악사
樂士

정의 가면극, 굿놀이 등의 다양한 연행 공간에서 음악을 연주했던 전문 음악가.

역사 민속 음악판의 악사는 음악이 시작되면서부터 존재했을 것이다. 삼국시대부터 음악을 전문적으로 연주하는 궁중 악사가 존재했는데, 이들을 관장하는 궁중 음악 기관이 신라의 음성서音聲署와 발해의 태상시太常寺이다. 궁중 악사는 민속 음악판을 넘나들면서 연주 활동을 했는데, 이는 현재 굿판의 악사를 일컫는 명칭이 궁중 악사의 호칭과 관련되었다는 것에서 알 수 있다. 현재 세습무 굿판의 악사를 일컫는 '화랭이'라는 명칭은 신라의 '화랑花郎'에서 비롯되었다. 화랑이 무예를 닦기 위해 종교적 신비 체험을 했었고, 이런 화랑의 종교적 성격이 현재의 굿판에 흔적으로 남아 있는 것이다. 세습무 굿판의 악사를 일컫는 '양중兩中'이라는 명칭도 신라시대 이래 계속 쓰인 관직명인 '낭중郎中'과 관련된 것이다. 전라도 굿판의 악사를 일컫는 '고인'이라는 명칭은 고려시대 궁중의 악사를 일컫는 '공인工人'에서 비롯되었는데, 현재는 '북을 치는 이'라는 의미로 '고인鼓人'이라고 표기하기도 한다. 서울굿판의 악사를 일컫는 '전악典樂'이라는 명칭도 조선시대 궁중 악사를 일컫는 용어이다. 민속 음악판의 악사를 일컫는 용어인 '잽이(재비)'라는 명칭은 '(악기를) 잡는다'에서 비롯된 것이라고 하지만, 이는 궁궐에서 특별한 사무를 맡기기 위하여 임시로 기용하던 직종인 '차비差備'와 관련된 용어일 수도 있다. 차비를 '자비' 또는 '채비'라고도 하였고, 정조 대왕이 화성 행궁을 할 때 악사들을 '차비'라고 기록하기도 했다. 이처럼 악사와 관련된 명칭은 예전의 궁중 악사를 일컫는 용어와 관련된 것이다.

내용 민속 음악판의 악사는 집안 대대로 음악을 세습하고 남성인 경우가 대부분이다. 이들 세습 음악가는 무계巫係인 경우가 많으며, 굿판과 탈판 등만이 아니라 불교 제의 행사와 지방관아의 행사에서도 두루 음악을 연주했다.

민속음악의 연주는 주로 삼현육각三絃六角 편성인데, 이는 목피리·곁피리·젓대(대금)·해금·장구·북의 여섯 악기로 편성된 것이다. 이런 삼현육각 편성은 조선 후기 이후 궁중이나 민간의 여러 행사에 흔히 쓰이는 악기 편성으로서, 18세기 풍속화에 그려져 있다. 삼현육각은 여섯 개의 악기로 삼현풍류三絃風流를 연주한다는 의미이다. 삼현풍류는 흔히 대풍류[竹風流]라고 하는 음악으로서 관악기 편성의 합주 음악을 의미한다. 여기서 한 가지 지목할 점은 전통음악에서 현악기인 해금은 관악기 취급을 받는다는 것이다. 해금은 명주실을 꼬아 만든 두 줄을 말총으로 만든 활로 문질러 연주하는 찰현 악기이다. 그러나 이 악기는 젓대·피리와 더불어 편성되면서 주로 관악기의 선율을 연주하기 때문에 관악기 취급을 받는다. 현재는 쌍피리(목피리와 겹피리가 함께 편성되는 경우)와 북이 편성되는 삼현육각으로 굿을 반주하는 경우는 그리 많지 않고, 피리·젓대·해금이 각각 하나씩으로 이루어진 삼三잽이 편성에 장구를 더하는 것을 보통 삼현육각이라고 한다. 굿의 규모가 이보다 더 작을 경우는 피리와 해금의 양兩잽이 편성으로 연주하고, 굿의 규모가 매우 작을 경우는 피리 혼자서 단單잽이 또는 외잽이로 음악을 연주하는 경우도 허다하다.

삼현육각으로 연주하는 음악을 대[竹]풍류라고 한다. 현재 전승되는 대풍류 음악에는 세 종류가 있다. 첫째는 대영산인데, 이는 대영산, 중영산, 잔영산, 삼현도드리, 염불도드리, 삼현타령, 별곡타령으로 구성된 것이다. 둘째는 취타풍류인데, 이는 취타, 길군악, 길군악돌장, 길타령, 염불타령, 삼현타령, 별곡타령으로 구성된 것이다. 셋째는 염불풍류인데, 이는 긴염불, 반염불, 삼현타령, 느린허튼타령, 중허튼타령, 자진허튼타령, 굿거리, 자진굿거리, 휘모리—당악으로 구성된 것이다. 이들 음악은 놀이의 구성과 관련하여 선택적으로 연주된다. 실제 민속 음악판에서는 염불풍류가 주로 연주되고 대영산과 취타풍류는 전승이 미약한 실정이다.

서울·경기 지방의 악사는 부계父系로 전승되는 세습 음악가 출신이 대부분이다. 이들은 실제적으로 무계는 아니지만 무악巫樂을 담당하기 때문에 무계와 밀접한 관련이 있고, 무계 출신의 악사도 많다. 서울굿판에서는 음악을 주도적으로 이끌어 가는 악사당주樂士堂主가 있기 마련이다. 보통 당주가 굿날을 잡으면 악사당주에게 악사뿐만 아니라 굿을 주재할 만신萬神(여성 무당)까지 초빙을 부탁한다. 악사당주는 굿의 경비나 규모를 고려하여 악사와 만신을 초빙하게 된다. 악사당주는 악사와 만신을 관리할 뿐만 아니라 굿의 흐름이 원활하도록 음악을 연주하여야 한다. 악사당주는 또한 굿의 재정적인 부분도 책임져서 다른 악사와 만신에게 경비를 나누는 일까지 도맡아 한다.

오음뇩률불고 | 기산풍속도 | 숭실대학교 기독교박물관

경기도에서는 굿판의 남성 악사, 즉 화랭이의 참여가 많은 점이 특징이다. 예를 들어 굿판을 정화하는 부정굿에서 화랭이가 자신의 장고 반주에 맞추어 무가를 부르는 앉은부정을 부르고, 마을을 돌아다니면서 부정을 물리는 돌돌이를 할 때에도 화랭이는 무가를 부르고 춤을 추면서 잡귀잡신을 몰아내는 역할을 한다. 경기도 도당굿 중 군웅노정기, 중굿, 뒷전 등의 거리는 화랭이가 도맡아서 행한다. 화랭이가 하는 거리 중에서 가장 규모가 큰 터불림을 할 적에는 10여 명의 화랭이가 출연하여 땅재주나 줄타기와 같은 각종 기예를 선보였다고 한다. 최근 경기도 굿판에서는 제대로 된 굿음악을 전승하는 악사가 거의 없는 현실이다.

충청도 이남 지방의 악사도 삼현육각 편성이 기본이지만, 남도 지방에서는 저음역의 음색을 선호하는 까닭으로 피리보다는 젓대가 많이 쓰이고 해금을 대신하여 아쟁이 주로 쓰인다. 이런 악기 편성으로 연주하는 음악을 보통 '시나위'라고 한다. 예전에 남도에서도 삼현육각 편성으로 '남도 삼현'을 거상악擧床樂으로 연주하기도 했지만, 요즘에는 많이 연주되지 않는다. 시나위권에서도 통영·거제를 중심으로 전승되는 남해안 별신굿에서는 지금도 삼현육각에 아쟁이 더해진 편성으로 음악을 연주한다.

동해안 굿판에서는 선율 악기가 없이 꽹과리, 징, 장구, 제금의 타악기 편성으로 음악을 연주한다. 중요무형문화재 제82-가호의 예능 보유자였던 고故 김석출이 호적(태평소)을 동해안 굿판에 도입하면서 요즘은 동해안 굿판에서도 호적을 연주하는 경우가 많다. 동해안 굿판에서 남성 악사는 굿판의 제반 사항을 책임지는데, 이런 남성 악사를 '금줄'이라고 한다.

탈놀이에서의 악사도 서울·경기 및 해서 지방에서는 삼현육각 편성을 기본으로 한다. 서울· 경기 지방의 별산대놀이는 삼현육각과 꽹과리, 징, 태평소가 더해진다. 해서 지방의 탈춤도 삼현육각 편성이 기본이고, 이를 '새면(삼현의 와음)'이라고 부르며 악사는 '잽이'라고 부른다. 그러나 최근에는 삼현육각을 제대로 갖추어 편성하는 경우가 많지는 않다.

경상도 탈놀이인 야류野遊나 오광대는 현재 타악기만으로 반주한다. 그러나 예전에는 통영 오광대에 대피리 등의 악기를 포함했고, 악사를 '새면(삼현의 잘못 전해진 음)'이라고 하는 것을 보면 이 지역의 탈놀이도 과거에는 삼현육각 편성으로 연주했다는 것을 알 수 있다.

함경도 북청 사자놀이에서는 장구, 북, 징의 타악기 외에 퉁소가 반주악기로 쓰이는데, 북청 사자놀이는 현재 전통음악 장르 중에서는 유일하게 퉁소가 연주되는 음악이다.

특징 및 의의 민속 음악판의 악사는 세습 음악가 출신의 남성 악사가 대부분이다. 이들 악사는 굿판, 탈판, 연희판 등 민속 음악판에서 두루 음악을 연주하는 중요한 역할을 한다. 또한 무당이나 탈놀이꾼보다도 더욱 음악에 대한 조회가 깊고, 판의 경제적인 부분을 책임지는

중요한 역할을 한다. 그렇기 때문에 악사를 통해 민속음악판의 음악뿐만 아니라 문화적인 맥락을 두루 이해할 수 있다.

참고문헌 민속, 문화, 그리고 음악(이용식, 집문당, 2006), 악사 박영태의 굿음악(국립남도국악원, 2012), 한국 가면극의 음악 고찰(임혜정, 서울대학교 박사학위논문, 2007), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 한국전승연희학 개론(서연호, 연극과 인간, 2004).

필자 이용식(李庸植)

악심꽃 꺾기

정의 제주도굿의 불도맞이에서 악심꽃을 없애기 위해서 연행되는 굿놀이.

내용 악심꽃 꺾기는 제주도굿에서 진행되는 여러 굿놀이 중의 하나로 구삼승할망의 질을 친 다음에 수레멜망악심꽃질을 치고 악심꽃을 꺾는 과정을 굿놀이로 연행하는 절차이다. 악심꽃 꺾기는 제주도의 굿 산육신과 관련된 의례인 불도맞이의 여러 절차 가운데 삼승할망을 모시는 질침을 한 후에 구삼승할망의 질을 치고 도올린 후에, 수레멜망악심꽃질을 치면서 악심의 근원을 들어서 악심꽃을 없애기 위해서 진행한다. 그리고 뒤이어서 꽃탐을 진행함으로써 인간 생명꽃을 가져오는 절차를 진행한다. 즉, 악심꽃 꺾기는 꽃탐을 하기 위해서 먼저 나쁜 것을 풀어서 없애는 선행 절차로서 액막이 역할을 한다고 하겠다.

실제 악심꽃 꺾기의 절차는 수레멜망악심꽃질을 쳐서 악심꽃의 정체를 확인하고, 이에 대해 본주집(단골)의 인정을 받아서 수레멜망악심꽃을 꺾어 감으로써 악심꽃을 없애는 과정이다. 실제 굿을 할 때 앞의 구삼승할망을 질치고, 구삼승할망을 도올리고 나면 구삼승할망의 상을 문밖으로 내놓고, 문 앞에 있는 상 앞에서 수레멜망악심꽃질이 났음을 말한 후에 청댓잎 한 줌을 손에 들고 진행한다. 이 수레멜망악심꽃을 꺾음으로써 인간에게 악심을 주는 악심꽃을 꺾어 낼 수 있다. 그리하여 꺾으려는 인간과 버텨 내려는 악심꽃 사이의 실랑이가 재미난 놀이로 진행된다. 결국 악심꽃을 꺾고 나면, 악심꽃을 없애기 위해서 후에 악심꽃의 근원을 말하는 〈이공본풀이〉를 풀어내면서 헛쉬를 진행하는 과정이 덧붙여진다. 이러한 일련의 과정을 다시 정리하면 다음과 같다.

1. 악심꽃 꺾기: ①수레멜망악심꽃질이 근당하여, 악심꽃의 상태를 설명, ②악심꽃(청대잎)을 들고 흔들며 들어옴, ③누가 악심꽃을 터느냐 찾기(ᄉᆞ록), ④꺾느냐 마느냐로 실랑이, ⑤심방의 힘자랑, ⑥악심꽃 꺾기 1(반으로 꺾어서 발뒤꿈치로 두드리기), ⑦악심꽃 구들바닥에 밀어 넣기, ⑧나가는 길을 찾음(문전, 칠성), ⑨문을 찾지 못해 잠자기와 깨우기, ⑩악심꽃이 제대로 꺾어지지 않음을 확인, ⑪악심꽃 꺾는 것을 주저함(집안의 우환으로 남겨두기), ⑫본주와 계약을 맺음, ⑬악심꽃 꺾기2, ⑭신칼산, ⑮인정걸음
2. 〈이공본풀이〉 구송
3. 푸다시(심방과 소미의 반복창), 헛쉬
4. 수레멜망악심꽃을 밖으로 내고, 신칼산 받고, 군졸군병 주잔내고 마침.

악심꽃 꺾기는 불도맞이 절차 중 구삼승할망이 삼승할망과 곱을 갈라서 저승으로 간 다음의 절차에서 수레멜망악심꽃질이 도래했음을 알리면서 시작한다. 실제 악식꽃꺾음의 절차는 크게 넷으로 구분되지만, 실제 악심꽃을 꺾는 과정과 〈이공본풀이〉 이후에 푸다시를 하는 과정으로 나누어서 말할 수 있다.

먼저 악심꽃 꺾기는 본주댁 집안에 악심꽃이 번성해 있는 상태를 확인하고 이를 꺾기 위해서 펼치는 일련의 과정이며, 이 과정에서 해학적인 재담이 오가게 된다.

악심꽃 꺾기 | 제주 제주시 | 2005 | 김은희

먼저 1-①에서 악심이 어떤 상태인지를 잘 보여 주는데, 악심꽃은 살이 찌고, 술을 좋아하며, 잠자리 버릇이 나쁘다고 말한다. 이렇게 번성한 악심꽃을 본주집에서 없애기 위해서 악심꽃을 두고 여러 실랑이를 펼친다. 그러나 실제 악심꽃을 꺾는 일을 진행할 책무를 맡은 심방은 현실적이지 않은 능력을 말한다. 즉, 1-⑤ 절차의 심방의 힘자랑에서 심방은 자신이 왕게발과 달리기 내기를 해도 이기고, 장독과 달리기 시합을 펼쳐도 이길 수 있으며, 모기와 씨름을 해도 거뜬히 이길 수 있다고 자랑한다. 즉, 심방이 하는 일은 인간적인 힘으로 하는 일이 아님을 대신 말하는 것이라고 설명할 수 있다.

악심꽃은 강철 다리를 가진 것처럼 기운이 세서 사람에게서 잘 떨어져 나가지 않는 좋지 않은 기운을 갖고 있어서 한 번에 꺾는 것이 힘들다. 악심꽃에 비해서 인간의 힘이 매우 약하다. 악심꽃을 꺾을 만한 힘이 없어서 악심꽃을 꺾다가 실패하기도 하고, 도망가려고 하기도 한다(1-④~⑩). 그러나 악심꽃을 없애야 집안에 나쁜 일이 더 이상 생기지 않는다. 결국 악심을 꺾어 주는 조건으로 1-⑫에서 본주와 계약을 맺는데, 그 내용이 매우 익살스럽다. 요구 사항은 모두 역설적이며, 허무맹랑한 것들이다. 집의 정살 빼 주기, 한라산을 집 앞마당에 당겨 주기, 도깨비 쓸개 빻아다 주기, 단단한 돌에 구멍 뚫어 주기, 참기름을 물에다 섞어 주기, 벼룩에 쟁기 씌워 밭 갈아 주기, 범의 눈썹 끊어다 주기, 처녀 붕알 가져다주기를 요구한다. 즉, 실제는 본주집이 해 줄 수 없는 것들을 요구한다. 그럼에도 소원을 이루기를 소망하는 본주는 이를 모두 해 주겠다고 거짓 약속을 한다. 결국 이러한 허무맹랑한 요구와 거짓 약속으로 계약이 성사되어서 1-⑬에서 악심꽃이 모두 꺾어지게 된다.

특히 1-⑬에서 악심꽃을 꺾는 과정을 통해서 악심꽃을 왜 꺾어야만 하는지 확인할 수 있다. 즉, 악심꽃을 꺾으면서 심방이 여러 악심꽃의 정체를 밝히는데, 집안에 액운으로 낀 ᄉᆞ록으로 인해서 자손들을 힘들게 한 꽃, 집안의 선대 선조를 저승으로 가게 한 꽃, 어린아이가 태어났다가 일찍 죽게 한 꽃, 집안의 노인 어른에게 병을 준 꽃, 가족들이 술을 먹고 실수하거나 나쁜 행실을 하도록 하게 한 꽃, 가족 간에 싸우게 한 꽃, 직장에서 실수하게 한 꽃, 운전할 때 실수하게 한 꽃 등등이다. 즉, 이들 악샘꽃은 인간이 평생을 사는 동안 언제든 만날 수 있는 불운과 일상적이며 일시적인 나쁜 기운들과 연관된 것들이다. 악심꽃은 인간의 주변에 지속적으로 잠재되어 있는 나쁜 사기의 다른 표현임을 확인할 수 있다.

이렇게 제거된 악심꽃은 〈이공본풀이〉 구송을 통해 그 근본을 밝혀서 원래 있는 곳으로 돌아가도록 한다. 이때 심방은 본주 가족들을 문밖을 향해 앉게 하고 그 뒤에 서서, 꺾어 낸 악심꽃 한줌을 손에 들고, 신칼을 오른손에 든 채 악심꽃과 신칼을 잡고 흔들면서 소미와 주고받는 반복창으로 〈이공본풀이〉를 구송한다. 제주도 김녕리의 서순실 심방은 〈이공본풀이〉를 하기 전에 "이거 본에가 있는 거라이, 이거 제인들어 제인장제 만인들어 만인장제 수레멜망악심꽃으로 풀어내자."라고 하면서 시작한다.

〈이공본풀이〉 뒤에 이어지는 푸다시와 헛쉬(헛쌔)는 일반적으로 제주도굿에서 사기를 몰아내서 정화하는 의례인 새다림 뒤에 연행되는 정화의식 중의 하나이다. 심방은 여전히 문밖을 향해 앉아 있는 본주들의 뒤에 서서 머리 위나 어깨 위로 신칼치마를 뿌리면서 빠른 2소박 4박 장단에 맞추어서 '○○○○ 풀어내자'라는 사설을 여러 차례 엮어서 길게 구송하는 푸다시를 한다. 이후 더욱 강하게 장단을 치면서 신칼로 본주 가족들의 몸 구석구석에 칼침을 놓는 등의 행위를 통해 악심을 몰아낸다. 이와같이 악심꽃을 꺾고, 악심꽃에 관한 본을 풀어내서, 푸다시와 헛쉬를 함으로써 지금까지 인간에게 악심꽃으로 자란 ᄉᆞ록의 기운을 없애고 정갈한 상태를 만들어 낸다.

즉, 악심꽃 꺾기는 불도맞이의 한 절차로 진행되는 굿놀이이며, 〈이공본풀이〉에서 제인장제집을 멸망하게 하던 악심꽃의 내력으로 인간의 삶에 영향을 미치는 악심을 없애기 위한 정화의례 과정이라 할 수 있다. 이러한 과정을 수레멜망악심꽃이라는 도구를 통해서 진행하며, 이를 수행하는 과정에서 많은 재담과 해학적인 연출 등이 나타난다.

특징 및 의의 제주도굿의 불도맞이에서 진행되는 악심꽃 꺾기는 악과 꽃에 대해서 말하는 굿놀이라는 점에 그 특징이 있다.

악심꽃 꺾기는 악을 없애기 위해서 연행되는 절차이다. 그런데 이때 활용되는 매개체가 꽃이다. 즉, 수레멜망악심꽃이라는 도구를 통해 관념적인 대상을 없애는 과정을 현실적으로 가시화한다.

본디 악심꽃 꺾기는 제주도의 〈이공본풀이〉 신화에 근거하고 있는 것이다. 〈이공본풀이〉 속 할락궁이는 아버지인 사라도령을 만나기 위해서 서천꽃밭으로 찾아가고, 결국 어머니 원강아미가 죽었다는 소식을 듣고, 자신과 어머니인 원강아미를 괴롭히고 종국에는 어머니를 죽인 제인장자집을 멸망시키기 위해서 서천꽃밭에서 웃음웃을꽃, 싸움싸울꽃, 수레멜망악심꽃을 가지고 돌아온다. 결국 수레멜망악심꽃의 신화적 근거를 통해 이 세상에 인간에게 나쁜 악심을 주는 꽃이 있으며, 이를 없애게 하는 꽃으로서의 수레멜망악심꽃이 있음을 알 수 있다.

그럼에도 실제로 수레멜망악심꽃으로 악심을 하나씩 꺾어 내는 과정에서 그 대가로 심방이 요구하는 것은 허무맹랑한 것이다. 여기에 본주의 거짓 약속은 원칙적으로 이 계약이 완결될 수 없는 일회성의 계약임을 말한다. 본디 악심꽃은 영원히 소멸될 수 있는 대상이 아님을 역설적으로 말한다.

결국 악심꽃 꺾기는 악심꽃이라는 인간사의 부정적인 일에 관여하는 관념적인 부정한 기운을 수레멜망악심꽃으로 없애게 함으로써 인간 자손들이 살아가는 과정에 불상사와 같은 불안한 일이 생기지 않기를 기원하는 의례로서 의미가 있다. 특히 이 과정에서 종교적인 관념신의 모습을 대신해서 꽃이라는 현실적인 도구를 신과 인간을 연결시키는 매개물로 사용하며, 이를 재담을 주고받으며 진행하는 놀이를 통해서 구현하는 점은 이어지는 꽃탐과 함께 매우 독자적인 특징이라고 하겠다.

참고문헌 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 삼승할망본풀이의 여신 투쟁이 지니는 신화적 의미(김헌선, 민속학연구17, 국립민속박물관, 2005), 이공본풀이의 문학사적 의의(이수자, 제주학연구10, 제주학연구소, 1993), 제주도무속자료사전(현용준, 각, 2007), 제주도굿놀이의 특징 연구(김은희, 한국무속학14, 한국무속학회, 2007), 제주도 무당굿놀이(현영준·김영돈, 문화공보부 문화재관리국, 1965), 제주도 무속연구(현용준, 집문당, 1986), 제주도 무속을 통해서 본 큰굿 열두거리의 구조적 원형과 신화(이수자, 집문당, 2004).

필자 김은희(金銀姬)

애사당

정의 중부 지역에 전승하는 산대놀이에서 왜장녀의 딸로 등장해서 돈을 받고 먹중의 시중을 들고, 법고치기를 통해 성적 희롱을 당하는 무언無言의 인물.

내용 애사당은 양주 별산대놀이에서는 제5과장 팔먹중 과장의 제3경 애사당 북놀이(법고놀이)에, 송파 산대놀이에서는 제4마당 애사당 북놀이에, 퇴계원 산대놀이에서는 제6과장 애사당놀이에 각각 등장하는 인물이다. 산대놀이에서 왜장녀의 딸로 등장해서 먹중의 시중을 드는 무언의 인물이다. 명칭상 애사당은 어린 사당이라는 뜻으로, 사당은 남사당이 아닌 여사당을 말한다.

양주 별산대놀이에서 애사당은 왜장녀한테서 먹중의 시중을 들도록 요구받지만, 처음에는 거절한다. 그러나 다시 홍정에 의해 더 많은 돈을 제시받자 순순히 수용한다. 따라서 돈에 의해 남자들을 즐겁게 해 주는 인물 유형이다. 그런데 왜장녀가 퇴장한 후 애사당이 혼자 법고춤을 추자, 먹중은 왜 옷을 입고 법고를 치느냐고 질책하며 희롱한다.

송파 산대놀이의 경우, 왜장녀와 애사당의 신분이 명확하지는 않지만 내용은 양주 별산대놀이와 유사하다. 왜장녀는 먹중에게 돈을 받고 애사당으로 하여금 먹중의 시중을 들게 한다. 먹중 갑·을의 북치기놀이 중에 애사당이 북채로 법고를 치면, 먹중은 '법고치기'를 '벗고 치기'로 인식하며 언어적 골계로 수작을 한다.

애사당(양주 별산대놀이) | 경기 양주 | 2015 | 국립민속박물관

산대놀이에 등장하는 애사당의 명칭이나 행위에서 사당패의 옛 모습을 엿볼 수 있다. 곧 왜장녀는 애사당을 거느리고 등장하는데, 장삼을 걸치고 허리를 노출한 상태에서 현란한 춤을 추며 등장한다. 그리고 그의 딸로 설정된 애사당은 댕기 머리를 하고 화사한 치마저고리에 연지 곤지를 찍고 등장한다. 이들은 여자로 구성된 전문적인 유랑예인패인 사당패의 흔적을 보여 준다. 여사당패들은 남사당패와 더불어 마을을 순회하며 춤과 음악을 위주로 연희를 보여 주고 그 대가로 생활하는 집단이다. 모갑이 밑에 거사가 있으며 사당버꾸춤, 〈산타령〉과 같은 소리, 재담·노래 중심의 재담줄타기 등을 보여 준다.

이들 사당패는 사찰과 일정한 관련이 있다. 사당이나 거사와 같은 전문예인집단은 조선 태종 때 사원의 혁파로 등장하는 비승비속非僧非俗의 민간유랑집단으로, 잡다한 기예를 팔고 대가를 받아서 생활했다. 원래 승僧, 僧伽이라 일컫는 4중衆은 비구比丘(남자 수행승), 비구니比丘尼(여자 수행승), 우바새優婆塞(재가 남자 신도), 우바이優婆夷(재가 여자 신도)를 말한다. 그런데 『연려실기술燃藜室記述』에서는 4중 중에서 우바새는 거사, 우바이는 사당을 지칭한다고 기록하고 있다. 따라서 불교 4중에는 거사와 사당이 포함된다. 이 점에서 사당은 여자 신도에서 유래하며, 사찰에서 나와 민간에 유랑하는 여성 예인집단이라 할 수 있다. 한편 황해도에서 탈춤에도 사당·거사패가 나와 〈선소리산타령〉을 부르는데, 이 사당패는 순수 유랑예인패의 성격을 띠는 반면에, 산대놀이의 애사당은 유랑예인패의 성격이 약화되어 민간에 정착된 모습이다.

왜장녀와 애사당이 등장하는 산대놀이를 연희하는 지역 중 양주는 고을 원이 거주하는 읍치邑治 지역이고, 송파나 퇴계원은 수로 교역이 활성화된 장시場市 지역이다. 따라서 이들 지역은 유랑예인들의 주요 활동 거점이며, 그들의 직접적인 영향권 내에 있다고 볼 수 있다.

탈을 보면, 애사당탈은 소무탈과 겸해서 사용하고 있다. 얼굴 바탕은 흰색이며, 전체적으로 상좌와 유사하지만, 연지와 곤지를 찍고 머리 가운데를 좌우로 가른 점이 다르다. 따라서 눈이 좌우로 향하고, 입술은 좌우로 눕힌 팔자八字 형태를 지닌다. 복식은 애사당으로 나올 때는 댕기 머리에 흰 고깔을 쓰고 색동저고리, 붉은 치마를 입는다. 그리고 흰 장삼을 입고 홍띠를 매고 손에는 법고 채를 들고 등장한다.

특징 및 의의 애사당은 산대놀이의 읍치 지역이나 수로 장시 지역에서 돈을 받고 남성들의 시중을 드는 인물로 등장한다. 이들은 떠돌이 사당패가 민간에 정착한 형태이며, 사찰과 일정한 관련을 지니고, 탈판에서 먹중에게 성적 희롱을 당하는 대상으로 등장한다.

참고문헌 燃藜室記述, 거사고(전신재, 한국인의 생활의식과 민중예술, 성균관대학교출판부, 1983), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 정형호(鄭亨鎬)

애사당 북놀이 과장

정의 송파 산대놀이·양주 별산대놀이·퇴계원 산대놀이 등 산대놀이에서 북과 북채를 든 먹중이 나와 실랑이를 벌이다가 왜장녀의 딸인 애사당에게 북을 치게 하는 내용을 바탕으로 한 재담과 북춤.

내용 애사당 북놀이는 서울·경기 지역 산대놀이에서만 연희되는 놀이로, 송파·양주·퇴계원 등의 산대놀이에서 전승되는 과장이다. 송파 산대놀이는 제4과장이 애사당 북놀이로, 먹중 둘이 하나는 북을 들고 다른 하나는 북채를 든 채 굿거리장단에 맞춰 춤을 추며 등장해 북치기로 실랑이를 한다. 채를 든 먹중은 북을 치려 할 때마다 북을 든 먹중이 이리저리 피하자, 북을 든 먹중을 붙잡아 세워 놓고 "북을 좀 들어라!" 한다. 이에 먹중이 북을 아주 높이 쳐드니 "너무 높아서 치겠느냐?"라고 하자, 북을 든 먹중이 "사다리 놓고 올라가 쳐라!"라고 대답한다. 이에 다시 "너무 높으니 좀 내려라!" 하자 북을 든 먹중이 북을 땅에 내려놓으니, 북채를 든 먹중이 "너무 낮아서 어디 치겠느냐?"라고 투정한다. 이

송파 산대놀이

양주 별산대놀이

애사당 북놀이 | 국립민속박물관

에 북을 든 먹중은 "그럼 물구나무서서 쳐라!"라고 비아냥거린다. 그러자 북채를 든 먹중이 꾀를 내어 북을 든 먹중 주위에 북채로 원 모양의 금을 그어 놓고 "이 금 밖에 나가면 개자식이다!"라고 하니, 북을 든 먹중은 관객들을 향해 "어느 놈이 지금 금 밖에 나가 있소!"라고 소리쳐서 북채를 든 먹중이 계속 당하게 된다.

이때 왜장녀가 큰머리를 하고 배를 드러낸 채 엉덩이춤을 추며 나타나면, 북채를 든 먹중이 왜장녀에게 대신 북을 쳐 보라고 북채를 건네준다. 하지만 왜장녀는 고개를 젓고 손가락으로 동그라미를 그려 보이며 돈을 달라고 요구한다. 북채를 든 먹중은 허리춤에서 엽전 꾸러미를 꺼내 주며 북채를 내민다. 왜장녀는 이를 받아 가지고 나갔다가 딸인 애사당을 데리고 들어온다. 애사당은 노란색 저고리와 빨간색 치마에 쾌자를 걸치고 빨간색 띠를 둘렀다. 왜장녀가 애사당에게 북채를 건네주며 북을 치게 한다. 북채를 받아 든 애사당은 북을 든 먹중의 북을 한참 치다가 먹중이 북을 슬금슬금 가슴까지 내리자, 먹중의 이마를 북채로 때린다. 먹중이 다시 북을 들자 재차 북을 치다가 이번엔 북채를 준 먹중이 애사당이 신나게 치고 있는 북채를 낚아챈 다음, 애사당이 옷을 '벗고' 친다고 해서 돈까지 주어 가면서 북채를 주었는데 옷을 '벗고' 치지 않고 '법고法鼓'만 친다고 불만을 토로한다. "이게 벗고 치는 것이냐? 속곳, 단속곳, 몽주리 껴입고 치는 것이 벗고 치는 것이냐?"라고 소리치며 발음의 유사성에서 오는 오해를 투정하고, 체념한 듯 북채 두 개로 타령장단을 불러 먹중, 애사당, 그리고 왜장녀와 함께 어울려 춤추다 퇴장한다.

양주 별산대놀이의 경우, 다섯째 마당 팔먹중 과장의 셋째 거리가 애사당 법고놀이이다. 왜장녀가 애사당을 데리고 등장해서 팔먹중들에게 다가간다. 그리고 먹중과 흥정해서 자신의 딸인 애사당을 넘긴다. 애사당은 먹중의 등에 업히기도 하고 함께 법고를 치면서 놀이판을 벌이는데, 먹중은 애사당을 탓하며 법고를 빼앗고 쫓아낸다. 그리고 먹중과 완보가 서로 법고치기를 한다. 법고를 낮게 잡거나 방향을 달리해서 상대방을 골탕 먹이고, 서로 탓하다가 둘이 타령장단에 맞추어 춤을 추고 퇴장한다.

퇴계원 산대놀이 제6과장 애사당놀이에서는 팔먹중들이 풍물을 치며 마을에서 판을 벌이고 노는데, 주막의 주모인 왜장녀가 딸(애사당)과 함께 구경을 나온다. 먹중들이 애사당을 보고 반하여 왜장녀와 흥정을 하여 애사당을 산다. 애사당이 춤을 추고 북을 치자, 흥에 겨운 원먹중이 애사당의 북채를 빼앗아 자기가 치려고 한다. 이에 완보가 북을 빼앗아 원먹중과 서로 잘났다고 다툼을 벌인다.

특징 및 의의 애사당은 어린 사당을 말하며 왜장녀의 딸이다. 왜장녀는 일반적으로 허우대가 크고 부끄럼이 없는 여자를 뜻하며, 이들은 주막의 주모나 노기老妓와 같이 돈을 받고 몸과 술을 파는 천한 신분의 여자이다. 왜장녀의 엉덩춤과 맨살의 허리는 다른 지역 탈놀음의 미얄할미와 같은 성격을 지니고 있다. 애사당은 미모와 춤으로 남자들의 시선을 끈다. 송파 산대놀이의 애사당은 흰 바탕에 입이 잘록하며 연지 곤지를 찍은 탈을 쓰고, 노랑 저고리·초록 치마·전복을 입고, 붉은 띠를 두르며, 흰 고깔을 쓰고 긴 댕기머리를 한다. 송파 산대놀이와 양주 별산대놀이에서 연희되는 애사당 북놀이의 내용은 유사하나, 연행 순서가 다르다. 송파 산대놀이는 먹중의 북치기를 한 다음 애사당 북놀이가 연행되는데, 양주 별산대놀이에서는 애사당 법고놀이를 먼저 한 다음 먹중의 북치기 다툼이 뒤에 나온다.

참고문헌 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 한국전통연희사전(전경욱 편저, 민속원, 2014).

필자 이병옥(李炳玉)

애원성춤 과장

정의 북청 사자놀이에서 애원성춤과 노래를 연행하는 맨 처음 과장.

내용 애원성춤은 본래 함남 북청 현지에서는 추지 않았고 사자놀이를 놀기 전에 마을 주민들이 흥을 돋우기 위해 〈애원성〉·〈돈돌라리〉·〈어랑타령〉 등의 민요를 단지 노래만 부르다가, 월남한 이후에 새로 춤을 만들어 공연하고 있는 것이다. 현재 연희자들은 북청 지역 고유의 춤인 '넋두리'라는 춤을 응용하여 춤사위를 보완하고 있다. 넋두리춤은 북청에서 군무를 할 때 추었는데, 다른 지역에서는 찾아볼 수 없는 특징을 지닌 춤사위이다. 애원성춤은 느린 굿거리장단에 맞추어 추며, 악사 옆에서 창자가 〈애원성〉 노래를 불러 준다. 민요 〈애원성〉의 가사는 다음과 같다.

애원성춤(북청 사자놀이) | 2015 | 전경욱

(여음) 에에……

- 우수 경첩에 대동강이 풀리고 정든 님 말씀에 요 내 가슴 풀린다.
- 해는요 오늘 보면 내일도 보는 것 임자는 오늘 보면 언제나 보나.
- 태산에 붙는 불은 만백성이나 끄고 요 내 가슴에 붙는 불은 어느 누가 끌까.
- 세월아 봄철아 오고 가지를 말어라 알뜰한 청춘이 다 늙어 간다.
- 단산 봉황이 죽실을 물고 오동나무 속으로만 들어간다.
- 경복궁 지어라 경이나 경복궁 지어라 삼각산 하에다가 경복궁 지어라.

이 〈애원성〉을 통소로 연주할 때는 애조를 띤 슬픈 가락으로 사람의 심금을 울린다. 〈애원성〉은 〈어랑타령〉과 함께 함경도를 대표하는 민요이다. 〈애원성〉은 함경도에서 가장 흔히 부르던 민요로, 혜산·갑산·무산·삼수 등 아주 궁벽한 산골에 들어가도 이 노래만은 불렀다고 한다.

그런데 함경북도의 〈애원성〉과 함경남도 북청의 〈애원성〉은 그 유래가 다른 근대민요이다. 함북의 〈애원성〉은 일제 치하에서 견디다 못해 러시아로 돈벌이를 떠나는 남편을 보내며 부르거나, 러시아로 간 남편을 기다리며 부르던 여인들의 민요이다. 그래서 함북의 〈애원성〉을 〈노령露領노래〉라고도 한다. 함남 북청의 〈애원성〉은 대원군이 경복궁을 중건할 당시 전국 백성의 노역을 징발했는데, 이때 북청의 여인들이 남편을 한양으로 보내며 부른 민요라고 한다. 중요무형문화재 제15호 북청 사자놀이 예능 보유자들의 제보에 의하면, 경복궁을 지을 때 북청 지역의 남자들이 일꾼으로 동원되어 한번 가면 돌아올 날을 기약할 수가 없으므로, 남편을 멀리 한양으로 보낸 여인이 걱정스러움과 안타까움을 담아 부르는 이별 노래가 바로 〈애원성〉이라는 것이다. 그래서 〈애원성〉에는 이제 헤어지면 언제 다시 만날지 몰라 안타까워하는 내용과 함께 경복궁을 짓는 내용이 나온다.

특징 및 의의 민속예술은 토착적 현장을 떠나 연행될 때 필연적으로 질적인 변화를 일으킨다. 북청 사자놀이도

함남 북청이라는 전승지를 떠나 6·25전쟁 때 월남한 사람들에 의해 남한에서 전승되면서 애원성춤처럼 새로운 내용이 첨가되었다. 본래 북청 현지에서는 사자놀이를 놀기 전에 마을 주민들의 흥을 돋우려고 흔히 부르던 몇몇 민요를 부르기만 하던 것이 월남한 이후에는 넋두리춤의 춤사위를 응용하여 새로 춤을 만들어 공연하게 된 것이다.

참고문헌 민속극의 무대공간(놀이판)-사자놀이(심우성, 공간86, 공간사, 1974), 북청사자놀이 연구(전경욱, 태학사, 1997), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 함남 북청군 토성리의 관원놀이(전경욱, 민속놀이와 민중의식, 집문당, 1996), 신라의 산예와 북청의 사자(송석하, 동아일보, 1936년 3월 26일~31일).

필자 전경욱(田耕旭)

야류
野遊

정의 낙동강 동편 옛 경상좌도 지역인 부산광역시의 수영, 동래(구읍), 부산진 등지에 전승하는 가면극.

역사 야류野遊의 유래설을 최초로 언급한 것은 1933년 송석하가 논문 「오광대소고」에 구전 자료를 정리하여 발표한 것이다. 약 60년 전, 즉 1870년 무렵에 밤마리(경상남도 합천 덕곡면 율지리)에 가 있던 수영 사람이 대광대패의 오광대를 보고 와서 수영 야류를 시작하였고, 동래읍은 수영의 것을 본받아 약 60년 전에 동래 야류를 시작하였으며, 부산진에서는 약 40년 전에 동래와 수영의 것을 모방하여 시작하였다고 하였다. 김해의 오광대는 약 40년 전에 동래의 것을 참고하여 시작하였다고 했다. 1970년대에 들어서 200년 전인 1770년 무렵에 경상좌수영慶尙左水營의 수사水使가 군졸의 사기를 앙양하기 위하여 밤마리 대광대패를 데려다가 연희하게 한 데서 비롯되었다는 수영 야류 유래설이 나왔다. 위의 두 가지 야류 유래설은 밤마리 대광대패의 오광대를 배워서 시작하였다고 하여 구체적인 것 같지만 구전자료를 검토하지 않고 그대로 정리한 것이므로 불합리한 점이 많다.

1980년대에 이것을 비판적으로 검토한 농경의례 유래설이 대두한다. 첫째, 18세기 말 혹은 19세기 말 근대로의 변환기에 전통사회의 가면극이 처음으로 시작하였다는 것은 시대적으로 맞지 않다는 것이다. 그리고 오광대와 야류의 장르에 대한 변별적 인식을 하지 않고 같은 종류로 보고 오광대의 전파설을 주장하는 것은 이종출생異種出生을 말하는 오류라는 것이다. 그것도 밤마리의 오광대는 유랑예인집단인 대광대패가 수시로 각지로 순회하면서 돈을 벌려고 공연한 공연물이고, 수영 야류는 지역 공동체 구성원이 1년에 한 번 정월대보름날 세시풍속의 하나로 행하는 것이므로 그 성격이 근본적으로 다른 것인데 전자를 보고 후자를 바로 시작하였다는 것은 있을 수 없는 일이라는 것이다. 밤마리 오광대는 남사당의 덧뵈기처럼 광대패의 여러 연희 중 하나로 놀이하는 가면극이라면, 수영 야류는 탈놀음뿐만 아니라 그 앞뒤에 마을 고사, 길놀이 등 제의와 대동놀이가 포함된 많은 놀이 과정을 행하는 것으로 놀이 형태와 구조가 다르다. 들놀음의 '들'은 탈놀음의 공연 장소를 가리키는 것이 아니라 농경의 장소를 의미하는 것으로 들놀음은 농사가 잘 되고 고을이 태평하기를 기원하는 농경의례를 모태로 형성되었다는 것이다. 이렇게 큰 대동놀이는 농촌이 모여 고을 단위의 지역 공동체가 성립되고 나서 시작하였을 것이라 한다. 오광대를 보고 모방하여 시작하였다고 하면서 오광대라고 명명하지 않고 들놀음[野遊]이라고 다른 이름을 붙인 것은 일방적으로 오광대가 전파되어 야류가 성립된 것이 아니기 때문이다. 이렇게 오광대 유래설을 말하게 된 연유는 낙동강 동편 지역에 이미 들놀음이라는 놀이가 있었는데, 서편 지역의 전문적인 유랑예인집단 가면극의 영향을 받아 놀이를 정교하게 발전시켰기 때문이다.

수영 야류는 1935년까지 야류계野遊契가 주동이 되어 행사를 하다가 일제가 집단적 모임을 금지함에 따라 전승이 중단되었다. 동래 야류는 신흥계信興契에 이어 망순계望筍契가 주동이 되어 행사를 하다가 같은 정월 보름께 행하는 줄다리기와 함께 놀이가 중단되었다. 부산진 야류도 같은 시기에 놀이가 중단되었다. 수영 야류는 1930년대부터 지식 청년 최한복崔漢輻(1885~1968)이 참여하여 스스로 수양반 역을 맡고 놀이를 주도하였다. 1935년에 동래 야류는 이미 중단되었던 놀이를 곽상훈郭尙勳, 유영준劉永濬, 허영호許永鎬 등 지식 청년들이 주도하여 재연을 하였다. 이처럼 1930년대에 지식 청년들이 참여하여 야류를 민족 문화 운동의 일환으로 놀이한 것은 야류가 단순한 민중의 놀이가 아니라 계층을 초월하여 고을의 지역 공동체 구성원의 놀이가 되면서 일제에 대한 문화적 저항을 한 것이다. 1946년 광복 다음 해에 수영과 동래에서 토박이들은 야류를 자랑스러운 고장의 전통문화로 인식하여 광복의 기쁨을 나누는 기념 행사로 공연을 하였다. 광복 후 6·25전쟁의 혼란기는 야류 같은 큰 규모의 대동놀이를 할 수 없었다. 1960년대에 수영에서는 과거에 수양반 역을 맡았던 최한복과 말뚝이 역을 맡았던 조두영趙斗榮(1892~1964)이 가면을 만들고 최한복이 기록한 연희본인 야류 극본野遊劇本을 바탕으로 하여 재연하였다. 1971년 중요무형문화재 제43호로 지정되었고, 수영고적민속보존회가 전승을 맡고 있다. 수영고적민속보존회는 수영사적공원 안에 회관과 놀이마당을 두고 있다. 동래는 1965년 5월에 부산시의 의뢰를 받은 정상박이 전국민속예술경연대회 출전을 목적으로 기영회를 통하여 옛 연희자를 수소문하여 모아서 연습을 하여 간단하나마 길놀이와 양반 과장 및 할미·영감 과장을 재연하였고, 같은 해 10월 동대회에 출전하여 대통령상을 수상하였으며, 1967년 중요무형문화재 제18호로 지정되었다. 전승을 맡은 부산민속예술보존협회는 동래 금강원 공원 안에 회관과 놀이마당을 두고 있다. 수영 야류와 동래 야류는 전승 지역이 도시화되고 지역 공동체가 변화함에 따라 정월대보름에 세시 풍속으로 놀지 못하고 수시로 탈놀음 부분만 놀이하는 연희로 축소되어 연행하고 있다.

내용 정월 3~4일 경부터 집집마다 다니며 지신밟기를 하면서 축원을 해 주고 받은 곡식과 돈을 받아 야류 경비에 충당한다. 지신밟기는 경비뿐만 아니라 춤과 음악적인 면에서도 야류와 깊은 관계가 있지만 야류에 포함된 놀이 과정은 아니다. 야류 중에서 고형인 수영 야류의 놀이 과정은 다음과 같다. 먼저 가면과 소도구를 다 만들고 마당에 가면을 모두 모셔 놓고 간단한 제물을 차리고 '탈제[假面祭]'를 지낸다. 정월 14일 밤에 고을의 어른들 앞에서 연희자들이 기량을 선보이고 배역 확정을 받는 '시박[試瓠]'을 한다. 정월 보름날 오전에는 탈놀음 연희자들이 풍물을 대동하고 수영 지역의 세 동제당과 대표적 공동 우물인 먼물샘[遠水井]에 가서 '마을 고사'를 지낸다. 보름달이 뜰 무렵, 길놀이의 시발점인 수영다리나 먼물샘 근처에 집결한다. 선두에 소등대小燈隊가 자리를 잡고, 다음에 풍물패, 길군악대, 팔선녀, 사자 혹은 거마車馬를 탄 수양반, 탈놀음패, 난봉가패, 양산도패의 순으로 장사진을 친 화려하고 장대한 행렬이 풍물을 치고 춤추고 노래하며 약 1㎞ 거리에 있는 놀이마당까지 한 시간 반가량의 '길놀이'를 한다. 길놀이의 행렬이 놀이마당에 모두 도착하면 허튼 덧배기춤을 추는 '한마당 춤놀이'가 벌어진다. 모두 제멋에 겨워 집단 난무集團亂舞를 추며 어울려 논다. 수영 지역 사람들은 물론 다른 지역 사람들도 이 춤판에 춤을 추고 즐길 수 있다. 서너 시간이 지나고 흥이 식어 가고 밤이 깊어 자정이 되어 아이들과 부녀자들이 집으로 돌아가면 '탈놀음'을 시작하여 새벽녘에 놀이를 마치면 가면을 모아 놓고 불사르면서 여러 번 절을 하며 '탈소각제'를 올리고 야류를 모두 마친다.

동래 야류는 정월대보름 놀이이기는 하지만 줄다리기와 연계하여 행하므로 놀이 날짜가 고정적이지 않다. 13일에 줄다리기를 하면 15일에 이긴 편이 주관하여 야류를 하고, 15일에 줄다리기를 하면 17일에 야류를 하고, 아예 15일에 먼저 야류를 하고 줄다리기를 뒤에 하는 경우도 있었다고 한다. 놀이 당일 저녁에 출발점인 세병교洗兵橋 혹은 만년대萬年臺, 염창廉倉마당, 말바우골[馬岩谷] 등에 집결한다. 선두에 대청사등롱大靑紗燈籠 한 쌍이 서고 이어서 그해의 띠에 따른 십이지대등롱十二支大燈籠이 따르고 500여 개의 오색등이 따르는데, 오색등과 용등, 봉등, 일산등日傘燈 등 사물 형상의 큰 등을 행렬의 중간중간에 배치하여 조명으로 밝힌다. 풍악대, 중군中軍, 길군악대, 팔선녀, 탈놀음패, 할미광대, 한량패, 오동풍물패五洞風物牌 순으로 선 '길놀이' 행렬이 풍물 장단에 따라 춤추고 노래하며 약 1㎞ 거리에 있는 놀이마당까지 한 시간 반가량의 길놀이를 한다. 행렬이 놀이마당인 패문루牌門樓 앞마당에 도착하면 허튼 덧배기춤을 군무로 추는 한마당 춤놀이가 벌어진다. 3~4시간 지나 자정이 되어 아녀자들이 집으로 돌아가면 탈놀음을 시작하여 새벽녘에 마치면 뒷놀이를 논다. 동래 야류는 탈제, 마을고사, 탈소각제 등 제의적인 행사를 하지 않고, 여흥으로 뒷놀

이를 할 정도로 놀이화되고 고을이 커서 더 큰 규모의 길놀이를 행하였다.

탈놀음은 탈을 쓰고 재담과 노래와 몸짓과 춤으로 표현하는 종합적인 예술이지만 탈춤이라 말할 정도로 등장인물이 춤을 많이 추고 그 춤의 극적 기능도 크다. 야류의 기본적인 춤은 굿거리장단에 맞추어 추는 덧배기춤이다. 영남 지역의 보편적인 허튼춤인 덧배기춤은 큰 틀은 있으나 자유롭게 추는 춤이다. 동작이 크고 무릎의 굴신과 어깨춤이 강조된다. 자연스럽게 추다가 땅에 힘차게 배겼다가 서서히 푸는 배김사위가 강조되는 건무健舞이다. 이것이 등장인물의 성격에 따라 말뚝이 춤, 양반춤, 할미춤 등으로 분화한다. 등장인물이 모두 함께 추는 일동춤은 탈놀음의 흥취를 일으키고, 화합의 마무리를 하는 기능을 한다. 수영 야류의 춤은 소박하고 투박한 맛이 있는 반면, 동래 야류의 춤은 세련되고 박拍에 따라 춤사위를 꺾는 멋이 있다. 수영 야류의 춤이 순박한 농민의 춤이라면 동래 야류의 춤은 기생과 어울려 놀며 기방춤의 영향은 받은 화려한 한량의 춤이라 할 수 있다.

야류의 연희자가 쓰는 탈은 모두 바가지로 만든다. 다만, 수영 야류의 사자탈과 담비(범)탈은 너무 커서 대나무 소쿠리로 만든다. 바가지탈은 자료를 구하고 다루기 쉬울 뿐 아니라 쓰고 덧배기춤같이 힘찬 춤을 추기에도 무리가 없다. 수영에서는 정갈한 장소를 가려 탈을 만든 뒤에 탈제를 올려서 신성성을 부여하지만 동래에서는 탈을 만드는 장소를 가리지 않을뿐더러 탈을 신성시하지 않고 연희 도구로 생각한다. 나무탈은 나무의 길이에 따라 달걀형이나 장방형으로 만들어지는 경우가 많으나 야류탈은 둥근 바가지로 만들기 때문에 원형 탈이 많다는 조형적 특징을 지닌다. 나무탈은 필요 없는 부분을 깎아 내고 주름을 깊이 파서 표정을 나타낸다. 바가지탈인 야류탈은 바가지 구면球面에 필요한 부분을 덧붙여서 만들고 주름 같은 것은 안료로 그려서 표정을 나타낸다. 중부 지역 탈과 하회 별신굿에는 귀가 붙은 것이 드문 반면, 수영 야류의 거의 모든 탈과 동래 야류의 말뚝이탈은 귀가 붙어 있는 것이 특징이라 할 수 있다.

탈놀음은 희극이므로 비정상적인 희극적 인물이 많이 등장한다. 따라서 일반적인 양반탈처럼 그럴듯하게 사실적이지만 모양반毛兩班처럼 해학적 탈이 많다. 웃음을 유발하기 위하여 비대칭적 불균형의 형상이 과장되어 있다. 해학적 탈은 자체가 희극적 인물이 되지만 사실적인 탈도 재담과 몸짓을 통하여 희극적 인물이 된다. 수영 야류의 양반탈과 동래 야류의 양반탈은 비교적 사실적이다. 그런데 동래의 것이 실제 인물을 더 충실하게 모방하여 만들었고, 수영의 것은 사실적인 것 같아도 비정상적인 부분이 강조되었고 양식적이다.

양반탈 중에서 가장 차이가 나는 것은 모양반탈이다. 수영의 것은 양반 중에서 둘째인 차양반인데, 바가지에 흰 토끼털로 머리털, 눈썹, 수염 등을 많이 붙여 어리석고 경망한 늙은 양반으로 만들었다. 반면 동래의 것은 양반 중에서 셋째 양반인데 바가지에 온통 누런 개털을 붙여 만들었다. 코는 위만 붙여 움직이게 하고 코끝을 붉게 한 것이 인상적이다. 코가 개의 양물을 연상하게 한다. 그리고 같은 누런 색깔의 개털 관冠을 쓰고 등장하여 아예 개털 모자를 뜻하는 '두룽다리'라고도 하고 개털 방석을 뜻하는 '개잘량'이라고도 부르면서 개 같은 부도덕한 양반을 탈 자체로 심하게 풍자하고 있다.

야류의 탈 중에서 유별난 것이 말뚝이탈이다. 바탕은 다 같이 적갈색이고 다른 인물탈보다 크다. 수영의 것은 동그랗게 눈을 뚫고 가장자리를 높여서 사람의 눈이 아니다. 입은 귀밑까지 째지게 벌리고 8자형으로 노끈을 꼬아 만든 큰 귀를 붙여서 위협적이다. 스물세 개의 돌기가 안면 여기저기에 돋아 있는데, 놀이꾼들은 여드름이라 하지만 너무 커서 혹처럼 보인다. 동래 것의 눈은 부라리고 있는 소눈깔로 분노와 저항과 완력성이 보인다. 미간에서 내려온 코는 크고 남자의 양물처럼 보인다. 건장한 남성성과 함께 다산의 생식성과 풍요의 생산성을 상징한다. 크게 벌린 입 사이에 은색의 톱날 같은 이빨이 드러나 무엇이든지 잘 잡아먹을 듯이 위협적이다. 양반들의 비행 소문을 잘 듣도록 큰 귀가 붙어 있다.

말뚝이탈은 다 같이 이목구비가 붙어 있어 사람 같지만 하나하나 뜯어보면 사람 얼굴이라기보다 괴기한 귀면鬼面에 가깝다는 인상을 준다. 그 이유는 원래 이것이 악귀를 쫓던 주술적 벽사탈이었다가 악귀와 같은 나쁜 부도덕한 양반을 풍자하는 인물탈로 변했기 때문이다. 수영탈은 원래 주술적 벽사탈의 양식적樣式的 도형이 많이 남아서 고형이라 할 수 있다. 동래탈은 한층 현행 놀이에 충실한 민중 영웅으로서의 요소를 조합하여 민중적 사실주의로 표현한 것이라 할 수 있다. 전체적으로 수영탈은 옛 조형성과 제의성이 많이 남아 고담古淡하고 상징적이고 양식적이며 순박한데, 동래탈은 연행 현장에 충실하게 사실적이고 해학적이라 할 수 있다.

