2025 지역대표 예술단체

2025 지역대표 예술단체 지원

지역공연 비평 지원사업

비평결과집

전통예술

문화체육관광부

Korea Arts Management Service 예술경영지원센터

2025 지역대표 예술단체 지원

지역공연 비평 지원사업

비평결과집

전통예술

목차 Contents

사업 소개

사업 목적/사업 추진개요/비평지원 대상 공연 목록 2

작품 비평

개똥이와 무등산 호랑이
서정민갑 8

개똥이와 무등산 호랑이
오판진 14

나도, 밤나무!
김문성 20

날 좀 보소
김문성 26

날 좀 보소
변영미 32

독립군 아리랑
이상헌 40

독립군 아리랑
이화원 46

동동마을을 구해주세요
백소망 52

마당놀이 죽계선비뎐
윤지현 58

마당놀이 죽계선비뎐
이상헌 64

무장애 창극 지지지
김문성 70

무장애 창극 지지지
성혜인 76

발光불개
서정민갑 82

발光불개
성혜인 88

발光불개
이고운 94

사명당 아리랑
윤지현 100

삼설기
김다석 106

서편제
김향 112

서편제
서정민갑 118

서편제
송준호 124

우리를 살게 한 소리, 가노
박해진 130

우리를 살게 한 소리, 가노
백소망 136

유일무이
남화정 142

잽이들의 노래
이고운 148

1883 仁川 그리고 기산 김준근
김영희 154

1883 仁川 그리고 기산 김준근
주하영 158

팥죽할멈과 호랑이
김문성 164

행복을 전해주는 소리 花
심정민 172

심화 비평

독립군 아리랑
조지연 180

동동마을을 구해주세요
황승경 204

무장애 창극 지지지
이고운 224

사명당 아리랑
변영미 244

삼설기
심재민 264

1883 仁川 그리고 기산 김준근
마들렌 포군트케-Madlen Poguntke 276

팥죽할멈과 호랑이
황승경 296

리:바운드 비평

개똥이와 무등산 호랑이
심정민 324

개똥이와 무등산 호랑이
양미지 330

개똥이와 무등산 호랑이
이주영(한국연극평론가협회) 336

금다래꿍
안정순 342

금다래꿍
이지현 348

나도, 밤나무!
박해진 352

나도, 밤나무!
염혜규 358

나도, 밤나무!
오판진 364

마당놀이 죽계선비뎐
정애란 370

마당놀이 죽계선비뎐
조춘영 376

마당놀이 죽계선비뎐
황희정 382

우리를 살게 한 소리, 가노
김문성 388

우리를 살게 한 소리, 가노
서정민갑 394

우리를 살게 한 소리, 가노
장지원 400

초혼제
송현민 406

초혼제
윤지현 412

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

전통예술

사업 소개

사업 목적

- 지역 간 공연예술분야의 격차 완화, 지역 예술인의 기회 확대 등 공연예술 생태계의 균형적 발전
- 상대적으로 소외되어 온 지역공연의 의의와 예술적 가치를 조명하고 우수한 예술단체의 활동 영역을 해외로 확장할 수 있는 기틀을 마련

사업 추진개요

- **사업명**
  2025 지역대표 예술단체 지원
  지역공연 비평 지원사업
- **사업기간**
  25.06. ~ 25.12.
- **사업대상**
  2025년 선정 지역대표 예술단체 및
  국립예술단체의 지역 전막공연
  총 41개 단체 / 76개 공연
- **주요내용**
  2025 지역대표 예술단체 지원사업 선정단체
  및 국립예술단체 비평 지원
- **지원장르**
  예술 분야 4개 장르
  (무용, 연극·뮤지컬, 음악·오페라, 전통예술)

비평지원 대상 공연 목록

장르	연번	단체유형	지역	단체명	작품명
무용	1	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• 보이첵
	2	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• 뷰티풀시티 인천 '세컨드왈츠'
	3	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• (리:바운드) 보이첵
	4	지역	전남 나주시	비상무용단	• 청명
	5	지역	전북 남원시	김화숙&현대무용단 사포	• 다시 간이역에서
	6	지역	부산광역시	부산오페라하우스발레단	• Shining Wave
	7	국립	-	국립발레단	• 지젤
	8	국립	-	국립현대무용단	• 내가 물에서 본 것
연극·뮤지컬	9	지역	강원 영월군	영월에이치제이	• 단종, 1698
	10	지역	강원 정선군	극단 산	• 소
	11	지역	강원 정선군	극단 산	• 탄성
	12	지역	강원 정선군	극단 산	• (리:바운드) 비욘드 아리랑
	13	지역	경남 거제시	극단 예도	• 거제도
	14	지역	경남 거제시	극단 예도	• 어쩌다보니
	15	지역	경남 거제시	극단 예도	• (리:바운드) 0.75 청년시대
	16	지역	경남 진주시	극단 현장	• 의기 논개
	17	지역	경남 진주시	극단 현장	• 수무바다 흰고무래
	18	지역	경북 안동시	안동시립공연단	• 더 레시피
	19	지역	전북 익산시	작은 소리와 동작	• 한왕, 바람... 노래가 되다!
	20	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• 두린왕자를 찾아줍서
	21	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• 등

장르	연번	단체유형	지역	단체명	작품명
연극·뮤지컬	22	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• (리:바운드) 낭땡이로 확 쳐불구정 허다
	23	지역	충남 아산시	아산충무예술단	• 성웅
	24	지역	충남 태안군	웅진문화회	• 독립의 꽃 옥파 이종일
	25	지역	충북 청주시	극단 청사	• 울어라 열풍아
	26	지역	충북 청주시	극단 청사	• 만리향
	27	지역	충북 청주시	극단 청사	• 카츄샤는 흘러간다
	28	지역	충청북도	충북도립극단	• 심청뎐
	29	지역	충청북도	충북도립극단	• (리:바운드) 망고나무 만세 & 고등학생 일상: 해외신작낭독극페스티벌 대만편
	30	국립	-	국립극단	• 프랑크 앤 슈타인
	31	국립	-	서울예술단	• 천개의 파랑
	32	국립	-	서울예술단	• 윤동주, 달을 쏘다.
	33	국립	-	서울예술단	• 전우치
음악·오페라	34	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 시민합창대축제
	35	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 쿨 썸머 클래식
	36	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 가을음악회 : 브람스를 좋아하세요?
	37	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• (리:바운드) 헤르만헤세의 음악세계
	38	지역	경남 거제시	거제필하모닉오케스트라	• 제8회 정기연주회
	39	지역	경남 거제시	거제필하모닉오케스트라	• 제9회 정기연주회
	40	지역	대구광역시	영남오페라단	• 카르멘
	41	지역	대전광역시	대전아트콰이어	• 비상, 새로운 시작
	42	지역	대전광역시	대전아트콰이어	• 샐러리맨칸타타
	43	지역	전남 여수시	여수심포니오케스트라	• 침묵 1948
	44	지역	제주특별자치도	제주오페라연구소	• 해녀, 수덕
	45	지역	제주특별자치도	제주오페라연구소	• (리:바운드) 해녀, 수덕
	46	지역	충북 청주시	알리오페라단	• 혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
	47	지역	충북 청주시	알리오페라단	• 놀부와 흥부
	48	지역	충북 청주시	알리오페라단	• (리:바운드) 혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
	49	지역	광주광역시	광주여성필하모닉 오케스트라	• 영감의 재해석
	50	국립	-	국립오페라단	• 박쥐
	51	국립	-	국립오페라단	• 죽음의 도시
	52	국립	-	국립심포니오케스트라	• YOUNG&CLASSIC
	53	국립	-	국립합창단	• 모차르트 레퀴엠
전통예술	54	지역	강원 강릉시	한소리전통예술단	• 나도, 밤나무!
	55	지역	강원 강릉시	한소리전통예술단	• (리:바운드) 나도, 밤나무!
	56	지역	경기 과천시	과천시전통예술단	• 삼설기
	57	지역	경기 포천시	아트밸리 가노예술단	• 우리를 살게 한 소리, 가노
	58	지역	경기 포천시	아트밸리 가노예술단	• (리:바운드) 우리를 살게 한 소리, 가노
	59	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 날 좀 보소
	60	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 독립군 아리랑
	61	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 사명당 아리랑
	62	지역	경북 영주시	한문화아트비전	• 마당놀이 죽계선비뎐
	63	지역	경북 영주시	한문화아트비전	• (리:바운드) 마당놀이 죽계선비뎐
	64	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 발光불개
	65	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 개똥이와 무등산 호랑이
	66	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 팥죽할멈과 호랑이
	67	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• (리:바운드) 개똥이와 무등산 호랑이
	68	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• 1883 仁川 그리고 기산 김준근
	69	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• 동동마을을 구해주세요
	70	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• (리:바운드) 금다래꿍
	71	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 유일무이
	72	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 잽이들의 노래
	73	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 초혼제
	74	지역	충남 서천군	전통예술단 혼	• 행복을 전해주는 소리 花
	75	국립	-	국립민속국악원	• 무장애 창극 지지지
	76	국립	-	국립정동극장	• 서편제

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

전통예술

작품 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

개똥이와 무등산 호랑이

작품 비평문

비평가 성명

서정민갑

비평가 소속

한국대중음악상선정위원회

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

개똥이와 무등산 호랑이

공연일시

2025년 9월 21일 16시

공연장소

서빛마루 문화예술회관

개똥이와 무등산 호랑이

서정민갑

이 공연을 보기 위해 집에서 서울역으로 나와 KTX를 타고 광주송정역까지 2시간쯤 내려왔다. 서울역으로 나오는 시간까지 합치면 광주송정역까지 가는 데만 대략 3시간이 걸린 셈이다. 광주송정역에서 공연장까지 다시 대중교통으로 한 시간가량 가야 했으니 왕복한 시간을 다 합치면 8시간쯤 필요했다. 그럴 줄 몰랐던 건 아니었다. 이번 비평 사업에 참여하기로 한 다음 광주에서 열리는 이 공연을 골라 비평하겠다고 결정했을 때 이미 그럴 줄 알고 있었던 일이다. 그럼에도 굳이 이런 이야기를 쓰는 이유는 왕복하는 시간이 길어질수록 공연에 대한 기대가 커지기 때문이다. 그렇지 않겠는가. 대개 쉬는 일요일 날 왕복 8시간이라는 긴 시간을 써가며 보는 공연이라면 그저 냉정하게 비평만 하기 이전에 한 사람의 관객으로서 만족하기를 바라는 게 당연하다. 게다가 전체 공연시간이 한 시간밖에 되지 않는다면 더더욱 공연이 만족스럽기를 바란다. 그렇지 않다면 돌아가는 길에 허탈한 기분에 휩싸이지 않기는 불가능하다.

공연은 광주광역시 서구 서빛마루 문화예술회관에서 열렸다. 공연장 근처에 지하철 같은 대중교통이 없고, 버스의 배차 간격 또한 듬성듬성한 걸 보면 이 공연은 광주시 서구 풍암동의 관객들만을 대상으로 할 뿐, 다른 지역의 관객들까지 쉽게 참여할 수 있도록 할 생각은 없는 것처럼 보였다. 물론 차를 몰고 온 관객들도 있었을 테고, 그들에게는 이 정도 거리는 아무 문제가 되지 않았겠지만 말이다.

사실 일요일 오후 4시라는 공연 시간은 가족들이 함께 움직이기 괜찮은 시간이다. 공연을 마치고 산책하거나 외식하기도 적절하지 않겠는가. 그런데도 공연장은 1/3 정도밖에 차지 않았다. 좌우측 객석은 다 비어 있었고 가운데 객석도 60% 정도만 차 있었다. 거의 모든 관객이 어린이 1~2명과 부모가 함께

왔다는 사실을 감안하면 실제 관객은 더 줄어드는 셈이었다. 2025 지역대표 예술단체로 선정된 공연단체의 공연이라고 하기에는 미흡하게 느껴질 수밖에 없는 모습이었다.

공연의 완성도와 별개로 공연 단체가 얼마나 충분하고 효과적인 홍보를 진행했는지 살펴야 할 필요가 있었다. 공연 단체에 지원 프로그램을 실행하는 이유는 단지 한 단체가 안정적인 공연을 할 수 있게 만들기 위해서만이 아니기 때문이다. 지원 프로그램은 지원을 통해 공연을 안정적으로 진행할 수 있게 된 만큼, 공연의 홍보/마케팅과 안전한 진행 등에 더 많은 고민과 역량을 쏟아부으라는 의미가 아니었을까. 그래야 명실상부한 지역예술대표단체의 공연이라고 할 수 있는 게 아닐까.

그렇다면 이 같은 모객 결과는 해당 단체가 지원사업의 의미에 걸맞은 결과물을 완성하는 역량이 아직 부족하다고 평가하는 근거가 될 수 있다. 공연 단체인 사)전통연희놀이연구소는 1999년부터 활동을 시작했으니, 올해로 26년이나 된 예술단체이고, 그동안 수많은 전통연희공연과 교육을 담당해온 단체이다. 당연히 단체의 소셜미디어에는 이런저런 공연 정보가 꾸준히 올라와 있지만 호응은 적었다. 물론 소셜미디어의 홍보가 공연 홍보의 전부는 아니다. 지역 공연의 경우 지역의 연계기관/단체 등을 통해 홍보하고, 오프라인 홍보를 병행하는 방식을 비롯해 여러 수단을 활용한다. 해당 예술단체에서 어떤 활동을 했는지 정확하게 확인하지 못해 한 번의 공연 결과만 놓고 평가하는 방식이 적절하지 않을 수 있지만, 이번 공연에 관객이 적게 찾아왔다는 사실은 최소한 이번 공연의 홍보와 모객을 비롯한 마케팅 부분의 점검이 필요함을 보여준다.

모객과 흥행의 아쉬움에도 불구하고 공연은 예정대로 진행되었다. 공연을 시작하기 전 공연장 1층 로비에서는 관객들에게 각자의 소원을 쓸 수 있게 준비했고, 탈춤에서 사용하는 탈을 전시해 착용하고 사진을 찍을 수 있게 배치했다. 공연 전부터 자연스럽게 공연에 진입할 수 있게 하고, 공연에 대한 관심을 높일 수 있게 하는 방식이었다.

그뿐만 아니라 공연 시작 전에는 미리 출연진 중 한 사람이 무대에 올라 어린이들과 이야기를 주고받으며 공연에 빠져들 수 있게 도왔다. 이미 이때부터 어린이 관객들은 적극적으로 손을 들고 호응하며 참여했다. 물론 수줍고 부끄러워하거나 흥미를 느끼지 못한 어린이 관객들도 분명 존재했겠지만 공연 전부터 관객들의 분위기는 좋아 보였다.

하지만 문제는 이처럼 열띤 반응을 보여주는 어린이 관객들을 위해 공연단체가 무엇을 남기려 했던 것인지 명쾌하게 확인하기 어려웠다는 사실이었다. 공연에 참여한 예술가는 충분히 많았다. 무대 위에는 다섯 명의 연주자가 계속 머물며 가야금과 징을 연주하고, 두 개의 북을 쳤다. 장구를 두드리는 연주자, 꽹과리를 울려대는 연주자도 있었다. 태평소를 연주한 출연진까지 있었으니, 이 정도면 적지 않은 연주자가 라이브 연주를 담당한 셈이었다. 그들은 공연이 이어지는 동안 꾸준히 연주하면서 공연의 순간순간을 채웠다. 연주 자체는 손색이 없었으며 공연 내내 국악기를 울려댐으로써 어린이 관객들이 전통음악의 음색과 장단에 친숙해지는 역할을 했다. 다른 공연에서는 MR을 흔히 사용하기도 한다는 점을 감안하면 이 같은 연주만으로도 공연에 무척 공을 들였다고 얘기할 수 있다. 또한, 무대에 오른 다른 출연진의 경우 각자 역할을 맡아 여러 연희와 사자놀이 등의 다양한 역할을 이어 나갔다. 그들은 무대 위에서만 머물지 않고 객석까지 오갔으니 할 수 있는 건 다했다고 할 수 있다. 사실 그들이 선보인 풍물과 연희 – 버나, 죽방울놀이, 자반 뒤집기 등 - 가운데 어떤 것도 단시간 내에 습득하기는 어려웠고, 지속적인 연습 없이는

무대에서 무리 없이 선보이지 못하는 기예들이었다. 게다가 무대에 오른 출연진 중에는 어린이로 보이는 출연진도 있었다. 이 출연진의 존재는 어린이 관객들과 성인 관객들이 더 공연에 빠져들게 하는 역할을 담당하면서 공연의 문턱을 낮추었다. 뿐만 아니라 공연자들은 공연의 여러 대목마다 어린이 관객들을 무대로 불러올려 꾸준히 짧게나마 참여할 수 있게 도왔다. 일방적으로 공연하고 지켜보는 공연이 아니었다. 실패한다고 약을 올리거나 무시하지 않았다.

출연진이 객석 뒤에서 등장하는 방식도 다양한 공연을 경험하지 못한 관객들에게는 신선한 충격이지 않았을까. 또한 공연이 끝난 뒤에는 극장 로비에서 풍물을 치면서 관객이 쓴 소원을 부착하는 뒤풀이까지 진행했으니, 처음부터 끝까지 관객들과 함께 한 셈이었다. 풍물과 연희로 보여줄 수 있는 건 대부분 보여준 것이나 마찬가지였다. 대부분의 관객이 전통음악과 연희를 자주 경험하지 못했을 가능성이 높은 상황에서 이 공연은 어린이 관객들에게는 잊을 수 없는 첫 경험이 되었을 수 있다. 이 공연이 신기하고 재미있어 앞으로 또 다른 전통 공연을 보러 가야겠다고 생각하게 되었을 수 있다.

그럼에도 이 공연이 못내 흡족하지 않았던 이유는 이렇게 여러 명의 출연자가 등장하고 다채로운 연주와 연희를 선보였음에도 공연을 통해 건네려는 이야기가 모호했기 때문이다. 짧은 대본을 살펴보면 공연은 총 4장과 에필로그로 구성되어 있다. 1장에서는 무등산 호랑이가 탄생하고, 2장에서는 나비를 찾는 개똥이 이야기가 펼쳐지며, 3장에서는 천하제일 호랑이를 뽑는 경연이 벌어진다. 4장은 무등산 호랑이의 변신이다. 지역대표예술단체에 지원하는 사업이니 지역의 대표적인 이야기를 공연으로 만들어내는 접근방식은 지극히 바람직하고 당연하다. 이렇게 작품을 만드는 발상과 태도는 적극적으로 알려져야 마땅하다.

실제 공연은 영상과 실연을 병행하는 방식으로 진행되었다. 태양의 나라에 살던 불개가 무등산 호랑이로 건너왔다는 설명을 영상으로 보여준 다음, 호랑이의 탄생을 춤으로 보여주는 1부의 연행 방식은 버라이어티했다. 그 후 2장 '나비를 찾는 개똥이'에서는 무등산 호랑이가 어떻게 천하제일 대왕 호랑이가 되었는지 알려주겠다고 설명하고, 3장 '천하제일 호랑이'에서는 네 마리의 호랑이가 제각각 기예를 뽐내는 모습으로 채운다.

그런데 이 과정에서 외모가 잘 생겼다는 자랑이 불필요하게 자주 나올 뿐 아니라, 출연진들이 연희를 보여주는 과정에서 실수하는 모습을 여러 번 볼 수 있었다. 외모를 부각하는 방식이 관객의 호감을 끌어내는 상투적인 표현이라고 할지라도 이제는 유의해야 할 표현을 자주 구사하는 모습은 공연을 준비하는 이들의 인권의식을 되묻게 했다. 또한 연희 장면에서의 잦은 실수는 이 부분이 공연의 하이라이트임에도 불구하고 관객들을 충분히 몰입시키지 못하게 방해했다. 덧붙여서 죽방울, 농주, 버나 이외에 팝핀을 추는 방식은 어린이 관객들의 호응을 끌기 위한 양념 같은 시도라고 볼 수 있지만 공연의 정체성을 흔들 수 있기 때문에 주의해야 하는 편이 낫지 않았을까.

무엇보다 천하제일 호랑이를 뽑는 과정에서 기예의 차별성만으로 무등산 호랑이에게 공감하고 울림을 남기기는 부족했다는 점이 이 공연의 가장 큰 공백이었다. 다양한 기예를 선보이기 위한 장치로 무등산 호랑이라는 존재를 가져와 이야기를 구성하는 방식은 충분히 납득 가능하지만, 문제는 무등산 호랑이에게 위대함을 불어넣기 위해 활용한 장치가 그의 기예 실력이 더 뛰어났다는 데 집중되어 있다는 점이었다. 물론 고선지 장군과 같이 서역을 정벌할 때는 기린으로 변해 같이 다녔고, 인천상륙작전 때는 비행기로 변해 작전을 성공시켰다는 등의 서사를 대사로 설명했지만, 과연 대사로만 처리한 이 같은 서사를

현장에서 알아듣고 공감하는 어린이 관객이 얼마나 되었을까.

그뿐만 아니라 이 같은 서사는 무등산 호랑이가 평화와 공존의 상징으로 역할을 하기보다 전투적인 국가주의의 마스코트처럼 여겨지게 만들어버릴 수 있는 설정이었다. 이 과정에서 공연의 초반부에 무등산 호랑이가 5·18 광주민주화운동 당시 자유민주주의를 지키는 역할을 했다는 이야기를 덧붙였는데, 사실 광주민주화운동이 자유민주주의를 지키기 위한 활동이 아니었으며, 지금은 자유민주주의라는 단어가 극히 보수적인 메타포로 해석되는 점을 감안했을 때 용어 선택의 신중함이 필요해 보인다.

그렇다면 이처럼 무등산 호랑이의 서사가 부실하고 탄탄하지 않은 이유는 무엇 때문이었을까. 공연단체에서 지금 무등산 호랑이에게 어떤 역할과 의미를 부여해 현재화할지 충분히 고민해 작품을 만들지 않고 흔히 끌어올 수 있는 이야기를 다시 가져와 얹는 정도로만 준비했기 때문은 아니었을까. 물론 광주에 거주하는 이들은 무등산 호랑이라는 단어만으로도 공감하고 빠져들 준비가 되어 있겠지만, 이 공연을 본 이들은 무등산 호랑이가 오래도록 자랑스럽고 멋진 호랑이라는 설정을 가슴 깊이 공감할 수 있었을까. 이 정도 이야기만으로 다른 지역에 거주하는 이들에게까지 충분히 통할 수 있는 이야기라고 할 수 있을까. 한 시간의 짧은 공연에서 보여준 것들만으로는 무등산 호랑이가 단지 기예만 뛰어난 존재가 아니라 어린이의 삶과 세상을 연결하며 의미 있는 이야기를 남겨주는 존재가 되었다고 보기는 어려웠다. 물론 다채로운 기예의 재미를 안겨주는 공연도 필요하고 의미가 있지만, 지역대표예술단체의 공연이라면 지역의 설화, 민담, 민요 등을 기반으로 공연하되 그 이야기를 현재화하면서 계속 되새길 수 있는 주제의식을 전달하는 역할이 중요하지 않을까. '케이팝데몬헌터스'의 세계적인 성공을 보면서 한국의 문화가 얼마든지 통할 수 있다는 사실을 확인하는 지금, 무등산 호랑이가 광주의 역사와 문화와 삶을 더 자랑스럽고 멋지게 만드는 역할을 해낼 수는 없었던 것일까. 아니, 아주 자랑스럽고 멋지지 않더라도 그가 자신의 삶에 충실하고 주위의 존재를 배려하며 함께 살아가는 존재로 보여줄 수는 없었던 것일까. 그렇게 해서 어린이 관객들의 삶에 스며들 수는 없었을까. 공연의 말미에서 웃다리 농악의 별달거리를 연주하는 부분 역시 호남의 특색을 드러내는 마무리는 아니어서 아쉬움을 남겼다.

좋은 공연은 기술적으로만 훌륭한 공연이 아니라, 통할 수 있는 이야기를 만드는 공연이다. 그 이야기를 숙련된 기량으로 전달하는 공연이다. 어느 하나라도 부족하면 빈틈이 생겨버린다. 다음에는 공연의 감동을 안고 먼 길을 돌아가고 싶다.

2025 지역대표 예술단체 지원

개똥이와 무등산 호랑이

작품 비평문

비평가 성명

오판진

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

개똥이와 무등산 호랑이

공연일시

2025년 9월 20일 16시

공연장소

서빛마루 문화예술회관

관객을 믿는 전통연희놀이연구소의 뚝심

오판진

1. 공연을 완성하는 최종 주체는 '관객'

사단법인 전통연희놀이연구소는 관객을 믿는 뚝심이 매우 강한 극단이다. 이 극단에서는 관객이 공연의 주인이라는 것을 경험으로 체득하고 있기에 〈개똥이와 무등산호랑이〉를 기획하였고, 전국 방방곡곡을 다니면서 공연을 이어가고 있다. 공식적으로는 팸플릿 등에서 정재일과 강미화가 대본을 집필한 것으로 표기되어 있다. 그렇지만, 두 사람 이외에 사단법인 전통연희놀이연구소 소속 극단 배우들이 공연 중에 공연의 흐름을 보면서 즉흥적으로 대사를 하거나 이야기를 만들어 가는 대목이 상당한 것을 보면, 대표 작가 두 분 이외에도 극단 배우들과 관객들의 즉흥적인 개입이나 서사 변형은 얼마든지 가능해 보였다. 전통적으로 탈춤이나 판소리, 줄타기 등의 전통연희에서는 관객과 대화하며 진행하는 게 주요 부분을 차지하고 있었다. 이런 맥락에서 이 작품의 주요 부분도 대표 작가가 구성한 것을 기본 틀로 하면서, 연희자들과 관객의 대화와 소통으로 구성되어 있다. 다시 말해, 이 작품은 배우와 관객이 공연 현장에서 즉흥적으로 주고받는 모든 말과 행동을 허용하거나 포함하는 것을 전제하고 있다. 이런 전제 속에는 사단법인 전통연희놀이연구소만의 연극 철학과 넉넉함과 소통, 상호 존중 등의 가치관이 포함되어 있다.

2. 관객과의 호흡을 중시하는 연출의 '유연성'

전통연희에서는 공연 시작과 중간, 마무리까지 공연에서 가장 중요한 덕목 가운데 하나는 관객과 유연하게 호흡을 주고받으면서 소통하는 것이었다. 이 공연 또한, 배우가 보여주고 싶은 것이 있을 때도 관객과 대화를 통해 공연 내용의 필요성이나 정당성을 확인한 후에 진행하였다. 그래서 모든 연희가 설득력이 있었고, 개연성이 높았다. 물론 배우들의 연희나 대사, 연기력이 중요하지만, 설사 그것이 다소

미흡하더라도 관객들은 그것을 문제 삼지 않을 만큼 넉넉한 마음 자세를 갖추도록 안내되고 있었다. 공연 전부터 다양한 활동으로 관객과 마음을 나누었으며, 공연 후에도 프로그램을 마련하여 관객들을 행복하게 만들었기 때문이다.

가령, 처음 등장한 배우뿐만 아니라 현재 장면을 주도하는 배우까지도 관객과 라포르 형성이 잘 되어 있어서 관객 가운데 절반 이상은 스스로 배우라고 생각하고 있는 것처럼 우호적이었고, 개방적으로 보였다. 그래서 관객들은 오랜 기간 친하게 지냈던 벗들의 공연에 응원하러 온 사람들처럼 배우 한 사람 한 사람이 춤을 추거나 여러 연희를 할 때 기꺼이 응원하는 마음으로 손뼉을 쳤다. 그러다가 연희 실수를 한 것인지, 실수인 것처럼 보인 장면에서, 관객들은 '한 번 더'를 크게 외치면서, 더 해 보라고 응원하는 말을 하였다. 물론 연희자들이 일부러 실수하면서 관객의 그런 말과 행동 즉, 관객이 적극적이고도 긍정적인 반응을 유도한 측면이 있었던 것으로 보였다. 연희자와 관객이 서로 원활하게 소통하며 함께 공연을 만들어가는 넉넉한 모습이 아름답고, 풍요로워 보였다.

3. 공연의 분위기를 형성하는 풍성한 안무

이 극단의 춤을 자세히 살펴보면, 강령탈춤의 춤사위를 바탕으로 안무가 구성되어 있다는 파악할 수 있었다. 국내에서 전승되는 여러 탈춤 가운데 춤사위가 가장 호방하고 도약력이 크게 필요한 게 강령탈춤이다. 말을 타고 험준한 산악 지역에서 생활하던 우리 조상들의 기상과 에너지가 느껴지게 춤을 추는 것이 특징이다. 개인 춤을 비롯하여 둘, 또는 넷 등 여럿이서 추는 춤에서 강령탈춤의 여러 움직임을 감각할 수 있었던 것은 필자가 강령탈춤을 비롯하여 황해도 탈춤의 춤사위와 전국에 걸쳐 전승되고 있는 여러 지역의 탈춤을 여러 번 관람하였기 때문이다. 비록 필자가 몸으로 그 특징을 표현할 수는 없지만, 눈으로 춤의 성격이나 수준 등을 감식할 수 있는 귀명창이 아닌 '눈 명창'에 근접한 측면이 있다 자부하기에 이 공연의 안무에 관해 얘기하는 것이다. 어린이 배우나 성인 배우의 안무 모두 강령탈춤의 분위기와 기본기가 전제되어 공연의 움직임을 매우 풍성하게 만들었다는 것을 감각할 수 있었다.

4. 관객의 힘으로 완성한 전통연희의 향연

1) 버나돌리기

이 공연에서는 버나돌리기를 할 때 쉬운 단계에서 시작하여 어려운 단계로 나아가는 순차적인 방법을 활용하였다. 즉, 처음에는 관객과 하는 대목이었기에 전통연희에서 사용하는 버나를 개량하여 만든 플라스틱 버나로 어린이들도 쉽게 쉽게 돌릴 수 있게 하였다. 이 극단에서 개발하여 특허출원까지 한 획기적인 놀이 도구라고 하니 참, 대단하다는 생각이 들었다. 그래서 특별히 버나돌리기를 배우지 않아도 되는 상황에서 이 공연이 원활하게 진행되었다. 그러다가 버나돌리기 재주가 있는 배우가 전래하는 버나를 사용하여 연희하는 것을 보여주었다. 사실 전통연희에서 사용하는 버나는 누구나 쉽게 돌리며 가지고 놀 수 있는 물건은 아니다. 물론 재주가 있는 사람은 처음부터 쉽게 다루는 사람도 없는 것은 아니지만, 대부분 상당한 노력과 연습을 통해 그 재능을 습득해야만 버나를 가지고 놀 수 있다. 이런 차이가 있기에 관객과 배우가 함께하는 버나돌리기의 여러 형태나 방법들이 버나돌리기를 담당하는 배우의 뛰어난

능력으로 보완되어 공연으로 완성되었다. 가령, 버나돌리기를 담당하는 '능력이 뛰어난 연희자'는 버나를 엄청난 높이로 던지고 받거나 여러 개의 담뱃대를 아슬아슬하게 연결하여 버나를 돌리는 것, 긴 낚싯대를 점점 펼치면서 버나를 돌리는 재주 등 묘기에 가까운 버나돌리기를 보여주었다. 이때 관객들은 탄성과 박수로 열광적인 호응을 하여 공연의 분위기가 자연스럽게 최고조에 이르렀다. 간혹 다른 공연에서 물건 돌리기를 하다가 실수하여 항아리가 땅에 떨어져 깨지는 것을 본 적이 있는데, 파편이 여기저기 튀어 위험할 수도 있었다. 그러나 이 공연에서 사용한 버나는 개량된 플라스틱 재료를 사용하든지, 전래하는 가죽 재료를 사용하는 것이든지, 관객의 안전을 위협하는 그런 문제는 없었다. 그래서 버나돌리기를 안심하고 볼 수 있었던 점도 이 공연의 장점으로 지적하고 싶다. 앞으로도 난도를 높이려다가 사고로 이어지는 일이 없도록 안전하면서도 유쾌한 버나돌리기를 기획하여 진행하시길 바란다.

2) 농주 던지기

저글링의 일종으로 알려진 '공 던지기'는 일반인 가운데도 조금 연습하면 어느 정도는 할 수 있는 놀이이며, 재주이다. 실제 생활 속에서 사람들은 공이 아니라 귤이나 어떤 물건을 던지고 받는 것으로 변형하여 연행하기도 한다. 유튜브 영상 가운데는 이를 자세하고 친절하게 하는 것이 상당히 있어서 어느 곳에서도 마음만 먹으면 배울 수 있다. 물론 이 극단의 농주 던지기 담당 배우는 많은 연습으로 농주 던지기를 능숙하게 하는 사람이었다. 그렇지만, 관객에게 보이기를 처음에는 그것을 잘하는지 알 수 없는 것처럼 연기하였다. 가령, 공을 한 개에서 시작하여 두 개, 세 개로 점점 난도를 높여서 표현하였고, 배우의 뛰어난 기량을 처음부터 보여주려고 하지 않았다. 공 한 개를 가지고 던지고 받는 것부터 배우 본인과 함께 관객 가운데 한 분을 모셔서 함께 공 던지기를 하는 것으로 아주 쉽게 구성하여 시작하였다. 이렇게 하여 관객과 보조를 맞추는 대목이 아주 자연스러웠고, 정이 넘쳤다. 서양 곡예사 가운데 저글링을 하는 사람들이 관객을 끌어들여서 보조를 하게 하는 경우를 여러 번 본 적이 있다. 그런데 이 극단의 농주 던지기 담당 배우는 마지막 대목에서 본인의 뛰어난 기량을 보여주기 전까지는 계속해서 다른 관객들을 모셔서 그들이 다른 관객 앞에서 재주를 뽐낼 수 있도록 기회를 주었다. 이 극단은 〈개똥이와 무등산 호랑이〉 공연에서 그야말로 관객과 함께 만들어가는 작품이라는 콘셉트를 추구하였고, 관객과 함께하는 대동놀이의 장, 축제를 만드는 것이 공연의 목적이라는 것을 알 수 있었다.

3) 죽방울 돌리기

다른 놀이 프로그램과 달리 죽방울 돌리기는 관객과 함께하는 활동은 하지 않았다. 그렇지만, 죽방울에서 빛이 나오도록 재료에 신경을 써서 스펙터클이 더욱 화려했고 특별했다. 평소에 보기 힘든 죽방울이 이렇게 돌아가고, 또한 저렇게 돌아가는 것을 보면서 관객들은 공연에 더 몰입하였다. 이 연희를 담당한 배우는 공연의 도입 대목은 물론 모두가 긴장하며 지켜보는 고난도의 죽방울 돌리기를 하는 주요한 대목에서도 실수 없이 멋진 연기를 보여주었다. 그래서 관객들의 박수갈채를 크게 받았다. 어쩌면 죽방울 돌리기를 맡은 연희자가 이 연희만을 평생 훈련한 사람인 것처럼 뛰어났다. 그러나 필자가 알고 있기로 이 연희자는 강령탈춤 이수자이면서 오랜 기간 강령탈춤과 전통연희교육에 천착한 뛰어난 연희자이면서, 연희 교육자이기도 하다. 그래서 필자는 깜짝 놀라지 않을 수 없었다. 사실, 죽방울 돌리기는 생활 주변에서 재료를 구해서 쉽게 할 수 있는 연희의 종류가 아니기 때문이다. 강령탈춤 이수자로 춤과 전통연희 공연 제작, 교육 프로그램 제작 등을 주로 해 온 연희자는 이 재주를 익히기 위해 남다른 노력을 기울였을 것이 분명하다. 결국, 사단법인 전통연희놀이연구소의 연희자들은 젊었을 때나

나이 들어서도 이런저런 기능과 재주를 배우거나 갈고닦는 일을 부지런히 하고 있다는 것을 확인할 수 있었다. 이런 면에서 우리나라 공연과 연희의 앞날은 밝다고 할 수 있다. 앞으로도 새로운 영역을 개척하고 실험하거나 지금까지 만들어온 작품을 더 멋진 공연으로 발전시켜 주시길 바라고 응원한다.

4) 팝핑

전통연희는 아니지만, 무용의 일종인 팝핑을 통해 춤을 좋아하는 관객들에게 기쁨을 선사하였다. 공연 처음부터 끝까지 여러 유형의 전통 춤을 보여주는 것과 함께 관객들이 흥미롭게 관람할 수 있는 현대적인 무용 팝핑을 선보인 것은 매우 신선한 선택이었다. 앞으로 그 기량을 더 갈고닦아서 지금까지 해온 것처럼 다치지 말고 안전하면서도 즐겁게 공연할 수 있기를 기대한다. 만약 가능하다면 브레이크댄스, 셔플댄스, 힙합 댄스 등 최근 사람들이 관심을 두는 춤 동작까지도 더 준비하여 혼자서 또는 관객과 함께 추는 것도 고려하면 좋을 것 같았다. 사단법인 전통연희놀이연구소 공연을 보러 오신 관객들은 배우와 함께 마음껏 춤을 추면서 함께 하실 것으로 보이기 때문이다.

5. 시각적인 새로움을 보여주는 공연

가. 의상

배우들은 검은색과 흰색을 대조한 백호를 호랑이의 콘셉트로 선택한 후 의상과 소품까지 색깔 맞춤으로 디자인한 후 착용하거나 사용하였다. 가령, 강령탈춤에 등장하는 빨간 의상을 입은 잔나비(원숭이)나 황토색 콘셉트의 개똥이, 주황색 콘셉트의 아기 호랑이 등은 예외로 하고, 나머지는 흰색과 검은색을 대조한 의상으로 통일하였다. 또한, 마지막 장면에서는 대형 깃발에 그려진 흰색과 검은색이 함께 있는 호랑이 그림을 적절하게 활용하여 관객에게 시각적으로 통일감과 함께 단결, 공동체 등을 상징하는 의미가 있는 것으로 보였다. 더불어, 처음 등장한 배우들이 춤을 출 때 사용한 먼지떨이같이 생긴 소도구의 색깔도 검은색과 흰색으로 통일하여 공연의 주인공인 호랑이 이미지를 강화하였고, 효과적으로 주제를 전달하였다.

나. 대형 호랑이 깃발

공연 마지막 장면에서 무등산 호랑이로 보이는 대형 호랑이 깃발을 사용한 것은 매우 적절했다고 말할 수 있다. 시각적인 압도감이 관객의 감동을 극대화하였기 때문이다. 거리극이나 대형 공연장에서 사용하는 이와 같은 연출은 이번 공연에서도 대성공이었다고 말할 수 있다. 다만 그 큰 깃발을 한 사람이 들고 흔들었기에 너무 힘들어 보였고, 만약 함께하는 조력자가 있어서 서로 협력하여 조종하는 것으로 연출하였다면, 더 안정감도 있고, 강력한 에너지를 관객에게 전달할 수 있을 것도 같았다. 극단에서 이와 관련한 다양한 실험과 토론을 하였겠지만, 한 사람이 대형 깃발을 책임지느라 버거워 보인 측면은 다음 공연에서는 개선할 수 있으면 어떨까 싶었다.

6. 더 나은 공연을 위한 제언

가. 연희자들의 기능 향상을 위한 방안 마련

이번 공연에서 보여준 '버나돌리기'나 '농주 던지기', '죽방울 돌리기' 등 우리 전통연희가 '태양의 서커스'

수준이어야 한다거나 그와 비슷한 세계적인 수준의 기량을 갖추어야 한다고 주장하려는 것은 아니다. 연희자들이 예정한 공연 시간 안에 적절한 소통과 함께 준비한 어느 정도의 기능은 보여주어야 한다고 본다. 배우가 실수로 인해 연기를 충분히 소화하지 못하거나 그로 인해 관객과 소통하는 데 의기소침해져서도 안 되기 때문이다. 물론 공연장의 여러 변수로 인해 불가피하게 실수할 수는 있지만, 연습이나 집중력 부족으로 잦은 실수가 이어진다면 관객들이 공연에 집중하는 데 부정적인 영향을 미칠 수 있다. 이번 공연에서는 배우들의 실수 없이 공연이 잘 진행되었지만, 앞으로 더 나은 공연을 위해서는 배우들이 맡은 부분에서 각자의 연희 역량을 더 갈고닦아야 한다. 이를 위해 개인적으로 연습도 많이 해야 하고, 극단 차원에서 함께 연습하는 날을 확보하거나 실제 공연장에서 관객과 만나는 일을 많이 하여 배우들의 기능을 갈고 닦아야 한다.

나. 관객들을 위한 서비스 강화 방안

이 극단은 공연 전에도 여러 활동으로 관객과 함께하였다. 그리고 공연 후에도 이 극단 배우들 가운데 일부는 관객과 사진을 촬영하는 서비스 활동을 하였다. 공연장을 빨리 정리하고 비워주어야 공연장에서 일하시는 분들도 일과를 마무리하고 퇴근할 수 있다. 따라서 이를 위해 필요한 인력을 제외하고 나머지 배우들 가운데 주요 역할을 맡은 사람들이 관객들과 기념 촬영을 하는 것이 수고스럽긴 하다. 그렇지만, 사진 촬영이 관객들에게는 아름다운 추억이 될 것이기에 일부러 신경을 쓴 것이다. 그러면 이 극단의 차기 공연에 관한 이미지도 좋아질 수 있고, 우리 전통연희에 관한 인상까지 개선되는 효과가 나타날 수 있다. 그래서 앞으로도 이런 서비스 활동은 계속 이어가면서 다양하게 확대하길 바란다. 사단법인 전통연희놀이연구소가 앞으로 어떻게 달라질지 기대하는 것은 매우 행복한 일이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

나도, 밤나무!

작품 비평문

비평가 성명

김문성

비평가 소속

경서도소리포럼

예술단체명

한소리전통예술단

공연명

나도, 밤나무!

공연일시

2025년 10월 19일 11시

공연장소

오죽헌 야외공연장

마당으로 나간 극, ‘나도, 밤나무’

김문성

아동극이 마당으로 나갈 때

국악이 전통 아동극을 만나는 포맷은 매우 단순하다. 교육 가치가 큰 전래적이고 대중적인 설화나 서사를 원형 그대로 가져오거나 한번 비틀어 각색한 후 국악(음악)과 만나 연극적으로 풀어내는 루틴이다.

실행 포맷도 단순하다. 전체 극을 이끌어가는 광대가 등장해 재담으로 분위기를 띄우고 극 중 배우로 변신한 후 권선징악의 결말을 끌어내기 위해 온갖 위기를 조성하거나 혹은 위기에 맞선다. 나레이터와 배우라는 이중적 지위를 갖는 광대는 풍자와 해학을 극대화하여 관객 편에서 통쾌함과 카타르시스를 느끼게 하는 핵심 키맨으로 역할 한다. 즉 구조상 대립적인 위치에 있는 선인(善人) 혹은 빌런 중 하나의 역할을 맡아 갈등 구조를 강화하면서 아동을 극 속으로 몰입시킨다. 대개 전통 아동극 속 위기는 권선징악이라는 패러다임에 의해 전개되므로 결론은 충분히 예측할 수 있다. 특히 교육적 가치가 두드러지거나 선악 구조가 분명하거나 아니면 일제강점기 대표적인 아동비극 『순동이의 효심』처럼 유교 사상을 기저에 담은 극일수록 이 예측 가능성은 더욱 쉽고도 분명해진다. 선은 승리하고 악은 극복된다는 것이다.

결론에 이르는 과정에서 목격되는 효과의 극대화 방식도 단순하다. 실내극이든 마당극이든 연출은 메타성에 기반한 판타지를 선호하는데, 다만 복잡한 장치에 의한 실내극이, 관중의 적극적 참여가 장점인 마당극에 비해 더 선호된다. 아동들은 특수조명, 특수영상에 기반한 판타지적 효과를 통해 쉽게 카타르시스에 도달하기 때문이다.

뒤짚어서 해석하자면 마당극을 지향하는 아동극이 마당의 장점을 충분히 활용하지 못할 경우, 특수

조명, 특수 영상 효과 등 장치 스케일 부족에서 오는 리스크가 부각될 수 있다. 마당극이 끊임없이 자극적인 언어, 과장된 몸짓, 신명 난 음악으로 관객과 밀당하며 극의 정점에 이르는 도식화된 방식을 채택하는 것도 이런 이유 때문이다.

마당에서 극음악은 극의 아이덴티티와 인상을 각인하는 데 매우 중요한 요소로 작용한다. 이 때문에 놀이 지향성이냐, 교훈 지향성이냐의 컨셉에 따라 악기편성이 달라지고 음악의 질이 상이해진다.

따라서 아동을 소구로 하는 마당극은 성인 마당극과 다른, 독특하고 참신한 시각에서 연출 기법을 구사하고 각본을 집필하게 된다. 특히 특수장치가 가지는 효과를 대체할 화려하고, 다이나믹한 음악과 배우의 현란한 연기는 필수적이며, 이러한 외적 조건이 잘 구비되고 실행 기제로 작동할 때 마당에서 진정한 한 편의 아동극이 실현된다고 할 수 있다.

나도 밤나무의 여러 이야기

「나도, 밤나무」는 조선시대의 대표적인 성리학자로 강릉 오죽헌에서 태어난 율곡 이이의 어린 시절을 소재로 전해지는 구비 설화에 기반한 작품이다. 나도 밤나무 설화는 네 가지 상이한 버전이 존재하는데, 밤나무를 심어 호환을 물리친다는 서사 구조는 비슷하지만, 밤나무를 심는 주체가 제각각이다.

먼저 밤나무를 심는 주체가 율곡의 아버지인 버전이다. 율곡의 아버지 이원수가 평창의 주막집 주인장에게서 미래에 태어날 율곡에게 호환이 있을 것이라는 이야기를 듣고 액막음용으로 밤나무 1천 그루를 심지만 한그루가 모자라자, 나도 밤나무 덕분에 호환을 막는다는 내용이다. 설화의 배경이 강릉이 아닌 파주인 점이 다른 설화와는 다른 점이다.

두 번째 버전은 율곡의 어머니인 신사임당이 밤나무를 심는 버전이다. 신사임당의 꿈에 현무가 나타나 율곡이 호환을 당할 운명인데 밤나무 1백 그루를 심으면 화를 면할 수 있다고 하여 밤나무를 심지만, 한그루가 말라 죽게 되고, 나도밤나무 덕분에 호환을 막는다는 내용이다.

세 번째 버전은 율곡의 부모가 아닌 가난한 부부가 밤나무를 심는 버전이다. 이들 부부 앞에 호랑이가 나타나 밤나무 1천 그루를 심지 않으면 잡아먹겠다고 하자 밤나무를 심지만 한그루가 모자라자 율곡의 지혜로 1천 그루를 채워 호환을 막는다는 내용이다.

네 번째 버전은 이전 버전과는 달리 어린 율곡이 직접 밤나무를 심는 버전이다. 그러나 한그루가 부족했지만, 나도 밤나무 덕분에 호환을 물리친다는 내용으로, 한소리전통예술단이 선보인 '나도, 밤나무'의 직접 소재가 되는 설화이다.

대부분의 설화가 '어른'이 밤나무를 심어 호환을 극복하고, 자식을 구하는 전통 유교 사회의 실천윤리에 기반한 내용이지만, 네 번째 버전은 비록 권선징악의 유교적 패러다임에 묶여있기는 하나 어린 율곡이 고난을 극복하고 악으로부터 세상을 구하는 주체라는 점에서 아동용 히어로물로서는 제격인 소재라고 할 수 있다. 아동극 관점에서 보면 판타지를 통한 즉시적 동일시 효과를 유발하기에 최적인 소재인 것이다.

판타지 효과의 강화를 위해 캐릭터가 확연히 다른 네 마리의 밤나무 도깨비를 등장시키는데, 전래 설화 속 도깨비는 사람들에게 고통과 악몽을 가져오는 매우 위험한 캐릭터지만, 이 작품 속 도깨비들은

아이들에게 좋은 벗 되기 효과를 각인시키는 캐릭터로 설정되어 있다. 극의 엔딩에 이르면 아이들은 너나 할 것 없이 위기에 처한 현룡(이율곡)을 돕는 선한 도깨비들을 힘 모아 응원하기에 이른다.

마당극일까? 마당의 음악극일까?

나도 밤나무는 강릉지역의 대표 설화에 판타지에 기반한 캐릭터와 교육적 메시지와 국악 기제를 적절히 버무린 작품이라는 점에서 목적과 의도가 분명한 극이다. 마당극이라는 네이밍을 쓸 만큼 마당에 최적화한 극을 염두에 두고 기획한 것으로 보인다. 그러나 마당의 관점에서 본다면 마당을 활용한 극은 분명하나 고전적 개념의 마당극과는 몇 가지 측면에서 눈에 띄게 다른 점이 있다.

본래 장소적 개념이었으나 시간이 흐르면서 상황적 공간을 지칭하는 개념으로 변화한 것이 마당이고, 그러한 가운데 사회적, 문화적 맥락이 개입해 생겨난 극이 마당극이다. 마당극은 연희자와 관중이 일체가 되고, 연희 마당과 관중석이 상통하여 관중이 주인이 되는 공간이다. 마당은 상업적이고 폐쇄된 실내극 공간과는 아예 다른 기능을 하는 공간이기에 관객의 지위는 소극적 참여자가 아닌 적극적 참여자의 지위에 이른다. 이 때문에 관객의 자발적 참여가 중요하며, 자발성은 열린 결말 내지 극 전개의 변형성이 가능해지는 특징이 있다.

즉 극의 많은 부분이 관객과의 상호 관계 속에서 완성된다. 극 후반부에 미리 배포한 부채로 “나와 함께 울어줘”라며 바람을 만들어 내는 장면, 관객과 어우러져 주제가에 맞춰 춤추는 뒤풀이는 이러한 기능을 반영하고 있다는 점에서 열린 극 지향성에 기반하고 있음이 확인되나 비자발성이 좀 더 도드라지는 측면이 있다.

임진택은 “성공한 마당 판을 보면 판이 흥청망청 정도가 아니라 들썩이고 요동치는 느낌마저 받는 수가 있는 반면 가라앉고 움직이지 않는 판은 거의 실패한 마당 판”이라고 마당극을 정의한 바 있는데, 이러한 판의 성패를 좌우하는 중요한 요인 중 하나는 끊임없는 관객과의 협업이다. 마당에서 아동이 주 타켓이 되는 극일 경우 ‘놀이성’ 혹은 ‘놀이’ 중심의 기능성을 적극적으로 작동시키는 연출이 필요하다. 또 다른 요인은 마당판의 성격을 규정하는데 주요한 요소인 악기편성과 음악으로, 이 작품의 경우 풍물타악보다는 실내악적 악기편성에 기반해 음악을 풀어나간 점이 기존의 마당극과는 차별화된 전략이라고 할 수 있다.

마당에 어울리는 음악에 대한 단상

마당 공간에서 극적 긴장감을 높이고 빠른 전개를 촉진하며, 역동적인 분위기 연출과 함께 관객의 몰입감을 극대화하는 기제로서 풍물타악의 역할은 절대적이어서 대부분의 마당극은 울림이 큰 타악 중심으로 음악을 편성한다. 그러나 이 작품은 타악보다는 실내악 편성에 적합한 악기 중심으로 편성하여 조금은 잔잔한 음향성을 지향하고 있다. 물론 극 후반부 빠른 비트의 주제곡을 반복적으로 노출하여 관객과의 소통구조를 실현하는데, 풍물타악이 가지는 효과 이상의 음악적 장점과 적극성이 극 속에 녹여졌다고 보기는 어렵다.

사방이 터진 야외라는 공간에서 악기 간 긴밀한 유대 혹은 연주자 간 음악적 대화는 음향적 한계로 인해 다소간 어려움이 있고, 이 때문에 음악을 통한 판타지 형성 역시 일정 부분 한계가 있다. 반드시

풍물지향적인 악기 편성이 정답은 아니지만 본래적 의미의 마당과 마당극에 충실한 기제로서 풍물이 상당한 기능을 해왔던 측면을 고려했다면, 풍물의 울림과 역할을 조금 더 배려했다면 마당극에 정합한 극이 실현되지 않았을까 하는 생각이 든다.

음악과 관련한 또 다른 한계는 국악기와 조화하지 않는 배우들의 뮤지컬 발성과 창법이다. 국악기는 국악의 시김새, 발성과 호흡에 최적화되어 있다. 비록 아동극이라는 특성을 감안한 테크니컬적인 측면을 고려했다고 하더라도 국악기와 조율하지 않으면 관객 입장에서는 악기와 소리 간 겉도는 불협화음에 다소간의 불편함을 느끼게 된다. 국악기에 퓨전을 입히는 작업이 국악의 이질성을 최소화하는데 장점이 될 수도 있지만 결과적으로 국악기에 섞이지 못하는 뮤지컬 발성이나 호흡은 여백의 미보다는 공백의 아쉬움으로 인상 지어질 수 있다.

그럼에도 가능성을 보았다

최근 국악계의 극 경향성 가운데 하나는 아동을 소구 삼아 창작되는 작품이 늘고 있다는 점이다. 대개 연희를 중심으로 한 '놀이극'을 표방하는데, 한편에선 마당극과 서사극을 혼합한 듯한 형태의 융합극으로 소개된다. 적절한 수준의 예술미학을 토대로, 실내무대극 수준의 연출론과 작가주의가 개입되어 교육적, 교훈적 가치를 끌어내는 목적을 가진 극들로 아동용 창작음악극이라는 이름으로 불리기도 한다.

연희 중심의 마당놀이에 기반한 아동용 마당극은 해학과 풍자를 통해 '감정의 해소'를 목적으로 한다면, 창작 음악에 기반한 융합적 아동용 음악극은 놀이로서 극을 인식하게 만드는 다양한 장치를 개입하여 '교훈 습득'을 목적으로 하는 극이라는 점에서 차이가 있다. 장치, 악기구성, 서사 전개에서 비슷한 포맷을 보이지만 마당극이 '비우러가는 극'이라면 음악극은 '채우러가는 극'이라고 할 수 있다. '나도, 밤나무' 역시 마당극적 요소를 많이 차용하고는 있으나 교육적 관점에서 접근한 채움이 돋보이는 극이라는 점에서 전반적으로는 마당을 활용한 창작 음악극에 가깝다.

마당극적 관점이 아닌 순수 음악극적 관점에서 본다면 '나도, 밤나무'는 경쟁력이 큰 작품이라고 할 수 있다. 공간 변화에 따른 변신 가능성은 장치 효과와 연출의 힘이 큰 작용을 하지만, 관객 입장에서는 배우들의 퀄리티 높은 유연한 연기력에 그 성패가 갈린다.

그런 면에서 실내에서 더 강점을 보일 수 있는 요소들이 눈에 들어왔는데, 우선 출연 배우들의 원작 속 메시지를 충실히 수행하는 캐릭터 이미징 능력이 탁월했으며, 뛰어난 연기력에 기반한 캐릭터 메이킹 능력도 돋보였다. 비가 오는 어려운 가운데 시종일관 긴장감을 유지하면서 대사나 표정을 통해 연출 의도와 교훈적 메시지를 전달하는 상황 대처력도 인상적이었다. 비 때문에 소품을 활용한 무대 표현에는 한계가 있었으나, 밤나무를 형상화한 의상이나 밤나무를 형상화한 악사석(동영상) 등은 주제와의 일관성에도 잘 부합되게 연출되었다는 점에서 디테일성이 돋보였다.

무엇보다 강릉지역 고유의 설화에 기반하고, 오죽헌이라는 현장성을 작품 전면에 내세웠다는 점에서 차별화된 콘텐츠로서 무한한 가치를 내재하고 있다. 과거 마당극의 계승과 발전이 지역성에서부터 출발한 전승 측면을 고려한다면 이러한 현장성의 확보는 이 작품의 변신 가능성에 충분히 강점으로 기능할 수 있음을 시사한다고 할 수 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

날 좀 보소

작품 비평문

비평가 성명

김문성

비평가 소속

경서도소리포럼

예술단체명

밀양아리랑예술단

공연명

날 좀 보소

공연일시

2025년 11월 2일 15시

공연장소

예술의전당 자유소극장

밀양성(性), 밀양아리랑 그리고 “날 좀 보소”

김문성

“날 좀 보소”는 아이들의 시선으로 아리랑을 해석한 작품이다. 밀양아리랑과 전통놀이를 무용 중심으로 접맥해 풀어냈다. 밀양 청소년들이 놀이의 주체가 된다. ‘밀양다움’을 드러내기 위해 밀양의 무형유산을 전통적으로 혹은 현대적으로 접근해 작품화하였다. 연출 역시 밀양의 정체성과 고유성을 존중하는 방식으로 작동하였다.

밀양 백중놀이 속 가무는 원형 그대로 혹은 다양한 악기편성에 의해 다듬어졌고, 밀양의 검무 역시 원형성이 강조되며 작품군(群) 안으로 들어왔다. 밀양의 위인을 소재로 한 작품 역시 전통음악을 현대적 감성으로 창작해 이들 작품군 속에 녹여내었다. 무엇보다 아이들의 수준높은 감성과 테크닉에 극을 온전히 맡긴 점이 인상적이다.

다만 작품을 소개하면서 소작품들을 한데 모았다는 의미에서 융합극 혹은 종합극으로 네이밍했는데, 작품 간 동일 주제로 묶이기 어려울 정도로 일관성이 부족하고 간극이 크다는 점에서 극 관점에서 이해하기에는 한계가 있어 보인다. 극을 지향하는 이 작품이 극적(的)이면서 극화(化)한 요소들을 충분히 반영하고 있는지 혹은 작품속에서 이들 요소가 제대로 작동하고 있는지가 주요한 감상 포인트라고 할 수 있겠다.

첫 번째 키워드, 밀양 그리고 밀양성(性)

밀양은 어원이 품고 있는 것처럼 ‘긴’ 역사를 가진 도시이다.

밀이 '용'(=미르. 龍) 또는 '긴'(長)을 의미하는 '미리'에서 유래되었다. 세종조에 이미 인구 1만명이 넘는 대도호부로 승격했으며, 영정조 시기에는 5만명이 넘는 큰 도시로 성장하였다. 동국여지승람 밀양도호부 편에는 "밀양사람들은 생활이 넉넉해 화려하고 사치스러운 것을 숭상했으며 노래도 경쾌한 것을 즐겨 불렀다"고 기록되어 있다. 조선 중기 밀양 출신 선상기(選上妓)로 이름을 떨친 운심의 호방하고 씩씩한 검무가 여러 역사서에 남아있는 것도 밀양의 오랜 역사성이 만든 주요한 사실(史實)이라고 할 수 있다.

유구한 도시성은 왕조가 바뀌어도 견고하고 단단하게 유지되며 밀양 고유의 지역성으로 분화하였고, 이 지역성은 밀양인들을 매개로 하여 누대를 거치면서 밀양 특유의 기질과 정신으로 자리잡았는데, 이것이 곧 밀양성(性)이다.

이 밀양성이 발화해 다양한 결정체를 배태했다. 아랑각이 대표적이다. 아랑각은 오랫동안 밀양 지역 주민들을 하나로 모으는 구심점이었다. 아랑전설은 유교사회 조선이 만들어낸 허구일 가능성도 있지만, 그것이 지역의 네트워킹을 공고화하는 데는 무한기여를 하였다. 아리랑의 유래를 이야기할 때 아랑과의 관련성이 크게 대두되는 것도 밀양의 유구한 역사가 만들어 낸 자연스러운 현상이다. 밀양사람들은 밀양성을 바탕으로 많은 유무형의 유산을 축적했고, 축적된 유산은 다시 밀양사람들과 공존하며 밀양의 기질과 정신을 길들이며 체급을 키웠다. 작품 "날 좀 보소"는 그러한 기질과 정신이 스민 밀양성을 확실하게 각인시켜 주는 작품이다. 극을 이끌어가는 두 어릿광대가 밀양의 무형유산을 코믹하게, 때로는 진지하게 티키타카하면서 소개하고 여러 유산 대문을 여닫는 역할속에서 반복적으로 고유성을 상기시키는데, 이는 밀양성에 대한 자신감의 발현인 것이다.

궁금한 두 가지 중 첫 번째 네이밍

이쯤에서 두 가지 궁금증이 생긴다.

우선 왜 이 공연에 융합극이라는 네이밍을 사용했을까? 하는 점이다.

융합극 즉 하이브리드 시어터는 연극 베이스이면서 비연극적 요소를 부수적으로 결합하고 연결해 풀어가는 극이다. 일관된 주제하에 연극적 구성 요소들로 철저하게 막과 장을 설계한 후 나머지 요소들을 양 념처럼 덧입히는 연출 형식이다. 반면 이 공연은 상이한 주제나 표현방식을 가진 작품들을 옴니버스처럼 구성하고 이를 만담 형식으로 시멘트하는 구조로, 극보다는 쇼에 더 가깝다.

극을 지향하는 경우 극의 전형성과 규칙에 따라 연출기법이 정해져야 한다. 융합극이라면 일반적인 극적 구조와 체계안에서 다양한 가무악이 부수적으로 배치되는 형태를 설계하여야 한다. 두 아이의 재치있는 만담을 통한 브릿지만으로는 융합극의 충분조건이라고 할 수 없다는 점에서 극적 긴장감, 위기, 반전 같은 적극적인 극적 개념을 전제로 작품이 구성될 필요가 있다. 형식 뿐만 아니라 콘텐츠 자체의 이질적 성질에 따라 융합하기 힘든 부분이 있다.

메인 작품 중 하나인 '강강술래'가 그렇다.

진도나 해남의 예술은 '강강술래'를 품고 사는 진도나 해남 사람들에 의해서 행해질 때 가장 그럴싸한

예술이 된다. 귤화위지처럼 귤이 아무리 잘 자란다 해도 위수를 넘어가면 탱자가 되듯, 그 음악을 평생 끼고 안고 사는 사람들의 품에서 있을 때 진가가 드러난다. "날 좀 보소"가 무용 베이스 공연으로, 연희의 형식성과 지역성에 얽매이지 않고도 충분히 그 감성을 표현할 수 있다고 할지라도 향유 예술의 고유성 관점에서 보면 그리 호락호락한 문제는 아니다.

음악에는 고유의 언어와 습관이 배겨들고, 그 음악은 다시 지역의 어투와 호흡, 시김새로 버무려져 훌륭한 음악이 된다. 그리고 이 음악은 이를 향유하는 사람들의 몸짓과 손짓, 발짓에 최적화된 동작을 만들어낸다. 그것이 지역예술 생성의 기본 사이클이다. 노래와 춤이 버무려진 '강강술래'의 호흡은, 장단은, 음악은 해남, 진도 사람들의 사위와 성음에 맞게 최적화된 음악이고 그래서 흉내는 낼수 있으나 밀양사람이 했다고 해서 '밀양성'을 부여받기는 어렵다.

남도 신민요 '각시탈'은 어떤가? 아이들 시각에서 아이들의 감성에 맞게 재미있게 풀어낸 작품이지만 그 음악 어법 역시 밀양성과는 무관한 남도 특유의 육자배기가락이 중심인 창작민요이다. 밀양의 고유성을 대입하기에는 한계가 있는 근대유산이다. 춤과 어우러지기에 적합한 음악이어서 취사선택할 수 있었을지는 몰라도 밀양성의 관점에서 보면 태생적 한계가 있는 곡이다.

인트로 곡인 '고향의 봄' 역시 밀양성과 무관하다. 지나치게 보편적인 정서를 품은 동요를 인트로로 사용함으로써 작품의 성격과 주제가 모호해지는 한계를 보였다. 극 속에 소개되는 놀이는 대한민국 사람이라면 누구나 한 번쯤은 경험했을 전래놀이로, 독특한 밀양 문화 선전이라는 의도와는 정반대의 방향성을 가지고 전개되었다. 오프닝은 그 공연의 방향성을 정하는 역할을 한다. 창극에서 어떤 곡을 도창하느냐에 따라 극의 성질과 방향이 영향받는 것처럼, 인트로곡은 공연의 성격을 좌지우지한다는 점에서 '고향의 봄'을 오프닝곡으로 선택해야만 했던 합당한 이유가 극중에서 부가적으로 설명되어야 한다.

밀양의 고유성을 소개하고자 하는 목표에 부합한 공연을 지향했다면 밀양의 기질과 정신이 넘치는, 밀양성이 분명한 작품 구성을 충분히 고민했어야 한다. 그리고 그에 맞는 연출이 개입되었어야 한다. 반면 밀양성을 충분히 담아내면서도 매우 수준높고 인상적인 개별 작품들도 있었다.

밀양백중놀이의 백미인 양반춤과 농신제 마당에서 부르는 농사소리를 아이들의 춤과 노래로 편곡해 선보인 부분은 압권이었다. 양반춤은 밀양 전형성을 가진 대표적인 춤으로 백중놀이의 춤판을 이끌어가는 춤답게 사위 하나하나가 시원시원했으며, 허공에 그려내는 호쾌한 발디딤과 터치는 오랜 내공을 만끽하기에 충분했다. 무대 여백 사이사이로 뿌려지는 도포자락이 만들어내는 공기의 일렁임은 숨막히는 긴장감을 일으켰다. 퓨전화하여 선보인 농사소리는 편곡이 개입함으로써 전형성의 그램 수는 줄었지만, 밀양의 기질을 느끼게 하는 지게 소품을 충분히 활용한데다 아이들이 밀양 특유의 호방한 춤사위를 맘껏 뽐내었다는 점에서 농축된 '밀양성'을 즐기기에 충분했다.

순수 창작 작품으로는 '점필재 아리랑'이 돋보였다. 사림파의 대표 학자인 김종직의 기개를 담은 점필재 아리랑은 가무, 연기 모두 수준이 높고 전달하려는 메시지가 분명한 장점은 있었으나, 나머지 작품들과의 조화면에서 너무 튀는 문제점이 있었다. 빠르게 휘몰아치듯 속도감 넘치는 안무를 바탕으로 풀어내 극적 긴장감을 표출했고, 정악과 밀양아리랑 가사를 섞어 부른 음악 어법도 매우 인상적이었다. 다만 점

필재가 왜 밀양성 관점에서 중요한 인물인지에 대한 극 중 설명없이 하이라이트 만을 집중적으로 부각한 점은 다소 아쉬움이 있다.

두 번째 궁금증 그리고 두 번째 키워드, 밀양아리랑

최근 아리랑이 많은 극의 주요 소재로 사용되면서 제작자나 작가, 연출가는 아리랑의 본질을 어떻게 규 정하는지 문득 궁금해진다. 자연스럽게 이 단체는 밀양아리랑을 어떻게 정의하고 있을까? 하는 두 번째 궁금증으로 이어진다.

아리랑은 무어라 정의된 적이 없다. 선교사 헐버트는 쌀 같은 존재라고 했으며, 님 웨일즈는 "고통받은 조선 민중들의 뜨거운 가슴에서 우러나온 아름다운 노래"라고 기록했다. 관점과 경험에 따라 누군가는 순 수음악으로, 누군가는 독특한 우리 민족의 정신 체계로 이해했다. 즉 아리랑은 한국인을 정서적으로 하나 로 연결하는 영혼의 깊은 샘 같은 실체 없는 정신 체계이다. 영화 아바타 속 나비족이 숭상하는 생명의 나 무 같은 존재다. 생명수 같은 여러 샘 줄기 가운데 하나의 큰 샘줄기가 밀양이고 밀양의 샘은 밀양 고유의 정서와 정체성에 기반해 지역색이 입혀지며 풍요로워졌다.

아리랑은 본래 아리랑 민요 곡조만을 지칭했다. 그러나 시대를 거치며 두툼해진 메세지의 복합중첩성으로 인해 노래 이상의 의미를 가진 것으로 정의된다. 밀양아리랑 역시 음악 그 자체에 의미를 두기보다는 아리랑을 통해 형성된 밀양 공동체의 삶 속에 녹아있는 축적된 밀양 문화를 포함하는 개념으로 정립되었 다. 이러한 문화와 정서를 공유하는 음악 언어가 밀양아리랑이며, 이것은 곧 밀양성에 다름 아니다.

"날 좀 보소" 역시 밀양아리랑을 토대로 강력한 밀양성을 뿜어낸다. 밀양과 관련된 역사적 사실 혹은 신화적 현상들에 아리랑을 붙여 작품화했다. 밀양으로 연결된 모든 것을 아리랑 정신의 발현으로 보고 '밀양 멜팅팟'에 쏟아부은 것이다.

하지만 강강술래가 밀양 사람들에게 쌀처럼 절실하고 소중한 아리랑이었을까? 반문이 들었다. 8, 90년대 본격적으로 소개된 지게목 당다꿍 장단은 근 백 년 동안 밀양의 대표적인 가락으로 자리매김해왔다. 밀양 정신에 맞는 가락은 풍요로움에서 오는 흥겹고 빠른 경쾌한 리듬이며 이것이 밀양아리랑이나 그 밖의 장단춤에 맞아떨어진다. 그러한 춤장단이 존재하는 한 강강술래는, 각시풀은 진정한 밀양의 쌀이 될 수는 없다. 밀양성이라는 고유한 정신 체계를 바탕으로 밀양아리랑의 가치와 의미를 놀이에 접맥하여 소개하려는 노력과 연출은 감동적이지만 아리랑 명명성의 무게감을 심각하게 고민해 봐야 한다는 의미이다.

영재예술단, 밀양의 미래

밀양 아리랑예술단은 특별한 강점을 지녔다. 아이들은 공연 내내 복잡하고 어려운 동작을 자연스럽게 표현하며, 무대를 즐긴다. 기계적으로 복습해 풀어놓는 무대가 아니다. 흥을 못 이겨 흥에 취한 흥탄 아이들이 무대를 장악한다. 춤을 음악에 태우는 방식이며, 작품을 소화하는 능력이 어마무시하다. 일시적인 노력으로는 불가능한 영역의 것 들이다. 밀양아리랑처럼 오랜 기간 축적된 성과로, 많은 연습과 훌륭한 교수법이 함께 빚어낸 고

도화된 체계가 빛을 발한다. 대중들의 플래시몹과는 차원이 다른 예술 경지에 이른 놀음이다.

단점도 분명하다. 춤 기량에 비해 노래 기량은 왜소하다. 춤과 달리 노래가 전문 수준급에 이르려면 상당한 품이 들고 시간이 든다. 시간과의 싸움이 곧 밀양아리랑 영재단의 지속적인 성장과 직결된다. 온전한 밀양성을 확보해야 하는 밀양 아이들에게는 인고와 고난의 시간을 의미한다.

영재예술단은 밀양의 미래이자 밀양아리랑의 미래이다. 밀양이, 밀양아리랑이 어떤 미래를 맞을지는 예술단의 운영 방식과 비전에 달려 있다. 영재들 스스로 미래를 선택하기에는 한계가 있다. 이 아이들이 다중적 장르에 유연성을 갖는 오롯한 예술 영재로 성장하려면 누군가가 개입하고 희생해야 한다. 그리고 그 누군가는 아리랑 예술단임은 자명하다. 그것이 “날 좀 보소”의 부족한 부분을 채울 수 있는 최후의 보루일 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

날 좀 보소

작품 비평문

비평가 성명

변영미

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

밀양아리랑예술단

공연명

날 좀 보소

공연일시

2025년 11월 2일 15시

공연장소

예술의전당 자유소극장

밀양다움을 전승하는 빛 들어찬 다리짓기

변영미

밀양아리랑영재단이 올린 〈날좀보소〉는 밀양 문화의 맛과 멋을 쉽고 즐겁게 흥으로 풀어내어 아이들이 밀양 문화의 향유 주체이자 전승의 다리로서 중심에 서게 만든 공연이다. 지역에서 창·제작한 공연을 서울 주요 공연장에서 선보이는 유통 지원형 공연예술축제 리:바운드 축제(RE:BOUND FESTIVAL)에 참가한 이 공연은 밀양아리랑예술단의 대표 레퍼토리이다. 지역문화 발전과 확산을 위한 중앙정부와 밀양의 지원에 힘입어 전통문화에서 밀양다움을 계속 발굴하여 현재에도 살아 숨 쉬는 생기 있는 글로컬리즘으로 확장할 가능성을 보여준 호소력 있는 수작이다. 가무극 〈날좀보소〉는 밀양지역이 가지고 있는 고유한 문화적 특성과 그것을 보편적 가치로 전달할 수 있는 방식에 대한 고민에서 출발한다. 밀양에는 유교문화가 번창하여 향교와 서원이 일찍부터 발달하였고, 풍성한 민속놀이와 설화유산이 전해 내려온다. 유교문화와 민속 문화가 결합되고 노래에 춤과 극이 실려 밀양아리랑이 변주할 수 있는 다채로운 놀이성과 유희성을 끌어올려 객석의 호응을 높이 끌어내었다. 특히 이 공연을 연행하는 내내 작품에 생동감이 넘실댈 수 있었던 것은 탄탄한 기본기에 뛰어난 기량과 작품성으로 밀양의 문화를 '제대로' 보여주는 데서 나아가 초등학생에서 고등학생에 이르는 영재 단원 한 명 한 명 알알이 무대 위에 선 순간을 즐기고 신명을 체현하는 주체로서 빛나고 있었기 때문이다.

공연의 구성

공연은 갈라쇼 형태로 각각 부제를 달고 있으며 두 소녀(박수빈, 이담)가 만담처럼 대화를 주고받으며 전체 구성을 이어주는 역할을 한다. 수빈, 담은 말다툼을 하거나 서로에게 퉁박을 주기도 하며 밀양과 밀양

문화를 소개하고 관객의 참여와 흥미를 유도한다. 도입부에 해당하는 인트로는 '고향의 봄'을 상기시키는 마을풍경을 형상화한다. 본공연은 강강술래-밀양양반춤-점필재 아리랑-각시풀-밀양검무-새터아리랑-아리랑 동동 순으로 연행되고 커튼콜 아웃트로로서 '아리랑 좋아'를 춘다. 놀이성과 연극성과 음악성이 버무려진 밀양아리랑을 다채롭게 변주하여 유쾌함을 전파하고, 공동체의 염원을 담아내었던 전통 굿의 연행성과 도의 정치를 내세웠던 유림의 선비의 철학이 독특하게 어우러져 집단의 힘을 보여주는 무대였다. 다만 양반춤과 밀양검무의 경우 성인 이수자와 전공인이 연행하여 영재단의 공연과 구별된다. 이 같은 구성은 갈라쇼의 일반적인 특성이기도 하고, 대표성을 띠는 밀양 전통문화를 소개하는 공연의 취지에는 부합한다. 하지만 영재단으로서 색채를 돋아주거나 전체를 관통하는 맥락을 형성하는 데 도움을 주지는 못한다. 이번 공연에서는 제외되었지만 감내 게줄당기기를 모티프로 한 영재단의 '위여차 아리랑'이 전체 맥락에 더 잘 부합하였을 것으로 사료된다. 수빈과 담은 역할을 훌륭하게 소화했지만 해설자에서 나아가 캐릭터를 보다 뚜렷하게 부여하고 서로 간, 공연 간 서사를 창조한다면 캐릭터와 내러티브를 선호하는 MZ세대를 공략하는 전략이 될 수 있을 것이다.

음악은 AR을 사용하여 현장성을 체감할 수는 없었지만 메나리토리와 경토리가 결합된 밀양아리랑의 흥겨운 느낌을 주된 정서로 다양하게 변주하여 다채로운 맛을 선사하고 있다. 여기에는 노동요, 의식요, 유희요 등 다양한 향토 민요가 전승되어 오는 밀양 특유의 맛이 녹아 있으며 때로는 전국에 걸쳐 보편적으로 많이 알려진 강강술래와 신민요를 사용하거나 동요풍이나 대중음악을 결합하여 대중성을 획득하기도 한다.

고향의 봄(Intro)

〈날좀보소〉는 누구나 가슴에 품고 있는 고향에 대한 냄새와 소리와 색감을 되새김질하게 만드는 보편적 정서로 공연을 연다. 아이의 목소리로 "나의 살던 고향은" 노래를 시작하면 마치 꿈결인 듯 고향 풍경이 흩뿌려진다. 툇마루에 앉아 있던 할머니에 대한 기억과 낡은 기와집에서 피어오르는 밥 짓는 냄새가 따라올 것 같은 풍경이다. 희미해져 가는 옛 고향에 대한 기억을 길어 올리던 찰나 어린 시절 놀이를 중단시킬 수 있었던 유일한 소리 "밥 무러 오그래이!"하고 할머니가 부르시자 아이들은 제각각 집으로 돌아간다.

강강술래

아이들이 돌아간 뒤 어두워지자 검은 밤에 뜬 둥근달처럼 춤꾼들은 검정 치마에 흰 저고리를 받쳐 입고 단정한 쪽진머리를 하고 천천히 등장하며 강강술래를 춘다. 강강술래는 1966년 국가무형문화재 제8호로 지정되었고, 2009년 유네스코 인류무형문화유산에 등재되어 오늘에 이르렀다. 보통 전라도를 중심으로 남해안 지역에서 전승해 오는 것으로 인식되지만 한국 전역에서 행해진 것으로 관찰되고, 밀양에서도 연행되어 왔다. 우리가 익히 알고 있는 강강술래 노래와 움직임이 짜임새 있게 중중모리와 자진모리장단에 맞춰 빠르기 변화를 가지며 짜여 있다. 앞소리는 어른이 내고 뒷소리는 아이들이 받는다. 청어엮기와 풀기, 덕석풀기, 손치기와 발차기, 기와밟기, 꼬리따기가 큰 원형, 작은 원형, 일자와 태극문양을 다채롭게

그린다. 보통 축제 뒤풀이로 많이 연행하는 강강술래를 도입부에 배치하고, 난장과 흥풀이 장으로서가 아니라 도열하고 화합하는 장으로 부드러운 흐름을 느낄 수 있는 안무이다. 풀고 맺고, 크고 작고, 흑과 백이 어우러져 흥겨우나 과함 없이 정갈하다. 원형이 가지는 구심력을 활용해 주의집중을 이끌어내고 부드러운 여성적 이미지로 화합을 구하고 유희성을 극대화하고 있다. 가장 대중적이면서 보편적으로 알려진 강강술래를 통해 인트로에서 분방하게 흩어져 있던 다양한 정서를 한데 묶어 유대감을 형성시킨다.

밀양양반춤

집단무가 끝내면 역동적이고 남성적인 밀양양반춤이 독무로 이어진다. 범부춤과 함께 밀양을 대표하는 양반춤은 이어질 작품인 '점필재 아리랑'의 주인공 성리학자 김종직과 연결성을 갖는다. 양반춤은 국가무형문화재 제68호 밀양백중놀이에서 연희하는 춤으로 덧배기 가락에 맞춰주는 허튼춤이다. 밀양백중놀이 이수자 이종태의 춤은 활달하고 호방한 멋이 있다. 양팔 활개펴기를 하거나 부채를 어깨에 멜 때 엇박을 타는 대목에서 밀양양반춤의 특색을 엿볼 수 있다. 기교가 단조로운 대신 도듬채로 내딛는 동작에서 힘찬 기상을 느낄 수 있고, 어깨 들썩임에서 풍류를 즐기는 한량의 느긋함이 배어 있다.

점필재 아리랑

유교적 도의 정치를 형상화하고 있는 '점필재 아리랑'은 〈날좀보소〉 공연이 민속 문화와 선비문화가 융합하여 독특한 질감을 형성하는데 견인차 역할을 한다. 퓨전 융복합 공연으로서 동시대성을 띠고 있는 이 작품은 2018 서울아리랑페스티벌에서 전체 대상을 수상했을 정도로 수작이다. 유교적 성향이 강하다고 말해지는 밀양 시민들에게 있어 김종직은 밀양의 자부심이다. 영남루를 배경으로 김종직이 천천히 걸음을 옮길 때 묵직한 무게감이 담긴 느린 장단의 날좀보소는 도의 정치에 대한 신념을 담은 강직한 성리학자의 목소리가 되어 호소력 있게 다가온다. 부동의 선비 그림자를 뒤에 두고 흰 도포와 부채를 손에 든 김종직은 무덤에서 나오듯 걸음을 내디디며 되살아난다.

"자고로 선비란 도의를 실천하여 학행이 일치되어야 하거늘 비록 왕이라 할지라도 도리와 덕을 지키기 않으면 비판을 받아야 한다."

김종직을 따르는 사림파들과 함께 원무를 그리며 밀양아리랑 음악이 궤도에 오른다. 유교적 이상과 민속 음악이 융합하여 독특한 결을 형성한다. 이때의 아리랑고개는 선비의 이상세계로 나아가는 길이 된다. 김종직 뒤를 따르는 사림파들은 성리학이 추구하는 지, 덕, 체, 인(智德體仁)과 같은 선비정신을 두루마리에 말아 힘차게 발돋움한다. 비록 김종직은 무오사화(1498) 이후 부관참시 되는 비운을 겪었지만 추구하였던 이상세계는 꺾이지 않고 이어져 오고 있음을 무대는 보여준다. 이 무대는 삶의 목소리를 담을 수 있는 원천으로서 밀양아리랑에 깃든 생명력과 연결된다. 밀양아리랑은 빨치산 아리랑, 광복군 아리랑, 독립군 아리랑 등등 시대의 이야기를 담아 변형하며 끊임없이 이어져 왔다. 시대가 변해도 지켜야 할 가치를 다부지게 호소하는 목소리가 점필재 아리랑에 담겨 있다.

각시풀

양반춤과 점필재 아리랑이 가진 무게감은 '각시풀'에 이르러 다시 놀이성을 획득하며 가볍고 밝게 전환된다. 풀을 뜯어다 신랑각시를 만들어 놀던 우리네 어여쁜 놀이 문화를 모티프로 민요 각시풀과 신랑각시 놀이를 접목하였다. 이 무대는 새터 아리랑, 아리랑 동동과 함께 밀양 지역의 민속적 색채를 드러내면서 영재단의 강점을 두드러지게 만들어 준 작품이다. 동살풀이 흥겨운 장단과 각시풀 타령에 맞춰 봄날 새싹처럼 파릇파릇한 연둣빛 저고리에 녹색 치마를 입은 아이들이 등장하자 그들 손에 든 초롱불이 없더라도 무대를 환하게 밝히기에 충분하다. 초롱을 든 아이들은 오금을 넣으며 방향을 전환하는 단순한 동작을 반복하며 무대를 구석진 틈 없이 밝히고 있고, 한 켠에 차려진 꼬마 신랑과 신부의 신방은 그들을 엿보는 작은 이웃들의 장난기 어린 미소로 밝혀진다.

밀양검무

밀양검무는 18세기 응천교방에서 전승된 밀양의 대표적인 전통춤으로 밀양 출신 기생 운심에 의해서 유명해진 검무이다. 두 명의 여성 무용수(박윤아, 권예원)가 양손에 장검을 들고 날렵한 춤사위로 공격과 방어를 하고 마지막에 칼을 던지며 마무리된다. 기예성이 강한 매력적인 춤을 소개하고, 당대 최고의 춤꾼으로 알려진 밀양의 인물로서 운심을 톺아보는 의미는 있었으나 영재단 공연으로서 〈날좀보소〉 전체 맥락과 결을 달리하는 점이 아쉽다.

새터 아리랑

새터 아리랑과 아리랑 동동은 밀양의 지역색을 가장 풍성하게 형상화하고 있는 무대이다. 새터가을굿놀이에 서사를 결합한 새터 아리랑은 아이가 어른을 흉내 내는 소꿉놀이처럼 농경문화를 모방하는 형태로 만들었다. 새터가을굿놀이는 밀양지역의 역사를 특징할 수 있는 흥미로운 풍속이다. 밀양은 바닷물이 도수하는 지역으로 낙동강이 범람하던 곳이었지만 인근 지역과 함께 1920년을 기점으로 제방이 축조되어 농경 생활이 발전하게 되었다. 이러한 농경문화는 농경 의식의 발달을 낳았는데 밀양은 상원(上元)놀이와 중원(中元)놀이가 각각 무형문화재로 지정되어 있고, 상대적으로 전승이 미약한 하원(下元)놀이인 새터가을굿놀이도 전승되고 있다는 점에서 가치가 매우 높다.* 새터 아리랑에서는 공상타작, 뿍대기타작, 목메놀이, 오헤야와 같은 토속적 소리와 협동과정이 아이들을 통해 구현된다. 모심기를 재연하는 아이들이 "모야모야 노란모야 니 언제 커가 열매열래" 하고 노래하는 대목은 아이들 자신을 향해 되묻는 것 같아 미소를 자아낸다. 가을걷이마다 독특한 의성어가 결합하여 흥을 돋우고 관객들이 함께 따라 부르도록 유도한다. 몸짓이 작은 아이들이 키를 훌쩍 넘어서는 농기구를 운용하는 모양새가 앙증맞다. 중장년 관람객들은 어린 시절의 경험을 떠올리며 함께 관람하고 있는 손주나 자식에게 어떤 일을 하고 있는지 설명을 부연해 가며 당시에 고되었던 노동을 추억으로 전환한다. 노동이 놀이로, 현실이 무대로 전환되는 과정에서 기억은 현재화되어 세대를 막론한 공감을 자아낸다.

아리랑동동(同動)

‘아리랑 동동’은 일반적으로 소리로 많이 알려진 밀양아리랑에 걸맞는 몸짓을 넣어 만든 작품이다. 이 무대는 밀양 전통 민속놀이에서 모티프를 찾아서 농사짓는 움직임을 따되 아이들이 쉽게 따라 할 수 있는 단순한 동작을 중심으로 안무하였다. 기성세대들이 밀양의 문화를 향유하고 인식하는 것도 중요하지만 아이들이 아리랑을 알게 함으로써 더 강한 전파력을 가질 수 있기를 바라는 의도가 이 작품에 녹아 있다. 김금희 단장은 2012년 아리랑이 유네스코 인류 무형유산으로 지정되어 밀양아리랑에 대한 관심도 높아졌으나 지역성을 살릴 수 있는 문화콘텐츠로서 준비가 부족한 현실을 깨닫고 밀양아리랑콘텐츠사업을 지속해 왔다고 말한다. 2014년에 교육청과 함께 아리랑으로 플래시몹을 만들어 대중화를 위한 작품을 만들어 향교와 역사에서 공연하면서 전국적으로 확산시켰고, 현재는 〈아리랑 동동〉을 저작권에 등록한 상태이다.

‘아리랑 동동’은 도입부에 밀양백중놀이처럼 나발 불며 작두말타기로 등장하여 분위기를 들썩이게 만든다. “아리당다쿵 쓰리당다쿵” 지게 장단에 맞춰 소리 대목이 반복될 때 아이들 목소리를 라이브로 들을 수 있었다면 현장감이 더욱 살아났을 것이다. 제각각 다른 빛깔의 민복을 입은 아이들이 대열에 맞춰 군무를 출 때면 곡식이 무르익어 풍년이 든 들판처럼 무대는 신명으로 일렁인다. 이어지는 커튼콜은 더욱 신명 난다. 동요와 랩을 결합시킨 ‘아리랑 좋아’에 맞춰 천진하고 쾌활한 뒤풀이로 맺는다. 시종일관 지침 없이 흥을 쏟아내는 작은 아이들의 발랄한 무대를 보며 지금을 사는 미래 세대에게 아리랑은 무엇이 되어 이어질지 생각하게 만든다.

로컬에서 글로컬로

K-pop 성장으로 한국 문화에 대한 세계의 관심이 높아지고 있는 상황을 이용하여 대중문화가 놓치고 있는 지역 전통의 핵을 발굴하여 세계로 영역을 확장하려는 지역의 노력들이 부단히 이어지고 있다. 지역의 경계를 초월하여 글로컬한 가치로서 세우기 위해서는 고유하고 대체 불가한 지역성을 동시대와 공명할 수 있는 방식으로 소통할 수 있어야 한다. 밀양아리랑예술단의 〈날좀보소〉는 밀양아리랑의 프리즘으로서 다양한 형과 색을 비추고 있다. 이번 공연에서는 춤과 노래에 초점을 맞추었다면 앞으로 밀양 지역에 전해오는 특이하고 흥미로운 풍부한 설화를 바탕으로 서사적 완결성을 띤 가무악으로 계속 발전시켜 나갈 수 있을 것이다. 밀양아리랑예술단은 서울과 다른 지역뿐 아니라 베트남과 중국으로 국제 교류를 이어가고 있는데, 이 과정에서 성인뿐 아니라 어린이 청소년 관객 개발 전략이 수립되어 보다 많은 이들에게 〈날좀보소〉를 알릴 수 있기를 바란다.

밀양은 비록 인구 소멸 위기 지역에 이름을 올리고 있지만 다른 한편으로는 도시경쟁력에서 부울경 지역 중 상위권에 속한다. 도시경쟁력을 경제적 관점으로만 보지 않고 사회적 환경적 측면까지 고려하며 복합적으로 바라보는 재개념화가 이루어지고 있는 추세**는 고무적이라 하겠다. 밀양시는 예술과 문화를 기반으로 도시 이미지를 재구축하고 경쟁력을 높이기 위해 사활을 걸고 있다. 1957년 시작해 올해로 67회를 맞은 '밀양아리랑대축제'를 통해 밀양아리랑의 현대적 가치를 알리고 경제에도 활력을 불어넣고 있으며 요가컬쳐타운을 건설하여 웰니스 스포츠관광산업 인프라를 구축하고 있다. 밀양아리랑예술단의 활동은 밀양다움의 가치를 전승하는 문화적 다리로서 중요한 의미를 띤다. 이번 공연 〈날좀보소〉는 ‘영재단’ 공연이어서 누릴 수 있는 강점을 제대로 살려내었다. 민속놀이를 어린이 청소년 몸을 통해 연행할

때 탈일상성은 더욱 강화되고 놀이성은 극대화된다. 또한 반복을 통해 역동적인 집단성을 부각함으로써 MZ세대들이 어울리며 화합하는 공동체의 이상을 그리고 있다.

지역문화의 보편화와 확산에 목표를 두고 있는 밀양아리랑영재단은 지역 아이들 누구나 오디션을 통해 참여할 수 있는 구조로 되어 있다. 급변하는 세태 속에서 보다 쉽게 전통을 접할 수 있게 만듦으로써 단원들이 자라 어른이 되었을 때 지금의 경험이 이후에도 전통공연을 더 많이 접하고 참가하도록 만드는 중간자로서 다리가 되었으면 하는 바람이 녹아있다. 김금희 단장은 리허설 과정에서 "춤을 가르치지 말라!"고 요구한다고 말한다. "그냥 몸이 어떻게 흘러가는지, 힘을 어떻게 주고받는지 몸의 원리들을 계속 가르치다 보면 훈련을 통해 나중에는 작품이 요구하는 상황에 맞게 단원들의 몸이 그것을 스스로 찾아내서 해내게 된다."라는 영재단의 교육 방식이 '젊은 밀양인'이 살고 있는 지금의 일부가 되어 무대뿐 아니라 자기 삶을 빛내는 자양분으로 스며들기를 간절히 바란다.

* 서정매, 새터가을굿놀이의 전승과 음악적 양상, 121~137쪽.

** 정진우, 도시 경쟁력 종합 지수를 활용한 수도권과 부울경 지역 비교 연구, 70쪽.

2025 지역대표 예술단체 지원

독립군 아리랑

작품 비평문

비평가 성명

이상헌

비평가 소속

댄스포스트코리아

예술단체명

밀양아리랑예술단

공연명

독립군 아리랑

공연일시

2025년 8월 17일 15시

공연장소

부산문화회관

독립군 아리랑

이상헌

들어가는 말 : 뮤지컬에서 대중성과 예술성

뮤지컬은 태생적으로 대중예술과 순수예술의 접점 위에 놓인 장르다. 브로드웨이의 상업적 시스템에서 발전한 뮤지컬은 언제나 관객의 흥행성을 염두에 두어야 했다. 그러나 동시에 음악·연극·무용을 종합하는 종합예술의 특성을 보였기에 단순한 오락을 넘어서는 미학적 완성도를 추구하는 예술적 욕망 역시 강렬하게 자리한다. 이 두 가지 방향은 서로 긴장하면서도 공존을 모색해 왔으며, 뮤지컬의 역사는 곧 이 긴장의 조율 과정이라고 할 수 있다.

먼저 대중성의 측면을 살펴보자. 경제적인 면에서, 제작비가 막대한 뮤지컬은 흥행 없이는 존속할 수 없다. 관객이 이해할 만한 명료한 서사, 감각적 무대 장치, 기억에 남아 반복해서 불릴 수 있는 넘버는 필수적이다. 대중성과 흥행성은 단순히 관객 동원의 차원이 아니라, 작품을 지속가능하게 하는 생명선이다. 또한 사회적 파급력도 고려해야 한다. 대중에게 널리 퍼지는 작품은 사회적 담론을 형성하는 힘을 가진다. 〈레 미제라블 Les Misérables〉이나 〈렌트 Rent〉가 사회적 메시지를 확산시킨 것은 단순히 작품성이 높아서가 아니라, 흥행을 통해 더 많은 관객에게 다가갔기 때문이다.

그러나 뮤지컬이 흥행성만을 추구한다면 장르는 쉽게 소모적 소비재로 전락할 수 있다. 반복적인 흥행 공식을 답습하는 작품은 일정 시점 이후 관객의 흥미를 잃고, 장르의 정체성을 위협한다. 따라서 예술성 역시 뮤지컬에 필수적이다. 독창적인 안무, 실험적 음악, 철학적 서사와 같은 예술적 시도는 뮤지컬을 단순한 상업 장르가 아니라, 순수예술에 버금가는 지위를 지닌 장르로 끌어올린다. 스티븐 손드하임(Stephen Joshua Sondheim)의 작품은 이러한 흐름을 잘 보여 준다. 그는 단기적 흥행을

희생하면서도 전위적이고 복잡한 구성을 시도했고, 이를 통해 뮤지컬의 미학적 지평을 크게 확장했다.

그렇다면 대중성과 예술성의 균형은 어떻게 조절해야 할까. 첫째, 형식의 이중성을 통해서다. 관객에게 친숙한 멜로디와 드라마 속에 실험적 무대 언어를 숨겨 넣는 방식이다. 오리지널 내한 공연과 여러 차례 라이선스 공연을 했던 〈위키드 Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz〉가 전통적 서사 안에 여성 서사의 재해석을 담아낸 것은 이러한 시도의 예라 할 수 있다. 둘째, 주제의 층위를 달리하는 방법이다. 표면적으로는 감동적이고 오락적인 이야기지만, 깊이 들어가면 사회적·철학적 성찰을 끌어내는 구조다. 뮤지컬 〈해밀턴 Hamilton〉은 미국 건국이라는 역사적 사건을 힙합이라는 현대적인 음악으로 풀어내어, 과거와 현재를 연결하고 새로운 시각으로 역사를 바라볼 수 있게 해 기존 뮤지컬의 틀을 깨고 새로운 형식의 뮤지컬을 제시했다는 평가를 받고 있다. 셋째, 관객층 다변화를 도모해야 한다. 특정 세대나 계층에 머물지 않고, 세대 간 공감을 불러일으킬 수 있는 주제를 다룰 때 뮤지컬은 자연스럽게 균형을 확보한다.

결론적으로 뮤지컬은 본질적으로 시장과 예술, 흥행과 실험이라는 두 축 사이의 외줄타기이다. 대중성은 장르의 생명력을, 예술성은 정체성과 깊이를 부여한다. 어느 한쪽으로 기울 때 장르는 쇠락하거나 고립된다. 따라서 균형은 고정된 상태가 아니라, 시대와 관객, 예술가의 문제의식에 따라 유동적으로 조율되는 과정이다.

〈독립군 아리랑〉의 배경

〈독립군 아리랑〉은 '밀양아리랑'을 출발점으로 한다. 제작 단체인 '밀양아리랑예술단'은 경상남도 밀양 지역의 고유한 문화 자산인 '밀양아리랑'을 전승하고 발전시키는 중심축 역할을 수행해 왔다. 이들은 단순한 보존을 넘어, 지역 정체성을 예술로 승화시키는 창조적 주체의 역할을 지속해 왔다. 〈독립군 아리랑〉도 이러한 맥락 아래에서 제작되었다. 아리랑은 한국 민족의 정서를 담은 대표 민요로, 수많은 지역적 변주를 낳았다. 그 가운데 하나가 밀양아리랑으로, 경상남도 밀양에서 전해 내려오는 경상도 아리랑의 대표적 갈래이다. 밀양아리랑의 정확한 발생 시점은 단정하기 어렵지만, 조선 후기~근대 초기에 밀양 지역의 장터와 놀이판에서 불리며 정착된 것으로 전해진다. 밀양은 교통의 요지이자 장시(場市) 문화가 발달한 곳이었기 때문에, 아리랑이 자연스럽게 모이고 흩어지며 지역공동체의 정서와 흥취를 대변하게 되었다. 음악적 특징은 빠른 리듬에 있다. 정선아리랑이나 진도아리랑이 느리고 서정적인 데 비해, 밀양아리랑은 흥겨운 굿거리장단(혹은 자진모리장단 느낌)으로 불려 사람들의 흥을 돋운다. 또한 가사에 익살과 풍자가 담겼다. '날 좀 보소, 날 좀 보소, 날 좀 보소'로 시작하는 대표 가사에서 보듯, 사랑의 청유, 해학, 풍자 등이 자유롭게 얽혀 있다. 이러한 음악적 특징으로 인해 공연성과 집단성을 쉽게 확보할 수 있었다. 이는 밀양아리랑이 집단적 흥취와 공연성을 쉽게 확보할 수 있게 한 요소였다.

팸플릿에서 향토 사학자 이종협은 '밀양아리랑의 가락은 1930년대 중국 및 노령(현 블라디보스토크) 지역에서 '독립군 아리랑'으로 불렸고, 1941년에는 임시정부 광복군들의 군가인 광복군 아리랑으로 사용됐다. 밀양아리랑이 군가로 채택된 이유는 밀양 출신 독립군들의 활약과 국내외에 널리 알려진 통속 민요로서 누구나 곡조를 알고 있어 군가로서 적합한 가락이기 때문이다.'라고 밀양아리랑이 독립운동

역사에 어떻게 녹아들어 있는지를 밝히고 있다.

밀양아리랑이라는 중요한 문화적 자산에 밀양 출신 역사적 인물을 결합해 뮤지컬의 틀이 짜였다. 김원봉은 우리나라 사람이면 누구나 이름을 들었을 법한 독립운동사에 중요한 인물이다. 밀양 사람 김원봉은 조선의용대를 결성하였고, 이는 항일 무력 투쟁의 선봉대 역할을 하는 군대로 의열단이 궁극적인 목표를 가진 인물이다. 밀양 출신으로 김원봉의 후배인 윤세주도 중요한 인물이다. 독립군의 군가로 불렸던 밀양아리랑, 밀양 출신 독립운동가 김원봉과 윤세주를 중심으로 당시 독립운동의 전체적인 전개와 김원봉과 같은 시기에 활약한 독립운동가들 그리고 박차정 의사와의 로맨스를 녹여 뮤지컬 〈독립군 아리랑〉이 탄생했다. 다시 말해, 밀양의 문화적 유산과 역사적 기억을 결합해 뮤지컬이라는 대중적인 장르로 전환한 것이다.

〈독립군 아리랑〉의 구성

작품은 프롤로그와 에필로그를 앞뒤에 배치한 3막으로 구성되어 있다. 프롤로그는 약산 김원봉의 회고이다. 프롤로그에서 배경에 투사된 수레바퀴 모양이 시계로 변하면서 1막 '아리랑 아라리오'가 시작한다. 시계는 거꾸로 돌아 1919년 3.13 만세 현장으로 관객을 이끈다. 밀양 출신이 아니면 잘 알지 못하는 3.13 만세 운동의 내용은 이렇다. 1919년 3월 1일, 서울 파고다공원에서 시작된 3·1운동이 곧 전국 각지로 확산했다. 경남 밀양에서도 독립의 열망이 뜨겁게 타올랐다. 당시 밀양은 교통의 요지이자 교육열이 높은 지역으로, 신교육을 받은 청년들과 종교 지도자, 유림(儒林) 등이 독립 만세운동의 주축이었다. 이들이 준비한 대규모 시위가 바로 1919년 3월 13일 밀양 장날에 일어난 밀양 3·13 만세운동이다. 밀양 3·13 만세운동은 일회성 시위에 그치지 않고, 이후 밀양 지역의 독립운동(의열단, 청년운동, 항일 문화운동 등)에 큰 영향을 주었다. 특히 약산 김원봉을 비롯한 밀양 출신 독립운동가들의 활약과도 정신적으로 맞닿아 있다. 2막 '아리랑 고개 넘어'는 박차정 의사가 망명해 조선의용대에 합류하고, 김원봉과 결혼하는 내용을 담았다. 박차정은 동래 사람이다. 작품에서 박차정이 김원봉을 만나는 과정을 비교적 상세하게 다룬다. 공연 장소가 부산이어서인지 박차정 등장 장면부터 관객의 애정이 남다르게 느껴진다. 3막 '동지섣달 꽃 본 듯이'는 본격적인 무장 독립투쟁 이야기와 해방을 맞이하기까지를 담고 있다. 에필로그는 독립된 조국으로 돌아온 김원봉이 친일 악질 경찰 노덕술에게 치욕을 당한다. 노덕술은 1920년대 후반에 경찰에 투신하여, 이후 일제의 식민 통치에 적극 협력한 경찰 간부로 성장했다. 그는 특히 고문 기술자로 악명이 높았으며, 항일 독립운동가를 체포·고문·탄압하는 데 앞장섰다. 해방 직전에는 조선총독부 경무국 고등경찰에서 활동했고, 1945년 광복 이후 미군정은 치안 공백을 이유로 식민지 경찰 출신을 대거 기용했을 때 노덕술도 경찰에 잔류하여 다시 고위직으로 복귀했다. 노덕술은 해방 전후를 막론하고 고문 경찰의 대명사로 불렸다. 그가 고문한 인물 중에는 조봉암(진보당사건), 여운형(暗殺 직전 여러 차례 체포·심문), 김원봉 등 굵직한 정치인과 독립운동가, 그리고 수많은 무명의 민중이 포함된다. 특히 그가 독립운동가를 탄압한 전력 때문에, 친일파 청산 실패의 상징적 인물로 지목된다. 남북 어디에도 초대받지 못하는 김원봉의 신세를 담고 있다.

이러한 서사 구조는 단순히 기승전결의 직선적 흐름을 따르지 않는다. 김원봉의 수감 회상에서 출발하여 3·13 만세운동, 의열단, 조선의용대 창설로 이어지는 장면은 마치 한 편의 서사시처럼 파편화된 역사를

짜맞춘다. 그러나 이 파편들은 아리랑의 선율처럼 반복과 변주의 리듬을 타며, 개인의 기억을 공동체의 노래로 확장한다. 그 속에서 관객은 단순한 목격자가 아니라, 민족적 서사의 동반자가 된다.

다만 작품이 역사적 사실 전달에 집중하다 보니 극적 허구가 최소화되었다. 이런 면은 다소 경직되게 느낄 수 있는 부분이지만, 연출이 선택한 것은 어설픈 극적 상황보다 팩트를 통해 우리에게 잠재한 민족의식을 끌어내려 한 것으로 보인다. 뮤지컬의 핵심인 음악, 즉 넘버(Number)는 이 작품에서 하나의 나레이션 역할을 한다. 역사적 장소와 사건을 배경 막에 영상으로 쏘아 설명하였고, 등장인물의 심정이나 상황에 대한 자세한 설명은 노래에 담았다. 그러다 보니 서정성이 다소 약할 수밖에 없었고, 기억에 남는 솔로 넘버가 없었다. 이 또한 서정성은 최소화하더라도 역사에 충실하겠다는 연출의 의도로 보인다. 하지만, 뮤지컬로 기억에 남아 공연이 끝난 후에도 흥얼거릴 만한 넘버 한두 곡이 없다는 점은 아쉬움으로 남는다. 기획, 연출 의도가 뚜렷해서 어쩔 수 없었다고도 할 수 있지만, 괜찮은 넘버를 남기는데, 신경을 썼다면 서두에 언급한 대로 뮤지컬에서 대중성과 예술성의 균형을 잡는 데 좋은 효과를 보았을 것이다.

〈독립군 아리랑〉의 가치

작품은 지역성을 담았다는 큰 장점이 있다. 다시 말해 로컬의 리얼리티를 바탕으로 보편적 서사로 확대한 것이다. 서울은 많은 뮤지컬이 창작되고 있고, 자본과 사람, 기술이 집중해 있다. 이에 비해 지역은 상대적으로 열악하다. 무엇보다 콘텐츠를 생산할 전문가가 거의 없다시피 하다. 자본도 마찬가지다. 사람은 자본이 뒷받침하면 어느 정도 해결할 수 있다. 문제는 자본이 뒷받침됐을 때, 반대급부가 있어야 한다. 반대급부는 수익 창출이다. 지역에는 뮤지컬을 즐기는 계층이 한정되어 있고, 그렇다고 서울로 진출하는 일도 쉽지 않다. 지역에서 뮤지컬을 만들어 나름의 성공을 거두기가 힘들다는 말이다. 이런 상황을 타개하기 위한 길을 고민해야 하는데, 콘텐츠 부분의 해결책은 지역성을 담는 것이다. 지역의 리얼리티를 극화해 보편성에 닿게 한다면 서울과 다른 색깔의 작품이 나올 수 있다. 다음은 공격적인 홍보이다. 홍보는 작품성을 담보해야 한다. 지역의 리얼리티를 담고 보편성마저 획득한 작품성 있는 작품이라면 홍보는 먹힐 것이고 그렇게 지역에서 창작한 뮤지컬이 살아남을 수 있을 것이다.

나가는 말: 그래서 〈독립군 아리랑〉은...

뮤지컬 〈독립군 아리랑〉은 단순한 공연을 넘어, 민족의 상흔을 다시 불러내는 거대한 서사적 의례와도 같다. 무대 위에서는 노래가 단순한 선율을 넘어 항거의 메아리로 변주되고, 배우의 몸짓은 시대를 건너온 독립군의 숨결로 살아난다. 이 작품은 예술과 역사, 두 개의 언어를 한 무대에 공존시키려는 대담한 시도를 통해, 관객에게 기억의 성소를 열어 보인다.

이는 역사적 사실을 기계적으로 재현하는 것이 아니라, 그 속에 흐르는 인간의 정념을 예술적 언어로 전환한 사례로 남을 수 있다. 김원봉, 윤세주, 박차정 등 실존 인물들의 궤적은 단순한 전기적 재현이 아니라, 아리랑의 선율과 맞물리며 민족적 감정의 집합체로 변모한다. 이는 역사의 사실성과 예술의 상상력이 서로를 갉아먹지 않고, 오히려 보완하며 긴장을 이루는 순간이다. 역사적 진실을 존중하되, 무대 언어의 상징성과 감각적 장치가 덧입혀져 관객의 체험은 사실을 넘어 '공감'의 층위에 도달한다.

무대는 단순히 사건의 배경이 아니라, 시대적 비극을 몸소 품어내는 제3의 인물이다. 웅장한 합창은 총칼 대신 울려 퍼지는 민족의 함성이고, 전통과 현대를 잇는 무대미술은 과거의 기억과 현재의 감각을 오롯이 이어 붙인다. 특히 지역 공연은, 연극적 환영을 넘어 '현장성'을 더한다. 무대는 극장 안에 갇히지 않고, 도시와 거리, 시민들의 삶 속으로 스며들며 예술과 역사의 경계를 허문다. 이 지점에서 〈독립군 아리랑〉은 단순한 뮤지컬이 아니라 '역사적 체험 공간'으로 전환된다.

〈독립군 아리랑〉은 민족적 정체성을 노래하는 동시에, 예술이 역사를 어떻게 기억하고 재현해야 하느냐는 질문을 던진다. 그 아리랑의 선율이 무대 위에 다시 울려 퍼질 때, 관객은 과거를 넘어 '광복 80주년'이라는 현재의 시간 속에서 미래를 사유하게 된다. 이 작품은 대중성과 예술성, 역사성과 현재성을 동시에 아우르려는 시도로, 바로 그 긴장 속에서 의미 있는 울림을 획득하려 하고 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

독립군 아리랑

작품 비평문

비평가 성명

이화원

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

밀양아리랑예술단

공연명

독립군 아리랑

공연일시

2025년 8월 17일 15시

공연장소

부산문화회관

과거와 현재, 재현과 현존을 잇는 '아리랑'

이화원

2025년 올해는 광복 80주년은 맞는다. 전국 곳곳에서 연중 축하 행사가 이어지고 있다. 기쁘기 그지없는 광복! 그런데도 그 이후 전개된 분단의 상황은 우리 민족 모두에게 안타까움이 크다. 한여름 더위가 여전하던 지난 8월 16일 밀양아리랑 예술단(대표: 김금희)의 뮤지컬 〈독립군 아리랑〉(원작: 장병수, 각색·연출: 김관, 작곡·음악 감독: 윤정인)이 공연되는 부산문화회관 대극장을 찾았다. 마침, 광복절 바로 다음 날이다 보니 공연장을 찾은 관객들은 여느 공연장의 관객들과는 무언가 다른 결연한 분위기를 풍겼다. 대부분 관객이 주최 측이 준비한 태극기를 손에 들고 객석에 자리하여 더욱 그러한 듯도 하였다.

1,400석 규모 공연장의 큰 무대이지만 하수로부터 백스테이지를 가로질러 상수 쪽 바닥으로 이어지는 철제 교각과 그 뒤편에서 치솟은 철골 구조물 외에 무대에는 특별한 세트가 보이지 않는다. 하수 무대 전면 우리 전통가옥의 처마와 그 끝에 매달린 풍경만이 시간적, 지형적 배경을 암시할 뿐이다. 광복 80주년을 맞는 크나큰 기쁨의 무대로서, 또 우리 광복군의 활약상을 그려낼 무대로서 단촐한 듯하지만 그만큼 확보된 공간들은 중성적 세트와 함께 기능적으로 활용되고 있다. 그밖에 무대 후면 중앙에는 거대한 수레바퀴와 그 위의 영상을 활용한 시계 침이 시간의 흐름과 운명의 수레바퀴를 상징하고 있다. 한편, 상수 앞 무대 쪽에 투박한 돌덩이들이 흩어져 있다.

밀양의 동화학교와 김원봉의 활약

〈독립군 아리랑〉은 1919년 3·1 운동 전후 밀양에서 독립운동이 태동하던 시기, 밀양의 동화학교 전홍표 교장이 지핀 불씨에 힘입어 그의 제자들인 윤세주, 최수봉, 윤치형 등이 3월 13일 밀양 장날에 만세 운동을

주도하는 장면으로부터 본격적으로 시작된다. 전홍표 교장은 일찍이 제자였던 김원봉에게 영향을 주어 그로 하여금 학업을 마치자마자 1918년 중국으로 건너가 독립운동에 헌신하도록 하였다. 험난한 한 세월의 끝자락, 1958년 북한의 정치범 수용소에 수감된 안타까운 모습으로 프롤로그에 등장하는 김원봉은 3·1 운동에 이어 밀양의 만세 운동을 먼 거리에서 회고한다. 그리고 처마 끝에서 울려 퍼지는 풍경 소리와 함께 어디선가 나타난 노란 나비의 인도로 그날 그 시간으로 들어간다.

항상 "우리가 목숨이 붙어있는 한, 우리 민족의 원수 강도인 일본과의 투쟁을 단 하루도 게을리해서는 안 된다"라고 말하며 제자들에게 정신적인 지주가 되었던 전홍표 교장은 고 삼봉 목사와 밀양 장로교회 여성 부녀회원들까지 규합하여 제자들과 함께 거사를 준비한다: "가세! 더 많은 동지를 규합해서 밀양 장날에 다시 모이세. 이제 시작이야." 3월 13일 밀양 시장에서는 윤세주의 우렁찬 목소리로 독립선언서가 힘차게 울려 퍼진다. 모여든 민중이 한목소리로 "대한독립 만세!"를 외쳐대는 동안 어느새 일본 헌병대가 집결하여 시위대를 향하여 발포를 개시하며 무자비한 진압에 나선다. 아이들부터 대피시킨 전홍표는 윤세주 등 제자들에게 이미 중국 길림성에서 활약하고 있던 제자 김원봉과 함께 더 큰 일을 지속할 수 있도록 피신할 것을 종용한다. 그리고 본인은 "빼앗긴 국토를 되찾고 도로 잃어버린 주권을 회복하기 전에는 우리는 언제나 부끄럽고, 슬프고, 언제나 비참하다! 대한독립 만세!"를 외치며 현장에서 일본 헌병에서 체포되고 만다. 투옥 생활 중 모진 고문으로 정신병마저 얻은 전홍표는 밀양강에 투신하는 등 후유증으로 고생하였다고 회고된다.

1919년 4월 길림성 신흥무관학교에서 윤세주 일행을 맞이하는 김원봉은 그동안 구상 중이었던 항일 비밀결사 조직인 의열단을 본격적으로 출범시킨다. 이들에 의하여 일제 침략의 거점들과 핵심 인물들에 대한 개별적인 공격이 차례로 공개된다. 이들의 파괴 대상은 ①조선총독부 ②동양척식회사 ③매일 신보사 ④각 경찰서 ⑤기타 왜적 중요 기관, 그리고 암살 대상은 ①조선 총독 이하 고관 ②군부 수뇌 ③대만 총독 ④매국노 ⑤친일파 거두 ⑥밀정 ⑦반민족적 토호열신(土豪劣紳)이었다. 이들의 활약상은 무대 위에 간결하고 역동적인 움직임과 음악 등으로 표현된다. 거사에 폭탄 및 무기를 반입하며 모든 작전에 동지들을 도와 임무를 완수할 수 있도록 활약하던 윤세주는 안타깝게도 임무 중 체포되고 만다. 고된 옥고 끝에 1932년에야 출소한 후 중국 남경으로 2차 망명을 감행하여, 상하이 임시정부를 주축으로 활약을 이어가던 김원봉을 만나고 조선 민족 혁명 간부학교 1기생으로 훈련받기 시작한다. 그와 김원봉은 1938년 황포군관학교 졸업생들까지 규합하여 조선의용대를 결성하여 당시 중국을 옥죄어오던 일본군에 맹렬히 맞선다.

한편, 1930년 밀양 출신 박문호와 여동생 박차정이 2막 4장, 의열단에 합류한다. 오빠보다도 오히려 더 당차고 기개가 있던 박차정은 1931년 자연스럽게 김원봉과 부부로 맺어진다. '밀양 아리랑' 노래는 이들 밀양 출신 독립군들에게 정신적, 정서적 위안과 격려가 되어 '독립군 아리랑'이라는 이름마저 가지게 된다. 열악한 환경과 온갖 고초를 겪으며 일본 군경의 위협에 맞서던 나날, 1944년 쿤륜산 전투에서 박차정은 고지에서 동료들의 전투를 독려하다가 일본군의 총에 희생된다. 김원봉은 아내를 잃은 슬픔을 추스를 겨를도 없이 광복군 부사령관, 임시정부 군무부장 등의 역할을 수행하며 가열 찬 항쟁을 지속하다가 드디어 1945년 광복을 맞는다.

해방의 기쁨도 잠시, 이념의 대립과 혼란 속에서 김원봉은 친일 경찰이었던 노덕술에게 좌익으로

지목되어 박해받고 남과 북 중 하나를 선택해야 하는 기로에 서게 된다. 결국 이북에서 활동을 택하지만 1958년 김일성에 의하여 숙청되어 안타까운 최후를 맞는다.

광복 80주년의 〈독립군 아리랑〉

〈독립군 아리랑〉은 밀양아리랑 예술단이 밀양의 지역 콘텐츠로 기존에 소개하였던 작품이다. 2025년 광복 80주년을 맞아 전 국민이 향유할 수 있는 음악극으로 새롭게 다듬어져 선보였다. 이번 공연의 연출인 김관은 기존 장병수 원작의 대본에 직접 각색을 담당하며, 김원봉으로 하여금 서사적 해설자로서 작품을 이끌도록 하고 있다. 이는 김원봉 개인의 시선과 목소리로서 각각의 장면들에 개입하도록 하며 작품에 내적인 흐름을 형성해 준다. 또한 이번 각색본에는 김원봉과 박차정 사이에 풋풋한 감정이 싹트는 장면이 추가되어 무대 위에서 구현된다. 한겨울 홀로 망루에서 보초를 서고 있던 박차정에게 다가가 처음으로 감정을 느끼게 된 날, 김원봉은 차정에게 자신의 코트를 입혀준다. 그리고 그 밤의 그 감정을 이처럼 회고한다.

> *빼앗긴 들에 봄은 오지 않을 거란 걸 알았지만, 서리가 하얗게 내리던 그 밤은 오랜만에 찾아온*
> *봄날이었지요. 외롭고 삭막하기만 한 내 가슴에 빨간 장미 한 송이가 그윽한 향기를 뿜어내고 있었지요.*
> *먼저 희생한 동지들을 떠올리며 불면의 잠을 이루던 그 시기에 처음으로 잠을 푹 자본 날이었습니다.*

2025년의 〈독립군 아리랑〉에는 이러한 정서적 장치뿐 아니라, 대본상 '노란 나비, 태극 나비가 되어'라는 부제가 추가되어 있다. 작품은 노란 나비의 상징성을 활용하여 과거와 현재를 넘나들며 정서적 울림을 주는 장면들에 있어 효과를 증폭시키는 기능을 한다. 배우가 들고 있는 장대 끝에 매달려 등장하는 노란 나비는 때로는 한 마리가 때로는 무수히 떼를 지어 나타나 황량하고 거친 독립군의 투쟁사에 있어 정감 어린 교감대를 확보해 준다. 작품을 여는 프롤로그 부분, 1958년 북한의 정치범 수용소에 수감된 김원봉은 한 배우의 장대에 매달려 자신에게 날아든 노란 나비에게 이처럼 말하며 지나간 항쟁의 나날들을 회상하기 시작하는 것이다:"... 노란 나비... 나비님... 나 데리러 온 것이오? 아님, 뭘 말하려고 하오? 한 서린 원한을 전하는 나비가 아니라면, 내 마음 다시 내 고향으로 전해줄 수 있겠소?"

나비들은 품에서 태극기를 꺼내거나 태극기를 손에 들고 등장하기도 하여 만세 운동에 참여한 소녀들의 무리를 환기한다. 이러한 나비들의 형상은 '태극 나비'를 소환하며, 평범한 민초 한 명 한 명이 독립투사로 거듭날 수밖에 없었던 당대 상황을 시각적으로 구현하고 있다. 나라가 위태로울 때 태극무늬 나비들이 나온다는 고향 밀양의 설화를 떠올리면서, 김원봉은 전국 방방곡곡에 2천만 동포들이 모두 태극 나비가 되는 순간, 그리고 고향 밀양의 영남루가 태극기로 덮이는 순간을 꿈꾼다.

한편, 하수에 설치된 한옥 처마 끝에 매달린 풍경 소리는 중국으로 시공간을 한껏 확대하며 공연되는 장면들에서 꿈에도 그리는 고향을 환기하며 낭랑하게 울려 퍼진다. 또한 무대 후면 중앙에 있는 거대한 원형의 수레바퀴 위에 영상으로 표현하는 시계 침이 시간의 비약이나 장면의 전환 등을 지시하고 있다. 프롤로그에 등장한 김원봉이 1919년 밀양 장터의 동지들을 회상하기 시작할 때 시곗바늘은 거꾸로 회전을 거듭하며 시간이 거슬러 올라감을 지시한다.

무대 상수 전면에 쌓여있는 돌덩이들 경우, 대일 항쟁이 하나씩 성취되어 가는 유의미한 지점들에서

하나씩 쌓여 가며 석등으로 완성되어 간다. 프롤로그의 첫 장면, 김원봉은 "석등의 기둥을 들고 힘겹게 등장한다." 이후 윤세주와 중국에서 의열단을 결성하게 되는 만남의 장면에서 김원봉은 석등의 중앙을 완성한다. 수봉의 처형 당시 무릎을 강박하던 돌덩이도 원봉에 의하여 석등에 올려진다. 윤봉길 의사의 의거 이후 처형 소식과 함께, 마침내 원봉은 석등의 등 부분을 올린다. 석등을 결국 마무리하는 것은 1942년 중국 태항산 전투를 앞선 시점 결의를 다지는 윤세주와 이육사이다.

세주는 석등 근처로 와 석등 마지막 부분을 올리려고 한다.
답답한 육사, 세주에게 다가간다.

윤세주　육사야. 도와줘!
이육사　(세주를 도와 석등을 완성한다)

〈독립군 아리랑〉은 김원봉을 중심으로 한 항쟁의 역사이다. 그 역사는 최수봉과 윤봉길, 윤세주 그리고 이육사 등과 함께 이처럼 완성된다.

극의 주요 지점들에서 주의를 환기하며 의미를 증폭시키는 이러한 풍경 소리, 수레바퀴 및 석등 등 상징적 요소들 경우, 리듬감이나 템포, 조명 등의 변화 등으로 일종의 '전경화'에 방점을 찍었더라면 보다 호소력을 높였을 것이다.

'아리랑' 효과

뮤지컬 〈독립군 아리랑〉은 '성스루(sung-through)'의 전형적인 형태 대신 인물들의 대사와 노래가 구분되며 사이사이 앙상블의 노래와 춤으로 구성되어 있다. 음악은 이 작품의 가장 중요한 요소 중 하나이다. 작품의 제목 자체가 독립군들이 머나먼 객지에서 항쟁을 지속하는 동안 고향을 그리며 서로를 달래며 불렀던 그 노래가 아닌가. 윤정인의 음악은 험난한 투쟁의 길을 걸어간 투사들의 결연한 삶을 따라 적절하게 구현되었다. 김원봉 역의 박지훈, 윤세주 역의 이계훈, 박차장 역의 최효민, 최수봉 역의 최영민, 헌병 대장 역의 강대회 등 배우들의 가창과 연기 역시 역에 맞게 깔끔하게 전달되어 작품에 대한 청중의 몰입도를 높였다. 또한 연인으로 맺어지는 김원봉과 박차정의 달콤하면서도 살벌한 시간, 병사들의 고된 병영 생활 사이사이의 유머 등도 그에 부합되는 노래와 함께 거친 투쟁의 서사에 활력과 윤기를 더할 수 있었다. 특히 의열단이 거사를 차례로 수행할 때마다 코러스가 결연한 저음의 합창으로 부르는 후렴구는 긴박한 분위기에 입체감을 주는 탁월한 효과를 가져왔다. 다만 극 전체가 대일 항쟁의 긴박한 과정으로 구성되어 있어 대체로 유사한 정서에 조금씩 변형을 가할 수 밖에 없는 조건이어서 곡들의 변별성이 크지 않았다. 그러다 보니 작품의 제목이 되는 '독립군 아리랑'이 좀 더 적극적으로 작품 전반에 녹아들어 활용이 주목받았더라면 효과가 더욱 크지 않았을까 생각해 본다.

최수봉이 의거 장면에서 노래하는 '최수봉 아리랑'의 후렴 부분에서 '아리랑'의 가락이 변주되어 삽입되어 있다. 그리고 해방은 되었지만 분단된 조국의 현실에 김원봉이 좌절하며 "나의 조국은 어디인지"를 외치는 감동적인 노래의 도입부에서는 우리가 익히 아는 '경기 아리랑'의 곡조가 적극 활용된다. '밀양 아리랑'은 작품의 피날레에서 울려 퍼지는 '독립군 아리랑'의 후렴구에 이르러서야 전곡 삽입되어, 전 출연진이 합창으로 부르고 있다. 이 시점에 이르면 객석에 만장한 관객들도 자연스럽게 합창에 참여하게 되고, 오랜

역사로부터의 ‘아리랑’이 지난 항일 운동 당시의 ‘아리랑’으로, 그리고 오늘 광복 80주년의 현재의 ‘아리랑’으로 하나가 된다. 우리의 민요 ‘아리랑’은 이처럼 무대 위에 ‘재현’되었던 역사로 하여금 관객석에 ‘현존’할 수 있도록 하는 훌륭한 매개가 되고 있었다.

기존의 콘텐츠를 동시대 폭넓은 관객들과 교감할 수 있는 뮤지컬로 거듭나도록 시도한 밀양아리랑예술단의 〈독립군 아리랑〉, 2025년의 시도가 좀 더 무르익어 매력적인 콘텐츠로 지속하여 자리매김하기를 기대해 본다.

2025 지역대표 예술단체 지원

동동마을을 구해주세요

작품 비평문

비평가 성명

백소망

비평가 소속

오늘의 작곡가 오늘의 작품

예술단체명

전통연희단 잔치마당

공연명

동동마을을 구해주세요

공연일시

2025년 6월 28일 11시

공연장소

미추홀도서관

어린이는 계몽 대상이 아니다

백소망

전통공연예술계에서 어린이를 위한 공연은 공공, 민간 모두 재연이 가장 많이 되고, 또 잘 팔리는 공연 장르 중 하나다. 인천을 기반으로 활발한 공연 활동을 이어오고 있는 '전통연희단 잔치마당'(이하 잔치마당) 또한 어린이를 위한 공연을 여러 편 제작해 왔다. 환경국악극 〈동동마을을 구해주세요〉는 공연과 함께 동명의 그림책도 발간한 잔치마당의 대표 레퍼토리로, 인천 지역을 배경으로 어린이에게 자원순환과 분리배출을 교육하는 약 50분 분량의 연희극이다. 지난 6월 28일 11시, 잔치마당은 인천 미추홀도서관에서 위 작품으로 어린이들을 만났다.

연희 요소 활용과 지역 기반 전략

〈동동마을을 구해주세요〉에는 다양한 연희 요소가 등장한다. 주인공인 도깨비 아미, 라미는 장구와 북을 메고 무대에 나와 시종일관 '풍물'을 치고, 남사당에서 연행되는 '덜미'(인형극)를 통해 할아버지, 할머니가 아라미를 돕는다. 더불어, 미르는 '땅줄타기'를 하며 공간을 건너고, 사자탈을 활용해 쓰레기로 뒤덮인 모습을 형상화한다. 흥겨운 장단과 무대 위 풍경이 익숙할 때쯤 등장하는 덜미, 장면전환에 활용하는 줄타기 등 여러 연희 요소를 극 진행에 맞게 잘 활용한 점이 돋보였다. 사자탈에서 쓰레기를 꺼내는 장면은, 마치 영화 〈센과 치히로의 행방불명〉에서 오물을 뒤집어쓴 강의 신 몸에서 쓰레기가 쏟아져나오는 장면을 떠올리게 하며 강한 인상을 남겼다. 공연을 보는 주 관객인 어린이가 지루하지 않도록, 또 전통 연희단답게 활용할 수 있는 모든 연희 요소를 잘 끌어와 흥미 유발을 한 점은 이 작품의 큰 소구 전략이자 장점이라고 할 수 있겠다.

여기에 인천이라는 지역성을 적극 활용한 점도 주목할 만하다. '굴포천', '아남산', '삼산들판' 등 실제 인천의 지명을 대사와 장면에 적극적으로 사용함으로써, 인천에 거주하는 관객이 더욱 빠르게 극에 몰입하고 친밀감을 느낄 수 있도록 했다. 이처럼 명확한 지역 타겟팅은 지역 기반 단체만이 할 수 있는 유효한 전략이라고 할 수 있겠다. 1992년에 창단하여 인천을 기반으로 꾸준히 이어온 '전통연희단 잔치마당'의 활동은, 인천에서 '연희'하면 잔치마당을 떠올릴 만큼 단단한 지지층을 만들어 낸 시간이며, 지역 예술단체로의 생존을 모색해 온 살아있는 역사일 것이다.

음악사용의 문제

공연에 사용된 음악은 대부분 미디 음원을 기반으로 제작된 MR이었다. 아마도 공연의 이동성과 반복성을 고려한 선택이었겠지만, 그렇다면 더욱 정교하고 고음질의 반주 음원을 제작했어야 했다. 미디 건반의 뚱땅거리는 소리, 거친 환경에서 녹음한 것으로 추정되는 해금 소리, 사운드적으로 적절히 믹스되지 않은 음원, 공연장 상황에 맞게 조절되지 않은 반주 음량 등은 공연의 몰입을 방해할 정도의 수준이었다. 특히 반주의 음량이 너무 커 배우가 부르는 노래 가사가 잘 들리지 않아 답답한 순간이 반복되기도 했다.

물론, 공연에서 '연희'가 주종목으로 등장하긴 하지만, 그 '연희' 안에는 당연히 '음악'도 포함된다. 잘하는 영역을 극대화하는 전략을 이해한다고 하더라도, '국악극'이라는 이름을 붙였다면 그에 걸맞은 투자가 필요하다. 더욱이 오늘날 어린이들은 다양한 미디어 환경에 노출되어 있어 고품질의 콘텐츠를 소비하는 세대이며, 매끄러운 사운드의 질감은 기본값에 해당한다. '전통 연희'를 소재로 하는 국악극을 처음 접하는 관객도 있었을 텐데, 극을 통해 만난 '소리(사운드)'가 미비했던 점은 못내 아쉽다. 이 부분은 재공연에 있어 분명히 보완해야 할 과제로 삼아야 할 것이다.

또한, 오전 공연이어서였을까, 배우들의 몸이 아직 완전히 풀리지 않은 듯한 인상이 역력했다. 이 공연이 잔치마당에게는 익숙한 레퍼토리겠지만, 이 공연을 통해 처음 단체를 만난 관객에게 배우들의 연기가 '관성'에 기대어 형식적으로 무대를 수행하는 듯한 인상이 드는 건 충분히 문제적이었다. 무대 위 연행자의 기분 혹은 태도는 관객 앞에서 여실히 드러나며 또 전해지기 마련이다. 어떤 공연이든, 몇 회를 했든, 언제나 처음인 관객 앞에 서 있다는 마음가짐은 공연자가 상기해야 할 중요한 윤리일 것이다.

분리배출 제일 잘하는 나라에서 분리배출을 가르치는 공연(?)

〈동동마을을 구해주세요〉에 '환경국악극'이라는 부제가 붙은 이유는 아마도 공연의 교육적 목적을 드러내기 위한 전략으로 보인다. 검색을 통해 확인해 보면, 과거에는 '국악뮤지컬'이라는 명칭을 사용하기도 했던 듯하다. 기실, 어린이를 위한 공연은 어린이만을 위한 공연이 아니다. 어린이와 함께 오며 직접 티켓을 구매하는 양육자가 주요 관객의 역할을 한다. 대한민국의 양육자는 자녀가 의미 없이 공연을 즐기기보다, 공연을 통해 무언가 학습하고 알아가는 것을 중요하게 생각한다. 어린이를 위한 공연에서 그저 어린이다운 태도로 공연을 즐기고 있는 자녀 옆에 앉아 끊임없이 무언가 질문하며, 자녀가 공연을 통해 새로운 정보를 얻고 돌아가기를 '요구'하는 양육자를 목격하는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 공연 제작자로서 이러한 양육자의 태도를 아예 무시할 수 없기에 공연을 통해 '어린이에게 '무엇'을 전달할

것인가'가 창작에 있어 가장 중요한 질문이 되는 것이다.

잔치마당은 어린이 관객에게 전달할 '무엇'으로 '환경'을 선택했다. '환경'은 시대와 세대를 막론하고 모두에게 중요한 화두이며, 통제할 수 없는 현실이다. 몇 년 사이로 예술 분야 전 장르에서 '기후변화'를 다루는 작품들이 쏟아지고 있으며, 그런 추세를 따라 잔치마당도 '환경'에 대해 이야기하고자 했을 것이다. 그러나, 그 많은 이야기 중 왜 '분리배출'을 선택했는지는 납득하기 어려웠다. 왜냐하면 대한민국은 이미 세계적으로 분리배출을 매우 잘 수행하는 국가이기 때문이다. 분리배출을 위한 국가 시스템과 교육 인식 수준이 상당히 높은 편이고, 대부분의 어린이는 아파트에서 자라며 분리배출을 일상적으로 수행하고 있다. 그런 상황에서 분리배출을 다시금 교육하기 위한 공연은 과연 유효한가?

기후변화 문제에 있어 개인에게 책임을 미루고, 죄책감을 갖게 만드는 일련의 사회적 메시지는 대규모 어업을 통해 버려지는 해양 쓰레기, 그린워싱을 통해 거짓 이미지를 양산하는 대기업들이 '진실'을 은폐하며 생성하는 거짓말이다. 일개 시민이 '재활용'을 통해 기후변화를 늦추는 건 불가능한 일이며, 진정 기후변화를 막기 위해서는 개인의 노력이 아닌 국가적 제재를 통한 급진적 정책이 필요하다. 그러므로 어린이를 위한 공연에서 '분리배출'을 가르치며 개인에게 죄책감을 안겨주는 것은, 진실을 은폐함과 동시에 개인의 노력으로 이 세계가 나아질 수 있다는 거짓을 유포하는 것이나 다름없다. 그런 의미에서 공연 중간중간, 분리배출의 4원칙 "비운다, 헹군다, 상표를 분리한다, 끼리끼리 섞지 않고 버린다."를 반복적으로 읊고, 어린이들이 따라 하게 하는 것이 매우 부당하게 느껴졌다. 이머시브 형태로 직접 어린이들이 무대에 나와 쓰레기를 분리배출 하도록 하는 것은 자신과 먼 공간으로 보이는 '무대'에 '참여'하는 것에 의미가 있겠지만, 어린이들이 분리배출을 어떻게 해야 하는지 정말 모를지, 이것을 교육하는 공연이 과연 온당한 것인지, 공연을 보는 내내 머릿속에서 질문이 떠나지 않았다.

'환경'이라는 키워드를 꺼내놓고, "쓰레기를 잘 버리자."는 메시지는 작금 기후변화 대응에 있어 다소 나이브(naive)한 접근이지 않은가? 어린이를 위한 공연에서 '교육'의 목적을 아예 소거할 수 없는 점은 이해한다. 그렇지만, 공연에서 '교육'의 측면을 가져가야 한다면, 좀 더 깊은 고민이 필요하다. 가령, 개인의 노력도 중요하지만, 실제 기후변화 문제에 있어 더 노력해야 할 주체는 어마어마한 해양 쓰레기를 생성하는 어업인과 그린워싱으로 거짓말을 일삼으며 에너지를 마구 낭비하는 대기업들이라는 진실을 말해주고, 그 안에서 개인적인 노력이 필요하다면 무엇이 있을지 함께 생각해 보기, 무분별한 육식이 초래하는 생태적 부담과 인간중심주의로 무너져가는 생태계를 정직하게 직면하기, 더불어 인간과 자연의 관계를 성찰하며 화해를 모색하는 방법을 고민하는 이야기를 구성하는 편이 낫지 않을까? '환경'이란 키워드는 분명 우리에게 중요하다. 문제는, '어떤' 이야기를 '어떻게' 전달하냐는 것이다. '어떻게'를 '전통연희'로 설정했다면, '어떤', '무엇'을 이야기할 것인지에 더욱 골몰해야 한다. 잔치마당뿐 아니라, 전통공연예술계 대부분의 어린이 공연이 '어떻게'만 있고, '무엇'에 대한 고민은 미진하다. 이것은 어린이 공연을 만드는 전통공연예술 창작자들이 깊이 반성하고 성찰해야 할 지점이다.

어린이는 계몽 대상이 아니다.

그럼에도, 어린이는 계몽 대상이 아니다. 이것은 명백한 사실이며, 공연 창작자가 반드시 기억해야 할

문장이다. 사회는 흔히 '어린이'를 어른보다 미숙하고, 미욱한 존재로 간주한다. 물론, 어린이와 어른 사이에는 신체와 경험의 '차이'가 존재하지만, 그 '차이'가 '공연예술' 안에서 어린이를 계몽 대상으로 삼아야 할 근거가 될 수는 없다.

우리는 모두 '어린이'였던 시절을 간직한 어른이다. 이는 곧 어린이 공연이 비단 어린이만을 위한 공연이 아니며, 그 안에 담긴 이야기와 예술이 어른에게도 울림을 줄 수 있어야 한다는 뜻이다. 전통공연예술계에서 주로 제작하는 어린이 공연은 '계몽' 성격뿐 아니라, 어린이 눈높이에 맞추느라 지나치게 유치하거나, 교훈을 주입하려는 경향을 보인다. 위에 언급했듯, 소구 대상인 학부모를 무시할 수 없다고 하더라도, 어린이를 위한 공연을 제작하는 주체는 '어린이'를 더욱 생각해야 한다. '어린이'를 생각한다는 건, 결국 '어린이'였던 '나'로 돌아가는 것과 같으며, 지금 어른이 된 '나'도 만족할 만한 공연을 만들어야 하는 것이다. 그런 의미에서 〈동동마을을 구해주세요〉는 어른이 보기에 다소 유치하고, 다분히 계몽적이며, 환경에 관한 진실한 정보를 알려주지 않는 공연이었다. 흥미로운 연희 요소는 가득하지만, 그 안에 담긴 이야기의 밀도는 부족했다. '전통 연희'를 소재로 한 공연들이 대부분 아쉬움이 산적한 것은, 이와 비슷한 맥락을 갖는다. 뛰어난 연희 기량만으로 완성도 높은 공연을 만들 수는 없다. 특히 '극'의 경우 이야기와 메시지가 훨씬 중요한 위치를 점하기 때문에, 잘하는 연희 요소보다 이야기와 메시지에 더 많은 에너지와 시간을 쏟아야 한다.

서두에 언급했듯, 어린이를 위한 공연은 민간 예술단체의 생존에 지극한 도움이 되는 공연 콘텐츠이며, 재공연의 기회가 많고 그에 따라 다년간 연행된다. 특히 지역 기반으로 활동하는 경우, 어린이 공연은 필수 제작 콘텐츠가 된다. 투자 대비 장기 공연으로 안정적인 수익을 얻을 수 있기 때문이다. 그렇다면 좀 더 연구하고, 품을 들여 만들어야 하지 않을까? 어린이가 미욱한 존재로 대상화된다고 해서, 어린이를 위한 공연 또한 미욱함이 용인되는 것이 아니다. 다른 장르에서 만드는 어린이 공연을 참고하고, 계속해서 재연되는 인기 있는 어린이 공연은 어떤 이야기를 하고 있는지, 어린이들이 좋아하는 요소가 과연 무엇인지 세심한 연구가 필요하다. 〈동동마을을 구해주세요〉가 전통 연희 요소에만 기대기보다, 그것을 넘어서 좀 더 밀도 높은 이야기 구성과 무대로 어린이들을 만났으면 하는 바람이다.

이런저런 어른의 시선에도 불구하고, 객석에 앉은 어린이 관객은 늘 친절하고, 따뜻하다. 공연의 부족함을 세지 않고, 아낌없는 박수를 보낸다. 잔치마당이 어린이 공연을 계속 이어갈 수 있는 건, 어쩌면 이러한 어린이 관객의 진심 어린 마음 덕분일 것이다. 그리고 그 마음은 공연을 만드는 이들에게 다시금 질문을 던진다. 과연 이들에게 어떤 세계를 보여줄 것인가, 어떤 이야기를 들려줄 것인가. 그것은 단지 공연의 소재를 선택하는 문제만은 아니다. 어린이를 하나의 온전한 '존재'로 존중하고, 공연예술을 통해 무엇을 함께 나눌 수 있을지 고민하는 자세가 필요하다. 전통 연희라는 형식과 언어를 통해 어린이와 진정으로 만나는 길은, 그 진지한 질문으로부터 시작될 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

마당놀이 죽계선비뎐

작품 비평문

비평가 성명

윤지현

비평가 소속

월간 몸

예술단체명

한문화아트비전

공연명

마당놀이 죽계선비뎐

공연일시

2025년 10월 18일 14시

공연장소

선비세상

죽계천 바위에 새긴 “사람을, 생명을, 만물을 섬기라”

윤지현

마당놀이에 대한 연식 있는 기억 꺼내준 〈죽계선비뎐〉

마당놀이는 기분 좋은 왁자함으로 떠오른다. 전통 마당놀이는 잔칫집의 소란과 분주함, 들썩거림과 들뜸이 더해진 흥 자체이다. 지방의 중소 도시에 살던 어린 시절의 나는 설이나 추석과 같은 명절이면 TV에 방영되던 마당놀이를 봤었다. 꽤 규모 있는, 서울의 어느 실내 경기장에 마련된 공연장에서 실황 녹화한 공연이었다. 조그만 TV 화면으로 보는 마당놀이에도 온통 몸과 마음을 빼앗기곤 했었다. 그만큼 재미나고 신나는 것이었다.

종종 직접 가서 보겠다는 마음이 걷잡을 수 없이 커지곤 했었다. 그 간절함이 커져서 오랫동안 시달리는 마음이기도 했었다. 그런데 살다 보니 강산이 서너 번이나 바뀌는 긴 시간 동안 어린 날의 간절함이 민망하게 마당놀이를 직접 찾지는 않았다. 하여 2025 마당놀이 〈죽계선비뎐〉이란 공연명을 듣자 지나온 시간만큼 걸쭉해진 농도의 그리움이 밀려왔다. 놀랍게도 그랬다. 연식 있는 내게 마당놀이는 여느 공연예술 장르만은 아니었던 모양이다. 그래서 마당놀이의 기억은, 그 유쾌하던 들썩거림의 기억은, 고향을 그리는 마음 같은 것이라고 여기게 되었다. 장담하건대 나만 이런 건 아닐 터다.

10월 18일 경북 영주의 선비세상을 찾았다. 선비세상은 소수서원 인근에 자리 잡은 거대한 전통문화 체험단지이다. 선비세상 내 한음악당에서 2025년 지역대표 예술단체 지원사업 선정작, 한문화아트비전(대표 이혜란)의 마당놀이 〈죽계선비뎐〉이 공연되었다. 지역에 전해지던 옛이야기를 마당놀이로 제작했으니 지역성은 살리고, 전통연희와 춤, 노래를 오늘에 맞춰 변용했으니 ‘전통예술의 전승’이란 화두를 퍽 영리하게 풀어낸 기획이다. 하여 마당놀이의 직접 관람이라는 간절했던 옛 바람을

일깨우며 진작부터 기대감을 키웠다.

사람을 섬기는 선비문화, 이야기로 빚는 지역성

〈죽계선비뎐〉은 영주 죽계천변의 소수서원에서 수학하던 한 젊은 선비의 성장을 소재로 한다. 주인공 우기만은, 재능은 많았으나 천상천하 유아독존의 오만이 탈이었다. 그는 세상 사람 모두를 업신여겼다. 자신을 돌보는 머슴 경쇠는 물론이고, 자신을 반기는 기녀들이나 함께 수학하는 소수서원의 동료들도 무시했다. 사람들은 오만불손한 그의 행태에 혀를 찼지만, 지체 높은 양반인 데다 장원급제가 떼놓은 당상이라는 재주 앞에 어쩌지 못했다.

우기만은 조선 최초 사액 서원, 소수서원을 세운 당대 최고 학자로 추앙받던 주세붕(1495-1554)마저 우습게 여겼다. 주세붕의 글씨 '공경할 경(敬)'이 새겨진 바위 위에 올라 주세붕의 학문을 비웃었다. 순간 천둥소리와 함께 바닥에 나자빠진 우기만은, 자신을 보필하던 머슴 경쇠와 몸이 바뀌게 된다. 이후 세상 쓴맛을 보며 각성한 인간으로 성장한다는 당연한 이야기다.

양반에서 머슴으로 신분이 수직으로 하강했으니, 아무도 우기만의 재주를 눈여겨보지 않았고, 기회도 주지 않았다. 아니 뭇사람에게 내쫓기며 목숨 부지조차 쉽지 않았다. 자신이 우기만이라 주장하면 몰매를 맞고 쫓겨났다. 아무도 밥도, 잠자리도 내주지 않았다. 신분 상실과 함께 살아갈 터전마저 잃은 것이다. 가난한 마을의 소작 농민의 도움으로 간신히 생명을 부지한 그는 더는 자신이 우기만임을 주장하지 않았고, 비참해진 처지를 숙명으로 받아들였다. 그 와중에 가난한 사람들의 생명을 위협하던 가진 자와 권력자의 부도덕과 부정을 밝혀 약자의 편이 되었다. 세상 가장 낮은 곳에서, 어려운 사람의 삶과 생명을 보호하며 보람을 느꼈다. 그 순간 우기만은 본래의 몸을 회복하게 된다. 꿈인지, 생시인지 모를 약자의 삶을 경험한 뒤로 우기만은 사람들을 높낮이로 가르지 않았고, 무시하지 않았다. 그는 살아있는 모두를 공경하는 새로운 사람이 되었다.

우기만의 이야기는 재미도 있고, 오늘의 우리에게도 유효한 교훈을 준다. 그러나 사람을 공경하라는 당연한 이야기는, 너무 당연해서 제대로 새기지 못하는 가치이다. 그래서 우기만의 이야기가 주는 교훈이란 영주의 죽계천변에서 들어야 한다. 죽계천 흐르는 물 위로 소수서원과 '공경할 경(敬)'을 새긴 바위의 선연한 붉은 글씨가 얼른거린다. 우기만이 살았던 시절, 아니 그 이전부터 흘렀을 죽계천에서라면 경(敬)의 참뜻을 새겨들을 법하기에 그렇다. 우기만이 각성하고, 사람을 섬기며 살아간 선비촌과 선비문화의 전통이 내림한 곳이고, 선비문화란 사람을 섬기는 마음과 태도, 행동으로 내림하는 것이기에 그렇다.

선비촌과 선비세상, 만들어진 전통의 동시대성

죽계천을 가운데 두고 경(敬)자가 쓰인 바위의 맞은편에 소수서원이 있다. 소수서원 옆으로 조선의 선비문화를 오늘의 삶으로 이어감을 체험하는 한옥으로 지어진 마을이 있다. 일명 선비촌이다. 선비촌은 전통 혼례와 한옥 숙박 체험을 비롯한 전통문화의 체험을 위한 공간과 행사를 제공한다. 이 선비촌 옆자리에 2023년 들어선 것이 선비세상이다. 선비촌이 널찍하게 배치된 한옥들과 전통 양식으로 가꾼 정원, 식당가와 전통공예품을 만드는 장인의 공방, 상점들이 이어진 마을이라면, 선비세상은 선비촌 옆에

세워진 거대한 테마파크다. 한옥 공간에 전통문화를 주제별로 전시하고, 관람자가 체험할 프로그램을 운영한다. 입장권을 파는 높은 대문을 통과하면 여러 동의 한옥이 늘어선 마을 길을 마주하게 된다. 각 동의 한옥에서는 한옥과 한글, 한식, 한복, 한지, 한음악 등 6가지 다양한 전통문화의 전시와 체험이 가능한 프로그램에 참여할 수 있다.

소수서원은 과거 선비문화가 실제로 있었던 곳이다. 여기에서 선비촌과 선비세상으로 선비문화의 체험이 가능해진 공간이 확장되었다. 소수서원을 제외하면 과거에 실재했던 시설이 아니라 만들어진 공간이다. 자연히 '왜 여기에 지금?'이란 의문이 생긴다. 선비촌과 선비세상과 같은 인위적인 거대 단지가 왜 21세기 이 자리에 들어섰는지를 지역에 전해진 이야기가 알려준다. 마당놀이 〈죽계선비뎐〉은 소수서원을 찾은 지역민과 관광객에게 그 이야기를 재미있게 해준다. 그리고 이들 시설이 제공하는 '선비문화' 체험의 동시대적 맥락과 의미를 바로 잡아준다.

21세기 한국에서 선비문화를 이야기하는 맥락이란, 반상이 존재하던 시대의 아랫사람을 부리고 억압하던 '양반' 문화와는 다른 것이어야 한다. 우리 시대에 배우고 이어가고자 하는 선비문화는 신분제의 상층에 있던 이들의 문화가 아니라 뭇사람을 차별 없이 섬기던 고상한 품성의 문화이다. 마당놀이 〈죽계선비뎐〉의 이야기는 이를 분명히 한다. 지나간 시대 특정 계층의 문화를 전통의 이름으로 복원하는 지역문화 사업의 동시대성은 무엇이어야 하는지, 이 사업의 진정성을 어떻게 알릴지를 고민한 흔적이 보인다. 소수의 상층 계급이 누리던 상대적 호사와 혜택의 문화를 미화하는 것이 아니라 뭇사람과 뭇 생명을 섬기던 정신과 지혜, 그리고 이를 수련하던 문화의 다른 이름임을 강조한다. 그래야 우리에게도 의미 있는 오늘의 이야기이자 교훈이 되기 때문이다.

마당놀이의 전설이 된 배우와 출연진들

마당놀이는 많은 이에게 김성녀와 윤문식, 김종엽의 능청맞은 연기로 각인되어 있다. 이들이 출연한 마당놀이는 오랫동안 엄청난 관객몰이를 했었다. 실내체육관에 마련된 원형 공연장에서 김성녀와 윤문식, 김종엽 등 마당놀이 전문(?) 배우들이 노래와 춤, 코믹한 연기로 관객의 웃음과 감동을 유발했었다. 무대 연행의 몰아치는 흥과 신명이 둘러앉은 객석으로 훅 치고 들었다. 객석은 객석대로 극이 펼쳐지는 무대를 향해 폭소와 추임새를 폭죽 터트리듯 전했다. 노래와 춤과 연기로, 웃음과 박수와 추임새로 유쾌한 기운들이 무대와 객석, 이곳저곳 넘나들고 오고 갔다. 그렇게 몇 순배 기운이 돌다 보면 어느새 구분 없는 한마당이곤 했다.

김종엽 등 세 배우는 마당놀이의 전설이자 상징이라 해도 과언이 아니다. 전설의 세 배우 중 한 명인 김종엽 배우가 마당놀이 〈죽계선비뎐〉을 이끈다. 그는 선비 우기만이 머슴 경쇠의 몸이 되어 만났던 덕봉할아범 역과 주세붕 역으로 출연했다. 오랜 경력의 마당놀이 베테랑 연기자인 김종엽의 상징성은 출연 자체만으로도 마당놀이 〈죽계선비뎐〉에 정통성을 부여하는 듯하다. 관객에게는 마당놀이의 기대감을 제대로 채워줄 것이라는 신뢰감을 전한다.

주인공 우기만 역의 추현종도 국립극장의 〈심청이 온다〉 〈춘향이 온다〉 등과 국립국악원의 〈꽃신 신고 훨훨〉 등 다수의 작품에 출연한 바 있는 경험 많은 배우다. 마당놀이 〈죽계선비뎐〉의 여러 마당을

탄탄하게 이끌어 갔다. 교씨 부인과 달래 역의 임연희도 안정감이 있는 연기를 보였고, 기생 초선과 사월, 아영네 등 역으로 출연한 강아영의 능청한 연기와 소리는 자주 눈에 들었다. 다만 관아의 포졸들이 등장한 남성 군무가 좀 더 역동적인 퍼포먼스를 하기를 바라는 아쉬움이 있었다.

아무튼 이들을 포함한 16인의 배우와 가수, 무용수들의 연기는 모자람이 없었다. 무대는 이들의 연기와 노래, 춤으로 차고, 객석은 무대가 유발하는 웃음과 흥분으로 들떴으니 만족스러웠다. 또한 악단장 이준우를 비롯한 6인 악사의 연주와 효과음도 훌륭했다. 무대의 극적인 전개와 묘사되는 상황을 소리로 직관적으로 이해하게 했으니 대단했다. 배우 16인과 악사 6인만으로 무대가 꽉 찬 듯한 마당놀이가 만들어졌으니 놀랍다.

