

들놀이 양반 마당의 대사 전개 양상

정 상 박

목 차

- | | |
|--------------|-------------|
| 1. 서 언 | 3.2. 둘째달락 |
| 2. 분석 대상의 특성 | 3.3. 셋째달락 |
| 3. 대사분석 | 4. 대사 전개 양상 |
| 3.1. 첫째달락 | 5. 결 언 |

1. 서 언

한국의 가면극은 독자성을 지닌 마당(科場)으로 구성되어 있다. 이 중에 서 양반 마당은 그 명칭을 다르게 부르는 경우도 있지만, 대부분의 한국 가면극에 유사한 내용으로 되어 있다. 그러므로 양반 마당을 대상으로 의미를 추출하여 흔히 “양반모욕”¹⁾ 혹은 “양반에 대한 조롱과 모욕”²⁾이라는 말로 집약하여 가면극의 대표적인 주제로 내세우고 있다. 그런데, 어떻게 양반에 대한 서민의 대립이 이루어져서 극예술로 표출되었는가 하는 구체적인 검토를 거치지 아니하고 직관으로 판단한 경우가 많았다.

조동일 교수는 봉산탈춤의 양반 마당을 구체적으로 분석하여, 긴밀하고 급격한 갈등 구조를 가진 부분들을 서로 별개의 것으로 가져다 놓는 구성의 원리는 어느 탈춤에서나 존재하리라고 생각하고 이러한 구성의 원리는 어느 경우에도나 되도록이면 이야기를 배제한 회극적 갈등으로 현실을 현실 그대로 비판하기 위해서 사용된다고 하였다.³⁾ 조교수는 또 야류나 오광대의 양반

1) 宋錫夏, 韓國民俗考, 日新社, 1960, p.160.

2) 崔常壽, 民俗劇, 慶尚南道誌(下), 1964, p.95.

3) 趙東一, 탈춤의 역사와 원리, 弘盛社, 1979, p.209.

과장은 양반에 대한 공격이 급박하면서 단순한 편이고, 양주산대놀이의 경우는 전개가 풍부하지만 그리 절실하지 않는 흥취거림이 곁들어 있으나, 해사탈춤, 특히 봉산탈춤은 여유가 있으면서도 날카롭고, 다양하면서 핵심이 분명해 양반 풍자의 가장 높은 경지를 보여 준다고 하였다.⁴⁾ 조교수의 치밀한 분석과 거기서 추출한 구성의 원리에 기능적 의의를 부여한 탁견은 높이 평가되어야 할 업적이지만, 봉산탈춤 양반 마당 구성의 원리가 한국의 다른 가면극에도 존재하는 것인가 하는 점은 보다 더 구체적인 검토를 요할 것이다.

이 연구는 이런 선행 연구 결과를 감안하여, 들놀이 양반 마당의 대사 전개 양상을 고찰해 보고자 한다. 대사 전개 양상이란 한 등장 인물의 대화에 대하여 다른 등장인물이 어떠한 대화 반응을 보이며 대사가 전개되는가 하는 대화 반응의 연쇄와 단절을 뜻한다. 그러므로 대사 요약으로 인한 오류를 감소하기 위하여 가능한 한 요약을 하지 아니하고, 대사 자체를 발췌하여 제시하고 그것을 분석하는 방법을 택한다. 분석 대상은 주로 대화가 되겠지만, 한국 가면극의 연출 형태가 대화 뿐만 아니라 노래와 몸짓과 춤이 합하여져서 이루어진 종합적인 것이라는 특성을 고려하여 대화 이외의 연극적 요소도 대사 전개와 관련이 있을 때에는 같이 다루겠다. 이 연구는 들놀이 구조 파악을 하기 위해서 행하는 기초 작업이므로 분석 결과를 들놀이의 극적 구조와 어떠한 연관성이 있는가 대응시켜 보는데 연구의 주안점을 두겠다.

2. 분석 대상의 속성

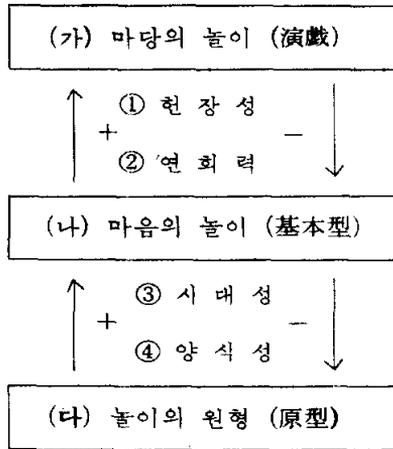
분석할 자료의 신뢰도를 확인하고 분석 방법을 모색하기 위하여, 가면극과 그 대화가 문자로 기록된 대본의 속성을 먼저 검토한다.

