, 손짓, 발짓, 흥내 등이 복합적으로 구성되어 한 묶음의 몸짓을 만들어낸다. 연희자가 표현해내는 동작들은 언어 중심의 이야기가 아니라 다양한 지각 방식을 이용한 몸 전체의 대화이다.<sup>20)</sup> 때문에 탈춤의 동작들은 언어가 갖는 지시적 의미와는 달리 온 몸을 이용한 원초적이고 생생한 표현형식을 지니게 된다. 이러한 몸짓에는 일상을 살아가는 연희자 개인의 육체성이 그대로 녹아있게 되는데, 탈춤에서 인물의 표현은 연희자 개인의 현실적 육체성을 그대로 수용하면서 그 위에 배역을 투영시킨다. 그러나 재현적 연극에서는 몸이 언어를 발화하고 그것을 통해 의미를 전달하는 기호로 작용한다. 이는 배역으로 표상된 몸이기 때문에 배우는 자신의 현상학적 몸을 배제시키고 오직 주어진 배역의 성격만을 표현해 내야 한다.<sup>21)</sup> 하지만 탈춤의 연희자는 자신의 현상학적 몸을 토대로 그 위에 배역을 결합시키고 있기 때문에 어느 한쪽에 얽매이지 않는 측면이 있다. 양주산대놀이에서 완보라는 중의 유래를 보면 “완보는 원래 사직골 당직이 이름이었는데, 그가 관 쓴 중 역할을 워낙 잘해서 그 이름이 전화되어 관 쓴 중을 완보라고 부르게 되었다”<sup>22)</sup>고 한다. 이는 탈춤의 연희자가 배역으로서 뿐만이 아니라 현상적 몸으로서도 존재한다는 것을 말해준다.

탈춤에서 연희자와 관객 사이에 일어나는 상호작용의 과정은 몸의 수행적 성격을 드러내 준다. “공연 예술에서 수행성이란 예술 자체가 행위로, 과정으로, 미적 사건으로 새롭게 변화한다는 것을 뜻한다.”<sup>23)</sup> 즉, 공연은 작품의 의미를 전달하거나 재현하는 것이 목적이 아니라, 현장에서 반응하는 다양한 몸짓을 수용하면서 의미를 생성시키는데 목적이 있다는 것이다.<sup>24)</sup> 탈춤의 연희자는 공연 도중에 배역에서 빠져나와 관객과 똑 같은 위치에서 관객에게 말을 걸기도 하고, 관객을 극중 상황 속으로 끌어들이기도 한다. 이때 연희자와 관객이 서로 뒤섞이면서 ‘주체와 객체의 전환’, ‘관객의 연희자화’와 같은 우연적 사건이 발생하게 된다. 연희자는 자신의 현상학적 몸을 토대로 배역을 연기하기 때문에 일상의 존재와 배역 사이를 오가면서 어느 순간 배역에서 빠져나와 관객의 위치로 이동하게 되고, 반대로 관객은 공연 과정

20) 빅터 터너에 의하면 공동체 사회 내에서 사회극(social drama)은 언어에 제한되지 않고 지각 전체의 레퍼토리를 두루 사용하여 메시지를 전달한다고 한다. 개인적인 수준에서는 손짓, 얼굴 표현, 신체의 자세, 호흡의 완급과 경중, 눈물 등이 사용되고, 집단적인 수준에서는 양식화된 제스처, 무용패턴, 규정된 침묵, 퍼레이드와 같은 동시발생적인 움직임, 게임의 움직임과 놀이들, 스포츠, 제의 등이 사용되는데, 이들 다양한 지각 코드들은 그 안에서 서로 결합하고 변역된다고 한다(Victor Turner(1982), 『제의에서 연극으로』, 이기우·김익두(역)(서울: 현대미술사, 2011), p.14.)

21) “연극의 역사에서 몸이란 의미의 전달체라는 기호학적 몸과 육체적 현존 자체로서의 현상학적 몸으로 나눌 수 있다. 기호학적 몸은 배우의 몸을 텍스트의 의미를 전달하는 매체로 간주하는 것이다. 따라서 기호학적 몸에서 배우의 몸은 탈육체화를 전제로 한다. 그러나 현상학적 몸은 몸의 물질성을 드러내면서 인간의 개인적이고 상처받기 쉬운 육체를 그대로 부각시킨다. 따라서 현상학적 몸은 관객에게 읽고 해석해야 할 특정한 지적 의미로서가 아닌 지극히 감성적인 다양한 반응들을 유도한다.”(이경미(2007), pp.142-143.)

22) 이미원(2010), p.17.

23) 이경미(2007), p.142.

