

예술전문사(M.F.A) 학위 논문

지도교수 최영애

아동극에서 제주무속신화의 희곡화 과정 연구

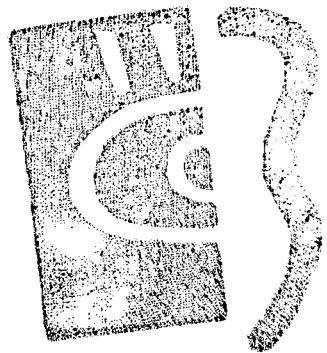
- ‘가믄장아기’의 여성의 몸에 대한 주체적 인식을 중심으로

한국예술종합학교 연극원

연기과 아동청소년극 전공

고 순덕

2004. 1.



아동극에서 제주무속신화의 희곡화 과정 연구

- ‘가쁜장아기’의 여성의 몸에 대한 주체적 인식을 중심으로

이 논문을 예술전문사(M.F.A.) 학위 논문으로 제출함.

2004. 1.

한국예술종합학교 연극원

연기과 아동청소년극 전공

고 순덕

고순덕의 예술 전문사(M.F.A.) 학위 논문을 인정함.

심사위원장

인

심사위원

인

심사위원

인

한국예술종합학교 연극원

연기과 아동청소년극 전공

고 순 덕

2004. 1.

목 차

1. 여는 글	1
1-1. 연구목적	1
1-2. 연구 대상 및 연구 방법	8
2. 제주 무속신화와 아동극	10
2-1. 아동들의 성역할 개념 형성에 영향을 미치는 아동극	10
2-2. 여성의 주체적 삶을 다루는 제주 무속신화	14
2-3. 삼공본풀이 <가믄장아기>의 희곡화 작업 고찰	19
2-3-1. 내용적 측면	21
2-3-2. 형식적 측면	24
2-4. 맷는 글 :	
아동극에 주체적 여성상을 제시해주는 제주무속신화	26
3. 삼공본풀이 <가믄장아기>에서 희곡 <가믄장아기>로	28
3-1. 주체적 몸 인식을 중심으로 인물 간 갈등 재구성하기	29
3-1-1. 부모와 가믄장아기의 갈등	29
3-1-2. 언니들과 가믄장아기의 갈등	33
3-1-3. 마통이 형제들과 가믄장아기의 갈등	38
3-2. 마당극 양식을 활용한 희곡 형식 구축	44
3-2-1. 공간의 유동성과 상징적 소품들	44

(1) 인물 대사로 극중 장소 전환	
(2) 상황 전환으로 전혀 새로운 장소임을 암시	
(3) 상징적 소품을 이용한 장소 전환	
3-2-2. 배우와 관중의 긴밀한 관계	47
(1) 관객과 등장 인물을 비슷한 처지의 사람들로 설정	
(2) 등장인물과 반대되는 세력으로 설정	
(3) 악사와 함께 초월적 존재로 설정	
3-2-3. 배우들의 역할 변형	50
(1) 악사의 역할 변형	
(2) 인물들의 다중 역할	
3-2-4. 방언과 민요, 탈춤의 활용	53
3-3. 맺는 글 :	
내용과 형식의 긴밀한 관계를 통한 텍스트 구축	55
4. 무대화과정 안에서 희곡의 변화	58
4-1. 리허설과정과 희곡의 상호작용	58
4-1-1. 배우와 희곡작가의 보완적 관계	58
(1) 탈춤과 민요 연습	
(2) 작가와 함께 한 엑서사이즈	
(3) 인물 분석과 즉흥장면을 통해 수정된 부분	
4-1-2. 소품으로 보강된 장면들	66
(1) 소형 전구를 이용한 도깨비불 소품	
(2) 아내가 남편의 신체 일부가 되는 부자 거지 얼굴 인형	
4-1-3. 숨은 신화적 의미 확장과 장면 수정	68
(1) 개인적 고난에서 사회적 고난으로 확대되는 장면	
(2) ‘금’의 발견을 농경문화의 정착 과정으로	
4-2. 공연과 관객 반응	76

4-2-1. 희곡 텍스트 전략과 관객 반응	79
(1) 배우와 관중의 긴밀한 관계	
(2) 공간의 유동성과 상징적 소품	
(3) 배우들의 역할변형	
(4) 주인공 가문장아기에 대한 반응	
(5) 방언과 민요, 탈춤에 대한 반응	
4-2-2. 전체 평가 및 수정 방향	87
4-3. 공연 후 수정 내용	89
(1) 각 마당들을 차별화시키기	
(2) 결말부의 제의적 형식 강화	
(3) 역할 변형을 놀이 형식으로	
(4) 소품의 변형적 활용 확대	
4-4. 맺는 글 :	
무대화 과정과 희곡 텍스트의 역동적 영향관계	102
5. 닫는 글	104
참고자료	110
ABSTRACT	114
삼공본풀이 굿본	117
희곡 <가문장아기>	127

1. 여는 글

1-1. 연구 목적

아동극¹⁾의 주인은 누구인가? 당연히 아이들이라고 대답하고 싶을 것이다. 하지만, 현실은 그렇게 단순하지 않다. 아동극을 만드는 주체가 성인들이고, 그 아동극을 선택하고 아이들을 극장에 데려오는 주체 또한 성인들이기 때문이다. 아동을 진심으로 이해하고, 자기 내면의 아이와 대화하려고 노력하지 않는 이상, 성인들의 작업은 아이들의 본성을 억압할 수 있다. 아동극에서 주로 다루어지는 인물이나 이야기 소재들을 보면, 아동극이 남자 아이들에게 ‘남성다움’을 격려하고 있으며, 제작 면에서는 대부분 서울 중심으로 이루어지고 있음을 알 수 있다. 이 말을 뒤집어 생각하면, 지방의 아이들, 특히 지방의 여자 아이들과 소위 ‘남성다움’을 갖추지 못한 남자 아이들은 이중 삼중으로 소외된다는 얘기가 된다.

문예연감을 기초로 1990년도부터 2002년까지 지난 13년간 아동극 제작 현황을 살펴보면, 아동극 대다수가 전래 동화에 의존하고 있고, 그 레파토리가 일부 전래동화에만 편중되어 있음을 볼 수 있다.²⁾ <해님 달님>, <흥부와 놀부>, <콩쥐 팽쥐>, <흑부리 영감>, <토끼전>들이 자주 애용되

1) 여기서 아동극은 CATA(The Children's Theatre Association of America : 미국 아동극 협회)에서 규정한 대로, 만 5세에서 15세에 이르는 아동 청소년 관객을 위해 성인 배우들이 공연하는 연극으로 한정한다.

2) 아동극의 대다수는 97년까지도 해외 명작 동화나 인기 만화에 크게 의존하고 있다. 98년, 총 1,134건으로 최고 공연수를 기록한 아동극은 이후 IMF 경제 체제 여파로 제작건수가 축소되었지만, 다행히 우리의 놀이와 전래 동화를 중심으로 한 창작극은 꾸준히 늘어나는 추세를 보인다. 총 제작건수에서 창작극 비율은 다음과 같다. 여기서 창작극으로 분류된 것들은 순수 창작극보다 전래동화를 각색한 작품들이 대부분을 차지하고 있다. 92년 5건(4%), 97년 349건(60.5%), 2000년 294건(90.2%), 2001년 339건(79.2%) 『문예연감』(서울 : 한국문화예술진흥원, 1990-2003) 통권 13호-27호 참조

는 소재인데, 각 이야기에서 삶을 주체적으로 이끄는 사람은 남자(혹부리 영감, 해님달님의 오빠)이고, 여자 인물들은 주인공이라 하더라도 누군가의 도움을 기다리며 나약한 모습을 보이거나(콩쥐), 사악하고 이기적인 모습(놀부 처나 팔쥐 엄마)을 보이고 있다.

일부 전래 동화가 현대 사회와 맞지 않는 면이 있다는 비판은 특히 폐미니즘 비평에서 강력하게 제기되었다. 몇몇의 전래동화 속의 부모-자녀 관계가 부정적으로 다루어지며 남녀역할을 전형적 고정관념으로 그리고 있다는 점은 이미 지적된 사실이며, 남성 지배적인 사회에서 만들어진 전래 동화가 ‘아동의 성역할 학습에 중요한 역할모델을 제공’하고, ‘아동의 성역 할 사회화에도 크게 기여’할 수 있음도 연구되었다.³⁾ 학교, 가정, 사회, 대중 매체 등에서 끊임없이 재생산되어 나오는 남성 중심적 사고⁴⁾와 특히 조선조의 가치관으로 정착된 옛이야기들을 아무 비판없이 수용한다면, 아동극은 당연히 여자 아이들과 ‘여성다운’ 성향의 남자 아이들을 소외시킬 수밖에 없다.

연극의 주인이 과연 누구인가? 하는 문제는 사실, 여성주의 연극과 마당극 운동에서 제일 먼저 제기되었다. 이 둘은 여성 관객을 소외시키고, 일반 민중을 소외시키는 기존 연극에 대한 저항 의식이었으며, 철저히 가부장제적 지배이데올로기를 반영한 무대 위 인물들의 허상에 대한 분노였다.

‘실제로 여성을 억압한 결과, 문화는 성별에 대한 나름대로의 재현을 고안해냈

3) 이현, 서병숙 「전래동화에 나타난 부모의 양육태도 및 등장인물의 성역할 표현 분석」, 『한국생활과학연구』 18호 (한양대 한국생활과학연구소, 2000) 5-20쪽

4) 박인순, 「학교에서의 성불평등 현상」 『여성이론』 통권 4호 (여성문화이론연구소, 2001) 174-183쪽, 고광현, 「학교 교육과 가부장제 이데올로기」 『또 하나의 문화 : 지배문화 남성문화』 제 4호 (또 하나의 문화, 1998) 참조. 두 논문의 저자는 법률과 6, 7차교육과정에서 남녀 평등을 위한 여러 조치들이 있었음에도 불구하고 여전히 문제되고 있는 성차별적 교과 내용과 교사들의 남녀 차별 행위, 언어 등을 기술하고 있다.

으며, 무대와 신화 및 조형 예술에 등장한 것은 실제 여성들의 경험과 이야기, 감정 및 환상들을 억압한 채 성별에 관한 가부장적 가치를 재현했던 허구적 ‘여성’이었다. 이러한 문화적 허구에 대한 새로운 여성주의적 접근은 남성이 창조한 허구로시의 ‘여성’과 역사상의 여성들을 구별했으며 이 두 영역은 전혀 관련이 없다고 주장한다.⁵⁾ Sue-Ellen Case, 『Feminism and Theatre』, 김정호 옮김, 『여성주의와 연극』(한신문화사, 1997) 참조.

‘60년대 후반 이후 외국의 독점자본과 국내의 매판자본을 발판으로 화급하게 추진된 소위 근대화에 의한 사회적 변화 중 우선 드러나는 것이 상업주의와 소비문화이다. 그리고 이런 파괴적 변화에 편승되었을 때의 문화라는 것은 어차피 ‘자본가와 종 산층’의 문화일 뿐만 아니라 ‘직접 생산계층을 길들이고 부려먹기 위해 생산, 보급, 강요하는 문화’로서 역설한다. 바로 이런 점에 가장 예민하게 오염된 부분 중의 하나가 오늘의 연극이다.’(오종우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』 창간호, 1980) 참조.

여성이 연극 주체가 되기 위해, 여성주의 연극은 브레히트의 서사극 이론을 적극적으로 수용하여 전통적인 무대 재현 방식을 해체했다. 관객들은 ‘재현 장치’의 허구성을 관찰하였고 이를 통해 변화의 가능성을 인식할 수 있었다.⁵⁾ 민중이 연극 주체가 되기 위해, 마당극은 민중이 주인이고 민중이 자발적으로 향유했던 전통민속연희를 새로이 발견하고, 고소설, 민요, 판소리, 무굿, 풍물, 민속춤, 민화, 설화 등 조선조 때 예술로 인정받지 못했던 민중 예술들을 끌어들였다.⁶⁾

그렇다면, 아동극에서 아동이 주체가 될 수 있는 방법은 무엇인가? 무속신화를 회곡화하는 과정은 이런 고민에서부터 출발하였다. 필자의 생각

5) Jill Dolan, 『The Feminist Spectator as Critic』, 송원문 옮김, 『여성주의 연극 이론과 공연 : 여성주의 시각으로 연극 보기』(한신문화사, 1999) 210쪽

6) 이영미, 『마당극, 리얼리즘, 민족극』(현대미학사, 1997) 305-308쪽.

으로, 방법은 첫째 아동의 놀이 본성을 이해하고, 둘째 소외된 아동 관객층에 관심을 가지며, 셋째 그 아동들의 삶을 반영하는 것이다.

아이들의 놀이 본성을 이해하는 것은 놀이적인 연극 형식과 연결된다. 아이들은 수동적으로 관람하는 것보다 참여하기를 좋아한다. 아이들은 성인들처럼 공연 동안 대본을 따라가지 않으며, 대본에서 묘사되는 이미지, 유머, 흥미, 장관에 반응하며, 언어의 리듬과 단어의 소리에 더 감각적으로 반응한다.⁷⁾ 또한, 아이들은 놀이의 영역으로 들어가거나 빠져나가는 것에서 자유롭다. 놀이에 몰입하면서도 그것이 놀이임을 동시에 인식한다.⁸⁾ 이것은 연극 경험에서도 마찬가지로 적용된다. 아이들은 연극에 몰입하면서도 연극이 허구적 세계임을 확인하고자 돌발적인 행동들을 한다. 주변을 둘러보거나, 무대를 향해 소리치거나, 옆 사람과 얘기하거나, 무대 세트들을 살펴본다. 그리고 성인 관객보다 동질적이고 단일한 반응을 보임은 익히 알려진 사실이다. 이 모든 특징이 시사하는 바는, 아동들이 연극을 바라보는 태도는 동적이라는 것이다. 아동들에게 연극은 어른들처럼 숨죽이고 관찰하는 대상이 아니라, 하나의 놀이 대상이다. 아이들의 놀이성을 극 대화시킬 수 있는 방법은 여러 가지가 있겠으나, 필자는 마당극에서 그 가능성을 보았다.

두 번째 과정인 소외된 아동 관객층에 관심을 갖는 일은, 아동극 대본을 쓰는 입장에서 내용에 대한 문제이다. 필자는 제주도 아이들, 특히 제주도 여자 아이들을 암묵적인 주 관객층으로 삼았다. 그 이유는 내가 나고 자란 땅이 제주도이고, 성장 과정에서 느끼는 섬 아이들의 열등감과 남녀

7) Christine Prendergast & Helane S. Rosenberg,『Theatre for Young people』(New York : Holt, Rinehart and Winston, 1983) 48쪽.

8) V. Glasgow Koste,『Dramatic play in childhood : Rehearsal for life』(portsmouth : Heinemann, 1995) 참조.

차별의식을 몸소 경험했기 때문에, 지금 제주도에 있는 여자 아이들이 이 중 삼중으로 육지 콤플렉스에 시달리고 있으리라 짐작되기 때문이다. 또한, 근대화 과정을 겪은 제 3세계 국가나, 우리 나라의 대부분의 지역 공동체에서도 비슷한 소외 현상이 있으므로, 중앙의 획일적인 문화에 잠식당한 지역 문화를 회복시켜 아이들에게 문화의 주체자로서의 긍지를 느끼게 하는 작업은 아이들이 건강한 정체감을 확립해나가는데 중요한 의미가 있을 것이다.⁹⁾

마지막으로, 아동들의 삶을 반영한다는 것은 주 관객층으로 삼고 있는 아동들의 생활 터전, 즉 지역사회의 문화를 최대한 반영한다는 의미이다. ‘바로 내가 사는 지역의 이야기로구나’ 혹은 ‘내 어머니, 내 할머니의 이야기로구나’라는 공감대가 있어야한다. 민속학자 임재해는 구비문학의 민중성과 민주성을 얘기하면서, ‘지역 공동체를 기반으로 형성되고 전승되며 전파’되는 구비문학이야말로 ‘지역사람들이 주체가 되어 지역의 현실과 문제를 입말로 형상화’하는 지역문화유산이라고 하였다.¹⁰⁾ 특히 우리 설화에 가부장적 가치를 내세우는 이야기 못지않게 여성의 주체적인 삶을 다루거나 그러한 의식을 담고 있는 이야기들도 다양하게 전승되고 있음을 힘주어 말한다. ¹¹⁾

필자는 바로 이 부분에 주목하여, 제주 무속신화를 선택하였다. 민중적

9) 조혜정, 「발전과 저발전: 제주 해녀 사회의 성 체계와 근대화」 『한국의 여성과 남성』(문학과 지성사, 1995) 263-331쪽. 대부분의 개발 사업이 남성을 중개인으로 하고, 지배 문화의 기능을 습득하지 못했기 때문에, 근대화과정에서 여성들은 더 주변화된다. 제주도 해녀 마을의 경우, 개발이 가속화되는 70년대를 기점으로 이전의 여성 중심적이고 공동체 중심적이었던 사회가 TV위주의 대중매체와 중앙 중심적 교육, 경제 구조의 변화 등으로 육지부의 고정적 성 역할 개념이 역으로 유입되고, 잠수나 밭일 같은 전통적 여성의 일들이 열등한 것으로 인식됨을 지적했다.

10) 임재해, 「구비문학 유산과 지역문화의 상생적 관계」(2001한국구비문학회 학제학술대회 발표논문)
<http://limjh.andong.net> 참조

11) 임재해, 「설화에 나타난 여성주의다운 상상력 읽기와 민중의 여성인식」(구비문학연구 12호)
<http://limjh.andong.net> 참조

관점과 여성주의적 관점이 적절하게 녹아있는 제주 무속신화를 마당극 양식과 결합시킴으로써 소외된 지역문화와 아이들의 놀이성을 해방시키고 지방 아이들이 주체가 되는 아동극을 시도해보았다. 지방색이 강한 아동극은 그 지방 아이들에게는 자긍심을, 다른 지역 아이들에게는 문화의 다양성을 경험할 수 있는 기회를 줄 수 있으리라 믿기 때문이다. 동시에 우리 내면에 공통적으로 흐르는 민중성을 확인하고 공동체 의식을 느낄 수도 있을 것이다. 따라서, ‘가믄장아기’의 여성의 몸에 대한 주체적 인식을 중심으로 회복화하는 과정은, 그동안 소외되었던 여성 인물을 드러내고 열등한 것으로 치부되었던 지역 문화를 아동들의 주체적 놀이성과 연결시켜 무대화시키는 작업이 될 것이다.

결론적으로, 본 논문은 기존 아동극이 지닌 성차별적 내용과 표준화된 형식이 지니는 문제점을 극복하기 위해 어떤 소재와 어떤 형식을 취할 수 있는지 하나의 창작과정의 예를 제시하고자 하는 목적을 갖고 있다.

회곡 창작 대상으로 삼공본풀이 <가믄장아기>를 선택한 이유는, 옛 어른들의 정신세계에서 급진적 여성을 발견한 경이로움과 인간적인 매력 때문이다. 게다가 주인공 ‘가믄장아기’는 아동들이 좋아할 만한 가능성을 지니고 있다. 아동 관객들은 정의에 대한 감각이 발달하여 인물이 처한 불공평한 상황에 민감하게 반응하며, 기존 질서와 관습에도 반항적이다. 이런 이유로 아이들은 권위에 도전하는 주인공을 좋아한다.¹²⁾ ‘가믄장아기’는 가부장제 질서에 저항하는 인물로서 고난을 겪고 마침내는 고난을 극복하기 때문에 아이들의 욕구와 잘 맞아 떨어진다. 또한 아이들은 시작, 중간, 끝이 있는 이야기를 좋아하며, 명확한 전개와 만족스런 결말을 선호한

12) David Wood & Janet Grant 『Theatre for Children : A Guide to Writing, Adapting, Directing and Acting』(London : Faber and Faber Ltd., 1997) 21쪽.

다. 삼공본풀이 ‘가믄장아기’는 문학적 완성도가 높은 일반신 본풀이¹³⁾에 속한다. 특히 대상 연령층으로 잡은 초등학생 3-4학년은 영웅담, 모험담에 관심이 많고 자신들이 존경하는 영웅에게 강한 영향을 받는 때이다.¹⁴⁾ 가믄장아기가 ‘여성을 부정하는 문화를 거부하고, 여성도 자신의 성성(性性, sexuality)과 개체성을 주장할 수 있음’을 보여주면서, 동시에 ‘자기(self)에 대한 주장’이 이기적인 방향이 아니라, ‘배우자 찾기와 혼인성사를 통해 금을 발견하고 부모를 구원’¹⁵⁾하는 방향으로 이타적인 결과를 가져오는 것을 보면, 아동들은 가믄장아기와 동일시되기를 원할 것이다.¹⁶⁾ 또한 삶의 모험이 궁극적으로는 더 나은 인간사회를 지향한다는 것을 확신할 것이다. 이를 통해 가믄장아기가 긍정적인 여성 역할 모델로서 아이들과 만날 수 있기를 바란다.

삼공본풀이는 제주도 큰 굿에서 지금도 불리는 살아있는 본풀이 중의 하나이며, 전국적으로 널리 분포해있는 ‘내 복에 산다’형 설화, 서동설화 등 여러 설화들과도 비슷한 모티프를 담고 있어 원형 설화로서의 가치도 지니고 있다.¹⁷⁾

13) 제주무속신화는, 어느 마을이고 공통적으로 발견되는 ‘일반신 본풀이’와 마을의 기원을 밝혀주는 ‘당신 본풀이’, 조상의 내력을 말해주는 ‘조상신 본풀이’가 있다. 문학적으로나 제의적으로 가장 발달된 형태는 일반신 본풀이이다. 인간의 출생과 질병, 죽음, 농경 등 보편적인 삶의 문제를 다룬다.

14) Winifred Ward, 『Playmaking with Children : from Kindergarten through Junior High School』 (New York : D. Appleton-Century-Crofts, inc., 1957) 105쪽.

15) 윤교임, 「여성영웅신화 : 초공본풀이, 삼공본풀이, 세경본풀이에 대한 문화기호학적 해석」 서강대 석사학위 논문, (1996) 60쪽.

16) Bruno Bettelheim, 『The Uses of Enchantment』, 김옥순, 주옥 옮김, 『옛이야기의 매력1』 (시공주니어, 2002) 21-22쪽. 어린이들은 동일시를 통해 주인공의 내적 외적 투쟁으로부터 얻은 도덕률을 마음 속 깊이 새긴다... 어린이는 주인공이 선하기 때문에 동일시하는 것이 아니라, 주인공의 조건이 마음에 들기 때문에 동일시한다. 어린이가 스스로에게 하는 질문은 착한 사람이 될까 아니라 누구처럼 될까이다.

17) ‘내 복에 산다’형 설화는 한반도와 일본 전역, 중국 일부 지역에 분포하는 것으로, 한국에는 신화로서 삼공본풀이, 전설로는 서동설화, 민담으로는 <내복에 산다>형 설화로 전승되는 동일 유형의 설화가 있다. 각 유형에서 부녀 문답, 셋째딸 축출, 결혼, 금 발견, 부녀 상봉이라는 공통된 모티프가 발견되며, 중국과 한국은 세째딸 축출이 시험의 의미가 있는 반면, 일본은 운명론적인 체념이 들어있어 지역적 차이를 보여주고 있다. 현승환, 「내복에 산다;형 설화의 한 중 일 비교」 제주대학교 박사학위 논문 (1992) 참조.

1-2. 연구 대상 및 연구 방법

연구 대상은 삼공본풀이 <가문장아기>를 희곡화하는 과정이다. 본론에서 기존의 아동극이 남성 중심의 편향된 성역할을 재현하고 있음을 지적하고, 성적 소외와 지역적 소외를 극복할 수 있는 희곡창작을 모색할 것이다. 그 구체적 방법으로, 2장에서 아동들의 성역할 개념 형성에 영향을 미치는 아동극과 그것을 극복할 수 있는 소재로서 제주 무속신화의 가능성을 발견하고, 3장에서 삼공본풀이 <가문장아기>를 희곡화하는데 있어 내용과 형식이 구축되는 과정을 살펴볼 것이며, 마지막 4장에서 공연을 포함한 무대화 과정에서 희곡이 수정된 부분들을 점검할 것이다.

희곡의 내용적 측면에서는 크게 여성주의적 접근 방법¹⁸⁾을 활용하여 신화적 의미를 해석·확장하였고, 주로 여성의 몸에 대한 폐미니즘 연구에 바탕을 두었다. 이 연구들은 오랜 세월 남성의 시각에 의해 억압된 여성의 몸과 실제적인 여성의 몸의 의미를 탐구하고 있어, 창작 과정 내내 화두가 되었던 가문장아기의 말 ‘선그릇(성기 부위) 떡이우다’에 어느 정도 실마리를 주었다.

희곡의 형식적 측면에서는 여성주의 연극의 방법론을 택하지 않고 마당극 양식을 활용하였다.¹⁹⁾ 여성주의 연극의 방법론이 아동들에게는 적합

18) 여성주의적 접근이란, 여성에게 관심을 집중시키는 작업을 말한다. 이는 여성이 등장인물로 나타날 때 뿐만 아니라, 그렇지 않을 때에도 주의를 기울이는 것을 의미한다.... 우리가 보통 당연하다고 여기는 것들이 사실은 여성의 관점에서 만들어진 것이 아니라, 남성문화 속에서 남성들의 관점에서 구축된 것이기 때문에 우리는 이런 것들을 당연히 받아들여서는 안됨을 의미한다. Gayle Austin,『Feminist Theories for Dramatic Criticism』, 심정순 옮김, 『페미니즘과 연극비평』(현대미학사, 1995) 10쪽.

19) 여성주의 연극에서는 브레히트의 서사극 이론을 적극적으로 활용한다. 마당극을 서사극과 비슷한 양식으로 간주하는 경향에 대해 채희원은, 서사극에서는 사건을 객관적으로 지켜보고 변증법적 사고를 통해 사건을 인식하고 해명하는 것을 중시하는 현실 인식극인 반면, 마당극은 변증법 사고에서 마지막 ‘합’의 단계에서 출발하여 자유롭게 사건을 향유하는 현실 해소극이라는 차이점을 밝힌다. 이영미, 앞의 책, 95~96쪽. 이 밖에, 여성주의 연극 방법론을 살펴보려면, 심정순 편저, 『미건 테리와 아시아 여성연극』(송실대학교 여성연구센터(삼신각, 1997), 전연희의 『사회주의 페미니즘과 여성연극』(동인, 2001), 김정호가 번역한 Sue-Ellen Case의 『

하지 않고²⁰⁾, 이 작품이 여성 소외만을 문제 삼는 게 아니라 지방의 소외된 정체성을 살리는데도 목적이 있기 때문이다. 여성주의 연극에서 시도되는 여러 전략들은 주로 이론의 실제 적용이거나 특정 메시지 전달을 목적으로 하는 ‘이론 연극’인데다, 관객층 또한 남성적 시각에 문제를 느끼는 여성들을 염두에 두고 있어 작가와 관객 모두 상당히 지적인 접근을 필요로 한다. 그런데, 아동 관객들은 극적 경험의 아직 부족하고, 놀이적이고 직관적 관람 태도를 취하기 때문에 텍스트 중심적인 접근은 흥미를 떨어뜨릴 수 있다. 그리고 무엇보다도 무속신화는 우리 민족의 정신적 뿌리에서 나온 텍스트인 만큼, 적절한 한국적 그릇을 찾아내는 일도 중요하다. 따라서, 여성 중심의 제주 무속신화와 제주문화의 긴밀한 관계처럼, 희곡에서도 소재의 지역성과 여성의 주체적 정신이 온전하게 드러나도록 하는데 힘을 실었다. 마당판이 관객과 배우간의 동등한 관계를 바탕으로 이루어지는 것임을 고려하면, 마당극과 제주무속신화의 결합은 여성 인식이 녹아있는 이야기의 한국적 형상화라는 과업을 적절히 수행할 수 있을 것이다.

이 논문이 필자와 같이 지방의 소외된 아동관객을 염두에 두고 있는 연극 관계자들에게 성적 소외와 지역적 소외를 극복할 수 있는 희곡창작의 모델을 제시할 수 있기를 바란다. 각 지역 출신의 연극 관계자들이 자기 고향의 지역 문화에 관심을 갖고 민중성이 살아있는 소재를 무대화하고자 할 때, 어떤 식으로 아동 관객을 위한 희곡 텍스트를 만들 수 있는지 방법을 찾는 데에 도움이 되었으면 한다.

여성주의와 연극』(한신문화사, 1997)을 참조할 수 있다.

20) 관객들은 필시 새로운 경험을 접하기를 원하겠지만 대체로 그들은 그 새로운 것이 친숙한 연극적 관습을 통해서 그리고 도덕적 허용 범위 내에서 표현되기를 원한다. Christine Prendergast & Helane s. Rosenberg, 앞의 책, 21쪽.

2. 제주 무속신화와 아동극

비교신화학자인 캠벨은 저서 <신화의 힘>에서 신화를 이렇게 정의한다. ‘신화는 인류 안에 있는 영적 잠재력을 비유적으로 나타낸 것’(67)이며, ‘원형적인 꿈’이다. ‘신화는 우리에게 어떻게 하면 인생의 고통을 직면하고 이겨내고 다른 것으로 변용시킬 수 있는가를 보여준다.’(304) 전세계의 신화는 성인으로 변모하는 ‘입문의례’를 공통 모티프로 갖고 있다. 다만, 지리적, 민족적 기질에 따라 그 적용이 달라질 뿐이다.(47) 신화의 힘은, ‘우리에게 주어진 이 삶을 이 특정한 상황에서 어떻게 살아낼 것인가’ 하는 메시지를 발견하는데 있다.(81)

제주 무속신화는 세계 보편적인 모험 모티프를 지니면서, 제주만의 독특한 자연 친연성과 독립 의식을 보여준다. 이런 무속신화와 만났을 때, 아이들은 가부장제 가치관을 뛰어넘는 삶의 가치와 자연에 깃든 신성성을 깨달을 수 있을 것이다.

이 장에서는 먼저 아동들의 성역할 개념에 아동극이 어떤 영향을 미치는지 알아보고, 제주무속신화가 아동극 소재로서 어떤 가치가 있는지 고찰 할 것이다. 그런 뒤에 실제 희곡화과정에 적용된 내용과 형식의 틀을 살펴 보기로 하겠다.

2-1. 아동들의 성역할 개념 형성에 영향을 미치는 아동극

성역할이란, 한 개인이 속해있는 사회에서 남자 또는 여자로 특징지어 질 수 있는 여러 특성 즉 행동양식, 태도, 가치 및 성격 특성을 의미한다.

성역할에 대한 기존의 연구에 따르면, 남성성은 주체적, 도구적, 자율적, 독립적, 공격적, 신체적, 능력적 특성을 나타내는 한편, 여성성은 친교적, 표현적, 관계 지향적, 친밀성, 감정적, 동조적 특성을 나타낸다고 한다.²¹⁾

아동극이 의도적이든 아니든 간에 전형적 성역할을 보여주게 되는 이유는, 옛이야기를 비판 없이 받아들이기 때문이다. 옛이야기에 인류의 오랜 지혜가 남겨있는 것은 사실이나, 그것 또한 특정 시대의 가치관을 반영한 것이며, 특히 문헌으로 기록될 때에는 기록자인 남성들이 이야기를 변형시키는 예가 허다했다. 가부장제 가치관을 소유한 남성의 시각으로 묘사한 여성과 남성의 역할은 아동들에게 강한 이미지로 작용하며, 특히 무대화되었을 때에는 살아있는 실제 배우에 의해 자연스러운 이미지로 받아들여지게 된다.²²⁾ 아름다움, 수동성, 희생, 단순한 집안일을 수행하는 식의 여성 이미지들은 특히 어린 소녀들에게 그들이 장래 커서 무엇이 될지에 상당한 제한을 준다.²³⁾

이처럼 아이들이 인물 이미지에 심각한 영향을 받는 이유는, 성역할 개념이 서서히 형성되어 고정되는 중요한 시기이기 때문이다. 성역할 발달은, 아동 초기에 형성되기 시작하여 아동 중기(만 5-6세부터 12세) 이후 까지 계속된다고 한다. 그 발달 과정에서, 아이들은 성역할에 대한 영구적인 삶의 태도를 고정시킨다.

21) 변명숙, 성옥련, 「초등학교 아동의 성역할 특성의 발달」, 『한국심리학회지 : 여성』 5호 No 1. (한국여성심리학회, 2000) 61-71쪽.

22) Gayle Austin, 심정순 역, 앞의 책, 116쪽.

23) Cynthia D. Stroud, 「Sexism and Gender-Typing in AATE Award-Winning Plays, 1990-1993」, 『Youth Theatre Journal』 (Arizona : AATE, 1998) Vol.12, 19-24쪽. 이 글에서 필자는 1990-1993년 사이의 AATE(American Alliance for Theatre and Education) 수상작들을 중심으로 성 유형화와 성 차별적 요소를 비평하였다. 연극에서 나타나는 성 유형화는 사회가 바라보는 여성 이미지가 반영된 것이라고 보고, 수상 작품에 이런 여성 이미지가 어떤 식으로 반영되고 있는지를 살펴보았다.

전통적인 성역할에 문제를 제기하는 것은, 성역할이 인위적으로 만들어질 수 있음을 전제로 한다.

여자는 태어나는 것이 아니라 만들어지는 것이다....(중략).....어린이는 자기가 성적으로 구별되어 있다는 것을 이해하지 못한다. 24)

여성과 남성의 구분, 즉 성차가 생물학적 개념(SEX)이냐 사회적인 개념(Gender)이냐 하는 것은 오랫동안 논란이 되어왔다. 그러다가 많은 문화인류학자들의 노고로 성차는 사회문화적으로 만들어지는 것임이 밝혀졌다. 인류학자들의 연구는 문화가 아이들의 행동과 아이들에 대한 다른 사람들과 행동, 아이들의 관찰과 통제, 사회의 일반적인 행위들에 영향을 미친다는 것을 보여주었다.²⁵⁾ 보봐르는 아이들에게 어른은 신같은 존재로 여겨지기 때문에, 어른의 보상과 강화로 인해 남성, 여성의 구분된다고 강조했다.

아이들은 부모의 생활방식과 태도를 모방하고, 부모의 가치관을 내재화하며, 친구나 교사, 주위의 어른들, 대중 매체, 책, 장난감 등과 상호작용하며 자신의 성역할을 습득해나간다. 특히 유아들은 자신과 같은 성의 인물이 보이는 특성을 좋아하고, 그러한 특성을 모방하려는 성향이 있으며, 성역할에 일치되는 행동을 불일치되는 행동보다 더 잘 기억한다고 한다.²⁶⁾

문제는 온갖 매체와 현실 속에서 중심은 항상 용감한 남자에게 있고 여자는 보조자로 나타난다는 점이다. 이러한 전통적인 성역할 구분은 전인

24) Simone de Beauvoir 『Le deuxième sexe』, 조홍식, 『제2의 성』, (을유문화사, 1994) 392쪽.

25) Richard Courtney, 『Play, Drama & Thought』 4th, (Toronto : Simon & Pierre , 1989) 131-132 쪽.

26) 이현, 서병숙, 앞의 논문 참조.

적 발달을 도모하는데 도움이 되지 못하며, 특히 여러 매체에서 보여지는 부정적인 여성적 가치와 역할은 사회적으로 여자 아이들을 위축시킨다. 실제로 초등학생들의 성역할 특성의 발달을 연구한 논문에서, 초등학교 여학생들은 연령의 증가에 따라 여성성의 가치를 낮게 평가하고 있다. 그 이유를 논자는 ‘여아들이 미래에 자신들이 갖게 될 사회적 기회가 제한적이라고 지각’한 때문이라고 보았다. 27)

성편견적인 옛이야기를 무대화한 아동극에서, 관객들의 시선은 매력적인 남성 인물에게 집중될 수밖에 없다. 아이들은 아동극을 보면서 주인공과 자신을 동일시하고자 하나, 남자 주인공은 철저히 여성에 대한 반대 입장에서 정의되어진 것이기 때문에 여성 독자는 주인공과 동일시할 수 없다. 또한, 부정적 여성 인물은 인간 여성이 아니라 ‘남성적 기제’이기 때문에 마찬가지로 동일시할 수 없다. 결국, 부정적 여성 이미지는 여성 관객들이 여성이라는 이름을 비난하게 됨으로써, 자신에게 반감을 갖는 방향으로 움직인다. 28) 여성들은 남성 중심적 가치관과 관점만을 정상적이고 합리적인 가치관으로 받아들이게 되며, 자신들의 ‘남성화되어 버린 시각’과 현실의 ‘여성적인 자아’ 사이에서 내면적 괴리와 갈등을 경험하게 된다. 29) 따라서, 아동극에서 성 역할의 전형성을 벗어나는 일은, 자라나는 아이들에게 공정적인 삶의 태도를 심어주는 중요한 일이다.

성 역할의 전형성을 벗어난다는 것은 인물의 전형성을 보여주는 한가지 행동을 없애는 것이 아니라, 모든 행동들이 성에 상관없이 모든 인물들

27) 변명숙, 성옥련, 앞의 논문 참조.

28) Gayle Austin, 심정순 역, 앞의 책, 47쪽.

29) 심정순, 「무대 위에 펼쳐지는 ‘새롭게 보기’ 비전과 ‘여성적 글쓰기’ 작업」『쉽게 쓴 여성문화/ 예술 이론』
승실대여성문화연구소 (동인, 1999) 90쪽.

에게 가능해지는 것을 의미한다.³⁰⁾ 이런 관점에서 ‘여성 주인공들의 높은 비율과 공격적이거나 경쟁적이지 않은 남성 인물들을 그려낸 작품들’은 의미가 있다. 실제 유아교육기관에서 시도하고 있는 반(反)편견 교육 연구 결과를 보면, 반편견 교육을 받은 아이들은 성역할 고정관념이 감소하고 성역할에 대해 훨씬 유연함을 보이고 있다. ‘양성성의 역할을 고무하는 반편견 성역할 그림책과 그림자료를 통해 교사와 유아가 이야기 활동을 한다면 성역할 고정관념이 해소될 수 있고, 그러한 교육은 지속효과가 있음’을 알 수 있다.³¹⁾ 같은 논리가 아동극에도 적용될 수 있다. 성적 편견을 벗어난 아동극은, 아이들의 성역할 개념을 보다 유연하게 만들어 줄 것이다.

여성주의적 관점에서, 연극은 왜곡된 현실을 반영하는 거울이 아니다. 연극은 육체라는 매개체를 통해 전통적 성의 범주를 해체시키는, 새로운 여성의 재현을 위한 실험실이다.³²⁾ 남성 주인공의 지배적 사용과 제한된 여성의 역할을 대폭 수정함으로써, 연극은 남성 중심적 현실과 맞서 싸울 수 있는 힘을 제공할 수 있다.

2-2. 여성의 주체적 삶을 다루는 제주 무속신화

제주도에는 굿의 일부분으로 노래 부르는 신성한 설화, 즉 무속신화가 있다. 이를 제주도에서는 본풀이라고 한다. ‘본’은 신의 근원이나 내력을

30) Davida Bloom, 「Feminist Dramatic Criticism」『Youth Theatre Journal』Vol.12 (Arizona : AATE , 1998) 25-35쪽. 이 논문은 94년부터 95년까지 세 개의 대표적 미국 아동극단에서 제작된 18개의 작품들을 대상으로 여성주의적 비평을 시도한 것이다. 이 글에 따르면, 이 시기의 작품들은 남녀 성비가 거의 비슷하고 여성의 활동 영역도 이전에 비해 훨씬 넓어졌다. 아동극이 전형적인 성유형에서 벗어나 적극적이고 다면적인 여성 주인공을 창조하는데 어느 정도 성공했다고 평가한다.

31) 김윤강, 「반편견 그림책과 그림자료를 사용한 이야기 활동이 유아의 성역할에 미치는 효과」 신라대 석사학위 논문, (2001) 참조.

32) Gayle Austin , 심정순 역, 앞의 책, 34쪽, 136쪽.

의미하고, ‘풀이’는 해석, 설명의 뜻이다. 따라서 본풀이는 ‘신의 근본과 내력을 설명해주는 것’으로 그 출생에서 신으로서의 직능을 관장하고 좌정할 때까지의 생활사요, 내력담이라 할 수 있다.³³⁾ 제주도 본풀이에 대한 관심은 고대 소설 이전의 문학사적 가치로 인해 민속학계와 국문학계에서 주로 이루어졌는데, 최근에는 본풀이의 주인공인 여신을 여성주의적 시각으로 새롭게 조명하는 경향이 두드러지고 있다. 본풀이의 문학적, 민속학적 가치는 너무 방대하므로 여기서는 희곡 텍스트로서 갖는 내용적 가치에 초점을 맞추고자 한다.

첫째, 주체적 여성 인물이 거의 부재하는 아동극에서, 무속신화의 여성 신이 대안적 모델이 될 수 있다는 점이다. 개체성이 강조되는 여신들, 즉 ‘자청비’, ‘가문장’, ‘백주또’ 등에서, 우리는 민중적 삶에 근거를 두면서도 서구 페미니즘 못지 않은 여성 주체적 인식을 발견하게 된다. 그리고 자연과의 친연성을 그 특징으로 한다.

많은 예술가들이 오랜 세월 동안 영감의 원천으로 삼고 있는 그리스 신화와 성경 신화는 가부장제가 국가 통치 원리로 정착되었을 때 문자로 기록되면서 남성 중심적으로 변형되고 왜곡되었다. 대지의 여신 ‘가이아’나 ‘헤라’처럼 신전의 크기나 그 지배력이 커던 여신들이 그리스 신화 텍스트에서 부정적 이미지로 축소되고, 순결 이데올로기에 충실한 처녀신들이 찬사 받는 것들은 모두 가부장제의 의도된 조작이었다.³⁴⁾ 여신 파괴의 역사는, 수렵 문화권에 속하는 유목 민족이 농경 문화권을 정복하면서 가속화 되었던 것이다. 수렵문화권의 신화는 자연을 정복 대상으로 보는 외계 지

33) 현용준, 『무속신화와 문현신화』(집문당, 1992) 16-17쪽.

34) 장영란, 『신화 속의 여성, 여성 속의 신화』(문예출판사, 2001) 참조.

