



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

碩士學位論文

제주도 입춘곳의 여행원리 연구



濟州大學校 大學院

韓國學協同課程

韓 鎮 伍

2007年 8月

제주도 입춘곡의 연행원리 연구

指導教授 許南春

韓鎮伍

이 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

2007年 8月

韓鎮伍의 文學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 _____ 印

委 員 _____ 印

委 員 _____ 印

濟州大學校 大學院

2007年 8月

A Study on Principles of Jejudo-Ipchoongut
Performance

Jin-Oh Han

(Supervised by professor Nam Chun Heo)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement
for the degree of Korean Studies

2007. 8.

This thesis has examined and approved.

Department of Interdisciplinary Postgraduate Program in

Koreanology

GRADUATE SCHOOL

CHEJU NATIONAL UNIVERSITY

목 차

Abstract

I. 서론	1
1. 연구의 목적과 의의	1
2. 선행연구의 검토	5
3. 연구대상과 방법	10
1) 연구대상	10
2) 연구방법	12
II. 연행의 의미와 논의의 근거	15
1. 연행의 의미와 유형	15
1) 연행의 의미	15
2) 연행의 기원과 유형	19
2. 연행이론적 논의의 근거	22
III. 입춘굿의 유래와 양상	25
1. 입춘굿 연행의 근거	25
2. 다른 사례와의 비교	34
1) 다른 지역과의 비교	34
2) 제주도 민속과의 비교	37
3. 조선시대 입춘굿의 연행	41
1) 목우제-造木牛以祭	41
2) 거리굿-退牛	42

3) 입춘굿-驗新之豊嫌	43
4) 입춘탈굿놀이	44
5) 뒤풀이-跳躍亂舞	46
4. 복원된 입춘굿놀이	46
1) 민속예술경연을 위한 복원-1965~1998	46
2) 도시축제를 위한 복원-탐라국 입춘굿놀이	58
IV. 제주도 입춘굿 연행의 의미와 원리	74
1. 전승시기와 복원시기에 나타난 연행의 의미	74
1) 제의적 연행과 예술적 연행	75
2) 주기적 연행과 일시적 연행.....	80
3) 열린 구조의 연행과 닫힌 구조의 연행	85
2. 제주도 입춘굿의 연행원리	90
1) 주술적 원리	90
2) 양식적 원리	96
3) 정서적 원리	106
V. 결론	116
참고문헌	120

표 차례

<표 I-1> 제주도 입춘굿 자료의 분류	11
<표 III-1> 1988년 立春탈굿놀이의 탈의 조형과 성격	53
<표 III-2> 탐라국 입춘굿놀이 중심연행의 변화양상	59
<표 III-3> 탐라국 입춘굿놀이의 입춘굿 변화양상	66
<표 III-4> 탐라국 입춘굿놀이의 입춘탈굿놀이 변화양상	69
<표 IV-1> 제주도 입춘굿의 연행양상	77
<표 IV-2> 전승시기 입춘굿과 탐라국 입춘굿놀이 연행의 비교	79
<표 IV-3> 내고 달고 맺고 푸는 원리의 양상	101

그림 차례

<그림 II-1> 행동과 행위	16
<그림 II-2> 동작·행동·행위의 구조	16
<그림 IV-1> 세시의례의 진행원리	103
<그림 IV-2> 맞이→풀이(敍·解)→놀이→풀이(和)의 공간원리	103
<그림 IV-3> 제의의 시공간적 원리	104

사진 차례

<사진 Ⅲ-1> 입춘굿	29
<사진 Ⅲ-2> 입춘탈굿놀이	30
<사진 Ⅲ-3> 기생들의 춤	31
<사진 Ⅲ-4> 출연자들의 단체사진	31
<사진 Ⅲ-5> 1988년 立春탈굿놀이의 탈	53
<사진 Ⅲ-6> 2007 탐라국 입춘굿놀이 낭쉐코스	62
<사진 Ⅲ-7> 2007년 탐라국 입춘굿놀이 낭쉐몰이	64
<사진 Ⅲ-8> 2007년 입춘탈굿놀이 中 오방각시춤	71
<사진 Ⅲ-9> 2007년 입춘탈굿놀이 中 돌하르방춤	72

Abstract

A Study on Principles of Jejudo-Iypchoongut Performance

Jejudo Iypchoongut - the ritual of welcoming spring- is a fertility-ritual of Jejudo started from the ancient Tamraguk, and came down to us until the early year of the 20th century by historical tradition.

This study mainly leads to analyze the principles of performance comprised in the performance before the 20th century, in which Jejudo-Iypchoongut was continually transmitted from generation to generation.

Since 1960's, after breaking off the transmission, Jejudo-Iypchoongut has been tried to restore to the former performance again and again, and then became Urban Festival, called Tamraguk Iypchoongut-noli, recently. This study also makes a comparison between this restoration example, Tamraguk Iypchoongut-noli, and Jejudo-Iypchoongut.

With the result that there are appreciable differences between Iypchoongut before the 20th century and the newly restored Iypchoongut.

First of all, there are differences in appearance. the first, the past Iypchoongut is ritualic performance to be affluent in an agricultural society, whereas the present Iypchoongut is artistic performance reflected in both various world views of industrial society and each individual taste and interest.

The second, the past Iypchoongut was performed as a part of existence method by period, but the present Iypchoongut severally tried to restore to the former performance shows the temporary performance.

The third, the former was clarified that the variable performance could change instantly by surrounding circumstances, while the latter is the stable performance which reproduces by dramatic text as it is.

The next, in the side of the principle of performance, the examination about what is the principles of the past Iypchoongut and how Iypchoongut is transmitted are the followings

The first, it was clarified that the past Iypchoongut shows the powerful incantation principles centered on imitation in Law of Similarity and conversion in Law of contact. On the contrary, the present Iypchoongut inclines to the artistic performance concentrated on the completion of performance style.

The second, it was clarified that the past Iypchoongut was performed on the principles of composition - Maji(reception), Puli(hymning), Noli(entertaining), Puli(releasing) - and the principles of flow - Nego(Introducing), Dalgo(Turning), Metgo(Concluding), Pulgo(Solving). Whereas the present Iypchoongut leans toward fixed matters as a matter of form, so the present Iypchoongut was clarified to accept the principles of western contemporary performing arts.

The third is the principles of emotion in Jejudo-Iypchoongut. The past Iypchoongut powerfully worked on Sinmyung-Puli(liberation or release of spiritual human nature) realizing the public cherished desire. Iypchoongut is to solve together public problems extended by overcoming individual difficulties or realizing wishes by the medium of a god. However, the principles of Sinmyung-Puli disappeared in the present Iypchoongut, so Iypchoongut just works to temporarily release individual stresses. Although it shows the public festival in appearance, it reflects itself the mirror of today's individual inside.

As above, this study analyzed the principles and the aspects of Jejudo-Iypchoongut. This discussion would not be properly estimated until it vigorously applies for rising the completion of the present Iypchoongut, which has been newly restored to the former performance today.

I. 서론

1. 연구의 목적과 의의

제주도는 지리와 환경적 조건 상 사면이 바다로 둘러싸인 척박한 섬으로 제주 사람들은 이러한 환경에 적응하기 위해 나름의 적응방식을 만들어냈다. 그것은 생존을 위한 구체적인 생활방식의 적응뿐만 아니라 구체적인 생존행위를 고안하는 과정에서 그런 행위를 지배하는 세계관을 만들어내는 것에까지 이어졌다.

이러한 세계관은 다양한 문화적 양식들을 통해 구현되고 관습화된다. 이 과정에서 제주도 특유의 무속의례가 탄생했고, 오랜 시간을 거치며 삶의 모든 부분에 맥락적으로 적용되었다. 생존을 위한 의례적 사유가 생존행위 일체를 양식화하는 기준이 되고, 그것에 의해 다시금 생존행위가 재정비되는 양상이 반복되며 복잡하고 다양한 의례가 만들어진 것이다.

이렇게 보면 제주도 기층문화의 중심에 자리한 무속적 세계관과 이에 바탕을 둔 의례들은 오랜 시기동안 제주사람들이 환경에 대응하는 가운데 만들어진 ‘도전과 적응과 초월의 메카니즘’¹⁾이라고 할 수 있다.

김정이 1520년에서 1521년 사이에 제주도에 유배생활을 하면서 저술한 『濟州風土錄』을 보면 제주도의 환경과 이에 대응하는 제주사람들의 생활문화적 전통이 오랜 것임을 알 수 있다.

기후는 겨울이라도 간혹 따뜻하고 여름이라도 간혹 서늘한 편이다. 날씨의 변화가 심한 탓에 바람과 공기가 따뜻할 것 같아도 사람에게는 매우 날카롭다. 사람들이 먹고 입는 생활에 맞게 조절하기가 힘이 드는 탓으로 병이 생기기 쉽다. 더군다나 구름과 안개가 항상 일산처럼 덮여 있어, 하늘이 맑게 갠 날이 적다. 아울러 폭풍우가 일어나지 않는 때가 없다. 찌는 듯이 덥고 축축해 숨이 막히고 답답하다.

1) 이창기, 『제주도의 인구와 가족』, 영남대학교 출판부, 1999, 287쪽.

.....

귀신을 섬기는 남자무당이 매우 많아서 사람들에게 재앙이 생길 것이라고 꾸짖어 위협하면서 재물을 흠과 같이 쉽게 취한다. 명일과 삭망, 초이레, 열이레, 스무이레에는 반드시 짐승을 잡아 음사를 위한다. 음사가 거의 삼백여소에 이르며, 해가 가고 달이 갈수록 많아져서 요사스럽고 그릇된 짓만 늘어난다. 사람이 병이나도 약 먹는 것을 꺼리며 귀신의 노여움을 샀다고 해 죽음에 다다라도 깨우치지 못한다.²⁾

유교의 원리주의적 관점에서 무속을 부정적으로 여긴 유학자라는 그의 입장을 감안하고 본다면 김정희의 기록은 16세기 초 제주도의 풍토와 함께 사람들의 무속적 세계관과 그에 따르는 생활방식을 잘 보여준다. 이미 삼백여소를 넘는 음사(淫祠)와 매월 행해지던 의례의 규모로 보아 오늘날 제주도의 무속은 오랜 역사성을 지니며 전도(全島)에 걸쳐 넓게 분포한 것임을 짐작할 수 있다.

이렇게 뿌리 깊은 무속의 전통 가운데 제주도 입춘굿이 자리해 있다. 조선후기 이원조의 『耽羅錄』(1841)을 시작으로 현재까지 전해지는 여러 가지 기록에 따르면, 제주도 입춘굿은 마을단위 또는 개인적으로 행하는 굿과 달리 제주목(濟州牧)이 중심이 되어 호장(戶長)과 도황수(都黃帥)를 비롯한 많은 사람들과 더불어 펼치던 관민합동의례로 알려지고 있다.

그런데 유교적 봉건체제를 확립하기 위해 무속신앙을 억압하기에 급급했던 조선시대의 시대적 정황을 놓고 볼 때, 제주도 입춘굿을 관민합동³⁾으로 치렀다는 것은 선뜻 이해하기 어려운 일이다.

이원조의 기록을 근거로 볼 때, 제주도 입춘굿은 탐라국의 국행의례로부터 비롯되어 중세후기에 이르는 동안 정치적 상황의 변화와 그에 따른 국가이데올로기에 영향 받으며 부침을 거듭한 것으로 보인다. 적어도 고려조까지는 아주 성대한 행사로 치러졌을 것이고, 국가의례가 정비되는 조선 초 이후의 중세후기에 이르러서는 강력한 유교이념에 영향 받으며 규모가 축소되거나, 전승이 중단되다가

2) 氣候冬或溫夏或冷 變錯無恒 風氣似喧 而着人甚尖利 人衣食難節. 故易於生疾 加以雲霧恒陰翳少開霽 盲風怪雨 發作無時 蒸濕沸鬱 酷崇祠鬼 男巫甚多 嚇人災禍 取財如土. 名日朔望七七日 初七十七二十七 必殺牲爲淫祠 淫祠幾至三百餘所 歲增月加 妖訛屢騰 人疾病 甚畏服藥 謂爲鬼怒 至死不悟. 金淨 「濟州風土錄」, 민족문화추진회, 『한국문집총간』 23,

3) 문무병, 『탐라국 입춘굿놀이』, 제주전통문화연구소, 2000, 1쪽.

다시 이어지는 양상을 반복했을 것으로 보인다.

그럼에도 불구하고 조선후기까지 제주도 입춘굿이 이렇게 존속할 수 있었던 것은 일단 탐라국의 유풍(遺風)이라는 강력한 전통의 근거가 있기 때문이었고, 극심한 무속탄압에도 명맥을 유지하는 무속신앙의 성행이 주된 원인이다. 아울러 지역사회의 지방권력인 향리집단의 수위자인 호장(戶長)이 고려 이후 읍치 제의 를 주재⁴⁾하는 가운데 중앙권력의 이데올로기를 관철하려는 지방관과의 타협의 결과 또한 제주도 입춘굿이 관민합동의례로 자리 잡을 수 있게 만든 원인의 하나이다. 이와 비슷한 사례는 조선시대 전국 각처의 춘경제(春耕祭)에서도 많이 나타난다.⁵⁾

이처럼 관(官)이 주재하여 펼치는 제주도 입춘굿은 연행의 측면에서 볼 때, 제주도의 전통적인 마을굿의 계절제외의 면모와 유사한 점이 있는가 하면 다른 특징을 지니고 있다. 도황수(都黃帥)를 중심으로 하는 무속의례의 모습은 제주도 무속의례와 내용적인 면에서나 양식적인 면에서 크게 다르지 않지만, 목우(木牛)로 밭을 갈거나, 탈굿을 연행하는 것은 다른 측면이다. 이런 특징은 오히려 다른 지방의 춘경제와 중국의 다아춘(打春) 등과 유사한 점이 많다.⁶⁾ 특히 대규모의 인원이 등장해 거리를 행진하며 펼치는 군중적 연행의 모습은 규모면에서도 제주도의 마을굿과 큰 차이를 보인다.

본 연구는 위와 같은 제주도 입춘굿의 연행적 측면을 중심에 두고 논의를 진행할 것이다. 1960년대부터 복원작업이 이어지며 2000년대 들어 현대축제로 재맥락화되고 있는 제주도 입춘굿은 전승시기인 중세사회와는 다른 성격을 지닌다. 이 과정에서 원형과 복원의 문제가 새로운 과제로 떠올랐으며, 그것은 제주도 입춘굿의 사회적 의미의 측면에 대한 파악과 더불어 현대적 양식으로 자리매김해야 하는 연행적 측면의 모색을 요구하고 있다.

이 두 가지 측면은 분리되어 있는 것이 아니라 한 덩어리로 뭉쳐져 있다. 사회적 측면에서는 제주도 입춘굿을 필요로 하는 사회의 시대적 상황과 요구에 따라

4) 이훈상, 「朝鮮後期 邑治 社會의 構造와 祭儀 - 鄕吏集團의 正體性 혼란과 邑治 祭儀의 遊戯化」, 『歷史學報』, 147, 歷史學會, 1995, 74쪽.

5) 제주도 입춘굿과 유사한 사례들을 함경도, 강원도, 경상도 등지에서 찾을 수 있는데, 이러한 사례에 대해서는 Ⅲ장에서 다시 살펴볼 것이다.

6) 문무병, 앞의 책, 9~10쪽.

다양한 양상을 보이는 변화성이 나타나며, 양식적 측면에서는 하나의 공연텍스트를 중심으로 진행되는 지속성이 나타난다. 변화성과 지속성은 제주도 입춘굿을 비롯한 대개의 문화적 산물들이 지니는 공통적인 성격이다.

결국 제주도 입춘굿의 연행원리적 측면을 고찰하는 것은 드러나는 연행의 외형이 지니는 양식적 특징을 파악하는 것과 함께 그와 같은 양식을 낳은 사회의식을 파악할 때 온전해지는 것이다.

이와 같이 본 연구는 제주도 입춘굿이 지니는 연행의 양식과 내용에 담긴 원리에 대한 고찰을 목적으로 삼아 다음과 같은 방법을 통해 논의를 진행할 것이다.

첫째, 문헌자료를 통해 알려져 있는 제주도 입춘굿의 유래와 연행의 양상을 추적하고 아울러 다른 지방의 춘경제와 관련한 문헌자료의 비교를 통해 전통사회의 제주도 입춘굿의 모습을 입체적으로 조명할 것이다.

둘째, 일제치하를 거치며 단절된 제주도 입춘굿의 복원을 위한 기간의 사례들을 분석해 새롭게 시도하는 입춘굿놀이의 연행양상을 진단하고 평가할 것이다. 오늘날 제주도 입춘굿을 복원한다는 것은 양식적인 면에서나 내용적인 면에서 과거의 것과는 분명히 다른 것으로서 완벽한 복원일 수 없다. 결국 제주도 입춘굿은 시대적 요구에 의해 재해석되어 연행되고 복원되는 것이다. 복원사례의 분석은 탐라국시대부터 20세기 초까지 이어져 내려온 제주도 입춘굿의 의미와 그들의 연행의도를 파악하는 것에도 맥이 닿아 있다.

셋째, 전통사회의 제주도 입춘굿과 새롭게 복원을 시도했던 다양한 사례들을 비교하며 복원작업의 연행주체들이 제주도 입춘굿을 어떻게 바라보았는가하는 연행의도와 실제 연행에 작동하는 원리를 분석할 것이다. 원형과 복원의 비교는 제주도 입춘굿을 둘러싼 연행원리를 파악하는 데 유용할 것이다.

넷째, 공연학(performance studies)⁷⁾적 맥락에서 전통사회의 제주도 입춘굿과

7) 민족공연학 또는 공연인류학 등으로도 불리며 기존의 민속학과 인류학의 민족지적 방법과 달리 공연민족지(performance ethnography)적 방법을 취한다. 인간의 사회적 활동 일반을 공연행위로 보고, 일상적 행위와 비일상적 행위로 구분해 문화적 맥락에서 다룬다. 특히 인간의 예술적인 행동, 즉 비일상적 행위에 주목하는 경우, 제주도 입춘굿과 같은 예술적 연행을 입체적으로 파악할 수 있다. 이와 관련해서는 다음의 자료들을 참고하였다.

김익두, 「민족공연학 연구 서설」, 『역사민속학』 9, 1999.

「민족공연학이란 무엇인가?」, 『국어문학』 34, 국어문화회, 1999.

Richard Shechner 著·김익두 譯, 『민족연극학』, 한국문화사, 2004.

Victor Turner 著·이기우·김익두 譯, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996.

여러 차례에 걸쳐 복원된 제주도 입춘굿의 다양한 시도들에 담긴 의미를 분석한다. 연행이란 텍스트의 거듭되는 복원행위로, 여기서 텍스트는 원형일 수 있다. 이것은 고정적 실체가 아니며 여러 가지 제반조건과 관계 맺으며 유동적으로 변화하는 것이다. 결국 원형이란 그것이 복원되는 연행으로 구체화되며 복원된 연행물 모두가 시대적 산물로서 원형일 수 있다. 이런 점에서 그것은 텍스트를 탄생시킨 사회에서 통용되는 연행원리의 지배를 받으며 긍정성 여부에 대한 평가를 받게 된다. 이런 점에서 제주도 입춘굿의 원형과 복원의 의미를 탐색하는 것은 제주도 입춘굿이라는 텍스트를 만들어낸 사회의 의식을 들여다보는 것과 같다.

마지막으로 전승시기 입춘굿을 중심으로 제주도 입춘굿에 적용되는 연행원리를 구체적으로 밝혀내 전통적인 제주도 무속의 연행원리에 견주어보고자 한다. 이러한 작업은 오늘날 도시형 축제를 지향하는 탐라국 입춘굿놀이 등 여러 가지 시도에 있어서 적절한 축제연행의 방법적 원리를 모색하는데 부분적으로 도움이 될 것이다.

위에 제시한 연구목적에 충족하는 결과를 얻게 된다면 본 연구는 제주도 입춘굿의 연행원리를 밝혀내는 근거가 될 것이다. 또한 기존의 민족지적 방법들이 일회적으로 조사되고 기록문학처럼 고정적인 텍스트로 굳어지는 한계를 벗어나 다시금 현장의 공연텍스트로 활용되는 공연민족지적 의의를 지닐 것으로 보인다.

2. 선행연구의 검토

제주도 입춘굿과 관련한 연구는 그다지 활발하게 이루어지지 않았다. 물론 제주도 무속의례를 중심으로 주변민속에 대한 연구와 그에 따르는 성과는 괄목할 만하다. 그러나 제주도 입춘굿에 대한 본격적 연구는 진성기, 문무병, 심규호, 한양명 등 대부분 민속학분야에 집중되고 그나마도 소수에 머무르고 있어 다양한 분야에서의 폭넓은 연구를 요구하고 있다.

이들의 연구는 원형에 대한 탐색을 시도한 것과, 새롭게 현대축제화하는 복원에 대한 모색을 시도한 것으로 나눌 수 있다. 진성기의 연구는 입춘탈굿놀이를

중심으로 원형의 실상을 추적하는 집중해 전통사회의 제주도 입춘굿의 연행양상을 분석하고 있다. 나머지 연구자들은 주로 제주도 입춘굿을 새롭게 복원하는데 집중해 전승이 끊긴 제주도 입춘굿을 현대사회에 맞게 재맥락화하는 과정을 탐구하고 있다.

먼저 원형을 중심으로 제주도 입춘굿에 관한 학문적 연구를 본격화한 진성기의 연구는 심우성이 국립박물관에서 찾아 『서낭당』 2(1972)을 통해 공개한 「제4회 사료조사, 관덕정 마당의 입춘굿놀이」(1914)의 사진자료에 대한 해설인 「제주도 입춘굿놀이」로부터 시작되었다. 이후 『남국의 민속 : 제주도 세시풍속』(1972), 『제주도 무가본풀이사전』(1991), 『제주도무속논고』(1993), 『제주도민속』(1997), 『제주무속학사전』(2004) 등을 통해 제주도 입춘굿에 대한 논의를 전개하고 있다. 그의 연구는 김석익의 「海上逸史」(1918)와 김두봉의 「勸農하는 春耕風俗」(1936)의 내용과 큰 차이를 보이지 않아 기존자료를 토대로 논의를 전개하며 촌로들의 증언을 덧붙인 것으로 보인다. 진성기의 연구에서 찾을 수 있는 성과로는 먼저 기존자료에서는 찾을 수 없는 입춘탈굿놀이에 등장하는 배역이 구체적으로 소개된다는 점이다.

그 이튿날 아침에는 호장(戶長)이 머리에 관을 쓰고 몸에는 예복을 입고 나와서 ‘낭쇠’에 쟁기를 메운다. 심방들은 심방옷을 입은 채 낭쇠를 끌며, 그 앞에는 여러 가지 악기를 갖춘 사람들과 탈을 쓴 기대장, 뗏광대, 빗광대, 초란광대, 갈채광대, 할미광대 등이 나아가고, 그 뒤에는 어린 기생들이 보호하면서 따라가며 북·장고·징 따위를 울리며 호장을 호위하여 관덕정 앞마당에 이른다.⁸⁾

위에 나타난 배역의 이름들은 제주도의 서사무가인 ‘윤대장(尹大靜)본풀이’⁹⁾ 등에도 나타나고 있어서, 입춘탈굿놀이의 고유한 명칭이라고 여기기에는 의문이 생긴다. 다만 구체적인 구술을 토대로 한 기록일 경우 큰 의미를 지닌다고 볼 수 있다. 이 밖에도 제주시 한경면 고산리에서 1920년대까지 입춘굿놀이와 본향굿놀이로 마을사람들이 운집하여 풍년을 구가하는 잔치를 베풀었다고 밝히고 있다.¹⁰⁾

8) 진성기, 『제주무속학사전』, 제주민속연구소, 2004, 305쪽.

9) 김현선 외, 『제주도 조상신본풀이 연구』, 보고사, 2006, 284쪽에 억광대, 빗광대, 할미광대, 초란광대, 지인광대 등의 명칭이 등장한다.

10) 진성기, 『무속학』, 제주민속연구소, 2005, 245쪽.

이러한 내용이 사실로 확인된다면 제주도 입춘굿이 관민합동으로 제주목관아 일대에서만 펼쳐지던 것이 아니라 마을 단위로 펼쳐지던 마을굿의 하나로도 볼 수 있는 근거가 될 수 있다. 이처럼 기존자료에서 찾을 수 없는 두 가지의 새로운 내용을 제시하고 있어 각별한 의미를 지닌다고 볼 수 있다.

문무병은 제주도 무속일반을 폭 넓게 연구하면서 제주도 입춘굿 연행의 면면을 구체적으로 밝혀내는가 하면, 제주도 무속의례가 지니는 미학적 원리를 탐구해 제주도 입춘굿에 적용하고 있다. 제주도 입춘굿과 관련한 그의 연구로는 「민속예술의 방향과 과제 - 제주도 입춘굿놀이」(1993), 「문화 환경 조성의 축제의 개발」(1999), 『탐라국 입춘굿놀이』(2000) 등이 있다.

문무병의 연구는 제주도 입춘굿의 복원과 관련한 탐라국 입춘굿놀이를 이어진다. 1999년 전승이 끊긴 제주도 입춘굿을 복원해 2007년까지 9회에 이르는 동안 문무병의 연구성과는 구체적인 연행행위로 이어졌다. 그는 새로이 탐라국 입춘굿놀이라는 이름으로 제주도 입춘굿을 복원하면서 원리적 복원¹¹⁾이라는 명제를 제시했다. 이것은 과거의 제주도 입춘굿을 원형 그대로 재현하는 일의 불가능성을 파악하고 오늘날의 사회구조에 맞게 재맥락화하는 방법을 제시한 것으로 볼 수 있다. 그가 말하는 원리적 복원이란 제주도 무속의례가 지니는 미학적 원리의 적용을 의미한다.¹²⁾ 이처럼 민속예술이 원형이 고정된 불변적 텍스트가 아니라, 거듭될 때마다 연행원리를 풍부하게 변용해 새롭게 만들어가는 가변적인 텍스트임을 상기시켰다는 점에서 문무병의 연구는 큰 성과를 이루어냈다고 볼 수 있다.

심규호는 문무병과 더불어 탐라국 입춘굿놀이에 직접 참가해 입춘탈굿놀이를 만들어가는 과정에서의 경험을 토대로 제주도 입춘굿에 대한 논의를 전개하였다.

그는 「입춘굿 탈놀이의 전승과 과제」(2000)를 통해 입춘탈굿놀이의 연행과 관련해, 양식적 측면에서 鳥居龍臧의 『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的研究』(1924)에 나타난 입춘탈굿놀이가 목극(默劇)으로 연행되었다는 사실에 의문을 제기하였다. 그리고 배역을 맡아서 진행한 사람들의 신분에 대한 문제를

11) 문무병, 앞의 책, 11쪽.

12) 문무병이 말하는 제주도 굿의 원리는 ‘한의 정서’와 ‘해방과 통일의 정서’가 담겨있는 ‘맞이굿’과 ‘놀이굿’의 양식적 원리로서, 굿은 내용적으로 문제를 제기하고 문제를 풀어내는 ‘풀이의 구조’라고 역설한다. 「제주도 굿의 연희적 특징 - 굿의 전투성에 관한 일고」, 『제주도연구』 6, 1989, 36~45쪽.
그의 견해에 따르면 위와 같은 원리에 근거를 두고 굿을 행하는 사람이나 집단이 자신의 처지에 맞게 변용할 수 있다는 점에서 원리적 복원과 맥이 닿는 것으로 여길 수 있다.

제기하는가 하면, 내용적 측면에서 입춘탈굿놀이를 다른 지방의 유사한 민속과 비교하면서 탈춤보다 풍물굿의 잡색놀이와 깊은 관련이 있다는 주장을 하였다.¹³⁾ 이와 아울러 복원의 원칙과 과제를 논의하며 다른 지방의 복원사례를 예로 들며 ‘창조적 계승’을 주장했다. 그러면서 전승이 끊긴 입춘탈굿놀이의 복원사례들을 제시하며 다양한 노력과 시도들이 풍부하게 진행되어야 할 것을 주장하였다. 그의 연구는 한 편의 논문에 그치고 있으나, 직접 입춘탈굿놀이를 복원하는 현장의 경험이 반영되어 있어 ‘대본의 구체화’, ‘춤의 정형화’, ‘제주탈의 형상화’, ‘고중에 입각한 의상 복원’¹⁴⁾ 등 구체적인 과제를 제시했다고 볼 수 있다.

한양명은 원전을 재맥락화한 변환으로서의 탐라국 입춘굿놀이의 복원과정을 살폈다.¹⁵⁾ 그는 탐라국 입춘굿놀이의 중심적 연행을 두루 고찰하면서 문무병이 제시한 ‘원리적 복원’과 심규호가 제시한 ‘창조적 계승’이라는 명제를 보다 구체화시켜 개별 연행물들이 지닌 문제를 심도 깊게 지적하였다. 그가 지적하는 탐라국 입춘굿놀이의 가장 큰 문제는 탐라이데올로기¹⁶⁾에 대한 집착이다. 우선 축제의 명칭에서부터 탐라를 등장시켜 축제의 정통성을 얻으려는 의도가 나타난다고 평가하였다. 탐라시대로 기원한다는 역사성의 과잉해석은 2003년 탐라국 입춘굿놀이에 등장한 선농제(先農祭)로 나타나 봉건사회의 국가이데올로기로 확장되었다고 비판하였다. 한양명의 비판대로 선농제는 2003년에 한 차례 치러진 후 주위의 비판과 축제집행위원회의 내부평가에 의해 사라졌다.

한양명은 이 밖에도 입춘탈굿놀이, 입춘굿, 낭쇄몰이 등 개별연행의 문제를 지적하며 대동성(大同性)이 부족함을 주장하는가 하면, 근현대축제에 필수적인 사항인 홍보부문의 문제와 축제와 관련한 문화상품 개발의 문제까지 주장하는 등 다양한 의견을 개진하였다.

위와 같이 선행 연구자들의 연구는 큰 성과를 이루어냈음을 보여준다. 이들의 연구를 비교하자면 진성기의 연구는 전승이 끊긴 전통사회의 제주도 입춘굿의 면모를 추적하고 실체를 파악하는데 집중하고 있다. 나머지 세 연구자들은 제주

13) 심규호, 「입춘굿 탈놀이의 전승과 과제」, 『제주도연구』 17, 2000, 33~35쪽.

14) 심규호, 위의 글, 47쪽.

15) 한양명, 「原典과 變換 - 도시축제로서 제주입춘굿놀이의 문제와 가능성」, 『한국민속학』 37, 한국민속학회, 2003.

16) 한양명, 위의 글, 325~330쪽.

도 입춘굿의 부활과 관련해 구체적 연행의 고찰에서부터 근현대축제로서의 발전 가능성을 진단하고 그에 걸맞는 축제연행의 개발에 집중하고 있다.

이 밖에도 전승이 끊긴 제주도 입춘굿의 복원과 관련한 시도들이 여러 번 이루어졌으나, 주로 연행물의 재현에 집중해 학문적 연구와 철저한 고증을 동반한 경우가 드물어 구체적인 연구성과를 평가하는데 어려움이 따른다.

선행연구자들의 연구에서 드러나는 한계는 우선 제주도 입춘굿과 관련한 다른 지방의 사례와의 비교연구가 부족한 점을 들 수 있다. 제주도 입춘굿과 비슷한 의례가 전국적으로 존재했었다는 자료는 심심찮게 발견된다. 또한 제주도 입춘굿과 같이 소를 중심으로 펼쳐지는 의례도 더러 존재한다. 이렇게 유사한 주변민속들과의 비교연구가 진행된다면 제주도 입춘굿을 보다 세밀하게 파악할 수 있고, 복원에 있어서 원형에 가까워질 수 있을 것이다.

다음으로 제주도 입춘굿이 지니는 사회적 기능과 의미에 대한 논의가 부족한 점을 들 수 있다. 제주도 입춘굿이 전통사회에서 전승될 수 있었던 이유에 대한 탐구가 활발하게 진행될 때 오늘날 새로이 제주도 입춘굿을 복원하는 의미와 그것의 사회적 기능을 파악할 수 있다.

마지막으로 지적할 것은 제주도 입춘굿이 행위로 이루어지던 연행이라는 점에서 연행과 관련한 양식적 원리에 대한 해석이 부족한 점이다. 문무병의 경우 다른 연구자와 달리 제주도 무속의례가 지니는 미학적 원리를 제시하고 있으나, 구체적인 연행상황에서 음악, 무용, 연극 등이 복합적으로 이루어지는 과정에 작동하는 연행의 원리를 밝히는 데까지 이르지 못하였다. 제주도 입춘굿이 오늘날의 상황에 맞게 부활하기 위해서는 포괄적인 원리를 제시하는 것과 더불어 연행상황의 가변성에 대응할 수 있는 구체적인 연행의 원리가 동반되어야 한다.

본 연구는 선행연구자들의 성과를 토대로 전통사회의 제주도 입춘굿과 1960년대 이후 복원과정에서 행해졌던 사례들을 텍스트로 삼아 새로운 공연텍스트로 활용할 수 있게 하는 공연민족지적 방법을 취할 것이다. 예상대로 논의가 진행된다면 제주도 입춘굿과 관련된 주변민속과의 비교를 통해 연행의 구체적 면면을 확인하는 계기가 될 것이다. 또한 전승시기 입춘굿의 연행상황에 작동하는 원리들을 밝혀낸다면 향후 펼쳐지게 될 새로운 제주도 입춘굿의 연행방식이 구체화 되는데 어느 정도 도움이 될 것이다.

3. 연구대상과 방법

1) 연구대상

본 연구는 제주도 입춘굿과 관련해 전승이 지속적으로 이루어지던 시기와 단절된 이후 다양한 복원작업이 시도된 시기로 나누어 연구대상을 분류하고자 한다.

전승이 유지되던 시기는 1925년까지로 확인된다.¹⁷⁾ 이 시기까지의 제주도 입춘굿은 문헌자료 몇 편과 13장의 사진자료만 남아 있어 구체적인 연행양상을 확인하는데 어려움이 있다. 본 연구는 이 시기를 전승시기로 불러 이후의 시기와 구분할 것이다.

제주도 입춘굿 전승이 단절된 이후 복원을 시도했던 사례들은 주로 전국민속예술경연대회 또는 한라문화제에 출전하는 작품을 만드는 것을 목표로 이루어졌다. 첫 시도는 1965년 제6회 전국민속예술경연대회에 ‘立春굿놀이’라는 이름으로 참가했던 작품이다.¹⁸⁾ 이후 같은 명칭을 쓰면서 1972년, 1998년까지 세 차례에 걸쳐서 전국민속예술경연대회에 참가했고, 이 밖에도 1988년 제27회 한라문화제에서도 ‘立春탈굿놀이’로 복원한 경우가 있었다. 이와는 별도로 1999년도에 제주시가 주최하고 한국민족예술인총연합 제주도지회가 주관하는 탐라국 입춘굿놀이가 첫 선을 보인 뒤 2007년 현재까지 이어지고 있다. 이 밖에도 제주문화원 개관 기념행사의 일환으로 제주시 용담동에서 4회에 걸쳐 입춘탈굿놀이를 공연한 바 있고,¹⁹⁾ 제주도립예술단에서도 1991년에 ‘무용극 입춘굿놀이’²⁰⁾라는 제목으로 입춘탈굿놀이를 소재로 한 창작무용극을 공연한 바 있으나, 제주도 입춘굿 전반을 다룬 것이 아니라서 본 연구의 대상으로 삼기에는 한계가 있다. 이렇게 1965년부

17) 문무병, 「신명남, 그 아름다운 하나됨을 위하여」, 탐라국입춘굿놀이 종합팸플렛, 1999.

이 밖에도 1988년도에 제27회 한라문화제에 제주시 대표로 민속경연에 출품한 입춘탈굿놀이의 팸플렛을 보면, 그 작품을 연출했던 강원호가 1925년경에 제주도 입춘굿에 참가했던 박생옥(男巫, 1988년 당시 81세)의 고증을 토대로 작업했다는 사실을 확인할 수 있다. 이러한 사실에 기초한다면 1925년을 전후한 시기까지 제주도 입춘굿이 전승되었다고 볼 수 있다.

18) 제주도, 『濟州道誌』 6, 2006, 114~115쪽.

19) 심규호, 앞의 글, 41쪽.

20) 제주문화진흥원, 제주도립예술단사, 2002, 65쪽.

터 2007년 현재에 이르는 시기를 복원시기로 분류할 것이다.

<표 I -1> 제주도 입춘굿 자료의 분류

전승시기	복원시기
이원조-「立春日拈韻」 『耽羅錄』 (1841)	제6회 전국민속예술경연대회 立春굿놀이 (1965)
「제4회 사료조사, 관덕정 마당의 입춘굿놀이」 (1914)	제12회 전국민속예술경연대회 立春굿놀이(1972)
김석익-「海上逸史」 『心齋集』 (1918)	제27회 한라문화제 立春탈굿놀이(1988)
鳥居龍藏-『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的的研究』 (1924)	제39회 전국민속예술경연대회 立春굿놀이(1998)
전라남도 제주도청-『未開の寶庫 濟州島』 (1924)	탐라국 입춘굿놀이(1999~2007)
김두봉-「勸農하는 春耕風俗」 『濟州島實記』 (1936)	

<표 I -1>에서 전승시기의 자료들 중 「제4회 사료조사, 관덕정 마당의 입춘굿놀이」는 사진자료이고 나머지는 모두 문헌자료들로 연행에 관한 대본이 구체적으로 기록된 것이 아니다. 이런 점에서 세부적인 연행과정을 제대로 파악할 수 없다는 한계가 있으나 이 밖의 자료가 전무하다시피 한 실정이다. 그러므로 <표 I -1>에 있는 이 시기의 자료들은 모두 본 연구의 자료로 쓰일 것이다.

복원시기의 자료들 중 현재까지 해마다 행해지는 탐라국 입춘굿놀이를 제외하면 구체적인 연행상황과 준비과정을 파악할 수 없는 자료가 대부분이다. 그나마 1965년의 자료와 관련한 공연 참관기가 있고, 1988년 자료와 1998년 자료의 팸플릿과 신문기사, 대본 등이 남아 있는 실정이다. 1972년의 경우는 자료의 확보가 불충분한 관계로 본 연구의 대상에서 제외한다. 탐라국 입춘굿놀이와 관련해서는 연구자가 1999년부터 2007년까지 직접 연행자로 참가하거나 연출을 맡으며 작업한 경험이 있고, 1회부터 9회에 이르는 영상자료와 2000년 연행상황을 구체적으로 채록한 자료가 공연본으로 남아있다.

이같은 정황상 복원시기의 자료들은 <표 I -1> 중 1965년과 1988년, 1998년의 민속경연대회 출품작과 탐라국 입춘굿놀이를 본 연구의 자료로 삼을 것이다. 이

중에서도 특히 탐라국 입춘굿놀이가 중심적인 자료가 될 것이다.

위와 같이 분류한 자료들을 살펴보면 명칭의 통일성이 없음을 알 수 있다. 전승시기의 자료들은 대부분 춘경(春耕) 또는 춘경제(春耕祭)라는 명칭을 쓰고 있고, 복원시기의 자료들은 입춘굿놀이라는 명칭을 주로 쓰고 있다. 이 밖에도 제주도 입춘굿에 관한 명칭은 입춘굿, 춘경굿 또는 입춘춘경 매고월일석²¹⁾ 등이 있다. 본 연구에서는 명칭의 혼란을 피하기 위해 통칭해 제주도 입춘굿이라고 하고, 필요에 따라 전승시기와 복원시기를 구분할 때는 전자를 입춘굿으로 부르고 후자를 입춘굿놀이라고 부를 것이다.

2) 연구방법

민속학 연구에 있어서 특정한 민속현상을 조사한다는 것은 민속이 존재하는 현장연구를 필수적으로 요구한다. 임재해는 민속의 연행현장에 집중하는 연행중심적 방법(performance-centered approach)과 전승현장에 집중하는 상황론적 방법(contextural method)을 통합하는 현장론적 방법(field-contextural method)을 표방하고 있다.²²⁾ 그의 견해에 따르면 민속은 연행될 때만이 진짜 민속이며, 민속이 실제로 수행되는 구체적인 연행 차원의 현장과 민속이 전승되는 전승차원의 현장의 유기적 관련성에 주목해야 총체적인 해석이 가능해진다고 밝힌다.²³⁾ 따라서 민속조사는 민속이 수행되는 현장을 떠나서 이루질 수 없는 것이므로 현장조사가 가장 중요한 방법이며, 이에 덧붙여 문헌조사 또한 철저하게 진행해야 한다. 특히 본 연구에서 구분한 전승시기의 제주도 입춘굿에 대한 조사는 문헌조사를 필수적으로 요구하고 있다.

민속학 또는 인류학에 있어서 민족지적 작업은 현장과의 커뮤니케이션을 통해 인식론적 과정을 걷는 것이며, 그렇게 해서 정립된 인식론을 바탕으로 하여 사물

21) 2007년 2월4일 탐라국 입춘굿놀이가 벌어지는 현장에서 양창보(男巫, 1935년생)가 증언한 바에 따르면 자신의 경험으로는 입춘굿놀이라는 말을 쓰거나 들어본 적이 없고 춘경굿이나 입춘굿, 입춘춘경 월일석이라고 불렀다고 한다. 그러나 당일날 같은 장소에서 인터뷰 한 김윤수(男巫, 1946년생)는 일반적으로 입춘굿놀이라는 말을 흔하게 써왔다고 한다.

22) 임재해, 『민속문화를 읽는 열쇠』, 민속원, 2004, 354쪽.

23) 임재해, 위의 책, 341~355쪽.

을 이해하는 이론과 방법론을 세우는 과정이다.²⁴⁾ 이와 같은 과정을 거쳐 완성된 민족지(ethnography)라도 어떤 집단 특유의 민속현상이 지니는 인지적 요소와 정서적 요소는 현장을 직접체험한 조사자에 머무는 경우가 허다하다. 공연학에서는 이런 한계를 극복하기 위해 특정 민족지를 연행의 대본으로 바꿔 실연(實演)을 하면서 그 속에서 얻어지는 체험을 통해 특정 집단의 민속현상을 내면화하는 작업을 한다. 애초에 조사된 민족지에 기초해 다시 새로운 대본을 만들어 연행할 때, 또 하나의 ‘메타-민족지(meta-ethnography)’²⁵⁾가 만들어진다. 이러한 공연민족지(performance ethnography)적 방법은 앞서 본 연구의 목적에서 밝힌 바대로 전승이 끊긴 제주도 입춘굿의 복원에 관계된 작업에 큰 도움이 될 것이다.

이처럼 공연학의 연구방법론은 현장조사와 더불어 메타-민족지의 완성까지 이어진다. 그렇다고 해서 문헌조사를 소홀히 한다는 것은 아니다. 공연학 자체가 몸의 움직임을 통해 나타나는 인간행위를 중점적으로 다루는 학문이기 때문에 현장조사의 비중이 상대적으로 큰 것이다.

본 연구는 전승시기 입춘굿을 중심으로 현장론적 방법의 현장조사와 함께 문헌조사를 중심으로 진행할 것이다. 특히 현장조사에 있어서는 연행의 준비과정, 공연과정, 공연 후 과정을 두루 살펴 맥락화하는 것과 공연의 긴장성을 구축하는 연행원리에 대한 탐구를 진행해 위에서 밝힌 공연학적 방법을 부분적으로 활용할 것이다.

