

# 미하일 바흐친의 사유로 본 송파산대놀이의 그로테스크 리얼리즘 연구

주송현\*

(한양대학교 무용학과 박사과정)

김운미\*\*

(한양대학교 무용학과 교수)

---

## 목 차

---

국문초록

I. 서론

II. 바흐친의 그로테스크리얼리즘과 송파산대놀이의 이해

III. <제 9과장 취발이놀이>와 그로테스크 리얼리즘

IV. 결론

참고문헌

Abstract

---

---

\* 주저자: 주송현 joosh486@naver.com

\*\* 교신저자: 김운미 kimunmi@hanyang.ac.kr

## 국문초록

본 연구에서는 바흐친의 사유를 통해 한국 탈춤의 하나인 송파산대놀이의 그로테스크 리얼리즘적인 특성을 밝히고자 한다. 이에 <제 9과장 취발이놀이>를 중심으로 실제 작품에서 예증함으로써 송파산대놀이의 주체인 연희자의 춤추는 신체를 중심으로 파생되는 구성요소들을 그로테스크 리얼리즘이 내포하는 '생성'의 의미로 해석하는 데 목적이 있다.

이에 III장에서는 <제 9과장 취발이놀이>를 구성하는 요소들 즉 연희자의 신체와 춤사위, 탈과 인형 등의 오브제, 반주음악, 열린 시·공간의 구조를 그로테스크 리얼리즘과 관련한 논의의 틀에 맞게 분리·적용하여 분석하였다. 연구의 결과는 다음과 같다.

첫째, 연희자의 신체와 춤사위의 그로테스크 리얼리즘은 영원히 창조되고 창조하는 신체와 유일무이한 생성력의 다양한 표현 양태의 의미를 지닌 춤사위들로 해석할 수 있다.

둘째, 취발이 탈과 인형이라는 오브제에 담긴 민중웃음과 생명력은 삶 자체가 놀이이고, 놀이가 삶이 되는 특성을 함의하고 있기에 <제 9과장 취발이놀이>에서도 바흐친이 제시한 카니발 속 예술과 삶 자체의 경계가 허물어지는 유쾌한 웃음의 상대성이 이루어질 수 있다.

셋째, 무한한 가변적 특성을 지닌 반주음악과 열린 시·공간은 정체되어 있는 현실을 움직이게 하고 고정된 서열을 허물어뜨리는 능동적이고 적극적인 능력을 내포함으로써 연희자와 관객을 포괄하는 민중들 스스로가 민중 문화를 생성하고 체험할 수 있고, 존재론적인 평등화를 이룰 수 있도록 유도하는 장치가 된다.

궁극적으로 본 연구에서 고찰한 송파산대놀이의 그로테스크 리얼리즘의 핵심은 연희자를 생성의 원동력이자 생성력으로 조정하여 민중웃음을 생성하고 민중문화를 창조하는 주도적 인물로 해석하는 데에 있다. 이에 따라 연희자의 신체를 벗어나서는 존재할 수 없는 탈춤의 춤사위에 관한 연구 역시 비중 있게 다루어져야 할 필요가 있다고 사료된다.

<주요어> 바흐친, 송파산대놀이, 제 9과장 취발이놀이, 그로테스크 리얼리즘, 생성

## I. 서론

본 연구에서는 바흐친의 사유를 통해 한국 탈춤의 하나인 송파산대놀이의 그로테스크 리얼리즘적인 특성을 밝히고자 한다. 이에 <제 9과장 취발이놀이>를 중심으로 실제 작품에서 예증함으로써 송파산대놀이의 주체인 연희자의 춤추는 신체를 중심으로 파생되는 구성요소들을 그로테스크리얼리즘이 내포하는 ‘생성’의 의미로 해석하는 데에 목적이 있다. 이러한 연구는 가변적이고 일회적 특성을 지니는 연희자의 춤추는 신체를 통해 표현되는 탈춤의 다양한 의미들을 긍정적으로 사유하고, 탈춤의 가치 평가를 위한 근거가 될 수 있다는 점에서 그 필요성이 있다.

탈춤이 생동하는 예술로서 생성의 관점으로 논의될 수 있는 것은 연희자의 신체에 의해서 매순간 다양한 형태로 인물이 창조되기 때문이다. 즉 탈춤과 연희자의 신체는 분리될 수 없으며, 가장 기본적인 구성요소로서 구체적인 시공간을 차지하기 때문에 선행연구<sup>1)</sup>에서 주로 다루어진 바흐친의 사상을 통한 탈춤의 대사본(text)을 중심으로 연구하는 것은 생동하는 순간예술로서의 탈춤으로부터 한 단계 떨어진 관조적인 자세로 사유될 수 있다. 한국 민중을 대표하는 문화이자 예술로서 현재까지 명맥을 이어올 수 있는 이유가 연희자의 신체를 통한 춤사위의 생성과 창조에 있다는 것을 부인할 수 없기에 바흐친의 그로테스크 리얼리즘<sup>2)</sup>은 한국 탈춤의 미학적 논의에서 주요한 논제가 될 수 있다.

### 1) 바흐친의 사상과 관련된 선행연구:

김용준, 『성석제 소설의 카니발적 특성 연구』(중앙대학교 석사학위 논문, 2013)

박상준, 『바흐친의 ‘대화론’을 적용한 무용창작 연구』(국민대학교 석사학위 논문, 2015)

이우철·이한국, 『바흐친의 카니발레스크에 기반한 현대 유희예술의 조형성 연구』, 『기초조형학연구』 Vol.17 No.2(기초조형학회, 2016)

전미라, 『미하일 바흐친의 사유에서 몸의 문제: 사건-외재성-그로테스크한 몸을 중심으로』(한국의국어대학교 석사학위 논문, 2015)

조예슬, 『소설 게임 사용자의 관계형성 연구: 바흐친 이론을 중심으로』(이화여자대학교 석사학위 논문, 2012).

최진성, 『쿠엔틴 타란티노 영화의 카니발리즘』(서강대학교 석사학위 논문, 2006)

함순용, 『고야 판화연작에 나타난 그로테스크 미학 연구』(성균관대학교 박사학위 논문, 2010).

황혜진, 『현대패션에 나타난 카니발레스크 이미지와 의미해석: 바흐친의 카니발 이론을 중심으로』(서울대학교 박사학위 논문, 2013)

- 2) 그로테스크 리얼리즘은 라블레에 관한 바흐친의 문학 이론에서 발아된 용어이다. 중세 말기와 르네상스 시기 유희와 향연의 장소였던 카니발의 세계에서 나타난 상부와 하부 문화의 분리된 가치체계의 ‘전복성(顛覆性)’과 변화에 대한 ‘창조성’을 함의한 개념이며, 카니발적 현상이 역동적인 소설기법으로 수용된 문학양식을 일컫는다. 마치 미술의 콜라주처럼 작품 속에 삽입된 상이한 문체, 각기 다른 계층 간의 언어, 서로 다른 입장의 관객과 배우를 잇는 언어, 몸짓과 손동작으로 나타내는 언어 등으로 재해석됨으로써 다양한 학문 분야에서 분석의 틀로 적용되어왔다. 20세기 초 세계를 독백주의와 대화주의의 대립으로 파악하고 그 대립을 카니발적으로 전도시키려한 그의 문학적 움직임은 작가의 언어와 시의 언어, 배경과 역사 등에 주목하고 문학 외적인 것들을 문학으로 수용하면서 다양한 장르와의 공존 및 어우러짐이 가능하다는 것을 제시했다.

이은경·유재천, 『바흐친의 국내 수용에 관한 비판적 고찰』, 『노어노문학회지』 Vol.18 No.3(노어노문학회,

후기 바흐친의 가장 중요한 저작인 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』(1965)<sup>3)</sup>에서 나타난 그로테스크 리얼리즘은 한국 탈춤에서 신체의 허부나 그와 관련된 행위를 사실적으로 묘사하는 것과 유사한 특성을 지닌다. 탈춤의 주요 특성인 익살이나 해학이 상당 부분 신체를 솔직하게 묘사하는 데에서 비롯되기 때문이다. 이에 탈춤에서 나타나는 콧물, 재채기, 소변, 대변 행위와 같은 것은 바흐친이 제시한 ‘신체적 드라마’이자 극의 중요한 모티브가 된다.<sup>4)</sup> 그리하여 본 연구의 분석 대상으로 <제 9과장 취발이놀이>를 선정한 이유는 바흐친의 사유를 수용하여 살펴보고자 하는 그로테스크 리얼리즘의 ‘신체적 드라마’가 취발이와 함께 등장하는 인물들의 춤추는 신체를 통해 나타나는 지시적 행위와 구성 요소들 내에서 간명하게 파악될 수 있다고 판단되었기 때문이다. 즉, 바흐친이 라블레에 관해 저술한 ‘물질적 육체원칙’이나 ‘그로테스크 리얼리즘’은 <제 9과장 취발이놀이>의 미적 특성을 논의하는 데에 중추적 역할을 한다.