향적 세계관을 갖는다. 이들 신화는 자신들의 정복을 정당화하기 위해 특수한 사회 상황을 담았다. 남성의 힘을 우상화시키고, 가부장제 가치관을 적극적으로 신화화하였다. 이 과정에서 토착민들의 농경 신화는 변질될 수 밖에 없었다.³⁵⁾

하지만, 제주 신화는 다르다. 제주 무속신화는 농경 문화권의 신화이면서도 중앙정부와 멀리 떨어져 있기 때문에 문자화의 과정이나 가부장제 이데올로기의 침투가 거의 이루어지지 않았다.³⁶⁾ 관리들의 약탈과 과도한 진상, 생활 환경의 어려움, 변방으로서의 고립 등의 악조건은 제주 민중들의 반지배이데올로기 의식을 심화시켰고, 이것이 무속신화와 결합하여 제주문화의 근저를 이루었던 것이다. 제주 무속신화는 지금도 궁에서 구송되는 살아있는 신화로서, 제주 민중, 특히 자연과 관계를 맺고 있는 여성들의 삶과 밀접한 관계를 맺고 있다. 제주도에는 약 350여 개의 크고 작은 당이 있으며, 이 당에 모시고 있는 신들 중의 80%를 여신으로 보고 있다.³⁷⁾ 여성신이 유난히 많고 다른 지역과 달리 신들 사이에도 평등하고 독자적인 관계를 보이며, 남성 지배와 여성 순종이라는 익숙한 질서에 대한 위반과 전복의 행위들이 심심치 않게 나타나는 것은 제주 신화만의 특징이라고 할 수 있는데, 이는 제주 여성들이 생산의 실질적 주체로서 지역 공동체에서 중요한 위치에 있었기 때문이다. 여성들은 적극적이고 능동적인 기질을 형성하여, 부부 중심의 가족관계, 독립적 생활능력, 인간적인 선에 대한 강고

35) Joseph Campbell with Bill Moyers,『The power of Myth』, 이윤기 옮김,『신화의 힘』(고려원, 1999) 201~202쪽. 캠벨은 신화를 크게 농경 문화권의 신화와 수렵문화권의 신화로 나누고, 농경문화권의 신화가 훨씬 근본적이고 차원높은 영적 세계임을 강조한다. 농경문화권의 신화는 만물을 낳고 기르는 대지와 여성을 숭배하는 내계 지향적 신화로서 자연과 하나인 인간의 본성을 다룬다.

36) 김정숙,『자청비, 가문장아기, 백주또 : 제주섬, 신화 그리고 여성』(제주 : 각, 2002) 20~21쪽.

37) 김정숙, 앞의 책, 41쪽.

한 원칙, 용감성 등으로 지역 사회를 이끌었다. 이는 공동체 유지에 필요 한 덕목으로서, 제주 무속신화의 여성 주인공들에 의해 형상화되었다.

둘째, 본풀이의 모티프와 본토 설화 모티프의 연관성에 있다. 즉, 제주 본풀이가 비단 제주라는 지역에만 제한된 것이 아니라, 타 지역과의 연관 성과 보편성을 동시에 지니고 있다는 점이다.³⁸⁾ 민간설화요소는 신화를 살 찌우고 신화는 민간 설화로 구전된다. 수로왕 신화, 삼성혈 신화, 삼공본풀 이 신화, 온달전, 백제 무왕 설화 들은 남방문화적 요소라 할 수 있는 쌀, 금, 마라는 요소와 여성 주인공이 상대역을 찾아 움직여 결혼하고, 여성의 남성에 비해 문화수준이 높다는 공통적인 모티프를 보여주고 있다.³⁹⁾ 제주 초공본풀이와 본토 제석본풀이도 조선조 계급 사회에서 양반에 대한 반항 과 승려 계급에 대한 학대, 과거 제도 등의 모티프를 공통적으로 갖고 있 다.

이 모든 것을 종합해 볼 때, 본풀이와 본토 설화 모티프의 유사성은 상호간의 영향 관계뿐만 아니라, ‘인간적 상상력의 보편성이 설화의 세계성’을 지니게 한다는 사실을 입증하는 것이 아닐 수 없다.⁴⁰⁾ 특히 비슷한 모티프를 지니면서도 제주 본풀이를 포함한 설화들은 육지부의 것과 다르 게 화해의 결말 구조를 보이고 있는데, 이는 ‘생활 지향적으로, 달힌 사회의 비극을 극복하려는 의지의 소산’이라고 할 것이다.⁴¹⁾

38) 혼용준, 앞의 책, 28~40쪽. 필자는 제주도 곳곳에 흩어져있는 본풀이들을 분류하여, 단순히 신의 호칭과 소박한 기도로 된 ‘기원형 본풀이’에서 기본 요소와 단순한 줄거리가 있는 ‘기본형 본풀이’, 민간 설화의 요소와 사설담 등이 삽입 조화되어 성장한 ‘성장형 본풀이’를 거쳐 마지막 완성형인 ‘설화형 본풀이’가 되는 과정을 추적하였다. 이 완성형에 해당하는 것이 일반적인 자연 현상이나 인문사상 등 보편적인 요소를 담고 있는 일 반신 본풀이이다. 여기서 종교제의가 떨어져 나가면, 민간 설화로서 오락적 기능을 하게 된다. 그 예로, 열두 본풀이에 해당하는 이공본풀이, 세경본풀이, 사만이 본풀이 등이 민간 설화에서 ‘강림차사’, ‘자청비’, ‘사만이’ 이야기로 구전되어, 각각 ‘제주도 무가집’과 ‘제주도 설화집’에 수록된 예를 들고 있다.

39) 김대숙, 「한국 여성 신화에 나타난 남방문화적 요소」, 『한국설화문학과 여성』(월인, 2002) 85~113쪽.

40) 임재해, 「구비문학 유산과 지역문화의 상생적 관계」, <http://limjh.andong.net> 참조.

41) 오뉘힘내기 전설, 아기장수설화, 요괴 퇴치 설화 등은 본토에서 보이는 관변적 이데올로기성을 극복한 양상

마지막으로, 제주 무속신화에 담긴 공동체 의식을 들 수 있다. 인간의 소외를 경험하고 있는 아이들에게 공동체 의식은 인간성의 회복을 일깨울 수 있다. 무속신앙은 고대 탐라 선주민이 농경을 시작한 이후에 형성된 부락 생활과 불가분의 관계를 가지고 성립된 신앙이므로, 집단생활양식과 밀접한 연관이 있다.⁴²⁾ 따라서 무신의 본풀이에는 제주도 선주민의 수렵 생활에서 농경사회로의 이향 과정, 마을의 형성과 변화, 농업과 목축업 또는 어업이라는 그 마을의 생산 형태와 그것들 간의 갈등 들이 담겨있다. 신은 공동체의 사회구조를 합목적적으로 유지해가는 역할이 중시되었기 때문에, 본풀이의 내용도 개인의 감정적 갈등이 아니라 공동체적인 갈등임을 합축하고 있다.⁴³⁾

섬이라는 한정된 공간에서, 그것도 불리한 자연 환경 속에서 생존을 해야했던 만큼 제주 사람들의 공동체 의식은 특별하다. 사돈에 팔촌이 모두 한 동네에 살았던 친족 중심 문화, 노동의 수눌음, 계의 활성화는 공동체의 협조와 유대 관계가 중요했던 제주 사회를 반영하고 있다. 새로운 마을 형성 과정은 주로 남자와 여자의 결합 혹은 이혼, 내쫓김 등으로 상징화되는데, 그러한 갈등은 남성과의 대립이라기보다 바람직한 인간 사회의 지향을 향해 열려있음을 의미한다. 개인의 본능적인 욕망을 억압하지 않으면서 동시에 공동체적인 인간의 규칙들을 어기지 않는 여신들의 모습은 아이들에게 남과 더불어 사는 지혜를 일깨워줄 수 있다.⁴⁴⁾

을 띠고 있다. 현길언, 『제주문화론』(제주 : 탐라목석원, 2001) 207-227쪽.

42) 진성기, 『제주도무속논고 : 남국의 무속』(교학사, 1981) (민속원, 2003) 73쪽.

43) 김정숙, 앞의 책 20쪽.

44) 김정숙, 앞의 책 213쪽.

2-3. 삼공본풀이 <가믄장아기>의 희곡화 작업 고찰

설화는 소설과 희곡 등 여러 문학 장르의 원천이 되어왔다. 그리스 비극들은 말할 것도 없고, 조선 시대 유명한 소설인 ‘홍부전’, ‘심청전’, ‘춘향전’ 등도 삼국시대 설화가 조선시대 가치관에 의해 새로이 해석되고 변용된 것들이다.⁴⁵⁾ 즉, 전해오는 이야기들을 기계적으로 옮긴 것이 아니라, 시대 정신에 맞게 재창조하려는 의지가 있었다. 따라서, 설화의 하나인 제주 무속신화를 희곡으로 옮기는데 있어 중요한 것은, 오늘날의 시대정신에 비추어 어떻게 해석하고 변용하느냐의 문제이다. 설화의 정신이 살아있으면서도 오늘의 시대정신과 만날 수 있는 접점을 발견하는 것이다. 그것을 펼자는 가믄장아기의 몸에 대한 주체적 인식으로 잡았다.

한편, 희곡은 공연을 전제로 하기 때문에 어떤 연극적 양식을 선택하느냐의 문제도 중요하다. 무속신화의 나레티브를 어떻게 한국적으로 희곡화할 것인가? 아동관객들의 놀이 본성을 살리기 위해 어떤 연극 형식을 사용할 것인가? 이런 고민 속에서 선택한 것이 마당극 양식이다.

그런데 과연 마당극이란 무엇인가?

‘마당극은 첫 출발부터, 사실주의, 서사극, 표현주의 등과 구별되는 독특한 형식과 어법을 지닌 연극양식을 지칭하는 것이면서 다른 한편 그것이 진보적 연극운동 속에서 만들어지고 성장함으로써 그 작품들이 지향하는 사회운동적 성격을 함께 지니고 있었다.’⁴⁶⁾

일반적으로 마당극을 한국 전통연희를 모태로 하는 특정 연극 양식으로 통칭하기도 하지만, 마당극의 본질을 정확히 파악하기 위해서는 ‘마당

45) 김영화, 「설화의 현대화」, 『변방인의 세계 : 제주문학론』(제주대학교 출판부, 1998) 49-59쪽.

46) 이영미, 『마당극양식의 원리와 특성』, (시공사, 2001) 33쪽

놀이'와 '민족극'이 각각 마당극의 양식적 측면과 이념적 측면을 계승하였다는 사실을 알아야한다. 즉, '마당놀이'는 넓은 의미의 마당극에는 속하나 진보적 연극운동의 산물로서의 협의의 마당극과는 다르고, 민족극에도 포함될 수 없다. '민족극'은 양식적 측면을 일단 배제하여 진보적 예술운동에 실천의 초점을 맞춘 만큼, 그 양식이 마당극에 속하지 않는 것도 있다. 이 차이들을 집합기호로 정리하면 아래와 같다.⁴⁷⁾

마당놀이 ⊂ 광의의 마당극 (전통연희를 모태로 하는 특정 연극 양식)

협의의 마당극 (진보적 연극 운동의 산물로서의 마당극) ⊂ 민족극

따라서, 엄밀히 말해 희곡 <가문장아기>는 마당극의 양식적 측면에 주목하는 광의의 마당극에 속하면서, 마당놀이보다는 협의의 마당극에서 지향하는 사회비판적, 민중주체적인 정신을 추구한다고 할 수 있다. 하지만, 마당극이 남성 민중을 주체로 삼음으로써 사회적으로는 권력에 대항하거나 남녀관계에서는 봉건적 태도를 보이는 일이 종종 있기 때문에, 내용적으로는 여성주의적 렌즈를 이용한 것이다. 희곡 형식 구축과정에서는 일반적으로 알려진 마당극의 양식적 측면에 초점을 맞추고 그것들을 전략적으로 사용할 것이다.

이제, 희곡 창작에서 내용과 형식의 틀로 잡은 기준점과 선택 이유를 살펴보기로 하겠다. 여기서 설명하는 것들은 실제 창작에 들어가기 위한 기초공사에 해당된다. 선택한 원리들이 실제 희곡 텍스트에서 어떻게 쓰였

47) 이영미, 앞의 책, 35-40쪽.

는지는 3장에서 자세히 살펴볼 것이다.

2-3-1. 내용적 측면

삼공본풀이는 ‘제주도의 큰 굿에서 자식이 잘 되고 부자가 되기를 비는 제차에서 불려지는 서사무가’이다. ‘삼공 본풀이 신화의 주신인 가문장아기는 전상을 차지하고 나온 신인데, 전상은 어업이든 상업이든 어떤 직업에 열중하여 살아가는 것, 즉 먹고 사는 경제생활을 주관하는 신격’⁴⁸⁾이다.

본풀이의 핵심은 부자가 되는 데에 있다. 이 부자를 물질적인 부유함에만 초점을 맞춘다면, 이야기는 가문장아기의 신통한 능력을 보여주는 것에 불과할 것이다. ‘부자’는 정신적 차원의 성숙으로 바라봐야 한다. 모든 신화에서 나타나는 모험의 구조는 태고의 성인식을 모티프로 하며, 이 모험을 거침으로써 주인공은 유아기의 인격과 정신을 버리고 책임있는 어른으로 변모한다.⁴⁹⁾ 따라서, ‘부자’는 고난 극복으로 성취되는 결실로 볼 수 있다. 가문장아기가 이 결실을 사람들과 나눔으로써 먹고 사는 경제 생활을 주관하는 원래의 신격 의미도 잊지 않을 수 있다. 이제, 문제는 가문장아기를 어떤 인물로 볼 것이냐 하는 것이다.

신화적 의미를 찾아나가는 작업에서, ‘효’라는 관점과 가부장제적 질서 속에서 여성의 위치를 파악한 기준의 해석⁵⁰⁾은 오늘날의 시대 정신과 맞

48) 김대숙, 앞의 책, 103쪽, 107쪽.

49) Joseph Campbell with Bill Moyers, 앞의 책 47쪽, 238쪽.

50) 현승환, 앞의 논문 참조. 필자는 결말부의 딸의 승리와 부친의 패배에 대해 현승환은 이것이 내 복에 산다라는 주장의 확인에 불과하며, 당시 도덕율에 어긋나지 않게 하기 위해 부친에 대해 효도를 했다는 행복담으로 이끌었다고 보았다. 또한, 복있는 여인이 결혼을 전후하여 어느 친족에 소속되느냐에 따라 복이 미치는 범위

지 않으므로, 가부장제적 질서에 저항하는 용감하고 도전적인 여성 원형으로 새롭게 조명한 연구들을 참고로 하였다.⁵¹⁾ 이런 해석의 가능성을 심화 시켜준 것은 여성의 몸에 대한 페미니즘 연구였다. 이를 바탕으로, 가부장 아기는 자신의 몸을 주체적으로 인식함으로써 몸을 억압하는 기준 질서에 저항했던 인물로 해석되었다.

‘중독된 사회구조에서는 남성이 기준이기 때문에 대부분의 여성은 자신의 몸이 ‘잘못된 것’이라고 생각한다. 따라서 몸의 많은 부분을 통제하고 체취와 체형을 용납 할 수 없는 것이라고 생각한다....신경성 식욕부진과 거식증 환자의 비율이 남성에 비해 10배나 되고 세속 증가추세라는 것도 그리 놀라운 일은 아니다.’ Christiane Northrup, 『Women's bodies, women's wisdom』, 강현주 옮김, 『여성의 몸, 여성의 지혜』 37쪽.

여성 잡지, 뉴스, 광고에서 숨 없이 여성의 에티켓이나 피부관리, 몸매 관리를 강조하며 완벽한 여성적 아름다움의 이미지를 내뿜는 것은 사회의 ‘훈육의 원리’이다. ‘훈육적 관행들은 이상적인 여성성을 갖춘 몸이 구성되는 과정의 일부’로 이러한 관행들로 인해 ‘열등한 지위가 새겨진 몸’이 만들어진다.⁵²⁾ 대부분의 여성은 이런 훈육적 관행들을 그대로 내면화하여, ‘자기로서 살아가는 것이 아니라, 남성이 여자를 정의하는 대로 자기를 인식하고 자기를 선택’하기에 이른다.⁵³⁾

가 달라지고 있으며 이것은 남자가 부인을 잘 만나느냐의 여부에 따라 집안의 성쇄가 좌우된다는 의식이 담긴 것으로 해석했다.

51) 윤교임, 앞의 논문, 46-60쪽, 김정숙, 앞의 책, 103-125쪽.

52) Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury, eds. 『Writing on the Body : Female Embodiment and Feminist Theory』, 고경하 외 영미문학연구회 19세기분과 회원들, 『여성의 몸, 어떻게 읽을 것인가? : 성의 상품화 그리고 저항의 가능성』(한울, 2001) 221쪽.

‘생각은 몸에 영향을 미치면서 몸을 만들어간다. 우리는 성장하는 동안 부모와 환경에서 많은 생각을 물려받거나 영향을 받게 마련이다.’(앞의 책, 53쪽.)

흥미로운 사실은, 어린 시절의 학대나 성폭행, 충격적 사건들에 대한 감정적 태도들이 주로 산부인과적 문제로 나타난다는 점이다. 이는 여성의 몸에 대한 사회적 편견이 여성의 몸과 마음을 다같이 병들게 하고 있음을 말해주는 증거이다.

따라서, 우리 몸에 새겨지는 문화적 의미를 해석해낼 때, 우리는 우리 자신의 몸을 다시 볼 수 있으며, 우리의 몸과 마음에 정직해질 수 있게 된다. 여성의 자기 몸에 대한 새로운 인식은, 끊임없이 여성의 몸을 ‘사물화’ 시키려는 기존 질서의 요구에 저항하는 것이며, 자기 스스로 자기를 인식하고자 하는 주체적 노력이다.

‘가쁜장아기’가 오늘날 의미를 떠는 것은, 자신의 몸을 긍정적으로 인식하고 자신의 본능적 욕구와 생산성을 주체적으로 행동화했다는 점이다. 그런 주체적 인식이 모험에 뛰어들 수 있는 힘을 주었고, 그 힘이 다른 사람들과 나눌 수 있는 물적 토대까지 마련해준 것이다. 따라서, 가쁜장아기가 원래 그런 복을 지녔기 때문에 복된 결과를 얻는다는 수동적 전개를 따르지 않고, 주체적인 선택과 고난 극복의 의지에 초점을 맞췄다. 가쁜장아기가 최대한 인간으로서 관객들에게 다가갈 수 있도록 마술적 요소들을 현대적으로 해석하였다. 정리하면, 삼공본풀이에서 신화적 의미를 찾아가는 핵심은, 여성의 몸에 대한 주체적 인식이 어떤 고난을 만나고, 어떻게 고난을 극복하게 되는가에 있다.

53) Simone de Beauvoir, 앞의 책 참조.

2-3-2. 형식적 측면

희곡 <가문 장아기>는 마당극 양식을 취한다. 악사 2명이 관객과 소통하기 위해 극을 넘나들며 전체틀을 이끌어간다. 여러 명의 등장인물들은, 남자배우와 여자배우, 악사 2 세 명이 인형과 탈, 움직임 등을 이용해 역할변형을 할 것이다. 작품 선체적으로 제주 방언과 민요, 양식적 말투들이 쓰이면서 희곡 양식은 비사실주의적 표현을 특징으로 하게 된다.

아동극에서 가장 중요한 원칙으로, 미국 아동극 연출가 로젠버그는 제시적 표현 양식(Presentational style), 즉 비사실주의적 표현 양식을 꼽는다. 텔레비전과 영화, 현실 세계에서 아이들은 충분히 사실주의를 경험하기 때문에, 연극이 아이들에게 의미있게 되기 위해서는 연극만이 가지는 독특한 잠재력에서 잇점을 얻어야 한다는 것이다. 제시적인 표현 양식은 종종 시간과 공간을 변형시키고 복잡한 동기들을 분해시키기 때문에 아동 관객들이 초점 맞추는 걸 도와준다. 로젠버그는 아동극 제작자들이 세상을 단순화시키고 과도한 것들을 제거할 필요가 있다는 말을 하면서 제시적 표현 양식의 필요성을 역설하고 있다. 덧붙여서, 이런 양식이 아이들이 가슴으로 직접 세상을 이해하게 하며, 배우와 아동 관객 사이에 일종의 ‘공모(conspiracy)’를 만들어준다고 말한다.⁵⁴⁾

필자가 마당극 형식을 선택한 가장 큰 이유는 마당극 형식의 놀이적 특성에 있다. 놀랍게도 마당극에는 코스티가 밟힌 아이들의 놀이적 특성이 하나의 형식으로서 드러난다.⁵⁵⁾ 기본적으로 마당극 형식이 ‘무대장치나 조

54) Christine Prendergast & Helane S. Rosenberg, 앞의 책, 20-24쪽.

55) 여기서 놀이는 호이징하와 코스티가 규정한 대로 ‘자발적이고, 일상생활과 분리되며, 나름대로의 규칙이 있는, 삶의 연습과정’이라고 정의한다.

명의 도움을 크게 받지 않고도 마당판을 활성화시키기 위해 나름대로 모색된 기법들⁵⁶⁾이다 보니, 아이들의 상상놀이(Dramatic Play)적 특성인 상상력과 변형이 적극적으로 이용되는 것이다. 코스티의 연속체 개념⁵⁷⁾을 서양식으로 무대화한 것이 ‘이야기 연극(Story Theatre)⁵⁸⁾’이라면, 그것을 더 민중적 개념으로, 역동적 개념으로 무대화한 것이 마당극이 아닐까 싶다. 마당극에서 추구하는 미의식도 민중들의 삶 속에서 축적된 놀이정신이기 때문이다. 마당극은 관객 참여가 강제적이지 않고 자유롭다. 관중들은 ‘판을 자유롭게 드나들며 구경하거나 끼어들 수 있으며, 그 창조적 전개에 또 하나의 즉흥성과 창조성을 덧붙일 수 있다.’ 마당극은 ‘민중 자신의 생활 체험과 미의식’, ‘관중 집단의 자발성’이 가장 중요한 극의 원리이므로, ‘수용자와 작품이 어떤 맥락에서 만나게 되는가가 중요’하다.⁵⁹⁾ 수용자 중심의 연극, 이것이 마당극 형식과 여성주의적 접근이 만날 수 있는 지점이며, 한국의 아이들이 자신들의 놀이 본성을 존중받을 수 있는 토대이다.

아이들은 자기 신체를 포함하여 물질적 대상, 살아있는 생물체까지 자신들의 놀이 구조 안에서 변형시킨다. 또한, 놀이 속의 시간은, 설명을 덧붙이기 위해 뒤로 돌아가거나, 현재와 겹쳐지며, 미래로 비약하기도 하는 등 놀이 흐름을 정하기 위한 의논과 협상 안에서 자유롭게 조절된다.⁶⁰⁾ 마

56) 임진택, 『민중연희의 창조』(창작과 비평사, 1990) 123쪽.

57) 아이들의 상상놀이와 연극놀이, 연극은 서로 연결되어 있으며, 어느 연령, 어느 지점에서나 시작될 수 있는 순환적 구조 안에 있다. 이 모든 것을 연결시키고 통합시켜주는 요소는 아이들의 상상적 변형이라는 정신적 행위를 포함하는 상상놀이이다. 각 지점들은, ‘놀이의 구조가 어디서 비롯되는가’에 따라 구별된다.

58) 이야기 연극(story theatre)는 1960년대 Paul Sills에 의해 개발된 형식으로, 잘 알려진 신화나 동화, 전설 등이 소재로 쓰인다. 짧은 이야기들을 여러 개 묶어서 공연하는 수가 많고, 배우들은 일인 다역을 하며, 삼인칭 시점에서 해설하는 인물과 일인칭 시점에서 묘사하는 인물 사이를 왔다갔다한다. 각 인물들은 간단한 의상과 소품으로 구별되며, 주로 원형의 고정된 공간에서 이루어진다. Christine Prendergast & Helane S. Rosenberg, 앞의 책, 151-152쪽.

59) 이영미, 앞의 책, 95-96쪽, 305-308쪽.

60) V. Glasgow Koste, 앞의 책 참조.

당국에서는 그것이 인물·변형이자 장소·변형이요, 시간이나 상황을 즉발적으로 얘기하는 연극적 약속에 다름 아니다. 마당극은 집단적인 놀이라고 할 수 있을 정도로, 놀이 구조를 다 내보이고 관객들과 함께 그것을 즐긴다. 마당극의 놀이성은 관객을 적극적인 참여자로 만들면서도 연극을 생전 처음 보는 아동들에게도 연극적 약속을 자연스레 익히게 한다. 또한 지역 문화를 다양하게 포용하여 지역색을 드러내기에 적합하다. 그야말로 마당극은, 아동극에서 무속신화의 나래티브가 가장 효과적으로 드러날 수 있는 양식이라고 할 수 있다.

2-4. 맷는 글 : 아동극에 주체적 여성상을 제시해주는 제주무속신화

아동기는 성역할 개념이 형성되는 시기이기 때문에, 아동극에서 성역할을 나루는 문제는 중요하다. 그런데, 전통적인 성역할은 남성 중심적이며, 여성을 부정적으로 묘사한다. 이런 시각을 반영한 옛이야기를 무대화 한 아동극은 특히 여자아이들을 소외시키고, 여성으로서의 자신을 부정적으로 인식하게 한다. 따라서, 성역할의 전형성을 벗어나는 아동극 제작은 자라나는 아이들에게 긍정적인 삶의 태도를 심어주는 중요한 일이다.

제주 무속신화는, 주체적 여성 인물이 거의 부재하는 아동극에 대안적 모델을 제시해준다. 제주 무속신화는 지역적, 역사적 특수성으로 인해 무속신화의 원래 형태를 대체로 보존하고 있는 편이다. 또한 농경문화권의 공통 모티프를 갖고 있으면서 제주 지역만의 특수성도 지니고 있다. 여기에는 삶의 주체세력이었던 강인한 제주 여성들이 여신으로 등장하며, 이들의 능동적이고 적극적인 기질은 아이들에게 여성으로서의 주체의식과 공동

체 의식을 심어줄 수 있다.

이렇게 기존 아동극의 문제점과 제주 무속신화의 가능성을 살펴본 뒤에, 삼공본풀이 <가문장아기>를 실제 작업하는 데 있어, 어떤 내용과 형식의 틀을 사용했는지 알아보았다. 신화적 내용에 대한 해석은 오늘날 시대 정신과 만날 수 있는 ‘여성의 몸에 대한 주체적 인식’을 중심으로 하고, 형식으로는 아이들의 놀이성과 가장 잘 맞닿아있는 마당극 형식을 쓰기로 하였다.

3장에서는 구체적으로 신화적 의미가 여성의 몸에 대한 인식과 어떻게 만나는지, 마당극의 원리가 텍스트에 어떻게 반영되었는지 텍스트를 인용하며 살펴보도록 하겠다.

3. 삼공본풀이<가믄장아기>에서

희곡<가믄장아기>로

창작 과정은 질서정연하지 않다. 직관적인 영감으로 장면이 먼저 형상화되기도 하고, 의미에 대한 이해가 충분히 있은 후에야 상상력의 갈피를 잡기도 한다. 즉, 장면의 의미를 분명히 알고 창작에 임하기도 하지만, 때로는 우연히 튀어나온 장면 앞에서 그 의미를 거꾸로 추적해나가기도 한다. 그것이 출발점이 되어 또다른 상상력을 잉태하기도 하고, 이것이 이전의 상상력을 수정하기도 하는 등 창작의 모든 과정은 복잡하게 뒤엉키면서 서로 연결되어있다. 코스티는, 아이들의 놀이와 성인의 창작과정이 둘다 꿈 같은 질서와 자유로운 연합과정을 지니며 그 자체 안에 일관성이 있음을 발견했다. 그리고 의식적이고 수렴적인 사고가 이 겸증되지 않은 직관적이고 분화된 생각들을 주기적으로 만나고 자유롭게 따르며 형태를 만든다고 보았다.⁶¹⁾ 무질서에서 내적 질서를 찾아가는 과정, 그것이 창작 과정이라고 할 수 있다.

3장에서는 편의상 주제별로 창작 과정을 정리해보았다. 무대화 과정에서 수정되거나 의미가 확장된 장면들도 텍스트 분석 과정을 이해하는데 도움이 되는 것이라 판단되는 것에 한해 일부 포함시켰다. 여기 인용된 ‘삼공본풀이’ 텍스트는 현용준이 채록한 <제주도 무속 자료사전>을 주로 하였으나, 채록 자료라는 게 워낙 구술자에 따라 조금씩 달라지는 것이므로, 내용이 미진하거나 다른 채록 자료들과 내용이 약간 다른 부분은 다수의

61) V. Glasgow Koste, 앞의 책, 79쪽.

자료에 있는 장면으로 참고를 하였다. 다른 채록 자료에서 인용한 경우는 출처를 밝혀두었다.

삼공본풀이 텍스트의 기본 구성은 아래와 같다.

1. 강이영성이서불과 홍은소천궁에궁진궁납 두 거지가 만나서 부부가 된다.
2. 은장아기. 놋장아기, 가문장아기를 낳고 부자가 된다.
3. 십오 세에 이르자 딸들은 효시험을 받게 되는데, 가문상아기는 불효죄로 쫓겨 난다.
4. 거짓말을 한 언니들은 가문장아기의 주문에 의해 각각 청지네와 벼섯으로 환생하게 되고, 부모는 안맹하고 거지가 된다.
5. 가문장아기는 굴미굴산 비조리 초막 할망하르방의 세 아들 중 막내 아들과 혼인한다.
6. 마파는 곳에서 금을 발견하여 잘 살게 된다.
7. 거지 잔치를 베풀어 부모를 만나고, 부모는 득명한다.

(윤교임, 「여성영웅신화」, 46-47쪽 참조.)

3-1. 주체적 몸 인식을 중심으로 인물 간 갈등 재구성하기

3-1-1. 부모와 가문장아기의 갈등

‘죽은딸아기 아래 오라. 가문장아기, 너는 누가 덕에 먹고 입고 행우발신호느냐?’

‘하늘님도 덕이웨다. 지애님(地下--)도 덕이웨다. 아바님도 덕이웨다. 어머님도 덕이웨다마는 나 배또통 알에 선그릇 덕으로 먹고 입고 행우발신(行爲發身)흡네다.’

‘이런 불효막심(不孝莫甚)호 예조식(女子息)이 어디 있겠느냐. 어서 빨리 나오고 가라.’⁶²⁾

62) ‘막내딸아, 이리로 오라. 가문장아기, 너는 누구 덕에 먹고 입고 사느냐?’ ‘하늘님도 덕입니다. 땅님도 덕입니다. 아버님도 덕입니다. 어머님도 덕이우다마는 나 배꼽 밑에 선금(立線) 덕으로 먹고 입고 삽니다.’ ‘이런 불

부자가 된 거지부부와 가문장아기의 첫 번째 대화는, 이후 가문장아기가 맞이하게 될 모든 고난의 시초가 되는 것이다. 이 부분을 어떻게 해석하느냐에 따라 전체 이야기 방향이 달라질 정도로, 많은 의미를 포함하고 있다. 이 부분을 단순히 가문장아기가 복의 존재임을 확인시키기 위해 끌어들인 시험 장치라고 보는 입장에서는, 결말부의 거지 잔치가 불복종을 만회시켜주는 중요한 기제⁶³⁾라고 보는 반면, 가문장아기가 독립적 개체로서의 여성임을 주장한다고 보는 입장에서는, 결말부를 기준의 가치를 개선시키고 새로운 공동체를 향해 나아가는 것으로 평가한다.⁶⁴⁾

가부장제 사회에서 여성의 몸은 성적 대상이거나 남편에게 순종하는 가사와 출산의 도구였다. 전통적으로 여성의 몸은 남자의 것이었다. 갑자기 부자가 된 거지부부는 상급 계층의 이데올로기, 즉 가부장제 가치관을 받아들였을 것이다. 그런 거지부부가 딸들을 한 명씩 불러 묻는다. “너는 누구 덕에 먹고 입고 사느냐?” 이것은 단순한 질문이 아니다. 누구 덕에 먹고 사느냐는 질문은 바꿔 말하면, “네 몸이 누구 것이냐?”를 묻는 것이다. 자기 소유를 확인하는 것이다. 두 딸들은 자신들이 부모의 소유임을 인정하나, 가문장아기는 이를 부정한다. ‘나 배꼽 아래 선그릇(성기 부위) 덕’이라고 당당히 말한다. 즉, 내 복이라는 것이다.

그런데, ‘내 복’이라고 말해도 될 것을 왜 굳이 ‘선그릇’이라고 표현했을까? 두 말의 뉘앙스는 너무도 다르다. 자신의 성기를 인식하는 것은 자신의 성(性) 주체성과 밀접한 연관이 있다. ‘내 복’이 일반적이고 추상적이

효막심한 딸자식이 어디 있겠느냐. 어서 빨리 나가 벼려라!

63) 현승환, 「삼공본풀이의 전승의식」 40~41쪽.

64) 김정숙, 앞의 책 참조, 윤교임, 앞의 논문 참조.

라면, ‘선그못’은 구체적이고 육체적이다. 결정적인 힌트는 바로 가문장아기의 ‘십오 세’라는 데에 있다. 따라서, 가문장아기가 ‘성숙에 따른 어떤 성적 변화를 경험했고, 이제 홀로 서서 이 경계의 상황을 넘고자 함을 알 수 있다’고 한 지적은 적절하다고 하겠다.⁶⁵⁾

어린이에서 여성으로 넘어가는 과정기에 있는 사춘기 소녀에게 ‘선그못’은 빙산의 일각처럼 변화의 일부가 돌출된 것에 불과하다. 외적인 변화보다 더 크고 중요한 변화가 몸 안에서 일어난다. 처음으로 월경(月經)을 경험하고, 자기 몸 안에 자신이 이해하지 못하는 자궁의 세계가 있음을 어렵잖이 인식하게 된다. 대부분의 사춘기 소녀들은 최초의 월경에 대해 불안과 불쾌감을 느낀다. 아버지가 자신을 더 이상 안아주지 않는다는 것과 어머니의 부정적인 태도, 월경 중인 여성에 대한 근거없는 금기들 때문에 ‘여성’이 된 자신의 몸을 수치스러워하게 된다.⁶⁶⁾

희곡 텍스트로 옮기는 과정에서, 가문장아기의 대답은 여러 차례 수정되었다. 가문장아기가 다른 사춘기 소녀들과는 다르게 어떤 성장배경에서 자신의 ‘여성성’을 당당히 주장할 수 있느냐는 의문이 들 수도 있을 것이다. 그러나, 대부분의 옛이야기들이 그렇듯이 이 이야기의 초점은 그 이전에 있는 것이 아니라, 바로 이 지점이 전제가 되어 이후의 고난들에 어떻게 맞서 싸워가느냐에 초점이 있다는 것을 강조해두고 싶다.⁶⁷⁾

이제, ‘선그못’이 희곡 텍스트에서 어떤 변화를 겪었는지 따라가보자.

65) 윤교임, 앞의 논문, 51쪽.

66) Christiane Northrup, 앞의 책, 133-135쪽. 보봐르의 책에서도 비슷한 견해를 볼 수 있다. 보봐르는『제2의 성』에서 ‘페니스가 사회적 관계에서 특권의 가치를 이끌어내는 것과 마찬가지로, 월경을 일종의 불운으로 만드는 것도 총괄적인 사회적 관계’라고 비판하고, ‘성적으로 평등한 사회라면 소녀는 월경을 어른의 생활에 도달하는 신기한 수단으로밖에는 생각지 않을 것’이라고 강조했다. 456쪽.

67) “왜 그렇게 되었는지, 왜 하필 그때 그런 일이 일어났는지에 대하여 구질구질한 설명을 하지 않고 시원스럽게 넘어가 버리는 것이 옛이야기의 서술 방법이다.....이야기에 합리성을 갖추려고 노력하다 보면 상상의 힘이 들어갈 자리가 없게 된다.” 서정오, 『옛이야기 들려주기』(보리, 2002) 50-51쪽.

선그붓 --> 깊은 골짜기 --> 도톰한 도량 --> 자궁

사실, 무대화 과정 속에서도 필자의 고민은 ‘선그붓’을 대체할 수 있는 단어에만 머물러 있었다. 그래서, 여성의 성기에 대한 은유적 표현을 찾는데만 집중했다. ‘깊은 골짜기’가 너무 성숙한 여성의 이미지라는 지적에 따라, 박 성숙하기 시작한 소녀의 몸을 연상할 수 있는 ‘도톰한 도량’으로 바꾸었으나, 여전히 가문장아기의 대답은 직접적으로 사람들에게 끌리지 않았다. 이 대사를 중요한 화두로 보고 고난 장면과 결말부에서도 반복시켰는데, 그것이 사람들에게 들리지 않는다는 것은 심각한 문제가 아닐 수 없었다. 그러던 차에, 리히셀을 지켜보던 한 교수님의 제안으로 ‘자궁’을 발견하게 되었고, 그제서야 가문장아기의 육체, 여성의 육체가 보이기 시작했다.

여성의 표면적인 성기만 보는 것은 남성들의 시각이다. 거세된 페니스를 가진 존재, 그래서 여성의 몸을 열등한 몸으로 보는 남성들의 시선은 철저히 표면에만 머문다. 자궁의 존재는 남녀 모두에게 불가해한 것이었으나, 지배 세력에 속하는 남성들은 ‘자궁’의 의미를 축소시키기 위해 단순히 ‘남성의 씨를 받아 양육하는 곳’으로 간주했으며, 그 역할을 수행할 수 있을 때에만 가치를 인정했던 것이다. 68)

보봐르는 말한다. 남자들의 공포는 괴 자체가 아니라, 바로 그 월경괴를 통해 여자의 생식력에 대해 느끼는 공포라고.... 생식기에서 나오는 출혈, 그리고 그것이 생명의 발생과 결부된다는 것은 남자가 알 수 없는 불가해한 힘이었기에 철저히 금기시했던 것이라고...⁶⁹⁾ 여성의 깊은 내면의

68) Christiane Northrup, 앞의 책, 169쪽.

69) 보봐르, 앞의 책, 227-236쪽.

자궁을 인식하게 되는 것은 바로 월경을 통해서이다. 다른 사람들은 그 월경을 기준으로 여자 아이와 여성을 구분한다. 가문장아기는 자기 몸의 신비를 월경을 통해 경험했고, 그래서 자신의 성을 완성시켜주는 자궁의 고마움을 알았다.

하지만, 가부장적 가치관을 갖고 있는 아버지는 가문장아기가 자신의 성을 긍정적으로 치하하는 것에 대해 용납하지 못한다. 이는 사춘기 딸에 대한 아버지의 거부감과도 연결지을 수 있는 부분이었다. 최종적으로 이 부분의 대사는 이렇게 정리되었다.

악사들이 연주를 멈춘다. 팽팽한 긴장감이 감돈다. 남자 거지의 몸이 부르르 떨린다. 여자거지는 안절부절 못하는 모습이다.

남자 거지 : (천천히) 다시 말 해 보 라!

가문장아기 : 하늘님, 땅님, 아방 어명님도 덕이우다마는 나 뱃또롱 아래 자궁 덕이우다. (월경천을 보이며) 봅서. 나 가랑이 사이에 빨간 꽃이 피어수다!

남자거지가 고개를 돌려버린다. 악사의 타악기 소리가 불안하게 울려퍼진다. 가문장아기는 월경천을 손에 들고 춤을 춘다. 남자거지가 분을 참지 못해 그르렁거린다.

이후 장면에서 월경천은 가문장아기의 몸에 대한 주체적 인식을 상징하였다. 이 월경천과 관계를 맺음으로써 가문장아기의 ‘자궁 덕이우다’라는 말도 구체성을 띠게 되었다. 이제 이 대사는 가문장아기가 자신의 몸에 대한 주체적 인식을 사회로 확장시키는 선포문이 될 것이었다.

3-1-2. 언니들과 가문장아기의 갈등

‘설운 아시야 훌지 가불라. 아방 어멍(父母) 늘 뜨리레 나워쩌.’

‘설운 큰성님 물팡들 알로 누려사건 청주냉이 몸으로나 환생(還生)흡서.’⁷⁰⁾

여성의 적은 여성인가? 가문장아기 언니들은, 가문장아기를 불러다 밥이라도 먹여주고 싶은 어머니의 뜻을 무시하고, 가문장아기에게 거짓말을 한다. 행여라도 다시 집에 돌아올까봐 일찌감치 멀리 내쫓아버리려는 것이다. 가문장아기는 거짓말을 하는 언니들을 단호하게 처벌하고 길을 떠난다. 이 부분에 대해, 가문장아기가 집을 떠나자 마자 마술적 힘을 가진 우월한 존재가 되었다고 해석⁷¹⁾한 것을 빼고는, 다른 논문에서는 별다르게 언급되지 않고 있다.

필자는, 여러 정황으로 볼 때 가부장제 가치관의 흔적이 스며든 것이라고 보았다. 즉, 가문장아기를 집에서 쫓아낸 것은 아버지이지만, 정작 가문장아기를 영영 돌아올 수 없게 만든 것은 언니들의 모략으로 묘사함으로써, 모든 책임을 여자들에게 전가시키는 효과를 누리고 있는 것이다. 이 부분이 착하고 예쁜 여동생과 못생기고 심술궂은 언니들이라는 구도를 그대로 보여주지는 않지만, 주인공 가문장아기를 시기하는 언니들의 모습은 분명 부정적 여성 이미지이다. 여성주의 시각에서, 이런 악녀 이미지는 남성적 시각에서 만들어진 것이다. 가부장제 사회에서 만들어진 여성의 신화적 이미지 ‘성녀 이미지 대 악녀 이미지’라는 이분법적 구분은 여성들을 서로 경계하게 하고, 연대감을 방해하기 위한 책략이다.

구체적으로 남성적 시각이라 보이는 근거를 찾기 위해, 필자는 언니들

70) ‘아우야, 어서 가벼려라. 아버지, 어머니 너 때리려고 나오는 중이야!’ ‘큰형님아, 물팡들 아래로 내려서거든 청지네 몸으로나 환생하십시오.’

