

碩士學位 請求論文
指導教授 金 正 鐸

제주도 건입동 칠머리당 영등 굿의 연행 기호 분석

- 연극적 요소 중심으로

成均館大學校 言論情報大學院
言論媒體學科
李 侑 信

碩士學位 請求論文
指導教授 金 正 鐸

제주도 건입동 칠머리당 영등 굿의 연행 기호 분석

- 연극적 요소 중심으로

이 論文을 言論學 碩士學位 請求論文으로 提出합니다.

2003年 11月 日

成均館大學校 言論情報大學院
言論媒體學科
李 侑 信

이 論文을 李侑信의 言論學
碩士學位 論文으로 認定함

2003年 11月 日

審査委員長

審査委員

審査委員

碩士學位請求論文

제주도 건입동 칠머리당 영등굿의 연행 기호 분석

2003

李

信
信

국 문 초 록

본고는 제주도의 대표적인 굿이자 중요무형문화재 71호인 건입동 칠머리당 영등굿을 연행 기호학적 시각에서, 연극적 요소 중심으로 연구해 보고자 한다.

본고의 출발은 기존의 학계의 무가 중심의 굿 연구에 대한 문제 제기에서 비롯된다. 굿은 그 지역의 당골 신앙민들의 특성과 굿 자체의 언어적 요소와 비언어적 요소가 만나 형성되어 있다. 그러나 무속신화와 다양한 비언어적 형태의 굿의 시간과 공간, 무구, 굿판, 심방, 의상, 심방의 춤은 결국 굿 전체의 맥락과 떨어져 나올 수 있는 존재가 아님에도 불구하고 기존 학계의 굿 연구는 주로 무속 신화를 중심으로 한 무가 중심의 연구였다. 따라서 굿의 어느 한 부분만을 독립적으로 연구하는 것보다는 전체 맥락까지 포괄하는 연행 텍스트로서 굿을 연구하는 것이 굿과 무속 문화의 실체에 더 잘 접근할 수 있는 방법이라 생각되었다.

굿 한편을 하나의 연행 텍스트로 놓고 정밀히 분석하는 것이 무속 문화에 접근하는 하나의 방법이 될 수 있다고 생각한다. 이는 결국 굿이라는 텍스트를 통해 무속 문화라는 더 큰 텍스트에 접근해 보고자 하는 것이다. 그러므로 본고는 굿에 대한 연행론적 연구이며 결과적으로 현재 진행되는 무속 문화에 대한 연구라 할 수 있다.

이러한 연구 취지 하에서 본고는 현재 제주도에서 가장 중요한 굿이자 중요무형문화재 71호로 인정받은 영등굿을 그 연구 대상으로 삼고자 한다. 연구 대상인 제주도 건입동 칠머리당 영등굿은 매년 2월 초하룻날 열려 14일날 송별제로 영등신을 보내는 주로 해녀와 어업에 종사하는 당골 신앙민들의 제의이기도 하다. 영등굿의 극적 구조를 심방이 굿 중 추는 춤에서 볼 수 있다. 굿에서 추는 춤은 본격적인 제의적 굿거리 과정에서 주술성 강한 상징적 동작의 춤의 구성과 전투적인 동작들에 의해 연극적 요소를 드러내고 있으며, 제주도 심방의 춤 동선은 회전에 있으며, 큰 회전 작은 회전 제자리 맴돌기 회전이 춤사위 전체를 구성하고 있는데, 꼭 반복회전을 할 때 한쪽으로 돌다 반대로 역회전 할 때의 유연한 반전의 형태가 아주 특징적이라고 하겠다. 이러한 전반적인 춤의 특징은 독립된 하나의 굿거리에 단순한 동작을 규칙적으로 거듭 반복함으로써 굿거리의 극적 구조를 보여 주고 있다.

본고는 연행론적 시각에서 굿을 연구하므로 언어적인 요소뿐만 아니라 비언어적 요소인 춤과 무악, 무구, 굿판, 등을 분석하여 연구 하고자 한다. 이러한 목적을 달성하기 위한 유용한 방법론으로서 기호학을 생각할 수 있다. 기호는 당골신

양민과 신과의 의사소통의 가장 기본적인 기제일 뿐 아니라 곳 속의 언어적, 비언어적 요소를 망라하여 살펴 볼 수 있는 단초를 제시하기 때문이다.

위와 같은 전제하에, 본고의 논의는 크게 두 부분으로 이루어진다. 첫 번째 작업은 제주도는 일제 시대 때 미신 타파에도 불구하고 500여의 많은 자연부락에 300여 군데나 되는 크고 작은 신당이 있고, 그 신격은 1만 8000신이나 되는 이런 제주의 곳 형성 배경과, 두 번째 작업은 첫 번째 작업을 바탕으로 제의를 올리기 위해 필요한 요소 중심으로 Tadeusz Kowzan의 13개 기호 도표와 Anne Ubersfeld의 연극 기호학의 모델의 도움을 받아 그 의미를 밝힘으로서 영등굿이 가지는 문화적 의의를 추출하는 것이다.

본고는 영등굿 전체의 연극적 측면을 검토한 뒤 신을 모시는 각 곳거리의 극적 구조를 살피고 그 구조가 필연적으로 낳은 연극성을 고찰하며 연행론적 입장에 기호학이 결부됨으로서 연행을 좀 더 체계적이고 일관성 있게 설명할 수 있을 것이다.

그러나 이러한 의의에도 불구하고 연행 기호학이 아직까지 시론적인 차원에 머물고 있고 매년 올려지는 영등굿은 제주 날씨에 따라 현장의 특성에 따라 심방에 따라 상연의 유형에 따라 현장을 완벽히 재구성할 수 있는 연행 텍스트는 사실상 불가능하다는 난점이 또한 존재하며, 남아있는 원형인 영등굿을 연행 기호학에 의한 곳 연구를 보다 다양한 학계간 연구의 도움을 받아 더 치밀한 텍스트 분석에 임해야 할 것이며, 죽어가는 문화 상품으로 관료들의 문화로 치부되기 이전에 새로운 가치를 복원 시켜 제주도의 대표적인 축제 문화의 하나였던 영등굿을 재창조 하여 계승하는 것이 가장 큰 문제이다. 그 문제 중 하나의 부분인 당골 신앙민을 제외하고 비언어적 요소를 제외한 무가 중심의 곳 연구를 연행 텍스트적 입장에서 연극적 요소 중심으로 영등굿을 재창조 해보고자 한다

목 차

국문초록	i
I . 서론	1
1. 문제제기	1
2. 연구목적	7
II . 제주도의 무속(巫俗) 연구	11
1. 제주도 굿 형성 과 배경	11
(1) 제주도 신화	11
(2) 제주도 도내 지역에 따른 민간신앙의 특이성	13
(3) 제주 여성의 원형	16
2. 제주도 심방의 특성	26
3. 신당의 종류와 형태	31
III 연극텍스트 의 영등굿	39
1. 제주도 의 영등굿	39
(1) 영등굿의 신화적 상상력	40
(2) 영등굿의 역사	41
2. 영등굿 의 연극기호	42
(1) 공연환경으로서의 굿판	42
(2) 배우로서의 심방	47
(3) 굿의 시간과 공간	49
(4) 당골신앙민과 의 상호작용	52
(5) 연극적 비언어기호들의 의미작용	56
(6) 영감놀이	66
3. 영등굿 연극 기호들의 결합 양상 및 의미작용.....	69
IV . 결론	74
참고문헌	77
ABSTRACT	80

I. 서론

1. 문제제기

본고는 제주도의 대표적인 굿이자 중요무형문화재 71호인 건입동 칠머리당 영등굿을 연행 기호학적 시각에서, 연극적 요소 중심으로 연구해 보고자 한다.

본고의 출발은 기존의 굿 연구에 대한 문제제기에서 비롯된다. 이제까지 국문학계에서나 민속학을 중심으로 연구하는 학계에서는 주로 무속 신화를 중심으로 한 무가의 연구였다. 즉 구술 문학의 하나로서 무속 신화와 무가들을 연구해 온 경향이 지배적이다. 그러나 무속 신화나 기타 다양한 형태의 무가들은 결국 굿의 전체 맥락과는 떨어져 존재할 수 없는 것이다. 따라서 굿의 어느 한 부분만을 독립적으로 연구하는 것보다는 맥락까지 포괄하는 연행 텍스트로서 굿을 연구하는 것이 굿과 무속 문화의 실체에 더 잘 접근 할 수 있는 방법이라 생각되었다.

따라서 굿 한편을 하나의 연행 텍스트로 놓고 정밀히 분석하는 것이 무속 문화에 접근하는 하나의 방편이 될 수 있다고 생각된다. 이는 결국 굿이라는 텍스트를 통해 무속 문화라는 더 큰 텍스트에 접근해 보고자 하는 것이다. 그러므로 본고는 굿에 대한 연행론적 연구이며 결과적으로 현재 진행되는 무속 문화에 대한 연구라 할 수 있다.

이러한 연구 취지 하에서 본고는 제주도에서 가장 활발히 연행되며 중요무형문화재 71호인 영등굿을 그 연구 대상으로 삼고자 하며, 본고의 주 목적인 영등굿의 연행 특성과 연극적 요소를 알아보기 위해서 우선 그 동안 진행되어 온 국문학계에서의 굿 연구방식의 흐름을 살펴보고자 한다. 국문학과 민속학에서 굿을 연구하는 몇가지 입장을 살펴보고 그를 토대로 현재 연구를 위한 문제제기를 할 수 있기 때문이다.

국문학계에서의 굿 연구는 일제시대의 무속연구에 기반을 둔 연구에서 출발했다.

이능화의 ‘조선무속고’(1927)나 손진태의 ‘조선상고 문화의 연구-샤머니즘이란 무엇인가’(1927)를 필두로 하여 赤松智城 秋葉降 의 ‘조선무속의 연구’(1937)가 그 대표적인 작업에 속한다. 이들 연구는 단지 굿뿐 아니라 무속이라는 문화현상 전반을 다룬 것이었다. 그리고 국문학계의 초기 연구 굿연구는 이들 선행 작업을 바탕으로 한 무가의 연구였다고 할 수 있다. 진성기, 현용준, 문무병, 서대석, 등의 연구는 무가의 문학적 연구에 기틀을 마련하고 다양한 형태의 무가들을 분류해내는 작업에 중점을 두었다.¹⁾ 이러한 연구들은 기존 연구의 가장 큰 성과라

1) 현용준, “무속신화와 본풀이의 형성”, 「국어국문학 26호」 (국어국문학회, 1963)

서대석, “한국구비문학 대계 수록 무가 분류의 체계”, 「한국구비문학 대계 별책부록」

할 수 있다. 그러나 한편으로는 실제 무가의 구연 현실에서 볼 때 지나치게 서사무가에 편중된 연구였다고 할 수 있다.²⁾ 실제 굿에서 불리는 무가의 약 90% 이상이 서사무가와와는 관계없는 일반무가, 혹은 교술무가에 속한다. 그리고 무속이라는 종교의 측면에서 볼 때 어쩌면 가장 중요한 요소라 할 수 있는, 공수에 대한 연구도 제대로 진행되지 못하였다.

또한 굿이라는 제의 속에서는 무가만이 단독으로 불리는 것이 아니다. 무가는 굿 연행의 다른 요소들과 매우 밀접한 관계를 맺으며 불리는데, 위의 연구들에서는 이러한 맥락들이 적극적으로 고려되지 않았다.

이러한 문제의식 하에서 새로운 연구 경향으로 등장한 것이 연행론적 연구, 현장론적 연구를 표방한 일련의 연구들이다. 예를 들어 문무병의 ‘濟州島 굿의 演劇性에 관한 研究’와 서대석 ‘판소리와 서사무가의 대비 연구’에서 보이듯 이들이 연구는 우선 현장연구라는 점을 공통요소로 하고 서사무가 중심의 연구에서 탈피하여 일반무가까지 포괄하는 무가 형성과 연행의 미학을 찾고자 한 연구이다. 이는 무가의 연구 범위를 크게 넓히고 구술문학으로서 무가의 미학적 원리를 밝힌다는 점에서 매우 긍정적이다. 그러나 여전히 굿이라는 전체 맥락을 좀 더 적극적으로 고려해야한다는 문제가 남는다. 따라서 굿을 구성하는 여러 요소들을 모두 포괄하여 가능한 한 전체 굿을 연구하려는 움직임이 나타난다. 이러한 연구는 굿을 하나의 극으로 보려는 움직임과 관련된다. 이러한 연구의 특징은 무가라는 언어적인 요소뿐 아니라 몸짓이나 노래, 춤과 같은 비언어적 요소들도 굿의 중요한 요소로서 고려했다는 점에서 주목할 만 하다. 이러한 경향의 연구는 먼저 1930년대 김재철의 ‘조선연극사’에서 볼 수 있듯이 가면극의 원천을 굿에서 찾고자 하는 논의와 관련된다. 굿과 가면극, 탈춤의 상관성을 찾는 논의는 그 후 여러 학자들에 의해 활발히 연구되었다.³⁾ 그러나 이 연구들의 목적은 탈춤의 원천이나 미학을 찾고자 하는 것이 아니었으므로 의식적으로 굿 전체의 맥락을 고려하여 연구하는 입장은 아니었다. 이와는 또 다르게 굿의 연극성을 논하고 그 특징을 밝히고자 하는 연구가 진행되었다. 이들은 굿 자체가 하나의 연극이라는 규정 속에서 특별히 연극적 특성이 두드러지게 나타나는 몇몇 굿과 거리들을 중심으로 연구를 진행하였다. 먼저 현용준은 제주도의 굿중에서 연극성이 강한 무의를 성극의례라 하고 이를 분류, 정의하였다.⁴⁾

(정신문화연구원, 1992) 3. p442.

2) 이경엽, “전남무가의 연구” (전남대학교 국문학과 박사학위논문, 1997) p3.

3) 조동일, 「탈춤의 역사와 원리」 (홍성사, 1997).

4) 현용준, “제주도 무속제의” 「한국언어문학」 3집 제4권.

서대석은 동해안 별신굿에서 연행되는 거리굿을 분석하고, 이것이 농어촌 사회에서 가장 적절한 연극 형태였음을 주장하였다. 황루시는 가장 보편적으로 행해지는 개인굿의 진오귀 굿을 자료로 하여 순수하게 연극적인 입장에서 그 내용과 형식을 분석함으로써 굿의 연극성을 추출하고자 하였다. 그리고 ‘무당굿 놀이 연구’에서는 무당굿 가운데 주로 여흥으로 행해지는 놀이를 중심으로 무당굿 놀이라 칭하고 이들의 연극성을 밝힘과 동시에 다른 민속연희와의 비교 고찰을 시도하였다.⁵⁾ 이들의 연구는 굿과 가면극와의 상관성만을 밝힌 연구에서 벗어나 굿 전체를 연극적인 입장에서 분석하였다 데 의의가 있다. 또한 무가 연구와는 또 다른 입장에서 현장 조사를 기본으로 살펴보고 연극성의 원리를 밝혔을 뿐 구스 이 각 요소에 대한 정치한 분석이 이루어지지 않았다.

이러한 경향과 연결되어, 제의 자체가 곧 극이라는 견해를 밝히며 제의의 극적 요소를 확대 적용한 견해가 있다. 김열규는 제의학과적인 입장에서 모든 제의가 가지는 연극성을 논하고 굿과 연극의 공질성을 인정하는 한편 신인동화로 신나게 노는 놀이가 곧 제의적 연극이라는 견해를 피력하였다.⁶⁾ 한편 서연호는 무속 제의인 굿이 내포하고 있는 연극적 성격이 굿의 총체성을 이해하는데 중요한 역할을 한다고 보고 전승되는 굿중에서 연극으로서의 구조를 가지고 있거나 연극적인 요소가 들어 있는 극을 무극이라 하고 무극 속의 무가를 희곡무가라 하였다. 서연호의 연구에 의하면 무극은 원초연극으로서 시간성, 공간성, 행동성, 무의 역할, 표현매체에서 연극적 요소가 나타난다고 보았다.⁷⁾

다니엘 키스터는 무속제이가 모두 연극성을 가지고 있다고 보고 이를 서구의 부조리극과 비교하였다.⁸⁾ 또한 굿은 커비가 주장한 원초적인 드라마보다도 훨씬 더 광범위한 연극 양식을 이용하고 있는 이는 종교적으로 깊은 의의가 있다고 주장했다.⁹⁾ 이렇게 굿속에 있는 연극적 요소를 확대하여 보려는 시도는 바로 굿을 이루는 전체 미학을 찾으려는 시도와 같다. 굿의 어떤 원리로 조직화되고 있으며 그 방식은 구체적으로 어떻게 나타나는가에 대한 한 견해로서 굿의 연극성을 찾으려는 시도가 있다고 볼 수 있다. 이러한 시도는 더욱 확장되어 굿과 심리

5) 황루시, “굿의 연극성-서울 지역 진오귀 굿을 중심으로” (이화여자 대학교 대학원 석사 논문, 1978) “무당 굿 놀이 연구” (이화여자 대학교 대학원 박사논문, 1987).

6) 김열규, “현실문맥 속의 탈춤” 「고전문학을 찾아서」, (문학과 지성사) p386.

7) 서연호, “한국무속의 원리와 유형” 「한국무속의 종합적 고찰」 (고대민족문화연구소 출판부, 1982).

8) 다니엘 키스터, 「무속극과 부조리극」, (서강대 출판부, 1993).

9) 다니엘 키스터, 「삶과 드라마-굿의 종교적 상상력 연구」 (서강대 출판부, 1997) p108.

극과의 비교 연구 나 배우로서의 심방에 대한 역할 연기 연구와 같은 성과를 가져오게 되었다.¹⁰⁾

한편, 굿의 극적 특징을 찾는 연구와는 또 다르게 굿 전체의 구조와 의미를 밝혀보려는 시도가 이수자에 의해 시도되었다. 이수자는 오랫동안 현장 조사 연구를 바탕으로 하여 제주도 큰 굿의 전체 구조를 재구성하고 이를 바탕으로 큰 굿에 관련된 신화들의 위상과 의의를 밝혀 보고자 하였다. 이 연구는 큰 굿의 각 거리별 구조와 제의적 성격, 세계관, 신들의 형상화와 위계질서에 이르기까지 하나의 굿을 이루는 제반 요소들을 종합 고찰 한 연구이다.¹¹⁾

김익두 역시 굿의 연극학적 특징을 주목했다. 그러나 이 연구는 굿에만 한정된 연구가 아니고 탈춤과 판소리, 풍물굿, 창극을 민속예능이라는 개념하에 묶어서 이들의 연극학적 원리를 의식의 변환, 연행의 긴장, 관중과 연행자의 상호작용, 연행의 전 과정, 연행지식의 전승, 연행이 어떻게 형성되고 평가되는가의 6가지 측면에서 살펴본 것이다. 이 논문의 최종 목적은 위와 같은 다양한 전통예능들의 독특한 미학을 찾아보고자 한 것으로 서구적인 개념의 연극이라는 협소한 틀을 벗어나려 한 시도라 할 수 있다.¹²⁾

이렇듯, 굿의 연구는 무가의 연구에서부터 굿 전체의 미학을 밝히는 연구에 이르기까지 다양한 방법으로 진행되어 왔다. 본고는 위의 연구들을 상기하며 현재 제주도에서 매년 2월 초하룻날 열리는 중요무형문화재 71호인 건입동 칠머리당 영등굿 전체의 연행 텍스트적 연극적 요소 중심으로 밝힐 것이다.

심방은 무가, 춤, 연극, 무구, 굿판 이라는 기호들을 통해서 당골 신앙민들의 기원을 신에게 고한다. 그러나 현재까지 학자들의 연구 에 비추어 볼 때 굿의 언어적 기호 즉 무가 중심의 연구에 치중되었던 것이 사실이다. 하지만 굿 연행에는 의사소통의 매체로서 연행을 조직화하는 언어적 기호와 비언어적 기호가 있다. 따라서 굿 연행의 요소들을 살펴어보고 이들을 연행기호로 정의하는 것이 연행을 기호학적으로 연구 할 수 있는 일차적 작업이 되겠다.

굿의 사전적 의미와 연행의 사전적 의미를 우선 살펴어 보면 굿은 ‘무당이 노래하고 춤을 추며 귀신에게 치성을 드리는 의식’이라 되어있고 연행은 “배우가 연기를 함, 연출하여 행함”이라 나와 있다. 우선 굿에서의 연행이라 함은 “연출하여 행함”이라는 의미에 더 중점을 두고 굿연행의 분석에 들어가야 할 것이다.

10) 남성호, “연극연기에 나타난 역할 연기 연구- 특히 사령제의 중심으로” (중앙대학교 연극영화과 석사학위 논문, 1991).

11) 이수자, “제주도 무속과 신화연구” (이화여자 대학교 국문과 대학원, 박사학위논문, 1989).

12) 김익두, “한국 민속예능의 민족 연극학적 연구” (전북대학교 대학원, 국어국문학과 박사논문, 1989).

연행 속에서 사용되는 기호들은 일상생활에서 사용되는 기호들처럼 단순히 어떤 다른 것을 표상하는 것만은 아니다. 연행에 사용되는 기호들은 고도로 조직화된 의식적 기호들이다. 이렇게 각각의 연행에서 사용되는, 독특한 연행 형식과 의미체계를 결정하는 표현 매체들의 다양한 항목들을 연행 기호라 할 수 있다.

이러한 연행 기호는 연극 기호학에서 다루는 극기호라는 개념과 매우 유사하다. 굿이 일정한 시공간의 경계 속에서, 굿당이라는 무대를 통해 언어나 기타 다른 매체들을 사용하여 연행되기 때문에 기본적으로 극의 속성을 가지고 있다고 볼 수 있으며¹³⁾ 서양에서는 일찍이 극작가가 출현하여 희곡을 씬으로써 희곡을 연극으로부터 독립시켜 문화의 한 장르로써 발전시켰지만 한국을 포함한 동양에서는 극작가 없이 자연발생적으로 연극이 발전해 옴으로써 그때그때의 민중생활과 사상이 연극 속에 투영되어 희곡이 연극으로부터 분리되지 않았다. 따라서 한국의 전통극의 기원인 굿은 놀이적 성격이 강하고 무의식극(無意識劇)에 가깝다.

본고는 한국의 전통극의 기원을 굿에다 두고 연극 기호 분석을 통해 굿의 연행텍스트를 분석해 보고자 한다.

연극 기호학은 프라하학파의 작업에서 비롯되어 이들의 산발적인 개념이나 전략들을 비교적 통일된 방법론으로 체계화시킨 선구자는 타데우스 코프찬, “문학과 볼거리 예술” Tadeusz Kowzan, (Litterature et Spectacle)(1975)이다. 이후 케어 엘람, “연극기호학” Keir Elam(The Semiotics of Theatre and Drama)(1980), 안느 위베르스펠트, “연극기호학” Anne Ubersfeld, (Lire le Theatre)(1977), 에리카 피셔-리히테, “연극기호학” Erika Fisher -Lichte, (Semiotik des Theaters)(1983) 에 이르러 연극 기호학 정립이라 볼릴수 있는 의미있는 작업이 이루어졌다. <표2-1>의 코프찬의 13개 기호 도표 와 안느 위베르스펠트의 극 기호 분석 방법에 의해 영등굿의 연행 텍스트를 분석해 보고자 한다.

제주도 중요무형문화재 71호인 건입동 칠머리당굿에서도 다양한 연행 기호들이 나타난다. 본고에서는 칠머리당굿에 나타나는 연행기호를 언어적 기호와 비언어적 기호로 나누어 분석하고자 한다. 언어적 기호에는 무가 중심으로 살펴보고 비언어적 기호에는 시간과 공간, 심방의 몸짓, 무구 중심으로 살펴 보겠다.

13) 제주도 교육청, 「제주의 전통문화」, (제주도 교육청, 1996) p533.

(표-1)<코프찬의 13개 기호 도표>¹⁴⁾

1. 언어 (parole) 2. 어조 (ton)	발화된 텍스트 (texte prononce)	배우 (acteur)	청각 기호 (signes auditifs)	시간 emps)	청각 기호 (배우)
3. 흉내 (mimique) 4. 몸짓 (geste) 5. 동작 (mouvement)	신체적 표현 (expression corporelle)		시각 기호 (signes visuels)	공간과 시간 (espace et temps)	시각 기호 (배우)
6. 분장 (maquillage) 7. 머리장식 (coiffure) 8. 의상 (costume)	배우의 외형 (apparences exterieures de l'acteur)			공간 (espace)	
9. 소도구 (accessoire) 10.무대장식 (decor) 11.조명 (eclairage)	무대장면의 양상 (aspect d'ulieu scenique)	배우 외적기호 (hors de l'acteur)		공간과 시간 (espace et temps)	시각 기호 (배우 외적)
12.음악 (musique) 13.음향 (bruitage)	분절화 되지 않은 소리효과 (effets sonores non articulés)			청각 기호 (signes auditifs)	시간 (temps)

14) 장운선, “황해도 철무리국의 연행기호학적 연구-의사소통중심으로” (서강대학교 국어국문학과 대학원 석사논문, 1997) p19.

2. 연구목적

제주도의 굿은 우주의 모형으로 당클을 만들고, 모든 신을 일제히 모셔들이는 ‘초감제’부터 시작한다. ‘초감제’는 ‘하늘-땅’이라는 신과 인간의 거리를 좁히는 하강의식(下降儀式)이다. 신의 하강은 지상의 성역화(聖域化)를 이루는 동시에 연극적으로는 공간, 시간, 장소의 현장성을 드러내어 보여준다. 하늘에 있는 모든 신들을 내려오게 한 다음 ‘초신맞이’를 하여 재차 미참한 신들을 전부 하강시킨 다음, 오리 밖에까지 가서 신들을 맞이하여 제장 안으로 모셔 들이는 것이다. 그 다음에 ‘초상제’를 하는데, 이때는 심방이 앉아서 최고신부터 하위신까지 장고를 치면서 아직도 미참한 신들이 있는지 모든 신들을 하나하나 불러들여 제상에 좌정하도록 하는 것이다.¹⁵⁾

초감제는 다음과 같은 순으로 진행된다.

① 베포도업침 : 천지개벽, 일월성신의 발생, 국토의 형성, 국가, 인물의 발생 등 지리, 역사적 현상의 발생을 차례차례 노래해 나가는 부분. 이 자연현상의 발생에 대해 노래하는 것을 ‘베로친다’고 하고, 인문현상의 발생에 대해 노래하는 것을 ‘도업친다’고 한다. 이것은 굿하는 장소를 신에게 고하기 위해 천지개벽으로 거슬러 올라간 후 점차 좁혀가기 위해 확대 설명하는 부분이다.

② 날과 국 섬김 : 굿하는 날짜와 장소를 설명하는 부분

③ 연유담음 : 당굿을 올리는 연유를 신들에게 고하는 부분. 해상의 안전과 풍어를 비는 굿의 목적을 고하는 부분이다.

④ 군문열림 : 신들이 하강하는 신궁문을 여는 과정. 노래와 요란한 도랑춤으로써 군문을 여는 과정을 시행한다.

⑤ 분부사림 : 신칼 점과 산판 점으로 군문이 열렸는지 여부를 판단하고, 그

15) 구조언어학의 탄생지점에 있는 사람으로 흔히 꼽히는 사람은 스위스의 언어학자 페르디낭 드 소쉬르와 프라하 학파의 야콥슨과 트루베츠크이 등이다. 1915년, 바이이와 세쉬에는 제네바대학에서 행한 소쉬르의 ‘일반언어학 강의’의 노트들을 정리해서 <일반언어학 강의>라는 제목의 책을 펴낸다. 강의를 직접 듣지 않았을 뿐 아니라, 자기 나름대로 편집해서 후일 많은 비난을 받았지만, 어쨌든 이 책은 이후 구조언어학의 태동에 결정적인 영향을 끼쳤고, 구조주의자들의 필독서가 되었다. 다른 한편 구조언어학의 직접적 창시자인 야콥슨과 트루베츠크는, 한때 문학작품이 다루는 내용보다는 문체나 언어적 표현 등에 주목했던, ‘러시아 형식주의’에 속했던 러시아인이다. 체코슬로바키아로 이주한 그들은 다른 체코슬로바키아 언어학자들과 함께 프라하 언어학회를 결성하는데, 이들이 후일 ‘프라하 학파’라고 불린다. 그리고 이 학파가 구조언어학의 본산지가 된다.

신의를 신앙민들에게 전하는 대목. 신탁의 의미가 있다.

- ⑥ 새드림 : 신이 오는 길의 사악을 쫓아 깨끗이 하는 순서.
- ⑦ 정대우 : 모든 신들을 제장으로 청해 들이는 부분.
- ⑧ 열명올림 : 참석자들의 열명을 올려 축원하는 제차¹⁶⁾

초감제가 끝나면, 당클에 모셔진 신들은 그 지위에 따라 상위신(上位伸)에서부터 하위신(下位伸)까지 차례대로 개별의례를 치러 나가게 되는데, 그 방식은 <본풀이>, <맞이>, <놀이>의 세 가지 형식을 취한다. 그러나 하나의 신격에 대해서는 <초공본풀이>, <영감본 풀어 영감놀이>와 같이 “본풀이+ 맞이” 또는 “본풀이+ 놀이”가 행해진다. 따라서 제주도의 굿은 본풀이를 굿본으로 하여 만든 <맞이굿>과 <놀이굿>으로 이루어진다.¹⁷⁾

본향듬 : 본향당신인 도원수감찰지방관과 용왕해신분인을 청해 들이는 제차¹⁸⁾

- ① 베포도업침 : 초감제 와 동일.
- ② 날과 국 섬김 : 초감제 와 동일
- ③ 연유답음 : 초감제 와 동일
- ④ 군문열림 : 초감제 와 유사. 단 본향당신이 오는 문만 연다
- ⑤ 신청례 : 본향당신을 청해들이는 차례. 이어서 본향당신을 따라 온 잡신(군벵)들을 대접하는 ‘음복지주잔을 내던지는’ 순서가 이어진다.
- ⑥ 삼헌관 절 시킴 : 상선, 중선, 해녀대표 각 1인 3헌관이 되어 본향당신에게 역가상(폐맥상)을 올리는 배례하는 순서
- ⑦ 자손들 소지 올림 : 참석한 신앙민들이 절을 하고, 심방이 축원하는 순서¹⁹⁾
- ⑧ 도산 받아 분부사림 : 마을 전체의 일 년 운수를 알기 위해 무점으로 신의

16) 황훈성, “기호학으로 본 연극세계”, (신아사, 2000), p15.

