

碩 士 學 位 論 文

한국 탈춤의
포스트 모던적 특성

2002年

漢城大學校 藝術大學院

舞 踊 學 科

理 論 專 攻

朴 喜 恩

碩士學位論文

指導教授 金周子

한국 탈춤의
포스트 모던적 특성

The Post-Modernistic Characteristics
of Korean Mask Dance

2002 年 8 月 日

漢城大學校 藝術大學院

舞蹈學科

理論專攻

朴 喜 恩

碩士學位論文

指導教授 金周子

한국 탈춤의
포스트 모던적 특성

The Post-Modernistic Characteristics
of Korean Mask Dance

위 論文을 體育學 碩士學位 論文으로 提出함

2002 年 8 月 日

漢城大學校 藝術大學院

舞踊學科

理論專攻

朴 喜 恩

朴喜恩의 體育學 석사학위논문을 인정함

2002 年 8 月 日

심사위원장 (인)

심사위원 (인)

심사위원 (인)

국문 초록

한국 탈춤의 포스트 모던적 특성

한성대학교 예술대학원

무용학과 이론전공

박 회 은

본 연구는 한국 탈춤이 우리 고유의 전통예술이지만 현대적인 공연 양식인 포스트 모던적인 특성을 지니고 있음을 규명하고자 하였다.

한국 탈춤은 삼국시대부터 시작되어 조선시대까지 이어진 전통예술의 한 분야이며 서구의 포스트모던 예술은 2차 세계대전 이후 형성된 예술로서 기존 전통의 파괴라는 의미를 지닌 예술로 이 두 예술 양식은 상반된 가치를 지니고 있다. 그러나, 공연 진행과정과 공연 형식에 있어서는 유사성을 찾을 수 있다.

한국 탈춤의 포스트 모던적 특성은 다음과 같이 세 가지로 정리된다.

첫째, 유희성(遊戱性)이다.

탈춤과정에서 춤과 노래를 포함한 앞놀이와 뒷놀이에서 뚜렷하게 나타나며 연희자와 관객 모두가 함께 어울려 즐기는 것을 통해 정서가 순화되고 대동적인 연대의식까지 지니게 되었다.

둘째, 관객참여이다.

관객과 연희자들이 함께 극을 이끌어 갔고 이때, 관객과 연희자는 상호작용이 일어나며 연희자는 상황에 맞게 가변적, 즉흥적인 요소를 이용하여 극의 흐름을 이끌어 갔다.

셋째, 다원주의이다.

탈춤의 내용은 각 장마다 다른 주제와 내용을 통해 주제의 다양화를 찾을 수 있으며 각 마당들은 서로 연관성이 없이 유니버스 스타일의 삽화로 구성되어 있다. 즉, 한국 탈춤은 어떠한 하나의 양식의 접근방법이 아닌 주제와 내용의 다양성이 양식과의 조화로움 속에서 결합된 형태를 통해 다원화를 찾을 수 있다.

이처럼 전통예술인 한국 탈춤은 포스트 모던적 특성을 가지고 있어 현대적인 표현양식을 지니고 있음을 알 수 있다. 따라서, 한국 탈춤의 특성을 오늘의 춤에 도입하는 방안이 적극적으로 검토가 되어야 할 것이다.

목 차

I. 서 론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구 방법	5
3. 연구의 제한점	5
4. 용어의 정의	6
II. 포스트 모던적 특성	7
1. 포스트모더니즘의 개념과 배경	7
2. 포스트 모던 예술의 특성	14
1) 미 술	15
2) 음 악	20
3) 연 극	24
4) 무 용	26
3. 포스트 모던적 특성	37
III. 한국 탈춤의 특성	39
1. 송파산대놀이	39
1) 형성 배경	39
2) 놀이장소와 놀이패	41
2. 봉산(鳳山)탈춤	47
1) 형성 배경	47
2) 놀이장소와 놀이패	48
3. 한국 탈춤의 특성	54

IV. 한국 탈춤의 포스트 모던적 특성	59
1. 유희성(遊戱性)	60
2. 관객참여	62
3. 다원주의	63
V. 결 론	64
 참 고 문 헌	66
ABSTRACT	71

표 목차

표 1. 포스트 모던 예술의 특성	36
--------------------	----

그림 목차

그림 1 .송파산대놀이의 놀이마당	42
그림 2. 봉산탈춤의 놀이마당	48

I. 서 론

1. 연구 목적

우리나라의 탈춤의 역사는 삼국시대 가면놀이에서 형태를 찾아 볼 수 있다. 삼국시대 이후 통일신라시대에는 탈놀이가 삼국시대 보다 더욱 성행하였다. 특히, 통일신라시대를 대표하는 검무와 처용무의 기록은 「삼국사기」에 기록되어 있으며 가배(嘉排)나 팔관회(八關會)에서 행한 가무백회(歌舞百戲)의 종목에도 탈놀음이 들어 있었다.

고려시대에는 신라에서 계승된 팔관회라든가 연등회 나례(儼禮)에서 연행된 가무백회(歌舞百戲)가 성행되는 가운데 이른바 산대잡극(山臺雜劇)이 성립되었다.

조선시대 초에는 도감(都監)에서 관장 실시하던 국가적 행사인 공의(公儀)로서 산대와 나례를 발전시키고 공연도 성행하였다. 그러나, 인조(仁祖)시대에 이르러 산대와 나례 등이 경제난으로 쇠퇴하기 시작하였다. 이런 이유로 도감에 예속되어 있던 광대와 재인들은 생계의 위협을 받게 됨으로써 공의의 전속예인으로서의 역할보다는 지방을 순회하면서 생활비를 벌었다. 공의의 쇠퇴는 현종(顯宗)때 이르러 심해졌고 영조(英祖) 20년에는 없어져서 전국의 광대들은 자기 생계를 위하여 개별적인 활동을 하게 되었다.

조선시대 탈춤을 농촌탈춤과 도시탈춤으로 나누어 볼 수 있다. 농사가 잘 되게 하려는 마을 곳에서 농악대의 잡색들이 노는 놀이가 발전해 농촌탈춤이 형성되었고, 농촌탈춤이 18세기 중반 상인과 이속(吏屬)의 도시탈춤으로 발전했다.¹⁾ 도시탈춤으로는 양주별산대놀

이, 송파산대놀이, 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 수영야류, 동래야류, 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대 등이 있다.²⁾

도시탈춤이 성장하였던 조선중기의 시대적 상황은 매우 혼란하였다. 정치적으로는 양반사회에 대한 모순과 사화(士禍)와 당쟁(黨爭)이 많이 발생하였고 사회적으로는 지식인들을 중심으로 실학사상(實學思想)이 대두되기 시작하였으며 공인(貢人), 사상(私商), 수공업자들이 중심이 된 서민경제가 활발히 발전하게 되었다. 그리고, 서민경제가 밑바탕이 되어 양반문화에 치중되었던 문화가 서민들이 주축이 된 서민문화로 중심이 옮겨지게 되었다.

탈춤은 전문적인 놀이꾼들에 의해 전승되어 오던 가면극과 연희들이 18세기에 이르러 임진, 병자 양난과 평민들의 신분의 상승을 통해 당시의 사회적인 상황을 반영하며 점차 서민층이 즐기는 놀이로 변화하게 되었다.

이상과 같이 탈춤의 변화를 살펴보았을 때 탈춤은 삼국시대부터 내려 온 우리 고유의 전통예술이며, 18세기에 사회적으로 신분이 상승된 서민들이 사회상을 표현해낸 놀이의 한 분야라 할 수 있다.³⁾

이에 반해 포스트모더니즘은, 20세기초 서구의 문화와 예술, 삶과 사고를 지배해 온 모더니즘에 대한 반동이었으며 모더니즘이 가진 예술의 각 장르간의 폐쇄성에 대한 반발로 발생한 예술사조이다.

이러한 현상은 포스트모던 예술의 작가들에게 작품의 유기적 통일성을 부정하며 통일성이나 일관성보다 오히려 편리성이나 임의성

1) 전 경 욱, 「 한국 가면극 그 역사와 원리 」, (서울 : 열화당, 1998),
p 121.

2) 전 경 욱, 전계서, pp 81 ~ 102.

3) 전 경 욱, 전계서, p 124.

또는 유희성을 더욱 설득력 있는 예술의 원리로 받아들이게 하였다.⁴⁾ 또한, 모더니즘의 권위 아래에서 주변적인 위치에 머물며 억압되었거나 무시되어 온 것들이 포스트모던 예술에 이르러 새로운 의미와 가치를 인정받으면서 부상하기 시작하였다. 예를 들면 기성 문화에 반기를 드는 청년 문화를 비롯한 반(反)문화, 고답적이고 엘리트적인 고급문화에 대항하는 대중문화, 제1세계나 제2세계 문학에 도전하는 제3세계 문학, 가부장적 남성주의에 항거하는 페미니즘 문학 등이다. 이러한 예술은 궁극적으로 모두 탈중심화(脫中心化), 탈정전화(脫正典化) 현상에서 비롯되었다. 포스트모던 예술은 그 동안 저항문화로 인식되어 온 모더니즘과 아방가르드 예술 보다 새로운 저항의식을 지닌 예술로서 기존에 답습되어 왔던 전통에 대한 파괴라는 의미를 가진다.

한국 탈춤은 삼국시대부터 시작되어 조선시대에 이르러 많은 발전을 통해 이루어진 전통예술의 한 분야이며 서구 사회의 포스트모던 예술은 2차 세계대전 이후 형성된 예술로서 기존의 전통이라 할 수 있는 모더니즘의 반발로 시작되어 기존 전통의 파괴라는 의미를 가지고 있는 예술이라 하겠다. 비록 이 두 예술양식은 전통의 계승과 기존 전통의 파괴라는 상반된 가치를 지니고 있으나 공연 진행과정과 공연의 형식을 통해 유사성을 발견할 수 있다.

공연의 진행과정을 보면 포스트모던 공연예술의 관객은 관람객 입장에서 공연을 바라보는 대신에 공연 속으로 직접 참여한다.⁵⁾ 즉,

4) 김 정 건, 「포스트모더니즘」, [http:// www.atelier.pe.kr/](http://www.atelier.pe.kr/)

[wah-postmodernism. html](http://www.wah-postmodernism.html).

5) 김 욱 동 편, 「 포스트모더니즘 시대의 문학과 예술 」, 「 포스트모더니즘

관객이 배우와 같은 위치가 되어 극을 이끌어 나가는 입장이 되기도 하는 것이다. 탈춤에서도 공연 진행적인 측면에서 보면 관객은 놀이꾼과 함께 판을 이끌어 간다.⁶⁾ 즉, 관객과 놀이꾼(연희자)이 함께 동참하여 춤판을 이끌어 가는 것이다.

공연의 형식을 보더라도 포스트모던 공연예술에서는 필연성보다는 우연성, 미리 계획된 질서보다는 임의성이, 그리고 형식보다는 즉흥성을 선호한다.⁷⁾ 탈춤 공연에 있어서도 문제의 핵심을 전달하는 형식으로 현장적 즉흥성과 가변적 창의성이 강조된다.⁸⁾ 즉, 공연장의 분위기에 따라 놀이꾼은 즉흥적인 동작이나 말을 통해 전달하고자 하는 내용을 명확하게 관객들에게 전한다.

이와 같은 점에서 볼 때 탈춤은 18세기 이후 발전된 전통예술이지만 공연의 형식과 공연 진행과정에 있어서 현대예술인 포스트모던 예술과는 유사성을 지니고 있다고 하겠다.

따라서, 본 연구는 전통탈춤의 현대화작업을 구체적으로 모색하기에 앞서 한국탈춤의 포스트 모던적 특성을 규명하는데 그 목적을 두고자 한다.

이 연구를 위해 탈춤에 대한 선행연구를 살펴보면 대략 세 가지로 정리 할 수 있는데 첫째, 탈춤에서 사용되는 춤사위 연구와 둘째, 탈춤을 사회성을 가진 예술로서 민중 예술적 측면을 부각시켰으며 셋째, 탈춤의 연행 공간에 대한 발전으로 형성된 마당극을 연구한

의 이해」, (서울 : 문학과 지성사, 1999), p 193.

6) 채 희 완, 「탈춤」, (서울 : 대원사, 1992), p 129.

7) 김 욱 동 편, 「포스트모더니즘의 개념과 본질」 「포스트모더니즘의 이해」, (서울 : 문학과 지성사, 1999), pp 442~ 448

8) 채 희 완, 전개서, pp 129 ~ 131.

것으로 구분 지어 볼 수 있으나 탈춤의 포스트 모던적 특성을 규명한 연구는 되어진 바가 없다.

2. 연구 방법

본 연구는 문헌연구로써 연구목적을 달성하기 위하여 우선 포스트 모더니즘의 개념과 배경을 조사한 후 각 포스트모던 예술의 특성을 통해 포스트 모던적 특성을 도출하였다.

둘째로 송파산대놀이와 봉산탈춤의 특성을 통해 한국 탈춤의 특성을 끌어 내었다.

셋째로 앞장에서 도출된 포스트 모던적 특성과 한국 탈춤의 특성에서 공통된 요소를 정리함으로써 한국 탈춤의 포스트 모던적 특성을 열거하였다.

3. 연구의 제한점

1) 본 연구에서는 도시탈춤이라 할 수 있는 송파산대놀이와 봉산탈춤만을 연구의 대상으로 제한하였다. 그 이유는 송파산대놀이는 다른 지방의 탈춤보다 일찍 도시탈춤으로 성장했기 때문이며⁹⁾ 봉산탈춤은 여러 지역의 탈춤 가운데 가장 널리 알려지고 대중화, 국제화되어서 탈춤 전반을 가리키는 데까지 세력을 넓혀 왔기 때문이다.¹⁰⁾

2) 본 연구에서는 놀이형식으로서의 탈춤 안에서 형성배경, 놀이장

9) 전 경 욱, 전계서, p 121.

10) 채 회 완, 전계서, p 9.

소, 놀이패, 놀이과정, 놀이내용으로 제한하여 다루었다.

4. 용어의 정의

▪ 탈춤

탈춤은 넓은 의미로는 탈을 쓰고 말도 하고 노래도 부르며 춤추고 노는 연극적 놀이 또는 놀이적 연극을 말하며 작은 의미로는 장단에 맞추어 추는 춤을 말한다. 따라서, 탈춤이란 용어는 때에 따라 연극적인 요소를 지닌 놀이 개념으로서의 큰 의미와 춤적인 요소를 지닌 개념으로서의 작은 의미로 사용된다.

▪ 유희

오락에서 오는 만족감이나 즐거움, 어린아이들의 단순한 장난에서 오는 기쁨과 같은 본능적인 것을 말한다. 사전적인 의미로는 즐겁게 놀 또는 노는 일 또는 놀이라 한다. 따라서, 유희와 놀이와의 의미는 같은 의미로 사용된다.

II. 포스트 모던적 특성

포스트 모던적 특성을 알아보기 위해서는 첫째, 사조로서의 포스트 모더니즘의 개념과 발생배경을 알아보았고 둘째, 포스트모던 예술의 특성을 밝혀냈고 셋째, 포스트모던 예술의 특성을 통해 포스트모던 특성을 도출하였다.

1. 포스트모더니즘의 개념과 배경

포스트모더니즘이라는 용어는 현재 문화, 예술, 학문 등 모든 부분에 두루 영향을 끼치고 있다. 그러나, 비평가들이나 예술가들 사이에서 포스트모더니즘의 개념이나 평가는 서로 상반된 견해가 나타나는 등 일치점을 찾지 못하고 있다.

포스트모더니즘이란, 언어적인 면에서 ‘포스트(post)’라는 접두어와 ‘모더니즘(modernism)’이라는 단어가 결합되어 생긴 말이며 단순히 ‘후 근대’ ‘후 현대’를 가리키는 표현이다. 시간적인 면으로는 ‘모더니즘 다음에 오는 현상’ 그러니까 대략 말해서 제2차 세계대전 이후 서구세계에 대두되기 시작한 새로운 예술 전통이나 문화적 지배소를 가리킨다.¹¹⁾

포스트모더니즘의 어원은 1934년 마드리드에서 출간된 『스페인 및 라틴 아메리카 시선집, 1882 ~ 1932』에서 페드리코 드 오니스(Federico de Onis)가 ‘포스트모데리니시모’라는 용어를 처음 사용했

11) 김 욱 동 편, 「포스트모더니즘 논의의 문제점」 『포스트모더니즘의 이해』, (서울 : 문학과 지성사, 1999), p 24.