위의 연구방법은 대상 자료에 따라 현장조사와 문헌조사의 비중이 달라진다. 먼저 연행의 구체적인 대본이 없을뿐더러 연행현장을 목격할 수 없는 전승시기의 입춘굿과 관련해서는 문헌조사를 중심으로 진행한다. 문헌자료가 불충분하거나 부가적인 조사가 필요한 경우에는 전승시기에 대해 간접적인 경험, 즉 전수나 경험자의 구술을 기억하는 심방들과의 인터뷰를 병행한다.

복원시기의 연구대상들은 현장조사와 문헌조사를 병행할 것이다. 1965년의 자료는 전적으로 문헌조사로만 이루어질 것이다. 1988년과 1998년의 자료는 문헌조사를 중심으로 연구자가 연습과정과 공연을 직접 관람하며 목격한 사실을 부분적으로 활용해 진행할 것이다. 1999년 이후 지속되는 탐라국 입춘굿놀이는 연구

24) 조경만, 「島嶼文化-민속분야 연구의 반성」, 『島嶼文化』 7, 목포대학교 도서문화연구소, 1990, 262쪽.

25) Victor Turner 著·이기우·김익두 譯, 『제의에서 연극으로』, 1996, 148쪽.

자가 1회부터 현재까지 계속적으로 연행 또는 연출 작업을 하면서 준비과정에서 공연 후 과정까지 면밀히 파악한 경험과 문헌자료와 영상자료에 기초해 연구를 진행할 것이다.

복원시기의 자료와 관련해 본 연구는 특히 탐라국 입춘굿놀이에 주목할 것이다. 다른 자료들이 민속예술경연대회용으로 만들어진 일회적인 것임에 비해 탐라국 입춘굿놀이는 해마다 지속적으로 연행되며 나름대로 양식적 원리를 구체화하고 있다. 아울러 주관단체를 비롯한 다양한 단체와 개인이 축제의 연행에 깊이 관여하고 있어서 각각의 단체들은 다양한 방식으로 자기영역에 대한 탐구와 전승방법을 마련하고 있다. 이 밖에도 주기적인 축제로 10년 가까이 진행되면서 지역에서의 인지도가 높아지며 제주도민사회에 일정한 영향을 미치게 된 것 또한 중요한 이유 중의 하나다.



II. 연행(演行)의 의미와 그에 따른 논의의 근거

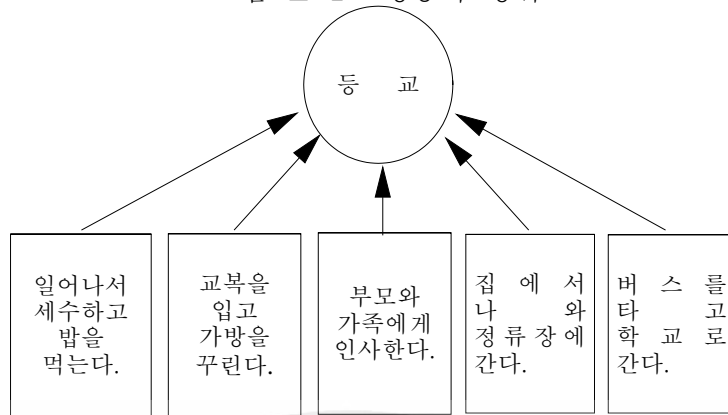
1. 연행(演行)의 의미와 유형

1) 연행(演行)의 의미

인간은 동물적 조건상 몸을 움직이며 생명을 유지하는 행위의 존재다. 동물적 행위를 떠나서 존재할 수 없는 것이 인간의 생물학적 조건이다. 인간의 행위 중 먹고, 자고, 배설하는 등 본능적인 것은 동물의 행위와 크게 다르지 않다. 그러나 인간의 행위에는 스스로 통제하고 계획하는 의식적인 행위, 즉 사회문화적으로 양식화된 행위가 있어서 동물과 인간의 행위를 구분 짓게 한다. 물론 재채기, 방귀, 하품 등 통제할 수 없는 생리적 행위와 꿈이나 잠꼬대 같은 무의식적 행위도 있다.

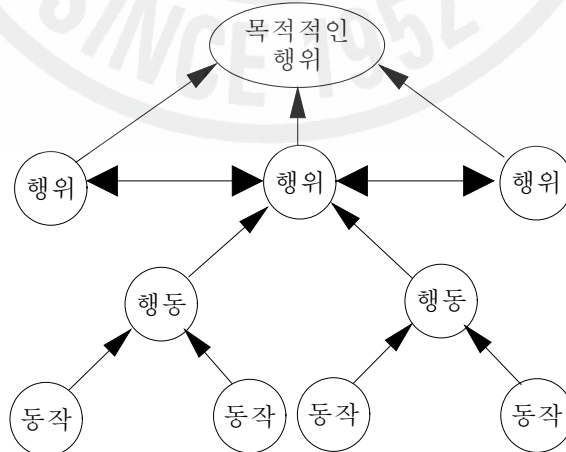
의식적인 행위를 세밀하게 구분한다면 그것은 수많은 행동들의 결합체다. 이와는 반대로 물리적 변화나 상황적 변화에 따라 구분될 수 있는 다양한 행위들이 결합해 더 큰 행위를 이룬다. 이를테면 ‘학생이 학교에 등교했다.’는 행위 속에는 다양한 행동들이 존재하고 등교 행위는 학업이라는 더 큰 행위를 수행하기 위해 이루어지는 것이다. 여기서 학생이 학교에 가는 것만을 분리지어 등교라는 행위를 살펴보면 다음과 같다.

<그림 II-1> 행동과 행위



<그림 II-1>에서 등교는 행위다. 학생의 등교 행위를 위와 같이 다섯 가지 행동으로 나눌 수 있다. 물론 행동의 단위를 더 세분할 수도 있다. 다섯 단위로 나뉜 각각의 행동 또한 수많은 몸의 움직임, 즉 미세한 동작의 조합으로 이루어져 있다. 동작은 다시 미동(微動)으로 나누어질 수도 있다. 동작의 조합인 행동이 모여 행위로 발전하고, 행위가 모여 더 큰 행위를 구성한다. 이렇게 몸의 움직임은 작은 동작에서 커다란 행동에 이르기까지 행위라는 의식적 움직임의 지배를 받으며, 의식적 행위란 일정한 목적의 완성을 위해 수행하는 것이다.

<그림 II-2> 동작·행동·행위의 구조



<그림 II-2>에서 알 수 있듯이 하나의 목적을 가지고 동작과 행동을 통해 시

공간을 비롯한 상황의 변화를 만들어내 목적을 이룩하는 것이 행위인 것이다. 이렇게 볼 때 인간의 행위는 개인의 심리적 상태를 전달하기 위한 단순한 의사표현행위에서 고도의 기술을 요구하는 행위에 이르기까지 하나의 목적을 충족시키기 위해 행해지는 것임을 알 수 있다.

<그림 II-1>의 행위는 개인적이고 일상적인 영역의 행위이다. 인간의 사회적 삶에는 비일상적인 영역이 존재한다. 일상적인 영역은 시공간이 무제한적이고, 행위자가 스스로 행위규칙을 만들 수 있을 만큼 자유롭고 자연적인데 비해, 비일상적 영역은 인위적인 시공간의 제한과 강제된 행위의 규칙들이 존재한다. 비일상적 영역의 행위에는 연극, 무용, 음악, 미술 등 예술적 행위가 있는가 하면, 결혼식, 장례식, 졸업식 등 통과의례적인 행위, 제주도 입춘굿과 같은 제의(祭儀)적 행위와 더불어 레저, 스포츠 등 오락적 행위가 있다. 비일상적 행위들은 대부분 일정한 공적인 시간과 공간 속에서 청관중을 상대로 하여 의식적·의도적으로 행해진다. 이러한 행위를 ‘공연(公演, performance)’²⁶⁾이라고 한다.

사회적 의미가 비교적 약한 개인적인 행위 등 일상적인 영역의 행위와 달리 공연행위는 인간과 인간의 관계 속에서 비일상적인 목적 아래 집단적으로 수행되는 것이어서 사회적 의미가 강하게 담겨있다. 또한 드러나는 행동의 이면에 내포된 또 다른 의미가 존재할 수 있어 더욱 중층적인 성격을 지닌다. 예를 들어 풍농(豐農)이라는 개념적인 목적을 가지고 수행되는 제주도 입춘굿은 무한히 존재하는 행동들을 의도적으로 변형하고 해체하거나 조합해 이것이 풍농이라고 표현한 선택된 행동의 집합이다. 농부가 등장해 씨를 뿌리면, 새가 날아들어 씨를 쪼아 먹는다. 이를 본 포수가 총을 쏘아 새를 잡는다. 이 장면은 단순히 새를 잡는 행동이다. 그러나 그 이면에는 새를 샀(邪)된 것으로 보아 농업에 장애를 불러오는 존재를 퇴치한다는 의미가 담겨져 있다. 이렇게 구상적인 행동을 빌려 비구상적인 목적을 충족시키는 것이 비일상적 영역의 공연행위이므로 의미의 이중성이 나타나는 것이다.

여러 방면에 걸쳐 수많은 양식으로 나타나는 공연행위는 개인과 집단의 의미와 가치를 유발하며 인간의 삶과 공동체를 유지·발전시킨다. 제주사람들이 만들어낸 도전과 적응과 초월의 메카니즘 또한 제주도 입춘굿 같은 공연행위가 양식

26) 김익두, 「민족공연학이란 무엇인가?」, 『국어문학』 34, 국어문학회, 1999, 409쪽.

화된 결과물일 수 있다. 이렇게 공연행위를 통해 삶의 문제를 풀어가는 인간의 면모를 일컬어 ‘공연하는 인간(Homo performans)’²⁷⁾이라고 부른다.

위와 같은 의미의 공연을 수행하는 것을 연행(演行)이라고 간단히 말할 수 있는데, 박영주는 연행의 의미를 ‘공연’과 ‘행동’으로 구분한다. 그는 연행에서 演의 의미를 ‘개성적 효과창출을 위한 모색과 배려’라는 연출의 개념을 빌려와 ‘개성적 실현’이라고 하고, 行을 예정되어 있거나 즉흥적으로 행해지는 몸짓·연기·춤 등을 포괄하는 동작이라고 설명하고 있다.²⁸⁾ 그가 말하는 개성적 실현이란 비일상적 영역의 행위인 제의(祭儀)나 예술 등 의도적 행위가 지니는 목적의 실현으로 해석할 수 있다. 그리고 行, 즉 움직임은 의도에 의해 결정된 것으로 의도를 벗어난 움직임은 허용하지 않는 양식적인 규칙을 가진 움직임이다.

임재해는 연행을 행위와 사건의 두 가지로 나누어 설명한다. 첫째, 민속이 수행되고 있다는 뜻으로서의 ‘예술적 행위(artistic action)’와 둘째, 연행 상황의 뜻으로서의 ‘예술적 사건(artistic event)’으로 나누어 연행이란 의사소통의 역동적인 과정상의 행위나 사건으로 풀이하고 있다.²⁹⁾ 그는 구체적인 연행의 방식을 구연(口演, oral performance)과 행연(行演 actual performance)으로 나눈다.³⁰⁾

정리하면 그가 말하는 예술적 행위는 말·몸짓·노래·춤 등 직접적인 행위자의 움직임을 말하는 것이며, 예술적 사건이란 행위자를 둘러싼 청관중과 주변 환경 등 연행 상황 전체를 가리킨다. 결국 행위자와 더불어 행위의 주변상황을 전체적으로 파악할 때 비로소 연행의 의미가 구체화된다는 것이다. 그 가운데 직접적인 행위자의 움직임을 중심에 두고 연행을 파악할 때, 행위자의 표정, 음성, 몸짓, 말, 노래, 춤 등의 다양한 움직임 중에서 중심적인 움직임을 기준으로 구연(口演)과 행연(行演)으로 나누어진다.

구연(口演)에는 언어로 나타나는 언술행위, 노래로 나타나는 가창행위, 개념적인 뜻을 지니지 않은 비명과 고함 등의 음성행위 등이 포함되고, 행연(行演)에는 마음이나 춤, 표정 등의 양식적인 행위와 즉흥적이고 비양식적인 행위, 악기를

27) Richard Shechner 著·김익두 譯, 『민족연극학』, 한국문화사, 2004, 57쪽.

28) 박영주, 「演行文學의 장르수행 방식과 그 특징」, 『구비문학연구』 7, 한국구비문학회, 1998, 52~54쪽.

29) 임재해, 「구비문학의 연행론, 그 문학적 생산과 수용성」, 『구비문학연구』 7, 한국구비문학회, 1998, 3~4쪽.

30) 임재해, 위의 글, 37쪽.

연주하는 연주행위 등이 포함된다.

대부분의 연행은 구연(口演)과 행연(行演)이 복합적으로 나타난다. 판소리를 예로 들면, 구연(口演)으로 진행되는 소리꾼의 아니리와 창과 고수의 추임새, 행연(行演)으로 진행되는 소리꾼의 발림과 고수의 장단 등이 함께 어울려 연행을 완성한다. 이들 중에서 어느 하나만을 따로 떼어내어 연행할 경우 그것은 판소리가 아닌 다른 무엇이 되는 것이다. 이런 점에서 연행이란 구연(口演)과 행연(行演)이 어울려서 만들어지는 총체적인 상황을 이르는 것이다.

2) 연행의 기원과 유형

공연행위로서의 연행은 원시적 제의(祭儀)에서 비롯되었다. 널리 알려진 프랑스의 라스코 동굴의 들소그림에는 창(槍)으로 맞힌 흔적이 남아 있다. 들소를 정교하게 그리고 거기에다 창을 던져서 맞히는 행위는 실제 사냥에서 들소를 반드시 잡을 수 있다는 주술적인 행위이다. 들소의 신체부위 하나하나를 매우 사실적으로 그리는 과정이나 그것에 창을 던지는 것에서 주술이 싹트고 제의(祭儀)가 만들어졌다.³¹⁾ 이러한 원시적 제의(祭儀)의 연행으로부터 예술적 연행이 만들어졌다고 볼 수 있다.

제의(祭儀)와 예술이 하나의 기원을 지닌다는 사실은 고대 그리스에서 찾을 수 있다. 그리스어로 제의(祭儀)는 ‘행해진 것’이라는 뜻의 ‘dromannon’이고, 연극적 재현은 ‘행해진 것들’이라는 뜻의 ‘drama’다.³²⁾ dromannon과 drama는 모두 행동을 뜻하는 ‘dran’에서 유래한 말이다.

여기서 dromannon, 즉 ‘행해진 것’이라는 말의 의미는 사냥에 앞서 들소그림을 그리고 거기에 창을 던지는 행위를 가리킨다. 이 같은 행위는 미리 이루어짐으로써 실제 사냥에서 들소를 놓치는 일은 생겨나지 않는다는 강력한 주술적 믿음의 표출이다. 이처럼 마치 목적이 이루어진 것처럼 행하는 것이 제의(祭儀)라고 할 수 있고, 여기서 주술성이 차차 사라지면서 drama, 즉 예술적 연행이 생겨난 것이다.

31) 김용희, 『예술, 세계와의 주술적 소통』, 책세상, 2000, 43~44쪽.

32) J. Harison 著·오병남 外 譯, 『고대예술과 제의』, 예전사, 1996, 43~44쪽.

원시적 제의(祭儀)에서 기원한 공연행위인 연행을 우리나라에서는 다양한 이름으로 불러왔다. 최남선의 『朝鮮常識問答 續編』은 연행과 관련한 수많은 명칭들을 연극(演劇)을 중심으로 설명하고 있다.

演劇을 나타내는 國語는 무엇이나 하건대 ‘짓’, ‘긋’, ‘노릇’의 세 가지가 있어서 方面을 따라서 適當히 分別하여 썼습니다. 지방 보통 會話에 ‘긋이나 보러가지’ 하는 긋과 ‘짓거리한다’하는 짓과 ‘아모 노릇이나 하지’하는 노릇이 다 戲나 劇의 意味로 쓰기도 하는 말입니다. 또 이 세 말 가운데 어느 것이 主語이나 하건대 戲劇의 主語는 지방 語音으로 ‘노릇’이라고 함이 올습니다. 그리고 朝鮮語構成 例로써 이를 推廣하건대 俳優는 ‘노릇바치’의 외에 또 ‘노릇꾼’, 劇場은 ‘노릇마당’, 科白은 ‘노릇사설’ 혹 ‘노릇말’이라고 부름직합니다. ‘노릇바치’란 말의 意匠은 正히 영어의 actor와 日語의 ‘役者’로 더부러 꼭 符合함을 자미잇다할 것입니다.³³⁾

최남선이 정리한 ‘짓’, ‘긋’, ‘노릇’ 외에도 ‘놀이’, ‘놀음’ 등 많은 명칭이 존재하며 한자어로 부를 때는 주로 戲와 劇이라는 표현을 하였다.

하나의 용어가 그 말을 사용하는 사람들의 체험과 정서, 사회적 의미가 반영된 결과물이라고 볼 때 戲와 劇을 뜻을 깊이 살펴볼 필요가 있다. 戲는 호랑이(虎) 탈을 쓰고, 창(戈)을 든 사람이 祭器(豆)를 앞에 두고 춤추는 모습을 상형한 글자로 풀이된다. 劇은 호랑이(虎) 탈을 쓴 사람과 돼지(豕) 탈을 쓴 사람이 칼(刀)을 들고 서로 싸운다는 모습을 담고 있다. 이런 해석에 바탕을 두면 戲는 전쟁 또는 사냥에 앞서 승전과 사냥물의 포획을 기원하는 모의쟁투인 제의적 연행의 연희(演戲)를 의미하고, 劇은 제의라기보다 적대적인 인물이 서로 갈등하며 싸우는 모습의 사건을 다룬 예술적 연행의 연극(演劇)으로 볼 수 있다. 결국 그리스어의 dromannon은 戲의 의미와 비슷하고, drama는 劇의 의미와 비슷한 것임을 알 수 있다.

위와 같은 입장에서 우리나라의 전통적인 연행물들을 살펴보면 대개가 제의적 연행인 연희로 볼 수 있으며, 사실 상 연희라는 용어를 빈번하게 사용한다. 서연호는 공연학적 관점에서 우리나라의 전승연희를 분류하는 여섯 가지 기준을 다음과 같이 제시하였다.

33) 박명진, 「근대 연극 용어의 기원과 변화: 원근법과 주체구성」, 『미학예술연구』 20, 한국미학예술학회, 2004, 134쪽에서 재인용.

첫째, 세시(歲時)를 중심으로 펼쳐지는 연행의 시기를 기준 삼아 분류할 수 있다. 주로 농사놀이를 중심으로 절기(節氣)에 따라 다양한 연희가 존재한다.

둘째, 실내, 곳당, 마당, 거리, 산, 강변, 해변 등 공연장소를 기준으로 분류할 수 있다. 마당에서 이루어지는 연희를 통칭해 마당놀이라고 하고, 이 밖에 곳당놀이, 길놀이, 산대놀이 등이 있다.

셋째, 부르기, 연주하기, 춤추기, 연극하기, 말하기 등의 표현방법 중에서 중심으로 사용되는 방법을 기준 삼아 분류할 수 있다. 보통 歌·舞·樂·戲로 나누어 구분한다.

넷째, 표현도구, 즉 연행에 중요하게 쓰이는 소품을 기준으로 분류할 수 있다. 탈을 중심으로 사용하는 탈놀이, 꼭두각시 등의 인형을 사용하는 인형극 등이 있다.

다섯째, 연행자의 신분을 기준으로 분류할 수 있다. 연행자가 광대, 무당, 승려 등 특정한 신분에 한정되는 경우나, 남녀노소 중 향유층이 누구냐에 따라 달라진다.

여섯째, 의례의 의미를 기준으로 분류할 수 있다. 궁중의식, 민간의식, 종교의식 등 전승집단의 성격에 따라 구분된다.³⁴⁾

서연호는 위의 분류기준을 근거로 많은 연희들을 나누고 있지만 그가 제시하는 여섯 가지 기준 중 두 가지 이상에 해당되는 연희들이 수 없이 존재한다. 우리나라의 전통연희의 대부분은 미분화된 연행양식으로 진행되며, 제의성과 연희성을 동시에 지니는 경우가 허다하다. 당장 본 연구의 대상인 제주도 입춘굿만 놓고 보더라도 거리와 마당을 동시에 쓴다는 점에서 공연장소가 일정하지 않고, 연행자 또한 다양한 신분으로 이루어져 있어 분류가 어렵다. 이 밖에도 여러 가지 기준에 해당되는 사항이 존재한다. 단지 행해지는 시기가 입춘으로 고정되어 있다는 점에서 세시(歲時)놀이로 분류할 수밖에 없다. 제주도 입춘굿을 비롯한 우리나라의 다양한 전승연희는 그 숫자만큼이나 각양각색의 양상을 띠고 있다. 앞서 논의한 바에 의하면 하나의 전승연희에 제의적 연행, 예술적 연행, 오락적 연행의 측면이 복합적으로 존재한다. 양식적 면에서도 歌·舞·樂·戲의 모든 요소가 들어있어 탈장르적인 종합예술의 성격을 지니고 있다고 볼 수 있다.

34) 서연호, 『한국전승연희학개론』, 연극과 인간, 2004. 31~34쪽.

2. 연행이론적 논의의 근거

연행이론(performance theory)³⁵⁾이란 구술문학, 언어자료 등에 대한 분석으로부터 시작되어 포괄적이고 통합적인 성격을 지니는 것으로 일상적인 영역의 행위에서 제의, 연극 등 비일상적 영역의 행위에 이르기까지 다양한 것들을 민족지학(民族誌學)적으로 파악한다는 것을 이른다. 앞서 임재해의 견해에서 논의한 바대로 연행되는 민속을 연구한다는 것은 ‘예술적 행위(artistic action)’와 ‘예술적 사건(artistic event)’을 맥락적으로 조사하는 것이다.

제주도 입춘굿을 비롯한 제주도의 무속의례는 하나의 제의적 연행으로 위의 방법에 근거해 연구할 필요가 있다. 그러나 그 동안 제주도 무속의례를 연구한 선학들의 연구는 다분히 문학 중심적 방법으로 이루어졌다. 제주도 무속의례의 연행은 구연(口演)과 행연(行演)이 함께 이루어지는 것이다. 그럼에도 불구하고 구연(口演)되는 이야기 중심으로 조사하는 구비문학적 연구방법은 기록된 텍스트로 완성된 자료에서도 한계가 드러난다.³⁶⁾ 물론 연행의 모든 요소들을 온전히 문자화하는 것은 불가능에 가까운 일이다. 그러나 개별연행에 있어서 구연(口演)이 중심이 될 때와 행연(行演)이 중심이 될 때가 있는데 어느 하나를 부차적인 것으로 여길 경우 연행물의 기록텍스트화의 의의는 반감된다. 이를 극복하기 위해서는 우선 예술적 행위와 관련한 연행양식, 즉 문학, 음악, 무용, 연극 등의 학제적 연구가 동시에 진행되어야 한다. 다음으로 예술적 사건은 민속학, 인류학, 사회학 등의 학제적 연구가 필요하다. 예술적 행위에 대한 연구와 예술적 사건에 대한 연구가 맥락화될 때 비로소 연행물의 온전한 연구가 완성될 수 있다.

연행이론은 예술적 행위에 포함되는 다양한 장르의 표현방법들을 개별적으로 파악하기보다 하나의 표현방법이 전체 연행과정에서 어떠한 기능을 하며 다른 요소와 어떻게 조화를 이루며 연행을 수행하는가에 집중한다. 그리고 예술적 행위가 연행되는 전후의 정황을 준비과정에서 공연과정, 공연 후 과정으로 나누어

35) 류정아, 「축제의 연행론적 분석」, 『한국프랑스학논집』 47, 한국프랑스학회, 2004, 162쪽.

36) 현용준의 『제주도 무속자료 사진』(1980), 문무병의 『제주도 무속신화』(1998), 『제주도 큰굿자료』(2001) 등을 보면 구연(口演)되는 노래와 사설 사이에 이어지는 연주와 춤 등 행연(行演)에 대해서는 주로 ‘악무(樂舞)로 간단히 표기하고 있다.

예술적 행위에서 비롯되는 사회적 여과와 예술적 행위 자체의 전승기반, 전승방법 등을 분석하며 예술적 사건으로 맥락 짓는다.

김익두는 Victor Turner의 민족연행학과 Eugenio Barba, Richard Shechner 등의 민족연극학을 통해 연행이론적 방법을 수행할 것을 주장했다.³⁷⁾ 민족공연학, 연극인류학, 공연인류학 등 다양한 이름으로 번역되는데 통칭해 공연학으로 묶을 수 있다. 세계의 다양한 문화적 연행을 대상으로 할 경우 공연학, 특정국가나 민족을 대상으로 할 경우 민족공연학으로 부를 수 있다.

Richard Shechner는 공연학적 연구의 여섯 가지 방법을 세웠는데 정리하면 다음과 같다.

첫째, 공연에 참가한 사람, 즉 배우와 관객들의 연행에 참가하면서 존재와 의식의 측면에서 어떤 변화를 겪는가에 주목한다. 서구연극에서처럼 배우가 특정한 역할을 맡았다가 공연이 끝나면 다시 자신으로 돌아오는 일시적 변환(transportation)과 결혼식이나 성인식 등의 통과의례를 통해 사회적 존재 자체가 새롭게 규정되는 지속적 변환(transformation)으로 나누어지는 존재와 의식의 변환장치로서의 연행의 의미를 파악하는 것을 말한다.

둘째, 공연의 긴장성에 대한 관찰이다. 특정 연행물의 지니는 긴장과 이완, 갈등과 조화 등 연행에 관계된 원리와 그 연행원리를 구축하고 공유하는 사람들의 원리의 해석과 적용을 파악하는 것을 말한다.

셋째, 청관중과 연행자의 상호작용을 관찰한다. 연행상황에서 연행자와 청관중 사이의 소통이 어떻게 이루어지며, 그것이 연행에 어떤 영향을 미치는가를 파악하는 것이다.

넷째, 공연의 전체과정을 관찰하는 것이다. 연행의 준비과정(트레이닝, 워크샵, 리허설, 워밍업)과 공연과정(공연, 뒤풀이), 공연 후 과정(여과)으로 나누어 해당 집단의 연행을 전후한 맥락을 파악한다.

다섯째, 공연지식이 어떻게 전승되는가를 관찰한다. 공연지식이란 공연에 필요한 양식과 내용의 모든 것을 말하며, 다른 말로 공연텍스트라고 할 수 있다. 특히 기록전승이 아닌 구비전승이나 행위전승으로 이루어지는 경우 전승방법 또한 중요한 관찰대상이 된다.

37) 김익두, 『한국 민속예능의 민족연극학적 연구』, 전북대학교 대학원 박사학위논문, 1989, 16~17쪽.

여섯째, 공연이 어떻게 생성되고 평가되는가를 관찰하는 것이다. 하나의 연행물이 공연되었을 때 잘되고 못되고를 평가하는 기준은 무엇이며, 그런 가치평가를 통해 새롭게 생성되는 것은 무엇인가를 파악하는 것이다.³⁸⁾

위와 같은 연행이론적 연구는 민속이 연행되고 전승되는 것을 사회문화적 의사소통과정으로 파악해 텍스트 자체에만 몰두하는 것이 아니라 연행을 전후한 사회적 맥락을 들여다보는 것으로서 컨텍스트(context)에 집중한다고 볼 수 있다. 이와 아울러 하나의 민속현상의 연행을 완성된 것으로 이해하기보다 과정적인 것으로 바라보며 어떻게 유지되고 변화되는가에 집중한다고 볼 수 있다.

본 연구는 위의 여섯 가지 방법 중에서도 둘째에서 다섯째에 이르는 연행의 원리와 공연 상황에서의 상호작용, 공연의 전승방법 등에 관한 연구방법을 활용할 것이다.



38) Richard Shechner 著 · 김익두 譯, 앞의 책, 3~45쪽.

Ⅲ. 입춘굿의 유래와 양상

1. 입춘굿 연행의 근거

전승시기 입춘굿은 <표 I-1>에서 제시한 문헌자료들을 통해 확인할 수 있다. 이 밖에 이 시기의 제주도 입춘굿의 연행에 관계된 자료는 당시의 상황을 목격한 사람들의 증언이 있을 수 있겠지만 현재까지 생존한 이들을 찾을 수 없는 실정이다. 부분적으로 대대로 무업(巫業)을 이어온 고령의 심방들에게 전수되는 굿법에 대한 증언을 통해 당시의 모습을 간접적으로 추적할 수 있을 뿐이다.

<표 I-1>의 자료들은 대부분 20세기 초에 만들어진 것이고, 가장 오래된 자료가 이원조의 『耽羅錄』으로 19세기 중반의 기록이다. 이 자료는 전승시기 입춘굿을 최초로 기록한 것이라는 점에서 의미가 있다.

24일은 입춘이다. 호장이 관복을 차려 입고 나무로 만든 소가 끄는 쟁기를 잡고 앞서가면 어린 기생 둘이 좌우에서 부채를 들고 따른다. 이를 일러 퇴우라고 한다. 무당의 무리들이 북을 치면서 앞에서 이끌어간다. 먼저 객사를 거친 뒤 영정으로 들어가 밭갈이하는 모습을 흉내 내었다. 이날 관아에서는 음식을 마련하여 대접하였다. 이것은 탐라왕의 적전하는 풍속을 이어온 것이라고 한다.³⁹⁾

위의 기록은 최초의 문헌자료로서의 의의가 있지만 잡체시(雜體詩) 형식의 짧은 기록으로 입춘굿의 전말을 제대로 파악하기에 어려움이 따른다. 이에 비해 김석익의 「海上逸史」는 보다 구체적으로 기술하고 있다.

춘경: 주사에서 이를 주재하는데, 해마다 입춘 하루 전에 주사에 무격들을 모아, 나무로 소를 만들어 제사를 지내도록 하였다. 다음 날 아침에 호장이 계화를 머리에 꽂고 몸에는 단령을 걸쳐 입고 나선다. 목우에 농기구를 갖추고, 무격들에게 채복을 차려 입고 호위토록 하며, 앞에서 인도하고 크게 징과 북을 울리게 하여

39) 李源祚, 「立春日拈韻」, 『耽羅錄』, 1841.

二十四日立春, 戶長具冠服執耒耜, 兩兒妓左右執扇, 謂之退牛, 執群巫擊鼓所導, 先自客舍次入營庭, 作耕田樣, 其日自本府設饌以饋, 是耽羅王籍田遺俗云.

관덕정 앞까지 이르게 하였다. 무격들이 흩어져 여염집으로 들어가 모아놓은 곡식의 짚을 뽑아오게 하여 그것이 실한가 부실한가의 여부로 새해 농사의 풍흉을 증명하였다. 그리고 다시 돌아서서 객사문 밖에 자리를 옮겨 호장이 쟁기를 잡고 밭을 간다. 이때에 아주 큰 붉은 가면에 긴 수염을 달아 농부로 꾸민 사람 하나가 등장해 오곡의 씨앗을 뿌린다. 이어서 다른 한 사람이 밭에 채색을 하여 초란이처럼 꾸미고 등장하여 씨앗을 쪼아 먹는 시늉을 한다. 한 사람은 가면을 써서 사냥꾼으로 꾸미고 초란이의 뒤를 쫓아가며 맞추는 시늉을 한다. 또 가면을 쓴 두 사람이 여자처럼 꾸미고 처첩이 서로 투기하는 모습을 보여준다. 한 사람이 가면을 써서 남자로 꾸미고 싸움을 말리는 모양을 우스꽝스럽게 보여주면 모두 이를 드러내고 웃는다. 그 형태가 꼭두각시놀음과 매우 비슷하다. 무격의 무리들이 한 데 모여 도약하며 어지럽게 춤을 추면서 태평성대를 즐긴다. 동헌에 들어가서도 이와 똑같이 행한다. 이것은 모두 탐라왕 시절에 왕이 친경, 적전하는 풍속이 남은 것이라고 한다. (목우는 햇대 같은 나무로 제작하는데 모양은 소의 형태와 같으며 다섯 가지 색으로 채색하였으며, 네 바퀴 수레에 태워 몰고 갔다.)⁴⁰⁾

이처럼 김석익의 기록은 구체적인 배역과 그들의 행위, 그리고 연행에 사용되는 탈과 목우(木牛) 등의 소품과 장치에 대해서도 비교적 상세하게 언급하고 있다.

김석익의 기록과 같은 탈놀이의 양상에 대해 비슷한 내용을 담고 있는 것이 鳥居龍藏의 『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的研究』이다.

다음으로 제주도에는 무당이 하는 재미있는 의식이 있다. 이 섬의 무당 수는 매우 많으며 조선의 다른 곳과 비교해서 이곳처럼 많은 곳은 없을 것이라고 생각한다. 나는 조사를 할 때 총독부 쪽에 의식을 부탁한 적이 있는데 백 명 정도의 무당이 모여 의식을 진행하였다. 특히 정월 초하루인 원단에 하는 의식을 보았는데 이것은 춘경(春耕)이라고 하는 무답(舞踏)이다. 이른바 묵극(默劇)으로서 대사를 하지 않는 하나의 드라마이다. 우선 처음에 천하태평(天下太平) 국토안온(國土安穩)이라는 문구를 신에게 고하고 난 후에 묵극이 시작되는 것이다. 각각 가면을 쓰고 처음에는 우선 농사를 짓는 사람이 나와서 씨를 뿌린다. 그 다음에는 새 모양의 가면을 쓴 사람이 나와서 이것을 쪼아 먹는다. 그리고 남녀가 밭에 나와

40) 金錫翼, 「海上逸史」, 『心齋集』, 1918.

春耕

春耕州司(五長廳)主之, 每於立春前一日, 聚巫覡於州司, 造木牛以祭之, 翌朝戶長頭插桂花, 身着團領出, 木牛具農械, 令巫覡輩具彩服, 護衛前導乃大張鉦鼓, 進至觀德亭前兮. 遺巫覡散入閭家, 抽其所儲穀秸, 以所抽者實否, 驗新年之豐嫌, 又轉至客舍門外, 戶長執耒耜以耕, 於是有一人着假面, 絕大赤面, 長鬚飾以農夫, 播五穀種, 一人飾彩羽如抄亂, 做拾啄之狀, 一人着假面飾以獵夫踵抄亂, 而擬中之又二人着假面飾以女優, 有妻妾相妬之容, 一人着假面飾以男優謔作調停之樣, 而皆露齒如笑, 形甚傀儡人, 巫覡輩聚作一隊跳躍亂舞以娛太平, 入東軒上如之, 蓋耽羅王時親耕籍田之遺風云(木牛之制架木, 構造如牛形, 而繪以五彩, 駕以回輪馬)

농사를 짓는 흉내 즉, 농사짓는 모습을 남녀가 하는 것이다. 그 다음으로 여자를 서로 빼앗는 하나의 연극으로 이동한다. 이렇게 하면서 최후에 이르러서는 악마를 퇴치하고 그 해에 오곡풍양이 되겠다고 하는 것이다. 이것은 매우 재미있다. 이것을 보아도 농업과 관계가 있다고 하는 것을 알 수 있다. 그리고 쓰고 있는 가면은 바로 무악(舞樂)에 있는 것이라고 생각된다.⁴¹⁾

鳥居龍藏의 기록은 『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的研究』가 출간된 1924년 이전에 제주도에 체류하면서 전승시기 입춘굿을 조사한 것으로 김석익의 기록과 비슷한 시기의 입춘굿을 기록한 자료로 볼 수 있다.

이와 비슷한 자료로는 전라남도 제주도청에서 출간한 『未開の寶庫 濟州島』가 있다.

속·무당의 기도

일찍이 본도의 무당에 대해서 한마디 하면, 그 기원은 알 수 없지만 이미 수백년 전부터 각종 화복길흉을 귀신에게 빈 것은 확실하다. 약 30년 전 경찰령으로 무당을 직업으로 하는 사람은 우민(愚民)을 현혹하고 공안을 방해하는 것으로 간주하여 기도를 엄금하였으나 각지에 산재한 무당들은 생활이 궁핍하여 경찰관의 눈을 피해 기도의 의뢰에 응하기도 했다. 대정 12년에 신재리의 신모씨가 경성 내지인 모씨와 의기투합하여 숭신조합을 만들어 제주지부의 조합원이 약 200명에 달하였다.

무당은 독립된 직업으로 보통사람들로부터는 천시되었으며, 대부분 자손이 그 직업을 계승하고 있지만, 개중에는 생활이 곤란하여 도중에 이 직업으로 바꾸는 사람도 있었다. 옛날에는 무당이 매년 입춘날 목사청에 모여서 1리동에서 흑우 1마리씩을 바치고 목사 및 도민의 안녕과 행복을 빌고 함께 농작물의 풍요를 산신, 해신에게 빌고 또한 여흥으로 미부교젠(壬生狂言)⁴²⁾과 같은 고대극과 닮은

41) 鳥居龍藏, 『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的研究』岡しよいん、東京、1924.

次に濟州島には巫人のする面白い儀式がある。此の島の巫人の數は非常に多くて、殆ど朝鮮の處べての所と比較して此所程多い所はあるまいと思ふ。余は調査の折總督府の方へ頼んで儀式をさせて貰ったのであるが、儀式の時分には百人ばかりの巫人が集まつてするのである。殊に正月の元旦にする儀式がある。これを見たが、これは「春耕」と云ふ舞踏である。所謂默劇であつて、言葉云をはぬ一つのドラマである。先づ最初に天下太平國土安穩の文句を神様に述べて、次ぎに默劇が始まるのである。各各面を被ぶる、最初に先づ百姓が出て來て種を蒔く。次ぎに鳥の形を被つたものが出て來て之を突ツつく。さうして男女が畑に出て農業をすると云ふ様に、つまり農業の有様を男女がするのである。其次ぎに女子を奪合ふ一つの芝居に移る。さうして最後に惡魔を退治して其年は五穀豊穰になつたと云ふのである。是は餘程面白い。之れによって見つても農業に關係して居ると云ふことが分かる。さうして被つて居る面と云ふものは正しく舞樂にあるものと思はれる。

42) <http://www.kyoto.zaq.ne.jp/mibu/kyogen.htm>에 따르면 미부교젠(壬生狂言)은 오늘날 일본의 京都에 위치한 壬生寺의 의례로서 700 여 년 전 圓覺이라는 승려가 부처님의 가르침을 민중들에게 알기 쉽게 설교하기 위해 시작했다는 넌부쓰 교젠(念佛狂言)에서 유래한 것이다. 주로 입춘 전날인 節分과 매년 4월 21일에

것을 하였지만, 지금은 거의 없어졌다.⁴³⁾

위의 자료들과 시기적으로는 비교적 차이가 있지만 김두봉의 「勸農하는 春耕 風俗」 또한 김석익의 기록과 내용이 매우 비슷한 편이다.

春耕은 上古耽羅王時에 親耕籍田하던 遺風이라. 예전부터 이를 州司에서 主張하여 每年 立春 前日에 전도무격(全島巫覡)을 州司에 集合하고, 木牛를 造成하여써 祭祀하며, 翌朝에 戶長이 머리에 桂冠을 쓰고 몸에 黑團領禮服을 입고, 出動하여 木牛에 農械를 갖추고 巫覡輩는 紅團領禮服을 입고, 무격이 木牛를 끌고, 前路에는 六律을 갖추고 뒤에는 童伎로 護從케 하며, 鐘, 鑼, 笙, 巫樂器 等を 울리며 戶長을 護衛하여, 觀德亭에 이르면 戶長이 巫覡輩를 閭閻 집에 派遣하여 儲置한 穀食束을 舂아 오게 하고, 舂은바 實否를 보아서 新년의 豊嫌을 징험하며, 또 그 모양으로 客舍에 이르러 호장과 무격이 現身하고, 東軒에 이르러 戶長이 장기와 簪이를 잡고 와서 鬘을 갈면 한 사람은 赤色假面에 進 수염을 달아 農夫로 뛰미고 五穀을 뿌리며, 또 한 사람은 色羽로써 새와 갖치 뛰미고 주어먹는 형상을 하면, 또 한 사람은 獵夫로 뛰미어 色鳥를 쏘는 것과 갖치 하고, 또 두 사람은 假面하여 女優로 뛰미고 妻妾이 서로 싸우는 형상을 하면, 또 한 사람은 假面하여 男優로 뛰미고, 妻妾이 투기하는 것을 調停하는 모양을 하면, 牧使는 座上에 안자서 酒肴와 煙草를 만히 주며 與民同樂之風을 보인다. 觀光者는 다 웃고 또 本官衛에 이르러서도 또 그와 갖치 하면, 加飾(假飾)한 사람들은 英雄豪傑(英雄豪傑) 갖치 보인다. 戶長은 물너가고 무격배는 集會 一隊에 刈積場(糶糶倉)에 드러 뛰놀며, 어지러이 춤추고 淸々한 목소래로 年豊의 註文을 외오며, 泰平을 질기고 散會한다.

巫覡이 誦讀(誦讀)하는 註文은 如左함.

近年에는 廢止되얏고, 限二十年前까지의 風俗이라.

某年 某月 某日

「恭神, 降神 우으로 하나님을 위하고, 내려스면 디부왕을 위하고, 물을 위하며 사

서 29일에 걸쳐 행하는데 일본의 전통적인 교겐과 달리 가면을 쓰고 연기하며, 대사는 하나도 없는 무언극이다.

43) 全羅南道 濟州島廳, 『未開の寶庫 濟州島』, 1924.

附巫者の祈禱

尙本島の巫者に就て一言せんに、其起源は分りにくいが既に幾百年前から、各種の禍福吉凶を鬼神に祀つたくとは明らかであるが、約三十年前警察令で巫者を職業とするのは愚民を惑はし、公安を害するものと認められ、祈禱を嚴禁したが、各地に散在して居る巫者は生活に窮し、警察官の眼を逃れて、窃に祈禱の依頼に應じて居た大正十二年新材里の慎某京城の内地人某と氣脈を通じて、崇神組合を作り、濟州支部の組合員約二百に達して居る。

巫者は獨立の職業で、普通人民から賤業視せられ、多くは子孫に其職業を繼承して居るが、中には生活困難の爲め途中此職に轉ずるものもあり、昔は巫者毎年立春の日牧使廳に參集し、一里洞より黒牛一頭ずつを獻じ、牧使及島民の安寧幸福を祈り、併せて農作物の豊饒を山神海神に祈り、尙餘興として壬生 狂言の様な古代劇に似たものを演じたが今は全く無くなった。

직을 위하고, 天地開闢之後에 낸 規則으로 위합니다. 今年은 五穀이 豊富하야 이 사창에 넘도록 하여 주소서」 이 노래를 하며, 어지러이 도라다니며, 춤을 춘다.

참 장관스러운 구경입니다.⁴⁴⁾

김두봉의 기록에서 주목할 부분은 이미 후반부에 기록된 주문(註文)이다. 그가 『濟州島實記』를 지은 1936년으로부터 20여 년 전까지 유지되었던 것이라고 하는데, 이것은 아마도 김두봉의 말처럼 입춘굿이 끝나고 난 뒤에 행해졌거나, 아니면 별도로 송독되었던 것으로 보이며 관아 측에서 마련한 제차(祭次)의 일부가 아니었을까 하는 생각이 든다.

한편 위의 문헌자료들과는 달리 1914년에 촬영한 전승시기 입춘굿의 사진자료가 국내에 13장이 남아 있어 당시의 실상을 짐작하게 한다.

<사진 Ⅲ-1> 입춘굿⁴⁵⁾



44) 金斗奉, 『濟州島實記』, 1936.

45) 제주도, 『제주 100년』, 1996, 10~15쪽.

<사진 Ⅲ-1>에서 <사진 Ⅲ-4>까지 위의 책에서 인용했다.