<표2-1> 황훈성, “기호학으로 본 연극세계”, (신아사, 2000), p14.

17) 안느 위베르스트펠트는 “연극은 단 한번의 상연, 유일한 결말을 만들기 위해서 만들어진 예술이다.” 라고 하였다. 예를 들어 ‘T’를 텍스트적 기호들의 집합, ‘P’를 상연된 기호들의 집합이라 한다면, 이 두 집합은 아래와 같이 교차 관계를 맺으나 이는 매 상연마다 달라질수 있는 유동적인 것이다. 이는 연극이 다만 희곡으로만 구성되어진 것이 아니라는 점을 지적한 것이다.

18) 제주도.제주전통문화연구소, 「제주도 큰굿 자료」, (제주도.(사)제주전통문화연구소, 2001), p18.

19) 제주도 교육청, 「제주의 전통문화」, (제주도 교육청, 1996), p53.

를 알아 보고 전달하는 일

㉑ 석살림 : 흥겨운 가락과 춤으로 신을 즐겁게 하고 기원하는 제차. '덕담'과 '서우젓 소리'가 가창된다.

용왕맞이 : 용왕과 영등신이 오는 길을 닦고 청하는 제차

① 베포도업침 : 초감제와 동일

② 날과 국 섬김 : 초감제와 동일

③ 연유담음 : 초감제와 유사 . 특히 해녀와 선원들의 어려운 삶을 극복해 나가는 과정을 그린 엄숙한 순서이다.

④ 군문열림 : 초감제와 유사

⑤ 용왕질 침 : 용왕과 영등신이 오는 길을 닦아 맞아들이는 제차

⑥ 신청례 : 신을 청해들이는 순서

⑦ 나까도전침 : 시루떡을 공중으로 던졌다 잡았다 하는 형태로 춤을 추면서 신들에게 이것을 올리고 하위 잡신들도 대접하는 순서. 이 시루떡을 '나까시리'라 한다.

⑧ 방광침 : 해녀작업이나 고기잡이 나갔다가 죽은 영혼을 위로하고, 용왕신에게 이 영혼들을 좋은 세계로 인도해 주도록 기원하는 제차

⑨ 용왕문 열림 : 용왕문이라 하여 꽃아 놓은 맺가기를 하나하나 뽑아 나가는 순서.

⑩ 지아림 : 용왕신이나 바다에서 죽은 영혼들에게 제물을 백지에 싸 던져 대접하는 제차. 참석한 신앙민들은 자기가 기원하는 바에 맞게 백지에 여러 제물을 조금씩 떠 넣어 싸고 바다로 나가 던진다.

마을도액 막음 : 마을의 액을 막고 행운을 기원하는 제차(소만이 본풀이 함)

씨드림 : 미역, 전복, 소라 등의 씨를 뿌리고, 그 흥풍을 점치는 제차

영감놀이 : 연희적인 칠머리당굿의 특이한 제차

배방선 : 영등신을 치송하는 제차

도 진 : 모든 신을 돌려보내는 제차

본고는 제주도 의 대표적인 굿이자 중요무형문화재 71호인 건입동 칠머리당 영등굿을 연행기호학적 시각에서 연극적 요소 중심으로 연구해 보고자 한다.

무속은 다른 종교와 변별되는 가장 두드러진 특징은 다양한 매체를 통해 신과 직접 의사소통을 시도하는 종교라는 점이다. 신이 단골의 눈 앞에서 직접 모습을

드러내어 신 자신의 목소리로 단골의 어려움을 풀어주기도 하고 단골과 어울려 한판놀이 마당을 벌이기도 한다. 이러한 신의 현현에 의한 인간과 신의 직접적인 의사소통이야말로 굿만이 가지는 특성이며 무수한 탄압에도 불구하고 굿이 현재 까지 활발히 연행되고 있는 한 이유이다.

무속이라는 종교는 원래 특별한 교리나 경전에 의해 믿어진다고 보다는 제의를 통해서 모든 것을 보여주며 해결하고자 하는 특성을 갖는다. 따라서 굿을 연구하고자 할 때에는 제의 전체의 맥락을 파악하고 종합적으로 연구 하는 것이 필요하다. 굿의 특정한 한 요소를 연구하는 것도 의의가 있겠으나 무속이라는 특별한 문화 현상이 가지는 본질적 의의를 규명하고자 할 때는 가장 대표적인 무속제 의인 굿을 총체적으로 바라볼 필요가 있다.

이러한 시각이 실제 굿연구에 반영되어 나타나는 것이 연행론적인 연구 방식이다. 연행론적 방법론은 무엇보다도 제의를 맥락까지 포함하여 가능한 한 총체적으로 연구하자고 하는 입장을 취하기 때문이다. 본고의 연구 역시 굿이 하나의 종교적 목적을 지닌 연행이라는 관점에서 굿 연행을 이루는 연행의 제 요소들을 밝히고, 그 바탕위에서 연극적인 요소 들을 어떻게 이용하여 신과 인간의 소통이 이루어지는 지 살펴보고자 한다.

Ⅱ . 제주도 의 무속(巫俗) 연구

1. 제주도 곳 형성 과 배경

(1) 제주도 신화

‘신화’란 신에 관한 또는 신성에 대한 이야기다. 하지만 명칭에 대한 독자적인 의미를 넘어서 본질적인 이해를 목적으로 한다면, 신화란 ‘기원을 설명하는 것으로 믿어지는 이야기’라고 정의할 수 있다. 신화라는 피정의항에 대해 기원을 설명하는 것으로 믿어진다는 종차와 이야기라는 유개념의 합이 정의항을 이루고 있다. 이들을 구성하는 내용인 기원, 설명, 믿음, 이야기 등은 신화를 특징짓는 핵심적인 개념들이다.

먼저 기원이란 말은 역사라는 말과 관련될 수 있다. 신화는 신이나 영웅, 문화적 특징이나 신앙 등 그것을 보유하고 있는 집단의 우주론적이며 초자연적인 전통에 대한 기원을 이야기한다. 신화의 순수한 우리말인 본풀이라는 말이 여기에 적중할 것이다.



사진.1 <삼성혈>

탐라국의 건국신화인 ‘삼성신화’에 나오는 제주도의 고씨, 양씨, 부씨 의 세 신인이 땅에서 솟아 나와 제주도의 문화적 변모 과정을 보여 주고 있다. (세 신인은 수렵문화를 영위하고 있었지만, 세여자를 만나 혼인한 후 농경문화를 시작했다.)

신화는 말하는 사람과 배경이 일정한 규정과 규범이 있다. 특히 신에 대한 일이나 제의식과 깊은 관련성을 가지고 엄숙 경건하게 전승되어 왔다. 신화가 행위로 수행되면 제의신화는 신이나 영웅, 문화적 특징이나 신앙 등 그것을 보유하고 있는 집단의 우주론적이며 초자연적인 전통에 대한 기원을 이야기 한다. 신은 유형, 무형을 불문하고 그것이 존재하게 된 근본 내력을 전해 주는 것이 신화이기 때문에 신화는 역사라 할 수 있으며, 특히 기원적인 역사를 말해 준다.²⁰⁾

신화가 행위로 수행되면 제의요, 제의가 언어로 표현되면 신화인 것이다.²¹⁾ 신화는 그 발생, 성립으로 보아 일정한 민족의 생활을 기반으로 민족의 공통 의식

20) 김성배, “한국의 민속” (집문당, 1995), p353.

21) 민속학회, “한국민속학의 이해” (문학아카데미, 1994), p319.

아래에서 그 민족이나 민중의 농경, 어로, 교화, 정치 등 을 규정하고 지배하는 자로서 위대한 존재, 곧 신령에 통하여 신령의 성질을 알아 이를 명백히 하려는 욕구가 내포되어 있다. 또 신화 자체에 주술적 능력이 있어 그것을 말하고 듣는 면에서 그 신령의 뜻을 자기들에게 유리하게 전개시키려는 의도도 많이 포함되어 있다. 곧 신화는 개인의 단순한 공상이 아닌 민족 공유의 현실 생활과 연관시키고 있다.

신화학에서는 신화를 자연 신화와 인문 신화로 구별하고 있다. 자연신화는 해, 달, 별, 산악, 해양, 동물, 식물 등과 같은 자연 현상에 관한 것이고, 인문 신화는 제사, 농경, 수렵, 어로, 혼인, 의식 같은 생활이나, 민족이나 인류의 창조, 건국, 왕위, 영웅 등 인간의 문화 현상에 관한 것으로서 두 가지 다 같이 그 배경에 있는 신령의 존재, 활동, 업적을 예상한다.

또, 신화를 일정한 민족의 발달 단계로 보아 저급 신화와 고급 신화로 구분하고, 세계의 여러 민족에 있어서 미개 민족의 신화를 원시 신화, 문화 민족의 신화를 개화 신화라고도 한다.

따라서 한국의 신화는 양적으로 많지는 않지만, 한국 민족의 종교, 철학, 과학, 예술, 역사적 존재이며 한국 민족의 혼과 사상과 성격의 근원이라 할 수 있으며 신화는 그것을 믿는 사람들에게 종교적의 교의이다. 제주도 신화도 지리적 환경요건이 많이 반영되어 있다. 제주도는 바람 많고 돌 많은 화산섬이다.

제주도의 신화들은 이런 제주의 독특한 자연환경을 그대로 반영하면서 제주도라는 사회의 특정한 사고방식과 생활양식을 그대로 드러내는 역사적인 문화산물이 된다. 구전 문학 또는 신화에 대한 문자화가 늦은 우리나라, 그 중에서도 특히 제주도의 경우 구전에 의존하고 미신타파의 정책이 이어지면서 풍부한 제주 신화는 서사의 형태를 갖추지 못하고 많이 망실되어 버렸다.²²⁾

제주 신화 즉 본풀이는 대충 세 가지로 나눌 수 있다. (본풀이라는 것은 ‘본’과 ‘풀이’의 복합명사이다. ‘본’은 ‘신의 뿌리, 곳의 원리’를 뜻하며 ‘풀이’는 ‘해석하다, 설명하다, 진술하다’는 뜻이다. 따라서 본풀이는 신의 출생에서 좌정에 이르기까지의 내력담이 되는 신화이다.

일반신화는 일반적인 자연현상이나 인문사상, 그리고 인간의 삶과 죽음을 관장하는 12신의 열두본풀이를 말한다. 당신화는 마을의 당신(수호신)의 내력담인데, 제주도는 어느 곳이든 마을의 시작이 당과 함께 이루어졌고 이러한 당에는 당본풀이인 당신화가 있다. 조상신화는 한 집안 또는 씨족의 수호신에 관한 것이다. 이 세 종류의 본풀이들은 발생의 근원을 달리하는 것이지만 서로를 넘나들면서 제주라는 세계를 보여주고 있다. 이 속에는 제주인의 상상력과 문화, 제주 사회의 내재적인 규율과 법칙, 가치체계 와 집단 의식, 생활이 내포되어 있다. 내용적

22) 제주도 교육청, “제주의 전통 문화” (제주도 교육청, 1996), p868.

으로도 천지창조 신화, 영웅 신화, 재해 신화 등 세계 신화들의 보편적인 요소들을 모두 갖추고 있다.

이런 제주 신화는 1950년대 말부터야 도내 학자들의 채록과 이를 근거 문자로 정리되기 시작했다. 제주 신화는 개인의 감성이나 본능을 다루고 있기보다는 공동체의 질서를 확립해 가는 과정에서 갈등하는 모습들이나 개인과 사회의 긴장 관계, 그리고 거기에서 파생된 것들이 신화의 중심적인 이야기를 이루고 있다.

이런 제주 신화는 형상적 표현이나 이미지의 성취에서는 빈약하지만 삶의 제반조건에서 만들어낸 구조와의 일관성이란 점에서 볼 때 무척 가치 있는 점이 있다. 현실과 유리된 것으로서 신화가 존재하는 것이 아니라, 그 견고한 현실을 비집고 그 속에 자리 잡고 있는 것이다. 따라서 이렇게 형성된 신화 속의 형태나 캐릭터들은 충분히 사회적 속성을 표현하고 또 대표하는 것이라 볼 수 있다.

즉 제주 신화는 우리 민족 또는 제주에서 보유했던 집단과 지역의 고유함이나 신화의 본질적인 의의를 잘 간직하고 있을 가능성이 많다. 제주 신화들은 “굿”이라는 의식 속에 구승되면서 전래된 것들이어서, 개인적인 취미나 기호에 의하여 또는 문학적 요소들에 의해 마음껏 가미되거나 망실되어 온 그리스 신화와는 다르게, 마음대로 변화될 수 없는 집단적인 창작 전승물들이다. 이로써 제주 신화는 현실과 밀착된 신화라는 점에서, 또 개인의 의지나 기호 또는 어떤 필요에 의해 함부로 달라질 수 없다는 점에서 사회와 집단을 반영하는 정직하고 객관적인 자료가 되기도 한다. 따라서 신화라는 것이 가시적인 세계의 배후를 설명하는 메타포로서 사회현상의 분석과 이해를 위해 활용할 수 있는 중요한 틀이 될 수 있다면, 제주 신화는 여기에 가장 합당한 경우가 될 수 있으리라 본다.

결국 제주 신화들을 통해서 제주도의 여러 습속들과 심성들, 강인하고 부지런하며 무뎌뎌하다는 제주 여성들의 특성에서부터, 애기구덕, 할망바당, 조낭정신, 집단 내혼의 풍습, 겹부조의 관습, 노인들의 생활, 부부 중심의 가족 형태, 여성들의 직접적이고 다양한 경제활동의 참여와 그로 인한 여성의 상대적으로 높은 지위, 높은 이혼율, 상대적인 딸 선호의 사상 등을 읽어 낼 수가 있는 것이다.²³⁾

(2) 제주도 도내 지역에 따른 민간신앙의 특이성

민간신앙의 궁극적 목적은 현실적 삶에 기초한 제액구복이다. 그런 만큼 신앙민들은 부단히 이어지는 크고 작은 삶의 질곡을 경험하면서 그 질곡을 극복, 예방하기 위한 신앙행위를 하게 된다. 어느 지역을 막론하고 민간신앙 습속이 전승돼 온 원천은 바로 현세구복이라는 인간 삶의 원초적인 태도다. 그런데 이러한

23) 김정숙, “자청비, 가문장이가, 백주포-제주섬, 신화 그리고 여성”, (각, 2002), p22.

민간신앙은 각 지역사회에 의해 그 사회가 처한 환경적(광의의 환경)특이성에 따라 취사선택되기 때문에 한국 내 각 지역의 신앙습속이 동일한 양상을 보이는 것은 아니다. 예컨대 각 지역의 사회문화적 특성에 따라 신앙행위와 관련된 명칭이나 절차가 달라질 수 있고, 지리적 환경의 차이에 따라 신앙대상이나 신심의 정도가 달라질 수도 있다. 그런데 민간신앙은 나름대로 지역적 변수를 지닌다고 하더라도 그 기본적인 형태와 구조, 그리고 민중의 일사에 밀착되는 정도에 있어서는 한국 내 전 지역이 대체로 공통적인 양상을 보여 왔다.

그러나 제주도는 민간신앙의 내용이나 민간신앙에 밀착된 정도에서 한국 민간신앙의 일반적 양상으로 이해하기 어려운 측면이 있다. 말하자면 민간신앙이 지역사회마다 지역적 변수를 지닌다고 하더라도, 제주도는 일변적인 지역적 변수의 수준을 넘어서는 지역적 특이성을 드러낸다는 것이다.

무엇보다 제주도의 민간신앙은 최근까지 지역민의 종교로서 그 생활 세계를 지배해 왔고 현재에도 그 영향력의 범위가 아주 넓게 잔존하고 있다는 점에서 다른 지역과는 두드러지는 차별성을 보인다. 총 인구 54만 2000명(2000년 현재)의 지역에 현재 346개의 당이 존재한다는 것부터 다른 지역에서는 찾아볼 수 없는 현상이다.

또 당신의 내력담인 본풀이가 심방에 의해 무가로 전승되고 있다는 점 또한 제주도 외의 지역에서는 찾아보기 어려운 현상이다. 연구자들에 의해 채록된 제주도 서사무가는 다른 지역과 비교할 수 없을 정도로 풍부하다. 진성기의 '제주도무가 본풀이사전'에 수록된 무가의 수만 해도 500여 편인데, 이렇듯 방대한 양의 무가가 근래까지 전승되고 있다는 것은 그 만큼 당신앙 내지 민간신앙이 생생하게 살아 있다는 하나의 증거라고 하겠다.

그런데 타 지역과 비교할 때, 민간신앙에 있어 제주도가 드러내고 있는 이러한 차별상은 급격한 사회변동이 일어난 근대 이후의 현상은 아니다. 민간신앙적 정서가 일반적이던 조선조에도 제주도의 민간신앙은 그 내용과 형식에서 육지와 비교할 수 없을 정도로 강하게 생활문화를 지배하고 있었다. 그렇다면 제주도 민간신앙이 이러한 특이성을 드러내는 이유는 무엇인가? 무엇보다 섬이라는 지리적 환경이 각종 민간신앙이 성행할 수 있는 조건으로 작용했을 것이다. 삶을 위협하는 자연의 힘을 시시때때로 경험해야 하는 사람들로서는 그 불안심리를 종교적으로 승화시키고자 하는 사회심리가 강하게 작용하기 때문이다. 지금도 민간신앙을 강하게 유지하고 있는 주된 전승집단이 해녀라는 사실은 바로 이 점을 반증한다.

다른 한편 제주도는 한반도 문화의 하위체계라고 규정할 수 없는 독자적인 문화를 형성해 온 역사를 지니고 있다. 제주도 문화의 이러한 역사성은 한반도에 편입된 이 후에도 생활 문화 속에 침전돼 작용함으로써 제주도 민간신앙을 유지

하는 기제가 됐을 것으로 판단된다.

제주도 민간신앙에 관한 전반적인 고찰은 그 구성요소별로 서술되겠지만, 우선 몇 가지 특이성만 짚어 보겠다.

첫째, 제주도의 당 신앙은 육지와는 상당히 다른 면모를 보인다. 제주도는 자연마을마다 마을 수호신을 모신 본향당 외에 마을주민의 삶과 관련된 서로 다른 기능을 분할하고 있는 당이 공존하고 있다. 일뿔당, 여드렛당, 산신당, 개당 등이 바로 그것인데, 물론 이러한 다양한 기능의 당은 시대변화와 더불어 폐당, 합당, 소멸 등의 변화를 나타내기는 하지만, 아직도 한 마을에 10여 개의 당이 현존하는 곳이 있다는 것은 제주도 당신앙의 특이성이라 할만하다.

둘째, 신앙대상인 신격에도 특이성이 나타난다. 당신으로 좌정한 신중에 일반 인신의 비중이 상당히 높다. 특히 불행하게 죽은 귀신을 당신으로 모시는 사례가 많은 점 또한 주목된다.

셋째, 사신신앙은 제주도에서만 볼 수 있는 특이한 민간신앙 내용이다. 사신은 당신으로 좌정하기도 하고 일반신으로 가정에서 모셔지기도 한다. 일반신으로서는 사신은 칠성신이라고 하는데, 흔히 안칠성, 밧칠성으로 구분된다. 고팡(곶간)에서 곡물을 지켜 주는 신이 안칠성이고, 후원 정결한 곳에 짚으로 만든 주저리를 씌운 칠성놀이라는 조그만 제단에 모셔진 것이 밧칠성 혹은 뒗할망이다. 그런데 육지부에서도 집안 장독대(혹은 장독대 근처)에 칠성신을 모시기도 하는데, 이때의 칠성신은 북두칠성신으로서 제주도의 사신으로서의 칠성신과는 엄연히 다르다. 그리하여 당신 혹은 집안신으로 사신을 숭배하는 사신신앙이 거의 전도에 확산돼 있는 것은 제주도만의 독특한 신앙형태라 하겠다.

넷째, 도깨비를 당신으로 모시는 신당이 있다는 것 또한 제주도 민간신앙의 독특한 점이다. 도깨비는 설화에서 자주 등장하는 만큼 민간신앙과 유착관계가 있다. 그런데 육지부에서도 도깨비굿을 지내는 곳이 더러 있어 도깨비신앙 자체는 한반도 전체적으로 보편적인 양상이라 볼 수 있으나, 아예 도깨비를 당신으로 모시는 경우는 거의 없다. 그러나 제주도에서는 어업수호신을 모신 개당의 상당수가 도깨비를 당신으로 모시고 있으며, 심지어는 본향당신으로 좌정한 경우도 있다.

다섯째, 무속은 무당을 중심으로 한 민간층의 전승적 종교형태라고 정의하는데, 무당에 대한 명칭은 지역별로 약간씩 차이가 난다. 무당, 만신, 당골, 박수, 복사, 보살, 화랭이, 양중, 바라지, 재인등이 바로 그것이다. 그런데 제주도에서는 무속의 사제직을 심방이라고 하는데, 이 명칭은 제주도에서만 통용된다. 심방의 기능이나 성무과정도 육지부와 구별되는 특성을 지닌다.

여섯째, 제주도 무속이 타 지역에 비해 두드러지는 현상은 무가, 즉 본풀이가 수다하게 남아 있다는 점이다. 본풀이란 ‘근본’을 ‘푸는(해설하는)것’이라는 의미

인데, 이 본풀이는 신들의 근본, 내력, 성격을 설명하는 내용으로서 곳에서 구송되는 것이다. 제주도에서 본풀이가 수다하게 남아 있을 수 있었던 것은 당면심방, 즉 일정한 신당을 담당하는 심방이 있고, 그 심방에 의해 본풀이가 전승됐기 때문이다.

일곱째, 가짓당이 많은 것 또한 제주도 무속의 독특한 현상이다. 가짓당이란 ‘가지 가른 당’으로서 특정한당을 나누어 다른 곳에 설립한 것이다. 가짓당은 주로 신앙민이 다른 곳으로 이주하면서 설립하기도 하지만, 근래에는 당의 위치를 거주지와 가까운 곳으로 하기 위해 가짓당을 설립하기도 한다. 민간신앙이 약화됐다고 하는 현재에도 전체 신당수가 과거보다 많은 것을 통혼권의 확대 내지 인구이동에 의해 이러한 가짓당이 늘어났기 때문인 것으로 보인다.

(3) 제주 여성의 원형

신화는 끊임없이 반복되는 인류의 원형적 모델로서 인간과 사회에 행동의 규범을 제공해 주고 있다. 제주 여성의 원형 또한 “신화” 속에서 찾을 수 있었다. 제주에 정착한지 9개월여가 지나가고 있지만 그동안 제주 여성에게서 느낄 수 있었던 ‘한국 여성’이라는 보편적인 성격 속에서도 독특한 개성을 가지고 있었다. 갈증이 입은 모습에 부지런함, 무뚝뚝함, 경제적인 능력과 독립심이 보이며, 조냥정신, 억척같은 잠수의 모습이 자연스럽게 떠오른다. 이 고유한 개성을 제주도의 또는 제주도 여성의 원형이라 볼 수 있을 것이다. 이 부지런함, 무뚝뚝함, 조냥정신 같은 것들은 제주의 자연환경, 역사, 시대상황 속에서 형성된 집단적인 특성이고 모델이다.²⁴⁾

집단적으로 추구하는 가치기준이고, 의지, 지혜이고, 표상이고 철학인 제주의 고유함이다.

제주도에는 약 350여 개의 당이 있는 것으로 추정되며 이 당에 모시고 있는 신들 중의 80%를 여신으로 보고 있다. 제주 사람들은 ‘할망당에 간다’고 하면서 큰 구덕에 제물을 담고 당으로 향한다.²⁵⁾

이가 암시하듯 제주의 신은 성별로 구분해 볼 여신의 비중이 특히 높고, 또한 그 내용이 무척 여신중심적이다.

제주도 신화에는 유독 여성신들의 출생담이 많다는 특징이 있다. 초공, 이공, 삼공, 칠성 본풀이는 부유한 집안의 부부가 늙도록 자식이 없어 근심하다가 기자

24) 김정숙, “자청비, 가문장아기, 백주포-제주섬, 신화, 그리고 여성”, (각 2002) p103.

25) 조흥윤, 「한국 신화 속의 여성문화」, (한국사머니즘 학회 3권, 2000).

치성을 드리고 자식을 얻는 것으로 서두를 연다. 정성을 드리고 마침내 아이를 가지게 되는데 이 때 태어나는 아이는 대체로 딸아이가 나타난다. 늦도록 아이를 못 낳아도 시련과 고통 속에 칠거지악으로 쫓겨나지 않으며 태어난 아이는 섭섭하다기 보다는 예쁜 딸아이가 소중하게 묘사되어 있다.

<초공본풀이>에서 오랫동안 아이를 기다려온 임정국대감 부부는 태어난 딸이 ‘앞이마는 해님이요 뒤통수는 달님이요, 두 어깨에는 샛별이 오송송 박혀진 예쁜 아이’라고 좋아한다. 때는 구시월이라 산줄기 줄기마다, 단풍이 붉게 물들어 있는 것을 보고 <저 산줄이 뻗고 이 산 줄이 뻗어 왕대월석금하늘 노가단풍 자지맹왕 아기씨>라고 기다랗게 이름 짓는다. 이렇게 여식의 출생을 반기고 무속 속에서 여신의 비종과 역할이 높게 나타나고 있는 점에서도 제주도의 환경과 결부지어 중요한 하나의 맥을 찾아낼 수 있다. 26)

척박한 뜰땅의 제주도는 발농사의 생산형태를 가지게 했고 발농사의 주요 노동인 김매기는 상대적으로 여성에게 알맞은 노동이다. 또한 해산물 채취를 위한 수중 잠수도 내한력이나 수중잠수 체재시간이 긴 여성들이 맡아 했다. 반농반어의 성격을 가진 마을에서 여성들은 물때를 따라 바다로, 밭으로, 집으로 왔다 갔다 해야 했다. 논으로 나가 일하는 여성도 없고 해녀 역시도 거의 볼 수 없는 한반도 지역에서 온 사람들에게 이런 낯선 모습과 길가에서 부딪히는 여성들의 생생한 이미지는 썩 인상 깊었을 것이다. 제주도가 ‘여자의 섬’으로 불려지는 것은 실제 여성의 수와 관련된 것이라기보다는 제주가 주었던 이런 이미지 때문에 형성된 것이다. 여신이 많고 여신중심적이 되는 신앙 역시, 제주 사회 내부적으로 이런 적극적인 생산 참여를 통한 여성들의 실제적인 경제력의 획득과 함께 여성의 사회적 지위가 높아진 점이 신앙에 투영된 결과라고 볼 수 있다.

가문장 아기 신화

윗마을 남자 거지와 아랫마을 의 여자 거지가 결혼하여 첫딸을 낳았다. 사람들은 가난한 거지 부부를 동정하여 정성으로 은 그릇에 죽을 쑤어 먹였다. 이 아이를 <은장아기>라 불렀다. 거지부부는 또 딸아이를 낳았다. 이번에도 동네 사람들이 도와주었다. 처음만은 못했으나 늦그릇에 밥을 해다 키워 주었다. 이 아이를 <늦장아기>라 불렀다. 거지부부는 또 딸아이를 낳았다. 동네 사람들이 도와주기는 했으나 이제 성의는 식어 있었다. 이번엔 나무바가지에 밥을 해다 먹여 키워 주는 것이다. 이 아이를 <가문장 아기>라 불렀다. 가문장 아기가 태어나니 이상하게도 집에 운이 띄어, 없던 전답이 생기고

26) 김정숙, 「자청비, 가문장아기, 백주포-제주섬, 신화 그리고 여성」, (각, 2002) p41.

마소가 생기고 기와집에 풍경을 달고 부자고 살게 되었다. 부부는 거지 생활을 하며 고생하던 옛날을 까맣게 잊고 오만하게 되어 갔다. 하루는 딸들을 불러 호강이나 피우고 싶어졌다. 맏딸부터 불러 물었다.

“너는 누구 덕에 먹고 입고 행동하느냐?”

“하느님 덕이외다. 지하님 덕이외다. 아버님 어머님 덕이외다.”

첫째 딸의 대답을 듣고 흡족해 하며, 이번에는 둘째 딸을 불렀다.

“너는 누구 덕에 먹고 입고 행동하느냐?”

“하느님 덕이외다. 지하님 덕이외다. 아버님 어머님 덕이외다.”

역시 만족하며 셋째 딸을 불렀다.

“너는 누구 덕에 먹고 입고 행동하느냐?”

“하느님 덕이요 지하님 덕이요 아버님 어머님 덕이외다 마는 , 내 배꼽 아래 선그릇 덕으로 먹고 입고 행동합니다.”

가문장 아기의 당돌한 대답에 부모는 화가 벌컥 났다.

“이런 불효막심한 년, 어서 당장 나가라.”

벼락같은 호통을 치며 집을 나가라고 하였다. 가문장아기가 부모에게 하직 인사를 하고 문밖으로 사라지자 부모는 마음이 섭섭하여 다시 불러들이려 하였으나 두 언니가 시기심에 방해를 하였다. 가문장아기는 큰언니를 청지네로, 둘째 언니를 버섯으로 만들어 버리고 정처 없이 길을 걸었다.

해는 서산에 기울고 거처를 찾아야 밤을 썰 터인데 집 한 채 보이지 않았다.

한참 가다 보니 다 쓰러져 가는 초가집에 할머니 할아버지가 살고 있었다.

하룻밤만 재워 달라 부탁하니, 아들이 삼형제나 있어 누워 잘 방이 없다 한다.

부엌이라도 좋으니 하룻밤만 재워달라 사정하여 겨우 허락을 받았다. 이 집은 삼형제가 마를 파다 먹고사는 마통이네 집이었다.

세 마통이가 마를 파고 집으로 돌아왔다. 세 형제는 파 가지고 온 마를

삶아서 저녁을 준비했다. 큰 마통이가 마를 삶았다.

“어머니 아버지는 먼저 태어나서 그동안 많이 먹었으니 , 마 모가지나 먹으십시오.”

큰 마통이는 부모님들께는 머리 부분을 드리고 자기는 살 많은 잔등을 먹고 손님에게는 꼬리 부분을 준다. 둘째 마통이도 마를 삶아 어머니 아버지에게는 머리를, 자기는 살 많은 잔등을 먹고 손님에게는 꼬리 부분을 준다.

“어머니 아버지 우릴 낳아 기르려고 얼마나 공을 들였고, 또 살면 얼마나 살겠습니까.”

