

탈춤의 창발성*

- 물질성과 의미의 창발을 중심으로 -

하진숙**

- | | |
|---|-----------|
| I. 들어가는 말 | IV. 나오는 말 |
| II. 창발성의 개념과 공연의 원리 | 참고문헌 |
| III. 탈춤의 창발 현상- '물질성의 창출',
'수행적 전환', '의미의 창발과 미적 경험' | Abstract |

I. 들어가는 말

탈춤은 탈-몸, 소리, 몸짓, 시간, 공간 등이 복합적으로 작용하는 공연예술이다. 이러한 요소들은 현장의 상황, 연희자의 신명, 관객의 반응에 따라 다양한 현상으로 나타난다. 탈춤은 마당, 들판과 같은 열린 장소에서 공연되기 때문에 연희자와 관객 사이의 경계가 뚜렷하지 않다. 공연 중에 연희자가 관객에게 말을 걸고, 관객이 연희자의 말에 호응하면서 연희자와 관객 사이가 서로 얽혀든다. 또한, 탈춤은 마당과 마당이 비개연적으로 구성되어 있고, 각각의 마당이 병렬적으로 연결되어 있어서 상황에 따라 마당의 위치를 변경할 수가 있다.

그러나 연희자와 관객이 서로 얽혀들고, 마당이 가변적으로 구성된다고 해서 탈춤의 예술성이 떨어지거나 미적 경험이 불완전해지는 것은 아니다. 연희자와 관객 사이에 주고받는 행위는 사건을 예측할 수 없게 만들고, 관객을 공연의 공동연희자로 만든다. 연희자가 관객의 참여를 유도하고, 관객이 연희자의 행위에 반응하면서 공연이 수행적 양상을 띠게 되는 것이다. 수행적 공연에서 관객은 작품의 의미를 수동적으로 전달받는 것보다 더 큰 감동을 경험할 수가 있다. 수행적 행위는 공연을 더욱 역동적으로 만들고 경험을 더욱 생생하게 만들어주기 때문이다.

탈춤의 예술성은 공연의 가변성과 우연성이 미적 경험에 어떻게 작용하는지와 상관이 있다. 탈춤은 텍스트 의미를 전달하고 전달받는데 목적이 있는 것이 아니라 연희자와 관객이 상호작용을 통해 공연의 현실을 구성하는데 목적이 있다. 탈춤은 소리, 몸짓, 도구 등을 사용해 인간이 경험하는 다양한 감정들을 놓이한다. 웃고, 울고, 싸우고, 조롱하고, 호통치고, 거들먹거리는 연희자의 행위는 관객의 몸을 자

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5B5A07094553).

** 부경대학교 강사, mihak8591@hanmail.net

극하면서 감정을 불러일으킨다. 이러한 감정이 신체적 반응으로 표출되고 다시 연희자에게 전달되면서 연희자와 관객 사이에 감정의 순환관계가 형성되고, 공연이 수행적 양상을 띠게 되는 것이다. 그러나 연희자와 관객의 상호작용은 감정을 전달하고 전달받는 과정에서 자동적으로 형성되기 때문에 그것을 통제하거나 형태를 규정할 수가 없다. 따라서 연희자와 관객 사이에 일어나는 사건은 우연성을 띠게 되고 공연이 가변성을 지니게 되는 것이다.

그동안 탈춤에 관한 많은 연구는 현장 채록을 통해 연행의 원리를 밝히는데 주력해 왔다. 이는 다양한 영역에서 탈춤에 접근할 수 있는 길을 열어주었다는 점에서 의의가 있다. 그러나 아직까지 탈춤에 대한 해석학적 조명이 부족하다는 인식과 함께 최근에는 서양의 미학이론과 문화이론으로 탈춤을 재해석하려는 시도들이 이루어지고 있다.¹⁾

이러한 시도의 하나로 본 연구는 탈춤의 예술성을 창발성의 관점에서 해석해 보고자 한다. 이는 공연 과정에서 일어나는 가변적 상황과 우연적 사건을 창발 현상으로 이해하고, 이를 통해 탈춤의 미적 가치를 재발견하고자 하는 것이다. 연구 방법으로는 탈춤을 구성하고 있는 요소들의 특징을 분석하고, 연희자와 관객의 상호작용이 어떤 방식으로 이루어지는지를 고찰한 다음, 공연 과정에서 미적 경험이 어떻게 이루어지는지를 밝힐 것이다. 연구의 이론적 배경은 공연 예술의 특징을 창발성으로 이해한 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)의 미학이론에 근거하고 있다.

에리카 피셔-리히테는 공연 예술의 특징을 창발성의 관점에서 이해한다. 그에 의하면 공연의 창발성은 요소들이 결합하는 과정에서 자발적으로 생성되고, 구성원들이 서로 충돌하고 협력하는 과정에서 예상하지 못한 상태로 나타난다. 또, 공연의 모든 요소들은 기호가 아니라 육체성, 공간성, 소리성이 결합하고 조직되는 과정에서 물질성 그 자체로 출현한다. 물질성이 강하게 드러나는 순간은 공연의 흐름이 갑자기 전환되거나 행위자가 엉뚱한 행동으로 관객의 주의를 끌 때이다. 또한, 공연의 과정은 관객이 행위자의 행위에 반응하고, 관객의 행위에 행위자가 반응하는 자동 형성적 피드백 고리로 이루어진다. 피드백 고리는 관객의 반응을 이끌어내면서 관객이 공연을 통해 육체적, 정신적 변화를 경험하게 한다. 그러나 행위자와 관객의 상호작용을 미리 계획하거나 완벽히 통제할 수 없기 때문에 사건은 우연성을 띠게 되고, 공연은 창발 현상으로 나타나게 된다.²⁾

이러한 분석은 탈춤의 가변성과 우연성을 창발 현상으로 이해할 수 있는 가능성을 제공해준다. 따라서 본 연구는 에리카 피셔-리히테의 분석을 토대로 탈춤의 가변성과 우연성이 탈춤의 예술성을 떨어트리지 않거나 불완전하게 만드는 것이 아니라 미적 경험을 강화하는 창발 현상임을 밝혀보고자 한다.