다는 사실이 있으며 1942년 더들리 피츠(Dudley Fitts)가 『현대 라틴 아메리카 시선집(Anthology of contemporary Latin - American Poetry)』에서 그 용어가 다시 사용되었다. 1950년대에 들어서면서 미국의 문학 연구자이자 시인인 찰스 올슨(Charles Olsen)은 포스트모더니즘이란 용어를 예술 전반에 사용하였다. 그것은 포스트모더니즘의 개념적인 정립을 추구하기보다는 포스트모더니즘이란 용어가 각 예술 전반에 사용되는 범위를 확대시키는 계기가 되었다.

이렇게 나타나기 시작한 포스트모더니즘의 개념과 본질을 찾기 위해 학자들과 비평가들은 포스트모더니즘이 모더니즘과 맺고 있는 관계를 규명하기 시작하였다. 포스트모더니즘과 모더니즘과의 관계는 두 가지로 논의 할 수 있다. 첫째는 포스트모더니즘을 모더니즘의 계승 즉 모더니즘의 후기 현상이나 더 극단적인 논리적 발전으로 파악하려는 것과 둘째는 모더니즘에 대한 비판적 반작용이나 의식적 단절로 파악하는 반 (反)모더니즘으로 해석 할 수 있다.¹²⁾

첫 번째 포스트모더니즘을 모더니즘의 계승이라 한 대표적 이론가들은 제럴드 그라프(Gerald Graff)¹³⁾, 다니엘 벨(Daniel Bell)¹⁴⁾, 프랭크 커모우드(Frank Kermode)¹⁵⁾인데 특히 프랭크 커모우드(Frank Kermode)는 『연속성』(1968)에서 ‘포스트모더니즘’이라는 용어 자체의 사용을 거부한다. 그는 모더니즘을 ‘펠리오모더니즘’(Pario-modernism : 초.중기 모더니즘)과 ‘네오모더니즘’

12) 김 욱 동, 「 모더니즘과 포스트모더니즘 」, (서울 : 현암사, 1992), pp 184 ~ 188.

13) 미국 태생의 문학사상가.

14) 미국의 저널리스트이자 사회학자.

15) 미국의 문학사상가.

(Neo-modernism : 후기 모더니즘 우리가 말하는 포스트모더니즘)으로 분류하여 연속성을 이끌어 내었다.

두 번째로 포스트모더니즘을 반(反)모더니즘으로 규정한 이론가들은 다우브 W. 포크마(Douwe W. Fokkema)¹⁶⁾, 어빙 하우(Irving Howe)¹⁷⁾, 레슬리 피들러(Leslie Fiedler)¹⁸⁾, 크리스토퍼 버틀러(Christopher Butler)¹⁹⁾ 등이 있다. 이들 중 어빙 하우(Irving Howe)는 논문 「대중사회와 포스트모던 소설」(1959)에서 제2차 세계대전 이후의 시대를 ‘대중사회’라하며 대중사회에서 나타난 새로운 문학을 ‘포스트모던’이라고 불렀다.

이 두 가지의 상반된 논의는 어느 쪽으로 치우쳐 생각할 수 없고 절충적인 입장을 취하게 되었으며 특히, 다원성과 상대성을 기본 정신으로 하는 포스트모더니즘의 경우에는 절충적인 접근방식이 유용할 뿐만 아니라 바람직하다고도 볼 수 있다.²⁰⁾

그러므로, 첫 번째 포스트모더니즘을 모더니즘의 계승적인 입장에서 본다면 포스트모더니즘의 기본적인 특징들은 모더니즘의 공통적인 특징²¹⁾을 가지고 있으며 중요한 개념상의 특징은 모더니즘과 다른 점을 지니고 있다.

포스트모더니즘이 모더니즘과 개념상 특별히 다른 점이 있다면 ① 자아와 주관성에 대한 새로운 입장 ② 패러디(Parody)²²⁾와 패스티쉬

16) 미국의 문학 이론가.

17) 미국의 문학 평론가.

18) 미국의 문학 비평가이자 이론가.

19) 미국의 문학 이론가.

20) 김 옥 동, 전계서, p 188.

21) 공통적인 특징은 일곱가지로 나누어 볼 수 있다. ① 전통과의 단절 ② 불확정성 ③ 파편화 ④ 반(反)리얼리즘 ⑤ 전위적 실험성 ⑥ 아이러니와 패러독스 ⑦ 비역사성과 비정치성

(Pastiche)²³⁾ ③행위와 참여 ④임의성과 우연성 ⑤주변적인 것의 부상 ⑥탈 장르화나 장르 확산 ⑦자기반영성 등이 있다.²⁴⁾ 이들을 자세히 설명하면 다음과 같다.

① 자아와 주관성의 새로운 입장- 모더니즘에서는 자아와 주관성을 기초로 하는 개인주의를 중요시하였으나 포스트모더니즘은 자아의 분산이나 상실성의 문제를 중요시하였다.

② 패러디(Parody)와 패스티쉬(Pastiche)- 모더니즘에서의 패러디는 부정적이며 파괴적인 특성을 지녔으나 포스트모더니즘에서의 패러디는 긍정적이며 가치 중립적인 특성을 가진다. 포스트모더니즘에 핵심적인 예술장치로 사용하고 있으며 모더니즘에서 보다 명시적이고 일관성 있게 나타난다.

③ 행위와 참여 - 모더니즘이 고립, 무관심, 형식을 중요시하는 특징을 지닌 반면 포스트모더니즘은 참여와 관심 실천적 행동 등의 특징을 지닌다.

④ 임의성과 우연성 - 모더니즘에서 추구해 온 질서, 조화, 시. 공간을 초월한 일반성이나 보편성을 지녔지만, 포스트모더니즘에서는

22) 문학작품의 한 형식. 어떤 저명 작가의 시(時)의 문체나 운율을 모방하여 그것을 풍자적 또는 조롱 삼아 꾸민 익살 시문(時文). 어떤 인기 작품의 자구(字句)를 변경시키거나 과장하여 익살 또는 풍자의 효과를 노린 경우가 많다. 창조성이 없으며 때로는 악의가 개입되지만 여기서의 웃음의 정신은 문학의 본질이다.

23) 타 작가의 작품으로부터 거의 변형됨 없이 차용되는 것으로 구, 모티브, 이미지, 에피소드 등으로 구성된다. 표절과는 달리 표면상의 일관되고 고답의 세련된 효과를 지향한다.

24) 김 욱 동, 「 포스트모더니즘의 개념과 본질 」 「 포스트모더니즘의 이해 」, (서울 : 문학과 지성사, 1999), p 433.

영원불멸의 예술이 아닌 일시적이며 가변적이다.

⑤ 주변적인 것의 부상 - 모더니즘 문화는 고답적이고 귀족적이며 엘리트적인 문화였으나 포스트모더니즘 문화는 전통문화에 대한 반작용과 고급문화에 대한 비판적 반작용으로 특징지어 지는데 대표적으로 미국에서 1960년대 나타난 ‘청년문화’와 ‘페미니즘’ 등이 있다.

⑥ 탈장르나 장르의 확산 - 모더니즘 예술 장르는 엄격한 조직처럼 구분이 명확하였으나 포스트모더니즘 예술에서는 장르 사이의 높은 벽이 허물어지고 장르가 서로 혼합되고 결합되기 시작하였다.

⑦ 자기반영성 - 리얼리즘이 외부 현실의 반영이 주된 관심이었다면 포스트모더니즘은 주로 자기 반영에 관심을 가진다. 여기서의 자기반영이란 문학의 예를 들면 텍스트밖에 존재하는 세계를 반영, 재현시키는 것이 아니라 텍스트 그 자체를 반영한다는 것이다.

두 번째로, 포스트모더니즘을 반(反)모더니즘으로 보는 입장에서는 포스트모더니즘을 고전주의, 낭만주의, 리얼리즘, 모더니즘에 뒤이어 나타난 급진적인 새로운 예술전통이나 이론, 사조라 하였다. 즉, 시가상의 분류를 통하여 제2차 세계대전 이후의 시대를 가리켜 ‘대중사회’ 그리고 이 대중사회에 나타난 새로운 유형의 사조를 가리켜 ‘포스트모더니즘’이라고 불렀다.

포스트모더니즘이란, 20세기 중엽부터 문학 사상가들이 중심이 되어 예술 전반에 영향을 끼치기 시작한 사조로서 모더니즘과 기본적인 특징들은 유사하나 중요한 개념상의 특징들은 다른 점을 가지고 있다. 다른 점은 일곱 가지로 자아와 주관성에 대한 새로운 입장,

패러디(Parody)와 패스티쉬(Pastiche), 행위와 참여, 임의성과 우연성, 주변적인 것의 부상, 탈장르나 장르의 확산, 자기반영성 등으로 구분되어질 수 있다.

포스트모더니즘의 발생시기를 이론가들은 몇몇 역사적 사건을 분수령 삼아 규정하고 있으나 대략적으로 예술에서의 포스트모더니즘의 본격적인 등장은 20세기 중엽 이후로 보고 있다. 20세기 중엽 이후의 서구사회는 많은 역사적인 사건들이 나타났다. 특히, 제2차 세계대전 이후의 포스트모더니즘의 본격적인 등장은 역사적 상황이나 지적 풍토 등 사회전반의 환경과 밀접한 관계를 가지고 있었다.

이 시기의 서구사회는 전쟁으로 인한 물질적인 피해 뿐 만 아니라 정신적인 위기에 이르렀다. 히틀러의 나치주의로 인한 유대인의 대량학살, 일본 히로시마의 원자탄 투하로 인한 인류멸망에 대한 공포심, 자연환경의 파괴, 인구증가, 기아에 대한 두려움 등이 인류를 정신적 위기 현상으로 만들었다.

포스트모더니즘이 본격적으로 형성되고 발전하던 미국에서도 제2차 세계대전 승리 이후의 낙관주의적이던 국가 분위기가 많은 변화를 겪으면서 비관주의와 절망으로 변하였다. 그 이유로 이란 혁명주의자들의 이란 미국 대사관 점령, 베트남 전쟁의 패배, 저명 인사들의 암살사건, 이혼률의 증가, 사회제도와 재정압박을 들 수 있다.

경제에 있어서는 생산이 중심이 되는 2차 산업중심 경제에서 서비스업이 중심이 되는 3차 산업중심으로 바뀌었다. 이러한 산업의 변화는 TV, 비디오, 컴퓨터 등 대중매체 전자시대로 가속화시키게 되었고 그에 따르는 상품의 대량 생산현상에서 나타나는 상품문화, 소

비문화 현상이 두드러지게 되었다.²⁵⁾

포스트모더니즘의 전 시대는 모더니즘이며 대표사조는 「합리주의(Rationalismus)」로 볼 수 있다. 합리주의는 인간의 이성과 합리성, 과학의 힘에 기반을 두고 있다. 즉, 합리주의는 오성적(悟性的) 사유의 합리성에 대한 믿음과 그 사유의 주체인 인간의 자율성에 대한 믿음, 그리고 사유의 도구로서의 언어의 동일성에 대한 믿음에 토대를 두고 있었다.²⁶⁾

니이체(Nietzsche)에 의해 심각하게 비난을 받기 시작한 합리주의는 20세기에 들어오면서 많은 비난과 공격을 받기 시작하였다.

합리적 오성에 대한 믿음은 호르크 하이머 (Horkheimer)²⁷⁾와 아도르노(Adorno)²⁸⁾의 “도구적 오성(instrumentelle vernunft)” 비판에 의해, 인간의 자율성에 대한 믿음은 프로이드의 잠재의식의 발견에 의해, 그리고 언어의 동일성에 대한 믿음은 비트겐슈타인(Wittgenstein)²⁹⁾의 “언어게임(sprachspiel)” 이론에 의해 각각 근본적으로 비판을 받게 되었다.³⁰⁾

이러한 합리주의는 이론적인 비판과 더불어 20세기에 들어와 인류가 체험한 역사적 사건들³¹⁾에 의해 근본적인 비판이 심화되었다. 결

25) 한 소 영, “ 한국 무용의 포스트모더니즘 수용에 관한 연구- 표현양상을 중심으로 ”, (이화여자대학교 석사학위 논문, 1993), pp 5 ~ 6.

26) 안 성 찬, “ 포스트모더니즘 연구 ”, (서강대학교 석사학위 논문, 1998), p 51.

27) 독일의 철학자, 사회학자

28) 독일의 철학자, 미학자, 사회학자

29) 오스트리아 출생의 영국 철학자

30) 안 성 찬, 전제서, p 52.

31) 파시즘, 히로시마의 원자탄 투하, 유대인의 대학살, 스탈린의 전체주의 통치에 대한 불신감, 핵전쟁의 가능성, 월남전의 실패, 마약의 위협 등을

국, 모더니즘 사상은 무너지고 20세기 겪었던 역사적 사건들을 극복하지 못한 서구사회는 인간에 대한 근본적인 자기성찰을 이루어 내지 못하는 배경 속에서 포스트모더니즘이라는 새로운 사조가 대두되기 시작하였다.

포스트모더니즘은 20세기 중엽 이후 제2차 세계대전을 거치면서 서구사회에서 본격적으로 등장하였다. 20세기 중엽의 서구사회는 정치적, 사회적으로 많은 혼란과 절망감이 사회전반을 지배하게 되었으며 문화적으로도 많은 저항문화가 형성되었고 경제적으로도 많은 발전과 더불어 기계기술의 발전을 가져왔다. 또한, 포스트모더니즘은 인간의 이성과 합리성, 과학의 힘에 기반을 두고 「합리주의(Rationalismus)」에 대항하여 나타나게 되었다.

즉, 포스트모더니즘은 인간 자신이 기계 문명 속으로 흡수되면서 자아성의 소멸이라는 현실이 중심이 되어 나타났으며 정치적, 사회적으로 혼란한 서구사회를 배경으로 하여 합리주의에 대항하여 나타난 20세기를 대표하는 사조 중에 하나로 볼 수 있다.

2. 포스트 모던 예술의 특성

1950년대 미국의 문학 연구가이자 시인인 찰스 올슨(Charles Olson)에 의해 포스트모더니즘이란 용어가 문학을 중심으로 예술전반에 확대되어 사용되었다. 그러나, 예술 장르에 있어서 포스트모더니즘은 언어예술로서의 문학보다는 행동과 시각적, 청각적 표현예술인 미술, 음악, 연극, 그리고 무용에서 보다 용이하게 수용되었다.³²⁾

들 수 있음.

1) 미 술

미술에서 포스트모더니즘이란 모더니즘의 자기 비판적 자아 도취적 형식미학에 식상하여 그것에서 이탈하려는 일련의 변화의 동향들을 포스트모더니즘이라고 정의하였다.³²⁾ 포스트모던 미술은 모더니즘이 추구하였던 순수성 회화가 가지는 선, 색채, 평면성 같은 형식의 추구에 대항하여 비 순수성, 복잡성을 가지며 일반적인 재료³⁴⁾에 대한 탈피 뿐 만 아니라 미술의 각성을 추구하였다.

대중문화의 출현은 포스트모던 미술에 많은 변화를 가져왔다. 대중문화는 가부장적인 제도들의 권위에 도전하며 억압받았던 주변문화가 세력을 가지게 되었으며 엘리트 예술보다는 팝아트(Pop Art)³⁵⁾가 중요하게 여겼다.

미술에 있어서의 팝아트의 생성은 모더니즘의 엘리트주의적 미술에 반발하며 대중문화를 미술영역으로 끌어들이며 나타났다. 또한, 팝아트는 자본의 영향력을 받게 되었으며 예술을 산업으로 인정하였고 팝 아티스트들은 빌딩과 실내, 도로 표지판, 신문, 라디오, TV, 광고, 만화 등을 매체로 하여 그들이 살아가는 환경 안에서 생활하

32) 스티븐 코너, 김성곤, 정정호 역, 「 포스트모던 문화 」, (서울 : 한신문화사, 1997), p 75.

33) 송 미 숙, 「 포스트모더니즘과 미술 」, 「 포스트모더니즘과 예술 」, (서울 : 청하, 1991), p 215.

34) 수채화 물감, 파렛트, 붓, 캔버스등 규범화 된 재료를 의미함.

35) 1962년부터 급속하게 발달한 문화현상이며 특히, 사람들의 유머와 빈정거림을 담아낸 회화를 말하며 이미 1954년에 대중문화(popular culture)와 같은 주제에서 만들어졌는데 새로운 초 사실주의(New Super Realism)이라 부르기도 한다.