이렇게 말하며 셋째 마통이는 대견하게도 살이 많은 잔등을 부모님께 드리는 것이었다. 가문장 아기는 마 삶던 솥을 깨끗이 씻은 후 나락 짚을 씻어

밥을 지었다.

한 상 차리고 우선 할머니 할아버지에게 들어갔다. 그들은 조상대에도 아니 먹어본 음식이라며 먹지 아니한다. 큰 마통이도 아니 먹던 것이라 사양한다. 둘째 마통이도 마찬가지로 작은 마통이에게 밥상을 들여가니 활짝 웃으며 맛있게 밥을 먹는다.

저녁이 끝나고 모두 잠자리에 들게 되었다. 가문장아기는 할머니 할아버지에게 부탁하여 같이 밭 막아 누울 아들이나 하나 보내 주십사 부탁했다. 큰 마통이, 둘째 마통이는 가라고 해도 아니 갔다. 막내 마통이는 가라하나 기뻐하며 들어가 백년가약을 맺었다.

가문장아기가 막내 마통이를 목욕시키고, 새 옷을 입히고 갓과 망건을 씌어 놓으니 큰형도 작은 형도 절을 꾸벅한다. 가문장아기는 마 파던 데를 구경가자 하고 손목을 잡고 마 파던 들판으로 나갔다.

자갈을 일구고 보니 모두가 금이었다. 일시에 마소 전답이 생기고 높은 기와집을 지어 천하 거부로 잘 살게 되었다. 그러자 가문장아기는 부모 생각이 간절하였다. 남편과 의논하여 거지잔치를 백일 동안 열기로 하였다. 백일이 되어 잔치를 마무리하는 날이었다. 날이 거의 저물 무렵 눈에 익은 거지가 보였다.

가문장아기는 계집종을 시켜 이 장님인 거지 부부를 사랑방으로 모시게 하고 통영칠반에 상다리가 부러지게 차리고 귀한 약주로 대접하였다.

가문장아기가 말을 걸었다. 두 부부 거지는 살아온 이야기를 노래하였다.

거지로 얻어먹으려 다니다 부부가 된 젊은 시절, 은장아기, 놋장아기, 가문장아기를 낳고 일약 거부가 되어 호강하던 시절, 가문장아기를 내쫓고 봉사가 되어 다시 거지가 된 이야기들이다. 눈물을 흘리며 듣던 가문장 아기는 자신이 가문장임을 밝혔고 부모님은 눈을 번쩍 뜨게 되었다.

여성이라는 것은 천부적인 운명이지만, 여성비하의 가부장적인 관습이 운명적인 것은 아닐 것이다. 그녀는 지금껏 물려져 내려온 모진 전상 즉, 여성과 가난에 대한 차별이라는 나쁜 전상을 극복해내는 여신이다.²⁷⁾

우선 가문장아기 원형은 경제적인 능력을 비롯한 자신의 능력을 성취해 내는 것을 가장 중요하게 생각하여 이에 매진하고, 이를 기반으로 자립적인 태도를 가지고 생활하는 많은 여성들의 원형이다. ²⁸⁾

27) 조셉 캠벨, 빌모이어스, 이윤기 옮김 “신화의 힘” (고려원, 1992) p185.

28) 하효길 외 “한국의 굿” (민속원, 2002) p323.

세상에 대한 현실적인 감각, 실용적인 태도, 본질적인 가치에 대한 강한 희구, 그러나 부드러운 태도나 낭만적 태도의 결핍 등은 가문장아기 여성들이 가진 특징이다. 여신 가문장아기는 자신이 선택한 영역에서 자신이 선택한 사람들과 함께 자신이 추구하는 일을 하며 살았다. 고통을 받은 다른 여신들과는 달리 가문장 아기는 힘들어하거나 괴로워하지 않는다. 자신의 일과 신념에 대한 확신을 가졌기 때문이다. 가문장아기는 자신을 인정하지 않는 이들을 거부했고 그 사람들이 자신의 형제일지라도 이들을 부정했다.

가문장아기는 자신의 선그릇을 주장하여 쫓겨난다. 남자 같은 가문장아기 여신이었지만 여성임을 부정하는 것은 아니다. 오히려 여성임을 증명하다가 쫓겨난다. 여성이라는 그 천부적 운명 때문에 소외당하는 이 세상의 질서를 거부하는 것이다. 그래서 그녀는 생물학적인 천부적 여성성-특히 외형적 조건-을 중요하게 생각하지 않는다. 자청비 처럼 손이 고와지는 것을 바라지 않으며 외모가 주는 매력에 대해서도 별 관심이 없다. 세상에는 좀더 힘들게 성취되어야 할 가치, 일들이 있다고 늘 생각하여 그런 것은 하찮고 사소하다고 옆으로 밀어두기 때문이다.

그런 그녀는 형식과 외형에 몰두하는 것을 하찮은 것으로 생각한다. 이미 말했듯이 여성적인 아름다움을 가꾸는 것, 세심한 관심과 애정을 표현하는 것에도 별 관심이 없다. 사랑을 해서 결혼을 했겠지만 시간이 흘러 그 긴장감이 없어지더라도 허무해지는 느낌을 갖지 않는다. 사랑한다는 가슴 뛰는 느낌으로 산다기보다는 동반자와 같은 느낌으로 산다. 그래서 시들해져버린 긴장감을 회복시키기 위해서 야한 잠옷을 입어 보거나 낯선 자기 연출을 기획하지도 않는다. 자신의 가치로 삼고 동행하는 것들에 대해 그녀는 그 가치를 배반하는 것을 이 아닌 한, 기분 좋고 충만한 느낌이 꼭 주어지지 않더라도 갈등에 빠지지 않는다. 이런 그녀는 가령 남편에게 충만한 느낌이 들지 않더라도 여전히 남편에게 충실하며, 여성해방의 길이 성과가 묘연하고 까마득해도 오늘도 묵묵하게 여성단체의 사무실에 출근한다.

그래서 가문장 아기 여성은 대부분의 여성이 여성적인 것이라 인정하고 있는 여성 취향, 즉 사랑에 대한 희구나 외모에의 집착, 부드러움, 섬세함, 낭만성 등과 얼마간 떨어져 있다. 그녀는 능력, 특히 경제력 능력을 중시하며 이의 성취를 통하여 자신의 의지를 펴나가는데 집중한다. 그녀에게 능력이 중요했던 것은 자신이 선택한 정체성을 가지고 살아가는 데 가장 기본적인 필요조건이 되기 때문이다.

부모님에 대하여 자신은 자식이었지만 동시에 개체적인 여성이기도 했다. 아버지로 대표되는 가부장 문화는 여성을 인정하지 않았고 가문장 아기의 정체성은 그런 부모님 슬하에서, 그런 사회에서 생활하는 것을 거부하도록 했다. 자신의

정체성을 추구하기 위해 경제력의 확보는 이제 그녀의 필수적 요소가 된다.

우리는 제주도의 많은 여성들에게서 가문장아기를 만날 수 있다. 이 여성들은 남성(남편)이 없어도 스스로 완전하다. 그녀는 남성의 동의나 협조를 전제로 하지 않고 자신의 노력과 이해에 따라 일한다. 남성들보다 더 용감하게 쟁기로 밭을 갈고, 마치 저승과도 같이 까마득한 바다로 자맥질 하면서 바당발을 개척해 내었던 도전적인 제주의 잠수들은 가문장아기 원형의 영향을 많이 받은 여성들이다. 보통 남성들의 일이라 여겨지는, 예를 들면 집안의 장롱을 옮기거나 전구를 갈아 끼우거나 하는 일을 남편이 올 때 까지 기다리지 않고 처리해내는 많은 ‘한’²⁹⁾을 품은 제주의 여성들도 가문장아기의 원형을 지니고 있다.

가문장아기 여성은 가부장제에 의해 억압받고 가치가 전도된 여성성을 구해낸다. 자신의 능력을 확고히 하고 그 능력을 바탕으로 억압받고 불평등하게 되어버린 모든 것을 적극적으로 타도하려는 사회운동가, 여성운동가들은 이 가문장아기의 원형을 강하게 가지고 있는 여성일 것이다. 과격한 가문장아기 여성은 성적 차별이 없는 문화가 가지는 성 정체성을 늘 추구하여 때로는 투쟁을 벌이기도 한다.³⁰⁾

또한 가문장아기 여성은 너무나도 강한 목표지향적인 이상 속에서 전통적으로 여성적인 성향이라고 생각되어 왔던 것들을 하찮게 생각해 버리기도 한다. 즉 소극적이고 수용적인 태도, 다른 사람을 돌보고, 남편이나 아이들, 가까운 사람들의 소소한 행복을 위하여 기꺼이 자신을 양보하고 희생하는 것, 외형적인 아름다움을 추구하는 것 등을 너무나 하찮게 생각해 버릴 수 있다. 그러나 경제력이나 지위나 명예, 평등과 같은 가치들을 성취해야만 하는 궁극적인 목적은, 삶의 소소한 행복을 누리기 위해서이기도 하다는 것을 그녀는 늘 되새길 필요가 있다.

가문장아기의 페미니즘은 슈퍼우먼 콤플렉스와 자신도 모르게 내부에 굳어져 버린 여성 정체성을 돌아보지 못하는 오류를 낳았다. 그러나 남성적인 모델과 가치들만이 인간의 가치로 인정되는 사회에서 자신의 여성성의 전복을 통해 가능했던, 적어도 진정한 선택들의 한 과정이었다는 점은 부인할 수 없다. 학교 교육을 받고 생산현장으로 직접 나가 직업적인 능력을 발휘하거나 또는 이혼하여 혼자 사는 어려움을 감내하면서 남성 이상의 능력을 키워나갔던, 이런 사내 같은 가문장아기 여성들의 부단한 정진에 의해 전반적인 여성의 힘과 권리가 획득되어졌던 점을 간과할 수는 없는 것이다.³¹⁾

29) 김정숙 “자청비, 가문장아기, 백주포” (각, 2002) p13.

30) 최민용 “한 철학과 현대사회” (성문사, 1988) p23.

‘한’은 한 없이 깊고 넓어서 실로 한 마디의 말 속에 여러 가지의 다양한 의미를 내포하고 있다. 여기서 쓰인 ‘한’은 억울하거나 원통하거나 원망스럽게 생각하여 뉘우치거나 맺힌 마음이란 뜻으로 쓰였다.

세상은 가벼워졌고 가까워졌다. 이제 세상은 다양하게 자신을 표현할 수 있도록 열려 있다. 복잡하고 힘들 것들은 단순화되어 많은 시간적 여유를 주고 있다. 그녀들의 자리에 가만히 있으면서도 연결이 가능하도록 시스템화되고 그러면서 보다 감각적인 지각을 요하고 있다. 이제 세상은, 오히려 여성이어서 더욱 많은 기회를 만날 수 있도록 변화되고 있다.

이런 세상에서 가문장아기 여성들은 지금까지의 습관을 바꾸어야 할 필요가 있다. 여가가 생겨나면 생겨난 만큼 경제적인 성공 등에만 매진할 것이 아니라 여가라는 말이 말 그대로 다른 곳으로 눈을 돌려야 한다. 전공이 전공 이외의 다른 것들에 의해 매력적이고 풍부한 것이 되듯 다른 곳으로 눈을 돌린다는 것은 오히려 그녀의 매진을 풍부하게 할 것이다.

백주포 신화

백주포는 제주도의 대표적인 당신화인 송당 본풀이에 나타나는 여신이다. 한라산에서 솟아나 사냥을 하면서 사는 알송당 소천국은 오곡의 종자와 송아지 망아지를 가지고 자신의 배우자를 찾아 외지에서 입도한 백주포와 결혼

- 31) 신화 원형과 한국 신화의 세계상 : 지극히 허황하고 불합리한 이야기가 신화다. 지금에 와서 흠으로 사람을 만들었다거나 꿈이 사람이 되었다는 이야기를 사실로 믿는 사람은 아마 없을 것이다. 이렇듯 신화는 의혹투성이다. 신이라는 존재조차도 의심의 대상이 된다. 그러나 신화는 문법을 달리하는 발화다. 신화는 상징이라는 베일에 감싸여 있기 때문에 일상적인 언어와는 다르다.

상징들이 두터운 피막을 이룬 가운데 원형archetype이 숨겨져 있다. 원형이라는 개념은 쓰는 학자마다 차이가 있다. 대표적인 예로 엘리아데는 플라톤의 이데아론을 재구성한 천상의 모델을 원형이라 하고, 융은 집단무의식을 원형이라 한다. 연구자 각인에 따라 개념의 차이가 있기는 하지만, 철학에서 말하는 제일원인arche과 관련되는 개념으로 파악하면 대차가 없을 줄로 안다. 고대 그리스의 자연론 철학자들은, 민족을 따라 저마다 다른 생성의 신화로서 세계를 인식하는 한계를 뛰어넘어 모든 변화에도 불구하고 영원히 그대로 있는 궁극적인 것을 알고 싶어 했다. 이것이 곧 아르케이다. 물이다 불이다. 원자다. 또는 4원소다 하여 그들은 나름대로 아르케를 찾으려 했다. 그 과정이 직관적이고, 그 결과가 실증될 수 없는 것이기도 하지만 최초로 보편성을 탐구했다는 점에서 그들의 노력은 높게 평가된다.

신화의 원형 역시 보편성의 원리와 직결된다. 인류가 가진 신화가 지역과 시대에 따라 각기 다르지만, 그 심층에는 보편적이며 항구적인 의식이 흐르고 있다. 이러한 공질적인 의식은 구체적인 신화소에 반영되며, 보편적인 상징을 낳게 된다.

민속학회 “한국민속학의 이해” (문학아카데미, 1990) p319.

한다. 백주포 와 소천국은 천정배필을 맺고 아들 열여덟, 딸 스물여덟을 낳고 손자가 378명이나 되게 번성한다.

이렇게 많은 자식들이 태어나니 백주포는 걱정이 되었다.

“남인님아 남인님아 이렇게 놀면 어찌 삽니까? 이 아기들은 어떻게 먹여 살립니까? 농사를 지으십시오.”

농사를 짓자고 권농하는 백주포의 말에 솔깃한 소천국은 백주포가 싸주는 점심을 들고 밭을 갈러 갔다. 밭을 갈고 있는데 지나가던 중이 요기를 청하자 소천국은 그에게 자기가 먹을 점심을 주어 버린다. 허기가 진 소천국은 결국 밭을 갈아야 할 소를 잡아먹고서는 한 마리로는 조금 모자란 듯 하여 옆 밭에 있던 남의 소까지 잡아먹어 버린다.

백주포가 그릇을 가지러 밭에 가보니 어인 일인지 남편이 배로 밭을 갈고 있었다.

“아니, 소는 어디 두고 배때기(배)로 밭을 갑니까?”

소천국이 자초지종을 얘기하자

“이거 무슨 말입니까?자기 소를 잡아먹는 것은 예상 있는 일이지만 남의 소를 잡아먹었으니 소도독놈 말도독놈 아닙니까? 땅 가르고 물 갈라 살림을 분산합시다.”

백주포는 남의 소까지 잡아먹은 남편에게 결국 살림분산을 제안했다. 살림을 분산하고서 알송당에 좌정한 소천국은 자신이 본래부터 잘했던 사냥을 하며 살았다. 웃송당에 좌정한 백주포는 아들을 낳고 이 아이가 세 살이 되자 아버지나 찾아주려고 소천국을 찾아 갔다. 세 살난 아들은 아버지를 만나자 아버지 무릎에 앉아 수염을 뽀고 가슴을 때리면서 어리광을 부린다. 그런데 소천국은 이런 아들에게 불효한다 하여 무쇠석갑에 담아 동해 바다에 띄어버린다. 무쇠석갑은 물 위에도 연 삼 년, 물 아래에도 연 삼 년 떠다니다가 용왕황제국에 들어가 산호수 가지에 걸렸다. 무쇠석갑에서 밤에는 초롱불이 등성하고 낮에는 글 읽는 소리가 등성하여 용왕황제는 막내딸을 시켜 무쇠석갑을 열게 하였더니 도령이 튀어나오는 것이었다.

결국 막내딸과 천정배필을 맺게 된 이 사위는 소도 전술 마리 닭도 전술 마리를 먹어대어 점점 용궁의 창고가 비어가게 되었다. 황제는 하는 수 없이 막내딸아기에게 말을 건넸다. “이거 안되겠다. 너로 해서 얻은 근심이니 네 남편을 데려서 나가거라.”

용왕의 막내딸아기는 남편에게 말을 시켰다.

“남인님아, 남인님아, 아버지에게 가서 무쇠 바가지 하나, 무쇠 방석 하나, 금동 바가지 하나, 상마루에 매어 둔 비루 오른 망아지 하나 주면 이 용왕국

을 나가겠다고 이르십시오.”

그래서 그들 부부는 다시 무쇠석갑에 담겨진다. 마침내 강남천자국에 떠오른 부부는 때마침 일어난 큰 난을 바다에서 얻어 온 비루 오른 망아지를 타고, 천리에 번쩍 만 리에 번쩍하며 난을 평정해 놓았다. 강남천자는 큰 상을 내리려 하였으나 거절하고 제주 땅으로 들어왔다.

송당의 당신인 백주포는 모성적이면서도 자립적이고 개체적인 제주 어머니들의 원형이다.³²⁾

신화에서 나타나듯이 그녀는 그 많은 자녀들을 혼자 묵묵히 키워내면서도 힘들어하지 않고 수난과 희생을 하소연하지도 않는다. 아들과 딸 그리고 손자들은 제주의 전 지역으로 퍼져나가 마을을 세우고 그 마을의 중심인 당신堂神이 된다. 그러나 이 어머니는 그 많은 자녀들을 마을의 신으로 마을의 설촌과 함께 각각 독자적인 내력담을 가지고 좌정시킬 만큼 훌륭하게 키워노라고 내세우지도 않는다.³³⁾

그녀는 본질을 희생시키지 않는다. 자신을 위해 아이들을 희생시키지 않고, 자기 가족을 위해 사회를 배반하지 않는다. 많은 식구가 살아가기 위해서 중요한 소였지만 자기의 소를 잡아먹은 것이라면 예사로 있는 일이라 생각한다. 그러나 남의 소를 잡아먹어 버리는 일은 아무리 남편이고 아이들의 아버지이지만 용서할 수가 없다.

아이들이 사회에 필요한 사람이 되기를 바라지만 그렇다고 자신의 생각을 실현하기 위하여 아이를 껍데기뿐인 아이로 만들어 버리지는 않는다. 아들, 딸이 성장하고 분가하는 과정에서 그들의 삶을 간섭하는 경우도 없다. 자녀들의 중요한 결정 사항들, 예를 들면 결혼과 직업선택에 대한 것들은 자녀들의 중요한 결정 사항들, 예를 들면 결혼과 직업선택에 대한 것들은 자녀들 자신의 몫이다. 아이들은 이런 어머니의 일상적인 삶 속에서 바른 생각을 가지게 되는 계기들을 배운다. 그녀는 모성적이면서도 개체적, 자립적일 수 있는 어머니를 표상한다.

백주포는 다른 어떤 것보다도 자신의 내부를 삶의 중심으로 삼고 살아가는 여성들의 원형이다. 그녀 자신이 자신의 행동에 의미를 주는 중심점이다. 무질서와 혼란, 일상의 허덕임 속에서 그녀는 자신의 원칙을 가지고 우뚝 서 있다. 백주포 원형의 인식- 대응 방법은 자기 내부를 들여다보고 반응한다는 것이다. 이 원형은 자신에게 정말 의미 있는 일이 무엇인지를 자신의 내부에서 구하고 가치를 만들어 간다. 그녀의 정체성은 남과 싸우면서 또는 남과의 관계에서 형성되는 것

32) 김정숙 “자청비, 가문장아기, 백주포” (각, 2002) p127.

33) 조셉 캠벨, 빌 모이어스, 이윤기 옮김 “신화의 힘” (고려원, 1992) p347.

이 아니라, 자신 안에서 자신과 끊임없이 싸우면서 형성된다.

종종 그녀는 자신이 맺고 있는 관계 속에서 빠져 나와 자신을 고립시킨다. ‘관계’라는 것은 본질적이고 궁극적인 선의 원칙들을 파기하게도 하고, 때에 따라 변형시키기도 하기 때문이다. 권력, 사랑, 업적, 재산과 같은 개인적인 것보다는 인간적인 선의 원칙을 늘 추구하는 그녀는 끊임없이 어느 것이 좀더 인간적인가를 자신에게 물어보면서 행동한다. 이렇게 얻어진 도덕적인 힘, 카리스마는 그녀의 가장 큰 특성이다.

그녀가 남편인 소천국에게 ‘땅가르고 물 갈라’ 살림분산을 제안하는 것은 농경으로 생산방식을 전면적으로 바꾼 상황에서 소와 같은 중요한 가축을 잡아먹어서이기도 하겠지만 그것보다는 남의 소를 잡아먹은 “악”을 행했던 데에 더 원인이 있다고 보인다.

그녀는 남편 소천구가에게 ‘소를 잡아먹는 것은 예사로 있는 일이지만 남의 소를 잡아먹는 것은 도둑놈’이라고 말한다. 즉 백주포 원형은 남편으로서 가져야 하는 생활능력보다는 더불어 살아가는 인간으로서 가져야 하는 경제정의와 도리를 요구한다.³⁴⁾

내 가정을 위해서라면 남의 것을 훔쳐오라 내몰기도 하는 세상이지만, 백주포에게 남의 것을 훔치는 것은 이혼을 결정하게 하는 이유가 된다. 가족이기주의에 빠지지 않는 이런 태도는 자기이해와 관련된 개인적 관계보다는 대 사회적인 관계들에 중심을 두는 자세이다.

척박한 땅에 살기 위해서 부지런함이 필수였고 도둑질할 잉여분이 창고에 비축도지도 못했기 때문에 거지 없고 도둑 없고 대문 없는 제주의 모습은 이렇게 만들어져 갔던 것이다.

백주포는 원래 농경을 시작하게 한 창조력을 가진 여신이다. 그런데 그녀는 현실적인 삶 자체에 대한 지극히 부지런함과 책임감으로 인해 낭만적이고 감상적인 삶의 다른 영역들을 놓쳐버린다. 백주포 여성들의 현실에 대한 탁월하고 지혜로운 극복능력과 개척정신, 부지런함으로 인해 풍부한 제주의 민요들과 제주의 애기구덕, 갈옥, 부엌, 장독대와 같은 생활문화와 습속들이 탄생되었지만 동시에 그와는 다른 차원에서 인간 정신을 고양시키고 풍요롭게 하는 예술 문화에 대한 독창적인 시선을 막기도 했다.³⁵⁾

따라서 백주포 여성은 자신이 뮤즈가 될 수 있어야 한다는 것을 주의 깊게 생각할 필요가 있다. 그녀의 일에 대한 지나친 부지런함과 책임감은 유머, 재치, 시적인 감상과 같은 생활의 또 다른 풍요로움을 놓치게 하기 쉽다. 그녀가 가지는

34) 진성기 “제주도 무속 논고-남국의 무속” (민속원, 2003) p34.

35) 김정숙, 앞의 책 (2002) p140.

의미 있는 삶의 자세는 친밀한 말들, 유머와 애교, 웃음을 통해서 실어 나를 수 있을 때 더욱 의미있게 확산될 수도 있다. 이 여성에게는 웃고 울며 껴안고 수다를 떠는 자세가 필요하다.

2. 제주도 심방의 특성

제주도에서는 무당(巫堂)을 심방이라 한다. 심방은 다시 <심방>.<삼승할망>으로 구분할 수 있다. 심방은 굿과 이에 준하는 의례를 집행하는 자를 말하고, 삼승할망은 임신부의 해산을 돕는 조산원의 역할과 아이의 무병성장을 기원하는 비넴-소규모의 의례-만을 집행하는 여인을 말한다. 굿을 하는 심방은 다시 그 기능에 따라 <큰심방>.<소미>.<제비>등으로 구분되기도 한다. 큰심방은 어떤 굿이든 능히 해낼 수 있는, 기능이 뛰어난 심방을 말하며, 소미는 큰 굿의 일부 쉬운 부분이나 작은 굿을 할 수 있고, 굿을 할 때 악기 반주나 하는, 기능이 얇은 심방을 말하며, 제비는 굿을 할 수 있는 기능이 없어 굿을 할 때 심부름을 하는 자를 말한다.³⁶⁾

같은 기능을 가진 심방이라도 고객의 주문을 받아서 그 굿을 주장하는 심방을 <수심방>, 그 수심방과 일단이 되어서 수심방을 도와 같이 굿을 하는 심방들을 <소미>라 부르기도 한다. 또 성별에 따라 남자 무당을 <소나이심방>, 여자 무당을 <예펜심방>이라 부르기도 한다. 심방이란 굿 또는 이에 준하는 의례를 집행하는 직능자이다. 그 직능은³⁷⁾

- ① 사제(司祭)의 직능
- ② 점사(占師)의 직능
- ③ 신탁(神託)과 영매(靈媒)의 직능
- ④ 주의(呪醫)의 직능
- ⑤ 예인광대의 직능으로 요약될 수 있다.

36) 제주도 교육청, 「제주의 전통문화」, (제주도 교육청, 1996), p375.

37) 무속이란 무당을 중심으로 민간에 전승되는 종교 현상이라고 정의하는데, 이 정의를 제주도의 경우에 대입하면 제주도 무속은 심방을 중심으로 전승되는 종교적 현상이라 정의해야 한다. 그런데 일반적으로 무의 성격상 세습무와 강신무로 구분하면서 제주도의 심방은 세습무의 범주로 분류된다. (강신무는 신병체험 및 내림굿을 통해 무당이 되는 자로서 영력을 가지고 있다.)

조성윤, 이상철, 하순애 “제주지역 민간신앙의 구조와 변용” (백산서당, 2003), p213.

첫째, 사제로서의 직능은 심방이 신과 인간의 중간적 위치에서 인간의 바라는 것을 신에게 전하고, 신의 의지를 인간에게 유리하게 돌려놓는 의례 행위인 것이다. 이것이 바로 사제로서의 직능이다.

둘째, 점사로서의 직능은 굿을 해나가는 도중에 <신칼>,<산판>,<쌀>등을 이용하여 점을 쳐서 신의 뜻을 알아낸다. 이것은 바로 점사의 직능인 것이다.

셋째, 신탁, 영매의 직능은 굿을 하는 도중, 심방은 그때그때 점을 쳐서 신령의 말을 제주에게 전하는데, 이 때, 심방은 신령을 빙의해서 그 신령의 말을 직접 하는 것처럼 말하며, 듣는 사람은 그것을 참으로 신령의 이야기라고 믿고, 신령이 심방의 입을 빌어서 말하고 있다고 생각한다. 이것이 신탁 영매의 직능이라 할 만한 것이다.

넷째, 주의로서의 직능은 질병을 치료하는 직능이다. 심방이 고칠 수 있는 병은 혼이 육체에서 이탈함으로써 일어나는 병, 신령이 노여워하여 내린 병, 악귀가 접하여 일어난 병, 정명이 다 되어 일어난 병이다. 그 치료 방법은 굿을 통한 초자연적 방법이고, 침구나 투약 등의 치료는 하지 않는다.

다섯째, 예인광대로서의 직능이다. 심방이 하는 모든 굿은 노래, 춤, 장단, 신화, 연극 등 모든 요소로 이루어져 있다. 이와 같이 심방은 예능을 통하여 굿을 집행한다. 따라서 심방은 주술 종교적 직능자이면서 연예인적 직능도 수행하는 셈이다.

일반적으로 무의 성격적 특성을 세습무와 강신무로 구분하면서 제주도의 심방은 세습무의 범주로 분류한다. 제주도 심방의 성격적 특성을 세습무로 일반화 시키는 것이 타당한가를 고찰하기 위해 먼저 강신무와 세습무의 구분 내용을 간략히 짚어 보겠다.

강신무는 신병체험 및 내림굿을 통해 무당이 되는 자로서 영력을 가진다. 이들은 내림굿에서 받은 신을 자기 집에 신단을 차려 모시며, 대개는 무신도난 신명을 쓴 족자를 벽에 걸어 자신에게 내린 신을 구체적으로 표현한다. 반면, 세습무는 혈통에 따라 사제권을 계승한 자로서 대개는 부계에 따라 세습한다.

세습무는 강신체험이 없기 때문에 자기 집에 신단을 모시는 경우도 없다. 동시에 영력을 획득할 만한 신병체험, 강신체험이 없으므로 실제 직접적인 신의 체험이 없고, 따라서 자기 집에 신단을 모시지도 않는다. 굿을 하는 경우에도 강신무가 신의 말인 공수를 내려 인간의 미래사를 예언하는 것, 즉 신격화하는 것과는 달리 세습무는 신에 대한 의례를 집행하는 자의 기능을 한다. 여기서 세습무와 강신무 구분기준의 핵심은 사제권 계승, 신병, 내림굿에 의한 입무, 영력 없음/영력 있음, 수호신 모시지 않음/ 수호신 모심, 신격화함/ 의례를 집행함이다. 그런데 이런 기준으로는 제주도 심방은 세습무로 분류되기 위한 필요충분조건을 갖추지 못한다.

왜냐하면 제주도 심방은 영력이 있을 뿐 아니라 무구인 멍두를 조상, 즉 수호신으로 관념하기 때문이다.

이런 점에서 이상언은 한국의 무를 강신무, 세습무, 혼합무로 삼분하면서 제주도 심방은 혼합무로 분류한다. 또 김태곤은 한국의 무를 무당형, 단골형, 심방형, 명두형으로 분류한다. 간추리면 다음과 같다.

① 무당형 : 강신체험에 의해 영력을 가지며 자가에 강신한 몸주신을 모신 신단이 있고, 가무로 정통굿을 주관하는 사제임과 동시에 영력에 의해 점을 친다.

② 단골형 : 호남의 단골과 영남의 세습무인 무당이 이 유형에 속하는데, 혈통에 의해 사제권이 세습되며 사제권에 의해 일정 지역의 관할권이 계승된다. 강신체험이 없어 영력이 없으며 자가에 신단이 없되, 가무로 정통굿을 주관하는 사제이다.

③ 심방형 : 혈통에 의해 사제권이 세습되나, 영력을 중시한다는 점과 무점구를 통해 신의 뜻을 물어 점을 칠 수 있는 점에서는 단골형과는 다르다.