놀이 마당에서 실제 연희되고 있는 가면극의 속성을 이해하기 위하여 통사부에는 심층구조(deep structure)와 표면구조(surface structure)가 있다

4) 趙東一, 假面劇과 民衆意識의 成長, 創作과 批評 24집, 1972, p. 257.

는 촘스키(Noam Chomsky)의 언어관¹⁾과 심리는 자아(ego), 의식의 영역(the sphere of consciousness), 개인무의식의 영역(the sphere of the personal uncon scious), 집단무의식의 영역(the sphere of the collective uncon scious)이 있다는 융(C. G. Jung)의 심리관²⁾을 원용하여 보다 깊은 놀이의 근원을 가정할 수 있을 것이다.

표 1



실제 탈춤놀이를 하고 있는 연희를 놀이마당에서 논다고하여 (가) “마당의 놀이”라고 하자. 이것에서 연희의 ① 현장성과, 놀이군의 ② 연희력을 제하면 놀이의 기본형태라고 할 수 있는 (나) “마음의 놀이”를 가상(假想)할 수 있을 것이다. 여기서 ①현장성이란 놀이하는 환경을 말하는데, 무대, 배경, 시기 및 시간, 조명, 관객의 수와 기호와 그 반응, 분위기 등을 그 요소로 들 수 있다. 이 ①현장성은 ②연희력의 동기가 되기도 한다. ②연희력이란 연희자가 지닌 기억력, 대사의 구술 능력, 삽입가요의 가창 능력, 동작의 능력, 춤의 능력, 놀이에 대한 이해도와 의식, 연희 감각 등이 이룬 연희자의 연희 수행 능력이다.

1) Noam Chomsky, Aspects of the theory of Syntax, M.I.T. Press, 1965, p.16.
 2) Jolande Jacobi, The Psychology C.G Jung, Yale University Press, 1977, p.7.

①현장성과 ②연회력을 제한 (나)“마음의 놀이”란 한 기간 동안 해마다 놀아도 잘 변하지 아니하는 부분이 이른 놀이의 기본 형태라 할 수 있다. 이것은 연회자 자신들과 놀이의 관계자 및 관심 많은 관객 등이 마음 속에 기억하고 있으면서 마음 속에서 그릴 수 있는 공통적인 놀이의 기본형이다. 대개 놀이가 틀렸다는니 옳다느니 하는 것은 이것을 기준으로 평가한다고 볼 수 있다. 연회자 자신이 다음 놀이를 위하여 기록해둔 연회본(演戲本)이라는 대본은 (나)“마음의 놀이”에 기록자의 ②의 일부가 첨가된 것이고, 학자들이 놀이 현장에서 녹음하여 기록화한 채록본은 (가)“마당의 놀이”를 문자화한 것이고, 녹음기불 활용하지 아니하고, 몇 사람의 연회 경험자불 모시고 놀이를 가상하며 놀이의 대사를 구술시켜서 그것을 받아 쓴 것은 구술한 사람의 (나)“마음의 놀이”에 ②의 일부가 첨가된 것이라고 하겠다. 전자의 채록본을 녹음 채록본이라 하고, 후자의 채록본을 기술 채록본(記述採錄本)이라 이름할 수 있을 것이다. 기술 채록본인 경우에도 구술을 토대로 연회 현장을 채록자가 관찰하여 ①)현장성을 보충하는 수가 많다. 연회본이나 채록본이나 대개 대사 위주로 기록한다. 대사 이외의 부분은 지문으로 간략하게 기록되어 있다. 아무리 마당의 놀이를 충실히 기록한다고 하더라도 동작과 춤과 여양의 기록에는 한계가 있기 때문이다. 그러므로 학자들이 채록본의 표제로 흔히 “○○ ○○○대사”라고 붙이고 있다.