<사진 Ⅲ-2> 입춘탈굿놀이



<사진 Ⅲ-1>은 관덕정 마당에서 입춘굿을 하는 장면인데, 심방이 신칼을 들고 춤을 주고 있고, 옆에는 악사들이 연물⁴⁶⁾을 치고 있다. 그들 뒤에 서 있는 남녀는 요령(鑢鈴)과 흰 천을 둘둘 말아 들고 있는 것으로 보아 일행으로 보인다. 그런데 이 사진에서 발견되는 특이한 점은 굿청이 전혀 설비되어 있지 않다는 사실이다. 또한 악사들이 쪼그려 앉아 연주하는 모습을 보면, 긴 시간 동안 이루어지지 않았던 것으로 보인다. 아마도 임시로 마련된 공연인 관계로 전승시기 입춘굿의 모습을 그대로 재현하지 않고 약식화된 형태로 연행한 것으로 보인다.

<사진 Ⅲ-2>를 보면 전승시기 입춘굿을 가장 상세하게 묘사한 김석익의 「海上逸史」 중 어느 장면인지 파악하기가 곤란하다. 농부와 새, 엽부가 등장한 것으로 보아서는 농사짓는 장면으로 볼 수도 있는데, 처와 첩이 함께 등장해 춤추고 있어서 농사 장면이라고 단정하기 어렵다. 어쩌면 입춘탈굿의 전 과정이 끝난 뒤에 펼쳐진 뒤풀이일 수도 있다.

46) 제주도 무속음악에 사용되는 대양, 설췌, 북 등의 무악기를 이르는 명칭이다.

<사진 Ⅲ-3> 기생들의 춤



<사진 Ⅲ-4> 출연자들의 단체사진



<사진 Ⅲ-3>은 기생들이 한삼을 양손에 끼고 춤을 추는 모습이다. 전승시기 입춘굿의 기록들에 나타난 퇴우(退牛)하는 과정에서 동기(童妓)들이 부채를 들고 춤추며 앞서 갔다는 모습을 재현한 것으로 보인다. 이 사진을 보면서 추정할 수 있는 사실은 목우제(木牛祭)와 퇴우(退牛) 등 목관아 일대를 행진하며 펼치는 거

리굿이 이 당시에는 연행되지 않았다는 것이다.

<사진 III-4>는 공연이 끝난 뒤 모든 출연자들을 촬영한 단체사진으로 보인다. 아마도 기록 자료로 남겨두기 위해 촬영한 것으로 보인다. 이 사진에는 <사진 III-2>에는 등장하지 않는 인물(왼쪽에서 네 번째. 탈을 쓰고, 부채를 든 사람)이 있는데, 처첩 간의 씨앗싸움을 조정하는 남편으로 보인다.

위의 사진들은 「제4회 사료조사, 관덕정 마당의 입춘굿놀이」⁴⁷⁾에서 촬영한 것으로 1914년 6월 6일의 시연상황이다. 네 장의 사진들을 통해서도 알 수 있듯이 전승시기 입춘굿을 완벽하게 재현한 것이 아니라 사료조사에 필요한 부분만을 추려내 공연한 것이다. 송석하가 촬영한 것⁴⁸⁾으로 추정되는 이 사진들은 당시의 정황을 잘 보여주고 있으나, 전승되는 입춘굿의 현장을 촬영한 것이 아니라 임시공연으로 마련된 인위적인 공연물을 촬영한 것으로 그 의미가 축소된다.

이상의 자료들을 종합해 볼 때 위의 자료들 중에 전승시기 입춘굿의 전 과정을 상세하게 기록한 것은 김석익의 「海上逸史」로 보인다. 이원조의 『耽羅錄』은 입춘 당일에 펼쳐진 연행의 내용을 간략하게 기술하며 탐라국에서 비롯되었다는 유래를 밝히는 정도에 머물러 있다. 鳥居龍藏의 『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的研究』은 전승시기 입춘굿의 전 과정을 두루 살피지 않고 입춘탈굿놀이만을 중점적으로 다루고 있어 부족함이 있다. 더욱이 「제4회 사료조사, 관덕정 마당의 입춘굿놀이」의 사진자료처럼 총독부에 의해 인위적으로 마련된 공연의 내용을 토대로 했다는 점에서 자료적 가치가 크게 떨어진다고 볼 수 있다.

한편 鳥居龍藏의 『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的研究』와 같은 해에 전라남도 제주도청에서 발행한 『未開の寶庫 濟州島』는 다른 자료들과 사뭇 다른 내용을 담고 있어서 눈길을 끈다. 이 자료에 따르면 매년 입춘날에 각 마을마다 흑우(黑牛) 1마리씩을 바치고 풍요를 빌었다고 하는데, 여기서 언급하는 마을의 범위가 어디까지인지 불분명하지만 당시의 경제 규모를 짐작컨대 현실성이 떨어진다고 볼 수 있다. 이와 아울러 기원의 대상을 설명하는 부분에서 농신(農神)에 관한 언급은 없고 산신(山神)과 해신(海神)만 나타나고 있어 풍농굿

47) 심규호, 앞의 글, 32쪽.

48) 伊藤好英, 『折口學が讀み解く韓國芸能』, 慶應義塾大學出版會, 2006.

伊藤好英의 주장에 따르면 위의 사진은 송석하가 촬영한 것으로 추정된다고 한다. 이 밖에도 村山智順이 촬영한 사진이 일본에서 사진첩으로 출판되었다고 한다.

의 성격을 띠는 전승시기 입춘굿에 부합되지 않는다. 아마도 전승시기 입춘굿과 유사한 형태의 무속의례들의 사례를 입춘굿으로 오인한 것으로 보이지만 검증할 방법이 뚜렷하게 마련되지 않는 실정이다.

여기서 눈길을 끄는 부분은 이 자료가 발행된 1924년으로부터 30여 년 전에 경찰령을 통해 무속을 금지했다는 점이다. 이미 19세기 말에 무속이 금지되고 있었다는 점에서 관이 주도하는 입춘굿이 가능했었겠느냐하는 의문이 생겨난다. 이와 더불어 1908년에 전통적인 행정제도가 해체되며 제주목이 제주군으로 바뀌는 등 주변정황의 심각한 변화 또한 전승기반에 큰 충격을 주었을 것이다. 1914년 「제4회 사료조사, 관덕정 마당의 입춘굿놀이」의 사진자료나 1924년에 출판된 鳥居龍藏의 기록이 모두 인위적으로 만들어진 공연상황의 기록이라는 점에서 이 시기의 입춘굿은 자생적인 전승기반이 크게 약화된 것으로 파악된다.

그러나 무당들이 관의 감시를 피해 굿을 계속적으로 했고, 대정12년(1923)에 신재리(新材里)⁴⁹⁾의 신 모씨의 주도로 송신조합제주지부가 만들어지고 회원이 200여 명에 달했다는 것을 보면 무속이 성행했음을 알 수 있다. 또한 1925년경에 입춘굿에 직접 참가했었다는 박생옥 심방의 증언이 있어서 전승이 이루어지고 있었음을 알 수 있다.

여러 가지 주변정황을 종합해 볼 때 19세기 말에서 20세기 초에 이르는 기간 동안 입춘굿은 전승기반의 급속한 변화와 축소로 인해 해마다 치러지지 못하고 비정기적으로 치러질 수밖에 없었던 것으로 보인다. 관이 주도하던 전통 또한 호장을 비롯한 이서(吏胥) 출신과 도황수(都皇帥) 등의 심방들로 대체되었다고 여겨진다.

가장 늦은 시기의 자료인 김두봉의 「勸農하는 春耕風俗」은 전승시기 입춘굿의 전반적인 모습을 제대로 파악할 수 없었던 조건에서 기록된 것으로 보인다. 그의 기록이 김석익의 기록과 거의 일치한다는 점에서 이를 짐작할 수 있다.

그의 기록에서 주목할 만한 부분은 목사(牧使)가 직접 참가해 연회자들에게 술과 담배를 권하며 여민동락지풍(與民同樂之風)을 즐겼다는 대목이다. 상하의 위계질서가 엄격했던 사회에서 이때만큼은 모든 것이 허용되었다는 점에서 축제가 지니는 일탈과 해방의 성격이 나타난다. 그러나 이 또한 김두봉이 직접 목격한

49) 여기서 신재리(新材里)는 신촌리(新村里)의 오기(誤記)로 보인다.

사실인지 아니면 주위의 증언을 토대로 작성한 것인지가 밝혀지지 않는다.

이 같이 전승시기의 문헌자료들을 검토한 결과, 김석익의 「海上逸史」가 전승 시기 입춘굿을 가장 구체적이며 사실에 가깝게 조명한 기록임을 알 수 있다.

2. 다른 사례와의 비교

1) 다른 지역과의 비교

전승시대 입춘굿과 유사한 의례를 다른 지방에서도 찾을 수 있다. 범위를 확대하면 중국과 일본을 비롯한 동아시아에서도 이와 유사한 의례가 다양하게 존재하며, 전 세계에 걸쳐 농경문화권에 포함되는 모든 민족과 국가에서도 비슷한 의례가 존재한다. 본 연구에서는 연구의 범위를 국내로 축소시켜 다른 지방의 유사한 사례들을 살펴보고자 한다.

유희춘의 『眉巖先生集』 「雜著」에는 함경도와 평안도 일대의 나경(裸耕)에 대한 기록이 나온다.

입춘 나경에 관한 평의

매년 입춘 아침에 토관에 모이게 하여 관문의 길 위에서 목우를 몰아 밭을 갈고 씨를 뿌리게 하여 심고 거두는 형태에 따라 해를 점치고, 곡식의 풍년을 기원한다. 이 때 밭을 가는 자와 씨를 뿌리는 자는 반드시 옷을 벗게 하여 차가운 기운을 몸에 닿게 하니 이는 무슨 뜻인가?⁵⁰⁾

목우(木牛)를 몰며 밭갈이를 흉내 내고 농점(農占)을 치는 것은 제주도 입춘굿과 매우 비슷하다. 단지 특이한 점은 남자들이 알몸으로 연행을 했다는 점인데, 이 같은 행위는 남성이 지니는 생산성을 유감주술적으로 극대화시킨 풍농의 의

50) 柳希春, 『眉巖先生集』, (국립민속박물관, 한국세시풍속자료집성-조선전기 산문편, 2004), 238~239쪽.

立春裸耕議

每歲立春之朝. 都轄土官. 於官門道上. 令人驅木牛而耕種. 作稼穡之狀. 用以占年. 用以祈穀. 而必使耕者種者. 裸體而觸寒. 此何意也.

미를 지닌다고 볼 수 있다. 이러한 나경의 풍속은 국립중앙박물관에 소장된 청동기 시대의 의기(儀器)인 농경문청동기(農耕文靑銅器)에 그려진 문양과 비슷해 매우 오래된 전통으로 추측할 수 있다.

허목은 「陟洲記事」 『記言』에서 오늘날의 삼척지방의 입춘제(立春祭)에 대해 소개하고 있다.

입춘에 선택단에 제사지내는 축문

‘섭제가 별을 주관하니, 풍성한 덕이 목(木:봄)에 있습니다. 정성껏 제수를 마련하였으니, 백곡이 잘되기를 기원합니다.’

단은 삼척관아 5리 떨어진 곳에 있다. 농사와 산일을 시작하려면 먼저 제사를 지낸 후에 오곡을 파종하고 북을 치며 도로를 순회하여 봄기운을 일으킨다. 척주의 풍속으로 오래 전부터 내려오는 고사다.⁵¹⁾

허목의 자료는 17세기 중반에 펼쳐지던 삼척의 입춘 풍농제의 축문과 더불어 간략한 해설로 이루어져 있다. 내용을 보면 농사 지내기 전에 오곡을 파종하고 거리굿을 펼친 것을 알 수 있다. 이러한 모습은 목우(木牛)를 만들어 거리굿을 펼치고 발갈이를 흉내 내는 전승시기 입춘굿의 모습과 매우 닮아 있음을 짐작하게 한다.

전승시기 입춘굿과 가장 유사한 형태는 이학규의 『洛下生漚』에서 찾을 수 있다.

춘경제

주부에서는 입춘일에 춘경제를 지낸다. 그 법은 본래 동쪽 성 밖의 봄맞이 월령에서 나왔다. 일찍이 본부의 입춘일을 보니, 부사에서 목우를 만들고 부의 호장이 공복을 갖추어 입고 악기를 연주하며 앞서 나갔다. 동성문 밖 영춘장에서 선농제를 지낸 후 목우를 밀며 발갈이하는 모습을 펼쳤다.⁵²⁾

51) 許穆, 「陟洲記事」, 『記言』, (국립민속박물관, 한국세시풍속자료집성-조선전기 산문편, 2004)187쪽.
立春祭先穡文

攝提司辰. 盛德在木. 虔用粢盛. 祈爾百穀.

壇在府東五里. 初農山祀事既畢. 播五穀. 擊鼓徇于道路. 以發春氣. 右陟洲風俗古事.

52) 李學逵, 『洛下生漚』, (한국문집총간290, 민족문화추진회, 2002).

春耕祭

州府. 立春日. 爲春耕祭. 其法本出月令迎春東郊之意. 嘗見本府立春日. 府司造木牛. 府戶長具公服. 鑊吹前導. 出東城門外迎春場內祭先農訖. 推牛作耕地伏.

위의 춘경제는 김해지방의 의례로 전승시기 입춘굿과 매우 비슷하다. 이학규는 김해의 춘경제를 소개하며 이러한 풍속의 유래가 중국에서 비롯되었다고 하면서 북송의(北宋) 맹원로가 지은 『東京夢華錄』의 내용에 근거해 자신의 견해를 밝혔다.

김해의 경우와 유사한 의례는 洪錫謨의 『東國歲時記』에서도 찾을 수 있다.

함경도 풍속에, 이 날이 되면 나무로 만든 소를 관청으로부터 민가의 마을까지 끌고 나와 돌아다닌다. 이는 흙으로 소를 만들어 내보내는 제도를 모방하고 풍년을 기도하는 뜻을 나타내는 까닭이다.⁵³⁾

이 밖에도 전승시기 입춘굿과 비슷한 사례들은 전국에 걸쳐 고르게 나타나고 있어서 입춘에 펼쳐지던 풍농의례가 제주도에만 국한된 것이 아님을 알 수 있다. 위의 기록들은 입춘을 전후해서 펼쳐지던 의례들에 관한 기록들로 목우(木牛) 또는 토우(土牛)가 등장한다. 이렇게 소와 관계가 있는 민속은 오늘날까지 전국의 여러 지방에서 다양한 형태로 전승되고 있다.

소가 등장하는 민속은 크게 생우(生牛)가 등장하는 경우와 인조우(人造牛)가 등장하는 경우로 나눌 수 있다. 생우(生牛)가 등장하는 경우는 대부분이 소싸움 놀이이며 경상도 지역에 밀집해 있다. 전승시기 입춘굿처럼 인조우(人造牛)가 등장하는 경우는 경남 영산의 쇠머리대기와 경기도와 황해도 일대의 소먹이놀음과 소놀이굿 등이 있다.

소먹이놀음과 소놀이굿은 신곡(新穀)맛이의 추수감사제의 성격이 강한 반면, 영산의 쇠머리대기는 정초에 행하는 의례로 전승시기 입춘굿과 같은 풍농을 기원하는 의례다. 소먹이놀음과 소놀이굿은 사람이 전신탈을 쓰고 소 역할을 하는데 비해 영산의 경우는 나무로 만든 인조우(人造牛)를 사용한다. 워낙은 생우(生牛)로 하는 소싸움에서 유래한 것으로 보는 견해가 유력하다.⁵⁴⁾ 특이한 점은 소먹이놀음과 소놀이굿, 전승시기 입춘굿에서는 소의 모양이 사실적으로 만들어졌다는 것에 비해 영산의 경우는 안동 차전놀이의 동채처럼 추상적인 형태를 띤다

53) 洪錫謨, 『東國歲時記』 (한국명저 대전집, 이석호 編, 대양서적, 1978).

立春

關北俗時日作木牛 自官府達干閭里 遍出干路 盖倣出土牛之制 而所以示勸農 祈年之意也.

54) 한양명, 「소의 민속과 상징」, 『민속학적으로 본 열두 띠 이야기』, 집문당, 1996, 67쪽.

는 점이다.

이처럼 입춘을 전후한 시기에 행해지는 풍농의례에 공통적으로 소가 등장하는 경우는 중국의 다아춘(打春)에서도 찾을 수 있고, 고대 그리스의 봄의 제전인 牛祭(bouphonis)에서도 찾을 수 있다.⁵⁵⁾ 앞서 살펴본 『未開の寶庫 濟州島』에 나타나는 미부교젠(壬生狂言)처럼 일본의 경우에도 입춘을 전후해 풍농의례가 펼쳐진다. 중국의 다아춘(打春)이 고려 성종 7년에 국가의례로 채택⁵⁶⁾되었다는 이유로 위와 같은 다양한 의례들이 다아춘(打春)에서 비롯된 것이라고 단정 지을 수 없는 것이다. 모든 농경문화권에서 비슷한 양상이 공통적으로 전개된 것처럼 우리나라의 경우에도 재래적인 고유민속이 오랜 시기 동안 이어져왔으며 국가의례화되는 과정에서 중국의 의례방식을 채택한 것으로 보인다.

2) 제주도 민속과의 비교

전승시기 입춘굿과 관련된 제주도의 민속을 비롯한 유사한 의례들은 크게 세 가지로 나누어 살펴볼 수 있다.

먼저 24절기 중의 하나인 입춘에 관계된 제주도 민속상의 세시풍속들을 들 수 있다. 제주도 내에 전승되는 입춘의 세시풍속은 문전맹질, 보리뿌리점 보기, 푸는체 점치기, 입춘축 붙이기, 입춘기도 드리기, 이사제(里社祭) 지내기⁵⁷⁾ 등 다양하게 존재한다. 문전맹질과 이사제(里社祭)는 유교식 의례이고 입춘기도는 불교식 의례다. 이 중에서 문전맹질과 이사제(里社祭)는 유교식 의례라는 점에서 연행방식이 입춘굿과 다르기는 하지만 풍농을 기원하는 의례라는 점에서 입춘굿과 같은 성격을 지닌다고 할 수 있다. 입춘축 붙이기는 의례적 연행과는 큰 관계가 없는 풍속이다. 이 중에서 입춘굿과 관계가 깊은 것은 보리뿌리점과 푸는체점이다. 이 두 가지는 일종의 농점(農占)으로 전승시기 입춘굿에서도 행해졌다고 여러 기록에 나와 있다. 보리뿌리점은 이른바 ‘새철 드는 시간’에 보리밭에 가서 보리를 뽑아 뿌리가 몇 가닥인지를 세어 보거나, 부실 여부를 보고 풍흉을 진단하는 식

55) 이두현 외, 『한국민속학개설』, 학연사, 1983, 230~232쪽.

56) 황경숙, 『한국의 백사의례와 연희문화』, 월인, 2000, 304쪽.

57) 국립문화재연구소, 『제주도 세시풍속』, 국립문화재연구소, 2001, 41쪽.

으로 행한다. 푸는체점은 부녀자들이 부엌에서 화덕 주위를 깨끗이 청소한 뒤에 ‘새철 드는 시간’에 푸는체(키)를 엮어둔다. 일정한 시간이 흐른 뒤에 푸는체를 열어보고 좁씨가 있는지 확인하고 그 숫자에 따라 그해 농사의 풍흉을 진단한다. 이 두 가지 농점(農占)은 개인적으로 점치는 것이라는 점에서 입춘굿과 차이를 보인다. 입춘굿에서의 보리뿌리점은 집단적으로 행해졌던 것으로 일반적인 제주도 무속의례의 ‘씨드림’과 비슷한 형태로 진행되었을 가능성이 크다고 볼 수 있다.

다음으로 입춘굿과 비슷한 연행방식으로 진행되는 의례들을 찾아볼 수 있는데, 의례의 공간이 고정되고 집약된 일정한 장소에 국한되는 형태로 진행되는 것이 아니라 입춘굿에서와 같이 의례공간이 광역화되어 있어서 거리굿 등을 펼치는 경우가 있다. 이같은 방식의 의례는 오늘날에 이르러서는 찾아보기 어렵지만 불과 수십 년 전까지만 해도 행해진 것으로 알려져 있다.

제주 풍속에 대체로 산·늪·냇물·연못·언덕·물가·평지·나무·돌 등이 있는 곳에다 고루 신의 사당을 만들어 놓는다. 그리하여 매년 설날부터 정월 보름까지 무격이 신독(神蠶)을 받들고 나희(儼戲)를 행한다. 징과 북을 울리며 안내하여 동리로 들어가면 사람들이 다투어 재물과 돈을 내놓으며 굿을 한다. 이것을 화반(花盤)이라 한다.⁵⁸⁾

『東國歲時記』에 나타난 이 기록에 대해 현용준은 여기서 말하는 화반(花盤)이 ‘굿돌이’⁵⁹⁾라고 해석하고 있다. 나아가 그는 굿돌이가 제주도의 전통적인 풍물굿인 걸궁과 입춘굿 때의 가면모의농경(假面模擬農耕)과 비슷하다고 하면서 성산읍 오조리의 영등굿을 예로 들고 있다. 성산읍 오조리에서는 예전에 마을굿을 할 때 영등굿을 하기 전날에 심방들이 ‘대’를 들고 마을의 가가호호를 돌면 집집마다 쌀 1사발과 돈, 미역, 피륙 등을 상에 올려 내놓고, 심방들은 점을 쳐 주고 이 때 받은 재곡(財穀)으로 다음날 영등굿을 했다고 한다. 이것을 ‘대뚝’⁶⁰⁾이라고 한다.

58) 洪錫謨, 앞의 책, 元日條.

濟州俗 凡於山藪川池丘陵墳衍木石 俱設神祀 每歲自元日至上元 巫覡擎神蠶 作儼戲 鍾鼓前導出入閭里 民人爭捐財錢 以賽神 名曰花盤.

59) 현용준, 「화반고」, 『제주도 무속과 그 주변』, 집문당, 2002, 237~238쪽.

60) 현용준, 위의 글, 236쪽.

오조리의 경우와 비슷한 사례는 다른 곳에서도 찾을 수 있다. 제주시 건입동에서는 칠머리당 영등굿을 하기 위해 걸궁, 또는 거리굿이라고 부르는 일을 영등굿을 하기 전 보름 동안 행해 영등굿의 경비를 마련했다고 한다.⁶¹⁾ 조천읍 선흘리에 위치한 속칭 ‘알선흘’에서는 당굿을 벌이기에 앞서 ‘매굿대’를 세우고 며칠 동안 집집마다 돌아다니며 곡식을 걷는 ‘매고’, 또는 ‘거리제’를 벌여 당굿에 필요한 비용을 충당했다고 한다.⁶²⁾

이처럼 전승시기 입춘굿과 비슷한 연행방식으로 치러지는 거리굿은 제주도의 많은 마을에서 마을굿과 함께 치러졌던 것으로 확인된다. 현용준을 비롯한 제씨들이 입춘굿과 더불어 제주도의 당굿에서 나타나는 거리굿을 제주도의 전통적인 풍물굿인 걸궁으로 파악하는 것은 입춘탈굿놀이와 풍물굿이 깊은 관련성이 있다고 본 심규호의 견해와 크게 다르지 않다. 거리굿이 걸궁과 같다고 한 이들의 견해가 타당한 것임을 보여주는 사례가 있다.

12월 29일 밤에, 고을 사람들이 봉성문 밖에서 매구굿을 벌이는데, 이는 관례라고 한다. 아이들이 구경하고 돌아와서 말하기를, “광부(狂夫) 세 사람이 귀면(鬼面)을 하고 팽과리와 북을 치면서 노래를 함께 불러서 즐거웠어요.”라고 하였다. 정월 초이튿날 무어라고 외치면서 창 밖 길을 지나가는 자가 있어서 엿보니, 종이 깃털 장식과 흰 총채를 잡고 앞서는 한 사람, 작은 동발(銅鉢)을 든 세 사람, 구리 징을 든 두 사람, 북을 친 일곱 사람이 보였다. 모두 붉은 쾌자를 입고 전립을 썼는데, 전립 위에는 지화(紙花)를 꽂고 있었다. 남의 집에 이르러 떠들면서 놀이를 벌이면, 그 집에서는 소반에 쌀을 담아 문 밖으로 나온다. 이를 ‘화반(花盤)’이라 한다. 이 또한 나례(儺禮)의 남아 있는 풍습 중에 하나일 것이다.⁶³⁾

물론 이것은 다른 지방의 사례이기도 하지만 현용준이 해석한 ‘굿놀이’의 타당성을 입증하고 있으며, 입춘굿을 비롯한 마을굿의 거리굿이 풍물굿과 같은 계통에서 나온 것임을 입증하는 중요한 자료라고 할 수 있다. 특히 이옥은 같은 책에

61) 문무병, 「제주도의 세시풍속의 특징」, 『제주도 세시풍속』, 국립문화재연구소, 2001, 167쪽.

62) 강정식, 「제주도 당굿과 경제」, 『비교민속학』 27, 비교민속학회, 2004, 222쪽.

63) 李鉉, 『鳳城文餘』(譯註 이옥전집, 실사학사 고전문학연구회, 소명출판, 2001).

十二月二十九日夕, 邑人設魅鬼戲于鳳城門外, 禮也. 童子觀而歸言: “狂夫 三人着假面, 一措大 · 一老婆 · 一鬼臉. 金鼓迭作, 謳謠並唱以樂之.” 正月二日, 有喧而過窓外路者, 窺之, 執紙毘白拂先者一人, 執銅小鉢者三人, 執銅鉦者二人, 執鼗鼓者七人, 皆依紅掛子, 戴氈笠, 笠上插紙花. 到人家噪戲, 其家盤供米出門, 名曰‘花盤’. 其亦儺之餘風歟!

서 봉성(오늘날의 경남 합천일대)지역의 ‘결공(乞工)’을 따로 소개하고 있는데, 그 모습은 마치 오늘날의 풍물패의 모습을 보는 것처럼 일치하고 있어 위의 제씨들의 견해가 맞았음을 보여준다.

전승시기 입춘굿과 관련해 마지막으로 살펴보아야 할 것은 의례의 주체에 관한 부분이다. 입춘굿이 관(官)이 주재하던 것이라고 할 때 전승시기에 제주목을 비롯한 삼현의 관아에서 주재하던 의례가 어떠했는지 알아볼 필요가 있다.

이원진의 『耽羅誌』에 의하면 17세기 당시 제주도의 지방관아에서 공식적으로 치르던 의례들은 사직단(社稷壇), 풍운뇌우단(風雲雷雨壇), 여단(厲壇), 문묘(文廟), 독신묘(蠹神廟), 성황사(城隍祠), 포신묘(酺神廟), 광양당(廣壤堂), 차귀사(遮歸祠), 천외사(川外祠), 신춘사(新春祠) 등에서 행해졌다.⁶⁴⁾ 이 가운데 광양당(廣壤堂), 차귀사(遮歸祠), 천외사(川外祠), 신춘사(新春祠)는 당시의 유교적 이념에 입각하면 정사(正祠)가 아닌 음사(淫祠)에 해당된다. 그럼에도 불구하고 관(官)이 직접 나서서 의례를 주재했다는 것은 중앙의 지배이데올로기만을 일방적으로 강요했을 때 나타나는 지역민의 반발과 원망을 감당하기 어려웠기 때문에 일종의 유화책으로 선택된 것으로 보인다.

이와 같은 양상은 2세기 정도가 지난 1883년에서 18884년에 걸쳐서 제주목과 대정현, 정의현에서 거행한 의례에서도 나타난다. 사직대제(社稷大祭), 석전제(釋尊祭), 한라산제(漢拏山祭), 독제(蠹祭), 풍운뇌우제(風雲雷雨祭), 성황발고제(城隍發告祭), 여제(厲祭)⁶⁵⁾ 등이 있는데, 이 가운데 풍운뇌우제(風雲雷雨祭)는 국가차원에서만 행하는 것이고, 한라산제(漢拏山祭) 또한 사사로이 지방관아에서 지낼 수 없는 것이다. 성황발고제(城隍發告祭)와 여제(厲祭)는 국가에서 정한 소사(小祀)에 해당되기는 하지만 민간에서 숭배하는 신과 유사한 성격의 신을 모시는 의례여서 민간의 관심이 여느 의례에 비해 높았다고 한다. 이러한 의례들 역시 앞서 살펴본 광양당(廣壤堂) 등의 경우처럼 탄압국면에서는 규모가 축소되거나 중단되었다가 유화국면에서는 정상적으로 행해지기를 거듭하며 유지되었던 것으로 보인다. 특히 제주도처럼 뿌리 깊은 무속의 전통이 강한 지방의 경우는 이형상 목사(牧師)의 부임기간 중 대대적인 탄압에도 불구하고 그가 물러난 뒤 이내 되

64) 李元鎭, 『耽羅誌』, (耽羅文獻集, 제주도 교육위원회, 1976).

65) 조성윤, 「19세기 濟州島의 國家儀禮」, 『담라문화』 16, 제주대학교 담라문화연구소, 1996, 243쪽.

살아난 사례 등을 볼 때 지방관의 입장에서는 정치적 차원의 통치책의 일환으로 논란이 되는 의례들을 상황에 따라 허락했을 것이다. 이같은 모습은 국가 차원에서 무당이 행하는 국행의례인 기은제(祈恩祭)와 기우제(祈雨祭)를 두어 민간의 감성을 다독거릴 수 있는 방안으로 삼았던 것에서도 확인된다.⁶⁶⁾

이렇게 전승시기 입춘굿은 토착적인 권력집단과 중앙의 이데올로기를 관철하는 지방관이 타협하는 가운데 관민합동의례라는 방식으로 존재할 수 있었으며, 양식적인 면에서 전통적인 제주도 마을굿의 거리굿과 고려 성종 조에 도입한 국가차원의 의례방식이 결합하는 혼합된 방식의 거대연행으로 변화해간 것이라고 볼 수 있다.

그러나 지방관을 비롯한 권력집단들의 경우 입춘굿을 통해 천하태평(天下太平) 국토안온(國土安穩)을 얻으려는 의도를 가졌을 것이고, 일반 민중들의 경우는 심방들의 보리뿌리점을 통해 그해 농사의 풍흉을 진단하는 것과 개인의 안녕을 바라는 것에 집중했을 것이다. 이처럼 전승시기 입춘굿은 서로 대치되며 평행선을 달리는 입장들이 복잡하게 얽혀 있었으나 외형상으로는 고대적 전통을 이어온 국중대회(國中大會)와 비슷한 양상을 띠었다고 볼 수 있다.

3. 조선시대 입춘굿의 연행

1) 목우제-造木牛以祭

전승시기 입춘굿의 연행에 있어서 가장 먼저 행해진 것은 목우(木牛)를 만들고 제(祭)를 지내는 것이었다. 이와 같은 목우제(木牛祭)에 대해 전승시기 문헌자료들 중에 김석익의 「海上逸史」와 김두봉의 「勸農하는 春耕風俗」에 언급된 내용을 통해 면모를 파악할 수 있다. 나머지 자료에는 이러한 내용이 나오지 않는다.

66) 허남춘, 「淫祀로 정의된 基層信仰의 實態 研究」, 『인문과학』 31, 성균관대학교 인문과학연구소, 2004, 506쪽.

김석익과 김두봉의 기록은 대체로 비슷한 내용으로 해마다 입춘 하루 전에 주사에 무격들을 모아, 나무로 소를 만들어 제사를 지내도록 하였다고 한다. 본격적인 입춘굿을 시작하기 전에 의례의 중심적인 역할을 하는 성수(聖獸)를 제작하며 고사를 지내는 것은 영산쇠머리대기에 나타나는 ‘나무고사’⁶⁷⁾와 비슷하다고 볼 수 있다.

이렇게 목우제(木牛祭)를 입춘에 하루 앞서 전도의 무격을 모아 지내는 것은 목우(木牛)가 입춘굿이라는 의례의 주신(主神)임을 뜻하는 것으로 볼 수 있다. 인격화된 신의 형상이 아닌 동물형상의 농경신이라는 점에서 깊은 역사성이 나타난다.

한편 목우제(木牛祭)의 의례 진행방식은 어떠했을까가 궁금해진다. 호장의 집 무처인 주사(州司)에서 주재했다는 점에서는 유교적 성격을 띠었을 것이고, 전도의 무격을 모아서 제사를 지냈다는 점에서는 무속적 성격을 띠었다고 볼 수 있다. 추측하건대 목우제(木牛祭)는 유교식의 의례와 무속식의 의례가 혼합된 방식으로 진행되었을 공산이 크다고 본다. 특히 조선후기에 이룰수록 국가차원의 사전(祀典) 정비로 수많은 지방의례들이 무속과 유교의 방식이 절충되는 양상을 띠는 것을 통해서도 알 수 있듯이 애초에는 무속적 성격이 강한 의례에서 시간이 지날수록 유교식과 혼합되었다고 할 수 있다.

2) 거리굿-退牛

이원조의 『耽羅錄』에 따르면 입춘 당일 아침에 시작하는 거리굿을 퇴우(退牛)라고 한다. 예복을 갖춰 입은 무격, 동기(童妓), 악대, 호장(戶長) 등이 무리지어 오색으로 치장한 목우(木牛)를 수레에 얹어 끌면서 주사(州司)에서 출발해 객사(客舍)와 영정(營庭) 등 관아의 요소요소를 도는 거리굿을 펼치며 관덕정 마당으로 들어온다. 거리굿은 심방들과 악대가 징, 팽과리, 북 등의 무악기(巫樂器)를 연주하며 선두에서 이끌고, 그것에 맞춰서 어린 기생들이 부채춤을 추면서 뒤따르고, 호장이 중심이 되어 목우(木牛)를 몰며 행진하는 형태로 진행되었다.

67) 고려대학교 민족문화연구소, 『韓國民俗大觀』 4, 고려대학교 출판부, 1982, 570쪽.

영산쇠머리대기에서는 놀이에 쓰일 나무소를 제작할 때 나무를 베기에 앞서 산신(山神)에게 고사를 지내고 나무 들레에 금줄을 친다.

위와 같이 이원조의 『耽羅錄』을 비롯한 모든 기록에는 제주목관아의 중요한 장소만 순례한 것으로 기록되어 있다. 그러나 이와 유사한 함경도지방의 입춘제는 앞서 살펴본 바와 같이 목우(木牛)를 끌면서 관청으로부터 민가의 마을까지 끌고 나와 돌아다녔다고 한다. 제주도의 경우도 이와 크게 다르지 않았을 것이다. 목우(木牛)를 몰면서 민가의 가가호호를 순례하며 심방들이 간단한 비נם을 해주고 채곡(財穀)을 받는 등 제주읍성 안의 여러 곳을 두루 돌아다녔을 것으로 보인다. 전통적인 마을곳에서 행해지던 ‘화반(花盤)’, ‘대뿔’, ‘매고’, ‘거리제’ 등과 같이 전승시기 입춘곳에서도 거리곳은 대규모의 광역화된 의례였다고 볼 수 있다.

3) 입춘곳-驗新之豊嫌

목우(木牛)를 몰면서 행하는 거리곳이 끝나면 그해 농사의 풍흉을 점치는 곡점(穀占)이 행해졌는데, 이와 관련해서는 김석익과 김두봉의 기록에만 언급되고 있다. 두 기록에 의하면 거리곳 행렬이 관덕정 마당에 이르면 심방들을 마을의 가가호호로 보내 곡식의 짚단을 뽑아오게 해 점을 쳤다고 한다. 이원조의 기록에는 거리곳이 끝나면 곧바로 호장(戶長)이 목우(木牛)를 몰면서 밭갈이를 한다고만 간략하게 나타난다.

이렇게 기록상의 차이가 나타나는 이유는 입춘곳이 행해지던 매시기마다의 정치적 상황에 따른 것으로 파악된다. 애초에는 이 과정에서 심방들이 집전하는 무속식의 곳이 성대하게 펼쳐졌을 것이다. 그런 것이 국가가 용인하는 지방의례로 변화하는 과정에서 유교적 의례를 강화하는 시기에는 심방들의 곳이 대폭 축소되거나 아예 치러지지 않았을 수도 있고, 유화국면일 때에는 성대하게 치러질 수 있었을 것이다. 이원조가 목격한 것은 아마도 곳이 축소되던 시기의 상황일 듯하며 김석익과 김두봉의 기록은 유화국면에 가까운 상황인 것으로 보인다. 무속식의 입춘곳이 제대로 치러졌던 때에는 목우를 몰고 성내(城內) 곳곳을 순례하는 거리곳에서 이미 민가의 곡식을 가져오거나 그 자리에서 풍흉을 직접 점쳐주었을 것이다. 그 것은 경우에 따라 며칠에 걸쳐 행해졌을 수도 있다. 이렇게 대규모로 치러지는 거리곳이 끝난 뒤에야 비로소 심방이 집전하는 본격적인 입춘곳

이 펼쳐졌던 것으로 보인다.

4) 입춘탈굿놀이⁶⁸⁾

입춘굿이 성대하게 치러지고 난 뒤에 놀이굿으로 치러지던 입춘탈굿놀이에 대한 내용은 김석익과 김두봉, 그리고 鳥居龍藏의 기록에만 나타난다. 제주도의 다른 민속에서도 이와 비슷한 경우는 나타나지 않고 주변지역에 분포하는 제주도 입춘굿과 유사한 사례들을 살펴보아도 탈굿놀이에 대한 언급은 하나도 발견되지 않는다. 그렇다고 해서 입춘탈굿놀이를 어느 시기에 갑자기 생겨난 것이라고 단정할 수는 없다. 아마도 다른 지방의 풍물굿에 나타나는 잡색놀이처럼 마을굿과 결합해 행해지되 독립적인 탈놀이로 발전하지 않은 채 굿의 일부로 남아있었을 가능성이 크며, 탈의 형상 또한 1914년의 사진자료에 나타나는 모습만이 아니라 그때그때 여러 가지 모습을 지녔다고 볼 수 있다. 애초에는 제주도의 많은 굿놀이에 등장하는 종이탈이나 형조탈 등 원초적인 모습이었을 가능성이 크다고 하겠다.

김석익과 김두봉, 鳥居龍藏가 언급한 입춘탈굿놀이는 호장의 발갈이, 농부의 파종, 새의 휘방과 포수의 새 사냥, 처첩간의 씨앗싸움과 조정 등으로 이루어져 있다.

먼저 호장(戶長)의 발갈이와 농부의 파종은 그 모습이 제주도 굿놀이의 하나인 세경놀이와 매우 비슷하다. 세경놀이 또한 풍농을 기원하는 놀이굿으로 여장소무와 꿩돌이가 받을 일구고 파종하는 등 농사의 전 과정을 담고 있다. 만일 입춘탈굿놀이의 연희자들이 심방들이었다면 세경놀이와 같은 방식으로 진행했을 것이다.

다음으로 새의 휘방과 포수의 새 사냥은 제주도의 전통적인 걸궁에 나타나는 놀이와 유사하며, 다른 풍물굿의 잡색놀이에서도 비슷한 놀이를 흔하게 찾아볼 수 있다. 제주도 굿놀이의 하나인 산신놀이도 포수 두 사람이 닭을 사냥하는 방식으로 진행하고 있어 비슷한 모습을 보여준다.

68) 입춘탈굿놀이라는 전승시기 입춘굿을 기록한 문헌자료에는 나타나지 않는 말이다. 대개의 자료들이 이와 관련해 서술형의 긴 문장으로 기록하고 있어서, 복원시기 입춘굿놀이에서 가장 빈번하게 사용하는 용어를 쓴다.

마지막 부분인 처첩간의 씨앗싸움과 조정은 우리나라 탈놀이에 전체적으로 나타나는 보편적인 내용으로 이루어져 있다. 이 부분은 앞선 부분과 달리 주술적인 성격이 약하다고 할 수 있다. 앞부분의 두 과정이 농사의 풍년을 기원하는 놀이와 장애와 횡액을 몰아오는 새를 쫓아내는 주술성이 강한 자연과의 갈등을 표면화한 놀이인데 비해 이 부분은 처첩 간에 벌어지는 사회적 갈등을 표면화한 놀이이다. 이것은 애초에는 주술성이 강한 마을곳에 부속된 탈굿놀이가 점차 사회성이 강화되며 독립적인 탈춤으로 성장해가는 과정에서 나타나는 과도기적인 모습으로 파악할 수 있다.

한편 입춘탈굿놀이를 언급한 세 사람 중 鳥居龍藏만이 입춘탈굿놀이가 묵극(默劇)으로 진행되는 것이라고 밝히고 있어서 눈길을 끈다. 그가 전승시기 입춘굿을 조사하며 집중적으로 파악한 사례는 스스로도 밝히고 있듯이 본인이 총독부에 의뢰해 마련한 시연상황이다. 이러한 정황을 미루어 짐작할 때 鳥居龍藏가 관람한 시연에서는 그의 기록대로 입춘굿의 전 과정이 연행된 것이 아니라 입춘탈굿놀이만 연행되었고, 그것마저도 무언극으로 진행되었을 것이다. 아마도 이 시기 쯤에는 입춘굿의 전승기반이 약화되어 매해 입춘굿이 펼쳐지지 않았을 것이고, 때에 따라 행한다고 해도 많은 전승요소들이 소멸해가는 상황이었을 것이다. 원래는 정형화된 대사와 춤까지는 존재하지 않았더라도 즉흥적인 대사와 춤으로 진행되었던 것이 쇠퇴기에 이르러 鳥居龍藏가 본 것처럼 무언극화되었다고 본다.

이와는 반대로 제주도의 걸궁과 다른 지방의 풍물굿의 잡색놀이에서 대사가 없는 경우를 근거로 추정할 때 독립적인 탈놀이를 분화되기 이전에 탈굿놀이라면 대사가 없는 형태로 악대의 뒤를 따르며 허튼춤을 추는 것이었다고도 추정할 수 있다. 그러나 김두봉의 기록에 입춘탈굿놀이의 광대에게 목사(牧使)가 술과 담배를 권하며 ‘與民同樂之風’을 보였다는 내용과 관련해서 “내가 하늘에서 올라온 씨할아빈데, 담배참 같이 하자.”⁶⁹⁾는 등의 대사를 했다는 목격담들이 남아있어서 입춘탈굿놀이가 묵극(默劇)이 아니었음을 보여준다. 아마도 입춘탈굿놀이는 제주도 굿놀이들에서 행해지는 방식과 비슷한 형태로 진행하면서 상황에 따라 즉흥적인 대사와 몸짓이 동반되는 식으로 연행되었던 것으로 보인다.

69) 문무병, 「민속예술의 방향과 과제-제주도 입춘굿놀이」, 『역사민속학』 3, 한국역사민속학회, 1993, 190쪽.

5) 뒤풀이-跳躍亂舞

입춘탈굿놀이가 끝나면 일종의 뒤풀이의 과정으로 이어지는데, 김석익과 김두봉은 이를 ‘跳躍亂舞’라고 표현하고 있다. 이때에는 관아에서 베푸는 ‘與民同樂之風의 酒宴’에 연희자와 관람자 모두가 차별 없이 참여하여 즐기고 마지막으로 심방을 비롯한 모든 연희자들이 모여 난장을 벌이며 마무리하는 것으로 전 과정이 끝난다.

이 부분은 간략한 기술에만 그치고 있어서 가볍게 여기기 쉬운 대목이다. 그러나 제주도 입춘굿의 중요한 목적 중의 하나가 이를 통해 구현된다. 특히 ‘與民同樂之風의 酒宴’은 관민합동의 의미만을 내포하는 것이 아니라 공동의 성찬(聖餐)으로서 고대제왕이 지냈던 모습이 화석처럼 남아 있는 것이다. ‘염불보다 쯤밥’이라는 속담이 있듯이 ‘跳躍亂舞’와 함께 펼쳐지는 ‘酒宴’은 단순한 식사가 아니라 공동의 성찬(聖餐)이며 제의적 연행의 중요한 목적 중 하나다.