야류의 탈놀음 과장은 많은 놀이 과정을 놀고 연행하므로 다른 가면극에 비하여 적게 구성되어 있다. 수영 야류는 양반 과장, 영노 과장, 할미·영감 과장, 사자무 과장 등 넷으로 되어 있다. 동래 야류는 첫째 과장이 문둥이 과장으로 시작하는 대신 마지막에 사자무 과장이 없다. 동래 야류는 1965년에 재연할 때에 양반 과장과 할미·영감 과장만 연희할 수 있었다. 1970년대 초에 문둥이 과장과 영노 과장을 복원하였다. 지금은 문둥이 과장, 양반 과장, 영노 과장, 할미·영감 과장 등 네 과장을 연희하고 있다.

최한복과 송석하가 각각 수영 야류 대본과 동래 야류 대본으로 양반 과장만 기록할 정도로 양반 과장은 대사가 가장 많고 극적으로 발달한 중요한 과장이다. 조선시대 사회 문제를 풍자하여 연극적으로 발전시켜, 재담도 많고 공연 시간도 긴 것이다. 양반 과장은 양반들이 하인 말뚝이를 불러 시중드는 일을 소홀히 했다고 질책을 하지만 말뚝이가 능청스럽게 말을 돌려 변명을 하고 마지막에 양반의 본댁으로 찾아가서 대부인과 통정했다고 폭로하여 양반들이 스스로 집안이 망했다고 자탄하는 내용이다. 가문을 소중히 여기는 양반 집안의 근원적인 치부를 폭로함으로써 양반을 능멸한 것이다. 야류의 양반 풍자는 중부 지역의 산대놀이와 해서 탈춤은 물론 오광대보다 심하다. 수영 야류는 시창詩唱과 타령을 많이 부르고, 동래 야류는 멋들어지게 춤을 많이 춘다.

영노 과장에서 영노는 영남 지역의 가면극에만 등장하는 상상 동물로 단지 대사를 통하여 '무엇이든지 잡아먹는 하늘에서 내려온 무서운 상상 동물' 정도로 생각할 수 있다. 호드기로 "비비" 소리를 내면서 양반을 위협하므로 '비비' 혹은 '비비새'라고도 한다. 그리고 영노는 괴기하고 신비스럽게 느끼도록 검은 보자기를 쓰고 탈을 가리고 등장한다. 동래 야류에서는 영노와 양반이 다투다가 함께 춤을 추어 화합하는데, 수영 야류에서는 영노가 양반을 잡아먹는 것으로 결말을 맺어 양반 풍자의 극단성을 보여 준다.

수영 야류와 동래 야류의 할미·영감 과장은 거의 비슷하다. 영감과 할미가 헤어졌다가 재회하지만 영감이 첩을 얻은 것을 질투하는 할미에게, 가산을 탕진하고 삼형제를 죽게 한 것 등을 핑계 삼아 구박을 하며 발로 차서 할미를 죽이는 내용으로 되어 있다. 과장 중 유일하게 연희자 계층이 극중 인물로 등장하는 것으로, 남편과 본처와 첩 사이의 애정 갈등과 생활의 곤궁상을 표현한다. 원래 할미가 죽으면 상여꾼들이 할미 시체에 흰 천을 덮어 둘러메고 나가면서 간단한 〈상엿소리〉를 불렀는데, 1960년대 이후에 상여꾼들이 상여를 둘러메고 〈상엿소리〉를 길게 하는 연희로 바뀌었다.

수영 야류에 있는 사자무 과장은 사자와 담비(범)가 싸우다가 사자가 담비를 잡아먹는 극으로 진전되었지만 말없이 춤으로 일관하고 있어 아직 연극으로 발전하지 아니한 벽사진경辟邪進慶의 의식무儀式舞 단계라고 할 수 있다. 사자가 무서운 담비를 잡아먹는 설정은 사자의 위력을 높여 주는 것으로 사자가 잡귀잡신을 쫓아버리는 능력을 강화한 것이라 할 수 있다. 동래 야류의 첫 과장으로 연희하는 문둥이 과장은 큰문둥이와 작은문둥이가 등장하여 소고춤을 추면서 문둥이의 생태와 한을 표현한다.

1960년대 이후 야류는 지역이 도시화되어 놀이 공간과 지역 공동체가 바뀌어 정월대보름의 세시적 행사로 모든 놀이 과정을 행하지 못하고 수시로 탈놀음 부분만 연행하게 되었다. 간혹 구색을 갖춘 행사에 길놀이와 탈제, 탈소각제를 행하기도 한다.

특징 및 의의 야류가 오광대와 같은 경남 지역에 전승하고 탈놀음 부분이 비슷해서 오광대놀이와 같은 것으로 보거나 아류라고 하기도 하였다. 그동안의 연구 성과로는 야류는 낙동강 동편인 옛 경상좌도 지역에 전승하고 오광대는 낙동강 서편인 옛 경상우도 지역에 전승하고 있어 그 분포 지역이 다르고, '들놀음[野遊]'이라는 독자적인 명칭을 지니고 있을 뿐 아니라 탈놀음만 행하는 오광대와는 다르게 고을 사람들이 대거 참여하여 마을 고사, 길놀이, 한마당 춤놀이, 탈놀음, 탈소각제 등 많은 놀이 과정을 행하고 있어 오광대와는 장르가 다른 것임

이 확인되었다. 야류의 놀이 과정은 하회 별신굿 탈놀이 같은 굿탈놀음(제의적 가면극祭儀的 假面劇)과 비슷한 점이 많고, 탈놀음 부분은 오광대 같은 극탈놀음(연극적 가면극演劇的 假面劇)과 비슷한 점이 많아 야류는 극탈놀음으로 발달한 것이지만 양자의 중간적 성격을 지닌다. 야류의 탈놀음은 허위와 억압에 대한 민중의 저항 의식을 풍자적으로 표현한다. 파계승 과장이 없고 양반 풍자가 신랄하다. 놀이꾼은 극적 대립과 갈등을 재치 있는 재담과 해학적 몸짓과 흥겨운 가무로 풀어냄으로써 구경꾼의 흥취와 웃음을 유발한다. 야류는 멋지고 활달한 덧배기춤으로 탈춤을 추기 때문에 더 신명나는 연희가 된다. 야류는 주로 농경사회에서 풍농과 태평을 기원하는 제의적 기능을 하면서 특히 조선시대 후기에는 사회 모순을 풍자하는 사회적 기능을 하였고, 일제강점기에는 애향심과 애국심을 고취하는 민족 문화 운동으로 역사적 기능을 하였다.

참고문헌 야류·오광대가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 오광대소고(송석하, 조선민속1, 조선민속학회, 1933), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 한국가면극 그 역사와 원리(전경욱, 열화당, 1998), 한국가면극연구(박진태, 새문사, 1985), 한국의 가면극(이두현, 민속원, 2013).

필자 정상박(鄭尙朴)

양반
兩班

정의 가면극의 양반 과장에서 등장하는 인물로, 부패하고 무능한 지배층으로 비판과 멸시의 대상이 되는 배역.

내용 우리나라 각 지역 가면극의 양반 마당에는 다양한 명칭을 가지고 양반 역할을 수행하는 인물들이 등장한다. 이를 가면극의 계통과 지역에 따라 아래와 같이 살펴볼 수 있다.

1. 본산대놀이 계통 가면극

①경기도 산대놀이 가면극의 양반: 양주 별산대놀이에 등장하는 양반 역할 인물은 샌님과 서방님, 도련님이다. 양주 별산대놀이에서 샌님은 양반으로서 권위와 체통을 내세우지만, 말뚝이나 쇠뚝이에게 희롱을 당하는 무기력한 인물이다. 사리 판단이 흐리고 기회주의적인 태도를 보이기도 한다. 샌님은 생원生員님의 준말로 상민이 선비를 부르는 말이다. 샌님은 과거를 보러 가다가 말뚝이가 돼지우리를 거처로 정하자 흐뭇해하며, 쇠뚝이의 오만한 자기소개에 모욕감을 느끼고 말뚝이를 치죄治罪하는 경우에는 없는 일을 꾸미기도 한다. 또한, 돈으로 죄를 감해 달라는 말뚝이의 요청을 받아들이는 부패한 인물이기도 하다. 샌님은 젊은 포도부장에게 소첩少妾인 젊은 소무를 빼앗기는 무능력한 존재이다. 서방님은 지체 있는 집안 출신이기는 하지만, 무지하고 무능한 샌님의 권위에 편승하려는 무기력한 인물이다. 서방님은 전통사회에서 벼슬이 없는 젊은 선비를 부르던 말이었다. 도련님은 종갓집도련님이라고도 부른다. 서방님과 마찬가지로 샌님의 권위에 편승하여 사는 무능력하고 의존적인 존재이다.

송파 산대놀이에 등장하는 양반 역할의 인물은 샌님, 서방님, 도련님이다. 샌님은 양반의 권위와 체통을 내세우지만, 말뚝이나 쇠뚝이에게 조롱을 당한다. 샌님은 첩을 두어 처첩 간의 갈등을 유발하고 조강지처를 버린다. 하지만 포도부장에게 첩을 빼앗기는 신세가 된다. 샌님은 양반으로서 실추된 권위를 회복하려고 애쓰지만 무능함과 나약함이 두드러지는 인물이다. 서방님은 샌님의 장자長子이다. 지체 있는 양반 출신이기는 하지만 무능한 샌님의 권위에 편승하려는 무력한 인물이다. 도련님은 큰형인 서방님과 아버지 샌님에게 종속된 존재로, 극 중에서 대사는 없다.

퇴계원 산대놀이 제10과장 말뚝이놀이와 제11과장 포도부장놀이에 등장하는 양반 역할 인물은 샌님, 서방님, 도련님이다. 샌님은 매관매직賣官賣職으로 양반이 된 인물로, 무지하여 하인들에 의해 모욕을 당하고 소견이 좁으며 화를 잘 낸다. 퇴계원 산대놀이의 양반들은 다른 산대놀이 계통 가면극과 유사한 형상이다.

②황해도 해서 탈춤의 양반: 봉산 탈춤에 등장하는 양반 역할의 인물은 생원(맏양반), 서방(둘째 양반), 도령(셋째 양반)이다. 봉산 탈춤에서는 맏양반을 생원이라 부른다. 생원은 자신의 종자인 말뚝이에게 온갖 조롱을 당하면서도 조롱당하는 줄 모르고 넘어가다 결국에는 돼지우리에 들어가게 된다. 생원은 형제지간인 서방, 도령과 운자를 내어 시를 읊지만, 이 역시 말뚝이에게 조롱을 당하는 어리석은 인물이다. 도령은 대사는 없으며 형들의 동작을 따라하면서 형들의 면상을 부채로 때리거나 방정맞게 군다. 이런 경망스러운 행동은 양반으로서의 위신을 스스로 비하하게 된다.

강령 탈춤에 나오는 양반 역할의 인물은 맏양반(마한 양반), 둘째 양반(진한 양반), 셋째 양반(변한 양반·재물대감), 넷째 양반(도령)이다. 봉산 탈춤이나 은율 탈춤에서 맏양반은 흰색 두루마기나 옥색 도포를 입고 등장하는 데에 비해, 강령 탈춤의 맏양반은 신분에 맞지 않는 의복을 착용함으로써 자기 비하를 드러낸다. 또한 머리에 개가죽 관을 썼는데, 이 때문에 둘째 양반에게 희롱을 당하기도 한다. 사자성어와 고사성어를 변용한 언어유희 등의 재담을 많이 한다. 전반적으로 풍류와 허세를 중시하는 인물이다. 둘째 양반인 진한 양반은 양반들끼리 서로 춤 동작, 복색, 머리에 쓰는 관, 양반의 근본 등에 관해 다툰다. 셋째 양반인 재물대감은 맏양반의 권유로 무당춤을 추고 만수받이굿을 하다가 쓰러지는데, 다른 양반들이 간절히 소생을 빌자 다시 살아나는 인물이다. 도령은 재물대감을 쫓아다니며 천방지축으로 행동한다.

은율 탈춤에 등장하는 양반 역할 인물은 첫째 양반, 둘째 양반, 셋째 양반이다. 은율 탈춤에서 첫째 양반은 말뚝이를 불러도 대답이 없고, 말뚝이에게 채찍으로 등을 맞는 등 말뚝이에게 비하를 당하는 인물이다. 말뚝이는 둘째 양반 앞에 궁둥이를 대고 엎드리며, 머리에 방귀를 뀌는 등의 수모와 조롱을 가한다. 셋째 양반은 병신춤을 추면서 봉산 탈춤의 소무에 해당하는 새맥시를 데리고 두 양반들과 함께 일렬로 탈판에 등장한다. 셋째 양반은 팔과 다리가 비틀어져 거동이 불편한 형상을 하고 있으며, 말뚝이는 셋째 양반을 올라타서 깔아뭉개기도 하고 새맥시를 차지한다.

③경상남도 야류·오광대의 양반: 수영 야류에 등장하는 양반 역할 인물은 수양반, 차양반(지차양반·모양반), 셋째 양반, 넷째 양반(째보양반), 종가도령(책방도령)이다. 수양반은 다섯 양반 중의 으뜸 양반으로 관복 차림이다. 양반의 풍모와 근엄하고 무게감 있는 한량의 모양새를 갖추고 있다. 차양반은 지차之次양반이라고 도 하고 털모자를 썼다고 모毛양반이라고도 한다. 차양반은 다섯 양반 중 가장 나이가 많은 양반이다. 노인이기 때문에 다른 양반에 비하여 동작이 느리다. 셋째 양반은 젊고 여러 면에서 기본 소양이 없는 인물이다. 넷째 양반은 20대의 경박한 청년 양반으로 얼굴에는 흰색과 검은색 점이 무수히 찍혀 있다. 코가 약간 비뚤어지고, 입은 언청이라 째보양반이라 칭한다. 종가도령은 머리에 복건을 쓰고 청색 쾌자를 입은 어린 양반이며, 책방도령이라고도 부른다.

동래 야류에 등장하는 양반 역할 인물은 원양반, 차양반, 셋째 양반(모양반·두룽다리·개잘량), 넷째 양반, 종갓집도령, 비비양반이다. 원양반은 "소년당상少年堂上 애기도령"으로 일찍이 과거에 급제한 인물이다. 원양반은 제2과장 양반 과장에서 양반을 대표하여 말뚝이와 갈등을 일으키는 중심인물이다. 차양반은 원양반의 말에 동조하여 맞장구를 치지만, 결국 다른 양반들과 마찬가지로 말뚝이에게 조롱을 당하는 인물이다. 셋째 양반은 모양반이다. 모양반은 얼굴 전체가 황색 개털로 덮여 있다. 모양반은 무능하고 모자란 양반을

양반 탈 | 국립민속박물관

의미한다. 가죽으로 만든 모자인 두룽다리 또는 개가죽으로 만든 방석을 쓰고 있어서 개잘량으로 불린다. 넷째 양반은 퇴임했을 정도로 나이가 가장 많고 수염이 길고 희다. 원양반의 말에 동조하여 맞장구를 치나, 결국 다른 양반들과 마찬가지로 말뚝이에게 조롱을 당하는 존재이다. 종갓집도령은 양반 중에서 가장 어린 양반으로 철부지이다. 종갓집도령은 모양반의 턱밑 방울을 흔들어 개 부르듯 조롱하고, 원양반을 흉내 내는 행위 등으로 양반의 허위를 드러낸다. 비비양반은 제3과장 영노 과장에 등장한다. 비비양반은 영노에 의해 극단적으로 생명의 위협을 받는다.

통영 오광대에 제2과장 풍자탈 대목에 등장하는 양반 역할 인물은 원양반(첫째 양반), 차양반(둘째 양반), 홍백양반(셋째 양반), 먹탈양반(넷째 양반), 손님양반(다섯째 양반), 비뚜르미양반(여섯째 양반), 조리중양반(일곱째 양반)이다. 말뚝이에 의해 양반들의 정체가 드러난다. 말뚝이는 원양반의 선대는 기생이 여덟이고, 차양반은 종의 자식으로 서출이고, 홍백양반은 홍洪가와 백白가 두 아비가 만들었고, 먹탈양반은 어미가 부정을 타서 온몸이 새까맣게 되었고, 손님양반은 어미가 부정하여 손님마마(천연두역신)가 흔적을 남겼고, 비뚜르미양반은 중풍기가 심하여 전신이 비틀어졌고, 조리중양반은 보살인 어미가 서방질하여 낳았다고 하면서 양반들의 근본을 폭로한다.

고성 오광대에 등장하는 양반 역할 인물은 원양반(황제양반), 젓양반(청제양반·백제양반·적제양반·흑제양반), 종가도령(초랭이 또는 초라니), 비비양반, 홍백가이다. 원양반은 "소년당상 애기도령"으로 일찍이 과거에 급제하여 벼슬에 오른 인물이며, 함께 등장하는 양반들을 대표한다. 젓양반은 원양반, 즉 중앙의 황제양반을 중심으로 볼 때 곁다리 양반이라는 뜻이다. 젓광대라고도 부르고 곁양반이라고도 한다. 종가도령은 출랑거린다고 하여 초랭이라고도 불리며 다른 양반들에게 장난을 걸다가 지탄받는 행위를 반복한다. 비비양반은 비비에게 깜짝 놀라 자빠져서 기어나가기도 하고 혼비백산하여 도망가기도 한다. 홍백가는 원양반, 젓양반들과 함께 등장하고 얼굴의 반쪽이 홍색이고 나머지 반쪽은 백색인 인물이다. 원양반의 대사에 따르면 "한쪽은 수원 백 서방이 만들었고, 한쪽은 남양 홍 서방이 만들어서 접으로 접으로 된 양반"이라고 한다.

가산 오광대에는 큰양반 한 명과 작은양반 네 명, 총 다섯 명의 양반 역할 인물이 등장한다. 큰양반은 검은색 정자관을 쓰고, 덧배기장단이 울리면 작은양반 넷과 함께 춤을 추며 등장한다. 이들 뒤에 말뚝이가 오른손에 채찍을 들고서 크게 머리 위로 휘두르며 탈판 가운데로 와서 왔다 갔다 한다. 이어 말뚝이는 한자 문답을 통해 양반을 계속해서 희롱하며 풍자한다. 이어 중과장에서 양반은 서울애기를 노장에게 빼앗기자 말뚝이를 동원해 노장을 잡아들여 혹독하게 처벌한다. 작은양반은 큰양반을 따라 등장하는 무능력한 인물이다.

진주 오광대 제2과장 오탈놀음에 등장하는 양반 역할 인물은 생원, 차생원, 옹생원이다. 양반 마당으로 말뚝이가 등장하여 채찍으로 다섯 문둥이를 쫓아내고 생원을 부르면 생원·차생원·옹생원(성질이 옹졸하고 도량이 좁은 사람을 놀림조로 이르는 말)이 등장한다. 생원은 말뚝이가 채찍을 휘둘러 거두면 그만 쫓겨서 달아난다. 혼자 남은 말뚝이가 덧배기장단에 맞추어 한바탕 춤을 추고 난 다음, 공연히 양반을 세 번 부를 때 등장한다. 이때 말뚝이는 생원을 찾으려고 목욕하고 절에 발원하고 원산, 경기, 남해, 강해 등등을 다녔다는 대사를 한다. 말뚝이는 장안에서 홍루의 기생을 만났다고 하면서 이 기생이 실은 옹생원과 차생원의 모친이라는 사실을 폭로한다.

2. 마을굿놀이 계통 가면극의 양반

강릉 관노 가면극에 등장하는 양반 역할 인물은 양반광대이다. 양반광대는 뾰족한 고깔을 쓰고 긴 수염을 쓰다듬으며 점잖고 위엄 있게 등장하여 소매각시에게 먼저 구애를 한다. 소매각시는 양반광대와 서로 뜻이 맞아 어깨를 끼고 장내를 돌아다니며 사랑을 나눈다. 돌연 양쪽에서 시시딱딱이 두 명이 손에 칼을 들고 나타나 양반과 소매각시의 사랑을 샘내며 방해한다. 때로 소매각시는 시시딱딱이 쪽에 끌려가 반강제로 어울려서 춤을 춘다. 양반이 시시딱딱이들을 쫓아 버린 후에 소매각시를 끌고 와서 시시딱딱이와 놀아났다고 힐난하자, 소매각시는 완강히 부인하면서 양반에게 용서를 빈다. 그래도 양반이 화를 풀지 않자, 소매각시는 양반의 긴 수염에 자기의 목을 매어 자결한다.

3. 기타 계통 가면극의 양반

북청 사자놀이 제2과장 꼭쇠·양반 대목에 등장하는 양반 역할의 인물은 양반이다. 양반은 길잡이가 막대를 휘두르며 놀이판을 정리하면, 꼭쇠(꺽쇠)와 함께 등장하여 사자놀이를 진행하는 역할을 맡는다. 양반과 꼭쇠는 마당돌이에서 등장하여 마지막 과장이 끝날 때까지 계속 놀이판에 머물면서 놀이 내용을 소개하고 춤추는 사람들을 불러들인다.

남사당패 덧뵈기 제3과장 샌님잡이 대목에 등장하는 양반 역할 인물은 샌님이다. 샌님은 자신의 마누라인 노친네가 자신을 따라다닌다며 구박한다. 샌님은 재비와 자신의 하인인 말뚝이를 찾으러 다니는 사정을 묻고 대답하며 재담을 펼친다. 샌님은 말뚝이가 등장하자 자신이 양반임을 내세워 절을 하라고 요구한다. 샌님은 자신의 하인인 말뚝이에게 조롱을 당하는 봉건 제도의 허세를 보여 주는 인물이다.

특징 및 의의 한국 가면극에 등장하는 양반은 비정상적인 외모를 지닌 부정적인 존재, 배척받는 반사회적 존재, 대결에서 패배하는 무기력한 존재로 그려진다. 가면극의 주요 등장인물인 양반의 특징을 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

1. 비정상적 외모를 지닌 부정적 존재

가면극에서 양반의 외모는 대부분 흰색 바탕의 얼굴에 언청이의 모습, 입과 코가 비뚤어진 모습, 머리에 혹이 난 모습, 얼굴이 털로 덮여 있는 모습, 얼굴의 반쪽은 흰색이고 나머지 반쪽은 붉은색으로 된 홍백의 모습, 얼굴 전체가 검은 모습, 마마 자국으로 얽은 모습 등이다. 이는 사람들에게 혐오감을 불러일으키고 양반의 부정성을 근본적으로 드러낸다.

양주 별산대놀이, 송파 산대놀이의 샌님은 언청이 형상이다. 언청이로 표현된 양반 중 특징적인 것은 봉산 탈춤의 생원과 수영 야류의 넷째 양반이다. 봉산 탈춤의 생원은 흰 얼굴에 따로 흰 털 수염과 흰 눈썹을 달고 있고, 창병瘡病에 걸려 콧등 또는 그 밑에 두 줄로 흠처럼 파인 상처가 붉은색으로 입술까지 연결되어 있는 쌍언청이다. 수영 야류의 넷째 양반은 눈과 코가 비대칭을 이루며 삐뚤어져 있고 입이 언청이라 째보양반이라 불린다. 강이천姜彝天(1769~1801)의 한시 〈남성관희자南城觀戱子〉를 통해서도 샌님의 형상을 살펴볼 수 있다. 늙은 유생의 "입술은 언청이 눈썹이 기다란데缺脣猶其眉"라는 표현에 의하면, 샌님은 늙은 사람이고 입술은 언청이라는 사실이 확인된다. 1930년대 최상수가 수집한 구파발 본산대놀이의 샌님이 쌍언청이에 왼쪽 눈과 왼쪽 눈썹이 위로 찢어져 올라간 흉한 모습을 하고 있는 것 등을 종합해 볼 때, 전통적으로 양반은 언청이의 모습으로 형상화됐음을 알 수 있다.

송파 산대놀이, 봉산 탈춤에 등장하는 도련님은 입과 코가 한쪽으로 비뚤어져 있어, 경망스러움이 더해진다. 통영 오광대 비뚜르미양반(여섯째 양반)은 양반 가정에서 풍기가 심해서 코와 얼굴이 비뚤어져 있다. 은율 탈춤의 맏양반은 흰색 바탕에 네 개의 혹이 각각 이마에 둘, 양 볼에 하나씩 달려서 기괴하게 형상화되어 있다. 둘째 양반은 이마에 한 개, 양 볼에 각각 한 개씩의 혹이 달려 있어, 총 세 개의 혹이 있다. 셋째 양반은 흰색 바탕에 눈과 입이 삐뚤어졌고, 수염은 없으며 이마와 양 볼에 각각 한 개씩의 혹이 달려 있다. 동래 야류와 수영 야류의 모양반은 얼굴 전체가 개털 또는 소꼬리 털로 덮여 있다. 가산 오광대 큰양반탈은 흰색 개털로 온 얼굴을 덮고 있으며, 탈의 크기가 상당히 크다. 얼굴이 짐승의 털로 덮여 있다는 것은 이들이 가축과 동류라는 것을 의미하는 것이다. 통영 오광대의 홍백양반과 고성 오광대의 홍백가는 얼굴의 반쪽이 홍색이고 나머지 반쪽은 백색인 인물이다. 홍씨와 백씨 두 아비가 만들었다는 것이 드러난다. 이는 혈통과 가문을 중시하는 양반 문화에서는 있을 수 없는 치욕스러운 문제로, 양반의 정체성이 이렇듯 이중적이라는 것을 보여 준다. 통영 오광대 먹탈양반은 얼굴 전체가 검고 손님양반은 구종(벼슬아치를 따라다니던 하인)의 자식으로서 어머니가 행실이 부정하였기 때문에 강남대한군 손님이 지나다가 곰보로 만들었다고 한다.

2. 영물에게 배척받는 반사회적 존재

수영 야류, 동래 야류, 통영 오광대, 가산 오광대에서는 영노, 고성 오광대에서는 비비가 사회적으로 공인된 양반의 실체를 폭로한다. 영노 과장이나 비비 과장에서 양반 아흔 아홉을 잡아먹고 하나만 더 잡아먹으면 하

늘로 올라간다는 영노와 비비가 나타나서 양반을 잡아먹으려고 위협한다. 이때 양반은 목숨을 부지하기 위해 자신의 숨겨진 정체를 드러낸다. 백성의 처지에서 보면 양반들은 적대적인 대상이며 사회적 재앙에 상응하는 역귀와 같은 존재이다. 이들은 부정적이고 적대적이며 혐오의 대상이기 때문에 온갖 수단을 동원해서 사회에서 배척해야 할 존재이다.

말뚝이에게 굴욕을 당한 양반에게 반인반수半人半獸의 영노가 등장해서 목숨까지 위협한다. 생명이 다급해진 양반은 자신의 공인된 정체성을 부정하면서, '똥, 개, 돼지, 소, 쐐기, 구렁이' 등으로 자신의 정체성을 낮춘다. 가면극은 양반에 의해 부당하게 억압받던 계층이 그들의 갈등을 해결하는 놀이판이었기 때문에, 이런 내용과 형식을 통해 양반을 풍자했다. 수영 야류에서 수양반은 영노의 위협에 자신의 정체를 쇠뭉치나 그림자라고 둘러댄다. 그러면 영노는 그런 것도 잘 먹는다고 한다. 양반이 위기를 모면하기 위해 영노에게 무서워하는 것이 무엇이냐고 묻자, 영노는 참양반이라고 한다. 수양반은 조상의 내력을 대고 자신이 참양반이라고 한다. 영노는 그런 양반을 잡아먹어야 득천한다고 하면서 잡아먹는다. 통영 오광대에서 비비양반이 춤을 추며 등장하면, 영노가 입으로 호드기를 불어 "비비" 소리를 내면서 등장한다. 영노가 양반의 말을 흉내 내며 양반을 잡아먹으려 하자, 양반은 자기가 양반이 아니라고 하면서 도포를 벗겠다고 하나 영노는 도포를 벗어도 역시 양반이라고 한다. 양반은 다급하여 영노에게 맛있는 것을 주겠다면서 구렁이, 올챙이, 개구리 등을 먹을 줄 아느냐고 묻는다. 영노는 이 모든 것을 다 먹을 수 있으나 기어이 양반을 잡아먹겠다고 위협한다. 결국 양반은 영노에게 달려들어 대결을 펼치지만 영노에게 잡아먹히고 만다.

3. 본질적 대결에서 패배하는 무기력한 존재

강이천의 한시 〈남성관희자〉에는 샌님과 포도부장춤 대목이 등장한다. 샌님(늙은 유생)이 소매(젊은 여자)를 차지하고 있는데, 칼을 찬 젊은 포도부장이 등장해 소매를 뺏고 칼춤을 추는 내용이다. 이는 현재 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 봉산 탈춤 등의 샌님·포도부장 과장과 유사한 내용이다. 양주 별산대놀이에서 포도부장은 샌님의 첩인 소무를 빼앗는 강한 추진력을 지닌 인물이다. 늙고 나약한 샌님과 비교되며, 젊고 건장하며 성적 능력이 있는 인물로 나온다. 샌님을 물리치는 힘은 권력이나 세력 등의 의미가 아니라 실제적인 가치가 있는 힘을 의미한다. 송파 산대놀이에서 포도부장은 제11과장 샌님·미얄·포도부장놀이에 등장하는 인물이다. 샌님의 첩인 작은마누라와 눈이 맞아 작은마누라를 빼앗는 강한 힘과 집념을 지닌 인물로 나온다. 그러나 조선 후기 들어 성립된 가면극에 등장하는 여성을 사이에 둔 양반과 포도부장의 삼각관계에는 정조 관념이나 기존 질서의 회복이 중시되지 않는다. 그 대신에 자유로운 애정의 갈등 양상이 더욱 중요하게 등장한다. 한 여인을 두고 두 명의 남성이 격렬하게 다투는 모습과 긍정적이고 새로운 애정을 선택하는 모습을 통해 인간 본연의 욕망이 자연스럽게 표출되었다. 이러한 자연스러운 대결에서 패배한 양반의 모습은 사회적 존재로서의 추락뿐만 아니라, 본질적인 애정 관계에서도 실패를 보여 주는 것이다. 결국 양반이라는 존재의 총체적 무능을 표출하게 된다.

참고문헌 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 민속극(전경욱, 한샘, 1993), 한국 민족 공연학(김익두, 지식산업사, 2013), 한국 연극사(이두현, 학연사, 2000), 한국고전희곡의 역사(박진태, 민속원, 2001), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007).

필자 이호승(李鎬丞)

양반 과장
兩班 科場

정의 가면극에 공통으로 들어 있는 대목으로, 양반의 실체가 폭로되고 비판받는 과장.

내용 가면극의 양반 과장에 등장하는 양반들은 대부분 쌍언청이, 언청이, 얼굴이 비뚤어진 모습, 얼굴의 반쪽은 홍색이고 반쪽은 흰색인 홍백가면, 얼굴 전체에 곰보가 난 손님탈, 얼굴 전체가 검은색인 흑탈, 방정맞은 모습의 조리중 등 비정상적인 모습이다. 양반 과장은 이러한 양반들이 풍자되고 비난받는 대목으로 전국의 가면극에 등장하는 대목이다. 가면극의 양반 과장을 정리하면 다음과 같다.

광범위하게 나타나는 가면극의 양반 과장을 계통과 지역에 따라 나누어서 구체적으로 살펴보면 아래의 표와 같다.

1. 본산대놀이 계통 가면극

①경기도 산대놀이 가면극의 양반 과장: 양주 별산대놀이 제11과장 의막사령놀이 과장에서 말뚝이는 샌님, 서방님, 도련님을 모시고 등장하여 의막사령 쇠뚝이를 찾아 사처를 잡아 달라고 요구한다. 그러나 쇠뚝이는 돼지우리를 숙소로 정해서 양반들을 돼지 몰듯이 인도하고, 샌님은 영문도 모르고 흡족해한다. 쇠뚝이는 온갖 말로 양반들을 모욕하고 풍자하며 그들을 웃음거리로 만든다. 하지만 모욕을 당한 양반들은 하인 말뚝이를 곤장으로 다스리려 한다. 말뚝이는 쇠뚝이가 곤장을 치려 하자 돈으로 매수한다. 샌님 일행이 먼저 퇴장한 후, 말뚝이와 쇠뚝이는 서로 맞춤을 추고 퇴장한다. 제12과장 포도부장놀이에 등장하는 포도부장은 포교捕校 또는 포도군관捕盜軍官이라 불리는 군교軍校(조선시대에 각 군영과 지방 관아의 군무에 종사하던 낮은 벼슬아치)를 지칭하는 인물이다. 샌님이 젊은 첩 소무를 데리고 등장하자 갑자기 젊고 힘 있는 포도부장이 등장해서 두 사람 사이를 갈라놓고 소무를 빼앗는다. 샌님은 강한 힘과 집념을 지닌 포도부장에 비해 늙고 나약하며 성적으로 쇠잔한 인물로 형상화된다.

송파 산대놀이의 제10과장 샌님·말뚝이놀이와 제11과장 샌님·미얄·포도부장놀이는 양주 별산대놀이와 내용상 유사하다. 샌님은 양반으로서 권위와 체통을 내세우지만, 말뚝이나 쇠뚝이에게 조롱을 당한다. 샌님은 첩을 두어 처첩 간의 갈등을 유발하고 결국 조강지처를 버리지만, 포도부장에게 첩을 빼앗긴다. 샌님은 실추된 양반의 권위를 회복하려고 애쓰지만 무능함과 나약함을 드러내게 된다. 서방님은 샌님의 큰아들로 무능한 샌님의 권위에 편승하려는 무력한 인물이다. 도련님은 큰형인 서방님과 아버지 샌님에게 종속된 존재이다.

구분		작품	과장	양반 역할 등장인물
본산대놀이 계통 가면극	산대놀이	양주 별산대놀이	제7과장 샌님 제1경 의막사령놀이 제2경 포도부장 놀이	샌님, 서방님, 도련님
		송파 산대놀이	제10과장 샌님·말뚝이 놀이 제11과장 샌님·미얄·포도부장 놀이	
		퇴계원 산대놀이	제10과장 말뚝이 놀이 제11과장 포도부장 놀이	
	해서탈춤	봉산 탈춤	제6과장 양반춤	생원(맏양반), 서방(둘째양반), 도령(셋째양반)
		강령 탈춤	제5과장 양반·말뚝이춤	맏양반(마한양반), 둘째양반(진한양반), 셋째양반(변한양반 · 재물대감), 넷째양반(도령)
		은율 탈춤	제4과장 양반춤	첫째양반, 둘째양반, 셋째양반
		수영 야류	제1과장 양반춤	수양반, 차양반(지차양반 · 모양반), 셋째양반, 넷째양반(째보양반), 종가도령(책방도령)
		동래 야류	제2과장 양반 과장 제3과장 영노 과장	원양반, 차양반, 셋째양반(모양반 · 두룽다리 · 개잘량), 넷째양반, 종갓집도령, 비비양반
	오광대	통영 오광대	제2과장 풍자탈 과장	원양반(첫째양반), 차양반(둘째양반), 홍백양반(셋째양반), 먹탈양반(넷째양반), 손님양반(다섯째양반), 비뚜르미양반(여섯째양반), 조리중양반(일곱째양반)
		고성 오광대	제2과장 오광대놀이	원양반(황제양반), 첫양반(청제양반 · 백제양반 · 적제양반 · 흑제양반), 종가도령(초랭이), 비비양반, 홍백가
		가산 오광대	제4과장 양반 과장	큰양반, 작은양반 4인
		진주 오광대	제2과장 오탈놀음	생원님, 차양반, 옹생원
마을굿놀이 계통 가면극		하회 별신굿 탈놀이	제5과장 양반·선비 마당	양반, 선비
		강릉 관노 가면극	제2과장 양반광대 · 소매각시춤	양반광대

하회 별신굿 탈놀이

강령 탈춤

양반 과장 | 2015 | 국립민속박물관

퇴계원 산대놀이에서는 제10과장 말뚝이놀이와 제11과장 포도부장놀이가 양반 과장에 해당한다. 퇴계원 산대놀이의 양반 과장은 다른 산대놀이 계통 가면극과 유사하다.

②황해도 해서 탈춤의 양반 과장: 봉산 탈춤의 제6과장 양반춤 과장에서는 벙거지를 쓰고 채찍을 든 말뚝이가 굿거리장단에 맞추어 등장한다. 말뚝이는 처음에는 점잖게 양반을 소개하다가 갑자기 개잘양(개가죽)의 양자와 개다리소반의 반 자를 양반과 연결하여 양반을 조롱하고 있다. 양반들은 자기네 종인 말뚝이에게 조롱을 당하면서도 조롱당하는 줄 모르고 넘어간다. 그리하여 드디어는 새처(숙소)를 정하는데, 돼지우리에 들어가게 한다. 양반들이 시조를 부르고 운자韻字를 내어 시를 읊으나, 역시 말뚝이에게 조롱당한다. 이어서 말뚝이를 시켜 나랏돈 잘라먹는 취발이를 잡아 오는데 결국 돈을 받고 풀어 준다. 양반의 무능과 부패가 여지없이 폭로되고 조롱당하는 것이다.

강령 탈춤의 제5과장 양반·말뚝이춤 과장은 봉산 탈춤과 은율 탈춤보다 인물 구성 면에서 많은 차이를 보인다. 봉산 탈춤과 은율 탈춤의 양반 과장에는 양반 3형제와 한 명의 말뚝이가 등장하는데, 강령 탈춤에서는 네 명의 양반(맏양반–마한양반, 둘째 양반–진한양반, 셋째 양반–변한양반·재물대감, 넷째 양반–도령)과 두 명의 말뚝이가 등장한다. 특히 말뚝이가 두 명이나 등장하여 더욱 역동적이고 힘찬 춤사위를 보인다. 이를 통해 양반과의 대립 구도에서 양반을 압도하고 상황을 주도하며 상대적인 우위를 점할 가능성을 드러낸다. 강령 탈춤에서는 양반의 자기 비하와 양반 내부의 갈등으로 양반이 부정적으로 형상화되는 양상이 다른 해서 탈춤보다 두드러진다.

> **진한** 들어 봐라. 지주불폐知主不吠 허니 군신유의君臣有義요, 모색상사毛色相似 허니 부자유친父子有親이요, 일폐중폐一吠衆吠 허니 붕우유신朋友有信이요, 잉후원부孕後遠夫 허니 부부유별夫婦有別이요, 소부적대小不敵大 허니 장유유서長幼有序라.
> – 강령 탈춤

인용문에서 진한양반은 머리에 하층민이 쓰는 개가죽 관을 쓰고 등장하여 "개는 주인을 알아보고 짖지를 않으니, 군신유의요. 개는 어미와 새끼의 털색깔이 같으니, 부자유친이요. 개는 한 마리가 짖으면 여럿이 함께 짖으니, 붕우유신이요. 개는 새끼를 가진 후에는 수컷을 멀리 하니, 부부유별이요. 개는 덩치가 작은 놈은 결코 큰 놈에게 대들지 않으니, 장유유서라."라고 말한다. 이는 양반층에서 중시하던 유교적 기본 원리인 오륜五倫을 개와 관련시켜 한문으로 설명하면서 오륜을 조롱거리로 만들고 있다. 재물대감은 양반의 신분으로 무당 차림을 하고 등장하여 〈장타령〉을 부르고 만세받이굿을 함으로써 양반 계층을 스스로 비하한다. 도련님은 양반 총각을 대접하여 일컫는 말이다. 강령 탈춤에서는 도련님을 도령이라 부른다. 도령은 재물대감을 쫓아다니며 천방지축으로 행동함으로써, 권위를 내세우는 양반들 스스로가 언행일치言行一致되지 않는 모순을 표출하고 있다.

송파 산대놀이

은율 탈춤

은율 탈춤 제4과장 양반춤에서는 봉산 탈춤이나 강령 탈춤과 달리 술집 여자인 새맥시와 함께 양반 3형제가 등장하는데, 말뚝이는 이들을 거칠게 다루면서 모욕한다. 맏양반은 말뚝이를 불러도 말뚝이는 대답을 하지 않고, 오히려 말뚝이에게 채찍으로 등을 맞는 등의 수모를 당한다. 말뚝이는 둘째 양반 앞에 궁둥이를 대고 엎드리며, 머리에 방귀를 뀌는 등의 수모와 조롱을 가한다. 셋째 양반은 병신춤을 추면서 봉산 탈춤의 소무에 해당하는 새맥시를 데리고 두 양반들과 함께 일렬로 탈판에 등장한다. 셋째 양반은 팔과 다리가 비틀어져 불구의 형상을 하고 있으며, 말뚝이는 셋째 양반을 올라타서 뭉개기도 하고 새맥시를 차지하기까지 한다.

③경상남도 야류·오광대의 양반 과장: 수영 야류 제1과장 양반춤 과장은 양반과 말뚝이가 대립하는 가운데 극이 전개된다. 등장인물에는 수양반, 차양반(지차양반·모양반), 셋째 양반, 넷째 양반(째보양반), 종가도령(책방도령)이 있다. 말뚝이는 양반들이 수차례 불러서야 등장하여 양반을 희롱하기 시작한다. 수양반이 도령에게 인사하라고 하자, 말을 하면서 조롱한다. 또 말뚝이는 서방님을 찾으려고 팔선녀 집에 갔더니 개아들놈도 없고, 장안을 두루 찾아도 새아들놈도 없고, 전국을 다 찾아도 개아들놈도 없었다고 희롱한다. 마지막으로 서방님 댁에 갔더니, 대부인 마누라가 올라오라기에 방에 들어가서 동방화촉을 밝혔다고 말한다. 양반들은 기가 죽어 〈해산타령〉과 〈갈가부타령〉을 부르며 퇴장한다.

동래 야류 제2과장 양반 과장에서 차양반, 셋째 양반(모양반·두룽다리·개잘량), 넷째 양반, 종갓집도령은 장단에 맞춰 덧배기춤을 추며 등장하여 각자 개성 있는 독무와 대무로써 어울린다. 바보스러운 종가도령이 실수를 저지를 때마다 세 양반이 꾸중한다. 이때 사모각대紗帽角帶에 관복으로 차려입고 사선紗扇을 쥔 원양반이 어깨춤으로 우쭐거리며 등장한다. 한 사람씩 살펴본 뒤, 사촌들인 것을 확인하고 신명이 나서 어울려 춤춘다. 한참 춤이 계속되는 동안 때로는 원양반의 흥겨운 소리에 다섯 양반은 호흡을 같이하여 배김사위로 대무한다. 양반들은 춤을 춘 뒤 말뚝이를 불러 재담을 주고받는다. 이 과장에서는 하인 말뚝이가 무능하고 허례허식에 찬 다섯 양반들을 갖은 야유와 모욕으로 신랄하게 풍자한다. 비비양반은 제3과장 영노 과장에 등장한다. 비비양반은 영노에 의해 극단적으로 생명의 위협을 받는 비천한 존재로 전락한다.

통영 오광대 제2과장 풍자탈 과장에서 하인 말뚝이는 원양반(첫째 양반)의 선대는 기생이 여덟이고, 차양반(둘째 양반)은 종의 자식으로 서출이고, 홍백양반(셋째 양반)은 홍洪가와 백白가라는 두 아비가 만들었고, 먹탈양반(넷째 양반)은 어미가 부정을 타서 온몸이 새까매졌고, 손님양반(다섯째 양반)은 어미가 부정하여 손님마마(천연두 역신)가 흔적을 남겼고, 비뚜르미양반(여섯째 양반)은 중풍기가 심하여 전신이 비틀어졌고, 조리중양반(일곱째 양반)은 보살인 어미가 서방질하여 낳았다고 하면서 양반들의 근본을 폭로한다. 그러면서 자신이야말로 대대손손 당상 벼슬의 양반이라고 밝히고, 이에 양반들이 사죄를 구한다.

고성 오광대 제2과장 오광대놀이에는 양반으로 원양반(황제양반), 젓양반(청제양반·백제양반·적제양반·흑제양반), 종가도령(초랭이), 비비양반, 홍백가가 등장한다. 고성 오광대에서 원양반은 소년당상 애기도령으로 일찍이 과거에 급제한 인물이다. 함께 등장하는 양반들을 대표하여 극을 진행한다. 원양반은 중앙의 황제양반에 해당한다. 원양반의 춤이 온순하고 순수하다면 말뚝이의 춤은 양반에 대한 반감과 모욕을 나타내므로 격렬하다. 젓양반은 원양반 즉 중앙의 황제양반을 중심으로 볼 때 곁다리의 양반이라는 뜻이다. 젓광대라고도 부르고 곁양반이라고도 한다. 종가도령은 촐랑거린다고 하여 초랭이라고도 불리며 다른 양반들에게 장난을 걸다가 지탄받는 행위를 반복한다. 비비양반은 이어지는 제3과장에서 비비에게 깜짝 놀라 자빠져서 기어나가기도 하고 혼비백산하여 도망가기도 한다. 홍백가는 원양반, 젓양반들과 함께 등장하는데, 얼굴의 반쪽이 홍색이고 나머지 반쪽은 백색인 인물이다. 원양반의 대사에 따르면 한쪽은 수원 백 서방이 만들었고, 한쪽은 남양 홍 서방이 만들어서 얼굴이 홍백이 된 양반이라고 한다.

가산 오광대 제4과장 양반 과장에는 큰양반 한 명과 작은양반 네 명, 총 다섯 명의 양반 역할의 인물이 등장한다. 큰양반은 검은색 정자관을 쓰고서, 덧배기장단이 울리면 작은양반 넷과 함께 춤을 추며 등장한다. 이들 뒤에 말뚝이가 오른손에 채찍을 들고 크게 머리 위로 휘두르면서 탈판 중앙으로 와서 왔다 갔다 한다. 이어 말뚝이는 한자 문답을 통해 양반을 계속해서 희롱하며 풍자한다.

말뚝이 아니로소이다. 새안님 마누라가 새안님을 흉보로 하시는데, 새안님이 낮거리를 하야낳다 합디다. ……

말뚝이 여보 새안님, 새안님이 글자나 읽었다 하오니 자서히 들으시오. 청천백일에 우소소도 아니요, 탕건의 부자소도 아니요, 하탁의 치자소도 아니요, 장량의 옥통소도 아니요, 문 문門 안에 작을 소小 한 자가 무신 잡니까?

작은양반 이후후후 …… . (서로 쳐다보며) 씹소, 씹소? (하며 서로 희희덕거린다.)

큰양반 어라, 야들아, 가만있거라, 보자 그것이 저 사서삼경四書三經 뒷장에 보면 둔벙 소 자 아니냐? 둔벙 소 자란 여자의 성기性器니라.

–가산 오광대

인용문에서 말뚝이는 샌님이 낮거리를 통해 태어났다고 조롱하고 있다. 그리고 말뚝이가 "문 문門 안에 작을 소小 한 자가 무신 잡니까?"라고 부정적 의도로 물으면, 작은양반이 " … 씹소 씹소?" 하고 대답한다. 여성의 성기를 작은 문이라는 의미로 문 문門 안에 작을 소小 한 자라고 하고, 그것의 훈과 음을 '씹 소'라고 해석한 것이다. 더구나 큰양반은 그것이 사서삼경 뒷장에 있는 둔벙 소 자라면서 유학의 경전을 동원해서 답한다. 말뚝이가 교묘하게 유도 질문을 던져 양반으로부터 이런 대답을 얻어 낸 것이다. 양반층에서 한자를 분합해 수수께끼식으로 즐기던 파자놀이를 통해 말장난의 재미를 즐길 뿐만 아니라, 양반층의 지식 문화를 조롱하며 비웃고 있다. 이는 봉건사회에서 양반들이 독점한 문자를 통해 양반층을 모욕하고 있는 것이다.

진주 오광대 제2과장 오탈놀음에는 생원, 옹생원, 차생원이 등장한다. 말뚝이가 등장하여 채찍으로 다섯 문둥이를 쫓아내고 생원을 부르면 생원·차생원·옹생원(성질이 옹졸하고 도량이 좁은 사람을 놀림조로 이르는 말)이 나온다. 생원은 말뚝이가 채찍을 휘두르다 멈추면 쫓겨나듯 달아났다가, 혼자 남은 말뚝이가 덧배기장단에 맞추어 한바탕 춤을 추고 난 다음, 공연히 양반을 세 번 부를 때 등장한다. 이때 말뚝이는 생원을 찾으려고 목욕하고 절에 발원하고 원산, 경기, 남해, 강해 등을 다녔다는 대사를 한다. 말뚝이는 장안에서 홍루의 기생을 만났다고 하면서 이 기생이 실은 옹생원과 차생원의 모친이라는 사실을 폭로한다.

2. 마을굿놀이 계통 가면극의 양반 과장

하회 별신굿 탈놀이 제5과장 양반·선비 마당에서 양반광대는 자신의 지체와 학식의 높음을 자랑하지만 도리어 무식이 드러나고, 소불알을 차지하기 위해 선비와 다투어서 자신의 위선과 가식을 여지없이 드러내고 만다. 양반광대는 혼례마당에도 등장한다. 혼례마당에서 양반광대는 혼례를 진행하는 역할을 한다. 선비광대는 양반·선비 마당에서 부네를 차지하기 위해 양반과 우스꽝스러운 다툼을 벌이는 인물이다. 자신의 지체와 학식이 빼어남을 자랑하지만 오히려 웃음거리가 되고, 소불알을 차지하기 위해 양반과 다툰다. 양반과 선비는 기녀인 부네를 차지하려고 서로 싸우면서 지체 자랑을 벌이게 된다. 이 과정에서 양반과 선비는 사대부라는 신분과 벼슬을 우스꽝스러운 것으로 전락시킨다. 그들의 하인인 초라니와 이매 또한 양반과 선비의 학식을 웃음거리로 만든다. 부네를 사이에 두고 양반과 선비가 서로 다투는 내용을 담고 있다.

강릉 관노 가면극 제2과장 양반광대·소매각시춤에서 양반광대는 뾰족한 고깔을 쓰고 긴 수염을 쓰다듬으며 점잖고 위엄 있게 등장하여 소매각시에게 먼저 구애를 한다. 소매각시는 양반광대와 서로 뜻이 맞아 어깨를 끼고 장내를 돌아다니며 사랑을 나눈다. 돌연 양쪽에서 시시딱딱이 두 명이 손에 칼을 들고 나타나 양반과 소매각시의 사랑을 샘내며 방해한다. 때로 소매각시는 시시딱딱이 쪽에 끌려가 반강제로 어울려서 춤을 춘다. 양반이 시시딱딱이들을 쫓아버린 후에 소매각시를 끌고 와서 시시딱딱이와 놀아났다고 힐난하자, 소매각시는 완강히 부인하면서 양반에게 용서를 빈다. 그래도 양반이 화를 풀지 않자, 소매각시는 양반의 긴 수염에 자기의 목을 매어 자결한다.

3. 기타 계통 가면극의 양반 과장

북청 사자놀이 제2과장 꼭쇠·양반 대목에는 양반이 나온다. 양반은 길잡이가 막대를 휘두르며 놀이판을 정리하면, 꼭쇠(꺽쇠)와 함께 등장하여 사자놀이를 진행하는 역할을 맡는다. 양반과 꼭쇠는 마당돌이에서 등장하여 마지막 과장이 끝날 때까지 계속 놀이판에 머물면서 놀이 내용을 소개하고 춤추는 사람들을 불러들인다.

남사당패 덧뵈기 제3과장 샌님잡이에는 샌님이 등장한다. 샌님은 자신의 마누라인 노친네가 자신을 따라다닌다며 구박한다. 샌님은 재비와 어울려 자신의 하인인 말뚝이를 찾으러 다니는 사정을 묻고 대답하며 재담을 펼친다. 샌님은 여기에서도 하인인 말뚝이에게 조롱을 당하는 봉건 제도의 허세를 보여 주는 인물이다.

특징 및 의의 가면극의 양반 과장에서 주목되는 사실은 양반 과장의 대사의 구성이나 양반의 형상 등에서 우희·유희의 영향이 드러난다는 것이다. 우희는 배우희俳優戱·창우희倡優戱로, 우스꽝스러운 언행으로 웃음을 자아내는 골계희滑稽戱를 말한다. 우희에는 임금을 풍간하는 내용, 부패한 관리를 풍자하는 시사적인 내용, 흉내 내기 연희, 주유희(난쟁이놀이) 등이 있었다. 이 중 유희儒戱는 선비를 풍자하고 유가를 희롱하는 내용인데, 이를 위해 유학의 경전도 자주 인용되었다. 따라서 선비를 풍자하는 양반 과장은 바로 유희의 전통 위에서 성립되었다고 볼 수 있다.

강령 탈춤 양반 과장에서는 마한양반이 진한양반의 머리에 쓴 관의 정체를 확인하면서, 진한양반을 다음과 같이 조롱하고 있다.

마한 (좀 앞으로 나와서 진한을 보고) 네가 쌍놈이지 내가 쌍놈이냐! 너 허넌 일이 끗끗이 쌍놈이다. 네 머리에 싼 것만 봐도 쌍놈이 아니냐.

진한 내 머리에 싼 것을 네 뭘로 아너냐?

마한 여보게 게 양이 ……

진한 양이라니?

마한 양을 몰라?

진한 양자강두양류춘揚子江頭楊柳春에 양화수색도강인楊花愁殺渡江人이란 양 말이냐?

마한 그 양도 아니다.

진한 남원 옥중에 갇힌 춘향이란 양 말이냐?

마한 그 양도 아니다.

진한 홍문연 잔체 시에 검무 허던 항량項梁이란 양 말이냐?

마한 그 양도 아니다.

진한 박랑사중博浪沙中 모진 철퇴 창해역사滄海力士 다시 주어 오중부거誤中副車하던 장량張良 말이냐?

마한 그 양도 아니다.

진한 그럼 무슨 양이란 말이냐?

마한 네 머리에 쓴 게 개잘양이란 말이다.

진한 이것이 개잘양으로 생각하너냐?개잘양이 아니다. 용수관이다. 개잘양이라 해도 가이도 오륜五倫이 있다.

– 강령 탈춤

인용문에서 진한양반이 머리에 쓴 것의 정체를 확인하기 위해, 여러 번 문답이 오가는 동안 그것이 개가

죽 관이라는 사실이 밝혀짐으로써, 진한양반은 조롱거리로 전락한다. 정체 확인을 위한 문답의 반복이 계속되는 동안 정작 관을 쓰고 있는 진한양반은 그 관의 정체가 무엇인지 몰라서 혼란스러워한다. 이는 진한양반이 어리석고 허망한 인물이라는 것을 보여 주는 것이다.

주목되는 점은 강령 탈춤의 진한양반이 개가죽 관을 쓰고 있고, 대부분의 가면극에서 양반들의 가면이 추한 모습이고, 의복이 비정상적인 경우가 많다는 점도 바로 유희儒戱와 통하고 있다는 것이다.

생원 여보게 동생. 우리가 본시 양반이라. 이런 데 가만히 있자니 갑갑도 하네. 우리 글이나 한 수씩 지어서 심심풀이나 하세.
서방님 형님 좋은 말씀이요. 형님이 먼저 지으시오.
생원 그러면 동생이 운자를 하나 부르게.
서방 산 자 영 자 외다.
생원 아, 그것 어렵다. 여보게 동생, 되고 안 되고 내가 부를 것이니 들어 보게. (영시조로) 울룩줄룩 작대산作大山 하니 황천黃川 풍산豐山에 동선령洞仙嶺이라.
서방 거 형님 잘 지었소(하며 형제 같이 환소한다).
생원 동생 한 귀 지어 보게.
서방 형님이 운자를 부르시오.
생원 총 자 못 자네.
서방 아, 그 운자 벽자僻字로군. (한참 낑낑 하다가) 형님, 들어 보시요. (영시조로) 집세기 앞총은 헌겁총이요, 나막신 뒷축에 거말못이라.
말뚝이 샌님, 저도 한 수 지을 테이니 운자를 하나 불러 주시요.
생원 재구삼년齋狗三年에 능풍월能風月이라드니, 네가 양반에 집에서 몇 해를 있드니 기특한 말을 다 하는구나. 우리는 두 자씩 불러 지었지마는 너는 단자單字로 불러 줄게, 한 자씩이나 달고 지어 보아라. 운자는 강 자다.
말뚝이 (곧, 영시조로) 썩정 바자 구녕에 개대강이요, 헌 바지 구녕에 좆대강이라.
생원 아 그놈, 문장이로구나. 운자를 내자마자 지어내는구나. 자알 지었다.
– 봉산 탈춤

인용문에서 양반들은 겉으로 보기엔 운자를 내어 글을 짓는 양반 문화를 향유하고 있는 것처럼 보인다. 하지만 "집세기 앞총은 헌겁총이요, 나막신 뒷축에 거말못이라."처럼 한자의 운자와는 전혀 상관없이 우리말로 글을 지었다. 그러다가 결국 말뚝이마저 운자인 '강' 자를 이용해서 "썩정 바자 구녕에 개대강이요, 헌 바지 구녕에 좆대강이라." 하며, 양반층의 문자 문화를 추락시키고 있다. 그런데 양반들은 말뚝이의 비판을 전혀 인식하지 못하고, 오히려 운자를 내자마자 글을 지은 말뚝이를 칭찬하고 있다. 이는 양반층의 무지와 무능을 효과적으로 풍자하는 것으로, 양반 과장의 주제의식을 잘 보여 준다.