(나)“마음의 놀이”에서 ③시대성과 ④양식성을 제하면, (다)“놀이의 원형”이 될 것이다. ③시대성이란 그 시대적 상황, 거기서 오는 연회자의 의식, 시대 감각 등으로 가면극이 원래 인간과 자연과의 갈등을 표현하던 것이 후대에 내려 오면서 인간과 인간의 갈등을 표현하는 연극으로 발전한 것³⁾이라든지 한국 가면극에 평민과 양반의 대립이 표현된 것이라고 하는 말은 모두 이 시대성의 반영을 지적한 것이다. ④양식성(樣式性)이란 동시대 사람들이 가지고 있는 연회 수행 능력과 연회 양식에 대한 의식이다. 즉 어떻게 놀아야 한다는 생각과 그것을 놀 수 있는 동시대인의 수행 능력의 집합이다. 이 양식성으로 말미암아 시대에 따라 놀이 형태가 변모한다.

3) 조동일, *앞에 든 책*, p.66.

(다)“놀이의 원형”은 놀이의 원초적인 형태로 흔히 가면극에서 조시대적인 상징성을 찾는 것은 이 “놀이의 원형”을 가정하고 이루어지는 작업일 것이다. 해마다 노는 마당의 놀이가 조금씩 달라지더라도 놀이의 원형을 반복 재현하려는 집단무의식이 있기 때문에 크게 달라지지 아니하고 “마음의 놀이”를 보존할 수가 있게 되는 것이다. 같은 시대의 ①현장성과 ②연회력이 같은 양상으로 반복되면 (나)“마음의 놀이” 자체가 변하게 된다. 그러므로 ③시대성과 ④양식성은 동시대의 ①현장성과 ②연회력의 집합이라 할 수 있다. (다)“놀이의 원형”이 구심점이 되고 ①②③④가 원심력이 되어 원형을 유지하며 (나)“마음의 놀이”는 시대에 따라 변형(transformation)하고 (가)“마당의 놀이”는 놀 때마다 변하는 것이다.

연구 대상으로는 마당의 놀이를 일차 자료로 삼는 것이 이상적이다. 왜냐하면 가면극은 현장의 문맥(context) 속에 존재하는 예술이기 때문이다. 그러나 대사 분석은 일단 채록하여 발표된 채록본이나 연회본에 근거를 두어야 하는 제약이 있으므로 여기서의 주 분석 대상은 여러 대본 중에서 마당의 놀이를 가장 충실히 채록했다고 인정되는 강용권 채록본(수영들놀음)⁴⁾과 천재동 채록본(동래들놀음)⁵⁾을 택하였다. 현지의 연회자들이 이 두 채록본을 대본으로 삼아 연회를 하고 있는 것으로 보아 다른 채록본보다 마음의 놀이에도 접근되고 있다고 간주되기 때문이다.

3. 대사 분석

들놀음이 대사 전개 양상의 파악은, 어떤 서구의 구조 원리를 적용하여 가지기 쉬운 선입견을 배제하고, 고찰하기 위하여 각 등장 인물의 대화—혹은 그 요약—를 놓고 일단 아라비아 숫자로 표시하는 작업부터 했다. 아라비아 숫자는 각 인물 대화의 앞머리에 놓여, 내용의 성격이 같은 대화는 두 사람 이상의 대화라도 한 숫자에 종속시키고 한 사람의 대사라도 내용의 성격이 다른 경우는 끊어서 다른 숫자를 붙였다. 양반 마당은 양반과

4) 康龍權, 水營野遊劇, 국어국문학 제27집, 1964.

5) 千在東, 東萊野遊, 民學社, 1974.

말뚝이의 대답 구조에서 극이 전개된다는 가설 아래 대화 반응 숫자 1을 양반에 대한 긍정, 2를 이에 대한 부정, 3은 2에 대한 부정으로 숫자를 매겨 나갔다. 숫자의 연속은 앞 대화에 대한 반응이 계속되는 데까지 계속하고 그 반응이 직접적이 아닌 부분은 반응의 단절로 보고 한 단락으로 처리하고 다음 다시 1부터 시작하였다. 반응이 계속되더라도 한 작은 화제가 마무리 되는 곳도 단락을 끊었다. 대개 홀수는 양반에 대한 긍정, 짝수는 부정이 된다. 그러나, 반드시 홀수라고 양반의 대화가 되고 짝수라고 말뚝이의 대화가 되지는 아니한다. 양반에 대한 부정을 양반 자신이 말하는 경우가 있기 때문이다. 그리고 대화 반응의 한 방법으로 취하는 무응답도 대화 번호를 붙였다. 대사나 행위를 요약하여 제시할 때에는 동사 원형 ‘하다’로 문장을 끝맺어 대화의 발체와 구별하였다.

서술의 편의상 먼저 큰 단락별로 자료 분석과 해석을 하고 마지막에 전체적인 대사 전개 양상을 구조와 대응시키겠다.