이와 더불어 음주가무를 함께 즐기는 모습은 흡사 고대의 국중대회(國中大會)를 연상시킨다. 탐라국의 유풍(遺風)일 가능성도 이 안에 담겨 있다.

이 부분에 대해서는 IV장에서 다시 한 번 면밀하게 살펴볼 것이다.

4. 복원된 입춘굿놀이

복원시기에 이루어진 다양한 복원사례들은 본 연구의 서론에서 이미 밝힌 바와 같이 통칭해 입춘굿놀이라고 칭할 것이며, 민속예술경연대회출전을 목적으로 했던 1965년, 1988년, 1998년의 사례들과 1999년 이후 현재까지 진행되고 있는 탐라국 입춘굿놀이를 구분해 개괄적으로 분석할 것이다.

1) 민속예술경연을 위한 복원-1965~1998

1965년, 1988년, 1998년의 사례들이 지니는 공통점은 전국민속예술경연대회와

한라문화제 등 각종 민속예술경연대회⁷⁰⁾의 일환으로 복원이 시도되었다는 점이 다. 구체적인 기록이 남아 있지 않은 1972년의 입춘굿놀이도 제12회 전국민속예술경연대회에 참가하기 위해 만들어진 것이었다.

제주도에서는 1964년 제5회 전국민속예술경연대회부터 참가하기 시작했는데,⁷¹⁾ 입춘굿놀이를 비롯한 많은 민속놀이들이 이 대회에 참가하기 위해 새롭게 구성되고 공연되었다. 이러한 각종 민속예술경연대회에 출품되었던 작품들은 대개가 해당 대회의 경연규정과 경연장의 조건에 맞게 재구성해야 하는 조건상의 문제로 민속현장에서 전승되는 모습을 있는 그대로 재현하지 못하는 한계를 지닌다. 이같은 대회에 여러 차례 참가했던 입춘굿놀이 또한 이러한 조건에서 자유로울 수 없었으며, 제한된 시공간과 규정에 맞게 전승시기 입춘굿을 재구성한 작품으로 만들어낼 수밖에 없었다. 결국 1965년, 1988년, 1998년의 사례들은 그때그때 정해지는 대회의 규정에 맞춰 구성되었고, 전문연출자와 안무자 등의 직업예술인과 민속학자를 비롯한 학계의 전문가들이 작업에 참가해 시나리오를 구성했다. 시나리오가 완성된 뒤에는 그것을 토대로 전 출연진이 모여 일정기간 동안 연습을 진행하는 방식으로 작품이 완성되었으며, 이 과정에서도 많은 부분을 다시금 수정 보완하는 작업이 이루어졌다. 특히 1988년의 입춘탈굿놀이와 1998년의 입춘굿놀이는 그 동안 도내 각 시군이 각종 민속예술경연대회에 참가하면서 다른 시도의 경연작품을 관람하고 그들과 경쟁하는 가운데 쌓은 경험을 바탕으로 대회 요건에 최대한 부합되게 만들어내었던 것으로 보인다.

70) 신은희, 『민속예술경연대회의 실태와 문제점』, 한양대학교 대학원 석사논문, 1998, 11~19쪽에 따르면, 전국민속예술경연대회는 1958년 정부수립 10주년 경축행사의 일환으로 시작되었는데, 민속에 대한 보존과 계승을 목적으로 전국의 민속을 한 자리에 모아 농악·놀이·민요·무용·민속놀이의 5개 부문으로 나누어 경연을 벌이는 방식으로 이루어지며 오늘에 이르고 있다. 반세기에 육박하는 기간 동안 많은 문화제가 발굴·보존되었다는 긍정적 평가도 있지만 경연방식이 지니는 과열된 경쟁심으로 인해 민속의 훼손과 오염 등 역기능이 더욱 심각하게 대두되고 있다.

1999년 40회 제주대회에서부터는 한국민속예술축제로 개칭하며 새로운 모색을 시도했으나 경연방식은 끝내 이어지고 있어 소위 '경기장 민속'의 오명을 벗지 못하는 실정이다. 각 지방의 향토문화제들 중에서 1966년 전라남도의 '1회 남도문화제'가 향토문화제에서는 최초로 전국민속예술경연대회 예선전 형식의 경연방식을 도입한 것을 시작으로 전국화되며 최근에는 이북 5도, 전라북도, 경상북도를 제외한 전 지역에서 이루어지고 있다.

한편 제주도의 경우 탐라문화제 내에 민속예술경연은 1965년 4회 한라문화제의 걸군경연에서부터 비롯되었다. 이 시기의 걸군경연은 제주도내 읍면대항으로 펼쳐졌다. 이와는 별도로 시연의 방식으로 민속놀이가 진행되었는데, 1980년에 이르러 민속놀이 또한 경연방식으로 바뀌며 전국민속예술경연대회의 예선전화 되기에 이른다.

71) 濟州道, 앞의 책, 113쪽.

이렇게 1972년 입춘굿놀이를 포함한 네 차례의 복원시도들은 전승시기 입춘굿을 토대로 공연화된 민속예술경연작품을 만들어내었다는 공통점을 지닌다. 전승시기 입춘굿이 참가자들의 삶과 밀착된 의례로서의 제의적 연행이었던 것과 달리 위의 네 차례의 복원시도는 예술적 연행이었다고 할 수 있다.

(1) 1965년立春굿놀이

1965년 10월 29일부터 31일까지 사흘 동안 서울에서 펼쳐진 제6회 전국민속예술경연대회에 참가해 장려상을 수상한 이 작품은 전승시기 입춘굿이 소멸되고 난 이후 복원을 시도한 첫 사례다. 작품의 구성은 제주민속학회의 송석범이 맡았고, 안무는 제주여고 무용교사인 송근우, 해설은 안사인 심방이 맡았다.⁷²⁾ 내용을 구성한 송석범의 공연 관람기에 의하면 출연진은 제주여자중고등학교 학생 35명으로 구성된 제주민속예술단이 맡았다고 한다.⁷³⁾ 송석범에 의하면 당시 제주도 대표팀은 ‘立春굿놀이’ 외에도 ‘허벅춤 및 해녀춤놀이’, ‘명석놀이’를 함께 공연했다고 한다.

시나리오를 직접 구성하는 등 중요한 역할을 맡았던 송석범은 전승시기 입춘굿에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

“立春굿놀이”는 農事를 勸獎하고 豐年을 祝願하는 行事로 立春굿이 지금으로부터 六〇余年前에는 있었으나 오늘날은 이를 볼 수가 없다. 짚으로 만든 소에다 바퀴를 달고 앞에서 시할아버지 씨를 뿌리며 길을 인도하면 쟁기를 켜 當時의 戶長들이 밭갈이 흉내를 내면서 市街를 行進했었다고 한다.⁷⁴⁾

인용문 중의 시할아버지는 씨할아버지의 오기(誤記)로 보인다. 특이한 점은 소가 나무로 만들어진 것이 아니라 짚으로 만들어졌다고 하는 것이며, 거리굿을 할 때 씨할아버지가 씨를 뿌리며 인도한다는 점이다. 그리고 호장(戶長)이 여러 명이었다는 점도 전승시기 입춘굿에 대해 기록한 다른 자료에서는 찾아 볼 수 없

72) 濟州道, 앞의 책, 114쪽.

73) 송석범, 「民俗藝術競演大會에 다녀와서……」, 『제주도』 23호, 제주도, 1965, 102쪽.

74) 송석범, 위의 글, 103쪽.

는 부분이다. 송석범도 밝히고 있듯이 이미 당시로부터 60여 년 전에 단절된 입춘굿을 복원하는 과정에서 주위의 증언을 토대로 이 같은 견해를 갖게 되었다고 여겨지며 이것을 근거로 시나리오를 구성한 것으로 보인다.

덕수궁 중화전 앞마당에서 공연된 이 작품은 ‘무당춤’, ‘農樂隊 行進’, ‘무당굿’의 세 마당으로 이루어졌다.

첫 장면인 ‘무당춤’은 무당이 나와서 잡귀를 쫓는 춤을 추는 내용으로 이루어졌다.

두 번째로 행해진 ‘農樂隊 行進’은 제주도 특유의 걸궁을 공연했다고 하는데, 소(牛)가 등장하지 않은 걸궁패의 거리굿이었다고 한다. 이에 대해 송석범은 소(牛)의 형상과 관련해 정확한 고증이 이루어지지 않았고, 또한 공연경비가 부족했다는 이유를 들고 있다.

마지막 장면인 ‘무당굿’은 무당들이 일제히 징과 북을 두드리며 굿을 하여 풍년을 비는 춤으로 이루어진 것으로 관(官)과 (民)의 합동제희(合同祭戲)를 형상화한 것이라고 말하고 있다.

위와 같이 펼쳐진 ‘立春굿놀이’는 전승시기 입춘굿의 연행과도 많은 차이를 보이고 있을뿐더러 송석범이 제시한 전승시기 입춘굿에 대한 해석과도 차이를 보인다.

이런 형태로 공연하게 된 이유는 첫째, 실질적인 연출 역할을 한 안무자 송근우의 시각을 들 수 있다. 한국무용을 전공한 그로서는 이전부터 제주도민속을 소재로 창작한 무용을 여러 차례 공연한 바 있고, 평소 자신이 즐겨 써왔던 방식대로 ‘立春굿놀이’를 공연화했을 것이다.

둘째, 송근우의 안무방식 못지않게 당시 한라문화제와 전국민속예술경연대회에 출품하는 작품들을 만들어내던 이들의 사고 또한 양식화된 공연물의 창작에 맞춰져 있었다.

1955년 문교부 내에 문화보존과가 생겨난 이후, 1961년 문화재관리국이 탄생하고 1962년 문화재보호법이 시행⁷⁵⁾되고 1959년 전국민속예술경연대회가 만들어졌다. 이때부터 국가차원의 전통문화정책이 마련되기 시작했는데, 사라진 전통을

75) 정갑영, 「우리나라 전통문화정책의 전개과정과 그 의미」, 『정신문화연구』 81, 한국정신문화연구원, 2000, 19쪽.

원형 그대로 복원하는 것이 중요한 목표였지만, 원형복원 과정에서 민속이 삶의 현장과 분리됨으로써 무대화되고 정형화된 공연물들이 만들어지기 시작한다. 제주도 또한 기존의 예술중심의 행사인 제주예술제가 1965년, 4회에 이르러 한라문화제로 개칭되며, 민속중심의 행사로 변신을 시작한다.⁷⁶⁾ 이처럼 도내외의 정황은 민속을 무대화 또는 공연화하는 방향으로 나아가고 있었다. 이런 분위기 속에서 만들어진 ‘立春굿놀이’의 창작무용화된 모습은 당시로서는 지극히 자연스러운 일이었을 것이다.

셋째, 구성, 안무, 출연 등 작업에 참가했던 사람들 중에 전승시기 입춘굿과 관련해 연행의 경험이 있거나, 아니면 유관한 분야의 경험자가 전무하다시피 했다는 점이다. 물론 안사인 심방이 해설을 맡았다고 하지만 연행에 참가하거나 작품 창작에 직접 관여하지는 않았던 것으로 보인다. 결국 입춘굿과 관련한 전승현장의 경험자들이 아닌 공연예술인들이 중심이 되어 만들어진 공연물이 될 수밖에 없었다.

1965년 ‘立春굿놀이’에서 주목해야 할 점은 ‘놀이’라는 용어의 등장이다. ‘立春굿놀이’라는 용어가 공식적으로 등장한 첫 사례로서 이후에 복원되는 모든 작품이 ‘놀이’라는 이름을 쓰고 있다. 물론 전승현장에서도 입춘굿놀이라고 불려왔다는 견해가 있기는 하지만 1965년 이후 ‘놀이’라는 용어가 추가된 것은 또 다른 이유가 있다.

전통적인 제주도 무속의례에는 다양한 굿놀이가 존재한다. 여기서의 ‘놀이’는 제의성이 강한 것으로 정확히 말하면 ‘굿놀이’인 것이다. 그러나 각종 민속예술경연대회에 참가하기 위해 만들어진 경우에는 굿놀이라는 제의적 성격보다 공연적 성격이 강하게 나타난다. 이를테면 대회가 정하는 규정에 맞게 현장의 민속을 공연화하는 재구성과정에서 정형화된 양식을 지니지 않은 민속을 억지로 양식화하며 명칭 또한 ‘○○놀이’라고 부르는 것이 관행화된 것이다. 1965년에 ‘立春굿놀이’와 함께 공연된 ‘허벅춤 및 해녀춤놀이’, ‘명석놀이’만 보아도 잘 알 수 있다. 이 같은 명칭의 사용은 이후에도 빈번하게 나타나며 대부분의 경우가 ‘놀이’라는 명칭을 사용하고 있다.⁷⁷⁾

76) 濟州道, 앞의 책, 62~65쪽.

77) 좌혜경, 「담라문화제 전통문화 공연의 전승과 계발」, 『제주예술』 17, 한국예총제주도연합회, 2004,

(2) 1988년 立春탈굿놀이

제27회 한라문화제에 오라동이 제주시 대표로 참가하면서 만들어진 이 작품은 국악협회 제주지부의 강원호가 시나리오 구성, 탈 제작, 연출 등과 더불어 직접 공연에 출연하는 등 중요한 역할을 했다. 제주대학교 탈춤연구회에서 안무를 담당했고, 악사는 제주대학교 탈춤연구회와 제주농고 농악반이 함께 담당했다. 이 밖에도 도내 연극단체에서 활동하는 연극인들이 중요한 배역을 맡았다.⁷⁸⁾ 공연은 1988년 8월 26일에서 28일 사이에 제주시 종합경기장에서 펼쳐졌다.

강원호는 1965년 ‘立春굿놀이’와 달리 전승시기 입춘굿과 관련해 문헌자료를 세밀하게 조사하고, 전승시기 입춘굿에 직접 참가한 바 있는 박생옥 심방의 증언을 토대로 작품을 구성하는 등 최대한 과거의 모습을 복원하려고 노력했다.

『관덕정 부근 도가집(일종의 향사)에서 준비를 마쳐 광매기(괘과리)를 해서 관

37~39쪽.

좌혜경은 각종 민속예술경연대회에 출품되었던 작품들을 분류해 망라하고 있는데, 그 중에서 ‘놀이’라는 명칭을 쓰는 경우는 다음과 같다.

참가단체	작품명
구좌읍 김녕리	불도맞이 굿놀이
구좌읍 김녕리, 행원리, 종달리, 하도리	해녀놀이
구좌읍 송당리	산신놀이
구좌읍 하도리	서천꽃놀이
구좌읍 행원리	남당중놀이
대정읍	툽질놀이
대정읍 하모리	연신맞이 굿놀이
서귀포시 동홍동	백중놀이
서귀포시 보목동	테우 만드는 놀이
애월읍 남읍리	포제놀이
제주시 건입동	요왕맞이 굿놀이
제주시 삼도동	흠싸움놀이, 입춘굿놀이
제주시 용담동	용담선유놀이, 정월대보름놀이
제주시 이도동	세경놀이, 영감놀이, 화반놀이
조천읍 신흥리	불싸움놀이
조천읍 조천리	연물놀이

78) 이 같은 정황에 대해 상세하게 파악할 수 있는 이유는 연구자가 1988년 당시 이들이 장기간 연습하던 제주시 종합경기장을 여러 차례 찾아가 직접 목격하는 과정에서 출연자들과의 대화를 통해 많은 정보를 얻을 수 있었기 때문이다.

덕정에 모여들어 春耕을 치던 곳』 79)

춤사위는 人爲的 動作이 없는 靜的인 면이 있고, 의상은 화려하지 않은 평상복 차림이고, 대사는 풍자적이고, 해학적인 말로 이어지고 있으며, 굿이 끝나서 탈을 불태우며 즐기는 뒷풀이가 없는 것이 河回별신굿 탈놀이와 비슷하다.⁸⁰⁾

이와 같은 박생옥의 증언을 바탕으로 놀이의 전 과정이 구성되었는데, 전체 다섯 마당으로 이루어져 있다.

첫째마당 ‘길놀이’와 둘째마당 ‘몬침 뵈기 춤(춤뿐 선보이기)’은 하나의 장면으로 연결되어 있다. 놀이가 시작되면 전출연진이 등장하여 ‘이야홍타령’을 부르며 ‘춤뿐’을 선보인다. 한 편에서는 마을사람들과 심방이 굿청을 차린다.

셋째마당은 ‘입춘굿’인데, 초감제, 본향뚝, 마을 액막음, 씨드림, 보리뿌리점, 도진으로 이루어졌다. 특이한 점은 굿의 중간에 보리농사를 짓는 장면이 균중적으로 펼쳐지고, 까마귀가 날아와 씨앗을 쪼아 먹다가 농부가 던진 몽둥이에 맞아 도망가는 장면이 연출되고 난 뒤에 ‘보리뿌리점’이 이어지는 것이다.

넷째마당은 ‘탈놀이’인데, 그 속에서 다시 ‘씨할애비마당’, ‘초란이마당’, ‘강스장마당’, ‘골체할망 마당’으로 나뉘어져 있다. ‘씨할애비마당’은 강스장네 집안내력을 소개하는 내용이다. ‘초란이 마당’은 초란이와 강스장의 사랑놀음에 씨할애비가 개입하는 내용이다. ‘강스장 마당’은 강스장과 씨할애비가 스스로를 자랑하거나 상대방을 헐뜯는 경쟁으로 이루어져 있다. ‘골체할망마당’은 강스장의 부인인 골체할망과 첩인 초란이의 씨앗싸움이 이어지고, 골체할망이 죽어 귀양풀이를 하는 장면으로 구성되어 있다.

마지막 마당 ‘여흥’은 첫째마당처럼 경연대회 방식에 맞게 뒤풀이와 퇴장을 겸한 것으로 보인다.

강원호는 박생옥의 증언과 1914의 사진자료를 근거로 탈을 직접 제작했는데, 탈의 조형뿐만 아니라 인물의 성격에서 춤과 의상에 이르기까지 상세하게 밝히고 있다.

79) 「제주에도 탈춤이 있었다.」 제주신문, 1988년 9월 2일.

80) 제27회 한라문화제 민속경연 출연작품 팸플렛, 제주도, 1988.

<표 III-1> 1988년立春탈굿놀이의 탈의 조형과 성격⁸¹⁾

명칭	크기	성격	춤사위	의상
강스장	24×16cm	男, 60대 양반, 체통	선비춤, 양반춤	바지, 저고리, 두루마기, 갓, 부채
골체할망	20×14cm	女, 60대 허기진 입, 피로한 눈	엉덩이춤, 갈지자걸음	검정색 치마, 백색 저고리, 무명수건, 골체, 지팡이
초란이	20×14cm	女, 30대 작부, 입이 거의 봉해져 있어서 신분 상 하층계 급	기생춤, жат은걸음	황색 저고리, 다홍치마, 장 삼
씨할애비	24×16cm	男, 50대 심술적이며 도전적인 호 탕한 모습	거친 춤	바지, 저고리, 조끼, 독다림, 병거지

<사진 III-5> 1988년立春탈굿놀이의 탈⁸²⁾



1988년 ‘立春탈굿놀이’는 1965년 ‘立春굿놀이’에 비해 전승시기 입춘굿의 복원에 주력한 흔적이 많이 나타난다. 특히 박생옥의 증언을 토대로 다양한 측면의 노력을 기울이며 얻어낸 성과는 매우 높게 평가할 수 있다. 하지만 이 역시 민속

81) 앞의 자료.

82) 앞의 자료 표지사진.

예술경연대회 출품용으로 만들어진 결과 양식화된 공연의 성격을 지닐 수밖에 없었다고 평가할 수 있다. 상위 입상했을 때 무형문화재로 지정되는 등 각종 보존대책이 마련되는 것에 비해 성적이 나빴을 때는 일회성 공연으로 그치는 것이 민속예술경연대회의 폐단인 만큼 많은 노력을 기울여 이루어낸 성과가 축적되지 못한 것이 아쉬움으로 남는다.

(3) 1998년立春굿놀이

1998년 ‘立春굿놀이’는 1997년 제36회 한라문화제에서 먼저 공연된 후 1998년 제39회 전국민속예술경연대회에서 공연되었다. 두 차례에 걸친 작업은 큰 차이를 보이지 않으며 1997년의 공연을 부분적으로 수정해 1998년에 공연한 것이다. 따라서 본 연구는 1998년의 공연을 중심으로 살펴보고자 한다.

제주시 삼도1동이 제주도 대표로 참가하며 만들어진 이 작품은 1998년 10월 14일에서 16일 사이에 밀양공설운동장에서 공연되었다. 연출과 시나리오를 제주도립예술단 출신의 연출가 한○○이 맡았고, 고증은 민요학자 김영돈과 제주도청 문화체육과의 현○○이 공동으로 맡았다.⁸³⁾ 당시 연습현장인 제주시 중앙초등학교에 연구자가 몇 차례 방문하면서 목격한 바에 의하면 제주도립예술단 단원인 고○○이 안무를 맡았고, 풍물공연단체인 어우름이 탈굿놀이의 중요배역과 악사를 담당했다. 도황수(都皇帥)의 굿은 직업적인 무속인들이 맡았다. 연출자와 안무자가 제주도립예술단활동을 경험한 이들이어서 1991년 제주도립예술단의 ‘무용극 입춘굿놀이’가 부분적으로 활용되었을 가능성도 있다고 볼 수 있다.

시나리오에 나타난 출연인원을 보면 무려 200명으로 되어 있고, 경연장인 밀양공설운동장에는 관덕정과 객사 등 실제 제주목관아 일대의 중요한 시설들을 무대장치로 꾸미고 연행했다고 하니 공연의 규모가 매우 컸음을 알 수 있다.

시나리오에 나타난 공연내용을 살펴보면 첫째마당 ‘거리굿(걸궁)’ 둘째마당 ‘豊農비념(날가리짐), 셋째마당 ‘마당굿(세경놀이, 가면극), 넷째마당 ‘문굿(액막이 굿), 다섯째마당 ‘석살림굿(서우젓 소리)’의 전체 다섯 마당으로 이루어졌다.

첫째마당은 객사와 관덕정을 배경으로 전출연진이 걸궁을 하며 행진하는 것으로

83) 제39회 전국민속예술경연대회 제주도 대표 ‘立春굿놀이’ 시나리오, 1998.

로 시작되었는데, 이것은 앞서 살펴 본 1988년 ‘立春탈굿놀이’의 경우처럼 제한된 시간과 공간에 맞게 공연해야하는 경연대회의 특성을 반영한 것이다.

결궁을 하며 입장을 마친 다음에는 탈굿놀이패와 호장(戶長)이 목우(木牛)를 몰면서 결궁패와 함께 행진해 객사로 가서 목사(牧使)를 중심으로 ‘낭쨌크스(쇠 굿)’을 한다. 이 장면은 전승시기 입춘굿에 나타나는 목우제(木牛祭)와 퇴우(退牛)를 연속적으로 연출한 것이라고 할 수 있다.

둘째마당 ‘豐農비념’은 도황수(都皇帥)의 굿으로 진행되었는데, 군문열림과 신청례를 한 뒤, 도황수(都皇帥)는 호장(戶長), 결궁패와 함께 집집마다 돌며 곡식을 거두어 와서 난가리점을 친다. 이후 농사장면으로 넘어가서 호장(戶長)의 밭갈이와 마을사람들의 농사가 이어진다. 농사장면의 후반부는 포수를 중심으로 마을사람들이 새를 쫓는 장면이 연출된다. 이 장면은 전승시기 입춘굿에서 펼쳐지던 도황수(都皇帥)의 굿과 보리뿌리점, 포수와 새의 경쟁을 재현한 것이다. 여기서 전승시기 입춘굿과 다른 점은 새가 10명, 포수가 6명이나 되며 특히 포수는 탈을 쓰지 않았다는 점이다.

셋째마당은 농부(씨하르방)와 첩이 만나 사랑놀음을 하는 장면으로 시작되는데 첩이 오줌을 누는 행위 등 노골적으로 성을 묘사하는 장면이 펼쳐진다. 이후 농부의 본처인 할미가 등장해 첩과 씨앗싸움을 벌이면 농부가 조정해 서로 화해를 시킨다. 이 장면은 앞의 두 마당과 달리 전승시기 입춘굿의 모습에 가깝게 재현하고 있다.

넷째마당 ‘문굿’은 농부가 목사와 대면해 술과 담배를 요구하면 목사가 이에 응하고 주연을 베풀어 기생들의 춤과 노래에 결궁패가 합세해 잔치판을 여는 것으로 진행하고 있다. 이 장면은 전승시기 입춘굿의 ‘與民同樂之風’을 재현한 것으로 보인다.

마지막 마당인 ‘석살림굿’은 서우젯소리에 맞춰 전출연진이 뒤풀이를 벌인 뒤 퇴장하는 것으로 진행하고 있다. 이 장면 또한 공연화된 경연대회의 특징을 반영한 것이라고 할 수 있다.

위와 같이 1998년 ‘立春굿놀이’는 전승시기 입춘굿을 바탕으로 연행하는 가운데 부분적으로 새로운 모습을 보여주고 있다. 이처럼 새로운 모습이 반영된 배경에는 당시 연행에 관계된 이들의 의도가 존재한다. 앞선 1988년 ‘立春탈굿놀이’가

결정적인 증언을 통해 전승시기 입춘굿의 연행양상을 나름대로 세밀하게 파악한 것에 비해 이 당시의立春굿놀이는 기존의 문헌자료에 의존해 재현하는 방식을 선택했다. 이들이 1988년의 사례를 참고했는지 여부는 파악할 수 없는 실정이다. 설령 앞선 사례의 모습을 파악했다하더라도 무시했을 가능성이 매우 크다.

왜냐하면 대개의 민속예술경연대회에 출품되는 작품들이 해당대회에서 최초로 공연되는 것이 아닐 경우에 이전에 같은 주제로 참가했던 작품들과는 차별성을 띠려고 부심한다. 소위 ‘새로운 소재의 발굴’이라는 참신성을 높이 사는 각종 민속예술경연대회의 관행이 낳은 결과다.⁸⁴⁾ 이러한 요건에 부합되어야 상위입상이 가능해진다는 인식이 1998년 ‘立春굿놀이’의 연행자들에게도 팽배했을 것이다.

대체적으로 각종 민속예술경연대회에 참가하는 도내외의 작품들은 대부분 이와 비슷한 형태로 출연진을 구성해 길게는 2개월에서 짧게는 1개월가량 연습을 한다. 이것은 민속의 전승을 위한 연습이 아니라 경연에 참가하기 위해 일회적으로 치러지는 ‘민속훈련’⁸⁵⁾인 경우가 태반이다. 삼도1동 주민들 또한 이와 같은 방식으로 연습을 진행했다. 이렇게 일정기간 동안 맹연습을 진행한다고 하더라도

84) 「제주민속예술 발굴작 96% ‘사장」, 제주일보, 2004년 10월 4일.

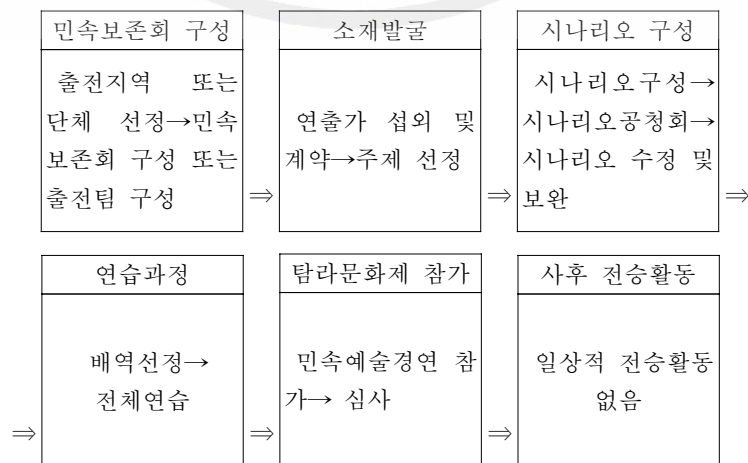
기사에 따르면, 한국민속예술축제의 시도별 발굴민속현황에 나타난 제주도의 작품 발굴종목은 모두 46종목으로 전국 20개시도(이북4도 포함) 중 전국 1위이다. 그러나 문화재 지정종목은 “방앗돌 굴리는 노래(제주도 무형문화재 제9호)”와 “멀치 후리는 노래(제10호)” 등 2종목뿐으로, 전국 16위이다.

85) 임재해, 『민속문화론』, 문학과 지성사, 1986, 193쪽.

제주도에서 현재 행해지는 탐라문화제의 민속경연의 과정만 보아도 임재해의 견해가 타당함을 알 수 있다.

대부분의 경우가 다음과 같은 과정을 거치며 작품을 제작한다. 연구자 또한 각종 민속예술경연대회 참가 작품을 연출하면서 이와 같은 방식으로 진행한 경험이 있다.

<탐라문화제 민속예술경연 출연작품 제작과정>



많은 부분들이 연출자의 의도대로 제 역할을 십분 소화할 수는 없었을 것이다. 이 같은 조건상 연출자는 애초의 계획을 일정부분 수정해야 했을 것이며, 그 결과는 연출자의 의도보다 하향평준화된 것이었을 가능성이 크다. 결국 연출자는 삼도1동 주민대표를 비롯한 제주도청의 관계자들의 요구를 받아들여 전승시기 입춘굿을 반영하는 쪽보다 상위입상을 목표로 내용을 수정하고 보완했을 것이라고 여겨진다.

이처럼 민속예술경연대회 출품을 목표로 하는 복원행위는 전승시기 입춘굿을 되살려내는 것이 아니라 민속예술경연대회 상위입상을 목표로 하는 것이다.

복원과정에 참가한 지역주민들은 이를 통해 긍정적인 면과 부정적인 면에서 고무 영향을 받는다.

먼저 긍정적 측면에서는 높은 성취감획득과 마을단합을 꾀할 수 있다. 민속예술경연대회에서 상위입상한 마을은 경합을 벌였던 다른 마을에 자기 마을을 견주어 상대적으로 문화적 성취감을 갖는다. 직접 참가했던 주민들을 중심으로 마을의 단결력 또한 강화되며 이것은 다시 마을행사 또는 관할 지자체의 행사 참여도를 높이는 결과를 낳는다. 지자체의 입장에서 보면 민속예술경연대회의 상위입상은 다른 지자체에 비해 상대적 우월감을 유발하는 동기가 되며, 자체 행사시에 인원동원을 비롯한 지역주민의 협조를 얻는 데에도 수월하게 된다. 반대로 좋은 성적을 내지 못한 마을로서는 상대적 좌절감으로 인해 관에 대한 불만과 비협조적인 자세를 취하게 되지만, 단기간으로 그치며 상위입상을 위한 재출전의 동기가 생겨나 다시금 민속예술경연대회에 열성적으로 참가하게 된다. 관(官)으로서 어떤 경우라도 손해를 입지 않는다.

민속예술경연대회가 참가자들에게 끼치는 부정적 영향은 민속에 대한 왜곡된 이해와 '공식화된 민속'에 스스로를 구속하게 되는 점이다.

대개의 참가자들은 민속예술경연대회의 요건에 맞게 재현된 개별 민속들을 자신이 일상적으로 접하는 민속문화일반과 분리지어 '민속이란 이런 것'이라며 민속일반으로 확대해석하는 경향을 낳는다. 자신이 일상적으로 경험하는 전통에 기인한 민속은 오히려 민속이 아닌 것이 된다.

1998년 '立春굿놀이'는 1965년과 1988년의 사례처럼 민속예술경연대회에 참가하는 것을 목표로 만들어졌다. 세 가지 사례의 공통점은 전승시기 입춘굿의 지녔

던 의례를 중심으로 하는 제의(祭儀)적 연행이 아니라 경연을 중심으로 하는 예술적 연행의 성격이 매우 강하다. 이와 아울러 연행이 일회적인데 그쳤다는 공통점 또한 전승시기 입춘굿과 다른 특징이다.

결과적으로 복원시기 입춘굿놀이 중 위의 세 가지 사례는 산업사회를 기반으로 진행되는 일회적인 예술적 연행이었다. 그리고 연행의 배후에는 ‘민속의 공공화’를 꾀하는 국가차원의 문화지배방식이 자리해 있었다.

2) 도시축제를 위한 복원-탐라국 입춘굿놀이

1999년을 시작으로 현재까지 매해 치러지고 있는 탐라국 입춘굿놀이는 복원시기 입춘굿놀이 중 앞선 시기의 세 가지 사례가 각종 민속예술경연대회에 출품하기 위한 일회적인 공연이었던 것과 달리 주기성을 지닌 축제⁸⁶⁾를 지향하고 있다.

이렇게 축제화된 연행으로 진행되기 때문에 연행의 규모와 기간이 앞선 사례들에 비해 상대적 크고 전승시기 입춘굿을 골자로 진행되는 중심적인 연행이 있는가 하면 각가지 축하공연을 비롯한 체험행사 등 부대적인 연행들이 따로 행해지고 있어서 복합적인 성격을 띤다.

본 연구는 기간에 행해진 탐라국 입춘굿놀이의 중심연행을 중심으로 살펴보면 서 시기에 따라 변화하는 양상을 부수적으로 고찰할 것이다.

1999년부터 2007년에 이르기까지 탐라국 입춘굿놀이의 주최와 주관은 제주시, 한국민족예술인총연합 제주도지회, 탐라국 입춘굿놀이 전승보존회, 제주전통문화연구소 등이 맡아왔다. 이 밖에도 칠머리당 영등굿 보존회, 제주시 19개동 민속보존회, 삼도2동 부녀회, 제주시 농촌지도자 연합회, 제주민예총 소속 각종 공연예술단체, 제주 두루나눔을 비롯한 도내 예술단체와 개인이 참가하는 등 많은 인력이 참가하고 있다.

86) 문무병, 『탐라국 입춘굿놀이』, 전통문화연구소, 2000, 1쪽.

20세기 초에 없어진 굿놀이가 21세기를 열며, 새롭게 정비하고, 깊이 연구하여 전승할 수 있는 여건을 만들어 나간다는 것은 전통시대의 굿을 21세기 미래의 도시축제로 발전시키겠다는 시대적 소명과 의미를 지닌다. 그것은 사라진 굿을 복원하여 도시축제로 발전시켜 문화의 세기를 풍요롭게 하자는 것이다. 때문에 문화의 세기 원년에 열리는 입춘굿놀이는 원리적인 면에서는 제주목 관아의 문진제를 하여 액을 막고, 탐라시대부터 이어온 풍농굿, 세경놀이, 입춘탈굿놀이 등을 재현하는 작업이며, 역사적 의미에서는 새 천년에 처음으로 열리는 전통축제로서 의미를 지닌다. 그리고 앞으로의 입춘굿놀이는 원형복원에 충실하는 한편, 제주도를 대표하는 전통에 뿌리를 둔 도시축제로 연구·발전·계승되어 나가야 할 것이다.

탐라국 입춘굿놀이가 아홉 차례에 걸쳐 치러지는 동안 전승시기 입춘굿을 반영한 중심연행은 다음과 같은 변화를 보여 왔다.

<표 III-2> 탐라국 입춘굿놀이 중심연행의 변화양상⁸⁷⁾

년도	연행내용 및 날짜		
	첫째 날	둘째 날	셋째 날
1999. 2. 3~4	*결궁, 문굿(2월1~2일)	낭쇄코스	거리굿, 입춘굿, 입춘탈굿놀이
2000. 2.12~13	낭쇄코스	거리굿, 입춘굿, 입춘탈굿놀이	
2001. 2. 3~4	*결궁(2월1~2일)	낭쇄코스	거리굿, 입춘굿, 입춘탈굿놀이
2002. 2. 3~4	낭쇄코스	거리굿, 입춘굿, 입춘탈굿놀이	
2003. 2. 3~5	낭쇄코스, 낭쇄몰이	입춘거리굿, 입춘굿, 입춘탈굿놀이	*전통문화한마당
2004. 2. 3~4	낭쇄코스, 낭쇄몰이	입춘거리도청제, 입춘굿, 입춘탈굿놀이	
2005. 2. 3~4	낭쇄코스, 낭쇄몰이	입춘거리도청제, 입춘굿, 입춘탈굿놀이	
2006. 2. 3~4	낭쇄코스, 농사풀이, 낭쇄몰이, 방액놀이	입춘거리도청제, 입춘굿, 입춘탈굿놀이	
2007. 2. 3~4	낭쇄코스, 농사풀이, 낭쇄몰이, 방액놀이	입춘거리도청제, 입춘굿, 입춘탈굿놀이	

<표 III-2>에서 1999년과 2001년의 경우 공식적으로는 축제기간이 2월 2일에서 3일까지 양일간이었다고 하지만, 실질적으로는 이틀 전부터 결궁패의 거리굿이 진행되었고, 2003년의 경우는 유일하게 공식적인 축제기간이 3일 동안이었다. 그러나 3일째의 행사내용을 살펴보면 중심적인 연행이 아닌 부대행사로 전통문화한마당이 마련되어 각종 공연이 펼쳐진 것을 알 수 있다.

그리고 <표 III-2>에는 없지만 중심연행의 마지막 부분인 입춘탈굿놀이가 끝나면 주로 풍물굿으로 마무리하는 뒤풀이가 이어졌는데, 제주도립예술단, 풍물굿패 신나락, 삼도2동 민속보존회 등이 담당했었다. 이것은 전승시기 입춘굿의 ‘도

87) 탐라국입춘굿놀이 종합팸플렛, 1999~2007.

약난무(跳躍亂舞)’를 재현한 것으로 볼 수 있다. 이러한 뒤풀이 풍물굿 외에도 낭쉐크스가 시작되기 전에 ‘열림굿’, ‘제장울림’ 등의 명칭으로 앞풀이 풍물굿이 펼쳐졌는데, 이 부분은 주로 19개동 민속보존회의 결궁으로 연행되었다.

(1) 결궁

결궁패가 입춘 전 2일간 제주시내 일원을 돌아다니며 거리굿을 하고 관공서와 상가를 비롯한 가가호호를 방문해 문굿을 치는 것을 목표로 연행된 결궁은 1999년과 2001년 두 해 동안 이틀에 걸쳐 진행되었다. 전승시기 입춘굿을 기록한 문헌자료에서는 찾을 수 없는 결궁이 탐라국 입춘굿놀이에서 연행된 배경은 제주도의 전통적인 결궁을 되살리자는 취지에서 마련된 것이었다.⁸⁸⁾

위와 같은 취지 외에도 입춘 전 2일간 시내 일원을 돌면서 결궁을 함으로써 축제의 홍보효과를 높이고 분위기를 상승시키려는 의도 또한 존재했다.

1999년 결궁에 연구자 또한 스님 역할을 맡아 이틀 동안 연행에 참가했는데, 당시의 결궁패는 풍물굿패 신나락과 제주도내 대학교 풍물패가 연합한 50여 명의 인원이 동원되었다. 결궁패는 제주시내 중심가를 동서로 나눠 2개조로 분리해 진행했는데, 당시 기록적인 폭설이 내리는 등 악천후 속에서 진행하다 보니 애초에 목표했던 문굿은 제대로 실행하지 못하고, 거리를 행진하는 거리굿을 주로 했다. 악천후라는 기후조건 외에도 주민들의 반응 또한 원활한 진행을 가로막았고 볼 수 있다. 예를 재래적인 상권인 동문시장에서의 결궁은 상인들의 열띤 호응이 이어졌던 반면, 연동 일대의 신흥상권에서는 결궁패에게 소금을 뿌리는 등 냉정한 반응을 보이기도 한 것이다.

소기의 성과를 이루지 못한 채 마무리된 결궁은 2000년에 폐지되었다가 2001년에 다시 진행된다. 2001년의 결궁은 풍물굿패 신나락과 제주시내 19개동 민속

88) 탐라국입춘굿놀이 종합팜플렛, 2001.

제주도에는 마을마다 수눌음 조직이 있어 그 마을의 당을 매고 있는 심방을 중심으로 ‘장고집’ 또는 ‘결궁패’라는 40 여명 정도의 상설 연희패가 조직되어 있었다. …<중략>… 마을의 사고가 잦은 거리에서는 부정을 씻는 ‘거리도청제’를 하며, 집집마다 집안에 들어가서는 찻소리를 내어 부정과 살을 막고 ‘제비’를 잡아 한해의 운수를 점쳐주고 그 대가로 집안에서 마련해 주는 쌀이나 기금을 모은다. 이리하여 마련된 기금으로 마을굿을 하는 것이다. …<중략>… 이와 같이 입춘굿 전날의 굿들은 기부금을 모으며, 그 대신에 관청이나 집안, 거리와 지상의 모든 곳의 부정을 씻어주는 정화의례(淨化儀禮)라 할 수 있다.

보존회의 결궁패가 담당했다. 1999년에 성과를 거두지 못한 것을 다시 시도한 이유는 제주시에서 19개동 민속보존회를 체계적으로 정비하고 제주시가 주최하는 각종 행사에 출연시키기 시작하던 상황에서 탐라국 입춘굿놀이에 대거 투입시켰기 때문이다. 물론 이전의 두 해에도 부분적으로 5~6개동이 참가했었지만 전면적으로 결합한 것은 이때가 처음이다.

2001년 결궁은 1999년 결궁과는 달리 19개동 민속보존회 결궁패가 자신의 마을에서 결궁을 함으로써 주민들의 참여와 호응을 얻어내려고 했으나 이 또한 큰 성과를 거두지 못했다. 결국 이듬해부터는 결궁이 사라지고 19개동 민속보존회는 낭쇄몰이와 입춘거리도청제에 참가하게 된다.

(2) 낭쇄코스⁸⁹⁾

낭쇄코스는 전승시기 입춘굿의 목우제(木牛祭)를 이은 것이다. 전승시기 입춘굿을 기록한 문헌자료에는 ‘造木牛以祭’라고 간단하게 언급하고 있어서 구체적인 모습을 파악할 수 없으나 앞서 살펴본 바와 같이 무속식과 유교식이 혼합된 형식으로 진행했을 것이라고 추측할 수 있다.⁹⁰⁾ 탐라국 입춘굿놀이의 낭쇄코스는 제주도 민속의 낙인(烙印)코스와 귀표(耳標)코스, 테우리 멧질 등의 마소를 위한 고사의 형식을 빌려 진행한다고 밝히고 있다.⁹¹⁾

실제로 진행되는 낭쇄코스를 살펴보면 1999년부터 2007년까지 거의 같은 방식으로 진행되고 있는데, 외관상 드러나는 특징을 놓고 보면 낭쇄(木牛)와 입춘탈들을 제주시청 중앙현관에 설비하고 그 앞으로 제상을 차려 놓은 채 탈고사와 유교식 제사 형식을 혼합해 진행한다.

89) 낭쇄코스가 어법에 맞는 표현이지만, 탐라국 입춘굿놀이에서 부르는 명칭으로 그대로 표기한다.

90) 한양명, 「원전과 변환: 도시축제로서의 제주 입춘굿놀이의 문제와 가능성」, 『한국민속학』 37, 한국민속학회, 2003, 쪽.

91) 문무병, 앞의 책, 20쪽.