④ 명두형 : 사아령의 강신체험을 통해서 된 무로서, 사아령에 의한 점을 전문으로 할 뿐 가무로 정통굿을 할 수 없다.³⁸⁾

김태곤의 분류는 무를 세습무와 강신무로 대별시키는 것에서 한 걸음 더 나아가, 분명히 제주도 심방을 세습무로부터 구분하고 있다. 그런데도 심방의 성무과정에 있어서는 세습이라는 전제에 입각해 있다.

이런 전제는 무속 연구자들이 한국의 중북부지방은 주로 강신무, 남부지방, 즉 호남, 영남, 제주의 무당은 주로 세습무로 분류하는 것을 정설화한 데 기인한다 하겠다.

여기서 제주도 심방의 성무과정이 과연 혈통세습에 의한 것인지, 혹은 혈통세습에 의한 성무가 지배적인지 살펴볼 필요가 있다.

장주근에 의하면, 전체 227명 심방 중에서 세습무가 96명, 스스로 입무한 자가 80명, 미상자(未詳者)가 51명이라고 한다. 현용준의 연구에 의하면 제주도 심

38) 제주도 심방은 무구인 신칼, 산판, 요령을 멍두라 하여 무업의 수호신, 조상신으로 관념한다. 이는 강신무가 내림굿을 통해 받은 구체적인 신명이 드러나는 신과는 다르지만, 신으로 관념한다는 점에서는 동일하다. 또 강신무가 구체화된 신을 집안의 신단에 모시는 것과 비교해 세습무는 시단을 모시지 않는 점이 다르다고 하지만, 제주도 심방의 집에는 신단에 해당되는 당주, 즉 ‘멍두’를 모시는 곳이 있다.

방의 무업계승은 부모 또는 그 어느 한쪽이 심방인 경우 그 자식은 남녀를 불문하고 누구든 그것을 계승한다는 점에서 계승을 부계적이라든가 모계적이라고 일반화시키기 어렵다. 게다가 현용준은 1960대 제주도 심방사회에 관한 연구를 통해 입무의 다양한 양상, 즉 세습에 의한 입무에도 혈통에 의한 세습뿐 아니라 심방과의 사제·양자관계에 의한 세습의 다양한 형태가 있다는 것, 무구를 주워서 입무하는 경우, 생활수단으로 입무하는 경우 등을 보고하고 있다. 이렇듯 선행 연구내용으로 보면, 제주도 심방의 성격을 혈통에 의한 세습무로 일반화하는 것은 무리라고 생각된다. 더욱이 현용준은 병에 의해 입무하는 자는 말할 것도 없지만 혈통에 의한 세습무 중에도 무병을 계기로 입무하는 사례를 제시하고 있다.

이러한 사례는 제주도 심방의 강신무적 성격을 드러내는 것이다. 제주도 심방을 일반적 의미의 부계혈통 세습무로 분류하기 어려운 또 다른 근거도 있다.³⁹⁾

그것은 육지와 동일한 맥락에서 볼 수 없는 제주문화의 차별성 때문이다. 전통 사회에서, 적어도 제주사회가 유화(儒化)된 19세기 이전의 제주문화는 분명히 가부장제적 남성중심 문화는 아니었다. 제주 고유의 전통문화의 흔적이 지금도 혼인문화, 가족문화, 건축문화에 남아있어 제주의 남녀평등 문화를 짐작하는 것은 어렵지 않다. 그러한 문화의 잔재를 실마리로 추정해 보면 전통 제주사회에서는 남녀간의 질서가 육지와는 사뭇 달라 부계혈통 중심으로 심방사회를 이해하는 것은 아무래도 타당하지 않다.⁴⁰⁾

또한 전통사회에서의 심방활동을 짐작하게 하는 자료로 거의 유일하다고 할 이형상의 “남환박물”, ‘풍속조’에는 ‘남격여무’, ‘천 명이 넘는 무당’, ‘무남 수백 명’이라는 기록이 있다. 이 기록으로 미루어 보면, 심방의 혈통에는 부계 혹은 모계의 구별이 없었으며 당시에도 혈통세습이 아닌 입무가 성행했던 것으로 짐작된다.⁴¹⁾

한편 김태곤은 제주도 심방은 세습무와 강신무의 중간형으로 분류하는데, 그가 제주도 심방을 단순히 세습무로부터 구별하는 것은 심방이 지니고 있는 영력 때문이다. 그런데 제주도 심방이 영력을 중시하며 또 영력을 드러내기도 하지만, 그것은 강신무의 영력과 다르다. 강신무는 구체화된 신을 모시면서 신령이 직

39) 진성기 “제주도무속논고-남국의 무속” (민속원, 2003) p65.

40) 현용준 “제주도 무속 연구” (住文堂, 1986) p46.

41) ‘강신무는 성무동기가 강신으로 인한 신의에 있다고 스스로 믿으며, 무의 주된 기능이 강신으로부터 얻은 영력인데 비해 세습무는 성무 동기가 사제권의 인위적 세습인 동시에 무의 주된 기능이 영력과 관계없이 제의를 집행하는 사제권이 주력하고 있다. ...제주도의 심방은 세습무이면서 영력을 중요시하고 있기 때문에 호남지역의 세습무인 단골, 영남지역의 세습무인 무당과는 성격상의 차이를 보이므로 세습무와 강신무의 중간형이란 인상을 준다.

접 공수를 하지만, 제주도 심방은 무점구를 통해 신의 의사를 간접적으로 전달한다. 말하자면 강신무는 신령과 일체화하는데 비해 제주도 심방은 어디까지나 신의(神意)의 전달자일 뿐이다.

심방이 굿판에서 신칼과 산판으로 무점을 친 후에 ‘분부사름’을 하는 것이나, 쌀점을 통해 길흉사를 말하는 것은 신의의 대변자로서다. 그러나 심방은 신과 일체화가 되지 않았기 때문에 ‘분부사름’을 할 때 말미에 언제나 “.....분부입니다.” 혹은 “.....분부 문안입니다.”라는 말을 붙여, 심방의 말이 신의 분부임을 밝힌다. 또한 쌀점을 칠 때도 “.....종댄 함수다”, “.....멩심하랜 함수다”(멩심하라고 합니다.)처럼 직점화법을 쓰는 것이 아니라 간접 화법을 쓴다. 신앙민들은 심방의 말을 신의 말씀으로 여기기 때문에 심방의 말끝에는 “고맙수다”, “막아줍소” 등 신에 대해 의사표시를 한다.⁴²⁾

그렇다면 제주도 심방이 지니는 영력의 원천은 무엇인가? 심방이 본풀이를 구송하거나 무무와 제차를 익히고 점괘를 읽는 것은 학습으로 가능하지만, 영력은 학습으로 획득되는 것이 아니다. 제주도 심방의 기능에서 영력이 드러나는 부분은 점괘를 받는 것, 사령을 몸에 받는 것 등이다. 무병이라는 과정을 경험한 심방이라면 영력이 있을 수 있지만 무병과정 없는 세습심방일 경우는 문제가 달라진다.

그런데 제주도 심방들은 한결같이 멩두⁴³⁾를 영력의 원천으로 여겨 신성시 한다. 마치 강신무가 내림굿을 하여 신을 받아야만 제대로 무당이 되듯이 제주도 심방은 이 멩두가 있어야 심방 일을 할 수 있다고 믿는다.

따라서 멩두를 계승받지 않고 스스로 입무한 사람일지라도 멩두를 스스로 마련해 그것을 조상신으로 모신다. 그리하여 모든 굿에서는 무조신인 조상을 위한 제상, 즉 공식상이 따로 마련되고 심방은 공식상에 무구를 올려놓고 굿을 시작하는 것이다. 심지어는 멩두를 마련한 날을 신의 생일이라 하여 그날을 기려 굿을

42) 신칼은 낫쇠로 만든 길이 27cm, 폭 2cm의 배가 볼록한 칼 뒤끝에 길이 60cm의 백지술이 30여개 달린 것인데, 이와 같은 것 2개가 1벌로 쓰인다.

심방은 신칼의 백지술 끝을 잡고 칼날 두 개가 향하는 방향을 보고 점친다.

산판은 천문, 상잔, 산대로 이루어져 있다. 산대란 낫쇠로 만든 직경 12cm, 높이 2cm의 둥근 원반을 말한다. 그 원반 안에는 직경 5cm의 엽전 2개가 각각 ‘천문’이라 쓴 것과 직경 4cm 높이 1cm 내외의 상잔 2개가 들어 있다. 심방은 이 산판을 들고 땅바닥에 던져서 쏘는데, 이때 천문과 상잔이 엮어지고 자빠지는 형태를 보고 점을 친다.

43) 제주도의 무조신화에는 최초의 무조신 3형제가 있는데, 그 이름이 본멩두, 신멩두, 삼멩두다. 심방들은 이 무조신을 자신의 조상으로 관련하여 굿에서는 언제나 무조신을 위하는 의례를 한다. 심방이 무구인 신칼, 산판, 요령을 멩두라고 하고 조상이라 하는 이유가 여기에 있다.

조성윤, 이상철, 하순애 “제주지역민간신앙의 구조와 변용” (백산서당, 2003) p218.

하고, 때로는 멩두를 마련한 날짜가 각각 다를 때는 그 각각의 날짜를 신의 생일로 관념해 의례를 행하는데, 이때 신앙민들이 이 의례에 함께 참가하기도 한다. 이는 심방뿐 아니라 신앙민까지 무구인 멩두를 신으로 관념하고 있음을 보여주는 제주도에 특유한 현상이다.

이렇게 볼 때 심방이 멩두에 대해 갖는 인식은 강신무가 자신에게 내린 신에 대해 갖는 관념과 다를 바 없으며, 강신무에서 그 수호신이 영력의 원천이들시 제주도 심방에게는 멩두가 영력의 원천이 되는 것이다.

앞에서 살펴본 바와 같이 제주도 심방은 다른 지역의 무와는 구별되는 성격적 특성이 있다. 이러한 성격적 특성은 심방의 직능에도 그대로 반영된다. 제주도 심방은 세습무의 가장 큰 특성인 제의를 주관하는 사제적 역할을 겸하며 동시에 강신무에게나 가능한 영매의 기능도 발휘한다.

또 낚들임을 행하는 것과 같은 치료자의 역할도 가능하다. 따라서 제주도 심방을 강신무 혹은 세습무로 구분 짓는 것은 큰 의미가 없다.

3. 신당의 종류와 형태

당이란 신이 좌정해 있다고 관념하는 장소이다. 현재에도 도심을 제외한 거의 대부분은 마을에 한 곳 이상의 당이 있으며, 한 마을에 서너 곳 혹은 10여 곳의 당이 있기도 하다. 그런데 이렇게 많은 당은 그 기능이나 위치, 형태가 무척 다양한데, 조선조 문헌으로 짐작하건대 현재 파악되는 당의 종류나 형태는 역사적 시간의 흐름에도 불구하고 큰 변화가 없이 전해오는 듯하다.

제주도 당⁴⁴⁾의 유형이 역사적 변화에도 굴곡없이 전승돼 온다는 점에서 제주도 당신앙의 견고함을 다시 확인하게 된다. 이제 제주도 당의 면면을 제대로 이해하기 위해 당의 기능, 당의 위치 및 형태, 당의 제일, 당신의 좌정형태, 신체별로 분류를 하고 특히 제주도 당신앙의 특이한 현상인 가짓당⁴⁵⁾의 다양한 형태를 살펴본다.

제주도의 신당은 본향당, 일뤼당, 여드렛당, 해신당, 산신당으로 나누어진다.⁴⁶⁾

44) 제주도 교육청 “제주의 전통문화” (제주도교육청, 1996) p381.

45) 조성윤, 이상철, 하순애 “제주지역 민간신앙의 구조와 변용” (백산서당, 2003) p133.

46) ‘동국여지승람’ 제주목 풍속조에 보면, ‘제주 풍속에 대체로 산, 숲, 냇물, 연못, 언덕, 물가, 평지의 나무나 돌이 있는 곳에다 고루 신당을 만들어 놓는다’고 하였다. 지금도 신당은 구름, 전답, 천변, 수림, 암굴, 해변 등에 있다.

① 본향당이란 한 마을을 수호하는 신이 정주한 곳으로, 마을의 신앙민들이 제를 올리는 제장을 말한다. 신앙민들은 흔히 ‘본향’ 혹은 ‘큰당’으로 부르기도 한다. 본향당은 전통적으로 마을 단위마다 하나씩 있었다.

본향당의 당신은 마을 주민의 제반사를 관장하는 마을 수호신이라는 점에서 ‘토주관(토구관 또는 토지관)’이라 부른다. 더러는 ‘한집’, ‘토주관한집’, ‘본향한집’이란 용어로 본향당신을 일컫기도 한다. 본풀이의 사설에서는 대개 “낳는 날은 생산, 죽는 날은 물고, 호적, 장적 차지한 한집”이라 해서 한집이 당신을 일컫는 용어임을 짐작케 한다.

전통적으로 본향당은 마을 신앙민의 집단적 참여 속에 마을의 안녕을 기원하는 당굿이 행해졌으며, 경우에 따라서는 개별적 비념을 하는 곳이기도 하다.

현용준이 1960년대 제주도 당을 조사한 바에 의하면, 그가 조사한 277곳의 당 중 본향당 계열이 모두 123곳이다. 현재는 본향당으로 불리면서도 당굿을 하지 않거나 또 서로 다른 기능의 당이 합당된 곳도 있다. 따라서 현재에는 본향당이라 불리는 곳이라 할지라도 기능적 측면에서도 여타의 당과 구분되지 않는 곳이 더러 있어 본향당의 수를 정확하게 파악하는 데는 문제가 있다.

② 일뤼당의 명칭은 제일이 매 7일(7일, 17일, 27일)인 데서 유래하며 당신의 명칭도 일뤼또, 일뤼할망, 일뤼중저 등으로 불린다. 이들 신은 모두 여신으로 관념한다. 일뤼당신의 기능은 육아, 치병으로 주로 아이들이 복통, 피부병을 낫게 한다고 알려져 있다. 피부에 생기는 병을 제주도 방언으로 ‘허물’이라 하는데, 이에 따라 일뤼당신을 허물할망이라 부르는 곳도 많다. 일뤼당은 제주도 전역에 고르게 분포돼 있으며, 당의 구체적인 명칭 오름허리일뤼당, 폭남밭(팽나무가 있는 곳)일뤼당, 소금막일뤼당 등에서 알 수 있는 것처럼 대개 당이 위치한 지경을 나타낸다.⁴⁷⁾

③ 여드렛당의 명칭은 제일이 매 8일(8일, 18일, 28일)인 데서 유래하며, 당신의 명칭도 여드레또, 여드레할망이라 한다. 이 당은 표선면 토산리의 여드렛당

47) 제주도의 무속신앙의 흐름에는 조선조 19대 숙종 28년 이형상 목사가 ‘당 오백 절 오백을 부수었다’는 무불타파를 중심으로 전후 양기에는 제주도 의 무속신앙은 고요하게 지속되는 유성기였으나 그 이 후의 후기에 들어서면서는 이재수의 난의 민족 문화 말살 정책에 따른 신사참배 강요와 근래의 미신타파에 잇단 일련의 신생활운동 전개에 수반하는 관 의 압력등 꽤 그 양상이 복잡하게 나타나고 있음을 지적할 수 있음은 제주도 의 종교사 의 면에서도 큰 의미가 있다.

진성기 “제주도 무속논고-남국의 무속” (민속원, 2003) p150.

이 기원이라고 하며, 사신을 모시는 당이라고 한다. 이 당의 당신은 모계를 통해 계승된다고 하는데, 그런 점에서 본다면 여성의 결혼에 의해 여드렛당의 분포가 확산된 것으로 보인다. 현재 여드렛당은 서귀포를 중심으로 안덕면, 표선면, 성산면 등지에 분포돼 있다. 산분지역은 드물게 한두 군데 분포돼 있을 뿐이다.

여드렛당은 여타의 당이 그 명칭에서 신의 직능이 뚜렷하게 드러나는 것과 달리 그 직능을 구분하기가 모호하다. 그러나 여드렛당을 다니는 신앙민들은 육아, 치병을 비롯해 가정의 안녕까지 당신에게 기원한다.

④ 해신당이란 어업에 종사하는 사람들이 다니는 당으로 주로 ‘개당’, ‘돈짓당’, ‘남당’, ‘해신당’등으로 불린다. 이 당의 당신은 당의 명칭에 따라 개하르바님, 개할마님, 돈지하르바님, 돈지할마님, 남당하르바님, 남당할마님 등으로 불린다. 한림읍 금릉리에는 ‘술일당’ 혹은 ‘술일하르방당’으로 불리는 당이 있는데, 이 당의 당신은 영감으로 불리는 도깨비신으로서의 풍어를 관장한다. 술일은 제일을 나타내는 것이기도 한데, 실제 신앙민들은 바닷일에 관련된 사람들로서 초하루, 보름에 당에 다닌다. 이로 보아 이 당 역시 해신당이며, 술일은 포구를 뜻하는 ‘개’를 ‘개’로 변형시킨 것인 듯하다.

이 해신 계열의 당에는 대개 어부와 해녀가 함께 다니는데, 지역에 따라서는 남녀가 분리돼서 다니기도 한다. 즉 한경면지역에서는 해녀들이 전혀 개당에 다니지 않으며, 특별히 서귀포시 대포동에는 남자들이 다니는 ‘어부만’과 해녀들이 다니는 ‘좁녀당’⁴⁸⁾이 구분돼 있기도 하다.

⑤ 산신당은 산신을 모신 당으로 당신은 산신평, 하로산포, 산신평관 등으로 불린다. 주로 목축관련 신앙민들이 다니는 당이다. 과거 제주도에서 목축이 성했을 때에는 소나 말을 기르는 사람들이 목축업의 번성을 기원하는 산신당의 수가 많았을 것으로 짐작된다. 그러나 현재는 본향당신이 산신평인 경우를 제외하면 독자적인 기능을 드러내는 산신당은 제주시 영평동의 산신평과 구좌읍 송당리의 산신평 정도가 남아 있을 뿐이다. 그나마 구좌읍 송당리는 목축업을 하는 사람들이 간간히 찾기도 하는데, 제주시 영평동은 이미 산신평의 기능을 상실했으며, 현재는 무속인들의 기도처가 되고 있다.

제주도 내에 신당이 많은 만큼 다양한 장소에 위치해 있다. 문무병 박사 학위

48) 서귀포시 대포동의 ‘좁녀당’은 해녀들만 다니는 곳인데, 바위가 제법 커 바위 뒤편을 타고 10여 미터는 죽히 돌아야 꼭대기에 이를 수 있다.

바위 꼭대기에는 자그마한 나무가 있어 거기에 물색을 건다. 이러한 바위형 당 역시 굴형과 마찬가지로 그리 많지 않다.

논문에서 신당의 위치를 구릉형(동산형), 전답형, 천변형, 해변형, 수림형(잡목널굴형), 궤형(암굴형)등 6종류로 분류했는데, 이 분류는 신당 위치의 다양성을 보여준다. 그런데 해신계열의 당이 해안에 위치한 것 외에도 신당이 위치하는 장소와 신당의 성격 간에 어떤 연관성을 추출하기는 어렵다. 게다가 천변형이거나 궤형이라 하더라도 주변이 수림인 곳이 대부분이어서, 전체적으로 본다면 수림 가운데 위치해 있는 당이 압도적으로 많다.

한편 당은 신성의 의미를 부여한 공간, 정성으로 비념하는 공간이기 때문에 당의 위치는 아무래도 일상적인 거주공간, 즉 마을의 중심에서 떨어진 곳이어야 했을 것이다. 아마도 문무병씨의 연구에 나타난 것처럼 과거에는 당이 위치한 장소는 마을의 중심에서 떨어진 곳이었을 것으로 추정된다. 현재도 당이 마을과 일정한 거리를 둔 곳에 위치한 점은 크게 다르지 않으나, 그런데도 마을 가까이 혹은 마을 가운데 위치한 당도 있고, 심지어는 주택에 면해 당이 있거나 개인소유의 밭이나 농장 가운데 당이 있는 곳도 있다. 이것은 당이 마을의 중심 혹은 생활공간으로 이동한 것이 아니라 마을의 공간적 규모 내지 주택지가 확장되거나 마을의 중심이 이동한 결과로 생각된다. 이렇듯 마을의 공간구조 변화에도 불구하고 당이 원래 자리에 존속되고 있는 사례, 일상생활 공간 안으로 편입된 채 당이 존속하고 있는 사례에서 제주도인이 지니고 있는 독특한 당신앙의 일면을 엿보게 된다.

① 신목형

신목을 중심으로 당을 이룬 것을 말한다. 신목으로 관념하는 나무는 대개는 수령이 오래된 것, 가지가 많이 뻗어 넣은 공간을 가려 주는 것 등인데, 팽나무가 신목인 경우가 가장 많다. 따라서 신목 중에서 보호수로 지정돼 관리되는 나무도 많다. 그런데 신목이 한두 그루 있는 곳도 있지만, 여러 그루가 숲을 이룬 곳도 있다. 신목이 있는 당은 대부분 신목 아래 제단을 마련하지만, 신앙민의 편의를 고려해 신목과 떨어져 제단이 마련돼 있기도 하다.

이때 신목을 중심으로 일정한 공간이 제장의 역할을 하는데, 당에 따라서는 제장이 분명히 구분되도록 돌담이 둘러쳐 있기도 하다.

이러한 신목형 당이 제주도의 당에서 가장 많은 수를 차지하고 있는데, 그런 점으로 미루어 신목형이 당의 가장 기본적인 형태라고 생각된다.

② 굴 형

굴형은 자연동굴을 신당으로 삼은 것인데, 이것은 화산도인 제주도에 볼 수

있는 독특한 형태다. 굴이라고는 하나 길게 이어진 형태는 아니며 바위굴 정도다. 제주도 방언으로는 이런 형태의 굴을 ‘퀘’라고 한다. ‘퀘’는 크기에 따라 수십 명이 들어갈 수 있는 것도 있고, 몸을 굽혀서 겨우 제단을 차릴 정도인 것도 있다. 서귀포시 보목동의 ‘조녹잇당’과 중문동의 ‘ㄷ람지퀘당’은 상당히 큰 퀘여서, 퀘안에 제단이 마련돼 있고, 수십 명이 한꺼번에 들어가 제를 지낸다. 제주시 오라동의 ‘도노미 분향당’과 애월읍 상귀리 ‘황다리퀘당’은 퀘 자체는 크지 않아 그 안에 제물을 차릴 정도밖에 되지 않지만, 퀘 주변의 넓은 공간을 제장으로 삼고 있다.

퀘를 중심으로 한 당은 그리 흔한 것은 아닌데, 앞에서 언급한 당과 제주시 용강동 ‘웃무드네퀘당’정도다. 그런데 이렇게 퀘로 이루어진 당은 모두 신앙민들에게 ‘센 당’으로 인지돼 있고, 다른 마을 의 신앙민들조차 큰당으로 인정한다. 아마도 퀘가 만들어 내는 분위기, 즉 장소의 신비성 때문인 듯하다.

③ 바위형

바닷가 넓은 암반을 당으로 삼은 경우다. 성산을 종달리의 ‘생개납돈짓당’이나 서귀포시 대포동의 ‘좁녀당’은 바닷가에 돌출한 바위를 당으로 삼은 것인데, 바위 곁에 있는 조그만 나무를 신목으로 삼아 거기에 지전물색을 걸기도 한다. 종달리의 ‘생개납 돈짓당’은 주로 배를 가지고 있는 선주들이 다니는데, 더러는 배를 팔고 난 뒤에도 계속해서 다니기도 한다. 대포동의 ‘좁녀당’은 해녀들만 다니는 곳인데, 바위가 제법 커 바위 뒤편을 타고 10여 미터는 족히 돌아야 꼭대기에 이를 수 있다.

바위 꼭대기에는 자그마한 나무가 있어 거기에 물색을 건다. 이러한 바위형 당 역시 굴형과 마찬가지로 그리 많지 않다. 앞에서 언급한 것 외에 제주시 이호동 ‘붉은 왕돌 할망당’과 바닷가 넓은 암반을 당으로 삼은 제주시 외도동 ‘두레빌렛당’, 구좌읍 세화리 ‘갯갯 할망당’, 구좌읍 평대리 ‘해신당’ 등이 있다. 전반적으로 바위형 당은 모두 해안 에 위치해 있으며, 주로 어업과 관련된 신앙민들이 다닌다.

④ 당집형

당집형은 당집을 지어 그곳을 당으로 관념하는 경우다. 당집의 규모는 각각이다. 겨우 비가림을 할 수 있을 정도의 규모가 있는가 하면, 수십 명이 함께 앉을 수 있을 정도로 큰 규모도 있다. 비가림 수준의 당집은 대개 당집 주변에 수목이 무성하거나 신앙민이 제장으로 인식할 만한 공간이 있다. 반면 당집의 규모

가 큰 곳은 주변에 수림이 있을 경우에도 신앙민들은 당집을 제장으로 인식할 뿐, 당집 밖의 공간은 제장으로 인식하지 않는다. 당집 안의 구조도 다양하다. 간단하게 제단만 만든 곳도 있고 제단 위에 '본향지신위'라는 위패를 모신 곳도 있다. 또 신상을 만들어 모셔 놓고 그것을 신체로 관념하기도 한다. 당집의 규모가 큰 당으로 대표적인 것은 구좌읍 하도리 '삼심당', 구좌읍 행원리 '큰당'과 '남당', 성산읍 수산리 '울뢰모루 하로산당', 성산읍 삼달리 '웃카름당', 성산읍 온평리 '진동산본향한집', 표선면 표선리 '저바당한집', 애월읍 고내리 '큰당' 등이다.

⑤ 담 형

기본적으로 당에는 제주도 특유의 돌담이 쌓여져 있는 경우가 많다.

신목형의 당은 물론이고 궤형이나 바위형의 당에도 제장을 구분하기 위해 돌담이 쌓여져 있다. 그러나 당의 형태에서 담형을 따로 분류하는 것은 신성한 공간을 상징할 만한 신목, 신석, 당집 등이 전혀 없이 다만 둥글게 혹은 사각형의 돌담이 갖는 조형성 자체가 당으로 인지되는 경우 또 구좌읍 김녕리 '서문하르방당', 제주시 화북동 '운동지 영감당'처럼 미륵돌을 신석으로 관념하는 경우에도 돌담의 조형성이 제장으로서 당의 의미를 부각시키는 경우를 구분하기 위해서다. 신석이 있는 앞의 두 경우를 제외한 담형의 당에는 대체로 간단하게 제단이나 궤를 만들어져 있는 곳이 많다. 그 어느 경우든 이러한 형태의 당은 돌담을 쌓아 그곳이 신성한 제장임을 나타낸다. 담형의 당은 주로 바닷가 언덕에 위치해 있다.

⑥ 복합형

앞에서 당의 형태를 여러 가지로 분류했지만, 각 당이 한 가지 형태로 구분되는 것은 아니다. 신목형의 당에 반듯하게 돌담이 쌓인 경우도 있고, 역시 신목형의 당이지만 당집이 있는 경우도 있다. 또 구좌읍 세화리 '갯것할망당'처럼 바닷가 넓은 암반을 당으로 관념하면서도 돌담의 조형미가 두드러지는 경우도 있다. 그런데 이러한 경우를 또 다른 형태의 당으로 구분하는 것은 무의미할 것이다. 신앙민들은 당신이 좌정해 있다고 관념하는 곳, 실제 제의가 행해지는 장소를 당으로 인식하기 때문이다.⁴⁹⁾

49) 당시 신당을 파괴한 사실로 이름 높은 이혈상 목사의 '남환박물' '풍속조'에 "각자가 삼읍에 있는 신당 129개소를 소각하고 또 사가에서 신에 기도하는 물건이나 길가 총림에 있는 것과 무적배의 신의와 신철 일체를 다 불태웠습니다. 심지어는 나무 뿌리를 파괴"라는 대목이 있다. 이 대목으로 미루로 보면 당집이 있는 신당 129개 뿐 아

신체란 신이 머무는 곳이요, 달리 말하면 신의 몸체로 상징되는 것이다. 우리가 당 하면 우선 커다란 나무에 물색이 걸려 있는 풍경을 떠올리듯이, 제주도 전체로 보면 큰 나무를 신이 좌정해 있는 것으로 관념하는 신목형이 가장 많다. 신목으로 삼은 나무의 종류도 다양하지만, 제주도 전 마을에서 흔하게 볼 수 있는 팽나무를 신목으로 삼은 경우가 압도적으로 많다. 팽나무가 가지를 뻗어 스스로 만들어 내는 조형미는 다른 수종과는 비교가 안 될 정도로 아름다운데, 수령이 오래된 팽나무가 만들어 내는 분위기는 경외로울 정도다.

그런데 제주도 화산섬이기 때문에 나타나는 지질적 특성에 따라 바위굴이나 혈이라고 할 수 있는 바위의 틈새를 신체로 삼은 곳도 있다.

굴이라고 하지만 동굴처럼 깊이 통로를 형성한 것은 아니어서 제주도 인들은 이러한 굴을 오히려 ‘궤’라고 관념한다. 제주도에서 ‘궤’라는 말의 뜻은 그 용례로 볼 때 작은 공간, 구멍 혹은 틈새의 뜻으로 해석된다.

가짓당이란 ‘가지 갈라 온 당’이란 뜻으로, 특정한 당의 당신을 다른 곳에다 따로 모시는 경우를 말한다. 신목이 있는 당의 경우 실제로 그 신목의 가지를 갈라 다른 곳에 당신을 모시는 상징으로 삼기 때문에 ‘가지 가른다’는 의미를 쓰기도 하고, 때로는 당의 신물을 똑같이 모시는 행위를 통해 본래의 신당에서 나누어 왔다는 상징으로 삼기도 한다.

가짓당⁵⁰⁾은 근간에 설립된 곳도 있지만, 아주 오래 전에 설립된 곳도 있다. 근간에 설립된 곳은 대부분 자신이 다니던 당에 가기가 어려워졌을 때 자신의 거주지 부근으로 당의 가지를 갈라 온 경우다. 한편 아주 오래 전에 가지 갈라온 당 중에도 가짓당이 마을의 본향당이나 일뤼당 혹은 여드렛당으로 인지되고 있는 경우도 있다. 이런 경우에는 그 가짓당에서 또 다른 가짓당이 설립되기도 한다. 예컨대 안덕면 감산리 ‘도그샘이 일뤼당’으로부터 가지 갈라 안덕면 창천리 ‘닥밭일뤼당’이 설립됐는데, 다시 창천리 내에서 가지 갈라 창천리 ‘영밭일뤼당’이 설립됐다.