본 연구의 방법은 바흐친의 저작과 관련된 국내·외 번역서를 통해 그의 사유를 이해하고, 송과산대놀이와 관련된 문헌 및 <제 9과장 취발이놀이>에 관한 시청각 영상물을 중심으로 연희자의 춤추는 신체와 관련된 논의를 진행하고자 한다. 이에 몇 가지 제한점을 지닌다. 첫째, 바흐친의 저술에서 무용예술을 언급하고 의미와 가치를 사유한 것이 아니며 아울러 그의 사상을 수용함으로써 송과산대놀이 <제 9과장 취발이놀이>의 구성요소 및 춤 움직임에 새로운 의미들이 생성되어야 한다는 데에 있다. 이에 명료한 논지 전개를 위해 연구자의 판단에 따라 바흐친의 방대한 사유들 중 송과산대놀이 <제 9과장 취발이놀이>의 미적 논의와 관련되는 개념을 선택하였다. 둘째, 개념과 춤의 상관성을 논의하는 과정에서 주관적 해석의 측면이 불가피하게 포함되었다. 그러나 이러한 논의는 바흐친의 생성론적인 사유의 측면에서 볼 때 긍정적으로 해석될 수 있다. 바흐친이 주목하여 다루지 않았던 탈춤의 영역에서 그의 사상을 투영한 연구를 전개하는 것은 끊임없이 논의될 수 있는 사유를 생성함으로써 바흐친 사상의 궁극적인 목적과 부합함은 물론 송과산대놀이 나아가 한국 탈춤의 본질과 미적 가치를 재고(再考)하고 연희자의 춤추는 신체를 통해 탈춤의 의미를 재해석한다는 점에서 의미가 있기 때문이다.

2006), 215쪽, 참고.

3) Mikhail Bakhtin, *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, M., 1991[미하일 바흐친, 이덕형 외 역, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 아카넷, 2001]. 이하 『라블레론』으로 표기한다.

4) 김옥동, 『탈춤의 미학』(서울: 현암사, 1994), 196쪽.

## II. 바흐친의 그로테스크리얼리즘과 송파산대놀이의 이해

### 1. 바흐친의 그로테스크 리얼리즘

러시아의 사상가이자 문예이론가인 바흐친은 카니발을 민속 문화와 관련하여 연구한 이론가다. 스탈린 시대의 서사적인 국가의 공포를 직, 간접적으로 체험한 인물로서, 공포의 시대적 환경 속에서 자유롭고 민주화된 언어와 소설의 세계를 꿈꾸었고, 서사적인 국가에 대해 소설적이고 민주적인 대화를 대립시켰다. 바흐친 자신이 “우리는 자유롭고 민주화된 언어의 세계에 살고 글을 쓰며 그리고 말한다”라고 언급한 사실을 반추해볼 때 바흐친에게 있어 카니발의 광장은 유토피아적이고 민주화된 공간이라고 해석할 수 있다.<sup>5)</sup> 그는 저서 『라블레론』을 통해 라블레 작품에서 나타난 민중적 요소에 주목했다. “라블레는 익살꾼과 어릿광대들 사이에서 구전되고 있는 향토색 짙은 옛날 사투리와 관용구, 속담 그리고 학생들의 파토스와 같은 민중적 요소에서 지혜를 수집했다.”<sup>6)</sup>라고 지적하면서 소설론을 연구하는 과정에서 말의 집합으로서의 소설, 다양한 말이 공존하는 소설의 특성에 집중했고 점차 소설 속 다양한 말을 생산하는 주체인 ‘민중’으로 관심이 이행되었다. 이러한 그의 카니발이론은 민속 문화에 획기적인 전환점을 제공해준 이론으로 현재에도 높이 평가받고 있다.<sup>7)</sup>

바흐친에게 민중적인 것은 소설적인 것과 등가(等價)적 관계를 가지며, 라블레의 작품을 통해 소설과 민중적 원천의 관계를 밝히고자 했던 시도들이 『라블레론』을 저술하게 된 동인(動因)이 되었다. 그 과정 중에 라블레의 작품에서 나타나는 민중적 원천의 핵심 이미지로 제시한 것이 그로테스크 리얼리즘이다. 이는 그로테스크한 몸이 체현(embodiment)된 개념으로 ‘생성하는 몸’을 의미한다.

그로테스크 리얼리즘 속에서 물질, 육체적 <본질적 요소>들은 심오한 긍정적 원리를 바탕으로 하고 있는데, 여기서 이러한 본질적 요소들은 결코 개인적이거나 에고이스트적인 형식이 아닐 뿐 더러 삶의 다른 영역과도 결코 분리되지 않는 요소들이다. 물질·육체적 원리는 여기서 보편적이고, 전민중적인 것으로 인식되는 것이다. 즉 이러한 원리는 세계의 물질·육

5) 이득재, 『바흐친 읽기』(서울: 문화과학사, 2003), 77쪽.

6) Mikhail Bakhtin, *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, M., 1991(번역본 미하일 바흐친, 이덕형 역, 『프랑스어 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』(서울: 아카넷, 2001), 227쪽.

7) 김옥동, 앞의 책, 219쪽.

체적 뿌리로부터 이탈하고자 하는 모든 것들, 자기 자신 속에 고립되어 있고 감금되어 있는 모든 것들, 모든 추상적 관념화들, 대지와 육체와는 무관하게 단절된 의의에 대한 모든 요구들과 대립하고 있다. 반복해 말하지만, 여기서 육체와 육체적 삶은 우주적이며 동시에 전 민중적인 성격을 띤다.<sup>8)</sup>

위의 『라블레론』에서 제시된 그로테스크 리얼리즘의 특성은 ‘생성(stanovlenie, becoming)’의 개념을 근간으로 사유할 때 전체적인 의미를 파악할 수 있다. 그로테스크한 몸은 우주의 생성원리로서 개인의 몸에 우주적 생성원리가 반영되어 나타난 결정체이고, 고립되고 단절된 세계를 통일하고 새로운 가치를 생성하는 힘을 내포한다. 이에 바흐친이 주목한 소설 장르 역시 이와 동일한 사유의 원리를 지니며 계속해서 발전하는 장르로서 그 조형적 가능성은 예측할 수 있는 것이 아니다. 즉, 단일한 형태로 정립되지 않는 소설은 마치 그로테스크한 몸처럼 끊임없이 새로운 의미를 생성한다. 이에 ‘과장법, 과도함, 풍요로움’ 등이 그로테스크 문체가 가진 기본적인 특징들이다.

아울러 바흐친은 그로테스크 리얼리즘을 통해 드러나는 ‘고상한 것의 저하’를 ‘천상을 의미하는 상부와 대지인 하부’에 관련 있는 것으로 보았고, 격하를 통해 대지에 가까워진다는 것은 ‘보다 훌륭하게 다시 탄생하기 위하여 죽는 것’이라고 설명했다.<sup>9)</sup> 이로써 그는 그로테스크 리얼리즘이 내포하는 기본 원리로서 ‘물질적인 육체의 원칙’을 제시한다. 이는 인간의 구체적인 신체 그리고 그 기능에 의한 원칙을 가리키며, 신체를 통한 생명, 생성, 재생의 개념이 밀접한 관련성을 지닌다. 이러한 구체적인 인간 육체의 수용과정을 통해 세계는 이전의 상징적 인간과는 전혀 다른 물질적 인간과 접촉하게 되며, 새로운 의미와 현실성 및 물질성을 획득하게 된다.

주지하다시피 바흐친이 주목한 그로테스크한 몸은 ‘물질적 육체의 원칙’이 반영된 생성하는 몸이다. 이는 결코 완성되거나 종결되지 않으며 언제나 세워지고 스스로 다른 몸을 세우고 만들어낸다. 즉 ‘민중’이라고 정의되는 거대한 하나의 몸은 끊임없이 새로운 의미를 생성해낸다. 바흐친은 라블레의 작품을 통해 인간의 몸을 예술적으로 표현하는 것은 중세 말기와 르네상스 시기의 사회·문화적 프레임 안에서 인간 육체와 그 생명의 비상한 복잡성 및 심오함을 드러내는 동시에 현실적인 시·공간적 세계에서 구체적인 인간 육체의 새로운 의미와 위치를 재발견한다는 점에서 중요성이 있다고 지적한다.<sup>10)</sup> 이를 뒷받침하는

8) 미하일 바흐친, 이덕형 역, 위의 책, 47쪽에서 재인용.

9) 김부영, 『현대미술에 나타난 신체성에 대한 연구 - 신체성의 그로테스크적 표현을 중심으로』(한양대학교 석사 학위 논문, 2006), 44쪽.