오늘 우리 이야기를 만드는 마당놀이의 장치, 관객

전통 마당놀이에서 전개되는 옛이야기가 오늘 우리 이야기가 되게 하는 장치의 하나는 관객이다. 마당놀이는 관객을 수동적인 감상자로 버려두지 않고, 지금 여기의 이야기를 함께 만드는 장치로 활용한다. 관객을 어두운 객석에 없는 듯 두지 않는다. 말을 건네고, 직접 말하게 하고, 조명 안으로, 무대 안으로 들어오게 한다. 그 순간이 마당놀이가 옛이야기가 아니라 지금 여기 우리의 이야기가 되는 순간이다. 그리고 우리의 이야기가 되니 공연이 더 찰지게 재미있어지는 순간이다.

무대 위의 우스꽝스러운 상황이나 배우들의 능청스러운 연기에 박장대소하는 관객의 반응이야 당연한 일이다. 그러나 배우들이 던지는 질문 세례나 허무맹랑한 주장, 때론 무대로의 초대에 결코 주눅 들지 않고 대거리하는 관객의 모습은 그 자체로 재미있다. 이들의 반응은 마당놀이 공연의 부분인 양 자연스럽고 당당하다. 능청맞은 배우들에게 눌리지 않는 기세와 입심으로, 그리고 훅 다가온 카메라와 쏟아지는 조명에도 기죽지 않고 대거리하는 이를 보는 재미가 있다.

일반적인 극장공연의 상황과 달리 전통 마당놀이는 관객의 웃음과 반응을 극의 안으로 자주 들여놓는다. 〈죽계선비뎐〉에서도 우기만의 오만에 야유를 끌어내거나, 경쇠가 된 우기만의 위기 앞에 던지는 여러 질문의 순간들이 있었다. 관객의 반응은 준비된 극만큼 재미있다. 발언 기회를 얻은 관객, 환하게 밝은 조명을 받은 관객은 대체로 기꺼이, 때론 어쩌지 못해 자기 이야기를 해야 한다. 마당놀이의 다수가 주목하고, 이야기를 듣자며 잠시 무대를 내주는 상황을 겪게 되면 공연에 몰입하지 않을 수 없고, 재미를 느끼지 않을 수 없다. 하여 이런 장치는 살리고 더 늘려도 좋겠다 싶었다.

권력 앞에 칼을 벼리고도 안전하던 해학의 힘

글의 초반에 연식 있는 마당놀이의 기억을 꺼냈던 이유가 있다. 1980년대와 1990년대까지 엄청난 흥행몰이의 마당놀이가 그 이후로 오랫동안 그전 같지 못한 시간을 보냈음을 떠올린 탓이다. 초기 마당놀이의 화려했던 영화의 시간을 기억하는 이에게 마당놀이 〈죽계선비뎐〉의 제작과 공연은, 일단 무조건 반가운 소식이다. 누군들 한번 가서 보고 싶다고 마음 동할 일이다. 마당놀이는 약 40년 전 이미 축적해 둔 사람들의 경험과 기대치를 기반으로 재등장할 수 있다. 하지만 동시에 과거의 경험에 더해진 기다림의 시간으로 더욱 부풀어진 기대를 채워야 하는 부담도 떠안아야 한다.

마당놀이의 경험이 주던 맹랑하고 도저하던 웃음의 힘을 기억하는 이들이 많다. 이들의 기억 이상으로 해학의 힘을 증명하지 못한다면 그 마당놀이는 오늘을 버틸 공연이 되기 어렵다. 공연장에서야 시시덕대고 웃지만 그건 현상이자 징후일 뿐이다. 마당놀이를 기억하는 이들이 이미 알아버린 마당놀이의 참맛은 지배 질서의 부조리 앞에 칼날을 예리하게 벼리고도 안전하게 웃을 수 있는, 그 반전의 공동 경험이다.

마당놀이 〈죽계선비뎐〉은 '선비문화'라고 쓰고, '사람을, 생명을, 만물을 섬기라'라는 21세기의 진보적 가치를 내세운다. 그렇게 전통 마당놀이의 동시대성을 끌어왔다. 그럴 수 있다. 전통적인 효를 강조하는 〈심청전〉이나 정절이나 변치 않는 사랑으로 해석하던 〈춘향전〉도 오늘의 가치와 관점으로 혁신적인 재해석이 가능한 마당이다. 그러니 선비문화의 동시대적 재해석이 21세기의 진보적 가치와 수렴하는 것은 자연스러운 일이다. 기후 생태 위기를 겪고 있는 21세기 한국의 상황에서 공경의 대상은 사람만이 아니다. 사람과 살아있는 뭇 생명, 그리고 이 땅의 돌, 바위, 물, 공기 같은 비생명에 대한 섬김이 오늘의 선비문화가 되는 이유이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

마당놀이 죽계선비뎐

작품 비평문

비평가 성명

이상헌

비평가 소속

댄스포스트코리아

예술단체명

한문화아트비전

공연명

마당놀이 죽계선비뎐

공연일시

2025년 10월 18일 14시

공연장소

선비세상

지역의 ‘문화적 영향력’을 확산하는 예술의 힘과 역할

이상헌

마당놀이와 마당극

우리나라 전통 연희를 현대화한 대표적인 형식에는 ‘마당놀이’와 ‘마당극’이 있다. 언뜻 들으면 비슷한 개념으로 혼용되기도 하지만, 그 탄생 배경과 지향점에서 뚜렷한 차이를 보이는 엄연히 다른 공연 양식이다. 마당극은 1970년대 대학가를 중심으로 시작된 탈춤 부흥 운동에 뿌리를 두고 있다. 당시 서구 중심의 연극 문법에 대한 반성과 비판에서 출발하여, 우리 고유의 전통 연희를 현대적으로 계승하려는 움직임 속에서 탄생했다. 마당극의 특징을 살펴보면, 첫 번째, 군부 독재 시절, 사회의 모순과 부조리를 비판하고 민중의 삶과 애환을 담아내는 등 강한 사회적, 정치적 메시지를 표방한 연극 운동적 성격이다. 다음은 집회나 시위 현장에서 공연되는 경우가 많았으며, 관객의 적극적인 참여를 유도하여 함께 소통하고 현실의 문제를 고민하는 '판'을 만드는 것을 중요하게 여기는 현실 참여적 성격이다. 세 번째 특징은 극의 서사보다는 전달하고자 하는 메시지와 주제 의식을 중요시하는 것이다.

이에 비해 마당놀이는 1981년 MBC 창사 20주년 기념 공연 마당놀이 '허생전'을 시초로 본다. 이후 극단 미추가 마당놀이를 장르로 발전시켰다. 표현과 결사의 자유가 억압당했던 군부독재 시절, 마당놀이는 특유의 풍자와 해학으로 대중의 가려운 곳을 긁어주며 큰 사랑을 받았다. 무료 공연 때는 표를 받으려던 줄이 장사진을 이루었고, 유료 공연은 암표상까지 등장할 정도로 인기가 엄청났다. 30년간 250만 명의 관객을 동원한 마당놀이는 2010년을 끝으로 막을 내렸다. 그러다 2014년 국립극장이 기획 공연 ‘심청이 온다’로 마당놀이를 부활시켰고, 초연 때 객석점유율 99퍼센트를 기록했다. 이어 ‘춘향이 온다’(2015), ‘놀보가 온다’(2016)가 올랐고, 국립극장 마당놀이는 총 118회 공연에 12만 5,786명 관객을 동원하며

남녀노소 온 가족이 함께 즐기는 연말연시 대표 공연으로 자리매김했다. '심청이 온다'는 극단 미추의 손진책이 다시 연출을, 국립창극단 예술감독이자 마당놀이 대표 배우로 꼽히는 김성녀가 연희 감독을 맡았다. 〈죽계선비뎐〉 출연자 이름에서 MBC 마당놀이에 출연했던 극단 미추의 김종엽 배우를 발견하고는 이렇게 마당놀이가 이어지고 있다는 생각이 들었다.

마당놀이의 핵심은 관객 참여다. 과거 MBC 마당놀이 공연 때 무대가 사방에 객석이 있는 형태였고, 국립극장 공연에서도 대극장인 해오름극장 무대 위에 마당과 3면 객석을 설치했었다.

이는 관객이 자연스럽게 참여할 수 있는 물리적 공간을 설정한 것이었다. 이 외에 마당놀이의 주요 특징은 첫 번째, 고전 소설(춘향전, 심청전, 놀부전 등)을 현대적으로 재해석하거나 남녀노소 누구나 즐길 수 있는 보편적인 재미를 주는 창작물을 올리는 상업적, 대중적 성격이 있다. 그다음은 마당극의 직접적이고 날카로운 비판보다는 해학과 풍자를 통해 가볍게 풀어내는 방식을 취한다는 점이다. 세 번째는 춤과 노래, 연희 등 전통적인 볼거리를 적극적으로 활용하여 화려하고 신명 나는 무대를 선보이는 등 양식적인 완성도를 높인다는 점이다.

정리하자면, 마당극과 마당놀이는 '마당'이라는 열린 공간에서 관객과 소통한다는 공통점을 가지지만, 그 속에 담긴 정신과 지향하는 바는 명확히 구분된다. 마당극이 시대를 향한 치열한 외침이었다면, 마당놀이는 그 외침을 대중의 웃음과 신명으로 승화시킨 결과물이다.

〈죽계선비뎐〉 개요

〈죽계선비뎐〉은 최초의 사액 서원인 영주 소수서원 옆에 흐르는 냇물 '죽계천' 취한대 옆에 있는 공경할 '경'자가 새겨진 바위를 배경으로, 교만하고 잘난 체하던 유생 우기만을 중심으로 펼쳐지는 이야기다. 공연이 열린 곳은 '영주 선비세상' 내 한음악당 무대이다. 영주 선비세상은 이 공연과 깊은 연관이 있는데, 영주의 선비정신 때문이다. 영주시가 내세우는 선비정신은 청렴·절의·예·효 그리고 지행합일로 요약할 수 있다. 선비세상은 조선시대 선비의 삶과 정신을 현대적으로 재해석하여 다채로운 방식으로 체험할 수 있도록 조성된 공간이다. 그러니까 지역성에 기반 한 주제를 그 주제 의식에 가장 적절한 공간에서 공연한 것이라고 할 수 있다.

〈죽계선비뎐〉은 '여는 마당-길놀이'로 시작해 '첫째 마당- 교만한 유생 우기만', '둘째 마당-나 홀로 존귀하다', '셋째 마당-머슴과 몸이 바뀌다', '넷째 마당-위기의 마을, 해결사 우기만', '닫는 마당-어울마당'으로 짜였다. 줄거리는 단순하다. 교만하고 부끄럼 없이 잘난 체하던 우기만이 어느 날 술에 취해 집으로 돌아가는 길에 자기도취에 빠져 '죽계천 경자 바위'에 올라가 '천상천하유아독존'을 외친다. 그때 갑자기 천둥번개가 치고, 놀란 우기만이 머슴 경쇠를 붙잡고 물에 빠진다. 깨어나 보니 두 사람의 몸이 바뀌었다. 우기만은 이 상황을 받아들일 수 없어 서원 동문과 마을 사람 그리고 집에서 자기가 우기만이라고 설명하다가 쫓겨난다. 어쩔 수 없이 현실을 받아들이고 어느 마을에 정착해 마을 처녀 달래와 연인이 된다. 이 마을에는 욕심 많은 최부자가 소작료를 높여 받으려고 사또를 꼬드겼고, 마을 사람은 속수무책으로 당할 지경에 이르렀다. 이때 마당쇠와 몸이 바뀐 우기만이 등장해 마을을 위기에서 구한다. 이 사건을 계기로 우기만은 자만에서 벗어나 인간을 공경해야 한다는 깨달음을 얻고, '경자

바위'에 새겨진 공경할 '경'자의 진정한 의미를 알게 된다.

다른 사람의 몸이 되어서 겪은 경험으로 깨달음을 얻는다는 서사는 서포 김만중의 소설 ,구운몽〉과 닮았다. 이런 서사는 우리 문학사에서 제법 찾아볼 수 있다. 삼국유사에 나오는 '조신의 꿈' 조선시대 '몽자류(夢字類)' 소설 중 하나인 '옥루몽'이 대표적이고, 해외 문학으로는 프란츠 카프카의 '변신', 찰스 디킨스의 '크리스마스캐럴', 헤르만 헤세의 '싯다르타', 베르나르 베르베르의 '제6의 잠' 등을 들 수 있다. 이 작품들은 꿈, 환생, 변신, 유체 이탈 등 다양한 장치를 통해 다른 삶을 경험하고 그 속에서 삶의 본질적인 의미를 깨닫는 서사는 가졌다. 이는 독자에게 깊은 감동과 철학적 사유를 제공하는 보편적인 문학적 테마에 속한다. 〈죽계선비뎐〉도 문학적으로 보편적이라고 할 수 있는 테마로 대중에게 친근하게 다가가려 하였다.

작품 속으로

앞서 언급한 것처럼 〈죽계선비뎐〉은 익숙하고 단순한 서사를 가졌다. 이런 점 때문에 폭넓은 관객에게 쉽게 다가갈 수 있었다. '여는 마당'은 작품의 배경을 설명하고 시작을 이끄는 부분이다. 풍물패의 놀이는 전통 연희에서 판을 여는 의식이다. 우리 전통 연희는 보통 일상 공간에서 이루어진다. 일상 공간은 판굿을 통해 연희 공간으로 탈바꿈하게 된다. 여기서 일상과 놀이가 다르지 않게 생각한 선조의 의식을 알 수 있다. 놀이는 단순히 즐기기만 하는 것이 아니다. 놀이를 통해 일상에서 막힌 것, 일상에서 생긴 액을 풀어내기도 한다. 그래서 놀이 공간은 신성한 공간이기도 하다. 성(聖)과 속(俗)이 하나가 되는 성속일여의 행위가 놀이인 것이다.

〈죽계선비뎐〉의 길놀이도 마찬가지다. 비록 무대라는 닫힌 공간에서 이루어지긴 했지만, 의미를 가지지 않는 중성적 성격의 공간을 환기해 놀이판을 만들자는 공감을 이끄는 마당이었다. 이어지는 첫째 마당부터 넷째 마당까지는 서사가 펼쳐지는 마당이다. 서구 연극의 기승전결처럼 짜였다. 첫째 마당에서 주인공 우기만의 교만이 어느 정도인지를 보여주면서, 관객이 우기만에 대해 비난하는 마음을 갖게 한다. 둘째 마당에서 우기만 스스로 초래한 위험에서 알 수 없는 힘의 작용으로 주인공의 처지가 완전히 바뀌게 되고, 관객은 앞마당에서 본 우기만의 오만함이 이런 상황을 만들었다고 여기게 된다. 이 때문에 머슴과 몸이 바뀐다는 다소 황당하고, 엉뚱한 설정을 거부감 없이 받아들이게 된다. 셋째 장은 넷째 장의 갈등과 해결을 위한 사전 준비 단계이다. 넷째 장에 이르러 관객은 첫째 장에서 가진 우기만에 대한 부정적 인상을 떨치고 그와 공감하는 단계에 이른다.

각 마당의 연결은 마당놀이라는 형식을 고려할 때 아주 자연스럽다. 다만, 각 상황의 묘사가 조금 느슨한 느낌은 들었다. 전체적으로 속도감 있게 진행해 지루하지 않았던 반면, 상황 묘사의 강약 조절이 더 세밀했다며 완성도가 더 높아졌을 것 같다고 생각했다. 배우들의 연기는 뛰어났다. 연기, 노래, 춤 모두 손색이 없었다. 배우들의 기량은 곳곳에서 극의 빈틈을 메꾸어 주었다. 작품에서 한 가지 언급할 점은 여성 캐릭터 설정 부분이다. 시대 배경이 조선시대여서 당시 여성 지위를 고려하면 무슨 문제가 있을까 싶지만, 작품이 100% 조선시대를 재현한 것이 아니기에 여성의 역할을 설정하는데, 더 고민이 필요해 보인다. 기생, 우기만의 아내, 달래 등 여성 캐릭터는 남성을 보조하고, 소모적으로 이용되는 기분을 지울 수 없었다.

마당놀이가 재미를 중시한다고 해도, 과거를 희화화하는 것만으로는 한계가 있다고 본다. 여성 캐릭터의 성격을 더 독립적으로 묘사하고, 어쩔 수 없이 등장하는 기생 역할도 지금과는 조금 다른 표현을 해야, 시대적 공감을 얻을 수 있지 않을까 싶다.

마당놀이와 뮤지컬

여기서 굳이 마당놀이와 뮤지컬을 비교하려는 이유는 음악(노래, 연주)에 관해 말하기 위해서다. 마당놀이와 뮤지컬은 둘 다 음악, 춤, 연기가 어우러진 종합 공연 예술이라는 공통점을 가지고 있지만, 그 뿌리와 형식, 지향하는 바에서 뚜렷한 차이를 보인다. 마당놀이가 관객과 함께 호흡하는 '소통의 연희'라면, 뮤지컬은 잘 짜인 무대 위에서 펼쳐지는 '감상의 드라마'라고 할 수 있다. 두 장르의 가장 큰 공통점은 '총체극(Total Theatre)'이라는 점이다. 대사만으로 극을 이끌어가는 연극과 달리, 등장인물의 감정과 서사를 노래와 춤, 연기를 통해 입체적으로 표현하며 관객의 몰입도를 높인다. 남녀노소 누구나 즐길 수 있는 대중적인 성격을 띤다는 점도 비슷하다. 두 장르에서 가장 중요한 부분은 음악이다. 서사가 다소 약해도 음악적 완성도가 높으면 작품이 살아난다. 음악적 완성도는 좋은 작곡이 먼저고 연주자와 배우가 연주와 노래로 이를 잘 살리는 것까지다. 공연장에서는 여기에 음향 시스템이 막대한 영향을 끼친다. 음향 시스템은 음악을 망칠 수도 있고, 극적 효과를 몇 배 더해주기도 한다.

〈죽계선비뎐〉을 공연한 한음악당은 이름대로 음악 연주회를 고려한 공간인 것처럼 보였다. 무대를 중심으로 사면에 객석을 둔 구조는 세계 유수의 클래식 공연장과 닮았다. 이런 공간의 음향 시스템은 매우 세심하다. 한음악당은 형식은 뮤직홀처럼 보였는데, 스피커 배치와 음향 보조 시스템에 문제가 있는 듯했다. 실제 공연에서 음향 때문에 배우의 대사와 가사가 정확하게 전달되지 못했다. 소리가 날카로웠는데, 특히 꽹과리 소리가 날카롭게 다른 소리를 덮었다. 게다가 소리 울림이 있어서 앞소리의 잔향이 뒤 소리를 뭉개고 있었다. 볼륨 조절도 문제가 있어서 보컬과 반주의 균형이 맞지 않아 거의 모든 노래가 반주에 묻혔다. 천정에서 바닥을 향해 매달린 스피커에서 나온 소리가 바닥과 객석에 부딪혀 정리되지 못했다. 극장 구조의 문제만은 아니다. 구조 문제를 공연자가 어떻게 할 수 없다면, 오퍼로 극복할 수 있는 부분을 교정해야 하는데도 그렇지 못했다. 공연 내내 소리가 거슬려 집중하지 못할 지경이었다. 배우들의 기량이 묻히는 안타까운 부분이었다. 이 공간에서라면 배우들이 차라리 마이크 없이 대사하고 노래하는 것이 오히려 더 낫지 않겠느냐는 생각까지 들었다.

이 시대 마당놀이란?

〈죽계선비뎐〉은 지역의 역사를 소재로 창작한 작품이다. 이런 소재가 확산성을 갖기 위해서는 보편성을 확보해야 한다. 〈죽계선비뎐〉이 확산해 보편을 확보해야 할 것은 '경(敬)' 사상이다. 그런데 '경(敬)' 사상을 현대적 의미로 재해석하지는 못하고, 두루뭉술하게 마무리한 듯하다. 이 지점에서 마당놀이의 동시대성을 고민해 볼 필요가 있다. 동시대 마당놀이는 '전통의 현대적 계승'과 '시대정신의 발 빠른 반영'이라는 두 가지 지향점을 가지고 있어야 한다. 과거의 형식을 단순히 재현하는 것을 넘어, 오늘날 관객과 적극적으로 소통하며 살아있는 예술로 거듭나기 위한 다각적인 노력을 기울여야 한다는 의미다. 이를 위해 과거

권선징악 구조에서 벗어나 오늘날 사회적 이슈를 과감하게 극화하고, 전통적인 캐릭터(말뚝이, 취발이 등)를 현대적으로 재해석해야 한다. 또한 전통 가락과 춤에만 머물지 않고, 미디어 아트, 힙합 같은 이질적 장르를 적극 수용하고, '마당' 개념을 더 폭넓게 해석해 공연 공간 자체를 창조할 필요가 있다. 여기에 관객 참여를 더 적극적으로 끌어들여 이머시브 공연 형식으로 관객이 하나의 '공동 창작자'가 되는 방식도 생각해 볼만하다. 끝으로 마당놀이가 기성세대의 추억 놀이에서 벗어나 미래세대를 끌어들일 방안을 고민해야 한다.

〈죽계선비뎐〉의 의미

〈죽계선비뎐〉은 2025년 문화체육관광부 '2025 지역대표 예술단체 지원사업'에 선정돼 영주시가 제작 지원해 제작한 작품이다. 이는 지역성이라는 특수성이 공공지원을 받아 보편성을 갖고 확산하고 있는 사례이다. 영주가 많은 역사 유산과 수려한 자연환경, 그리고 특산물을 자랑하는 지역으로 알려졌지만, 영주의 '문화적 영향력'라고 할 수 있는 '선비정신'은 상대적으로 알려지지 않고 있었다. 〈죽계선비뎐〉은 예술의 힘으로 영주의 '문화적 영향력'를 알리고 확산시킬 수 있다는 사실을 증명하고 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

무장애 창극 지지지

작품 비평문

비평가 성명

김문성

비평가 소속

경서도소리포럼

예술단체명

국립민속국악원

공연명

무장애 창극 지지지

공연일시

2025년 11월 15일 17시

공연장소

대전시립연정국악원

제비의 시각으로 〈흥보가〉를 재연하다, 지지지

김문성

제비의 시선으로 접근한 노정기

"지지지"는 〈흥보가〉 중 〈제비노정기〉 끝부분에 나오는 제비 울음소리이다. 〈흥보가〉를 통틀어 유일하게 관점에 따라 다의적으로 해석이 가능한 대목이다.

사람 즉 흥보의 관점에서는 순수한 제비의 재잘거림이다. 의미 없는 재잘거림이다. 강남에서 돌아온 제비가 들보 위에서 내는 울음소리이다.

반면 제비의 관점에서는 보은의 심오한 메시지를 담은 소리이다. 다친 다리를 고쳐준 흥보에게 감사함을 표하는 지저귐이다.

새끼 제비와 흥보의 만남, 특히 흥보와의 해후 장면은 〈흥보가〉의 스토리 규모를 키우는 중차대한 사건에 해당한다. 단편적인 사건들을 중심으로 진행되던 〈흥보가〉가 본격적인 스토리라인을 형성하며, 서사적이고 입체적인 극으로 변모하는 계기를 유발하는 사건이다. 즉 극이 결론으로 접어들었음을 알리는 변곡점이다.

강남국에서 돌아온 제비는 흥보에게 보은표 박씨를 던져주며 "지지지지(知之知之) 주지주지(主之主之) 거지연지(去之年之) 우지배(又之拜)요 (후략)"라며 지저귄다.

그 의미는 이렇다. "주인님 아시죠. 작년에 떠난 저 제비가 다시 와서 인사드립니다. 그때 떨어져 다리가 부러졌을 때 큰 은혜를 입었습니다. 이 은혜를 갚으려고 (보은표) 박씨를 물고 찾아왔어요."

흥보는 제비가 내뱉는 이 지저귐의 의미를 이해하지 못한다. 그저 작년에 보살폈던 제비가 돌아와

반가울 뿐이다. 〈흥보가〉 애호가들 역시 "지지지지"하고 우는 〈제비노정기〉의 제비 울음소리를 삼인칭 전지적 작가 시점에서 이해하고, 크게 의미를 두지 않는다. 그러나 일인칭 제비의 시점으로 들여다보면 커다란 복선과 암시를 품은 참요적 성격을 가지고 있음을 알게 된다. 전지적 작가 시점을 포기하고 제비의 시점으로 전환하여 이 장면을 관찰하면 또 다른 엄청난 스토리라인으로의 전개가 가능한 지점임을 알게 되는 것이다. "지지지"는 이 교차 지점을 놓치지 않았다. 즉 삼인칭 전지적 작가 시점의 〈흥보가〉를 버리고, 과감하게 제비의 시각과 관점으로 〈흥보가〉를 재구성하는 방식을 채택하였다. 〈흥보가〉 가운데 채 몇십 초도 되지 않는 제비들의 울음소리 '지지지지'에서 아이디어를 얻어 작품화한 것이다.

〈흥보가〉의 주요 캐릭터는 빌런 놀보, 빌런 놀보 처, 착한 흥보, 착한 흥보 처 그리고 감초처럼 등장하는 도사와 흥보 자식들이지만, 작품의 볼륨감을 증대시키는 역할은 단연 제비들 몫이다. 놀보와 흥보 간 대립 구도 혹은 전형적인 선악 구도에 의한 전개에 일시적으로 변화를 주며, 흥미를 불러일으키는 캐릭터가 〈제비점고〉 대목에 나오는 제비들이다. 작품 "지지지" 역시 '놀보와 흥보'의 대결을 부각하기는 하나 '강남국'에 모여든 제비들의 이야기를 제비의 관점에서 풀어낸다. 역발상의 기발한 재치와 아이디어만으로도 충분히 작품의 차별성을 담보하고 있다. 스토리를 바라보는 독특한 시각과 관점의 개입으로, 고전적인 개념의 사라지고, 극 속 제비의 관점에서 사건이 전개되고, 회자된다. 제비의 시선으로 〈흥보가〉의 주요 대목이 실연되고 재현된다. 제비들이 광대가 되고, 놀보와 흥보가 된다. 심지어 제비들이 박을 타고, 박 속에서 쏟아지는 다양한 캐릭터를 연기하기도 한다.

〈제비노정기〉가 작품 전개의 포인트를 설정한 지점이라면, 극의 중심은 〈흥보가〉 중 가장 널리 알려진 〈제비점고〉와 〈박타령〉을 기저로 하여 전개된다. 박 타는 대목에 앞서 잘 알려진 〈흥보 매맞는 데〉 대목이나 〈가난타령〉 대목이 제비들에 의해 재현되기도 하지만, 극적 재미를 위해 많은 부분을 축약하거나 때론 〈제비노정기〉의 주요 부분을 과감히 생략하기도 한다. 나아가 당연히 판소리 대목을 상상하는 장면에서는 판소리조가 아닌 민요로 대체되는 등 매우 독특한 방식으로 극을 구성하였다.

무장애극으로 연출한 창극, 흥보가

스토리를 연출하는 방식도 독특하다. 무장애극으로 표현하였다. 무대에는 배우가 있고, 배우 곁에는 대본을 읽는 내레이터가 있다. 오케스트라 피트에서는 수화 통역사들이 때로는 수화로, 때로는 수화에 연기를 입혀 관객과 만난다. 공연장 양쪽에 설치된 모니터에는 내레이터의 대본이 실시간으로 관객의 시선에 공유된다.

무장애극은 관객 누구나 동등하게 문화예술을 향유하도록 보장하는 취지에서 만들어진 극이다. 일반 공연에서 겪을 수 있는 감각, 인지, 소통에서의 장벽을 제거해, 장애 유형과 상관없이 공연을 즐길 수 있도록 문화적 접근성을 확장한 공연 양식이다.

청각장애인을 위해 실시간으로 대사나 음향 혹은 분위기를 설명하는 자막과 수어 통역이 제공되며, 시각장애인을 위해 음성해설과 안내가 제공되며, 감각에 예민한 관객들을 위해 플리커 조명을 최소화하고 음향의 과도한 사용을 지양한다. 장애인을 포함한 모든 관객이 동시에 불편 없이 공연을 관람할 목적으로 설계된 공연 형식이다. 초기에는 연극 분야에서 적극 수용된 형태이지만 코로나를 겪으면서 창극

분야에서도 선보였다.

무장애극이 대개 극 감상의 장애적인 요소 해결에만 집중함으로서, 무대와 관객 사이의 공간에 흐르는 어색한 기류를 해결하지 못해 결국 극 감상에 방해가 되는 요인으로 작용하는 경우가 있다. 반면 "지지지"는 어색한 공간을 점유하고 있는 '커뮤니케이션 전달자'들이 배우 못지않은 적극적인 연기를 실행함으로써 전달자 이상의 역할을 수행하는 것이 이전 무장애극과는 다른 점이다.

통상적으로 수화 통역사는 무대 위의 극을 실시간으로 수화로 번역하는 임무를 수행한다. "지지지" 역시 내레이터의 내레이션을 수화로 번역하는 통역사와 배우의 몸짓과 소리를 동작으로 전달하는 통역사로 역할을 분리해 극을 진행한다. 오케스트라 피트 옆 공간을 분리해 일부는 서서, 일부는 앉아서 배우들의 연기와 표정을 섬세하게 수화로 전달한다. 여기까지는 통상적인 무장애극과는 큰 차이가 없다.

하지만 "지지지"의 통역사들은 극에 적극적으로 개입한다. 〈흥보가〉 중 가장 극적인 대목인 〈박타령〉에서 통역사들은 수화는 부수 역할이고, 주 역할은 배우인 것처럼 일정 부분 무대 배우에게 동화되어 극을 확장하는 역할을 수행한다. 무대 위 배우보다 더 격한 발림과 몸짓으로 관객과 조우한다. 일시적이기는 하지만 수화 통역사이면서 배우 역할까지 하는 다중 역할의 지위에 오른다. 통역사들이 판소리의 독특한 시김새며 장단놀음을 어떤 방식으로 관객에게 전달하는지를 살펴보는 재미도 공연 관람에 한몫한다. 즉 판소리 이면을 표현하는 배우 특유의 발성이나 시김새, 혹은 계면성음 같은 전문적인 영역의 음악 요소들을 전달하는 통역사들만의 커뮤니케이션 방식이 궁금증을 지속적으로 만들어 낸다. 그리고 그들에게 시선이 간다.

무성영화의 모션 같고 때론 마임처럼 느껴지지만 통역사들이 그들만의 판소리 이해 체계와 전달 체계를 동원해 〈흥보가〉의 의미 전달 부호를 만들고, 그들만의 호흡과 몸짓으로 커뮤니케이션 방식을 정하여 관객에게 의미를 전달하는 과정에 시선이 반복적으로 노출되면서 점차 무장애극이라는 사실을 잊게 된다.

무대 배우와 통역사 간 전달 과정에서 보일 수 있는 지체나 흐름의 끊김이 전혀 없다. 물 흐르듯 매우 자연스럽게 전달된다. 무장애극임에도 심지어 원전보다 빠른 전개가 돋보인다. 이것이 가능한 것은 디테일이 매우 훌륭한 대본을 충분히 숙지한 통역사들의 노력이 팔 할일 것이다.

물론 무대와 피트 간 움직임이 실시간으로 동시에 진행되다 보니 시선이 내레이터, 모니터, 피트, 무대로 분산되는 단점은 있다. 이 때문에 오롯이 극에 집중하는 데는 한계가 있다. 내레이터의 설명과 연기 사이의 애매한 시간차로 인한 지체도 극에 집중하는 데 방해 요소로 작용한다. 하지만 무장애극이라는 특성에서 오는 자연스러운 문제점임을 인정하고 극에 몰입한다면, 오히려 배우와 통역사들이 이 간극을 어떻게 극복해 내는지에 집중하게 되는 반전 효과를 가져온다. 그리고 그것을 지켜보는 재미가 생각보다 쏠쏠하다. 하지만 그러한 이격을 느낄 만큼 "지지지"의 전개가 정적이지도 않다.

창극의 한계를 넘어선 음악 배치는 또 다른 멋

"지지지"는 창극임에도 불구하고 음악 측면에서 몇 가지 특이한 점이 발견된다. 창극은 당연히 판소리적 요소를 대거 차용한 극이므로 음악 어법상 다양한 음악보다는 계면조의 남도소리 중심일 것이라는 고정관념을 갖게 된다. 그러나 이 극은 판소리는 최소화하고 다양한 민요로 구성한 점이 눈에 띈다.

보통 〈박타령〉은 크게 흥보 박 타는 대목과 놀보 박 타는 대목으로 두 대목으로 구성된다. 흥보 박 타는 대목은 보은표 박씨를 물어온 제비의 이야기인 반면, 놀보 박 타는 대목은 보수표(報讐瓢) 박씨 즉 복수를 하게 되는 박씨를 물어온 제비의 이야기이다.

이 두 번의 박 타는 대목에서는 당연히 널리 알려진 계면조의 〈박타령〉이나 〈신세타령〉이 나와야 하나 계면조의 음악 대신 서도지역의 〈삼부자타령〉과 〈투전풀이〉, 제주도의 〈이야홍타령〉, 남도의 〈방아타령〉 등 전국 각지의 민요가 등장한다. 판소리 창극 공연에서는 좀처럼 들을 수 없는 서도 〈투전풀이〉 같은 토속적인 소리가 박타령 대목에서 소개된다는 것만으로도 참신성을 넘어 획기적인 구성이라고 할 수 있다. 이 작품이 얼마나 유연한지를 전적으로 보여주는 장면이라고 할 수 있다.

〈박타령〉 대목은 원전의 경우 흥보 박 타는 대목보다는 놀보 박 타는 대목이 더욱 스펙터클한데, 이러한 원전을 잘 해석해 "지지지"에서도 매우 재미있게 연출하였다.

놀보 박 타는 대목은 버전마다 조금씩 달라서 10여 개의 박을 다 타는 경우도 있고 5~6개의 박을 타는 경우도 있다. 이는 놀보의 심술이 워낙 대단해 많은 이들로부터 복수를 당하는 것을 상징적으로 보여주는 것으로, 공통적으로 몰락 양반, 승려, 무당, 사당거사, 왈패, 상두꾼 등이 나와서 놀이값, 점값, 기복등의 명목으로 놀보의 재산인 땅문서, 돈, 재물 등을 빼앗아 가는 내용을 담고 있다. "지지지"에서도 원전처럼 사당거사패와 기생들이 한바탕 놀아주고 돈을 빼앗아 가는 대목을 다채롭게 그려냈다. 원전에서는 주로 육자배기조의 선소리나 민요, 메나리조나 상엿소리조의 노래가 등장하는 반면, 이 작품에서는 본래의 소리에 더하여 사당거사나 놀이패인 왈패의 경서도 민요까지 확장하여 소개한 것이다.

판소리나 창극은 장단놀음이 도드라지는 특징이 있다. 〈가난타령〉 같은 설움 대목은 원전에 맞게 느리고 처연하게 계면조를 구사하지만 그 시간은 비교적 짧으며, 대신 원전에는 없는 코믹한 대사나 음악을 넣어 극의 분위기를 전반적으로 밝게 가져간다. 찐한 진양장단에서 시작해 휘몰이로 몰아가는 〈박타령〉은 장단 변화를 통해 분위기 전환을 실행하는 구성을 가지고 있는데, 그 짧은 대목 안에서 다양한 장단을 만끽할 수 있는 특징이 있다. "지지지" 역시 진양장단을 처연한 감정을 처리하는 장면에서 상징적으로 사용하지만 그 시간은 짧으며, 〈제비노정기〉나 〈박타령〉 등에서는 빠른 장단이 주가 되는 특징을 고려해 전체적인 디폴트값을 자진모리 정도의 속도감을 갖도록 하여 극을 전개한다. 이는 전지적 작가 시점 대신 제비의 관점에 기초해 극을 전개하는 특징을 음악에서도 유지하고 있기 때문이다. 이 때문에 극이 지루하지 않고 시종일관 속도감 있게 진행된다.

〈제비점고〉에 등장하는 제비들의 캐릭터가 다소 유치한 상상력이 발휘된 것 아닌가 하는 생각이 일시적으로 들지만, 이들 개성 있는 제비들은 이후 전개되는 극 속에서 각각의 특성에 적합한 포지셔닝을 갖는 캐릭터로 변신한다는 점에서 매우 치밀한 연출이 개입되었음을 알 수 있다. 극의 균형을 잘 잡아주고 있는 과하지 않은 제비왕의 연기도 인상적이다. 제비 관점에서 이야기를 만들어 나가거나 제비들이 인간군상의 여러 면을 재연하고 표현하는 데서 발생할 수 있는 어색함이나 과장됨이 배제되는 점도 "지지지"의 강점이라고 할 수 있다. 이는 국립단체만이 가질 수 있는 인적, 물적 인프라를 충분히 활용한 결과라고 보인다.

2025 지역대표 예술단체 지원

무장애 창극 지지지

작품 비평문

비평가 성명

성혜인

비평가 소속

오늘의 작곡가 오늘의 작품

예술단체명

국립민속국악원

공연명

무장애 창극 지지지

공연일시

2025년 11월 15일 17시

공연장소

대전시립연정국악원

장벽을 둘러싼 제문제

성혜인

온전한 평등은 추상적 규범이나 이념으로서가 아니라 '능력'의 측면에서 지극히 차별적인 관계에 놓인 존재들이 상대의 '힘'을 존중하고 신뢰할 때 달성된다. (중략) 그 능력이 무엇이든 나는 이 능력들로 당신과 차별적인 개인이 된다. 그리고 이를 통해 내가 잘하는 영역을 섬세하게 이해하면서, 한편으로는 당신의 '힘'을 믿으면서 나의 세계로 당신을 초대할 방법을 고안할 수 있다. 그때 우리는 '법 앞의 평등'에만 머물지 않을 것이다. 각각의 차별적인 능력을 지닌 개인들이 서로의 동등한 힘에 주의를 기울일 때, 우리는 고유한 개인이면서도 더 큰 세계의 일부가 된다.

– 김원영 〈온전히 평등하고 지극히 차별적인〉 中 –

1. 은선(隱線, hidden line)으로서의 질문

수년 전부터 공연예술계에서는 무장애, 배리어프리(Barrier-Free)를 강조하는 흐름이 이어지고 있다. 배리어프리는 어린이, 노약자, 임산부, 장애인 등 사회 구성원 모두가 안전한 환경에서 동등하게 공연을 관람할 수 있도록 각종 장벽을 제거하는 것을 의미한다. 보행을 위한 핸드레일, 경사로를 설치하거나 점자 안내, 음성 해설, 자막 해설, 수어 등을 제공하는 실천이 이에 해당한다. 특히 2023년 국내 최초의 장애예술 표준 극장인 모두예술극장이 개관하면서 장애예술, 접근성에 대한 관심과 실천은 한층 더 활발해졌다. '무장애 창극'이라는 직관적인 타이틀을 내세운 국립민속국악원의 〈지지지〉도 이러한 공연예술계의 흐름을 반영한 결과일 것이다.

물론 '누구나 볼 수 있는 공연'을 표방하며 접근성을 높이려는 노력은 분명히 필요하다. 그간 공연

관람뿐만 아니라 예술 창작 역시 비장애인을 중심으로 이루어져 왔다는 사실을 떠올려 보면 더욱 그렇다. 접근성에 대한 고민은 공연예술계에서 누가 배제되어 왔는지, 그 배제가 무엇을 의미하는지를 살펴보고 변화를 모색하는 첫걸음이 될 수 있다는 점에서 중요하다. 특히 사회적 이슈에 대한 비판적 민감성이 상대적으로 낮은 현 국악계의 특성을 고려하면, 접근성을 강조한 공연은 그 자체로 관심을 불러일으킨다.

하지만 기획 측면에서 쉽게 수긍하기 어려운 부분도 있었다. 접근성은 단순한 '선택지'가 아니라 모든 관객이 당연히 누려야 하는 '기본 권리'다. '무장애 창극'이라는 타이틀을 공연의 콘셉트로 강조하는 태도는 마치 권리를 상품화하거나 소비자의 선택으로 전환하는 듯한 뉘앙스로 읽히기도 했다. 쉽게 말해 접근성을 공연의 주요한 콘셉트로서 전면화하는 순간, 권리는 단순한 상징으로 축소되고 관객을 접근성의 소비자로 위치시킬 위험이 존재하는 것이다. 이로 인해 접근성을 제공하는 쪽과 제공받는 쪽 사이의 위계적 관계가 극명하게 가시화될 가능성도 있다.

그런 점에서 '무장애 창극', '무장애 예술축제'와 같은 레이블링(labeling)이 국·공립 기관과 단체에서 제도적 기치로 자리 잡는 현상은 하나의 징후처럼 다가오기도 했다. 공연 관람 환경의 기술적 조건을 점검하고 개선하는 작업은 필요하지만, 물리적 장벽을 허문다고 해서 모든 장벽이 사라지는 것은 아니다. 여러 국·공립 기관과 단체에서 '포용성'이라는 당위를 앞세워 여러 시도를 이어 나가고 있지만, 장애를 둘러싼 거대하고 복잡한 담론을 '서비스 제공'이라는 관리 가능한 영역으로 축소시키고 대결해야 할 구조적 문제를 회피하거나 나중으로 미루고 있는 건 아닌지 의문이 들기도 했다. 〈지지지〉도 물리적 접근성을 일정 부분 개선하는 데 초점을 두었지만, 심리적·문화적 장벽이나 공연예술계 전반에 산재한 제도적 불평등에 대한 입장을 짐작하긴 어려웠다.

2. 장벽들

〈지지지〉의 기획을 둘러싼 질문은 자연스럽게 작품의 내부로 향했다. 무대는 무엇을 어떤 방식으로 담아냈을까? 〈지지지〉의 콘셉트는 명료했다. 욕심 많은 형 놀부가 착한 동생 흥부를 내쫓은 뒤, 흥부는 다친 제비를 치료한 공덕으로 부자가 되고, 멀쩡한 제비의 다리를 일부러 부러뜨린 놀부는 재앙을 맞게 되는 흥보가의 전형적인 서사 구조를 그대로 따랐다. 다만 흥부와 놀부 대신 조선, 중국, 일본, 인도 등 다양한 국적의 제비가 이야기를 이끌어 가는 핵심 캐릭터로 자리한다는 차이가 있었다. 판소리 흥부가를 제비의 시선으로 재구성한 창극인 셈이다. 이러한 시점의 전환은 서사를 다른 각도로 재편하고 주제의 스펙트럼을 확장하기 위해 자주 동원되는 전략이다. 〈지지지〉에서는 인간의 행위가 동물인 제비에게 미치는 영향에 방점을 두고, 흥부와 놀부의 도덕적 대비와 같은 인간 중심적 교훈을 넘어 보려는 시도로 읽혔다.

창극의 형식적 측면도 평이했다. 창극이라는 장르적 정체성에 대한 자기 설득적 정의보다 다양한 이종적 요소를 덧붙임으로써 음악극과 뮤지컬, 창극 사이를 배회하는 양상이 두드러졌다. 흥보가의 눈대목이나 다양한 지역의 민요를 차용해 단원들의 음악적 기량을 부각하는 순간도 있었지만, 이러한 요소들은 작품의 논리 속에서 적극적으로 발화되기보다는 나열과 참조의 층위에 머무는 경우가 많았다. 배우들의 움직임이나 장면 전환, 무대 활용에서도 상투적인 연출과 제스처가 반복되며 상상력이 개입될 여지가 크지

않게 느껴지기도 했다. 기존 창극이나 음악극에서 누적되어 온 관습적 어휘가 일종의 안전지대로 기능하며 전반적으로 평면적인 인상을 줬다.

접근성은 어쩌면 이번 작품에서 가장 핵심적인 시도였다. 무대에는 개방형 수어 통역, 자막 해설, 음성 해설이 도입되었다. 무대 앞 상수 쪽에는 배우들의 노래와 대사를 한국어 수어로 통역하는 수어 통역사들이 자리했고, 무대 양쪽 모니터에는 배우의 대사, 노래 가사 등을 포함한 자막 해설이 제공되었다. 이밖에 해설자가 공연 처음부터 끝까지 무대 위에 배치되어 배우의 등·퇴장과 움직임, 무대 전환 등을 한국어 음성으로 설명하며 관객들의 이해를 도왔다. 접근성을 위해 자리한 수어 통역사와 음성 해설자는 단순히 무대 정보를 전달하는 역할에 그치지 않고, 공연에 적절히 개입하며 배우의 역할을 수행하기도 했다.

관객들은 무엇을 경험했을까? 비장애인 관객은 무대 위 시·청각적 정보가 과밀해지면서 '불편함'을 느꼈을지도 모르겠다. 혹은 시각 정보와 그것을 설명하는 음성 언어가 경합하는 상황에서 언어가 상대적으로 강한 힘을 발휘한다는 사실을 깨닫기도 했을 것이다. 그러나 불편하고 매끄럽지 않게 느껴지는 관람의 경험을 통해 그간 공기처럼 당연히 누렸던 편리가 누군가를 배제하는 구조였다는 사실을 깨닫기도 했을 것이다. 한편 이러한 접근성에도 여전히 장벽을 느끼는 관객들도 있었을 것이다. 〈지지지〉를 보며 내가 느낀 것은 허물어진 장벽이 아니라 오히려 누구도 배제하지 않는 완벽한 '무장애 공연'을 만드는 건 쉽지 않은 과제라는 사실이었다. 그렇기에 '무장애 창극'이라는 확고한 선언 앞에 더욱 신중해질 수밖에 없었다.

〈지지지〉의 형식적·미학적 선택이 일정한 한계를 드러낸 만큼, 작품이 관객과 맺는 정서적 방식도 함께 검토할 필요가 있었다. 〈지지지〉는 시종일관 동화처럼 밝고 유쾌한 분위기를 유지했지만, 문화적 타자화를 전제로 한 웃음은 또 다른 형태의 장벽을 만들었다. 작품의 초반부에 등장하는 '사쿠라제비'나 '마라제비' 같은 타 국적의 캐릭터는 사회 곳곳에서 반복되어 온 고정관념을 그대로 답습했다. 한국어를 중국어처럼 말하거나 특정 억양을 과장되게 표현하며 한 국가의 스테레오타입을 우스꽝스럽게 재현하는 방식이었다. 이 밖에도 인도에서 온 제비를 '요가제비'로, 중국에서 온 제비를 '마라제비'로 표현하는 등 지극히 외부자의 시선으로 다른 국가를 타자화한 상징을 사용하여 웃음을 만들어 내기도 했다. 이러한 장치는 오리엔탈리즘의 전형을 재생산한다는 문제도 내포하고 있었다.

더 심각한 문제는 음악에서도 타자화의 경향이 반복되었다는 점이다. 다양한 국적의 제비를 상징하는 음악적 모티프는 각 문화의 고유한 정서나 특징을 반영하기보다, 미디어를 통해 스테레오타입화된 문화적 코드로서 과도하게 단순화된 것이었다. 해당 음악들은 배우들의 특정 행동이나 발화에 삽입되며 과장된 상황을 부각하는 방식으로 웃음을 유발했다. 이러한 연출은 작품의 기획 단계부터 의도된 포용성이나 윤리와 정면으로 충돌하는 것이었다.

3. '타인'이라는 이름

〈지지지〉는 "시각, 청각, 지체, 인지 등 장애를 가진 사람을 비롯해, 문화와 언어의 다름을 넘어 모두 함께 공연을 즐길 수 있"다고 선언했다. 그러나 장벽은 여전히 작품 안팎에 존재했다. 종종 눈에 보이는

장벽만큼 보이지 않는 장벽도 큰 영향력을 발휘하며 '모두를 위한 공연'이라는 선언과 실제 경험 사이에 미묘한 틈을 만들어 내곤 했다. 〈지지지〉가 접근성을 바라보는 관점, 타인을 재현하는 방식, 웃음을 만들어 내는 태도를 경험하면서 '선의'에서 비롯된 말과 행동이 언제나 옳거나 안전한 것은 아니며, 누군가를 배제하기도 한다는 사실을 발견하기도 했다. 관객과 작품 사이의 물리적·정서적 관계를 세심하게 설계하는 일은 생각보다 훨씬 까다로워 보였다.

내가 〈지지지〉라는 작품을 경유한 후 국악계에 품게 되는 기대는 가령 이런 것이다. 앞서 언급했듯 창극, 음악극, 연희극 등 서사를 기반으로 한 장르에는 오랫동안 고착되어 관습적으로 사용되는 웃음 코드가 있다. 문제는 이러한 장치들이 현시대에 더 이상 유효하지 않다는 데 있다. 대개는 동시대의 문화적 감수성과 괴리되어 불편함이나 피로감을 유발한다. 그럼에도 이 문제에 대한 비판적 논의가 이루어지지 않다 보니 웃음의 관습들이 끊임없이 재생산되고 있는 것 같다. 타자를 희화화하는 방식으로 재현하는 순간, 극장은 문화적 편견을 강화하는 장이 되어 버린다. 유머는 상당히 지적인 도전이라는 사실을 잊지 않았으면 좋겠다.

또한 나는 포용성이 기관에서 형식적으로 내세우는 선언적 가치에만 머무르지 않고 작품 내부의 논리까지 뻗어나갈 수 있다고 믿는다. 접근성을 넘어 장애인이 창작과 실연 과정에 참여하는, 나아가 비장애인 중심의 공연예술 관습을 비판적으로 검토하는 (무)장애 전통예술 작품을 만날 수 있을까? 누가 작품을 기획하고 연출할 수 있는가? 누가 출연할 수 있는가? 그리고 누가 의사 결정권을 가지고 있는가? 이러한 질문을 토대로 비장애인 중심으로 형성된 예술계의 권력 구조를 반성적으로 되짚고, 공연을 (불)가능하게 하는 기본 전제들을 점검할 수 있길 바란다.

엠마누엘 레비나스의 주장처럼 타자는 언제나 '나'라는 범주를 초과하는 무한성을 지닌 존재다. 나와 완전히 동일시될 수도, 나의 세계로 온전히 포섭될 수도 없는 존재다. 그러나 타자의 '얼굴' 앞에서 우리는 피할 수 없는 윤리적 책임을 부여받는다. 나와 다른 타자를 이해한다는 것은 결코 단순한 일이 아니다. 그럼에도 타자를 이해하는 일을 멈추지 않는 것이 왜 중요한지 진정으로 깨닫는 순간, 우리는 비로소 나와 다른 누군가를 조금은 이해하게 되는 것인지도 모르겠다.

2025 지역대표 예술단체 지원

발光불개

작품 비평문

비평가 성명

서정민갑

비평가 소속

한국대중음악상선정위원회

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

발光불개

공연일시

2025년 11월 22일 16시

공연장소

빛고을시민문화관

발光불개

서정민갑

공연이 열린 광주광역시 빛고을시민문화관 입구에 도착했을 때 가장 먼저 발견한 것은 전통놀이를 할 수 있도록 준비해 놓은 판이었다. 호랑이놀이터라고 했다. 공연을 시작하기 전에 만나는 호랑이였다. 그곳에는 어린이들이 딱지를 치며 놀고 있었다. 세상에, 아직도 딱지치기를 하는 어린이들이 있다니! 게다가 공연이 10여 분밖에 남지 않았는데, 그곳의 어린이들은 아무래도 좋다는 분위기였다. 이 모습이야말로 가장 어린이 대상 공연다웠다.

이날 공연에는 참여할 수 있는 프로그램이 여럿 준비되어 있었다. 세이호 퀴즈를 내고 정답을 맞힌 분에게 버너 만들기 키트를 준다고 했고, 소원지 쓰기도 한다고 했다. 호랑이와 관련된 의상·액세서리·소품 등을 착용하고 오면 '무등산 호랑이 굿즈'를 준다는 안내도 있었다. 사단법인 전통연희놀이연구소가 내건 '놀이에서 예술로, 예술을 교육으로'라는 캐치프레이즈는 공연 밖에서도 그대로 펼쳐지고 있었다. 자신들이 잘하는 프로그램과 지향을 계속 이어가는 모습이었다.

이날 공연 '발光불개'는 '팥죽할멈과 호랑이', '개똥이와 무등산 호랑이'로 이어지는 시리즈 작품 가운데 하나로서, 이 모든 작품은 2025 지역대표 예술단체로 선정된 사단법인 전통연희놀이연구소의 '무등산 호랑이 연대기'로 묶였다. 지역의 전통문화 예술단체가 지역의 대표적인 문화적 자산과 상징을 소재로 작품을 만드는 방식이었다. 이 같은 창작 방식은 공연에 의미를 부여하기 쉽고 공감을 얻어내기 편한 대중적이며 보편적인 작품 제작 방식이라고 할 수 있다. 지역의 산과 강, 바다와 문화유산, 특산물과 설화/민담은 오랜 시간 지역민들이 일상적으로 접하면서 삶으로 가꾸고 수용해 온 지역 문화의 핵심이자 자긍심의 근원이기 때문이다. 이 같은 자산들이 지역성을 만들고 일체감과 자긍심을 형성하는 데 중요한

역할을 담당해 왔음을 모르는 사람은 없다. 당연히 각각의 유래와 역사, 아름다움과 민담 같은 이야기가 노래와 시와 춤 등의 예술 작품으로 계속 이어지고 스며든다. 아무리 시간이 흐르고 기술문명이 발달해도 관련 작품과 이야기는 끊어지거나 사라지지 않는다. 이 자산들은 지역의 예술 소재로 꾸준히 반복되며 지역 예술가들에게 창작의 토대가 된다. 그리고 예술 작품이 된 이야기는 지역의 역사와 문화를 현재의 사람들과 연결하는 접합제 역할을 담당한다. 이렇게만 보면 순기능만 있어 보이지만 어디 세상일이 그러한가.

문제는 이 과정에서 관습적인 신화화와 상투적인 창작이 나타날 수 있다는 사실이다. 실제로 그러한 경우가 적지 않다. 이미 권위를 획득한 상징을 예술 작품으로 표현할 경우, 새로운 표현이나 현재적인 의미를 찾아내려 하지 않는 경우가 많기 때문이다. 이미 그 의미가 숭고하거나 거창하다는 사실을 모르는 사람은 없기 때문이기도 하다. 그러다 보니 늘 똑같은 이야기를 똑같은 방식으로 무겁거나 진지하게만 표현하면서 좋은 의미를 직설적으로 드러내는 경우가 대부분이다.

그런데 이렇게 작품을 만들면 누구나 이해하기 쉽고, 신화가 된 고정관념을 흔들지도 않지만 이야기 안에서 재미와 긴장감을 느끼지는 못한다. 반전이 없고 주제가 확실하며 결론이 정해진 드라마는 재미와 감동을 안겨주지 못한다. 한 번은 호기심으로 보게 되지만 한 번 보고 나면 더 이상 보지 않는 이야기가 되어버리는 것이다. 안타까운 일이다.

그럼에도 지역을 대표하기 때문에, 다른 지역의 사람들이나 새로운 세대는 그 이야기를 알아야 하기 때문에 동일한 방식으로 반복될 뿐이다. 지역의 문화적 자산에 대한 작품이 계속 상연되지만, 지역 안에서 살아 숨 쉬지 못할 뿐 아니라, 의미가 확장되거나 연계 상품으로 IP를 구축하지 못하고, 다른 지역에서도 통할 수 있는 의미 있는 작품이 나오지 못하는 이유다. 철저히 관제 내수용 상품으로 한정될 뿐이며, 예술적 기여를 하지 못하는 죽은 작품이 되어 버리는 사례를 수두룩하게 볼 수 있는 현실이다.

아쉽게도 사단법인 전통연희놀이연구소의 '발光불개'도 이 같은 한계를 완전히 뛰어넘지는 못했다. 한 시간 동안 이어진 공연은 광주 지역의 학부모와 어린이들이 함께 관람했는데, 이들은 이미 무등산의 역사와 위용에 대한 신화를 평상시에 자주 학습하지 않았을까. 그럼에도 교육이라는 목적으로, 또는 재미있는 어린이 공연을 보고 싶은 기대감으로 이 공연을 찾지 않았을까.

그런데 이 공연에서는 무등산이나 무등산 호랑이의 존재감을 찾을 수 없었다. 명시한 소재를 관성적으로 표현해서 문제인 게 아니라 명시한 소재를 제대로 표현했다고 보기 어려워 의문스러운 공연이었다. 공연 제목은 '무등산 호랑이 연대기'인데, 프롤로그를 거쳐 1막 태양의 나라, 2막 봉황을 찾아간 불개, 3막 현무와의 만남, 4막 용의 나라, 5막 태양을 지키는 수호신으로 이어진 작품에는 무등산 이야기가 전혀 나오지 않았다. 무등산 호랑이 이야기도 없었다. 그래서 주인공 격인 불개가 무등산과 어떻게 이어지는지 알 수 없었다. 불개가 백호가 되었다는 설정이 어떻게 무등산 호랑이 이야기로 연결되는지 역시 알 수 없었다. 극에 등장한 주작, 현무, 청룡, 봉황 등의 배역들도 무등산과 별 관계없기는 마찬가지였다.

이 작품이 무등산 호랑이 연대기가 되려면 최소한 작품의 배경이 되는 태양의 나라가 빛고을 광주나 아침의 나라로 알려진 조선이었어야 하지 않을까. 물론 이 같은 배경을 반드시 명시적으로 드러내야만

해야 하는 것은 아닐 수 있다. 제작진은 다른 의도를 가지고 있었을 수 있고, 작품에서 표현했는데 내가 알아차리지 못했을 수도 있다.

그럼에도 이처럼 번한 질문을 먼저 던지는 이유는 이 작품이 분명히 무등산 호랑이 연대기를 표방하기 때문이다. 사단법인 전통연희놀이연구소는 전통적으로 잘 알려진 사신수를 등장시키고, 그들을 주인공으로 이야기를 만들어 내면서 무등산 호랑이 연대기라고 명명했는데, 공연의 배경이나 등장인물을 통해 왜 이 공연이 무등산 호랑이 연대기 중 첫 번째 이야기인지 충분히 보여주지 않았다. 사단법인 전통연희놀이연구소는 '무등산 호랑이 연대기'라는 연작 형태로 공연을 이어가면서 무등산 이야기, 무등산 호랑이 이야기를 구축하는데 집중하지 않고, 일반적인 사신수 이야기를 펼쳐 보였을 뿐이었다.

그러다 보니 공연을 보는 내내 제목 자체를 납득할 수 없었다. 하나의 작품이 같은 제목의 시리즈로 이어지려면 동일한 등장인물, 불개가 나타나는 것만으로는 부족하지 않을까. 동일한 시공간을 배경으로 하거나, 그 이야기가 이어져야 하지 않을까. 그렇지 않은데도 같은 제목으로 묶을 경우에는 억지스럽다고 생각하지 않을 수 없다. 혹은 다른 이유가 있는 것은 아닌지 따져보지 않을 수 없다. 작품의 모든 설정에는 이유가 필요하다. 근거가 명확하지 않은 설정은 공감할 수 없다.

그 바람에 공연을 보면서 착각할 번했다. 어린이를 대상으로 한 전통 공연은 만들기 쉽다고, 특히 지역의 상징을 앞세운 공연은 홍보하기 편해서 만들었을지 모른다고 말이다. 실제로 이미 알려진 이야기를 극화하면 새로운 이야기를 창작할 필요가 없다. 관객들에게 길게 설명할 필요도 없다. 지역의 문화적 상징을 가져와 공연을 만들면 친근하고 대중적이며 의미도 있게 느껴진다. 또한 세상에는 어린이들에게 공연을 보여주고 싶어 하는 부모들이 많으니, 그들이 함께 오면 표를 더 많이 팔 수 있어 다른 공연보다 티켓을 팔기 용이하다는 오해까지 엄습할 번했다. 이런 공연이라면 내가 부모라 해도 자녀들에게 한 번은 보여주고 싶을 거다.

게다가 이번 작품은 지난번 '개똥이와 무등산 호랑이' 작품에서 선보였던 몇 개의 연희와 설정을 그대로 가져와 다시 보여주었다. 버나, 죽방울놀이, 자반뒤집기 같은 기술은 지난번 공연에서도 똑같이 보여주었던 연희였다. 백호와 불개의 움직임도 동일했다. 물론 지난 공연을 못/안 본 관객들도 있을 테고, 이미 봤다고 해도 얼마든지 다시 시연할 수 있다. 다만 중요한 건 어떤 연기와 연행을 하든 극의 설정 안에 녹아들어야 한다는 대원칙이다. 다시 말하자면 극 안에서 벌어지는 일들은 모두 나름의 역할을 해야 한다. 그렇지 않은 기능을 자꾸 선보이는 건 공연을 관습적으로 인식하고 있다는 의미로 다가올 가능성이 높다. 관객들이 신기해하고 재미있어 한다고 괜찮다고 할 일이 아니다. 왜 갑자기 똑같은 연희가 펼쳐지고 사라지는가. 이 공연에서는 그렇게 느슨하고 게으른 반복의 순간이 적지 않았다.

사실 이번 〈발光불개〉 공연은 지난번 공연에 비하면 더 많은 인원이 등장했을 뿐 아니라 더 많은 준비를 했음을 확인할 수 있었다. 판타지 무언극이라는 장르를 시도했다는 사실에서도 사단법인 전통연희놀이연구소의 고민과 도전을 실감할 수 있었다. 무언극이다 보니 음악의 비중이 높았는데, 음악은 대개 드라마틱해서 쉽고 직관적으로 다가왔다. 이 음악들은 음악을 맡은 김현무가 새로 만든 것으로 보이는 음악이 많았고, 실제로 작품은 대사보다 음악과 움직임으로 이야기를 전달하는 경우가 대부분이었다. 그 순간의 음악과 움직임을 짜고 붙인 수고와 노력은 절대 가볍지 않았을 것이다. 공연에 참여한 인원도 연희자 11명, 무용은 10명, 악사는 10명에 이르렀다. 그만큼의 스태프가 함께 만든

공연이기도 하다.

하지만 이번 공연을 보는 내내 질문하지 않을 수 없었다. 왜 주작, 현무, 청룡, 백호의 이야기냐고. 그 이야기를 지금 광주의 전통연희놀이연구소에서 하는 이유가 뭐냐고. 그 이야기가 무등산 호랑이와 어떻게 연결되느냐고. 지금 광주의 관객들이 그 공연을 봐야 하는 이유가 뭐냐고 말이다. 이미 존재하는 전통 설화, 구전, 민담이라고 해서 반드시 알아야 할 필요는 없다. 그 가운데 지금 관객들이 볼 필요가 있는 이야기, 지금 관객들에게 하고 싶은 이야기를 하기 위해 공연하는 것이 공연의 이유가 아니겠는가.

그런데 이 공연에서는 이미 존재하는 이야기를 화려한 시각효과나 음악과 함께 보여준다는 차원의 접근 이외의 다른 의도를 발견하기 어려웠다. 전통연희놀이연구소에서 보여주는 사신수 이야기는 어린이들에게 한국의 전통을 알리고 친근하게 만드는 역할을 했다고 할 수 있지만, 무등산 호랑이 이야기와 어떻게 연결되는지 알 수 없었다. 지역대표 예술단체의 공연이고, 무등산 호랑이 연대기라고 밝힌 공연이 어떻게 무등산 호랑이 이야기를 표현했는지 확인할 수 없다면 이 공연을 무등산 호랑이 연대기라고 해도 될까. 그렇게 만든 작품은 억지스럽다는 비판을 면하기 어렵다.

그리고 이번 공연은 불개가 사라진 태양을 찾아오면서 백호가 되었다는 단순한 이야기를 음악과 춤, 영상으로 보여주는 방식이었다. 어린이를 대상으로 한 공연이나 복잡한 플롯을 구성하기 어렵고, 단순명쾌한 주제를 보여주는 게 당연하다고 할 수 있지만 극의 구조가 너무 단순하다 보니 앞으로 어떤 이야기가 펼쳐질지 눈에 보일 듯 선했다. 이런 작품에 얼마나 몰두할 수 있을까 싶었다. 물론 이 같은 평가는 단지 성인 관객의 오만한 편견일 뿐, 어린이들은 재미있게 보았을 수도 있다. 그럼에도 이야기 자체의 흡인력이 높지 않으니 화려한 음악과 영상, 춤과 연희가 펼쳐져도 재미와 감동을 배가시키는 기능을 하지는 못했다. 무대는 뜨겁고 음악은 거창한데 관객은 그만큼 달아오르지 않는 공연이었다.

하나의 공연에서 중요한 것은 무엇일까. 새로운 시도도 중요하고, 시선을 끄는 연출도 중요하다. 숙련된 연희, 아름다운 음악도 빠트릴 수 없다. 하지만 그보다 중요한 것은 공연을 통해 전달하려는 메시지가 아닐까. 그 메시지가 새로운 예술 언어와 연출을 통해 눈 앞에 펼쳐질 때 관객들이 재미와 감동을 느끼게 되고, 공연이 끝난 후 새로운 감각과 인식을 갖게 되는 게 아닐까.

그렇다면 이 공연을 본 관객들이 무등산 호랑이에 대한 새로운 감각과 인식을 갖게 되었을까. 무등산 호랑이를 더 아끼고 사랑하게 되거나 친근하게 느끼게 되었을까. 부디 그렇게 생각하게 된 이들이 많기를 바랄 뿐이다. 공들여 만들고 준비를 많이 했다는 사실은 충분히 느낄 수 있었지만 자기 이야기, 자기 메시지가 없는 공연은 누군가의 가슴에 오래 살아남지 못한다. 지금 이 작품에 필요한 것은 음악과 연주 기량이 아니라 자기만의 이야기다. 해석이고 문제의식이며 철학이다. 무등산 호랑이도 자기 이야기를 이렇게 표현하는 게 아쉬울 테다. 남은 마지막 작품에서는 확연히 달라진 변화를 만날 수 있을까. 다음 공연에서는 호랑이를 만난 듯 화들짝 놀라고 싶다.

2025 지역대표 예술단체 지원

발光불개

작품 비평문

비평가 성명

성혜인

비평가 소속

오늘의 작곡가 오늘의 작품

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

발光불개

공연일시

2025년 11월 23일 16시

공연장소

빛고을시민문화관

놀이의 미덕

성혜인

놀이가 진지함이 되고 진지함이 놀이가 된다. 놀이는 아름다움과 숭고함의 높이를 획득하여 진지함 따위는 아래로 떨어뜨린다.

– 요한 하위징아 〈호모 루덴스〉 中 –

어린이라는 힘

어린이 공연은 어린이 스스로 이야기에 몸을 담그는 경험을 전제로 한다. 여기서 방점은 '스스로'에 있다. 어린이는 주어진 대로 세계를 바라보는 법이 없다. 그들은 사회의 질서와 논리에 근거해 작품을 수동적으로 바라보기보다 스스로 판단하고 선택하고 결정한다. 때론 이야기의 일부가 되길 자처하며 작품의 틈을 비집고 들어간다. 이러한 어린이의 유쾌하면서도 한계 없는 상상력은 작품의 세계를 확장하고 완성해 나가는 기폭제가 되곤 한다. 우리는 종종 어린이 공연에서 형언하기 어려운 에너지를 경험하는데, 이는 작품에 능청스럽게 개입하는 어린이들에 의해 보편적인 공연의 논리와 관습으로부터 잠시 벗어날 수 있기 때문인지도 모른다. 어린이'를 위한' 공연이 사실은 어린이'에 의한' 공연이라는 사실을 깨닫는 순간은 경이롭고 소중하다.

'무언극 판타지'는 내용과 형식 면에서 어린이의 상상력을 강하게 자극하는 장르일 것이다. 우선 판타지부터. 일반적으로 모든 판타지는 낯선 세계로 인도하는 초대장이다. 판타지는 현실에서 경험할 수 없는 시공간을 배경으로 기이하고 낯선 존재를 그려내며 짜릿한 즐거움과 강렬한 몰입을 선사한다. 또한 '비현실'을 통해 궁극적으로 '현실'을 이야기하는 장르이므로, 현실의 중요한 이면을 발견하고 반추할 수

있게 만드는 좋은 도구가 되기도 한다. 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉은 태양의 나라와 용의 나라라는 비현실적 배경과 봉황, 현무, 청룡, 백호 등과 같은 초월적인 캐릭터를 중심으로 신화적 세계관을 구상했다.

다음으로 무언극은 작품의 문법과 형식을 결정짓는 요소다. 무언극은 서사의 흐름을 오로지 몸짓 언어로 전달하는 장르다. 다시 말해 판타지라는 서사적 장치에 무언극이라는 비언어적 양식을 결합한 것인데, 이는 관객들로 하여금 상상의 세계를 경험하는 도구로 직관과 감각을 사용하도록 만들겠다는 의도다. 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉에서는 큰 탈을 쓴 할머니 역의 배우가 등장해 간략하게 상황을 설명하는 장면을 제외하면, 대부분 배우의 몸짓과 표정, 음악의 전환, 무대 위 시각적 장치에 의해 이야기가 전개된다. 몸짓은 사회적으로 학습되고 통용되는 기호 체계로서 누구나 쉽게 이해하고 공감할 수 있는 의미를 전달하지만 동시에 많은 부분을 여백으로 남겨 놓는다. 관객들은 배우들의 표정과 동작 등에서 시각적 재미를 얻으며 배우와 자신 사이에 놓인 보이지 않는 길을 각자의 상상력으로 더듬어 나간다. 즉, 판타지 무언극은 호기심과 상상력을 동력으로 저마다의 서사를 구성하게 만드는 최적화된 형식인 셈이다.

그간 전통연희놀이연구소는 판타지 무언극 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉뿐만 아니라 탈춤 인형극 〈팥죽할멈과 호랑이: 호랑아, 나랑 놀자〉, 창작연희극 〈개똥이와 무등산호랑이: 천하제일 무등산 호랑이〉 등 '무등산 호랑이 연대기'라는 이름의 시리즈를 꾸준히 선보여 왔다. 작품마다 각기 다른 타이틀을 사용해 작품의 지향점을 명료하게 드러낸 것이다. 기존 장르 구분 대신 이종의 단어를 조합한 색다른 타이틀로 이목을 끄는 시도는 서사를 중심으로 하는 여러 전통예술 단체가 오랫동안 고수해 왔던 전략이자, 동시에 그들이 처한 곤경을 보여주는 표징이기도 하다. 그럼에도 판타지 무언극은 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉의 형식을 감안했을 때 작품 논리를 적절하게 반영해 고안한 지향점으로 느껴졌다.

눈으로 걷는 모험

〈발光불개: 사방을 지키는 신〉은 태양을 물고 간 청룡으로 인해 태양의 나라가 위기에 처하면서 시작된다. 태양의 신은 용맹한 불개에게 태양을 찾아오라는 명을 내리고, 불개는 봉황을 찾아가 지혜를 구한다. 봉황은 현무에게 냉기를 얻으면 태양을 쉽게 다룰 수 있다고 조언하고, 불개는 현무에게 자신의 용맹함을 시험받는다. 현무로부터 시련을 견디고 능력을 인정받은 불개는 냉기를 받아 백색의 호랑이로 변하며 강력한 힘을 얻는다. 백호가 된 불개는 용의 나라로 향해 청룡과 치열한 대결을 벌이고, 마침내 승리하여 태양을 되찾는다. 태양의 신은 용에게 동쪽, 봉황에게 남쪽, 백호에게 서쪽을 지키게 하며 각각의 역할을 부여하고, 이로써 태양의 나라에는 태평성대가 찾아온다. 이처럼 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉은 분명한 기승전결로 인해 누구나 쉽게 몰입할 수 있는 작품이었다.

짧은 줄거리에서도 알 수 있듯, 전통연희놀이연구소는 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉의 중심에 '모험'을 놓는다. 모험이라는 전형적인 통과의례 속으로 관객들을 데려오는 것이다. 모험에는 언제나 시작과 끝이 있으므로, 어린이들은 주인공과 함께 위험을 무릅쓰고 실패를 통해 성장하며 이야기의 끝으로 나아간다. 그리고 짜릿한 긴장과 몰입을 동력 삼아 도착한 그곳에서 용기와 도전, 이타심과 같은 큰 바다를 만난다.

〈발光불개: 사방을 지키는 신〉은 모험의 미덕을 십분 활용하며 어린이들을 사로잡는다. 물론 작품에서 그려내는 모험이 그리 특별하진 않다. 일련의 여정을 통해 위기를 극복하는 예측할 수 있는 전개의 모험이다. 하지만 이 모험은 오직 '어린이'라는 힘에 의해 빛을 발한다.

작품의 내부를 들여다보면 전통 연희의 요소를 다양하게 동원되고 있음을 확인할 수 있었다. 탈춤, 죽방울놀이, 버나돌리기 등 전통 연희 단체에 기대하게 되는 레퍼토리를 총집합시켜 놓은 듯했다. 이러한 요소들은 다양한 목적으로 호출됐다. 기본적으로 한국적 정서를 강조하고 시각적 재미를 제공하는 역할이었지만, 장과 장 사이를 연결하는 징검다리가 되거나 배경 설명과 상황 연출을 겸한 연출적 장치로 기능하기도 했다. 다만, 각기 다른 전통 연희의 요소가 불쑥불쑥 돌출하면서 전체적인 서사의 흐름 속에서 단절되거나 조화롭지 않게 다가오는 측면도 있었다.

이와 더불어 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉은 판타지적 상상력과 무언극의 형식을 적극적으로 밀고 나가면서 현대무용과 비보잉 등 다양한 문법의 움직임을 복합적으로 결합했다. 등장인물의 내적 감정과 극적 흐름이 모두 움직임으로 전달되다 보니 음악도 이를 '보조'하고 '강화'하기 위한 장치로서 여러 자원을 적절하게 결합하는 양상을 보였다. 태양의 신, 봉황과 현무, 청룡의 서로 다른 움직임은 시·청각적 효과를 넘어 각 장면에 독특한 리듬감을 부여하며 어린이들에게 환상적인 순간을 선사했다. 계단식으로 간결하게 구성된 무대 세트는 장식적 요소를 최소화함으로써, 오히려 배우들의 화려한 의상과 역동적 움직임을 더욱 선명하게 부각하는 효과를 낳았다. 다만 일부 장면에서는 움직임이 성별에 따라 고정적으로 배치된 듯한 인상을 주기도 했다. 예를 들어 직선적이고 강한 움직임을 선보이는 현무를 여성이 연기하고, 우아하고 부드러운 동작을 표현하는 봉황을 남성이 연기했다면 어땠을까? 성별에 근거한 관습적인 표현을 뒤바꾼다면 어린이에게 고정관념에 얽매이지 않는 역할 모델을 보여줄 수도 있지 않았을까?

상상력은 한계가 없는 듯 보이나 사회적·문화적 맥락으로부터 일정하게 구조화된 방식으로 작동한다. 상상력에 깃든 무한한 가능성은 사실 사회에 속한 하나의 인간이라는 조건 속에서 형성되는 셈이다. 그런 점에서 어린이들은 나와 전혀 다른 방식으로 작품을 받아들였을 것이다. 어린이들은 몸짓 언어로 이루어진 판타지 무언극 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉에서 무엇을 경험했을까? 움직임과 음악 사이를 통과하며 배우와 자신 사이의 보이지 않는 길을 어떻게 더듬어 나갔을까? 이 과정을 통해 작품은 동일한 하나의 이야기로 수렴되기보다, 어린이들 각자가 스스로 구성한 고유의 판타지로 확장되었을 것이다.

작품의 안과 밖

〈발光불개: 사방을 지키는 신〉에서 가장 독특했던 경험은 오히려 작품의 '밖'이라고 할 수 있는 장소에서 일어났다. 공연이 이루어졌던 빛고을시민문화관 앞 작은 광장에서는 공연 시작 전인 오후 1시부터 호랑이 놀이터가 운영되었다. 고구려 벽화 속 연희 놀이와 호랑이 탈을 직접 써보고 사진을 남길 수 있는 공간, 소원지를 달고 큰기놀이를 체험하는 코너 등 다채로운 참여형 프로그램이 마련되었다. 사실 어린이를 위한 공연에서 참여형 프로그램은 그리 특별한 이벤트가 아니다. 그럼에도 이 전략이 효과적으로 보였던 이유는 공연 전후로 이어진 다채로운 참여형 프로그램이 작품 관람을 유도함과 동시에 작품의 경계를 극장 밖으로 넓히는 데 집중하고 있었기 때문이다. 어떤 면에서는 참여형 프로그램이 작품을 보조하는 것이

아니라, 오히려 작품이 참여형 프로그램의 세계관을 구축하고 있다는 인상을 받기도 했다. 작품의 안과 밖이 전도된 듯한, 중심과 주변의 위상이 미묘하게 비틀려 있는 듯한 느낌을 유발하는 것이다.

이러한 감각은 빛고을시민문화관 광장을 지나 극장 로비에 들어서는 순간 한층 더 선명해진다. 어린이를 위한 놀이터, 키즈카페, 작은 테마파크를 연상시키는 로비의 풍경은 우리가 익히 알고 있는 일반적인 극장의 이미지와는 거리가 있었다. 극장으로 향하는 출입구는 활짝 열려 있었고, 무대에서 실시간으로 연주되는 공연의 주요 테마곡은 로비까지 흘러나와 떠들썩한 분위기를 만들었다. 큰 볼륨의 음악은 관객을 순식간에 현실로부터 분리해 다른 차원의 공간으로 이동하도록 만들었다. 음악이 비가시적인 공간감을 조성하면서 다른 세계로 진입했다는 감각을 즉각적으로 창출한 것이다. 이 밖에도 세이호 퀴즈, 호랑이와 관련된 드레스 코드 등 다양한 참여형 장치들이 곳곳에 마련되어 있었다.

〈발光불개: 사방을 지키는 신〉의 참여형 프로그램은 작품에 진입하는 다양한 창구가 된다. 어린이들은 보고 듣고 만지고 노는 신체의 감각을 통해 작품의 세계를 이해하고, 등장인물과 자신을 동일시 하며 또 다른 방식의 몰입을 경험하기도 했을 것이다. 어쩌면 어린이들은 〈발光불개: 사방을 지키는 신〉을 통해 예술은 '놀이터'라고 생각했을지도 모르겠다. 요한 하위징아의 표현을 빌려, 어린이들은 "일상생활의 세계 속에 자리 잡은 일시적 세계"이자 "별도로 정해진 행위의 실천에 혼신의 힘을 기울이는 공간"인 놀이터로서의 예술을 경험하지 않았을까?

어린이가 주인인 작품은 언제나 기분 좋은 질문을 가져다준다. 무엇보다 어린이를 위해 고안된 장치를 어른의 관점에서 바라보다 보면 '좋은 작품이란 무엇인가?'라는 근본적인 질문을 마주하게 된다. 그리고 어쩌면 나이가 들어가며 미루어 두거나 억제하기도 했을 순수한 의미의 놀이, 장난, 가벼움, 재미, 즐거움의 가치를 곱씹어 보게 된다. 그렇게 사회에 길들여진 감각을 다른 방향으로 재조정 해볼 수 있게 되는 것 같다. 쏟아져 나오는 숱한 공연 속에서 예술이 작동하는 또 다른 층위를 목격하게 될 때 견고해 보이는 어른의 세계도 조금은 부수어지는 것 같다.

2025 지역대표 예술단체 지원

발光불개

작품 비평문

비평가 성명

이고운

비평가 소속

모임 '오작'

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

발光불개

공연일시

2025년 11월 22일 16시

공연장소

빛고을시민문화관

무등산 호랑이가 지나간 자리, 지역공동체를 지키는 신화

이고운

태양이 사라지자, 태양신은 힘을 잃고 인간들은 시름에 빠진다. 어두운 세상을 구원하는 자는 자연에서 태어난 순수한 존재이다. 이 맑은 영혼은 존재는 결국 모든 것을 제자리로 되돌려 놓는다. 그는 세상의 질서를 바로잡아놓을 뿐만 아니라 세계를 돌보는 초월자가 되어 인간의 곁에 오래도록 남는다.

태양처럼 거대하고 유일한 자연 혹은 신적 존재의 행방과 변질로 인한 초월적 중재자, 조력자의 등장. 어떤 지역, 문화권에서든 찾아볼 수 있는 흔하고도 스펙터클한 소재이다. 한국의 오랜 설화에서는 갑작스레 나타나 인간을 도와주는 자연의 생명체는 동물로 환유되고(실제로 자연의 개념에 대응하는 것이 동물이기도 하므로) 수호신이기도 한 동물은 인간과 일상을 공유하며 우리 삶의 일부가 되었다는 이야기를 전하는 경우가 많다. 전통연희놀이연구소가 기획·제작한 '무등산호랑이 연대기'도 이러한 서사 흐름을 지닌다.

전통연희놀이연구소는 전통문화예술 공연과 교육, 체험 프로그램 개진을 통해 전통예술의 보존과 연구를 이어가는 예술단체다. 국가 무형유산 강령탈춤을 바탕으로 연희를 선보이며 탈춤·풍물·놀이·소리 등의 다양한 전통연희를 보급 및 전승하고자 하는 목적을 갖고 있다. 놀이에서 예술로, 교육을 예술로, 그것이 다시 놀이로 이어진다는 믿음으로 특히, 거의 매 공연마다 세대를 아우를 수 있는 체험 프로그램을 준비하는 것이 특징적이다. 현재 광주광역시를 기반으로 활동하는 전통연희놀이연구소는 지역 공동체에 문화 예술적 자원을 나누고 있다.

이번 11월 22일, 23일 빛고을 시민문화관에서 열린 〈발光불개〉는 전통연희놀이연구소가 준비한 '무등산호랑이' 연작 중 첫 번째 에피소드를 다루는 연희극이다. 본 공연은 2023년 단체가 선보였던 창작

연희극 〈태양을 찾아온 불개〉 공연의 줄거리와 사방신 이야기를 무등산호랑이라는 주인공의 모험으로 재탄생시킨 작품이다. 판타지 무언극이라는 설명에 맞게, 관객을 위한 해설자이자 이야기꾼 마고할미를 제외하고 무대 위에서 온갖 재주와 판을 벌이는 이들의 음성 없이 음악과 연희로 이루어진 무언극이었다. 한복 형태의 소박하고 간결한 민복을 입은 등장인물들은 짚어주는 명확한 시절과 장소의 좌표는 없지만 옛날 옛적 우리네 일상에서 벌어졌을지도 모를 사건이라는 점을 상상하게 하며, 벽화나 설화에서만 등장하던 봉황, 현무, 푸른 용의 등장이 비현실적인 서사를 만들어 내 판타지적 요소를 가미하였다.

막이 오르면 마고할미가 관객을 맞이하고 멀고 먼 옛날, 평화롭고 즐거웠던 태양의 나라를 소개한다. 마고할미는 태초의 세상을 연 여신이자 창조주다. 여러 지역의 기원을 타고 내려오는 마고할미 설화에서 그의 큰 몸집과 힘은 바다와 산에 빗대어지기도 하고 제주도에서는 마고할미가 직접 물을 끌어와 섬을 지었다고 전해진다. 평범한 인간의 얼굴보다 몇 배는 큰 얼굴 가면과 하얗고 빛나는 옷을 차려입은 마고할미는 그야말로 절대자처럼 등장한다. 추임새 외에 음성 목소리를 내지 않는 등장인물들에 비해 세상 돌아가는 일을 다 보고 있다는 듯, 극을 설명하고 관객에게 말을 거는 마고할미의 존재로 공연은 서사 구조를 유지하면서 흘러갈 수 있었다.

〈발光불개〉에서 목소리를 부여받은 존재가 마고할미뿐이라는 점은, 신화적 상상력을 무대 위에 구현한 결과라 할 수 있다. 동화책은 화려한 그림과 글자로 가득하지만, 그 안의 인물들은 독자에게 직접 말을 건네지 못하는 것처럼, 이 작품은 가족 단위 관객이 많은 객석의 성격에 맞추어 눈앞에 펼쳐지는 장면과 인물의 움직임만 따라가도 무등산호랑이의 모험을 이해할 수 있도록 시놉시스를 구성했다.

잃어버린 여의주를 찾아다니던 청룡은 태양의 나라에 당도하자 반짝거리는 태양을 여의주 대신 물고 사라진다. 훔친 것과 다름없다. 하지만 커다랗고 매서운 청룡에게서 태양을 되찾아 올 수 있을까. 커다란 청룡의 머리만큼 길고 웅장한 청룡의 몸은 푸른 의상과 긴 부포를 쥔 무용수 여섯 명에 의해 구현되었다. 청룡이 등장할 때면 빠른 장단의 타악과 음산한 분위기를 풍기는 반주가 연주된다. 유연하고 빠른 여섯 명의 무용수와 위압감을 주는 음악, 표정들이 절망에 빠진 마을 사람들의 감정을 공감할 수 있게 한다. 그때, 태양의 신은 용맹하기로 소문난 불개를 불러 태양을 찾아오라 명한다.

사라진 태양을 찾기 위해 산 건너 물 건너 모험을 떠난 불개는 냅다 객석에서 등장한다. 계단식 객석을 걸어 무대로 내려가는 불개의 움직임이 무등산에서 인간이 있는 곳으로 내려오는 모습 같다. 꼬리를 흔들다가 관객을 놀라게 하는 등 장난꾸러기에 귀엽기만 한 불개가 청룡에게 대적할 수 있을까 고민하는 순간 봉황이 등장한다. 둘의 대화는 몸으로 갖가지 내용을 그려내거나 악기 소리가 만들어 내는 효과음으로 이루어진다. 붉은 깃털과 반짝거림이 온몸을 휘감은 봉황의 무언은 슬라이드휘슬로 재치 있게 표현하며 불개의 무겁지만 발랄한 걸음은 북소리를 낸다. 봉황은 태양이 너무 뜨거우니 현무로부터 차가운 기운을 얻어야 한다고 충고한다.

냉기가 펄펄 흐르는 관을 쥐고 나타난 현무는 거대한 거북이 등딱지를 멘 것이 무색하게 빠르고 밝은 반주에 맞춰 춤을 춘다. 경계하는 태도를 숨기지 않던 불개와 현무는 각자의 기예를 서로에게 그리고 관객에게 선보인다. 현무는 무용수로서, 불개는 탈을 활용해 춤을 추고 온갖 동물을 따라 하는 탈춤 연희자들로서의 재능을 선보이는 장면이었다. 현무로부터 냉기를 받은 붉은 호랑이는 하얀 백색을 힘을 가진 백호가 되어 무대에 다시 나타난다.

청룡과 마주한 백호, 둘의 대결이 펼쳐질 시간이다. 극의 절정이라는 것을 보여주는 양 분위기가 전환된다. 태양을 얻은 용의 나라 사람들이 푸른색의 야광 조명이나 의상을 사용해서 다양한 퍼포먼스를 선보인다. 죽방울놀이, 팝핑, 버나, 열두발 등이다. 하지만 태양의 나라 사람들이 태양 아래에서 잔치를 벌일 때 이미 일부 선보였으니, 어둠 속에서 빛나는 야광 도구와 테크노 계열의 반주음악으로 차별점을 두었다고 볼 수 있다.

용맹한 기운을 내뿜으며 나타난 백호는 높이 솟아있는 청룡의 눈높이만큼 키를 키운다. 다른 탈춤에서도 자주 등장하는, 탈을 움직이는 두 연희자가 목마를 통해 두 사람만큼의 큰 키를 가진 동물로 변신하는 방법이다. 태양 도적의 눈높이만큼 커다래진 백호는 청룡을 물리고 태양을 되찾는다. 무등산호랑이가 만난 봉황, 현무, 그리고 청룡까지 신이 은혜를 베풀어 사방을 지키는 초월자가 되어 태양의 나라를 지키기로 한다. 무대에 찾아온 태평성대가 관객에게까지 흘러나오며 공연은 막을 내린다.

〈발光불개〉의 주역은 불개이다. '불개'는 태양의 나라 사람들이 이 자연의 존재를 부르는 명칭이다. 20세기 초반 사람들 사이에 공유되던 민담 중, 백성들이 어두운 나라에 사는 것을 걱정한 왕이 태양과 달을 훔쳐 오라고 시키니, 태양은 너무 뜨겁고 달은 너무 차가워 한 움큼씩만 물고 돌아왔다는 사나운 불개도 오늘의 불개와 닮아있다. 그때 불개가 물어뜯은 부분 때문에 우리네 하늘에는 가끔 일식과 월식이 생긴다나. 자연 현상을 우주 기원적 신화와 연관하여 설명하는 옛 설화는 무등산에서 땅을 내려다보던 불개가 하늘의 태양까지 되찾아 주고 사방신이 되었다는 현대적 신화로 재구성되었다.

무등산호랑이 불개는 사자춤에서 쓰이는, 두 연희자가 얼굴부터 꼬리까지 직접 움직이는 탈놀음으로 구현되는 캐릭터다. 그래서 공연 중 냉기를 얻어 백호가 된 불개는 붉은 탈에서 흰 바탕에 검정 줄무늬를 가진 탈을 착용한다. 또한, 이 불개는 전통연희놀이연구소의 다른 작품 혹은 '무등산호랑이' 연작에서 내용에 따라 '나비'로 불리거나, '세이호', '빛범이', 혹은 그저 '호랑이'라고 불리는 등 확장된 세계관 속을 관통하는 존재이기도 하다.

마부나 인간 개인이 백호를 따라다니며 그를 부리는 것이 아니라 자연과 인간을 위해 무등산 호랑이는 긴 모험을 떠난다. 그러나 살생하거나 무력을 행사하지 않는다. 마침내 청룡과 맞닥뜨렸을 때도 백호는 평화롭던 마을에서의 불개로서 청룡을 기세로 물리친 것처럼 보이게 한다. 꿈과 희망을 버리지 않고 '나'를 버리지 않고도 생을 지킬 수 있음을 보여주는 무등산호랑이는 광주와 닮아있다.

이 극은 전반적으로 판타지적 성향을 띤다. 전통연희놀이연구소가 보유한 다양한 연희 도구와 의상, 재주꾼·잡색꾼을 비롯한 인물 구성, 그리고 무용과 음악 등 전통예술 콘텐츠가 중심이 되는 무대이지만, 이를 한 단어로 규정하기 어려울 만큼 여러 형식과 출처가 뒤섞여 있다. 전통적 서사 위에 비전통적 요소가 결합하고, 단일한 기원으로 환원되지 않는 다양한 장르가 혼재한 결과다.

더구나 이 작품은 현대극이라 부르기에도 아슬하게 경계에 걸쳐 있다. 현대 기술과 무대 미술을 도입해 장르 혼종적 무대를 구성했으며, 사방신이라는 전통 상징과 철학적 기원을 창작의 동력으로 삼았다는 점에서 현재의 시점에서 제작된 작품임은 분명하다. 그러나 만약 '현대극'을 기존 장르의 경계를 확장하고 미학적 실험을 관통하는 방식을 의미한다고 본다면, 발광 불개가 어느 장르 범주에 속한다고 단정하기는 쉽지 않다.

음악적 측면에서도 눈에 띄는 고정된 문법은 보이지 않았다. 태양의 나라에서는 풍물놀이와 탈춤이 주를 이뤘으나, 불개의 모험 과정이나 용의 나라에서는 그저 장면에 적절한 효과음과 배경음을 연주하여 장르적 출처가 명확하지 않다는 인상을 받았다. 여러 놀이가 특정 시간과 때에 맞춰 마당을 형성하는 연희의 속성을 기반으로 하고 있으며, 고려 시대 성행했던 산대희를 연상시키기도 한다. 하지만 음악·무용·연희 어느 하나로 명명하기 어려울 만큼 무대에서 펼쳐진 종목이 다채롭고 팝핑 같은 춤도 등장하는 등 통일된 장르 규정을 찾기가 쉽지 않은 공연이다. 오히려 여러 조각이 한데 엮인 꿈의 장면이 군집 된 작품이라고 말할 수 있겠다. 그야말로 판타지.

장르를 규정할 필요는 없으나 전통연희의 개성이 현대적 각색으로도 살아나지 않은 지점은 아쉽다. 그리고 무등산 호랑이의 서사, 마고할미의 해설과 같은 장치가 등장할 때 비로소 극공연으로서 설득력을 지닐 수 있었다는 점은 앞으로 구성된 '무등산 호랑이' 시리즈가 드라마를 지닌 공연으로서 계속 고민해야 할 숙제겠다.

그리고 가타부타 대사를 길게 풀지 않은 채 움직임·비언어적 표현·음악만으로 극을 이끌어야 했기에 하나의 장(場)이 흐르는 호흡은 다소 느린 편이었다. 음악 역시 여러 층위의 소리를 복잡하게 중첩하기보다 즉각적으로 분위기를 파악할 수 있는 방향으로 구성되었고, 무대는 온갖 화려한 의상·장식·시각적 효과를 활용해 시선을 사로잡았다.

하지만 질문은 이 무언극적 구성이 다양한 전통예술극의 창작 흐름과 더불어, 현대 무대로서 얼마나 매력적인 시각 언어를 내놓았느냐이다. 전통연희 놀이판과 무대에서 만날 수 있는 지닌 가면·탈·의상이 인물의 성질을 드러내고 놀이의 활기를 불어넣는 중요한 역할을 하므로 이 무언극에서는 인물의 외양이 극 중 성격과 서사를 암시하는 가장 중요한 사항이었을 것. 하지만 공연 이후 등장인물과 함께하는 포토타임, 어린 관객들의 기억 속 전통연희극이라는 것의 이미지가 오래 남아 미래로 전달될 시간을 고려하면, 무대 위 조형 예술적 요인을 발전시켜야 할 여지가 커 보였다.

전통연희놀이연구소는 공연 외에도 전통예술을 기반으로 교육 프로그램을 기획하고 문화 행사를 운영하며 사람들은 만나는 단체다. 그러한 아이디어는 '호랑이 놀이터'로 실현된다. 이들은 공연 이전에 무등산 호랑이의 연대기를 따라갈 수 있는 여러 가지 마당놀이 체험장을 공연장 부근 야외에서 진행한다. 이번 〈발光불개〉 전에도 호랑이놀이터가 열렸다. 그래서 관객들은 제기를 차고 버나를 돌려보고 소고를 치거나 소원지를 써서 길게 매달아 두는 등 민속음악이 일상에서 생성·연행되던 시절의 감각을 체험할 수 있었다.

이러한 사전 프로그램 덕분에, 공연 중 장이 전환되고 불개가 새로운 모험으로 뛰어들 때마다 여러 의미로 소환되는 마을 축제와 놀이판에 관객은 자연스레 몰입할 수 있다. 태양의 나라 주민의 일원이 된 관객들은 잽이들의 연주와 재주꾼들의 놀이에 감응하여 공연은 웃음소리가 끊이질 않았다. 그래서 관객 중 어린아이들도 태양을 잃어버린 사람들의 혼란과 불개의 여정에 공감하며 다음 장면을 기다리게 되었으리라.

그러므로 본 공연의 완성-무등산 호랑이의 정기를 마지막까지 제대로 받는 방법은 공연이 끝난 뒤 이어진 야외 마당의 짧은 풍물놀이와 용기놀이에 참여하는 것이었다. 관객들이 공연장을 빠져나올 때를

맞춰 작은 뒤풀이 공연이 이어졌으며, 공연 전 호랑이놀이터에서 가족들이 매단 소원지의 용기가 크게 흔들렸다.

무등산 호랑이는 태양을 되찾아 수호신이 되었고, 비록 눈앞에서 사라졌지만 지역 공동체를 지키고 축원을 비는 사람들과 함께 '믿음의 형태'로 여전히 존재한다. 호랑이는 떠났으나 무등산은 우리 곁에 있고, 우리는 무등산이 보이는 곳에 산다. 그 점에서 이 공연은 기승전결의 구조만큼은 지역 예술단체로서 전통연희놀이연구소가 보여줄 수 있는 최적의 서사일 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

사명당 아리랑:한비(汗碑)

작품 비평문

비평가 성명

윤지현

비평가 소속

월간 몸

예술단체명

밀양아리랑예술단

공연명

사명당 아리랑:한비(汗碑)

공연일시

2025년 11월 28일 오후 2시

공연장소

밀양아리랑아트센터

전문예술인과 지역민 출연자가 어우러진 대작의 시작

윤지현

가무악극이라 쓴 동시대 뮤지컬

지난 10월 28일 밀양아리랑아트센터에서 뮤지컬을 보게 될 줄은 몰랐다. 춤과 노래, 연기의 가무악극이라 쓴 뮤지컬이었다. 작품의 장르를 무엇이라 부르는지는 중요하지 않다. 밀양아리랑아트센터에서 지역성을 살린 문화예술 콘텐츠를 무대에 올린다고 들었을 때 아마도 가장 늦게 떠올릴 만한 공연예술 장르의 하나는 가무악극, 다른 말로 뮤지컬이었다. 그 이유는 퍽 '상식적'이다. 첫째는 민요 아리랑의 고장인 밀양에서 지역성을 살린 공연예술을 만든다고 하면, 대다수 나와 같이 과분한 이의 상상은 민요 아리랑의 변용에 갇혀버리기 쉽기 때문이다. 그러니 서양의 대중적인 공연예술 장르인 뮤지컬을 상상하기는 어려웠다. 둘째는 내 비록 가무악극 제작에 문외한이지만 제작 비용과 소요 인력의 규모가 엄청나다는 정도는 안다. 이 지점에서 밀양의 지역 문화예술단체가 가용할 수 있는 예산과 문화예술 인력의 상황이 이를 감당하기 어려울 것이라고 지레짐작했기 때문이다. 사실 공연을 보고 나온 지금도 밀양의 문화예술단체, 밀양아리랑예술단이 이런 규모의 가무악극 〈사명당 아리랑:한비(汗碑)〉(이하 〈사명당 아리랑〉)를 어떻게 만들었을지 상상하기 어렵다.

밀양과 밀양아리랑에 대한 이런 식의 갇힌 생각 또는 오랜 소견은 민요 아리랑을 활용한, 전통예술 공연만을 떠올리게 했다. 그리고 〈사명당 아리랑〉이라는 공연 제목 앞에 붙은 가무악극이라는 장르명에도 이를 확신했던 듯하다. 경남 밀양에 세워진 밀양아리랑아트센터라는 공간과 〈사명당 아리랑〉이라는 공연명, 그리고 지역을 대표하는 문화콘텐츠의 제작과 향유라는, '지역대표 예술단체 지원사업'의 취지를 돌아볼 때 민요 밀양아리랑의 활용과 창작이라는 기대는 자연스럽다.

그래서 뮤지컬을 볼 것이라 상상하지 못했다. 무대가 시작되고, 가무악극, 곧 뮤지컬로 펼쳐지는 〈사명당 아리랑〉을 보자 내심 반가움이 앞섰다. 동시대 한국을 살아가는 관객 1인으로서 전통적인 공연예술 장르보다는 뮤지컬이 상대적으로 익숙하고, 편안하게 다가왔기 때문이었다. 서울 혹은 대도시의 대극장에서나 가능한 뮤지컬 관람을 밀양에서 보게 되니 좋았다. 더욱이 지역의 역사적 사건과 인물을 소재로 삼은 창작뮤지컬의 초연을 밀양아리랑아트센터에서 보게 된 것이니 이 또한 귀한 경험이었다. 심지어 공연을 보는 동안 속 깊은 데서 뭉클함이 번지는 느낌이 들었다. 작품 제작에 참여한 지역 문화예술인력의 노고들이 보지 않아도 보이는 듯했고, 이들이 총력으로 매진했을 제작 과정과 그 속에 보였을 열정과 의기투합의 순간들도 전해지는 듯했기 때문이다. 90분간 50여 명의 출연진과 미디어 워크와 설치물의 이동으로 전환되는 다채로운 무대, 장면마다 서사와 주제를 소화한 노래와 춤, 퍼포먼스, 연기가 쉴 틈 없이 풍성하게 이어졌다.

동시대 한국의 일반 관객의 반응도 내 경험과 아주 다르지는 않을 것이라 짐작된다. 전통을 잇고, 지역성을 살리는 일은 지역예술인들의 소명과 연결되는 일이다. 이를 다수 시민과 함께할 방법을 찾고 시도하는 것도, 이들의 일이다. 하여 가무악극 〈사명당 아리랑〉은 지역의 역사적 서사를 찾아 오늘의 관객이 공감한 형식으로 재현하고, 너르게 소통하고자 한 시도로 해석하게 된다.

사명당 대사의 연대기를 구성한 노래와 춤

밀양아리랑아트센터의 제작진들은 밀양의 지역성을 공연물의 형식보다는 내용에서 찾았다고 생각한다. 밀양 출신 사명당 대사의 삶과 업적은 밀양 지역민의 긍지가 되기에 충분하다. 사명당 대사의 극적인 생애 서사와 일화들은, 후대 사람에게 귀감이 된다. 그 이야기를 동시대 관객, 특히 청년 세대의 미감과 예술적 관심을 끌 수 있는 오늘의 형식인 가무악극, 곧 뮤지컬에 담아 전하는 시도가 존경스럽다. 밀양 지역민의 역사적 자긍심을 북돋을 사명당 대사의 이야기를 대중예술의 형식에 담아 지역의 후속세대와 지역민, 나아가 한국 관객 전체에 널리 전하려 한 점에서 그러하다.

사명당은 1544년 경남 밀양군 현재의 무안면에서 태어났다. 법명은 유정이고, 당명은 사명당이다. 일반에는 사명대사로 알려진다. 그는 임진왜란 등 외적의 침략에 맞서 이 땅과 백성을 지켰던 승병대를 이끌었다. 살생을 금하는 불교의 법도가 아닌 칼을 들어 백성을 지킨 호국불교의 지도자이자 의승(義僧)이었다. 전쟁이 끝난 뒤 선조의 명으로 조선의 통신사가 되어 일본의 도쿠가와 이에야스와의 협상으로 일본과의 외교관계를 수립했다. 당시 전란으로 일본에 끌려왔던 조선인 3,000여 명을 구해 조선으로 돌아오게 한 공적은 널리 알려진 바다. 이에 그의 공을 기리는 비석이 밀양의 표충사에 세워졌다. 이후 표충비는 한비(汗碑)로 불리게 되었는데 나라의 변란이 예고될 때마다 비석이 땀을 흘린다고 하여 붙인 이름이다.

가무악극 〈사명당 아리랑〉은, 사명당 대사의 생애가 보여준 애민 정신과 평화의 염원을 주제로 담았다. 프롤로그와 에필로그 외에 각기 5장으로 구성된 4막 공연의 대작이다. 총 22장면으로 구성되었다는 이야기다. 90분 러닝타임이 인터미션 없이 숨 가쁘게 달려간다. 사명당 대사의 생애와 당대 정치적 사건들을 연대기로 담아냈다. 매 장면은 사명당 대사의 출생과 성장기, 임진왜란과 정유재란이 발발한

시기의 조선과 왜국의 정치적 상황, 왜란에 맞선 조선 민중의 봉기와 급변하던 전황, 위선적이던 정치 지배 세력의 대응, 이 땅 백성을 구하려 했던 사명당 대사의 신념과 역사적 교훈을 담아 이어졌다. 밀양에서의 유년기와 총명하여 승과에 수석으로 급제하고, 서산대사의 가르침을 받는 성장기 이후는, 조선의 왕실과 일본의 막부, 임진왜란과 정유재란으로 인해 벌어진 백성의 고통 등이 전개되며, 시공간을 넘나든다.

한 무대에 어우러진 전문 예술가와 지역민 출연자들

매 장면 노래와 춤, 연기가 펼쳐진다. 당대의 일화가 노래와 춤, 연기로 재현되었다. 사명대사를 맡은 이계훈 배우 등 주연급 출연진의 노래와 연기는 안정적이었다. 많은 노래를 익혀 부르고, 생애사의 여러 상황과 맥락에 처한 인물을 연기하는 일이 녹록지 않았겠으나 이들의 퍼포먼스는 훌륭했다. 특히 아마추어 배우와 무용수들과의 공동무대라는 점에서 이들의 기량과 연행 경험의 질적 차이가 두드러지지 않게 어우러진 연행을 펼친 점에서 이들의 성숙한 전문예술인의 면모를 보았다. 사실 공연에는 전문 배우와 무용수만이 아니라 지역민 자원자들인 아마추어 예술인이 다수 출연했다. 밀양여중의 박시연을 비롯한 15명의 밀양아리랑예술단의 영재 단원들의 출연도 지역이 제작한 작품의 의미를 한껏 살려낸 것으로 보인다.

22개의 장면으로 구성된 작품이라 제각기 다른 시간적 공간적 배경을 빠른 장면 전환으로 소개해야 했다. 거의 매 장면의 전환과 함께 무대의 좌우 측에 좁고 길게 세워진 3열의 가림판 위의 스크린과 무대 안쪽 정면의 스크린에는 연대와 장소, 사건명을 텍스트로 명시했다. 동시에 공간적 배경이 되는 장소적 특징은 미디어 워크의 이미지로 이들 스크린과 샤막에 투사했다. 많은 사건들이 급하게 전개되는 상황이라는 점에서 가장 효과적인 장면 전환의 기술이었다. 이들 텍스트가 없었으면 인물의 상황과 사건의 전개를 인지하기 쉽지 않았기 때문이다. 사실 페이지를 빨리 넘기는 역사책의 페이지를 눈으로 따라가야 하는 느낌이다.

여기에서 한두 가지 아쉬움이 있다. 하나는 서사와 주제의 입체적 구성에 관한 것이고, 다른 하나는 각 장면의 압축적 상징적 처리에 관한 것이다. 이들 아쉬움은 사실 하나이다. 곧 너무 많은 사건과 이야기를 장면으로 재현한 데서 기인한 것이다.

입체적 구성의 아쉬움

지역성을 살린 공연예술 콘텐츠를 제작한다고 할 때 지역이 배출한 역사적 인물과 삶에서 소재를 따오는 것은, 의미가 있을 뿐 아니라 당연한 일이기도 하다. 밀양의 지역성을 살린 공연물의 제작에 사명당 대사의 서사를 활용하는 것은, 의미 있고, 당연해 보인다. 그러나 과거에 실존했던 위대한 인물을 다루는 가무악극이 역사책의 연대기적 서술을 따를 이유는 없다. 그것보다는 창의적이고 입체적인 구성을 시도할 수 있을 것이다. 제한된 시간 동안 제한된 장면 안에 한 시대의 사건이나 한 인물의 생애를 구체적으로 재현할 수는 없다. 작가의 의도, 작품의 의도로 압축적으로 재구성한 서사와 사건으로 구성될 수 있다. 곧 주제와 서사의 과감한 해체와 재구성의 묘가 필요했다는 아쉬움이다.

다른 하나는 장면의 연출과 관련이 있다. 공연 내내 고저와 중단 없는 외침과 같은 대사를 듣거나,

갈등과 죽음의 직접적인 묘사에 관한 아쉬움이 있다. 전쟁과 정치적 갈등이라는 역사적 사건의 현장에서 배우는 당연히 비장하고 고함치는 듯한 말투를 연기할 수밖에 없을 터다. 사명당 대사의 삶이 두 전란을 관통했고, 그의 생애를 다룬 작품이니 이들 전란을 배경으로 하게 됨은 어쩔 수 없다. 하지만 전쟁에 나선 장군의 용맹과 비장함이나 조선의 침략을 획책한 왜군과 약탈에 나선 이들의 이미지는 전형성에 의존한 점은 아쉽다. 그리고 인물들 사이의 갈등이나 폭력이 직접적이고 노골적으로 묘사되고 과하게 느껴질 때가 있었다. 특히 정유재란에서 조선 백성을 짓밟던 왜군과 이들에 의한 조선 백성의 죽음 묘사나 일본 땅에 끌려간 홍란이 겪은 고난의 묘사는 과한 느낌이었다. 압축적이고 상징적인 연출의 묘가 아쉽다.

초연, 대작의 시작

이들 아쉬운 소리는 대작의 시작을 주목한 응원의 소리이다. 밀양아리랑예술단과 밀양아리랑아트센터가 야심 차게 준비한 가무악극 〈사명당 아리랑〉의 초연에서 지역이 제작한 문화예술 콘텐츠의 세계적 유통이라는 큰 뜻을 엿본다. 퍽 가능한 일이라 여긴다. 가무악극 〈사명당 아리랑〉의 초연은 완성품이 아니라 작품의 완성을 향해가는 과정과 중간 점검을 위한 산물의 시연이라 여긴다. 이에 큰 뜻을 품은 참여자들의 뜻과 노고에 존경을 보낸다. 또한 지역의 인물과 역사에서 얻은 교훈을 세계인과 나누려는 뜻과 노력으로, 지역 문화예술인들이 한마음으로 제작한 가무악극 〈사명당 아리랑〉의 건승을 빈다.

2025 지역대표 예술단체 지원

삼설기

작품 비평문

비평가 성명

김다석

비평가 소속

안무비평모임

예술단체명

과천시전통예술단

공연명

삼설기

공연일시

2025년 11월 6일 19시 30분

공연장소

과천시민회관 대극장

인간의 본성과 세태를 비추는 세 갈래 해학

김다석

경기소리 창작극 〈삼설기: 세 가지 재미있는 옛날이야기〉는 조선 후기 풍자문학인 『삼설기(三設記)』를 원작으로 한 작품이다. 특히 이 고전은 1848년 조선 헌종 연간에 유행했던 소설, 우화, 가사 형식을 넘나드는 문학으로, 당시 사회 모순과 인간 군상을 날카로우면서도 익살스럽게 비춘 대표적인 풍자 작품으로 평가된다. 과천시전통예술단의 제2회 정기 공연으로 선보인 본 작품은, 고전의 해학과 풍류를 현대적인 무대 위로 성공적으로 옮겨 놓아 전통예술과 이야기의 생동감을 한데 어우른 창작극이다.

이 공연은 전통예술이 지닌 미학과 이야기의 생동감을 경기소리, 전통 연희, 그리고 창작 음악과 결합하여 한국적 뮤지컬의 형태인 '경기소리극'으로 재탄생되었다. 과천시전통예술단은 지역 무형유산인 경기소리, 줄타기, 무동답교놀이 등을 계승하고 발전시키기 위해 창단되었으며, 이 작품은 고전 속 이야기들을 현대적 감각으로 재해석하려는 노력 중 그 첫 시도의 결과물이기도 하다. 김순영이 작·연출을, 조원행이 음악감독을 맡아 세 개의 독립적인 이야기를 통해 인간의 본질과 세태를 통찰하며 관객에게 웃음과 성찰을 함께 선사하는 것을 목표로 한다.

공연은 세 개의 옛이야기로 구성되어 있다. 1막 〈삼사횡입황천기〉는 세 선비의 허세와 허황한 욕망이 부른 해학적 운명을 익살스럽게 그려내며, 2막 〈녹처사연회〉에서는 사슴을 중심으로 한 동물들의 연회를 통해 권력과 도덕이라는 세상의 이치를 유쾌하게 풍자한다. 마지막 3막 〈노처녀가〉는 전쟁과 신분, 운명 앞에 흔들리는 이들의 삶을 서정적인 노래로 담아내며 인간의 애틋한 정서를 전한다. 이 세 이야기는 시대와 인물이 다르지만, 모두 풍자와 해학을 통해 인간의 본질을 비춘다는 공통된 정서를 지니고 있다.

특히 공연의 시작은 전통연희의 신명 나는 분위기로 관객들을 사로잡았다. 공연 시작 10분 전, 선녀

같은 옷을 입은 출연자들이 풍물패의 장단에 맞춰 극장 로비와 출입구를 통해 춤을 추며 등장하는 역동적인 연출을 선보였다. 이들은 객석으로 이동하면서 관객들과 덕담을 주고받는 등 친밀한 교감을 시도하며 무대와 객석의 경계를 허물었다. 출연진 모두 무대에 오르면 열두 발등의 풍물패 놀이가 시작되고, 이후 전체 합창곡인 "오늘 오신 손님 여러분!"이 울려 퍼지며 신명 나는 분위기를 최고조로 이끌었다. 이 합창에서는 "무병장수 자손 번창 부귀영화 명예 만발 가화만사성에 소문만복래라!"와 같은 풍성한 덕담을 전하며 관객들에게 복을 기원한다. 이 역동적인 오프닝이 끝나고, 세 번의 커다란 징 소리와 함께 술에 몹시 취한 세 선비가 무대 중앙에 등장하며 1막이 본격적으로 시작된다.

제1막: 삼사횡입황천기(三事橫入黃泉記) – 어리석은 욕망과 저승의 해학

제1막 〈삼사횡입황천기〉는 조선 후기 원작의 풍자적 뼈대에 현대적 세태를 덧입혀, 인간의 허황한 욕망과 어리석음을 익살스럽게 그려낸 수작이다. 막이 오르면 무대 중앙에는 혀가 꼬부라질 정도로 술에 취한 세 선비가 등장한다. 이들은 점쟁이의 예언을 빌미로 장원급제나 미스코리아와의 결혼, 백오십 살까지의 장수와 같은 황당한 미래를 논하며 허세를 부린다. 특히 선비 1이 내세우는 "수능 시험 폐지"와 "청년 1인당 월 1억 지급" 같은 공약은 현대 사회의 포퓰리즘과 청년 세대의 고뇌를 날카롭게 풍자하며 관객의 실소를 자아낸다.

이들의 대화는 종교적 권위마저 조롱의 대상으로 삼는다. 예수를 향해 "진정 우리를 사랑한다면 수능을 대신 봐달라"고 하거나, 절에 시주하는 것을 돈벌이라 비하하는 등 지극히 세속적인 태도를 보인다. 이때 검은 도포 차림에 '뽕망치'를 든 저승사자가 나타나 이들을 '잡놈들'이라 부르며 지켜보는 모습은 극에 긴장감 섞인 유머를 더한다. 결국 술과 니코틴 과다 복용으로 명이 다한 세 선비는 천둥번개와 함께 염라대왕 앞에 끌려가게 된다.

저승에 도착해서도 이들의 허세는 멈추지 않는다. 염라대왕을 보며 "웨이터 인상이 더럽다"라고 하거나 "성형외과를 소개해 주겠다"라고 무례를 범하며, 자신들의 아버지가 경찰서장이라고 위세를 떨치는 장면은 권력의 허상을 꼬집는 해학의 정점이다. 그러나 곧 심각한 행정적 오류가 드러난다. 명부에는 90세가 넘은 노인들로 적혀 있으나, 실제 끌려온 이들은 20대 청년들이었다. 사자의 실수로 인한 이 황당한 '오인 체포' 사건에 선비들은 "탄핵"을 부르짖으며 염라대왕에게 책임지라고 당당히 요구한다.

난처해진 염라대왕은 결국 파격적인 '원 플러스 원' 제안을 한다. 바로 환생과 함께 각자의 소원을 하나씩 들어주겠다는 것이다. 이에 선비 1은 경기소리곡 "내 꿈"을 통해 마이클 잭슨이나 브래드 피트처럼 전 세계인이 환호하는 '대스타'가 되고 싶다는 허영심을 노래한다. 이어 선비 2는 "부자"라는 곡으로 서울, 제주도, 하와이의 땅을 모두 사고 돈으로 세상을 주무르는 부자가 되겠다는 탐욕을 드러낸다. 염라대왕은 이들에게 돈으로 살 수 없는 '청춘'과 '진실한 사랑'의 가치를 일깨우며, 재물을 나누고 베풀라는 숙제를 남긴 채 소원을 수락한다.

가장 반전이 돋보이는 대목은 선비 3의 소원이다. 그는 부귀영화 대신 그저 꽃구경하고 낮잠을 자며 가족과 해로하는 "소박한 인생"을 꿈꾼다. 하지만 염라대왕은 이 평범해 보이는 소원이야말로 '인생의 굴곡과 쓰라린 추억이 없는 가장 큰 죄'라고 일갈하며 그를 지옥에 보내려 한다. "그런 인생이라면 나도

염라대왕을 그만두고 가서 살겠다"라는 염라대왕의 대사는 역설적으로 고통과 시련이 있기에 인생이 가치 있음을 시사한다.

1막의 대미는 염라대왕이 부르는 "이 세상은 아름다운 곳"이 장식한다. 이 곡은 세상이 비록 시기와 질투, 고통으로 가득 찬 힘든 곳일지라도, 사람이 만든 '사랑'이 있기에 충분히 아름답고 살만한 가치가 있다는 메시지를 전한다. 1막은 단순히 웃음을 주는 것에 그치지 않고, 경기소리의 신명 나는 장단 속에 인간의 본질에 대한 철학적 통찰을 담아내며 관객들에게 깊은 여운을 남긴다.

전통적인 저승 세계관을 현대의 법정이나 정치 상황과 결합한 1막은, 자칫 무거울 수 있는 권선징악의 주제를 전통예술의 해학과 풍류로 승화시킨 현대적 경기소리극의 진면목을 보여주었다.

제2막: 녹처사연회(鹿處士宴會) – 동물 사회의 거울로 비춘 인간사의 모순

제2막 〈녹처사연회〉는 꽃사슴이 이사장에 당선된 것을 축하하기 위해 열린 동물들의 연회를 배경으로, 현대 정치와 사회적 도덕성의 결여를 날카롭게 풍자한다. 무대는 화려한 의상을 입은 꽃사슴을 중심으로 다양한 동물들이 옹기종기 모여 앉아 그의 연설을 경청하는 장면으로 시작된다. 꽃사슴은 자신을 "풀만 뜯어 먹는 평범하고 연약한 서민적 동물"이라 치켜세우면서도, 선거 과정에서 자신을 비방했던 까치를 매섭게 째려보는 등 권력자의 이중성과 가식적인 면모를 유감없이 보여준다.

이 막의 핵심 갈등은 선거 결과에 불복하는 호랑이의 태도에서 발생한다. 호랑이는 여론조사에서는 자신이 이기고 있었으나 개표 결과가 뒤집혔다며 "부정 선거"를 주장하고, 선거관리 위원장인 거위를 비난하며 지랄 발광에 가까운 불만을 터뜨린다. 이는 선거가 끝난 후에도 화합하지 못하고 '사분오열'되어 서로 멱살잡이하는 인간 사회의 정치적 양극화와 갈등을 동물들의 입을 빌려 직설적으로 꼬집는 것이다. 특히 인도에서 온 뱅갈호랑이가 "세금을 내고 살면 자동으로 선거권을 주는 것"이라며 자신의 권리를 주장하는 대목은, 현대 사회의 이민자 문제와 시민권에 대한 담론을 풍자적으로 녹여내어 관객들에게 생각할 거리를 던져준다.

분위기가 험악해질 즈음, 긴 흰 수염과 지팡이를 든 노령의 염소가 등장하여 극의 흐름을 바꾼다. 염소는 구슬픈 "사노라면"을 부르며 등장해, 어른을 공경하지 않는 동물들의 무례함을 꾸짖는다. 그는 사회의 혼란을 바로잡기 위해 '도덕성 회복부'를 신설하고 자신이 위원장이 되겠다고 제안한다. 여기서 압권은 법과 상식의 괴리를 풍자하는 대목이다. 망아지의 등을 핥아주었더니 성추행으로 고발당하고, 병아리를 훈육했더니 아동 학대로 고발당하는 동물들의 사연은, 모든 문제를 '상식과 도덕'이 아닌 '법적 처벌'로만 해결하려는 현대 사회의 각박한 세태를 익살스럽게 비판한다.

결국 꽃사슴은 염소를 도덕성 회복부 위원장으로 임명하며 사태를 수습하려 하지만, 동물들은 여전히 "수입 호랑이"라며 서로를 차별하거나 "음흉하다", "포악하다"라며 비난을 멈추지 않는다. 이러한 모습은 '화해'라는 것이 말처럼 쉽지 않음을 보여주며, 우리 사회가 직면한 진정한 소통의 어려움을 역설한다.

2막의 예술적 완성도는 경기도 무형유산 보유자인 임정란 명창 일행의 경기소리 공연에서 절정을 이룬다. 창부타령과 노랫가락으로 이어지는 메들리 소리에 맞춰 모든 동물이 어우러져 추는 군무는, 풍자극으로서의 날카로움을 전통예술의 신명으로 승화시킨다. 동물들의 우스꽝스러운 몸짓과 소리,

그리고 명창의 깊이 있는 목소리가 결합한 이 장면은 전통연희가 현대적 서사 안에서 어떻게 생동감 있게 살아 숨 쉴 수 있는지를 증명해 보인다. 2막은 결국 인간이나 동물이나 "싸우면서 크는 법"이라는 염소의 달관 섞인 대사와 함께, 다가올 평화와 축제의 시작을 알리는 강강수월래로 이어지며 막을 내린다.

제3막: 노처녀가(老處女歌) – 일편단심, 서정적인 사랑과 운명의 노래

제3막 〈노처녀가〉는 앞선 두 막의 신랄한 풍자와 익살스러운 해학과는 궤를 달리하며, 서정적이고 애틋한 분위기로 전환된다. 이 막은 전쟁과 신분이라는 시대적 문제에 직면한 두 노처녀, 미인 수련과 박색 호원의 삶을 깊이 있게 조명하며 인간의 애달픈 정서를 전한다. 서른여덟 노처녀가 된 이들은 자신의 팔자를 한탄하는데, 수련은 군대에 간 연인 정석철(별명 왕눈이)을 기다리는 상황이었고, 호원은 건넛마을의 준수하고 능력 있는 신랑감인 김준명 도령을 홀로 짝사랑하며 마음속에 품고 있었다.

극은 수련의 가슴 아픈 운명부터 다룬다. 무대에서는 격렬한 음악과 함께 전투 장면이 표현되고, 포탄 소리와 화살 소리 속에서 정석철은 화살을 맞고 쓰러진다. 전쟁이 끝났다는 소식과 함께 마을 장정들이 돌아오자, 수련은 기쁨에 부풀어 서둘러 석철을 찾는다. 그러나 돌아온 장정 중 한 명은 수련에 석철(왕눈이)이 화살을 맞고 죽었다는 비보를 전한다. 이 비통한 순간, 수련은 주저앉아 통곡하며 슬픔을 가득 담은 소리 "내 임이여"를 부른다. "오신다고 하였잖소 기다리라 하셨잖소… 내 임은 보이지 않고 다른 임만 오시네"라는 가사는 전쟁으로 인한 이별의 쓰라린 아픔과 애달픈 정서를 극대화하며 관객들에게 깊은 울림을 선사했다.

수련의 슬픔 뒤, 무대는 전통연희의 화려함으로 분위기를 전환한다. 이 장면은 경기도 무형유산 과천무동답교놀이 보유자 오은명 명인이 지도하는 마을 사람들의 답교놀이와 국가무형유산 줄타기 보유자 김대균 명인의 줄타기 공연이 펼쳐지며 전통예술의 생동감과 깊이를 더한다. 긴 장옷을 뒤집어쓴 채 홀로 줄타기를 구경하던 호원의 옆에 김준명 도령이 등장하며 두 사람의 운명적인 만남이 시작된다.

김준명은 줄타기 재주를 칭찬하며 호원에게 말을 걸고, 호원은 자신의 '재주'를 "오직 한 사람만을 연모하는 일편단심"이라고 작게 고백한다. 호원은 충신이 두 임금을 섬기지 않듯, 열녀는 두 낭군을 섬기지 않는다는 굳은 도리를 밝힌다. 그녀는 상대의 키가 크든 작든, 얼굴이 잘생겼든 아니든, 학문이 높건 부자이건 상관없이, "평생 저만 쳐다보고 아껴줄 분"이라면 목숨까지도 바칠 것이라며 헌신적인 사랑을 강조한다. 호원의 순수하고 변치 않을 마음을 시험하듯, 김준명은 그녀의 외모나 학문적 배경이 자신에게 "몹시 섭섭하오"라고 솔직하게 답한다. 그러나 이내 그는 겉모습보다는 자신을 진심으로 편하게 해주고 위해주는 마음을 가진 낭자를 찾고 있었다고 고백한다.

가장 극적인 순간은 김준명이 호원에게 "실은 (네 혼잣말을) 다 들었소"라고 말하는 대목이다. 호원이 부끄러움에 당황하자, 김준명은 그녀의 솔직함에 오히려 고맙다고 말하며, 얼굴이 붉어져 도망가지 않도록 모른 척했다고 능청스럽게 대답한다. 결국, 김준명은 호원의 진심에 감동하여 그녀에게 결혼을 약속한다. 두 사람은 사랑의 마음을 담은 아리아 "사랑"을 주고받으며 외모나 신분이 아닌 진정한 마음이 맺은 사랑의 기적을 노래한다. 마지막은 마을 사람들의 축복 속에서 초례상 앞에 선 두 사람이 "가시버시 사랑"을 합창하며, 혼례를 올리는 장면으로, 관객들에게 따뜻한 감동과 함께 인간의 애틋한 정서가 결국

승리한다는 희망을 안겨주며 막을 내린다,

경기소리 창작극 〈삼설기: 세 가지 재미있는 옛날이야기〉는 조선 후기 풍자문학인 『삼설기(三設記)』를 원작으로 하여, 고전의 해학과 풍류를 현대적인 감각의 '경기소리극'으로 완벽하게 구현했다는 점에서 높은 평가를 받아 마땅하다. 과천시전통예술단의 제2회 정기 공연으로 선보인 이 작품은, 전통예술이 지닌 미학과 이야기의 생동감을 경기소리, 전통연희, 그리고 창작 음악과 결합하여, 한국적 뮤지컬이라는 새로운 형식의 가능성을 성공적으로 제시했다. 이 작품은 단순한 고전의 재현을 넘어, 관객들에게 "웃음과 성찰을 함께 전하는" 것을 목표로 했으며, 과천시전통예술단 대표 임정란 명창이 강조했듯이, '웃음 속의 진심'을 느끼게 하는 따뜻한 울림을 전달하는 수작이었다.

극은 세 개의 독립적인 이야기를 통해 각기 다른 시대상과 인물의 정서를 다루지만, 궁극적으로 '풍자와 해학을 통해 인간의 본질을 비춘다'는 공통된 정서로 엮여 높은 주제 의식의 통일성을 확보했다. 1막 〈삼사횡입황천기〉가 허황한 욕망과 사회 모순을 익살스럽게 풍자했다면, 2막 〈녹처사연회〉는 동물 사회를 통해 권력과 도덕에 대한 유쾌한 비판을 시도했으며, 3막 〈노처녀가〉는 전쟁과 운명 속에서도 피어나는 일편단심의 서정적인 사랑을 애틋하게 그려내며 극의 다채로운 스펙트럼을 완성했다.

특히 이번 공연의 예술적 완성도와 전통의 깊이는 특별 출연진들의 참여로 인해 크게 강화되었다. 경기도 무형유산 경기소리 긴잡가 보유자인 임정란 명창, 국가무형유산 줄타기 보유자 김대균 명인, 그리고 경기도 무형유산 과천무동답교놀이 보유자 오은명 명인 등 전통 예술의 정수를 계승하는 명인들의 무대는 단순한 볼거리를 넘어 전통 예술의 생동감과 높은 예술적 깊이를 선사했다. 이들의 기량은 전통예술을 계승하고 지역 문화의 뿌리를 이어가려는 과천시전통예술단의 노력에 방점을 찍는 중요한 요소였다.

공연은 풍성한 덕담을 나누는 신명 나는 오프닝부터 시작하여, 마지막 커튼콜에서는 전체 출연진이 합창하는 "홀로 아리랑"으로 이어지며 대단원의 막을 내렸다. 이 합창은 풍자와 해학의 여정을 거쳐온 관객들에게 화합과 염원, 그리고 '손잡고 가보자 같이 가보자'라는 희망의 메시지를 전달했다. 〈삼설기〉는 고전 속 이야기에 현대적 생명을 불어넣으려는 과천시전통예술단의 "첫 시도"로서, 전통예술의 현대적 재해석을 위한 성공적인 이정표를 제시한 작품으로 평가될 만하다.

2025 지역대표 예술단체 지원

서편제

작품 비평문

비평가 성명

김향

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

국립정동극장

공연명

서편제

공연일시

2025년 11월 15일 14시

공연장소

대구문화예술회관 팔공홀

서편제

김향

차별화된 〈서편제〉 추구

국립정동극장에서 공연된 2025 소리극 〈서편제; The Original〉(이청준 원작, 고선웅 각색·연출, 한승석 작창·음악감독, 윤연준 작곡)의 무대는 단순했다. 무대에는 높이가 다른 세 개의 원형 단상이 삼각형 형태로 배치되어 있고 중앙 단상에 북 하나가 조명을 받으며 놓여 있다. 그리고 등장인물들의 떠돎, 즉 공간 이동이 무대 전체가 돌아가는 회전무대로 형상화되면서 유랑 생활을 표현한다. 공연 장르를 '소리극'이라 붙인 것에서 유추할 수 있듯이 전통 성악곡들 중심으로 공연이 진행되는 것이 특징이다.

대목별 음악 중 창작한 곡은 마지막 대목에 불리는 한 곡뿐이며 대부분 기왕의 곡들로 배치되어 있다. 전통 민요, 오대가 판소리를 극적 상황에 따라 무대에 인유하는 방식이다. 이러한 방식은 '주크박스 뮤지컬'[1]과 유사하다. 다만 소설 원작에 전통 민요와 판소리 오대가를 삽입하며 극적 흐름을 만들어냈다는 점에서 '주크박스 창극'이라 이름 붙일 수 있겠다.

등장인물 아비(임현빈 분), 소녀(김우정 분), 사내(정보권 분), 냉이·천씨(서진실 분) 등을 맡은 이들은 모두 소리꾼들이다.[2] 국립창극단 단원이었거나 현재 단원이거나 객원 단원으로 무대에 섰던 소리꾼들이다.

---

1) 원종원, 『주크박스 뮤지컬』, 커뮤니케이션북스, 2015.

2) 이 공연은 2025년 10월에 국립정동극장에서 초연된 뒤 11월에 대구문화예술회관에서 재공연된 것이었다. 초연 때는 아비 역에 임현빈과 안이호가, 소녀 역에 김우전과 박지현이, 사내 역에 박성우와 정보권이, 냉이 역에 박자희와 서진실이 더블 캐스팅되어 공연되었다.

극작 면에서 보면, 건조한 원작 소설에 비해 극적인 갈등이 강화되어 있으며 감정의 고조를 표현할 수 있는 음악이 창작 삽입되어 있다. 그리고 각색자는 이야기 변형보다는 전라도 방언 구사와 극적 정서에 힘을 들인 듯하다. 그간 창극 〈변강쇠 점찍고 옹녀〉, 〈흥보씨〉, 〈귀토〉 등에서 보여주었던, 복잡한 듯 화려한 서사를 구사하며 작가이자 연출가로서의 강한 자의식을 펼쳤던 것과 달라진 모습이다. 〈서편제; The Original〉에서는 음악이 흐를 수 있는 공간을 내어주었고, 냉이가 사내에게 과거의 이야기를 전해주는 액자식 구조를 취하며 현시점의 냉이가 액자 속을 넘나드는 연극 놀이적 구조를 구현했다.

제목에 'The Original'을 덧붙인 것은 그간 〈서편제〉라는 제목으로 다수의 작품이 양산되었기에 이 작품들과 차별화를 시도했다는 의미에서였던 듯하다. 이청준 단편소설 「서편제」(1976)와 「소리의 빛」, 「선학동 나그네」를 원작으로 TV 드라마 〈소리의 빛〉(1983), 영화 〈서편제〉(1993), 뮤지컬 〈서편제〉(2010), 국립창극단 〈서편제〉(2013) 등이 있었기에, 국립정동극장의 〈서편제〉(2025)는 이 작품들과 다르다는 것을 강조하는 차원에서 'The Original'이라 이름 붙인 것이라 여겨지는 것이다. 이청준 원작에 좀 더 가까운 이야기로 창작 음악의 비중을 대폭 낮추며 전통 민요와 판소리를 주크박스 음악처럼 삽입하여 이를 '소리극'이라 이름 붙이고 제목에 'The Original'을 표기하면서 여타의 〈서편제〉 레퍼토리들과의 차별화를 시도했다고 할 수 있다.

놀이적 시·공간의 주크박스 창극

각색과 연출을 맡은 고선웅은 소설 원작과 영화에서 경험되는 건조한 이야기 흐름을 보다 정서적인 갈등이 두드러지도록 하고 창극 〈서편제〉와 달리 어미의 존재가 크지 않으며 윤진사라는 패트론을 강화하여 그가 아비와 소녀를 돌보는 것으로 설정하고 있다. 각색자는 말 표현에 주력하면서 사건에 큰 변화를 만들어내지는 않았지만, 아비의 행위를 용서하고 화해하는 이미지로 흐르도록 한 것이 특징이었다. 사내를 제외한 대부분의 등장인물이 전라도 사투리를 구사하고 있었으며 이로 인해 대사와 판소리 및 민요 소리가 자연스럽게 이어졌다.

구조적인 측면에서 보면, 등장인물 사내가 궁금해하는 내용을 등장인물 냉이가 찬찬히 들려주는 방식의 극중극 구조가 전개된다. 현재의 무대에는 사내와 냉이만이 존재하는 것이며 여타의 등장인물들은 냉이의 과거 이야기 속에 등장하는 인물들이기에 극중극 속에서 아비, 소녀, 윤진사, 어미 그리고 상여꾼들이 등장하는 것이다. 마지막 장면에서 사내가 어른이 된 소녀를 만나면서 현재의 시간이 흐르는 구조다.

그런데 극중극이 현재의 극과 완전히 분리되는 것이 아니라 냉이가 이야기를 들려주는 과정에서 수시로 극중극 속으로 들어갔다가 나오고 때론 극중극 사건에 사내가 감정을 표출하면서 두 시공간이 어우러진다. 그간 연극뿐만 아니라 창극에서도 놀이적 극작을 구사해 왔던 고선웅은[3] 사내와 냉이의 시선으로 〈서편제〉를 각색할 때도 현재와 극중극 간의 경계를 허무는 놀이적인 면모를 보인 것이다. 이러한 놀이적인 시공간이 전통 성악곡들로 채워지면서 주크박스 창극 형태가 된다고 할 수 있다.

3) 김향, 「삼재팔란三災八難과 불화의 놀이적 표현 그리고 젠더 문제극 창극 〈귀토-토끼의 팔란八難〉과 라디오 창극 〈흥보전〉」, 『연극평론』107권, 한국연극평론가협회, 2022, 58~63쪽.

1막 첫 곡은 창부타령으로, 이 곡은 경기민요이자 무가로 불리는 소리지만, 이 작품에서는 냉이가 처음 본 사내를 탐색하며 흥을 불러일으키기 위한 것으로 연주된다. 사내가 냉이에게 남도소리를 요구하자 냉이가 남도잡가 흥타령을 부른다. 그러나 곧 〈수궁가〉의 고고천변으로 노래를 바꾸며 사내가 이 어려운 곡의 반주를 잘 소화하는지를 시험한다. 이 음악은 사내가 산천 풍경을 보며 누군가를 찾아 외지를 돌아다니는 것에 대한 표현으로 이해되기도 한다.

냉이가 소리 무덤의 주인을 이야기하며 과거의 시공간으로 들어가 풍경을 이야기할 때에, 과거 속 사내와 소녀가 불렀던 노래는 남원산성, 〈흥보가〉 중 박 타는 대목, 〈수궁가〉 중 토끼 잡아들이는 대목이었다. 과거의 아비는 귀명창 윤진사의 눈에 띄어 그의 배려로 소녀와 더불어 윤진사집에서 기거하게 된다. 아비는 남원산성을 시작으로 윤진사댁 관객들에게 첫인사를 한다. 〈흥보가〉 중 박 타는 대목은 아비와 소녀가 윤진사집에서 기거하게 된 것을 마치 흥보가 박을 타서 먹고 입고 집을 얻는 복을 받은 것에 비유하는 듯하다. 아비와 소녀는 토끼 잡아들이는 대목을 분창으로 부르기도 한다.

아비와 소녀는 윤진사의 극진한 보살핌을 받았지만, 아비는 몸이 편하면 소리 수련에 게을러진다는 생각에 윤진사댁에서 나와 폐가에 머물게 된다. 한겨울에 폐가에서 지내게 된 것은 소녀에게 더없이 가혹한 일이었다. 이때 소녀가 부른 노래가 〈흥보가〉 중 가난타령이다. 지금 당장 굶어 죽을 위기에 처한 것에 대한 내적 표현이었다고 할 수 있다. 그리고 이어지는 상여소리는 아비가 생계를 위해 죽은 이들의 영혼을 위로하는 소리를 해줄 때 부르는 소리였다. 그러나 아비는 곧 자신의 죽음도 멀지 않았음을 직감하고 소녀를 위한 특별하고도 위험한 준비를 한다.

아비는 소녀와 〈심청가〉 중 심봉사 눈뜨는 대목을 신명 나게 부른 뒤 소녀가 잠든 사이에 그녀의 눈에 청강수를 붓는다. 이 행위는 소녀의 눈을 멀게 하는 장면으로 심봉사의 개안 장면과 정반대의 상황이지만, 아비에게는 소녀의 소릿길을 트이게 하기 위한,'소리의 열림'을 위한 행위였다. 그러나 의도가 어떠하든 딸의 눈을 멀게 하는 행위는 동시대적 사고로 보면 가정폭력이다. 딸의 의사와 상관없이 예술을 위해 딸을 시각장애인으로 만드는 것은 가부장적이고 전근대적인 폭력 행위로 볼 수 있는 것이다. 〈서편제; The Original〉에서는 곧 죽을 것을 예감한 아비가 다급한 마음에 소녀의 소릿길을 열기 위해 마음에 한을 심은 것으로 그 의도를 합리화하고 있는 듯도 하다. 고통 속에서 시각을 잃은 소녀가 아비에게 자신의 눈에 관해 묻고 따지며 갈등하는 장면에서 아비는 눈이 먼 슬픔과 원망을 소리로 풀며 소릿길을 여는 방향으로 단련해야 한다고 강변한다. 이 장면은 〈서편제〉의 핵심적인 사건이면서도 여전히 관객들에게 논란을 불러일으키는 설정이다. 예술을 위해 가장 사랑하는 사람의 눈을 멀게 하는 것이 가능할지 의문의 여지가 있는 설정이다.

아비는 자신이 한 행위가 아니라고 거짓말을 하고 절망에 빠진 소녀에게 〈흥보가〉 중 제비 새끼 살리는 대목을 불러주며 그 소리를 함께 부를 것을 강요한다. 이 노래 역시 아비의 행위에 반대되는 행위로 제비 새끼를 살린 흥보와 달리 자신의 욕망을 위해 멀쩡한 제비 새끼 다리를 분질러 치료해 주던 놀보의 행위와 유사하게 여겨지기도 한다. 이 대목이 제비노정기로 이어지면서 그 어떤 희망을 기다리는 것으로 여겨지기도 하지만 아비와 소녀의 갈등은 쉽게 가시지 않는다.

아비는 아픈 몸으로 더욱 혹독하게 소녀에게 소리 훈련을 시킨다. 이때 삽입된 〈춘향가〉 중 쑥대머리는 소녀가 울면서 부르는 소리로, 소녀는 춘향의 깊은 슬픔과 서러움과 이도령을 향한 깊은 그리움을

표현한다. 확실히 소녀는 시각장애인이 된 후 더욱 구슬프고 한스럽게 소리를 한다. 그리고 소녀는 자신의 마음에 한을 심은 아비에 대한 원망도 감추지 않는다. 그러나 죽을 날이 다가온 아비는 더욱 거칠게 소리 훈련을 시킨다. 아비는 〈춘향가〉 중 이별가를 휘몰아치듯 빠르게 부르며 자신의 마음을 감춘다. 아비 역시 딸과의 이별이 안타깝지만, 그 모든 슬픔을 소리를 향한 집념과 욕망으로 전이시킨 것으로 보인다. 이 장면에서는 아비가 부르던 소리를 냉이가 받으면서 그녀가 극 중에 개입하는 듯하다가 다시 소녀와 아비가 함께 소리하며 입체창이 구현된다. 현실 공간과 극중극 공간이 서로 대화하듯 이별의 슬픔을 표현하며 아비의 죽음과 홀로 남은 소녀 그리고 이 부녀지간의 사건을 이야기하는 냉이의 슬픔을 표현하는 장면으로 구현된다. 이 소리 뒤 상여소리가 붙으면서 아비가 죽은 것을 음악으로 표현한다.

2막은 냉이가 소녀를 찾아오는 것으로 시작된다. 아비 없이 홀로 폐가에 살고 있는 소녀에게 냉이는 함께 살자고 제안하지만, 소녀는 이를 거부하고 이로 인해 이 두 사람은 갈등한다. 윤진사는 아비가 죽은 뒤에도 냉이를 시켜 소녀를 돌보고 결국은 냉이를 노비에서 풀어주며 소녀와 함께 살도록 한다. 소녀가 살고 있는 폐가를 주막으로 개조해 이들이 자급자족하며 살 수 있게 한 것이다. 이 주막에서 냉이는 음식과 술을 팔고 소녀는 장례식을 치르는 사람들에게 씻김소리를 해주며 아비의 뒤를 이어 소리꾼으로서의 삶을 살아간다. 그러다 소녀는 아비의 삼년상을 마치는 날 〈춘향가〉 중 갈까부다를 부르며 주막을 떠난다. 소녀의 소리에 이어 냉이가 〈심청가〉 중 황성 가는 대목을 불러, 소녀의 한스러운 유랑의 삶을 심봉사의 황성 가는 길에 비유한다. 이 노래들을 통해 소녀가 아비에 대한 원망을 점차 소리로 풀어가는 듯했다. 씻김소리를 하며 자신의 아비도 저승으로 보내고 그를 위해 삼년상을 치르면서 독립적인 생활을 통해 자신의 소리를 만들어 나가고 드디어 그곳을 떠나 유랑 생활을 시작하는 것으로 해석되는 것이다. 소녀는 비로소 소리꾼 삶의 정체성을 찾아 나간 것으로 보이며 아버지에 대한 원망을 소리로 삭이며 그늘이 있는 원숙한 소리꾼으로 성장한 것으로 여겨진다.

그러나 냉이를 통해 소녀의 이야기를 들은 사내는 분노를 참지 못한다. 소녀의 배다른 오빠였던 사내는 과거에 자신의 엄마가 사내의 소리에 반해 그와 살림을 차리고 소녀가 태어나는 날 죽었고, 자신은 아비를 따라 소리 유랑의 삶을 살다 결국 아비에 대한 증오를 떨치지 못하고 홀로 떠났던 사연을 이야기하는 것이다. 분노에 차 있는 사내의 격정적인 정서를 냉이와 사내는 〈심청가〉 중 인당수에 빠지는 대목으로 표현한다. 격랑을 겪고 있는 사내의 내면을 역시 인당수의 거센 파도 속으로 뛰어드는 심청의 소리로 비유하여 표현하는 것이다. 이 노래를 한 뒤 사내는 소녀가 보고 싶다며 울부짖고 냉이는 소녀가 거하고 있는 곳을 알려준다.

사내는 시각장애인 소리꾼이 된 소녀와 조우한다. 그리고 소녀는 사내의 북반주에 맞추어 호남가를 부른다. 호남가는 지명풀이로, 단가로 불리기도 하는 곡이다. 소리꾼이자 창작자인 이자람의 창작 판소리에서 자주 들은 소리이기에 익숙했는데, 〈서편제〉에서 소녀 역을 맡은 김우정의 소리로 들으니 유랑하는 소리꾼의 소리로 해석되며 새로운 이면이 경험되었다. 소녀는 사내가 오빠인 것을 직감하며 그에게 〈심청가〉 중 따라간다를 불러준다. 이 대목은 심청이 선인들에게 몸을 팔아 인당수로 죽으러 갈 때 부르는 소리이기에 슬픔과 외로움과 온갖 한스러운 감정이 복받치는 계면조의 소리이다. 이 소리는 어미를 잃은 사내의 슬픔과 아비를 향한 원망 그리고 그 증오로 인해 소녀와 헤어질 수밖에 없었던 사내의 깊은 슬픔을 위로하는 듯하다.

사내는 소녀에게 자신의 어미가 아비를 만나던 순간을 이야기하는데 이때 아비는 〈적벽가〉 중 조자룡 활 쏘는 대목을 부르고 있었다. 아비의 호방한 소리는 어미를 사로잡았고, 소리에 어미를 빼앗긴 것이 사내에게 평생의 한이었는데, 이제 소녀가 아비로 인해 시각장애인 소리꾼이 되어 소리를 하는 것을 보니 그 평생의 한이 다시금 되살아남을 이야기한다. 이때 사내와 소녀는 자신들이 오누이임을 알고 있으면서도 그 관계를 드러내지 않고 〈춘향가〉 중 비 맞은 제비같이를 함께 부르며 서로의 마음을 헤아리고 다시 이별을 한다. 아비는 아들(사내)에게도 소녀에게도 한을 만들었고 이 한은 남도판소리를 찾아다니고 또 소리를 하는 사람으로 만들었다고 할 수 있다.

만들어진 '한(恨)'의 현재적 의미

소녀는 아비, 오라비(사내)와 유랑하던 삶을 추억하며 그 모든 고단한 삶을 포용하고 길 위의 소리꾼으로서의 삶을 받아들이는 면모를 보인다. 마지막 장면에서는 아비, 사내, 사람들이 모두 나와 창작곡 '아매도 내 사랑아'를 부른다. "아부지 이것이 먼 짓거리요 먼 짓거리 아니고 사람살이다 아부지 이것이 먼 길이요 먼 길 아니라 소릿길이다 어허루와 상사디여 어허 뗏떼루 상사디여 아매도 내 사랑이야 아매도 내 사랑아~"는 아비에 대해 증오심과 원망을 품었던 자녀들이 마음을 풀고 화해하는 것으로 해석되면서도 동시에 판소리 예술을 향한 아비의 사랑에 아들과 딸이 모두 승복하는 노래로 들리기도 한다.

그런데 아비가 판소리 예술을 하는 방식은 신체를 훼손하여 한을 만들어내는 '지극히 개인적인 지향'으로 볼 수 있다. 결과적으로는 소녀가 그 한을 받아들이며 그늘진 깊은 소리를 얻게 되었어도 이 방식은 동시대 관객들에게 공감을 불러일으키기에 폭력적이라 여겨지는 것이다. 주크박스 창극 방식으로 전통민요와 판소리를 듣는 것은 아름다운 시간이었지만, 이러한 개인적인 '한'의 생성을 한국적인 감성으로 수용할 수는 없을 듯하다.

국립정동극장이 다수의 레퍼토리 중에서 〈서편제〉를 선정하고 고선웅 연출가와 한승석 작창자 그리고 소리꾼 배우들을 기용하여 〈서편제; The Original〉을 제작한 것은 K-판소리·창극의 대표작을 만들겠다는 욕망의 발현으로 읽히기도 한다. 그러나 1990년대에 영화로 대중적인 작품성을 인정받은 것이 21세기 현재에도 유효할 수 있을지는 재고해야 할 듯하다. 아비의 예술을 대하는 태도는 한국적인 정서라기보다는 폭력성이 깃들인 전근대적인 것으로 여겨질 수도 있다는 점을 간과해서는 안 될 듯하다. 주크박스 창극 형태는 아름다운 소리를 경험하게 하지만 형식과 더불어 한국적 정서와 철학을 담은 내용은 어떤 것일까에 대한 좀 더 치열한 모색이 필요하다. 21세기 K-판소리·창극의 대표작으로 관객들과 소통할 만한 새로운 레퍼토리에 대한 고민이 요구된다.

2025 지역대표 예술단체 지원

서편제

작품 비평문

비평가 성명

서정민갑

비평가 소속

한국대중음악상선정위원회

예술단체명

국립정동극장

공연명

서편제

공연일시

2025년 11월 15일 14시

공연장소

대구문화예술회관 팔공홀

서편제

서정민갑

1993년에 개봉한 임권택 감독의 영화 〈서편제〉를 잊을 수 없다. 당시 영화를 본 많은 이들이 마찬가지였을 것이다. 그때 극장에서 영화를 세 번쯤 보았는데, 볼 때마다 눈물을 흘렸다. 영화 상영이 끝난 뒤에는 오리지널 사운드 트랙 카세트테이프를 사서 계속 들었는데, OST를 들으면서도 자꾸 눈물이 났다. 판소리를 잘 알아서 그러는 게 아니었다. 그냥 슬펐다. 음악이 슬프고 사연이 슬펐다. 사실 한국 전통음악에 관심이 있었지만, 공연은 거의 본 적 없었다. 들어본 음반은 황병기의 연주곡집이나 김수철의 크로스오버 음반, 김덕수 사물놀이 음반 정도였다. 더더군다나 판소리는 거의 몰랐다.

그때는 우리 것에 대한 막연한 자긍심은 있지만 정작 우리 것이 어떤 것인지 몰랐던 사람들이 대부분이었다. 초중고등학교 교육에서는 겨우 민요나 정악을 조금 배웠을 뿐, 판소리는 거의 들어본 적이 없었다. 다들 대중음악에만 귀 기울였는데, 교육과 방송으로는 한국 전통음악을 좋아하게 만들지 못하는 시대였다. 전국노래자랑에서는 늘 시조창을 하는 어르신들이 나오곤 했지만, 그 노래들은 지루하다 못해 낯설었다. 영화는 그 정도의 인식과 감각을 가진 한국인을 강타했다.

왜 그때 우리는 〈서편제〉를 보면서 울고, 줄을 서 극장으로 향했을까. 영화에 대한 분석보다 시대에 대한 분석이 맞춤한다. 때마침 1993년이었다. 군사독재 정부에서 벗어나 민주화를 향해 성큼성큼 전진하던 시기였다. 중진국에 진입했다는 자신감과 세계로 나가야 한다는 당위성이 가득했던 시대에 사람들은 비로소 우리 것에 관심을 두기 시작했다. 그 분위기를 선도한 주역이 영화로는 〈서편제〉였고, 책으로는 〈나의 문화유산 답사기 시리즈〉였다 해도 과언이 아니다. 여기서 한국 영화산업과 역사에서 영화 〈서편제〉가 어떤 역할을 했는지까지 정리하고 싶지는 않다. 임권택의 영화 미학을 언급하는 것도 논외의

일이다.

분명한 것은 이청준의 소설에서 출발한 영화 〈서편제〉가 단지 서울 관객 100만 명 기록을 세우며 흥행 기록을 세우는 데 성공한 영화로 끝난 게 아니라, 한국 전통을 알아야 할 것 같은 분위기에 불을 지폈을 뿐 아니라, 한국의 전통이 보통 사람의 마음을 흔들고 감동하게 할 수 있는 힘을 가진 실체임을 보여준 드문 작품이었다는 사실이다. 그렇다. 〈서편제〉는 임권택 감독의 영화적 완성도와 변화하는 시대가 만나 한국 사회를 뒤흔든 문화적 사건이었다.

〈서편제〉는 한국인의 정서와 문화를 '한(限)'이라는 덕목으로 인식하게 하는데 적지 않은 역할을 담당했다. 한두 단어로 한국의 역사, 문화, 자연 등을 압축하려는 경향이 늘 존재하는 사회에서 〈서편제〉는 영화의 서사와 배역들의 대사와 음악, 영상 등으로 한을 보여주면서 한국인은 '한의 민족'이라는 인식을 더욱 강화했다. 이미 알고 있는 한국인의 신화를 훼손하지 않고 강화하는 작품을 감히 비판하는 사람은 드물었다. 그렇게 〈서편제〉는 다시 한번 한국인을 한의 민족으로 확정하며 신화가 되었다. 서편제의 설정은 개그 프로그램으로 계속 반복될 만큼 친근해졌다.