1) 심재민은 에리카 피셔-리히테의 수행성의 개념을 기초로 탈춤의 감상 목적은 감정의 생성과 몸의 참여에 있다고 하면서 탈춤은 관객의 참여가 가능한 수행적 예술이라고 주장한다(심재민(2009), 몸의 연극에서의 수행적인 것의 가능성과 한계, 『드라마연구』 30, pp.35-55.). 이미원은 탈춤의 수행성을 문화적 의미로 파악하면서 탈춤의 전체적 양상이 행위와 문화의 관계에 놓여있다고 설명한다(이미원(2010), 한국 탈놀이의 '수행성' 연구, 『한국연극학』 42, pp.5-27.). 주현식은 탈춤의 연행 과정을 자기 지시적 의미 구성의 과정이라고 보고, 반성성(reflexivity)의 개념에 기초하여 탈춤이 이전의 전통을 허물고 새로운 세계를 여는 컨텍스트적인 것임을 밝히고 있다(주현식(2011), 『탈춤 퍼포먼스와 반성성』(서울: 한국학술정보)). 이러한 연구는 서양의 미학이론 및 문화이론에 기초하여 탈춤을 해석하는 새로운 시도라는 점에서 의의가 있으나 탈춤이 공연되기 위한 요건, 탈춤을 구성하고 있는 요소들의 결합관계, 탈춤이 공연되는 방식에 대한 분석에 있어서는 부족한 점이 있다. 탈춤의 해석학적 연구를 위해서는 공연 과정에서 몸이 어떻게 드러나고 지각되는지, 요소들이 어떻게 조직되고 구성되는지, 공연 과정에서 연희자와 관객 사이에 어떤 일이 일어나는지, 이러한 것들이 공연을 어떻게 변화시키는지 등을 고찰할 필요가 있다. 이러한 고찰은 탈춤 공연의 가변성과 우연성이 미적으로 어떤 가치를 지니는지를 명확히 드러내주기 때문이다.

2) Erika Fischer-Lichte(2004), 『수행성의 미학』, 김성숙(역)(서울: 문학과 지성사, 2017), pp.130, 170-172, 254-255, 293, 302-303, 341, 366.

II. 창발성의 개념과 원리

창발성(Emergence)은 생명의 특성과 생명체의 진화 과정을 설명하기 위해 사용하던 용어이다. 이는 이전 상태로부터 예측되거나 설명될 수 없는 어떤 체계가 나타나는 현상, 또는 구성요소에는 없는 특성이 전체구조에서 자발적으로 출현하는 현상을 뜻한다.³⁾ 유기체의 생존 방식은 환경의 변화에 능동적으로 적응하면서 구성 요소를 재조직하는 창발성에 기초해 있다. 자연계의 복잡성을 연구한 스티븐 존슨(Steven Johnson)은 흰개미 집단이 살아가는 방식을 통해 창발성의 특징을 설명한다.

들판에서 살아가는 개미들 간의 상호교류를 보면 개미들은 다른 개미들과 우연히 마주치고 다른 개미들의 페로몬 흔적을 추적하면서 둥지 주위를 돌아다닌다. 전체 개미집단에서 개미가 늘어나면 이웃 개미들 간의 상호작용이 늘어나게 되고, 결과적으로 집단 자체가 문제를 해결하고 더욱 효율적으로 집단을 통제하는데 도움이 된다. 이웃 개미들과 우연히 마주치는 일이 없다면 개미 집단은 그저 개별 유기체들로 구성된 무의미한 집합이자 논리 없는 무리에 지나지 않을 것이다.⁴⁾

개별 개미들은 우연히 마주친 다른 개미들과의 상호작용을 확대하면서 개미집단을 출현시키고, 이를 통해 생존의 문제를 해결해 간다는 것이다. 유기체의 특징은 구성 요소들이 수많은 방식으로 상호작용하면서 환경에 능동적으로 적응해 가는데 있다. 살아있는 동안 ‘자기 조직화’⁵⁾를 통해 새로운 질서를 끊임없이 창출해가는 것이 유기체이다. 그러나 유기체가 창발성을 실현하는 과정은 미리 예측할 수도 없고, 되돌려 환원할 수도 없다. 상호작용을 통제하거나 계획할 수 없을 뿐 아니라 구성 요소들의 속성으로부터 전체 체계가 연역되지 않고 전체 체계를 개별 요소들의 속성으로 환원할 수가 없기 때문이다.⁶⁾

유기체의 존재 원리를 설명하는 창발성의 개념을 공연예술의 영역에서 새롭게 해석해낸 사람이 에리카 피셔-리히테이다. 그는 ‘Emergenz’란 라틴어 동사 ‘emergere’에서 나온 용어로, 숨겨져 있던 무엇이 미처 예상하지 못한 상태에서 갑작스레 출현하는 현상을 뜻한다고 한다.⁷⁾ 이러한 현상은 공연의 여러 요소들이 결합하는 과정에서 자발적으로 생성되고, 공연에 참여한 구성원들이 서로 충돌하고 협력하는 과정에서 예상하지 못한 상태로 나타난다. 이는 공연이 행위자와 관객의 신체적 공동 현존을 통해 이루어지기 때문이다.⁸⁾

3) <<https://100.daum.net/encyclopedia/view/b20c3587a>, 2021. 3. 13.>; Steven Johnson(2001), 『이머전스』, 김한영(역)(서울: 김영사, 2004), p.6.

4) 김한영(2004), p.87.

5) 자기 조직화는 생명체의 진화 과정과 존재 원리를 설명하는 용어이다. 생명체는 단순한 기관들의 연합으로 이루어진 존재가 아니라 공통의 이익을 위해 각각 특유의 기능을 수행하는 독립적인 부분들로 이루어진 전체에 해당한다. 이는 각각의 기관들이 내부적으로 어떻게 결합하고 조직되는지, 생명체가 살아가기 위해 외부 환경에 어떻게 반응하는지의 문제로 연결된다. 생명체는 각각의 기관들이 상호작용하는 개방적 체계와 환경과의 상호의존을 통해 새로운 질서를 창출해 나가는 자기 조직화에 의해 작동된다. 즉, 우연적 법칙과 결정론적 법칙 사이에서 자기 조직화의 과정으로 존재하는 것이 생명체이다(François Jacob(1970), 『생명의 논리, 유전의 역사』, 이정우(역)(서울: 민음사, 1994), pp.140, 145; Ilya Prigogine/Isabelle Stengers(1984), 『혼돈으로부터의 질서』, 신국조(역)(서울: 자유아카데미, 2011), p.242; 심광현(2005), 『프랙탈』(서울: 현실문화연구, 2005), p.63.).

6) 김정섭(2014), 연극 공연의 창발성, 『드라마연구』 42, pp.100-101.

7) Erika Fischer-Lichte(2012), *Performativität, Eine Einführung*(Bielefeld: transcript Verlag), p.75(김정섭(2014), 연극 공연의 창발성, 『드라마연구』 42, p.95 재인용.).

8) 김정숙(2017), p.63.

이러한 관점에서 그는 공연의 창발성을 요소들에 의한 물질성의 창출과 행위자와 관객의 상호작용에 의한 의미의 창발이라는 측면에서 고찰한다. 물질성은 행위자의 움직임에 보이는 그대로, 즉 움직임 그 자체로 지각하는 것을 말한다. 그는 물질성이 어떻게 행위 그 자체로 지각되는지를 ‘슬로모션’을 통해 설명한다.