3.1. 첫째단락

3.1.1. 자료 분석

수업말놀음	동태말놀음
음	음
귀	귀
가) 1 양 : ...남중시를 화답할 제,	가) 1 양 : ...고금사를 생각하니,
2 이 세에기를 불고 경각대명 갈 연식들 저외라사 양반인체르 양 반의 사랑 앞에서 밤이 맞도록 응낙 쟁쟁.	2 이 어떤 제기를 불고 금각 비명 같이 양반들이 밤이 맞도록 응 박쟁쟁하는 소리...
음	음
귀	귀
나) 1 양 : 과거간 준비를 해야지 않겠나?	
2 운사놀이하다.	
음	
귀	귀
다) 1 양 : 말뚝이를 다리고 감이 어떨꼬?	나) 1 양 : 말뚝이나 한번 불러보세.

수영들놀이

이놈 막둑아.

- 2 말 : ∅(무응답)
- 3 양 : 시작(靜作)과 노래를(찬가, 백구타령)하다.

춤

라)

쉬

- 1 양 : 이놈 이놈 막둑아.
- 2 말 : ∅
- 3 양 : 오뚜도기타령 부르며 화답하다.

춤

파)

쉬

- 1 양 : 이놈 막둑아, 이놈 막둑아
- 2 말 : 소인 막둑이 문안이오.
- 3 양 : 3) 네 한놈 때려죽이던
- 4) ∅
- 5) 귀양밖에 더 가겠느냐?

춤

동태들놀이

이놈 막둑아.

- 2 말 : ∅(무응답)
- 3 양 : 이놈 막둑아.

춤

다)

쉬

- 2 말 : 모도모도 도아가주고 막둑인지 개둑인지 부르난 소리 귀에 쟁쟁.

춤

라)

쉬

- 2 말 : 제의붓아비 부르듯이 임의로 불렀으니 막둑이 새로 문안이오.
- 3 양 : 내같은 소똥 양반이 너 한놈 죽이던 죽는 줄 알며 살면 사는 줄 알까 분냥.
- 4 말 : 죽이면 아무 일도 없단 말이오.
- 5 양 : 귀양밖에 더 가겠는냐.

춤

3.1.2. 분석 자료의 해석

첫째 대단락은 양반이 말뚝이를 불러 문안을 받는 대목이다. 춤과 쉬하는 말소리를 경계로 소단락이 나누어지는 것을 알 수 있다. 춤은 소단락의 끝이며, 쉬하는 말소리는 춤과 음악을 그치게 하며, 새 단락의 대사를 시작하게 한다. 동태들놀이인 경우 이 춤대목이 내용상 단락을 짓지 아니하고 말뚝이 반응의 시간적 거리를 두기 위한 장치의 기능을 하는 곳—나), 다), 소단락의 마지막 춤—도 있으나, 연극에서 논리적인 단절도 단락을 끊는 요소가 되지 않는, 이에 못지 않게 시간적 단절을 하는 장치도 단락을 짓는 중요한 요소가 되기 때문에 소단락을 일단 춤이 끝나는 곳에 끊었다.

춤은 어울려 흥취있게 춤으로써 작중 인물을 동화(同化)시키는 기능을 가

지기 때문에 대사에서 야기되는 대립의 긴장을 풀어주는 기능을 가지고 있다. 대사—춤—대사—춤의 구조는 마치 판소리에서 창—아니리—창—아니리 구조에서 긴장—이완—긴장—이완의 정서적 관련을 일으키는 것⁶⁾과 같은 청중의 정서적 반응을 일으키게 한다고 볼 수 있다. 춤의 기능은 긴장을 이완시키면서 청중이나 연희자의 흥취를 첨가시켜서 극에서 이탈을 막고 단락과 단락을 연결한다고 볼 수 있으므로 아니리보다 의미상 연결 기능은 약하지만, 극의 전개상 연결 기능은 강하다고 할 수 있다.

도입부(exposition)인 이 대단락의 첫부분에 춤을 자주 추어서 춤이 주는 흥취로 극중장소에 관심을 집중시키는 효과를 나타내었다가 차차 춤이 줄어들면서 대사를 통한 극적 갈등으로 전개하도록 구성되어 있다.

따라서 앞쪽 단락에 대화 반응의 연쇄가 짧고 뒤로 갈수록 길어진다. 물론 달독이가 등장하기 전이니까 이런 현상이 일어났다고 설명할 수도 있으나, 서서히 도입부에서 극적 갈등을 고조시켜 나가도록 된 대사 전개 양상에 주목하지 않을 수 없다.