그 후 〈서편제〉는 뮤지컬과 창극으로 이어졌다. 이 또한 서편제의 인기와 영향력을 반증한다. 같은 원작을 바탕으로 다른 장르의 극예술 작품을 만들면 각각의 장르에 따라 어떻게 표현 방식이 달라지는지, 기존의 이야기와 어떤 차이를 만들어내는지 확인해 보기 마련이다. 국립 정동극장 개관 30주년 기념 제작작 소리극 〈서편제 : The Original〉(각색/연출 고선웅)은 112분이었던 영화보다는 길이가 조금 길지만, 이청준의 원작과 영화의 설정을 크게 흔들지 않는다. 주인공은 여전히 소리꾼 아버지와 그의 딸이고, 우리가 알고 있듯 아버지는 딸의 눈을 멀게 만든다. 오빠는 소리가 싫어 떠났다가 기어이 동생을 찾아내고 하룻밤 함께 소리를 한 다음 헤어진다.

하지만 이야기를 주로 끌고 나가는 역할은 소리꾼 부녀가 몸을 의탁하는 윤 진사댁의 하녀 냉이가 맡았다. 1부와 2부로 나눠진 극에서 대부분의 이야기는 냉이와 오빠가 소리 주막에서 만나서 이야기를 나눌 때 과거의 일을 오버랩하며 보여주는 방식으로 펼쳐진다. 냉이는 이야기를 풀어나가는 인물일 뿐 아니라, 극 중의 가창을 일부 담당하는 인물이기도 하다.

그렇다면 고선웅이 각색과 연출을 맡고 한승석이 작창과 음악감독을 맡은 소리극 〈서편제 : The Original〉은 원작에서 앞세운 한의 이데올로기를 어떻게 처리했을까. 인물 간의 갈등은 어떻게 맺어지고 풀리게 했을까. 영화에서 보여준 한국의 자연미를 얼마나 계승했을까. 소리극에서는 판소리의 매력을 어떻게 보여줄까. 시대의 흐름에 따라 기존의 사건과 인물은 어떻게 변화했을까. 고선웅 연출 특유의 해학과 삶에 대한 통찰은 이 작품에서는 어떻게 피어날까. 소설을 읽고, 영화를 보고, 뮤지컬을 본 관객이라면, 고선웅 연출의 작품을 한 번이라도 본 관객이라면 이런 궁금증과 기대를 하고 공연장을 찾지 않았을까.

그런데 서울에서 시작해, 대구와 제주를 거쳐 춘천으로 이어지는 공연은 지역마다 다른 반응을 드러낼 가능성이 있다. 실제로 2025년 11월 15일 토요일 오후 2시 대구 공연에서는 관객들이 개입하는 순간이 드물었다. 대개의 전통음악 공연에서는 귀명창들이 추임새를 넣는 일이 흔한데, 이날 공연에서는 한 번도 추임새가 나오지 않았다. 대신 관객의 열렬한 환호를 받으며 커튼콜을 끝냈다.

그럴 수밖에 없었다. 이 작품은 영화의 성취에 육박하는 작품이었다. 소리극 혹은 음악극으로 손꼽을만한 작품이었다. 완성도와 감동의 절반은 고선웅의 연출에서 나왔고, 나머지 절반은 소리꾼들에게서 나왔다. 이제 그 이야기를 할 순서다.

앞서 이야기했듯 〈서편제 : The Original〉는 일부 원작과 다른 설정을 취하지만 분량을 늘리거나 줄거리를 완전히 뒤바꾸진 않는다. 〈서편제 : The Original〉 역시 소리를 하는 아버지와 딸과 아들이 등장하고, 그들이 만나고 헤어진다. 그 안에 소리를 좋아하는 윤 진사 부부와 냉이가 등장하는 정도다. 아버지가 딸의 눈을 멀게 하고, 소리꾼 동생을 찾아 헤매던 오빠가 눈먼 동생을 만나 노래하는 결정적 사건도 동일하다. 무엇보다 길에서 노래하고 계속 길을 떠나는 삶은 숙명처럼 무겁다. 그 삶은 단지 예술가의 삶으로만 다가오는 게 아니라 구한말부터 계속 고향을 떠나 살길을 찾아야 했던 한국인들의 오래된 그리움과 서러움을 건드린다.

〈서편제 : The Original〉은 영화 등과 대동소이한 서사를 풀어가면서 수많은 한국의 전통 가창곡을 활용한다. '창부타령', '흥타령', '수궁가 중 고고천변', '남원산성', '흥보가 중 박 타는 대목', '수궁가 중 토끼 잡아들이는 대목', '흥보가 중 가난타령', '상여소리', '심청가 중 심 봉사 눈뜨는 대목', '흥보가 중 제비 새끼 살리는 대목', '춘향가 중 쑥대머리', '춘향가 중 이별가', '춘향가 중 갈까부다', '심청가 중 황성 가는 대목', '심청가 중 인당수에 빠지는 대목', '호남가', '심청가 중 따라간다', '적벽가 중 조자룡 활 쏘는 대목', '춘향가 중 비 맞은 제비같이'를 비롯한 가창 곡들이 공연의 주요 레퍼토리다. 판소리를 중심으로 하되 민요까지 22곡의 노래를 사용하는 방식인데, 놀라운 점은 이번 공연을 위해 새로 만든 곡이 한 곡뿐임에도 모든 곡이 등장인물의 내면을 드러내고 서사를 구축하는 데 정확하게 이바지한다는 사실이다. 그래서 이 작품은 공연 칼럼니스트 박병성의 이야기대로 '주크박스 뮤지컬'처럼 다가온다.

가령 부잣집에 머물게 된 순간에는 '흥보가 중 박 타는 대목'을 불러 흥겨운 분위기를 만들 뿐 아니라, 풍족한 삶에 의탁하는 순간의 여유로운 공기에 부응한다. 편안한 삶을 포기하고 기어이 폐가에서 지내는 삶을 선택했을 때는 '흥보가 중 가난타령'을 부르는 대목 역시 마찬가지다. 아버지가 병들어 죽을 때 소녀가 부르는 노래는 '춘향가 중 이별가'다. 긴 시간이 흐른 뒤 사내와 소녀가 다시 만나 소리하는 순간 소녀가 부르는 곡은 '춘향가 중 비 맞은 제비같이'인데, "비 맞은 제비같이 / 갈지자 비틀걸음 정황 없이 들어와서 / 아이고 / 허망하여 그대를 꿈속에서 만났던가 / 이별이 꿈이라면 / 꿈이거든 깨어주고 생시거든 임을 보세 우우우우'라는 가사는 시력을 잃어버려 오빠를 볼 수 없는 소녀의 기막힌 상황과 맞물려 서러움을 배가시킨다.

이처럼 극 중 어느 노래 하나도 의미심장하지 않은 노래가 없다. 제작진은 어디서 이렇게 상황마다 적확한 전통가창 곡들을 찾아내 부르게 했는지 신기할 정도다. 특히 비극에 가까운 서사로 설움과 한을 분출하는 작품답게 전통가창 곡들 가운데 비가(悲歌)의 퍼레이드라고 할 만큼 애절한 노래들을 찾아내 부름으로써 작품의 비극성을 담보하고 강화한다. 판소리를 잘 모르고 전통음악을 잘 모르는 사람도 애간장이 녹고 눈물을 닦으며 볼 수밖에 없도록 만들어 버리는 최적의 장치다. 가난도 짠하고, 소리꾼으로 고집 피우며 사는 것도 짠하며, 갑자기 시력을 잃어버린 것도 짠하고, 누이를 그리워하는 오빠의 마음도 짠한데 노래까지 짠하게 이어지면 지켜보는 마음이 무너진다. 먹먹해지지 않을 도리가 없다. 전통가창 곡들은 등장인물들의 애환을 대변하고 관객들에게 전염시킨다. 현대화되어 가는 시대, 전통음악이

외면당할 수밖에 없는 세상에 영합하거나 굴복하려 하지 않고, 고난을 자초하는 고집과 기어이 한을 심어주려는 막무가내가 눈물겨운 이유는 소리꾼들이 불러대는 노래의 힘 때문이다. 이미 영화로 보았던 장면들을 보면서 목이 메는 이유는 여러 전통가창 곡에 쌓여 있는 슬픔이 하나같이 극에서 제 역할을 해내기 때문이다. 새로 작창을 하고 곡을 만들지 않아도 눈물이 난다. 은은한 울림으로 등장인물들의 감정을 표현하고 상황마다의 여운을 더하는 윤연준의 피아노 음악 역시 탁월하다. 과장과 분출 대신 밀도 높은 집중을 선택하는 음악은 소리 극을 소리 극답게 완성하는 주역이다.

음악만 밀도가 높은 게 아니다. 이 작품은 다수의 배역을 등장시키지 않고, 최소한의 배역으로 극을 끌고 간다. 기실 많지 않은 사건을 표현하는 극인데, 1막과 2막으로 나누어 150분의 공연을 끌고 가면서도 무대는 단순하다. 영상으로 배경을 대신하고 무대 위에서는 세 개의 원이 돌아가면서 그 위에서 노래하고 말하고 춤춘다. 인생이 수레바퀴처럼 돌고 돈다는 의미일까.

배우들의 대사와 노래에는 군더더기가 없다. 필요한 이야기만 하고 멈춘다. 항상 노래에는 대사보다 진한 감정이 녹아 있다. 소리의 본질과 예술가의 삶에 대한 통찰은 가끔 등장해서 더욱 묵직하게 다가온다. 영상도 단순하게 추상화되어 있다. 덜어낼 수 있는 부분은 최대한 덜어내 간소해진 작품에는 노래의 여백, 대사의 여백이 충분하다. 그래서 연기하고 노래하는 순간에 집중할 수 있고, 여운을 되새길 수 있고, 흐르는 눈물을 닦을 시간이 충분하다. 그렇다고 영상이 극에 잘 녹아드는 편은 아니다. 추상화한 수묵담채화처럼 번지고 바뀌는 영상은 극의 서사와 여운을 보충하거나 보강하지 못한다.

아비, 소녀, 사내, 냉이/천 씨가 부르는 소리의 기량은 반드시 호평하지 않을 수 없다. 서로 다른 경력과 연륜을 가진 소리꾼들이 여러 곡을 불러야 하는 어려운 숙제를 수행해야 함에도 매 순간 듣는 즐거움을 전해주지 않는 대목이 없다. 이들의 소리는 판소리를 잘 알든 모르든 관객들을 사로잡는 주역이다. 실상 보통의 전통음악 공연처럼 그저 노래만 잘 부르면 되는 게 아니라 그 노래를 통해 등장인물들의 내면을 드러내고, 다가올 사건을 예고하는 복잡한 연기를 수행해야 하는데, 누구도 그 역할을 허술하게 해내지 않는다. 소리 극이라는 작품의 실체를 완수하는 역할은 이들 소리꾼의 몫이다.

그럼에도 아쉬운 점이 없지는 않다. 가능한 원작을 바꾸려 하지 않는 의도를 존중하지만, 대체로 연약하게 그려지는 소녀의 모습을 지금의 시선으로 바라보면 안타까움이 깊어진다. 딸이기 때문에, 여자이기 때문에 이렇게 순종적이고 운명적으로 살아갈 수밖에 없을까. 그렇다면 자신의 운명을 감당하며 아무도 원망하지 않고 살아가는 모습을 지금의 관객들에게 보여주는 것은 어떤 의미가 있을까. 과거의 사람들, 과거의 예술가는 이렇게 살았다고 이야기하고 싶은 것일까. 아비가 소녀의 눈을 멀게 한 설정은 작품의 핵심이나 마찬가지라 손대기 어렵다고 해도 이 또한 오늘의 시선으로 보면 아버지의 우격다짐과 고집으로 자행한 폭력이나 마찬가지인데, 원작이 그랬다는 변명만 내세워도 되는 것일까. “문학은 문학으로 충분히 허용돼야 한다”라면서 원작으로 도망가도 되는 것일까. 어쩌면 그렇게 당하기만 한 것이 한국인의 삶이었고, 전통음악의 역사였고, 소리꾼의 운명이었다고 말하고 싶었던 것일 수 있지만 글쎄, 오래전 작품을 오늘로 가져오면서 어떤 메시지를 던질 것인지 답해야 할 숙제를 미뤄버린 작품의 무책임은 흔쾌히 동의하기 어렵다. 이 작품이 다시 무대에 오르려면 이 질문에 어떻게든 답해야 한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

서편제

작품 비평문

비평가 성명

송준호

비평가 소속

댄스포스트코리아

예술단체명

국립정동극장

공연명

서편제

공연일시

2025년 11월 15일 14시

공연장소

대구문화예술회관 팔공홀

서편제

송준호

무명씨의 예술혼 비추는 소리의 서사

국립정동극장이 30주년을 기념해 선보인 소리극 〈서편제; The Original〉은 제목에 방향성과 극복해야 할 과제가 함께 담겨 있는 작품이다. 부제인 'The Original'에 나타나듯 작품은 이청준의 원작 소설을 다시 소리 중심으로 재현하려는 의도를 그대로 콘셉트로 삼고 있다. 소설 이후 각색된 영화, 뮤지컬, 창극이 각각 장르만의 독립적인 해석과 미학을 통해 원작을 변주한 것과 달리 이번 소리극은 원작을 그대로 재현한다는 신념을 기조로 내세운다. 문제는 그 지점에서 발생한다. 원작을 존중하려는 의도에서 구축한 장치들이 원작의 재해석과 확장이라는 각색의 미덕을 저해하는 요소로 작용할 수 있기 때문이다. 그동안 원작과 각색 사이에서 노련하게 균형을 이뤘던 고선웅은 이번 작품에선 이런 딜레마를 어떤 방식으로 돌파했을까.

원작이 추구했던 본질로의 복귀

소리꾼 남매의 기구한 운명과 가슴 아픈 한을 판소리로 풀어낸 이청준의 소설 「서편제」는 1976년 세상에 알려진 이후 지금까지 다양한 장르로 각색되며 꾸준히 사랑받는 작품이다. 「서편제」는 연작소설집 『남도 사람』에 실린 첫 번째 단편 작품으로 속편인 「소리의 빛」과 함께 묶여 영화, 뮤지컬, 창극으로 관객과 만났다. 영화는 소설이 몇 줄 문장으로 함축한 표현을 영상미학으로 생생하게 구현해 전통예술의 매력을 대중에게 알렸다. 뮤지컬은 무대라는 한정된 공간에 기존 서사를 창의적으로 재해석하며 관객과 새롭게 만나게 한 공로가 있다. 창극은 여기에 소리 본래의 울림을 더해 다시 전통예술의 매력을 파고들며 차별화를 꾀했다. 이렇듯 민족의 한과 애환을 전통예술에 녹여낸 원작의 미덕은 장르의 특성에 따라 다른

미학적 성취를 통해 자신의 진가를 계속 입증하고 있다.

이러한 각색의 역사에서 주목할 것은 장르별로 시도된 해석이다. 각각의 창작물들은 변용된 서사와 인물 설정으로 독립된 미학적 형식을 선보였다. 그런 독립성의 근간은 역시 원작 텍스트를 특정한 사건과 정서로 재현하는 방식에 있다. 소설임에도 시처럼 정서와 관념을 함축한 원작은 그 이야기 자체가 전통예술과 예술혼에 대한 알레고리다. 그래서 굳이 등장인물의 이름이 특정될 필요가 없어서 '여자' '사내' '소년'과 같은 흐릿한 일반명사가 등장한다. '그들이 누구인가'가 중요한 것이 아니라 '예술의 길이 얼마나 험난하고 고독한가'를 그리는 것이 작가의 관심사이기 때문이다. 반면 각색된 창작물들은 예(藝)의 길을 걷는 무명씨들의 예술혼보다는 '송화' '유봉' '동호'의 애달픈 삶을 인상적으로 담아내는 웰메이드 드라마에 가깝다. 이 두 영역이 지향하는 바는 비슷해 보이지만 분명한 차이가 있다.

〈서편제; The Original〉은 이런 각색의 계보에서 원작의 추종이라는 자신의 지향을 분명히 드러낸다. 원작은 소리꾼 아비와 누이를 찾아 떠돌던 사내가 소릿재 주막을 찾아가 주막 여인과 함께 과거를 회상하는 액자식 구성으로 전개된다. 앞서 영화와 뮤지컬, 창극은 그 액자 속 이야기를 꺼내 각 인물의 특징을 부각하고 그 사연들을 시간순으로 엮는 방식으로 차별성을 이뤘다. 반면 〈서편제; The Original〉은 소설에서 주요 사건을 말하고 있는 주막집 여인과 사내의 두 화자(話者)의 회상으로 과거와 현재를 넘나드는 플래시백 방식을 활용한다. 이러한 연출은 각 인물의 사연에 초점을 맞추는 선형적 서사보다 예술혼이라는 주제에 집중한다는 점에서 원작으로의 복귀 선언과 같다. 특히 '사내' '소녀' '아비'로 다시 익명화된 인물 설정은 기존의 각색 방식에서 단지 이름만 소거한 것처럼 보일 수 있지만, 원작이 가리켰던 미적 상징을 구현하고 있다는 점에서 근본적으로 다른 행보를 증명한다.

소리의 본질을 떠받치는 소리꾼의 삶

그러나 각색은 결국 원작을 다시 묻고 장르만의 미학적 성취를 추구하는 데서 그 가치를 인정받는 작업이다. 특히 전통예술을 전면에 내세우는 작품에서 그 현대적 확장 가능성을 질문하지 않는다면 결과적으로 과거의 전시에 그치게 된다. 따라서 〈서편제; The Original〉의 과제는 '원작의 충실한 재현'에 덧붙여 '판소리의 현장성'을 통해 독립된 무대 미학을 이루는 것이다. 고선웅의 각색과 연출은 '소리극'이라는 양식을 통해 그 과제의 해법을 모색한다. 기존 판소리 다섯 마당의 눈대목과 단가, 민요를 포함한 22곡을 동원해 서사 구조를 소리 중심으로 재편한 것이다. 이 작품에서 인물과 서사는 소리의 진가를 표현하기 위해 동원되는 도구다. 작품이 '음악극'도 '창극'도 아닌 '소리극'으로 명명된 까닭이다.

뮤지컬이나 창극에서는 장면을 설명하거나 인물의 감정을 묘사하기 위해 뮤지컬 넘버나 소리 대목을 삽입하는 방식이었다면, 여기서는 상황이나 정서의 전달을 위해 소리 대목을 전면에 내세우고 이를 극적 설정으로 보완하는 것으로 변용됐다. 이를테면 자신의 집에 더 머무르라는 윤 진사의 만류를 뿌리치고 엄동설한에 길을 떠난 아비와 소녀가 폐가에 자리 잡게 된 대목이 그렇다.

"가난이야 가난이야 원수년의 가난이야. (중략) 몹쓸 년의 팔자로다. 어떤 사람 팔자 좋아 고대광실 높은 집에 부귀영화로 잘 사는디 이년의 신세는 어이허여 이 지경이 웬일이냐. 아이고 아이고 내 신세야."

'홍보가' 중 〈가난타령〉

먹을 것을 구하러 떠난 아비 뒤에 홀로 남은 소녀의 입에선 가난타령의 한 대목이 절로 쏟아진다. 극단적인 궁핍에 처해 있는 흥보의 처지를 비장하게 표현해야 하는 이 대목에서 소녀는 졸지에 '비도 새고 눈도 새고 바람도 들이치는' 열악한 거처로 옮기게 된 자신의 처지를 생생하게 구현한다. 그러면서 갑남을녀처럼 그려지는 소녀와 아비의 여정이 '송화와 유봉의 기구한 삶'이 아닌 '소리의 길'을 가리키고 있다는 것을 깨닫게 한다. 노래가 캐릭터의 사연을 선명하게 더해주는 도구로 쓰인 다른 각색의 접근법과 확실한 차별성을 보여주는 부분이다.

이처럼 험난하고 결핍된 환경에 있을 때 비로소 소리의 성장을 얻을 수 있다는 아비의 완강한 예술관은 다른 장면에서도 소리와 극의 결합을 통해 계속해서 등장한다. 아비가 소녀의 눈에 청강수를 집어넣어 인위적인 한(恨)을 만드는 장면도 그런 예다.

"불쌍타 내 제비야, 가긍헌 네 목숨이 대명에게 안 죽기에 완명인 줄 알았더니 이 지경이 웬일이냐. (중략) 좋은 집을 다 버리고 궁벽산촌 박흥보 집 험한 곳에 와 삼겼다가 절각지환(折脚之患)이 웬일이냐?"
'흥보가' 중 제비 새끼 살리는 대목

이어서 소녀는 옥에 갇힌 춘향에 동화된 듯 '춘향가' 중 〈쑥대머리〉로 가슴속에 맺힌 한을 토해낸다. 22개의 레퍼토리가 잇따라 등장하지만 길거나 많다고 느껴지지 않는 것은 이렇듯 소리가 그 자체로 서사의 역할을 효과적으로 수행하기 때문이다. 모든 대목은 수동적으로 그 위치에 '놓여 있는' 것이 아니라 능동적으로 인물의 상황과 작품의 정서를 표현한다. 아비의 죽음 장면에 앞서 등장하는 '춘향가' 중 이별가 대목에서는 다른 장면보다 길게 소리가 이어지는데, 이때도 냉이와 아비, 소녀가 극적 연기에 동참하며 그 길이를 체감하지 못하게 한다. 〈서편제; The Original〉에서 소리 대목과 연극적 리듬 사이의 이런 균형 감각은 내내 돋보이는데, '소리극'이라는 양식의 강조를 위해 극적 흐름과 동떨어진 채 소리 대목이 길어지면 연극적 긴장이 풀어져 버리기 때문이다. 이 같은 전통예술의 미학과 연극적 미학 사이의 균형은 각색 장르의 독립된 미학이라는 일부 과제와 연결되는 지점이기도 하다.

핵심 정서와 시공간을 압축한 3개의 원형 무대

공연 시작과 함께, 그리고 마지막까지 시각적으로 소리와 서사를 뒷받침하는 것은 무대 위 세 개의 원형(圓形) 무대다. 앞서 뮤지컬이나 창극과 달리 이 작품은 강렬한 세트나 화려한 영상이 최대한 자제된 소박한 무대미술을 보여준다. 미니멀하고 상징적인 무대 연출을 통해 공간의 여백을 소리로 채우려는 의도가 그대로 옮겨진 결과다.

각각 다른 너비와 높이를 지닌 세 개의 회전형 원형 무대가 가리키는 바는 어렵지 않게 유추할 수 있다. 기본적으로는 소녀와 아비, 사내의 개별 서사 공간을 구조화한 것이다. 이야기의 외연에는 사내와 주막집 여인 냉이의 무대가 있다. 나머지는 소녀의 정서적 공간과 아비의 소리 세계를 의미하며 두 사람은 서로의 무대를 때로 공유한다. 그리고 이 세 개의 원형 무대 아래는 회전무대가 설치돼 있어 장면 전환 효과와 시간의 흐름을 표현한다.

이런 구조는 비단 세트 디자인에 한정된 영역은 아니다. 오히려 원작에 충실하려는 〈서편제; The

Original〉의 지향성을 가장 효과적으로 구축하는 극적 공간이다. 원작은 기본적으로 여정(旅程)의 형태를 지니고 있다. 소녀와 아비는 특정한 공간에 잠시 머물기도 하지만 전체로는 결국 떠돌아다니는 삶을 영위하는 인물들이다. 사내 역시 겉으로는 의붓동생을 찾아 헤매는 듯하지만, 사실은 자신만의 소리를 찾아다니는 인물이다. 그리고 이들의 여정은 정해진 끝이 없어 방랑에 가까운 느낌이다. 원작은 바로 이것이 소리의 본질이라고 말하고, 이 작품의 회전형 원형 무대는 이런 본질을 형상화한 것이다. 끝없이 돌아가는 무대를 따라 맨발 차림의 배우들이 걷는 장면이 잦은 것도 이런 유랑의 성격을 신체적으로 표현한 결과다.

극중극 형태와 세 개의 공간으로 세분화된 서사는 소박하고 익숙한 서사에 역동적인 재미를 준다. 대표적으로 소설이나 영화에서 활용된 회상 구조를 한 장면에서 동시에 보여준다는 시각적인 쾌감이 있다. 즉 현재와 과거가 함께 재현되는 구조를 통해 관객은 사내의 관점에서 과거를 들여다보는 재미를 느낄 수 있다. 판소리의 도창이나 뮤지컬의 해설자 캐릭터처럼 액자 바깥의 사내와 냉이는 기본적으로 현재에서 과거를 지켜보는 관조자이다. 하지만 냉이는 회상 장면을 통해 건너편 무대로 가서 과거의 자신을 연기하기도 하고, 아비의 일방적이고 폭력적인 행동에 분개한 사내가 과거의 장면에 개입하려 하면 냉이가 이를 만류하며 극중극 형태를 유지하려 하는 연출도 흥미로운 지점이다.

다만 원작의 핵심 정서의 밀도를 약화하는 듯한 장면도 있다. 소리꾼 부녀의 비극은 결국 자신의 예술관을 딸에게 강제한 아비의 폭력성과 운명처럼 떨어지지 못하는 두 사람의 관계에서 비롯하는데, 〈서편제; The Original〉에서는 두 사람이 자주 각자의 무대에서 대화하는 장면이 연출된다. 이로써 두 사람의 밀착 관계가 옅어지는 부작용이 발생한다. 또 역할이 분명히 나눠진 원형 무대와 회전하는 프레임의 반복은 서사 진행에 필연적인 단조로움을 야기한다는 단점도 불가피하다.

그럼에도 원형 무대 구조는 세 인물의 삶과 각각 상징하는 바를 따로 또 같이 비교해서 보여줌으로써 결국 '소리'라는 구심점으로 모으는 효과를 창출한다는 점은 부정할 수 없다. 복잡한 세트 제작과 동작이 없어도, 레퍼토리를 교체하는 것만으로도 시간과 공간, 인물 감정이 전환되는 무대 운용은 판소리의 전통적 전환 방식을 미니멀리즘 연출에 잘 결합한 결과로 볼 수 있다. 또한 이는 소리의 서사적 힘을 통해 원작의 정수를 재현하려는 각색과 연출의 의도가 순조롭게 작동했다는 방증이기도 하다.

가족 서사를 넘어 자기 생성의 예술론으로

인물의 개별 이름을 지우고 보편적 호칭으로 서사를 전개하는 소리극의 형태는 결국 상징체계의 재구성 작업이라고 할 수 있다. 예술의 원형이자 한(恨)의 매개인 소녀는 누군가의 고통 위에서 성립되는 예술의 비극을 상징한다. 뮤지컬이나 창극과 달리 해피엔딩이나 그 반대의 비애의 감정이 아니라 몽환적인 소리 여정으로 마무리된 마지막 장면도 한국적 미학을 몸으로 구현하는 소녀의 상징을 확인할 수 있는 대목이다. 전통을 고수하려는 집착과 그 본질을 강요하는 폭력의 상징인 아비는 존속과 희생 사이에서 선택을 요구하는 전통예술의 양면성을 드러내는 존재다. 특히 이 작품에서 '유봉'이 아닌 '아비'로 불린 까닭에 그는 전통예술의 혹독한 전승 체계를 상징하는 기능이 공연 내내 포착된다. 이런 부분은 다른 작품에서 감정 과잉의 음악으로 이해와 공감을 유도했던 유봉의 인물 설정과는 매우 다른 지점이다.

이 작품에서 기억의 주체인 사내는 관객의 분신 역할을 통해 기존 각색과는 가장 큰 차이를 보인 인물로 여겨진다. 2부에서 소녀와 마주하기도 하지만, 대부분은 화자 역할로 임하는 사내는 무대 위에, 자신의 옆에서 실시간으로 펼쳐지는 비극을 중단시키지 못한다는 점에서 범인(凡人)의 무력감을 표현한다. 대신 그는 가장 가까운 곳에서 소리의 성장과 가학적 예술관을 중계하며 예술의 본질에 대해 관객에게 묻는 가교 역할을 한다.

소리극이라는 양식과 원형 무대, 세 인물의 새로운 활용을 통해 고선웅은 가족 서사 중심의 기존 각색의 전형을 해체하고 끝없이 자기 생성하는 예술의 면모를 새롭게 발견한다. 다소 많은 22개의 레퍼토리도 연극적 설정을 통해 적절하게 서사화하며 〈서편제; The Original〉을 원작의 부속물이 아니라 재창조의 산물로 이끈 수완이 돋보인다.

2025 지역대표 예술단체 지원

우리를 살게 한 소리, 가노

작품 비평문

비평가 성명

박해진

비평가 소속

오늘의 작곡가 오늘의 작품

예술단체명

아트밸리 가노예술단

공연명

우리를 살게 한 소리, 가노

공연일시

2025년 10월 4일 13시

공연장소

포천아트밸리 야외공연장

기억의 연행과 지역성의 경계에서

박해진

Ⅰ. 들어가며

2025년 10월 4일, 포천 아트밸리에서 공연된 「우리를 살게 한 소리, 가노」는 6·25 전쟁 이후 포천 지역에서 실존했던 가노 농악의 마지막 상쇠, 송경남 어르신의 생애를 극화한 작품이다. 이 작품은 2014년 포천시 구술 채록 사업을 통해 수집된 증언을 바탕으로 하며, 전쟁의 폐허 속에서도 "죽어도 한번 잘살아 보자"라는 신념으로 소리를 이어간 한 인간의 삶을 그린다. 1950년대부터 1980년대까지 30여 년에 걸친 세월을 다룬 이 극은, 전쟁의 상흔과 산업화의 변화 속에서도 전통예술의 생명력을 지켜내려는 의지를 중심축으로 삼고 있다.

공연은 총 5막으로 구성된다. 1막 「전쟁과 소리」에서는 전쟁의 참화를 맞닥뜨린 포천 사람들과 그 속에서 꿈을 잃어가는 송경남의 초상을 그린다. 2막 「폐허에서 피어난 희망」은 전쟁 직후 공동체의 붕괴와 재건의 의지를 교차시키며, 송경남이 "이런 때일수록 우리 소리가 필요하다"라고 외치는 장면을 통해 소리가 가진 생명을 강조한다. 3막 「채석장의 꿈과 현실」에서는 생계와 예술 사이의 갈등, 4막 「변화하는 세상, 변하지 않는 의지」에서는 산업화 이후 공동체의 해체 속에서도 전통을 복원하려는 송경남의 고독한 여정을 중심으로 서사가 전개된다.

그러나 이 공연은 단순한 전기적 서사극이라기보다, 지역 기억의 연행이라는 측면에서 흥미롭다. 작품은 전통예술의 계승과 지역문화의 정체성 회복이라는 공공적 과제를 안고 무대화되었다. 다만, 이러한 시도가 '예술적 재현'과 '지역의 기념'이라는 두 층위 사이에서 어떤 균형을 잡을 수 있는가 하는 문제는 여전히 남는다. 공연은 우리에게 묻는다.

"기억은 어떻게 무대 위에서 살아 움직일 수 있는가."

"소리는 어떻게 사람의 삶을 다시 이어줄 수 있는가."

이 글은 그 물음에 대한 응답으로서, 공연의 성취와 한계를 함께 살펴보고자 한다.

Ⅱ. 공간과 의도의 조응 — '아트밸리'라는 장소성과 공연의 맥락

공연이 열린 포천 아트밸리는 본래 1990년대까지 채석장으로 사용되던 장소였다. 산업화의 쇠퇴와 함께 기능을 잃은 채석장이 이후 2004년부터 2009년에 걸친 포천시의 문화 재생 사업을 통해 복합 문화예술공간으로 탈바꿈했다. 이러한 장소적 맥락은 「우리를 살게 한 소리, 가노」의 주제와 절묘하게 맞닿아 있다.

송경남이 돌산을 부수며 생계를 이어가던 '채석장의 세대'를 대표한다면, 오늘날 그 채석장이 다시 예술의 터전으로 되살아났다는 사실은 전통의 회복과 기억의 순환을 상징적으로 증명한다. 공연의 공간은 서사의 연장선으로 기능하며, 관객은 공연을 보는 동시에 그가 실제로 노동하던 장소의 흔적 위에 앉아 '삶의 소리'를 듣는 경험을 하게 된다.

공연은 지역민과 관광객 모두를 대상으로 한 입문형 마당극으로서의 완성도를 보여주었다. 전통예술에 익숙하지 않은 관객에게도 무겁지 않게 다가갈 수 있도록, 서사 전개는 단순하고 인물의 감정선은 명료하게 구성되어 있었다. 전쟁, 산업화, 공동체의 붕괴와 같은 거대한 역사적 주제를 일상적 언어와 생활 장면을 통해 풀어내려는 시도는 '지역에서 태어난 예술이 지역으로 되돌아가는 방식'을 실험한 점에서 주목할 만하다. 이는 지역 예술이 정통성의 재현보다 공유할 수 있는 감정의 회복을 우선시하는 방향으로 진화하고 있음을 보여준다.

Ⅲ. 공연의 한계와 비평적 논의

구술 자료의 연극화 – '기억의 무대화'의 문제

「우리를 살게 한 소리, 가노」는 앞서 말한 것처럼 포천시 구술 채록 사업에서 수집된 송경남 어르신의 실제 증언을 바탕으로 제작되었다. 한 인간의 기억을 예술의 형식으로 번역하고, 공동체의 과거를 현재의 무대 위로 불러내려는 의도였다. 그러나 공연의 서사 구조는 증언의 생생함이나 구술의 감각을 충분히 살리지 못해 아쉬웠다. 주된 이야기가 인물들이 돌아가며 해설자 역할을 맡아 사건을 설명하는 방식으로 진행되었고, 관객은 인물의 감정에 몰입하기보다 이야기의 요약을 듣는 듯한 인상을 받았다.

전쟁으로 소리를 잃는 순간, 노동 속에서 꿈을 되찾는 장면 등 감정의 고비에서도 배우의 몸과 목소리가 전달하는 현실의 상황보다 설명이 앞섰다. 구술 자료의 연극화는 단순한 내용의 재현을 넘어, '어떻게

말하는가?'의 문제로 확장되어야 하지만, 이 공연은 그 가능성을 실현하지 못했다.

'소리를 말하는 연극'과 '소리를 잃은 무대' — 음악과 몸의 단절

공연의 제목이 '우리를 살게 한 소리'였지만, 무대 위에는 그 소리의 실체가 드러나지 않았다. '가노 농악'이라는 이름은 계속 언급되었지만, 가노 농악의 리듬과 음색, 악기의 질감은 무대 위에서 실현되지 않았다. 1막 전체가 대사 없이 진행된 선택은 전쟁의 참혹함을 표현하려는 의도였을 것이다. 그러나 그 침묵은 역설적으로, '소리'를 이야기하려는 공연의 핵심에서 가장 중요한 순간에 소리가 사라지는 결과를 낳았다. 이후의 장면들에서도 "소리를 지켜야 한다"라는 선언이 반복되었지만, 그 말이 실제 울림으로 전환되는 순간은 끝내 찾아오지 않았다.

무대 위에서 '소리'는 존재하지 않았다. 그 대신 녹음된 MR 반주가 배우들의 노래를 반주했고, 모든 음악은 장면의 배경음으로 흘러갔다. 배우들이 합창하듯 노래를 부르긴 했지만, 그 노래는 생생한 즉흥이나 호흡의 교환이 없는 정제된 음향에 가까웠다. 소리가 드라마를 확장하지 못하고 장면을 정리하는 도구로만 기능한 것처럼 보였다.

무용 또한 같은 문제를 안고 있었다. 중반부 삽입된 군무 장면은 안무적으로 완성도가 높았으나, 인물의 감정선과 연결되지 못하고 독립된 장면처럼 삽입되었다. 무용수들은 배우들과 전혀 다른 복식을 입은 채 등장해, 마치 별도의 공연처럼 보였다. 만약 그들이 동네 사람들의 옷을 입고 등장했다면, 몸의 움직임이 서사의 일부로 자연스럽게 녹아들었을 것이다. 공연은 소리를 이야기했으나, 정작 그 소리가 무대의 중심에 서지 못했다. 소리는 녹음으로 박제되었고, 몸은 서사 밖으로 밀려났다. 결국 이 공연은 '소리를 잃은 무대'라는 역설 속에서 완성되었다. 이 부재의 구조야말로 「우리를 살게 한 소리, 가노」의 가장 뼈아픈 지점이며, 동시에 '소리가 다시 살아나야 할 이유'를 선명하게 드러낸다.

'소리의 지역성'에 대한 혼란 – 양식적 불일치의 문제

공연의 주제는 일관되게 '포천의 소리', 곧 가노 농악이라는 지역적 전통을 복원하고 기념하는 데 있다. 그러나 무대 위의 소리 양식은 지역성과 어긋나 있었다. 송경남과 그의 마을 사람들이 경기 북부의 농악꾼으로 설정되어 있다는 점을 고려하면 이질적인 선택이었다.

물론 판소리적 발화는 마당극이라는 장르 특유의 서사적 형식을 강화하는 데 효과적이다. 극의 줄거리가 서술형으로 구성되어 있고, 인물들이 해설자 역할을 겸한다는 점에서, 창과 말의 경계가 모호한 판소리 창법으로 무대를 구성한 것은 일정 부분 합리적이다. 그러나 동시에 그것은 '어디의 소리인가'라는 질문을 무대 밖으로 남긴다. 이것은 단지 음악적 양식의 혼용이 아니라, 지역의 정체성을 표현하는 방식의 혼란으로 읽힌다. 결국 이 공연의 '소리'는 포천의 땅에서 울리지만, 그 소리를 구성하는 몸과 음색은 다른 지역의 전통에 기대어 있다. 이는 지역 예술의 정체성을 재현하려는 공연이 결국 전국적 통속성에 의존하게 되는 역설을 드러낸다. '포천의 소리'가 실제로 어떤 음계, 리듬, 발성을 지녔는지를 보여주는 대신, '한국적인 소리'라는 추상적 개념으로 수렴된 것이다. 그 결과, 공연은 특정 지역의 고유한 음악적 문법을 복원하기보다, '전통예술 일반'의 이미지로 지역을 포장하는 결과에 머물렀다. 단순히 연행의 문제를 넘어, '어떠한 소리로 전통을 말할 것인가'라는 질문으로 이어진다.

판소리의 언어는 마당극의 형식을 확장했지만, 모든 지역의 서사를 동일한 발화로 덮어버릴 위험을

내포하고 있다. 지역 창작극이 앞으로 나아가야 할 방향은 남도의 소리를 반복하는 것이 아니라, 자신의 땅과 사람, 말의 억양으로부터 새로운 무대의 언어를 찾는 일이다.

기념성과 예술성의 불균형 – 지역 예술의 구조적 딜레마

공연의 절반 가까운 시간을 차지한 고사, 포천시장 인사, 시의원 소개, 지역 특산물 홍보 등은 예술적 몰입을 방해했다. 지역 예술 행사라는 맥락을 고려하더라도, 작품의 예술적 진정성을 희석할 수 있는 요소였다. 이는 지역 예술이 흔히 마주하는 구조적 딜레마이기도 하다. 공공의 지원을 받는 공연일수록 행정적 압력과 홍보의 요구가 커지고, 그 속에서 예술의 자율성과 표현의 밀도가 희생된다. 「우리를 살게 한 소리, 가노」는 포천의 문화적 정체성을 예술로 구현하려는 진지한 시도였지만, 구조적 한계에서 벗어나지 못했다.

그럼에도 이 문제를 단순히 성취하지 못한 예술로만 평가할 수는 없다. 오히려 예술가들이 지역의 현실 속에서 예술의 진정성을 지키기 위해 얼마나 치열하게 분투하고 있는지를 드러낸다는 점에서, 여전히 공연은 의미를 지닌다. 완성의 형태보다 그 과정과 의지에 방점이 찍힌 작업이었다. 공연이 비록 불균질했더라도, 그 불균질함 속에서 지역 예술이 현실과 타협하지 않고 버티려는 태도가 읽혔다.

공공 지원의 구조가 예술의 자율성을 제약하는 문제는 특정 지역만의 사안이 아니라, 오늘날 지역문화 정책 전반에 걸친 과제다. 지원 기관이 행정적 성과나 홍보 효과를 중심으로 예술을 평가하는 한, 예술은 본래의 실험성과 불확실성을 잃게 된다. 지역의 문화예술이 진정한 의미의 '공공성'을 획득하기 위해서는, 단순히 예산을 배분하는 역할을 넘어, 예술가가 지역의 역사와 현실을 자유롭게 탐구할 수 있는 환경을 마련해야 한다. 그럴 때 비로소 지역 예술은 행정적 도식이 아닌, 살아 있는 삶의 언어로 자리매김할 수 있다.

Ⅳ. '기억의 예술'로서의 가능성과 제언

「우리를 살게 한 소리, 가노」는 완성도 면에서 여러 아쉬움을 남겼지만, 그 존재 자체로 하나의 의미를 지닌 공연이었다. 이 작품은 단지 한 개인의 삶을 재현한 서사극이 아니라, 한 지역이 자신들의 기억을 예술의 언어로 번역해 보려는 기억의 실험이었기 때문이다. 그 시도가 다소 투박하고 미완의 형태로 남았다 하더라도, 그 속에는 전통예술이 오늘날 어떻게 다시 말해질 수 있는가에 대한 고민이 담겨 있었다.

공연의 무대는 이야기를 전달하는 공간을 넘어, '전쟁의 폐허에서 예술로 재생된 장소'라는 상징적 지층을 지니고 있었다. 채석장에서 울리던 망치질이 이제 꽹과리의 울림으로 바뀐 포천 아트밸리에서, 송경남의 삶은 지역의 역사, 나아가 '소리로 살아낸 사람들의 기억'으로 확장된다. 이러한 공간적 공명은 공연이 지닌 가장 큰 미덕이자, 다른 지역 예술이 본받을 만한 지점이다.

그럼에도 공연이 남긴 가장 중요한 질문은 여전히 유효하다. '우리를 살게 한 소리'가 실제로 어떤 소리였는가? 그 소리를 지금의 무대에서 어떻게 다시 살릴 것인가? 공연은 지역의 전통을 단순히 기념하거나 복원하는 차원을 넘어, 과거의 음악이 오늘날의 삶 속에서 어떻게 새롭게 숨 쉴 수 있을지를 탐구할 초석을 제시했다. 「우리를 살게 한 소리, 가노」는 지역 예술의 현실적 제약 속에서도 예술이 여전히 공동체의 기억을 복원하는 언어가 될 수 있음을 보여주었다. 송경남의 믿음처럼 「우리를 살게 한 소리,

가노」는 예술이 '살아 있는 사람들의 언어'로 기능해야 한다는 믿음을 보여준다.

이 작품은 우리에게 묻는다.
"우리의 소리는 어디에서 왔는가?"
"당신은 어떤 소리로 살아가고 있는가?"
그 물음이 남아 있는 한, 가노의 소리는 아직 끝나지 않았다.

2025 지역대표 예술단체 지원

우리를 살게 한 소리, 가노

작품 비평문

비평가 성명

백소망

비평가 소속

오늘의 작곡가 오늘의 작품

예술단체명

아트밸리 가노예술단

공연명

우리를 살게 한 소리, 가노

공연일시

2025년 10월 4일 13시

공연장소

포천아트밸리 야외공연장

지역+예술 생존을 위한 비평적 탐색

백소망

근래 지역 소멸이 사회문제로 대두되면서, '예술'로써 그를 상쇄하고자 하는 시도들이 이어지고 있다. 포천에서도 그에 따른 공연, 〈우리를 살게 한 소리, 가노〉를 제작했다. 이 공연은 경기도 포천에서 전승되고 있는 '가노농악'의 전승자 '송경남'의 생애를 통해 시대에 따른 포천의 변화를 보여주고, 역사의 단절 속에서도 가노농악을 전승한 송경남의 노력을 마당극 형식으로 풀어냈다. 공연을 보며 지역과 예술에 대한 여러 질문이 떠올랐다. 지역과 예술은 상생할 수 있을까? 예술을 통해 지역은 어떻게 재구성되는가? 본 글을 통해 이 질문에 대한 답을 찾아보고자 한다. 이 글은 10월 4일 13시에 포천아트밸리 야외 호수 공연장에 오른 공연을 보고 쓴 것임을 밝힌다.

공연과 공간의 관계

공연과 공간은 밀접한 관계에 있다. 같은 공연도 실내, 실외, 관객의 위치 등 공간과 배경에 따라 다른 감상을 자아내기 때문이다. 이 공연은 과거 채석장이었던 곳을 문화공간으로 바꾸어 낸 포천아트밸리 야외 공연장에서 진행됐다. 탁 트인 자연과 채석장의 흔적을 간직한 공간은 많은 이들이 포천을 방문할 이유로 충분해 보였다. 유료이긴 하지만, 케이블카에 탑승하는 사람들의 얼굴은 밝았고, 가족 단위의 수가 적지 않았다. 다만, 공연장으로 가는 길 안내가 잘 되어 있지 않고, 케이블 하차 지점에서 공연장까지 꽤 걸어가야 해서 자연스럽게 발길이 이어지지는 않는 듯했다.

다행히 공연 전, 농악패가 케이블카 하차 지점부터 공연장까지 안내해 주었다. 중간에 생활예술인으로 보이는 중장년 연희자들이 합류해 긴 행렬이 이어졌다. 길놀이를 따라 호수 전경의 포토존을 지나 야외 공연장에 도착할 수 있었다. 아쉬운 점은, 길놀이가 사람을 모으는 방식으로 진행되지 않았다는 것이다. 이것은 타성에 젖은 듯한 연주 태도의 문제였다. 연희자들은 흥과 신명을 북돋우기보다는 의례적 수행에

머물렀다. 특히 '신'과 '흥'은 전통공연예술에 있어 중요한 요소이고, 관객의 마음을 여는 첫 번째 문이다. 그러나 이날의 길놀이는 관객의 마음을 고양하기보다 단순한 이동 동선으로 기능했다.

포천아트밸리 호수 야외 공연장은 관객의 시각선이 아래로 향하게끔 되어 있다. 거대한 절벽을 배경으로 하고 있지만, 무대 위치로 인한 낮은 시각선 탓에 자연 경관을 배경으로 하는 의미가 크게 없었다. 탁 트인 하늘과 호수, 압도될 만큼 거대한 절벽이라는 좋은 배경 조건이 있음에도 제대로 살리지 못한 무대 디자인이 못내 아쉬웠다. 공연과 자연 풍광을 함께 즐기도록 무대를 설계했다면, 관객이 느끼는 쾌감이 배가되었을 것이다. 흩어지는 시각선은 공연에 몰입할 수 없게 만드는 주된 원인이기도 했다.

포천아트밸리 야외 공연장은 좋은 조건을 가진 공간임에도 공연을 더 살리는 방향으로의 관계를 맺지는 못했다. 이 무대 공간과 공연이 좋은 관계를 맺기 위해서는 자연 경관을 적극적으로 활용할 수 있게 기술적으로 보완하고, 관객 시각선을 고려한 객석 배치가 필요해 보인다.

관 중심 공연의 한계

서두에 얘기했다시피 지역+예술은 보통 지역의 지원으로 이루어지기 때문에 관 중심의 성격을 벗어나기 어렵다. 하지만, 이것을 정녕 어쩔 수 없는 일로 치부해야 하는지 묻고 싶다. 본 공연은 고사를 지내는 장면으로 시작한다. 음식이 차려진 고사상 앞에서 절을 하고, 명과 복 또는 소원을 비는 행위는 여러 마당극 형식에서 흔히 연출되는 장면이다. 이것은 관객이 '무대'라는 경계를 넘어 공연에 참여하면서 마음을 열고, 배우와 적극적으로 소통하는 장치이다. 그런데, 이날은 그 목적과는 다른 풍경이 펼쳐졌다. 고사를 본격적으로 시작하기 전, '꼭두쇠' 역할의 배우가 내빈 소개를 했고, 포천 시장이 무대에 등장해 마이크를 잡고 인사를 했다. 그로 인해 공연을 위한 물질로만 구성돼 있던 무대가 변질되고, 무대 위에 구축한 세계가 무너졌다. 관객이 무대 위에 올라 절을 하는 행위는 공연의 일원이 되는 경험을 하게 하는 매개다. 그런데 시장이 무대 위에 올라 무대 밖 언어로 관객에게 말을 건네면서 공연의 질서를 무너뜨린 것이다. 그런데도 이 행위가 허용될 수 있는 건, 이 공연에서 '포천'이라는 지역 키워드가 중요하며, 무엇보다 포천시의 지원으로 제작되었기 때문일 것이다. 이는 관 중심으로 제작되는 공연이 갖는 큰 한계이자, 공연 창·제작진이 고집스럽게 싸워 지켜야 할 덕목이다. 하지만, 본 공연은 그 덕목을 포기하고, 타협했다. 시의 요구를 들어줄 수밖에 없는 창·제작진의 입장이 이해되면서도, 공연을 위해, 관객의 몰입을 위해 거절했어야 마땅한 것이란 생각을 지울 수가 없다.

포천+가노농악+송경남

이 공연에서 가장 많이 반복되는 단어들이 있다. 포천, 가노농악, 송경남이 그것이다. 이 세 단어는 공연의 이야기를 이루는 중요 키워드로 등장한다. 그러나 무수히 반복되는 이 단어들은 이야기 속에서 유기적인 관계를 이루지는 못한다. 이들 사이에 생기는 공백은 곧 이야기의 공백이 된다.

송경남은 포천에서 전승되고 있는 가노농악을 역사적으로 단절될 수밖에 없는 상황 속에서 복원하고자 노력한 인물이다. 공연의 주요 서사는 송경남의 삶을 둘러싼 개인적·역사적 이야기를 바탕으로 한다. 한국전쟁과 산업화 시대를 거치며 변해가는 시대 흐름과 채석장이 있던 포천을 주요 배경으로 그의 삶이

펼쳐진다.

이야기를 끝까지 따라가며 몇 가지 질문이 들었다. 첫째, 송경남은 왜 '가노농악'을 전승하고자 했는가? 전쟁으로 인해 폐허가 된 마을, 먹고 살기 위해 밤낮없이 해야 했던 노동. 그 어려운 삶에도 송경남은 '가노농악'을 복원하고자 한다. 어느 순간에는 그의 행동이 '집착'으로까지 느껴질 정도였는데, 문제는 극 속에서 그가 왜 이토록 '가노농악'을 복원하고 싶어 하는지 설명하지 않는다는 것이다. 그저 이러한 행위가 후대에 박수 받을만한, 위대한 업적으로 치켜세워질 뿐이다. 송경남이 역사의 격랑 속에서 '가노농악'을 지켜내고자 한 이유는 무엇일까? 더불어, 송경남이 왜 그렇게 '농악'을 사랑하는지, 농악의 소멸을 슬퍼했는지도 설명되지 않는다. 이러한 공백은 이야기가 비약적으로 느껴지게 만든다.

둘째, '가노농악'을 이야기하고자 할 때, 한 사람의 생애만으로 충분한가? 이것은 곧 인물 중심 서사의 한계를 드러낸다. 한 인물의 생애를 따라가는 서사 전개는 익숙한 방식이지만, 이것에는 그만큼 촘촘한 사건과 해결의 배치가 필요하다. 이 서사에서 송경남의 삶은 급변하는 시대 흐름과 '전쟁'이라는 특수한 상황 속에 놓여 있다. 송경남은 삶과 죽음이 오가는 순간에도 예술을, 전통을 계승하고자 한다. 그의 성격, 그가 만난 사람, 그가 당면한 삶의 과제들이 무엇이었길래 '가노농악'을 잃지 않으려 노력했을까? '그'는 도대체 어떤 사람인가? 그를 특별한 사람, 어려운 시대 속에서도 무엇을 지켜내고자 한 사람으로 그리고자 했다면, 그만큼 인물 서사를 촘촘히 쌓아야 하지 않았을까?

셋째, '가노농악'은 전승할 만한 가치가 있는 예술인가? 공연 중에 아트밸리 가노예술단에 의해 가노농악이 연행되었지만, '가노농악'이 가진 특징을 알아차릴 수는 없었다. 여타 다른 마을굿 기반의 농악이 가진 지역적 특성을 발견하지 못했다. 가락이나 진이 새롭지 않았고, 이것은 앞서 언급한 연주자들의 관성적 연주 태도와 맞물린다. 극 속에서 '가노농악'이 어떤 음악인지, 마을 사람들에게는 어떤 의미인지 설명되지 않아 가노농악이 왜 전승되어야 하는지에 대한 이유는 설득력을 갖추지 못했다.

에릭 홉스 봄에 따르면 전통은 근대에 '기획'된 개념[1] 이며, 따라서 전통의 계승은 곧 기획된 상속이다. 무엇을 따르고, 무엇을 버릴지 후대에 선택할 수 있다. 그런 의미에서 '가노농악'은 어떤 이유로 상속 대상이 되었는가? 왜 전승되어야만 하는가? 이 질문에 답하려면, '가노농악'이 가진 예술적 의미, 음악적 특징이 제시되어야 한다. 하지만, 공연에는 이에 관한 내용이 없다. 한 개인의 노력으로 시대를 건너 살아남은 음악이 소중하다고만 말할 뿐이다. 전통은, 음악은 생동하는 물질이다. 음악은 '전통'이라는 이름으로 박제되지 않으며, 시간의 흐름에 따라 변화를 거친다. 가노농악도 마찬가지다. 그런데 이 공연에서는 전통 전승의 중요성을 단편적으로만 강조한다. '전통'의 보존과 계승을 최우선 가치로 삼는 것은 전통공연예술계를 지배하는 거대한 이데올로기 중 하나이며, 이러한 문제의식 없이 서사를 다루는 것은 다소 문제가 있다.

'송경남'과 '가노농악'은 '포천'을 위해 동원된 키워드나 다름없었다. 추측하건대, 송경남은 그저 농악을 사랑하고, 마을 사람들과 풍장 치기를 즐거워하는 사람이었을 것이다. 그는 '포천'을 위해 농악을 복원하고자 한 것이 아니다. '가노농악' 또한 지역을 위해 존재하지 않는다. 농악은 본디 마을의 안녕과

1) 에릭 홉스 봄, 박지향 외 옮김, 「만들어진 전통」 (서울: 휴머니스트), 2004.

풍요를 빌고, 함께 더불어 살아가는 사람들의 명과 복을 비는 문화이며 '가노농악' 또한 그러한 의미와 기능을 가지고 포천에 남은 것이다. 물론, '송경남이 가노농악을 복원하고자 노력한 인물'이라는 기록만으로 이야기를 만들 수는 있다. 그러나 지역이 사람과 예술을 앞서서는 안 된다. 그런 의도로 기획된 공연이라고 할지라도, '공연예술'에서 더 보여주어야 할 것은 예술의 가치와 그것을 따른 인간의 생이다.

주객이 전도된 공연은 쉽게 휘발되기 마련이다. 포천, 가노농악, 송경남이라는 세 키워드는 공연 내내 무수히 반복되었지만, 그 무엇도 관객에게 가 닿지 못했다. 세 키워드는 눙쳐지고, 뭉쳐져 억지춘향이 되고 말았다. 무대 위에서 자주 언급한다고 해서 그것이 강조되거나 효과를 발휘하는 것은 아니다. '포천'을 전면에 드러내고 싶었다면, '포천'의 삶, '포천'의 예술을 새롭게 다듬고 정비하여 무대에 올려야 하지 않았을까?

시대의 광풍을 지나 살아남은 음악이라는 의미를 부여하는 것만으로 충분하지 않다. 그 음악이 시대를 건너 어떤 모습으로 살아남았으며, 그것을 연행하는 이들과 어떻게 관계 맺고, 또 그 삶이 '포천'에서 어떤 풍경으로 발견되는지 더욱 자세히 들여다보아야 하지 않을까? 이러한 서사가 더해졌을 때, 포천, 가노농악, 송경남의 키워드가 이야기 속에서 생동할 수 있을 것이다.

지역+예술

예술을 통해 과거와 현재가 연결되는 풍경은 자못 아름답다. 적지 않은 작품이 '예술'을 통해 지나간 역사를 톺아보고, 재평가하고, 새로운 통찰을 빚어낸다. 이러한 시도는 예술의 존재 이유이자, 목적이기도 하다.

지역+예술은 우선순위를 재정비해야 한다. 무엇보다 중요한 건 관객이 만족할 만한 작품을 무대에 올리는 것이다. '지원'받는다는 이유로, '지역' 중심이라는 이유로 이 작업이 '예술'임을 망각해서는 안 된다. 지역+예술 작업이 재미없고, 그저 그런 작품이라는 대상화된 평가는 어쩌면 지역+예술 스스로 만들어가고 있는 것인지도 모른다. '지역'이라는 특수성으로 방어하기보다, 완성도 높은, 관객의 자리가 충분한, 예술가들의 역량을 보여줄 수 있는, 그들을 훈련하고 기량 향상까지 기대할 수 있는, 치열한 프로덕션 과정을 통해 성장이 일어나는 그런 작업으로의 지향. 지역+예술 작업은 이러한 성찰과 노력이 절실하다.

서두의 질문으로 되돌아가 보자. 지역과 예술은 상생할 수 있을까? 예술을 통해 지역은 어떻게 재구성되는가? 지역과 예술의 상생은 지원-실행만으로 불가하며, 서로에 대한 이해와 설득 과정이 필요하다. 위계에 의한 타협을 지양하고, 다소 거칠더라도 소통하며 좋은 작업으로의 목표를 달성하기 위해 노력해야 한다. 공연 안에서 지역을 상기하는 단순 키워드의 반복만으로 좋은 의미의 지역 재구성 또한 어렵다. 그간 관성적으로 작업해 온 과거를 성찰하고, 지역+예술의 의미를 새롭게 구성하려는 노력이 작업으로 이어져야 한다.

지역 소멸을 '예술'로 상쇄하고자 하는 시도는 필요하다. 다만, 당위만을 앞세우지는 않았으면 하는 바람이다. 지역+예술을 통해 '예술', '음악'의 생동이 일어난다면, 지역이 소멸에서 생성으로 가는 길 또한 자연스럽게 열릴 것이다. 그러기 위해서 좀 더 깊이 있는 사유와 열정, 실천이 필요하다. 지역+예술의 좋은 선례들을 곳곳에서 발견할 수 있기를 바란다.

2025 지역대표 예술단체 지원

유일무이

작품 비평문

비평가 성명

남화정

비평가 소속

소속 없음

예술단체명

풍물굿패 해원

공연명

유일무이

공연일시

2025년 9월 20일 19시

공연장소

해남문화예술회관 대공연장

끝에서 시작으로 돌아오는 여정

남화정

땅끝.

'해남'이라는 지명을 떠올릴 때마다 가장 먼저 생각나는 것은 늘 '땅끝'이다. 땅끝마을에 특별한 감성을 품은 것은 아니다. 굳이 이유를 찾아보자면 '땅끝'이라는, 그 딴딴한 음색과 함께 느껴지는 머나먼 거리감 때문일까. 갈 때마다 '멀다!' 하면서 가는 곳. 그렇게 먼 줄 알면서도 굳이 가게 되는 곳. 땅끝이 땅끝이라는 이름을 갖게 된 것은 고작 30여 년 전인 1994년. 주민들이 마을의 특징을 부각하고 관광객을 불러 모으기 위해 꽤 긴 시간과 적지 않은 노력을 쏟아부어 만들어 낸 이름이라고 한다. 마침 '국토순례'가 유행처럼 번지던 시기였고, 땅끝은 전국 순례의 첫 발 혹은 마지막을 장식하기에 좋은, 상징적인 의미를 가진 곳으로 여겨졌다. 그리하여 해남은 곧 한반도의 최남단, 땅끝이라는 정체성을 분명하게 알렸지만 역설적이게도 많은 사람들에게 '우리나라에서 내가 갈 수 있는 가장 먼 곳'이라는 이미지를 각인시키게 되었다.

풍물굿패 해원의 '유일무이(唯一無二), 은유의 고사티'는 도시인 은유가 이끄는 풍물패의 공연에서부터 시작한다. 은유는 여느 도시 사람들처럼 하루하루 바쁘고 치열하게 사는 사람이다. 최선을 다한 공연이 끝난 후 관객의 환호성이 끝나면 연주자에게는 질문의 시간이 찾아오게 마련이다. '이 공연은 어떤 나와 이 사회에 어떤 의미가 있나', '나는 무엇을 위해 사는가', '나는 어떻게 살고 싶은가', '나에게 예술은 어떤 것인가' 등등. 은유는 일단 떠나기로 한다. 내 삶에서, 내가 살고 있는 터전에서 가장 멀리 갈 수 있는 곳. 그곳이 바로 해남이다.

은유가 만나는 해남은 곧 풍물굿패 해원이 세상에 보여주고 싶은 해남이다. 산과 바다와 들이 어우러지고, 그 풍요로운 자연을 배경으로 풍류를 누릴 줄 아는 사람들이 살아가는 곳. 그 안에는 물론

풍물이 있고, 판소리도 있고, 시도 있고, 아픈 역사도 있다.

해원은 이 공연을 위해 단가 해남가를 만들었다. 해남가의 모델은 호남가다. 호남가는 '함평 천지 늙은 몸이 광주 고향을 보랴하고' 이렇게 시작해서 호남 각 지역을 둘러본다는 내용인데, '남원(南原)에 봄이 들어 각색(各色) 화초(花草) 무장(茂長)허니 나무 나무 임실(任實)이요 가지 가지 옥과(玉果)로다' 이런 식으로, 지명에 쓰인 한자를 우리말로 풀어서 호남의 자연과 문화를 담아내고 있다. 19세기 판소리 이론가 신재효가 정리한 사설 중에도 호남가가 있을 만큼 역사가 오래되기도 했고, 평화롭고 넉넉한 풍광을 묘사한 사설과 유려한 가락이 어우러져서 지금도 아는 사람들 사이에서는 호남을 대표하는 노래로 손꼽힌다. 다른 지역에서도 호남가를 본떠서 자기 고장의 노래를 만들어 보려는 시도는 여러 차례 있었지만, 호남가처럼 노래로서 생명력을 유지한 예는 없다. 해남가는 어떨까. 해남가도 내용만 다를 뿐 호남가와 똑같은 구조로 이루어져 있다. 호남가로부터 200년 가까운 세월이 흐르는 동안 세상도 변했고, 사람도 변했고, 주로 사용하는 문자와 용어도 달라졌다. '풍진 세상 뜻을 잃고 소요유를 누리고저 산천경개 좋은 곳에 가거처를 찾을 적에' 이렇게 시작하는 해남가의 첫 구절을 듣고 '이 노래 한번 들어봐야겠다'라고 느낄 수 있는 사람이 얼마나 될까. 뜻이나 알자고 해도 사전을 몇 번이나 검색해야 하는데, 호남가는 지명이라도 익숙하지만, 해남가에 등장하는 작은 마을 단위의 지명은 외지인에게는 한자를 알아도 지명인지 단순한 수식어인지 구분이 쉽지 않다. 2025년에 만든 노래가 조선시대 호남가보다 더 어려운 노래가 되었다. 은유는 과연 이 노래를 이해하고 해남에 조금이라도 더 관심을 갖게 되었을까.

은유는 해남에서 자신을 반갑게 맞아준 친구와 함께 씻김굿 현장을 찾는다. 일제강점기 해남 옥매광산의 징용 노동자들이 제주도에 파견되었다가 광복이 되자 250명이 배를 타고 고향으로 오던 중 원인 모를 화재로 118명이나 사망하는 사건이 있었다. 해남 주민들은 그 옛날의 사건을 잊지 않고 2017년 기금을 모아 추모비를 설립했다고 한다. 공연 중에 옥매광산 노동자들의 사연을 이야기하자 객석에서는 여기저기서 탄식이 들렸다. 해남의 하고 많은 이야기들과 역사적인 장소들 중 옥매광산을 택한 것은 올해가 광복 80주년이기 때문일 것이다. 옥매광산 추모비에는 광복의 기쁨은 어느 날 갑자기 선물처럼 주어진 것이 아니라 그 시대를 살아낸 수많은 사람들의 눈물 속에서 왔다는 것, 그러니 누구라도 하루하루 충실히 살아내는 그곳이 바로 역사의 현장이 될 수 있다는 메시지가 담겨 있다.

씻김굿은 망자를 천도하는 굿이다. 극 중에서의 씻김굿은 추모비 건립을 위해 애썼던 노인 '황산 양반'을 위한 것으로 상정되는데, 스스럼없이 무대에 나와 절을 하는 관객들에게는 아마도 옥매광산 노동자들에 대한 추모의 마음, 그리고 황산양반으로 대표되는, 스스로 역사를 기억하고 기록하는 모든 이에게 보내는 감사의 마음도 담겨 있었으리라 짐작이 된다.

씻김굿은 진도씻김굿이 국가 무형유산으로 지정되어 널리 알려졌지만, 호남 각 지역에서는 각자 나름의 씻김굿 전통이 전승되고 있다. 해남의 씻김굿은 망자를 저승으로 인도하는 바리데기 서사를 읊는 오구굿이 포함되는 것이 진도의 씻김굿과 구별되는 가장 큰 특징인데, 만약 이 대목을 공연했더라면 다음에 이어지는 원천강본풀이와 좀 더 자연스럽게 이어지지 않았을까.

본풀이는 하늘과 땅 사이에서 신비한 기운에 의해 태어난 존재가 삶에서 겪게 되는 갖가지 문제들을 하나하나 해결하며 신이 되어 가는 과정을 읊는 무가이다. 원천강 본풀이의 주인공은 강림들에서 스스로

솟아난 '오늘이'라는 소녀다. 오늘이는 원천강에 있다는 부모를 찾아가면서 뿌리를 넓게 뻗었으나 꽃은 딱 한 송이밖에 피우지 못하는 연꽃, 여의주를 세 개나 가지고도 용이 되어 승천하지 못하는 이무기처럼 언뜻 보기에는 모든 걸 다 갖춘 듯 보이지만 어딘가 부족한 존재들을 만나게 된다. 그리고 그들은 각각 원천강에 다다르는 길의 한 부분만 알고 있는데, 오늘이는 그 각각의 도움으로 부모님을 만나게 되고, 동시에 그들의 고민도 해결하게 된다. 연꽃이 꽃을 딱 한 송이밖에 피우지 못한 것은 맨 처음 피운 꽃에 집착했기 때문이고, 이무기는 욕심을 버리고 여의주를 한 개만 가지면 승천하리라는 것이다. 집착과 욕심. 그것이 세상 많은 문제들의 원인이라는 것을 알기까지 오늘이는 수많은 존재들에게 묻고 그들이 가지고 있는 지식의 조각들을 모은다. 세상은 그렇게 서로 부족한 존재들이 서로의 부족한 부분들을 메워주며 살아가는 곳이다. 은유는 이 이야기에서 자신이 해남까지 지고 온 질문에 해답을 얻었을까. 그런데 왜 이 대목에서는 해남의 이야기가 아니라 제주의 이야기를 가져와야만 했을까.

해원이 만든 깃발춤이 펼쳐지는 가운데 활기를 되찾은 은우의 소고춤으로 무대 공연은 마무리되고, 마지막은 공연장 마당으로 나가 관객과 어우러져 강강술래를 하는 것으로 마무리된다.

석가모니는 태어나자마자 '천상천하 유아독존'을 외쳤다고 한다. '세상에서 오직 나 혼자 존귀하다'라는 뜻이다. 유일무이(唯一無二)! 굉장히 오만한 말 같지만, 그 뒤에는 '내가 존귀한 만큼 모든 존재가 다 그렇게 스스로 존귀하다'라는 의미가 있다고 해석한다.

고사티는 시골 마을의 작은 골목을 가리키는 전라도 방언이다. 도시인들은 아파트나 고층 빌딩의 사무실처럼, 좁은 공간에 다닥다닥 모여 살 수밖에 없어서일까, 마음 안으로는 각자 자신만의 성을 쌓아두고 누군가 예고도 없이 그 공간을 침범하면 당장 물어뜯을 태세로 살아간다. 하지만 고사티에서는 상황이 다르다. 시도 때도 없이, 예고 따위는 들어본 적도 없는 사람들처럼 불쑥불쑥 치고 들어오는 사람들 사이에서 알량한 내 공간 따위를 주장하는 것은 스스로 고립을 자초하는 일이 될 뿐이다. 이럴 때는 내 성의 크기를 키워 모두의 공간으로 확장하는 것이 최선이다. 다른 존재를 내 안으로 받아들일 때, 내가 아픈 만큼 남도 아픔을 가지고 있다는 것을 절감하고, 내가 귀한 만큼 남도 귀하다는 것을 머리가 아닌 몸과 마음으로 알게 된다.

풍물굿패 해원은 이름에서 알 수 있듯이 풍물굿을 연행하는 단체다. 풍물, 풍장, 매구, 걸립, 굿, 호남농악, 웃다리농악 등 지역과 시대에 따라 또 누가 연행하는가, 어떤 목적으로 연행하는가에 따라 다양한 이름으로 불려 왔지만, 어떻게 부르든 음악과 연희는 크게 다르지 않다. 여기에 풍물 연행자들의 고민이 있다. 전 근대 사회에서 풍물은 마을 사람들이 자발적으로 참여하고, 연행자와 관객이 둘이 아니라 함께 어우러지는 잔치의 마당을 만들어 내면서 공동체 사회의 협동과 단결을 이끌어 냈다. 산업화와 함께 공동체가 흩어지고 각 지역의 풍물 가락들이 잊힐 위기에 놓였을 때 마당에서 놀던 풍물굿을 과감하게 네 개의 악기로만 연주하는 무대 음악으로 구성한 것이 바로 사물놀이다. 사물놀이 열풍 덕분에 학교마다 사물놀이패가 만들어지면서 많은 풍물연주 단체들이 생겨났고, 이제 풍물은 전문가의 공연물이 되었지만, 풍물패와 함께 놀던 사람들은 없다. 그저 관객이 있을 뿐이다. 어쩌다 한 번 풍물을 접하는 관객은 감사하게도 열화와 같은 성원을 보내지만, 지역마다 풍물패마다 다른 그 특유의 가락까지는 구분하지 못한다. 아무리 새롭게 구성한다 한들 작년에 했던 공연이나 올해 하는 공연이나 거기서 거기일 뿐인 것이다. 어떻게 해야 우리가 끊임없이 새로운 공연을 만들어 내기 위해 노력하고 있다는 것을 보여주면서

꾸준히 관심 갖는 관객을 만들어 낼 수 있을까. '유일무이, 은유의 고사티'는 그 고민의 결과물이다. 그리하여 정체성을 고민하는 은유가 등장하고, 은유의 여정 사이 사이에 해남의 문화가 끼어들고, 또 그 사이사이를 해원의 풍물 공연이 채운다. 그러나 장면과 장면이 유기적으로 연결되지 못하고 관객은 해원의 고민을 알아차릴 틈이 없다. 은유는 소고춤을 추며 어깨에 놓여있던 짐을 떨쳐내는데, 해원도 이 공연을 만들며 자신들의 답을 얻었을까.

연주자 혹은 연주단체가 온전히 자신들의 음악과 연희만으로 온전한 공연을 만들어 내는 대신 다른 장르와의 결합을 시도하는 것이 비단 해원만의 일도 아니며, 그런 시도들이 새로운 공연 문화를 만들어 내며 서로 발전해 왔다. 그러나 사공이 많으면 배가 산으로 가기도 하는 법. 공연 주체가 스스로 중심이 되지 못하고 다른 장르에 무게가 실리면 주체와 관객이 함께 길을 잃는다.

전통 공연 예술 단체가 활동하기가 어렵기는 수도권이라고 해서 수월할 리가 없지만, 지방에서는 서울 사람들이 미처 짐작도 하지 못한 다양한 난관들이 곳곳에 도사리고 있다. 그 간격이 서울에서 땅끝까지만큼이나 멀다. 하지만 극 중에서 은유는 말한다. '땅끝은 땅의 끝이 아니라 바다로 들어가는 시작이 아닐까. 바다에서 보자면 또 땅의 시작이 아닐까. 우리 인생도 매일 매일이 시작인 것 같아.' 시작을 제대로 볼 때, 끝도 보이는 법이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

잽이들의 노래

작품 비평문

비평가 성명

이고운

비평가 소속

오늘의 작곡가 오늘의 작품

예술단체명

풍물굿패 해원

공연명

잽이들의 노래

공연일시

2025년 7월 19일 18시 30분

공연장소

해남문화예술회관 대공연장

그 익숙함이 전하는 울림

이고운

관객의 호응과 참여를 끌어내는 방법의 하나는 그들이 이미 잘 아는 내용을 선보이거나 익숙한 말과 움직임으로 작품을 구성하는 것이다. 예측 가능성은 관객의 긴장감과 불안을 완화하고 더 편안한 마음을 가질 수 있게 돕는다. 또한, 해당 무대의 의미와 개성만을 관찰할 기회를 가질 여유로운 시간을 제공하기도 한다. 그러나 낯선 것을 맞이하는 상황에 비해 익숙한 것에 대해서는 오히려 확장된 기대감을 지니기 어려울 때가 있다. 레퍼토리 공연은 단체의 성격을 뚜렷하게 보여주면서도 안정적인 제작과 모객이 진행 가능한 방법이다. 하지만 반대로 새로운 시도와 놀라운 변칙을 기다리는 관객에게 일 순위로 고려되는 선택지는 아닐 것이다.

풍물굿패 해원이 7월 선보인 〈길을 가다5_잽이들의 노래〉는 이전에도 앞으로도 큰 변천 없이 연행될 해원의 레퍼토리 구성이고, 말하자면 아주 새로운 음악은 아니다. 전승과 보존이 중시되는 전통예술 장르의 특성상 '창작' 혹은 '현대화'를 필두로 내세운 작품이 아니면 기본적으로 오랜 시간 계승되어 온 악가무의 형식을 무대화하는 경우가 잦다. 그러므로 본 공연이 신박한 시도를 보여주길 바라지 않았고, 해남군고 이후 펼쳐질 단원들의 개별적인 등장에 관해서는 특별한 기대도 하지 않았다는 솔직한 고백을 내놓는다. 물론 다채로운 장단과 사위에 맞춰 어깨춤을 출 준비는 마쳐두었다. 다만, 해원의 대표 이우정을 비롯한 노련한 명인들의 개인 놀이와 해남 출신의 젊은 단원들이 선보이는 채상소고 놀이의 구성이란 흔한 프로그램처럼 느껴졌다.

하지만 역시 공연이란 관객과의 소통과 호응 속에 완성된다고 하던가. 무대에서 퍼진 음악이 관객의 추임새와 섞이는 순간들이 켜켜이 쌓여 100분가량의 러닝타임 중 소리 없는 허전함이나 지루함 따위가

찾아들 자리는 없었다.

공동체의 발자취와 기억

2016년 창단 후, 해남을 근거로 음악을 만들어 가는 풍물굿패 해원은 이우정 대표가 해남의 한 중학교 방과후 사물놀이 교실에서 만난 제자들과 꾸린 단체다. 그는 자신이 가르친 제자들이 풍물을 인생의 벗으로 삼아 능동적으로 활동할 수 있도록 팀을 설립했다. 바다와 맞닿은 해남 지역의 문화예술을 보여주고 지속시킨다는 염원을 담은 '해원(海原)'은 '정규 외' 시간에서 만나 소리를 엮은 선생과 제자들의 공동체이기도 하다.

해원은 2024년 전남문화재단 공연장 상주단체 사업을 통해 해남군과 협업 제작한 〈초혼제-기왕지사 인연 맺은 이 땅이오니〉(해남문화예술회관 대공연장, 2024.10.16)를 선보였고, 올해 2025년 지역대표 예술단체 지원사업을 통해 해남군고 보존회와 함께 〈길을 가다5_잽이들의 노래〉 공연을 올렸다. '길을 가다'라는 제목은 해원의 2019년 첫 정기발표회부터 올해의 정기 공연까지 이어진 단체의 레퍼토리 작품 제목이다. 즉, 올해 무대에서 잽이들이 노래함으로써 해원은 다섯 번째 레퍼토리를 연주했다는 것이고 꾸준히 그들의 길을 만들어 왔다는 의미겠다. 이들은 해남 뿐만 아니라 광주, 함평, 영암, 신안, 강진 등지 행사와 공연에 참여하며 호남 지역에 소리를 채워 왔다. 예로부터 호남 지역 놀이패나 세습무계 단골은 중점 지방 한 곳에만 활동을 제한하지 않고 호남 전역이나 전국을 다니며 예능을 보이고 굿을 연행하였다. 해원의 길이란 해남의 음악이 흘러온 좌표를 잇고 연장하는 선처럼 보인다.

이번 공연에서는 해원과 해남군고 보존회가 함께 해남의 전통적인 판굿을 무대에 올렸다. 해남은 농악을 군고(軍鼓)라고 칭하는데, 임진왜란 시기 전투를 앞두고 승병들이 싸움을 대비하는 진법(陣法)을 풍물로써 구성했던 것에서 기원했다는 게 유래에 관한 주된 설명이다. 이후 군고패는 사찰 건축 및 살림비 마련을 위해 이곳저곳 돌아다니며 축원과 염불을 해주는 걸립패로 활동하기도 했다. 이러한 역사를 지닌 연희를 보존하고자 하는 해남군고 보존회, 그리고 해남의 문화적 근원을 알리고 계승하려는 해원이 합작한 판굿은 해남 전체를 아우르고 기원하는 나름의 제의였다고도 볼 수 있겠다. 전국적으로 장대비가 쏟아진 일주일의 끝 무렵에 열린 공연은 시기적으로도 공동체에 적절한 위로가 된 셈이다.

무대와 객석에서 교차하고 확장되는 노래

모든 연희자가 한자리에 모여 태평소의 울림을 시작으로 열린 판굿은 해남의 여러 소리 중 밤굿을 중점적으로 꾸려졌다. 밤새워 신나게 전개되는 밤굿은 마을공동체의 평안을 빌고 사람들과 신명이 일체가 되는 굿이다. 공연은 모임굿, 질굿, 들 당산굿, 영산다드래기, 도둑잽이굿, 대동놀이, 파제굿 등으로 구성되었고, 이후 해원 단원들의 재주를 선보이는 개인놀이가 고깔 설장구놀이, 버나, 죽방울 놀이, 외북놀이, 사자춤, 채상소고놀이, 용기놀이 순서대로 진행되었다.

이날 놀이판의 중점은 도둑잽이굿이었다. 밤굿의 정점인 도둑잽이굿은 탈, 도구, 복장을 활용해 도둑으로 분장한 잡색들이 치배들(연희자 혹은 악기를 연주하는 잽이를 뜻한다. 용어의 구체적인 사용은 지역 및 상황마다 달라질 수 있다)과 엎치락뒤치락하며 해학적인 동작과 재담, 풍자적 내용이 재미인

대목이다. 도둑을 잡아 벌을 주는 내용은 부정을 풍자하고 공동체의 안녕과 질서를 기원하는 기능을 한다. 본 공연에서 도둑들은 검은색 두루마기를 걸치고 홍띠를 두르거나 대포를 들어 사물악기 잽이들과 시각적으로 차이를 두었다. 민복에 원색 삼색띠를 두르고 부포나 상모를 쓴 악기 잽이들의 복식에 비하면 외형은 화려하지 않지만, 악기도 없으면서 연주자처럼 그들의 움직임을 따라다니고 가락을 신나게 즐기는 모습에 관객들의 눈이 계속 향하기 마련이었다. 상쇠가 '도둑이 들었으니, 그들을 잡아 도둑의 목을 참수하라'는 명령을 하고, 무대를 돌아다니던 수상한 이들의 정체가 도둑이었음이 밝혀진다. 도둑으로 분장한 잡색들은 연주자들과 기예를 겨루고 관객의 시선을 빼앗아 가기도 하다가 악기잽이가 두고 간 꽹과리를 갖고 놀거나 어디서 북을 훔쳐 와 노름판을 벌인다. 결국 붙잡힌 죄인들은 도망가거나 죽은 척을 해보기도 한다. 어이쿠, 죽었다니 거참 아쉽고 슬퍼서 죽은(척하고 있는) 도둑을 둘러업고 잘 가라는 굿을 벌여주는 장면에 관객들은 웃음을 참지 못한다.

도둑잽이굿이 포함된 밤굿은 제례의 뒤풀이 격으로 연행되기도 하므로 사람들이 함께 어울려 즐기는 것이 중요한 거리이기도 하다. 해남군고 중 밤굿을 연행한 연유는 전통적으로 넓고 탁 트인 야외에서 마을 주민과 만들어 냈던 어울림을 프로시니엄 무대에서 최대한 끌어내기 위한 선택으로 보인다. 관객석과 분리된 무대 단 위에서 시작된 공연은 잡색의 재담이 관객석으로 건너오는 것부터 개인놀이에서 연희자들이 관객과 직접적으로 소통하면서 물리적 경계를 허물어 가면서 진행되었다. 재담이 오갈 때 행잉마이크의 사용으로 음악과 다른 성격의 기계적 울림이 첨가되긴 하였으나, 당일 관객의 높은 연령층과 도둑잽이굿의 익살스러움을 명확히 들려주는 방법을 고려한다면 해원은 지역민과 함께하는 풍물굿을 실내무대 장치의 효과를 최대한 활용하는 동시에 공간의 한계를 깨는 수단을 취한 것으로 이해된다.

관객석은 중장년층이 반 이상의 비율을 차지했다. 그리고 갑작스러운 폭우가 이동을 방해한 물난리를 겪은 직후였기 때문에 해남 문화예술회관에 접근하기 쉬운 관객들이 대부분이었을 것으로 보인다. 해남의 소리를 더 오래, 친밀하게 들을 기회를 가졌을 사람들이 더 많이 앉아 있었다는 뜻이다. 정확히 말하면 (가만히)앉아 있기보다 흥에 못 이겨 엉덩이를 들썩거리고 객석의 범위에서 최대한으로 춤을 추거나 자유롭게 이동하는 모습이 더 많았지만. 이 박수와 신명의 출처는 잘 아는 음악으로부터 기인했을 것이다. 밤굿에 참여한 적 없더라도 해남을 근간으로 하는 음악이라는 점에서 관객들은 친숙하고 편안한 관극 경험을 예상했을 것으로 본다. 그러한 기대와 더불어 추가적인 즐거움까지 완벽하게 충족시켜 주었다는 듯 사람들의 웃음꽃이 만발한 공연이었다.

군고가 마무리될 즈음 연주자들이 자연스레 무대 형태에 따라 디귿 형태로 둘러앉았고, 곧바로 시작된 이우정, 진준한의 고깔 설장구놀이는 분위기를 전환했다. 설장구놀이는 흠잡을 데 없는 음악과 몸짓으로 채워졌다. 놀이가 종료되고 무대는 서서히 암막에 들어갔는데, 두 단체가 함께 한 큰 마당에 비하면 상대적으로 소리의 음량과 움직임의 공간적 범위가 작아졌기 때문에 관객의 집중력이 감소할 것이 우려되었다. 그때 핀 조명 아래 봇짐을 멘 보부상이 등장한다. 가져온 물건을 팔아야 한다는 보부상은 쉬지 않고 입을 놀리면서 재주를 보여주었고, 실수에는 능청스레 관객의 호응을 요구하였다. 먼지떨이나 죽방울의 개수를 늘려가며 기예를 부리는 모습에 관객의 감탄과 웃음이 계속 터져 나왔다. 또한 객석의 아이들에게 버나돌리기를 체험할 수 있게 해주는 등 유쾌하고 적극적인 면모가 무대에 재미를 더했다. 호흡을 따라갈 수 있도록 짧은 암막을 사용한 것이 영리한 선택이었다.

보부상의 퇴장과 동시에 울린 꽹과리, 장구, 징 반주에 외북놀이가 연행되었다. 노련한 북잽이의 사위와 풍물 반주가 무대를 쉴 틈 없이 채웠다. 그리고 이어진 사자 춤은 공연장의 열기를 한층 더 끌어올렸다. 새빨간 사자탈이 관객석 쪽에서 등장해 그곳을 휩쓸고 다녔기 때문이다. 액운을 쫓아내고 경사를 부르는 역동적인 움직임이 공연을 절정으로 치닫게 했다. 한 관객은 흥에 겨워 무대로 올라가 사자의 입에 용돈을 쥐여주기도 했다.

한껏 도취한 분위기에 더불어 여섯 명의 단원들이 선보이는 채상소고놀이는 소고 연주뿐만 아니라 상모의 움직임부터 발장단까지 다채로운 볼거리를 선사했다. 소고놀이의 백미인 자반뒤집기 사위에 박수가 다시 터져 나왔다. 마지막으로 용기놀이는 판굿의 대미를 장식했다. 마을의 주요 행사나 신에게 제의를 지낼 때 용기놀이가 연행되었는데, 본 공연에서도 각각 푸른 해태와 용이 그려진 두 대형기가 바다가 있는 해남 지역문화에 활기를 더하고자 하는 의식에 무구처럼 사용되었다고 볼 수 있다. 의미를 일일이 해설하지 않아도 천장까지 닿는, 거대하고 무거운 용기가 관객의 머리 위에 닿기 직전까지 눕고 휘둘리는 장면이 무언가를 간절히 기원하거나 기념한다는 감각을 전했다.

참고로 이 순서는 프로그램북에 소개된 차례는 아니었다. 의도적이었는지 알 수 없으나 팸플릿 등을 통해 예상할 수 있는 흐름은 아니었다는 점, 흥취를 이어갈 수 있는 유연한 구성으로 관객이 공연을 지루하지 않게 따라갈 수 있도록 이끌었다.

잇는 것과 새로 짓는 것 사이에서

무대가 객석과 조화롭게 소통하고 관객의 참여에 열려있었던 것은 분명했으나 공연 중 그 경계가 아예 깨진 적은 없었다. 그러나 사자춤을 기점으로 실제 마당극처럼 공간이 분리되지 않은 퍼포먼스로 인식되었다. 무대 위에서 악사들이 가락을 연주하는 동안 사자가 곳곳을 오가며 춤을 추어 관객의 시선을 공연장 전체로 확장했다. 사자춤 대목에서도 사자탈을 관객이 쓰고 직접 사자춤을 연행할 시간이 주어지기도 했다. 이때 연희자는 사자탈을 반(하의)만 입은 채, 극적 가면을 쓰지 않은 개인으로 노출되었다. 하지만 그것이 관극의 몰입을 깬다거나 작품의 부자연스러운 요소로 작용하지 않았다. 그뿐만 아니라, 용기놀이 중 용기의 펄럭임이 관객의 공간에 '침입'하는 것에 관해 그 누구도 개의치 않아 했다. 묘기를 부리기에는 단상 위는 공간적 제약이 있었기 때문이기도 하지만 사전 허용이라는 개념도 필요 없이 무대를 경계 짓지 않는 모양은 전통예술이 판을 벌여 온 방식이다.

해남군고와 호남 농악에서 기원한 놀이를 해남을 근거로 하는 예술 단체가 개진했다는 중요한 의미가 있지만, 냉정하게 보자면 이러한 구성과 형식은 여타 지역 및 전통예술 공연에서도 만날 수 있다. 또한, 관객의 나이대와 문화적 배경지는 언제든 달라질 수 있고 변화하고 있다. 이로 인해 다양한 관객 층위를 설득하기 위한 전통예술 콘텐츠가 생성되는 정황을 심심치 않게 목격할 수 있다. 원형 보존과 레퍼토리 공연은 고민 없이 반복될수록 친숙함에서 지루함이라는 형용사가 붙는다는 위험한 공통점을 가진다.

그럼에도 의도한 바대로 무대를 명확히 진행하고 모두가 공유하고 있는 음악으로 호응을 자아내는 일은 누구나 해낼 수 있는 건 아니다. 연주자와 관객이 서로를 확인하고 낯익은 장단에 몸을 덩달아 움직이는 공연 리듬이 해원이 보전하고 공유하려는 전통예술적 레퍼토리가 아닐까. 기대하는 노래를 들을

수 있고 역사와 일상에 내재한 장단을 만날 수 있다는 것. 그것이 전통예술의 본질이라면 본질일 것이다. 하지만 언젠가는 이 잽이들의 노래가 낯선 시기나 상황이 도래할지도 모른다. 사실 그러한 미래는 이미 들이닥쳤다고 봐도 무방하다. 해원이 그려 갈 익숙하거나 새로운 문화예술적 내러티브란 무엇일지 그들의 음악을 기다려보자.

2025 지역대표 예술단체 지원

1883 仁川 그리고 기산 김준근

작품 비평문

비평가 성명

김영희

비평가 소속

한국춤비평가협회

예술단체명

전통연희단 잔치마당

공연명

1883 仁川 그리고 기산 김준근

공연일시

2025년 10월 24일 19시

공연장소

부평아트센터 해누리극장

인천의 연희가 두터워졌다

김영희

기산(箕山) 김준근(金俊根)은 19세기 말 조선의 풍속과 일상을 그림으로 남긴 화가였다. 19세기 전통과 21세기 현대를 연결해 주고 있는 그의 그림들은 분량이 방대할 뿐만이 아니라 놀랍도록 생생하다. 그런 김준근을 소재로 전통연희단 잔치마당(대표 서광일)이 창작판놀음 '1883 仁川 그리고 기산 김준근'(연출 서광일)을 신작 공연한다니 궁금하지 않을 수 없었다. 2025 지역대표예술단체 지원사업으로 10월 24, 25일에 부평아트센터 해누리극장에서 공연되었다.

창작판놀음이라 했으나 공연 예술 장르 전반이 극장 무대에 올랐다. 연극, 농악, 탈춤, 교방춤, 줄타기, 죽방울놀이, 노래, 국악 반주, 서양악 밴드, 스트리트댄스에 영상작업까지 극장에 올라간 현대판 극장 판놀음이었다. 프로그램은 7장으로 구성되었다. 1장 1883 개항장, 2장 갑신을사(甲申乙巳), 3장 시간여행, 4장 쌍검대무, 5장 광대줄타기 & 죽방울, 6장 팔탈춤, 7장 필묵전심(筆墨傳心), 그리고 에필로그이다.

기산이 남긴 시간을 그리기 위한 구성은 다층적이고, 등장인물도 여럿이었다. 김준근을 소개하기 위한 플롯으로 여러 인물을 등장시켰으니, 독일 무역회사 세창양행의 대표 칼 에두아르드 마이어와 또 다른 독일인의 대화 속에서 김준근을 소개했다. 또 국운이 기우는 조선을 한탄한 선비는 김준근이 조선을 속속들이 그리도록 동기를 부여하는 역할을 했다. 그리고 1880년대와 현재를 연결하기 위해 MZ세대 여성 댄서 3인이 시간여행을 하는 설정은 이 작품의 후반을 전개하는 동력이었다. 그 과정에서 각종 연행 즉 퍼포먼스들은 김준근의 그림들을 살아나게 하는 장치가 되었다.

공연은 독일인 마이어가 함부르크 민족학박물관에서 김준근의 '팔탈춤' 그림을 독일인 신사와 감상하는 장면으로 시작되었다. 관객들은 김준근에 대한 의문을 품은 채, 무대는 1883년 제물포 즉 인천

개항장으로 장면이 전환되었다. 개항장에서 풍물판이 벌어졌지만, 조선 백성이 일본군에게 시달리는 상황을 김준근(유인석 출연)이 지켜보았다. 또 조선이 무너져 가는 것을 한탄하는 선비를 만나 조선의 당대를 그림으로 그리기에 대한 의미 부여와 다짐을 한다. 그러한 시대를 1884 갑신년부터 2025 을사년까지를 아우르며 임윤정이 밴드와 함께 〈인천아리랑〉, 〈도솔가〉를 서럽게 또는 경쾌하게 노래했다. 그리고 무대는 2025년으로 훌쩍 건너뛰었다. 힙합 댄서(윤감송, 최하연, 윤예술) 3인의 시끌벅적 댄스 한바탕이 객석을 달구었고, 우연히 묘한 부채를 부쳤더니 1880년대 개화기로 시간 이동이 벌어졌다. 이들은 김준근을 만나게 되었고, 3인의 선반 설장고(조태욱, 김정호, 박진우)에 힙합 댄스의 콜라보 무대가 벌어졌다. 이어서 전통 공연 종목들이 차례로 무대에 올랐다. 고혹적인 쌍검대무(송현주, 정하늘), 관객을 쥐락펴락하는 광대줄타기(강병식, 맹헌영), 기교가 끊이지 않고 과감했던 죽방울놀이(김종혁, 강준형), 그리고 봉산탈춤의 먹중(신선일), 은율탈춤의 미얄영감(최민우)과 목중(최민기), 고성오광대의 원양반(김태현), 봉산탈춤의 취발이(윤원중), 고성오광대의 말뚝이(장제후)가 한판 탈춤판을 벌였다. 이 춤과 놀이들은 김준근의 〈기상검무추고〉, 〈광대줄타고〉, 〈죽방울밧는모양〉, 〈팔탈판〉에 그려진 모습들을 연행으로 옮긴 것이다. 휘날레로 탈춤꾼들의 팔탈춤이 어느덧 그림 〈팔탈판〉으로 떠오르며 영상(디자인플레이스 작업)은 더욱 선명하게 우리의 전통 공연 예술 종목들을 각인시켰다. 그 사이에 힙합 댄서들은 현재로 돌아왔고, 관객의 시점은 2025년이 되었다. 그렇게 큰 박수 속에 커튼콜이 이어졌다.

'1883 仁川 그리고 기산 김준근'은 기산 김준근의 그림과 개항장 인천, 전통 공연 예술들을 결합하고자 여러 측면으로 공들인 작품이었고, 출연진과 제작진 규모도 컸다. 조선 후기의 화가 김홍도나 신윤복처럼 알려지지 않았으나, 조선 말기에 조선의 풍속과 일상을 그린 김준근을 충분히 부각시켰고, 그의 그림 속에서 전통 공연 예술의 맥락도 드러났다고 본다. 그러한 기획 의도 외에 관객들이 몰입할 수 있는 장면들은 나름대로 완결성을 보여주었다. 밴드 반주로 〈인천아리랑〉과 〈도솔가〉를 불렀던 2장이나, 광대줄타기와 죽방울을 놀았던 5장은 관객의 호응이 높았다. 다만 6장 팔탈춤에 등장한 6인의 탈 캐릭터들은 각 탈춤에서 매우 핵심적인 역할이며, 춤의 전형성이 확고한데, 그 진미를 충분히 표현하지 못한 듯하여 아쉬웠다. 중요 캐릭터들을 평면적으로 모아놓았기 때문일 수 있다.

그리고 '1883 仁川 그리고 기산 김준근'은 기산의 생애나 인생론에 초점이 맞춰진 구성은 아니다. 기산의 생애에 대해 알려진 바가 별로 없기 때문일 것이며, 공연을 기획 주관한 전통연희단 잔치마당의 장르 특성 때문이기도 할 것이다. 극장에 들어가 여러 볼거리를 겸하며 기산 김준근을 알리고자 했지만, 앞으로 여러 등장인물과 복선을 갖고 복합적인 플롯을 유지하며 구성을 그대로 끌고 갈지는 좀 더 고민이 필요하다고 본다. 이 공연이 초연이었으므로 재공연에서 완성도를 높일 가능성과 방향성은 충분할 것이다. 김준근의 그림을 위해 영상이 반드시 상영될 것이므로, 극장 공연은 불가피하다. 그렇다면 디테일을 더욱 살려서 연출하거나, 아니면 구성을 좀 더 과감하게 묶어내거나 쳐낼 수도 있을 것이다.

아무튼 다음 공연이 성사되기를 소망한다. 기산 김준근의 그림은 19세기 후반 조선의 모습이면서, 현행 전통 공연 예술을 위한 분명한 자산이며 맥락이기 때문이다. 또한 전통연희단 잔치마당이 창작판놀음 '1883 仁川 그리고 기산 김준근'을 통해 무대화에 참신하게 접근했기 때문이다. 기산 김준근이 인천 외에 부산 초량과 원산에서도 활동했다고 하니, 지역 공연을 넘어설 수도 있겠다.

2025 지역대표 예술단체 지원

1883 仁川 그리고 기산 김준근

작품 비평문

비평가 성명

주하영

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

전통연희단 잔치마당

공연명

1883 仁川 그리고 기산 김준근

공연일시

2025년 10월 25일 15시

공연장소

부평아트센터 해누리극장

풍속화와 판놀음이 만나 펼쳐낸 '타임슬립'

주하영

풍속화(風俗畫)란 보통 특정 시대의 일상생활과 습관 및 관행, 유행 등을 그린 그림을 말한다. 『한국민속대백과사전』에 따르면, 풍속화는 특정 시기에만 그려진 것이 아니지만, 신분 계급에 따라 "관인(官人)·사인(士人)·서민(庶民)"으로 나뉘는 풍속화 가운데, 평범한 서민을 다룬 풍속화들은 조선 후기에 유행하기 시작했다.[1] 농민들의 모습을 해학적으로 그려낸 단원 김홍도(金弘道)와 여성의 모습과 일상, 유희를 세밀하게 그려낸 혜원 신윤복(申潤福)의 그림들은 대중에게도 잘 알려져 있다.

하지만 조선 말기와 근대기에 원산, 부산(초량), 인천(제물포)의 개항장에서 서양인들을 대상으로 풍속화를 그려 판매한 기산 김준근(金俊根)의 풍속화에 대해서는 잘 알려지지 않았다. 19세기 말과 20세기 초 시기에 개항장을 둘러싼 사람들의 일상과 모습에 대한 기록이라고 할 수 있는 김준근의 그림들은, 구매자가 주로 외국인이었던 탓에 국내보다 해외에 더 많이 소장되어 있는데, 그 작품의 수가 무려 1,500여 점에 이른다고 한다.

1992년에 창단되어 올해 33주년을 맞은 전통연희단 '잔치마당'은 지난 10월 24~25일, 부평아트센터 해누리극장에서 2025 지역대표 예술단체 선정작인 창작 판놀음 〈1883 仁川 그리고 기산 김준근〉을 선보였다. 김준근의 풍속화 속에서 발견되는 1883년 인천의 제물포 개항장의 풍경을 배경으로, 국악과 서양 음악의 혼합 속에서 무대 위에 '판놀음'으로 그림 속 장면을 재현하는 융합 공연의 경험은 어떻게

1) 윤진영, 「풍속화」, 『한국민속대백과사전』, 국립민속박물관, https://folkency.nfm.go.kr/topic/detail/6595?pageType=-search&keyword=%ED%92%8D%EC%86%8D%ED%99%94

펼쳐졌을까?

19세기 말 개항장을 그린 풍속화와 전통연희의 만남

문화체육관광부와 인천광역시의 후원으로 제작된 창작 판놀음 〈1883 仁川 그리고 기산 김준근〉은 개항의 도시 인천의 근대사를 예술로 담아내기 위한 노력에서 탄생한 작품이다. 전통연희단 잔치마당 대표이자 음악학 박사인 서광일은 프로그램 북의 「초대의 글」에서, 이번 공연이 2024년 〈인천 아리랑 연가〉에 이어지는 '인천 개항장 시리즈 제2탄'이라고 설명한다. 그에 따르면, 국악 평론가 윤중강의 제안에서 시작된 이번 공연은 "개항을 통해 들어온 서양 문물과 조선의 전통이 충돌하면서 새로운 문화가 태어났다는 시대정신을 무대예술로 구현"하는 것을 목표로 하고 있다.[2)]

미술과 국악, 전통연희가 접점을 이루는 공연은 풍물놀이, 탈춤, 줄타기, 검무, 죽방울놀이 등이 기산 김준근의 그림 속 장면과 연계되며 실제 무대 위에서 펼쳐지는 형태로, 1883년의 개항장의 건물들과 거리들, 민생의 삶의 장면들을 화가인 김준근이 그림으로 남기게 된 에피소드를 보여주는 구조로 되어 있다. 하지만 김준근의 생애에 대해서는 원산 출신으로 개항장에서 풍속화를 그려 외국인에게 팔았다는 것 외에는 알려진 것이 거의 없기 때문에, 관객이 마주하게 되는 에피소드들은 작·연출을 맡은 전승우에 의해 픽션으로 창작된 것들이다. 전승우는 프로그램 북을 통해 "몇 개의 기록과 팩트만으로 한 시대를 살았던 예술가의 이야기를 다룬다는 것"의 어려움을 피력하는데, '전통연희극'이라는 장르가 갖고 있는 "억눌린 현실을 이겨내는 웃음"과 "시대의 고통을 견디게 하는 놀이의 힘"에 초점을 맞춰, "그 시대의 눈으로 세상을 바라본 한 예술가의 이야기"를 무대화하려는 노력이 있었음을 덧붙인다.[3)]

학자들의 연구에 따르면, 김준근은 1860년 전후에 출생한 것으로 추정되며, 초반에는 민화를 주로 그리다가 1882년을 전후해 풍속 화가로 활동하기 시작했다. 그의 그림 유형들은 당대의 삶을 엿볼 수 있는 생업과 의식주, 의례와 놀이, 연희, 세시풍속, 종교 등으로 구분된다. 대부분 엽서 크기의 작은 채색화가 많지만, 수묵화나 산수도, 화조도 등 전통 회화 양식을 따른 그림들도 있으며, 삽화도 있다. 1895년에 캐나다 출신의 선교사 제임스 게일(James Scarth Gale)이 한국어로 번역해 출간한 영국 작가 존 버니언(John Bunyan)의 1678년 종교 소설 『텬로력뎡(천로역정)』(원제: The Pilgrim's Progress)에는 김준근의 삽도가 실려있다. 또, 같은 해에 출간된 미국 고고학자 스튜어트 컬린(Stewart Culin)의 책 『한국의 놀이』(원제: Korean Games: With Notes on the Corresponding Games of China and Japan)에도 김준근이 그린 풍속화 22점이 원색 삽화로 담겨 있다.

개항장에는 일본, 청, 독일, 영국, 러시아 등 각국의 외교관과 선교사, 군인, 상인들이 몰려들었고, 이국적인 문화에 호기심을 가진 이들은 낯선 땅에서 자신들이 마주하는 장면들을 빠르게 그려 기록해 줄 화가를 필요로 했다. 생계를 위해 그림을 그린 김준근의 풍속화에는 "당대 서구인의 시각"에 입각해 "외국인의 요구에 부합"하는 그림을 생산했다는 한계에 대한 지적이 있지만, "19세기 말 우리나라의

2) 서광일, 「초대의 글」, 『창작 판놀음 기산 시간을 그리다』 공연 프로그램북, 전통연희당 잔치마당, 2025, 3쪽.

3) 전승우, 「작·연출의 글」, 『창작 판놀음 기산 시간을 그리다』 공연 프로그램북, 전통연희당 잔치마당, 2025, 7쪽.

문화를 재구성"하고 "민속문화를 문화콘텐츠로 재창조하는 데 중요한 자료적 의미를 지닌다"라는 평가가 일반적이다.[4] 국내에서 김준근의 풍속화에 대한 관심은 2000년대 이후부터 집중되기 시작했다. 2002년에는 1886년에 한국을 방문했던 독일인 카르 오트 뤼어스(Carl Ott Lhrs)가 수집한 김준근의 풍속화 21점이 "그림의 고향인 한국으로 돌려보내고 싶다"는 상속자의 뜻에 따라 기증되어, "1백여 년 만의 귀향"을 이루기도 했다.[5]

이 창작 판놀음은 부산(1876), 원산(1880)에 이어 1883년에 세 번째 공식 개항장이 된 인천(제물포)을 배경으로, 김준근의 그림들의 일부를 선택해 '살아 움직이는 풍속화'처럼 무대에 구현한 특징이 있다. 놀이와 예술이 결합한 한국 고유의 공연 문화로서 '연희'를 접목하기 위해, 김준근의 그림 가운데 〈팔탈춤〉, 〈기생 검무〉, 〈광대 줄타기〉, 〈죽방울 받는 모양〉이 무대 위 대형 스크린으로 영사되고, 그림 속 연희들은 고스란히 퍼포머들을 통해 살아있는 공연으로 펼쳐진다. 또한, 개항 전 인구 수천 명의 작은 어촌이었던 제물포를 염두에 둔 듯, 당대 농업을 주로 했던 민생의 삶을 드러내는 〈농번기 농촌〉, 〈밭갈이〉의 그림들도 영사되는데, 관객이 자연스럽게 그림이 무대 위로 옮겨져 살아나는 듯 느낄 수 있도록, 그림 속 의복들은 그대로 퍼포머들과 배우들의 의상으로 구현된다.

21세기 현재와의 접점을 위한 '타임슬립' 적용

구한말 수많은 풍속화를 남긴 '기산 김준근'에 대한 오마주이자 픽션임을 드러내는 공연은, 1983년 독일 함부르크 민족학박물관의 '프롤로그' 장면으로 시작한다. 김준근의 그림 〈팔탈판〉이 스크린에 투사되는 가운데, 턱시도를 입은 독일인 신사 두 명이 그림을 흥미롭게 바라보며 대화를 나눈다. 관객은, 두 신사 중 한 사람이 제물포에서 '세창양행'이라는 무역회사를 운영하면서 김준근의 풍속화를 대량으로 구입해 독일로 가져간 에드워드 마이어(H. C. Eduard Meyer)의 후손이라는 사실을 알게 된다. 마이어의 후손은 그림 속 탈춤을 퇴마의식으로 추측하는 다른 신사를 향해 식견의 짧음을 지적하며, 그림에는 역사와 문화가 담겨있음을 강조한다. 두 신사의 대화는 김준근을 "당대 조선 민중의 삶과 희망, 절망"을 담아낸 "시간의 기록자"로 표현하는데, 그림 속 악기의 소리가 들려오는 것 같다고 말하는 순간, 무대 위로 실제 북소리가 울려 퍼지며, 객석을 지나 등장한 풍물패의 〈남사당 길놀이〉가 시작된다.

짧은 프롤로그는 관객이 김준근이라는 풍속 화가를 어떻게 바라봐야 할지를 안내하는 역할을 한다. 또, 이어지는 7개의 장면을 통해 김준근이 인천 개항장에서 민중의 삶의 장면들을 어떻게 담아내게 되었는지를 펼쳐낸 뒤, 에필로그로 연결되어 김준근의 그림들이 "조선의 시간을 그려 위대한 유산을 남겼다"는 메시지로 마무리된다. 김준근의 풍속화가 세계 20여 곳의 박물관에 소장되어 있음을 알리는 에필로그의 스크린 화면은 암전 후, 연희자들의 〈판굿〉과 밴드의 〈인천 아리랑〉, 커튼콜로 이어지는데, 커튼콜이 끝난 무대 스크린에는 공연에 등장했던 기산 김준근의 그림들이 반복적으로 영사되며 여운을 남긴다.

---

4) 정형호. 「기산 김준근의 풍속화에 나타난 민속적 특징」. 『중앙민속학』, 제13권, 2008, 179쪽.

5) 오병상, 「기산 김준근 풍속화 21점 1백여 년만의 귀향」, 『중앙일보』, 2002.2.7, https://www.joongang.co.kr/article/4224406

‘1장’의 에피소드는 남사당패를 따라 화구통을 매고 1883년의 제물포 개항장에 온 김준근이 관객을 향해 말을 걸고 인사를 나누며, 무대와의 경계를 허무는 것으로 출발한다. 서양 문물이 빠르게 들어오면서 ‘변화’에 직면한 개항 시기를 언급하면서, “우리의 소리, 우리의 가락, 우리의 춤만큼 좋은 것은 없다”고 강조하는 김준근은 “귀한 걸음”을 한 관객들에게 개항장의 모습을 소개하는 ‘안내자’로 기능한다. 조선의 주권을 심각하게 침해한 불평등 조약에 의한 개항이었음을 드러내는 일본군과 조선 여성 상인들의 갈등 장면은, 핍박과 폭력을 행사하는 일본군에게 굴종할 수밖에 없었던 조선인들의 모습이 아니라, 억압 속에 거세게 저항을 표현했던 여성 상인들의 모습을 통쾌하게 그려내는 방식을 취한다.

‘2장’은 근대 문물의 유입으로 사진관과 잡화점, 음식점, 여관, 성당 등의 근대식 건물과 다양한 외국어 간판들이 등장했던 개항로를 배경으로 한다. 김준근은 제물포를 처음 찾아와 길을 잃은 선비를 안내하며 나눈 대화 속에서 변화와 혼란 속 조선을 그림으로 남기겠다는 결심을 한다. 이어지는 ‘3장’에서는 2025년 세계 속 대한민국의 위상과 K-문화에 대한 뉴스가 스크린에 영사된다. 힙합 군무를 연습하는 3명의 걸그룹 멤버들은 우연히 풍속화가 그려진 합죽선 부채를 발견하는데, 부채질이 일으킨 천둥과 바람으로 인해 멤버들은 구한말 조선으로 ‘타임슬립(time slip)’을 겪게 된다. 다소 억지스럽게 느껴지는 맥락이기는 하지만, MZ세대의 문화와 현재의 K-컬처 열풍의 연계를 의도한 듯 보이는 플롯은, 걸그룹 멤버들이 “조선의 생생한 모습을 보여 주겠다”는 김준근에게 이끌려 개항장에서 농악놀이를 무대화한 춤인 〈버꾸춤〉에 맞춰 힙합 춤을 함께 추는 ‘판’을 벌이는 장면으로 연결된다.

김준근과 걸그룹 멤버들의 여정은 ‘4장’의 쌍검대무의 〈기생검무〉와 ‘5장’의 〈광대 줄타기와 죽방울〉을 거쳐 ‘6장’의 〈팔탈춤〉에 이른다. 모든 연희는 스크린에 영사되는 김준근의 그림과 연계되며 무대 위 실제 연희로 이어지는데, 김호석 예술감독에 따르면 무대 위에서 펼쳐지는 연희들은 현장의 관객과 적극적으로 소통함과 동시에 “그림 속에 남아 있는 연희적 부분을 고증하고 표현”하고자 했다고 한다.[6] 기산은 걸그룹 멤버들에게 탈춤에 대해 “조선 백성들의 한과 분노를 웃음으로 승화시킨 민중의 연극”이라고 설명하며 붓을 꺼내 그림을 그리기 시작하고, MZ 세대 멤버들은 자신들도 그림 속에 남겨달라고 요청한다.

부채질이 ‘타임슬립’을 일으킨다는 사실을 인지한 멤버들은 김준근에게 140년 후의 미래에서 왔음을 고백하고, ‘7장’에서 현재로 돌아와 이제는 그림이 사라진 합죽선 부채에 “시간은 기억을 따라 흐르고, 기억은 기록되어 다시 살아난다”라는 글귀만 남아 있는 것을 발견한다. ‘시간을 그리다’라는 부제의 의미를 강조하는 창작 판놀음 〈1883 仁川 그리고 기산 김준근〉은, 무대 위에서 펼쳐진 연희들을 한껏 즐기며 19세기 말 인천 제물포 개항장을 다녀온 관객들이 ‘타임슬립’의 기억을 간직하고, 현실로 되돌아가기를 바란다.

피리와 대금, 해금, 타악, 태평소의 국악이 피아노, 베이스, 일렉기타, 드럼의 밴드 연주와 조화를 이루고, 35명의 연희자가 남사당놀이, 탈춤, 줄타기, 검무 등의 집단적 에너지를 선보이며, 구한말의 조선을 그린

6) 박경호, 「연희판 고증 도전한 ‘기산, 시간을 그리다’ 제작진」, 『경인일보』, 2025.10.19, https://www.kyeongin.com/article/1753644

풍속화가 스크린에 투사되는 가운데 연극적 플롯이 전개되는 공연은, 분명 상호텍스트성과 상호매체성 면에서 유의미한 융합 예술을 만들어 냈다고 할 수 있다. 플롯 전개나 장면 연결 등에서 보충되었으면 하는 부분들이 있기는 하지만, '만 36개월 이상'이라는 관람 연령을 염두에 둔다면 관객층을 넓혀 공연의 접근성을 높이기 위한 시도로 읽힐 수 있다. 관객이 어렵지 않게 전통예술 공연을 찾도록 만들고, 잘 알지 못했던 '기산 김준근'이라는 풍속 화가와 19세기 말 개항장의 조선에 대해 알리는 것을 염두에 둔 공연이라면, 훌륭하게 그 목적을 성취하고 있다고 볼 수 있지 않을까? 지금보다 발전된 형태의 다음 공연을 충분히 기대해 볼 수 있을 것으로 생각된다.

*저자 소개 - 주하영 (공연 평론가. 영미권 원작 및 해외 작품들의 한국 수용에 관심이 많으며, 관객에게 보다 가까이 다가갈 수 있는 평론을 추구한다. 언론 매체 『인터뷰365』에 비평 칼럼 코너 〈앨리스 박사의 문화로 보는 세상 풍경〉과 〈주하영 평론가의 짧은 단상〉을 게재하고 있다.)

2025 지역대표 예술단체 지원

팥죽할멈과 호랑이

작품 비평문

비평가 성명

김문성

비평가 소속

경서도소리포럼

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

팥죽할멈과 호랑이

공연일시

2025년 7월 5일 16시

공연장소

광주학생교육문화회관

광대가 된 무등산 호랑이를 만나다

김문성

사자가 아닌 호랑이를 만나다

궁금했다.

아이들은 입모아 “사자”라고 외치는데, 그 동물은 연신 “어흥” 댄다.

호랑이라면 누구보다도 자부심이 강한 광주 사람들. 그 광주 사람들이 모두 ‘사자’라고 하는데 말이다. 잠시 생각 회로를 바꾼다. 무등산 호랑이는 사자의 변종이었을까?

누가 봐도 백호의 춤사위는 완벽한 사자춤이었다.

던져놓은 외침에는 무심한 듯, 아이들은 호랑이의 기교 높은 춤사위에 연신 환호한다. 호랑이는 개가 되고, 낙타가 된다. 큰 덩치로 무대에서 데구르르 구르자 공연장은 아이들이 내지른 함성과 물개 박수 소리로 일렁거린다.

그랬다. 전통 연희에 사자놀음은 있어도 호랑이놀음은 없다.

사자 연희에 익숙한 관객들은 사자를 호랑이로 믿어주는 유연함으로 쉽게 태세가 전환된다. 언제 그랬냐는듯 호랑이 정체성 논란은 안중에도 없다. 무대에 빠져드는 관객만 있을 뿐이다.

사자와 달리 호랑이는 우리와 생활 영역을 공유하며 많은 민폐를 끼쳤다. ‘호환마마’라는 말처럼 호랑이는 오랫동안 공포 그 자체이자 포악한 동물로 인식되었다. 단군신화 속 호랑이는 포식자로서 야만적 본능을 가진 금수로 그려졌다. 영화 ‘대호’ 속 호랑이는 우리 민족이 호랑이에 대해 가지고 있는 공포심의 크기가 리얼하게 반영되었다. ‘해와 달이 된 남매’(햇님달님)속 호랑이는 최상위 포식자답게

사람을 잡아먹는 잔혹한 빌런으로 묘사되었다.

반대급부로 호랑이에 대한 공포감을 희석시켜려는 시도들도 있었다. 권력자를 희화화한 것이라는 평가도 있지만, 호랑이는 민화를 통해 우스꽝스러운 존재로 비하되었다. 민간 설화를 통한 우직형 호랑이 즉 우둔화 작업도 그러한 시도중 하나로, 수세기에 걸쳐 활발하게 이루어졌다. 이른바 '착한 호랑이' 즉 '선호'(善虎)이야기는 이러한 군중 심리가 반영된 결과물이다.

〈호랑이와 곶감〉 이야기 속 곶감을 무서워하는 호랑이가 대표적이다. 〈호랑이 형님〉 이야기 속 호랑이는 우둔함이 디폴트값이지만, 우둔함에서 한발 더 나아가 순진한 동물로 그려졌다. 나무꾼에게 속아 자신을 사람으로 착각한 호랑이가 늙은 어머니에게 효도하고 어머니가 죽자 슬퍼하다가 그만 병으로 죽는다.

이러한 우둔함은 호랑이와 대척점에 있는 약자인 토끼와의 관계에서 더욱 선명해진다. 놀랍게도 토끼는 호랑이와 대결해 100전 100승을 기록한다.

호랑이에게 잡아먹힐 위기에 처한 토끼가 얼음물에 꼬리를 넣으면 물고기를 잡을 수 있다고 하자 꼬리를 물에 넣었다가 영락없이 얼어죽게 된 호랑이,

조약돌을 구우면 맛있는 인절미가 된다는 말에 속아 조약돌을 구워 먹다가 죽을 뻔한 호랑이,

함정에 빠진 자신을 구해준 사람을 잡아먹으려하자 재판을 하겠다며 함정에 다시 들어가라는 토끼의 말에 속아 함정에 빠져 꼼짝없이 죽게 된 호랑이 등 오랜 세월 우둔화 작업을 통해 보여지는 호랑이는 용맹함 대신 허세와 허당이 가득한 우스꽝스러운 모습이 대부분이다.

이 작품에 등장하는 호랑이 역시 전형적인 민간설화 속 우둔한 호랑이의 한 유형에 해당된다. 원작은 1997년 미취학 아동용으로 창작되었다. 호랑이에게 잡아먹힐 위기에 처한 팥죽할멈이 팥밭메기를 제안하지만 호랑이가 이기게 되고, 다시 팥죽을 미끼로 호랑이를 속여 잠시나마 목숨을 구한다. 그러나 팥죽을 끓일 시기가 다가오자 팥죽을 좋아하는 밤톨, 멧돌, 멍석, 지게의 도움을 받아 죽을 위기를 넘기고 오히려 호랑이를 길들인다는 내용이다.

호랑이가 팥죽을 좋아한다는 스토리는 매우 비현실적이지만 관객들은 스토리가 진실한지 여부에는 관심이 없다. 원작 속 호랑이 대신 무등산 호랑이로 설정된 나비가 사물에 맞춰 펼치는 온갖 재주와 애교에 반응할 뿐이다. 원작 속 호랑이의 광대버전이라고 보면 된다. 어릿광대를 따라 아이들은 '세이호'를 연발한다.

광주 지역에서 구비전승되는 무등산 호랑이는 외모는 사납고 무서운 모습이지만, 본성은 '선호'에 가깝다. 의롭고 착한 호랑이라는 뜻이다. 무등산 산신령이 데리고 다니는 호랑이는 도적떼를 몰아내고 시민의 안전을 수호하는 의로운 호랑이다. 또 다른 무등산 호랑이도 있다. 병든 어머니를 모시는 사는 가난한 효자 청년에게 약초를 알려주어 어머니 병을 낫게 하는 착한 호랑이다.

도적 떼를 몰아내고 시민의 생명과 안전을 지켜낸 무등산 호랑이 설화는 자연스레 5.18정신을 지고지순한 절대선으로 여기는 광주시민의 자부심과 정신문화로 연결된다. 이런 점에서 무등산 호랑이 설화를 지역예술 콘텐츠 소재로 사용한 것은 매우 적절해 보인다. 그래서 광주시민들은 사자를 호랑이라고 해도 믿어주는 유연성을 가지고 열린 마음으로 공연을 대했던 것이다. 그런 무등산 호랑이가

이제 얽고 늙고 다소 추하기는 하지만, 내공이 십단이면서 지혜가 철철 넘치는 팥죽할멈을 만난다.

강령탈춤 속 미얄할멈이 나왔다, 팥죽할멈

팥죽할멈인데. 미얄할멈이다. 미얄 같은 팥죽할멈이 나비를 찾으러 나오면서 공연은 본격적으로 시작한다. 나비를 찾는 스토리는 황해도 해주 서쪽 즉 해서 지방에서 전승되는 강령탈춤 속 미얄할멈 과장과 상당 부분 일치한다.

탈춤의 여러 이야기 중 미얄할멈은 난리통에 헤어진 미얄영감과 상봉하고 이후 첩과 갈등하다 생을 마치는 대목에서 등장한다. 미얄할멈은 말그대로 미운 할멈이면서 늙고 묵은 할멈이다. 탈춤 속 미얄할멈은 당시 현실에서 쉽게 볼 수 있는 평범한 할멈이다. 하지만 현실을 비판적으로 녹여내며 풍자하는 것이 탈춤 연희의 본래적 기능이기에 미얄은 본성에 충실하게 사연을 풀어내는 역할을 한다. 즉 외도하는 남편을 보며 질투와 슬픔, 분노에 사로잡힌 인간적인 모습을 보인다. 남성 중심의 가부장적 유교질서에 맞서 묵직한 메시지를 마구마구 투척한다. 죽음이라는 극단적인 상황을 맞이하면서도 당시 여성이 처한 현실을 암팡지게 이야기한다. 그래서 마냥 미워할 수 만은 없는 캐릭터가 미얄이다.

미얄의 외모는 늙고 볼품없다. 팥죽할멈은 어떨까? 보통 팥죽할멈하면 막 끓여낸 붉고 고운 빛깔의 팥죽보다는 시간이 흘러 굳어지면서 갈라진 모습, 얽고 찡그린 사나운 모습에 가깝게 빚댄 모습을 일컫는 것이라고 보면 된다. 김두한의 서사를 그린 '인생극장'에서는 일제강점기 유명한 수표교 팥죽할멈을 동냥주머니처럼 너덜너덜 주름진 얼굴에 얽은 모습으로 묘사하기도 했다.

작품에 등장하는 팥죽할멈 역시 주름진 얼굴, 깊게 팬 눈, 초췌하고 늙은 모습인데, 지팡이를 짚고 허리굽은 모양새는 영락없는 미얄할멈이다. 툭 튀어나온 배를 실룩거리며 장단에 맞춰 과한 엉덩춤을 추는 모습도 비슷하다. 미얄영감을 찾는 중에 걸쭉한 입담으로 장구잽이와 농을 주고 받는 모습은 팥죽할멈 과장에서도 그대로 차용되었다. 팥죽할멈은 곧 미얄할멈의 현대판 분신인 것이다.

다만 강령탈춤 속 미얄은 죽어야 극이 끝나는 지위의 슬픈 역할이라면, 팥죽할멈은 죽을 고비를 넘기고 오히려 위기 상황을 역전시키는, 마법을 부리는 역할이다. 즉 포악한 호랑이를 길들여 지위를 역전시키는 영리한 모습을 보여주는 할멈이다.

어쩌면 매일 등하원길 가방을 챙겨주고, 옷매무새를 단정하게 봐주는 내 할머니같은 팥죽할멈이 특유의 구수한 입담으로 아이들을 상상하게 하고 마음을 사로잡는다. 그리고 신박한 마법을 부린다. 인형으로 변신해 작은 무대속 또 다른 작은 무대로 빨려 들어간다.

줄인형극과 탈놀이의 조화, 아이들을 사로잡다

무대 위에 작은 인형극 무대가 열렸다. 아이들을 동반한 부모 세대도 덩달아 환호한다.

아이들 여정인 것을 잠시 잊은 듯, 시간여행을 통해 유년 시절로 돌아간 표정으로 무대를 마주 대한다. 줄인형극이 덤으로 어른들까지 포섭한 것이다. 무엇보다 아이들의 집중력이 무너질 타이밍에 적절하게 무대전환이 이루어져 극적 긴장감과 공연 몰입도를 높이는 효과를 낸다. 큰 무대와 작은 무대가

반복적으로 재현되는 방식을 극 전환의 기본 기제로 사용한 세심한 무대 구성과 기획력이 돋보인다.

잠시 어린 시절을 떠올려보자.

저녁 뉴스가 끝나기가 무섭게 아이들은 TV 브라운관 앞으로 모여 앉는다.

"저 구름 흘러 흘러 어디로 가나 고향땅 거기에도 거쳐 흐를까 부모님은 어디서 무얼 하실까 어젯밤 꿈에도 보이셨는데"(부리 부리 왕눈이), "즐거움도 함께 괴로움도 함께 언제나 한마음 언제나 서로돕는 우리는 단짝 오성과 한음"(오성과 한음) 등등 줄인형극 주제가는 다음날 교실 가득 울려 퍼졌다.

8,90년대까지만 해도 많은 매체가 특정한 시간대에 아동용 줄인형극을 경쟁적으로 편성했다. 줄인형극 못지 않게 가면이나 인형탈을 쓴 캐릭터들이 입체적으로 움직이며 연기하는 아동극도 꾸준히 제작되었다. 가면극은 줄인형의 다소 답답한 움직임을 보완해 인기가 많았다. 브라운관을 나온 어린이 뮤지컬 '번개맨'은 빌런들을 물리치는 스토리 뿐만 아니라, 멋진 가면의상과 입체적인 무대효과와 조명효과가 시너지를 더해 매 공연마다 아동들이 구름떼처럼 몰려온다.

1920년대 일제강점기를 거치면서 본격적으로 선보인 아동극은 현재까지도 공연 콘텐츠 분야에서 주요한 한 축을 담당하고 있다. 시대를 거치며 소비 방식과 방법만 변화하고 확장하여 왔을 뿐, 아이들에게 꿈과 희망을 선물하고, 정의를 구현해야 한다는 교훈을 내재하는 기본 포맷은 여전히 유효하다.

가면인형극에 기반한 전통연희가 본질인 이 작품은 가면극과 줄인형극이 교차하는, 이 공간과 저 공간을 마구 넘나드는 신박한 경험을 통해 아이들에게는 꿈과 희망을 주고, 어른들에게는 익숙하지만 잊고 있던 향수를 선물한다. 사나운 호랑이를 온순한 나비로 교화함으로서 선한 사회를 만들고 싶어하는 팥죽할멈의 노력 역시 아동극 본래의 목적인 교훈 제공에도 부합한다.

영업비밀, 서도 사위와 남도 울림의 만남

서도의 음악 기질이 남도의 울림과 조화한다면?

작품을 주관한 단체는 광주에서 황해도 강령탈춤에 기반해 전통연희를 보급하고 있다. 소리 고장이란 자부심이 큰 광주에 내려와 소리덩치에서 밀리는 이북 음악을 퍼뜨리는 강단과 기개가 궁금하다. 한편으론 남도와 서도가 시너지를 일으키면 의외로 폭발력이 강한 예술이 창출되지 않을까?하는 기대감을 갖게 한다.

어찌보면 장산곶매의 드세고 꼿꼿한 기질을 가진 황해도 연희가 조선범의 대범하고 치열한 기질을 가진 광주 땅에서 판놀음을 벌이니 필연보다 더 필연같은 운명적 만남으로 기록되는 순간일지도 모르겠다. 조그만 판무대이지만, 그 안에 남도의 기품있는 소리가 있고 북녘 서도의 활달한 동작과 재담이 있다. 전통연희의 생존 비법 혹은 영업 비밀을 하나 더 목격하는 순간이기도 하다. 남도판제의 사물장단을 태워 북녘 사위를 놀리니 참으로 묘한 조합이 합수한 제법 그럴싸한 매력적인 판이 벌어진 것이다.

탈놀이에 사용되는 춤사위와 재담 그리고 사물에 기반한 장단과 리듬은 전형적인 우리 것이다. 하지만 우리 것을 인위적으로 강조하지 않고 동심을 자극하는 선에서 음악이나 판놀음이 양념처럼 소구된다. 특히

아이들은 반복되는 병창 후크송에 무섭게 집중한다. 익숙하지 않은 리듬을 타고 “어흥송‘이 극 중간 중간 계속에서 반복된다. 아이들은 빠른 학습 능력을 발휘한다. 가야금 연주자가 익숙한 손동작을 보이면 알아서 ‘어흥’댄다. 중독성있는 후크송이 제대로 기능하는 순간이다.

남도판제에 기반한 사물음악이 전체 극을 끌어가는 베이스로 기능한다. 사물 앉은반은 징, 장구, 북, 꽹가리 네 개의 악기가 빚어내는 조화로운 타악이다. 전통 풍물을 개량해 근대에 앉아서 연주하는 음악으로 새롭게 선보인 사물놀이느 각자 자연의 신비로운 소리를 품고 있다. 천둥소리로 비유되는 꽹과리는 하늘을 품었다. 징은 구름, 장구는 비, 그리고 북은 땅을 품으었다. 이 네 악기가 고유한 소리를 만들며 조화한다. 아이들에게 태고적 신비로운 자연음악을 극 중 내내 들려준다.

굳이 단점을 지적하자면 가야금병창은 가야금 줄소리에 노래를 태우는 방식으로 표현되는 음악으로, 음정이 매우 정확한 특징이 있다. 그런데 사물의 쩽그렁거림에 더하여 각기 다른 잔향음이 섞이면서 병창 소리가 가진 질서가 가끔씩 일그러진다. 굳이 매 곡마다 사물 반주를 입힐 필요가 있었을까 하는 생각이 든다. 병창이 가진 매력은 노래 중간 중간 비어있는 틈을 줄소리가 기민하게 메우는 조화에 있다. 그 조화를 사물이 방해하는 경우가 생긴다. 천둥 혹은 구름이나 비 가운데 한 두개 쯤은 힘을 빼고 가도 음악 질서는 유지된다.

행간보다는 연희 자체가 빛나는 극

길들여지는 호랑이는 없다. 호랑이가 일소처럼 팥밭을 메는 것은 상상 영역에서나 가능한 일이다. 요즘 아이들은 호랑이를 공포의 대상으로만 여기지 않는다. 어른 세대가 지속적으로 우둔화한 작업의 결과이다. 덕분에 친근한 이미지로 세탁되었다. 이제는 페이스 페인팅이 더 어울리는 호랑이. 서울올림픽때 상모 쓴 호랑이가 세상에 나온 후, 호랑이는 더 이상 우러러야 할 존재가 아니었다. 백수의 제왕이란 타이틀도 무색해졌다.

대신 ‘아리랑’이 그랬던 것처럼 형식이 하나의 정신으로 변양되고 결집되어 새로운 힘으로, 정신으로 발휘하고 있다. 무등산 호랑이가 그랬다. 그저 신화속, 전설의 심연에 살면서 서민대중이 자랑질하는 무용담을 먹고 살아야 할 존재가 ‘선호’가 되어 현실속으로 갑툭튀했다. 아동극을 통해서 말이다.

아동극은 교훈을 목적으로 한다. 아동들의 지능, 예능, 교양 계발을 돕기 위해 환타지, 초자연적인 소재를 끌어와 동심을 자극하고, 상상력을 극대화한다. 내가 사는 공간 너머 세상에 대한 호기심을 키워준다. 때론 악한 것에 대한 응징의 당위성을 배운다.

이 작품 속에도 권선징악의 교훈을 암시하는 메시지가 군데 군데 숨어있지만, 서사보다는 놀이에 가까운 극이어서 굳이 메시지에 천착하고 행간에 집중할 필요가 없다. 어쩌면 숨은 의도를 찾아내려는 노력은 헛수고에 그칠 수도 있다.

그저 신명난 국악 리듬과 전통 연희를 오감 체험하고 만족하면 끝이다. 흥겨운 타악 리듬 타기, 전통극에 대한 마음 열기 같은 체험을 통해 연희에 대한 인식 변화가 생긴다면 이 작품이 의도한 목표는 충분히 달성된 것이라고 봐야 한다.

물론 상생과 화해, 조화의 정신이 작품 기저에 묵직하게 자리잡고 있다. 이들 키워드는 많은 희생을 통해 형성된 광주정신과 연결되어 있다는 점에서 이 극이 궁극적으로 지향하는 교훈은 5.18정신의 계승과 함양임은 분명해 보인다. 작품을 감상하면서 자연스레 이들 정신에 다가가면 더할 나위없이 좋겠지만 일부러 이들 정신과 연결되는 지점을 찾을 필요는 없다. 전통연희를 대하는 태도가 달라지고, 소중한 추억으로 기억되는 것만으로도 충분하다.

공연이 끝나고 로비에 나온 아이들은 삐뚤빼뚤한 글씨로 소원지에 빽빽하게 소망을 적는다. 그리고 다시 바깥 마당으로 나와 호랑이를 품은 대나무기에 소원지를 매달고는 미처 보지 못했던 걸개그림 속 호랑이를 응시한다. 날카롭고 표독한 모습의 호랑이.

무등산 호랑이 맞네!

2025 지역대표 예술단체 지원

행복을 전해주는 소리 花

작품 비평문

비평가 성명

심정민

비평가 소속

한국춤평론가회

예술단체명

전통예술단 혼

공연명

행복을 전해주는 소리 花

공연일시

2025년 11월 13일 19시

공연장소

서천문예의전당

잘 알려지지 않은 충남 앉은굿을 융복합된 한국창작춤으로 재창조

심정민

충청남도 서·남부에 소재한 서천군은 동쪽으로 부여군, 북쪽으로 보령시, 서쪽으로 서해 그리고 남쪽으로는 금강을 경계로 전라북도 군산시와 접하고 있다. 있다. 평원 지형으로, 예로부터 농업이 성행했으나 장항 중심으로는 공업이 발달하기도 했다. 평야와 산악에 위치하면서 강과 바다에 인접한 지리적 특성으로 인해 예로부터 다채로운 자연경관으로 잘 알려져 있다. 생태 체험과 자연 교육의 중심이 되는 국립생태원, 영화와 드라마 촬영지로 유명한 신성리 갈대밭, 천연기념물 제169호로 지정된 마량리 동백나무 숲과 함께, 2021년 우리나라 갯벌이 유네스코 세계자연유산에 등재될 때 서천갯벌도 포함되었다. 유적지로는 건지산성, 성북리 오층석탑, 봉선리 유적지뿐 아니라 한산향교와 서천향교, 청절사(사당), 한국 최초 성경 전래지 기념관 등이 있다. 이러한 배경으로 문화유산도 풍부한데, 한산모시짜기가 2011년 유네스코 인류무형문화유산에 등재되었으며, 이 외에도 팔읍이 모여 모시 짜는 기술을 겨루는 지전팔읍길쌈놀이, 조선 이전부터 전해져 내려온 전통주 한산 소곡주, 지역 문화유산으로 보존되고 있는 목판 등이 있다.

잘 보존된 자연과 역사적 장소 그리고 그와 관련된 문화유산으로 인해 생태 문화 도시의 이미지를 갖추고 있는 서천에는 또 하나의 대표성을 띠는 예술단체가 있으니 바로 전통예술단 혼이다. 2002년부터 한국무용과 전통타악을 중심으로 예술 활동을 펼치고 있는 전통예술단 혼은 자연과 문화, 전통과 현대가 조화를 이룬 서천의 풍부한 원천을 바탕으로 여러 가지 활동을 전개하고 있다. 그 일환으로 앉은굿을 소재로 한 〈소리 花〉가 11월 13~14일 서천문예의전당 대공연장에서 세 차례에 걸쳐 선보여졌다.

작품의 주요 소재로서 '앉은굿'은 충청남도 태안 지역에서 전승되는 민간신앙 굿의 한 형태로, '태안

설위설경'이라는 이름으로도 알려져 있다. 여기서 설위(設位)는 자리를 마련한다는 뜻이고 설경(說經)은 경문을 읽는다는 뜻으로, 다시 말해 '신령이 머무르는 자리를 마련하고 경문을 읽는 굿'이라는 의미가 된다.

앉은굿에 관한 문헌자료가 풍부하지는 않으나 국가유산청 무형유산국의 임승범에 의하면 '앉은굿은 법사가 의관을 정제하고 독경함으로써, 인간의 문제를 옥황상제를 비롯한 천존과 신장에게 해결하도록 하는 의례를 말한다. 이는 무당과 박수가 춤과 노래를 하면서 엑스타시 속에서 진행하는 선굿의 구조와 차별화되어 있다. 앉은굿은 법사에 의해 진행되는 굿으로, 화전과 검무를 통해 귀신을 제압하는 몸짓으로 환자에게 병을 나을 수 있게 하는 것이다. 이러한 앉은굿(태안 설위설경)은 1998년 충청남도 무형유산으로 지정되어 오늘날까지 전해지고 있다.

100년의 역사와 함께한 태안 설위설경 계보는 이용제를 시작으로 이상순(1대)과 이내황·송영노(2대) 그리고 정해남으로 이어지고 있다. 정해남은 태안 설위설경에 내재한 연희적 움직임을 구전심수(口傳心授)로 적실하게 전수해 충청남도 무형유산 앉은굿(태안 설위설경) 보유자로 인정되어 활동하고 있다. 현재 정해남 법사는 충청남도 무형문화재 제56-1호 앉은굿 보유자로서, 태안 지역의 설위설경이라는 매우 지역적이면서도 독특한 무속의례를 보존하고 전승하는 핵심 인물로 평가된다. 이 의례 자체가 종이로 만든 장식과 독경 방식의 굿을 전승하므로 미술적 가치와 의례적 기능을 모두 갖추고 있다. 따라서 전승자의 역할이 단순히 의례 수행을 넘어서 문화·예술적 측면에서도 중요하다고 할 수 있다.

정해남 법사는 근래 들어 앉은굿을 공연예술화(化)하여 보다 널리 알리고자 노력하고 있는데 전통예술단 혼과의 협업도 그러한 맥락에서 설명될 수 있다. 전통을 재구성한 〈소리 花〉 제작에 적극적으로 참여한 정해남 보유자는 "충남의 젊은 무용수들이 검을 들고 춤의 움직임, 높낮이와 무대 구도를 통해 충남만의 독특한 특징을 갖고 있는 검무춤을 기하학적으로 잘 표현하려면, 춤의 전통성을 익혀야 한다."라고 한 바 있다.

전통예술단 혼은 이러한 앉은굿(태안 설위설경)을 소재로 그 연행에 내재한 조상 해원, 외금, 검무, 화전 등을 중심으로 아름다운 설위 꽃을 띄워 서천군민과 도민들의 안녕과 건강, 행복을 전하는 내용을 담고 있다. 이 시대를 살아가면서 고독과 피로에 젖어있는 사람들이 미지의 시간으로 빨려 들어가 찾은 진정한 사랑과 삶의 의미를, 한국무용과 국악 그리고 미디어파사드가 융복합된 이미지로 표현하는 이 작품은 전통예술단 혼이 추구하는 과거와 현재, 전통과 미래가 만나는 예술이라는 지향점과도 일맥상통한다.

프롤로그에서는 빽빽한 아파트 빌딩 숲, 위태로운 외줄을 타며 희망의 꿈을 헤매는 현대인들의 모습이 그려진다. 손가락 하나로 모든 정보를 알 수 있는 디지털 시대에 빠르게 변화하는 생활 방식 속에서도 '과연 나답게 살아가는 것은 무엇인가?'를 고민하는 MZ 세대의 모습이 그려진다. 젊은 무용수들에 의한 현대적인 춤사위는 한국무용의 기본 원리에 바탕하면서도 그 경계를 넘어 확장된 형태를 보인다. 그들 뒤로, 그래픽으로 처리된 마천루는 첨단의 차가움을 강조함으로써 도시에 갇혀 길을 잃은 젊은 영혼들의 형상을 뚜렷하게 새긴다. 젊은 감각의 안무와 연출이 돋보이는바 따로 떼어서 하나의 창작작품으로 공연될 수 있을 만하다.

1막 '축원'에서는 인간은 노래를 부르고 연주에 맞춰 춤을 추며 길흉화복을 해결하고자 했다. 대자연에

대한 숭배이자 그 압도적인 힘에 대한 공포에서 벗어나고자 하는 기도가 펼쳐진다. 상상 속에 아름다운 '무릉도원'(1장)은 탐스러운 복숭아나무를 배경으로 꽃과 나비가 날고 그 옆으로 시원한 계곡물이 흐르는 가운데 춤과 노래가 끊이지 않은 평화로운 곳이다. 묵직한 승무를 통해 정갈한 의식의 시작을 알리면서 뒤쪽 문에서 십수 명의 여자 무용수가 초를 들고 객석을 지나 무대에 오른다. 여기서 초는 나쁜 기운을 내보내고 신을 들어오게 하는 불받이를 상징하는 기재로 작용한다.

'안택'(2장)에서는 신이 내린 좋은 날, 그날로 길일로 우리는 행한다는 내용을 담고 있다. 매번 다른 흔적을 남기는 즉흥적인 내음이 짙은 춤사위로 마음의 평화와 삶의 풍성함을 그린다. 이는 정해남 보유자의 2018년 구술 인터뷰에서 영감받은 것으로 "예나 지금이나 믿음은 하나여, 할아버지 할머니들이 빌었던 건 당신들을 위한 게 아니여, 바로 너희들을 위한 거였어, 그게 바로 우리들의 냄새 나는 신앙, 냄새나는 믿음이었어"가 그것이다. 중앙에 내려온 커다란 원통형의 장치는 투명 재질의 천으로 쌓여 있어서 지나치게 선명한 그래픽을 희석함으로써 신비로운 느낌을 돋운다. 신을 부르는 방울을 찬 무용수들의 움직임을 통해 자연스럽게 다음 장면으로의 연결이 시작된다.

2막 '해원'에서 첫 장면 '단(壇)'은 신에 의해 연결되고 결정되는 두 남녀의 만남과 인연이 주축 무용수인 최지선과 염성국의 듀엣으로 그려진다. 그들이 표현하는 사랑은 남녀 간의 사랑을 넘어 부모와 자식, 자연과 인간, 삶과 죽음 등에 있어 보편적인 사랑을 내포하는 듯하다. 두 번째 '경(經)'에서는 이루어질 수 없는 아픈 사랑의 한을 풀고자 신을 부른다. 만질 수 없고 바라만 보는 영혼과의 사랑의 한을 풀고자 경을 하는 것이다. 이는 남자 역의 염성국이 노란색 천으로 길베찢기를 하면서 구현된다. 이어서 소리꾼 김나영이 영혼을 무사히 해원 시키고자 십대왕풀이를 읊어 정화의 의식을 완성한다.

3막 '정화의 불꽃'에서는 '지금 이순간'(1장) 어둡고 부정한 기운이 말끔히 사라진다. 마음속 깊이 자리한 불안과 걱정 같은 나쁜 생각을 정화의 불꽃으로 소멸하게 하고는 맑고 평화로운 새로운 빛을 향해 나아가게 하는 춤이 펼쳐진다. 원통형 장치가 다시 내려와서 외금을 추는 정해남 보유자의 모습이 영상으로 비친다. 원래는 직접 출연하려고 했으나 공연 직전 교통사고로, 영상으로 급히 대체된 것이다.

'검무, 춤의 질서'(2장)에서는 우리의 삶 속에서 중요한 결정을 하는 순간이자 성찰의 시간이 흐른다. 태안 설위설경 이수자인 김순이가 정해남 보유자를 대신해서 추었는데, 검을 들고 춤을 추는 이가 춤의 질서를 통해 만물의 이치를 정돈하는 듯하다. 여기서 선굿에 비해 잘 알려지지 않은 앉은굿(태안 설위설경)의 고유한 특질을 여실히 느낄 수 있었다. 신이 사람에게 들어오지 않고 흰 꽃같이 생긴 신대에 들어오기 때문에 엑스타시 같은 격렬한 춤이 아닌 오히려 정돈된 질서를 중요시하는 춤이 그것이다. 그래서 앉은굿을 '학습 무속'이라고 부르기도 하는 것이다,

'화전'(3장)에서는 모든 것을 태워 깨끗하게 정화하고 새로운 생명의 가능성을 만들어내는 불꽃이 미디어파사드로 강렬하게 구현된다. 앉은굿의 연행 중에서 '화전 치기'라 하여 환자를 젖은 이불로 덮고서 그 위에 불길을 끼얹어 귀신을 몸 밖으로 쫓는 의식을 은유하는 것이리라 본다. 동시에 새로운 시작을 알리면서 눈부신 생명력을 표현한다.

4막 '소리, 花'에서는 '푸른 하늘의 숨결'(1장)을 통해 푸른 하늘에 맑고 고요한 평화나 사랑의 빛으로 새롭게 피어나는 기운 등을 표현한다. 궁극적으로 우리네 안녕과 평화를, 하늘을 향해 기원한다.

‘꽃비’(2장)는 잔잔히 묻어 내려앉은 설위꽃, 그 고귀한 존재가 하얀색 꽃비가 되어 우리에게 쏟아져 행복을 전한다. 실제로 아름다운 무용수들이 객석으로 나와 관객들에게 흰 그물망을 전해주는 등 행복을 상징하는 하얀색의 이미지를 전한다. 마치 지치고 피곤한 오늘을 잠시 쉬어가도록.

이때 무용수들이 손에 쥐고 추는 흰 설위와 한지 그물망은 단순히 모양 좋은 소품에 그치는 것이 아니다. 태안 설위설경에서는 굿을 진행하는 공간(굿청)을 특유의 종이 장식으로 꾸미는 것이 중요한데 꽃무늬, 인형, 동물, 부처상 등 다양한 모양으로 한지를 접고 오려 만든 장식물을 사용하며, 붉은 물감으로 신령의 이름이나 부적 문양을 쓰기도 한다. 이러한 장식물들은 단순히 장식적 요소만 있는 것이 아니라, ‘잡귀를 쫓거나 가두는 장치’나 ‘신령을 맞이하고 모시는 자리’로서의 상징적 의미가 담고 있다.

공연에서 가장 인상적인 요소인 미디어파사드는 뉴미디어아티스트 진시영의 작품으로 한 시간 동안 거의 쉴 틈 없이 다채로운 그래픽으로 무대를 가득 채운다. 때론 강렬하고 때론 서정적이고 때론 감각적이고 때론 풍성하게 각 장면에 이미지를 효과적으로 돋운다. 열과 성을 다한 작품 속의 작품으로 여겨지며 재정적으로도 많은 투자를 한 것으로 여겨지는 바다. 한가지 고려할 점이라면 미디어파사드가 무용과 음악을 압도하는 장면들이 적지 않았다는 것이다. 특히 동작적인 흐름이 있을 때 미디어파사드가 은근하게 받쳐주지 않고 함께 활발하게 변화한다면 아무래도 큰 화면에 뚜렷하고 화려한 그래픽에 춤이 가려질 수밖에 없는 위험이 있다. 융복합 작품의 경우 각 매체의 특성을 고려하여 서로 돋보이게 하는 강약 조절이 중요하기 마련이다. 물론, 지역 공연에서 이 정도 퀄리티의 미디어파사드는 드물다는 점에서 예술적 가치를 높이 인정해야 하겠다.

전통예술단 혼의 〈소리 花〉는 충청남도 무형문화재 앉은굿을 소재로 하여 연행 속에 의식, 무용, 음악, 소리 등을 고스란히 작품에 담으면서도 이 시대의 감각으로 재창조하여 관객들에게 소통할 수 있도록 만들었다는 점에서 고무적이다. 예술감독 백유영와 대표 추현학을 비롯하여 최지선, 임지인, 염성국, 조은아, 함초희, 윤민지, 최은서, 최지현, 김소희, 김시은, 김단영, 이소미, 심유나, 김리안이 출연하였으며 악장 손동주, 소리 김나영, 음악 최문성 그리고 미디어파사드를 제작한 진시영에 의해 이러한 대작이 완성될 수 있었다. 여기에 태안 설위설경의 정해남 보유자를 필두로 조부원, 김동구, 이종준, 김순이, 김택규의 도움이 작품의 예술적 의미를 높였다.

2005년 창단된 전통예술단 혼은 충남 서천 소재의 전문 예술단체로 한국무용과 전통타악을 중심으로 확장적인 활동을 하고 있다. ‘내 안의 울림, 너와의 몸짓’이라는 기본 정신으로, 지역의 문화유산과 자연을 기반으로 지역 브랜드 공연을 창작하는 한편, 차세대 예술 인재 양성을 통해 지역 문화예술 선순환 구조를 확립하고 있다. 지역민을 위한 문화예술 교육이라든가 지역 무형문화 유산에 관한 연구도 아울러 하였다.

2013년 고용노동부 인증 사회적 기업으로 인증되었으며 2018년 충청남도 전문예술단체로 지정됨에 따라 서천 지역을 대표하는 전통예술단으로서 역할이 좀 더 중요하게 부각되었다. 이에 따라 지역 관객을 위한 공연예술개발, 예술인의 성장도모 및 고용 창출, 사회적 가치와 공익성 추구, 우리 고유 문화유산의 작품화, 소외 이웃을 위한 문화예술 서비스 등에 더욱 심혈을 기울였다. 그 밖에도, 지역의 생태 자연을 활용한 체험 캠프라든가 한국문화를 해외에 알리는 해외문화교류사업을 진행하고 있다. 한마디로 서천 지역의 전통예술단으로서의 대표성을 띠는 역할을 하고 있다고 할 수 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

전통예술

심화 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

독립군 아리랑

심화 비평문

비평가 성명

조지연

비평가 소속

한국음악평론가협회

예술단체명

밀양아리랑예술단

공연명

독립군 아리랑

공연일시

2025년 8월 17일 15시

공연장소

부산문화회관 대극장

독립군 아리랑

조지연

1. 서론 배경

1.1. 공연 개요 및 기획

뮤지컬 「독립군 아리랑」은 2025년 8월 17일 15:00, 부산문화회관 대극장에서 초연되었으며, 제작과 주관은 밀양아리랑 예술단, 주최는 밀양시로 명기된다. 팸플렛(2025)은 '로컬 공연 콘텐츠 제작 · 보급을 통한 로컬 브랜딩 강화'를 목표로 제시해 지역 기반 창작을 전국 유통 구조와 접속하는 전략을 밝힌다. 그리고 연출 노트(2025년 04월 25일)를 살펴보면 "역사의 수레바퀴 아래, 우리는 떳떳한가?"라는 질문을 서두에 배치해 기념의 감상보다 시민적 점검의 의례를 지향한다고 천명한다.

미학적 설계는 서사 중심 음악극에 상징적 이미지 장치를 결합한 형태이며, 아리랑은 선율의 음형을 참조한 삽입적 인용으로 제시되어 기억의 호출과 공동체 표상을 환기한다. 무대 오브제인 노란 나비·수레바퀴·경사로와 다층 영상·조명은 기억의 층위를 시각화해 서사의 압력을 조정하게 했다.

작품은 밀양의 독립운동사를 출발점으로 삼되, 개인 영웅의 전기가 아니라 무명 독립운동가들의 집단적 서사를 통해 지역의 기억을 대한민국의 공적 서사로 번역하는 방향을 취하고 있다. 헌법 전문이 밝힌 '3·1운동·임시정부의 법통과 민주 이념의 계승'을 참조하되, 이를 관객의 현재적 시민성으로 맥락화 하려 한다.

제작·스태프 표기는 총감독, 예술감독, 작곡·음악감독, 재구성·연출, 안무, 조명, 영상, 무대, 음향 등 핵심 직능을 명확히 제시하여 공연의 기술적 방향을 뒷받침하고 있으며, 본 개요와 기획 배경은 지역 정체성과 예술적 완성, 공공성을 동시에 겨냥하는 설계로 요약되어, 아리랑의 정서 문법을 매개로 역사 정보와

감정의 접점을 형성해 관객의 판단을 현재의 윤리로 환류시키는 것을 목표로 한다. 공연 개요로 명칭·일시·장소·주최·주관을 일괄 표기하여 사업의 성격을 명료화한 걸 볼 수 있었던 만큼 지역 서사를 전국 서사로 확장하겠다는 취지는 팸플릿 서문과 단체 소개에서 반복되었다.

아리랑의 운용은 장면 전반을 지배하지 않으며 특정 국면의 기억을 점등하는 삽입적 표지로 제한된다. 이러한 방향은 연출 노트가 밝히는 문제의식인 '과거의 기념을 오늘의 점검으로 전환'과 일치하는 것으로 보인다.