는 것을 표현하고자 하였다.

포스트모던미술의 표현양식상의 특성은 페미니즘(Feminism), 패러디(Parody), 페스티쉬(Pastiche), 다원주의(Pluralism)³⁶⁾로 볼 수 있다.

(1) 페미니즘 (Feminism)

페미니즘은 1960년대 말 미국에서 진행된 여성해방 운동과 함께 시작되었다. 페미니즘은 여성의 존재를 해방하고자 하는 정치적인 목적을 가지고 남성적 가부장제도를 분석, 비평하여 부당성을 제시하였다. 또한, 남성 중심의 역사 속에서 묻혀버린 여성들과 그들의 작품을 찾아내어 새로운 평가를 내리고자 하였다. 이것을 통해 미술, 문화, 영화, 비평에서 자신감 있고 창조적인 힘을 갖춘 여성들의 진출을 활발하게 만들고 이슈의 확대를 즉, 성애(性愛)의 범주를 확대시켰다.

페미니즘 미술에 새로운 세대는 신디 셔먼(Cidy Sherman), 바바라 크루거(Barbara Kruger), 제니 홀저(Jenny Holzer), 세리 레빈(S. Levine), 로리 앤더슨(L. Anderson)을 들 수 있다.³⁷⁾ 특히, 페미니즘에 적극적인 행동 단체로 WAC(Women's Action Coalition)가 존재했는데 이 단체는 미술계 안팎으로 직접적인 시위를 통하여 남성중심의 화랑, 수집가, 비평가, 미술관을 폭로하기도 하였다.

이들이 추구하는 페미니즘은 사회적인 문제와 관련되어 사회적인 갈등의 요인들이 많이 내포되어 있지만 페미스트들의 노력으로 인

36) 김 홍 균, “ 포스트모더니즘의 제 특성에 관한 연구 ”, (홍익대학교 석사학위 논문, 1994), pp 41 ~ 64.

37) 김 홍 균, 전제서, p 48.

해 일반대중들은 성의 문제를 재발견하고 예술과 삶의 순조로운 교류가 이루어지고 있다.

(2) 패러디(Parody). 페스티쉬(Pastiche)

패러디(Parody)와 페스티쉬(Pastiche:혼성모방)는 포스트 모던 미술의 특성에 있어서 핵심적인 중심개념으로 인식되고 사용되고 있다.

미술에 있어서의 패러디는 유사한 점보다는 다른 점에 유의하면서 원작의 비판적 거리를 두는 반복형식을 말하는 것이다.³⁸⁾ 페스티쉬는 포스트모던 회화에서 나타나는 독특한 표현양식으로 일반적으로 잘 알려진 작품이나 이미지를 부분적으로 차용 또는 인용하여 독창적인 상상력으로 이를 변형, 재구성함으로써 새로운 작품을 탄생시키는 기법이다.³⁹⁾ 페스티쉬는 모더니즘의 중요한 예술 창작 주체인 자아의 주체성, 주관성이 중심인 개인주의가 포스트모던에 와서 자아분열과 분절의 대두로 인해 주체의 종말이 나타나면서 등장하였다.

프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 모더니즘에서도 볼 수 있는 패러디의 유형과 포스트모더니즘에서 나타나는 패러디의 유형을 구별하기 위하여 페스티쉬를 포스트모더니즘에서 사용하였다. 모더니즘에서의 패러디는 페스티쉬와는 매우 다른 양상을 가진다. 즉, 모더니즘에 경우 암시적, 산발적, 부정적, 파괴적인 경향을 지니는 반면 포스트모더니즘에서는 명시적, 일관적, 긍정적, 중립적인 경향을 지닌다.

38) 김 홍 균, 전제서, p 51.

39) 김 양 희, “ 포스트모더니즘 회화의 특성연구 ”, (동아대학교 석사 학위 논문, 1999), p 21.

패러디와 유희는 많은 연관을 지니고 있다. 미술의 역사는 미술가의 작업이 일에서 점차 놀이의 의미로 바뀌어 왔다고도 할 수 있다. 만약 미술가의 행위의 결과가 경제적인 이익이나 그 밖의 외적인 어떠한 이득을 가져다 줄 수 없는 상황이라면 그것은 당연히 놀이의 범주⁴⁰⁾에 속한다. 특히, 패러디를 작품화하는 패러리스트들은 매일매일 작업들에서 '즐거움을 느끼느냐'가 가장 중요한 문제였다. 또한, 그들이 표현에서 즐거움을 얻는 가장 큰 방법들은 표현의 과정과 결과를 통하여 자기자신이 만족함을 얻는 것이다. 이때 미술의 역사에서 선배들이 발명해낸 기법들은 매우 유용하게 쓰인다. 패러디를 추구하는 패러리스트들은 작품의 표현과정을 중시 여겼으며 작품의 상업성을 포기하게 되었고 유희성을 선택하였다.⁴¹⁾

따라서, 패러리스트들이 추구했던 패러디 안에서 유희적인 특성을 찾아 스스로 즐기면서 작업에 임하였다.

(3) 다원주의(Pluralism)

다원주의는 여러 미술양식이 같은 순간에 병존(並存)하고 있음을 의미하는 문화이념이다.⁴²⁾ 다원주의에서 나타나는 다원화 현상은 작품내의 균형이나 질서, 또는 양식이나 장르간의 구분이 허물어지는

40) 놀이는 내적인 동기유발에 의해 발생, 결과보다 과정을 중요시, 비형식적 상징적인 것, 외적인 규제로부터 자유로움, 놀이의 전개는 행위자에 의해 지배, 기쁨과 즐거움과 같은 긍정적 정서를 바탕으로 활동적이고 적극적이다.

41) 채 희 석, 「 정보론의 입장에서 본 패러디 」

<http://myhome.elim.net/~hidol3/parady.htm>

42) 김 양 희, 전게서, p 16.

해체주의적 경향으로 해석할 수 있다. 이것은 모더니즘의 미의 가치 개념인 수직적 질서보다도 수평적 다양성을 중시하는 것이기도 하다.

미술에서도 궁극적인 미의 개념이나 절대가치를 추구하는 역사적인 관점 대신에 서로의 상대성을 인정하는 수평적 관점이 등장하였다. 미술에서의 다원주의가 표면적으로 나타나기 시작 한 것은 1970년대 초부터이며 이 시기는 미니멀리즘⁴³⁾과 개념미술이 쇠퇴하면서였다.

1970년대 후반부터 다원주의는 각 지역에서 각각의 명칭을 가지고 동시다발적으로 다양한 미술경향이 등장하였다. 이 시기에 나타난 포스트모더니즘 회화는 독일의 신 표현주의(New-Expressionism), 이탈리아의 트랜스 아방가르드(Trans Avant-Garde), 미국의 뉴 페인팅(New Painting), 프랑스의 자유구상(Figuration Libre)등이 그 예이다.⁴⁴⁾

포스트모던 미술의 특성은 형식주의에서 벗어나 대중적이며 다양한 기법과 양식의 도입을 통해 새로운 미술 형식의 가능성을 제시해 주었고 페미니즘과 패러디, 페스티쉬, 다원주의로 정리된다.

43) ‘미니멀’이라는 용어는 두 가지를 함축한다. 우선, 대단히 추상적이고 또한 간단한 세부묘사 마저 결여된 미술로서 1960년대 이후의 조각이나 3차원적 작품의 미술을 지칭하며 기하학이 강조되고 표현적 기법은 회피되었다. 이러한 경향으로는 절대주의와 데 스틸 그룹, 구성주의 작가들이 있다. 또 다른 의미는 비(非)미술적인 것과 최소한도의 차이밖에 보이지 않는 사물을 미술로서 제시하는 칼 안드레, 로버트 모리스 등의 경향을 지칭한다.

44) 김 홍 균, 전제서, p 56 재인용.

2) 음 악

음악에 있어서도 제2차 세계대전 이후 강력한 반동과 대전환이 일어나며 1946년 독일의 다름슈타트(Darmstadt)음악제가 구심점이 되어 메시앙(Olivier Messiaen)과 그의 제자들의 음렬음악이 태동되었으며 이후 스톡하우젠(Karlheinz Stockhausen)등의 전자음악이나 케이지(John Cage)등의 우연음악 등으로 발전하였다.⁴⁵⁾ 즉, 20세기 중엽 음악의 특성은 음렬음악, 전자음악, 우연음악 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

(1) 음렬 음악

쾰베르크(Arnold Schonberg)는 음의 높이(音高)만을 12음기법⁴⁶⁾ 원리로 규정하였다. 그러나, 쾰베르크 이론은 젊은 작곡가들에 의해 비판받기 시작했는데 이들은 쾰베르크 음악은 음악 형식이나 리듬 등이 과거의 답습이라 주장하며 쾰베르크의 이론과는 전혀 다른 새로운 음악을 만들었는데 이것이 음렬음악이다. 이 음렬음악은 1950년대부터 1960년대까지 현대음악의 중심적인 경향을 차지하였다.

음렬음악은 쾰베르크(Arnold Schonberg)⁴⁷⁾의 12음 음악(Twelve-Tone Music)⁴⁸⁾의 음렬(series) 원리를 더욱 확장하고 발전

45) 노정희, 이재선, 김재경, 정신자 공편, 「서양음악의 이해」, (서울 : 건국대학교 출판부, 2001), p 213.

46) 12음 음악의 원리로 작곡되는 기법.

47) 20세기 초에 활동하던 오스트리아 작곡가.

48) 반음계 속에 있는 12음을 어떤 순서에 의해 배열한 것을 바탕으로 하여 작곡되는 음악.

시킨 음악이며 음의 높이 뿐만 아니라 음의 길이, 강약, 음향 등까지도 음렬화된 음악을 말한다.⁴⁹⁾

음렬음악의 대표적인 작곡가는 프랑스의 메시앙(Olivier Messiaen)을 꼽을 수 있다. 그는 작곡가 뿐만 아니라 연주자, 교육자로서 20세기 전반과 후반을 연결하였다. 그의 음악은 카톨릭 신자로서 신앙심이 깊은 신비주의와 12음기법의 원리를 더욱 발전하고 확장시킨 음렬기법을 사용해 작곡하였다.

(2) 전자 음악

전자음악의 태동은 전자악기와 전자기술의 발달로 나타나기 시작하였는데 이러한 전자음악은 전자매체를 이용하여 작곡하는 방법으로 현대의 음악가들에게 많은 영향을 미쳤다.

최초의 전자음악은 1951년 독일의 쾰른 방송국의 전자음악 스튜디오에서 시작되었으며 독일의 작곡가인 스톡하우젠(Karlheinz Stockhausen)이 대표적인 전자음악 작곡가라 할 수 있다. 그는 전자음과 인간의 소리(언어)를 결합시킨 후 변질시켜 이 새로운 소리들을 각기 다른 공간으로 분리시켜 스테레오의 효과를 내었다. 또 준비된 녹음 테이프와 연주자와 같이 무대에서 연주되기도 하였다.

(3) 우연 음악

우연음악은 작곡이나 연주에 우연성을 내포하는 음악을 말하며 불확정성 음악(Indeterminacy Music), 주사위 음악(Aleatory Music), 알레아 음악(Alea Music)이라 불리우는 전위적인 음악이다.⁵⁰⁾ 우연

49) 노정희, 이재선, 김재경, 정신자 공편, 전계서, p 237.

음악이 내포하는 우연성은 놀이의 원동력으로 작용한다.⁵¹⁾

우연음악의 대표적인 음악가는 존 케이지(John Cage)라 할 수 있으며 그는 다른 여러 분야의 예술가들과의 교류를 가졌는데 머스 커닝햄(Merce Cunningham)과의 작업은 무용계에 새로운 안무법을 만들어 내기도 하였다. 커닝햄은 어떠한 소리도 음악이 될 수 있다는 케이지의 신념에 영향을 받아 어떠한 일상생활의 움직임도 무용에 사용할 수 있다는 개념을 얻게 되었다.⁵²⁾ 케이지가 불확정적인 우연작용을 통해 자신의 한계를 극복해 나가는 것을 보고 커닝햄은 무용에서의 스텝이나 움직임의 결합 작품의 구성방법에 있어 존재하는 전통적인 환경에 의해 지배되는 상상력을 탈피하기 위해 케이지의 불확정 유연 작용을 도입⁵³⁾하였다.

케이지 음악에 영향을 끼친 사상에는 Dadaism적 사고, 선(禪)의 사상, 역경(易經) 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

20세기의 제1차 세계대전은 인간에게 많은 혼란을 주었다. 허무와 무질서가 문학과 예술에 강하게 표현되었는데 그것이 1916년 전시상황(戰時狀況)속에서 스위스에서 일어난 문예부흥 운동인 다다이즘(Dadaism)이었다. 이러한 다다이즘은 모든 전통과 형식을 부정하고 가치를 무(無)로 돌리면서 예술에 대한 반동(反動)을 취하였다.

반 예술로서 다다의 정신은 다다운동 당시의 혼란 보다 더욱 더

50) 노정희, 이재선, 김재경, 정신자 공편, 전계서, p 246.

51) 이 선 영, 「 놀기를 밥먹듯이... -예술과 놀이- 」

<http://www.iartyou.com/discourse/99-5/c-b-1.htm>

52) 남 정 호, “ 커닝햄의 예술세계 ”, 『 공간 』, no 201 (서울 : 공간사, 1984년 3월), p 42.

53) 박 헌 기, “ 순수한 동작에 관심을 갖는 형식주의 무용가 ”, 『 공간 』, (서울 : 공간사, 1984년 3월), p 46.

복잡해진 현대에 와서 그 정신을 본 받은 신(新)다다운동(Neo - Dadaism)과 Pop Art⁵⁴⁾로 이어지면서 현대 예술에의 위치를 차지하게 되었다. 그러나, 허무주의로 부정적인 다다이즘(Dadaism)에 반(反)하여 Neo - Dadaism과 Pop Art는 긍정적이고 낙관적인 표현으로 나타났다.

케이지는 Dadaism적인 사고를 했던 Neo - Dadaist이다.⁵⁵⁾ 케이지의 Neo - Dadaism의 영향은 블랙 마운틴 칼리지(Black Mountain College)에서의 “Happening” 실현되었다.

존 케이지 음악의 두 번째 사상으로는 선(禪)사상이라 할 수 있는데 특징은 대체적으로 세 가지로 구분되어 질 수 있다.

첫째, 해탈에의 실천방법, 둘째, 이론이 아닌 실천, 셋째, 선의 실천은 이해에의 행함이 아니라 이해 이전의 근본적인 행함을 말한다. 이러한 선(禪)은 진정한 의미에서 말을 필요로 하지 않는다. 선(禪)이란 것은 정적세계를 관찰하며 동(動)과 정(靜)이 일치되는 세계관을 깨닫는 것이며 이러한 깨달음이 곧 선(禪)의 세계인 것이다.

이와 같은 선(禪)사상의 진리를 케이지는 ‘침묵이 바로 음악’이라고 표현하게 된 것이다. 즉, 케이지는 소리 이전의 소리와 침묵의 소리인 음(音)과 침묵 그리고, 동(動)과 정(靜)을 일치시켜서 선(禪)

54) Pop Art : 영국인 비평가 로렌스 엘레웨이가 만들었음

Pop Art 는 이미 과거에 사고(思考) 되었던 몰가치한 것들에 관심을 두었고, 모든 광고와 신문삽화, 잡지, 만평, 저렴한 가구, 일반적인 옷이나 미인사진, 만화 등등의 물품들을 표현, 대중적, 낙관적 성격을 가짐.

55) 정 수 입, “ John -Cage의 연구 - 창작이념과 우연성 음악을 중심으로 ”, (숙명여자대학교 석사학위 논문, 1991), p 19 재인용.

의 관념인 정적인 세계를 음악적으로 구체화시키는 작업을 실천하였다.⁵⁶⁾ 그 예로 케이지의 대표작인 「4분33초」를 들 수 있다.

역경(易經)을 공부하면서 케이지는 그의 음악에 우연의 요소가 도입되는 창작 혹은 연주과정에서 다양한 방법을 사용하였다.

특히, ‘역(易)의 음악’ (1951)에서는 작곡가의 한 부분에 있는 의식적인 결론에 의한 결정이 아니라 역경(易經)과 세 개의 동전을 던지는 것으로부터 끌어낸 도표들의 사용에 의해서 결정되었다. 무용계에서는 머스커닝햄이 케이지와 비슷한 우연의 요소가 도입된 작품을 선보이기도 하였다. 머스커닝햄 역시 동전 던지기를 통하여 동작 순서를 맞추어 작품 구성 작업을 하였다.