근거로 라블레 작품에 나타난 인간 몸의 현상들 즉, 먹고 마시고 배설하기, 성교, 임신, 출산, 성장, 노화, 질환, 죽음 등 몸이 세계를 삼키고 스스로 세계에 삼켜 먹히는 전(全) 사건들 속에서 삶의 시작과 끝이 밀접하게 관련을 맺고 있음을 밝혔다. 이들의 현상은 일상세계에서는 거부되는 부정적인 이미지들이지만 카니발의 세계에서는 관념적이고 이상적인 상부 구조를 구체적이고 저속한 차원의 물질과 육체의 하부로 변화시키는 데 이용되는 주요한 이미지들이다. 아울러 하부로 향하는 이러한 신체 움직임을 근간으로 민중 축제는 유쾌함을 획득할 수 있고, 카니발적 민중 예술이 일시적 일탈의 예술적 구현에서 멈추지 않고 현실적인 의미를 획득할 수 있게 된다.

이에 한국의 탈춤도 그로테스크한 신체에 의해 구현되는 생성 및 전도된 세계라 할 수 있다. 탈춤에서 주로 사용되는 춤추는 신체를 통한 외설스러운 이미지는 이상적이고 숭고한 문화로 전도된 문화를 비하하고 조롱하기 위한 주요한 소통기제가 된다. 연희자가 표현하는 그로테스크한 춤추는 신체를 통해 기존 세계는 풍자되고 희화화된다. 따라서 문학양식에서 나타난 그로테스크 리얼리즘의 ‘생성’은 한국 탈춤에서 나타나는 신체언어로서 풀이되는 전통적인 권위와 지배적 상황을 우스꽝스러운 유머와 자유스러움을 통하여 의도적으로 전복시키거나 해방시키는 특성까지도 밀접하게 논의될 수 있다.

## 2. 송파산대놀이의 구성형식

송파산대(松坡山臺)놀이의 ‘산대놀이’란 중부지방의 탈춤을 가리키며, 서울·경기 지방에서 즐겼던 산대도감극(山臺都監劇)의 한 갈래로 춤과 음악, 재담과 익살이 어우러진 민중의 놀이를 의미한다. 원래 구 송파에서 전승되어 온 가면극으로, 1973년에 중요(국가)무형문화재 제49호로 지정되었다.<sup>11)</sup> 송파산대놀이의 전승지인 송파나루는 오강(五江)의 하나로서, 조선 후기 전국에서 가장 큰 열다섯 향시(鄕市)의 하나였던 송파장이 서던 곳이다. 이 시장 상인들의 지원에 의해 송파산대놀이가 전승되었고 놀이꾼은 대부분 시장이나 나루터에서 막일이나 소규모의 가게, 술장사, 뱃일 등을 하던 서민층이었다. 연희 시기는 정월 초, 4월 초파일, 5월 단오, 7월 백중, 8월 한가위 등의 명절과 장을 활성화시킬 목적으로 연희되지만 대체적으로 명절을 중심으로 이루어진다.

10) 전미라, 「미하일 바흐친의 사유에서 몸의 문제: 사건-외재성-그로테스크한 몸을 중심으로」(한국외국어대학교 석사학위 논문, 2015), 89쪽.

11) 송파산대놀이, [검색일: 2017. 4. 20], 문화재청 웹사이트 검색, [http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult\\_Db\\_View.jsp?mc=NS\\_04\\_03\\_01&VdkVgwKey=17,00490000,11](http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_01&VdkVgwKey=17,00490000,11), 재인용.

연희 형식은 공연이 시작되기 전 악사들의 길군악 연주에 맞추어 송파산대놀이라고 쓴 깃발을 앞세우며 악사가 선두에 서고 그 뒤로 연희자들이 순서대로 첫째상좌부터 줄을 이어 가는 길놀이로 시작된다. 이는 마을을 돌아 공연 장소까지 행진하는 행위를 의미하며, 탈놀이판이 벌어진다는 것을 홍보하는 기능과 함께 마을 전체를 돌며 잡귀를 쫓고 마을의 안녕과 풍년을 기원하는 의미를 내포하고 있다. 길놀이를 마친 뒤 공연장소로 돌아와 놀이 마당에 명석을 깔고 제사상을 차린 뒤 고사를 지내는 서막고사(序幕告祀)를 지낸다. 제물로 쇠머리(혹은 돼지)·3색 과일·시루떡·술 등을 제의 원칙대로 차린 다음 그 앞에 가면 들을 진열한다. 대표자가 술잔을 올리고 절을 한 후, 축문을 읽고 소지한 다음 다시 절을 하면 다른 연희자들도 뒤에서 함께 절한다. 고사가 끝나면 음복을 한 후 탈춤이 시작되며 전반적으로 공동 축제적인 대동제(大同際)의 형식을 갖추고 있다.

놀이판은 놀이마당과 개복청(改服廳: 탈 의상을 갈아입는 곳)으로 나뉜다. 놀이마당은 장마당의 넓은 터에 둥글게 말뚝을 박고 새끼줄을 쳐서 원형의 야외무대를 만들고, 악사석에는 명석을 깔고 광목 천막을 쳐 악사와 동네어른들의 자리를 마련한다. 개복청은 사각에 기둥을 박고 원두막처럼 지붕을 만드는데, 크기는 한 간 이상이었다. 개복청에서 놀이마당 입구까지는 20m 정도 거리를 둔다. 이에 송파산대놀이는 모두 12과장(科場, 마당)으로 구성되어 있다. <제1과장 상좌춤놀이>, <제2과장 음중·떡중놀이>, <제3과장 연잎·눈금적이놀이>, <제4과장 애사당의 북놀이>, <제5과장 팔떡중의 곤장놀이>, <제6과장 신주부의 침놀이>, <제7과장 노장놀이>, <제8과장 신장수놀이>, <제9과장 취발이놀이>, <제10과장 샌님·말뚝이놀이>, <제11과장 샌님·미알·포도부장놀이>, <제12과장 신할아버·신할미놀이>로 구성되어 있다. 다른 탈춤들과 마찬가지로 벽사의 의식무, 과제승에 대한 풍자 및 양반에 대한 모욕, 처첩간의 갈등과 서민생활의 모습을 보여주는 것이 특징이다.<sup>12)</sup>

이 중에서 본 연구의 예증 대상인 <제 9과장 취발이놀이>의 내용을 요약하면 다음과 같다. 취발이가 나뭇가지를 들고 나와 춤을 추고 놀자 노장이 부채로 친다. 취발이가 노하자 노장이 소무 한명을 업고 도망친다. 취발이는 남은 소무와 함께 춤을 춘다. 조금 후에 해산어머니 등장해서 소무의 출산을 돕고 아이가 탄생한다. 이에 취발이는 마당에서 낳았으니 마당쇠라고 이름을 짓고, 글공부도 가르치며 어르고 달래다가 마당쇠를 목마 태우고 퇴장하는 내용으로 구성된 춤과 대사가 주축이 되는 과장이다. 이와 함께 나머지 과장들을 관류하는 공통된 특징은 각 과장별 인물들의 캐릭터에 맞춰 구성된 춤사위와 대사를 중심

12) [검색일: 2017. 4. 20]송파산대놀이 (한국전통연희사전, 2014. 12. 15., 민속원) 웹사이트 검색, <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3326051&cid=56785&categoryId=56785>, 재인용.

으로 인간의 다양한 면모를 직접적으로 드러내며, 시대적 모순과 부조리함을 풍자하고 민중의 삶 속 어려움을 상반되는 유쾌한 웃음과 해학으로 풀어냄으로써 공감하고 긍정적으로 극복하고자 하는 대동·축제적인 의미가 담겨있는 점이다.

송파산대놀이의 가면은 바가지, 소나무껍질, 종이 등으로 만든 탈 33개가 사용되며, 놀이형태는 다른 탈춤과 마찬가지로 춤이 주(主)가 되고 재담과 동작이 곁들여진다. 이에 춤사위는 다른 지역 탈놀이의 춤사위와 비교해 볼 때 상당히 섬세하고 종류가 다양하다. 기본춤 외에 배역 춤까지 모으면 약 40가지의 춤사위가 있으며, 염불장단의 거드름춤, 굿거리장단의 허튼춤, 타령장단의 깨끼춤 등이 그에 해당한다. 이 가운데 타령장단의 깨끼춤은 탈춤의 기본 춤사위로 흥과 신명을 풀어내는 춤이자 대중성을 띤 민중적 순수 감정의 표현으로서 자연발생적으로 생긴 춤이기 때문에 주로 팔떡춤, 취발이, 말뚝이와 같은 민중적 특성을 강하게 나타내는 배역이 추는 것이 특징이다.<sup>13)</sup> 춤사위의 명칭에서도 알 수 있듯 송파산대놀이에서 나타나는 춤사위는 정형화된 이름다움의 범주를 벗어난다. 민중적이며, 삶과 밀착되어 성장했기에 지극히 일상적이고 현장성이 강하다. 이에 민중의 생성력이 여과 없이 보여 지는 연희자의 춤사위를 중심으로 한 송파산대놀이는 바흐친이 제시한 그로테스크 리얼리즘의 ‘물질적인 육체의 원칙’의 관점으로 해석하면 유일무이한 생성력의 다양한 표현양태들, 혹은 이름들로 사유될 수 있다. 더불어 송파산대놀이 내의 미(美)와 추(醜)에 관련된 범주들 역시 그로테스크 리얼리즘을 통해 전복되어짐으로써 온전히 제 가치를 발휘할 수 있다.