24) “몸의 행위로서 수행적 행위는 ‘비참조적’이다. 왜냐하면 배우는 하나의 내적 본질, 실체와 같은 기존의 조건들을 창조하지 않거나 고정된 동작 없이도 그 속에서 안정된 정체성을 표현할 수 있기 때문이다. 따라서 표현성은 수행성과는 대립적인 관계에 놓여 있다. 몸은 기존의 정체성을 표현하지 않지만 비고정적인 다양한 행위들을 통해 정체성을 낳는다.”(Erika Fischer-Lichte(2008), p.27.)

에서 어느 순간 연희자의 위치로 이동하게 되는 것이다. 따라서 연희자가 관객에게 말을 걸거나, 관객이 연희자의 말에 응수하는 것이 가능해진다. 이와 같은 현상은 연희자와 관객을 구분 짓게 하는 몸의 경계를 무너뜨린다. 예를 들어 봉산탈춤 노승춤 마당을 보면, 신장수가 등장하여 “야아, 장 자알 섰다. 장이하 좋다기로 불원천리하고 왔더니 과연 허언이 아니로구나. 좌우로 살펴보니 인물 병풍 둘러쳤으니 태평장인데, ... 장수가 되어서는 물건이나 팔아보자”라고 말한다. 여기서 신장수는 공연 상황을 장터로 이동시키고 있고, 관객을 시장 구경을 하는 사람들로 바꿔놓고 있다. 때문에 신장수는 연희자이면서도 관객에게 물건을 파는 장사꾼으로서의 행위를 하게 되는 것이다.<sup>25)</sup> 미얄할미의 죽음을 달래기 위해 무당이 굿을 할 때에도 무당은 공수를 극중 인물이 아닌 관객에게 주고, 관객은 무당의 공수를 받기 위해 앞 다투어 극중 상황 속으로 뛰어들다.<sup>26)</sup> 이렇게 연희자의 몸과 관객의 몸이 공연 도중에 뒤섞여버리기 때문에 탈춤은 주체와 객체를 확정할 수가 없고, 몸을 기호화시킬 수가 없다. 따라서 탈춤에서 몸은 기본적으로 상호수행적 성격을 지니고 있으며, 수행 행위 자체가 곧 공연의 의미가 되고 있다.

## 2. 형식적 불확정성과 몸의 수행성

그렇다면 수행적 행위는 탈춤의 형식적 불확정성과 어떤 연관이 있는가. 탈춤은 텍스트 내적으로 구성의 변화, 배역의 조정, 대사 및 춤의 변경, 길이의 조정이 가능하고, 텍스트 외적으로는 시간과 공간의 변경, 관객의 역할 변경이 가능하다. 이러한 변수로 인해 탈춤은 매번 다르게 공연되어지고 매번 새롭게 창작되어진다. 기표와 기의가 작동하는 기호학적 몸에서는 몸짓의 의미가 지시적이지만, 탈춤에서의 몸은 수행적 성격을 지니기 때문에 우연적이고 즉흥적인 사건들을 통해 그때그때 의미가 발생한다. 이는 탈춤의 불확정적인 형식과 연관되어 있는데, 탈춤은 텍스트 내부에 다양한 형태의 틈을 지니고 있으며, 틈은 공연과정에서 연희자의 행동이 논리적 일관성을 유지할 수 없도록 만든다. 하나의 이야기가 연속성을 가지고 긴장감 있게 전개되는 것이 아니라 서로 다른 이야기들이 개연성 없이 전개되고, 한 마당 내에서도 서사 위주가 아닌 춤, 소리, 발림 등이 중심을 이루고 있기 때문에 탈춤은 구조적으로 조직이 치밀하지 못하고 군데군데 비어있는 지점이 많게 된다. 이로 인해 연희자는 등장인물을 표현해내면서도 기호학적 몸에 얽매이지 않고 일상의 자기와 계속적인 ‘넘나들’을 할 수 있게 되는 것이다. 즉, 텍스트에 틈이 벌어져 있기 때문에 연희자는 한 순간 극중 인물에서 빠져나와 새로운 상황을 연출할 수 있게 되고, 관객에게 다가가 즉흥적 행위를 선보일 수도 있게 된다. 이러한 행위는 관객의 측면에서도 똑 같이 일어난다. 관객은 공연을 감상하는 동안 일상적 자기를 의식하고 있으면서도 어느 순간 강한 에너지 전이를 느끼면서 감정적으로 고양된 상태에 이르게 된다. 이때 연희자가 관객에게 말을 걸거나 참여를 부추기게 되면 관객 역시 추임새나 춤으로 화답하면서 공연의 주체로 변신하게 되는데, 이는 텍스트의 다양한 틈이 관객에게 참여의 기회를 제공해 주기 때문이다. 이런 점에서 틈은 탈춤의 구성을 가변적으로 만들지만 관객의 참여를 유도하거나 몰입을 강화시키는 측면이 있다.<sup>27)</sup> 연희자가 관객에게 말을 거는 행위, 관객이 연희자를 향해 추임새를 던지는 행위, 연희자가 관람석에서 관객의 역할을 하는 행위, 관객이 무대 위에서 춤을 추거나 말을 거는 행위 등은 연희자가 극중 상황에서 빠져나와 관객에게 다가가고, 관객

25) 이미원(2010), p.21.