슬로모션으로 어떤 몸짓을 이행하고 있을 때 슬로모션은 그 몸짓의 의미를 해체하고 있는 것이 아니라 느리게 움직이는 행위 그 자체를 드러내고 있을 뿐이다. 여기서 신체의 움직임은 기의를 드러내는 기표나 의미를 전달하는 기호로 사용되지 않는다. 지각하는 주체는 지각된 신체의 의미를 그대로 수용할 뿐이다.⁹⁾

여기서 관객이 지각하는 것은 슬로모션을 수행하고 있는 움직임 그 자체이다. 이러한 움직임은 어떤 것을 전달하거나 내포하는 기호가 아니라 움직이는 행위 그 자체를 자기 지시적으로 드러내고 있을 뿐이다. “자기 지시성이란 물리적 과정으로 볼 수 있는 대상물에 대한 감각적 지각과 정신적 작용이라 할 수 있는 의미 지정 사이의 구별을 끊어내는 것을 의미한다.”¹⁰⁾ 이는 요소들의 물질성을 현상적 존재로 수용하고, 물질성의 의미를 지각된 그대로 받아들이는 것을 말한다. 행위자의 신체적 움직임을 눈에 보이는 그대로 지각할 때 떠오르는 연상, 기억, 느낌, 감정 등이 곧 의미가 된다는 것이다.¹¹⁾ 이러한 의미는 행위자로부터 전달받는 것이 아니라 지각 과정에서 자동적으로 생성된다. 몸짓, 소리, 빛, 색깔 등을 지각할 때 떠오르는 수많은 의미는 강제되거나 통제될 수 있는 것이 아니기 때문이다.

요소들의 물질성에 대한 이러한 분석은 행위자와 관객 사이에 일어나는 지각과 반응의 관계로 연결된다. 공연 과정에서 요소들의 물질성은 행위자의 행위를 통해 드러나고, 관객은 행위자의 행위를 지각하면서 지각에 반응하기 때문이다. 에리카 피셔-리히테는 공연의 모든 요소들은 스스로의 고유한 시간성을 가지고 있으며, 스스로를 조직화하는 관계성의 능력을 가지고 있다고 한다.¹²⁾ 걷거나 춤을 추거나 말을 하거나 노래를 부르거나 웃거나 우는 모든 행위들은 몸의 기본 원리인 리듬에 따라 현상하기 때문이다. 리듬은 요소들의 물질성이 행위자의 행위 속에서 시간적인 현상으로 드러나게 만들고, 관객이 행위자의 행위 속에서 시간성을 지각하게 만드는 원리이다.

리듬은 물질성의 수행적 창출을 조직하고 구성함으로써 이 물질성이 피드백 고리의 자동 형성성 안에서 행위자로 나타날 수 있도록 한다. 리듬을 통해서, 물질성의 수행적 창출과 피드백 고리의 자동 형성성은 청중이 인지할 수 있는 방식으로 서로 생산적으로 관여한다.¹³⁾

물질성이 나타나고 사라지는 것은 공연의 구성원들이 자동적인 피드백 고리를 형성하면서 서로에게 생산적인 방식으로 공연에 관여하기 때문이다. 그는 “자동 형성적 피드백 고리는 행위자와 관객 사이의 역할 교환과 같이 외적 현상으로 나타나고, ... 자신의 행위와 반응이 다른 사람에게 영향을 미치고, 자신

9) Ibid., p.312.

10) Erika Fischer-Lichte(2004), *Ästhetik des Performativen*(Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag), S.246.

11) Ibid., S.243-244.

12) 김정숙(2017), pp.302-303.

13) Erika Fischer-Lichte(2008), p.137.

의 행위와 반응도 다른 사람들로부터 영향을 받는 그런 주체로서의 가능성을 연다.”¹⁴⁾고 한다. 공연 과정에서 형성된 피드백 고리는 행위자와 관객 사이에 놓인 경계를 없애고 관객이 공연의 공동 주체로 등장할 수 있게 만든다는 것이다. 공연이 진행되는 동안 행위자는 소리나 몸짓을 통해 관객의 반응을 이끌어내고, 관객은 행위자의 소리나 몸짓에 반응하면서 공연에 참여하기 때문이다. 에리카 피셔-리히테는 공연이 진행되는 동안 행위자와 관객 사이에 끊임없는 교섭이 일어나면서 관객이 행위자의 행위에 호응하게 되고, 그 과정에서 공연의 현실이 구성된다고 한다.¹⁵⁾ 이는 관객의 반응이 어떤 형태로 나타나든 공연의 실상은 이와 같은 관객의 반응을 수용하고 있다는 것이다. 따라서 그는 미적 경험이란 공연 과정에서 관객이 행위하고 반응하는 가운데 육체적, 정서적, 정신적 변화를 경험하는 것이라고 한다.¹⁶⁾ 에리카 피셔-리히테의 이러한 분석은 관객의 적극적 참여로 이루어지는 탈춤의 공연 과정을 창발성의 관점에서 이해할 수 있게 한다.

III. 탈춤의 창발 현상

1. 물질성의 창출

가. 몸의 현존

탈춤은 탈-몸, 말, 노래, 춤, 몸짓을 비롯한 다양한 요소들이 복합적으로 작용하는 공연예술이다. 이러한 요소들은 공연을 통해 생성되고 공연이 끝나면 사라져 버린다. 탈춤을 구성하는 가장 기본적인 요소는 몸이다. 연희자는 몸을 통해 행위하고 관객은 몸을 통해 연희자의 행위를 지각한다. 공연에서 몸이 작동하는 방식은 문학에서 언어가 작동하는 방식과는 차이가 있다. 텍스트 중심의 연극에서는 작품에 표현된 의미를 관객에게 그대로 전달하는 것이 중요하다. 따라서 배우는 등장인물의 감정이나 마음상태를 정확히 구현하기 위해 자기 자신의 현상적 신체를 제거해야만 한다.¹⁷⁾ 그러나 인간의 몸은 고유한 생체 리듬과 자율적 체계로 이루어져 있기 때문에 순수한 기호로 사용되기에는 어려움이 있다. “말하고 노래하고 웃고 우는 모든 소리들은 몸의 리듬에 기초해 있다.”¹⁸⁾ 탈춤의 연희자는 공연 과정에서 자기 자신의 고유한 몸을 드러내면서 자기 자신의 리듬으로 말하고 행동한다.