그런데 가짓당은 여성의 혼인으로 설립되는 경우가 많다. 한 마을에 인근 마을

나라 자연 그대로의 특정 공간에 위치한 신당도 다수 있었다는 추정이 가능하다.

50) 가짓당은 인구 이동 및 통혼권과 당신앙의 관계성을 더듬어 볼 수 있는 실마리가 되기도 한다.

인구이동과 마을 외혼의 비중이 높은 곳일수록 그렇지 않은 곳보다는 가짓당이 여러 군데 마련되거나 중산을 찾는 신앙민이 많을 수밖에 없다. 하지만 중산을 설립하지 않고 타지에 시집 온 사람 중 저마다 개별축원의 신당을 따로 모시는 경우가 있다. 이런 가짓당은 개별적으로 모시는 당이기 때문에 드러나지 않아 일일이 파악하기가 힘들다. 과거에는 이러한 유형의 가짓당도 많았으리라 짐작되는데, 근래 당신앙의 약화와 더불어 개별적인 가짓당도 소멸돼 간 듯하다.

여성이 시집왔을 때, 그 여성은 제각기 마을별로 가짓당을 만들기도 하지만 아예 한 곳에 가지 갈라 온 여러 당신을 모시기도 한다.이렇게 여러 곳의 가지 갈라 온 당신을 한 곳에 좌정시킨 것을 중산이라고 한다.

Ⅲ. 연극 텍스트의 영등굿

1. 제주도의 영등굿

제주도는 음력 2월 달에 곳곳에서 <영등굿>을 한다. <영등굿>을 직접 보면서 생각할 수 있는 것은 우선 “원형”이나, “남아있는 원형”이나를 구분하는 문제, 그리고 다음 단계에서는 “어떻게 하면, 원형을 보존하고 전승할 것인가” 또는 “창조적으로 계승 발전시킬 것인가”하는 문제이다. 오늘날의 <영등굿>은 분명 남아있는 원형이다. 사라진 굿을 보충한 ‘원형’을 만들기 위해, 지금은 자취를 감춰버린 <악마>가 영등굿의 어떤 제차에서 연행되던 놀이굿인가 하는 문제가 자주 원형 보존과 함께 논의가 되어 왔다.

<칠머리당굿>⁵¹⁾이 국가 지정 문화재로 지정되면서, 당굿과 영등굿의 결합, ‘굿 중놀이’인 <영감놀이>의 삽입 등의 원인을 캐는 것도 <영등굿> 연구에 중요한 과제다. 그리고 이러한 문제의 해결과 함께 다시 보존이나 창조적 계승이나 하는 실제적인 문제를 다시 생각해 보아야 할 것이다.

지금까지의 맹목적인 보존은 문화를 골동품으로 만들어, 전시용이나 관광 상품으로 개발해 보자는 다목적 적인 정책만이 있었을 뿐, 진정 “아래로부터의 예술”, ‘현장으로부터의 예술’은 없었기 때문에, 상실된 가치를 새로운 사회의 토대 위에 새로운 가치로 복원시키는 문제가 중요하게 부상하고 있다. 결국 제주도의 대표적인 축제 문화를 복원하기 위하여, <영등굿>의 창조적 계승 문제가 논의되어야 할 것이다.⁵²⁾

51) 제주 칠머리당굿 : <중요무형문화재 제 71호, 기능 보유자: 김연수.>

제주도는 음력 2월에 곳곳에서 ‘영등굿’을 한다.

‘칠머리당굿’은 그 중 대표적인 영등굿으로 국가지정 문화재로 보존되고 있다.

지금까지 자료를 종합해 보면, 영등신은 겨울에서 봄으로 계절의 전환기에 찾아오는 외래신으로, 서북 계절풍과 함께 마지막 꽃샘추위를 몰고 오는 풍신이며 농경신이다. 따라서 영등굿은 이 신이 오는 시기, 즉 계절의 전환기에 이루어지는 세시풍속이며, 풍년을 기원하는 굿이라 할 수 있다. 칠머리당의 영등굿은 음력 2월 초하룻날 영등신을 맞이하는 ‘환영제’를 하고, 14일에 영등신을 보내는 ‘송별제’를 한다.

52) 영등굿을 보존하기 위하여 첫째, 전승 여건을 점검하여야 한다. 전승되지 않을 것을 억지로 만들어 강요할 수는 없다. 전승 여건은 적어도 ‘영등굿’을 집행하는 기능 보유자로서 매인 심방, 단골 신앙민으로서 마을 공동체 집단, 경제적 물적 토대 등이 확보되어야 할 것이다.

마을 주민은 전승과 향유의 주체자로서 축제를 계획하고 집행할 수 있는 능력을 길러야 하며, “영등굿”을 마을의 주기적인 연례 행사이며, 세시 풍속인 축제로 만들어 나

(1) 영등굿의 신화적 상상력

외눈박이 나라설 :

옛날 저승 사람도 아니며, 용왕,사람도 아닌 영등대왕이 용황제국에 노닐고 있었다. 한수리 고깃배가 풍랑을 만나, 사람을 잡아먹는 외눈박이 나라로 불려 가고 있으니, 큰 왕석위에 앉아, 그 바위 속에 어선을 감추어 주고, 한수리 어부들을 살리려 하였다. 외눈박이들은 먹이를 놓치고 돌아갔다. 영등대왕은 어부들에게 고향으로 배를 저어 가면서, “관음보살”을 외치며 가면 무사히 고향으로 돌아갈 수 있다고 하였다. 어부들은 “관음보살”을 부르며, 무사히 고향으로 오게 되었는데, 육지가 나타나자 어부들은 안심이 되어 “관음보살”을 부르지 않았다. 다시 풍랑을 일어 배는 외눈박이 나라로 불려 갔다. 다시 어부들은 영등대왕의 도움을 받고, “관음보살”을 부르는 것을 명심하여 무사히 고향으로 돌아왔다.

강남천자국 설 :

영등신은 영등하르방, 영등할망, 영등대왕, 영등호장, 영등우장, 영등별감, 영등좌수 해서 모두 일곱 신위이다. 음력 2월 영등달이 들면, 이 신들은 강남천자국에서 제주절섬에 산 구경 물 구경하러 오는데, 맨 먼저 한림을 귀덕리 ‘복덕개’라는 포구로 들어온다고 한다. 그리하여 한라산에 올라가 오백장군에게 현신 문안을 드리고, ‘어승생 단골머리’로 ‘소렘당’으로 ‘산방굴’을 경유하여 ‘ㄷ리디곳’까지 돌면서 복숭아꽃 동백꽃 구경을 하고 다니며, 세경 너른 땅에는 열두시만국씨를 뿌려 주고, 갯가 연변에는 우무, 전각, 편포, 소라, 전복, 미역 등을 많이 자라게 하는 해초 씨를 뿌려 준다. 이 신이 돌아가는 시기는 영등송별요에 보면, “각리 각리 마을 마을마다, 지부찌 두고(씨를 뿌려 두고) 산 구경 물 구경 해 가지고, 소섬 ‘질진각’으로 송별요해서 평안바당으로, 강남천자국으로 지놓아갑니다.”하는 걸로 보아 영등 2월 보름날 우도 면으로 해서 제주 섬을 떠나는 것으로 되어있다.

가야 한다. 또한 전수 교육은 원형 그대로 길이 전승시켜야 하며, 전수 교육은 원형 전승을 위한 계획과 연구, 그리고 기능 수련이 동시에 이루어질 수 있는 ‘보존회’ 활동을 활발히 하여야 할 것이다.

(2) 영등굿의 역사

조선조 성종 때 편찬된 풍속, 지리서인 “동국여지승람(東國輿地勝覽)” 제주 풍속조(風俗條)를 보면, “2월1일 귀덕,금녕 등지에서 목간(木竿)12개를 세우고 신을 맞아 제사한다.

매월리(涯月里) 사람들은 떼배에 말머리 모양을 만들고 채색된 비단으로 꾸민 약마희(躍馬戲)를 함으로써 신을 즐겁게 한다. 이 행사는 15일해야 끝나는데, 이것을 연등(燃燈)이라 한다. 이달에는 승선(乘船)을 금한다.”는 기록이 있다.

조선조 순조 때 홍석모가 편찬한 “동국세시기” 2월조에는 이 내용과 똑같은 기록과 함께 “영남지방에서는 집집마다 신에게 제사하는 풍속이 있는데, 이를 영등이라 한다. 신이 무당에게 내려서 동네로 나돌아 다니면 사람들은 다투어 이를 맞아다가 즐긴다. 이 달 1일부터 사람을 꺼려 만나지 않는데, 이렇게 하기를 15일에서 또는 20일 까지 간다.”는 기록이 덧붙여 있음을 볼 수 있다. 그 뒷부분 제주풍속에 관한 내용은 500년 전에 있었던 기록을 그대로 인용한 것이므로, 지금으로부터 150년 전까지 그 풍습이 그대로 전해 내려오고 있었는지는 알 길이 없다.⁵³⁾

이상의 간단한 기록들에서 우선 알수 있는 것은, 예부터 제주도의 영등굿을 대대적인 촌락 공동제의였으며, 육지에서의 그것은 가정을 단위로 한 개별제의였다는 점에서 지금과 별 차이가 없다는 사실이다.

또 하나는, 제주도에서나 경상도 지역에서나 지금보다는 예전의 신앙행위의 규모가 크고 흥성했으리라는 느낌이 든다는 점이다. 어울러 여기서 한 가지 언급해 둘 것은, 앞서 말한 약마희의 쇠잔형을 배방선에서 발견할 수 있다는 점이다. 생존해 있는 노무들의 최근의 증언자료에 의하면, 그같은 점이 추적된 바 있다. 즉 그내용은 다음과 같다.

‘약마희’란 제주도 방언 ‘테몰이놀이’의 이두식표기로서, 표준어로는 ‘떼몰이놀이’라는 뜻이다. 즉 떼배를 노 저어 빨리 몰아가는 놀이인 “경조민속이었다. 이와 같은 놀이는 북촌리 같은 마을의 영등굿에 최근까지 전승되어 오고 있다. 그 당시 배라고는 대부분 떼배를 가졌던 마을사람들이 영등굿이 끝나자 각자 자신의 떼배에 신을 보내기 위한 짚배를 싣고 먼 바다까지 경조해서, 장원 즉 일등을 하면 그해 고기잡이가 잘 된다고 믿고 있었다.⁵⁴⁾

이를테면, 영등굿의 마지막 순서인 배방선 하나만 보아도, 당초의 그것이 그토

53) 장주근,이보형 “굿-제주도 영등굿” (열화당, 1992) p93.

54) 장주근 이보형 “굿-제주도 영등굿” (열화당, 1992) p71.

록 활기와 열의에 찬 경조였는데, 오늘날은 짚배 하나만을 달랑 만들어 띄우는 것으로 변모되었으며, 게다가 그것도 면수동의 경우처럼 허름한 종이상자의 형태로까지 쇠잔해 왔던 것이다.

이상일 교수는 “가락국의 희락사모지사는 그 자체가 오늘날 그대로 그 전통권에서 재연된다면 그 지역의 페스티벌이 될 수 있을 것이다. 옛 신화를 재연하는 놀이로서 그와 같은 말달리기와 뱃놀이가 면면히 계승된다면, 그것은 바로 근원에서 연유하는 한국의 축제일 수가 있다고 하면서 다소 아쉬움을 남기고 있다. 그런데 바로 그러한 놀이가 제주도에서는 얼마 전까지 전해 내려온 셈이다. 어쨌면, 그것은 이제 미신타파의 대상이 아니므로 그대로 계속 이어진다 해도 좋으리라는 권장의 말 한마디로 그 재생이 가능할지도 모른다. 다만 이제 때때는 거의 그 자취를 감추었으니, 거룻배들이 많은 마을에서라면 그것으로도 가능하지 않겠는가 하는 생각도 든다.

제주도 곳곳 특유의 흥미 있는 연희 가운데 하나인 “세경놀이”도 본래 영등곶에 그 근원을 두고 있다고 한다. 1982년도에 있었던, 10년 만에 부활된 소섬 영등곶의 경우에도 여러 노인네들의 말을 종합해서 세경놀이를 복원했고, 옛 칠머리당의 영등곶의 경우에도 용왕맞이 다음에 세경놀이를 하고 나서 씨드림과 지던 지기를 하는 것을, 안사인은 그가 20여세 되던 무렵(40여년 전)에 분명히 보았다고 증언한 바가 있다. 영등곶을 무리를 해 가면서까지 하루 동안에 끝내자니 자연 이것저것 모두 빠지게 되며, 씨드림에서의 오곡의 씨뿌리기도 세경놀이가 간소화한 형태이거나 아니면 그 잔재일 것이라고 그는 말하고 있다. 송석화의 말대로라면, 영등신은 농어황신이었고, 제주도에서도 역시 농신의 성격은 띄고 있으니 당연히 농경의례도 끼일 수 있었겠는데, 해녀사회라는 제주도의 독특한 성격과 함께 하루 동안에 행해지는 것으로 단축되어 온 영등곶에서 그것은 오늘날과 같은 잔형을 남기고 있는 것인지도 모른다.

동해안의 별신굿들은 대부분이 7,8일씩 계속되기도 하는데, 하루 동안의 영등곶도 제대로 하지 못했던 제주도의 경우, 전통적으로 행정당국의 단속이 얼마나 심했던가를 새삼 실감하게 된다.

2. 영등곶의 연극 기호

(1) 공연 환경으로서의 곶판

공연의 의미를 창조하기 위해 사용된 개별적인 기호체계들은 독립적으로 뚜렷

하게 분리되거나 의식적으로 지각되지 않는다. 이 모든 개별 기호들은 하나의 유기적인 전체의 일부일 뿐이고, 이들은 유기적 전체 안에서 끊임없이 상호보완하며 작용한다. 그리하여 동시에 사용된 여러 기호들과 기호체계들 사이에서 생긴 대조나 내적 긴장으로부터 새로운 의미가 창조된다. 그러므로 한 공연이 관객에게 전달하는 의미는, 상호의존적인 기표들의 복잡하고 다중적인 구조가 만들어내는 전체적인 영향으로부터 비롯된다.⁵⁵⁾

그런데 하나의 기호가 그 기능을 하기 위해서는 그것이 기호로서 인식되고 표시되어야 한다. 공연이 시작되면 가장 일상적이고 하찮은 존재라 할지라도 무대라는 틀 안에서는 의미를 전달하는 요소로 전환된다. 일단 틀 안에 있는 모든 것은 주목을 요하는 의미를 갖게 되어, 공연의 형식적 패턴으로 흡수된다. 공연 공간은 그 안에 전시되고 있는 세부적인 모든 것을 기표로 전환시키고, 관객들은 극중에 일어나고 있는 것에 관한 기본적인 정보를 공연 공간으로부터 지각하고 확립한다.⁵⁶⁾

이로부터 공연의 좀더 높은 차원의 의미가 발현된다. 관객이 공연의 의미를 받아들이는데 있어 공연을 에워싸는 환경은 상호 소통의 출발점이 되며, 공연 공간은 그 자체만으로도 그 의미를 창출해낸다. 관객이 공연을 프로시니엄 무대에서 관람하느냐, 야외무대에서 관람하느냐에 따라 그 영향력과 의미는 크게 달라질 것이며 관객에게 요구되는 역할도 변한다. 공연의 의미를 일차적으로 발생하는 공연 환경에 따라 관객은 눈앞에서 벌어지는 일에 대해 그들의 기대의 수위를 조절하고, 이러한 기대의 수준은 관객들의 수용적인 기분을 조정하는 일 뿐 아니라 그들의 관람 태도와 더불어 개별적인 공연의 요소들이 해석될 의미나 공연의 전체적인 의미가 이해되는 방식에 결정적인 역할을 한다. 즉 공연의 틀은 다른 제작 요소들이 그 지점에서 해석되어야 할 수준을 조절한다고 할 수 있다. 이 장에서는 굿판에서 관객이 굿의 제요소와 어떻게 상호작용을 하는지에 대한 논의를 공연이 일어나는 환경, 즉 굿판에 대한 고찰로부터 시작하고자 한다.

심방들이 연희하는 장소를 속칭 굿판, 또는 굿청이라 하는데, 이곳에서 심방들은 가무를 통하여 제의를 사제하는 것이다.

굿터를 꾸미는 제상과 신기, 장식품등이 지역이나 굿의 규모에 따라 다르지만 기본적인 것은 전면 중앙에 제물이 차려있는 제상이 있고, 중앙에는 심방이 자리할 신자리가 깔려 있으며, 장고, 설쇠, 징을 치는 악사들은 심방을 마주보는 것에 떨어져 앉는다. 그리고 잭이들 뒤에 구경꾼들이 굿상 쪽을 향해 앉음으로써 굿판이 형성된다. 굿판 주변에는 잡귀의 침범을 막는 장식, 신이 하강하는 신대, 신이

55) 안느 위베르스펠드, 신현숙 옮김, “연극 기호학” (문학과 지성사, 1984) p142.

56) 케어 엘람, 이기한, 이재명 옮김 “연극과 희곡의 기호학” (평민사, 1998) p78.

안좌한 신단과 신기, 신복, 액을 풀기 위한 고풀이, 이승과 저승을 왕래하기 위한 길베 등이 놓인다.

마련된 굿판에서 본격적인 굿을 시작하기 전에 부정한 것을 제거하는 과정이 있는데, 황토를 깔거나 혹은 ‘부정거리’에서 소지(소지)를 올려 주위를 돌리기도 하고 물을 뿌리기도 하여 굿하는 장소를 정화시킨다. 이는 일상적인 공간을 신성한 공간으로 전위시키기 위한 행위라고 할 수 있다. 이처럼 굿판은 일상의 세계로부터 분리되어 다른 세계, 즉 신성의 세계를 형성하며, 이곳에서 심방을 중개자로 하여 신과 인간이 만난다.⁵⁷⁾

무속은 신과 평소의 삶과는 분리되어 있다가 굿을 할 때만 공간적인 이동을 보여 인간들과 만나고 다시 본래의 위치로 돌아가는 존재라는 것이다. 현실에 문제가 생긴 인간은 굿판을 마련하고 그 자리에 신을 불러 모셔 문제를 해결하고자 굿을 하게 되는데, 이때 비로소 굿판은 일상의 공간에서 신성한 공간으로 전환된다. 그리고 굿판에 모인 당골신앙민들은 일상적인 자신들의 삶의 공간에서 허구적인 세계를 체험한다. 여기에서 굿은 연극의 본질과 만나게 된다.⁵⁸⁾

데이비드 콜David Cole 은 연극의 극본과 종교의 원초적인 시간의 유사함을 지적하며 이러한 현상에 대해 설명한다. 그에 의하면 우리의 삶 속에 내재하는 두가지 유형의 진리가 있다. 하나의 논리적 일관성을 충족시켜주지만 가상일 뿐 실재할 수 없는 상상적 진리(imaginative truth)이고, 다른 하나는 가시적이고 이해 가능하지만 일관성이 결여된 현재적 진리(present truth)이다. 이렇게 서로 배타적인 양자를 종합할 수 있는 가능성을 갖춘 예술 형태가 바로 연극이라고 주장한다. 즉 연극에서는 상상적 사건들이 감정적으로 물질적 사건으로 재현되어 현재성을 띠게 되므로 인간의 행위들 중 연극만이 상상적 진리를 현재적 진리로 체험할 수 있는 기회를 제공한다는 것이다. 따라서 연극이 다른 예술과 차별화되는 것은 상상적 진리를 현존케한다는 점이다.⁵⁹⁾

특히 연극이 실체화시키는 상상적 구조, 즉 극본이 모든 종교에서 발견할 수 있는 “원초적 시간”의 개념에 비교될 수 있음을 밝힌다. “원초적 시간”이라는 개념은 두 가지 특성- 첫째, 영구히 존속하는 관계들의 세계, 둘째, 현존할 수 있는 잠재력-을 구비하고 있다. 그러므로 특정한 제의의 공연을 통해 원초적 시간을 언제든지 재현존화 할 수 있고, 이러한 점에서 연극의 극본만이 가진 특성과 유사하다는 것이다.⁶⁰⁾

57) 황훈성 “기호학으로 본 연극 세계” (신아사, 2000) p146.

58) 움베르토 에코, 서우석 옮김 “기호학 이론” (문학과 지성사, 2002) p42.

59) 김경용 “기호학이란 무엇인가” (민음사, 1994) p144.

60) 안정연 “굿의 연극성에 관한 고찰” (이화여자대학교 대학원 석사학위 논문) p25.

이에 웨크너는 연극과 제의가 행위를 복원시킨다는 공통점이 있음을 지적하고 그 재료가 되는 단편들이 '그것들 자신의 삶을 가지고 있다'고 설명한다. 그러나 행위의 원초적인 '진리'나 '근원'들은 상실되고 무시되고 모순될 수도 있다는 것이다.

원초적 시간 안의 원재료들은 행위가 복원되는 과정에서 재구성되어 공연의 공간을 통해 재현됨으로써, 하나의 '판본'으로서 생명력을 얻게 된다. 공연의 재료가 된 근원적인 단편들은 그 공간 안에서 의미의 전달자로 전환되며, 하나하나의 기호가 형식적 패턴 속으로 흡입되어 단일한 체계를 만들어 가는 것이다. 이때 상상적 허구가 실재화되는 공연의 공간은 상상적 진리와 현재적 진리, 허구와 실재를 연결하는 장이 된다. 그리고 관객은 허구와 실재의 경계에 존재하는 공연 공간을 바탕으로 공연의 의미를 파악한다.

공연이 벌어지는 동안 관객은 사건이 일어나는 장소와 연속적인 공간 안에서 존재한다. 그리고 연극적 사건이 벌어지는 공간은 허구적 공간으로 전위된다. 그것은 실제와 똑같은 차원일 수도 있고 아니면 그것들이 현실에서 점유하는 것보다 훨씬 크거나 작은 공간들은 제시할 수도 있다. 또한 관객과의 관계를 어떻게 설정하는냐에 따라 공간의 의미가 달라지기도 한다. 예컨대 연극자가 관객에게 직접 말을 거는 행위는 공간의 연속성을 전제한다. 또는 반대로 공연의 공간 내에서는 관객들에 의해 점유된 공간이 전혀 존재하지 않는 것으로 가정될 수도 있다. 사건이 전개되는 공간은 다양한 공간 혹은 차원들을 관객과 공유하는 현장으로 제시될 수 있다. 연극자가 허구적 인물을 구축하는 것과 마찬가지로 연희의 장소도 허구적 공간을 창출한 것이다.

굿이 진행되는 장소인 굿판도 허구와 실재의 경계를 연결하는 경계선상에 자리한다. 앞에서 살펴본 바와 같이, 굿판은 일상적 공간을 정화하고 제의적인 장식물들을 사용하여 꾸민 후 무당이 신을 강림시키는 절차를 거침으로써 공연을 위한 특별한 장소로 전환된다. 이때 굿판은 현실의 환영을 유지하기 위한 재현의 질서에 의해 구성된 것이 아니고, 현실의 모사로서의 무대 배경이 공연 공간에서 분리되어 제시되지 않는다. 장소를 정하게 하고 굿판을 차리는 일련의 절차들이 개방되어 있어 굿에 참여한 사람들이면 누구나 그 과정을 목격할 수 있고, 성역으로 전위된 공간에 있는 장식물들, 무신도와 명도 등은 분위기를 환기시키는 장식물로 작용하는 것이다. 원초적 진리 내에 존재하던 원재료들은 직선적인 시, 공간의 질서로 시각화되어 굿판에 드러나는 것이 아니며, 굿판에는 '이것은 허구의 표상이다.'라는 것을 표시하는 배경이나 장치가 없다. 즉 허구의 세계가 말 그대로 '실재화'되어 제시되는 것이 아니다. 물론 연희를 주도하는 무당의 영역은 구별되어 있다. 그렇지만 관객 영역과의 구분이 고정되어 있는 것은 아니다. 굿이 일어나는 모든 공간은 공연과 관객을 위해 유동적으로 사용될 수 있는 것이

고, 관객과 배우 사이에는 장애물 없이 서로 직접 연결된다.

신이 좌정하고 망자가 찾아오는 특별한 장소로서 굿터가 미려한 장식물들로 꾸며지게 되더라도, 관객은 그 자체로서 고정적이고 단일한 의미로 받아들이게 되는 것은 아니다. 굿판은 수시로 변화 가능한 공간이며, 연희자인 무당과 그가 사용하는 소도구에 의해 다양한 공간적 의미가 창조된다.

특히 무대 공간의 의미는 연기자인 무당의 관습적 연기와 밀접한 관련을 갖는다.

이러한 공연에서 공간의 의미는 경제성을 기반으로 발현되는데, 무대 장치의 전환없이 연기자의 마음이나 대사로 공간을 확장 또는 축약시킨다.

연기자는 일상적인 생활공간의 변용을 통해 이와 교감하여 무대 공간 안에 실제로 존재 하지 않더라도 개념적으로 암시된 여러 환경들 사이를 자유롭게 이동할 수 있다. 그러므로 제스추어는 허구를 실재화 시키는 시각적 디자인의 한 요소가 된다. 험한 고갯길을 올라가는 듯한 연기자의 고된 걸음걸이는 관객의 상상 속에서 실제로 그런 이미지들을 창조해줄 것이다. 또 대사로 공간의 성격이 설정되기도 한다. 아무런 시각적 효과 없이 '여기가 어디'라는 설명만으로 현실의 공간은 관객들에게 허구적 공간으로 전환되는 것이다. 여기에서는 배우의 행동이 우선적으로 작용하며 그 행동은 이미지를 창조하고 공간의 경계를 정해준다.

굿에서 이러한 경제적인 공간 처리는 심방에 의 창출된다. 무조신으로 알려진 바리공주가 된 무당이 망자의 극락천도를 위해 그 넓이 가는 길을 띄워주기 위해 도령을 돈다. 이 때 무당은 굿상을 세바퀴씩 천천히 돌다가 망자가 들어가야 할 극락문 앞에 선다. 이로써 관객은 무당이 저승길을 다 거쳐 가는 과정은 무당이 공수를 주기 위해 준비 과정에서 나타난다. 무당은 공수를 주기 전에 도무를 추어 접신을 시도하는데 무악의 빠른 장단에 맞추어 점차 격렬한 도무를 춘다. 그러다가 무당이 쓰러지거나 혹은 탄성을 질러 접신의 단계를 마치고 나면 굿판에는 신으로 전환된 무당이 서있게 된다. 속의 세계에 속해 있는 한 인간이었던 무당이 이를 통해 빙의되어 신을 육체화시킴으로서 관객은 그 공간을 신적인 존재를 담은 허구의 공간으로 받아들이게 될 것이다.

또한 몇 가지의 간단한 소도구와 이와 관련된 행동으로 상황을 나타내는 것을 볼 수 있다. 이 때 쓰이는 소도구들은 극적 상황에 부합하는 상징적 의미를 갖게 되고 무당이 활용하는 무구는 그의 관습적인 연기와 관련된다.

굿판은 허구의 세계를 실재화시키는데 있어서 고정 분리된 허구의 영역을 구축하는 것이 아니라 연기자의 행동이나 말, 혹은 소도구의 적절한 사용으로 관객과의 합의된 설정을 바탕으로 만들어 간다. 허구의 영역과 현실의 영역을 분명하게 가르는 고착된 연기자-관객 구역이 없으므로 관중들은 생활공간과 연희 공간, 극적 공간의 이동을 유동적으로 받아들이고 방해물 없이 굿에 개입하게 된다.

이 때 관객의 상상적 환영 구축은 공간의 변용 가능성을 확대시킨다. 따라서
곳은 빈약한 수단과 최소한 의 소품으로 지극히 극적인 공간을 만들어 내는 것
이다. 관객과의 교류를 통해 구축된 곳판으로부터 곳을 이루는 모든 요소들이 의
미를 갖게 되고 이것은 다시 관객에게 던져진다.

(2) 배우로서의 심방

곳은 일상적인 생활공간이 성소로 전환되어 이곳에서 인간과 신이 만남으로써
이루어진다. 이 때 이를 중개하는 심방의 능력이 매개가 되어, 심방은 신화를 양
식화된 몸짓, 노래와 춤, 해학과 기지, 연극적인 상징등을 곳판에 펼친다.
이로써 무당은 “그가 속한 집단의 정신세계를 인상적인 이미지들로 정형화”하는
역할을 담당하게 되었다.

심방은 인간을 대변하는 입장에서 신께 제의 올리고 기원을 하는 사제 기능과
예언을 하는 영적인 기능을 복합적으로 수행한다. 그러나 기능상 이러한 분류가
가능하더라도, 이들의 역할은 초월적인 존재를 곳터에 강림시켜 신화적 이미지를
생산, 표현해내는 일임에는 공통적이다.

이러한 심방의 역할은 배우에 관한 데이비드 콜David Cole 의 견해에 비견된
다. 그는 연극 공연과 제의 사이에 구조 및 취의상의 유사성이 존재한다는 기존
의 주장에 대하여 그 오류를 지적하면서 자신의 견해를 전개한다.

즉 이러한 비교에서 강조되어 왔던 제의의 유형은 모방과 친연성을 가진 제의
로서, 이에 나타나는 상징적 행위가 연극의 핵심적 본질인 모방과 밀접한 유사성
을 내포하고 있다는 점이 강조된다. 그러나 모방은 부재를 암시 하는 것으로, 모
방되어지는 것은 다른 곳에 있으며 모방의 결과는 이곳에 있는 것이다.

연극은 모방에 그 특징이 있는 것이 아니라, 상상적인 것과 현존하는 것 사이
에 간극에 도전하기 위해 존재하는 것이므로, 연극과의 유사성을 밝히기 위해 주
목해야 하는 것은 모방에 의해 제의가 아니라 “현존케 하는 제의”라는 것이다.

상상적인 것을 현존화하는 제의를 통해 인간은 원초적 시간의 현존을 인식할
수 있다. 여기에는 두 가지 방법이 있는데, 하나는 인간이 자신을 원초적 시간
내에 현존화시키는 것이고, 다른 하나는 원초적 시간에 속한 인물들을 자신에게
현존케하는 것이다. 전자는 샤먼의 역할로서, “- 향한 탐험”유형의 현존이고, 후
자는 훈간의 역할로 신들림의 상태를 통해 신적 존재가 되는 “-의한 접신”유형
의 현존이다. 샤먼과 훈간이 서로 역전되는 현상, 즉 전향이 일어나는 순간에 연
극이 하나의 사건으로 태어나게 되며, 이것이 연극 공연의 본질적 특성이 된다.
그리고 배우의 작업은 샤먼과 훈간의 측면을 공유하고 있다.