26) 앞의 글, p.22.

27) 하진숙, 정병인(2013), p.489.

역시 자기 위치에서 이탈하여 연희자와 뒤섞임으로써 생겨나는 수행적 양상이다.

탈춤은 인물 설정 자체가 유동적이기 때문에 공연 환경에 따라 재담과 춤, 몸짓 등이 변경될 수 있고, 연희자의 감정, 관객의 호응 정도에 따라 길이나 내용이 조정될 수 있다. 그래서 똑 같은 마당을 여러 차례 공연한다 해도 공연의 장소, 시간, 관객의 호응, 분위기, 연희자의 신명 등이 공연의 가변적 계기로 작동하면서 매번 새로운 공연이 탄생하게 되는 것이다. 탈춤의 이러한 불확정적인 형식은 공연 과정에서 즉흥적인 사태를 유발시키고 공연의 내용을 변화시킨다. 채록본 마다 텍스트의 내용이 서로 다른 것은 공연을 둘러싸고 있는 외부적 환경, 연희자의 감정 상태, 관객의 호응 정도에 따라 공연의 내용이 자유롭게 변경될 수 있었기 때문이다.

한편, 텍스트의 분절점들은 공연 과정에서 관객의 감정과 행동이 그 분절점 사이로 침투할 수 있는 기회를 제공해준다. 예를 들어 양반 말뚝이 마당에서 말뚝이와 양반의 대화구조를 보면, 거짓말과 엉뚱한 뒤틀소리로 이루어져 있고, 시간적으로 틈이 벌어져 있으며, 몇 개의 패턴이 분절적인 방식으로 반복되고 있다. 말뚝이가 양반을 놀려대는 모습은 양반이라는 신분이 지닌 위선과 가면을 해학적인 방식으로 폭로하고 있는데, 이 과정에서 공연의 열기가 고조되고 연희자와 관객 사이의 상호작용이 증폭되면 관객은 단순한 감상자가 아니라 연희자들 사이에 끼어들어 '얼씨구 잘한다'를 연발하게 된다. 그러면 말뚝이는 다시 '그렇지, 그렇고말고'라고 하면서 관객의 말에 맞장구를 치면서 공연을 진행해 나간다. 양반과 말뚝이의 대화 구조가 비개연적으로 조합되어 있고, 춤이 대사의 연속성을 끊어놓음으로써 텍스트에는 시간적, 공간적으로 틈이 벌어지게 된다. 이에 연희자는 극중 상황에서 빠져나와 관객과 협력할 수 있는 여유를 갖게 되고, 관객은 연희자들 사이에 끼어들어 다양한 추임새를 할 수 있는 기회를 얻게 되는 것이다.<sup>28)</sup> 그러나 연희자와 관객이 자기의 위치를 벗어났다고 해서 공연이 불완전하다거나 예술적 완성을 결하고 있는 것은 아니다. 오히려 제 위치를 벗어나 있기 때문에 극중 상황과 현실 상황이 자연스럽게 매개되고, 연희자와 관객 사이에 강한 에너지 전이가 일어나면서 상호수행적 상황이 펼쳐지게 되는 것이다. 이런 점에서 탈춤은 불확정적인 형식을 매개로 공연 과정에서 발생하는 다양한 반응과 우연적인 사건들을 공연의 내용으로 수용하고 있는 수행적 예술이라 할 수 있다.

### 3. 전이 체험

탈춤이 수행적 예술이라면 공연 과정에서 관객의 참여가 어떤 식으로 이루어지는지가 중요하다. 탈춤에서 관객의 참여 방식은 두 가지 형태로 나타난다. 하나는 추임새를 통해 극중 상황 속에 끼어드는 방식이고, 다른 하나는 관객이 무대 위로 직접 뛰어들어 연희자와 함께 공동으로 행위하는 방식이다.<sup>29)</sup> 참여의 방식이 직접적이든 간접적이든 관객이 극중 상황 속에 끼어들으로써 놀이가 수행적 성격을 지니게 되는 것은 사실이다. 이는 공연이 진행되면서 연희자와 관객 사이에 끊임없는 상호작용이 일어나고, 그로 인해 상호 간에 자동적인 피드백 고리가 형성되면서 무대와 객석, 가상과 현실이라는 경계가 무너져 버리기 때문이다. 연희자와 관객 사이에 자동적인 피드백 고리가 형성되면 정서적으로 강한 밀착감

28) 앞의 글, p.494.