<사진 III-6> 2007 탐라국 입춘굿놀이 낭췌크스



2007년 탐라국 입춘굿놀이에서 치러진 낭췌크스를 살펴보면, 참신례, 강신례, 초헌례, 독축, 아헌례, 종헌례, 철변두, 희망자 배례, 음복의 순서로 진행되었다. 이렇게 제장의 설비는 민속상의 여러 가지 모습을 보이는 것에 비해 의례의 진행은 우리말로 된 시(詩) 형식의 독축을 제외하면 철저하게 유교식 제사방식으로 지내고 있다.

낭췌크스가 끝나면 주위의 관람객들이 음복을 하는 사이에 낭췌몰이가 준비되는데, 음복을 마치면 곧바로 낭췌몰이로 넘어가지 않고 막간의 공연이 이어진다. 2005년까지는 이 부분의 공연에 도내외 예술인들의 다양한 공연이 이어졌다. 2006년부터는 낭췌(木牛)를 중심으로 하는 연행이 강화되면서 낭췌내리기와 농사풀이가 따로 마련되었다.

낭췌내리기는 제주시청 중앙현관에서 정문 앞까지 낭췌(木牛)를 이동시키는 과정을 놀이화한 것으로, 호장(戶長)의 구령에 따라 낭췌몰이꾼들이 오색천을 낭췌(木牛)에 연결하고 노래를 부르며 정문까지 이동시키면 끝이 난다.

뒤이어 진행되는 농사풀이는 제주도의 전통적인 농사의 전 과정을 놀이화해 2~30명이 펼치는 형태로 진행하고 있다.

(3) 낭쇄몰이

낭쇄몰이는 전승시기 입춘굿의 퇴우(退牛)를 이은 것이다. 제주시청에서부터 제주목관아지까지 시가행진을 펼치는 것으로 1999년에서 2002년까지 ‘거리굿’이라는 명칭으로 부르던 것이 2003년부터는 낭쇄몰이로 명칭이 바뀌었다. 연행일정 또한 1999년에서 2003년까지는 입춘 당일 오전에 진행해서 전승시기 입춘굿과 같은 날짜에 진행되었으나 그 이듬해부터는 입춘 전날 낭쇄크스가 끝나면 바로 이어지는 것으로 진행되고 있다. 거리굿에서 낭쇄몰이로 명칭이 바뀐 것은 낭쇄(木牛)를 탐라국 입춘굿놀이 연행의 중심으로 부각시키며 농경신의 지위를 확보하려는 첫 시도였고, 이와 같은 변화 속에서 앞서 살펴 본 낭쇄내리기, 농사풀이가 만들어지게 된 것으로 보인다.

낭쇄몰이의 행렬의 구성과 연행방식은 1999년부터 현재까지 큰 차이를 보이지 않는다. 다만 초기에는 제주도내의 여느 축제들처럼 풍물패를 중심으로 거리퍼레이드를 펼치던 것에서 현재에 이룰수록 전승시기 입춘굿의 퇴우(退牛)가 지닌 농경모의적 성격을 강화하는 양상으로 변화하는 모습을 보이고 있다.

특히 2006년부터 행렬의 선두그룹에 전승시기 입춘굿의 퇴우(退牛)에 나타난 모습을 대폭 강화되었다. 입춘탈굿놀이패와 소리꾼, 농사꾼 등이 낭쇄(木牛)의 전후에 위치해 농사에 관계된 노동요와 그에 따른 춤과 동작을 선보이며 행진한 것은 모의적인 농사의 모습을 강화한 것이다.

낭쇄몰이에 참가한 제주시 19개동 민속보존회의 연행양상도 해를 거듭할수록 점진적으로 변화하는 모습을 보이다. 2006년에 처음으로 축제를 앞둔 준비과정에서 사업설명회를 연 뒤로는 천편일률적인 곁궁패 일색에서 점차 축제의 주제에 부합하는 각동 특유의 연행을 시도하고 있어서 앞으로는 더 많은 변화가 생길 것으로 예상된다.

이렇게 낭쇄(木牛)를 중심으로 하는 낭쇄크스와 낭쇄몰이를 농경모의적인 연행으로 강화하는 가운데, 실제 연행상황에서 주최 측이 의도한 것 외에 또 다른 모습들이 연행자들에 의해 생겨나고 있다.

<사진 Ⅲ-7> 2007년 탐라국 입춘굿놀이 낭췌몰이



<사진 Ⅲ-7>은 낭췌몰이를 하는 도중 낭췌몰이꾼들이 낭췌(木牛)를 제자리에 멈춰 세우고 “낭췌(木牛)가 배고파서 더 이상 밭갈이를 못 한다. 여물 줘라!” 하는 등의 너스레를 떨며 인정을 받는 장면인데, 최근 몇 년 사이에 생겨난 것이다. 낭췌몰이꾼들이 갑자기 낭췌(木牛)를 세우면 돈을 바치고 주위의 관람자들이 자발적으로 돈을 바치는데, 이러한 모습은 낭췌(木牛)가 탐라국 입춘굿놀이의 중심으로 자리 잡고 있다는 것을 보여주는 예다.

이 밖에도 2006년부터 낭췌몰이의 후반부에 낭췌(木牛)를 정해진 장소에 자리 잡게 하고 금줄을 치는 ‘낭췌모시기’가 이어지고 그것이 끝나면 한해의 액을 쫓아내는 ‘방액놀이’가 이어진다. 또한 낭췌(木牛) 주변에 두른 금줄에는 방문객의 소원지를 매달게 하고 있어서 이 또한 낭췌(木牛)가 의례의 중심으로 이동하는 모습을 보이고 있다.

(4) 입춘거리도청제

입춘거리도청제는 2003년부터 치러지기 시작한 것인데, 입춘 당일 오전에 19개 동 걸궁패가 동문·서문·남문을 통해 도민들이 성안으로 들어오는 모습을 걸궁

으로 재현한 것이다.⁹²⁾

이것은 1999년과 2001년 두 해 동안 치러졌던 입춘 전 2일간의 걸궁이 의도했던 성과를 얻지 못하자 새로운 모색을 통해 만들어낸 것이다. 그 의미 또한 애초에는 제주시 일원을 순회하며 거리굿을 펼치고, 가가호호를 방문하며 한해의 신수를 봐주는 문굿을 한다는 목표에서 동문·서문·남문을 중심으로 걸궁을 하며 목관아로 들어오는 것을 통해 전통적인 제주성안의 마을을 순회하는 것으로 바뀌었다. 실제 연행상황에서는 때에 따라 19개동 또는 8~9개동이 동문·서문·남문의 세 그룹으로 나뉘어 일정한 장소에 거리를 행진해 들어오는 형태로 진행되는데, 풍물을 치며 행진하는 것 이상의 모습을 보여주지 못하는 실정이다.

이렇게 애초에 기대했던 성과를 못 거두는 입춘거리도청제는 낭췌크스 전에 행해지는 제장울림과 비슷한 상태에 머물러 있다. 연행원리적인 측면에서는 제장울림이 낭췌크스의 앞풀이이고, 입춘거리도청제는 입춘굿의 앞풀이로서 이 둘은 의례의 주신(主神)을 청하고 맞이하는 ‘맞이굿’의 의미가 있다고 할 수 있다. 이것은 제주도의 마을굿에서 찾을 수 있는 ‘대뚝’, ‘매고’, ‘거리제’ 등이 넓은 의미에서 마을굿에 청하는 신을 맞이하는 것과 같다고 볼 수 있다. 그러나 오늘날에 이르러 마을굿의 맞이굿들이 자취를 감춘 것처럼 제장울림과 입춘거리도청제는 변화하는 현대사회의 구조에 제대로 적용되지 못하는 결과를 낳고 있다.

(5) 입춘굿

입춘굿은 전승시기 입춘굿에서 펼쳐지던 도황수(都皇帥)의 굿을 이은 것이다. 전승시기 문헌자료들을 보면 보리뿌리점 등을 제외하고 입춘굿이 어떤 형태로 치러졌는지에 대해 구체적으로 서술한 것은 나타나지 않는다.

이같은 조건에서 칠머리당 영등굿 보존회가 집전하는 탐라국 입춘굿놀이의 입춘굿은 제주도 무속의례의 보편적인 연행방식을 중심으로 때에 따라 조금씩 내

92) 탐라국입춘굿놀이 종합팸플렛, 2003.

남문을 중심으로 ‘나문한깃골’, ‘이앗골’, ‘뽕문골’, 서문을 중심으로 ‘불러리’, ‘한두기’, ‘묵은성’, ‘탑바리(탑알)’, ‘객삿골’, ‘생깃동산’, ‘배고픈동산’, 동문에서 ‘내뽕골’, ‘칠성골’, ‘해깃골’, ‘동목골’, ‘건들개’, ‘산지’, ‘공덕동산’ 등 수없이 많은 지명들이 사라져 가고 있다. 2003 <탐라국 입춘굿놀이>는 제주의 본래적인 걸궁을 살려낸다는 취지에서 지금 남아 있는 옛 지명의 골목들을 돌며 거리도청제를 하여 거리마다 골목마다 부정을 씻고, 동문·서문·남문에서 출발하여 굿을 돌며 관덕정에 이르면, 그때부터 <입춘굿>이 시작된다.

용이 변화되는 가운데 치러지고 있다.

<표 III-3> 탐라국 입춘굿놀이의 입춘굿 변화양상⁹³⁾

년도	연행내용
1999	초감제, 새드림, 오리정신청궤(세경할망 청함, 할망그림 내림), 본향뚝, 토산당신놀림, 추물공연, 나까시리놀림, 본풀이(지장본풀이, 문전본풀이, 칠성본풀이), 양궁숙임, 도액막음, 전상놀이, 군웅만관, 각도비념.
2000	초감제, 새드림, 오리정신청궤(세경할망 청함, 할망그림 내림), 본향뚝, 초상계, 추물공연, 축하공연, 석살림, 토산당신놀림, 축하공연, 불도맞이, 나까시리놀림, 액막이, 세경무지, 칠성본풀이, 전상놀이, 군웅만관, 도진.
2001	초감제, 새드림, 오리정신청궤(세경할망 청함, 할망그림 내림), 본향뚝, 액막이, 석살림, 축하공연, 전상놀이.
2002	초감제, 새드림, 오리정신청궤(세경할망 청함, 할망그림 내림), 본향뚝, 석살림, 전상놀이, 세경놀이.
2003	초감제, 새드림, 오리정신청궤(세경할망 청함), 본향뚝, 불도맞이, 석살림, 강태공서목시놀이, 도액막음.
2004	초감제, 새드림, 오리정신청궤(세경할망 청함), 본향뚝, 불도맞이, 석살림, 도액막음.
2005	초감제, 새드림, 오리정신청궤, 본향뚝, 세경할망 청함, 추물공연, 애기놀림굿, 불도맞이, 나까시리놀림, 지장본풀이, 석살림, 요왕맞이, 도액막음, 서우젯소리.
2006	초감제, 새드림, 오리정신청궤, 본향뚝, 세경할망 청함, 추물공연, 애기놀림굿, 불도맞이, 나까시리놀림, 지장본풀이, 석살림, 요왕맞이, 도액막음, 서우젯소리.
2007	초감제, 새드림, 오리정신청궤, 본향뚝, 세경할망 청함, 추물공연, 애기놀림굿, 불도맞이, 나까시리놀림, 지장본풀이, 석살림, 요왕맞이, 도액막음, 서우젯소리.

<표 III-3>를 보면 입춘굿의 연행양상의 변화를 두 단계로 나눌 수 있다. 먼저, 1999년부터 2004년까지가 첫 단계이고 두 번째는 2001년에서 2007년까지로 볼 수 있다.

첫 번째 단계의 연행의 면면을 살펴보면 전통적인 제주도의 무속의례의 제차(祭次)에 기초해 탐라국 입춘굿놀이의 주제에 맞게 새로운 형식을 가미하는 등

93) 탐라국입춘굿놀이 종합판플렛, 1999~2007.

이채로운 모습을 보여주고 있다.⁹⁴⁾ 이것은 일반적인 제주도 무속의례에 공통적으로 들어가는 초감제에서 보세감상까지의 제차(祭次) 이후로는 굿의 목적과 성격에 따라 다양한 제차(祭次)들이 선택적으로 치러지는 원리에 기초한 것으로 보인다.

첫 번째 단계에서 주목할 점은 우선 1999년부터 2002년까지 ‘할망그림 내림’이라는 제차(祭次)가 들어있다는 것이다. 이것은 세경신을 초대형 결계그림으로 제작해 오리정신청괘에 맞춰 건물옥상에서 아래로 늘어뜨리는 형식으로 진행되었는데, 일반적인 굿에서는 볼 수 없는 장면으로 신이 굿청에 들어오는 것을 구상적으로 표현한 것이다. 그런데 2003년부터 이 제차(祭次)가 사라진 원인을 살펴보면, 2003년에 거리굿이 낭쇄몰이로 명칭이 바뀌며 낭쇄(木牛)가 탐라국 입춘굿놀이에서 중요한 역할로 부상하는 것과 관계가 있다. 애초에 농경신인 세경신을 주신(主神)으로 섬기던 것에서 낭쇄(木牛)를 주신(主神)으로 격상시켜가는 가운데 중복되는 과정을 굳이 재차 반복할 필요가 없어져서 사라진 것이다.

다음으로 첫 번째 단계에서 주목할 점은 입춘굿의 제차(祭次) 사이에 배치된 각종 축하공연이다. 2000년과 2001년의 입춘굿에서 이 같은 모습이 나타났는데, 중요한 제차(祭次)가 끝나고 다음 과정으로 넘어가는 막간에 펼쳐진 여러 가지 공연은 탐라국 입춘굿놀이를 관람하러 온 사람들이 각종 부대행사로 몰리며 입춘굿에는 관심을 가지지 않는 것을 개선하기 위한 해법으로 여겨진다. 이와 아울러 전통적인 제주도 무속의례를 현대축제와 결합하는 과정에서 문무병이 말하는 ‘원리적 복원’을 적용한 결과로 볼 수 있다.

한편 2003년에만 유일하게 강태공서목시놀이가 펼쳐졌는데 이것은 당시 목관아 복원과정에서 포정문이 복원된 것을 기념하기 위해 연행된 것이다.

94) 문무병, 『제주도 무속신화』, 칠머리당 영등굿 보존회, 1998, 63쪽에 의하면 제주도 무속의례를 종합적으로 파악할 수 있는 ‘큰굿’의 제차(祭次)를 다음과 같이 구분하고 있다.

- I. 청신의례 : 1) 초감제→ 2) 초신맞이→ 3) 초상계
- II. 공연의례 : 4) 추물공연→ 5) 석살림→ 6) 보세감상
- III. 기원 · 영신의례 : 7) 불도맞이→ 8) 일월맞이→ 9) 초공본풀이→ 10) 이공본풀이→ 11) 초 · 이공맞이→ 12) 삼공본풀이→ 13) 췌상계
- IV. 천도 · 해원의례 : 14) 시왕맞이→ 15) 요왕맞이→ 16) 세경본풀이→ 17) 제오상계
- V. 오신의례 : 18) 전상놀이(삼공맞이)→ 19) 세경놀이→ 20) 양궁숙임
- VI. 가신 조상의례 : 21) 문전본풀이→ 22) 분향드리→ 23) 영개둘러세움
- VII. 송신의례 : 24) 군웅만환→ 25) 칠성본풀이→ 26) 각도비념→ 27) 말놀이→ 28) 도진→ 29) 가수리→ 30) 뒤맞이.

2005년에서 2007년까지의 두 번째 단계는 이전 단계와는 달리 입춘굿의 모든 제차(祭次)가 단일한 모습으로 나타난다. 이것은 2005년부터 의례가 정형적인 틀을 갖춰가는 것을 보여주는 것이다. 그리고 이전 단계에 나타났던 각종 축하공연이 입춘굿에서 분리된 것은 복합적인 연행으로 펼쳐지는 현대축제의 성격을 반영한 것으로 보인다. 제의적 연행과 예술적 연행, 그리고 오락적 체험행사들을 구분해 축제 전체의 질서를 확립하려고 했던 의도가 입춘굿을 본연의 제의적 연행으로 규정시킨 것이다.

제주도 무속의례의 필수적인 제차(祭次) 외에 원리적으로 선택될 수 있는 제차(祭次)들 중 첫 번째 단계와 두 번째 단계에 걸쳐 빈번하게 연행되거나 정례화되어가는 불도맞이, 애기놀림굿, 요왕맞이 등은 풍농굿이라는 입춘굿의 성격을 반영한 것이다. 불도맞이의 경우는 산육신을 섬기는 의례로 다산(多産)을 기원하는 의례다. 이같은 기원의 목적은 풍농을 기원하는 입춘굿의 성격과 상통한다. 애기놀림굿의 경우도 토산리 이렛당신을 섬기는 곳에서 아이의 무병장수를 기원하는 것으로 불도맞이의 경우와 비슷하다고 볼 수 있다. 이와 관련해 토산리의 사신(蛇神)신앙이 칠성본풀이와 유관하다는 것에 착안해 칠성통과 목관아에 좌정한 칠성신과 연결시켜 토산당신을 놀리는 것 또한 몇 차례 나타났다. 요왕맞이는 육지의 농사와는 관련이 없으나 해상의 안전과 풍어를 기원한다는 의미에서 풍농굿인 입춘굿의 의미에 부합된다고 여겨 삼입된 것으로 보인다.

(6) 입춘탈굿놀이

탐라국 입춘굿놀이의 중심연행 중에 비교적 전승시기의 자료가 많이 남아 있는 것이 입춘탈굿놀이이다. 김석익의 「海上逸史」에는 연행의 내용이 기록되어 있고, 1914년의 사진자료에는 탈의 조형과 등장인물의 의상이 나타나있다. 그러나 구체적인 대본을 비롯한 춤과 음악 등이 전해지고 있지 않아 복원과정에 어려움이 따른다. 이같은 어려움 때문에 문무병, 심규호 등이 대본과 연출을 맡아왔고, 제주두루나눔을 중심으로 민요패 소리왓, 놀이패 한라산, 풍물굿패 신나락, 탈제작자 이도열, 김영훈 등이 대거 투입되며 복원작업을 해 왔다.

<표 III-4> 탐라국 입춘굿놀이의 입춘탈굿놀이 변화양상⁹⁵⁾

년도	연행내용
1999	새춤, 사농바치춤, 영감춤, 각시춤, 할망춤, 상여놀이춤, 오방춤,
2000	오방춤, 호장마당, 사농바치마당, 각시춤1, 영감춤1, 사랑춤, 각시춤2, 할망춤, 상여놀이춤, 영감춤2, 화해와 난장.
2001	첫째마당: 춘경(돌하르방춤, 오방각시춤), 둘째마당: 과중(씨하르방춤), 셋째마당: 벽사(새탈춤, 사농바치춤), 넷째마당: 풍농(각시춤), 다섯째마당: 씨앗싸움(할망춤), 여섯째마당: 수확.
2002	첫째마당: (돌하르방춤, 오방각시춤, 물놀이, 보리뿌리점), 둘째마당: 각시마당(세경놀이1, 시집살이), 셋째마당: 하르방마당(각시춤, 영감춤, 현신문안, 세경놀이2), 넷째마당: 할망마당(영감춤, 할망춤, 상여놀이), 다섯째마당: 팽돌이마당.
2003	첫째마당: 춘경(돌하르방춤, 오방각시춤), 둘째마당: 과중(씨하르방춤), 셋째마당: 벽사(새탈춤, 사농바치춤), 넷째마당: 풍농(각시춤), 다섯째마당: 씨앗싸움(할망춤), 여섯째마당: 수확.
2004	앞풀이: 길놀이, 첫째마당: 오방춤(돌하르방춤, 오방각시춤, 물놀이, 보리뿌리점), 둘째마당: 각시마당(세경놀이1, 시집살이), 셋째마당: 하르방마당(각시춤, 영감춤, 현신문안, 세경놀이2), 넷째마당: 할망마당(영감춤, 할망춤, 상여놀이), 다섯째마당: 팽돌이마당.
2005	첫째마당: 춘경(돌하르방춤), 둘째마당: 과중(씨하르방춤), 셋째마당: 벽사(새탈춤, 사농바치춤), 넷째마당: 풍농(각시춤1, 영감춤, 사랑춤, 각시춤2), 다섯째마당: 씨앗싸움(할망춤), 여섯째마당: 수확(오방각시춤).
2006	첫째마당: 춘경(돌하르방춤), 둘째마당: 과중(씨하르방춤), 셋째마당: 벽사(새탈춤, 사농바치춤), 넷째마당: 풍농(각시춤1, 영감춤, 사랑춤, 각시춤2), 다섯째마당: 씨앗싸움(할망춤), 여섯째마당: 수확(오방각시춤).
2007	첫째마당: 춘경(돌하르방춤), 둘째마당: 과중(씨하르방춤), 셋째마당: 벽사(새탈춤, 사농바치춤), 넷째마당: 풍농(각시춤1, 영감춤, 사랑춤, 각시춤2), 다섯째마당: 씨앗싸움(할망춤), 여섯째마당: 수확(오방각시춤).

<표 III-4>를 살펴보면 전승시기 입춘굿에 나타나는 연행 외에 새롭게 만들어진 연행들이 삽입되어 있고, 전승시기 입춘굿을 재현한 마당에서도 주변민속을 삽입해 새로운 형태로 재현한 것을 알 수 있다.

95) 문무병, 『탐라국 입춘굿놀이』, 전통문화연구소, 2000.
 2002년 입춘탈굿놀이 대본.
 2007년 입춘탈굿놀이 대본.
 탐라국입춘굿놀이 종합팸플렛, 1999~2007.

먼저 전승시기 입춘굿의 연행을 재현한 마당과 춤을 살펴보면, 호장이 받을 일고 씨를 뿌리는 과정, 포수가 새를 쫓는 장면에서는 특별한 삽입요소가 드러나지 않는다. 다음으로 처첩이 서로 씨앗싸움을 벌이는 과정은 제주도 굿놀이인 세경놀이를 차용해 연행하고 있음을 알 수 있다. 2002년과 2004년의 경우에 나타나는 ‘팽돌이마당’ 또한 세경놀이를 차용한 것이다. 이렇게 전승시기 입춘굿의 장면을 재현하는데 있어서는 대부분 세경놀이의 요소들을 차용하고 있다. 그것은 세경놀이가 풍농을 기원하는 굿놀이라는 점과 연행의 내용이 제주도의 전통적인 농사일을 재현하는 농경모의적인 연행이라는 점에서 전승시기 입춘굿과 상통하기 때문이다.

전승시기 입춘굿에는 나타나지 않고 새로이 추가된 부분들은 ‘돌하르방춤’, ‘오방각시춤’, ‘상여놀이’ 등이다. 이 가운데 상여놀이는 처첩 간의 씨앗싸움에서 할망이 죽는다는 설정을 통해 연행하는 것인데, 이것은 다른 지방의 탈놀이에서 흔히 나타나는 장면으로 외래적 요소를 차용한 것이라고 할 수 있다. 그러나 실제 연행과정을 보면 제주도의 전통적인 상례를 빌려 진행하고 있어서 그다지 이질감이 나타나지 않는다.

입춘탈굿놀이에서 가장 두드러지게 이질감이 나타나는 것은 ‘돌하르방춤’과 ‘오방각시춤’이다. <표 III-4>의 1999년에 나타난 ‘오방춤’이 발단이 되어 이후 변화를 거듭하며 두 가지 춤으로 정착되었다. 애초의 ‘오방춤’은 여성성을 띤 오방신이 등장해 풍농을 기원하는 춤을 것이었고, 그 모습은 1914년 사진자료 중 <사진 III-3>을 토대로 제주도 무속의례의 춤과 한국무용, 다른 탈춤을 부분적으로 차용하며 연행한 것이었다.

<사진 III-8> 2007년 입춘탈굿놀이 中 오방각시춤



이처럼 ‘오방춤’이 첫 회부터 선보이며 입춘탈굿놀이의 중요한 과정으로 자리 잡게 되면서 2001년에 ‘돌하르방춤’이 만들어져 ‘오방춤’은 ‘오방각시춤’으로 명칭이 바뀌게 되었다. 남성성의 오방신장과 여성성의 오방신장이 마련된 것이다. 이것을 두고 ‘돌하르방춤’은 제주읍성을 수호하는 신을 모시는 춤이라고 하고 ‘오방각시춤’은 세경땅을 지키는 세경할망을 형상화한 것이라고 밝히고 있다.⁹⁶⁾ 이처럼 목관아를 중심으로 제주읍성을 지키는 돌하르방이 읍치의 수호신인 것에 착안해 다섯 방위를 지키는 오방신장에 대입하고, 다른 지방의 탈놀이에 나타나는 오방신장춤을 흉내 낸 것이다.

96) 탐라국 입춘굿놀이 종합팸플렛, 2004.

<사진 III-9> 2007년 입춘탈굿놀이 中 돌하르방춤



‘돌하르방춤’이 2001년에 첫 선을 보이던 때에는 제주도 무속의례 중 불도맞이의 수록춤을 활용해 춤을 만들어냈으나, 이후 해를 거듭할수록 경상도 일대에 분포하는 오광대놀음의 오방신장춤을 모방하는 형태로 변화하고 있다. 이러한 변화의 양상을 긍정적으로 평가하면서 이후에도 계속적으로 입춘탈굿놀이의 중요한 과정으로 삼으려고 하는 의도가 나타나고 있다.⁹⁷⁾

새롭게 만들어진 ‘돌하르방춤’이 제주도 탈놀이의 대표성을 띠는 것처럼 언급되고 있는데, 이것은 기존의 전통에 존재하는 재료들을 통해 새로운 전통을 고안하는 것으로 볼 수 있다.⁹⁸⁾ 이같은 양상은 현재는 논란의 여지를 충분히 지니고 있으나 지속적인 연행의 반복을 통해 안정적인 과정으로 자리할 것으로 보인다.

마지막으로 입춘탈굿놀이에서 주목해야 할 부분은 탈과 관련한 부분이다. 1988년의 ‘立春탈굿놀이’에서는 박생옥의 증언을 토대로 입춘탈을 나무로 제작했는데, 탐라국 입춘굿놀이의 탈은 1회 때에 이도열이 종이탈로 제작한 이후 제작자가

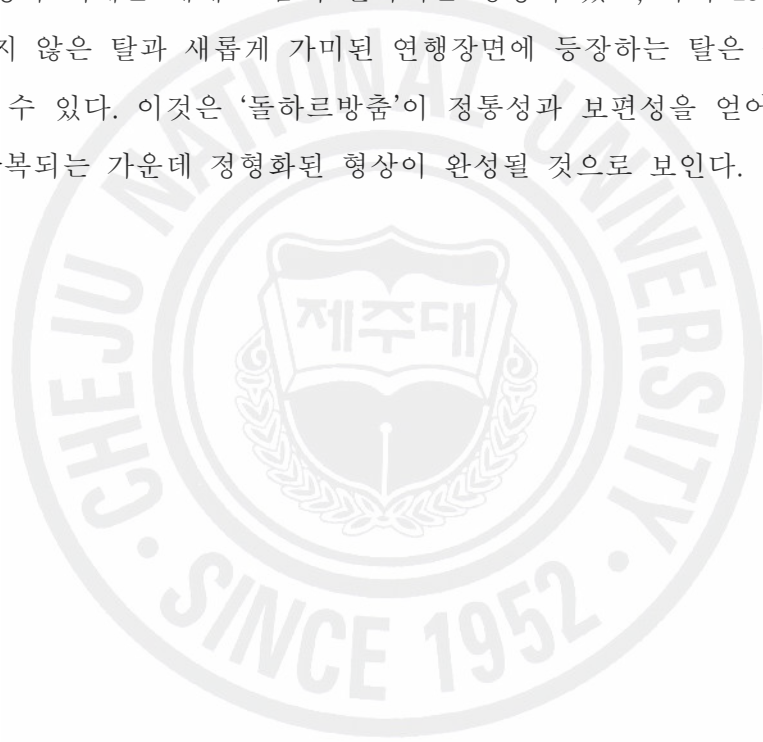
97) 앞의 자료

제주 읍성을 지키는 수호신의 기능을 가진 돌하르방은 제주도의 오방신장이다. 오방신장무로서 돌하르방춤은 제주 탈춤의 특징을 지닌 탈놀이의 서장으로서 육지부 오방신장무의 변형으로 제주도 탈놀이의 특징을 드러낼 수 있는 중요한 단서가 된다.

98) Eric Hobsbawm 外 著·박지향·장문석 譯, 『만들어진 전통』, 휴머니스트, 2004, 27~29쪽.

바뀐 현재에도 계속 종이탈이 유지되고 있다. 우리나라의 탈놀이의 탈들은 대개 나무탈, 박탈, 종이탈, 형겔탈, 짚탈 등과 키, 소쿠리 등 일상의 생활도구를 이용해 만든 탈이 대종을 이룬다. 이 가운데 종이탈들을 쓰는 탈놀이들은 대부분 탈놀이가 끝난 뒤에 탈을 불태우는 의례를 지니고 있다. 만일 제주도 입춘굿의 탈들이 종이로 제작된 것이었다면 이러한 의례가 존재했을 가능성도 더러 있다고 볼 수 있다. 나무탈의 경우는 신성탈의 경우가 대부분이며 영구적인 보존을 위해 나무를 사용한 것으로 알려져 있다. 이와 관련해 탈의 재질에 대한 전문적인 영역의 조사가 필요하다고 여겨진다.

탈의 조형과 색채는 매해 조금씩 달라지는 경향이 있고, 특히 1914년 사진자료에 나타나지 않은 탈과 새롭게 가미된 연행장면에 등장하는 탈은 순수한 창작탈이라고 할 수 있다. 이것은 ‘돌하르방춤’이 정통성과 보편성을 얻어야 하는 것처럼 거듭 반복되는 가운데 정형화된 형상이 완성될 것으로 보인다.



IV. 제주도 입춘굿 연행의 의미와 원리

1. 전승시기와 복원시기에 나타난 연행의 의미

전 장을 통해 전승시기 입춘굿과 복원시기 입춘굿놀이의 연행양상을 살펴보았다. 그 과정에서 두 시기의 연행의 양상과 그것의 연행배경을 추적하면서 파악할 수 있었던 것은 해당시기에 따라 연행의 양상이 차이를 보인다는 사실이다. 이러한 연행양상의 차이의 배경에는 매 시기마다 연행목적이 달랐다는 사실이 자리하고 있다.

전승시기 입춘굿이 풍농과 안녕을 기원하는 공동체적 제의로서 사회전체 구성원을 망라하는 필수적인 제의였다면, 복원시기 입춘굿놀이들은 대체로 개별화된 특정집단의 지위와 명예를 확보하기 위해 마련된 선택적인 것이었다. 특히 복원시기 입춘굿놀이의 경우는 네 가지 복원사례들의 연행목적이 두 갈래로 나뉘고 있음을 알 수 있었다. 1965년에서 1998년까지의 복원사례들은 그야말로 각종 민속예술경연대회에 출품하는 것을 목적으로 만들어진 일회적인 것이었다. 반면 탐라국 입춘굿놀이의 경우 전승시기 입춘굿을 계승하면서도 현대사회의 다양한 이해를 반영하는 축제를 목적으로 해서 연속적으로 복원을 시도한 현대축제적인 연행이다. 때문에 다른 사례들과 달리 복합적인 성격을 띤다. 실제 연행의 면면에서는 제의적 양식을 띠고 있더라도 그것의 성격은 제의성과 더불어 현대화된 공연의 모습도 보여준다.

이렇게 전승시기 입춘굿과 복원시기 입춘굿놀이의 다양한 연행양상을 연행목적의 측면에서는 제의적 연행과 예술적 연행, 연속성의 측면에서는 주기적 연행과 일시적 연행, 구체적인 공연과정의 측면에서는 열린 구조의 연행과 닫힌 구조의 연행으로 나누어 비교할 수 있다.

1) 제의적 연행과 예술적 연행

전승시기 입춘굿은 제의적 연행으로서 그것의 전승을 유지하던 사회집단의 강력한 사회통합의 장치였다는 점에서 리미널(Liminal)한 것이었고, 복원시기 입춘굿놀이 중에서도 1965년에서 1998년의 사례들은 선택적이며 개별적인 것으로 리미노이드(Liminoid)한 성격을 지닌다.⁹⁹⁾ 탐라국 입춘굿놀이 역시 다양한 유형과 장르의 문화적 연행의 성격이 강한 만큼 리미노이드한 영역에 포함된다고 볼 수 있다.

이미 여러 차례에 걸쳐 언급했다시피 전승시기 입춘굿과 복원시기 입춘굿놀이는 우선 명칭에서부터 성격의 차이를 보인다. 전승시기 입춘굿은 춘경(春耕), 춘경제(春耕祭), 입춘굿 등으로 불렸던 것과 달리 복원시기 입춘굿놀이들은 하나같이 ‘놀이’라는 명칭을 사용하고 있다. ‘놀이’라는 명칭은 제주도 무속의례를 비롯해 우리나라의 많은 민속연회에서 사용하고 있는데, 앞서 살펴본 최남선의 견해처럼 ‘짓’, ‘굿’, ‘노릇’ 등처럼 포괄적인 의미를 지닌다. 단지 오락적인 여가로서의 놀이를 뜻하는 것이 아니라 제의성을 담은 ‘굿’의 의미를 지니는 것이다.

이같은 놀이의 제의성을 가장 잘 나타내고 있는 것이 제주도 무속의례의 다양한 ‘굿놀이’들이다. 제주도의 굿놀이에는 ‘세경놀이’, ‘산신놀이’, ‘영감놀이’, ‘전상놀이’, ‘서천꽃놀이’, ‘용놀이’, ‘허맹이놀림’, ‘아기놀림’ 등이 있고 이 밖에도 의례 속에서 연극적 방식으로 연행하는 놀이적 요소가 많이 나타난다. 여기서의 놀이는 의례 속에서 은유적으로 표현되며 드러나지 않는 신의 모습을 직접적으로 드러내 굿의 효과를 극대화시키는 장치인데, 모든 사람들의 눈앞에 드러내 보여 신성한 세계를 현실화시키는 점에서 의미의 직접성이 드러난다. 이렇게 비구체적이고 추상적인 영역의 세계를 사람들의 눈앞에 펼쳐 보이는 제주도 굿놀이는 일종의 ‘성극의례(聖劇儀禮)’¹⁰⁰⁾라고 할 수 있다.

이같은 맥락에서 복원시기 사례들이 ‘놀이’라는 명칭을 사용했을 수도 있지만

99) Victor Turner 著·이기우·김익두 譯, 앞의 책, 87~92쪽에 의하면, 리미널현상은 집단적이고 주기적 생물학적인 사회과정상의 ‘전환점’으로 사회문화적인 필연성에 의해 창조되는 단순한 사회단계의 제의다. 리미노이드현상은 단편적이고 실험적인 것으로 기술적으로 복합적인 사회의 예술·스포츠·오락·게임 등 레저에 해당되는 것들이다.

100) 현용준, 『제주도 무속연구』, 집문당, 1986, 279쪽.

1965년에서 1998년까지의 사례들은 각종 민속예술경연대회에 참가하는 대개의 작품들이 관용적으로 ‘놀이’라는 표현을 쓴 것을 따랐을 가능성도 동시에 지니고 있다.

탐라국 입춘굿놀이에서의 ‘놀이’라는 명칭은 위의 ‘성극의례(聖劇儀禮)’의 의미에 집중하면서도 보다 확장시킨 개념의 ‘성스러운 놀이’¹⁰¹⁾로서의 제의성과 축제성에 깊이 천착하고 있는 것으로 보인다.

다음으로 살펴볼 것은 연행을 하는 목적이다. 먼저 전승시기 입춘굿은 김석익의 「海上逸史」에 따르면 새해 농사의 풍흉을 증험하는 것과 함께, 鳥居龍臧의 『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的研究』에 나타난 천하태평(天下太平) 국토안온(國土安穩)을 기원하는 것이 표면으로 드러나는 주된 목적이었다. 아마도 일반백성의 입장에서는 새해 농사의 풍흉을 점치는 것이 가장 큰 목적이었을 것이고, 지방관을 비롯한 상층계급의 입장에서는 천하태평(天下太平) 국토안온(國土安穩)의 사회적 질서유지가 제일 중요한 목적이었을 것이다.

복원시기 입춘굿놀이들 중에서 1965년에서 1998년의 사례들의 연행목적은 사라진 민속을 복원하고 그것의 재현을 통해 각종 민속예술경연대회에서 상위 입상하는 것이 가장 현실적인 목표였을 것이다. 물론 민속의 복원과 유지 및 전승의 측면에서 나름의 취지도 있었겠지만 결과적으로 일회적인 공연에 그치고 있어서 그 같은 취지가 무색해졌다고 할 수 있다.

탐라국 입춘굿놀이는 애초의 시작부터 다른 복원사례들처럼 일회적인 공연을 목표로 하지 않았다. 문화운동의 일환으로 소위 ‘아래로부터의 예술’, ‘현장으로부터의 예술’을 지향하는 운동으로서의 축제, 놀이로서의 축제인 민중문화를 복원한다는 취지에서 시작되었다.¹⁰²⁾

마지막으로 살펴볼 부분은 전승시기와 복원시기의 제주도 입춘굿에 나타나는 개별연행의 면면이다.

101) Johan Huizinga 著·김윤수 譯, 『호모루덴스』, 까치, 1998, 31~38쪽.

102) 문무병, 「민속예술의 방향과 과제-제주도 입춘굿놀이」, 『역사민속학』 3, 한국역사민속학회, 1993, 183~185쪽.

<표 IV-1> 제주도 입춘굿의 연행양상

시기	연행내용
전승시기 입춘굿	造木牛以祭, 退牛, 驗新之豊嫌, 입춘탈굿놀이, 跳躍亂舞
1965년 立春굿놀이	무당춤, 農樂隊 行進, 무당굿
1988년 立春탈굿놀이	첫째마당-길놀이, 둘째마당-몬침뵈기 춤, 셋째마당-입춘굿, 넷째마당-탈놀이, 다섯째마당-여흥
1998년 立春굿놀이	첫째마당-거리굿, 둘째마당- 豊農비님, 셋째마당-마당굿, 넷째마당-문굿, 다섯째마당-석살림굿
탐라국 입춘굿놀이	걸궁, 낭쨌크스, 낭쨌몰이, 입춘거리도청제, 입춘굿, 입춘탈굿놀이, 뒤풀이

<표 IV-1>를 보면 전승시기 입춘굿과 복원시기 입춘굿놀이에서 나타난 개별 연행의 차이를 확연히 구분할 수 있다. 전승시기 입춘굿과 관련해 먼저 1965년 ‘立春굿놀이’는 외관상 전혀 다른 내용으로 보인다. 전승시기 입춘굿의 문헌자료를 토대로 그 의미를 나름대로 해석해 만든 창작무용공연이었던 관계로 많은 차이를 보이는 것이다.

이와 유사한 사례가 1991년 제주도립예술단에서 공연한 ‘무용극 입춘굿놀이’인데, 이 공연에서는 입춘탈굿놀이 부분만을 단독으로 분리해 20여 분의 무용극으로 진행하면서도 전승시기 입춘굿의 입춘탈굿놀이와 가깝게 재현했었다. 이것은 공연의 연행자들이 무용가라는 점에서 1965년과 공통점이 있다. 그런데 1965년과 차이가 나타나는 이유는 입춘탈굿놀이가 부족하나마 완결된 서사구조를 지니고 있던 소재였다는 점이다. 1965년의 경우는 아예 입춘탈굿놀이를 연행하지 않았을 뿐더러 전승시기 입춘굿의 다른 개별연행도 제대로 반영하지 않았다.

1965년 ‘立春굿놀이’가 이렇게 공연한 배경에 대해서 구체적인 이유를 파악할 단서가 없는 실정이다. 다만 직전 시기의 제주예술제를 중심으로 제주도의 공연 예술인들이 민속연희를 발굴하던 유행에서 크게 벗어나지 못하고 기존의 소재를 새롭게 해석해 공연하는 것이 시대에 걸맞는 것이라는 판단에서 나온 것으로 보인다. 이와 더불어 그 시기에 전국민속예술경연대회를 통해 선보인 다른 지방의 완결적인 민속연희들에 비해 상대적으로 독립적이고 완결된 형태로 연행되는 민

속연회가 부족한 제주도의 실정에 따른 결과이기도 하다. 이런 점에서 1965년의 ‘立春굿놀이’는 사실상 입춘굿이라는 명칭과 서사적 줄거리만 차용한 창작무용공연인 전면적인 예술적 연행이었다고 볼 수 있다.

1988년 ‘立春탈굿놀이’와 1998년 ‘立春굿놀이’는 외관 상 전승시기 입춘굿의 연행을 최대한 반영하려고 한 것으로 보인다. 특히 1988년의 경우는 유일한 증언을 바탕으로 전승시기 입춘굿의 연행의 구체적인 모습을 파악했지만, 복원의 초점이 공연을 위한 입춘탈굿놀이에만 맞춰져서 그 밖의 개별연행들은 각종 민속예술경연대회에 참가하는 작품들의 통상적인 모습을 따랐다. 여기서 통상적인 모습이란 주로 운동장 같이 넓은 마당에 구획을 나누고 25분에서 30분가량 공연을 선보이는 민속예술경연의 방식에 맞춰 만들어지는 여러 가지 민속연희들에서 나타나는 모습을 이른다. 이 때문에 ‘운동장 민속’이라는 조롱을 받고 있다. 상위 입상을 위한 경쟁이 치열해지면서 연행에 동원되는 인원과 무대장치 등이 대형화되고 완결된 내용을 구성해 펼쳐지는 모습은 마치 무대예술공연을 방불케 한다.

이러한 특징은 1965년에서 1998년까지 공통적인 것이다. 이것은 전승현장을 비롯한 사회관계에서 탈맥락화된 것으로 그야말로 경연을 위한 예술적 연행이라고 할 수 있다. 이런 점에서 특징적 사회집단의 이해와 지위 상승을 반영한 공연의 대표적인 예라고 할 수 있다.

탐라국 입춘굿놀이는 그보다 앞선 복원의 사례들이 문헌자료들을 근거로 공연을 만들어 내는 것에만 머문 것에 비해 연행의 목적에서도 알 수 있듯이 전승시기 입춘굿이 지녔던 사회집단 내에서의 역할과 기능에 집중하며 그것의 현재적 계승에 역점을 두고 있다. 연행이론적 관점에서 볼 때 기존의 복원사례들이 속된 말로 ‘차 포 떼고 두는 장기’처럼 공연의 수행과정에만 머문 것에 비해 준비과정, 공연과정, 여파에 이르는 연행의 전 과정을 복원하기 위해 ‘원리적 복원’과 ‘창조적 계승’이라는 나름의 해법을 제시하기도 했다. 이같은 복원의 명제를 설정하고 실제 연행에 있어서도 전승시기 입춘굿에서는 찾아볼 수 없는 부분을 삽입하며 현재적 계승을 시도했는데, 그것을 전승시기 입춘굿과 대조해볼 필요가 있다.

<표 IV-2> 전승시기 입춘굿과 탐라국 입춘굿놀이 연행의 비교

전승시기 입춘굿	탐라국 입춘굿놀이
(오리정신청례)	결궁
造木牛以祭	낭쇄코스
退牛	낭쇄몰이
(거리굿)	입춘거리도청제
驗新之豊嫌	입춘굿
입춘탈굿놀이	입춘탈굿놀이
跳躍亂舞	뒤풀이

이같은 관점에서 비롯된 탐라국 입춘굿놀이는 전승시기 입춘굿과 관련한 문헌 자료에 나타난 개별연행의 모습을 오늘날의 사회구조에 맞게 재맥락화하면서 매 시기마다 연행양상의 변화를 보이며 현재에 이르고 있다. 특히 <표 IV-2>에 나타난 전승시기 입춘굿의 ‘오리정신청례’와 ‘거리굿’은 문헌자료에서는 찾아볼 수 없다. 그러나 주변민속의 양상과 견주어 볼 때 전승시기에 이루어졌으리라 추정되며, 이같은 해석을 바탕으로 탐라국 입춘굿놀이에 ‘결궁’과 ‘입춘거리도청제’를 삽입한 것이다. 이에 대해서는 다음 절에서 상세하게 논의할 것이다.