### Ⅲ. 송파산대놀이 <제 9과장 취발이놀이>와 그로테스크 리얼리즘

바흐친은 생성의 관점에서 모든 존재하는 것들을 운동과 변화, 이행의 과정으로 기술하였고, 그로테스크 리얼리즘은 이들의 가시화된 이미지라고 할 수 있다. 이렇게 바흐친의 사유를 구성하면, 『라블레론』이 단순히 라블레의 작품 속 중세 및 르네상스 시기의 문화를 설명하는 이론이라기보다는 시대적 한계를 넘어선 문화의 변이(變異)를 포착하는 작업임을 이해할 수 있다. 즉, 바흐친 사유의 핵심이 현존하는 문화를 해체시켜 새롭고 다르게 구축하는 전도와 역동성에 있기 때문이다. 이러한 그로테스크 리얼리즘의 생성의 프리즘으로 송파산대놀이의 <제 9과장 취발이놀이>를 조율하면 생성의 원동력으로서 생성과 변

13) 박미진, 『송파산대놀이의 기호학적 고찰』(단국대학교 석사학위 논문, 2005), 12쪽.

화를 주도하는 민중을 대표하는 축제예술로 해석될 수 있다. 이에 대한 구체적인 이해를 위해 본 장에서는 <제 9과장 취발이놀이>를 구성하는 양식적 요소들로서 연희자의 신체와 춤사위, 탈과 인형 등의 오브제, 반주음악, 열린 시·공간을 그로테스크 리얼리즘과 관련한 논의의 틀에 맞게 분리·적용하여 분석했다.

## 1. 등장인물의 춤사위에서 나타난 그로테스크 리얼리즘 : 연희자의 신체와 춤사위의 조형적 미완결성

한국 탈춤에서 인물을 중심으로 성격을 분석하려면 표면적으로 드러나는 인물간의 대립 양상 즉 갈등 구조 파악이 선행되어야 한다. 그러나 갈등구조의 분석만으로 인물의 성격을 온전히 파악할 수는 없다. 비극적 전개 양상을 근간으로 하지만 희극적 성격이 내포되었기 때문이다. 희극은 특성상 인물의 성격을 평면적으로만 나타내기 때문에 이러한 ‘인물의 드러남(revelation of character)’은 표면적 가치인 사회적 신분이나 외양적 정체만의 발견일 뿐이다. 또한 탈춤은 대동 연희극으로서, 민중들에 의해 긴 세월 다듬어지면서 가장 보편적인 인간 유형을 표상하고 있다. 따라서 극 중 비판의 대상 인물들은 전형성을 띠며, 이는 전국적으로 분포된 탈춤의 구성형식 내에서 동일한 이름을 가진 인물들로 등장하므로 개별적인 성격 파악이 쉽지 않다. ‘풍자인물’로서 양반과 승려가 등장하고, 시비를 가리는 심판자이자 민중의 상징적인 ‘해학인물’로 팔떡, 취발이, 말뚝이가 등장하는 것이 그 예이다.

이에 지역별 탈춤에서 평면적으로 드러나는 인물의 성격 외에 춤사위를 살펴보면 보다 구체적인 인물 파악이 가능해진다. 본 연구의 대상인 취발이의 주요 춤사위는 깨끼춤이다. 이는 역동적이고 활기가 넘치는 동작이다. 즉, 적극적이고 진취적인 민중(비공식적 표상인물)들이 공식의 지배계급인 양반과 승려들을 꺾음으로써 가상의 시, 공간 속에서나마 하부가 상부를 전복하는 희열을 안겨주는 역동적인 춤이다. 이처럼 탈춤 내 등장인물의 성격은 외형적인 형상 뿐 아니라 춤사위를 통해서도 유추가 가능하다. 이에 탈춤 내 춤사위는 대사와 재담을 극적으로 보여주는 동시에 인물의 성격을 파악하기 위한 주요한 코드가 된다.

송파산대놀이 <제 9과장 취발이놀이>의 취발이는 오입쟁이 총각으로 등장한다. 소무(小巫)를 정부로 삼아서 아이도 낳고 노장을 파계시키며 나랏돈도 사기해먹는 타락한 승려이다. 오늘날의 개그맨 못지않은 재담으로 극의 분위기를 주도하지만 성적이고 직접적인 행동으로 불쾌감을 주기도 한다. 이에 취발이의 춤사위를 살펴보면 사실적이고 상징적인 묘사가 주(主)를 이루고 인위적인 꾸밈을 거부하고 자유스러움을 추구하는 특성이 반영되어 있음을 파악할 수 있다. 이는 취발이의 몸과 춤사위를 통해 두드러지는데, 바흐친의 소설

속 그로테스크 리얼리즘의 조형적 미완결성과 민중성을 읽어낼 수 있는 주요 코드가 된다.

송파산대놀이의 춤사위는 장단의 유형별로 나누어 엄불장단의 거드름춤, 타령장단의 깨끼춤과 걸음걸이춤, 굿거리장단의 허튼춤으로 구성되어 있다. <제 9과장 취발이놀이>에서는 주로 타령장단에 맞춘 깨끼춤과 걸음걸이춤이 나타난다. 이에 본 과장의 연희자 신체와 춤사위에서 나타나는 그로테스크 리얼리즘은 전체적으로 비정형의 자유로운 춤사위와 비이상적인 그로테스크한 신체를 통해 드러난다.



그림 1. 노장



그림 2. 소무오춤



그림 3. 병신춤



그림 4. 출산



그림 5. 마당쇠오춤

위의 <그림 1>의 소무들 사이로 얼굴을 내미는 노장의 성적인 동작, <그림 2>의 ‘소무가 노장하고 놀아나면서 노장의 노린내가 배었다고 녹음채로 털어내는 동작, <그림 3>의 소무의 관심을 유도하고 즐겁게 해주기 위해 추는 병신춤, <그림 4>의 직접적으로 묘사된 소무의 출산과정 및 해산어머니의 불룩한 배와 큰 엉덩이를 부각시키는 배춤과 엉덩이춤이 이에 해당한다. 아울러 <그림 5>의 소무와 놀아난 과제승(노장)을 풍자하기 위해 냄새 털기를 하는 행위로서 오춤이 마렵다는 마당쇠를 악사와 객석을 향해 오춤을 댈 동작 등을 통해서 성(性)적인 코드와 배설의 코드가 혼용되어 나타난다.

이처럼 직접적이고 대담하게 표현한 그로테스크한 동작들은 바흐친에 의하면, 공포나 무서움으로부터의 해방과 유쾌함을 담지한 동작들로 의미화된다. 즉, 공식 문화가 지정한 정상과 표준을 벗어난 단순한 신체적 기형 이상이자 전도적 의미를 지니는 것이다. 따라서 <제 9과장 취발이놀이>에서 나타나는 배설하고, 교미하는 등의 그로테스크한 춤사위는 짧은 취발이로부터 파생되는 순환, 풍요, 생성을 상징하고, 단일한 형태로 정립되지 않으며 끊임없이 새로운 의미를 생성하는 카니발적인 그로테스크로 해석될 수 있다.



그림 6. 해산어머니

아울러 <그림 6>의 해산어머니의 신체와 관련하여 바흐친의 시각으로 해석하면, ‘물질적 육체의 원칙’이 반영된 타자와 세계에 대한 가능성을 열어두고 생성되어지는 몸이다. 즉, 바흐친에 의하면, 고대부터 근대문화까지 지배한 완벽한 비례로서의 이상적인 미는 하나의 완성된 체계가 아니라, 근대적 국가 형성에서 완전한 인간상의 요구가 강화되어졌기 때문에

고형화되고 박제화된 부분에 지나지 않는다고 한다. 합리적 이성으로 계산된 완전한 성숙을 이룬 신체는 타자와 세계에 더 이상 유입 불가능한 고립된 상태에 놓여있으며, 성장이 완결되었기에 더 이상 증식되고 발달할 수 없다. 또한 고귀함과 이룸다움의 완전성의 가치에 포위되었기에 새로운 가치로 전화(轉化)할 수 없다. 결국 개체로서의 신체가 의미를 갖는 것은 오직 그것이 생성의 무한한 흐름의 일부로 유동하고 있을 때뿐이다. 역설적이게도 과정에 놓여있을 때만 개체는 의미를 갖는다.<sup>14)</sup>

근대의 정형화된 신체개념으로 바라볼 때 그로테스크한 신체의 세계는 근대의 외부이자 타자라 할 수 있다. 즉, 그것은 비정형과 무정형, 탈 형식의 세계이며, 무의식과 저급한 신체성의 영역이다. 그로테스크한 신체가 지닌 생성하는 힘, 생성력으로서의 민중의 힘은 그 자체로 현실 속에서는 가치와 효력을 발휘하지 않지만 축제의 장에서는 강도가 세진다. 이를 지금-여기의 현실 속에서 표현하기 위해서는 일련의 형식들이 요구되는데, 바흐친은 카니발을 그 표현의 형식으로 지목하며, 그로테스크의 이미지는 생성력이 가시화된 효과로 설명한다.