29) 관객이 극중 상황에 참여하는 방식에 대해서는 이미 이전 논문에서 발표한 바 있으므로 본 논문에서는 이에 대한 구체적인 설명은 생략한다. 하진숙, 정병언(2013), 탈춤의 연행 원리로 본 틈의 미적 기능, 『공연문화연구』 27을 참조 바람.

과 에너지 전이를 느끼게 되고, 어느 순간 ‘일상세계로부터 벗어나 공연으로의 건너감(Übergang)’<sup>30)</sup>이라는 전이 체험을 하게 된다. 이러한 체험은 공연이 진행되는 동안 일시적으로 일어나는 전환에 대한 경험이거나 일정한 시간 안에서 공연이 중지되는 것과 같은 경계에 대한 경험이다.<sup>31)</sup> 연희자의 대사, 노래, 춤, 몸짓 등은 관객에게 영향을 미치고, 관객의 숨소리, 눈빛, 웃음, 울음, 고함 등 크고 작은 동작들은 간접적인 형태일지라도 연희자에게 어떤 영향을 미친다. 이들의 영향과 반응은 쌍방향적으로 이루어지기 때문에 반드시 연희자로부터 시작될 필요는 없다. 공연이 시작됨과 동시에 혹은 공연이 시작되기 전 기대감이 작동하기 시작할 때부터 이미 그들은 상호작용의 과정 속에 놓여있기 때문이다. 따라서 공연 과정에서 행해지는 다양한 몸짓들은 상호 간에 끊임없는 영향과 반응을 불러일으키면서 정서적으로 강한 밀착감을 가지게 만든다. 이런 과정에서 관객은 어느 순간 일상의 세계에서 공연세계로 건너가는 전이 체험을 하게 되고, 결국 연희자와 똑 같은 행위자로 변신하게 되는 것이다.

관객의 참여 행위는 텍스트 구조로부터 유도되고 있지만, 사건의 발생은 공연 과정에서 즉흥적으로 이루어진다. 틈은 연희자가 극중 상황에서 빠져나올 수 있는 여유를 만들어주고, 관객의 몰입된 감정이 한 순간 표출될 수 있는 기회를 제공해준다. 탈춤은 텍스트 내부에 마당의 구성, 재담의 내용, 인물의 설정 및 배치를 자유롭게 할 수 있는 틈이 있다. 마당과 마당 사이, 마당 안에서 대사나 춤의 흐름을 끊어놓는 지점, 동작과 동작 사이에 비어있는 시공간, 공연 도중에 즉흥적인 변형이 가해지는 지점 등이 틈의 양태들이다. 이러한 지점들은 탈춤의 형식을 불확실하게 만들고 있지만, 탈춤이 상황에 따라 자유롭게 변형되고 다채로운 리듬으로 재구성될 수 있게 해준다. 이처럼 마당의 추가·삭제, 재담의 변경, 자유로운 춤의 구성, 등장인물의 조정이 가능하다는 것은 분절된 마디와 공백의 시공간이 겹쳐나 부정의 방식이 아니라 창조적이고 생산적인 방식으로 기능하고 있다는 것을 말해준다. 봉산탈춤 팔목중춤에서 8명의 목중이 한데 모여 뭇동춤을 출 때, 각각의 목중들은 서로 다른 춤동작을 선보이면서도 무대 전체는 자유롭고 생동감 있는 리듬을 연출해낸다. 여기서 서로 다른 동작들이 빚어내는 비정형적 형태, 한 동작에서 다음 동작으로 이어지는 시간적 공백은 파형(破形)이 아니라, 개체와 전체의 동작을 매개하고 춤의 역동적 리듬을 만들어내는 중요한 장치가 되고 있다. 이처럼 탈춤은 텍스트의 변화를 가능하게 하는 다양한 형태의 틈이 있기 때문에 상황에 따라 얼마든지 재구성, 개작(改作)될 수 있다.

틈이 외적 환경과 결합하게 되면 공연 도중에 예기치 못한 상황이 발생하게 된다. 텍스트의 틈은 마당의 재구성, 내용의 개작 뿐 아니라 공연 과정에서 시간과 공간을 변형시키고, 관객을 극중 상황 속으로 끌어들이는 촉매 작용을 하기 때문이다. 탈춤의 시간과 공간은 공연 과정에서 임의로 조정된다. 탈춤은 구경꾼들이 수시로 들락거릴 수 있는 열린 장소에서 연희되는데, 재정적 지원, 날씨의 변화, 밤낮의 여부, 관객의 호응 정도, 연희자의 감정 상태 등이 시간과 공간의 변경에 영향을 미친다. 연희자는 현장의 조건을 수용하면서 연희하기 때문에 연희의 내용이 현장에서 즉흥적으로 변경될 수 있고, 관객은 현장의 분위기를 변화시키면서 공연에 참여하기 때문에 공연 전체가 가변적인 상황에 놓이게 되는 것이다. 이는 탈춤이 무대와 객석을 구분하고 가상과 현실을 분리하는 이분법적인 구조가 아니라, 관객이 참여할 수 있는 열린 구조를 취하고 있기 때문이다. 연희자는 배역으로부터 수시로 빠져나가 관객의 육체성과 접촉하면서 현실과 가상을 공유한다. 이런 과정에서 관객은 현실과 가상이라는 놀이 형태를 망각하고, 연희자가

30) 심재민(2009), p.43.