『산대도감극각본』에 기록된 완보라는 인물을 보면 그가 배역에 얽매이지 않고 자기 자신의 현상적 몸을 드러내고 있다는 것을 알 수 있다. 산대놀이 제5과장 염불놀이에서 완보는 여러 중들과 함께 춤을 추며 등장한다. 여기서 완보는 여러 중들 가운데 한명으로 등장하지만 한편으로는 다른 중들에게 질문을 던져서 재담을 이끌어내고 다시 재담을 풀이하여 관중에게 전달하는 이중적인 역할을 한다. 그리고 다른 목중들이 속세에서 춤을 추고 놀고 있을 때 완보는 사건의 당사자자가 아닌 목격자 또는 조연자로서 행위한다.¹⁹⁾ 또, 1957년 양주산대놀이 연희본에 실린 완보라는 인물에 대한 소개를 보면, 완보는 원

14) Erika Fischer-Lichte(2004), S.287.

15) 김정숙(2017), pp.27, 36.

16) Ibid., pp.395-397.

17) Ibid., p.173.

18) Erika Fischer-Lichte(2008), p.136.

래 사직골 당직이 이름이었으나 그가 관 쓴 중의 역할을 워낙 잘해서 그 이름이 전화되어 관 쓴 중을 완보로 부르게 되었다고 한다.²⁰⁾ 배역의 이름을 연희자 개인의 이름으로 바꾸어 부른다는 것은 연희자가 자기 자신의 현상적 몸을 드러내고, 관객이 연희자의 현상적 몸을 지각하는 가운데 공연이 진행된다는 것을 말한다. 관객이 지각한 완보는 배역에 얽매어 있는 완보가 아니라 자기 자신의 고유한 몸을 드러내면서 이중적으로 행동하는 그런 완보이기 때문이다.

이러한 현상은 탈춤이 구성되는 원리와 상관이 있다. 탈춤은 춤으로 구성된 마당과 극으로 구성된 마당이 병렬적으로 이어져 있어서 마당과 마당 사이에 구조적인 틈이 있다. 게다가 공연이 진행되는 시간과 장소, 현장의 조건에 따라 마당이 재구성되거나 내용이 변경된다.²¹⁾ 봉산탈춤의 제3마당 사당춤은 독자적인 마당으로 연희되기도 하지만 시간이 부족하면 다른 마당의 끝에 붙여서 연희되기도 한다. 또, 제5마당 사자춤은 마당의 위치가 고정되어 있지 않기 때문에 상황에 따라 삭제되기도 한다. 제2마당 팔목중춤은 8명의 목중이 모두 나와서 춤을 출수도 있고, 몇 명의 목중만 나와서 춤을 출수도 있다.²²⁾ 언제 어디에서 누구에 의해 공연되느냐에 따라 구성이 달라지고, 현장의 분위기, 연희자의 신명, 관객의 반응에 따라 길이나 내용이 조정된다. 그러나 탈춤의 이러한 가변성은 공연 현장을 생동감있게 만들고, 연희자와 관객이 서로 얽혀들게 만드는 동력이 되고 있다.

탈춤은 연희자와 관객의 공동 현존으로 이루어진다. 공동 현존은 같은 시간과 같은 장소에서 연희자가 자기 자신을 신체로 드러내고, 관객이 이를 신체적으로 지각하는 것을 말한다. 공연 과정에서 정신은 신체 안에서 신체로써 표현되고, 물질성 속에서 에너지적인 신체로 나타나기 때문이다.²³⁾ 연희자가 춤추고 노래하고 말하는 모든 행위는 몸으로 표출되고, 관객이 소리치고 웃고 우는 모든 반응들도 몸으로 표출된다. 이때 연희자의 몸은 단순히 의미를 전달하는 기호가 아니라 물질성으로 드러나고, 관객은 연희자의 몸을 에너지적인 신체로 받아들이면서 반응한다. 따라서 공연은 연희자와 관객이 주고받는 신체적 영향관계로 나타나게 된다.

이는 탈춤이 구조적으로 틈을 지니고 있고, 틈을 공연의 요소로 활용하고 있기 때문이다.²⁴⁾ 봉산탈춤 제6마당 양반춤을 보면 말뚝이가 양반과 대화를 나누다가 갑자기 배역을 이탈하여 악사에게 말을 건넨다. 이때 대화의 흐름이 끊어지면서 틈이 발생하는데, 틈은 말뚝이가 배역에서 빠져 나와 자기 자신의 현상적 몸으로 말할 수 있는 계기점으로 작용한다. 또, 말뚝이와 양반이 대화를 나누다가 갑자기 합동으로 춤을 추는데, 여기서 춤은 대화의 흐름을 차단하는 요소이지만 관객이 연희자들 사이에 끼어들 수 있는 시간적, 공간적 계기점이 되고 있다.²⁵⁾ 악사가 연희자의 말에 대답하고, 관객이 연희자와 함께 춤을

19) 사진실(2010), 산대탈의 전승 현황과 완보/말뚝이의 변천 양상, 『구비문학연구』 31, pp.25-26.

20) 이미월(2010), 한국 탈놀이의 수행성 연구, 『한국연구학』 42, p.17.

21) 봉산탈춤은 7개 혹은 8개의 마당을 이어붙인 놀이이다. 마당의 구성과 내용은 공연 현장의 상황과 조건에 따라 달라지기 때문에 공연이 언제, 어디에서 이루어졌느냐에 따라 채록본의 내용도 차이가 있다. 1934년 송석하가 채록한 내용에는 당시 탈춤이 공연된 날짜와 시간적인 조건으로 인해 탈춤의 구성에 변화가 있었다고 기록하고 있다(하진숙·정병연(2013), 탈춤의 연행 원리로 본 틈의 미적 기능, 『공연문화연구』 27, pp.470-482; 하진숙(2015), 탈춤의 불확정적 형식과 상호수행성의 관계, 『무용예술학연구』 52(1), pp.132-135.).

22) 하진숙(2015), 탈춤의 불확정적 형식과 상호수행성의 관계, 『무용예술학연구』 52(1), p.133.

23) 김정숙(2017), pp.220, 222, 224.

24) 하진숙(2010), 틈의 구조로 본 전통연희, 『미학·예술학 연구』 31, pp.429-437; 하진숙(2013), 탈춤의 연행 원리로 본 틈의 미적 기능, 『공연문화연구』 27, pp.487-498.

25) 하진숙(2015), p.140.

추는 행위는 탈춤이 틈을 변화와 참여의 계기로 활용하고 있으며, 공연의 현실이 연희자와 관객의 신체적 공동 현존을 통해 이루어지고 있다는 것을 말해준다.

나. 요소들의 조직화

탈춤은 공연의 요소로 공간을 필요로 한다. 공연의 공간은 연희자와 관객 사이, 움직임과 지각 사이의 관계를 조직하고 구조화하는 과정에서 공간성으로 나타난다.²⁶⁾ 공간성은 공연 과정에서 생성되고 변화하기 때문에 그 특성을 고정하거나 미리 확정할 수가 없다. 탈춤은 연희자와 관객의 위치가 명확히 구분되지 않는 마당, 들판, 공터, 장터와 같은 열린 공간에서 이루어진다. 열린 공간은 연희자와 관객의 관계를 자유롭게 만들고, 움직임과 지각 사이에 발생할 수 있는 다양한 가능성을 열어준다.²⁷⁾ 공간의 경계가 없기 때문에 연희자가 극중 공간을 이탈하여 관객에게 접근하기도 하고, 관객이 연희자들 사이에 끼어들어 춤을 추기도 한다.