소단락 사이의 연계성을 따지면, 수영들놀음 다)와 라), 동래들놀음 나)와 다), 사이에 필연성을 찾을 수 없다. 이것은 같은 구조와 비슷한 내용의 대화 반응이 반복되는 것으로, 어느 하나를 빼어도 논리의 전개상 지장이 없는 삽입적인 제시이다. 소단락 사이의 전체적인 연계성도 필연적인 긴밀성이 약하고 점층적인 제시의 구성을 이루고 있다. 동래들놀음이 수영들놀음보다 소단락 사이의 연계성이 긴밀함을 보인다.

소단락 가)에서 양반이 등장하면서 위엄을 부리고 권위를 내세우는 동시에 같은 양반을 욕하는 양면성을 나타낸다. 이 양반의 자기 모순은 앞으로 극의 전개에 따라 양반이 몰락하는 플롯의 암시가 될 뿐만 아니라, 내적 모순의 노정을 통하여 퇴락성이 표현되도록 하고 있다.

6) 金興圭, 판소리의 敘事的構造, 판소리의 理解, 創作과 批評社, 1978, pp. 116~118.

3.2. 들췌단락

3.2.1. 자료 분석

수영들놀음

동태들놀음

빠)

쉬

- 1 양 : 지기 선 도령님께 문안 잘 드렸느냐?
- 2 말 : 아니 드렸소이다.
- 3 양 : 도령님께 팔리 문안드려라.
- 4 말 : 도령님 문안 드리오.

마)

쉬

- 2 말 : 말뚝이 근본이나 쫓천히 물어보오.
- 3 양 : 그래서?
- 4 말 : 흥문거쪽에 소승상의 자녀질어오.

춤

바)

쉬

- 5 양, 말 : 할사 문답하다.

춤

사)

쉬

- 1 양 : 코운 얼굴 눈만 들어 잠깐 보니 그 마음 어떨소냐!
- 2 양 : 꼬라지 꼬라지 뛰어도 장애 가코...

자)

- 1 양 : 과거때는 임박한데 너는 너네로 다니고 나는 나대로 가야 올단 말이나?
- 2 2)말 : 서방님을 찾으려고 아니 간데 없사유니다.
- 3)양 : 어디를 갔단 말이나?
- 4)말 : 관선너집을 찾았유니다.
- 5)양 : 그래서?
- 6)말 : 서방님은커녕 아무개 아들놈도 없유니다.

아)

- 1 양 : 과거날은 임박한데 너는 너네로 나는 나대로 다니야 올단 말이나?
- 2 2)말 : 생원님을 찾으려고 아니간데 없사이다.
- 3)양 : 어디를 갔단 말이나?
- 4) 말 : 서울을 다니드 생원님은커녕 개 아들놈도 없유니다.

- 3 양 : 이놈 개아들이라니?

- 3 양 : 이놈 내 아들이라니?

- 4 말 : 개개히 찾았던 말이오.

- 4 말 : 내일까지 찾는단 말이오.

- 5 양 : 그러면 그렇지,

- 5 양 : 꼬 자식 생색 있다.

가)

- 1 그만만 찾았던 말이나?
- 2 2)말 : 장안종로를 찾았사유니다.

자)

- 1 양 : 이놈 게만 갔단 말이나?
- 2 말 : 두러시 다 다니도 아니제시거로

같다.

표 2

$$1+2^n+3+4+5$$

단, 아라비아숫자는 자연수가 아니고 대사 표시 기호임.

즉 대사 2의 반수 n의 차이뿐인 동일 구조라고 볼 수 있다.

이 대화 반응을 내용과 결부하여 살펴보면, 1에서 양반의 위엄을 보이고 2에서는 말뚝이가 이에 대한 항변을 하고, 3에서는 양반이 말뚝이를 힐책하고 4에서는 말뚝이가 변명을 하고, 5에서는 양반이 말뚝이의 변명을 긍정 또는 동화하는 순서로 되어 있음을 알 수 있다. 2에서 항변하면서 간접적으로 돌려서 욕한 말뚝이의 말을 양반이 꼬투리를 잡으려고 하지마는 말뚝이의 변명에 속아 바보스럽게 믿음으로써 양반은 우둔한 희극적 인물이 된다. 1에서 5까지의 대화는 말뚝이의 손아귀에서 양반이 우롱당하는 대화 전개라고 볼 수 있다.