31) Erika Fischer-Lichte(2004), s.313.

보내는 수많은 몸짓들을 가상으로서가 아닌 ‘현실과 접촉된 세계’로 느끼게 된다. 이때 관객의 미적 지각은 중간지대, 즉 전이 상태에 빠지게 되는데, 전이 상태에 있는 관객은 기존의 자기 위치를 망각하면서 ‘현실적 자아로부터 놀이적 자아로의 변환’<sup>32)</sup>을 겪게 되고, 그로 인해 놀이 전체가 수행성을 띠게 되는 것이다. 결국, 텍스트 내부의 틈은 극중 상황을 외부 세계로 열어젖히고, 외부 세계가 극중 상황 속으로 침투할 수 있게 매개함으로써 둘 사이의 경계를 모호하게 만들고 서로가 얽혀들게 만든다.

이처럼 틈은 변화의 지점이면서 동시에 참여의 지점이다. 공연 과정에서 관객의 참여는 수시로 일어나지만, 피드백 고리가 자동적으로 형성되면서 상호작용이 순간적으로 폭발하는 지점에서 가장 활발하게 일어난다. 연행의 흐름이 일시적으로 끊어질 때 관객은 상호작용의 과정에서 형성된 감정적 흥분과 욕구를 밖으로 표출하고 싶은 강한 충동을 느끼게 되기 때문이다. 사자춤 마당을 보면, 목중이 사자의 정체를 단 번에 알아차리지 못하고 사자를 향해 “네가 무슨 동물이냐”, “노루냐”, “사슴이냐”, “범이냐”하고 여러 번 캐묻는데, 이때 관객이 그들 사이에 끼어들어 대신 대답하는 행위나, 양반 말뚝이춤에서 말뚝이가 관객에게 다가가 관객의 동조를 구하면 관객이 말뚝이의 말에 응수하여 추임새를 넣는 행위나, 미알할미 영감춤에서 악사를 매개로 관객이 극중 상황 속에 끼어드는 행위들이 틈을 매개로 일어난다.<sup>33)</sup> 공연 도중에 틈이 벌어지게 되면 관객은 순간적이고 즉흥적인 행동으로 틈을 메우게 되는 것이다. 이런 점에서 틈은 극의 흐름을 깨뜨리는 것이 아니라 오히려 상호작용을 강화시키고, 흥분된 감정이 적극적인 형태로 표출될 수 있게 하는 미적 장치가 되고 있다. 관객이 내뱉는 추임새는 연희자의 몸짓이 한껏 고양되어 있고 관객의 신명이 충분히 고조되어 있을 때 일어난다. 더 나아가 관객이 연희자들 사이에 끼어들어 이런 저런 방해를 하거나 같이 춤을 추면서 흥을 발산시키는 것도 상호작용의 과정에서 영향과 반응이 극에 달했을 때 일어나는 행위이다. 예를 들어 동래야류는 길놀이, 탈놀이, 뒤풀이로 진행되는데, 길놀이가 끝나고 탈놀이가 시작되기 전에 연희자들 뿐 아니라 마을사람들 전체가 한 자리 모여 집단난무를 펼친다. 이 과정에서 얼굴에 환칠을 하거나 탈을 쓰고 악기를 두드리고 춤을 추면서 한 바탕 노는 난장(亂場)이 펼쳐지게 되는데, 여기서는 정해진 춤의 형식이나 규정된 시간이 없다.<sup>34)</sup> 길놀이와 과정에서 연희자는 이미 관객과 교감하면서 관객의 정서적 반응을 유도하고 있었고, 관객은 길놀이가 시작됨과 동시에 연희자의 연주와 몸짓에 호응하고 있었기 때문이다. 따라서 길놀이의 끝 지점에서 펼쳐지는 집단난무는 상호 간의 영향과 반응이 최고조로 달함으로써 터져 나오는 자연스런 반응이라 할 수 있다.