가면극의 양반 과장은 모두 양반이나 유자儒者를 조롱하는 내용이다. 따라서 유가의 오륜과 경서, 그리고 문자 등 양반층의 문화조차도 조롱의 대상이 되고 만다. 양반의 가면은 대부분 추한 모습이고 의복도 비정상적인 경우가 많아서, 그 모습 자체만으로도 조롱의 대상이 되기에 충분하다. 그러므로 우희·유희와 가면극의 양반 과장은 그 형식과 내용에서 친연성을 지니고 있다고 할 수 있다.

참고문헌 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 한국 민족 공연학(김익두, 지식산업사, 2013), 한국고전희곡의 역사(박진태, 민속원, 2001), 한국연극사(이두현, 학연사, 2000), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007).

필자 이호승(李鎬丞)

양반 · 소매각시 사랑 과장

정의 강릉 관노 가면극에서 양반광대와 소매각시가 만나서 사랑을 나누는 과장.

내용 강릉 관노 가면극의 중심인물은 양반광대와 소매각시라는 남녀이다. 이들은 양반의 호색好色을 풍자하기 위해 설정된 것이다. 양반광대와 소매각시 사랑 과장에 대하여 차형원 옹은 "양반놀음은 그 전으로 말하면 진사급제 지내듯이 그것은 즘잖은 태도로 일선 나와서 놀게 돼 있어요. 그렇게 아주 잡스럽게 노지 안합니다. …… 발은 좌우가 있는데요. 나가서 우선 발 드는 것이 저짝 여자는 왼짝 듭니다. 남자는 가서 인제 오른짝을 들고 나갑니다. 인제 서로 좌우에 갈라서서 서로 춤을 추고 걸음걸이도 함부덤 안 걸었습니다. 아주 이렇게 자욱을 곱게 이렇게 참 떼어 놓으며 춤을 추고 이렇게 딱 마주합니다. 해 가지고는 서로 또 돌아가서 이렇게 서로 몇 회씩 돌아가며 서로 갈라서서 춤을 추고 그렇게 됩니다."라고 하였다. 그러므로 양반의 춤은 직선사위춤으로 보인다. 양팔을 직선으로 올려 너울거리며 소매각시와 함께 추는 춤은 맞춤과 어깨춤으로 보인다. 맞춤은 양쪽에서 서로 마주보면서 추는 대무對舞로서, 소매각시는 얌전한 태도, 양반광대는 점잖은 태도로 춤을 추었다.

강릉 관노 가면극의 주요 등장인물인 양반광대는 가면극에서 조선시대 양반 계층의 호색함을 풍자하기 위해 등장한다. 양반광대의 복색에서 특별히 강조되는 것은 머리에 쓴 뾰족한 변弁이다. 이것에 대해 아키바 다카시秋葉隆도 호랑이 수염이 달린 가면에 긴 뿔이 있는 관을 쓴다고 하였고, 1931년에 발간된 조선총독부 자료에도 양반광대가 머리에 꿩 깃으로 만든 뿔 모양의 관을 쓴다고 하였다. 이러한 언급은 일반적으로 다른 가면극의 등장인물이 쓰고 나오는 양반의 정자관과 다른 것임을 알 수 있는데, 여러 증언에서 양반의 뿔 모양을 강조하고 있다. 이러한 깔대기 전건은 중국 구이저우성貴州省 산간 지방의 나례儺禮인 춰타이지撮泰吉 연희에서 양반광대의 것과 동형의 흑백 고깔을 쓰고 나타나는 것으로 보아 양반광대 역시 나례 기능 인물이라 짐작할 수 있다. 이러한 모습에서 강릉 관노 가면극에서 고구려 문화의 흔적을 발견할 수 있다고 언급하기도 한다.

소매각시의 연희적 상징성은 나례와 야희野戱에서 그 명칭이 파악된다. 성현成俔(1439~1507)의 『용재총화慵齋叢話』에서 "소매小梅 여럿이 여삼을 입고 탈을 쓰며, 초록 저고리에 붉은 치마를 입고, 손에 긴 장대를 잡는다."라고 한 것처럼 벽사진경의 나례에서 유래됨을 볼 수 있다. 유득공柳得恭의 『경도잡지京都雜志』에서 야희野戱의 경우 당녀唐女와 소매小梅로 꾸미고 춤추는데 소매는 옛날 미녀의 이름이라 하였다. 이처럼 구나의식驅儺儀式에 신격으로 등장하던 소매가 야희에 등장하였다가 오늘날 산대놀이의 소무, 왜장녀에 잔영을 남기고 있는 것으로 추정된다. 아울러 강이천姜彝天(1769~1801)의 〈남성관희자南城觀戱子〉에도 노장의 상대역인 소매少妹가 등장한다. 강릉 관노 가면극의 양반광대와 소매각시는 해원적解寃的 의미로 국사성황신과 국사여성황신이 혼배한 이야기를 신화극神話劇으로 재현했을 것으로 추측된다. 〈대가면臺假面〉 전설에 의하면 대관령 밑에 사는 총각이 옆집 처녀에게 사랑을 고백하였으나 뜻을 이루지 못하고 죽어서 국사성황이 되었다 한다. 그 후 짝사랑하던 여인을 잡아다 같이 살았는데 이 여인이 죽어 강릉을 지키는 수호신이 되었다 한다. 강릉 주민들은 흉년이 들거나 홍수 또는 괴질怪疾이 유행하면 성황신이 노하였다고 믿고 매년 단오절을 기하여 무녀로 하여금 성황에게 기도를 올리면 성황신이 나와 생시에 이루지 못한 장면을 연상하였다고 하는데, 이것이 강릉 관노 가면극의 기원과 관계가 있을 것으로 추측된다.

양반·소매각시 사랑 과장 | 강원 강릉 | 2014 | 국립민속박물관

특징 및 의의 강릉 관노 가면극의 양반광대와 소매각시의 사랑은 남녀 등장인물의 화합을 추구하고 갈등을 극복하고 안녕을 기원하는 제의적 성격이 강조되었다. 또한 다른 가면극에서 노출되는 양반에 대한 노골적 풍자 양상은 약화되며 해학적 동작과 춤으로 단오제의 풍요와 화합을 추구한 것으로 볼 수 있다.

참고문헌 강릉관노가면극연구(장정룡, 집문당, 1989), 강릉단오제 현장론 탐구(장정룡, 국학자료원, 2007), 강릉단오제 중요무형문화재지정자료(임동권, 문화공보부 문화재관리국, 1966), 산대·성황신제가면극의 연구(최상수, 성문각, 1985), 서낭굿탈놀이(서연호, 열화당, 1991).

필자 장정룡(張正龍)

양주 별산대놀이

정의 서울의 본산대놀이에서 영향을 받아 대략 200여 년 전에 형성된 중부 지역의 대표적인 산대 탈놀이.

역사 양주楊州 별산대놀이는 서울 지역의 본산대놀이를 받아들여 18~19세기 중엽에 현지에서 재현하였다. 양주에서 본산대를 초청해서 연희한 시기는 임진왜란 직후인 1600년대 초로 알려져 있다. 양주 별산대놀이의 현지 정착과 관련하여 김성대의 증언과 이두현의 조사는 18세기 후반인 1760~1800년대 정착설을 뒷받침하며, 이 밖에 채록자 미상의 1957년본은 19세기 초반인 1820~1830년대 정착설, 송석하와 최상수의 기록에 바탕을 둔 19세기 중반인 1850~1860년대 정착설 등이 있다. 위의 세 가지 견해는 양주 별산대놀이의 정착 시기가 대체로 18세기 후반~19세기 중반에 걸쳐 있음을 방증한다. 그러나 18세기 후반에 정착했다는 견해는 문맥으로 보아 정착보다는 산대놀이를 시작했다는 시각으로 볼 수도 있기 때문에, 이 점을 감안하면 적어도 19세기 초반에는 양주의 산대놀이가 확실히 정착했음을 알 수 있다.

양주 별산대놀이는 서울의 본산대놀이 중에서 각각 아현 산대, 사직골 딱딱이패, 구파발 산대의 영향을 받아 형성되었다는 세 가지 영향설이 존재한다. 양주 지역에서 세 곳의 영향을 받았다는 증언이 나오는 것을 보면, 양주 지역에 온 본산대패가 일정하지 않고 다양함을 알 수 있다. 이는 본산대패들이 지방 공연으로 공연 날짜 약속을 지키기 어려웠고, 특히 초파일이나 단오, 추석 등과 같은 세시 명절이 끼어 있을 때에는 여러 지역에서 초청하는 관계로 본산대패들이 중복되는 경우가 잦았기 때문에 다양한 본산대패들이 다녀갔던 것으로 보인다.

양주에서 산대놀이가 전승될 수 있었던 것은 초기에 이을축李乙丑이라는 인물이 중심이 되어 관아의 잡역雜役에 종사하던 하층민들이 적극적으로 전승에 참여했기 때문이다. 또한 관에서 산대놀이를 적극적으로 보호하고, 관아가 있는 읍치邑治 지역이라는 특성 등이 두루 영향을 미쳤다. 한편 하급 관리뿐만 아니라 거사·한량들도 전승에 참여하였다.

특히 양주에서 놀이가 성행할 때에는 곳곳에서 많은 구경꾼과 장사치들이 모여, 상인들에게 자릿세나 찬조금을 받아 비용을 충당하기도 했다. 연희자 김성대는 1910년대 놀이판의 분위기를 증언하면서, 여기저기서 사람들이 크게 떠드는 소리가 천지를 진동하고 엿장수·임시 술판 등의 움막이 형성되어 난장이 형성되었다고 기억하고 있다. 이로 미루어 볼 때 양주 별산대놀이가 매우 성행하였음을 알 수 있다. 1918년 무렵에 퇴기退妓 박옥화가 당시 성행하던 양주 별산대를 기녀들에게 연습시켜 상업적인 전국 순회공연을 시도했으나 춤이 제대로 되지 않아 실패하였다. 한편 1926년에서 1927년 무렵에는 성북동, 지금의 동구마케팅고등학교 밑에 있는 넓은 마당에서 탈춤 공연이 있었으며, 1929년 9월 12일 조선박람회 개장 시기에는 동대문 밖의 붕어우물 근처에서 수차례 공연하였고 그해 겨울에는 조대비趙大妃의 거처인 경복궁의 자경전慈慶殿에서도 탈춤 공연 등이 있었다는 점에서 양주 고을 이외의 비정기적인 외부 공연이 이루어졌음을 알 수 있다.

양주 별산대놀이는 일제강점기 말에 강제로 중단되었다가 광복 후에 다시 단오 행사로 복원되었으나, 6·25전쟁으로 탈이 소실되고 다수의 연희자들이 사망하면서 타격을 입게 된다. 이후 1964년 사직당 주변이 산사태로 소실되었으나, 같은 해 12월에 중요무형문화재 제2호로 지정되고 여덟 명이 무형문화재로 지정을 받았다. 이후 사단법인 양주 별산대놀이 보존회가 결성되고 전수관이 건립되었으며, 체계적인 전수 교육과 놀이마당에서의 정기적인 공연이 이루어져 전승이 더욱 활성화되었다. 시대에 따른 양주 지역 공동체와 별산대놀이의 변화양상을 보면, 크게 5기로 나눌 수 있다.

초기인 19세기에는 관官과 민民의 밀접한 관련 속에 산대놀이가 지역 공동체 문화로 정착이 되었다. 연희 주도층은 관아의 하급 잡역부와 상인 계층이었다. 당시 초파일 공연의 실시와 무계巫系의 핵심적 참여로 산대놀이는 무속·불교와 밀접한 관련성을 지녔다. 따라서 이 당시 양주 별산대놀이는 지역의 세시적 대동놀이로 전승되었다.

2기는 갑오개혁 이후부터 1920년대까지의 시기로,

양주 별산대놀이 탈 | 국립민속박물관

산대놀이가 민民 중심의 상업적 성격을 지니며 지역 공동체 문화의 중심으로 전승되었다. 상업성이 강화되면서, 지역의 판주와 상인층이 개최를 주도하면서 난장도 형성되었다. 또한 종교적 성격이 약화되고 연희 시기가 다양화되어, 상대적으로 놀이성이 강화되는 경향을 보였다. 일시적으로 외부 공연이 시도되었지만, 지역에서 벌이는 세시적 대동놀이의 구심체 역할을 여전히 수행했다.

3기는 1930년대 이후의 일제강점기 후반기로, 일제의 억압에 의해 세시적 공연이 중단되고, 마을이 빈한한 농촌으로 바뀌게 되어 전승이 침체되었다. 당시 산대놀이는 일부 주민들의 내적 욕구에 의해 자발적인 신명풀이의 형태로 전승되었다.

4기는 광복 이후부터 1964년 중요무형문화재 지정 이전의 시기로, 복원과 중단이 반복되면서 전승력이 약화되었다. 광복 후에 비세시적인 상업적 공연을 통해 복원하려는 시도는 전쟁으로 타격을 입었으며, 산대놀이는 지역 문화의 구심체에서 마을 단위의 놀이로 축소됨과 동시에 공동체적 성격도 약화되었다.

5기는 1964년 중요무형문화재 지정 이후로, 관의 재정적 지원이 증가하면서 체계적 전승이 이루어지고 외부 공연이 점차 증가한 시기이다. 하지만 관의 영향력 증가와 자체 전승 기반의 약화, 탈지역화 현상으로 말미암아 지역민의 공동체 문화로서 지녔던 위상은 크게 약화되었다.

양주楊州 유양동 지역에서 최소 150년 이상에 걸쳐 양주 별산대놀이가 전승될 수 있었던 배경은 크게 다섯 가지로 나누어 볼 수 있다.

첫째, 양주는 도시로서의 기반을 지닌, 경제적으로 여유로운 고을이었다. 비교적 큰 상권이 형성되어 있었으며, 초기 연희자들이 도중都中이라는 조합을 설립했다. 도중은 본래 상인들의 조합으로, 이를 통해 상인 세력이 연희의 전승에 큰 영향을 끼쳤음을 알 수 있다. 따라서 양주는 일찍이 본산대의 놀이패를 불러 놀이판을 벌일 정도로 물적 기반이 형성된 곳이다. 또한 일찍이 교통이 발달해서 서울에서 함경도 지역으로 나아가는 주요 길목이라는 점도 양주 별산대놀이의 전승에 영향을 미쳤다.

둘째, 양주는 읍치邑治(고을)로서 행정의 중심지였다. 조선 후기에 주내면을 별도로 이곳 읍치 지역에만 2,000여 명의 인구로 이루어진 큰 고을이 형성되었고, 목사 거주의 관아가 있어 행정의 중심지 역할을 했다.

서막고사(2009, 정형호)

상좌춤(2009, 정형호)

옴중과 상좌(2009, 정형호)

먹중과 옴중(2015, 국립민속박물관)

팔먹중 과장 애사당 북놀이(2015, 국립민속박물관)

노장 과장 파계승놀이(2015, 국립민속박물관)

샌님 과장 포도부장 놀이(2010, 정형호)

신할아비와 미얄할미 과장(2009, 정형호)

양주 별산대놀이 | 경기 양주

따라서 향리 및 관속들이 대거 거주하고 있었으며, 초기 정착 시기에는 관의 하급 잡역부들이 직접 놀이에 참여하였다. 하급 관속들은 놀이에 참여함으로써 자신들의 사회적 영향력을 지속시켜 왔으며, 관과 민의 매개 역할을 수행했다.

셋째, 양주는 서울과 근접하여 본산대의 직접적인 영향을 받았다. 따라서 애오개·구파발·녹번의 본산대패는 단오가 되면 양주에 찾아와 놀이판을 벌였으며, 양주 주민들은 이들의 놀이를 배워 정착시켰다.

넷째, 이곳은 문화적인 포용성을 지닌 고을로, 관 주도의 양반 문화적인 성격과 더불어 무속적 성격과 민간신앙, 세시놀이를 바탕으로 한 기층 문화가 조화를 이룬 곳이다.

다섯째, 양주 지역 주민의 강한 신명성을 들 수 있다. "양주는 춤에 미쳤다."라는 말을 들을 정도로 탈춤의 전승에 적극적이었으며, 유일하게 본산대패의 탈놀이를 정착시킨 곳이다. 기능이 출중하고 신명 있는 많은 탈꾼을 계속 배출했으며, 일제강점기 이후 본산대가 약화되면서 양주는 산대놀이의 본고장이 되었다. 한편 무속을 바탕으로 한 소놀이굿이 형성된 것도 이 지역의 신명을 증대하는 한 요인이라 할 수 있다.

여섯째, 양주는 전통성이 강하여 세시풍속이 활성화되었고, 전통연희가 잘 보존된 곳이다. 양주에서 산대놀이가 연희되는 시기는 다양하다. 양주는 초파일에 국사당제, 단오 성황당제, 3월 4일 산신제·기우제를 지낼 정도로 전통성이 강한 고장이다. 특히 초파일이나 기우제 때에는 산대놀이 탈춤을 추기도 했다. 양주는 현재도 중요 무형문화재인 양주 별산대놀이, 양주 소놀이굿 이외에도 경기도 지정 문화재인 양주 농악, 양주 상여·회다지소리, 양주 향토문화재인 양주 들노래 등이 전승되는 무형문화재의 보고이다.

내용 양주 별산대놀이는 길놀이와 서막序幕고사에 이어 제1과장 상좌춤, 제2과장 옴중춤, 제3과장 옴중과 먹중, 제4과장 연잎과 눈끔적이, 제5과장 제1경 염불놀이·제2경 침놀이·제3경 애사당 법고놀이, 제6과장 제1경 파계승놀이·제2경 신장수놀이·제3경 취발이놀이, 제7과장 제1경 의막사령依幕使令놀이·제2경 포도부장놀이, 제8과장 신할아비와 미얄할미의 순서로 진행한다. 과장별 주요 인물과 전개 과정은 다음과 같다.

1. 길놀이(거리굿)와 서막고사
각종 기, 탈패, 악사 등이 마을을 한 바퀴 돌며 길놀이를 하고, 일부 집을 방문해 걸립을 한다. 이어 놀이마당에 이르러 한바탕 논 다음에 탈을 앞에 진열해 놓고 탈고사를 지낸다.

2. 제1과장 상좌춤
첫째 상좌가 등장해서 중앙에서 합장재배와 천신재배를 하고, 이어서 4방위를 향해 사방치기춤을 비롯한 다양한 춤을 춘다. 이어 둘째 상좌가 등장해서 똑같은 동작을 반복하는 축귀逐鬼 의식무의 과장이다.

3. 제2과장 옴중과 상좌
옴중과 상좌가 등장해 막대기와 제금(바라)을 들고 서로 상대의 것을 빼앗으려고 하면서 대립하다가 옴중의 힘에 밀려 상좌가 물러난다.

4. 제3과장 먹중과 옴중
옴중이 등장해 먹중의 얼굴을 치며, 옴이 오른 얼굴 모습과 머리의 벙거지 등 외모와 복식에 대해 희롱을 한다. 나중에 옴중이 먹중의 힘에 밀려 쫓겨나며, 이어 먹중 1, 2가 차례로 등장하여 춤을 춘다.

5. 제4과장 연잎과 눈끔적이
연잎은 부채로, 눈끔적이는 장삼 소매로 얼굴을 가리고 등장하며, 옴중과 먹중 등이 차례로 다가가 정체를 확인한다. 연잎은 부채로 춤을 추고 눈끔적이는 먹중을 쫓고 서로 춤을 춘다.

6. 제5과장 팔먹중놀이
①제1경 염불놀이: 완보를 비롯한 여덟 먹중이 등장해 자신들은 겉은 중이지만 실제는 오입쟁이임을 밝힌다. 그리고 염불을 외우면서, 중의 신분에 맞지 않는 언어의 유희로 비속한 말장난을 하고 〈백구타령〉을 부른다.
②제2경 침놀이: 먹중이 산대 구경을 나왔다가 같이 온 자식들이 갑자기 죽게 되었다며, 완보와 신주부에게 도움을 청한다. 완보는 〈백구타령〉을 하며 신명으로 살려

보려 하지만 실패하며, 신주부는 살이 낀 먹중의 자식들을 진맥하고 침을 놓아 소생시킨다.
③제3경 애사당 법고놀이: 왜장녀가 먹중에게 돈을 받고 딸인 애사당을 시중들게 한다. 이어 애사당이 법고를 치며 춤을 추자, 먹중은 애사당을 탓하며 법고를 빼앗고 쫓아낸다. 먹중과 완보가 법고치기를 하며 서로 상대를 희롱하며 장난을 친다.

7. 제6과장 노장
①제1경 파계승놀이: 노장이 상좌를 데리고 부채로 얼굴을 가린 채 등장하자, 팔목(완보와 먹중들)은 한 사람씩 노장의 정체를 확인하기 위해 접근한다. 이들은 노장을 향해 〈백구타령〉과 〈뱃노래〉를 부르며 희롱한다. 노장은 엎드렸다가 일어나서 춤을 추다가 2인의 소무에 현혹된다. 두 소무에게 다가가 춤을 추며 유혹하지만 거절당하자, 노하여 송낙과 장삼을 벗어 던지고 다시 접근한다. 결국 소무는 노장을 받아들이고, 노장에게 옷과 염주를 착용시켜 주고 함께 어울려 춤을 춘다.
②제2경 신장수놀이: 신장수가 원숭이를 데리고 등장하여 신을 판다. 그는 노장이 소무의 신을 사려는 의도를 알고 치수를 요구하지만 흥정이 이루어지지 않아 포기한다. 신장수는 젊은 여자와 놀아나는 노장을 힐난하고, 원숭이는 소무를 유혹한다.
③제3경 취발이놀이: 취발이가 2인의 소무를 거느린 노장에게 다가가 노장을 질책하고 노장에게서 소무를 빼앗으려 시도한다. 노장은 이를 몸으로 막고 장삼까지 던지며 필사적으로 저항하지만, 취발이의 힘에 밀려 소무 한 명을 빼앗기고 나머지 소무를 데리고 물러난다. 취발이가 소무와 결합하고, 소무는 아이를 잉태해서 사내아이를 출산한다. 취발이는 아이를 안고 어르고 노래하며 〈천자풀이〉·〈언문풀이〉로 글공부를 시킨다.

8. 제7과장 샌님
①제1경 의막사령놀이: 말뚝이가 샌님·서방님·도련님을 모시고 등장해서, 친구인 의막사령 쇠뚝이로 하여금 사처를 잡아 줄 것을 요구한다. 쇠뚝이는 사처를 돼지우리로 잡고 샌님에게 문안을 하며, 비속한 말로 샌님 일행을 희롱한다. 말뚝이는 이를 빌미삼아 쇠뚝이를 문책하게 하지만, 나중에 도리어 샌님에게 잡혀서 돈을 주고 풀려난다.
②제2경 포도부장놀이: 샌님이 젊은 소실인 소무를 데리고 등장하고, 젊고 힘센 포도부장과 삼각관계가 형성된다. 샌님은 재물로 소무를 유혹하며 포도부장을 막으려 하지만, 소무는 포도부장에게 마음이 돌아서서 샌님을 구박한다. 결국 샌님은 울면서 소무를 포기하고, 소무는 포도부장과 어울린다.

9. 제8과장 신할아비와 미얄할미
신할아비가 산대놀이에 함께 온 미얄할미를 구박하자, 미얄할미가 갑자기 죽는다. 신할아비는 미얄할미를 회생하려다 실패하고 통곡을 하다가, 노름하다 집을 나간 아들 도끼와 3년째 소식이 없는 딸 도끼 누이를 부른다. 이어 도끼 누이가 무당이 되어 굿을 하며 가족들이 미얄할미의 넋을 풀어 준다.

양주 별산대놀이에는 인물의 갈등 방식을 바탕으로 전승 집단의 의식이 반영되어 있다. 이는 신분의 전도와 팔먹중의 노장 희롱 등을 통한 탈일상성과 현실의 전도, 할미의 죽음과 먹중네 자식의 질병 치료를 통한 비극적 일상의 사실적 형상화, 말뚝이의 양반 희롱에 의한 파격적 일탈, 가부장제하의 남성 횡포 및 가족의 해체를 보여 주는 영감과 할미의 등장을 통한 부정적 현실의 풍자와 바람직한 삶의 구현, 그리고 전승 집단이 해마다 일정한 시기에 다 같이 모여 삶의 한과 고달픔을 풀어내는 대동놀이적 집단 신명풀이 등에서 나타난다. 이러한 과정에서 2세 교육을 통한 풍요로운 미래의 보장, 신분의 벽을 넘는 평등한 삶의 실현, 강한 성욕을 통한 생산의 증대, 액운을 보내고 복을 비는 기원과 축귀적 주술을 통해 민중 집단의 이상적인 삶을 구현하고자 하며, 궁극적으로는 갈등 극복을 통한 화해와 조화를 지향한다.

양주 별산대놀이의 놀이 공간은 원래 불곡산佛谷山 아래 사직골에 있는 사직단社稷壇이었다. 이후 마을 뒷산 송림松林 속의 잔디밭, 현 놀이마당 뒤편의 방선폭포 주변의 완만한 산비탈, 향교 외삼문外三門 안마당, 예전 전수관 동쪽 언덕의 솔밭, 마을 앞의 밤나무 동산, 승학교乘鶴橋 건너의 놀이판 등이 사용되었다. 무형문화재 지정 이후의 놀이마당은 1985년에 전수관 앞뜰에 완공한 타원형의 노천계단식 공간으로 마당에는 잔디를 깔았다. 이후 현재의 대규모 원형 야외 공연장이 완성되었다.

연희 시기는 원래 사월초파일과 오월단오가 중심이고, 주요 세시명절에 연희되었다. 20세기 초반만 해도 음력으로 삼월삼짇날, 사월초파일, 오월단오, 중양절에 연희되고 국가의 경사, 관아의 나례儺禮, 기우제, 타 지역 초청 시에 비정기적으로 공연하였으며, 대략 1년에 최소 5회에서 많으면 10회 이상의 공연을 실시하였다. 현재는 양력 5월 5일의 어린이날에, 또한 봄~가을에 걸쳐 토요일 오후에 놀이마당에서 공연되고 있으며, 기타 외부 초청에 의한 부정기적인 공연이 이루어진다.

탈은 전부 바가지탈에 창호지를 덧대어 색칠을 한다. 그리고 눈과 입에 구멍을 뚫고, 코는 송피로 붙이며 눈과 입은 한지를 말아서 만든다. 염료는 현재 페인트를 사용하고 있다. 접착제는 풀을 사용한다. 탈보는 주로 흰색과 검은색이며, 붉은색도 사용한다. 크기는 대개 가로 20㎝ 정도에, 세로는 24~25㎝ 내외이다. 다른 탈에 비해 눈꼬리가 긴 편이며, 현재 스물석 점의 탈이 여러 벌로 갖추어져 있다.

춤은 거드름춤과 깨끼춤 위주로 구성되어 있다. 거드름춤은 몸의 마디마디에 멋을 집어넣은 동작으로 사방치기, 용트림, 합장재배, 부채놀이로 다시 세분된다. 깨끼춤은 4박 타령장단에 맞추어 멋을 마디마디로부터 풀어내는 춤으로, 깎아 내리는 무예적인 깨끼사위와 고개를 끄덕거리며 상대를 유혹하는 고개잡이가 있다. 그리고 팔뚝잡이, 삼진삼퇴, 자라춤, 까치걸음, 여닫이(여다지),명석말이, 곱사위 등으로 이루어져 있다. 황해도 해서 탈춤에 비해 춤이 섬세하고 우아하며, 손과 발을 이용한 다양한 춤사위가 발달해 있다.

장단의 경우, 섬세한 손춤을 중심으로 염불장단이 많이 나온다. 특히 춤의 경우 우리나라 탈춤 중에서 가장 분화·발전되어 있어서, 몸의 마디마디에 멋을 집어넣는 염불장단의 거드름춤과 함께, 매듭이 확실하고 섬세한 타령장단의 깨끼춤이 특징이다.

불림은 재담이 끝나고 춤으로 전환될 때 장단을 청하기 위해 사용하는 짧은 노랫말을 말한다. 대개 4음보격의 가사나 잡가이며, 한자어가 삽입된 경우가 흔한 것으로 보아 양반 가사에서 삽입한 것으로 여겨진다.

핵심 전승 계보를 보면, 19세기 초·중반 초기의 핵심 인물로 이을축·유인혁·노경무 등이 있으며, 1964년 지정 당시 보유자로는 신순봉(소무·상쇠), 고명달(노장·눈끔적이), 석거억(먹중·피리), 서정주(취발이), 함춘길(장구·먹중), 유경성(왜장녀·가면 제작), 박교응(첫 상좌·완보·옴중·말뚝이)이 있었고 이후에는 이병권(상좌·먹중), 김상용(먹중) 등이 있으나 모두 세상을 떴다. 현재 보유자는 노재영(옴중·취발이), 김순희(소무·미얄할미·해산 어멈)가 맡고 있으며 유한수·석종관·김순홍·홍상현·신해춘·김정선·김순응·유경수·이해윤·박기운 등이 주축이 되어 전승하고 있다. 양주의 경우 대를 이은 연희자들이 다수 나타나는데, 박준섭–박교응(2대), 김성운–김성태–김상용–김정선(현 전수 조교), 석성묵–석거억–석종관(현 전수 조교)가 대표적이다.

특징 및 의의 양주 별산대놀이는 약 200여 년 전에 서울 지역 본산대놀이를 현지인들이 토착화하여, 현재 본산대가 소멸된 상태에서 가장 오래된 산대놀이의 옛 형태를 전승하고 있다. 각 과장과 배역이 세분화되어 있고, 중 관련 과장이 다양화된 것이 특징이다.

참고문헌 輿地圖書, 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국전통연희 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008), 한국가면극 그 역사와 원리(전경욱, 열화당, 1998), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 정형호(鄭亨鎬)

양주 소놀이굿

정의 경기도 양주 지역의 경사굿 제석거리에서, 무당과 마부 등이 재담과 소리를 주고받으며 노는 굿놀이.

역사 소놀이굿의 기원이나 형성 과정에 대해 참고할 수 있는 문헌자료는 거의 존재하지 않는다. 다만 전국적으로 분포되어 있는 우마 숭배와 농경의례인 소멕이

길놀이

제석굿

마부타령

마부타령

소마모색타령

소흥정

소흥정

뒤풀이

양주 소놀이굿 | 경기 양주 | 2015 | 국립민속박물관

놀이에서 소놀이굿이 비롯되었다고 추정하고 있다. 소멕이놀이가 무속의 제석거리와 마마배송굿의 〈마부타령〉에서 자극을 받아 소놀이굿이 형성된 것으로 보고 있는 것이다. 양주 소놀이굿 전승자들의 기억에 의존해서 역사를 재구성할 때, 가장 먼저 언급되는 인물은 팽수천彭壽天(?~1939)이다. 전승자들이 말하는 양주 소놀이굿의 역사는 무부巫夫였던 팽수천으로부터 시작된다. 팽수천은 재담과 소리에 뛰어났던 인물로 무녀와 짝을 이루어 양주 소놀이굿 재담을 확립하고, 소리도 전승할 수 있는 터전을 마련했다. 팽수천은 구빼미 만신과 같은 양주 지역의 만신들과 함께 광복 이전 경사굿에서 벌어지는 소놀이굿에 적극적으로 참여했고, 1960년대 양주 소놀이굿 복원에 주도적 역할을 하는 여러 연행자들을 길러 내는 역할을 했다.

양주 소놀이굿은 광복 이후 급격하게 쇠퇴하고 그 전승마저 단절될 위기에 처했다. 이러한 때에 양주 소놀이굿에 대한 조사와 연구가 이루어지고, 복원이 이루어졌다. 팽수천에게 소놀이굿을 배웠던 우용진과 고관성 같은 인물들과, 조영자로 대표되는 양주 지역 무당을 중심으로 양주 소놀이굿이 재현되었다. 양주 지역의 신명 많은 놀이꾼과 무당의 합작품이 양주 소놀이굿임을 여기서 확인할 수 있다. 양주 소놀이굿은 1980년 중요무형문화재 제70호로 지정되었다. 1980년 중요무형문화재로 지정되기 전까지 양주 소놀이굿은 마부 역할을 맡는 놀이꾼과 무당을 중심으로 전승이 이루어졌다. 1980년 중요무형문화재 지정을 전후해서부터는 마부, 무당, 악사의 세 가지 축을 중심으로 전승 체계가 마련되었다. 현재 양주 백석읍 방성리에 있는 양주 소놀이굿 보존회를 중심으로 전승이 이루어지고 있다.

내용 양주 소놀이굿은 양주 지역 재수굿의 일종인 경사굿과 깊은 관련이 있다. 소놀이굿만 독립적으로 연행되지 않고, 농사나 사업·장사 등이 잘되고 자손이 번성하기를 바라는 경사굿의 일부로 연행되었다. 양주 소놀이굿은 보통 가을 추수 후에 신곡新穀맞이 경사굿에서 벌어졌는데, 제석거리 바로 다음에 연행되었다. 양주 소놀이굿은 무당 중심의 연행이 아니라, 마을의 신명 많은 놀이꾼들과 함께 연행한다는 특징이 있다. 무당의 굿판에 마을의 놀이꾼이 합세하여 벌이는 것이 양주 소놀이굿이다. 양주 소놀이굿은 무당과 소를 몰고 온 마부가 중심이 되어 연행한다. 무당과 마부의 재담과 타령을 중심으로 소놀이굿이 엮어진다. 굿을 주관하는 무당의 부름을 받은 마부가 소를 몰고 들어와서 소의 여러 가지 모색을 묘사한다. 이어서 소의 여러 가지 치장을 서술하고 소를 사고파는 행위가 이어진다. 그리고 집안이 잘되도록 축원하는 것으로 마무리된다.

경사굿은 첫 굿거리인 행추물림에서 시작하여, 부정–불사맞이–본향–초가망–조상–대감–성주받이–상산–별상–신장–산대감–제석–소놀이굿–호구거리–성주–산거리–창부–뒷전 등의 순서로 진행된다. 양주 소놀이굿은 이러한 경사굿 문맥 속에서 제석거리에 연계되어 연행되며, 길놀이–제석굿의 주바지–마부의 등장과 소의 등장–소의 모색 치레–소의 치장 치레–소의 논밭 갈기와 글 가르치기–고사·축원·덕담–소 흥정과 권주–뒤풀이 등의 순으로 전개된다. 양주 소놀이굿의 연행 내용을 더욱 구체적으로 정리해 보면 다음과 같다.

경사굿의 제석거리 순서가 되면 대청마루에서 진행되던 굿이 안마당으로 옮겨진다. 마당에 제석상이 차려치고, 악사들 역시 마당으로 내려와 자리를 잡는다. 이어서 원마부 한 명과 곁마부 두 명이 어미 소와 송아지를 데리고 들어와 소놀이굿을 한다. 어미 소는 네 명의 사람이 멍석을 둘러쓰고 소로 가장한 것이고, 송아지는 두 명의 사람이 멍석을 둘러쓰고 가장한 것이다. 소놀이굿에 등장하는 무당은 장삼과 고깔을 쓴다. 제석거리를 할 때의 무당 복색 그대로 갖추어 입고 마당에서 소놀이굿판을 이끌어 간다.

양주 소놀이굿은 마부들과 무당의 재담과 타령이 중심이 된다. 판에 등장한 무당은 먼저 제석청배를 한다. 제석청배를 끝낸 무당은 마부를 부르고, 이때부터 본격적인 소놀이굿이 벌어진다. 무당이 부르는 소리에 등장한 마부는 무당과 재담을 주고받는다. 무당이 말을 던지면 원마부와 곁마부가 교대로 서로 창을 하며 받는다. 그 과정에서 〈원마부타령〉, 〈곁마부타령〉, 〈마부 노정기〉 등의 타령이 불려진다.

마부들과 함께 등장한 어미 소와 송아지는 까불면서 마당 판을 돌아다닌다. 마부들이 〈절타령〉과 〈보물타령〉을 통해서 어미 소와 송아지를 소개한다. 이어서 마부들은 소의 생김새를 타령으로 부른다. 그 타령은 소빛

내력–머리 치레–뿔 치레–귀 치레–눈 치레–코 치레–입 치레–혀 치레–이 치레–꼬리 치레–다리 치레–굽 치레 등으로 이어진다. 그 다음에 소의 치장 치레가 진행된다. 소를 치장한 장식품들이 질마 치장, 굴레 치장, 마부 치장 등의 타령으로 불려진다. 치장 치레 다음에는 소의 기능적인 모습이 언급된다. 여기서 마부들은 소를 부리는 일과 함께 글 가르치기를 시도하는데, 소가 사람의 말을 알아들어 잘 부릴 수 있다고 말한다.

이어서 무당의 고사, 축원, 덕담이 진행된다. 지금까지 마부들을 중심으로 진행되던 소놀이굿은 이 대목에서는 무당 중심으로 바뀐다. 무당이 중심이 되어 고사, 축원, 덕담이 이루어지는 것이다. 양주 소놀이굿의 결말은 소 흥정 대목이다. 무당이 집 주인을 내세워 마부와 소 값 흥정을 하고, 소를 사고판다. 소가 팔리면 집안이 잘 되도록 무당이 축원을 하고 소놀이굿이 마무리된다.

지역사례 양주 소놀이굿과 유사한 형태의 굿놀이는 우리나라 여러 지역에서 확인할 수 있다. 경기도 파주·연천·고양·장단·포천, 황해도 연백·봉산·산계·곡산·신금천, 평안남도 평양, 강원도 원주, 서울특별시 왕십리, 노량진 등에서 소놀이굿이 벌어졌다고 한다. 이 가운데 실제 연행양상이 보고된 경우는 네 군데이다. 양주 소놀이굿을 비롯하여, 평산 소놀음굿, 연백 소놀이굿, 옹진 소놀이굿 등이 이에 해당한다. 이 소놀이굿들은 경사굿 문맥에서 제석거리와 연계되어 연행된다는 공통점을 가지고 있다. 하지만 세부적으로 볼 때 적지 않은 차별성도 가지고 있다.

황해도 평산에서 전승되던 소놀이굿이 평산 소놀음굿이다. 현재 중요무형문화재 제90호로 지정되어 있다. 평산 소놀음굿은 연극적인 속성이 강하다는 점이 특징이다. 제석굿에 등장하는 인물들이 구체적인 형상으로 등장한다. 칠성제석, 삼신제석, 복립제석, 시은제석, 신농씨, 애미보살, 지장보살, 마부, 약대 등의 인물이 등장한다. 등장인물들이 다양하게 분화되어 있고, 그 역할 또한 분명하다. 칠성제석은 인간 애기를 점지하고 농사를 감독하는 구실을 한다. 신농씨는 농사를 감독하고, 애미보살은 씨뿌리기를 하고, 지장보살은 김매기 등을 하는 것으로 나타난다. 평산 소놀음굿을 이끌어 가는 주체는 제석과 마부이지만, 나머지 인물들도 나름의 역할을 한다. 다른 소놀이굿과 비교해 볼 때 가장 연극적인 형태를 띠고 있다고 할 수 있다.

황해도 연백에서도 소놀이굿이 전승되었다. 연백 소놀이굿은 마부와 만신의 말 겨루기로 시작한다. 그리고 소가 분명히 제구실을 한다는 사실을 확인하고서 소에게 축원하고 대접하는 내용이 이어진다. 결말 부분은 대주가 나서서 풍농을 기원하고, 이를 마부가 받아서 〈자진난봉가〉, 〈산염불〉, 〈자진염불〉 등을 하는 것으로 되어 있다. 연백 소놀이굿의 특징은 제의적 성격이 분명하게 드러난다는 점이다. 제의적 성격이 많이 거세된 양주 소놀이굿에 비해 연백 소놀이굿은 소놀이굿의 제의적 의미가 뚜렷하게 나타난다.

또 다른 소놀이굿 사례로 황해도 만신 우옥주가 전승하던 소놀이굿이 있다. 황해도 옹진 일대에서 전승되던 것이어서, 옹진 소놀이굿이라 부른다. 옹진 소놀이굿에는 경관만신, 마부, 상좌 등이 주요 인물로 등장한다. 경관만신이 묻고, 그 말을 상좌가 마부에게 전하고, 마부가 한 말을 다시 상좌가 듣고, 상좌가 그 말을 경관만신에게 전하는 대사 전달법이 독특하다. 간접 화법을 사용하는 소놀이굿이라는 특징이 있다.

이상에서 살폈듯이, 현재 우리가 구체적으로 확인할 수 있는 소놀이굿은 네 가지가 있다. 이 소놀이굿들은 각각 나름의 지역적 특징을 가지고 있다. 하지만 가장한 소를 두고서 만신과 마부가 여러 가지 재담과 소리를 하면서 한바탕 놀이를 벌인다는 점은 동일하다. 각 지역 경사굿의 문맥에서 제석거리에 연결되어 연행된다는 점 역시 공통적인 속성이다.

특징 및 의의 양주 소놀이굿은 농사나 사업, 장사 등이 잘되고 자손이 번성하기를 바라는 굿에서 벌어진다. 풍요 기원의 굿에서 벌어지는 굿놀이가 양주 소놀이굿인 것이다. 양주 소놀이굿에서는 만신, 원마부, 곁마부, 어미 소, 송아지, 소장수, 동네 사람들 등이 등장한다. 여러 사람들이 다양한 역할을 맡아 연행에 참여한다. 굿놀이가 한 명의 무당에 의해서만 진행되지 않고, 여러 명의 인물이 역할을 나누어 진행되는 양상을 보인다. 무당과 더불어 마을의 신명 많은 놀이꾼들이 함께 연행에 참여한다. 여기에 양주 소놀이굿의 독특함이 있다. 마을의 놀이꾼과 무당이 합작해서 벌이는 것이 양주 소놀이굿인 것이다.

양주 소놀이굿에서 주목해야 할 또 하나의 특징은 가면 연행이라는 점이다. 양주 소놀이굿은 소놀이굿이라는 명칭에 걸맞게 어미 소와 송아지가 등장한다. 그런데 어미 소와 송아지는 가면을 쓴 연행자들이 가장하는 방식을 취한다. 일종의 전신 가면全身假面을 쓴 연행자들이 어미 소와 송아지 역할을 하고 있다. 이는 양주 소놀이굿의 핵심적인 표현 매체가 가면임을 말하고 있다. 표현 도구를 기준으로 해서 보았을 때, 양주 소놀이굿은 가면 굿놀이라 할 수 있는 것이다.

참고문헌 무속, 신과 인간을 잇다(허용호 외, 국사편찬위원회, 2011), 소놀이굿과 무가·제석거리에 대하여(최길성, 고려대학교 석사학위논문, 1965), 양주 소놀이굿(김헌선, 국립문화재연구소, 2001), 양주소놀이굿(이두현, 무형문화재보고서6, 문화공보부 문화재관리국, 1967), 양주소놀이굿 전승에서 나타나는 변이양상(허용호, 구비문학연구17, 한국구비문학회, 2003), 황해도평산소놀음굿(양종승, 국립문화재연구소, 1998).

필자 허용호(許龍鎬)

어물도가 주인

魚物都家 主人

정의 발탈에 등장하는 생선 도매 가게 주인으로, 일탈적인 행동을 일삼는 유람객과 사사건건 시비를 벌이는 일상의 규범에 얽매인 인물.

내용 유람객과 더불어 발탈 연행을 이끌어 가는 인물이다. 연행 속에서 마포 강변에서 생산 도매 가게를 하는 사람으로 등장한다. 가게 앞에서 팔도강산을 유람하는 유람객을 만나 사사건건 시비를 벌인다. 유람객과 어물도가 주인의 시비는 인사, 용모, 시조창, 허튼타령 춤, 팔도 유람, 먹는 것, 조기 세는 흉내, 잡가, 빠른 장단 춤, 조기 장사, 약 등의 삽화에 걸쳐 이루어진다. 이 시비 과정에서 유람객이 일탈적이고 축제적인 성격을 드러내는 데 반해, 어물도가 주인은 일상의 규범에 충실한 성격을 드러낸다. 엉뚱하면서도 일탈적인 유람객의 행동과 발언을 제지하거나 반박하며, 일상의 규범과 정상적인 의미를 설명하고 강조하는 언급과 행동을 하는 것이다.

발탈에서 어물도가 주인은 단지 생선을 파는 가게 주인 역할만을 하는 것은 아니다. 그는 능숙한 재담 능력을 바탕으로 유람객을 소개하고, 극적 공간을 확장시키며, 극중 현실 전개의 계기를 마련하며 발탈 연행의 흐름을 이끌어 간다. 발탈 연행에서 유람객의 행동 반경은 포장막 앞으로만 한정된다. 유람객은 포장막 뒤의 발탈꾼에 의해서만 움직이고 대사를 할 수 있기에, 유람객이 활동할 수 있는 공간은 포장막 앞을 벗어나지 못한다. 따라서 극적 공간은 제한될 수밖에 없다. 그런데 이 제한된 공간이 포장막 밖에 있으면서 유람객과 대화하는 어물도가 주인의 등장으로 인해 확장되고 입체화된다. 포장막 앞에만 한정되는 제한적이고 평면적인 극적 공간이 확장되는 것이다. 뿐만 아니라 어물도가 주인은 유람객과의 대화를 이끌면서 극적 공간을 관중을 포함한 연행판 전체로 확장시키기까지 한다. "아주 연세 많으신 손님도 지금 많이 와서 앉아 있네."라고 하면서, 관중까지 포함하는 연행판 전체를 극중 상황과 연속된 동질적 현실로 설정하는 것이다. 이는 '공연 장소와 극중 장소의 일치'라고 일컬어지는 우리 민속극의 공통된 원리가 구현된 것이다.

극적 공간의 확장이라는 역할 이외에도, 어물도가 주인은 극중 현실 전개의 계기를 부여하는 역할을 한다. 그는 유람객에게 "웬 사람인데.", "뭐 하러 댕기는 사람인가?"라고 물으면서, 유람객이 하는 대답을 소화하고 더욱 명료한 발언을 계속하도록 유도한다. 이 과정을 통해 우리는 유람객이라는 극중 인물이 '팔도강산을 떠돌아다니는 인물'임을 파악하게 된다. 또한 어물도가 주인은 연행 내내 유람객의 상대역으로서 말을 받아주고 애매한 말을 다시 물어 명료하게 한다. 무엇보다도 주목되는 어물도가 주인의 역할은, 발탈 연행의 흐름을 주도한다는 점이다. 발탈은 일관된 극적 논리를 따라서 전개되는 것이 아니고, 독립적인 여러 삽화들의 연쇄로 되어 있다. 신원 확인, 통성명, 말놓기, 인사, 용모, 시조창, 허튼타령춤, 팔도 유람, 먹는 것, 조기 세는 흉내, 잡가, 빠른 굿거리춤, 조기 장사, 약 장사, 먹는 이야기, 고사소리 등의 삽화가 발탈 연행에 등장한다. 이들 삽화는 논리적으로 연결되어 있지 않고 독립되어 있어서 어느 하나가 빠져도 상관없다. 그런데 주목되는 것은 한 삽화에서 다른 삽화로 넘어갈 때, 어물도가 주인이 어김없이 이전 삽화를 정리하고, 다른 삽화로 들어가게 하는 길잡이 역할을 한다

는 점이다.

발탈 연행에서 어물도가 주인은 부채를 들고 등장한다. 연행 속에서 재담을 하고 노래를 하는 과정에서 이 부채가 펼쳐지고 접히면서 적절하게 이용된다. 유람객과의 말다툼에서 유람객을 때리는 도구가 되기도 한다. 어물도가 주인의 외양은 예전에는 머리에 상투를 틀고 탕건을 쓰고, 얼굴에는 수염이 나 있는 모습이었다. 최근에는 여성이 역할을 맡게 됨에 따라 수염이 없고, 머리띠를 두른 모습으로 바뀌었다. 입고 있는 복색 역시 바지저고리에 마고자를 입었던 것에서, 바지저고리에 조끼를 입은 형태로 변화했다.

특징 및 의의 발탈에 등장하는 주요 등장인물은 어물도가 주인과 유람객이다. 생선 장수 아낙네 역할을 하는 여자도 등장하지만, 일부 대목에만 등장하여 주요 등장인물이라 할 수 없다. 어물도가 주인과 유람객에 의해 진행되는 발탈 연행의 과정에서 어물도가 주인은 소리도 하고 춤을 추기도 한다. 하지만 어물도가 주인의 본령은 소리나 춤보다는 재담이다. 어물도가 주인의 능숙한 재담은 주목할 만하다. 어물도가 주인은 연행 내내 유람객과 티격태격 다투며 재담 대결을 벌인다. 이 재담 대결은 전통연행 예술사 속에서 차지하는 발탈의 가치를 보여 준다. '재담 끊어 먹기', '말꼬리 잡기', '말 따라 하기' 등의 형식으로 진행되는 재담 대결은 발탈이 조선시대 우희優戱 전통을 이어받고 있음을 보여 주는 좋은 증거가 된다. 우리의 재담 전통은 14~15세기 궁정에서 연행된 우희, 18~19세기 서울 시정의 재담 연행, 20세기 초반의 발탈을 위시한 박춘재의 재담 연행 활동, 1930년대 만담과 방송 코미디 등으로 그 맥을 구성해 볼 수 있다. 이러한 재담 전통의 맥 속에서 발탈의 재담은 도목정사都目政事 놀이로 대표되는 14~15세기 궁중 우희에서 18~19세기 시정 재담 연행으로 이어지던 티격태격식 2인 재담의 전통을 이어받은 동시에, 이러한 재담 전통을 1930년대 대화만담에 연결시키는 역할을 한 것으로 평가할 수 있다.

심우성의 「발탈 연희고演戱攷」에 따르면, 어물도가 주인은 꼭두각시놀음의 산받이와 같은 역할을 하고 있다고 한다. 실제로 꼭두각시놀음의 산받이와 발탈의 어물도가 주인은 그 극중 역할에 있어 여러 면에서 일치한다. 어물도가 주인이 수행하는 연극적 공간의 확장이나 극중 현실 전개의 계기 부여가 모두 어물도가 주인과 산받이의 공통된 역할이자 기능이다. 하지만 어물도가 주인이 전적으로 꼭두각시놀음의 산받이와 동일한 것은 아니다. 여러 면에서 산받이와 다른 모습을 보여 주고 있으며, 여기에 바로 어물도가 주인 역할의 독특함이 있다. 우선 지적할 수 있는 어물도가 주인의 다른 모습은 이른바 양면적 소속이 아니라는 점이다. 산받이는 연극적 공간의 한 사람이면서, 동시에 다른 구경꾼들과 동일하게 무대 공간 밖에서 극중 현실을 바라보는 인물이다. 하지만 어물도가 주인은 극적 공간 속의 사람일 뿐이다. 어물도가 주인은 구경꾼의 의사를 대변하기도 하고 구경꾼과 유람객 사이의 이음새 역할을 하기도 한다. 하지만 이는 극중 인물로서 하는 것이다. 이 점에서 어물도가 주인은 꼭두각시놀음의 산받이보다는 박첨지와 유사하다고 할 수 있다. 극중 인물로서의 어물도가 주인은 명실상부한 유람객의 상대역이다. 그는 적극적으로 유람객에게 대응한다. 유람객의 단순한 대화 상대자로서의 보조적 위치에 있는 것이 아니라, 유람객과 동등한 지위를 차지하고 있다. 이는 연행 곳곳에서 벌어지는 유람객과 어물도가 주인 간의 팽팽한 재담 대결에서 분명하게 확인할 수 있다.

어물도가 주인은 발탈에 등장하는 또 다른 주요 인물인 유람객과 여러모로 대척되는 지점에 위치한 인물이다. 일정한 장소에서 생선을 파는 어물도가 주인이라는 점에서 이미 팔도를 유람하고 다니는 유람객과 대조가 된다. 때때로 유람객의 신명나는 춤과 소리에 같이 춤도 추며 "생긴 것은 그래 가지고 말은 곧잘 하네.", "곧잘 하는구먼.", "소리 한마디 곧잘 하네." 등의 반응을 보이기도 하지만, 대부분의 반응이 부정적이다. 일상에서 정상적으로 살고 있는 어물도가 주인에게 유람객의 일탈적이고 축제적인 자유인으로서의 모습은 거슬릴 수밖에 없다. 유람객의 일탈적인 행위에 대해 어물도가 주인은 끊임없이 세속적 일상의 논리, 정상의 논리로 대응한다. 그러기에 어물도가 주인의 눈에는 유람객이 "시러배 아들놈", "지랄을 치고 있는 놈", "우리 집구석 망하게 할 놈" 등으로 비춰질 수밖에 없는 것이다. 이렇게 발탈 내용의 중심에는 어물도가 주인과 유람객의 대조적인 성격이 자리하고 있다. 그리고 이 대조적인 성격의 이면에는 정착과 유랑, 정상과 비정상, 일상과 축제, 정규와 일탈 등의 양항 대립이 자리한다. 이러한 이면의 양항 대립에 인간 배우와 인형 배우의 대립까지 더해진다면 발탈은 여러모로 흥미로운 대상임이 드러난다. 스스로 움직이며 말을 하는 인간 배우는 한곳에 머물러 있으면서 일상의 규칙에 얽매여 있는 어물도가 주인 역할을 하고, 스스로는 말할 수도 움직일 수도 없는 기형적인 인형 배우는 팔도를 유람하는 신명 있고 축제적인 자유인인 유람객 역할을 한다. 이 묘한 모순과 역설의 연행 예술이 발탈이다. 발탈이 가지고 있는 모순과 역설이라는 특징의 한 축을 어물도가 주인이 담당하고 있다. 스스로 움직이며 말을 하는 인간 배우가 정체되어 있고 고착적인 인물로 형상화되는 모순과 역설의 중심에 어물도가 주인이 자리하고 있는 것이다.

참고문헌 꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산받이(김흥규, 창작과비평49, 창비, 1978), 발탈(허용호, 국립문화재연구소, 2004), 발탈연희고(심우성, 문화재 12, 문화재청, 1979), 인형연행의 문화전통 연구(허용호, 민속원, 2014), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 한·일 발인형연행의 양상 비교와 그 형성 과정(허용호, 비교민속학36, 비교민속학회, 2008).

필자 허용호(許龍鎬)

를 통해 치료하고자 하는 치병굿이다.

광인굿의 절차는 이렇다. 먼저 무당이 짚으로 허재비(허수아비)를 네 개 만들고, 뜰 안에 말뚝을 박아서 기둥을 세워 널빤지로 약 3*m* 높이에 선반을 맨다. 이것을 '당 맨다'고 한다. 이렇게 만든 널빤지 위에 허수아비 네 개를 세워 놓는다. 허수아비에 각각 사람의 얼굴을 종이로 그려 붙이고 흰 두루마기를 입힌 다음 머리에 검정 갓을 씌운다. 당을 매고 허수아비를 올려다 세워 놓는 것을 '사처낭 맨다'고 한다. 이와 같은 준비가 끝나면 사처낭 밑에 굿상을 차려 놓고 밤 여덟 시쯤부터 굿을 시작한다.