이에 바흐친의 생성의 동력학으로서의 ‘민중’ 개념을 통해 <제 9과장 취발이놀이> 속 등장하는 인물들을 조명하면 새로운 시각으로 해석할 수 있는 사유의 공간이 생긴다. 송과 산대놀이는 민속춤 계열이기에 ‘보이기 위한 춤’ 보다는 ‘참여지향적인 춤’으로써 즐거움을 유발하고 민중의 애환을 나누기 위한 축제 형식으로 구성되었다. 따라서 엄격한 테크닉(허튼춤, 깨끼춤)이나 완벽한 비례를 지닌 신체(불룩한 배, 일그러진 몸, 영성한 춤사위)는 존재하지 않는다. 일상의 몸과 동작으로부터 성장했기에 조형적 미완결성을 지니는 것이 특징이다. 즉, 춤이 곧 현실이자 실재이고, 현상이자 운동이며, 생성의 파편이자 통일된 삶의 이미지이다. 더불어 취발이, 소무, 해산어멈 등은 사회적 취약층인 탈사회적 인물들로서 그들이 처한 현실과 부패한 환경을 적나라하게 폭로하는 역할을 효과적으로 수행한다. 취발이가 노장을 비판하고 내쫓는 행위는 현실에서는 불가능한 일이지만, 축제의 장인 송과 산대놀이 안에서는 허용된다. 이를 통해 공식문화가 추구했던 엄격한 위계질서로부터 벗어나 철저히 격하되고 전복될 수 있으며, 이때 유발되는 축제적 혹은 카니발적 웃음에서 민중들은 갱생의 힘을 획득할 수 있다.

현재 전승(傳承)되고 있는 산대계열(山臺系列)의 탈놀이는 무대화됨에 따라 대부분 형식화된(定型化)된 춤사위로 연회를 주도한다. 그럼에도 변하지 않는 특성은 극의 상황 및 현

14) 최진석, 『생성과 그로테스크의 반(反)-문화론-미하일 바흐친의 『라블레론』 다시 읽기-』, 『기호학회지』 Vol.39(기호학연구, 2012), 187쪽.

장의 분위기에 따라 연희자들의 재담과 춤이 즉흥적으로 생성되는 가변성(可變性)을 갖는 점이다. 따라서 배우의 즉흥성과 관객의 반응이 언제나 텍스트에 반영될 수 있다. 이러한 연희 구조 내의 조형적 미완결성은 근대의 예술적, 미학적 논리로서는 아름다움의 범주에서 제외되는 영역으로 내몰리지만, 바흐친의 그로테스크 리얼리즘으로 해석하면 영원히 창조되고 창조하는 신체로서 유일무이한 생성력의 다양한 표현양태들로서의 의미를 가질 수 있다. 따라서 <제9과장 취발이놀이>에서 나타난 그로테스크한 신체와 춤사위는 추함과 외설스러움을 통해 정신적인 것을 추구하는 공식화된 문화를 비판할 수 있으며, 거기에서 발생하는 민중의 웃음이 가진 위력으로 인해 현재까지 그 전승성을 확보할 수 있는 것이다.

## 2. 탈, 인형에서 나타난 그로테스크 리얼리즘

: 민중웃음의 생성 기제로서 오브제(object)<sup>15)</sup>

탈은 카니발은 물론이고 탈춤에서도 아주 중요한 역할을 담당한다. 탈은 문자 그대로 가면을 의미하기도 하지만, 어떤 문제나 사고, 질병 혹은 결함으로서의 탈을 지칭하는 말이기도 하다. 즉, 탈이 순수한 우리말로 어떤 문제나 사고를 의미한다는 것은 탈이 그러한 것들을 물리치기 위한 가면임을 반증한다. 그리고 탈을 쓰고 춤을 추었다는 점에서 부정적인 것들을 물리치기 위한 벽사의식의 의미도 내포하고 있음을 알 수 있다. 이러한 탈의 어원은 서구에서도 Mask의 어원에 해당하는 프랑스어 (masque)나 이탈리아어 (maschera)가 중세 라틴어인 마스카(masca) 즉 ‘마귀’에서 유래했다는 사실과도 연결 지어진다.<sup>16)</sup>

가면의 어원이 마귀로부터 파생되었다는 점을 고려해볼 때 한국 탈춤의 탈이 사고나 질병 등의 재앙적인 것들로부터 피하고자 하는 의미를 담은 것과 동질의 뜻을 함의하고 있음을 파악할 수 있다. 흥미로운 점은 한국에서 탈이 핵심매체로 작용하는 것이 탈춤이고, 서양에서는 카니발(carnival)인데, 둘 다 민중을 대표하는 축제예술로서 발달한 것이다. 이는 동·서양의 탈에 담긴 다양한 의미 중에서 체의적 반란이자 허용된 일탈행위로서, 탈을 사용하여 현실 뒤에 감추어진 것들을 드러낼 수 있는 기회를 획득하고 억눌려있던 잠재적 욕망과 욕구, 충동을 거침없이 표출하는 기능이 강화되어있음을 파악할 수 있다.

탈은 정태적인 외양을 넘어 연희자의 역할까지도 지시한다. 즉 탈놀이의 탈은 단순한 장식이 아니라 그 가면을 쓰는 순간 그 인물로 변하게 된다. 가령 <제 9과장 취발이놀이>

15) 오브제: 본 장에서는 <제9과장 취발이놀이>의 연행구조 속에서 창조 또는 진열되거나 조종되는 물질, 대상을 지칭한다.

16) 이미원, 『한국 탈놀이 연구』(서울: 연극과 인간, 2011), 60쪽.

의 취발이면 취발이 가면을 쓰는 순간 취발이가 되는 것이다. 이에 취발이는 다른 탈춤 공연에서도 등장하는 인물이며, 동일한 이름으로 비슷한 유형의 행동범위를 지켜가며 나타난다. 오랜 시간 탈이 축적해온 인물의 유형성과 그 탈이 전하는 인물의 직접성으로 인해 연희자나 관객들은 탈만 보아도 인물의 성격과 역할을 가늠할 수 있다. 즉 탈은 단순한 장식이나 역할 혹은 인물 유형의 범주를 확고히 하는 기표인 것이다. 이에 본 장에서는 바흐친의 그로테스크 리얼리즘을 통해 송파산대놀이 내 취발이 탈과 인형의 기의(記意)를 고찰하고자 한다.

바흐친은 민중의 축제문화에서 중요한 것을 탈(가면)의 모티브라고 강조한다. 즉, 탈은 변화와 체현의 기쁨과 연관되어 있고, 전이, 변신, 자연 경계의 파괴, 조소, 별명 등과 깊은 관련성을 가지며, 패러디, 희화, 분장, 찡그린 표정, 거드름 피우는 몸짓 등과 같은 현상들을 탈(가면)의 파생물이라고 지칭한다. 따라서 바흐친이 바라본 탈(가면) 속에는 삶의 놀이라는 원리가 체화되어 있고, 그것의 근본에는 고대의 '의식적-구경거리' 형식들의 특징이었던 현실과 이미지 사이의 독특한 상호관계가 놓여있다.<sup>17)</sup>



그림 7. 취발이탈

먼저 <제 9과장 취발이놀이>의 대표적 인물인 취발이 탈의 형상을 살펴보면 <그림 7>과 같다. 술에 취했기에 '취발이'라는 개별적 이름을 지닌 인물로서 얼굴 바탕은 붉은색이고, 이마에 여러 개의 주름이 강하게 잡혀 있으며, 가면의 이마 윗부분에서부터 한 줄기의 긴 머리카락이 이마를 타고 내려와 늘어져 있다. 눈썹과 눈꼬리는 아래로 처지고 광대는 볼록 튀어나왔으며, 입술과 코는 크게 부각되어있다. 이러한 용모와 관련하여 전경욱<sup>18)</sup>은 탈의 생김새에서 보여지는 과장되고 왜곡된 특징은 전형성을 획득하기 위한 것으로서, 이는 모순된 사회상을 비판하고 집약적으로 드러내기 위함이라고 설명한다.