포스트모던 음악은 제2차 세계대전 이후 많은 변화를 가져왔으며 이 시기에 대표되는 음악은 세 가지로 나누어지는데 그 특성들은 전시대에 나타났던 형식이나 틀을 파괴하며 임의적, 우연성을 지니고 새로운 음악양식을 이용한 음렬음악과 전자매체를 이용한 특수한 작곡기법인 전자음악, 우연성을 중심으로 하는 우연음악을 탄생시켰다.

3) 연극

연극에서 잘 짜여진 언어는 전체주의적 억압구조의 상징이므로 그 구조에 저항하며 개체의 자유, 주관성을 다시 찾기를 바라는 운동이 포스트모던 연극이라 할 수 있다.

56) 정 수 임, 전계서, p 23.

포스트모던 연극의 시초라 할 수 있는 앙토넵 아르도(Antonin Artaud)는 연극에서 언어적 요소의 지배를 과격하게 거부하였으며 「연극과 그 이중(1938)」에서 새로운 몸짓언어를 주장했다. 그는 몸짓언어는 말로 구성되는 것이 아니라 기호로 구성되는 것이라고 주장했다. 또한, 그는 연극이 희곡으로부터 완전히 독립해야 하며 음악, 춤, 조형예술, 판토마임, 표정, 몸짓, 건축, 조명, 장식 등의 비언어적 무대요소로 구성된 ‘전율의 연극’을 제창했다.⁵⁷⁾

포스트모던 연극의 특징은 다음과 같이 요약할 수 있다.⁵⁸⁾

①포스트모던 연극은 ‘예술을 위한 예술’이다.

②포스트모던 연극의 기호는 임의적이다.

-언어적 기호만이 아니라 비언어적 기호까지 해체시켰다.

③무대는 단지 연극이 공연되는 장소이다. (인위적인 공간일 뿐이다.)

④연기자의 몸짓은 탈(脫)의미화 되고 기호화되었다.

-몸짓은 연기라는 것을 강조하기 위해서 사용되었다.

⑤포스트모던 연극의 언어는 언어가치를 지니지 않는다.

-단순한 정보단위로서 환원되었다.

⑥포스트모던 연극은 무대에서만 이루어지지 않고 다양한 장소에서 가능함을 통해 관객은 공연자와 함께 극을 이루어 갈 수 있다. 즉, 관객은 방임자적 입장이 아닌 공연자로서 유희적 움직임

57) 이 상 복, 이 남 복 편, 「 포스트모더니즘과 연극 」 『 연극사회학 』, (서울 : 현대미학사, 1996), p 402.

58) 이 상 복, 이 남 복 편, 전게서, pp 383 ~ 420.

김 방 옥 편, 「 80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향 」 『 열린 연극의 미학 : 전통극에서 포스트모더니즘까지 』, (서울 : 문예마당, 1997), pp 233 ~ 245.

이나 그 공연 속에 수용될 수 있는 입장이 가능하다는 것이다.

⑦포스트모던 연극은 다양한 사회계층과 지역의 문화적 기호가 수용될 수 있다. 대중연극, 생활 전반에 문화적 요소를 수용한 연극을 지향한다.

⑧포스트모던 연극에서 특히 많이 사용된 안무적 요소는 무용극에 영향을 받았다.

4) 무 용

19세기의 예술적 경향에 불만을 느낀 무용가들은 신체의 자유를 주장하고 자유스러운 움직임을 통하여 인간의 자연성을 표현하고자 하는 운동을 시도해 이를 현대무용이라 칭하였다.⁵⁹⁾ 이러한 현대무용은 19세기말 로이풀러(Loie Fuller)와 이사도라 던컨(Isadora Duncan)이 시초였으며 그 후 마리 뷔그만(Mary Wigman), 루스 세인트 데니스(Ruth S. Denis), 도리스 험프리(Doris Humphrey), 마사 그라함(Martha Graham) 등에 의해 이어져 갔다.

마사 그라함(Martha Graham)은 무용 충동에 따른 신체적이며 정신적인 욕구를 만족시킬 수 있는 테크닉을 형성 발전시켰으며 현대무용의 이론체계를 확립 시켰다. 그러나, 발레와 마찬가지로 또 다시 고답적이고 틀에 박힌 무용이 되고 말았으며 여기서부터 필연적인 새로운 무용의 흐름이 요청되었다.⁶⁰⁾

59) 김 지 연, “ 포스트모던 댄스의 한국적 수용 현황과 그 과제 ”, (계명대학교 석사학위 논문, 1998), p 8 재인용.

60) 송 인 아, “ Post -Modern dance에 관한 연구 ”, (이화여자대학교 석사학위 논문, 1990), p 12.

고답적이고 틀에 박힌 무용에 대한 회의는 무용계의 새로운 흐름으로 1960년 초에 몇몇의 무용수들에 의하여 나타났으며, 이들은 로이풀러(Loie Fuller)의 실험정신과 이사도라(Isadora)의 정신을 이어받아 새로운 형태의 무용을 등장시켰는데 이것이 Post - Modern dance의 시초라 할 수 있다.

Post - Modern dance라는 용어는 1960년대 초 미국 뉴욕의 저드슨(Judson)교회를 중심으로 활약하던 젊은 무용가들이 중심이 되어 사용되었고⁶¹⁾ 1950년대 후반과 1960년대 초반 뉴욕을 중심으로 머스 커닝햄(Merce Cunningham)과 젊은 안무가들이 중심으로 형성되었다. 머스 커닝햄(Merce Cunningham)은 그라함(Graham)무용단을 나오면서 움직임에 통한 표현의 아이디어를 창조하였으며 표현주의 안무를 사용하였지만 주된 관심을 안무 자체가 아니라 분절적 동작의 표현에 두었다. 그의 이러한 행위는 움직임에 관한 무용을 새롭게 창조하고 재조명하는데 절대적으로 필요한 것이 되었으며, 이것은 전 시대의 모던댄스와 구분된 새로운 양식 형태를 지닌 포스트모던 댄스가 활성화되는데 영향을 미쳤다.

포스트모던 댄스의 선구자라 할 수 있는 머스 커닝햄(Merce Cunningham)과 존 케이지(John Cage)의 미학에 영향을 받아 저드슨 처치 그룹(Judson Church Group)이 1962년 형성되었다.

이 그룹은 머스 커닝햄(Merce Cunningham)에 의해 동기화된 무용 언어에 대한 도전을 체계화하였고, 그들의 실험은 우연성, 수학적 공식과 게임구조, 기습과 같은 다양한 안무 절차의 실행으로써 전대

61) 박일규, 남정호, 서성록, “ 포스트모더니즘은 스타일이 아니라 개념 ”
「 춤 」, (1989년 10월호), pp 39 ~ 40.

의 현대무용과 상이하게 다른 무용의 면모를 보여줌으로써 포스트모던 댄스의 형성을 모든 사람들에게 정확히 알려주는 역할을 하였다.⁶²⁾

포스트모던 댄스의 전개과정을 세부적으로 나누어 보면 1950~60년대를 발생기, 1960~70년대를 중반기, 1970년대 이후를 후반기로 나누어 볼 수 있다.

(1) 1950~1960년대 : 발생기

이 시기는 현대무용사적으로 볼 때 현대무용의 전통적인 개념이 바뀌어지면서 젊은 안무가들에 의해서 새로운 형식과 내용을 지닌 포스트모던 댄스의 태동기라 할 수 있다.

또한, 무용계 뿐만 아니라 다른 예술계에서도 정착된 문화에 대한 반발로 존 케이지(John Cage), 찰스 올슨(Charles Olson)의 실험시를 꼽을 수 있다.

무용계에서는 머스 커닝햄(Merce Cunningham)의 실험적 무용의 작업, 앤 헬프린(Ann Halprin)의 즉흥 안무가 이 시기에 나타났다.

머스커닝햄(Merce Cunningham)은 1950년대의 가장 중요한 무용가로서 그라함 스쿨(Graham School) 출신으로 “모든 움직임을 춤”으로 규정하고 존 케이지(John Cage)와의 작업을 통하여 실험성이 강한 무용을 탄생시켰다. 커닝햄이 추구하였던 무용개념은 후에 많은 무용가들에게 영향을 끼쳤는데 대략 일곱 가지로 정리 할 수 있다.

62) 이 현 주, “ 포스트모던 댄스의 전개과정과 안무성향 ”, (서울여자대학교 석사학위 논문, 1997), p 22 재인용.

첫째, 어떤 움직임도 무용의 소재가 될 수 있다.
 둘째, 어떤 진행도 가치 있는 구성 수단이 될 수 있다.
 셋째, 육체의 어떤 부분들도 사용 될 수 있다.
 넷째, 음악, 의상, 무대장치, 조명, 그리고 무용들은 그 자신의 독립적인 논리와 정체성을 지니고 있다.
 다섯째, 무용단의 어떤 무용수도 솔로가 될 수 있다.
 여섯째, 어떤 공간도 춤추는 장소가 될 수 있다.
 일곱째, 무용은 어떤 것이라도 표상 할 수 있으나 근본적으로는 발걸음부터 시작되는 인간 육체와 그 움직임에 대한 표현이다.⁶³⁾

또한, 앤 헬프린(Ann Halprin)은 1955년 이후 주로 서부 태평양 연안에서 활동했지만 제자들을 통해 뉴욕 안무계에 광범위한 영향을 미쳤다. 그녀는 자연과 공간에 대해 관심을 두었으며, 정교하게 계획된 안무나 구성을 추구하지 않고 해부학과 신체동작에 대한 분석적 접근을 강조하였다. 따라서, 그녀는 학생들에게 자신들의 즉흥 동작의 과정 중에 경험하는 신체 변화를 이해하고 분석하도록 하였고, 즉흥 연주에서 충동에 따르는 자유를 배우도록 하였다. 그녀는 상당히 급진적인 안무가였고 안무의 요소로 과제와 유희를 추가하였다. 또한, 헬프린(Halprin)과 그녀의 무용단원들은 강렬한 집단적 제의식(祭儀式)이 지니는 가치를 일상생활 속에 재 순환시키려는 의도를 가졌다.

63) Sally Banes (1980), p 12.

송 인 아, 전계서, p 23 재인용.

포스트모던 댄스의 발생기를 대표하는 무용가인 머스 커닝햄(Merce Cunningham)안무에 있어서 존 케이지(John Cage)의 영향을 받아 우연, 임의적 안무방법을 선택하여 작품을 제작하였다. 또한, 앤 헬프린(Ann Halprin)은 즉흥 동작과 유희를 이용하여 안무하였다.

(2) 1960~1970년대 : 중반기

이 시기는 저드슨 그룹(Judson Group)이 중심이 되어 포스트모던 댄스의 흐름을 이어갔다. 저드슨 그룹(Judson Group)은 1950년대 후반과 1960년대 초반에 머스 커닝햄(Merce Cunningham)의 스튜디오에서 로버트 엘리스 던(Robert Ellis Dunn)이 중심이 되어 많은 안무가들과 무용수가 중심이 되어 형성되었으며 저드슨 기념 교회(Judson memorial Church)에서 작품을 발표한 것이 계기가 되어 하나의 명칭으로 되었다.

1962년 7월 6일 첫 공연을 시작으로 하여 저드슨 그룹(Judson Group)의 활동은 미국의 포스트모던 댄스의 확고한 역사적 의미와 위치를 갖게 되었고 오늘날 전세계적으로 현대무용의 포스트 모던화 경향을 나타내는데 결정적인 계기가 되었다.

이 그룹은 각 분야의 예술가들이 모여 서로의 협조를 통하여 무용 공연을 가졌으며 이들에게 춤은 하나의 예술형식이 아니라 안무과정, 음악 공연형식, 소재에 이르기까지 다양하고 넓은 의미로 해석하였다. 또한, 이들에 의해 만들어진 무용들은 마사 그라함(Martha Graham)의 극장춤(심리적이며 드라마틱한 춤)에 대항하여 머스 커닝햄(Merce Cunningham)의 영향을 많이 받았는데 그 예로 즉흥동

작, 지속적인 결정, 우연성, 접촉, 의식과 신체의 합일된 움직임 등을 들 수 있다.

또한, 구체적으로 이들은 특수한 움직임보다는 일상적인 움직임(걷기, 뛰기, 부딪히기)을 무용으로 확대하였고 안무자는 훈련되지 않은 비전문적인 무용수를 사용하였다. 또한, 극장 공간을 벗어나 교회, 체육관, 공공장소, 거리등에서 공연하였는데 이러한 점을 통해 공연 공간의 다양성을 보여 주었다.

이 그룹의 창립 무용수로는 트리샤 브라운(Trisha Brown), 로버트 던(Robert Dunn), 데이빗 고든(David Gordon), 데보라 헤이(Deborah Hay), 알렉스 헤이(Alex Hay), 스티브 팩스톤(Steve Paxton), 시몬느 포르티(Simone Forti), 이본느 레이너(Yvonne Rainer), 루신다 차일드(Lucinda Child) 등을 들 수 있다.

(3) 1970년대 이후 : 후반기

1970년대 후반부터 저드슨 그룹(Judson Group)은 실험음악, 실험미술, 건축, 연극, 비디오 등의 다른 매체들과 교류하는 예술적 공생을 꾀하면서 급격히 팽창된 춤 관객의 확산에 대응하였으나 그들의 미학은 미니멀리즘⁶⁴⁾(Minimalism)에 기반을 둔 것으로 타 표현매체와 어울려 실험작업을 꾀하였지만 춤의 순수성을 옹호하는 한도 내에서 실험적 협력이었다.⁶⁵⁾

64) 미니멀리즘이란, <더 적은 것이 많다>또는<작은 것이 아름답다>는 심미적 원칙을 기초로 한 예술전통을 말하며 예술 전반에 나타나지만 특히, 문학에서 가장 두드러지는 현상, 1970년대부터 유행, 사실주의에 입각한 간결하면서도 완곡한 수법 사용.

65) 김 태 원, “ 세계 현대무용의 향방을 묻는다, ”, 『 객석 』, (1987년 2월호), pp 159 ~ 160.

비디오와 현대무용의 공동작업으로 탄생한 대표적 작품으로는 <Set and Reset>, <Bad Smells>, <Democracy in America>, <We Wendy Bang Bang Show> 등이 있다. 이들 작품의 모티브는 비디오와 춤의 언어가 어떠한 구조와 배경에 의해 상호간의 유기적 관계를 유지하면서 혼합, 융해 될 수 있는가에 대한 실험이었다.

포스트모더니즘 이후 미니멀리즘(Minimalism)이 대두된 이래 컴퓨터에 의한 비디오와 전자음악 그리고 춤의 이벤트는 공연예술의 새로운 장르로 각광을 받기 시작하였다. 즉, 비디오와 춤의 만남은 구조적인 측면에서의 접근이었다.⁶⁶⁾

또한, 이 시기의 대표적인 안무가인 트와일라 샤프(Twyla Tharp)는 춤과 비디오와의 결합뿐만 아니라 현대무용과 발레와의 결합을 시도하기도 하였다. 그녀는 안무에 있어서 전통적인 세 가지 주제(시, 공간, 성(姓)) 중에서 시, 공간을 추구, 지향하면서 안무의 엄밀성과 형식적 실험을 시도하였다. 하지만, 성(姓)에 대한 부분은 그녀의 관심의 대상이 아니었으며 주제가 된 작품 역시 없다.

샤프 무용단은 포스트모던 댄스를 가장 잘 표현하였으며 전위 예술가들의 집합체로서 관객의 경멸, 참여에의 두려움, 반란을 위한 반란을 초월하였다.⁶⁷⁾

1982년 뉴욕에서는 저드슨 그룹(Judson Group)을 기념하는 전시회와 그때의 춤을 재현하는 축제가 열렸는데 이것을 통해 보면 현재 무용계에서도 저드슨 그룹(Judson Group)이 영향력을 미치고 있다고 볼 수 있다.

66) 박 일 규, “ 비디오 예술과 현대무용의 만남 ”, 『 공간 』, (1986년 7월호), p 117.

67) 한 소 영, 전게서, p 27.

이상에서 살펴본 바와 같이 포스트모던 댄스 안무가들의 작업에서 공통적으로 발견된 포스트모던 댄스의 특성은 다음과 같이 나누어 볼 수 있다.