둘째 대단락에서는 앞머리의 연결 변환 부분을 제외하고는 동일 구성, 유사 내용의 소단락이 반복하는 구조 양상을 보이고 있다. 반복은 필연적인 연계가 아니다. 반복된 것 어느 하나를 빼어도 구조가 변하는 것은 아니다. 그만큼 연계성이 약하다고 할 수 있다. 그러나 이것은 논리적인 면에서 연계성이 약하다는 말이지 극적 구조에서 연계성이 약하다는 말이 아니다. 논리적인 연계성이 약한 것을 보완하기 위해서 두 가지 결속 요소가 있음을 알 수 있다. 수영들놀음 사)의 5“그러면 그렇지,”와 아)의 1“그만만 찾았던 말이냐”는 동일 인물의 연속적인 발화다. 소단락이 끝나는 자리에 동일인물의 연속적인 발화를 두어서 연계성을 유지하고 있다. 이 대화는 단락과 단락 사이를 이어주는 말의 고리 역할을 하고 있다. 수영들놀음의 소단락 아)와 자), 동래들놀음의 소단락 아)와 자) 사이에도 같은 성격의 말의 고리가 있다. 그리고 이 말의 고리 뒷부분의 말, 즉 “그만만 찾았던 말이냐?”와 “계만 갔단 말이냐?”는 앞 사건을 지적하며 묻는 말이기 때문에 앞 사건과 묻는 말에 대답하는 뒷 사건 사이에 시간의 순차적인 연결을 암시하고 있다. 이런 요인들 때문에 단락 사이의 극적 구조는, 제시적이고 삽화적인 단락들로 말미암아 생기는 논리적 미약성을 보완하며 긴밀한 연계성을 유지하게 된다.

3. 3. 세째 단락

3. 3. 1. 자료의 분석

수영들놀음

동래들놀음

차)

쉬

- 1 양 : 그만 찾코 말았던 말이냐?
- 2 말 : 집안을 썩 들어가니... 대부인 마누라가 보지가 재 빨개하옵디다.
- 3 양 : 이놈 재 빨개라니?
- 4 말 : 보기가 재 빨개하던 말이요.
- 5 양 : 해면 그렇지...모도 흥당목웃이라.

카)

- 1 양 : 이놈 그래서?
- 2 말 : 대부인 마누라가 말뚝이를 모티니 거부령 굶싷디다.

춤

쉬

- 3 양 : 거부령 굶싷이라니?
- 4 말 : 눈이 거부령 굶싷하던 말이요.
- 5 양 : 감홍주를 많이 목어서 너만 못한 개를 보아도 거부령 굶싷한단 말이여.

차)

- 1 양 : 이놈 그만만 찾았던 말이냐?
- 2 말 : 서방님뻘을 찾았습니다.
- 3 양 : 그래서?
- 4 말 : 대부인 마누라가 오르람디다.
- 3 양 : 이놈 오르다니?
- 4 말 : 쪽담을 오르람디다.
- 5 양 : 그래(서)?

타)

- 1 양 : 이놈 그래서?
- 2 말 : 말뚝이를 오르람디다.
- 3 양 : 이놈 오르다니?
- 4 말 : 마리 우르 오르람 벌이요.
- 5 양 : 해면 그렇지,

파)

- 1 양 : 그래서?
- 2 말 : 마리에 먹 운라가니 좃자리를 우루시 줍니다.
- 3 양 : 이놈 좃자라니?

이가 방안에 들어가서 대부인과 동침을 했다는 말을 하고 양반이 양반의 집도 망했다고 자인하는 대목으로 절정에 해당한다. 절정은 사건의 폭발 지점이므로 소단락의 대화 반응이 1+2+3으로 짧게 되어 있을 뿐만 아니라, 소단락의 반복이 없는 일회적인 구조를 보이고 있다.

마지막 부분은 지금까지의 사건에 대한 양반들의 종합 반응으로 대단원(大團圓 denouement)이라 할 수 있다. 여기에 수영 들놀음과 동래 들놀음이 차이를 보이고 있다. 수영은 주로 노래로 마무리짓고, 동래는 대화로 마무리짓고 있다. 수영의 해산타령의 “양반의 집이 망했구나”와 갈가부타령의 “나도 갈가나부우다(갈가나 보다)”란 가사의 내용으로 보아서 이 두 노래는 단순한 삽입가요가 아니고 극진행의 기능을 가지고 있는 것이라고 생각된다.