1.2. 연출 의도와 "우리는 떳떳한가"의 문제 제기

이 작품의 연출 의도는 기념의 감상에 머무르지 않고 오늘의 시민을 향한 자기 점검으로 관람의 초점을 돌리는 데 있다. 연출 노트에서는 서두에 "역사의 수레바퀴 아래, 우리는 떳떳한가"라는 물음을 제시하고, 관객이 과거를 소비하는 태도에서 현재의 선택을 검증하는 태도로 이동하기를 요구한다. 팸플릿은 "서사적 음악극"과 "상징주의적 이미지 음악극"을 표어로 내세워 이야기의 흐름과 상징 장치의 결합을 명시하고 있다. 노란 나비, 수레바퀴, 경사로 같은 상징 장치와 영상, 조명을 다채롭게 활용한다는 계획도 문서에 적시되어 있기에, 본 비평은 이러한 틀 위에서 상징이 추상에 머무르지 않도록 지명과 연도, 인물 같은 정보와의 결합을 권한다.

음악 운용에서 "아리랑"은 라이트 모티프라기보다 선율의 음형을 참조한 삽입적 인용으로 처리되어 기억의 호출과 공동체 표상을 촉발한다. 이 절제는 장면 전반을 지배하지 않으면서도 주제의 초점을 선명하게 만든다. 연출 자료가 제시하는 기조, 곧 "밀양의 이야기에서 대한민국의 이야기로의 확장"은 집단적 서사를 통해 구체화 된다. 개인 영웅의 일대기가 아니라 무명 다수의 연쇄를 앞세우는 선택이 오늘의 시민성을 묻는 질문과 맞물린다.

기술적으로는 섬세한 편곡 변화와 배우 앙상블의 치밀화가 요구된다고 문서가 밝히며, 이는 장면 흐름을 따라 정서의 완급을 조절하려는 설계로 읽힌다. 조명과 음향의 세부 운용은 문서에 직접 고정되어 있지 않으므로, 다음 제안은 본 비평의 견해로 구분한다. 다초점과 국지적 초점의 원칙을 유지하되, 독백·증언 장면에서는 일시적으로 초점을 수렴해 발화를 중심에 세우고 주변의 시각적 소음을 줄이는 연출이 타당하다. 음향은 대사 명료도가 음악과 충돌하지 않도록 균형을 잡고, 전환부에는 호흡의 여백을 두어 문장과 장면의 경계를 명확히 한다.

요컨대 이 연출의 핵심은 상징과 정보, 정서와 사실의 균형을 통해 과거의 사건을 오늘의 과제로 환원하는 일이며, 질문은 공연이 끝난 뒤에도 관객의 선택에서 계속된다. 상징 장치의 기능은 중첩되어야 한다. 나비는 현실과 비현실, 현재와 과거를 잇는 매개로 제시되고, 수레바퀴는 지속과 회귀의 감각을, 경사로는 이동과 경계의 체험을 환기한다는 점이 자료 전반에서 시사된다. 장면 전환에서는 다중 초점 속에서 시선을 단계적으로 이끄는 설계가 요구되며, 군중 장면에는 국지적 초점을 병치해 집합의 다성성을 드러내고, 증언 장면에는 초점 수를 축소해 발화의 책임을 부각하는 편이 타당하다.

1.3. 개인적 성찰

객석에 앉자 가장 먼저 호출된 것은 가족의 기록이었다. 외조부와 작은 외조부가 독립운동 공로로 애국장을 받았다는 사실은 내 정체성의 자원이었지만, 그 이름이 일상의 선택에서 어떤 기준으로 작동해

왔는지 나는 충분히 점검하지 않았다. 나는 실용음악을 전공했고, 업계에서는 “일본 대중음악을 따라 하면 망하지 않는다”라는 말을 자연스레 들었다. 여행이 재개되자 타임라인은 일본 여행 사진으로 채워졌고, 욱일기 변주 이미지를 쓰는 아티스트를 응원한 적도 있으면서 차에는 기념으로 받은 태극기를 달아 두었다. 이 흔적 앞에서 “나는 떳떳했는가”라는 질문이 나를 향해 되돌아왔다.

관람의 기록으로는 일부 구간은 녹음 반주 사용으로 보여 앙상블의 호흡이 얕아진 순간이 있었고, 일부 구간에서 대사 명료도가 저하되었으며, 좌석 위치에 따라 자막과 이미지의 가림이 관측되었다. 일부 유머는 장면의 리듬과 조응이 약한 부분도 있었으며, 일부의 안무와 선율은 벅차오르되 새롭지는 않았다. 그럼에도 작품은 “기념의 감상에서 현재의 점검으로”라는 방향을 분명히 제시했다. 이제 과제는 나에게로 귀속되었다.

본 비평은 감상에 머물지 않고 규범을 제안한다. 첫째, 작업과 비평에서 샘플과 레퍼런스의 출처를 명시하고 차용의 역사적 맥락을 병기한다. 둘째, 향후 제작에서는 라이브 코어 앙상블 또는 하이브리드 편성을 기본으로 검토하고, 좌석 구간별 음향 리포트와 시야선 점검을 정례화한다. 셋째, 욱일기 변주 이미지의 사용과 협업은 원칙적으로 거절한다. 넷째, 여행과 소비의 기록에는 선택의 사유를 병기해 평가 가능성을 확보한다. 다섯째, 태극기를 장식이 아니라 실천의 원칙으로 전환한다. 마지막으로, 유머와 장중함의 균형은 드라마투르그적 동기 부여로 조율한다.

공허한 선언에 머물지 않기 위해 지표를 붙인다. 라이브 편성 비율, 대사 명료도 지수, 좌석대별 시야선 장애 비율, 자료 출처 표기율을 프로젝트마다 공개하고, 전환부의 여백 운영과 자막의 크기·위치 검증, 음향 레벨의 상한 설정을 체크리스트로 관리한다. 비평에서는 자료가 없는 판단을 제안으로 명시해 독해 가능성을 확보하고, 음악 작업에서는 관습 차용 시 맥락을 병기해 자동 복제를 줄인다. 마지막으로 가족의 서사는 브랜드가 아니라 책임의 준거로 사용한다.

2. 밀양이라는 공간

2.1. 3·13 만세운동과 지역적 배경

1919년 3월의 독립 만세는 서울에서 시작해 전국으로 확산했고, 밀양의 3월 13일은 그 파동의 선명한 단면을 이룬다. 장날을 기점으로 읍내 장터와 관아 주변에 학생과 상인, 농민이 모여 태극기를 들고 만세를 외쳤으며 일부는 면사무소와 주재소 앞까지 행진했다. 독립기념관의 지역사 기록과 국가보훈부 공훈전자사료관의 인물 연보에 나타난 체포·부상·재판 자료는 봉기가 우발적 소요가 아니라 준비된 공동 행동이었음을 시사한다. 교회와 학교, 청년회는 연락과 소집의 네트워크였고, 낙동강 수운과 철도 교차, 장시의 집산 구조는 정보와 인력을 신속히 결집하는 기반이었다.

이 사건의 파급은 단기적 격발을 넘어 지속적 조직화로 이어졌다. 격문 배포와 연설, 연락책 운용은 일정 기간 반복되었고, 학생과 교사의 연대는 지역 엘리트만의 운동을 넘어 생활세계 전반으로 확산했다. 한국민족문화대백과의 경남 지역 항목은 학생 주도와 상인·농민 참여의 상보 구성을 확인시킨다. 무엇보다 3·13의 인적·공간적 네트워크는 1920년대 의열단 인맥과 항일 문화·교육운동의 토양이 되었다. 이는 지역사가 자긍심의 기념판에 멈추지 않고 제도와 문화의 변화로 환원된 사례로 읽힌다.

본 비평의 제안은 공연의 서막이 3·13을 다룰 때 비장미의 과장보다 절차의 재현을 우선할 것을 권한다. 선언문 낭독의 호흡, 만세삼창의 구간, 대오 재정렬과 연행 직전의 침묵 같은 리듬을 장면에 고정하면 감정이 아니라 기술이 보인다. 영상은 추상적 파티클 대신 체포 영수증과 판결문 요지, 학교 일지의 발췌를 제시해 상징을 사료에 근거할 것을 제안한다. 음향은 좌석대별 명료도를 위해 중저역의 과밀을 통제하고, 합창은 선창과 응답의 간격을 넓혀 판단의 여백을 확보한다. 이러한 선택은 지역의 경험을 오늘의 시민성으로 번역하는 데 기여한다.

결론적으로 3·13 만세운동은 밀양이라는 공간의 지리적 조건과 사회 조직, 정보 유통의 인프라가 결합해 발생한 집단적 행동이었다. 그 기억은 의열단의 무장투쟁과 문화·교육 실천으로 분화하며 지역성과 전국성이 교차하는 접점을 형성했고, 공연이 이 사건을 서막으로 삼을 때, 우리는 과거의 함성을 감정으로만 소비하지 않고 조건과 절차로 재학습한다. 한편, 밀양의 지리성은 사건의 전개를 설명하는데, 경부선 철도 축의 환승 거점, 낙동강 수계의 내륙 수운, 장날에 집중되는 인구 이동은 정보와 격문의 순환 속도를 높였다. 독립기념관 자료집과 지역사 편찬물은 시위 주동과 참여층이 단일하지 않았음을 보여주고 있다. 상점과 교실, 예배당과 장터가 서로 다른 동원 경로였고, 만세 이후의 처벌과 재편은 향후 조직 운동의 기술을 남겼으며, 이 맥락을 무대가 되살릴 때 관객은 “왜”와 “어떻게”를 함께 보게 된다. 기록의 장치가 무대 언어로 번역될 때 기념은 판단으로 이동한다.

2.2. 의열단의 결성과 밀양 출신 독립운동가들

의열단은 1919년 11월 만주 길림에서 결성되었고, 김원봉을 중심으로 소수 정예의 직접행동을 표방했다. 한국민족문화대백과와 독립기념관 자료가 전하는 바처럼 단체의 노선은 암살·파괴 등 무장 투쟁을 전제로 했으며, 1923년 신채호의 “조선혁명선언”은 그 이념을 명문화했다. 선언은 총독부·동양척식회사·경찰서 등 식민 권력의 핵심 기관을 타격 대상으로 규정해, 매국적 질서를 지탱하는 고관·밀정을 응징 대상으로 열거한다. 이러한 노선은 ‘감정의 폭발’이 아니라 ‘정치적 표적’의 설정과 작전 기술의 훈련을 전제했다는 점에서 조직화의 원리였다.

밀양은 이 노선의 실행과 인적 기반에서 중요한 의미를 갖는다. 김원봉은 경남 밀양 출생으로, 지역 청년 조직을 발판 삼아 해외로 건너가 의열단을 주도했다는 사실이 대백과와 지역사 편찬물에 교차 확인되고, 윤세주 역시 경남 밀양 출생으로 알려진 인물로, 단원으로 활동하다 민족혁명당·조선의용대로 활동을 확장했으며 1942년 전투 중 전사했다는 기록이 남아 있다. 여성 지도자 박차정은 동래 출신이지만 근우회와 의열단의 연결 고리, 조선의용대 부녀복무단장 등 실천 경로로 인해 밀양 인맥과 긴밀히 맞물렸다. 이 인적 사슬은 지역성에 갇히지 않고 상해·북경·만주로 이어지는 망명 네트워크와 접속했다.

밀양 출신 최수봉의 1920년 12월 “밀양경찰서 폭탄 투척 의거”는 의열단 노선의 지역 실행을 보여주고 있다. 대백과 기사는 당일 오전 경찰서에 투탄 후 체포되었음을 전하며, 독립기념관의 사건 연보와 지역N문화 자료는 거사가 사전에 준비된 작전이었음을 시사한다. 특히 지역 청년들과의 접선, 폭탄의 입수 경로, 장날의 동선 파악이 확인되어 즉흥적 분노가 아니라 표적과 시간·동선을 계산한 행위였는데, 이 사건은 지역 사회에 강한 파장을 낳았고, 뒤이어 교육·출판·비밀결사 활동의 강화로 이어졌다.

조직의 이념적 정합성도 간과할 수 없다. “조선혁명선언”은 외교 청원이나 소극 저항의 한계를 비판하며, 민중의 직접행동을 항일 독립의 유효한 방식으로 선언했다. 선언의 문장은 단원의 결의를 고양하는

선언문이자, 목표·대상·방법을 명시하는 작전 교범의 성격을 겸하고 있다. 실제로 단원들은 표적의 상징성과 파괴의 파급 효과를 따져 행동의 순서를 정해, 상해·만주에서의 연습과 은닉·연락·철수의 기술로 뒷받침되었다는 점이 연보 자료에서 확인된다.

본 비평은 공연이 의열단을 다룰 때 두 가지 균형을 제안한다. 첫째, 영웅화와 낭만화의 과잉을 경계하고, 표적 선정·연락·은닉·철수라는 절차의 언어를 장면에 고정한다. 둘째, 밀양이라는 지명이 개인의 출신지 표기로만 등장하지 않도록, 청년회·학교·장시의 조직적 기능을 병치해 지역과 국제망이 맞물리는 구조를 보이도록 한다. 이는 상징을 사실에 근거하는 연출 문법이며, 관객이 "왜 그들이 그 표적을 선택했는가"를 이해하게 만든다.

요컨대 의열단의 결성은 만주의 공간과 상하이의 망명 환경, 그리고 밀양을 비롯한 지역 네트워크의 결합 위에서 가능한 것이었다. 김원봉·윤세주·최수봉으로 이어지는 인적 사슬과 박차정으로 대표되는 여성 운동의 접합은 무장·정치·문화 영역을 횡단하는 조직의 다층성을 증명하고 있다. 공연이 이 장을 밀도 높게 구성할 때, 의거의 파열음만이 아니라 표적의 의미, 행위의 윤리, 지역과 세계의 연결이 함께 보이며, 그때 밀양은 단순한 배경이 아니라 인적·물적 네트워크를 생성한 능동적 행위자로 자리매김한다.

근거의 처리도 중요하다. 국가보훈부 공훈전자사료관의 인물기록과 한국민족문화대백과의 사건·인물 항목, 독립기념관의 사건 연보는 연도와 지명, 행위의 성격을 교차 확인할 수 있는 기본 자료다. 공연 문장에 이러한 자료를 흡수하면, 상징적 이미지와 격정적 음악이 사실의 골격과 맞물리기에, 본 비평은 표적의 명칭과 날짜를 대사·영상 자막에 명시하고, 인물 소개에는 출신·활동·몰년을 간단히 병기할 것을 권한다.

2.3. 밀양아리랑과 독립군 노래

"아리랑"은 지역에 따라 사설과 선율이 달라지는 노래군이며, 밀양아리랑은 영남권을 대표하는 변이로 알려져 있다. 한국민족문화대백과의 '아리랑' 항목과 독립기념관 자료집은 이 노래가 20세기 초 대중적 파급력을 가진 공통의 가락으로 기능했음을 확인하게 하고, 2012년 유네스코 인류 무형유산 등재 또한 아리랑을 한국인의 정체성 표상으로 공인한 맥락을 보충한다. 중요한 점은 이 가락이 단지 향토성이 아니라, 식민지기 민중이 공유한 정서의 매개였다는 사실이다.

독립운동 현장에서 "아리랑"은 시국가의 그릇이 되었다. 독립기념관과 국가보훈부의 노래 자료는 독립군·광복군·학생 운동에서 아리랑 선율에 시국 가사를 얹어 부른 사례가 광범위했음을 보여 주고 있다. 일정한 음형과 반복 구조, 군중이 즉시 따라 부를 수 있는 단순성은 행진과 연대의 기술에 적합했고, "아리랑"의 후렴이 집단 낭송·응답의 형식으로 수렴되면서, 노래는 저항의 표지이자 기억의 호출 장치가 되었다. 밀양아리랑 역시 지역 장시와 시장, 학교와 교회 같은 장소에서 회람되며 공동체의 정서를 묶는 구실을 했을 가능성이 크다. 다만 특정 사건과의 1:1 대응을 단정하기보다, '공유된 음형 위에 얹힌 다수의 시국 사설'이라는 구조를 전제하는 것이 타당하다.

공연 「독립군 아리랑」의 음악 운용에서 이 전통은 절제된 형태로 반영된다. 본 비평은 두 가지 원칙을 제안한다. 첫째, 밀양아리랑을 라이트 모티프로 과장하지 말고, 장면의 필요에 따른 삽입적 인용과 선율 음형의 참조로 국한한다. 둘째, 상징성을 감정 과잉으로 소모하지 않기 위해, 가사판이나 자막에 사료

출처(연도·지명)의 정보를 함께 제시한다. 이를 통해 관객은 노래를 상징으로만 소비하지 않고, 증거와 절차의 감각으로 듣게 된다.

편곡의 방향 또한 기록과 연결되어야 한다. 리듬의 고정 박을 늘리고 합창의 교호를 분명히 하면 아리랑의 응답 구조가 시위의 구호와 맞물린다. 타악의 어택을 줄이고 언더스코어의 여백을 확보하면 대사의 자음 명료도가 상승하고, 좌석대별 음압과 잔향을 계측해 합창의 첫 모음이 뭉개지지 않도록 관리하는 것도 필요하며, 밀양아리랑의 지역성은 사투리 억양이나 장단의 작은 습속으로 암시하지만 과장된 '토속성'의 과잉은 지양한다.

요컨대 밀양아리랑은 지역성과 전국성을 교차시키는 매개이며, 독립군·광복군 노래의 골조로 기능해 온 공유 음형의 중추다. 공연이 이 매개를 자료들과 함께 표현할 때, 관객은 노래에서 "향토의 정조"뿐 아니라 "행동의 기술"을 듣게 되기 때문에 전승의 경로를 무대 문장으로 드러내는 것도 유효하다. 노래집과 필사본, 지역 학교의 학예 자료, 교회·청년회의 집회 기록 같은 매개를 자막·소품으로 환기하면, 밀양아리랑이 어떻게 공동체의 손을 거쳐 이동했는지 감각화된다. 출처 표기는 독립기념관, 국가보훈부 공훈전자사료관, 한국민족문화대백과로 한정해 명료하게 제시한다. 이는 상징과 사실의 균형을 분명하게 한다.

2.4. 지역성과 전국성의 교차

팸플릿이 밝힌 "밀양의 이야기에서 대한민국의 이야기로의 확장"은 지역성을 지우지 않고 보편으로 여는 전략으로 보인다. 독립기념관의 지역사 기록과 한국민족문화대백과가 정리한 인물·사건 연보가 보여주듯, 3·13 만세 이후의 조직화와 의열단·조선의용대의 이동 경로는 밀양을 출발점으로 하며 상해·만주·중국 전선과 교차한다. 이때 지역은 배경이 아니라 행위의 조건이 되는데, 장시·학교·교회의 생활 기반, 낙동강·철도 축의 교통망, "아리랑" 같은 공유 음형은 지역의 구체가 전국적 연대로 번역되는 회로였다. 본 비평은 무대에 이 교차를 시각화할 것을 제안한다. 지도 투사에 지명과 연도, 인명의 자료를 고정하고, 장면 전환마다 지역의 생활 장면과 망명 경로를 교차 배치하면 상징이 사실에 맞물린다. 그때 밀양은 한 도시가 아니라 네트워크의 이름이 되며, 관객은 지역 기억을 오늘의 시민성으로 읽어 낼 수 있다. 또한 음악은 교차의 감각을 증폭하여 밀양아리랑을 반복 모티프로 과장하지 않고, 장면의 필요에 따라 삽입적 인용으로 제시하면 지역 정서가 전국적 문법으로 번역된다. 연출 노트의 질문 "우리는 떳떳한가"를 막간 텍스트로 상기시키고, 자료 출처를 병기하면 감정은 검증 가능한 인식으로 수렴한다. 이 균형이 확보될 때, 지역성과 전국성은 서로를 견인하게 된다고 생각한다.

3. 아리랑의 의미와 음악적 문법

3.1. 아리랑의 문화사와 민족적 상징

"아리랑"은 지역과 세대에 따라 사설과 선율이 달라지는 거대한 노래군이다. 한국민족문화대백과의 '아리랑' 항목은 정선·진도·밀양을 비롯한 여러 유형이 공존하며, 구전과 기록을 통해 끊임없이 변주되어왔음을 정리한다. 이러한 가변성은 한 곡의 고정된 작품이라기보다 공동체가 상황에 따라 재작성하는 열린 문법에 가까운데, 2012년 유네스코 인류 무형유산 등재는 아리랑을 "공동체 정체성의

표상”으로 인정하며, 지역·직능 공동체가 전승의 주체임을 강조했다. 독립기념관의 노래 자료는 일제강점기 학생·노동·종교 집회 등에서 아리랑 선율에 시국 사설을 얹어 부른 사례가 널리 확인된다고 소개하고 있다. 아리랑은 향토적 정조에 머무르지 않고, 억압기에도 의미를 덧입히며 연대와 의지의 표지로 작동했다.

1920년대 이후 대중문화는 아리랑을 새로운 매체로 확장했다. 영화와 축음기, 방송은 선율의 인지도를 전국화했고, 국가무형문화재 제도는 유형 간 차이를 기록·보호하는 체계를 마련했다. 한국전쟁과 이산의 시대를 지나 재외 동포 사회는 아리랑을 추억·정체성·연대의 매개로 삼아서 오늘날에는 국제 교류 행사와 스포츠 응원, 시민 캠페인에서도 공공의 노고로 호명된다. 그러나 이 보편성은 역설적으로 진부화의 위험을 동반한다. 상징을 남용하면 정서의 관성만 남고, 구체적 역사와 현실의 조건이 희미해진다. 그렇기 때문에 자료를 함께 제시해 상징을 사실에 근거하는 편집이 필요한 이유다.

음악적 문법의 측면에서 아리랑은 후렴의 응답 구조와 반복 가능한 음형, 비교적 단순한 선율 도약이 결합해 공동 가창에 적합하다. 한국민족문화대백과와 전승 자료가 정리하듯, 사설은 시국·애정·노동·풍자 등 다양한 동기를 수용하며, 같은 선율에 서로 다른 문장이 겹칠 수 있다. 이는 “누구나 참여 가능한 노래”라는 민주적 성격을 강화하는 요소인 동시에 지역마다 장단과 억양, 언어 습속이 다르게 배치되어 ‘여럿으로서의 하나’를 실감하게 한다. 요컨대 아리랑의 힘은 단일한 원형의 권위가 아니라, 다수의 현장이 서로에게 길을 내주는 개방성에서 나온다.

공연 「독립군 아리랑」이 이 유산을 호출할 때 필요한 것은 상징의 과다 사용이 아니다. 본 비평은 다음을 제안한다. 첫째, 아리랑을 라이트 모티프로 전면 반복하기보다, 장면의 필요에 맞춘 삽입적 인용과 선율 음형의 참조로 국한한다. 둘째, 노래가 등장하는 대목에는 사료 출처를 자막·프로그램에 함께 적시해, 관객이 상징을 역사와 함께 듣게 한다. 셋째, 배우는 선창과 응답의 간격을 분명히 하여 집합의 호흡을 드러내고, 과도한 음압과 잔향을 피한다. 넷째, 지역형(밀양아리랑 등)은 억양·사설의 미세 차이를 암시하는 선에서 절제해, ‘토속성’의 과장과 상품화를 경계한다. 이러한 원칙은 아리랑을 감정의 장식이 아니라 판단의 언어로 되돌려 줄 것이다.

마지막으로, 아리랑의 상징성은 헌법 전문이 밝힌 “3·1운동과 임시정부의 법통”의 기억과도 접속하는데, 노래가 집단의 고통과 기대를 매개하는 한, 그것은 시민적 윤리를 불러오는 신호라는 것이다. 국가보훈부 공훈전자사료관의 인물 기록과 독립기념관 자료는 이 노래가 투쟁·망명·귀환의 장면과 나란히 존재했음을 보여준다. 공연은 그 나란함을 현재형으로 번역해야 하기에, 관객은 향토의 정조만이 아니라 행동의 기술을 함께 듣게 되며 판단도 선명해진다.

3.2. 독립군·광복군 노래로서의 아리랑

독립군과 광복군의 현장에서 “아리랑”은 선율의 공유 자산이자 시국가의 그릇이었다. 독립기념관의 노래 자료와 국가보훈부 공훈전자사료관의 인물·사건 기록, 한국민족문화대백과의 ‘아리랑’ 항목은 동일 선율에 시국 사설을 얹어 부르는 관행이 광범위했음을 확인하게 한다. 이는 행진과 동원, 결의와 추모의 장면에서 같은 음형을 다른 말로 덧입히는 방식으로 작용했고, 선율의 반복성과 후렴의 응답 구조, 악기 없이도 가능한 발성은 야전과 망명처에 적합해서 낯선 지대에서도 집합의 호흡을 빠르게 맞추게 했다.

독립군은 만주와 국경 지대에서, 광복군은 중국 전선과 임시정부의 거점에서 아리랑 선율에

투쟁·연대·망명의 의미를 부여했다. 자료에 따르면 애국가·격문·훈시의 문장을 사설화해 붙인 사례가 다수이며, 장례·추도 장면에서는 후렴의 유지와 박의 완화로 애도의 리듬을 만들었다. 학생·노동 조직의 시위가 이에 합류하면서, 아리랑은 지역 노래에서 전국적 행진가로 변환되었다. 다만 개별 전투·부대와의 1:1 대응을 단정하기보다는, '공유 음형 위 다수 사설'의 구조를 전제하는 편이 정확하다.

음악적 효과도 분명하다. 후렴의 응답은 대오의 재정렬 신호가 되고, 일정 박의 반복은 장시간 이동에서 호흡을 안정시킨다. 선율의 도약이 크지 않아 비전문 가창자도 쉽게 따라 부를 수 있으며, 끝 음을 길게 붙잡는 방식은 "연대의 공간"을 청각적으로 확장한다. 이 특성은 공연에서도 유효하다. 본 비평은 다음을 제안한다. 첫째, 아리랑 운용을 삽입적 인용과 음형 참조로 절제해, 상징의 과다 사용을 피한다. 둘째, 가사판·자막에 사료의 연도·지명을 병기하여 상징을 사실에 근거한다. 셋째, 합창은 응답의 간격을 분명히 하고, 타악의 과도한 어택과 잔향을 줄여 대사의 명료도를 확보한다. 넷째, 지역형 사설은 억양의 미세 차이로만 암시해 '토속성'의 과장과 상품화를 경계한다.

요컨대 아리랑은 독립군·광복군의 노래에서 "정조를 나르는 그릇"이자 "행동을 조직하는 기술"이었다. 노래가 사실의 자료와 함께 불릴 때, 관객은 상징을 감정으로만 소비하지 않고 현재의 시민성으로 번역하며 전승의 흔적을 무대 문장으로 드러낼 수 있다. 노래집·필사본·현장 사진 등 아카이브 출처를 프로그램과 장면 자막에 명기하면, 기억은 검증 가능한 지식으로 남기에, 리허설 단계에서 좌석대별 명료도와 합창 응답 시간의 평균치를 기록·공개하는 절차는 비평의 제안을 실무로 제안하며, 출처 표기는 독립기념관·국가보훈부·한국민족문화대백과로 한정한다.

3.3. 공연 속 아리랑의 음악적 운용

본 공연에서 "아리랑"은 상시 배경이 아니라 장면의 결절점에서 국면을 환기하는 소리의 표지로 쓰인다. 프로그램 구성만 봐도 '최수봉 아리랑'처럼 사건과 노래를 직접 접속시키는 지점이 배치되어, 노래가 서사의 추진과 회상을 번갈아 견인한다. 또한 제작 문서는 "서사적 음악극"과 "상징주의적 이미지 음악극"의 결합, 그리고 섬세한 편곡과 배우 앙상블의 치밀화를 통해 정서의 완급을 조정하겠다고 밝힌다. 이는 노래의 호출을 과다 반복이 아니라, 장면의 논리와 호흡에 따라 제한하는 운용을 전제한다.

"아리랑"은 두 층위로 작동한다. 하나는 인물이 무대 안에서 실제로 부르며 사건에 개입하는 다이제틱 층위, 다른 하나는 장면의 경계를 묶는 소리의 테두리로서 관객의 해석을 안내하는 비다이제틱 층위다. 전자는 결의·추모·고백을 즉시성으로 드러내고, 후자는 영상·조명 대비 속에서 시간 이동을 표시한다. 연출 노트가 예고한 다초점·국지적 초점 운용은 이러한 음향의 프레이밍과 결을 맞추며, 암전에 의존하지 않는 전환을 돕는다.

편곡·믹싱의 목표는 명료하다. 합창은 응답의 간격을 분명히 해 군중의 리듬을 부각하고, 타악의 어택을 절제해 대사의 자음이 묻히지 않도록 한다. 음향은 좌석대별 균형을 고려해 중저역 과밀을 피하고, 후렴의 길게 붙잡는 음가를 통해 장면의 정서를 수렴한다. 이 운용은 상징을 사실의 정보에 근거하려는 기조와 호응하며 프로그램과 팸플릿이 밝히는 인력 체계(작곡·음악감독, 편곡, 음향감독)는 이 균형의 기반을 이룬다.

요컨대 이 "아리랑"은 장식이 아니라 사건 전환과 기억 호출의 신호다. 간헐 호출과 국면 한정 참조가

유지될 때, 관객은 노래에서 향토성만이 아니라 판단의 리듬을 듣게 된다. 이는 '지역의 이야기에서 대한민국의 이야기로'라는 기조를 음악적으로 수행하는 방식이기도 하다.

3.4. 진부화와 감정 과잉의 위험

아리랑은 강력한 상징이지만, 남용되면 장면의 판단을 흐리는 관성으로 작동한다. 본 비평이 경계하는 진부화의 징후는 다음과 같다. 첫째, 무비판적 라이트 모티프화로 모든 절정에 같은 선율을 씌우는 관행. 둘째, 현악 트레몰로·대형 합창·급격한 키 체인지로 감정을 부풀리는 규격화. 셋째, 국기·흑백 몽타주·슬로모션의 상투적 묶음. 이 세 가지는 서사의 원인을 가리고 결과만 과장한다.

해법은 빈도와 밀도의 관리다. 아리랑은 삽입 인용과 음형 참조로 국면을 한정하고, 장면 사이에는 "정적의 창"을 열어 의미의 간격을 확보하며, 영상은 지명·연도·인물의 정보로 상징을 사실에 기반하고, 음향은 중저역 과밀을 억제해 발화 명료도를 보장한다. 합창은 응답의 간격을 늘려 결의와 숙고의 호흡을 분리해, 리허설 단계에서 호출 횟수, 무(無)음 구간 길이, 좌석대별 명료도 지수를 기록·공개하면, 감정 과잉의 위험은 진단 가능한 관리 항목이 된다. 이 원칙은 상징을 축소하려는 금욕이 아니라, 판단과 감동의 순서를 정렬하려는 편집 철학이다. 관객이 노래를 "정조의 과시"가 아닌 "행동의 언어"로 듣게 만드는 조건, 그것이 바로 진부화와 과잉을 넘어서는 공연 문법이라고 보고 결과적으로 이러한 절제는 감정의 감손이 아니라 의미의 해상도 향상일 것이다.

4. 역사적 배경과 독립운동의 전말

4.1. 국권 상실과 3·1운동

1910년 8월 29일 '병합 조약'으로 대한제국은 국권을 상실했다. 그 전 단계는 1905년 11월 을사늑약과 통감부 설치, 1907년 군대해산으로 이어진 강제 구조였다. 동양척식회사(1908)와 토지조사사업(1910~1918)은 토지·생계의 질서를 식민 권력의 관리 체계로 편입했고, 국사편찬위원회와 한국민족문화대백과의 정리가 보여 주듯 재정·사법·치안은 총독부의 일원 지배 아래 재편되었다. 이 구조는 무단통치와 문화정치로 명칭만 바꿔 가며 지속되었다.

1919년 3·1운동은 이러한 구조에 맞선 전민족적 항거였다. 1월 21일 고종 서거, 2월 8일 도쿄 유학생들의 "2·8 독립선언", 그리고 윌슨의 민족자결주의 담론이 촉발 조건이었다. 3월 1일 민족 대표 33인은 태화관에서 독립선언서를 낭독했고, 서울 탑골공원과 시내 곳곳, 전국의 장터와 면사무소 앞에서 만세 시위가 확산했다. 독립기념관과 국가보훈부 공훈전자사료관의 자료에 따르면 수만 명이 체포되고 수천 명이 희생되었으며, 일제 통계는 7천 명 이상 사망·1만 6천여 명 부상·4만 6천여 명 검거됐다. 평화적 시위 원칙에도 불구하고 제암리 학살 등 잔혹한 탄압이 이어졌다.

3·1운동의 조직 기반은 종교·학생·지역공동체의 연대였다. 천도교·불교·기독교는 선언과 배포·연락망을 분담했고, 학생과 청년회는 격문·행진·연설을 이끌었다. 국사편찬위원회와 한국민족문화대백과 '3·1운동' 항목은 장날과 교회, 학교가 주요 무대로 기능했음을 확인한다. 무엇보다 운동은 비폭력의 윤리를 전면에 내세웠고, 독립의 주체가 군주가 아니라 시민임을 세계 앞에 천명했다. 4월 11일 상하이에서 임시정부가 수립되고 '대한민국 임시 헌장'이 공포되어 "대한민국은 민주공화제"임을 선언한 것도 그 연장선이었다.

그러나 성과와 좌절은 교차했다. 국제회의의 외면과 강경 탄압 속에서 국내 운동은 곧 조직 재편의 국면으로 들어갔고, 문화·교육·출판의 지하 활동과 자치의 실험이 확장되는 한편, 무장투쟁의 노선이 본격화했다. 신채호의 “조선혁명선언”(1923)이 상징하듯, 일부는 표적과 작전의 언어로 저항을 재구성했는데, 다른 한편에서는 노동·농민·여성의 조직이 생활세계에서 시민권의 문법을 실험했다. 독립기념관 자료집은 1919년의 만세가 망명 네트워크·임시정부·의열단·광복군으로 이어지는 다층 경로의 출발점이 되었음을 보여 준다.

요컨대 3·1운동은 국권 상실의 구조적 원인에 맞선 시민적 봉기이자, 한국 민주주의의 기원을 선언한 사건이었다. 그 기억을 공연이 호출할 때 필요한 것은 영웅의 전기보다 절차의 재현이다. 선언서 낭독의 호흡, 만세의 구간, 진압과 연행의 기록을 무대의 문장으로 고정하면, 기념은 판단으로, 감동은 윤리로 전환된다. 선언서는 보성사에서 인쇄되어 학생·청년의 손을 거쳐 배포되었고, 민족 대표의 종교 연합 구성이 운동의 상징을 강화했다. 무대는 연도·지명·인물의 표기를 통해 사실에 접목하기에 충분하다.

4.2. 의열단의 결성과 주요 거사

의열단은 1919년 11월 만주 길림에서 결성되었고, 김원봉을 중심으로 소수 정예의 직접행동을 표방했다. 한국민족문화대백과와 독립기념관, 국가보훈부 공훈전자사료관의 정리는 단체가 암살·파괴·폭탄 투척 등 무장투쟁을 명시했으며 1923년 신채호의 “조선혁명선언”이 그 이념을 정식화했음을 확인시킨다. 선언은 총독부·동양척식회사·식산은행·경찰서 등 식민 권력과 그 하부 기관, 밀정·고관을 표적으로 규정했다.

주요 거사는 지역의 생활세계와 국제망이 맞물린 지점에서 발생했는데, 1920년 9월 박재혁의 “부산경찰서 폭탄 의거”는 부산항과 철도망, 인적 접선이 교차하는 조건에서 실행되었고, 1920년 12월 최수봉의 “밀양경찰서 폭탄 투척”은 장날 동선을 계산한 표적 타격으로 기록된다. 1921년 김익상의 “조선총독부 투탄 시도”는 총독부라는 상징 표적을 정면으로 겨냥한 사건이었고, 1923년 김상옥은 “종로경찰서 의거” 이후 장시간 교전 끝에 순국했다. 1926년 나석주는 “동양척식회사·조선식산은행 의거”로 식민 경제기구의 심장부를 타격했다. 위 사건들은 공훈전자사료관의 인물 연보와 대백과 사건 항목, 독립기념관 연표에서 교차 확인되는 바다.

의열단의 기술은 “감정의 폭발”이 아니라 “표적 선정–접근–은닉–철수”의 절차였다. 거사 전에는 현지 접선과 은닉처 구축, 장날·집회 등 군중의 흐름을 이용한 위장 동선이 필수였고, 실패 후의 연락·탈출망 또한 사전에 설계되었다. 이 절차적 언어는 상하이·만주·국내를 잇는 망명 네트워크 위에서 운용됐다. 동시에 문화·교육 운동과의 접점이 형성되며, 의거의 파장이 지역의 출판·강연·청년 조직 재편으로 이어졌다.

본 비평은 공연이 주요 거사를 재현할 때 두 원칙을 제안한다. 첫째, 폭발과 추격의 장면을 감정 과잉으로 소비하지 말고, 작전표와 시간표, 지도의 정보로 절차를 가시화한다. 둘째, 인물 소개에는 출신·활동·몰년과 더불어 사건의 지명·연도를 자막으로 병기해 상징을 사실에 기반한다. 이는 ‘지역의 이야기에서 대한민국의 이야기로’라는 기조와 합치한다.

요컨대 의열단의 결성과 거사는 상징 표적의 명확화, 절차의 기술화, 지역과 국제망의 결합이라는 세 축 위에 서 있었다. 그 축이 작동할 때 거사는 폭발음이 아니라 판단의 언어가 되며 공연이 그 언어를 무대의 문장으로 고정할 때, 관객은 영웅담이 아니라 시민적 윤리를 보게 된다. 한편, 체포 이후의 기록도 거사의

일부다. 공훈전자사료관에 수록된 공소장·판결문 요지는 사용 폭약, 운반 경로, 접선 시간표 등 세부를 남겼기에 이러한 문서를 무대 자막과 소품으로 축약 제시하면, 폭발의 순간이 아니라 준비와 책임의 연쇄가 보인다. 또한 1920년대 중반 이후 감시 강화와 망명지의 변화는 전술 전환을 요구했고, 일부 단원은 민족혁명당·조선의용대로 활동 무대를 넓혔다. 거사의 역사와 이후의 재편을 나란히 배치한다면 관객은 결과가 아니라 과정과 선택의 윤리를 본다.

4.3. 만주·중국 전선과 조선의용대

1931년 만주사변과 괴뢰 국가의 성립은 국경을 사이에 둔 투쟁의 지형을 바꾸었다. 독립기념관과 한국민족문화대백과의 정리가 보여주듯, 간도·압록강 일대의 한인 집단은 토착 공동체와 이동 노동의 네트워크를 통해 정보·인력·물자를 묶어 항일 기반을 만들었다. 1930년대 초 동북 항일 무장세력에는 조선인 부대가 다수 참여했고, 의열단 인맥은 국내·만주·중국 내륙으로 분산되며 연계를 모색했다. 이 흐름은 1938년 중국 우한에서 결성된 "조선의용대"로 수렴한다는 서술이 자료 전반에서 교차 확인된다.

조선의용대는 김원봉을 중심으로 조직되었고, 중국군 기관과의 협력을 통해 선전·공작·유격·통역·심리전 임무를 분담했다는 기록이 남아 있다. 국가보훈부 공훈전자사료관의 인물기록과 독립기념관 자료는 대가 우한 편성 이후 내지 전선의 변화에 따라 남경·장사·광주 방면을 거쳐 충칭 권역으로 이동했음을 보여주며, 훈련 과정에서는 중국군 교범과 임시정부의 지침이 병용되었고, 절차와 규율이 강조된 것을 알 수 있다. 요컨대 의용대는 상징적 존재가 아니라, 중국 항전의 시간표 속에 편입되어 구체적 임무를 수행한 조직이었다.

1941년 전후 일부 부대는 화북으로 이동해 팔로군 근거지와 합류했고, 태항산 일대에서 유격·교란·선전전을 전개했다는 보고가 정리된다. 한국민족문화대백과와 공훈전자사료관은 화북 이동의 동기(전선 재편, 연락선 확보, 병참 곤란)와 결과(부대 재편, 일부의 전사)를 병기한다. 윤세주 등 단원들이 북중국 전선에서 전사하거나 부상했다는 기록은, 의열단–의용대–광복군으로 이어지는 인적 연쇄가 추상적 슬로건이 아니라 생존과 선택의 연속이었음을 증언하고, 태항산이라는 지명은 특정 전투만이 아니라, 장기 유격전의 지리·기후·보급 조건을 함께 내포한다.

1942년 이후 의용대의 다수는 임시정부의 "한국광복군"과 합류하여 지대 편입과 공동 작전을 모색했다. 합류 경로는 일괄적이지 않았다. 일부는 충칭에서 교육·편제를 거쳤고, 일부는 화북에서 별도 연합을 유지하다가 연락망을 통해 작전 정보를 교환했다. 독립기념관 자료는 합동 훈련·선전 방송·후방 교란 등 협력 사례를 제시하는데, 이러한 결정은 이념의 승복을 넘어서 전쟁의 시간과 지리라는 현실 요인에 대한 대응이었다.

공연이 이 전선을 무대로 호출할 때, 필요한 것은 "지도와 시간표"다. 첫째, 장면 전환마다 지명(우한·충칭·태항산), 연도(1938·1941·1942), 임무(선전·유격·통역)를 자막에 고정해 관객의 인지 지점을 제공한다. 둘째, 음향은 야전의 소리를 정교하게 구성한다. 현지 중국 방언의 구호, 중국군 호칭, 교범 낭독의 억양을 배경 층에 얇게 깔면 현장의 이문화적 결이 들린다. 셋째, 합창은 박을 늘이지 말고, 보행 속도에 맞춘 중박으로 유지해 이동·잠입의 리듬을 살린다. 넷째, 영상은 추상적 질감 대신 이동 경로와 연락 지점을 표시한 군용 지도를 제시해 상징을 사실에 근거한다. 다섯째, 극 후반에는 의용대–광복군 합류의 복수 경로를 병렬 배치해, 하나의 길만이 유효했다는 오해를 줄인다.

요컨대 만주와 중국 전선에서 조선의용대가 수행한 역할은 “정조를 나르는 노래”를 넘어 “행동을 조직하는 기술”의 확대였다. 자료를 무대 문장으로 흡수할 때, 관객은 전선을 추상적 지도에서 구체적 절차로 읽는다. 이때 기념은 판단으로 변환되고, 연대는 오늘의 시민성으로 환원된다.

4.4. 태항산 전투와 윤세주의 전사

태항산 전선은 의열단 인맥이 조선의용대로 편제되어 화북에서 활동하던 흐름의 결절점이었다. 독립기념관과 한국민족문화대백과의 서술이 공통으로 전하듯, 1941년 전후 일부 부대가 북중국으로 이동하며 유격·선전·연락 임무를 수행했고, 그 과정에서 윤세주는 전선의 핵심 인물 가운데 한 명으로 호명되기 때문에 공연 연출 자료는 윤세주를 “부하들을 살리기 위해 고군분투”하는 인물로 설정했다.

팸플릿은 1942년 5월 태항산 “반소탕 전투” 중 전사로 표기한다. 또한 “중국 팔로군과 협력하여 일군과 교전 중 산서성 편성 순국”이라는 문장을 수록해, 시기·지명·협력 상대를 구체화한다. 연출 노트 일부에는 ‘태흥산’ 표기가 병기되나, 작품 전반의 문맥과 역사 자료의 통용 표기에는 ‘태항산’이 일치한다는 점을 밝혀 두는 편이 안전하다.

무대적 처리에서는 과잉의 영웅화보다 절차의 재현이 설득력을 높인다. 전투의 직전과 직후를 연결하는 지도·시간표·무전 로그의 화면, 후퇴 경로와 부상자 이송 지점의 표식, 민간인 은폐처의 정보 같은 정보를 자막과 소품으로 고정하면, 희생의 장면은 감정의 절정이 아니라 선택의 결과로 읽힌다. 팸플릿이 전하는 협력 구도(팔로군)도 장면의 배경 대사로 얇게 배치해 “누구와 함께, 어떤 임무를 수행했는가”를 관객의 청취 범위 안에 넣는다.

비평의 초점은 윤세주의 최후를 영웅담의 상승선으로만 포장하지 않는 데 있다. 부하를 살리려는 결단, 퇴로를 맡는 작전 판단, 이후 남은 대오의 재편이 한 몸처럼 이어졌다는 점을 보여줄 때 전사는 의례가 아니라 책임의 언어가 된다. 프로그램과 연출 자료가 제시한 자료인 연도·지명·인물을 문장 안에 흡수하면 상징은 사실에 접목되고, 작품의 질문 “우리는 떳떳한가”라는 현재형 판단으로 수렴한다.

끝으로, 사료의 언어를 무대로 옮기는 방식이 중요하다. 전투 후 작성된 공훈 기록의 요지나 현장 사진의 캡션처럼, 최소한의 텍스트·정보·날짜만을 제시해도 관객은 사건의 맥락을 재구성한다. 이때 자막은 “1942.5 태항산, 화북 전선, 협력 부대 팔로군”처럼 간결한 포맷을 유지하고, 음악은 언더스코어의 여백을 늘려 대사의 자음을 살린다. 과장의 제거가 곧 진실성의 밀도를 높이는 편집이다.

4.5. 해방과 좌절, 친일 청산 실패

1945년 8월 15일 해방은 곧바로 청산의 완결을 의미하지 않았다. 남한의 미군정과 북한의 소련군정으로 분할 통치가 시작되면서, 행정·치안 인력의 공백을 메우기 위해 식민지기 관료·경찰의 연속 사용이 광범위하게 발생했다는 점은 국사편찬위원회와 한국민족문화대백과의 정리가 공통으로 지적한다. 독립기념관 자료도 초기 정국에서 독립운동 세력의 정치적 분화와 미군정과의 갈등, 신탁통치 논쟁이 겹치며 청산 의제가 주변화되었음을 전한다.

1948년 제헌국회는 “반민족행위처벌법”을 제정하고 특별 조사 기관을 설치했다. 국가보훈부 공훈전자사료관과 대백과의 서술에 따르면, 반민특위는 1949년 상반기 조사·체포·공개 심문으로 일정 성과를 냈으나, 경찰의 본부 습격 사건과 법 개정으로 권한이 약화하고 활동이 사실상 중단되었다. 이어

한국전쟁의 발발은 인적·문서 기반을 붕괴시켜 청산의 제도적 추진력을 상실하게 만들었기에 결과적으로 식민 권력의 기술과 인맥은 국가 건설의 초기 구조에 깊게 잔존했다.

이 연속성은 경찰·사법·행정 영역에서 시민의 신뢰를 잠식했고, 독립운동 세력의 공적 배분을 왜곡했다. 국사편찬위원회와 독립기념관의 사건 연표는 일부 기소와 처벌이 있었음을 확인시키지만, 체계적 단죄와 기록 보존은 미흡해, 이 공백은 해방의 기쁨을 공유하던 정조를 좌절의 기억으로 바꾸어 놓았다.

공연이 이 대목을 다룬다면, 정서의 과장보다 문서의 언어를 무대로 옮기는 편집이 유효하다. 반민특위 공개 심문 기록의 요지, 체포 영장과 구금·석방 문서의 날짜, 본부 습격 사건의 신문 1면을 자막·소품으로 배치해 연도·지명·인명의 정보를 관객의 시야에 고정하고, 음악은 언더스코어의 여백을 넓혀 대사의 자음을 살리며, 합창은 승전가의 장중함 대신 낮은 중박으로 절제한다. 이때 연출 노트가 던진 질문, "우리는 떳떳한가"를 막간 텍스트로 재호출하면, 기념은 감상에서 현재의 판단으로 이동한다.

동시에, 청산 실패의 경험은 이후 민주화 운동이 "기록의 보존과 공개"를 핵심 요구로 세우는 배경이 되었다. 한국민족문화대백과의 관련 항목과 국사편찬위원회의 해방 전 후사 자료는 사료의 결핍이 1960년 4월 혁명과 이후의 과제에서 반복적으로 문제화되었음을 보여주기 때문에 본 비평은 무대가 이 연속성을 '연민'이 아니라 '제도와 책임'의 언어로 환기할 것을 제안한다. 프로그램 말미에 반민특위 사료 목록을 싣는 것만으로도 관객의 판단은 검증 가능성으로 수렴할 것이다.

5. 공연 분석 – 연출·인물·미학

5.1. 연출 의도와 상징 장치

연출 노트는 "기억의 소환을 통해 오늘의 시민성을 점검한다"라는 방향을 명시한다. 팸플릿 또한 지역사에서 국가사로의 확장을 핵심 기조로 내세운다. 본 장은 그 기조가 무대에서 어떻게 언어가 되었는지 상징 장치의 작동 원리를 중심으로 검토한다. 핵심은 상징과 정보의 결합, 그리고 감정의 속도 조절일 것이다.

나비는 "경계의 통과"를 지시하는데, 등장인물의 시선이 나비를 따라 이동할 때, 무대는 현재와 과거, 현실과 기억을 겹치게 한다. 나비가 군중 장면에서 상공을 가로지를 경우 그것은 단순한 장식이 아니라 시점을 재배열하는 표지가 되고 관객의 눈은 나비의 궤적을 따라 사건의 층위를 읽는다. 수레바퀴는 "지속과 회귀"의 메타포로 쓰였으며, 동일한 회전이 속도의 차이로 의미를 바꾸는데, 느린 회전은 추념의 시간으로, 빠른 회전은 압박의 시간으로 읽히고 바퀴의 정지는 결단의 순간을 강조한다. 또 경사로는 "이동과 경계"를 체감시키는 도구로 오르막은 망명, 내리막은 귀환, 수평 정지는 체류를 암시한다. 이러한 공간 문법은 배우의 걷기·멈춤·방향 전환과 결합해 드라마터지의 리듬을 만들었다.

상징은 오용되면 감정 과잉의 도관이 되기 쉽다. 연출 노트가 밝힌 취지를 살리려면, 상징 호출의 빈도와 지속 시간을 관리해야 한다. 나비의 노출 시간을 짧게 하되 장면의 전후 문장과 연결하고, 수레바퀴는 회전수보다 방향의 변화에 정보를 실어, 경사로에 진입·정지·퇴각의 세 구간을 명확히 나누며 "선택의 시간표"를 드러낸다. 영상은 추상 질감의 장식이 아니라 지명·연도·인물의 정보를 보여주어야 하고 조명은 다초점에서 국지 초점으로 수렴하며, 독백과 증언의 순간에는 주변의 광량을 절제해 발화의 윤곽을

떠올려야 한다. 팸플릿이 제시한 제작 인력표(작곡·음악감독·연출·안무·조명·영상·무대·음향)는 이러한 균형을 수행하기 위한 기술적 기반을 이룬다.

음악은 상징의 해석을 안내한다. “아리랑”의 삽입적 인용은 사건의 국면 전환을 표시하는 신호로 배치하고 선율의 음형만을 얇게 참조해 정서를 과도하게 끌어올리지 않도록 한다. 합창은 선창과 응답의 간격을 일정하게 유지해 군중의 호흡을 가시화하며, 타악의 어택을 절제하고 언더스코어의 여백을 확보해 대사의 자음 명료도가 상승하게 한다. 음향은 좌석대별 중저역 과밀을 통제해 문장과 음악의 충돌을 줄인다. 이때 상징은 감정의 증폭기가 아니라 판단의 프레임으로 작동한다.

본 장의 판단은 간명하다. 이 작품에서 상징 장치는 “정서의 장식”이 아니라 “사실의 문장”을 세우는 도구일 때 가장 강력하다. 나비는 경계 통과의 눈금, 수레바퀴는 시간의 벡터, 경사로는 선택의 정보다. 팸플릿과 연출 노트가 명시한 “지역에서 국가로”의 방향은, 이 세 장치가 정보와 결합할 때 관객의 인식으로 완성된다. 상징의 절제와 정보의 고정이 균형을 이루는 지점에서, 기념은 감상에서 판단으로 이동한다.

5.2. 인물 분석: 김원봉·윤세주

두 인물의 축은 설계와 실행이다. 김원봉은 조직 설계자이자 외교·연합의 조정자, 윤세주는 현장 지휘와 퇴로 책임의 수행자다. 팸플릿과 연출 노트가 제시한 정보에 따르면, 작품은 개인 영웅화 대신 무명 다수의 서사를 우선하며 두 사람을 그 구조의 다른 톱니로 배치하기에 비평의 관점에서 김원봉의 장면은 감정의 고양보다 결정의 구조를 드러냈다. 말보다 침묵의 길이를 조절해 책임의 무게를 체감시켜 카리스마는 윤리로 번역되었고, 그가 택한 표적과 연합의 로직이 공개될수록, 인물은 허구적 영웅이 아니라 제도적 설계자로 읽혔다.

윤세주는 “행동의 윤리”를 체현한다. 화북·태항산 전선의 맥락에서 그는 위험을 자신에게 귀속시키는 결단으로 대오를 봉합하는 인물로, 연출은 휘몰아치는 승전담을 지양했고 작전 이후의 시간을 장면의 중심에 올렸다. 배우의 호흡·보행·정지의 리듬을 좁은 박으로 유지하면, 관객은 박진감이 아니라 책임의 지속을 듣게 되며, 대사는 단문과 숫자, 정보로 구성해 “누가 언제 어디서 무엇을”의 문장을 남긴다. 이는 국가보훈부 공훈전자사료관·독립기념관 자료의 기록 어법과 호응한다.

두 인물의 대조는 조명과 음향의 문법에서 완성된다. 김원봉의 장면은 중박과 명료한 전면 조명으로 판단의 평면을 확보했고, 윤세주의 장면은 국지 초점·측광을 활용해 주변의 위험과 부채감을 배경으로 남긴다. 음악은 아리랑의 삽입적 인용을 공통 신호로 쓰되, 김원봉에게는 회상보다 결심의 계기로, 윤세주에게는 연대를 이어 붙이는 후렴으로 다르게 운용하는 것이 타당하다. 이렇게 하면 “지역에서 국가로”라는 기조가 인물의 선택을 통해 음악적으로도 수행된다.

결론적으로 작품이 두 사람을 통해 묻는 것은 승리의 신화가 아니라 “우리는 떳떳한가”라는 현재형 질문이다. 김원봉의 설계가 투명성의 언어로, 윤세주의 실천이 사후 책임의 언어로 제시될 때, 관객은 영웅을 소비하지 않고 윤리를 학습한다. 연출이 정보·시간·문서의 레이어를 무대에 겹쳐 놓는다면 두 인물은 과거의 초상이 아니라 오늘의 준거가 된다. 추가로, 인물의 윤리를 시각화하는 미시 문법이 요구되어 김원봉 장면에서는 작은 동작이 결정을 설득한다. 윤세주 장면에서는 규율이 ‘연민’이 아닌

‘책임’의 리듬을 만든다. 대사 끝의 숨을 길게 붙잡지 말고, 짧은 호흡으로 문장을 끊어 정보를 남겨두며 축적이 쌓일 때 두 인물의 대비와 실행은 감정의 고양 없이도 명확해진다.

5.3. 인물 분석: 박차정·여성 독립운동 서사

박차정의 서사는 이 작품에서 윤리의 축을 재정렬한다. 근우회 활동과 의열단·조선의용대의 접점이 국가보훈부 공훈전자사료관과 독립기념관 자료로 확인되는 만큼, 연출은 그를 ‘상징의 이미지’가 아니라 ‘실행의 기술’을 가진 인물로 제시한다. 즉, 연설이나 비장한 독백보다 절차를 장면의 중심으로 옮기는 편이 타당하다. 팸플릿과 연출 노트가 밝힌 “지역에서 국가로”의 방향성도 이러한 절차가 네트워크를 확장하는 방식으로 구현될 때 설득력이 생긴다.

여성 독립운동 서사의 진부화도 경계해야 한다. ‘희생’ 혹은 ‘동지’에만 고정된 표상은 박차정의 실제 역할인 지휘·연락·선전·구호를 가리기 때문에 연출은 관계의 설계를 가시화해야 한다. 누구에게 무엇을 맡기고, 실패 시 어떤 대체 경로를 가동하는지, 위치의 배치와 발언 시간의 배분이 어떻게 결정되는지를 자막·소품으로 표기하라. 그럴 때 여성 인물은 남성 서사의 보조가 아니라 장면을 설계하는 주체로 선다. 한국민족문화대백과와 공훈전자사료관의 인물기록이 증언하는바, 그의 경로는 상징이 아니라 실무의 총합이었다.

결론적으로, 박차정의 인물선은 ‘연민의 서정’이 아니라 ‘책임의 절차’로 읽혀야 한다. 작품이 그 절차의 언어를 무대에 흡수할 때, 질문 “우리는 떳떳한가”라는 감상이 아닌 현재형 판단으로 수렴한다. 마지막으로, 증언의 리듬을 확보해야 한다. 독백은 길게 끌지 말고, 날짜·지명·인명을 포함한 짧은 문장으로 쌓아 가라. 장면 말미에 ‘정적의 창’을 두어 판단이 박수에 묻히지 않게 하고, 자료 출처는 프로그램과 자막에 간결히 병기하라. 이는 상징의 남용을 막고, 여성 서사를 감정의 장식이 아닌 검증 가능한 지식으로 복귀시키는 무대적 장치가 된다.

5.4. 무대·영상·오브제·안무

무대는 “기억을 현재의 판단으로 번역한다”라는 연출 의도를 공간 문장으로 구현해야 한다. 단일 유닛 세트를 층위화해 동선을 분명히 하고, 경사와 평대를 결합해 상태를 물리적으로 구획한다. 배우의 시선축과 관객의 시야선을 일치시키는 블로킹을 유지하면, 서사가 무대 가운데서 아닌 곳으로도 흘러가 장면의 폭이 넓어진다.

영상은 상징을 데이터와 접속하는 인터페이스여야 한다. 추상 질감보다 지도·연도·인명·문서 발췌를 띄워 장면의 정보를 확정하고, 자막은 문장 길이를 제한해 읽기 시간을 보장한다. 후면 스크린 가림 문제는 좌석군별 시야선 점검으로 해결가능하다. 자막 하단선을 상향 조정하고, 보조 스크린을 측면에 배치해 정보 접근의 편차를 줄인다. 컷 전환은 장면 호흡과 박자를 맞춰 “사실→감정”의 순서를 유지한다.

오브제는 의미의 입구로만 쓰일 때 효과적이다. 나비는 시점 전환의 표식이므로 출몰의 타이밍을 짧게 고정하고, 수레바퀴는 회전 속도보다 방향 변화에 의미를 실어 반복의 피로를 피한다. 오브제의 경로·보관·회수를 기록한 트랙 시트를 운영하면, 상징은 우연한 장식이 아니라 설계된 문장이 된다. 지나친 소품 증식은 피하고, 한 장면 한 개의 핵심 오브제 원칙을 유지한다.안무는 구호가 아니라 정보의 배열이어야 한다. 군무가 동일한 고양으로 수렴하는 구간은 발의 박·시선 축·회전의 반경을 다시 설계해

걷기-전환-정지의 리듬으로 쪼갠다. 깃발·팔 동작의 과장은 절제하고, 손에서 손으로 건네는 행위·대열의 압축과 해체로 관계의 설계를 드러낸다. 배우의 호흡을 중박에 고정하면, 사건의 밀도가 보이고 감정은 뒤따른다.

마지막으로, 부서 간 합의된 체크리스트가 필요하다. 시야선 샘플링, 자막 가독성 테스트, 오브제 트랙 시트, 장면별 전환 큐의 문서화가 그것이다. 이 체계가 작동할 때 무대·영상·오브제·안무는 하나의 문법으로 호흡하고, 관객은 장식이 아니라 판단 가능한 세계를 본다. 덧붙여, 후면 스크린의 정보 밀도를 낮추고 글꼴 두께를 높이면 먼 좌석에서의 가독성이 개선된다. 영상과 안무의 충돌을 방지하기 위해 바닥 마킹과 카메라 구도표를 공유하고, 오브제의 입·퇴장 시간을 스코어에 병기하면 전 부서의 큐가 정합된다.

5.5. 성취와 한계

본 작품의 장점은 기획 의도와 형식이 밀착되어 있다는 데 있다. 지역사의 축적을 공연 문법으로 번역하고, 드라마투르기 전반에 공공적 문제의식을 일관되게 통과시켰다. 나비·수레바퀴·경사로는 상징의 단순 반복을 피하고 장면 전환의 논리와 접속해, 표정·걸음·정지의 리듬을 조직한다. 합창은 응답 구조를 활용해 집합의 호흡을 들려주고, “아리랑”의 절제된 인용은 정동의 상승을 과속하지 않으면서 서사의 윤곽을 선명히 한다. 프로그램 텍스트와 무대의 대사가 서로를 보완하는 편집도 설득력이 있다. 전반적으로 ‘말-이미지-소리’의 정렬이 이루어져, 공적 기억을 관객의 현재 감수성으로 이행시키는 데 성공했다.

다만 개선의 여지도 뚜렷하다. 첫째, 시점의 편중이 서사 밀도를 잠식하는 구간이 있다. 인물의 서사가 남성 중심의 사건 연쇄에 끌려갈 때, 생활의 기술과 돌봄의 노동이 후경으로 밀린다. 둘째, 정동 전환의 속도가 빠른 장면에서 코믹 릴리프가 기능을 다하지 못한다. 웃음이 완충이 아니라 산만함으로 작동하면, 핵심 문장이 관객의 기억에 고정되지 않는다. 셋째, 영상과 텍스트의 정보량이 겹치는 지점에서 가독성이 저하된다. 자막의 행간·대비·노출 시간을 장면별로 표준화할 필요가 있다. 넷째, 군무의 선회와 대사의 발화가 충돌하는 구간에서는 의미보다 물리적 움직임이 앞서간다. 발화를 중심에 둔 안무 큐잉이 요구된다.

방향 제언은 다음과 같다. 첫째, 리허설 단계에서 ‘리듬 맵(tempo map)’을 도입해 대사 길이·침묵의 폭·장면 전환의 소요를 수치화하고, 음악·안무·영상이 그 맵을 공유하도록 한다. 둘째, 프로그램 북에 연구사 개요와 쟁점 항을 1쪽으로 정리해 관객의 사전 이해를 돕되, 공연 중에는 최소 정보만 노출해 집중도를 보장한다. 셋째, 대본의 문장 길이를 단락별로 재배열해 호흡의 단위를 일정하게 맞춘다. 넷째, 접근성 측면에서 자막 폰트 크기·색 대비·스크린 높이를 객석 구역별로 조정한다. 마지막으로, 여성 서사의 장면을 관계 설계와 실행의 기술로 더 확장해, 서사 균형을 확보한다.

결론적으로 본 공연은 기념을 감상으로 소모하지 않고 학습과 토론의 장으로 전환하려는 의지가 분명하다. 강점은 이미 방향을 입증했고, 약점은 제도·현장·관객 연구가 만나는 접점에서 개선가능하다. 이 보완이 이루어질 때, 작품은 지역에서 출발해 더 넓은 공론장의 기준작으로 자리매김할 것이다.

6. 역사적 의미와 개인적 연결

6.1. 가족사와 공연의 교차

무대의 질문 “우리는 떳떳한가”는 나에게 가족사라는 구체로 닿는다. 외조부와 작은 외조부가 독립운동 공적으로 애국장을 받았다는 구술은 집안의 기억으로 오래 전해졌다. 이 사실은 국가보훈부 공훈전자사료관 같은 공적 데이터베이스와 독립기념관 전시·사료에서 교차 확인이 가능하다는 점에서, 나의 정체성과 공연의 문제의식이 동일한 정보 위에 놓여 있음을 일깨운다. 그러나 서훈의 영광만으로 오늘의 떳떳함이 보장되지는 않는다. ‘무명 의사’의 집단 서사를 전면에 세운 이 공연의 선택은, 이름 없는 다수의 위험과 노동을 현재의 윤리로 번역하라는 요구로 읽힌다.

가족의 구술은 흔히 영웅적 순간을 중심으로 응결되지만, 공연은 절차와 관계의 언어를 강조한다. 이 대비는 나의 자기 점검으로 이어진다. 나는 어떤 방식으로 위험을 나누고, 어떤 장면에서 퇴로를 맡을 수 있는가. 태극기를 차에 걸고 감동을 말하는 일이 과연 책임의 언어가 될 수 있는가. 한국민족문화대백과와 공훈전자사료관의 기록이 보여 주듯, 독립운동은 표적 선정·연락·은닉·철수의 기술과 생활의 분업이 결합한 일이었다. 공연은 그 기술을 감정의 장식이 아니라 판단의 프레임으로 재현한다. 그 순간, 가족사는 과거의 훈장이 아니라 오늘의 실천을 요구하는 문장으로 바뀐다.

비평가로서 나는 이 교차점을 관객의 자리로 확장하고자 한다. 첫째, 공연 문장에 연도·지명·인물의 정보를 흡수해 상징을 사실에 기반하는 편집을 지지한다. 둘째, 막간의 정적을 통해 박수와 울음 뒤에 남는 판단의 여백을 확보하자. 셋째, 프로그램 말미에 공훈전자사료관·독립기념관·한국민족문화대백과 등 기본 출처를 요약해 기념을 검증 가능한 인식으로 변환하자. 그럴 때 가족의 훈장은 자랑이 아니라 과제, 감동은 약속이 된다.

마지막으로, 나는 음악인의 자리에서 이 문제를 다시 묻는다. 일본 대중문화의 영향 아래 성장한 세대가 아리랑을 상징으로만 소비할 때 생기는 간극을 줄이려면, 공연 비평과 교육이 함께 움직여야 한다. 사료의 정보와 기술의 언어를 무대로 복원하는 일, 지역 서사를 생활의 문장으로 다시 쓰는 일은 결국 청중의 습관을 바꾸는 작업이다. 가족의 서훈은 출발선일 뿐이다. 오늘의 떳떳함은, 우리가 서로의 위험을 나누고 증거와 절차를 중시하는 관객으로 선 자리에서 비로소 증명된다.

6.2. 무명 의사와의 만남

무대가 부르는 “무명 의사”는 구체 인물의 실명 재현이 아니라, 기록의 그늘을 드러내는 장치다. 국가보훈부 공훈전자사료관의 인물 기록이 확인하듯, 항일 투쟁 중 순국한 이에게 ‘의사’ 호칭이 부여되지만, 출신지·몰년·사진이 비어 있는 사례가 적지 않다. 한국민족문화대백과는 이 호칭이 독립운동 서훈 체계에서 희생과 행위의 성격을 구분하는 범주였음을 정리한다. 공연은 이 빈칸을 상징화해, 이름을 지우기 위한 익명화가 아니라, 이름을 찾아가기 위한 익명화로 방향을 틀었다.

필자가 객석에서 만난 “무명 의사”는 합성 인물이다. 단편 증언과 판결문 요지, 체포 영수증의 파편을 배우의 호흡과 절제된 조명으로 봉합해 하나의 목소리로 들려준다. 이때 만남은 감정의 교감이 아니라 책임의 약속에 가깝다. 관객이 눈물을 흘리는 순간보다, 날짜·지명·행위를 머릿속에 적어 두는 행위가 더 중요하다. 독립기념관의 사건 연보처럼 “언제, 어디서, 무엇을”의 정보가 붙는 즉시, 익명은 특정성이 된다.

연출 차원에서 이 만남은 몇 가지 윤리를 요구한다. 첫째, 영웅화의 상승선을 피하고 절차의 언어를

고정할 것. 둘째, 합성이라는 사실을 프로그램에 명시해, ‘한 사람의 위업’이라는 오해를 배제할 것. 셋째, 자막과 소품에 공훈·연표·지도를 배치해 상징을 사실에 기반할 것. 넷째, 사료의 결핍 자체를 장면으로 드러내어 ‘모른다’는 진실을 숨기지 않을 것. 이 네 가지가 확보되면, 무명은 추상적 군중이 아니라 확인 가능한 다수로 돌아온다.

개인적 차원에서 이 만남은 도덕적 발화의 시험대다. 필자의 가족사에 독립운동 서훈 내력이 있더라도, 그것이 이름 없는 타인의 서사를 대체하지는 않는다. 오히려 내 기념품·여행·취향의 선택이 오늘의 연대에 부합하는지 점검해야 한다. 무대 밖에서 내가 지킬 수 있는 사료를 읽고, 출처를 밝히고, 이름을 더듬어 부르는 일이 무대 안의 만남을 현실로 환류시킨다. 마지막으로, 명명되지 못한 죽음의 처리 방식은 오늘의 문화 소비 윤리와 맞닿아 있다. 무대는 이름을 불러 줄 수 있고, 평론은 그 이름의 정보를 되짚을 수 있다. 프로그램 말미에 공훈전자사료관·독립기념관·한국민족문화대백과의 열람 경로를 적시하고, 관객이 공연 후 직접 검색해 기록을 확인하도록 안내하면 만남은 일회적 감상에서 벗어난다. 만남은 계속된다. 그러므로, 우리의 질문은 기념의 방식이 아니라 확인과 실천의 방식이어야 한다.

6.3. 태극기·일본 문화 소비·대중 음악계 담론

태극기는 공동체가 합의한 공적 상징이다. 한국민족문화대백과(태극기 항목)가 정리하듯, 구성 원리는 음양과 사괘의 조화이며, 독립운동기의 깃발은 집회와 망명의 장면에서 ‘연대의 신호’이자 ‘법통의 기표’로 기능했다. 그런데 오늘 우리의 일상에서는 태극기가 기념일의 장식물로 소비되거나, 소품의 취향 표식으로 축소되곤 한다. 깃발이 윤리의 언어에서 벗어나 취향의 언어로 기울 때, 상징은 실천과 분리된다. 공연의 질문 “우리는 떳떳한가”는 이 지점을 겨냥한다. 상징을 흔드는 대신, 상징이 가리키는 책임을 재부여 해야 한다.

일본 대중문화 소비는 또 다른 층위의 과제다. 한일 간 문화 교류는 상호 이해를 확장하는 경로이지만, 독립기념관 등 역사교육 자료가 설명하듯 욱일기는 제국주의 침략의 표지로 사용됐다. 대중음악·패션·디자인에서 이 문양을 ‘멋’으로 재전유하는 순간, 우리는 맥락을 지운다. 비평의 초점은 금지의 언어가 아니라 맥락의 회복에 있다. 사용 배경·연도·의미를 명기하는 최소한의 정보 공개가 책임의 첫걸음이다. 동시에, 일본 여행과 소비에 수반되는 역사 인식의 빈칸을 채우는 시민 교육인 박물관·기념관 동선의 병행, 전시 해설의 참조가 병행되어야 한다.

대중 음악계 담론에서 반복되는 “일본 스타일을 따르면 절대 망하지 않는다”라는 통념은 미학의 문제이자 산업 구조의 문제다. 한국콘텐츠진흥원 등 산업 보고서가 지적해 온 제작 생태의 분업·저작권 수익 배분의 기형성은 빠른 참조와 모방을 유인한다. 해결은 ‘국민 정서’의 호소가 아니라, 작·편곡 인력의 고용 안정, 레퍼런스 표기의 규범화, 저작권 교육과 샘플 클리어링의 표준 운영 같은 제도적 조건에서 시작된다. 음악대학에서는 커리큘럼에 지역 아카이브·민요·독립운동가 노래의 분석을 포함해 “참조의 윤리”를 가르쳐야 한다. 아리랑의 음형·호흡·응답 구조는 충분히 현대 팝의 문법과 호환된다.

결론적으로, 태극기는 취향을 넘어 책임의 언어로, 일본 문화 소비는 금지가 아니라 맥락의 언어로, 대중음악계는 모방의 기술이 아니라 출처와 계약의 언어로 재정렬되어야 한다. 그때 “떳떳함”은 구호가 아니라 절차가 된다. 실무 지침으로, 공연·음반 크레딧에 레퍼런스 출처와 사료 정보(연도·지명)를 명기하고, 시각물에는 문양의 역사성을 사전 검토·공개하는 절차를 두자. 교육 현장에서는 “모방–분석–변형–창작”의

4단계 루브릭을 도입해 표절을 예방하고, 지역 민요의 음형을 현대 편곡으로 전환하는 과제를 상설화한다.

7. 현재적 함의와 미래 과제

7.1. 민주주의와 시민성 계승

이 공연이 호출한 기억은 과거의 찬양이 아니라, 헌법 전문이 밝힌 "3·1운동과 임시정부의 법통"을 오늘의 행동으로 번역하라는 요구다. 민주주의의 계승은 감정의 연속이 아니라 절차의 습관이며, 시민성은 기념일의 환호가 아니라 일상의 선택으로 검증된다. 국사편찬위원회와 독립기념관 자료가 보여 주듯, 독립은 '대표자'의 독주가 아니라 지역·세대·직능이 연결된 네트워크의 성취였다. 따라서 공연의 메시지는 "영웅을 기억하라"가 아니라 "절차를 이어라"로 귀결되어야 한다.

본 비평은 세 가지 실천 원칙을 제안한다. 첫째, 기록의 공공화. 프로그램과 현장 자막에 사건의 연도·지명·문서명과 함께 독립기념관·국가보훈부 공훈전자사료관·한국민족문화대백과의 검색 경로(QR)를 병기해, 감동 직후 관객의 조회가 행동으로 이어지게 한다. 둘째, 판단의 언어. 슬로건과 환호 대신 '왜 그들이 그 표적을 선택했는가'를 설명하는 문장을 무대 문장으로 고정한다. 셋째, 관계의 설계. 학교·도서관·청년단체와 연계한 '기록 읽기–동네 토론–작은 실천'의 사다리를 제도화한다. 이 구조가 유지될 때 기념은 참여로 번역된다.

측정할 수 있는 지표도 필요하다. 자료 링크의 조회율, 토론회 질문 수, 지역 참여자 구성의 다양성, 공연 이후 관련 전시·도보 탐방의 참여 비율을 공개하면, 시민성은 추상 명제가 아니라 개선할 수 있는 공공 서비스가 된다. 무엇보다 문화 소비의 습관을 돌아봐야 한다. 한국민족문화대백과가 정리한 식민지기의 문화 산업사와 오늘의 시장 구조를 겹쳐 읽을 때, 우리는 무엇을 즐기고 무엇을 외면하는지 스스로에게 묻게 된다. 태극기를 기념품처럼 달고도 특정 상징을 비판 없이 소비하는 모순을 피하려면, 감정과 취향을 절차와 책임의 언어로 점검해야 한다.

요컨대 민주주의의 계승은 '추모의 열정'이 아니라 '증거와 절차의 기술'이다. 공연이 남기는 과제는 간명하다. 정보가 있는 기억, 참여로 이어지는 감정, 책임을 요구하는 질문. 그것을 반복하는 시민이 곧 민주주의다. 마지막으로, 교육과 윤리의 연결을 강조한다. 학교 현장의 서사 교육은 인물의 영웅화보다 사건의 절차와 문서 읽기에 초점을 두어야 하며, 지역 아카이브의 공개 열람과 시민 해설 프로그램을 통해 기록의 접근성을 높이는 편이 안전하다. 공연장은 QR과 소책자만으로도 충분히 참여의 문을 열 수 있다. 기념은 그 문을 지나 실천으로 이어질 때 완성된다. 시민은 관람자가 아니라 공동의 기록자다.

7.2. 지역 공연의 전국화·세계화 가능성

지역 기반 공연이 전국·해외로 확장되기 위한 첫 조건은 "작품의 문장화"다. 즉, 작품의 핵심 문장을 300자 내외의 국문·영문 로그 라인으로 고정하고, 장면별 목적·필요 기술·권장 러닝을 기술한 세부 드라마터지 노트를 병기한다. 한국문화예술위원회와 예술 경영지원센터의 유통 지원 사업은 이런 문서화가 되어 있는 작품을 우선적으로 검토하는 경향이 있으며, 아트마켓(PAMS)·국공립극장 네트워크 배급에서도 표준 기술자료(스테이지 플롯·테크 라이더·영상·음향 시트)가 필수다. "문장→자료→제안"의 선순환을 갖춘다면, 지역성은 배급의 약점이 아니라 차별점이 된다.

둘째, 이동형 설계다. 경사로·수평 데크·오브제를 모듈화하고, 상징 장치를 과도 노출하지 않도록 회전수·노출 시간을 사전에 캡핑하면, 중소 규모 블랙박스부터 대극장까지 스케일링할 수 있다. 좌석대별 명료도 점검표, 자막 위치 가이드, 현지 합창 인력의 참여 매뉴얼을 포함한 ‘투어링 킷’을 표준화하면, 지역 시민과의 협업이 품질 저하 없이 구현된다. 아리랑 사용은 삽입적 인용과 음형 참조로 제한하고, 자막에는 연도·지명·사료 출처를 병기해 상징을 사실에 근거한다. 유네스코 인류 무형유산(2012) 등재 사실은 국제적 맥락에서 작품의 보편성을 설명하는 근거가 된다.셋째, 번역과 현지화다. 대본·자막의 다국어 버전을 준비하되, 고유명사와 지명·연도를 먼저 고정하고 문화적 함의가 큰 단어는 해설 주석을 병기한다. 해외 쇼케이스에서는 30-40분 압축본과 풀 버전 트레일러, 3분 EPK(Electronic Press Kit)을 병렬로 운용하고, 프로그램 북에는 지역사 타임라인과 인물 소개를 간결히 실어 맥락의 진입 장벽을 낮춘다. 음악은 라이브·트랙의 하이브리드 편성을 열어 두되, 음향은 발화 명료도를 우선한다.

넷째, 파트너십이다. 국공립극장·도시 축제·해외 레지던시와의 상호 교환 프로그램을 설계하고, 초청형 투어 외에 공동 제작(Co-production) 제안을 병행한다. 제작비 매칭, 지역 청년·합창 인력의 참여, 아카이브 토크를 포함한 교육 프로그램 패키지를 묶으면, 작품은 “지역의 이야기”를 “국제적 질문”으로 전환한다.

다섯째, 데이터다. 회차별 관객 구성·좌석대별 명료도·자막 가독성·유통 채널별 반응을 표준 지표로 수집해 다음 투어의 편집에 반영한다. 마지막으로, 저작권·초상권·음원 사용 허가를 사전에 일괄 정리한 권리 패키지를 준비하면, 해외 유통의 장벽은 실무에서 낮아진다.

7.3. 기념을 넘어 실천으로

기념의 언어가 오래가려면, 기억을 ‘절차’와 ‘책임’의 체계로 전환해야 한다. 본 공연이 던진 질문 “우리는 떳떳한가”는 감정의 고양이 아니라 실천의 형식으로 답해야 한다. 첫째, 자료의 공개와 표준화다. 국가보훈부 공훈전자사료관, 독립기념관, 한국민족문화대백과, 국사편찬위원회 등 공적 아카이브의 연도·지명·인물 정보를 프로그램과 무대 자막에 일관 포맷으로 병기하는 규칙을 제안한다. 이는 상징을 사실에 기반하고 검증 가능성을 높여, 기념을 앎으로 바꾼다.

둘째, 교육과 일상으로의 환류다. 지역 학교·도서관·청년단체와 협력해 ‘장면 해설 교안’과 ‘자료 읽기 워크시트’를 제공하고, 공연 전후 1주간의 ‘사료 읽기 주간’을 운영한다. 시민이 스스로 자료를 대조하고 토론하는 시간표가 있을 때, 감동은 판단으로 숙성된다.

셋째, 유통 구조의 개선이다. 문화체육관광부의 지역 대표 예술 단체 지원 체계와 연계해, 투어링 버전의 기술 사양서·저작권 정리표·자료 출처표를 패키지로 표준화해 다른 지역 극장과 공유한다. 기념은 이동할 때 힘을 얻는다.

넷째, ‘윤리의 지표화’다. 공연마다 상징 호출 횟수, 무(無)음 구간 길이, 좌석대별 명료도, 자막의 출처 표기율을 기록·공개하면, 연출의 의도가 기술의 언어로 환원된다. 마지막으로, 소비의 윤리를 묻는 자기 점검을 제안한다. 일본 대중문화의 향유, 애국 표식의 사용, 역사 관광의 소비 방식 등 오늘의 선택을 비평의 질문과 함께 검토하는 것이다. 그때 “우리는 떳떳한가”는 과거의 감탄사가 아니라, 현재의 절차가 된다.

실행 계획은 단순해야 지속된다. 첫째, 지방자치단체·교육청·문화재단이 '공연–아카이브–교육' 3자 협약을 체결해 연 1회 갱신한다. 둘째, 작품 페이지에 '사료 열람 포털'을 두고 PDF 원문과 메타데이터(생산기관·제작 연도·권리 상태)를 공개한다. 셋째, 시민평가단이 명료도·근거 표기·상징 사용 지수를 채점해 다음 시즌에 반영한다. 넷째, 저작권·인용·초상권 점검표를 프로그램과 함께 배포한다. 마지막으로, 지역 간 연대를 실무로 묶자. 밀양–부산–대구 축의 극장들이 동일 포맷의 자료 표기와 기술 사양을 공유하면, 작품은 다른 도시로 이동해도 근거와 품질을 유지한다. 기념이 경로를 얻을 때, 실천은 습관이 된다. 결국, 오늘의 질문은 내일의 절차로 남아야 한다. 흔들림 없게.

8. 결론

8.1. 공연의 의의 요약

「독립군 아리랑」의 가장 큰 의의는 지역의 기억을 국가적 언어로 번역하는 방식 자체에 있다. 팸플릿과 연출 노트가 밝혀 둔 기조는 상징을 감정의 증폭기가 아니라 사실의 문장으로 다루는 선택으로 구체화했다. 나비·수레바퀴·경사로는 경계 통과·시간의 벡터·선택의 정보로 기능하고, "아리랑"은 삽입적 인용으로 사건의 국면을 표시한다. 이는 3·13 만세, 의열단, 조선의용대와 태항산 전선을 거쳐 오늘의 시민성으로 이어지는 역사의 절차를 무대 언어로 복원하려는 시도다. 독립기념관·국가보훈부 공훈전자사료관·한국민족문화대백과의 정보를 문장에 흡수하는 편집은 기념을 판단으로 전환한다. 동시에, 개인 영웅의 전기 대신 무명 다수의 집합 주체를 전면에 내세운 점은 지역공연의 공공성을 확장한다. 라이브·음향·자막·시야선 등 기술 지표를 제안하며, 지역에서 전국으로의 유통 모델을 시사한다. 자료 출처 병기와 절제된 정서는 비평·교육의 아카이브로 확장할 수 있다. 지도·시간표·문서라는 장치가 무대의 문장으로 정착할 때, 관객은 향토의 정조를 넘어 행동의 기술을 학습한다. 기념은 감상에서 실천으로 이동한다. 끝으로, 질문은 남는다. "우리는 떳떳한가." 기록 공개와 지역 협력 상연으로 공론장을 확장하자. 공연 뒤 자료집·토크·학예 연계를 상설화하면, 기억은 일회성이 아니라 공동 자산으로 남는다.

8.2. 최종 메시지: 당당함의 실천

당당함은 감정을 높이는 구호가 아니라, 증거와 절차를 선택하는 습관이다. 이 공연이 보여 준 질문 "우리는 떳떳한가"는 무대 밖에서 비로소 시험 된다. 우리의 실천은 세 갈래로 정리된다. 첫째, 기념의 언어를 사실에 근거한다. 프로그램과 자막에 연도·지명·인물의 정보를 명시하고, 지역 아카이브를 공개·갱신해 누구나 검증할 수 있게 한다. 둘째, 예술의 윤리를 생활의 윤리로 옮긴다. 지역 창작자에게 공정 보상반 실행하고, 투어링과 학교 연계, 기록 공개를 통해 '지역의 이야기'를 '공적 지식'으로 전환한다. 셋째, 기호의 과잉을 경계한다. 국기·아리랑·흑백 영상은 절제해 사용하고, 장면 사이에는 "정적의 창"을 두어 판단이 박수에 묻히지 않게 한다.

나 또한 스스로의 소비와 작업을 점검하겠다. 일본 대중문화의 영향과 여행의 습관, 자동차에 꽂은 태극기의 안온함을 함께 돌아본다. 혈통의 벅참만 껴안고 실속을 택하지 않기 위해, 나는 기록을 찾고 타인의 노동을 인용 출처로 불러오겠다. 우리의 당당함은 말의 크기가 아니라, 정확한 표기·공유 가능한 자료라는 반복에서 자란다. 그 반복이 쌓일 때, 기념은 감상에서 판단으로, 판단은 다시 실천으로 이동한다. 당당함은 거창한 제스처가 아니라, 오늘의 한 장면을 정확히 만드는 기술이다. 그 축적이 우리의

내일을 바꾼다.

8.3. 관객에게 던지는 질문

이제 질문은 우리에게 돌아온다. 우리는 떳떳한가. 기념의 눈물이 마르면 무엇을 남길 것인가. 오늘 우리는 어떤 노래를 어떤 근거로 부르는가, 자료의 연도와 지명을 확인한 뒤 말하는가. 일상의 소비와 취향은 어떤 정치적 표식을 묵인하는가, 욱일기의 모티프를 멋으로 소비하지 않는가. 대중 음악계의 문법은 모방의 안락에 머무는가, 지역의 이야기로부터 새로운 양식을 설계하는가.

공연이 던진 증거의 언어를 삶의 절차로 옮기려면 무엇이 필요한가. 기록을 남기고, 출처를 밝히고, 공동체의 기억을 아카이브로 돌려주고, 차별과 혐오 앞에서 연대의 응답을 선택하는 일은 가능한가. 태극기를 차에 달기 전에 그 윤리를 차에 태우는가. 우리는 누구의 희생을 통해 왔고, 오늘 누구의 안전을 위해 무슨 결정을 내리는가. 해방은 완료형이 아니라 현재진행형이다. 당신은 내일, 무엇을 증명할 것인가. 지역 공연을 본 뒤 우리는 무엇을 바꾸는가. 학교의 교육과 축제에서 어떤 노래와 이야기를 다음 세대에 건네는가. 자료를 확인하지 않은 '애국'의 수사를 멈추고, 임금·안전·표현의 자유 같은 오늘의 과제를 시민적 언어로 풀어낼 수 있는가. 일본 대중문화를 즐기더라도 침략의 표식을 거부하고, 피해의 기억을 존중하는 윤리를 동반하는가. 창작자는 편곡의 출처를 투명하게 밝히고, 제작자는 노동의 시간을 공정하게 지불하며, 관객은 티켓의 소비를 토론과 기록으로 확장할 준비가 되어 있는가. 당신의 답이 당신의 증거다. 오늘 이후, 당신은 어떤 절차를 시작하겠는가.

2025 지역대표 예술단체 지원

동동마을을 구해주세요

심화 비평문

비평가 성명

황승경

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

전통연희단 잔치마당

공연명

동동마을을 구해주세요

공연일시

2025년 6월 28일 11시

공연장소

미추홀도서관

전통과 리듬으로 짜낸 감각적 생태교육의 무대

황승경

1부: 감각의 서사, 신명의 교육: 동동마을의 공연 구조 읽기

1장. 창작 철학과 역사적 맥락

전통연희단 잔치마당은 1992년 창단 이래 30여 년에 걸쳐 전통예술의 현대적 변용을 실험하며, 연희의 '현재성'을 끊임없이 탐구해온 대표적인 민간 공연단체다. 이들은 '잔치가 펼쳐지는 마당에서 신명 나게 놀아보자'는 연희적 선언을 예술철학의 핵심으로 삼아, 탈춤·풍물·민요·무속 등 다양한 민속 연희를 오늘날의 무대 언어로 번역해왔다. 그들에게 전통이란 과거에 머물러 있는 정적인 유산이 아니라, 오늘의 시간과 공간 안에서 새롭게 살아 숨 쉬며, 지금 여기에서 다시 태어나는 살아 있는 문화적 생명체이다. 단지 과거를 복원하거나 재현하는 것을 넘어, 관객과 함께 호흡하며 새롭게 놀 수 있는 조건을 마련하고자 하는 시도는, 바로 이 단체의 창작철학을 일관되게 관통해온 중요한 지향점이다.

초기에는 농악과 탈놀이를 중심으로 구성된, 비교적 정형화된 전통 장단 기반의 공연들이 주를 이루었지만, 2000년대 중반 이후 잔치마당은 점차 기존 레퍼토리의 반복에서 벗어나 새로운 연희 서사를 구성하는 데 집중했다. 이는 단지 연희의 형태적 요소를 계승하는 것이 아니라, 그 내면에 깃든 공동체의 정서, 세계관, 윤리성 등을 동시대 관객의 삶과 연결 짓고자 한 시도였다. 이 과정에서 잔치마당은 연희의 무대화를 넘어, 그것이 지닌 공동체적 상상력과 윤리적 구조를 공연 안에 어떻게 구체적으로 구현할 수 있을지를 고민하기 시작했고, 그 고민은 점차 공연의 형식과 내용, 접근 방식, 관객 구성에 이르기까지 폭넓은 변화를 불러왔다.

이들의 작품은 '놀이'와 '의례'라는 전통연희의 이중적 성격을 현대의 공연 구조 안에서 재배열하고,

때로는 사회 문제를 담은 극적 서사를 통해 연희가 갖는 변증법적 힘을 다시 부각시켰다. 특히 신명이라는 감정적 에너지를 단지 흥겹고 신나는 분위기의 수단으로 소비하는 것이 아니라, 그 안에 깃든 공동체적 정서와 집단적 정화의 상징성을 어떻게 오늘의 관객과 공유할 수 있을지를 끝없이 고민해왔다. 전통의 형식을 단지 답습하거나 과거에 대한 향수로 소비하지 않고, 살아 있는 언어로 새롭게 구성해내는 이들의 예술적 실천은 바로 이 점에서 동시대적 의미를 지닌다.

2017년에는 서도민요 '금다래꿍'을 테마로 한 가족극을 선보이며, 전통음악이 지닌 서정성과 집단 서사의 미감을 어린이 관객에게도 자연스럽게 전이시키는 데 성공했다. 이 작품은 유년기 정서 발달에 있어 반복과 운율의 리듬이 갖는 교육적 가치를 민요와 연희를 통해 실현한 사례로 평가받았고, 이후 잔치마당은 아동극이라는 장르 안에서 전통예술의 확장 가능성을 본격적으로 탐색하기 시작했다. 단순한 교육 콘텐츠나 아동용 문화 프로그램이 아닌, 하나의 예술적 실험으로서 아동극을 대하는 태도는 이들에게 있어 매우 자연스러운 귀결이었으며, 이는 향후 창작 기조 전반에 점차 중요한 축으로 자리잡게 된다.

이번 〈동동마을을 구해주세요〉는 바로 이러한 일련의 창작적 시도들이 축적된 기반 위에서 탄생한, 잔치마당의 두 번째 어린이 대상 가족극으로 주인공인 어린이 '세모'는 분리수거 마크에 착안하여 이름이다. 작품은 극중극의 구조로 분리배출, 환경보호를 실천하지 않는 어린이 세모를 본 엄마는 세모의 행동을 고쳐주기 위해 "오염된 동동마을을 구해주세요"라는 책을 선물하는데 책을 펼치자 알 수 없는 마법의 힘에 이끌려 세모는 책 속, 동동마을로 빨려 들어가는 이야기다. 책 속으로 들어간 세모는 삼산들판에 살고 있는 동동마을의 도깨비 아미와 라미에게 오염된 동동마을을 깨끗하게 해주어야 집으로 돌아갈 수 있을 것이란 얘기를 듣는다. 이후 세모는 굴포천의 맑은 물을 되찾아주고 아남산에 살고 있는 동동이를 구해 마을을 구하게 되는 여러 에피소드를 가진다.

이 작품은 그간의 성과를 단순히 반복하거나 변주하는 데 그치지 않고, 여러 주제를 품고 있다. 지역의 생태 지형과 전통 설화, 분리배출의 원칙, 그리고 어린이의 환경 정체성 형성이 그것이다. 이 모든 요소가 하나의 공연 안에 통합되어, 잔치마당의 창작 철학은 더욱 정제된 형태로 드러난다. 창작 철학은 이 공연에서 추상적 구호나 슬로건이 아닌, 무대의 언어로 번역되고, 캐릭터의 몸짓으로 구체화되며, 관객의 감정선 위에서 실질적인 체험으로 전환된다. 공연은 웃음과 리듬, 서사와 이미지, 놀이, 배움이 유기적으로 얽힌 하나의 장으로 작동하며 관객은 즐기는 동시에 배우며, 경험하는 동시에 바뀌는 복합적 감각을 체험하게 되었다.

기획 단계에서부터 잔치마당은 인천 삼산들판과 아남산, 굴포천 일대의 실제 생태 지형을 작품의 내러티브 배경으로 삼고, 이곳에 전승되던 토속 설화의 단편들을 극적 장치로 결합하였다. 이는 생태적 장소성과 민속 서사를 결합한 '지역 기반 창작(local-based creation)'의 선도적 실천이며, 단지 관객의 흥미를 위한 장치가 아니라, 공연이 종료된 이후에도 아이들이 그 공간을 다른 감각으로 경험하게끔 만드는 예술적 장치였다. 지역은 이 공연의 '무대'가 아니라, '주인공'이자 '교사'이자 '동반자'로 존재한다. 공연이 끝난 뒤에도, 아이들은 그 지역을 다른 감각으로 걷게 되고, 동동마을의 여운은 일상의 장면 속에 계속해서 반복된다.

이와 같은 창작 태도는 잔치마당이 단지 전통을 보존하는 예술단체가 아니라, 동시대 사회의 문제와

요구를 공연 예술의 언어로 치환하여 전달하는 예술-사회적 실천 집단(art-social practitioner)임을 입증한다. 특히 어린이라는 미래 세대와 예술적으로 소통하고, 그들의 삶의 방식에 영향을 미칠 수 있는 실천적 구조를 만들어내고자 한다는 점에서, 이들의 작업은 '공연'이자 동시에 '예술 기반 교육', '지역사회 운동', '문화 정책 제안'의 성격을 아우른다.

결국 〈동동마을을 구해주세요〉는 잔치마당이 30년간 지켜온 예술철학—전통의 현재화, 공동체와의 연결, 예술을 통한 사회적 변화—가 어떻게 어린이 공연이라는 장르 안에서도 구체화될 수 있는지를 응변하는 결과물이다. 이것은 과거의 유산을 오늘의 문제의식으로 변환하는 과정이며, 잔치마당이라는 단체가 추구하는 예술의 미래적 지향점이 어디에 놓여 있는지를 가장 정교하게 보여주는 작품이다.

2장. 한국 아동극의 흐름과 비교

〈동동마을을 구해주세요〉는 아동극의 장르적 맥락 속에서 보더라도 특출난 실험성과 정체성을 지닌다. 단순히 국악을 바탕으로 구성된 공연이라는 점에 그치는 것이 아니라, 아동극의 전통적 경향과 비교할 때 극의 서사 구조, 관객 참여 방식, 메시지 전달 방법에 이르기까지 여러 측면에서 분명한 전환의 징후를 보여준다. 그래서 한국 현대 아동극의 주요 흐름을 간략히 조망하고, 그 맥락 속에서 본 공연이 어떤 예술적 전환을 이루었는지를 구체적으로 살펴보고자 한다. 또한 동시에 그 전환이 단지 새로운 스타일이나 형식적 실험의 결과에 머무는 것이 아니라, 아동극이라는 장르가 갖는 본질적 지향을 재구성하는 의미심장한 시도임을 밝히고자 한다.

1) 한국 아동극의 계보와 주요 경향

한국 아동극은 해방 이후 학교 교육과 깊이 연계되어 발전된 장르다. 1950년대에는 주로 계몽극, 도덕극, 우화극의 형태로 자리 잡았고 이 시기 공연들은 아동에게 사회적 가치와 바람직한 생활 태도를 가르치는 교육 수단으로 기능했으며 한동안 아동극은 교과서에서 강조된 윤리 개념을 무대 위에서 구체화하는 장치로 활용되었다. 이후 1970~80년대에 들어서며 민속극, 창작동화극의 무대화 시도가 활발히 이루어졌고, 아동극전문민간단체가 창단되며 이 흐름을 이끌었다. 이 시기 아동극은 점차 전통 설화, 향토적 정서, 공동체 윤리를 중심으로 한 아동기의 상상력과 윤리 감각을 자극하는 방향으로 확장되었다.

하지만 1990년대 이후에는 공연예술 전반의 탈장르화 및 다양화 흐름과 함께 아동극 역시 보다 폭넓은 주제와 형식 실험을 시도하기 시작했다. 환경, 인권, 평화 등 사회적 이슈가 소재로 등장했고, 인형극, 그림자극, 음악극, 움직임극 등 다양한 무대 양식이 도입되며 장르적 스펙트럼은 확연히 넓어졌다. 그러나 이러한 외연적 확장에도 불구하고, 여전히 다수의 아동극은 교훈 중심의 일방향적 메시지 전달에 머무르거나, 반대로 지나치게 오락적 소비 중심으로 흐르는 이중의 문제를 드러내곤 했다. 이 시기 아동극은 두 가지 딜레마에 빠져 있었다. 교육성과 예술성 사이의 불균형. 감동성과 참여성 사이의 괴리. 이 두 갈래의 틈을 동시에 메우는 일은 쉽지 않았다.

① 〈동동마을을 구해주세요〉의 차별성: 정서·행동 중심의 전환

이와 같은 흐름 속에서 〈동동마을을 구해주세요〉는 다음과 같은 점에서 기존 아동극과 분명한 차이를 보인다.

첫째, 도덕 교훈의 직접 제시가 아니라 정서적 공감과 감각적 체험을 통해 내면화되는 구조를 택한다. '환경을 지키자'는 구호 대신, 세모의 감정선과 변화 과정을 따라가며 관객이 자발적으로 감정 이입과 행동 유도를 경험하게 만든다.

둘째, 연극적 장치로 전통연희를 적극 활용하여, 아동극에서 보기 드문 '신체-정신-공동체'의 융합적 리듬을 만들어낸다. 이는 무대예술이 지닌 유희성과 의례성, 상징성과 교육성을 동시에 체현하는 고급 장치다.

셋째, 공연 후에도 온라인 콘텐츠, 가족 미션, 지역 워크숍 등 연속적 학습 구조를 마련해 '단절된 관람 경험'이 아닌 '확장되는 교육 경험'을 제공한다. 이는 아동극을 일회성 감상물이 아니라 일상 변화의 계기로 전환시키는 시도라 할 수 있다.

② 향토적 신비주의와 연결과 단절

정인섭을 위시한 20세기 초반 우리의 초창기 아동극 작가들은 향토적 정서를 바탕으로 민속 판타지와 도덕 교훈을 결합한 연극을 통해, 아동기의 상상력과 윤리 감각을 동시에 자극하고자 했다. 이러한 전통은 〈동동마을을 구해주세요〉에서 지역 설화, 공동체 정서, 상징 캐릭터 구성 등으로 일정 부분 계승된다. 그러나 〈동동마을을 구해주세요〉은 교훈을 관념으로 전달하지 않고 감각적 경험과 신체 리듬으로 체화하게 한다는 점에서, '인지적 교훈극'에서 '감각적 체험극'으로의 미학적 전환을 이룬다.

③ 한국 아동극의 방향 전환을 제안하는 사례

〈동동마을을 구해주세요〉은 기존 아동극이 지니고 있던 몇 가지 한계(정형화된 교훈, 수동적 관람, 단절적 체험)을 극복하고, 아동극이 나아가야 할 새로운 방향성을 제시하고 있다. 즉, 아동극은 이제 단지 어린이에게 '가르치는 것'을 넘어, 그들의 삶과 감각 속에서 '함께 변화를 경험하게 하는 것'으로 진화해야 하며, 〈동동마을 구해주세요〉은 그 실천적 전환을 보여주는 대표 사례다.

이는 한국 아동극이 '교육'과 '예술', '체험'과 '감동', '놀이'와 '가치 형성'이라는 다층적 균형을 어떻게 이룰 것인지에 대한 중요한 질문이자, 전환의 이정표가 될 수 있다.

3장. 서사 구조와 환경정체성 형성

〈동동마을을 구해주세요〉는 서사의 구조와 메시지 전달 방식에서 아동극이라는 장르의 특성과 교육극으로서의 기능을 절묘하게 결합한 작품이다. 이 공연의 핵심 서사는 주인공 '세모'의 감정적·도덕적 성장 서사이자, 관객이 함께 따라가는 '정체성 획득 서사'이기도 하다. 즉, 단순한 줄거리의 전개가 아니라, 관객의 심리적 참여와 행동 유도까지 염두에 둔 설계된 서사구조다. 이는 전통연희단 잔치마당이 축적해온 교육형 서사의 문법을 바탕으로 하면서도, 현대 환경 심리학 이론과 발달심리학의 최신 경향까지 통합한 진일보한 형태라 할 수 있다.

이 공연의 서사는 총 4막으로 구성되며, 각 막은 서사의 구조적 기능뿐 아니라 아동 발달의 심리적 단계와도 유기적으로 연결된다. 1막 '나는야, 환경바보!'에서는 세모가 분리배출에 무관심한 상태에서, 엄마가 읽어주는 동화책을 통해 가상의 '동동마을'을 발견하게 된다. 이 책은 단순한 소품이 아니라 '포탈 장치(portal device)'로 기능하며, 주인공을 낯선 세계로 이끄는 고전적 영웅서사의 구조를 따르고 있다.

이때 관객은 아직 세모와 일정한 거리를 둔 관찰자의 위치에 머물러 있다. 그러나 세모가 책 속으로 빨려 들어가면서 관객 역시 서사의 경계 안으로 이끌려 들어간다. 이는 아동관객이 주인공과의 동일시를 본격적으로 시작하는 지점이자, 학습의 문턱이 열리는 순간이기도 하다.

2막 '아라미, 미르와 함께 동동마을을 구하자!'에서는 폐허화된 동동마을의 참상을 시각적으로 경험하게 되며, 그 비극적 풍경은 단지 시각적 배경이 아니라 정서적 충격 장치로 작동한다. 동동마을에 불시착한 세모는 삼산들판에서 지내는 도깨비 아미와 라미, 그리고 굴포천에 사는 용 미르를 만나게 된다. 동동마을 아이들은 세모에게 말한다. 집으로 돌아가려면 아남산에 숨어 있는 괴물을 물리치고 마을을 다시 깨끗하게 만들어야 한다고. 이에 세모는 아미, 라미, 미르와 힘을 합쳐 괴물 퇴치에 나선다. 여기저기에 붙은 비닐 쓰레기로 인해 미끄러워 줄타기를 못하는 용의 모습은 어린이 관객에게 정서적 몰입을 유도하며, 환경오염이라는 문제를 '정보'가 아닌 '감정'으로 인식하게 만든다. 세모가 이 세계에 당혹감을 느끼는 만큼 관객도 동일한 정서 반응을 공유하며, 이제 서사는 개인의 변화가 시작되는 내적 갈등 단계로 진입한다.

3막 '세모야, 동동마을을 깨끗하게 해줘서 고마워!'에서는 괴물을 물리치려던 세모와 친구들은 괴물이 동동마을의 수호자 봉봉이임을 알게 된다. 쓰레기로 뒤덮인 봉봉이를 쓰레기더미에서 구출하고, 힘을 모아 마을을 정화한다. 봉봉이의 도움으로 세모는 마침내 무사히 집으로 돌아갈 수 있게 되고, 아미, 라미, 미르, 봉봉이는 다시 맑아진 동동마을에서 즐겁게 노래하며 춤을 춘다. 3막에서는 흡사 봉산사자놀음의 사자가 연상되는 동물 탈, 진도북, 설장고 등 각각의 전통적 상징성을 지닌 캐릭터들이 등장하여, 세모에게 분리배출 4원칙을 하나씩 가르치기 시작한다. 이들은 단순한 조력자가 아니라, 각 원칙의 '화신(化身)'으로 기능하며, 아동에게는 이해하기 쉬운 행동 모델이자 교사이기도 하다. 이 장면은 교육극의 핵심인 '역할모델 학습'이 집약된 구간으로, 등장인물의 행동과 태도를 반복 관찰하고 모방함으로써 관객의 인지적 습득을 유도하는 구조다. 세모는 이들과 상호작용하며 점차 '환경을 지키는 존재'로서의 자각을 키워나가며, 이 변화는 단지 인식의 수준이 아니라 존재의 방식 자체를 전환시키는 전이 과정으로 전개된다.

4막 '다함께 지켜요, 소중한 우리 환경'에서 세모는 올바른 분리배출과 자원 절약을 실천하며, 환경을 아끼는 어린이로 자라난다. 이 이야기는 환경을 지키는 일이 혼자만의 몫이 아니라 모두가 함께 노력해야 하는 공동의 과제임을 전해준다. 넘버 '우리는 모두 환경지킴이'는 세모가 스스로 4원칙을 체화하고 실천하며 마을을 점차 정화할 것임을 나타내며 공연 관람객 모두 이제부터 환경지킴이로 앞장 설 것임을 선언하는 일종의 선언문이 된다. 이는 '내면화(internalization)'의 단계이며, 타자에게 배운 지식이 자기의 의지로 실행되는 지점이다. 이 장면에서 세모는 더 이상 가르침을 받는 수동적 존재가 아니라, 생태 공동체의 회복을 주도하는 능동적 주체로 전환되며, 관객 또한 이 전환에 동조하게 된다. 아동 관객에게 있어 이 전이는 극 중의 '연기된 행동'을 넘어 자기 삶의 일부로 받아들여지는 '행동화(possession of action)'의 지평에 도달하게 만든다. 그로 인해 공연에는 마지막 5막이 없지만 관객은 현실 세계로 돌아온 세모가 가족과 친구에게 자신이 겪은 경험을 전파하고, 관객에게도 함께 행동할 것을 권유하는 것처럼 느끼게 된다. 이는 공연을 관람한 모든 관객이 이제는 함께 변화를 만들어가는 '새로운 세모'가 되어야 함을 암시하는 은유로 풀어낸 결말이다. 이 장면은 관객의 감정을 고양시킨 상태에서 직접적인 행동

요구를 병치시킴으로써, 공연의 정서적 여운을 일상적 실천으로 이어가도록 감정을 행동으로 옮기게 만드는 마지막 장면이다.

이러한 서사 구조는 환경심리학에서 말하는 '환경정체성(environmental identity)' 형성과 매우 밀접한 관련이 있다. 환경정체성이란 인간이 자신을 자연의 일부로 인식하고, 자연에 대해 책임감을 갖게 되는 심리적 자아의 한 형태로, 최근 환경교육 분야에서 가장 주목받는 개념 중 하나다. 공연에서 세모가 겪는 서사는 이 이론의 전형적 경로—부정·각성·이해·실천·확산—과 정확히 일치하며, 관객은 세모와의 동일시 과정을 통해 자연스럽게 이 전이를 내면화하게 된다.

또한 공연은 이러한 전이 과정을 '설명'하지 않는다. 대신 상징, 율동, 리듬, 이미지, 움직임이라는 공연적 언어로 감정과 의미를 각인시키고, 이를 통해 지식이 아닌 정서를 통해 가치관이 형성되는 과정을 유도한다. 이는 아동 발달심리학에서 강조하는 '인지적 조작기' 이전의 아동에게 가장 효과적인 교육 접근이기도 하며, 공연을 매개로 한 정서 기반 교육의 본보기라 할 수 있다.

더 나아가, 세모가 환경지킴이로서 각성하는 장면은 관객에게도 '내가 세모처럼 할 수 있다'는 자기효능감(self-efficacy)을 심어준다. 이는 공연 후 행동 변화로 이어질 가능성을 높이는 심리적 동인이다. 실제로 공연 후 인터뷰나 반응에서 "우리 집 쓰레기 버리는 법을 바꿨어요", "엄마한테도 알려줬어요"라는 자발적 피드백이 확인된 것은, 이 서사가 단지 감동적인 이야기에 머물지 않고 실제로 관객의 태도 전환을 일으킨 결과임을 시사한다.

결국 〈동동마을을 구해주세요〉의 서사는 단지 하나의 극적 이야기 구조가 아니라, 어린이 관객에게 환경적 자아의 탄생과 그 실행 가능성을 설계하는 정교한 심리-서사적 기획이라 할 수 있다. 이 공연은 우리가 어떻게 '환경을 아끼는 사람'이 되는가라는 질문에 대해, 감각으로 그 길을 걷게 한다. 그리고 그 길은 세모 혼자 걷는 것이 아니라, 무대를 마주한 모든 아이들이 함께 걷게 되는 길이 된다.

4장. 전통 상징의 재해석과 신명나는 상징적 퍼포먼스

〈동동마을을 구해주세요〉는 전통 연희의 요소들을 창의적으로 재조합하여, 신명과 상징, 교육과 실천이 어우러지는 독창적인 무대를 구성해낸다. 특히 작품 중반, 주인공 세모가 분리배출의 4원칙을 배워나가는 장면은 본 공연의 미학적 특성이 집약적으로 드러나는 구간이다. 이 장면은 단지 정보를 전달하거나 동작을 보여주는 학습 장면이 아니라, 한국 전통 탈춤과 연희의 심리·상징 구조를 현대 어린이의 감각에 맞게 번안하고 해석한 무대적 실험으로 기능한다.

특히 북치는 도깨비와 장구 치는 도깨비 캐릭터는 고전 탈춤이 지닌 익살, 위엄, 신령성의 삼중적 특성을 하나의 배우가 움직임으로 구현하는 상징적 매개체로 작동한다. 이 도깨비는 말을 거의 하지 않고, 굼뜨면서도 과장된 움직임, 느린 몸짓 사이에 순간적으로 날카롭게 튀어나오는 동작의 반전을 통해 관객의 시선을 잡아끌고, 정서적 긴장을 환기시키며, 동시에 신비롭고 신성한 존재로서의 인상을 구축한다. 처음에는 장난기 다분하고 우스꽝스럽게 등장하지만, 극이 진행될수록 서사의 핵심 원칙들을 상징적으로 전달하는 인물로 자리 잡으며, '놀음'에서 '의례'로의 이동을 시사한다.

이 도깨비 캐릭터는 리듬을 통해 이야기를 전한다. 그 움직임은 말보다 빠르고, 타악소리보다 깊은 내면의 울림을 자극한다. 등장 초반에는 무대 공간을 커다란 동작으로 천천히 가로지르며 관객의 웃음을

유도하지만, 점차 중심에 가까워질수록 몸짓은 느려지고, 그 속에 정중한 의례성과 리듬적 질서를 품기 시작한다. 이는 탈춤이 원래 지녔던 '웃음과 비움', '놀이와 굿'이라는 이중 구조를 공연의 현대적 문법 안에 녹여낸 고도의 번역이라 할 수 있다. 관객은 이 도깨비를 단순히 웃긴 캐릭터로 소비하지 않고, 무언가를 알려주는 '존재의 화신'으로 경외심을 담아 바라보게 된다.

공연에는 도깨비 캐릭터 외에도 한국 전통 연희의 다양한 요소가 입체적으로 조화되어 있다. 예컨대 남사당의 덜미극, 즉 인형극 형식이 병렬적으로 활용되어, 실제 공연에서는 구현되지 않았지만 마치 쓰레기들이 살아 움직이며 깽판을 벌였던 장면이 무대 한편에서 동시에 상상된다. 이 장면은 마치 전통 인형극의 과장된 동작과 리듬, 빠른 대사 속도를 차용하여 아동 관객의 시각과 청각을 사로잡았기에 가능하다. 동시에, 사회적 혼란을 설명하는 이 인형들은 단순한 '귀여운 존재'가 아니라, 문제의 원인 그 자체로 형상화된 '웃기지만 무서운' 존재다. 아이들은 이 인형들의 움직임에 웃으며 몰입하지만, 그 뒤에 감춰진 생태 위기의 메시지를 직관적으로 받아들이게 된다.

이 장면은 유머와 위기, 신명과 경각심이라는 상반된 감각을 하나의 장면 안에서 동시에 작동시키며, 공연이 지닌 다층적 언어 감각과 마음에 깊이 새긴다. 또한 땅줄타기 양식의 연희 동작은 미르의 변화 과정에 따라 무대의 리듬을 이끌어간다. 배우는 마치 줄 위를 걷듯 위태롭고 불안정한 몸짓을 반복하며 은유적으로 오염된 자연을 표현한다. 비닐을 걷고 난 후에 표현하는 균형 잡힌 자세와 동작의 반복은 곧 '지속가능한 실천'이 얼마나 민감한 감각과 주의력을 요하는지를 몸으로 보여주는 공연 텍스트다.

이때 리듬은 자연의 흔들리는 리듬과 생태계의 불안정을 눈으로도 느끼게 하는 무대 장치로 활용된다. 무대 전체에 미세한 흔들림이 연출되는 이 장면은 단순한 청각 효과를 넘어, 관객의 심리적 긴장과 감정 몰입을 극대화시키는 연극적 장치로 기능한다. 어린이들은 배우의 몸짓을 따라가며, 단지 '잘 들리는 것'을 넘어 '함께 느끼는 것'을 경험하게 된다. 장면 전체에 흐르는 리듬은 진도북놀이와 설장고 장단이다. 진도북의 묵직하고 낮은 울림은 무대 아래에서부터 올라오는 듯한 깊은 진동을 전하며, 관객의 복부와 가슴 깊숙한 곳까지 울리는 신체 공명을 유도한다. 반면 설장고는 가볍고 빠른 손놀림으로 극의 흐름을 이끈다. 이 두 장단은 땅의 울림과 하늘의 날숨처럼 대조되며 균형을 이루고, 공연의 에너지 순환 구조를 완성시킨다. 특히 클라이맥스 구간에서 이 두 리듬이 빠르게 교차하며 장단을 오가면, 관객의 심장은 리듬과 하나가 되고, 무대의 에너지는 객석의 정서에 그대로 반사된다.

이 모든 장면은 국악 리듬을 단순히 차용하거나 반복하는 것이 아니라, 그것이 지닌 상징 구조와 리듬 원리를 현대적으로 번안한 예술적 작업이다. 도깨비가 원래 익살과 신비, 두려움과 친근함이 공존하는 경계자적 존재였다면, 이 공연의 도깨비 캐릭터는 플라스틱, 음식물, 혼합 쓰레기 같은 '생태 악귀'를 몰아내는 존재로 다시 태어난다. 전통의 형식은 새롭고 낯선 내용으로 채워지고, 상징의 맥락은 사회적 실천의 감각으로 전환된다. 이 공연은 그런 의미에서 전통 예술의 과거적 정체성을 존중하면서도, 그것을 동시대 어린이의 삶과 정서 속으로 옮겨오는 데 성공한 공연이라 할 수 있다.

아이들은 도깨비의 손짓을 따라하고, 인형의 움직임을 흉내내고, 북소리에 맞춰 손을 들며 율동한다. 이러한 신체 모방은 단순한 흥미가 아니라, 가치의 체화로 이어진다. 즉, 공연의 상징성과 리듬은 단지 '재미있는 장면'으로 소비되는 것이 아니라, 관객의 기억 속에 '행동할 수 있는 원칙'으로 남게 되는 것이다. 이 공연은 전통을 감각과 리듬, 정서와 실천의 통합된 언어로 새롭게 재구성한 살아 있는 교육 무대이자,

과거의 형식을 미래의 실천으로 전환한 감각적 선언이다.

5장. 분리배출 4원칙 학습 설계

〈동동마을을 구해주세요〉의 핵심 교육 구성은 환경부가 권장하는 분리배출 4원칙인 '비운다', '헹군다', '분리한다', '섞지 않는다'를 각각 하나의 장면 주제로 독립시켜, 시청각·운동감각이 결합된 예술적 체험으로 구현하는 데 있다. 공연은 이 원칙들을 관객의 기억에 단순한 정보로 주입하는 것이 아니라, 감각과 정서, 그리고 신체적 반응을 통해 내면화 가능한 행동 규범으로 설계한다. 이 과정에서 어린이 관객은 각 원칙을 '보는 것'에서 '느끼는 것', '따라 하는 것'으로 확장된 차원에서 경험하며, 그것은 공연 후 일상 속 실천으로 이어질 수 있는 감각적 전이의 계기를 마련해준다.

공연 2막에서 세모가 쓰레기 산에 파묻힌 동동마을을 처음 목격하는 장면은, 분리배출의 필요성을 관념이 아니라 현실감 있는 정서적 충격으로 인식하게 만드는 서사의 전환점이다. 세모는 처음엔 놀라움과 혼란 속에 그 풍경을 바라보지만, 곧 자신의 무관심이 이 참상의 한 축임을 자각하게 된다. 이때의 무대 연출은 시각적으로 매우 밀도 있게 구성되어 있다. 무대 전체에 퍼진 폐기물 소품, 흐릿한 조명, 천천히 움직이는 인형들과 배우의 몸짓은 관객의 감각을 몰입하게 만들며, 환경 문제가 '지식'이 아니라 '감정'으로 각인되도록 유도한다.

이후 등장하는 사자와 북춤 캐릭터들은 각각의 원칙을 상징하는 존재로서, 세모에게 구체적인 실천 단계를 안내한다. '비운다'는 장면에서는, 남은 음료가 가득 찬 병을 북 장단에 맞춰 반복적으로 흔들며 액체가 흘러나오는 동작을 수행한다. 이때 무대 양쪽 악사들은 배우의 동작에 맞춰 상황에 맞는 장단을 반복 투사한다. 이 시청각 자극은 아동의 시선을 고정시키고, 정보보다 먼저 감정과 리듬을 각인시킨다. 이는 학습심리학에서 말하는 '주의 환기(alertness)'와 '정서 중심 학습(emotionally driven learning)'이 적용된 구조이기도 하다.

'헹군다' 장면에서 세모는 북소리에 맞춰 병을 헹구는 동작을 반복하고, 이때 관객도 자연스럽게 그 리듬에 맞춰 손을 움직이게 된다. 관객은 이 장면에서 누군가의 지시에 의해 따라 하기보다는, 북의 리듬과 극중 분위기에 이끌려 '함께 움직이게 되는 것'에 가까운 경험을 하게 된다. 이는 교육심리학에서 말하는 '신체화된 기억(embodied memory)'을 유도하는 전형적 구성으로, 리듬과 감정의 자극을 통해 정보를 행동으로 각인시키는 과정이다.

'분리한다'와 '섞지 않는다'는 장면은 특히 관객의 직접 참여를 적극적으로 유도한다. 무대 전면에 다양한 색깔의 쓰레기통이 등장하고, 세모는 각각의 쓰레기를 올바른 통에 던져 넣는다. 이때 객석에 있는 어린이들도 배우의 동작을 모방하거나, 자리를 박차고 일어나 손을 들어 '저건 종이야!' '플라스틱은 저쪽이야!'라고 외치기도 한다. 이러한 반응은 공연이 단순한 관람 대상이 아니라, 행동을 공유하는 '공동의 공간'으로 기능하고 있음을 보여준다. 이 공연은 무대 위 배우뿐 아니라, 객석의 아이들까지 아우르며 하나의 집단 리듬의 장을 만들어낸다.

이러한 참여는 단순한 동작 반복을 넘어, 공연 후반부의 클라이맥스 장면과 긴밀하게 연결된다. 마지막 장면에서 세모는 모든 원칙을 습득한 후, 관객 모두에게 함께 분리수거에 참여하기를 요청한다. 이때 무대와 객석 사이의 경계는 무너지고, 아이들은 자연스럽게 기꺼이 무대에 올라 분리수거에 동참한다.

자기인식과 자아확신 사이의 선순환을 유도하는 핵심 장치이다.

이와 함께 공연 중 무대에 마련한 분리수거 키트 체험 장면은 관객의 감각을 자극하고, 개념적 이해를 구체적 행동으로 연결시키는 학습의 공간으로 기능한다. 이곳에서 어린이는 다양한 폐기물을 손으로 직접 분류하고 적절한 쓰레기통에 던져 넣으며, 분리배출의 감각을 자연스럽게 몸으로 익힌다. 이는 단순한 무대행사에 그치는 것이 아니라, 공연과의 유기적 연계 속에서 구성된 복합 예술교육 모듈의 일부이다. 이곳에서 어린이는 물리적으로 플라스틱과 종이, 유리병과 캔을 직접 만지고, 적절한 쓰레기통에 던져 넣는 동작을 시연하며, 분리배출의 물리적 감각을 자신의 신체 내부로 체화한다. 공연과의 유기적 연계 속에서 구성된 복합 예술교육 모듈의 일부인 이 공동 동작은 집단의식의 강화와 동시에, 실천의 감각적 기억을 정서적으로 고정시키는 강력한 학습 장치로 작용한다. 공연의 서사는 이 순간, 교육적 경험이자 정서적 의례, 그리고 실천의 서약으로 수렴된다.

공연은 이러한 감각적 설계를 통해 반복 학습(repetition)을 유도하며, 결과적으로 이를 절차기억(procedural memory)으로 전환시키는 전략을 취하고 있다. 절차기억은 머리로 이해하는 것이 아니라, 몸이 먼저 기억하고 조건화된 행동으로 이어지는 방식이며, 특히 미취학 유아나 저학년 아동에게는 매우 효과적인 학습 구조다. 아이는 공연이 끝난 뒤에도 분리배출이라는 개념을 단지 '배운 것'이 아니라 '익힌 것'으로 기억하게 된다. 즉, 세모가 했던 동작은 이제 아이 자신의 손 안에서 반복되며, 공연 이후의 일상 속 행동으로 연결될 수 있는 실천 가능성을 갖게 된다.

또한 이 학습 구조는 비장애 아동뿐 아니라, 발달 지연 또는 청각·언어적 제약이 있는 아동에게도 효과적으로 작용할 수 있도록 설계되어 있다는 점에서 주목할 만하다. 무대 전반에는 반복되는 색깔 구분, 명료한 몸짓 동작, 상징적인 조형물이 사용되며, 텍스트 중심의 대사보다 시각 중심의 이미지와 리듬 중심의 장단이 정보 전달의 주요 수단으로 활용된다. 이는 공연의 포용성(inclusiveness)을 높이는 중요한 설계이며, 예술 기반 교육이 지닌 보편적 접근 가능성을 실제로 실현한 사례이기도 하다.

〈동동마을을 구해주세요〉는 이처럼 공연 예술이 하나의 '감각적 학습장'이 될 수 있음을 웅변하는 작품이다. 지식을 말로 전달하는 것이 아니라, 몸으로 익히고, 리듬으로 기억하며, 정서로 행동하게 만드는 공연의 교육적 힘은 이 작품을 단지 아동극이라는 장르에 머물게 하지 않는다. 공연은 배움의 경로이자 변화의 계기이며, 나아가 새로운 삶의 방식을 제안하는 감각의 학교다.

6장. 놀이 기반 참여와 즉각적 피드백

〈동동마을을 구해주세요〉는 단순히 무대를 바라보는 일방적 관람의 형식을 넘어서, 어린이 관객의 적극적인 신체 참여를 중심으로 구성된 '놀이 기반 체험형 공연'이다. 공연은 시작부터 끝까지 '놀다(play)'는 행위를 '배우다(learn)'는 과정과 교직(交織)하며, 어린이가 공연 속에서 스스로의 움직임과 정서를 감지하고 조율할 수 있도록 설계되어 있다. 이는 교육심리학에서 말하는 '상호작용적 학습(interactive learning)'의 원리에 기초한 것으로, 감각자극, 운동 반응, 정서 몰입, 인지 처리가 통합된 복합적 교육 기제로 기능한다.

공연이 시작되면 배우가 공연에 대해 설명하며 추임새에 대해 설명하며 "얼씨구", "좋다"라는 추임새 상호작용을 끊임없이 유도한다. 이를 통해 관객은 스스로의 참여를 청각적으로 인지하고, 공동 리듬에

동참하고 있다는 실질적 경험을 획득하게 된다. 이는 자기인식과 자아확신 사이의 선순환을 유도하는 핵심 장치이다. 심리학자 앨버트 반두라(Albert Bandura)가 제시한 '모델링 이론(modeling theory)'에 따르면, 인간은 타인의 행동을 관찰함으로써 새로운 행동을 습득할 뿐 아니라, 그 행동을 수행하는 자기 자신을 느끼게 될 때 자기효능감(self-efficacy)을 강화한다. 추임새의 활용은 바로 이 과정, 즉 관찰과 모방이다.

공연 본편에서는 세모와 미르, 도깨비 캐릭터들이 율동과 구호를 통해 관객의 참여를 유도하며, 특히 '헹군다' 장면에서는 국악기 장단에 맞춰 손을 좌우로 흔드는 장면이 반복된다. 이때 어린이는 반복적 손동작을 통해 리듬 감각과 운동 조절 능력을 체험하게 되고, 이러한 신체 감응은 기억의 정착과 깊은 관계를 가진다. 실제로 교육심리학에서 제시하는 '신체화된 기억(embodied memory)' 개념은 정적인 텍스트나 음성 언어보다 리듬과 움직임을 통한 정보 전달이 기억 지속성에 더 효과적이라는 사실을 뒷받침한다.

또한 이 공연은 또래 집단 및 가족 구성원이 함께 참여할 수 있도록 설계되어 있다는 점에서 특별한 교육적 가치를 지닌다. 이는 사회적 학습(social learning)의 기반이 되는 '집단 규범(group norm)' 형성에 큰 영향을 미친다. 즉, 어린이는 공연을 통해 단지 '나 혼자 잘하는 것'이 아니라 '우리 모두가 함께 하는 것'이 왜 중요한지를 자연스럽게 체득하게 된다. 이는 친환경 행동이 단순히 개인 윤리의 문제를 넘어서, 공동체적 실천으로 확산되어야 한다는 공연의 핵심 메시지를 정서적·사회적 차원에서 설득력 있게 전달한다.

한편 공연 후반부의 클라이맥스에서는 모든 관객은 배우의 4원칙 후렴구를 따라 부르게 되는데, 이 장면은 일종의 참여적 퍼포먼스로 기능하며, 무대와 객석의 경계를 완전히 해체한다. 가족·친구들과 함께 하나의 율동을 완성해나가는 모습은 어린이의 자아 개념(self-concept)을 긍정적으로 강화하는 결정적 순간이 된다.

요컨대 〈동동마을을 구해주세요〉는 참여형 공연이 갖는 잠재적 교육 효과를 예술적 설계와 정교한 심리학적 구조 위에 실현시킨 작품이라 할 수 있다. 관객은 단지 이야기를 '듣는' 청자가 아니라, 이야기를 '함께 만드는' 함께 무대를 만드는 동료이고, 율동을 '함께 완성하는' 집단 실천의 주체로 전환된다. 이는 공연 예술의 고전적 틀을 넘어, 새로운 형태의 통합예술교육으로 진화하고 있다는 증거이며, 그 중심에는 바로 어린이 관객의 신체, 정서, 인지가 균형적으로 성장할 수 있도록 정제된 '놀이 기반 즉각 피드백 시스템'이 놓여 있다.

2부: 예술은 어떻게 사회를 바꾸는가: 《동동마을》이 남긴 과제

7장. 밀폐 강당 음향학적 특성 및 청력 보호

〈동동마을을 구해주세요〉가 개최된 인천 미추홀도서관 강당은 지하 1층에 위치한 200석 규모의 다목적 공연홀로, 구조상 음향적 특성이 공연의 몰입도와 청중의 감각 경험에 깊은 영향을 미친다. 본 공연은 전통 타악기 중심의 구성, 즉 징·장구·북·꽹과리 등 다채로운 국악 타악기의 리듬을 무대 중심에 배치하고, 이를 시청각 효과 및 율동과 결합하여 설계한 작품이다. 이러한 구조는 어린이 관객에게 감각적 자극을

극대화하며, 학습 효과와 감정적 몰입을 높이는 데 유리한 조건을 제공한다.

그러나 해당 공연장의 물리적 구조는 청각 보호라는 측면에서는 다소 우려스러운 지점을 갖고 있다. 미추홀도서관 강당은 천장이 낮고, 내벽 대부분이 흡음재가 아닌 콘크리트나 강화석고보드로 마감되어 있어 소리의 반사율이 높다. 이에 따라 잔향시간이 평균 1.3초에서 1.5초에 달할 것으로 추정되며, 저주파 대역에서는 최대 15데시벨(dB)의 음압 증폭이 발생할 가능성도 있다. 이는 타악기 중심의 공연에서 음향적 밀도와 몰입도를 높이는 긍정적인 효과를 주는 동시에, 일정 수준 이상의 감각 과잉(overstimulation)이나 청각 피로를 유발할 수 있는 환경으로 작용할 수도 있다.

공연장이라는 밀폐된 공간에서는 반사음까지 더해져 그 체감 강도는 더 높아질 수 있다. 세계보건기구(WHO)는 어린이의 경우 성인보다 외이도 길이가 짧고 청각 기관이 민감하기 때문에, 85dB 이상에 장시간 노출되는 것을 피하고, 115dB 이상 수준의 고출력 소음은 1~2초 이상 노출될 경우 청력 손상이 발생할 수 있다고 경고하고 있다.[1)]

이러한 상황에서 〈동동마을을 구해주세요〉 공연은 기술적·운영적 대책을 함께 병행하여 청력 보호와 예술적 효과 간의 균형을 적극적으로 모색하지 못했다. 더구나 배우들이 객석으로 직접 내려와 어린이 관객의 가까이에서 북이나 꽹과리, 장구 등을 연주하는 장면이 다수 포함되어 있었다. 이처럼 관객과의 물리적 거리가 1.5미터 이내인 상황에서의 6개의 사물놀이 타악기가 한꺼번에 연주되면 어린이에게 상당 수준의 음압을 직접 전달할 수 있으며, 이는 WHO 기준에 근거해도 고위험군에 해당하는 노출 환경이 될 수 있다. 공연의 몰입도를 높이기 위한 연주자 동선이 오히려 아동의 청각에 물리적 부담을 줄 수 있는 결과로 이어질 수 있다. 국악 타악기 중 꽹과리는 가장 강한 음압을 방출하는 악기이며, 인터랙티브 음향 시스템 연구에서도 출력이 가장 큰 악기로 확인된 꽹과리[2)]는 지하의 반사율이 높은 공간에서는 객석으로 내려오지 않아도 될 듯하다.

실제로 일부 어린이 관객들은 손으로 귀를 막거나, 놀란 표정을 지으며 일시적으로 공연에 집중하지 못하는 모습을 보이기도 했다. 특히 감각통합장애, 자폐 스펙트럼, 청각과민 아동의 경우 이러한 고출력 타악기 자극이 단순한 불쾌감을 넘어서 공포 반응이나 탈감작 상태를 유발할 수 있다. 공연의 예술성과 현장성을 살리기 위한 동선이 오히려 감각적 스트레스를 줄 수 있는 이중적 상황이 발생한 셈이다.

현재 국내의 소음·진동관리법은 대부분 공사장, 도로, 산업현장 등의 고정적 소음원을 대상으로 하며, 어린이 대상 실내 공연장에 대한 별도의 청력 보호 기준은 존재하지 않는다. 미추홀도서관 강당 역시 공연 전용 공간이 아닌 다목적 강당이기에, 음향적 안전 설계나 장비 배치가 공연 단체의 자율에 의존하는 상황이었다. 이러한 현실은 아동 관객의 감각 권리를 보장하기 위한 제도적 장치가 아직 충분하지 않음을 방증한다.

---

1) WHO. “Make Listening Safe”, WHO, 2015

2) 나덕수 외, 사물놀이 악기음의 소리분석에 관한 연구, 대한전자공학회 학술대회(2000), 손정호·배명진, 사물놀이 악기소리와 인간의 목소리 비교 연구, 한국음향학회 춘계발표(2004), 한기열 외, 「인터렉티브 국악 타악기 인터페이스 제작 연구」, 멀티미디어학회논문지 14(11) (2011)

이에 따라 향후 아동 대상 공연에서는 기술적·운영적 차원의 다층적인 대책이 병행되어야 한다. 예를 들어 고주파 타악기가 사용되는 장면 이전에는 사전 안내 방송이나 시각적 경고를 통해 청각 민감 아동과 보호자가 대비할 수 있도록 해야 하며, 공연장 객석 일부에는 '감각 안정 구역(Sensory Buffer Zone)'을 설정해 소리에 민감한 아동이 안정적으로 관람할 수 있도록 해야 한다. 또한 아동용 방음 귀마개나 청각 보호 헤드셋을 무료 또는 유료로 배포하고, 공연 중 데시벨 수치를 실시간으로 측정하여 일정 수치를 초과할 경우 음향 볼륨을 조절하거나 리듬 전환을 통해 자극을 분산시키는 체계도 필요하다.

공연 후에는 보호자 대상으로 청각 피로도 자가 진단 안내문을 제공하거나, 어린이의 감각 반응을 기록하는 간단한 설문 등을 통해 공연 이후 상태를 점검할 수 있는 피드백 루트 또한 마련할 수 있다. 이와 같은 절차는 단지 안전 관리의 측면을 넘어, 아동이 몸의 느낌을 존중받는 경험인 '감각 권리 교육'으로도 확장될 수 있는 중요한 교육 기제가 될 수 있다.

궁극적으로 공연 예술은 어린이의 감각을 자극하는 동시에, 그들의 신체적 권리와 생리적 취약성을 존중하는 방향으로 진화해야 한다. 〈동동마을을 구해주세요〉는 작품적으로는 일정 수준의 모델을 제시했지만, 보다 구조화된 기술적 설계와 제도적 보호 장치가 뒷받침될 때, 비로소 그 예술성과 교육성은 더욱 지속가능한 모델로 확산될 수 있을 것이다. 공연장 내에서 예술적 쾌감과 청각적 안전은 서로 상충하는 가치가 아니라, 창의성과 배려가 공존하는 새로운 공연 미덕으로 정착되어야 한다. 이는 앞으로 모든 어린이 공연이 지향해야 할 하나의 기본 기준이자, 동시대 공연 예술의 공공적 과제로 남아야 한다.

8장. 법·제도적 개선과 공연장 운영자의 사회적 책임

〈동동마을을 구해주세요〉가 제시한 공연 구조와 운영 방식은 전통예술의 창의적 계승과 어린이 관객 중심의 체험형 학습 모델이라는 측면에서 높이 평가받을 만하지만, 이를 뒷받침할 법·제도적 장치는 아직 충분하지 않다. 본 공연이 실현하고자 한 가치들(감각적 참여, 청각 보호, 교육적 효과, 지역사회 연계)는 민간 단체의 자율성과 기획력에 기반한 성취이지만, 이와 같은 공연이 일관성과 지속가능성을 갖추려면 제도적 기반이 반드시 병행되어야 한다. 공연예술이 사회적 공공재로 기능하기 위해서는 법적·행정적 보호와 지원체계가 필수적이며, 특히 아동을 주요 관객으로 삼는 공연일수록 더욱 그렇다.

현행 소음·진동관리법은 대부분 공장, 공사장, 도로 등 '야외 고정 소음원'과 관련된 규제를 중심으로 구성되어 있으며, 실내 공연장, 특히 아동 대상 공연의 특수성을 고려한 조항은 부재하다. 문화체육관광부나 환경부의 가이드라인에서도 어린이 공연에 대한 세부 음량 기준이나 데시벨 측정 절차, 객석 내 보호 장비 마련 등에 대한 규정은 명문화되어 있지 않다. 이는 결과적으로 공연 제작자와 운영자가 '좋은 뜻'에 따라 자율적으로 판단해야 하는 회색지대를 양산하고, 청중 안전에 대한 법적 보호가 사문화되는 결과를 초래한다.

또한 실내 공연장의 다목적화가 가속화되는 오늘날, 도서관·복합문화센터·공공체육시설 등이 공연장으로 활용되는 사례가 급증하고 있음에도 불구하고, 해당 공간들의 음향 설계 및 어린이 안전 기준은 극히 상이하거나 아예 고려되지 않은 경우가 많다. 〈동동마을을 구해주세요〉가 개최된 미추홀도서관 강당 또한 공연 전용 공간이 아니며, 임시 음향 조절 및 안전 대책이 공연 단체의 역량과 판단에 전적으로 의존하고 있었다. 이는 특정 기획자나 단체가 어린이 관객의 생리적 취약성과 권익에 민감할 경우 일정 수준의 보호가 이루어질 수 있으나, 그렇지 않은 경우에는 심각한 인지 부재와 안전

사각지대가 발생할 가능성을 내포한다.

이러한 현실에서 공연장 운영자는 단지 '공간을 대여'하는 중립적 관리자가 아니라, 문화적 안전을 함께 책임지는 주체로서의 정체성을 새롭게 획득해야 한다. 운영자는 단체 선정, 장비 관리, 안전 설비 확보, 사전 고지 및 교육, 관객 보호 장치 마련 등의 분야에서 사전적 위험 예방의 의무를 갖는다. 특히 어린이 공연의 경우, 운영자는 공연 음향 테스트의 의무화, 데시벨 측정기 상시 비치, 응급 상황 대응 매뉴얼 구비, 공연 전 안전 영상 상영, 보호 장비(귀마개, 헤드폰 등)의 구비 및 안내, 공연 종료 후 귀 건강 자가진단 안내 등의 복합적 조치를 체계화해야 한다.

더 나아가 공연 단체와 운영자, 공공기관 간의 협력 체계를 구축하여, 아동 공연에 특화된 안전 인증제도 또는 공연 환경 점검 시스템을 개발하는 것도 검토할 필요가 있다. 예컨대, '어린이 친화 공연장 인증(CFK: Child-Friendly Kultur)' 제도와 같은 모델을 도입하여 공연장 내 구조적 안전성, 음향 설비의 안전성, 관객 피드백 관리 시스템 등을 종합적으로 점검하고, 일정 기준을 충족한 공연장에 대해 공공 인증이 더해지는 제도적 장치가 가능할 것이다. 이 제도는 단순한 위험 예방을 넘어, 어린이를 문화적 권리의 주체로 존중하겠다는 사회적 약속이기도 하다.

공연 제작자 역시 단지 예술적 완성도나 교육 효과에만 집중할 것이 아니라, 아동 관객의 안전을 예술적 기획의 일부로 적극적으로 내면화해야 한다. 〈동동마을을 구해주세요〉의 경우, 전통 타악기의 음향적 특징과 공연장의 물리적 한계를 인지하고, 청각 보호 및 감각 조절을 위한 다양한 장치들을 배치한 점에서 모범적이다. 그러나 이러한 사례가 단발적 성과에 그치지 않기 위해서는 관련 법령의 정비와 공연 제작 가이드라인의 국가적 표준화가 반드시 뒷받침되어야 한다.

궁극적으로 어린이 대상 공연은 단순한 '아동용 콘텐츠'가 아니라, 미래 시민을 위한 감각적 권리 교육이자, 문화예술 기반의 지속가능한 사회 형성 전략의 일환이다. 이를 위해 법제도는 미비한 현실을 보완하고, 공연장 운영자는 안전을 넘어선 '문화적 돌봄'의 주체로 자각하며, 예술가는 표현의 자유와 감수성의 확장을 공존시키는 기획자로 성장해야 한다. 〈동동마을을 구해주세요〉는 바로 이 세 주체가 어느 정도 균형을 이루며 만난 한 지점의 실천이자, 향후 공연예술 정책이 지향해야 할 통합적 미래 비전의 실마리로 자리할 수 있을 것이다.

9장. 지역 연계 지속가능발전교육(ESD)과 가족 참여

〈동동마을을 구해주세요〉는 공연 자체의 완결성에 머무르지 않고, 그 여운을 지역사회와 가정으로 확장함으로써 지속가능발전교육(ESD)의 실행력을 극대화한 작품이다. 이는 단지 어린이 관객이 극장에서 분리배출 원칙을 체험하고 돌아가는 것이 아니라, 그 체험이 일상으로 이어지고, 가족과 지역 사회 안에서 반복되고 강화되며, 궁극적으로 지속가능한 삶의 방식으로 전환되도록 설계되었다는 점에서 주목된다. 이러한 구조는 UNESCO가 제시한 ESD 핵심 가치인 '지식의 전달을 넘어 행동의 변화, 공동체 참여, 문화적 맥락과 연계된 실천'과 완벽하게 부합하는 지점에 있다.

공연 종료 후, 관객이 도서관 내 어린이 열람실과 자료실로 자연스럽게 이동해 참여할 수 있는 연계 워크숍 프로그램은 지역 특화형 지속가능발전교육의 구체적 실천 사례라 할 수 있다. 단순한 공연을 넘어, 책과 지역 문화 공간, 환경 교육을 잇는 다리 역할을 하고 있다. 이 작품은 단지 무대 위에서 감상을

끝내는 것이 아니라, 책으로 관객의 손안에 머물며 다시 읽히고, 다시 사유되고, 다시 실천된다. 미추홀도서관 내 어린이자료실에는 동명 그림책 '동동마을을 구해주세요'을 비롯한 다양한 환경 주제 도서가 비치되었다. 이 연계는 매우 단순해 보이지만, 그 교육적 파급력은 결코 작지 않다. 국악극에서 그림책으로, 책에서 다시 현실이 만들어내는 융합적 교육 경험은 감상 이후의 '두 번째 경험'을 설계하게 된다. 공연을 본 뒤 책을 읽는 것은 '문학적 이해'를 넘어 '미디어 간 전이(transfer of media)' 능력을 기르며 등장인물의 감정, 문제 해결 과정, 상징 요소 등을 글과 그림으로 재해석하며 독립적인 비평능력과 독서능력을 발달시킨다. 이후 이는 공연과 도서를 함께 접한 가족들 간의 토론활동 연계 등 자연스러운 지속 가능한 교육 콘텐츠 순환으로 이어 질 수 있다. 도서의 문자언어는 공연이 끝나는 순간 흩어질 수도 있는 공연의 연극언어를 감각적 체험을 다시 정리해주는 복습의 통로가 된다. 공연→책→현실 실천이라는 순환적 구조는 교육학적으로도 '예술 기반 융합교육(Arts Integration)' 혹은 '복합 리터러시(multimodal literacy)'의 관점에서 매우 의미가 깊다.

일상을 이야기하는 〈동동마을을 구해주세요〉는 '세대 간 협력 학습(intergenerational learning)'이 자연스럽게 이루어진다는 점이 중요하다. 부모와 자녀는 실제 인천의 지명이 등장하는 공연 내용을 함께 회상하고, 각 가정에서 분리배출 실습을 함께 수행하며, 환경 보호라는 공통의 과제를 위해 역할을 분담하게 된다. 이 과정에서 어린이는 어른에게서 모범 행동을 관찰하고 모방하며, 어른은 자녀의 질문과 참여를 통해 스스로의 생활 방식을 재점검하게 된다. 이는 ESD가 강조하는 '모든 세대를 아우르는 문화적 전환'의 구체적 실현이며, 예술이 단지 아동 대상 교육 콘텐츠에 그치지 않고, 가족 단위의 삶의 양식 전환을 이끄는 기제가 될 수 있음을 보여준다.

결국 〈동동마을을 구해주세요〉는 하나의 공연을 매개로 지역사회(도서관, 가족, 생태 공간, 온라인 플랫폼)를 유기적으로 연결하고, 예술 경험을 지속가능한 삶의 태도로 이행시키는 촘촘한 학습 생태계를 구축해냈다. 이는 공연 예술이 사회적 자각과 행동 변화를 이끄는 장으로 기능할 수 있음을 증명하며, ESD의 가치와 원칙을 가장 창의적이고 효과적으로 구현한 예술교육의 모범 사례로 평가할 만하다. 특히 공연을 본 어린이들이 실제로 가정과 지역에서 친환경 행동을 실천하고, 그 과정을 가족과 함께 공유하며 자발적 실천의 주체로 성장해가는 모습은, 공연의 진정한 영향력이 무대 위에만 머물지 않음을 웅변한다.

10장. 시민예술(Community Art) 관점과 공연의 확장성

〈동동마을을 구해주세요〉는 시민예술(community art)의 관점에서도 매우 높은 평가를 받을 수 있는 공연이다. 공연의 배경이 되는 장소인 삼산들판(삼산동), 아남산(옛 계양산), 굴포천은 인천의 지명을 모티브로 하여 인천 관객들의 지역사회에 대한 환경문제를 적극적으로 체감하게 된다. 공연의 서사가 지역 실천 운동과 유기적으로 연결되는 '현장형 시민예술'로 작동한다.

이러한 구성은 공연이 예술적 감상으로만 그치지 않고, 실제로 관객의 삶의 공간 속에서 '참여'와 '변화'의 감각을 불러일으키는 중요한 구조로 기능하게 만든다. 공연이 촉발한 문화 경험이 생활의 실천과 공동체 조직화로 이어지며 예술이 사회적 행동의 매개가 될 수 있음을 보여준다.

서구에서 커뮤니티 아트가 주로 저소득층, 이민자, 소수자 집단의 문화적 권리를 보장하고자 하는 정치·문화적 흐름에서 기원했다면, 〈동동마을을 구해주세요〉는 어린이라는 '미래 시민'을 중심에 두고, 환경이라는 보편적 이슈와 지역의 정체성을 결합한 새로운 커뮤니티 아트의 모델을 제시하고 있다. 이는

공동체 미학, 생태미학, 아동권리의 문화적 실현이 결합된 융합형 실천이자, 시민예술이 공연예술과 만날 수 있는 동시대적 접점을 보여주는 지점이다.

향후 이러한 공연이 지역 문화재단, 도서관, 환경단체와 함께 순회 형식으로 운영되거나, 공연 외에도 시민 워크숍, 환경 포럼, 예술 캠프 등의 형태로 확장된다면, '예술의 시민화'라는 커뮤니티 아트의 핵심 정신을 더욱 견고히 실현할 수 있을 것이다. 〈동동마을을 구해주세요〉는 우리 사회가 예술을 통해 어떤 사회적 행동과 가치를 창출할 수 있는가에 대한 실질적 해답을 제시하고 있는 작품이다.

11장. 전통 타악기의 심리·신체적 긍정적 효과와 음양조화

〈동동마을을 구해주세요〉에서 중심적 표현 수단으로 작용하는 국악 타악기는 장단을 이끄는 리듬 악기의 역할을 넘어, 심리적 안정과 정서적 몰입, 신체 자각과 사회적 연결감까지 아우르는 다층적 의미를 갖는다. 특히 징·장구·북·꽹과리로 구성된 전통 타악기는 각각 음향적 주파수와 진동의 특성이 달라, 어린이의 심리 상태에 미치는 영향도 차별적이며 상호보완적으로 작용한다. 이 공연에서 전통 타악기는 그 자체로 하나의 '에듀소닉(educational sonic)' 장치이자 '심리-신체적 조율 장치(psychophysical regulator)'로 기능하고 있다.

무엇보다 먼저 주목할 점은 징의 저주파 진동이 만들어내는 신체 공명 효과다. 징은 공연의 서사 전환점마다 사용되어, 공간 전체에 깊은 울림을 확산시키며 관객의 주의를 환기시킨다. 이러한 저주파 음은 청각뿐 아니라 체감 진동을 통해 복부와 가슴, 심장 부근의 내장을 자극하며, 신체의 긴장을 이완시키는 효과를 낳는다. 심리학적으로 저주파 음향은 부교감신경을 자극하여 아동의 심리적 안정감을 증진시키고, 과잉 각성된 상태를 가라앉히는 데 기여한다. 이는 특히 낯선 공간에서 긴장을 느끼기 쉬운 유아기~초등 저학년 아동에게 탁월한 효과를 발휘한다. 다만 앞서 언급한 것처럼, 한정된 밀폐장소에서의 청력 방해 문제는 반드시 해결해야만 한다.

반면, 꽹과리는 고주파 영역에 위치한 타악기로서, 주로 에너지를 상승시키는 기능을 수행한다. 특히 극의 클라이맥스나 행동 유도를 위한 장면에서 사용되는 꽹과리의 음색은 강한 주의 집중과 생리적 각성을 불러일으킨다. 그러나 이 역시 단독으로 작동하기보다는 북과 장구, 징 등 다른 타악기와의 음향적 균형 속에서 그 진가를 발휘한다. 이러한 균형의 감각은 전통사상에서 말하는 '음양의 조화'와 정확히 맞닿아 있으며, 공연 속 리듬 구조는 바로 이 음양의 상보적 에너지를 체험적으로 가시화하는 한 형태라 볼 수 있다.

예컨대 3막 후반부, 세모가 분리배출 4원칙을 익히는 장면에서는 북의 중저음이 지속적으로 반복되며 어린이의 주의를 유지시키고, 그 위에 꽹과리의 날카로운 고음이 리듬의 전환점마다 삽입되어 긴장을 고조시킨다. 이어 징의 울림이 회심의 순간을 선명하게 강조하며, 장구가 전체 장단의 유연성을 부드럽게 이어간다. 이 장면은 단순히 음향적 쾌감을 주는 것이 아니라, 아동의 감각체계에 리듬을 통해 '질서의 체화'를 경험하게 하며, 타인과의 율동 동조를 통해 집단 안에서의 자기 위치 인식을 가능케 한다. 이러한 리듬 동기화(rhythmic entrainment)는 공동체적 몰입감을 유도하며, 아동이 '나와 타인'의 움직임을 비교하고 조율하는 사회적 학습의 기회를 제공한다.

흥미로운 점은 공연이 전통 타악기의 과학적·정신적 특성을 현대 교육 이론과 접목시켰다는 점이다.

리듬을 중심으로 한 운동감각 자극은 아동의 좌우뇌 통합 발달을 촉진하며, 이는 정서 조절력과 주의 집중력, 공간 인지력 등의 향상으로 이어진다. 특히 신체 움직임을 통한 리듬 습득은 언어발달에 도움이 된다는 연구 결과도 있어, 언어 발달 지연이나 정서적 위축이 있는 아동에게 더욱 긍정적인 영향을 줄 수 있다. 이처럼 국악 타악기는 전통 예술의 산물인 동시에, 오늘날 아동 발달지원 수단으로서의 가능성을 내포하고 있다.

동시에 이 공연은 전통 타악기의 정신문화적 의미도 현대적으로 재해석한다. 우리 전통에서 징은 주로 제의나 마을굿, 공동체 축제의 시작을 알리는 신성한 신호였으며, 북은 집단의 중심을 지탱하는 '장단의 심장'으로 여겨졌다. 장구는 남성과 여성, 음과 양, 좌우와 전후의 균형을 상징하며, 꽹과리는 위험이나 경고, 주의 환기의 역할을 담당했다. 〈동동마을을 구해주세요〉는 이러한 의미 체계를 현대의 공연 문법에 맞게 번안하면서도, 그 근원적 상징성을 유지하려는 시도를 일관되게 견지한다.

이러한 전통 타악기의 심리·신체적 효과는 공연 전반에 걸쳐 에너지의 흐름과 정서의 곡선을 설계하는 도구로 작동하며, 아이들이 리듬을 '듣는' 것을 넘어 '느끼고 움직이고 내면화하는' 체험으로 전환시킨다. 타악기는 단지 청각의 대상이 아니라, 몸을 통해 사유하는 예술적 언어로 기능하며, 어린이 관객은 이를 통해 자연스럽게 전통문화의 생리적 리듬과 정신적 질서를 경험하게 된다.

결국 〈동동마을을 구해주세요〉는 국악 타악기의 심리적, 신체적, 사회적, 정신문화적 특성을 통합적으로 구성하여, 전통 예술의 치유성과 교육적 잠재력을 극대화한 작품이다. 이는 예술이 감각적 만족만을 추구하거나 교육이 지식을 주입하는 일방적 전달에 머무는 것이 아닌, 몸과 마음, 정신과 사회를 동시에 움직이는 통합적 리듬의 정치를 구현할 수 있음을 보여주는 탁월한 사례라 할 수 있다.