탈춤은 연희자들의 일방적인 놀이로 이루어지지 않고 관객의 참여로 이루어진다. 탈춤은 텍스트 내에 이미 관객이 개입할 수 있는 틈을 마련하고 있으며, 관객이 틈을 발견하고 극에 적극적으로 개입할 때 하나의 놀이가 완성된다. 따라서 탈춤에서 작품이란 그때그때 생성되는 하나의 사건으로서의 성격을 지닌다. 사건으로서의 작품은 고정된 의미를 전달받거나 숨어있는 의미를 찾아내는 것이 아니라 연희자와 관객이 현장에서 직접 의미를 만들어가는 행위 자체에 초점이 있다. 이는 공연의 형태가 현장성, 생산성, 순간성을 지니고 있고, 텍스트가 가변성을 지니고 있으며, 연행의 방식이 연희자와 관객을 놀이의

32) 하진숙, 정병언(2013), p.495.

33) 앞의 글, p.489. pp.493-494.

34) 심우성(1984), 『한국의 민속극』(서울: 창작과 비평사), p.72; p.92.

국립문화재연구소(2014), 무형문화재 영상자료 ‘동래야류’(서울: 국립문화재연구소).

([http://www.nrich.go.kr/kr/multi/mContentV.jsp?ea\\_id=4&arc\\_id=20&arc\\_datatype=V](http://www.nrich.go.kr/kr/multi/mContentV.jsp?ea_id=4&arc_id=20&arc_datatype=V), 2014. 12. 15).

공동 주체로 삼고 있기 때문이다. 연희자는 공연의 생산적 주체임이 분명하다. 이때 연희자의 몸은 배역으로서가 아닌 자신의 육체적 현존에 토대를 두고 있으며, 그 위에 배역이 공존해 있기 때문에 똑 같은 내용도 연희자에 따라 새롭게 디자인될 수 있고, 상황에 따라 다양한 방식으로 표출될 수 있다. 반면 관객은 공연을 경험하는 지각적 주체이다. 그러나 관객이 공연을 경험하는 방식은 관조적 감상자로서가 아니라 공연에 직접 참여하는 행위자로서의 참여적 경험이다. 공연 과정에서 관객은 연희자가 보내는 리듬과 몸짓에 화답하고, 연희자는 관객의 리듬과 몸짓에 화답한다. 그들의 상호작용은 지속적인 화답의 물결로 이루어지지만, 그것의 표현 방식은 정적일 수도 있고 동적일 수도 있다. 텍스트 자체가 가변성을 지니고 있고, 상호작용의 과정에서 즉흥적인 행위가 발생하기 때문에 사건은 매번 새롭게 생겨나고, 작품의 의미 또한 그때그때 만들어진다. 따라서 어떻게 창작되어지느냐는 곧 어떻게 경험되어지느냐와 연관된다. 연희자와 관객 모두는 연행 현장의 조건을 적극적으로 수용하면서 현실과 가상의 경계를 무너뜨린다. 가상세계로부터 현실세계로 빠져나간 연희자, 현실세계로부터 가상세계로 이동한 관객, 결국 이들은 중간 지대에서 미적 경험을 하고 있는 것이다. 에리카 피셔-리히테는 수행적 공연의 핵심은 관객이 전이 상태를 경험하면서 공연의 적극적인 행위자로 전환하는데 있다고 한다. 전이 상태에서는 불가능에 대한 경험 뿐 아니라 영원을 경험하게 되고, 주체와 객체 사이에 위치 전환이 일어나기 때문이다.<sup>35)</sup> 따라서 관객이 경험하는 미적 체험은 관찰자나 해석자로서가 아니라 공연의 주체로서 경험하는 창조적 경험이라 할 수 있다. 관객은 연희자와 똑 같이 하나의 사건을 만들어가는 공연의 공동생산자인 것이다.

## IV. 나오면서

지금까지 탈춤의 불확정적 형식과 상호수행성의 관계를 살펴보았다. 탈춤은 텍스트 내적으로나 외적으로 다양한 형태의 틈을 노출하고 있다. 탈춤은 논리적 개연성이 없는 여러 개의 마당이 통합적으로 연결되어 있기 때문에 흐름에 일관성이 없고 마당과 마당 사이에 틈이 많다. 한 마당 내에서도 내용의 구성 및 인물 배치 등을 변경할 수 있는 다양한 형태의 틈이 있다. 텍스트의 형식이 치밀하지 않고 구조적으로 틈이 많기 때문에 탈춤은 언제나 가변적으로 연희된다. 즉, 탈춤의 텍스트는 상황에 따라 추가, 삭제, 변경, 이동이 가능하다. 봉산탈춤 8개 마당은 전부 다 공연될 수도 있지만 상황에 따라 몇 개의 마당만 따로 공연될 수도 있다. 팔목중춤의 경우에는 등장인물의 조정이 가능하고, 재담의 내용이나 몸짓이 경우에 따라 변경될 수 있다. 또한, 놀이 도중에 연희자가 극중 공간을 빠져나가면서 관객을 무대 안으로 끌어들이기도 한다. 이로 인해 텍스트가 불확정적인 양상을 지니게 되고, 놀이가 우연적이고 즉흥적인 성격을 지니게 되는 것이다. 텍스트의 다양한 틈들은 탈춤의 형식을 불확정적으로 만드는 요인이지만, 놀이의 내용이 자유롭게 변형될 수 있는 계기점으로 작용하면서 탈춤을 연희자의 놀이가 아닌 관객과의 공동놀이로 확대시키고 있다.