광인굿의 절차 중 부정굿에서 거리굿까지는 일반굿과 동일하며, 작두타기와 여처낭굿이 광인굿의 독특한 굿거리이다.

김석출 무가계의 무당이 구술한 자료인 김태곤본 여처낭굿의 장면은 다음과 같은데, 그 구조는 매우 단순하다.

여처낭 등장—여처낭 위로—여처낭 퇴장

여처낭굿

정의 동해안 중부 지역에서 미친 사람을 고치는 치병굿인 광인굿에서 연행되는 굿놀이.

내용 여성 귀신인 '여처낭'은 광인에게 병을 준 귀신이다. 여성 귀신인 여처낭이 무극의 중심인물이므로 그 명칭을 '여처낭굿'이라고 한다.

여처낭굿은 1976년에 조사된 김태곤본이 유일한 대본이다. 이때 조사된 광인굿의 순서는 ①부정굿 ②골메기굿 ③조상굿 ④처낭굿 ⑤도술풀이 ⑥제반굿 ⑦거리굿 ⑧작두타기 ⑨여처낭굿이다.

'축구(축귀逐鬼)' 또는 '광인퇴치굿'으로도 불리는 광인굿은 귀신에 의해 정신 이상자가 된 사람에게서 귀신을 떼어 내는 굿이다. 동해안에서 연행되는 광인굿은 귀신을 달래기보다는 위협을 가하여 쫓는 방법인 축귀

여처낭은 광인에게 병을 준 귀신인데, 남성인 사처낭이 두려워 오도 가도 못하게 되었다. 여처낭은 굶주리고 있는데다가 아기에게 줄 젖도 나오지 않게 되자, "밥을 많이 주면 환자의 미친 증세를 걷어 가겠느냐?"라는 악사들의 물음에 "그렇게 하겠다."라고 하면서 밥을 먹고는 물러난다.

이런 순서의 전개는 굿의 일반적인 과정과 동일한 형태이다. 즉 청신請神—오신娛神—송신送神의 과정으로 여처낭굿은 전개된다. 남성인 사처낭보다 열세에 놓인 여처낭은 귀신으로서의 위력적인 행동이나 모습을 보여 주지 못하는 초라한 인물형의 귀신이다. 인물의 성격에서 이미 여처낭은 패배할 수밖에 없고 그 패배가 광인굿의 목적인 병을 낫게 하는 주술적 근거이다. 인물 간의 대립이나 갈등이 뚜렷하게 나타나지 않는 이유도 치병굿의 연행 목적에 따라 여처낭은 당연하게 축출되는 인물이어야 하기 때문이다.

여처낭굿의 등장인물 중 여처낭은 여성 의복을 입은 남자 무당이 분장한 인물로, 광인에게 병을 준 귀신이다. 여처낭은 짚으로 만든 아이를 업고 등장하는데, 아이

의 얼굴은 종이로 그려 붙인다. 사처낭은 사람 크기의 짚으로 만든 허수아비 네 개이다. 종이에 사람 얼굴을 그려 붙여 놓았으며, 여처낭을 항복시키는 남성 귀신이다. 사처낭은 여처낭이 물러나면 불에 태운다. 여처낭굿은 여처낭과 악사 사이의 대화를 통해 극이 전개된다.

특징 및 의의 무극인 여처낭굿이 연행되는 굿은 광인 치료를 목적으로 연행되는 치병굿인 광인굿이다. 그런데 지금은 광인의 증세가 정신 질환이며, 이런 정신적 현상은 이미 정신 병원에서 치료하는 것이 합리적이라고 생각하는 시대이다. 천연두를 예방하거나 치료하는 목적으로 연행되는 손님굿 또는 별상굿도 천연두가 이미 사라진 지금은 그 전승력이 급격하게 떨어질 수밖에 없다. 현재에는 광인굿이나 손님굿이 과거처럼 치병의 목적으로 연행되지는 않기 때문에 미래에는 전승 현장에서 사라질 가능성이 높다.

참고문헌 광인굿(윤동환, 한국민속신앙사전, 국립민속박물관, 2010), 동해안 무속의 지속과 창조적 계승(윤동환, 민속원, 2010), 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 한국무가집4(김태곤, 집문당, 1980), 한국무속연구(김태곤, 집문당, 1981).

필자 이균옥(李均玉)

연등회
燃燈會

정의 등燈에 불을 밝혀 부처의 탄생을 축하하고 바라는 일이 이루어지기를 기원하는 불교의 세시풍속.

역사 연등회燃燈會는 등을 공양한 공덕으로 성불의 수기를 받는다는 내용을 기록한 초기 경전인 『증일아함경增壹阿含經』을 비롯해 『불설시등공덕경佛說施燈功德經』·『현우경賢愚經』·『대방광불화엄경大方廣弗華嚴經』·『잡보장경雜寶藏經』·『아도세왕수결경阿闍世王授決經』·『대보적경大寶積經』 등에 나타나 있다. 이들 경전의 내용은 연등의 유래, 연등 공덕의 위대함에 대해서 설하고 있다. 인도에서 유래한 연등 풍속이 중국으로 건너와 토착신앙과 습합하여 상원上元에 등을 밝히는 정월 연등으로 자리 잡았고, 우리나라에는 삼국시대에 불교가 유입될 때 연등 풍속이 함께 들어오게 되었다.

우리나라 역사에 보이는 연등회는 신라 866년(경문왕 6) 정월 보름에 왕이 황룡사에서 간등看燈하고 백관에게 잔치를 베풀었다는 기사가 처음이다(『삼국사기三國史記』「신라본기新羅本紀」 제11). 그리고 890년(진성여왕 4) 정월 보름에 왕이 황룡사에 가서 연등을 구경하였다는 기록이 있다. 고구려와 백제에서도 연등회가 있었을 것으로 짐작은 되지만 구체적인 문헌 기록이 없다. 다만 고구려 고국원왕의 무덤으로 알려진 안악 3호분과 약수리 무덤의 벽화에는 등롱을 든 행렬도가 그려져 있다. 또, 덕흥리 고구려 무덤의 앞 칸 서벽과 천정 벽화에는 등롱 같은 것을 손에 쥐고 날아가는 선인과 옥녀가 그려져 있다.

고려는 태조 왕건이 〈훈요십조訓要十條〉에서 연등회와 팔관회를 시행할 것을 유훈으로 남겼다. 정월 연등회는 성종 때 연등회와 팔관회로 인한 징발과 부역의 폐해를 지적한 최승로의 건의로 잠시 중단되었으나, 6년 뒤 이지백이 복원해야 한다는 상소를 올렸고(『고려사高麗史』 권93, 「열전列傳」 6 제신 최승로), 1009년(목종 12) 1월에 왕이 상정전詳政殿에서 관등했다는 기록이 있다(『고려사』 권3, 「세가世家」). 이때까지 궁궐에서 공식적인 연등회가 없었는데, 1011년(현종 2) 정월 연등회 대신 2월 연등회를 열었다. 『고려사』에 따르면 오늘날과 같은 사월초파일 연등회는 1167년(의종 21)부터이다. 고려시대 연등회는 현종 대부터 인종 대까지 소회일과 대회일로 나누어 진행하였다. 소회 연등회는 궁중 강안전의 층계 맞은편에 임시로 계단을 만들어 등롱燈籠을 계단 상하좌우에 진열하고 채산彩山을 궁중의 뜰에 만들며, 대궐에서 절문까지 좌우로 채붕을 설치하고, 길의 좌우로 등산과 화수를 설치하여 밤을 새워 백희연희를 베풀고 가무를 즐기니 불빛이 대낮과 같이 밝았다고 기록하고 있다(『고려사』 권9, 1073년(문종 27), 2월). 이처럼 초파일 연등회에서 화산·등수·채붕을 설치하고, 밤을 대낮처럼 밝히며, 백희잡희를 열어 연등회를 치렀음을 알 수 있다. 백희잡기는 왕의 어가 행렬에서 행해졌다. 왕이 거둥할 때 가무 행렬에는 호위병을 비롯해 의장대와 악대, 안국기安國伎 등 매우 다채로운 잡기를 보여 주는 대규모 연희단이 위장衛仗 행렬에 참여하고 있다. 고려 의종毅宗(재위 1146~1170)이 봉은사 진전으로 행차할 때 규정된 위장에 보면 1,000여 명의 호위병과 의장대가 행렬을 짓고, 인가교방악관 100여 명이 좌우로 갈라서며, 안국기와 잡기雜技 각각 40명이 좌우로 갈라선다. 취각군 16명이 좌우로 갈라서되 모두 수레 앞에 나서며, 취라 군사 24명은 수레 뒤에 따른다고 하였다(『고려사』 권72 지26). 밤이 깊어 연행이 끝나면 백희를 공연했는데, 줄타기와 솟대타기가 매우 기이하고 교묘했다고 한다.

조선 왕조는 불교를 탄압하였으므로 연등회와 팔관회 같은 불교 관련 의례도 축소되거나 철폐의 대상이었다. 그러나 불교는 신라로부터 고려를 거쳐 이미 백성들의 종교로 뿌리를 내려 쉽게 혁파하지 못했다. 불교 배척은 신흥 유학자들의 주장이었을 뿐, 현실적으로는 궁궐에 내불당을 두는 등 예불을 온전히 단절시키지 못했다. 왕실에서는 관료들의 명분론을 앞세운 상소로 연등회가 일시 폐지되었으나, 민간의 명절 풍속으로 자리 잡은 초파일 연등은 왕의 명령으로 쉽게 단절되지 않았다.

연등 풍속이 얼마나 뿌리 깊은 민속으로 자리 잡고 있었는지 연산군이 관등한 기록을 통해서도 짐작할 수 있다. "왕이 미복으로 잠행하여 경회루에 올라 만세산을 배설하고 관등하였다. 잔치를 끝낸 다음 승정원으로 하여금 들어와 보게 하였는데, 밤 2경이었다. 왕이 사약 황소로와 공효련에게 명하여 좌우부로 나누어 등을 만들게 했는데, 푸른 난새[靑鸞]와 붉은 봉황[紫鳳]을 비롯해 연꽃[蓮花]·모란[牧丹]·고소대姑蘇臺·봉래산蓬萊山·황금까마귀[金烏]·옥토끼[玉兎]·은붕어[銀鯽]·황룡黃龍 등을 만들어 천태만상으로 기교를 다하여 금·은·구슬·비취로 꾸몄다. 비용이 1만 냥이나 들었다. 이것들을 만세산에 달고 왕이 황룡주黃龍舟에 올라 구경하였다. 부용향芙蓉香 수백 다발을 태우고, 밀랍으로 만든 횃불[蠟炬] 1천 자루를 태워 밤이 낮처럼 밝았다. 흥청 수백 명이 늘어앉아 풍악을 연주하였다(『연산군일기』 12년 4월 신유)." 왕의 어가 행렬에는 역시 침향산붕沈香山棚을 만들고 여기女伎 담화기擔花伎 같은 가무와 기예단이 가요를 바쳤다고 한다(『단종실록』 2년 7월 16일).

이러한 기록을 통해 조선시대에도 고려의 가무백희가 전승되어 연행되었음을 알 수 있고, 궁중의 풍속이 민간에 전파되기 마련이므로 궁중의 나례 등에서 행해진 잡기들이 민간에서도 행해졌을 것이라고 추정할 수 있다. 초파일은 큰 세시풍속이었으므로 이날 밤 연등을 밝히고 산대희, 줄타기, 솟대놀이 같은 기예를 행했으리라 짐작하기 어렵지 않다. 이러한 사정은 조선시대 문인들이 관등 풍속을 노래한 시문에서 많이 발견된다. 홍석모의 『동국세시기東國歲時記』, 조수삼의 『세시기歲時記』, 최영년의 『해동죽지海東竹枝』에서도 초파일 연등 풍속을 상세히 소개하고 있다. 『동국세시기』 등의 세시기에 의하면, 초파일날 만석중놀이나 주마등놀이, 호기놀이 같은 연극과 유희가 행해졌음도 확인할 수 있다.

기록 자료가 비교적 상세하게 남아 있어서 실증적으로 고증이 가능한 연등회는 근세 100년이다. 이 시기는 오늘날의 연등회로 연결되는 중요한 전환기이기도 하다. 정치적으로 일본의 식민 통치가 노골화한 직후에는 일본 정토종의 주관 아래서 불교 행사가 행해졌다. 연등회의 내용도 "대동아공영권 건설에 한 도움이 되고자" 한다는 구호를 내세우고, 천황의 성수무강과 황군의 무운장수 및 전몰장병의 명복을 비는 축원문을 봉독한 다음에 기념 법회를 하는 등 철저히 종교까지 통제하였다. 광복 후에는 이전의 전통적인 봉축 행사로 복원되어 가는 모습을 보인다. 양력으로 지내던 초파일이 다시 음력으로 환원되고, 일본식 '경성화제봉찬회'라는 명칭이 사라지고 '세존탄강경축회'라는 명칭으로 바뀌었다. 한국 전쟁이 일어나는 동안에 잠시 중단되었던 연등회는 1955년 초파일부터 연등회의 핵심인 제등행렬이 현재의 모습으로 탄생한다. 1960년대 중반부터 연등 축제기에 접어들어 연등회가 불교의 중심 행사이면서 세계인이 주목하는 한국의 대표적인 축제로 자리 잡는다. 연등회는 2012년 중요무형문화재 제122호로 지정되었다.

내용 현재 연등회는 고려시대의 전통을 계승하는 뜻으로 '소회연등회'와 '대회연등회'로 나누어 설행한다. 연등회는 1988년부터 초파일 한 주 앞선 주간을 봉축 기간으로 정하여 토요일과 일요일에 여러 가지 행사를 진행해 오고 있다. 관불의례와 법요식·연등 행렬·회향한마당을 토요일에 설행하고, 각종 문화마당은 일요일에

진행한다. 토요일 행사 내용은 어울림마당·관불의례·법요식·연등 행렬·회향한마당으로 구성된다. 일요일은 전통문화마당·공연마당·외국인 등 만들기 대회·연등놀이로 구성된다. 이와 별도로 연등회 전후 약 보름에 걸쳐 전통 등 전시회를 열고 있다.

연등회의 내용은 연등회의 의례 부분인 연등 법회, 연등회의 꽃이라고 할 연등 행렬, 연등회의 전통적 백희잡기를 잇는 불교문화마당으로 구분하여 이해할 수 있다. 연등법회는 관불의식과 법회로 이루어진다. 관불의식은 탄생불을 관정灌頂하는 의식이다. 관불은 욕불浴佛이라고도 하는데, 부처를 목욕시킨다는 뜻을 담고 있는 말이다. 관불은 부처의 탄생을 상징적으로 표현하는 의례로서 아기 부처 불상의 정수리에 관정수를 붓는 의식이다. 관불 후에 법회가 이어진다. 법회는 명종, 삼귀의, 『반야심경』 봉독, 개회사, 연등 행렬 출발의 순으로 진행된다.

연등 행렬은 연등 위장을 구성하여 거리를 행진하는 것을 말한다. 행렬은 관불단에 모시는 아기 부처를 연輦의 중앙에 모시고, 각종 꽃과 전통 등으로 장엄莊嚴한다. 여기서 장엄의 의미는 불보살과 불교 세계를 아름답고 위엄 있게 꾸미는 것을 말한다. 연등 행렬의 구성은 선두에 인로왕보살번을 비롯한 각종 번의 행렬이 있고, 이어서 탄생불을 모신 연을 중심으로 사천왕상을 비롯한 각종 보살상을 형상한 등의 행렬이 따른다. 불보살단 뒤에 여러 사찰에서 사부대중과 일반 시민, 외국인들이 각종 전통 등과 장엄 등을 들고 행진한다. 장엄 등 가운데는 창의성을 발휘한 등도 만들어 참가함으로써 참여하는 사람들 스스로 신심을 북돋고 보는 이 또한 즐겁게 하는 기능도 한다. 연등 행렬이 마감되면 참가자들이 한데 어우러져 축하 공연과 대동놀이를 벌여 꽃비를 맞으며 신명나는 회향마당으로 연등 행렬을 마무리한다.

불교문화마당은 전통문화 전시와 전통놀이로 구성된다. 시민과 외국인들이 참여하여 전통문화를 체험할 수 있는 행사이며, 다양한 프로그램이 전개된다. 전래놀이마당은 고려시대에 백희잡기를 놀았다는 기록에 근거하여 호기놀이를 비롯한 여러 민속놀이를 청소년들이 직접 체험할 수 있도록 개방한다. 외국인 등 만들기 마당은 해마다 많은 외국인이 직접 등을 만들어 서 가지고 갈수 있게 한다. 이 마당은 해마다 인기가 있어서 미리 접수를 받아야 할 만큼 성황을 이루며, 연등회가 국제적인 축제로 나아가는 데 있어서 기폭제의 역할을 한다. 특히 국제 불교마당은 여러 나라의 불교문화와 전통을 소개하는 기회를 제공한다. 또, 공연 무대에서 아시아 불교 국가의 문화를 알릴 수 있는 기회도 마련한다. 몽골·네팔·타이완·타이·스리랑카·라오스·캄보디아·티베트·방글라데시·일본 등 각 나라는 자기 나라의 전통문화와 불교문화를 소개하기 위해 본국에서 전시물을 공수하여 전시하고 그 나라의 불교문화를 체험하는 기회도 제공한다. 공연마당에서는 탈춤과 풍물 등 각종 볼거리를 통해 문화 교류의 장을 형성한다.

특징 및 의의 불교에서 등을 밝히는 이유는 불이 어둠을 밝히듯 번뇌와 무명으로 가득 찬 세상에 빛을 주어, 뭇 중생이 모두 어둠[無明]으로부터 벗어나 밝음[明慧]의 세계로 나아가기를 바라는 서원의 의미를 담고 있다. 불을 밝히는 또 다른 이유는 불이 스스로 몸을 태워 빛을 내듯, 희생과 봉사를 통해 자신은 물론 중생을 위하고 세상을 구원하라는 의미도 담고 있다. 불교에서는 일찍부터 부처님의 공덕을 기리고, 스스로의 깨달음을 등불로 삼으며[自燈明], 나아가 중생 제도를 서원하는[法燈明] 뜻으로 등을 공양하는 풍속이 생겼다. 이러한 연등 풍속이 중국을 거쳐 우리나라에 전래했으나 선조들은 연등 문화를 단순히 수용하는 데 그치지 않고 우리 전통문화로 승화하여 전승시켰다. 불교의 연등 문화를 창조적으로 전승하고 있는 나라는 우리나라밖에 없다. 초파일 연등회는 전통 세시풍속으로 자리 잡아 다른 나라의 초파일 풍속이나 등 풍속과는 다른 양상을 보이고 있다. 개개인이 손에 등을 들고 행렬하는 한국 연등회의 모습은 과거와 현재가 하나로 연결되고, 함께 걸으며 마음을 열고 융합하는 문화 축제이다. 연등회는 불교문화를 넘어 전통을 잇고 발전시키는 한국 문화의 역동적 특성을 보여 주는 원형이라고 할 것이다. 연등회의 창조적 계승을 위해서 앞으로 추구해야 할 방향은 정체성을 잃지 않으면서 창조적으로 계승하는 지혜를 담는 일이다.

참고문헌 고려의 국가 불교의례와 문화(안지원, 서울대학교출판문화원, 2005), 불교민속놀이(한국민속종합보고서30, 국립문화재연구소, 2002), 연등제의 역사와 전통(대한불교조계종총무원문화부, 2008), 연등회의 문화재적 가치와 세계화 방안(김용덕, 남도민속학19, 남도민속학회, 2009), 연등회 장엄보고서(대한불교조계종총무원문화부, 2009), 연등회의 종합적 고찰(불교민속학회, 민속원, 2013), 초파일행사100년(대한불교조계종 행사기획단, 2008), 한국 민속문화대사전(김용덕, 창솔, 2004), 한국 불교민속문화의 현장론적 고찰(김용덕, 민속원, 2014), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

필자 김용덕(金容德)

연잎·눈끔적이 과장

정의 서울·경기 지역의 산대놀이에서 연잎과 눈끔적이가 먹중을 징벌하거나 함께 어울려 춤추는 과장.

내용 연잎·눈끔적이 과장은 서울·경기의 산대놀이에만 보이는 특징적인 과장으로, 양주 별산대놀이 제4과장, 송파 산대놀이 제3과장, 퇴계원 산대놀이 제4과장에 해당한다. 1930년에 경성제국대학 조선어문연구실에서 조사하고 김지연이 필사한 『산대도감극각본』은 양주 별산대놀이의 대본이다. 이 대본의 고사를 지내는 장면에서 "연잎과 눈끔적이가 중요한 자者이기 때문에 가운데에 둔다."라는 설명이 보인다. 그리고 연잎은 천살성天殺星, 눈끔적이는 지살성地殺星이라고 적어 놓았다.

양주 별산대놀이의 연잎·눈끔적이 과장에서는 일명 천살성 또는 천신天神이라 불리는 연잎과, 지살성 또는 지신地神이라 불리는 눈끔적이가 고승高僧으로 등장하여, 타락한 중들인 상좌와 옴중, 먹중을 벌한다. 연잎과 눈끔적이는 특이한 차림새를 하고 있다. 연잎은 붉은 얼굴에 이마에는 청색 연잎을 쓰고, 학의 무늬가 그려진 청창의青氅衣를 입고 있다. 눈끔적이는 적흑색 얼굴에 이마에는 청색 연잎을 쓰고, 가면의 눈구멍이 크며 속에는 개폐 장치가 되어 있어 눈을 끔적끔적할 수 있으며, 호랑이를 그린 장삼을 입고 있다. 이들은 고결한 존재로서, 상좌·옴중·먹중 등 계율을 어긴 파계승들을 쫓아버린다.

연잎·눈끔적이(양주 별산대놀이) | 국립민속박물관

양주 별산대놀이에서 상좌와 옴은 타락한 중으로서 부정적 인물이다. 옴은 마마(피부병)에 걸린 중으로서 역귀에 해당한다고 볼 수 있다. 이 옴중을 눈끔적이가 눈을 끔적끔적하며 쫓아내는 모습은 바로 나례儺禮에서 역귀를 쫓는 구나驅儺의 주인공인 방상시 가면을 연상시킨다. 연잎과 눈끔적이도 양주 별산대놀이에서 중요한 배역이기 때문에 고사를 지낼 때 가면을 가운데에 두며, 그 춤은 역귀를 구축驅逐하는 모습이므로, 이 가면들이 나례·구나의식의 영향 아래 형성된 것임을 알 수 있다. 나례를 담당했던 연희자들이 후대에 가면극을 놀게 되면서 나례의 방상시 가면과 같은 구나가면(귀신을 쫓는 가면)을 변형시켜 연잎과 눈끔적이의 가면을 만들어 낸 것으로 보인다.

특히 연잎은 머리 부분을 연잎 모양으로 만든 가면을 착용한다. 퇴계원 산대놀이의 눈끔적이도 역시 머리 부분이 연잎 모양이다. 그런데 처용무의 무동舞童도 역시 머리에 연꽃과 연잎 모양으로 된 가면인 동연화관銅蓮花冠을 착용하여 주목된다.

조선 전기 나례에서는 오방처용무가 연행되었는데, 『악학궤범樂學軌範』(1493) 제9권 「무동관복도설舞童冠服圖說」에 동연화관의 그림과 함께 다음과 같은 설명이 보인다.

> 동연화관(가면을 첨부한다. 관처용觀處容에 쓴다.) 이 관은 구리로 얇게 만들되 위는 연꽃을 엎어 놓은 모양으로 하고, 아래는 연잎을 드리운 모양으로 하며, 가면은 옻칠한 베로 겹데기를 만드는데, 모두 채색한다 銅蓮花冠假面俯 ○ 觀處容用之 右冠以銅鐵薄造 上覆蓮花 下垂蓮葉 假面漆布爲殼 並着彩.

인용문에서 구리로 얇게 만든 연화관을 붙인 가면을 착용하는 관처용觀處容은 명칭으로 보아 처용무와 관련이 있는 듯한데, 구체적으로 무엇을 의미하는가 하

는 의문이 생긴다. 『악학궤범』의 「학·연화대·처용무 합설鶴蓮花代處容舞合設」에는 관처용이라는 무동이 보이지 않기 때문이다.

그런데 마침 성현의 『용재총화慵齋叢話』 권1의 처용지희處容之戱에 다음과 같이 무동 관복의 관처용이 어떤 존재인지를 짐작할 수 있는 내용이 있다.

> 처음에 승도僧徒가 불공하는 것을 모방하여 기생들이 〈영산회상 불보살〉을 제창하고, 외정外庭에서 돌아 들어오면 영인伶人들이 각각 악기를 잡는데, 쌍학인雙鶴人·오처용五處容·가면 10인假面十人이 모두 따라가면서 느리게 세 번 노래하고, 자리에 들어가 소리를 점점 돋우다가 큰북을 두드리고 영인과 기생이 한참 동안 몸을 흔들며 발을 움직이다가 멈추면, 이때 연화대놀이〔蓮花臺戱〕를 한다 初倣僧徒供佛 群妓齊唱靈山會相佛菩薩 自外庭回匝而入 伶人各執樂器 雙鶴人五處容假面十人 皆隨行緩唱三回 入就位而聲漸促 撞大鼓 伶妓搖身動足 良久乃罷 於是作蓮花臺戱.

인용문은 조선 전기의 오방처용무를 설명하는 대목의 일부인데, 학의 가면을 쓰고 학으로 분장한 두 명, 처용 가면 다섯 명, 그리고 가면 10인이 있다. 이 가면 10인이 바로 '관처용'이라고 표기된 무동인 것으로 보인다. 결국 조선 전기의 오방처용무에서는 다섯 명의 처용 이외에 열 명의 무동이 가면을 썼는데, 이 무동 가면은 연잎과 눈끔적이의 가면과 매우 흡사한 모습을 하고 있는 것이다.

연잎[蓮葉]은 연꽃의 잎이라는 뜻으로, 실제로 탈의 윗부분에 녹색의 연잎 모양이 그려져 있다. 연꽃은 부처의 상징이자, 오랜 수행 끝에 깨달음에 이른 수행자의 모습에 비유되기도 하며, 극락정토를 의미하기도 한다. 따라서 연잎은 불교적 의미를 지닌 존재라 할 수 있다. 연잎을 천살성 또는 천신이라 지칭하기도 한다. 일제강점기 조사 기록에 의하면, 연잎을 수석首席에 넣고 그 의미를 봉래蓬萊, 곧 하늘의 정기라 했다.

양주 별산대놀이에서 연잎은 앞에서 부채로 얼굴을 가리고, 눈끔적이는 그 뒤에서 장삼으로 얼굴을 가린 채 등장한다. 연잎은 하늘만 쳐다보고 춤을 추며, 눈끔적이는 땅만 내려다보고 춤을 춘다. 연잎의 눈살을 맞으면 살아 있는 모든 것이 죽기 때문이다. 상좌들이 차례로 곱사위춤을 추고 연잎 앞에 가서 쳐다볼 때, 연잎이 부채를 떼면 상좌들이 놀라서 들어간다. 이때 옴이 "아따, 그 자식들 무엇을 가 보고 그렇게 기절 경풍을 하느냐?"라고 큰소리치면서 눈끔적이가 얼굴을 가리고 있는 것을 홱 벗기면, 눈끔적이가 눈을 끔적끔적하며 옴을 쫓아 버린다. 눈끔적이 가면의 눈동자 속에는 쇳조각을 달아 눈을 끔적이게 했다. 그러나 현재는 이런 모습의 가면을 재현하지 못하고 있다. 서울대학교 박물관에 소장된 퇴계원 산대놀이의 나무가면에는 눈을 끔적일 수 있는 장치를 만들어 놓았다.

퇴계원 산대놀이의 연잎·눈끔적이 과장은 양주 별산대놀이와 유사하다. 이에 비해 송파 산대놀이의 연잎과 눈끔적이는 양반 신분의 인물이지만 외모의 흠으로 인해 과거도 못 보고 노류장화路柳墻花로 허송세월을 하다가, 산대판에서 흥겹게 노는 데에 마음이 끌려 은근히 함께 놀아주기를 바라는 무언無言의 인물들이다.

요컨대 양주 별산대놀이·퇴계원 산대놀이에서 연잎이 천신적 존재라면, 눈끔적이는 지신적 존재이다. 눈끔적이와 연잎이 등장하여 옴중과 먹중의 접근을 막고 부채로 춤을 추면서 쫓아내는 것으로 보아, 세속화된 인물이 아니라 그 신성성을 여전히 담지하고 있는 인물로 파악된다. 반면 송파 산대놀이에서의 눈끔적이와 연잎은 과거를 보지 못한 한량으로 인식되며 팔먹중과 함께 놀다가 들어가는 인물이다. 즉 송파 산대놀이에서는 외모의 흠으로 과거도 보지 못한 도태된 양반이며 사회에서 소외된 인물로서 먹중들과 동격으로 나타난다.

특징 및 의의 오방처용무의 반주 음악과 노래 가사는 〈영산회상〉·〈영산회상 불보살〉·〈미타찬〉·〈본사찬〉·〈관음찬〉 등 불교 음악이다. 그러므로 처용무에서 연잎 모양의 동연화관을 착용하고 나오는 무동가면은 바로 불교적 배경 아래 형성된 것을 알 수 있다. 무동가면은 이러한 불교적 성격과 함께 처용무가 연행되는 나례의 성격을 함께 지니고 있다. 이는 산대놀이의 연잎과 눈끔적이가 오랜 수행 끝에 번뇌의 바다에서 벗어나 깨달음에 이른 수행자의 모습이고, 부처의 세계에 태어날 신통하고 자재로운 존재에 비유되며, 파계한 중인 상좌를 물리치는 역할을 하는 점과 매우 유사하다. 따라서 산대놀이의 연잎과 눈끔적이는 오방처용무의 무동 가면과 밀접한 관련 아래 성립된 것으로 추정된다.

참고문헌 국역 악학궤범2(민족문화추진회 역, 민족문화문고간행회, 1989), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 퇴계원산대놀이(퇴계원 산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007).

필자 전경욱(田耕旭)

영감

정의 할미의 남편으로, 가부장제의 남성 중심 사회에서 할미에게 자식 양육의 책임을 묻고, 첩을 들여서 처첩 갈등을 일으켜 할미를 죽음에 이르게 하는 인물.

내용 영감은 가면극의 마지막 과장에 할미와 함께 등장하여 가족 문제로 인해 갈등을 일으키는 인물이다. 부부간의 사소한 다툼, 자식 양육에 따른 책임 문제로 인해, 그리고 첩에 의해 갈등이 일어나며, 이로 인해 할미는 죽음에 이르게 된다.

영감이 일반적인 명칭이지만 신할아비, 미얄영감이란 이름으로 등장하기도 한다. 영감으로 등장하는 경우는 봉산 탈춤 제7과장 미얄춤, 수영 야류 제3과장 할미·영감, 동래 야류 제4과장 할미·영감, 가산 오광대 제6과장 할미·영감, 진주 오광대 제4마당 할미·영감, 통영 오광대 제4과장 농창탈 등이다. 한편, 신할아비라는 명칭으로 등장하는 경우는 양주 별산대 제7과장 신할아비·미얄할미, 송파 산대놀이 제7과장 신할아비·신할미이다. 그리고 미얄영감으로 등장하는 것은 강령 탈춤 제7과장 미얄영감·할미춤, 은율 탈춤 제6과장 미얄할미·영감춤이다.

영감과 할미가 등장하는 가면극은 강릉 관노 가면극과 예천 청단놀음을 제외한 전국에 분포되어 있다. 영감은 할미와 부부로 등장하며 부부간의 갈등이 일차적인 요인이지만, 여기에 첩이 등장하면서 3자 간의 대립·갈등이 두드러진다. 이 과장의 갈등은 가정 내의 부부 문제, 자식 양육과 교육 문제, 처첩 간의 갈등 문제에 의해 일어난다. 첩의 등장은 산대놀이를 제외한 대부분의 지역에서 나타난다. 첩은 지역에 따라 삼개덜머리집, 뚱딴지집, 제대각시, 서울애기, 제밀지, 제물집, 각시, 작은마누라, 작은이, 후처 등으로 다양하게 불린다. 대체로 첩의 명칭 앞에 출신 지역명이나, 인물의 성격을 드러내는 단어가 붙는다.

이 과장의 내용은 대체로 할미와 영감의 해후—첩의 등장으로 인한 할미와 영감의 갈등—갈등의 고조로 인한 할미(또는 영감)의 죽음—영감에 의한 소생 시도—진혼굿, 또는 상여 나가기의 순서로 진행된다. 할미 죽음의 직접적인 가해자는 영감이지만, 은율 탈춤·통영 오광대·고성 오광대 등은 첩이 가해자로 등장한다. 본처와 첩의 대면에 의한 갈등은 주로 첩의 첫 인사 과정에서부터 발생하며, 영감은 중재를 포기하고 오히려 본처를 질책해서 갈등을 더 키우게 된다.

그런데 보통은 할미가 죽지만, 가산 오광대·김해 오광대·해주 탈춤·서구 오광대 등은 영감이 죽게 되며, 자인 팔광대는 영감이 죽었다가 소생한다. 그중 김해 오광대 등은 영감이 화병에 의해 죽게 되며, 가산 오광대는 영감이 동티사를 당한다. 할미가 아닌 영감이 죽는 경우가 나타나는 것은 일단 파격이다. 이것은 가족 관계의 갈등과 해체는 할미만이 피해자가 아님을 보여 주는 것이다. 곧 일부다처가 용인되는 사회에서 축첩제도는 첩 자신의 삶을 핍박하지만, 영감의 삶 자체도 파괴한다는 점을 부각한 것이다. 가부장제와 일부다처에 의한 남성 중심 사회에서 여성이 핍박과 고난을 받는 존재이지만 그에 못지않게 가족 관계의 균열에 의해 가족 구성원

영감·할미 과장(수영 야류) | 국립민속박물관

이 받는 고통과 폐해가 함께 부각되고 있다.

영감의 시선은 매우 남성 중심적이고 가부장적이다. 따라서 산대놀이나 야류에서 헤어진 부부 사이의 자식 양육의 모든 책임은 여성에게 씌워진다. 전통사회에서 자식 양육의 책임은 전적으로 여성의 몫이었다. 이것이 남성들에 의해 악용될 수 있음을 보여 주고 있다. 즉, 남성들은 축첩을 정당화하는 수단으로 자식의 양육 문제를 들고 나온다. 여성은 자식 양육과 가족 보호라는 책임을 지고 있지만, 제도적으로 여성이 재산권을 주장할 수는 없었다. 특히 영감은 할미가 가출하면서 재산 분배 요구를 하자, 본처와 첩 사이에 심한 차별을 하여 할미로 하여금 포기하게 한다.

정상박은 남성의 부도덕과 이로 인한 피해의 범위에 관심을 보였다. 곧 오광대와 야류에 나타난 할미 관련 내용은, 남성의 방탕과 횡포를 나타내면서 부도덕한 생활에 대한 비판을 희극적으로 표현하고 있다고 제시하였다. 특히 할미의 자식 없음을 여성의 책임으로 돌리는 남성 중심의 사고를 비판하면서, 이런 횡포에 대한 결과가 양자 모두에게 고통을 주고 있다고 보았다. 그런 점에서 영감의 여성관은 남성 중심적이고 권위주의적이며, 여성을 가계 계승을 위한 자식 출산과 양육의 책임을 진 인물 정도로 보고 있다. 특히 출산 능력을 중시하면서 늙고 생산 능력을 상실한 할미보다 오히려 첩을 더 지지하게 된다. 이런 점에서 남성들은 여성을 성적 능력의 대상이란 시각에서 차별적으로 접근한다. 그렇지만 할미 사후에 영감에 의해 일시적 화해가 나타나기도 한다. 곧 영감은 할미의 소생을 시도하며, 슬픔을 표현하고, 자식을 불러들여 해체된 가족을 복원하려고 시도하지만 근본적인 화해는 아니다.

그렇지만 전승집단의 시각에서 보면, 할미의 죽음은 비극적이지 않다. 죽음의 의식을 무겁게 받아들이지 않고, 다만 삶의 연장선상에서 통과의례로 인식한다. 그리고 죽음의 의식을 통해 기층집단은 현실적 한을 집단적 정화의식으로 전환한다. 그런 점에서 가면극은 할미의 죽음이라는 의식으로 마무리한다.

대체로 영감의 탈은 흰색 바탕이 많으며, 가산 오광대와 송파 산대놀이만 주황색 계통이다. 그리고 대체로 긴 수염을 드리우고 있는데, 동래 야류·수영 야류·가산 오광대·통영 오광대가 이에 해당된다. 나머지 지역의 탈에도 길지는 않지만 대체로 콧수염과 턱수염이 있다. 한편 봉산 탈춤과 강령 탈춤은 영감에게 머리에 개털 관을 씌워 은근히 비하하고 있다.

영감의 복식을 보면, 흰색 두루마기에 대체로 지팡이와 부채를 든 경우가 많다. 고성 오광대·은율 탈춤·양주 별산대놀이 등이 흰색 두루마기, 봉산 탈춤은 회색 두루마기, 수영 야류는 청색 도포, 강령 탈춤은 검은색 도포를 입고 있다.

특징 및 의의 가면극은 기본적으로 남성 중심의 전승과 사고를 바탕으로 한다. 과거 모든 출연진은 남성이며, 여성역도 남성들이 맡았기에 남성 중심의 여성관이 반영될 수밖에 없다. 그러나 양반을 희롱하는 말뚝이처럼 풍자를 주도하는 제3인물이 등장하지 않으며, 단지 할미의 죽음을 통해 가족 제도의 모순을 노출할 뿐이다. 이것은 부권 중심의 세계관을 파기하지 않으려는 전승집단의 의도로 보인다. 양반을 중심으로 한 사회 지배층의 모순과 중에 의해 나타나는 관념적 세계관에 대한 풍자는 적극적이면서, 자신들의 삶의 모순을 드러내는 행위에는 소극적이다. 다만 가족 간의 갈등을 보여 주면서, 그 피해가 구성원 전체에 미친다는 점만을 강조하고 있다. 이것은 조선 후기에 가족 관계가 해체되어 가는 모습을 보여 주면서도, 이런 갈등, 대립, 이별, 죽음의 과정을 비극이 아닌 단지 세시적 대동놀이로 풀어 가는 연유라 할 수 있다.

참고문헌 민속극의 전승집단과 영감·할미싸움(임재해, 여성문제연구, 효성여자대학교 한국여성문제연구소, 1984), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 여성 방노를 통해 본 여성의 사회적 인식 변모양상(정형호, 동아시아고대학4, 동아시아고대학회, 2001), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 한국 가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국 전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008), 한국가면극연구(박진태, 새문사, 1985), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 가부장제에 관한 해석적 분석(조혜정, 한국의 여성과 남성, 문학과지성사, 1988).

필자 정형호(鄭亨鎬)

영감·할미 과장

정의 영감과 할미가 노부부로 등장해서, 부부 사이의 갈등 또는 처첩 간의 갈등으로 인해 할미가 죽는 내용으로, 가부장제 아래 남성의 횡포를 부각하는 과장.

내용 영감과 할미는 노부부로 등장하며, 대부분 헤어졌다가 다시 만나는 설정으로 되어 있다. 대체로 첩이 등장하면서 3자간의 대립·갈등이 나타나고, 가정 문제가 부각된다. 따라서 이 마당은 가정 내의 처첩 간 갈등, 일부다처에 의한 남성의 횡포가 중심을 이룬다.

영감과 할미는 강릉 관노 가면극과 예천 청단놀음을 제외한 나머지 대부분의 가면극에 등장한다. 할미의 명칭은 할미 외에 미얄(양주 별산대놀이), 신할미(송파 산대놀이), 큰이(김해 오광대), 노친네(남사당 덧뵈기, 북청 사자놀이) 등으로 나타나며, 영감도 신할아비(양주 별산대놀이와 송파 산대놀이), 샌님(남사당 덧뵈기), 양반(자인 팔광대) 등으로 나타난다. 한편, 영감·할미 과장에는 산대놀이를 제외하고 대부분 첩이 등장하는데, 첩은 극 중에서 대체로 무언無言이다. 첩의 명칭도 강령 탈춤은 용산삼개집, 가산 오광대는 서울애기, 동래·수영 야류는 제대각시, 진주 오광대는 작은마누라, 김해 오광대는 작은이 등으로 불리며, 극 중에서 무언이다. 한편 봉산 탈춤은 덜머리집, 은율 탈춤은 뚱딴지집, 통영·고성 오광대는 작은어미로 등장하는데, 대사가 한두 마디에 불과하므로 거의 무언이라 할 수 있다. 특이하게도 첩이 유언有言으로 등장하는 은율 탈춤·통영 오광대·고성 오광대는 첩이 할미에 대한 가해자로 등장한다.

영감과 할미 관련 과장은 할미, 영감, 첩의 등장과 상호 관계에 따라 다음의 네 가지로 구분된다.

첫째, '할미 단독형'은 영감이 등장하지 않고 할미가 단독으로 등장하는 가면극이며, 이에는 하회 별신굿 탈놀이가 있다. 하회 별신굿 탈놀이 할미 마당의 경우에 할미 혼자만 등장하며, 영감의 존재는 인정되지만 등장하지는 않는데, 현재 공연에서는 독백으로 처리되기도 한다. 성병희 채록본을 보면, 할미가 쪽박을 차고 허리를 드러낸 채 등장해서 신세 한탄을 하며 베를 짠다. 그리고 한숨을 쉬고 허공을 쳐다보다가 어제 장에 가서 사 온 청어를 영감에게 한 마리 주고 자신이 아홉 마리를 먹었다고 혼자 중얼거린다. 이어, 일어나서 관객에게 가서 쪽박으로 걸립을 한다. 할미가 청어를 독차지했다는 것은 생산과 관련이 있다. 청어는 생명력과 건강, 다산성多産性을 상징한다. 동지 이후 겨울에 청어를 태묘太廟에 올리는 풍습이 있었으며, 통영 오광대와 해주 탈춤에서는 청어를 겨울철 임금에게 진상하는 귀한 물고기라 한다.

하회 별신굿 탈놀이에서 청어는 귀한 물고기로 다산성을 상징하며, 겨울철 청어는 정월대보름에 하회 별신굿 탈놀이를 공연하는 시기와 일치한다. 하회 별신굿 탈놀이에서는 젊음과 출산 능력을 되찾기 위한 할미의 간절한 욕구를 청어 독차지로 상징화해서 표현한다. 한편, 베 짜기는 생산 활동 자체라는 점에서 하회 별신굿 탈놀이의 할미는 생산신적 존재의 흔적을 보여 준다. 그러나 표면적으로는 그런 생산신적 존재로서의 능력은 약화되어 있다. 따라서 하회 별신굿 탈놀이의 할미는 생산신과 늙어서 가정적 핍박을 받는 존재의 중간 모습을 보여 준다.

둘째, 할미·영감 결합형은 갈등이 나타나지 않거나 갈등이 일어나는 경우에도 화해로 전환하는 형태이다. '할미·영감의 결합과 분리형'이 두 인물의 결합 후에 갈등이 심화되어 어느 한쪽이 가출하거나 사망하는 경우와는 구별된다. 자인 팔광대는 중간에 첩의 등장에 의해 할미와 영감의 갈등이 일시 나타났다가, 영감이 다투는 중에 졸도하였다가 소생하여 화합하는 특이한 진행을 한다. 따라서 할미와 영감의 결합에 초점이 맞추어져 있다. 자인 팔광대는 단오굿인 한장군놀이 때 한묘 앞마당에서 놀았던 가면극이다. 한장군은 자인 고을을 구한 마을의 수호신으로 숭앙되는 인물이다. 따라서 한장군놀이는 여원무女圓舞의 복장을 한 한장군과 누이동생을 앞세우고 그 뒤에 가장행렬을 하는 것으로 진행된다. 고을의 수호신인 한장군을 위하는 자인 단오

영감·할미 과장(양주 별산대놀이) | 2009 | 정형호

봉산 탈춤(미얄할미·영감춤) | 문화재청

굿에서 연희하기 때문에 굿탈놀이의 성격이 강하다. 이런 점에서 갈등에 의한 분리보다는 화합과 결합에 더 의미를 두고 있다. 동해안 별신굿의 '탈굿'도 자인 팔광대와 유사하게 할미와 영감이 재회하나, 영감의 첩인 서울애기가 등장해서 할미와의 관계에 갈등이 발생하여 영감이 졸도하지만 무당의 굿으로 영감이 소생하고 결국 서로 화해하는 진행 방식이다.

할미와 영감의 신성한 결합은 황해도 배연신굿 중의 '영산 할맘·할아밤 거리'에도 유사하게 나타난다. '영산 할맘(할미) 등장—장구재비에게 영산 할아밤(할아버지) 수소문—영산 할아밤 등장—영산 할맘 수소문—둘의 해후—아들이 가세해 〈난봉가〉 부르며 놀이—부부는 〈술비소리〉 하며 풍어를 기원'하는 순서로 진행된다. 할미와 영감이 풍요를 가져다주는 신격으로 등장하며, 그들의 결합은 곧 풍요를 의미한다. 해후와 상봉의 모티프가 동일할 뿐만 아니라, 그들의 결합이 신격 사이의 신성 결합이라는 점에서 유사하다.

할미와 영감의 결합은 농경사회에서 대지의 풍요가 여성의 다산과 밀접하게 결합되어 있다는 점에서 애초에 신성 결합에서 출발한다. 그러나 시대의 변화에 따라 할미의 대지 생산신적 성격이 약화되고, 단지 늙고 생산 능력을 상실한 채로 점차 가부장제 하의 핍박 대상으로 변모되어 갔다.

셋째, '할미·영감의 결합과 분리형'은 두 인물이 해후하고 결합한 이후에 갈등이 나타나며, 할미(또는 영감)가 죽게 된다. 할미 사후 영감에 의해 화해의 양상이 나타나지만, 일단 한쪽이 죽음으로써 비극적 결말의 성격을 띠게 된다. 이에는 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 해주 탈춤, 남사당 덧뵈기 등이 해당된다.

양주 별산대놀이의 이두현본 제8과장 신할아비·미얄할미에 보면, 신할아비와 미얄할미 부부, 그들의 자식인 도끼, 도끼 누이가 등장한다. 내용을 보면, 신할아비가 산대놀이를 구경 온 미얄할미를 구박하고, 신할아비가 이별을 제안하자 미얄할미가 흥분하여 죽는다. 신할아비는 급작스럽게 마누라가 죽자 한탄을 하다가 집을 나간 아들 도끼를 불러오고, 혼인 이후 소식이 끊긴 딸인 도끼 누이를 불러온다. 그래서 미얄할미의 회생을 시도하다가 도끼 누이가 무당이 되어 망자 천도굿인 지노귀굿을 한다는 내용이다.

송파 산대놀이에는 마지막 제7과장 신할아비·신할미에 미얄할미 대신 신할미가 등장한다. 송파의 경우 이별의 제안은 나오지 않지만, 할미의 죽음은 영감의 구박에 연유한다.

할미가 죽는 이유는 영감의 구박에 의한 것이며, 이는 노부부 사이에 잠재되어 있던 갈등이 표출된 것이다. 표면적으로는 기존 가족 제도의 해체로 인한 부부간, 부자간, 자매간 혈연의 단절과 윤리의 부재를 보여준다. 즉, 가족 윤리의 해체를 보여 주지만, 결국 부부 중심으로의 회귀를 강조하여 가족 간의 기본 관계를 복원시키는 쪽으로 나아간다. 일시적 해체 현상의 근본 원인은 노부부 사이의 갈등에 있지만, 이는 가부장제 아래 가장의 고압적이고 권위적인 태도에서 비롯한다고 볼 수 있다.

넷째, '할미·영감·첩의 결합과 분리형'은 할미와 영감 사이에 첩이 등장하면서 처첩 간의 갈등이 나타난다. 첩의 다양한 명칭 중에서 삼개덜머리집의 '용산삼개', 제물집의 '제물포', 서울애기의 '서울' 등은 모두 지역적 명칭으로 도시의 유곽遊廓이나 상업 지역을 나타낸다. 한편, 덜머리집이나 뚱딴지집은 인물의 성격을 나타내고, 그 외에 제대각시·작은마누라·후처 등은 첩을 나타내는 동의어로 사용된 것이다. 이 유형은 가장 일반화된 것으로, 봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤, 수영 야류·동래 야류, 가산 오광대·통영 오광대·고성 오광대·진주 오광대·마산 오광대 등이 이에 해당된다.

봉산 탈춤을 보면, 미얄할미와 영감이 전란으로 인해 헤어졌다가 서로를 애타게 찾아 나선다. 이때에 상대의 외형을 묘사하는데, 할미는 영감을 소·말에 비유하고, 얼굴의 형태를 난간이마, 주걱턱, 우먹눈, 개발코, 일그러진 수염, 과녁판 얼굴 등으로 형상화하며 풍자한다. 이에 비해 영감은 할미의 외형에 대해 이마, 턱, 눈, 코는 비슷하게 묘사하고, 머리칼은 낡은 빗자루로 묘사한다. 둘은 서로를 부르는데, 영감은 할미가 굿하러 갔다는 말을 듣고 질책을 한다. 여기서 할미는 무당으로 형상화되는데, 실제 할미도 한손에 부채 들고, 다른 한손에 방울을 들고 등장한다. 둘은 서로를 부르면서 〈보고지고타령〉 등을 부르다가 반갑게 재회한다. 그리고 고령에도 불구하고 매우 노골적인 성적 행위를 일삼다가, 잠시 후 첩인 덜머리집이 등장해서 처첩 간에 신체적 싸움까지 나타난다. 부부간의 심각한 갈등으로 인해 할미는 재산 분배를 요구하지만 불평등한 분배에 분노하고, 노잣돈까지 거부당하자, 가출한 후에 죽게 된다. 이후 무당이 등장해 죽은 할미의 원혼을 위로하는 굿으로 마무리를 짓는다.

한편, 통영 오광대와 서구 오광대·남구 오광대에서는 단순한 처첩 간의 갈등만을 보여 주는 것이 아니라 첩의 다양한 남성 편력을 나타냄으로써, 더욱 자유롭고 개방된 성을 보여 준다. 통영 오광대 최상수본의 경우, 첩인 각시가 영감이 장에 간 사이에 바람을 피우다가 영감과 갈등을 빚으나 서로 쉽게 화해를 한다. 이후 첩이 득남하자, 할미는 아이를 두고 첩과 갈등을 빚다가 결국 죽게 된다. 영감은 첩의 외도를 쉽게 용서하는데, 영감이 첩의 부정행위를 인정할 수밖에 없는 것은 부권의 상대적 약화를 의미한다.

영감·할미 등장 관련 유형의 공통점은, '할미와 영감의 해후—첩의 등장으로 인한 할미와 영감 사이의 갈등—갈등의 고조로 인한 할미(또는 영감)의 죽음—영감에 의한 소생 시도와 진혼굿'의 순서로 진행된다. 여기에서 일반적인 결말 부분을 보면, 가정 내 갈등의 노출로 할미가 죽거나 가출하게 된다. 대체로 직접적인 가해자는 영감이지만, 강령 탈춤, 은율 탈춤, 통영 오광대, 고성 오광대 등은 첩이 가해자로 등장한다. 특이하게도 일부 가면극에는 할미가 아니고 영감이 죽는 경우도 나타난다. 가산 오광대, 김해 오광대, 해주 탈춤, 그리고 경상남도 진주 부근 서구 오광대와 남구 오광대 등에서는 영감이 죽는다. 그중 김해 오광대는 영감이 화병으로 죽게 되며, 가산 오광대는 영감이 동티가 나서 죽는다. 할미가 아닌 영감이 죽는 경우가 나타나는 것은, 할미만이 피해자가 아님을 보여 주는 것이다. 곧, 일부다처가 용인되는 사회에서 축첩蓄妾 제도는 첩 자신의 삶을 핍박하지만, 영감의 삶 자체도 순탄하지 않음을 보여 주는 것이다. 이에 가족 관계의 균열에 의해 가족 구성원이 받는 고통과 폐해가 오히려 크게 부각되고 있다.

가면극의 과장 구성상 할미·영감 관련 내용이 마지막에 나오고, 또한 마지막에 할미의 죽음으로 마무리 짓는 경우가 많다. 그런데 가면극은 연극적 성격도 강하지만, 탈을 쓰고 노는 놀이적 성격도 강하다는 점에서 놀이에서 죽음으로 끝나는 것은 이례적이다.

대체로 놀이는 신명나는 즐거움과 행복한 결말로 끝나는 것이 일반적이다. 우리의 경우에 놀이가 '앞놀이(길놀이)—본놀이, 틈새놀이—뒷놀이(뒤풀이)'라는 일반적 과정으로 진행된다는 점을 고려하면, 놀이는 비극적 결말로 마무리되지 않는다. 그런데 한국 가면극의 결말은 대부분 할미, 또는 영감의 죽음으로 끝난다. 가면극이 죽음의 의식으로 끝을 맺는 것은 다른 민족에게는 찾아보기 어려우며 한국만의 독특한 문화적 특성이라고 볼 수 있다.

대체로 우리 가면극의 마지막 과장을 보면, 중부 지역 산대놀이는 신할아비·신할미 과장으로, 황해도 해서 탈춤은 미얄할미·영감춤 과장으로, 그리고 경상도의 오광대나 부산의 야류는 할미·영감 과장으로 끝난다. 예외적인 경우도 있는데, 통영 오광대는 농창탈 과장(영감·할미·제자각시 등장) 다음에 포수탈 과장(포수·담보·사자 등장)이 나오며, 수영 야류와 김해 오광대는 할미·영감 관련 과장 다음에 사자춤이 나온다. 이는 축귀적인 의식무의 성격이 뒤에 나올 따름이다. 다만 굿탈놀이는 약간 다른 양상을 보인다. 그러나 대체로 죽음의 결말이 일반적인 경향으로 나타난다.

죽음으로 끝나는 경우, '할미와 영감의 해후—첩의 등장으로 인한 할미와 영감의 갈등—갈등의 고조로 인한 할미(또는 영감)의 죽음—영감에 의한 소생 시도—진혼굿(상여 나가기)'의 순서로 진행된다. 산대놀이와 남사당 덧뵈기에만 첩이 등장하지 않는다. 대체적인 결말 부분을 보면, 가정 내 갈등의 노출로 할미가 죽거나 가출(강령 탈춤)하게 된다. 직접적인 가해자는 영감이 일반적이지만, 은율 탈춤·통영 오광대·고성 오광대 등은 첩이 가해자로 등장한다. 중부 지역은 할미 사후 무당의 원혼을 풀어 주는 굿으로 진행되며, 경상도 지역은 상여가 나가는 것으로 마무리된다.

특징 및 의의 대체로 가면극의 마지막 과장을 보면, 위에서 서술한 것처럼 할미의 죽음으로 막을 내리는 경우가 흔하다. 여기에 한국의 가면극이 대부분 할미의 죽음 관련 의식으로 끝을 맺는가에 관심이 모인다. 일반적으로 로제 카이와(Roger Caillois)와 하위징아(Johan Huizinga)가 제시한 놀이의 규칙을 보면, 즉흥과 희열, 흥분의 욕구가 반영되며, 또한 유쾌함과 즐거움을 추구하는 경향이 강하다. 따라서 한국의 가면극에서 죽음의 결말은 일반적인 놀이의 지향이나 결말과 어긋난다. 우리 탈놀이에 나타난 할미의 죽음은 크게 세 가지로 나누어 그 의미를 살펴볼 수 있다.