봉산탈춤 제5마당 사자춤을 보면 사자가 춤을 추다가 어느 순간 관객 쪽으로 이동하면서 관객의 반응과 접촉을 유도한다. 또, 제7마당 미알할미 영감춤에서는 미알할미와 영감이 무대 밖에 있는 악사와 대화를 나눈다. 극중 공간을 벗어나는 행위는 상호 간의 접촉가능성을 담지하고 있으며, 공간성이 다양한 형태로 출현할 수 있음을 예고한다. 공연이 이루어지는 동안 연희자의 행위는 공간을 통해 드러나고, 공간을 통해 관객에게 지각되기 때문이다. 연희자가 말을 하거나 노래하는 소리 역시 공간성으로 드러난다. 이러한 소리는 관객의 심리적, 정서적 자극을 촉발시키면서 어떤 행위를 불러일으킨다. 이러한 행위는 공간의 경계를 허물고 연희자와 관객 사이에 다양한 사건을 만들어낸다. 연희자의 행위에 대한 관객의 반응이 정적일 수도 있고 동적일 수도 있지만 분명한 것은 듣거나 보거나 접촉하는 모든 행위는 공간성으로 드러나고, 예측할 수 없는 창발 현상으로 나타난다는 것이다.

봉산탈춤 제5마당 사자춤은 목중이 처음 본 동물의 정체를 알아내기 위해 질문을 던지는 형태로 진행된다. 목중이 동물을 보고 “니가 무슨 동물이야?” “노루냐?” “사슴이야?”라고 물으면 동물은 몸을 흔들며 노루나 사슴이 아니라고 대답한다. 이때 연희자의 목소리는 공간의 경계를 넘어 관객에게 퍼져 나가고, 관객은 연희자의 목소리를 듣고 그 목소리에 반응한다. 따라서 관객이 연희자를 향해 “아니다.”, “사자다.”라고 대답하게 되는 것이다. 묻고 답하는 행위가 연희자와 관객의 목소리를 통해 이루어진다는 점에서 소리는 공간성뿐 아니라 육체성과도 연결된다. 에리카 피셔-리히테는 목소리는 항상 육체성을 촉발한다고 한다.²⁸⁾ 공연에 참여한 사람들이 웃거나 울거나 고함을 지를 때 이러한 소리는 몸을 떠날 수 없기 때문이다.

탈춤은 공연의 요소로 시간을 필요로 한다. 공연 과정에서 시간은 소리나 몸짓이 나타났다가 사라지는 시간적 계기, 즉 시간성으로 드러난다. 인간의 몸은 자기 조직화된 리듬의 체계로 이루어져 있기 때문에 자신의 리듬이 다른 리듬 체계와 충돌할 때 시간성을 지각하게 된다.²⁹⁾ 공연의 시간성은 육체성, 소

26) 김정숙(2017), pp.240-241.

27) 공연의 수행성을 강조한 리처드 셰크너(Richard Schechner)에 의하면 무대나 고정 좌석이 없는 열린 공간에서는 행위자와 관객이 뒤섞이면서 자유로운 소통이 이루어진다고 한다. 공연의 전체 공간이 무대가 되면서 관객 스스로 위치를 조절하거나 스스로 행위자가 되어 공연에 참견하게 되기 때문이다(박성연(2020), 리처드 셰크너의 작업에 나타난 수행성 미학 연구, 『연기예술연구』 18(2), p.77.).

28) 김정숙(2017), p.288.

리성, 공간성이 결합한 다양한 리듬으로 드러나고³⁰⁾, 관객은 그 리듬을 자신의 몸을 통해 지각한다. 탈춤은 이야기의 흐름이 분절적이고 비개연적이다. 따라서 탈춤의 시간성은 비연속적이고 비연관적인 리듬으로 지각된다. 게다가 연희자의 말이나 몸짓이 현장의 반응을 수용하고 있기 때문에 관객은 공연의 리듬을 더 예민하게 받아들여지게 된다. 에리카 피셔-리히테는 연희자와 관객이 공연 과정에 집중할 수 있는 것은 그들 사이에 리듬이 작용하기 때문이라고 한다.

공연에서 리듬은 개별 관객의 다양한 리듬들과 충돌한다. 그럴 경우 리듬을 조율하는 일은 특히 자동 형성적 피드백 고리와 관련이 된다. 자동 형성적 피드백 고리는 공연이 관객을 그 리듬 속에 끌어들이는데 성공했는지의 여부와 정도를 보여주면서 배우가 관객들로부터 신선한 충동을 받을 수 있도록 하기 때문이다. 또한 리듬은 비슷한 리듬 조율을 가진 여러 관객이 다른 관객들과 배우에게 영향을 미칠 수 있는지의 여부와 정도를 보여준다. ... 더 나아가 리듬은 관객의 관심을 이 과정에만 집중시킨다.³¹⁾

공연의 리듬은 관객이 지닌 개별적이고 자율적인 몸의 리듬과 일치할 수가 없다. 따라서 관객은 공연의 리듬을 자신의 몸의 리듬과 조율하게 되는데, 이때 리듬을 조율하는 일은 관객과 관객뿐 아니라 관객과 연희자 사이에서도 일어난다. 즉, 개별 관객의 리듬이 공연에 참여한 다른 관객에게 영향을 미치고 다시 연희자에게 영향을 미치면서 공연 전체가 리듬으로 현상하게 되는 것이다. 관객을 공연의 리듬 안으로 끌어들이는 것은 결국 연희자를 자극하는 또 다른 리듬으로 작용하기 때문이다.

2. 수행적 전환

탈춤은 연희자와 관객의 공동 현존으로 이루어지는 수행적 놀이이다. 연희자는 소리나 몸짓 이외에도 탈, 지팡이, 채찍, 부채 등 다양한 사물들을 활용하여 몸의 물질성을 드러낸다. 탈은 여기저기 흠이 붙어 있고, 코나 입이 삐뚤어져 있고, 검은색, 붉은색, 흰색 등이 칠해져 있는 사물이다. 그러나 연희자가 몸을 이리저리 움직이면서 위치를 바꾸거나 몸을 격렬하게 흔들 때 마다 탈은 단순한 사물이 아니라 어떤 힘을 지닌 사물로 드러난다. 상좌를 태운 가마, 노승이 들고 있는 지팡이, 말뚝이가 휘두르는 채찍, 미알할미가 들고 흔드는 방울과 부채도 단순한 사물이 아니라 연희자의 행위 속에서 어떤 힘으로 드러난다.