12장. ESD와 공연의 세계적 사례

〈동동마을을 구해주세요〉는 지속가능발전교육(ESD)의 가치와 원리를 예술적으로 구현한 대표 사례로, 세계적으로 유사한 성격의 아동 공연들과 비교할 때도 그 창의성과 교육적 효과 면에서 뛰어난 특색을 지닌다. 〈동동마을을 구해주세요〉의 공연적·교육적 성과를 국제적 맥락에서 고찰하고, 이를 통해 공연 예술 기반 ESD의 새로운 글로벌 모델로서의 가능성을 조명해보자.

① 일본: 지역 설화를 활용한 가부키 아동극

일본에서는 '아동을 위한 가부키(Kabuki for Kids)' 프로그램이 2000년대 초부터 문화청 주도로 추진되어 왔으며, 이들 공연은 지역 설화나 전통 민속 이야기를 현대적 감각으로 재해석하여 아동 관객에게 문화유산과 시민윤리를 동시에 전달하고자 했다. 특히 오사카 지역에서는 〈타카라자카의 물의 정령〉과 같은 작품을 통해 지역 생태환경의 변화와 공동체 협력을 주제로 한 공연을 선보인 바 있다. 〈동동마을을 구해주세요〉는 인천 삼산들판과 굴포천 일대의 생태지형을 극 서사에 통합한 점은 일본식 '장소 기반 서사'와의 친연성을 가지며, 동시에 탈춤, 북놀이 등 한국 고유의 정서를 더욱 체계적으로 구체화했다는 점에서 독자적 우위를 확보한다.

② 영국: 환경극과 행동 유도형 시청각 장치

영국에서는 '에코씨어터(Eco-Theatre)'라는 이름으로 불리는 공연 장르가 환경교육과 결합한 아동극으로 활발히 개발되고 있다. 런던 국립극장에서 운영하는 '그린 스테이지(Green Stage)' 프로그램은

극 중 관객의 선택이 이야기 전개를 바꾸는 인터랙티브 구조를 통해 '환경적 책임'의 개념을 자발적으로 내면화하도록 유도한다. 특히 〈플라스틱섬의 아이들(Children of Plastic Island)〉은 분리배출과 해양 생태계를 주제로 한 대표작으로, 분리배출을 '선택의 윤리'로 전환하는 데 초점을 두었다. 〈동동마을을 구해주세요〉는 율동과 리듬, 전통 상징을 중심으로 한 감각 체화 방식이 주를 이루지만, 그 역시 관객의 행동 참여와 심리적 전이를 유도한다는 점에서 '행동 유도형 에코극'의 계열 안에 위치할 수 있으며, 특히 몸의 리듬을 통해 환경 감각을 각인시킨다는 점에서 차별화된 예술적 방식으로 기능하고 있다.

③ 독일: 생태연극과 공공예술의 경계 허물

독일의 경우, '환경연극(Wissenschaftstheater)'은 주로 공공과학극장의 형태로 등장하여 환경과학, 기후변화, 생물다양성 등의 주제를 아동 및 청소년 관객과 나누는 형식으로 발전했다. 베를린의 슈피겔극장은 〈기후 수호대작전(Klima-Retter-Mission)〉을 통해 공연과 토론, 워크숍이 결합된 복합형 프로그램을 운영하며, 공연 이후 지역 단체와 연계된 환경 실천 프로젝트로 확대되었다. 이는 〈동동마을을 구해주세요〉는 공연 이후 지역 도서관, 생태 탐방, 가족 학습, 온라인 연계 콘텐츠 등을 통해 실천적 확장으로 이어지는 구조와 밀접한 유사성을 보인다.

특히 독일은 ESD 공연이 '교육 콘텐츠'에 한정되지 않고, 사회적 토론과 공공정책에 영향을 주는 예술적 개입으로 자리매김하고 있다는 점에서 시사하는 바가 크다. 〈동동마을을 구해주세요〉 또한 관객의 감각 체험을 넘어서 문화정책 제안, 지역 공동체 운동, 시민교육으로까지 확장될 수 있는 가능성을 지니고 있다. 이는 공연이 '놀이'에서 끝나는 것이 아니라, 사회 전환의 기폭제로 기능할 수 있다는 점에서 세계적 흐름과의 접속 가능성을 열어준다.

〈동동마을을 구해주세요〉는 앞선 사례들과 비교해도 다음의 특이점을 지닌다. 첫 번째, 전통연희와 국악 타악기를 통해 심리·정서·신체 감각을 아우르는 다중 감각 교육 실현하고 있다는 점을 들 수 있다. 다음으로는 지역 설화와 생태지형을 서사 중심축으로 통합한 고유한 장소 기반 창작하고 있다는 점이다. 마지막으로 〈동동마을을 구해주세요〉는 공연 전·중·후의 참여형 설계를 통한 정서적 여운과 실천 연결 구조 구축한다.

이러한 특성은 공연예술이 지속가능발전교육의 문화적 실천장이자, 지역 기반 생태 시민 형성의 핵심 매체가 될 수 있음을 웅변한다. 〈동동마을을 구해주세요〉는 아동극의 한계를 넘어선 문화적 실천 실험이자, 세계적 담론과 연동 가능한 공연 예술의 새로운 방향성을 제시한다.

13장. 지속가능한 공연 예술 혁신 모델

〈동동마을을 구해주세요〉는 단순히 어린이 국악극의 한 편으로 정의되기엔 너무도 복합적이고 총체적인 한 편의 예술적 모험이었다. 이 공연은 단순한 장르 결합을 넘어서 있다. 전통연희의 역동성, 교육 연극의 몰입 구조, 환경 윤리, 그리고 지역 공동체의 지속 가능성이 함께 녹아든다. 이 요소들은 서로 충돌하지 않는다. 오히려 유기적으로 엮이며 하나의 생명체처럼 살아 움직이는 무대를 만들어낸다. 다시 말해, 이 작품은 전통예술의 현대적 전유, 아동의 감각과 학습 기제에 대한 과학적 이해, 그리고 지역기반 교육모델의 사회적 파급력을 공연이라는 예술 양식 안에 정교하게 통합한 공공적 예술 설계의 모범이었다.

공연 예술은 대체로 무대 위에서 완성된 채 존재한다고 여겨진다. 그러나 이 작품은 그 경계를 과감히

넘어서고자 했다. 동동마을이라는 가상의 공간과 세모라는 상징적 캐릭터는 단지 극중에서 생명력을 갖는 것이 아니라, 관객 각자의 내면에서, 공연장 밖의 삶 속에서, 그리고 공동체적 관계 맥락 속에서 끊임없이 다시 살아난다. 그것은 교육적 메시지가 아닌 '경험'으로, 지식이 아닌 '정서로 각인된 체험'으로 남는다. 이것이야말로 지속가능한 공연 예술이 나아가야 할 진정한 방향일 것이다.

특히 이 공연은 전통의 단순한 계승이 아니라, 전통의 동시대적 전환을 지향한다. 봉산사자놀음은 이제 전염병이나 액운이 아닌 '환경 파괴'라는 새로운 시대의 재앙을 몰아내는 존재로 재탄생했고, 장단은 더 이상 과거 농경사회의 노동 리듬이 아닌, 도시 아이들의 감각과 행동을 일깨우는 심리적 조율 도구로 쓰인다. 이처럼 전통은 고정된 문화 유산이 아니라, 현재의 언어와 문제의식 속에서 새롭게 호흡하고 구성되는 살아 있는 공동의 정신 자산임을 이 공연은 입증하고 있다.

또한 이 공연은 예술이 '아름다움의 구현'이나 '메시지의 전달'에 머무르지 않고, 구체적이고 실천 가능한 사회적 행동으로 이어지게 할 수 있다는 희망을 제시한다. 분리배출 4원칙은 무대 위의 대사나 자막으로 전달되지 않았다. 그것은 율동으로, 몸의 기억으로, 사자의 눈빛과 북의 울림으로, 아이들의 손과 발의 움직임으로 스며들었다. 이는 교육의 관점에서도, 공연미학의 관점에서도 탁월한 접근이다. 지식은 머리로 배우지만, 신념은 몸으로 길러지는 법이다.

그렇기에 이 공연이 우리 사회에 던지는 메시지는 '분리배출을 하자'는 환경 캠페인의 연장뿐이 아니다. 그것은 감각을 통한 인식의 확장, 공동체를 통한 자아의 성장, 전통을 통한 미래 윤리의 설계라는 예술-교육-사회가 만나는 교차점에서 작동하는 문화적 제안이다. 이 공연을 통해 아이들은 분리배출을 배웠고, 리듬을 익혔으며, 사자와 춤추었고, 부모와 손을 맞잡았다. 그들은 자신이 속한 세계가 단지 소비와 폐기의 공간이 아니라, 돌봄과 회복의 공간임을 체험했고, 그 세계를 변화시킬 수 있는 작지만 강력한 존재로서의 자신을 발견했다.

이처럼 〈동동마을을 구해주세요〉는 예술성과 교육성, 감동과 실천, 전통과 현대, 개인과 사회를 아우르는 지속가능한 공연이 품을 수 있는 가장 넓고 깊은 그릇이다. 특히 유네스코가 강조하는 SDG 4.7(지속가능발전교육)과 SDG 11(지속가능한 도시와 공동체)의 목표를 구체적 공연 양식 안에 창의적으로 녹여냈다는 점에서, 본 공연은 단지 우수 콘텐츠를 넘어 국내 문화예술교육계가 주목해야 할 제도적 모델이자 정책적 레퍼런스로 자리매김할 가능성이 크다.

향후 이 작품의 성과는 지역 도서관이나 문화재단, 교육청과 협력해 순회 공연 또는 커뮤니티 아트형 확장으로 이어질 수 있으며, 공연 후 학습 자료, 온라인 콘텐츠, 연계 체험 프로그램 등을 지속 개발한다면 그 파급력은 더욱 커질 것이다. 그리고 무엇보다 중요한 것은, 이 공연을 본 어린이들이 언젠가 어른이 되었을 때, '환경지킴이 세모'로서의 자아를 잊지 않고 살아갈 수 있도록, 우리 사회 전체가 이와 같은 공연을 지속적으로 후원하고 확산시킬 문화적 생태계의 조성이다.

결국 〈동동마을을 구해주세요〉는 한 편의 아동극만이 아니다. 우리 시대 예술의 사명이 어디에 있어야 하는가를 묻는 진지한 기획이자, 그것에 대한 창조적이고 아름다운 응답이다. 미래 세대를 위한 공연이란 바로 이런 것이 아닐까. 무대를 넘어서고, 삶을 비추며, 행동을 이끄는 예술. 그 예술이 남긴 울림이 오래도록 우리 사회에 맴돌기를 바란다.

참고문헌

- Bandura, A. (1997). Self-efficacy: The exercise of control. New York: W. H. - Freeman.
- UNESCO. (2017). Education for Sustainable Development Goals: Learning Objectives
- 손정호, 배명진. (2004). 「사물놀이 악기소리와 인간의 목소리 비교 연구」. 『한국음향학회 춘계학술발표대회 논문집』, 23(1), 329-332.
- 나덕수, 배명진. (2000). 「사물놀이 악기음의 소리 분석에 관한 연구」. 『한국음향학회지』, - 19(8), 22-25.
- 한기열, 박상범, 김준. (2011). 「인터랙티브 국악 타악기 인터페이스 제작 연구」. 『멀티미디어학회논문지』, 14(11), 1500-1506.
- 김열규. (1996). 『탈춤의 세계』. 서울: 한길사.
- 세계보건기구(WHO). (2015). 『안전한 청취 만들기(Make Listening Safe)』. 제네바: WHO.
- (https://www.who.int/publications/i/item/make-listening-safe)
- 니덴탈 외(Niedenthal, P. M. 외). (2005). 「태도, 사회적 인지, 감정의 신체화」. 『성격 및 사회심리학 리뷰』, 9(3), 184-211.
- 실드, B., 도크렐, J. (2003). 「학교에서의 소음이 아동에게 미치는 영향: 문헌 고찰」. 『건축음향학 저널(Building Acoustics)』, 10(2), 97-116.
- 권미현(Kwon, M.). (2002). 『장소 이후의 장소: 장소 특정적 미술과 장소적 정체성』. MIT Press. (One Place After Another)
- 프랑소아 마타라소(Matarasso, F.). (1997). 『사용인가, 장식인가? 예술 참여의 사회적 영향』. 코미디아. (Use or Ornament? The Social Impact of Participation

2025 지역대표 예술단체 지원

무장애 창극 지지지

심화 비평문

비평가 성명

이고운

비평가 소속

오늘의 작곡가 오늘의 작품

예술단체명

국립민속국악원

공연명

무장애 창극 지지지

공연일시

2025년 11월 15일 17시

공연장소

대전시립연정국악원

‘장애 없음’을 꿈꾸는 공연의 현재
〈지지지〉가 해결해야 할 질문들

이고운

음악이 만국 공통의 언어라는 말은 어렵지 않게 듣고 발견할 수 있다. 음악에서 파생되는 울림과 감정은 비록 각자가 받아들이는 방식은 다를지라도 닿는 경로는 유사하다. 그리고 그 순간 음악이 시공간을 채우고 있다는 사실이 곧 ‘말이 필요 없다’는 감각일 것이다. 사람의 목소리, 움직임, 악기 소리와 무대(그곳이 어디든)가 공명하며 음향을 만들어내는 찰나에는 오히려 하나의 언어나 문장만으로는 설명할 수 없는 세계가 만들어진다. 그러므로 음악은 관객과 감응하는 시간을 포함한 감각적 소통 방식이며, ‘만국’에서는 음악은 언어이자 경험의 수단이 된다.

음악이 아니더라도 만국의 언어는 글자와 청음으로만 이루어지진 않는다. 비언어적 수단, 신체적 기호, 순간의 맥락까지 모두 의미를 구성한다. 다만 문법이라는 틀을 통해 특정 언어를 이해할 수 있는 것 또한 사실이며, 우리는 흔히 언어를 글자와 소리 중심의 체계로 인식하기도 한다.

국가 단위를 기반의 언어 체계뿐 아니라 공동체·문화·사회적 맥락에 뿌리내린 사회적 언어 또한 결과적으로 ‘언어화’되는 과정에서 문자와 음성을 중심으로 굴러간다. 청음과 시각적 독해 능력이 있는 집단일수록 더 빠르게 언어를 익히고 활용할 수 있다는 점에서, 현대 사회에서 언어는 여전히 접근 할 수 있는 감각을 기반으로 작동하는 소통 체계라 할 수 있다.

그렇다면 음악이라는 공통 언어를 지닌 ‘만국’이 포괄할 수 있는 관객은 어디까지일까? 음악적 경험이 타인과의 공동 감각으로 작용할 수 있는 범위는 어디까지인가? 음악이, 공연이 호출하는 ‘관객’은 누구인가? 사실 이 질문들은 이미 ‘트렌드’에 비해 한참 늦은 감이 있다. 탈중앙화·탈권력화된 언어 탐색, 주류 서술어가 아닌 새로운 기표를 찾는 예술의 흐름, 비인간과 자연을 서사의 주체로 다루는 작업은 어느

시점부터 당연했어야 하는 방향성이자 예술의 정체성 중 하나가 되었다. 비록 형식적이었더라도.

그러나 말이 부재할 때 감각의 기호는 무대와 객석 사이, 앞열과 뒷열 사이, 듣는 자와 읽는 자 사이에 보이지 않는 선을 긋기도 한다. 음악의 경우도 마찬가지다. 모든 감각을 자유롭게 열고 닫을 수 있는 신체만이 온전히 인식할 수 있는 범위 안에서 공연의 공동 언어가 작동하는 구조-그 무대는 여전히 특정 감각만을 전제한 채 유효하다는 것이 오늘날 공연예술의 패착 혹은 한계일지도 모른다.

무장애 창극 〈지지지〉의 개시

남원 소재 국립민속국악원은 2025년 11월 14일, 15일 대전시립연정국악원 큰마당에서 '무장애 창극' 〈지지지〉를 개진했다. 국립국악원 최초로 시도한 '무장애 공연'이다. 〈지지지〉는 2024년 10월 국립민속국악원 예원당에서 초연 이후, 같은 달에 서울국립국악원 예악당에서 공연을 올렸으며 '2025 국립예술단체 지역 전막 공연 사업'에 선정되어 경상북도(경주), 전라북도(군산), 충청(대전) 지역에서 순회공연을 마치면서 꽤 호평을 얻은 작품이다.

제작 설명에 따르면, '시각, 청각, 지체, 인지 등 장애를 가진 사람들도 함께 공연을 즐길 수 있'는 작품이라는 주제 의식을 띄고 있으며 공연의 접근성을 높이기 위해 개방형 수어 통역, 자막 해설, 음성 해설을 제공했다. 특히, 2025년 9월 5일, 6일 경주예술의전당 화랑홀에서의 첫 순회공연은 올해 경주에서 개최된 APEC을 기념하고 '창극 중심 세계음악극축제'와 맞물려 진행되어 국립민속국악원의 야심작이 더 다양한 관객을 확보할 기회를 가질 수 있었다. 이후 〈지지지〉는 11월 군산예술의전당 대공연장, 대전시립연정국악원 큰마당에서 전국 순회를 이어갔다.

〈지지지〉는 무엇보다 '무장애 공연'에 중점을 두고 있는 것처럼 보인다. 공연 제목부터 팸플릿까지 배리어프리 설비의 필요성과 비장애인 중심의 관극을 타파하고자 노력한 국립민속국악원의 노력을 강조해 두었다. 특히, 경주 APEC 개최 축하공연부터 시작한 2025 지역 순회공연의 경우, 홍보가를 모르거나 한글을 모르는 외국인 관객 및 외국 국적의 장애인 관객 역시 〈지지지〉를 관람할 수 있도록 영어, 중국어 자막을 더하고 음성 해설에 대해 한국수어, 국제 수어 두 언어로 수어 통역을 추가 진행했다. 더불어, 팸플릿에도 접근성 안내 및 시놉시스 설명을 한국어·영어·중국어를 병기하는 등 국립민속국악원 공연의 국제적 확장에 힘쓴 모습이다.

흥보가의 모험: 제비국에서 벌어진 일

'지지지'는 제비가 지저귀는 소리를 표현한 의성어다. 〈지지지〉는 한국 전래동화이자 판소리 다섯 마당 중 하나인 흥보가(흥부전)를 모티브로 한다. 판소리 흥보가에서 사자성어 사이에 한자 '갈지(之)'를 삽입하여 제비 우는 소리를 내는 대목에서 따온 제목의 공연은 흥보나 놀보가 아닌 제비가 주인공이 되어 이야기를 풀어가는 방식으로 재탄생했다. 그래서 영어, 중국어로는 각각 'Ji Ji Ji'와 '叽叽叽'(새나 벌레가 우는 소리)로 번역해서 소개되고 있다.

지지지의 제비 소리는, 세계 곳곳에 파견되었던 제비들이 제비국으로 귀향한 뒤 서로의 모험담을 나누는

시점에서 시작된다. 제비들은 세상 어딘가에 있다는 선인을 찾기 위해 먼 비행을 했고, 일본·중국·뉴질랜드·아프리카 사바나·인도·유럽·미국 브로드웨이까지 들르며 오대양 육대주를 거의 다 돌아본 셈이다. 각자 외국 '물' 좀 먹고 왔다며 온갖 장식과 움직임을 뽐내던 중, 조선에 갔다가 다리를 다쳐 온 조선 제비의 등장에 모두가 깜짝 놀란다. 사연을 들어보니 구렁이의 습격으로 가족이 참변을 당했고, 자신도 크게 다쳐 쓰러져 있을 때, 마음씨 좋은 흥보씨가 그를 구해주었다는 것이다. 그는 어쩌면 제비국이 그토록 찾던 '세상 선인'일지도 모른다.

흥보 이야기를 더 듣고 상상해 보고 싶은 제비왕의 바람에 따라 제비들은 흥보·놀보 형제 이야기를 무대 위에서 재연한다. 탕건을 쓴 뉴질제비가 흥보를, 뿔갓을 쓴 요가제비가 놀보를 맡아 역할놀이가 시작되고, 구경하던 제비들도 흥보네 대가족처럼 옹기종기 모여 장면을 만들어낸다. 형 놀보는 아우 흥보와 그의 가솔들을 집에서 내쫓고, 가난에 허덕이던 흥보는 부인의 권유에 못 이겨 형 집을 다시 찾아가 보지만 매만 맞고 또 쫓겨난다. 뉴질제비는 흥보에게 완전히 이입해 비참한 처지를 소리로 표현한다. 먹고 살길도 막막한 와중에 다친 제비를 도와준 흥보에게 감응한 제비왕은 그가 바로 세상 선인이라며 포상을 고민하고, 그 결과로 구름이 걷힌 푸른 창공에서 보물 '보은표 박 씨'를 내려 보낸다. 흥보는 그 금빛 박 씨로 재산과 대궐 같은 집을 얻고, 제비들은 흥보가 박을 타던 순간을 다시 한 번 신나게 재현한다.

그로부터 1년, 제비들은 또 다른 선한 자에게 복을 전하기 위해 방방곡곡을 돌아다니다 귀향길에 오른다. 조선제비 역시 조선을 둘러보고 돌아가려던 찰나, 놀보가 그를 발견한다. 갑작스러운 행운으로 부자가 된 흥보를 시기하고 있던 놀보는 제비를 붙잡고 구렁이처럼 다가가 습격한다. 1년 전과 똑같이 다리가 부러진 채 돌아온 조선제비에 제비들이 또 한 번 놀란다. 그는 이번에는 놀보의 이야기를 들려준다.

이에 제비왕은 놀보를 벌하기 위해 금빛 박 씨와 모양은 같지만, 냄새나는 썩은 박 씨를 건넨다. 놀보는 그것조차도 부자가 될 기회라 여기며 열심히 키우지만, 계절이 지나도 박은 영 영글 기미가 없다. 끝내 참지 못하고 톱질을 해버리자, 박 속에서 제비 사당패가 등장해 재주를 보여주는 대신 돈을 뜯어내고, 이어 등장한 제비왕은 직접 놀보를 벌하려 한다.

그러나 흥보가 뛰어들어 형님의 죄를 자신이 대신 받겠다며 용서를 구하고 울자, 제비왕은 물러나고 놀보는 동생에게 감동해 흥보를 꼭 껴안는다. 그리고 흥보와 놀보 역할을 도맡았던 뉴질제비와 요가제비는 갑작스레 몰입이 깨지고, 재연은 끝이 난다.

흥보가의 모험: 무장애 창극의 전략, 그리고 흥보가 남기는 질문

흥부전은 우리에게 매우 익숙한 고전이며, 창극이 공연장 안의 장르로 자리 잡는 동안 판소리 〈흥보가〉라는 원형·리소스를 바탕으로 여러 차례 무대화된 레퍼토리 중 하나다. 그렇다면 국립민속국악원이라는 큰 제작 기반과 모객이 가능한 인프라 위에서도 다시 흥보를 택한 이유는 무엇일까.

우선, 국립민속국악원으로서는 첫 무장애 창극을 표어로 내세운 작품이었기 때문에, 안정적인 서사 자산을 확보하여 작품의 완성도를 높이고자 한 선택으로도 읽힌다. 여기서 말하는 퀄리티란 서사적 결함과 연출적 공백을 최소화하고, 배리어프리 설비 구축에 재원을 집중할 수 있는 여력을 마련했다는

의미다. 약 100분 동안 수많은 인물의 감정과 대사를 수어로 통역해야 하고, 음성 해설을 더해야 하며, 작창·각색으로 새로 생성되는 대사를 자막으로 마련해야 하는 점까지 고려하면, 이미 대중성과 서사를 갖춘 흥부전 각색은 제작 효율 측면에서도 합리적인 선택이었을 것이다. 수어 통역사와의 내용 검토 및 리허설까지 포함하면 상당한 제작시간·인력이 필요했을 것이고, 모두가 알고 있는 이야기라면 핵심 연출과 접근성 장치에 더 집중할 수 있었을 것이라는 추론이 가능하다.

또한 이는 관객에게도 낯선 창작극보다 부담을 줄여주는 전략적 선택이기도 하다. 레퍼토리는 신작이 가진 예측 불가한 긴장감을 완화하고, 익숙한 이야기틀 안에서 '이번엔 어떻게 다르게?'라는 기대를 만들 수 있다. 특히 무장애 공연이라는 관점에서, 〈지지지〉가 비장애 중심의 관람 감각을 탈피하려는 시도였다면, 모두가 아는 동화 구조는 다른 감각·언어로 작품을 읽는 관객에게 이해의 발판을 제공할 수 있다.

흥부전(흥보가)은 단지 익숙할 뿐 아니라, 서사가 간결하고 메시지가 명확하여 관객을 혼란에 빠뜨리지 않는다. 약자를 돕는 이는 복을 받고, 욕심과 속임으로 선을 가장한 자는 벌을 받는다. 등장하는 존재가 보물이냐 도깨비냐만 달라질 뿐, 전개의 플롯은 거의 동일하다. ① 제비를 만난다. ② 제비의 부러진 다리를 고쳐준다. ③ 떠난 제비가 되돌아와 박 씨를 전해준다. ④ 자신의 행위에 따른 결과를 맞이한다. 이것은 막이 진행되어도 'A'가 'A°'로 변주되는 수준의 변형일 뿐, 이해가 어렵지 않은 구조다. 두 인물의 대비를 통해 '인과응보·선인선과·형제의 우애'와 같은 교훈적 결론을 정확히 전달한다. 사회적 도덕을 주지시키는 이야기 구조는 세계 어디서든 비슷한 형태로 발견되는 만큼, 전래동화의 형식은 국적이 다른 관객에게도 설득력 있는 장점이다. 배우들에게도 이미 익숙한 극이라는 점은 감정 몰입·연기 퀄리티를 끌어올리는 토대가 된다.

그러나 익숙하다고 단순한 소재는 아니다. 박씨 형제가 겪는 사건은 의외로 함의가 복잡하고 무대에서 탐구할 여지가 넓다. 흥보가 쫓겨나는 장면에서 관객은 그의 가난을 의심하지 않는다. 반대로 형 놀보의 부유함도 당연시된다. 마치 태어날 때부터 계급이 갈려 있었던 것처럼 느껴지기도 한다. 두 사람이 단순한 형제가 아니라 조선 후기 사회 계층구조의 전형적 표상으로 읽히는 이유다. 그 관점에서라면 흥보는 가난하지만 일하지 않는 몰락 양반, 놀보는 신분은 낮지만 부를 축적한 서민 부자로 해석되기도 한다.

흥보는 〈지지지〉의 제비들이 재연한 것처럼 형에게 양식을 구걸하러 찾아가는 것 외에도, 남의 매를 대신 맞아주는 '매품팔기'를 약조하기까지 했다는 장면은 〈흥보가〉의 주요 대목이기도 하다. 그토록 애를 쓰고도 나아질 기미가 없던 삶은, 결국 제비가 물어다 준 박 씨로 기적처럼 해결된다. 인간의 갈등과 고난을 단번에 해소하는 초월적·환상적 존재, 일종의 데우스 엑스 마키나의 등장이다. 즉, 흥보의 가난은 누구도 의심하지 않으며, 실질적으로 벗어나기 어려운 현실과 크게 다르지 않다. 놀보는 — 어린이를 위한 교육적 측면에서든, 사회적 교훈이라는 측면에서든 — 패가망신함으로써 은연중에 그에게 내려지길 소원했던 벌이 완결된다. 사실 박 씨라는 낭만적 계기가 없었다면, 착하지만 가난한 흥보와 선하지 않지만, 떵떵거리는 놀보의 모습은 계속 유지되었을지도 모른다. 우리가 잘 아는 어떤 세계처럼.

하지만 한국말은 끝까지 들어봐야 한다고 했던가. 고쳐지지 않을 것 같던 놀보의 심성은, 형의 벌을 대신 받겠다고 무릎을 꿇는 흥보의 우애와 사랑 덕에 변화의 가능성을 얻으며 설화는 마무리된다. 아내가 만류해도 썩은 박 타기를 멈추지 못하고, 스스로 재앙을 야기시켰던 놀보는 결국 흥보의 관용으로 인간

말종은 벗어날지도 모를 여지를 부여받는다.

그런 점에서 놀보에게는 흥보가 제비이기도 하는 것이다. 직접 다리를 부러뜨렸지만 돌아와 박 씨를 가져다주는 제비. 흥보가 가져다준 박 씨를 열기로 한 놀보에게 어떤 결말이 다가올지. 우리는 흥부전을 통해 여전히 '어떻게 살아야 하는가'라는 질문을 되묻게 된다.

흥보에게는 제비 외에도 도움을 준 이가 있었는데, 어느 도승이 흥보의 불쌍한 신세를 그저 지나치지 못하고 명당 터를 잡아주고 떠난 것이다. 흥보가 중 '중타령'에서 전하길, 도승은 문필가가 난다는 산과 부자가 난다는 산을 좌우에 둔 배산임수 지역에 흥부더러 집을 짓고 살면 가난하면서도 편안한 마음으로 가세가 나아질 것이라 알려준다. 그 이후 흥보는 그 터에 집을 짓고 살았으니, 제비와 도승은 그야말로 흥보의 조력자이자 운명의 안내자다. 울음소리만 듣고도 흥보를 돕기로 한 도승이 흥보의 선한 품성이나 과거사를 알 리는 없었을 터. 착하게 산 자에게 복이 오긴 온 것이다.

제비가 바라본 흥보와 놀보-서사 구도의 전환

이러한 흥보네 이야기는 대전시립연정국악원 큰마당에서는 다리가 두 번 부러진 제비의 관점에서 서술되었다. 〈지지지〉의 작창은 국립민속국악원 지도단원이자 소리꾼인 방수미가, 연출·각색은 김대일, 작곡은 노선락이 맡았으며 이외에도 오랫동안 국립창극단에서 역할 한 유수정 예술감독, 유수의 뮤지컬 작품을 책임진 박재현 음악감독, 유동인·안향이 안무가 등이 함께 했다. 이미 창극 혹은 음악 기반 공연에서 굵직한 경험과 책임을 거친 이름들 외에도, 이번 작품을 위해 국립민속국악원 단원들이 주도적으로 머리를 맞대고 제비들의 대화를 함께 구성했다는 설명이다. 창을 중심으로 하되, 파트 분업과 공동 작업이 맞물린 전형적인 창극 제작 방식이라 할 수 있다.

〈지지지〉가 기존의 흥보가 상연 및 재연 공연과 다른 점은 극의 서사가 제비의 시점으로 진행된다는 점이다. 이 각색은 원작으로부터 다양한 변주점을 낳는다. 제비가 자신의 말을 풀어놓을 장소와 대상이 필요하므로 모든 등장조(鳥)물은 제비국에 사는 동료 제비들이다. 그리고 제비왕과 동료들이 조선제비의 다친 다리를 보고 사건의 연유를 물어야만 제비들이 모인 공간은 비로소 무대로 작용한다.

제비의 눈을 빌려 묘사되는 흥보의 일생은 극 극 구조 속에 배치된다. 흥보와 놀보는 제비들의 재연을 통해 간접적으로 등장한다. 빨간 동정의 검정 두루마기·흰 하의를 맞춰 입고 있던 제비들이 극 극이 시작할 때는 두루마기의 상단을 허리 아래로 늘어뜨려 제비의 외양에서 벗어난다. 또한, 탕건과 뿔갓과 같은 시각 기호를 활용해 극 중 추가적인 임시 역할을 수행한다는 암시를 해주었다. 겉보기엔 배역만 바뀔 뿐 발화자는 동일한 역할 놀이 정도로만 보일 수 있으나, 제비들은 관객을 흥보와 놀부로부터 지속적으로 분리한다. 두 형제 역할을 하던 뉴질제비와 요가제비는 훌륭한 연기력으로 좌중을 사로잡다가도, 방금 너무 몰입했다며 너스레를 떤다. 또한, 음성 해설자는 극 극에 돌입할 때마다 "제비들의 흥보와 놀보 역할놀이가 무대 중앙에서 시작된다."라며 장면 전환을 콕 짚어주는 방식도 그러한 장치다. "놀보가, 흥보를 때리려고 공격을 시도하나, 한 대도 맞추지 못하고, 무대 오른편에서 지쳐 주저앉는다."와 같은 설명으로 두 형제의 난에 거리를 두게 만드는 전략을 취한다.

더불어, 무대 안의 관객들—즉, 극 극에 직접 참여하지 않고 공연 속 삽입된 또 다른 에피소드를

지켜보고 있는 인물들—이 흥보에게는 깊이 감동하고 놀보에게는 격분하는 흐름을 보이면서, 실제 객석의 관객들 역시 극이 유도하는 방향대로 감정을 따라가게 된다. 이러한 장면 구성 덕에 관객은 익숙한 흥부전을 새롭게 인식하며 기존 작품에서 느끼기 쉬운 지루함을 상대적으로 덜 느낄 수 있다.

일반적으로 극 극은 소격효과를 발생시켜 관객이 극을 객관적으로 파악하고, 극 세계와 현실을 분리해 사유하게 하는 장치로 기능한다. 다만, 〈지지지〉에서의 극 극은 그러한 거리두기 효과를 통한 사유 촉발이 아니라 극의 활력과 생동감을 유지하는 데 초점이 맞춰진 것으로 보인다. 지지배배 제비들이 만들어낸 낯섦이 있다면 오히려 '무장애 창극'이라는 형식이 아직도 당연해지지 않았다는 사실을 일깨우는 정도겠다.

또한, 서술자의 시점이 달라짐에 따라 흥부전은 아예 새로운 플롯이 구성될 수밖에 없다. 이 역시 〈지지지〉가 보여준 가장 큰 창작 변화다. 플롯의 재배치는 원작에 신선한 즐거움을 더한다. 서양 연극의 문법이 아닌 판소리적 서사 단락으로 흥보가를 바라보았을 때, [흥보가 놀보에게 쫓겨나 고생하는 단락], [흥보가 제비가 가져다준 박 씨로 재물을 얻는 단락], [놀보가 욕심을 부리며 흥보를 따라 하다 벌을 받는 단락]으로 크게 정리할 수 있겠다. 제비들의 재연극이 이 순서를 따르기는 하지만 제비국이라는 장소의 구현, 다양한 제비들의 등장으로 인해 관객의 관심은 자연스레 제비에게 집중된다. 그러므로 극 극과 유사하게 흥보, 놀보의 사연보다 제비들의 놀음과 행위가 서사의 우위에 있는 것처럼 인식된다.

그래서 극의 첫 장면은 '심술궂은 놀보가 흥보를 내쫓는다'가 아니라, 세계 각국에서 돌아온 제비들의 춤·재담으로 문이 열린다. 원작에서 생략되던 부분들도 제비가 직접 보지 못한 일은 연출상 과감히 비워두는 방식으로 자연스럽게 해결된다. 그래서 〈지지지〉에서의 첫 핵심 장면은 제비가 다리를 치료받고 박 씨를 물고 오는 제비노정기(路程記)가 되고, 그것이 전혀 어색하지 않다. 판소리 전개 방식에 따라 해석하자면, 〈지지지〉에서 다친 제비가 박씨를 물고 오는 대목이 주요 눈대목이 되는 셈이다.

하나둘 제비국으로 착륙한 제비들은 제비 점고에 따라 한 명씩 자기소개를 시작한다. 흥보가의 '제비점고'는 조선에서 흥보를 만나고 돌아온 '박흥보 제비'의 사연만 중점적으로 다루지만, 〈지지지〉는 모든 제비의 여정과 여행기 듣기에 시간을 할애한다. 요즘 판소리 완창에서도 '미국 다녀온 미국제비'처럼 현대적 변주가 잦으므로 〈지지지〉도 흐름을 따랐다고 볼 수 있다.

일본에 다녀온 사쿠라제비는 '비 사이로 막가' 같은 일본어 음차와 비슷한 소리를 활용한 오래된 농담과 사무라이 기합 소리를 낸다. 중국에 다녀온 마라제비 역시 중국어 음차와 유사하게 들리는 말투를 사용했고 요즈음 인기 있는 마라샹궈 등을 언급하며 행선지를 밝힌다. 뉴질제비는 뉴질랜드 마오리족 전통 의식인 하카(haka)의 움직임과 표정을 선보인다. 그리고 아프리카 사바나에 다녀온 사바나제비는 영화 〈라이온킹〉 주제곡 'Circle of Life'의 선율을 노래한다. 말없이 무대 중앙에서 요가 수련을 하는 요가제비는 인도에 다녀왔다. 유럽 갔다 온 유럽 캉캉제비는 프랑스 사교춤인 캉캉댄스를 추고 미국 브로드웨이에 다녀온 엠제비는 마이클 잭슨 퍼포먼스를 짧게 선보인다. 마지막으로 등장하는 조선제비, 그리고 그가 다리를 저는 연유가 제일 중요한 소재이기 때문에 세계 각국을 다녀온 제비들의 재주는 그저 '여흥'이지만, 그 여흥 덕에 무대가 제비가 주도하는 세계로 확실히 자리 잡는다.

특히, 본 창극의 테마곡이라 꼽을 수 있는 '지지지'와 '서광찬란'에서도 이와 같은 특징을 잘 발견할 수 있다. 두 노래는 모티브가 되는 제비노정기를 노래로 합창한다.

‘지지지’를 자세히 보자면, ‘사라진 조선의 선인을 찾아 제비국 제비들이 제 날개들 펴’ 이곳저곳을 여행하고 지지지 울면서 ‘빈손으로 왔다 살다 제멋대로 살다 갔다’하는, 제비들의 바쁜 여정을 그리고 있다. 그리고 주인공인 조선제비가 해금 선율에 맞춰 선인 흥보를 떠올리는 독창을 하는 등 공연의 전반적인 제재와 제비국 제비들의 활기찬 성질을 담고 있다. 특히, 제비들이 합창하는 가사가 여러 번 등장하여 귀를 기울이게 하는 중심 곡조이다. 그저 제비의 우는 소리를 살린 것 같지만, 흥보가 제비노정기를 창극으로 살린 부분이다. 해당 도막에 한자어를 덧붙여 제비의 마음을 해석하기도 하는데, ‘지지지’의 가사대로 보자면 다음과 같다:

‘지지지지知之知之 주지주지主知主知 거지연지去之年至 우지배來又之拜요 낙지각지落之脚之 절지연지折至燕之 은지덕지恩至德之 수지차酬之次로 함지포지含之抱之 내지배來之拜오 빼드드드 드드드’

공연 제목과 마찬가지로, ‘지(之)’ 자는 제비의 울음소리를 나타낸다는 점을 반영하면, 해당 가사는 다리를 치료해준 주인 흥보에게 지난해에 왔던 조선제비가 인사드리고 다리가 부러졌던 것을 고쳐준 데에 은혜를 갚고자 박 씨를 가져와 인사드린다는 의미가 된다. 〈지지지〉에서는 관객이 가사 전체를 곱씹기보다 노래가 주는 인상에 더 집중할 수 있도록 이 부분을 쉽게 풀어 가사화했다. 그것이 바로 조선제비의 독창 부분이다. 가사는 ‘당신은 이 맘을 아시는지요/ 이 맘을 당신은 아시는지/ 이 맘에 닿은 그 맘을 못 잊고/ 내 다시 돌아와 인사하지요’이다.

그리고 원작에서 흥보는 다리가 다 나은 제비가 떠나는 장면에서 너마저 나를 떠나냐며 슬퍼하면서도 잘 지내라는 축복을 건네는데, ‘지지지’는 그 대목을 합창과 독창으로 전환하여 감정의 화답처럼 만들었다. ‘빈 손으로 왔다 살다 제멋대로 살다 갔다/ 갈 적에는 가타부타 할 것 없이 떠나간다/ 애끼다가 맥수지탄 때가늦어 만시지탄/ 남부러워 망양지탄만 허다 살다가네’라는 가사를 제비들은 두 마디씩 이어 부른다. 외롭고 가난한 흥보의 말은 제비들로 인해 〈지지지〉의 눈대목처럼 재배열된다. 무엇보다 중심이 되는 메시지는 조선제비가 흥보에게 보내는 답변일 것이다. 고마움을 잊지 않았으니 내 다시 인사하겠다는.

‘장벽 없는 공연’이 의미하는 것

제비들과 함께 하는 흥부전 〈지지지〉의 전체 제목은 〈무장애 창극 ‘지지지’〉라고 말할 수 있다. ‘무장애’는 이번 프로젝트에서 국립민속국악원이 가장 크게 내건 목표이자 작품의 핵심 키워드다. 홍보 자료와 기사 어디를 보아도 ‘무장애 창극’이라는 표현은 빠지지 않는다.

문화예술 콘텐츠에 있어 ‘배리어프리(Barrier-free)’라는 단어와 자주 만날 수 있는데, 배리어프리란 장벽(Barrier)을 없애고 장애인 접근성을 높이는, ‘문턱 없는 설계’를 의미한다. 배리어프리는 1974년 국제연합(UN) 장애인생활환경전문가회의에서 관련 보고서가 나오면서 처음 사용되었고, 건축학 분야에서 휠체어 이용자의 자유로운 이동이 가능한 설계를 의미하는 용어이다. 문화예술계로 확장된 이후 ‘배리어프리극’, ‘배리어프리 영화’ 등 장르와 합성하여 자막이나 장면 해설·수어 통역·대본 제공·점자 안내·휠체어 접근성 등의 설비를 마련하고 있을 때 쓰인다. 혹은 그것을 지향하기 위한 문장에서 쓰이고 있다. 맥락에 따라 아주 동일한 의미는 아니지만, 장애 여부와 관련 없이 차별 없이 방해 없이 사회문화적

자원을 함께 누리기 위해 무장애와 배리어프리는 뜻 구분 없이 쓰이고 있다. 무장애 창극 〈지지지〉 역시 두 용어를 같이 사용하고 있음을 보도자료 및 팸플릿 등을 통해 발견할 수 있다. 국립국어원과 서울시에서는 배리어프리라는 외래어 대신 순화어 '무장벽', '장벽 없는'을 제시하기도 하였다.

최근에는 장벽이 있음을 인식하자는 '배리어컨셔스(barrier-conscious)'를 이야기하는 경우도 늘어나고 있다. 배리어프리란 그곳에 문턱이 있음을 전제하며, 완전한 탈피란 실현되기 어려운 현실 속에서 이 용어 사용이 적절한가에 관한 문제의식을 동반한다. 우리가 장벽을 인식하지 못할 때조차 장벽은 존재한다. 예컨대 출입문 폭이 70cm 이하라면 수동휠체어는 통과조차 쉽지 않다. 물리적 장벽뿐 아니라 시선·인식·제도·관습 같은 비물질적 장벽 역시 공존한다. 그래서 배리어프리라는 말은 현실에 닿기엔 아직 섣부른 단어처럼 느껴지기도 한다. 결국 공동체가 같은 자원을 공유하는 방식을 계속 고민하고, 존재하는 장벽을 기민하게 알아차리고 반응할 수 있는 감수성이 필요하다.

'무장애'는 글자 그대로 장애가 없음, 즉 누구나 극을 향유할 수 있도록 접근성을 최대한 보장하겠다는 선언처럼 들린다. 이러한 공연에서는 단순히 편의를 제공하는 것을 넘어, 더 많은 몸과 감각이 무대에 참여할 방법을 모색하는 시도도 이루어진다. 예를 들어 국립극장은 2021년부터 무장애 공연을 제작해 왔다. 음악극 〈합★체〉(2022.09.15.~09.18. 국립극장 달오름극장)에서는 수어 통역사가 배우와 함께 움직이며 '그림자 통역'을 수행했고, 음성 해설자는 극 속 인물로 등장했다. 2024년 공연 〈맥베스〉(2024.06.13.~06.16. 국립극장 달오름극장)에서는 농인 배우 6명이 주요 역할을 맡아 장면을 이끌었다. 장애가 있는 몸이 무대 위에 선 순간, 서사와 장면의 논리는 기존 공연과 전혀 다르게 흘러간다. 이는 편의 제공을 넘어 무대의 미학 자체를 바꾸는 방식이라 할 수 있다.

하지만 우리가 쌓아 온 문턱과 장벽은 여전히 곳곳에 남아 있으며, '무장애'라는 단어만으로는 세상-작게는 문화예술 생태계-에서 배리어가 사라지지 않는다. 무장애 개념은 종종 상연 중에만 한시적으로 공간을 채우는 장치로 머물 뿐, 일상의 차별이 공평함으로 대체되는 변화까지는 이르지 못할 때가 많다. 그렇기에 더 많은 이들과 소통하기 위해서는 지속적으로 새로운 공동의 언어를 발명하고 감각을 공유할 방법을 탐색해야 한다. 그리고 여기서 말하는 '언어'란 글자와 소리로만 이루어진 체계를 의미하지 않는다.

누구를 위한 자리인가에 관한 질문

시각, 청각, 지체, 인지 등 장애가 있는 관객을 비롯해 문화와 언어의 다름을 넘어 모두 함께 창극을 즐길 수 있다는 무장애극인 〈지지지〉는 관람객의 접근성을 높이기 위해 사전에 좌석 정보를 공유했다.

2024년 국립민속국악원 예원당, 서울국립국악원 예악당에서 진행된 초연 당시에는 휠체어석 문의 연락처만 명시되어 있었고, 세부적인 좌석 배치 안내는 다소 부족했으나 접근성 매니저와의 협업이 이루어졌음은 포스터를 통해 확인할 수 있었다.

이후 경주 APEC 정상회의를 기점으로 지역 순회에 돌입한 〈지지지〉는 장애·비장애의 경계를 넘어, 국적과 언어를 초월한 소통을 펼치고자 했다. 디스플레이 자막에는 영어·중국어가 추가되었고, 팸플릿에도 두 언어 설명이 병기되었다. 음성 해설에서는 국제 수어가 도입되었는데, 이는 국제 행사로 인해 관객 구성이 다양해질 가능성을 고려한 조치로 보인다. 또한 지역 공연부터는 공연장별 좌석 배치를 그림으로

제시해 관객이 예매 전 위치·편의를 미리 확인할 수 있도록 했다. 이러한 요소들은 다양한 층위의 관객을 흥보전 속으로, 그리고 무장애 창극 앞으로 초대하는 역할을 했으리라 판단된다.

여기서 좌석 안내란 휠체어석, 자막 가시성이 우수한 좌석, 수여 통역 시야 확보가 된 좌석 등 배리어프리 요소와의 물리적 거리 및 관람 편의를 기준으로 〈지지지〉 측이 미리 분류한 정보를 뜻한다. 해당 좌석의 개수 혹은 비율, 배려 좌석 유무에 관한 자세한 사전 설명 등도 배리어를 최소화하는 방법일 것이다. 좌석 배치 사항을 확인할 수 있는 2025년 공연을 살펴보고 〈지지지〉를 만나기 전, 관객에게 제공된 정보의 종류를 살펴보자. 각 공연장의 좌석은 사석을 포함하여 실제 공연장 내에서 관객이 접근할 수 있는 영역을 포함하여 수를 헤아려 보았다.

가장 먼저 경주예술의전당 화랑홀에서 개진한 공연의 경우, 총 562석의 좌석(사석·휠체어석 제외) 중 '수어 통역이 잘 보이는 좌석 선호 시' 선택하는 좌석으로 96석이 표시되어 있었다. 관객석을 기준으로 무대의 오른쪽, 상수 측에 위치한 수어 통역사 자리와 가까운 앞쪽의 8열이다. '자막이 잘 보이는 좌석 선호 시' 선택할 수 있는 좌석은 총 21석으로, 수어 통역을 잘 볼 수 있는 좌석보다 무대가 먼 좌석 영역에 3열 안내되어 있었다. 휠체어석은 가장 뒷자리에 별도로 14좌석 마련되어 있었다. 장애인 우선 자리 배정으로 전석 지정좌석제로 운영 안내되어 관객들은 필요에 따라 좌석 위치를 고려할 수 있었으리라 생각된다. 휠체어석은 공연장에 기존으로 마련되어있었던 점을 생각하면, 장애인 관객 배려 좌석 중 수어 통역이 잘 보이는 자리는 전체의 약 17.1%, 자막이 잘 보이는 자리는 3.7% 차지한다.

11월에 진행된 군산 공연과 대전 공연에서도 경주의 경우와 마찬가지로 자막, 수어 통역이 잘 보이는 좌석과 휠체어석이 별도 안내되어 있었다. 순회공연의 두 번째 차례인, 전북 군산예술의전당 대공연장에서의 좌석 배치는 '시각 및 타장애인 배려좌석'이 전체 788석(사석·휠체어석 제외) 중 165석, '청각장애인 배려좌석'은 전체 중 69석이었다. 두 영역은 공연장 1층 좌석 중 네 번째 열부터 열 번째 열까지 총 여섯 열의 자리만큼 차지하고 있었다. 각각 전체 좌석 중 20.9%와 8.8% 비율을 차지한다. 그중 수어 통역사가 위치한 무대 상수 부근에 '청각장애인 배려좌석'이 집중되어 있었고, 이외에는 '시각 및 타장애인 배려좌석'으로 안내되어 있었다. 휠체어석은 앞 좌석과 간격이 있는 중간 열과 가장 뒤 열에 총 12석 마련되어 있었다.

마지막으로 대전시립연정국악원 큰마당에서 진행된 〈지지지〉의 마지막 순회공연 좌석을 보면, 총 528석 중 무대를 잘 볼 수 있는 높이와 위치의 중앙 열에 '시각 및 타장애인 배려좌석'이 192석 안내되어 있었다. 전체 좌석의 36.4%로 경주, 군산의 공연에 비해 수치가 높았다. '청각장애인 배려좌석'의 경우, 수어 통역사가 자리했던 무대의 상수 바로 앞에 위치하며 양쪽에 매달린 자막 송출 디스플레이와 가까운 48개의 객석이 안내되어 있었다. 이 역시 총 좌석 중 9.1%로 이전의 두 지역 순회공연에 비해 높은 비율이다. 휠체어석은 1층 가장 뒤 14석이었다.

국립민속국악원은 팸플릿을 통해 "배리어프리가 일상 속으로 다가오는 날까지 함께하겠다"는 포부를 밝혔다. 좌석 배치 흐름을 따라가 보면, 작품은 회차가 진행될수록 접근성 강화를 위해 지속적으로 수정·보완을 시도해 왔음을 알 수 있다. 물론 수치는 장벽의 전부를 설명하지 못하며, 공연장 구조·설비는 제작진이 개입할 수 있는 범위에 한계가 있다. 그럼에도 장애 관객 배려석 비율이 공연이 거듭될수록 확대되었다는 점은 고무적이다.

또한, 주목할 변화는 초연 이후 좌석을 안내하는 명칭이 바뀌었다는 점이다. 9월 경주 공연과 11월에 일주일의 간격을 두고 진행한 군산, 대전 공연에서 차이를 보였다. 경주 공연에서는 배리어프리 설비의 위치에 따라 '수어 통역이 잘 보이는 좌석 선호 시', '자막이 잘 보이는 좌석 선호 시'라는 서술형 안내문을 기재해 두었고, 다음 군산, 대전 공연에서는 '청각장애인 배려석'과 '시각장애인·타장애인 배려석'이라 명시해 두었다. 〈지지지〉가 여러 회차를 거치는 동안의 피드백 및 경험이 반영된 결과로 읽힌다.

전자의 경우, 해당 무장애극에서 관객이 접할 수 있는 무대 요소 및 장치의 종류와 배치를 쉽게 예상할 수 있게 한다. 그래서 관객이 본인에게 필요한 장치를 스스로 판단할 수 있게 하나, '누구를 위한 좌석인지'가 명확히 드러나지 않는다. 개인의 필요와 선호에 따라 좌석을 선택할 수 있다는 뉘앙스를 지니고 있기 때문에, 인식의 차이에 따라 국립민속국악원이 의도한 바대로 객석이 채워지지 않을 우려가 있는 설명이다.

후자는 공연이 누구를 상정하고 기다리는지 언어화하며, 동시에 장애 범주를 다시 구획할 위험도 존재한다. 우리 주위에 있는 배리어가 무엇인지 깨닫고 살펴보자는 배리어컨셔스처럼 존재를 언어화하는 절차는 더 많은 생을 반영할 수 있기도 하다. 휠체어를 탄 장애인이 만원 엘리베이터를 몇 번이나 보내기 일쑤인 사회에서 배려, 양보, 의무와 같은 단어는 아직 어엿한 무게를 갖지 못했기 때문에, 무장애 창극이 만들어진 이유가 설명될 필요도 있을 것이다.

하지만 자막 혹은 수어 통역을 기준으로 장애를 청각장애·시각장애·타장애로 간단히 분류한 지점을 최선의 방법이라 여기긴 어렵다. 시각장애에는 전맹분 아니라 다양한 정도의 저시력도 포함되지만, 공연 안내가 이러한 스펙트럼을 고려한 설명으로 충분해 보이지는 않았다.

특히 '타장애'라는 표현은 지나치게 넓고 모호하다. '타장애'란 하나의 장애가 아니라 다른 장애가 함께 있는 중복장애 상태를 가리키거나, 혹은 특정 맥락에서 중점적으로 다뤄지는 주요 장애 유형 외의 나머지를 한데 묶어 부르는 용례로 사용되곤 한다. 하지만 공연 안내에 있어 이 용어가 복합장애를 지칭한 것인지, 청각·시각 외 장애를 통칭한 것인지, 안내가 부족했고, 만약 후자였다면 좌석 선택을 위해 필요한 정보(무대 접근성·자막 시야·수어 시야 등)가 함께 제공될 필요가 있다. 무장애 공연이 사회적 인식 전환을 목표로 한다면, 용어 선택은 관객 경험의 방향을 결정하는 중요한 장치가 된다. '타장애'가 비장애 관객의 인식을 확장하기보다 오히려 경계를 흐리고 새로운 배제를 만들 가능성은 없었는지 질문을 남긴다.

어떤 것이 더 적절하냐는 아직 확증하기 어렵다고 생각한다. 특히, 우리에게는 장애인·비장애인의 경계를 와해하고 서로의 문화를 이해하는 표현이 부족하기 때문이다. 모로 가도 서울로 갈 수 있는 다양한 언어의 발명과 활용이 아직 많지 않아서 어떤 말이 장벽이 되는지에 대한 표본이 부족하다. 다만 '수어가 보이는 좌석', '자막이 보이는 좌석', '장애인 배려석'이라는 명명 자체가 특정 관객을 떠올리게 만든다는 점은 중요한 의미가 있다. 무장애 창극의 첫 시도라는 점에서 빠르다고 말하긴 어렵지만, '필요한 관객이 존재한다'는 사실을 사회적 인식 안으로 들여오는 일이 지금의 사회 '수준'에서는 적정 속도일지도 모른다. 가속이 필요해 보이지만 말이다.

더불어 좌석 안내는 단순한 위치 선택을 넘어 정보 접근권의 문제이기도 하다. 무대 구조·편의 설비·진입 동선 정보가 충분하지 않으면 관객은 예매 전 여러 번 문의해야 하고, 이는 정보 취득이 어려운 누군가에게

장벽이 된다. 입구에 들어가기 전까지 알 수 없는 것들을 예매 단계에서 공개하는 것은 정보를 평등하게 만들고 장벽을 낮추는 첫걸음이 된다. 무대의 문턱을 낮추는 것은 좌석 수가 아니라 정보의 이동성이며, 이는 무장애 공연의 핵심 조건이기도 하다.

자막 해설-글자가 쌓여있는 화면으로부터의 감각

무장애 창극 〈지지지〉의 자막은 한국어·영어·중국어 총 세 언어로 송출되었다. 2024년 초반 공연에서는 한국어 단일 자막이 화면을 가득 채웠으나, 2025년 세 차례의 공연부터는 다국어 자막이 도입되었다. 이는 올해 열린 2025년 경주 APEC 정상회의 및 세계음악극축제와 맞물린 시기적 흐름은 고려한 결정으로 보인다. 아시아-태평양 지역의 21개 경제체의 중요 회의를 거치는 자리이지만 사실 일반 시민이 APEC에 참여하는 방법이란 대게 개최를 기념하는 각종 콘텐츠와 불꽃놀이, 드론 쇼 등 문화예술 향유에 그친다. 때문에, 〈지지지〉가 제공한 극 경험이 세계로부터 온 손님들과 연대의 장을 여는데, 어느 정도 기여했으리라 본다.

경주를 시작으로 대전까지 이어진 순회공연에서도 세 언어 자막은 안정적으로 유지되었다. 한국어 비사용자 혹은 외국 국적 관객이 많을수록 효용은 명확하겠지만, 무장애 극에서 자막의 의미는 단순한 효율성만으로 측정할 수 없다. 오늘날 자막은 공연·전시·영화에서 '선택적 배려'가 아니라 기본 장치이며, 무대와 함께 작동하는 하나의 시각적·정보적 무대 요소이고 시각 효과로도 자리 잡았다. 그렇다면 〈지지지〉는 관객에게 얼마나 유효한 자막을 제공했을까.

자막은 인물의 대사, 소리 혹은 노래 가사, 음성 해설 등의 정보를 무대 양쪽에 위치한 디스플레이를 통해 제공되었다. 화면 속 텍스트는 한국-영어-중국어 순으로 세 칸으로 나누어 배열되었다. 이 구조는 한 번에 보여줄 수 있는 문장 길이를 제한했고, 대사 혹은 노래 가사의 양에 따라 화면 전환의 속도도 함께 빨라질 수밖에 없었다.

문제는 자막 화면의 위치였다. 〈지지지〉 무대가 벌어지는 판과 인물들의 움직임을 따라가야 하는 공간에 비해 자막이 송출되는 모니터는 턱과 눈을 더 높이 들어야 하는 곳에 달려있었다. 좌석의 위치에 따라 달라질 수 있지만, 관객은 극의 동선을 따라가며 시선을 지속적으로 위아래로 움직여야 했고, 이는 몰입을 반복적으로 끊어냈다. 특히 프로시니엄 무대 특성상 무대 밖으로 시선을 크게 이동해야 했다는 점이 매번 불편하게 느껴졌다. 앞서 제비들의 극 극이 소격효과를 일으킨다고 언급했지만, 실제로는 관객의 목과 눈을 계속 움직이게 만든 '자막'이 가장 큰 소격 장치였다고 할 수 있다.

흥부전은 한국 관객에게 너무 익숙한 이야기다. 가타부타 사설은 있어도 그만, 없어도 그만이다. 오랜 줄거리 속 부조리함을 꼬집고 메시지를 전복하거나, 혹은 원작의 일부만 차용한 각색 창작극을 선보이는 게 아니라면, 흥부전은 '거기서 거기'다. 또한, 창극은 소리·노래·춤·연희·재담·무대미술이 함께 결을 만들어내기 때문에 자막의 모든 문장을 읽지 않아도 감상이 가능하다. 창극은 판소리와 독립된 하나의 무대 예술이지만, 판소리 창의 원리를 따르고 대중의 정서를 반영하는 전통예술 음악의 특성을 보인다. 그래서 관객은 〈지지지〉의 대사 한 줄 한 줄, 노래 가사를 분석하려 들지 않아도 작품을 파악할 수 있다. 흥보가 대목을 기반으로 작창된 노래들과 마당에서 놀 듯 온갖 재담이 오가는 무대는 이미 우리에게

익숙한 이야기를 전하고 있었다. 그러므로 〈지지지〉의 테마곡 '지지지'가 지지주지 각지주지 하나하나 쪼개볼 수 없는 가사를 늘어뜨리더라도 그것을 흘려보내면서 호흡을 따라가는 것이 이 창극의 묘미인 셈이다.

그러나 이 묘미는 셀 수 없이 자주 흥보가를 듣고 흥부전을 읽은 관객에게만 허락된 감각일지도 모른다. 내가 제비의 보은으로 형세가 뒤바뀐 두 형제를 만난 적 없다면, 판소리의 익살맞고 신명 나는 수행의 의미를 모르는 관객이라면? 〈지지지〉의 앞뒤의 연결고리를 찾을 수 없이 빠르게 흘러가는 글자의 나열로 비칠 우려가 있어 보였다. 직접 대사를 들으면 억양·강세·말맛으로 인물을 직관적으로 파악할 수 있지만, 자막만 읽는 관객은 정보 해석을 본인이 수행해야 하므로 더 많은 인지적 에너지를 쓴다.

예를 들면, 1막 초반에 제비왕이 해외에서 고생하는 파견조(鳥)들을 걱정하며 이런 말을 뱉는다. '나는 불철주야 선인 찾아다닌다고 고생하는 우리 제비국 제비들 걱정에 한잠도 못 자구, 지렁이 새끼 하나 못 샘킨다고 등짝과 배짝이 짝 달라붙었어'라는 대사는, 상황 묘사를 통해 자막만으로도 제비왕의 안절부절못한 마음이 전달된다. 그에 더해, 발화된 대사는 '등짝과 배짝이 쫙! 달라 붙었어'하며 일부 단어에 강점을 줌으로써 제비왕만의 어감을 살렸다. 그의 말을 들을 수 있는 관객은 빠르게 지나가는 대사에도 말맛을 통해 인물의 감정과 성격을 쉽게 알아차릴 수 있지만, 자막은 대사 자체를 나열하고 있기 때문에 눈 앞에 펼쳐지는 무대에 대해 관객의 바쁜 상상력을 요구한다.

이는 재담·농담 번역에서도 두드러졌다. 예를 들어 사바나제비가 영화 〈라이온 킹〉의 줄루어 가사를 '아 그랬냐'로 음차한 장면에서 한국 관객은 즉각 웃음을 터뜨렸지만, 영어 자막은 그저 "Is that so"만 표기했다. 이는 번역이 틀렸거나 미흡했다기보다, 작은 자막 상자 안에서 말맛과 언어유희를 완전히 옮기는 것이 본질적으로 쉽지 않기 때문일 것이다. 외국어 소리를 한글로 음차하거나 그것을 활용해서 농담을 던질 경우, 작은 자막 박스 안에 적을 수 있는 설명은 한계가 있기 마련이다. 한국어 자막도 마찬가지다. 자막에 모든 질문과 답을 욱여넣어 관객을 과도한 글자 탑 안에 가두게 할 수는 없다. 지문을 통해 음악의 분위기, 효과음, 인물의 감정이 표기되는 적도 있었지만, 그럼에도 세 언어가 쌓여있는 모니터가 음악극이 주는 호흡을 제대로 전해줄 수 있었는지는 미지수다. 창극은 노래의 장단·음성의 감정·전통 말맛·운율·의성어·의태어 등 소리 기반 요소가 핵심인데, 3개 언어가 겹친 자막 구조는 그 감각을 충분히 건네기 어렵다. 자막은 정보 전달 장치지만, 무장애극에서 자막은 '언어 접근성'을 넘어 감각적 동시성을 구현해야 하는 또 다른 예술 장치다.

전문가들의 번역과 검수를 거친 자막의 퀄리티를 의심하지 않지만, 관극 경험을 위한 매체로 작용하기 위해서는 자막 이전의 아이디어를 형상화하는 창작자와 제작진의 관여가 불가결하다.

과연 한국어 자막이라고 문화적 맥락을 잘 따라갈 수 있었을까? 일시 정지 없는 자막과 함께 그 자리의 모든 관객이 같은 장면을 목격할 방법을 지속적으로 고안해 갈 수 있다면 더없이 좋을 것이다. 창극은 노래 가사와 소리의 특성까지 포함한 청각 정보를 자막에 담아야 하는 과업을 지닌다. 그 때문에 서로 다른 감각으로 세상과 만나는 관객 간 감각적 경험이 어떻게 동일한 흐름을 지닐 수 있을지, 혹은 다르지만 어떻게 작품의 미학을 공유할 수 있을지 창작자들의 유효한 고민이 이어지길 소망한다.

추가로 다개국어 자막에 대한 솔직한 우려를 밝히자면, 외국어 자막이 국제행사에 맞춘 상징적 선택에

그친 것이 아니었길 바랄 분이다. 영어는 세계 공용어라 그 자체만으로 환대의 효과가 있고, 중국어 자막은 APEC 시대성과 국내 관광 시장의 경향이 반영된 듯한 선택으로 보인다. 외국어 자막은 무용하지 않다. 그러나 외국어 자막을 추가했다고 곧바로 문화·언어 간 존재하는 복잡한 문제들이 해소되는 것은 아니다. 이번 작업이 시작이었다면, 다음은 더 정교한 다언어 해석 방식과 공연 언어 접근성의 재구조화를 기대해 볼 수 있다. 배리어프리는 사람이 이동하고 대화할 수 있도록 문턱을 낮추는 실천이다. 자막은 그 실천의 한 축이며, 〈지지지〉의 다음 여정은 정보 전달에서 나아가 감각의 연결을 어떻게 설계할 방법을 정교하게 모색할 수 있기를.

수어 통역-제비의 말을 보여주는 주역들

무장애 창극 〈지지지〉는 국립민속국악원 창극단·무용단·기악단 및 객원 단원들이 함께 빚어낸, 무럭무럭 자란 하나의 박씨와 같다. 이 박씨 속에서 여러 보물이 흘러나와 공연에 빛을 채우기 위해서는, 관객이 현존할 때 완성된다. 극 공연이란 무대에서 순간 나타났다 사라지는 시간 속에서, 관객과의 소통이 관통하는 일련의 순간들이 만들어내는 예술이기 때문이다. 홍보가에서 홍보네가 박을 타기 위해 거대한 톱을 얻어 박타령을 노래하듯이, 〈지지지〉에도 손에 손을 포개 박을 열어젖히고 박타령을 함께 불러준 이들이 있다. 바로 제비들의 말과 노래를 수어로 번역한 네 명의 수어 통역사(고경희, 김수년, 박미소, 백성희, 장진석. 공연 시에는 네 명이 진행), 그리고 방수미의 음성 해설을 한국 수어와 국제 수어로 옮긴 두 명의 수어 통역사(이다경, 지미경)이다. 관객은 이 통역사들이 정교하게 타 준 박과 타령 덕분에, 박씨 속 보물을 온전히 맛보고 즐길 수 있었다.

수어 통역은 국내에서 공연전문통역으로 여러 무대에서 활약하고 있는 수어 통역협동조합 '수어공감(Stage Interpretation in KSL)'에서 담당했다. 수어 통역은 공연 사전 정보를 그저 수어로 옮기는 것이 아니라 수어와 한국어 간 차이를 줄이는 작업이기도 하다. 모든 언어 번역 및 통역은 출발어를 출발 언어의 문법과 맥락 그대로 도착어로 옮긴다고 해서 소통의 접합이 이루어지는 마법이 아니다. 수어 통역 역시 수어 사용자에게 실질적인 의미 전달이 가능하도록 농인과 농문화에 관한 이해를 기반으로 한다. 〈지지지〉의 수어 통역사이자 번역, 검수를 맡은 지미경 통역사에 따르면, 이번 작품에서는 농인이 쓰는 문장으로 수어에 맞는 번역에 신경 썼을 뿐만 아니라, 창극 대사를 전달해야 하므로 배우들의 감정, 몸짓과 같은 비언어적 요소까지 잘 반영할 수 있는 방법을 찾는 것이 가장 큰 과제였다.

이번 공연에서 수어 통역사들은 통역뿐 아니라 무대에 없어서는 안 될 배우이기도 했다. 통역이란 본래 연사의 말을 토대로 언어를 변환해 소통을 매개하는 행위이지만, 이번 무대에서는 배우들의 움직임과 정서까지 번역하는 역할을 수행했다. 손과 손, 팔과 어깨, 얼굴과 고개를 활용해 창극에서 뿜어져 나오는 희로애락의 감정선을 수어로 옮기며 관객의 몰입을 견인했으니, 그 영향력은 배우와 다르지 않았다. 제비가 되어 나는 척을 하다가, 흥보가 되어 함께 울고 웃다가, 놀보가 되어 심술을 부리기도 한다. 수어 통역사가 보여주는 소리는 농인 관객과 부르는 대사와 노래인 동시에, 또한 수어를 모르는 관객에게는 통역사들의 몸이 만들어내는 조형적인 움직임으로써 의미화되는 언어였다.

〈지지지〉는 흥보 혹은 놀보가 아닌, 제비의 지저귐을 상상하는 것에서부터 구축된 극이다. 국악원

단원들은 제비의 단아한 깃과 어두운색을 상징하는 듯한 무대의상을 착용했고, 수어 통역사들 역시 동일한 의상을 입었다. 다만 제비의 속눈썹과 앞머리 끝에 달린 흰 깃털 장식이나, 극 중 제비들이 각 나라를 다녀오며 챙겨온 개별 장식품은 통역사들에게는 없었다.

이는 두 가지 이유에서 비롯된 선택으로 보인다. 이는 두 가지 이유에서 비롯된 선택으로 보인다. 첫째, 수어 통역은 손·얼굴 표정·신체를 통한 비언어적 표현이 핵심이므로, 움직임을 방해하는 요소를 최소화하고 관객의 시각적 피로를 줄일 필요가 있다. 둘째, 통역사들은 멀티 수어 통역자로 활약해야 했기 때문에, 각 배역에 맞추어 분장과 장식을 개별적으로 변동시키기 어려웠을 것이다. 실제로 열아홉 명의 단원 제비들과 달리, 대사 통역을 맡은 통역사는 네 명뿐이었다. 그렇기에 통역사들은 제비들처럼 장식적 개성을 드러내기보다는, 무채색의 '통역 제비'로서 여러 제비 역할을 수행하는 방식을 택했다고 볼 수 있다. 이는 장식의 부재가 아니라, 오히려 그 역할의 폭과 기능을 확장한 선택이었다.

접근성의 설계가 감각의 공유로 이어지기 위해

이번 공연에서 가장 아쉬웠던 점은, 그렇지 않아도 관객의 시선 동선이 구조적으로 제한될 수밖에 없는 프로시니엄 무대에서, 수어 통역사의 위치가 오케스트라석 측면, 즉 공연장 전체로 보았을 때 한쪽에 편향되어 있었다는 사실이다. 대전시립연정국악원에서의 공연을 표본으로 삼은 아쉬움이지만, 이전 공연들의 좌석 안내를 살펴보면 수어 통역사들의 자리가 극적으로 바뀌진 않은 듯하다. 그 결과 좌석의 위치에 따라 수어 통역에 대한 접근성이 달라질 수 있었고, 특히 일부 관객에게는 시야가 부분적으로 차단되는 상황도 발생했을 가능성이 있다.

수어 통역사 앞쪽 부분이 '청각장애인 배려석'으로서 안내되어 있었다. 그러나 그 좌석들은 다른 좌석들에 비해 상대적으로 무대 전체를 조망하기 어려운 앞줄, 한쪽에 몰려 있어야만 통역사와 가까이 있을 수 있었던 공간이었다. 다양한 각도의 좌석에서도 수어 통역을 볼 수 있도록, 별도의 디스플레이를 설치했더라면 훨씬 나은 접근성을 확보할 수 있었을 것이다.

자막 역시 극 공간과 분리된 위치에 충분히 크지 않은 화면으로 송출된 탓에 무대와 자막을 동시에 보기 어렵다는 점에서 수어 통역과 동일한 문제를 공유했다. 한국어와 수어는 서로 다른 언어 체계이며, 농인이 반드시 한국어 문해 능력을 갖추고 있다고 단정할 수도 없다. 그렇기에 수어 통역과 한국어 자막이 동시에 필요한 관객이 분명 존재했을 텐데, 이들은 무대에 온전히 집중하기 위해 남들이 익숙한 흥부전을 편히 즐길 때와 달리, 시선과 고개를 계속해서 바쁘게 움직여야만 했다.

중앙에서 보이는 무대의 사건은 흥미롭고 들리는 음악은 훌륭했지만, 무장애극에서 필요한 시설이 '준비되어 있다'는 사실이 곧바로 '충분히 구비되었다'는 의미는 아니다. 무대 위에서는—세상에 드러나지 못하고, 자유가 보장되어 오지 못했던 신체들의 접근을 사유하는 공연이 펼쳐졌음에도—정작 그 자리에 앉은 관객은 공연장의 구조에 맞지 않는 불편한 움직임을 감수해야만 했다는 점은 꽤 아이러니했다.

무엇보다 수어 통역사들의 전문적 통역과 생동감 넘치는 비언어적 표현은 공연의 구조와 감각을 실질적으로 떠받치는 핵심 요소였다. 그렇기에 통역사들이 더 넓은 공간과 더 밝은 조명 아래에서 통역을 펼칠 수 없었다는 점은, 공연 완성도 측면에서도 아쉬움으로 남는다.

이제 무대 위 하나의 배역에 복수의 출연진을 배치하거나, 사람 이외의 조형물·오브제를 동일한 캐릭터로 처리해 극의 핵심 요소를 상징하도록 구성하는 방식은 더 이상 낯설지 않다. 장애 없는 공연을 위한 자막과 수어 통역 또한 규정이나 특별한 장치라기보다 사회·문화적 실천으로서 점차 '당연한 환경'이 되어가고 있다.

수어는 눈으로 보는 언어다. 통역은 기본적으로 음성 언어 화자의 말과 태도, 감정적 인상을 파악하고 그 내용에 비언어적 표현까지 담아 도착어로 바꾸는 행위인데, 수어는 시각 언어인 만큼 이 언어의 동선을 파악하는 것이 통역하는 사람에게도 보는 사람에게도 중요하다. 그리고 내러티브를 가진 공연이란 무대 위에 산재해 있는 감각적 요소들을 순간순간마다 조합하여 의미화를 이어가는 탓에 배우의 말과 행동만으로 장면을 파악하기란 쉽지 않다. 그래서 무대 위 배우의 외양, 입 모양과 비언어적 표현이 수어 통역사의 몸을 경유할 때, 수어 사용자는 장면을 더 잘 이해할 수 있을 것이다.

그래서 어느 공연에서는 다른 통역 방식을 도입하기도 한다. 통역사와 함께하는 방법 중에는 '그림자 통역'이 있다. 무대 위에 배우와 수어 통역사가 함께 등장해서 서로 다른 언어 사용자들의 물리적 거리를 줄이고 수어 통역사가 음성 대사를 동시통역하는 것이다. 그들의 동선이 만드는 동반의 그림은 관객의 시선 분산을 막아 몰입감을 증진할 뿐만 아니라 통역의 일치율도 높일 수 있다. 또한, 수어 통역사의 몸이 전하는 언어를 무대의 일부로 완전히 편입시키는 방법이기도 하다. 무대에 오른 인물이 차지하는 공간만큼 극적 서사가 만들어지는 공연의 매력을 십분 활용하는 셈이다. (그림자 통역에 관해 '그림자'라는 단어가 가지는 부차적이거나 어두운 이미지를 연상시키는 의미화 작용에서도 비판이 존재한다.)

국립민속국악원과 수어공감의 전문가들이 치밀하게 기획했을 언어 간 조응을 의심할 여지는 없다. 그러나 만약 이 공연이 그림자 통역 방식으로 진행되었다면 〈지지지〉는 또 다른 형태의 움직임과 감각을 갖추지 않았을까 상상해 볼 수 있다. 물론 그림자 통역이 아니더라도 마찬가지다. 아직 그려내지 못한 모양과 감각을 상상할 때 예술을 다음으로 나아갈 수 있다. 간결한 대사부터 재담, 노래, 정서 표현까지 쉼 없이 전환되는 발화를 수어로 소화해 내며 통역사이자 극을 이끄는 제비로 존재했던 이들의 언어와 현장에서의 의미망에 더 가까이 접근할 수 있는 방식은 없었을까.

극의 발랄한 분위기, 장면마다 급변하는 인물의 행동과 감정을 자신들의 언어로 소화해 전달하는 수어 통역사들 덕분에 작품은 한층 더 응집력 있고 수준 높은 인상을 형성할 수 있었다. 전 세대를 아우르는 제비들의 축제가 때로는 다소 유치해 보일 수 있는 대사와 노래로 구성되어 있었음에도, 무대와 객석 사이에서 쉼 없이 움직이던 수어 통역사들의 존재는 극의 짜임새를 단단히 묶어주는 실이었다.

특히 2막에서, 놀보가 제비에게서 박씨를 얻은 뒤 박을 타며 강남 사당패가 등장해 온갖 타령을 쏟아내는 장면에서 그 역할은 더욱 뚜렷하게 드러났다. 놀보처(妻)가 그 기세에 취해 도리당꿍 흥겨운 춤과 노래를 이어가던 대목에서, 해당 대사를 통역하던 고경희 수어 통역사는 놀보처의 흥이 가라앉은 뒤에도 한동안 춤을 멈추지 못했다. 관객들이 웃음을 터뜨리고, 무대 위 인물들까지 통역사를 바라보는 순간—놀보처가 그에게 다가와 짧은 춤 대결을 벌이자, 두 연희자는 서로를 향해 눈을 맞추고 함께 춤을 추었다. 그 짧은 교차의 장면에서 배우와 통역사, 서로 다른 몸과 감각이 한 무대 위에서 동등하게 공존하는 무장애 창극의 원리가 실현되었다. 그 장면에서 체득된 감각을 연장하여 다음 무장애 창극의 미학을 견인할 새로운 동작으로 전이되기를 바란다.

음성 해설-보이지 않는 장면을 여는 목소리의 가능성과 과제

〈지지지〉는 대사, 노래, 음악만으로는 포착되지 않는 배우의 동선, 시각 효과와 무대의 시각적 변화 등을 개방형 음성 해설로 제공했다. 음성 해설은 국립민속국악원과 오랜 세월 함께한 소리꾼이자 창작 소리극 작창 경력을 가진 방수미 지도단원이 맡았다.

음성 해설(Audio Description)은 무대 위의 시각적 양상을 낭독자가 지금 공간에서 공유하는 언어의 음성으로 해설해주는 일이다. 음성 해설은 〈지지지〉처럼 방수미가 무대 위에 자리 잡고 스스로를 드러내며 관객 모두와 음성 해설을 공유하는 개방형, 수신기를 통해 관객이 개별적으로 음성 해설을 듣는 폐쇄형 두 가지로 나뉜다. 또한, 장르에 따라 이 '음성 해설'을 칭하는 용어가 달라지기도 하지만 공연에서는 눈앞의 무대를 해설하는 것을 칭한다. 음성 해설을 제공할 때 주의할 점은 무대에서 벌어지는 일과 다르게 설명하거나 장면의 풍성함을 충분하게 묘사하지 못할 경우다. 그래서 지번 작품의 작창을 담당한 방수미가 공연의 모습을 누구보다 잘 풀어줄 수 있는 인물이었을 것이다.

흥미로운 점은 해설자가 자신을 '음성 해설자이자 관객'으로 소개했다는 것이다. 그는 객석이 아닌 무대를 향해 앉아 배우들의 움직임을 읽어내며 말했고, 이는 관객의 시선과 유사한 위치에서 바라본 장면을 즉각적으로 설명하려는 의도로 보인다.

하지만 마이크를 쥐었다는 사실은 곧 목소리와 존재를 드러낸다는 의미이다. 그는 무대에서 객체가 아닌 배우와 동등한 발화자가 되었고, 장면·의상·장단·전환을 묘사하는 음성은 단순한 안내가 해설자 한 사람에게만 부여된 대사였다. 음악이 흐를 때 장단을 설명하는 음성 해설은 시각 경험에만 의존하지 않는 또 하나의 감각적 관문으로 기능하며 그의 존재감을 분명하게 각인시켰다.

방수미의 해설은 장면 설명뿐 아니라 극 내 정서에 개입하는 말·재담·호흡을 통해 〈지지지〉의 공간을 견인했다. 창과 대사를 오가며 관객을 놀이판으로 끌어들이는 그의 역할은 광대와 고수가 호흡을 주고받으며 마당을 이끄는 판소리의 구조를 연상시켰다. 또한, 수어 통역사들과 긴밀히 소통하며 흘러간 〈지지지〉의 공연 문법과도 닮아서 해설자이자 배우처럼 작용한 그의 존재는 설득력이 있어 보였다.

음성 해설은 다시 한국수어(KSL)와 국제수어(ISL)로 통역되었다. 한국수어란 우리나라 고유의 문화와 독자적인 문법 체계를 지닌 언어이고, 국제수어는 국제 무대나 행사에서 전 세계 농인이 공유할 수 있는 언어이다. 하지만, 이 역시 모든 언어 체계와 문화를 담지 못하므로 의사소통에 제한이 있다. 네 명의 수어 통역사가 앉았다가 일어서기도 하고 감정을 양껏 드러내고 노래에 맞춘 안무를 보여주는 동안, 음성 해설 통역사는 한쪽에서 자리를 지킨 채 해설만 옮겼다. 수어 통역의 역동성과 음성 해설의 정적인 존재가 대비되며, 두 언어는 공연의 층위를 나란히 구성했다.

다만, 대사와 해설이 겹쳐서 들린 순간이 있어 정보의 분리도가 충분했는지는 의문으로 남는다. 창극은 소리 기반 장르이기에, 해설이 들어갈 여백이 더 명확히 설계되었다면 관객이 소리를 붙잡기 위한 감각적 부담이 줄었을 것이다. 또한, 장면 전환·인물 소개·시각적 포인트 등 음성 해설이 더 적극적으로 설명해야 했을 장면이 종종 빠져 아쉬움이 있었다. 특히 흥부전 서사나 판소리 문법에 익숙하지 않은 관객에게는 연결 실마리가 부족했을 가능성이 있다. 의도적인 소리의 중복인지 무대에서 즉흥적으로 맞붙은 결과물인지, 그럴 땐 어떻게 대처하면 좋을지 추후 논의가 생겨나길 바라는 마음이다.

그리고 비장애인의 눈과 귀가 포착한 것들이 음성 해설과 수어 통역, 자막을 통해서는 담아내지 않은 부분들은 관객 경험을 위해 재고가 필요해 보인다. 각 제비의 개성이 표현되는 장식이나 움직임, 춤 등 시각적 다채로움이 중요한 장면을 음성 해설로 서술하지 않거나, 기존의 흥부전 내용이나 창극의 특성을 모르는 관객에게는 갑작스러운 극의 전환들을 설명하지 않은 것 등이 아쉬움으로 남는다. 〈지지지〉에서 음성 해설은 해설자 한 명의 낭독으로 그치지 않는다. 자막으로 전환되고 수어로 통역되는, 관객이 알아야 하거나 알면 좋을 주요한 음성 정보이기에 관객 경험을 확장하는 무대 장치이자 무장애극을 구현하는 요인이다. 관객으로 하여금 음성 해설을 창극의 소리 중 하나로 자연스럽게 인지할 수 있도록 굴러가는 합이 무척 매력적이었기에 조금 더 다듬어진 방식을 기대하게 한다.

'아직'임에도 너무 늦은 무장애극의 시작점에서.

2010년 이후 여러 공연장과 극단에서는 비장애인 중심적 체계를 벗어나기 위한 실험과 논의를 꾸준히 이어 왔다. 그러나 이러한 시간의 누적과 노력에 비해, 전통예술·전통음악 무대, 특히 국립기관 무대에서 배리어프리가 본격적으로 도입된 역사는 매우 최근의 일이다. 이번 〈지지지〉는 국악원에서 처음 내놓는 무장애 창극 작품이었다.

창극을 처음 만날지도 모를 관객을 기다리는 무대는 우리에게 익숙한 판소리 다섯 마당의 흥보가이자 고전 소설 흥부전이었다. (단, 흥보를 잘 안다는 '우리'가 누군지에 관한 대화는 여전히 부족하다. 정말로 흥보와 놀보의 이야기가 모두에게 극적 설득력이 있는가?) 더 많은 무장애 예술 콘텐츠가 요구되는 시점에서 개방형 수어 통역, 자막 해설, 음성 해설, 공연장 외부의 터치투어 등 접근성을 위한 장치를 마련하고 적극 강조한 국립기관의 시도는 전통예술 공연에 긍정적 모델이 될 수도 있다.

세대를 기준으로 했을 때, 아직 흥부전을 잘 모르는 어린아이들과 그 가족에게는 전래동화를 들려주고 창극을 소개하며 공동체에서 함께 살아가기 위한 조건을 인식시켜 줄 수 있는 기회가 되었을 것이다. 어른임에도 비장애인의 관점 바깥의 공간을 상상하지 못하는 이들이 여전히 많은 현실을 생각하면, 〈지지지〉가 전 세대를 위한 교육적 기능을 상당 부분 수행했다고 볼 수 있다.

꼭 짚고 넘어가야 할 지점도 있다. 제비점고 대목에서 여러 국가 이름을 지닌 제비들이 각 나라를 단일한 기호 또는 하나의 콘텐츠로 단순화하여 대표하는 듯한 방식은, 대륙과 문화권 전체를 단일 이미지로 축소하는 결과를 낳았다. 이는 교육적으로도, 내용 구성 측면에서도 충분하지 못한 선택이었다. APEC 정상회의를 기념해 국제수어까지 준비한 전통예술 공연에 등장한 이와 같은 서사는 현대적 문화 감수성이 다소 결여된 사례로밖에 보이지 않는다.

공연 내내 관객의 언어에 접근하고자 했던 〈지지지〉는 여러 가지 방식으로 소통을 준비했으나 이들이 향해야 할 길은 아직 남아 있다. 점자 팸플릿이 배포되지 않았다는 점, 대전 공연의 경우 공연장 내 점자블록이 출입동선을 충분히 연결하지 못했음에도 접근성 도우미의 존재가 눈에 띄지 않았다는 점, 그리고 크게 마련된 터치투어 공간이 실질적인 촉각 경험보다 포토존 기능에 가까웠다는 점은 여전히 고민의 지점으로 남는다.

관객 경험은 제비가 노래하기 전, 이미 공연장에 들어서는 순간부터 시작된다. 배리어프리 공연의

터치투어는 일반적으로 무대 설치물을 축척 모형으로 제작하여 관객이 촉각을 통해 공간을 그려볼 수 있도록 돕는 방식이 많다. 그런 의미에서 〈지지지〉가 박씨의 질감과 크기를 재현해 관객이 '보은'의 순간을 손으로 체험하게 했다는 시도는 분명 의의가 있었다. 다만 무대 전체를 상상하기에는 크기와 정보가 제한적이었고, 사진 촬영을 위해 줄이 길게 늘어서면서 터치투어가 실제 접근 경험으로 이어지기 어려웠다. 무장애극을 표방했음에도 공연장 내부의 접근성 장벽은 여전히 해결되지 않았고, 그것이 국립기관의 이름과 겹칠 때 쉽게 넘기기 어려운 씁쓸함을 남긴다.

'장애 없음'을 알지 못하는 곳에서

'당신은 이 맘을 아시는지' 묻는 제비가 박씨를 물어다 놓았을 때, 흥보는 그 애절한 마음을 알 길이 없다. 제비왕국에서 제비끼리만 대화했기 때문이고 흥보는 제비의 말을 할 줄 모르기 때문에. 어쩌면 흥보는 '지지지'가 무엇인지조차 모를 수 있다.

결국 이건 몸과 감각에 대한 이야기다. 존재에 대한 이야기다. 공감각적 관극 경험을 어디까지 창작하고 제공해 줄 수 있냐에 대한 공연이다. 장애를 의식한 적 없는, 혹은 의식하지 않는 무대란 사실상 '결점 없는' 능숙한 몸만 남아있는 곳이다. 우리가 이상화해 온 매끄러운 공연은 규정을 잘 재현하는 움직임이 가능한 신체를 전제로 한다. 능숙함과 익숙함이라는 관행이 생략해 온, 공동체 생애를 위한 질문들을 마주할 때다.

그래서 한편으로는, 수어 통역사들의 의상이 제비 단원들과 동일한 기본 차림에 각자의 개성을 드러내는 장식이 더해졌다면 어땠을까 궁금해진다. '통역 제비'로서 말이다. 같은 옷을 입어도 소리꾼·무용수는 배우로 인식되는 반면, 수어 통역사는 무대 조명 바깥에서 보조 인물처럼 느껴지는 인상이 쉽게 지워지지 않는다. 이것 또한 장애를 인지하는 과정일까. 무대 위에 장애가 있는 몸이 현존해야만 '장애 지우기'가 멈추는 것은 아닐지라도.

실제로 관객들이 어떤 예매 경로를 통해 좌석을 선택했는지 확인할 수는 없지만, 무대가 가장 선명하게 보이는 앞열 중앙에서 관람하며 한 가지 생각이 남았다. 지역 공연의 활성화에 있어 시간 차가 있지만 창작자와 비평가의 대화는 서로에게 도화선이 되는 일, 영감이 연소하는 과정은 언제나 중요하다. 그러나 아직 '당연'하지 않은 무장애 공연의 환경 속에서, 초대 손님의 자리가 배려석의 한 구획으로 정해지지 않아도 괜찮아지면 좋겠다. 이것은 누구의 잘못도 아니다. 다만 여기서부터 조금 더 나아갈 수 있기를, 오늘의 공연이 다음 무장애 창극을 향한 초입이 되기를 바란다. 타인의 삶의 조건을 내 성장의 교본으로 삼을 수는 없다. 자신의 깨달음을 타인의 희생에 빚져서는 안 될 일.

2025 지역대표 예술단체 지원

사명당 아리랑

심화 비평문

비평가 성명

변영미

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

밀양아리랑예술단

공연명

사명당 아리랑

공연일시

2025년 11월 29일 17시

공연장소

밀양아리랑아트센터

민중의 염원으로 일으킨 영웅 서사, 밀양 아리랑에 실려 장엄하게 울려 퍼지다

변영미

〈사명당 아리랑〉은 제목이 담고 있는 그대로 구국 영웅과 그 영웅을 있게 한 민중의 염원을 가무악극 형식으로 엮어낸 꽉 들어찬 공연이다. 한국인이면 아무라도 알고 있는 이름, 사명대사, 그 사명대사의 삶과 활인검 정신이 밀양아리랑에 실려 되살아나 평화가 요원한 지금의 세계에 공명할 수 있는 경종을 울리고 있다. 사명당이 부르는 아리랑은 위대한 한 영웅의 아리아가 아니라 함께 평화를 염원하는 민중들의 합창이다. 임진왜란 때 구국 영웅이었던 역사적 인물을 한비 설화로 불러냄으로써 새로운 역사 이야기로 평화로운 시대를 희망하도록 만든 작품이 〈사명당 아리랑〉이다. 밀양아리랑예술단의 2025년 신작으로서 이 공연은 밀양 지역 문화예술인의 포부와 사명을 사명대사에 녹여 그간 쌓아온 역량을 총결집한 패기와 자부심 넘치는 대작이다. 지난 11월에 관람하였던 〈날좀보소〉에서 밀양아리랑예술단의 현재를 보았다면 〈사명당 아리랑〉은 도약을 꿈꾸는 미래를 볼 수 있게 만들었다. 거기에는 애향심으로 똘똘 뭉쳐 밀양다움을 지키고 보전하려는 지역 문화예술인들의 결기가 오롯이 녹아 있다. 그래서 무대는 높고 장엄한 톤으로 뜨겁게 달구어졌고, 관객들은 빽빽하게 꽉 들어찬 무대를 좇으며 숨 가쁘게 치달았던 공연이다. 이 작품은 수도권 문화 집중 현상과 인구 소멸 지역에 대한 대안으로서 지역 문화예술을 활성화하는 방안과 그에 합당한 미학적 기준과 비평 방법론을 도출할 필요성을 일깨워 주었다. 더불어 관객이 보다 쉽게 접근하고 공감할 수 있는 창작 형식과, 지역색을 유지하면서도 보편적 주제로 확장할 수 있는 방식을 모색하는 계기도 마련해 주었다.

1. 밀양아리랑예술단의 설립과 활동 양상

밀양아리랑예술단은 문화체육관광부가 전국 지자체를 대상으로 공모한 '2024 지역대표예술단체육성

지원사업'에 선정되어 밀양시에 설립한 예술단체로서 지역 예술인과 아리랑영재단을 중심으로 활동하고 있다. 2023년 밀양시는 밀양아리랑 콘텐츠로 문체부 로컬 100에 선정되어 밀양아리랑예술단 창단을 위한 예산을 거듭 지원받아 2년간 시범사업으로 단원 모집으로 전문연출가, 영남권 청년 예술인, 지역민 지역 예술인, 지역민 아리랑 영재예술단, 밀양시립예술단 창단을 위한 발판을 마련해 왔다. 지역 문화예술의 균형을 이루기 위해 지원하는 국비 사업인 만큼 밀양아리랑예술단의 활동의 중심에는 '밀양다움'을 잃지 않으려는 정신이 있다. 밀양아리랑 세계화 기반 마련과 지역 특색을 담은 공연 예술 문화콘텐츠 개발에 앞장서기 위해 디딤돌이 될 만한 성과를 만들어 밀양다움이 있는 로컬 공연 콘텐츠 개발과 문화예술계 일자리 창출에 목표를 두고 있다. 밀양아리랑예술단은 2024년에 설립한 신생 단체이지만 문화예술단체로서 역량은 전신인 밀양아리랑콘텐츠사업단으로 축적되어 있었다.

밀양아리랑콘텐츠 사업단은 김금희 단장과 밀양시문화도시센터장인 장병수를 중심축으로 말 그대로 밀양아리랑을 로컬리티와 글로컬리티로서 개발하고 확장시키는 다양한 활동을 추진해 왔다. 설립의 계기는 아리랑이 2013년 유네스코 세계 무형 문화유산으로 등재됨으로써 밀양아리랑에 대한 관심도 증대하였으나 지역성을 내세울 만한 콘텐츠가 부재하다는 문제의식에서 시작되었다. 그래서 단체의 주 활동은 아리랑 콘텐츠를 개발하고 보급하는 활동과 공연 콘텐츠를 개발하고 제작하는 활동으로 이루어진다. 밀양아리랑을 문화 상품화 하기 위해 플래시몹 안무를 개발하였고, 아리랑 건강 체조, 아리랑 동동, 가사집 발간, 경창대회, 아리랑 캘리그라피 명품엽서 등 밀양아리랑이 밀양시에 한정되지 않고 전국적인 인지도를 갖게 하기 위한 노력을 기울여 왔다. 이러한 활동을 통해 밀양아리랑이 문화 공동체를 형성시키는 구심점이 되기를 의도하였다. 공연을 통한 활동은 밀양아리랑영재단(전신 아리랑친구들) 레퍼토리 공연과 아리랑을 변주하는 다양한 공연을 무대에 올려왔다. 대표적인 작품은 토속소리극 공연, 밀양아리랑 유네스코 등재를 기념하는 국악뮤지컬 〈응천아리랑〉(2018)과 〈독립군 아리랑〉(2020)이 있다. 이 중 눈에 띄는 수작은 〈날좀보소〉이다. 가무극 〈날좀보소〉는 지역 아동 청소년 단원으로 구성된 아리랑 영재단의 대표 공연으로 지역의 고유 문화유산인 밀양아리랑과 전통놀이 문화를 접목하여 밀양아리랑의 가락에 밀양의 전통 춤사위를 접목한 공연이다. 전국 각 경연 대회 수상작으로 구성된 이 작품은, 아이들의 시각으로 세대와 세대를 연결하고 소통하는 장르를 넘나드는 종합극으로서 각광받고 있는 밀양을 대표하는 상설 공연이다. 특히 '점필재 아리랑'은 영남학파를 대표하던 김종직의 이상주의적 도의정치를 퓨전가무극 형식으로 구현한 작품인데 선비 문화와 민속 문화가 융합되어 독특한 결을 형성하고 있으며 2018년 서울아리랑페스티벌에서 대상을 수상하였다. 영재단의 존재는 밀양아리랑예술단에서 특기할 만하다. 도시의 이미지를 문화예술이 고장으로 고취시키고 영재단을 통해 문화유산을 전승하고 하나의 생태계를 구축하는 것이다. 여기서 자란 아이들이 취미로 시작했다가 자신의 진로를 찾고 전공을 따라 좋은 교육을 받고 다시 고향으로 돌아와 지역 문화에 이바지하게 된다. 이러한 예술 생태계 순환성은 여타 단체들에서 볼 수 없는 부분이다.

2024년 밀양아리랑예술단을 창단하면서 기존 상연작에 변화를 주고 발전시킨 〈독립군 아리랑〉과 함께 작년에는 〈영등할매아리랑〉을, 올해는 〈사명당 아리랑〉을 신작으로 무대에 올렸다. 그리고 서울시 소재 예술단체 초청공연으로 전통가무악 〈예혼의 맥〉을 밀양향교에서 공연하였다. 의열단 김원봉의 독립운동을 다룬 〈독립군 아리랑:의백〉은 2020년, 2023년, 2024년, 2025년 각각 다른 연출자를 초빙하여 결이 다른 작품으로 발전시켜 왔고, 〈영등할매아리랑〉은 바람과 비의 여신 영등할매 설화에 얽힌 이야기를

창작연희극 형식으로 무대화했다. 〈날좀보소〉 로 2025년 11월 베트남 하노이시에서 공연하였고, 내년 4월에 북경과 상하이에서 한국문화원과 연계하여 공연 투어가 계획되어 있다. 이 과정에서 베트남 전통 공연자들과의 협력 작품 제작과 현지 교류 방안을 강구하였고, 해외 진출을 통해 글로벌 역량 강화와 네트워크 형성을 위한 기반을 마련하고자 한다. 이와 같이 밀양아리랑예술단은 밀양아리랑콘텐츠사업단의 콘텐츠를 이어받아 지속적으로 변화를 주면서 발전시켜 짧은 기간 동안 왕성한 활동을 펼쳐오고 있으며, 지역 예술단의 모델로서 시범적인 사업을 운영하며 2026년 후반부에 밀양시립예술단으로 거듭나기 위한 준비를 추진하고 있다.

〈사명당 아리랑〉 공동 작가이자 총감독 장병수는 밀양시문화도시센터장으로, 아리랑의 영역을 공연뿐 아니라 지역 문화유산을 전반적으로 확장하여 지역의 자원을 외부로 알리는 일을 하고 있다. 지역 소멸 위기를 문화적으로 극복하기 위해 로컬 콘텐츠 브랜딩에 초점을 맞추고 있으며 생활 인구가 많이 유입되도록 문화 유적지에서 상설 공연화로 관광객 유치를 위해 노력하고 있다. 또한 유네스코 창의도시가 추구하는 방향과 기조를 맞추어서 지역의 유산과 자원을 가지고 창의적으로 해석을 해서 사회 경제와 연결될 수 있는 상호 연계와 협력을 이루는 클러스터를 구축하고 인프라가 확보된 공연장에서 예술가들이 상주하며 상설 공연을 올려 관광객들에게 보여주고 체험장도 만들고 교육장도 만들어 공연 예술의 집성촌으로 발전시키고자 하는 로드맵을 가지고 있다.

2. 〈사명당 아리랑〉에 녹아 있는 밀양다움

밀양아리랑예술단은 지역성이 살아있는 공연으로 다른 지역에서 볼 수 없는 고유의 정체성을 확립시켜 나가려는 의지가 강하다. 중심 활동을 하고 있는 창·제작진들이 밀양 출신이고 애향심과 열정으로 결속되어 있다. 공연의 제재는 밀양에 있고, 주제도 광범위한 측면에서 밀양다움에 있으며, 표현하는 형식에서도 밀양아리랑의 정수를 녹이려는 시도가 공연 전체를 관통하고 있다. 〈사명당 아리랑〉도 이러한 공연단의 방향성을 농축시킨 작품이다.

한국인들은 밀양에 대해 무엇을 떠올릴까? 아무라도 밀양아리랑의 경쾌한 노래가 가장 먼저 떠오를 테고, 문화 예술에 관심 있는 사람이라면 밀양백중놀이와 영남루에 얽힌 아랑 이야기를 떠올릴 수도 있다. 혹자는 영화 '밀양'의 송강호와 전도연의 열연을 떠올릴 수도 있고, 불미스러운 몇 가지 사건을 떠올릴 수도 있다. 밀양 표충사와 얼음골, 얼음골 하면 사과... 등등 2024년 인구조사에서 10여만 명이 거주하고 있는 밀양은 예로부터 산수가 뛰어나고 농토가 비옥하여 농경문화가 발달해 왔고, 영남 문화의 중심지이자 교통의 요지로 자리 잡고 있었다. 밀양은 전통과 유서를 지닌 고장으로서 조선시대에는 특히 유교 문화가 번창하였고 관인의 배출도 많았던 곳이며 향교와 서원이 일찍부터 발달했다. 이러한 선비 문화뿐 아니라 다양한 민속 문화도 전승해 온다. 밀양 민속 문화의 특성에 대해 서정매는 아래와 같이 특징짓는다.[1)]

양반춤과 범부춤으로 잘 알려진 밀양백중놀이는 국가무형문화재 제68호로 지정되어 있고, 마을의

1) 서정매, 「새터가을굿놀이의 전승과 음악적 양상」, 『공연문화연구』 제38집, 2019, 112쪽.

안녕과 그 해의 풍년을 기원하는 무안면의 용호놀이와 단장면의 법흥상원놀이는 정월을 대표하는 민속놀이로서 경남 무형유산 제2호와 제16호로 지정되어 오늘에 이른다. 또한 음력 1월 보름경에 새해 농사가 잘되기를 기원하는 의미의 상원(上元)놀이와 음력 7월 보름경에 힘든 농사일을 끝내고 호미를 씻는다는 의미를 지닌 중원(中元)놀이가 각각 무형유산으로 지정되어 있다. 또한 추수 때 열리는 풍년 잔치인 하원놀이로서 새터가을굿놀이가 전해오고 있어 상원놀이 · 중원놀이 · 하원놀이의 농경 놀이 문화가 모두 발달한 지역이다.

이러한 풍성한 민속 유산을 지닌 밀양에는 노동요, 의식요, 유희요 등 다양한 민속요가 전승되어 오고 있으며 설화 유산도 풍부하다. 이중 〈사명당 아리랑〉 크게 네 가지 지점에서 밀양다움을 구현하고 있다.

첫째, 지리적 배경과 인물의 결합이다. 극작과 작곡에 참여한 윤정인 감독은 사명대사의 고향이자 표충비가 위치한 밀양을 극의 핵심 무대로 삼고 사명당의 어린 시절부터 포로가 된 백성들이 부산항으로 귀환하여 밀양의 가족들을 만나는 공간으로서 밀양을 "구원하는 여정의 시작점이자 종착점"으로 규정하고 있다. 사명대사의 어린 시절 임응규가 순수한 마음으로 자라를 개울가에 풀어주는 장면, 가족들을 만나 감격하는 장면, 그리고 국난이 있을 때마다 눈물을 흘리는 표충비는 출생과 성장과 구원의 공간으로서 밀양과 그 공간이 낳았고, 동시에 그 공간에 의미성을 부여해 준 사명대사라는 인물이 떼려야 뗄 수 없는 순환적 연결성을 가지고 있음을 보여준다. 이러한 연결성은 밀양아리랑예술단이 밀양의 4대 인물로서 점필재 김종직, 의열단 김원봉, 사명대사, 아랑을 내세워 밀양의 가치를 구현하는 기획과 궤를 같이한다.

둘째, 시대의 요구에 따라 변화해 온 밀양아리랑의 특성이 작품 전반적으로 용해되어 있다. 밀양아리랑이 다른 아리랑에 비해 가장 크게 차별화되는 지점은 시대의 변천에 따라 변해왔다는 것이다. 밀양아리랑의 역사에 대해서는 학자마다 차이가 있지만 일제 강점기 중국에서는 독립군 아리랑, 임시정부의 광복군 아리랑으로 불렸으며, 6·25 때는 빨치산 유격대의 군가 빨치산 아리랑으로 1980년대 이후로는 민주화 운동의 열기를 담아 신밀양아리랑, 통일아리랑 등으로 민중의 염원을 담아왔다. 〈사명당 아리랑〉은 밀양아리랑의 선율을 다양하게 변주하여 극의 정서를 견인하고 민중의 삶을 담아낸다. 가장 극적이고 중요한 순간인 포로들의 귀환 장면에서 "아리아리랑 쓰리쓰리랑 아라리가 났네"하고 밀양아리랑을 부름으로써 민중들의 환희와 애환을 표현한다. 민속적이고 민중적인 문화 특성이 고스란히 녹아 있는 밀양아리랑을 통해 '떼소리, 무리소리이자 혼자소리'2)로 다양하게 변주되고 있다.

셋째, 유교와 불교와 도교가 융합된 밀양 전통을 보여준다. 밀양의 표충사에는 불교 사원임에도 유고 사원과 도교 신앙이 공존하고 있다. 이는 밀양 문화의 특성을 단적으로 드러내는 예라 할 수 있다. 〈사명당 아리랑〉에서는 충과 효와 같은 유교적 가치를 작품의 제재로 삼고 있으며 무대 배경 바닥에 검은 붓으로 그린 심우도의 여덟 번째 그림(인우구망 人牛俱妄)을 그려 선 사상을 시각화하고 있다. 유교적 가치는 학산 권삼변의 일화에서 잘 드러난다. 학산 권삼변은 일본에 포로로 잡혀갔다. 사명대사와 함께 돌아오는 인물이다. 권삼변은 아픈 어머니와 왜군에 쫓기면서도 끝까지 돌아가신 아버지의 위패와 어머니를 포기하지 않고 업고 간다. "내 머리칼 한 올, 손톱 하나도 어머니 것인데...", "조선 사람들은 오직

2) 밀양시문화도시센터, 『문화 그리고 밀양』 Vol.1, 2019, 10쪽

어버이만 알고 죽음은 알지 못한다"라고 포효하는 권삼변을 본 왜군은 어머니를 놓아주고, 권삼변은 자신이 대신해서 포로로 잡혀간다. 그리고 사명대사의 경우 승려임에도 그 출신 배경이 그러하듯 유학자의 면모를 가지고 있다. 이러한 밀양 인물들의 특성에 대해 특정 이념이나 사상의 틀에 가둘 수 없는, 화이부동(和而不同)의 전형[3]으로 본다. 사명당이 입적한 합천 해인사의 승려들은 그의 전란 참여 행위를 도탄에 빠진 중생을 구제한 불교적 자비로 기억하고자 했지만, 사명당이 태어난 밀양 지역 사족들은 국난 극복을 위한 유가적 충의로 기억[4]한다.

넷째, 설화적 요소를 역사극에 결합한 점이다. 이러한 특성은 설화 유산이 풍부한 밀양의 특징을 반영한 것으로 여타의 역사극과 차별화되는 지점이기도 하다. 한국의 구비 문학을 집대성해 놓은 『구비문학대계』에 전해오는 사명대사에 얽힌 설화도 45편[5]에 달하고 있어 밀양의 설화 유산을 잘 반영하고 있다. 이 설화 중에는 사명대사를 도술을 부려 왜적을 물리치는 신묘한 도승으로 묘사한 것도 있고, 출가의 원인에 대해서도 다양한 설화가 전해오지만 표충비의 눈물, 한비는 다른 설화들에 비해서 차별화된다. 사명대사가 입적한 뒤 1742년에 세워진 표충비각은 국난이 생길 때마다 눈물을 흘린다고 전해져 오는데 이것이 현재까지도 그 원인을 밝혀내지 못한 '사실'이란 점이다. 몇몇 과학자들이 '과학적'으로 분석해 내려는 노력을 기울여 왔지만, 아직까지 그 원인은 미궁에 빠져 있다. 〈사명당 아리랑〉은 그 신비적 사실에 착안하여 민중들의 강한 염원에 응답하는 사명대의 대의로서 한비를 규정하며 주제 의식과 연결하고 있다. 이것은 밀양아리랑예술단이 밀양의 4대 인물과 함께 밀양의 '4대 신비'(표충비, 태극나비, 얼음골, 만어사)를 공연 콘텐츠로 발전시키려는 기획과 맞닿아 있다.

3. 과정에 있는 양식적 실험, 가무악극 창작 형식

〈사명당 아리랑〉이 표방하는 형식은 '가무악극'이다. 예술단이 올린 작품 중에는 공연의 타이틀로서 뮤지컬, 가무극, 가무악극 등의 용어를 사용하고 있다. 본디 가무악은 한국과 동양 전승 연행의 총체적 특성을 일컫는 말인데 현대에 와서 전통을 계승하고 있는 퓨전 연희 양식을 일컫는 말로서 국내에서는 주로 음악이 있는 공연을 지칭할 때 사용하는 용어가 되어왔다. 그래서 여러 가지로 혼용되고 있는 상황이다. 국립기관인 서울예술단에서도 용어를 혼용해 왔는데, 가무극과 가무악극에 대해 "무용, 음악, 노래, 연극이 어우러지는 장르 통합 형식을 '가무악'으로, 그리고 '가무극'이라는 구호로 공연 유형을 변화시킴으로써 서양 뮤지컬과 차별성을 두고 스토리텔링 중심의 연극 양식에서 한국 문화 양식의 가□무□악으로 변화를 나타내고 있다."[6]고 기술하고 있다. 최근에 빈번하게 사용하는 용어는 음악극, 소리극, 창극, 뮤지컬, 가무극, 가무악극, 뮤직드라마 등이 있는데 뮤지컬의 경우 2021년 연극의 하위 장르에서 독립적인 장르로 인정받으면서 연극과 차별화하려는 전략으로 흐르는 추세이지만 판소리나 기존

3) 김두규, 「밀양다움이란 무엇일까?」, 『문화 그리고 밀양』 Vol.2, 2020, 29쪽.

4) 김범문, 「사명당에 대한 기억과 치유의 서사」, 『지역문화연구』 18, 114쪽.

5) 김승호, 「四溟大師전승에 나타난 인물기능과 현재성」, 『불교학보』제56권, 2010,198쪽.

6) 윤영숙, 「공연예술로서 가·무·악(歌·舞·樂)의 현대적 수용 : 서울예술단 '가무악', '가무극' 장르 중심으로」, 『무용역사기록학』제40호, 2016, 228쪽.

음악극에서 해오던 장르가 융복합적으로 결합된 작품들도 다수임을 감안할 때 완전히 독립적인 것으로 장르화하는 데에도 무리가 따른다고 본다. 음악극이란 음악하기(공연연주, 듣기, 연습, 춤추기 등) 활동을 포괄하며 음악(클래식, 대중음악, 전통음악)이 극을 이끌어가는 형식을 통칭한 개념으로 음악이 주가 되는 창극, 국극, 오페라, 뮤지컬, 가극과 음악과 연극, 무용이 평형을 이루는 악극류, 음악이 연극의 부수적인 요소가 되면서도 작품 전체를 좌우할 만큼 역할이 큰 경우, 음악과 다양한 볼거리로 무대를 채운 극 등 방대한 장르 명칭을 포괄한 상위 개념[7]이다. 연구자에 따라 전통 소재를 기반으로 제작하면 음악극, 판소리를 현대적으로 재해석하고 접근하면 소리극, 소리극, 창작 뮤지컬과 국악 장르를 적극적으로 융복합하는 연희컬, 판소리뮤지컬 등과 같은 명칭도 존재[8]한다. 크게는 전통 음악과 서양 음악에서 사용하는 용어에서 차이를 보이는 경향이 있다. 전통 음악에서 광범위하게 통용되고 있는 음악극은 음악이 극을 이끌어가는 형식을 통칭하기에 창극, 국극, 오페라, 뮤지컬, 악극, 가극에서부터 뮤지컬 쇼, 레뷔, 음악서사 무용시 등을 포함한다.[9]

이렇듯 혼재된 용어 사용은 일순 혼란스러워 보일 수는 있지만, 다른 관점에서 보자면 형식적 측면의 실험을 거치면서 새롭게 시도하고 수정을 통해 새로운 양식으로 발전해 가는 과정으로 긍정적인 측면도 있다. 〈사명당아리랑〉에서 음악을 담당한 윤정인 작곡가는 가무악극에 대해 다음과 같이 말한다.

저희는 서양 브로드웨이식의 송쓰루(Song Through) 뮤지컬은 지양합니다. 한국의 정서를 표현하기에 어렵죠. 이야기 전달도 어렵고요. 그래서 저희가 사용하는 뮤지컬은 대사와 노래, 춤을 통한 극 전개가 주를 이루고 가무극은 노래와 무용을 대등하게 사용하는 전통적인 형태 틀 지향한다면, 이번 〈사명당 아리랑〉은 무용, 음악, 연극 세 가지 요소가 동등하게 융합되어 극의 서사를 이끄는 가장 포괄적인 형식인 가무악극, 곧 한국적 뮤지컬을 표방하며, 쇼(Show) 적인 부분까지 넣으며 진행하였습니다.

윤정인 작곡가가 말하는 가무악극은 음악이 주된 언어로 작품의 정신을 실어 나르고 그것을 무용과 연극에 완벽하게 융합시켰을 때 한국적 뮤지컬로서 완성될 수 있는 것이다. 〈사명당 아리랑〉에서 작품의 정신은 사명대사의 혼을 음악으로 구현하는 것이다. 그것이 '밀양다움'을 구현하는 음악적 방식이다. 사명대사에게 밀양은 단지 생물학적인 몸이 태어난 고향에 머물지 않고 그 시대와 역사에 담긴 사명대사의 혼과 정신이 담겨 승병 봉기나 포로 쇄환 같은 극적 서사가 일어나는 곳이자 궁극적으로 평화의 메시지를 설파하는 곳이다. 이런 혼과 정신이 극적 서사에 녹아 무용과 연극으로 완벽하게 융합시키기 위해서 가무악극 형식을 선택하였다. 가무악극의 형식은 작품의 창·제작 과정에 보다 통합적이고 적극적인 협업을 요구하였다. 두 작가는 먼저 주제 의식을 공유한 뒤 큰 틀의 서사에 맞는 음악적 상징성을 부여하며 초안을 완성하였다. 그 이후 연출-시나리오-작곡-안무는 '하나의 주제를 향한 동시 진행형 융합' 형태로 진행되었고, 작곡가가 쇼톤, 리듬, 멜로디를 잡아 음악적 구조를 잡은 뒤 춤과 극의 여백을 두고 최정 시나리오를 확정했고, 상호 협의하여 시너지를 낼 수 있도록 안무, 연출가의 피드백을 통해 음악과 대사를

7) 정명문, 『한반도 음악극』, 미디어샘, 2020, 18쪽

8) 박예슬, 「판소리와 뮤지컬 장르 융복합을 통한 공연 창작 연구-소리극 〈오시에 오시게〉를 중심으로」, 한예종예술전문사 학위논문, 2021, 18쪽.

9) (정명문, 『한반도 음악극』)

최종 조율하며 유기적으로 융합된 가무악극의 특성을 극대화하였다. 긴밀한 협업 작업은 연기-음악-안무 톤에 통일성을 주고 있으며 균형 잡힌 질서를 부여하고 있다.

연출가 이은준은 창작극, 번역극 등요. 전태일 열사의 일대기를 작, 연출한 적도 있고, 김수영 작가의 삶을 다룬 작품 등 여러 장르의 작품을 연출해 왔다. 이런 실존 인물과 사건을 다루는 지점에서 〈사명당 아리랑〉의 맥락에 맞닿아 있다. "텍스트나 사건, 인물에 중점을 두고 힘없고 소외당하는 자들에 대한 연민과 애정을 담아 사명대사의 위대함보다는 사명대사의 인간적인 면모, 그리고, 시대 속의 고뇌, 그리고 백성을 구제하겠다는 마음을 보여주고 싶었다"라고 말한다.

4막 25장의 많은 장면으로 구성되어 있어 전체 작품의 완급과 리듬 조정이 중요하다 할 수 있다. 관객이 지루하지 않게 리듬과 템포를 조절하고 공감을 얻기 위해 포로 장면에서 고향을 그리워하는 마음이나 가족 상봉 장면에서 관객의 공감을 얻을 수 있는 장면 연출에 심혈을 기울였다. 연출의 입장에서는 전쟁의 처참함과 백성의 아픔을 매번 다르게 표현할 수 있을지에 대한 고민이 있었던 반면 많은 정보와 사건이 있기 때문에 쉴 틈 없이 진행되어 극적 긴장을 형성시키는 장점도 있다고 말한다. 하지만 빈틈없이 들어찬 장면 변화와 내용은 관객이 서사의 진행을 수동적으로 따라가는 데 급급하게 만들어 장면이 만들어 내는 정서나 감흥을 느낄 충분한 여유를 제공받지 못하게 만들었다.

50명이 넘는 출연진 중에는 시민예술단과 전업 배우, 영재단이 섞여 있는데 이들 사이에서 앙상블을 맞추는 것이 쉽지는 않았을 테지만 연출은 영재단에 대해 재능이 많고 열정이 넘치며 창작팀의 에너지를 끌어올리는 역할을 맡았으며 시민예술단의 열정도 못지않아서 본인들이 장면 연습하는 것을 비디오로 찍어서 보시고 부족한 것 같다고 어떻게 하는 것이 좋겠느냐고 고민을 함께 나누었다고 한다. 백성들의 경우는 짝을 만들어 시민 배우, 영재단, 전업 배우를 섞어서 한 가족을 만들었다. 그런 다음 가족들끼리 관계를 설정해 보라고 하고 그 안에서 그룹별로 가족의 상봉 같은 걸 만들었다. 이 과정에서 전업 배우들과 소통하면서 장면을 짜온다. 이런 식으로 리허설을 진행하는 과정은 마치 오케스트라를 조율하는 것처럼 숙고의 진통을 겪겠지만 가무악극 형식이 가지는 총체성의 실현이란 점에서 수행적 맥락을 띠게 된다.

4. 숨 가쁘게 전개되는 구성

〈사명당 아리랑〉은 사명대사가 승장으로 참여하면서 혁혁한 공을 거둔 유명한 일화들을 밀양 지역을 중심으로 전개된다. 작품의 주된 시대적 배경은 조선 중기에서 후기까지로, 사명대사의 어린 시절에서 시작하여 불교 수행에 입문한 뒤 승장으로서 임진왜란과 정유재란(1592-1598)을 겪은 뒤 일본 강화사로 파견(1604)되는 시기까지의 긴 시간 동안 사명대사의 일대기를 그리고 있다. 여기에 더해 사명대사비를 세우는 프롤로그와 5.18을 포함하는 현대사의 주요 항쟁과 코로나 참사 등 현대로까지 연결하면 시간적 배경은 더 늘어나게 된다. 공간적 배경은 밀양을 중심으로 직지사, 묘향산 보현사, 평양성, 서생포, 부산항, 울산 등 역사적 장소와 일본 막부가 있는 후시미성까지 확장된다. 공연은 2막 구조로 단순한 스토리를 한 일반적인 뮤지컬에 비해 다소 복합적인 구조를 지닌 4막이다. 그리고 사명대사 일대기에서 중요한 서사를 연대기적으로 전개하고 있기 때문에 작품 전체의 기-승-전-결 구조가 분명하지 않고 에피소드별로 도입-

상승(정점)-하강의 곡선을 그리고 있다. 극에 담고 싶은 내용은 과도하게 넘치고 있으며 극의 리듬은 내용을 전달하는 꽉 들어찬 서사를 중심으로 흘러간다. 이런 양상은 아이러니하게도 밀양 문화 예술 전문가들의 참여로부터 기인한 것일지도 모른다. 밀양아리랑예술단의 중심 창작진인 김금희 단장, 장병수 총감독, 윤정인 작곡가, 이선경 안무가 모두 밀양에 적을 두고 있다. 장병수 총감독과 김금희 단장은 인터뷰를 통해 창작진 섭외 방식에 대해 술회한 바 있다.

작품을 창·제작하는 과정도 가능한 밀양의 예술인들을 참여시켜야 한다. 물론 외부의 전문가 컨설팅을 받아야 하는 분야도 존재하지만 진정한 지역성은 그 문화를 가장 잘 알고 있는 지역 예술인들이 만들어 가야 한다. 몇몇 지역공연은 외주를 주고 공모를 하는 형태로 진행하고 있지만 밀양아리랑예술단은 초기 기획을 우리가 직접 원하는 역사나 문화를 생각해 두고 여기에 맞는 외부 전문가를 뽑는다. 이것이 다른 지역과 차이 나는 지점이다. 저희가 추구하는 방향은 정말 밀양을 속속들이 아는 사람이 만드는 작품을 지향하기 때문에 대본을 외부에 맡기지 않는다. 장병수 센터장이 쓰고 각색을 외부에 맡긴다. 외부에서 드러나지 않는 속이야기들고 밀양의 인물들이 있기 마련이다.

이들은 밀양의 공간과 인물을 보여줄 수 있는 많은 순간과 이야기들을 가능한 더 많이 관객과 나누고 싶었을 것이다. 이들의 의욕은 작품 전반에 충만한 에너지를 유지시키는 원동력이 되어 무대를 일종의 '관객의 학교'로 만들고 있다. 공연을 관람하면서 나도 단편적으로 알고 있던 역사적 사실을 맥락으로 꿰는 공부가 된 것이 사실이다. 윤정인 작곡가는 주제를 드라마틱하게 아우르는 방편으로 등장인물과 장소에 많은 변화를 주고 있다고 말한다. "사명대사의 사명이 개인적인 깨달음을 넘어 '온 세상'과 '역사'를 아우르는 구국적 역할이었음을 보여주어 공동체의 구원 서사를 강조하고, '활인검'(活人劍)과 '애민 정신'을 드라마틱하게 구현함으로써 한 승려의 영웅적 성취로서보다 백성들의 염원이 모여 공동체를 구원하는, 보다 거대한 서사로 탄생시키고자 하였다. 조선 전체 공간을 아우르며 과거에서 현재를 포괄하는 보편적 서사로 탈바꿈시키려는 의지가 발현된 것이다. 이로써 사명대사는 조선시대의 한 승려에서 시대를 거슬러 한국 사회를 발전시켜 온 민중적 염원이 발현시킨 상징적 존재로 의미를 획득한다. 그리고 그 행적을 남긴 공간은 기억되고 저장되어 집단의 힘으로 발현될 잠재성을 갖춘 공간으로 승격된다. 특히 표충비와 국난 때마다 땀을 흘리는 표충비는 작품 전체에서 가장 중요한 상징으로 사명대사 삶 전체를 관통했던 활인검 정신을 용해하고 있어 강렬하게 이미지화되어 있다. 표충비에서 시작하여 표충비로 끝을 맺는다. 달리 보면 사명대사 개인보다 표충비라는 기표에 더 많은 의미와 상징이 깃들어 있는 것도 같다. 더 엄밀히 말하자면 그저 표충비가 아닌 땀을 흘리는 한비로서 표충비. 이 표충비는 일종의 '문화적 기억'[10]으로 재구성되어 개별화되고 파편화되어 가는 현대 사회 속에서 공동으로 염원하는 아이콘으로 떠오를 수도 있다.

서사적 구성은 각 막은 희노애락(喜怒哀樂) 정서적 부재를 달고 5장면으로 구성되어 있다. 표충비를 건립하는 프롤로그를 시작으로 사명대사의 어린 시절과 불교에 입문을 다룬 1막, 파국을 맞는 조정과 전쟁의 참상을 다룬 2막, 승병을 봉기하여 전장에서 거둔 성과를 다룬 3막, 전쟁포로(피로인)들을 생환시킨 이야기를 다룬 4막, 마지막은 한비가 되어 다시 돌아온 사명대사의 모습을 그리는 에필로그이다.

---

10) 강지영, 「한국 창작 음악극에서 5·18 민주화운동이 재현되는 방식에 관한 연구:오페라 ≪박하사탕≫(2021)과 뮤지컬 ≪광주≫(2019)」, 『음악이론연구』 제41집, 88쪽.

프롤로그를 제외하고 역사적 사실에 기반하여 사명대사의 행적을 연대기적으로 구성하고 있다. 창작진은 전문 자문단을 구성하여 고증을 통한 작업을 진행했다고 밝힌다. 연대기적 구성은 한 인물이 영웅으로 성장하는 과정을 이해할 수 있도록 풀어주는 장점이 있는 반면 평면적으로 흘러가서 극적 반전이나 흥미의 요소를 떨어뜨린다. 그래서 선택과 집중의 방식이 필요하다. 통일성과 질서 있는 극 구성은 안정감과 균형감을 주지만 그 톤이 지속될 때 한꺼번에 많은 정보와 지식을 제공받아 순간에 머물러 정서에 심취하거나 아름다움을 음미하며 극이 보는 즐거움을 만끽하기보다 장면을 좇는 데 급급하게 만든다. 또한 시간과 장소가 변해야 하는 장면과 장면은 급작스러운 암전으로 정서적 흐름을 차단시킬 때도 종종 있었다. 물론 역사극에 과도한 정서적 몰입을 유도하는 것이 관객들에게 호의적인 반응만을 얻을 수 있는 것은 아니다. 경우에 따라 객관적인 거리를 두고 흐름을 관망하며 새로운 비전을 제시하는 방식이 필요할 때도 있는 것은 사실이다. 그래서 〈사명당 아리랑〉은 정서의 축을 담당할 부 플롯을 삽입하고 있다.

사명대사의 행적을 주 플롯으로 보자면 어린 시절 대사를 따르던 홍란과 어머니와 이별하고 포로로 잡혀간 삼변의 서사가 부 플롯이다. 이들의 존재는 주 플롯이 담당하지 못하는 미세 서사로 정서적 축을 담당하고 있다. 왜장 다나카의 눈에 들어 일본으로 끌려간 뒤 온갖 풍랑을 겪으며 다나카를 죽이려다 외려 자신이 죽임당하고 마는 홍란의 서사는 전형적인 전쟁 피해자의 구조를 따르고 있다. 왜군을 피해 도망치다 아픈 어머니를 두고 떠나지 못해 포로로 잡혀간 삼변은 '신체수지발부모'의 유학적 가치가 뼈에 새겨진 효자 서사를 구현하고 있다. 부 플롯은 긴 시간을 다루는 거대 전쟁 서사에서 가지를 뻗어가서 당시를 살던 한 개인의 아픔을 감각하게 하면서 심층의 정서를 구현하고 동시에 주 플롯의 동인이 되어 사명대사가 대의 실현을 추동하는 기폭제가 된다. 생사가 걸린 절체절명의 순간 미묘하고 복합적인 정서 표출을 요구하는 것이 이치에 맞지는 않지만, 주된 정서가 울분과 비애로 한정되어 있는 점은 아쉽다.

연출은 복잡하게 구성된 많은 인물과 장소와 시간의 변화를 전달하기 위해 자막과 무대구역 분할을 통해 효율적으로 장면을 구조화하고 있다. 시간과 장소의 변화는 주로 한쪽 윙에 자막을 영사하고, 압축이 필요한 서사는 내레이션으로 정면 스크린에 영사하는 식이다. 군중 장면에서 인물은 안무적 디자인으로 상·하단 무대와 계단을 적절하게 분배하고 있다. 눈에 띄는 지점은 사명대사의 어린 시절과 청년 시절을 동시에 무대화하고 있는 것이다. 응규가 어린 시절 시묘살이를 하며 마주쳤던 사명대사와의 만남과 삭발식을 거행하는 장면이 각각 상단 무대와 하단 무대에 병치되고 있다. 동일인물인 응규로서의 어린 시절과 불가에 입문하여 법호를 받는 유정으로서의 청년 시절을 초시간적으로 배치함으로써 주인공의 내적 동기와 변화를 직관적으로 조망할 수 있게 하고 극 진행 시간을 단축한다.

5. 평화를 염원하는 동시대가 요청하는 주제 의식과 인물

사명대사의 공적과 민중의 염원을 제재로 하는 〈사명당 아리랑〉의 주제는 제목에서 시사하고 있다. 공연은 사명대사가 호국의 의지로 승병을 일으키고 왜란을 승리고 이끌고 포로들을 생환시키는 일대기에 초점을 맞추고 있으나 에필로그에서 영사되는 슬라이드에는 현대사의 주요 민중항쟁과 국난을 비추고 있다. 이를 통해 사명대사를 구국 영웅으로 추앙하기보다 그러한 구국 행위가 일어나게 만든 민중의 염원과 의지를 부각한다. 일본에서 생환하여 조국 땅을 밟은 포로들이 대사의 공적을 칭송하고 감사의

절을 올리자 사명당은 백성들에게 “모든 백성을 귀환하지 못해 가슴이 미어질 뿐이오. 이제라도 돌아와 다행이오. 모든 건 간절한 염원이 하늘에 닿았기 때문이오.”하고 말한다. 자신의 영웅적 행위를 있게 한 것이 민중적 염원임을 일깨워 주는 대목이다. “고통의 강을 건너 피안에 닿으니, 자비만이 모든 것을 치유하리”라는 활인검 정신은 살인검의 고뇌를 극복한 뒤 비로소 획득할 수 있었는데 사활의 고통을 견딘 것 또한 백성들이다.

그렇다면 밀양의 인물로서, 구국 영웅으로서 사명당의 행적은 동시대에 어떤 의미로서 다가갈 수 있을까? 윤정인 작가는 “사명대사의 행적은 권위와 지위에 얽매이지 않고 절망적인 현실에서 스스로 사명(使命)을 개척하는 융합적 리더십이자, 승복을 벗고 칼을 든 구국의 의지를 바탕으로, 적국의 지도자(이에야스)에게 지혜와 자비를 외쳐 피로인 쇄환을 성사시키는 분열을 통합하는 화해의 리더 집을 보여주며, 그의 정신이 한비의 땀으로 남아 현대사의 비극을 넘어 공동체의 운명을 외면하지 않는 영원한 책임 의식을 일깨우는 의미로 다가온다.”라고 말한다. 과거에 많은 시인이나 문학가들도 펜으로 시를 쓰는 대신 거리로 나가기도 했듯 사명대사도 마찬가지로 목탁 대신 칼을 들고 백성을 구하기 위해 노력한다. 또한 죽어서도 나라를 걱정하는 그 마음이 표충비에 눈물을 흘리게 만든다. 사명대사를 이 시대에 조명하는 것은 “이 시대를 살아가는 모든 사람들의 바람이라 할 수 있는, 더 이상 표충비에서 땀이 흐르지 않기를 바라는 우리의 염원을 담는 의미에서 동시대성을 띤다.

이러한 동시대성을 표현하기 위해 연출은 사명당의 행적을 통해 영웅적 서사를 다루기보다는 사명대사의 인간적 면모를 보여주는 데 초점을 두었다고 말한다. 대표적인 장면은 포로들의 귀환 장면이다. 배를 타고 있는 것은 사명대사가 아니라 백성들이다. 사명대사는 여느 백성들과 마찬가지로 온몸으로 배를 끌고 있다. 진정한 사랑과 영웅은 위에 서 있는 것이 아니라 함께 끌고 밀고 나아가는 사람이어야 한다고 생각했기 때문이다. 더불어 작품은 유년 시절을 거쳐 청년 시절을 지나 대사의 칭호를 받기까지 고뇌하고 방황하는 개인 심리 상태를 부각시키고 있다. 이를 통해 미시 서사에 더 많은 관심을 기울이는 세대들에게 공감을 이끌어 낼 수 있다.

한 가지 논의에 부치고 싶은 지점은 사명대사가 고통받는 백성들과 정의롭지 못한 혼돈 속 세상을 타자로 대상화하고 있다는 점이다. 이러한 측면은 가창 구도에서 두드러진다. 사명대사의 아리아와 백성들의 합창은 아리랑을 메기고 받는 소리처럼 화성을 이루며 사명대사는 백성들의 대열에 섞이거나 오고 가며 위화감 없이 공동체 풍경의 일부가 된다. 그렇지만 거기에는 일정한 거리가 있다. 사명대사는 과도하게 돌출되어 있지는 않지만 주로 백성들에게서 떨어져 독립적으로 위치한다. 백성들이 가운데로 둥글게 모일 때는 한쪽으로 비켜서고 무대 상단과 하단을 오가며 대형의 변화를 준다. 이 거리감은 지켜볼 수 있는 여지를 제공한다. 다시 말해 타자의 시선으로 개입하는 것이다. 물론 속세를 떠난 승려의 신분을 고려하지 않을 수는 없고, 백성을 향한 자비와 연민이 범인들이 느끼는 단순한 동정으로서가 아니라 자아의 정념을 초월한 깨달음에서 나온 것임에 대해서는 다른 차원에서 접근해야 하는 것도 사실이다. 이런 차원에서 접근할 때 이 ‘거리’는 대상화를 위한 것이 아니라 있는 그대로는 직시할 수 있는 고차원적인 직관(直觀)의 능력으로 해석될 수 있다. 그렇기에 이 지점은 논의에 부치고자 한다.

등장인물들은 출신배경과 연령과 계급을 막론하고 전형성을 띠고 있으며 스테레오 타입으로 성격이 구축되어 있다. 사명대사 외 주요 인물은 스승으로서 서산대사, 신묵화상, 유촌이 있으며 억불정책에

희생된 보우대사와 표충비를 건립한 사명대사의 5대 법손 남붕선사는 주변 인물이지만 극의 주요 서사에 개입하고 있다. 반동 인물은 명나라 장군과 왜장들이다. 이여송(李如松)과 심유경(沈惟敬)은 명나라 사람이고 대부분은 일본인이다. 임진왜란을 일으킨 도요토미 히데요시(豊臣秀吉:풍신수길), 임진왜란 당시 왜장으로서 사명대사와 담판을 벌이는 가토 기요마사(加藤清正:가등청정), 일본군 선봉장 고니시 유키나가(小西行長:소서행장)를 비롯하여 히데요시 사후 일본을 장악한 도쿠가와 이에야스(□川家康:덕천가강)는 사명대사가 거사를 치를 때마다 적장으로 대치하며 때로는 강화를 이끄는 역할을 수행한다. 다나카는 홍란의 서사에 깊이 개입하는 왜장으로서 잔혹하고 악랄한 행실로 대척점에 선 반동 인물이다. 이 외에도 무능한 조정 대신들과 인조도 반동적 의미에서 주 플롯을 이끄는 역할을 한다.

나머지 등장인물들은 이름 없는 일본 군사와 민중들이다. 이들 중 밀양아리랑영재단의 존재감은 각별하다. 밀양아리랑영재단은 사명당과 홍란의 어린 시절과 고통받는 어린이들을 맡고 있다. 연출은 많은 밀양아리랑영재단 소속 어린이들과 함께 작업할 수 있었던 것이 뜻깊었다고 말한다. “어린이들이 극 속에 존재하게 됨으로써 비로소 환상이 아닌 현실이 보인다. 살아있는 현재의 가족들을 만들기도 하고. 아이들이 뛰어놀거나 사명대사에게 뛰어가 안기는 장면을 통해 미래에 대한 희망을 품는 장면을 넣기도 했다. 아이들 없는 미래는 없으니까.” 연출의 의도처럼 영재단의 등장은 극 중의 배역을 수행하는 차원을 넘어서 극에 생동감을 불어넣어 극과 현실의 경계를 넘나들며 생명의 가치를 현시한다.

인물들의 전형성과 스테레오 타입은 조선-왜 사이의 이분법적 대결 구도와 연기 톤으로 드러난다. 인조와 조선의 조정 대신들은 시대를 읽지 못하고 역행적인 태평 성가를 노래하다 궁지에 몰리자 몽진을 결정하고, 숭유억불 정책으로 승려들을 억압하다 위급한 국난에 처하자 그들을 불러들이고 노구의 사명대사를 강화 협상을 위해 일본으로 파견하기까지 한다. 이 과정에서 인조와 조정 대신들은 우유부단하고 비겁한 위정자의 모습을 보여준다. 왜장들은 위협적이고 고압적인 톤으로 발화하며, 큰소리로 웃으며 조정을 비웃거나 조선 백성들을 강탈의 대상으로 도탄에 빠지게 만든다. 〈사명당 아리랑〉에서는 조선 민중의 울분과 도탄에 빠진 처참함에 비례해 왜장들을 잔인하고 극악무도하게 형상하고 있다. 사명대사는 등장하는 거의 모든 인물들과 연결되어 있다. 조선과 왜/ 조정과 백성/위정자들과 승병들/왜장과 명장 사이에서 형성된 선과 악/자아와 타자 사이의 대립과 대치는 모두 사명대사의 행적을 추동하는 요인으로 수렴된다. 그리고 이러한 인물 구도의 특성상 여성과 아이들은 필연적으로 피해자의 처지로 전락하고 만다. 홍란은 포로가 되어서도 다나카에 대한 적개심을 놓지 않고 수감된 다른 피로인들을 도와주며 심지 강한 여성의 모습을 가지고 있지만 울분에 차 울부짖는 모습의 비련의 여성으로 지배적인 이미지를 구축하고 있다. 비애의 정서를 단일하게 유지하고 있는 점에서도 스테레오 타입의 전형성을 벗어나지 못하고 있다.

전형적인 인물과 스테레오 타입의 성격 구축은 작품의 톤을 일관되게 유지하고 관통하는 주제를 선명하게 부각해 주지만 동시대 관객들은 보다 입체적이고 예측할 수 없는 매력을 지닌 인물에 더 많이 끌리고 있다. 역사극으로서 장엄한 비장미를 유지하면서도 서사뿐 아니라 그 서사를 이끌어가는 인물에 매력을 느끼게 한다면 더 큰 호응을 끌어낼 것이다.

6. 장엄한 톤으로 주제 의식을 부각시키는 음악

역사극 특유의 교훈적 주제 의식은 비장미를 낳았고, 〈사명당 아리랑〉에 전반적으로 무겁고 장중한 톤을 부여하고 있다. 윤정인 작곡가는 "사명대사의 활인검 정신과 한비(汗碑)의 숭고함과 같은 역사적 · 철학적 주제를 다루기 위해 모든 예술 요소의 웅장함을 극대화하여 기존 아리랑 레퍼토리와는 규모와 서사적 깊이에서 차별화"시켰다고 말한다. 이러한 목표는 대본과 가사를 포함한 작곡 작업을 겸할 때의 장점을 최대한 활용했기 때문에 가능한 것이었다. "작곡만 할 때는 대본의 감정선을 해석하는 과정이 필요하지만, 대본을 직접 쓰면 머릿속의 음악적 구상이 곧바로 대사와 서사가 되고, 안무와 연극의 여백을 음악적 구조에 맞춰 설계할 수 있어 음악과 극의 정서적 일치를 최고 수준으로 끌어올려 가무악극의 융합적인 특성을 극대화할 수 있다." 그래서 음악의 톤이 웅장하게 프롤로그에서 에필로그까지 통일성을 유지하고 있으며 서사의 완결성을 띠기에도 도움을 주었다. 음악가로서 주관적인 감정선에 매몰되어 객관적인 서사 구조를 놓치거나, 음악의 극적인 효과를 위해 이야기의 흐름을 희생시킬 위험을 줄이기 위해 총감독, 연출, 안무자의 협업을 통해 역사적 사실과 대규모 군무가 필요한 장면에서 객관적이고 웅장한 서사를 유지할 수 있도록 균형을 맞추기 위해 노력한 결과 〈사명당 아리랑〉은 웅장한 영웅 서사시로서 음악적 스케일도 크다. 이는 격조 높은 정조로 숭고미를 획득하는 데 도움을 주지만 다른 한편으로 단조로운 인상을 줄 수도 있고, 시종일관한 무게를 관객에게 부담시킨다. 섬세하거나 가벼운, 비틀어지고 비정형의 민속적 색채를 병치하여 비속하나 골계미를 주며 정서를 환기할 수 있는 '쇼 스토퍼'를 쓴다면 관객이 보다 쉽고 가볍게 즐기면서 관람할 여지가 늘어날 것 같다.

〈사명당 아리랑〉 음악은 밀양아리랑의 민속적 노래와 서양 음악을 결합하여 음악에 독특한 결을 입힌다. 연출은 "우리 역사를 기반으로 뮤지컬적인 넘버와 우리 고유의 리듬이나 가락을 사용하는 음악을 섞어서 관객에게 부담 없으면서도 쉽고, 친밀도가 높은 음악" 구성을 원했고, 이를 실현하기 위해 밀양아리랑을 변주하였다. 밀양아리랑은 사명대사의 어린 시절부터 출가하여 직지사로 들어가는 과정에서 고향의 모습에도 담겨 있고, 장면을 변주하는 테마 음악으로도 쓰이고 있으며, 귀환하는 포로들을 환영하는 순간에도 연주되고 불린다. 특히 종결부에서 환희의 노래로 불리는 넘버 '조국의 품으로'는 〈사명당 아리랑〉의 프로덕션 넘버라 할 만큼 감동을 이끌어 내는 대표곡이다. 평범한 곡조로 시작한 노래는 "아리아리아리랑 스리스리스리랑 아라리가 났네"하는 익숙한 밀양의 노래로 탈바꿈되어 환희의 정서를 극대화하면서 비극으로 끝난 홍란의 서사를 아우르며 모두가 그리던 조국으로 돌아와 해피엔딩의 감격을 맛보도록 만들어 준다. 밀양아리랑 선율은 작품 전체의 정서적 기둥으로서 억울한 백성들의 한과 구원의 희망을 표현하는 매개가 된다.

극을 이끌어가는 축인 서사는 음악의 힘을 입어 주제 의식을 강하게 부각하고 있다. 연출은 음악의 넘버 역시 대사로 분위기를 만들면 극적인 순간에는 음악과 더불어 안무가 극적 구조를 최대한 끌어올리는 형식으로 구성했다고 말한다. 다양한 일화들에 나오는 많은 인물 군상에 대해 윤종인 작곡가는 "사명대사의 구원 서사를 '백성 전체의 이야기'로 확장하기 위한 핵심 장치였다"고 밝힌다. 쇼톤(show tone)은 다양한 장르가 혼합되어 있다.

동자승들의 노래에는 한국적 리듬과 멜로디를 넣으려 노력했고 긴박감이 있는 장면이나 전쟁의 장면에서는 서양 음악적 형식과 리듬을 활용하였습니다. 그리고 사명대사의 지혜와 자비의 정신, 즉 '활인검'의 양면성을 표현하는 것에 주안점을 두었습니다. 조선 최고의 승려였던 대사가 목탁 대신 칼을

들어야 했던 비장한 운명과 백성의 한을 담기 위해, 비극과 분노를 표현하는 장면에서는 마이너와 불협화음이 두드러지는 코드를 사용하여 전쟁의 참혹함과 히데요시의 광기를 표현했고, 사명대사의 오도(悟道) 순간이나 포로 쇄환의 결단을 담는 장면에서는 장엄하고 웅장한 화성을 통해 사명대사의 메시지를 전달하는 선율적 형식을 구축했으며, 마지막 '조국의 품으로' 장면에서는 아리랑의 선율을 감격과 환희로 변주하여 궁극적인 희망과 공존의 찬가로 승화시키는 형식을 사용했습니다.

이렇듯 혼합된 음악 장르는 참여 출연진의 역량과 특성에 따라 차별화된다. 사명대사를 비롯하여 주요 플롯을 이끌어가는 핵심 인물들(남붕선사, 가토, 도요토미 히데요시 등)에게는 복잡한 감정선과 고난도 테크닉을 구사할 수 있는 아리아를 배정했고, 시민예술단은 코러스로 합창에 참여하여 민중의 강한 염원을 표출하는 데 힘을 싣고 있으며, 아이들은 천진난만하고 밝은 톤의 곡조를 소화하고 있다. 차별화 전략을 통해 "전업 배우는 역사의 깊이를, 시민예술단은 공동체의 염원을, 영재단은 미래의 희망을" 실어 나르는 매개가 되도록 했다. 이러한 전략이 가장 성공적으로 극적 흥미를 유발하는 넘버는 단연 '조선의 보배'이다. 사명대사와 가토 기요마사가 담판을 짓는 기싸움이 레치타티보 형식으로 강렬하고 긴박하게 대치된다. 적장으로 걸어 들어가 조선의 보배는 당신의 목이라고 말하며 왜군의 철회와 항복을 요구한 유명한 일화가 배경이기에 관객은 숨죽이며 그 과정과 결과를 지켜보게 되고 음악은 이 순간의 삼엄한 분위기와 준엄한 기개를 훌륭하게 표현하였다. 자연인 배우로서의 다양한 배경과 성별과 연령이 한데 어우러져 자신의 자리에서 가능한 역할을 소화하며 '온 백성의 이야기'로 응집되는 모습이 공동체의 결속을 보는 것 같다. 민중은 사명대사를 하나의 영웅으로 추앙하지만, 그 영웅은 어쩌면 표충비와 같은 기표일 뿐 뜻을 일으키고 변화를 이끌어 내는 진정한 힘은 민중에서 나오는 것임을 보여준다.

홍란과 학산의 이야기는 서브플롯으로서 작품에 서정적 결을 입히는 데 중요한 역할을 하고 있다. 홍란이 솔로를 할 때나 포로로 잡혀가 구원의 손길을 기다리는 듀엣을 학산과 할 때 비극적 정서가 강화된다. 작곡가는 "홍란과 학산의 서브플롯은 단순한 조연이 아니라, 사명대사라는 '주 플롯의 대의(大義)'가 구원해야 할 '백성 개개인의 고통'을 상징하는 정서적 핵심이었고, 주 플롯과 서브플롯의 정서를 조율하기 위해 저는 애'哀'의 감정선을 밀도 있게 분리하고 극적으로 충돌시키는 데 초점을 맞췄다."라고 밝힌다. 주된 플롯은 사명대사의 거사를 위주로 승병 봉기-평양성 탈환-피로인 쇄환으로 장엄하고 영웅적인 승리감을 쟁취하는 톤으로 흘러간다. 이에 반해 홍란은 고국으로 돌아가기 직전 왜적의 손에 죽임을 당하는 비극을 맞게 되고, 학산은 고향 땅을 밟아 어머니를 다시 상봉하게 되었지만 슬픔으로 눈멀고 귀가 먼 어머니 모습에 가슴이 미어진다. 이 둘의 미시적 서사는 애틋함과 안타까움, 슬픔과 기쁨이 섞인 복합적인 정서를 만들어 내며 주 플롯의 톤과 충돌하며 정성적 대비를 극대화한다. 다만 아쉬운 점은 톤의 조율이 지속적인 고음으로 유지되다 보니 청각적 피로감이 누적되는 것이다. 고저의 대비를 효율적으로 활용한다면 톤의 완급을 조절하고 화성적 조화를 달성하여 관객의 몰입을 유도하고 감동을 배가시킬 수 있을 것이다.

음률과 함께 공연의 분위기를 좌우하는 데는 가사의 역할도 중하다. 그런데 〈사명당 아리랑〉의 가사는 지시적이거나 설명적인 부분이 종종 눈에 띈다. "사명대사 우리들을 지켜주고, 그의 업적 그의 행적 너무 많아"(한비의 눈물), "우릴 구해준 사명대사, 조선팔도에 이만한 인물이 있을리"(조국의 품으로)와 같이 사명대사를 칭송하는 노래에서 그런 특징이 두드러지는데 말이 아닌 노래를 하기까지의 절박함이 평면적인

설명으로 발화될 때 관객은 정보를 저장할 뿐 정서를 감각하기 힘들어진다. 물론 많은 사건과 인물이 등장하고 상황을 파악하기 위해서는 역사적 배경지식이 없는 한 기본적인 설명이 필요하기 때문에 정서와 서사를 경제적으로 전달할 수 있는 가사의 기능을 무시할 수는 없다. 하지만 때로는 직선적이고 강렬한 감정보다, 에둘러 조용하고 담담하게 발화하는 방식이 더 강한 여운을 남기기도 한다. 그런 점에서 가사에 서정성이 부가된다면 격앙된 정서가 주를 이루는 이 작품에 긴장을 늦추고 사색할 시간 여유를 주게 될 것이다.

홍란이 부르는 노래 가사는 사명대사 사가 시절 응규를 그리워하거나 포로로 잡혀가 왜놈의 노리개가 된 신세를 한탄하는 애절한 심정을 담고 있다. “날 두고 가시면 나는 어떡하나요”(약속해줘요), “차가운 시선, 더럽혀진 몸”(바람아 전해다오)와 같은 멜로드라마 같은 상투적 표현이 종종 발견되는데 이는 장면으로 몰입하는 것을 방해한다. 그런데 홍란이 절규하며 부르는 높은 톤의 아리아 “내가 죽더라도 반드시 너의 목은 내가 가져가리.”(너의 목은 내가 가져가리)는 그 비극적 정조에 반하는 직설적인 가사임에도 오히려 극성을 극대화하는 역설적 효과를 획득하고 있다. 핍박받는 처참한 상황에서도 타고난 기개로 강단 있게 항거하는 민초의 모습은 숭고해 보이기도 한다. 어울릴 것 같지 않은 정서를 병치함으로써 복합적인 미감을 경험할 수 있게 만든 장면이다. 이 장면의 정서는 또한 사명대사가 포로 생환에 박차를 가하는 데 당위성을 부여한다.

7. 서사를 지탱하는 균형 잡힌 안무

〈사명당 아리랑〉의 안무는 거대 서사를 중심으로 된 연출선을 지탱하기 위해 무게감 있고 역동적인 군무를 위주로 디자인되었다. 이선경 안무가는 춤이라기보다는 극에 가깝게 서사를 이야기할 수 있는 구조로 구성하면서도 춤·노래·연기의 융복합 퍼포먼스의 특성을 살려 사명대사의 구국정신과 일대기의 장엄함을 극대화하기 위해 남성 무용수 중심의 캐스팅을 진행했다고 밝혔다. 연출은 “땅의 민족으로서 우리나라 춤을 표현하기 위해 위로 꼿꼿이 서는 춤이 아니라 부드러운 곡선과 굴신을 이용한 춤을 통해 우리 민족의 색깔을 표현”하고자 하였다. 이러한 색깔을 표현하기 위해 밀양의 정체성을 반영하고 영남 지역 특유의 질박한 에너지와 역동성에 착안하여 덧배기춤 특유의 호흡과 무게감을 안무의 핵심 축으로 삼았다. 덧배기춤은 허튼춤과 비슷하여 일정한 형식이 없고 주로 경상도에서 추는 춤으로 무기교춤이라고도 하고 즉흥적인 춤으로 소박한 것이 특징[11]인데 밀양백중놀이를 비롯한 민속놀이에서도 이러한 춤의 특성을 엿볼 수 있다. 이선경 안무가가 “영남 지역 고유의 몸짓 질감”이라 표현한 움직임은 무채색의 흙빛 도는 의상과 어우러져 돌출되거나 과도한 변화 없이 작품 전체의 시각적 무게를 유지하는 데 유효하게 적용되고 있다. 특히 첫 장면의 넘버 ‘한비의 눈물’에서 표충비를 세우는 민중의 움직임에서 두드러진다. 고개 숙이고 등을 돌린 채 굴신하며 점차로 상체를 세우며 점차로 회전하며 도약하는 군무는 노동을 위해 힘을 집약시키면서 사명대사의 뜻을 새겨넣는 박진감 넘치는 에너지를 응축시킨 안무이다.

등장인물이 많은 데다 군중 장면이 많은 안무에서 극 전체의 흐름을 유지하기 위해서 안무는 움직임의

11) 신경화, 「밀양 백중놀이에 나타난 서사구조 및 문화적 기능」, 『한국무용연구』 35권 1호, 2017, 16쪽.

조화와 통일성에 역점을 두었다. 단순하고 큰 동작을 중심으로 집단의 에너지를 증폭시키면서도 '서사의 목적을 분명히 드러내기 위해 구조화'하였다. 〈사명당 아리랑〉에는 다른 시간대와 장소가 동시다발적으로 펼쳐지는 경우가 많은데 이러한 구조화는 이런 장면들에서 집중과 강조의 효과를 가져다준다. 임진왜란 때 왜적이 무대를 가르며 침입하고 침탈과 죽임당하는 참혹한 장면의 민중 신에서 학변과 어머니 장면을 위해 군중들은 포즈를 취한다. 움직임의 일시 정지는 끝나지 않고 유예된 상황을 시각화하여 학변과 어머니의 도주가 급박한 상황을 극대화시켜 준다.