이 밖에도 탐라국 입춘굿놀이는 전승시기 입춘굿이 지녔던 제의성을 확보하기 위해 기존의 무속의례를 중심으로 현대화된 공연물과 각종 부대행사를 배치하며 제주도 특유의 토착적인 무속을 부각시키려고 노력했다.

이러한 결과로 이어진 원인은 개별연행에서 확인된다. <표 III-2>, <표 III-3>에서 확인되듯이 초기의 탐라국 입춘굿놀이는 전체적인 구성에서는 전승시기 입춘굿의 연행순서를 원형에 가깝게 재현하려고 했고, 개별연행의 측면에서는 전체 연행의 중심적인 부분인 입춘굿을 강화해 원래 무속의례에는 등장하지 않은 ‘할망그림 내림’이나 축하공연들을 배치했었다.

‘할망그림 내림’은 굿의 진행과정 중 청신(請神)의 단계인 오리정신청례에서 신의 형상을 직접적으로 드러내 보임으로써 효과를 극대화하려는 것이었다. 이것은 제주도굿놀이에 나타나는 연행원리의 한 측면에 기초한 것으로 창의적인 시도였

다고 볼 수 있으나, 관람객의 호응을 얻기에는 부족한 것이었다. 행사 이틀 전부터 진행되는 걸궁이 냉담한 반응을 얻은 것처럼 이미 무속적 세계관에 대해 미신으로 치부하는 현대사회의 정서에 부합되지 못한 것이다. 굿의 막간마다 삽입된 축하공연은 무속에 대한 부정적 인식을 극복하려고 준비된 것이었지만 그것만으로는 이같은 인식을 불식시키기에는 한계가 있었다.

이처럼 초기의 탐라국 입춘굿놀이는 제의성의 회복을 위한 다양한 시도들을 진행했으나, 목표한 성과를 이루지 못했다. 그러나 주춧 측을 비롯한 연행자들이 의도했던 목표는 다른 곳에서 나타나기도 했는데, 낭췌(木牛)를 중심으로 하는 연행이 그것이다.

거대한 낭췌(木牛)의 이미지가 관람자들에게 인상적으로 각인되면서 그것의 신성 여부를 떠나서 해를 거듭할수록 주위의 이목을 집중시켰다. 이렇게 낭췌(木牛)가 주목 받는 과정에서 주춧 측은 전문적인 소수의 연행자에 의해 진행되는 입춘굿보다 낭췌(木牛)를 중심으로 다양한 사람들이 균중적으로 참가할 수 있는 연행의 계발에 집중하기 시작했다. 명칭이 거리굿에서 낭췌몰이로 바뀌는가하면 낭췌내리기, 농사풀이, 낭췌모시기, 낭췌(木牛)에 소원지 달기 등이 추가되면서 낭췌(木牛)를 중심으로 하는 집단연행이 강화되었다.

이러한 변화를 토대로 애초에 의도했던 제의성의 회복을 향해 점진적으로 나아가고 있는 추세인데, 이것은 현대화된 제의적 연행의 가능성을 보여주는 좋은 사례라고 할 수 있다.

위와 같이 전승시기 입춘굿과 복원시기 입춘굿놀이의 연행이 지니는 의미와 그것을 행하는 배경에 대해 파악해 보았다. 이 과정에서 재차 확인할 수 있었던 것은 전(前)산업사회의 제의(祭儀)가 산업사회에서 복원된다는 것은 단지 탈맥락화된 공연의 완성에만 머무르는 것이 아니라 오늘날의 현실에 맞게 재맥락화하는 것으로 완성되어야 한다는 사실이다.

2) 주기적 연행과 일시적 연행

앞서 살펴본 대로 전승시기 입춘굿이 지녔던 제의성을 계승하기 위해 노력한 것은 탐라국 입춘굿놀이로 확인된다. 이같은 제의적 연행은 주기성을 동반하는

것이 일반적이다. 전승시기 입춘굿 또한 주기성을 띤 세시의례였다. 탐라국 입춘굿놀이를 제외한 복원시기의 다른 사례들은 애초부터 제의성을 배제한 공연물이었으므로 주기성 또한 지니지 않는다.

물론 복원시기의 앞선 세 가지 사례 또한 전국민속예술경연대회와 탐라문화제라는 주기성을 지닌 축제에서 연행된 것이기는 하다. 그러나 그것은 해당 축제가 주기성을 지녔을 뿐이지 실질적인 입춘굿놀이의 연행이 주기적이었다는 것은 아니다. 소위 전국민속예술경연대회나 탐라문화제 같은 전통문화축제, 또는 향토문화제들은 1949년에 개최된 진주개천예술제를 효시로 하고 있다.¹⁰³⁾ 이러한 축제들은 경제개발을 국가 차원의 중대한 목표로 주로 만들어졌는데 지방의 상업진흥과 경제발전이 제일 큰 목적이었다. 이와 아울러 반공과 충효를 국시로 삼으며 그에 맞게 고안해낸 문화지배방식의 결과다.

이와 같은 배경에서 진행된 복원시기 입춘굿놀이의 앞선 사례들은 주기성을 지닌 축제의 일회적인 소모품 이상을 역할을 하지 못했다고 볼 수 있다.

탐라국 입춘굿놀이는 앞선 세 가지 사례와 달리 전승시기 입춘굿의 주기성을 되살리는 것을 목표로 하며 축제를 표방한다. 그런데 여기서 눈여겨 봐야할 대목은 앞선 세 가지 사례가 포함된 행사가 축제를 표방하는 것과 마찬가지로 탐라국 입춘굿놀이 또한 전통문화축제, 또는 도시축제를 목표로 하고 있다는 사실이다.

고전적 의미에서 축제란 축(祝)과 제(祭)가 통합된 포괄적인 문화현상으로 예술적 요소가 포함된 종교적 제의라고 짧게 말할 수 있다.

축제가 일상의 전복을 통해 비일상성을 추구하는 것을 두고 프로이드는 일탈, 해방, 전도의 해방구로 파악했다면, 뒤르케임은 기존 사회질서의 옹호와 강화를 위한 사회의 재통합을 위해 기능하는 일종의 종교적 형태로 보았다.¹⁰⁴⁾

그러나 근대 이후 삶의 양식 전반이 급변해온 오늘날의 상황을 놓고 볼 때, 고전적 의미의 축제에 대한 규정으로는 1000 여개에 육박하는 축제라는 이름의 문화행위를 포괄하기 어려워진다. 예술적 요소가 포함된 제의만을 축제로 볼 것인지, 종교성을 상실한 유희적이고 오락적인 모습도 축제의 범주로 확대해석해야할

103) 이승수, 『새로운 축제의 창조와 전통축제의 변용』, 민속원, 2003, 16쪽.

104) 진명숙, 『지역축제와 문화권력』, 전라문화연구소, 2004, 11쪽.

것인지 검토해야한다.

상황이 이렇다보니 최근에 이르러서는 문화제, 예술제, 각종 콘테스트, 민속예술경연대회 등의 문화행위 또한 넓은 의미의 축제로 규정해야한다는 주장이 늘어가는 추세인데 전승시기 입춘굿을 통해 주기적 연행이 지닌 축제성을 확인해 볼 필요가 있다.

전승시기 입춘굿은 그것을 탄생시킨 사회문화적 환경 속에서 하나의 축제로 자리매김해 있었다. 전(前)산업사회라고 할 수 있는 전승시기의 사람들은 주어진 환경에 대한 적응과 도전을 통해 삶을 유지하는 방식인 문화행위를 고안해 냈고, 그것을 통해 다시금 세상을 해석하는 세계관을 만들어냈다. 이러한 세계관 속에는 인간의 삶을 이어가는 물리적 조건의 하나인 시간을 그들의 사유에 맞게 해석하는 것이 포함되어 있었다. 이들이 창조해낸 시간의 구분방식은 ‘생업력(生業曆), 제의력(祭儀曆), 월력(月曆)’¹⁰⁵⁾ 등이 있다.

이 세 가지 형태의 시간구분방식은 독립적인 것이 아니라 상호보완적인 관계에 있으며 중첩적이다. 자연적 시간의 흐름을 단위화한 월력을 중심으로 생존을 위한 노동의 시간을 정리한 생업력(生業曆)을 만들어내고, 자연적인 월력과 인공적인 생업력(生業曆)이 합쳐진 제의력(祭儀曆)이 완성되었다. 생업력(生業曆)과 제의력(祭儀曆)은 II장에서 논의한 바 있는 일상적인 영역과 비일상적인 영역으로 나눌 수 있다. 비일상적 영역은 일상적인 영역의 사이에 존재하며, 하나의 생업주기에서 또 다른 생업주기를 잇는 ‘전이적인(Liminality) 영역’¹⁰⁶⁾이다.

전이 전과 전이 후의 일상적인 영역은 전이과정을 통해 성격이 달라진다. 이를테면 입춘굿이라는 전이적인 의례를 통해 한해 농사의 확실한 풍농을 점쳐 풍년을 보장받았을 때, 이후의 일상적인 영역은 풍년이 예상되는 영역으로 성격이 바뀐다. 생산활동의 긍정적인 결과를 기대하며 ‘미리 행해진 것(dromannon)’을 통해서 일상적인 영역의 미래를 결정짓는 것이다. 이렇게 비일상적인 전이영역은 단순한 오락적 유희나 노동의 휴식공간이 아니라 일상적인 영역의 생산활동과 밀접한 관계가 있는 것이다.

비일상적 영역은 종종 생산활동에서 직접적인 노동행위와 큰 관련이 없는 소

105) 한양명, 「전통축제의 성격과 민속예술의 위상」, 『민속예술의 정서와 미학』, 월인, 1999, 37쪽.

106) Victor Turner 著·이기우·김익두 譯, 앞의 책, 44쪽.

비적인 여가행위로만 여겨진다. 그러나 벼농사를 주로 짓는 지방의 풍물굿을 예로 들면, 두레를 조직해 논일을 하는 과정에서 두레굿을 행한 논의 벼와 하지 않은 논의 벼의 수확량이 다르게 나타난다. 풍물악기에서 나오는 음파가 각종 해충을 몰아내는 것이다.¹⁰⁷⁾

이렇게 비일상적 영역의 생산성은 일상적인 영역을 보완하고 있다. 이것이 시간과 결합했을 때 제의력(祭儀曆)이 되는 것이며, 제의력(祭儀曆)은 세시(歲時)를 통한 주기적인제의를 마련한다. 제주도 입춘굿 또한 세시의례로서 농업을 기반으로 사회에서 인간의 생존과 관련해 절대적으로 필요한 의례인 동시에 일상의 긴장성을 허무는 하나의 축제였다고 볼 수 있다.

일상의 긴장성을 허문다는 것은 제도적으로 마련된 갖가지 질서를 일시적으로 무너뜨린다는 것을 말한다. 제의가 인간의 본능 가운데 하나인 생존본능의 차원에서 만들어진 생산성의 증대를 피하는 행위인 데에서 나타나듯이, 본능적 차원의 일탈과 전도행위는 일상의 억압기제인 사회질서에 얽매이지 않는 것이다. 이것은 사회적으로 억압당하는 처지에서는 해방감을 느끼게 해 주었으며, 신분적 상위자나 지배자들에게는 일시적인 허용을 통해 사회적 불만요소를 달랠 수 있는 구실을 하는 것으로 여겨졌을 것이다. 전승시기 입춘굿에서 하위신분의 연행자가 최고통치자인 목사(牧使)와 술을 함께 마시거나 맛담배를 피울 수 있었던 것도 이같은 맥락에서 허용된 것으로 볼 수 있다. 이러한 역지사지격의 일시적 전도는 다시 일상적인 영역으로 되돌아왔을 때 서로 간의 유대를 강화하고 집단의 결속력을 다지는 역할을 한다.

전승시기 입춘굿이 전(前)산업사회에서 주기성을 띤 세시의례로 필수적이었던 것에 반해 복원시기 입춘굿놀이들은 인간의 생존에 절대적으로 필요한 것이 아닌 선택적인 것이고, 특정집단이나 개인의 필요성에 마련된 것이었다. 그러므로 주기적인 반복적 연행 또한 선택적으로 결정할 수 있었던 것이다.

그런데 복원시기 입춘굿놀이 중 탐라국 입춘굿놀이는 다른 사례들과 달리 주기성을 띠고 있다. 탐라국 입춘굿놀이가 주기적 연행을 선택한 이유는 전승시기 입춘굿이 지녔던 생산성의 구실보다는 일탈과 전도를 통한 사회적 긴장감을 해소하는 구실에 주목한 결과로 보인다. 문무병의 논의대로 문화운동의 차원에서

107) 이종진, 『풍물굿 가락의 구조와 역동성』, 안동대학교 대학원 석사학위논문, 1997, 9쪽.

전승시기 입춘굿이 지녔던 사회통합성과 더불어 제의성의 복원 또한 중요한 과제로 삼아 시작된 것이지만 제주시를 비롯한 각급 단체와 개인이 참가하는 가운데 복원을 주도하고 제안했던 이들의 여러 가지 의도 중에서 사회통합적 성격이 중심적 목표로 부상한 것이다.

그도 그럴 것이 이미 현대사회는 농업을 기반으로 하는 사회가 아닐뿐더러 전통적인 제의력(祭儀曆)이 긴요한 시대도 아니다. 더구나 무속을 불온시하는 미신화 경향 때문에 본래의 제의성의 입지가 좁아진 것도 이와 같은 선택에 한몫을 했다고 볼 수 있다.¹⁰⁸⁾

이같은 정황상 제주시의 입장에서는 제의성보다는 사회의 결속력을 강화하는 관민합동축제라는 점을 부각시킬 수밖에 없었다. 또한 이러한 취지가 지자체의 문화행정에 지역민의 이목을 집중시킬 수 있다는 점에서도 유리한 것이라고 판단했을 것이다.

생존을 위한 필수적 장치로서의 기능이 필요하지 않은 상황에서의 진행은 축제의 본래 성격 중 하나인 축(祝)의 의미, 즉 신에게 기원하는 주술적인 제의성이 약화되고 예술적 의례의 제(祭)의 의미가 강해졌다는 말이 된다. 기간의 탐라국 입춘굿놀이에서 펼쳐진 중심연행을 비롯한 각종 주변연행의 공연행사와 체험행사를 통해 알 수 있다.

이것은 비단 탐라국 입춘굿놀이에서만 나타나는 현상이 아니라 오늘날 주변축제의 일반적인 경향이다. 전승시기 입춘굿을 비롯한 과거의 축제가 제의적 연행으로서 ‘행위하는 것’이었던 것과 달리 오늘날의 축제는 ‘행위를 관람하는 것’으로 바뀌어가고 있는 것이다.

탐라국 입춘굿놀이를 통해 알 수 있는 것이 전승시기 입춘굿이 일상적인 영역 사이를 잇는 전이과정으로서 리미널리티한 주기적 연행인 것과 달리 각종 체험행사와 공연행사를 관람하는 ‘레저의 차원’¹⁰⁹⁾으로 성격이 달라졌다는 사실이다.

108) 이와 관련해서는 1999년도에 있었던 하나의 해프닝을 예로 들 수 있다. 낭쇄쿠스를 마치고 제주시청 중앙현관에 낭쇄를 설치한 것을 두고, 특정종교단체의 집단적인 항의가 빚발쳤다. 결국 낭쇄를 어울림마당으로 옮겼다가 입춘 당일 거리굿을 시작할 때 다시 중앙현관으로 옮겨온 사건이 있었는데, 이같은 종교적 위화감 또한 본래의 제의성을 약화시키는데 한몫했다고 볼 수 있다.

109) Victor Turner 著·이기우·김익두 譯, 앞의 책, 60~61쪽.

Turner에 의하면 레저는 ‘자유시간’이라고 할 수 있는데, 전(前) 산업사회의 자유시간은 일과 놀이의 연속체 속에 포괄되어 있었던 것이다. 이에 비해 산업사회의 레저는 일과 놀이 사이의 연속적 관계에서 분리되어 개인적이고 자의적인 영역으로 변화되었다고 주장하고 있다.

또한 앞선 시기 복원사례들에서 나타난 민속의 공공화 현상처럼 축제 전체의 연행이 전승시기 입춘굿의 연행을 일대기적으로 재현하는 ‘민속화된 축제’¹¹⁰⁾의 성격도 나타난다.

결국 탐라국 입춘굿놀이의 주기적 연행의 의미는 오늘날의 주변축제들과 마찬가지로 일상의 노동으로부터 분리된 ‘막간의 휴식시간(intermission)’이라는 성격이 나타나고 있어 변화한 산업사회의 분위기를 반영한 것으로 보인다.

3) 열린 구조의 연행과 닫힌 구조의 연행

앞서 살펴본 ‘행위하는 것’과 ‘행위를 관람하는 것’은 연행의 내용과 양식에 관계된 측면도 있다. 전승시기 입춘굿이 양식적으로 정형화된 공연물을 언제나 같은 모습으로 반복하는 것이 아니라 시기와 상황에 따라 달라지는 ‘열린 구조의 연행’이었다면, 복원시기의 사례들은 대부분 ‘민속화’된 모습의 완결적인 공연으로 수행된 것이다. 그러므로 복원시기의 입춘굿놀이들은 ‘닫힌 구조의 연행’이라고 할 수 있다.

이것은 연행과정에만 국한지어서 살펴볼 성질의 것이 아니다. 공연수행을 위한 준비과정이라고 할 수 있는 연행기능의 연마와 전수 등의 전승과정을 비롯해 공연과정과 공연 후 과정을 맥락적으로 파악해야 한다.

전승시기 입춘굿을 비롯한 우리나라의 민속연회는 전통적으로 문자를 통한 기록전수가 아니라 구전심수(口傳心授)의 방식을 통해 전승이 유지되어왔다. 또한 특정한 개인의 창작물이 아니라 오랜 시간을 거치며 다양한 시대의 문화적 관습이 적층되어온 결과물이다. 이같은 민속연회들은 대체로 고정불변의 원형적 텍스트를 지니지 않는다. 제주도 무속의례처럼 신성성을 구축하는 의례의 연행규칙, 즉 ‘굿법’이 양식적으로 체계화된 제의적 연행은 의례참가자들의 기원사항에 따라 내용이 달라지며, 나아가 굿의 제차(祭次) 또한 이에 영향 받으며 새롭게 해석되는 열린 구조를 지닌다. 연극적 요소와 무용적 요소가 중심이 되는 탈놀이의 경우는 양식적으로 체계화된 춤과 서사구조가 있지만 공연 상황에 따라 ‘허튼춤’과 ‘난장’을 벌일 수 있는 다양한 변화가능성을 지니고 있다. 이보다 더 놀이화된

110) 류정아, 앞의 글, 167쪽.

풍물극의 경우는 서사성(敍事性)과 구어성(口語性)이 약한 기호화된 체계여서 더욱 즉흥적이며 연행자와 관람자의 경계가 없다시피 한 구조를 지닌다.

이러한 민속연희의 연행구조를 두고, 김익두는 공연학적 관점에서 ‘구주-문종(口主-文從)의 원리’, ‘덩어리의 원리’, ‘집단중심의 원리’ 등으로 정의하고 있다.¹¹¹⁾ 이 가운데 ‘구주-문종(口主-文從)의 원리’는 구비전통을 중심으로 하고 문자전통을 보조적으로 활용하는 원리라고 한다. 그의 정의를 빌려 본연구의 II장에서 정의한 연행의 개념에 근거해 구술행위 또한 구연(口演)이라는 연행의 일종으로 파악할 때, 행주-문종(行主-文從)¹¹²⁾으로 바꿔 말할 수 있다. 이렇게 보면 행이란 연행에 관계된 歌·舞·樂·戲의 행위적 요소가 되고, 文이란 각종 문헌자료나 구체적인 연행의 대본을 이르게 된다.

전승시기 입춘굿은 이같은 방식으로 전승되었다는 점에서 행주-문종(行主-文從)의 연행으로 볼 수 있다.

행주-문종(行主-文從)의 연행을 파악하기 위해서는 양식화된 연행이 만들어지는 과정을 살펴볼 필요가 있다. 전승시기 입춘굿처럼 풍농을 기원하는 제의는 들소의 그림을 사실적으로 그려놓고 창을 던지는 고대인의 행위처럼 구체적인 행위로 이루어졌다. 풍년을 기원한다면 밭을 갈고, 씨 뿌리고, 김매고, 수확하는 직접적인 모방행동이 원초적인 연행의 모습이다. 이것은 고대의 일원론적 세계관에서 고안된 행위이고 전승시기 입춘굿에서도 비슷한 모습이 나타난다.

이렇게 자연물 그 자체를 숭배하는 관념에서, 자연물의 성장과 소멸을 조절하는 섭리가 존재한다는 이원론적 신관(神觀)이 생겨나면서 모방적인 행위와 더불어 신과 관련된 추상적인 관념을 표현한 행위가 만들어졌다. 단순한 몸짓에서 춤이 생겨나고, 소리나 말에서 노래와 신화로 발전하며 연행양식이 완성되었다. ‘축제의 극화(劇化)’¹¹³⁾가 이루어진 것이다.

축제의 극화(劇化)란 제의의 연행방식이 일정한 규칙성을 지니게 되었다는 것을 말하며, 이것은 다시 말해 연행텍스트가 만들어진 것이라고 할 수 있다. 연행텍스트는 오랜 시기 동안 적층된 결과물로 김익두가 말하는 ‘덩어리의 원리’와

111) 김익두, 「한국 희곡/연극 이론 수립을 위한 제언」, 『어문론총』 39, 한국문학언어학회, 2003, 164쪽.

112) 전승시기 입춘굿에서 문자전승이 이루어졌다고 볼 수는 없다. 그러나, 복원시기 입춘굿놀이가 문자화된 기록전승에 집중하고 있으므로 이에 대응하는 개념으로 이러한 용어를 사용한다.

113) 이상일, 「축제의 드라마에 대한 인문학적 접근」, 『한국연극학』 10, 한국연극학회, 1998, 20쪽.

관계가 있고, 구전심수의 방식을 통해 전승되어온 것이다. 그러나 이것은 고정적인 원칙이 아니라 상황에 따라 다양하게 변화할 수 있는 열린 구조의 텍스트이다. 이를테면 전장에서 살펴본 바와 같이 제주도 무속의례가 연행을 필요로 하는 상황에서의 목적과 연행의 조건을 비롯한 주변환경에 따라 달라지는 것을 통해서도 잘 알 수 있다.

전승시기 입춘굿은 행주-문종(行主-文從)의 연행방식을 통해 다양한 변화가능성을 내포한 채 시기에 따라 다양한 모습을 보이며 전승된 것이다. 당시를 기록한 문헌자료들에 나타나는 연행양상의 차이가 이것을 증명하는 단적인 예라고 할 수 있다.

이와는 달리 복원시기의 사례들은 문주-행종(文主-行從)의 방식으로 연행이 완성되고 전승되는 모습을 보인다. 이런 모습은 복원시기의 사례들 중에서도 1988년과 1998년의 경우에서 가장 두드러지게 나타난다. 전승시기 입춘굿의 문헌자료상의 연행양상을 될 수 있는 한 그대로 재현하기 위해 문자화된 시나리오를 만들고 그에 맞춰 집중적으로 연습해 연행을 수행했다. 물론 전승시기의 양상과 부분적으로 다른 모습을 보이기도 했지만 그것은 물리적으로 당시를 완벽하게 재현할 수 없다는 조건과 민속예술경연대회 방식에 맞게 구성된 결과일 뿐이지 연행텍스트의 가변성을 인정한 것은 아니다.

이른바 ‘원형의 복원’이라는 민속예술경연대회들이 지니는 취지에 맞춰 닫힌 구조의 텍스트를 만들어낸 것이다. 이와 같은 모습은 각종 민속예술경연대회를 통해 발굴되고 성과가 인정되어 무형문화재로 지정된 민속연희에서 나타나는 일반적인 경향으로 ‘민속의 공공화’가 낳은 결과로 볼 수 있다.

탐라국 입춘굿놀이도 전승시기 입춘굿과 비슷한 모습을 보이는가 하면 복원시기의 다른 사례들이 지녔던 모습도 함께 보이고 있다. 전자에 해당되는 것은 탐라국 입춘굿놀이 중 입춘굿이고, 후자는 입춘탈굿놀이이다.

먼저 입춘굿에 행주-문종(行主-文從)의 방식이 적용될 수 있는 이유는 우선 문자텍스트라고 할 수 있는 전승시기의 자료가 극히 빈약한 점을 들 수 있다. 전승시기의 연행양상을 제대로 파악할 수 없는 상황에서 이루어진 입춘굿의 연행은 기존의 제주도 무속의례가 지니는 연행텍스트들을 활용해 수행되었다. 가변성을 지닌 연행규칙을 중심으로 하는 연행방식이 전승되고 있었기 때문에 가능했

던 것이다. 또한 연행을 담당했던 칠머리당 영등굿 보존회가 구전심수의 행위 중심의 전승방식을 오랫동안 유지해온 직업무(職業巫)들로 구성되었기 때문에 큰 어려움이 없었던 것이다.¹¹⁴⁾

결국 탐라국 입춘굿놀이의 입춘굿이 전승시기 입춘굿의 양상을 구체적으로 파악할 수 없었다고 하더라도 이것을 담당한 연행자들이 전승시기의 행주-문종(行主-文從)의 연행방식을 유지하고 있었기 때문에 고정적인 텍스트의 반복적인 재현을 극복할 수 있었다고 할 수 있다. 이렇게 행주-문종(行主-文從)의 방식은 연행텍스트의 전수과정과 실제적인 연행의 수행, 즉 공연과정까지 작용하는 중요한 원리라고 볼 수 있다.

한편 입춘탈굿놀이는 입춘굿과 달리 전승시기의 문헌자료와 사진자료가 남아 있어 당시의 연행양상에 대해 충분치는 않지만 다른 부분에 비해 비교적 풍부한 상황이다. 이것은 입춘탈굿놀이를 다시금 재현하는 상황에서 하나의 연행텍스트로 활용될 수 있는 자료다. 그러나 이 또한 고정적인 텍스트가 아니다. 이를 증명하는 것이 鳥居龍藏가 언급한 묵극(默劇)으로 연행되었다는 대목이다. 묵극(默劇)이라는 말의 의미를 자세히 따져보면 단지 대사가 없다는 것이 아니라 양식화된 연행이 아니었을 가능성이 있다. 즉흥적인 대사와 몸짓, 춤 등이 연행자의 개성에 따라 펼쳐지는 일종의 즉흥극과 허튼춤으로 펼쳐지는 열린 구조의 연행이 이루어졌다고 볼 수 있다. 이러한 모습을 보고 鳥居龍藏는 일본의 유사한 민속인 미부교젠(壬生狂言)에 대입하기 위해 묵극(默劇)이라는 용어를 사용한 것으로 보인다.

전통적인 민속연회를 연행하는 사람들은 종종 ‘구성지다’ 또는 ‘구성을 지었다’¹¹⁵⁾는 말을 관용적으로 사용한다. 여기서 구성이란 ‘법제’, ‘속’, ‘굿법’ 등으로도

114) 이들은 입무(入巫)과정에서 성무(成巫)과정에 이르는 동안 굿의 현장연행과 별도로 연행기능을 익히는 트레이닝을 하지 않는다. 거듭되는 현장의 연행을 통해서 연행기능을 익히고, 연행규칙들을 터득해낸다. 수많은 연행과정을 거치는 동안 매 시기마다 생겨나는 다양한 상황에 적응하는 능력도 이 과정을 통해 길러지며 연행텍스트의 가변성에 대한 인식도 이 과정에서 얻게 되는 것이다.

연구자가 칠머리당 영등굿 보존회의 전수회원으로 활동하며 예능보유자 김윤수(男巫, 1946년생)로부터 정기적인 교육을 받는 과정에서 심방들의 기능전수 방법과 굿의 제차(祭次)와 관련된 연행규칙에 대한 이야기를 자주 들을 수 있었다. 그에 의하면, 무악기의 연주법이나 무가 등을 누군가에 따로 교육 받은 바 없고, 굿이 벌어지는 현장에서 어깨 너머로 보고 듣는 과정을 거치며 스스로 습득하는 방법이 일반적이라고 한다. 또한 굿의 연행규칙과 관련해서는 ‘차례 차례 재 차례 굿’, ‘굿법’이라는 말이 있어 연행규칙을 엄격하게 강조하지만, 그것을 해석하는 심방에 따라 다르기도 하거니와 본인조차도 상황에 따라 연행규칙을 가변적으로 적용한다고 한다.

115) 연구자가 1996년 8월에 중요무형문화재 51호 남도들노래 예능보유자 조공례(女, 1925生, 1997卒)에게 전

불리는데, 하나의 연희가 지나는 연행규칙에 따른 연행텍스트를 이르는 것이다. 연행규칙에 따라 연행하되 연행자의 개성을 적절히 살려낼 때 ‘구성지다’라고 하는 것이다. 즉흥적인 춤과 대사 등은 연행의 목적과 연행규칙을 숙지한 상태에서 연행의 주변상황과 맥락적으로 연결된 연행자의 개성실현이며 ‘구성’을 내오는 과정인 셈이다. 鳥居龍藏가 언급한 묵극(默劇)의 의미는 이렇게 열린 구조의 연행을 나타낸 말로 이해할 수 있다.

그런데 탐라국 입춘굿놀이 중 입춘탈굿놀이는 준비과정에서 공연과정에 이르기까지 위에서 살펴본 열린 구조의 성격이 제대로 나타나지 않는다.

입춘탈굿놀이가 만들어지는 전 과정을 살펴보면 먼저 전승시기 입춘굿의 문헌 자료에 근거해 대본을 구성한다. 이에 따라 주변민속을 빌린다거나 새롭게 창작한 내용을 가미하는 방법을 쓰며 문자화된 대본을 춤, 노래, 대사 등으로 구체화한다. 이 과정에서 세경놀이를 비롯한 불도맛이의 수록춤, 다른 지방 탈놀이의 요소가 추가되는 것이다. 이렇게 연행텍스트가 완성되면 그 뒤로는 집중적인 연습을 통해 숙련화시키고, 그것으로 공연을 수행한다.

공연과정은 준비과정에서 마련한 연행텍스트를 완벽하게 재현하는 것을 목표로 한다. 그야말로 문주-행종(文主-行從)의 방식으로 이루어지는 것이다. 공연과정에서 생겨나는 관람자를 비롯한 주변환경과의 교감은 부차적인 것이 되어 정해진 것을 ‘보여주는 사람’과 ‘보는 사람’이 분리되고 만다.

결국 ‘보여주기 위한 연행’은 연행자들로 하여금 수준 높은 기량을 선보이게 하는데 집중시키고, 입춘탈굿놀이가 성공적으로 복원되고 있다는 사실을 입증하는 쪽으로 방향을 잡아 가게 만드는 것이다.

이것은 국가차원의 전통문화정책이 ‘원형의 보존’을 목표로 공식화된 민속을 만들어가는 현상에 영향 받은 결과이기도 하고, 서구 공연예술의 연행방식이 도입된 이후 신극(新劇)을 중심으로 본격화된 현대공연예술의 연행방식을 따른 결

수 받는 과정에서 ‘구성지다’라는 말의 의미를 들을 수 있었다. 조공례에 의하면 노래를 잘하는 것을 두고 ‘목소리가 구성지다’라고만 쓰는 것이 아니라고 한다. 이때의 구성이란 다른 말로 ‘숙’이라고 하며, 정해진 소리길을 잘 따라가면서도 자기 소리를 하는 것을 두고 ‘구성지다’라고 표현한다는 것이다.

1997년 2월 입실필봉농악보존회가 남원 광한루에서 펼친 ‘보름굿’ 현장에서 만난 전라북도 무형문화재 7-4호남원농악 예능보유자 유명철(1942年生)도 이와 비슷한 이야기를 했다. 그는 ‘내고, 달고, 맺고, 푸는’ 풍물의 법제를 제대로 소화하는 것을 가리켜 ‘구성을 갖췄다’고 한다는 말을 했다. ‘구성’과 관련해서는 다음 절에서 보다 상세하게 논의할 것이다.

과이기도 한 것이다.

결과적으로 전승시기 입춘굿이 열린 구조의 연행으로 이루어졌던 것과 달리 복원시기 입춘굿놀이들이 닫힌 구조의 연행의 모습을 띠게 되는 것은 달라진 사회구조와 현실인식의 차이에서 나타난 것이라고 할 수 있으며, 전(前)산업사회의 주술적 제의가 오늘날에 이르러서는 예술적 공연으로 성격을 달리하고 있음을 보여주는 것이다.

2. 제주도 입춘굿의 연행원리

지금까지 살펴본 바에 의하면 제주도 입춘굿이 생겨나고 전승될 수 있었던 주된 요인은 인간의 생존과 관련한 풍요의 목적과 사회공동체의 질서유지와 화합과 안녕 등의 목적에 있었다고 할 수 있다. 이런 점에서 볼 때 제주도 입춘굿은 주술성을 지닌 제의적 산물이며, 동시에 일정한 양식을 지닌 공연물로 연행된다는 점에서 예술적 산물이기도 하다. 이와 더불어 연행을 체험하는 사람들의 사상 감정과도 관련이 있어서 정서적 산물이기도 한 것이다.

이렇게 제의적 측면, 예술적 측면, 정서적 측면의 세 갈래에서 제주도 입춘굿의 연행원리를 살펴볼 필요가 있다. 우선 제의적 측면에서는 주술적인 원리가 작동하고 있으며, 예술적인 측면에서는 연행 텍스트가 지니는 양식적인 원리, 정서적인 측면에서는 한(恨), 흥(興), 신명을 포괄하는 신명풀이적 원리가 작동하고 있다.

1) 주술적 원리

제주도 입춘굿과 같은 제의적 연행은 현실적인 목적의 해결을 위해 치러지는 것으로, 그것은 가시적이고 구체적인 틀을 갖춘 체계화된 연행텍스트의 실연(實演)으로 이루어진다. 현실적인 목적에는 질병에서의 회복, 재액초복 등의 개인적인 것이 있는가 하면, 가뭄의 해결 등 자연적인 문제도 있고, 사회적인 갈등의

해결도 포함된다. 이렇게 삶의 모든 부분에서 발생하는 다양한 문제를 풀어낸다는 점에서 ‘맺힌 것을 푸는 행위’라고 할 수 있다.

구체적인 제의의 연행텍스트는 다양한 예능적 요소로 구성되는데, 이러한 요소들은 무규칙적으로 선택되는 것이 아니라 현실적인 목적과 주술적인 원리에 의해 만들어지는 것이다. 이렇게 보면 연행텍스트의 각 요소에 내재된 예술적 성격도 주술성을 바탕으로 만들어지는 것이라고 할 수 있다.

한마디로 제의는 현실적인 목적을 주술적 연행으로 해결하는 것에서부터 출발해왔다고 볼 수 있는데, 여러 단계를 거쳐 현재에 이르고 있다.

제1단계: 주술적 전통-인간과 자연 및 신령 사이의 갈등을 주술적으로 해결(세계에 대한 종교 주술적 인식과 대응)

제2단계: 예술적 전통-인간과 인간 및 사회 사이의 갈등을 예술적으로 표현(세계에 대한 인문학적 인식과 대응)

제3단계: 변혁적 전통- 인간과 체제 및 민족 사이의 모순을 변혁운동으로 해결(세계에 대한 사회과학적 인식과 대응)¹¹⁶⁾

이것은 역사의 진보와 관련해 제의적 연행의 발전단계를 도식화한 것으로 볼 수 있다. 제의의 주체인 민중의식의 성장과정을 지나치게 진화론적으로 분석했다는 비판의 여지가 있지만, 제의적 연행이 인간의식과 어떻게 조응하고 있는가에 대해 잘 설명하고 있다.

이렇게 인간의식의 성장과 맞물리며 각 단계마다 변화를 보이고 있지만 기본적으로 제의적 연행은 주술적인 성격과 그에 따른 원리로부터 예술성과 변혁성이 만들어지는 것이다.

제주도 입춘굿 역시 제의적 연행으로 일차적으로 주술적 원리에 의해 연행텍스트가 창조되고 연행의 수행 또한 이러한 원리의 적용으로 이루어진다. 제주도 입춘굿의 연행양상 속에 적용되는 주술적 원리는 ‘모방의 원리’와 ‘변환의 원리’로 나눌 수 있다.

이 두 가지 원리는 ‘유사는 유사를 낳는다’는 유사의 법칙과 ‘결과는 그것의 원인을 닮는다’는 감염의 법칙과 관계가 있다.¹¹⁷⁾

116) 임재해, 「굿의 주술성과 변혁성」, 『비교민속학』 9, 비교민속학회, 1992, 126쪽.

(1) 모방의 원리

제주도 입춘굿에서 모방의 원리를 통해 연행되는 것의 대표적인 예는 목우(木牛)로 밭갈이를 하고 농부가 씨를 뿌리는 등의 농경모의적 장면이라고 할 수 있다. 이같은 행위는 앞으로 일어나기 바라는 일을 미리 행하는 선행적인 모방행위이다. 선행적인 모방행위는 이미 일어났던 과거의 상황을 그대로 재현하는 것과는 다른 차원의 것으로 ‘단순한 흉내 내기(mimicry)’¹¹⁷⁾가 아니다. 이것은 연행자가 소망하는 사항을 가시적으로 드러내는 것으로 창조적인 행위인 것이다.

소망을 가시화한다는 점에서 모방이란 행위의 재현이라기보다는 드러난 행위의 이면에 있는 감정과 정서를 창조해내는 과정이다. 그러므로 제주도 입춘굿에서 펼쳐지는 농경모의적 행위는 풍년이 되어 굶주림의 고통 없이 살 때의 ‘행복감’같은 정서를 창조하는 행위인 것이다.

전승시기 입춘굿에서는 ‘정서의 창조’라는 모방의 원리가 유지될 수 있었을 것이다. 앞서 살펴본 1단계에서 3단계에 이르는 주술, 예술, 변혁의 전통 중에서 중심적 역할을 하는 주술적 전통이 강력하게 유지되는 제의공동체를 통해 지속적인 전승이 이루어졌다는 것만으로도 이것은 입증된다. ‘정서의 창조’를 목적으로 하는 연행이었으므로 구체적으로 드러나는 모방행위가 상황에 따라 변화할 수 있는 가능성을 지닐 수 있었다. 모방의 원리는 이렇게 열린 구조의 연행을 가능하게 만드는 역할을 한다.

이에 비해 복원시기 입춘굿놀이들은 모방의 원리를 정서의 창조행위로 이끌어 내기보다는 모방행위 자체의 양식성에 더욱 의미를 두는 재현행위에 가깝다고 할 수 있다. 이것은 제의와 예술이 분리되고 있음을 보여주는 것이다. 미리 행함으로써 있어야 할 것을 창조하는 것은 예술적인 연행에서는 제대로 이루어지지 않는다. 있는 것을 재현한다는 점에 역점을 두는 것이 예술적인 연행인 셈이며, 이 속에서 나타나는 정서 또한 창조되는 것이 아니라 재현되는 것이다. 이런 점에서 Harison이 지적하는 ‘단순한 흉내 내기(mimicry)’에 머무는 것이다. 1965년에서 1998년까지 각종 민속예술경연대회에서 재현된 사례들은 이러한 성격을 단

117) J. G. Frazer 著·장병길 譯, 『황금가지』, 삼성출판사, 1990, 45쪽.

118) J. Harison 著·오병남 外 譯, 앞의 책, 36쪽.

적으로 보이고 있다. 이것은 ‘민속예술119)’이라는 근거가 불분명한 말에서부터 확인할 수 있다.

이처럼 복원시기의 사례들에서 나타나는 ‘단순한 흉내 내기’의 양상은 일차적으로 주술과 예술이 분리되는 제의의 발전단계에서 발생한 것이지만, 그보다 결정적인 원인은 근대 이후 정착된 서구공연예술의 미학원리에 따른 결과다. 또한 소위 ‘원형의 보존’이라는 국가의 전통문화정책이 불러온 결과이기도 하다.

(2) 변환의 원리

앞서 살펴본 모방의 원리가 유사의 범칙과 깊은 관련이 있다면, 변환의 원리는 감염의 범칙과 관련이 있다. 물론 이 두 가지의 원리를 구체적인 현상에 대입해 보면 도식적으로 분리되는 것이 아니라 동시에 나타나는 경우가 대부분이다. 그러므로 어느 원리가 지배적인가에 따라 구분 짓는 것이다.

제주도 입춘굿을 비롯한 제의는 일상적인 영역을 비일상적인 영역으로 탈바꿈시키는 행위다. 세속적인 현실의 시공간이 제의적인 시공간으로 전이되는 순간부터 이미 변신이 시작되는 것이다. 제의에서의 변신은 시간, 공간, 사물, 인간 등 모든 것에 걸쳐 두루 나타난다.

제주도 입춘굿에 작동하는 변환의 원리를 구체적인 개별연행의 면면을 통해 살펴보기로 한다. 전승시기 입춘굿에서 가장 먼저 행해진 것은 나무로 소를 만들어 제사를 지내는 과정이다. 소를 만들기 위한 재료로 선택된 특정한 나무는 끊임없이 부활하는 원초적인 생명력을 지닌 풍요로운 나무이기 때문에 선택된 것이다.¹²⁰⁾ 나무는 다시 잘리고 깎이는 죽음의 과정을 통해 소로 부활한다. 나무가 소로 형상이 변화되어도 풍요성은 그대로 유지된다. 이런 점에서 나무에서 소로의 변신은 앞서 살펴본 ‘정서의 창조’라고 할 수 있다.

119) 한양명, 「민속예술을 통해 본 신명풀이의 존재양상과 성격」, 『비교민속학』 22, 비교민속학회, 2002 276쪽.

한양명은 전문가 예술을 바탕으로 이론적 틀을 구축한 서구미학에 비해 공동생산성·공동수용성·공동전승성을 기본적 특질로 갖고 있는 우리의 민속에 민속예술이라는 용어를 적용하는 것은 어렵다고 밝히고 있다.

120) 제주도를 제외한 다른 지역에서는 목우(木牛), 토우(土牛), 철우(鐵牛) 등 소를 만들 때 다양한 재료가 선택되는데, 이 또한 풍요성을 상징하는 점은 일치한다.

나무가 소로 변신하는 과정은 풍농을 이루기 위한 적극적 표현이다. 농경에 필수적인 수단인 경우(耕牛)를 만들어 제사지내는 행위는 신성한 나무에 풍요를 기원하는 의존적인 행위에서 한 걸음 나아가 직접적으로 기원을 성취하려는 의도에서 고안된 것이다.

목우제(木牛祭)를 지내 목우(木牛)가 농경신으로 변환되면 이때부터 거리굿이 시작된다. 거대한 행렬이 제주읍성의 요소요소를 순례하는 이 행위는 일상적인 공간을 신성한 공간으로 변환시키는 과정이다. 이때 목우(木牛)를 호위하는 무격(巫覡)과 동기(童妓), 쟁기를 매고 퇴우(退牛)하는 호장(戶長) 또한 신성한 모습으로 변환된 존재다. 무격(巫覡)은 신의 대리자로서 반인반신의 존재이고, 동기(童妓)는 젊음과 생산력을 지닌 존재다. 호장(戶長)은 씨하르방이라는 별칭에서 알 수 있듯이 직접으로 풍농을 주도하는 존재라고 할 수 있다.¹²¹⁾

거리굿의 다음 과정은 농사의 풍흉을 점치는 입춘굿과 보리뿌리점이다. 이 가운데 보리뿌리점은 제주읍성 안의 가가호호에서 가져온 곡식의 낱가리로 점치는 과정인데, 물론 심방이 주도한다. 이때의 곡식의 낱가리는 일반적인 곡식이 아니라 입춘굿을 통해 장차 풍흉을 가져오는 신성한 성물(聖物)로 변환된 것이며, 그것으로 점치는 심방 또한 신으로 변신한 존재라고 할 수 있다.