이러한 사물들은 연희자가 행위를 하는 동안 관객의 시선을 사로잡고 감각을 자극하면서 공포, 두려움, 강함, 약함, 우스꽝스러움, 슬픔과 같은 감정을 불러일으킨다. 이는 공연의 요소들이 어떤 힘으로 존재하고 있고, 지각의 신체적 표출에 관여하고 있음을 의미한다. 에리카 피셔-리히테는 공연에 사용된 사물은 행위자가 어떤 행위를 할 때 관객이 이에 주목하지 않을 수 없도록 만드는데, 사물이 배우의 몸과 함께 엑스터시를 드러내면 색채, 냄새, 소리 등은 특별한 방식으로 지각되고 특정한 강도로 육체에 침투한다고 한다.³²⁾ 관객의 시선을 붙잡고 감각을 자극하는 사물들은 몸의 물질성을 강조하면서 관

29) Erika Fischer-Lichte(2008), p.136.

30) 심재민(2009), p.47.

31) Erika Fischer-Lichte(2008), pp.136-137.

32) 김정숙(2017), pp.367-368.

객의 신체적 반응을 이끌어내기 때문이다.

공연에 등장하는 사자와 원숭이도 실제 살아있는 동물은 아니지만 특수한 물질성을 드러내면서 관객의 감각을 자극한다. 사자가 흰털을 휘날리며 무대를 이리저리 돌아다니는 행위와 원숭이가 신장수와 노승 사이를 오가면서 장난을 치는 행위는 형태와 움직임 그 자체로 관객의 시선을 사로잡는다. 여기서 사자와 원숭이는 단지 사자와 원숭이를 흉내 내는 존재로 지각되는 것이 아니라 특수한 물질성으로 지각된다. 따라서 사자가 두발로 서거나 관객에게 다가가면 관객은 놀라거나 긴장하면서 몸을 피하기도 하고, 울거나 고함을 지르기도 하고, 직접 손으로 만져보기도 하는 것이다. 이는 공연이 요소들의 물질성을 지각하는 과정 그 자체로 나타난다는 것을 말해준다.³³⁾

탈춤의 공연 과정은 연희자와 관객이 지각과 반응을 지속하면서 공연의 현실을 구성해가는 과정이다. 이 과정에서 연희자와 관객 사이에 자동적인 피드백 고리가 형성된다. 즉, 연희자의 말이나 행동이 관객에게 지각되고, 관객의 반응이 연희자에게 지각되면서 상호 간의 피드백 고리가 형성되는 것이다. “피드백 고리는 새롭게 떠오르고, 계획되지 않고, 예측할 수 없는 요소들을 전체로 통합하는 자기-조직화의 시스템을 뜻한다.”³⁴⁾ 탈춤은 공연 과정에서 발생하는 비예측적인 요소들을 전체 체계 안으로 통합하는 열린 시스템을 형성하고 있다. 연희자의 몸의 변화, 즉흥적인 말이나 행동, 돌발적인 사고, 관객의 난입, 고함소리, 웃음소리, 관객들 사이의 대화, 연희자와 관객이 주고받는 말이나 행동은 예측할 수 없는 요소들이지만 이러한 요소들은 탈춤의 전체 체계 안으로 편입되면서 공연의 현실을 구성한다.

예를 들어 목중이 사자를 향해 질문을 던지는데 관객이 대답하는 행위, 말뚝이가 관객에게 다가가 어떤 몸짓을 하고 관객이 이에 반응하는 행위, 미알할미의 죽음을 위로하는 무당굿에 관객이 끼어들어 소원을 비는 행위, 팔목중이 합동 춤을 추는데 관객이 덩달아 춤을 추는 행위는 연희자와 관객이 상호작용하는 과정에서 우연적으로 발생하지만 탈춤은 이러한 현상들을 공연의 내용으로 수용하면서 공연이 자율적이면서도 역동성을 띠게 만든다. 따라서 연희자의 행위에 관객이 반응하는 것은 공연의 과정을 불완전하게 만드는 것이 아니라 탈춤이 추구하는 목표가 된다.

에리카 피셔-리히테는 공연 예술에서 관객이 수동적 감상자가 아니라 연희자와 함께 공연의 공동생산자가 되는 것을 수행적 전환이라고 한다. 수행적 전환은 관객이 단순히 박수를 치거나 휘파람을 부는 관습적 행위를 하는 것이 아니라 배우와 같은 권리를 가지고 공연에 참여하는 것을 뜻한다.³⁵⁾ 공연이 진행되는 동안 관객은 보고 듣고 피부로 느낀 것을 소리나 몸짓으로 표출하면서 공연의 현실을 연희자와 함께 구성해가기 때문이다.

3. 의미의 창발과 미적 경험

탈춤은 텍스트의 의미를 전달하고 전달받는 재현의 예술이 아니다. 공연이 진행되는 동안 관객은 다양한 현상들을 보고 들으면서 어떤 기억을 떠올리거나 어떤 감정을 느끼게 된다. 이러한 기억이나 감정은 공연 과정에서 관객이 몸을 통해 지각한 것이면서 관객 스스로 생성한 것이다. 에리카 피셔-리히테는 기억이나 감정을 통해 생성된 의미는 몸을 통해서만 표출되고 의식되는 의미로써, 언어로 번역되지

33) 이경미(2007), 현대공연예술의 수행성과 그 의미, 『한국연극학』 31, p.157.

34) Erika Fischer-Lichte(2008), p.165.

35) 김정숙(2017), p.38.

않고도 다른 사람들에게 전달되고 지각될 수 있다고 한다.³⁶⁾ 관객이 지각한 의미가 신체적 반응으로 나타나고 다시 공연에 참여한 다른 관객이나 연희자에게 전달되고 지각되면서 자동적인 피드백 고리가 형성되기 때문이다.