첫째, 할미의 죽음 이후 나타나는 해원의식은 할미 당사자에 대한 한풀이의 과정이자 집단적 해원의식으로 볼 수 있다. 이것은 안타까운 죽음에 대한 집단적 정화의식으로, 공동체 구성원이 지닌 현실의 한을 집단적으로 풀어 가는 심리적 카타르시스의 과정으로 해석할 수 있다.

둘째, 조선 후기 시대적 상황에서 가족 관계의 해체에 따른 폐해를 극복하고, 가족 관계의 회복에 대한 기대를 보여 준다. 비록 영감이 할미 죽음의 원인을 제공하지만, 영감은 할미 사후 소생을 위한 시도를 하거나 사후 화해의 양상을 보이기도 한다. 특히 산대놀이에서는 할미 사후 흩어졌던 자식인 도끼와 도끼 누이의 등장과 화해를 통해 살아남은 가족 관계가 다시 복원되기도 한다. 한편, 할미가 아니라 영감이 죽는 경우도 있다. 가산 오광대·김해 오광대·해주 탈춤·서구 오광대·남구 오광대 등은 영감이 화병이나 동티로 인해 죽게 되며, 자인 팔광대는 영감이 죽은 후에 소생한다. 영감이 죽는 경우도 축첩 제도에 따른 갈등이 여성만이 아니라 남성에게도 고통과 폐해를 준다는 점을 부각한다.

셋째, 가면극의 연희자나 향유자들은 죽음의 의식을 통해 죽음에 대한 두려움을 해소하며, 이는 역으로 삶에 대한 생명력을 확인하는 계기가 된다. 죽음의 의식은 망자를 마지막으로 떠나보낸다는 의미도 있지만, 살아 있는 사람이 어떻게 살아갈 것인가를 되돌아보고 더 적극적인 삶의 자세를 확인하는 계기가 된다. 이를 통해 언젠가 다가올 죽음을 긍정적으로 수용하고, 앞으로 남은 삶의 방향성을 찾게 된다. 진도 다시래기에서 죽음의 시공간 아래 성을 부각함으로써 오히려 삶을 확인하는 것도 같은 맥락이다. 영혼 불멸 사상이나 불교적 윤회관에 따라서 죽음이 끝이 아니고 새로운 시작이란 시각도 반영되어 있다. 결국, 영감·할미 과장에서 할미의 죽음은 일종의 정화의식이며 한풀이 과정이라 할 수 있다. 상여 메기나 진혼굿이라는 의식을 통해 현실 속에 가지고 있는 고통과 아픔, 두려움을 집단이 해소하는 효과를 얻게 된다. 이런 점에서 죽음의례는 탈판의 전승자들이 적극적으로 생명력을 확인하고 새롭게 삶을 인식하는 과정이다.

이렇듯 영감·할미 과장은 노부부의 이별과 재회, 이후 부부간 또는 처첩 간의 갈등을 부각시켜 가족 체계의 구조적 모순 및 가족 해체의 사회 현상을 실제적으로 보여 준다. 그 과정에 나타나는 할미의 죽음을 통해 가족과 사회 모순을 일시적인 화해, 융합으로 전환할 가능성을 보여 주고 있다.

참고문헌 놀이와 인간(Roger Caillois, 이상률 역, 문예출판사, 1994), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 야류·오광대가면극의 연구(최상수, 성문각, 1988), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 한국 가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국가면극연구(박진태, 새문사, 1985), 한국문화상징사전-상(동아출판사, 1992), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국 전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008), 호모 루덴스(Johan Huizinga, 김윤수 역, 까치, 1981).

필자 정형호(鄭亨鎬)

영감놀이

정의 제주도굿에서 제장 안에 들어온 도깨비들로 연희되는 해학적인 굿놀이.

내용 영감놀이는 두 형식의 굿에서 각각 다른 기능을 하며, 굿중 놀이로 삽입되어 있다. 하나는 칠머릿당의 영등굿에서 요왕맞이가 끝난 뒤, 어부들을 위한 선왕굿으로 영감놀이를 하고 있다. 이전에는 제주시 조천읍 함덕리에서 그물점에서 멸치를 몰아다 주는 '말통이영감'이라는 신을 위한 영감놀이가 있었다. 이로 보아 영감놀이는 어부들의 선왕굿에서 연행되었다. 이러한 영감놀이는 '풍어를 기원하는 의례'로서의 놀이굿이다.

다른 영감놀이는 '도깨비' 또는 '영감'을 조상으로 모신 집안에서 미친 환자가 생기거나 어부나 해녀(과부)들이 아프면 병굿으로 하는 '두린굿'(정신 나간 사람을 위한 굿)에서 하는 경우이다. 이때는 영감을 환자의 몸에서 떼어 내어 달래어 보내는 주술적인 치병의례라 할 수 있다.

영감놀이는 심방(영감)이 굿을 할 때 하는 심방굿놀이 중 가장 해학적인 놀이굿이다. 도깨비탈(종이탈)을 쓰고 영감으로 분장한 소무小巫들이 제장 안으로 들어와 한바탕 수선을 떨고 춤을 추며 놀다가, 영감상에 차려 놓은 좋아하는 음식들을 잘 대접받고, 짚으로 만든 배에 진상물들을 잔뜩 싣고서 제장을 떠난다. 영감놀이의 대화를 살펴보면, 영감이 좋아하는 음식은 돼지고기와 술, 수수범벅, 좋아하는 장소는 산과 바다와 어장촌漁場村이며, 좋아하는 잠자리는 과부의 방이다. 영감은 미녀를 좋아하고 음침한 곳에 깃든다. 영감은 도깨비이며 불이다. 〈처용신화〉의 역신처럼 여인 속에 영감이 들렸기 때문이라 병이 든 것이며, 굿을 하여 영감을 여인의 몸에서 떼어 내 달래어 쫓아 보내는 것이 영감놀이이다. 병의 치료는 환자 속에 깃든 영감을 놀리고, 환자와 영감을 분리시키며, 영감 형제들이 나타나서 환자에 깃든 막내 동생, "술 잘먹고, 춤 잘추고, 소리 잘하는 천하 오소리 잡놈"을 데리고 제장을 나가게 하는 것이다.

영감놀이는 마당에 제상祭床을 차리고 밤에 행한다. 제상 위에는 여러 가지 제물을 올리는데, 특히 돼지머리, 수수떡, 소주 따위의 영감신이 즐겨 먹는 음식을 올린다. 이 외에도 영감신의 가면과 짚으로 만든 자그마한 배를 준비해야 한다. 가면은 창호지에 눈과 코와 입의 구멍을 뚫은 정도이며, 얇은 헝겊으로 만들기도 한다. 배는 짚을 실이나 노끈으로 엮어서 만들며, 가는 막대기를 배 중심에 꽂아서 돛대를 달고, 백지를 달아매어 돛을 삼는다.

준비가 모두 끝나면, 마당의 굿청에서 수심방[首巫]이 군복 차림을 하고 일반 굿을 하듯 초감제부터 시작한다. 영감놀이의 구성은 ①초감제, ②영감청함, ③막푸다시, ④배방선이다.

초감제는 세분하면, 베포도업침—날과국섬김—연유닦음—군문열림—새ᄃᆞ림—정대우의 순이며, 이어서 '영감'을 청해 들인다. 영감신을 청하는 대목은 심방이 〈영감본풀이〉를 노래하고, "이런 영감님이 한라산으로 하여 제주 삼읍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. 이때 굿청은 불을 꺼서 캄캄하고, 멀리 나가 대기해 있던 영감(분장한 소무)들이 서로 횃불을 내두르며 펄쩍펄쩍 뛰어다니다가 굿청 가까이로 들어오면, 수심방이 바깥을 향해 큰 소리로 영감을 부른다.

수심방 영감! 영감!
영감 허허허(신들이 술이 취해 비틀거리며 굿청으로 들어온다).
수심방 영감!
영감 허허허, 뭐요?
수심방 영감이요?
영감 음, 내 영감이요.
수심방 하, 먹다 남은 곶감이로구나.
영감 허허허.
수심방 하, 영감, 영감이 어째서 여길 찾아왔는고?

이어, 도깨비들은 제주에 오게 된 이야기를 한다. "우린 서울 남산 먹자고을 허 정승의 아들 일곱 형제로 팔도강산 유람하다가 우리 막내 '천하 오소리 잡놈'이 제주 한라산에 와 있다 하길래 찾아보려고 팔도명산을 거느리고는 진도 벽파진 울돌목을 지나 추자안섬, 추자 밧섬, 제주 수평선을 근당하여 제주 사백리 주를 다 찾아보아도 찾지 못하여 한라산, 백록담으로

…… 이 마을에 오고 보니, 이 집에서 향냄새가 건듯하고, '영감! 영감!' 부르는 소리가 들리기에 들어왔소." 하고 길게 이야기를 한다. 그러면, 수심방은 그렇지 않아도 기다리고 있었다 하며 영감신을 맞이하여 대접한다. 수심방과 영감이 대화를 계속한다. 좋아하는 것들을 하나하나 묻는 가운데 영감신이 해녀나 과부를 좋아한다는 사실이 드러난다. 이러한 대화의 해학과 영감신의 경망스러운 행동이 구경꾼의 웃음을 자아낸다. 수심방은 이어서 "당신의 막내 동생도 역시 여자를 좋아해서 이 집 따님에 침노하고 있으니, 얼굴이라도 보는 게 어떠냐?"라고 하면, 영감은 "어서 빨리 얼굴이나 보자."라고 환영한다. 환자를 데려다 앉히면, 영감은 "하하, 내 동생이 절실하구나. 너 이놈아, 널 찾으려고 일천 고생을 다 하며 찾아왔는데, 어찌 그리 무심하냐."라고 하면서 환자의 어깨를 치며 같이 가자고 달랜다. 수심방은 제상의 음식을 가리키며 "당신들이 좋아하는 음식이 아니냐?"라고 음식을 권하고, 영감들은 "잇몸이 벗겨지게 먹다 남을 음식이라."라고 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 이별 잔, 작별 잔을 나누자며 환자나 가족들에게도 술을 권한다. 그러고는 마지막으로 한판 실컷 놀고 가자고 하여 〈서우젯소리〉에 맞추어 짚으로 만든 배를 들고 춤을 춘다. 이때 환자나 가족이나 구경꾼들도 함께 어울려 한참 동안 춤을 추며 즐겁게 논다.

수심방 미역은 얼마나 실었느냐?
소미〔小巫〕 일만 층 실었소.
수심방 초기(버섯)은 얼마냐?
소미 일만 층이요.

이런 식으로 우무, 청각, 전복, 소라 등 제주 명산물을 배에 가득 싣고, 닻을 감고 돛을 달고 북을 울린다. "이별이여, 작별이여, 배 놓아 가자!"라고 외치며 동생을 데리고 떠나는 것이다. 영감신을 배에 싣고 내보내고 나면, 수심방은 환자를 굿청에 앉히고 돗자리로 환자의 몸을 둘러 주위를 못 보게 감아 놓고 막푸다시를 한다. 푸다시란 모든 잡귀를 쫓는 제차祭次이다. 막푸다시가 끝나면 수심방은 소미들을 시켜 제물을 실은 짚배를 들고 바닷가에 간다. 그래서 징을 울리며 영감신과 제주 명산물들을 가득 실어 보내는 사설을 하며 짚배를 바다 멀리 띄워 보내 버린다.

영감놀이 쳇불춤(2009, 문무병)

영감놀이 종이 탈과 복장(2006, 국립민속박물관)

짚배(2006, 국립민속박물관)

집배 띄우기(1998, 문무병)

영감놀이

특징 및 의의 영감신은 술을 좋아한다. 술은 '타는 물'이며 '광란의 불'이다. 술의 신은 호색·호식·호악好樂·호무好舞의 신이다. 낮에는 연불, 밤에는 신불, 인간의 가슴 속에서는 사랑의 불로 타오르는 도깨비의 불은 생산의 불이든 생식의 불이든 파괴의 불이든 어둠을 현란하게 밝히는 것이다. 어둠은 죽음이고 병이다. 모든 인간의 정염을 태워 춤을 추게 한다. 신명의 춤을 추는 도깨비의 축제, 영감신을 놀리는 '광란의 축제'는 제주도형 원초적 연극이라 할 수 있을 것이다. 이 굿판의 신명을 부추기는 신은 분명 '연극의 신'이라 할 수 있을 것이다.

영감놀이에서 '종이탈'은 가면극 형성의 일면을 보여주는 것이며, 영감신을 전형화하는 소도구이다. 단순히 백지로 얼굴을 가릴 정도의 소박한 가면이다. 백지로 얼굴을 가렸다는 의미는 악신은 인간의 모습을 하고 있지 않은 무형의 존재라는 관념의 표현이며, 인간에게 재앙이나 질병을 주는 불가시적인 공포의 대상을 안전에 노출시킨 희극적 형상화이다.

영감은 창호지 탈을 쓴다. 영감은 헌 누더기를 걸친다.
영감은 검은색의 행장을 가진다.
영감은 지팡이를 짚고 비틀거리며 걷는다. 영감은 늙고 초라한 모습이다.

이러한 차림으로 신들을 전형화하는데, 영감놀이에서 영감의 분장은 여기에다 벙것(벙거지)을 쓰고 횃불을 들고 담배를 피워 물고 등장한다. 제장의 바깥에서 안으로 등장하는 악신은 제장 안에 있는 사람들에게 희극적이며 괴이하고 충격적인 효과를 노린다. 반면에 악신의 상대역인 선신은 말쑥하고 의젓한 관복 차림의 수심방이 맡는다. 이와 같이 강한 힘(외세)을 지독히 초라한 모습으로 분장시켜 파괴적이고 역설적인 과장을 함으로써 해학과 풍자를 조장하는 것이다. 그리하여 신을 눈앞에서 조롱하기도 하고 달래기도 하며, '신을 인간이 재판하는 과정'을 연출하여 극적 효과를 극대화한다. 영감놀이에서 갈등을 해소하는 연극적 구성은 굿판에서 악신 또는 '외세의 축출'로 이루어진다.

참고문헌 바람의 축제 칠머리당 영등굿(문무병, 황금알, 2005), 제주 민속극(문무병, 도서출판 각, 2003), 제주도 무속신화(문무병, 칠머리당굿보존회, 1998), 제주도 본향당신앙과 본풀이(문무병, 민속원, 2008), 제주도 큰굿 자료집(문무병, 제주도·제주전통문화연구소, 2001), 제주칠머리당 영등굿(문무병·이명진, 국립문화재연구소, 2007).

필자 문무병(文武秉)

영노

정의 경상남도 지역 가면극에서 양반을 응징하는 역할을 하는 상상의 동물.

내용 영노는 경남 지역 가면극과 꼭두각시놀음에만 등장하며 다른 지역의 가면극에는 나타나지 않는다. 민담 등에서도 찾을 수 없어 단지 극 중 대사와 역할을 통하여 그 캐릭터를 짐작할 수 있다. 먼저 탈춤의 경우, 대사에 의하면 영노는 '무엇이든 잡아먹는, 하늘에 사는 상상의 동물'로서 극 중 역할은 주로 양반을 응징하는 양반의 상대역이다. 무엇이든 잡아먹는다는 점에서는 꼭두각시놀음의 영노도 유사하다. 영노가 "내 이름은 영노인데 여기 배가 고파서 뭐 좀 주워 먹으러 나왔네."라고 말하면, 산받이가 "뭘 먹나. 소원대로 말하면 해 주겠네."라고 한다. 그러면 영노는 "나는 밥도 먹고, 떡도 먹고, 쇠도 먹고, 불도 먹고, 나무때기도 먹고, 세상에 뭣이든지 다 먹네."라고 한다. 이렇듯 경남 일원의 탈춤과 꼭두각시놀음에 등장하는 영노는 무엇이든 먹는 상상의 동물로 형상화되어 있는 것이다.

영노는 무엇이든 잡아먹고 누구에게나 이길 수 있는 탁월한 능력을 지닌 절대적인 존재지만, 그 형태나 캐릭터는 탈춤에 따라 다양하면서도 복잡하게 전개된다. 먼저 형태 면에서 영노는 호드기(버드나무 피리)를

영노(수영 야류) | 국립민속박물관

입에 대고 "비비" 소리를 내면서 위협하는 존재로 나타난다. 그리하여 '비비' 혹은 '비비새'라고도 부르는데, 비비새라는 말의 '새'와 '영노'를 결합하여 '영노새'라고도 한다. 영노는 몸이 용, 머리는 호랑이 모양을 한 하회 별신굿 놀이의 주지와도 비슷하다.

한편 영노의 캐릭터를 두고 미완未完의 용龍으로도 추정하는 이들도 있다. 미완의 용으로 잘 알려진 '이무기'는 꼭두각시놀음에서는 '이심이'로 나온다. 그런데 이심이는 청노새를 비롯하여 박첨지 손자, 피조리, 작은박첨지, 꼭두각시 등과 심지어 영노까지도 닥치는 대로 잡아먹는다. 그리하여 이심이는 퇴치되어야 할 존재로서 결국 '홍동지'에게 죽임을 당한다. 이 이심이를 영노가 당하지 못하는 것을 토대로, 영노를 이심이보다 낮은 미완의 용으로 추정하기도 한다. 그런데 이 미완의 용은 인간에게 우호적이기보다는 오히려 재앙을 가져오는 존재들이다. 이것이 나타나면 가뭄이 들거나 우박이 내리기도 한다고 하여, 농사를 망치는 방해꾼으로 취급된다.

이 점에서 가면극 속의 영노는 꼭두각시놀음 속의 이심이와 그 캐릭터가 다르다고 할 수 있다. "양반 아흔아홉 명 잡아묵고 네 하나만 묵으면 등천登天한다."라면서 양반을 혼내 준다.

가산 오광대의 경우 영노는 사자와 비슷한 탈을 쓰고, 사자무 과장의 사자춤을 추면서, 대사는 영노 과장의 것을 사용하고 있으므로, 영노 과장과 사자무 과장이 합해진 것이라는 설도 있다. 그래서 연희자들이 영노와 사자를 혼동하는 경우도 있다. 사자 역시 여러 가면극에 나오는 동물이지만, 가면극에 나오는 사자와 영노(비비)는 극 중 성격이 다르다. 포수가 총을 쏘아 영노를 잡는 단락이 가산 오광대에 첨가된 것은 경남 지역 가면극의 사자무 과장처럼 영노 과장에 풍물패의 대포수가 등장한 형태라 할 수 있다.

영노의 상대역인 비비양반은 말뚝이나 양반 과장의 수양반, 혹은 원양반, 종가양반이라고 하는 우두머리 양반의 캐릭터와 달리 부수적 역할을 맡고 있다. 그래서 비비양반의 가면은 다른 양반의 탈로 대용하는 경우가 많으며, 비비양반을 촌양반이라고 지칭한다.

지역사례 동래 야류의 경우 영노와 양반이 지혜와 재치를 겨루다 양반이 패배하고 함께 어울려 화해의 춤을 춘다. 반면 수영 야류의 경우 영노와 양반이 겨루다가 양반이 영노에게 잡아먹힌다. 통영 오광대나 김해 오광대의 경우 양반이 영노와 대결하다가 혼이 나는 것으로 결말이 난다.

고성 오광대와 꼭두각시놀음은 결말이 이와 다르다. 고성 오광대의 경우 양반이 "내가 니 고조할애비다."라고 하는데, 영노가 "그건 못 묵지."라고 하자, 양반이 "인자(이젠) 살았다." 하면서 춤을 추는 결말로 되어 있다. 이것은 꼭두각시놀음에서 영노에게 산받이가 "뭐든 다 먹는다고 하니 당신 아버지도 잡아먹소?" 하고 묻자 "그건 못 먹는다."라고 하는데, 왜냐고 물으니 "삼강오륜이 끼어서 못 먹는다."라고 대답하는 것과 유사한 것이다.

가산 오광대의 경우 극 중 구성이 다소 복잡하다. 영노의 상대역은 황제장군이다. 황제장군은 스스로 "이놈 영노야, 내가 양반인데 니가 양반도 먹느냐?"라고 묻는다. 그러자 영노는 "흥! 양반은 더 맛이 있지."라고 하면서 황제장군을 잡아먹는다. 이어 포수는 황제장군을 잡아먹은 영노를 총으로 쏘아 죽인다. 이처럼 황제장군이 양반이라고 하는 것은 신격의 인간화를 의미하며, 이것이 제의적인 것에서 오락적인 것으로 변환하는 모습을 보여 준다고 해석하기도 한다. 한편 하회 별신굿에서 주지는 별신행사를 무사히 진행하기 위하여 제악귀제수除惡鬼除獸를 하는 데 이와 영노는 다르다. 요컨대 경남 일원의 야류나 오광대에 등장하는 영노는 형태와 캐릭터에서 미묘한 차이는 있으나 부패하고 몰염치한 양반을 응징하는 존재라는 점에서는 공통되는 것이다.

영노(가산 오광대) | 경남 사천 | 1980 | 국립민속박물관

특징 및 의의 다른 지역 가면극에는 보이지 않는 영노의 등장은 경남 지역 가면극의 두드러진 특징일 뿐 아니라 양반·말뚝이 과장의 양반 비판을 넘어서서 양반을 직접 응징까지 한다는 점은 이 지역의 계급 갈등과 비판이 다른 지역에 비하여 더욱 극화되어 있음을 보여 주는 대표적인 사례가 된다. 이러한 영노의 캐릭터는 의상에서도 강조된다. 영노 역으로는 한 명의 연희자가 특별한 의상 없이 얼룩덜룩한 큰 보자기를 뒤집어쓰고 나오는데, 입에는 호드기를 물고 매우 요란하게 비비 소리를 낸다. 특히 동래 야류에 등장하는 영노 탈의 붉은색 얼굴은 본래 악귀를 쫓는다는 양陽의 색이다. 양반들을 물리쳐야 하는 악귀로 간주하는 시각적 표상일 것이다. 삼각형의 날카로운 이빨, 험상궂은 얼굴 등은 실제로 무서움을 주기에 충분하다. 통영 오광대의 영노는 다른 놀이의 탈과는 달리 용두龍頭 모양이다. 몸에는 용의 비늘을 그린 큰 자루 같은 것을 쓰고, 역시 호드기를 입에 대고 "비비" 하는 소리를 내면서 양반을 위협하기에 일명 '비비탈'이라고도 한다. 한편 고성 오광대의 경우 꼭두각시놀음과 마찬가지로 영노가 고조할아버지, 아버지는 잡아먹지 않는다고 설정하고 있어 주목된다. 영노는 지배 계급의 이데올로기적 무기로 사용된 효孝 관념 앞에서 더 이상 양반을 공격하지 않는 것이다. 유교 도덕을 지배 이념으로 내세우는 양반 대신 오히려 영노가 유교의 미덕을 수행하고 있는 셈이다. 결국 영노의 이러한 유교적 미덕은 살아남기 위해 수단과 방법을 가리지 않는 양반의 치졸함과 대조를 이루는 아이러니를 보여 준다. 양반이 "니 고조할애비다."라고 할 때 영노가 못 잡아먹는 것은 도덕적, 인륜적 차원에서도 양반의 우위에 있다는 역설을 단적으로 드러내는 것이다. 요컨대 영노는 양반을 응징하는 존재일 뿐 아니라 도덕적으로 우위에 있는 것이 자신임을 보여 주고 있는 것이다.

수영 야류에서 영노는 "천상에 득죄得罪하야 잠시 인간에 나려왔다."라고 하면서 "양반 아흔아홉을 잡아먹고 하나만 더 잡아먹으면 등천한다."라고 한다. 그런데 위기에 몰린 양반에게 영노가 참양반이 호령하면 물러가겠다고 하자, 양반은 대뜸 자신이 참양반 가문이라며 자랑을 늘어놓고 영노를 호령하려고 한다. 그러자 영노는 그런 양반을 잡아먹어야 등천하겠다고 하면서 잡아먹어 버린다. 요컨대 사회의 불평등과 억압에 맞서 이를 응징하는 존재의 도래에 대한 민중들의 희구가 형상화되어 있는 영노는 민담 등에서 찾아볼 수 없다. 단지 경남 일원의 가면극 등에만 나타난다는 점에서 지역 사회와 지역민의 염원이 극화된 대표적인 극 중 존재라고 할 수 있을 것이다.

참고문헌 야류·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 영노 과장에 나타난 갈등의 양상과 의미(김기형, 우리어문연구4, 우리어문학회, 1989), 오광대와 들놀음연구(정상박, 집문당, 1986), 한국가면극(이두현, 서울대학교출판부, 1994), 한국민속극연구(강용권, 제일문화사, 1997).

필자 허모영(許募永)

영노 과장

정의 부산·경남 지역 가면극인 야류와 오광대에서만 연행되는 과장.

개관 영노 과장은 부산·경남의 탈춤에서만 연희한다. 영노 과장은 각 지역의 가면극에 따라 다소의 변이는 있지만 대개는 하늘에 사는 영물인 영노와 양반과의 대결 그리고 영노의 양반 응징이 극적으로 형상화되어 있다. 영노 과장을 고성 오광대에서는 비비 과장이라고도 부른다. 그것은 영노가 호드기를 불며 "비비"라는 소리를 내면서 양반을 위협하기 때문이다. 대사에 의하면 영노는 무엇이든지 잡아먹고 누구에게나 이길 수 있는 탁월한 능력을 지닌 절대적인 존재로서 양반을 응징하기 위하여 출현한 영물이다.

부산·경남의 가면극 중에는 동래와 수영의 야류를 포함하여 통영, 고성, 가산, 김해 등의 오광대에 영노 과장이 존재한다. 전승이 단절된 부산진 야류 등에도 영노 과장은 있었다. 이렇듯 영노 과장은 부산·경남 지방의 가면극에만 나타나므로 야류와 오광대를 하나로 아우르는 일종의 문화권을 설정할 수 있는 문화적 지표라고까지 할 수 있다.

내용 영노는 입에 호드기를 물고 "비비" 소리를 요란하게 내면서 양반을 위협한다. "니가 뭣고?"라고 묻는 양반의 질문에 영노는 "나는 하늘 사는 영노다. …… 내가 양반 아흔아홉을 잡아먹고 그대 양반을 잡아먹으면 하늘에 승천하겠다."라고 자신의 정체를 밝힌다. 영노 과장의 특징은 이렇듯 영노가 양반을 응징하기 위하여 출현한 존재라는 사실이다.

영노 과장에 출현하는 양반들은 가면극에 따라 촌양반 또는 비비양반 등으로 불리는데, 김해의 경우 상주 선산양반으로 불린다. 이들 양반은 단순히 위선적이고 부정적인 양반들만을 특별히 지칭한다기보다는 양반 계급 자체를 지칭한다고 볼 수 있다. 그만큼 양반 계급에 대한 비판 수준이 높으며, 이 점은 부산·경남지역 가면극이 갖고 있는 가장 두드러진 특징이기도 하다.

영노 과장의 내용은 양반이 영노를 만나 정체를 물으면 영노는 무엇이라도 잡아먹는다고 위협하는 것으로부터 극이 시작한다. 양반이 위기를 모면하기 위해 계속해서 자신은 먹지 못하는 존재라고 정체를 바꾸어 가면서 온갖 거짓말을 늘어놓지만, 결국 창피 당하고 망신살만 뻗친 채 영노에게 쫓겨 도망가거나 잡아먹힌다. 영노 과장 중 가장 극적인 대목은 양반이 위기

김해 오광대(허모영)

통영 오광대(허모영)

가산 오광대(허모영)

영노 과장

를 모면하기 위해 거짓말을 반복하면서 스스로를 "개, 돼지" 등으로까지 비하하는 것이다. 재담뿐 아니라 극적인 연출도 돋보인다. 목숨을 보전하려고 호들갑을 떨고 휘젓고 다니는 등 경망스러움을 보인다. 이로써 양반의 체통은 땅에 떨어지고 우스갯감이 되고 말며, 결국 영노에게 쫓겨 도망가거나 잡아먹힌다. 이렇듯 영노 과장은 양반에 대한 조소와 응징을 형상화한다. 양반 과장의 풍자와 조롱이 재담을 통한 간접 방식이라면, 영노 과장은 양반을 조롱하는 것에 덧붙여 하늘도 용서하지 않고 영노를 대신 보내어 응징한다는 것으로, 양반에 대한 적대감을 직접적으로 드러내고 있는 셈이다. 양반은 영노와 맞서려 했지만, 처음부터 열세에 몰린 후 끝내는 패배한다. 영노는 일방적으로 몰아세우면서 양반을 굴복시킨다. 일견 부당해 보이는 이 싸움에서, 표면적으로 보자면 정체가 분명하지 않은 동물에게 구체적인 이유 없이 곤욕을 치르는 양반이 관객의 동정을 받아야 한다. 그러나 관객은 양반이 곤경에 처하더라도 일말의 안타까움이나 연민도 느끼지 않고 도리어 영노에게 우스꽝스럽게 당하는 양반의 패배를 즐긴다.

영노 과장에 등장하는 양반은 양반 과장 속의 수양반, 혹은 원양반, 종가양반과 달리 처음부터 어리석음을 드러내는 양반으로 형상화되어 있다. 양반의 위선과 부정보다 위선과 부정으로서의 양반 계급 자체를 처음부터 문제 삼고 있는 점이다. 양반 과장에서 양반이 하인 말뚝이에게 온갖 모욕을 당하는 내용이 전개되고 있다면 영노 과장에서 양반은 이제 세상의 잘잘못을 심판하는 영물에게 응징 대상으로 비하된다. 가면극의 두드러진 특징 중의 하나는 양반에 대한 비판인데, 이 점에서 영노 과장은 가면극의 가장 극적 역할을 다하는 셈이다. 그리하여 연희자나 관객은 가장 카타르시스적인 즐거움을 누리게 된 것이다.

지역사례 경남 지역 가면극에서 영노 과장의 구성과 내용은 일부를 제외하면 거의 유사하다. 다만 극 중 재담의 전개 방식에서 작지만 미묘한 차이가 나타난다. 이 같은 차이는 다른 과장도 마찬가지라 생각된다. 이것은 탈춤이 각 지역으로 확산·정착하는 과정에서 이 같은 변이가 나타났을 것이다. 일단 현재 채록된 대사만을 놓고 비교할 경우 영노 과장들 사이의 차이는 양반이 영노에게 먹을 줄 아느냐고 묻는 동물이나 물체가 계속해서 바뀌는 것에서 두드러진다. 단락의 반복 횟수에도 차이가 있다. 또 다른 차이는 영노 과장 중 양반을 설정하고 있는 방식이다. 양반 과장 다음에 영노 과장이 배치되어 있는 동래·수영·통영·고성·김해 오광대의 경우 양반 과장에 나온 양반들 가운데 양반 하나가 영노 과장에 그대로 남거나 아니면 새로운 양반이 등장해 영노의 응징 대상이 된다.

가산 오광대의 경우, 오방신장무 다음에 영노 과장이 이어지는데, 영노의 상대역은 비비양반이 아니라 오방신장무에 나왔던 황제장군이다. 그리고 황제장군이 영노의 신원을 확인하려하자 "내가 영노다, 영노." 하면서 달려드는데, 그 이유는 배가 고프기 때문이다. 오방신장이 오행과 벽사 관념과 관계있는 것이라면 황제장군은 신격神格이라고 볼 수 있는데, 오히려 인간화되어 영노에게 잡아먹힐 위기에 처하게 된 것이다. 더욱 흥미로운 것은 영노와 황제장군의 갈등이 영노가 황제장군을 잡아먹음으로써 해결되고, 뒤이어 나타난 포수가 영노를 죽인다는 점이다.

수영 야류에서 영노는 "천상에 득죄得罪하야 잠시 인간에 나려왔다."고 하면서 "양반 아흔아홉을 잡아먹고 하나만 더 잡아먹으면 등천한다."고 한다. 양반이 위기에 몰리다가 영노가 참양반이 호령하면 물러가겠다고 하니, 양반은 조상의 지위가 높은 참양반 가문의 자랑을 늘어놓으며 영노에게 호령한다. 그러자 영노는 바로 그런 양반을 잡아먹어야 등천하겠다고 하면서 잡아먹어 버린다. 여기서 영노는 민중의 위치에서 양반의 억압과 사회의 불평등을 물리치는 극적인 존재로 등장하고 있다. 동래 야류 역시, 영노는 하늘에서 내려와 양반 아흔아홉 명 잡아먹고 한 명만 더 잡아먹으면 다시 승천한다고 한다. 놀란 양반은 자기가 양반이 아니라고 하며, "똥, 개, 돼지, 풀새기(쐐기), 구렁이"라고 하니, 영노는 그것도 잘 먹는다며 달려든다. 놀란 양반은 영노에게서 행패를 당하다가 마지막엔 함께 어울려 춤을 추면서 퇴장한다.

통영 오광대에서는 영노가 나타나자 비비양반이

가산 오광대 탈(포수와 영노) | 경남 사천 | 국립민속박물관

영노에게 호령한다. 그런데 영노가 "하늘에 사는 영노사(새)다."라고 정체를 밝히면서 지상에 내려온 이유를 말한다. 영노는 "지상에 사는 양반들의 행사가 나빠서 양반들 잡아먹으려 내려 왔는데, 양반을 아흔아홉 명 잡아먹고 이제 하나를 잡아먹어 백을 채우면 하늘로 올라간다."라고 제법 길고 설명적으로 말한다. 양반은 자기가 양반이 아니라고 부인하고, 영노는 도포를 입었으니 양반이라고 한다. 그러자 양반이 도포를 벗으려 하면서 다시 '구렁이, 뱀, 개구리, 올챙이' 등을 주겠으니 자기를 잡아먹지 말라고 애걸한다. 양반은 지팡이로 영노와 서로 실랑이하며 춤을 추다가 영노에게 쫓겨서 퇴장한다. 비록 나중에 영노가 잡아먹으려 하자 결국 쫓겨나기는 하지만, 통영 오광대에 등장하는 비비양반은 상당히 자신만만하고 영노의 말을 맞받아 대들기도 한다. 고성 오광대에서는 비비 과장으로 불리며, 양반 과장의 끝에서 양반들이 춤을 추고 있을 때 영노(비비)가 "비비, 비비" 소리를 내며 영노춤을 추면서 등장한다. 양반들이 무서워 모두 퇴장하고 한 양반만 남는다. 비비가 양반의 귀에 비비를 불면 양반이 겁에 질려 피해 다니며, "야! 이놈. 니가 뭐꼬?" 하니, 비비는 "뭣이든지 잘 잡아묵는 기다."라고 한다. 양반은 자신은 '물치, 꽁치, 멸치, 연치, 산갈치, 송치' 등이라고 열거하다, 양반도 먹느냐고 하니 영노는 그건 더 잘 먹는다고 한다. 양반은 하는 수 없이 "내가 네 고조할아버지다."라고 하니, 영노는 그것은 못 먹는다고 하여, 양반과 비비는 한바탕 춤을 추고 퇴장한다. 이처럼 고성 오광대에서는 한낱 미물에 불과한 비비가 효孝를 통해 용서하는 미덕을 가진 것을 이용해 양반이 위기에서 벗어난다는 점에서 특색이 있다. 김해 오광대의 경우 동래 야류와 구조가 유사하다. 양반이 혼자 있는 곳에 등장한 영노는 "비비" 소리를 내며 양반에게 접근한다. 양반이 무엇인가라고 묻자, 영노는 대국서 양반 아흔아홉 명 잡아먹고 조선 양반을 잡아먹으러 왔다고 한다. 놀란 양반은 자기는 양반이 아니라 "개, 똥, 오줌, 소, 돼지, 그리고 갈치, 멸치, 꽁치"라고 열거하지만, 영노가 다 잘 먹는다고 하자 당황하여, 부채로 영노를 때리려 하다가 떨어뜨린다. 부채를 주우려 하는 양반을 영노가 괴롭히자 양반은 넘어져 상처를 입은 끝에 겨우 부채를 집어 들고 안도의 숨을 쉬며 영노와 함께 춤을 추며 퇴장한다.

특징 및 의의 영노 과장은 선행하는 양반 과장과는 전혀 다른 새로운 인물을 등장시켜 새로운 극적 긴장을 유발한다. 양반 과장의 확장이면서도 양반 과장의 비판적 희화화를 새로운 차원으로 강화하는 것이다. 그리하여 양반 과장의 주제인 양반 풍자와 조롱은 영노 과장을 통하여 양반 응징으로 마무리하게 된다. 혹자는 양반 과장은 양반이 부정으로 인해 액이 맺히는 과장이라면, 영노 과장은 그 부정의 원인을 제거함으로써 액을 푸는 과장으로 해석하기도 한다. 이는 가면극의 일반적인 구성 원리를 따르는 것으로, 단순한 화해로 이루어지는 조화의 상태가 아닌 응징을 통한 부정 해소라는 점에서 특징적이다.

참고문헌 야류·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 영노과장에 나타난 갈등의 양상과 의미(김기형, 우리어문연구4, 우리어문학회, 1989), 오광대 유형 분류(박성석, 배달말29, 배달말학회, 2001), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 한국가면극(이두현, 서울대학교출판부, 1994), 한국민속극연구(강룡권, 제일문화사, 1997).

필자 허모영(許募永)

영산 할먐·할아뱜 거리

정의 황해도굿에서 전승되는 영산대감을 중심으로 하는 굿놀이.

내용 영산 할먐, 영산 할아뱜은 달리 영산 할맘, 영산 할아밤 등으로 언급되기도 하고, 동시에 내외를 지칭하는 순서를 달리해서 영산 할아뱜·영산 할먐 거리로 이

영산 할먐 · 할아뱜 탈 | 인천 동구 | 2015 | 국립민속박물관

르기도 한다. 주로 황해도의 선주집 굿인 배연신굿이나 황해도 해안가의 대동굿에서 연행되는 굿거리이다. 풍어와 해안의 안전을 주목적으로 하는 굿놀이적 성격을 지니고 있다. 특히 이 굿놀이는 영감과 할멈의 탈을 쓰고 그와 유사한 재담을 하는 점에서 탈춤과의 연계성을 말해 주는 가장 유력한 굿놀이 가운데 하나이다. 굿놀이를 놀리는 절차와 순서에 있어서 탈춤의 미얄할미 과장과 유사성을 보인다.

현재 이 굿놀이를 전승하고 있는 황해도굿의 전승계보자는 넘새만신이라고도 하는 김금화 만신이다. 지금까지 영산 할먐·할아뱜굿은 김금화가 연행하는 배연신굿과 대동굿에서만 확인된다. 현재 중요무형문화재 제82-나호로 지정되어 있는 서해안 배연신굿에서 매년 5월에 인천의 연안부두에서 김금화와 몇몇 연행자에 의해서 연행되고 있다.

이 굿놀이의 중심 신격은 나랏님공주를 모시고 다니던 배옥선관인 영산들을 잘 놀게 하여 신을 즐겁게 해 주는 굿이다. 따라서 영산대감인 영산 할아뱜과 영산 할먐은 나랏님공주를 모시고 배를 타고 다니던 존재들로 공주의 수배隨輩(또는 수비)신격으로서 배의 안전을 지키는 존재이다. 아울러서 동시에 대감신 중 하위신격이다.

그 가운데 특정한 신격인 노인 내외를 간단히 합칭하여 영산 할먐·할아뱜굿이라고 일컫는다. 또한 '영산'이란 황해도굿에서 비명횡사 등으로 평온하지 못하게 죽은 사령을 일컫는 말이기도 하여 이 말에 중의적인 설정이 있음이 확인된다. 혼신이 온전한 죽음을 맞이하지 못하고 비명횡사를 하게 되어 인간의 세계에 머물러 있으므로, 따라서 이 존재가 가까이 있거나 머물러 있으면 좋지 않다고 관념한다. 영산을 다면적으로 계승하면서 이것을 놀리는 것이 이 굿거리의 기본적 설정이다.

이 굿거리는 하나의 단일한 의미를 구현하면서 노는 것이므로 부가적이거나 부차적인 굿놀이의 성격을 지니지 않는다. 오히려 이 굿놀이가 놀아지는 굿거리는 하나의 독립된 굿거리로 연행되는데, 굿의 후반부에 대감놀이를 모두 마친 후 연행된다. 그러므로 독립적인 절차를 확보하고 있는 굿놀이라고 해도 지나치지 않다. 현재 확인된 이 굿놀이는 모두 현장에서 연행된 것을 정리한 것은 아니다. 즉, 『김금화의 무가집』은 김금화가 무가를 구송 또는 필사를 통해서 총체적으로 정리한 것의 일부이며, 『황해도무가집』은 음반 녹음을 위해서 녹음실에서 열린 가상의 배연신굿을 채록한 것으로 역시 김금화와 그 일행들이 연행한 것이다.

두 자료의 내용은 서로 크게 다르지 않으며, 둘 다 취합본적인 성격이어서 재담의 들고남이 적은 자료들이다. 이들과 함께 현장 조사원본 『서해안풍어제 배연신굿』에서 열두 번째 굿거리로 연행된 영산 할먐·할아뱜굿을 함께 비교하면서 이 굿놀이에 대한 내용을 정리할 수 있다. 이들 자료들에 의하면 배연신굿과 대동굿에서 영산 할먐·할아뱜굿이 연행되는 순서가 다소 차이를 보이고 있어서, 연행 순서를 먼저 살펴보는 것을 분석의 시작으로 삼는다. 무가 자료집에 기록된 두 굿놀이의 연행 절차를 아래와 같이 정리하면, 영산 할먐·할아뱜굿이 연행되는 위치가 확인된다.

〈배연신굿〉과 〈대동굿〉의 연행절차와 영산 할먐 · 영산 할아뱜 거리의 위치

배연신굿	대동굿	
1. 신청울림	1. 신청울림	13.사냥굿
2. 당맞이	2. 당산맞이	14.성수거리
3. 부정풀이, 부산 띄우기	3. 세경돌기	15.타살군웅굿
4. 초부정초감흥굿	4. 문잡아들음	16.대감놀이
5. 영정물림	5. 초부정굿	17.뱃기내림
6. 소당제석굿	6. 초감흥굿	18.조상굿
7. 먼산장군거리	7. 영정물림	19.서낭목신굿
8. 대감놀이	8. 복잔내림	20.장발굿
9. 영산대감·영산할먐·영산할아밤굿	9. 칠성제석굿	21.영산대감·영산할먐·영산할아밤굿
10.쑹거주는 굿	10.성주굿	22.벌대동굿
11.다릿발 용신굿	11.소얼음굿	23.마당굿
12.강변굿	12.도산말명방아찜굿	24.강변 수살 용신 송신굿

위의 도표를 통해서 우리는 영산 할먐·영산 할아뱜굿의 성격과 위상을 부여할 수 있겠다. 굿의 성격에 따라서 다르지만, 근본적으로 이 굿거리는 마당굿의 성격을 겸하고 있는 점이 확인된다. 마당굿은 집굿에서는 별도의 의미를 지니고 있으나 뱃굿이나 대동굿에서는 특별한 거리를 설정할 수 없다. 따라서 배연신굿에서 마당굿을 할 수 없는 것이 정상적이다. 그러므로 이 굿

영산 할맘·할아밤 상봉

살아온 내력 묻기

배에 고기 실어 주기

영산 할맘·할아밤 거리 | 인천 동구 | 2015 | 국립민속박물관

놀이가 이러한 형태로 변화되어 발전하였을 가능성이 있다. 곧, 지신할머니와 지신할아버지 등을 강조하면서 영감와 할멈의 설정을 하는 것이 확대되고 변형되었을 공산이 크다.

그러한 가능성이 있는 이유는 바로 영산의 존재 때문이다. 영산은 서울굿의 뒷전과 같은 데서 연행되는 신격인데 황해도에서는 이것이 확대된 것으로 볼 수 있다. 영산대감 존재에 이어서 영산 할맘과 영산 할아밤을 놀리면서 해난 사고가 없기를 기원하는 점이 구체적으로 구현된다.

배연신굿은 개인굿으로 배를 부리는 집안에서 배의 안전과 풍어를 기원하는 의미로 행하는 굿이므로 어업 또는 배와 관련된 굿의 특성을 분명하게 보이면서 갯가굿의 전통을 구현한다. 이러한 굿의 성격은 중반부의 6. 소당제석굿거리, 9~12에 이르는 중반 이후의 굿거리에서 분명하게 확인된다. 이러한 사실은 대동굿에서도 동일하다. 굿거리의 순서로 9. 칠성제석굿과 17. 뱃기내림, 이후 20·21·24 등의 굿거리에서 갯가굿에 해당하는 내용이 연행된다.

이 굿거리들은 배와 관련된 신격들을 직접 모시고 놀거나, 배에 꽂는 뱃기와 봉죽에 신을 내림받기, 풍어를 위해서 기원하기, 바다에서 죽은 영혼들을 달래주기 등의 내용을 포함한다. 이 중 영산 할맘·할아밤굿은 풍어를 기원하기 위한 굿의 일환으로 연행되며, 동시에 배를 타고 다니던 사람들을 모시고 노는 거리로 진행된다.

영산 할맘·할아밤굿은 진행할 때 무당만 참여하는 것이 아니라 배의 영좌領座와 화장火匠아이가 직접 굿놀이에 참여하는 특성이 있어서 굿놀이로서 특히 눈여겨 볼 만한 특성이 있다. 또한 영산 할맘·할아밤굿은 영산 할아밤과 영산 할맘의 특성을 나타내는 탈(일명, '광대'로 불림)을 쓰거나 머리에 얹고 연극적인 재담을 주고받으면서 진행하는 것이 특징이다. 이러한 내용들을 살펴보기 위해서 먼저 자료집의 영산 할맘·할아밤굿을 다음과 같이 열 개 단락으로 정리해 볼 수 있다.

①만세받이 청배, ②영산 할맘과 영산 할아밤이 헤어져서 춤추다가 서로 찾아다님, ③영산 할맘의 영산 할아밤 찾기, ④영산 할아밤의 영산 할맘 찾기, ⑤영산 할아밤과 영산 할맘의 상봉, ⑥살아온 내력 묻기, ⑦영산 할맘이 영산 할아밤에게 자식들 찾아주고, 개똥이와 상봉하기, ⑧셋이서 고기잡이하기, ⑨만선으로 배에 고기를 가득 실어 주기, ⑩배치기

각 단락별 내용을 크게 셋으로 나누어서 살펴볼 수 있다. 첫째는 굿의 처음 시작으로 신을 청배하는 과정이며, 둘째는 영산 할아밤과 할맘 그리고 개똥이까지 세 가족이 헤어졌다 만나는 과정, 셋째는 배의 만선을 기원하면서 배에 고기를 실어 주는 과정이다. 이 가운데 서두와 결말을 제외하고 가장 중심에 있는 이야기는 바로 중간 대목이다.

이 굿놀이에서 핵심적인 것은 바로 영산 할맘과 영산 할아밤, 그리고 개똥이의 존재에 대한 굿놀이의 연희적 성격에 있다고 할 수 있다. 그 내용은 거의 영감과 할미의 헤어짐과 만남을 핵심으로 한다. 가족이 굿판에서 헤어졌다가 다시 만나는 과정은 매우 주목할 만한 내용인데, 이는 다른 극적인 갈등으로 발전하지 않는다. 오히려 굿놀이에서는 영감과 할미가 다시 만나고 잃어버렸던 개똥이를 다시 찾아서 이들이 화목하게 재회하는 내용을 연출하고 있으며, 나중에 고기잡이를 하면서 만선을 할 수 있도록 주선하는 점에서는 행복한 결말을 보여 준다.

이는 해서 탈춤의 미얄 과장과는 전혀 다르다고 할 수 있다. 미얄이 처첩 갈등을 하다가 비극적으로 죽어서 장례를 치르는 내용이 이 굿놀이에서는 발견되지 않는다. 주술적 화합과 생산력을 보여 주면서 굿의 본연적 주제인 생산력을 증가하는 데 핵심적 구실을 하고 있음이 발견된다. 그렇기 때문에 이 굿놀이는 생식력을 고조시키면서 유감주술적 원리를 제고하는 특징이 있다고 할 수 있다.

특징 및 의의 영산 할맘·할아밤굿은 굿놀이 이해에도 많은 의미를 환기하게 하는 것이지만, 연희사에 있어서도 연희를 성립하도록 하는 특징적인 기원과 계통의 문제를 거듭 생각하게 하는 굿놀이임이 분명해졌다. 그런 점에서 이 굿놀이의 생성과 의미를 다면적으로 검토하면서 해서 지역의 굿놀이와 탈춤의 관계를 재조명할 수 있는 유의미한 증거물을 가지게 되었다고 할 수 있다. 굿놀이의 연희 전개 방식이나 가무악희의 총체적인 성격을 보여주는데 있어서 이 굿놀이는 매우 주목할 만한 가치를 공유하고 있다.

참고문헌 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1994), 한국의 무가6-황해도 무가(홍태한, 민속원, 1998).

필자 김헌선(金憲宣)

예천 청단놀음

정의 경상북도 예천 예천읍에서 전승되는 무언無言의 탈놀이.

역사 기원 설화에 따르면, 예천 청단놀음은 전라도에 살았던 한 늙은이의 젊은 아내가 가출한 데서 비롯하였다. 아내가 가출하자 노인은 몸져누웠다. 이를 보다 못한 아들이 놀이패를 꾸려 각처를 떠돌면서 서모庶母를 찾았다. 마침내 예천에서 여인을 찾았지만 귀가를 거부하자, 아들 일행은 여인을 죽이고 떠나버렸다. 그 뒤 여인의 원한 때문에 재앙이 발생하자, 사정을 알게 된 고을 수령이 여인에 대한 제사를 설행하고 아들이 놀던 탈놀이를 재현하게 했더니 재앙이 사라졌다. 이때부터 예천에서는 고을의 안녕을 위해 해마다 여인에 대한 제사와 청단놀음을 벌여 왔다고 한다.

본디 예천 청단놀음은 예천 읍치의 새해맞이 축제를 구성하는 연행으로 전승되었다. 그러나 일제 강점 이후 축제 전통이 쇠락하면서 청단놀음도 함께 전승력을 잃게 되었으며 1930년대의 예천 경찰서 낙성식 기념 공연을 마지막으로 전승이 중단되었다. 그 뒤 1970년대 중반에 이르러 지역의 전통문화유산, 특히 무형문화재에 대한 관심이 높아지면서 강원희를 비롯한 지역 내외의 관계자들이 예천 청단놀음에 관심을 기울이고 조사를 하였다. 이 과정에서 황병현, 장재영, 장정섭 등 1930년대의 공연에 직·간접적으로 관여한 이들로부터 청단놀음의 형식과 내용, 탈과 복식 등에 관해 제보를 받고 놀이를 재구성함으로써 새로운 전승의 기반을 마련하였다. 이런 작업을 바탕으로 재현된 예천 청단놀음은 1981년과 1987년, 그리고 2002년에 열린 한국민속예술축제에 경상북도 대표로 참가하였으며, 현재 예천

청단놀음보존회를 중심으로 전승 활동을 벌이고 있다.

내용 1. 전승의 배경과 연행 집단

예천 청단놀음은 매년 정월 보름에 터서리당에서 당제를 지낸 뒤에 벌어졌다. 터서리당에는 '검덕부인'이라는 여신을 모셨고 청단놀음에서 사용한 기물을 이곳에 보관하였다. 당제는 독축 고사형으로 거행하였으며 당제를 마친 뒤에 지신밟기와 함께 청단놀음을 연행하였다. 전근대사회에서 읍치邑治를 배경으로 벌어진 고을 축제는 일반적으로 무당들의 굿과 잡희神遊를 중심으로 하는 '무당굿형'과 대동놀이를 중심으로 하는 '대동놀이형'으로 나눌 수 있는데, 어느 경우에나 읍권邑權을 장악한 아전들의 직·간접적 참여 하에 이루어졌다.

예천의 새해맞이 축제는 대동놀이형에 속하는 고을 축제로서 아전 또는 그 집안의 사람들에 의해 주도되었을 가능성이 높다. 1930년대의 경찰서 낙성식 기념 공연을 기획하고 연출하였으며 직접 연행한 이들이 황씨와 장씨들이었다는 사실은 이를 말해 주는 것 가운데 하나이다. '예천읍은 황장黃張판'이라는 향언이 말해 주듯이, 예천 읍치의 권력을 장악한 집단은 평해 황씨·창원 황씨·단양 장씨였고 이들 가운데 조선 후기에 아전의 직임을 맡은 이들이 있었다. 이러한 양상을 잘 보여 주는 것이, 1894년 예천에서 동학 농민군에 대항하기 위해 만든 보수집강소保守執綱所이다. 예천의 보수 지배층은 보수집강소를 결성하여 농민군의 공세를 효과적으로 진압하였고 그 중심에 황씨와 장씨들이 있었다.

이처럼 읍권을 장악하고 있던 세 가문의 족원族員들이 다른 고을의 사례와 마찬가지로, 읍치의 제의와 놀이를 비롯한 축제 전통의 전승자이자 연행자로서 역할을 다했을 것으로 보인다. 1894년 당시만 하더라도 호장이 단양장씨인 장재정張載政이었고, 호장의 주요 업무 가운데 하나가 탈놀이를 포함한 읍치의 축제를 관장하는 것이라는 점을 감안하면, 장씨와 두 황씨가 청단놀음을 비롯한 축제 전통에 관여하였을 가능성은 더욱 높아진다. 따라서 1930년대의 마지막 공연에 장씨와 황씨들이 주도적으로 참여한 것도 선대의 관행과 전통 위에서 이루어진 것이라고 봐야 할 것이다.

2. 예천 청단놀음의 내용

예천 청단놀음에는 북광대 두 명, 양반과 사대부 각 한 명, 여자 배역인 쪽박광대 한 명, 주지광대 두 명, 지연광대 네 명, 중광대 한 명, 얼레방아 한 명, 무동 및 무동꾼 각 다섯 명 등 모두 스물세 명의 광대와 여러 명의 악사가 등장한다. 광대 가운데 무동 및 무동꾼을 제외한 배역들은 모두 탈을 사용하거나 분장을 하여 자신이 맡은 배역을 표현한다. 탈로는 북광대탈 두 개, 쪽박광대탈 한 개, 주지광대탈 두 개, 주지판 두 개, 지연광대탈 네 개, 중광대탈 한 개, 얼레방아탈 한 개 등 모두 열세 개가 있다. 지연광대의 탈은 키로 만들었고 주지판은 나무판과 꿩 털을 이용해 만들었으며, 나머지 탈은 모두 바가지로 만들었다. 한편 양반은 탈을 쓰지 않는 대신 백립을 쓰고 흰 수염을 달아 인물을 표현하였고 사대부 역시 정자관에 흰 수염을 달아 인물을 표현하였다.

광대와 악사들의 복장으로는 쾌자를 많이 사용한 것이 특징적이다. 광대의 경우 양반과 사대부, 중, 쪽박광대처럼 지체와 신분 그리고 성을 표상하는 경우를 제외하고는 한결같이 평상복 위에 검은색 계통의 쾌자를 걸쳤고, 악사들은 평상복 차림에 삼색 띠를 매는 정도였다. 한편 무동꾼 역시 악사와 마찬가지로 평상복 차림이었고 무동의 경우, 여아는 치마저고리, 남아는 바지저고리를 입었다.

마당별 내용은 다음과 같다. 먼저 광대판놀음이다. 광대판놀음은 놀이판을 여는 마당으로서, 북광대들의 움직임은 아래와 같이 정리할 수 있다.

①입장한 광대들이 자기 앞에 놓인 북을 두드리다가 맞은편의 북으로 이동한다.
②이동은 북채를 들어 마주 두드리면서 도무하는 형태를 취한다.
③맞은편의 북 앞에 가면 일정 시간 동안 북을 두드리다가 다시 맞은편의 북으로 이동한다.
④이와 같은 동작을 여러 차례 반복한다.