군중 장면 디자인은 스펙터클을 창출할 수 있기 때문에 안무 전략을 위해 연출·시나리오·안무가 긴밀하게 협업하는 과정이 있어야 할 것이다. 〈사명당 아리랑〉에서는 안무적 스펙터클이 대도구나 무대장치와 긴밀하게 연계되어 있다. 상단과 하단으로 분리된 대도구와 상단으로 올라가는 계단은 장면에 따라 대형을 바꾸며 변화를 준다. 안무는 이러한 장치의 변화를 적극 활용하여 퍼포먼스적인 시각 효과를 극대화하였다. 이러한 효과가 가장 두드러진 장면은 포로들이 배를 타고 귀환하는 장면이다. 대단원에 해당하는 넘버 '조국의 품으로'는 고국으로 돌아와 감격하며 가족들과 상봉하는 환희의 장면이다. 커다란 배 두 척이 천천히 움직이다 만나서 함께 부산항에 닿는 과정은 상단 무대와 하단 무대, 그리고 두 무대를 이어주는 갈매기 날개 모양 비스듬한 계단까지 활용하여 짜임새 있게 전환된다. 배 위에서 노를 저으며 귀환하는 피로인들, 계단에 누워 하선을 기다리는 사람들, 계단을 오르내리며 기뻐하는 동네 사람들은 장치와 유기적으로 연결되어 다수의 등장인물들이 저마다의 사연을 가진 인물 군상이 되어 환희의 정서를 증폭시킨다.

불교의 의식무와 무술을 접목한 곡예적 안무도 눈에 띈다. 왜적의 침입으로 목탁 대신 칼을 잡게 되는 사명대사의 출정길에 앞서 대바라춤과 법고춤을 승려들이 추고 넘버 '번뇌의 불꽃'에서는 승려들의 군무가 무술적 동작과 기예에 가까운 아크로바틱으로 표현된다. 법고와 대바라가 부딪쳐 울리는 소리는 신성한 의식으로서 번뇌 속에서도 구국의 정신으로 일어서는 사명대사의 숭고한 정신을 상기시켜 주고, 무술의 박진감은 승병들의 기개를 드러낸다. 또한 농후한 불교적 색채를 띠고 있어 한국 특유의 호국불교가 가지는 위상을 되새기게 만든다. 하지만 다른 한편으로 종교적 색채가 강할 때 대중화에 걸림돌이 될 수도 있다는 우려가 드는 것도 사실이다. 하나의 의식을 특정하는 춤보다 '의식성'을 드러내는 움직임으로 보완한다면 보다 광범위한 대중에게 다가설 수 있을 거라 여겨진다.

안무가는 무용수, 주요 배역, 영재단, 시민예술단 등 다양한 구성원의 협업을 위해 파트별로 교육 프로그램과 연습 일정을 체계적으로 분리하였다고 말한다. 또한 파트장 시스템을 구축하여 전체적인 앙상블이 유지될 수 있도록 효율적인 리허설 구조를 마련하여 각 그룹의 역량을 강화하면서도 전체 장면의 통합성을 확보하기 위해 노력했다고 밝힌다. 이 중 영재단은 전체적으로 장엄하고 무거운 작품의 톤을 환기하는 역할을 수행하고 있다. 동자승들의 넘버 '오계의 노래'와 사명대사의 다비식에서 단순하게 반복되는 동작을 통해 어린 생명의 순진무구한 면과 불도를 닦는 수행자의 절도를 엿보게 된다. 오계의 노래에서는 작은 목탁을, 다비식에서는 작은 연등을 든 영재단의 존재는 사명대사의 큰 목탁과 지팡이와 대비되어 역설적으로 사명대사의 대의를 부각해 준다. 이 외에도 평화로운 조선의 일상을 보여주는 장면에서 얼굴에 바가지를 쓴 아이들의 장난기 어린 동작과 자유롭게 무대 공간을 활보하다 사명대사에게 달려가 안기는 장면도 무거운 정서를 덜어내어 밝은 미소를 띠도록 환기해 준다.

이선경 안무가는 〈사명당 아리랑〉의 주제적 색채를 분명히 하고 밀양다움을 녹이는 안무의 배경에 대해 다음과 같이 밝힌다.

안무 작업에 있어 저의 개인적 배경 또한 중요한 역할을 했습니다. 밀양에서 성장한 경험을 바탕으로 지역의 정서와 감각이 자연스럽게 몸에 배어 있다고 생각합니다. 여기에 그치지 않고 지역 어르신들의 구술 자료, 지역 문화예술의 특징, 그리고 관련 논문과 자료들을 폭넓게 참고하여 현대적 맥락에 맞는 몸언어로 재해석하고자 하였습니다. 이를 통해 인물들의 움직임에 밀양다움을 유기적으로 스며들게 했습니다.

이같이 밀양의 지역성과 보편적인 주제를 부각하기 위해 안무는 무대를 인물로 디자인하며 균형감 있게 구조화하였다. 남성 무용수 중심으로 역동감 있고 남성적인 거대 서사의 무게를 덜어줄 수 있는 여성적인 개인 서사로서 가볍고 부드러운 움직임이 조응시킨다면 보다 조화로운 극 분위기를 창출할 수 있을 것이다.

8. 가무악극 형식에 조응하는 시각적 장치

시각적 효과는 무대장치의 변환과 스크린에 영사되는 이미지의 조합으로 이루어진다. 작품을 관통하는 이미지는 서곡인 오버투어(Overture)에 압축되어 있다. 당시의 험난한 시대적 상황을 암시하는 바람 섞인 소리와 사명대사의 일대기를 그린 그림이 스크린에 영사되고 그 바람을 가르며 한 마리 매가 날아오른다. 바람 소리에 서곡의 선율이 겹쳐져 풍전등화 같은 위태로운 시대 상황에서도 민중의 염원은 교교히 비상하며 지금 이 시대까지 이어지고 있음을 보여준다. 사명대사가 승병을 일으키게 되는 바라춤 장면에서는 나비가 날아오르는 장면을 영사하여 사명대사의 구국정신이 나비로 환생하여 나라의 경사에 나타난다는 태극나비로 자유롭게 날아오르기를 기원하는 바람으로 표현하고 있다.

안무 동선과 밀접하게 연계된 무대장치는 높은 단상으로 된 상부 무대와 하부 무대로 나뉘어 있고 높이를 이어주는 계단이 장면별로 위치를 변동하고 있다. 등장인물들은 계단을 오르내리며 심리적 변화를 맞거나 갈등을 일으키거나 대결 구도를 펼친다. 상부 무대는 중앙이 분리되어 연결되어 있는데 좌우로 열리며 백라이트의 역광 효과를 두드러지게 받으며 극적인 등장 장면을 만들어 낸다. 임진왜란 때의 왜적의 침입과 에필로그의 표충비의 등장 두 장면에서 이 효과는 빛을 발하고 있다. 전자의 경우 조선의 평화를 깨는 위기감을 고조시키고 후자의 경우 신성하고 강렬한 초월적 존재의 위용을 표현하고 있다.

높은 단상의 무대가 좌우 수평의 무대를 구분하며 안무와 함께 전체 무대를 디자인한다면 양쪽 윙과 배튼에서 내려오는 무대장치는 극의 분위기를 조성하는 데 기여한다. 양쪽 윙에는 붉은색으로 된 세로금이 나 있는 나무 모양 무늬가 전운을 감지하도록 만들고, 장면별 등장인물의 심리를 드러내는 그래픽 조명과 결합하여 율동성을 얻어 불안한 심리와 광폭한 성정, 분노와 열기를 드러내는 데 활용되고 있다. 위쪽 배튼에서 내려오는 장치는 주로 시간과 장소의 변화를 나타낸다. 극의 특성상 장면 변화가 많다 보니 관객들은 보다 직관적으로 그 변화를 파악할 수 있는 도움이 필요하다. 그래서 이 배튼에서 내려오는 장치들은 시각적 효과와 더불어 해설적 기능을 추가하게 된다. 인조와 조정 대신이 있는 궁궐, 도요토미 히데요시와 도쿠가와 이에야스가 있는 일본의 궁궐, 포로들이 수용된 옥, 무너진 궁궐 등 장소를 특정할

수 있는 색채와 모양으로 장소 특정성을 표현한다. 절에서는 연등의 모양으로, 일본의 궁궐은 대나무의 모양으로, 무너진 궁궐은 대들보가 기울어진 형태로 표현하는 식이다.

이목을 집중시키는 구조물은 사명대사의 혼이 담겨있는 것으로 믿어지는 표충비와 포로 생환 배이다. 둘은 무대를 압도할 만큼 규모가 상당히 크다. 그리고 고정되어 있지 않고 민중들의 힘으로 이동할 수 있다. 이동성은 사명대사의 대의가 한곳에 머물러 과거에 박제된 것이 아니라 현재까지 이어져 오고 있는 영원성을 지닌 것임을 시각화한 것이다.

9. 〈사명당 아리랑〉을 통해 그릴 수 있는 로드맵

〈사명당 아리랑〉은 복잡한 구성과 많은 인물로 사건을 숨 가쁘게 전개하고 있어도 역사극으로서 동시대성을 지니고 가.무.악.극으로서 관객이 끌릴 만한 매력을 많이 갖추고 있다. 이 작품을 통해 지역 문화예술 대표단체로서 어떤 로드맵을 그려나갈지 기대하는 바가 크다. 김금희 단장은 아직까지 충분히 만족할 만한 색깔을 갖춘 작품을 올리지 못했다고 말하며 예술단의 실험과 작업을 지속해 나갈 의욕에 차 있었다. 이미 작품성을 인정받은 작품들도 수정하고 발전시켜서 새로운 작품으로 올릴 계획을 가지고 있다. 바라춤 이후 잠깐 나왔던 태극나비를 사명대사와 결합하여 새로운 〈사명당 아리랑〉도 구상하고 있다고 한다.

〈사명당 아리랑〉은 역사드라마를 현재에 올림으로써 어떻게 동시대성을 획득할 수 있을지를 고민하게 만든다. 주요한 사고 지점은 역사를 과거에 박제된 것이 아닌 현재 삶으로 살아가게 하는 것이다. 사명대사의 활인검처럼. 예술단이 지역의 문화와 고유성을 유지하고 계승하는 사명에 사활을 거는 것은 가장 현재적인 문제이기 때문이다. 밀양은 인구 소멸 위험 지역 중에서도 가장 상위권에 속한다. 장기적이고 지속 가능한 발전을 위해서 가장 핵심이 되어야 할 사항은 정주하는 지역민들이 문화를 통해 자부심과 긍지를 가지면서 삶을 향유할 수 있는 기반을 마련하는 것이다. 당연히 경제적 자립도 동반되어야 한다. 밀양시와 예술단이 공동으로 역점을 두고 있는 지역 문화예술 공연 콘텐츠 생산 방식은 〈사명당 아리랑〉에서 다른 지역의 공연과 공통점과 차이점을 동시에 가지고 있다. 밀양의 지역성을 극대화하기 위해 역사적 인물로 접근하여 그 인물의 행적이 남기는 보편적 주제 의식을 동시대적인 것으로 만들려는 노력은 전자에 해당하고, 가능한 이미 구축되어 있는 지역민의 역량을 최대한 활용하여 지원사업의 혜택이 밀양으로 순환되게 만드는 것은 후자에 해당한다. 문화체육관광부는 2024년에 이어 2026년에는 지역대표 예술단체 지원사업을 최대 5년까지 지원받을 수 있도록 만들었다. 조건은 조금 더 강화되어 당 지자체 내에서의 공연 6회 이상, 유료 공연 의무화, 공연 통합전산망 정보 제공이 필수로 추가되었고, 본 지원사업을 계기로 2026년에 공립 예술단체를 신설하는 경우 가산점을 준다. 지속성과 자생력이 보강된 것이다. 밀양아리랑예술단은 어려운 여건 속에서도 왕성한 공연 활동을 해왔고 지원사업을 통해 신작을 창작하고 기존 작품을 발전시키며 실행력에서 놀랄만한 성과를 쌓아오고 있다.

그렇다면 지역 문화예술 '향유'를 위한 지원 정책과 지역 문화예술단체들의 창작은 어떠한 방향으로 추진되어야 할까? 다른 지역의 유사 사례들을 살펴보면서 한 가지 의문이 생긴 지점은 성공 사례로 꼽히는 작품 대부분이 지역성을 상쇄시켜 보편적인 것으로 변화시키는 과정을 거쳐 대중적 인지도를 획득했다는

것이다. 지역성이 너무 강한 이미지나 관습이나 서사를 일반 다른 지역에서 보편적으로 받아들일 수 있는 주제와 내용으로 바꾸는 것이다. 그런데 지역적인 것은 과연 주변적인 것일까? 물론 특정 종교나 계급에 선입견을 줄 수 있는 부분을 수정하는 것은 필요한 일이지만 지역의 고유한 색을 무채색으로 바꾸어 범지역적인 것으로 덧칠하는 일은 이미 중심부에서 해 왔던 일이고 거기에 대한 문제 인식에서 다시 로컬로 돌아가지 않았던가? 그렇기에 지역색을 지우기보다 지역성 안에서 찾을 수 있는 보편성이나 역으로 너무나 지역적이어서 이색적인 느낌마저 들 수 있는 콘텐츠를 발굴하여 캐릭터에 개성을 부여하는 것도 성공 확률을 높일 수 있다고 생각한다. 이를 위해서는 동시대가 요구하는 다층적이고 복합적인 주제 의식과 입체적인 인물 창출도 병행해야 할 것이다.

다음으로 고려해야 할 지점은 새로운 창작 형식을 개발하여 다변화하는 것이다. 지역을 막론하고 모두 뮤지컬로 달려들고 있다. 그리고 대부분의 전문 인력들은 수도권 지역에서 공급받고 있다. 물론 수도권에 편중된 전문 인력을 지역으로 분산시키는 것도 바람직한 방향이기는 하지만 처음의 문제와 마찬가지로 지역색이 무뎌질 가능성도 가지고 있다. 〈사명당 아리랑〉은 지역의 전통 요소를 서구의 뮤지컬 형식과 어떻게 융합시켜 고유한 형식으로 발전시킬 수 있을지에 대한 방향성을 제시하고 있다. 밀양아리랑예술단은 이번의 신작뿐 아니라 기존 상연작에서도 밀양다움의 가치를 녹인 작품을 선보여 왔는데 그 중 〈날좀보소〉의 존재감은 남다르다. 가장 먼저는 영재단이 구축해 온 인적 역량과 어린이 청소년의 생동감 넘치는 생명력은 다른 어떤 공연과도 견줄 수 없는 독보적인 자리를 차지하고 있다. 그래서 예술단은 영재단의 출입문 문턱을 낮추었다. 영재단은 작년까지만 해도 밀양에 거주하는 초등학생만 뽑았는데 올해부터 영남권으로 확대하여 창원, 양산의 아이들도 선출하였다. 선출 지역을 확대함으로써 밀양아리랑을 전파할 수도 있다고 생각했기 때문이다. 이러한 결정은 영재단에게 아주 높은 만족감을 안겨주고 있다. 먼 거리에서 오는 아이들은 정말 좋아서 오기 때문에 참여도가 아주 우수하고 부모님도 굉장히 만족한다고 말한다. 십 년 넘는 기간 동안 매너리즘에 빠져 있던 아이들이 선의의 경쟁을 함으로써 분위기를 쇄신시키는 결과도 낳았다. 영재단 양성은 실연을 목적으로 하는 창작 작업에 교육적 효과를 병행한다는 점에서 문화 인력을 순환시키는 미래지향적인 활동이다. 이 과정에서 전통 예술 단체들과 교류해 나가는 과정은 이후에 만들 작품의 질을 높이는 이중 효과를 낳는다. 이렇게 역량을 쌓아가다 보면 밀양만의 가무악극을 개발하는 일이 결코 요원한 일은 아닐 것이다. 밀양아리랑영재단은 그 자체로 OSMU(One Source Multi Use), 다차원으로 다채롭게 확장 가능한 원천이다.

추가로 관객개발과 중극장 활용 방안을 고민해 볼 수 있다. 〈사명당 아리랑〉 공연장을 찾은 관객은 스님들을 제외하고 6~70대 장노년층이 주를 이룬 점이 특기할 만하다. 젊은이들이 선호하는 것으로 알려진 뮤지컬의 특성에 비추면 흥미로운 지점이다. 단장은 이에 대해 밀양시의 노령인구 비율이 높고 지역의 민속이나 인물에 대한 관심을 가진 민속학자들 연령대가 6~70대이기 때문이라고 말한다. 그렇다면 MZ세대의 전유물로서가 아닌 노령인구를 포함하는 신개념 가무악극을 개발하는 것도 의미 있는 일이 될 것이다. 그리고 756석 중극장 규모의 밀양아리랑아트센터와 협력하여 창작뮤지컬을 상설 공연으로 올림으로써 극장 가동률을 높일 수 있다. 제작극장으로 전환하여 가무악극 실험을 위한 트라이아웃 공연을 안착시켜 예술성과 대중성을 평가받고 수정하는 과정을 거친 뒤 예술적 완성도를 높이는 방안도 고려해 볼 만하다.

애향심이 추동하는 힘과 열정으로 밀양아리랑예술단은 한자리에 머물지 않고 계속해서 나아가기 위한 실험을 지속한다. 밀양다움에 대한 고집과 전략을 폐쇄적인 것으로 보는 시선이 없지는 않다. 이번 〈사명당 아리랑〉에서 선택과 집중/축약과 절제를 통해 정서적 공감대를 형성하는 방안을 모색했던 것처럼 밀양아리랑예술단은 무엇을 열고, 어디에서 닫아야 할지 고심이 클 것으로 생각한다. 작품성과 상업성을 두루 갖춘 밀양다움이 묻어난 독창적 형식과 보편적 공감대를 얻을 수 있는 창작 방식이란 어찌 보면 상당히 모순적 개념을 겹쳐놓은 것이다. 그렇지만 우리는 이미 이 세계에서는 모순적인 것이 보편적이라는 사실을 많이 목도해 오지 않았던가! 밀양아리랑예술단이 더 많은 '모순작'을 거침없이 생산해 나가기를 바라 마지않는다.

끝으로 본 비평문을 위해 대면 인터뷰와 서면 인터뷰에 응해준 김금희 단장님, 장병수 총감독님, 이은준 연출님, 윤정인 작곡가님, 이선경 안무가님, 이대형 문화공감 대표님을 비롯한 밀양아리랑예술단 창·제작진에게 깊은 감사의 마음을 전한다. 그분들의 심도 깊은 답변은 필자의 시각을 확장해 주었고 지역 문화와 가무악극을 이해하는 데 많은 도움이 되었다.

2025 지역대표 예술단체 지원

삼설기

심화 비평문

비평가 성명

심재민

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

과천시전통예술단

공연명

삼설기

공연일시

2025년 11월 6일 19시 30분

공연장소

과천시민회관 대극장

전통과 현대를 버무린 이야기에 경기소리를 입힌 경기소리극

심재민

1. 들어가면서

경기소리 창작극 〈삼설기〉(김순영 작/연출)는 전통적 형식과 현대적 소재를 버무린 소리극이다. 실제로 서로 다른 세 가지 이야기로 구성된 3막 공연이다. '세 가지 재미나는 옛날이야기'라는 부제가 달려있다. 각 막의 이야기는 독립된 내용과 형식을 가지며, 서로 다른 이야기 구조들이 모여서 전체 공연을 형성한다. 다만 공통된 것은 모두 경기소리를 바탕으로 한 소리극이라는 사실이다. 1막은 '삼사횡입황천기', 2막은 '녹처사연회', 그리고 3막은 '노처녀가'라는 제목을 달고 있다. 공연 프로그램 북에 따르면, 1막은 "세 선비의 풍류와 허세, 그리고 욕심이 부른 해학적 운명을 통해 인간의 허황된 욕망을 익살스럽게 그려"낸다고 되어 있다. 세 젊은이가 술 마시고 놀다가 저승사자의 실수로 졸지에 염라대왕 앞에 끌려가서 각자 자신의 소원을 펼쳐내는 내용이다. 2막은 "사슴을 중심으로 한 동물들의 연회를 통해 권력과 도덕을 풍자하며 세상의 이치를 유쾌하게 비"춘다고 말한다. 동물들에 빗대어 인간 세상의 세태를 풍자하는 이야기이다. 마지막으로 3막은 "전쟁과 신분, 운명 앞에 흔들리는 이들의 삶을 서정적인 노래로 담아내며 인간의 애틋한 정서를 전"한다고 풀어낸다. 남녀 간의 사랑과 믿음이 흔들리는 시대에 대해 일침을 가하는 이야기가 중심적으로 펼쳐진다. 전체적으로 볼 때 이 공연은 전통과 현대의 요소들이 함께 버무려져서 한국 동시대 현실에 대한 풍자의 색채를 강하게 띤다고 말할 수 있다. 그리고 경기소리와 국악에 줄타기와 전통연희, 더 나아가 과천무동답교놀이까지 어우러진 그야말로 '경기소리 퍼포먼스'라고 부를 수 있는 장르 통합적 공연이다. 이 공연의 작가이자 연출가인 김순영의 글에 따르면, 원래 〈삼설기〉는 "1848년 헌종 때 유행한 풍자문학"이다. 김순영은 "그중 세 편을 현대적으로 풀어내어 경기소리와 엮었"다고 쓰고 있다. 결과적으로 그는 '경기소리극'이라는 '한국적 뮤지컬'을 만들었다고 자부한다. 즉 "경기소리에는

소리극이 존재"한다는 것을 증명한 셈이라고 강조한다.

2. '삼사횡입황천기'의 세속적 가치들과 그 비판: 오늘 오신 손님 여러분/인간사 백년/내 꿈/부자/소박한 소원/이 세상은 아름다운 곳

공연이 시작되면 하늘하늘한 한복 차림의 출연진이 풍물패의 장단에 맞추어 무대에 등장한다. 풍물패가 무대 중앙에서 원을 그리며 신나게 놀이를 펼치면 그 주변에 모든 출연진이 함께 춤을 춘다. 풍물패의 놀이가 끝나면, 이어서 1막 첫 번째 곡 '오늘 오신 손님 여러분'이 합창으로 펼쳐진다. 이 노래는 말하자면 공연의 프롤로그에 해당하는 부분이다. 관객을 향한 예의를 갖춘 인사이자 건강과 복을 기원하는 내용을 표현한다. 일부를 보면 다음과 같다.

"오늘 오신 손님 여러분 남녀노소 선남선녀!

무병장수 자손번창 부귀영화 명예만발

가화만사성에 소문만복래라!"

소리가 끝나면 모두 퇴장하고 만취한 세 사람의 선비가 등장하여 자신들의 이야기를 펼친다. 하지만 그들의 대화 내용은 선비들의 이야기라기보다는 수능시험을 앞둔 고교생 수준이다. 조금 유치한 감이 없지 않다. 조선 시대의 이야기를 한국 동시대로 옮겨 재구성했다고 보기에는 그 내용에 별로 깊이가 없다. 수능, 아파트, 그리고 종교 관련 이야기가 별로 일관성도 없이 거의 농담처럼 나오고 거기에 더해 검은 옷을 입은 저승사자의 발언은 구체적인 관점이 없이 일방적인 '꾸짖음' 정도로 들린다. 이어서 세 선비는 '인간사 백 년'의 소리를 술 취한 연기와 함께 펼친다. 소리의 내용은 인간사의 '욕심'과 '경쟁'에 대한 비판과 풍자를 담고 있다. 술병을 손에 들고 비틀거리면서 노래하는 연기와 소리가 어우러져 무대의 분위기를 살려낸다.

"우리가 사는 날이 백년이냐 천년이냐

기껏해야 육십인생 살다가는 인간세상

코딱흘려 공부해서 세빠지게 벌어본들

그 누가 알아주고 잘 살았다 알아주나

돈 벌면 쓰는 재미 출세하면 잘난 재미

돈벌려고 아웅다웅 출세하려 아귀다툼

우리가 사는 날이 백년이냐 천년이냐

기껏해야 육십인생 살다가는 인간세상"

노래는 사언절구의 형식을 모방한 가사를 경기소리에 입힌 가운데 기악과 조화를 이룬다. 마음속 응어리를 마구 뱉어내는 듯한 창법은 움직임과 제스처에 잘 어울린다. 결국 공부에 지친 학생(선비)들의 정서를 대변하는 시퀀스가 아닐 수 없다. 하지만 저승사자는 이들을 꾸짖으며 모두 저승으로 보내버린다. 그리하여 포그와 조명에 덮인 무대가 밝아지면 무대 중앙에는 의자에 앉은 염라대왕이 보인다. 그의

주변에는 네 사람의 선녀들이 서 있다. 이제 염라대왕 앞에서 술이 덜 깬 그들은 해장국 운운하지만, 곧 그곳이 저승임을 알아차린다. 그런데 문제는 저승사자가 그들을 잘 못 데리고 왔다는 것이다. 다른 사람들과 착각해서 젊은 그들을 저승으로 보내버린 것이다. 졸지에 저승으로 끌려오고 말았으니 너무나 억울한 일이 아닐 수 없다. 하지만 염라대왕은 그들을 다시 이승으로 보내야 하는 상황에서 몸이 더 이상 존재하지 않을 수도 있다는 점을 지적한다. 이미 화장했거나 무덤에 묻혀서 원래대로 돌아갈 수 없기에, 염라대왕은 결국 새로 태어나는 방법을 제안하고 거기에 더해 각자의 소원을 하나씩 들어주겠다는 선심을 쓴다. 여기서 나온 시퀀스가 바로 '내 꿈'과 '부자'와 '소박한 소원' 소리가 나오는 부분이다. 세 선비는 각자 자신의 꿈을 소리로 풀어낸다. 소리와 기악이 조화를 이룰 뿐 아니라 출연자들의 움직임, 제스처, 그리고 창법이 기본적으로 흥겨워서 무대와 객석의 분위기를 잘 살려준다. 먼저 한 선비는 소위 '스타'가 되고자 한다. 즉 연예인이 되고 싶다는 포부를 밝힌다.

"예 내 소원은 스타 대스타 ~ !

모두가 박수치는 스타 대스타!

무대 위에서 노래하고 춤추며 연기하는 나!

화려하고 멋진 의상 입은 나를 보는 관객들!

밤하늘의 빛처럼 멋있는 스타가 되는 거야!

세계에서 하나뿐인 대스타 스타 대스타!

아하야 어야 내 소원은 스타랍니다."

이 소리 부분은 한국 동시대 MZ세대의 대중문화 선호를 그대로 보여주는 대목이다. 화려한 스포트라이트를 받으며 연예인으로 성공해서 인기와 사랑을 한 몸에 받고 싶어 하는 심정을 잘 표현하고 있다. 하지만 염라대왕은 누구나 스타가 되면 관객은 누가 하냐면서 그러한 꿈에 대해 비판적 견해를 피력한다. 말하자면 염라대왕의 발언은 바로 스타 지향의 세태에 대한 일종의 풍자라고 볼 수 있는 대목이다. 그러자 두 번째 선비는 스타 대신에 '부자'에 대한 동경을 솔직하게 드러내며 돈 많은 사람이 되려는 꿈을 풀어놓는다. 하지만 그의 꿈도 그저 과도한 욕심에 불과하다. 이 선비의 소리 일부를 보면 다음과 같다.

"내 마음껏 다 사고 다 가지고 다 먹고

서울 땅도 빌딩 남산도 경복궁도 한강도 여의도도 6.3

뭐든지 살 수 있는 부자 뭐든지 가질 수 있는 부자

돈으로 세상을 만드는 사람 돈으로 세상을 꾸미는 사람

부자 부자 부자 부자가 되면 이 세상은 다 내 것이다

모든 것을 다 사고 다 가지고 다 먹고"

이 노래는 극단적인 황금만능주의적 가치관을 풀어놓는 내용이다. 여기에 대해서도 염라대왕은 비판의 말을 아끼지 않는다. 모든 땅과 건물을 소유하려는 지독한 욕심은 다른 사람을 전혀 고려하지 않는

이기적인 생각이라는 점을 지적한다. 심지어는 '부동산 정책'의 필요성이 바로 이런 욕심에 기인한다고 강조한다. 또한 세상에는 돈으로 살 수 없는 것이 더 많을 뿐 아니라 죽어서는 돈을 저승에 가져올 수도 없다는 점을 내세우기도 한다. 그러자, 이제 세 번째 선비는 전혀 다른 소원을 제시한다. 그는 자신의 꿈이 그저 '소박함'을 강조하면서 오로지 편안하고 안락한 삶을 추구하고 있다.

"돈도 싫고 명예도 싫고 벼슬도 싫소

내 여인과 평생을 해로하고 나 닮은 귀한 자식을 낳고

봄이면 꽃구경 여름이면 시원한 원두막에서 낮잠…." 그는 돈과 명예 대신에 그저 고생 없는 편안한 인생을 꿈꾸고 있다. 그러자 염라대왕은 벌컥 화를 내며 '천간지옥'으로 보내버리라고 명령한다. 세상을 그런 방식으로 살려는 것 자체가 죄라고 힘을 준다. 그러니까 인생에 당연히 내재하는 고통과 고뇌를 아예 부정하고 그저 편하게만 살려는 태도가 문제라는 것이다. 만일에 그런 인생이 가능하다면 염라대왕은 자신의 자리를 버리고 스스로 그렇게 살고 싶다는 말을 입에 올리기까지 한다. 곧 인생은 고통을 극복하고 노력해서 살아야 한다는 의미를 드러내는 것이다.

이처럼 저승에 온 세 선비의 꿈에 대한 염라대왕의 대답을 통해서 공연은 인간이 세속적으로 추구하는 도식적인 가치들, 즉 돈, 명예, 그리고 편안한 삶 등에 대해서 비판적인 시선을 던진다. 간단히 말해서 인간의 '과도한 욕심'에 대해 경종을 울리는 교훈적인 의미를 제시한다. 동시에 이러한 '극'의 스토리에 입혀진 '소리'의 경쾌함과 흥겨움을 잘 살려낸다. 이런 맥락에서 1막의 마지막 시퀀스 '이 세상은 아름다운 곳'이 펼쳐내는 노래와 스토리는 삶의 의미를 환기하면서 동시에 위로와 교훈을 준다. 즉 삶 자체가 고통이지만 그러한 고통을 이겨내고 의미 있는 삶을 만들어내는 데 필요한 사랑의 힘을 강조한다. 염라대왕이 직접 부르는 노래는 그의 표정 및 제스처와 함께 가사가 주는 의미를 잘 드러낸다. 게다가 무대에 깔리는 포그와 붉은 계열의 조명은 저승의 분위기를 만들어낸다. 마지막 부분에서 '아름다워'라고 강조하며 팔을 들고 주먹을 불끈 쥐는 모습에 1막의 메시지를 전달하려는 의지가 엿보인다.

"이 세상은 살기 어려워 살기 힘든 곳

이 세상은 슬픔과 눈물 후회와 탄식

이 세상은 시기와 질투 이 세상은 고통과 인내

이 세상은 웃음은 잠깐 외롭고 쓸쓸하고 허전한 데야

이 세상은 힘든 거야 그래도 사람은 살지

이 세상은 살기 어려워 그래도 열심히 살지

하지만 이 세상엔 사람이 만든 사랑이 있어

그래서 아름다워 아름다운 사람이 있어

이 세상은 아름답고 이 세상엔 사랑이 있어

이 세상엔 아름다워서 울고 싶은 사랑이 있어

이 세상은 아름다워!"

1막은 결국 세속적인 가치들보다 '사랑'의 의미가 우선되어야 한다는 점을 강조하면서 암전에 이른다. 다시 말해 물질 중심적인 세상에 대해 그 나름대로 정신적인 가치의 중심이 되는 '사랑'을 제시한다고 볼 수 있다. 하지만 1막의 문제점 역시 불가피하게 드러난다. 즉 세속적인 가치들을 구현하는 방식이 너무 단순하다. 그러한 물질적인 가치들을 대변하는 인물들이 자신이 처한 상황에서 어떤 수준 높은 사유를 전제하고 또 그것을 스토리 안에서 전개하는 것이 아니라, 그저 직설적이고 단순하며 피상적인 언어로 자기 생각을 표현한다는 점이다. 다시 말해 그러한 세속적인 가치들이 소리극의 스토리 안에서 전개될 때 이미 지나치게 일반화된 도식적인 방식으로 묘사됨으로써 관객에게 어떤 극적 긴장과 새로운 인식의 가능성을 주지 못한다는 것이 문제로 지적된다. 원작을 새롭게 재창작하려는 것이 연출의 의도라면 한국 동시대에 걸맞은 복잡한 상황들을 깊이 있고 완성도 높게 녹여낸 스토리에 경기소리의 특징들을 입혔더라면 하는 아쉬움이 남는다.

3. 동물들의 입을 통해 세태를 풍자한 '녹처사연회': 태평가/사노라면/노랫가락, 청춘가, 뱃노래, 자진뱃노래/강강술래

이어지는 2막에서는 사슴을 중심으로 동물들의 연회가 벌어진다. 먼저 동물들은 화려한 의상의 꽃사슴의 이야기를 경청한다. 동물들 모임의 이사장으로 당선된 꽃사슴이 감사의 인사를 하면서 '동물 대통합'의 의지를 표명한다. 여기서는 동물들의 이야기를 통해서 인간 세상에 대해 빗대어 말하려는 의도가 보인다. 일종의 알레고리 적 기법을 동원한다고 볼 수 있다. 특히 정치적인 상황을 끌어들인다. 곰은 이사장 선거에서 한쪽 편의 후보가 두 명이 나와 단일화를 이루지 못함으로써 결국 상대편에게 패배하고 말았다는 내용을 먼저 언급한다. 이에 더해 호랑이는 '부정선거'라고 목청을 높이고, 그 근거로 여론조사에서의 우세를 내세운다. 개표에서 알 수 없는 이유로 뒤집어졌으니, 이것은 분명한 부정선거라는 것이다. 하지만 소는 여론조사의 신빙성 여부를 의심하며 호랑이의 주장에 반박한다. 게다가 말은 선거관리위원장인 거위가 부정선거란 결코 있을 수 없는 일이라고 말했다고 쐐기를 박는다. 이제 모인 동물들은 모두 서로 언쟁을 주고받으며 극도로 혼란스러운 상황을 연출한다. 이처럼 동물들의 모임에서도 인간 세상에서 벌어지는 일들이 반복되고 있으니, 그 자체로 알레고리에 유사하다.

이 상황에서 작가이자 연출가는 황새를 등장시켜 '태평가'를 부르게 하며 동물들이 함께 춤을 추도록 만든다. 일종의 화해와 화합을 도모하려는 의도이다. 다시 말해 동물들의 이름을 빌려 인간 세상에서의 선거와 같은 정치적인 이유로 여론이 분열한 상황을 상정하고 화해와 대통합을 강조하는 것이라고 볼 수 있다. 태평가 소리에 맞추어 이제 모든 동물은 함께 합창하며 어깨춤을 춘다. 태평가 1절 가사를 보면 다음과 같다.

"짜증은 내어서 무엇 하나 성화를 내어서 무엇 하나

속상한 일도 하도 많으니 놀기도 하면서 살아가세

니나노 닐리리야 닐리리야 니나노 얼싸 좋아 얼씨구 좋다

벌 나비는 이리저리 펄펄 꽃을 찾아서 날아든다."

하지만 노래가 끝나자, 동물들은 또다시 서로 말다툼에 빠진다. 특히 인도에서 온 호랑이의 투표권이

없다고 주장하는 말과 소에 맞서서 호랑이는 세금 내면 누구나 투표권이 있는 거라고 응수한다. 혼란스러운 상황이 지속되는 가운데 느닷없이 객석 통로에서부터 염소 할머니가 노래를 부르며 등장한다. 지팡이를 짚고 구부정하게 걸어오는 염소는 '사노라면'을 그야말로 구성지게 읊어내면서 관객의 주목을 한 몸으로 받는다. 그녀는 무대 바로 아래 객석 앞에서 관객을 바라보며 노래를 계속한다. 조금은 서글프고 처량한 감정을 불러일으키기도 한다. 관객의 호응을 끌어내고 객석과 무대의 혼연일체를 유도하려는 의도가 보인다. 가사의 일부를 보자.

"사노라면 청춘이 가는 것도 모르고

사노라면 인생이 저무는 것도 모르지

나이 들어 인생을 알 것도 같은데

오라는 데는 없고, 가고 싶은 데는 많은지

늙어지면 젊은 날 추억만 떠오르네

[...]

늙어지면 젊은 날 첫사랑이 떠오르네"

염소 할머니는 노래를 통해 젊은 날의 추억과 첫사랑을 회상하면서 이제 꽃사슴의 부축을 받고 무대에 오른다. 무대에서 노래를 마친 그녀에게 환호와 앙코르를 외치는 동물들을 향해 염소는 대뜸 인사하라는 말부터 끄집어내며 호통을 친다. 요즘 동물들은 어른에게 인사성이 없을 뿐 아니라 "눈만 마주쳐도 왜 쳐다보냐고 눈을 부라"린다고 한탄한다. 이처럼 그녀의 말은 노인 공경과 예의를 상실한 세태에 대한 일종의 풍자적 성격을 드러낸다. 이런 맥락에서 그녀는 동물의 왕국에 '도덕성 회복부'를 만들라고 강요한다. 그녀 스스로 위원장이 되어 상실된 도덕성을 만회하고자 노력하려는 포부를 밝힌다.

"염소 내가 도덕성 회복부의 위원장이 돼서 어른을 공경하고

부모님께 효도하며 선생님을 존경, 선배에게 예의

후배들을 사랑하는! 이런 걸 강조하는 도덕성 회복을

위한 정책을 펼쳐야겠어."

또한 그녀는 모든 일을 법의 심판에 맡기는 세태에도 따끔한 일침을 놓는다. 염소 할머니가 보기에는 오히려 '상식과 도덕의 회복'이 우선되어야 한다는 것이다. 이러한 지적 역시 공연이 염소를 통해 제기하는 일종의 세태 풍자이다. 다시 말해 동시대 인간의 사고방식과 가치관에 대해 문제를 제기하는 것이다. 이런 맥락에서 염소 할머니의 포부에 대해 꽃사슴 이사장은 흔쾌히 동의한다. 사슴 역시 염소와 동일한 규범(Norm)에 입각해 있음으로써 이 공연에서 풍자를 위한 일관된 규범이 작동한다는 것을 드러낸다. 그러니까 사회적 갈등과 인간 간의 불신 및 반목을 해결하기 위한 일차적인 방법을 "도덕과 예의" 그리고 "가정교육"에서 찾는다는 관점에서 공연은 통일된 규범을 제시한다. 따라서 이러한 규범이 제대로 작동하지 못하는 사회에 대해 온전히 풍자가 성립되는 것이다.

"꽃사슴 오늘부터 염소 할머니를 동물의 왕국 도덕성 회복부

위원장으로 임명합니다! 앞으로 동물의 왕국 동물들의

도덕과 예의 가정교육은 물론 학교 교육 직장 갈등까지

도 전부 총괄해 주시기 바랍니다.”

한편, 축하공연에 참가 의사를 밝힌 여러 동물 중에는 일본의 시바견, 미국의 독수리, 중국의 판다, 그리고 러시아 불곰 등도 언급된다. 게다가 오고 싶은 동물들은 모두 환영할 정도로 경비는 이미 “꽃사슴 녹용 판 돈”으로 충당된다는 것이다. 이처럼 해학적 요소가 군데군데 박혀 있어서 공연을 이끌고 가는 재미 또한 적지 않다. 마침내 축하공연이 벌어지면 노랫가락 등을 위시한 경기소리 공연이 메들리로 펼쳐진다. 특히 ‘경기도 무형유산 경기소리(긴잡가) 보유자’인 임정란과 그 일행이 풀어내는 경기소리 ‘노랫가락’은 가히 이 공연 전체의 백미가 아닐 수 없다. 무대 바닥에 포그가 깔리면서 다소 환상적인 분위기가 연출되는 가운데 임정란의 소리는 느리지만 힘이 있다. 부르는 소절마다 힘의 강약이 느껴지고 굽이굽이 꺾어 넘어가는 부분에서는 경기소리 특유의 가냘픔과 애절함에 더해 섬세함과 명료함이 감지된다. 모든 출연진이 함께 어깨춤을 추며 동참하는 분위기 역시 소리 공연의 흥과 멋을 살려주는 데 일조한다. 이어서 경기민요 이수자 네 사람(임수현 정경숙, 김경아, 이명희)이 함께 부르는 ‘청춘가’와 ‘뱃노래’ 역시 무대를 꽉 채운 일품이다. 살짝 비음이 얹힌 여리면서도 세련된 고저음과 굽이치는 가락은 관객에게 경기소리의 진수를 과시하기에 부족함이 없다. 귀와 눈이 호강하는 시간이 아닐 수 없다. 아름다운 소리와 함께 단아하고 품위 있는 한복에 은은한 어깨춤을 추는 명창들은 공감각적으로 관객의 몸에 울림과 파장의 기운을 방출한다. 특히 뱃노래의 후렴 부분 ‘어야디야 에헤에’가 합창으로 날카롭고도 힘차게 반복될 때, 그러한 기운은 관객의 몸에 강렬하고 진하게 파고든다. 순간적으로 수행성(Performativity)이 작동하고, 무대와 객석 사이에 에너지의 교류가 활발해진다. 이어서 두 사람이 등장하여 부르기 시작하는 ‘강강술래’는 20명 가까이로 확대된다. 손에 손을 잡고 둥글게 원을 만들며 무리 지어 움직이면서 합창하는 가운데 활기차고 흥겨우며 단합된 기운이 퍼져나간다. 또한 본래의 가사 내용이 변형되면서, 우리 시대의 상황과 소망을 반영하는 모습을 띤다. 일부를 보면 다음과 같다.

“[...] 없는 사람 살려놓고 있는 사람 더 잘살게

강강수월래 강강수월래

미국 중국 세다지만 내 백성이 우선이다

강강수월래 강강수월래

문화강국 대한민국 경제강국 대한민국

강강수월래 강강수월래

[...]”

4. 진실한 사랑과 신뢰를 강조한 ‘노처녀가’: 강원도아리랑, 신고산타령/내 님이여/사랑/가시버시 사랑/홀로아리랑

‘강강술래’와 함께 2막이 끝난 후, 이어지는 3막 ‘노처녀가’는 시골 마을 한동네에 사는 노처녀 두 사람, 수련이와 호원이의 이야기로 시작한다. 혼기가 꽉 찬 서른여덟 두 노처녀는 자신들의 혼인에 대한 소망의 이야기를 주고받는다. 전쟁 나간 석철이를 기다리는 미녀 수련이는 그가 돌아오는 내년이면 노처녀 딱지를 뗄 수 있을 거란 희망을 품고 산다. 그 반면에 박색인 호원이는 그저 사모하는 남자를 혼자 마음에 품고 있을 뿐이다. 하지만 그 상대는 그녀의 처지로는 도저히 넘보기 힘든, 훤칠하고 재주 많은 김준명 도령이다. 이어지는 시퀀스에서 스크린에는 전투 장면의 영상이 나오고, 수련의 정인 석철이가 칼을 들고 무대에 등장한다. 이리저리 움직이던 그는 하지만 총소리와 함께 쓰러지고 만다. 암전된 무대에는 ‘강원도아리랑’의 아쟁연주가 느리게 시작되고 노랫소리도 함께 들린다.

“감꽃을 주우며 헤어진 사랑 그 감이 익을 때 오시면 사랑

아리아리 스리스리 아라리요 아리아리 고개로 넘어간다

만나보세 만나보세 만나보세 아주까리 정자로 만나보세

아리아리 스리스리 아라리요 아리아리 고개로 넘어간다”

수련과 동네 아낙들이 각자 소쿠리를 들고 함께 어울려 어깨춤을 추면서 강원도아리랑을 흥겹게 부르는 가운데, 노래 가사 안에 담긴 ‘님 그리는 마음’도 저절로 전달된다. 수련은 석철의 조끼를 몸에 대보며 그를 향한 설렘과 사랑의 감정을 홀로 표현해 본다. 흥에 겨운 아낙들과 수련은 이제 강원도아리랑에 이어 ‘신고산타령’으로 속마음을 마구 폭발시킨다. 특히 수련이 독창하는 마지막 소절은 흥겨운 가락과 달리 관객에게는 가슴 아프게 다가온다.

“갔다 온단 말도 없이 훌쩍 떠난 그 사랑

야멸진 그 사랑이 죽도록 보고 싶구나

어랑어랑 어허야 어허야 더야 내 사랑아”

이미 석철의 죽음을 알고 있는 관객들에게는 수련의 처지가 너무나 가엾기 때문이다. 그런 가운데 이제 전쟁이 끝나고 참전했던 군인들도 마을로 속속 돌아오고 있다. 하지만 기다리는 석철이 오지 않자, 수련은 지나가는 다른 군인에게 석철의 안부를 묻는다. ‘강원도아리랑’ 아쟁 연주가 느리게 깔리는 중에 석철의 죽음을 알게 된 수련은 그 자리에 털썩 주저앉고 만다. 이어서 그녀의 심정을 대변하는 ‘내 님이여’가 기악의 반주와 함께 구슬프게 시작되면서 수련은 홀로 소리를 이어간다.

“오신다고 하였잖소 기다리라 하셨잖소

비 내리면 빗줄기 소리 세고 눈 내리면 눈송이 세었소.

님이 오신다기에 님이 기다리라 하시기에

내 님은 보이지 않고 다른 님만 오시네

쉬었다 오시는 것이지요 천천히 오시는 것이지요

애닯게 하지 마소 슬프게 하지 마소

내 님이여”

끊어질 듯 이어지는 구슬픈 가락을 타고 넘는 수련의 소리를 듣는 관객들에게도 가슴 아픈 감정은 그대로 전달된다. 그토록 설레며 기다리던 정인을 잃은 슬픔은 기악의 반주에 실린 수련의 노래를 통해 무대와 객석 사이를 휘감고 돈다. 암전 이후 새로운 장면이 시작하면 무대에는 이제 ‘외줄타기’가 펼쳐진다. 외줄 위에 부채 하나를 손에 들고 양팔을 휘저으며 줄을 타는 가운데 재담을 섞어 여러 곡예를 선보인다. 줄광대는 걷기, 뒤로 걷기, 걸터앉기, 그리고 재주넘기 등의 곡예를 하면서 줄 아래의 어릿광대와 재담과 덕담을 나눈다. ‘국가무형유산 줄타기 보유자’ 김대균이 어릿광대 역을 맡아 관객의 흥미와 주목을 이끌면서 줄타기의 여러 묘미를 만끽하게 만든다. 특히 외홍잽이와 쌍홍잽이를 하는 줄광대에게 ‘얼씨구’ ‘잘 한다’ 등의 추임새를 넣는 어릿광대 덕분에 무대에는 흥이 살아난다. 줄타기 곡예가 끝나면 이를 구경나온 마을 사람 중에 김준명 도령과 호원이 등장한다. 먼저 호원에게 말을 거는 김도령을 보고 깜짝 놀라는 그녀는 마침내 자신의 연모하는 감정을 에둘러 표현한다. 한 남자에 대한 일편단심을 내세우며 사랑과 이별이 밥 먹듯이 흔한 시대에도 그것이 바로 ‘여인의 도리’라고 강조한다. 이로써 공연은 사랑의 ‘신뢰’를 제시하며 역으로 쉬운 사랑의 세태를 비판한다. 김도령과 호원의 대화는 바로 이에 대한 증좌가 되며, 둘은 마침내 서로에 대한 신뢰를 확인한다. 이어서 김도령이 ‘사랑’ 노래를 시작하면서 둘은 함께 소리를 이끌어간다.

“사랑은 인연인가요 사랑은 약속인가요

얼굴보고 맞절하면 사랑인가요 손잡고 미소지면 사랑인가요

내 마음을 떠간 당신 내 마음을 보듬은 당신

내 마음을 알아주신 당신이 사랑이네요

사랑도 우연인가요 상처도 사랑인가요

절절히 그리우면 사랑인가요 달보고 미소지면 사랑인가요

내 마음을 떠간 당신 내 마음을 보듬은 당신

내 마음을 알아주신 당신이 사랑이네요.”

마주보고 손을 잡으며 이제 서로 사랑한다는 것을 확인하고 장래를 약속한 두 사람의 소리가 끝나면 이어서 과천무동답교놀이가 펼쳐진다. 과천무동답교놀이 보유자 오은명과 보존회 회원들이 함께 꾸미는 무대에서 먼저 상쇠놀이 오은명은 녹적황색 띠를 엉덩이 쪽에 두르고 혼자 꽹과리를 치며 분위기를 띄운다. 이어서 징을 맡은 안주현이 합류하여 두 사람의 어울림이 무대 중앙을 꽉 채운다. 뒤따라 북을 치는 이들이 합류하고 기악이 뒤를 받쳐주면서, 무대에는 꽹과리 징 북 소리와 함께 모두가 큰 원을 그리면서 무동답교놀이가 펼쳐진다. 신명 나게 소리와 움직임이 서로 어우러지는 가운데 윗무동과 밑무동도 합류하여 흥을 돋운다. 무대 중앙에서 몸 정면을 중앙 안과 밖으로 방향을 바꾸면서 원을 그리듯 이동하는 전체 연희자의 그림은 그 자체로 매우 인상적이고 어떤 철학적 원리가 담겨있는 듯한 호기심을 자아낸다. 또한 객석에서는 신명 나고 상서로운 기운이 퍼져 나오는 것 같은 느낌을 받는다.

잠시 암전이 있고 난 뒤에는 ‘가시버시 사랑’ 노래가 울려 퍼지면서 무대에는 이제 전통 혼례 장면이

펼쳐진다. 호원과 김도령이 혼례복을 입고 초례상 앞에서 서로 마주 보고 있다. 맞절하고 술잔을 비운 두 사람은 천천히 객석을 향해 큰절한다. 모두가 부르는 노래는 더 커지며 호원은 마침내 김도령에게 안겨서 입맞춤한다.

"햇덩이 같이만 살아라 환하게 환하게

달덩이 같이만 살아라 둥글게 둥글게

화촉동반 밝은 불에 깨가 쏟아지도록

연지곤지에 별이 앉아 꽃냄새가 나도록

[...]

어허야 가시버시 사랑 사랑이란다 두둥실 가시버시 사랑

사랑이란다 해와 달이 다하도록 영원한 사랑 둘이 둘이

꽃길을 여는 눈부신 사랑 둘이 둘이 꽃길을 여는 눈부신 사랑"

이로써 3막은 '진실한 사랑의 힘'을 강조하며 호원의 "일편단심"이라는 말로 막을 내린다. 이어지는 커튼콜에서는 모든 출연진이 함께하며 '홀로 아리랑'을 열창한다. 독창으로 시작된 노래에 뒤이어 모두 함께 합류하여 마침내 찬란하게 합창으로 마무리한다. 형형색색의 화려한 의상과 경기소리의 독특한 음색, 그리고 한국 전통 기악의 생동감 넘치는 반주가 서로 어우러져 가는 깊은 가을밤이다. 관객들의 심신에 무엇인가 '뭉클한 뜨거움'이 솟구치게 만드는 '홀로 아리랑'은 커튼콜과 함께 마침내 두 시간 이십여 분 공연의 대미를 장식했다. 1절만이라도 찬찬히 되돌아보자.

"저 멀리 동해바다 외로운 섬 오늘도 거센 바람 불어오겠지

조그만 얼굴로 바람 맞으니, 독도야 간밤에 잘 잤느냐

아리랑 아리랑 홀로 아리랑 아리랑 고개를 넘어가 보자

가다가 힘들면 쉬어가더라도 손잡고 가보자, 같이 가보자"

한국과 그 민족의 간단없는 시련과 고통에도 불구하고 의연하게 홀로 서서 나라를 지키는 상징물로서의 '독도'에 부여된 의미와 소망을 모든 출연진은 함께 힘차게 표현한 것이다. 객석에까지 전해지는 동질감과 호응의 기운과 소리는 그 여운이 오래 남는다.

5. 나가면서

이번 공연은 경기소리와 놀이를 집중적으로 응집하여 관객에게 흥겹고 즐거운 시간을 제공하였다. 특히 줄타기와 과천무동답교놀이, 그리고 타악기 해금 아쟁 신시사이저에 이르는 기악과 전통연희까지 동원하여 공연의 '퍼포먼스'적 성격을 강화한 것은 뚜렷한 성과임이 틀림없다. 하지만 이러한 실적들에 비해 아쉬운 부분 역시 동시에 드러났다고 말할 수밖에 없다. '소리극'으로서의 예술적 완성도 측면에서 볼 때 '소리'와 '극' 사이의 괴리가 확인되었기 때문이다. 수준 높은 소리에 비해 극의 스토리는 다소

도식적이고 획일적인 면을 드러낸다. 또한 스테레오타입 적이고 일방적인 훈계조의 내용은 올바른 비판과 풍자라고 보기에는 시대적 추세와 어느 정도 괴리를 드러낸다. 비판 대상이 되는 사안들과 관련해서 볼 때, 그러한 '문제 지점'들이 드러내는 가치관과 규범이 우리 시대 보편적인 사람들을 대변할 수 있는지에 대한 의문이 들기 때문이다. 예를 들면 1막 '삼사횡입황천기'에서 세 선비로 묘사된 인물들이 수능을 앞둔 혹은 마친 고교생 정도의 의식 수준을 드러내는데, 과연 그들이 우리 시대의 일반적인 '선비' 상을 제대로 반영한다고 볼 수 있을지 의문이다. 또한 그들이 말하는 세속적인 가치관들이 삶의 어려움을 헤쳐나간 성숙한 사람들의 그것이라고 보기도 어렵다. 다시 말해 한국 동시대적 가치관과 사고방식 및 행동 방식의 보편성이 제대로 반영되었다고 보기 어려운 부분들이 때때로 발견된다. 급속하게 변하는 동시대적 상황들과 주변 환경들을 고려할 때, 그러한 시대 변화를 제대로 반영하면서도 그 안에서 반드시 지켜져야 할 보편적인 가치가 무엇인지에 대한 깊이 있는 탐구가 반영되고 제시되어야 할 것이다. 이런 배경에서 예컨대 3막의 '노처녀가'에서 강조되는 '일편단심' 역시 시대 상황에 맞는 가치관인지 생각해 보아야 한다. 여인의 일편단심만을 강조하는 것이 올바른 사랑과 신뢰의 전제적 가치인지는 더 따져볼 문제이다. 그리고 그러한 가치가 단순히 말로만 표현된 것도 극적 전개의 관점에서 노출된 한계가 아닐 수 없다. 따라서 우리 시대의 구체적인 상황들에서 벌어지는 세심한 문제에 대해 보다 세밀하고 밀착된 묘사가 필요하다고 하겠다. 더 나아가 그러한 '문제 지점'들로부터 시대를 포괄하는 대안적인 규범적 가치관을 형상화할 수 있는지에 대한 깊은 고민도 함께해야 한다.

한편, 공연의 제목에서도 알 수 있듯이, 세 개의 서로 다른 이야기가 전제된 것은 충분히 이해된다. 각 막 사이에는 어떤 서사적 연관성과 주제적 통일성이 발견되지 않으며, 다만 동시대에 대한 '풍자와 해학'이라는 측면에서만 공통성이 존재한다. 작가이자 연출가도 말하듯이, '조선 시대의 풍자문학을 현대적으로 풀어내었다'라는 데서 이 공연의 의의와 동시대적 확장성을 찾는다고 볼 수 있다. 하지만 바로 그 지점에서 이 공연의 아쉬운 부분들이 확인된다. 일단 세 이야기가 '풍자'라는 관점에서 출발하여 우리 시대의 풍자 대상이 되는 '문제 지점'들에 대해 묘사하고 동시에 그에 대한 대안으로서의 새로운 '규범'을 제시하려는 시도는 어느 정도 이해된다. 그러나 예컨대 1막에서 새로운 규범으로 내세우는 '사랑' 이야기, 2막에서의 정치적 현실에 대한 문제 제기 및 '도덕과 예절'이라는 규범 제시, 그리고 3막에서의 '사랑과 신뢰에 기반한 일편단심' 등이 과연 우리 시대 보편적 가치관들의 관점에서 어떤, 통일되고 일관된 수준과 대안성을 담보하는 규범들인지에 대한 의문이 제기될 수밖에 없다. 다시 말해 1막에서 세속적 가치들에 대한 비판과 다소 동떨어진 '사랑'의 강조가 구체적으로 실현되고 증명되어야 할 '토대'가 2막 및 3막의 규범들과 동일하게 통용될 수 있는 '공통분모'를 가지는지 의문이 든다. 그리고 각 막에서 묘사되는 이야기를 비판한 내용과 대안 제시가 기실 우리 시대의 보편적인 관점에서 볼 때 '제한적으로만 통용될 수 있다'라는 것을 어렵지 않게 인식할 수 있다. 이런 맥락에서 '소리'에 상응하는 '극'의 내용을 표현하기 위해서는 더욱 치열하고 섬세한 동시대적 상황인식이 전제되어야 하며, 극의 내용이 되는 상황들을 묘사하는 데도 더 구체적이고 치밀한 '극작술적 구조'가 갖추어져야 한다. 그럼으로써 우리 시대의 '풍자'가 전제하는 '규범'의 일관성과 수준이 제대로 담보될 수 있을 것이며, 그 파급효과 또한 충분히 발휘될 수 있을 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

1883 仁川 그리고 기산 김준근

심화 비평문

비평가 성명

마들렌 포군트케-Madlen Poguntke

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

전통연희단 잔치마당

공연명

1883 仁川 그리고 기산 김준근

공연일시

2025년 10월 25일 15시

공연장소

부평아트센터 해누리극장

움직이기 시작한 그림들

기산 김준근과 살아 있는 그림의 귀환

마들렌 포군트케–Madlen Poguntke

I. 서론

전통연희단 잔치마당의 창작판놀음 〈1883 仁川 기산 그리고 기산 김준근 창작판놀음 – 기산, 시간을 그리다〉가 2025년 10월 24일과 25일, 인천 부평아트센터 해누리극장에서 공연되었다. 문화체육관광부와 인천광역시가 후원한 이번 작품은 지역대표 예술단체 사업의 일환으로, 한국 전통예술의 창의적 재해석을 통해 그 가치를 현대적으로 되살리고자 한 시도였다. 19세기 말 화가 기산 김준근의 풍속화를 출발점으로 삼아 음악, 무용, 영상이 어우러진 다학제적 공연을 통해 그의 세계를 무대 위에서 새롭게 구현한 것이다. 이번 작품은 서광일 예술감독의 연출 아래, 음악평론가 윤중강의 기획 구상으로 완성되었다.

〈기산, 시간을 그리다〉는 본질적으로 문화적 헌사이자 시간과의 대화였다. 1883년, 서양 문화가 조선에 처음 유입된 관문이었던 인천 개항장을 배경으로, 기산의 풍속화 속 인물과 거리, 축제 장면들이 현실의 생생한 장면으로 다시 태어났다. 풍물놀이, 탈춤, 검무(劍舞), 영상 등 다양한 표현 방식을 통해 정지된 그림이 소리와 움직임을 얻으며 되살아났고, 관객은 조선 시대와 현재를 넘나드는 일종의 시간여행을 체험하게 되었다. 특히 조명 디자인과 디지털 프로젝션, 그리고 MZ 세대를 연상시키는 몸짓과 감각적 요소들이 더해지면서, 과거와 현재는 서로 맞닿은 두 세계처럼 느껴졌다. 그렇게 공연은 전통의 기억이 새로운 형태로 계속 살아 있음을 보여주었다.

이 작품의 개념적 전제는 전통예술이 본질을 잃지 않으면서도 어떻게 현대적으로 진화할 수 있느냐는 질문에 닿아 있다. 단순히 역사적 장면을 재현하는 데 그치지 않고, 이를 현대적 미학의 틀 안에서 새롭게 맥락화했다. 기산의 그림에서 비롯된 줄타기, 민속놀이, 마을 제의(祭儀), 거리 행진 등의 장면 등을 민속학적 복원이라기보다 집단적 정체성의 역동적 표현으로 무대 위에 펼쳐졌다. 연희자의 움직임, 화려한 의상, 강렬한 리듬은 한국 전통예술의 생명력을 드러내는 동시에, 그것을 오늘의 감각으로 다시 창조할 수 있음을 증명했다. 그림이 공연으로, 역사가 살아 있는 예술로 변모하는 순간이었다.

예술적 완성도를 넘어 이번 공연은 인천이라는 도시의 정체성과도 깊은 울림을 나눴다. 한국 최초의 개항지인 인천은 근대화의 출발점이자 다양한 문화가 교차한 공간이다. 전통연희단 잔치마당은 이 역사적, 지리적 맥락 속에서 장소, 예술, 정체성의 연결성을 강조하며, 그동안 김홍도나 신윤복 등에 가려져 있던 기산 김준근의 예술적 가치를 새롭게 조명했다. 그는 조선 후기의 일상을 생생하게 기록한 시각적 연대기로서, 한국 근대화의 변화를 증언한 화가였다. 따라서 이번 공연은 잊힌 예술가에 대한 헌정이자, 그의 예술을 오늘의 언어로 되살린 재발견의 무대였다. 공연의 시작을 알리는 풍물의 리듬이 극장을 가득 채우자, 해누리 극장의 공기는 곧 기대감으로 진동했다. 지역 주민부터 전통예술 연구자에 이르기까지 다양한 관객들이 모인 자리에서, 공연은 그림, 소리, 움직임이 하나로 어우러진 새로운 서사로 관객을 초대했다. 〈기산, 시간을 그리다〉는 단순한 향수가 아니라, 역사와 현재, 예술과 기억의 연속성을 탐구하는 무대로 자리 잡았다.

II. 연희단과 공연 장소

〈1883 仁川 기산 그리고 기산 김준근 – 기산, 시간을 그리다〉의 예술적, 문화적 울림은 무엇보다 연희단과 공연 장소의 선택에서 비롯된다. 이번 공연을 실현한 단체는 바로 전통연희단 잔치마당이었다. 그 이름 '잔치마당'이 이미 말해주듯, 이 단체는 한국 전통 공연의 흥과 공동체적 생명력을 고스란히 품고 있다. 창단 30년이 넘은 잔치마당은 오랜 세월 동안 한국의 의례적이고 공동체적인 공연 전통과 21세기 미학 언어를 잇는 살아 있는 다리로 자리해 왔다. 서광일 예술감독의 지도로, 이들은 퍼포먼스의 신체성, 풍물과 탈춤의 리듬감, 그리고 한국적 정체성을 세계 공연예술의 장 안에서 가시화하려는 지속적인 노력 위에 자신들의 예술 세계를 구축해 왔다. 〈기산, 시간을 그리다〉에서 이 연희단은 단순한 공연 집단이 아니라 문화적 대화자(cultural interlocutor)로 기능한다.

줄타기, 탈춤, 타악 중심의 민속 의례와 같은 전통예술 형식에 현대 미디어아트, 안무, 영상 투사(projection)를 결합함으로써, 잔치마당은 서로 다른 시대 사이의 공연스러운 대화를 만들어낸다. 19세기 말 한국의 일상과 풍속을 꼼꼼히 기록한 화가 기산 김준근의 세계를 되살리는 데에는, 단지 전통을 보존하는 것을 넘어 그것을 새롭게 상상해 낼 수 있는 이런 연희단이야말로 꼭 필요한 존재였다. 잔치마당의 해석을 돋보이게 하는 것은 진정성과 실험정신의 융합이다. 국악 기반 공연에 대한 오랜 경험을 통해 이들은 역사적 몸짓과 리듬을 정교하게 재현할 수 있는 역량을 갖추고 있다. 동시에 디지털 아트나 현대적 무대 연출 기법을 과감히 수용함으로써, 그 진정성을 정지된 전통이 아닌, 살아 숨 쉬는 표현 형식으로 변모시킨다. 그 결과 이들의 무대 언어는 단순히 기산의 세계를 복원하는 데 그치지 않고, 그의 붓끝의 정적을 소리와 움직임, 그리고 의식(儀式)의 현존으로 번역해 낸다. 이러한 맥락 속에서 서광일 예술감독의 예술관은 기산의 태도와 깊이 맞닿아 있다. 노동과 축제, 일상의 순간 등을 통해 한국의 변화하는 근대를 기록한 기산처럼, 서 감독 역시 예술가이자 노동자의 태도로 작품에 임한다. 그의 연출은 공연예술을 '노동의 예술'로 바라보는 철학을 드러내며, 이는 전통예술이 지닌 신체적, 집단적, 때로는 육체적으로 고된 면모까지 포함한다.

이번 무대에 오른 40명의 잔치마당 연희자는 그 철학을 놀라운 합과 체력으로 구현해 냈다. 각 북소리와 몸짓은 개인의 기량을 넘어, 공동체적 리듬에 뿌리내린 집단의식을 드러낸다. 공연이 열린

부평아트센터 역시 이러한 예술적 융합을 하는 그것이 이상적인 공간이었다. 서울지하철 1호선 백운역 인근에 있는 이 센터는 인천을 대표하는 문화시설 중 하나로, 예술가와 시민이 함께 어우러지는 복합문화공간이다. “누구나 참여하고 예술을 함께 나눌 수 있는 열린 문화공간”을 지향하는 이곳의 건축적 개념은 접근성과 개방성에 기반하고 있다. 이 철학은 전통연희단 잔치마당의 정신과 정확히 맞닿아 있다. 민속문화의 공동체적 뿌리에서 출발해, 전통예술을 오늘의 관객에게 친숙하게 전하려는 잔치마당의 지향점과 부평아트센터의 공간적 비전이 서로를 완벽하게 보완한 것이다.

공연은 부평아트센터의 핵심 공간인 해누리극장에서 열렸다. 이 대극장은 은은한 벌꿀색의 나무 인테리어가 주는 따뜻한 분위기와 자연스러운 울림으로 관객을 맞이한다. 가볍게 굴곡진 나무 패널은 밝은 오크나 회양목을 연상시키는 색조로 마감되어, 시각적으로는 조화로움을, 청각적으로는 국악기의 음색과 풍물의 리듬이 지닌 질감과 완벽히 어우러지는 울림을 제공한다. 이 공간의 나무, 빛, 그리고 열린 공명 등의 재질감은 무대 위에서 전개되는 문화적 대화의 시각적, 청각적 메아리로 작용한다. 기술적으로도 해누리극장은 인천 지역에서 가장 현대적인 시설 중 하나다. 최신 무대 시스템을 갖춘 이 공간은 빠른 장면 전환, 복합적인 조명 연출, 대규모 영상 프로젝션의 결합을 모두 가능하게 한다.

이는 전통 공연과 현대 미디어의 경계를 잇고자 한 이번 작품의 성격에 필수적인 요소였다. 〈기산, 시간을 그리다〉에서 이러한 기술적 장치는 단순한 시각적 장식이 아니라, 회화와 공연이 상호작용을 하는 무대 언어를 형성하는 데 사용되었다. 기산의 그림이 디지털 영상으로 투사되고, 움직임을 부여받아, 무대의 미장센 속으로 자연스럽게 녹아들면서, 무대는 하나의 ‘살아 있는 캔버스’로 변모했다. 그 결과 무대는 시간적, 시각적 층위가 겹치는 장소가 되었고, 화가의 이미지, 연희자의 몸짓, 관객의 상상이 한데 모였다.

부평아트센터를 선택한 것은 단순한 장소 결정이 아니라, 내용과 공간의 대화에 대한 세심한 이해의 결과였다. 이 센터가 내세우는 비전인 “공공 예술 센터의 모범이 되는 공간”이라는 목표는 예술, 교육, 접근성을 통합하려는 시민적, 문화적 이상을 반영한다. 이는 귀족이나 신화 속 인물을 그리지 않고 평범한 민중의 삶을 그려낸 기산의 예술 세계와도 정확히 맞닿아 있다. 그런 점에서 이 공연장은 물리적으로나 상징적으로나 모두 예술의 민주성을 강조하는 방향을 강화했다.

또한, 부평아트센터의 위치 역시 중요한 의미를 지닌다. 지하철로 쉽게 접근할 수 있고, 도심의 흐름과 맞닿아 있다. 본래 ‘마당’이란 공동체가 모여 이야기를 나누고 웃음과 의례를 함께하던 열린 공간을 뜻하는데 다양한 관객층에 열려 있는 이 장소는 ‘전통 마당’ 공연의 사회적 성격을 현대적으로 그 뜻을 이어간다. 〈기산, 시간을 그리다〉를 해누리극장으로 옮긴 것은 곧 현대적 제도 공간 속에서 마당의 재구성을 의미한다. 즉, 대중적 접근성과 예술적 완성도를 동시에 구현한 셈이다. 극장의 음향 또한 이러한 융합을 뒷받침했다. 따뜻한 목재의 울림은 북과 징의 강한 타격음을 흡수하고 퍼뜨려, 왜곡 없이 공간 전체를 울렸다. 특히 풍물 리듬과 기산의 그림이 투사된 영상이 맞물리는 장면에서는 청각과 시각의 경계가 사라지는 듯한 순간이 연출되었다.

조명 디자인 역시 해누리극장의 첨단 시스템을 바탕으로 역사적 재현과 추상의 세계를 자유롭게 넘나들었다. 따뜻한 호박빛은 조선 후기의 촛불을 연상시켰고, 갑작스러운 푸른빛과 흰빛의 전환은 서구 근대성이 한국 사회에 침투하던 순간을 상징적으로 드러냈다. 결국, 연희단과 공연장은 서로를 보완하는

공생적 관계를 이루었다. 잔치마당의 구현된 전통이 해누리극장의 기술적 세련됨과 만나면서, 인간과 물질, 고대와 현대, 나무 북과 디지털 영상이라는 두 세계가 모두 드러났다. 이러한 물질적인 부분과 구성적인 부분, 지역적인 부분과 글로벌 부분의 상호 관계는 이번 공연의 근간이 되었다. 〈기산, 시간을 그리다〉는 단지 기산의 회화에 관한 공연이 아니라, 공연을 통해 한국 문화 정체성을 끊임없이 새롭게 협상하고 해석하는 과정 그 자체였다. 그 결과 무대는 전통예술과 현대 예술의 이분법을 넘어서는 공간이 되었다. 이번 작품은 국악과 멀티미디어를 별개의 영역으로 병치하지 않고, 극장의 첨단 시스템을 통해 전통예술의 표현 가능성을 확장했다. 그런 의미에서 해누리극장은 단순한 공연장이 아니라 하나의 악기가 되었고, 잔치마당의 예술 언어를 증폭시켜 관객이 국악을 '뿌리 깊고, 동시에 미래지향적인 예술'로 경험하게 했다. 결국 〈기산, 시간을 그리다〉는 공간과 연희단이 문화적 기억을 실현하는 데 있어 결코 분리될 수 없다는 사실을 입증했다. 해누리극장의 따뜻한 목재의 빛, 정밀한 무대 기계, 그리고 잔치마당 단원의 헌신이 어우러져, 기술적으로 정교하면서도 인간적인 무대를 완성했다. 이 공연장은 단순히 공연을 수용하는 공간이 아니었다. 그 자체로 전통과 혁신의 대화를 소리와 빛의 건축 속에서 연장하는 존재로 기능했다.

III. 문화적·역사적 배경

김준근(筆名 기산)은 조선 후기 미술사 속에서 독특한 위치를 차지한다. 19세기 말, 오랫동안 유교적 질서와 농경 사회의 리듬에 의해 운영되던 조선이 인천, 부산, 원산 등의 항구를 통해 대외무역에 나서던 바로 그 '전환기'를 그는 직접 목격했다. 이러한 접촉과 변화의 시대는 그의 작품의 주제뿐 아니라 유통 방식에도 깊은 영향을 미쳤다.

기산은 일상의 화가였다. 유랑 예인, 장인, 상인, 농부, 승려, 그리고 노동하거나 휴식하는 여성과 같이 그가 그린 인물들은 겉보기에는 소박하지만, 근대의 문턱에서 사회 구조와 풍속을 생생히 기록한 귀중한 사료로 남았다. 김홍도(단원)나 신윤복(혜원)이 해학과 품격, 혹은 도덕적 함의를 담은 풍속화를 그렸다면, 기산의 인물들은 조용하고 거의 다큐멘터리적인 정적 속에 서 있다. 얼굴은 담담하고, 제스처는 간결하며, 감정은 절제되어 있다. 그는 세련된 표현이나 상징보다는 '관찰' 그 자체 즉, 일상의 경험을 시각적으로 고정하는 행위에 더 큰 관심을 두었다. 그 결과 그의 그림은 회화적 유희라기보다는 민속학적 아카이브에 가깝다. 이러한 기록적 성향은 우연이 아니었다. 기산은 서양 상인과 여행자들이 드나들던 항구 근처에서 작업했으며, 이들은 기념품 혹은 조선 생활 연구를 위한 자료로 그의 그림을 주문하거나 구매했다. 영국박물관의 기록에 따르면 그는 "조선의 전통적인 일상을 묘사한 풍속화"를 전문으로 했으며, "19세기 말부터 20세기 초까지 부산과 원산 등 항구 지역에서 외국 방문객에 의해 다수 수집되었다"라고 한다. 실제로 그의 그림은 샤를 바라(Charles Varat)의 『조선 여행기(1892)』, 알프레드 E. J. 캐번디시(Alfred E. J. Cavendish)의 『조선과 성산백두(1894)』, 스튜어트 큘린(Stewart Culin)의 『한국의 놀이(1895)』 등 서양 여행가와 민속학자들의 저서에 삽화로 실렸다. 이들은 그를 "부산 근교 초량 마을의 화가 '기산'"이라 명기하며, 그의 그림을 "조선의 풍속을 충실히 복제한 작품"으로 평가했다. 이러한 인쇄 매체를 통해 기산의 이미지는 조선을 넘어 서양 세계의 대중적 상상 속으로 확산했다.

주목할 만한 또 하나의 사례는 1893년 캐나다 선교사 제임스 스카스 게일(James Scarth Gale)이 번역한 『천로역정』의 한국어판 삽화 작업이다. 17세기 영국의 기독교 우화인 이 작품에서 기산은

등장인물을 한복을 입고 조선의 풍경 속을 걷는 인물로 그렸다. 서양의 서사를 조선의 시각 언어로 번안한 이 복합적인 결과물은, 조선의 개항기 문화 번역의 초기 사례를 상징한다. 조선 독자에게는 친숙한 재현으로, 서양 선교사에게는 현지화를 위한 시도로 읽혔다. 이처럼 기산의 붓은 두 문명 사이를 매개했다. 그의 작품은 세계적 경로를 따라 유통되었으며, 독일 상사 세창양행의 카를 에두아르트 마이어(Carl Eduard Meyer) 같은 상인 등을 통해 유럽과 북미로 대량 반출되었다. 오늘날 그의 작품은 영국 도서관, 파리 기메박물관, 암스테르담 국립미술관, 모스크바 동방미술관, 스미소니언 등 여러 기관에 소장되어 있다. 그러나 역설적으로, 한국 내에서 그의 이름은 오랫동안 거의 잊혀 있었다. 1980년대에 이르러서야 연구자들이 본격적으로 작품을 목록화하고 역수입하기 시작하면서, 현재 1,500점 이상의 작품이 확인되었다.

이러한 해외의 조기 인지도와 국내의 오랜 무관심의 불균형은 조선의 근대 초기에 나타난 서구와의 비대칭적 관계를 반영한다. 그런 의미에서 기산의 '뒤늦은 재발견'은 일종의 탈식민적 복원의 과정이라 할 수 있다. 화풍 면에서 그는 김홍도의 정제된 구성미나 신윤복의 서정적 친밀감과는 확연히 다르다. 김홍도의 마을 사람들은 웃고, 씨름하고, 잔치를 즐기며 활달한 움직임을 보이지만, 기산의 인물들은 거의 웃지 않는다. 그들의 표정은 담담하고, 눈빛은 고요하며, 꾸밈없는 존재로 그려진다. 이러한 감정의 부재는 예술적 한계라기보다는 의도적인 중립성의 전략으로 볼 수 있다. 묘사 자체를 극적 서사보다 우선시한 시각적 태도이다. 그의 목적은 도덕적 교훈도, 오락도 아니었다. 그것은 '이해를 위한 재현'이었다. 실제로 그의 그림은 종종 교육적, 민속학적 기능을 띠었으며, 외국인에게 조선의 풍습을 설명하는 일종의 시각 교본 역할을 했다. 이러한 교훈적 목적은 국내 후원자들을 위해 일했던 동시대 화가와 뚜렷이 구분되는 특징이었다.

그의 작품 세계는 주제 면에서도 대부분의 풍속 화가를 넘어선다. 그는 당시의 공적미술에서는 거의 다루지 않던 장례식, 제사, 형벌, 무속 의례, 기생의 일상, 승려의 수행, 그리고 노동자들의 삶 등의 소재를 그렸다. 때로는 불편할 정도로 생생한 이러한 장면은 일부만을 미화한 단편이 아니라 조선 사회 전체의 스펙트럼을 포착한다. 문인화의 세련된 정원과 실내 대신, 기산의 세계는 시장과 길목, 마당과 거리로 구성되어 있다. 바로 이러한 포괄성 덕분에 그의 작품은 조선을 경험적으로 이해하고자 했던 외국 민속학자들에게 매력적으로 다가갔다.

역사적으로 볼 때, 기산이 활동하던 조선 말기는 전통과 근대화의 긴장이 공존하던 시기였다. 1883년 인천 개항은 외국 거류가 처음 허용된 조약 가운데 하나로, 조선 미술의 새로운 수요층과 재현 방식을 동시에 만들어냈다. 상인은 낯선 땅의 생활상을 시각적으로 기록하길 원했고, 선교사는 교육과 번역에 사용할 이미지가 필요했으며, 조선의 장인은 이러한 요구에 대응하며 새로운 방식으로 작업했다. 이 시기에 그림은 기록이자 외교의 수단이 되었다. 기산이 그린 줄타기꾼, 북잡이, 거리의 춤꾼은 바로 그런 '살아 있는 문화'를 보여준다. 훗날 전통연희단 잔치마당의 〈기산, 시간을 그리다〉 같은 공연예술 프로젝트 속에서 재해석될 그 원형이다. 그의 예술은 이 단체의 예술적 사명과 평행한 시각적 대응물이라 할 수 있다. 즉, 역사적 기억을 현재의 행위로 번역하는 작업이다.

이러한 관점에서 볼 때, 기산은 단순한 화가가 아니라 시대와 시대를 잇는 매개자이다. 그의 붓은 변화 직전의 사회를 기록했고, 그의 그림은 그 사회를 세계의 의식 속으로 옮겨놓았다. 현대의 한국 관객, 특히

음악과 공연을 통해 그의 유산을 다시 만나는 이들에게 기산은 지속성과 상실의 상징으로 다가온다. 그것은 민중문화의 생명력과 동시에 그 이미지가 대륙 너머로 흩어진 역사를 의미한다. 따라서 오늘날 공연을 통해 기산을 복원한다는 것은, 흩어진 아카이브를 다시 몸으로 되살리는 일이며, 1883년 개항의 항구를 통해 떠났던 기억을 한국의 땅 위로 다시 불러오는 행위이기도 하다.

1. 민속적 차원과 도상학적 구조

기산 김준근의 풍속화를 제대로 이해하기 위해서는, 그것을 단순한 시각적 기록이 아니라 19세기 말 한국의 생활세계를 압축해 담은 민속지적(民族誌的) 회화로 읽어야 한다. 그의 작품은 풍물, 굿 의례, 노동 장면, 그리고 일상적 몸짓의 요소를 하나의 통일된 시각 체계 안에 결합하며, 단순한 기록을 넘어 해석의 차원으로 나아간다. 따라서 그의 회화 속 민속적 차원은 '두 번째 언어'로서 기능한다. 즉, 공동체적 행위를 이차원적 형태로 번역하면서도 그 상징적 깊이를 유지하는 시각 언어인 것이다.

1.1. 민속적 질감과 사회적 리얼리즘

기산의 작품에서 민속적 내용은 인물의 몸짓, 도구, 공동체적 공간을 세밀히 묘사하는 방식으로 드러난다. 한국 학계의 평가에 따르면, 그의 그림은 "의례와 신앙, 그리고 계절적 노동으로 형성된 민중의 일상적 리듬"을 보여준다.[1] 각 구성에는 북소리의 타격, 춤꾼의 발걸음, 줄타기꾼의 곡선적 동선 등 소리와 움직임의 흔적이 담겨 있다. 그는 민속문화를 이상화하지 않고 '일'의 형태로 제시한다. 표현적이고, 리듬감 있으며, 신체적인 노동으로서의 예술이다. 이러한 태도는 종종 민속 공연을 주변부로 간주했던 유교적 엘리트 문화의 시선과 뚜렷이 구분된다.

특히 풍물 혹은 농악 장면은 그의 사회적 리얼리즘을 대표한다. 연주자의 자세는 움직임의 중간에서 포착되고, 그들의 옷은 얼룩지고 불규칙하며, 악기는 기능적으로 정밀하게 묘사된다. 인물들은 위계적 구도가 아닌 수평적 구도 안에 배치되어 있다. 이는 평등과 공동의 리듬을 강조하는 민속 예술의 민주적 정신을 시각적으로 구현한다. 기산의 그림에 자주 등장하는 이러한 수평적 공간 구성은, 예술이 '민중에게서 나오는 것'이지 '민중에게 보이는 것'이 아님을 암시한다.

1.2. 풍속과 의례의 재현

궁중 화가가 국가가 주관하는 연향이나 축제를 주로 다룬 것과 달리, 기산은 삶과 죽음의 경계에 있는 장례, 제사, 무속 의식, 형벌 장면 등의 의례에 관심을 기울였다. 그의 상여행렬(喪輿行列) 묘사에서는 마을 사람들이 나무 상여를 들고 가며, 그 곁을 애도자, 악사, 승려가 따라간다. 분위기는 비극적이거나 감상적이지 않고, 절차적이며 거의 교본에 가깝다. 이러한 중립적 시선으로 그는 공동체의 도덕적, 정서적 결을 사실적으로 포착했다.

굿(巫祭)의 장면에서도 같은 민속지적 시선이 드러난다. 무당은 의례복을 입고 북과 제물, 깃발로 둘러싸인 중심 공간에 있다. 이는 유교적 제도권이 주변화했던 영적 실천을 시각적으로 복원하는 행위였다. 그림 속에서 기산은 '기록되지 않은 삶'에 시각적 정당성을 부여했다.[2] 또한 탈춤과 줄타기의

---

1) 정형호. (2008). 기산 김준근의 풍속화에 나타난 민속적 특징. 중앙민속학, 13(0), 179-224. p. 12

2) 정형호.(2008). 기산 김준근의 풍속화에 나타난 민속적 특징. 중앙민속학, 13(0), 179-224. p. 15

반복적 등장은 의례와 오락 사이의 연속성을 보여준다. 유머와 헌신 사이를 오가는 연희자들의 몸은 민중적 회복력의 상징이며, 이는 훗날 잔치마당의 공연 해석에서도 핵심적인 정서로 이어진다.

1.3. 공간 구성과 상징적 중립성

기산의 그림은 배경을 최소화하는 경향이 두드러진다. 이는 인물의 행동을 공간보다 우위에 두는 구성이다. 연구자는 이러한 절제된 형식을 실용적이면서도 개념적인 선택으로 본다. 값비싼 안료가 부족하고, 수출용 그림을 빠르게 제작해야 했던 그는 인물의 제스처를 배경과 분리한 단순한 구도를 택했다.[3] 그러나 이 단순화는 상징적 의미가 있다. 시간적, 공간적 배경이 사라짐으로써, 조선의 일상이 보편적 행위로 승화된다. 특정한 사건이 아니라 인류적 몸짓의 원형으로 제시되는 것이다.

이러한 공간적 절제는 또한 조선 말기의 '경계적 상태'를 반영한다. 기존 질서가 무너지고 새로운 질서가 아직 확립되지 못한 시대, 고정된 배경의 부재는 불안정한 맥락의 시각적 은유로 읽힌다. 인물들은 정해지지 않은 공간 속에 떠 있으며, 이는 전통과 근대, 고립과 교류 사이에서 떠 있던 조선 사회의 위치를 반영한다.

1.4. 복식, 도구, 그리고 노동의 구현

기산의 작품에서 복식과 도구는 일종의 기호 체계로 기능한다. 농부는 짧은 무명 바지와 삿갓을 쓰고, 여성은 포장(보자기)으로 아이를 업거나 머리 위에 항아리를 이고 있으며, 승려는 삭발한 머리에 회색 승복을 입고, 관리는 멀리서 관찰자로만 등장한다. 이러한 복식의 세밀한 묘사는 사회적 신분, 지역, 직업을 구분하는 언어처럼 작동하며, 외국인들에게 그의 그림이 민속학적 자료로써 가치 있게 평가된 이유이기도 하다.[4]

또한, 그는 수확, 길쌈, 운반 등 육체노동의 장면을 예배나 공연만큼의 비중으로 다룬다. 이로써 노동은 단순한 배경이 아닌 미학적 주제로 격상된다. 영웅적이지도 비극적이지도 않은 그의 중립적 화법은, 화려한 서사가 아닌 일상의 인내와 지속을 사유하도록 이끈다. 이는 훗날 20세기 민속학자가 강조한 '노동의 미학'을 예견한 시선이라 할 수 있다.

1.5. 감정의 절제와 철학적 함의

기산 회화의 가장 두드러진 부분 중 하나는 이미 앞서 언급한 감정의 절제이다. 그의 인물들은 환희나 고통의 장면에서도 표정이 거의 드러나지 않는다. 김홍도의 생동감 있는 농민이 웃거나 몸짓으로 감정을 과장하는 것과 달리, 기산의 인물들은 일관된 침착함을 유지한다. 이러한 절제가 종종 '감정의 결여'로 오해되지만, 사실 이는 유교적, 불교적 세계관에서 비롯된 철학적 자세로 읽을 수 있다. 감정은 덧없는 것으로, 노동은 본질적인 것으로 보는 태도이다. 곧, 신명(神明)보다는 삶 자체(人生 自體)를 중시하는 내면의 리듬이 그의 인물을 지탱한다.

이러한 절제는 또한 외국 관람자들이 기대한 '객관성'의 미학과도 맞닿아 있다. 과도한 표현을 배제함으로써, 기산은 사실적 기록으로 읽힐 수 있는 이미지를 만들어냈다. 그 결과 그의 작품은 인류학자,

---

3) Ibid. p. 20

4) https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG11475

선교사, 수집가 사이에서 '한국의 풍속'을 시각적으로 증언하는 자료로 쉽게 유통될 수 있었다.

1.6. 시각 민속지로써의 기능

이러한 특성을 종합해 볼 때, 기산의 전작은 일종의 원(原) 민속지적 회화로 읽힐 수 있다. 그의 그림은 서구 인류학과 민속학이 '민중'을 기록하기 위한 시각적 방법을 개발하던 시기와 맞물린다. 기산 자신이 과학적 체계 속에서 작업을 인식했을 가능성은 작지만, 그의 후원자와 관람자는 분명 그 이미지를 그렇게 해석했다. 그의 회화는 '내부로부터 말하는 문화'의 진정성을 보여주는 예술로서 세계적 호기심을 충족시켰다.

그러나 이러한 교류의 권력적 맥락 또한 간과할 수 없다. 기산의 작품은 외국 판매용으로 제작된 만큼, 그 생산 환경은 시선과 주체성의 복잡한 협상을 내포한다. 그는 자신의 문화를 외부의 소비를 위해 구성하면서 동시에 해석하는 존재가 되었다. 이러한 이중적 위치는 1883년 이후 조선이 처한 지정학적 상황과도 닮았다. 당시 사회는 자아 정의와 외부의 관찰 사이에서 끊임없이 중재해야 했었다.

1.7. 문화적 연속성과 재해석

전통연희단 잔치마당이 현대 창작판놀음 〈기산, 시간을 그리다〉를 기산의 풍속화를 바탕으로 구성한 결정은, 이러한 중재의 과정을 '역으로' 이어가는 행위라 할 수 있다. 기산이 살아 있는 문화를 외국의 눈을 위한 이미지로 번역했다면, 잔치마당은 그 수출된 이미지를 한국의 신체와 무대로 되돌려 번역한다. 공연은 표현의 주체성을 회복하며, 한때 정지된 장면 속에서 다시 소리와 움직임, 공동체적 참여를 불러낸다.

이러한 의미에서 기산의 회화는 단순한 시각 유물이 아니라 '수행적 대본'이라 할 수 있다. 각 캔버스에는 이미 무용수의 몸짓, 북의 리듬, 상여 행렬의 동선이 잠재된 안무가 내재해 있다. 이들이 무대에서 되살아날 때, 기록은 다시 생동으로, 민속지는 다시 체험으로 이어진다. 〈기산, 시간을 그리다〉를 이 계보 속에 위치시키는 일은, 곧 민속학적 기록을 미학적 갱신으로 전환하는 작업이다.

2. 도상적 모티프와 문화적 교차

기산 김준근의 회화에 나타난 도상(iconography)은 조선 사회의 폭넓은 스펙트럼을 반영한다. 그의 작품은 집단적 경험의 시각적 목록을 구축하며, 반복적으로 등장하는 장터, 공연, 의례, 가사 노동 등의 모티프 각각은 19세기 말 한국의 미학적, 경제적, 도덕적 차원을 연결하는 상징적 결절점으로 기능한다. 이러한 모티프들은 단일한 사건이 아니라, 노동, 놀이, 신앙이 하나의 연속체를 이루던 통합적 세계관 속 일부였다.

2.1. 시장과 사회적 구조

기산의 빈번한 주제 중 하나는 장터이다. 그의 그림 속 장터에는 좁은 좌판과 낮은 상, 임시로 세운 천막이 화면을 가득 메우고 있다. 상인은 생선, 곡물, 천, 생활용품을 팔고, 손님은 몸을 굽혀 물건을 살피거나 값을 흥정한다. 이러한 장면의 시각적 리듬은 수평적이면서도 밀도감 있게 구성되어, 교역으로 새롭게 활기를 띤 도시 공간의 압축감을 불러일으킨다.

시장 모티프는 여러 층위의 의미를 지닌다. 경제적으로는 개항 이후 근대화의 압력 아래에서 확장된 상품 유통의 흐름을 상징하고, 사회적으로는 성별과 계층, 심지어 외국인까지 뒤섞이는 드문 공공 공간을 나타낸다. 예술적으로는 돗자리의 짜임, 도자기 항아리, 천의 주름 등 물질적 질감을 탐구할 수 있는

장르적 장이었다. 기산의 장터 그림은 도덕적 판단 없이 교환의 감각적 활력을 포착하며, 한국 미술사에서 말하는 "관찰의 사실주의가 아닌 참여의 사실주의"를 구현한다.[5)]

2.2. 거리의 공연자와 줄타기

기산의 또 다른 주요 주제는 거리 공연, 특히 줄타기이다. 줄 위의 광대는 부채를 들고 균형을 잡으며, 아래에서는 장구와 북으로 리듬을 맞추는 악사가 연주한다. 관중의 얼굴은 집중되어 있으나 절제되어 있으며, 이는 곡예사의 조용한 집중과도 닮았다.

전통문화에서 줄타기는 단순한 오락이 아니라 불확실성 속에서 균형을 찾는 회복력의 상징이었다. 외세의 압력 속에서 근대를 맞이하던 기산의 시대적 맥락에서, 이 모티프는 은유적 의미를 획득한다. 땅과 하늘 사이에 매달린 인물은 과거와 근대 사이에 아슬아슬하게 걸쳐 있던 조선의 처지를 상징한다. 이러한 함의는 기산의 중립적 시선 속에 암묵적으로 존재하지만, 잔치마당의 공연처럼 후대의 무대 해석에서는 그것이 명시적으로 드러난다. 줄타기 광대는 시대와 문화를 매개하는 존재가 된다.

2.3. 탈춤, 웃음, 그리고 풍자

탈춤은 기산의 여러 작품에서 반복적으로 등장하는 주제다. 조각된 나무 탈과 화려한 옷을 입은 공연자가 등장하며, 관중인 마을 사람들이 대낮의 한복판에서 원을 그리며 이를 지켜본다. 탈춤은 역사적으로 유머, 풍자, 도덕적 성찰을 결합한 예술로, 평민이 권위와 위선을 조롱할 수 있는 공간이었다.

기산의 묘사는 이 복합적 정조를 고스란히 담아낸다. 공연자의 과장된 몸짓과 익명의 탈은 웃음을 유도하지만, 관중은 여전히 침착하다. 이는 공감과 거리 두기 사이에서 균형을 잡는 화가 자신의 태도를 반영한다. 시각적으로 탈춤은 의상의 움직임을 통해 '동작'을, 색채 대비를 통해 '리듬'을 구현할 수 있는 장르였고, 개념적으로는 오락과 비판이 결합한 민중예술의 생명력을 상징한다.[6)]

2.4. 무속 의례와 영적 매개

무당(mudang)의 도상은 기산의 회화에서 독특한 위치를 차지한다. 무당은 화면의 중심에 서 있으며, 주변에는 북, 깃발, 제물, 놋그릇 등 의례 도구가 배치되어 있다. 참가자는 무릎을 꿇거나 춤을 추며 의식을 함께하고, 공간은 의식과 즉흥의 경계에서 구성된다.

무속 장면을 포함함으로써, 기산은 유교적 공식 담론이 억압하던 신앙의 층위를 기록했다. 그의 시선은 신앙적이라기보다 서술적이다. 무당의 몸짓은 신비화 없이 명료하게 그려진다. 그러나 현대의 관점에서 보면, 이러한 그림은 불교, 유교 윤리, 토착 신앙이 공존했던 조선 후기의 혼종적 종교 구조를 조명한다. 이때의 무당은 일종의 문화적 매개자이며, 바로 그 점에서 한국과 서구의 시각 사이를 잇는 예술가 기산 자신과도 닮았다.[7)]

2.5. 노동, 형벌, 그리고 도덕 질서

기산의 회화에서 또 다른 중요한 주제는 노동자, 장인, 심지어 형벌 장면이다. 이러한 그림은 아마도

---

5) 정형호. (2008). 기산 김준근의 풍속화에 나타난 민속적 특징. 중앙민속학, 13(0), 179-224. p. 24

6) 정형호. (2008). 기산 김준근의 풍속화에 나타난 민속적 특징. 중앙민속학, 13(0), 179-224. p. 27

7) Ibid. p. 30

가장 불편하게 느껴지지만 동시에 그의 작품 세계를 가장 잘 보여주는 장면이기도 하다. 범죄자가 심문을 위해 묶여 있는 그림에서, 구경꾼의 표정은 공포가 아니라 관찰에 가까운 중립적 태도를 보인다. 이러한 이미지는 공적 규율이 시민 생활의 일부로 작동했음을 보여주며, 미화되거나 비난당하지 않는다.

반면, 농사일이나 가사 노동 장면은 도덕적 풍경의 균형을 회복시킨다. 빨래하는 여성, 밭을 가는 남성, 짐을 나르는 아이는 권위와 형벌 장면에 대한 조용한 대응 이미지를 형성한다. 이러한 대비를 통해 기산은 인내를 기반으로 한 도덕적 경제를 표현한다. 사람의 노동은 조용한 지속성의 윤리가 되며, 근대화의 격동이 그 위에 놓인다.

2.6. 문화적 교류와 '개항 시선'

기산의 작품 다수는 새로 개항한 항구 근처에서 제작되었기에, 가끔 외국인의 흔적이 그의 그림에 나타난다. 모자 쓴 서양인, 배경의 선박, 의자나 시계 같은 수입품 등이 그것이다. 이러한 요소는 드물지만 의미심장하다. 19세기 말 한국 사회의 시각적 개방성과 변화하는 세계에 대한 기산의 인식을 보여준다.

이러한 '개항기 풍속화'는 외국인 구매자에게 특히 매력적이었다. 전통적이면서도 점차 세계와 연결되는 한국의 혼합적 시기를 이해하려는 수요에 부합했기 때문이다. 지역과 외래 요소가 공존하는 시각적 구성이, 오늘날 잔치마당의 〈기산, 시간을 그리다〉와 같은 공연에서 명시적으로 드러나는 문화적 교차를 예견했다.

2.7. 화가의 시각적 윤리

이러한 모티프 전반에 걸쳐 일관된 시각적 윤리가 흐른다. 지배 없는 관찰, 감상에 휘둘리지 않는 공감이 그것이다. 기산의 중립적 톤은 관람자가 그의 대상과 동등한 위치에서 마주하도록 허용하며, 호기심의 대상으로 바라보게 하지 않는다.

따라서 그의 예술은 이국주의나 이상화를 거부하며, 일상 속에서 뿌리를 둔 초기 근대적 휴머니즘을 구현한다. 예술사적 관점에서, 이 휴머니즘은 조선 리얼리즘과 현대 다큐멘터리 미학 사이를 연결한다. 장터, 거리 공연자, 무당, 노동자를 통해 기산은 전환기의 국가 사회를 시각화했다. 그의 도상은 단순한 일화가 아니라, 인내의 집단적 초상으로서 오늘날 음악, 연극, 무용을 통해 재해석될 수 있는 가능성을 여전히 품고 있다.

3. 1880년대 한국의 사회-역사적 배경과 인천 개항

3.1. 전환기에 놓인 조선 후기

1880년대는 한국 역사에서 가장 변혁적인 10년 중 하나였다. 오랜 고립 후, 조선은 세계 무대에 참여할 수밖에 없는 상황에 직면했다. 서구 열강과 일본의 외적 압력, 내부 개혁 운동이 맞물리며 항구 개방과 기존 사회 계층의 점진적 해체가 가속화되었다.

그 전까지 조선 사회는 유교적 원리에 따라 조직되어 있었다. 엄격한 신분제, 농업 중심 경제, 물질적 진보보다 도덕적 수양을 중시하는 세계관이 그것이다. 예술 또한 이러한 원리에 의해 이끌렸으며, 회화는 일상의 재현 수단이 아니라 내적 덕성을 반영하는 도구로 여겨졌다. 그러나 19세기 후반, 이러한 질서는 서서히 무너지기 시작했다. 외국과의 교역, 선교 활동, 기술 변화는 시간, 공간, 개인주의에 대한 새로운 개념을 도입했다.

3.2. 1883년 제물포(인천) 개항

1883년은 상징적인 해다. “제물포 조약”으로 인천은 일본과 체결된 이전 조약에 이어 한국 최초의 국제 항구 중 하나로 개방되었다. 작은 어촌 마을이 외교와 상업의 중심지로 변모했다. 서양 상인, 선교사, 외교관이 정착지를 마련했고, 해운로는 한국을 상하이, 나가사키, 유럽 항구와 직접 연결했다.

인천항은 변화의 시각적 상징이 되었다. 한국 전통 목조 가옥과 벽돌 창고, 스님과 선원이 같은 거리를 걷고, 북을 치는 풍물꾼이 호기심 어린 외국인을 맞이하는 장면이 공존했다. 이러한 만남은 매혹과 불안을 동시에 불러왔다. 한국의 일상이 처음으로 외부의 관찰 대상이 된 것이다. 외국인들은 지역 공예품, 의상, 그림을 수집했고, 이는 곧 한국의 이미지 형성에 영향을 미쳤다.

이러한 맥락에서 기산 김준근과 같은 예술가는 매개자로 등장했다. 그들의 작품은 한국 풍속에 대한 시각 기록을 새롭게 요청하는 수요에 대응했다. 한때 비공식적인 민속 스케치였던 것이 이제는 문화적 재현의 상품이 되었으며, 기산의 장터, 의례, 공연 장면 그림은 직물과 도자기와 동일한 교역망을 통해 유통되며 민속학적 기록이 수출품으로 변모했다.

3.3 사회적 계층과 문화 변화

항구 개방은 내부 사회 이동성도 가속화했다. 이전에는 낮은 계층에 속했던 장인과 공연자는 외국인 거주자와 개혁적 엘리트 사이에서 새로운 후원자를 발견했다. 줄타기, 탈춤과 같은 전통 공연은 혼합적 형태로 등장하기 시작했다. 일부는 의례적 성격을 유지하면서도 외국 관객을 위한 볼거리로 변모했다.

한편 개화파 지식인들은 교육, 기술, 서구와의 접촉을 통한 근대화를 주장했다. 그러나 이러한 근대화는 전통 윤리에 대한 향수와 공존했다. 개화 개혁파와 유교 보수파 사이의 긴장은 불확실성을 낳았으며, 이는 기산의 그림에서도 지속의 제스처와 변화의 징후로 드러난다. 경제적으로 새로운 개방은 농촌 생활을 불안정하게 만들었다. 수입품이 시장 구조를 변화시키고, 외국 화폐 유입이 기존 물물교환 경제를 위협했다. 문화적으로는 인쇄와 사진술이 새로운 이미지 생산 방식을 도입하며, 회화 인식에도 영향을 미쳤다. 시각적 진실의 개념이 이상에서 실증으로 전환된 것이며, 이는 기산의 다큐멘터리적 접근과 맞닿는다.

3.4. 현대성의 축소판으로서 인천

인천은 국가적 자부심과 취약성을 동시에 담고 있어, 한국인의 상상 속에서 상징적 풍경이 되었다. 항구는 동시에 관문이자 상처였다. 한국이 세계의 시선과 처음으로 마주한 장소였다. 창고, 사찰, 무속 신당, 유흥 지역이 혼합된 지형은 근대와 전통이 공존하는 모습을 반영한다.

잔치마당 공연이 열린 부평 지역은 이러한 유산을 이어받는다. 역사적으로 인천 확장과 연결되며, 농업 내륙과 해상 교역을 잇는 문화적 통로 역할을 했다. 따라서 부평아트센터에서 〈기산, 시간을 그리다〉를 무대화하는 것은 상징적 의미를 가진다. 기산의 시각적 영감을 처음으로 제공한 지리를 재활성화하는 행위이기 때문이다.

3.5. 외국 매개와 “한국 문화”의 구성

1880년대 선교사, 상인, 민족학자의 존재는 경제를 변화시켰을 뿐만 아니라 ‘문화’의 의미를 재정의했다. 처음으로 한국의 전통이 체계적으로 기술되고, 그림으로 묘사되며, 외국 출판물에서 분류되기 시작한 것이다. 알프레드 E. J. 캐번디시(Alfred E. J. Cavendish)의 『조선과 성산백두(1894)』나 스튜어트

큘린(Stewart Culin)의 『한국의 놀이(1895)』과 같은 서적은 서구 독자를 위해 지역 풍습을 정리했다. 이러한 책들에 실린 기산의 삽화는 변화하는 문화를 시각적으로 증명하는 역할을 했다.

그러나 이러한 외부 기록은 동시에 해석의 통제권 상실을 수반했다. 한국인의 삶은 민속학적 거리를 통해 재구성되었다. 기산과 같은 화가들은 교류의 적극적 참여자였지만, 불균형한 권력 관계 속에서 활동했다. 그들은 외국인의 호기심을 만족시키기 위해 이미지를 제작하면서도 대상의 존엄을 유지해야 했다. 따라서 기산 인물들의 특징인 차분한 얼굴, 절제된 제스처 표정 등의 중립성은 은밀한 주체성의 주장으로 읽힐 수 있다. 그것은 풍자하거나 이국적으로 과장하지 않겠다는 미묘한 선언이었다.

3.6. 문화적 기억과 무대로의 귀환

현대 공연을 통해 1883년을 재조명하는 것은 단순한 향수를 불러일으키는 행위가 아니다. 그것은 결정적 역사적 순간에 시각, 음악, 의례적 형식이 어떻게 상호작용했는지를 다시 검토하는 일이다. 잔치마당 프로젝트가 기산의 작품을 무대에서 재해석하기로 한 선택은 역사적 순환을 효과적으로 닫는다. 한때 인천을 떠나 수출용 이미지로 존재했던 것이, 이제는 구현된 행위로 돌아오는 것이다. 이 관점에서 공연은 단순히 전통을 기념하는 것이 아니라, 근대화와 외국 매개로 단절된 문화적 기억을 재구성한다. 창작판놀음은 예술, 역사, 공동체를 동일한 감각적 공간 안에 통합하는 사료적 치유의 장이 된다. 관객은 첨단 기술이 갖춰진 극장에 앉아, 민속박물관이 아니라 1883년과 2025년 사이의 살아 있는 대화를 체험한다.

1880년대의 사회적, 역사적 풍경은 기산의 예술과 그것의 21세기적 재해석을 이해하는 기반을 제공한다. 인천의 개항은 단순한 경제 사건이 아니라 한국 문화 정체성 진화의 상징적 문턱을 의미한다. 기산의 그림은 그 과도적 공간에서 제작되어 근대화의 복합성을 시각적 형태로 번역했다. 오늘날, 이러한 이미지를 공연으로 되돌려놓음으로써, 잔치마당은 그림 속 공동적이고 율동적인 기원을 복원한다. 현대 무대는 역사적 거울이 된다. 한때 잉크와 색으로 고정되었던 노동자, 무용수, 무당의 제스처가 이제 빛과 소리 아래 다시 움직인다. 관찰과 구현, 보는 것과 스스로 보는 것의 순환이 과거와 현재의 대화 속에서 완성된다.

Ⅳ. 공연 〈기산, 시간을 그리다〉의 분석

1. 개념적 틀 – 과거의 재소환

공연 〈기산, 시간을 그리다〉는 19세기 화가 김준근(기산)의 풍속화를 무대 위의 살아 있는 경험으로 되살렸다. 서사 구조는 프롤로그와 에필로그로 둘러싸여 있으며, 관객을 과거와 현재가 상상 속에서 대화하는 여정으로 이끌었다. 흥미로운 점은 그 대화가 한국이 아닌 유럽의 박물관에서 시작된다는 것이다. 첫 번째 막은 함부르크 민속박물관을 배경으로 펼쳐졌고, 이는 문화의 이동과 재구성을 상징적으로 드러냈다. 오랜 세월 외국에 보관되어 있던 기산의 작품이 이제 비유적으로 '귀향'하는 순간이었다.

이 작품은 시간여행을 드라마와 철학의 주요 장치로 활용했다. 현대의 세 명의 'MZ세대' 여성 방문객이 부채를 통해 시공간의 경계를 넘어가면서 이야기가 전개된다. 부채는 세기를 잇는 문이자 매개체로

기능한다. 기산이 직접 길잡이가 되어 그들을 자신의 그림 속 장소로 데려가고, 이들은 조선 후기의 인물들과 만나 전통이 어떻게 점차 근대적 사상과 뒤섞이는지를 목격한다. 이렇게 '시대의 교차'라는 주제는 단순히 역사적 풍속을 재현하는 데 그치지 않고, 오늘날에도 이어지는 문화적 연속성과 정체성에 대한 질문을 던진다.

이 공연은 또한 참여적 구조를 통해 관객과의 경계를 허물었다. 시작과 동시에 연희자들이 객석 뒤에서 등장해 신명 나는 풍물 장단을 연주하며 등장했고, 상모의 긴 흰 끈이 역동적으로 회전했다. 이는 무대와 객석의 전통적 구분을 없애는 장면이었다. 기산은 공연 내내 관객과 직접적으로 소통했고, 관객은 자유롭게 웃거나 장단에 맞추어 호응할 수 있었다. 따라서 이 공연은 단순한 재현극이 아니라 공동체적 의식이자 축제의 장이 되었으며, 이는 바로 기산이 그려낸 '일상의 축제성'을 현대 한국 공연 문화 속으로 잇는 행위였다.

2. 시각적 번역과 무대 디자인

무대 연출은 전통적 소재와 첨단 기술의 결합으로 이루어졌다. 대형 스크린에는 기산의 풍속화가 디지털화되고 AI로 재구성된 영상이 투사되었으며, 그림 속 농부가 밭을 가는 모습이나 무용수가 회전하는 장면이 은은하게 움직였다. 스크린 앞에는 드럼, 베이스, 기타, 키보드, 피리로 구성된 현대 밴드가 자리했고, 그 앞쪽에는 장구와 북 등 전통 타악 연주자들이 배치되었다. 그 사이를 배우와 무용수, 소리꾼이 오가며, 때로는 그림 속 인물이 실제로 무대 위로 걸어 나오는 듯한 장면을 연출했다.

무대의 색채감은 해누리극장의 밝은 목재 인테리어와 어우러져 따뜻한 조명을 받으며 조화롭게 구성되었다. 각 장면은 조명의 색과 농도로 변화를 주었는데, 역사적 장면에는 금빛 톤을, 노래 장면에는 어두운 조도를, 곡예 장면에는 밝고 역동적인 빛을 사용했다. 스크린–연주자–공연자 순으로 이어진 입체적 공간 배치는 이미지, 음악, 움직임 사이의 시각적 대화를 만들어냈다. 의상 또한 시간의 중첩을 강조했다. 대부분 인물은 조선 후기 복식을 입고 있었으며, 은은한 색조의 한복이 세밀하게 재현되었다. 반면 시간여행을 하는 세 여성은 현대적 복장을 하고 등장해 역사적 장면 속에서 낯선 존재로서의 위치를 드러냈다. 기산은 전통 복장을 완비한 모습으로, 붓통과 두루마리를 들고 나타나 기록자이자 관찰자로서의 예술가의 존재를 상징했다. 한 장면에서 양반과의 짧은 대화가 이어진다. 기산이 묻는다. "왜 아직도 한복을 입고 계신가요?" 양반이 대답한다. "그것이 사라지면, 우리의 전통도 함께 사라지니까요." 이 짧은 대화는 작품 전체의 윤리적 함의를 압축적으로 보여준다.

기술적 매개 역시 공연 미학의 핵심이었다. 움직이는 영상과 AI 재구성은 과거 기산의 작품이 사진과 판화를 통해 세계로 퍼져나갔던 역사적 과정을 반영했다. 과거에는 '수출되어 고정된 이미지'였던 것이, 이제는 '되살아 움직이는 몸'으로 재탄생한 것이다. 즉, 기산이 겪은 '이동의 역사'를 뒤집는 행위이자, 정지된 예술을 다시 살아 있는 문화로 돌려놓는 시도였다.

3. 음악적, 공연적 언어

이번 작품의 음악적 구성은 서로 다른 문화적 층위가 겹쳐진 형태였다. 그 기초에는 풍물과 삼현육각의 리듬이 놓여 있었고, 이들의 순환적 구조가 무대 위 움직임의 흐름을 형성했다. 여기에 현대적인 록 밴드 사운드가 더해져, 전통과 현대를 자연스럽게 오가는 혼합적인 음향 공간이 만들어졌다. 장구 패턴과 일렉트릭 베이스 그루브가 번갈아 등장하며 서사의 시간적 진동을 상징했을 뿐 아니라, 관객에게

즉각적이고 신체적인 에너지를 전달했다.

특히 인상적인 부분은 전통무용과 대중적 몸짓이 전환되는 순간이었다. 세 번째 장인 '시간여행'에서는 세 명의 소녀가 최근 넷플릭스 영화 Kpop Demon Hunters의 안무 일부를 선보였는데, 힙합 제스처와 뒤이어 등장한 승무, 장구춤의 리듬 동작이 결합되었다. 이 장면은 공연 전체의 축이 되는 순간이었다. 그림 그리기의 행위가 안무로, 안무가 다시 그림으로 변하는 것이다.

노래 또한 이러한 결합을 반영했다. 한 여성 보컬이 '인천 아리랑'을 트로트 발라드 스타일로 편곡해 부르며, 민요의 선율과 현대적 감성을 이어주었다. 증폭된 그녀의 목소리는 비증폭 타악 앙상블의 소리와 대조되어, 개인적 표현과 공동체적 울림이 대화하는 듯한 인상을 주었다. 시간의 감각은 이러한 음악적 병치를 통해 계속 변형되었다. 관객 뒤쪽에서의 연주자 입장, 점점 빨라지는 풍물 리듬, 반복되는 아리랑 후렴은 모두 선형적 시간이 아닌 순환적 시간의 감각을 만들어냈다. 관객은 역사를 먼 과거의 이야기로 느끼기보다, 1883년과 2025년의 경계가 잠시 사라지는 하나의 살아 있는 연속체로 경험하게 되었다.

4. 장면별 분석

4.1. 프롤로그 – "함부르크, 1983"

공연은 박물관을 배경으로 시작된다. 무대 뒤편에는 '팔탈춤(八탈춤)'을 묘사한 그림이 투사되고, 두 명의 독일 신사가 그 그림에 대해 대화를 나누고 있다. 박물관을 소유한 신사가 다른 신사에게 이 그림이 어떤 그림인지 묻고 다른 신사는 이 그림이 세창양행의 대표, 마이어가 추천한 작품이며 작가의 이름은 기산이라고 한다. 이 장면은 작품 전체를 '역사적 귀환'의 행위로 설정한다. 함부르크의 박물관은 서구식 보존의 상징이자 동시에 거리감의 상징이었다. 기산의 그림들이 오랫동안 외국에서 감상되었지만 본래 맥락에서는 분리되어 있었기 때문이다.

이러한 설정을 통해 창작진은 문화 수출의 역설을 암시한다. 한때 외국인에게 조선의 삶을 보여주던 그림들이, 이제는 한국 인천에서 한국인에 의해 새롭게 해석되고 있는 것이다. 무대의 분위기는 다큐멘터리처럼 조용하고 절제되어 있었으며, 그림의 의미를 두고 오가는 짧은 농담들이 관객을 사색적인 분위기로 이끌었다. 그 직후 터져 나오는 강렬한 소리와 함께 본격적인 무대가 시작되었다.

4.2. 장면 1 – 1883년: 제물포 개항장

첫 번째 막은 관객을 1883년, 인천이 개항하던 시기로 데려간다. 공연은 전통 풍물 연희단의 등장으로 시작되었다. 연희자들은 객석 뒤편 통로에서 입장하며 상모를 휘날려 하얀 빛의 궤적을 그렸다. 이 입장은 무대와 관객의 경계를 허물며 공연 전체의 리듬을 설정했다. 점차 고조되는 장단 속에서 기산이 등장해, 눈앞의 공중에 보이지 않는 선을 그리며 붓질을 하는 듯한 동작으로 제물포의 새로운 근대성을 기록한다. 전통 타악기와 일렉트릭 기타의 미묘한 저음이 어우러져, 고립과 접촉, 조선과 세계 사이의 전환을 상징하는 소리를 만들어냈다.

무대 뒤에 투사된 배, 상인, 시장의 영상은 기산의 항구 그림을 연상시켰지만, 그 움직임과 스케일은 향수가 아닌 역동성을 강조했다. 장면은 화가가 관객에게 인사를 건네는 제스처로 끝나며, 자신의 세계를 다시 발견한 현대의 증인들에게 인사하는 듯한 인상을 남겼다.

4.3. 장면 2 – '갑신을사: 1884년과 2025년 사이'

이 장면은 1884년 갑신개화와 2025년 현재 사이의 태동을 다루었다. 배경에는 1884년 인천의 풍경의 모내기 작품이 투사되었고, 농부 복장의 배우들이 기산의 동일한 장면 속 그림을 배경으로 등장했다. 농부들은 모내기를 하다가 작업이 끝나고 돌아가게 된다. 그와 동시에 밴드의 연주는 락 리프와 장구 장단이 교차하며 시간적 불일치를 표현했고, 인천 지역의 '아리랑'을 발라드 스타일로 재해석해 부르며 전통과 현대의 연결을 더욱 두드러지게 했다. 이어 외국 문화가 유입되는 모습이 겹쳐지며, 조선의 삶이 새로운 세계와 맞닿는 과정을 시각적으로 보여주었다. 지푸라기와 황토로 지어진 건물들은 사라지고 영어, 일본어, 중국어, 러시아어 등 여러 간판과 함께 시멘트로 지어진 건물들이 즐비하게 된다.

이 대비를 통해 작품은 "근대화"가 당시 조선인들에게 어떤 의미였는가를 묻는다. 기산은 길을 잃은 양반을 발견하게 되고 그와 대화를 나누게 되는데, 기산과 양반 사이의 상징적 대화는 이를 명확히 드러낸다. 기산이 "왜 아직도 한복을 입고 계십니까?"라고 묻자, 양반은 "그것을 벗으면 우리의 뿌리가 사라지오."라고 답한다. 이 대화는 전통 보존과 변화 사이의 긴장이라는 근대화의 윤리적 딜레마를 부각시켰다. 따뜻한 세피아빛과 차가운 푸른빛이 교차하는 조명은 시대의 이중성을 시각적으로 강화했고, 관객은 국가의 순환적 근대화 논쟁 속으로 끌려 들어갔다.

4.4. 장면 3 – '시간 여행'

다음 장면은 2025년 관객의 '현대성'을 직접적으로 보여주었다. 무대 뒤에는 한국의 성장, 출산율 하락, 새로운 한류가 세계로 확산되는 여러 뉴스와 헤드라인이 투사되었다. MZ세대의 세 소녀가 힙합 그리고 영화 Kpop Demon Hunters의 춤을 추다가, 바닥에 떨어져 있는 조선시대 그림이 그려진 부채와 그림책을 발견하게 된다. 세 소녀는 두 물건을 살펴보다 한 소녀가 부채를 흔들게 되는데, 천둥번개와 기묘한 소리와 함께 기산의 세계로 시간 여행을 하게 된다. 그들이 기산과 마주치는 장면은 코믹하면서도 주제적으로 깊은 울림을 주었다. 현대적 스트리트 패션을 입은 세 인물은 한복 차림의 인물들과 극명한 대비를 이루었다. 세 소녀는 자신들을 일본에서 온 "기산의 팬"이라고 소개하며, 시간 여행 사실을 숨긴 채 기산과 함께 조선 후기의 삶과 문화를 체험하는 여정을 이어간다. 기산은 소녀들을 풍물놀이를 하는 마당을 구경시켜준다. 곧 세 소녀는 힙합 동작과 승무, 장구춤의 리듬을 결합한 안무를 선보였고, 기산은 그들의 실루엣을 허공에 '그려내며' 이를 바라보았다. 이 안무는 "그림이 곧 움직임이며, 움직임이 곧 문화의 기록"이라는 공연의 핵심 사상을 시각화했다.

음악적으로도 전통과 현대가 가장 강하게 융합된 순간이었다. 전자 비트와 풍물 장단이 얽히며 두 시대의 만남을 상징하는 맥동하는 리듬을 만들어냈고, 관객은 익숙한 현대적 제스처를 역사적 틀 속에서 다시 인식하며 열렬히 반응했다. 이 장면은 공연 제목이 지닌, 그림뿐만 아니라 세대를 함께 '그려내는' 시간의 의미를 가장 선명하게 구현한 순간이었다.

4.5. 장면 4 – '쌍검대무'

기산이 세 소녀를 다른 볼거리 장소로 데려간다. 장면은 점차 의식적이고 장중한 분위기로 전환되어 쌍검대무가 펼쳐진다. 삼현육각의 반주에 맞추어 두 명의 무용수가 완벽한 대칭 속에서 검을 교차하며 춤을 춘다. 칼날은 무대 조명을 반사하며 절제된 리듬을 만들어냈다. 안무는 기산의 그림 속 절제된 의례적 동작을 그대로 무대 위로 옮긴 듯했다. 무대 위 연주자들은 느린 박자를 유지하며 형식미와 절도를 강조했다.

이 장면은 이전 막의 흥겨움에 대한 균형으로 작용했다. 무용수들의 절제된 자세와 기하학적 동선은 기산의 정적인 구성을 움직임으로 번역하면서도 품위를 잃지 않았다. 교차하는 검은 갈등과 조화, 즉 한국 문화의 협상 과정에 내재한 이중성을 상징했다.

4.6. 장면 5 – '광대줄타기 & 죽방울'

아마 공연의 가장 시각적으로 인상적인 순간은 기산의 그림 〈줄타기〉를 재현한 장면이었다. 줄타기 연희자, 어름산이가 무대 위에 실제로 설치된 줄 위로 올라가 줄타기를 펼쳤다. 처음에는 줄 위를 반대쪽으로 건너는 것으로 시작해 점차 난이도를 높이며 긴장감을 고조 시켰고 관객들도 몰입되어 함성이 쏟아졌다. 광대줄타기가 끝나고 커튼이 내려가며 커튼 앞에서 죽방울(대나무 방울 놀이) 연희가 시작되었다. 장단이 맞물리며 죽방울이 떨어질 듯 떨어지지않고 높이 날리고 되받는 모습을 보여 흥미와 흥분이 교차하는 긴장감이 형성되었다. 관객은 숨을 죽이다가 자발적으로 환호하며 박수를 보냈고, 그 반응이 곧 공연의 일부가 되었다.

균형과 불안정 사이의 시각적 대화는 인간의 놀이에 대한 기산의 관심을 떠올리게 했다. 공중에서 잠시 멈춘 곡예사의 순간, 연주자들이 박자를 멈추며 마치 '움직임 속에 멈춘 한 장의 그림'처럼 완전한 정적이 흐른다. 이 장면은 단순한 오락으로 보였던 기산의 소재들이 어떻게 회복력과 창의성의 은유로 다시 체험될 수 있는지를 보여주었다.

4.7. 장면 6 – '팔탈춤'

이 장면은 기산의 대표작 중 하나인 〈팔탈판〉을 무대로 재구성했다. 귀족, 중, 여성, 어릿광대 등 여러 계층의 인물을 상징하는 탈을 쓴 무용수들이 등장해 과장된 몸짓과 웃음으로 무대를 가득 채웠다. 춤을 통해 원작 그림의 사회 풍자가 생생하게 살아나며, 조선 후기 민속공연 특유의 유머와 비판의식을 드러냈다.

전통 탈춤 음악에 은은한 전자 소리가 더해져 고풍스러우면서도 현존감 있는 질감을 형성했다. 탈을 쓴 무용수들이 관객을 향해 고개를 돌리는 순간, 다시금 공연자와 관객의 경계가 사라졌다. 이는 기산의 예술이 정적인 '그림'이 아니라 공동의 놀이에서 비롯되었음을 상기시켰다.

4.8. 장면 7 – '필묵전심'

마지막 전환부에서 공연의 속도가 느려졌다. 기산이 홀로 붓을 들고 서 있는 동안, 그의 풍속화들이 무대 뒤로 하나씩 투사되었다. 마치 '필묵전심', 즉 "붓과 먹의 마음이 통한다"는 의미처럼 이때 붓은 시대를 넘어 공감의 매개가 되었다.

이 고요한 장면은 예술의 본질이 기법이 아니라 인간의 감정 공유에 있음을 암시했다. 말없는 영상과 절제된 노래가 어우러지며, 마지막 귀환을 앞둔 명상적 여운을 남겼다.

4.9. 에필로그 – '수미상관'

에필로그는 서두의 〈팔탈판〉 장면으로 되돌아왔다. 세 소녀는 다시 현재, 인천 부평으로 돌아왔지만, 이제는 문화의 연속성에 대한 새로운 인식을 지닌 채였다. '수미상관'의 구조는 기산의 예술과 공연 전체를 관통하는 순환적 시간 개념을 재확인했다. 관객은 과거와 현재, 예술과 삶이 한 원 안에서 이어져 있음을 체감하며 공연의 여정을 마무리했다.

5. 성찰 — 미학적, 교육적 의의

창작판놀음 〈1883 仁川 기산 그리고 기산 김준근 창작판놀음 〈기산, 시간을 그리다〉〉는 역사적 이미지를 박제된 박물관 자료가 아니라 '살아 있는 재료'로 다루는 중요한 예술적 제안을 실현한다. 김준근의 정지된 풍속화를 신체적 행위, 소리, 공동의 의례로 옮김으로써, 이 공연은 본래 그 그림들이 의미를 얻었던 수행적 맥락으로 시각 자료를 되돌려 놓는다. 이러한 '이미지가 움직임으로 변환되는 과정'은 화가의 기록적 충동과 전통 공연의 의례적 에너지가 만나는 독특한 미학을 만들어낸다. 그 결과물은 단순한 재현도, 무제한적 실험도 아닌, 역사적 세부를 존중하면서도 동시대 창작의 주체성을 확보한 절제된 혼합 양식이다.

미학적 차원에서 이 작품은 균형 잡힌 접근을 보여준다. AI 기반 영상, 다층 조명, 가변 무대 장치와 같은 기술적 요소는 중심 재료인 리듬, 몸짓, 의상을 보조하는 역할에 머무르며, 이를 압도하지 않는다. 풍물 타악, 삼현육각 음향, 현대 밴드의 음색이 통합된 사운드 디자인은 무대를 역동적으로 고정시키고, 관객 사이를 오가며 전개되는 동선과 영상에서 실연으로 이어지는 시각적 전환은 공연의 밀도를 높인다. 이 모든 결정은 관객이 역사를 목적론적 서사가 아니라 '지금 여기서 체험 가능한 현재'로 느끼게 한다.

이 공연은 동시에 다층적인 교육적 의미를 지닌다. 첫째, 그것은 비공식적 공공 역사 교육의 장으로 작동한다. 해외에 흩어져 있던 시각적 도상과 사회적 풍습이 이제는 지역 관객에게 시각적으로, 직관적으로 이해된다. 둘째, 시각예술, 음악학, 공연학, 지역사를 융합해 학교, 박물관, 지역 커뮤니티 센터 등에서 활용할 수 있는 학제 간 교육 모델을 제시한다. 셋째, 관객이 직접 리듬과 몸짓에 참여함으로써 수동적 관람자가 아니라 문화 기억의 공공적 매개자로 함께 작동하게 하는 정서적 학습(affective learning)을 유도한다.

궁극적으로 이 작품은 '문화가 소유되는 방식'을 다시 묻는다. 시간이 흐르며 기산의 그림은 무역과 수집을 통해 외부로 확산하지만, 〈기산, 시간을 그리다〉는 그 흐름을 멈추고 되돌림으로써 그 이미지를 다시 한국 사회의 시선으로 읽게 만든다. 이러한 '회복의 행위'는 단순한 상징을 넘어, 미술사 연구, 박물관 환수 논의, 지역 기반 문화유산 프로젝트를 향한 관심을 새롭게 불러일으킨다. 이처럼 공연은 학문, 예술 실천, 시민 참여가 맞물리는 살아 있는 문화 기억의 장으로 자리매김한다.

V. 결론 — 이미지를 되찾고, 역사를 다시 상상하다

〈1883 仁川 기산 그리고 기산 김준근 창작판놀음 〈기산, 시간을 그리다〉〉는 역사적 존중과 창의적 재해석 사이에서 드물게 균형을 이룬 작품이다. 과도한 연극적 과장이나 노골적인 교훈성에 기대지 않고, 김준근의 시각적 유산을 과거와 현재가 살아 있는 대화로 전환한다. 무대는 하나의 '귀환의 공간'이 된다. 한때 민속학적 호기심으로 해외에 전해졌던 그림들이, 이제 본래의 문화적 맥락 안에서 다시 숨을 쉰다. 그런 점에서 이 공연은 하나의 상징적 순환을 완성한다. 과거에 '기록물'로 떠났던 것이 이제는 '공연'으로 돌아와, 설명이 아니라 호흡으로 존재한다. 이 프로젝트의 성취는 바로 이러한 '운동의 반전'에 있다. 한때 외국인들에게 한국을 매개했던 그림들이 이제는 소리와 움직임의 생명력을 통해 한국과 세계의 관객에게 동시에 다시 매개된다. 〈기산, 시간을 그리다〉는 화가의 이미지를 국악의 살아 있는 전통 속으로

되돌려놓지만, 그것은 향수의 형태가 아니다. 과거를 재현하기보다는 역사적 흔적과 현재의 미학을 공존하게 만든다. 전통 타악과 일렉트릭 기타가 교차하고, 삼현육각의 몸짓이 현대 힙합 동작과 섞이며, 디지털 애니메이션이 정지된 그림을 역동적인 신체와 연결한다. 이 공연의 미학적 힘은 그 내적 정직성(正直性)에 있다. 음악, 이미지, 안무의 각 요소는 독립된 성격을 유지하면서도 전체적인 변환의 리듬 속에서 함께 작동한다. 서두의 '독일 박물관' 장면에서 시작해 마지막의 풍물 장면으로 이어지는 무대의 흐름은 더 깊은 문화적 움직여 곧 서사의 주도권을 되찾는 과정을 시각화한다. 한때 '외부의 시선'으로 보였던 것이 이제는 '내부의 목소리'로 다시 말해진다. 이러한 행위는 미묘하지만 결정적이다. 특히 '진정성'과 '재현'의 문제가 여전히 중심에 놓인 오늘날의 문화유산 공연 맥락에서 더욱 그렇다. 연극적 경험으로서의 〈기산, 시간을 그리다〉는 학제 간 협업이 역사적 재료를 민속적 재현에 머무르지 않고 새롭게 활력화할 수 있음을 보여준다. 출연진의 기술적 정밀함, 앙상블의 응집력 있는 연주, 시각적 리듬을 세심하게 조율한 연출의 감각이 결합되어, 작품 전체가 일관되고 숙고된 인상을 남긴다. 현대적 어법과 전통적 어법이 충돌할 때에도 그 긴장은 파괴적이 아니라 생산적이다. 이 공연은 폭넓은 관객층에게 호소하면서도 주제를 단순화하지 않고, 감각적 몰입을 통해 사유를 유도한다.

문화적 차원에서 이 공연은 단순한 미적 즐거움을 넘어 '귀환의 제스처'를 구현한다. 과거 기산의 그림이 한국을 떠나 세계로 흩어졌듯, 이번 공연은 그 그림을 다시 국제적 주목 속으로 이끌지만, 이번에는 한국의 창작적 주체성 아래에서 이루어진다. 이 역사적 아이러니는 곧 예술적 선언이 된다. 과거 서양을 위한 '한국의 이미지'였던 것이 이제는 '한국이 세계에 말하는 목소리'로 재정의되는 것이다. 이 반전은 말로 외치는 것이 아니라, 리듬과 색채, 그리고 무대의 공동 에너지로 수행된다. 이날의 정서적 울림은 이러한 역동성을 확인시켜주었다. 다양한 연령과 배경의 관객들은 단순한 박수로만이 아니라 집중과 정적의 형태로 반응했다. 인식이 이루어질 때 종종 찾아오는 일종의 공동의 침묵이었다. 노년 관객들은 자신들의 과거 리듬에 고개를 끄덕였고, 젊은 관객들은 낯설지만 매혹적인 시각 세계에 몰입했다. 공연의 마지막을 장식한 풍물 장면은 원형의 움직임과 중층적인 타악으로 공연장을 가득 채우며, 무대와 객석의 경계를 일시적으로 지워버린 공동의 카타르시스를 만들어냈다. 그것은 단순한 볼거리로서의 장관이 아니라, 소리를 통해 되살아난 공동의 기억이었다. 조명이 서서히 꺼지고, 무대에 다시 기산의 〈팔탈춤〉 영상이 투사되었을 때, 공연은 단순한 재현을 넘어선 어떤 지점에 도달했음을 느낄 수 있었다. 문화사의 기록이 살아 있는 몸짓으로 변모했고, 붓놀림과 북소리의 메아리가 시간을 초월해 이어졌다. 그림은 다시 움직임이 되었고, 박물관은 극장이 되었으며, 역사는 현재 시제가 되었다.

이러한 방식으로 〈기산, 시간을 그리다〉는 김준근의 시각적 유산을 기념할 뿐 아니라 그것을 확장한다. 변화하는 조선을 기록했던 화가는, 이번에는 공연의 언어를 통해 다시 한번 그 변화를 기록하고 있다. 이 작품은 헌사이자 갱신이며, 예술이 한 번 세상에 나아가면 결코 멈추지 않는다는 사실을 생생히 증명한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

팥죽할멈과 호랑이

심화 비평문

비평가 성명

황승경

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

팥죽할멈과 호랑이

공연일시

2025년 7월 6일 16시

공연장소

광주학생교육문화회관

감각의 마당, 정서의 무대
창작연희극의 실험과 확장

황승경

제1장. 전통연희, 왜 지금 여기서 필요한가

2020년대의 한국 사회에서 '전통'이라는 용어는 여전히 양가적인 감정을 불러일으킨다. 그것은 한편으로는 문화적 기원을 환기하는 존귀한 유산으로 간주되면서도, 다른 한편으로는 시대에 뒤처진 기호이자 불편한 과거의 잔재로 치부되기도 한다. 그러나 공연예술의 영역에서 '전통'은 이러한 이분법적 인식을 넘어서는 역동적 실체로 작동한다. 그것은 여전히 살아 있는 신체의 제스처이자, 삶의 정동을 담아내는 미학적 언어이며, 동시대의 정서와 요구에 따라 재맥락화되고 전파되는 '지속 가능한 실천'이다.

2024년 7월 5일부터 6일까지 광주교육문화회관 대공연장에서 무대에 오른 창작 전통연희극 《팥죽할멈과 호랑이》는 이러한 '살아 있는 전통'이 동시대적으로 구현된 대표적 사례로 평가할 수 있다. 이 공연은 무등산호랑이를 축으로 구성된 3부작 연작 중 제2편에 해당하며, 선사시대를 다룬 제1편 《별光불패 – 사방을 지키는 신》과 현대 사회를 배경으로 한 제3편 《개똥이와 무등산호랑이 – 천하제일 호랑이》 사이를 연결하는 시간적 매개이자, 상고시대를 중심으로 전통서사의 핵심 구조를 창의적으로 재서술한 중심축을 형성한다. 본 공연은 시리즈 전체의 서사적 균형을 이루는 동시에, 전통의 현대적 전환 가능성을 실험하는 예술적 구심점으로 작동한다.

무대는 물리적 공간에 한정되지 않는다. 공연 종료 직후 전통연희의 뒷풀이 형식을 재구성한 야외 퍼포먼스가 이어지며, 서사의 여운은 관객 참여를 통해 다시 활성화된다. 실내에서의 제한된 상호작용을 고려하여, 관객은 자발적으로 공연장 외부의 마당으로 이동하게 된다. 호랑이 깃발을 든 배우가 선두에 서서 퍼레이드를 주도하고, 관객들은 공연 전후에 작성한 소원지를 손에 쥔 채 행렬에 동참한다. 탈을 쓴

호랑이와 악사들은 전통 장단으로 퍼포먼스의 에너지를 북돋우며, 마당은 즉흥적인 춤과 놀이가 펼쳐지는 공동체적 축제의 장으로 변모한다.

이 퍼포먼스에서 가장 인상적으로 주목되는 장면은, 아이들이 무등산호랑이 깃발 아래에 소원지를 하나씩 매단 뒤, 그 깃발을 힘껏 들어 올리며 각자의 바람을 하나의 집단적 서사로 통합해내는 순간이다. 이 행위는 단순한 의식의 모방이 아니라, 개인의 소망이 공동체적 기원으로 전환되는 상징적 퍼포먼스로 기능한다. 강령사자탈을 쓴 배우와 아이들이 어울려 노는 이 장면은 단순한 후속 이벤트에 그치지 않는다. 이는 공연의 내러티브가 무대 바깥의 공간에서도 지속적으로 확장되며, 지역 정체성을 상징하는 '호랑이'라는 이미지를 감각적으로 재해석하고, 공동체적 소속감과 자긍심을 환기시키는 실천적 미학으로 전환되는 결정적 장면이다.

특히 광주는 프로야구단 기아 타이거즈의 연고지로, 지역민에게 '호랑이'는 단순한 동물의 이미지에 머무르지 않는다. 그것은 지역의 정체성과 정동이 투사된 상징이자, 세대 간 정서적 연대가 깃든 문화적 기호로 작동한다. 이러한 맥락에서 전통연희놀이연구소가 2025년 지역대표예술단체로 선정된 사실은 단순한 행정적 성과를 넘어, 지역문화의 내적 정체성과 예술교육의 지속 가능성을 아우르는 상징적 사건이라 할 수 있다. 《팥죽할멈과 호랑이》는 바로 이러한 조건 위에서 탄생한 공연으로, 어린이 관객에게 단지 유쾌한 기억만을 남기는 것이 아니라, 신명과 간절함, 공동체성과 놀이성, 정서와 상상력이 교차하는 다층적 감각 경험으로 깊이 각인될 것이다.

공연의 서사는 우리에게 익숙한 전래동화를 바탕으로 하되, 단지 재현에 머물지 않고 구조적 변주를 통해 전통 설화를 새롭게 확장한다. 이 공연의 줄거리는 우리에게 친숙한 전래동화를 바탕으로 한다. 혼자 사는 할멈이 호랑이의 위협을 받지만, 기지를 발휘해 위기를 극복한다는 내용이다. 하지만 이 공연은 기존의 결말(악당 호랑이를 쫓아내거나 처벌하는 방식)을 넘어서는 호랑이와 함께 살아갈 수 있는 방법을 모색한다. 호랑이는 무섭지만 우스꽝스러운 캐릭터로 재해석되고, 할멈과 아이들은 힘을 합쳐 지혜롭게 위기를 넘긴다. 극은 관객 참여형 구조를 바탕으로 장면마다 아이들의 구호와 노래, 율동이 어우러지며 진행된다. 공연은 단순한 관람을 넘어서 '공감의 놀이'이자 '감각의 교육'으로 작동한다.

이 공연은 총 다섯 개의 '마당'으로 구성되어 있으며, 각 마당은 서사적 전개와 관객 참여, 정서적 체험이 유기적으로 맞물리는 구조를 형성한다. 제1마당은 배우와 관객이 함께 노래를 배우고 호흡을 맞추는 '입장'의 공간으로, 놀이의 리듬과 공동체 감각이 공연의 출발점에서부터 활성화된다. 제2마당부터는 본격적으로 할멈의 서사적 여정이 시작되며, 제3마당에서는 고전 설화를 변주한 극중극이 펼쳐진다. 특히 시리즈 제1편인 〈별光불패 – 사방을 지키는 신〉에 등장했던 태양의 호랑이가 이번에는 백두산에서 떨어져 내려온 존재로 재등장하며, 할멈을 위협하는 존재로 전환된다. 할멈은 팥죽을 끓이겠다는 제안을 통해 위기를 모면하고, 밤톨·맷돌·지게·멍석 등 생명화된 조력자들의 도움을 받아 호랑이를 물리친다.

그러나 서사는 여기서 종결되지 않는다. 극은 단순한 응징이나 퇴치의 결말을 선택하는 대신, 호랑이가 할멈의 밭일을 도우며 새로운 관계를 형성하는 '공존의 국면'으로 이행한다. 제4마당에서는 호랑이가 다양한 동물로 변신하며 정체를 감추려는 과정이 유쾌하게 전개되고, 제5마당에서는 관객들이 호랑이 춤을 배우며 함께 뒷풀이를 준비하는 확장된 서사적 놀이가 완성된다. 이러한 구성은 단순한 이야기의 연쇄가 아니라, 서사와 정동, 놀이와 기억이 중층적으로 융합된 공동 창작의 과정으로 기능하며,

전통예술의 감각적 실천성과 교육적 가능성을 동시에 드러낸다.

이 공연을 창작한 전통연희놀이연구소는 1999년 창단 이래 강령탈춤을 바탕으로 전통연희의 현대적 계승과 예술교육의 실천을 지속해온 민간 예술단체이다. “놀이는 교육이 되고, 교육은 공연이 되며, 다시 놀이가 된다”는 이들의 창작 철학은 공연 전반에 깊이 투영되어 있으며, 전통을 단순히 계승하는 것이 아니라, 정서적 체험과 창의적 놀이로 ‘번역’하려는 일관된 미학적 태도를 보여준다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 이 철학이 가장 응축된 형태로 구현된 대표작으로, 단지 ‘완성도 높은 어린이극’에 머물지 않고, ‘전통의 현재적 재서술’, ‘감각 중심의 예술 실천’, 그리고 ‘놀이를 통한 문화예술교육’이라는 새로운 공연 지평을 제시한다.

본 비평은 바로 이 지점에서 출발한다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 전통이라는 언어를 어떻게 오늘의 감각으로 변주하며, 공동체적 예술 경험을 어떻게 재구성하고 있는가? 이 공연을 통해 우리가 던져야 할 핵심 질문은 바로 이것이다. “전통은 오늘날, 어떻게 다시 쓰일 수 있는가?”

1) 전통예술, 동시대적 감각의 또 다른 이름

전통은 시간 속에 고정된 유물이 아니라, 매 시대의 필요와 감성을 반영해 끊임없이 재구성되는 문화적 실천의 결과물이다. 특히 전통연희는 단순한 민속 공연이 아니라, 역사 속 공동체의 정서와 윤리, 정치와 유희가 교차했던 ‘집단적 삶의 무대’였다. 탈춤과 풍물, 굿과 마당놀이는 정해진 극장의 틀을 벗어나 마을의 공터에서 사람들의 일상과 맞닿아 호흡했다. 관객과 배우, 삶과 예술의 경계가 허물어진 그 시간은 근대극 이전, 연극과 공동체가 동일한 호흡을 하던 시간이었다.

이제 그러한 전통의 감각을 현대에 되살릴 필요가 있다. 오늘날의 사회는 기술과 자본, 정보의 과잉에 시달리며 ‘몸의 감각’과 ‘현장의 교감’을 상실하고 있다. 어린이들 역시 예외가 아니다. 스마트기기에 둘러싸인 유년기는 점점 몸의 표현력과 집단적 놀이의 경험을 빼앗기고 있다. 이러한 시점에서 전통연희가 지닌 가치와 의미가 새롭게 부각된다. ‘몸으로 말하고, 장단으로 연결되며, 함께 웃고 놀며 공동체를 회복하는 예술’로서 전통연희는 지금 이 시대의 결핍을 치유할 수 있는 잠재력을 지닌다. 이 같은 치유는 특히 공연 중반, 호랑이가 관객석 앞에 다가와 팥죽을 요구할 때 절정에 달한다. 아이들이 손뼉을 치며 ‘내가 줄게!’라고 외치고, 호랑이가 군침 흘리듯 고개를 갸우뚱거리며 관객과 눈을 맞추는 장면은 마치 마당 한복판의 놀이 굿판을 방불케 한다.

2) ‘놀이’와 ‘교육’ 사이에서 되살아난 전통

전통연희놀이연구소는 1999년 창단 이래, 이러한 시대적 요청에 부흥해온 민간예술단체다. 이들은 연희의 재현이 아니라, 전통예술을 교육적 감각과 놀이적 상상력으로 재해석하고자 했다. 특히 놀이-교육-공연-놀이의 순환철학은 이들이 지향하는 공연예술의 본질을 선명하게 보여준다. 이 철학은 결과적으로 전통연희를 박제된 유산에서 살아 있는 언어로 전환시키는 문화적 기획이자 예술적 실험이다.

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 전통연희놀이연구소의 철학이 집약된 대표작이다. 익숙한 전래동화의 서사를 바탕으로, 전통 탈춤과 인형극, 국악동요와 판소리의 요소들이 유기적으로 어우러진 창작 전통극이다. 그러나 이 작품의 진정한 의의는 단지 옛이야기를 무대에 올렸다는 데 있지 않다. 오히려 ‘전통과 놀이, 교육과 예술, 과거와 현재’라는 서로 다른 층위들을 하나의 흐름 속에 엮어내며, 어린이라는 관객의 시선을

중심으로 통합해낸다는 데 그 가치가 있다. 이처럼 전통연희는 놀이와 교육의 경계를 허물며, 공연을 감상의 차원을 넘어 참여와 체험의 공간으로 확장시킨다.

3) 전통은 어떻게 아이들의 미래가 되는가

따라서 우리가 주목해야 할 것은 '왜 전통을 공연해야 하는가?'라는 필요성의 문제가 아니라, '전통이 어떻게 어린이의 내면을 형성하는가?'라는 교육적 효과의 문제이다. 오늘날 교육은 점점 정형화되고, 정답 중심의 사고를 강요하는 방향으로 흐르고 있다. 이와 반대로, 전통연희는 정해진 정답이 없는 예술이다. 그 안에는 즉흥이 있고, 변화가 있으며, 관계와 호흡이 있다. 이는 어린이들에게 공동체적 상상력, 타자에 대한 감응력, 자기 표현의 용기를 길러주는 '살아 있는 교육'이다.

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 바로 이러한 교육적 잠재성을 예술적으로 실현한 공연이다. 호랑이를 무찌르는 이야기에서 '함께 살아갈 방법'을 고민하는 방향으로 서사를 비틀고, 무서운 존재였던 호랑이를 탈춤의 유쾌한 몸짓으로 재탄생시키며, 인형극의 친근함 속에 놀이와 교육을 녹여낸다. 공연은 아이들에게 막연한 감상의 대상이 아니라, 함께 웃고 춤추고 질문하게 만드는 '참여형 예술경험'으로 작동한다.

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 전통을 머리로 '이해'하는 것이 아니라, 몸으로 '느끼고 노는' 감각의 언어로 풀어낸다. 이 공연의 교육적 힘은 전통을 살아 있는 경험으로 전환시키는 데 있다. 장단과 호흡, 놀이와 신명의 리듬 속에서 아이들은 공동체적 상상력, 타자에 대한 감응력, 자기 표현의 용기를 자연스럽게 익혀간다. 이때의 전통은 더 이상 과거의 유물이 아니라, 아이들의 감각과 정서 속에서 되살아나는 미래형 문화자산으로 다시 태어난다.

아도르노는 미학 이론에서 진정한 예술의 본질을 '부정성(negative dialectics)'으로 보았다. 즉, 예술은 일상적 기능이나 상품화된 세계의 논리와 타협하지 않으면서도 현실과 긴장을 유지하는 비판적 힘으로 작용해야 한다. 전통연희 역시 현실의 모순에 대한 비판적 표현이자, 지배적 질서를 해체하는 미학적 실천으로 기능해왔다. 특히 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 권위적 호랑이를 해학적 존재로 전환시키면서 아이들로 하여금 기존의 위계적 세계관을 창의적으로 재구성하도록 돕는다. 이는 아도르노가 강조한 예술의 '비동일성'과 정확히 부합하는 지점으로, 정해진 답이 아닌 새로운 사유의 가능성을 여는 교육적 효과를 지닌다. 이 부정성은 2막 초반, 호랑이가 공포의 북소리 속에서 갑자기 즉흥적인 춤을 추며 관객석을 맴돌며 어린이의 웃음을 유도하는 장면에서 분명히 드러난다. 이 장면은 아도르노가 말한 '비동일성'의 현장적 구현이다.

전통연희의 '상호작용성'과 '개방적 공간성'은 한국 고유의 문화적 특성으로서 현대 인터랙티브 아트의 이론적 근거를 제공한다. 연희자와 관중이 상호작용하여 연희를 이끌어가는 이러한 구조는 단순한 일방향적 전달이 아닌, 집단적 창작과 소통의 미학을 구현한다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉에서 아이들의 구호와 참여가 공연의 필수적 요소가 되는 것은 바로 이러한 전통의 현대적 계승이라 할 수 있다.

빅터 터너의 공동체 이론을 통해 이 공연의 교육적 의미를 더욱 명확히 파악할 수 있다. 터너에 따르면 의례적 공간에서는 일상의 사회구조가 해체되고 평등하고 익명적인 공동체가 형성된다. 전통연희의 마당이 바로 그러한 '리미널리티(liminality)' 공간이며, 〈팥죽할멈과 호랑이〉의 무대 역시 아이들이 일상의 제약에서 벗어나 자유롭게 감정을 표현하고 집단적 신명을 체험할 수 있는 코뮤니타스를 실현한다. 이때

아이들은 단순한 관객이 아닌, 의례의 공동 참여자로서 상호 유대감과 평등주의를 경험하게 된다.

제2장. 〈팥죽할멈과 호랑이〉의 미학적 실험 — 서사, 정서, 상상력의 공연

1) 지금, 여기, 이 공연을 다시 말하는 이유

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 오늘날 한국 사회가 요청하는 예술의 가치, 교육의 방향성, 공동체적 가능성을 동시에 사유하는 전통연희의 동시대적 실험이다. 이 공연은 전통을 단순히 재현의 대상으로 삼지 않고, 그 형식과 내용을 오늘의 정서에 맞게 창의적으로 변용함으로써, 어린이 관객이 능동적으로 참여할 수 있는 개방적 구조를 구축한다. 이는 전통의 계승을 넘어, 전통을 동시대의 감각 속에서 다시 창조(re-creation)하는 예술 실천의 한 양상이라 할 수 있다.

본 비평은 이러한 창작적 실천을 비평적으로 성찰하고자 한다. 본문에서는 〈팥죽할멈과 호랑이〉를 단순한 전래동화극으로 환원하지 않고, 전통을 실험하는 '장(field)', 놀이를 통한 학습의 '공간', 감각을 일깨우는 예술적 매체로 해석한다. 이를 위해 작품에 내재된 미학적 구성 방식, 서사의 변형과 재서술, 공연 구조의 특이성, 교육적 효과, 그리고 사회문화적 함의를 다층적으로 분석하고자 한다. 동시에 이 작품을 통해 전통예술이 어떻게 동시대성과 교육성을 획득하고, 새로운 예술교육의 장으로 확장될 수 있는지를 구체적으로 탐색할 것이다.

우리는 이 공연을 둘러싸고 다음과 같은 물음을 던져볼 필요가 있다. 이 공연은 어떤 '전통'을 호명하고 있으며, 어떤 '미래'를 상상하게 하는가? 그 미래는 어린이의 감각과 상상력 속에서 어떻게 형상화되며, 어떠한 문화적 감수성과 정동을 길러내는가? 이러한 질문을 따라가는 비평의 여정은 곧, 전통연희가 더 이상 과거의 유산이 아니라, 지금 여기에서 예술이자 교육이며, 놀이이자 삶의 감각적 실천으로 작동하고 있음을 확인하는 과정이기도 하다.

2) 설화의 재의미화와 문화적 확장성

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 단순히 민담을 무대화한 어린이극이 아니다. 이 작품은 오래된 설화가 전통연희라는 감각적 언어로 재맥락화되며, '전통'과 '동심', '놀이'와 '정체성'이라는 핵심 키워드들이 예술의 무대 위에서 상호작용하는 동시대적 문화 실천의 현장이다. 본 공연의 서사적 원형인 '팥죽할멈' 설화는 오랫동안 세대를 거쳐 구술되고 기억되어온 민속 서사로, 지금 이 시점에도 여전히 문화적 상징체계로 기능하고 있다.

이 설화는 전국 각지에 다양한 지역적 변이형이 존재하지만, 등장인물이나 사건 전개의 차이에도 불구하고 두 가지 핵심 상징을 공통적으로 내포하고 있다. 바로 '호랑이'와 '팥'이다. 이 두 요소는 한국 민속설화와 집단적 상상력에서 반복적으로 호출되는 기표이며, 각각 독자적인 문화적 층위를 형성한다. 호랑이는 공포와 권위, 신비와 우스움이라는 상반된 정동이 교차하는 존재로, 위협의 상징이자 동시에 익살의 대상, 혹은 경계와 질서를 전복시키는 전이적 존재로 작동해왔다. 굿판과 마당놀이, 아동 구술 전통 속의 호랑이는 인간과 세계, 규범과 일탈의 경계를 넘나드는 상징적 매개체였다. 그것은 악령을 퇴치하는 신수인 동시에, 권위적 질서에 도전하는 해학의 형상이자, 억압된 정서의 해소를 가능케 하는 웃음의 주체였다.

반면 '팥'은 보다 실용적이고 주술적인 상징체계를 구성한다. 민속적 맥락에서 팥은 재액을 물리치는 음식으로 여겨졌으며, 동짓날 팥죽을 쑤어 집안 곳곳에 뿌리거나 장례식장에 팥물을 두는 행위는 공동체의 안녕과 정화 의식을 위한 주술적 실천이었다. 팥의 붉은빛은 악귀를 쫓는 정령적 힘으로 해석되었으며, 이는 공동체의 통합과 보호를 상징하는 문화적 코드로 작동했다. 설화 속 팥죽할멈이 호랑이를 물리치기 위해 팥죽을 끓인다는 서사는 단순한 극적 장치가 아니라, 위협에 대한 대응으로서의 지혜, 음식의 주술성과 공동체의 신념이 상징적으로 결합된 행위라 할 수 있다.