4. 대사 전개 양상

소단락을 크게 세단락으로 묶어 고찰하였는데, 이것을 더 세분하여 다음과 같이 다섯 단락으로 묶을 수 있을 것이다. 양반이 말뚝이를 불러 문안을 받는 대문을 A라 하고, 양반이 어디 다녔느냐는 물음에 말뚝이가 사방팔방을 서방님 찾아 다녔다고 대답하는 대문을 B라 하고, 말뚝이가 대부인을 만났다고 하는 대문을 C라고 하고, 말뚝이가 대부인과 정을 통했다고 하는 말을 듣고 양반 스스로가 양반 집이 망했다고 하는 대문을 D라고 하고, 그 뒤 사건에 대한 양반의 반응을 E라고 하면, 표 3과 같이 정리할 수가 있을 것이다.

이것이 일반 희곡의 플롯 5단계와 반드시 일치하는 것은 아니지마는, 도입부, 전개, 위기, 절정, 대단원⁷⁾과 대응시킬 수가 있을 것이다. 이 A, B, C, D, E 끼리는 긴밀한 극적 연계성을 지니고 있다.

A의 구조를 보면 춤이 잦고 대화 반응이 짧으며, 대개 뒤로 갈수록 대화

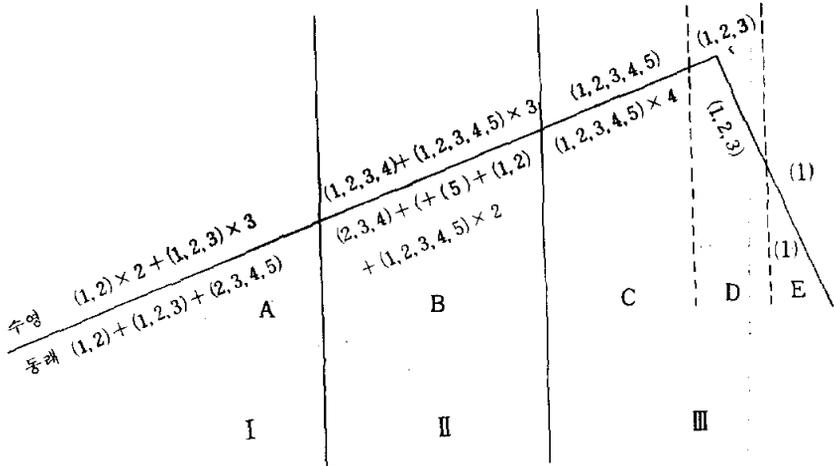
7) G. B. Tennyson, An Introduction to Drama, Holt, Rinehart & Winston, 1967, p.20.

표 3

3단계	5단계	수영들놀음		동래들놀음	
		소단락	대 화 반 응	소단락	대 화 반 응
I	A	가	춤 1, 2	가	춤 1, 2
		나	춤 1, 2	나	1, 2, 3
		다	춤 1, 2, 3	다	춤 2, 3
		라	춤 1, 2, 3	라	춤 2, 3, 4, 5
		마	춤 1, 2, 3 (3, 4, 5)	마	춤 2, 3, 4
II	B	바	1, 2, 3, 4	바	춤 5
		사	1, 2, 3, 4, 5 (2, 3, 4, 5, 6)	사	춤 1, 2
		아	1, 2, 3, 4, 5 (2, 3, 4)	아	1, 2, 3, 4, 5 (2, 3, 4)
		자	1, 2, 3, 4, 5 (2, 3, 4)	자	1, 2, 3, 4, 5 춤
III	C	차	1, 2, 3, 4, 5 (2, 3, 4)	차	1, 2, 3, 4, 5
		카	1, 2, 3 춤	카	1, 2, 3, 4, 5
	D	타	1, 2, 3 춤	타	1, 2, 3, 4, 5
		파	1, 2, 3 춤	파	1, 2, 3, 4, 5
	E	타	1 춤	가	1 춤

반응이 길어진다. B에 넘어오면 춤이 적어지고 대화 반응이 길어지며, 반복적인 제시 구조를 이루고 C가 되면 동래 들놀음인 경우 B와 같이 대화 반응이 긴 소단락의 반복 구조를 보이나, 그 대화 반응이 B에 비하여 짧아지고 수영들놀음인 경우 대화반응이 긴 소단락의 1회적 구조를 이룬다. D에서는 대화반응이 짧은 소단락이 하나만 있고, E에서는 마무리 된다. 수영들놀음과 동래들놀음을 플롯 곡선⁸⁾에 표시하여 보면 표 4와 같다.