71) 윤교임, 앞의 논문 참조.

이 변신하는 대상인 ‘지네’와 ‘용달버섯’의 의미를 찾아보았다. 제주도라는 지역 사회에서의 의미가 중요하므로, 제주도 관련 자료들에서 그 단어가 쓰인 예들이 필요했다. 다행히, ‘지네’의 존재는 제주 속담에서 ‘용달버섯’은 다른 신화에서 각각 발견됐다.

‘지네이枉 벼뎅이로 나당 벼쳐사 여자로 난다.’

이 말은 지네와 벌레로 거듭 태어나다가 지쳤을 때에야 여자로 태어난다는 뜻이다. 여성은 지네와 벌레만도 못한 아주 미미한 존재로 묘사함으로써, 여자로 태어나는 일이 얼마나 하찮고 비극적인 것임을 말해주고 있다.⁷²⁾ 이는 제주 여성들의 노동 생산성을 긍정적으로 인정해주지 않았던 남성들의 태도를 반영한 것이며, 이로 인해 모든 노동을 감내해야 했던 제주 여성의 삶의 고단함을 암시하고 있는 것이다.

한편, ‘용달버섯’은 ‘천지왕과 쉬멩이’라는 신화에서 등장하고 있다.

집이 폐가가 된 듯 습기가 차고 ‘용달’버섯이 무수히 생겨났다..... “허허, 반찬이 떨어져 가니 초기(버섯) 대신 용달이 나는구나.....”⁷³⁾

‘초기’가 제주말로 버섯을 의미하므로, 용달버섯은 일반 버섯과는 다른 버섯임을 알 수 있다. 집이 폐가가 될 정도로 습기가 많이 차는 곳에 버섯이 무수히 생겨났다는 말과 역설법으로 천지왕의 흉험을 가벼이 넘기는 쉬멩이의 재치를 고려해본다면, 용달버섯은 일종의 ‘독버섯’으로 해석하는 게

72) 김혜숙 외, 제주도지편찬위원회, 『제주여성문화』, (제주도, 2001) 131쪽.

73) 고대경, 「천지왕과 쉬멩이」, 『신들의 고향』, (중명, 1997) 23-25쪽.

적당하리라 생각된다.

위의 자료들을 통해 정리해보면, 청지네와 용달버섯은 둘 다 여성 비하적인 은유임을 알 수 있다. 청지네는 아무데서나 볼 수 있는 하찮고 열등한 여성 이미지이고, 용달버섯은 악의 근원으로서의 사악한 여성 이미지이기 때문이다. 둘다 남성에 의해 규정된 여성 이미지를 형상화하고 있다. 아버지 입장에서 본다면, 청지네는 무조건 말없이 순종하는 열등한 딸아이겠고, 용달버섯은 여성으로서의 사악함을 가지고는 있지만 부모 그늘에서 조용히 자라나는 영악한 딸아이다. 가문장아기의 언니들은 결국 남성적 시각의 희생양이다.

이런 점에 착안하여 본풀이 장면을 조정하였다. 본풀이에서는 언니들이 단순히 시기심 때문에 가문장아기에게 거짓말을 하는 것처럼 보여지고 있으나, 희곡에서는 언니들 스스로 가부장제 가치관이 내재화되었기 때문에 가문장아기를 용서하지 못하는 것으로 암시하였다. 이를 위해 가문장아기와 문답을 하게 했다.

가문장아기 : 나가 무시걸 경 잘못해수파?

온장아기 : (독기 서린 목소리로) 입 다물라! 부모 앞이선 말 어시 무조건 기어댕기는 거여!

온장아기와 놋장아기는 자신들의 몸을 스스로 인식하지 못했다. 안전한 집에 머물기 위해서 집의 가치관, 즉 집의 주인인 아버지의 시각을 받아들였다. 그래서, 온장아기와 놋장아기는 자기 몸을 소유하지 못하고, 아버지가 규정하는 대로 자기 몸을 인식한다. 언니들은 가부장제 가치관에 복종하고 그 틀 안에서 안전하게 살아가려는 여자들의 모습을 대변하고 있

다. 이들에게 가문장아기는 기존의 질서를 파괴하는 위험 인물로 비쳐진다. 자신의 육체를 당당하게 드러내는 가문장아기를 한 집에 받아들일 수 없다. 가문장아기는 이런 언니들을 이해할 수 없어서 자신의 잘못이 무엇인지를 묻는다. 대답하는 과정에서, 언니들의 목소리는 아버지의 목소리로 변한다. 자신에게 내재화된 가부장적 가치관이 폭발적으로 밖으로 튀어나오는 순간, 은장아기와 놋장아기는 스스로 남성에 의해 규정된 여성 이미지로 변한다. 가부장제 가치관에 맞게 여성의 몸이 변형된 것이다. 가문장아기는 같은 여성으로서 이런 언니들에게 연민을 느낀다. 도움을 주고 싶어하지만, 언니들은 여전히 가문장아기를 거부한다.

은장아기가 물팡돌 위를 기어오르는 모습으로 춤을 춘다. 악사 1이 변신하는 효과음을 낸다. 은장아기가 청지네로 변한다.

가문장아기 : 큰성님아!

가문장아기가 청지네에게 손을 내밀며 다가가려 한다. 순간, 청지네가 독을 쏠 것처럼 공격할 자세를 취한다.

가문장아기 : (뒤로 물러서며) 불쌍한 성님.... 잘 살암십서!

물론, 이 부분을 장면화하는 데에는 여러 전략들이 있을 수 있다. 여성주의의 연극에서 시도하는 것처럼, 여성끼리의 연대감을 강조하기 위해 가문장아기가 언니들을 데리고 갈 수도 있을 것이다. 중요한 것은 언니들에 대한 해석을 할 때, 왜곡된 가부장제 논리를 그대로 따르지 말고 반드시 여성의 관점으로 뒤집어볼 수 있어야한다는 점이다. 은장아기와 놋장아기를

인형으로 처리한 것도, 이들이 주체적인 자아가 아니라 조종자에게 조종당하는 인물임을 간접적으로 반영한 것이었다.

3-1-3. 마통이 형제들과 가문장아기의 갈등

‘요 우리 어명(母) 아방(父) 우란 애쓰게 마 파당 베(腹) 불개 맥이당 보민 넘어가 는 때간아이 득려당 노념허염구나.’⁷⁴⁾

큰 마통이와 둘째 마통이는 자기 집에 머물고 있는 가문장아기를 발견하고 부모들한테 욕을 한다. 여기서, 마통이네 집안의 부모 위상과 여성에 대한 관념을 엿볼 수 있다. 마통이네 집안이 이 사회에서 어떤 위치에 있는지를 살펴보면, 마통이들이 어떤 전형성을 띤 인물인지 이해할 수 있을 것이다.

마통이네 집은 ‘비조리초막(매우 작은 초막)’ 혹은 ‘막사리’(오막살이)라는 표현에서도 알 수 있듯이 아주 가난하다. 그리고 마통이 형제들이 하루 종일 마를 파는 것으로 생계를 겨우 유지하고 있다. 가문장아기가 쌀밥을 지어 상을 차려도 이들은 쌀이 무엇인지를 모르기 때문에, 하얀 벌레를 준다며 화를 낸다. 제주 무속신화가 수렵 채취 문화에서 원시 농경 문화로 넘어가는 단계를 묘사하고 있다는 점을 고려하면, 마통이네 문화 수준은 아직 수렵 채취 문화에 속한다.

수렵 채취 문화 단계의 사회는 어떤 특징을 가지고 있을까? 보봐르는, 원시 사회가 제도로만 공인되지 않았을 뿐 남성 우위의 사회였다고 진술한다. 여자의 불합리한 다산에 비해 땅에서 얻을 수 있는 식량 자원은 너무 도 부족했다. 게다가 원시 유목민들은 한 영토에 정착하지도 않았고, 소유

74) 우리 어머니, 아버지는 우리가 애쓰게 마를 파다가 배불리 먹이다가 보니까 넘어가는 계집애 데려다가 놀고 있구나.

개념도 없었으므로 자손에 대한 관심이 없었다. 아무도 아이들의 생명을 지켜주지 못했고, 임신 중인 여자들은 종족의 생존에 별다른 도움이 되질 못했다. ‘호모 파베르(도구적 인간)’라는 말은, 남자들이 도구 생산을 통해 자신의 노동력을 확장시켜 집단을 먹여 살릴 수 있었음을, 그래서 사회의 우위에 있었음을 단적으로 드러내준다.(앞의 책 98-104) 상황이 이렇다 보니, 사람의 가치는 노동을 할 수 있느냐 없느냐로 구분되었을 것이고, 노동을 할 수 없는 노인네들(마통이 부모)이나, 길 가는 나그네(가믄장아기)는 당연히 눈에 가시같은 존재였을 것이다. 가부장제 사회가 재산 상속을 매개로 부모에 대한 효를 중시한다면, 원시 유목민 사회에서는 자기 생존이 우선이다.

‘어명 아방(母父)은 문저 난 하영 먹여시메 마 야개기나 먹음서.’⁷⁵⁾

마통이 형제들의 이 말은, 단순한 불효에서 나왔다가 보다, 원시 유목민 사회에서 나온 사고 구조라고 볼 수 있다. 살 날이 얼마 남지 않은 부모보다 생존을 책임질 수 있는 자신이 더 많이 먹는 게 당연한 이치인 것이다. 어떻게 보면, 상당히 동물적 세계관에 가깝다. 따라서, 큰마통이와 둘째 마통이를 통해, 필자는 왜곡된 남성상, 소위 남자다움이라고 알려진 폭력적 특질과 여성에 대한 우월감을 각각 형상화하였다. 이는 배우들과의 인물 분석 과정에서 발전된 생각이었다.

둘째 마통이 : (빈정거리듯 다가오며) 이 어명, 먹을 것만 축내는 이 어명. 가라는 저승은 안가곡 썩은 내만 풍기는 이 어명! (어명을 치려 하다가 가믄장아기를 본다)

75) 어머니, 아버지는 먼저 태어나서 많이 먹었으니 마 목덜미나 드시오

이 지집아인 어느 구멍에서 나와시냐? 남자 냄새 맡양 와시냐? 마 풀뱅이나 벅어보
센? (가믄장아기, 고개를 돌린다) 흥! 배가 덜 고파신게!

여기까지는 가믄장아기와 마통이 형제들이 직접적으로 충돌하지 않는다. 마통이 형제들의 문화적 환경과 삶의 태도를 보여주기 위한 장치에 불과하다. 직접적으로 충돌하게 되는 계기는 다음에 나타난다.

‘할마님, 어느 아들 혼나 보냅서. 나 발실려완 발이나 맨돌구져.’ 할망은 아들들을 불리간다.

‘큰마통아, 저디 나그네 발실렵댄 누게 혼나 보내어 도렌 혼염져. 느나 강 보라.’
‘마파단 짓멕여 놓난 그런 질카단년신디 보내영 날 죽여먹젠?’⁷⁶⁾

가믄장아기의 당돌한 부탁을 아무렇지도 않게 받아들이는 부모를 통해, 이 사회에는 가부장제 사회처럼 정조 관념이 중요하지 않음을 알 수 있다. 그런데, 유난스럽게 과잉 반응을 보이는 마통이 형제들의 태도는 무엇을 의미하는가? 큰마통이와 둘째 마통이가 ‘남성적 힘’을 토대로 집안 권력을 장악하고 있으며, 길 가던 계집아이는 쓸모없는 노인네 만큼이나 성가진 존재로 비쳐진다는 점은 앞서 확인한 바 있다. 민속학자 임재해는, 남성 권력의 문제와 관련된 설화들이 크게 세 가지로 분류된다고 보고, 으레 강하게 타고난 것처럼 착각하는 남성적 완력으로서의 ‘힘’, 남성적 욕망으로서의 ‘성’, 지식의 권위를 독점하는 ‘글’을 예로 들고 있다.⁷⁷⁾ 따라서 여성의 남성들의 이러한 힘을 인정하지 않고 독립성을 주장할 때, 남성들

76) ‘할머니, 어느 아들 하나 보내주십시오. 내 발이 시려우니 발이나 따뜻하게 하고자 합니다.’ 할머니가 아들들을 부른다. ‘큰마통아, 저디 나그네 발이 시렵다고 누구 한 명 보내달라고 하는구나. 너나 가보라.’ ‘마 파다가 잘 먹여놓으니까 그런 길 가는 여자한테 보내어서 날 죽일려고?’ 출처 : 진성기, 『제주도 무가 본풀이 사전』, (제주 : 민속원, 1991) 100쪽.

77) 임재해, 「설화에 나타난 여성주의다운 상상력 읽기와 민중의 여성인식」, 구비문학연구 12, <http://limjh.andong.net> 참조.

은 자신들의 권력에 위기를 느낀다. 역사적으로 남성 중심적 사고관을 벗어난 여성들은 대개 괴물이나 마녀로 비유됐으며, 이들은 제거해야 할 대상이지 다스릴 수 있는 대상이 아니었다. 그래서, 큰마통이와 둘째 마통이는 가문장아기의 청을 강력하게 거절한다.

아들을 한 명 보내달라는 가문장아기의 말은, ‘남성 위주의 성윤리에서 해방’된 것으로 ‘자신의 성적 욕망까지 자신의 판단에 의해 자유롭게 성취’하는 독립적 여성의 모습을 보여준다. 여성이 항상 성적 대상이고, 남성한테 선택당하는 관행을 벗어나, 가문장아기는 당당히 배우자를 요구하고 있다. 원 텍스트에서 그것은 부모에게 부탁하는 형식으로 나타나지만, 삼형제가 하는 모양을 가만히 지켜보면서 막내 마통이가 제일 인간적이고 자신에 대해 우호적임을 깨달은 것으로 보아, 사실상 막내 마통이를 향한 직접적인 프로포즈라고 할 수 있다. 우리 설화에서 ‘여자가 자기 배필을 직접 고르는 이야기들’은 ‘남성주의에 입각해 있는 남성다운 남성을 배제하고 가장 인간적인 한 남성을 고른다’⁷⁸⁾는 공통점이 있다. 기존 질서에서 인정받지 못하는, 여성답지 못한 독립적인 여성과 남성답지 못한 인간적인 남성 코드는 남녀 평등의 이상사회를 꿈꾸는 민중의식의 소산이었을 것이다.

희곡 텍스트는 이런 점에 주목하여, 가문장아기와 막내 마통이의 만남이 새로운 문화 창출의 가능성을 드러낼 수 있도록 쌀에 대한 대화를 넣어 넣었다.

막내 마통이 : 쌀은 어디 파는 나옵니까? 마 파례 이 동네 산은 다 돌아댕겨신디
이런 건 처음 봄수다.

가문장아기 : 쌀은 열매우다.

78) 임재해, 앞의 논문 참조.

(중략)

가문장아기가 봇점에서 벼를 꺼낸다. 막내 마통이 손에 고옥 쥐어준다. 막내 마통이는 신기한듯 이리저리 살펴본다. 가문장아기가 마통이 하는 양을 가만히 살펴본다. 잠시 생각에 잠겼다가 놀지시 입을 연다.

가문장아기 : 봄서. 혼자 자는데 빨 시렵지 안豁네까? 우리, 부부 인연 맷으믄 어명豁네까?

막내 마통이 : (가문장아기를 빤히 쳐다보다가) 좋수다. 경 흐게 마음.

둘의 결합은 어느 한쪽의 일방적 강요에 의한 것이 아니라 주체적으로 선택한 결과이다. 서로 다른 문화권의 남녀가 만났지만, 이들은 문화의 우열을 내세우며 갈등하지 않는다. 막내 마통이는 새로운 문화권에서 온 가문장아기에게 우호적이며, 적극적인 관심을 표명한다. 이런 막내 마통이를 보면 가문장아기는 자신의 인생 동반자로서 적당하다고 보고 부부 인연을 제안하는 것이다. 원 텍스트에서 개인적인 성적 욕망의 표출로 제한될 수 있는 부분에 이렇게 서로간의 문화적 관심과 상호 존중의 가능성을 덧붙임으로써 공동체적 결합의 의미를 드러낼 수 있었다.

그런데, 가문장아기와 막내 마통이가 자발적으로 부부인연을 맺었다면, 큰마통이와 둘째 마통이의 반응은 달라질 필요성이 있다. 원 텍스트들은 대개 마통이 형제들을 더 이상 다루지 않거나, 가문장아기가 쟁겨온 의관을 갖춰 입은 막내 마통이를 보며 뒤늦게 후회하는 식으로 표현하고 있다. 그리고 다음날 마 파는 구멍에서 황금을 발견하여 부자가 되는 것으로 쉽게 상황이 반전된다. 희곡 텍스트에서, 극적 긴장감을 고조시키고 마통이 형제들로 대변되는 남성 사회의 의미를 부각시키기 위해서는, 가문장아기와 마통이 형제들의 갈등 요소가 될만한 것들을 더 찾아야 했다. 가문장아

기가 마퉁이네 동네로 와서 부부 인연을 맺는 것은, ‘정착’의 의미를 떤다. 그리고 이전 문화와 결합되어 복합적인 문화로 발전해나간다는 의미도 있다.⁷⁹⁾ 마퉁이 형님들 입장에서 보면, 남성적 힘의 권위를 인정하지 않는 독립적 여성이 덜컥 자기 집안 사람이 되었으니, 막내 동생이 한심하고 수치스러울 수밖에 없다. 막내 동생이 가문장아기의 사악한 꾀에 넘어가 판단 착오를 일으킨 것이라고 생각할 수 있다. 가문장아기가 노동 생산성이 있음에도 불구하고, 마를 파는 일은 이제껏 남성들의 전유물이었기 때문에 마퉁이 형님들은 가문장아기를 끝끝내 거부한다. 남성을 주인으로 모시지 못하는 가문장아기는, 남성을 중심으로 한 남성 세계에서 거세당할 수밖에 없는 것이다.

이렇게 해서, 가문장아기 부부가 마퉁이 형님들의 팔세로 멀리 쫓겨나는 ‘여섯 째 마당’이 탄생하였다. 마퉁이 형님들은 처음엔 가문장아기만을 공격 대상으로 삼았으나, 막내 마퉁이가 가문장아기를 옹호하는 것을 보고 둘다 내쫓기로 결심한다.

큰마퉁이 : 니 힘으로 우리를 막아보젠 햄시냐?

둘째 마퉁이 : 지집아이 냄새에 취해노난 형님들도 몰라보는 모양이여!

큰마퉁이 : 혼저 눈 앞이서 사라져볼라! 휘이!

이 여섯째 마당은 무대화과정에서 한 차례 더 수정을 거쳤다. 가문장아기의 주체적인 모습이 시각적으로 좀 부족했기 때문이다. 무작정 형님들 한테 떠밀려 도망치던 모습을 버리고, 가문장아기는 이제 형님들의 횡포에 분노를 느끼고 당당히 그 자리를 떠난다.

79) 김대숙, 앞의 책, 98-99쪽.

가믄장아기 : (갑자기 범취서며) 가도 우리 발로 갑네다! (막내 마퉁이를 쟁아꾼
다) 가게 마속!

큰마퉁이, 둘째 마퉁이 : (당황하여 더듬으며) 부..부시거 어咩?

기준사회에서 더 이상 정착할 수 없음을 깨달은 가믄장아기는 또한 번
길을 떠난다. 그리고 둘밭에서 자신이 갖고 있는 복씨를 심는다. 가믄장아
기 스스로 농사를 짓고 마침내 결실을 맺음으로써 가믄장아기는 이웃들과
그것을 나눌 수 있었고, 또한 새로운 공동체를 향해 나아가게 된다.

3-2. 마당극 양식을 활용한 희곡 형식 구축

3-2-1. 공간의 유동성과 상징적 소품들

마당극에서 장소는 임의적으로 설정된다. 이런 이유로 마당극에서는
배우의 말이나, 상황의 급작스런 변화, 장소명이 적힌 종이 내보이기 등
장소를 알릴 수 있는 여러 장치들이 개발되었다. 열린 공간이기 때문에 그
어떤 장소로도 변형이 가능하지만, 임진택은 무대극에서 실내 장면이 자연
스럽게 보이듯이, 마당극도 마당 공간을 살릴 수 있는 공간이 보다 적합하
다고 말한다. 마당이 ‘민중의 삶의 현장’을 가리키는 것이므로, 극중 장소
도 가능한 한 뜰이나 광장, 들판, 집회장 또는 군중이 많이 모인 장소 등
으로 설정하라는 것이다.⁸⁰⁾

<가믄장아기> 희곡 텍스트에서 기본 극중장소는 ‘거리’로 설정하였다.

80) 임진택, 앞의 책, 56쪽.

사람들이 모이는 동기가 자연스러운 곳을 찾다보니 ‘거리’가 되었다. 거리는 모든 사람들이 지나다니는 통로이자, 잠시 머물렀다 가는 곳이다. 악사는 이 거리, 저 거리를 돌아다니며 악기를 연주하고, 사람들은 생활 공간의 일부로서 거리를 지나다가 악사를 볼 수 있다. 악사가 사람들을 찾아가기도 하지만, 사람들이 악사 주위로 몰려들기도 한다.

극중 장소는 크게 이렇게 전환된다.

거리 -->가문장아기의 여정에 나타나는 자갈밭길과 바다, 숲 속-->산 속 마통
이네 집 주변-->돌밭(황금들판) --> 거리

초반부에는 악사와 관중들의 공간과 가문장아기의 일대기가 펼쳐지는 공간이 약간의 긴장관계(출생, 고난)를 갖지만, 후반부에서 황금들판이 하나의 잔치판, 놀이판으로 확대될 때 긴장이 해소되면서 공간 또한 무한하게 확대된다.

희곡 텍스트에서 장소 변형에 쓰인 방법은 크게 세 가지이다. 직접적인 인물 대사로 극중장소를 전환하는 방법, 상황 전환으로 암시하는 방법, 상징적 소품을 이용해서 전환하는 방법이 쓰였다.

(1) 인물 대사로 극중 장소 전환

예) 세 번째 마당의 고난 장면

악사 1, 2가 가문장아기를 찾아헤맨다. 자갈밭 끝에서 가문장아기의 모습이 보인다. 악사 1, 2가 가문장아기에게 다가간다. 매서운 돌풍이 된다.

악사 1 : 혼자서는 못간다! 매서운 먼지바람이여!

악사 2 : (사람들에게) 바람 소리들 크게 냅싸! 크게 냅싸!

먼지바람 이는 자갈길, 사나운 파도가 몰아치는 바다, 으스스한 숲 속
이 이런 방식으로 자연스럽게 전환된다. 악사의 말과 함께 관객들은 목소
리를 이용하여 설정된 장소에 적합한 환경을 구체화시키며, 여기에 소품과
조명이 뒷불여지면서 장면 전환은 입체적으로 일어나게 된다.

예) 형님들에게 쫓겨난 뒤

막내 마통이 : 겐디 가도가도 돌밭이우다. 돌밭을 캐영 돌을 먹을 수도 얹꼭....

(2) 상황 전환으로 전혀 새로운 장소임을 암시

예) 앞풀이 마당

악사 1과 악사 2가 음악을 연주하며 신나게 들어온다. 주위를 한바퀴 둔다. 돋그
릇을 사람들 사이에 놓고 거리 한가운데로 뛰어나온다. 악사 1의 반주에 맞춰 악사
2가 인사말을 한다.

악사 2 : 아고, 혼저들 육서! 잘들 와수다! (경쾌한 음악) 맨날맨날 오는 악사들이
아니우다! 우리는 제주도 최고의 악사!

(3) 상징적 소품을 이용한 장소 전환

서양 연극무대가 구체적이고 섬세한 장면 표현을 위주로 한다면, 마당
극은 소품의 상징성을 통해 관중의 상상력을 자극한다. 코스티가 말한 정
신적인 상상력을 통한 놀이가 마당극에서는 적극적으로 이용된다. 소품뿐

만 아니라 마임, 소리나 장단을 통해서도 극적인 상황이 연출될 수 있다. 아이들이 놀이에 있어 변형적 상상력은 가장 놀이다운 본질이기도 하다. 일상적인 공간을 극적인 공간으로 바꾸는 마술같은 힘이 거기에 있다.

예) 두 개의 푸른 천을 이용한 바다 장면

악사 두 명이 두 개의 푸른 천을 맞잡아 천을 흔드는 것으로 파도를 시각화시켰다. 천이 떠처럼 가늘어 푸른 파도의 선을 연상시켰으며, 면이 아니라 선이기 때문에 아래쪽 공간을 바다속으로 활용할 수 있었다. 이 장면은 연출의 아이디어와 소품, 배우 즉흥, 텍스트적 보강이 동시에 만들어진 것이었다.

예) 초막을 상징하는 간단한 소품 이용하여 마통이네 집 나타냄

가쁜장아기가 주위를 두리번거리며 나타난다. 악사 2는 가쁜장아기와 다른 방향으로 움직인다. 가쁜장아기 오는 길목에 간단한 초막을 만들고 그 앞에 앉는다. 머릿수건을 쓴다. 마통이네 늙은 어미가 된다. 가쁜장아기가 초막집을 발견하고 반갑게 다가간다.

예) 노란 천을 활용한 황금들판

벼들이 관객들 가까이로 간다.

벼 1 : 이리저리 둘러보니 형제들도 그득그득!

벼 2 : 노릇노릇 햇살에 아고, 황금들판이 되었고나!

황금들판이 사방으로 펼쳐진다. 바람결 따라 잔잔하게 일렁인다.

3-2-2. 배우와 관중의 긴밀한 관계

배우와 관중이 서로 호흡을 주고 받으며 극을 진행시킬 수 있는 것은 ‘마당’의 특성과 관련이 깊다. 즉, 객석과 무대의 구분이 완전히 해체되면서 관객과 극중인물간의 구분도 없어지고, 배우들의 동선도 보다 적극적이고 유동적으로 나타나는 것이다. 관중의 반응과 개입으로 마당 공간은 관객석으로까지 확장된다.

마당극에서 무대와 객석이 어우러지는 주요장치는 ‘혼잣말과 얼려대기’이다. 혼잣말과 얼려대기는 탈판에서 주로 나타나는 기법으로, 특히 ‘얼려대기’는 관중을 향해 묻거나 메기는 말로 서양극의 방백과 비슷한 기능을 담당한다. 하지만, 서양극의 독백과 방백은 혼잣말로 자신의 속마음을 드러내어 은연중에 관객의 동의를 구하거나 아니면 자신을 회화시키는 반면, 마당판의 ‘얼려대기’는 관객에게 직접 묻고 대꾸받으며 때로는 메기고 받으면서 직접 의사소통을 하여 일체감을 확보하거나 또는 반감을 유발함으로써 판을 새로운 국면으로 비약시킨다.⁸¹⁾

관객 참여는 어디까지나 자연스런 극적 전개에 따라 이루어진다. 이는 극중장소 설정과 밀접한 관련을 맺으며, 극중 장소가 효과적일 경우 관객들의 참여도 하나의 역할로서 자연스럽게 나타날 수 있다. 관객 역할을 설정할 때는 관객이 느꼈으면 하는 심리적 상태를 먼저 생각해야 한다. 등장인물과 일체감을 이루게 할 것인지 반감을 유발할 것인지에 따라 관객의 역할은 달라지기 때문이다.

(1) 관객과 등장 인물을 비슷한 처지의 사람들로 설정

81) 임진택, 앞의 책, 117-118쪽.

거리를 지나가는 사람들은 대체로 그 동네 사람들이다. 그래서 거리의 악사들은 자연스럽게 그 동네 사람들을 만나게 된다. 하지만, 악사가 밥을 구걸할 때, 밥을 줄 수 있는 관객은 없으므로 상황은 진실성을 떤다. 서로 없는 쳐지라는 점에서 악사와 사람들은 친밀감을 갖게 된다. 거지들이 동냥하러 올 때도 마찬가지로 안타까운 심정이 들 수 있다. 가믄장아기가 잔치를 벌일 때 사람들이 가믄장아기네 집으로 모일 수 있는 동기도 어려운 처지에 있기 때문이다.

예) 악사들의 앞풀이 장면

악사 2 : (악사 1의 눈치를 보며 다시 구걸을 시작한다) 밥이 요만큼도 엊어? 요만큼도? 진짜 요만큼도? 아주방도 엊어? 거기 삼춘도?

예) 가믄장아기가 동네 사람들을 불러모으는 장면

가믄장아기 : 저기 다리 밑에 사는 개똥이네도 오십서!

막내 마퉁이 : 자식 새끼한테 벼름받은 박영감님도 오십서!

(2) 등장인물과 반대되는 세력으로 설정

셋째 마당에서 가믄장아기가 고난의 여정을 겪을 때, 관객들은 악사들과 함께 가믄장아기를 방해하는 세력이 된다. 바람, 파도, 도깨비불은 여성에게 주어지는 사회적 탄압들을 은유적으로 표현한 것이다. 바람은 ‘삼종지도(三從之道)’의 강요, 파도는 배고픔과 단절, 도깨비불은 신체적 위협을 상징한다. 반대 세력이 됨으로써, 관객들은 객관적 입장에서 가믄장아기를 보게 되며, 여성을 탄압하는 세력에 자신도 포함될 수 있음을 느낀다.

(3) 악사와 함께 초월적 존재로 설정

<가문장아기> 희곡에서 악사는 한국적 코러스라고 할 수 있다. 이들은 효과음이나 음악을 담당하는 진짜 악사이면서, 동시에 극중 거리 악사이다. 악사는 극중에서 다른 등장인물들과 관계를 맺기도 하지만, 등장인물들이 인식하지 못하는 초월적 존재로서 환경을 구성하기도 한다. 사건을 논평하기도 하고, 사건을 진행시키기도 한다. 즉, 시공을 자유로이 넘나들면서 관객들이 ‘신의 눈’으로 극을 볼 수 있게 도와준다. 악사라는 역할을 살려, 이런 진술들은 민요 가락을 이용했다. 민요를 통해 현재 일어난 사건에 대한 정보와 그것의 의미를 서정적으로 설명해줄 수 있다.

예) 가문장아기가 집에서 쫓겨났을 때

악사 1 : 이여 이여 이여도 흐라. 우리 가문장아기 어디로 가코. 촉신촉신 내리는 비야, 가문장아기 적시지말라. 부모는 그 맘 몰라도 널랑은 알아주라. 이여 이여 이여도 흐라.

3-2-3. 배우들의 역할 변형

역할 변신 원리는 배우가 역할에 매여 끌려가는 것이 아니라 역할을 가볍게 갖고 노는 원리이다.⁸²⁾ 역할을 가지고 가볍게 노는 것은 아이들 놀이에서 흔히 일어난다. 나이 든 아동들일 수록 놀이를 확장시키면서 몇 가지 역할을 동시에 수행한다. 인물이 이 역할에서 저 역할로 가는 것은 ‘마

82) 임진택, 앞의 책, 123쪽.

당곡'에서도 자연스럽게 이루어진다. 마당곡은 서양 무대곡처럼 연극이 현실인 것처럼 가장할 필요가 없기 때문이다. 인물의 넘나듬은 판의 넘나듬 만큼이나 중요한 요소이다.

(1) 악사의 역할 변형

악사의 역할 변형은 시간과 공간을 자유롭게 변용함을 의미한다. 악사가 다른 인물로 변형되었을 때에는 극중에서 설정된 시공간에 위치하지만, 악사로 다시 빠져나올 때는 처음 설정된 거리 공간으로 나오면서 시공간이 중첩되는 현상이 일어난다. 악사가 극중 상황의 안과 밖을 자유로이 드나듦으로써, 극중 상황은 악사의 놀이 구조 안에 들어가게 된다. 악사가 등장하는 놀이 공간 안에 또 다른 서사성을 띤 놀이가 진행되고 있는 것이다. 악사가 다른 인물로서 놀이 구조 안에 들어가면, 놀이의 규칙, 즉 그 인물로서의 역할을 수행해야 한다. 관객들은 악사를 따라 극을 가까이 끌어당기기도 하고 멀리 밀기도 하면서 다소 초월적인 위치에서 극을 볼 수 있다.

예) 마퉁이네 집에서 가믄장아기가 밥 짓는 장면

늙은 어미 : 이구 징그러워라. 이런 건 하르방 대에도 아니 먹어나서. 아니 먹커라.

가믄장아기가 이번에는 마퉁이 형제들을 부르려 간다.

악사 2 : (머릿 수건을 벗으며) 아고 저 맛좋은 밥을..... 아깝다....

(2) 인물들의 다중 역할

악사 2, 여자배우, 남자배우 세 명이 역할 분담을 하였다. 여사 배우가 가문장아기, 남자 배우가 막내 마퉁이를 기본적으로 맡고, 앞에 등장하는 거지 여자와 거지 남자 인형을 조종하였다. 또, 부자가 된 거지 대감이 팔들을 부를 때 등장하는 은장아기, 놋장아기는 가문장아기 배우가, 마퉁이네 집에서 등장하는 마퉁이 형님들은 남자 배우가 각각 다른 움직임과 소리, 악기 소리로 구별하였다. 이후에, 집을 떠나는 가문장아기에게 거짓 말을 하는 언니들과 가문장아기 부부를 내쫓는 마퉁이 형님들은 모두 악사 2가 인형과 탈을 이용하여 형상화하였다. 악사 2는 마퉁이 늙은 어미까지 맡는 등 역할 변형의 가장 다양한 모습을 보여주었다.

역할 변형을 주로 인형과 탈, 움직임으로 처리한 것은 과장되고 가식된 모습들을 보여줌으로써, 그것이 그들의 참모습이 아니라 보이지 않는 힘에 의해 조종당하는 것이라는 걸 암시하고 싶어서였다. 또한, 사회적 위치에 따른 전형성을 보여주기 위함이었다. 부자가 된 거지부부의 오만한 얼굴, 남성권력의 우월함에 젖어 그 힘을 과시하는 마퉁이 형님들, 부모의 눈치를 보며 아부하는 누이들.... 이들은 여성적 관점에서 각각 다른 위치에 있는 전형적 인물들이다. 참주체자인 가문장아기와 막내 마퉁이, 악사는 자신의 역할로서 인간의 모습 그대로 등장하므로, 관객들은 다른 왜곡된 인물들과 대조적인 인간상을 눈치채게 될 것이다.

언니들과 마퉁이 형님들이 처음 등장할 때 가문장아기와 막내 마퉁이가 각각 누이들과 형제들 역할을 하는 것은 그들 모두 자아의 군상이라는 걸 의미했다. 3이라는 숫자가 옛이야기에서 완성에 도달하는 것이고, 첫째와 둘째는 미숙함을 보인다는 데에 착안하여, 가문장아기의 언니들과 막내 마퉁이의 형님들을 자아의 성숙하지 못한 일부로 본 것이다. 가문장아기가

집을 떠남으로써, 가식적인 자아들은 떨어져나간다. 가문장아기와 언니들은 분리된다. 막내 마통이 또한, 가문장아기와 결합함으로써 형님들과 떨어져나간다. 즉, 가문장아기와 막내 마통이는 성숙한 결정을 하는 순간, 미성숙한 자아들과는 분리되는 것이다.

3-2-4. 방언과 민요, 탈춤의 활용

희곡 텍스트의 언어는 내용을 전달하는 기본적인 기능 이외에 텍스트의 질감, 즉 공연의 질감에 영향을 미친다. 필자가 제주 민요와 제주 방언을 굳이 사용한 이유도 무속 신화에 맞는 질감 때문이었다. 무속신화가 지방문화와 불가분의 관계인데다 중앙정부의 억압을 받으며 민중의 가슴을 위로했던 것이므로, 가장 지역적인 텍스트라고 생각했던 것이다. 옛이야기들이 무대화될 때 대부분 표준어와 일반적으로 알려진 한국적인 심상을 이용하는 경우가 많은데, 이야기의 출처를 무시하고 이렇게 획일화시키는 작업이 그리 긍정적으로 보이지 않았다. 구비문학이 기록문학으로 정착되면서 민중들의 정서와 삶의 색채가 변색되듯이, 옛이야기들도 표준화되는 순간 그 참맛을 잃어버리는 일이 허다했기 때문이다.⁸³⁾

언어와 민요, 탈춤은 개인적, 집단적 삶의 체험이 담긴 삶의 형식이자, 놀이 양식이다. 민요는 특히 ‘노동의 육체적 고통을 잊어버리려는 흥얼거림이면서 다시 노동의 사회적 고통을 이겨내려는 부르짖음’이고, 탈춤은

83) 서정오, 앞의 책, 22~26쪽. 필자는 입으로 하는 말을 ‘입말’, 글로 쓰는 말을 ‘글말’로 구분하여, 옛이야기를 표준어로 고쳐쓰는 일은 지배세력들이 일반 민중들과 같은 언어를 쓰는 게 권위가 살아나지 않는다 하여 남의 나라 말을 가져다 쓰던 관행을 이어받은 것이라 비판하였다. 옛이야기는 토박이말이 그대로 이야기말로 된 것이며, 우리 거례가 쓰던 깨끗하고 감칠맛 나는 말이 날 것으로 들어있으므로, 옛이야기를 온전한 모습으로 되살려야 한다고 주장하고 있다.

‘일상적인 몸짓으로부터의 반란’이다.⁸⁴⁾ 모두 지배 문화에 대한 저항의지와 생명력을 담고 있다.

우리가 ‘놀이’를 통해서 회복하려는 것이 어렸을 때 갖고 있던 각 개인의 내재적인 리듬이라면, ‘마당극’을 통해서 회복하려는 것 또한 우리의 고유한 생체 리듬이라고 할 수 있을 것이다. 이윤택은 이런 고유한 리듬들을 전통극, 즉 민족의 원형극에서 찾고 있는데, 원형 속에 들어있는 우리의 인식과 호흡과 우리의 생체리듬을 회복하는 것이 바로 원형을 익히는 것이라고 말한다.⁸⁵⁾ <가쁜장아기> 희곡에서 민중문화적인 요소들을 충분히 살리는 일은, 무속신화에 담긴 민중의 애환과 숨결에 생명을 불어넣고, 내용에 맞는 적절한 질감을 찾아가는 작업이었다.

실제 작업에서 고민이 됐던 부분은, 제주말을 그대로 사용하느냐, 절충적으로 사용하느냐 하는 것이었다. 현재 제주 사람들조차 사투리는 거의 표준어와 절충적으로 쓰인다. 많은 제주 고유어들이 잊혀지고 있는 실정이다. 필자 역시 제주 할머니들의 말은 잘 알아듣지 못한다. 이런 한계들을 인식하고, 제주 언어의 질감이 느껴질 정도로만 사투리를 쓰기로 했다. 의성어와 의태어는 제주말이 풍부하고 재밌는 것이 많아 제주어사전을 찾아가며 활용했고, 문장에서 사투리의 비중은 거의 ‘어미’ 쪽에만 두었다. 그렇게 해도 타 지역 사람들에게 이 생소한 사투리가 어떻게 받아들여질지 몰라, 스텝들에게 먼저 대본을 읽히고 내용의 오해가 있는 부분을 중점적으로 다시 완화시켰다.

어법은 친숙하지 않은 용어들, 즉 이상한 단어, 은유, 길게 늘어뜨린 형식 및 기타

84) 임진택, 앞의 책, 267-271쪽.

85) 워크숍 세미나, 「우리의 연극성을 찾아서」, 『우리극연구 5』 참조.

일상적인 화법에서 벗어나는 모든 것들을 동원할 때 두드러지고 단조로움에서 벗어 날 수 있다. 그러나 그런 용어들로 전체의 진술이 이루어지면 그것은 수수께끼가 되거나 야만을 드러내는 것밖에 안 될 것이다. 아리스트텔레스의 말 재인용. Oscar G. Brockett 『The Theatre : An Introduction (4th)』, 김윤철 옮김, 『연극개론』 52-53쪽.

훌륭한 어법은 지나치게 친숙한 언어와 지나치게 이상한 언어의 중간 지점에 해당한다는 게 정석이다. 이런 점을 고려하여 방언과 민요를 사용하였고 어느 부분에 민요를 넣느냐하는 것은 장면에 대한 직관적인 판단에 따랐다.

이렇게 이야기가 생성된 삶의 공간을 작품에 반영함으로써, 그 지방 아이들에게는 궁지와 자부심을, 타지방 아이들에게는 문화의 다양성을 경험할 수 있게 해주리라 생각한다. 획일적이고 표준화된 미디어 문화의 영향으로, 오늘날 아이들은 지역에 대한 공간감이 별로 없다. 지역 문화의 가치와 독창성들을 재창조하는 작업은, 우리 문화 전체를 풍부하게 만드는 일일 것이다.

3-3. 맺는 글 : 내용과 형식의 긴밀한 관계를 통한 텍스트 구축

이제까지 삼공본풀이 <가믄장아기>가 희곡 <가믄장아기>로 희곡화되는 과정을 내용과 형식으로 나누어 살펴보았다. 내용 구성은 가믄장아기의 주체적 몸 인식이 부모와 언니들, 마퉁이 형제들과 각각 어떤 갈등을 일으키는지에 초점을 맞추었다. 부모는 자식을 소유하려했으나 가믄장아기가 이를 거부했기 때문에 집 밖으로 쫓아냈고, 언니들은 가부장제 가치관이 내면화되어 남성적 시각으로 가믄장아기를 바라보기 때문에 가믄장아기를

용납할 수 없었으며, 마통이 형제들은 남성 중심적인 사회에서 가문장아기 가 그 힘의 우위를 인정하지 않았기 때문에 거부했음을 보았다. 이들은 각각 여성의 몸에 대해 가부장제 사회가 갖는 다양한 충위를 보여주는 전형적 인물들이다. 이런 극적 갈등을 심화시키기 위해 마통이 형제들과 직접 맞서는 장면을 추가하여, 가문장아기가 기존의 공동체에 정착할 수 없음을 보여주었다. 이 마지막 고난으로 가문장아기는 새로운 공동체를 구성할 계기를 얻게 된다.

마당극 양식을 활용한 형식 구축에서는, 장소의 임의 설정이 가능한 공간의 유동성과 배우와 관중의 긴밀한 관계를 형성하는 ‘얼러대기’ 기법, 배우들의 놀이적 역할 변형, 텍스트에 토속적 질감을 더해주는 방언과 민요, 탈춤의 활용에 대해 살펴보았다.