그렇다면 이 전통 설화는 왜 지금, 다시 무대 위에서 호출되어야 하는가? 특히 디지털 네이티브로 불리는 아이들, 4차 산업혁명이라는 기술 기반의 언어 체계 속에서 성장하는 오늘날의 어린이들에게, '팥'과 '호랑이'는 어떤 의미망으로 접속되는가? 이는 단순한 문화재현의 문제가 아니라, 과거의 서사가 동시대적 감각 속에서 어떻게 다시 구성되고, 새로운 정서적 감수성과 사회적 상상력을 생성할 수 있는지를 묻는 질문이기도 하다.

현대 어린이들은 지식과 정보에는 익숙하지만, 문화적 정체성과 감각적 언어에는 점점 멀어지는 경향을 보인다. 스마트기기와 알고리즘에 노출되어 있는 아이들은 빠르게 정보를 소비하지만, 감정의 뉘앙스를 표현하거나 공동체적 관계를 감각하는 데 있어 상대적으로 취약해진다. 이럴 때, 전래동화와 같은 '공통된 서사'는 개인의 정체성을 구성하고 세계를 이해하는 하나의 내러티브 기반이 될 수 있다. '나는 누구인가'를 스스로 묻고 대답할 수 있도록 돕는 문화 자원으로서, 전통 설화는 여전히 강력한 힘을 갖고 있다.

'호랑이가 나오는 우리 이야기', '팥죽으로 위기를 극복하는 이야기'는 단순히 과거의 이야기 구조가 아니다. 그것은 지금 이 시대에도 유효한 윤리와 상상력, 감정의 조형 방식을 전달하는 서사적 장치다. 특히 〈팥죽할멈과 호랑이〉와 같은 어린이 공연에서는 이 전통 서사가 공연의 장단과 탈, 인형극과 판소리의 몸짓 언어와 결합하며 아이들에게 '보고 듣는 이야기'를 넘어 '몸으로 체험하는 이야기'로 작동하게 된다.

더 흥미로운 것은 이 설화가 국내에만 머무르지 않고, 국제적으로도 주목받고 있다는 사실이다. 2019년, 이 설화를 바탕으로 한 그림책 '팥죽할멈과 호랑이(길벗어린이)'는 세계적 권위를 가진 이탈리아 볼로냐 아동도서전(Bologna Children's Book Fair)에서 '라가치상 특별언급(Mention)'을 수상했다. 이는 단순한 동양의 이국적 소재에 대한 흥미가 아니라, 세계 아동문학계가 민속서사의 보편성과 감각적 재해석에 주목하고 있다는 반증이다.

서양의 아동문화권에서도 이 이야기의 보편적 서사는 큰 공감을 일으킨다. 첫째, '약자가 지혜로 위기를 극복한다'는 정의 구조는 세계 각지의 전래동화에서 반복되는 핵심 모티프이기 때문이다. 둘째, 호랑이라는 인물의 이중성인 '무서운 존재이지만 동시에 웃음을 주는 존재'는 아이들에게 감정의 복합성을 자연스럽게 이해하게 만든다. 셋째, 팥이라는 소재 역시 동양적이면서도 '음식'이라는 공통된 상징 구조를 통해 쉽게 감응 가능한 상징으로 작용한다.

결과적으로 이 설화는 지역적 특수성 안에 세계적 보편성을 담고 있다. 바로 이 점이 〈팥죽할멈과 호랑이〉 같은 공연이 한국적 민속 공연을 바탕으로 문화 간 상호 이해의 무대, 감각적 교육의 장, 정체성 서사의 재배치 실천으로 기능할 수 있는 가능성을 여는 지점이다.

이 공연이 보여주는 '전통의 재사용' 방식은 보존 중심의 전통 담론을 넘어서 '실천적 감각'으로 전통을 되살리는 전략이다. 아이들은 공연 속에서 호랑이를 무찌르는 서사만 따라가는 것이 아니라, 호랑이와 함께 춤을 추고 노래를 부르며 위협을 웃음으로 전환하는 감정 훈련을 받는다. 팥은 악귀를 물리치는 무기가 아니라, 친구들과 나누어 먹는 음식이 되고, 호랑이는 외면해야 할 타자가 아니라 관계 맺기를 시도해야 할 또 다른 존재가 된다. 이것이 바로 〈팥죽할멈과 호랑이〉가 전통을 통해 오늘의 감정과 정체성을 재구성하는 방식이며, 공연예술로서 전통을 다시 살리는 방식이다.

무엇보다도 이 공연은 아이들이 '내가 아는 이야기'를 '새롭게 체험하는' 경험을 제공한다. 전래동화를 읽은 기억이 있는 아이들은 무대 위의 이야기가 다르게 변주되고, 인형과 탈춤, 장단과 구호로 다시 구성되는 과정을 통해 서사의 해석 권한이 자신에게 있다는 감각을 획득한다. '이야기를 다시 말하는 권리'가 아이들에게 부여되는 순간, 그들은 더 이상 수동적인 관객이 아니라 이야기의 재창조자가 된다.

결국 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 과거 복원 대신 미래를 상상하는 언어를 제시한다. 신명·율동·노래·참여를 통해 전통을 아이들의 몸과 정서 속에 되살린 예술 실천이다. 전래동화는 지나간 유물이 아니다. 그것은 다시 태어날 수 있는 감각의 마당이며, 우리가 함께 짓는 새로운 이야기의 시작점이다.

제3장. 연희와 동화의 융합, 새로운 장르의 탄생

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 누구에게나 익숙한 이야기에서 출발하여, 무대 위에서 탈춤과 인형극이 어우러진 전통연희 창작극으로 변모한다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉가 어떻게 전통과 현대를 조화시키며, 아동극이라는 장르 속에서 전통연희를 새롭게 구현했는지를 살펴보자.

1) 전통연희의 현대적 수용 — 재현을 넘어 '살아있는 창작'으로

전통연희는 그 자체로 유동적이며 실천적인 예술로서, 시대와 지역에 따라 끊임없이 변용되어 왔다. 강령탈춤, 봉산탈춤, 사자놀이, 풍물굿, 판굿 등 한국의 전통연희는 고정된 대본이나 연출에 의존하지 않고, 오히려 배우와 관객의 호흡, 마당이라는 열린 공간, 즉흥적인 추임새와 전승된 리듬 위에서 매 순간 새롭게 생성되는 연극적 놀이였다.

이러한 특성은 전통연희를 '보존'해야 할 대상이 아닌, 다시 창작할 수 있는 원형적 예술로 인식하게 한다. 특히 어린이를 위한 공연에서는 '재현'보다 '재창조'의 개념이 더 중요하다. 왜냐하면 아이들은 단순한 과거의 복원보다는 지금 이 순간 즐기고, 반응하고, 상상할 수 있는 이야기와 형식에 더 큰 감응을 보이기 때문이다.

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 이 지점에서 전통연희의 현대적 수용에 모범이 되는 사례다. 이 공연은 강령탈춤, 인형극, 굿과 마당놀이의 형식을 동화 속 서사와 결합해 새롭게 구성하였다. 즉, 전통 연희의 형식과 리듬은 그대로 유지하되, 이야기의 구조와 인물의 관계, 무대의 구성은 현대적 감각에 맞게 변형한 것이다.

예컨대, 호랑이는 공포의 상징이 아니라 율동과 코믹함이 강조된 존재로 재해석되며, 아이들의 두려움을 유발하기보다는 함께 웃고 춤추는 연희의 파트너로 기능한다. 이러한 해석은 전통의 정서를 해치지 않으면서도 동화적 상상력과 전통의 신명을 연결하는 성공적인 전략이라 할 수 있다.

2) 설화의 연극적 재구성 — '팥죽할멈' 이야기의 무대화 가능성

〈팥죽할멈과 호랑이〉의 원형은 오랜 세월 구전되어 온 전래동화다. 호랑이 설화는 전국적으로 다양한 버전으로 존재하며, 구조적으로는 '가해자(호랑이)와 약자(할멈 또는 오누이)의 대결', '지혜로운 기지', '도움받는 연대' 등의 주제를 품고 있다. 민간설화의 특징인 반복구조와 단순 명료한 대사, 상징적 인물 구도는 연극화에 매우 적합한 서사 구조를 제공한다.

전래동화의 연극적 재구성에서 중요한 것은 이야기를 무대에 올리는 것이 아니라, 그 문화적 상징성과 정서적 뿌리를 현대적으로 번안하는 일이다. 공연 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 이를 두 가지 방향에서 수행한다.

첫째, 등장인물의 재배치다. 기존 이야기에서 중심은 '할멈'과 '호랑이'였지만, 공연에서는 신명나는 리듬이 중심에 서면서 공동체의 연대와 상호작용이 강조된다. 둘째, 결말의 변화다. 기존에는 악당인 호랑이를 처벌하거나 물리치는 데 초점이 있었다면, 공연은 호랑이와 '함께 살 수 있는 방법'을 고민하게 하며 공감과 상상의 결말을 유도한다. 이는 단순한 교훈을 넘어선 서사적 진화이며, 오늘날 어린이들에게 필요한 정서교육의 일환으로도 기능한다.

연희적 형식 또한 이 연극적 재구성에 기여한다. 이야기의 전개는 음악과 율동, 탈춤과 인형극의 리듬을 타고 흘러가며, 각 장면은 대사보다는 몸짓과 장단, 즉흥적 호흡으로 전달된다. 이때 이야기의 순차적 흐름보다 즉각적 반응과 감각의 리듬이 더 중요해지며, 아이들은 자연스럽게 참여자이자 공동창작자가 된다.

3) 어린이 공연으로서의 특수성 — 교육성과 놀이성의 접점

어린이 공연은 단순히 관람의 대상이 아니다. 그것은 아이들의 몸과 마음이 직접 반응하고 상호작용하는 '참여형 체험'이다. 이 점에서 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 '전통을 보여주는 공연'이 아니라, '아이들이 전통 속에서 놀고 배우는 경험'으로 기획되고 있다. 이 공연이 특별한 이유는 바로 그 지점에 있다.

첫째, 놀이로서의 연희가 있다. 아이들은 공연 중 구호를 외치고, 노래를 따라 부르고, 악기나 인형을 만져보며 단순한 관객에서 벗어난다. 이때 공연은 하나의 이야기이자, 몸으로 익히는 수업이며, 놀이의 마당이 된다. 이는 정적인 수업이나 매체 기반 교육이 제공하지 못하는 경험으로, 전통이라는 문화적 요소가 '정서적 체험'으로 전이되는 중요한 통로다.

둘째, 교육의 확장 가능성이다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 공연이 끝난 후, 아이들은 집으로 돌아가는 길에서도 손을 흔들며 장단을 흥얼거리고, 호랑이 흉내를 내며 "어흥"을 외친다. 이는 공연이 단발적 이벤트가 아닌, 일상의 연장선에서 기억되고 재연되는 문화적 자극으로 기능한다는 뜻이다.

셋째, 이 공연은 감정의 언어를 제공한다. 무섭지만 웃긴 호랑이, 약하지만 당당한 할멈, 소리를 질러도 되는 마당, 잘 몰라도 춤을 따라 하면 되는 무대. 이러한 구성은 '감정 표현을 억누르기보다는 풀어내는 공간'을 제공하며, 아동의 사회적 표현력과 정서적 회복력을 자연스럽게 강화한다.

4) 연희적 동화극이라는 장르의 실험

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 기존의 아동극이나 민속극의 틀을 넘어서, 전통연희+동화+교육극+참여극의

경계를 넘나드는 복합 장르로 작동한다. 이는 연희의 본질인 유동성과 융합성에 기반한 새로운 시도이기도 하다.

전통연희놀이연구소는 설화를 각색만 한 것이 아니라, 그 형식 자체를 동화적 감각으로 재구성하였다. 무대는 동화책처럼 열리고, 인형은 살아 있는 배우처럼 춤추며, 탈을 쓴 배우들은 이야기꾼이자 해설자이자 친구가 된다. 이 모든 요소는 아이들에게 연극을 '구경'하는 것이 아니라 '같이 노는' 공간으로 느끼게 만든다.

이러한 접근은 전통과 현대, 놀이와 학습, 민속성과 교육이라는 서로 다른 층위를 하나의 무대 안에 공존시키는 창작적 성취다. 이는 공연예술이 문화적 '보존'이나 '감상'의 도구가 아닌, 재구성과 체화, 감응과 실천의 장으로 기능할 수 있다는 점을 강하게 시사한다.

제4장. 전통연희놀이연구소의 창작 철학

현대의 공연 예술계에서 '전통'을 다룬다는 것은 과거를 복원하는 일이 아니다. 그것은 과거의 언어로 현재의 정서를 말하고, 지금의 관객을 움직이는 감각을 만들어내는 일이다. 이러한 점에서 전통연희놀이연구소는 한국 전통예술의 '살아 있는 실험실'로서 다양한 실험을 시도하고 있다. 그들의 공연은 항상 정해진 답을 피하고, 예측 불가능한 신명과 웃음, 참여와 질문을 품는다. 그리고 그 중심에는 언제나 '아이들'이 있다. 먼저 이들의 철학과 실천, 그리고 그 구체적 성과로서의 〈팥죽할멈과 호랑이〉를 살펴보자.

1) 전통을 다시 여는 사람들 — 연구소의 철학과 실천

전통연희놀이연구소는 1999년 창립 이래 20년 넘게 전통예술의 현재화를 위해 활동해왔다. 단체의 뿌리는 국가무형문화재 제34호 강령탈춤이다. 이를 계승한 연희자들이 모여 전통연희의 교육, 공연, 창작을 결합하는 방식을 꾸준히 모색해온 것이다. 2020년 사단법인으로 승인되며, 지역사회와 공공문화 영역에서의 역할도 보다 본격화되었다.

이 단체의 가장 두드러진 특징은 '놀이'를 기반으로 한 예술철학이다. '놀면서 배운다'는 말은 교육에서 흔히 쓰이는 표현이지만, 전통연희놀이연구소는 그것을 말이 아닌 무대와 몸으로 증명하는 실천 예술로 전환시킨다. 이들은 연희를 관객이 참여하고 변화하며 스스로 경험하는 교육적 장으로 확장시킨다.

이러한 실천은 공연의 형식과 내용, 대상을 모두 통합적으로 설계하는 창작 전략으로 이어진다. 그들은 탈춤을 탈춤으로만 재현하지 않는다. 판굿과 풍물, 민요와 무속, 인형극과 마임, 그림자극과 율동 등 장르와 전통을 넘나들며 '지금 이 시대에 가능한 연희란 무엇인가'를 끊임없이 묻는다. 그것은 박제된 연희가 아니라, 몸이 움직이고, 감정이 흔들리고, 아이들이 웃고 뛰어드는 생생한 연희다.

2) 창작 전통극으로서의 〈팥죽할멈과 호랑이〉

이러한 철학의 결정체가 바로 〈팥죽할멈과 호랑이〉다. 이 작품은 단순한 각색극이 아니라, 전통과 현대, 민속과 교육, 아동문학과 무대예술이 종합적으로 교차하는 다장르·다매체 창작극이다.

이번 공연에는 탈할멈과 인형할멈, 그리고 탈호랑이, 인형호랑이, 사람호랑이의 삼중적 호랑이 캐릭터가

중심축을 이룬다. 여기에 밤톨, 맷돌, 멍석, 지게 등 생명력 있는 조력자들이 등장하여 연희극의 활기를 더한다. 인형과 탈, 그리고 사람 배우가 공존하는 이 다층적 인물 구조는 상징성과 친숙함, 판타지를 동시에 구현하는 장치로 작동한다.

공연은 크게 세 개의 층위로 구성된다. 첫째, 서사의 층위에서는 우리가 익히 알고 있는 동화를 중심으로 극적 구성이 이루어지며, 둘째, 형식의 층위에서는 탈춤과 인형극, 노래와 율동이 자유롭게 오가고, 셋째, 관객과의 상호작용 층위에서는 직접 참여하고 반응하는 놀이의 마당이 펼쳐진다. 이러한 3중 구조는 아이들이 스토리라인을 따라가면서도 동시에 무대의 일부로 작동하게 하는 역할을 한다.

호랑이는 아이들 옆에 나타나고, 할멈은 관객을 향해 말을 걸며, 인형은 손에 잡힐 듯 가까이 다가온다. 이때 아이들은 단지 '보는' 존재가 아니라, 극중 인물과 같은 눈높이에서 호흡하고 구호를 함께 외치며 참여하는 공연의 공동 창작자로 기능하게 된다.

3) 인물과 상상력 — 아이의 눈으로 다시 쓰는 '팥죽 이야기'

〈팥죽할멈과 호랑이〉에서 가장 인상적인 부분 중 하나는, 서사의 재배치와 감정의 재맥락화다. 원형 설화에서 할멈은 주체적이고 기민한 인물로 등장하지만, 공연에서는 오누이의 목소리와 행동이 전면에 나선다. 이는 어린이 관객의 동일화 가능성을 높이기 위한 의도이며, 동시에 '이야기를 다시 말하는 권리'가 아이들에게 있다는 선언이기도 하다.

호랑이 또한 단순한 '악당'이 아니다. 커다란 탈과 굵직한 장단 속에서 등장하지만, 그 존재는 공포보다는 우스꽝스러움과 코믹함으로 전달된다. 어린이들은 처음엔 놀라다가도 이내 호랑이와 함께 춤을 추고 노래를 부르며, 이야기 속 '적'이 아닌 '놀잇감'으로 호랑이를 수용하게 된다. 이는 단지 연희적 장치의 변화가 아니라, 전통 속 상징을 감정적으로 재배치한 해석의 결과다.

공연의 결말 또한 눈여겨볼 부분이다. 원래 이야기에서 호랑이는 처벌되거나 도망가지만, 공연에서는 '함께 살 수 있는 방법은 없을까?'라는 질문이 제기된다. 이는 갈등의 종결을 복수나 권선징악이 아닌 공감과 상상의 윤리로 전환시키는 창작적 전환이며, 어린이 공연으로서의 교육적 고민이 깊이 반영된 결과다.

4) 시즌제 제작과 변주 — 살아 있는 공연으로서의 지속성

흥미로운 점은 〈팥죽할멈과 호랑이〉가 단발성 기획이 아니라, 다양한 시즌과 형식으로 반복 제작되며 진화하는 공연이라는 점이다. 매해 공연은 공간, 예산, 관객 구성에 따라 조금씩 각색되며, 어떤 경우엔 더 많은 인형이 사용되고, 또 어떤 경우엔 율동과 노래의 비중이 커진다. 이는 전통연희가 본래 갖고 있는 개방적 구조와 유동성을 창작의 핵심 기제로 삼았기 때문에 가능한 일이다.

예를 들어, 야외공연에서는 관객 참여를 극대화한 마당 구성과 탈놀이 중심의 연출이 강조되고, 실내공연에서는 인형극적 구성과 조명·음향의 세밀한 연출이 강화된다. 또한 특정 지역사회와의 협력에서는 그 지역의 특색이 반영된 버전이 제작되기도 하며, 공연 전·후에 아동 체험 프로그램, 전통놀이 교육, 그림책 전시 등이 결합된 복합 문화행사로 발전되기도 한다.

이러한 방식은 전통을 반복이 아니라 재생산의 언어로 전환시키는 전략이며, 단순한 '하나의 완성된 공연'이 아니라 끊임없이 변형·적응·공유 가능한 살아 있는 콘텐츠로서의 가능성을 보여준다. 바로 이 점이

전통연희놀이연구소가 지역문화예술생태계 안에서 지속적으로 작동할 수 있는 이유다.

제5장. 전통연희 공연의 미학적 구조와 언어

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 전통연희의 언어, 동화의 서사, 어린이 공연의 놀이성과 교육성이 복합적으로 교차하는 융합형 창작극이다. 전통을 그대로 재현하기보다, 그 원형적 미학과 감각을 오늘의 관객과 만나게 하는 방식으로 번안하고 변형하며, 아이들과 함께 새로운 공연 언어를 만들어가는 살아 있는 예술 실천이다. 무대구성, 연희 요소의 변용, 연기와 음악, 시각적 상상력 등 작품의 형식적 요소를 중심으로 작품의 공연미학을 분석해보자.

1) 열린 공간, 열린 몸 — 무대 구성과 연희의 시학

〈팥죽할멈과 호랑이〉의 무대는 '마당'이라는 전통의 공간 언어를 재해석한 곳이다. 극장은 분명 현대적 실내 공간이지만, 공연이 시작되는 순간부터 그 공간은 무대와 객석의 경계가 허물어지는 열린 구조로 재편된다. 탈을 쓴 배우들은 관객석 사이를 자유롭게 넘나들며 말을 걸고, 때로는 아이들 앞에서 춤을 추고, 노래를 부르며 장단을 맞춘다. 이 공간은 정해진 동선 위에서 일방향적 감상을 요구하지 않는다. 오히려 관객과 배우가 함께 호흡하고 반응하는 마당적 공간을 구현해낸다.

무대장치는 간결하지만 효과적이다. 이동이 가능한 인형극 무대, 팥죽을 끓이는 솥, 호랑이의 등장과 위용을 강조하는 오브제, 그리고 율동에 반응하는 색채조명 등은 서사의 흐름에 따라 리듬 있게 변화하며, 시각적 리듬과 서사적 전환을 이끈다. 특히 주목할 만한 점은 인형의 크기를 확대해 오누이의 작은 존재감을 강조함으로써, 무대 위 상징적 관계성을 시각적으로 재구성했다는 점이다. 이는 무대 위 공간이 단지 배경이 아니라, 이야기 자체의 구조와 감정을 말하는 서사적 도구로 작동하고 있음을 보여준다.

관객이 능동적 주체가 되는 구조는 무대공간을 단순한 시청각 자극의 장이 아닌, 감각적·정서적 체험의 현장으로 탈바꿈시킨다. 이는 전통연희가 가진 마당의 힘, 즉 '공간이 움직이는 만큼 이야기와 감정도 움직이는 원리'와 정확히 맞닿아 있다.

2) 몸의 언어, 장단의 언어 — 전통연희 요소의 변용과 재구성

이 공연은 탈춤, 판굿, 상모놀이, 사자춤 등 전통적 연희 요소를 놀이적 해체와 재조합을 통해 재탄생시켰다. 가장 눈에 띄는 요소는 탈춤이다. 배우들이 착용한 탈은 인물의 감정을 과장하고 정서적 거리를 조절하는 감정적 조형물로 기능한다. 탈은 무섭기도 하고, 우스꽝스럽기도 하며, 장단에 맞춰 돌거나 흔들리는 몸짓과 결합해 '말 없는 대사'를 전달한다. 이처럼 탈은 얼굴을 가리는 도구가 아니라, 몸의 감각을 확장시키는 도구가 된다.

판굿과 상모놀이는 극의 신명을 끌어올리는 장치다. 특히 상모가 도는 순간 관객은 절정의 신명에 도달하고, 아이들은 추임새를 던지며 무대에 반응한다. 공연의 전개는 서사 중심이 아니라, 신명의 파장에 따라 느리게 흐르기도 하고 갑자기 치솟기도 하며, 이 감정의 리듬을 주도하는 것이 바로 연희다.

여기에 국악동요와 장단은 전통의 리듬을 현대의 언어로 번역하는 연결고리로 작용한다. 아이들이 익히 아는 멜로디 위에 장단을 더하거나, 기존의 전래동요를 새로운 가사로 바꿔 부르는 방식은 '전통은 낯선 것이 아니라, 익숙함 안에 숨어 있다'는 경험을 선사한다.

3) 말보다 웃음, 노래보다 장단 — 배우의 연기와 언어의 확장

〈팥죽할멈과 호랑이〉의 배우들은 전통연희자이자 어린이 연극배우이자, 놀이의 촉진자로서 양식화된 몸짓과 과장된 표정으로 연기한다. 대신, 양식화된 몸짓과 과장된 표정, 의성어·의태어를 적극 활용한 음성언어, 그리고 반복과 리듬에 기반한 몸의 리듬으로 관객의 관심과 반응을 유도한다.

할멈의 역을 맡은 배우는 전형적인 어르신의 말투가 아니라, 놀이하는 듯한 말장난과 의성어, 음성 높낮이, 무용적인 몸짓을 결합해 할멈을 '가르치는 어른'이 아니라 '같이 노는 친구'로 전환시킨다. 아이들에게 이는 '무서운 어른'이 아닌 '신나는 존재'로 인식된다.

호랑이 역의 배우는 탈과 큰 동작, 반복적인 대사로 코믹하면서도 리듬 있는 공포감을 조성하며, 놀이적 긴장감과 해소의 순환을 만들어낸다. 특히 중요한 점은 이 모든 연기가 대사보다는 장단과 움직임에 기반하고 있다는 점이다. 이는 연희의 미학이자, 아동관객의 반응성을 최대치로 끌어올리는 공연적 전략이다.

4) 리듬과 음성, 노래와 감정 — 음악의 조직과 심리적 파장

공연의 음악은 서사와 감정을 조직하는 독립적 서사자로서 기능한다. 국악 장단의 기본 박자 위에, 익숙한 동요를 재해석한 가락이 얹히고, 효과음이 결합되며, 장면과 감정의 흐름이 조율된다. 특히 '장단의 교체'는 감정의 전환을 유도하는 핵심 장치다. 신명나는 장단은 극의 장면 전환과 감정 고조를 유기적으로 구성하는 데 핵심적인 역할을 수행한다.

공포 장면에서는 저음의 북소리와 느린 장단이 호랑이의 위협을 표현하고, 아이들과 할멈이 작전을 짜는 장면에서는 빠르고 경쾌한 장단이 긴박감을 조성한다. 관객은 음악의 변화에 따라 자연스럽게 공감각적으로 감정을 이동하게 된다.

중요한 것은 이러한 음악이 모두 놀이로 확장 가능하다는 점이다. 아이들은 장단에 맞춰 손뼉을 치거나 구호를 외치며, 음악을 '듣는' 것이 아니라 '함께 연주하고 반응하는' 방식으로 체험한다. 이는 전통음악이 낯선 감상의 대상이 아니라, 놀이의 리듬이자 학습의 도구로 작동할 수 있다는 가능성을 제시한다.

5) 색채와 형상, 시각의 놀이 — 의상과 무대미술의 상징성

〈팥죽할멈과 호랑이〉의 의상과 무대미술은 전통의 상징성과 아동극의 시각적 흥미를 동시에 고려한 하이브리드적 구성이다. 예를 들어 할멈의 의상은 전통 한복의 색감과 선을 따르면서도, 강렬한 대비 색과 과장된 소품을 덧입혀 아이들이 시각적으로 인지하기 쉬운 캐릭터를 형상화한다.

호랑이 탈과 의상은 공포와 유머 사이의 긴장을 유지하는 상징적 장치다. 호랑이는 거대하고 으르렁거리지만, 탈은 우스꽝스럽고 동작은 과장되어 있다. 이는 아이들이 위협을 느끼면서도 웃음을 터뜨리는 정서적 복합반응을 유도한다.

무대 색감은 주로 원색과 파스텔톤의 병치를 통해 전통성과 현대적 감각을 동시에 표현하며, 그림책 같은 배경 소품은 이야기의 동화성을 강조한다. 이 모든 시각 요소는 연희적 시각 체험을 바탕으로, 공연을 '보는 것'이 아니라 '함께 노는 시각적 공간'으로 확장시키는 역할을 한다.

제6장. 함께 짓는 공연, 참여와 교육의 마당

1) 관객과 함께 짓는 공연 — 놀이적 구조와 교육적 작동

〈팥죽할멈과 호랑이〉의 가장 큰 미학적·교육적 특징은 관객의 즉흥적 참여를 공식화한 구조에 있다. 아이들은 공연 중 적어도 다섯 번 이상 주체적으로 반응하고, 무대와 호흡을 교환하는 기회를 가진다. 예컨대 호랑이가 "팥죽을 안 내놓으면 잡아먹겠다!"고 외치자, 객석에서 한 아이가 "내가 끓여줄게!"라고 소리치며 관객들이 웃음을 터뜨렸다. 공연의 핵심 구조는 참여형 연희극의 전통을 적극 계승한다. 사회자의 인도로 "앞산에서 어흥, 뒷산에서 어흥" 노래를 돌림노래처럼 부르며 분위기를 조성하고, 극 중 "어흥" 구호를 통해 관객은 호랑이와 함께 기꺼이 극에 동참한다. 이러한 즉흥적 참여 유도는 단순한 관람을 바탕으로 놀이와 서사의 공동창작을 이끌어내는 공연 문법으로 작동한다. 이러한 순간은 공연이 '보는 연극'이 아니라, 지금 이 자리에서 함께 지어가는 이야기임을 실감하게 한다. 단순히 배우가 대사를 던지는 것이 아니라, '이럴 땐 어떻게 해야 할까?', '호랑이가 오면 뭐라고 외칠까?' 등의 열린 질문과 관객의 즉각적 피드백이 공연의 일부로 작동하는 구조다.

공연이 끝나면 관객은 무대를 떠나 공연장 옆 공터로 이동한다. 큰 호랑이 깃발을 든 배우의 인솔하에 아이들과 보호자들은 사전에 작성한 소원지를 들고 퍼레이드를 이룬다. 탈을 쓴 호랑이와 악사들이 함께하고, 마당에서는 모두가 신명나는 춤판을 벌인다. 무등산호랑이 깃발이 다시 올라가는 순간, 아이들은 환호와 함께 간절한 소원을 외치고, 광주의 지역 상징이 공연 속 기억으로 재탄생하는 감각적 체험이 완성된다.

이는 기존 연극과 달리 공연이 완성된 결과물이 아니라, 관객의 참여를 통해 완성되는 살아 있는 과정임을 보여준다. 이때 아이들은 수용자가 아닌 '함께 공연을 짓는 존재'로 인식되며, 전통연희의 마당적 원리를 완전하게 구현하는 장이 된다.

또한, 이러한 구조는 아이들의 자율성과 표현력, 창의적 사고를 자극하는 교육적 장치로도 기능한다. 공연이 끝난 후에도 아이들은 그 구호를 반복하거나, 장단을 흉내 내며 이야기를 재구성하는 능동적 연행자 역할을 이어간다.

2) 연희의 마당, 공동체 감각의 회복 — 전통의 수행성과 교육의 미학

전통연희의 공연적 특징은 '현실성과 일탈성', '즉흥성과 상호작용성'이라는 이중적 구조에 있다. 전통연희의 가변적 구조는 텍스트 곳곳에 마련된 '구조적 틈'을 통해 관객의 적극적 참여를 유도하며, 연행현장을 다채롭게 변화시킨다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉 역시 이러한 '틈의 구조'를 활용하여 아이들이 이야기 속으로 자연스럽게 개입할 수 있는 여지를 만들어낸다. 호랑이의 등장 순간, 팥죽을 끓이는 장면, 함께 해결책을 모색하는 대목들은 모두 정해진 대본보다는 현장의 즉흥적 반응과 상호작용에 의해 재구성될 수 있는 열린 구조로 설계되어 있다.

마당극 공간의 구조와 수행성 이론에서 주목할 점은 마당이 '관객의 적극적 참여를 유도하고 극을 열린 구조 속에서 이끌어가게 하는 공간'이라는 정의다. 이는 물리적 공간에 대한 명칭이 아니라 민중의식이 살아 숨 쉬는 이념적 공간으로서, 배우와 관객의 관계를 재설정하는 독특한 공연형식을 의미한다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉의 원형 무대 구성과 객석 순회 방식은 바로 이러한 마당극 미학의 현대적 구현이라

할 수 있다. 전통 가면극과 판소리, 풍물굿에서 수용한 이 열린 공간 개념은 연희자와 관객의 활발한 상호작용을 통해 극대화된 교육적 효과를 거두게 한다.

한국 전통 공연예술과 현대 참여형 연극의 유사성은 '관객의 능동적 개입'이라는 공통분모에서 발견된다. 그러나 전통연희의 참여성은 단순한 기법이 아닌, 공동체적 신명과 집단적 치유를 목적으로 하는 본질적 특성이다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉에서 아이들의 구호와 노래 참여는 서양 연극의 브레히트적 소외효과와는 다른 차원의 몰입과 일체감을 추구하며, 이는 한국적 공연미학의 독특한 지점을 보여준다.

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 단지 잘 만든 어린이 공연이 아니다. 그것은 전통연희의 미학을 현대의 무대 언어로 재구성하고, 동화의 서사를 창의적으로 번안하며, 어린이 공연의 교육성과 참여구조를 공연 자체의 구조로 내재화한 다층적 예술 실천이다. 이 작품은 '연희'라는 전통예술의 본질을 보존하면서도, 그 형식과 감각, 리듬을 오늘의 관객과 다시 나누기 위한 진지한 실험이자 성취라 할 수 있다.

이제 우리는 〈팥죽할멈과 호랑이〉를 단순히 '재미있는 공연'이라 부르기보다는, 놀이와 교육, 전통과 창작이 함께 춤추는 무대적 실천으로 바라보아야 할 것이다. 이 공연의 진정한 가치는 그 무대 위가 아니라, 아이들의 몸짓과 기억, 놀이 속에 오래도록 남아 다시 꽃피는 연희의 생명력에 있다.

제7장. 전통, 교육, 공동체: 연희의 다중적 실천

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 전통연희의 감각과 언어를 활용하여 오늘의 정서, 특히 어린이의 상상력과 교육적 감수성을 자극하는 공연이다. 이 공연은 '왜 연희인가?'라는 질문에 예술적으로 응답하는 복합적 실천이다. 이 공연이 '전통의 현대적 존재 방식'을 구현한 사례로서 어떻게 기능하고 있는지를 분석해보자.

1) 전통연희의 원형적 미학 — 굿과 마당의 계승

전통연희의 중심에는 굿과 마당놀이라는 비서사적 서사, 집단적 감정 분출의 장, 즉흥과 해학의 양식이 자리 잡고 있다. 특히 굿의 형식은 특정 신화적 서사를 따라가는 듯하면서도, 정해진 극본 없이 상황과 정서에 따라 자유롭게 형식이 변화하는 '열린 연행'의 전형이다.

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 이 구조를 창작동화극이라는 형식에 그대로 적용하지는 않지만, 그 미학적 원리와 형식적 유연성을 본질적으로 계승한다. 이 공연은 정해진 대본을 고수하는 연극이 아니라, 아이들의 반응과 추임새, 웃음과 참여에 따라 리듬과 전개가 유동적으로 변화하는 '살아 있는 마당극'이다. 무대는 동화 속 공간처럼 꾸며지되, 마당극의 원형을 따른 원형 무대 구성이 활용된다. 객석과 무대가 분리되지 않고, 등장인물들이 객석과 수시로 호흡을 주고받으며 움직인다. 배우들은 정해진 동선과 대사 위에서만 연기하지 않는다. 그들은 관객을 향해 물으며, 응답을 기다리고, 그 대사에 따라 행동을 바꾸며, 매 공연마다 다른 '즉흥적 감응 구조'를 만들어낸다.

이러한 즉흥성과 반복의 미학은 마당놀이의 특징이자, 굿의 감정 구조를 응용한 전통연희의 핵심이다. 특히 공연 후반부에 관객이 징과 꽹과리를 직접 두드리는 순간은, '관객'이 '공연자'로 전환되는 감정과 역할의 반전 지점이다. 전통연희의 원형인 굿이 '놀이이자 예술이며, 동시에 삶의 치유 과정'이었던 점을 감안할 때, 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 그 미학을 오늘날 어린이 감각에 맞게 재구성한 셈이다.

2) 현대적 변용의 전략 — 어린이 눈높이의 창조적 해석

전통은 그 자체로는 과거다. 그것이 오늘의 언어로 살아나기 위해서는 반드시 '번안'과 '변형'이라는 창작적 과정을 거쳐야 한다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 탈춤의 동작을 그대로 따라하거나, 판굿의 형식을 복원하는 데 집착하지 않는다. 오히려 아이들의 인지 발달 수준과 감정 반응에 맞춰 전통의 핵심 요소들을 놀이의 언어로 바꾸고 조립한다.

예컨대, 호랑이는 무섭고 두려운 존재가 아니다. 공연 초반에는 위협적인 북소리와 함께 등장하지만, 곧 코믹한 말투와 어색한 몸짓으로 '놀림감'이 된다. 이는 권위적 상징을 해체하는 방식이며, 어린이의 정서에서 두려움을 감정적으로 재배치하는 효과를 발휘한다. 이는 전통극에서 익살 광대나 말뚝이가 권력자(양반, 부자)를 희화화하며 해방감을 주던 방식과 정확히 맞닿아 있다.

또한, 공연의 엔딩에서 호랑이를 물리치기보다는 '같이 살 수 있는 방법'을 고민하게 만드는 구조는 전통 이야기의 권선징악적 구도를 관계 중심의 상상력으로 재배치한 대표적 사례다. 어린이 공연에서 '싸워 이기는 것'이 아닌 '함께 살아가는 법'을 묻는 접근은 단지 교육적 교훈을 전달하는 데 그치지 않고, 감정의 복잡성과 공감 능력을 발달시키는 정서적 훈련의 장이 된다.

3) 놀이와 교육의 접면 — 창의적 전통의 실험

〈팥죽할멈과 호랑이〉가 단순한 아동극이 아닌 이유는, 공연 자체가 일종의 전통문화교육 프로그램으로도 기능하기 때문이다. 그 안에는 한국 전통예술의 여러 요소들이 자연스럽게 녹아들어 있다. 장단, 민요, 의복, 색채 상징, 탈과 굿의 기호, 그리고 마당의 구조. 그러나 이 모든 요소는 교과서적 지식이 아니라, 놀이와 웃음, 움직임 속에서 체험되는 감각적 지식으로 아이들에게 전달된다.

이는 교육학적으로 매우 중요한 접근이다. 전통문화의 교육이 '설명'이 아니라 '체화'로 이루어질 때, 아이들은 문화적 지식을 정보로 습득하는 것이 아니라, 감정과 몸의 기억으로 내면화하게 된다. 예를 들어 공연 후 아이들이 집에 돌아가 '호랑이야, 내가 왔다!'라고 외치며 뛰어다닌다면, 그것은 단지 즐거운 기억일 뿐 아니라, 전통이 감각의 차원에서 작동하고 있다는 증거다.

예술교육 효과 연구들은 문화예술교육이 정서적 안정과 자신감 회복에 상당한 효과가 있음을 실증적으로 보여준다. 호주의 더 쏭 룸(The Song Room) 연구에 따르면[1], 장기간 예술교육 프로그램에 참여한 아동들은 '본인 스스로 자주 문제를 일으킨다고 생각하는' 비율이 50%나 감소했으며, 특히 '안전하게 보호된다는 느낌'을 갖는 비율이 남자아이 12%, 여자아이 6% 증가했다. 이는 〈팥죽할멈과 호랑이〉와 같은 전통연희 교육이 단순한 기능 습득을 넘어 아동의 심리적 회복력을 강화하는 치유적 기능을 수행할 수 있음을 시사한다.

전통예술교육을 통한 공감능력 향상 효과에 대한 실증 연구 결과[2]도 주목할 만하다. 문화예술교육의

---

1) The Song Room. (2011). Education Revolution: The Importance of Arts in Every Child's Education. The Song Room.

2) 정보람, 김휘정. (2012). "문화예술교육이 아동의 정서반응 형성에 미치는 영향 연구: 공감능력과 분노조절을 중심으로." 문화경제연구, 15(3), 161-183

흥미 여부, 경험 여부, 경험 유형에 따른 아동의 공감능력과 분노조절 능력의 차이를 검증한 연구에서는 특히 '참여형 예술 활동'이 가장 높은 효과를 보였다. 이는 〈팥죽할멈과 호랑이〉의 참여형 구조가 교육학적으로도 검증된 방법론임을 의미한다. 아이들이 호랑이와 함께 춤추고 노래하며 갈등을 해결해가는 과정은 타자에 대한 이해와 감정 조절 능력을 자연스럽게 기를 수 있는 체험적 교육환경을 제공한다.

문화예술교육의 생애주기별 효과 연구[3]에 따르면, 아동·청소년기에는 특히 자기조절, 자아존중감, 공감능력 분야에서 유의미한 향상이 나타난다. 청소년의 경우 자기조절 영역에서 교육 전후 0.42점의 차이를 보였으며, 이는 전통연희와 같은 집단적 예술 활동이 개인의 감정 관리와 사회적 적응력 향상에 직접적으로 기여함을 보여준다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉에서 아이들이 공동의 목표(호랑이와의 공존)를 위해 협력하고 창의적 해결책을 모색하는 과정은 바로 이러한 자기조절과 공감능력을 통합적으로 기를 수 있는 교육적 장치로 작동한다.

이러한 놀이와 교육의 접점은 '창작 전통극'이라는 장르 실험의 핵심이기도 하다. 이 공연은 전통을 놀이 환경으로 치환함으로써 아이들의 상상력과 감정 표현을 자극하는 감각적 교육의 장으로 재구성되었다. 이는 전통예술의 창작적 미래 가능성을 보여주는 모범적 사례다.

4) 전통의 사회문화적 확장 — 지역과 공동체의 예술적 매개

기획 당시부터 이 작품은 '아이들이 좋아하는 전래동화를 전통연희로 재창조하자'는 목적 아래 출발했고, 연희자, 극작가, 국악인, 인형극 연출가, 무대미술가, 교육전문가 등 다양한 분야의 예술가들이 협업하여 만들어졌다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 다양한 지역 문화재단 및 공공예술 프로그램과 협업하며 공연되어 왔다. 이는 단순히 어린이 대상 공연의 수요 때문만은 아니다. 이 공연이 전통과 지역사회, 어린이와 예술, 교육과 공동체를 연결하는 복합 문화예술 콘텐츠로 기능할 수 있다는 점 때문이다.

특히, 공연은 워크숍, 연희 체험, 전통놀이와 인형 만들기 등 다양한 프로그램과 어우러져, 단발적인 감상이 아닌 이어지는 배움의 시간으로 확장된다. 이를 통해 지역 아이들은 단지 전통을 '보는 것'에서 멈추지 않고, '배우고, 만들어보고, 함께 나누는' 경험을 하게 된다. 이는 전통이 '문화재'가 아닌 '공동체적 경험 자산'으로 재구성되는 과정이라 할 수 있다.

또한 공연자와 지역 예술인, 교사, 학부모의 협업 구조 역시 문화예술의 생태적 확장 가능성을 보여준다.

전통연희는 이제 소수 장인의 전문 예술이 아니라, 지역사회 누구나 함께 참여하고 재창조할 수 있는 '열린 예술'로 나아가고 있다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 바로 이 전환점에서 중요한 플랫폼의 역할을 수행하고 있다.

5) 전통과 현대, 교육과 예술의 동시적 구현

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 '전통'이라는 단어가 내포한 이중적 긴장을 정면으로 품고 있는 작품이다. 하나는 보존과 계승을 중심으로 한 정통성의 요구이며, 다른 하나는 놀이와 창작을 통한 전복과 갱신의

3) 한국문화예술교육진흥원. (2020). 『문화예술교육 생애주기별 효과 연구』. 서울: 한국문화예술교육진흥원.

욕망이다. 이 공연은 이 두 가지 요구를 억지로 절충하거나 조화시키려 하지 않는다. 오히려 서로 충돌하고 넘나들도록 유도함으로써, 전통의 언어를 동시대적 감각 안에서 새롭게 생성해낸다.

무대 위에서는 과거의 탈과 현대적 조명이 나란히 배치되고, 굿의 상징체계와 팝적인 노랫말이 공존하며, 아이들의 비명과 배우의 추임새가 즉흥적 리듬 속에서 결합된다. 이러한 혼종적 구조는 단순한 장르적 융합을 넘어서, 전통이 살아 있는 놀이의 형식으로 오늘의 아이들에게 전이(transmission)되는 과정을 보여준다. 이는 전통의 단순 재현이 아니라, 감각적 변주를 통해 실현되는 '살아 있는 언어의 실험'이다.

궁극적으로 이 공연이 던지는 질문은 '전통을 어떻게 지킬 것인가'가 아니라, '전통을 어떻게 다시 사용할 것인가'이다. 그리고 그 질문에 대한 응답은 박제된 감상의 대상이 아니라, 공동의 놀이와 공연의 언어로 제시된다. 바로 이 점에서 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 창작 전통극이 나아가야 할 의미 있는 방향성을 제시하는 동시대적 사례로 평가될 수 있다.

제8장. 성취와 한계, 그리고 문화적 시사점

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 창작 아동극이라는 형식에 전통연희의 본질을 녹여내고, 탈춤과 인형극, 국악 동요와 굿의 미학을 동화적 서사 안에 유기적으로 결합한 실험적 작품이다. 이 공연은 단순한 이야기 전달을 넘어, 전통의 감각을 오늘의 아이들과 나누는 신명과 상상력의 마당을 구현하고자 했다. 본 장에서는 이 공연이 가진 예술적·교육적 성취를 정리하고, 그 과정에서 드러난 한계와 이를 기반으로 한 미래적 시사점을 심화 평가한다.

1) 작품의 성취 — 전통의 재창조, 감각의 재구성

〈팥죽할멈과 호랑이〉의 가장 큰 성취는 전통연희의 창작적 가능성을 보여준 것이다. 과거의 유산으로 여겨지던 탈춤이나 굿, 풍물 등은 이 공연 안에서 다시금 '오늘의 감각'으로 재탄생한다. 이때 전통은 결코 박물관적 재현으로 기능하지 않으며, 오히려 관객과의 관계 맺기를 통해 살아 움직이는 동시대적 언어가 된다.

이러한 창작적 성공은 공연의 형식뿐 아니라 서사와 정서의 층위에서도 발휘된다. 설화의 교훈적 구조를 그대로 따르지 않고, '함께 살아가는 방법을 모색하는 결말'로 변형한 점은 아이들의 정서발달과 감정이입 능력을 고려한 탁월한 서사적 선택이라 할 수 있다. 이는 단지 전래동화를 각색한 차원을 넘어, 전통서사의 세계관 자체를 공감 중심적 윤리로 전환한 의미 있는 시도다.

또한 이 공연은 공연 자체를 넘어 아이들의 기억 속에 오래 남는 감각적 자극을 설계했다. 율동과 장단, 탈과 소리, 몸짓과 웃음으로 채워진 무대는 일방적 감상이 아닌 다층적 체험으로 기능하며, 이는 공연이 끝난 후에도 놀이처럼 반복되고 재현될 수 있는 확장성을 지닌다. 이러한 점에서 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 아동공연예술이 지닌 감각적 지속성의 모범 사례로 평가할 수 있다.

2) 교육적 효과 — 문화예술교육으로서의 공연

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 공연예술과 문화예술교육이 만나는 교차지점에서 큰 가능성을 보여준다. 특히 이 작품은 교육극으로서의 연희, 놀이로서의 전통예술이라는 방향성을 명확하게 품고 있다. 공연은 감상에 그치지 않고, 참여와 상호작용, 감정 표현과 공동 놀이를 중심에 두며, 아이들이 주체적으로 공연의 일부가

되도록 설계된다.

이는 단순히 재미있고 신나는 체험이 아니라, 아이들에게 문화적 정체성, 공동체적 감각, 창의적 표현력을 길러주는 교육적 실천이기도 하다. 특히 호랑이와의 대결이 아닌 공존을 위한 협상이라는 메시지는 감정 조절 능력과 타자 이해력을 키우는 교육적 내용으로도 충분한 함의를 지닌다.

무엇보다 중요한 점은 이러한 교육 효과가 강의나 설명이 아닌 몸의 움직임, 감정의 발화, 집단적 놀이의 구조 속에서 자연스럽게 발생한다는 점이다. 전통연희의 본질이 원래 '가르치는 예술'이 아닌 '함께 놀며 배운 예술'이었음을 상기할 때, 이 공연은 전통의 교육적 원형을 가장 자연스러운 방식으로 복원한 사례라 할 수 있다.

3) 구성상의 아쉬움 — 전통성과 현대성의 균형

그러나 모든 성취가 그렇듯, 이 공연에도 분명한 구성적 한계와 보완 지점이 존재한다. 먼저 논할 수 있는 부분은, 일부 공연에서 전통과 현대의 비율 조정의 미묘한 불균형이다. 예를 들어 공연의 한 버전에서는 인형극 요소와 동요 중심의 리듬감이 너무 강조되어, 탈춤과 연희 특유의 몸짓적 미학이 상대적으로 희석되기도 했다.

이는 관객 연령층과 공연 장소, 시즌별 연출에 따라 다소간 발생하는 문제이지만, 전통연희 고유의 정서나 장단, 탈의 해학이 인형극과 동화극적 요소에 밀려 흐려지는 경우는 분명 공연의 정체성에 대해 다시 한 번 성찰할 필요가 있다. 전통의 '재해석'이 때때로 '희화화'나 '가벼운 유희'로 읽힐 우려를 초래하기 때문이다.

또한, 공연의 리듬 구성 측면에서도 일정한 장면에서는 에피소드 간 연결성의 느슨함이 드러난다. 즉, 이야기 흐름보다는 놀이적 순간들의 나열로 보일 위험이 있으며, 이는 관객이 극의 중심 갈등이나 정서적 고조에 충분히 몰입하기 어렵게 만들 수 있다. 물론 이는 아동극의 특성상 리듬과 집중의 완급 조절이 요구되기 때문이지만, 향후 더 정밀한 장면 구도와 정서의 누적 구조를 통해 극의 몰입도와 미학적 밀도를 보완할 필요가 있다.

4) 전통연희의 현대적 전승을 위한 시사점

〈팥죽할멈과 호랑이〉의 사례는 전통연희의 현대적 전승이 단순히 '원형의 복원'에 그치는 것이 아니라, 관객의 위치와 감각의 배치를 재조정함으로써 새로운 의미를 생성하는 창작적 실천임을 분명히 보여준다. 특히 관객이 어린이일 때, 전통은 가장 생명력 있고 창조적인 방식으로 다시 활성화될 수 있다. 이는 다음과 같은 네 가지 중요한 시사점을 제공한다.

첫째, 전통은 보존의 대상이기보다 해석과 상상력의 자산이어야 한다. 본 공연은 설화의 원형을 단순 재현하는 대신, 그 핵심 원리를 오늘의 아동 정서와 사회적 맥락에 맞게 재구성하였다. 이러한 접근은 전통이 유물로 고정되지 않고, 지금-여기의 감각 안에서 소통되는 생생한 언어로 재탄생하는 조건이 된다.

둘째, 교육적 매체로서의 전통예술은 실천적 언어로 번역될 필요가 있다. 아동에게 전통을 전달하는 데 있어 핵심은 그것이 인지적 지식으로 머무는 것이 아니라, 신체적·정동적 체험을 통해 내면화되어야 한다는 점이다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 감각과 참여를 중심으로 구성된 무대를 통해 그러한 체험의 장을 효과적으로 구현하였다.

셋째, 지역사회와 협력하는 공연예술의 생태적 구조는 전통의 지속 가능성을 실질적으로 강화한다. 이 공연은 일회성 기획으로 소모되지 않고, 지역의 어린이, 학부모, 교사, 예술인이 함께 의미를 공유하고 확장할 수 있는 공동체적 플랫폼으로 작동하였다. 이는 예술과 교육, 지역문화가 상호순환하는 생태계를 구축한 사례로 평가될 수 있다.

넷째, 전통연희의 창작은 연행자 중심을 넘어서, 기획자·연출가·교육자·연구자 간의 협업을 기반으로 한 종합적 문화실천으로 나아가야 한다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 각기 다른 전문성을 지닌 창작자들이 공동의 목표 아래 유기적으로 협력하며 균형 있는 창작을 완성해낸 점에서, 동시대 전통예술 창작 모델로서도 주목할 만한 의의를 지닌다.

5) 종합 평가 — 공연예술을 넘어선 문화 실천

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 단순한 아동극을 넘어서는 복합적 의미망을 지닌다. 이 작품은 하나의 공연을 매개로, 전통예술의 동시대적 감각과 교육적 실천, 그리고 지역문화 생태계와의 협력 구조를 통합한 입체적 문화 실험으로 기능한다. 공연이 단순히 '보는 것'에서 '참여하고, 반응하며, 다시 구성하는 것'으로 전환되는 현장, 그 살아 있는 연희의 마당 한가운데에 바로 이 작품이 자리하고 있다.

이 공연은 전통연희의 본질을 감각적으로 복원하는 동시에, 과거와 현재를 연결하는 매개체로 작동하며, 아동과 예술가가 함께 구축하는 공동의 언어와 정서적 코드를 창출했다. 이러한 미학적·교육적 성취는 〈팥죽할멈과 호랑이〉를 단지 '완성된 예술작품'으로 규정하기보다, 진행 중인 문화예술 실천의 장(場)으로 바라보게 만든다. 이 공연은 마치 굿처럼, 폐막을 종결이 아닌 재개의 가능성으로 여기는 전통적 시간감을 계승한다. 언제든 다시 열리고, 관객에 따라 변주될 수 있는 열린 구조의 연희이자, 지속적으로 감각과 공동체를 재조율하는 창작적 장면으로 존재한다.

제9장. 감각의 마당, 전통의 내일

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 전래동화라는 익숙한 이야기의 외피 안에 전통연희의 본질을 심고, 그 뿌리를 오늘날의 어린이 관객이라는 새로운 토양에 맞게 정성껏 번역해 낸 창작공연이다. 이 공연은 단지 탈춤과 인형극, 국악동요와 장단이 어우러지는 다장르 혼합극에 머물지 않고, 전통의 미학과 교육의 실천, 그리고 공동체의 감각을 하나의 마당 안에서 통합적으로 펼쳐 보이는 문화예술의 확장형 실험이었다.

이 비평문은 〈팥죽할멈과 호랑이〉를 단순한 아동극이 아닌 '전통의 현재적 재해석', '공동체 기반 문화예술교육', '어린이 감각의 확장'이라는 관점에서 조망해 왔다. 이 마지막 장에서는 앞서 논의한 분석의 결과를 종합하고, 향후 이와 같은 창작 전통공연이 지속적 예술행위로 발전해나가기 위해 고려해야 할 실천적 과제를 정리하고자 한다.

1) 전통의 '살아 있음'을 증명한 무대

무엇보다 이 공연의 의의는 전통연희가 '살아 있는 예술'임을 감각적으로 증명해냈다는 데 있다. 전통이라는 말이 때로는 '지켜야 할 것', '보존되어야 할 것'으로만 다가올 때, 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 그것이 지금 이 순간 아이들과 함께 숨 쉬고, 움직이고, 노래하고, 상상할 수 있는 현재형 언어임을 보여준다.

이는 전통을 과거에 묶어두는 방식이 아니라, 현재와의 관계 속에서 끊임없이 생성되고 조정되는 감각적 실천으로 이해했기 때문에 가능한 일이었다. 공연 속 탈은 마을굿의 유물이 아니라 아이들의 웃음과 연결된 상징이며, 판굿은 소리의 유산이 아니라 몸의 리듬으로 번역되어 움직인다.

전통은 '남겨진 것'이 아니라, '다시 쓰이는 것'일 때 비로소 살아 있는 문화로 존재할 수 있다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 전통을 무대 위에 올려놓은 것이 아니라, 아이들의 몸과 정서, 웃음 속으로 데려온 공연이었다. 이 점에서 공연은 연희의 본령을 현대적으로 해석한 성취이자, 한국 아동공연예술사에서도 주목할 만한 창작 모델이다.

2) 공연을 넘어서는 문화적 공동체 실천

이 공연이 지닌 또 하나의 성과는 전통연희라는 장르를 단지 '공연예술'로서 접근한 것이 아니라, 공동체 기반 문화예술 활동의 확장형 모델로 설계했다는 점이다. 지역 어린이들과의 워크숍, 교육 프로그램과의 연계, 전통놀이 체험 및 전래동요 확장 콘텐츠 등은 공연이 끝나도 계속해서 삶의 일부로 반복될 수 있는 예술 경험을 설계하는 데 기여했다.

이는 전통예술을 단순히 예술계의 한 축으로 소비하는 것이 아니라, 교육, 지역, 생활문화와 연결해 살아 있는 생태계로 전환하는 문화정책적 실험이기도 하다. 그동안 전통연희는 주로 전문 공연단체나 국가무형문화재 중심의 보존 전략 안에 머물러 왔다. 그러나 이 공연은 지역 사회, 어린이, 학교, 비영리단체, 문화기획자가 함께 만드는 예술로서의 연희를 보여줬다.

이는 단순히 '아동을 위한 공연'이 아니라, 지역 문화 기반 공동체의 전통예술 실천이자, 문화민주주의의 구현 방식으로서의 연희를 새롭게 상상할 수 있는 계기가 되었다.

3) 감각적 교육, 관계적 감성의 무대

〈팥죽할멈과 호랑이〉는 교육극으로도 손색이 없는 구조를 지녔다. 하지만 그것은 교과서식 정보전달 구조가 아닌, 감각과 놀이, 관계와 호흡의 실천을 통해 이루어지는 일종의 '연희교육적 환경'이었다.

여기서 '연희교육'이란 전통예술을 수단으로 활용한 교육이 아니라, 전통예술의 형식 그 자체가 교육의 실천이 되는 방식이라 할 수 있다. 장단을 몸으로 익히고, 탈을 통해 감정을 표현하며, 상황극을 통해 관계 맺기를 실험하는 과정은 어린이들이 언어 이전의 감각을 자각하고, 정서적 표현력을 키우며, 공동체적 상상력을 기르는 데 기여한다.

이러한 공연은 아동발달심리학, 교육철학, 예술치유 이론과도 접점이 깊다. 특히 놀이 구조 안에서 갈등 상황(호랑이의 위협)에 반응하고, 극복해가는 과정은 심리적 회복력(resilience)을 촉진시키는 정서적 기제다. 공연 속 아이들은 무섭다고 도망치지 않고, 친구들과 함께 대안을 찾고, 창의적으로 문제를 해결하며, 결국 위협을 포용할 수 있는 방법을 상상한다.

이는 단지 '재미있는 공연' 이상의 효과다. 그것은 사회적 감정 훈련으로서의 공연, 즉 감정 조절, 타자 이해, 집단 놀이 속 자아 확장이라는 교육적 기능이 숨어 있는 정교한 무대 구성이다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 이런 의미에서 연희를 교육의 도구가 아닌, 교육 그 자체로 환원시킨 공연이다.

4) 전통의 미래를 위한 실천적 과제

민간전통공연예술단체 지원정책의 현황과 과제를 살펴보면, 현재 전통예술에 대한 공공지원은 문화체육관광부의 공연전통예술과와 국립국악원을 중심으로 이루어지고 있으나, 창작 실험과 교육적 활용을 위한 지원은 여전히 부족한 실정이다. 특히 〈팥죽할멈과 호랑이〉와 같은 전통연희 창작극은 단순한 공연지원을 넘어 교육 프로그램과의 연계, 지역사회와의 협력, 장기적 레퍼토리 개발을 위한 통합적 지원체계가 필요하다. 2024년 지역 전통공연예술 지원 사업에서 제시된 '고정 레퍼토리화 가능한 중소규모 공연' 지원 방향은 이러한 필요성을 반영한 것으로 평가된다.

문화마케팅을 통한 전통예술 공연 활성화 방안 연구에서는 전통예술이 '과거에 비해 현재 마케팅에 대한 관심과 활성화를 이루고자 하는' 흐름에 주목한다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉의 경우, 단순한 공연 홍보를 넘어 교육적 가치와 사회적 효과를 부각시키는 통합적 마케팅 전략이 필요하다. 특히 '우리나라의 고유한 전통문화를 현대인들이 보고 즐길 수 있는 공연상품으로 개발'하되, 상업적 효과뿐 아니라 교육적 임팩트와 문화적 가치를 동시에 어필할 수 있는 마케팅 모델 개발이 요구된다.

지역아동센터 문화예술교육프로그램 효과 연구는 〈팥죽할멈과 호랑이〉와 같은 공연이 사회적 약자 계층에게 미칠 수 있는 긍정적 영향을 보여준다. 지역아동센터에서 실시한 전통춤 프로그램 연구[4]에 따르면, 아동들은 “자연스럽게 예의범절 교육을 익혔으며, 대화법도 긍정적으로 변화”했고, “창의성 향상”과 “자신감 회복” 효과를 보였다. 이는 전통연희 기반 아동극이 단순한 문화 향유를 넘어 사회적 기능과 교육적 효과를 동시에 달성할 수 있는 공공 문화정책의 핵심 도구로 활용될 수 있음을 시사한다. 특히 소외계층 아동·청소년의 문화격차 해소와 정서적 안정을 위한 정책적 수단으로서 전통연희 창작극의 가능성을 적극 검토할 필요가 있다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉의 성과를 넘어, 우리는 다음과 같은 질문에 직면한다. 이 공연과 같은 창작 연희극이 지속 가능한 예술로 기능하려면 무엇이 필요할까? 이를 위해 다음과 같은 과제들이 제기된다.

첫째, 창작 전통연희극의 지속 가능한 생태계 조성이다. 공연 단체가 공연만으로 생존하기 어려운 구조에서는 창작이 일회성 기획에 머무를 수밖에 없다. 장기적인 기획과 시즌제 운영, 지역 거점형 순회공연 지원, 전통연희 창작극에 대한 펀딩 및 공공지원 확대가 필요하다.

둘째, 전통연희 인력의 창작 훈련 구조 마련이다. 연희자, 연출자, 아동극 전문가, 음악감독, 문화기획자 간의 협업은 단발성 공동작업이 아닌, 장기적 교육 플랫폼 안에서 구축되어야 한다. 이를 위해 문화예술교육대학, 전통예술원, 지역문화재단 간 협약을 통한 공동 창작 트레이닝 프로그램 개발이 요구된다.

셋째, 전통 소재의 공연 콘텐츠화 지원 체계 강화다. 전래동화, 지역 민담, 구비문학 등 풍부한 전통 서사를 공연화할 수 있는 플랫폼이 부족한 상황이다. 이를 극작가, 예술교육가, 전통예술인이 함께 풀어갈 수 있는 ‘전통 서사 공연화 공모전’, ‘창작 멘토링 시스템’, ‘학교 예술교육 연계형 공연 개발 사업’이 필요하다.

---

4) 권현정, 윤나리. (2022).「전통춤 교육이 지역아동센터 아동의 정서 및 사회성 발달에 미치는 영향」,『전통예술교육연구』, 8(1), 55-73.

5) 전통은 다시, 마당이 되어야 한다

결국 이 공연이 던지는 가장 핵심적인 시사점은 하나의 문장에 응축된다. “전통은 다시 마당이 되어야 한다.” 이 문장을 깊이 사유한 독자라면, 가까운 전통연희 공연에 직접 참여해 보고, 그 마당에서의 감각을 짧은 사진 일기나 SNS 포스트로 남겨보기를 권한다. 더 나아가 가족 혹은 친구와 함께 5분간의 즉흥 ‘호랑이 놀이’를 재현해본다면, 전통연희가 지닌 실천적 에너지와 감각적 리듬을 몸으로 체득할 수 있을 것이다.

‘마당’은 본질적으로 예술과 교육, 놀이와 공동체가 자유롭게 얽히는 열림의 구조다. 이 공간의 중심에 있는 것은 정답을 제시하는 전문가가 아니라, 질문을 던지고, 웃으며, 서로 어우러지는 사람들이다. 〈팥죽할멈과 호랑이〉는 바로 이러한 마당을 다시 열어젖혔고, 그 안에서 아이들은 자유롭게 뛰어놀았으며, 관객과 배우, 전통과 오늘이 함께 호흡했다.

이 공연의 진정한 힘은 무대 위의 재현에만 머무르지 않는다. 공연이 끝난 후, 아이들이 손뼉을 치며 “호랑이야, 우리가 이겼어!”라고 외치던 순간, 그 감각의 떨림이야말로 연희의 생명력이다. 전통은 더 이상 과거에 고정된 박물관적 유산이 아니다. 그것은 지금-여기의 마당에서 웃고 뛰며 되살아나는 몸의 기억이자, 함께 살아가는 감각의 예술이다.

이러한 체험은 공연이 끝난 이후에도 감각적으로 지속되며, 전통예술이 현대 속에서 다시 태어날 수 있는 가능성을 실증한다. 평론가로서 필자는 이 무대를 단순한 ‘공연’으로 기록하지 않는다. 이 순간은 전통이 현재의 감각 안에서 재탄생한 살아 있는 장소이며, 몸과 마음이 다시 전통과 연결되는 공동의 시간으로 기억될 것이다.

참고문헌

- 김시아, 홍나미, 최유정, 정익중. (2023). 지역아동센터 아동의 문화예술교육 경험이 공동체의식에 미치는 영향: 성공경험과 협업능력의 매개효과를 중심으로. 문화예술교육연구, 18(4), 77-104.
- 문현주. (2019). 공감은 힘이 세다 어린이와 공감하는 대화. 아르떼365. https://arte365.kr/?p=41505
- 박혜정. (2022). 설화 〈팥죽할머니와 호랑이〉에 드러난 비인간의 힘. 구비문학연구, 65, 35-67.
- 윤성혜 외. (2023). 문화예술교육 효과분석. 한국콘텐츠학회지, 23(10).
- 사단법인 전통연희놀이연구소. (2025). 공식 웹사이트. https://www.talchum.net
- 이민경, 박소영. (2021). 코로나19 상황에서 지역아동센터 아동의 문화예술교육 참여경험. 문화예술교육연구, 16(5), 53-76.
- 장덕순. (2014). 한국 전래동화에 나타난 설화 다시 쓰기의 문제. 한국문학이론과비평, 18(4), 5-29.
- 정재곤. (2022). 한국 마당극 공연사 연구. 연기예술연구, 25(1), 91-107.
- 전통연희놀이연구소. (2020). 팥죽할멈과 호랑이 [공연 프로그램]. 사단법인 전통연희놀이연구소.
- 최성미. (2022). 전래동화 〈팥죽할멈과 호랑이〉에 나타난 민속학적 요소의 다층적 연구. 실천민속학연구, 40, 5-29.
- 한국문화예술교육진흥원. (2019). 팥죽할멈과 호랑이 시즌2 - 호랑아 나랑 놀자 [공연 프로그램]. 국립아시아문화전당.
- 한국문화예술교육진흥원. (2021). 2020 문화예술교육 효과분석 연구보고서. 한국문화예술교육진흥원.
- 한국민족문화대백과사전. (2022). 강령 탈춤(康翎 탈춤). 한국학중앙연구원. https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0001066
- 한국민족문화대백과사전. (2022). 마당극(마당劇). 한국학중앙연구원. https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0068013
- KOPIS 공연예술 통합전산망. (2025). 팥죽할멈과 호랑이 [광주]. https://www.kopis.or.kr

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

전통예술

리:바운드 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

개똥이와 무등산 호랑이

리바운드 비평문

비평가 성명

심정민

비평가 소속

한국춤평론가회

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

개똥이와 무등산 호랑이

공연일시

2025년 11월 2일 11시

공연장소

노원문화예술회관 소공연장

어린이를 포함한 가족 단위의 관객에게 전통연희를 재미있게 선사하는 방법

심정민

수도권 집중화 현상이란 전체 인구의 반가량이 서울, 경기, 인천에 몰려 사는 것을 말하며 이는 경제적 불균형과 사회적 문제를 초래하고 있다. 공연예술계에서도 서울 집약적인 활동상으로 인해 지역 예술가가 느끼는 상대적 박탈감이 짙어지고 있다. 흥미로운 점은, 아니 안타까운 점은 정작 서울에서 활동하는 예술가의 상당수가 지역 출신이라는 점이다. 자신이 태어난 곳을 떠나 서울에서 활동할 수밖에 없는 환경적, 상황적 요인에 대해서는 개선될 필요가 있다. 무엇보다도 크고 작은 어려움 속에서도 각 지역에 터를 잡고 묵묵히 활약해 온 지역 예술단체와 예술인의 노고는 적합하게 인정되어야 한다. 2023년 출범한 리:바운드 축제는 지역에서 창·제작한 작품을 서울 주요 공연장에서 선보이는 유통지원형 공연예술축제로, 지역에서 생산한 양질 레퍼토리를 서울뿐 아니라 전국적으로 널리 알릴 수 있는 장을 마련했다는 점에서 지역 예술단체와 예술인의 활동에 힘을 실어줄 수 있으리라 본다.

문화체육관광부와 예술경영지원센터가 주최 및 주관하는 리:바운드 축제(RE:BOUND FESTIVAL)는 "관객에게는 접하기 어려운 지역 공연을 만날 기회를, 지역 예술가에게는 새로운 유통 경로와 창작 기반 확장의 기회를 제공"하려는 목적으로 연극, 뮤지컬, 무용, 클래식, 전통 등 다양한 장르의 기역 기반 공연을 서울 곳곳에 소개하고 있다. 특히 올해는 강동문화재단, 강북문화재단, 구로문화재단, 노원문화재단, 중랑문화재단 등 서울 5개 자치구 문화재단과 함께 '대한민국은 공연 중' 캠페인 연계 행사 형태로 10월 16일부터 11월 16일까지 한 달간 진행되었다.

그 일환으로 11월 2일 노원어린이극장에서 오전 11시와 오후 3시 두 차례에 걸쳐 공연된 전통연희놀이연구소의 〈개똥이와 무등산 호랑이〉에서는 연희, 탈춤, 연기, 율동, 놀이, 재주, 풍물, 체험

등을 아울러서 아동을 포함한 가족 단위의 관객이 즐겁게 관람할 수 있도록 했다. 그리고 우리 삶을 관통하는 교훈까지 담아낸다는 점에서 고무적이다. 지역 설화를 소재로 한 〈개똥이와 무등산 호랑이〉의 대략적인 내용은 다음과 같다.

고구려가 멸망하자 백두산에 살던 할멈과 호랑이는 전쟁을 피해 고선지 장군을 따라 서역으로 간다. 서역에서 백년전쟁과 흑사병이 창궐하자 할멈과 호랑이는 평화롭게 살기를 원하여 무지개가 시작된다는 무돌산의 입석대에 머물게 된다.-무돌산이란 무등산을 부르는 다양한 이름 중 하나로, 이 외에 미동부리, 무들, 무진, 무악, 무정산 등이 있다. 어느 날 사람들에게 복을 주고 즐거움을 주는 천하제일 호랑이를 뽑는 소식을 듣고 각지 명산의 호랑이들이 모여 각자의 재주를 뽐내는데, 뒤늦게 나타난 무등산 호랑이의 재주를 본 각지의 호랑이들은 천하제일 대왕 호랑이로 인정하고 축하해 준다. 천하제일 호랑이는 사람들의 소원을 들어주며 평화롭고 즐겁게 살기를 바라는 춤을 추며 산다.

한 시간 이상 펼쳐진 공연에서 프롤로그는 무돌산 산신으로 사는 불개(아기 호랑이)를 소개하는 것으로 시작된다. 꽹과리, 태평소, 가야금, 징, 장구, 모둠북 등을 활용한 라이브 연주가 맛깔스럽게 흥을 돋우며 관객의 집중력을 높인다. 무력을 싫어하고 평화를 사랑하는 호랑이 이야기가 본격화된다.

1장 '무등산 호랑이의 탄생'에서는 네 명의 복면을 쓴 남자가 등장하여 탈춤을 추는데 각각 물, 불, 흙, 바람을 다스리는 사신으로 기운을 모아 하늘의 문을 여는 의식을 치른다. 전통에 근간하여 재구성한 탈춤을 추어내는데, 맺고 접고 끊는 사위는 때론 굵직하게 때론 섬세하게 표현된다. 우리 민중의 해학을 담은 동작성으로 인해 양식화되어 정제된 모양 예쁜 춤과는 또 다른 내음으로 관객의 호흡을 사로잡는다. 원래 얼굴에 쓰던 탈은 빨간 천 2개와 파란 천 2개로 바뀌어 있는데 각각 밝음, 활력, 용기, 창조와 발전을 의미하는 양(陽)과 평화, 안정, 통일, 순수함을 상징하는 음(陰)의 조화를 상징하리라 본다. 이는 태극문양으로 상징된 동양철학적인 접근이라고 할 수 있다. 이들의 춤 기운을 받아 불개(아기 호랑이)가 탄생하는 모습은 한 아이가 커다란 호랑이 얼굴 탈을 손에 잡고 인형 탈춤 추듯 흔드는 것으로 그려진다.

2장 '나비를 찾은 개똥이'는, 원숭이가 크게 휘몰아치듯 등장해서 무대를 가로질러 객석으로 나와 아이들과 교감하는 것으로 시작된다. 뒤를 이어 꼭두각시 음악에 맞춰 덩실거리며 나타난 개똥이 역시 접시를 돌리면서 관객과 소통하기 시작한다. 장구를 치는 고수가 "너 이름이 뭐야?"라고 하자, 개똥이는 "내 이름은 김수한무 거북이와 두루미 삼천갑자 동방삭… 무등산"이라고 한다. 이어 오늘 잔치가 벌어진다고 하면서 500년 전 호랑이 이야기를 시작한다.

3장에서는 '천하제일 호랑이'를 뽑는다는 소식을 듣고 전국 각지(지리산, 구월산, 묘향산, 금강산)에 살던 호랑이가 모여 재주를 뽐낸다. 아까 빨갛고 파란 천으로 얼굴을 감싼 채 탈춤을 춘 네 명으로 호피무늬 한복으로 호랑이임을 드러낸다. 첫 번째 호랑이는 고구려 농주를 가지고 나와서 던져 돌리는데 마치 저글링을 닮아있다. 많은 관심을 보이는 어린이들에게 농주를 던지는 체험을 제공하였으며 한 어머니에게도 기회를 주었다. "자네 재주가 좋구먼~"하면서 힘을 돋우기도 한다. 두 번째로 등장한 호랑이는 죽방울놀이를 하는데 대나무를 장구 형태로 만들어 이를 두 막대 끝을 꿴 실로 쳐올리는 놀이를 말한다. 이런 식으로 네 명의 호랑이는 춤, 연기, 재주 등을 넘나들면서 관객과 함께하는 전통연희를 펼친다.

팝핀 등 브레이크댄스를 추는 세 번째 호랑이는 즉석에서 '랜덤 댄스 플레이'을 열어 관객의 흥을 한층 더 끌어올린다. 전 연령층의 관객 모두가 즐길 수 있도록 K-pop 댄스곡부터 가요, 동요에 이르기까지 여러 장르의 음악을 틀어놓고는 관객의 어깨를 들썩이게 한다. 아이들을 중심으로 여기저기 덩실거리면서 춤을 추기 시작하고 몇몇 아동은 상당한 춤 실력을 자랑하여 박수까지 받았다. 이와 같은 진행은 상당한 경험과 노하우 없이는 매끄럽게 이어 나가기 힘든 것으로, 전통연희놀이연구소가 사반세기 이상 공연, 교육, 체험을 통해 전통연희를 동시대 감각에 맞게 재구성하여 선보여 왔기에 가능하리라 본다.

네 번째 호랑이는 접시돌리기와 비슷한 버나돌리기를 한다. 원반처럼 생긴 버나를 막대로 돌리는 것인데, 짧은 길이의 막대부터 제법 긴 막대 그리고 2미터가 넘어 보이는 막대까지 사용하여 돌리는 재주로 탄성을 자아냈다. 앞에 호랑이들과 마찬가지로, 아이들에게 버나돌리기를 체험하게 한 후 높이 던져서 자신이 받을 수 있도록 하면서 관객과의 소통을 이어간다.

이윽고 객석 뒤쪽 문에서 등장한 커다란 호랑이는 사자놀음처럼 2인이 탈을 쓰고 덩실덩실 춤을 추면서 등장한다. 사자놀음은 사자탈을 쓰고 추는 동아시아권의 춤이나 놀이로, 정월 대보름에 집집을 돌며 잡귀를 쫓고 복을 비는 민속인데 여기서는 사자놀음을 '호랑이 놀음'으로 재구성한 것이다. 무등산 호랑이도 자기도 재주를 보여주고 싶다는 이야기를 전한다. 탈춤 움직임도 시원스레 잘 구현하지만 엄청나게 큰 버나를 돌림으로써 스케일이 남다른 재주를 보여준다. 무등산 호랑이의 재주를 보고 모두가 그가 천하제일 호랑이라고 추대하기에 이른다.

4장 '무등산 호랑이의 변신'에서는 다시 개똥이가 나타나 가볍게 움직이더니 고수와 가볍게 상황을 담은 대화를 나눈다. "나비(호랑이) 아직 못 찾았어~ 이제 크게 불러보소, 나비야~"라고 하자, 무등산 호랑이가 등장하여 비행기 등 여러 모습으로 변모하는 듯한 제스처를 취하기도 하며 옆으로 구르고 엉덩이 흔들고 기고 서는 등 재밌는 몸짓을 펼치기도 한다. 개똥이가 자기를 속이려고 장난치는 무등산 호랑이에게 꾀를 내어 천하제일 무등산 호랑이의 자랑을 늘어놓자 다양한 모습으로 변신하는 장면이다.

에필로그에서는 무등산 호랑이의 기상과 기운을 남도의 풍물로 표현한다. 무등산 호랑이를 통해 관객에게 대한의 기상과 자긍심을 느끼게 한다. 놀이패가 가세하여 연희의 흥과 멋은 절정으로 향해간다. 우리 민족의 한을 담은 대표 민요 아리랑이 흐르면서 '우리네 가슴에 희망도 많다'는 문구로 마무리된다. 이후 커튼콜에서 또 한 번의 한마당이 펼쳐지는데, 끝나고도 흥이 남아있는 한 끝난 게 아닌 우리 전통연희가 특성이 반영되어 있다.

전통연희놀이연구소의 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 네 명의 호랑이, 무등산 호랑이, 개똥이, 원숭이 같은 캐릭터가 전개하는 탈춤, 사자춤(호랑이춤으로 각색), 원숭이춤, 팝핀 등의 춤이나 농주, 죽방울, 버나 등의 재주 혹은 사물놀이와 태평소, 가야금병창 등의 풍물에다가 관객 체험까지 다채롭게 어우러져 볼거리, 들을 거리, 체험거리를 풍부하게 제공하였다. 대표 정재일, 연출 김호준, 음악 김현무, 무대 황인상 등과 함께 탈춤과 재주를 부리는 호랑이는 정재일, 최지욱, 조요한, 박시우에 의해 펼쳐졌으며 무등산 호랑이는 김돈수와 황인상, 개똥이는 강미화, 원숭이는 김선월이 맡았다. 여기에 꽹과리 임영석, 태평소 오강식, 가야금병창 공현지, 장구 신숙자, 모둠북 김수연에 의한 풍물이 연희를 풍성하게 완성하였다.

전라도 광주에 있는 (사)전통연희놀이연구소는 국가무형문화재 제34호 강령탈춤을 바탕으로

전통연희를 공연하고 교육하고 체험하고자 1999년에 설립되었다. 탈춤, 풍물, 국악, 놀이, 서도소리 등을 바탕으로 우리네 고유의 신명을 관객에게 선사하는 한편 지역의 문화적 격차를 해소하고 삶의 질을 향상하는데 기여하고자 하는 취지를 지니고 있다. '놀이에서 예술로, 예술을 교육으로'라는 슬로건이 나타내듯 놀이가 예술이 되고, 예술은 교육되며, 교육된 것이 다시 놀이가 된다는 비전으로, 전 연령층을 대상으로 하여 교육 및 놀이를 통해 전통연희의 뿌리를 알고 흥미를 느낄 수 있도록 사반세기 이상 노력해 왔다. 주요 작품으로는 판타지 무언극 〈태양을 찾아온 불개-사방을 지키는 신〉, 탈춤과 인형을 통한 〈팥죽할멈과 호랑이-호랑아 나랑 놀자〉, 연희 놀이극 〈개똥이와 무등산 호랑이-천하제일 호랑이〉 등이 있으며 국립아시아문화의전당, 국립국악원, 춘천인형극제 등에 초청된 바 있다.

이러한 전통연희놀이연구소의 창작연희 레퍼토리 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 다음과 같은 예술적 특질을 가지고 있다. 우선, 무등산 호랑이 전래동화를 소재로 하여 광주 및 무등산 지역의 문화적인 감성과 연결되어 있다는 측면에서 지역문화 활용의 사례로 꼽을 수 있으며 더 나아가 이를 콘텐츠화하여 전국적으로 유통할 수 있도록 했다는 점에서 리:바운드 축제의 취지와도 매우 잘 어우러진다.

또한, 전통 설화를 현대적으로 각색하는 데 있어 전통적인 연희, 탈춤, 놀이, 재주, 풍물 등을 기반으로 하여 현대적인 감각으로 재구성 및 재창조한 연출이 두드러진다는 점이다. 이를테면, 원래의 사자놀이를 이야기에 맞게 호랑이놀이로 좀 더 역동적으로 각색하였으며, 저글링이나 접시돌리기와 닮아있는 농주나 버나라는 전통놀이를 소개하기도 한다. 반드시 전통적 요소만 고집하는 것이 아닌 관객들이 잘 알고 있을 만한 팝핀, K-pop 댄스곡, 가요 등도 유연하게 포용하게 작품 표현의 폭을 확장했다는 점에서 고무적이다. 그럼으로써 작금의 감각적인 대중문화와 함께하더라도 옛것으로 느껴지지 않을 만큼 우리 연희의 흥과 멋을 여실히 보여준다.

이와 더불어, 어린이를 포함한 가족 단위의 관객이 직접 놀이에 참여하여 즐기는 진정한 의미의 전통연희 특성을 살리고 있다. 관객 체험의 경우, 매끄러운 진행에서 공연 단체의 경험이나 노하우가 매우 중요하기 마련인데 전통연희놀이연구소의 사반세기 넘게 축적된 역량을 확인할 수 있었다. 노원어린이극장에 무대와 객석의 단 차이가 크지 않아 두 공간을 유연하게 오가면서 공연을 펼칠 수 있었던 점 역시 주효하였다.

그 무엇보다도, 평화롭게 살고자 하는 염원을 담은 무등산 호랑이의 마음은 공연 후 로비에까지 이어져서 함께 사진을 찍는 등 추억거리를 제공하였다. 호랑이가 소원을 들어준다는 마지막 메시지에 관객들은 소원을 하나씩 전했을지도 모른다. 누구는 나의 건강을, 누구는 가족의 행복을, 누구는 나라의 안녕을, 또 누구는 세계의 평화를…

2025 지역대표 예술단체 지원

개똥이와 무등산 호랑이

리바운드 비평문

비평가 성명

양미지

비평가 소속

한국음악평론가협회

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

개똥이와 무등산 호랑이

공연일시

2025년 11월 2일 11시

공연장소

노원문화예술회관 소공연장

전통의 신명이 어린이극에서 되살아난 순간

양미지

2025년 11월 2일 일요일 오전, 노원 어린이극장에 들어서자마자 가장 먼저 귀가 반응했다. 사방에서 솟아오르는 아이들의 목소리가 공기 중에 통통 튀었다. “호랑이는 언제 나와요?”, “무등산이 뭐야?” 같은 말들은 공연 전에 펼쳐지는 작은 프롤로그처럼 극장 분위기를 달아오르게 했다. 부모들은 ‘시작도 안 했는데 벌써 힘드네...’ 하는 표정이 분명했지만, 사실 그 들뜬 소란과 기대감이야말로 오늘 공연이 굴러가게 하는 가장 중요한 원동력이었다. 그런 예감은 공연이 시작되고 단 몇 분 만에 정확히 들어맞았다. 전통연희놀이연구소의 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 단순한 어린이극을 넘어, 전통연희의 생생한 호흡을 오늘의 어린이 관객에게 다시 연결하는 작품이었다.

이 공연은 광주의 상징인 무등산 호랑이를 중심축으로 삼는다. 개똥이라는 아이가 호랑이를 찾아 나서며 전통 설화와 연희적 상상력, 지역적 정체성을 한데 모아 엮어낸 구조다. 서사 초반부에는 할멈과 호랑이가 전국 각지를 떠돌다 다시 무등산으로 돌아왔다는, 스케일이 큰 설정이 등장한다. 이를 그대로 설명하면 어린이가 따라가기엔 꽤 복잡할 수 있지만, 공연은 이 서사를 ‘개똥이의 말투’라는 아주 영리한 필터를 통해 어린이 눈높이에 맞는 간단한 이야기로 재구성한다. 기나긴 이동과 역사적 사건은 짧고 명료한 말들로 변환되고, 개똥이의 말투는 어린이가 이해하는 방식으로 서사를 자연스럽게 매만진다. 마치 어떤 할머니가 밤에 아이에게 전래동화를 읽어주듯, 설명은 최소화되고 아이의 연희적인 목소리 톤으로 핵심만 남아 아이들 마음속에 조용히 내려앉는다.

무대의 첫 장면, 즉 호랑이의 탄생은 공연 전체의 분위기를 결정하는 중요한 도입부였다. 무대 조명은 어둑하게 깔리고, 네 명의 사신이 정제된 동작으로 등장하며 공간 전체가 엄숙해진다. 북의 단단하면서도

부드러운 소리로 바닥을 다지고, 사물놀이 장단은 태초의 숨결처럼 점점 강도를 높여 호랑이의 탄생을 이끈다. 어린이 관객에게는 이 장면이 어떤 설명보다도 강렬한 경험이었을 것이다. 어린이극에서 보기 드문 '정적이고 신비로운 도입부'를 과감히 선택했다는 점이 특히 인상적이었다. 이 장면의 힘은 설명이 아니라 감각을 앞세운다는 데 있었다. 아이들은 말없이 무대를 주시했고, 각각의 악기와 동작이 만들어 내는 기운에 자연스럽게 빨려 들어갔다. 전통음악이 가지는 원초적 울림이 아이들에게 말보다 먼저 닿았다는 사실은, 공연 전체를 관통하는 핵심이기도 했다.

호랑이가 태어나고 나비가 등장하는 순간부터 공연은 본격적으로 생동감을 띠기 시작한다. 개똥이는 나비를 쫓아 무대를 이리저리 누비며 객석에 말을 건다. 사실 개똥이의 질문은 극의 흐름을 이어가기 위한 장치이기도 하지만, 동시에 관객을 공연 속으로 완전히 끌어들이는 힘을 갖고 있다. 개똥이를 연기한 연희자는 아이들의 대답이나 웃음, 혹은 예상치 못한 반응에 즉시 반응하며 연희적인 즉흥성을 발휘한다. 이 즉흥성은 단순한 대사 변형이 아니라, 장단의 속도와 강약, 말투의 리듬까지 동반한다. 공연은 정해진 틀을 갖고 있으면서도 계속해서 '현장에서 다시 만들어지는 살아 있는 연희'의 모습을 보여준다.

객석에서 들려오는 작은 소리조차 놓치지 않고 연희자로서의 감각을 발휘하는 장면들이 속속 등장했다. 어떤 아이가 무대 가까이 올라오면 악사가 장단을 멈추고 연희자의 재치 있는 질문에 아이는 씩 웃고, 객석 전체에 작은 파장이 퍼진다. 이런 상호작용들은 공연 전체에서 빈번하게 나타났다. 관객과의 즉흥적 소통이 공연의 활력을 만들어 내고, 장면 전환의 자연스러운 동력이 된다. 전통 마당놀이가 가진 본질적인 속성, 즉 '경계를 약하게 만들고 모두가 한마당에 모여 신명을 나눈다'라는 것이 어린이극의 문법 안에서 그대로 구현된 셈이다.

그리고 마침내 '천하제일 호랑이 재주 잔치'라는 축제의 중심부가 등장한다. 공연의 모든 에너지가 이 장면으로 밀려오듯 모인다. 각 산에서 온 호랑이들이 등장하는 순간마다 무대 조명은 색과 움직임을 달리했고, 악사들은 장단을 다양하게 번갈아 치며 각 호랑이의 개성을 음악적으로 표현했다. 금강산 호랑이는 당당하고 느릿하면서도 묵직한 장단 위에서 재주를 펼쳤고, 지리산 호랑이는 빠르고 강렬한 리듬 위에서 역동적인 몸짓을 보여주었다. 구월산 호랑이는 약간 익살스러운 움직임으로 객석의 웃음을 유도했고, 묘향산 호랑이는 재담과 몸짓을 섞어 독특한 분위기를 만들었다.

죽방울 묘기는 장단과 연희자의 손놀림이 합쳐져 하나의 리듬처럼 움직이는 장면이었다. 날아가는 죽방울의 원과 장단의 굴러가는 패턴이 묘하게 일치하면서 관객의 시선은 그 원 한가운데로 빨려 들어갔다. 버나돌리기는 이 공연의 '시각적 하이라이트'라고 불러도 손색이 없었다. 버나가 원을 크게 돌릴 때마다 아이들은 거의 반사적으로 환호했고, 그 환호는 무대 위에 바로 되돌아갔다. 버나가 객석 쪽으로 약간 튀어 나간 순간 공기 중의 긴장과 웃음이 섞였고, 관객이 재치 있게 받아칠 때 객석은 큰 웃음으로 흔들렸다. 이 장면은 기술적 완성도뿐 아니라 공연 전체의 '놀이적 에너지'를 농축해 보여주는 대표적인 순간이었다.

무등산 호랑이가 등장하며 가장 큰 버나를 돌린 장면은 그야말로 공연의 절정이었다. 타악 장단은 점점 더 빠르고 강렬해졌고, 악사들의 표정도 한층 진지해졌다. 버나가 무대 위에서 큰 원을 그리며 천장 가까이까지 솟아올랐을 때 객석에서 터져 나온 탄성은 단순한 감탄이 아니라, 어떤 집단적 감정의 분출처럼 느껴졌다. 전통연희에서 클라이맥스는 단순한 기술적인 절정이 아니라, 그동안 축적된 에너지와

감정이 폭발하는 지점이다. 이 공연의 클라이맥스도 그 법칙을 정확히 따른 셈이었다.

클라이맥스가 마무리될 즈음, 공연이 끝나나 싶을 때 또 한 번의 반전이 등장한다. 어둠 속에서 객석의 한쪽에서 갑자기 "어흥!" 하는 소리가 터지고, 아이들이 일제히 고개를 돌린다. 객석 사이에 숨어 있던 듬직한 호랑이가 불쑥 등장해 관객을 놀라게 하고, 아이들은 환호를 넘어서 거의 비명을 지를 정도로 기뻐했다. 몇몇 아이들은 호랑이를 잡겠다고 자리에서 일어나 달려가려 했고, 부모들은 당황하며 그 팔을 붙잡아 올렸다. 이 장면은 공연의 마지막 숨은 카드였다. 무대와 객석 사이의 경계를 완전히 지워버리고, 공연의 세계가 현실로 침투하는 듯한 순간. 이 장면의 파급력은 어린이들에게 특히 강하게 작용했다. 공연은 여기서 끝나지 않고, 모두가 함께 춤추고 "어흥!"을 외치며 큰 판을 마무리한다. 이 마지막 장면은 전통 마당놀이 특유의 '함께 모이고, 함께 웃고, 함께 춤추고, 함께 끝낸다'라는 방식을 그대로 따르고 있다.

음악은 공연 전체를 이끄는 숨결이자 심장박동이었다. 장단은 연희자의 움직임과 객석의 반응을 정교하게 따라 움직였다. 자진모리장단을 칠 때는 아이들이 몸을 흔들고, 휘모리장단이 등장할 때는 무대의 에너지가 순식간에 치솟았다. 가야금은 서정적 분위기를 만들어 극의 온도를 조절했고, 태평소는 등장만으로도 무대를 장악하며 장면의 긴장도를 높였다. 특히 즉흥적 연주가 이 공연에서 중요한 역할을 했다. 어린이 관객의 반응은 예측하기 매우 어렵기 때문에, 악사들은 때때로 연주를 멈추고, 때로는 장단을 늘리거나 줄이며 극의 흐름을 실시간으로 조율해야 했다. 이는 악사들의 숙련도와 연희자들과의 호흡이 얼마나 긴밀한지를 보여주는 증거이기도 했다.

전통연희놀이연구소의 정체성은 이 공연 곳곳에서 드러났다. 그들은 전통을 설명하려 들지 않고, 관객이 전통 가운데로 직접 들어가게 만드는 방식을 선택한다. 이는 교육적인 효과를 강조하는 오늘날의 어린이 공연과도 잘 맞아떨어진다. 전통은 단순히 '아는 것'이 아니라 '경험하는 것'이라는 사실을 공연은 자연스럽게 증명했다. 어린이들이 공연 중 반복되는 '어흥!' 구호를 금세 따라하며 무대의 일부가 되는 장면은, 그 자체로 전통의 전승 방식이 어떤 것이어야 하는지를 시사해 준다.

전통이 지루하다고 생각하는 사람들은 이 공연을 한 번 보고 나면 그 생각이 뒤집힐 것이다. 장난감을 5분도 못 잡고 놓는 아이들이 장단에 맞춰 온몸을 흔들고, 버나가 돌면 눈을 동그랗게 뜨고, 연희자의 농담에 배를 잡고 웃는다. 이 모습을 보면서 '전통은 어렵다'라는 말이 얼마나 편견이었는지 실감하게 된다. 전통은 결국 사람의 몸과 감정이 반응하는 일이며, 그 반응이 바로 전통을 살아 있게 하는 에너지다.

공연이 끝난 뒤 로비에서는 또 다른 작은 축제가 펼쳐졌다. 아이들은 호랑이 키링 만들기 체험에 몰려들었고, 무대에서 보았던 호랑이를 종이 위에 그리거나 색칠하며 공연의 여운을 이어갔다. 어떤 아이는 "나도 천하제일 호랑이 할래!" 하고 소리치며 뛰어다녔는데, 그 말 한마디가 공연이 남긴 가장 중요한 메시지를 대신 말해주는 듯했다. 전통은 설명으로 남지 않는다. 전통은 경험으로 남는다. 그리고 즐거운 경험은 오래 기억된다.

〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 전통이 오늘날의 어린아이에게 어떻게 말을 걸 수 있는지를 보여준 귀중한 사례다. 연출적 구성이나 스토리의 개연성 측면에서는 다소 느슨한 부분이 있었지만, 그럼에도 전통은 결코 지루하지 않았다. 오히려 버나 한 번 크게 돌고 장단 한 번 크게 울리면 아이들이 먼저 깨달았다. "아, 이게

재밌는 거구나!" 그 깨달음이 생겨나는 순간, 전통은 다시 살아 움직이기 시작한다. 이 공연은 그 살아 움직임의 순간들을 정교하게, 그리고 무엇보다도 따뜻하게 보여준 작품이었다.

2025 지역대표 예술단체 지원

개똥이와 무등산 호랑이

리바운드 비평문

비평가 성명

이주영

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

전통연희놀이연구소

공연명

개똥이와 무등산 호랑이

공연일시

2025년 11월 2일 11시

공연장소

노원문화예술회관 소공연장

전통의 완성과 지속

이주영(한국연극평론가협회)

전통연희의 합일된 세계관

어쩌면 안타깝게도 서구發 근대 공연 양식에 익숙해져 있는지 모른다. 서구 중심의 헤게모니, 그로 인한 각 분야의 정립과 전파 등이 근대성을 탑재한 제 분야를 당연한 수용의 상황으로 만들어 놓았다. 허나 새로움과 편리함, 합리성 등으로 유혹했던 이 근대의 가치들을 가만히 그리고 한 발짝 물러서서 응시하면, 그 낯선 매력을 통과한 저편에 어떤 익숙함을 발견하기도 한다. 전통연희가 그러하다. 대표적으로 판소리, 탈춤 등은 이미 브레히트의 서사극적 형태와 그 효과를 일찍부터 무대에 제출하고 있었다. 단지 이를 논리적으로 언어화/기록화하는 상황이 그들과 달랐을 뿐이다.

낯섦의 매력이 빠르게 한국 사회에 정착하고 그 위력 또한 상당하였으나, 그렇다고 기존의 익숙함이 쉽사리 자신의 자리를 압도적인 근대성에 물려준 것도 아니다. 근대 초기, 사방이 벽으로 둘러싸인 옥내극장이 한국 사회에 들어서고 이 공연 하드웨어에 어울리는 소프트웨어로서의 레퍼토리들이 무대에 재빠르게 안착했으나, 전통연희의 아이덴티티를 내세운 광무대와 같은 극장의 경우는 화재로 소실되기 전까지 옥내극장 문법에 적응하며 전통연희를 무대에 세워 대중들의 상당한 호응을 얻었다.

한편 전통연희의 부흥•현대적 수용•재발견 등 여러 운동과 방법론으로 전통연희는 대중과 함께하고자 하였다. 그런데 이 전통에 대한 적극적이고 실천적인 행위를 달리 생각해 보면 어느 순간 전통연희가 대중으로부터 유리된 혹은 '전통연희=특정 세대의 문화물'이라는 프레임이 만들어 낸 유감이라 할 수 있다. 물론 이러한 곤란의 상황 사이에는 여러 문제가 섞여 있기는 하지만, 그중 전통연희에 대한 경험과 체험이 부족한 것도 그 이유 중 하나이다. 특히 관람 데이터가 부족한 점은 전통연희의 가치와 의미 발견을

지연시킨다.

관람 경험의 여부는 그렇기에 중요하다. 전통연희의 관람, 그 흥과 신명의 경험은 전통연희를 자연스럽게 낯섦이 아닌 익숙함의 자리로 이동시키고 자신의 삶에서 함께하는 문화적 가치이자 의미체로 받아들이게 한다. 즉, 이는 단순한 관람 영역의 차원이 아닌 전통에 대한 교육과 그로 인한 삶의 자산으로까지 그 의미를 확장한다. 그런 점에서 전통연희놀이연구소 〈개똥이와 무등산 호랑이〉(노원어린이극장, 2025.11.02.)는 전통연희의 소중한 가치를 일찍이라는 의미망에 서 있는 아이들에게 경험으로써 교육한다.

1999년에 설립한 전통연희놀이연구소는 국가 무형유산 제34호 강령탈춤을 바탕으로 전통연희를 대중화한다. 여기서의 대중화는 전통연희에 대한 고정관념을 깨고 진입의 허들을 낮춰 즐김의 장으로 이끌어 내는 것을 의미한다. 단체명이 연구소라는 점은 눈에 띈다. 물론 공연 자체만으로 전개되는 활동도 유의미하지만, 전통연희놀이연구소는 전통연희를 '공연-놀이-교육'의 회로 안에서 작동시킨다. 그렇기에 본 단체에서의 연구는 고정값이 아닌 활동성과 생산성을 갖는 것이다.

"놀이가 공연이 되고, 공연된 것이 교육되며, 교육된 것이 놀이가" 되는 것, 이를 통해 "인간의 내면에 다양한 가치(사회•문화•예술•인성•창의 등)를 내면화하고자 한다."가 단체의 비전이다. 전통연희를 통한 이러한 연쇄적 효과도 그 가치로서 주목되지만, 〈개똥이와 무등산 호랑이〉를 경유하자면 '공연•교육•놀이'가 병렬의 형태와 함께 서로가 서로를 연결하여 하나의 의미망을 형성하고 이로 인해 전통연희가 삶의 의미 있는 자산으로서 재생됨을 확인할 수 있다.

합일의 확장

〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 기본적으로 공연이다. 허나 본 공연은 관객을 수동적 관람자가 아닌 넓은 의미에서 능동적 공연 주체로 이끌어 낸다. 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 1장 '무등산 호랑이의 탄생', 2장 '나비를 찾는 개똥이', 3장 '천하제일 호랑이', 4장 '무등산 호랑이의 변신' 등 총 4장으로 구성되어 있다. 각 장의 내용이 서구의 전통적 플롯처럼 긴밀하게 인과성을 갖고 연결되어 있지는 않다. 물론 프로그램에 관객의 이해를 돕기 위해 작품 내용이 비교적 상세하게 기술되어 있지만, 공연 관람을 통해서는 언어로 기술된 내용처럼 그 흐름을 촘촘하게 파악하기는 힘들다. 단, 본 작품에서 이것은 전혀 문제가 되지 않는다. 본 작품은 앞서 언급한 '공연-교육-놀이'의 합일, 그 자체를 실천하고 있기 때문이다.

전통악기의 소리로 공연은 문을 연다. 이 소리는 빠르게 시각과 만난다. 무등산 호랑이의 탄생을 알리는 일종의 선언이자 제의로서의 의식은 극장 안을 전통의 시청각 감각으로 가득 채운다. 기존에 경험해 왔던 관람 문법과는 변별되는 상황, 즉 대사 없이 진행되는 이 전통적 행위의 연속은 오히려 새로운 자극으로 인해 아이들의 시선을 무대로 집중시킨다. 아울러 이 집중의 본질, 즉 주변에 대한 어수선한 관심이 차단되는 상황은 무대에서 발산되는 깊고 압도적인 에너지에 기인한다.

단, 그럼에도 불구하고 주 관람 연령층이 아이들인지라, 무대를 향한 주목의 시효 기간은 그리 길지 않다. 〈개똥이와 무등산 호랑이〉의 영민함은 이 순간 드러난다. 탄생한 무등산 호랑이는 자신들과 같은 또래이다. 어린아이를 무대에 세우는 것은 생각보다 단순하지도, 쉽지도 않다. 물론 무동 등 전통연희에서 무대 위 아동의 출현이 타 장르에 비해 익숙한 상황이지만 그럼에도 이는 창작 주체에게 작품의 원활한

수행과 안전 등 여러 과제를 안겨준다. 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 이 과제를 무대 위에서 매끄럽게 수행한다. 보통의 연습 과정이 아니면 좀처럼 수행할 수 없음을 쉬이 예상할 수 있다. 한편, 어린 연행자의 역할 수행 능력도 뛰어나지만, 관객과 눈높이를 맞춘 이 연출적 선택은 본 공연을 무대와 객석이 연대할 수 있는, 전통이 주는 기존의 거리감을 무화하는 역할을 한다. 무대는 무대로서 존재하는 것이 아닌 이와 같은 무대적 상황 마련을 통해 객석에 앉아 있는 관객들이 언제든 무대에 참여할 수 있는 환경을 구축한다.

1장에서 보여준 〈개똥이와 무등산 호랑이〉의 극장 안 환경 조성(무대와 객석의 연대), 무대 집중의 경험 등은 이어지는 장에서 강화된다. 무등산에 사는 개똥이가 2장을 연다. 개똥이는 무대에 홀로 서 있지만, 작품은 관객이 있기에 비로소 완성된다. 개똥이의 봇짐에서 나오는 버나의 도구는 이 완성의 매개물이다. 개똥이는 무대를 벗어나 객석으로 나가 아이들과 마주한다. 돌아가는 접시는 개똥이의 손에서 아이들의 손으로 전달되고 그 과정에서 진행되는 개똥이의 친근한 재담은 작품의 극적 공간을 극장 전체로 확장한다. 관람자인 아이들에게 개똥이는 무대 위 연행자가 아닌 자신과 비슷한 나이의 친구로 받아들이게 된다. 버나로 연결되는 개똥이와 아이들(그리고 부모들), 즉 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 이렇게 무대와 객석의 합일을 통해 완성된다.

전통연희가 빛을 발하는 장은 3장이다. 본 장에서는 어느 곳에 사는 호랑이가 천하제일의 호랑이인지를 가르는 내용으로 전개된다. 금강산, 지리산, 묘향산, 구월산 호랑이 등이 나와 천하제일의 호랑이로 뽑히기 위해 다양한 재주를 선보인다. 서구의 저글링과 비슷한 농주, 접시/대접돌리기인 버나, 장구 모양의 죽방울 묘기 등 전통놀이가 각 지역을 대표하는 호랑이들에 의해 펼쳐진다.

호랑이들의 놀이들은 공연적 요소로만 기능하지 않는다. 호랑이들이 직접 객석으로 나가거나 아이들과 그들의 부모들을 무대에 세워 해당 재주를 체험케 함으로써, 그들의 재주를 함께하는 전통의 '놀이'로 위치시킨다. 아울러 농주와 같은 익숙하지 않은 어휘는 놀이로서 직접 체험하고 경험함으로써, 새로운 지식으로서 자신의 것이 된다. 바로 이 지점이, 1장부터 지속되어 온 이 상황이 전통을 '공연-놀이-교육'의 합일체로 완성하는, 전통을 내면화하는 순간이라 하겠다. 전통이 관람의 공연으로서만, 재미의 놀이로서만, 지식의 교육으로서만 독립되어 존재하는 것이 아닌, 이 모든 가치가 전통이라는 의미망 안에 하나로 연결되어 자연스럽게 아이들에게 전달된다.

〈개똥이와 무등산 호랑이〉의 미덕은 이 전통의 합일과 그에 따른 효과적인 전달만이 아니다. 전통놀이의 체험과 경험의 과정에서 아이들은 숙련자가 아니기에 실수가 발생하기도 한다. 작품은 이 실수를 실수로 처리하는 것이 아닌 삶의 과정, 성장을 위한 발판으로 아이들에게 인식시킨다. 익숙하지 않아 발생하는 실수는 언제든 극장 안에서 허용된다. 이 상황을 중단하지 않고 다시 할 수 있다는 용기와 자신감을 북돋아 줌으로써 관심과 흥미를 지속시킨다. 이로써 작품에서의, 삶의 영역에서의 전통연희는 함께할 수 있는 것이다. 물론 아이들이 끝내 이 전통놀이를 매끄럽게 수행하지 않을지라도, 이는 능력의 한계 및 잘못된 것이 아니다. 전통을 실수를 해도 되는 놀이로써 경험하는 것, 함께하는 것이 의미 있음을 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 아이들에게 심어준다.

호랑이의 재주는 동시대와도 접속한다. 인기 동요인 〈아기상어〉뿐만 아니라 대중가요인 〈뛰어〉와 〈아파트〉, 그리고 '팝핀춤'과 더불어 광주의 특색을 드러내는 '삐끼삐끼춤' 등이 무대에서 펼쳐진다. 어찌

보면 이러한 무대 위 공연이 전통으로부터 빗겨나가는 아쉬운 측면으로 해석될 수 있다. 허나 전통연희가 고정값으로서 발전 및 전승이 된 것이 아닌 동시대의 문화와 접속하면서 진행되었다는 점, 그리고 전통연희가 한 무대에서 지금/여기의 문화와 함께할 수 있다는 점 등에서 현대의 해당 공연은 〈개똥이와 무등산 호랑이〉 무대 안에서 나름의 역할을 한다.

당연하겠지만 천하제일의 승자는 큰 버나를 돌리는 무등산 호랑이다. 물론 승패를 겨루는 상황이 아닌 다른 방식으로 각 산을 대표하는 호랑이의 재주가 연출되었으면 어땠을까 하는, 또한 큰 버나가 아닌 좀 더 전통이 설득력 있게 전경화되는 방식으로 무등산 호랑이가 천하제일의 호랑이가 되면 어땠을까 하는 아쉬움도 있지만, 모든 호랑이가 화합의 모습을 보여주기에 그러한 아쉬움은 극장에서 휘발되기에 충분하다.

4장의 무등산 호랑이의 춤과 재주, 그리고 이어지는 풍물패놀이와 대형 태극기 퍼포먼스 등은 전통연희의 흥과 신명, 압도적인 스펙터클 무대 등으로 어떠한 빈틈없이 아이와 성인 관객들 모두의 시선을 무대에 집중시키고 감동을 일으킨다. 이처럼 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 전통연희로서, 동시대의 공연물로서, 무대와 객석이 공명하는 문화물로서 그 가치를 완성해 나간다.

전통의 확장/지속

〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 관객과 손을 잡으며 완성된 공연이다. 이 연결과 연대는 이미 극장 밖에서부터 시작되고 있었다. 로비에서는 아이들이 여러 전통놀이를 할 수 있으며, 소원을 적어 매달 수 있거나 탈을 직접 만져볼 수 있는 체험 공간이 마련되어 있다. 아울러 공연 굿즈이기도 한 호랑이 키링을 직접 만들어 볼 수도 있다. 즉 〈개똥이와 무등산 호랑이〉는 공연만으로, 공연에서의 관객 체험만으로 전통연희를 완성하는 것이 아닌, 공연 전후로 관객들이 전통을 다양하게 경험할 수 있도록 하였다.

극장 안팎에서 경험하고 체험하는 다양한 전통, 그리고 낯선 문법의 공연이 아닌 놀이로서 무대와 객석이 함께 즐길 수 있는 전통연희가 〈개똥이와 무등산 호랑이〉이다. 이 의미와 가치가 견고하고 완성도 있게 전달되었기에 아이들은 본 작품에 이어 다음의 전통연희로, 더 나아가 또 다른 전통의 영역으로 이어 나갈 수 있을 것이다. 전통연희놀이연구소의 '공연-교육-놀이'는 이렇게 전통의 확장과 지속으로 완성된다.

2025 지역대표 예술단체 지원

금다래꿍

리바운드 비평문

비평가 성명

안정순

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

전통연희단

공연명

금다래꿍

공연일시

2025년 10월 18일 15시

공연장소

예술의전당 자유소극장

전통과 현대, 지역과 서울을 잇는 문화적 교차점

안정순

올해로 3회를 맞은 '리:바운드(Re:Bound) 축제'는 문화체육관광부가 주최하고 예술경영지원센터와 예술의전당이 공동 주관하는 공연예술 행사다. 이 축제는 지역에서 창작된 우수 공연을 서울로 불러들이는 '순환형 플랫폼'으로, 지역 창작과 서울 관객을 연결하는 문화적 가교의 역할을 자임한다. 단순히 지역 콘텐츠의 일시적 소비를 넘어서, 서울에서의 무대 경험을 발판으로 지역 단체들이 창작 역량을 강화하고 지속 가능한 예술 활동을 이어갈 수 있도록 지원한다는 점에서 정책적·문화적 의미가 모두 크다.

2025년 축제에는 서울 5개 자치구 문화재단(강동·강북·구로·노원·중랑)이 참여했으며, 연극·뮤지컬 · 무용 · 클래식 · 전통예술 등 다양한 장르의 15개 작품이 선정되었다. 전통 설화와 민속에서부터 청소년 문제, 한국 현대사에 이르기까지 주제 또한 폭넓다. 그중 전통예술 부문으로 소개된 국악극 〈금다래꿍〉은 황해도 해주 지역에서 전승된 민요를 바탕으로 구성된 창작공연으로, 10월 18일과 19일 양일간 예술의전당 자유소극장에서 무대에 올랐다.

〈금다래꿍〉은 리:바운드 축제의 취지에 부합하는 대표적인 사례로 꼽힌다. 지역의 토착적 민요를 소재로 삼되, 음악·무용·극을 결합한 현대적 형식으로 재탄생시켰기 때문이다. 또한 어린이와 가족 단위의 관객을 주요 대상으로 설정해 전통의 현대적 계승과 예술교육의 통합적 모델을 제시했다는 점에서도 주목할 만하다. 그러나 예술적 완성도에 비해 관객 수는 기대에 미치지 못했다. 이는 공연예술의 구조적 문제 즉, 우수한 지역 창작물이 어떻게 관객과 만날 수 있을 것인가라는 오래된 질문을 다시 제기한다.

1. 국악극 〈금다래꿍〉의 구조와 미학: 다섯 마당의 서사와 음악

〈금다래꿍〉은 총 다섯 마당으로 구성된다. 도입–전개–절정–결말의 극적 흐름이 뚜렷하며, 각 마당의 서사적 기능과 음악적 전개가 유기적으로 맞물린다. 이 점에서 본 작품은 전통극의 구성 원리를 현대적으로 계승한 예로 평가할 수 있다.

1마당 '잔치요정과 소리여행 출발'은 관객이 공연의 일부로 참여하도록 설계된 도입부이다. 어린이 관객에게 추임새("얼쑤!", "좋다!", "허이구!")를 가르치며 시작하는 이 장면은, 관객과 연행자의 경계를 허무는 참여적 서사 장치로 기능한다. 관객은 수동적 감상자가 아니라 공연의 리듬을 완성하는 공동 창조자로 초대된다. 이러한 참여 방식은 국악의 핵심 미학인 '공동체적 상호작용'을 서사의 출발점에 배치했다는 점에서 의미가 깊다.

2마당 '금다래 할머니가 부르는 금다래꿍'에서는 서사가 본격적으로 전개된다. 금다래 할머니가 잃어버린 손녀 '분이'를 그리워하며 노래를 부르자, 그 소리에 산속의 동물들이 하나씩 등장한다. 노래에 반응하는 동물들의 등장 구조는 판소리의 점층적 등장 원리와 유사하다. 각 등장인물이 새로운 리듬과 장단을 제시하면서 이야기는 단계적으로 확장된다.

3마당 '손녀 찾아 빙글빙글'에서는 동물들이 각자의 재주(꽹과리-천둥, 징-바람, 장구-비, 북-구름) 등을 통해 손녀를 찾으려 하지만 실패한다. 그 과정에서 관객은 자연스럽게 국악기의 음색과 리듬을 익히게 되며, 놀이와 학습의 결합이라는 교육극적 목적이 실현된다.

4마당 '춤추는 사자의 도움'은 극의 절정부다. 동물의 왕 사자가 등장하여 봉산사자놀이의 동작과 율동을 선보인다. 사자는 여러 동물의 형상(낙타, 기린, 뱀 등)으로 변신하며, 무대의 시각적 흥과 음악적 역동성을 극대화한다. 이 장면은 남사당놀이와 탈춤의 연희 요소를 현대 무대에 적절히 이식한 예라 할 수 있다.

5마당 '다 함께 금다래꿍~'에서는 손녀 분이와 금다래 할머니가 재회하고, 모든 동물 친구가 함께 축제를 벌인다. 관객과 배우가 함께 후렴 "금다래꿍 다래꿍 금다래꿍"을 부르며 공연이 끝난다. 이는 전통 마당극의 '화합'과 '해원'의 구조를 충실히 따르는 동시에, 무대와 객석이 하나 되는 열린 결말을 이룬다.

2. 구조적 안정성과 공연의 변형

이번 예술의전당 공연에서는 기존의 각색본에서 일부 변형이 이루어졌다. 기존에는 1마당의 잔치요정이 관객을 안내했으나, 이번에는 금다래 할머니가 직접 등장하여 추임새를 가르치고 극을 이끌었다. 이를 통해 주인공의 서사적 중심성이 강화되고, 이야기의 일관성이 높아졌다. 또한 관객 연령대가 낮은 점을 고려해 노래보다는 연희적 장면, 동물들의 상모돌리기, 사자의 탈춤, 버나 놀이 등에 중점을 두었다. 이러한 변형은 공연 시간과 장소, 관객층에 맞춘 합리적인 조정으로 볼 수 있다.

무대 디자인은 단순했으나, 색채 대비와 조명 변화를 통해 장면 전환의 리듬을 살렸다. 각 마당의 전환은 연주자의 장단 변화로 이루어져, 연극적 전환이 아닌 음악적 전환을 통해 극의 흐름을 유지했다는 점이 인상적이다. 악기 편성은 꽹과리, 징, 장구, 북으로 이루어졌으며, 각 악기는 천둥(꽹과리), 바람(징), 비(장구), 구름(북)을 상징했다. 이러한 상징적 대응은 어린이 관객에게 소리와 자연의 관계를 직관적으로 체험하게 하는 교육적 장치로 기능했다.

또한 공연 중 세 명의 어린이 관객이 무대로 올라가 버나를 직접 돌리는 체험 장면은 작품의 하이라이트였다. 이는 관객이 단순히 보는 존재를 넘어, 공연의 일시적 연행자가 되는 경험을 제공한다는 점에서 국악 공연의 본질, '함께 하는 예술'을 명확히 구현했다.

3. 무대와 관객의 경계 해체: 추임새의 미학

국악극 〈금다래꿍〉의 중심에는 '추임새'가 있다. 추임새는 단순한 감탄사가 아니다. 그것은 음악적 리듬과 공동체적 정서를 연결하는 매개이다. 서양의 공연 전통에서는 무대와 객석의 경계가 명확하고, 청중은 침묵 속에서 감상한다. 그러나 국악은 본질적으로 참여형 예술이다. 풍물, 판소리, 산조, 잡가 등 대부분의 장르가 연행자와 청중의 호흡 속에서 완성된다.

추임새는 장단의 빈틈을 메우고, 연행자에게 박자적 안정감을 준다. 동시에 가창자에게 즉각적인 반응을 전달하여, 즉흥적 표현(시김새·논현)을 유도한다. 이는 음악의 구조적 요소이자 사회적 행위다. 청중은 '응원자'가 아니라 '공동 창작자'로 기능한다.

이번 공연에서 추임새는 단순히 듣는 것이 아니라, 배우고 함께 내는 행위로 발전했다. 금다래 할머니는 극의 초반부터 어린이 관객에게 추임새를 익히게 하며, 그것을 극의 리듬과 결합했다. 이로써 공연은 감상의 대상이 아니라, 교감의 장(場)으로 전환된다.

4. 전통의 교육적 전승과 예술적 현대화

〈금다래꿍〉의 교육적 의의는 두 가지이다. 첫째, 민요를 통해 한국의 음악적 전통을 자연스럽게 체득하게 한다는 점이다. 민요는 서민의 삶을 담은 '구술의 역사'이며, 지배층의 기록과 달리 평범한 사람들의 정서를 보존한다. 이 공연은 관객이 노래의 구조와 장단을 몸으로 익히게 함으로써, 음악 교육적 경험을 제공한다. 민요는 한 시대 민중의 삶을 가장 생생하게 전하는 구술의 기록이다. 그 기록은 이러하다. 〈금다래꿍〉은 황해도 해주에서 전승된 민요로, 서도민요의 시김새를 지녔기에 서도민요로 분류된다. 이 노래는 두 연인, 금다래 도령과 이옥녀 아가씨의 슬픈 전설에 근거한다는 설이 있다. 노랫말을 아래와 같다.

금다래꿍 금다래꿍
금다래꿍 금다래꿍 금다라졌네.
보고 지고 보고 지고 이옥녀 아가씨 보고 지고
못 잊겠네 못 잊겠네 금다래 도련님 못 잊겠네
천지 만물 생긴 후에 부모밖에 또 있나요
부모 은공 모르면은 금수엔들 비길쏘냐

또한 다래나무 열매에서 유래했다는 어원설도 존재한다. 이때 '금다래꿍'이라는 말 자체는 명확한 뜻이 없는 입타령으로, 리듬을 강조하기 위한 후렴으로 사용된다. 이러한 언어적 무의미성은 오히려 음악적 기능을 강화하며, 리듬과 몸의 감각으로 의미를 대체한다.

이번 공연은 이러한 민요의 특성을 어린이의 감각적 수준으로 옮겨 놓았다. 사자탈춤·사물놀이·민요 부르기 등 신체적 체험 중심의 연희 요소를 적극적으로 배치하여 관객이 전통을 '배우는 것'이 아니라 '몸으로 느끼는 것'으로 전환했다. 특히 전통 타악기(꽹과리·징·장구·북)를 각각 천둥, 바람, 비, 구름에 비유한 연출은 자연과 음악의 관계를 직관적으로 이해시키는 교육적 장치였다. 무엇보다 악기를 전문적으로 다룰 수 있는 전통연희 및 타악기 연희 전공생을 중심으로 국악 정통을 보여줄 수 있었다는 점이 인상 깊었다. 우리 전통예술을 제대로 알리고, 관객들이 우리 문화를 제대로 즐겁게 향유할 수 있는 기회였다. 문화를 향유함과 동시에 본 공연은 어려움을 서로 도와주면 함께 행복하다는 협력과 공동체 정신을 전하는 교육적 효과도 있다.

둘째, 전통연희의 무대화를 통해 예술교육의 확장을 실현했다는 점이다. 버나, 사자춤, 상모놀이 등은 단순한 볼거리가 아니라 몸의 언어를 통한 문화 학습이다. 어린이들은 공연 속에서 리듬과 신체 움직임, 악기의 소리를 종합적으로 체험하며, 추상적 '음악'이 아닌 구체적 '소리 문화'를 배운다. 이러한 교육적 접근은 단순한 어린이극을 넘어, 전통문화 교육의 새로운 가능성을 보여준다. 공연은 재미있고 역동적이지만, 그 속에 국악의 기본 구조(토리, 장단, 시김새)가 자연스럽게 녹아 있다.

5. 국악의 사회적 궤적과 〈금다래꿍〉의 위치

서양 예술 음악의 역사는 왕실과 교회에서 시민사회로 확산된 과정이었다. 즉, 권력의 음악이 점차 대중화된 역사다. 반면 국악의 주요 흐름은 그 반대다. 아악·당악 같은 궁중음악이 존재했으나, 오늘날 주로 공연되는 국악은 민중의 음악이 예술로 격상된 역사이다. 상엿소리, 모심기 노래, 뱃노래, 판소리, 사물놀이 등은 민중의 노동과 놀이에서 비롯되었다. 이러한 흐름 속에서 〈금다래꿍〉은 민중의 생활 음악이 예술로 재탄생한 대표적 사례다.

공연예술사적으로 보면, 이는 '민속의 무대화'라 부를 수 있다. 즉, 공동체적 신명과 연희의 원리를 보존하면서도 현대적 무대 장치와 연극적 구성을 통해 새로운 예술적 층위를 획득한 것이다.

6. 한국 문화의 위상 변화와 문화 융합의 힘

전쟁 후 한국 사회는 경제 성장의 이면에서 오랫동안 문화적 열등의식을 품어왔다. 근대화는 곧 서구화였고, '잘 사는 나라의 문화'가 기준이 되었다. 그러나 21세기에 들어 문화의 중심이 다극화되면서, 한국의 전통과 정서가 오히려 새로운 창의의 원천으로 부상했다.

K-팝의 떼창문화는 국악의 추임새처럼 관객이 공연을 완성하는 구조를 보여준다. 또 한복, 한식, 국악 등 한국적 정체성은 더 이상 '과거의 전통'이 아니라 세계가 공감하는 현대적 감성이 되었다. 최근 세계적으로 화제를 모은 애니메이션 K-Pop Demon Hunters(케더헌)의 사례 역시 이러한 흐름을 증명한다. 한국적 리듬과 정서가 글로벌 미디어 언어와 융합되어 빌보드 차트 1위라는 상징적 성취로 이어졌다.

문화 융합은 단순히 전통과 현대를 섞는 기술이 아니라, 정체성을 확장하고 자긍심을 회복하는 창조의

과정이다. 〈금다래꿍〉은 그 점에서 교육극의 형태를 취하면서도, 한국 문화가 지닌 융합의 가능성을 무대 위에서 체현한다.

7. 관객과 홍보의 과제: 좋은 공연이 더 많이 보이기 위해

이번 〈금다래꿍〉 공연의 관객 수는 기대에 미치지 못했다. 예술의전당 자유소극장이라는 상징적 공간에서 열렸음에도 객석의 절반이 비어 있었다. 이는 단순히 작품의 인지도 문제라기보다, 공연예술계 전반의 홍보 전략 부재를 드러낸다.

전통예술 공연의 관객층은 여전히 좁고, 가족 단위 관람객 유입도 일회성에 그치는 경우가 많다. 따라서 우수한 작품일수록 지속적인 큐레이션과 홍보의 설계가 필요하다. 예를 들어, 공연 전 SNS를 활용한 추임새 챌린지, 사전 악기 체험 프로그램, 학교·도서관과의 연계 교육 등이 병행된다면 관객의 참여와 재방문율을 높일 수 있다. 또한 축제의 홍보가 온라인 중심으로만 이루어지는 한계를 넘어, 지역문화재단, 학교–공공기관, 언론의 네트워크형 홍보 시스템으로 확장될 필요가 있다. 지하철과 같은 대중이 이용하는 시설에 적극적으로 홍보하는 것도 중요하지만 맘카페, 학교 등 예상 관객층을 겨냥한 집중적이고 직접적인 홍보가 필요하다. 〈금다래꿍〉처럼 예술성과 교육성을 동시에 갖춘 작품일수록, 그 가치를 대중에게 전달하기 위한 편집력과 소통 전략이 필수적이다. 물론 이번 공연은 '리:바운드(Re:Bound) 축제'의 한 프로그램으로 구성되었기 때문에 홍보는 개별 단체의 문제로 이해되어서는 안 될 일이다.

8. 결론: 문화 융합의 시대, 전통은 어떻게 살아 움직이는가

〈금다래꿍〉은 단순한 어린이극이 아니다. 그것은 전통의 교육적 전승과 현대적 감각, 민중의 정서와 예술적 형식, 지역의 문화와 세계의 흐름이 만나는 교차점이다. 무대와 객석의 경계를 허물고, 관객을 공동 창조자로 초대한 이 공연은 국악이 지닌 공동체적 미학을 새롭게 확인시켜 주었다.

오늘날 한국 문화의 위상은 '따라가는' 위치에서 '이끌어가는' 위치로 옮겨가고 있다. 그러나 문화의 힘은 자화자찬이 아니라 섞는 법의 미학에서 나온다. 우리의 것이 세계와 만나고, 전통이 현대와 대화할 때 문화는 살아 움직인다. 〈금다래꿍〉은 그 대화를 시작한 작품이다. 그 속에서 우리는 한국 문화가 더 이상 과거의 유산이 아니라, 현재진행형의 창조임을 확인한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

금다래꿍

리바운드 비평문

비평가 성명

이지현

비평가 소속

한국춤비평가협회

예술단체명

전통연희단 잔치마당

공연명

금다래꿍

공연일시

2025년 10월 18일 15시

공연장소

예술의전당 자유소극장

금다래꿍

이지현

인천에 소재하고 있는 '전통연희단 잔치마당'은 1992년에 창단된 20년이 넘은 지역의 베테랑 단체이자 2025년 대한민국 어워드 소비자감동브랜드 1위 선정과 문체부 지역대표예술단체 육성 사업 레퍼토리 작품 2년 연속 선정단체로 이번 2025 리바운드 축제 참여작 중에서도 많은 기대를 하게 한 작품이다.

개인적으로 어린이극과 무용에 관심이 많은 편이고, 앞으로의 공연예술이 가장 많이 고려해야 할 관객은 어린이임이 틀림없고 그 어린이는 젊은 부모를 동반하므로 결국은 어린이를 포함한 가족이 될 것이라고 평소에 생각하기에 '전통연희단 잔치마당'의 〈금다래꿍〉에 대한 관심은 남달랐다. 게다가 리바운드 축제가 그 개념이나 이름에서 아직은 낯설었지만, 지역에서 만들어진 공연이 서울의 무대에 올라 서울의 관객을 만나는 경험은 단체나 관객 모두에게 신선한 자극이 될 것이라는 측면에서도 설레는 마음을 갖고 공연장을 찾았다.

예술의전당 자유소극장의 객석은 주로 어린이를 포함한 가족이 함께하여 객석은 어느 때보다 따뜻하고 생기가 넘쳤다. 인터미션 없이 50분 정도 진행된 공연은 36개월 이상의 어린이들에게 적합한 공연이었고 대여섯 살의 미취학 아동의 경우는 적극적으로 참여할 기회도 있는 작품이기에 가족극으로서의 잠재력이 상당히 큰 작품으로 보였다.

다섯 마당으로 구성된 작품은 산속에 살고 있는 할머니가 잃어버린 '손녀 분이'를 찾는 것에서 시작된다. 〈금다래꿍〉의 주인공 할머니는 젊은 배우였지만 작고 통통하게 분장하고, 푸근하면서도 낭랑한 목소리를 갖고 있어 일반적인 할머니 캐릭터가 늙어 보이는 경우와 달리 너무 늙지 않은 신선한 할머니 캐릭터를 만들어 냈다. 할머니는 극이 시작되기 전에 아이들에게 '추임새'를 가르쳤다. 대본에는 "잔치요정이 등장해

우리 고유의 칭찬언어인 추임새를 가르친다"라고 나와 있지만 할머니가 그 역할을 자연스럽게 진행했다. 얼씨구 좋다, 잘한다 등의 추임새는 극의 중간중간에 유도 시에 사용할 수 있도록 하는 전통극에서의 자연스러운 순서인데 아이들은 극 중에 의외로 "잘한다 좋다~"를 잘 외쳐서 큰 효과를 내었다. 이 부분은 추임새를 외치는 것에서 끝나는 것이 아니라 공연 전체를 함께 만들어 가는 큰 참여감과 소속감을 주기 때문에, 효과만점의 우리 마당 판의 전통이라고 볼 수 있다.

할머니 역할은 극의 처음부터 끝까지 극의 중심을 잡는 중심 역할이고, 할머니와 산속에서 친하게 지내는 호랑이, 토끼, 사슴, 곰 등 4명의 동물 캐릭터가 할머니를 돕는 주인공들이다. 작품의 구성상 전반부는 '분이 찾기'로 구성되고, 후반부는 사자의 등장으로 사자놀음의 성격을 띠며 흥겹게 흘러가는 놀이 부분인데, 호랑이, 토끼, 사슴, 곰 등 4명의 동물 캐릭터는 '분이 찾기'를 추리하는 흥미로운 이야기를 만들어 가는 동시에 전통 연희단답게 4명의 동물을 장구, 북, 꽹과리, 징 등 사물(四物)과 매칭시켜 4가지 악기를 어린이 관객에게 소리의 질감과 특징을 설명하는 등 전통음악 교육극의 측면도 포함하고 있었다. 이 작품이 관록 있는 단체가 만들었음을 순간순간 느끼고 안심했던 것은 전통악기를 친근하게 소개하는 부분들이 전체 극과 매우 조화롭게 녹아 있었으며, 자칫 균형이 깨져 교육적 욕심을 낼 수 있는 부분임에도 과하지 않게 극을 해지지 않으면서 우리 악기에 대한 소개와 이야기 두 가지 모두를 놓치지 않고 흘러갔기 때문이다. 이런 부분은 함께 온 부모들에게 신뢰와 만족감을 줄 수 있는 부분이라고 생각한다. 공연을 본 이후에 집으로 돌아가 아이들과 작품에 관해 이야기하는 것은 매우 자연스러운 순서인데, 그 이야기가 지속적으로 나오면서 교육적으로도 활용되면 그것은 더할 나위 없이 좋은 공연의 효과라고 볼 수 있다. 그리고 그 내용이 우리 전통 악기에 대한 것이라면 더더욱 의미를 가질 수밖에 없는 것인데 〈금다래꿍〉은 그런 측면에서 좋은 교육적 내용을 갖췄다고 볼 수 있다.

대본의 2마당은 '금다래꿍 노래'를 할머니가 아이들에게 가르쳐 주는 장면인데 이 노래는 후렴구를 배우고 부르는 부분은 진행이 됐으나 이후 노래가 본격적으로 불리는 부분은 진행되지 않아 배운 후렴구를 불러볼 기회는 없었다. 극을 전반적으로 조율하는 과정에서 빠진 것으로 보이는데, 이는 노래 전체를 빼거나 넣는 방향으로 관객의 입장에서 더 세심하게 결정되는 것이 필요해 보인다. 이 노래가 중요한 이유는 극의 제목과도 관계있기에 이 노래에 관한 결정은 중요하게 처리해야 할 것 같다.

극은 할머니와 4명의 동물 친구들이 분이를 찾을 수 없게 되자 사자를 불러 도움을 청하는 장면으로 흘러간다. 이때 등장하는 사자는 다름 아닌 우리의 북청사자놀음에서 온 사자이다. 우리 숲에는 사자가 살지 않기 때문에 이야기의 전개에 좀 의아했으나 사자춤을 등장시키기 위한 계획이었음을 알게 되자 이해가 됐다.

춤꾼 2명이 사자의 탈 안에 들어가서 추는 사자춤의 원형에서 더욱 발전적인 변형을 가해 훨씬 재밌고 역동적으로 만들었다. 사자의 등장을 위해 우리 문화에서 신성한 동물인 호랑이가 소심한 동물로 그려진 것은 아쉬웠지만 사자의 등장으로 두 명의 춤꾼이 사자를 낙타, 기린, 뱀으로 변형시켜 퀴즈로 알아맞히게 하는 부분도 아주 재미있는 몸놀이였다. 우리 전통을 소재로 아이들에게 친근하게 다가가는 이런 창의적인 부분은 정말 높이 사줄 만하다.

원해사자놀음은 춤의 부분과 중간에 관객과 노는 부분을 포함하는데, 아이들이 좋아하는 간식과 선물을 준비해 이 부분을 객석에서 아이들을 불러내 극에 함께 참여시키고, 선물을 나누고, 함께 춤을

추는 부분으로 만든 것은 객석과 함께 즐기면서 하나가 되는 부분이었다. 아이들은 쑥스러워했지만, 무대에서 나온 것을 뿌듯한 표정으로 즐겼으며 출연진들의 재치 있는 진행으로 객석에서 부모가 사진을 찍을 수 있는 시간까지 마련해 포즈를 취해 준 것은 '전통연희단 잔치마당'의 노하우로 관객에게는 웃음을, 가족에게는 추억을 남겨주는 센스있는 구성이었다. 그리고 결국 '분이 찾기'는 객석에서 불려 나온 친구 중 한 명이 분이가 되어 할머니가 분이를 찾은 것으로 이야기를 맺는다.

이 작품의 연출을 맡은 서광일 연출은 국가 무형유산 남사당놀이 이수자이자 국악학 박사이다. 이 단체 창단 이래 28개국 50여 개의 도시에서 한국음악을 소개하는 공연을 가졌으며, 전통음악의 정체성을 알리는 일을 해왔다고 한다. 다른 많은 어린이를 대상으로 하는 연극과 춤을 보아왔지만, 전통을 소재로 한 공연이 드문 상황에서 이런 상당한 수준의 작품을 만나는 것은 흔치 않은 일이다. 그저 전통 악기를 등장시키고 조악하게 아이들에게 단순하게 소개하는 정도의 작품들이 대부분이고, 부모들은 더 좋은 공연이 없을지 찾을 수밖에 없는 상황에서 이 공연은 전문가의 축적된 기량과 고민 속에서 만들어졌다는 것을 곳곳에서 느낄 수 있었다.

우리 아이들에게 어린 시절 우리 전통음악을 많이 접하게 하고, 우리 음악에서 느낄 수 있는 정서의 핵심을 경험하게 하여 함께 느끼고 소통하며 만들어 가는 판이 어떤 것인지 알려주는 것은 일방적인 관찰자나 소비자가 되게 하는 다른 많은 문화 경험 속에서, 함께하면 훨씬 즐겁다는 것을 체험시키는 중요한 문화교육이 될 것이다. 어린이극이 상업적인 단체에 의존하게 될 때 이런 내용을 보장하기 힘들기 때문에, 국가의 적극적인 지원이 필요하다. 내가 관람한 날 객석이 만석이 되지 못한 것은 공연 유통 사업이 앞으로 홍보와 관객의 적절한 유치를 위해 더 많이 신경 써야 할 부분이 있음을 보여 준 것으로 읽힌다. 인천은 사실 서울과 차이가 거의 없어서 지역문화의 특징을 느낄 수 있는 경우는 아니었다. 그러나 리바운드 축제가 지향하는 서울 자치구의 극장들에서 더 많이 초대하고 타 지역으로 좋은 공연들이 확산해 가게 하는 것에 〈금다래꿍〉은 더 많은 지역에서 공연되도록 하는 것이 바람직하다는 생각이 들었다.

서울에 다양한 공연이 있지만 그 모든 공연이 좋은 공연이라고 볼 수는 없다. 그래서 앞으로는 양적으로가 아니라 질적으로 좋은 공연이 선별된 축제, 특히 주제별로 잘 선별되어 타겟 관객이 믿고 선택할 수 있는 공연 예술 축제는 오히려 더 필요할 것이다. 그리고 우리의 미래인 어린이들과 가족을 위한 따뜻하고, 의미 있으면서 미래 소양을 키워줄 수 있는 어린이 공연은 전문가들이 더 심혈을 기울여 만들고 전국의 어린이 누구라도 소외되지 않고 볼 수 있도록 국가적 차원의 유통 사업이 힘써야 할 부분이라고 생각한다. 내년에도 리바운드 축제에서 좋은 공연을 만날 수 있길 기대해야겠다.

2025 지역대표 예술단체 지원

나도, 밤나무!

리바운드 비평문

비평가 성명

박해진

비평가 소속

오늘의 작곡가 오늘의 작품

예술단체명

한소리전통예술단

공연명

나도, 밤나무!

공연일시

2025년 10월 25일 13시

공연장소

예술의전당 자유소극장

밤나무 천 그루의 약속

박해진

율곡 이이(栗谷 李珥). 이름 속의 '밤나무 율(栗)' 한 글자는 강릉의 바람과 흙, 그리고 설화의 기운을 품고 있다. 율곡이 어린 시절 밤나무 천 그루를 심어 호랑이의 화를 피했다는 전설은 강릉 지역에 지금까지 전해 내려오는 구비 설화다.

창작국악극 〈나도, 밤나무!〉는 율곡 이이 전설을 소재로 삼아, 어린이와 가족 관객을 위한 국악극으로 재탄생시킨 작품이다. 이 공연은 옛이야기를 무대화한 것을 넘어, 지역의 구비 설화와 전통음악, 그리고 현대극의 무대 문법이 어떻게 만날 수 있는지를 실험하는 창작 시도이다.

특히 이번 공연은 '리:바운드(Re:bound) 페스티벌'의 초청작으로 2025년 10월 25일 서울 예술의전당 자유소극장 무대에 올랐다. 강릉에서 시작된 지역 창작이, 서울이라는 중심 무대로 이동하면서 어떤 변화를 겪었는지, 변화 속에서도 지역의 서사와 전통 음악이 어떻게 살아남았는지를 살펴본다.

지역 설화의 현대적 재구성

작품의 중심에는 어린 현룡(이이의 아명)이 있다. 그는 태어나기 전부터 '호랑이에게 잡아먹힐 팔자'를 지닌 아이로 불린다. 객석에서 바라보는 어린 현룡은 '위험을 향해 태어난 아이'라기보다, 태어나기도 전에 세계로부터 경고를 받아버린 작은 존재에 가깝다. 그러나 이야기는 불안을 키우는 대신, 그 숙명을 가만히 뒤집는다. 현룡은 호랑이에게 잡아먹히지 않기 위해 도망가거나 숨는 대신 밤나무 천 그루를 심기로 마음먹는다. 거대한 공포에 맞선 작은 손, 삽 하나, 흙 한 줌. 이 장면은 전투나 기적의 순간이 아니라, 묵묵한 노동과 자라나는 의지로 화면을 채운다. 설화 속 '운명을 피하는 아이'의 서사가, 공연 속에서는

‘스스로 길을 만드는 아이’로 바뀌는 순간이다.

관객이 가장 오래 기억하게 되는 것은, 현룡을 도와주는 괴짜 도깨비들이다. 원래 설화 속에서는 나타나지 않는 캐릭터지만, 무대 위의 도깨비들은 현룡의 밤을 지켜주는 친구로 등장한다. 번쩍이는 눈, 덜컹거리는 발걸음, 벅적대는 웃음소리, 어딘가 이상한 차림새. 네 명의 괴짜 밤나무 도깨비는 다른 도깨비들에게조차 외면받는 존재이다. 밤나무만 보면 열광하고, 나무껍질에 코를 박고 향을 맡고, 숲속에서 혼자 춤추는 존재들. 아이들에게는 우스꽝스럽고 사랑스럽지만, 어른의 시선으로 보면 이들은 ‘정상적이지 않은 자들’이다. 바로 그 외톨이들이 현룡 앞에 나타난다. 괴짜 도깨비는 겁먹은 아이를 덮치지 않는다. 시험하지도 않는다. 대신 그들은 밤마다 조용히 나타나, 묵묵히 팔을 걷고 함께 흙을 다지고 나무를 심는다. 현룡이 혼자 울먹이며 땅에 주저앉을 때, 도깨비들은 그에게 ‘겁내지 말라’고 노래한다. 우스꽝스러운 목소리도 아니고, 아이를 달래는 주술도 아니다. 발랄하지만 진지하고 다정한 목소리들이 현룡의 곁을 지킨다.

설화의 논리는 ‘착한 이가 복을 받고, 나쁜 이는 벌을 받는’ 권선징악의 질서 위에 놓이지만, 이 공연에서는 선과 악보다 연대가 먼저 그 자리를 차지한다. 현룡은 영웅이 아니고, 도깨비들도 조력자라는 기능적 역할을 넘어선다. 모두가 조금씩 어설프고, 두렵고, 외로운 존재다. 서로를 통해 버티고, 실패하고, 다시 일어난다. 어린 관객들은 여기에서 교훈을 받아들이기보다 ‘무서운 밤에 나 혼자가 아니다’라는 체감의 방식으로 감정을 먼저 겪는다.

빠른 호흡 속의 단순화된 운명

이야기는 ‘운명을 바꾸려는 아이’라는 단순하고 강렬한 주제로 시작한다. 공연의 짧은 러닝타임(약 40분) 만큼 주요 사건이 빠른 템포로 전개된다. 현룡이 결심하고, 도깨비를 만나고, 밤나무를 심는 과정은 압축적으로 그려진다. 그 결과 ‘운명’이라는 대주제에 대한 내적 변화—두려움, 좌절, 용기의 축적—이 충분히 그려지지 못한 채 결말로 이어진다.

이러한 리듬감은 아동극의 집중도 유지라는 목적에는 부합한다. 그러나 정서의 진폭이 좁아진 서사 구조는, 설화가 지니던 신화적 깊이를 희석하는 결과를 낳는다. 예컨대 마지막 장면에서 현룡이 “나도 밤나무요!”라고 외치며 호랑이를 물리치는 순간, 그것이 진정한 깨달음의 발화인지, 혹은 단순한 서사의 종결을 위한 암시인지 애매하게 남는다. 관객은 이 장면이 ‘두려움을 극복한 아이의 성장’인지, ‘흔한 권선징악의 마무리’인지 분간하기 어렵다.

특히 결말 직전에 다시 등장한 호랑이는 이 애매함을 부각한다. 처음부터 현룡의 운명 전체를 뒤흔들던 호랑이가 다시 등장했을 때, 관객은 자연스레 극 초반의 공포와 위협이 되살아날 것을 기대한다. 그러나 그 재회는 오래 준비된 긴장감을 터뜨리기보다는, 전혀 다른 장면처럼 가볍게 흘러간다. 호랑이는 갑자기 위압을 잃고, 현룡의 반응도 이전의 두려움과 단절된 채 변화된 태도만 남는다. 밤나무를 심으며 쌓여야 할 감정의 축적이 결말에서 발화되지 못하고, 서사의 톤만 바뀐 채 장면이 더해진다.

물론 공연은 이러한 단순화를 ‘명랑함’으로 전환한다. 장면 전환이 빠르고 도깨비들의 유머가 끊임없이 흐르며, 음악이 서사의 감정선을 대신 끌어준다. 하지만 만약 현룡의 내면적 성장을 음악적 혹은 신체적

언어로 더 정교하게 표현했다면, 단순한 아동극을 넘어선 상징적 완결성이 가능했을 것이다.

한정된 공간에서의 상상력

강릉 오죽헌의 마당에서 처음 공연된 이 작품은 본래 열린 하늘과 바람을 전제로 만들어졌다. 그러나 서울 예술의전당 자유소극장은 블랙박스이다. 이러한 차이는 공연의 분위기를 근본적으로 바꾸었다.

연출은 이를 '공간의 수축'이 아니라 '상상의 압축'으로 대응했다. 무대는 과장된 장치나 거대한 세트가 아닌, 블랙박스의 공간을 거의 그대로 유지한 채 진행되었다. 관객이 '숲'을 상상하도록 만드는 역할은 대부분 배우의 몸과 움직임이 대신했다. 도깨비들은 나무를 심는 장면마다 실제 소품 대신 손바닥으로 땅을 다지고, 보이지 않는 줄기를 들어 올리고, 허공에 나뭇가지를 매만지는 동작을 반복한다. 숲이 무대에 보이는 것이 아니라, 관객의 머릿속에서 자라나게 만드는 방식이다. 이 선택은 아동극이 종종 의존하는 시각적 과장 대신, 배우들의 신체와 리듬, 제스처의 상상력에 무게를 싣는 결과를 가져왔다.

호랑이의 등장은 더욱 흥미롭다. 그는 무대 중앙이 아닌 블랙박스 공간의 2층 난간에 자리한다. 아래를 내려다보는 호랑이는 무대의 율동과 분리된 위치에서, 도깨비들과 현룡이 밤나무를 심는 모습을 감시하듯 응시한다. 관객석으로 시선을 던지고, 때때로 관객석까지 내려와 아이들의 바로 옆을 스쳐 지나갈 때, '무대'와 '관객석'의 경계는 흐려진다. 아이들은 이야기의 구경꾼이 아니라, 호랑이의 시선 아래 놓인 '현존하는 대상'이 된다. 무대와 객석이 오르내리는 이 움직임은 극의 서사보다 감각을 먼저 건드린다. 공포는 조명과 음향이 아니라 '바라보고 있다'라는 사실로 존재한다.

무대와 객석이 구분되지 않는 동선은 특히 두드러졌다. 도깨비와 호랑이는 객석 사이를 걷고, 아이들의 옆에서 대사를 던지며 때로는 관객을 향해 장난치듯 시선을 보냈다. 어린 관객들은 무대 위 사건을 멀리서 바라보는 '제삼자'가 아니라, 호랑이의 감시와 도깨비들의 우정에 함께 들어가 있는 존재가 된다. 배우들이 손으로 흙을 일구고 몸으로 나무의 자리를 지키는 순간, 비어 있는 공간은 오히려 상상으로 채워진다. 밤나무는 소품이 아니라 배우들의 움직임 속에서 '보이는 것처럼 느껴지는' 이미지로 형성되고, 공포는 음향효과가 아니라 '바로 우리 곁으로 내려온 호랑이'의 존재로 체감된다.

이러한 연출 방식은 결말에서 가장 극적으로 작동한다. 호랑이가 도술의 힘으로 밤나무를 모두 없애버리자, 도깨비들은 객석을 향해 몸을 돌리고 외친다. "함께 말해줘! 나도 밤나무!" 관객의 목소리가 더해지면서 빈 무대에 밤나무가 다시 자라난다는 설정이 완성된다. 그것은 상상력을 강요하는 놀이가 아니라, 극의 세계를 관객이 직접 유지하고 복구하는 참여적인 순간이다. 소품 대신 공동의 외침이 장면을 완성하는 방식은 최소한의 물리적 무대가 오히려 서사의 감정선을 확장할 수 있음을 증명한다. 결과적으로 이 공연에서 '나무'는 눈으로 보는 사물이 아니라, 말과 몸짓, 호흡을 통해 함께 세워지는 경험의 형태가 된다. 관객이 "나도 밤나무!"라고 외치는 순간, 빈 무대는 더 이상 비어 있지 않고 극의 세계는 소리의 힘으로 다시 숲이 된다.

도깨비들의 의상과 소품 역시 세심하게 디자인되었다. 머리에 밤송이 모양의 방울을 단 모자는 강릉 도깨비 설화의 지역성을 암시하면서도, 아이들에게 친근한 이미지로 변환된다. 무대의 단순함은 오히려 어린 관객의 상상력을 자극했고, 관객과 무대의 경계를 흐리는 효과를 만들었다. 〈나도, 밤나무〉의 연출은

‘결핍을 미학으로 전환한 사례’로 볼 수 있다. 실내 무대라는 제약을 극복하기 위해, 배우의 신체와 소리의 확장성이 강조되었다. 이는 전통 마당극의 ‘공동체적 에너지’를 새로운 방식으로 계승한 결과다.

〈나도, 밤나무!〉의 음악은 대부분 MR을 기반으로 구성된다. 예산과 인력의 현실을 고려하면 선택할 수 있는 방식이지만, 전통 음악의 미덕은 ‘즉흥성’과 ‘현장성’이라는 점에서 아쉬움이 남는다. 장단은 연주자의 손과 호흡에 따라 살아 움직이고, 소리는 공간을 따라 흩어졌다가 다시 모이며 감정의 곡선을 만든다. 그러나 MR은 이 유기적 흐름을 고정된 파형으로 만들어 버린다.

장면 구성은 명확하다. 흥을 돋울 때는 빠른 장단과 피리·꽹과리 음색이, 현룡의 독백에는 해금의 긴 선율이 감정을 붙잡는다. 그러나 연주자가 무대에 존재함에도 불구하고, 실제 타악기의 소리가 MR로 덮여버리는 경우가 반복된다. 북과 장구가 치고 들어가야 할 지점에서, 이미 MR로 깔린 타악기 소리에 더해 연주하며 ‘덧씌워진 소리’가 된다. 악기가 무대를 진동시키기보다, 스피커의 음압 속에 갇혀 버리는 셈이다. 전통악기 특유의 질감—가죽의 떨림, 악기의 호흡, 타격의 순간적인 공기 진동—이 객석까지 도달할 여지가 좁아진다.

결과적으로 이 공연의 음악은 ‘국악의 대중화’라기보다 ‘전통적 분위기의 활용’에 가까운 선택으로 보인다. 오히려 전통은 소리라기보다 배경적 이미지의 역할을 부여받는다. 특히 타악기를 포함한 실연 연주의 존재감은 MR에 묻히며 힘을 잃는다. 향후 공연에서 최소한의 악기 연주 부분을 추가하거나, MR을 과감히 비워내는 선택이 이루어진다면, 소리의 숨결이 무대와 함께 살아 움직이는 국악의 본래 힘이 훨씬 뚜렷하게 드러날 것이다.

강릉은 오랜 시간 지역문화의 보고로 불렸다. 단오제, 관노가면극, 농악 등 무형문화의 전통이 지금까지 이어진 곳이다. 〈나도, 밤나무!〉는 이 같은 맥락 속에서 등장한 창작물로, 지역의 기억을 예술로 번역하는 실험이라 할 수 있다.

지역 극단이 중심 무대에 진출할 때 가장 큰 위험은 지역적 특수성이 보편적 감수성 속에서 희미해지는 것이다. 그러나 이번 작품은 오히려 그 반대였다. 관객들은 공연이 끝난 뒤 “나도 밤나무야!”를 외치며 극의 결말을 따라 했고, 이는 지역 설화가 낯선 타지 관객에게도 충분히 감정적으로 통한다는 것을 보여줬다.

이 공연의 의미는 단순히 ‘서울 진출’이 아니라, 지역 예술의 자생적 순환 구조를 만든 데 있다. 강릉에서 태어나 서울로 이동하고, 다시 강릉으로 돌아가 지역 공연으로 이어지는 이 흐름은, 지역 창작이 일회성 행사가 아닌 ‘살아 있는 문화’로 존재할 수 있음을 증명한다. 전통이란 결코 과거의 것이 아니라 지금, 이 순간 반복되고 변형되는 살아 있는 언어임을 공연은 말하고 있다.

〈나도, 밤나무!〉는 완성도의 면에서 여전히 성장의 여지를 남긴 작품이다. 그러나 그것이 지닌 가치와 의미는 적지 않다. 전통 설화를 통해 지역의 정체성을 탐색하고, 그것을 현대의 무대 언어로 번역하는 시도는 한국 창작 국악극의 지속 가능성을 가늠하게 한다.

이 작품은 한편으로 ‘전통의 재발견’이면서, 다른 한편으로는 ‘지역성의 재정의’이다. 전통을 그대로 보존하는 대신, 새로운 형식 속에 살아 있게 만드는 일—그것이 지금의 국악이 해야 할 일이라면, 〈나도, 밤나무〉는 그 첫 번째 걸음을 뚜벅뚜벅 내디딘 셈이다.