결국 제의들과 연극 공연 사이의 유사성은, 제의에서는 신들의, 연극에서는 이미지들의 원초적 시간이 훈간 또는 배우의 육체를 통해 현존화된다는 점이다. 마찬가지로 굿에서의 무당은 초월적인 신성의 세계로 일반인들을 대변해 파견되는 사절이자 신들을 세속의 세계에 데리고 온다. 무당은 신을 자신의 내부에 강림하게 함으로써 (혹은 신과의 교통하여) 굿을 시작한다.

무당의 본질은 자신의 육체를 통하여 강신(降神)하는 것이다. 무당은 강신되기 위해 춤, 노래, 제스처 등 모든 육체적 동작으로 신에게 헌신하며 그 과정을 통해 신격화되는 사람인 것이다. 이같이 자신의 육체를 통하여 신격화하려는 정신적 통일의 길은 배우와 흡사한 과정을 갖는다. 즉 배우가 극중인물과 자신을 일치시키기 위해 분장, 의상, 기타 섬세한 도구로 자신을 장식하고 정선된 어투, 몸짓 그리고 거기에서 우러나는 감정으로 극중인물이 되려는 노력과 무당의 강신 행위는 일치하는 바가 있는 것이다.

여기에서 무당의 또 하나의 기능이 나온다. 즉 예술 오락적인 기능이 그것이다. 무당굿은 역사를 통해 하나의 예술 오락적인 공연물로서, 무당은 전문 연예인으로서 역할을 담당해 왔던 것이며 오늘날까지 그 맥락은 이어지고 있는 것이다. 무당은 프론코(L.Pronko)의 용어를 빌리면 종합 예술이라고 부를 수 있다. 무당은 춤, 노래, 재담, 제스처, 마임, 곡예, 요술, 그리고 의상, 소도구 등 모든 연극적인 것을 동원하여 굿을 한다. 초월적인 진리를 현실적으로 현존시키는 것이 연극의 생명이라면 무당은 바로 그것을 자신의 몸으로 표현하는 가장 본질적인 배우인 것이다.

무당은 굿을 하면서 의상을 통해 신의 성격을 보여주기도 하고, 거리마다 공수 주고 덕담하는 형식을 달리하고 춤도 다르게 춤으로써 신의 성격을 표현하기도 하며, 일련의 제스처를 달리하며 신격을 표현하는 등 완벽하게 신격을 표현하기 위해 노력한다.

또한 무당은 테크닉적인 면에서만 뿐만 아니라 정신적인 면에서도 배우와 매우 유사한 면을 가진다. 무당은 무엇보다 초인간적인 힘과 직접적인 관련을 맺는 존재이다. 이점에서 무당은 사제자와 구별된다. 사제자는 초인간적인 힘의 바깥에서 제의를 진행하는데 불과하지만 무당은 바로 그 힘과 교통하는 존재라는데 차이가 있는 것이다. 무당에게도 물론 사제자적인 면이 있다. 그러나 초인간적인 힘과 교통할 수 있는 능력으로 인해 무당이 되는 것이다. 그러나 초인간적인 힘과 교통할 수 있는 능력으로 인해 무당이 되는 것이다. 이러한 의미에서 세습무는 사제자적인 성격을 보다 강하게 갖는다.

결국 무당은 영매의 능력을 가진 사람이지만 신의 뜻을 듣고 그 뜻을 사람들에게 말로 전달하는 영매와는 달리 바로 그 초인간적인 힘을 자신의 몸에 실어 그것을 육체로 드러내는 존재인 것이다. 이를 무당의 용어로 대체하면 “신을 놀

린다. 고 한다. 이렇게 무당이 신을 놀리게 되는 정신적, 심리적 상태는 연기론의 입장에서 볼 때 배우의 그것과 상통하는 바가 있다.

이와 같이 무당은 강신 행위를 통해 신을 놀리는 과정에서 그 안에 몰입함과 동시에 다양한 테크닉으로써 완벽하게 신격을 표현하고자 하는데 이는 배우의 그것과 매우 흡사함을 알 수 있다.

(3) 굿의 시간과 공간

굿을 하는 시간인 제일과 굿을 하는 장소인 굿판은 제주 사람들의 우주관과 세계에 대한 경험적 인식에서부터 생겨난 것이다. 굿을 하는 시간은 심방이 다리를 놓아 과거에 살던 조상의 영혼들과 현재를 살고 있는 자손들, 망자와 생인 만나서 이야기하는, 과거와 현재가 공존하는 시간이다.⁶¹⁾ 이러한 시간이 제일(祭日)이다. 저승의 시간과 이승의 시간이 교차하는 시간이 제일이며, 이승과 저승이 공존하는 공간이 굿판이다. 제주도의 <차사본풀이>에 의하면, 저승사자 강림차사가 염라대왕을 잡기 위하여 저승 갔다 온 시간은 3일 인데, 저승에서 이승으로 돌아와 보니, 부인은 강림이 죽어서 3년상을 치르고 나서 첫 제사를 하는 날이었다. 강림차사가 저승에서 보낸 3일은 이승의 3년인 셈이다. 저승에서 강림이 하루를 보낼 때, 강림의 부인은 강림의 소상을 치렀고, 둘째 날을 보낼 때, 부인은 대상을 치렀고, 셋째날에 돌아오니, 부인은 첫 제사를 하고 있었다는 것이다. 그리고 제주도의 신화 <초공본풀이>에 의하면, 최초의 심방 선생인 유정승의 따님의 예순 일곱 살에 자부장자의 딸을 살리기 위해 굿을 하다 혼절하여 저승 삼시왕에 가서 10년 동안 굿을 공부하고 돌아오니 이승 삼 하늘의 시간은 10일 이 지났다. 이는 신들의 세계에도 반대의 시간개념이 존재함을 뜻한다. 이와 같이 영혼이나 귀신이 사는 저승 시간과 육신이 사는 현실계의 시간은 다르다. 신과 인간이 만나는 제일은 이승과 저승의 시간이 교차하는 지점이며, 신과 인간이 만나는 시간이다.⁶²⁾

그러면 신과 인간이 만나는 굿판은 제주인의 어떤 공간개념이 설정해 놓은 무대인가. 제주도의 굿에서는 굿을 시작할 때 마다, 굿하는 시간과 장소를 알리는 <날과 국 섬김>을 한다.

61) 빅터 터너, 이기우, 김익두 옮김, “제의에서 연극으로” (현대 미학사, 1996) p147.

62) 洪銀志 “굿판과 관객의 상호작용 연구” (동국대학교 대학원 석사학위논문, 1996) p24.

<날과 국 섬김>⁶⁵⁾

날(日)은 갈라 어느 날, 달(月)은 갈라 어느 달이오며,
어느 고을 어떠한 인간들이 이 공사(公事)를 올리느냐 하오면,
국(國)을 갈라 갑니다.⁶⁴⁾
해단국도 국이요, 달단국(韃旦國)도 국이되다.
주위는 팔만(周圍 八蠻) 십이지 제국(十二之諸國)인데,
동양 삼국 서양 각국을 마련하니,
강남은 천자대국, 일본은 주년소국,
천하해동대한민국 되옵니다.
첫 서울은 송태조 개판하고,⁶⁵⁾
둘째 서울은 스님 서울 셋째 한성 서울,
넷째는 는 왜정 삼십육년은 경성 서울,
다섯째 우리나라 이태왕 오백년 국이 등등 할 때 바로 올라 상 서울
안동 밧골, 좌동밧골, 먹자고을, 모시정골, 수박볼, 불칸대꼴마련하고,
경상도는 칠십칠관, 전라도 오십삼관, 충청도 삼십삼관,
일제주는 이거제, 삼진도, 사남해,
오강와 땅, 육한도,
그 중 큰 섬 제주도인데,
장강 청수 사백리물로 빙빙 테두리 두른 섬이외다.
산은 갈라 한라산, 성산 가면 일출봉, 대정 가면 산방산,
땅은 보니 노고깃땅, 물은 갈라 황해수,
저 산 앞은 당오백 이 산 앞은 절 오백
어승생 단골머리 아흔아홉⁶⁶⁾
백록담오백장군 오백선생 마련하고⁶⁷⁾
한 골 부족하여 범도 곰도 왕도 나지 못한 섬이외다.
영평 팔년 을축년.을축 삼월 열사흘 날,
모인굴 삼성혈에서
자시에는 고을라
축시에는 양을라
인시에는 부을라가 태어나
고량부 삼성친이 도업하고,
대정 고을 대정 현감, 정의 고을 원님,
명월 만호,모관 판관⁶⁸⁾

삼 고을 사관장법 마련하고⁶⁹⁾
 도장갈라 삼도장,
 동소문 밖은 서른 여덟 마을,
 서소문 밖 나서면 마흔 여덟 마을,
 면을 갈라 십삼면이외다.⁷⁰⁾
 대정은 이십칠도, 정의 땅은 삼십팔리,⁷¹⁾
 군 모관은 팔십여리⁷²⁾
 영내읍중 도성 삼문은 일사당
 들어서면 제주시는 동문 밖
 조천읍 위쪽 중산촌와흘상동이다.
 천구백사십팔 번자
 대로가면, 대로 연경 소로 삼경
 소로 삼경 삼거리 길 윗넌 위쪽
 이거 친정 부모 사는 주당이외다.

<날과국 섬김>은 굿하는 장소, 땅에 대한 풀이로서의 <땅풀이>의 의미를 지니고 있다. 땅은 크게보면 세계이며, 작게 보면 굿판이다. 그리하여 만국이라는 미

63) 문무병, 제주도 무속신화(제주: 도서출판 각1998), p82-85 여기 수록된 초감제의<날과국 섬김>을 현대어로 풀이한 내용임.

64) 굿하는 장소를 말하는대목에서 주변에 있는 나라를 열거하는 거슨 굿하는장소가 제주도이고, 제주도는 우주의 중심에 놓여 있다는 것이다.

65) 송태조'는 '송도'와음.'개판하다'는 '판을 열다' 즉, 나라를 세우다.

66) 송(승)님→스님 서울, 무학대사가 점지한 한양.

67) 태조 이성계.

68) 나라가 태평성대인 때, '등등'은 '동동'과 같이 즐거워서 치는 북소리.

69) '-골'은 '고을', '-대궐'은 '대고을', 그리고 고을 이름은 확실히 모르면서 비슷하게 나열한듯.

70) 제주도에는 신당도 오백, 절간도 오백이 있다. 당과 절이 많다는의미를 내포한다.

71) 한라산 어승생악은 아흔 아홉 골짜기로 이루어졌다. 그래서 한 골짜기가 부족하여 이곳에는 왕도, 범도, 곰도 나지 않는 곳이 되었다는 전설과 함께 제주의 명소인 영주십경 중 영실기암으로 불려지는 명승지이다. 여기에 있는 기이한 바위들은 천지창조의 여신 '설문대할망'의 500명 아들로 '오백장군'이라 부른다.

72) 모관'은 '제주목(濟州牧)의 안', 제주목에는 목사와 판관이 있어 백성을 다스렸다.

개하고 작은 나라도 나라라는 전제 아래 제주도를 중심에 두고 주변에 있는 국가에 대한 인식을 바탕으로 하는 제주인의 수평적 세계관을 전개해 나간다. 주위에는 여덟 개의 미개한 작은 나라와 12개의 제도가 정비된 큰 나라가 있으며, 그중 동양에는 3국이 있고, 서양 여러 나라가 있다. 동양3국은 중국 천자대국, 일본주년소국, 우리나라 해동 조선국이다. 그 다음에는 해동조선국의 도읍 변천 통한 역사를 서술하고, 그 다음에 팔도의 인문지리적 환경과, 제주도가 조선국의 섬으로서 제일 큰 섬이라 하고 있다. 이러한 서술 방식은 제주가 변방이 아니라 “제주도는 우주의 중심에 있다.”는 제주인의 세계관이 반영되고 있는 <땅풀이>이다. 그 다음에 탐라국 시조 신화를 통한 민족의식과 독립국가 의식, 무교와 불교가 융성한 곳이라는 종교적 지역성의 강조하고, 제주도를 한라산을 중심으로 하여 인문 지리적 행정적 사정을 노래함으로써 고향을 풀이하고 있다. 고향은 결국 우주의 중심이다. <날과국 섬김>에서 보여주는 공간의식은 고향이 세계의 중심에 있다는 제주 사람들의 세계관과 함께, 고향하는 자리가 하늘 과 땅, 이승과 저승이 만나는 곳이라는 제주인의 우주관을 포함하여, 고향은 저승과 이승이 공존하며, 신들이 내려와 인간과 만날 수 있는 입체적인 공간이라는 제주인의 공간 개념이 나타나고 있다.

(4) 당골신앙민과 의 상호작용

제의가 시작되면 심방과 당골신앙민들이 접촉하여, 일종의 공동 작업인 극적 허구의 세계를 창출한다. 신앙민들은 공연에 참가하여 배우의 역할을 수행하는 심방을 고무시키고 지탱하게 하는데, 그들의 흥미와 기대를 얼마나 불러 일으켜 관심을 유지시키는가가 공연의 성공 여부와 직결된다. 일련의 과정을 통해 고향이 벌어지고 있는 동안 그 고향에 참여한 신앙민들이 그들의 주의를 집중하여 공연을 추진하는 원동력으로 삼고 있는 것은 무엇인가.

곶은 그것을 요청하는 사람을 전제로 출발한다.

그들의 일상적 삶을 방해하고 문제를 일으키는 액을 풀고 살을 물리쳐, 보다 풍족하고 의미 있는 생활을 영위하려는 목적을 갖고 행해진다. 현실에서 나타나는 모순이나 무질서를 새로운 질서로 재구성하고, 고향을 통해 이를 획득하고자 하는 것이다. 고향이 시작되면 먼저 심방은 고향을 하는 연유를 신께 아뢰는데, 그러한 제의의 목적이 고향에 참여한 개개의 신앙민들의 관심을 통합시켜 공연을 유지해 나간다. 따라서 고향은 참여자의 관심을 통합시키는 공동의 목표를 기반으로 형성된다. 공동의 이해를 가진 공동체에서 행해지는 마을곶은 물론이거니와 개인을 위한 개인곶에서도, 고향을 하는 당사자뿐 아니라 단순히 참여하는 사람들도 고향

하게 된 연유와 그것이 해결되는가의 여부에 관심을 집중하게 된다.

이와 같이 굿에는 주최한 사람의 직접적인 이해관계와 관련된 일정한 목적이 있게 마련이며, 제의의 목적이 성공하느냐가 굿판에 모인 사람들의 관심의 대상이 되어 이를 기반으로 사람들은 자신의 의사를 개진함으로써 굿판에 직접 개입한다. 굿하는 동안에는 집안 문제나 내력이 들추어지고 집안 비밀이 나오기도 하지만 이를 덮어두기 보다는 오히려 공개적으로 토론을 하고 잘잘못을 가림으로써 굿판은 시비의 장으로 확장될 수도 있다.

제의의 목표가 굿판에 참여한 관중들의 관심을 집중시켜 그들의 참여를 어떻게 유도하고 있는지 제주 건입동 칠머리당 영등굿을 예를 들어 살펴보겠다.

신앙민들이 당굿을 올리는 연유를 신들에게 고하고 그들의 삶의 터전인 해상의 안전과 풍어를 비는 굿의 목적을 고하는 ‘연유담음’에서는 신앙민들이 자신들의 주소와 이름을 적은 천을 심방에게 전하며 심방의 신과의 중개자 역할을 통해 신들에게 그들의 정보를 전하므로 해서 그들이 이 굿을 연 연유에 관해 전달하려고 하고 있다. 또한 ‘본향뚬’의 ‘석살림’에서는 신앙민들과 심방이 어우러져 흥겨운 가락과 춤으로 신자리에서 그들의 노는 모습을 신에게 보여 자신들의 일년 운수를 잘 봐달라고 하기도 하며 신에게 드릴 떡을 나눠먹으므로 그들의 소원이 성취되기를 기원하였다. ‘나까도전침’에서는 시루떡을 공중으로 던졌다 잡았다 하는 형태로 춤을 추면서 신들에게 이것을 올리고 하위 잡신들도 대접하기도 하였으며 이 시루떡을 ‘나까시리’라고도 하였다.

‘지아똥’이라 하여 용왕신이나 바다에서 죽은 영혼들에게 제물을 백지에 싸 던져 대접하는 제차에는 참석한 신앙민들은 자기가 기원하는 바에 맞게 백지에 여러 제물을 조금씩 떠 넣어 싸고 바다로 나가 던지는 행위도 하였다.

굿의 구체적인 목적은 각각 제의마다 처한 상황에 따라 다르겠으나 굿은 일정한 장소에 신을 청해 초월적 존재와의 합일을 꾀하여 현실의 결핍을 충족시키는 과정이라 할 수 있다. 공연 준비에서 공연, 그리고 그 이후 단계에 이르는 굿이 이루어지는 과정에서 관객들은 제의의 목표를 구심점으로 굿에 참여하며 그 성공 여부를 평가하게 된다. 이 때 주최자-관객들은 무당을 매개로 자신들의 목표를 달성하기 위해 자신들의 행동이 이에 부합하도록 정성을 다해 노력한다. 굿이 성공적으로 끝나면 굿을 요청한 사람들은 그들이 풀고자 하는 문제를 해결하여 제의가 치루어지기 전과는 다른 존재로 변화한다. 그리고 직접적인 이해관계가 없는 나머지 관객들은 실질적인 목표가 달성되는지를 기원하면서 제의가 성공하여 대상이 되는 존재들이 변화하는지에 주의를 집중하게 된다. 굿은 개방적인 의례여서 오는 구경꾼을 막지 않고 구경꾼이 많을수록 제대로 굿이 된다는 생각이 지배적이다. 굿을 주재하며 이끌어 가는 것은 심방이지만 굿을 요청한 기주와 거기에 모여든 구경꾼들의 호응이 없다면 굿은 이루어질 수가 없기 때문이다.

굿판에는 가능한 많은 사람들의 참여가 유도되고 가무오신(歌舞娛神)하는 가운데 굿하는 집의 복을 함께 빌어주고 문제를 의논하면서 공동체적 삶을 나누게 된다.

신앙민들의 관심이 유지되는 방식은 공연의 형식에 의해 결정된다. 이로써 신앙민들은 주의 집중을 더욱 강화시키거나 풀어내게 되며, 관객에게 공연의 궁극적인 의미가 수용되는 방식이 결정된다. 점진적으로 사건의 절정에 도달하는 플롯(plot)에 의해 진행되는 전통적인 극 공연에서는 대체로 다음에 무슨 일이 일어날지, 어떠한 사건이 일어날지에 대한 질문이 관객의 주의집중을 유지시킴으로써 공연을 이끌어간다. 한편 서술적 내용에 의존하지 않는 극 공연에서는 공연 자체의 형식 패턴을 통해 만들어지는 특수한 구조에 의해 긴장성을 유지해 간다. 굿을 바라보는 관객의 주의를 집중시키는 것은 앞으로 전개될 새로운 사건에 대한 기대라기 보다는 오히려 그들이 예측하고 기대하는 바대로 공연이 진행되는 나에 있다. 굿의 '공연'과정에 나타나는 긴장성은, 공연이 참여자들을 흡인하거나 또는 배척하는 과정과 그것이 어떻게 만들어지고 축적되는가를 살펴봄으로써 찾아 낼 수 있을 것이다. 앞에서 살펴본 바와 같이 각각의 굿에는 연유가 있고 이를 풀어주기 위해 굿이 벌어지는 것이다. 각각의 굿은 목적에 따라 제의의 종류가 결정되지만 같은 종류의 굿이라해도 그 대상이나 참여자에 따라 세부적인 내용은 달라진다.⁷³⁾

굿의 내용, 즉 굿을 하게 되는 사연이 모셔지는 신과 굿이 진행되는 방식을 결정하며, 문제를 푸는 굿판에서 굿 형식은 하나하난 의미가 부여된다. 이러한 굿에는 의례를 진행해 나가는 기본적인 형식이 있다. 대체로 굿의 구조는 열두거리를 기본형으로 하는데, 굿의 목적이나 신의 종류에 따라 부분적으로 강조점이 달라지기도 하고 제차의 일부에 변화가 오기도 한다. 여기에서 공통적으로 의례가 행해지는 형식은 다음과 같다.

먼저 굿 할 장소에 모든 신을 일제히 모셔 들이는 청신의례로부터 시작되는데, 이는 하늘에 있는 신과 땅에 있는 인간이 서로의 거리를 좁히는 신의 하강의식이다. 이를 통해 지상의 성역화를 이루어지는 동시에 극적인 공간, 시간의 현

73) 안정연 “굿의 연극성에 관한 고찰” (이화여자 대학교 대학원 석사학위논문, 2002) p27.

굿을 무당에 의한 하나의 연극 형태라는 입장에서 보면 굿판은 무당이 연기를 하는 무대가 된다. 무당은 굿 한자리에서 전혀 성격이 다른 두 가지의 역할을 번갈아 가며 굿을 하게 되는데, 하나는 인간의 차원에서 사신하는 역할이고, 또 하나는 신격화되어 인간과 만나는 역할이다.

이렇게 무당은 자신의 위치를 끊임없이 가꾸며 관중들 역시 자연스럽게 이에 반응하게 된다.

장성이 드러난다. 청신의식이 끝나면 모셔진 신들은 그 지위에 따라 상위신에서 하위신에 이르기까지 차례대로 개별의례를 치러 나가게 되는데, 그 방식은 각거리의 특색에 따라 신화가 위주인 거리를 ‘풀이’, 놀이의 성격이 강한 거리를 ‘놀이’라고 한다. 각각의 신에 대한 개별적인 의례를 행한 후, 마지막으로 신들을 일제히 보내는 ‘도진’으로 끝을 맺는다.

굿의 제차의 전체적인 흐름을 파악하려면, 그 일개를 살펴 볼 필요가 있겠다. 한 예로 무속전승이 활발한 제주의 영등굿의 제차를 보면 다음과 같이 전개된다.

초감제로 모든 신을 청하는 제차를 시작으로 본향당신인 도원수감찰지방관과 용왕해시부인을 청해들이는 제차인 ‘본향뚬’, 마을의 액을 막고 행운을 기원하는 제차(소만이 본풀이 함)인 ‘마을도액 막음’, 미역, 전복, 소라들의 씨를 뿌리고, 그 흥풍을 점치는 제차인 ‘씨드림’, 연희적인 칠머리당굿의 특이한 제차인 ‘영감놀이’, 영등신을 치송하는 제차인 ‘배방선’, 모든 신을 돌려보내는 제차인 ‘도진’을 끝으로 영등굿은 막을 내린다.

이러한 전체적인 굿의 체계는 하나의 신격을 맞아 제의를 올리는 각각의 ‘거리’들로 구성된다. 이때마다 각거리는 ‘초공 본을 풀어 초공맞이’, ‘영감본을 풀어 영감놀이’와 같이 ‘본풀이+맞이’ 또는 ‘본풀이+놀이’로 진행되며 여기에서 본풀이는 ‘맞이’나 ‘놀이’의 대본 역할을 하고 있다. 굿의 한 절차인 거리는 내용상 연속적으로 이루어지지 않고 각각 독립적이다. 따라서 어떤 거리를 빼 버려도 굿의 진행에 큰 지장 받는 일은 없다. 따라서 굿은 연속성이 적고 독립성이 강한 개별적인 거리가 모여 하나의 총체적인 무의를 이룬다는 점이 그 특징이라 할 수 있다. 거리와 각거리의 사이에는 쉬는 시간이 있거나 무악이 그치는 등 한 거리가 끝났음을 뚜렷이 한다. 때로는 시간이 없이 연속적으로 진행되는 경우가 있으나 이러한 경우에도 무복은 바뀌게 되며, 무복을 겹쳐 입고 하나씩 벗어나가면선 굿을 하는 경우도 있다. 또 각거리에 따라 무녀가 바뀌기도 한다.

이러한 형식의 공연에서 관객은 내용의 진전과 발전에 의한 직선적 흐름에 따라 원인과 결과를 추리해 가며 의미를 파악하는 것이 아니다. 공연의 긴장성이 단일한 시점으로 전개되는 사건의 전개에 의해 점층적으로 구축되는 것이 아니기 때문이다. 굿은 일정한 형식을 공유하는 일련의 거리들이 반복되어 제시된 목표를 성취해가기까지 그 긴장성을 축적해간다. 더욱이 이러한 과정이 개방적으로 진행되어 굿에 참가한 관객들은 다양한 관점으로 공연에 접근할 수 있게 된다.

(5) 연극적 비언어기호들의 의미작용

비언어 기호들은 언어 기호 만큼이나 중요한 역할을 한다. 그리고 굿에 쓰이는

모든 기호들은 다 나름대로의 의미를 산출하고 있으며 각각의 말은 바 역할이 있다. 이중 어떤 비언어 기호들은 움직이지 않고 정태적으로 존재하면서도 의미를 가진다. 여기서 정태적이라는 의미는 비언어적 기호들이 상호간에 결합하지만 연행자라는 기호가 관여하지 않는 기호, 즉 움직임이 없이 고정되어 있는 기호를 말한다. 따라서 비언어적 기호들의 결합에서는 연행자라는 기호가 결합하느냐 그렇지 않느냐에 따라 그 기능과 의미가 달라진다고 할 수 있다. 일단 연행자라는 기호가 결합되면 모든 기호들은 연행자의 행위로서 나타나기 때문이다. 굿 연행에서는 정태적인 기호들 보다 역동적인 기호, 즉 행위로 나타나는 기호들이 더 구체적인 의미를 전달한다.

정태적으로 결합된 기호들은 공간이라는 기호와 결합되어 있는 대소도구나 음식기호들이다. 시간의 기호는 과거-현재-미래를 역동적으로 오가기 때문에 고정된 정태적 기호라고 볼 수는 없다. 공간은 일단 굿당이라는 구체적이고 특별한 장소로 고정되므로 이를 움직임이 없는 정태적 기호로 볼 수 있다. 이 기호들은 신과 인간의 의사소통을 위한 기본적인 배경을 제시한다는 의미가 있다. 일단 굿당이라는 의미의 공간은 굿을 하는 특별한 공간이라는 의미를 가지며 또한 그 속에서 작동하는 모든 기호들이 연행에서 특별한 의미를 가지도록 위치한다. 정태적이면서도 상징적 의미를 띄는 모든 기호들은 일단 굿당이라는 공간 안에서 작동하면서도 각각의 독립적인 의미를 가지고 있다.

이러한 기호들의 대표적인 예가 건입동 칠머리당⁷⁴⁾이라 불리는 공간에 있는 칠머리당 바위와 신상, 그리고 제상에 차려진 음식들이다. 이들은 굿이 끝날 때까지 움직이지 않으며 이는 일부 음식기호들의 경우도 마찬가지다. 제상에 차려진 음식들 중 어떤 것은 만신에 의하여 단골이나 기주들에게 제공되기도 하지만 대부분은 신에게 바쳐진 그대로 고정되어 움직이지 않는다.

이 기호들은 고정된 상태 그대로 굿의 참여자들에게 영향을 끼친다. 단골이나 기주는 무화 하나하나가 무엇이지, 혹은 음식들 각각이 어떤 의미를 가지는지 명확히 알지는 못한다. 이 기호들은 단골이나 기주에게는 매우 포괄적이고도 느슨하게 그 의미를 전달한다. 즉 ‘여기가 굿당이다’, 혹은 ‘여기에 신이 존재한다.’라는 의미이다. 이렇게 쓰이는 비언어적 기호들은 연행에 없어서는 안 될, 필수적인 요소들로서 굿 연행의 전체적인 분위기를 형성해주고 무대 배경을 마련해주는 역할을 한다고 할 수 있다.

비언어적 기호에 연행자가 포함되면서 기호들은 행위화되어 동태적으로 작동한다. 따라서 이 기호들은 비언어적 행위 기호들이라고도 할 수 있을 것이다. 이 기호들은 시공간의 기호라는 기본적인 틀을 형성하는 기호들 위에서 몸짓, 대소도구, 음식등이 결합된 기호들이다.

74) 75) 76) 77) 본 논문p60, p62 에 사진 기재.

모든 몸짓은 그 나름대로 의미를 가지지만 특별히 보존된 행위로서 나타나는 기호들은 이미 관습적으로 약속된 의미를 전달한다. 예를 들어 제주도 굿춤은 본격적인 제의적 굿거리 과정에서 주술성이 강한 상징적 동작의 춤의 구성과 전투적인 동작들에 의해 연극적 요소가 드러나고 있다.

제주도 무무의 춤 동선은 회전에 있으며, 큰 회전 작은 회전 제자리 맴돌기 회전이 춤사위 전체를 구성하고 있는데, 꼭 반복회전을 할 때 한 쪽으로 돌다 반대로 역회전 할 때의 유연한 반전의 형태가 아주 특징적이라고 하겠다. 이러한 전반적인 춤의 특징은 독립된 하나의 굿거리에 단순한 동작을 규칙적으로 거듭 반복 함으로써 굿거리의 극적 구조를 보여 주고 있다.

본격적인 제의적 굿거리 과정에서 효과적 보조 수단인 춤 과 노래는 특히 춤의 모방적 재현력과 노랫가락의 극적 고저에 따라 연극적 형상력의 창조로 이어진다. 이와 같은 연극적 형상력의 창조에 있어서는 모방의 목적 추구 경향은 무당이라는 개인의 예술 창조 본능에 딸 무 목적적 활동으로 순화되고, 놀이적이던 자체적 즐거움은 이제 예술 창조의 무 목적적 자체적 즐거움으로 순화되어 굿거리 과정에 따른 가장 창조적인 연극적 재현이 성취되는 것이다.

심방의 의상을 살펴보면 무복(무복)은 신격을 표현한다는 종교적 의미 외에 극적 성격을 강하게 띠고 있다. 무당은 굿을 할 때 가면을 쓰지도 않고 특별한 분장도 하지 않는다. 그러나 무대 의상이라고 볼 수 있는 무복만은 매우 화려한 것을 입는데, 이는 대부분이 이조시대의 관복을 기본으로 한 것들이다. 격이 높은 신일 수록 의상은 화려해지고 갓 등 높게 깃털이 달린 모자를 쓰고 두루주머니 달리 술대 때를 매는 등 그 장식도 복잡해져 호화로움을 더 한다.