입춘굿을 통해 풍년이 올 것이 미리 결정되면, 그것의 기쁨을 극대화시키며 입춘탈굿놀이가 펼쳐진다. 입춘탈굿놀이는 탈을 쓰고 행해진다는 점에서 변신의 원리가 가장 강력하게 나타나는 과정이다.

신의 형상을 드러내는 행위에서 만들어진 탈은 신성탈에서 인격탈로 변화하는 과정으로 발전해왔고, 탈놀이 또한 신의 이야기를 다루는 것에서 인간의 이야기, 사회의 이야기를 다루는 쪽으로 변화해왔다. 제주도 입춘굿의 탈굿놀이는 무속의례와 결합되어 있어 신성탈놀이라고 볼 수 있다. 연희탈놀이가 인격에서 인격으로 변환되는 행위라면 신성탈놀이는 인격에서 신격으로 변환되는 주술적 원리가

121) J. Harison 著·오병남 外 譯, 앞의 책, 85~86쪽에 따르면, 고대 그리스의 봄맞이 축제인 디오니시아(Dionysia)에서도 제주도 입춘굿과 유사한 연행이 펼쳐졌다고 하는데 간략하게 정리하면 다음과 같다.

축제 전날 밤 햇불을 밝히고 도시의 우두머리인 사제와 여사제가 선두에 서고 머리를 나뭇가지로 장식한 젊은 소년들인 에페보이(Epheboi)들이 황소를 이끌며 따른다. 이 행렬은 도시 전체를 순례한다. 이때의 황소는 디오니소스신의 화신(化神)이며, 디오니소스는 풍요의 신으로 때로는 소의 형상과 더불어 인간의 형상, 나무의 형상으로 변신하는 존재다.

제주도 입춘굿을 디오니시아의 행진에 대입해보면, 목우(木牛)와 황소, 무격(巫覡)과 사제, 동기(童妓)와 여사제, 호장(戶長)과 에페보이가 같은 역할을 하고 있음을 알 수 있어 매우 흥미로운 결과가 나타난다.

강하게 작용한다. 인격에서 신격으로의 변환은 마치 무당의 점신술과 같은 것이고, 인격에서 인격으로의 변환은 배우의 연기술과 같은 것이다.

입춘탈굿놀이에서의 변환행위는 두 가지 목적을 지닌다. 호장(戶長)이 밭갈이를 하는 장면은 모습 자체에서 풍요제의적 성격이 나타난다. 처첩간의 씨앗싸움이 펼쳐지는 장면은 죽음, 겨울 등을 주재하는 신인 처와 생산, 여름 등을 주재하는 신인 첩 사이의 싸움으로 이 또한 풍요제의적 성격을 지닌다. 이와는 달리 새와 포수의 대결장면 샷된 것을 몰아내는 벽사제의적 성격을 띤다. 이렇게 입춘탈굿놀이는 겉으로 드러나는 모습에서는 인간의 이야기를 다루고 있는 듯이 여겨지지만 그 이면에는 인간의 형상으로 변신한 신들의 모습이 숨겨져 있는 것이다.

지금까지 살펴본 것은 전승시기 입춘굿에 적용된 변환의 원리다. 그렇다면 복원시기 입춘굿놀이들에서도 이같은 원리가 유지되고 있는가가 궁금해진다. 표면으로 드러나는 모습에서는 전승시기 입춘굿과 별다른 차이가 보이지 않는다.

그러나 이것의 이면에는 명백한 차이가 도사리고 있다. 앞서 논의한 ‘정서의 창조’와 ‘정서의 재현’이 이를 증명한다. ‘정서의 창조’가 있어야 할 것을 미리 행하는 것으로 예측이 불가능한 불가시적인 미래를 가시적인 것으로 만드는 행위인데 반해 ‘정서의 재현’의 있는 것을 보여주는 행위에 그치며 행위 이후의 미래 또한 불가시한 세계 그대로일 뿐이다. ‘정서의 창조’가 먼 미래까지 적용되는 ‘지속적 변환(transformation)’이라면 ‘정서의 재현’은 ‘일시적 변환(transportation)’인 셈이다.¹²²⁾

이와 같은 변환은 현대공연예술에서 주로 나타나는 특징으로 연극적 변환이라고 할 수 있다. 변환의 양태가 인격에서 신격으로 진행되는 인격에서 인격으로 진행되는 그것은 단순한 흉내 내기로 모방행위의 재현에 그치는 ‘연극적 의태(擬態)’¹²³⁾일 뿐이다.

복원사례 중 탐라국 입춘굿놀이에서 이를 증명하는 단서를 찾을 수 있다. <표 III-3>를 보면 1999년부터 2002년까지 입춘굿에서 ‘할망그림 내림’이 행해지다가 그 이후에 사라졌는데, 2002년부터 거리굿이 낭쇄몰이로 바뀌며 낭쇄(木牛)가 농경신의 지위를 회복한 뒤부터 그렇게 된 것이다. ‘할망그림 내림’은 농경신인 세

122) Richard Shechner 著·김익두 譯, 앞의 책, 3쪽.

123) 이상일, 『변신이야기』, 밀알, 1994, 185~186쪽.

경할망을 구상적으로 그려낸 대형 걸개그림이다. 낭췌(木牛) 또한 세경할망과 같은 농경신을 구체적인 조형물로 형상화한 것이다. 앞서 목우제(木牛祭)의 과정에서 살펴본 바에 의하면 나무에서 낭췌(木牛)로 신성의 변신이 이루어진 것을 알 수 있었다. 이것은 원시적인 자연물 숭배에서 한 단계 발전한 것이다. 성스러운 동물신인 낭췌(木牛)의 숭배는 다시 인격신인 세경할망으로 발전했다. 나무, 낭췌(木牛), 세경할망은 모두 농경신이 변신한 화신(化神)인 것이다. 마치 디오니시아 제전의 디오니소스가 나무에서 황소, 다시 인간의 형상으로 변신하는 것과 같은 이치다. 이것을 굳이 따로 구분해 독립적인 신격으로 형상화한 것은 제의가 지니는 변신의 원리보다 보여주는 행위인 현대적 공연미학을 반영한 것으로 이 또한 ‘연극적 의태(擬態)’라고 할 수 있다.

결국 2003년부터 ‘할망그림 내림’이 사라진 것은 뒤늦게 변환의 원리를 적용하는 과정에서 비롯된 것으로 보인다.

2) 양식적 원리

제주도 입춘굿은 본질적으로 제의적 연행이다. 연행에 있어서 공연과정이란 세분된 연행규칙의 틀인 연행텍스트와 그것을 진행하는 방법에 따라 공연을 수행하는 것을 말한다. 여기서 주어진 연행텍스트는 하나의 양식으로 체계화된 구성의 틀을 말하며, 진행하는 방법이란 주어진 연행텍스트를 연행상황의 목적과 조건에 맞게 구현시키는 것을 이른다. 연행텍스트에 내재된 원리를 ‘구성의 원리’, 그것을 구현하는 방법에 내재된 원리를 ‘진행의 원리’로 바꿔 부를 수 있다.

(1) 구성의 원리

제주도 무속의례의 기본적인 형식은 신을 청하고 대접하는 ‘맞이’와 신의 근본 내력을 해설하는 ‘본풀이’, 신화의 내용을 극적 행동으로 연출하는 ‘놀이’로 나뉜다.¹²⁴⁾ 이같은 양식은 주로 ‘큰굿’이나 ‘당굿’ 같은 종합제에서 나타나며, 단독제라고 할 수 있는 소규모의 ‘족은굿’에서는 축약된 형태로 나타난다. 제주도 입춘

124) 현용준, 『제주도 무속자료 사진』, 신구문화사, 1980, 18~19쪽.

곳은 규모와 목적의 측면에서 종합제의 성격을 지니므로 위의 세 가지 모두 연행된다고 할 수 있다.

일반적으로 오늘날의 큰곳이나 당곳에서의 맞이는 제장 또는 당을 중심으로 공간이 집약된 형태로 진행된다. 쉽게 말해 신성공간이 특정한 장소에 국한된다는 것이다. 특히 당곳의 경우는 과거와 달리 무속신앙의 쇠퇴의 기로에서 점차 축소된 모습으로 이어진 결과 마을의 ‘당(堂)’에서만 치르는 곳으로 변모한 것이다.

그러나 과거의 당곳에서는 당이라는 집약된 공간뿐만 아니라 당을 중심으로는 마을 전체를 성스럽게 변환시키는 광역화된 ‘맞이’가 존재했었다. 앞서 III장에서 고찰한 바 있는 『東國歲時記』의 ‘화반(花盤)’, 즉 ‘굿돌이’를 비롯해 오조리의 영등곳에서 나타나는 ‘대뿔’, 조천읍 선흘리의 ‘매고’, 제주시 칠머리당의 ‘결궁’ 등은 당곳을 행하기 전에 미리 마을의 요소요소를 순례하며 일상의 공간을 성소로 탈바꿈시키는 행위였다. 특히 신이 강림하는 ‘매굿대’를 들고 돌았다는 점에서 이것은 광역화된 맞이로 볼 수 있다. 이같은 당곳의 맞이를 제주도 입춘곳에 적용하면 목우(木牛)를 몰며 제주읍성을 순례하는 퇴우(退牛)가 이에 해당된다. 이와 관련해 양창보(男巫, 1935년생)는 전승시기 입춘곳에서 펼쳐졌던 거리굿의 양상에 대해 증언한 바 있다. 그의 증언을 간략하게 요약하면 다음과 같다.

“입춘굿놀이를 옛날에는 입춘굿, 춘경굿, 춘경제, 입춘춘경매고월일석이라고 불렀다. 입춘굿놀이라는 말은 근래에 생긴 말인 것 같다. 입춘굿을 시작할 때에는 제일 먼저 정의와 대정에서부터 황수기(黃帥旗)를 맞아들이는 것부터 했다.

예로부터 제주도에에는 모관황수, 정의황수, 대정황수라고 해서 황수가 셋이 있었는데, 이중에서 모관황수가 도황수(都帥旗)였다. 이들 황수는 투표를 통해 선출되는 것이 아니라 경험과 연륜이 깊고 나이 많은 심방들을 주위에서 높은 어른으로 떠받드는 식의 자연스러운 과정에서 공인되는 것이었다. 이 세 사람의 황수기가 모여야 비로소 입춘굿을 시작할 수 있었다.

황수기를 맞이하는 방법은 제주읍성의 남문, 동문, 서문의 세 방향에서 이루어졌다. 동쪽은 지금의 오현고등학교 앞에 동제원이 있었는데 관덕정에서 거기까지의 거리가 오리(五里)였다. 서쪽은 지금의 제주국제공항이 있는 닷그내 지경에 큰 바위가 있었는데, 그 또한 관덕정에서 오리(五里)였다. 남쪽은 지금의 제주여고 입구의 박석내 지경이 오리(五里)였다. 이것을 오리정이라고 한다.

동쪽과 서쪽은 정의현과 대정현의 통인이 황수기를 들고 오리정까지 오면 제주목의 통인이 동서의 오리정으로 마중 나가 황수기를 전해 받고 관덕정까지 들고

온다. 오리정신청례가 이것이다. 남쪽은 도황수 일행이 황수기를 비롯해 무악기를 들고 오리정에서 관덕정까지 행진해 들어오는 것이다. 이것을 두고 ‘매고 돈다.’고 하는 것이다.”¹²⁵⁾

위의 증언에 근거하면 오늘날의 당굿에서는 청신(請神)의 제차(祭次)인 오리정신청례를 당 내부에서만 진행하는 것과 달리 전승시기 입춘굿에서는 그야말로 오리(五里) 밖에서부터 신을 모셔오는 것이었음을 알 수 있다. 이처럼 ‘맞이’의 의미는 일상적인 생활의 모든 공간을 성소(聖所)로 만들고, 신을 맞아들이는 직접적인 ‘정서의 창조’였다고 볼 수 있다.

다음으로 살펴볼 것은 ‘본풀이’인데, 이것은 ‘맞이’ 이후 행해지는 단순한 신화의 구송(口誦)으로만 한정지을 수 있는 것이 아니다. 본풀이라는 말의 조어(造語) 자체가 ‘본’과 ‘풀이’가 합쳐진 말이다. 이때의 ‘본’은 ‘本·本來·本初·根源·根本’을 뜻하는 ‘신의 내력’이고, ‘풀이’는 ‘解說·解明·解釋’의 뜻을 지닌다.¹²⁶⁾

여기서 ‘풀이’의 의미는 본풀이에 한정되었을 때는 성립되지만 굿 전체로 확대했을 때는 또 다른 해석을 요구한다. 굿의 연행목적이 ‘맺힌 것을 푼다’는 점에서 ‘풀이’는 단순한 해설의 차원을 넘어서서 중층적인 함의를 지닌다. ‘풀이’의 다양한 의미는 세 가지로 압축시킬 수 있다.

- ① 敍-본풀이처럼 신화를 비롯한 서사적 무가를 일대기적으로 풀어내는 것.
- ② 解-맺힌 것을 푸는 의미의 개별적 기원사항을 풀어내는 것.
- ③ 和-공동체 구성원 상호 간의 모순과 갈등을 풀어내는 것.

이런 점에서 ‘풀이’는 연행의 순서상 맞이→풀이(敍·解)→놀이로 진행될 수 있고, 맞이→풀이(解), 놀이→풀이(和), 맞이→풀이(敍·解)→놀이→풀이(和) 등으로도 진행될 수 있어 다양한 양상을 띤다.

제주도 입춘굿에서 ‘풀이(敍·解)’가 집약된 개별연행은 보리뿌리점을 중심으로 풍농을 신에게 기원하고 그것을 보장 받는 도황수(都帥旗)의 입춘굿이라고 볼 수

125) 2007년 4월1일에 제주 칠머리당굿보존회 사무실에서 인터뷰를 가졌다. 특히 양창보가 칠머리당굿보존회의 고문이고, 연구자가 전수회원인 관계로 수시로 대화가 가능했는데, 그 때마다 증언의 내용이 대부분 일치하고 있다. 그리고 그가 직접 목격한 상황은 아니지만 그가 무업을 해온 이력과 경험이 도내의 다른 심방들보다 훨씬 풍부하다는 점에서도 신빙성이 높은 증언이다.

이와 관련해서는 대대로 무업을 이어온 함덕리의 K모 심방(본인의 신원이 밝혀지는 것을 꺼려했다.)에게서도 비슷한 이야기를 들을 수 있었는데, 그가 본인의 조부에게서 들었다는 입춘굿에 대한 이야기 또한 양창보의 증언과 크게 다르지 않다.

126) 현용준, 『문헌신화와 무속신화』, 집문당, 1992, 17쪽.

있다.

마지막의 ‘놀이’는 지금까지 논의를 펼치면서 명칭이 지니는 의미와 유형에 대해서 이미 살펴보았다. 여기서는 ‘놀이’가 연행원리 속에서 어떻게 작용하는가에 대해 고찰할 것이다.

제주도 입춘굿에서 ‘놀이’의 부분은 입춘탈굿놀이와 ‘跳躍亂舞’와 ‘與民同樂之風の酒宴’이다. 좀더 정확하게 말하면 ‘跳躍亂舞’와 ‘與民同樂之風の酒宴’은 ‘풀이(和)’에 해당된다. 제주도 무속의례에서 ‘놀이’는 신이 구체적으로 나타나 인간과 조우하는 것인데, 이때 신과 인간의 관계는 인간이 신에 예속된 종속적인 관계가 아니라 신과 인간이 대등한 관계다. 전상놀이, 영감놀이 등 악신을 구축(驅逐)하는 놀이에서 이런 관계는 쉽게 나타난다. 신을 위협하고 협박한다는 것은 인간이 신에게 전적으로 의존해 기원의 해결을 바라는 것이 아니라 인간 스스로의 의지를 통해 소원을 성취하려는 의도의 표명인 것이다. 이런 모습은 입춘탈굿놀이에서도 찾을 수 있다. 엽부가 새를 쫓아내는 장면이 이것이다. 새는 샅된 것을 형상화한 동물신이다. 엽부는 총을 쏘며 새를 쫓아내는 인격을 지닌 신이다. 엽부는 신성탈놀이이라는 성격에서는 총을 들고 괴수(怪獸)를 퇴치하는 신이지만 연희탈놀이에서는 채찍을 들고 양반을 조롱하는 말뚝이로 변화했다.¹²⁷⁾ 처첩간의 씨앗싸움도 풍요를 이루기 위한 적극적인 인간의지의 반영이다.

이처럼 강력한 인간의지의 실현 장치인 ‘놀이’와 ‘맞이’가 축소되며 점차 감소하는 추세를 보이고 있다. 제주도의 당굿은 대부분 그 끝부분에서 ‘놀이’가 펼쳐지는데, 생업환경의 변화에 따른 공동체의 해체로 당굿 전체가 축소되면서 사라지게 된 것이다. ‘맞이’와 ‘놀이’가 사라지고 ‘풀이(解)’만 남은 것은 한 맺힌 사연을 고하고 신에 의탁해 소원을 이루려는 한풀이만 남았다는 말이 된다. 결과적으로 ‘놀이’의 상실은 오늘날 복원된 입춘굿놀이가 ‘정서의 재현’에 그칠 수밖에 없는 가장 큰 이유라고 할 수 있다.

‘놀이’의 상실은 놀이 뒤의 ‘풀이(和)’마저 사라지게 했다. 전승시기 입춘굿의 말미인 ‘跳躍亂舞’와 ‘與民同樂之風の酒宴’은 상하 위계를 무너뜨리고 모든 사람이 함께 어울려 춤추며 노는 행위와 음식을 균등하게 나누는 것이다. 이것은 현재의 불합리한 모순을 극복하는 행위로 미래의 풍요를 기원하는 것과 더불어 제

127) 조동일, 『탈춤의 원리 신명풀이』, 지식산업사, 2006, 50~58쪽.

의의 본질적인 목적이다. 고대 그리스의 디오니소스제전에서도 신성한 황소는 저지거리에서 살해되어 모든 사람들에게 공평하게 분육된다.¹²⁸⁾ 인도의 신성한 제의극인 라사(Rasa)도 이미 말 자체의 뜻이 ‘맛을 본다’는 뜻으로 모든 사람들이 성찬(聖餐)을 즐기는 것이 제의의 가장 큰 목적이다.¹²⁹⁾ 우리나라의 전통적인 유교식 제사에서든 말미는 평등한 식사인 음복이 나타난다. 제주도 중산간 마을의 전통적인 당굿에서도 굿의 말미에 ‘산신놀이’를 펼치며 닭을 사냥해 분육한다. 닭의 간을 장수의 약으로 여겨 마을 성원들에게 골고루 나눠주는데 이 또한 하나의 성찬(聖餐)인 것이다.

성찬(聖餐)에서 나누어 먹는 제물은 ‘맛이’의 거리굿에서 가가호호를 순례하며 받아 온 재곡(財穀)으로 장만한 것이다. 전승시기 입춘굿의 ‘與民同樂之風의 酒宴’은 목사(牧師)가 베푸는 것으로 알려져 있지만 그보다 더 먼 과거에는 거리굿을 통해 공동으로 준비했을 것이다. 이렇게 공동으로 준비한 것을 다시 공동으로 나누는 자리가 마지막의 ‘풀이(和)’다. 이것은 ‘맛이’와 더불어 공동체를 결속시키고 유지하는 기능을 하는 것이다.

전승시기 입춘굿의 맛이, 풀이, 놀이와 더불어 뒤풀이인 성찬(聖餐)은 복원시기에 이르러 외피적인 모양새만 남아 있고 실질적인 의미는 사라졌다. 이러한 변화의 조짐은 이미 전승시기 후반에 목사(牧師)가 일방적으로 선정(善政)을 베푸는 모습으로 퇴색한 것에서부터 나타난 현상이다.

탐라국 입춘굿놀이에서 ‘與民同樂之風의 酒宴’을 이은 것은 ‘입춘국수’다. 연행의 대단원에서 성찬(聖餐)이 펼쳐져 골고루 나누는 것이 아니라 행사의 시작 때에 나눠주고 있어 제의에는 참가하지 않고 국수만 얻어먹고 돌아가는 을씨년스러운 광경을 연출하고 있다. 당굿에서 ‘놀이가 사라지며 뒤이어 행해지는 분육(分肉)을 통한 성찬(聖餐) 또한 사라진 것처럼 급격하게 변화한 사회구조 속에서 전승시기 입춘굿의 ‘與民同樂之風의 酒宴’을 형식적으로만 계승하고 있는 셈이다.

128) J. Harison 著·오병남 外 譯, 앞의 책, 86쪽.

129) Richard Shechner 著·김익두 譯, 앞의 책, 237쪽.

(2) 진행의 원리

지금까지 살펴본 구성의 원리는 연행이 직접 수행되는 동안은 진행의 원리에 영향을 받는다. 진행의 원리의 연행의 시작에서 끝까지 시공간적 흐름을 따라 관찰되는 원리다. 진행의 원리는 간단히 말해 ‘맺힌 것을 푸는’ 곳의 목적을 구체적으로 실현하는 ‘내고 달고 맺고 푸는’¹³⁰⁾ 원리라고 할 수 있다.

‘내고 달고 맺고 푸는’ 원리는 본래 판소리, 풍물굿 등의 음악적 요소가 전체를 주도하는 연회에서 주로 사용하는 개념이다. 하나의 노래나 장단이 진행되는 원리에서 출발한 개념인데, 거기에만 머무르지 않고 그것을 포괄하는 전체 연회의 진행원리로 작용한다. 이같은 원리를 음악의 장단과 조동일이 분석한 봉산탈춤의 ‘갈등과 화합의 원리’¹³¹⁾, 제주도 입춘굿의 맞이→풀이(敍·解)→놀이→풀이(和)에 대입하면 다음과 같다.

<표 IV-3> 내고 달고 맺고 푸는 원리의 양상

내용	진행구조											
	내고			달고			맺고			풀고		
장단 (중모리)	덩	쿵	따	쿵	따	따	쿵	쿵	따	쿵	쿵	쿵
	起			景			結			解		
양반과장	말뚝이와 양반삼형제의 등장			말뚝이가 양반을 조롱하며 서로 대립함			양반과 말뚝이가 서로 이겼다고 생각함			춤대목 (군무·난장)		
	문제제기			갈등			갈등해소			화합		
제주도 입춘굿	목우제, 거리굿			입춘굿, 보리뿌리점			입춘탈굿놀이			跳躍亂舞, 酒宴		
	맞이			풀이(敍·解)			놀이			풀이(和)		

<표 IV-3>의 장단은 연행의 개별요소를 구성하는 가장 작은 단위다. 이런 장

130) 이종진, 앞의 글, 49쪽.

131) 조동일, 앞의 책, 321쪽.

단을 비롯한 연행의 개별요소들이 모여 하나의 거리를 이루고, 그것은 다시 마당으로 합쳐지고, 마당은 곳 전체에 포함된다. 양반과장은 여기서 하나의 마당이고, 제주도 입춘굿은 곳 전체다.

이처럼 ‘내고 달고 맺고 푸는’ 원리는 연행의 가장 작은 단위에서부터 전체를 아우르는 진행원리로 작용한다. 그러면서도 이것은 고정된 패턴이 아니라 상황에 따라 유동적으로 전개된다.

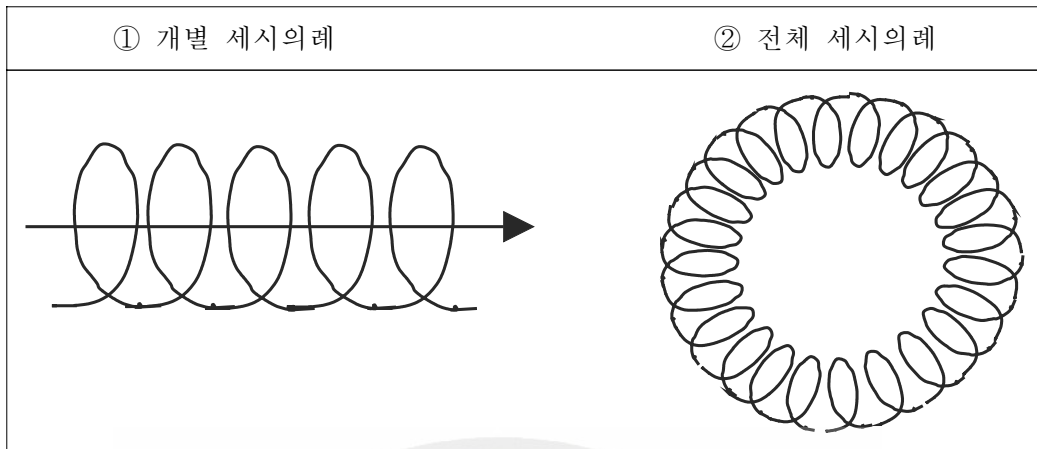
- ① 내고 달고 맺고 풀고
- ② 내고 달고 맺고
- ③ 내고 달고 달고 풀고
- ④ 내고 달고 달고 달고 풀고
- ⑤ 내고 달고 굴리고 맺고
- ⑥ 내고 달고 조이고 맺고

이러한 변화는 ‘구성의 원리’와 결합하는 가운데 생겨나는 현상이며, 연행상황의 유동적인 변수에도 영향 받는다. 이것을 두고 전통적인 민속연희에서는 ‘구성을 지었다’ 또는 ‘구성이 있다 없다’라고 표현하는 것이다. 여기서의 구성은 ‘구성의 원리’에서의 연행텍스트가 지니는 양식적 고정성을 이르는 ‘구성’이 아니다. 오히려 진행에 따라 다양한 변화가 가능한 가변성을 지닌 ‘구성’이라고 할 수 있다.

이렇게 진행의 원리는 구성의 원리와 결합하며 연행의 양식적 완성을 이루어 낸다. 이것은 주술적 원리의 사상적 기초 위에서 완성된 것으로 이것만 따로 떼어 연행했을 때 ‘단순한 흉내 내기(mimicry)’의 예술적 연행으로 성격이 바뀌고 만다.

한편 진행과 구성을 아우르는 양식적 원리는 주술적 원리와 결합해 주기성을 지닌 제의적 연행을 창조한다. 시간의 주기성을 따라 진행되는 제주도 입춘굿은 수많은 세시의례 중의 하나다. 이렇게 많은 세시의례들도 시간의 규칙성을 따라 구성된 진행의 원리에 영향 받는다.

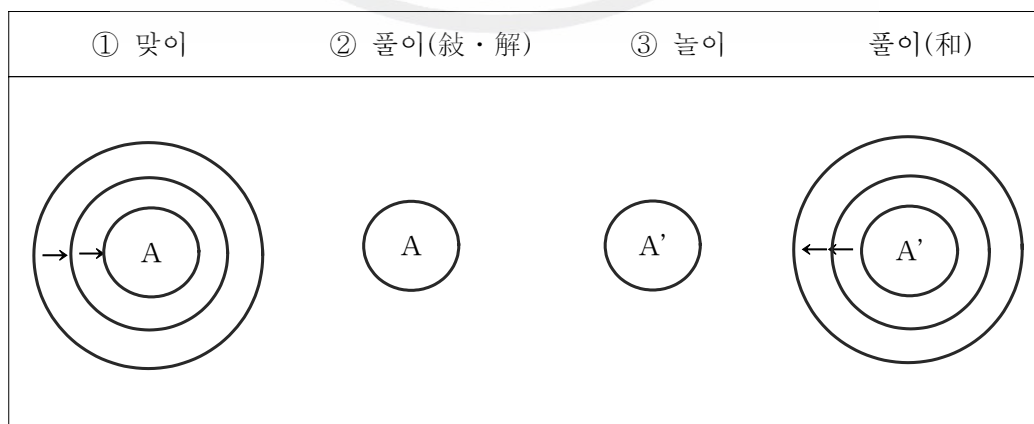
<그림 IV-1> 세시의례의 진행원리



<그림 IV-1>의 ①개별 세시의례의 모양처럼 하나의 세시의례를 분절적으로 나누었을 때 거기서의 시간은 직선적인 시간으로 나타난다. 그러나 주기성을 지닌 전체 세시의례와 연결하면 ②전체 세시의례의 모양처럼 순환적 고리가 나타난다. 이것은 ‘내고 달고 맺고 푸는’원리가 단절적인 것이 아니라 연속적인 것이고, ‘내고’가 ‘풀고’의 가능성을 지니고 있고 ‘풀고’ 역시 ‘내고’의 가능성을 지니고 있다는 말이 되는 것이다.

시간의 변화에 따른 진행의 원리는 맞이→풀이(敍·解)→놀이→풀이(和)의 구성의 원리에 나타난 공간의 변화와 결합하며 또 다른 모양을 보여준다. 그 모양을 파악하려면 우선 공간의 변화과정을 먼저 살펴볼 필요가 있다.

<그림 IV-2> 맞이→풀이(敍·解)→놀이→풀이(和)의 공간원리



<그림 IV-2>의 ①맞이는 제주도 입춘굿에서 제주읍성의 외곽 오리(五里) 밖에서부터 관덕정으로 집약되어오는 과정이다. ②풀이(紮·解)의 A는 집약된 성소(聖所)에 신을 좌정시키고 기원하는 의례의 공간이다. ③놀이의 A'는 ②풀이(紮·解)의 과정을 거친 A가 '미리 행해진' 풍요의 장소로 바뀐 후의 공간이라는 성격을 지닌다. 이것은 다시 ④풀이(和)의 과정에서 발산되어 제주읍성 전체로 퍼져나간다. 이러한 공간원리에 기초해 제주도 입춘굿이 고대 탐라국의 국중대회(國中大會)가 지닌 의미를 되새겨볼 필요가 있는데, 국중대회(國中大會)가 나라굿을 의미하기도 하지만 나라의 중심인 집약된 성소(聖所)에서 펼쳐졌던 것이라는 의미 또한 지니고 있음을 알 수 있다.

위와 같이 <그림 IV-1>과 <그림 IV-2>에서 나타나는 시공간의 원리를 하나의 의례의 틀과 세시의례 전체와 하나의 틀로 묶었을 때 또 다른 모양이 생겨난다.

<그림 IV-3> 제의의 시공간적 원리¹³²⁾



<그림 IV-3>의 ①개별 세시의례에 나타난 나선형의 모양은 시간과 공간이 집약과 발산의 모습이다. 집약해 들어가서 발산해 나오는 전환점은 <그림 IV-2>의 A와 A'다. '풀이(紮·解)'와 '놀이'가 시공간이 집약된 극점에서 이루어지는 것이다. 시공간이 맞물리며 소용돌이쳐 들어가는 모습이 카오스의 구축이라면, A와 A'가 이루어진 뒤 발산되어 나오는 점선의 풀이(和)는 카오스의 공간에서 새롭게

132) 이 그림은 풍물굿에서 볼 수 있는 진풀이의 방울진과 같다. 풍물굿에서도 집약과 발산의 시공간적 원리가 이같은 모습으로 나타나는 것이다.

창조된 질서가 구현되는 코스모스의 구축이라고 볼 수 있다.

카오스는 제주도 무속의례에 나타나는 ‘낮도 왁왁 일무공 밤도 왁왁 월무공한 천지혼합시’다. 이것은 새로운 질서의 창조를 위해 태초의 시간으로의 회귀하는 것을 말한다. 이에 비해 코스모스는 카오스의 원초적 생명력을 토대로 새로운 우주적 질서를 창조하는 ‘천지개벽시’다.

이 과정을 통해 ‘맑고 공정한 법’이 구현되는 것이다. ‘맑고 공정한 법’은 신의 내력담인 본을 푸는 행위를 통해 마련된다. 본풀이는 신의 탄생과 좌정에 이르는 서사적 노정기(路程記)를 통해 우주·자연·인간의 생성과 조화를 구현하는 생명 원리를 담고 있다. ‘귀신은 본을 풀면 신나락 만나락한다.’는 말처럼 본을 푸는 것은 단순한 신화의 구송이 아니라 새로운 질서를 창조하는 행위인 것이다.

이것은 부분에서 전체로 확장될 때, <그림 IV-3>의 ②전체 세시의례의 모양으로 나타난다. 이처럼 시작과 끝을 알 수 없을 정도로 끊임없이 생성되는 연쇄적 고리를 두고, 이중진은 자동자기복제(自動自己複製) 방식에 의하여 계속해서 자기 모습을 복제하는 프랙탈 현상이라고 설명했다.¹³³⁾

프랙탈이란 자연계의 사물이 그것을 구성하는 전체에서나 아주 작은 분자에서나 같은 구조를 가지고 반복되는 것을 의미한다. 그런데, 이 개념은 유사성의 반복이라는 점에서 제의의 연행원리와 비슷한 면을 지니지만 분명하게 다른 점이 있다. 제의에서의 반복은 같은 것의 반복이 아니다. <그림 IV-3>의 ①개별 세시의례만의 성격이 있고, ②전체 세시의례 속의 수많은 세시의례들도 특유의 성격을 가지고 있다. 이 속에 분명한 차이가 존재한다. 이것은 개별 세시의례가 지니는 완결적 구조인 ‘맞이, 풀이, 놀이, 풀이’에서 ‘풀이’가 지니는 敍·解·和의 성격만 보아도 차이를 알 수 있다. 반복이되 차이가 있는 반복인 것이다.

김지하는 이와 같은 연쇄적 순환 고리에 대해 ‘순환적 확장’이라고 설명한다. 순환은 반복이고 확장은 차이임을 밝히며, 이것이 맞물려 있는 관계를 반복과 차이의 이중적 교호결합인 ‘환(環)’이라고 했다.¹³⁴⁾

조동일 또한 봉산탈춤을 분석하면서 극중 등장인물 간의 대립과 화해를 두고 싸움은 싸움이고, 화합은 화합이지만, 싸움이 화합이고, 화합이 싸움이라고 했다.

133) 이종진, 앞의 글, 같은 쪽.

134) 김지하, 『탈춤의 민족미학』, 실천문화사, 2004, 32~34쪽.

그러면서 둘이 하나이고, 하나이면서 둘인 생극론(生剋論)의 미학을 제시했다.¹³⁵⁾ 같으면서 다른 것이 연속되는 구조라는 말은 반복과 차이의 특성을 제대로 해석한 표현으로 볼 수 있다.

김지하와 조동일의 견해는 표현을 달리하고 있지만 본질적으로는 같다고 볼 수 있다. 이에 비해 이종진은 연쇄적인 반복에만 집중한 결과 차이에 대해 명쾌한 해명을 못했다. 이것은 세시의례로 펼쳐지는 제의의 원리를 반복되는 재현으로 해석하는 결과를 낳을 수 있다.

이 문제는 앞서 연행의 의미와 주술적 원리에 대해 논의하면서 언급한 바 있는 주기적 연행과 변신의 원리에 대입해 볼 필요가 있다. 김지하와 조동일의 견해는 ‘미리 행해진 것(dromannon)’으로서 ‘정서의 창조’가 지니는 차이성을 포괄할 수 있다. 그러나 프렉탈이론으로는 거듭 반복되는 현상에만 집중할 뿐이어서 ‘정서의 재현’이라는 ‘단순한 흉내 내기(mimicry)’의 결과를 낳을 수 있다.

이것은 현재 진행되는 탐라국 입춘굿놀이를 비롯한 각종 민속예술의 원형의 보존과 계승의 담론과도 관계가 있다. 문무병이 제시한 ‘원리적 복원’과 심규호가 제시한 ‘창조적 계승’의 문제를 ‘정해져 있는 것’이라는 ‘원형’과 ‘있는 그대로 재현’한다는 ‘복원’으로 파악할 때 ‘단순한 흉내 내기(mimicry)’의 결과를 초래할 수 있는 것이다.

결국 원형과 복원의 담론은 제주도 입춘굿이 지니는 사회적 측면과 연행 자체에 담겨있는 종교적 원리와 미학적 원리의 측면을 상호 맥락적으로 이해할 때라야만 올바른 방향을 잡을 수 있는 것이다.

3) 정서적 원리

지금까지 주술적 원리와 양식적 원리를 논의하는 동안 제의적 연행에서 이 두 가지 원리가 복합적으로 맞물려서 상호작용 하고 있는 것을 확인할 수 있었다. 특히 주술적 원리에서 제의적 연행이 본질적으로 ‘정서의 창조’ 행위라는 사실을 확인할 수 있었는데, 여기서의 정서는 다시 하나의 원리로 독립시켜 살펴 볼 필요가 있다. 왜냐하면 제의적 연행이 본질적으로 주술적 원리의 모방과 변신의 사

135) 조동일, 앞의 책, 같은 쪽.

유체계를 통해 이루어지기 때문이다. 모방과 변환이란 제의의 참가자들의 사고와 감정의 통일성이 기본적으로 공유되어야 구현되는 원리다. 이때의 사고와 감정은 하나의 통일된 정서를 창조하며, 제의 참가자들의 주술적인 소통을 가능하게 만든다. 정서의 통일과 창조가 이루어지지 않을 때, 복원시기 입춘굿놀이 중에서 1965년에서 1998년에 이르는 시기의 사례들과 같은 박제화된 재현행위만 남게 되는 것이다.

김현선은 민속예술의 정서와 미학을 파헤치며 우선 ‘정서’라는 용어를 정의하는 것에서부터 시작했다. 수용자와 창조자 모두가 공유하는 정감이 민속예술에 담긴 정서이며 구체적인 감정의 상태로 드러날 때는 웃음과 울음, 기쁨과 슬픔으로 나타난다고 했다. 나아가 이러한 감정상태 중에서 어느 하나만 선택되는 것이 아니라 항상 교체·반복되는 것임을 강조했다. 그리고 이와 같은 감정이 교체·반복과정이 하나의 복합적 정서를 이루게 될 때 한 또는 신명이 나타난다고 했다.¹³⁶⁾ 이와 같은 정의에 근거할 때 한과 신명 등을 정서적 원리의 구성요소로 삼을 수 있다.

한과 신명 외에도 정서적 측면을 나타내는 용어는 다양하게 존재한다. 신바람, 흥바람, 흥, 흥취, 맛, 멋 등 상당히 많은 표현들이 있다. 이에 대해 주로 한과 신명으로 분류해 정의내리는 견해들이 지배적인데, 다양한 연구들 중에서 본 연구와 관련한 견해들만 간추려 살펴보기로 한다.

조동일은 탈춤을 통해서 신명풀이에 대해 접근했고, 한양명은 축제, 허원기는 판소리, 문무병은 제주도 무속의례를 중심으로 접근했다. 이 중에서도 조동일의 연구성과가 가장 탁월하다고 볼 수 있으며, 한양명과 허원기의 논의는 조동일의 신명풀이를 중심으로 다양한 견해들을 수합해 다른 장르에 적용하며 특유의 정의를 내렸다. 문무병은 독자적인 시각으로 제주도 무속의례에 미학적인 접근을 시도하며 ‘싸움의 미학’이라는 미학적 견해를 제시했다. 이들의 견해는 각기 다른 장르에서의 해명이라는 점에서 나름의 의미를 지니고 있어서 하나 같이 상당한 가치를 지닌다고 볼 수 있다.

먼저 조동일의 견해를 살펴보면, 한에 대해서는 개인적이고 비극적인 좌절감과 슬픔이며, 이것이 구체적인 연행에서 나타날 때는 신명과 함께 풀이되며 극단적

136) 김현선, 「민속예술의 정서와 미학」, 『민속예술의 정서와 미학』, 월인, 1999, 13~16쪽.

인 슬픔에만 빠져드는 것이 아니라 신명풀이로 발전한다고 했다.¹³⁷⁾ 신명에 대해서는 최한기가 ‘사람이 정신활동을 하는 氣가 神氣이며, 그것은 活動運化의 과정을 통해 발현된다’고 정의한 것을 빌려 神氣가 신명이며, 活動運化는 신명풀이라고 해석했다. 그러나 신명풀이가 신명풀이이기만 해서는 공연히 들뜨거나 할 수 있으므로 한풀이에서 절실한 동기와 함께 해결해야 할 과제를 제공 받아야한다고 했다.¹³⁸⁾

그는 또 탈놀이에서 ‘氣가 盡토록 난무하여 興이 하강할 때쯤’ 탈놀이가 시작되는 대방놀이를 해야 신명풀이가 완성된다고 했다.¹³⁹⁾

한양명은 신명이란 평시에는 억압되어 있다가 어떤 계기가 마련되면 풀려 나오는, 억압과 해방의 순환 속에서 존재하는 내재적 힘이며, 인간이 갖고 있는 본원적 생명력이라고 정의했다.¹⁴⁰⁾ 신명의 맺힘이 전제되어야 신명풀이가 가능하다고 하며, 맺힘이란 문명이라는 사회적 억압이며 그것을 풀어내는 것이 신명풀이라고 했다.¹⁴¹⁾ 이와 아울러 현장의 연행자들과 만나며 그들이 생각하는 신명에 대한 견해들을 종합하며 신명의 지니는 초자아적 체험을 통한 몰아의 상태에 대해서도 상세하게 다뤘다.¹⁴²⁾

축제가 기존의 사회적 억압구조로부터 일탈과 전도, 해방감을 성취한다는 점에서 문명에서 신명으로 전이될 수 있다는 그의 견해에 따르면, 문명과 신명은 이항대립적인 양상을 보인다고 할 수 있다.

137) 조동일, 앞의 책, 264~267쪽.

138) 조동일, 「한국인의 신명·신바람·신명풀이」, 『민족문화연구』 30, 고려대학교 민족문화연구소, 1997, 71쪽.

139) 조동일, 『탈춤의 원리 신명풀이』, 지식산업사, 2006, 134쪽.

140) 한양명, 「민속예술을 통해 본 신명풀이의 존재양상과 성격」, 『비교민속학』 22, 비교민속학회, 2002, 284쪽.

141) 한양명, 위의 글, 309쪽.

142) 한양명, 위의 글, 287~294쪽.

그의 인터뷰 중 풍물판에서 실제 경험을 한 한의사 김삼태의 신명에 대한 설명이 눈에 띈다.

김삼태는 풍물판의 울림이 내안의 심장, 찢줄 울림과 만나 몸 안에서 더 크게 울려 퍼지는 때를 1차 신명, 힘살을 움직여 풍물가락에 맞는 울림을 만들어내 온 몸에 퍼뜨리는 것을 2차 신명, 내 몸에 맞는 가락과 소리를 만들어 내고 남과 서로 주고받는 때를 3차 신명이라고 했다.

연구자 또한 공연과 연습과정에서 이같은 체험을 드물게 해 본 경험이 있는데, 악기를 오랫동안 치다보면 몸에서 열기가 오르고 어느 틈인지 모르는 사이에 눈앞이 캄캄해져서 눈을 떠도 아무 것도 보이지 않는다. 이 순간부터는 아무 소리도 들리지 않고 오로지 자신이 치는 악기소리가 심장의 고동소리와 겹쳐져서 온몸을 울리는 느낌을 갖게 된다. 이때는 마치 악기가 사람을 연주하는 것 같은 착각에 빠지게 된다.

연구자의 경험은 김삼태가 말하는 1차 신명과 2차 신명에 이른 상태와 비슷하다고 볼 수 있다.