이 마당은 북광대들의 움직임으로만 이루어지지 않는다. 쪽박광대도 등장하여 일정한 역할을 수행한다. 쪽박광대는 놀이판 안팎을 튀는 몸짓과 춤, 경박한 표정으로 휘젓고 다니면서 사람을 찾는 시늉을 하는 한

광대놀음

지연광대놀음

주지놀음

무동놀음

행의놀음

얼레방아놀음

예천 청단놀음 | 2004 | 한양명

편, 별안간 놀음을 벌이는 광대의 멱살을 잡는 등의 행동으로 관중들에게 웃음을 준다.

다음으로 행의놀음이다. 행의놀음에는 양반과 사대부, 그리고 쪽박광대가 등장한다. 양반과 사대부는 허울 좋은 지체를 내세우는 자들로서 쪽박광대를 놓고 다툼을 벌여 자신들의 위선과 모순을 스스로 드러낸다. 이 마당의 전개 과정은 다음과 같다.

①쪽박광대가 등장하여 춤을 춘다.
②양반이 등장하자 쪽박광대는 춤으로 양반을 유혹하고 마침내 양반이 이에 호응하며 함께 춤춘다.
③사대부는 홀춤을 추면서 이 장면을 보다가 둘 사이에 뛰어들어 옥신각신한 끝에 양반을 내치고 쪽박광대와 대무를 한다.
④양반은 그들 주위에서 춤을 추다가 기회를 틈타 사대부를 내치고 다시 쪽박광대와 대무를 하다가 퇴장한다.

이 마당에서는, 대개 소극적인 모습을 보이는 다른 탈놀이의 여역女役과 달리 매우 적극적으로 남성을 유혹하고 능동적으로 움직이는 쪽박광대의 성격이 주목된다. 또 눈길을 끄는 것은 양반의 행색이다. 그는 상중임에도 불구하고 놀이판에 나왔다. 이 사실만으로도 지탄받기에 충분하지만 한 걸음 더 나아가 쪽박광대라는 여성, 그것도 박색의 여성을 두고 사대부와 다투는 추태를 보인다. 교묘한 언어 구사 없이 행색만으로도 자신의 위선과 모순됨을 보여 주는 것으로서 무언 탈놀이의 한계를 넘어서려는 극적 장치라고 하겠다.

다음으로 주지놀음이다. 주지놀음은 두 명의 주지가 주지판을 들고 나와서 서로 또는 관중들을 향해 주지판을 부치면서 극적 갈등 없이 독무와 대무를 거듭하는 마당이다. 이 마당의 전개 과정은 다음과 같다.

①주지가 서로 마주 본 상태에서 주지판을 좌우로 작게 어르면서 등장한다.
②주지판을 머리 뒤쪽에서 앞쪽으로 가져오는 듯 움직이면서 각자의 바깥 방향으로 잔걸음질을 하며 돈다.
③주지판을 올리고 내리는 것을 반복하면서 앞으로 전진한다.
④서로 어깨를 맞대고 좌우로 돌면서 대무를 한다.
⑤주지판을 내리치다가 오른쪽 어깨 위에서 살짝 감아 주며 몸을 틀어준다.
⑥④와 ⑤의 동작을 하며 정면을 향하거나, 주지끼리 서로 마주 본 상태에서 전진과 후진을 반복한다.
⑦각기 반대 방향으로 ⑤의 동작을 하며 퇴장한다.

다음으로 지연광대놀음이다. 이 놀음에는 네 명의 지연광대들이 등장하여 다양한 대형을 그리면서 활달한 의식무를 펼친다. 전개 과정은 다음과 같다.

①사방 대형(우측 앞은 가을, 뒤는 봄, 좌측 앞은 겨울, 뒤는 여름)으로 제자리에 서서 키탈을 좌우로 어른다.
②몸을움츠렸다가 사선 방향으로 키탈과 함께 길게 뻗는다.
③키탈을 좌우로 흔들면서 힘차게 마당 앞쪽으로 뛰어나온다.
④정면을 본 상태에서 키탈을 위아래로 흔들다가 사선 방향으로 쭉 들어 준다.
⑤③의 동작을 하면서 좌우로 돌고, 모였다가 흩어지기를 반복한다.
⑥긴 사방 대형(좌측부터 겨울, 여름, 봄, 가을)을 만들고 키탈을 얼굴 앞쪽에 덮어쓴다.
⑦옆 뛰기를 하면서 팔을 날갯짓하듯 나풀거린다.
⑧자연스럽게 팔을 어깨에 메다가, 몸통을 왼쪽으로 틀어 앉았다 서기를 반복한다.
⑨정면으로 엉금엄금 걸어 나오며, 수염을 크게 쓰다듬는다.
⑩양팔을 교대로 어깨 위로 메면서 마당 양옆으로 뛰어나가며 퇴장한다.

다음으로 얼레방아놀음이다. 이 놀음에는 중과 쪽박광대, 그리고 얼레방아가 등장한다. 일반적인 중 마당처럼 중이 쪽박광대의 유혹에 넘어가서 파계하지만 얼레방아에게 들켜 징치당하고, 쪽박광대를 차지한 얼레방아가 그녀와 놀아나는 내용을 형상화하였다. 전개 과정은 다음과 같다.

①얼레방아가 등장하여 무엇을 찾는 시늉을 하며 한바탕 춤을 추고 들어간다.
②쪽박광대가 등장하여 마당을 쓴다.
③이때 중이 등장하여, 바람에 흩날리는 쪽박광대의 치마 사이로 월경혈이 묻은 고쟁이를 본다.
④이 사실을 알아챈 쪽박광대가 중에게 접근하자 중은 정색을 하며 피한다.
⑤쪽박광대가 계속 유혹하자 마침내 중도 좋아하며 함께 춤을 춘다.
⑥춤이 익어갈 무렵 얼레방아가 등장하여 이 장면을 목격하고는 "이놈 중아!" 하고 외마디 소리를 지른다.
⑦이 소리에 놀란 중은 넘어져 벌벌 떨고 얼레방아는 쪽박광대와 어우러진다.
⑧중은 아쉬운 표정으로 퇴장하고 쪽박광대와 얼레방아도 퇴장한다.

마지막으로 무동놀음이다. 무동놀음에는 모두 다섯 조의 이무동二舞童이 등장하며 전개 과정은 다음과 같다.

①무동의 움직임은 횡대형 또는 종대형, 그리고 원형으로 이루어진다.
②무동들은 팔만 흔드는 소극적인 춤사위를 펼친다.
③무동 마당을 일정하게 진행하면 놀이꾼과 관중들이 함께 신명을 푸는 대동 마당을 펼친다.

3. 주제와 갈등 양상

청단놀음의 주제는 주술·종교적인 차원과 사회적 차원에 걸쳐져 있다. 이와 같은 이중성은 우리나라의 탈놀이에서 보편적인 것이지만 청단놀음은 그 양상과 정도에 있어 차별적인 면모를 보여 준다. 대개의 탈놀이들은, 굿에서 극으로의 발전이라는 일반적인 진화의 도식에서 비교적 극 쪽에 가까이 가 있고, 그렇기 때문에 주술·종교적 성격이 약화되고 사회성이 강화된 양상을 보여 준다. 여기에 비해서 청단놀음은 아직 굿 쪽에 가까이 있는 탈놀이로서 강한 주술·종교적 성격을 유지한 채 일정한 사회성을 보여 준다.

이와 같은 양상은 마당의 구성에서 확인할 수 있다. 전체 여섯 마당 가운데 일정한 주제를 전달하는 마당은, 행의놀음·주지놀음·지연광대놀음·얼레방아놀음 등 네 마당이다. 이 가운데 주지놀음과 지연광대놀음은 시종 주술·종교적 의미를 구현하는 데 바쳐질 뿐 어떤 사회적 의미도 담고 있지 않다. 한편, 행의놀음과 얼레방아놀음은 다른 탈놀이의 양반 마당과 중 마당에 해당하는 것으로서 표면적으로는 양반에 대한 풍자와 파계승의 관념적 허위에 대한 풍자라는 사회적 주제를 구현하지만, 심층적으로는 당신화에 등장하는 원혼형 여신의 결핍된 성을 충족시켜 해원함으로써, 공동체의 안녕을 기대하는 주술·종교적 성격을 갖고 있다.

①주술·종교적 주제와 갈등 양상: 먼저 주지마당이다. 주지마당에는 두 명의 주지가 주지판을 들고 등장한다. 놀이판으로 나온 주지들이 취하는 움직임은 크게 두 가지이다, 하나는 관중들을 향해서 주지판을 부치는 것이고 또 하나는 서로 대무하면서 주지판을 움직이는 것이다.

주지는 상상의 영수靈獸로서 사악한 기운을 물리치는 벽사의 존재이다. 꿩털로 장식한 주지판은 주지를 표상하는 신체의 일부분이자 벽사의 힘의 원천으로서, 광대들이 주지판을 부치는 행위는 곧 사악한 기운을 물리치는 의미를 갖는다. 이때 벽사는 두 차원에 걸쳐 있다. 하나는 공동체 내부에 있는 사악한 기운을 몰아내는 것이고, 또 하나는 놀이판에 모인 사람들 개개인의 재액을 털어 내는 것이다. 관중들을 향해 주지판을 부치는 행위는 관중들의 재액을 물리치는 행위이기도 한 것이다. 한편 주지들의 대무는 하회 별신굿 탈놀이의 경우처럼 싸움의 형태로 진행되지 않고 협화協和의 분위기 속에서 진행된다. 하회 별신굿 탈놀이에서는 암수 주지의 싸움을 통해 벽사를 구현하는 데 비해 청단놀음에서는 두 주지가 협화를 통해 벽사의 힘을 강화하고 그 힘을 풀어냄으로써 벽사를 구현하는 것이다.

한편 주지판에 달린 꿩털은 주지가 지상적 존재이자 천상적 존재임을 상징한다. 주지는 천지인天地人의 삼재三才를 넘나드는 벽사의 영수로서 공동체 공간을 종횡한다. 종적으로는 지상으로부터 하늘에 이르고 횡적으로는 동서남북과 중앙의 오방에 이른다. 따라서 광대가 주지판을 움직일 때 그 효용이 미치는 범위는 공동체의 모든 공간이 된다.

주지 마당에서 갈등은, 초인간적 존재인 주지와 역시 초인간적 존재이면서 정체가 드러나지 않는 사악

한 힘, 즉 더 나은 삶을 꿈꾸는 인간의 의지를 좌절시키는 힘 사이에 존재한다. 초인간적 존재 사이의 갈등인 셈이다. 그러나 이 갈등의 원인 제공자는 인간이다. 일상 속에서 인간은 불만족한 현실을 경험하고 그 원인을 사기邪氣 탓으로 돌리며, 새해를 맞이하는 축제의 현장, 곧 청단놀음의 연행 현장에서 그것을 털어 내려고 한다. 주지는 이 같은 인간의 의지를 투사한 존재이다. 주지는 인간을 대신하여 사악한 힘과 싸우고 그 싸움에 승리함으로써 인간의 기대를 충족한다. 이 과정에서 사악한 힘은, 비록 놀이판에 가시적인 형상으로 등장하지는 않지만 분명히 존재하는 갈등의 한 축으로서, 주지판이 일으키는 바람결의 끝자락에서 안간힘을 쏟으며 저항하다가 마침내 공동체의 밖으로 사라진다. 이 갈등에서 사악한 힘은 통상적인 인간의 의지와 능력을 넘어서 있고 곧잘 공동체인들을 무릎 꿇게 한다는 점에서, 유사이래 인간과 갈등해 온 자연의 부정적 은유이다. 여기에 비해 주지는 역시 초인간적 존재이면서도 공동체인들의 안녕을 보장하는 역할을 수행한다는 점에서, 유사 이래 인간과 공존해 온 자연의 긍정적 은유라고 할 수 있다. 따라서 주지마당의 갈등은 결국 선한 자연과 악한 자연의 갈등인 셈이고, 선한 자연이 곧 인간의 의지를 반영한 존재라는 점에서 인간과 자연의 갈등인 셈이다.

다음으로 지연광대놀음이다. 이 마당에서 광대들은 동서남북의 사방과 놀이판의 중심 및 주변, 그리고 전후좌우를 오가면서 집단무를 춘다. '지연'은 그 어원과 유래를 알 수는 없지만 동서남북과 춘하추동을 상징하는 존재로서 방위신의 성격과 함께 농경신의 성격도 일정하게 갖고 있다. 탈놀이에서 방위신 개념의 차용은 낯설지 않다. 오방처용의 등장 이래 탈을 쓴 구나驅儺의 신격이 각 방위를 수호하는 모티프는 탈놀이에 광범하게 차용되었다. 오방신장 또는 다섯 명의 양반은 오방처용의 연장에서 이해할 수 있고 봉산탈춤 등의 사상좌四上佐 역시 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 일반적으로 방위신은 동서남북과 중앙을 수호하는 신으로서 '수호'는 주로 '밖으로부터 안을 지킨다'는 의미를 내포한다. 이때의 밖이란 곧 무질서한 세계, 그리하여 위험한 세계이고 나쁜 기운, 곧 재액을 품고 있는 세계이다. 따라서 방위신과 그 변용의 신격 또는 인격이 등장해서 벌이는 놀이는, 기본적으로 안팎의 대립 구도 속에서 공동체 내부의 길함을 지키는 방위신과 외부의 흉함이 갈등하는 구조를 갖고 있다. 이런 양상은 앞의 주지놀음과 유사하지만, 상대적으로 주지가 공동체 안의 사악한 힘을 밖으로 내치는 데 비해, 방위신의 변용인 지연광대는 공동체 밖의 흉함이 안으로 들어오지 못하도록 차단하고 안의 길함이 밖으로 빠져나가지 못하도록 한다는 점에서 일정한 차별성이 있다. 이런 차이에도 불구하고 지연광대는 더 나은 삶을 희구하는 인간의 대리자로 벽사진경의 싸움에 나선다는 점에서, 주지와 같은 맥락에 있는 초인간적 존재이고 따라서 지연광대놀음의 갈등 역시 인간과 부정적 자연의 갈등으로 볼 수 있다.

②사회적 주제와 갈등 양상, 그리고 신명풀이: 행의놀음은 양반과 사대부가 등장하여 쪽박광대를 놓고 다툼을 벌이는 마당이다. 양반은 상중임을 표현하는 백립을 쓰고 흰색 행의를 입었으며 요령을 들고 있다. 또한 사대부는 정자관을 쓰고 흰색 도포를 입었으며 부채를 들고 있다. 차림으로 보아 행세깨나 하는 집안의 나이지긋한 남성들이다. 한편 쪽박광대는 박색의 입비뚤이로서, 월경혈이 어린 속곳으로 봐서 아직 생산이 가능한 여성이다. 양반은 상중임에도 아랑곳하지 않고 놀이판에 나와 정욕을 표출하고 사대부 역시 마찬가지이다. 두 사람은 박색임에도 불구하고 적극적으로 구애하는 쪽박광대의 유혹을 처음에는 뿌리치는 듯하지만, 급기야 윤리와 도덕으로 상징되는 문화의 허울을 벗고 본성에 충실함을 드러낸다. 이 일련의 과정에서 양반마당의 일반적 주제인 양반의 허위와 모순에 대한 풍자를 쉽게 확인할 수 있다. 특히 양반을 상중임에도 놀이판에 나와 반윤리적 행위를 서슴지 않는 존재로 설정한 것은, 양반 풍자의 심도를 더하는 극적 장치로 봐도 될 것이다.

한편 얼레방아놀음은 중과 쪽박광대의 사랑놀음을 얼레방아가 등장하여 좌절시키고, 다시 얼레방아와 쪽박광대가 사랑놀음을 펼치는 마당이다. 중은 송낙을 쓰고 가사장삼을 걸쳤으며 손에 염주와 지팡이를 들었다. 전형적인 중의 형상이다. 여기에 비해서 얼레방아는 패랭이를 쓰고 쾌자를 걸친 하급 관속의 모습이다. 중은 제법 경건하게 등장하여 근엄한 체하지만, 오래지 않아 쪽박광대의 유혹에 넘어감으로써 중을 강제하던 계율의 울타리를 넘어선다. 한편 얼레방아는 중과 쪽박광대의 사랑놀음을 목도하고 폭력으로 중을 징치함으로써 윤리·도덕의 수호자, 곧 문화의 충실한 심복인 것처럼 행세하지만, 곧장 쪽박광대와 놀아남으로써 그 역시 중과 마찬가지로 본성에 충실한 인간임을 드러낸다. 이 일련의 과정에서 역시 관념적 허위에 대한 풍자라는 중마당 일반의 주제를 확인할 수 있다.

하지만 행의놀음과 얼레방아놀음의 주제를 사회적 맥락 속에서만 바라보는 것은 자칫 우리 탈놀이의 다성적多聲的 울림을 단성화單聲化할 위험이 없지 않다. 행의놀음에서 양반 지배층에 대한 풍자는, 다른 탈놀이에서처럼 말뚝이형 하인의 언행을 매개로 이루어지지 않고, 쪽박광대를 두고 다투는 양반과 사대부의 갈등으로부터 발생한다. 그들은 스스로의 언행에 의해 스스로를 처벌하는 내부적 갈등을 통해서 그들의 허위와 모순을 드러낸다. 그런데 이 허위와 모순이란 것이 사실은 성적 욕망이라는 인간의 본성을 억누르는 윤리·도덕과 그로부터 일탈하고픈 인간적 본성 사이의 갈등에서 비롯됐다는 것에 주목할 필요가 있다. 유혹에 넘어가 여색을 탐하는 것은 인지상정이지만, 쪽박광대의 유혹을 받은 양반과 사대부는 사회화의 과정에서 학습 받은 문화, 곧 윤리와 도덕에 기대어 그 본성을 억누른다. 문화와 본성 사이의 갈등이 시작된 것이다. 이 갈등에서 승자는 문화가 아니라, 성적 욕망을 비롯하여 문화가 억압한 인간의 본원적 생명력, 곧 신명이다. 신명이 윤리·도덕을 이김으로써 양반과 사대부의 신명풀이가 가능해졌지만, 그 승리가 곧 윤리·도덕으로부터의 일탈과 다름 없기 때문에, 윤리·도덕의 수호자이자 실천자로서 양반과 사대부의 권위는 부정된다.

이런 양상은 얼레방아놀음에서도 마찬가지이다. 중은 누구의 공격을 받아서가 아니라 스스로의 행위에 의해서 허위를 드러낸다. 중은 승려로서 지켜야 할 계율, 즉 문화적 강제와 인간적 본성 사이에서 갈등하였고, 그 갈등에서 인간적 본성이 승리함으로써 신명풀이가 가능해진 것이다. 얼레방아 역시 마찬가지이다. 만약 얼레방아가 중을 징치하는 데서 그쳤다면 그는 문화의 하수인에 불과하다. 하지만 얼레방아는 중의 자리를 빼앗아 다시 쪽박광대와 놀아남으로써 신명을 풀어낸다. 얼레방아는 중에 비해 윤리·도덕의 강제로부터 자유롭기 때문에 특별한 갈등없이 본성에 충실할 수 있다. 이렇듯 문화가 억압한 본원적 생명력으로서 신명의 승리는 필연적으로 문화적, 일상적 권위와 권력에 대한 부정으로 귀결할 수밖에 없고, 바로 이 지점에 우리 탈놀이의 재미가 놓여 있다. 이런 양상은 청단놀음뿐만 아니라 다른 탈놀이에서도 공통적으로 나타나는 것이다.

한편 쪽박광대의 존재는 상당히 특징적이다. 쪽박광대는 그 용모와 손에 든 빗자루, 그리고 쪽박으로 미루어 상당히 곤핍한 하층의 여성이다. 쪽박광대는 우리 탈놀이에서 유례를 찾아보기 어려울 정도로 적극성을 발휘하면서 모든 남성들을 유혹한다. 쪽박광대의 속곳에 어린 월경혈은 좌절된 생산의 욕망을 상징하므로 쪽박광대의 유혹은 곧 생산을 향한 쪽박광대의 의지를 표상한다. 이런 맥락에서 남성들은 일차적으로 쪽박광대와 함께 생산을 완성할 짝짓기의 대상이다. 굳이 쪽박광대를 박색으로 묘사한 것도 신분을 비롯한 대상의 속성을 불문하게 한 것도, 짝짓기 그 자체에 대한 강조에 무게 중심이 놓여 있어서일지도 모른다. 미색을 비롯한 외적 요인이 작용하지 않는 짝짓기야말로 가장 본능에 충실한 생산 활동이기 때문이다.

쪽박광대의 이런 적극성 역시 사회적 맥락에서만 해석하기는 어렵다. 청단놀음에서 쪽박광대는 시종 놀이판을 돌아다니면서 '가출한 여인', 곧 터서리당의 여신을 찾는 존재로 설정되어 있다. 다른 한편으로 극중에서 쪽박광대는, 적극적인 짝짓기의 시도를 통해 생산의 가능성을 추구하는 여성으로 설정되어 있다. 이와 같은 쪽박광대의 위상은 당신화와 이중적으로 연관되어 있다. 시종 놀이판을 돌아다니며 사람 찾는 시늉을 하는 쪽박광대가 당신화의 '여인 찾기' 모티프를 반영하고 있다면, 성에 대한 욕망과 추구는 젊은 나이에 죽임을 당함으로써 원귀가 된 여신의 성적 결핍을 충족시키는 해원의 의도를 반영하는 것이다. 따라서 쪽박광대는 찾는 자이면서 동시에 그 대상이 되는 이중적 지위를 갖고, 찾음의 대상일 때 쪽박광대는 곧 당신인 검덕부인의 놀이적 현신이 된다. 이런 맥락에서 볼 때, 행의놀음과 얼레방아놀음에서 쪽박광대의 성에 대한 집착

은 곧 해원을 통한 공동체의 안녕 희구라는 주술·종교적 의도를 내포하고 있으며, 이 두 마당에서 성은 현실과 신화, 성과 속의 영역을 매개하는 역할을 수행하는 극적 장치라고 하겠다.

전체적으로 보았을 때 두 마당의 갈등은 표면적으로는 양반과 사대부, 그리고 중과 얼레방아 사이에 전개되면서 사회적 주제를 구현하지만, 이면적으로는 신과 인간, 혹은 성적 결핍과 해소 사이의 갈등을 전개하면서 주술·종교적 주제를 구현하고 있다. 또한 이 두 마당은, 윤리와 도덕 또는 계율로 상징되는 문화와 그 문화적 억압으로부터 벗어나려고 하는 본원적 생명력 사이의 갈등을 극화하고, 그 싸움에서 늘 본원적 생명력으로서 신명이 승리하도록 함으로써 신명풀이를 구현하고 있다.

특징 및 의의 예천 청단놀음의 특징과 의의를 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 예천 청단놀음은 강릉 지역에서 전승되어 온 강릉 관노 가면극과 함께 우리나라 탈놀이에서 희귀한 무언 탈놀이의 전통을 잇고 있지만, 강릉 관노 가면극에 비해서 한층 풍부한 구성을 보여준다. 강릉 관노 가면극은 네 마당으로 구성된다. 그러나 첫 마당에서 장자마리가 등장하여 판을 닦는 것을 제외하면, 나머지 세 마당은 양반과 소매각시의 만남과 소매각시의 죽음 그리고 회생으로 이어지는 단일한 플롯을 갖고 있기 때문에 사실상 두 마당이라고 해도 무리가 없다. 여기에 비해서 예천 청단놀음은 내용이 상이한 여섯 개의 마당으로 구성되어 있을 뿐만 아니라, 비교적 많은 내용을 담아내는 데 효과적인 의사 표현과 소통의 방식을 갖고 있다.

둘째, 청단놀음은 인근 안동 지역의 하회 별신굿 탈놀이처럼 당신화와 제의, 그리고 놀이가 유기적 상관성을 보여 준다. 놀이에 등장하는 쪽박광대는, 당신화의 가출한 여인이자 동본리 터서리당의 여신이기도 하다. 따라서 청단놀음은 당신화와 공동체 제의의 놀이적 상관물이 된다. 이런 면모는 하회의 경우와 유사하지만, 여신의 놀이적 현현으로서 각시와 쪽박광대의 존재 양상은 서로 다르다. 하회의 각시는 시종 정숙한 모습을 보이고 비의의 과정에서 성적 결핍을 해소하지만, 청단놀음의 쪽박광대는 공개된 놀이판에서 적극적으로 욕망을 해소하는 모습을 보인다는 점에서 구별된다.

셋째, 청단놀음은 하회 별신굿 탈놀이와 함께 경북 북부 지역 탈놀이의 전형성을 보여 주면서도 다른 면모를 갖고 있다. 언뜻 보기에 청단놀음과 하회 별신굿 탈놀이는 상당히 유사하다. 우선 공동체 제의와 당신화 그리고 탈놀이가 유기적으로 얽혀 있고, 여신이 탈놀이의 배역으로 현현하여 성적 결핍을 해소한다는 점도 같다. 또한 이동형의 연행 형태를 갖고 있다는 점도 마찬가지이다. 다음으로 벽사의 영수인 주지가 등장하여 독립적인 마당을 구성하고 있으며 양반 사대부와 소무형 인물이 삼각관계를 벌이고, 중과 소무형 인물의 관계를 제3의 인물이 등장해서 방해하는 내용도 공통적으로 나타난다. 또한 무동이 있다는 점도 한가지이다. 이처럼 유사한 부분이 많지만 차이도 적지 않다. 우선 주지마당과 중마당의 전개 양상이 다르다. 또한 청단놀음에는 하회 별신굿 탈놀이에 등장하는 백정·이매·할미·부네 등의 인물이 등장하지 않는 대신 방위신과 계절신의 성격을 지닌 지연광대가 등장하며, 광대들의 북놀음이 주가 되는 광대판놀음이 따로 설정되어 있다.

넷째, 청단놀음은 독특한 형태의 주지판과 키탈을 갖고 있다. 지금까지 전승하고 있거나 조사 보고된 주지로는 경주와 함경북도 재가승 촌락, 그리고 하회 별신굿 탈놀이의 주지가 있다. 경주의 주지는 그 형상화의 내용을 알 수 없지만 함북의 재가승 촌락에서는 붉은 종이로 만든 탈을 쓰고 개가죽 저고리를 입는 것으로 주지를 형상화하였다. 한편 하회 별신굿 탈놀이에서는 반달형의 목재에 두 눈을 그리고 그 위쪽에 꿩털을 꽂은 뒤, 아래턱과 위턱을 분리하여 딱딱 소리가 나게 만든 탈을 들고 붉은 보자기를 덮어씀으로서 주지를 형상화하였다. 여기에 비해 청단놀음에서는 포대형의 옷을 입은 뒤 괴기스런 탈을 쓴 광대가 반달형의 나무판에 꿩털을 꽂고 그 하단에 솜뭉치를 주렁주렁 매단 주지판을 드는 것으로 주지를 형상화하였다. 이런 점으로 보아 청단놀음의 주지 형상화 방식은, 하회 별신굿 탈놀이와 유사하면서도 탈과 주지판의 존재로 인해 구별된다고 하겠다.

한편, 지연광대가 쓰고 있는 키탈은 매우 독특한 형태의 탈로서 그 가치를 인정할 수 있다. 우리 탈놀이에서 키탈을 쓰는 기존의 사례로는 통영 오광대의 사자가 있다. 통영의 사자는 키의 세로 면을 활용하여 이목구비와 갈기를 덧붙인 형태로서 겉으로 봐서는 그 재료가 키인지 확인할 수 없다. 이에 비해서 청단놀음의 지연광대탈은 키의 형태를 그대로 살려 제작함으로써 누가 봐도 그 재료가 키임을 알 수 있다. 이렇게 보면 키의 형태를 그대로 살린 탈로는 청단놀음의 지연광대탈이 유일한 것이라고 하겠다.

다섯째, 청단놀음의 춤사위는 전형적인 경상도의 덧배기춤이다. 주로 굿거리장단에 맞추어 추는 춤은 단순하고 소박하며 힘이 있다. 특히 두 명의 주지가 커다란 주지판을 움직이며 추는 대무는 역동적이면서도 감칠맛이 나는 굴신과 담박한 발동작이 돋보이며, 네 명의 지연광대가 키탈을 쓰거나 들고 추는 집단무는 활기찬 도약과 균형 잡힌 대형의 설정, 탈을 이용한 인상적인 표정 연출이 돋보인다.

참고문헌 공동체의식의 분화와 탈춤구조(채희완, 한국미학회지6, 한국미학회, 1979), 예천청단놀음(강원희, 공연문화연구8, 한국공연문화학회, 2004), 예천청단놀음(한양명, 민속원, 2004), 예천청단놀음의 대립구조와 지역성(박진태, 구비문학연구18, 한국구비문학회, 2004), 한국 가면극의 유형과 전승원리연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1994).

필자 한양명(韓陽明)

오광대
五廣大

정의 경상남도에 전승되는 가면극을 통칭하는 용어.

개관 오광대五廣大는 경남에 전승되는 가면극을 통칭하는 용어로 그 발상지는 경남 합천 덕곡면 밤마리[栗旨里]로 전해진다. 오광대는 이후 경남의 신반·의령·진주·산청·창원·통영·고성·진동·김해 가락 지역과 부산 지역으로 전파되었다고 한다. 경남 지역의 가면극을 오광대라고 지칭하며, 부산 지역에서 전승되는 가면극은 야류野遊라고 칭한다.

옛 연희자들의 증언에 따르면 밤마리에서 연희되던 오광대놀이가 다른 지역으로 전파된 것으로 보인다. 하지만 경남 각 지역에는 마을 의례 과정에서 놀던 소박한 형태의 가면놀이가 없지는 않았다. 이 가면놀이는 일정한 형식을 갖추었다고 보기 어렵기 때문에 오광대놀이의 직접적 모태는 아니다. 그렇지만 밤마리 오광대가 전해지면서 각 지역의 소박한 가면놀이는 오광대놀이를 완성시키는 작은 디딤돌이 되었다고 볼 수 있다.

오광대가 성황리에 연희되던 당시의 밤마리는 대략 300호 정도가 거주하였고, 조창이 있었으며 큰 장이 열렸다. 이 장터를 배경으로 전문연희패인 대광대[竹廣大]가 활동하였다. 대광대패 같은 연희패는 전국적으로 분포했는데 경남 지역에는 밤마리를 비롯해 의령·신반의 대광대패, 진주의 솟대쟁이패, 남해 화방사의 중매구패, 하동 목골 사당패 등이 존재했다. 이들의 연희 종목 중에 오광대 민속가면극도 있었고, 그중에서도 밤마리 대광대패의 연희가 출중했던 것으로 보인다. 그런 탓에 경남의 다른 지역 사람들이 밤마리 대광대패의 오광대 연희를 보고 혹은 밤마리 대광대패의 순회공연을 접하고 자기 지역의 토착 연희를 형식화하였다.

현재 전승되는 오광대는 통영 오광대(중요무형문화재 제6호), 고성 오광대(중요무형문화재 제7호), 가산 오광대(중요무형문화재 제73호), 진주 오광대(경상남도 무형문화재 제27호), 김해 오광대(경상남도 무형문화재 제37호)이다. 각 지역의 오광대는 보존회를 구성하고 있으며, 정기적으로 공연을 한다.

오광대놀이는 여러 가지 의미로 논의된다. 다섯 광대의 연희라는 의미에서, 또는 전체가 다섯 과장으로 구성되었기에 오광대라고 칭한다는 견해가 있다. 오광대에 등장하는 광대들이 다섯 명 이상이지만 주요 등장인물인 핵심 양반이나 신장(장군), 문둥이, 노름꾼이 다섯 명인 까닭에 오광대 연희라고 볼 수 있는 것이다. 가산 오광대와 마산 오광대는 일곱 마당이지만, 나머지 오광대는 다섯 마당으로 구성되었다. 또한 오행사상에 근거한 오방 개념이 반영된 의미로 볼 수도 있다. 오방은 동서남북의 네 방위에 중앙의 의미를 포함한 용어인데, 이 세상 전부를 의미한다. 오광대놀이, 오방신장 과장, 다섯 문둥이에 오방의 의미가 반영되었다. 신장은 무속의 신이다. 무속의 신이 오행사상과 결합되어 오광대에 벽사진경, 안과태평이라는 민속신앙의 의미를 포함시켰다.

통영 오광대에서는 풍자탈 과장에 양반이 등장하는데 오방을 상징하는 다섯 색깔의 의상과 탈을 사용한다. 풍자탈 과장에는 홍백가와 조리중도 등장한다. 고성 오광대에서는 오광대놀이 과장에서 황제양반 등 오방을 상징하는 다섯 양반이 황색, 청색, 백색, 적색, 흑색 등의 도포를 입고 나와 말뚝이와 대립한다. 가산 오광대와 진주 오광대에서는 오방신장무五方神將舞 과장에 황제장군 등 오방을 상징하는 다섯 신장이 황색, 청색 등의 도포를 입고 나와 춤을 춘다. 진주 오광대에서 문둥이광대 다섯이 등장한다. 문둥이가면은 오방색으로 만들어졌다. 김해 오광대에서는 진주 오광대의 다섯 문둥이에 해당하는 배역이 등장하지만 문둥이는 아니다.

내용 오광대는 처음부터 끝까지 하나의 줄거리로 된 연희가 아니라 주제와 내용이 서로 다른 몇 과장으로 구성되었다. 다섯 오광대(통영·고성·가산·진주·김해)가 문화재로 지정되어 전승되고 있다. 오광대의 유사한 점으로는 풍자와 해학, 익살을 기조로 하여 삶의 비극적 요소에 대한 통찰이 담겨 있다는 점이다. 권위적 신분 제도에 대한 비판·벽사진경·처첩 갈등·다산 기원·욕망의 대리 충족 등의 주제도 서로 유사하다.

오광대놀이는 마당에서 연희하였다. 마당을 둘러싼 관객들 앞쪽 한편에 악사들이 서 있고 연희자들은 앉아 있거나 서 있는 관객들 앞에서 공연하였다. 원형 무대에서 공연하는 셈이었다. 그런데 최근의 오광대 공연은 극장식 무대가 마련된 곳에서 흔히 공연한다. 관객들은 무대를 마주 보고 앉고 연희자들과 악사들은 관객과 다소 떨어진 무대에서 연희한다. 이제는 마당 공연보다 무대 공연이 더 많아진 셈이다.

오광대는 춤, 반주, 대사, 노래를 근간으로 연희되며 흥겨운 한마당을 제공하는 유희적 목적과 축제적 의미를 담은 굿적 요소, 시대 인식과 윤리적 덕목을 강조하는 계몽적 목적을 내재시켰다. 등장인물들은 대개 염불장단에 맞추어 등장하고 굿거리장단에 따라 춤을 춘다. 춤과 반주는 영남 지방의 전통춤 양식과 가락을 많이 반영하고 있으나 양반 풍자를 위한 형식적 기교와 대사 내용은 산대놀이의 형태를 반영하며 풍물놀이의 잡색놀이 형식도 반영한다. 반주곡은 대개 굿거리장단이며 네마치의 굿거리장단 외에 세마치장단·염불장단·타령장단·도드리장단 등 장면에 따라 곡을 바꾸어 가며 연주한다. 주로 사용하는 악기는 꽹과리·징·북·장구·태평소 등이다. 굿거리장단에 따라 추는 기본 춤사위인 덧배기는 영남 지방의 보편적인 향토무를 지칭하는 이름인데, 덧보이도록 고안된 춤사위라는 주장도 있고, 덧나는 것을 제거하려는 목적으로 추는 의식무라는 주장도 있다.

오광대의 연출 형태는 다른 가면극의 경우와 마찬가지로 악가무희樂歌舞戲가 동시에 어우러지도록 짜여 있다. 그중에서도 춤과 재담이 주를 이루고 음악 연주와 노래를 곁들인다. 오광대 춤 중에서 말뚝이춤은 건무健舞에 가까운 활발한 것이었으나, 지방에 따라 후대로 내려오면서 차츰 완만한 춤으로 변화되었다. 연희 시기는 처음에는 종교적 의의와 결부된 정월대보름 전후를 중심으로 행하여졌으나, 나중에는 한결 놀기 좋은 3월 보름과 4월 초의 봄놀이 철, 9월의 단풍놀이 철로 바뀌어 오락적 연희로 변모되었다.

오광대의 등장인물은 말뚝이, 신장, 양반, 문둥이, 노름꾼, 영감, 할미, 제자각시(제밀주·제물집·서울애기·작은이·작은애미), 영노(비비), 승려(노장·상좌·조리중), 어딩이, 무시르미, 포졸, 선녀, 봉사, 무당, 사자 담비 등이다.

장군은 오방신장 과장의 등장인물이다. 가산 오광대·진주 오광대에 황제장군, 흑제장군 등 오방의 장군을 지칭하는 다섯 명이 등장한다. 양반은 모든 오광대놀이에 등장하는데, 양반의 이름은 다양하다. 통영 오광대와 고성 오광대·진주 오광대는 오방의 의미를 차용한 황제양반 등 다섯 명과 홍백, 도령 등 일곱 명 정도가 등장한다. 그런데 통영 오광대의 양반 이름은 원양반·차양반·홍백·비뚜라미·먹탈·조리중으로 나타난다. 고성 오광대는 황제양반·적제양반 등 오방의 의미를 담은 다섯 양반과 홍백·종가도령이 등장한다. 진주 오광대는 생원·차생원·옹생원 이름으로 등장한다. 가산 오광대는 큰양반과 작은양반 두 명이 등장한다. 진주 오광대는 양반광대와 옹생원, 차생원의 양반이 등장한다. 김해 오광대는 종가양반, 모양반, 애기도령 등 세 명이 등장한다.

문둥이는 김해 오광대를 제외한 다른 오광대에 모두 등장하는데 성격은 조금씩 다르다. 통영 오광대·고성 오광대에서는 문둥이가 한 명 등장하여 삶의 애환과 인간 존재에 대한 통찰이 담긴 춤을 추고 퇴장한다. 가산 오광대·진주 오광대에서는 다섯 문둥이가 등장하여 노름을 하다가 포졸에게 잡혀간다. 김해 오광대의 경우 다섯 노름꾼이 등장한다. 문둥이는 아니다.

영감과 할미, 제자각시는 삼각관계를 이룬다. 제자각시는 야류의 제대각시, 산대극의 덜머리집과 같은 역할이다. 통영 오광대는 제자각시 혹은 작은애미, 고성 오광대는 제밀주, 가산 오광대는 서울애기, 진주 오광대는 작은마누라, 김해 오광대는 작은이라고 칭한다. 통영 오광대·고성 오광대·진주 오광대에서는 할미와 제자각시의 대결에서 할미가 죽는다. 할미가 죽는 이유는 작은애미의 출산에 따른 질투 때문이다. 가산 오광대·김해 오광대에서는 영감이 화병으로 죽는다. 제자각시와 서울애기는 노장스님과 성적 교류를 하다가 영감에게 발각된다.

진주 오광대에서는 영노가 등장하지 않지만 다른 오광대에서는 모두 영노(비비)가 등장한다. 영노는 영노양반을 격렬하게 괴롭힌다. 영노는 아흔아홉 명의 양반을 잡아먹었는데 한 명만 더 잡아먹으면 승천한다면서 양반을 잡아먹으려고 덤벼든다. 이 과정에서 양반의 상징인 부채와 지팡이가 효과적인 소품으로 사용된다. 통영 오광대에서는 영노양반이 죽는 것으로 볼 수 있는데, 고성·진주·김해의 오광대에서는 영노양반이 죽지 않는다. 가산 오광대에서는 양반을 괴롭히던 영노가 포수의 총에 맞아 죽는다.

노름꾼과 어딩이·무시르미는 단역으로 진주 오광대와 김해 오광대에 등장한다. 가산 오광대·진주 오광대에서는 어딩이가 노름꾼들에게 돈을 요구하다가 뜻대로 되지 않자 돈을 훔친다. 진주 오광대에서는 무시르미가 어딩이 혹은 할미의 자식으로 등장한다. 마당쇠는 영감과 할미가 등장하는 과장에서 일꾼노릇을 하는데 가산 오광대에서는 할미와 성적 희롱도 한다. 봉사는 영감이나 할미가 죽으면 등장하여 경문을 읽으며 죽은 사람을 살리고자 한다.

중도 모든 오광대에 등장한다. 중으로는 고승인 노장과 수행 중인 상좌가 등장한다. 통영 오광대·가산 오광대·진주 오광대에서는 노장이 젊은 여자들과 어울린다. 통영 오광대는 그냥 무마되지만 가산 오광대와 진주 오광대에서는 양반들에게 혼이 난다. 고성 오광대에는 중이 한 명 등장하여 젊은 여자인 두 명의 선녀와 대무를 추다가 둘과 함께 퇴장한다. 김해 오광대·마산 오광대에서도 노장과 상좌가 등장하는데 속세의 봄바람에 취해서 기쁨을 느끼는 정도로 표현되었다. 중의 상대역은 구체적으로 나타나지 않는다.

사자와 담비는 통영 오광대·김해 오광대에 등장한다. 담비가 사자를 놀리다가 잡아먹히는 내용으로 구성된다. 사자가 등장하여 춤을 추면 놀이판이 흥겨워진다. 담비를 잡아먹는 모습에도 관객들은 흥미를 느낀다. 각 지역 오광대의 내용과 특징을 간단히 살펴보면 아래와 같다.

오광대놀이의 각 과장은 대개 5~6과장으로 구성된다. 탈고사나 길놀이와 뒤풀이(파지굿)을 제외한 연희 과장은 다음과 같다. 통영 오광대는 문둥 과장, 풍자탈 과장, 영노탈 과장, 농창탈 과장, 포수탈 과장으로, 고성 오광대는 문둥북춤 과장, 오광대놀이, 비비 과장, 승무 과장, 제밀주 과장으로, 가산 오광대는 오방신장무 과장, 영노 과장, 문둥이 과장, 양반 과장, 중 과장, 영감·할미 과장으로, 진주 오광대는 오방신장무 과장, 문둥이 과장, 양반 과장, 중 마당, 영감·할미 과장으로, 김해 오광대는 중 마당, 노름꾼 과장, 양반 과장, 영노 과장, 할미·영감 과장, 사자무 과장으로, 공통적으로 연희되는 과장은 문둥이 과장, 양반 과장, 오방신장무 과장, 비비 과장, 영감·할미 과장, 중 과장, 사자무 과장 등이다.

통영 오광대의 문둥이 과장은 문둥이가 나와 존재의 비극성이 담긴 춤을 추면서 신세 한탄을 하다가 소고를 발견하고 이를 통해 신명을 얻어 새 삶의 지평을 연다. 풍자탈 과장은 양반이 풍자되는 과장이다. 허세를 부리는 말뚝이는 차양반은 종의 자식이고, 홍백은 홍씨와 백씨가 만들었고, 검정·곰보는 어미의 부정으로 인해 검은 것이고, 마마의 흔적이 남았고, 비뚜르미는 중풍기 때문에 그렇게 된 것이며, 조리중은 보살이 서방질을 하여 낳았다면서 양반의 근본을 폭로한다. 영노탈 과장에서는 영노에게 잡아먹힐 위기에 처한 양반이 자신은 양반이 아니라고 궁색한 변명을 한다. 양반은 쫓겨 퇴장한다. 쫓고 쫓기는 과정에서 지팡이와

부채가 양반을 괴롭히는 소품으로 활용된다. 농창弄娼 탈 과장에서는 두 상좌가 작은어미를 두고 춤을 추다가 할미양반(영감)에게 쫓겨 퇴장한다. 할미양반과 작은어미가 아이를 낳고 그 아기를 어르는 큰어미를 작은어미가 쓰러뜨려 죽인다. 포수탈 과장은 담비가 사자에게 잡아먹히고 사자는 포수의 총에 맞아 죽는다. 동해안 별신굿의 범굿이나 농악의 잡색놀이처럼 모의 주술이 담긴 유희 행위나 벽사진경의 의식무로도 볼 수 있다.

고성 오광대의 문둥북춤 과장은 한을 표현하는 전반부와 한의 승화를 표현하는 후반부로 나눌 수 있다. 농사짓는 모습, 수확하는 모습, 수확된 곡식을 갈아서 바람에 날려 깍지를 버리고 먹는 모습, 손에 붙은 파리를 잡기 위해 어르는 모습, 잡은 파리를 입에 넣는 모습, 코를 푸는 모습 등도 보여 준다. 오광대놀이 과장은 마부인 말뚝이가 양반을 조롱하는 대사를 주고받으며 양반과 어울려 춤을 춘다. 오방을 상징하는 양반 다섯 명과 홍백, 종가도령이 등장한다. 양반들과 말뚝이가 함께 어우러지는 배김새는 힘차면서도 조화롭다. 비비 과장은 비비가 양반 한 명을 더 잡아먹어야 승천할 수 있기 때문에 비비양반을 격렬하게 몰아붙인다. 승무 과장은 승려의 파계를 보여 준다. 승려가 선녀를 유혹하여 퇴장한다. 대사 없이 춤으로 구성되었다. 제밀주 과장은 제밀주, 큰어미, 시골영감 사이의 갈등이 그려진다. 제밀주가 아이를 낳자 이 아이의 소유를 다투다가 아이가 죽고 이를 본 작은어미(제밀주)가 큰어미를 떠밀어 죽인다.

가산 오광대의 오방신장무 과장은 황제장군 등 오방위의 장군이 등장한다. 부정굿에 해당하는 의식무이다. 영노 과장은 사자 모양의 영노가 춤을 추며 등장하여 신장들을 퇴장시키고 황제장군을 잡아먹는다. 이때 포수가 총을 쏘아 영노를 죽인다. 문둥이 과장은 고통스러운 인간의 삶을 여러 방식으로 표현한다. 문둥이 다섯 명이 춤도 추고 타령도 하고 투전도 한다. 천연두를 앓는 아들 무시르미를 업은 어딩이가 돈을 요구하다가 매를 맞는다. 양반 과장은 양반을 모독하는 말뚝이 재담이 두드러진 과장이다. 양반을 돼지에 비유하거나 외설스러운 말로 야유하다가 함께 퇴장한다. 중 과장은 파계승 과장이다. 소무가 서울애기와 함께 등장하며, 이때 상좌와 노장이 등장한다. 노장이 서울애기를 업고 달아난다. 말뚝이가 노장을 잡아 와 매질을 한다. 노장은 송낙·염주·죽장을 던진다. 할미·영감 과장은 영감과 할미, 서울애기 사이의 애정 갈등을 표현한다. 할미와 아들 마당쇠가 외설스러운 대화를 주고받기도 한다. 영감과 할미의 갈등 과정에 영감이 물건을 부수다가 동티로 죽는다.

진주 오광대의 오방신장무 과장에서는 오방을 상징하는 신장들이 느린 춤을 춘다. 문둥이 과장은 오방색깔의 바가지탈을 쓴 다섯 문둥이가 등장하여 춤도 추고 투전도 하다가, 포졸에게 잡혀간다. 양반 마당은 말뚝이가 생원을 찾아다닌 경로를 말하면서 집안의 부패상을 폭로한다. 중 마당은 선녀가 지나가는 상좌와 노장을 유혹한다. 생원이 여색을 좋아하는 중을 잡아다가 매를 때린다. 중은 자탄가를 부른다. 영감·할미 과장은 처첩 관계로 인한 가정 비극을 표현한다. 영감이 할미를 발로 차서 죽인다.

김해 가락 오광대가 전승되던 지역은 김해 가락면 죽림리였다. 이것을 김해문화원이 중심이 되어 복원하던 중 지역이 1989년에 부산광역시 강서구로 편입되어 부산광역시 강서구에서도 '가락 오광대'를 복원하면서 김해시에 '김해 가락오광대'의 '가락'을 사용하지 말라고 요구하여 뒤에 '김해 오광대'라는 새 명칭을 사용하게 되었다. 이것이 경상남도 무형문화재가 되었다. 중마당에서는 노장과 상좌가 속세의 풍류를 즐기기 하산한다. 노름꾼마당에서는 노름꾼들이 투전놀이를 한다. 이때 어딩이가 와서 돈을 훔치다가 포졸에게 잡힌다. 양반 마당에서 종가양반, 모양반, 애기도령 3인이 말뚝이를 불러 질책하지만 양반들이 오히려 봉변을 당한다. 영노 마당에서 영노는 양반에게 대국에서 양반 아흔아홉 명을 잡아먹고 조선에 양반 너 하나 있다고 해서 오늘 잡아먹으러 나왔다면서 위협한다. 할미·영감 마당은 영감과 큰이, 작은이 사이의 갈등을 다룬다. 영감은 큰이한테서 두 아들이 죽었다는 이야기를 듣고 화병으로 죽는다. 사자무 마당에서는 담비가 사자를 약 올리다 잡아먹힌다.

특징 및 의의 오광대는 독립된 마당 구성, 문둥이 등장과 역할, 양반의 구성, 영노의 등장이 서로 유사하다. 이런 점은 부산의 야류와도 유사한 점이 있다. 오광대의 대사 구성이나 형식적인 면은 서울·경기와 황해도 지역의 가면극과도 유사한 측면이 있다.

오광대의 주제나 내용은 삶에 대한 통찰, 권위적 신분제에 대한 풍자와 비판, 처첩 갈등, 불교 비판, 욕망 해소, 오락 제공 등이다. 이 부분은 야류나 산대 계통의 가면극과도 유사하다. 오광대의 삶에 대한 통찰은 인간 존재에 대한 통찰이라고 할 수 있다. 기쁘고 슬픈 인생의 여러 측면을 연희로 보여 주는 것이다. 인간 내면에 존재하지만 억압되고 있던 리비도적 요소를 해소시키는 내용도 포함한다. 욕망 해소를 위한 이런 장치들은 삶을 더 정확하게 바라보게 하는 리얼리즘적 요소를 담은 것이다. 관객이 있어야 연희가 성립되는 만큼 관객을 즐겁게 하려는 오락적 요소도 적절히 포함된 점이 오광대의 특징이다.

권위적 신분 제도에 대한 풍자와 비판은 양반에 대한 비판과 풍자를 통해 이뤄진다. 양반에 대한 풍자와 비판은 말뚝이를 통해 이뤄진다. 그런데 양반과 말뚝이가 같이 등장하는 과장에서 대사 내용은 상호 대립적이지만 군무가 이뤄질 때는 조화로움을 보여 준다.

첩의 출산은 통영 오광대·고성 오광대·마산 오광대에서 연출된다. 출산은 처첩의 갈등을 격화시키는 소재인데, 태어난 아이 소유권 혹은 미움에 할미가 죽기 때문이다. 가산 오광대·진주 오광대·김해 오광대에서는 출산이 없다.

불교 비판은 일정하지 않다. 통영 오광대·가산 오광대·진주 오광대에서는 속가의 여자와 접촉하는 노장을 데려다 징치한다. 고성 오광대에서는 중이 두 명의 속가 여자와 접촉하는 장면을 춤으로 보여 준다. 김해 가락 오광대에서는 중이 속세의 욕망에 자극을 받고 있다는 정도만 보여 준다.

욕망 해소는 여러 과장에서 다양하게 보여 준다. 오방신장무 과장에서는 안과태평·부귀공명 등의 기원이 해소되는 경험을 제공한다. 양반 과장이나 영노 과장 등에서는 권위에 억압된 사람들의 내면을 해소시켜 준다. 할미·영감 과장이나 농창탈 과장에서는 성적 욕망을 대리 만족시켜 주는 기능이 나타난다. 오광대는 연희를 통해 힘든 일상에서 잠시나마 벗어나게 하는 웃음을 제공한다.

참고문헌 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 야류·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 한국가면의 연구(최상수, 성문각, 1984), 한국고전문학전집8 – 민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993).

필자 심상교(沈相敎)

오방신장무 과장

五方神將舞 科場

정의 오광대놀이의 첫째 과장으로 다섯 신장神將이 나와 춤을 추는 벽사진경의 의식무儀式舞.

역사 오방신의 유래는 오래되어 명확히 알 수 없으나 동서남북 혹은 사방위를 인식하여 사신四神이 형성된 뒤에 자아가 발달하여 중앙이 있음을 인식하고 오방위의 개념이 확립되면서 형성된 것이다. 그러므로 고구려 벽화에서 동서남북 사방위에 청룡靑龍, 백호白虎, 주작朱雀, 현무玄武의 상징적 동물과 색깔로 방위신을 표현한 것은 오방신장의 개념보다 종교적 인식이 더 앞선 것이다. 『성호사설星湖僿說』에 의하면 중국의 신화에서 오방신장의 명칭을 태호太昊, 염제炎帝, 소호少昊, 전욱顓頊, 황제黃帝라 하고, 이에 대응되는 제왕의 명칭을 복희伏羲, 신농神農, 금천金天, 고양高陽, 헌원軒轅이라 하였다. 불교에서 오방신은 사천왕四天王과 중앙의 신을 일컫는다. 사천왕은 수미산須彌山의 제석천帝釋天을 호위하는 네 신중神衆이다. 도교에서는 중국 신화의 오방오제설五方五帝說에 따른 신격神格으로 오방신은 방위를 중심으로 색깔과 오행에 대응하면서 음양오행사상으로 발달하였다. 이 대응 관계를 보면 동東–청靑–목木, 서西–백白–금金, 남南–적赤–화火, 북北–흑黑–수水, 중中–황黃–토土이다. 오방을 지키는 신장은 동방청제東方靑帝, 서방백제西方白帝, 남방적제南方赤帝, 북방흑제北方黑帝, 중앙황제中央黃帝라는 이름으로 불리게 되었다. 이런 동아시아의 종교적인 오방신 개념은 오방신장무 과장의 형성에 영향을 주었다.

오방신장무 과장의 형성과 관련하여 더욱 구체적인 것으로 궁중의례 관련설과 민간신앙 관련설이 있다. 고려 말 이색李穡(1328~1396)의 〈구나행驅儺行〉 전반부에는 12지신과 진자侲子들이 역신을 쫓는 의식이 표현

오방신장무 과장(고성 오광대) | 2015 | 국립민속박물관

되어 있고, 후반부에는 오방귀五方鬼, 사자무, 서역의 호인희, 처용무, 불 토해 내기, 줄타기, 칼 삼키기, 인형극, 각종 동물로 가장한 가면희 등이 표현되어 있다. 이 나례의 후반부에 처음 행하는 오방귀는 조선 초기 『악학궤범樂學軌範』에 나례에서 연행한 것으로 기록된 학연화대처용무합설鶴蓮花臺處容舞合設의 오방처용무와 함께 오방신장무 과장과 관련이 있다는 것이 궁중 나례 관련설이다. 그 이유는 오방귀가 오방신장무 과장처럼 처음에 연행하고 오방처용무는 오방색을 상징하는 황색, 청색, 백색, 적색, 흑색 등의 의상과 가면을 쓰고 잡귀를 물리치는 춤을 추는 것이 오방신장무 과장과 같다는 것이다.

민간신앙 관련설은 도교에서 출발한 오방신 관념이 우리 민간신앙에 받아들여져 신앙과 의식에 폭넓게 유포되어 이것이 오방신장무 과장의 성립에 작용하였다는 설이다. 동서남북과 중앙의 오방위에 동방청제축귀장군東方青帝逐鬼將軍, 서방백제축귀장군西方白帝逐鬼將軍 등 이름을 쓴 장승을 세워서 각 방위를 수호한다. 무속에서는 오방신장의 무신도나 신위를 모시고, 오방신장기로 축귀와 축원은 물론이고 점을 치기도 한다. 굿에서 독립된 거리로 오방신장을 불러 신장거리를 행하기도 한다. 놀이에서도 줄다리기를 할 때 마을의 곳곳을 다니며 오방돌리기를 하고 풍물을 연주할 때도 오방진굿을 친다. 특히 마을에 장승을 세워 오방위를 수호하고, 굿에서 오방신장거리를 행하여 축귀와 축원을 하는 것과 같은 신앙이 오방신장을 통하여 각 방위를 수호하고 잡귀를 쫓아 태평무사를 비는 오방신장무 과장 성립에 직접적인 영향을 주었다는 것이 민간신앙 관련설이다. 방증 자료로 무당의 호수虎鬚를 오방신장의 갓에 꽂는다는 점, 그리고 오방신장 탈의 모습이 수염이 길고 험상궂은 장승의 모양을 닮았다는 것을 들고 있다.