이처럼 무당이 화려한 무복을 입고 춤을 추고 노래하는 것은 원래 목적 이외에 그 자체만으로도 하나의 극적 요소를 이루게 된다. 이런 점에서 신성한 옷이라는 의미가 강하다고 할 수 있으며 일상적인 옷과는 다른 신성한 옷이라는 의미를 가진다. 만신이 의복을 갈아입는 것은 여러 가지 의미가 있는데, 우선은 한 거리가 시작되고 끝나는 것을 알리고 만신이 신을 맞이하여 신의 역할을 할 능력이 있음을 나타내며 그 거리에 하강하는 신의 성질을 알 수 있는 기호이다. 이런 의미에서 의복은 만신이 신의 역할을 하는데 없어서는 안 될 중요한 도구이다. 만신이 신의 의복을 입고 그에 맞는 소도구들을 들면 곧 만신은 신의 역할을 할 완벽한 준비를 끝내게 된다. 이 때 만신은 마치 극중 배우와 같은 역할을 한다고도 볼 수 있다.

제주도에서는 악기를 '연물'이라 한다. 여러 가지 악기가 갖추어져서 편성된 것을 '갖추어진 악기'라는 뜻으로 '갖은 연물'이라 이른다. 갖은 연물은 대체로 북, 장구, 그리고 팽과리 비슷한 소리를 내는 '설쇠'와 징의 한 가지인 '대영'으로 구성된다.

제주도의 굿에서 쓰이는 북은 판소리 장단을 치는 ‘고장북’의 크기와 모양이 비슷한데, 못으로 가죽을 고정시킨 것은 드물고, 노끈이나 가는 가죽끈으로 양쪽 가죽을 번갈아 엮어맨 것이 대부분이다. 굿에서 북은 춤의 반주에 쓰이고 그 밖에 소리 반주에도 쓰이는데, 춤의 반주에는 설쇠⁷⁵⁾와 대영과 함께 편성하되, 북은 주로 남자 심방이 친다. 얇은 바구니나 그릇에 북을 담아 세워 놓고 그 앞에 앉아서 양손에 북채를 갈라 쥐고 치는데, 북의 양면을 치는 것이 아니라 신기하게도 양손 모두 오른편 한 쪽만을 친다. 북채는 손가락 굽기의 대나무 밑동으로 만들며, 끝은 대나무 뿌리 부분으로 공이와 같이 조금 굽게 되어 있는데, 끝이 밖으로 약간 휘어지도록 만들고 있다. 오른손을 아래에 두고 왼손을 위에 두고 치기 때문에 오른손에 드는 채를 ‘알채’, 왼손의 채를 ‘윗채’라 부른다. 채는 반드시 번갈아 치며 알채를 주박에서 ‘당’하게 크게 치도록 손놀림을 하는바 ‘--구, --당’하는 가락이 많이 쓰이고, 가끔 ‘-다구, 당 --’한다든가 ‘--다, 구다구, 당--’하는 가락을 덧붙여 리듬의 변화를 구사한다. 이러한 북소리는 매우 짹짹하면서도 구성진 느낌을 준다.

심방의 굿소리 에 대한 반주로서 북을 칠 때에도, 판소리에서 고수가 고장북 치듯이 오른손으로 북을 쥐고 오른편 가죽과 북통을 치며, 왼손으로 왼편 가죽을 친다. 이때에는 판소리의 북장단 소리와의 같이 흥겹게 들린다.

북⁷⁶⁾과 함께 연주되는 설쇠라는 악기는 쟁과리 비슷한 소리를 내지만, 그 형태나 연주하는 방식은 쟁과리와는 사뭇 다르다. 설쇠는 밑이 볼록한 낫쇠그릇이다 심방이 추는 춤을 반주하기 위해 소미는 자신의 앞에 채를 얹어 놓거나 방석을 놓고 그 위에 설쇠를 얹어 놓는다. 그리고 형겅으로 꼬은 설쇠채 두개를 양손으로 갈라 쥐고는 ‘동-뎡, 동-뎡’하고 치는데, 그 소리는 맑고도 높다.

제주도 굿에서 쓰는 징⁷⁷⁾을 가리켜 ‘대영’이라 이르는데, 세수할 때 쓰는 대야를 사투리로 ‘대양’ 또는 ‘대영’이라 이르는 것과 관련이 있는 것으로 믿어진다. 이 ‘대영’은 농악에서 쓰는 징과 같이 낫쇠로 여러 번 달구어 만든 것이 아니라, 세숫대야 와 같이 얇게 만든 것이 대부분이다. 농악의 징처럼 끈이 달려 있으나 그 크기는 농악의 풍물정보다 작은 것이 많다. 심방이 춤을 춤에 따라서 왼손에 징을 든 소미가 앉아서 오른손으로 징채를 들어 ‘-뎡, -뎡’하는 굽은 가락을 쳐서 울리는데, 잔 가락은 치지 않는다. 징채는 형겅으로 팔뚝만큼 굽게 꼬아 만든다.

심방이 소리 할 때에는 장구와 북, 또는 그 가운데 한 가지로 반주한다. 장구

75) 본 논문p60 에 사진 기재 (사진4.)

76) 본 논문p62 에 사진 기재 (사진 10.)

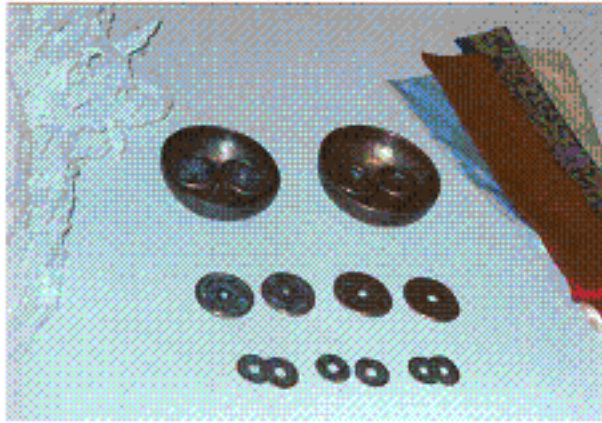
77) 본 논문p60 에 사진 기재 (사진 5.)

를 이 지방에서는 ‘장귀’라 이르는데, 모양은 육지 농악에서 쓰는 것과 비슷하나, 굿장구가 흔히 작듯이 제주도의 경우는 굿장구 중에서도 아주 조그마하게 만든 것이 많다. ‘열두 가막쇠, 여섯부전, 삼동막 살장구’라는 말이 있듯이, 제주도 굿장구는 장구통을 도막으로 갈래를 낼 수 있게 만들어져 있어 가지고 다닐때 간단히 휴대할 수 있도록 되어 있다.

오른편 가죽 채편을 ‘채받이’라 부르며, 왼편 가죽 채편을 ‘궁받이’라 한다. 장구는 심방이 서서 소리할 때는 소미가 앞에 놓고 앉아서 치지만, 심방이 앉아서 소리할 때에는 그가 손수 앞에 놓고서 소리하면서 친다. 오른손은 ‘장귀채’라 하여 대나무가지로 가늘게 잘라 만든 채를 들고 치면, 왼손은 손바닥으로 친다. 장구는 양손이 모두 한 가운데를 치는 바, 그 가락은 중증물이나 굿거리와 같이 ‘덤다락 덩, 덩 다라 덩, 덩 다라 덩, 덩 다라 덩’ 하고 치는 경우가 많다. 북이나 장구가 이루어내는 장단에는 몇 가지나 있으나, 그 장단의 이름을 따로 없다.

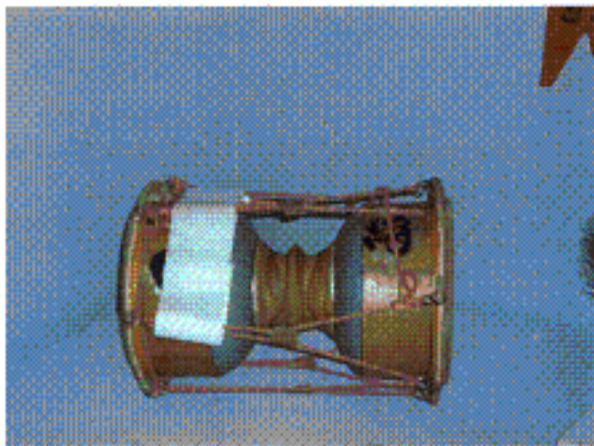
상당히 장시간 연행되는 굿이기 때문에 수무당 혼자서 처음부터 끝까지 모든 굿제차를 치러 낼 수는 없다. 따라서 보조무당들이 중간 중간 굿의 제차를 떠맡는데, 이러한 관계로 음악적 흐름이 무당에 따라서 차이가 날 수 있으며, 사실 내용도 같은 내용이 중복되어 나타난다든지 중간에 빠진다든지 하는 현상이 발생하게 된다.

음악에서 가락 처리의 경우나 가창법 등의 문제는 사실상 개인적인 역량이 얼마나 뛰어난가 하는데 크게 좌우되기 때문에 같은 굿이라 하더라도 그 가락적 변이가 자주 발생 할 수 있다. 따라서 어느 한 가지로 제주도 무악의 특성을 고정화 하기란 상당히 어렵다.



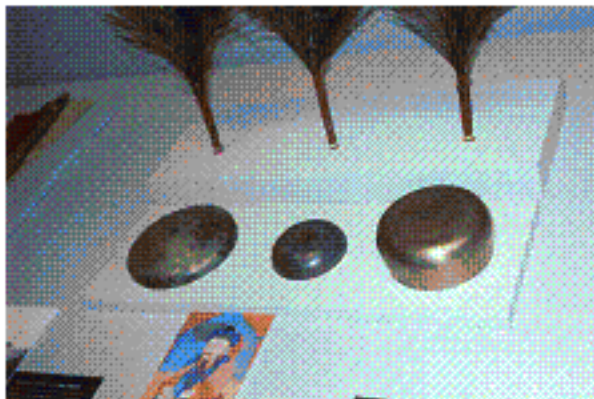
(사진 2.)

산판: 심방의 점괘를 알아보는 데 사용하였다.



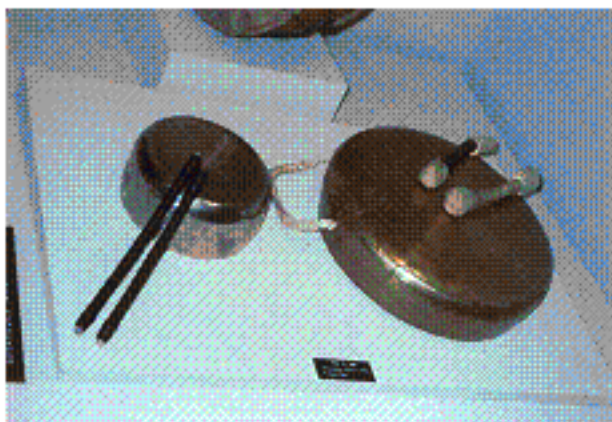
(사진 3.)

장구: 직경은 30cm 내외 통의 길이는 45cm 내외의 것으로 나무통은 중앙 부분에서 떼어내었다 붙였다 하게 되어 있다.



(사진 4.)

설쇠 : 솥으로 만든 밥그릇 모양의 악기다, 직경이 15cm 깊이 6cm정도의 것으로 한국 보통 팽과리 와 유사 한 것이다,
제주도의 설쇠는 채 위에 윗면을 위로 하여 얹어 놓고 소무가 없어서 양 손에 채를 잡아 친다.



(사진 5.)

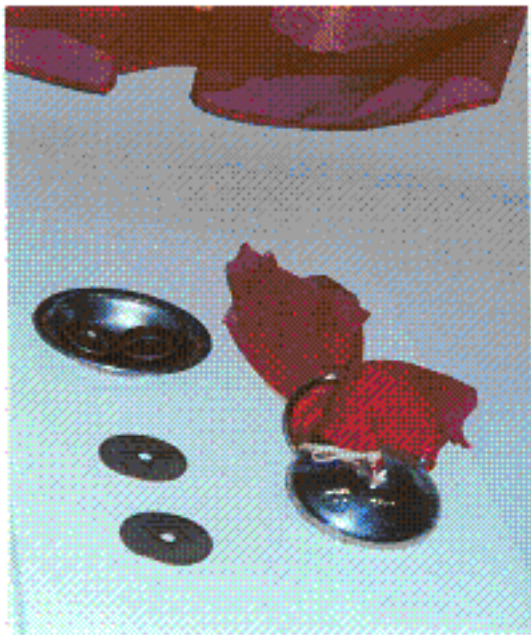
징 : 솥으로 만든 둥근 대야 모양의 악기이다, '징' 또는 '대양'이라고 한다, 직경 32cm 깊이 9cm 정도의 것으로 둘레에는 손으로 들 수 있게 끈이 붙어 있다.



(사진 6.)



(사진 7.)



(사진 8.)

(사진 6.)

요령 : 손으로 들고 흔들며 울리는 종과 같은 것이다. 직경 7cm 내외의 크기로 놋으로 만들었고, 밑부분에는 1cm 정도의 오색 천 조각이 달려져 있다.

(사진 7)

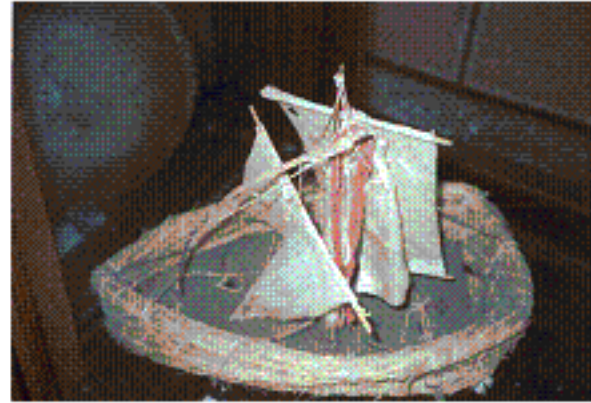
신칼 : 신칼 또는 멩두칼이라고 하는 것이다. 길이 25cm 내외, 날의 길이가 13cm 내외, 자루의 길이가 12cm 내외의 것으로서 자루에는 창호지를 길게 끓어 묶어 맨 끈이 달려 있다.

(사진 8)

바탕: 놋으로 만든 접시 모양의 것으로 바탕 중심부에는 끈이 붙어 있다. 근래에는 바탕이 거의 사라지고 놋으로 만든 밥사발 뚜껑을 가지고 대용하기도 한다.

(사진 9.)

배방선 : 음식을 담아 바다에 띄운다.



(사진 10.)

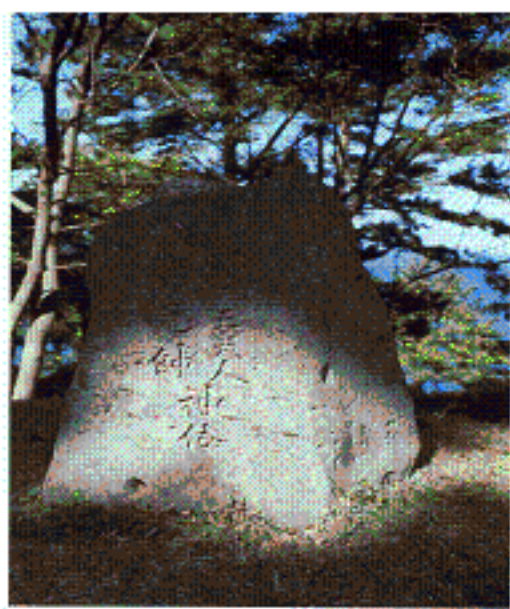
북 : 높이 22cm 정도의 북통 양면에 쇠가죽을 붙인 한 면의 직경은 30~35cm 정도의 것이다

(사진 11.)

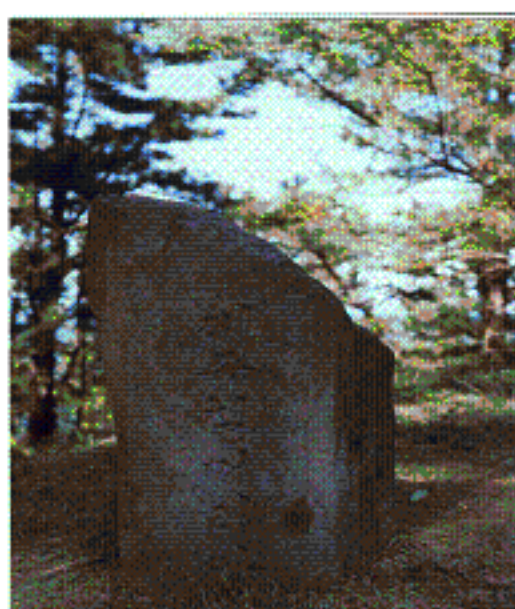
심방의 의복 : 의복의 종류에는 관디 차림, 군복차림, 두루마기 차림, 도포차림, 특수복 차림 평상복 차림이 있다.



(사진 12.)



(사진 13.)



(사진 14.)



(사진 15.)



(사진 16.)

(사진2~11) 사진 제공 : 제주국립박물관

(사진12~16) 제주도 건입동 사라봉에 위치한 칠머리당

(표-2)거 리	제스처/비언어적 공수	의 복	대 소 도 구
초 감 제	큰 심방이 신자리에서 춤을 추며 소미가 나누어주는 돌레떡을 신앙민들이 나누어 먹는다. (수동적 참여가 아닌 적극적 참여자임을 알 수 있는 장면이다.)	갓, 빨간 두루마기	요령, 장구, 감상제
베 포 도 업 침	신자리에 앉아 큰 심방이 제가 시작되었음을 알린다.	갓, 빨간 두루마기	요령, 장구
연 유 닦 음	큰 심방이 제의에 참여한 해녀들의 이름과 주거지를 알리면 해녀들이 자신들의 차례에 나와 신에게 절을 올린다.	갓, 빨간 두루마기	장구
군 문 열 림	큰 심방이 신자리에서 큰 회전을 하며 요란한 '도랑춤'을 춘다.	갓, 빨간 두루마기	요령, 신칼, (왼쪽으로 누우면 좋다), 대나무 감상제(사람모양을 킁다)
분 부 사 림	큰 심방이 신칼로 짐을 친 결과와 군문이 열렸는지를 해녀들에게 알린다. 한해 운의 덕담을 한다.	갓, 빨간 두루마기	신칼, 산판
새 두 림	대나무 잎으로 정화수를 신자리와 해녀들에게 뿌린다(큰 심방이 아닌 소미가 한다.)	소미의상 (옥색 저고리, 치마)	대나무감상제, 정화수
신 청 례	신칼로 쌀을 신자리에 뿌린다.	깃털 달린 갓, 빨간색 두루마기	쌀그릇, 신칼
본 향 톨	큰 심방의 오른쪽 팔에 팔찌거리를 끼고 제단을 뛰며 회전하며 가장 격한 춤을 춘다. 팔찌거리를 신이 들어오는 길에 던져 버린다.	갓, 노란색 저고리, 하얀 치마에 무지개색이 들어있는 치마를 어깨에 멘다.	팔찌거리, 대나무감상제, 신칼

자손들 소지 올림	해녀들이 소지를 태우며 절을 올린다.	깃털달린 갓, 노란색 저고리	요령, 신칼
석 살 림	큰 심방과 해녀들이 노래와 춤을 춘다. (제주인의 집단적 유희의 원형을 보는 듯 하다)	심방과 평상복을 입은 해녀들	
나 까 도 전 침	시루떡을 놀리며 춤을 춘다.	평상복을 입은 해녀들과 소미들	시루떡
요 왕 문 열 림		깃털달린 갓, 빨간 두루마기	문어, 전복, 대나무 8개, 해초, 미역, 신칼 (해초, 미역은 용왕길을 알림)
언월도로 베기	해초가 무성하다하여 언월도로 베는 시늉을 한다	깃털달린 갓, 빨간 두루마기	언월도
작대기로 치우기, 삼태기로 치우기	해녀들이 용왕길에 있는 돌을 치우는 시늉을 한다. (돌을 등에 진 후 8개 대나무 길 밖으로 던진다.)	깃털달린 갓, 빨간 두루마기	대나무 작대기
씨 드 림	신칼로 점을 친다. 군문이 열리면 대나무 작대기와 베를 함께 맡아 태운다.	깃털달린 갓, 빨간 두루마기	신칼, 산판, 대나무, 삼베
영 감 놀 이	짬배에 음식을 담아 남자 소미들이 영감으로 변해 수수떡과 계란을 접대 받은 후 영감의 짬배에 해녀들의 지전을 담아 춤을 춘다. (영감 놀이는 어부들의 풍어굿을 의미하기도 한다.)	검은색 두루마기, 가면, 감색 바지, 짚모자,	햇불, 가면, 짬배, 음식
배 방 선	음식을 담은 짬배를 바닷가로 보낸다.	평 상 복	음식을 실은 짬배

만신이 무복과 무구를 갖추므로써 관념적인 신은 기주와 단골들의 눈앞에서 실제 존재로 살아 날수 있게 되었다. 이처럼 일정한 배경하에서 소도구들을 사용하여 원하는 역할로 탈바꿈 할 수 있다는 것은 일종의 극적 원리라 할 수 있다. 따라서 이 기호들은 극화라는 수단을 사용하여 신의 존재를 드러내 보인다는 데 그 역할이 있다 하겠다.

(6) 영감놀이

제주도의 놀이곳 가운데 ‘영감놀이’는 널리 알려져 있고, 쉽게 구경할 수 있으며, 누구나 그 놀이방식에 대하여 구구한 설명을 하여왔던 바, 그 놀이곳의 내용인 즉 도깨비탈(=종이탈)을 쓰고, 영감으로 차린 도깨비들이 제장 안으로 들어와 한바탕 수선을 떨고, 영감상에 차려놓은 진상물들을 잘 대접받고, 제장을 떠나는 풍자적인 놀이곳이다.

‘영감놀이’는 두 형식의 곳에서 각각 다른 기능을 하며, 굿중놀이로 삽입되어 있다. 하나는 칠머리당의 영등굿에서 ‘용왕맞이’가 끝난 뒤, 어부들을 위한 선왕굿으로 ‘영감놀이’를 하고 있으며, 이전에 함덕리 그물집에서 멸치를 몰아다 주는 ‘말통이 영감’이라는 신을 위한 ‘영감놀이’가 있었던 것으로 보아 ‘영감놀이’는 선왕굿에서 연행된다. 이러한 ‘영감놀이’는 ‘풍어를 기원하는 의례’로서의 놀이곳이다.

‘영감놀이’의 또 다른 하나는 ‘도깨비’ 또는 ‘영감’을 조상으로 모신 집안에 미친 환자가 생기거나 어부나 해녀(=과부)들이 아프면 치르는 ‘두린굿’에서 하는 경우다. 이때는 영감을 환자의 몸에서 떼어내어 달래고 보내는 주술적인 의례라 할 수 있다.

‘영감놀이’는 제주도의 굿놀이 중 가장 해학적이고 연극적이다. ‘영감놀이’의 대화를 살펴보면, 영감이 좋아하는 식성은 돼지고기 와 술, 수수범범, 좋아하는 장소는 산과 바다와 어장촌(漁場村), 좋아하는 잠자리는 과부의 방이다. 영감은 미녀를 좋아하고 음침한 곳에 깃든다. 영감은 도깨비이며 불이다.

‘영감놀이’는 마당에 제상(祭床)을 차리고 밤에 행한다. 제상 위에는 여러 가지 제물을 올리는데, 특히 돼지머리, 수수떡, 소주 따위 영감신이 즐겨 먹은 음식을 올린다. 이 외에도 영감신의 가면과 짚으로 만든 자그마한 배를 준비해야 한다. 가면은 창호지에 눈과 코와 입의 구멍을 뚫은 정도다. 얇은 형겅으로 만들기도 한다. 배는 짚을 실이나 노끈으로 엮어서 만들고, 가는 막대기를 배 중심에 꽂아서 돛대를 달고, 백지를 달아 때어 돛을 삼는다.

준비가 모두 끝나면, 마당의 굿청에서 수심방이 군복차림을 하고 일반굿을 하듯 초감제부터 시작하는데, 그 구성은 다음과 같이 짜여진다.

① 초감제→ ② 영감청함→ ③ 막푸다시→ ④ 배방선이다.

‘초감제’는 ① 베포도업침→ ② 날과 국 섬김→ ③ 연유닭음→ ④ 군문열림→ ⑤ 새드림→ ⑥ 정대우의 순이며, 이어서 ‘영감’을 칭해 들인다.⁷⁸⁾

영감신을 청하는 대목은 심방이 ‘영감 본풀이’를 노래하고, ‘이런 영감님이 한라산으로 하여 제주삼읍(濟州三邑) 방방곡곡을 돌면서 놀다가 이제 제청(祭廳)으로 들어서려고 하니, 삼선향(三仙香)을 피워 들고 모셔 들이자.’하며 향로와 요령을 들어 바깥을 향하여 신을 맞이하는 춤을 춘다. 이 때 굿청은 불을 꺼서 캄캄하고, 멀리 나가 대기해 있어 영감(분장한 小巫)들이 서로 횃불을 내두르며 찢찢 찢찢 뛰어다니다가 굿청 가까이로 들어와 간다. 수심방이 바깥을 향해 큰 소리로 영감을 부른다.

수심방 : 영감! 영감!

영 감 : 허허허 (신들이 술이 취해 비틀거리며 굿청으로 들어온다.)

수심방 : 영감!

영 감 : 허허허, 뭐요?

수심방 : 영감이요?

영 감 : 음, 내 영감이요.

수심방 : 하, 먹다 남은 꽃감이로구나.

영 감 : 허허허.

수심방 : 하, 영감, 영감이 어째서 여길 찾아 왔고?

하면, 서울 남산 먹자고을 허정승의 아들 일곱 형제로 팔도강산 유람하다가 우리 막내 ‘천하 오소리 잡놈’이 제주 한라산에 와 있다 하길래 찾아보려고 팔도 명산을 거느리고는 진도 벽파진 울돌목을 지나 추자 안섬, 추자 밧섬, 제주 수평선을 근당하여 제주 사백리주를 다 찾아보아도 찾지 못하여 한라산, 백록담으로...(중략)...이 마을에 오고 보니, 이 집에서 향냄새가 건똥하고, ‘영감! 영감!’ 부르는 소리가 들리길래 들어왔다고 한다. 수심방은 그렇지 않아도 기다리고 있었다 하며 영감신을 맞이하여 대접한다. 수심방과 영감이 대화를 계속해 간다. 좋아하는 것들을 하나하나 묻는 가운데 영감신이 해녀 나 과부를 좋아한다는 사실이 드러난다. 이러한 대화의 해학과 영감신의 경망스런 행동이 구경꾼의 웃음을 자아낸다. 수심방이 이어서 ‘당신의 막내 동생도 역시 여자를 좋아해서 이 집 따님에 침노하고 있으니, 얼굴이라도 보는 게 어떠냐?’ 고 하면, 영감은 ‘어서 빨리 얼굴이나 보자’ 고 환영한다. 환자를 데려다 앉히면, 영감은 ‘하하, 내 동생이 절실하구나, 너 이놈아, 널 찾으려고 일천 고생을 다하며 찾아왔는데, 어찌 그리 무심하냐’고 하면서 환자의 어깨를 치며 같이 가자고 달랜다. 수심방은 제상의 음식을 가리키며 ‘당신들이 좋아하는 음식

78) 제주의 전통 문화.

이 아니냐?’고 음식을 권하고, 영감들은 ‘잇몸이 벗겨지게 먹다 남을 음식이라’고 좋아하며 실컷 먹고 놀고 떠나가자고 한다. 여기에 술과 고기와 떡을 내놓으면, 영감들은 수전증이 심해 덜덜 떨리는 손으로 서로 권하며 술을 마신다. 실컷 술을 마신 영감들은 이 집안 자손과도 이별잔, 작별잔을 나누자며 환자나 가족들에게도 술을 권한다. 그리고는 마지막으로 한 판 실컷 놀고 가자고 하여 ‘서우젓소리’에 맞추어 짚으로 만든 배를 들고 춤을 춘다. 이 때 환자나 가족이나 구경꾼들도 함께 어울려 한 참 동안 춤을 추며 즐겁게 논다.

수심방 : 미역은 얼마나 실었느냐?

소미(小巫) : 일만 송 실었소.

수심방 : 초기(버섯)는 얼마나?

소미(小巫) : 일만 송이요.⁷⁹⁾

이런식으로 우무, 청각, 전복, 소라 등 제주 명산물을 배에 가득 싣고, 달을 감고 돛을 달고 북을 울린다. ‘이별이여, 작별이여, 배 놓아가자!’고 외치며 동생을 데리고 떠나는 것이다. 영감신을 배에 싣고 내보내고 나면, 수심방은 환자를 굿청에 앉혀 돛자리로 환자의 몸을 둘러 주위를 못 보게 감아 놓고 ‘막푸다시’를 한다. 푸다시란 모든 잡귀를 쫓는 제차(祭次)다. 막푸다시가 끝나면 수심방은 소미(小巫)들을 시켜 제물을 실은 짚배를 들고 바닷가에 간다. 그래서 징을 울리며 영감신과 제주 명산물들을 가득 싣어 보내는 사설을 하며 짚배를 바다 멀리 띄워 보내 버린다.

‘영감놀이’는 이렇듯 신앙민들의 정신적, 육체적 의 고통을 치료하는 치료굿이기도 하였으나 건입동 칠머리당 영등굿의 전체적인 굿이 해녀들을 위한 굿이었다면 ‘영감놀이’는 어부들을 위한 굿이었다.

한 해 동안 있었던 부정한 일 들이나 액들을 영감신께 주면서 극진히 대접하여 다음 한 해를 바라는 마음이 깃들여 있을 것이다. 여기에서 영감신은 자신이 액을 맡아 가지고 가야 함에도 불구하고 자신을 얼마나 융숭히 대접했냐에만 관심을 가지고 그 댓가로 신앙민의 액을 가지고 가고 자신은 제주의 특산품과 g해초류들을 가지고 다시 바다로 나간다.

어부들은 아마도 이 ‘영감놀이’로 인해서 외세를 축출함으로써 삶의 맺힘을 풀어내는 굿놀이로 여기었을 것이다. 다시 말하면 ‘영감놀이’는 도민들이 겪어 온 역사적 아픔을 놀이로 통해 승화시켜 창조해낸 공동창작의 ‘굿 중 극’이라 할 수 있다.

79) 현용준, “제주도 굿의 연극성에 관한 연구” (제주대학교 대학원 석사학위논문).