이 과정을 통해, 텍스트 구축에서 형식과 내용은 긴밀한 관계를 가지며 서로 영향을 주고받음을 알 수 있었다. <표 1>에서 원 텍스트와 공연 텍스트를 비교해보면, 신화적 의미 해석과 마당극 양식에 따라 어떻게 살이 붙었는지 확인할 수 있을 것이다.

<표 1> 원 텍스트와 공연 텍스트 구성 비교

원 텍스트(삼공본풀이)	공연 텍스트
1. 두 거지가 만나서 부부가 된다.	앞풀이. 거리의 악사들
2. 거지부부가 은장아기, 놋장아기, 가문장아기를 낳고 부자가 된다.	첫째 마당. 거지부부가 자식들을 낳다
3. 십오 세에 이르자 딸들은 효시험을 받게 되는데, 가문장아기는 불효죄로 쫓겨난다.	둘째 마당. 가문장아기가 집에서 쫓겨나다
4. 거짓말을 한 언니들은 가문장아기의 주문에 의해 각각 청지네와 벼섯으로 환생하게 되고, 부모는 안맹하고 거지가 된다.	셋째 마당. 가문장아기의 혐난한 여정 넷째 마당. 초막에서 마퉁이 형제들을 만나다
5. 가문장아기는 굴미굴산 비조리 초막 할망하르방의 세 아들 중 막내 아들과 혼인한다.	다섯째 마당. 막내 마퉁이와 가문장아기가 부부가 되다 여섯째 마당. 형님들의 팔세로 멀리 쫓겨나, 돌밭에서 농사를 짓다
6. 금을 발견하여 잘 살게 된다.	일곱째 마당. 가문장아기가 사람들을 불러 모아 밥을 나누다
7. 거지 잔치를 베풀어 부모를 만나고, 부모는 득명한다.	

4. 무대화과정 안에서 희곡의 변화

대부분의 대본들이 실제 무대화 과정에서 여러 가지 이유로 변화를 겪게 된다. 현실적 제작 여건과 배우 역량, 무대화과정에서 드러나는 텍스트의 빈 부분이나 과도한 부분들이 구체적으로 겹중되기 때문이다. 무대화 과정에서의 수정은 엄밀하게 말한다면, 희곡창작과정의 범주라기보다 실제 적용과정이다. 무대적 한계 안에서 최대한의 연극 미학을 형상화시키기 위한 기술적 전략과정이라고 할 수 있다. 따라서, 이 과정은 배우들과 스텝, 연출과의 긴밀한 관계 안에서 서로의 요구 조건을 절충하며 하나의 조화로운 공연을 만들어내는 게 목적이다.

하지만, 필자의 경우, 프로젝트의 최종 목적은 희곡 텍스트에 있으므로 이 과정 또한 희곡 창작 과정의 일부로 다루어질 것이다. 공연 텍스트로 정리된 대본은 언급하지 않고, 무대화과정에서 최종 희곡 텍스트로 발전하는데 영향을 끼친 부분들을 리허설 과정과 공연 과정으로 나누어 살펴보도록 하겠다.

4-1. 리허설과정과 희곡의 상호작용

4-1-1. 배우와 희곡작가의 보완적 관계

무대를 형상화시키는 총책임은 연출가에게 있지만, 그 구체적인 형상

화가 배우의 몸을 통해서 이루어진다는 점에서 배우는 작가의 상상 속의 인물들을 육체화시켜주는 마법같은 존재들이다. 배우들이 한 인물을 표현하기 위해 몸을 어떤 식으로 사용하고 대사를 어떻게 말할 수 있는지 그 가능성들을 여러 가지로 탐진해보는 동안, 텍스트의 인물들은 비로소 땅에 내려와 생명의 숨을 얻는다.

연극이 주로 대사와 등장인물들의 행동을 통해서 이야기를 전달하고 갈등을 제시 하므로 회곡을 완주할 시간 동안 육체와 음성을 빌려줄 배우들의 존재가 당연히 전제가 된다. 배우와 회곡작가는 필연적으로 보완적 관계에 있다. 서로가 자기 예술의 완성을 위해서 상대방을 필요로 하기 때문이다.⁸⁶⁾

배우들의 리허설 과정은 크게, 탈춤과 민요 연습, 작가와 함께 하는 엑서사이즈, 인물 분석과 즉흥 장면 만들기로 이루어졌다. 필자의 회곡 텍스트가 전형적 인물들을 형상화시킨 제시적 스타일인 데다 제주의 토속적인 맛을 살리는데 뜻이 있었기 때문에 모든 것을 입체적으로 고려해야 했다.

(1) 탈춤과 민요 연습

탈춤은 배우 3명이 공통적으로 전수받은 ‘고성오광대’를 선택하였고, 특정 움직임들은 배우 스스로 탈춤 동작을 활용하여 만들어냈다. 탈춤이 응용됨으로써 장면의 템포는 예상했던 것보다 약간 늘어져서 꼭 필요한 말이 아니면 군더더기 대사들을 빼는 쪽으로 수정했다. 회곡 텍스트에 들어간 제주 민요들은 필자가 직접 선택하여, 제주민요페 회원의 도움을 얻어 다같이 배우는 시간을 마련했다. 처음에는 원래의 민요 가사를 무시하고

86) Oscar G. Brockett 『The Theatre : An Introduction (4th)』, 김윤철 옮김, 『연극개론』, (한신문화사, 2000) 7-8쪽.

전면 개사를 했으나, 막상 개사된 민요를 다같이 불러보니 민요의 맛이 나질 않았다. 민요라는 게 그 내용과 소리가 동시에 이루어진 것들이라 서로 분리하기가 어려운 탓이었다. 따라서, 민요의 가사 이미지와 단어를 부분적으로 활용하면서 그의 호흡에 상승효과를 줄 수 있는 방향으로 고쳐나갔다.

예) 『여기는 여기는 제주나돈데 옛날옛적 과거지사에』 (영주십경 중)

--->(다섯째 마당, 혼인 장면 중) 여기는 여기는 제주나돈데 가문장 마통이 맞절을 합서.

예) 『아흔아홉골 골머리서 놀던 산신 / 소산봉에서 놀던 산신 / 사라봉에서 놀던 산신』 (산신서우제 중)

---> (마지막 잔치 마당, 사람들을 불러보으는 장면 중)
아흔아홉골 골머리서 사는 거지 / 대감봉에서 굽실굽실 사는 하인 / 사라봉에서 달타령만 하는 노인

(2) 작가와 함께 한 엑서사이즈

이 활동은 이틀에 걸쳐 이루어졌다. 배우들과 스텝 일부가 참여했다. 내용적 측면에서 여성주의적 관점으로 접근하는 작품인 만큼 배우들 스스로가 여성을 어떻게 인식하느냐 하는 문제는 중요했다. 다같이 이런 부분에 대한 고민이 전제되지 않는다면, <가문장아기>는 배우들에게 의미있는 작업이 될 수 없었다. 따라서, 활동의 목적은 현재의 관객들과 <가문장아기>가 만날 수 있는 구체적인 지점들을 점검하는 것이었으나, 동시에 배우들이 자신의 내면과 이 작품을 연결시킬 수 있도록 도와주는 것이기도 했다.

7. 마인드 맵

활동) '여성' 하면 떠오르는 단어들 적기 --> 단어들 중에서 가문장아기에 해당하는 것 표시하기 --> 은장아기 혹은 놋장아기에게 해당하는 단어 표시하기 --> 부정적 이미지의 단어들 표시하기

결과) '여성'에 대한 이미지는 다양했다. 서로 상반되는 이미지들도 있었다. 각자의 취향이나 여성에 대한 관념에 따라 부정적이라고 생각되는 단어들 또한 차이가 났다. 이러한 차이는 남자 참가자들과 여자 참가자들 사이에 분명하게 드러났다. 남자 참가자들은 대체로 여성에 대해 화장품이나 쇼핑, 무지개, 하이힐 같이 사회적 이미지에 고착되어 있었으나, 그것에 대해 부정적이지는 않았다. 반면, 여자 참가들은 건강한 여성 이미지에 관심이 많았다. 자연, 손, 뼈, 사랑방, 풀잎 등이었다. 여자 참가자들은 남자 참가자들이 적은 단어들을 거의 부정적인 것으로 인식하고 있었다. 이러한 인식의 차이는 다시 가문장아기와 은장아기의 특성에 해당되는 것에 표시하라고 할 때도 드러났다. 남자 참가자들은 가문장아기를 약간은 이기적이고 인간미가 없는 여자로 생각하는 것 같았다. 여자 참가자들이 은장아기의 특성으로 표시한 것에 남자 참가자들은 가문장아기의 특성으로 표시해놓았다. 여러 개의 표시들이 합쳐지면서 마인드 맵은 그야말로 대혼란이었다.

토론 끝에 얻은 결론은 '여성적 특성'이라는 게 절대적이지 않다는 점이었다. 정도의 차이가 있을 뿐, 특성 그 자체로는 좋고 나쁨을 분별하기 힘들며, 이런 것들을 규정하는 것은 사회적 편견이라는 것을 확인했다.

8. 천사와 악마 게임

활동)

가문장아기가 아버지 호령으로 집을 나가게 되었을 때, 천사와 악마가 양쪽에서 가문장아기를 설득한다. 천사는 가문장아기의 의지를 돋는 쪽이고, 악마는 가문장아기의 의지를 꺾고 기존 질서에 머물게 하고자 하는 쪽이다. 참가자들은 자리를 바꿔 가며 역할을 달리 해본다.

결과)

악마쪽에서 좀더 현실적이고 구체적인 이야기들이 나온 반면, 천사 쪽에서는 이상적이고 추상적인 이야기들만 나왔다. 역할을 바꿔봐도 악마쪽이 항상 우세했다. 아버지에게 나서 돌아가서 용서를 빌고 집에 있어라, 바깥 세상은 여자에게 위험하다, 집에 있으면서도 충분히 행복할 수 있다, 밖에 선불리 나갔다가 이도저도 안되면 네 인생만 망치는 거나 등등 바깥 세상에 대한 두려움을 자극하는 말로 악마 쪽은 가문장아기를 강력하게 설득할 수 있었다. 남자 배우가 악마 역할은 아주 훌륭하게 해냈는데, 나중에 물어보니 그냥 생활 속에서 흔히 얘기되는 것들을 말하면 됐기 때문에 악마 쪽이 수월했다고 하였다. 다른 참가자들도 이 사회의 일반적인 통념에 익숙한 터라, 악마 쪽에 갔을 때 말이 술술 나왔다.

반면, 천사쪽은 할 말이 궁했다. 겨우겨우 생각해내며 설득하는 말들은, 주로 네 삶을 개척해야 한다, 여기서 순종하면 평생 어머니 같은 삶을 벗어나지 못한다, 가족들은 나중에 다시 만날 수도 있다, 자신감을 가시라 등이었다. 대체로 설득력의 강도가 약했다. 이 부분에 대해 배우들은 평소 이런 부분에 대한 생각이 별로 없었고, 자꾸 당위적인 것만 내세운 탓이라고 하였다.

□. 조각상 만들기

(활동)

가문장아기가 집을 떠났을 때 어떤 고난들을 반났을까? 여자들이 흔히 집을 벗어났을 때 겪게 되는 고난은 무엇일까?에 대한 현실적 대답을 찾기 위한 활동이었다.

- 가문장아기 배우가 눈을 감으면, 다른 참가자들은 가문장아기 주변으로 빙 둘러서서, 집 밖에서 여자들이 마주치는 고난을 조각상으로 만든다. 가문장아기의 눈을 뜨게 하고 각 조각상 앞에 멈춰 세운다. 가문장아기가 멈춰선 곳에 있는 조각상은 일정한 동작을 반복한다. 가문장아기에게 어떤 느낌인지를 묻는다.

- 가문장아기 배우가 다시 눈을 감고 가운데 앉는다. 주변에 둘러섰던 참가자들은 가문장아기 주변을 빙글빙글 돌면서 여성의 좌절시키는 말들을 자유롭게 내뱉는다. 소리를 점점 고조시킨다. 가문장아기 배우와 신체 접촉을 할 수 있게 한다.

- 참가자들은 다시 원래의 조각상으로 멈춰선다. 가문장아기 배우가 그 조각상을 자신이 원하는 모양으로 수정하도록 한다. 수정이 끝나면, 그 조각상 형태에서 참

가자들이 말을 하며 움식여보게 한다. 참가자들의 상상과 가문장아기 배우의 생각이 일치하는지 확인한다.

결과)

조각상은 야수의 모습, 냉정하게 외면하는 모습, 미행하는 모습으로 만들어졌다. 여자를 좌절시키는 말들로는, 여자가 잘난척 한다, 막돼먹었네, 기집애가 재수없다, 집 나온 거 보니 알만하다 등 주로 비난과 무시의 말들이었다. 가문장아기 배우와 신체 접촉을 해도 좋다는 말에, 참가자들이 좀 짓궂게 가문장아기 배우를 건들기 시작했는데, 이때 뜻하지 않게 가문장아기 배우가 “비켜!”하며 소리를 질러대며 몸부림을 쳤다. 순간 드라마적 상황이 되어버렸다. 자신의 몸을 건드는 것에 대해 가문장아기 배우는 상당히 격앙된 상황이었다. 상황을 정리하고, 이번에는 가문장아기가 원하는 방향으로 수정하게 했더니, 대부분 포옹과 감싸줌의 형상이었다. 토론을 하면서, 가문장아기 배우는 자신을 외면하거나 거부하는 말 따위는 참을 수 있었지만, 선부를 선입견으로 자신에 대해 단정적으로, 성적으로 접근하는 말과 행동들이 제일 싫었다고 했다. 다른 여자참가들도 성적인 위협이 가장 큰 두려움이라는 말에 공감했다.

이상의 활동들을 통해 배우들이 아직 여성 문제에 대한 인식이나 대안이 구체적이지 않음을 확인할 수 있었다. 여성의 독립성이나 주체성은 인정하면서도 막상 현실에서 그런 것들이 어떻게 실현될 수 있는지에 대한 고민이 뒷받침되지 못한 것이다. 그러나, 마지막 활동에서 가문장아기 배우에 대한 신체 접촉이 실제 이루어졌을 때, 참가자 전원이 여성에게 있어 신체적 접촉이 얼마나 커다란 성적 위협으로 다가오는지를 실감했고, 혼자 돌아다니기 두려운 이유도 바로 성폭력의 위험 때문이라는 걸 정확히 깨달을 수 있었다.

이것은 배우들에게만 국한된 것이 아니었다. 우리나라 성인 남자와 여자들의 성 관념을 조사한 논문을 보면, 여성의 성적 행동에 대한 전통적 규제를 많이 받고 있었고, 같은 여자들에 대한 상호 모순적 인식, 즉 정숙

한 여자와 야한 여자가 구분된다고 생각하였다. 남자들은 성적 능력을 남성성의 기준으로 여기고 남자가 항상 주도적이고 공격적이 되어야 바람직하다고 보고 있었다.⁸⁷⁾

결국 가부장제 사회의 왜곡된 여성상이 여성을 성적 대상물로 만들고 역사적으로 공공연히 성폭력이나 배춘의 책임을 ‘유혹하는 여성’에게 돌렸음에도 불구하고, 이 사회는 역설적이게도 성폭력의 위험을 미끼로 여성들의 정신을 집 안에 불들어매고 있음을 깨달았다.

세 번째 마당인 고난 장면과 연결시켜 생각해보면, 가문장아기에게 가장 치명적인 위협도 신체적인 것이었을 것이다. 배고픔과 외로움 같은 것들은 혼자 힘으로 맞서 싸울 수 있지만, 신체적인 위협에 대해서는 다른 방식의 대응이 필요하다. 이 대응을 필자는 여성의 지혜 쪽에 초점을 맞췄다.셋째 마당 수정 과정은 뒤의 4-1-3에서 설명할 것이다.

(3) 인물 분석과 즉흥장면을 통해 수정된 부분

연출의 숙제로, 배우들이 각자 맡은 인물로서 자기 소개서를 쓰고, 그 인물로서 다른 인물들에 대한 생각들을 적어와 발표한 적이 있었다. 각 인물들이 살아온 배경을 들으면서, 필자가 설정한 인물들에 대해 전체적으로 점검할 수 있는 시간이었다. 가문장아기와 막내 마퉁이를 제외하고 나머지 등장인물들은 전형성을 띠고 있어 자칫 평면적인 인물에 끌리기 쉬운데, 각 인물들에 대한 배우들의 생각과 상상력이 다양하여 인물의 입체성을 살리는데 도움이 되었다. 특히 인물 사이의 어법을 차별화시키는 부분에서 큰 도움이 되었다.

87) 장필화, 「성, 사랑, 결혼에서 주인되기 : 통념과 규범의 비판」, 『또 하나의 문화 : 새로 쓰는 성 이야기』 8 호, (또하나의 문화, 1997) 42-57쪽.

배우들과의 토론을 거쳐, 각 인물들은 추상적 상징성에서 각각의 특징을 가진 구체적 인물들로 거듭났다. 악사 2는 정 많고 모든 일에 간섭하기 좋아하는 인물, 악사 1은 연륜이 있고 관조적인 인물. 큰마퉁이는 남성적인 힘을 과시하는 거친 인물, 둘째 마퉁이는 여성의 성적 대상물로 보며 권력에 빌붙어사는 기회주의적인 인물, 은장아기는 맏딸로서 우직하고 순종적인 인물, 놋장아기는 애교를 적극적으로 이용하는 인물, 남자 거지는 졸부로서 올챙이적 생각을 못하는 인물, 엄마 거지는 딸을 낳은 죄책감으로 눌려 사는 인물로 정리되었다.

가문장아기와 막내마퉁이에 대해서도 흥미로운 관점이 많았다. 필자에게 도움을 준 의견을 적어보면, 가문장아기가 다른 영웅들과 다른 점은, 누군가의 마술적 도움을 받거나 스스로의 초인적 힘으로 극복하지 않는다 는 점이라는 것, 그래서 가문장아기가 막내 마퉁이를 만났을 때도 본인이 도움을 받는 게 아니라 마퉁이의 조력자가 되어주고, 또 고난 극복과정 후에 영웅으로서 부각되는 게 아니라 한 인간으로 성장한다는 점이라는 게 특기할 만했다. 막내 마퉁이는 성격이 곧을 것이라는 이야기가 많이 나왔는데, 성격이 곧아서 일반 세상에선 살아가기 힘들 것이라고 했다. 그 유약함은 가문장아기와 결합함으로써 강해지며, 가문장아기에 대해서도 여성 이 아닌, 한 인간으로서 받아들였을 것이라고 했다. 막내 마퉁이는 남자 중에서 비교적 남성적인 성역할 관념에서 자유로운 인물로, 타인에 대해 가장 호의적인 인물로 꼽혔다.

이런 자료를 바탕으로 각 인물들의 성격을 좀더 정교화시키고, 어법과 행동들을 차별화시키는 기본 특질들을 명확히 볼 수 있었다. 로젠크라우트의 질이 풍부하지 않고 인물들이 단면적인 아동극에서, 배우들은 극

의 감각을 채워줄 수 있도록 풍부하고 구체적인 행위들을 찾아내야 한다고 강조한다. 또한 제시적 스타일의 아동극에서 중요한 것은 인물을 입체적으로 만드는 것인데, 이를 위해 그냥 인물로서 존재하는 것이 아니라 행위하는 것에 초점을 맞춰야 한다고 덧붙인다.⁸⁸⁾ 배우들의 인물 분석은 구체적 행위를 찾아내는 아주 효과적인 방법인 것 같다.

즉흥을 통해서도 장면이 보충되었는데, 앞풀이에서 악사들의 놀이판이나, 남자거지와 여자거지가 처음 만날 때 영역 다툼을 하는 것, 거지부부가 결혼한 뒤에 악사2가 신방을 몰래 엿보는 장면들이 모두 배우들의 즉흥에서 나와 희곡 텍스트에 반영되었다. 배우들의 즉흥 장면들은 희곡 텍스트를 유연하게 해주었고, 텍스트 안을 아무리 파고들어도 발견하지 못했던 것들을 의외로 쉽게 던져줄 때가 많았다.

4-1-2. 소품으로 보강된 장면들

(1) 소형 전구를 이용한 도깨비불 소품

이것은 조명 디자이너가 직접 이동식으로 만든 소품이었다. 손잡이를 나무로, 등갓은 등글게 처리하여 잔가지들을 열기설기 붙였다. 형태상으로도 나무의 일부였지만, 놀라운 것은 불을 켰을 때였다. 불빛이 열기설기 붙은 잔가지들을 통과하면서 사방에 나무 그림자가 생겼다. 소품 자체가 한마디로 극적이었다.

대본에서 처음 아이디어는 악기들을 변형하여 숲을 표현하는 것이었으나, 이 등불 소품이 들어옴으로써 장면은 더 역동적으로 바뀌었다. 약간

88) Christine Prendergast & Helene s. Rosenberg, 앞의 책, 75-77쪽.

으스스하지만 곁으로 보기엔 평범한 숲, 그 숲이 어느 순간 깜깜해지면서 갑자기 도깨비불로 변하여 가믄장아기를 공격한다! 가믄장아기는 극한 상황에서 자신의 월경천을 부적처럼 번쩍 들어올린다. 팽팽한 긴장감을 줄 수 있는 고난 장면의 클라이막스는 이 소품으로 인하여 탄생할 수 있었다.

(2) 아내가 남편의 신체 일부가 되는 부자 거지 얼굴 인형

원 텍스트에서 거지부부는 거의 한 몸으로 취급된다. 딸들과 문답할 때도 거지부부가 문답하는 것이고, 나중에 구걸하러 다닐 때도 거지부부가 구걸하는 것으로 되어있다. 그런데, 자세히 살펴보면 거지부부의 대사들은 아버지의 목소리에 다름 아니다.

부자가 된 거지 남자의 얼굴 인형은 한 쪽 볼을 붙였다 떼었다 할 수 있었다. 그 볼이 여자 거지 얼굴이었다. 초반부에 나왔던 거지 남자와 거지 여자의 얼굴이 각각 양각과 음각으로 되어있음에 착안하여, 볼 안 쪽에 음각으로 얼굴을 새겨넣은 것이었다. 얼굴 인형 자체가 거지 부부의 관계를 상징적으로 보여주고 있었다. 관객들이 그 의미를 눈치 채기 위해서는 연출적인 기교가 필요했다. 언제 볼에서 떨어져나와 어머니의 존재를 알릴 것인지, 그리고 아버지에게 놀려사는 것을 어떤 식으로 표현할 것인지, 어떻게 다시 아버지 몸에 붙을 것인지 등등의 세부 사항들은 연습 과정에서 계속 수정되고 보강되었다.

필자는 텍스트에서 거지부부라고 된 부분을 남자거지로 고쳐, 거지부부의 대사가 실은 남자 거지의 것임을 분명히 했고, 인형 조종만으로는 어머니라는 것이 모호하여 가믄장아기의 대사에 ‘어명’이라는 단어를 첨가시켰다.

남자거지가 숨을 거칠게 불아쉬며 나간다. 여자거지가 잠시 멈춰서서 가쁜장아기 를 돌아본다.

가쁜장아기 : 어멍.....

남자거지가 여자거지를 사납게 노려보며 헛기침을 한다. 여자거지가 서둘러 남자 거지를 따른다. 남자거지가 여자거지에게 으름장을 놓는다. 여자거지가 살짝 가쁜장 아기를 돌아본다. 거지부부가 사라진다.

텍스트의 의미는 이 장면의 템포에 상당부분 영향을 받았다. 제시적 스타일의 연극인 경우, 이렇게 지문에 해당하는 부분이 대사보다 더 큰 의미를 드러내는 일이 종종 있었는데, 연습과정에 같이 참여함으로써 서로 보완할 수 있었다.

4-1-3. 숨은 신화적 의미 확장과 장면 수정

원 텍스트에서는 비중있게 다루어지지 않았지만 희곡 텍스트에서는 중요한 의미를 갖기 때문에 여러 차례 수정된 부분이다. 배우와 스텝들의 텍스트 비평과 장면 형상화 등이 이 과정에서 도움이 되었다.

해당 장면은 셋째 마당과 결말부이다. 특히 결말부는 가쁜장아기의 과거 행동에 의미를 부여하고, 새로운 공동체로 나아가는 중요한 지점이라 공연이 끝나고서도 계속 고민을 했던 부분이었다. 공연 이후에 수정된 결말부는 굿과 결부되어 좀더 무속의 기능을 확장시키는 방향으로 나아간 것 이므로, ‘4-3. 공연 후 수정 내용’에서 굿의 성격과 관련하여 상세히 다루

기로 하겠다. 여기서는 리허설 과정에서 농경문화와 관련지어 신화적 의미를 찾았던 작업들이 어떻게 희곡에 반영되었는지를 살펴보겠다.

(1) 개인적 고난에서 사회적 고난으로 확대되는 장면

‘가문장아긴 갑은 암퇘(黑牝牛)예 먹을 군량(軍糧) 시꺼아전 이 자 넘고 저 자 넘고 산산만산 굴미굴산 올라가는디 해(日)는 일락서산(日落西山) 다 지어가고 월출동경(月出東嶺)에 둘은 아니 솟아오고’⁸⁹⁾

앞서 배우들과의 엑서사이즈에서 여성들이 두렵게 생각하는 것이 신체적인 위협이라는 걸 보았다. 그리고 필자가 대웅방식을 여성의 직관적 능력, 지혜 쪽에 초점을 두었다는 것도 이야기했다. 가문장아기가 아버지에게 쫓겨나는 것은 개인적 차원의 고난일 수 있지만, 일단 세상 밖으로 나오게 되면 그 고난은 사회에서 규정한 ‘여성’에 대한 억압으로 바뀌면서 사회적 의미를 띠게 된다. 전통 가부장제 사회에서 여자가 집 밖으로 쫓겨나는 것은 부정적인 의미였다. 바깥 공간은 남성들의 공적 영역이었고, 여자들의 공간은 집안이었기 때문이다. 집을 벗어난 여성은 그 어떤 폭력이나 고난이 닥쳐도, 그러한 고난이 닥친 이유는 여성의 보호구역을 벗어난 자신에게 책임이 있는 것이므로 혼자 모든 것을 감내해야 했다.

전통적인 사회에서 여성에 대한 억압은 어떤 것이 있을까? 가장 대표적인 것이 ‘삼종지도(三從之道)’이다. 여자가 지켜야 할 세 가지 도리로서, 어려서는 아버지를 따르고, 시집가서는 남편을 따르고, 남편이 죽어서는 아들을 따른다는 것이다. 남자들을 잘 섬기기 위해 여자들은 귀머거리가

89) 가문장아기가 검은 암소에 먹을 쌀을 실어서 이 고개 저 고개를 넘고 첨첩산중을 올라가는데, 해는 서산으로 다 저가고, 달이 돌아야 할 동쪽에는 달이 아직 솟아오르지 않고

되고 냉어리가 되어야했다. 귀머거리가 되고 냉어리가 되라는 억압, 그것을 페자는 자갈밭에 부는 먼지 바람으로 형상화하였다.

악사 1 : 혼자서는 못간다! 배시운 먼지바람이여!

악사 2 : (사람들에게) 바람 소리를 크게 냅써! 크게 냅써!

가쁜장아기가 몸을 제대로 가누지 못한다. 눈도 제대로 못뜬다. 바람에 맞서 앞으로 힘겹게 나아간다.

가쁜장아기 : 바람이 내 입을 막곡, 바람이 내 눈을 가렵구나. 어야 디여 힘을 내자!
어야 디여 힘을 내자!

그 다음 고난으로 생각할 수 있는 것은 생존할 수 있는 기반을 박탈당하는 것이다. 남성들만의 공적 영역에서는 여성이 일을 하기 힘들다. 의도적으로 배척당하는 것이다. 배고픔과 외로움은 이러한 억압의 결과이다. 휘몰아치는 파도가 이것을 상징하게 했다. 가쁜장아기가 고난 상황에 대해 별다르게 극복하는 모습이 보이지 않는다면, 리허설 과정에서 이 부분에 가쁜장아기의 재치를 집어넣었다. 힘으로만 되지 않는 고난들 앞에서, 가쁜장아기의 재치는 본능적인 생명력과 연결되어있다. 제주 여성들이 잠녀(해녀)들의 자손이라는 점에 착안하여, 험한 바다에서 그냥 허우적대는 것 이 아니라, 오히려 바다 밑으로 가라앉아 살 길을 찾도록 하였다.

가쁜장아기가 파도에 휩쓸려간다. 가쁜장아기가 결심을 한 듯, 숨을 멈추고 밟돋음을 한다. 높이 손을 쳐들고 잠수를 한다. 시간이 느리게 흘러간다. 물 속에서 바위가 있는 곳을 찾는다. 마침내 발견한다. 있는 힘을 다해 물 위로 솟아오른다. 바위가 있는 곳으로 정신없이 기어간다. 바위 위로 올라간다. 파도가 스르르 밀려난다. 가쁜

장아기는 심한 추위를 느낀다. 몸을 떨며 잔뜩 웅크린다.

가문장아기 : 세상천지에 나 혼자 뿐이로고, 배도 고프곡 가족들도 보고프다. 어야 디여 힘을 내자. 어야 디여 힘을 내자.

이제, 신체적인 위협을 어떻게 형상화하느냐가 관건이었다. 세 번째 고난은 마지막 고난이니 만큼 극적으로도 뭔가 클라이막스가 필요했는데 적절한 것을 찾기가 쉽지 않았다. 고민의 변화 과정은 아래와 같이 진행되었다.

산짐승의 공격과 도적떼의 추격-->남자아이들의 희롱과 산속 짐승들의 공격-->
괴물들이 나오는 숲 속-->도깨비불이 나오는 숲 속

육체에 해를 가할 수 있는 직접적인 대상을 무엇으로 잡느냐 하는 문제에서, 처음에는 남자를 암시할 수 있는 그 무엇이 필요하다고 생각했다.

그러나, 남자라는 구체적인 대상이 갑자기 등장함으로써, 앞의 고난들과 상징의 일관성이 떨어졌다. 이는 배우들이 즉흥적으로 만든 장면을 보고서야 깨달은 부분이었다. 세 번째 마당에 너무 많은 얘기들을 담으려는 욕심을 비우고, 전체적인 구성에서 다시 한 번 검토해보았다. 뒤에 마퉁이 형제들과 만나는 부분이 남성적인 폭력성과 만나는 고난일 수 있음을 새로이 발견했다. 세 번째 마당에서는 자연을 통한 억압의 상징이면 족했다.

마침내, 세 번째 고난은 텍스트에서 ‘괴물들이 나오는 숲 속’으로 정리 되었고, 배우들의 즉흥 장면과 소품 아이디어에 따라 ‘도깨비불이 나오는 숲 속’으로 최종 결정되었다.

가문장아기 가는 길마다 나무들이 막아선다. 가문장아기가 집에 실려 이리저리 피해다닌다.

가문장아기 : (하늘에 기도하며) 하늘님아, 하늘님아, 나 간 길 알려줄서. 나 간 길 알려줄서....

나무들이 도깨비불로 변한다. 도깨비불이 가문장아기를 쫓아온다. 가문장아기가 비명을 지르며 도망친다.

여기서 또 한가지 해결해야 했던 것은, 초자연적인 힘에 대해 가문장아기가 대응하는 방식이었다. 보통 귀신을 쫓아낼 때 불을 사용한다는 걸 떠올려 장면에 넣어봤지만 무대화가 쉽지 않았다. 이때, 월경천이 떠올랐다.

홍의장군이 의병을 일으켜 출전할 때, 부인이 월경 때 사용한 무명천을 엮어서 출진하는 과제우의 도포 위에 걸쳐 주었는데, 이 월경대가 부적 노릇을 하였기 때문에 전쟁터에서 무사했을 뿐 아니라 홍의장군이라 일컬게 된 것.....여성의 월경이 불경한 것이 아니라 전쟁터에서 생명을 지켜주는 부적이자 비범한 역량을 부추겨주는 생명력임을 말한다. (임재해, 「설화에 나타난 여성주의다운 상상력 읽기와 민중의 여성인식」
<http://limjh.andong.net> 참조.)

가문장아기가 집에서 쫓겨난 계기가 된 ‘월경천’이, 고난 속에서 하나의 부적으로 기능할 수 있는 근거를 역사 속에서 찾아낸 셈이었다.

가문장아기를 덮치려는 순간, 가문장아기가 허겁지겁 복집에서 월경천을 꺼내 하늘 높이 듣다. 시간이 잠시 정지된다. 도깨비불이 서서히 사라진다. 가문장아기는 기

윤이 빠져 텀썩 주저앉는다. 참았던 울음을 터뜨린다.

가문장아기 : 하늘님아.... 하늘님아.... 통통 불어 해싸진 발이 이제사 땅을 알암수다. 울컥울컥 넘어가는 가슴이 이제사 세상을 알암수다. (자리에서 일어나서 댕기천을 품다. 월경천을 머리에 묶는다) 나 얼굴 살 기억합서. 나는 가문장아기우다.

가문장아기가 아버지의 질문에 ‘자궁 덕’이라고 말했던 것은 월경을 처음 목격했기 때문이었다. 자신의 성이 완성되었음을 기뻐하고, 자궁을 찬미했던 것이다. 그런데 현실은 이를 받아들여주지 않았다. 고난을 겪으면서 가문장아기는 자신의 여성성이 무엇을 의미하는지를 깨달았다. 그 생명력에 대한 깨달음이 월경천을 부적으로 기능하게 했다. 이제 가문장아기는 구체적 현실 속에서 살아갈 수 있는 힘을 얻은 것이었다.

(2) ‘금’의 발견을 농경문화의 정착 과정으로

앞에서 가문장아기와 막내 마퉁이의 결합은 농경 문화와 수렵 채취 문화의 결합이라고 말한 바있다. 제주 ‘삼성시조(三性始祖) 신화’에서도 오곡씨앗이 든 함에 실려온 세 여자가 삼성 시조와 결합함으로써, 농경문화의 전파를 암시한다.

그런데, 원 텍스트는 이걸로 끝나지 않는다. 마를 캐는 구덩이에서 가문장아기가 금을 발견한다. 농경 문화와 ‘금’은 어떤 관련이 있는 것일까? 금의 발견을 ‘철기시대를 여는 문화사적 의미’로 보고, 농기구 발명과 연결시켜 해석하는 시각도 있다.⁹⁰⁾ 원시 농경사회에서 여성의 지위가 높아졌다 는 자료와 ‘금’이 너무 쉽게 모든 것을 성취시킨다는 지적이 있어, 희곡 텍

90) 김대숙, 앞의 논문, 108-109쪽.

스트에서는 ‘금’을 황금들판으로 치환시켰다. 제주도가 아닌 다른 지역에서라면 ‘황금들판’은 그리 큰 의미가 없었을지 모른다. 하지만, 제주도는 화산암 토질이라 늘 물이 부족했고, 대개가 돌밭을 일궈내어 만든 밭에서 농사를 지었기 때문에 그 고통은 상상을 초월했다. 밭일만으로는 생활이 어려워, 제주 여성들은 물떼가 되면 바다로 뛰어들어가 해산물을 채취하고, 밤에는 맷돌을 갈고, 바느질을 했다. 제주에서 ‘쌀밥’을 ‘꼰밥(고운 밥)’이라고 할 정도로 귀했던 이유는, 그나마 육지에서 들어오는 쌀들도 뱃길이 막히면 구경조차 할 수 없었기 때문이다. 자료를 찾아보니, 제주문화에 밭벼인 ‘산티쌀’이 나왔다. 원시 농경을 할 때 일부 지역에서 밭벼를 지었던 흔적일 터였다. 본토에서 밭벼를 재배하는 경우가 있는지를 찾아보니, 지금도 몇 지역에서는 직파법으로 밭벼를 재배하고 있었다.

가믄장아기의 문화적 의미도 살릴 겸 뭔가 스스로 개척하는 모습을 강조하기 위해, 희곡 텍스트는 가믄장아기가 농사를 짓고 마침내 황금들판을 얻게 되는 것으로 수정하였다. 이렇게 되고 보니, 거지잔치의 의미도 바뀌었다. 거지잔치는 처음부터 원 텍스트와는 다르게, 가믄장아기가 ‘부’를 가졌지만 부모와는 달리 그것을 다른 사람들과 나눈다는 점에 초점을 맞추고 있었다. 하지만, 실제적인 황금 대신 벼농사의 결실인 황금들판이 등장하면서, 거지잔치도 이웃들과 밥을 나눠먹기 위한 잔치로 바뀌었다.

결말부가 너무 쉽게 행복한 결말로 풀어지지 않도록 황금들판과 잔치 사이에 여러 가지 장치들이 고민되었다. 특히, 가믄장아기의 주요 화두인 “자궁 덕이우다”가 독백 형식으로 또 한번 강조될 필요가 있었다. 장면을 상승시킬 수 있는 독백을 찾다가, 궁에서도 자기 사연을 풀어내는 것이 중요하고 여자들이 모인 공간에서도 자기 사는 이야기를 풀어내는 게 중요하

다는 유사점을 발견하여 굿의 진술 방식을 활용했다. 이제, 이 중요한 독백을 어느 순간에 하느냐를 결정해야 했다.

황금들판 안에서 가믄장아기가 가족들을 떠올리며 내적으로 흔들리는 장면을 만들었으나, 무의식에 의존하는 방법은 식상하다는 지적을 받았다. 그래서 실제적 고난이 마지막으로 한 번 더 닥치는 것으로 처리해 보았다. 그 고난이 처음엔 마퉁이 형님들과 거지부부, 가믄장아기 언니들이 들이닥치는 것이었다가, 다시 상징적인 태풍으로 바뀌었다. 황폐화된 논밭에서 벼 한줌에 희망을 걸고 다시 일어서는 모습에 초점을 맞춘 것이었으나, 이 또한 너무 설명적이라는 지적을 받았다. 배우들의 장면 만들기를 보면서, 이 장면이 극을 느슨하게 만들고 있음을 발견했다. 가믄장아기가 거쳐온 고난들을 다시 한번 점검해본 결과, 더 이상의 고난 삽입은 중복일 뿐이라는 결론에 도달했다. 결국 결말부는 황금들판 앞에서 가믄장아기가 하늘에 대고 자기가 살아온 이야기를 풀어내며 마음을 정리한 뒤, 모든 사람들에게 잔치를 베푸는 것으로 최종 무대화되었다.

가믄장아기가 감격스럽게 들판을 둘러본다. 심장 박동처럼 북소리가 울린다. 머리에서 월경천을 풀어 손에 들고, 하늘에 감사하는 의식을 올린다.

가믄장아기 : (굿에서 구술하듯이) 하늘님아, 나는 가믄장아기우다. 아방님은 강이영성 이서불, 어명님은 흥은소친궁에궁전궁납. 세 딸 중 막내로 태어나수다. 열 다섯에 집에서 쫓겨나수다. 마퉁이영 부부 인연을 맺고 그 형님들한테 쫓겨나수다. 지금은 여기 이 황금들판에 서있습네다. 나가 살아온 것은 나 벳또통 아래 자궁 덕이우다. 나는 가믄장아기우다!

햇살이 사방을 비춘다. 황금들판이 파도처럼 일렁인다.

가문장아기 : 낭군님아, 우리 산치라도 벌이든 어떻 흡내까?

4-2. 공연과 관객 반응

관객 반응은 관객이 극장에 올 당시의 기분과 공연장 분위기, 좌석 형태와 편안함의 정도, 조명 등 공연 외적인 것에도 영향을 받는다. 어린 아이들일 수록 이런 외적인 영향은 큰 변수로 작용하는 것 같다.⁹¹⁾ 아동 관객들은 극장에 흥분된 상태로 오는 경우가 많다. 반대로 부모나 교사에게 끌려 억지로 온 경우도 있으며, 연극적인 관습을 전혀 모를 수도 있다. 아이들은 주인공에게 열광적으로 반응하고, 반동 인물에 대해서는 적의의 감정을 거침없이 드러낸다. 그러다가도 지루함을 느끼면 금방 산만해진다.⁹²⁾ 즉각적인 아동관객의 반응은 배우들에게도 영향을 미친다. ‘관객에 의해 유발된 과잉연기 또는 소극적 연기 때문에 애초에 의도했던 것과 판이한 색조를 띠게 되는 공연도 빈번’⁹³⁾할 정도로 관객 반응은 공연에서 최대 변수이다.

일차적으로 의도된 관객으로부터 기대하던 반응을 얻는다면 그것은 성공작으로 간주될 수 있다. ⁹⁴⁾

<가문장아기> 공연에서 일차적으로 의도된 관객 대상은 초등학교 3-4

91) 관극 경험은 ‘미적 거리’와 ‘감정이입’이 다양한 방식으로 균형을 잡을 때 성공적으로 이루어진다. 미적 거리는 미적 사건이 일어나고 있다는 것을 깨달으면서 드라마에서 이탈하는 것이고, 감정이입은 등장인물을 이해하고 가깝게 느끼는 것이다. Christine Prendergast & Helane s. Rosenberg, 앞의 책, 6쪽.

92) David Wood & Janet Grant, 앞의 책, 17-20쪽.

93) Christine Prendergast & Helane s. Rosenberg, 앞의 책, 22쪽.

94) Oscar G. Brockett, 앞의 책, 18쪽.

학년이었다. 이론상으로 보면, 실제 대상이나 사건을 연관시키며 논리적으로 사고가 가능한 구체적 조작기(Concrete Operational Stage)⁹⁵⁾에 해당되는 연령층이다. 이 연령층을 택한 이유는, 내가 알고 지내는 아이들의 집단 연령이 3-4학년이고, 그 아이들이 여성과 남성을 구분하는 성적 편견에 사로잡혀 있음을 목격했기 때문이었다. 내용적인 진지함을 놀이적 형식에 남아냄으로써 각을 즐기면서도 ‘여성’이라는 존재에 대해 한번 생각해볼 수 있는 계기가 되길 바랐다.

이 공연은 일차적 관객 대상을 다양하게 접하지 못한 한계가 있다. 게다가 가장 중요한 제주도 아동관객들을 만날 수 없었다. 대신, 공연 장소와 관객층이 폭넓어서 여러 가지 가능성들을 시험해볼 수 있었다. 공연은 세 군데 장소에서 총 7회 이루어졌다. 2003년 10월 22-23일에 한국예술종합학교 연극원 스튜디오에서 총 5회 공연이 있었고, 같은 달 25일, 28일에 광명시 평생학습원 홀과 한국예술종합학교 원형잔디밭에서 각각 1회씩 공연이 올려졌다. 각 공연장별 아동 관객 구성은 뒷면의 <표 2>와 같다.