첫째, 무용가에게 필수적인 기법에 대한 거부(전통적인 관습에 대한 거부) 둘째, 필요한 구조로서의 내용과 형식에 대한 거부(무용이 음악을 따라야 한다는 종속적 개념에 대한 거부) 셋째, 정서적이고 극적인 제스처(gesture)의 부재(주체의 소외와 일상 삶의 표현화) 넷째, 다차원적인 표현과 다중매체 사용(열린 공간과 다중매체 사용) 다섯째, 안무상의 통일성과 직접적인 의사소통(관객과 밀접한 상호 작용인 즉각적으로 무대에 올라감) 여섯째, 관객과 연기자 사이의 거리 해소이다.

이런 포스트모던 댄스의 있어서 안무의 특성은 앤 헬프린의 즉흥 동작의 사용이나 머스 커닝햄의 우연적, 임의적인 상황을 이용한 안무작업으로 볼 수 있다. 또한, 앤 헬프린의 안무 작업과 저드슨 처어치 그룹의 놀이구조를 이용한 안무방법을 통해 유희라는 특성을 안무에 반영하기도 했다.

포스트모던 댄스는 무조건적으로 배척, 모방이 아닌 제한되고 고정된 한계에서 벗어나고자 하는 노력과 함께 거기에 새로운 시도와 창조를 더하여 전 시대의 무용에서의 부족함을 채울 수 있는 획기적인 새로운 시도를 하고자 노력함과 동시에 무용인 들과 대중들의 동등함을 추구하였다.

각 포스트모던 예술의 특성은 다음과 같이 정리 할 수 있다.

포스트모던 미술은 모더니즘 미술이 추구하였던 순수미술에 반기를 가지고 형성되었으며 비 순수성과 복잡성이 나타났다. 이러한 포스트모던 미술의 표현양식상의 특성은 첫째, 페미니즘(Feminism) 둘째, 패러디(Parody). 페스티쉬(Pastiche) 셋째, 다원주의(Pluralism) 세 가지로 요약할 수 있다.

포스트모던 음악은 기존 형식의 틀을 부정하고 다양한 양식을 추구하게 되었다. 그 예로 음렬음악은 기존 음렬의 형식을 부정하고 음렬 원리를 확장시켰으며 전자음악은 전자매체의 발전으로 인한 새로운 형태의 음악을 만들어 내었다. 마지막으로 우연음악은 존 케이지(John Cage)를 주축으로 형성되었는데 임의적이며 우연성을 매체로 하여 어떠한 소리도 음악이 될 수 있으며 전통과 형식을 부정하고 예술에 대한 반동(反動)에 기반을 두고 형성되었다. 또한, 우연음악에서의 우연성은 유희의 원동력이 되었다.

포스트모던 연극은 기존의 연극에 대한 저항적인 성격을 나타냈으며 연극 기호의 임의성, 인위적 공간의 무대, 연기의 몸짓의 탈의미화 되고 기호화, 언어의 가치를 무시, 무대의 다양화를 통한 관객의 상호작용(관객은 방임자적 입장이 아닌 공연자로서 유희적 움직임이나 그 공연 속에 수용될 수 있는 입장이 가능하다), 극의 대중화와 생활전반을 반영한 주제의 다양화, 무용극이 통해 안무적 요소에 영향을 끼친 것으로 볼 수 있다.

포스트모던 댄스는 존케이지(John Cage)의 영향을 받은 머스커닝햄(Merce Cunningham)이 주축이 되어 나타났으며 이후 저드슨 처어치 그룹(Judson Church Group)을 통해 발전하게 되었다. 포스트모던 댄스의 특성은 존케이지(John Cage)의 미학사상에 많은 영향을 받았다. 포스트모던 댄스의 특성은 전통적인 관습에 대한 거부, 내용과 형식에 대한 거부, 주제의 다양화와 일상적인 삶의 표현, 다차원적인 표현과 다중매체의 사용, 관객과의 밀접한 상호작용, 무대의 다양화로 나누어 볼 수 있다. 안무상의 특성으로는 즉흥적, 임의적, 우연적 요소의 사용과 유희를 이용한 안무의 형태를 찾아 볼 수 있다.

이렇듯, 여러 예술장르의 고유한 성격을 포괄하고 있는 포스트 모던 예술에서는 ‘공연’이라는 주제를 수용할 때 보다 현실적이고 구체적인 지향성을 드러나게 된다. 포스트모던 예술에 있어서 공연의 위력은 어느 때 보다 중시되고 있다. 일상생활에서 뿐 만 아니라 그것과 직접적인 관련성이 결여된 문화영역에 있어서도 공연은 중요성을 지닌다.⁶⁸⁾ 이러한 공연을 통해 우리는 포스트 모던적 예술의 특성을 체험 할 수가 있다. 앞에서 살펴보았던 미술, 음악, 연극, 무용의 포스트모던적 특성을 도표화하면 표 1과 같다.

68) 허영일, 「포스트모던 댄스의 미학 - 그 한국적 수용을 위하여」
(서울: 정문사, 1989), p 7.

표 1. 포스트 모던 예술의 특성

예 술 장 르	포스트 모던적 특성
미 술	①순수성에 대한 비 순수성 ②다원주의 ③페미니즘 ④패러디, 페스티쉬
음 악	①형식이나 틀의 파괴 ②다양한 양식의 추구 ③우연성, 임의성
연 극	①기존 연극에 대한 저항 ②주제의 다양성 ③관객과의 상호작용 ④무대의 다양화 ⑤몸짓의 탈의미화/기호화 ⑥연극기호의 임의성 ⑦인위적 공간의 무대 ⑧무용극의 영향
무 용	①내용과 형식의 거부 ②주제의 다양성 ③관객과의 상호작용 ④무대의 다양성 ⑤임의성, 우연성, 유희성 ⑥일상적인 삶의 표현 ⑦다차원적 표현성/다중매체 사용

3. 포스트 모던적 특성

포스트모던 예술의 특성은 각 예술 속에서 공통적으로 나타난 관습과 전통을 거부한 새로운 예술양식이라 할 수 있다. 이것은 시대의 순수성에 대항한 비 순수성, 전시대에 나타난 형식이나 틀의 파괴, 기존 예술에 대한 저항적인 성격, 관습전통 거부, 내용과 형식에 대한 거부로 각 예술 속에 표현되어지고 있다.

포스트모던 예술에서 관습과 전통의 거부로 인해 나타난 현상은 표현양식의 변화를 들 수 있는데 이것은 결과적으로 주제의 다양화, 관객과의 상호작용, 우연성 임의성에 의한 유희성을 대표적으로 살펴 볼 수 있겠다.

주제의 다양화는 각 예술 속에서 다원주의적 성향을 나타나게 한 것으로서 패러디를 통한 유희성, 우연성, 임의성, 일상적 삶의 표출, 다중매체 사용도 각 예술에서 수용되면서 기존 예술 형식보다 더 표현적이고 다양한 주제들로 이루어졌다.

관객과의 상호작용은 무대의 자유적 개념과 더불어 관객과 공연자의 상호작용을 통하여 비 전문인과 전문인의 관계가 무너지는 현상을 가져오게 하였다. 관객은 공연자와의 상호작용을 통해 배우의 역할이 가능해 졌으며 이 상호작용을 통해 극의 내용에 임의성과 우연성이 나타난다고 하겠다.

임의성과 우연성은 공연이 진행되는 동안 무대도 배우도 관객도 구분되지 않은 상태에서 공연장소로 공연을 할 수 있는 곳이라면 어느 곳에서라도 가능한 무대공간의 확대를 가져오게 되었다.

따라서, 관객, 공연자, 공간, 무대의 혼합된 개념으로서의 포스트모

던 예술의 특성은 놀이형식으로 표출되어 관객의 마음을 사로잡는
예술적 특성을 지니고 있다고 할 수 있다.

Ⅲ. 한국 탈춤의 특성

본 장에서는 송파산대놀이와 봉산탈춤의 분석을 통해 한국 탈춤의 특성을 알아보았다.

1. 송파산대놀이

1) 형성 배경

조선시대 중엽 18세기 이후에 외부세력의 침입으로 정치적으로는 사화(士禍)와 당쟁(黨爭)의 발생, 사회적으로는 실학사상(實學思想)의 대두, 경제적으로는 서민경제의 발전, 문화적으로는 서민들이 주축이 된 서민문화로의 이동 현상이 발생되었다.

이러한 시대적 상황을 배경으로 송파산대놀이는 18세기 중엽 이후 본산대⁶⁹⁾를 모방하여 만들어 졌다.⁷⁰⁾ 이 놀이는 주로 송파장을 중심으로 행해졌다. 조선시대의 송파는 한강을 오르내리는 수운(水運)의 한 거점으로서 그리고, 한양을 통과하는 육운(陸運)의 한 거점으로서 큰 향시(鄕市)가 개설되었으며, 언제나 성시를 이루는 강남의 중심지였다.⁷¹⁾ 특히, 송파장 중에서 대표적인 장은 우(牛)시장이었으며, 각지방 사람들이 많이 몰려들어 시장기능이 확대되기 시작하였

69) 본산대 - 산대(山臺)라는 말은 산과 같은 높은 무대를 의미하며, 본산대란 궁중에서 즐겼던 놀이라 할 수 있음.

70) 서 연 호, 「산대탈놀이」 (서울 : 열화당, 1997), p 88.

71) 서 연 호, 전제서, p 90.

다. 이러한 시장기능의 확대로 인해 경제력이 증가하였고, 시장의 구매력을 촉진하기 위한 놀이패가 형성되었다.

송파산대놀이가 쇠퇴하기 시작한 것은 1900년대에 들어서면서부터이다. 경부선 철도가 생기면서 육상으로 물자를 운송하기 시작하였고, 한강철교가 생겨짐으로 인해 점차 시장의 규모가 축소되었다. 또한, 인근지역인 천호에 다른 큰 시장이 생겼고, 마장동에 우시장이 형성된 것도 시장규모 축소의 하나의 요인으로 볼 수 있다. 시장의 규모가 축소됨에 따라 상인들의 경제력도 약해지게 되었는데 이러한 이유로 인하여 송파산대놀이에 대한 지원이 점차 줄어들게 되었다. 비록 예전처럼 크게 성행하지는 않았지만 겨우 명맥만 유지하고 내려오던 송파장은 1925년 을축년 대홍수로 인해 사라져 버렸다. 더불어 송파장을 주무대로 행하였던 송파산대놀이 역시 사라져 버리고 말았다.

대홍수 이후 신송파에서는 한 두번 놀이판이 벌였으나 놀이패는 사실상 와해되고 말았다. 대신 1930년대 초부터 돌말이(석촌리)에서 탈놀이가 재기되어 태평양 전쟁이 나기 전까지 한때 왕성하였다.⁷²⁾ 돌말이는 지형적으로 발농사 지역으로 홍수의 피해가 적었고, 그에 따라 사람들이 경제적으로나 모든 면에 있어서 부족함이 없었다. 이러한 상황으로 인해 홍수이후의 송파산대놀이를 지속할 수 있는 이유가 되었다. 태평양전쟁이 시작되면서 돌말이의 탈놀이는 중단되었다가 해방과 6.25이후 몇 차례 시행되었지만 예전과 같은 분위기나 느낌, 짜임새를 찾을 수가 없었다. 그 이후 1960년대 허호영이 송파산대놀이의 복원을 시작하여 1973년 5월에 중요무형문화재(제49호)

72) 서 연 호, 전계서, p 91.

로 지정되었다.

2) 놀이장소와 놀이패

(1) 놀이 장소

송파산대놀이는 명절을 기준으로 행해졌으나, 상인들의 경제적인 도움을 받음에 따라 시장이 형성되는 시기에도 행해졌다.

놀이판의 규모가 가장 큰 시기는 칠월백중이었는데 이때는 농사의 어려운 일손이 일단 마무리되어 풍년의 결실을 기약하는 여가가 있는 시기였으므로 온 마을 사람들이 협조하고 참여할 수 있었기 때문이다. 또한, 여기에 상업적 번창을 도모할 수 있다는 잇점으로 거부거상의 경제적 뒷받침이 있었다.⁷³⁾ 놀이시간은 밤 시간이 대부분이었으나 장사꾼을 위해 장이 한창인 낮에도 행했다.

놀이장소는 넓은 장마당이 사용되었는데 마당주위에 둥글게 말뚝을 박고 새끼줄을 쳤으며 명석을 깔았다. 개복청(改服廳)은 마당에서 이십미터 정도의 거리를 두고 따로 만들었는데, 사각에 기둥을 박고 수수깡 발을 치고 원두막처럼 지붕을 만들었다. 개복청에서 놀이마당까지 동퇴장로를 두고 놀이꾼들이 드나들었고 악사석은 개복청의 반대편 놀이마당 한쪽에 두었고 주위는 관중석이었다(그림 1 참조).⁷⁴⁾

개복청의 반대편의 놀이마당에는 경제적으로 영향력을 지니고 있었던 상인들이나 유지들이 자리를 잡고 놀이를 구경하였다. 마을의

73) 이 병 옥, “ 송파산대놀이 연구 ”, (고려대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1981), pp 22 ~ 28.

74) 서 연 호, 전제서, p 99.

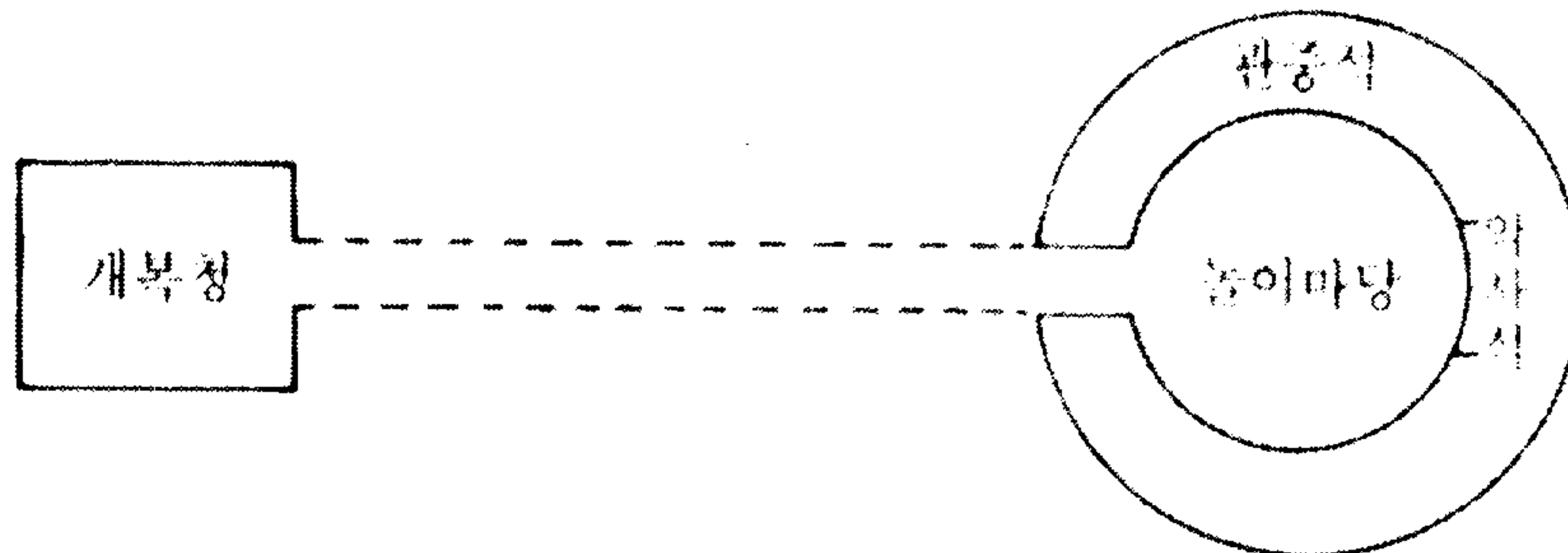


그림 1 .송파산대놀이의 놀이마당

일반인들은 놀이를 무료로 관람하였고 놀이 속의 놀이꾼들과 같이 참여하며 놀이를 즐겼다.