3. 영등굿 연극기호들의 결합 양상 및 의미작용

영등굿의 연극 기호들은 일단 시공간의 특별한 경계 속에서 작동하는 기호들이기 때문에 어느 기호도 홀로 독립적으로 의미를 가지지는 않는다. 즉 모든 연행 기호들이 상호 작용을 통해 결합된 상태에서 의미가 발생하게 되는 것이다.

연극 기호들은 그 자질에 따라 크게 언어 기호와 비언어 기호로 나눌 수 있다. 이 언어적이고 비언어적인 기호들의 결합 양상에 따라 그 의미작용도 달라지는데, 기호들의 결합 양상은 대체로 언어 기호와 비언어 기호의 결합, 그리고 비언어 기호와 비언어 기호끼리의 결합이라는 양상으로 대별해 볼 수 있다. 또한 이들 결합 양상이 정태적으로 존재할 때도 있고 동태적으로 행위화 될 때도 있다. 그러나 굿 속에서 기호들이 정태적으로 존재하는 경우는 많지 않고, 대부분을 특정한 행위로서 나타나며 이로 인해 매우 역동적인 현상이 나타나는 것이다.

여기서 특정한 행위란 관습적인 행위를 말한다. 다시 말하자면, 굿 연행에서 나타난 행위들은 전혀 새로운 행위가 아니라 어떤 규칙을 따라 관습적으로 보존되어온 행위 *restored behavior*이다.⁸⁰⁾

굿 연행에서 나타나는 무수한 행위들은 한 번하고 지나가 버리는 일상적 행위와는 달리 인간에 의해 의도적으로 선택되어 보존되고 전승되어온 행위이다. 이 행위들은 연행속에서 끊임없이 반복되며 각각의 연행 맥락속에서 선택되고 재배열된다. 이러한 행위들은 항상 상징적인 의미를 가지게 되는데, 이때 상징적 의미란 전통적으로 굿에 참여하는 사람들 사이의 약속에 의해 의미를 전달한다는 뜻이다.

이렇게 하여 연행 기호들의 결합 양상은 3가지로 나뉘어진다. 첫 번째는 비언어적 기호들의 결합이면서도 정태적 양상을 띠는 형태이다. 이는 공간이라는 기호속에 결합된 대소도구나 음식의 기호들이다. 두 번째는 비언어적 기호들의 결합이면서도 행위화되는 기호들이다. 세 번째는 언어기호와 비언어기호와의 결합이다.

비언어 기호들은 언어 기호만큼이나 중요한 역할을 한다. 그리고 굿에 쓰이는 모든 기호들은 다 나름대로의 의미를 산출하고 있으며 각각의 말은 바 역할이

80) 보존된 행위 *restored behavior*는 웨크너의 용어로서 모든 유형의 연행에서 사용되는, 연행의 관습적이고도 전통적인, 생생한 행위이다. 보존된 행위는 연행자에 의해 연행에서 사용되지만, 그 자체는 연행자와는 독립적으로, 선험적으로 이미 존재하고 있는 행위이다. 연행이 일어나기 이전부터 이 행위들은 보존되어져 있기 때문이다. 이러한 행위들은 연행자에 의해 각 연행에서 복원되고 부분적으로 변형, 창조된다.

김익두, “한국 민속 예능의 민족연극학적 연구” (전북대학교 국문과 대학원 박사논문 1989)p18,28

있다. 이중 어떤 비언어 기호들은 움직이지 않고 정태적으로 존재하면서도 의미를 가진다. 여기서 정태적이라는 의미는 비언어적 기호들이 상호간에 결합하지만 연행자라는 기호가 관여하지 않는 기호, 즉 움직임 없이 고정되어 있는 기호를 말한다. 따라서 비언어적 기호들의 결합에서는 연행자라는 기호가 결합하느냐 그렇지 않느냐에 따라 그 기능과 의미가 달라진다고 할 수 있다. 일단 연행자라는 기호가 결합되면 모든 기호들은 연행자의 행위로서 나타나기 때문이다. 굿 연행에서는 기호가 결합되면 모든 기호들은 연행자의 행위로서 나타나기 때문이다. 굿 연행에서는 정태적인 기호들 보다 역동적인 기호, 즉 행위로 나타나는 기호들이 더 구체적인 의미를 전달한다.

정태적으로 결합된 기호들은 공간이라는 기호와 결합되어 있는 대소도구나 음식기호들이다. 시간의 기호는 과거-현재-미래를 역동적으로 오가기 때문에 고정된 정태적 기호라고 볼 수는 없다. 공간은 일단 굿당 이라는 구체적이고 특별한 장소로 고정되므로 이를 움직임이 없는 정태적 기호로 볼 수 있다. 이 기호들은 신과 인간의 의사소통을 위한 기본적인 배경을 제시한다는 의미가 있다. 일단 굿당 이라는 공간은 굿을 하는 특별한 공간이라는 의미를 가지며 또한 그 속에서 작동하는 모든 기호들이 연행에서 특별한 의미를 가지도록 위치시킨다. 정태적이면서 상징적 의미를 띄는 모든 기호들은 일단 굿당 이라는 공간 안에서 작동하면서도 각각의 독립적인 의미를 가지고 있다. 일부 음식기호들의 경우도 마찬가지다. 제상에 차려진 음식들중 어떤 것은 심방에 의하여 단골이나 기주들에게 제공되기도 하지만 대부분은 신에게 바쳐진 그대로 고정되어 움직이지 않는다.

이 기호들은 고정된 상태 그대로 굿의 참여자들에게 영향을 끼친다. 단골이나 기주는 무화 하나하나가 무엇인지, 혹은 음식들 각각이 어떤의미를 가지는지 명확히 알지는 못한다. 이 기호들은 단골이나 기주에게는 매우 포괄적이고도 느슨하게 그 의미를 전달한다. 즉 “여기가 굿당이다.” 혹은 “여기에 신이 존재한다”라는 의미이다. 이렇게 쓰이는 비언어적 기호들은 연행에 없어서는 안될, 필수적인 요소들로서 굿 연행의 전체적인 분위기를 형성해주고 무대 배경을 마련해주는 역할을 한다고 할 수 있다.

비언어적 기호에 연행자가 포함되면서 기호들은 행위화되어 동태적으로 작동한다. 따라서 이 기호들은 비언어적 행위 기호들이라고도 할 수 있을 것이다. 이 기호들은 시공간의 기호라는 기본적인 틀을 형성하는 기호들 위에서 몸짓, 대소도구, 음식등이 결합된 기호들이다.

모든 몸짓은 그 나름대로 의미를 가지지만 특별히 보존된 행위로서 나타나는 기호들은 이미 관습적으로 약속된 의미를 전달한다. 예를 들어 심방이 두 손을 높이 치켜들고 어깨를 움짚하거나 몸을 떠는 동작은 신이 심방에게 하강하고 있

다는 증거이다. 또한 신이 하강한 상태에서 심방이 서낭기를 들고 무엇인가를 끌어 담아 기주의 치마에 담아주는 듯한 동작은 일반적으로 기주에게 재수를 모아 주는 것으로 이해된다.

대소도구들 중 연행자가 사용하는 특별한 무구들은 신과 인간이 서로의 뜻을 전달하는데 요긴하게 쓰인다. 새다림에서 심방은 조그만 그릇에 물을 담아 단골과 굿판에 뿌림으로서 정화의 의미와 재수있고 복주는 물로서 신의 힘을 담은 매체이다. 음식기호중 초감제에 나오는 돌레떡을 무악이 올리는 동안 나누어 먹게 됨으로서 다른 기호들과 결합된다. 그런데 이러한 행위들은 언어 기호와 같이 명확한 뜻을 전달하는 것이 아니기 때문에 그 의미가 매우 상징적이고 관습적인 맥락에 의존하고 있다. 예를 들어 비언어적인 공수에서처럼 신칼이 왼쪽으로 누으면 그해 운이 좋다는 풀이를 내리게 된다. 이와 같이 비언어적 기호들의 결합에 의한 의미작용은 다소 추상적이라고 볼 수 있다. 비언어적인 기호들을 통해서도 신과에 의사소통이 가능하지만 그 의사소통은 어떤 징후로서 나타나는 경우가 많다. 따라서 이러한 비언어적 기호들의 결합이 생산해 내는 의미는 그 굿의 친숙한 단골이나 기주가 더 잘 해석해 낼 수 있는 것이다. 굿에 익숙치 않은 단골들은 비언어적 기호들에 의한 행위가 무엇을 뜻하는지 모르고 넘어가는 경우가 많다.

언어기호와 비언어기호와의 결합은 기호들의 결합양상중 가장 복잡한 양상을 보인다. 언어기호는 단독으로 쓰이는 경우가 없다. 어떠한 상황에서도 언어기호는 반드시 비언어기호와 결합하여 나타나고 이미 결합된 비언어기호들을 바탕으로 하여 작동된다. 여기서 문제가 되는 것은 언어기호이다. 언어기호들은 공식적 발화와 비공식적 발화로 나누어 진다. 따라서 비언어기호가 공식적인 발화와 결합 될 때와 비공식적 발화와 결합 될 때를 나누어 볼 수 있다. 공식적인 발화와 결합되는 비언어기호가 주로 간단한 무구나 춤 혹은 기본적인 음악장단인 반면 비공식적 발화와 관련되는 비언어기호는 매우 복잡한 몸짓이 되며 더 많은 의미작용을 한다. 공식적 발화는 초감제를 말한다. 초감제를 할 때 기주나 단골은 주로 자리에 앉아있고 서 있더라고 그다지 적극적으로 반응하지 않는다. 초감제는 대체로 기주나 단골들이 잘 알아듣지 못하는 경우도 많다. 초감제를 할 때 단골이나 기주에 집중력은 그다지 높지 않으며 심방만이 정확한 내용을 알고있다. 심방은 음식이 차려져 있는 정면을 바라보며 초감제를 하는데 이때 심방은 무복을 완전히 갖추어 입고 손에는 간단한 무구를 들고있다. 초감제는 대부분 요란하지 않은 무악과 간단한 장구가락이 기본이 된다. 심방은 장구에 맞춰 거의 움직임 없이 가끔 요령을 흔들거나 부채를 부치는 몸짓을 하는 정도이다. 이처럼 공식적 발화와 관련되는 비언어기호들은 주로 대소도구, 특히 의복이나 심방이든 소도구, 즉 요령이라든가 감상제, 부채, 혹은 신칼등이다. 무악 역시 간단한 장단이

다. 또한 기주나 단골에 반응이나 참여도 그다지 적극적이라고 할 수 없다.

공식적 발화와 비언어기호의 결합은 굿 진행에서 주로 신을 부르는 준비행위를 할 때 나타난다. 신을 부르는 초감제는 비언어적 동작과 결합하여 초월적 존재를 부르고 그를 좌정 시키는 역할을 해내는 것이다. 새다림의 대나무앞으로 정화수를 신자리와 해녀들에게 뿌리는 부정풀이처럼 굿당을 정화시키고 액을 막는 등의 기능을 하기도 한다. 이는 공식적 발화가 이미 정해진 어떤 공식에 의해 제한적 발화를 한다는 것과도 관련된다.

비공식적인 발화에는 축원이나 공수 혹은 굿거리 진행에서 생산되는 일상적인 대화가 포함된다. 이들은 모두 굿의 진행과 관련되는데 특히 공수나 축원과 같은 형태의 발화는 특별한 비언어들이 동반되는 경우가 많다.

실제 굿 진행에서 기주나 단골의 참여도를 고려하면 비언어기호들의 결합양상에서는 정태적 양상보다는 동태적 양상이 언어기호와 비언어기호들의 결합에서는 언어기호가 더 적극적인 의미를 가진다고 할 수 있다. 특히 비공식적 발화와 비언어기호와의 결합이 가장 많은 의미를 산출해 내는 결합양상이다. 이 기호들은 모두 행위화 되어 나타나며 굿 참여자들의 기호해석 작용이 활발히 일어난다.

(표-3)

비언어 + 비언어		언어기호+ 비언어 기호	
정태적 결합	동태적 결합	동태적 결합	
비언어+ 비언어 (대소도구)	비언어+ 비언어 (연행자+ 대소도구 + 몸짓)	공식적 발화+ 비언어 기호	비공식적 발화+ 비언어 기호
굿당의 무대화	신의 외연 모방/초월적 힘의 가시화, 시각화	신의 좌정/ 굿당의 정화	삶의 경험의 구체적 재현, 객관화

연극 기호들은 고도의 의식적인 기호이며 이 기호들의 결합이 이미 관습화된 행위로 나타난다는 것은 결국 영등굿이 이 기호들에 의한 어떤 규범화되고 조직화된 세계를 만들어 내려는 의도가 있음을 알게 해준다.

그 의도된 세계란 일상적인 질서와는 다른 굿적인 질서가 지배하는 세계이다. 굿적 질서란 한마디로 통합적인 질서이다. 신의 세계와 인간의 세계의 통합, 삶과 죽음의 통합, 시간의 통합이다. 이는 초월적인 존재를 지상에 현현시킴으로서 가능하다. 먼저 시공간의 질서가 전환되어 굿적인 시공간이 새로 만들어지고 그 속에서 분리되었던 세계, 즉 신의 세계와 인간의 세계가 통합된다.

굿 연행시에는 무엇보다도 먼저 새롭게 창조된 시공간이 존재하게 된다. 시간

과 공간의 분리가 일어나기 전을 일상적 질서의 세계로, 분리가 일어난 후의 세계를 궁극적 질서의 세계로 설정하였을 때, 이 두 세계는 대립을 이루며 각각 다른 가치를 가진다. 일상적 질서와 궁극적 질서가 지배하는 세계가 가지는 자질을 이항 대립에 의해 찾아볼 수 있다. 일상적 질서 대 궁극적 질서, 직선적 시간 대 순환적 시간, 현재 대 과거 현재미래의 혼합으로 시간의 분리를 나타낼 수 있다. 일상적 질서 속에서 시간은 직선적으로 진행되며 현재만이 나타난다. 그러나 시간의 경계가 설정된 후 궁극적 질서 속에서 나타나는 시간은 과거, 현재, 미래가 모두 석여 나타나는 시간이다.

궁극적 질서는 일상적 질서 속에서 분리적으로 존재하던 시공간을 통합시키고 초월적 존재인 신을 현현하므로서 힘을 가지는 질서이다. 통합적인 힘은 분리된 일상을 지배한다. 영등곳을 여행하는 집단은 이러한 궁극적 질서가 가지는 힘의 위력을 알고 그 힘에 기대고자 하는 무속 공동체라 할 수있다.

IV. 결 론

지금까지 제주도의 대표적인 굿이자 중요무형문화재 71호인 건입동 칠머리당 영등굿의 연행적 특성과 연극적 요소 중심으로 그 의미를 살펴보았다.

굿은 고래로부터 지금까지 활발히 연행되는 민속제의이다. 현대화 같이 최첨단의 과학기술이 세계를 지배하는 시대에도 여전히 초월적 존재와 교류하고자 하는 문화가 존재한다는 것 그 자체가 관심의 대상이 될 수 있다. 즉, 굿과 굿이 이루는 문화는 현대에 더욱 새롭게 조명되어야 할 필요가 있는 것이다.

본고는 굿 한편을 하나의 텍스트로 보고 연행론적 입장에서 접근하고자 하였다. 연행으로서 굿 텍스트를 분석하되 분석의 방법은 기호학을 택하였다. 연행을 이루는 요소들을 기호화하여 바라보는 것이 텍스트의 분절과 분석에 유리하다고 생각했기 때문이다. 굿이라는 연행 텍스트는 복잡한 기호들의 체계로 이루어져 있으며 이 기호들의 상호작용에 따른 ‘상연’이라는 결과물로 신과 당골 신앙민들 간의 소통 중 연행 텍스트로서 영등굿을 정의하고 가장 기본이 되는 연행 기호들을 찾아낸 후 이들의 결합과 그 의미작용을 살폈다. 그리고 코프찬과 안느 위베르스벨트의 연극 기호학의 모델을 응용하여 영등굿을 연극적으로 재 분석하였다.

영등굿을 연극적으로 재 분석하다보니 제주도의 영등굿은 놀이의 문화와 축제의 문화로서 지역의 특수성을 가장 많이 내포하고 있는 민속제의라는 생각이 들게 되었다.

그렇다면 영등굿을 민속제의의 하나로서만 연구하지 말고 지방자치체제와 더불어 관료주의적인 놀이 문화와 축제문화가 아닌 주민 참여의 원칙하에 굿을 연구하고 전승하는 방법도 있다는 생각을 가지게 되었다.

현 영등굿은 칠머리당 보존회에 의해 명맥을 이어가고 있다.

물론 전국적으로 가장 많은 지역 주민이 참여하며, 아직도 주민의 축제의 색깔을 띄고 있는 영등굿이라 하더라도 굿 연구와 전승을 소수의 전승자들에 의해서만 연구되어져 오니 매월 2월 초하룻날 굿은 열리지만 지역 주민이 주체가 되는 것이 아니라 매년 열리는 굿판이라는 생각으로 축제적으로 그리고 놀이 문화로서도 충분히 발전 할 가능성이 있음에도 불구하고 큰 심방과 소수의 해녀 집단, 어부 집단, 보존회에 의해 점점 진짜 영등굿의 축제적인 색깔을 잃어가는 듯 하다.

영등굿이야말로 신화적 구도를 내장하고 있으며 제주의 이미지를 가장 잘 나

타내는 축제이자 놀이 문화로 정착되어야 한다.

죽은 축제가 아닌 살아 있는 축제와 놀이문화를 전승 발전 시키기 위해서는 열린 연구가 이루어져야 할 것이다.

지금까지 학계에서의 굿 연구는 점차 현장성과 연행 맥락을 강조함에도 불구하고 그 강조가 선언적인 차원에서 머무른 것이 사실이다. 그리고 무속에 대한 관심은 점점 높아감에도 불구하고 현재 진행 되는 굿을 정치하게 연구하여 분석한 작업이 생각처럼 많지 않음에 착안한 것이다. 더욱이 제주도에서 가장 중요하게 여겨지는 영등굿에 대한 학계의 연구는 매우 드문 실정이며 현 제주에서 활동하고 있는 제주 출신 의 대표적인 학자 중 문무병과 현용준 에 의해서만 그 명맥을 이어가는 실정이다.

따라서 본고는 제주도 중요무형문화재 71호인 ‘건입동 칠머리당 영등굿’ 한편을 정밀히 분석하여 굿의 특성과 의미를 일반화 할 수 있는 발판을 마련하고자 하였다.

그러나 이러한 연구는 앞으로도 많은 과제를 가지고 있다. 앞으로의 과제를 중심으로 본고의 결론을 마무리 하고자 한다.

굿 연구는 다양한 접근 방식을 가지고 여러 학계에서 연구하고 있다. 종교학, 민속학, 국문학, 심리학, 연극영화학, 사회학 등 인문사회학을 걸쳐 다방면으로 연구되고 있는 것이다. 그것은 굿이 가지는 의미가 그만큼 크고도 복잡하다는 것을 말해 주는 것이기도 하다. 따라서 굿의 어느 한 부분만이 연구되는 것이 점차 지양되고 있는 실정이다.

어차피 무속신화를 연구하든 무가를 연구하든 민속 연희로서 굿 연행 자체를 연구 하든 간에 굿을 연행 맥락과 연관지어 연구해야만 한다는 것은 피할 수 없는 과제가 된 듯하다. 그렇다면 이러한 연구를 좀 더 활발히 진행 할 수 있는 학문 상호적인 연구가 절실히 요청된다고 하겠다. 즉, 학문의 경계를 넘어 서로 도움이 될 만한 부분을 받아들이고 텍스트의 범위를 더 넓히는 작업이 요청되는 것이다.

이와 더불어 현장 연구의 필요성도 더욱 요청된다. 한편의 굿이라도 현장에서 보고 채록하여 무가 뿐 아니라 다른 비언어적 요소들까지 포함한, 가능한 한 현장을 살리는 텍스트화 작업을 하는 것이 필요하다. 물론, 연행의 특성상 아무리 현장을 잘 기록한다 하여도 연행 전체를 기록 할 수는 없다. 그럼에도 불구하고 현장에서 굿 연행을 보고 그를 바탕으로 연구하는 것이 연행론의 기본이다. 따라서 앞으로도 현장성을 살리는 텍스트가 더 많이 나와야 할 것으로 생각한다.

아울러 각 지방마다 특색 있게 보존, 전승되는 굿 각편에 대한 치밀한 연구가 더 진행되어야 할 것이다. 굿은 지방마다 다 다르고 무당의 계보에 따라서도 다르며 그 목적에 따라서도 다르다. 이렇게 다양한 형태와 목적을 가진 굿들을 한

편 한편 정밀히 연구하여 비교 분석하는 자세가 필요하다. 이렇게 했을 때 무속 문화에 대한 성급한 일반화를 지양하고 현재 무속문화가 가지는 실체에 좀 더 잘 접근 할 수 있을 것이라고 생각한다.

현대 사회는 모든 것이 너무나 빠르게 돌아가며 과거를 잘 돌아보지 않은 채 앞만 보고 전진하는 경향이 있다. 아울러 우리사회는 급속한 서구화로 인해 전통적 문화의 유지와 확대에 어려움을 겪고 있다. 이런 상황에서 굿이 가지는 전통 지향적 문화와 과거의 반추에 의한 삶의 반성성은 충분히 긍정적 기능을 할 수 있다. 아울러 무속문화에 대한 연구는 무속을 턱없이 깎아 내리거나 신비화하는 경향에서 벗어나 그 긍정적 기능을 살리고 강화하는 방향을 제시해 줄 것으로 생각한다. 무속은 오랜 세월동안 우리 문화의 대단히 큰 부분을 차지해 왔으므로 우리문화를 해석하고 우리 문화의 정체성을 찾는 데 큰 도움이 될 것이다. 굿은 과거에만 살아 있는 죽은 텍스트가 아니라 현재 활발히 진행되는 하나의 문화적 사건이다. 더 많은 현장연구와 이론적인 정밀함을 가지고 연구한다면 앞으로의 굿 연구에서 좋은 성과를 기대할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 기본 자료

제주도 건입동 칠머리당 영등굿 2000년 2월 1일 ~2월 14일 에 MBC 문화방송에서 촬영한 비디오테이프 (30분 분량 테이프 1개) - 자료 A

제주도 건입동 칠머리당 영등굿 2001년 2월1일 ~2월14일 에 MBC 문화방송에서 촬영한 비디오테이프(90분 분량 테이프 6개) - 자료 B

사진2~11번 -제주국립박물관 제공

2. 국내논저

1) 학위논문

高光洙 “굿의 대신 말하기 방식 연구” (서울대학교 대학원 석사학위 논문, 1999).

洪銀志 “굿판과 관객의 상호작용 연구” (동국대학교 대학원 석사학위 논문, 1996).

玄容駿 “濟州島 굿의 演劇性에 관한 研究” (제주대학교 대학원 석사학위 논문, 1984).

안정연 “굿의 연극성에 관한 고찰-진오귀굿을 중심으로” (이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2001).

張允瑄 “황해도 칠무리 굿의 연행 기호학적 연구-의사소통체계를 중심으로” (서강대학교 대학원 석사학위 논문, 1997).

황루시 “굿의 연극성: 서울지역 진오귀굿을 중심으로” (이화여자대학교 대학원 석학학위 논문, 1978).

황루시 “무당굿놀이 연구” (이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 1987).

윤교임 “여성 영웅 신화의 연구-초공본풀이, 삼공본풀이, 세경본풀이에 대한 문화 기호학적 해석” (서강대학교 대학원 석사학위 논문, 1995).

이수자 “제주도 무속과 신화 연구” (이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 1989).

윤동환 “연행예술로서 동해안 굿의 변화 양상과 변화 요인” (안동대학교 대학원

석사학위 논문, 2000).

김익두 “한국 민속 예능의 민족연극학적 연구”(전북대학교 국문과 대학원 박사논문, 1989)

2) 일반논문

현용준 “무속신화와 본풀이의 형성” 「국어국문학 26호」, (국어국문학회, 1963).

현용준 “제주도 무속제의” 「한국언어문학」, (문학사상사, 1980).

신현숙 “연극 공간에 대한 기호학적 분석” 「기호학 연구」, (한국기호학회, 1995).

박명찬 “현대 희곡에 나타난 시공 구조의 해체와 일상화” 「한국극예술연구」, (한국극예술학회, 1995).

박명진 “기호학적 커뮤니케이션 연구” 「기호학 연구 1권」, (한국기호학회, 1995).

3) 단행본

최민홍 “한 철학과 현대사회” (성문사, 1988).

김정숙 “자청비·가문장아가·백주포” (도서출판 각, 2002).

장주근·이보형 “제주도 영등굿” (열화당, 1983).

조성운, 이상청, 하순애 “제주지역 민간신앙의 구조와 변용” (백산서당, 2003).

조흥훈 “巫와 민족문화” (민족문화사, 1990).

하효길·양종승·문무병·이균옥·홍태한·이경엽·안상경 “한국의 굿” (민속원, 2002).

현용준 “濟州道 巫俗 研究” (최문당, 1986).

김성배 “한국의 민속” (집문당, 1995).

민속학회 “한국민속학의 이해” (문학아카데미, 1994).

김영순 “신체언어 커뮤니케이션의 기호학” (커뮤니케이션북스, 2001).

이상일 “놀이문화와 축제” (성균관대학교출판부, 1996).

진성기 “제주도무속논고 (남국의무속)” (민속원, 2003).

황훈성 “기호학으로 본 연극세계” (신아사, 2000).

이지영 “한국의 신화이야기” (도서출판 사군자, 2003).

채새미 “한국 현대 희곡의 샤머니즘 수용연구” (도서출판 푸른사상, 2001).

김경용 “기호학이란 무엇인가 (기호의 우리, 우리의 기호)” (민음사, 2002).

제주대학교 탐라문화연구소 “탐라문화 창간호” (1982).

제주대학교 탐라문화연구소 “탐라문화 제9호” (1989).
제주대학교 탐라문화연구소 “탐라문화 제13호” (1993).
향토교육자료 “제주의 전통문화” (제주도교육청, 1996).
제주도큰굿자료 “1994년 동김녕 문순실댁 중당클굿” (제주도·제주전통문화연구소, 2001).
김익두 “연극개론” (한국문화사, 1997).
이상일 “굿, 그 황홀한 연극” (강천, 1991).

3. 국외논저

움베르토에코 “기호학이론” (문학과 지성사, 2002).
조셉캠벨·빌 모이어스 “신화의 힘” (고려원, 1992).
빅터 터너 “제의에서 연극으로” (현대미학사, 1996).
케어 엘람 “연극과 희곡의 기호학” (평민사, 1998).
안느 위베르스펠드 “연극기호학” (문학과 지성사, 1994).
월터 옹, 이기우, 임명진 역 “구술문화 와 문자문화” (문예출판사, 1995).
마르틴 에슬린, 김문화, 김윤철 역 “극마당, 기호론 본 극” (현대 미학사, 1993).
A.반게넵, 김경수 역 “통과의례” (을유문화사, 1985).
롤랑 바르트, “신화론” (현대 미학사, 1995).

ABSTRACT

This study is a research of Jeju Island's representative Kut and cultural dance number 71, the Gunipdong Chilmuridang youngdeung Kut, and our objective is to analyze it from a dramatic and symbolic point of view.

In this study, we present a problem with past research on Kut in that it was based around a court dance and music . Kut can be seen as a combination of linguistic and non-linguistic elements with the regional religious characteristics. The mythological aspect of Kut cannot be separated from its non-linguistic aspects such as time and space, a tool used shaman, Kutplace, shaman, costumes and dance, however, previous studies have focused mainly on a court dance and music and the mythology behind Kut. As a result, we believe that it is important to study Kut in all of its aspects without focusing on a specific aspect, and basing our research on performance text in order to approach shamanistic culture more accurately.

We believe an analysis of one Kut with one performance text, is a means of approaching shamanistic culture. In other words, we are using Kut in order to research an even bigger topic, the shamanistic culture itself. Therefore, this study can be seen as a study of Kut

but at the same time, a study of shamanistic culture.

Based on the above stated purpose of this study, we chose Youngdeung Kut as the subject of this study which is the most important Kut in Jeju Island and also recognized as cultural dance, number 71. This Kut is usually proposed by women divers and fishermen who are shamanistic followers and this Jeju Island Gunipdong Chilmuridang Youngdeung Kut is held every year in early February and ends on the 14th with a religious service of farewell sending away the Youngdeung God. The dramatical structure of Youngdeung Kut can be seen in the dance that the shaman does during the Kut. The dance in the Kut shows its dramatical structure with its strong incantation and symbolistic moves along with combative actions and the shaman of Jeju Island uses mainly turns in the dance such as the big turn, small turn and turn in place. In addition, when doing the repeating turn, the shaman always turns in one direction and then changes directions to turn the opposite way, and this powerful change in direction seems to be characteristic of this Kut. The dramatical structure of this Kut, is shown in the regular repetition of the simple actions of the dance.

As a performance study of Kut, we not only studied the linguistical aspects, but our goal was to analyze the non-linguistical aspects such as dance, a court dance and music, the tools used a shaman and

Kut place. In order to effectively reach this goal, we decided to apply symbolism. Symbolism is one of the most basic tools of communication and also allows for the analysis of linguistic and non-linguistic aspects of Kut.

Based on the above, this study can be divided into two larger categories. The first is to study the background of Jeju Island Kut with over 500 villages and 300 shrine that have survived along with 18 thousand deities, through the period of Japanese colonization and elimination of traditional religion in Korea. The second is to analyze the cultural significance of Youngdeung Kut using Tadeusz Kowzan's 13 symbol chart and Anne Ubersfeld's Dramatic Symbolism model.

This study will examine the dramatic elements of the entire Youngdeung Kut and then study the dramatic structure of the Kut as well as observe the natural order of the drama from the structure and then we will be able to explain the performance more accurately by tying together the symbolistic and performance viewpoints.

However, we found that it would be impossible to create a text for an accurate reenactment of Youngdeung Kut because the performance symbolism is still in its preliminary stage and the Youngdeung Kut itself varies in from depending on the weather, the environment, the shaman and the type of performance. Also, the remaining form of Youngdeung Kut needs to be symbolically studied and compared with

more academic studies in order to create a more detailed text. The biggest problem is reviving Youngdeung Kut as a representative part of culture in Jeju Island before it dies out into being a culture of bureaucracy. We must redefine Youngdeung Kut in its research, from the previous a court dance and music based study to a more dramatic based study focusing on the non-linguistic aspects of Kut.