이 공연은, 아동 관객을 위한 희곡 형식과 내용을 탐색하는 과정에서 관객 반응이 실제 의도와 맞아 떨어지는지 검증하는 단계에 속한다. 아동 관객 반응은 공연 외적 요소에 영향을 많이 받으므로, <표 3>처럼, 각 공연 장소별로 선택한 그룹을 (가), (나), (다)로 정하여 구체적인 관객 반응을 확인할 것이다. ‘3-2. 희곡 형식 구축’에서 사용된 전략을 중심으로, 아동 관객들에게 형식의 재미와 내용의 의미가 효과적으로 전달되었는지 살펴보기로 하겠다.

95) 피아제가 분류한 아이들의 인지 발달 단계 중 두 번째에 속하는 단계. 만 7-12세에 해당한다.

<표 2> 각 공연장별 아동관객 구성

장 소 (총관객수/회수)	아동관객 수	아동관객 구성	비고
학교 스튜디오 (약 250명/ 총 5회)	약 85 명	경희초 3학년, 월곡초 6학년 약 70명 상계동 나눔의 집 공부방 초등부 4-5학년 약 7명 부모와 동승한 유아들 약 8명	1회 초등 단체 제외하면, 일반인 관객 다수
광명시 평생학습원 홀 (약 100명/ 총 1회)	약 37 명	2-7세 유아층 30여 명, 초등학생 7명 정도	가족 관객 다수
학교 원형 잔디밭 (약 50명/ 총 1회)	약 13 명	신림동 공부방 초등부 2-6학년 약 13명	대학생 관객 다수

<표 3> 관객반응을 비교하기 위해 선택한 그룹

그룹명	공연 장소	관객 구성
가	학교 스튜디오 (소극장 규모)	경희초 3학년, 월곡초 6학년 약 70명
나	광명시 평생학습원 홀	부모와 동승한 2-7세 유아층 30여 명, 초등학생 7명 정도
다	학교 원형잔디밭 (야외)	신림동 공부방 초등부 2-6학년 약 13명

4-2-1. 희곡 텍스트 전략과 관객 반응

(1) 배우와 관중의 긴밀한 관계

관객 참여적 요소는 여러 가지가 있으나, 여기서는 크게 ㄱ. 앞풀이 마당, ㄴ. 첫째 마당, ㄷ. 셋째 마당, ㄹ. 마지막 잔치 마당으로 나누어 그 의도와 관객 반응을 살펴보도록 하겠다.

ㄱ. 앞풀이 마당

관객들을 끌어들이는 시작점은 관객들과 악사가 관계를 맺는 정도에 따라 공연 전체 분위기에 영향을 미칠 정도로 중요한 기능을 맡았다.

앞풀이 마당은 (가), (나) 그룹과 (다)그룹이 다르게 시작되었다. 야외 공연의 특징상 (다)그룹 공연은 보다 자연스런 시작점을 찾아야했기 때문이다. (가)그룹과 (나)그룹의 경우, 악사는 이미 무대에 나와 있었다. 악사 1이 관객이 들어오기 전부터 연주를 하고 있다가 출고 있는 악사 2를 깨우는 것으로 시작점을 삽았다. 이 시작점은 관객이 어느 정도 들어왔을 때로 정했다. 나름대로 관객들의 호기심을 자극하기 위한 전략이었으나, 관객석이 완전히 정리되지 않은 상태에서 이런 장면이 진행되다 보니, 오히려 시작점이 흐지부지 되어버렸다. 관객석 정리가 늦어진 경우, 악사가 이 장면을 길게 끌 수 없어 임의로 극을 시작하다 보니 예정된 공연 시간보다 일찍 시작되는 일도 생겼다. 뒤에 들어오는 관객들은 극을 제대로 받아들일 만한 준비 시간이 부족했다. 특히 극이 시작되자 마자 악사가 제주말을 가르쳐주는데 그 부분을 놓친 관객들은 연극을 제대로 즐기지 못했다.

(다)그룹 공연은 행사의 일환으로 이루어져, 이미 사람들이 공연장 주

변을 지나다니는 상황이었다. 따라서, 관객석이 정리된 다음에 악사가 튀어나오는 것으로 처리했는데, 오히려 자연스러운 느낌이 있었다. 안정된 분위기 속에서 국을 시작하니 관객들의 일체감도 좋았다. 앞의 그룹의 경우, 이미 준비된 앞 줄 관객들과 준비가 덜 된 뒷줄 관객간의 괴리가 약간 있었는데, (다) 그룹에서는 그런 부분이 거의 없었던 것 같다.

또 한 가지 변수는 악사의 즉각적인 반응에 있었다. (나)그룹의 경우, 실제 자신들이 갖고 있던 팜플렛이나 파자를 건네주는 바람에 악사가 어떻게 대응할지 노심초사하고 있었는데, 악사는 놀라운 순발력으로 ‘달라는 밥은 안주곡 순 이런 것만 준다’며 염살을 떨었다.

연극의 흐름을 깨뜨리지 않으면서 관객들의 짓궂은 장난에 대응할 수 있는 순발력은 특히 아동극 배우에게 중요한 자질이다. 관객 참여가 자칫 하면 ‘미학적 거리를 상실하거나 배우들이 공연을 통제할 힘을 잃을 위험’⁹⁶⁾이 있기 때문이다. 관객들이 주는 반응이 어떤 것이든 그것을 연극의 흐름에 맞게 적절히 받아들일 수 있는 배우의 능력이 전제되지 않는다면 사실 관객 참여를 시도해보긴 어렵다. 관객들과 배우가 주고 받는 재미를 충분히 살렸을 때 놀이판의 분위기도 한결 신명이 났음은 물론이다.

ㄴ. 첫째 마당

거지부부가 아이를 낳을 때 악사는 동네 사람 중 한 명을 데려와 그 일을 돋게 한다. 그 일을 돋는 사람은 한 명이지만, 이 참여자를 통해 관객들 모두를 거지부부의 자식들과 관계를 맺게 하려는 의도가 있었다. 또한, 아기들을 먹여 살려준 것도 동네 사람들이라는 것을 강조함으로써 뒤

96) Christine Prendergast & Helane s. Rosenberg, 앞의 책, 151-161쪽.

에 부자가 된 거지부부가 보여주는 거만함이 잘못된 것임을 느낄 수 있게 하는 장치이기도 했다.

그런데 악사가 관객 한 명을 데려갈 때 예기치 못한 문제가 발생했다. 아이들이 쑥스러워 하며 뒤로 빠지거나 악사의 청을 거절하는 경우가 종종 생겼던 것이다. 어른 관객이 있을 때는 다행히 어른 관객의 도움으로 이 부분을 처리할 수 있었지만, (가)그룹처럼 초등학생 관객만 있을 때는 대여섯 명에게 부탁을 해야 겨우 도움을 받을 수 있었다. (나)그룹의 유아들의 경우는 적극적으로 참여하고 싶어해 여러 명이 우루루 몰려나오기도 했다. 선택된 관객이 무대 위로 나가면 나를 좋아라 웃어댔다. 무대 위에 서슴없이 나올 정도로 적극적인 관객은 유아층이었고, 집단적인 참여를 즐기는 것은 초등학생이나 유아층이나 비슷했다. 일차 관객 대상을 고려하면, 개인적인 참여는 자칫 아이들의 자의식을 발동시켜 극에 더 이상 몰입할 수 없게 만드는 위험이 있음을 알 수 있었다. 아이 넣는 걸 관객 한 명이 나와 도와주는 방식보다는, 앉은 자리에서 여러 명이 같이 도와주게 하거나 여러 명을 함께 나오게 하는 대안이 필요했다.

거지부부 아기들에게 미음을 주는 장면에서는 애초 의도와는 달리 관객들이 끼어들 여지가 없었다. 희곡 텍스트에서는 관객석에서 미음 그릇들이 나오게 했으나, 관객석에 마땅히 둘 데가 없다는 점과 아동 관객들이 그 소품들을 만질 수 있다는 이유로 공연에서는 악사 1이 직접 그릇들을 꺼내 놓았다. 그러면 악사 2가 그릇을 발견하고 아기들에게 먹이는 식으로 처리했는데, 그러다보니 동네 사람들이 아기들을 먹여 살린다는 게 잘 보이지 않았다. 아동 관객들은 악사 1이 그릇을 몰래 내려놓고 들어가면, 악사 2에게 그 위치를 알려주었다. 이로써 아동 관객들은 상황에 들어가는

참여자가 아니라 상황 밖에 있는 구경꾼에 머물고 말았다. 관객 전체가 아기를 먹여살리는 일에 동참하는 느낌을 살리지 못하면 이후 성장한 아기들, 특히 가문장아기와 감정적으로 연결되는 게 힘들다는 것도 새로 발견했다.

ㄷ. 셋째 마당

처음 의도는 관객들이 진지하게 가문장아기의 고난에 동참하게 하는 것이었다. 관객들이 악사와 함께 고난 환경을 구성함으로써 여성을 탄압하는 세력에 자신도 포함될 수 있음을 느끼고 동시에 가문장아기를 객관적으로 바라보게 하려는 의도였다. 연출과 배우들은 관객들이 비협조적일까 봐 내심 불안해하고 있었다.

그런데 놀랄만한 일이 벌어졌다. 모든 공연에서, 어른 아이 할 것 없이 자신의 목소리로 고난 환경을 만들어나가는 일을 하나의 놀이처럼 즐겼던 것이다. 옆 사람을 보면, 자신의 소리를 들으며, 관객들은 누구나 할 것 없이 즐거워했다. 관객들의 흥분은 고난 장면에 조명과 상징적 소품이 첨가되면서 더욱 증폭되었다. 관객들은 자신이 환경을 구성하는 주체이면서 동시에 자신의 소리 참여가 구체적인 환경 변화를 일으키는 것을 보며, 창조자로서의 기쁨을 맛보고 있었다.

이번에는 관객들의 즐거운 참여가 가문장아기의 고난을 망쳐버릴까봐 긴장을 늦추지 못했지만, 곧 이것이 가문장아기의 진지한 태도와 대조되면서 극적 효과를 높였음을 알게 되었다. 가문장아기는, 관객들이 악사가 요청한 다양한 소리들을 다소 장난스럽게 내는 것에 흔들리지 않고, 참으로 진지하게 자신의 고난을 아파하고 괴로워했다. 극적인 효과는 바로 이렇게

상황이 고조된 상태에서 가문장아기가 월경천을 높이 쳐들었을 때 일어났다. 조명이 가문장아기에게 집중되면서 도깨비불은 물러났고, 가문장아기의 호느낌이 터져나왔다. 관객석이 순간 숙연해졌다. 가문장아기는 한참을 그렇게 있다가 마침내 주저앉아 눈물을 흘렸다. 관객들이 느꼈을 미안함과 당혹감이 짜릿하게 전해졌다. 놀이처럼 접근했던 행위가 주인공에게 실제 가해지는 고난이었음을 깨달은 아동 관객이 얼마나 될지는 모르지만, 이 장면에서 심리적 동요가 이는 것을 목격할 수 있었다. 참여의 동기가 자연스럽고 다른 극장 요소가 장면을 받쳐준다면, 관객들은 사전 준비 없이도 역할을 훌륭하게 수행할 수 있음을 확인하는 순간이었다.

ㄹ. 마지막 잔치 장면

가문장아기가 잔치를 위해 동네 사람들을 불러 모을 때, 마당 공간은 그동안 분리되었던 관객-악사의 공간과 가문장아기의 서사가 진행되던 공간이 하나로 합쳐져 가장 크게 확장된다. 가문장아기와 막내 마퉁이가 관객들을 마당 안으로 데려오는 것은 이런 의미가 있었다. 관객들이 할 거리가 없으면 어색할 수 있으므로, 등장했던 인형들과 허수아비들을 들 수 있도록 고려하였다.

하지만, 공연에서 이러한 부분은 전혀 이루어지지 못했다. 소품 디자이너와 의견 조율이 안된 데다가 관객들을 마당 안으로 불러들이는 일이 수월치 않았기 때문이다. 대신 떡을 준비하여 배우들이 관객들에게 떡을 나눠줌으로써 잔치 분위기와 나눠먹는 의미를 전해주기로 했다. 서로 떡을 나눠먹는 따스한 분위기를 계획했던 것인데 뜻밖에 (가)그룹의 경우에는 ‘떡 쟁탈전’이 벌어지고 말았다. 가문장아기와 막내 마퉁이가 동네 사람들

을 불러모으는 대사 또한 관객들에게까지 뺏치지 못하고 그냥 형식적 대사에 그쳐버렸다. 관객들의 반응을 기다려줄 그 어떤 틈새도 마련되어 있지 않은 탓이었다. 그래서인지 거지부부와 마통이 형제들을 받아들이는 장면에서도 화해의 감정이 전체 분위기에 녹아들지 못했다.

배우와 관객의 경계, 삶과 연극의 경계를 허물고 진정한 의미의 열린 연극을 추구했던 목적은 아쉽게도 이루어지지 못했다. (나)그룹처럼 배우들의 풍물에 맞춰 다같이 강강술래를 하며 어우러지는 경우도 있었지만, 극의 의미를 심화·확장하는 것과는 차원이 달랐던 것이다.

(2) 공간의 유동성과 상징적 소품

아이들은 변형적 상상력의 가능성을 지닌 물건 앞에서 상상력이 발동하며 놀이를 능동적으로 이끌어간다. 기대했던 것처럼, 아동 관객들은 공간에 대한 상상력이 뛰어났다. 배우들의 말이나 소품에 의한 공간 변화를 잘 따라갔다. 파도천과 황금들판을 상징하는 노란 천이 펼쳐지거나 도깨비불이 켜졌을 때는 연신 감탄했다. 가문장아기가 파도에서 허우적거릴 때는 잠수하면 된다고 소리쳐 우리의 계획을 앞지르기도 했다.

(3) 배우들의 역할변형

역할 변형이 놀이적으로 자유롭게 이루어질 때 아동 관객들의 반응이 좋았다. 그래서인지 악사의 역할 변형이 가장 인기가 있었다. 특히 저고리를 뒤집어쓰고 마통이네 늙은 어미가 될 때, 마통이 형님들을 상징하는 큰 머리 인형을 쓰고 둘째 마통이의 느물느물한 동작을 따라할 때, 아이들은 웃음을 터뜨렸다.

다만, 아쉬운 점은 가문장아기 부부와 마통이 형님들간의 대치 장면이 세째 장면의 고난보다도 강도가 약해, 이후 놀밭에서 농사짓는 장면을 정서적으로 살리지 못한 점이다. 마통이 형님들을 악사 혼자서 표현하기엔 아무래도 무리가 있었다.

온장아기와 놋장아기 변형도 애매모호함을 남겼다. 앞에서 가문장아기 가 춤으로 표현했던 온장아기, 놋장아기의 모습이 악사가 조종하는 인형들과 연결되지 못한 탓이었다. 역할 변형이 분명하지 않은 탓에 온장아기와 놋장아기가 왜 청지네와 독버섯으로 변하는지 그 의미도 전혀 드러나지 못했다. 다른 인물을 모방할 때는 정확히 그 특징을 짚어줘야 그 연극적 재미와 의미가 살아날 수 있음을 알 수 있었다.

가문장아기와 막내 마통이의 경우, 처음 등장하는 누이들과 형님들을 각각 움직임만으로 변형하여 미성숙한 자아들이 합쳐진 개인을 상징하려 했지만, 그것은 과도한 의미 부여임이 드러났다. 그리고 이 부분이 역할 변형의 일관성을 혼돈 시켰다. 즉, 악사의 역할 변형은 악사로서의 위치를 유지하면서 인물들을 놀이적으로 드나드는 식인데, 가문장아기와 막내 마통이는 사람 수가 적어 여러 역할을 맡는 것처럼 보였다. 역할 변형의 원래 의도가 놀이성이라면, 악사처럼 역할이 변형되는 과정을 관객들에게 노출시켜야 했다.

(4) 주인공 가문장아기애 대한 반응

공연이 끝나고 몇몇 아이들에게 물어본 결과, 가장 기억에 남는 인물은 악사였다. 관객들과 친밀감을 유지하면서 역할 변형도 다채롭게 하니 아이들에게 인기가 있는 건 당연했다. 문제는 악사에 대한 심리적 밀착이

주인공 가문장아기보다 너 강했다는데 있다. 아동 관객들은 가문장아기의 당당함과 고난 극복 의지에는 탄성을 보냈지만, 악사에 비해 정서적인 친근감을 덜 느끼고 있었다.

성인 관객들이 자신의 경험을 대입시키며 가문장아기의 정서를 자기 것으로 소화해내는 것과는 달리, 아동 관객들은 외적 형상화에 근거해서만 그 인물에 반응하는 것 같다. 어떤 사건들에 대해 맞서는 가문장아기의 행동 양태들은 드러나지만 정서적으로 와닿는 개인적 특질이 부족하여, 아동 관객들은 가문장아기의 이미지들을 조각조각 간직하고 있을 뿐 하나의 온전한 인간으로서 받아들이지 못하는 눈치였다. 가문장아기가 아이들에게 역할 모델로서 받아들여지려면, 입체적인 성격 묘사가 이루어지거나 가문장아기가 갈등하는 장면들이 좀더 극적으로 정교화 되어야 한다.

(5) 방언과 민요, 탈춤에 대한 반응

(가)그룹은 예상보다 제주말에 대한 거리감이 컸다. 무슨 말인지 모르겠다며 관람을 포기하는 아이들까지 생겨났다. 악사가 밥을 달라며 관객들에게 접근할 때도 앞 줄에 앉은 3학년 아이들만 반응할 뿐, 뒤쪽 6학년 아이들은 시큰둥한 반응을 보였다. 의사소통의 문제점을 해결하기 위해 이후 공연에서는 앞풀이 마당에서 악사가 관객들에게 제주말을 가르쳐주는 것으로 시작했다. 공연에서 반복되는 주요한 표현들을 관객들과 다같이 말해보고 들어가니, 이런 문제가 어느 정도는 극복되었다. 아이들은 공연이 끝난 뒤에 배우들과 마주치자 진짜 제주사람인지 묻는 경우가 많았다. 타 지방에 대한 관심과 호기심을 자극했음이 분명했다. 긍정적인 현상이었다.

탈춤 동작은 생각보다 많이 활용하지는 못했지만, 동작이 크고 선이

굵은 움직임들이 아동 관객들의 흥을 돋웠다. 적은 인원으로 하다보니 관객들을 압도할만한 큰 장관이 연출되지 못한 아쉬움이 남았다.

제주 민요에 대한 반응은 좋았다. 모든 음악적 요소가 악사의 라이브 연주와 민요로 이루어져 나름대로 제주만의 소박한 질감을 표현하는데도 일조했다. 유아층과 저학년일 수록 악사석에 있는 악기들에 관심이 많았다. 악기 구성은 물허벅과 북, 팽과리가 주를 이루고 있었는데, 제주 토속 품인 물허벅이 무대 세트의 구실도 하고 있었다. 지방의 토속악기는 그 지방만의 독특한 음감과 생활을 전해주므로 여러 모로 잇점이 있다.

4-2-2. 전체 평가 및 수정 방향

(가),(나),(다)그룹을 서로 비교했을 때, 가장 관객반응이 좋고 마당극으로서의 감각도 살아났던 것은 (나), (다) 그룹이었다. 공간이 열려있을 수록 배우들과 관객들은 보다 더 역동적인 관계를 가졌고, 아동 관객들의 개입이 적극적으로 이루어지면서 배우들의 순발력도 빛을 발휘했다. 공연 장소를 옮기면서 일차적 관객 대상들을 관찰한 결과, 관객석의 호응도는 특정 연령층의 문제가 아니라 분위기에 크게 좌우됨을 발견할 수 있었다. 아이들만의 단체 관람인 (가) 그룹보다는, (나)와 (다)처럼 어른, 아이가 적절히 섞여있을 때 이상적인 관람이 이루어졌다. 셋째 마당의 경우에도 (나), (다) 그룹이 훨씬 다채로운 소리를 연출했다. 어른들의 소리가 아이들의 상상력을 자극하여 상승 효과를 일으킨 것이라 여겨졌다. 엄마와 자녀가 같이 관람한 경우, 나중에 성에 대한 이야기를 자연스럽게 풀 수 있는 계기도 줄 수 있었다. 따라서, 적절한 관객 연령층에 대한 고민은 ‘가족극’으로

서 발전할 수 있는 가능성으로 대치되었다.

앞풀이 마당에서 가장 중요한 것은 시작점이었다. 그 지점은 무대극처럼 연극적인 장치로 열기 보다는 오히려 (다)그룹 공연처럼 관객들을 마당판에 동참시키는 데 목적을 두고 자연스럽게 접근하는 게 좋다. 마당극에서 흔히 길놀이나 제의, 무용 같은 것으로 극을 여는 이유가, 극의 핵심 분위기를 암시하면서 동시에 관객들을 준비시키는데 있음을 몸소 배울 수 있었다.

집단적인 관객 참여는 어디서나 성공적으로 극에 활기를 불어넣었다. 셋째 마당처럼 집단적 참여 요소에는 누구나 적극적으로 참여했고, 개별적으로 참여를 유도하는 구걸이나 아기를 낳는 장면에서는 개인차를 보였다. 그동안 관객 참여 요소가 있었던 아동극을 떠올려보니, 개인 참여를 억지로 유도한 경우에는 아동들이 경직되거나 불쾌한 반응을 보이는 경우가 있었다. 관객 참여의 목적이 어디까지나 아동들의 놀이 성향을 상승시키기 위한 것이므로, 자연스럽고 편안하게 참여할 수 있도록 하는게 중요하다는 걸 새삼 깨달았다.

셋째 마당 이후에는 관객 참여의 기회가 거의 없어 관객들과 배우의 관계가 다소 정체된 느낌이었다. 마지막 잔치 마당에서 관객들을 다시 끌어들여 공간을 확장시키려 했으나, 강력한 참여 동기를 주지 못했다. 따라서 셋째 마당 이후에 관객과 악사가 같이 놀 수 있는 장면을 추가하고, 결말부 잔치의 성격을 수정했다.

‘월경천’의 경우, 자신의 몸을 주체적으로 인식하는 가쁜장아기의 상징적 메타포였다. ‘성’이 사회적으로 숨겨지는 분위기라 그런지, 여자 아이들은 약간 당황하는 빛을 보였다. 오히려 남자 아이들이 저게 여자들이 하는

거라며 알려주는 통에, 여자 아이들이 머쓱해하는 일도 있었다. 공연장 밖에서부터 ‘여성의 몸’에 대한 자료나 사진들을 전시한다면, 공연 안에서 이런 직접적인 표현에 대한 반응이 달라질 것도 같다.

한편, 마당극의 잊점 중의 하나가 잠시 한눈을 팔아도 금방 이야기를 따라갈 수 있다는 것인데, <가문장아기>는 장면들이 줄줄이 이어져나와 한 시라도 집중력을 놓출 수 없는 문제점이 있었다. 회곡만 ‘마당’으로 나눠졌을 뿐 무대 위에선 그 구분선이 보이지 않았다. 각 마당들이 새로운 마당이라는 걸 분명히 하기 위해, 각 마당들을 좀더 세분화시켜 독립적으로 풀어주고 이웃한 마당들과도 차별화시킬 필요가 있었다. 그리고 주인공인 가문장아기 배우는 계속 가문장아기로만 등장하게 하고, 역할 변형을 할 수 있는 배우 한 명을 더 추가시켜 후반부에서 약한 장면들의 장관을 확대하기로 했다. 역할 변형의 방식은 전면적으로 재조정하였다.

가문장아기를 입체화시키는 문제는 여전히 과제로 남아있다. 인물에 대한 집중과 각 마당들의 독립적 진행이 조화를 이룰 수 있는 지점을 발견하지 못했기 때문이다. 가문장아기 마당을 마련하여 집중시키는 방법도 있겠지만, 전체 틀 안에서 어떤 식으로 구성할 수 있을지는 정리되지 않았다. 대신, 가문장아기와 다른 인물들이 대치될 때 그 극적 상황을 확대시킴으로써 가문장아기의 정서가 심화될 수 있도록 수정했다.

4-3. 공연 후 수정 내용

(1) 각 마당들을 차별화시키기

각 마당이 공연 후 수정에서 어떻게 달라졌는지는 뒷면의 <표 4>를 참조하도록 한다. 앞풀이와 첫째 마당은 악사 마당으로 이전과 비슷하다. 다만, 앞풀이의 시작점을 관객석이 다 정리된 다음으로 하고, 악사들이 거리로 뛰쳐나와 관객들을 맞이하는 것으로 수정했다.

둘째 마당은 앞 마당과 차별을 두기 위해 부자가 된 거지부부가 주도권을 잡게 했다. 부자가 된 거지부부가 등장할 때, 거지부부의 위세를 관객으로까지 확장하였다. 관객들의 반감을 일으키기 위해 부자가 된 거지남자가 관객에게 직접 의사 소통을 하게 했다. 거만해진 거지 남자의 허세를 직접 느끼게 하여 가믄장아기에게 심정적으로 밀착될 수 있도록 고려하였다. (ㄱ. 공연 텍스트, ㄴ. 공연 후 수정텍스트)

ㄱ. 악사 1, 2가 악기들을 쟁겨 길 떠날 채비를 한다. 악사 1이 앞서서 걷고, 악사 2는 두리번거리며 그 뒤를 쫓는다.

악사 1 : 이집이여! 들어가게!

(중략)

거지부부, 악사 1, 2의 행색을 내리훑는다. 못마땅한 눈치다.

부부 거지 : 에 험! 거지들이 구걸도 할 줄 모르곡...쯧쯧 위아래가 뭔지도 모르는 모양이여?

ㄴ. 남자거지가 악사들을 못본체 지나간다. 거드름을 한껏 부리며 앞으로 나간다.

(중략)

남자거지 : 저런 고얀.... 어디다 눈을 빤히 뜨고 쳐다봤서? 대감이 지나감시믄 고개를 깍듯이 숙여야지! 빌어먹을 놈들.... (관객 중 한 사람을 가리키며) 어이, 거기!
한번 대감님, 안녕하시우꽈 하고 인사해봐!

<표 4> 공연 텍스트와 공연 후 수정 텍스트 구성 비교

ㄱ. 공연 텍스트	ㄴ. 공연 후 수정 텍스트
앞풀이. 거리의 악사들	앞풀이. 거리의 악사들 마당
첫째 마당. 거지부부가 자식들을 낳다	첫째 마당. 거지부부가 자식들을 낳다
둘째 마당. 가쁜장아기가 집에서 쫓겨나다	둘째 마당. 가쁜장아기가 집에서 쫓겨나다
셋째 마당. 가쁜장 아기의 혐난한 여정	셋째 마당. 가쁜장 아기의 혐난한 여정
넷째 마당. 초막에서 마퉁이 형제들을 만나다	넷째 마당. 깊은 산 마퉁이네 집
다섯째 마당. 막내 마퉁이와 가쁜장아기가 부부가 되다	다섯째 마당. 막내 마퉁이와 가쁜장아기가 부부가 되다
여섯째 마당. 형님들의 팔세로 멀리 쫓겨나다	여섯 째 마당. 형님들의 팔세로 멀리 쫓겨나다
일곱째 마당. 악사 놀이-거지부부의 몰락	일곱째 마당. 악사 놀이-거지부부의 몰락
여덟째 마당. 가쁜장아기, 농사를 짓다	여덟째 마당. 가쁜장아기, 농사를 짓다
아홉째 마당. 가쁜장아기가 하늘에 감사제를 지내다	아홉째 마당. 가쁜장아기가 하늘에 감사제를 지내다

< 표 5> 원 텍스트와 수정 완료된 텍스트 비교

삼공본풀이 <가쁜장아기>	희곡 <가쁜장아기>
1. 강이영성이서불과 홍온소천궁에 궁전궁남 두 거지가 만나서 부부가 된다.	앞풀이. 거리의 악사들 마당
2. 은장아기, 놋장아기, 가쁜장아기를 낳고 부자 가 된다.	첫째 마당. 거지부부가 자식들을 낳다
3. 십오 세에 이르자 딸들은 효시험을 받게 되는데, 가쁜장아기는 불효죄로 쫓겨난다.	둘째 마당. 가쁜장아기가 집에서 쫓겨나다
4. 거짓말을 한 언니들은 가쁜장아기의 주문에 의해 각각 청지네와 벼섯으로 환생하게 되고, 부모는 안맹하고 거지가 된다.	셋째 마당. 가쁜장 아기의 혐난한 여정
5. 가쁜장아기는 굴미굴산 비조리 초막 할망하르방의 세 아들 중 막내 아들과 혼인한다.	넷째 마당. 깊은 산 마퉁이네 집
6. 마파는 곳에서 금을 발견하여 잘 살게 된다.	다섯째 마당. 막내 마퉁이와 가쁜장아기가 부부가 되다
7. 거지 잔치를 베풀어 부모를 만나고, 부모는 득명한다.	여섯 째 마당. 형님들의 팔세로 멀리 쫓겨나다 일곱째 마당. 악사 놀이-거지부부의 몰락 여덟째 마당. 가쁜장아기, 농사를 짓다 아홉째 마당. 가쁜장아기가 하늘에 감사제를 지내다

셋째 마당은 관객과 함께 환경을 구성하는 장으로 이전과 같다.

넷째 마당은 앞의 강렬한 장면들에 비해 장면상으로 좀 약했다. 문제는 마퉁이네 동네가 이전에 봤던 동네들과 전혀 다르다는 것이 잘 드러나지 않은 탓이었다. 특히 가문장아기가 마퉁이네 문화에서 이질적인 존재라는 것이 시작적으로 보이지 않았다. 그래서, 마퉁이네가 쌀문화를 아직 접하지 않은 원시 단계임을 보여주기 위해, 그리고 마퉁이 형제들이 남성 중심적인 남성 세계임을 강조하기 위해 동물적 움직임과 형제들간의 권력 관계를 추가하였다. 악사를 포함하여 다른 두 배우가 역할 변형을 통해 삼 형제가 다 등장할 수 있도록 하였고, 동물적 움직임과 색다른 질감의 반복적인 민요를 포인트로 잡았다. (ㄱ.공연 텍스트, ㄴ.공연 후 수정텍스트)

ㄱ. 가문장아기가 길을 혜매다가 마퉁이네 초막을 발견하고 하룻밤 머물 것을 청한다.

ㄴ. 가문장아기가 마퉁이네 집을 발견하기 전에, 마퉁이네가 마를 채취하는 모습이 추가되었다.

....(중략).....

마마 마파라 마파

마잎이 전늘진들 여기로구나

마마 마파라 마파

땅 밑의 둥근뿌리 오고생이 파내보자

모두들 대나무칼을 꺼낸다. 후렴구를 계속 반복하면서 흙을 조심스럽게 파낸다. 큰마퉁이가 동생들을 밀쳐낸다. 둘째 마퉁이가 큰마퉁이 곁으로 가서 굽실거린다. 막내 마퉁이는 밀려난 자리에서 꼼짝도 하지 못한다. 큰마퉁이가 망태에 마를 담고 무시무시한 곰처럼 쿵쾅거리며 걸어간다.

다섯째 마당은 혼인 장면으로 이전과 같다.

여섯째 마당은 형님들의 팔세로 멀리 쫓겨나는 장면이다. 이전에는 악사 2 혼자서 큰형님과 둘째 형님이 합체된 인물을 맡게 했으나, 1:2 (형님들 : 가쁜장아기와 막내 마통이) 구도가 대결양상을 띠기엔 부족함이 있었다. 따라서, 큰형님과 둘째 형님 둘다 등장하게 하였다. 막내 마통이의 변화도 이때 드러나야 하는데, 이전에 형님들과 비슷한 유인원 몸짓에 일정한 리듬의 말투였던 것이 가쁜장아기와 혼인함으로써 자연스런 몸짓과 말투로 변해있어야 한다. 막내 마통이가 가쁜장아기와 결합하여 문화적인 변화를 겪었음을 시각적으로 드러내주는 장치이다. 이런 육체적인 변화가 마통이 형님들과 더 대조적으로 느껴지게 할 것이다. 이 마당에 포함되었던 농사 짓는 장면은 여덟째 마당으로 분리시켰다.

일곱째 마당은 공연 텍스트에서 둘째 마당에 합쳐져 있던 것을 따로 독립시킨 것이다. 각 마당들이 순차적으로 진행되는 밀밋함을 피하는 동시에 장면의 재미도 고려한 분리였다.

거지부부의 몰락 장면을 가쁜장아기 부부가 쫓겨나는 장면 바로 뒤에 배치시킨 이유는 두 장면이 다른 마당이면서도 서로 연관되는 부분이 있었기 때문이다. 가쁜장아기가 마파는 일을 하면서 마통이네 동네에 정착하려 했으나 쫓겨나는 것처럼, 거지부부도 물적 기반을 토대로 양반 세계에 정착하려 했으나 몰락하고 쫓겨나는 처지가 된 것으로 연결 가능하다. 그러면서도 가쁜장아기가 쫓겨나는 것은 현실의 진지함을 주지만, 거지부부가 몰락하는 것은 놀이적 유희로 느껴지게 처리했다. 거지부부가 신분 변화에 따라 행동거지가 달라지는 모습을 놀이적으로 보여주는 것은 가부장제의 허위성을 폭로하는 기능을 한다. 그리고 악사가 초월적 입장에서 거

지부부 인형을 조종할 때, 관객들은 하나의 연극이자 인형 놀이를 보는 재미가 있다. 즉, 인형들이 어떻게 인물로서 움직이는지 그 과정을 엿볼 수 있다. 조종자들도 악사 2가 지시하는 대로 조종을 하기 때문에 인형들은 행위의 주체가 이중으로 겹쳐진다. 동시에 사건 정황을 마치 모형을 가지고 설명하는 효과도 있다. 또한, 이 마당은 셋째 마당 이후에 부족했던 집단적 관객 참여를 이끄는 놀이마당으로, 관객과 악사가 다시 한 번 어우러질 수 있게 하였다. (ㄱ.공연 텍스트, ㄴ.공연 후 수정텍스트)

ㄱ. 멀리서 거지부부가 나타난다. 구결하던 당시의 행색이다.

거지부부 : 아이고 눈이야! 아이고 눈이야! 하늘이 노해신가? 갑자기 눈 앞이 왁왁 흐다. 나 땀들 어디 이시니? 나 재산 어디 이시니?

악사 1 : 쯔쯧 문에 눈을 부딪혀 장님이 되었고나.

ㄴ. 악사 2 : 치라, 치라, 이여싸라! (신나는 장단) 어허! 어허! 어허! 어허! 잠깐! 혼자 놀젠 혼난 재미 었다. (사람들에게 다가간다) 오늘 기분이우다! 둔그릇 안내밀꺼 매 같이 놀게마슴! 나가 어히 하믄 이녁들은 아허 허여. 자자 연습! 어허!

(중략)

악사 1 : 무신 소리고?

악사 2 : (빈정거리듯 따라하며) 밥 좀 줍서~ 들으믄 모릅네까? 거지대감 구걸하는 소리 아니우파?

악사 1 : 어떻호연 뜯시 거지가 되어시니?

악사 2 : (짜증스럽게) 아유, 한창 놀이가 무르익어 감신디.... (뒤쪽을 향해) 대감 시절 거지부부 나와봅서.

(중략)

악사 1이 거지부부에게 복채를 긴네준다. 거지부부가 복채를 짚고 구부정하게 일

어선다. 악사 2가 닫힌 눈꺼풀을 눈 위에 끌여준다.

악사 1 : 쪽쪽 문에 눈을 부딪혀 장님이 되었고나.

악사 2가 구결하던 당시의 여자거지와 남자거지 인형을 갖고온다.

악사 2 : 먹고 살젠 혼난 보아든 재산 하나씩 하나씩 팔게 되곡, 땅시 거지신세가 되었주.

악사 2가 배우들이 갖고 있던 부자 거지 인형을 빼앗고 대신 거지 인형들을 건네 준다.

여덟째 마당은, 공연 텍스트에서 결말부로 묶었던 농사 짓는 장면을 따로 독립시킨 것이다. 시간상, 쫓겨나자 마자 너무 빨리 상황을 극복하는 게 긴장감을 떨어뜨리는 느낌이 있어 이런 조치를 취했다. 후반부에 음악적인 부분이 부족하므로, 이 부분에 노동요를 더 활용하여 제주도의 힘든 농사 과정을 맛볼 수 있게 하였다. 농사를 짓기 전에 가쁜장아기와 막내 마퉁이가 주고받는 대사들도 농사일 사이사이에 적절하게 분산시켜, 농사 일과 부부 관계가 같이 발전하는 것으로 수정했다.

(ㄱ.공연 텍스트, ㄴ.공연 후 수정텍스트)

ㄱ. 가쁜장아기 : 자식 키우는 거랑 똑같아마슴.

막내 마퉁이 : 자식... 마슴?

가쁜장아기 : 이제 골을 내엉 씨 뿌리믄 흙도 밟아주곡, 검질도 매곡, 물도 주곡 할일 이 많수다.

막내 마퉁이와 가쁜장아기가 춤을 추듯 농사일을 한다.

'.. 가문장아기와 막내 마동이가 자분자분 땅을 밟는다. 씨앗을 꼭꼭 밟아준다.

막내 마동이 : 꽈꽈꽈꽈 밟아보자 범씨가 땅에 내립져
바람이여 바람이여 궤양궤양 댕기라
휘이휘이 장난치믄 범씨 올며 날아가분다

막내 마동이와 가문장아기가 마주친다. 둘이 기울놀이를 한다. 장난스럽게 같은 방향
으로 움직이며 땅을 밟는다.

막내 마동이 : (들띠서) 젠디 몇 밤 자문 벼를 볼 수 있어마슴?

가문장아기 : 몇 달은 지나사 될 거우다.

막내 마동이 : 아고 춤.... 애 낳는 것도 아니곡....

가문장아기 : 자식 키우는 거랑 똑같아마슴.

막내 마동이 : 자식... 마슴?

(2) 결말부의 제의적 형식 강화

'마당이란 공간적이며 동시에 시간적인 상황 개념으로서 삶의 토대이자 그 삶을
인식하고 표현하는 문화 생성의 토대이며 아울러 공동집회의 장소....다수 서민들의
일터이자 쉼터이며 또한 놀이터...동시에 삶을 역압하는 모든 외부조건에 대한 싸움
판.....궁극적으로는 대립자와의 화해 및 친교까지도 가능케하는 개방적 포용성, 그것
을 바로 '마당정신'이라 할 수 있겠다.'⁹⁷⁾

마당정신에 대한 임진택의 글은 마지막 방향을 잡는데 도움이 되었다.
마지막 장면에서 관객들의 참여 동기를 끌어올 수 있는 기제는 개인 잔치
보다 오히려 하늘에 감사제를 올리는 것일지 모른다는 생각에 제주 세시풍

97) 임진택, 앞의 책, 85쪽.

속을 뒤져보았더니 ‘추수감사제’가 있었다. 제주에서는 ‘시만국대제’라고 부르고 있었다. ‘시만국대제(十萬穀大祭)’는 ‘10월의 만곡대제’라는 뜻으로, 당굿의 일종인 추수감사제를 말한다. 한해 농사가 무사히 끝난 것을 감사하는 제의로 예전에는 밭벼인 산듸(山地) 쌀로 메를 지어 올렸다고 한다. 이 날에는 제물구덕(제물을 넣는 바구니)에다 추수한 곡식으로 떡과 밥을 마련하고 그 밖에 고기, 과일, 술 등 갖가지 제물을 갖추어 본향당으로 가 당신에게 바친다. 조, 벼 따위의 오곡의 이삭을 그냥 베어 놓은 묶음 채로 신에게 갖다 바치는 경우도 있었다고 한다.⁹⁸⁾

개인잔치를 추수감사제로, 굿의 제의로 확장하는 것은 여러모로 의미가 있다. 원 텍스트가 굿의 제차에서 불리는 본풀이이니 그 원래 성격을 자연스럽게 보여주면서, 제의 자체가 연극의 형식과 닮아있음을 확인하게 되는 것이다. 문무병은 <제주도 굿운동의 실천과제>라는 글에서, 굿의 연극성을 언급한 바 있다. 굿은 형식상으로는 신의 이야기를 근거로 집행되는 의식이면서, 그 신화의 연극화를 실천하고 있는 회의, 의식, 놀이의 복합체계로서 제의적 연극이라는 것이다.(188) 또한, 내용상으로는 모순된 현실을 극복하고 새로운 질서를 구축하는 혁명적 이상을 내포하고 있다고 하였다.(203) 문화인류학이나 고고학을 통해 연극의 기원이 원시 부족국가의 농경 의례나 풍요 제의와 연결되어 있음을 널리 알려진 사실이다. 그 제의에서 사람들은 공동체의 결속과 자연에 대한 경외를 확고히 했다.

굿은 바로 인간과 자연 또는 인간과 신의 상호관계를 바로잡고 소통을 원만하게 함으로써 인간사회의 모든 문제를 해결하고자 하는 것이다.....(중략)....우리 굿문화의

98) 진성기, 『남국의 민속 : 제주도 세시풍속』(교학사, 1981) 337쪽, 김혜숙 외, 제주도지편찬위원회, 앞의 책, 389-391쪽.

비하은 풀이를 통해서 삶의 생명본성을 활성화하는 '신명풀이'라 할 수 있다.....

(중략) 상생의 세계에서는 비록 우리의 삶에 여려 보로 피해를 주고 재앙을 초래하는 적대 세력일지라도 계속해서 대립 관계로 맞서는 것이 아니라 달래고 섬겨서 뱃한 것을 풀고 화해에 이르도록 한다. 그것은 곧 모든 존재로 하여금 생존의 자유와 해방을 누리게 하며 삶의 풍요를 보장하는 것이다. 그것이 바로 대상을 위하는 굿의 문화이다. (임재해, 「우리 굿문화에 갈무리된 자연친화적 사상 읽기」, <http://limjh.andong.net> 참조.)