한편, 탈춤은 시간과 공간이라는 공연의 기본 조건을 상황에 맞게 확대, 축소, 연장, 단축시킨다. 텍

35) Erika Fischer-Lichte(2004), s.310.

스트의 외적 조건을 이루고 있는 시간과 공간은 확정되어 있는 것이 아니라 공연 과정에서 생겨나고 그때그때 유동적으로 조절되기 때문이다. 텍스트의 구성을 어떻게 하느냐에 따라라도 시간이 달라질 수 있고, 관객의 호응과 열기에 따라라도 길이가 늘어나거나 줄어들 수 있다. 놀이 공간은 무대와 객석을 구분하는 틀이 없기 때문에 공연 과정에서 자유롭게 이동된다. 즉, 공연 도중에 연희자가 관객 쪽으로 이동해 들어가면 연희의 공간이 확대되고, 관객이 극중 공간으로 침범해 들어가면 객석의 공간이 확대된다. 공연을 둘러싸고 있는 환경, 즉 금전적 지원, 계절, 날씨, 기후, 밤낮, 관객의 운집 정도 등이 공연의 열기와 우연적 사건 발생에 영향을 미치기 때문에 공연이 진행되는 동안에도 공간의 확대, 축소가 가능하다. 시간과 공간은 텍스트의 외적 조건이지만 텍스트의 구조적 틀, 즉 구성의 변화, 내용의 변동, 등장인물의 침착이 이루어지는 지점들과 연결되면서 임의로 조절되고, 그로 인해 놀이 전체가 유동적이고 가변적인 성격을 지니게 된다. 틀은 텍스트 내에 변화를 가하면서 놀이의 구성 및 내용을 가변적으로 만들고, 현장을 둘러싸고 있는 외부적 환경이 극중 상황 속으로 침입해 들어갈 수 있게 만든다. 이처럼 텍스트의 가변성과 시간과 공간 유동성으로 인해 탈춤의 형식은 불확정성을 띠게 되고, 놀이 자체가 현장에서 직접 만들어지게 된다. 따라서 탈춤의 불확정적 형식은 구조적 결함이나 결핍이 아니라 탈춤을 열린 예술로, 시간과 장소를 뛰어넘어 살아 생동하는 예술로 만드는 창조적 조건이 되고 있다고 하겠다.

탈춤의 불확정적 형식은 공연 과정에서 관객을 극중 상황 속으로 끌어들이는 촉매작용을 한다. 즉, 틀은 연희자와 관객 사이에 여유와 기회, 이탈과 참여, 변화와 생성의 계기로 작동하면서 탈춤을 상호수행적 놀이로 만든다. 탈춤은 연희자 개인의 놀이가 아니라 관객과 함께하는 수행적 놀이이다. 이때 수행의 전제가 되는 것은 몸이다. 탈춤에서 몸은 연희자 개인의 육체성을 말살해버린 오직 배역으로만 존재하는 기호학적 몸이 아니라, 일상의 존재자로서 자기를 지시하고 드러내는 현상학적 몸이면서 현상학적 몸을 전제로 배역을 연기하는 이중성을 지닌 몸이다. 공연 과정에서 연희자와 관객 사이에 일어나는 상호 교섭의 과정은 몸의 수행적 성격을 드러내 준다. 연희자는 배역을 연기하면서도 자신의 현상학적 몸을 토대로 연기하기 때문에 공연 도중에 배역에서 빠져나와 관객에게 말을 걸기도 하고, 관객을 극중 상황 속으로 끌어들이기도 한다. 이때 연희자와 관객 사이에는 자리 이동, 뒤섞임, 관객의 연희자화와 같은 우연적이고 즉흥적인 상황이 발생하게 된다. 반대로 관객은 자신의 현상학적 몸을 의식하고 있으면서도 어느 순간 전이 상태에 빠져 자기의 위치를 상실하고 극중 상황 속으로 침입해 들어가게 된다. 이러한 뒤섞임이 가능한 것은 탈춤의 형식이 불확정적이기 때문이다. 구조적으로 비어있는 지점들, 불완전한 마디들, 전환점들은 탈춤의 형식을 확정할 수 없게 만들지만, 탈춤이 상황과 조건에 따라 변화하고 생성할 수 있게 만드는 계기가 되고 있다. 이러한 계기점들은 텍스트 내에서 구성의 변화, 재담의 변화, 등장인물의 변화, 행동의 변화를 가능하게 하고, 극중 공간을 관객에게로 열어젖힌다. 따라서 텍스트는 우연적이고 즉흥적인 상황에 처하게 되고, 현장에서 일어나는 관객의 다양한 행위들을 텍스트의 내용으로 수용하게 된다. 텍스트가 고정되어 있지 않고 관객의 다양한 반응을 수용하고 있다는 점에서 탈춤은 수행적 예술이며, 작품의 의미 또한 현장에서 직접 생성된다고 할 수 있다. 관객이 작품의 생성에 직접 관여한다는 점에서 관객의 미적 체험은 관찰자나 해석자로서가 아니라 공연의 주체자로서 경험하는 창조적 경험이다. 상호작용의 과정에서 관객은 일상세계로부터 공연세계로 넘어가는 전이 체험을 하기 때문이다.