공연의 과정은 지속적인 상호작용이 일어나면서 의미가 생성되는 과정이다. 공연 중에 연희자가 관습이나 질서에 어긋나는 행동을 하거나 공포나 불안을 조성하면 관객은 감각적으로 강한 자극을 받게 되고 어떤 충동을 느끼게 된다. 충동이 어떤 식으로 표출되는가 하는 것은 처해진 상황과 조건, 육체적, 정서적 상태에 따라 달라질 수 있지만 분명한 것은 공연 중에 일어나는 급격한 변화, 위기, 돌발 상황이 관객의 몸을 자극하면서 다른 사람들에게 전달될 수 있는 행위로 표출된다는 점이다. 이러한 행위는 상호작용의 과정에 기인하고 있기 때문에 정확히 예측되거나 통제될 수가 없다. 공연의 의미는 상호작용의 과정에서 창발로 나타나고 사건성으로 경험될 뿐이다. 사건성이란 연희자의 행위로부터 관객이 떠올린 연상, 상상, 감정, 느낌에 대해 신체적으로 반응하는 행위, 다시 관객의 행위를 지각하면서 연희자가 거기에 반응하는 행위를 말한다.³⁷⁾

탈춤의 공연 과정은 의미가 어떻게 생성되고, 사건성이 어떻게 경험되는지를 보여준다. 봉산탈춤 제6마당 양반춤은 말뚝이와 양반 삼형제가 굿거리장단에 맞춰 춤을 추면서 등장한다. 말뚝이는 흑이 붙어 있는 검은색 탈을 쓰고 채찍을 들고 나오고, 양반은 코와 입이 삐뚤어진 흰색 탈을 쓰고 부채를 들고 나온다. 장단이 멈추면 말뚝이가 “양반 나오신다 양반! ... 개잘량이라는 양자에 개다리소반의 반자 쓰는 양반 나오신단 말이오.”라고 한다. 그러면 양반은 “야아, 이 놈 뭐야!”라고 응수를 하고, 다시 말뚝이는 “아, 이 양반들 어찌 듣는지 모르겠소. ... 이 생원네 삼형제 분이 나오신다 그리 하였고.”라고 한다. 그러면 양반은 말뚝이의 말이 사실인 줄 알고 “이생원이라네.”라고 하면서 말뚝이와 함께 춤을 춘다. 말뚝이와 양반의 대화 과정은 ‘말뚝이의 조롱 → 양반의 응수 → 말뚝이의 거짓말 → 합동 춤’으로 진행된다. 여기서 말뚝이와 양반은 몸의 형태, 탈의 모양, 도구의 차이로 인해 서로 다른 강도로 지각된다. 또, 말뚝이가 내뱉는 말과 행동은 양반의 말이나 행동보다 훨씬 더 강한 어조로 지각된다. 따라서 관객은 탈-몸, 사물, 소리, 몸짓, 색깔, 형태 등을 지각하면서 다양한 감정과 느낌을 떠올리게 되고 다양한 강도로 반응하게 된다. 그것은 양반을 비웃는 말이나 웃음으로 나타날 수도 있고, 말뚝이를 꾸짖는 고함소리로 나타날 수도 있고, 말뚝이의 행위에 동조하는 몸짓으로 나타날 수도 있다. 결국 관객이 지각한 의미는 다양한 반응으로 나타나고 사건성으로 경험된다.

공연 과정에서 일어나는 돌발적인 행위도 사건성이 어떻게 경험되는지를 보여준다. 말뚝이와 양반이 서로 대화를 주고받다가 갑자기 말뚝이가 악사에게 “여보 악공들, ... 오음육률 다 버리고 ... 바가지 장단 좀 쳐주세요.”라고 말한다. 이는 대화의 흐름을 끊고 배역을 이탈하는 행위이다. 또, 말뚝이와 양반이 합동 춤을 추다가 중간에 말뚝이가 채찍으로 양반을 때리기도 하고, 관객에게 다가가 호응을 유도하기도 한다. 관습과 질서를 벗어나는 이러한 행위는 관객의 감정을 불안정한 상태에 놓이게 만들고 예측할 수 없는 반응을 불러일으킨다. 그것은 웃거나 우는 행동으로 나타날 수도 있고, 고함을 지르거나 욕설을 하는 행동으로 나타날 수도 있고, 말뚝이에게 직접 말을 걸거나 말뚝이의 몸짓에 답하는 행동으로 나타날 수도 있다. 이러한 행위는 공연에 참여한 다른 사람에게 영향을 미치면서 연희자와 관객, 연희자와

36) Ibid., p.335.

37) Ibid., p.360.

악사, 관객과 관객 사이에 지속적인 피드백 고리를 만들어낸다. 연희자의 행위에 관객이 반응하고, 관객의 행위에 연희자나 다른 관객이 반응하면서 공연이 창발 현상으로 나타나게 되는 것이다.

이처럼 탈춤은 연희자와 관객이 몸으로 지각하고 반응하면서 의미의 창발을 미적으로 경험하는데 핵심이 있다. 에리카 피셔-리히테는 공연에서의 미적 경험이란 자동 형성적 피드백 고리의 작동과 영향에 의해 행위자와 관객 사이에 놓인 경계가 가능성의 공간으로 변하고, 주체와 객체 사이에 상호 전환이 일어나는 것이라고 한다.³⁸⁾ 연희자와 관객이 상호작용하는 과정에서 관객이 행위자로 전환하는 것, 관객이 공연의 공동 주체가 되어 공연의 현실을 새롭게 구성하고 변화시키는 것이 미적 경험이라는 것이다. 탈춤의 공연 과정은 연희자와 관객의 지속적인 상호작용으로 이루어진다. 상호작용의 과정에서 관객은 의미를 전달받는 수동적 감상자가 아니라 의미를 생성하고 미적으로 체험하는 능동적 행위자로 전환한다. 이러한 전환이 관객의 육체적, 감정적, 정신적 변화를 가져오게 되는데, 중요한 것은 연희자와 관객이 공연의 공동생산자로 활동하면서 다양한 가능성의 세계를 열고 있다는 점이다. 그것은 연희자와 관객이 새로운 공동체를 구성하는 것일 수도 있고, 새로운 현실의 방향을 모색하는 것일 수도 있다. 공연을 통해 생성된 세계는 공연이 끝남과 동시에 사라져 버리지만 변환의 과정을 통과하는 미적 경험은 그들을 또 다른 가능성의 세계로 안내하면서 창발성의 지속을 예고하게 된다.

IV. 나오는 말

지금까지 에리카 피셔-리히테의 공연이론을 토대로 탈춤의 창발 현상을 고찰하였다. 에리카 피셔-리히테에 의하면 공연의 창발성은 여러 요소들이 결합하는 과정에서 자발적으로 생성되고, 공연에 참여한 구성원들이 서로 충돌하고 협력하는 과정에서 예상하지 못한 상태로 나타난다. 그는 공연의 과정이 작품의 고유한 의미를 전달받는 과정이 아니라 행위자와 관객이 공연 현장을 공유하면서 하나의 현실을 구성해가는 과정이라고 한다. 공연 과정에서 행위자와 관객 사이에 피드백 고리가 생성되면서 지각과 반응이 일어나고, 관객이 능동적 행위자로 전환하기 때문이다. 그러나 행위자와 관객의 상호작용을 계획하거나 통제할 수 없기 때문에 사건은 우연적으로 발생하고 의미는 창발로 나타난다고 한다.