예를 들면 길놀이나 고사 등을 통하여 마을 사람들을 놀이 속으로 참여를 유도하게 되었고 이러한 것들은 일종의 마을 공동체적인 축제의 의미를 지녔다. 또한, 관객들은 극을 진행함에 있어서 비판이나 야유, 추임새를 넣을 뿐만 아니라 놀이꾼들과 재담(才談)을 주고 받으며 놀이꾼의 상대 역할과 같은 성격이 있다.⁷⁵⁾

(2) 놀이패

놀이패를 지원하는 사람들은 주로 상인들이었으며 놀이패를 구성하고 있는 놀이꾼들은 시장이나 나루터에서 막일이나 소규모의 가게, 술장사, 뱃일 등을 하던 서민층이었다.⁷⁶⁾ 이러한 서민층은 훈련을 통하여 전문적인 놀이패의 역할을 담당하였다.

75) 이 병 옥, 전계서, p 91.

76) 서 연 호, 전계서, p 95.

(3) 놀이과정과 내용

놀이과정은 앞놀이인 길놀이와 고사, 본놀이, 뒷놀리로 형성되었다.

① 길놀이

길놀이는 온 동네 사람들에게 놀이판이 있다는 것을 알리는 동시에 함께 참여하기를 요구하는 것이다. 또한 이는 마을 전체를 돌며 굿을 하는 뜻으로 마을의 안녕과 잡귀를 쫓고 풍년을 기원하는 의미를 가지고 있다.⁷⁷⁾

길놀이의 차례는 쌍호적. 징. 제금 등이 앞장서고 각자의 배역을 맡은 놀이꾼들이 탈과 의상을 차려 입고, 첫 상좌부터 등장하는 순서대로 행진을 시작하였다. 그리고, 행진을 하면서 맡은 역할의 행동들을 보이면서 행진을 하였다. 예를 들어서 원숭이는 익살스럽고 우스운 짓을 하고, 왜장녀는 허리부분을 드러내고 엉덩이춤을 추기도 하면서 행진이 이루어졌다.

② 고 사

고사는 탈놀이의 첫째마당이 시작하기 전에 지낸다. 제물로는 쇠머리, 돼지머리, 꽃감, 사과, 배, 밤, 대추, 술, 누름적이며 제주는 음중이나 연희자 중 최고령 연장자가 된다. 순서는 제관의 재배 후 축문을 읽고, 절을 한 후 축문을 태우고 다시 절을 하면 다른 연희자들도 따라 절을 한다. 고사가 끝난 후에는 준비한 음식을 관객들과 나

77) 진 경 희, “ 송파산대놀이에 나타난 춤사위의 구조연구 ”, (중앙대학교 석사학위 논문, 1985), p 12.

누어 먹고, 마당을 정리하고 첫째마당부터 시작된다.

③ 본놀이의 내용

송파산대놀이의 분류를 최초로 만든 사람은 허호영이었고 그는 전체를 12과장으로 나누었으나 이것을 이두현이 후에 7과장 9경으로 정리하였다. 현재 우리가 보편적으로 쓰는 분류는 열두마당으로 1980년에 이병옥이 재정리하였다. 본 연구에서는 이병옥의 분류법으로 정리하였다. 마당별로 나오는 등장인물의 이름은 탈모양의 형태로 이름이 정해졌다.

첫째 마당 : 상좌(上佐)춤

대사없이 춤사위로만 이어지며 첫 상좌가 등장하여 염불 장단에 맞추어 범인적 성격을 띠고 의식무(儀式舞)인 천신(天神)께 합장재배와 사방재배를 한다. 이어 타령장단을 청하여 춤을 추고 나중에 둘째 상좌와 대무(對舞)를 한다.

둘째 마당 : 음중. 먹중 놀이

둘째 상좌가 춤을 추고 있을 때, 중의 고결한 풍모는 하나도 보이지 않는 음중이 검은 장삼에 시루떡 병거지를 쓰고 얼굴은 진음이 나서 보기 흉직한 모습을 하고서 재금을 들고 등장한다. 음중이 둘째 상좌를 쫓는 시늉을 하여도 계속 들은척도 아니하자 음중은 상좌에게 바짝 다가가 얼굴에 대고 재금을 울리니 상좌가 재금을 빼앗아 퇴장해 버리자 음중은 어이가 없는듯 춤을 춘다. 춤이 끝날 무렵 먹중이 등장하여 음중과 서로 얼굴이 못났다고 흠을 잡으며 노는 마당이다.

셋째 마당 : 연뇨과 눈끔재기 놀이

연뇨과 눈끔재기가 부채로 얼굴을 가린 채 등장하여 놀이판을 이끈다. 이들은 양반신분이면서도 얼굴에 큰 흠으로 인하여 과거를 보지 못하고 돌아다니다가 상민인 먹중들과 노는 마당이다.

넷째 마당 : 애사당 복놀이

먹중들이 복을 가지고 놀다가 술집 주모인 왜장녀가 등장하여 돈을 받고 어린 기생 애사에게 복을 치게 하며 노는 마당이다.

다섯째 마당 : 팔먹중의 곤장놀이

여덟 명 먹중이 등장하여 놀이를 한다. 산사에서 불도를 닦는 일이나 전념해야 할 먹중(수도승)들이 자기의 본분을 버리고 속세에 내려와 술에 만취하여 농탕질이나 하고 흥청망청 세월을 보내고 있을 때 그 중에 타락치 않은 먹중이 다른 먹중들의 마음을 돌려보려고 하나 뜻을 이루지 못하자 곤장으로 호되게 다스리는 내용이다.

여섯째 마당 : 신주부(돌팔이 침쟁이)의 침놀이

환자 한사람을 놓고 돌팔이 침쟁이인 신주부와 환자의 친구들인 먹중들이 실랑이를 벌이며 노는 마당이다.

일곱째 마당 : 노장춤

불교계의 큰 스님인 노장을 팔먹중들이 골려 주며 놀다가 들어간 뒤 소무에 의해 파계 모습을 춤과 노래로 이끌어 간다.

여덟째 마당 : 신장수 놀이

신장수와 원숭이가 중심이 되어 놀이를 진행한다. 신장수가 원숭이를 업고 등장하여 노장에게 신을 주고 돈을 못받고 원숭이에게 돈을 받게 하여도 뜻을 이루지 못하자 원숭이를 다그치며

내쫓는다.

아홉째 마당 : 취발이 놀이

술에 만취한 취발이가 등장하여 상전인 노장을 내쫓고 소무를 데리고 놀다가 잉태시켜 해산어멈을 불러 애를 낳는다.

열 번째 마당 : 말뚝이. 의막사령 놀이

양반집 종인 말뚝이가 샌님가족의 잠자리를 구하라는 명령을 받았지만 샌님식구를 골리면서 돼지우리로 몰아 넣으며 논다.

열한 번째 마당 : 샌님, 미얄할미, 포도부장

첩을 얻은 샌님은 미얄(본부인)과 소무와의 삼각관계를 나타낸다. 샌님은 부인인 미얄을 쫓아내고 첩을 얻지만 결국은 젊은 포도부장에게 자기 첩인 소무마저 빼앗기게 되자 신세 한탄을 하며 포기하는 마당이다.

열두번째 마당 : 신할아버지, 신할미 마당

노부부의 갈등으로 신할미가 죽자 자식인 도끼와 도끼누이가 무당을 데려다가 죽은 신할미의 넋을 위해 지노귀굿으로 끝맺음하고 연희자 전원이 등장하여 한바탕 춤과 노래로 즐긴 후 뒷풀이로 끝을 맺는다.

이상 열두 마당은 다음과 같은 내용을 담고 있다.

첫째 마당은 일종의 의식무의 형식, 둘째 마당은 스님들의 고결하지 못한 풍모를 풍자, 셋째 마당과 넷째 마당은 양반의 사회의 형식에 얽매어 있는 상황을 풍자, 다섯째 마당은 파계승에 대한 풍자, 여섯째 마당은 양반사회의 허구성을 풍자, 일곱째 마당은 파계승에 대한 모습을 풍자, 여덟째 마당은 파계승의 생활을 풍자, 아홉째 마

당은 평민인 취발이가 상전과 대립하여 이겨내는 모습을 풍자, 열 번째 마당은 양반의 종인 취발이가 양반을 조롱하는 내용, 열 한번 째 마당은 양반사회의 잘못된 풍습을 묘사, 열두번째 마당은 양반사회의 갈등을 해소하고 연희자 전원이 춤과 노래를 즐긴다.

각 마당의 내용은 다르지만 그 시기의 스님들을 풍자하는 마당과 양반사회에 대한 풍자와 조롱 및 그들의 생활 속에서의 모순점 등을 고발하는 내용으로 이루어져 있다.⁷⁸⁾

④ 뒷놀이

뒷풀이라고도 하며 본놀이가 모두 끝난 뒤 놀이꾼들과 구경꾼들이 모두 함께 놀이마당에서 어울려 춤과 노래를 즐기는 마당이며 일종의 대동굿, 화해굿 놀이를 지칭한다.⁷⁹⁾

2. 봉산(鳳山)탈춤

1) 형성 배경

봉산탈춤은 18세기 중엽 이후에 성립되었다.⁸⁰⁾ 봉산탈춤이 성립된 시기는 송파산대놀이가 발생한 시기와 거의 같은 시기로 그 시대의 경제적, 정치적, 사상적인 배경은 앞서 살펴 본 송파산대놀이와 같은 배경을 가지고 있다고 할 수 있다.

봉산탈춤은 상인과 이속(吏屬)의 경제력이 뒷받침이 되어 발전한

78) 이 병 옥, 「 송파산대놀이 연구 」 (서울 : 집문당, 1982), pp 94~95.

79) 서 연 호, 전게서, p 45.

80) 서 연 호, 「 황해도 탈놀이 」, (서울 : 열화당, 1996), p 23.

황해도 일원에 분포된 탈춤의 하나로써 해서탈춤의 대표격이다. 해서탈춤은 사리원(沙里院), 봉산(鳳山)을 중심으로 5일장이 서던 거의 모든 장터에서 놀이꾼을 초빙하여 1년에 한번씩은 개최되었다. 봉산탈춤이 탈춤의 대표격이 된 것은 19세기말 20세기초 이래의 일이며 특히 일제시대에 들어와서의 일이다.⁸¹⁾

이 탈춤을 일으킨 사람은 약 200여년전 봉산의 이속(吏屬) 안초목이라는 사람이며 그가 전남의 어느 섬으로 유배되어 돌아온 후 나무탈을 종이탈로 바꾸는 등 이 놀이를 개척하였다. 그 후 많은 이속(吏屬)들이 봉산탈춤을 담당하였다.

2) 놀이장소와 놀이패

(1) 놀이장소

놀이시기는 연중행사의 하나로 5월 단오날 밤 모닥불을 피워놓고 연희되며 새벽까지 계속된다.

놀이장소는 원래 봉산의 경수대(競秀臺) 아래 마당에서 놀이판을 펼치고 낮에는 그네와 씨름의 경연을 벌였고 밤에는 탈춤을 하는 것이 오랜 관행이었다. 1915년경 경의선 철도가 개통되고 군청 등 행정기관이 사리원(沙里院)으로 옮기게 되고 놀이도 사리원(沙里院)으로 옮겨 경암산(景岩山)아래에서 놀이마당을 펼쳤다.⁸²⁾

평지에서 놀던 것이 사리원으로 옮긴 뒤 무대용 다락을 내어 그 위에서 연기하였는데 이때부터 가설극장이 생기게 되었다(그림 2 참조).⁸³⁾

81) 이 지 은, “민속춤의 내재된 미의식의 고찰- 봉산탈춤을 중심으로 -”
(이화여자대학교 석사학위 논문, 1997), p23.

82) 서 연 호, 전게서, p 25.

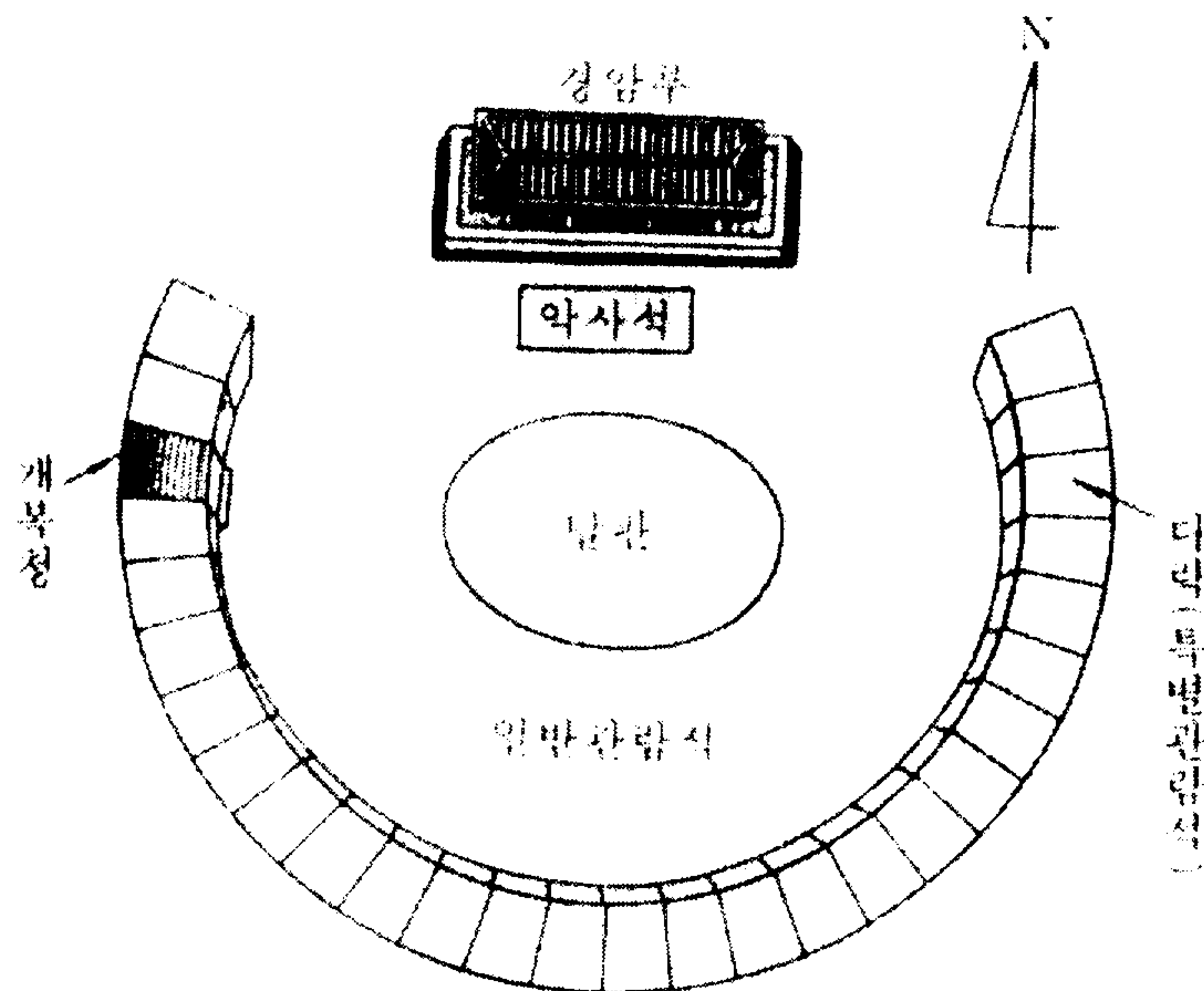


그림 2. 봉산탈춤의 놀이마당

(2) 놀이패

놀이패를 지원하는 사람들은 상인과 이속(吏屬)들이었으며 놀이패를 구성하던 놀이꾼들은 관아의 하층 관속, 상인, 마을주민으로 구성된 서민층이었다.⁸³⁾ 특히, 하층 관속은 세습적이고 영구적이어서 공연이나 연출이 유리했고 연기의 수준도 향상시켰다. 이들은 전문적인 훈련과 연습을 통하여 전문적인 놀이패 이상의 실력을 가지게 되었다.

83) 이 지 은, 전계서, p 28.

84) 전 경 욱, 전계서, p 86.

(3) 놀이과정과 내용

놀이과정은 앞놀이인 길놀이와 고사, 본놀이, 뒷놀이를 나눌 수 있다.

① 길놀이

길놀이는 악공의 주악에 따라 선두로 사자, 말뚝이, 취발이, 포도부장, 소무, 양반, 상좌, 노장, 그리고 남강노인의 순서로 놀이패들과 관객의 구분 없이 열을 지어 읍내를 일주한다.