척박한 자연환경에서 농사를 짓는다는 것은, 보는 관점에 따라 땅을 정복한 것이기도 하고, 땅의 도움을 받는 것이기도 하다. 추수감사제에서 굿의 세계관은 후자 쪽에 가깝다. 자연이 계속해서 인간을 도울 수 있도록, 그 노고에 감사하고 맷한 한들을 풀어내는 것이다.

자연의 수확이 나에게 속한 것이 아니라 하늘에 속한 것이라는 인식이라고 할 때, 가쁜장아기의 임신도 단순한 생명의 임태의 의미를 넘어선다. 여성의 몸이 임태한 어머니의 몸으로 변하면서, 우리가 사는 땅도 하늘님 자궁으로 인식된다. 개인의 몸을 주체적으로 인식하는 것에서 세상의 몸을 주체적으로 인식하기에 이른 것이다. 인간의 몸과 자연의 몸이 연결됨을 느끼는 도약적 성숙의 단계라 할 수 있다. 모두가 자궁에서 나온 생명체이므로 타인과 나는 한 가족같은 운명적 공동체 의식을 가질 수 있다. 99)

이러한 굿의 화해 정신은 민중들에게 '집단 치료적 의미'를 갖는다. '하늘과 땅 사이의 막힌 길을 뚫는 것은 한국 무당의 오래된 전통적 역할'100)

99) 급진적 여성주의에서도 여성만의 문화를 창조하면서 제의적 형식을 사용했는데, 그들의 제의는 여성들과 자연의 친교를 증가시키고 강간 같은 사회적 문제들과 연결시켜, 회생당한 여성들이 내적 강인함을 다시 찾을 수 있도록 도와주는 것이었다. 마녀들의 제의 형식에 출생과 월경 등의 여성의 생리적 특징들을 연결시켜 여성성의 우월한 힘을 입증함으로써 여성의 부정적 심상을 긍정적 심상으로 바꾼 것이다. 가해자에 대한 처벌, 자매애 강화, 여성 숭배가 강조된다.

Sue-Ellen Case, 앞의 책, 89-96쪽.

100) 임능빈 편저, 『동양사상과 심리학』(성원사, 1995), 590-592쪽.

로, 희곡 텍스트에서는 가문장아기가 이 기능을 담당한다. 자신의 한을 위로하면서 동시에 민중들의 맷힌 가슴을 풀어준다. 온갖 고난을 겪은 가문장아기가 굿을 행하는 사람이자 굿을 통해 하늘님에게 간구하는 사람으로서, 자연과 사람의 막힌 길을 뚫어주고 맷힌 가슴들을 치유해주는 것이다. 치유의 효과는 거지부부가 눈을 뜨고 누이들이 다시 사람으로 돌아오는 것으로 형상화시켰다. 관객들은 다른 배우들과 동등하게 굿판에 참여한 동네 사람들로 이러한 치유의 경험을 같이 나누게 된다.

가문장아기 : (굿소리 응용) 하늘님아, 나는 가문장아기우다. 아방님은 강이영성이서 불, 어명님은 흥은소천궁에궁전궁납. 세 딸 중 막내로 태어나수다. 열 다섯에 부모 눈에 거실령 집에서 쫓겨나수다. 마통이 만냥 부부 인연을 맺어시나 그 형님들한테 땐 시 쫓겨나곡 혁영 여기까지 왔습네다. 하늘님 몸을 빌영 풍년이 되어수다. 나가 살아온 것은 나 뱃또통 아래 자궁 덕이우다. 하늘님 자궁 덕이우다. 하늘님 자궁에서 우리가 살암수다.

햇살이 사방을 비춘다. 황금들판이 파도처럼 일렁인다. 요란한 쇠소리. 거지부부가 눈을 번쩍 뜬다.

거지부부 : 아이고 가문장아기야!

요란한 쇠소리. 청지네와 벼섯이 각각 은장아기와 놋장아기로 변한다.

은장아기 : 가문장아기야!

놋장아기 : 가문장아기야!

굿에서의 치유과정은 닫혀진 의미의 나라는 개인이, 공동체 속의 나로, 자연 속의 나로 확장되는 것을 의미한다. 나의 고난이, 가문장아기의 고난

이 우리 모두의 고난으로 상징화되면서 사람들은 사이에 강한 유대감이 형성될 수 있다. 세계에 대한 새로운 인식은 새로운 공동체로 나아가기 위한 일종의 통파제의와도 같다. 장님이 된 거지부부가 눈을 뜨는 경험이 새로운 인식에서 비롯된 것이라고 할 때, 제의를 통한 치유 경험은 모든 사람들이 새로운 인식의 눈을 뜨게 되는 것이라 할 수 있다. 오랫동안 고민했던, 거지부부의 개안이 전체의 개안(開眼)으로 확장될 수 있는 열쇠를 굿의 형식에서 뒤늦게 발견한 셈이다. 그리고 이것이 바로 신화적 정신과도 통한다는 것도 확신할 수 있었다.

결국, 마지막 장면에서 중요했던 것은 대동적 성격, 치유적 성격을 갖는 굿의 정신이었고, 이러한 굿의 정신을 형식적으로 담아내려는 노력이 거꾸로 굿의 형식을 벌어오게 되었다. 마당판을 놀이판으로 만드는데 그치지 않고 회합의 장, 이야기의 장으로 상승시키기 위해, 굿판에 모인 사람들이 자연스럽게 삼삼오오 모여 이야기를 나누게 한 장치도 마당정신, 굿 정신을 살리기 위한 것이었다. 극의 이야기는 끝났지만, 이렇게 이야기판의 여지를 남겨둠으로써 각자 개인의 이야기들을 풀어냈으면 하는 마음이 있었다. 마당판을 떠난 이후에도 관객들이 다른 사람들과의 연대를 떠올리고 힘을 얻기를 바라는 소망이었다.

악사 2 : 하이고. 좋다! 오늘 기분이우다! 한판 신나게 놀게마슴!

악사 1, 2가 악기들을 신나게 두드린다. 놀이가 어느 정도 정리되면 자리에서 떡을 나눠먹는다. 관객들과 배우들이 한데 어우러져 자연스럽게 담소를 나눈다.
(끝)

(3) 역할 변형을 놀이 형식으로

공연 텍스트의 역할 변형은 악사를 포함하여 세 명의 배우가 모든 등장인물들을 소화해내는 방식이었다. 각 장면에서 역할 변형을 하는 방식은 나름대로의 재미는 있었으나, 극 전체에서 역할 변형의 당위성과 일관성은 부족했다. 배우들의 에너지도 뒤쪽으로 가면서 떨어졌다. 그래서, 주변의 조언에 따라, 배우 한 명을 더 추가시키고, 가쁜장아기는 오직 그 역할만 할 수 있도록 조정했다. 역할 변형도 이전에는 악사 2를 제외하고는 다들 무대 뒤에서 인형을 갖고 나와 그 변형 과정을 볼 수 없었지만, 이번에는 무대 세트에서 아예 탈과 인형을 장식품처럼 배치했다. 그것들이 마당판의 다른 관객들을 상징할 수도 있었다.

이제, 배우들은 배우들로서 등장하여 관객들이 보는 앞에서 탈과 인형을 잡고 다른 인물로 변형한다. 정교한 인형 놀이를 보는 착각이 들 정도로 마당판에서 인물들의 등퇴장은 배우들의 놀이로서 보여질 것이다. 여자 배우가 여자 거지, 은장아기, 놋장아기, 둘째 마퉁이를, 남자 배우가 남자 거지, 거지부부, 막내 마퉁이를 맡는다. 악사 2는 큰마퉁이와 마퉁이 엄마를 맡는다.

(4) 소품의 변형적 활용 확대

공연 텍스트에서는 주로 마임으로 처리하거나 소품을 사용하더라도 일회성에 그쳤다. 마당극에서 소품의 다양한 변이는 또다른 재미를 준다. 그래서, 한 소품을 여러 가지로 활용시키는 재미를 추가했다. 물팡돌이 그것인데, 이것은 물허벽을 놓는 돌로 제주의 토속품이다. 무대에 높낮이를 주면서 제주 토속 문화를 느낄 수 있게 하는 효과가 있었다. 둘째마당에서는

아버지가 앓는 의자로, 가쁜장아기가 떠날 때는 언니들이 옛보는 담벼락 혹은 올라가는 곳으로, 셋째 마당에서 파도에 휘말릴 때에는 몸을 피할 수 있는 해변가의 돌로, 아홉째 마당에서 제사를 올릴 때에는 제단으로 사용할 수 있을 것이다.

4-4. 맺는 글 : 무대화 과정과 희곡 텍스트의 역동적 관계

리허설 과정에서 배우들과 역동적인 관계를 맺을 수 있는 것은 희곡작가에게 행운이다. 머릿속 상상력이 배우들의 몸을 통해 구체적으로 검증되면서 또다른 상상력의 가지를 뻗을 수 있기 때문이다. 탈춤과 민요 연습, 엑서사이즈, 인물 분석과 즉흥장면 만들기, 장면에 대한 토론들을 통해 희곡 <가쁜장아기>는 좀 더 입체적으로 다듬어질 수 있었다. 그리고 소품 아이디어가 덧붙여지면서 새로운 돌파구를 찾기도 했다. 또한, 배우와 스텝들의 장면 평가와 장면 형상화 등을 통해 셋째 마당의 고난 장면과 결말부 장면들이 더 깊은 신화적 의미를 찾는 성과도 있었다.

공연 과정에서 일차적으로 관심을 가졌던 대상은 초등학교 3-4학년이었으나, 여러 장소에서 다양한 관객들을 만나본 결과, 남녀노소가 고루 섞여있을 때 이상적인 관람이 이루어짐을 알게 되었다. 마당극이라는 특성 때문인지, 관객 반응은 열린 공간일수록 더 활기를 띠었다. 앞 장면과 세 번째 장면의 관객 참여는 처음의 우려와는 달리 호응이 높았다. 참여 동기만 자연스럽다면 어떤 장치 없이도 관객들이 자발적으로 극을 구성할 수 있음을 확인할 수 있었다. 그리고 필자가 원하는 극의 감각은 관객과 역동적인 관계를 맺는 한층 열린 마당극이라는 사실도 깨달았다.

공연 후 수정과정은 어느 정도 시간을 두고 희곡 텍스트를 객관적으로 보는 작업이 필요했다. 대본은 ‘연극적 재현보다 더 영속적’¹⁰¹⁾인 것이므로 공연의 현실적 한계들로 위축된 장면들을 찬찬히 살펴볼 필요가 있었다. 기대했던 장면이 충분히 무대화가 되지 않은 것들을 보강하고, 어느 제작자가 이 희곡 텍스트를 보더라도 이 희곡에서 중요한 것이 무엇인지를 명확하게 보여주어야 했다. 공연 후 수정방향은 마당극 양식을 극대화시킬 수 있는 방향으로 이루어졌다. 각 마당들을 다소 독립적으로 구성하고 장면들의 놀이성을 살렸으며, 결말부의 제의적 형식을 강화하여 굿의 형식도 활용했다. 배우 한 명을 더 추가시켜 장관을 확대하는 동시에 가문장아기 배우는 그 역할만 맡게 하여 주인공에 대한 집중력도 높였다. 역할 변형은 인형놀이를 하듯이 관객들이 보는 앞에서 이루어지게 했다.

하지만, 첫째 마당에서 거지부부 아기들과 관객들이 집단적으로 관계를 맺을 방법은 여전히 해결하지 못했다. 또한 가문장아기의 입체적 성격 묘사라든지, 좀더 놀이적으로 각 장면들을 독립시키는 문제들도 과제로 남았다.

101) Oscar G. Brockett, 앞의 책, 28쪽.

5. 닫는 글

우리는 이 연구를 통해, 아동극에서 제주 무속신화의 희곡화 과정을 살펴보았다. ‘아동극의 주인이 누구인가?’라는 질문에서 출발하여, 필자는 아동이 주체가 되는 아동극을 만들기 위해서는, 아동의 놀이본성을 반영한 연극 형식과 소외된 아동 관객층에 대한 관심, 그리고 그 아이들의 삶, 즉 지역문화를 담아낼 수 있어야 한다고 보았다. 이런 점에서 제주 무속신화는, 기존 아동극에서 문제됐던 남성 편향적인 성역할 묘사와 서울 중심의 표준화된 무대 관습을 극복하고 소외된 지역문화와 아이들의 놀이성을 해방시킬 수 있는 중요한 출발점이 되었다.

제주 무속신화는 본토 설화들이 지배 계층에 의해 왜곡되는 동안에도 변방에 위치한 지리적 특성으로 인해 농경 문화권 신화의 특징인 자연 친연적인 여신 신화를 잘 보존하고 있었다. 또한, 근대화 과정을 거친 대부분의 지방이 제주도처럼 심한 콤플렉스와 여성 소외 현상을 경험했기 때문에, 다른 지방의 설화를 대상으로 삼을 때에도 필자의 작업이 도움이 될 것이라 판단되었다. 그리고 관객 입장에서 봤을 때, 해당 지역 아이들에게는 자긍심을, 다른 지역 아이들에게는 문화의 다양성을 경험할 수 있게 하리라 믿었다.

희곡화 작업은, 무속신화 중에서도 가장 적극적인 여신으로 꼽히는 <가믄장아기>를 선택하였다. 여성을 중심으로 새롭게 바라보는 여성주의적 관점이 여신의 신화적 의미를 분석하는데 도움이 되었다. 가믄장아기의 여성의 몸에 대한 주체적 인식을 중심으로 신화에 접근한 결과, <가믄장아기>는 여성의 몸을 끊임없이 ‘사물화’시키려는 가부장제 사회에 저항하여,

자신의 몸을 긍정적으로 인식하고 주체적으로 그 몸의 가능성은 내보이려는 여성의 이야기임을 새로이 발견했다. 고난의 여정을 거치면서, 가쁜장 아기의 몸에 대한 인식은 대지에 대한 인식으로 확산되며 궁극적으로는 자연과 인간이 모두 하나임을 깨닫고 화해의 정신으로 나아가는 것이었다. 이는 최근에 일고 있는 ‘생태 여성주의(에코 페미니즘)’¹⁰²⁾와 임재해 선생이 말한 ‘굿의 생태주의 정신’과도 맞닿는 부분이었다. 자연과 인간이 하나이며 모두 연결되어 있다는 연대 의식과 생명 존중의 정신은 이 시대에 가장 절박하게 부르짖는 구호에 다름 아니다. 이러한 신화적 의미를 발견하기까지는 자료 조사는 물론이고, 배우들과 역동적인 관계를 가졌던 리허설 과정과 실제 공연 과정 등이 전부 중요한 이정표의 역할을 했다.

한편, 무속신화의 정신과 색채를 온전히 담아내면서 아동 관객들과 친숙하게 만날 수 있는 연극 양식으로, 필자는 마당극을 선택했다. 지역문화를 반영하고 놀이적 양식을 활용하려는 목적으로 마당극을 선택했지만, 마당극은 기대 이상의 더 큰 가능성을 던져주었다. 관객 반응을 통해, 마당극이 더 놀이적이고 열려 있을 수록 아이들이 능동적 위치에서 극에 참여하며, 집단적 참여가 개별 참여보다 더 편안하게 느껴진다는 사실도 알 수 있었다. 처음에는 놀이적 형식을 살리는 데에 수정작업을 집중시켰으나, 여러 차례의 공연을 거치면서 마당극에서 중요한 것은 바로 그 정신에 있다는 것을 깨달았다. 마당극은 굿의 정신을 계승한다. 개인의 문제를 공동의 문제로 승화시켜 ‘집단적으로 드러내고 싶은 것을 드러냄으로써 마음

102) 에코페미니즘은 여성성의 가치를 새롭게 평가한다는 점에서 급진적 여성주의하고도 비슷하며, 남자와 여자 사이의 갈등에만 초점을 맞추지 않고 지배와 복종의 관계에 주목한다는 점에서 유물론적 여성주의하고도 맵을 같이한다. 하지만 무엇보다도 자연과 하나인 여신을 발견하고 생태운동의 흐름을 모두 끌어안고, 모든 억압받는 사람과 자연의 종체적 해방을 부르짖는다는 점에서 이전의 운동들보다는 좀더 생명 중심적이고 실천적이다. 에코페미니즘에서는 “모든 것이 서로에게 다 연결되어 있다는 점”이 핵심이다.

김재희 역음, 『깨어나는 여신 : 에코페미니즘과 생태문명의 비전』(정신세계사, 2000) 14-30쪽.

속에 맺힌 것이 풀리고 해방감을 느끼게 되는 예술적 체험'을 경험케 한다. 사회 속에서 소외된 사람들을 연결시켜주고, 현실에 눈을 뜨게 하며, 창조자와 수용자가 다함께 어우러져 미래의 삶을 모색해나간다. 마당극에서 중요한 것은 바로 이 '집회 정신'이었다.

신화적 의미 분석에서 마지막으로 발견한 '자연과 인간의 상생정신'이, 마당극 형식을 발전시키는 과정에서도 최종 도착지로 발견되었던 것은 어쩌면 이미 예견된 일이었는지 모른다. 무속신화는 지금도 제주도 큰 굿에서 구송되는 살아있는 신화이며, 그 신화적 형식인 굿이 현대적 연극 형식으로 발전한 게 마당극이기 때문이다. 무속신화와 마당극은 처음부터 '굿'이라는 같은 뿌리를 갖고 있었다. 이런 뒤늦은 깨달음으로, 공연 후 수정 내용에서 가문장아기의 개인 제의를 마을 사람들이 다같이 올리는 '추수감 사제'로 바꾼 것이었다.

수많은 상업적 이미지에 휘말려 현실 속 인간보다는 이미지 속의 인간에 더 열광하는 아이들에게 연극인들이 다가설 수 있는 길은 연극의 본래적 기능, 즉 집회적 기능을 회복하는 것이라 생각한다.¹⁰³⁾ 공연 앞풀이와 셋째 마당, 뒷풀이에서 아이들이 보여준 신명과 놀이적 참여는 아이들이 무엇을 원하고 있는지 몸소 증명해주는 것이었다. 사람과 사람이 만나 어울릴 수 있는 장을 아이들도 원하고 있었다.

많은 어른들이 요즘 아이들은 이기적이고 정이 없다고 말한다. 하지만, 아이들을 그렇게 물고 간 것은 이 사회의 물질주의와 어른들의 이기적 양육 태도이다. 사회 저변에서 일고 있는 우리 문명에 대한 반성 속에 우리 아이들도 동참시켜야 한다. 진정한 의미의 아동기를 점점 상실하고 있는

103) 이영미, 앞의 책, 297-299쪽. 마당극은 서구의 현대 연극이 상실한 축제성과 집단성, 일탈성을 회복시키며, 사람과 사람이 직접 만날 수 있는 예술적 경험을 활기시킨다.

아이들에게, 자연과 사람이 하나됨을 느낄 수 있는 시간과 장소를 돌려줘야 한다. 아동이 주체가 되는 아동극은 이 복잡한 사회 속에서 그런 역할을 담당할 수 있다.

이쯤에서 다시, 처음의 질문으로 돌아가보자. 아동극의 주인은 누구인가?

생산자 측면에서 보면, 여성주의 연극은 여성들이 만들 수 있고, 민중극 혹은 마당극은 민중들이 만들 수 있는 반면, 아동극은 아이들이 만들지 못한다. 우리가 흔히 ‘동극(童劇)’이라 부르는 것도 아이들이 연기를 할 때 름이지 어느 정도는 어른이 개입된다. 그렇다면, 아동극은 늘 타자인 아동들을 위해 만드는 것인가? 생산자와 수용자가 불일치되는 오류에 빠질 수 밖에 없는 것일까?

‘우리가 취한 형태는 아동극이지만 내용은 우리 자신의 내면에 있는 아이들을 위한 것이다. 나는 지속적으로 질문을 던지고, 아동극이 자신들의 삶에서 의미를 발견하는 방법임을 발견하는 사람들을 원한다.’(Interview with Zaro Weil, Artistic Director, Metro Theatre Circus) ¹⁰⁴⁾

수용자 중심의 연극을 주창하면서 필자가 간과했던 부분이 바로 ‘우리 자신의 내면에 있는 아이들’이었다. 아동극을 만드는 사람으로서 잊지 말아야 할 것은, 아동들이 타자가 아니라, 바로 우리 내면에 존재한다는 점이다.

104) Christine Prendergast & Helane S. Rosenberg,『Theatre for young people』, (New York : Holt, Rinehart and Winston, 1983) 133쪽.

성인과 아이가 다른 점은 한 가지이다. 성인의 이중적 특질은 그가 어른이 되는 경험을 갖고 있고, 과거에 아이였다는 것이다. 아이의 이중적 특질은 현재 아이라는 것이며 어른이 되기를 살망한다는 것이다. (‘개미가 오길 기다리며 Waiting for an ant to come’ by Helge Andersen)

따라서 아동극은, 과거에 경험했고 현재 내면에 살아있는 아이, 어른으로서의 자신, 아동 관객, 이렇게 삼자가 서로 자유롭게 대화하는 통로이다. 아이들과 무슨 이야기를 나눌 것인가는 중요한 문제다. 나한테 가치 있는 이야기라야 아동들에게 가치있는 이야기가 될 수 있다. ‘어른이 되기를 갈망’하는 아이들에게 통과체의적 신화는 많은 것을 암시해줄 수 있다. 캠벨은 예술가의 역할을 ‘신화의 재해석’이라고 보고, ‘시대에 뒤떨어진 상투성으로부터 그 상징성을 해방시켜 당대의 살아있는 경험’으로 만들어야 한다고 하였다.

문제는 주인공을 어떻게 매력적으로 보여주느냐이다. 모험을 만나고, 그것을 극복하는 영웅적 특질에 환호하는 것도 사실이지만, 아이들은 자신보다 낮은 위치에 있는 주인공에게 더 마음이 끌린다. <가믄장아기> 공연에서 투정부리기 좋아하고, 덜렁대고, 남의 일에 끼어들기 좋아하는 악사가 인기 있었던 것도 그런 이유였을 것이다. 어른이면서도 아이 같은 특질을 보이는 ‘중간 어른’이 인간적인 매력을 지니는 것이다. 가믄장아기는 인간적인 허술함이 없다. 의지와 강인함, 당당함으로 똘똘 뭉쳐있다. 아이들이 역할 모델로 동일시하기에는 무리가 있었다. 내 안의 아이도 가믄장아기보다는 악사에게 마음이 끌렸음을 부인할 수 없다.

결국, 아동을 주체로 섬기는 일은, 내 안의 아이와 끊임없이 대화하며 그 아이를 일으켜 세우는 일과 같다. 나의 삶에 대한 고민이 깊어질수록,

나를 새로이 발견할수록, 아동극의 내용도 더욱 깊어질 것이다.

본고에서는 삼공본풀이 <가믄장아기>를 창작 대상으로 하였으나, 여성 주인공이 나오는 다른 무속신화나 민담을 소재로 할 경우에도 비슷한 창작 원리를 적용할 수 있을 것이다. 또한, 편향된 성역할 묘사로 문제되는 일부 옛이야기들은 여성주의 연극의 방법론을 활용하여 ‘재현의 허위성’을 보여주는 방식으로 재구성할 수도 있다. 마당극 형식이든, 여성주의 연극 형식이든, 아니면 필자처럼 그 두 개를 접목시키는 작업이든 간에, 이 시대와 만나는 연극을 만들기 위한 다양한 접근이 아동극에서 활발하게 이루어졌으면 하는 바람이다. 다양한 접근이란, 장애인이나 외국인 노동자, 혼혈아 등 소외된 대상층을 보다 다양하게 발굴해내는 것이며, 동시에 형식에 있어서도 아이들 개개인의 취향이 폭넓게 수용될 수 있도록 다양하게 실험하는 것을 말한다. 이러한 노력들이 여러 연극인들의 작업에서 적극적으로 이루어질 때, 아동극이 더욱 풍성해질 것이며 아동극이 아동뿐만 아니라 우리 모두에게도 삶의 문화로서 자리 잡을 수 있을 것이다.

< 참고자료 >

1. 단행본

- 고대경, 「천지왕과 쉬멩이」, 『신들의 고향』, (서울 : 중명, 1997)
- 김영화, 「설화의 현대화」, 『면방인의 세계 : 제주문학론』, (제주 : 제주대학교 출판부, 1998) 49-59쪽.
- 김재희 엮음, 『깨어나는 여신 : 에코페미니즘과 생태분명의 비전』, (서울 : 정신세계사, 2000)
- 김정숙, 『자청비, 가문장아기, 백주또 : 제주섬, 신화 그리고 여성』, (제주 : 각, 2002)
- 김혜숙 외, 제주도시편찬위원회, 『제주여성문화』, (제주 : 제주도, 2001)
- 문무병, 「제주도 굿운동의 실천과제」, 『민족과 굿』, (서울 : 학민사, 1987)
- 서정오, 『옛이야기 들려주기』, (서울 : 보리, 2002)
- 심정순, 「무대 위에 펼쳐지는 ‘새롭게 보기’ 비전과 ‘여성적 글쓰기’ 작업」, 『쉽게 쓴 여성문화/ 예술 이론』, 승실대여성문화연구소 (서울 : 동인, 1999) 85-99쪽.
- 심정순 편저, 『미건 테리와 아시아 여성연극』, 승실대학교 여성연구센터 (서울 : 삼신각, 1997)
- 이영미, 『마당극, 리얼리즘, 민족극』, (서울 : 현대미학사, 1997)
- 이영미, 예연총서 06 『마당극양식의 원리와 특성』, (서울 : 시공사, 2001)
- 임능빈 편서, 『동양사상과 심리학』, (서울 : 성원사, 1995) 584-594쪽
- 임진택, 『민중연희의 창조』, (서울 : 창작과 비평사, 1990)
- 장영란, 『신화 속의 여성, 여성 속의 신화』, (서울 : 문예출판사, 2001)
- 전연희, 『사회주의 폐미니즘과 여성연극』, (서울 : 동인, 2001)
- 조혜정, 「‘빌전’과 ‘저빌전’ : 제주 해녀 사회의 성체계와 근대화」, 『한국의 여성과 남성』, (서울 : 문학과 지성사, 1995)
- 진성기, 『제주도무속논고 : 남국의 무속』, (서울 : 민속원, 2003)
- 진성기, 『남국의 민속 : 제주도 세시풍속』, (서울 : 교학사, 1981)

- 현용준, 『부속신화와 문헌신화』, (서울 : 집문당, 1992)
- 현길언, 『제주문화론』, (제주 : 탐라목석원, 2001)
- Austin, Gayle, 『Feminist Theories for Dramatic Criticism』, 심정순 옮김, 『페니니즘과 연극비평』, (서울: 현대미학사, 1995)
- Bettelheim, Bruno 『The Uses of Enchantment』, 김옥순, 주옥 옮김, 『옛이야기의 매력 1』(서울 : 시공주니어, 2002)
- Campbell, Joseph with Moyers. bill 『The power of Myth』. 이우기 옮김, 『신화의 힘』. (서울 : 고려원, 1999)
- Case, Sue-Ellen 『 Feminism and Theatre』, 김정호 옮김, 『여성주의와 연극』, (서울 : 한신문화사, 1997)
- Dolan, Jill, 『The Feminist Spectator as Critic 』, 송원문 옮김, 『여성주의 연극 이론과 공연 : 여성주의 시각으로 연극 보기』, (서울 : 한신문화사, 1999)
- Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury, eds. , 『Writing on the Body : Female Embodiment and Feminist Theory』, (New York : Columbia UP, 1997). 고경하 외 영미문학연구회 19세기분과 회원들, 『여성의 몸, 어떻게 읽을 것인가? : 성의 상품화 그리고 저항의 가능성』, (서울 : 한울, 2001)
- Northrup, Christiane 『Women's bodies. women's wisdom』, 강현주 옮김, 『여성의 몸, 여성의 지혜』, (서울 : 한문화멀티미디어, 2000)
- Oscar G. Brockett 『The Theatre : An Introduction (4th)』. 김윤철 옮김, 『연극개론』, (서울 : 한신문화사, 1998, 2000)
- Simone de Beauvoir 『Le deuxieme sexe』, 조홍식, 『제2의 성』, (서울 : 을유문화사, 1994)
- Christine Prendergast & Helane s. Rosenberg, 『Theatre for young people : A sense of occasion』, (New York : Holt. Rinehart and Winston, 1983)
- Courtney, Richard 『Play, Drama & Thought : The Intellectual Background to Dramatic Education』 4th, (Toronto : Simon & Pierre , 1989)
- V. Glasgow Koste, 『Dramatic play in childhood : Rehearsal for life』, (portsmouth : Heinemann, 1995)

- Wood, David with Janet Grant 『Theatre for Children : A Guide to Writing, Adapting, Directing and Acting』 15-37 (London : Faber and Faber Ltd., 1997)
- Ward, Winifred, 『Playmaking with Children : from Kindergarten through Junior High School』. (New York : D. Appleton-Century-Crofts, inc. , 1957)

2. 논문

김대숙, 「한국 여성 신화에 나타난 남방문화적 요소」, 『한국설화문학과 여성』, (서울 : 월인, 2002)

김윤강, 「반변견 그림책과 그림자료를 사용한 이야기활동이 유아의 성역할에 미치는 효과」, 신라대 석사학위 논문, 2001

윤교임, 「여성영웅신화 : 초공본풀이, 삼공본풀이, 세경본풀이에 대한 문화기호학적 해석」, 시강대 석사학위 논문, 1996

현승환, 「‘내복에 산다; 형 설화의 한 중 일 비교」, 제주대학교 박사학위 논문, 1992

3. 정기 간행물

고광현, 「학교 교육과 가부장제 이태율로기」, 『또 하나의 문화 : 지배문화 남성문화』 제4호 (또 하나의 문화, 1998)

박인순, 「학교에서의 성불평등 현상」, 『여성이론』 통권 4호 (여성문화이론연구소, 2001)

변명숙, 성옥련, 「초등학교 아동의 성역할 특성의 발달」, 『한국심리학회지 : 여성』 5호 (한국여성심리학회, 2000) No 1. 61-71쪽

이수자, 「여성 주체 형성의 삼각 구도」, 『여성이론』 통권 1호 (여이연, 1999)

워크숍 세미나, 「우리의 연극성을 찾아서」, 『우리극연구 5』 (서울 : 공간미디어, 1995)

이현, 서병숙, 「전래동화에 나타난 부모의 양육태도 및 등장인물의 성역할 표현분석」, 『한국생활과학연구』 18호 (한양대 한국생활과학연구소, 2000)

장필화, 「성, 사랑, 결혼에서 주인되기 : 통념과 규범의 비판」, 『또 하나의 문화 : 새로 쓰는 성 이야기』 8호, (또하나의 문화, 1997)

한국문화예술진흥원, 『문예연감』 통권 13호-27호, (한국문화예술진흥원, 1990-2003)
현승환, 「삼공본풀이의 전승의식」, 『제주대탐라문화』 13집, 1993
Stroud, Cynthia D. 「Sexism and Gender-Typing in AATE Award-Winning Plays, 1990-1993」, 『Youth Theatre Journal』 (Arizona : AATE, 1998) Vol.12, 19-24쪽
Bloom, Davida 「Feminist Dramatic Criticism for Theatre for Young Audiences」, 위의 책 25-35쪽.

4. 삼공본풀이 채록 자료

진성기, 『제주도 무가 본풀이 사전』, (제주 : 민속원, 1991)
현용준, 『제주도 무속사료사전』, (서울 : 신구문화사, 1980)
현용준, 『제주도 신화』, (서울 : 서문당, 1996)
문무병, 『제주도 무속신화 : 열두본풀이 자료집』, (제주 : 칠머리당굿 보존회, 1998)

5. 인터넷 자료

임재해, 『구비문학 유산과 지역문화의 상생적 관계』, (2001년 한국구비문학회 학제학술 대회 발표 논문) <http://limjh.andong.net> 문화지킴이 임재해의 문화마당
임재해, 『우리 굿문화에 갈무리된 자연친화적 사상 읽기』, (2003년 봄 우리나라 전통 생태 세미나 발표 논문) <http://limjh.andong.net> 문화지킴이 임재해의 문화마당
임재해, 『설화에 나타난 여성주의다운 상상력 읽기와 민중의 여성인식』, (구비문학연구 12) <http://limjh.andong.net> 문화지킴이 임재해의 문화마당
최상일, 「조랑말 울음소리에 깨어나는 한라산의 봄」, www.urisiri.co.kr 우리의 소리를 찾아서 / 민요글 모음
최상일, 「민요 이야기....제주 써래질소리」, www.urisiri.co.kr 우리의 소리를 찾아서 / 민요글 모음

ABSTRACT

Study upon a process of dramatization of Jeju myth in the theatre for the young

- Focused on self-esteem upon woman's body of *Gamoongjang Baby*

Ko, Sun-Dok

Major in The Theatre For The Young,

MFA course in Acting Dept.

Korean University of Arts

This study started from the question "Who is the owner of the Theatre for The Young?". For the Theatre for The Young has a dilemma that adults produce it as artists and choose as consumers, not the children. So child audiences members can be easily alienated. Furthermore, up to now the Korean Theatre for The Young has been adapted from certain old stories such as 'Shim-chung', 'Hoog-bu & Nul-bu', 'Kongzzi & Patzzi' which overtly suggest traditional stereotypes of characters by gender, concentrating on Seoul-centered productions. That is the problem. These stories can badly influence on the children in the process of solidifying their gender-role

identities. As a result, many country girls and boys who don't fit expected behaviors for their cultural identities can be discouraged.

That is why it is so important for playwright to investigate a creative writing process with disable content and form for children themselves. To make the Theatre For The Young encourage children, I think three approach are needed. Firstly, the playwright should understand child's playful nature. Secondly, the playwright should pay attention to the child audience members alienated. Lastly, the play should contain local environment where the child audience members live. Considering them, I made Jeju myth *Gamoongang Baby* the starting point of a process of dramatization, which the heroine has strong self-esteem.

Dramatizing Jeju myth *Gamoongang Baby*, I annalized the original text and issued woman's body with the viewpoint of Feminists about women's oppression and applied Madang theatre, Korean outdoor theatre that modernizes traditional popular arts. Every approach is for contemporary children. It can be meaningful for them that *Gamoongang Baby* the heroin is reinforced with her strong self-esteem which resists against a male system oppressing women's bodies. At the same time, Madang theatre style must value the child audience members' playful nature and the capacity for imaginative transformation.

The half of this study consisted of rehearsal process and actual

performance. Through them, I was able to check strategies applied to the play *Gamoongjang Baby* and modify it effectively focusing on a failure in putting the children into active audience members. What I found finally is that both a myth and Madang theatre are unified into the spirit of shamanism, that is the reviving spirit. I feel convinced that it is the theatre for the young that can open eyes to a symphony of human being and nature.

Most important thing we should remember is that the theatre for the young is not only for the children but also ourselves. The children exists in ourselves, not outside. So the theatre for the young should be a way the children in ourselves, ourselves as adults and the child audience members longing for being adult communicate one another freely.

I hope the theatre for the young can be enriched with various approaches to meet the needs of the times and be developed as our living culture.

< 삼공본풀이 굿본 >

출처 : 현용준 『제주도무속자료사전』

[평복 차림의 십방이 전제 석궁당을 앞에 앉아서 장고 치며 唱]

공선가선 [추물공연 p.79와 같음]

날과 국섬김 [초감제 pp.43~45 참조]

집안연유 닦음 [초감제 [[.45~50 참조]

들어가는 말미 [초공본풀이 p.142 참조]

올라¹⁰⁵⁾ 웃상실¹⁰⁶⁾ 누려 젯상실¹⁰⁷⁾ 강이영성이서불¹⁰⁸⁾ 궁예궁¹⁰⁹⁾ 신산마투리¹¹⁰⁾ 가문
장아기 놋장아기¹¹¹⁾ 황호기도 전상¹¹²⁾ 글호기도 전상 상업 농업 해업(海業)호기도 전상입
네다. 나님 그뜬¹¹³⁾ 나님전상 드님 그뜬 드님 전상 신구산¹¹⁴⁾ 대전상 난산국이웨다.¹¹⁵⁾

본풀이 옛날 옛적 강이영성이서불과 흥운소천궁에궁진궁납¹¹⁶⁾ 올라 웃상실 누려 젯상실
사웁데다. 가난 흐고 서난흐난¹¹⁷⁾ 흐를날은 강이영성은 알옛녘의¹¹⁸⁾ 시절(時節)¹¹⁹⁾이 좋댄
허연 얻어먹으래 누려사고 흥운소천은 우윗녘의 시절이 좋댄 허연 얻어먹으래 올라사단¹²⁰⁾
질엣 들도 연분(緣分)이 셔¹²¹⁾ 서로 만나 통생명(通姓名) 연약(言約)되어 부매살림(夫婦生
活) 마련흡 데다.

105) 신의 계위(階位)의 상하를 일컬을 때 「올라, 누려」로 나타냄.

106) 가문장아기신의 부신명(父神名) 또는 그 출생지.

107) 가문장아기의 모신명(母神名) 또는 그 출생지

108) 가문장아기의 부신명(父神名).

109) 가문장아기의 모신명(母神名).

110) 가문장아기의 남편.

111) 가문장아기의 둘째 언니.

112) 전생(前生) 비정상적인 행동이나 그러한 일을 하는 마음, 즉 갑자기 평상시와 달리 음주, 도박, 잘도 등 나
쁜 일을 하여 재산을 탕진하는 행위나 그러한 마음. 나아가서 어떠한 일을 하려는 마음을 일으키는 신을 말하
기도 함.

113) 나가는 임 같은.

114) 신구산(新舊山)

115) 본디 태어난 곳과 그 내력(來歷).

116) 가문장아기의 모신명.

117) 「가난」에 대한 조운구.

118) 아랫녘에. 아래쪽에.

119) 「시절이 좋다」함은 농사가 풍년들었다는 말.

120) 위쪽에 시절이 좋다고 해서 올라가다가

121) 길에 들도 연분이 있어.

그날부터 강이영성과 홍운소천은 간큰하고 시난한 봄의 품판이 흐녕¹²²⁾ 그리 저리 사는 게 부베간(夫婦間) 솟이에 유태(有胎)가 잇어진다.¹²³⁾ 아방(父) 봄에 흰 피 석들(三個月) 어명(母) 봄에 감온 피 석들 술(肉) 술아¹²⁴⁾ 빼(骨) 술아 아홉 둘 열 둘 준삭(準朔) 체와¹²⁵⁾ 예궁네(女宮女) 얘기¹²⁶⁾ 솟아난다. 일가방상(-家親族) 엊어지고 벽을 쌓¹²⁷⁾ 입을 웃 엊어지난. 동네에서 풀쌍흐뎅¹²⁸⁾ 운(銀)그릇에 그를(粉)을 카다 벽연 살려 주난¹²⁹⁾ 은장아기로 일름(名) 삼제(三字) 지와놓고. 이 아기 혼두실이 넘어가난 둘찾 뜰이 포태(胞胎) 되어 간다. 아방(父) 몸에 흰 피 석들(三個月) 어명(母) 몸에 감온 피 석들 술(肉) 술아 빼(骨) 술아 아홉 둘 열 둘 준삭(準朔) 체와 예궁네(女宮女) 얘기 솟아난다. 동넷 사름 모다들어¹³⁰⁾ 뜻그릇에 그를(粉)을 카단 벽연 살려 뜻장아기로 일름(名) 삼제(三字) 지와 간다. 셋찻뜰 운¹³¹⁾ 포태(胞胎)되니 아방(父) 몸에 흰 피 석들(三個月) 어명(母) 몸에 감온 피 석들 술(肉) 술아 빼(骨) 술아 아홉 둘 열 둘 준삭(準朔) 체와 예궁네(女宮女) 얘기 솟아나니 동넷 사름 모다들어 남박새기¹³²⁾ 에 그를(粉)을 카단 벽연 살려 주난 가든장아기로 일름(名) 삼제 지와간다.

온장아기 뜻장아기 가든장아기 쇠성세(三兄弟)가 솟아나 혼두설이 훼여가니, 촉촉이¹³³⁾ 발복(發福) 훼여 유기신답(鎰器田畠) 좋아지고 물모쉬 좋아지고 가세¹³⁴⁾ 높은 와개집(瓦家) 네 귀¹³⁵⁾예 풍경 둘아¹³⁶⁾ 친아거부(天下之富)가 훼여간다. 뜰쇠성세(三兄弟) 키우는디 상다락(上樓)에 중다락(中樓) 하다락을 무어¹³⁷⁾ 놓고 노념놀이¹³⁸⁾ 시겨가명 키우는디 무정세월여류(無情歲月如流)해야 열다섯 십오세 넘어진다.

흐를날은 비는 죽신죽신¹³⁹⁾ 오는니 강이영성광¹⁴⁰⁾ 홍운소천부베간(大婦間)이 맞아둠

122) 하면서.

123) 있어진다.

124) 「술다」 또는 「설다」 =아기서다의 서다.

125) 채워.

126) 여자아기를 일컫는 말.

127) 쌀

128) 불쌍하다고.

129) 미음을 타다가 주니.

130) 모여들어.

131) 셋째 딸.

132) 나무 바가지.

133) 차차.점점.

134) 처마.

135) 네 귀.

136) 달아.

137) 지어, 설비하여, 배설하여, 맷어 등의 뜻으로 씀.

138) 놀음놀이.