내용 오방신장무 과장은 진주 오광대, 가산 오광대, 마산 오광대 등 오광대의 첫 과장으로 놀이되지만, 같은 경상남도 지역의 가면극인 들놀음[野遊]에는 연희되지 않는다. 오방신장무 과장은 오광대에만 있는 특징적인 것이다. 중앙황제장군中央黃帝將軍, 동방청제장군東方青帝將軍, 서방백제장군西方白帝將軍, 남방적제장군南方赤帝將軍, 북방흑제장군北方黑帝將軍 등 다섯 신장神將이 다섯 방위를 상징하는 황색, 청색, 백색, 적색, 흑색의 가면과 의상을 착용하고, 중앙과 동서남북 각각 자기가 맡은 방위에 자리를 잡고 악귀를 쫓고 놀이판을 정화하는 벽사진경의 의식무를 춘다.

진주 오광대의 첫 과장인 신장놀음은 오방신장무 과장이다. 다섯 방위를 상징하는 오색의 가면과 철릭을 착용하고 호수虎鬚를 꽂은 갓을 쓴 중앙황제장군, 동방청제장군, 서방백제장군, 남방적제장군, 북방흑제장군 등이 차례로 염불장단에 따라 춤을 추며 등장하여 중앙과 동서남북의 각기 자리로 가서 굿거리장단에 따라 무언의 춤을 추다가 퇴장한다.

가산 오광대의 첫 과장 오방신장무 과장은 다섯 방위를 상징하는 오색의 가면과 한삼을 붙인 도포를 착용하고 수술을 꽂은 패랭이를 쓴 중앙황제장군, 동방청제장군, 서방백제장군, 남방적제장군, 북방흑제장군 등이 등장하여 중앙황제장군이 "쉬이……" 하면 풍물과 춤이 그치고 "동방청제장군!" 하고 외치면 대답을 하며 동쪽에 선다. 이렇게 각 오방신장을 차례로 불러 각기 자리에 서게 한 후 서울 양반들이 영남이 놀기가 좋다고 하기에 경남 사천 축동면 가산리에 와 보니 과연 경치 좋고 물 좋고 대단히 놀기가 좋다고 하며 한바탕 춤을 추다가 황제장군이 "쉬이……" 하면 춤이 끝난다. 가산 오광대의 오방신장이 사람처럼 말을 하고 자신을 서울 양반으로 설정하는 것은 의식무의 단계에서 극의 단계로 변모하려는 양상이라 할 수 있다.

오방신장은 이어지는 영노 과장에도 남는다. 영노가 다른 신장들을 모두 물어 죽인 뒤에 영노와 황제장군이 지혜 문답과 완력 다툼을 하다가 황제장군이 위험을 모면하려고 "내가 양반인데 니가 양반도 먹느냐?"라고 하자 영노가 "흥, 양반은 더 맛이 있지."라고 하며 잡아먹는다. 이처럼 신장이 인간화되고 극 중 인물로 변해 버린다. 진주 오광대의 신장놀음이 벽사진경을 위한 무언의 의식무로 일관하는 것이라면 가산 오광대의 오방신장은 인간화되면서 의식무를 추는 것에 그치지 아니하고 영노 과장에 등장하여 극화 초기 단계 양상을 보인다.

오방신장의 다섯은 오행사상에서 나온 것으로 오광대에 중요한 의미를 가지므로 진주 오광대에서는 신장놀음과장에 이은 오탈놀음과장에 문둥이 다섯이 등장하는데, 각각 황·청·백·적·흑의 오방색을 상징한다. 후대적인 양상이긴 하지만 고성 오광대는 양반이 등장하는 것을 오광대과장이라고 하면서 주역인 원양반을 중앙황제양반, 그리고 곁양반을 동방청제양반, 서방백제양반, 남방적제양반, 북방흑제양반이라고 하여 양반을 오방신과 결합시켰다. 고성 오광대와 통영 오광대에서는 과장의 수를 다섯으로 한 것도 오광대의 '오五'와 관계가 있는 것이다.

특징 및 의의 오광대라는 가면극의 명칭이 오방신장무 과장에서 나왔다고 할 정도로 이 과장이 중요한 의의를 지니고 있다. 오방신장무 과장은 신장神將이 등장하여 의식무儀式舞를 추는, 오광대에서 가장 제의적인 과장이다. 그러므로 이것은 오광대의 제의 기원설의 근거가 된다. 오방신장무 과장의 다섯 신장처럼 오문둥이가 등장하기도 하고 오양반으로 맞추기도 한다. 그리고 과장 수를 다섯으로 맞추어 연행하기도 한다. 이처럼 이 과장은 오광대의 구조적 특성에 영향을 주었다. 이렇게 중요한 오방신장무 과장이 제의적인 것이라 오광대가 연희적인 가면극으로 발달하면서 탈락되어 현재는 진주 오광대와 가산 오광대에서만 연행된다.

참고문헌 오광대소고(송석하, 조선민속1, 조선민속학회, 1933), 가산오광대(이훈상, 국립문화재연구소, 2004), 야류·오광대가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 야류·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007).

필자 정상박(鄭尙朴)

옴중·먹중 과장

정의 산대놀이에 등장하여 서로 얼굴의 흠을 잡으며 갈등하는 인물들.

내용 옴중은 속세에 내려와 부정한 짓을 했기 때문에 피부병(옴)에 걸린 승려를 가리킨다. 스승인 노장을 희롱하고 비속한 언어와 행위를 일삼는 비속한 승려로, 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·퇴계원 산대놀이·남사당 덧뵈기에만 등장하는 인물이다. 따라서 오광대나 야류, 마을굿놀이 계통인 하회 별신굿 탈놀이·강릉 관노 가면극·예천 청단놀음·북청 사자놀이에는 등장하지 않는다. 옴중·먹중은 양주 별산대놀이 제3과장, 송파 산대놀이 제2과장, 퇴계원 산대놀이 제3과장, 남사당 덧뵈기 둘째 마당에 연행된다.

양주 별산대놀이에서 옴중은 제2과장에서 상좌에게 양봉(목어 채)과 제금(바라)을 빼앗기고 망신을 당하다 가까스로 쫓아 버리고 새로 등장하는 먹중에게 자신의 지체를 자랑하려다 번번이 망신만 당한다. 먹중 역시 삼년이나 굶은 중으로서, 남의 일수나 월수만 써 버릇한 가난하고 염치없는 중이다. 옴중은 자신의 얼굴에 있는 것은 강남에서 온 호구별성(천연두 여신)의 근엄하신 모습이라 했다가, 먹중에 의해 진옴이라는 것이 밝혀지자 화를 낸다. 옴중은 결국 먹중에게 패배하고 놀이판에서 쫓겨난다. 옴중은 검은색 바지저고리에

옴중·먹중(송파 산대놀이) | 서울 송파구 | 2013 | 이병옥

검은색 두루마기를 입고 짚신을 신고 등장한다. 옴탈은 분홍 바탕에 눈썹과 주름살은 검은색이고 얼굴 전체에 무수히 우둘투둘 튀어나온 노란 점이 있고 입술은 붉은색이다. 양주 별산대놀이의 옴중탈은 얼굴 바탕은 자줏빛이며, 눈초리는 흰색인데 45도 각도로 위로 솟구친 째지고 치켜든 눈이다. 한편 입술은 초승달형에 붉은색으로 웃는 입이며, 노란색 치아가 두개 노출되어 있다. 화난 눈빛에 웃는 입술로 찡그리고 웃으며 헷갈리는 표정을 짓고 있다.

송파 산대놀이에서는 옴중탈이 매우 험악하게 생겼으므로, 잡귀와 부정을 몰아내는 벽사辟邪 기능이 있다고 본다. 옴중탈은 진한 갈색 바탕에 눈썹과 주름살은 있고 얼굴 전체에 무수히 우둘투둘 튀어나온 옴병에 걸린 종기가 나 있다. 옴 종기는 가장자리에 붉은색, 중간에 초록색, 가운데는 곪은 노란색으로 솟아 있다. 눈초리는 흰색이고 45도 각도로 위로 솟구친 째지고 치켜든 눈이다. 한편 입술은 붉은색으로, 웃는 입이다. 화난 눈빛에 웃는 입술로 찡그리고 웃으며 헷갈리는 표정을 짓고 있다. 진회색 삼베 장삼 차림인 옴중이 시루 밑 벙거지를 쓴 채 제금을 들고 나와 좌우로 쳐들면서 치자 둘째 상좌가 제금을 빼앗는다. 결국 옴중은 다시 불림을 불러 함께 춤을 추다가 상좌를 쫓아 버린다. 옴중 혼자서 염불장단의 불림으로 "얼쑤! 절쑤! 지화 허자 저르르르……." 하고 부르면 염불장단이 나온다. 염불거드름춤으로 삼진삼퇴를 했다가 용트림춤을 춘다. 이어 타령장단으로 활개펴기·건드렁·화장무를 추자, 먹중이 반장삼을 입고 나와서 처음에는 옴중의 모습과 쓴 벙거지와 달린 꽃을 흠잡으며 온갖 말로 헐뜯는다. 그리고 서로 얼굴 모습을 헐뜯는다. "니 얼굴이 얼굴이냐? 덜굴이냐? 얽구 검구, 푸르구 붉구, 우박맞은 잿더미 같구, 줄오 줄육 같구……, 멍석 덕석 방석 같구, 자판엿 호두엿 같구, 그러나 저러나 니 어멈이 너를 낳아 콩멍석에 엎었다더냐? 니 얼굴이 그 모양이냐?"라고 먹중이 흉을 보다가 진옴을 옮아온 것을 알고 다그치자 결국 인정하고, 둘은 타령장단에 춤을 추며 나간다.

퇴계원 산대놀이에서는 먹중이 옴중의 얼굴에 대해 험담을 늘어놓는 과장이다. 먹중은 옴중이 쓰고 있는 모자(벙거지)와 거기에 달린 장식품을 보고 궁금해하며, 그것을 알아보려는 과정에서 다툼이 일어나고 나중에는 얼굴 생김새를 놓고 다투다가 몸싸움까지 하는 내용이다. 마지막에 옴중이 장삼을 벗고 먹중과 맞춤[對舞]을 추지만, 먹중이 옴중을 때려 쫓고 혼자 깨끼춤을 추다가 퇴장한다.

남사당 덧뵈기의 둘째 마당 옴탈잡이는 꺽쇠와 옴탈의 등장으로 시작된다. 꺽쇠가 옴탈의 얼굴을 놀리자, 옴탈은 자기 얼굴이 우둘투둘해진 내력을 들려준다. 옴탈의 얼굴을 만진 꺽쇠가 자신의 손가락이 가렵다며 엄살을 부리자, 옴탈이 옴 받으라며 장난치듯 대든다. 이어서 옴탈과 꺽쇠가 갖은 익살로 서로 재담을 나누다가, 굿거리장단과 덩덕궁이장단에 맞추어 대무를 춘다. 옴탈은 얼굴이 쟁반만 하게 크고 떡시루 밑살 같은 벙거지를 쓰고 있다. 얼굴의 표면에는 "땜쟁이 발등 같고 보리 먹은 삼잎 같고 콩 멍석에 엎어진 것 같은" 우둘투둘한 진옴이 잔뜩 옮아 있다. 옴탈은 중국에 갔다가 별달리 가지고 올 것이 없어 호구별성 손님마마님(천연두)을 모시고 나왔다는 자랑을 늘어놓는다. 꺽쇠는 옴탈의 얼굴을 자세히 살핀 후 그것이 전염성이 있는 옴임을 밝혀내고, 즉시 자신의 손가락 사이가 가렵다고 한다. 옴탈은 자신의 권위가 무너지자 화를 내며 발악하는 춤으로 도전한다. 꺽쇠 역시 활기 있게 응수한다. 결국 옴중은 지쳐 도망치고 만다.

특징 및 의의 산대놀이의 옴중 과장은 대부분이 유사한 구조를 보이는데, 옴병에 걸린 옴중은 신성한 승려가 아니라 세속에 찌들어 더럽게 살다 옴병에 걸려 모든 사람들의 야유를 받는 천덕꾸러기로 추락한 존재이다. 옴병의 퇴치는 결국 질병과의 싸움으로도 해석된다. 또한 옴중과 먹중은 불교적 의미의 신성한 존재에서 출발하였지만 후대에 불교의 세속화라는 현실의 반영에 의해 변모된 모습으로 나타난다고 볼 수 있다. 조선시대 이후 불교에 대한 사회 비판적인 분위기가 확대되는 가운데 벽사축귀辟邪逐鬼의 기능은 흔적만이 남고 극적인 놀이화 혹은 상징적인 춤만으로 확장되어 벽사축귀적인 역할과 연극적인 배역으로서의 이원성을 드러낸다. 그래서 이들은 중이면서 중이기를 거부하는 인물들이다. 따라서 옴중과 먹중들은 민중 자신의 모습이며, 연희자·구경꾼·지역민들과 동일한 성격의 인물들이다. 그들은 사회 비판적이고 지배층에 대하여 반항적이면서, 한편으로는 낙천적이고 소박한 한국 민중들의 성격도 지니고 있다.

그리하여 옴중은 탈판에서 여러 가지 기능과 역할을 담당하기도 한다. 원래는 벽사축귀의 기능을 지닌 존재로서 종교의식적인 가면극에서 출발하였지만, 놀이의 제2과장부터 등장해 놀이판의 긴장감과 흥을 돋우는 역할을 한다. 얼굴은 험상궂게 치켜든 눈인데 입은 히죽히죽 웃는 입이다. 게다가 옴까지 옮아 체면이 말이 아닌 모습이다. 처음 등장은 제금을 치면서 상좌 과장의 엄숙함을 깨뜨리고 요란하게 등장한다. 그러나 이내 둘째 상좌에게 제금을 빼앗겨 체면이 구겨진다. 그래도 둘째 상좌를 몰아내고 승천입지를 하려는 용처럼 엄숙하게 용트림을 하나, 먹중에게 떡살과 의관(시루 밑 벙거지)을 붙잡히고 결국 옴병이 걸린 하찮은 존재로 추락하여 웃음바다를 만든다. 이어서 이후 과장에도 계속 등장해서는 다른 중들과 함께 파계승의 모습을 보여 준다. 그러나 옴중은 탈놀이판에서 춤의 명수이며 재담도 잘 늘어놓는다. 춤은 염불장단의 거드름춤과 타령장단의 깨끼춤 등 모든 춤을 잘 추는 춤꾼이다. 특히 장삼 자락을 휘날리며 추는 용트림춤은 옴중이 긴 먹장삼 끝을 휘어잡고 등에 그려진 용이 세상 밖으로 나와 꿈틀거리듯 몸부림치는 근육질의 춤이며, 너울질은 용이 날아 보려고 활개 치듯 앞뒤 걸음으로 요동치는 춤이며, 활개펴기와 활개꺾기는 학이 날개를 펴고 날아가듯 일직선으로 펼친 양팔을 한쪽씩 접어 올렸다 내렸다 하는 동작이다. 이렇듯 옴중의 춤사위는 날아가듯 양팔을 펴들고 삼진삼퇴三進三退하는 춤들로, 염불장단 거드름춤을 대표하는 춤사위이다. 또한 옴탈은 우리나라 탈 중에서 가장 험악하게 생겨 잡귀를 몰아내고 부정을 몰아내는 벽사 기능을 하는 탈이다. 그러면서도 주로 얼굴에 관한 소극적笑劇的인 놀이판을 벌이며 과장마다 들어와 판을 깨거나 웃음판을 만들거나 딱따기(새끼줄로 만든 막대)로 탈 이마를 맞는 서양 연극의 피에로(pierrot)와 같은 역할도 하고 있다.

참고문헌 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 한국고전문학전집8-민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 한국전통연희사전(전경욱, 민속원, 2014).

필자 이병옥(李炳玉)

옴중·상좌 과장

정의 산대놀이에서 제금(바라)을 두고 서로 다투다가 옴중이 상좌를 쫓아낸다는 내용의 과장.

내용 옴중과 상좌는 양주 별산대놀이와 송파 산대놀이, 퇴계원 산대놀이에서 제2과장으로 연행된다. 상좌는 불도佛道를 닦는 사람을 말하며 옴중은 속세에 내려와 부정한 짓을 하여서 피부병(옴)에 걸린 승려이다. 양주 별산대놀이 제2과장 옴중과 상좌의 내용을 보면, 먼저 옴중이 등장해 막대기를 두들기자 상좌가 이를 빼앗으려고 한다. 그리고 제금을 치면서 장내를 돌자 상좌가 다시 빼앗으려고 한다. 둘이 타령장단에 맞춰 서로 맞서서 춤을 추다가, 옴중의 힘에 밀려 상좌가 물러난다. 양주 별산대놀이에서 상좌는 물건을 팔러 다니는 옴중을 만나자 온갖 세속적인 작태를 무언無言으로 연출한다. 여기서 상좌는 도적놈·불가사리·폭력배·어른 뺨치는 놈 등으로 비유된다. 상좌와 대결하는 옴중 역시 본래는 중이었으나, 행상이나 하면서 놀이판 주변을 찾아다니는 추한 존재로 등장한다. 그가 쓴 탈은 전염성이 있는 옴이 잔뜩 올라 있는 형상이다. 한동안 상좌에게 몰리던 옴중은 끝내 상좌를 내쫓고 신명나게 춤을 춘다.

송파 산대놀이에서 옴중은 진회색 삼베 장삼 차림에 시루 밑 벙거지를 쓴 채 제금을 들고 나와 선다. 앞서 첫 상좌와 둘째 상좌가 대무對舞를 하고 첫 상좌가 퇴장하고 나서 둘째 상좌가 혼자서 춤을 추고 있으면, 옴중이 제금을 치며 장내로 들어온다. 이에 둘째 상좌가 깜짝 놀라 춤을 멈추고 뒤에 가서 앉는다. 옴중이 제금을 좌우로 쳐들면서 치는 동작을 반복할 때 둘째 상좌가 몰래 뒤에서 제금을 뺏어가 뒤에 가서 앉는다. 옴중이 사라진 제금을 불가사리에 빗대어 불평하자, 둘째 상좌가 제금을 쨍 하고 친다. 옴중이 불림을 하여 타령장단 깨끼춤으로 대무를 하고 상좌의 등을 쳐 내쫓는다.

퇴계원 산대놀이의 옴중은 흑회색 장삼 차림에 시루 밑 벙거지를 쓴 채 제금을 들고 나와 선다. 둘째 상좌가 춤을 춘 다음 장삼을 벗고 맞은편에 서 있을 때, 옴중

은 여러 해 만에 대방놀이판에 나왔다며 양봉(목어를 치는 채)과 제금을 가지고 흥이 나서 장난을 치는데, 이때 상좌가 옴중에게서 양봉과 제금을 빼앗고 옴중을 놀린다. 화가 난 옴중은 걸쭉한 재담을 하면서 상좌를 타박하고 때리려 하나, 날쌘 상좌는 도망을 친다. 끝내는 타령장단에 맞춰 상좌와 맞춤을 추다가 상좌를 쫓아내 버린다. 한편, 양봉과 제금은 불가佛家에서 쓰는 물건으로 옴중이 함부로 쓸 물건이 아니다.

특징 및 의의 옴중과 상좌는 불가에서 쓰이는 물건을 옴중으로부터 회수하는 과정에서 생기는 여러 가지 갈등을 보여 주는 인물들이지만, 결국 상좌는 옴중에게 눌려 쫓겨난다. 옴중과 상좌 과장은 두 부분으로 구성되어 있는데, 첫 부분은 옴중과 상좌의 대무이고, 다음은 먹중과 옴중의 재담으로 진행된다. 송파 산대놀이의 경우 두 가지가 한 과장 안에서 이루어지지만, 양주 별산대놀이는 두 과장으로 분리되어 진행된다는 차이점이 존재한다.

옴중 배역은 한국의 가면극에서 유일하게 서울·경기 지역 산대놀이에서만 등장하는 인물이다. 인물의 신분 설정은 속세에 내려와 부정한 행동을 해서 피부병(옴)에 걸린 승려로, 다른 가면극에서 순결하지 못해 파계승이 된 노장과 같다. 이는 순결성과 신성성을 담보하는 상좌와는 대조적이다. 한편 옴중은 탈판에서 여러 가지 기능과 역할을 담당하기도 한다. 놀이판의 흥을 돋우는 역할, 거드름춤과 깨끼춤 등 모든 춤을 잘 추고 재담도 잘하는 역할 등을 수행하며, 극 중간에 등장해서 다른 중들과 함께 파계승의 역할을 보이기도 한다.

옴중탈은 우리나라 탈 중에서 가장 험악하게 생겨 잡귀를 몰아내고 부정을 몰아내는 벽사적辟邪的인 기능을 하는데, 옴중은 과장마다 등장하여 주로 얼굴에 관한 소극적笑劇的인 놀이판을 벌이면서 딱따기(새끼줄로 만든 매)로 이마를 맞는 등 관객의 웃음을 자아낸다. 이는 서양 연극의 피에로(pierrot)와 같은 역할로 볼 수 있다.

참고문헌 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 한국전통연희사전(전경욱, 민속원, 2014).

필자 이병옥(李炳玉)

완보
完甫

정의 산대놀이에서 염불놀이·침놀이·애사당놀이·파계승놀이에 등장하면서 먹중과 옴중을 이끄는 팔먹중의 대표적인 인물.

내용 완보는 양주 별산대놀이 제5과장 팔먹중의 제1경 염불놀이·제2경 침놀이·제3경 애사당 북놀이, 제6과장 노장과장의 제1경 파계승놀이에 등장한다. 퇴계원 산대놀이는 제5과장 침놀이, 제6과장 애사당놀이, 제7과장 팔먹중과 노장놀이에 등장한다.

양주 별산대놀이를 보면, 완보는 제5과장 제1경 팔먹중 과장의 염불놀이에 팔목의 우두머리로서 입장하여 다른 먹중에게 다가가서 정체를 묻는다. 먹중은 자신들이 겉은 중이지만 실제는 오입쟁이임을 밝힌다. 그리고 완보의 요구에 의해 염불을 외우면서, 중의 신분에 맞지 않는 언어적 유희로 비속한 말장난을 한다. 그리고 〈백구타령〉, 염불 독경, 절을 위한 긴

완보(양주 별산대놀이) | 경기 양주 | 2015 | 국립민속박물관

덕담을 하고 물러난다. 제2경 침놀이에서는 먹중이 완보를 만나 자식들이 산대 구경을 나와서 관격(소변이 나오지 않고 구토가 멎지 않는 증상)이 나서 죽게 되었다며 다급하게 도움을 청한다. 완보는 자신이 의원이 아니라면서 일단 병자를 살펴본다. 그리고 잔칫집의 주당살, 초상집의 상문살이 끼어 죽었다며, 신명으로 고쳐 보겠다고 〈백구타령〉을 부르지만 별 효과가 없다.

완보는 먹중에게 의술이 좋은 신주부를 데려오자고 제안해 신주부를 불러온다. 신주부는 먹중의 자식을 보고 그들이 과도한 성교, 과음, 초상집의 주당살, 잔치집의 중복살이 끼어 죽었다며 그냥 돌아가려고 한다. 그러자 먹중이 맥이나 봐 달라고 사정을 하니, 신주부는 어쩔 수 없이 맥을 짚어 보고 차례로 침을 놓아 다행히 소생시킨다. 자식들이 소생해서 춤을 추며 퇴장하면, 신주부와 일동도 춤을 추며 퇴장한다.

제3경 애사당 북놀이에는 완보가 꽹과리를 치며 등장해서 왜장녀와 애사당, 먹중 사이에서 수작을 한다. 그리고 두 여자가 퇴장한 후에 완보는 먹중과 옴중이 들었던 법고를 빼앗으며 법고를 잘못 친다고 질책을 한다. 그러면서 먹중과 방향을 바꿔 가며 법고치기, (옷) 벗고 치기, 금 긋고 법고치기 등의 재담으로 수작한다. 제6과장 노장과장의 파계승놀이에 보면, 완보가 먹중·옴중을 이끌면서 노장을 〈백구타령〉으로 희롱하고 물고기에 비유하며 놀린다. 퇴계원 산대놀이의 완보도 염불놀이만 제외하고 양주 별산대놀이와 비슷한 양상을 보인다.

완보에 대해 이두현은 '완보完甫'라 표기하고, 관冠을 쓴 중으로 보았다. 아키바 다카시秋葉隆는 도중都中의 가장 나이 많은 대표자가 항시 완보의 역을 맡았으며, 오상五常이라 하여 승려의 우두머리라는 의미를 지닌다고 논한 바 있다. 여기서 도중은 예전에 관아의 잡역雜役에 종사하던 하층민들이 설립한 조합으로, 양주의 산대놀이를 주도했다. 그러나 서연호는 완보의 유래에 대해서는 다른 견해를 제시한다. 곧 19세기 후반의 양주 사직당 당지기였던 김완보金完甫라는 자가 완보 역을 잘했기 때문에 탈 명칭도 완보로 되었다는 설이 있다고 말하며, 몽고인 광대의 명칭에서 유래했다는 설도 소개한다.

완보는 팔먹중에 포함되며, 중요한 역으로 취급된다. 실제로 산대놀이에서는 먹중이나 옴중을 이끌면서 노장 희롱에 앞장서고, 초반에 탈판을 활기 있게 만드는 비속하면서 역동적인 인물이다. 완보탈은 붉은색 바탕에 꺾쇠표 모양의 입은 다물고 뺨에는 곡선 형태의 큰 주름이, 이마에는 세 개의 큰 주름이 그려져 있다. 완보의 복색은 등에 용을 그린 장삼에 붉은 띠를 두르고, 회색 관을 쓰고 있다.

특징 및 의의 완보는 양주 별산대놀이를 전승하던 도중이라는 집단의 최연장자가 맡았으며, 먹중·옴중과 함께 등장해서 이들을 이끌어 가는 노련한 배역이다. 재담을 주도하고, 초반의 중 관련 마당에 등장해서 판을 주도하는 인물이다.

참고문헌 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 정형호(鄭亨鎬)

왜장녀
倭將女

정의 애사당을 거느리고 등장해, 먹중에게 돈을 받고 술을 팔거나 애사당을 시중들게 하는 술집 여주인.

내용 왜장녀는 양주 별산대놀이 제5과장 팔먹중 과장 제3경 애사당 북놀이(법고놀이), 송파 산대놀이 제4마당 애사당 북놀이, 퇴계원 산대놀이 6과장 애사당놀이에 각각 등장하는, 술집 주인 역할을 하는 인물이다.

양주 별산대놀이에서 왜장녀는 술집 주인으로, 허리를 노출하고 현란한 엉덩이춤을 추면서 등장한다. 그녀는 먹중에게 돈을 받고 딸인 애사당으로 하여금 먹중의 시중을 들게 하는데, 애사당을 왜장녀의 친딸로 보기는 어렵다. 이 과정에서 왜장녀는 먹중과 애사당을 사이에 두고 돈으로 흥정한다. 애사당은 처음에는 거절하지만, 다시 돈의 액수가 배가 되자 먹중의 요구를 수용한다. 왜장녀는 둘 사이를 연결해 주는 역할만 하고 퇴장한다. 이후 먹중은 애사당이 법고춤을

왜장녀(양주 별산대놀이) | 경기 양주 | 2015 | 국립민속박물관

출 때에 왜 옷을 입고 법고를 치느냐고 질책을 하면서 수작을 한다.

송파 산대놀이의 경우, 왜장녀와 애사당의 신분은 명확하게 드러나지 않지만, 양주 별산대놀이와 동일한 성격을 띤다고 볼 수 있다. 왜장녀는 먹중에게 돈을 받고 애사당을 먹중과 연결해 주며, 먹중은 애사당으로 하여금 북을 치게 하고 희롱한다. 애사당이 북채로 법고를 칠 때, 먹중은 '법고치기'를 '벗고 치기'로 인식하며 언어적 유희로 성적인 희롱을 한다.

본래 왜장녀라는 말은 몸집이 크고 염치없는 짓을 서슴없이 잘하는 여자를 지칭한다. 따라서 가면극에서 왜장녀는 돈을 받고 나이 어린 여사당으로 하여금 먹중에게 시중을 들게 하는 술집 주인으로 표현된다. 왜장녀와 애사당이 등장하는 산대놀이의 전승 지역 중에서 양주는 고을 원이 거주하는 읍치邑治 지역이고 송파나 퇴계원은 수로 교역이 활성화된 장시場市 지역이다. 이들 지역은 유랑예인들의 주요 활동 거점이었으며, 그들의 직접적인 영향권 내에 있었다고 볼 수 있다. 왜장녀와 애사당은 왜장녀가 어린 사당인 애사당을 거느리고 있다는 점에서 원래 여사당패가 정착한 형태로 여겨진다. 특히 왜장녀는 장삼을 걸치고 등장하는데, 원래 사당이나 거사 집단은 조선 태종 때 사원 혁파(革罷)로 민간화된 비승비속非僧非俗의 민간 유랑집단으로, 사찰과 일정한 관련성을 지닌다. 이들은 각 지역을 다니며 잡다한 기예를 보여 주고 그 대가를 받아 생활하며, 경우에 따라 여사당들은 몸을 팔기도 했다. 그런 점에서 산대놀이에서는 불가의 법도를 어긴 먹중이 어린 여사당을 성적인 대상으로 인식하고 있다.

양주 별산대놀이에서 왜장녀의 탈은 바탕이 흰색이며 연지 곤지를 찍는다. 이 탈은 경우에 따라 해산 어멈, 도끼 누이를 겸용하기도 한다. 그녀의 복색은 옥색 치마저고리, 흰색 단속곳, 용이 그려진 장삼에 붉은 띠, 홍색의 큰머리를 하고 괴나리봇짐을 지고 있다.

특징 및 의의 왜장녀는 산대놀이가 전승되는 읍치 지역이나 수로 장시 지역에서 술집 주인으로 등장해, 먹중에게서 돈을 받고 거느리고 있는 애사당으로 하여금 먹중의 시중을 들게 하는 인물이다. 왜장녀와 애사당은 떠돌이 사당패가 민간에 정착한 형태로, 사찰과 일정한 관련을 지니며 탈판에서 먹중에게 성적으로 희롱당하는 대상이다.

참고문헌 거사고(전신재, 한국인의 생활의식과 민중예술, 성균관대학교출판부, 1983), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 정형호(鄭亨鎬)

용놀이

정의 우환과 병을 일으키는 악한 용을 퇴치하는 제주도 큰굿의 굿놀이.

내용 제주도 큰굿의 젯상계, 제오상계에 해당하는 대목에서 연행한다. 이공맞이에서 연행한 사례도 있다. 이로 보아 이미 오래 전에 적절한 제차를 잃은 것으로 보인다. 본래 젯상계, 제오상계는 초상계에 대응하는 제차이면서, 연행 방식도 동일하였을 것으로 추정된다. 현재 전승되는 용놀이를 포함하는 젯상계는 어느 모로 보아도 이들 제차의 성격과 부합되지 않는다. 젯상계는 시왕맞이에 앞서 행하던 것이다. 현재 젯상계라고 하는 것은 이공맞이와 본래의 젯상계 사이에 별도로 연행하던 맞이굿의 하나였을 가능성이 많다. 그러나 그 실체를 파악하기 어렵다. 따라서 현재의 전승에 따라 용놀이는 젯상계에서 연행하는 것으로 보기로 한다.

젯상계는 그런대로 연계성을 찾아볼 수 있는 몇 대목으로 짜인다. 그 가운데 연희적인 성격이 강한 대목을 중심으로 정리하면 다음과 같다.

①풍류로 시작하여, ②병이 생겼으니 굿을 해야 한다 하고 방아를 찧어 제주를 마련하고, ③온몸의 질병을 찾아낸 다음, ④그 원인이 되는 용을 죽여 골을 내고, ⑤그것을 뱀장수 흉내를 내면서 판다고 하다가 바깥으로 내치고, ⑥대신 복록을 물어다 주는 용을 불러들인다.

문무병은 이를 ①풍류놀이, ②방아놀이, ③전상놀이, ④용놀이, ⑤·⑥뱀장수놀이로 정리한 바 있다. 각 대목 사이의 연계성은 연행을 맡은 심방의 능력에 좌우되는 듯하다.

①심방은 두루마기를 입고 송낙을 쓴다. 어깨와 몸에 당베를 얽어맨다. 머리에는 무명으로 수건을 쓴 듯이 한다. 무악에 맞추어 "니나난니 난니야."라는 사설을 거듭하면서 노래를 한다.

②굿을 해가면서 소미가 가루를 심방의 얼굴에 쳐 바른다. 심방의 모양새가 더욱 우스꽝스럽게 된다. 수록이 일어 신병이 났다 하고 굿을 해서 풀어내자고 한다. 굿을 하려면 제주祭酒가 필요하다고 하고 제주를 만든다. 사발에 물을 붓고 떡을 조각내어 함께 놓아 버무린다. 떡을 조금 뜯어 먹고, 이어 제청에 있는 사람들마다 먹이려 든다. 사람들이 피하기 바쁘다. 다시 앉아 떡을 물에 섞어 손으로 조물거린다. 그러다가 그릇을 입에 대고 한 모금 물었다가 가래 뱉듯이 그릇에 내뱉는다. 코를 풀어 놓는 모양도 한다. 다시 그릇의 물을 한 모금 물었다가 내뱉는다. 더럽기 그지없다. 다시 한 모금 물었다 뱉으며 제청을 돌아다닌다. 얼굴을 닦아 내고 신칼로 점을 본다.

③이어 고리동반떡을 들고 춤을 춘다. 고리동반떡을 머리부터 시작해서 몸 곳곳을 대며 병명을 대기 시작한다. 손가락 하나하나의 쓰임새에 따른 명칭을 대며 웃음을 유발한다. 소미의 장구 반주에 맞추어 온갖 수록을 내놀리자는 내용의 노래를 한다. 이어 베풀이–돈지마을굿–만당가득임–군병지사귐 등을 연속적으로 연행한다.

④본격적인 용놀이를 시작한다. 청룡 머리 갈룡 머리를 마련하자며 무명천의 양 끝 부분에 고를 만들어 그 부분을 어궁과 시왕당클 위로 던져 올린다. 이것은 용 혹은 대망이 머리는 하늘에 있고 꼬리는 땅에 닿은 모양을 나타낸다. 용질을 돌아보아 치우는 이른바 '질침'을 한다. 다시 돌아보니 천구아구 대망이 얽혀 있다고 한다. 술로 먹여 잠재운 뒤에 용을 끌어내린다. 당클에 걸쳤던 무명천을 내려놓고 그 부분을 모아 입으로 깨물고 힘껏 밟아 죽인다. 신칼로 용의 골을 파낸다.

⑤뱀장사 흉내를 내면서 골을 좋은 약이라고 팔러 다닌다. 누구도 사려고 하지 않는다. 갈룡의 골은 악한 기운이 잔뜩 모인 것이어서 내다 버리지 않을 수 없다.

⑥당베인 무명천을 풀어 놓고 휘돌린다. 모진 수록을 바깥으로 내치자고 하며 무명천을 들고 바깥으로 쓸어내듯이 한다. 온갖 복록을 물어다 줄 용을 모시자고 하고, 문전으로 가서 무명천의 끝을 목에 걸고 끌면서, 입에 천문을 문 채로 여자 기주 앞으로 기어가서 치마폭에 천문을 뱉어 낸다. 심방이 용의 모양새를 하고, 용이 여의주를 물어다 주듯이 하는 셈이다. 이 대목은 일부 마을의 잠수굿에서 용올림이라는 제차로 차용되고 있다. 용올림은 심방이 눈·코·입 부분에 구멍을 낸 무명천을 가면처럼 쓰고, 무명천을 길게 늘어뜨린 채 바닷가에서부터 기어서 제장까지 이른 다음 입에 물었던 천문을 기주의 치마폭에 뱉어 내는 방식으로 연행한다.

①~⑥은 젯상계라고 하지만, 맞이굿의 마지막을 장식하는 메어들어 석살림에 해당하는 것이다. 베풀이–돈지마을굿–만당가득임–군병지사귐 등 전형적인 제차가 포함되는 것도 우연이 아니다. 다만 베풀이, 돈지마을굿 등을 제외한 나머지 부분의 구체적인 내용이 달라 특별한 양상으로 전개되는 것처럼 보일 따름이다. 석살림은 덕담, 〈서우젯소리〉 등 노래를 하면서 모두 어울려 춤을 추는 것이 핵심인데, 여기에는 이러한 내용이 포함되지 않는다. ①~⑥가운데 ④~⑥이 본격적인 용놀이에 해당하는 것이다. 따라서 용놀이를 중심으

로 해서 보면 ④, ⑤, ⑥은 굳이 분리할 필요가 없다. 무명천으로 ᄉᆞ록을 내놀리고, ᄃᆞ리를 나수는 것도 메어들어 석살림에 흔히 포함되는 내용이다.

용놀이의 용은 갈룡, 아궁이, 대망大蟒(천구아구 대망이), 삼두구미三頭九尾 등 여럿으로 지칭한다. 이무기와 같은 존재이면서 뱀과 동일시되기도 한다. 갈룡이 서리어 우환을 불러일으키고 사람의 몸에 병을 일으키기에 퇴치하지 않을 수 없다. 제주굿에서 용이나 뱀은 신앙의 대상으로 조심스럽게 모신다. 바다와 물을 관장하는 신을 '다서용궁'이라 하여 상위의 신으로 삼는다. 또한 뱀을 칠성이라 하여 가신家神으로 모시는가 하면, ᄋᆞ드렛도라 하여 당신으로 모시기도 한다. 이때의 뱀은 단순한 뱀 그 자체가 아니라 본래 용에서 비롯된 것으로 이해한다. 그런가 하면 뱀을 해치는 것을 극히 꺼려할 뿐 아니라 뱀을 해친 일로 인하여 우환이 생기면 뱀을 살려 내는 '칠성새남'을 하기도 한다. 이처럼 일반적으로 용과 뱀은 신성한 존재로 제향의 대상이며, 퇴치의 대상이 아니다. 그러나 갈룡만큼은 그렇지 않아 어떻게든 퇴치해야 하는 것으로 믿는다. 선한 용은 복록을 물어다 주는 존재지만, 악한 용은 재앙을 주고 질병을 준다는 것이다.

갈룡과 같은 존재는 특히 몸에 병을 일으키는 것으로 생각한다. 갈룡은 흔히 혈기가 막혀 응어리지는 현상과 관련지어 이해하는 것으로 보인다. 특히 정의 지역 굿에서 흔히 연행하는 '방울폶' 사설에서 이러한 의미가 분명히 드러난다. "요건 보난 청룡 머리 갈룡 머리 들었고나 나사나며 좇아들며 풀어 내자." 사설에서는 청룡과 갈룡을 철저하게 구분하지 않는 듯하다. 그러나 악한 용의 존재, 그 존재의 구실은 분명히 확인할 수 있다. '방울폶'은 뱀신으로 널리 알려진 토산 ᄋᆞ드렛도와 관련된 의례라는 점을 주목할 필요가 있다.

특징 및 의의 용놀이는 제주도 굿놀이가 대개 그러하듯 오락성이 강하다. 젯상계라고 한 것이 전체적으로 오락성이 강한 특성을 공유한다. 대화를 중심으로 하면서 노래와 춤을 곁들이며, 심방은 소미는 물론 청중 모두를 대화의 상대로 삼아 놀이로 끌어들인다. 대화에는 언어유희가 따르고, 머리부터 발끝까지 병을 찾아내면서 신체 부위와 병명을 흥미롭게 나열한다. 손가락 하나하나의 기능을 빌미로 이름을 붙여 놀이로 삼는다. 성적인 표현이 난무하기도 하며, 음상이 유사한 말이 나올 때마다 성적인 농담을 일삼는다. 일상을 벗어나는 충격적인 행위를 연출하기도 한다. 제주를 마련한 뒤에는 거기에 침을 뱉어 주위 사람들에게 권하다가 스스로 마시기까지 한다. 뱀 장수 흉내를 그럴듯하게 해서 웃음을 유발하기도 한다. 심방의 예능적인 능력에 따라 놀이의 흥미도가 좌우된다. 심방은 자신의 능력을 극대화해서 연행하고 청중을 적극적으로 놀이에 참여하게 하는 데 힘쓴다.

참고문헌 제주도무속자료사전(현용준, 신구문화사, 1980), 제주민속극(문무병, 각, 2003).

필자 강정식(姜晶植)

우희
優戱

정의 연희자가 어떠한 이야기에 유희적인 놀이와 골계滑稽적인 요소를 가미하여 연출하는 즉흥 연극.

역사 흉내 내기 우희와 관련된 우리나라에서 가장 오랜 기록은 『삼국사기三國史記』「잡지雜志」 중 최치원崔致遠의 〈향악잡영鄕樂雜詠〉 5수五首에 전한다. 5수 가운데 〈월전月顚〉에는 군유群儒, 즉 난쟁이 무리가 어깨를 높이고 목을 움츠리며 머리털은 빳빳한 우스운 모습을 하고 사람들에게 웃음을 주는 내용이 묘사되어 있다. 이는 난쟁이의 외형을 흉내 내는 놀이로 추측된다. 난쟁이를 흉내 내는 놀이는 『고려사高麗史』에도 등장한다. 고려시대 상장군上將軍 정인경鄭仁卿이 주유희侏儒戱를 놀았다는 기록이 있는데, 여기에서 주유희는 난쟁이를 흉내 내는 놀이이다.

『고려사』에는 또한 외국인을 흉내 내는 놀이에 대한 기록이 있다. 1165년(의종 19) 4월에 좌우번左右番의 내시들이 다투어 왕에게 놀이를 바쳤는데, 우번은 외국인이 고려에 와서 공물을 바치는 광경을 흉내 내는 놀이를 연출했다. 또한 1343년(충혜왕 4) 기록 가운데 왕 앞에 한 사람이 나와 걸호희乞胡戱를 하는 내용이 전하는데, 걸호희는 호인胡人을 흉내 내는 놀이이다. 또한 1384년(우왕 10)에는 왕이 김원길金元吉에게 당인희唐人戱, 즉 당나라 사람을 흉내 내는 놀이를 시키려 했으나 거절하자 벌하는 모습이 기록되어 있다.

조선시대에도 인물 흉내 내기와 관련한 기록이 전하는데, 『세조실록世祖實錄』 14년 5월 17일조의 기록에서 술취한 장님을 흉내 내는 우희가 등장한다. 야장冶匠 고룡高龍은 궁시장으로 구해 온 사람인데, 본래 놀이꾼 優人으로서 장님이 술취한 모습을 잘 흉내 냈다고 한다. 조선시대 허균許筠의 〈장생전蔣生傳〉에는 민간에서 유명했던 연희자인 장생의 이야기가 전한다. 장생은 눈먼 점장이·술취한 무당·게으른 선비·소박 맞은 여편네·밥비렁뱅이·늙은 젖어미 등 각종 인물 흉내 내기와 악기·새소리 흉내 내기 우희로 유명했다.

한편, 우리나라에서 풍자하는 우희에 대한 기록은 고려시대에서부터 조선시대에까지 궁중에서 민간에 걸쳐 다양하게 나타난다.

왕에게 풍간諷諫하는 우희의 기록으로 『고려사』 권13 「세가世家」 제13의 기록에 왕 앞에서 놀이꾼이 선대의 공신 하공진河拱辰을 놀이를 통해 예찬하여 왕이 그를 떠올리고 현손에게 벼슬을 내렸다는 내용이 전한다. 또한 조선시대 유몽인柳夢寅의 『어우야담於于野譚』에 실린 종실양반놀이는 놀이꾼 귀석貴石이 동료들과 함께 펼친 우희이다. 귀석은 진풍정進豐呈에서 시예 종실인 주인과 재상의 대조적인 모습을 상황극을 통해 나타내며, 주인이 받는 부당한 대우를 극중에서 호소했다.

탐관오리를 풍자하는 우희의 기록으로 어숙권魚叔權의 『패관잡기稗官雜記』에 나타난 탐관오리놀이가 있다. 이는 정평 부사定平府使가 말안장과 같은 사사로운 물건을 사는 데 관의 돈을 사용했다는 사실을 놀이꾼이 놀이로 만들어 왕에게 폭로하는 내용이다. 또한 『어우야담』에 실린 귀석의 진상놀이는 이조 판서와 병조 판서가 뇌물을 받고 벼슬을 내리는 등 권력을 휘두르는 모습을 풍자한 우희로, 왕의 연회에서 공연되었다. 여기서 왕은 이조 판서와 병조 판서뿐 아니라 대사헌보다도 작은 꾸러미를 받는 모습으로 그려진다.

민간에서 시사를 풍자한 우희의 기록으로 『고려사』 권126 「열전列傳」 제39 염흥방廉興邦조를 들 수 있다. 여기에는 세도가의 노비가 주인의 권세를 믿고 부정을 저지르는 모습을 풍자한 우희가 길에서 공연된 내용이 기록되어 있다. 거리에서 시사의 문제를 다루는 우희가 존재했고 고려사에 기록되었을 만큼 주목을 받았다는 점에서 이 시대에 민간의 우희 또한 발전되어 있었음을 짐작할 수 있다.

유희儒戱에 대한 기록으로 이익의 『성호사설』에 과거 급제 축하연에 유희가 공연되었다는 내용이 있다. 또한 『연산군일기燕山君日記』 10년 12월조의 기록에서 공길孔吉은 왕 앞에서 『논어論語』를 외우면서 "임금이 임금답고 신하가 신하답고 아버지가 아버지답고 아들이 아들다워야 합니다. 임금이 임금답지 못하고 신하가 신하답지 못하면 설사 쌀이 있은들 내가 먹을 수 있겠습니까."라고 했다. 이는 왕의 잘못을 간한다는 점에서는 풍간이라고 할 수 있는데, 유가의 윤리가 제대로 펼쳐지지 못함을 지적했다는 점에서는 일종의 유희이다.

내용 우희의 내용은 크게 대상의 모습과 소리를 흉내 내는 우희와 지배층과 각종 시사 사건들을 풍자하는 우희의 두 가지로 나눌 수 있다.

흉내 내기 우희는 특이한 신체 외형 또는 어떤 인물의 재미있는 특징을 흉내 내어 웃음을 유발하는 것이다. 흉내의 대상은 주로 인물이지만, 동물 및 사물에 이르기까지 다양하게 나타날 수 있다. 인물의 모습을 흉내 내는 우희는 오랜 기원을 지니고 있다. 난쟁이·외국인·맹인 혹은 취인 등을 흉내 내는 내용들을 『삼국사기』, 『고려사』, 『조선왕조실록』 등 여러 역사적 기록에서 찾을 수 있다. 한편, 소리를 흉내 내는 우희는 연희 장소에 제약이 없고 도구가 간편하므로 민간 연희자에 의해 많이 공연되었으며, 허균의 〈장생전〉과 성현成俔의 『용재총화慵齋叢話』 등에 유명한 연희자의 기록이 전한다.

풍자하는 우희는 대상을 흉내 내면서 또한 대상의 모순된 속성을 드러내어 웃음을 유발한다. 우리나라에서 풍자하는 우희에 대한 기록은 고려시대부터 조선시대까지 궁중에서 민간에 걸쳐 다양하게 나타난다. 풍자의 대상에 따라 왕에게 풍간하는 우희, 탐관오리를 풍자하는 우희, 시사를 풍자하는 우희, 유학자와 경전을 풍자하는 유희 등으로 나눌 수 있다. 왕에게 풍간하는 우희는 풍자를 통해 왕에게 깨달음을 주는 우희를 뜻한다. 탐관오리를 풍자하는 우희는 궁정과 민간에서

널리 연행되었는데, 탐관오리의 잘못을 풍자하는 우희가 왕 앞에서 연행되어 그 잘못을 바로잡는 역할을 하기도 했다. 민간에서는 특히 시사를 풍자한 우희가 큰 인기를 끌었다. 유희는 유학과 그 경전, 그리고 유학자인 선비를 풍자하는 우희이다. 과거 급제 축하연인 문희연聞喜宴에서는 유희가 반드시 공연되었다고 한다. 이익李瀷의 『성호사설星湖僿說』 유선類選 권5 하下의 기예문技藝門 이유위희以儒爲戱조의 기록에 문희연에서 창우가 유자儒者를 조롱거리로 삼아 연행하는 '유희'가 있었는데 다 떨어진 옷과 찢어진 갓을 쓰고 온갖 추태를 연출했다고 한다.

특징 및 의의 동아시아 연희 문화의 총체인 산악백희(산악백희는 우리나라의 연희 문화에 큰 영향을 주었는데, 우희도 역시 마찬가지였으며 우리나라만의 독자적인 내용도 발전했다. 중국에서 신체 외형으로 웃음을 주는 놀이 중 하나로 난쟁이가 가무와 골계를 펼치는 주유희侏儒戱가 연행되었는데, 우리나라에서도 역시 난쟁이의 연희 혹은 난쟁이를 흉내 낸 연희로 주유희가 있었다. 풍자하는 형식의 우희는 중국과 우리나라에서 궁정과 민간에 널리 연행되었다. 왕에게 직접 풍간하는 우희는 시대가 흘러감에 따라 중국과 우리나라 모두에서 공연에 어려움을 겪게 되었는데, 풍간이 받아들여지는 경우도 있었으나 경우에 따라서는 처벌을 받기도 했다. 따라서 초기의 풍간이 왕의 잘못을 그대로 지적하는 형태였다면 후대로 갈수록 점차 언어유희나 역설 등의 방식으로 변화했다. 그 예로 춘추전국시대 우맹優孟의 고사가 공신에 대한 왕의 잘못된 처우를 그대로 전달했다면 고려시대 하공진 놀이에서는 왕이 신하를 포상하는 자리에서 공신 하공진의 업적을 떠올리게 했고, 조선시대 귀석의 놀이에 이르러서는 배우가 상황을 말로 진술하는 것이 아니라 부당한 상황을 상황극으로 펼쳤다. 탐관오리에 대한 풍자는 중국에서는 부정을 저지른 대상과 그 상대역의 배우가 나타나는 참군희參軍戱라는 형식으로 나타났고, 우리나라에서도 비슷한 형식이지만 고유의 시대적 정서와 배경을 반영하여 다양한 소재와 내용으로 연행되었다. 유희의 경우에는 유학 경전과 유학자를 풍자하는 내용이 역시 중국과 우리나라에서 모두 나타났는데, 우리나라에서는 특히 과거 급제자의 문희연에서 공연되어 잘못된 유학자를 경계하도록 하는 역할을 수행했다.

우희의 흉내 내기와 풍자는 단순한 놀이로서 즐거움을 위한 것뿐 아니라 현실의 잘못을 바로잡는 데 활용되었다는 점에서 다른 산악백희와 구분되는 특징이 있었다. 조선시대에 나례儺禮에서는 우희 공연이 펼쳐졌다. 나례는 종교적 행사였으나 이후 잡기雜技부가 중심이 되면서 공연이 다양하게 펼쳐졌다. 우희는 그중에서 반드시 연행된다고 할 정도로 의미 있는 공연이었고, 이를 통해 정치적 현실과 민간의 풍속을 고발하도록 하여 국가 통치에 참고하였다고 하여 그 계도적 역할이 컸다. 또한 유희의 경우에는 과거 급제자의 문희연에서 유학자의 추태를 공연으로 나타내 잘못된 유학자를 경계하도록 하는 역할을 수행했다.

또한 우희의 흉내 내기와 풍자 요소는 가면극에 큰 영향을 주었다는 점에서 의의를 지닌다. 조선시대 후기에 만들어진 본산대놀이 가면극은 성균관의 반인泮人에 의해 성립된 것이다. 반인은 나례나 중국 사신 영접 행사 등에서 놀이꾼으로 우희를 펼쳤으므로, 가면극에 우희의 흉내 내기 및 풍자적 요소들을 반영하게 되었다. 본산대놀이 가면극의 공통된 주제로 양반 계급에 대한 풍자, 타락한 승려에 대한 풍자, 가부장제에 대한 풍자와 서민생활의 고단함 등이 제시된다. 기존 우희는 내용상 부당한 처사나 부패한 관리를 풍자하더라도 개별적인 대상에 대해서일 뿐, 해당 계층과 정해진 질서에 대해 비판하는 것은 아니었다. 예를 들어 문희연에서 공연된 유희의 경우, 유생들에게 잘못된 유학자의 모습을 보임으로써 그릇된 방향으로 나아가지 않게 경계하도록 하는 역할을 한 것이지 전체 유학자들을 비판한 것은 아니다. 조선시대 후기에는 민중들의 전통적 지배 질서에 대한 저항 의식이 높아져 갔다. 민중들이 공연의 향유자로서 그 비중이 커지고, 민중을 위한 예술로 가면극이 성립되면서 역시 낮은 신분층인 배우들은 극 중에서 전통적 지배 질서를 더욱 더 적극적으로 비판하며 풍자하게 되었다.

참고문헌 한국 가면극의 골계 연출에 나타나는 우희의 전통(정지은, 고려대학교 석사학위논문, 2012), 한국연극사(이두현, 학연사, 2009), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 한중 우희의 비교(안상복, 고전희곡연구3, 한국공연문화학회, 2001).

필자 정지은(鄭智恩)

운심게작법춤

정의 불교에서 포교를 목적으로 행하는 의례 행사 중의 하나로, 부처님에 대한 보은報恩 사상이 내재되어 있는 나비춤의 한 종류.

역사 운심게작법은 불교의례 중 영혼천도의례에 속하는 영산재靈山齋의 한 구성 요소이다. 영산재는 모든 불보살과 신중神衆이 부처의 설법을 듣고 환희하며, 하늘에선 꽃비가 내리고 기악 가무로써 공양하던 영축산 법회의 모습을 재현한 의식이다. 범패梵唄(음악)와 작법作法(무용), 도량道場(불교에선 도장을 '도량'이라 부른다), 장엄莊嚴 등을 포함하여 거행되며 우리나라에서 현재 행하여지는 불교의례 중 그 규모가 가장 크다.

영산재에 대한 기록은 18세기 이전의 문헌이 발견되지 않아 정확하게 규명할 수 없다. 학계에서는 신라 때 최치원이 쓴 〈진감국사대공탑비문〉에 의거하여 서기 830년 진감 국사가 당나라에서 범패를 익히고 귀국하여 경상도와 전라북도 등지에서 이를 교육한 것을 영산재의 시초로 보고 있다.

1721년(경종 원년) 경기도 양주 중흥사重興寺의 지환 스님이 간행한 『천지명양수륙재의범음산보집天地冥陽水陸齋儀梵音刪補集』에 영산재라는 명칭이 처음 등장한다. 또한 1748년(영조 24) 대휘 스님이 쓴 『범음종보梵音宗譜』에는 15세기부터 17세기까지 범패승들의 계보가 서술되어 있고, 백파 스님이 1826년(순조 26) 제반 의식집을 모아 서술한 『작법구감作法龜鑑』에 범패의 악보인 '사성점보'가 들어 있는 것으로 보아 조선시대에는 영산재 및 범패가 활발히 전승되고 있었음을 짐작할 수 있다. 그러나 일제강점기인 1911년 6월, 조선 총독부에 의해 '사찰령'이 공포되고 그에 따라 '각본말사법各本末寺法'이 제정되어 조선의 범패와 작법이 금지되었다. 각본말사법의 영향으로 영산재 진행 및 범패, 작법이 쇠퇴한 것은 사실이나 다행히 멸절되지는 않았다. 특히 안진호는 1931년 조선시대 불교 의례집을 모아 『석문의범釋文儀範』을 출판하였는데, 이 책은 오늘날 영산재의 맥이 끊이지 않고 이어져 오는 데 큰 역할을 하였다.