반면에 기형적이고, 기괴하며, 흉측하게 보이는 취발이탈을 바흐친의 그로테스크 리얼리즘으로 논의하면, 민중의 웃음을 유발하고 적극적이며 생산적인 인물의 드러남으로 설명할 수 있다. 즉, 그로테스크 육체의 이미지는 장대하고 과장되며 정도를 넘는 것으로 표현된다. 그 대상인 상부는 얼굴(머리)를 지칭하며, 하부는 생식기관, 배, 엉덩이를 포함한다. 이에 물질·육체적 삶의 주(主) 요소는 풍요, 성장, 정도를 넘는 과잉의 풍부함이며, 이것들의 주도적인 성격은 격하시키는 것, 즉 고상하고 정신적이며 이상적이고 추상적인

17) 황혜진, 『현대패션에 나타난 카니발레스크 이미지와 의미해석: 바흐친의 카니발 이론을 중심으로』(서울 대학교 박사학위 논문, 2013), 23쪽.

18) 전경욱 책임집필, 『한국의 탈』(서울: 대학사, 1996), 128쪽.

모든 것을 물질·육체의 차원이자 불가분의 통일체인 대지와 육체의 차원으로 이행시키는 것에 있다. 따라서 그로테스크 리얼리즘의 모든 형식들은 육체를 통해 격하되고, 속화되며 육화된다.<sup>19)</sup> 그러므로 취발이 탈(얼굴)에서 극적으로 드러나는 ‘구멍’과 ‘돌출’은 그로테스크 리얼리즘에 의하면 다른 것(타자)과의 연결 가능성을 상징하는 풍요와 생산, 성장을 의미한다. 민중들의 웃음은 이러한 물질·육체적 하부와 밀접하게 연관되어 있으며, 웃음을 유발하고 생식과 풍요를 상징하는 적극적인 인물로 묘사된 취발이탈을 통해 공식적인 것과 비공식적인 것의 경계가 사라지고, 서로 화합하고 어우러질 수 있는 토대의 마련이 더욱 용이해진다.



그림 8. 취발이와 마당쇠

아울러 <제 9과장 취발이놀이>의 대미를 장식하는 마당쇠 인형에서도 민중 웃음의 코드를 발견할 수 있다. 마당쇠는 취발이와 소무 사이에서 태어난 아이로 마당에서 태어났기에 마당쇠라고 불리어진다. 이는 취발이, 소무, 해산어멈과 함께 발화하며 움직임까지 보이는 연행의 오브제이지만, 피동적으로 움직이며 취발이역을 맡은 연희자의 복화술에 의해 연행(練行)이 생성된다. 마당쇠의 외양을 살펴보면, 40cm정도의 길이에 취발이의 용모를 축소판처럼 닮아있다. 즉, 취발이와 소무 사이에서 태어나, 취발이에게서 얼러지고, 오줌을 싸고 글을 배우며 성장하는 아이로서, 생명의 출생에 이어 성장의 즐거움이 연행의 전개양상을 통해 나타난다. 여기서 나타나는 웃음의 코드는 소무에게서 태어난 마당쇠의 용모가 취발이의 그로테스크한 외모와 동일한 것, 오줌이 마렵다는 마당쇠를 데리고 관객, 약사에게 다가가 오줌을 누이는 것, 복화술을 활용하여 마당쇠에게 글을 가르치는 장면 등이다.

바흐친은 이러한 축제(카니발)에서 유발되는 민중적 웃음을 개인의 사적 만족과 쾌락의 차원으로 한정시키지 않고, 개체와 세계, 우주를 연결하는 거대한 호흡을 가동시키는 행위로 해석했다. 즉, 라블레의 인물들이 각자 웃음을 행위해도 그 주체이자 궁극의 대상은 항상 민중 전체로 지목되는 이유가 이에 해당한다. 라블레의 웃음은 고립된 영웅, 혹은 천재 작가의 단독 행위가 아니라, 동시대의 민중이 함께 이해하고 행위 하는 전민중성 속에서 유발되었다.<sup>20)</sup> 이에 거대한 호흡으로서의 민중에 의해 절대적 일방성의 이데올로기 패러디되고, 엄숙함과 성스러움도 ‘유쾌한 웃음의 상대성’<sup>21)</sup>으로 변모하게 된다.

19) 황해진, 앞의 논문, 44쪽.

20) 최진석, 『생성 또는 인간을 넘어선 민중-미하일 바흐친의 비인간주의 존재론-』, 『러시아연구』 제 24권 제 2호(2014), 339쪽.

그러므로 바흐친의 민중 웃음의 관점으로 <제 9과장 취발이놀이>를 바라보면 유쾌한 웃음의 상대성이 감지된다. 취발이와 소무의 관계 속 마당쇠라는 인물이 태어나면서 취발이와 부자지간의 관계를 맺는 것은 생성과 순환, 교체의 의미를 내포한다. 아울러 취발이의 복화술을 통해 마당쇠의 연행이 전개되는 과정 속 웃음이 유발되는 것은, 엄격하게 구조화된 사회 속 상부와 하부의 관계에서 발생하는 균열이자 틈을 유쾌한 웃음의 상대성으로 전환하여 부분과 부분들의 공존을 통한 유기적 전체로서 유평파이적인 공간으로 변모시키는 것을 의미한다. 그러나 이 공간은 현실로부터 잠시 정지한 휴식의 시·공간이 아니라 자유로의 출구이자 인간 문화의 본원적 형식을 향한 통로이다. 이를 통해 모든 공식화된 규제들을 일시적으로 전복하고 인간 사이의 진정한 관계가 회복될 수 있다. 따라서 삶을 창조하고 변화하는 해학과 웃음, 결코 파괴될 수 없는 역동적인 생명력 그리고 다원성과 상대성만이 그 의미를 지닐 따름이다. 그러므로 취발이 탈과 인형이라는 오브제를 통한 민중의 웃음과 생명력으로 점철된 <제 9과장 취발이놀이>는 삶 자체가 놀이이고, 놀이가 삶이 되는 까닭에 바흐친이 카니발 속 제시한 예술과 삶 자체의 경계가 허물어지는 유쾌한 웃음의 상대성이 이루어진다.

### 3. 반주음악, 열린 시·공간에서 나타난 그로테스크 리얼리즘 : 무한한 가변적 의미를 함의한 구성요소들



그림 9. 악사석

송파산대놀이의 반주는 염불장단, 타령장단, 굿거리장단이 주요 장단이며, 가장 기본이 되는 것은 타령장단이다. 이에 <제 9과장 취발이놀이>에서는 타령장단에 맞추어 춤이 구성된다. 타령장단은 탈춤이 흥겹고 신명나는 춤사위가 되도록 유도하는 반주이다. 반주에 쓰이는 악기는 삼현육각으로 피리 2, 해금, 대금, 장고, 북인데 장구가 가락의 선도역할을 한다.

악사들은 <그림 9>와 같이 무대 공간 위에 연희자들과 함께 착석하여 연주하면서 호흡을 맞춘다. <제 9과장 취발이놀이>에서는 취발이가 오줌이 마렵다는 마당쇠(아들)을 데리

21) '유쾌한 상대성'의 원천은 '삶 그 자체의 움직임', 즉 생성과 교체이며, 이는 타자에 대한 배려이자, 타자의 입장으로 나를 전이시키는 상호주관적 인식의 태도를 의미한다.

고 약사석으로 가서 오줌을 누이는 장면이 연출되기도 하는데, 이를 통해 알 수 있는 것은 약사들의 공간과 연희자의 공간의 경계가 없다는 것이다.

이와 함께 춤을 추기 위해 장단을 청하는 것을 ‘불림’이라고 한다. ‘불림’을 할 때 문구를 외치며 내는 소리를 ‘불림소리’라고 하고, 소리와 함께 행하는 몸짓과 춤을 ‘불림 동작’이라고 한다.<sup>22)</sup> ‘불림’의 가사는 주로 민간에 흔히 알려진 창의 구절을 인용하며, 진행되는 연희내용에 어울리는 가사를 즉석에서 만들어 부르기도 한다. 한편 무언의 배역이나, 경우에 따라서는 몸짓동작이나 손뼉 등으로 ‘불림’을 청하기도 한다. 연희자가 약사에게 장단을 청하는 내용은 두 가지 의미를 전달하는데, 하나는 장단 유형을 청하는 것이고, 또 하나는 장단의 속도를 지정하는 것이다. 즉, 노랫말이나 몸짓을 느리게 또는 빠르게 하면 약사는 그 속도에 맞춰 연주하므로 연희자가 춤을 적극적으로 주도해나간다. 이에 ‘불림’은 연희자의 춤사위를 더욱 깊이 있게 표현하고, 현장 내 흥을 돋우는 역할을 한다. 또한 반주음악의 경우, 정해진 길이가 있지만 현장의 분위기에 따라 유동적으로 변화될 수 있다는 점에서 불림의 역할이 크게 작용함을 파악할 수 있다.