서141) 하도 심심 야심 흐난¹⁴²⁾ 뜯아기¹⁴³⁾ 광 문답(問答)이나 허여보자.¹⁴³⁾

『큰뜰아기 이래 오라. 은장아기 너는 누게¹⁴⁴⁾ 덕에 먹고 입고 행우발신(行爲發身) 흐느
냐?』

『하늘집도 덕(德)이웨다. 지애님(地下一)도 덕이웨다. 아바님도 덕이웨다. 어머님도 덕이웨
다.』

『큰뜰아기 기뜩(奇特)하다. 어서 느¹⁴⁵⁾ 방으로 가라.』

『셋뜰아기¹⁴⁶⁾ 이래 오라. 놋장아기 너는 누게 덕에 먹고 입고 행우발신(行爲發身) 흐느
냐?』

『하늘집도 덕(德)이웨다. 지애님(地下 ...)도 덕이웨다. 아바님도 덕이웨다. 어머님도 덕이웨
다.』

『셋뜰아기 기뜩(奇特)하다. 어서 느 방으로 가라.』

『족은뜰아기¹⁴⁷⁾ 이래 오라. 가믄장아기, 너는 누게 덕에 먹고 입고 행우발신 흐느냐?』

가믄장아기 말을 흐꿰

『하늘님도 덕이웨다. 지애님(地下--)도 덕이웨다. 아바님도 덕이웨다. 어머님도 덕이웨다마
는 나 베또통 알에¹⁴⁸⁾ 선그릇¹⁴⁹⁾ 덕으로 먹고 입고 행우발신(行爲發身) 흠네다.』

『이런 불효막심(不孝莫甚)한 예즈식(女子息)이 어디 있겠느냐. 어서 빨리¹⁵⁰⁾ 나고 가라.』
어명(母) 눈에 글리나고 아방(父) 눈에 시꺼 나¹⁵¹⁾ 입단 입성¹⁵²⁾ 거더설러¹⁵³⁾ 감은 암
췌¹⁵⁴⁾ 예 시꺼 놓고¹⁵⁵⁾ 먹을 군량(軍糧)¹⁵⁶⁾ 시꺼놓고 나고 간다.

139) 촉촉하게

140) -과. 공동격

141) 앉아서. 앉은 채로.

142) 심심하다에 대한 조운.

143) 보고자. 원망종지형.

144) 누구의

145) 네.

146) 둘째 딸아기

147) 작은 딸아기. 딸녀(末女)

148) 배꼽 밑에.

149) 선금(立線). 하복부의 배꼽에서부터 성기 쪽을 향해 그어진 금.

150) 빨리.

151) 눈에 거슬리어.

152) 입던 의복.

153) 거두어 설거지하여.

154) 검은 암소.

155) 실어놓고.

156) 식량의 뜻으로 쓰인 것.

『어머님아 잘 살암십시오.157) 아버님아 잘 살암십시오.』

먼 정에¹⁵⁸⁾ 나오난¹⁵⁹⁾ 실운 어머님 부모(父母)의 정이(情誼)라 뜰즈식 보네센 혼난¹⁶⁰⁾ 섭
섭허연 『큰뜰아기 나고 보라. 설운 뜰아기 식은 밥에 물줌이라도 먹영 가랭 걸으라.¹⁶¹⁾』

설운 큰성¹⁶²⁾ 은장아긴 물팡돌¹⁶³⁾ 우태래¹⁶⁴⁾ 올라사명 『실운 아시야 혼져 가불라.¹⁶⁵⁾』
아방 어명(父母) 늘 뜨리래 나워껴.¹⁶⁶⁾ 『가문장아기 말을 헤워 『실운 큰싱님 물팡돌 알로
느려사건¹⁶⁷⁾ 청주뎅이¹⁶⁸⁾ 몸으로나 환싱(還生)흡서.』 설운 성님 물팡돌 알레래¹⁶⁹⁾ 느려사
난 청주뎅이 몸으로 환싱허여간다.

큰뜰아기 나간 세 아니 오라가난¹⁷⁰⁾ 셋뜰아기 불려 놓고 『서 올레에 나강 보라.¹⁷¹⁾ 서
륜 아기 떠나는디 식은 밥에 물줌이라도 먹영 가랭 혼라..』 설운 셋싱¹⁷²⁾ 놋장아기 올레예
나오란¹⁷³⁾ 견름 우태래¹⁷⁴⁾ 올라사명 『아이고 설운 아시야 혼서 가불라. 아방 어명 늘 뜨
리래 나워껴.』 가문장아기 말을 헤워 『설운 세성이랑 견름 알레래 느려 사건 용달버섯¹⁷⁵⁾
몸으로나 환상흡서.』 설운 셋싱 걸름 알레래 느려사난 용달버섯 몸으로 환싱(還生)허여 간
다.

강이영성과 흥운소천은 앉았다네.¹⁷⁶⁾ 클뜰아기 소식(消息) 엇고 셋뜰아기 소식 엇어가난
『이게 어떤 일일런고』 문 뱃겼데래¹⁷⁷⁾ 내듣다가¹⁷⁸⁾ 문 웃시방¹⁷⁹⁾에 눈이 결련¹⁸⁰⁾ 안맹
천시(眼盲天地) 되옵데다.¹⁸¹⁾ 강이영성이서불 흥운소천궁에궁은 앉아둠서¹⁸²⁾ 먹고 입고 써

157) 살고 있으십시오. 작별할 때 하는 인사말.

158) 먼 올레의 정 p.71 주 523 참조.

159) 나오니.

160) 보내자고 하니.

161) 물 말은 밥이라도 먹고 가라고 말해라.

162) 큰형. 큰언니.

163) 노둣돌(下馬石).

164) 위로.

165) 아우야, 빨리 가벼려라.

166) 엄마 아빠 너 때리려고 나온다. 나오고 있다.

167) 내려서거든.

168) 청(青)자네.

169) 아래로.

170) 화가니.

171) 나가 보아라.

172) 둘째 형. 둘째 언니.

173) 나와서.

174) 거름 위로, 올레 어귀에. 퇴비(堆肥)를 쌓아 놓는데 그 위에 올라선 것임.

175) 버섯의 일종.

176) 앉았다가.

가난 재산(財產)이 텅진(蕩盡)하여 계와시로¹⁸³⁾ 나사간다.¹⁸⁴⁾

가문장아긴 감은 암퇘(黑牝生)에 먹을 군량(軍糧) 시꺼아전¹⁸⁵⁾ 이 자¹⁸⁶⁾념고 저 자 념고 산산만산 굴미굴산¹⁸⁷⁾ 올라가는디 혜(峯)는 일락서산(日落西山) 다 지어가고 월출동경(月出東嶺)에 둘은 아니 솟아오고 미여기벵뒤¹⁸⁸⁾ 만여지벵뒤¹⁸⁹⁾ 산중(山中) 산앞(山前) 인간철(人間處) 등 기제¹⁹⁰⁾ 흐단보난¹⁹¹⁾대축나무지등에¹⁹²⁾ 거적문에 웨돌쳐귀¹⁹³⁾ 무은¹⁹⁴⁾ 비조리 초막이¹⁹⁵⁾ 있었구나.

『이디나 강¹⁹⁶⁾ 흐를 밤¹⁹⁷⁾만 유이허영 가서..』¹⁹⁸⁾

면 정으로 들어사명 보난 백반노장(白髮老長) 할망¹⁹⁹⁾ 하르방²⁰⁰⁾ 잊어지난, 감은 암퇘²⁰¹⁾ 먹을 군량(軍糧) 시끈 건²⁰²⁾ 싱근돌²⁰³⁾ 불팡돌에²⁰⁴⁾ 매여두고 들어가멍

177) 바깥으로.

178) 내닫다가.

179) 문의 위쪽의 지방.

180) 걸려서.

181) 장님이 되었다는 뜻.

182) 앉아서. 앉은 채로.

183) 거지로.

184) (얻어 먹으려) 나아간다.

185) 실어서.

186) 채(嶺)

187) 미상 산령(山名). 매우 깊은 산중의 뜻으로 쓴.

188) 끝없이 넓은 벌판.

189) 미여지벵뒤에 맞춘 조운구.

190) 당기려고. 가까이 하려고.

191) 하다가 보니.

192) 수수깡기둥에.

193) 외(單) 돌찌귀.

194) 설비한의 뜻.

195) 매우 작은 초막이.

196) 여기나 가서.

197) 하룻밤.

198) 머물러서 가고자.

199) 할머니.

200) 할아버지.

201) 검은 암소에.

202) 실은 것은.

『넘어가는 행인(行人)인니 헤(日)는 시산(西山)에 다 저물어지고 살니 잇어지니 흐를 밤
유이히였당 가기 어찌 흠네까?』 할망 하르방이 말을 흐ಡ 『우리 집인 아들도 삼형제 잇어
지고 누어질²⁰⁵⁾ 빈 방도 웃수다.²⁰⁶⁾ 』 『방이 웃간²⁰⁷⁾ 정짓간²⁰⁸⁾ 이라도 좋으매²⁰⁹⁾ 흐를
밤만 유이(留依) 흐 게 허여줍서. 』 『어서 결당 기영 흠서.²¹⁰⁾ 들어간 앗아시난²¹¹⁾ 헤가 셔
가니, 와르릉탕 와르릉탕 소리가 바랫들로²¹²⁾ 나아가니 『이건 무슨 소리우까?』²¹³⁾ 『우
리 집의 큰마통이²¹⁴⁾ 마 판²¹⁵⁾ 울려오는 소리우다.』 흐쓸 시난²¹⁶⁾ 들어오더니마는 『요 우
리 어명(母) 아방(父) 우린 애쓰세 마 파당 배(腹) 불게 맥이당 보민 넘어가는 떼간아이 드
려당 노님히염구나.²¹⁷⁾ 후욕(詬辱)을 허여간다. 흐꼼 시난 또 와릉탕 와릉탕 소리가 배것
들로 나아가니 가문장아기가 『이건 무슨 소리우까?』 『우리 집의 셋마통이²¹⁸⁾ 마 판 울려
오는 소리우다.』 셋마통이 들어오더니마는 『우리 어명 아방 우린 마 판단 잘 메이단 보
난 질(路) 넘어가는 떼간아이 머쳤구나.²¹⁹⁾ 우리 집 마당원²²⁰⁾ 시상²²¹⁾ 쉐(牛)도 아니 메여
난디²²²⁾ 풍문조홰(風造) 들었구나.』 후욕(詬辱)을 허여간다. 흐꼼 시난²²³⁾ 또 와릉탕 와릉
탕 소리가 나니 『이건 무슨 소리우까?』 『이건 우리 죽은 마통이 마 판 울려오는 소리우
다.』 죽은 마통인 먼 정²²⁴⁾으로 들어사명 서른 둘 낫바다²²⁵⁾ 허우덩싹²²⁶⁾ 웃으멍 『하 이

203) 심은 돌. 땅을 차서 심어 세운 돌.

204) 허벽에 물을 져다가 부려 놓도록 길고 넓적한 돌을 양쪽에 세우고 그 위에 또 넓적한 돌을 가로 울려놓아
반반하게 한 것.

205) 누울 수 있는.

206) 없읍니다.

207) 없거든.

208) 부엌.

209) 좋으니까.

210) 그리 하십시오.

211) 앉아 있으니까.

212) 바깥으로.

213) 소리입니까.

214) 마통이=마(山芋)를 캐는 아이).

215) 파서.

216) 조금 있으니.

217) 마를 파다가 배불리 벽이다가 보면 계집애 데려다가 놀이하고 있구나.

218) 둘째 마통이.

219) 머물게 했구나.

220) 마당에는.

221) 세상에. 전연.

222) 매었었는데.

223) 조금 있으니.

거 우리 집의 난디웃이²²⁷⁾ 감은 암쉐여 사름이여문²²⁸⁾ 들어오란, 어느 하늘에서 도웨는²²⁹⁾ 일이나 아니가.²³⁰⁾ 반가이 흐명 들어온다. 그만서 보난²³¹⁾, 큰마퉁인 마를 숲안²³²⁾ 『어명 아방(母父)은 문저 난²³³⁾ 하영 먹어시메²³⁴⁾ 마 야개기나²³⁵⁾먹읍서.』 마 야개길 껴꺼²³⁶⁾ 주고 이녁(眞²³⁷⁾)은 찬동이²³⁸⁾로 우-막우-막²³⁹⁾ 먹어가고, 셋마퉁인 마를 숲안 『어명 아방은 문저 난 하영 먹어시메 마 꿀렝이나²³⁹⁾ 먹읍서.』 마 꿀렝일 그찬²⁴⁰⁾ 주고, 족은 마퉁인 마를 숲으난 『실운 어머님 아바님 우리덜 난 키우-젠 혼계²⁴¹⁾ 일마나 공(功)이 들고, 이제 살민 맷헬 살 거우까.²⁴²⁾』 양 끗(兩端)은 껴꺼두고 찬동이로 드리는구나. 그만 보난 쓸만한 건 족은 마퉁이뺏기 또 웃구나.²⁴³⁾

가문장아긴 츠나록쭐²⁴⁴⁾ 잘 일어두고 솟을 빌언 밥을 흐고 『문전(門前) 모른 공스 시명²⁴⁵⁾ 주인(主人) 모른 나그네 잇소리까.』 밥을 거려 상(床) 출려아전²⁴⁶⁾ 할망 하르방신더 들러가니 『하르방 데(祖父代)에도 아니 먹어난 거여.』 흐명 아니먹으니, 큰마퉁이한티 들러가니, 『조상 데(祖父代)에도 아니 먹어난 거. 이런 벼랭이밥 아니 먹키여.²⁴⁷⁾』 풋죽 ㅋ

224) 먼 올레의 정. p.71 주 252 참조.

225) 잇바다.

226) 입을 크게 벌려 웃는 모양.

227) 난데없이.

228) 모두 들어와서.

229) 도우는.

230) 아닌가.

231) 가만히 보니.

232) 삶아서.

233) 먼저 태어나서.

234) 많이 먹었으니까.

235) 목(頸)이나.

236) 꺾어

237) 찬등이.

238) 음식을 자꾸 많이 넣으며 맛있게 먹는 모양.

239) 꼬리나.

240) 꿀어.

241) 키우려고 한 것이.

242) 몇 해를 살 것입니까.

243) 마퉁이밖에 없구나.

244) 찰쌀.

245) 문신(특히 마루방의 앞쪽 문신(一門前)을 가리킴.) 모르는 공신(恭神)이. 있으며.

246) 밥을 떠서 상을 차려서.

뜬 용심만²⁴⁸⁾ 내니, 죽은 마통이안티 밥상을 들어가난 시로 성통명(姓桶名)하고 순작만 썩²⁴⁹⁾ 빙에기만²⁵⁰⁾ 무룩무룩²⁵¹⁾ 거려 먹나.²⁵²⁾ 큰마통이 셋마통인 창고방으로 바레다네²⁵³⁾ 아시(弟) 먹는거 보난 불루와네.²⁵⁴⁾ 『설운 아시야 우리도 혼 수까락 도라.²⁵⁵⁾』 『자십생 훌 땐 말았다그네 담읍생 훌 땐 무사 먹쿠가?²⁵⁶⁾ 한가운딧 더운 밥으로 거려아전²⁵⁷⁾ 큰성(伯兄) 셋성(仲兄) 손데레 노난²⁵⁸⁾ 푸푸떠불라 먹어간다.

밥상 다 설러분 꿃덴²⁵⁹⁾ 질례옛 돌²⁶⁰⁾도 연분(緣分)이 잇언²⁶¹⁾ 꽃(花)본 나부(蝶)라. 언약(言約)이 뛰여 죽은 마통이 몸모욕 시기고 새옷 입져²⁶²⁾ 내여노니 절세미남(絕世美男)이 분명 호구나. 백년동거(百年同居) 혼 방에 즘을 잔다.

뒷날 아죽(翌日朝) 감은장아기가 『산중(山中) 산앞(山前) 마 파난 디나 구경 갑주²⁶³⁾.』

죽은 마통이영²⁶⁴⁾ 가고 보니, 큰마통이 마 타난 딘 누릿누릿 혼 거 잇영²⁶⁵⁾ 『이거 무스건고²⁶⁶⁾.』 췌여 보민²⁶⁷⁾ 똥만 물란물락²⁶⁸⁾ 췌어지고. 셋마통이 마 파는 딘 『이거 무스건고』 허영보민²⁶⁹⁾ 주뎅이²⁷⁰⁾ 배염²⁷¹⁾ 중싱²⁷²⁾만 탕천(撐天)하고 죽은 마통이 마 파난 딘

247) 벌레밥 안 먹겠다.

248) 팔죽 같이 화만 내니.

249) 두꺼비가 늙어 털이 나서 된다는 새. 꿩새끼 같음. 「-만큼씩」은 -만큼씩.

250) 병아리만큼씩.

251) 그릇에 넘을 만큼 양이 많은 모양. 숟가락으로 가득 떠먹는 모양.

252) 떠먹는다.

253) 보다가.

254) 부리워서.

255) 달라.

256) 드시라고 할 때는 안 먹다가 먹으라고 하니까 먹겠습니까.

257) 한가운데 더운 밥을 떠서.

258) 놓으니.

259) 설거지해 버린 끝에는.

260) 길엣 돌. 길에 구르는 돌의 뜻.

261) 있어서.

262) 입혀.

263) 마 파는 곳이나 구경갑시다. 가지요.

264) -와. 공동격.

265) 있어서.

266) 무엇인가.

267) 쥐어보면.

268) 매우 물씬물씬한 모양.

269) 해서 보면.

자갈이엔 쫓어 데겨분 계²⁷³⁾ 봉강 흑(土) 쓸엉 보민 금(金)뎅이곡²⁷⁴⁾ 봉강상 보민 은(銀)뎅 이곡 등글등을 나아온다. 감은 암퇘(黑牤牛)에 시꺼²⁷⁵⁾ 오니 물무쉬(牛馬) 나와 간다. 유기 전답(鎰器田畠) 나와 간다. 가제 높은 와개집(瓦家) 풍경(風磬) 들고 와라치라²⁷⁶⁾ 잘 살아간다.

흐를날은 가문장아기가 『우린 영²⁷⁷⁾ 잘 살아도 날 나아준 설운 어머님 설운 아바님 틀림없이 계와사(乞人)되연 이 올레 저 올레 돌암실거여²⁷⁸⁾ 아바님 어머님이나 촇아 봐사 훌로고나.²⁷⁹⁾ 계와시 잔치나 허여 보저.』 신문 관고(新聞廣告) 내여 놓고 석들 열흘 벡일(百日) 계와시 잔치를 허여 가니 일천 계와시(--千乞人)가 모여든다, 일만 계와시가 모여든다. 돈 그린²⁸⁰⁾ 계와시 돈을 주고 밥 그린계와시 밥을 주고 물 그린 계와시 물을 주어, 석들 열흘 벡일(百日)만엔 할망 계와시 하르방 계와시²⁸¹⁾가 혼 막뎅이 지프곡 허연²⁸²⁾ 들어온다. 감은장아기가 연국(役軍)덜안티 말을 훌께, 『절로 오는 계와시(乞人)랑 우(上)으로 앗건 알(下)로 벡여가당 떨어불곡,²⁸³⁾ 알(下)로 앗건 우으로 벡이당 떨어불곡, 가온디 앗건 양끗(兩端)으로 벡이당 떨어불라.』 강이영성과 홍운소천은 그릇 소련 둘각둘각 나도 먹을 츄렌²⁸⁴⁾ 아니 와가난 아래 왕 앗당 저레 강 앗당 혼단 보난²⁸⁵⁾ 다른 계와신 다 먹언²⁸⁶⁾ 간다.

가문장아진 수벨감 수장남²⁸⁷⁾ 느진덕정하님신디²⁸⁸⁾ 『저 계와시랑 자기 못해 심어놨당²⁸⁹⁾ 다른 계와시 다 가분 후제랑²⁹⁰⁾ 안사랑²⁹¹⁾으로 청허여 들이라.』 다 가분 후젠 아사

270) 지네.

271) 뱠.

272) 짐승.

273) 자갈이라고 주워 던져 버린 것이.

274) 주워서 흑 쓸어보니 금덩이고.

275) 설어.

276) 고관이 행차할 때 비키라고 지르는 소리.

277) 이렇게.

278) 저 골목길을 들고 있을 거야.

279) 찾아봐야 하겠구나.

280) 그리운.

281) 할머니 거지, 할아버지 거지.

282) 짚고 해서.

283) 저기로 오는 거지가 위에 앉거든 먹여주는 척 하다가 떨어버리고.

284) 차례는.

285) 이리 와서 앉았다가 저리 가서 앉았다 하다 보니.

286) 다른 거지는 다 먹어서.

287) 수(首)머슴을 높여 부르는 말.

288) 계집종을 일컫는 말. 「-신디」는 -에게.

랑으로 청허여 들이고 도용·칠반²⁹²⁾에 귀염약주²⁹³⁾ 만상테우(滿床待遇) 혼난 막 먹어간다. 가문장아기가 오라네 『이 계와시(乞人)덜 옛날이나 글옵서 듣져.』²⁹⁴⁾ 『들은 옛말도 웃수다.²⁹⁵⁾』 『계건²⁹⁶⁾ 들은 말 본 말이나 글옵서.』 『들은 말 본 말도 웃수다.』 『계건 살아난 말²⁹⁷⁾이라도 글옵서 듣져.』 『살아난 말은 글을 거 있수다.』

오늘 오늘 오늘이여. 날도 좋아 오늘이여. 옛날옛적…… [이제까지 풀어온 본풀이 즉 안맹(眼盲)이 되어 거지 된 과거 얘기를 노래함]

가문장아기가 청감주(淸甘酒) 든감주를 지리님념²⁹⁸⁾ 비와²⁹⁹⁾들고 『이 술 혼 잔 들옵서. 천년주(千年酒)우다. 만년주(萬年酒)우다. 설운 어머님 아바님이. 나 가문장아기우다. 나 술 혼잔 들옵서.』 『이!³⁰⁰⁾ 어느 거 가문장아기!』 들렀단³⁰¹⁾ 술잔 탈랑³⁰²⁾ 놓은 게 설운 아바님 설운 어머님 눈이 팔룡³⁰³⁾ 붉어졌구나. 계명천지(開明天地)³⁰⁴⁾가 뛰였구나.

[이때, 술잔을 탈랑 놓는다는 대목에 신방이 상잔을 덜렁 떨어뜨려 그 전폐(顛沛)를 보고 길흉을 판단하여 분부사됨]

289) 잡아 놓았다가.

290) 가벼린 뒤엘랑.

291) 안사랑방. 안방의 뜻.

292) 통영칠반(統營漆盤).

293) 좋은 술. 귀한 약주

294) 말해 보시오, 들어볼테니

295) 없읍니다.

296) 그려거든.

297) 살아온 말.

298) 그릇이 청청 넘치는 모양.

299) 부어.

300) 감탄사. 깜짝 놀라며 반문할때 내는 소리.

301) 들었던.

302) 그릇, 쇠붙이 따위가 떨어지는 모양, 또는 그 소리.

303) 눈을 정기차게 뜯 모양.

304) 밝은 세상.

가믄장 아기

대본 : 고순덕 (원본-제주도 삼공본풀이)

등장인물

가믄장아기

막내 마퉁이

늙은 어미 (마퉁이네 엄마)

악사 1 (왕초 악사, 주 음악 담당)

악사 2 (새끼 악사, 관객들과 관계 맺음)

여자거지 (가믄장아기 엄마, 얼굴 막대인형)

남자거지 (가믄장아기 아빠, 얼굴 막대인형)

은장아기 (가믄장아기 큰 언니, 인형)

놋장아기 (가믄장아기 둘째 언니, 인형)

큰마퉁이 (탈)

둘째 마퉁이 (탈)

* 참조 :이 공연은 가믄장아기 배우 1명을 제외하고, 여자배우와 남자배우, 악사 2명이 다양한 역할 변형을 할 수 있도록 고안되었다. 여자 배우가 여자 거지, 은장아기, 놋장아기, 둘째 마퉁이를 맡는다. 남자 배우는 남자 거지, 거지부부, 막내 마퉁이를 맡는다. 악사 2는 큰마퉁이와 마퉁이 엄마를 맡는다. 탈과 인형들은 모두 무대 주변에 전시하듯 걸려있다. 배우들은 중성상태로 등장하여 탈과 인형들을 들면서 인물이 된다. 관객들이 인물 변형 과정을 볼 수 있도록 한다.

무대

원형에 가까운 무대. 한 쪽면이 악사석과 무대 세트 공간으로 막혀있다. 무대 세트는 거대한 여자 가랑이처럼 보인다. 그 사이 공간은 한라산처럼 보인다. 그 옆 쪽으로 낮은 물팡들(물허벽을 부리고 지는 곳)이 놓여있다. 배우들이 올라갈 수 있는 세트이다. 관객석 공간은 3군데 정도로 나누어서 그 사잇길을 자갈밭길과 숲속으로 이용한다. 공연 중에 사잇길 공간을 최대한 이용할 수 있도록 한다.

< 앞풀이. 거리의 악사들 마당 >

거리.

악사 1과 악사 2가 음악을 연주하며 신나게 들어온다. 주위를 한바퀴 돈다. 돈그릇을 사람들 사이에 놓고 거리 한가운데로 튀어나온다. 악사 1의 반주에 맞춰 악사 2가 인사말을 한다.

악사 2 : 아고, 혼저들 읍서! 잘들 와수다! (경쾌한 음악) 맨날맨날 오는 악사들이 아니우다! 우리는 제주도 최고의 악사! (분위기있는 음악) 우리 음악 들으믄, 털어지던 낙엽도 또로통 또로통 또로로로 올라가서 나뭇가지에 척하니 불곡! (북소리) 변비 걸령 밤낮 어시 깨갱깨갱 대던 똥개들은 똥을 그냥 좌악좌악 싸게 되곡! (북소리) 서로 마음 상행 주동이가 이만큼 나왔던 친구들은 오꽃 마음이 풀어정 헤별레 헤별레 웃게 되곡! (북소리) 청춘남녀 마음 속에 꽁꽁 숨겨둔 하-트는 엇떠버 엇떠버 하도 뜨거워져그네 타오르게 됩네다!

악사 1 : (흔내키는 북소리) 아우야! 약장수마냥 경 입으로만 연주할 거가?

악사 2 : 아고, 알아수다 알아서! 자, 이제 한 판 신나게 놀아보카!

악사 1 : 기여! 어절씨구 좋다!

악사 1, 2의 신나는 한 판이 펼쳐진다.

악사 1, 2 : 어양어양 어형! 어양어양 어형! 여기두리 더럼마 헛! 여기두리 더럼마 헛! 어허! 어허! 어허! 어허! 이허, 이허, 이허, 이허!

연주를 끝내고, 악사 2가 관객석 사이에 둔 돈그릇을 집어든다.

악사 2 : (그릇을 이리저리 뒤집어보며) 영? 돈이 그릇에 붙어시냐, 땅에 털어져시냐?

악사 1 : (악사 자리로 돌아가며) 다들 먹고 살기 힘들다. 느영나영 그냥 몸 풀었댄 생각하라.

악사 2 : 이제보난 악사가 음악하는 사람이 아니꼭 배고팡 악악 악 쓰는 사람인계.

악사 1 : 경 배고프믄 저디 사람들신디 얇여먹으라.

악사 2 : (벌컥 화를 내며) 매! 나가 무신 거지우파?

악사 1이 악기들을 정리한다. 악사 2가 눈치를 살피며 술금술금 자리를 옮긴다. 사람들 쪽으로 다가간다.

악사 2 : (속삭이듯이) 밥 좀 줍서. 밥, 밥 좀 줍서. 경하지 말양 좀 줍서. (둘러보다가) 아, 아무 것도 어서? 배불렁 다 못먹은 밥, 밤주걱에 놀어붙은 밥, 바닥에 털어진 밥, 파싹 순내 나는 밥 아무거나 좋수다. 밥 좀 줍서.

악사 1 : (멀리서) 누계가 거기서 밥 밥 햡시니?

악사 2 : (화들짝 놀라며) 아, 노래햄수다, 노래! 밥바바 밥밥밥~ (악사 1의 눈치를 보며 다시 구걸을 시작한다) 밥이 요만큼도 엇어? 요만큼도? 진짜 요만큼도? 아주방도 엇어? 거기 삼춘도? 이휴...(타령조로) 이덜 가도 엇다. 저덜 가도 엇다. (사람들에게 쓰러질 듯이 다가가며) 밥아, 밥아, 아이고 밥아~ 너 만나기 전에 나는 죽을 팔체. 어디 이시니? 밥아! 밥아!

악사 2가 사람들 사이를 돌아다니며 엉살을 떠는 사이, 거리 위쪽에서 남자 거지가 나타난다. 악사 1이 장단을 우렁차게 치면, 악사 2가 놀라서 거리로 뛰어나간다.

악사 2 : 아고개! 저-디 진짜 거지들 왈저!

남자 거지, 앞으로 나온다.

남자거지 : 밥 좀 줍서! 나는 웃마을 사는 장이영성이우다! 아랫마을이 살기 좋댄 허연 얻어먹으려 내려와수다. 밥 좀 줍서!

남자거지가 장단에 맞춰 구걸하는 춤을 춘다. 사람들에게 다가가 구걸을 한다. 맞은 편에서 여자 거지가 나타난다.

여자거지 : 밥 좀 줍서! 나는 아랫마을 사는 홍운소천이우다! 웃마을이 살기 좋댄 허연 얻어먹으려 올라와수다. 밥 좀 줍서!

여자거지가 장단에 맞춰 구걸하는 춤을 춘다. 위 쪽으로 올라가다가 멈춘다. 악사 1이 새로 운 장단을 치면, 여자거지와 남자거지가 서로 다른 방향으로 구걸을 한다.

여자거지, 남자거지 : 밥 좀 줍서! 밥 좀 줍서! 밥 좀 줍서!

두 거지가 길 가운데서 딱 마주친다.

여자거지 : 아니 요것이!

남자거지 : 아니 조것이!

여자거지와 남자거지가 서로 으르렁거리며 맞선다. 팽팽한 긴장 상태로 멈춘다. 악사 2가 뛰어나가 남자 거지와 여자 거지의 눈에 하트 모양을 붙인다. 악사 1이 심장 뛰는 소리를 낸다. 남자거지와 여자거지가 한데 어우러져 사랑의 춤을 춘다. 여자 거지와 남자 거지가 한 몸이 된다. 사람들에게 인사하며 거리를 떠난다.

< 첫째 마당. 거지부부가 자식들을 낳다 >

악사 2가 거지부부의 뒷모습을 바라보며 거리로 나온다.

악사 2 : 아파, 저 거지들은 능력도 좋다. 밥 열어먹으려 왔단, 신랑신부 연영 감신계. (악사 1에게) 성님, 거지 팔제가 우리보다 낫수다.

악사 1이 여자 비명소리를 낸다.

악사 2 : (뒤를 돌아보며) 무신 소리.....아이고 잘도 급했지. 벌써 아기 생겨서?

비명소리가 계속 들린다.

악사 1 : 혼저 가라! 아기 나왑자!

악사 2 : 아고개. 아고개. 큰일났자. 큰일났자. (관객 한 명을 데려와서) 팔뚝 긁으난 잘 받을 거우다. 혼저 옵서. 요 밑에 섰당, 얘기 나오믄 잘 받읍씨양.

해금 연주 소리가 절정에 이른다. 가랑이 사이로 아기 인형이 텃줄에 묶여 나온다. 악사 1이 아기 울음소리를 낸다. 악사 2가 텃줄을 풀다. 아기를 받아준 사람한테서 아기를 건네 받는다.

악사 2 : 아이고 속아수다. 나중에 자식 나믄 잘도 잘 키우쿠다. (관객을 들여보낸다) 성님, 달처럼 곱딱흔 딸 아인게. 켄디 이 아기 어떻흡네까?

악사 1 : (노래하듯이) 느 팔에서 평생 키울 거가? 오고생이 눕히라. 얘기구덕에 눕히라.

악사 1이 얘기구덕을 건네준다. 악사 2가 얘기구덕에 아기를 눕힌다. 가만히 아기만 쳐다본다.

악사 1 : 얘기 구덕만 평생 지킬 거가? 궁끌궁끌 흔들라. 졸음 오게 흔들라.

악사 2, 얘기구덕을 흔든다.

악사 2 : 성님! 코영, 입이영 요 쪘꼬만 얼굴에도 이실건 다 이수다! 가만... 입을 오물거리 는 거 보난 배고픈 모양이여. 성님, 어مف흡네까?

악사 1 : 이 동네서 낳은 자식이난 이 동네 사름들신디 부탁해보라.

악사 2 : (사람들에게 다가가서) 나 먹을 거 아니우다. 어신 집에 태어난 불쌍한 아기한티 미음 좀 줍서. 좀 도와줍서. (멀리서 은그릇을 발견한다) 엉? 저건 뭐라? (은그릇을 들여다보며) 하이고 귀한 은그릇에 미음이여! 고맙수다. 고맙수다.

악사 2가 살짝 맛을 보려한다. 악사 1이 악기를 두드린다. 악사 2가 입을 다신다. 아기구덕 있는 데로 돌아온다. 아기에게 미음을 먹인다.

거지 부부 (소리) : 우리 꼽딱흔 아기, 귀한 은그릇으로 먹여 살려시난 은장아기랜 흡써!

악사 2 : (자장가 노래) 은장아기여, 은장아기여, 웅이자랑, 웅이자랑.....

악사 1이 산모 신음소리를 낸다. 가랑이 사이로 두 번째 아기가 조금씩 나온다. 악사 2가 깜짝 놀란다.

악사 2 : 메께라! 뜨시 얘기 나왔지! (직접 아이를 받은 뒤 얘기 구덕에 눌힌다) 둘째도 땔 이우다! (사람들에게) 미음 좀 갖다줍서.

악사 1 : (놋그릇을 건네며) 여기 잇저!

악사 2 : 이번엔 놋그릇이라? 뭐 놋그릇도 쓸만하주.

악사 2가 아기에게 미음을 먹인다.

거지 부부 (소리) : 우리 착한 아기, 놋그릇으로 먹여 살려시난 놋장아기랜 흡서!

악사 2 : (자장가 노래) 놋장아기여, 놋장아기여, 웅이자랑, 웅이자랑.....

악사 1이 다시 산모 신음소리를 낸다. 가랑이 사이로 세 번째 아기가 조금씩 나온다. 악사 2가 기가 찬 표정으로 일어선다.

악사 2 : 메께라! 없는 집이서 돈은 안 모으곡 자식만 모암신게! (아기를 받아 얘기구덕에 눕힌다) 또 딸! (주위를 두리번거리다가 구석에 숨겨진 나무그릇을 발견한다) 에게 게! 야야, 울지말양 혼저 먹으라.

거지 부부 (소리) : 우리 불쌍한 아기, 검은 나무 그릇으로 먹여 살려시난 가믄장아기랜 흡서!

악사 2 : (건성으로) 가믄장아기여, 웅이자랑, 웅이자랑....

애기 울음소리가 요란하게 난다. 악사 2가 참다못해 얘기구덕을 번쩍 들고 일어선다.

악사 2 : 양! 혼저 이 딸들 태려갑서! 지집아이들 우는 소리에 귀가 꽉꽉하우다!

악사 1의 장단에 맞춰 거지부부가 춤을 추듯 나온다. 얘기 구덕을 향해 사랑스런 몸짓으로 다가간다.

거지부부 : 우리 큰딸 은장아기, 우리 둘째딸 놋장아기, 우리 막내딸 가믄장아기! (얘기구덕을 안고 우렁차고 신나게) 우리 삼공주 꼽기도 곱다! (관객들에게 아기들을 보여주며) 은장아기여! 놋장아기여! 가믄장아기여! 웅이자랑, 웅이자랑, 금재동아 육재동아~

거지부부가 악사 1의 장단에 맞춰 흥겹게 춤을 추며 사라진다.

< 둘째 마당. 가믄장아기가 집에서 쫓겨나다 >

화려한 악기 소리. 그 사이로 무거운 발자국 소리가 둥둥 울린다. 둥둥 소리에 맞춰 부유한 모습의 거지부부가 나타난다. 거지부부가 악사들을 본다. 여자거지가 악사들에게 인사하려하자, 남자거지가 막는다. 남자거지가 악사들을 못본체 지나간다. 거드름을 한껏 부리며 앞으로 나간다. 여자거지가 눈치를 슬슬 보며 남자거지를 따라간다.

남자 거지 : (여자거지에게) 쯔쯧쯧, 대감 체면 구기려고 환장을 해신게, 환장을 해서... 저런 것 들하고 아는 척 했당, 남들이 우리 옛날에 거지였던 거 알든 어떻하젠? 괜히 주워주와 고개 들이밀지 말양 암전히 따라와개! (못마땅하게) 에잉....

남자거지가 헛기침을 하며 턱을 높이 치켜든다. 여자거지는 고개를 더욱 수그리며 남자거지 뒤에 바짝 붙는다. 남자거지가 다리를 높이 들어 팔자걸음으로 걷는다. 우스꽝스런 자세다. 남자거지가 멈추면 여자거지가 종종걸음으로 뒤따른다. 남자거지가 갑자기 뒤를 돌아본다. 여자거지가

얼른 봄을 숙인다. 남자거지가 사람들을 본다.

남자거지 : 저런 고양.... 어디다 눈을 뺀히 뜨고 쳐다봤서? 대감이 지나감시믄 고개를 깍듯이 숙여야지! 빌어먹을 놈들.... (관객 중 한 사람을 가리키며) 어이, 거기! 한번 대감님, 안녕하시우파 하고 인사해봐!

관객이 하라는 대로 하면, 기분이 좋아져서 “그렇지! 그렇지! 오냐! 나 대감이다!” 하며 호탕하게 웃는다. 관객이 거부하면, 당혹해하며 “에헴! 뭐, 꿰찮네. 하늘 같은 대감하고 인사 나누는게 어디 쉬운 일이라? 있는 듯 없는 듯 경 사는 것도 분수를 아는 거여. 그럼그럼! 에헴!” 이런 식으로 상황을 보면하려고 자꾸 헛기침을 한다. 거리 한가운데로 천천히 걸음을 옮긴다. 악사 1, 2가 문답식 노래를 한다. 관객들만 들을 수 있다.

악사 1 : 대감 대감 거지대감

악사 2 : 맹감만도 못한 대감

악사 1 : 가쁜장아기 열 다섯에

악사 2 : 부부재산 쑥쑥 자라

악사 1 : 인간 욕심 무섭고나

악사 2 : 대감 대감 헛기침 대감

남자 거지가 기지개를 편다.

남자 거지 : 심심흔디 아기들하고나 놀아보카? 에헴! 은장아기 이레 오라!

악사들의 경쾌한 연주. 은장아기가 요란스럽게 나온다. 부부 거지한테 가까이 다가갈수록 정숙한 태도로 바꾼다.

남자 거지 : 은장아기 말해보라. 너는 누계 덕에 먹고 살아서?

은장아기 : 하늘님 덕이우다. 땅님 덕이우다. 아방님 덕이우다. 어명님 덕이우다.

남자 거지 : 기뜩한다. 기뜩한다. 나 자식이 분명흔계. 느 방으로 가라.

은장아기가 들어올 때와 같은 품짓으로 나간다.

남자 거지 : 놋장아기 이레 오라!

놋장아기가 연주 소리에 맞춰 새침한 모습으로 나온다. 부부 거지 앞에 다가올수록 예쁘게 보이려고 애쓴다.

남자 거지 : 놋장아기 말해보라. 너는 누개 덕에 먹고 살아서?

놋장아기 : (애교를 부리며) 하늘님 덕! 땅님 덕! 아방님 덕! 어명님 덕!

남자 거지 : 기뜩호다. 기뜩호다. 나 자식이 분명흔계. 느 방으로 가라.

놋장아기가 들어올 때와 같은 몸짓으로 나간다.

남자 거지 : 가문장아기 이래 오라.

연주 소리에 맞춰 가문장 아기가 나온다. 당찬 모습으로 자연스럽게 부부 거지 앞에 선다.

남자 거지 : 가문장아기 말해보라. 너는 누개 덕에 먹고 살아서?

가문장아기 : 하늘님 덕이우다. 땅님 덕이우다. 아방님 덕이우다. 어명님 덕이우다.

남자거지 : (기분이 아주 좋아져서) 기여 기여!

가문장아기 : (서둘러) 하오나 나 벳또룡 아래 자궁 덕이우다.

악사들이 연주를 멈춘다. 팽팽한 긴장감이 감돈다. 남자 거지의 품이 부르르 떨린다. 여자 거지는 안절부절 못하는 모습이다.

남자 거지 : (천천히) 다 시 말 해 보 라!

가문장아기 : 하늘님, 땅님, 아방 어명님도 덕이우다마는 나 벳또룡 아래 자궁 덕이우다.
(월경천을 보이며) 봅서. 나 가랑이 사이에 빨간 꽃이 피어수다!

남자거지가 고개를 돌려버린다. 악사의 타악기 소리가 불안하게 울려퍼진다. 가문장아기는 월경천을 손에 들고 춤을 춘다. 남자거지가 분을 참지 못해 그르렁거린다.

천등 소리.

남자거지 몸이 점점 커진다. 남자거지 머리에서 빨간 꺾줄이 터진다.

남자 거지 : 에잇! 더러운 거 저래 치우라! 난 나 자식 아니여! 혼저 나가볼라! 혼저 나가볼라!

남자거지가 숨을 거칠게 몰아쉬며 나간다. 여자거지가 잠시 멈춰서서 가문장아기를 돌아본다.

가쁜장아기 : 어명.....

남자거지가 여자거지를 사납게 노려보며 헛기침을 한다. 여자거지가 서둘러 남자거지를 따른다. 남자거지가 여자거지에게 으름장을 놓는다. 여자거지가 살짝 가쁜장아기를 돌아본다. 거지부부가 사라진다. 가쁜장 아기만 혼자 우두커니 서있다. 생각을 가다듬고 월경천을 저고리 섭에 끼워넣는다. 봇짐을 둘러맨다. 벗소리.

가쁜장 아기 : 어머님아 잘 살암십씨. 아바님아 잘 살암십씨.

가쁜장아기가 비에 떠밀려가듯 애달픈 춤을 춘다. 구석에서 여자 거지가 나타나 비슷한 춤을 춘다.

악사 1 : 이여 이여 이여도 흐라. 우리 가쁜장아기 어디로 가코. 촉신촉신 내리는 비야, 가쁜장아기 적시지말라. 부모는 그 맘 몰라도 널랑은 알아주라. 이여 이여 이여도 흐라.

가쁜장아기가 사라진다. 악사 2가 안타까운 마음으로 손을 흔든다. 여자거지가 눈물을 흘린다. 남편한테 들킬까봐 소리를 죽이고 흐느낀다.

여자 거지 : (떨리는 목소리로) 은장아기야, 놋장아기야! 혼저 동생 찾아보라. 가쁜장아기 불러오라. 우리 얘기, 밥이라도 먹엉가렌 흐라.

여자 거지가 뒷걸음질로 천천히 들어간다. 곧 은장아기가 튀어나온다.