일행이 광장에 이르면 모두 어울려서 한바탕 춤을 추는데 이러한 군무(群舞)의 분위기는 매우 흥겨울 뿐 만 아니라 격렬하기까지 하였다. 이러한 군무를 3시간 내지 4시간 동안 기(氣)가 진(盡)할 때까지 춤을 추었다.⁸⁵⁾

② 고사

봉산탈춤의 중흥자인 안초목을 위령하는 고사였다.⁸⁶⁾ 또한, 고사를 지낼 때 앞으로 놀이에 쓰일 모든 탈들을 고사상 옆에 가지런히 놓고 신명나는 놀이판이 되길 빌고 관객의 안녕과 마을의 평안을 기원하였다.

③ 본놀이의 내용

본놀이 마당은 7마당 5거리의 구성을 가진다.

첫째 마당 : 사상좌(四上佐)춤

85) 이 두 현, 「 한국가면극 」, (서울 : 문화재관리국, 1969), p 328.

86) 이 두 현, 「 한국연극사 」, (서울 : 학연사, 1999), p 197.

사방신(四方神)에게 배례하는 의식무로서 네 명의 상좌가 등장하여 상좌를 업은 목중이 불림으로 타령곡을 청하여 장내를 한바퀴 돌고 상좌를 악사석 앞에 내려 놓고 퇴장한다. 같은 방법으로 넷째 상좌까지 등장하여 상좌들은 일렬로 서서 대무(對舞)를 한다.

둘째 마당 : 팔먹중춤

목중 여덟 명이 등장하여 다소 창조(唱調)의 사설을 늘어놓고 한바탕 춤을 추고 사라진다. 각각 차례로 등장하여 춤을 추는 독무(獨舞)와 여러명이 함께 어울려 추는 군무(群舞)를 보여준다. 특히, 팔목중의 춤은 타락한 목중들의 현실적 태도를 표현하고자 하였다.

첫째 거리 - 팔목중들이 차례로 파계하는 팔먹중 춤놀이
여덟명의 목중들이 한명씩 등장하여 제각기 춤과 대사로 놀이를 이끌어간다.

둘째 거리 - 팔목중들의 뱀고놀이
여덟명의 목중들이 나머지 목중들을 불러들여 춤을 추면서 놀이판을 한바퀴 돌고 퇴장한다.

셋째 마당 : 사당춤

사당과 거사(居士)들이 흥겨운 노래를 주고받는 마당으로 화려하게 치장한 사당이 거사(居士)에게 업혀서 등장하면 거사들이 장구, 북, 소고를 치면서 뒤탈라 탈판으로 들어와서 사당과 어울려 논다.

넷째 마당 : 노장춤

첫째 거리 - 노장이 소무의 유혹에 빠져 파계하는 마당

소무가 남녀를 타고 등장하여 춤을 춘다. 요염한 소무의 교태에 빠진 노장은 자기의 염주까지 목에 걸어준다. 대사가 없이 춤과 동작으로만 표현된다.

둘째 거리 -신장사가 노장에게 신을 빼앗기는 마당

노장이 신장수를 불러 소무의 신을 외상으로 산다. 신집 속에서 원숭이가 튀어나와 신장수와 수작을 하다가 신값을 받아오라고 보내니 노장에게 가서 소무 뒤에 붙어 외설한 짓을 한다.

셋째 거리 -취발이가 노장에게 소무를 빼앗고 살림을 차리는 마당

취발이가 춤으로 내기를 하여 이기면 소무를 빼기로 작정하고 노장과 춤을 겨루지만 이기지 못하고 끝내는 노장을 때려서 내쫓고 소무를 차지한다. 토라진 소무를 돈으로 환심을 사서 사랑춤을 추고 소무는 취발이의 아이를 낳는다.

다섯째 마당 : 사자춤

목중 하나가 마부가 되어 사자를 몰고 나온다. 놀아난 목중들은 벌하러 나온 사자에게 용서를 빌고 사자와 함께 한참 춤을 추다가 퇴장한다.

여섯째 마당 : 양반춤

양반집 머슴인 말뚝이가 양반 삼형제와 등장한다. 말뚝이는 양반을 조롱하며 양반들을 돼지우리에 몰아 넣는다.

일곱째 마당 : 미얄춤

미얄할멈이 난리통에 헤어진 영감을 찾아 나섰다가 만나서 정

회를 나누나 영감에게는 이미 돌머리집이라는 소첩이 있어 싸움이 벌어지고 살림을 가르자고 하다가 영감의 실수로 맞아죽고 만다. 남강노인이 무당을 불러 미얄할멈의 원혼을 달래는 무당굿을 벌임으로써 7마당 5거리의 봉산 탈춤이 끝난다.

이상 일곱 마당은 다음과 같은 내용을 담고 있다.

첫째 마당은 일종의 의식무 형식, 둘째 마당은 팔먹중들이 등장하여 타락한 목중들의 현실을 표현, 셋째 마당은 양반들의 사치스러운 생활을 풍자, 넷째 마당은 파계승의 생활을 조롱하고 상민인 취발이가 파계승에게 승리를 얻는 내용, 다섯째 마당은 사자가 나와 행실이 바르지 못한 목중들을 벌하는 내용, 여섯째 마당은 양반의 종인 말뚝이가 양반을 조롱하는 내용, 일곱 번째 마당은 양반사회의 잘못된 생활을 풍자하고 갈등 해소가 되는 내용이다.

이처럼 봉산탈춤은 각 마당마다의 내용은 다르지만 양반사회의 풍자와 조롱, 그들의 잘못된 생활상을 고발하고 파계승에 대한 풍자로 이루어 졌다.

④ 뒷놀이

탈놀이 행사가 끝나면 여러 무당들이 모여서 재수굿을 하면서 연희자와 구경꾼 모두 모여 춤과 노래로 즐겼다.⁸⁷⁾ 춤과 노래가 절정에 달하면 탈놀이에 사용된 탈과 의상, 소도구 일체를 모닥불에 태웠다. 이러한 행동은 탈이 부정을 타지 않게 한다는 의미와 마을의 무사를 빌기 위한 제물의 의미를 지녔다.

87) 이 두 현, 전계서, p 197.

3. 한국 탈춤의 특성

탈춤은 신명이나 신바람 그리고 흥을 돋구는 놀이다. 즉, 춤과 풍물과 재담 그리고 우스운 몸짓으로 신명을 피우고 흥을 돋구면서 노는 놀이이자 전통예술이다. 앞장에서 살펴 본 한국 탈춤의 특성을 좀 더 상세히 살펴보고자 한다.

한국 탈춤을 크게 형성배경과 놀이장소, 놀이패, 놀이과정, 놀이내용으로 나누어 보았다.

한국 탈춤의 형성배경은 18세기 이후 도시를 중심으로 하여 많은 발전을 하였다. 이 시기는 정치, 경제상으로 많은 변화를 겪게 되었고 이러한 변화를 토대로 서민들이 주체가 되는 서민문화의 형태로 발전하였다. 송파산대놀이와 봉산탈춤의 형성시기는 18세기 중엽 이후이다. 특히, 이 시기는 상인들이 경제권을 가지면서 탈춤을 시장의 구매력 촉진제 역할로 규정하고 지원을 하며 발전시켰다.

놀이장소는 장마당과 같이 넓은 장소를 이용하여 공연되었다. 놀이시기는 주로 큰 명절을 전후로 이루어 졌는데 그 이유는 탈춤이 공동체적인 신명과 놀이판을 통해 사람들의 결속을 강화시키고 노고를 위로하며 축제의 의미를 가지고 있었기 때문이다.

놀이패의 구성은 마을 주민들이나 서민층들로 구성되며 이들은 훈련을 통하여 전문적인 놀이패로 형성되었다. 놀이패의 구성원인 놀이꾼은 놀이현장에 맞는 즉흥적인 요소를 사용하기도 하고 상황에 맞는 창의적인 요소를 사용하였다. 즉흥적인 요소와 창의적인 요소의 사용은 관객의 역할에 많은 영향을 주었다. 즉, 관객은 극을 이

끌어 감에 있어 비난, 야유, 추임새뿐만 아니라 배우와 재담(才談)을 주고받기도 하며 등장인물의 상대역을 하는 등 극 전반에 적극적으로 개입하기도 한다. 이러한 점에서 보면 한국 탈춤은 현장적 즉흥성과 가변적 창의성⁸⁸⁾을 지닌다고 볼 수 있다.

놀이과정은 앞놀이와 본놀이, 뒷놀이 세 부분으로 나누어진다. 앞놀이는 본놀이에 앞서 벌어지는 놀이로 길놀이와 고사로 이루어졌으며 길놀이는 놀이판이 있다는 것을 알리고 마을의 안녕과 풍년을 기원하는 놀이이다. 진행방식은 탈놀이 연희자들이 동네 한바퀴를 돌아오거나 탈춤이 연희될 놀이판까지 행진한다. 이러한 길놀이는 마을 주민들에게 탈놀이가 연희된다는 것을 알리고 함께 참여하기를 요구하였으며 마을의 잡귀를 물리치는 등 벽사의식과도 연관되어 있다. 길놀이의 행렬이 놀이판에 도착하면 놀이패와 구경꾼들이 모두 같이 어우러져 집단적인 난무를 즐긴다. 이 집단적인 난무가 끝나면 고사로 이어진다. 길놀이와 고사가 끝난 후에는 본놀이인 탈춤이 시작되고 본놀이가 끝난 후 뒷놀이가 벌어진다.

뒷놀이는 현장에 모였던 구경꾼들과 출연하였던 모든 놀이꾼들이 함께 벌이는 실제적인 놀이인데 본놀이를 통해서 축적되었던 강렬한 놀이의식이 뒷놀이를 통해서 자발적, 열광적으로 폭발하게 된다. 이 뒷놀이를 뒷풀이라고도 하는데 ‘풀이’라는 말에는 고발, 정화, 화해의 의미가 모두 포함되어 있다. 이러한 풀이를 통하여 묵었던 감정의 응어리를 토해내고, 정서를 순화시키며, 또한 대동적인 연대의식을 갖게 되었다.⁸⁹⁾

88) 채 회 완, 전계서, p 129.

89) 서 연 호, 「산대탈놀이」, (서울 : 열화당, 1997), p 49.

놀이 내용은 상류계급에 대한 풍자와 비판의식을 가지고 있으며 형식은 기. 승. 전. 결로 구성되고 각 마당마다 내용과 주제가 다양하게 나타났다.

탈춤의 내용이 이루어지기 위해서는 놀이패와 구경꾼이 있어야 한다. 서구 근대극에서는 연극을 하는 사람과 보는 사람이 구분되어 있다. 그러나, 탈춤은 하는 사람(놀이패)과 보는 사람(구경꾼)이 구별되지 않는다.⁹⁰⁾ 그러므로 탈춤은 대방놀이⁹¹⁾이라고 할 수 있다. 대방놀이란, 놀이패와 구경꾼이 함께 어울리는 놀이로서 놀이패는 놀이패이면서 구경꾼 노릇도 하려고 하고 구경꾼은 구경꾼이면서 놀이패 노릇도 하려고 한다. 놀이패와 구경꾼 사이에 유대가 확대되면서 대방놀이가 성립되었다.⁹²⁾ 이러한 대방놀이는 생활관계에서 이루어지는 공동적인 유대에 근거를 두었다.

이러한 현상은 탈춤이 집단생활, 공동생활의 현장 속에서 베풀어진 놀이라는 것과 무엇보다도 현장성이 강조된 특성을 살펴볼 수가 있는데 이 현장성은 다섯 가지로 나누어 볼 수 있다.⁹³⁾

첫째, 공간적 현장성 둘째, 시간의 현장성 셋째, 연희자의 현장성 넷째, 관중(구경꾼)의 현장성 다섯째, 탈춤이란 작품 자체의 창작성이 가진 현장성과 작품 전승과정이 가진 현장성이다.

이 다섯 가지 현장성은 가변적인 요소와 우연적인 요소를 가지고 있다고 볼 수 있다. 특히, 세 번째 연희자의 현장성과 네 번째 관중

90) 조 동 일, 「탈춤의 역사와 원리」, (서울: 기린원, 1988), p 143.

91) 대방놀이 - 절의 큰방, 곧 모든 중이 한데 모여 밥을 먹는 큰방이 원 뜻이며 탈춤에서는 모든 사람이 한데 어울린 모임이라는 뜻으로 사용.

92) 조 동 일, 전게서, p 145.

93) 김 열 규, 전게서, pp 126 ~ 132.

의 현장성은 필요 충분 조건이 형성된다. 즉, 연희자는 연희현장에서 주체적으로 기능을 하는데 이러한 연희자의 현장성을 만드는 것은 관중이 연희자와 함께 극을 이끌어 가는 관객참여가 있어야만 가능한 것이다.

현장성이라는 특성이 있기에 한국 탈춤의 각 마당의 도입부분은 선행되는 사건이나 배경적 상황에 대한 설명이 없다. 갈등 부분의 유도를 위한 최소한의 상황을 설명하거나 없는 경우도 있다. 등장인물의 신분노출 또한 현실묘사 없이 가면이나 의상에 의해 외양적 유형을 노골화 시켜서 상대방에게 신분에 대한 여러 가지를 유도해 내고 또 일부러 그릇된 판단을 내리게 하는 등 서사극의 특징인 <소외효과>⁹⁴⁾를 환기시킨다.

탈춤의 각 마당들은 서로 연관성이 없이 옴니버스 스타일의 삽화로 구성되어 있을 뿐 만 아니라 등장인물들 또한 심리적으로 일관성 있는 인물이 아니다.

결론적으로 탈춤은 놀이과정에서 나타난 유희적인 특성과 생활관계를 통한 대방놀이로서 놀이패 뿐 만 아니라 관객(구경꾼)의 참여를 통한 공동적 유대의 특성과 전체 마당이 하나의 줄거리로 이어지는 것이 아니라 각 마당마다 다른 주제와 내용으로 이루어져 있

94) 한국 문화예술진흥원, 「연극사전」, (서울 : 예니출판사, 1995), p 175.

서사극 : 독일의 표현파 극작가, 이론가인 브레히트가 주창한 극형태로 정통극의 아리스토텔레스적 연극의 반대개념으로 관객의 극적 몰입이 아니라 관객이 연극이 연극임을 깨닫게 하는 소외효과를 목적으로 한다.

소외효과 : 등장인물이 자신의 역할과 행동을 설명하는 등의 수법으로 관객을 비판적 입장으로 몰고 간다.

다는 점에서 주제의 다양화적 특성을 찾아 볼 수 있다.

IV. 한국 탈춤의 포스트 모던적 특성

한국 탈춤과 서구사회의 포스트 모던적 특성은 예술 양식 면에 있어서 전통의 계승과 기존 전통의 파괴라는 상반된 가치를 지니고 있는 반면 공연진행과 공연 형식에서는 유사성을 발견 할 수 있었다.

구체적으로 탈춤의 포스트 모던적 특성은 놀이과정과 놀이내용에서 나타난다.

탈춤의 놀이과정은 앞놀이, 본놀이, 뒷놀이를 나누어지는데 특히, 앞놀이와 뒷놀이에서는 어떠한 형식이 존재하지 않고 놀이패와 구경꾼 모두가 춤과 노래를 즐기는 것을 통해 놀이형태가 존재한다.

탈춤의 내용이 이루어지기 위해서는 놀이패와 구경꾼이 존재하는데 놀이패는 즉흥적인 움직임과 언어를 통해 전달하고자하는 내용을 구경꾼에게 전달하였고 더 나아가 구경꾼은 놀이패와 같이 극을 이끌어 나가는 역할을 감당하기도 하였다 즉, 구경꾼은 극의 전개에 있어서 방관자적인 입장이 아니라 참여자적인 입장이 되면서 극의 내용 또한 각 마당마다 다양한 주제와 내용으로 그 재미를 더 하는 특성을 지니고 있다.

포스트모던 공연예술의 측면에서 보면 관객은 관람객 입장에서 공연을 관람하는 대신에 직접 공연 속으로 참여하기도 하며 배우와 같은 위치가 되어 극을 이끌어 가는 입장이 되기도 한다. 공연형식은 필연성보다는 우연성, 임의성, 형식보다는 즉흥성을 통한 유희적 개념을 선호하고 있음을 알 수 있다. 공연의 주제나 내용에 있어서도 양식이나 장르간의 구분이 허물어지는 해체주의적 경향으로 다

원화 현상이 대두됨을 살펴 볼 수 있다.