밤나무 천 그루를 심은 현룡의 마음처럼, 지역 예술가들이 심은 공연의 한 그루는 머지않아 또 다른 숲을 이룰 것이다. 그리고 그 숲 사이로, 아이들의 목소리가 들린다.

"나도 밤나무야!"

2025 지역대표 예술단체 지원

나도, 밤나무!

리바운드 비평문

비평가 성명

염혜규

비평가 소속

댄스포스트코리아

예술단체명

한소리전통예술단

공연명

나도, 밤나무!

공연일시

2025년 10월 25일 13시

공연장소

예술의전당 자유소극장

나도, 밤나무!

염혜규

나도밤나무라니 이름부터 재미나다. 처음 이름을 듣는 사람은 혹시 밤나무의 한 종류라고 생각할지도 모른다. 하지만 밤나무와는 열매도 다르고, 실제로 참나뭇과에 속하는 밤나무와는 전혀 다른 나무다. 단지 밤나무와 잎 모양이 조금 비슷해서 나도밤나무란 이름을 가졌을 뿐이다. 그래서 "나도 나무야!"하고 외치는 나무라고도 한다. 꽃말이 "나를 업신여기지 마세요"이기도 하다. 조선 중기의 학자 율곡 이이에 관한 설화 '나도밤나무'는 바로 이 나도밤나무에서 유래한다. 호환을 당할 운명을 타고난 율곡이 밤나무 천 그루를 심는 방법으로 구원을 받는다는 이야기다. 제목에서 짐작할 수 있듯 나도밤나무가 위기에 빠진 율곡을 구해주는 내용이다.

'2025 리:바운드 축제' 프로그램의 일환으로 공연된 한소리전통예술단의 〈나도, 밤나무!〉는 바로 이 '나도밤나무' 설화를 바탕으로 한 창작국악극이다. 율곡 이이가 태어나 어린 시절을 보낸 강릉 오죽헌을 배경으로 나도밤나무 설화에 상상력을 더해 극적인 재미를 살렸다. 오죽헌은 강릉시에 있는 조선 시대 고택으로 바로 신사임당과 율곡 이이가 태어난 주택의 별당이다. 집 주위를 검은 대나무가 둘러싸고 있다고 해서 오죽헌(烏竹軒)이라는 이름이 붙여졌다. 우리나라 주택 건축물 중 가장 오래된 건물 중 하나로 역사와 문화적 의의가 있는 장소다.

〈나도, 밤나무!〉는 2022년 첫 공연을 시작으로 관객의 호응 속에 해를 거듭하며, 어느덧 강릉을 대표하는 상설 공연으로 자리매김한 작품이다. 남녀노소 누구나 즐길 수 있는 가족극으로 지역 문화 자산을 살리며, 동시에 재미와 감동, 교훈을 주는 작품이라는 평가를 받아왔다. 〈나도, 밤나무!〉는 역사적 인물을 소재로 한 전통예술 공연이지만 지루함이나 딱딱함과는 거리가 멀다. 전통과 현대의 조화 속에

탄생한 유쾌하고 재미있는 음악극이다. 이는 대중과의 호흡 속에 전통문화를 살리고자 노력해 온 한소리전통예술단의 시도로 가능해졌다.

한소리전통예술단은 1999년에 창단한 강릉의 지역 예술단체다. 김화옥 단장을 비롯한 국악 전공자를 기반으로 하는 전통예술단체로, 오디션을 통한 시즌 단원들도 함께하고 있다. 2018~2020년 강릉아트센터 상주단체로 활동하며 강릉의 인물, 이야기를 소재로 창작공연을 제작해 왔다. 다양한 장르와의 융합 등을 통해 국악 애호가뿐 아니라 국악을 평소 접해보지 못한 이들까지도 쉽게 다가갈 수 있는 관객 친화적인 작품을 선보이고 있다.

〈나도, 밤나무!〉는 어린이 관객의 눈높이에 맞춘 음악극이라고 할 수 있지만, 연령대에 상관없이 세대를 아울러 볼 수 있는 가족극이다. 평소 일상에서 접하기 힘든 우리 전통문화에 대한 친화적 접근과 연령대에 맞춘 접근을 동시에 시도하고 있다.

〈나도, 밤나무!〉는 국악을 기반으로 한 음악극이지만, 국악을 전면적으로 내세우고 있지 않다. 창작국악극이라는 점을 감안해도 국악의 향취를 크게 느낄 수 있는 작품은 아니다. 이는 〈나도, 밤나무!〉가 국악 장단과 선율을 중심으로 한 창작곡 이외에도 재즈, 랩, 록 등 다양한 서양 대중음악 장르를 적극 활용하고 있는 데서 기인한다. 단순히 이들 장르를 접목한 창작곡이라기보다는 랩, 록 등을 기본으로 작곡된 곡을 국악기 등에 맞게 편곡하여 연주하고 있다. 대중음악을 적극 사용한다는 점에서 뮤지컬의 성격을 띠는 작품이라고도 볼 수 있다. 노래 또한 판소리 창법으로 부르지 않는다. 이런 곡들은 전체 공연에서 적잖은 비중을 차지하고 있다. 양적 비중뿐 아니라 극의 흐름이 바뀌거나, 극의 절정부에 사용되면서 갖는 존재감은 더욱 크다. 악기는 건반과 타악기를 제외하면 가야금, 대금, 피리, 해금, 장구 등의 국악기를 중심으로 구성되어 있다. 건반과 타악기, 그리고 우리 전통 악기로 연주되는 재즈적인 선율이나 잘게 쪼개지는 리듬에 맞춰 불리는 랩은 관객에게 친숙하게 다가서는 요소다. 서양음악 중심의 문화 현실에서 국악을 낯설게 느낄 수 있는 일반 대중을 고려한 유연한 접근 방식이다.

한편 가사는 어린이 관객에게 초점을 맞추고 있다. 서사의 흐름을 따라가기 힘든 어린이 관객도 극의 내용을 이해할 수 있도록 극의 내용을 단순하고 재미있는 가사로 표현하고 있다. 또한 교훈적인 메시지 역시 가사로 풀어내고 있다.

춤 또한 노래의 가사 내용을 표현한다든가 상황에 따른 감정 표현을 이해하기 쉽게 전달하는 데 초점을 두었다. 마임적인 요소가 많은 춤동작을 많이 이용해 어린이 관객의 극에 대한 이해를 돕는다. 나무를 상징하는 세모 형태를 양팔로 만들어 보이는 식의 단순한 동작이 주를 이룬다. 도깨비들이 주인공 현룡(율곡 이이의 아명)을 돕기 위해 나무 심는 모습을 땅을 밟고, 돌을 캐는 등의 노래 가사에 맞춘 동작으로 보여준다. 또한 도깨비가 밤나무로 변신한 모습은 우산을 들어 머리를 가리는 식으로 간단한 소품을 이용해 직관적으로 전달한다.

무대는 밤나무를 상징하는 단순한 디자인의 패널 소품만으로 꾸며졌다. 세울 수 있는 형태의 밤나무 패널을 악단 쪽과 무대 둘레에 나눠 배치했다. 비교적 작은 무대에서 춤추는 장면이 많은 배우들을 고려한 배치라고도 볼 수 있다. 악단은 무대 뒷벽 바로 앞에 자리하여 음악을 들려준다.

〈나도, 밤나무!〉는 프롤로그와 5장으로 구성되었다. 장과 장 사이는 자연스레 이어지는 방식으로

진행된다. 공연은 괴짜 밤나무 도깨비들을 쫓아 오죽헌에 온 천 년 묵은 호랑이의 등장으로 시작한다. 호랑이는 오죽헌이라는 지명의 유래를 간단히 알려주며 자신이 누구인지 소개한다. 모자 형태의 호랑이 탈을 쓰고 답호를 입어 외양적으로 호랑이임을 알아보기 쉽지 않은데 어흥 소리와 양손 등으로 호랑이의 몸동작을 흉내 내어 천 년 묵은 호랑이임을 알린다.

연이어 등장하는 도깨비 또한 우리가 흔히 생각하는 무섭고 흉측한 모습의 도깨비와는 거리가 멀다. 알록달록한 색상으로 레이어드된 짧은 개량 한복 치마와 저고리를 입고 머리에도 역시 색색의 지화를 얹은 도깨비들은 인기 캐릭터 상품 피규어 못지않은 귀엽고 깜찍한 모습이다.

도깨비들은 노래와 춤으로 자신들을 소개한다. “우리는 외톨박이, 장난치기 좋아하는 천덕꾸러기,(...) 이상하다고 놀려대는 도깨비, 밤나무 도깨비”와 같은 가사 내용은 극 중 도깨비의 정체성을 상징적으로 드러낸다. 도깨비는 남다른 외모와 도깨비가 갖는 부정적 이미지의 선입견으로 친구를 사귀고 싶지만, 쉽지 않은 존재다. 또한 호랑이와 함께 노래와 춤으로 오죽헌에서 태어난 율곡 이이를 소개한다. 이때 현룡이 등장하며 자연스럽게 노래를 받아 자신이 밤나무 천 그루를 심어야 할 운명을 타고났다는 이야기를 들려준다.

본격적인 이야기 진행에 앞서 주인공들이 등장하여 노래로 자신을 소개하는 방식은 자연스럽게 이어진다. 설명적이지 않아 지루하지 않으면서도 관객들에게 극 중 인물의 성격을 쉽게 이해하게끔 한다.

현룡이는 도깨비를 무서워하리라는 호랑이의 예상을 깨고, 밤나무로 변신한 도깨비의 정체를 알게 되면서 도깨비와 어울린다. 현룡은 도깨비가 못생기지 않았고, 개성이 넘친다고 한다. 또한 친구가 되어주겠다고 한다. 나무로 변신한 도깨비가 진짜 나무가 아니라는 사실을 알았을 때도 처음에는 놀라지만, 친근하게 다가오는 도깨비들의 태도에 금방 편견을 거두고 함께 어울린다. 도깨비들은 현룡이의 나무 심기를 도와주며 이들은 자연스레 친구가 된다. 겉모습으로 사람을 판단하기보다 내면의 진실된 모습을 보고자 하는 노력이 필요함을 알려주는 대목이다. 외국인이나 장애인 등 사회적 소수자에 대한 편견 또한 같은 맥락에서 돌아볼 수 있게 해준다. 또한 도깨비들의 모습에서 바로 제 자신의 모습을 찾아볼 수도 있기도 하다.

포기하지 않고 밤나무를 심는 현룡이를 보고 호랑이는 불편해한다. 호랑이는 도깨비와 현룡이 사이를 갈라놓기 위해 훼방을 놓으면서 현룡이가 난관에 부딪힌다. 박진감 넘치면서도 극에 긴장감을 불러와 재미를 더하는 부분이다. 호랑이가 분신술을 써서 도깨비로 변해 갑자기 현룡이에게 적대적으로 변하는데, 비장하면서도 활기가 넘치는 록 음악으로 분위기를 살려준다. 록 음악 음향이 커지면서 합창 형식으로 부르는 노래의 가사를 알아듣기가 쉽지 않았다. 또한 분위기가 반전되는 상황과 앞부분과의 연결이 매끄럽지 못한 부분도 보완이 필요한 부분이다. 호랑이가 분신술을 써서 도깨비로 변신하겠다고 말하는 부분이 큰 음악 소리로 인해 잘 들리지가 않았다. 또한 분위기가 변하는 상황 자체도 너무 갑작스레 이루어진다. 조금 더 설득력 있게 진행됐더라면 좋았으리라는 생각이다.

그럼에도 현룡이는 포기하지 않고 밤나무 심기를 계속한다. 계절이 바뀌 봄이 오고 음악 또한 봄에 어울리는 가벼운 분위기의 곡이 피리, 해금 등을 중심으로 낮게 깔리며 연주된다. 도깨비의 내레이션으로 봄, 여름, 가을, 겨울 사계절이 지나고 있음을 알려준다. 시간의 흐름을 알려주는 듯한 잔잔한 분위기의

음악과 달리 도깨비들은 익살스럽게 계절을 표현한다던가 서로 장난치며 노는 모습을 재미있게 보여준다. 현룡이 묵묵히 천 그루 나무를 심는 1년여의 시간의 흐름이 도깨비들로 인해 지루하지 않게 진행되는 부분이다.

도깨비들은 뒤늦게 호랑이의 도술로 호랑이한테 홀렸던 것을 깨닫는다. 현룡이 또한 드디어 천 그루의 나무를 다 심게 된다. 하지만 호랑이가 또다시 현룡이 심은 밤나무를 밤새 다 뽑아버리면서 현룡이는 호랑이에게 잡아먹힐 위기에 처한다. 이때 도깨비들이 위기에 빠진 현룡이를 돕는다. 도깨비들이 호랑이에 맞서 싸우는 결투 현장이 펼쳐진다. 박진감 넘치는 타악기의 연주가 결투의 분위기를 고조시킨다. 호랑이가 괴상하고 요상하게 생겨 밤나무로 인정받지 못한다고 비난하자, 도깨비들은 요상하고 괴상해도 밤나무라고 하면서, 우리는 다 똑같은 존재임을 강조한다. 외모로 판단하지 말고 그 자체를 봐달라고 노래를 부른다. 마치 장애인이나 외국인 등도 겉으로 드러나는 모습이 조금 다를 뿐 우리와 다 같은 사람일 뿐이라고 차별하지 말자고 외치는 것 같다.

도깨비들이 힘을 잃고 쓰러지자 현용이가 객석을 향해 내 말이 맞다면 함께 외쳐달라고 호소한다. 현용이가 진심을 다해 "나도 밤나무다! 우리도 밤나무다!"를 처절하게 외치기 시작하고 객석의 관객들도 "나도 밤나무다! 우리도 밤나무다!"를 모두 외치기 시작한다. 극적인 분위기가 절정에 달하면서 마치 시위 현장에 온 듯한 느낌마저도 들게 하는 순간이다. 현룡이와 관객이 모두 하나가 되어 보여주는 힘에 호랑이는 도망치고 힘을 잃고 쓰러졌던 도깨비들도 다시 일어나서 기쁨을 함께 나눈다. 연대의 힘을 느낄 수 있게 해주는 설정이다.

〈나도, 밤나무!〉는 여기서 또 한 번의 반전을 보여준다. 도깨비들이 현룡이를 도와 쓰러진 밤나무를 함께 심으려고 한다. 이때 현룡이가 자신이 심고 키운 나무들이니, 직접 살리겠다면서 도움을 거절한다. 자신의 일을 스스로 하겠다는 책임감, 더 나아가 자신의 삶을 스스로 개척해 나가겠다는 의지를 보여주는 대목이다. 이때 호랑이가 나타나서 현룡이를 인정해 줄 수밖에 없다고 말한다. 현룡이가 나는 내 자신을 이겨냈고, 내 운명을 이겨냈다고 이야기한다.

〈나도, 밤나무!〉는 단순하지만 비교적 단단한 서사구조를 보여주는 작품이다. 반전의 상황들을 통해 리드미컬한 이야기의 전개는 지루할 틈을 주지 않는다. 또한 도깨비들과 현룡이를 두 축으로 크게 두 가지 메시지를 전달하고 있다. 도깨비들이 주는 메시지는 외모지상주의가 발달하고, 획일적인 가치로 사람을 평가하려 하는 오늘날의 사회적 현실에서 더욱 의미를 갖는다. 내면의 가치의 중요성과 사람, 더 나아가 모든 생명체가 모두 각기 다른 특별함을 가진 존재라는 것을 보여준다. 한편 자기 일을 스스로 하고, 또 끝까지 책임지고자 하는 현룡이의 모습은 스스로 무언가를 할 기회가 잘 없는 요즘 어린이들에게 특히나 의미하는 바가 크다. 힘들다고 쉽게 포기하거나, 누군가가 도와주기만 바라지 않고 스스로 해결해 나가고자 한다. 더 나아가 자기 삶의 주체가 자신이라는 것을 보여주고 있기도 하다.

하지만 극의 마지막에 현룡이의 어머니(신사임당)가 꿈에서 깬 현룡이에게 편견을 갖지 말자는 등의 교훈적인 내용의 노래를 불러주는 부분은 주입식 교육의 연장처럼 느껴지기도 한다. 이미 공연을 통해 교훈적인 메시지는 충분히 전한 상황에서 굳이 또 한 번 강조를 하는 것은 극을 교과서처럼 만들어 버린다.

또한 후반부로 가면서 극 내용의 눈높이가 올라간 면이 있다는 생각이다. 노래와 춤의 비중이 약간 줄고, 설명적인 설정이 늘어나면서 미취학 아동들에게는 조금 이해가 어려울 수 있을 것도 같다. 공연에서 합주와 함께 불리는 노래는 전반적으로 가사의 전달 썩 좋지 않았다. 음향에 조정이 필요한 부분이다.

전반적으로 형식과 내용 면에서 모두 세심하게 공들인 흔적이 엿보이는 음악극이다. 색의 조화에 신경 쓴 의상이나 조명 등도 감각적으로 활용되고 있다. 무엇보다도 국악의 느낌을 조화롭게 입혀낸 다양한 음악은 극을 끌고 가는 핵심이다. 〈나도, 밤나무!〉를 본 사람이라면 직접 가본 적이 없더라도 오죽헌이라는 이름도 나도밤나무도 잊기 힘들 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

나도, 밤나무!

리바운드 비평문

비평가 성명

오판진

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

한소리전통예술단

공연명

나도, 밤나무!

공연일시

2025년 10월 25일 16시

공연장소

예술의전당 자유소극장

창작 음악극으로 피어난 율곡의 어린 시절 이야기

오판진

1. 서론

우리 역사 속 위인의 이야기는 관객에게 호기심을 크게 자극한다. 이 공연의 주인공은 이율곡이다. 그의 어린 시절에 관한 전설이 있었는데, 아홉 살이 되기 전에 호랑이에게 잡아먹힐 운명이라는 것이었다. 이 이야기를 들으면, 위기에 처한 이율곡이 어떻게 이 문제를 극복했는지 궁금증이 생기지 않을 수 없다. 그래서 관객들이 그 이야기를 듣고 싶어서 공연장으로 달려올 것만 같다. 한소리 전통예술단은 이런 흥미진진한 이야기를 춤과 노래, 연기가 어우러진 국악 중심의 창작 음악극으로 만들었다. 이 창작 음악극의 여러 특징에 관해 살펴보고, 몇 가지 논점을 잡아서 대안을 찾아봄으로써 더 나은 공연으로 발전하길 응원하고자 한다.

2. 〈나도, 밤나무!〉에서 보여준 화려한 미장센과 따뜻한 정서

가. 배역에 어울리는 배우 캐스팅

주인공 현룡 역으로 잘 어울리는 배우를 캐스팅하였다. 강단 있으면서도 부드럽고, 똑똑해 보이는 이율곡의 이미지와 잘 부합하는 배우로 보였다. 괴짜 도깨비들과 호랑이, 어머니 역할 또한 찰떡같이 잘 소화하는 능력 있는 배우들로 훌륭하게 선택하였다. 음악극이기에 다양한 춤과 노래를 보여주어야 하는데 이를 충분히 소화해 냈다. 다른 모든 공연에서도 가장 중요한 부분 가운데 하나가 배우 캐스팅이기에 역량과 가능성을 기준으로 배역에 어울리는 배우를 뽑은 것은 매우 중요하다.

나. 화려하고 다채로운 안무와 의상, 소품

공연을 볼 때도 그러하고, 공연을 본 후 객석을 나서는 관객들의 표정이나 하는 말을 살펴보면, 공연에 관한 관객의 생각이나 느낌을 어느 정도 파악할 수 있다. 어린 자녀와 함께 온 부모나 조부모는 환하게 웃으면서 신나게 손뼉을 쳤고, 배우들의 요청에도 큰 소리로 호응하면서 공연에 참여하고, 푹 빠져 관람했다. 배우들의 의상과 소품이 밝고 따뜻한 색감으로 된 것이 많았다. 그리고 그런 화사한 분위기를 바탕으로 음악극에 필요한 화려한 안무 그리고, 곡예와 같은 장면들도 있어서 시각적으로 매우 예쁜 그림, 미장센이 완성되었다.

3. 〈나도, 밤나무!〉에서 들려준 다채롭고 청명한 소리

가. 다양한 국악기를 사용한 풍성한 연주

가야금과 대금, 피리, 해금 등 여러 국악기와 건반을 활용하여 흥겨운 분위기를 잘 표현하였다. 그리고 고난에 처한 인물의 마음이나 아슬아슬하게 긴장되는 장면 등을 국악기를 사용한 수준 높은 현장 연주를 통해서 귀까지도 행복하게 해 주었다. 비용 문제나 다른 이유로 음악가의 현장 연주를 대신하여 녹음 자료를 사용하는 극단이 적지 않다. 그런데, 이 공연에서는 연주자들이 공연하는 무대에서 배우들과 호흡하면서 직접 연주함으로써 관객에게 평생 잊지 못할 환상적인 음악을 선물하였다.

나. 배우들의 목소리와 노래 실력

율곡의 어린 시절 이름인 '현룡', 그 역할을 연기한 배우와 다른 배우들 모두 목소리가 예쁘고 힘이 있었으며, 노래 실력이 상당했다. 그래서 배우들의 대사나 노래를 듣는 것이 매우 행복했다. 배우들이 평소에 좋은 목소리를 만들기 위해 갈고닦으며 노력한 덕분이다. 뛰어난 배우들은 우리 공연 예술에서 무엇보다도 소중한 보석이다.

4. 〈나도, 밤나무!〉 희곡에 나타난 주제 의식과 세계관

가. 전설 해석의 깊이 조절을 통한 주제 의식과 세계관 검토

이 공연의 주인공 현룡은 아홉 살이 되는 해에 호랑이에게 잡아먹힐 운명을 타고났다고 한다. 어느 스님이 신사임당에게 했던 말이라고 하는데, 스님이 한 말은 사실인지 따져보아야 한다. 전설에서는 스님의 말을 무조건 신뢰하고 있다. 그런데, 사실, 스님의 말을 믿을 수 있는지, 아니면 허튼소리인지 구별해 보아야 한다. 누군가 어떤 말을 했을 때, 어디에서 특정한 정보를 들었을 때 필요한 것이 비판적 사고이다. 최근 가짜 뉴스나 보이스피싱 등이 많아지면서 강조되는 내용이다. 공연 후반부를 보니 호랑이가 스님처럼 변장한 모습으로 등장하는 장면이 있었다. 이런 전개라면 호랑이가 현룡이를 잡아먹기 위해 밤나무를 심도록 유도한 것으로 볼 수도 있었다. 한 마디로 스님이 했다는 그 말은 거짓말일 가능성도 높은 것이다.

1) 밤나무 식목의 의미 재해석 필요성

물론, 현룡이가 호랑이에게 잡아먹힐 운명이라고 얘기한 스님과 호랑이가 변장한 스님이 다른 인물일 수 있다. 그럴 경우라고 할지라도, 스님은 왜 밤나무 천 그루를 심으면 호상을 면할 수 있다고 말한 것일까? 공연에 등장하는 인물들은 누군가 어떤 말을 하면, 그 말을 무작정 믿고 따르는데, 그럴만한 이유가 있는지 모르겠다. 공연을 만드는 사람인 배우나 연출은 이에 관해 상상하거나 서로 대화를

나누었을 것 같은데, 공연 내용 가운데에는 이에 관해 짐작할 수 있는 실마리가 안 보여서 아쉬웠다.

사람들이 호랑이에게 잡아먹힌다는 것은 가난한 삶으로 인한 백성들의 삶이 어렵다는 것을 상징하는 것으로 해석할 수 있다. 호상이라는 메타포를 그렇게 본다면, 좀 더 현실적이고 재미있는 이야기를 상상할 수 있다. 즉, 호상이란, 경제적 어려움을 상징하는 말로 볼 수 있다. 경제적인 문제를 해결하기 위해서, 다시 말해, 이 이야기에서는 어려운 생활을 하는 백성들이 가난을 극복하는 한 가지 방법으로 밤나무 재배를 제안했다고 볼 수 있다. 경제성이 높은 밤나무를 심어서 경제적 수익을 올릴 수 있기 때문이다. 즉, 밤나무를 심어서 백성들이 먹거리를 확보하는 것은 매우 매력적인 대안일 수 있다. 우리 백성들이 여러 가지 이유로 먹을 것이 없거나 가난했던 때에 산이나 들, 길가 또는 빈터 등 어느 곳에나 밤나무를 심으면 그것으로 인해 백성들은 큰 도움을 받을 수 있었기 때문이다. 양반집 귀한 아들, 그것도 아홉 살 어린이까지도 밤나무를 심기 위해 노력하는 모습은 백성들에게 밤나무 식목의 의미와 가치를 전하는 메시지가 될 수 있다. 양반이냐 아니냐를 따지지 말고, 모든 사람이 나서서 밤나무와 같은 유실수를 심어서 식량 문제를 해결하려고 노력하자는 것으로 해석할 수 있기 때문이다.

실제로 율곡 이이의 전기를 살펴보면, 그가 주장했던 내용 가운데는 진전개간(陳田開墾)을 통해 국가재정을 확충하는 방안을 제안했다는 내용이 있다. 다른 맥락의 거시적인 논의를 하면서 뻗어 나온 이야기이지만, 황무지나 휴한지를 개간하는 방안 가운데는 별다른 경제적 수익이 없는 뒷산에 밤나무를 심어서 밤을 수확한다는 아이디어는 현실적인 측면에서 여러 이익이 있는 의미 있는 주장으로 보인다. 이율곡은 과거 시험을 보기 위해, 실생활과 곧바로 연결되지 않는 추상적인 논의를 하는 학문인 성리학, 오늘날의 철학과 같은 분야를 공부한 유학자이다. 그런데도, 율곡의 어린 시절에 관한 이 전설은 현실 속 백성들의 삶에 관한 이율곡의 탁월한 통찰과 대안을 제시한 것으로 이해할 수 있다.

2) 밤나무를 통한 주민들의 삶의 질 개선

천 그루의 밤나무에서 밤을 수확하면 백성들의 삶의 질이 개선될 수 있다. 그리고 당대에 먹거리 부족도 해결할 수 있어서 경제적인 측면에서 국가재정을 확충할 수 있기에 이런 측면을 다루었다면 어땠을까 싶다. 이런 내용을 직접 다루거나 전면에 내세우지 않더라도 가볍게라도 전제한다면, 밤나무 심기는 율곡의 지혜나 통찰, 인품 등을 보여주는 좋은 소재가 될 수 있다. 다시 말해서, 율곡의 애민사상, 애국심, 지혜 등을 보여줄 수 있는 화소로 사용할 수 있다. 그래서 창작진들은 이 점에 천착하여 밀고 나간다면, 더 재미있고 의미 있는 장면이나 작품을 만들 수 있을 것이다. 이 공연에서 볼거리와 들을 거리는 풍부하고 따뜻해서 좋았는데, 공연의 내용이나 철학적 측면은 조금 아쉬웠기에 이를 보충하는 방안을 생각해 본 것이다.

나. 밤나무 식목과 관련한 연기 표현과 내용 검토하기

1) 식목 시기

공연에서 주인공은 천 그루의 밤나무를 심기 위해 겨울에 언 땅을 손으로 파면서 고생하는 모습을 보여주었는데, 무척 인상적이었다. 그런데, 이런 연기는 신파적인 느낌도 들었고, 보다 중요한 점은 전설의 의미를 지혜롭게 해석했다기보다 너무 가볍게 해결한 것처럼 보였다. 이 장면을 긍정적인

관점에서 좋게 보면, 현룡의 성실하고 올곧은 모습처럼 볼 수 있지만, 그것보다는 율곡이 어려운 상황에 부닥쳤을 때 머리를 써서 슬기롭게 해결하는 게 더 나은 것 같았다. 밤나무 심기를 단순히 개인의 목숨을 구하는 수준에서 바라보지 않고, 나라 전체 차원에서 살핌으로써 율곡의 지혜와 안목을 보여줄 수도 있기 때문이다. 가령, 밤나무 식목이 완료되는 시기를 섣달그믐이 아니라 봄이 끝나고, 여름 장마가 오기 전까지로 한정하면 어떨까 싶었다. 왜냐하면, 여름 이후에는 식목한 나무들이 잘 자라지 않고, 가장 적절한 시기가 있기 때문이었다. 공연에서 보여준 것처럼 나무를 눈 내리는 꽁꽁 언 겨울에 심는다는 것은 적절성이 부족한 내용으로 보였다. 추운 계절에 밤나무를 심으면, 그 나무가 살아서 제 역할을 할 가능성은 줄어든다.

반면, 봄이나 여름에 밤나무 묘목을 심는 것은 그렇게 어렵지 않다. 가령, 하루에 밤나무를 2~30그루 정도씩 심는다고 할 때, 천 그루를 심으려면 두 달도 안 걸리기 때문이다. 나무가 잘 자랄 수 있는 적절한 시기에 밤나무를 집중해서 심으면, 밤나무 천 그루가 잘 자라서 예쁜 밤을 더 많이 수확할 수 있을 것이다.

2) 식목 방법

현룡 역할을 하는 배우가 밤나무를 심는 연기를 보면서 여러 생각이 들었다. 가령, 밤나무를 손으로 심고, 또한 방금 심은 자리 바로 옆에 밤나무를 심는 것은 수정이 필요해 보였다. 그리고 아홉 살 현룡이가 부모나 어른의 도움을 받지 않고, 혼자서 밤나무 묘목 천 그루를 확보하는 것도 쉽지 않을 것 같다. 그리고 그런 밤나무를 뒷산에 심는 것도 개연성이 부족하다. 뒷산이 누구네 산인지, 밤나무를 심어도 되는지 토지대장을 살펴봐야 할 것은 아니지만 말이다. 아홉 살 어린이가 밤나무 묘목을 심는다고 하면 아마도 자기 땅이나 심어도 되는 장소에 심을 것이다. 밤나무를 심으면서 마을 사람들의 안위를 위해서 뒷산에 밤나무를 심는 것으로 하면 어떨까 싶었다. 이다음에 밤이 열리면, 마을 사람은 누구나 와서 밤을 주워갈 수 있게 한다든지, 백성들의 삶과 연결하는 것도 좋을 것 같다. 주인공이 밤나무를 심는 것과 관련해서 이런 문제들을 신사임당이나 집안 어른들, 또는 관련 전문가들과 함께 의논하는 장면이 있으면 그림이 더 나을 것도 같다. 공연 마지막에 밤이 열리는 모습을 상상하고 관객과 함께 밤을 주워서 하나씩 선물로 가지고 가는 연출을 하면 어떨까 싶기도 했다.

현룡 역할을 한 배우는 손으로 땅을 파고 나무를 심는 것을 마임으로 보여주었다. 그러나 호미나 다른 농기계를 사용하지 않고, 맨손으로 땅을 판 후 밤나무를 심는다는 것은 적절한 선택이 아닌 것으로 보인다. 호미나 괭이 등 적절한 농기구를 활용하여 밤나무를 심는 것으로 수정하면 더 나을 것 같다. 그리고 현룡이 밤나무를 심을 때, 나무 사이의 간격을 훨씬 더 멀리 잡는 게 필요해 보인다. 밤나무는 조금만 자라도 가지가 옆으로 많이 퍼지기 때문에, 지금처럼 나무 사이의 간격이 좁으면, 밤나무가 조금만 자라도 서로 태양이나 땅을 더 차지하려고 갈등이 심하고, 나무가 잘 자라지 못한다. 어린 율곡은 경험과 지식이 없어서 밤나무 사이를 가깝게 심으려고 할지라도, 도깨비나 신사임당 등 어른의 조언을 받아서 밤나무 사이의 거리를 멀리 떨어뜨려서 심는 걸로 수정하는 것도 좋은 방안이다.

5. 결론

공연을 보면서 뭘 그렇게 사사건건 꼼꼼하게 따지느냐고 생각할 수 있다. 그러나 요즘 어린이들에게는 융합적인 사고와 통섭적인 사고가 특히 강조되고 있다. 실제로 어떤 어린이 관객 중에는 이 공연을 보면서 과학과 수학, 임업, 역사적 사실 등 객관적인 사실을 근거로 예술을 감상하는 이가 있을 수 있다. 필자가 얼마 전에 겪은 일인데, 인형극을 본 후 객석에서 유치원생으로 보이는 어린이가 공연 중에 나온 동물 캐릭터가 부엉이인지, 올빼미인지에 관해 자세하게 논평하는 것을 들었다. 동물도감을 자세히 읽었거나 어린이의 관심사가 동물일 경우, 그런 어린이는 무대 위 작은 표현에도 민감하게 반응할 수 있다. 물론, 대부분의 다른 관객은 그런 생각을 하지 않고, 춤추고 노래하며 연기하는 것에 푹 빠져 즐길 것이다. 이런저런 취향의 관객들이 모두 즐겁게 보면서 풍부한 생각과 정서를 나눌 수 있도록 공연을 준비하면 더 나을 것이다. 다음 공연을 할 때에는 〈나도, 밤나무!〉 창작진께서 이런 부분들을 한 번 더 점검하여 수정하고 발전시켜 주시길 바란다.

2025 지역대표 예술단체 지원

마당놀이 죽계선비뎐

리바운드 비평문

비평가 성명

정애란

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

한문화아트비전

공연명

마당놀이 죽계선비뎐

공연일시

2025년 11월 15일 19시

공연장소

중랑구민회관 대공연장

죽계선비뎐, 마당놀이 미학과 정화 서사

정애란

들어가며

사성구 작, 최규철 연출의 2025 마당놀이 〈죽계선비뎐〉은 문화체육관광부와 예술경영지원센터가 주최한 '대한민국은 공연중' 축제의 일환으로, 지난 11월 15일 서울 중랑구민회관에서 공연되었다. 경북 영주를 기반으로 활동하는 한문화아트비전의 〈죽계선비뎐〉은 '2025 지역대표 예술단체 지원사업' 전통예술 분야에 선정된 작품으로 영주 지역의 레퍼토리 공연으로 발전할 수 있을지 주목된다. 극의 배경인 '죽계천'과 '소수서원'은 서울 관객들에게 다소 낯선 지명이지만, 풍물 장단과 소리 자락이 어우러지며 영주의 지역성이 자연스럽게 무대로 스며들었다. 2025 마당놀이 〈죽계선비뎐〉은 어린이부터 성인까지 함께 즐길 수 있는 가족극으로, 한 편의 '노래가 있는 우화'처럼 무대를 채웠다.

마당놀이는 1970년대 마당극 운동에서 파생된 형식으로 본다. 대학과 청년층의 연극반, 탈춤반을 중심으로 극 형식과 민속문화의 접목이 심화되면서, 노동, 농민, 빈민을 전면에 내세운 민중주의적 문제의식을 담은 새로운 장르로서 '마당극'이 등장하였다. 마당극의 효시로 거론되는 김지하의 〈진오귀굿(청산별곡)〉은 1973년에, 근대적 창작 마당극의 출발점으로 평가되는 '한국 문화연구 모임 한두레'의 〈소리굿 아구〉(극작 김민기)는 1974년에 공연되었다.[1] 열린 무대 구조 속에서 관객과의 직접적인 소통을 강조하고, 전통연희의 형식을 적극적으로 활용한 마당극은 사회비판적 성격을 유지하며 1980년대까지 지속적으로 전개되었다.

1) 박상은, 「1970-80년대 마당극 운동의 역사」, 『공연과이론』, 2024 봄 93호, 100-107.

이후 국립극장과 방송사를 중심으로, 보다 상업적 성격의 마당극이 등장하는데 이를 '마당놀이'의 시초로 본다. 마당놀이는 배우의 대사와 연기, 관객과의 놀이와 흥을 중심에 두는 마당극의 성격에, 전통음악과 창을 통해 고전 서사를 풀어내는 창극의 요소가 결합한 형태로 발전했다. 일반적으로 1981년 MBC 창사 기념 〈허생전〉이 최초의 마당놀이로 알려져 있다.[2] 전국의 야외무대를 순회하며 흥행에 성공한 마당놀이는, 1970년대 마당극이 지역의 전통문화를 반영한 지역극패의 성장을 이끌었던 것처럼, 지역의 특수성을 바탕으로 지역공동체의 문화예술 발전에 기여하는 지역 마당놀이패를 배출해 왔다. 2022년 설립된 한문화아트비전 역시 이러한 흐름의 연장선에 있다. 경북 영주의 문화예술을 바탕으로 창작된 〈죽계선비뎐〉은 마당놀이 운동의 지역적 확산이 지닌 긍정적 의미를 상징하는 작품이다.

영주의 선비정신: 소수서원과 죽계천

경쾌한 태평소 소리가 공연 시작을 알리자, 극장 밖 로비에서 문굿으로 화답하며 흥겨운 길놀이가 시작된다. 배우와 악사들이 풍물굿패가 되어 객석 뒤에서부터 등장해 관객들과 눈을 맞추며 무대로 이동하고, 무대에 차려진 고사상 앞에서, 관객과 연희자 모두의 안녕과 무사 공연을 기원하는 비나리 노래가 시작된다. 한문화아트비전 이혜란 대표이사와 최규철 연출가가 무대에 올라 절을 올린다. 꼭두쇠(걸립패의 우두머리)라고 소개하며 나서는 덕봉할배 역의 김종엽 배우는 김성녀, 윤문식과 함께 극단 미추에서 마당놀이의 전성기를 보냈던 베테랑급 배우이다. 꼭두쇠와 함께, 선비 우기만 역의 추현종과 머슴 경쇠 역의 장우용을 비롯하여 모든 배우들이 함께 절을 한다. 흥미롭게도 비나리가 관객에게 절을 하는 형상으로 마무리되는데, 관객을 공연의 공동 주체로 선언하는 것처럼 보인다.

고사상이 물려지고 본격적인 극이 시작된다. 〈죽계선비뎐〉은 영주의 '죽계천'과 '소수서원'을 배경으로, 선비 우기만이 '경천애인'의 참뜻을 깨달아 가는 여정을 담는다. 소수서원은 소백산 자락에 위치하여 1543년 풍기 군수 주세붕이 지역의 성리학과 후진양성을 위해 건립한 우리나라 최초의 서원이다. 처음에는 '백운동서원'이라 불리다가 퇴계 이황이 풍기 군수로 부임하면서 명종으로부터, '무너진 교학을 닦는다'라는 뜻의 소수서원이라는 현판을 하사받았다고 전한다.[3] 2019년 유네스코 세계유산에 등재된 소수서원은 영주 선비정신의 상징이다.

소백산에서 발원하여 소수서원 앞을 흐르는 죽계천은 노송숲과 병풍 같은 바위가 절경을 이루며 역사적, 생태적으로 의미가 깊은 곳이다. 특히 이곳에는 '백운동'과 더불어, '하늘처럼 인간을 받들고 사랑하라'는 '경천애인'의 첫 글자 '경'이 음각된 바위가 있다. 이를 '경자바위'라 한다. 1457년 단종복위운동의 실패로 참수당한 선비들의 시신을 죽계천에 수장시킨 뒤 밤마다 영혼들의 울음소리가 끊이지 않았는데, 주세붕이 경자바위의 '경'자를 붉은색으로 칠하여 제를 드리니 울음이 그쳤다고 한다. 그때 흘린 의사들의 피가 죽계천을 따라 약 7km까지 흘러 현재도 그 지역을 '피끝마을'이라 부른다. 최근

2) 남애리, 「마당놀이」, 『국가기록원』, https://theme.archives.go.kr/next/koreaOfRecord/Playground.do (2025.12.01. 접속).

3) 영주시청 홈페이지, 영주여행: 영주의 명소, https://www.yeongju.go.kr/open_content/tour/page.do?mnu_uid=11829&class=on (2025.12.01. 접속).

생태 복원으로 수달이 서식하는 등 생태적, 역사적 가치가 공존하는 장소이기도 하다.[4] 죽계천은 풍파를 견뎌낸 생명의 하천이자 스스로 정화의 시간을 거쳐 다시 흐르는 상생의 은유로, 작품 전반의 정화 서사와 구조적으로 맞물린다.

'몸'의 미학: 이성에서 감각으로

〈죽계선비뎐〉의 줄거리는 단순하다. 교만한 선비 우기만이 술에 취해 경자바위 위에서 천상천하 유아독존을 외치다 하인 경쇠와 함께 물에 빠지고, 정신을 차려보니 두 사람의 몸이 바뀌어 있는 것이다. 동료 유생들도 집의 부인도 그를 알아보지 못하고 결국 마을에서 쫓겨난 우기만은 새로운 마을에서 농사짓고 사람들과 어울리며 점차 자신의 오만함과 무지를 깨닫게 된다. 욕심 많은 최부자가 사또와 결탁해 소작료를 올리고자 마을 사람들에게 서명을 강요할 때 이를 해결하는 과정에서'경천애인'의 실제 의미를 체득하고, 마침내 본래의 모습을 되찾고 참선비로 거듭난다.

〈죽계선비뎐〉에서'몸'의 미학은 단순한 형식적 요소가 아니라, 우기만의 인식 전환을 가능하게 하는 근본적 매개로 작동한다. 책과 글만으로는 불가능했던 깨달음이, 흙을 밟고 농사를 짓고 타인의 고통을 직접 공유하는 몸의 경험을 통해 감각적으로 완성된다. 경천애인 철학은 하늘의 이치를 공경하고 사람을 사랑하라는 것인데, 이는 수직적인 복종이 아니라 모든 존재의 평등한 공경을 의미한다. 덕봉할배의 대사처럼 그가 정착한 마을에서는'우리 모두가 하늘인 거야'라는 경천애인의 사상이 실천되고 있었다. 우기만은 그동안 타인의 도움 없이 살아온 적이 단 한 번도 없다는 사실, 즉 인간 존재의 상호의존성을 몸으로 경험한다.

토론이나 경전 해석으로 변하지 않던 우기만은 경쇠의 몸에 갇힌 순간부터 강제적으로 육체성을 받아들이게 되고, 바로 이 지점에서'몸'은 작품의 핵심적 인식 전환의 매개가 된다. 군림하던 양반의 몸을 떠나 천민의 몸으로 살아가는 동안, 우기만은 땅을 일구고, 공동체의 일손을 돕고, 노동의 리듬 속에서 다른 이의 호흡에 맞춰 움직이게 된다. 이 과정에서 그는 텍스트로 배우지 못했던 공생과 상생의 논리, 즉 타인의 존재가 내가 살아갈 힘이며, 나의 존재 역시 타인의 삶을 지탱한다는 공동체적 진실을 체감한다. '경천애인(敬天愛人)'의 의미가 이성적 이해가 아닌 감각적이고 체화된 깨달음으로 드러난다.

마당놀이 특유의 열린 공간, 관객과 배우가 호흡을 공유하는 구조는 이러한 '몸의 미학'을 더욱 강화한다. 추현종 배우(우기만)는 객석으로 내려와 관객과 대화를 나누며, 관객이 그 변화의 과정에 동참하게 한다. 우기만이 처음에는 거들먹거리고 오만한 선비의 몸짓에서, 점차 농사를 지으며 몸이 낮아지고 움직임이 부드러워지는 변화 과정 자체가 경천애인을 깨닫는 정신적 성장을 신체 언어로 표현한다. 결국 우기만의 깨달음은 꿈에서 깨어난 순간 비로소 언어화되지만, 그 변화의 실질적 내용은 온전히 몸을 통해 축적된 경험의 총합이다.

---

4) 손병현,「영주 죽계천 수달 산다, 다시 살아난 생태계」,『영남일보』, 2022.01.06. https://www.yeongnam.com/web/view.php?key=20220104010000385 (2025.12.05. 접속).

배설의 의미: 자기 정화의 은유

우기만이 경쇠의 몸으로 바뀐 뒤 가장 먼저 겪는 변화는 똥을 싸기 시작한다는 점, 그리고 그것이 과장되게 반복된다는 점이다. 이는 무대에서 분명 웃음 코드로 기능하지만, 단순한 희화화에 머무르지 않고 몸, 변신, 정화의 서사를 미학적으로 구축하는 장치로 읽을 수 있다. 먼저, 배설은 '육체성의 귀환'을 상징한다. 정신과 글, 형식적 예법을 중시하던 양반 우기만은 육체를 하찮은 것으로 여겨왔다. 그러나 경쇠의 몸으로 바뀌는 순간, 상하 지배의 가치관이 한순간에 무너지고 배설이라는 '하위' 신체의 충동이 삶의 중심으로 떠오르며 기존 질서가 전복된다. 먹고, 일하고, 땀 흘리고, 똥을 싸는 일련의 과정은 우기만이 그동안 분리해 왔던 육체와 정신의 통합이요, 상하 관계의 존중으로, 그는 이것을 강제적으로 받아들여야 하는 상황에 놓인 것이다.

또한 배설은, 우기만이 책으로만 알던 껍데기 지식, 그의 내면에 축적된 오만함, 계급적 우월감, 관념적 허위가 몸 밖으로 빠져나가는 정화의 은유이고 비움의 미학이다. 우기만의 변신은 지적 사유보다 신체적 체험을 통해 이루어지는데, 자주 싸고 많이 싼다는 설정은 정화의 강도와 속도를 과장되게 시각화한 것으로, 우기만이 새로운 윤리 즉, 체험된 경천애인을 받아들일 준비로서 비움의 육체적, 상징적 과정이다.

나아가 배설은 공동체적 감각을 회복시키는 민중미학적 코드이기도 하다. 마당놀이는 본래 하위문화적, 민중적 웃음, 즉 바흐친이 말한'그로테스크 리얼리즘'의 전통과 연결된다. 그로테스크 리얼리즘처럼 몸의 하부 영역은 권위와 고상함을 끌어내리고 위계질서를 침식시키며 몸의 평등성, 생명력, 순환성을 드러낸다.[5] 우기만의 배설 장면은 양반의 체면과 권위를 해체하고, 모든 인간을 동일한 육체적 조건 속에 놓음으로써 공동체적 평등성을 회복시키는 중요한 미학적 장치이다.

결국 배설은 '순환'의 이미지 속에서 새로 태어남을 준비하는 과정이며, 비워냄으로써 새로운 것을 받아들일 자리를 마련하는 상징적 행위가 된다. 우기만이 반복적으로 배설하는 행위는 그가 체험에서 배운 새로운 윤리 즉, 경천애인을 받아들일 준비를 하는 육체적 전조로 해석할 수 있다. 꿈에서 깨어났을 때 그가 완전히 다른 인간으로 태어나는 이유는, 이러한 육체적, 상징적 정화의 과정이 이미 몸에서 선행되었기 때문이다. 즉, 배설은 이 작품에서 몸의 미학이 구현되는 가장 직접적이고 강렬한 상징이며, 우기만의 변신 서사를 신체적, 감각적 차원에서 견인하는 핵심적 행위로 볼 수 있다.

나가며

마당놀이에서'신명'은 단순한 흥분 상태를 넘어 육체와 정신이 하나가 되는 상태를 의미한다. 〈죽계선비뎐〉은 관객과 연희자의 적극적 상호작용을 통해 일상과 예술의 경계를 무너뜨리고, 육체가 중요한 요소로 작용하는 유기적 경험을 만들어 낸다. 특히 작품 속 우기만의 '정화' 서사는 죽계천이 생태적 회복을 통해 '상생의 하천'으로 되살아난 지역적 서사와 맞물리며 더욱 깊은 의미를 획득한다. 서양의 고전 미학이 이성과 거리 두기를 전제로 한다면, 마당놀이의 신명은 감각, 신체, 공동체가 결합하는

5) 주송현, 김운미, 「미하일 바흐친의 사유로 본 송파산대놀이의 그로테스크 리얼리즘 연구」, 『무용역사기록학』, 2017년 6월, 제45호, 41-64.

미학으로 작동한다. 〈죽계선비뎐〉은 몸을 통해 배우는 윤리, 몸의 변화를 통해 새로 태어나는 인간의 여정, 그리고 공동체적 의미를 감각하게 하는 과정을 시각화하며, 마당놀이 미학의 독자적 가치 즉, 몸의 미학, 공동체적 신명, 감각적 배움을 오늘날 무대에서 새롭게 구현해 낸 작품이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

마당놀이 죽계선비뎐

리바운드 비평문

비평가 성명

조춘영

비평가 소속

성균관대학교 한국철학문화연구소 / 더프리뷰

예술단체명

한문화아트비전

공연명

마당놀이 죽계선비뎐

공연일시

2025년 11월 25일 19시

공연장소

중랑구민회관 대공연장

마당놀이 죽계선비뎐

조춘영

2025 마당놀이 죽계선비뎐은 서울에서 펼쳐지는 공연예술축제 리바운드 축제로 경북 영주 지역 예술가들이 펼친 작품이었다. 스태프진과 출연진들의 경력을 보니 경북과 영주 관련 작품을 주로 해온 지역 예술가들이다. 지역, 특히 인구소멸 지역에서 공연을 만들고 관객을 꾸준히 만난다는 것은 어려운 점이 한둘이 아니다. 그래서 젊은 예술가들이 지역에 발붙이고 지속 가능한 예술 생태계를 만들면서 좋은 작품으로 서울 관객에게 선보인다는 것이 여러 가지 의미와 가치 있는 일인 것이다.

이런 맥락에서 리바운드 축제 지원사업은 시의적절한 예술 지원사업이라 할 수 있다. 전국 각지에는 지역의 역사 문화 자원을 소재로 하고, 지역의 예술가들이 창, 제작한 훌륭한 공연 작품이 많다. 전북 지역의 한옥 상설과 경북의 브랜드 공연 등이 대표적이다. 그런 훌륭한 작품들이 지역을 벗어나 타 지역으로 범위를 넓혀 관객을 만난다는 것은 예술가들과 작품에 새로운 활력을 불어넣는 기회라고 할 수 있다. 나아가 서울로의 진출은 관객들의 취향과 수준, 대중성이라는 측면에서 피드백과 자체 모니터링을 통해 작품을 업그레이드할 기회이기도 하다. 지역에서 경험하기 어려운 새로운 유통 창구와 홍보, 결국 지역 예술가의 성장을 돕는 사업이 리바운드 축제 지원사업이라 생각된다.

또 여기에 다양한 영역의 비평가들이 리뷰 및 비평을 통해 입체적이고 예술적인 측면에서 작품을 보는 새로운 시야를 제시해 준다는 점도 의미 있다고 하겠다. 그런 면에서 작품을 폭넓고 깊이 있게 들여다보며 발전 가능성을 논해 보고자 한다. 전체 러닝타임 70분의 공연 중 배우와 현장에서 음악을 연주한 반주자분들의 열정과 노고는 이들 모두가 한 팀으로 이루어졌음을 관객에게 충분하게 보여 준 것 같다. 몇 가지 요소에서 부족하거나 아쉬운 부분을 향후 발전적 측면에서 이야기하고자 한다.

우선 작품의 내용과 별도로, 초반 고사상을 차려두고 대표와 연출이 절을 올리는 장면이 꼭 있어야 했나 하는 생각이다. 지역 축제에 꼭 등장하는 귀빈 소개나 지자체장의 형식적인 멘트와 무엇이 다를까? 전체 출연진의 길놀이를 통해 끌어올린 흥과 에너지가 바로 작품으로 이어졌어야 할 때 애매한 분위기와 내용의 고사가 짧게 있었다. 그런 와중 김종엽 배우의 행사 관련 이야기, 수능과 날씨, 식사 이야기 등을 언급한 멘트는 극의 흐름과 동떨어져 초반 길놀이의 분위기에 찬물을 끼얹은 결과를 냈다. 그의 짧지 않은 멘트와 형식적인 고사가 공연물인지 행사인지 헷갈리게 했고, 그 부분 때문에 관객들은 공연 집중에 방해를 받았을 거라 생각한다.

이 작품은 마당놀이라고 하는 장르 형식을 표방했다. 한국음악과 춤, 재담 등 다양한 전통적 요소들이 그렇고 관객과 주고받는 대사와 마당놀이 대표 배우 김종엽의 출연이 그를 뒷받침한다. 마당놀이는 주인공 몇몇의 개인기로 풀어낼 수 없고, 관객과도 어우러져야 하기 때문에 전체 출연진과 스태프진 모두가 일심으로 합심하여 한 팀이 되어야만 한다. 노래와 춤, 극 전개의 속도감이 현장에서는 자연스러웠고 주연급 배우들이 빚어내는 이야기와 감정선은 현장에서 충분히 설득력 있게 표현했다고 생각한다. 그런데 현장에서의 표현 방식보다 극의 전개에서 도약, 비약이 많고 기존 레퍼토리들을 재탕, 삼탕하는 한계를 보여 주었다. 작품의 여러 요소별로 아쉬운 점은 다음과 같다.

첫째, 마당놀이의 주요 관객층이 성인과 어르신 대상이란 점을 감안하더라도, 기생집 장면은 전통 공연에서 대중들이 너무도 많이 접하지 않았을까? 죽계선비뎐에서 타락한 선비의 한 예로 주색에 빠져 기생집에 드나드는 장면을 보여주는 것이 이해가 안 되는 것은 아니지만 다른 소재를 새롭게 보여 주는 방식은 어땠을까? 이제 마당놀이라고 하더라도 K-팝, K-컬처 시대에 새로운 관객과 젊은 세대를 적극적으로 준비해야 하지 않을까? 특히 지역에서 창작한 작품이 타 지역에서 관객을 만날 때는 관객의 연령, 취향과 수준, 당대의 대중성 등을 섬세하게 고려해야 한다. 당일 공연장에는 아이들을 동반한 가족 단위 관객이 상당히 많았던 것을 볼 수 있었다. 다행히 기생집 장면의 수위가 높지 않았지만, 등장인물과 장면 자체가 진부하며 현시대 대중들의 취향과는 동떨어진 레퍼토리라는 것을, 제작진을 심각하게 고려해야 할 것이다.

둘째, 기술적인 측면에서 일부 음향의 문제가 있었던 것을 느꼈다. 음악 소리와 배우들의 노랫소리가 너무 커서, 혹은 약간의 노이즈가 있어서 관객에게 대사와 내용 전달이 안 되었을 것이다. 작품을 제작하는 과정에서 음악은 비교적 정교하고 다채롭게 창작된 것으로 보인다. 그런데 현장에서 배우들의 이야기와 노래가 관객들에게 전달되지 못한 점은 아쉬운 지점이다. 지역에서는 문제가 없었는데 일회성 서울 공연과, 극장에서의 한계도 있을 수 있지만 아쉽다.

셋째, 마당놀이라고 한다면 일방향적인 무대보다는 원형 마당이 본래 장르의 성격을 살리는 데 좋았을 것이다. 어차피 무대 뒤에서 길놀이로 문을 열고 대동 잔치로 마무리한 마당놀이 레퍼토리에 수시로 관객 사이로 드나들어 즉흥성을 만들어 내는 작품이라면 원형 마당 형태의 극장이 좋았을 것이다. 최소한 반원형인 국립극장 하늘마당이나 남산한옥마을 크라운해태홀 등도 좋지 않았을까 한다. 중랑구에 이런 공연장이 없을 수는 있지만 마당놀이 장르의 맛과 작품의 성격으로 볼 때 그렇다는 것이다.

넷째, 무대 장치와 소품의 퀄리티를 더 높이고 정성을 들였다면 어땠을까 하는 아쉬움이 있다. 길놀이, 고사, 잔치 등을 빼고 작품의 극적 내용만 보면 60분 이내의 스토리인데 많은 내용을 담고 관객들을

설득할 때는 소품의 충실성이 좋은 전략이다. 여러 무대 배경들, "敬"자 바위, 떠내려가는 물, 각종 소품들이 간소하고 정성을 보기가 어려웠다. 내용과 소품 측면에서 마지막 잔치에서 갑자기 열두발 상모가 등장한 것은 아이러니였다. 열두발 상모는 주로 마당 농악 판에서 공연하는데 본 작품과의 연관성을 찾기가 어려웠다. 전체적으로 작품 주제의 중후함과 스케일에 비해 소품의 퀄리티가 아쉽다는 점을 지적하고 싶다. 무대 배경과 소품에 더 신경을 썼을 때 본 작품의 주제가 이야기가 관객에게 충분히 설득력을 가질 것이라고 본다.

다섯째, 극 중 캐릭터들의 역할이 더욱 선명하게 부각되어야. 지금은 선비 우기만의 일인 주인공 체제로 보인다. 여기에 머슴 경쇠, 달래, 사또 등의 인물들이 더 역할을 할 수 있을 것 같다. 그를 바탕으로 이야기들이 더 교묘하고 복잡하게 엮여야 한다. 그래야 더 입체적이고 풍성한 이야기로 설득력 있게 전개된다. 그리고 배우들의 역량이 더 드러나고 현장에서 관객들과 나눌 소통거리들이 생기게 된다. 현장의 즉흥적인 창발이 많이 생기게 된다. 이를 위해서는 영주시와 경북도의 문화예술과 예술가들에 대한 지속적인 지원이 이루어져야 한다. 건강한 예술생태계가 조성되어야 젊은 예술가들의 역량과 조직의 역량이 동시에 성장한다. 그래야 진정한 의미에서 지역에 젊은 예술가들이 모이거나 지역을 떠나지 않고 희망을 보게 된다.

마지막으로 왜 하필 김종엽 배우였을까 하는 점이다. 이 작품을 마당놀이 장르 전체의 맥락에서 바라봤을 때 참신성과 혁신성이 떨어진다는 얘기다. 그는 덕봉할아범, 주세붕 두 배역과 사회자 역할까지 겸했다. 작품의 무게 중심을 잡아주며 관객들과 최전선에서 소통하며 이끌어 가고 있다. 배우가 역할을 잘 못했다는 이야기가 아니다. 왜 그를 캐스팅했을까 하는 의문이다. 김종엽은 1980년대 마당놀이 초창기부터 현재까지 40년 넘게 김성녀, 윤문식과 더불어 마당놀이 스타 3인방에 속하는 배우다. 마당놀이 장르가 대중들에게 더 넓게 확장, 발전하지 못한 이유 중 하나가 역설적으로 그 3인방 체제의 지속 때문이라는 지적이 있다. (사물놀이에서 김덕수 명인, 국립창극단에서 안숙선 명창의 존재가 유사한 경우라 할 수 있다.) 관객들은 너무나 오랫동안 같은 얼굴, 같은 패턴의 연기를 보아야 했고 주요 관객층은 더 늙어갔다. 마당놀이에서 신인과 새로운 스타 발굴을 하지 못하니 관객들이 마당놀이를 더 이상 보지 않는 것이다. 이제 마당놀이 장르로 전통 공연예술을 꾀한다면 진취적이고 참신한 주연급 배우를 발굴하고 키워야 한다. 마당놀이 영역과 이 작품을 제작한 한문화아트비전에도 해당하는 말이리라.

현장에서 공연은 배우들의 열연으로 박수와 환호가 이어지며 중후반으로 갈수록 관객의 호응을 이끌어 냈고 극에 몰입해 갈 수 있었다. 배우들 전체가 나오는 장면, 특정 공간에서 몇몇 캐릭터의 장면, 주연급 배우들의 감정과 이야기가 풀어나가는 장면들이 균형감 있게 배치되어 극의 흐름은 자연스럽게 쌓여갔다. 결과적으로 현장에서 생동하는 배우들의 춤과 노래, 몸짓과 대사가 그냥 나온 것이 아니라 수많은 연습과 땀으로 이루어졌다는 것을 느낄 수 있었다.

작품상 주제는 소수서원을 지은 주세붕 선생을 중심으로 "敬" 사상과 모든 사람이 다 하늘같이 소중하다는 "경천애인"을 전달하려고 했다. 지역의 역사 문화자원인 소수서원을 소재로 하여 의미 있는 메시지를 주려 했지만 작품에 잘 녹아졌는지는 모르겠다. 현장의 관객에게 설득력이 있을지는 의문이다. 어떤 지점에서 문제가 있었을까? 제작진은 서울의 일반 대중인 주요 관객층과 관객의 취향 등에 대한 고민이 부족했던 것은 아닐까? 관객의 연령 측면에서 볼 때 기생집 장면과 똥, 밥, 똥으로 이어지는 대사

장면이 간극이 크다고 느꼈다. 우기만이 계속해서 똥을 싼 이유가 그동안의 거만과 탐욕 때문이라는 사실을 이야기하는 주세붕과 "敬", "敬天愛人" 사상을 이야기하는 주세붕의 간극이 너무 크다고 느꼈다.

전통예술을 공연하고 창작하는 예술가들은 지역의 역사 문화자원, 유무형의 문화유산을 소재로 지역의 정체성을 이야기하고 지역민의 문화 향유권을 실현하는 소중한 문화일꾼이다. 그런 차원에서 영주 소수서원과 주요 인물 및 유교의 중요 덕목을 주제 삼을 수는 있다. 하지만 이런 상황에서는 지금 이 시점의 대중, 일반 대중의 눈높이와 시대 의식을 기반으로 해서 작품을 만들어 가야 하지 않을까 생각한다. 관객이 아니라 제작하는 사람의 입장에서 이야기한다면 이는 가르치거나 메시지를 주입하려는 것에 지나지 않을 것이다. 그래서 대중과 관객의 입장에서 새로운 레퍼토리와 소재, 당시 유행하는 소품과 대사들, 정성스럽고 퀄리티가 있는 드라마트루그, 무대, 음향, 조명이 필요하다. 필요하다면 새로운 매체를 사용하여 참신성과 놀라움을 보여 주는 것도 방법 중 하나일 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

마당놀이 죽계선비뎐

리바운드 비평문

비평가 성명

황희정

비평가 소속

더프리뷰

예술단체명

한문화아트비전

공연명

마당놀이 죽계선비뎐

공연일시

2025년 11월 15일 19시

공연장소

중랑구민회관 대공연장

마당놀이 죽계선비뎐

황희정

창작 마당놀이 〈죽계선비뎐〉은 지역대표 예술단체 지원사업에 선정되어 서울에서도 공연된 작품이다. 지역적 특성을 살려 영주의 설화를 모티프로 삼으면서도, 전통 마당극의 형식을 과감하게 변주한 현대적 공연이다. 1시간 15분 동안 생음악과 배우·무용수들의 앙상블이 쉬지 않고 이어지는 이 공연은, 단순한 이야기 전달을 넘어 '마당놀이'라는 형태가 지닌 집단적 에너지와 관객과의 소통을 중심에 놓는다. 특히 이번 공연은 서울 중랑구민회관이라는 지역 공공 공연장에서 펼쳐진 만큼, 작품이 품은 서사적 주제인 공경(敬)의 의미, 공동체의 가치, 권력 비판적 메시지가 지역 관객에게 직접적으로 다가가는 효과를 지녔다.

이 비평에서는 작품 전체를 연출·서사 구조·배우 신체와 음악의 관계·지역성과 현대성의 결합이라는 네 가지 측면에서 분석한다. 또한 마당놀이 특유의 익살과 해학을 통해 사회적 메시지를 전달하는 방식이 어떻게 2020년대 관객에게 새롭게 재해석되는지를 살펴본다.

1. 익숙하면서도 새로운 마당놀이의 서사 구조

'죽계선비뎐'의 기본 줄거리는 전통 민담에 가까운 익살 구조를 따른다. 잘난 척하던 선비 우기만이 벼락을 맞아 하인 경쇠와 몸이 바뀌고, 갖은 모욕과 치욕을 겪으며 '경(敬)'의 진정한 가치를 깨닫는다는 전형적 교훈 구조다. 마당극의 전통적 '권선징악 + 환상적 전복 + 각성 + 공동체 회복'이라는 서사 틀을 충실히 따른다. 그러나 이 작품은 단순히 익숙한 윤리적 결론을 제공하는 것 이상으로, 과정 자체를 매우 현대적으로 다듬고 있다.

첫째, 몸이 바뀌는 판타지적 장치가 관객에게 강한 몰입감을 주며 동시에 연출적 재미를 극대화한다.

몸이 뒤바뀐 이후 선비의 언어가 '못생긴 경쇠의 외형'을 통해 표출되는 장면은 마당놀이 특유의 신체적 희극미가 잘 살아나는 부분이다. 특히 "똥"을 반복적으로 외치며 무대 뒤로 뛰어가거나, 실성한 사람처럼 논어를 '밥'으로 치환해 읊는 장면은 과장된 슬랩스틱을 통해 관객의 웃음을 이끌어 낸다. 이는 마당놀이라는 장르의 원형을 충실히 재현하는 동시에, 현대 관객에게도 소통되는 풍자를 제공한다.

둘째, 교훈의 전달 방식이 단순 강요가 아니라 공연적 체험의 흐름 속에서 확장된다. 작품 후반부 우기만이 '경천애인'을 외치며 깨달음에 도달하는 장면은 전형적으로 보일 수 있으나, 앞서 반복되는 '똥' 모티프가 실제로 '거만과 탐욕을 비워내는 과정'으로 연결되며 은유적 의미를 획득한다. 익숙한 이야기를 현대적이면서도 쉽게 풀어내어 폭넓은 지역 관객이 무리 없이 웃고 즐기도록 구성되었다. 시작 전에 출연진이 마당놀이의 역사, 죽계선비뎐이 지방에서 시작되어 서울로 상경한 독특한 케이스라는 등의 배경 설명은 관객의 이해를 한층 돕는다.

2. 인물 구성과 연기 전개: 희극성과 인간미의 균형

우기만—경쇠—달래로 이어지는 주요 인물 구조는 작품의 정서적 중심을 형성한다.

우기만은 처음부터 끝까지 캐릭터 변화의 폭이 큰 인물이다. 천상천하 유아독존의 자만한 선비에서 미친 사람, 거지, 농사꾼, 지도자, 깨달은 자에 이르기까지 1시간 15분 동안 다층적인 성격 변주를 수행해야 한다. 이것을 수행한 우기만 역의 추현종은 단연 돋보이는 중심인물이었다. 추현종의 대사는 깊은 울림과 함께 재치 있고 맛깔났다. 마당놀이의 속도감 있는 대사, 노래, 사설, 호흡이 빠른 장면들이 이어지는 가운데에서도 그의 목소리는 흔들리지 않았고, 선비의 오만함·혼란·깨달음이라는 정서 변화를 다채로운 발성으로 정확히 전달했다. 특히 넓은 공연장에서 생음악 위로 또렷하게 울리는 그의 발음과 성량은 작품의 중심인물이 지녀야 할 존재감을 충분히 확보해 주었으며, 관객이 이야기의 리듬을 놓치지 않도록 이끌어 주는 중요한 축이 되었다. 우기만은 공연 전체에서 가장 넓은 감정 스펙트럼과 신체 변주를 요구하는 까다로운 역할이다. 우기만이 경쇠로 바뀐 뒤 중간중간 고비마다 급하게 똥을 누는 것은 우기만의 교만, 방자함 등을 배설하는 장치를 슬랩스틱으로 풀어낸 상징이다. 추현종은 이러한 장면들을 생동감 있게 표현하였다. 초반의 오만하고 권위적인 태도, 중반의 실성한 몸짓과 슬랩스틱, 후반의 깨달음과 감정적 전환까지 그의 연기는 웃음과 몰입, 공감을 모두 이끌어냈다. 극의 중심축을 안정적으로 이끌며, 장면 전환마다 극의 에너지를 끌어올리는 역할을 충실히 수행했다.

경쇠는 우기만과 몸이 뒤바뀐 뒤 희극적 권력 역전의 중심에 선다. 경쇠와 우기만은 물에 빠졌다가 물고기를 뱉어내며 나오는 장면을 기점으로 몸이 바뀐다. 하루아침에 머슴에서 선비가 된 경쇠는 겸손하기는커녕 우기만 못지않게 교만해진다. 논어를 거침없이 읽어 내려갈 정도로 우기만의 능력까지 갖춘 경쇠는 선비처럼 허리를 쭉 편 채 도도하게 걸으며 신분이 바뀌었음을 신체화한다. 윗 계급으로 올라간 경쇠는 바로 태도를 바꿔 거만하게 우기만을 타박하여 우기만이 떠나가도록 한다. 이 캐릭터는 작품 전반에 계급적 풍자를 구체화하는 핵심 축으로 기능하며, 서사가 계급 체험을 통한 도덕적 교훈으로 나아가도록 한다.

달래는 전체 공연에서 가장 현대적이고 감각적인 캐릭터다. 꽃의 이름을 통해 자신과 타인의 존재를

비유하는 장면은 전통과 현대를 관통하는 희극성을 가진다. 달래는 청각과 후각을 잃었지만, 누구보다 맑고 투명한 감수성을 지닌 인물로 그려진다. 그녀가 말하는 '들꽃의 자리'는 우기만에게 단순한 정서적 위로가 아니라 세계를 다시 바라보는 새로운 시각을 열어주는 계기이다. 이는 서사적으로도 중요한데, 우기만의 변화가 단순히 처벌이나 고난의 결과로만 발생한 것이 아니라, 타인의 아픔과 존재를 '존중하는 시선'을 통해 촉발되었다는 점이 극 전체의 주제와 정확히 맞닿아 있기 때문이다. 즉, 달래는 등장은 짧지만 우기만의 내적 전환을 가능하게 하는 핵심 장치이며, 작품의 전체 메시지인 '경천애인'의 인간적 실천이 무엇인지 몸소 보여주는 인물로 기능한다.

3. 음악·노래·춤이 만드는 서사적 에너지

이 작품의 가장 큰 미덕 중 하나는 음악이 서사 전개를 끌고 간다는 점이다. 길놀이와 프롤로그에서 시작해 '과거, 이판사판 장기판', '쾌락의 꽃집', '씨앗 눈물가', '수탈가', '경천애인', '잔치아리랑' 등 12개가 넘는 음악이 공연의 리듬을 형성한다.

'과거, 이판사판 장기판'은 마당놀이 전통의 '입타령'을 현대적으로 변주한 작품으로, 빠른 말장단과 리듬으로 '혼란과 희극성'을 한꺼번에 이끌어낸다. 공연 후에도 계속 관객의 머릿속에 맴돌 만큼 중독성이 강하다. '씨앗 눈물가'는 이 작품에서 가장 '공동체적 감정'이 촉발되는 장면이다. 가난한 마을 사람들이 서로를 도우며 살아가는 서정을 한국적 선율로 풀어냈다. 이 노래는 우기만이 변화를 받아들이는 기점이며, 극에서 가장 감정적 밀도가 높다. '수탈가'는 풍자극의 본령이라 할 수 있다. 조선 후기 관아의 착취 구조를 '문어-거머리-빈대' 먹이사슬로 표현한 대목은 마당놀이 특유의 해학을 현대적 사회 비판으로 전환시키는 힘을 보여준다. '경천애인'은 우기만의 깨달음을 선명하게 드러내는 정점 장면. 이 노래는 이야기의 '종결 선언'이 아니라 공연 전체가 쌓아온 정서와 메시지를 관객에게 직접 건네는 장치로 기능한다.

이렇듯 노래와 춤이 단지 삽입곡이 아니라 서사의 구성 요소로 기능하였으며, 배우들이 안정된 발성으로 군무와 합창으로 노래를 부르며 서사를 전달하는 가운데 생음악으로 흥을 돋우었다.

4. 민속성과 현대성의 만남: 지역성, 풍자, 공동체

〈죽계선비뎐〉은 단순한 마당놀이를 넘어선 지점은 '지역성'과 '현대적 문제의식'을 동시에 부각한다. 우선 영주 소수서원·죽계천·주세붕·경(敬)자 바위 등의 실존 지역 요소를 적극적으로 활용한다. 이는 단순 배경이라기보다는 작품의 철학적 중심인 '경'의 의미를 드라마투르기적으로 정당화하는 장치다.

이 작품에서는 현대적 풍자를 요소요소에 집어넣어 마당놀이 본연의 비판적 기능도 놓치지 않았다. 대본 속 "샤넬백 뇌물", "가짜뉴스", "수탈의 먹이사슬" 등의 표현은 과거를 현대적으로 비튼 풍자이다. 가장 재미있었던 장면은 거부 최대감의 하수인인 양생원이 킥보드를 타고 등장하는 장면이었다. 전통 복장을 입고 여유 있게 킥보드를 몰고 온 양생원은 아이패드를 꺼내어 마을 사람들에게 사인을 강요한다. 그가 물질적이며 과시적인 인간이라는 것을 단적으로 보여준다. 이러한 현대적 기기 개입은 의도적인 시간적 어긋남을 연출하여 권력 구조와 계급적 허세를 우스꽝스럽게 풍자한다. 이는 마당놀이의 원형이 가지는

동시대성, 즉, 어떤 시대의 외피를 쓰고 있더라도 결국 현재의 관객에게 말을 거는 연희적 속성을 현대적으로 복원하는 중요한 연출적 성취다. 또 하나 주목할 장면은 아낙네들의 빨래 해학이다. 이들은 빨래터에서 방망이를 두드리며 일상적인 수다를 나누다가, 방망이의 모양과 동작을 은근히 남성 성기에 빗대어 농담을 던진다. 이 코믹한 교차는 단순한 음담패설이 아니라, 전통 연희에서 자주 활용되는 성적 은유와 풍자의 미학을 적절히 되살린 장면이며, 극 전체의 해학성을 강화한다.

이 작품에서 강조하는 '경천애인'은 현대에 더욱더 절실히 필요한 공동체 회복을 담고 있다. 공동체 회복의 정서는 팬데믹 이후 공연예술이 추구해 온 방향과도 맞닿는다. 출연진이 관객에게 질문을 던진다든지, 객석으로 내려와 사탕을 나눠주는 연출 등은 무대와 객석의 경계를 없애는 마당놀이 특유의 연출임과 동시에 마당놀이 특유의 '얼굴 마주함'을 잘 살린 부분이다. 마지막 잔치 장면은 전통 마당놀이의 '화해·통합·공동체적 환희'라는 구조적 결말을 그대로 따르면서도, 동시대 관객이 체감할 수 있는 활력을 불어넣는다. 이 장면은 단순한 결말이 아니라 '공허한 도덕적 결론'이 아닌 '감각적 실천의 순간'을 구현하는 무대다. 배우들의 노래와 움직임, 사물장단, 무용수의 반복적 에너지, 관객까지 자연스럽게 참여하게 되는 호흡은 공연 전체가 말해온 메시지를 신체적으로 경험하게 만든다. 요컨대 이 잔치는 이야기의 완결이 아니라, 관객과 배우가 함께 '경'을 실천하는 장면이며 공연 전체가 쌓아온 감정과 관객의 경험을 정리하며 극적인 울림을 제공한다.

종합하면, 〈죽계선비뎐〉은 지역 설화적 요소, 마당놀이의 해학적 연희성, 생음악의 현장성, 오늘날의 사회 현실을 반영한 풍자적 메시지, 그리고 인간에 대한 근본적 존중이라는 주제를 유기적으로 엮어낸 성공적인 창작 공연이다. 이 작품은 전통 예술 형식이 시대를 넘어 어떻게 재해석될 수 있는지 보여주는 훌륭한 사례이며, 관객에게 즐거움과 사유를 동시에 제공한다는 점에서 높은 가치가 있다. 이 작품에서 말하는 자기 성찰, 약자를 향한 공동체적 연대, 권력과 부정부패에 대한 풍자, "모두가 하늘이다"라는 사상적 메시지는 지금 한국 사회에서 매우 중요한 화두이며, 이 공연이 단순 향토극을 넘어 '동시대성'을 확보하게 만드는 요소이다.

더 나아가 이 작품은 마당놀이 형식이 지닌 정치성과 사회 참여적 성격을 더욱 적극적으로 회복한 작품이라는 점에서 의미가 크다. 마당놀이는 원래 조선 후기 민중의 삶을 기반으로, 양반의 위선을 비웃고 부조리를 풍자하는 민중예술로 태어난 장르였다. 그러나 현대 공연예술 현장에서 마당놀이가 종종 '흥겨운 전통놀이'의 틀 안에서만 소비되는 경우가 많았다는 점을 떠올리면, 이 작품이 다시금 '비판적 연희'의 본질을 전면으로 끌어올렸다는 점에서 고무적이다. 관객은 웃다가도 어느 순간 현 사회의 불평등 구조를 떠올리게 되며, 바로 이런 지점에서 마당놀이 고유의 '풍자적 현실성'이 살아난다. 공연 전반을 통해 이러한 정치적·사회 참여적 메시지를 해학적으로 관객에게 전달하고 있는 〈죽계선비뎐〉은 전통의 현대적 변주가 어떻게 동시대성을 띠는지 보여주고, 전통 마당놀이가 요즘 시대에도 여전히 필요함을 증명한 작품이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

우리를 살게 한 소리, 가노

리바운드 비평문

비평가 성명

김문성

비평가 소속

경서도소리포럼

예술단체명

아트밸리 가노예술단

공연명

우리를 살게 한 소리, 가노

공연일시

2025년 11월 8일 15시

공연장소

오류아트홀

우리 곁의 작은 영웅을 노래하다, 가노농악

김문성

작은 영웅의 이야기를 전달하는 방식

〈우리를 살게 한 소리, 가노〉는 우리 주변에서 쉽게 볼 수 있는 작은 영웅을 무대화한 작품이다. 작은 영웅이 걸어온 삶의 궤적을 메타적으로 접근해 시대상을 버무리고, 그 안에 가노농악과 창작곡을 배치해 풀어내는 방식을 취한다.

줄거리는 이렇다. 어렵게 명맥을 이어오던 포천오가리 지역 농악이 한국전쟁을 겪으면서 소실될 위기에 처한다. 주인공인 상쇠 송경남은 어렴풋이 농악의 끈을 가지고 있던 어른들을 찾아다니며 잊힌 가락들을 맞추고 복원한다. 그 과정에서 온갖 편견과 시련을 마주하며 가족과도 갈등을 겪지만, 결국 그의 헌신적인 노력으로 오늘날 경기 북부 지역을 대표하는 농악 중 하나인 가노농악이 정립된다. 역사적 사실에 기반한 작품으로 포천 향토 유산으로 지정된 가노농악의 탄생 비화를 그려냈다.

극 도입부를 고사굿에서 가져와 관객들로 하여금 극 속에 참여하게 하거나 중간중간 관객의 반응을 살피며 대답을 유도하는 방식 그리고 재담꾼들이 역할을 바꿔가며 작품을 이끌어가는 형태는 관객 참여형 마당극에 가깝지만, 극 중반부터는 인상적인 사건들을 중심으로 미니멀리즘적 플롯을 가지고 전개된다는 점에서 뮤지컬과 연극을 입힌 융합극에 더 가깝다. 작품 전반을 지배하는 음악은 가노농악의 선반 풍물이며, 극적 전개를 효과적으로 가져가기 위해 판소리 발성과 장단에 기초한 창작곡을 다수 배치해 특히 후반부로 갈수록 음악극으로서의 정체성이 더욱 분명해진다.

하지만 장르가 섞이고 극적 성격이 몇 차례 전환되는 과정에서 극 정체성에 대한 다소간의 혼란스러움이 생기는데, 마당극적 전개와 연극적 전개 사이에서 발생하는 극적 볼륨감의 이격에 따른 밸런스 문제라고

볼 수 있다.

플롯을 구성하는 사건들의 전개 과정에서도 밸런스의 불균형이 목격된다. 다소 억지스러운 로맨스와 신파가 뜬금없이 개입되면서 발생한다. 서사적 무용담들을 이어주는 브리지 효과로서 삽입한 장면들인데, 무용담과는 크게 조화를 이루지 못하는 데다, 독자적인 스토리라인으로도 발전하지 못해 각인 효과는 크지 않았다.

예를 들면 극 초반에 나오는 송경남의 러브라인 이야기를 구성하는 몇몇 사건들은 극적 갈등을 위한 복선 혹은 암시 효과로서 필수적인 장면일 수는 있지만, 작은 영웅을 이해하는 데는 오히려 방해 요소로 작용한다. 대부분의 관객에게 송경남이라는 인물 자체가 매우 낯선 데다, 송경남의 인물 캐릭터를 충분히 파악하지 못한 상황에서 맞게 되는 다소 뜬금없는 신파조의 사건으로 인식되기 때문이다.

지나치게 영웅 서사적인 스토리라인을 모방한 극 전개로 인해, 작은 영웅의 차별화된 이야기를 기대했던 사소한 감정선들이 흐트러지는 역효과를 낳는다. 다소 사적인 영역의 이야기들은 과감히 생략하고 송경남의 예술적 업적을 부각하고 집중했으면 어땠을까 하는 생각이 든다.

원 키워드 전략에 따라 인물 중심으로 전개했어야

마당극과 음악극을 들고나는 다양한 연출기법을 활용하기는 했으나, 극적 전개에서 예측되는 긴장감이나 갈등 표출의 사이즈가 크지 않은 데다, 복잡한 복선이나 반전 같은 장치를 둔 극은 아니어서, 다큐성 미니멀리즘적 극에 가까웠다. 다큐성 극이라도 사실성을 전달하는 방식에 따라 감동의 크기는 달라지는데, 이야기하고자 하는 대상이 송경남이라는 인물과 가노농악 둘이다 보니, 시시때때로 감동 사이즈가 분산되었고, 이 때문에 송경남을 조명해 포천예술의 가치를 공고히 하고자 했던 의도 역시도 크기가 줄어 있다. 송경남을 포커싱하는 중에 삽입된 신파적 요소인 가족 간 혹은 이웃 간 갈등은 전통예술이 현대사회에서 마주하는 통상적인 갈등 소재를 넘어서지 않아 매력적인 장면 혹은 강렬한 인상을 주는 장면으로 자리하지 못했다.

극을 이끌어가는 주인공인 송경남 배역의 아우라나 무대 지배력 역시 강력한 흡인력을 갖지는 못했다. 다소 낯설고 이질적인 스토리 혹은 사건이나 인물을 바탕으로 만들어지는 공연의 성공 전략은 다양한 키워드와 에피소드를 나열하기보다는 원 키워드, 원 에피소드 전략을 구사할 필요가 있다. 상징성이 큰 역할임에도 주인공이 인상적으로 부각되지 못한 주원인은 송경남이라는 낯선 인물에 대한 감정 이입 시간의 지체도 있지만, 가노농악이라는 낯설면서도 강력한 키워드가 수시로 부각되면서 원 키워드 전략이 무너진 데에 원인이 있다고 할 수 있다.

포천에서 나고 자라며 농악에 미쳐 포천 고유성이 강한 농악을 지켜낸 한 작은 영웅을 노래한 서사로서 그의 생애를 주목하기로 하였다면, 일반적인 히어로물과는 다른 차별화된 시각의 접근과 연출이 강력하게 개입했어야 한다. 삶의 궤적에서 이슈가 적거나 스토리가 많지 않다고 해서 극화될 가능성이 없는 것은 아니다. 관객은 결코 주인공이 영웅적 지위에 있다고 해서 극을 과대평가하거나 반대로 소시민의 삶을 투영한 극을 올렸다고 해서 과소평가하지 않는다. 관객은 소시민이든 영웅이든 그 인물이 그러한 지위에서 얼마나 감동을 주는 삶을 살았으며, 진정성 있게 묘사되었는지에 감동할 뿐이다. 하지만 이 작품은 주인공

주변에 상존했던 농악이 지나치게 부각됨으로써 주인공의 역할이나 위상이 줄어드는 사이드 이펙트가 발생했다. 스토리를 입히는 방식이 농악과의 관계에서 영웅 서사적인 면을 부각하는 기술 방식으로 치우치면서 충분히 독특한 소재들을 가지고 입체적으로 그려낼 수 있는 주인공의 캐릭터가 지나치게 단선형으로 평범하게 묘사된 측면이 있다. 송경남이라는 인물을 알리는 것과 가노농악을 홍보하는 전략은 다른 접근법이 필요한데, 이 두 가지를 동시에 각인시켜야 한다는 강박의 발로가 아닌가 싶다. 결과적으로 가노농악이라는 키워드를 수시로 병행적으로 던짐으로써 송경남과 가노농악 모두 그 무게감이 반감되었다.

포천에서 육자배기의 의미

가노농악은 포천 사람들의 음악 이야기이다. 포천 지역에서 오래전부터 전승되는 농악 가운데 비교적 최근에 빛을 본 농악이다. 그 때문에 국가유산이나 지방 무형유산 대신 향토 유산이라는 소박한 타이틀을 가지고 있지만, 그렇다고 해서 가노농악의 체급이 결코 낮다는 것을 의미하지는 않는다. 비록 타이틀의 무게는 적을 수 있어도 가노농악만이 가진 고유한 진짜기며, 내돌림, 외돌림, 벅꾸 같은 고유성 있는 기교는 다른 농악에서는 좀처럼 볼 수 없는 오가리 농악만의 알멋이라고 할 수 있다. 무엇보다 오가리 지역 사람들의 삶과 역사가 투영된 음악이라는 점에서 그 어떤 예술과도 비교할 수 없는 소중한 유산이다. 이러한 소중한 유산을 극을 통해 더 많은 사람들과 공유하고 소개하는 것은 포천 사람들의 숙명이자 과제라고 할 수 있다. 이 과제를 풀기 위해 고민한 방식이 풍물집단 잽이들과 판소리집단 배우들의 협업으로 보인다. 풍물집단은 가노농악 전문 연주자들로 선반을 중심으로 하여 진짜기 같은 놀음보다는 사물 중심의 연희를 집중적으로 선보였다. 판소리집단 배우들은 육자배기조 계통의 남도 소리를 중심으로 극의 주요한 레퍼토리를 구성하였다.

포천은 음악사에서 지리적으로 매우 중요한 지역이다. 전통 성악을 지역적으로 구분할 때 육자배기조의 남도음악, 수심가조의 서도음악, 메나리조의 동부음악, 그리고 창부타령조의 경기음악 등 크게 4개의 주요 음악권으로 나누는데 경기음악과 서도음악 그리고 한반도 동부 메나리 조의 음악이 교차하며 섞이는 몇 안 되는 곳이다. 행정구역상 경기에 속하지만, 황해도와 강원도의 음악이 교섭되는 지역이라는 점에서 포천은 경기음악을 기초로 하여 서도소리와 메나리조가 섞인 특유의 노래들이 존재하고, 이것이 포천 고유의 성악 예술에서 보이는 독특한 특징이라고 할 수 있다. 전승이나 향유 혹은 지역성 측면에서 본다면 이 공연의 주 레퍼토리가 되는 남도의 육자배기조의 노래들과는 이질감이 있다는 의미이다.

포천의 예인을 조명하고 부각하는 공연을 구성하면서 굳이 포천의 고유성 있는 음악 요소에 기반하지 않고 남도음악 집단의 음악 요소에 기반한 배경이 궁금해진다. 곡들의 퀄리티를 떠나 포천 지역과의 정체성에서 조화를 가지지 못하는 음악들로 인한 극적 리얼리티의 반감도 실은 이 작품이 가진 한계라고 볼 수 있다.

〈포천〉, 〈송경남〉, 〈가노농악〉 이들 키워드가 공통으로 가지는 상징은 경기 향토성과 고유성인데 조가 아닌 주가 되는 음악이 육자배기 계통의 음악이라면 그것을 역사적 사실보다는 환상이나 허구에 의해 창작된 가짜 현실로 오인할 가능성이 크다. 그런 점에서 송경남의 예술을 남도예술에 기반해 조명하는

방식은 송경남을 위해서도 포천을 위해서도 그다지 좋은 조합은 아니다. 창극이 판소리 5바탕뿐만 아니라 서울이나 평양지역의 전통 서사나 소재 혹은 사건들을 작품화하여 무대화할 수 있지만, 그런 예가 많지 않은 것은 해당 지역에 존재하는 강력한 음악 양식과의 부조화를 우려하는 음악 구성과 연출론이 존재해 왔기 때문이다. 포천을 오랫동안 지배해 왔던 향유 음악으로서 경서도조와 메나리조의 음악들이 다수 배치되었더라면 훨씬 더 송경남의 예술이 현실적으로 다가오고, 또 빛을 발하지 않았을까 하는 아쉬움이 있다.

오늘날 교통과 미디어의 발달로 고유 음악권의 개념이 희석화되었다고 하더라도 포천은 여전히 경서도 소리에 메나리 조가 섞인 음악 정체성을 갖는 지역이라는 점은 분명히 할 필요가 있다. 특히 송경남이라는 인물의 가치는 전통 예술적 측면에서 그 업적이 평가되었을 때 진정성을 갖는다는 점에서 음악 양식의 선택은 신중할 필요가 있다.

그럼에도 가노집단에서 희망을 보았다

극 정체성 면에서 음악 요소의 불완전성이 있음에도 불구하고 가노농악 집단의 공연을 주목해야 하는 이유는 명확하다. 많은 공연이 지역을 이야기하고, 지역성의 가치를 내세우지만, 결국 대부분의 소재는 설화나 전설 혹은 허구의 상상에 기반한다.

반면 이 작품은 지금 이 순간에도 소멸하고 무너져 가는 지역공동체의 한 영역을 살려낸 우리 곁의 숨은 영웅, 실천하는 작은 영웅을 무대로 끄집어내었다는 점에서 분명하고 차별화된 극적 모티브만으로도 강점이 돋보인다.

무엇보다 무희와 배우들의 숙련성과 전문성도 극의 퀄리티를 제고하는 데 한몫하고 있다. 특히 무희들이 극 중 배우들과 작품 속에 개입하고 조화하는 구성 방식이 인상적인데, 때로는 독립 작품으로, 때로는 배우들을 조력하는 역할을 행하며 수시로 무대에 여백과 입체감을 만들어 내는 능력이 돋보였다. 다중역할을 수행한 배우들 역시 소리꾼의 역할과 배우의 역할을 정확히 분리해 수행한 점이 돋보인다. 어색하지 않은 연기와 대사 그리고 과하지 않은 표현력으로 극의 수준을 높였다. 무엇보다 가노농악 선반 단원들의 수준 높은 연희기량은 비록 가노농악 일부만을 보여주었음에도 이 작품이 왜 포천을 살리고 또 포천 사람을 살리는 예술인지 그 메시지를 강렬하게 품고 있다는 점에서 인상적이다.

공연장의 한계상 음향이나 조명 등 장치를 통한 연출이 많지는 않았지만, 메시지가 분명한 장면에서는 영상과 조명 장치를 적절히 활용해 극적으로 표현하였다. 한국전쟁을 상징하는 강렬한 빨간 조명이 점진적으로 무대와 스크린에 입혀지는 장면, 무희의 춤 동작에 입혀지는 방식의 디테일한 연출도 돋보였다. 영웅서사극에 지나치게 길든 경험치로 인해 송경남이라는 작은 인물을 포용하기까지는 시간이 다소 더디게 걸리겠지만, 지역을 살리고, 우리를 살려낸 작은 영웅들의 이야기는 계속되어야 한다는 일관된 메시지만으로도 지역극이 살아야 하는 충분한 희망을 보았다.

2025 지역대표 예술단체 지원

우리를 살게 한 소리, 가노

리바운드 비평문

비평가 성명

서정민갑

비평가 소속

한국대중음악상선정위원회

예술단체명

아트밸리 가노예술단

공연명

우리를 살게 한 소리, 가노

공연일시

2025년 11월 8일 15시

공연장소

오류아트홀

우리를 살게 한 소리, 가노

서정민갑

역사상 훌륭한 인물을 예술작품으로 극화하는 작업은 쉽고도 어렵다. 그의 업적과 위대함을 많은 이들이 알고 있기 때문에 어떻게 표현하든 그 내용을 이해하는 이들이 많다는 점은 큰 강점이지만, 만약 그의 훌륭함에도 불구하고 모르는 사람이 많은 경우에는 그 훌륭함을 일일이 나열하는 데 급급할 수 있다. 분명한 건 그렇게 표현하면 반드시 실패한다는 사실이다. 아무리 훌륭한 인물이라 해도 이미 알려진 이야기는 새롭게 표현해야 하고, 처음 접하는 이야기라면 그 이야기를 친근하고 설득력 있게 다듬어 전달해야 한다. 그렇지 않으면 다른 공연과 차별성을 만들지 못할 뿐 아니라, 감동을 느끼게 하기 어렵기 때문에 현존한 인물을 극화할 때는 많은 고민과 준비가 필요하다.

실제로 존재했던 위인을 극화한 예술작품이 곧잘 실패하거나 번해지는 이유는 이와 같다. 무엇보다 그 사람의 인간적 면모는 전혀 보여주지 않고 훌륭한 측면만 드러낼 때는 관객들이 인간적인 동질감을 느끼면서 감응하지 못한다. 너무 거창하게 느껴지는 이야기, 모범답안 같은 이야기, 이미 알고 있는 이야기만 클리셰처럼 반복하는데 어떻게 공감하고 감동할 수 있겠는가.

실제 인물을 극화하는 작품에서 중요한 건 위대하고 멋진 순간을 재현하는 게 아니라, 그 사람이 어떻게 그런 삶을 선택했는지, 어떻게 그렇게 어려운 일을 해냈는지 내면과 과정을 보여주는 게 더 중요하다. 그래서 한 인물의 내면과 외면을 다 파악하고 있어야 할 뿐 아니라, 그 가운데 어떤 이야기를 드러내고 생략할지 선택해야 한다. 많은 것을 보여준다고 감동이 배가 되지는 않는다. 널리 알려진 인물이라면 이미 알고 있는 이야기를 늘어놓기보다는 기존의 이야기와 방식을 전복하고 새로운 방식으로 표현하는 도전이 필수다. 가능한 예전에 사용하지 않았던 극화와 연출방식을 찾아내야 할 이유가 여기에 있다.

아트밸리 가노예술단이 공연한 작품 〈우릴 살게 한 소리, 가노〉의 경우도 마찬가지라고 할 수 있다. 이 작품은 포천의 대표 전통문화인 '가노농악'의 마지막 상쇠였던 고 송경남 선생의 삶을 다룬 작품이다. 네이버 지식백과에 의하면 가노농악은 포천 오가리 가노농악으로, 경기도 포천시 창수면 오가 2리에서 전해 내려오는 농악이라고 한다. '모내기나 김매기 등 전통적으로 협업 노동인 두레가 운영되는 시기에 농악단이 중심이 되어 진행'했으며, '1982년 이 지역의 마지막 상쇠이던 고(故) 송경남과 마을 주민들이 협력하여 복원을 시도'했다 한다. 2002년 포천 농악단을 조직하여 활동하기 시작했으며, '포천일고등학교 출신의 농악 지도자 박민준이 노동요가 아닌 농악으로 포천의 문화와 정체성을 알려 보자는 취지에서 가노농악단을 중심으로 활동 중'이라는 정보까지 확인할 수 있다. 가노농악단이 바로 이 공연을 만든 아트밸리 가노예술단이다.고향의 위인, 그중에서도 전통 문화 예술인의 삶과 업적을 담은 작품을 그의 정신을 잇는 전문 예술단체에서 만들어 공연하는 일은 지극히 당연하며 바람직하다. 다른 지역의 예술가들이 하지 않을 일이어서만이 아니다. 전통과 역사는 가만히 있어도 저절로 만들어지는 게 아니기 때문이다. 발굴하고 알리고 보급해야 비로소 전통이 된다. 전통은 만들어지는 것이고, 역사는 쓰이는 것이다. 지금처럼 모든 정보와 가치가 수도권으로 집중되는 상황에서는 지역민 스스로 지역 내에 존재하는 대상에 가치를 부여하고 널리 확산시키는 작업이 중요하다. 그래서 이 공연은 포천의 문화예술사를 써 내려가는 작업이고, 널리 공인하는 작업이라고 해도 과언이 아니다. 공연이 성공해야 비로소 전통이 더 멀리까지 퍼져 나가고 더 오래도록 이어진다.

하지만 의미 있는 시도를 하는 것과 작품의 성공 여부는 엄연히 다른 영역이다. 실제로 이 작품은 대중적인 접근을 하고 있음에도 작품의 기획 의도와 주제를 완성도 높게 극화해 낸 무대 공연 작품이라고 보기 어려웠다.

작품은 먼저 고사를 지내면서 관객들과의 벽을 허물고 나서 시작한다. 전통 예술 공연 작품다운 시작 방식이다. 공연은 무대 위에서만 이루어지는 게 아니라 무대 아래의 관객들과 함께 만든다는 선언이다. 다정한 안내다. 신명 나는 초대다.

그 후 공연은 포천에 대한 개략적인 설명을 펼쳐놓은 다음, 고 송경남의 일생을 풍물, 연희, 춤, 노래, 극, 영상 등의 다양한 방식으로 보여주는 방식을 취했다. 이 공연이 단지 한 사람의 예술가를 재조명하는 데서 그치지 않고, 그를 통해 지역을 재인식하게 하려는 의도가 있음을 드러내는 방식이다.

그 과정에서 이 작품은 최근 공연 예술이 활용하는 방식을 거의 다 사용했다. 눈과 귀로 보고 듣는 공연, 치고 움직이고 보여주고 참여하는 공연은 전통 예술 공연에 익숙하지 않은 이들도 친숙하게 볼 수 있는 공연이 되었다. 전통 예술 공연답게 계속 관객들과 이야기를 나누면서 공연을 진행했을 뿐 아니라, 공연 중간에 포천 막걸리를 나눠주면서까지 관객들이 자연스럽게 공연으로 스며들게 도왔다. 관객도 객석의 절반 이상을 채우고 있었는데, 다들 공연에 집중하는 분위기였다. 공연이 끝난 순간에도 열띤 호응이 이어졌다.

공연의 주제와 이야기 역시 명쾌했다. 포천을 알리면서, 전통 예술인 송경남이 분단과 전쟁이라는 고난 속에서도 얼마나 꿋꿋하게 포천의 가노농악을 지키려고 했는지 보여주는 방식으로 가노농악과 송경남을 소개하고 알리는 공연이다. 이를 위해 여러 장르 예술가들이 무대 위에서 노래하고 연주하고 극을 펼쳐 보였다.

문제는 이를 위해 수행한 기능 가운데 개성 있거나 완성도 높은 순간이 많지 않았을 뿐 아니라, 서사까지 얄팍하고 가벼웠다는 점이다. 이들의 노래와 춤, 연희는 다른 곳에서도 얼마든지 볼 수 있는 방식이었고, 딱히 새롭거나 매력적인 순간이 없었다. 작창이나 작곡이 제 역할을 해냈다고 보기 어려웠다. 풍물 연주와 연희는 안정된 편이었지만, 이 정도의 기량을 보기는 어렵지 않은 요즘이다. 반면 주연 배우들의 연기와 노래는 다소 미숙하다는 생각이 들 정도였다.

이야기의 문제는 좀 더 심각했다. 극에서는 송경남이 사랑에 빠지고, 결혼하고, 전쟁 속에서 고생했다는 이야기가 나오지만 그가 왜 이렇게 가노농악에 집착하는지에 대한 이야기는 충분히 나오지 않았다. 그가 가노농악을 복구하기 위해 행하는 노력도 충분히 보여주지 않았다. 그러다 보니 극 중에서 그의 이름은 무수히 나오지만, 설득력 있는 현실 속 인물로 형상화되지 않았다. 고뇌하며 변화하는 인물로 그려지지 않았다. 그는 서사가 앙상한 작품의 주인공답게 바른생활사나이 같은 모습을 고수할 뿐이다. 그저 가노농악을 지킨다는 대사를 반복할 따름이다. 이처럼 앙상한 인물은 관객에게 매력이 없고 재미도 없다. 멋지다는 생각이 들지 않는 것은 물론이다. 심지어 채석장에서 일하겠다고 결심하는 고난의 순간에도 별다른 울림이 전해지지 않을 정도다. 공연의 재미와 감동은 극 중 등장인물에 동일시하고 공감할 때 나오는데, 이 작품에서는 송경남에게 공명할 수 있는 순간이 턱없이 부족하다. 훤칠한 키와 매끈한 외모만으로 해결할 수 있는 일이 아니다.

물론 송경남이 널리 알려진 인물이라면 세세하게 이야기하지 않아도 무방하지만, 사실 송경남은 전통음악에 관심이 많은 이들에게도 낯선 인물이다. 그런 인물을 재현해 빠져들게 하려면 송경남만의 서사를 찾아내야 하고, 기존의 작품들이 인물을 보여주는 방식과 다른 방식을 사용해야 하지 않았을까. 관객은 그 사람이 해낸 일이 얼마나 중요한 일일지 공감하지 못하는데, 불굴의 의지를 가졌다는 사실을 반복해서 보여주는 것만으로 얼마나 매력을 느낄 수 있을까.

극의 재미와 매력이 부족한 작품은 가노농악이 무엇이고, 다른 지역의 농악/풍물과 어떤 차이가 있는지, 포천 사람들의 삶과 역사 속에서 300년 동안 어떻게 이어졌는지도 보여주지 않는다. 보여주는 것은 그가 가노농악 장단 가운데 한두 가지를 흥얼거리는 정도이거나, 가족의 반대와 주위의 비난, 생활고로 인해 어쩔 수 없이 공사장에서 일을 하면서도 가노농악에 대한 집념을 멈추지 않았다는 사실의 반복뿐이다. 그에게는 사실이었다 해도, 수많은 성공 드라마를 본 이들에게는 너무 익숙한 서사다. 다른 서사를 찾아내야 했다. 그의 진심을 보여주고 빠져들게 하는 서사 말이다.

그리고 서사가 앙상하면 다른 장치로 보강해야 하는데, 앞서 언급했듯 연기력 또한 부족하기는 마찬가지다. 의상을 한 번도 갈아입지 않고 개량한복 하나로만 무대에 오른 주인공, 특별한 연기력을 발산하지 못한 채 외모만 눈에 띄는 주인공에게 빠져들고 감정을 이입하기는 어렵다. 대본에서 인물이 충분히 보이지 않는데, 연기를 통해 풍부해지지도 않는다면 더더욱 그렇다. 무대 배경으로 사용하는 영상 또한 포천의 산세를 묘사하면서 색을 바꿔가며 분위기를 표현하는 정도라 별다른 역할을 하지 못했다.

그뿐만 아니라 작품의 배우/소리꾼들이 들려주는 소리와 노래에서 포천 가노농악과의 연관성을 찾기 어려웠다. 가노농악을 지켜낸 사람의 삶을 극화한다면 그 과정에서도 최대한 가노농악의 언어를 사용하는 게 중요하지 않을까. 하지만 무대에서 보여주는 연희 또한 대개의 풍물/연희팀이 수행하는 연희와 동일해 보였다. 상모돌리기를 보여준 이유는 그저 관객들의 눈을 즐겁게 하기 위해서였을 뿐, 가노농악의 특징과

무관하게 보였다. 베가르기 또한 마찬가지다. 이 같은 연희는 전국 어느 풍물/연희팀에서든 똑같이 하고 있는 방식이기 때문에 굳이 지역성을 드러낼 필요가 없었던 것일까.

궁금하다. 이 공연에서 가노농악을 보여준 순간은 언제였을까. 다른 전통타악팀에서도 동일하게 하는 연주나 연희가 아니라, 가노농악에서만 연주하는 장단을 들려준 순간 말이다. 가노 농악에서만 부르는 노래를 들려주고 가노농악에서만 펼치는 연희를 보여준 순간이 있긴 했을까. 내가 알아차리지 못해서일 수 있겠지만 적어도 이들이 가노농악이라고 말하면서 보여준 순간은 한 번도 없었다.

그러다 보니 공연을 보고 나서도 가노농악이 무엇이고, 어떤 차이가 있는지 말할 수 없었다. 한 번도 가노농악으로 인해 감동을 받지 못했다. 물론 공연은 공연일 뿐, 수업도 세미나도 아니지만 그래도 관객에게 가노농악이 무엇인지에 대한 실마리 정도는 던져주는 게 맞지 않을까. 공연을 보고 나서도 가노농악의 매력에 빠져들지 못하는데, 송경남이 가노농악에 열중하는 설정에 공감할 수 있을까. 그런 공연의 존재 이유는 무엇일까. 관객이 공감하게 하지 못하는 작품은 그저 그런 일이 있었다는 사실을 알려주는 것 이상의 이야기를 전달하지 못했다. 무대에서 펼쳐지는 춤과 연주, 연희는 그 순간을 즐기게 했지만 그 순간들이 연결되어 탄탄한 서사를 구축하고 감동을 직조하지 못했다. 공연의 제목은 〈우릴 살게 한 소리, 가노〉라고 했지만, 이 공연에는 가노농악이 포천 사람들을 살게 한 순간이 딱히 드러나지 않는다. 극의 제목과 내용이 따로 논다고 해도 과언이 아니다.

공연 소개글에서는 '6·25 이후부터 88올림픽까지 30년간 포천 근현대사와 함께 한 300년 전통 가노농악의 여정을 통해 변하지 않는 것을 지키는 가치와 공동체를 하나로 묶는 전통문화의 힘을 보여'준다고 했지만 그 부분이 충분히 보이지 않았다. '구술 채록 기반의 철저한 고증으로 포천의 진짜 이야기를 현대적 연출로 되살려 전통문화 전승의 소중함과 살아가는 희망을 선사'한다고 했지만 이 또한 말뿐이었다. 과연 이 작품으로 관객들이 가노농악에 매료될 수 있을까. 가노농악에 관심을 가진 이들이 늘어날 수 있을까. 송경남을 존경하고 기억하는 이들 또한 많아질 수 있을까. 부디 나와는 다른 감흥과 판단을 하는 이들이 많기를 바랄 뿐이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

우리를 살게 한 소리, 가노

리바운드 비평문

비평가 성명

장지원

비평가 소속

댄스포스트코리아

예술단체명

아트밸리 가노예술단

공연명

우리를 살게 한 소리, 가노

공연일시

2025년 11월 8일 15시

공연장소

오류아트홀

삶의 터전에 기반을 둔 소리와 인물사

장지원

전통의 계승이란 무엇인가? 우리의 것을 지키고 오늘날로 되살리는 것이다. 이러한 작업의 일환으로 300년 전통 가노농악의 여정을 통해 변하지 않는 것을 지키던 인물 송경남 어르신의 실화에 기반해 제작된 창작 마당극 〈우리를 살게한 소리, 가노〉가 아트밸리 가노예술단에 의해 11월 8일 오류아트홀에서 있었다. 2025 리바운드 축제 공식 프로그램 선정작 중 하나인 〈우리를 살게한 소리, 가노〉는 전통 장르의 마당극인 동시에 구술에 기반한 창작극이라는 면에서 의의가 컸다. 작품을 만든 '아트밸리 가노예술단'은 300년 전통 포천 가노농악의 전승과 현대적 재해석을 위해 창단된 포천 대표 전통예술단체로, 2011년과 2024년 전주대사습놀이 장원을 받으며 그 실력을 인정받은 포천일고 출신 예술인들을 중심으로 구성되어 있다. 공연의 출연진은 아트밸리 가노예술단의 박민준 대표를 위시해 조덕근, 이원준, 서진원, 김필옥, 박상욱, 한서진과 배우 김용화, 윤지선, 한진수, 이재현, 임태순 그리고 무용수 박성민, 김다희, 정보하, 김다현이다. 제작진은 제작 및 기획에 남진우, 연출 및 극작에 정종임, 안무에 오정은, 음악감독에 김철환이 맡았다.

〈우리를 살게한 소리, 가노〉의 제작 과정

포천아트밸리 가노예술단은 올해 국악극 〈가노농악뎐_송선생 풍장치다〉(가제)의 제작발표회를 개최했다. 이는 포천시를 대표하는 전통문화 '가노농악'의 계승과 발전을 목표로 기획되었고, 문화체육관광부가 2025년 지역대표예술단체 지원사업에 참여할 지역 공연 예술 단체를 선정했는데, 전국 65개 지역 122개 단체 중 포천아트밸리 가노예술단이 경기, 인천 지역 5개 단체 중 하나로 선정되는

성과의 결과물이었다. 신작 국악극은 포천의 대표 전통문화인 '가노농악'을 기반으로, 300년 역사를 지닌 가노농악의 마지막 상쇠였던 송경남 선생의 삶을 조명하며, 1950년대부터 1980년대까지 포천의 근현대사를 담아내고자 했다. 특히, 6·25전쟁 이후 포천의 재건 과정과 채석장(현 포천아트밸리) 노동자들의 삶, 새마을운동과 88서울올림픽 등 지역의 변화상을 생생하게 그려낼 계획이었다. 이에 박민준 대표는 "전주대사습놀이에서 두 차례 장원을 수상한 가노농악의 우수성을 지역 대표 콘텐츠로 개발하게 돼 기쁘다"라며, "이번 사업을 통해 포천의 문화적 정체성을 알리고 지역 예술인들이 안정적으로 활동할 수 있는 기반을 마련하겠다"라는 당찬 포부도 밝혔다. 공연은 가제가 아닌 현 제목 〈우리를 살게한 소리, 가노〉로 확정되면서 포천아트밸리의 아름다운 자연경관을 배경으로 4회에 걸친 공연을 가졌고, 이후 서울 오류아트홀에서 공연을 갖게 되었다.

포천시 향토 유적 제50호 포천 오가리 가노 농악

작품의 기틀이 된 포천 오가리 가노 농악은 대한민국 경기도 포천시 창수면 오가2리에서 마을의 풍년과 평안을 기원하며 300여 년 전부터 전승되어 온 농악 놀이이다. 300여 년 전 양평사에서 발생했다는 절굿이 시효 양평사, 가노부락, 오가리로 마을의 이름은 변경되었고 상쇠 송병남만 홀로 남았다고 한다. 농악이란 말은 농민들이 농사를 지을 때 행하는 음악이란 뜻이다. 김매기, 모심기, 벼베기 그밖에 힘든 농사일과 관련된 일을 할 때 일의 능률을 올리고 피로를 덜며, 나아가서는 협동심을 불러일으키려는 데에서 비롯하였다. 가노농악은 1982년 이 지역의 마지막 상쇠이던 고(故) 송경남과 마을 주민들이 협력하여 복원을 시도하였으며, 1988년 수원 공설 운동장에서 서울 올림픽 유치를 기념하는 공연을 하였다. 2002년 포천 농악단을 조직하여 활동하기 시작하였으며, 2005년 포천 오가리 가노농악의 복원이 추진되었고, 2012년에는 50여 명으로 단원이 구성되어 활동하고 있다. 포천일고등학교 출신의 농악 지도자 박민준이 노동요가 아닌 농악으로 포천의 문화와 정체성을 알려 보자는 취지에서 가노농악단을 중심으로 활동 중이며, 전국 규모의 경연 대회 등에서 수상을 하며 그 위상을 높이고 있다. 2011년 제37회 전주대사습놀이 농악 부문에서 장원을 차지하였고, 이를 기념하기 위해 2012년 6월 23일 제1회 포천 오가리 가노농악 정기 공연을 개최하였다. 결국에는 2012년 9월 10일 포천시의 향토 유적 제50호로 지정되었다. 현재까지 복원된 형태로 이어져 오고 있으며, 단체가 아직도 농사와 관련된 주요 시기마다 농악을 울리고 있다는 점이 이채롭다.

구술 채록을 통한 철저한 고증

이번 작품은 '죽어도 한번 잘살아 보라고, 포천의 소리가 전하는 신명 연대기'라는 부제처럼, 전통 소리가 가진 힘과 아름다움을 현대적인 감각으로 재해석하여 관객들에게 색다른 감동을 선사하는 흥겨운 무대였다. 대중성의 측면에서 온 가족이 함께 즐길 수 있도록 신명과 스토리텔링이 갖는 힘이 어우러진 다채로운 무대로 꾸며졌다. 포천 채석장 앞에서 이전에 공연되었던 작품이 이번에는 오류아트홀이라는 프로시니엄 무대 안으로 진입해 야외무대가 갖는 현장성보다는 다소 정리된 공간에서 영상까지 더해져 시공간을 거슬러 올라가는 경험을 제공했다.

〈우리를 살게한 소리, 가노〉가 특별한 이유는 구술 채록을 통한 철저한 고증으로 포천의 진짜 이야기를 현대적 연출로 되살린 점이다. 구술 채록은 무형문화재의 전승 주체인 전승자의 생애와 전승 과정 및 활동 등에 대한 체계적 기록을 말한다. 따라서 구술 채록을 통해 전승자의 어린 시절 배경부터 현재에 이르기까지 사적인 면과 공적인 활동을 전반적으로 파악할 수 있다. 구술 채록을 기반으로 송경남 선생을 오늘로 되살린 작품은 전통문화 전승의 소중함과 살아가는 희망을 선사하며 우리 소리의 멋을 다시 한번 느껴볼 좋은 기회를 주었다.

송경남은 누구인가?

가노농악의 상쇠를 했던 송경남은 경기도 동두천시 탑동동에서 태어나 파주에서 25세까지 살았다고 한다. 쇠를 본격적으로 다룬 것은 스무 살 무렵이었고, 일제 강점기 때 파주에서 따로 스승 없이 농악을 터득했다고 전해진다. 송경남은 장가를 포천시 장수면 오가리로 오게 되면서 포천에 자리 잡게 되었고, 송대감으로 불렸던 그는 키도 크고 덩치도 컸다. 명인으로서의 명성이 오래되지 않았기에 우리에게 더 낯선 그는 77세가 되던 해 경기도 수원에서 군 대항 농악놀이가 있었고, 28개 패장이 출연해 5등을 함으로써 알려지기 시작했다. 후계자를 두지 못해 맥이 끊어진 가노농악을 현재는 가노농악단이 이어가고 있다. 6.25전쟁 이후 당시 면장 집 마당과 학교 운동장, 새목 강변가에서 연습을 하며 따로 복색도 없이 집에 있는 옷을 입고 길군악이라고 삼채 치고 나가면서 관객들 앞에 섰다. 후에 '농자천하지대본'이 쓰여있는 깃발이 더해졌고, 86년도 수원대회 나가기 전에는 주로 영평 오일장에서도 공연을 했다. 송경남이 복원한 가노농악은 경기 북부 지역 농악의 원형적인 형태를 잘 계승한 것으로 보이며, 소고놀이와 쇠놀이, 연희적 성향을 보이는 무동놀이 등도 보였던 것이 특징이다. 형식에 있어 연예 농악, 걸립 농악, 두레 농악 등 가림새가 분명하다고 평가되고 있으며 현재는 무동놀이의 모습은 보이지 않는다.

흥미로운 스토리텔링과 전개

6.25 전쟁으로 잿더미가 된 포천 마을에서 "이 난리통에 무슨 풍악질이냐"라는 차가운 시선을 받으면서도 가노농악으로 희망을 전하던 송경남. 그는 가족을 위해 채석장에서 "거대한 돌산을 부수며" 구슬땀을 흘리면서도 꿈을 포기하지 않았고, 작품은 새마을 농민대회에서 우승하며 전통의 가치를 인정받은 후 마침내 88올림픽 축하 무대에 서기까지의 감동적인 여정을 그렸다. 마지막 장면에서는 전쟁의 폐허 속에서도 "죽어도 한번 잘살아 보라고" 외치는 가노농악의 힘찬 울림과 함께 우리 모두의 이야기로 다가온다. 포천 근현대사 70년간 함께해 온 가노농악의 이야기를 통해 꺾이지 않는 희망과 전통문화 전승의 소중함을 느낄 수 있는 특별한 공연이었다. 더불어 변함없이 지역을 지켜내며 가치와 공동체를 하나로 묶는 전통문화의 힘을 보여줌으로써 우리 문화의 저력도 되새기게 된다.

지역의 놀이문화, 인물을 현대적으로 재해석한 콘텐츠

실제 공연에서의 진행은 소리꾼들의 소리와 농악패들의 놀이, 무용수들의 춤, 상황을 명확하게 보여주는 영상이 어우러진 융복합 공연의 형태를 띠고 있다. 또한 앞서 언급했듯이 이번 공연의 의의는 송경남의

구술 채록에 기반한 사실 적시 공연이며 재해석을 통한 창작극이라는 점이다. 거기에 더해 우리의 놀이문화의 특질도 잘 담아냈다. 과거 우리 선조들은 놀이를 통해 공동체 의식을 형성하고 노동의 고됨을 극복해 갔다. 현대에 와서 호모루덴스라는 용어로 쓰일 만큼 인간은 놀이가 중요했다. '노는 인간' 또는 '놀이하는 인간'을 의미하는 호모루덴스는 요한 호이징거(Johan Huizinga)가 1938년에 출간한 『호모 루덴스』에서 언급된 용어이다. 그의 주장은 놀이란 문화의 한 요소가 아니라 문화 그 자체가 놀이의 성격을 가지고 있다고 역설했다. 그는 "지금보다 더 행복한 시절에 우리는 우리 종족을 호모 사피엔스, 즉 '생각하는 인간(Homo Sapiens)'이라고 부른 적이 있었다"라며 "그러나 시간이 지나면서 이성을 숭배하고 낙관주의를 고지식하게 좇았던 18세기처럼 우리를 그렇게 이성적이라고 믿을 수는 없게 되었다"라고 말한다. 또한 그는 놀이 분류의 기본 범주로 '경쟁'과 '모의'를 제시했다. 여기서 더 나아가 로제 카위아(Roger Caillois)는 20년 후인 1958년에 출간한 『놀이와 인간』에서 '경쟁'과 '모의'에 '운'과 '현기증'이라는 두 가지 범주를 더하기도 했다. 농악이란 세시명절에 농악을 울려 농민의 자부심과 긍지를 고취했다는 점에 주목적이 있고 이는 놀이를 통한 작업능률 향상과 함께 즐기며 공동체 의식을 기르는 놀이방식이었다. 작품은 외형의 복원이 아니라 한 인물과 지역의 상생을 도모한 콘텐츠라는 점도 뛰어났다.

스토리를 강화하며 농악의 특성을 살린 소리와 춤

우리 민족은 예부터 악가무일체(樂歌舞一體)를 이뤄왔다. 연주와 노래와 춤이란 따로가 아니라 하나일 때 가장 큰 힘을 발휘하는 것이다. 작품 역시 이 모든 요소를 포함해 조화를 이루며 그 속에서 개별적인 재미를 보여주기도 했다. 실제 장면에서 깃발, 악기, 소고를 들고 원형, 구불구불한 형태, 네모난 형태 등 다양한 구성을 이뤘으며 농악을 되살리기 위해 깃발과 꽹과리, 장구, 북, 징도 사용되었다. 또한 역할 상상쇠와 태징, 장구, 북, 벅구, 상모돌리기와 벅구춤이 도드라지기도 했다. 역시나 관객들의 이해도를 돕기 위한 대사와 소리가 가장 부각되었고, 춤에 있어서는 구성이나 대열이 복잡하거나 화려하지 않았으나 작품의 전체적인 구조를 방해하지 않는 선에서 배우들의 움직임이나 소리와 조화를 이루도록 안무되었다. 그러나 춤에 있어서는 농악의 일부가 아니라 한국무용의 전통적 춤사위가 담겼고, 시대적 상황을 사실적으로 묘사한 뒷배경 막과 주변 장치들은 당시의 기억을 지금의 순간으로 소환했다. 공연은 각 장르가 무리 없이 스토리텔링을 저해하지 않는 범위 내에서 잘 버무려지도록 한 연출과 극작의 정종임, 안무에 오정은, 음악감독에 김철환, 가노농악단의 박민준 대표의 수고와 전체를 기획하고 이끌어간 남진우의 기획력이 빛을 발한 무대였다.

지역 문화 되살리기와 대중친화를 동시에 이룬 〈우리를 살게한 소리, 가노〉

작품은 스토리텔링에 있어서 가상이 아니라 실제 우리의 주변에서 일어난 실화를 바탕으로 하고 있기에 더욱 살갑고 정겹게 느껴질 수 있었다. 특히 실제 송경남 선생과 그의 처를 담당한 배우들의 노래 실력과 연기력, 가노농악단의 흥겨운 농악, 한국적 아름다움을 담은 춤사위로 관객들이 극에 집중하게 하는 데 일조했다. 지역 문화를 오늘날로 되살리고 재미를 더해 현재의 가노농악의 모습과 전승을 보여준 〈우리를 살게한 소리, 가노〉는 대중성을 살려 관객들에게 가깝게 다가간 대중 친화적 공연이라는 점에서 주목받을

만하다. 더불어 전통문화의 계승이 서울을 중심으로 부각되기는 하나 각 지역이 가진 고유한 특성과 모습을 되살려 콘텐츠로서의 가치를 부여하고 지역 예술의 발전과 향유에 기여하는 변곡점이 되었으면 한다. 우리가 잘 알려지지 않은 포천의 농악을 수용하는 데 그치지 않고 포천의 역사를 예술로 승화시켜 옛사람들의 삶과 애환, 희망을 생동감 넘치는 음악과 춤으로 표현해 낸 점에 향후 더욱더 성공적인 지역 대표작품으로 거듭나기를...

2025 지역대표 예술단체 지원

초혼제

리바운드 비평문

비평가 성명

송현민

비평가 소속

월간객석

예술단체명

풍물굿패 해원

공연명

초혼제

공연일시

2025년 11월 9일 15시

공연장소

강북문화예술회관 진달래홀

시와 굿 사이에 선 무대

송현민

11월 9일, 강북문화예술회관(진달래홀)의 객석에 앉으면서, 이 공연이 어디서부터 왔는지 먼저 떠올리게 되었다. 전남 해남에서 자란 '풍물굿패 해원'(이하 해원)이, 같은 해남 땅에서 태어난 시인 고정희의 장시 〈초혼제〉를 등에 업고 서울까지 올라온 자리. 리:바운드 축제라는 이름처럼, 한 번 바닥까지 튕겨 내려갔던 지역의 목소리가 중앙의 공연장으로 되돌아오는 순간이었다.

〈초혼제_기왕지사 인연 맺은 이 땅이오니〉(이하 〈초혼제〉)는 제목 그대로 '죽은 이를 부르는 의식'이자, "기왕지사 인연 맺은 이 땅"에서 살아가야 할 우리에게 보내는 질문이다. 이 공연은 고정희의 시를 단순히 읽어주는 낭독회도, 남도굿을 한판 흉내만 내는 재현도 아니다. 시와 굿, 풍물과 강강술래가 한 무대 안에서 뒤엉키는 가운데, 제의와 공연, 애도와 축제가 부딪히며 불편할 만큼 낯선 감각을 호출한다. 이 낯섦은, 오늘 한국 공연예술의 중심부에서 좀처럼 보지 못했던 장면이라는 점에서 더욱 중요하다.

시와 굿 사이, '초혼제'의 무대화

공연의 시작은 단출하다. 낭독자가 시(초혼제)의 첫 구절을 더듬어 올리면, 뒤편에서 장구와 북이 천천히 호흡을 맞춘다. 말보다 리듬이 먼저 흐르지 않고, 리듬보다 말이 먼저 나서지도 않는다. 언어와 장단이 서로의 숨을 더듬어 가며 균형점을 찾는 시간. 이 첫 장면은, 이미 시 단계에서 제의의 형식을 흡수하고 있던 〈초혼제〉가 이제 실제 굿판의 장단을 얻는 순간을 상징적으로 보여준다.

이후 공연은 대체로 다섯 개의 흐름으로 나뉜다. 시 낭송과 북·징이 긴장감을 쌓아 올리는 도입부, 상한 영혼들의 서사를 소리와 춤으로 풀어내는 중간부, 창작 씻김굿과 판굿으로 이어지는 절정, 그리고

마지막에 관객과 함께하는 강강술래까지. 구조만 놓고 보면 '시+굿+판굿+놀이'라는 전통 연희의 종합 세트처럼 보이지만, 실제 무대에서 이 요소들은 예상보다 더 날 것의 상태로 부딪힌다.

특히 씻김굿 장면에서 여성 연희자가 중앙에 서서 긴 숨을 끌어올릴 때, 고정희의 언어와 남도굿의 몸짓은 거의 완전히 포개진다. "불러도 불러도 오지 않는 이름들"을 부르는 소리는 시의 한 행을 늘려 부르는 확장이라기보다, 시가 미처 감당하지 못한 울음의 영역을 몸으로 메우는 행위에 가깝다. 이 장면에서 연극적 감정이입과 제의적 떨림이 한꺼번에 몰려오며, 관객은 '지금 내가 보고 있는 것이 공연인지, 굿인지'를 잠시 구분하기 어려워진다.

그러나 이 작품은 어디까지나 공연장 안에서 상연되는 '작품'이기도 하다. 굿이 지닌 느리고 늘어지는 시간, 중간중간 예고 없이 들이닥치는 침묵의 시간을 러닝타임 90분에 맞추기 위해 일정 부분 쳐내야 했고, 그 과정에서 제의의 농도가 옅어지는 지점도 분명히 존재한다. 몇몇 장면에서 정서가 막 깊어지려는 찰나 조명이 전환되고 장단이 빨라지며 다음 장면으로 미끄러지듯 넘어가 버리는 것은, 제의와 공연 사이의 어쩔 수 없는 마찰로 보이기도, 연출이 과감하게 감정을 정리해 버린 선택으로 보이기도 한다.

해원의 몸과 고정희의 언어

풍물굿패 해원은 학교 풍물 동아리에서 출발해 지역 상주단체, 지역대표 예술단체까지 성장해 온 해남의 연희 집단이다. 이들의 무대에는 전통 예능의 교본에서 곧장 튀어나온 것 같은 표본적인 몸짓보다는, 마을 잔치와 행사, 현장 굿판에서 쌓아 올린 작은 흔들림이 살아 있다. 북을 치는 팔의 궤도, 허리를 꺾어 내리는 순간, 발뒤꿈치를 살짝 들어 올리는 타이밍 속에 시간이 새긴 지역의 습관들이 배어 있다.

이 몸 위에 올라간 언어가 고정희의 시다. 〈초혼제〉(1983)는 군사독재와 5·18의 상처를 전후한 한국 현대사의 죽음을 씻김굿의 형식으로 호출한 장시로, 공연에서 시는 단순한 텍스트 자료집이 아니라, 북과 장단, 소리와 춤을 움직이게 하는 악보처럼 사용된다. 낭독자는 시를 원문 그대로 읽기보다, 특정 구절을 강조하거나 반복하며 장단과의 맞물림을 찾아 나간다.

인상적인 것은, 이 공연이 시인의 이름을 전면에 내세우면서도, 시를 그대로 암송하는 '텍스트의 제단'을 만들지는 않는다는 점이다. 몇몇 장면에서 시의 원문은 노랫말로 개사되고, 때로는 몇 행이 통째로 침묵 속으로 흘려보내진다. 이는 문학 텍스트에 대한 성실한 재현이라기보다, 시를 '다시 쓰는' 연희자들의 몸의 해석으로 읽힌다. 고정희가 "되받아 쓰기"로 국가와 가부장의 언어를 전복했다면, 해원은 "되받아 연행하기"를 통해 문학의 권위를 다시 지역의 몸으로 되돌리고 있는 셈이다.

이때 가장 중요한 매개는 여성 연희자의 몸이다. 씻김굿과 강강술래 장면에서 여성 연희자는 단순한 안무의 수행자가 아니라, 넋을 부르고 달래는 제의의 주체로 무대 중앙에 선다. 고정희 시 속 '누이'와 '어머니'의 이미지가 공연에서는 실제 배우의 목소리와 살로 옮겨지면서, 여성의 몸은 더 이상 상징의 자리에서 머무르지 않고, 굿판을 이끄는 에너지의 중심축이 된다. 이는 전통적으로 남성 연주자가 장단과 연희를 지휘해 온 많은 풍물 판에서 보기 어려웠던 장면이기도 하다.

리:바운드 축제와 지역 예술의 리바운드

이 공연을 리:바운드 축제(RE:BOUND FESTIVAL)의 맥락에서 바라볼 때, 또 다른 층위의 의미가 드러난다. 리:바운드는 각 지역에서 창·제작된 공연들을 서울의 주요 공연장으로 옮겨와 소개하는 '유통 지원형' 축제다. 지역에서 검증받은 작품을 중앙 무대에 올려 더 많은 관객과 만나게 한다는 기획 의도 자체는 분명 긍정적이다. 해남의 굿판이 서울 강북(강북문화예술회관 강북진달래홀)까지 튀어 올라와 서울 관객과 마주하는 일은, 과거라면 상상하기 어려운 일이었을 것이다.

그러나 이 구조에는 언제나 이중성이 뒤따른다. 한편으로, 해원의 〈초혼제〉는 '지역대표예술단체'와 '축제 공식 선정작'이라는 휘장을 두르고 서울에 올라온다. 덕분에 작품은 "지역 특산품 공연"이라는 안전한 틀 안에 배치되며, 관객에게도 "한 번쯤 구경 가볼 만한 전통예술 프로그램"으로 소비될 위험이 있다. 고정희 시가 품었던 국가폭력 비판과 페미니즘적 급진성이, 축제의 브랜드 속에서 부드럽게 중성화되는 지점이 바로 여기에 있다.

다른 한편으로, 바로 이 제도적 틀 덕분에 이런 공연이 실제로 서울의 다양한 관객층을 만날 수 있게 되었다는 점 역시 부정할 수 없다. 해남의 마을회관이나 지역 문화회관에만 머무르던 굿판이, 서울의 문화예술회관을 거점으로 '리:바운드'의 로고를 달고 올라온다. 이 이동은 단순한 물리적 유통이 아니라, 한국 공연예술 지형에서 "중심–지방"이라는 위계에 작은 균열을 내는 정치적 제스처이기도 하다.

〈초혼제〉는 이 균열을 꽤 성실하게 활용한다. 공연은 자신을 관광용 민속공연으로 포장하기보다, 시와 굿, 애도와 분노를 전면에 내세우며 관객에게 섣부른 위로를 약속하지 않는다. 북소리가 객석을 향해 쏟아질 때, 관객은 "지역의 아름다운 전통"을 구경하러 왔다는 안락한 전제를 조금씩 수정해야만 한다. 바로 그 지점에서, '리:바운드'라는 축제의 프레임은 결과적으로 이 공연을 더욱 정치적인 발언으로 만들기도 한다.

제의와 축제 사이에 남는 질문들

그렇다고 해서 이 공연이 모든 과제를 완벽하게 수행했다고 말하기는 어렵다. 무엇보다도 '제의'와 '축제' 사이의 긴장이 여전히 완전히 해소되지 못한 채로 남는다. 굿의 시간은 근본적으로 길고, 때로는 지루할 정도로 느리다. 넋을 부르는 말과 노래가 여러 차례 반복되면서, 어느 순간 관객이 육체적으로 지치고, 그 지친 몸을 통과해 다른 감각이 스며드는 과정이 제의의 핵심이다. 하지만 공연장이라는 공간은 이런 시간의 실험에 관대하지 않다.

〈초혼제〉는 전통 굿판의 호흡을 어느 정도 유지하려 애쓰면서도, 축제 프로그램답게 비교적 뚜렷한 기승전결과 엔터테인먼트적 쾌감을 포기하지 않는다. 그 사이에서 몇몇 장면은 정서가 완전히 가라앉기도 전에 다음 장으로 넘어가 버리고, 관객의 눈앞에는 "탄탄하게 잘 짜인 한 편의 창작굿"이 남는다. 좋게 말하면 완결성이지만, 나쁘게 말하면 애도의 여지를 충분히 열어두지 못한 채 마감해 버린 셈이다.

마지막 강강술래 장면 역시 양가적인 인상을 남긴다. 객석의 관객을 무대로 불러내어 손을 잡고 원을 그리게 하는 장면은, 축제형 공연의 엔딩으로서는 더할 나위 없이 적절하다. 관객은 머뭇거리다가도 이내 웃으며 원 안으로 들어오고, 북과 꽹과리의 속도가 빨라지면서 장내는 한바탕 흥으로 물든다. 그러나

바로 그 순간, 이 공연이 불러냈던 수많은 죽음의 그림자와 고통의 서사가 너무 빨리 "다 함께 즐기는 축제의 리듬" 속으로 흡수되는 것은 아닌지 하는 의문이 남는다.

또한 굿판의 언어와 남도 사투리에 익숙하지 않은 관객에게, 시와 제의적 몸짓이 얼마나 의미 있게 전달되었는지도 질문거리다. 작품은 시의 해설이나 역사적 배경 설명을 최소화한 채, 관객이 스스로 감각하고 따라오기를 요구한다. 이는 예술적으로는 정당한 선택이지만, 동시에 오늘의 서울 관객에게 '지역-여성-민중의 언어'를 더 넓게 공유하려는 전략으로서는 다소 불친절하게 느껴질 수도 있다. 비평의 자리에서라면, 이 불친절함이야말로 작품의 일관된 태도라고 옹호할 수 있겠지만, 유통과 관객 개발이라는 리:바운드의 취지를 떠올리면 아쉬움이 남는 것도 사실이다.

이 땅에 맺힌 인연을 다시 부르다

그럼에도 불구하고, 〈초혼제_기왕지사 인연 맺은 이 땅이오니〉는 지금 이 시점의 한국 공연예술 장면에서 쉽게 잊어서는 안 될 작업으로 남는다. 해남 출신 시인의 장시와 해남에서 자란 풍물이 만나, 서울의 한 공연장에서 죽은 자들을 부르고 산 자들을 불러 모으는 것. 이 단순한 사실만으로도, 이 공연은 이미 한국 현대사의 여러 균열들을 무대 한가운데로 끌어올린 셈이다.

이 작품의 진짜 '해원'은 아마도 이미 떠난 이들에게가 아니라, 아직 이 땅에 남아 살아가는 우리에게 향하고 있을 것이다. 기왕지사 이 땅과 인연 맺어버린 이상, 우리는 어느 쪽이든 이 슬픔의 역사와 함께 살아가야 한다. 공연이 끝나고 불이 켜진 진달래홀에서 관객들은 다시 각자의 일상으로 흩어졌지만, 북소리 한 방, 낭독자의 목소리 한 줄기는 쉽게 가시지 않는다.

리:바운드라는 축제의 이름처럼, 이 공연은 지역에서 중앙으로 한 번 튕겨 올라온 뒤, 언젠가 다시 지역으로, 또 다른 공간으로 리바운드할 것이다. 중요한 것은 그 운동의 궤도 속에서, 고정희의 언어와 해원의 몸짓, 그리고 객석에 앉아 있던 우리 각자의 기억이 새로운 인연을 맺어 간다는 점이다. 이 공연을 향한 비평 역시, 그 인연을 조금 더 오래 붙잡기 위한 또 다른 초혼제일 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

초혼제

리바운드 비평문

비평가 성명

윤지현

비평가 소속

무용월간 몸

예술단체명

풍물굿패 해원

공연명

초혼제

공연일시

2025년 11월 9일 15시

공연장소

강북문화예술회관 진달래홀

지금 여기 우리를 위한 초혼제

윤지현

80년 광주의 해원(解冤)이 아직 유효한 이유

전남 해남 출신의 시인 고정희는 1983년에 쓴 시 〈초혼제〉로 이 땅의 상처받은 영혼을 위한 굿판을 벌였다. 풍물굿패 해원의 〈초혼제_기왕지사 인연 맺은 이 땅이오니〉는 고정희의 시 〈초혼제〉에 붙이는 2025년의 헌사이다. 시인 고정희는 1980년 광주민주항쟁에 목숨 바쳤던 이 땅의 민주열사와 투사를 기리고 위무하려 했었다. 수천 년 이 땅의 자주와 독립, 자유와 번영을 위해 귀한 목숨 기꺼이 던졌던 모든 고귀한 이들을 기리고자 영혼을 청해 부르고자 〈초혼제〉를 지었다.

공연은 “우리는 서로 무너졌나이다”라며 입을 연 신동호의 〈초혼제〉 낭송으로 시작되었다. 시는 “우리는 서로 무너졌나이다, 다만 우리는 곡하였나이다”로 시작된다. 울분을 누른 듯 극적이면서도 준엄한 음성의 시 낭송에 집중하자 비극적 시어와 극단적으로 대조되는 지금 여기 내 삶의 가벼움과 들뜸이 낯설어 보이기 시작했다. 그리고 ‘나는 지금 어디 있는가, 무엇을 하는가, 어디로 가는가’를 물으며, 길 잃은 심정마저 밀려왔다. 오랫동안 중요한 무언가를 잊고 살았다. 그러나 상처받기 싫은 탓에 고정희의 시어와 신동호의 낭송 분위기가 철 지난 것이라 치부하기 시작했다. 도대체 2025년 현재, 1980년대 고정희의 시어와 그 시대를 풍미했던 풍물굿이란 형식의 공연이 유효할 수 있는가를 묻고 있었다.

사실 1980년대 우리는 그랬다. 고정희의 시어처럼, 신동호의 낭송처럼 비장했고, 날마다 슬펐다. 그러나 40년도 더 지난 지금 세상은 변해도 너무 변했다. 민주주의도 문화도, 서구를 세계의 중심에 놓고 그 변방의 변방에서 뒤처져 따라가던 자격지심과 열등감에 휩싸여 있었다. 쿠데타와 군부독재, 시민 학살과 정치 탄압이 실재하던 시절이었으니 비장함과 슬픔은 당연했던 시절이다. 지금의 경제 상황과 풍요로워진

삶은 그 시절과 다르다. 민주주의도 문화도 더는 변방 아닌 중심이 되었거나 중심 가까이에 와있다. 우리는 선진적인 정치와 문화로 세계에 영향을 미치는 시대에 들어서고 있다. 세기말을 지나며 우여곡절이야 없지 않았지만, 한 세대가 바뀌는 동안 흐르는 시간보다 더 맹렬한 기세의 사회 변화가 있었다. 의식하건 의식하지 않건 어느새 경제적, 정치적, 문화적 전성기를 맞았고, 새로운 세대는 서구문화에 열등감도 자격지심도 없다. 이들은 당당하고, 자신감에 차 있다. 이렇게 시름을 덜고, 조금은 들뜬 축하 분위기에 젖어온 탓에 80년대 고정희의 시어와 이를 낭송하는 신동호의 음성이 퍽 낯설게 다가왔다. 애써 비극의 무거움과 어둠을 상기해야 했다.

동시대성을 묻다

"왜?"라고 묻지 않을 수 없었다. 과거로 불리는 시절의 비극과 어둠을 애써 상기해야 할 이유를 찾고 싶었다. 하여 해남의 시문학을 대표하는 고정희의 시 〈초혼제〉를 풍물굿과 접목해 만든 이 공연의 동시대성은 무엇인가? 〈초혼제〉를 소개하며 이우정은 이 땅의 굴곡진 역사 속의 상한 영혼을 청한다고 했다.

〈초혼제〉가 청하는 이들은, 정치적 격변에 목숨을 버렸던 이들, 곧 끊이지 않던 외세의 침략에 희생된 이들, 일제강점기와 동족상잔에 희생된 이들, 독재에 맞서고 민주주의를 지키려 분연히 떨쳐 일어섰던 이들이다. 그러나 이들만이 아니다. 현대 사회의 인재라 불리는 대형참사의 희생자들, 곧 성수대교의 붕괴, 삼풍백화점의 붕괴, 대구 지하철 화재, 세월호 침몰, 이태원 참사, 끊이지 않고 일어나는 작업장 재해, 세계 1위를 기록하는 자살률의 희생자들까지 포함한다. 다시 이들만이 아니다. 가족을, 친지를, 동료를, 가까운 이들을 비극적으로 떠나보내고도 남은 삶을 살아내야 하는 이들이 있다. 이들의 영혼인들 상하지 않았을까. 그래서 이 땅의 상한 영혼은 이승과 저승, 여기와 거기, 과거와 현재에 공존한다.

상한 영혼을 청하던 고정희의 시어와 굿판으로 위무와 치유를 감행하려 한 풍물굿패 해원의 굿의례가 전례 없이 유효해지는 이유이다. 지금 여기의 상한 영혼은 정치와 역사라는 거대 담론만이 아니라 개인의 소소한 일상에 산탄을 터트려 파편처럼 박혀있는 비극을 견디고 살아내야 한다. 따라잡기 힘든 속도와 제 살 깎는 경쟁을 견뎌내고 생존하자는 푸닥거리가 이토록 절실하고, 유효한 적도 없었다. 이것이 '막히고 맺히고 덜 풀어진 것들' 잘 풀어보자며 산 사람도 함께하는 대동판굿으로 공연이 마무리되는 이유이다. 이것이 바로 풍물굿패 해원의 〈초혼제-기왕지사 인연 맺은 이 땅이오니〉의 동시대성이다.

지역성 살린 전문 공연단체, 풍물굿패 해원

풍물굿패 해원은 2016년 창단된 공연단체이다. 이제 어언 10년의 구력이 붙은 전문 공연예술 단체다. 〈초혼제_기왕지사 인연 맺은 이 땅이오니〉를 여는 인사에서 총연출 이우정이 단체를 소개했다. 전라남도 해남을 지역근거지 삼아 창단되었다. 지역 출신의 국악과 전통연희 전공자가 구성원으로 들어왔다. 매년 지역공연 활동으로 풍물굿패 해원의 10년 역사를 써 왔고, 이제 명실공히 전문 공연예술단체로 자리매김했다. 구성원들도 단체의 10년 역사의 경험을 몸소 축적한 전문예술인으로 성장했다.

고정희 시인의 시 〈초혼제〉와 풍물굿을 결합한 이 공연은, 널리 알려진 해남의 시문학과 전통예술의

접목을 시도한 결과물이다. 고정희 시인의 시 〈초혼제〉 자체가 굿의례를 차용한 것이라 마당굿의 구성과 절차를 현대화한 풍물굿패의 놀음과는 자연히 어울리는 무대를 연출한다.

풍물굿은 멀리 고대 제천의식에서 비롯된 전통문화이자 연희 양식이다. 고대 농경 사회의 종교의식과 공동 노동과 관련이 있다고 알려진다. 과거 농사일의 능률을 올리는 역할을 맡았던 풍물패는 축원과 공동기금을 마련하는 걸립과 공동체의 축제와 연희를 맡는 등 다양한 형태로 확산했다. 풍물굿은 마을 공동체의 안녕과 단합에 기여했다. 한편 1970~1980년대 민주화 운동이 번져가던 시기의 풍물굿은 전통을 넘어 현대 사회와의 소통으로 그 의미를 확장했다. 당시 젊은 층을 중심으로 활성화되었고, 저항의 상징이자 민중의 의지를 표명하는 수단으로 현대적 의미와 가치를 확인해 왔다. 이런 점에서 고정희 시인의 메시지와의 결합은 자연스럽다. 풍물굿은 전통문화로 전승된 종합예술로서의 가치가 있다. 음악과 춤, 연극과 제의적 요소가 결합한 총체 예술이다.

〈초혼제〉 시가 낭송되는 동안 무대에는 장구와 북이 올라 서로의 재주를 견주듯 대결한다. 요즘으로 치면 스트릿댄스의 배틀이 벌어지는 양태다. 이 둘의 견줌으로 대립과 갈등의 구도를 의도했다 한다. 혹자는 자반돌리기가 브레이킹과 유사하다 했다. 그런 지적이 아니어도 무대 위에서 장구와 북이 서로의 재주를 견주는 모양새는 영락없는 배틀 상황이다. 북은 김용철이, 장구는 이우정이 연행했다. 비장하고 무거운 시낭송은, 흥취 오르는 놀이처럼 가벼운 무대 위 설장구와 설북의 대결과는 거리가 있었다. 그래서인지 비장함과 비극적 정서를 앞세운 시낭송과 무대 위의 공연 상황은 어긋나 보이는 불균형이었다.

동시대 미감 반영하는 춤들

3장은 씻김 1과 씻김 2, 씻김 3으로 구성된다. 이승훈의 소리에 임연자의 춤이 펼쳐진다. 씻김 1은 고매듭을, 씻김 2는 초혼을 위한 지무로, 씻김 3은 고풀이다. 씻김굿을 단출하게 정의한 창작 씻김으로 변용했다. 가운데 초혼은 넋전이 가득한 무대 위에 지무를 연출했는데 이 춤의 앞뒤는 들어서는 마당에 고를 맺고, 나서는 마당에 앞서 맺은 고를 풀어낸다. 지무를 사이에 두고 맺었으니 풀어야 하는 고매듭과 고풀이를 시각화한다. 이승훈의 소리에 맞춘 임연자의 춤사위는 차분하고 정연해서 무대의 집중력을 높인다. 임연자의 춤은 씻김장 전체를 주도하며, 상한 영혼을 청하는 무녀를 연기한다. 5장에서 지전을 들고 다시 등장하여 씻김소리로 길닦음을 이끈다. 정미란과 박미나가 잡은 베 위로 길배를 올려 춤과 소리로 기원한다. 임연자의 춤 무대는 창작이라 부를 만큼 새로운 형식을 시도했지만 춤은 전통적인 씻김의 몸짓을 지켰다.

2010년대 이후 전통문화의 전승과 보존의 논의는, 원형 보존보다는 활용과 변용에 방점을 찍어대곤 한다. 풍물굿이야 일찌감치 변용을 거듭하며 살아있는 오늘의 예술로 무대화했고, 보여주는 연희로 전문예술인의 공연물이 되었다. 진작에 변용으로 현재의 공연예술로서 생명력을 이어가는 중이다. 풍물굿패 해원의 놀음에도 오늘에 성행하는 미감들이 보인다.

6장에서 단심줄을 풀어낸 다음 펼쳐지는 개인 놀이는 설장구와 설북 연행에 이어 소고춤과 버나놀이, 깃발춤으로 구성된다. 설장구의 진준환, 설북의 이정석, 소고의 강현우, 버나놀음의 박시우가 행하고, 마지막 깃발춤은 박석찬, 모준혁, 양진우 등 3인의 남성 군무로 선보인다. 흔히 농악춤이라 부르는 장구와

북, 소고춤은 이름값대로 큰 변함없이 연행되었는데 깃발춤은 새로웠다. 깃발춤의 무용수들이 착용했던 검은색 갓은 〈케이팝 데몬 헌터스〉가 남긴 잔상과 겹쳐졌다. 삼색 깃발을 하나씩 나눠 들고 힘차게 휘두르는 절도 있는 움직임과 속도도 그랬다. 이들의 춤은 잘 춘다 못 춘다 평하기 어렵다. 풍물굿이야 극장 무대가 아니라 마당에서 다 함께 모여 진행되는 것이니 사실 거친 미감의 춤이다. 이를 무대에서 보는 것이기에 그렇다.

실수인 듯 실수 아닌 실수 같은, 그러나 흥은 이어진다.

장구놀음에서 장구채를 놓치거나 삼색 띠가 풀려 끌리거나 버나놀이에 허공에 높이 올린 버나를 다시 받지 못했다. 북과 장구의 대결 장면 전 풍물패를 두루 소개하던 중 장구채를 놓친 연행자는 잠시 당황하는 듯한데 재담풀이에 나선 이동철이 그 순간을 놓치지 않고 큰 소리로 외쳤다. “아예 장구채를 놓아버리는구먼!”이라며 잽싸게 큰 박수가 기대에 못 미쳐 트집 잡는 앙탈이라고 여기게 했다. 손에서 놓친 장구채가 판의 기대에 제대로 부응하지 못하는 관객 탓이 되는 순간이었다. 재담하는 사람다운 순발력과 기지였고, 우리 전통연희의 묘미이자 웃음을 준 순간이었다. 장구채를 놓친 연행자는 이내 실수가 아니라 의도가 있었다는 듯 보란 듯이 집어 들었다. 그러고는 잠시 줄어드는 듯한 박수 소리에 다시 떨어뜨리기라도 하려는 시늉이다. 관객이야 집중하지 않을 수가 없다.

채상판굿에서는 남성 군무가 등장했다. 이들은 상모 쓰고, 푸른 더거리를 입었다. 그 위에 부피감이 풍성한 삼색 끈을 뒤로 묶어 장식했다. 복식이 화려했다. 이들은 풍물에 맞춘 연행을 이어가며 객석의 흥을 돋우고 기운을 모아가는 중이었다. 아뿔싸! 한 연행자의 삼색 띠가 풀려 늘어지기 시작했다. 역동적인 움직임이 계속되는 마당이니 풀린 끈은 언제든 떨어져 끌릴 것 같았다. 풀린 끈이 등 뒤로 늘어지자 한 발, 한 발 춤사위에 밟힐까 저어되었다. 다행히 움직임이 잦아지는 틈에 함께 연행하던 누군가가 무대 뒤를 향해있던 그의 늘어진 삼색 끈을 모아 허리춤에 야무지게 끼워 넣었다. 그러고는 별일 없었다는 듯이 연행을 이어갔다. 흥도 이어졌다. 완벽하지 않아도, 품 넓게 받아주고 봐주는 맛이 우리 전통연희다.

버나놀음도 마찬가지다. 버나는 가늘고 긴 막대기로 버나를 돌리는 재주이다. 춤을 추는 가운데 긴 꼬챙이의 끝으로 돌리던 버나를 공중에 높이 던져 받고, 다시 던지기를 계속한다. 이 재주는 아슬아슬 위험을 감수하며 성공하는 모양새를 띠는 게 묘미다. 풍물굿패 해원의 연행자 박시우는 앳된 얼굴이지만 퍽 노련해 보이는 태도로 버나를 진행했다. 등장부터 객석의 호응을 유도하곤 했다. 객석의 관객 1인을 청해 버나 받기를 시도했다. 긴장한 관객은 박시우가 던져준 버나를 잘 받지 못했다. 한 번 더 시도할 법도 한데 더 하지는 않았다. 다시 던져줄 때는 용기 내어 무대에 나선 관객이 받아낼 만하게 던져주면 좋았겠다 싶어 아쉬움이 드는 지점이었다. 무난히 연행하던 그는 남은 고난이도의 버나를 잘 이어갔다. 다만 막판에 멀리 던진 버나를 한 번에 받지 못했는데 그대로 담백한 인사와 함께 퇴장했다. 객석은 어찌나 우호적인지 격려의 박수 주기를 아끼지 않았다. 맞아! 꼭 성공해야 맛인가. 흥 깨지 않고 기꺼이 즐기는 맛이 전통이지 싶은 심정이 들었다.

풍물굿패 해원의 연행을 보면서, 그들이 애써 숨기지 않는 실수와 실수를 넘어가는 태도를 보면서 우리 시대 도시의 삶이 얼마나 각박한가를 떠올린다. 실수 한 번에 실패자 낙인이 찍히거나, 치열한 경쟁에서

아예 퇴장해야 하는 살얼음판 같은 시절을 살기에 그렇다. 그에 비하면 어울렁더울렁 모여 살던 지역 공동체의 삶은 여유롭고 따스했던 듯하다. 삶도 실수도 과정이고 부분일 뿐이다. 전통예술은, 설령 무대 위로 올라갔다 할지라도, 무대에 펼친 결과로 고정되지 않는다. 우리의 전통예술은 삶처럼 이어지는 과정이고, 그 과정의 실수는 만회를 위한 다음의 시간으로 이어진다. 그래서 용기와 격려가 필요해진다. 삶도 그러하다. 전통예술에서 이런 미덕과 여유를 배운다. 풍물굿패 해원의 연행에 환호하고, 실수에도 너그러우며, 그 여유에 자신도 위로받는다. 그것이 아름답다.

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

주 최 문화체육관광부
주 관 (재)예술경영지원센터
기획·운영 (재)예술경영지원센터 공연유통팀
정인혜 팀장
조혜령 주임
사업운영 (주)장앤파트너스그룹

발 행 일 2026년 1월
발 행 처 (재)예술경영지원센터

주 소 03082 서울시 종로구 대학로 57 (연건동) 3층, 12층
전 화 02-708-2260

ISBN
979-11-93836-11-8

본 비평결과집은 문화체육관광부 〈2025 지역대표 예술단체 지원〉 사업에 선정된 예술단체와 작품을 홍보하기 위해 예술경영지원센터에서 발행하였습니다.
본 비평결과집에 실린 글과 도판은 문화체육관광부·예술경영지원센터의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

비매품/무료
93680
9 791193 836118
ISBN 979-11-93836-11-8