과거 송파산대놀이의 연희 시간은 정해진 길이가 없이 자유로웠다. 낮에는 줄을 걸고(줄타기), 씨름을 붙이고, 소리판을 벌이다가, 산대놀이가 시작되면 송파장을 중심으로 송파산대기를 앞세우며 마을을 돌고, 쌍호적, 징, 제금, 장고 반주에 맞춰 산대패들이 춤을 추는 길놀이 및 고사를 지냈다. 저녁이 되면 햇불과 모닥불을 밝히고 개복청(탈막)에 들어가 12마당 순서에 따라 배역들이 등장하여 춤판을 벌인다. 즉 낮부터 시작된 탈춤은 밤이 늦도록 지속되었던 것이다. 이를 통해 송파산대놀이가 제의적이고 신성한 의미보다는 민중의 공동체적 축제이자, 성(聖)과 속(俗)이 가능한 사회적 동질성과 정체성을 확인하는 자리임을 확인할 수 있다.

이울러 과거 연희장소는 장터의 넓은 마당에 둥글게 말뚝을 박고 새끼줄을 쳐서 약사석에는 명석을 깔고 광목 천막을 쳐서 만든 공간을 활용했다. 즉, 연희가 행해지는 장소만을 고려한다면 어떠한 ‘빈 공간’도 가능하다. 약사들의 경우 앉아서 반주하기 때문에 약사들의 공간과 배우들이 의상을 갈아입을 수 있는 개복청만 마련된다면 그 공간을 매운 관객들에 의해 ‘무대’가 될 수 있다. 특정한 무대나 장치도 필요 없다. 야외극장을 선호하겠지만 실내극장도 가능하다. 이에 조선 후기에 연희의 수요가 늘고 발전하게 된 직접적인 이유로서 당시 포도청의 관리를 받으면서 공연이 유지되었다는 사실에 비추어 볼 때, 도시형 탈놀이

22) 한국민속대백과사전(2016), [2017.05.03. 검색]

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3562013&cid=58721&categoryId=58724>

인 본 산대놀이의 무대공간으로서의 빈 공간은 신성공간은 완전히 사라지고 상업적 가치에 의한 야외무대의 골격을 갖추었음을 파악할 수 있다.



그림 10. 서울놀이마당

현재는 <그림 10>과 같이 본래 송파 장터에서 연희되었던 공간 구성을 보존 및 재현한 ‘서울놀이마당’<sup>23)</sup>이 건립되어 있다. 이 건물은 전통적인 한옥 기와집 양식으로, 팔작지붕과 화강석(花崗石)의 기단(基壇)위에 배흘림기둥을 세웠다. 서구식 극장 무대가 아닌 넓은 마당에서 연희 할 수 있도록 구성 되어 있는 것이 특징이다. 이러한 공간의 장점은 관객과 무

대공간의 분리가 명확하지 않기 때문에 극에 대한 몰입도 뿐 아니라 관객과 연희자의 자유로운 소통이 가능하다는 것이다. 또한 다점 투시가 가능하기 때문에 연희자 및 연희 구성에 대한 관점과 해석이 다양할 수 있다. 이는 송파산대놀이, 넓게는 한국 탈춤의 공간이 지니는 주요한 특성이다.

이상으로 송파산대놀이의 반주음악과 연희 시, 공간에서 나타난 공통점은 규정된 형식의 제약을 받지 않으며 현장의 분위기에 따라 자연스럽게 극을 구성해가는 생성 및 유동성에 있다. 이는 신성을 띤 제의보다는 사회 통합이나 공동 축제의 개념을 함축하기에 가능한 특성으로, 송파산대놀이는 신성 보다는 공동 축제의 성격이 짙으며, 강한 연대적 문화를 바탕으로 한다. 즉, 극의 시작에 앞서 길놀이를 하고, 마무리 될 때에 악사와 연희자 그리고 관객이 모두 함께 허튼춤을 추면서 화합하는 점이 이에 해당한다.

송파산대놀이의 반주음악과 열린 시·공간이 무한한 가변적 의미를 함의하는 것은 바흐친의 그로테스크 리얼리즘의 생성 개념과 밀접하게 연관될 수 있다. 즉, 생성은 공식 문화의 굴레를 이탈하고 저항하는 삶과 생명의 흐름이다. 바흐친은 생성의 주체를 민중(narod)으로 규정하는데, 이는 개별적인 인격과 이름, 유기체로 한정되지 않는 전체로서만 존재하며, 하나의 집합으로서만 실체성을 갖는다. 따라서 바흐친에게 민중이란 인류 전체를 지칭하는 개념이다. 일상의 삶에서 민중은 권력과 자본의 압력에 굴복하고 충실히 복종하며

23) 우리 민속과 전통놀이를 시민들에게 널리 보급시키기 위하여 1984년 12월 25일 건립된 서울놀이마당은 우리의 전통 문화를 수시로 공개하고 전수하는 옛 조상들의 멋과 흥에 알맞도록 꾸며진 원형 무대로써 노천공연장이다. 매주 토·일요일 무형문화제를 위주로 연 120여 회의 공연을 실시한다. 평균 관람객은 대략 1,300명 정도 된다. 또한, 서울놀이마당 내에는 송파민속보존회가 상주하고 있는데 송파산대놀이, 송파백중놀이 등을 보존하기 위해 청소년을 대상으로 방학 중 무료강의를 실시하고 있다.

대한민국 구석구석: [http://korean.visitkorea.or.kr/kor/bz15/where/where\\_tour.jsp?cid=129750](http://korean.visitkorea.or.kr/kor/bz15/where/where_tour.jsp?cid=129750), 재인용.

살아가지만, 삶의 '예외상태', 즉 축제(카니발)의 순간에는 폭발적인 잠재력을 발휘함으로써 일상의 모든 경계를 전복한다.<sup>24)</sup> 따라서 바흐친에게 민중은 '실체'로서 존재하되, '주체'로서 삶을 변형시키는 '과정의 존재'인 것이다.

카니발에서는 모든 사람들이 평등한 것으로 간주된다. 일상적인 생활, 즉 비(非)카니발적 생활에서 계급, 재산, 직무, 가문, 연령상의 위치라는 뛰어넘을 수 없는 경계 때문에 서로 분리되어 있던 사람들 사이의 자유스럽고 거리낌 없는 접촉의 독특한 형식이 이 카니발 광장에서는 주도적이 된다. [...] 인간은 마치 새롭고 순수한 인간적 관계들을 위해 재탄생하는 것처럼 보였다. 소외(疎外)가 일시적으로 사라져버린 것이다. 인간은 자기 자신에게로 되돌아왔고, 인간들 사이에서 자기 자신을 인간의 한 사람으로 감지할 수 있었다. 이렇듯 진정한 인간성과의 관계는 단지 상상력 혹은 추상적 사고의 대상이 아니라, 생생한 물질적이고 감각적인 접촉 속에서 실제로 실현되고 체험되고 있었다. 이상적이며 유토피아적인 것과 현실적인 것이 독특한 카니발적 세계 감각 속에서 일시적으로 합류하고 있는 것이다.<sup>25)</sup>

위의 글에서 나타난 바흐친의 카니발에 대한 이해를 통해 민중을 생성의 개념으로 지칭하는 이유를 파악할 수 있다. 즉, 민중은 공식화된 상부와 하부의 경계를 허물어뜨리고 일시적이거나 모든 인간을 평등하게 만들며 그 안에서 새로운 체험의 장을 형성하기에 생성의 원동력 또는 생성력이다. 아울러 이러한 생성의 과정 자체를 문화라고 할 수 있다. 따라서 민중문화를 근대적 의미에서 대중이 살아가는 일상의 흔적들로 파악해서는 내재되어 있는 생성을 전혀 파악할 수 없다. 생성으로서의 민중, 민중문화는 그것이 지금-여기에서 구성되는 사건일 때만 의미를 갖는다. 따라서 지금-여기에서 연행되고 있는 송파산대놀이 <제9과장 취발이놀이>의 구성요소인 반주음악과 열린 시·공간이 지니는 무한한 가변적 특성은 정체되어 있는 현실을 움직이게 하고 고정된 서열을 허물어뜨리는 능동적이고 적극적 인 능력을 내포하기에 연회자와 관객을 포괄하는 민중들 스스로 민중 문화를 생성하고 체험할 수 있으며, 존재론적인 평등화를 이루어낼 수 있다.

24) 최진석, 『생성과 그로테스크의 반(反)-문화론-미하일 바흐친의 『리블레론』 다시 읽기-』, 『기호학회지』 Vol.39(기호학연구, 2012), 203쪽. 재인용.

25) 최진석, 위의 글, 205쪽. 재인용.