탈춤은 탈-몸, 말, 노래, 춤, 몸짓을 비롯한 다양한 요소들이 복합적으로 작용하는 공연예술이다. 탈춤의 요소들은 연희자의 행위를 통해 물질성 그 자체로 드러나고, 다양한 리듬으로 지각된다. 공연의 과정은 연희자와 관객이 행위하고 반응하는 신체적 영향관계로 이루어진다. 연희자가 말이나 몸짓으로 관객의 반응을 유도하고, 관객이 연희자의 행위에 호응하면서 공연의 현실이 구성되는 것이다. 여기서 관객은 연희자로부터 고정된 의미를 전달받는 것이 아니라 연희자의 행위를 지각하면서 스스로 의미를 생성해낸다. 웃고, 울고, 고함치고, 춤추는 행위에서부터 공연에 개입하는 다양한 형태의 행위는 공연 과정에서 생성된 의미가 관객의 수행적 행위로 나타나고 있음을 보여준다. 따라서 탈춤의 의미는 연희자와 관객이 행위하고 반응하는 과정 속에서 예측할 수 없는 창발로 나타나게 된다.

탈춤의 생명력은 연희자와 관객이 상호관계를 지속하면서 시대에 따라 끊임없이 변화한다는 데 있다.

38) Erika Fischer-Lichte(2004), S.310.

오늘날 전통의 계승을 위해 대사, 춤, 노래, 몸짓 등을 기록하고 보존한다 하더라도 그 목적은 탈춤이 지향하는 바를 찾아내고, 탈춤의 생명력을 되살려내는 것일 필요가 있다.³⁹⁾ 탈춤을 공동체의 놀이라고 하는 것도 탈춤이 변화를 공연의 동력으로 삼고 있고, 관객의 참여를 통해 새로운 가능성의 세계를 열고 있기 때문일 것이다. 공연의 현장은 언제나 새로운 현실이 구성되고 새로운 관계가 설정되는 가능성의 세계이다. 공연을 통해 무슨 일이 일어나고 무엇이 경험되는가 하는 것은 그때그때의 현장이 말해주지만 공연 과정에서 생성된 의미는 때로 일상을 변화시키기도 하고, 사회적 변화를 불러오기도 한다.

탈춤은 의미의 전달이나 이해가 아니라 미적 경험을 목표로 한다. 미적 경험은 스스로 주체가 되어 의미를 생성하고 수행하면서 변화하는 것을 말한다. 탈춤의 구성 방식이 가변적이고 공연이 열린 체계로 이루어지는 것도 공연을 통해 변화를 이끌어내기 위한 것이라 할 수 있다. 함께하는 놀이는 틈이 많을수록 더 많이 참여할 수 있고, 더 많은 변화의 가능성을 열어주기 때문이다. 이러한 관점에서 보면 탈춤의 가변성과 유연성은 공연에 생명력을 불어넣는 미적 장치로 이해될 수 있으며, 탈춤의 놀이 과정은 연희자와 관객이 상호작용을 통해 변화를 만들어내는 미적 경험의 장으로 이해될 수 있다. 따라서 탈춤의 미적 가치는 공연에 생명력을 불어넣고 변화를 만들어내는 창발성에 있다고 하겠다.

39) 조동일은 오늘날 탈춤 계승의 중요한 과제는 탈, 춤, 연희, 재담의 예술사적 위치를 파악하고 그 원형을 보존하는 것이라고 한다. 그러나 그것과는 별도로 새로운 창작 공연을 통해 탈춤을 이어받는 시도가 필요한데, 그것은 언제 어디서든 할 수 있고, 누구나 함께 즐길 수 있으며, 열린 구조와 신명놀이를 통해 탈춤 자체의 흥미를 되살려내는 것이라고 한다. 탈춤 자체의 흥미란 결국 탈춤의 지향이 연희자와 관객이 열린 구조 속에서 변화를 만들어내고 새로운 가능성을 여는 데 있다는 것을 말해준다(조동일(2000), 탈춤의 매체 분석: 그 활용 가능성과 지향, 『배달말』 26(1), pp.147-153.).

■ 참고문헌

- 심광현(2005). 『프랙탈』. 서울: 현실문화연구.
- 주현식(2011). 『탈춤 퍼포먼스와 반성성』. 서울: 한국학술정보.
- Fischer-Lichte, Erika(2017). 『수행성의 미학』. 김정숙(역). 서울: 문학과 지성사.
- _____ (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.
- Jacob, François(1994). 『생명의 논리, 유전의 역사』. 이정우(역). 서울: 민음사.
- Johnson, Steven(2004). 『이머전스』. 김한영(역). 김영사.
- Prigogine, Ilya and Stengers, Isabelle(2011). 『혼돈으로부터의 질서』. 신국조(역). 서울: 자유아카데미.
- 김정섭(2014). 연극 공연의 창발성. 『드라마연구』, 42: 93-124.
- 박성연(2020). 리차드 셰크너의 작업에 나타난 수행성 미학 연구. 『연기예술연구』, 18: 69-83.
- 사진실(2010). 산대탈의 전승 현황과 완보/말뚝이의 변천 양상. 『구비문학연구』, 31: 1-41.
- 심재민(2009). 몸의 연극에서의 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.
- 조동일(2000). 탈춤의 매체 분석: 그 활용 가능성과 지향. 『배달말』, 26(1): 147-153.
- 하진숙(2010). 틈의 구조로 본 전통연희. 『미학·예술학 연구』, 제31집: 425-444.
- 하진숙·정병언(2013). 탈춤의 연행 원리로 본 틈의 미적 기능. 『공연문화연구』, 제27집: 463-503.
- 하진숙(2015). 탈춤의 불확정적 형식과 상호수행성의 관계. 『무용예술학연구』, 52(1): 129-147.
- <<https://100.daum.net/encyclopedia/view/b20c3587a>, 2021. 3. 13.>.

논문투고일 2021. 02. 15.

심사일 2021. 02. 17.

심사완료일 2021. 02. 25.

Emergence in *Talchum*

– Focusing on the Emergence of Materiality and Meaning –

Ha, JinSook

Lecturer, Pukyong National University

This study analyzed the emergence in *Talchum* (Korean mask dance) based on Erika Fisher-Richte's performance theory. The research method examined how the materiality and meaning of *talchum* emerged during the performance process. *Talchum* creates materiality by using body, sound, movement, and tools. Materiality is revealed through the performers' actions, and the audience perceives materiality through the performers' actions. As the audience's perception is expressed as a physical reaction, the meaning is experienced aesthetically, and the performance appears as an unpredictable event. The artistry of *talchum* lies in the fact that physical and conscious changes occur in the process of creating meaning and experiencing meaning while the actor and the audience continue to perceive and react.

Keywords: *Talchum*(탈춤), Erika Fisher-Richte(에리카 피셔-리히테), Emergence(창발성), Materiality(물질성), Performativity(수행성)