8) 알책, p. 25.



() 속은 대화 반응 연쇄를 보인 것이고, 곱한 수는 같은 구성 소단락의 반복 회수를 나타낸 것임.

수영들놀이인 경우, A에서는 춤으로 극적 흥취를 유발하며 짧은 단락을 암시적으로 자주 반복하고, B에서는 긴 대화 반응으로 양반과 말뚝이의 갈등을 심화시키고 C에서는 긴 대화반응의 소단락을 한번만 두어 갈등을 급박하게 고양시켜 위기를 조성하고 D에서 절정으로 짧은 대화 반응으로 사건의 절정을 이루게 하고 E에서 양반끼리의 사건 반응을 보인 구조양상은 들놀이 나뉠래로의 효과적인 극의 구조라고 생각된다. 동래들놀이인 경우 C에서 소단락 4회반복으로 위기를 뿌리익혀 절정에 도달하게 하는 점만 다르다.

A 안에서 반복 구조, B안에서의 반복 구조, C안에서의 반복 구조(동래 들놀이)는 그 단락 안에서 소단락끼리의 연계성을 강하게 맺지 아니한다. 조동일 교수가 한국 탈춤의 구조로 긴밀하고 급격한 갈등 구조를 가진 부분 들을 서로 별개의 것으로 가져다 놓은 구성의 원리를 가졌다고 한 것은 들놀이 양반 마당의 경우 큰 단락 안에서 반복적인 소단락끼리의 구성의 원리에는 부합하지마는, 큰 단락끼리의 구조 양상에는 부합되지 아니한다.

봉산탈춤 양반 마당의 경우 출을 경계로 단절성을 이루고 있는데, 들놀이

양반 마당의 경우 A, D, E에서는 춤으로 경계를 짓고 있지만 B, C에서는 반드시 춤이 소단락의 경계가 되지 않는다고, 화제를 중심으로 소단락이 반복된다. B, C안의 반복적 제시 구성은 말의 고리가 있어서 이 논리적인 단절성을 이어주는 구실을 하고 있음을 앞에서 지적했다. 즉 논리적으로 독립적인 것이라도 말의 고리로 인하여 극적으로는 연쇄적인 긴밀성을 유지하고 있다고 할 수 있다.

실제 사건의 전개는 A와 D의 3 그리고 E 부분이고, 나머지 B, C, D의 1, 2 부분은 과거의 사건인데, 이 부분은 대화를 통하여 진술되고 있기 때문에 시간과 장소의 일치에 어긋나지 아니하는 극적 구성을 이루고 있음을 알 수 있다.

5. 결 언

들놀음 양반 마당을 한 화제의 대화 반응의 연쇄를 한 단위로 소단락을 나누고, 이 소단락을 사건 줄거리 중심으로 3 단락과 5 단락으로 대단락을 묶어서 대사 전개 양상을 고찰하여 보았다. 대단락의 구조 양상은 긴밀한 극적 연계성을 보이고 있는 반면에 대단락 내부의 소단락 끼리 구성은, 독립적인 소단락이 반복적으로 제시되면서 극이 전개되는 경우가 많다는 사실을 발견하였다. 그리고 이런 대사 전개 방법은 극의 전개에 있어서 들놀음 나름대로의 극적 효과를 발휘하고 있음을 알 수 있었다.

참 고 문 헌

- 강용권, 한국 가면극본의 고찰, 동아논총 제3집, 1966.
- 강용권, 오광대, 형설출판사, 1977.
- 강용권, 수영야유극, 국어국문학 제27집, 1964.
- 천제동, 동태야유, 민학사, 1974.
- 송석하, 한국민속요, 일신사, 1960.
- 최상수, 민속극, 경상남도지(하), 1964.
- 조동일, 탄짚의 역사와 원리, 흥성사, 1979.
- 조동일, 가면극과 민중의식의 성장, 창작과 비평 제24집, 1972.

- 임재해, 꼭두각시놀음의 구성 양상, 구비문학 제2집, 1979.
김홍규, 판소리의 서사적 구조, 판소리의 이해, 창비사, 1978.
Noam Chomsky, Aspects of the theory of Syntax, M.I.T., 1965.
Jolande Jacobi, The Psychology of C.G.Jung, Yale univ. 1977.
G. B. Tennysøn, An Introduction to Drama, Holt, Rinehart & Winston, 1967.