## IV. 결론

이상으로 미하일 바흐친의 그로테스크 리얼리즘을 통한 송파산대놀이 <제 9과장 취발이 놀이>를 분석하였다. 이에 본 연구에서 주목하는 것은 <제 9과장 취발이놀이>의 주체인 연희자의 춤추는 신체를 중심으로 파생되는 구성 요소들 속 그로테스크 리얼리즘이 함의하고 있는 ‘생성’ 개념에 있다. 탈춤이 생동하는 예술로서 ‘생성’의 관점으로 논의될 수 있는 것은 바로 일회적이고 가변적인 특성을 갖는 연희자의 신체에 의해서 매순간 다양한 형태로 인물이 창조되기 때문이다. 즉 탈춤과 연희자의 신체는 분리될 수 없으며, 가장 기본적인 구성요소로서 구체적인 시, 공간을 차지하기 때문에 바흐친의 그로테스크 리얼리즘이 함의하고 있는 물질적·신체적 원리, 민중웃음, 생성은 지금-여기에서 이루어지는 연희자의 신체를 중심으로 살펴볼 때 온전히 파악될 수 있다.

이로써 III장에서는 춤을 구성하는 양식적 요소들, 1. 연희자의 신체와 춤사위, 2. 탈과 인형 등의 오브제, 3. 반주음악, 열린 시·공간의 구조를 바흐친의 그로테스크 리얼리즘의 논의의 틀에 맞게 분리·적용하여 분석하였고, 결과를 정리하면 다음의 표와 같다.

1. 등장인물의 춤사위에서 나타난 그로테스크 리얼리즘: 연희자의 신체와 춤사위의 조형적 미완결성	2. 탈, 인형에서 나타난 그로테스크 리얼리즘: 민중웃음의 생성 기제로서 오브제(object)	3. 반주음악, 열린 시·공간에서 나타난 그로테스크 리얼리즘: 무한한 가변적 의미를 함의한 구성요소들
<p><b>a. 춤사위에서 나타난 성적 코드와 배설의 코드 혼용:</b> 공포나 무서움으로 부터의 해방, 유쾌함을 담지한 신체 동작/ 순환, 풍요, 생성을 상징함</p> <p><b>b. 해산어머니의 신체:</b> 타자와 세계에 대한 가능성을 열어두고 생성되어지는 몸</p>	<p><b>a. 탈</b> 기형적이고, 기괴하며, 흉측한 용모의 취발이탈: 민중의 웃음을 유발하고 적극적으로 생산적인 인물의 드러남</p> <p><b>b. 마당쇠 인형 오브제의 의미와 민중웃음:</b> 생성, 순환, 교체/ 유쾌한 웃음의 상대성을 통한 부분과 부분들의 공존 및 유토피아적인 공간으로 변모시킴</p>	<p><b>a. 반주음악</b> · 악사들의 공간과 연희자의 공간의 경계 없음 · 불림: 연희자가 적극적으로 춤을 주도할 수 있게 해줌</p> <p><b>b. 열린 시·공간</b> · 연희 시간이 자유로움 · 악사들 공간, 개복청, 관객에 의해 무대 가능(빈 공간)</p>
<p>바흐친의 그로테스크 리얼리즘을 통한 연희자의 신체, 춤사위: 영원히 창조되고 창조하는 신체로서 유일무이한 생성력의 다양한 표현양태로서의 의미</p>	<p>취발이 탈과 인형이라는 오브제의 민중웃음과 생명력: 삶 자체가 놀이이고, 놀이가 삶이 되는 특성으로 바흐친이 제시한 예술과 삶 자체의 경계가 허물어지는 유쾌한 웃음의 상대성이 이루어짐</p>	<p>반주음악과 열린 시·공간이 지니는 무한한 가변성: 정체되어 있는 현실을 움직이게 하고 고정된 서열을 허물어뜨리는 능동적이고 적극적인 능력을 내포/ 연희자나 관객인 민중들은 민중 문화를 생성하고 체험할 수 있고, 존재론적인 평등화 이룸</p>

송파산대놀이에 등장하는 인물들은 어찌 보면 비천하고 어리석은 ‘별 볼일 없는’ 존재

들이다. 그러나 그들의 시선이야말로 민중의 눈높이이자 세계관의 투영이며, 그것은 가장 밑바닥의 삶 즉 생성을 도모하는 현상들이다. 따라서 주인공은 민중 자신들을 가리키는 것일 수도 있다. 등장인물들이 보여주는 우스꽝스러운 춤사위와 몸짓은 자칫 무의미해 보일 수 있지만, 실상은 카니발적 세계감각으로 응축된 정념과 욕망의 총체라고 바흐친은 지적한다.

궁극적으로 본 연구에서 고찰한 송파산대놀이의 그로테스크 리얼리즘의 핵심은 연희자를 생성의 원동력이자 생성력으로 조정하여 민중웃음을 생성하고 민중문화를 창조하는 주도적 인물로 해석하는 데에 있다. 이에 따라 연희자의 신체를 벗어나서는 존재할 수 없는 탈춤의 춤사위에 관한 연구 역시 비중 있게 다루어져야 할 필요가 있다고 생각된다.

한국 탈춤의 양식은 현대 연극에 긍정적인 영향을 미치고 있다. 단순히 전통의 계승이라는 소명을 넘어 서구적 극 형식의 닫힌 구조에 대한 하나의 방법론이 되기 때문이다. 더욱이 오늘날 연극의 새로운 방향을 모색하고 있는 실정을 감안할 때, 무한한 가변성을 지닌 한국 탈춤에서 영감과 방법론을 익히는 것은 하나의 대안이 될 수 있으리라 생각된다. 이에 본 연구를 기반으로 바흐친의 사유를 통한 다양한 연구들이 한국 춤에서 논의되기를 기대한다.

**참고문헌**

- 김육동(1994). 『탈춤의 미학』. 서울: 현암사.
- 김부영(2006). 『현대미술에 나타난 신체성에 대한 연구-신체성의 그로테스크적 표현을 중심으로』. 한양대학교 석사학위 논문.
- 미하일 바흐친. 이덕형 역(2001). 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』. 서울: 아카넷.
- 박미진(2005). 『송파산대놀이의 기호학적 고찰』. 단국대학교 석사학위 논문.
- 이득재(2003). 『바흐친 읽기』. 서울: 문화과학사.
- 이미원(2011). 『한국 탈놀이 연구』. 서울: 연극과 인간.
- 이은경·유재천(2006). 『바흐친의 국내 수용에 관한 비판적 고찰2』. 『노어노문학』 Vol.18 No.3, 한국노어노문학회: 213-242.
- 전경옥 책임집필(1996). 『한국의 탈』. 서울: 태학사.
- 전미라(2015). 『미하일 바흐친의 사유에서 몸의 문제: 사건-외재성-그로테스크한 몸을 중심으로』. 한국외국어대학교 석사학위 논문.
- 최진석(2012). 『생성과 그로테스크의 반(反)-문화론-미하일 바흐친의 『라블레론』 다시 읽기-』. 『기호학연구』 Vol.39, 한국기호학회: 181-215.
- \_\_\_\_\_(2014). 『생성 또는 인간을 넘어선 민중-미하일 바흐친의 비인간주의 존재론-』. 『러시아연구』 제 24권 제 2호, 서울대학교 러시아연구소: 333-364.
- 황혜진(2013). 『현대패션에 나타난 카니발레스크 이미지와 의미해석: 바흐친의 카니발 이론을 중심으로』. 서울 대학교 박사학위 논문.

<자료>

- 송파산대놀이(2016). [2017.04.20. 검색], 문화재청 웹사이트 검색,  
<[http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult\\_Db\\_View.jsp?mc=NS\\_04\\_03\\_01&VdkVgwKey=17,00490000,11](http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=NS_04_03_01&VdkVgwKey=17,00490000,11)>
- 송파산대놀이 취발이춤 동영상(2014). [2017.05.03. 검색]  
<<https://www.youtube.com/watch?v=JgPz0Uloqic>>
- 대한민국 구석구. [2017.05.01. 검색]  
<[http://korean.visitkorea.or.kr/kor/bz15/where/where\\_tour.jsp?cid=129750](http://korean.visitkorea.or.kr/kor/bz15/where/where_tour.jsp?cid=129750)>

ABSTRACT

## Research on Grotesque Realism of Songpa Sandae Play viewed from the Reasoning of Mikhail Bakhtin

Joo, Songhyun  
(Hanyang University)  
Kim, Unmi  
(Hanyang University)

The purpose of this study is to reveal the realistic characteristics of Grotesques Realism in the Songpa Sandae Play, which is one of the Korean mask dancing, by applying Bakhtin's theory. In particular, this study analyzes <the 9th section Chwibari Play> focusing on interpreting the components of the dancing body as the meaning of "becoming"

The section III analyzes the components of the body, dance, props such as the mask and a doll, the accompanied music, and spatial structure with the framework identified in the discussion on Grotesque Realism.

Ultimately, the essence of the grotesque realism of the Songpa Sandae play is to interpret the performer as a leading figure in generating the people's laughter and creating the people culture. Therefore, the study on dance of mask dance that cannot exist beyond the body of the performer needs to be treated with special importance.

<Keywords> Bakhtin, Songpa Sandae Play, <The 9 th section Chwibari Play>, Grotesque Realism, becoming.

к с і