이처럼 탈춤의 불확정적 형식은 텍스트를 변화시키고 시간과 공간을 변화시키면서 탈춤을 연희자 개



인의 놀이가 아닌 관객과의 공동놀이로 만들어준다. 공연 과정에서 일어나는 연희자와 관객의 수행적 행위는 바로 형식적 틈을 매개로 발생하고 있으며, 틈은 수행 행위를 촉발시키는 미적 장치로 작용한다. 탈춤은 이와 같은 불확정성을 놀이의 창조적 과정으로 수용하고 있으며, 상호작용에 의한 자유로운 반응과 몸짓을 공연의 내용으로 수용하고 있는 상호수행적 예술이라 할 수 있다.

## ■ 참고문헌

- 송석하(1960). 『한국민속고』. 서울: 일신사.
- 심우성(1984). 『한국의 민속극』. 서울: 창작과 비평사.
- 이두현(1969). 『한국가면극』. 서울: 한국가면극연구회.
- 채희완(2001). 『탈춤』. 서울: 대원사.
- Turner, V.(1982). 『제의에서 연극으로』. 이기우·김익두(역). 서울: 현대미학사. 2011.
- Fischer-Lichte, E(2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- \_\_\_\_\_ (2008), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Saskya Iris Jain(ed). New York: Routledge.
- 김기선(1992). 탈춤관중론. 『연구논문집』, 32: 97-115.
- 김정숙(2012). 에리카 피셔-리히테의 수행성의 미학과 기본 개념들. 『연극평론』, 64: 129-134.
- 서연호(2002). 봉산탈춤 오칭채록원본의 연구. 『민족문화연구』, 36: 1-63.
- 심재민(2009). ‘몸의 연극’에서의 수행적인 것의 가능성과 한계. 『드라마연구』, 30: 35-55.
- 이경미(2007). 현대공연예술의 수행성과 그 의미. 『한국연극학』, 31: 135-167.
- 이미원(2010). 한국 탈놀이의 수행성 연구. 『한국연극학』, 42: 5-27.
- 조만호(2008). 봉산탈춤 1936년 사리원 공연 채록자료 연구. 『반교어문연구』, 24: 211-263.
- 하진숙(2010). 틈의 구조로 본 전통연희. 『미학·예술학 연구』, 31: 425-444.
- 하진숙, 정병언(2013). 탈춤의 연행 원리로 본 틈의 미적 기능. 『공연문화연구』, 27: 463-503.
- 국립문화재연구소(2014). 무형문화재 영상자료 「동래야류」. 서울: 국립문화재연구소(Time 40:49).  
([http://www.nrich.go.kr/kr/mmulti/mContentV.jsp?ca\\_id=4&arc\\_id=20&arc\\_datatype=V](http://www.nrich.go.kr/kr/mmulti/mContentV.jsp?ca_id=4&arc_id=20&arc_datatype=V), 2014.12.15).

논문투고일 2014. 12. 15  
심사일 2014. 12. 20  
심사완료일 2015. 01. 01

## A Research on the Indeterminate Form and Inter-Performativity of *Talchum*

Ha, Jin-Sook

In-je University Lecturer

In the research, the relationship between indeterminate form and inter-performativity of *Talchum* has been investigated. It is possible to add to, delete, and change the text of *Talchum* according to its situation. Furthermore, time and space in *Talchum* can be changed according to the surroundings and conditions of a performance. The formative indeterminacy of *Talchum* would drive its audience to participate in some situations of the performance. Teum enables the performance to be reciprocal while making the opportunities of relax and chance, digression and participation, variation and creation between the actors and the audience. Therefore, *Talchum* has to include the activities of audience' responses, and its meaning has to be moulded at the scene. Some characteristics of *Talchum* as a performance art lie in the transferred experience of its audience through the variability of formative indeterminacy and improvising events, and the transfer into actor.

**Keywords:** Formative indeterminacy(형식적 불확정성), Teum(툼), Performativity(수행성), Transformation(전환), The transferred experience(전이 체험).