허원기는 선행 연구자들의 논의를 체계적으로 정리하는가 하면 사상사적 측면에서 신명에 관한 논의들을 종합해 고찰했고, 판소리를 비롯한 민속예술 전반에 나타나는 신명과 신명풀이를 정리했다. 먼저 신명은 ‘과불급 없는 生命運化의 지극한 功能’이며, ‘生命運化의 개체단위인 살아있는 몸의 운용을 통해 발견되는 것’이라고 했다.¹⁴³⁾ 또한 신명의 발현, 즉 신명풀이의 과정에서 미적으로 변용될 때는 희노애락의 감정, 그리고 맺음과 풀이가 중요한 의미를 지닌다고 했다.

신명과 비슷한 특질을 지닌 흥과 한에 대해서도 정의했다. 흥은 정적이고, 개인적이며 속으로 간직되는 아름다움이고, 한은 외적 자극에 의해 만들어진 개인적이면서도 내면적인 정서로 정의하며, 흥이 웃음의 정서라면 한은 울음의 정서에 가깝다고 했다.¹⁴⁴⁾

그가 판소리의 연행양상을 근거로 정의한 신명풀이는 ‘울리고 웃기기’라는 광대와 청중의 역동적인 감응의 과정이 한에서 신명으로, 흥에서 신명으로 나아가는 생명지향의 대동의 정서로 볼 수 있다.

문무병은 ‘공동체의 신명이란 민중의 집단적 정서이며, 집단정서의 통일은 굿을 통하여 이루어지는 것’이라고 하며 굿과 신명의 관계를 정의했다.

굿에서 “본풀이”는 민중의 역사와 삶의 體驗, 생존의 치열성과 삶의 眞摯性, 다시 말하면 민중의 批判的 情緒를 내포하고 있다. 따라서 본풀이는 민중의 역사이며, 굿에는 역사적으로 축적된 抵抗精神을 바탕으로 하는 공동체의 行爲樣式이 있기 때문에 굿을 싸움이라 하는 것이다.¹⁴⁵⁾

그는 다시 싸움의 미학을 ‘한의 정서’와 ‘해방과 통일의 정서’로 나누어 설명했는데, 위의 제씨들의 견해와 견주어 볼 때, ‘한의 정서’는 ‘한풀이’, ‘해방과 통일의 정서’는 ‘신명풀이’로 파악해도 무리가 따르지 않는다.

그가 말하는 ‘한의 정서’는 여러 가지 뜻을 내포하고 있다. 우선 제주도민들의 생활상을 반영한 ‘눈물 수건’, ‘땀 든 의장’, ‘태 손 땅’¹⁴⁶⁾이라는 말을 빌려 삼한

143) 허원기, 『신명풀이로 본 판소리의 연행방식연구』, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2000, 31~33쪽.

144) 허원기, 위의 글, 38~39쪽.

145) 문무병, 「제주도 굿의 연회적 특징-굿의 전투성에 관한 일고」, 『제주도연구』 6, 제주도연구회, 1989, 26쪽.

(三恨)이라고 함축적으로 표현했다. ‘눈물 수건’은 한풀이의 변증법적 정서를 상징하고, ‘땀 든 의장’은 생활과 노동의 정서, ‘태 손 땅’은 역사와 체험의 정서를 나타낸다고 하며, 곳에 나타나는 한풀이는 체념적 정서가 아니라 모순된 현실의 비극성을 딛고 일어서는 비판적 정서라고 설명했다.¹⁴⁷⁾

문무병이 정의한 한풀이는 비판적 정서라는 점에서 앞서 살펴본 조동일의 견해 중 신명풀이가 완성되려면 한풀이에서 절실한 동기와 함께 해결해야 할 과제를 제공 받아야한다는 것과 상통하고 있음을 알 수 있다.

‘해방과 통일의 정서’에 대해서는 제주도 무속의례의 양식적 특성 중 하나인 ‘맞이굿’과 ‘놀이굿’을 예로 들어 설명했다. ‘맞이굿’은 ‘신과 인간의 딱 막힌 통로를 열고 하나가 되는 통일의 정서를 나타내는 것’이고, ‘놀이굿’은 ‘신과 인간의 종속관계에서 평등관계로 이행하는 해방의 정서를 나타내는 것’이라고 했다.¹⁴⁸⁾ 이 또한 조동일의 ‘신인합일(神人合一)’¹⁴⁹⁾의 논리와 같은 견해라고 할 수 있다.

지금까지 살펴본 여러 사람들의 견해를 종합하면, 한과 신명은 마치 동전의 양면과 같은 성격을 지닌 것으로 보인다. 한이 개인적인 영역에서 내부로 응축되는 것이라면 신명이란 개인적인 차원을 극복하고 외부로 발산되는 것으로 볼 수 있다. 한이 사회적 조건과 질서에 의해 억압 받는 개인의 내적 문제이기는 하지만 그 자체가 부정적인 성격만 지니는 것이 아니다. 이미 사회의 구조적 문제를 담고 있는 것이며, 그것은 한풀이를 통해 사회적 의제로 제기되고 신명풀이에 의해 해결되는 것이다.

한과 더불어 흥 또한 내면화된 정서의 하나로 볼 수 있는데, 한이 부정적 요소를 품고 있다면 흥은 긍정적 요소를 품고 있다. 흥은 개인적 자아성을 창의적으로 구현할 수 있는 동기를 제공하는 것이며, 흥풀이로 외화되어 신명풀이로 이어

146) 문무병, 앞의 글, 36쪽.

- ① 눈물 수건 : 여인들이 머리에 쓰는 수건이다. 노동할 때는 해를 가리고, 땀을 닦고, 서러울 때는 눈물을 닦는 수건이다. 민중의 恨 많은 삶을 상징하기도 하며, 죽은 조상(神=영계)에 대한 한풀이를 생각하게 한다.
- ② 땀 든 의장(땀 뻘 옷) : “갈증이(갈옷)”를 뜻한다. 도민의 힘겨운 노동의 삶을 상징하며, 노동의 고통에서 오는 한을 나타내는 것이다.
- ③ 태 손 땅(胎 사룬 땅) : 고향을 버릴 수 없는, 땅에 대한 애석함을 나타내는 말이다. 민중의 폐쇄적이며 반외세적인 삶의 태도를 상징하는 메마른 땅에 사는 서러움의 한을 나타낸다.

147) 문무병, 위의 글, 37~40쪽.

148) 문무병, 위의 글, 43~44쪽.

149) 조동일, 앞의 책, 316~317, 357~361쪽.

질 때, 사회적 생산성을 확보하는 계기가 된다.

한과 흥은 각각 비판적 구실과 생산적 구실을 한다. 물론 이것은 신명풀이로 이어질 때 가능한 것이다. 한풀이와 흥풀이가 온전하게 조화를 이룬다면 신명풀이는 대동성을 확보하는 중요한 장치가 된다. 한과 흥이 개인적인 영역에서 안으로만 곱삭을 때 그것은 생리적이면서 사회적인 질병을 유발하는 것이다.

한, 흥, 신명은 풀이를 통해 구체화된다. 풀이에 대해서는 앞서 양식적 원리를 논하면서 敍·解·和의 성격을 언급했다. 한풀이와 흥풀이의 풀이는 解와 관계가 있고, 신명풀이의 풀이는 和와 관계가 있다.

(1) 맞이와 한풀이

제주도 입춘굿을 비롯한 무속의례에서 굿의 시작은 맞이에서 비롯된다. 여기서의 맞이는 이미 살펴본 바와 같이 제주도 입춘굿의 거리굿과 ‘매고’, ‘걸궁’, ‘대뿔’ 등 당굿의 거리굿에서 볼 수 있는 시공간이 광역화된 맞이를 말한다. 이것은 단지 굿의 일정과 공간의 물리적 확대만을 강조하는 것이 아니다.

‘매굿대’, 즉 신을 상징하는 깃발을 들고 제의공동체의 인적 물적 공간을 망라하는 순례는 일상적인 영역의 사적인 관계를 허무는 구실을 한다. 평상시에는 가호마다 독립적으로 사적인 생활을 유지하며 개별화되어 있던 것을 비일상적 시공간의 창조행위인 맞이를 통해 일시에 허무는 것이다. ‘매굿대’는 공동체 성원 모두가 하나의 신의 자손임을 확인해 혈연적 유대감을 강화시킨다. 가가호호 방문하며 개인의 삶의 문제를 공동의 문제로 떠안고 재곡(財穀)을 모으는 것은 개인의 기원사항을 공동으로 해결한다는 의지의 반영이다. 여기서 개인의 삶의 문제는 ‘한’이라고 볼 수 있다. 개인이 지니고 있는 ‘한’은 이렇게 맞이를 통해서 공동의 문제로 변화되는 것이다.

결국 맞이가 제대로 이루어지지 않을 때, ‘한’은 개인의 응어리로만 싸이는 것이며, 굿을 통해 털어낸다고 하더라도 그것은 신세타령이나 팔자타령에 머무는 넘두리일 수밖에 없다. 또한 적극적으로 신을 맞아들여 문제를 해결하려는 실천적 의지가 부족한 것임으로 막연하게 신에게 기원하는 의타적인 행위에만 그치게 된다.

제주도 입춘굿의 맛이인 거리굿은 이같은 의식의 반영물이다. 앞서 살펴본 양창보의 증언에서와 같이 전승시기 입춘굿에서는 거대한 규모의 거리굿이 펼쳐졌다. 물론 이것은 무속신앙에 대한 탄압국면인가 유화국면인가에 따라 양상을 달리 했을 것이다. 그렇다 하더라도 맛이를 통해 개인적인 ‘한’을 공동의 문제로 바라보았던 이 시기의 사회의식은 정치적 상황변화에 큰 영향을 받지 않았을 것이다. 오히려 이같은 의식은 주로 생업방식의 변화와 밀접한 관련을 맺으며 변화했다고 볼 수 있다.

전승시기, 즉 전(前)산업사회는 제의공동체와 더불어 생업공동체가 유지되던 사회였다. 수렵, 목축, 농업, 어업 등 각종 생업방식들은 당시의 기술체계에서는 협업 없이는 유지될 수 없는 것이었다.¹⁵⁰⁾ 이러한 배경도 ‘한’의 문제를 개인적 차원에서 공동의 차원으로 끌어올리는데 일정한 역할을 했다고 볼 수 있다.

‘한’을 집단의 문제로 해결하려는 전승시기의 사회의식은 복원시기에 이르러 개인적 차원의 문제로 변화하는 양상을 보인다. 우선 전승시기 입춘굿의 다양한 측면을 내밀하게 계승하려는 탐라국 입춘굿놀이의 결궁에서 이같은 양상을 확인할 수 있다.

<표 III-2>에서 알 수 있듯이 1999년에서 2001년까지 3년 동안 우여곡절을 겪던 결궁은 입춘 당일의 거리도청제로 대체되며 사라졌다. 결궁이 맛이로서 지녔던 본래의 의미는 없어지고, 축제의 분위기를 극대화하는 예술적 연행인 거리도청제만 남은 것이다. 산업사회의 개별화된 생업방식과 세계관의 다양한 양상은 더 이상 ‘한’을 공동의 문제로 여기지 않고 개인적 차원의 질병과 원한으로 치부하는 결과를 낳은 것이다.

이것은 탐라국 입춘굿놀이에만 국한되지 않는다. 제주도의 전통적인 당굿에서도 맛이가 축소되고 있다. 산업화로 인한 인구의 도시집중현상으로 이미 전통적인 신앙집단인 단골판이 붕괴되면서, 당굿의 인적, 물적 기반이 축소되었다. 단골판의 붕괴는 신앙공동체의 붕괴를 의미한다. 공동체가 소멸의 기로에 접어들면서 ‘한’을 공동의 차원에서 해결하려는 맛이가 축소된 것은 당연한 결과다. 당굿은 유지되고 있되, 개인적 차원의 기원을 해결하는 개인굿의 성격으로 변화하는 추세에 있는 것이다.

150) 강정식, 앞의 글, 214~215쪽.

이같은 상황에서 조동일과 문무병 등이 제시한 ‘한풀이’는 더 이상 이루어지지 않는다. 한이 풀려야 그것이 신명풀이로 확장될 수 있는데, ‘맺힌 것을 푸는’ 곳이 ‘풀이’를 못하는 역설적인 상황이 오늘날 탐라국 입춘굿놀이를 비롯한 제주도 무속의례가 처한 현실이다.

(2) 놀이와 흥풀이

공동체적인 한풀이가 개인적인 영역에 머무는 것과 마찬가지로 놀이 또한 본래의 기능을 못하고 있다. 이미 당곳에서는 굿의 말미에 행해지던 다양한 놀이굿이 사라져가고 있다. 조동일이 대방놀이를 언급하며 ‘흥’이 쌓이고 쌓여야 신명풀이가 가능하다고 한 점과 허원기가 ‘한’이 울음의 정서라면 ‘흥’은 웃음의 정서라고 한 점에 근거할 때 ‘흥’은 놀이와 밀접한 관련을 갖는다.

‘흥’이 놀이와 관련된 것이라면, 구성의 원리에서 나타나는 맞이→풀이(紓·解)→놀이→풀이(和)의 흐름에 견주어 볼 필요가 있다. <그림 IV-2>에서 알 수 있듯이 맞이를 통해 집약된 A의 성소(聖所)에서 한풀이가 이루어진다. 한풀이에서 개인의 ‘한’이 집단의 문제로 떠오르고, 집단의 의지가 신으로 하여금 풀어낼 수 있는 방법을 제시하게 만든다. 이것은 기원이 곧바로 이루어진다는 말이 아니다. 인간과 신이 서로 의사소통이 이루어져서 서로의 의지가 통일된 것을 이르며, 문제의 해결을 위한 모색은 A의 놀이에서부터 시작되는 것이다. 개인적으로 내재해있던 ‘흥’이 이때부터 풀려나오게 된다.

한 사람 두 사람 번져가며 ‘흥’이 개인적인 영역에서 집단의 영역으로 확장된다는 것은 주술적인 소통을 통해 목적인 바를 이루는 과정이다.

‘한’에서 비롯된 문제를 인간과 신이 함께 풀어내는 행위는 구상적인 신의 출현인 현시(顯示)와 더불어 그에 감응하는 인간의 모습이 모방적 행동인 동작, 말, 표정으로 나타나며, 여기에서부터 이상일이 말하는 ‘축제의 극화(劇化)’가 이루어진다.

앞서 언급한 ‘흥의 생산성’은 이런 점을 두고 한 말이다. 단지 개인적 흥취가 아니라 한풀이에서 나타난 기원사항을 미리 행하는 과정(dromannon)으로 이어가는 매개체인 것이다. 이렇게 ‘한’에서 비롯된 문제가 ‘흥’을 매개로 하는 예정된

행위를 통해 해결될 때, 신명풀이가 가능해진다.

그러나 여기서의 ‘흥’은 한풀이를 전제로 삼는다. ‘한’이 풀리지 않은 상태에서 생겨나는 ‘흥’은 개인적 흥취에 머문다. 결국 ‘흥’은 한풀이가 제대로 될 때라야 생산적 구실을 하는 것이다. 이런 점에서 ‘흥’은 한풀이와 신명풀이의 매개물과 같은 속성을 지닌다고 볼 수 있다.

제주도 입춘굿에서 ‘흥’을 발산해 신명풀이로 이어가는 과정은 ‘입춘탈굿놀이’에서 ‘跳躍亂舞’에 이르는 부분이다. 이 중에서도 ‘입춘탈굿놀이’는 조동일이 말한 ‘흥’이 쌓이고 쌓이는 부분이다. 이것이 제대로 이루어지면 말 그대로 ‘跳躍亂舞’의 난장이 끊임없이 이어지게 된다. 신명풀이의 절정부는 ‘입춘탈굿놀이’가 아니라 ‘跳躍亂舞’인 셈이다.

(3) 跳躍亂舞와 신명풀이

지금까지 살펴본 바에 따르면 ‘내고 달고 맺고 푸는’ 흐름의 연속적인 과정이 맞이→풀이(敝·解)→놀이→풀이(和)로 나타나고, 이것이 한풀이에서 신명풀이로 확장되는 과정임을 알 수 있었다. ‘跳躍亂舞’는 단순한 뒤풀이의 과정이 아니라 <그림 IV-2>의 ③놀이의 과정인 A’에서 겹겹이 쌓인 신명을 다시 ④풀이(和)의 모양처럼 집약된 성소(聖所)에서 제의공동체의 모든 공간으로 확산시키는 신명풀이의 과정이다.

김석익이 ‘무격의 무리들이 한 데 모여 도약하며 어지럽게 춤을 추면서 태평성대를 즐긴다.(巫覡輩聚作一隊跳躍亂舞以娛太平)’고 표현한 것을 보면 이 과정은 특별한 양식을 지니지 않았음을 알 수 있다.

이에 앞서서 진행되는 모든 개별연행들이 일정한 연행규칙의 영향을 받는 것과 달리 아무런 형식도 갖추지 않은 채 태평성대를 즐긴다는 건 한양명이 언급한 ‘물아의 경지’에 이른 모습을 묘사한 말로 보인다. 신명이 오를 대로 오르면 그것이 발산되는 과정에서는 일상적인 영역의 자아로부터 벗어나게 된다. 여기에서 일탈과 전도가 이루어지는 것이다.

이것은 앞서 연행되는 신의 현시(顯示)와 인간의 감응을 담아내는 입춘탈굿놀이의 적극성보다 더욱 강력한 의지가 실현되는 과정이다. 신과 인간이 만나는 것

에 머물지 않고 신과 인간이 하나가 되는 상태로까지 나아간다. 김두봉이 입춘탈굿놀이를 일러 ‘與民同樂’이라고 표현했는데, ‘跳躍亂舞’에서는 ‘神人同樂’의 상태에 이른 절정의 신명풀이가 펼쳐진다.

씨하르방과 목사(牧師)의 맞담배로 상호간에 동등한 지위를 확보하는 ‘與民同樂’의 입춘탈굿놀이는 약속된 규칙을 가진 놀이를 통해 마련된 ‘놀이적 신명’이라는 점에서 제한적이다. 이에 비해 ‘跳躍亂舞’는 놀이가 지니는 열린 구조의 연행 규칙마저 깨뜨리고 몰아의 상태를 만드는 ‘주술적 신명’으로 무제한적인 성격을 지닌다.

이처럼 전승시기 입춘굿은 맞이→풀이(敍·解)→놀이→풀이(和)를 통한 한풀이에서 신명풀이로 확장되는 연행원리들을 잘 반영해 있었다. 그러나 복원시기의 입춘굿놀이들은 한풀이에서 신명풀이로 이어지는 정서적 원리를 담아내지 못했다. 탐라국 입춘굿놀이를 제외한 다른 사례들은 두말할 나위 없이 보여주기 위한 재현 행위였기 때문에 신명풀이가 제대로 되지 않은 개인적 흥취의 발산에 머물렀다.

탐라국 입춘굿놀이는 이같은 원리의 실현을 위해 부심하고 있으나 아직까지 달라진 시대 상황에 맞는 보족한 수를 못 찾는 실정이다. 생업과 제의의 공동체가 무너지고, 인간과 인간이 개별화된 상태에서는 신명풀이가 제대로 이루어지지 않는다. 이런 상황에서 탐라국 입춘굿놀이는 ‘神人同樂’에 이르기 위한 준비단계에 위치해서 아직까지는 ‘與民同樂’을 시도하며 발전을 모색하고 있다고 볼 수 있다.

VI. 결 론

본 연구가 처음부터 지녔던 의문은 제주도 입춘굿이 무엇 때문에 전승되었으며, 단절 이후 복원은 어떤 필요에 의해서 행해졌을까 하는 점이다. 또한 그것이 연행으로 구체화되는 과정에서 연행자들을 비롯한 참가자들은 입춘굿의 연행을 어떤 식으로 전개했을까 하는 것이었다.

이와 같은 질문의 해답을 찾기 위해 연구대상을 전승시기와 복원시기로 구분하고, 공연학과 민속학의 연구방법론을 토대로 연행이론적 고찰을 시도했다. 구체적으로 밝히면 전승시기 입춘굿은 문헌조사와 더불어 유사한 주변민속의 양상을 파악하는 방법을 썼고, 복원시기 입춘굿놀이는 문헌조사와 함께 현장론적 방법을 병행했다. 이 결과 전승시기 입춘굿과 복원시기 입춘굿놀이는 연행의 목적과 그에 따른 구체적 연행양상들이 다른 면모를 보이고 있음을 파악할 수 있었다.

우선 전승시기 입춘굿은 그것이 발생시점은 정확히 알아낼 수 없었으나, 우리나라를 비롯한 동아시아 농경문화권에 고루 분포하는 것으로 보아 고대제의에서 비롯된 것임을 추정할 수 있었다. 또한 제주도 입춘굿이 조선후기까지 전승되었다는 기록을 근거로 비슷한 시기까지 전국적으로 펼쳐지던 유사민속을 살펴봄으로써 제주도 특유의 내용과 양식을 지닌 유일한 의례가 아니라 다른 지방에서도 같은 양상으로 전개되었던 보편적인 민속이었음이 밝혀졌다.

본 연구를 통해 전승시기 입춘굿과 복원시기 입춘굿놀이의 연행양상을 추적하고 비교하면서 그 속에 담겨진 의미와 원리를 파악한 결과는 다음과 같다. 우선 의미의 측면을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 전승시기 입춘굿은 풍농을 기원하고 사회공동체의 결속을 강화하는데 목적을 둔 제의적 연행이었고, 복원시기 입춘굿은 산업사회의 다양한 요구와 개별화된 구성원의 성향을 충족하기 위한 예술적 연행임을 알 수 있었다. 특히 복원시기 입춘굿놀이의 연행목적의 이면에는 1950년대 이후 국가차원의 전통문화정책이 만들어낸 ‘공식화된 민속의 담론’이 작용하고 있었고, 탐라국 입춘굿놀이의

경우는 이에 대항하는 ‘문화운동의 담론’에서 비롯되었다. 그러나 현대축제로 정착하는 가운데 애초의 목적에 충족하지 못하고 부분적으로 이전의 복원사례와 비슷한 면모를 보이고 있음이 밝혀졌다. 더욱이 지자체와 결합을 통해 관민합동 축제를 지향하는 과정에서 이러한 변화가 나타난 것은 문화행정과 문화운동의 대립구도가 예전과 달라지고 있음을 보여준다.

둘째, 제주도 입춘굿이 세시의례로서 지니고 있는 주기성의 문제를 들 수 있다. 전승시기 입춘굿은 제의력(祭儀曆)에 근거한 생업에 밀착된 생존방식의 일환으로 거듭해서 행한 것이고, 복원시기 입춘굿놀이에서 주기성을 띤 탐라국 입춘굿놀이의 경우는 제의공동체와 생업공동체가 붕괴된 상태에서 진행됨으로써 다분히 오락성을 띤 현대축제로 일과 놀이가 분리된 산업사회의 사회상을 반영하고 있다는 사실을 알게 되었다.

셋째, 준비과정, 공연과정, 공연 후 과정에 이르는 연행의 전승과 공연과정의 문제를 들 수 있다. 전승시기 입춘굿은 연행의 시작에서 끝에 이르는 과정이 기본적인 연행규칙을 제외한 부분은 주변상황에 따라 즉흥적으로 변화할 수 있는 가변적인 텍스트의 연행이었다. 또한 오랜 시간 동안 구비전승을 통해 적층되어 온 결과물로서 고정성, 원형담론을 적용할 수 없는 연행이었다. 반면, 복원시기 입춘굿놀이는 대체적으로 전승시기 문헌자료들을 토대로 만들어낸 대본, 즉 문자 텍스트를 있는 그대로 재현하는 고정적인 공연으로 수행되었다. 그것의 전승방법과 준비과정 또한 현대화된 공연예술의 방법을 도입한 형태로 진행되었음을 알 수 있었다.

다음으로 원리적 측면에서 고찰한 결과를 살펴보면 첫째, 제주도 입춘굿은 연행의 성격상 강력한 주술성을 기반으로 하는 모방과 변환의 원리가 작동하는 제의적 연행임이 확인됐다. 전승시기 입춘굿은 이같은 원리를 적극적으로 반영한 주술적 연행인 반면, 복원시기 입춘굿놀이는 주술적 제의에서 예술이 분화해간 것처럼 양식화된 공연텍스트의 완성도에 치중하는 예술적 연행임이 확인됐다.

둘째, 제주도 입춘굿의 연행양식에 작용하는 구성과 진행의 원리가 각각 ‘맞이→풀이(敍·解)→놀이→풀이(和)’의 원리와 ‘내고 달고 맺고 푸는’원리로 이루어져 있음을 알아냈다. 전승시기 입춘굿은 이같은 원리에 기초해 맞이에 해당되는 거리굿이 제주읍성 일대를 장시간에 걸쳐 순례하는 것으로 시작해서 ‘跳躍亂舞’의

과정으로 마무리되는 연속적인 연행이었고, 이러한 양식의 진행은 ‘내고 달고 맺고 푸는’ 원리에 입각한 것임이 확인됐다. 한편 복원시기 입춘굿놀이 중 탐라국 입춘굿놀이를 제외한 세 가지 사례들은 민속예술경연대회 출품용으로 복원된 연행인 관계로 제한된 시공간 속에서 압축적으로 연행됨으로써 이러한 원리가 적용되지 않았다. 탐라국 입춘굿놀이는 이 원리를 부분적으로 적용했지만 아직까지 내면화된 원리로 소화하지 못하는 실정이다.

셋째, 제주도 입춘굿에 작용하는 정서적 측면의 원리를 발견할 수 있었다. 그것은 흥을 매개로 한에서 신명으로 이어지는 신명풀이의 원리다. 전승시기 입춘굿은 이러한 신명풀이의 원리가 구체적인 개별연행에서도 나타나고, 전체연행에서도 전면적으로 관철되고 있었다. 특히 그동안 축제의 뒤풀이 정도로 여겨졌던 ‘跳躍亂舞’가 중요한 역할을 하는 것임이 확인됐다. 복원시기 입춘굿놀이에서 이 같은 원리가 적용되는 경우는 탐라국 입춘굿놀이라고 할 수 있는데, 맞이에서 놀이에 이르는 연행의 흐름은 제대로 구현하고 있으나, 축제의 절정부라고 할 수 있는 ‘跳躍亂舞’가 마련되지 않고 있음이 확인됐다.

본 연구는 제주도 입춘굿의 연행양상에 작용하는 의미와 원리를 고찰하면서 앞서 언급한 바와 같이 의미의 측면과 원리적 측면에 대한 여러 가지 성과를 거둘 수 있었다. 그러나 연구의 진행과정에서 적잖은 문제를 발생시키고 있다.

이것은 이후의 지속적인 연구와 그에 따른 실제 연행의 적용을 통해 극복해 나가야 할 것인데, 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 전승시기 입춘굿의 연행양상을 추적하는 과정에서 구체적인 연행을 제대로 파악하지 못한 채 연구를 진행한 점을 들 수 있다. 논의를 이렇게 진행할 수 밖에 없었던 결정적인 이유는 전승시기 입춘굿에 대한 자료의 부족을 들 수 있다. 전승이 단절된 상태에서의 연구는 문헌자료와 주변민속을 중심으로 연구할 수밖에 없다. 그러나 제주도 입춘굿의 무속을 중심으로 펼쳐지던 의례였다는 점에서 단편적인 구비전승일지라도 전승시기에 대한 증언을 할 수 있는 무속인에 대한 폭넓은 면담조사가 이루어졌다면 더욱 구체성을 지닐 수 있었을 것이다.

둘째, 복원시기 입춘굿놀이와 관련해서 지금까지 제주도 입춘굿의 복원을 시도한 모든 사례들을 연구대상으로 삼지 않은 점을 들 수 있다. 1972년 제12회 전국 민속예술경연대회에 출품했던 입춘굿놀이를 비롯해 제주도 용담동에서 4회에 걸

쳐 공연한 입춘굿놀이, 1991년도에 제주도립예술단에서 공연한 ‘무용극 입춘굿놀이’가 연구대상에서 제외된 부분은 상당한 아쉬움으로 남는다. 1988년과 1998년의 사례들은 당시의 관계자들이 생존해 있는데, 면담조사를 제대로 못 하고 부분적인 전화인터뷰에 머문 것 또한 연구의 완성도가 떨어지는 요인이 되었다.

셋째, 제주도 입춘굿의 연행원리를 밝혀내는 과정에서 주술적 원리, 양식적 원리, 정서적 원리의 세 측면에 대한 세밀한 탐색을 시도했으나, 세 가지 원리가 실제 연행에서 어떤 형태로 결합하며, 원리간의 긴장과 이완 등 상호작용에 대한 부분을 명확하게 구명하는 것에는 이르지 못했다. 그 결과 다분히 도식적이고 분절적으로 나눠진 원리만을 제시하고 말았다고 볼 수 있다.

넷째, 복원시기 입춘굿놀이 중에서 탐라국 입춘굿놀이는 전승시기 입춘굿을 모범적으로 계승한 사례로 볼 수 있으나, 달라진 사회구조 속에서 전승시기와는 다른 축제를 표방하는 연행이었다. 이처럼 탐라국 입춘굿놀이가 지니고 복합성을 독립적으로 세밀하게 고찰하며 현대축제의 원리가 무엇이며 어떻게 작용하는가를 밝혀내야 하는데, 단지 예술적 연행이었다는 결과에만 그치고 말았다.

다섯째, 제주도 입춘굿은 제의성과 동시에 놀이성을 지니는 복합적인 연행이다. 그럼에도 불구하고 제의적 측면만을 강요한 나머지 탐라국 입춘굿놀이가 지니는 놀이성과 연결 지어 비교하지 못한 점을 들 수 있다.

본 연구는 위와 같은 한계를 지니고 있으나, 서두에서 밝힌 바 있듯이 공연민족지적 성격을 지닌다. 공연민족지란 현장을 면밀히 조사한 기본적인 연구성과인 민족지를 토대로 다시금 현장으로 환원되어 공연으로 완성되는 메타-민족지로 이어져야 완성되는 것이다. 이런 점에서 본 연구가 지니는 한계는 학문적인 입장에서 학제적 연구를 통해 한계를 극복해야 할 것이며, 현장으로의 환원과 관련해서는 제주도 무속이 살아있는 전승현장을 비롯해 탐라국 입춘굿놀이에 깊이 관여하는 예술인과 협력하며 현장의 연행텍스트로 바뀌 거듭되는 복원행위를 통해 한계와 가능성을 검증 받아야 할 것이다.

참고문헌

1. 자료

- 고려대학교 민족문화연구소, 『韓國民俗大觀』 4, 고려대학교 출판부, 1982.
- 국립문화재연구소, 『제주도 무속음악』, 국립문화재연구소, 2004.
- 국립문화재연구소, 『제주도 세시풍속』, 국립문화재연구소, 2001.
- 金斗奉, 『濟州島實記』, 1936.
- 金錫翼, 『心齋滌』, 杏文會 編, 제주문화사, 1990.
- 鳥居龍藏, 『日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類學的研究』 岡しよいん、東京, 1924.
- 李鈺, 『鳳城文餘』 (譯註 이옥전집, 실사학사 고전문학연구회, 소명출판, 2001).
- 李源祚, 『耽羅錄』, 강영봉 外 編, 제주대학교 탐라문화연구소, 1989.
- 李學逵, 『洛下生滌』, (한국문집총간290, 민족문화추진회, 2002).
- 柳希春, 『眉巖先生集』, (국립민속박물관, 한국세시풍속자료집성-조선전기 산문편, 2004).
- 全羅南道 濟州島廳, 『未開の寶庫 濟州島』, 1924.
- 제주도, 『제주도』 23호, 1965.
- 濟州道, 『濟州道誌』, 2006.
- 제주도 교육위원회, 『耽羅文獻集』, 1976.
- 제주문화예술재단, 『2006 제주문예연감』, 2006.
- 제주문화진흥원, 제주도립예술단사, 2002,
- 許穆, 「陟洲記事」, 『記言』, (국립민속박물관, 한국세시풍속자료집성-조선전기 산문편, 2004).
- 洪錫謨, 『東國歲時記』 (한국명저 대전집, 이석호 編, 대양서적, 1978).

2. 신문 및 각종 자료

2002년 탐라국 입춘굿놀이-입춘탈굿놀이 대본.

2007년 탐라국 입춘굿놀이-입춘탈굿놀이 대본

제39회 전국민속예술경연대회 제주도 대표 '立春굿놀이' 시나리오, 1998.

제27회 한라문화제 민속경연출연작품 팸플렛, 제주시, 1988.

「제주민속예술 발굴작 96% '사장」, 제주일보, 2004년 10월 4일.

「제주에도 탈춤이 있었다.」 제주신문, 1988년 9월 2일.

탐라국입춘굿놀이 종합팸플렛, 1999~2007.

<http://www.kyoto.zaq.ne.jp/mibu/kyogen.htm>

3. 단행본

김용옥, 『아름다움과 추함』, 통나무, 1987.

김용희, 『예술, 세계와의 주술적 소통』, 책세상, 2000.

김지하, 『탈춤의 민족미학』, 실천문화사, 2004.

김현선 外, 『제주도 조상신본풀이 연구』, 보고서, 2006.

문무병, 『바람의 축제 칠머리당 영등굿』, 황금알, 2005.

—— 『제주도의 굿춤』, 각, 2005.

—— 『제주도 무속신화』, 칠머리당굿보존회, 1998.

—— 『제주민속극』, 각, 2003.

—— 『탐라국 입춘굿놀이』, 전통문화연구소, 2000.

박진태, 『동아시아 샤머니즘연극과 탈』, 박이정, 1997.

—— 『탈놀이의 기원과 구조』, 새문사, 1990.

비교민속학회, 『민속과 정치』, 민속원, 2004.

서연호, 『한국전승연희학개론』, 연극과 인간, 2004.

심우성, 『民俗文化와 民衆意識』, 동문선, 1985.

이두현, 『한국무속과 연희』, 서울대학교 출판부, 1996.

이두현 外, 『한국민속학개설』, 학연사, 1983.

- 이상일, 『놀이문화와 축제』, 성균관대학교 출판부, 1996.
- 『변신이야기』, 밀알, 1994.
- 이승수, 『새로운 축제의 창조와 전통축제의 변용』, 민속원, 2003.
- 이창기, 『제주도의 인구와 가족』, 영남대학교 출판부, 1999.
- 임재해, 『민속문화론』, 문학과 지성사, 1986.
- 『민속문화를 읽는 열쇠말』, 민속원, 2004.
- 정병호, 『농악』, 열화당, 1986.
- 조동일, 『카타르시스·라사·신명풀이』, 지식산업사, 1997.
- 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1988.
- 『탈춤의 원리 신명풀이』, 지식산업사, 2006.
- 『한국문학통사』, 지식산업사, 2005.
- 주강현, 『굿의 사회사』, 용진출판, 1992.
- 진명숙, 『지역축제와 문화권력』, 전라문화연구소, 2004.
- 진성기, 『남국의 민속:제주도 세시풍속』, 교학사, 1976.
- 『무속학』, 제주민속연구소, 2005.
- 『제주도 무가본풀이 사전』, 민속원, 1991.
- 『제주도 무속논고』, 제주민속문화연구소, 1993.
- 『제주무속학사전』, 제주민속연구소, 2004.
- 하효길 外, 『한국의 굿』, 2002.
- 황경숙, 『한국의 벽사의례와 연희문화』, 월인, 2000.
- 현용준, 『문헌신화와 무속신화』, 집문당, 1992.
- 『제주도 무속과 그 주변』, 집문당, 2002.
- 『제주도 무속연구』, 집문당, 1986.
- 『제주도 무속자료 사전』, 신구문화사, 1980.
- Eric Hobsbawm 外 著·박지향·장문석 譯, 『만들어진 전통』, 휴머니스트, 2004.
- G. B. Tennyson 著·이태주 譯, 『연극원론』, 현대미학사, 1996.
- J. G. Frazer 著·장병길 譯, 『황금가지』, 삼성출판사, 1990.
- Johan Huizinga 著·김윤수 譯, 『호모루덴스』, 까치, 1998.

- J. Harison 著 · 오병남 外 譯, 『고대예술과 제의』, 예전사, 1996.
- John Mack 外 著 · 윤길순 譯, 『마스크-투탄카멘에서 할로윈까지』, 개마고원, 2000.
- Mircea Eliade 著 · 이은봉 譯, 『종교형태론』, 한길사, 1996.
- Richard Shechner 著 · 김익두 譯, 『민족연극학』 한국문화사, 2004.
- Roger Caillois 著 · 이상률 譯, 『놀이와 인간』, 문예출판사, 1999.
- Victor Turner 著 · 이기우 · 김익두 譯, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996.
- 伊藤好英, 『折口學が讀み解く韓國芸能』, 慶應義塾大學出版會, 2006.

4. 논문

- 강정식, 「제주도 당굿과 경제」, 『비교민속학』 27, 비교민속학회, 2004.
- 김선풍, 「한국축제의 본질」, 『국제 아시아 민속학』 2, 국제 아시아 민속학회, 1998.
- 김성례, 「무교신화의례의 신성성과 연행성」, 『종교신학연구』 10, 서강대학교 신학연구소, 1997.
- 김익두, 「민족공연학 연구 서설」, 『역사민속학』 9, 1999.
- 「민족공연학이란 무엇인가?」, 『국어문학』 34, 국어문학회, 1999.
- 「풍물굿의 공연원리와 연행적 성격-호남지방의 풍물굿을 중심으로」, 『한국민속학』 27, 민속학회, 1995.
- 『한국 민속예능의 민족연극학적 연구』, 전북대학교 대학원 박사학위논문, 1989.
- 「한국 풍물굿 ‘잡색놀이’의 공연적/연극적 성격」, 『비교민속학』 14, 비교민속학회, 1997.
- 「한국 희곡/연극 이론 수립을 위한 제언」, 『어문론총』 39, 한국문학언어학회, 2003.
- 김창민, 「제주도의 역사와 당제」, 『한국문화인류학』 22, 한국문화인류학회, 1991.

- 김현선, 「민속예술의 정서와 미학」, 『민속예술의 정서와 미학』, 월인, 1999.
- 「민속문학과 예술-언어예술적 측면에 근거해서」, 『비교민속학』 23, 비교민속학회, 2002.
- 류정아, 「축제의 연행론적 분석」, 『한국프랑스학논집』 47, 한국프랑스학회, 2004.
- 문무병, 「문화 환경 조성의 축제와 개발」, 『역사민속학』 9, 한국역사민속학회, 1999.
- 「민속예술의 방향과 과제-제주도 입춘굿놀이」, 『역사민속학』 3, 한국역사민속학회, 1993.
- 『제주도 굿의 연극성에 관한 연구』, 제주대학교 교육대학원 석사학위논문, 1984.
- 「제주도 굿의 연희적 특징-굿의 전투성에 관한 일고」, 『제주도연구』 6, 제주도연구회, 1989.
- 『제주도 당신양 연구』, 제주대학교 대학원 박사학위논문, 1993.
- 「제주도의 세시풍속의 특징」, 『제주도 세시풍속』, 국립문화재연구소, 2001.
- 박명진, 「근대 연극 용어의 기원과 변화: 원근법과 주체구성」, 『미학예술연구』 20, 한국미학예술학회, 2004.
- 박영주, 「演行文學의 장르수행방식과 그 특징」, 『구비문학연구』 7, 한국구비문학학회, 1998.
- 박진태, 「한국굿의 구조와 분화과정」, 『비교민속학』 9, 비교민속학회, 1992.
- 박홍주, 「도시마을굿의 축제성 전승 방안」, 『한국의 민속과 문화』 6, 경희대학교 민속학연구소, 2002.
- 서연호, 「한국 무극의 원리와 유형」, 『한국 무속의 종합적 고찰』, 고려대학교 민족문화연구소, 1982.
- 신은희, 『민속예술경연대회의 실태와 문제점』, 한양대학교 대학원 석사논문, 1998.
- 심규호, 「입춘굿 탈놀이의 전승과 과제」, 『제주도연구』 17, 제주학회, 2000.
- 윤용택, 「'신구간' 풍속의 축제화 가능성에 대한 고찰」, 『탐라문화』 30, 제주대학교 탐라문화연구소, 2007.

- 「제주도 신구간 풍속에 대한 기후환경적 이해」, 『탐라문화』 29, 제주대학교 탐라문화연구소, 2006.
- 「제주도 신구간 풍속의 유래에 대한 고찰」, 『탐라문화』 28, 제주대학교 탐라문화연구소, 2006.
- 이상일, 「거리굿 형식으로서의 슈겔슈트라세」, 『비교문학』 2, 한국비교문학회, 1978.
- 「축제의 드라마에 대한 인문학적 접근」, 『한국연극학』 10, 한국연극학회, 1998.
- 이종진, 『풍물굿 가락의 구조와 역동성』, 안동대학교 대학원 석사학위논문, 1997.
- 이훈상, 「朝鮮後期 邑治 社會의 構造와 祭儀 - 鄉吏集團의 正體性 혼란과 邑治 祭儀의 遊戯化」, 『歷史學報』, 147, 歷史學會, 1995.
- 임재해, 「구비문학의 연행론, 그 문학적 생산과 수용의 역동성」, 『구비문학연구』 7, 한국구비문학회, 1998.
- 「굿의 주술성과 변혁성」, 『비교민속학』 9, 비교민속학회, 1992.
- 「민속놀이의 주술적 의도와 생산적 구실」, 『한국민속학』 27, 한국민속학회, 1995.
- 정갑영, 「우리나라 전통문화정책의 전개과정과 그 의미」, 『정신문화연구』 81, 한국정신문화연구원, 2000.
- 정연학, 「소(耕牛)에 나타난 민속학적 의미와 상징-한국과 중국을 중심으로」, 『민속학연구』 6, 국립민속박물관, 1999.
- 조동일, 「한국인의 신명·신바람·신명풀이」, 『민족문화연구』 30, 고려대학교 민족문화연구소, 1997.
- 조만호, 『제주도 무당굿놀이의 민속학적 접근- 본풀이와 맞이·놀이의 관계를 중심으로』, 성균관대학교 대학원 석사학위논문, 1985.
- 조성윤, 「19세기 濟州島의 國家儀禮」, 『탐라문화』 16, 제주대학교 탐라문화연구소, 1996.
- 조성윤·박찬식, 「조선후기 제주지역의 지배체제와 주민의 신앙」, 『탐라문화』 19, 제주대학교 탐라문화연구소, 1998.

- 좌혜경, 「탐라문화제 전통문화 공연의 전승과 계발」, 『제주예술』 17, 한국예총제주도연합회, 2004.
- 진성기, 「제주도 입춘굿놀이」, 『서낭당』 2, 한국민속극연구소, 1972.
- 한양명, 「민속예술을 통해 본 신명풀이의 존재양상과 성격」, 『비교민속학』 22, 비교민속학회, 2002.
- 「소의 민속상징」, 『민속학적으로 본 열두 띠 이야기』, 집문당, 1996.
- 「원전과 변환: 도시축제로서의 제주 입춘굿놀이의 문제와 가능성」, 『한국민속학』 37, 한국민속학회, 2003.
- 「전통축제의 성격과 민속예술의 위상」, 『민속예술의 정서와 미학』, 월인, 1999.
- 허남춘, 「삼여신 도래신화와 축제가능성」, 『탐라문화』 27, 제주대학교 탐라문화연구소, 2005.
- 「淫祀로 정의된 基層信仰의 實態 研究」, 『인문과학』 31, 성균관대학교 인문과학연구소, 2004.
- 허원기, 『신명풀이로 본 관소리의 연행방식연구』, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2000.
- 伊藤好英, 『오리쿠치 시노부(折口信夫)의 예능학을 통해 본 한국의 민속』, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2003.