앞선 정리를 통해 한국탈춤과 포스트모던 예술의 공통된 유사성을 찾아 볼 수 있는데 이것은 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

첫째는 유희성으로 한국탈춤에서는 앞놀이와 뒷놀이에서 뚜렷이 나타나고 있으며 포스트 모던 예술에서는 작품에서의 임의성과 즉흥성을 통한 유희성이 나타나고 있다. 둘째는 관객참여로 한국탈춤의 놀이꾼들은 극을 이끌어 가며 구경꾼 또한 놀이꾼들과 같이 극에 참여한다. 포스트 모던 예술에서도 관객이 극에 참여하여 배우와 같이 극을 이끌어 간다. 셋째는 다원주의로 한국탈춤은 각 장마다 다른 내용과 주제로 이루어진 것을 통해 볼 수 있으며 포스트 모던 예술에서는 주제, 양식, 장르간의 구분의 해체를 통해 찾을 수 있다. 다음은 세 가지의 유사성을 좀 더 자세히 살펴보았다.

1. 유희성(遊戱性)

유희와 예술은 매일의 실존의 절박한 사정을 잊게 하고 우리의 육체나 다른 종류의 신체가 소유하는 즐거움과 재주와 힘에 정신을 쏟아 시간을 보내도록 해준다는 점에서 종종 서로 관련된 행위로 간주된다.⁹⁵⁾

예술유희론(藝術遊戱論, play-as-art theory)에서는 두 가지 측면에서 예술가 유희의 관계를 설명하고 있다. 첫 번째 측면은, 예술은

95) 샬리 베인스, 박 명 숙 역, 「 포스트모던 댄스 」, (서울 : 삼신각, 1994), p 41.

상징적 게임의 환영 만들기 과정과 유사하다는 것이며 두 번째 측면은 우리 자신보다 훨씬 숙련되고 우아한 신체들의 “유희”에 의해서만 우리는 환희와 미(美)를 발견한다는 것이다.⁹⁶⁾ 이처럼 유희와 예술은 많은 연관성을 가지고 있다고 볼 수 있다.

그 중에서 네덜란드의 역사학자이며 문화철학자인 요한 호이징하(Johan Huizinga)는 춤이 가장 완벽한 놀이의 형태이고 이 점에서는 노래 또한 춤과 다르지 않다고 하였다.⁹⁷⁾ 그러므로, 포스트 모던 예술에서의 유희성은 공연예술 중 포스트모던 댄스에서 그 예를 들 수 있다고 하겠다.

포스트모던 댄스는 필연성보다는 우연성, 미리 계획된 질서보다는 임의성, 형식보다는 즉흥성을 가지고 있으며 움직임에 있어서도 특수한 움직임보다는 일상적인 움직임과 공연의 소재를 어린아이들의 놀이를 인용하여 표현하기도 한다.

포스트모던 댄스의 유희성은 바로 공연 형식에서 찾아 볼 수 있는데 이것은 탈춤에 있어서도 놀이과정 안에 내재한 유희성의 개념과 동일 한 것이라 사료되어진다.

즉, 탈춤에서의 유희성은 탈춤의 구성요소인 춤과 노래를 즐기는 것을 통해 나타나며 가장 분명하게 나타나는 것은 놀이과정에서이다. 특히, 앞놀이와 뒷놀이에서는 탈춤판을 구성하는 놀이꾼, 구경꾼 모두가 한바탕 난무를 즐기며 노는데 이것은 묵었던 감정이 순화되면서 대동적인 연대의식까지 지니게 한다. 이때 표현되는 춤과 노래가 탈춤이 가지는 대표적인 유희적 특성이라 할 수 있다.

96) 샬리 베인스, 전게서, p 42.

97) 김 욱 동, 「탈춤의 미학」, (서울 : 현암사, 1997), p 261.

2. 관객 참여

관객참여는 특히 포스트모던 공연예술에서 나타났다. 관객참여는 극을 이끌어 가는 중요한 부분이며 포스트모던 예술에 있어서 특징으로 볼 수 있다.

이러한 관객참여는 관객을 극 진행에 있어 방관자적 입장이 아니라 참여를 통해 배우와의 상호작용이 일어나게 만든다. 관객과 배우의 상호작용을 통해 극에서는 임의적이며 우연적인 상황이 발생하며 배우는 이 상황을 이끌어 가기 위한 노력을 하게 된다.

따라서, 포스트모던 예술에 있어서 관객참여는 공연상황을 우연적 임의적 상황으로 이끌어 낼 수 있으며 관객이 배우와 같은 역할을 하며 극의 내용을 형성해 나가게 된다.

탈춤에서도 관객참여는 극을 이끌어 가는 요소로 작용되며 관객이 연희자들과 함께 극을 형성하였다. 이것은 앞서 설명하였던 탈춤의 현장성 중 네 번째 관중의 현장성을 통해 설명이 가능하다고 하겠다. 즉, 마을사람들은 놀이를 무료로 관람하였고 놀이꾼들과 같이 참여하여 놀이를 즐겼다. 이것은 탈춤내용 중 길놀이나 고사 등을 통해 마을 사람들을 놀이 속으로 참여하게끔 유도하였고 일종의 마을 공동체적인 축제의 의미를 지니기도 했다.

이렇듯 포스트모던 예술이나 탈춤 두 예술의 공통점은 관객이 극의 전반에 참여함을 통해 극은 즉흥적 상황과 가변적 창의성을 형성하게 되며 이러한 현상들을 관객과 연희자는 충분히 수용하여 극이 무리 없이 진행되도록 하였다는 것이다.

3. 다원주의

포스트모던 예술에 있어 다원주의는 어떠한 틀에 얽매이지 않고 양식이나 장르간의 구분이 허물어지는 현상이라 볼 수 있다. 따라서, 다원주의 현상을 찾아 볼 수 있는 부분은 주제의 다양성, 다차원적 표현, 다중매체 사용, 무대의 다양성이다.

탈춤에서의 다원주의는 각 장마다 다른 주제와 내용을 통해 주제의 다양화 속에서 찾을 수 있다. 탈춤의 각 마당들은 서로 연관성이 없이 옴니버스 스타일로 구성되어져 있으며 등장인물들 또한 심리적으로 일관성 있는 인물이 아니다. 즉, 탈춤의 전체마당은 하나의 줄거리가 아니라 각 마당마다 다른 내용과 주제로 이루어져 있다는 점에서 탈춤의 다원주의적 성향을 알 수 있다.

결국, 다수의 양식이 존재하는 한국의 탈춤에서는 어떤 하나의 양식에 대한 접근 방식이 관심의 대상이 아니고 주제와 내용의 다양성이 양식과의 조화로움 속에서 결합된 형태를 유지한다. 이는 혼란스럽기보다는 개방적으로 보는 견해가 많으며 현대사회의 다양성을 실질적으로 반영할 수 있는 예술 장르로서 다원주의적 성향을 증명할 수 있다 하겠다.

V. 결 론

본 연구는 한국 탈춤의 포스트 모던적 특성을 규명하고자 하는데 목적을 두었다. 이를 위하여 한국 탈춤과 포스트모던 예술의 공통된 특성을 통해 한국 탈춤의 포스트 모던적 특성을 알아보았다.

그 결과, 다음과 같은 세 가지 특성을 지니고 있음을 발견 할 수 있었다.

첫째는 유희성(遊戱性)이다.

탈춤과정에서 앞놀이와 뒷놀이를 통해 뚜렷하게 나타나며 놀이를 통해서 묵었던 감정의 응어리와 정서가 순화되며 대동적인 연대의식까지 지니게 되었다. 이러한 유희성은 탈춤을 놀이라는 의미로 파악하는데 중요한 특성으로 볼 수 있다.

둘째는 관객참여이다.

관객과 연희자들은 함께 극 전반을 이끌어 갔다.

이때, 관객이 극에 참여하고 연희자와 상호작용이 일어남에 따라 연희자는 극을 일정한 틀을 벗어나지 않은 상태에서 가변적이며 즉흥적인 요소를 이용하여 상황에 맞게 극의 흐름을 이끌어 간다.

셋째는 다원주의이다.

탈춤의 각 마당들은 서로 연관성이 없이 옴니버스 스타일의 삽화로 구성되어 있을 뿐 만 아니라 등장인물들 또한 심리적으로 일관성 있는 인물이 아니다. 따라서, 전체 마당은 하나의 줄거리로 이어지는 것이 아니라 각 마당마다 다른 주제와 내용으로 이루어져 있다는 점에서 주제의 다양화를 통한 다원주의를 살펴 볼 수 있다.

이처럼 전통예술인 탈춤은 포스트 모던적 특성을 가지고 있어 매

우 현대적 표현양식을 지니고 있음을 알 수 있다. 특히, 앞놀이의 한 형태인 길놀이의 형식과 비슷한 과정이 관객동원과 흥미유발의 한 방법으로 서구에서 도입되고 있는 것으로 보아 탈춤의 특성을 오늘의 춤에 도입하는 방안을 적극 검토해야 할 것으로 사료된다.

참 고 문 헌

- 일반도서 -

- 권영택 편 「포스트모더니즘과 문화」, 서울 : 문예출판사, 1991.
- 김방옥 편 「열린연극의 미학: 전통극에서 포스트모더니즘까지」, 서울 : 문예마당, 1997.
- 김재철 「조선연극사」, 서울 : 민속원, 1981.
- 김영수, 이남복 「예술사회학」, 청주 : 청주대학교 출판부, 1989.
- 김옥동 편 「포스트모더니즘과 예술」, 서울 : 청하, 1991.
- 「포스트모더니즘의 이해」, 서울 : 문학과 지성사, 1999.
- 김옥동 「모더니즘과 포스트모더니즘」, 서울 : 현암사, 1992.
- 「포스트모더니즘의 이론」, 서울 : 민음사, 1992.
- 「탈춤의 미학」, 서울 : 현암사, 1997.
- 노정희, 이재선, 김재경, 정신자 「서양음악의 이해」, 서울 : 건국대학교 출판부, 2001.
- 서연호 「산대탈놀이」, 서울 : 열화당, 1997.
- 「황해도 탈놀이」, 서울 : 열화당, 1996.
- 송석하 「한국민속고」, 서울 : 일신사, 1960.
- 샬리 베인스, 박명숙 역 「포스트모던 댄스」, 서울 : 삼신각, 1994.

- 심우성 「민속문화와 민중의식」, 서울 : 동문선, 1985.
- 「민속문화론 서설」, 서울 : 동문선, 1998.
- 「한국전통예술 개론」, 서울 : 동문선, 2001.
- 스티븐 코너 저, 김성곤, 정정호 역 「포스트모던 문화」,
서울 : 한신문화사, 1997.
- 아놀드 하우저 저 「예술사의 철학」, 서울 : 도서출판 돌베
개, 1983.
- 이남복 편 「연극사회학」, 서울 : 현대미학사, 1996.
- 이두현 「한국가면극」, 서울 : 문화재관리국, 1969.
- 「한국연극사」, 서울 : 학연사, 1999.
- 「한국가면극」, 서울 : 서울대학교 출판부, 1996.
- 이병옥 「송파산대놀이 연구」, 서울 : 집문당, 1982.
- 전경옥 「한국 가면극 그 역사와 원리」, 서울 : 열화당,
1998.
- 조동일 「탈춤의 역사와 원리」, 서울 : 기린원, 1988.
- 「카타르시스 라사 신명풀이」, 서울 : 지식산업사,
1997.
- 쥬디스 맥크릴 저, 박명숙 역 「무용감상법」, 서울 : 삼신
각, 1998.
- 최유찬 「문예사조의 이해:그리스고전문학에서포스트모더니즘까
지」, 서울 : 실천문학사, 1995.
- 채희완 「탈춤」, 서울 : 대원사, 1993.
- 채희완 편 「탈춤의 사상」, 서울 : 현암사, 1984.
- 피터 브룩 저, 이인성 역 「연극의 이론」, 서울 : 청하,

1988.

한국문화예술진흥원 「연극사전」, 서울 : 예니출판사, 1995.

한국민속학회 편 「가면극, 세시풍속, 산육속」, 서울 : 교문사, 1990.

허영일 「포스트모던 댄스의 미학 - 그한국적 수용을 위하여」, 서울 : 정문사, 1989.

- 논문 -

김양희 “포스트모더니즘 회화의 특성 연구”

동아대학교 석사학위 논문, 1996.

김종해 “봉산탈춤의 원형적 요소에 관한 연구”

중앙대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1990.

김지연 “포스트모던 댄스의 한국적 수용 현황과 그 과제”

계명대학교 석사학위 논문, 1998.

김홍균 “포스트모더니즘의 제 특성에 관한 연구”

홍익대학교 석사학위 논문, 1994.

박은희 “초기 포스트모던 댄스의 퍼포먼스적 특성 연구”

한성대학교 예술대학원 석사학위 논문, 2000.

서범석 “포스트모더니즘 연구” 홍익대학교 석사학위 논문,
1997.

송인아 “Post- Modern dance에 관한 연구”

이화여자대학교 석사학위 논문, 1990.

송진영 “포스트모더니즘 회화의 표현 양식과 특성”

조선대학교 석사학위 논문, 1993.

신정원 “포스트모더니즘 경향의 작품에 나타난 유희에 관한 연구” 이화여자대학교 석사학위 논문, 1994.

안성찬 “포스트모더니즘 연구” 서강대학교 석사학위 논문, 1998.

이병옥 “송파산대놀이 연구” 고려대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1981.

이지은 “민속춤의 내재된 미의식의 고찰- 봉산탈춤을 중심으로” 이화여자대학교 석사학위 논문, 1997.

이애현 “퍼포먼스 개념을 통해서 본 연행으로서의 굿 연구” 명지대학교 박사학위 논문, 2000.

이현주 “포스트모던 댄스의 전개과정과 안무성향” 서울여자대학교 석사학위 논문, 1997.

정수임 “John-Cage연구 - 창작이념과 우연성 음악을 중심으로” 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1991.

정용규 “시각디자인에 나타난 포스트모더니즘에 관한 연구” 한양대학교 석사학위 논문, 1991.

진경희 “송파산대놀이에 나타난 춤사위의 구조연구” 중앙대학교 석사학위 논문, 1985.

한소영 “한국무용의 포스트모더니즘 수용에 관한 연구-표현양상을 중심으로” 이화여자대학교 석사학위 논문, 1993.

- 잡 지 -

공간 1984년 3월호

공간 1986년 7월호

객석 1987년 2월호

춤 1989년 10월호

- 인터넷 검색 -

[http://www.iartyou.com/discourse/ 99 - 5 / c - b - 1. htm.](http://www.iartyou.com/discourse/99-5/c-b-1.htm)

[http://myhome. elim. net/ ~hidol3/ parady. htm.](http://myhome.elim.net/~hidol3/parady.htm)

[http://www. atelier. pe.kr/ wah- postmodernism. html.](http://www.atelier.pe.kr/wah-postmodernism.html)

ABSTRACT

The Post-Modernistic Characteristics of Korean Mask Dance

Park, Hee-Eun
Majoring in Theory
Department of Dance
Graduate School of Arts
Hansung University

This study was carried out to verify that, although Korean Mask Dance is traditional art native to Korea, it possesses post-modernistic characteristics, which is the style of modernistic performance. Korean Mask Dance, which originated in the period of the Three Kingdoms and carried on till the Chosun Dynasty, is a part of traditional art, and Western post-modern art was formed after the Second World War and as a form of art that bears the meaning of destruction of existing tradition, these two forms of art, possess values that contradict each other.

However, they have similarities in the progress and the form of performance. The three post-modernistic characteristics of Korean Mask Dance are as follows.

Firstly, there is the amusement characteristic. This can be clearly found in the first half and the second half of the performance, including the dances and the songs, in the process of the Mask Dance. In addition, sentiments are purified and there is unity in the sense of solidarity, through the feelings of enjoyment of the performers together with the audience.

Secondly, there is the audience participation characteristic. The performers and the audience lead the play together and with that, interaction occurs between the performers and the audience. Moreover, the performers lead the flow of the play by utilizing variable and improvised elements, according to the situation.

Thirdly, there is the pluralism characteristic. In Mask Dances, there are diversification in the theme through different themes and contents in each scene. Each act is formed in episodes of omnibus style and there is no connection in each act. In another words, pluralism can be found through joint form, of the harmony of styles, and diversity of themes and contents, not as an approaching method of a certain style.

It is proven that Korean Mask Dance, a traditional form of art, has post-modernistic characteristics and modern style of expression. Accordingly, the measures to introduce the characteristics of Korean Mask Dance to current dances have to be actively investigated.