악사 2 : (속삭이듯) 성님, 은장아기 나와신께.

은장아기가 물팡들 위로 얼굴을 내민다. 뾰루퉁한 표정으로 가쁜장아기를 기다린다. 저 편에서 가쁜장아기가 나타난다.

은장아기 : 가쁜장아기야!

가쁜장아기 : (반갑게) 큰 성님아!

은장아기 : 혼저 가볼라! 아방 어명 너 때리레 나왔지!

가쁜장아기 : 나가 무시걸 경 잘못해수꽈?

은장아기 : (독기 서린 목소리로) 입 다물라! 부모 앞이선 말 어시 무조건 기어댕기는 거여!

은장아기가 물팡돌 위를 기어오르는 모습으로 춤을 춘다. 악사 1이 변신하는 효과음을 낸다. 은장아기가 청지네로 변한다.

가문장아기 : 큰성님아!

가문장아기가 청지네에게 손을 내밀며 다가가려 한다. 순간, 청지네가 독을 쓸 것처럼 공격할 자세를 취한다.

가문장아기 : (뒤로 물러서며) 불쌍한 성님.... 잘 살암십서!

청지네가 악사 있는 데로 기어간다.

악사 2 : (몸을 이리저리 움직이며) 아고 아고 아고 징그려워라.

악사 1 : 저디 오는 건 또 누게고?

악사 2 : 놋장아기우다.

놋장아기가 물팡돌 위로 올라간다.

놋장아기 : 어머머 가문장아기야!

가문장아기 : (반갑게) 둘째 성님아!

놋장아기 : 어떻흐연 걸음이 경 느리니? 혼저혼저 가볼라! 혼저혼저 가볼라! 아방 어명 너죽이례 나왑저!

가문장아기 : 나가 무시걸 경 잘못해수파?

놋장아기 : (독기 서린 목소리로) 눈 내리깔라! 부모 그늘에선 조용조용 암전하게 자라는거여!

놋장아기가 큰 절을 하듯이 몸을 숙이며 춤을 춘다. 변신 효과음. 놋장아기가 벼섯으로 변한다.

가문장아기 : 둘째 성님아!

가문장아기가 다가서려는 순간, 벼섯이 바람에 날아간다.

가문장아기 : 불쌍한 성님... 잘 살암십서!

버섯이 악사 있는 데로 날아간다. 악사 2가 버섯을 주워 올린다.

악사 2 : 아고 성님, 오늘은 야들야들 버섯 요리나 먹어보카!

악사 2가 입을 다시는 사이, 가문장아기는 길을 떠난다.

악사 1 : 가문장아기는 어디 가시니?

악사 2 : 아고, 어디 가부러신고? 가문장아기야! 가문장아기야!

< 셋째 마당. 가문장 아기의 험난한 여정 >

악사 1, 2가 가문장아기를 찾아헤맨다. 자갈밭 끝에서 가문장아기의 모습이 보인다. 악사 1, 2가 가문장아기에게 다가간다. 매서운 돌풍이 된다.

악사 1 : 혼자서는 못간다! 매서운 먼지바람이여!

악사 2 : (사람들에게) 바람 소리들 크게 냅써! 크게 냅써!

가문장아기가 몸을 제대로 가누지 못한다. 눈도 제대로 못뜬다. 바람에 맞서 앞으로 힘겹게 나아간다.

가문장아기 : 바람이 내 입을 막곡, 바람이 내 눈을 가렵구나. 어야 디여 힘을 내자! 어야 디여 힘을 내자!

가문장아기가 자갈밭길을 완전히 빠져나온다. 악사 1, 2가 이번에는 거친 파도가 된다. 가문장아기를 삼킬 듯이 파도가 사정없이 몰아친다.

악사 2 : (사람들에게) 파도 소리들 크게 냅써! 폭풍이 몰아첨수다!

악사 1 : 혼자서는 못간다! 사납게 날뛰는 파도여!

파도가 가문장아기를 덮친다. 가문장아기가 허우적댄다.

가문장아기 : (숨이 끊어질 듯이) 어명! 살려줍서! 어명! 어명!

가문장아기가 파도에서 간신히 빠져나온다. 삼킨 물을뱉어내며 괴로워한다. 파도가 잠잠해진다. 곧 높은 파도가 일어난다. 가문장아기를 사정없이 덮친다. 가문장아기가 파도에 휩쓸려간다. 가문장아기가 결심을 한 듯, 숨을 멈추고 빌돌움을 한다. 높이 손을 쳐들고 잠수를 한다. 시간이 느리게 흘러간다. 물 속에서 바위가 있는 곳을 찾는다. 마침내 발견한다. 있는 힘을 다해 물 위로 솟아오른다. 바위가 있는 곳으로 정신없이 기어간다. 바위 위로 올라간다. 파도가 스르르 밀려난다. 가문장아기는 심한 추위를 느낀다. 몸을 떨며 잔뜩 웅크린다.

가문장아기 : 세상천지에 나 혼자 뿐이로고, 배도 고프고 가족들도 보고프다. 어야 디여 힘을 내자. 어야 디여 힘을 내자.

가문장아기가 바위에서 뛰어내린다. 다시 길을 간다. 가문장아기가 숲 속으로 들어간다. 악사 1, 2는 나무가 된다. 나무들이 음산하게 흐느적거린다.

악사 1 : 혼자서는 못간다! 죽은 사람도 무서워하는 깊은 산 속이여!

악사 2 : (으스스한 목소리로) 동물 소리, 귀신 소리 아무거나 좋수다. 무서운 소리들 냅써!

가문장아기 가는 길목마다 나무들이 막아선다. 가문장아기가 겁에 질려 이리저리 피해낸다.

가문장아기 : (하늘에 기도하며) 하늘님아, 하늘님아, 나 갈 길 알려줄서. 나 갈 길 알려줄서....

나무들이 도깨비불로 변한다. 도깨비불이 가문장아기를 쫓아온다. 가문장아기가 비명을 지르며 도망친다. 가문장아기를 덮치려는 순간, 가문장아기가 허겁지겁 봇짐에서 월경천을 꺼내 하늘 높이 듦다. 시간이 잠시 정지된다. 도깨비불이 서서히 사라진다. 가문장아기는 기운이 빠져 텔썩 주저앉는다. 참았던 울음을 터뜨린다.

가문장아기 : 하늘님아.... 하늘님아.... 통통 불어 헤싸진 발이 이제사 땅을 알암수다. 울컥울컥 넘어가는 가슴이 이제사 세상을 알암수다. (자리에서 일어나서 땅기천을 푼다. 월경천을 머리에 묶는다) 나 얼굴 잘 기억합서. 나는 가문장아기우다.

가문장아기가 구불구불 산길을 오른다. 악사의 구슬픈 연주 소리가 흘러나온다. 가문장아기의 모습이 시야에서 사라진다.

< 넷째 마당. 깊은 산 마퉁이네 집 >

악사 1이 새소리를 낸다.

악사 2, 남자배우, 여자배우가 마퉁이 형제들 털을 쓰고 나온다. 악사 2가 큰마퉁이, 여자배우가 둘째 마퉁이, 남자배우가 막내마퉁이가 된다. 모두 유인원을 닮은 몸짓으로 움직인다. 노래소리는 단순하고 일정한 가락이 반복되는 느낌이다. 이전의 민요들과는 다른 음감을 풍긴다. 수풀을 헤치며 마가 있는 곳을 찾아 해매는 모습으로 춤을 춘다.

다함께 : (노래)

마마 마파라 마파
우리는 마를 캐는 마퉁이
마마 마파라 마파
마퉁이 눈엔 마잎만 보이곡
마퉁이 코엔 마냄새만 난다
마마 마파라 마파
별이 모였고나 저디로 가자
마마 마파라 마파
별이 모였고나 이리로 가자
마마 마파라 마파
콧구멍이 시큰시큰 마냄새를 따라가자
마마 마파라 마파
이디여! 저디여! 여기 줄기덩굴이 보염져!
마마 마파라 마파
마잎이 건들건들 여기로구나
마마 마파라 마파
땅 밑의 둥근뿌리 오고생이 꽈내보자

모두들 대나무칼을 꺼낸다. 후렴구를 계속 반복하면서 훑을 조심스럽게 파낸다. 큰마퉁이가 동생들을 밀쳐낸다. 둘째 마퉁이가 큰마퉁이 곁으로 가서 굽실거린다. 막내 마퉁이는 밀려난 자리에서 끔찍도 하지 못한다. 큰마퉁이가 망태에 마를 담고 무시무시한 곰처럼 콩쾅거리며 걸어간다. (우렁찬 북소리) 둘째 마퉁이가 큰마퉁이에게 손을 뻗치자, 큰마퉁이가 돌아서서는 마를 던져준다. 큰마퉁이가 떠난다. 둘째 마퉁이가 비열하게 웃으며 마를 집어든다. 둘째 마퉁이도 떠난다. (요란한 쇠소리) 막내 마퉁이는 형님들이 파던 자리로 가서 정성스럽게 마를 파낸다. 마를 손에 들고 만족스럽게 웃는다. 막내마퉁이도 떠난다. (부드럽고 은은한 소리)

가쁜장아기가 주위를 두리번거리며 나타난다. 악사 2는 가쁜장아기와 다른 방향으로 움직인다. 가쁜장아기 오는 길목에 간단한 초막을 만들고 그 앞에 앉는다. 머릿수건을 쓴다. 마퉁이네 늙은 어미가 된다. 가쁜장아기가 초막집을 발견하고 반갑게 다가간다. 마퉁이네 가족들은 모두 유인원을 닮은 몸짓, 즉 동물과 가까운 몸짓으로 움직인다. 말소리도 일상 언어와는 다른 느낌이다.

가쁜장아기 : 길가는 사람이 우다.

늙은 어미 : (깜짝 놀라며) 누...누게고?

가쁜장아기 : 해는 다 저물곡 갈 디는 엇고, 하룻밤 머물게 해줄서.

늙은 어미 : 거 무신 소리? 여긴 마퉁이들만 사는 디여. 우리 마퉁이 형제들 오민 큰일 나.

가쁜장아기 : 마퉁이가 뭐우까?

늙은 어미 : 산에서 마 캐어먹는 사름. 힘도 잘도 세어. 혼자 다른 데로 가.

가쁜장아기 : 게민, 여기 문 밖에라도 이시쿠다.

늙은 어미 : 아유, 아맹이나 허여.

악사 1이 세차게 북을 내려친다. 남자 배우가 우악스런 움직임으로 큰마퉁이가 된다. 큰마퉁이가 혐상궂게 들어온다.

큰마퉁이 : 이 어명 보라. 우린 애쓰게 일햄신디, 어명은 길가는 지집아기 데려당 놀암서?
에이 재수었다. (망태에서 삶은 마를 꺼내며) 어명은 나보다 먼저 태어낳 많이 먹어시난, 마 대가리나 먹음서.

큰마퉁이가 늙은 어미에게 마를 던지고 화가 난 듯 나가버린다. 큰마퉁이가 멈춰선다. 악사 1이 쇠를 두드린다. 이번에는 흐느적거리는 움직임으로 둘째 마퉁이가 된다. 둘째 마퉁이가 느물거리며 들어온다.

둘째 마퉁이 : (빈정거리듯 다가오며) 이 어명, 먹을 것만 축내는 이 어명, 가라는 저승은 안가곡 썩은 내만 풍기는 이 어명! (어명을 치려 하다가 가쁜장아기를 본다) 이 지집아인 어느 구멍에서 나와시나? 남자 냄새 맡양 와시나? 마 폴랭이나 먹어보잰?
(가쁜장아기, 고개를 돌린다) 흥! 배가 덜 고파신게!

둘째 마퉁이가 망태에서 삶은 마를 꺼낸다. 혼자 우적우적 씹어 먹으며 나가버린다. 둘째 마퉁이가 멈춰선다. 악사 1이 부드럽고 은은한 음악을 연주한다. 성실한 모습으로 막내 마퉁이가 들어온다.

막내 마퉁이 : 하~ 이거 난데웃이 손님이 온 거 보난, 좋은 일 생기젠히는 모양이여. 반갑수다. (망태에서 삶은 마를 꺼내며) 설운 어명님, 우리덜 키우젣 혼난 얼마나 공이 들고, 이제 살민 몇 헬 더 살 거우까? 대가린 저 나그넬 주고, 요 뎅여리랑 어명이

먹읍서. 난 끌랭이나 먹으쿠다.

막내마퉁이가 늙은 어미와 가문장아기에게 마를 건네주고 사뿐사뿐 나간다. 늙은 어미가 정신없이 마를 먹기 시작한다. 가문장아기도 허겁지겁 넘는다. 가문장아기가 문득 늙은 어미 먹는 모습을 본다.

가문장아기 : 이것도 드십씨.

가문장아기가 늙은 어미에게 마를 건네준다. 그러나 이내 배고픈 듯 배를 쓸어내린다. 가문장아기가 주위를 두리번거린다. 무언가를 발견한 듯 쪼르르 달려간다. 늙은 어미가 머릿 수건을 벗고 다시 악사 2가 된다. 가문장아기가 솔을 들어 올려 마당 한가운데로 옮긴다.

악사 2 : 마 삶아난 솔으로 뭐하잔 햄신고?

악사 1이 장단을 치며 사설을 시작한다. 가문장아기가 장단에 맞춰 밥을 짓는다. 악사 2는 참견하며 홍을 돋군다.

악사 1 : 쌀 껴냄저! (아고 귀한 쌀이여!) 솔 열엄저! (그렇지!) 저녁 밥을 지서보자! (저녁 밥 좋주!) 뾰득뾰득 쌀 셋으라.(뾰득뽀득!) 좌악좌악 물 부으라. (좌악좌악!) 와랑 와랑 불살르라.(앗 뜨거!) 보글보글 밥 되엄저. (소리 죽염저!) 궤양궤양 뜸들이라. (아고, 못참으켜!) 기여! (기여!) 하얀 김이 모락모락 나왔져. (아고, 밥아!)

가문장아기 : 밥 다됐다!

악사2가 입맛을 다신다. 가문장아기가 초막 쪽으로 가려는 걸 보고 얼른 머릿수건을 쓴다. 늙은 어미가 된다. 초막 앞으로 가 엉거주춤 앉는다.

가문장아기 : 같이 드십시오.

늙은 어미 : (몸서리를 치며) 이구 정그려워라. 이런 건 하르방 대에도 아니 먹어나서. 아니 먹커라.

가문장아기가 이번에는 마퉁이 형제들을 부르러 간다.

악사 2 : (머릿 수건을 벗으며) 아고 저 맛좋은 밥을..... 아깝다....

가문장아기 : 이래 옵서! 밥이나 같이 들게 마음!

큰마퉁이가 고개를 빼꼼히 내민다. 전성으로 솔을 내려다본다.

큰마퉁이 : (화를 벌컥 내며) 허연 벼랭이를 먹으려 했서? 아니 먹기여.

큰마퉁이가 사라진다. 둘째 마퉁이가 고개를 내민다. 목에 힘을 잔뜩 주고 느물거린다. 결 눈질로 솔을 내려다본다.

둘째 마퉁이 : (홍분하여) 에잇! 몹쓸 지집아이가 사람 놀럼저! 어디서 허연 벼랭이를 죽왕 먹으려 했시니? 에이 제수었다!

둘째 마퉁이가 사라진다. 가문장아기가 솔을 들어 돌아선다. 그때, 막내 마퉁이가 뛰어나온다.

막내 마퉁이 : 아이고, 고맙수다. 나그네가 주인신디 저녁을 대접하난 이런 고마운 일이 어디 있수꽈?

막내 마퉁이가 가문장아기를 거들어 솔을 내려놓는다.

막내 마퉁이 : 이름이 뭐우꽈?

가문장아기 : 가문장아기랜 흡니다. 식기 전에 훈져 드십서.

막내 마퉁이 : (입김을 푸푸 불며 손으로 더운 밥을 떠먹는다) 엇떠바라. 엇떠바라. (여기저기 떨어진 밥을 정신없이 입에 넣으며) 하이고 둘다. 하이고 둘다. 둘기도 잘도 둘다.

가문장아기와 막내 마퉁이가 맛있게 밥을 먹는 사이, 악사 2가 그쪽으로 살금살금 다가간다. 솔에 손을 집어넣어 밥을 한 웅큼 집어먹는다. 뜨거워서 야단법석을 뺀다.

가문장아기 : (마퉁이 입 주위에 불은 밥풀을 떼어 내주며) 경 맛 좋수꽈?

막내 마퉁이 : (밥을 입에 가득 문 채로 고개를 끄덕인다) 생긴 건 희멀건 벼랭이처럼 생겨 신디 어디서 영 단맛이 나왔신고? 단침이 입 안에 가득 고이난, 쟁반닥이 막 녹암 수다.

밥을 다 먹은 뒤, 둘이 동시에 트립을 한다. 마주보고 서로 웃는다.

막내 마퉁이 : 쌀은 어디 파른 나옵니까? 마 파레 이 동네 산은 다 돌아댕겨신디 이런 건 처음 봄수다.

가문장아기 : 쌀은 열매우다.

막내 마퉁이 : (깨달은 듯이) 아, 두더지처럼 땅만 파고 다니난 안보였구나게. 계믄 그 낭은
어떻 생겼습니까?

가문장아기 : 나무도 아니우다. 마처럼 산에서 절로 자라는 것도 아니우다. 사람이 직접 땅
에다 씨를 심고 키워사 얻을 수 있어마슴. 바로 벼라는 거우다. 벼 하나에 쌀 수십
알이 맷힙니까.

가문장아기가 봇짐에서 벼를 꺼낸다. 막내 마퉁이 손에 꼬옥 쥐어준다. 막내 마퉁이는 신기
한듯 이리저리 살펴본다. 가문장아기가 마퉁이 하는 양을 가만히 살펴본다. 잠시 생각에 잠
겼다가 넌지시 입을 연다.

가문장아기 : 봅서. 혼자 자는데 발 시렵지 안흡네까? 우리, 부부 인연 맷으믄 어렁흡네까?

막내 마퉁이 : (가문장아기를 빤히 쳐다보다가) 좋수다. 경 흐게 마슴.

< 다섯째 마당. 막내 마퉁이와 가문장아기가 부부가 되다 >

가문장아기가 막내 마퉁이 손을 잡고 마당 한가운데로 나온다. 악사들도 앞으로 나오며 신
나게 음악을 연주한다. 가문장아기와 막내 마퉁이가 혼례식 준비를 한다. 가문장아기가 초
막을 치우고, 불을 밝힌다. 봇짐에서 저고리를 꺼내 마퉁이를 입힌다. 가문장아기도 머리를
곱게 빗어올리고 옷을 덧입는다. 악사 2가 북을 가운데 눕혀놓고, 그 위에 물그릇을 갖다놓
는다. 악사 1은 계속 음악을 연주한다. 가문장아기와 막내 마퉁이가 물그릇을 사이에 두고
마주선다. 악사 2가 민요를 선창하면, 가문장아기와 막내 마퉁이는 춤을 추면서 혼례식을
한다. (영주십경 민요 용용)

악사 2 : 아양어기 어양어기 어양어기로 상사디로다.

다같이 : 아~아아아 양 어~ 양 어어~ 요

악사 2 : 여기는 여기는 제주나돈데 가문장 마퉁이 맞절을 흡씨.

다같이 : (춤추듯 맞절을 하며) 아~아아아 양 어~ 양 어어~ 요

가문장아기 : 하늘님 봅서. 내 낭군이여. 고된 인생길 같이 갑네다.

다같이 : (하늘을 향해 절을 하며) 아~아아아 양 어~ 양 어어~ 요

막내 마퉁이 : 깊은 산 마퉁이우다. 부인님 손잡고 해뜰로구나.

가문장아기, 막내 마퉁이 : (서로 사랑스럽게) 아~아아아 양 어~ 양 어어~ 요

악사들이 뒤로 물러나 계속 음악을 연주한다. 가문장아기와 막내 마퉁이는 말놀이를 한다.
막내 마퉁이가 가문장아기의 허리를 잡고 몸을 숙인다. 악사 2가 말을 잡으려고 뛰어다닌
다. 막내 마퉁이와 가문장아기가 기운찬 말처럼 이리저리 뛴박질을 한다. 가문장아기와 마

통이, 악사2가 다같이 춤을 춘다. 가문장아기와 마퉁이가 손을 잡고 홍겨운 걸음으로 사라진다. 불을 끈다.

악사 2 : 잘들 살라이. 아고, 나도 발 시리다. (악기 손질을 하는 악사 1을 가만히 지켜보다
가) 성님, 성님은 발 시렵지 않豁네까?

악사 1 : 나는 발에 열이 많은 사람이여. 겨울에도 맨발이 편한여.

악사 2 : 이그, 나가 말을 말아사주. 나는 인제 짹을 만나코....

< 여섯 째 마당. 형님들의 팔세로 멀리 쫓겨나다 >

악사 1이 서둘러 북을 동동거린다. 쇠소리도 울린다. 악사 2가 화들짝 놀라 깨어난다.

악사 1 : 마퉁이 형님들 왔져!

악사 2 : 오는 품이 어떻豁네까? (일어나 두 팔 벌려 흔들며) 기빵 날아왔수꽈? 아니믄?
(어깨를 축 늘어뜨리고 뒤풍뒤풍 걸음을 떼며) 슬평 기어왔수꽈? 것도 아니믄 성난
황소처럼 땅을 울리명 왔구나!

격렬한 북소리. 큰마퉁이와 둘째 마퉁이가 거칠게 숨을 몰아쉬며 튀어나온다. 북소리에 맞춰 성난 황소춤을 춘다. 마퉁이와 가문장아기가 콧노래를 부르며 들어온다. 둘다 망태를 매고 있다. 큰마퉁이와 둘째 마퉁이가 그 앞을 가로막는다.

큰마퉁이 : 우리 마퉁이 가문에 먹칠한 놈! (북소리)

둘째 마퉁이 : 요망한 지집아이 뺨에 넘어간 놈! (북소리)

큰마퉁이 : 썩은 눈깔로 지 앞길 망치는 놈! (북소리)

막내 마퉁이와 가문장아기가 자꾸만 뒤로 밀려난다. 가문장아기가 서둘러 막내 마퉁이에게 눈짓을 한다. 막내 마퉁이는 혼인을 한 뒤로, 가문장아기와 비슷한 말투로 변해있다.

가문장아기, 막내 마퉁이 : (정중하게 인사하며) 성님들 오셨수꽈?

큰마퉁이, 둘째 마퉁이 : 무시거? 성님들?

가쁜장아기 : 해가 중천에 뜨믄 일 못합니다. 혼저 마나 괴게마슴.

둘째 마퉁이 : 에이 지집아이 재수었다.

북소리. 큰마퉁이와 둘째마퉁이가 으르렁거리며 주위를 돈다. 막내 마퉁이가 무서움에 벌벌 떤다. 가쁜장아기 뒤로 슬그머니 몸을 피한다. 큰마퉁이, 둘째마퉁이가 가쁜장아기에게 달려든다. 막내 마퉁이가 갑자기 튀어나온다. 눈을 질끈 감고 형님들을 막아선다.

막내 마퉁이 : 성님!

큰마퉁이, 둘째 마퉁이가 막내 마퉁이를 노려본다.

막내 마퉁이 : (거의 죽어가는 목소리로) 마...마 괴게마슴.

큰마퉁이 : 니 힘으로 우리를 막아보젠 험시냐?

둘째 마퉁이 : 지집아이 냄새에 취해노난 형님들도 몰라보는 모양이여!

큰마퉁이 : 혼저 눈 앞이서 사라져볼라! 휘이!

큰마퉁이, 둘째 마퉁이가 가쁜장아기와 마퉁이를 몰아간다.

가쁜장아기 : (밀리며 막내 마퉁이에게) 찾아봄서. 찾아봄서. 마 파는 구멍 이신가 찾아봄 서.

큰마퉁이 : 땅 더럽히지 말라!

가쁜장아기 : 찾아봄서!

둘째 마퉁이 : 추잡한 손 치우라!

큰마퉁이, 둘째 마퉁이 : 휘이! 휘이!

큰마퉁이, 둘째 마퉁이가 가쁜장아기와 마퉁이를 계속 몰아간다. 가쁜장아기가 쫓기면서도 땅을 파려고 한다. 큰마퉁이와 둘째마퉁이가 성을 내며 더욱 거세게 몰아간다.

큰마퉁이 : 느네 발 불일 땅 아무데도 엿저!

막내 마퉁이 : 설운 성님들아!

둘째 마퉁이 : 지집아이 테령 혼저 멀리 사라져볼라!

막내 마퉁이 : 갑자기 땅으로 껴집네까? 하늘로 껴집네까?

큰마퉁이 · 둘째 마퉁이 : 휘이! 휘이!

막내 마퉁이 · 막내 마퉁이 : (울상이 되어 매달린다) 갑자기 땅으로 껴집네까? 하늘로 껴집네까?

큰마퉁이, 둘째 마퉁이 : 휘이! 휘이!

가문장아기 : (갑자기 멈춰서며) 가도 우리 발로 갑네다! (막내 마퉁이를 잡아끈다) 가게 마슴!

큰마퉁이, 둘째 마퉁이 : (당황하여 더듬으며) 무..무시거 어떻?

막내 마퉁이 : 안절부절 어찌할 바를 모른다.

가문장아기 : 혼저 가게마슴.

가문장아기가 앞장서서 길을 떠난다. 막내 마퉁이는 마음을 정하지 못한 채 형님들 눈치를 본다. 가문장아기가 멀어지자, 결심한 듯 가문장아기를 쫓아간다.

막내 마퉁이 : 가...같이 가게 마슴!

큰마퉁이와 둘째마퉁이가 분을 참지 못하고 발만 동동 구른다. 가문장아기와 막내마퉁이가 자갈길로 들어선다. 뒤도 안돌아보고 묵묵히 걸어간다. 뒷모습이 점점 멀어진다.

둘째 마퉁이 : 지집아이 말 들으명 세상 살아보라!

큰마퉁이 : 두고 보라! 집안이 망하곡 세상이 망하여!

마퉁이 형님들이 썩씩거리며 나가버린다.

< 일곱째 마당. 거지부부의 몰락 >

악사 1이 적막한 음악을 연주한다. 악사 2는 하품을 하며 간간이 장단을 친다. 어느 새 꾸벅꾸벅 졸다. 악사 1이 악사 2의 머리를 친다.

악사 2 : (화들짝 놀라며 딴청을 부린다) 아, 성님! 청승맞은 음악 좀 그만합서. 경 안해도 사름들 먹고 살기 힘든디 음악까지 경 쳐지믄 됩네까?

악사 1 : (웃으며) 경호문 니가 장단 좀 넣어보라.

악사 2 : 쳐라, 쳐라, 이여싸라! (신나는 장단) 어허! 어허! 어허! 잠깐! 혼자 놀젠 호난 재미 었다. (사람들에게 다가간다) 오늘 기분이우다! 돈그릇 안내밀커매 같이 놀게마슴! 나가 어허 하믄 이녁들은 어허 허여. 자자 연습! 어허! (관객들을 가리키며 “어허!”) 어허! 어허! 어허! 아고 놀던 가닥들이 이시난 잘도 햄신게!

거지부부 (멀리서 들리는 소리) : 밥 좀 줍서! 밥 좀 줍서!

악사 1 : 무신 소리고?

악사 2 : (빈정거리듯 따라하며) 밥 좀 줍서~ 들으믄 모릅네까? 거지대감 구걸하는 소리 아니우꽈?

악사 1 : 어떻호연 뜯시 거지가 되어시니?

악사 2 : (짜증스럽게) 아유, 한창 놀이가 무르익어 감신디.... (뒤쪽을 향해) 대감 시절 거지부부 나와봄서.

거드름 피우는 거지 대감과 그 옆에서 살살 따라가는 거지 대감부인이 나온다. 앞에 나란히 선다.

악사 2 : 가쁜장아기 나간 다음이라. 은장아기도 소식 엿고 놋장아기도 소식 엿고....기달리 곡 기달려도 딸들이 돌아오질 않으난 속이 타들어갔주. (거지부부가 안절부절 못하는 모습이 된다) 경호난 급한 마음에 벌떡 일어낭 문 쪽으로 내들았주.

거지부부가 악사의 말을 받고 우스꽝스런 걸음으로 내닫는다.

거지부부 : 은장아기야! 놋장아기야! 가쁜장아기야! (쇠소리. 별령 나자빠지며) 아이고 눈이야! 아이고 눈이야! 하늘이 노해신가? 갑자기 눈 앞이 왁왁흐다. 문이 어디 이시니? 문이 어디 이시니?

악사 1이 거지부부에게 복채를 건네준다. 거지부부가 복채를 젖고 구부정하게 일어선다. 악사 2가 닫힌 눈꺼풀을 눈 위에 붙여준다.

악사 1 : 쯔쯧 문에 눈을 부딪혀 장님이 되었고나.

악사 2가 구걸하던 당시의 여자거지와 남자거지 인형을 갖고온다.

악사 2 : 먹고 살젠 혼난 모아든 재산 하나씩 하나씩 팔게 되곡, 뜯시 거지신세가 되었주.

악사 2가 배우들이 갖고 있던 부자 거지 인형을 빼앗고 대신 거지 인형들을 전네준다.

남자거지 : 아이고, 아이고, 사름 팔제여~ 우리 떨들 어디 이시니? 우리 재산 어디 가시니?

여자거지 : 아이고, 아이고....

거지부부가 지팡이를 짚고 휘청휘청 걸어나간다.

거지부부 : (멀어지는 소리) 밥 좀 줍서! 밥 좀 줍서....

악사 2 : 쪽쪽, 대감 시절에 하도 심술궂어노난 누가 밥을 주커라? 나같이 마음 좋은 사람 한티도 안주는디..... 성님, 아니우꽈? (부자 거지 인형을 제자리에 갖다 놓으며 흥얼거리듯) 대감, 대감, 땡감반도 못한 대감.....

< 여덟째 마당. 가믄장아기, 농사를 짓다 >

막내 마퉁이와 가믄장아기가 지친 모습으로 나타난다. 주위를 둘러본다. 악사 1, 2가 바람소리를 낸다. 황량한 돌밭이다. 막내 마퉁이와 가믄장아기의 얼굴에 난감한 기색이 역력하다.

막내 마퉁이, 가믄장아기 : (마주보며 함께) 저기..... 팬찮아마슴? (미소) 팬찮아마슴.

돌이 배시시 웃다가, 소리내어 크게 웃는다. 악사 1, 2가 돌 부딪히는 소리를 낸다.

막내 마퉁이 : 젠더 가도가도 돌밭이우다. 돌밭을 캐엉 돌을 먹을 수도 엇곡....

악사 1, 2가 주린 배에서 나는 꼬르륵 소리를 낸다.

가믄장아기 : 걱정 맙서. 이가 단단하냔 아무 거나 잘 씹읍니께.

가믄장아기가 몸을 굽혀 땅을 살핀다. 막내 마퉁이가 그 뒤를 쳓는다. 원으로 돌다가 멈춘다. 가믄장아기가 망태기에서 팽이를 꺼낸다. 막내 마퉁이도 팽이를 꺼내든다. 가믄장아기가 팽이질을 한다. 막내 마퉁이도 따라한다. 가믄장아기가 흙을 만져보고 냄새를 맡는다.

막내 마퉁이도 따라한다.

가문장아기 : (팽이질을 하며) 훑을 갈아 엎어사 됩니다.

막내 마퉁이 : 이디 파문 뭐 나옵니까?

가문장아기 : 벼가 뭐우꽈?

막내 마퉁이 : 벼는....벼는 열매우다.

가문장아기 : 이젠 씨앗이우다. 여기에 볍씨를 심게마슴.

가문장아기와 막내 마퉁이가 팽이질을 한다. 땅이 단단하여 팽이가 잘 빠지지 않는다. 있는 힘을 다하여 팽이를 빼내고 다시 팽이질을 한다. 몇 번 나동그래진다. 눈가로 흘러내리는 땀을 닦아낸다. 가문장아기가 몸의 고난함을 이겨내기 위해 노동요를 부른다. (따비질 노래) 노동요에 힘을 얻어 들다 더욱 기운차게 땅을 갈아엎는다. 갈아엎고 훑을 부수는 일을 반복한다. 농사일하는 모습이 점점 춤으로 변한다.

가문장아기 : 힘껏 들어 땅을 치자 어허어허 기운내자
흙덩이야 흙덩이야 저 달만썩 일어나라
저 달만썩 대보름달만썩 들막들막
어허 일어나도라 잘도 일어나는구나!

가문장아기 : 이제랑 볍씨를 골고루 뿌립서!

가문장아기와 막내 마퉁이가 씨를 뿌린다. 악사가 볍씨가 된다.

벼 1 : 여기가 어디라?

벼 2 : 물 하나 없는 돌밭인게.

가문장아기와 막내 마퉁이가 자분자분 땅을 밟는다. 씨앗을 꼭꼭 밟아준다.

막내 마퉁이 : 파파파꽈 밟아보자 볍씨가 땅에 내렵저
바람이여 바람이여 궤양궤양 맹기라
휘이휘이 장난치믄 볍씨 올며 날아가분다

막내 마퉁이와 가문장아기가 마주친다. 들이 거울놀이를 한다. 장난스럽게 같은 방향으로 움직이며 땅을 밟는다.

막내 마퉁이 : (들띠서) 젠디 몇 밤 자문 벼를 볼 수 있어마슴?

가문장아기 : 몇 달은 지나사 될 거우다.

막내 마퉁이 : 아고 좀.... 애 낳는 것도 아니곡....

가문장아기 : 자식 키우는 거랑 똑같아마슴.

막내 마퉁이 : 자식... 마슴?

가문장아기 : 할 일 많수다. 혼저 잡초나 매개 마슴.

가문장아기와 막내 마퉁이가 부지런히 검질을 맨다.

가문장아기 : 어양어양 어흥!

막내 마퉁이 : 어양어양 어흥!

가문장아기 : 어양어양 어흥!

막내 마퉁이 : 어양어양 어흥!

푹푹 찌는 날씨에 숨이 턱턱 막힌다. 둘 다 주저앉을 듯 기운이 점점 빠진다.

벼 1, 2 : 아고 목마르다. 아고 목마르다.

악사 1, 2가 느린 장단을 친다.

가문장아기 : 비가 와사 될 건디 큰 일이우다.

가문장아기와 마퉁이가 하늘을 향해 기도한다. 빗소리.

악사 1 : 후루룩 달디단 벗줄기여!

악사 2 : 쭈욱쭈욱 물줄기가 솟암저!

가문장아기 : 하늘이 도와수다! (기쁨에 젖어) 어허!

막내 마퉁이 : 아허!

가쁜장아기와 막내 마통이가 어허, 어허를 주고받는 동안, 악사 1, 2는 장단을 점점 더 빠르게 몰고가며 앞으로 나온다.

벼 1 : 키가 쑥쑥 자라남저!

벼 2 : 살도 꽉꽉 여물엄저!

벼들이 관객석 가까이로 간다.

벼 1 : 이리저리 둘러보니 형제들도 그득그득!

벼 2 : 노릇노릇 햇살에 아고, 황금들판이 되엇고나!

황금들판이 사방으로 펼쳐진다. 바람결 따라 잔잔하게 일렁인다.

막내 마통이 : 금덩어리우다! 금덩어리! 사방천지에 금덩어리우다!

황금 들판 가운데에서 막내 마통이와 가쁜장아기가 얼싸 안고 좋아한다. 악사 1이 ‘풍년가’를 연주하는 동안, 막내 마통이와 가쁜장아기가 하늘에 감사하는 춤을 춘다.

< 아홉째 마당. 가쁜장아기가 하늘에 감사제를 지내다 >

막내 마통이 : (다가오며) 부인님아!

가쁜장아기 : 낭군님아!

막내 마통이 : 우리가 해내수다! 우리가 키운 쌀 좀 봅서!

가쁜장아기 : (사이) 낭군님아, 우리 하늘에 제사라도 지내믄 어떻습네까?

막내 마통이 : (펄쩍 뛰며) 첫 농사, 첫 수확이우다!

가쁜장아기가 막내 마통이에게 귓속말을 한다. 막내 마통이가 고개를갸웃거린다. 가쁜장아기가 악사 2에게 신호를 보낸다. 악사 2가 쿠션을 건네준다. 가쁜장아기가 치마 속에 쿠션을 담아 끈으로 동여맨다.

막내 마통이 : 경호 게 마슴! 경호 게 마슴!

막내 마퉁이가 가문장아기를 힘껏 껴안는다. 가문장아기의 손을 잡고 거리로 달려나간다. 여기저기 돌아다니며 잔치 소식을 알린다. 악사 1, 2가 장단을 친다.

막내 마퉁이 : (힘찬 소리로) 다들 곤밥 먹으려 오십서! 우리집이서 감사제 올려수다!

가문장아기 : 저기 다리 밑에 사는 개똥이네도 오십서!

막내 마퉁이 : 자식 새끼한테 벼림받은 박영감님도 오십서!

가문장아기 : 악사님도 오십서! 혼저들 읍서!

악사 1, 2가 장단을 치며 앞으로 나온다. 가문장아기와 막내 마퉁이가 사람들을 마당으로 데려온다. 동네 사람들 모습의 허수아비들을 가져와 사람들에게 나눠준다. (산신 서우제 응용)

악사 2 : 읍서읍서 혼저들 읍서

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

악사 1 : 아흔아홉꼴 골머리서 사는 거지

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

악사 2 : 대감봉에서 굽실굽실 사는 하인

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

악사 1 : 사라봉에서 달타령만 하는 노인

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

악사 1 : 곤밥이여 우리 살리는 곤밥이여

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

악사 2 : 내가 먹고 니가 먹고 나눠먹는 한 밥이라

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

악사 1 : 읍서읍서 혼저들 읍서

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

가문장아기 : 오백장군 한라영신

다같이 : 아 아아양 어어양 어요 (사람들을 꼬리잡기 대열로 불게한다)

막내 마퉁이 : 용머리에서 놀던 산신 (가문장아기를 선두로 빙글빙글 돈다)

악사 2 : 성산포에서 놀던 용왕신

악사 1 : 오곡 씨앗 자청비 여신

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

다같이 : 읍서읍서 혼저들 읍서

다같이 : 아 아아양 어어양 어요

악사 2 : 어양어기 상사디여

사람들을 모두 마당에 앉힌다. 악사 2가 마당에 큰 대(무명을 감은 긴 대에 간략하게 소나무 가지와 깃발을 달아멘다)를 세운다. 악사 1이 악기를 3회 울리고 삼배를 한다. 가쁜장아기가 차룡(대나무나 싸리로 엮은 바구니)을 큰 대 앞에 놓는다. 차룡 안에는 떡과 쌀이 든 밥사발이 놓여 있다. 막내 마퉁이는 사람들 사이를 다니며 편히 앉을 수 있게 도와준다.

악사 2 : (악기를 두드리며) 준비 되시믄 이제 시작해보카?

가쁜장아기와 막내 마퉁이가 앞으로 나와 선다. 악사 1은 그 옆에 앉아 북을 친다. 악사 2는 사람들 곁에 앉는다.

악사 1 : 모월 모일, 제주 가쁜장아기네 집이서 감사제를 올립수다!

거지부부 : 우리도 밥 좀 줍서!

人们以朋友的身份坐下来。加喷猪阿吉和小马童以面向前方的姿势站出来。乐师1敲打大鼓，乐师2坐在人们旁边。

악사 2 : 아고계! 가쁜장아시 어명, 아방이여!

막내 마퉁이 : (못들은 척하며) 계속 하게마슴!

가쁜장아기 : (멍하니 부모님을 바라보며) 설운 어명, 아방님.... 어령호연 장님이 되어신고....

막내 마퉁이 : 어명, 아방이 가쁜장아시 버려수다.

악사 2 : 맞수다! 이 감사제에 들어올 자격 엊수다!

사이.

가쁜장아기 : 아기도 할망, 할으방 보고풀 거우다.

小马童和加喷猪阿吉的眼睛看着对方。小马童以嬉戏的态度握着加喷猪阿吉的手。乐师1再次敲打大鼓。

가쁜장아기 : (애잔하게 노래하듯이) 옵서. 옵서. 훈져 옵서. 앞 못보는 우리 부모, 아무 생각 말양 오십서!

小马童把加喷猪阿吉的父母背在背上，向加喷猪阿吉走来。

다. 가문장아기가 마퉁이 어미를 데려온다.

가문장아기, 막내 마퉁이 : (험차게) 성님, 성님, 우리 성님들! 풀풀 마음 풀영 오십서!

마퉁이 형님들을 다독이며 데려온다. 악사 2가 청지네로 변한 은장아기와 벼섯으로 변한 놋장아기도 술그머니 데려온다. 악사 1의 북장단에 맞춰 가문장아기와 막내 마퉁이가 하늘에 절을 한다.

가문장아기 : (굿소리 응용) 하늘님아, 나는 가문장아기우다. 아방님은 강이영성이서불, 어명님은 홍은소천궁에궁전궁납. 세 딸 중 막내로 태어나수다. 열 다섯에 부모 눈에 거실령 집에서 쫓겨나수다. 마퉁이 만냥 부부 인연을 맺어시나 그 형님들한테 뜨시쫓겨나곡 혼영 여기까지 왔습네다. 하늘님 몸을 벌영 봉년이 되어수다. 나가 살아온 것은 나 뱃또롱 아래 자궁 덕이우다. 하늘님 자궁 덕이우다. 하늘님 자궁에서 우리가 살암수다.

햇살이 사방을 비춘다. 황금들판이 파도처럼 일렁인다. 요란한 쇠소리. 거지부부가 눈을 번쩍 뜬다.

거지부부 : 아이고 가문장아기야!

요란한 쇠소리. 청지네와 벼섯이 각각 은장아기와 놋장아기로 변한다.

은장아기 : 가문장아기야!

놋장아기 : 가문장아기야!

가문장아기와 언니들, 거지부부, 막내 마퉁이 모두 얼싸안는다.

악사 2 : 하이고, 좋다! 오늘 기분이우다! 한판 신나게 놀게마슴!

악사 1, 2가 악기들을 신나게 두드린다. 놀이가 어느 정도 정리되면 자리에서 떡을 나눠먹는다. 관객들과 배우들이 한데 어우러져 자연스럽게 담소를 나눈다.

- 끝 -