이러한 영산재의 구성 요소 중 작법은 행위 동작으로, 불법佛法을 상징한다는 의미를 지니며 그 중요성을 인정받고 있다. 작법은 바라춤, 나비춤, 타주춤, 법고춤으로 분화되는데, 나비춤은 복식 중 장삼의 소매 부분이 나비의 날개와 같다고 하여 붙여진 이름이다. 현재 운심게작법을 포함한 18종류가 전하고 있다.

내용 운심게작법은 불교의 의례 행사 중 부처님께 공양을 올릴 때 행하는 작법으로, '운심'이란 보살계를 받을 때 자기의 죄를 참회함을 뜻하며, 춤의 전체적인 내용은 부처님에 대한 보은 사상을 내포하고 있다. 운심게작법의 구성 요소를 살펴보면 다음과 같다.

①음악: 운심게작법에 사용되는 음악은 운심공양진언 범음성과 사물을 포함한 기악 반주를 바탕으로 진행된다. 기악 반주 악기로는 바라, 태징, 호적, 법고가 사용되고 있다. 운심게작법은 전체적으로 선작법과 후작법으로 나뉘기 때문에 음악적 형식도 다르다. 선작법은 다시 앞부분과 뒷부분으로 나뉘는데, 앞부분에서는 어장魚丈 스님이 운심공양진언運心供養眞言을 홀소리로 범음한 뒤 바라, 법고, 호적을 사용하여 태징 장단을 중심으로 연주한다.

운심공양진언은 다음과 같다.

> 원컨대 이 향으로 법계에 두루 하여
> 널리 삼보의 바다에 다함없는 공양을 올리겠습니다.
> 자비로운 마음으로 공양을 받으시고 선근을 더하시어
> 부처님의 말씀이 세간에 머물게 하옵시며 부처님의 은혜에 보답하겠습니다.
> 願此香供遍法界 普供無盡三寶海
> 慈悲受供增善根 令法主世報佛恩

운심공양진언을 범음한 뒤에 연주되는 태징 장단은 "덩덩– 덩덩– 덩– 덩덕"을 1장단으로 하여 총 47장단으로 이루어져 있다. 앞부분이 끝난 후 뒷부분에서는 "덩–덩–덩– 덕"을 한 장단으로 태징 4장단을 더 연주한다. 선작법의 태징 연주가 끝난 후 후작법이 시작되는데, 후작법에서는 어장 스님이 일정한 가사나 장단 없이 "아, 어, 오, 으, 에" 등의 소리로 구음을 한다. 선작

평견손뿌림둔투좌

평견정궤좌오제투지

운심게작법춤 | 거창문화원 | 2012 | 장성하

법에서 운심공양진언을 범음한 뒤 연주되는 사물은 태징 1인, 바라 2인, 호적 1인, 법고 1인등총 5명이 연주한다. 후작법에는 짓소리를 범음하는 어장 스님과 법고를 두드리는 스님 1인 등 총 2명이 필요하다.

②동작: 운심게작법은 총 여덟 가지 동작군으로 이루어져 있는데, 춤의 시작과 끝을 알리는 합화 동작군(합화준비·합화반배 등), 무릎을 굴신하며 동작과 동작 사이를 연결하는 요신 동작군(양팔 벌리고 요신·양팔 벌리고 몸 일렁이기·지숨정립 등), 전진 동작군(좌우수평견전진·사선으로 전진하며 몸 일렁이기 등), 회전 동작군(좌우수평견정립배회·좌우수평견정립반회·완회 등), 무릎을 꿇고 상체를 앞으로 숙이는 궤좌 동작군(평견정궤좌오체투지·평견손뿌림둔투좌 등), 손을 모아 꽃을 위아래로 치는 타조 동작군(좌우수교체타·자립타조·진입타조 등), 꽃 머리를 뒤로 젖히는 손 뿌리기 동작군, 손을 수평으로 만드는 평견 동작군이 그것이다.

대부분의 동작명에 '평견'이라는 단어가 포함되어 있는데 이는 팔을 수평으로 편다는 뜻이다. 합화준비 동작, 타조 동작, 합화반배 동작 외에는 양팔을 항상 수평으로 곧게 뻗고 동작을 진행한다. 운심게작법에서 가장 빈번하게 등장하는 동작군은 손 뿌리기 동작군이다. 손 뿌리기 동작군은 동작과 동작 사이에 삽입되어 앞뒤 동작을 연결하는 가교 역할을 하며 선작법과 후작법에서 빈번한 모습을 보인다.

회전 동작군을 살펴보면, 선작법에선 좌우수평견정립반회 동작만 등장하였고 후작법에선 배회 동작과 완회 동작만이 나타난다. 회전 동작은 전진 동작과 함께 방향을 바꾸는 데 사용 된다. 궤좌 동작 중 평견손뿌림둔투좌 동작은 운심게작법의 핵심 동작으로서 가장 동적이며 입체적인 특징을 지닌다. 평견손뿌림둔투좌 동작은 선작법 마지막에 등장하는 동작으로 선작법을 마무리 짓는 역할을 하며 불보살을 찬탄하는 의미를 가진다. 궤좌 동작은 후작법보다는 선작법에 더 많이 등장하며 궤좌 동작을 수행하기 전에는 양팔을 수평으로 뻗어 조용히 내려앉은 후 진행한다. 요신 동작은 독립된 동작으로 나타나지 않고 좌우수평견전진 동작이나 지숨정립 동작 등의 끝머리에 나타나는 특징을 지닌다. 운심게작법의 또 하나의 큰 특징은 선작법과 후작법으로 나뉘어 사방요신춤과 간방요신춤을 춘다는 것이다. 8방에 계시는 부처님께 공양을 올린다는 의미로 수행하는 사방요신춤과 간방요신춤은 전진 동작이나 진입타조 동작, 회전 동작 등으로 방향을 바꿔가며 진행한다.

③의상: 회색 또는 흰색 바지저고리를 입은 다음 흰색 장삼을 걸친다. 그 위에 6수 가사를 드리운 후, 붉은색 영자纓子로 장삼과 가사를 몸에 고정시킨다. 머리에는 잉어나 학 등 불보佛寶와 법보法寶를 상징하는 다양한 수가 놓인 황색 고깔을 쓴다. 양손엔 종이로 만든 연분홍색 연꽃이나 작약 꽃을 든다.

특징 및 의의 불교는 가장 대표적인 외래 종교이다. 인도와 중국을 통해 유입된 불교는 대중 교화를 위한 다양한 의례 활동을 창작해 냈고, 이러한 과정의 연속으로 우리 민족이 본래 형성하고 있던 무속 문화와 습합되어 전통문화의 근간을 이루었다.

음력 4월 8일 석가탄신일에 연행되는 만석중놀이는 화청和請과 범패, 그리고 운심게작법 등의 불교적 의례 형태를 중심으로 극이 진행된다. 그림자 인형극인 만석중놀이에서 유일하게 사람이 등장하여 추는 춤이 운심게작법인 것이다. 직선보다는 곡선을 주로 형상화하고, 춤이 진행되는 동안 시선은 항상 발끝을 바라보며 얼굴에는 부드러운 미소를 유지하는 등 전체적으로 여성적 성향이 짙은 운심게작법의 춤사위는 형태는 대동소이하나 각 지역의 문화적 특색이 반영되어 전승되고 있다. 그중 영남 지역은 춤사위가 부드러우면서도 힘이 있고, 무구가 크고 화려하며 장단이 빠르고 소리가 경쾌한 특징을 가지고 있다. 호남 지역 및 경기 지역은 춤사위 및 무구가 소박하면서도 민속적인 면이 강하게 풍기며, 춤의 장단이나 소리가 육자배기조나 판소리조로 구성되어 있다.

한국 춤이 지니고 있는 고유한 정신을 정중동靜中動으로 설명하는데, 운심게작법에서는 합화 동작군·요신 동작군이 정靜을, 회전 동작군·평견 동작군·타조 동작군이 중中을, 전진 동작군·궤좌 동작군·순 뿌리기 동작군이 동動을 나타낸다고 볼 수 있다. 운심게작법에서 가장 주목해야 할 동작은 궤좌 동작군이다. 궤좌 동작군은 보는 이로 하여금 춤을 더욱 입체적으로 느끼게끔 해 주는데, 궤좌 동작은 하늘과 땅과 사람이 교합하는 천지인의 합일을 의미한다. 이는 대지 애착적 생명력을 상징하는 미적 요소를 함유하고 있는 것으로, 천지인 합일 사상은 우리 전통문화의 중심 사상이기도 해 그 문화 예술사적 의의가 크다고 할 수 있다.

참고문헌 불교작법 연구(백성스님, 한림원, 2003), 영산재(심상현, 국립문화재연구소, 2003), 운심게작법연구(양효순·이주희, 한국무용기록학회, 2011), 한국무용의 미학(정병호, 집문당, 2004).

필자 이주희(李周熙)

원님놀이

정의 동해안 별신굿의 천왕굿에 부속된 무당굿놀이.

내용 원님놀이는 서너 명의 남무들과 마을 제관 또는 임원들이 함께 연행한다. 등장인물은 사또와 고지기[庫直], 강관[監官], 이방吏房, 좌수座首, 황수[行守], 도사령都使令, 수노首奴, 수통인首通引, 춘향, 춘향 오래비 등이다.

원님놀이는 크게 향리층 현신 부분과 기생 점고 부분으로 분류할 수 있다. 향리층 현신 부분은 관가에 소속된 향리층이 신관 사또의 현신 명령을 받아 현신을 준비하고, 사또를 대면한 다음 향리층의 비리와 무능으로 징치를 당하는 내용이다. 현신하는 향리는 강관, 이방, 좌수, 황수, 도사령, 수노, 수통인 등이다. 사또와 향리층 사이에 심부름을 하는 인물은 고지기이다. 고지기는 향리층이 현신을 준비할 때 그들을 돕기도 하고 그들과 다투기도 한다.

신관 사또가 강관의 현신을 명하면 고지기 또는 막돌애비는 강관에게 알린다. 고지기는 강관보다 신분이 낮음에도 불구하고 강관과 맞절하며 강관을 조롱하고, 강관이 사또를 대면할 채비를 돕는다. 고지기는 강관이 도포를 입을 때 자신이 입기도 하고, 정자관을 턱에다 씌우기도 한다. 또한 허리띠를 맬 때 소로 간주하며 강관의 권위를 추락시킨다.

의관을 정제한 강관은 이후 사또에게 가서 자신의 보잘 것 없는 근본을 자랑하고 길을 더욱 망쳐 놓은 것을 보고한다. 이에 화가 난 사또는 고지기에게 강관을 곤장치라고 명령한다. 강관은 뇌물로 고지기를 회유하나 고지기는 이를 거부하고 곤장을 친다. 강관 현신 장면은 다른 향리의 현신 장면보다 내용이 풍부하고 고지기와 강관, 강관과 사또의 갈등이 첨예하게 드러난다.

이후 사또는 이방을 현신하라고 명한다. 강관 현신 장면과 마찬가지로 고지기가 알리고 이방의 현신을 돕는다. 고지기는 이방에게 관을 씌우고 이방이 타고 갈 나귀를 준비한다. 나귀를 준비하는 장면에서는 〈춘향가〉의 나귀타령을 차용하여 연행한다. 이 장면 이후에는 황수, 도사령, 수노, 수통인 등이 등장한다. 황수는 배를 불룩하게 한 다음 꽹과리채 두 개를 배에다 꽂고 지팡이를 짚고 사또에게 인사한 뒤 물러난다. 도사령은 긴 줄이 달린 모자를 쓰고 고갯짓을 하며 꽹과리로 빠른 장단을 치면서 사또 앞으로 가서 한참 동안 두드린다. 도사령 역시 사또의 점잖은 질문에 재담을 늘어놓다가 쫓겨난다.

그 다음에는 사또의 명에 따라 고지기가 수노를 불러온다. 수노는 패랭이를 쓰고 노래를 부르며 사또 앞

원님놀이 중 기생 점고 | 경북 영덕 | 2013 | 김신효

나 주술성보다는 유쾌한 웃음과 몸짓을 통하여 억눌리고 위축된 마음을 해소한다.

원님놀이는 남무 2~4명이 일인다역一人多役하는 놀이이다. 또한 배역이 분화되어 있고 각 배역에 어울리는 분장도 사용하기 때문에 별신굿에서 연행되는 놀이 가운데서 연극적인 성격이 강한 무당굿놀이이다.

참고문헌 도리강관원놀이의 극적 성격(이균옥, 문학과 언어12, 문학과 언어학회, 1991), 도리강관원놀이의 굿적 자유(허용호, 한국고전연구2, 한국고전연구학회, 1996), 동해안 무속의 지속과 창조적 계승(윤동환, 민속원, 2010), 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 무당굿놀이의 유형과 변화의 흐름(허용호, 무속, 신과 인간을 잇다, 국사편찬위원회, 2011), 원님놀이(윤동환, 한국전통연희사전, 민속원, 2014), 한국무가의 연구(서대석, 문학사상사, 1980), 한국민족문화대백과사전(encykorea.aks.ac.kr).

필자 윤동환(尹東煥)

유람객
遊覽客

정의 발탈에 등장하는 인형 배우로 발탈꾼이 맡아 연행하며, 어물도가 주인과 사사건건 시비를 벌이는 등장인물.

내용 어물도가 주인과 더불어 발탈 연행을 이끌어 가는 주요 등장인물이다. 얼굴 부분에 탈을 쓰고 있기에 '탈'이라고 부르기도 한다. 또는, 그 얼굴 부분이 발에다 탈을 쓰는 방식으로 되어 있기 때문에 '발탈'이라 부르기도 한다. 유람객은 춤과 소리에 능하며, 엉뚱하고 기상천외한 행동을 거침없이 하는 축제적 인물이다. 발탈이 시작되는 대목에서부터 "팔도강산을 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객" 또는 "팔도강산 유람차 다니는 사람"이라고 자신의 정체를 밝힌다. 그는 시조창, 춤, 팔도민요, 잡가, 고사소리, 판소리 단가, 무가, 액맥이 등에 걸쳐 다양한 솜씨를 드러내면서 그야말로 신명 있는 자유인의 모습을 보여 준다. 재담 솜씨 역시 만만치 않다. 괴상하고 촌스럽게 생긴 얼굴에 상반신만 존재하는 기형적인 외양에서는 도저히 상상할 수 없는 능력과 성격이 연행을 통해서 드러난다. 유람객은 괴상하고 촌스럽게 생겼지만 팔도를 유람하고 다니며 신명을 펼치는 자유인으로 의미화되고 있는 것이다.

팔도를 유람하고 다니는 신명 있는 자유인으로서의 유람객은 보편적인 지식이나 일상적 규칙과는 거리가 먼 일탈적이고 축제적인 인물로 나타난다. 유람객은 결코 일상의 어떤 정도正道나 규칙에 따르지 않는다. 유람객의 행동은 언제나 엉뚱하고 일탈적인 방향으로 나아간다. "이놈아, 잘생겼어 이놈아! 그런 소리 말아 이놈아! 니 얼굴보다 낫다 이놈아!"라며 자신의 괴상망측한 외양을 끝까지 잘생겼다고 주장하고, 잡가를 부른다고 하고서는 이 소리 저 소리를 마구 섞어서 부르기도 한다. 또한 유람객은 이것저것 가리지 않고 먹다 못해 "내가 니놈 부랄도 떼어 먹는다."라고 말하기도 하고, 한참 신명이 나는 춤판을 훼방 놓는 심통을 부리기도 한다. 생선 장사를 하려는 여자에게 "주인 놈 오기 전에 빨리"라면서 마구 조기를 퍼 주는 대목에서는, 세속의 이윤 추구를 초월하는 자유인의 모습이 드러나기도 한다.

유람객은 발탈 연행 속에서 인형 배우가 연기하며 형상화하는 인물이다. 엄밀하게 말해서 유람객의 움직임과 말은 포장막 속에 있는 발탈꾼이 맡아서 한다. 인형 배우는 발탈꾼의 조종에 따라 그 외적인 모습만 보여 줄 뿐이다. 목소리와 움직임은 발탈꾼이 만들어 내고, 외적인 모습은 인형 배우가 맡아서 한 결과물이 유람객이라 할 수 있다. 유람객은 발탈 연행 속에서만 존재한다. 평소에는 얼굴 부분에 해당되는 탈, 몸통 부분으로 쓰이는 마네킹, 그리고 조종대의 역할을 하기도 하는 팔 부분이 분리되어 있기 때문이다. 이렇게 분리된 얼굴, 몸통, 팔이 발탈 연행에서 결합되어 유람객이라는 등장인물의 외적인 모습을 만들어 낸다. 복식 역시 주로 연행을 앞두고서 몸통을 이루는 마네킹에 입힌다.

유람객의 얼굴 부분은 탈로 표현된다. 일제강점기에 연행되던 발탈에서는 종이에 대충 얼굴 부분을 그려서 썼었다. 하지만 현재는 탈을 만들어 유람객의 얼굴 부분에 쓴다. 현재 사용되는 되는 탈은 이동안이 살아 있을 때 만든 것을 기준으로 삼고 있다. 탈의 형태는 봉산 탈춤이나 강령 탈춤 등의 가면극에 쓰이는 탈과 유사하지만, 눈알이 움직일 수 있게끔 되어 있는 것이 독특하다. 상투, 주름진 이마, 커다란 눈과 움직일 수 있는 눈동자, 수많은 점이 찍혀 있는 주먹코, 크게

유람객 | 2004 | 국립문화재연구소

벌려진 입, 콧수염과 턱수염 등 얼굴의 각 부분이 섬세하고 입체적으로 표현되어 있다. 얼굴색은 옅은 고동색이다. 유람객의 몸통 부분은 목과 사지가 없는 마네킹을 이용한다. 유람객의 두 팔은 'ㅣ'과 'ㄱ' 모양의 대나무 조종대를 이용한다. 대나무 조종대에서 포장막 밖으로 나온 부분이 유람객의 두 팔이 되는 것이다. 이런 이유 때문에 발탈 전승자들은 대나무 조종대를 '팔뗴기'라고 부른다. 몸통 마네킹 위에 입혀 놓은 저고리의 양 소매 속으로 이 대나무를 각각 집어넣어 유람객의 팔로 기능하도록 한다. 유람객은 평소에는 얼굴 부분과 상반신, 그리고 두 팔이 분리되어 있다가 발탈 연행이 벌어질 때만 완전한 모습을 갖추게 된다. 이러한 유람객이 갖추어 입는 옷은 저고리와 조끼 그리고 양팔에 끼는 한삼이다. 상반신만 존재하기 때문에 하의는 따로 입지 않는다.

특징 및 의의 발탈에 등장하는 주요 등장인물은 유람객과 어물도가 주인이다. 생선 장수 아낙네인 여자 역시 등장하지만, 일부 삽화에만 등장하여 주요 등장인물이라 할 수 없다. 발탈은 유람객과 어물도가 주인이 인사, 용모, 시조창, 허튼타령 춤, 팔도 유람, 먹는 것, 조기 세는 흉내, 잡가, 빠른 장단 춤, 조기 장사, 약 등의 삽화를 중심으로 티격태격 싸우는 것을 주 내용으로 하고 있다. 연행의 끝 부분에 유람객과 어물도가 주인이 합심하여 고사 소리를 하기도 한다. 하지만 이는 발탈 연행을 보러 온 관중을 위한 봉사 차원에서 한 것으로, 두 인물의 화해를 의미하는 것은 아니다. 두 인물 간의 티격태격하는 싸움은 끝내 결판이 나지 않은 것으로 보아도 무방하다.

유람객은 발탈에 등장하는 또 다른 인물인 어물도가 주인과 여러모로 대척되는 지점에 위치하는 인물이다. 팔도를 유람하고 다니는 유람객이라는 점에서 이미 일정한 장소에 정착하여 생선을 파는 어물도가 주인과 대조가 된다. 어물도가 주인은 유람객의 신명나는 춤과 소리에 같이 춤도 추며 "생긴 것은 그래 가지고 말은 곧잘 하네.", "곧잘 하는구먼.", "소리 한마디 곧잘 하네." 등의 반응을 보이기도 한다. 하지만 어물도가 주인의 반응은 대부분 부정적이다. 세속의 일상에서 정상적으로 살고 있는 어물도가 주인에게 유람객의 일탈적이고 축제적인 자유인의 모습은 거슬릴 수밖에 없다. 유람객의 일탈적인 행위에 대해 어물도가 주인은 끊임없이 세속적 일상의 논리, 정상의 논리로 대응하지만 아랑곳하지 않는 유람객의 모습은 "시러배 아들놈", "지랄을 치고 있는 놈", "우리 집구석 망하게 할 놈" 등으로 비춰질 수밖에 없는 것이다.

이렇게 발탈 내용의 중심에는 유람객과 어물도가 주인의 대조적인 성격이 자리하고 있다. 그리고 이 대조적인 성격의 이면에는 유랑과 정착, 비정상과 정상, 축제와 일상, 일탈과 정규 등의 양항 대립이 자리한다. 이러한 이면의 양항 대립에 인형 배우와 인간 배우의 대립까지 더해진다면 발탈은 여러모로 흥미로운 대상임이 드러난다. 스스로는 말할 수도 움직일 수도 없는 기형적인 인형 배우가 팔도를 유람하는 신명 있고 축제적인 자유인인 반면에, 스스로 움직이며 말을 하는 인간 배우는 한곳에 머물러 있으면서 일상의 규칙에 얽매여 있는 상황, 이 묘한 모순과 역설의 연행 예술이 발탈이다. 발탈이 가지고 있는 모순과 역설이라는 특징의 한 축을 유람객이 담당하고 있다. 유람객의 실제 행동반경은 포장막 앞으로만 한정된다. 유람객은 포장막 뒤의 발탈꾼에 의해서만 움직이고 대사를 할 수 있기에, 그가 활동할 수 있는 공간은 포장막 앞을 벗어나지 못한다. 따라서 그의 행동반경은 제한될 수밖에 없다. 그런 그가 팔도를 유람하는 사람임을 자처한다. 스스로 말할 수도 없고 움직일 수도 없는 기형적인 인형 배우가 팔도를 유람하는 신명 있고 축제적인 자유인으로 형상화되는 모순과 역설의 중심에 유람객이 자리하고 있는 것이다.

참고문헌 발탈(허용호, 국립문화재연구소, 2004), 인형연행의 문화전통 연구(허용호, 민속원, 2014), 카타르시스, 라사, 신명풀이(조동일, 지식산업사, 1997), 태평무와 발탈(정병호·최헌, 무형문화재지정조사보고서149, 문화공보부 문화재관리국, 1982). 한·일 발인형연행의 양상 비교와 그 형성 과정(허용호, 비교민속학36, 비교민속학회, 2008).

필자 허용호(許龍鎬)

유랑예인집단
流浪藝人集團

정의 일정한 주거 없이 여기저기 떠돌며 서민의 애환을 예술로 승화시킨 예인단체.

내용 어느 나라든지 그 조상의 연원을 추적해 보면 그들 대부분이 본래 정착민이 아닌 유랑의 무리로서 어디로부터인가 흘러들어 온 사람들이다. 우리나라의 경우도 은殷·주周의 교체기를 거쳐, 한韓·예濊·맥貊 등 같은 종족 계통의 유이민流移民이 북중국에서 만주를 거쳐 한반도로, 또는 산동성 등 중국 동해안 지대에서 바다를 건너 서해안 지대로 들어왔다. 이러한 집단의 왕래는 한반도의 문화 성장을 촉진했다. 이렇듯 그 사회의 문화 과정에 통합되어 정착하는 현상을 우리는 전파傳播라고 한다. 유랑예인은 말하자면 전파인이다. 서구의 집시와 중국의 노기인路岐人, 그리고 일본의 표박인漂泊人 등도 그들 중의 하나이다.

중국에 불교가 유행할 수 있었던 근거 중의 하나로 방술方術이 있다. 우주에 편재遍在되어 있는 믿을 수 없는 정령精靈과 화해를 하고, 인간 생활에 유리하게 작용한다. 고승전高僧傳에 나타나는 많은 스님의 이적異蹟 행위가 바로 이를 바탕으로 한다. 그리하여 고승들은 주문을 외우고 귀신을 부리며 길흉을 점치는 행위를 하여 기근과 질병, 전란으로 고생하는 서민들의 우상이 되는 것이다.

이러한 이적 행위들은 사원의식 중에 스님들과 예인들에 의해서 행해졌다. 그런데 똑같은 이적 행위임에도 스님이 하면 방술方術이 되고, 서민이 하면 잡기雜伎가 된다. 이러한 이적 행위에는 반드시 음악과 가무가 따른다. 이렇듯 불가佛家와 음악·가무는 필연적인 연계성을 지닌다. 신라의 경우에도 불교 유입 시 왕녀의 병을 낫게 하는 여러 이적 행위가 이루어졌다. 이러한 현상은 종교 전파 시 의례히 따르는 통과의례이다. 관청에 동원된 유랑예인의 모습은 신라 진흥왕 이래의 팔관회에서다. 이는 예인집단이 신라 때부터 불교와 연계되어 동원되었다는 예증이다. 이때의 불교는 삼국 모두가 기복 불교祈福佛教의 성향을 보이게 되었다.

이러한 과정에서 불교 포교사로서 거사의 등장은 주목의 대상이다. 거사란 원래 불교에 귀의했지만 출가 생활에 들어가지 않고 재가在家인 채 불도佛道를 걷는 남자를 뜻한다. 석가모니 당대에는 인도에서 상공업에 종사하는 장자長者를 거사라 일컬었다. 신라 때 재상이었던 차득공車得空이 민정 시찰을 위해 거사의 모양을 하는데, 이때 모습이 승복을 입고 비파를 든 모습이었다. 이렇듯 중의 복장을 하고 거리를 돌아다니며 가무를 하는 행위는 결국 탁발승托鉢僧으로서 유랑예인의 출현을 예고한다.

그런데 나라가 어지러워지면서 양수척이라는 새로운 유랑예인들이 등장하게 된다. 이들은 무리를 이뤄 수초水草를 따라 떠돌며 생활하는 유랑인이라 해서 수척水尺이라고 불렸다. 그러나 이들의 저항이 워낙 세다 보니 불안해진 왕건王建은 이들 수척의 남녀를 노비로서 지방에 배치하고, 때로는 각 공신에 대한 배려로서 이들을 분배했다. 그 뒤 이들은 여러 양상으로 변모했는데 이를테면 재주 있는 이는 예인藝人과 장인匠人으로, 그렇지 못한 이는 그 일부가 백정白丁으로 변신했다.

광대패(사진엽서) | 국립민속박물관

거사동냥하고

탈쓰고

기산풍속도 | 숭실대학교 기독교박물관

조선시대에 들어와 팔관회와 연등회가 폐기된 후 공신파들이 새로운 개혁을 부르짖는 가운데 사사 혁거寺社革祛, 사전寺田의 삭감, 승려 환속, 도첩제 강화 등을 실시했다. 이로 인해 태종 때 쫓겨난 사사노비가 8만여 명에 이른다. 이를 계기로 사장의 무리가 아닌 연화승緣化僧들이 경향각지를 돌아다니며 백성을 속여 재산을 착취하는 무리까지도 생겼다. 이 틈에 신자로서 승려를 자칭하는 무리가 생겼으니 이들이 이른바 거사를 사칭하는 자들이다. 이들은 사장배, 즉 거사배라는 특수 집단을 형성하여 개인 사찰과 암자를 중심으로 재를 올리고 다비茶毘를 치르는 일에 전심한다. 그러다 보니 범패, 염불, 법고, 바라 등 가무에 뛰어나게 되었다. 이러한 재주를 지니고 서민 속에 파고들다 보니, 같은 소질과 재주를 지니고 천대받던 무당 및 재인 광대와 어울리게 되어, 기존의 불공, 작법, 가무악 등이 세속화될 수밖에 없었다. 이 뒤로는 기괴한 복장을 한 사람들이 거리의 사람들을 모아 놓고, 징과 북을 치며 노래하고 춤추는 일이 자주 눈에 띄게 되었다.

이들은 관官의 끊임없는 통제를 받으면서 전국을 유랑했는데, 이때 여자들도 구성원으로 참가하게 되었다. 바로 그들이 사당이다. 한편, 이들과 달리 본래 전문 놀이꾼들인 산대패들은 산대도감에 예속되어 외국 사신을 맞거나 국가에 여러 가지 행사가 있으면 언제든지 모일 수 있는 예인 단체였다. 이들은 나름대로 재인청에 등록이 되어 각자 활동을 하다가 큰 행사 때면 함께 모였다. 그러다가 인조 때 공식 의례 행사로서 나례가 폐지되고서는 여러 연희패로 갈라진다. 이들이 이른바 탈놀이패·대광대패·꼭두놀이패·각설이패·풍각쟁이패·사당패·걸립패·솟대쟁이패·초라니패·굿중패 등이다.

조선시대 양 난 이후 급격한 사회 변화는 여러 면에서 변화를 가져왔다. 사당과 각종 유랑예인의 등장도 그 한 가지이다. 사당은 원래 불가어佛家語로서 머리 깎지 않은 중의 아내를 말한다. 따라서 사당패도 다분히 불가와의 인연을 빼놓을 수가 없다. 즉, 사당·거사의 명명법이 승려와 거의 동일하며 불사에 많은 보시를 하는 것이 그러한 예이다. 조선 후기인 1607년에 나타난 이들 이름은 원래의 의미가 변질되었다. 술자리에서 가무로 흥을 돋우는 매춘부가 되어 거사라고 칭하는 남자와 부부 관계를 맺고 생활하는 천인 계급으로 변한 것이다. 사당패란 결국 이러한 거사와 사당이 한 조가 되어 모갑某甲이라고 하는 조직장 밑에 들어가 형성된 전문적 놀이패이다.

이들은 일본 헤이안조平安朝 당시 괴뢰자傀儡者와 비슷한 것으로 여사당·남사당의 구별이 있다. 두 그룹 다 똑같이 모갑이라는 인솔자 밑에서 전국을 떠돌아다니며 가면극·인형극·가무·곡예를 하는 예인집단이다.

이들이 생기게 된 요인 중의 하나는 역시 불교 배척이다. 혹심한 탄압에 견디다 못해 쫓겨 다니면서도 이들은 불가와의 인연을 버리지 않고 어려운 처지의 절 사업을 돕기도 하고, 아예 절 근처에 근거지를 만들어 기거하기도 했다. 절 부근의 사당골이라는 지명이 이를 증명해 준다. 이런 처지이기에 사찰로서도 표면상 이들을 경내에 둘 수가 없어, 절 근처에 기거寄居하게 함으로써 상부상조했던 것이다. 이들의 관계를 극명하게 보여주는 것이 감로탱화甘露幀畫에 보이는 사당이다. 이것은 곧 이 연희패들이 오래전부터 절 걸립과 연계성이 있다는 예증이다. 결국 사당패·걸립패·남사당패·굿중패는 절과 관계있는 유랑예인집단이다.

그러나 주지할 것은 역시 앞에서 본 거사의 역할이다. 거사들은 전국 각지에 흩어져 있되 중앙의 힘이 적게 미치는 곳, 절이 있는 산 아래, 상업이 발달한 곳, 천민들이 많이 사는 곳에 본거지를 정해 그들끼리 무리를 이루며 유랑 생활을 하였다. 그러면서 한편으로 연희를 팔기도 했는데, 이를 좀 더 확장시킨 것이 남사당패이다.

예인은 역시 재주가 돋보여야 한다. 따라서 지리한 유랑의 신세라 할지라도 개인적으로 뛰어난 이는 이목을 집중시키게 되고, 이로 인해 생활 보장을 받게 된다. 〈관우희〉를 보면, 조선 후기에 나타난 새로운 예술 향유층의 등장으로 유랑의 신세를 면하려고 등과를 위한 잔치에서 소리꾼 및 온갖 재간꾼들이 앞다투어 줄타기·땅재주 등 재주를 뽐내는 모습이 보인다. 이것은 18세기부터 비롯된 연희 문화의 분화와 더불어 활동이 자유롭게 되었다는 얘기이다.

특히 판소리는 예인 그룹 중에 가장 인기가 있는 종목으로 저마다 소리 연마에 열을 올렸다. 그러다 보니 천한 자신들의 처지에서도 소리꾼이 제일이고, 그다음이 악기를 잡고, 그다음이 재주를 넘는 차별화가 이뤄지게 되었다. 이것은 결국 장차 유랑예인들의 단합을 와해하는 요인의 하나로 등장하게 된다.

19세기는 외척의 세도 정치가 행해지면서 기강이 문란하여 인심이 흉흉하고 민중의 저항이 끊이지 않은 시기였다. 이러한 불안은 기민飢民과 유민流民의 속출로 이어져 이들은 도시로 몰려 빈민이 되거나 산지로 쫓겨서 화전민이 되었다. 이들은 자연히 불평 세력이 되고 화적火敵과 수적水敵으로 변신하게 된다. 바로 이러한 무리에 끼지 못한 세력들 일부가 이른바 거사를 중심으로 절을 의지하며 생활을 유지했던 일부 유랑예인들이다.

그러나 이렇듯 악조건 속에서도 순조 대를 전후해 인기 절정이었던 판소리가 당시 공연을 주도했는데, 이러한 현상은 뒤에 대원군이 등장하면서 그들에게 벼슬까지 내려 가장 큰 절정을 이뤘다. 판소리가 인기를 끈 원인 중의 하나는 역시 개인의 기예도 기예지만, 무엇보다도 창악단 또는 가무단이라는 집단을 형성해 유랑생활을 하며 공연을 펼친 데서 기인한다. 그러나 30명 또는 50여 명의 무리가 이곳저곳으로 옮겨 무대를 가설하고 가무음곡·줄타기·재담·곡예·풍물놀이 등으로 날마다 흥행은 계속했지만 수입은 적었고, 많은 인원의 숙식비·인건비와 옮겨 간 장소마다 새로 만들어야 했던 무대 설치 비용 때문에 고생이 막심했다. 따라서 공연 뒤의 소득 분배 시 언제나 불평이 나와, 이를 해소하는 방법으로 성악과 표현 동작만으로 개인 수입을 올릴 수 있는 판소리가 인기를 끌게 된 것이다. 이것은 말하자면 연행 분화 과정에서 비롯된 전문화 현상이 얼치기 놀이패들의 연행을 위협하는 양상이다.

하지만 인기인도 한계가 있기 마련이고, 이 축에 끼지 못한 사람끼리 조직하게 된 것이 1860년 무렵에 조직된 협률사이다. 이것은 이미 자리 잡은 청나라 협률창희協律唱戲의 영향을 받아 만들어졌다. 그리하여 협율사는 전국을 돌아다니며 공연을 하다가 1910년 국권 피탈로 해산이 되었다.

한편 이들과는 달리 안성 청룡사靑龍寺를 근거지로 한 바우덕이패도 인기를 누려 경복궁 중창 때 공연을 하는 영광을 얻는다. 그러나 개화기 이후에 서서히 들어오는 서구 문명과 이미 침투된 청나라·일본 문화에 의해 퇴조하게 되었다. 유랑예인들은 국내는 물론이고 북으로는 만주, 동으로는 일본까지 유랑하는 연행을 하

참고문헌 조선해어화사(이능화, 한림서점, 1927), 광대의 가창 문화(손태도, 집문당, 2003), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 유랑예인집단과 꼭두각시놀음(윤광봉, 밀알출판사, 1994), 한국민속고(송석하, 일신사, 1960), 한국의 전통연희(전경욱, 학고제, 2004).

필자 윤광봉(尹光鳳)

은율 탈춤

정의 황해도 은율 소읍에서 전승되던 해서 탈춤의 하나.

역사 은율 탈춤의 유래나 성립 연대를 고증할 만한 기록이나 자료는 없지만, 19세기 무렵에는 연희가 형성되었을 것으로 추정된다. 예능 보유자 고 장용수莊龍秀(1903~1997)의 회고에 의하면, 옛 놀이꾼 중 가장 뛰어났던 사람은 조병모趙炳模라고 한다. 조병모는 탈춤뿐만 아니라 소리와 춤에도 명수였는데, 당시 대부분의 놀이꾼들은 그에게서 춤을 배웠으며 장용수도 소리를 배웠다. 그는 특히 헛목춤(상좌춤)을 잘 췄다.

조병모보다 연장자로는 1920년대 말 75세로 세상을 뜬 박동환朴東煥과 그의 사촌동생인 박원식朴元植(1930년대 사망), 박남상朴南相(1916년 무렵 사망)이 당시 인근에 소문난 놀이꾼들이었는데, 각기 말뚝이·노승·최괄이 역을 잘했다. 그리고 그 아래로 장용수보다 15~20세 정도 많은 놀이꾼으로 노승 역의 김태화金太和, 팔먹·말뚝이·최괄이 역의 이은식李銀植, 영감 역의 김상렬金相烈, 사자 역과 날라리의 김근봉金根鳳, 사자 역의 박문택과 김윤식 등이 있었다. 이외에도 장용수보다 7~10세 위인 놀이꾼으로 헛목 역의 이돌백, 팔먹중 역과 장구의 유용구, 팔먹중 역의 이년성·이제백, 헛목 역의 장교헌張敎憲(1894~1975), 팔먹중 역의 이석범, 팔먹중 역의 이석윤·이진호·장춘화·장용식 등이 있었다. 장교헌은 6·25전쟁 때 월남하여, 현재 전승되고 있는 은율 탈춤의 복원에 기여했다. 장용수는 원래 은율 현지에서는 탈춤을 추지 않고 풍물패 대장을 했다.

은율 탈춤은 다른 황해도 탈춤과 마찬가지로 북한의 큰 명절인 단오에 2~3일 계속하여 놀았고, 그 밖에는 사월초파일과 칠월백중의 놀이로도 놀았다. 단오놀이 때에는 황해도 봉산과 마찬가지로 낮에는 씨름과 그네뛰기 대회를 열고 밤에는 불을 피워 놓고 가면극을 하였다.

읍에서 1㎞ 정도 떨어진 마숲에서 가면을 만들고 평소에 연습해 두었다가, 단옷날이 되면 연희자 전원이 숲 속에 모여 탈고사를 지내고 음복飮福을 한 후 길놀이를 시작했다. 오후 늦게 마숲에서 시작된 길놀이는 읍내를 한 바퀴 돌고 나서, 장마당에 마련된 놀이판에서 가면극을 벌였다.

보통 어두워져서 연희를 시작하면 두세 시간 정도 놀이판을 벌이고, 그 뒷판에는 〈서도잡가〉·〈놀량사거리〉·〈양산도〉 등 소리를 하고 춤을 추면서 구경꾼들과 함께 어울렸다. 이렇게 2~3일간을 놀고 마지막 날 밤의 연희가 끝나면 가면을 모두 불태웠다. 1925년 무렵부터는 가면을 태우지 않고 그대로 보관해 두었다가 다시 사용했다.

탈판은 원형의 야외무대로 위쪽에 악사석이 있고, 가운데가 탈판이고, 둘레에 관람석 다락을 만들어 자릿세를 받았다. 일반 관람객은 다락 앞 탈판 둘레의 땅바닥에 멍석을 깔고 구경하였다. 놀이는 보통 저녁 먹고 어두워서 시작하면 자정이 되어야 끝났는데, 구경꾼들이 함께 뛰어들어 소리하고 춤을 추노라면 짧은 초여름 밤이라 네 시가 되면 날이 새는데 그때까지 놀았다고 한다.

은율 탈춤 탈 | 국립민속박물관

6·25전쟁 때 월남한 연희자들에 의해 남한에서 연희가 재연되어 인천광역시 남구 수봉공원 내에 전수회관을 두고 있으며, 1978년에 중요무형문화재 제61호로 지정되었다.

내용 은율 탈춤은 제1과장 사자춤, 제2과장 헛목(일명 상좌)춤, 제3과장 팔먹중춤, 제4과장 양반춤, 제5과장 노승춤, 제6과장 영감과 할미광대춤의 여섯 마당으로 구성된다.

놀이를 시작하는 벽사무辟邪舞인 사자춤으로 놀이를 시작하는 것은 강령 탈춤과 같으며 제2과장에 헛목춤, 제3과장에 팔먹중춤이 오는 것은 다른 가면극과 마찬가지이나, 팔먹중춤 다음으로 양반춤이 오는 것은 강령 탈춤과 은율 탈춤뿐이다. 팔먹중춤에 이어서 노승춤 과장이 오는 것이 가면극으로서는 보통이지만 그 순서가 바뀌어 있다.

가면은 헛목 이하 24종이 쓰이며, 귀면형의 목탈과 인물탈로 나눌 수 있는 것은 다른 황해도탈춤의 탈과 유사하나 역시 도안에 지역색이 있다. 의상은 봉산 탈춤과 동일형이지만, 악사가 고깔을 쓰고 푸른 쾌자快子를 입고 노란 띠를 매며 먹중들도 흰색 고깔을 쓰고 한삼을 단 더그레에 노란 띠를 매는 것이 다르다.

제1과장 사자춤은 놀이판의 사악한 기운을 쫓아 깨끗하게 만드는 춤으로서, 벽사辟邪의 의식무儀式舞이다. 그래서 사자가 흰색이다. 봉산 탈춤에서는 사자 속에 두 사람이 들어가지만, 은율 탈춤의 사자는 세 사람이나 들어가는 대형의 사자이다. 봉산 탈춤에서는 사자춤 과장이 제5과장에 설정되어 있는데, 여덟 먹중·노장·취발이가 승려의 신분을 벗어나 파계를 하니 부처님이 이를 벌하려고 사자를 보낸다. 그러나 은율 탈춤의 사자춤은 첫 과장에 설정되어 있어서, 탈판을 정화하는 벽사적인 춤의 성격을 띠고 있다. 그래서 은율 탈춤의 사자는 타령장단과 자진돔부리장단에 맞춰 한바탕 춤만 추고 들어간다.

은율 탈춤의 사자춤은 1913~1914년 무렵에 새로 추가되었을 것으로 짐작된다. 왜냐하면 서울 근교의 본산대놀이에는 원래 사자춤이 없었고, 별산대놀이에도 사자춤은 없기 때문이다. 그러므로 본산대놀이로부터 파생된 해서 탈춤에도 원래는 사자춤이 없었을 것인데, 김일출의 현지 조사에서 밝혀진 바와 같이 봉산 탈춤에서는 1913~1914년 무렵부터 비로소 사자춤을 놀기 시작했다고 한다.

사자춤

팔먹중춤

상좌춤

양반춤

노승춤

영감·할미춤

은율 탈춤 | 2015 | 국립민속박물관

제2과장 헛목춤은 상좌上佐춤이다. 다른 가면극의 상좌를 은율 탈춤에서는 헛목이라고 부른다. 상좌 역이 봉산 탈춤에서는 네 명, 강령 탈춤에서는 두 명이지만, 은율 탈춤에서는 한 명뿐이다. 헛목은 흰 장삼에 흰 고깔을 쓰고 꽃 가사를 양어깨에 메고 흰 바지를 입었다. 등장하면 사방에 배례拜禮하고서 춤을 시작한다. 염불장단, 늦타령장단, 자진타령장단의 순서로 춤을 추며 퇴장한다. 지금은 헛목도 가면을 쓰지만, 원래 헛목은 가면을 쓰지 않았다고 한다.

제3과장 팔먹중춤은 여덟 명의 먹중들이 등장하여 노래하고 춤을 추는 내용이다. 지금은 먹중이라고 부르지만, 원래는 먹중이라고 불렀던 듯하다. 왜냐하면 1930년대 봉산 탈춤을 채록한 대본들과 양주 별산대놀이 채록본들에 대부분 먹중으로 되어 있고, 한자로는 묵승墨僧으로 표기했기 때문이다. 묵승을 우리말로 번역하면 먹중이 된다. 먹중은 '검은 중'이라는 뜻인데, 타락하여 '속이 검은 중'이라는 뜻으로 해석된다. 가면극에서 먹중의 배역과 잘 어울리는 명칭이다.

첫째 먹중부터 여덟째 먹중까지 차례로 등장하여 한문구가 섞인 유식한 대사를 노래조로 읊은 다음 춤을 춘다. 봉산 탈춤에서는 첫째 먹중이 무언無言으로 춤만 추지만, 은율 탈춤에서는 첫째 먹중의 대사가 가장 길다. 그리고 첫째 먹중의 대사에 자신이 돌아다닌 지명들을 열거하는 노정기路程記가 나오는 것도 특징이다. 봉산 탈춤·강령 탈춤·양주 별산대놀이·수영 야류·통영 오광대 등 본산대놀이 계통의 가면극들에서는 모두 말뚝이의 노정기가 나온다. 은율 탈춤에도 역시 말뚝이의 노정기가 있지만, 첫째 먹중의 노정기가 더 들어 있는 것이다. 봉산 탈춤에서는 각 먹중이 자기보다 먼저 나온 먹중을 한삼(원래는 복숭아나무 가지나 버드나무 가지)으로 때려서 내쫓고 춤을 춘 다음, 마지막에 여덟째 먹중이 다른 먹중들을 모두 불러들여 뭇동춤을 춘다. 그러나 은율 탈춤에서는 여덟 명의 먹중들이 차례로 등장하여 춤을 춘다. 다음 먹중이 등장하면 앞의 먹중은 놀이판의 주위에 둘러서서 계속 함께 춤을 춘다. 그러다가 마지막에 뭇동춤을 춘다. 팔먹중의 의상과 춤사위는 봉산 탈춤과 유사하지만, 은율의 먹중들은 머리에 고깔을 쓰는 것이 특징이다.

제4과장 양반춤에서는 양반들이 술집 여자인 새맥시와 함께 등장한다. 은율 탈춤의 새맥시는 두 명이다. 한 명은 양반 과장에 등장하고, 다른 한 명은 노승 과장에 등장한다.

은율 탈춤의 양반 과장에는 양반 3형제가 등장하는데, 말뚝이는 다음과 같이 이들을 거칠게 다루면서 모욕한다.

양반1 자네들 잘 들어 보게. 재작년에 나간 말뚝이가 여기를 왔는지 왕방울 소리가 우리 말뚝이 왕방울 소리 같으니, 자네들 잘 들어 보고 우리가 한번 찾아보세.

양반2 예, 형님.

양반1 에라, 말뚝아!

말뚝이 (대답이 없다.)

양반1 에라, 말뚝아!

말뚝이 (대답이 없다.)

양반1 에라, 말뚝아…….

말뚝이 에……. (껑충껑충 뛰어나와 첫째 양반 면상을 채찍으로 후려친다.).

양반1 (채찍으로 맞고 뒤로 물러났다가 앞으로 화를 내며 나오면서) 에끼, 이놈! 양반이 부르면 공손히 허리를 굽혀"소인 부르셨습니까?"하고 대답하는 것이 옳거늘 이 무슨 버르장머리냐!

말뚝이 (아무 일도 없었던 것처럼 채찍을 어깨에 얹고 좌우로 왔다 갔다 하다가 첫째양반 쪽으로 몸을 돌리며) 예, 죄송합니다. 아, 하도 오래간만에 뵈옵기에 너무나 반갑고 얼떨떨하야, 아, 그만 이 채찍으로 대가리를 후려쳤습니다.

첫째 양반의 부름에 말뚝이는 한참 있다가 나오면서 채찍으로 첫째 양반의 면상을 후려치는가 하면, 양반의 호통에도 "하도 오래간만에 뵈옵기에 너무나 반갑고 얼떨떨하야, 아, 그만 이 채찍으로 대가리를 후려쳤습니다."라며 계속 양반을 비하하는 말을 한다.

셋째 양반이 말뚝이를 부르면, 말뚝이는 팔과 다리가 비틀어진 반신불수의 셋째양반을 올라타서 깔아뭉개고는 "양반님이 넘어지실까 봐 다리를 보호했댔습니다."라고 변명한다. 그러면 셋째 양반이 이상하게 웃으면서 "그러면 그렇지. 우리 말뚝이지. 말뚝아……." 하는 내용을 통해 어리석고 힘없는 양반층을 신랄하게 풍자하고 있다.

더구나 셋째 양반은 몸이 온전치 못한 처지이기 때문에, 말뚝이에게 새맥시를 양보하기도 한다.

> **양반3** 이제 아씨가 너를 부를 테니 네가 잘 알아서 교제해라. 요새 암내증이 났으니 네가 공손히 대답하고, 아씨의 아래위 안부나 물으며 입이라도 맞추어 보아라. 그리고 네 코가 커다라니까 네 불알도 크리라.

이와 같이, 셋째 양반의 양보를 받은 말뚝이는 새맥시의 손을 잡고 즐긴다. 새맥시를 다른 가면극에서는 소무라고 부르는데, 보통 소무는 노장과장에서 노장을 유혹하는 역으로 등장한다. 그리고 다른 가면극에서는 노승과장에서 소무가 취발이의 아이를 낳게 되어 있으나, 은율 탈춤에서는 양반 과장에서 아씨 역인 새맥시가 원숭이와 음란한 수작을 하여 아이를 낳는다. 원숭이는 소무와 어울려 춤을 추다가 소무의 등에 올라타서 업힌다. 이는 소무와 원숭이의 성행위를 의미한다. 얼마 후 소무가 아이를 낳으면, 최괄이가 등장해서 자기 아이라고 하며 아이를 들고 어른다. 특히 다른 가면극에서는 소무가 무언無言이지만, 은율 탈춤 양반춤과장의 새맥시는 "에라, 말뚝아……." 하고 말을 한다.

최괄이가 아이 어르는 소리를 〈꼬둑이타령〉이라고 부르는데, 이는 아이의 이름이 '꼬둑이'이고 "은銀을 주면 너를 사고 금金을 준들 너를 살까. 꼬둑 꼬둑 꼬둑 꼬둑 꼬둑 꼬둑이 내 새끼야."처럼 후렴에 꼬둑이라는 여음이 들어가기 때문이다. 봉산 탈춤이나 양주 별산대놀이 등에서는 이 대목이 노장과장의 뒷부분에 배치되어 있으나, 은율 탈춤에서만은 양반 과장의 뒷부분에 배치되어 있는 것이 특징이다. 이는 양반에 대한 모욕과 풍자를 강조하기 위한 설정으로 보인다.

한편 은율 탈춤의 최괄이는 경기도의 양주 별산대놀이·송파 산대놀이, 황해도의 봉산 탈춤·강령 탈춤 등에 등장하는 취발이의 본래 이름이다. 취발이는 체괄이(최괄이)→취괄이→취발이의 변천 과정을 거친 것으로 보인다. 이미 정학유丁學游가 지은 〈농가월령가〉의 10월령에 나오는 '체괄體适이'를 가면극의 '취발이'와 '최괄이'의 옛 표기로 보는 견해가 제시된 바 있다. 강이천姜彛天(1769~1801)의 한시 〈남성관희자南城觀戱子〉(1789)에서는 취발이를 '술 취한 중'이라 표현했다. 작자 미상의 『기완별록奇玩別錄』(1865)에 '체괄이'라는 이름이 보인다. 이 시의 노장과장에서 "팔뚝 짓에 다리 짓에 머리를 뒤흔들며 가로 뛰고 세로 뛰고 사지 육신을 흔들흔들"하는 등장인물이 있다. 이는 바로 오늘날의 취발이 모습과 일치한다. 그런데 이 등장인물의 이름을 "체괄인가, 취괄인가?"라고 표현하여, 당시에 취발이를 체괄이나 취괄이로 불렀음을 알려 준다. 그러므로 은율 탈춤의 최괄이는 취발이의 잘못된 표기가 아니고, 오히려 예전의 이름을 간직하고 있었던 것이다.

제5과장 노승춤에서 노승은 〈중타령〉을 부르고, 〈천수경千手經〉의 내용을 진언眞言으로 소리 내어 왼다. 다른 가면극에서 노승이 끝까지 무언인 것과 차이를 보인다.

노승은 산간에서 내려와 속세俗世를 이리저리 구경하고 나서 광덕산廣德山 청룡사靑龍寺로 가는 도중에, 국화주를 취하게 먹고 기력이 없어 비틀거리며 놀이판에 당도하여 쓰러진다. 그리고 〈중타령〉을 부르고, "정구업진언淨口業眞言 수리수리 마하수리 수수리 사바하 오방 내외 안위제신진언……." 하며 〈천수경〉의 진언을 왼다.

이때 말뚝이와 최괄이가 등장하여 노승을 비웃는 시늉을 하고 있다가, 새맥시를 데리고 나와 〈대꼬타령〉과 〈병신난봉가〉를 부른다. 새맥시는 말뚝이와 최괄이가 〈대꼬타령〉을 부르는 동안 교태를 부리는 춤으로 노승을 유혹하려 하나, 노승은 이리저리 피하기만 한다. 이러기를 여러 번 하다가 노승은 드디어 새맥시의 교태에 도취되어 멍청히 바라보다가, 무언가 결심한 듯 〈대꼬타령〉 마지막 부분에 일어나 새맥시에게로 다가가 안으려고 한다. 이어 말뚝이와 최괄이가 〈병신난봉가〉를 부르는 동안 노승은 새맥시의 주위를 돌며 춤을 추기 시작한다. 새맥시는 노승을 바라보면서 교태를 부리짓는 춤으로 대무한다. 말뚝이와 최괄이의 노래가 거의 끝날 무렵, 노승은 "놀아난다 놀아난다. 뒷절 중놈이 놀아를 난다. 별수 없네, 별수 없네, 새맥시한테는 중놈도 별수 없네."라며 자신을 희롱하는 노래에 대로하여 말뚝이의 면상을 장삼으로 후려친다. 그러면 최괄이가 노승을 때려서 내쫓고 새맥시를 차지하여 춤을 추다가 퇴장한다.

제6과장 영감과 할미광대춤에서 영감과 할미는 원래 고향이 제주도인데, 영감이 제주도에서 살기가 답답하여 팔도 구경을 떠났기 때문에 헤어져 살았다고 한다. 봉산 탈춤·강령 탈춤·양주 별산대놀이·송파 산대놀이 등에서는 할미가 무당으로 설정되어 있다. 그래서 봉산 탈춤의 경우만 해도, 할미는 한 손에 무신도巫神圖가 그려진 부채를 들고, 다른 한 손에는 작은 방울 뭉치를 들고 있는 무당의 모습이다. 그러나 은율 탈춤의 할미는 단지 흰 손수건 하나만 들고 나오기 때문에 무당으로 보기 어렵다.

영감과 할미는 오랜만에 상봉하는데, 할미는 〈나니가타령〉을 부르며 반가워한다. 봉산 탈춤에서는 이 대목에서 할미가 〈보고지고타령〉을 부르지만, 은율에서는 〈나니가타령〉을 부르는 것이 특징이다.

그런데 영감이 첩인 뚱딴지집을 데리고 나타나기 때문에, 할미와 뚱딴지집 사이에 싸움이 일어난다. 봉산 탈춤 등 여러 가면극에서는 '용산 삼개(서울 마포) 돌머리집' 또는 '제밀지(제물포집)' 등 첩의 출신지를 부르는 것이 보통이지만, 은율에서는 첩의 이름이 뚱딴지집으로 이색적이다.

할미와 뚱딴지집이 서로 자기의 영감이라고 주장하며 싸움을 할 때, 말뚝이와 최괄이가 등장하여 누구의 영감인지를 가려 준다면서, 할미와 뚱딴지집에게 영감의 특점을 말하라고 한다. 그러면 뚱딴지집은 "아, 우리 영감 밥 잘 먹고 무엇이든지 무던하고 착한 것이 특점이오."라고 대답한다. 할미는 "아, 우리 영감 배꼽 밑에 콩알만 한 사마귀가 하나 있는데, 그 가운데 하얀 털이 딱 한 개가 났쉐다."라고 대답한다. 현재는 할미의 대사가 이렇게 되어 있으나, 원래는 "우리 영감이 그것이 부랄은 네 쪽이요, 좆대구리 너덩치에 콩알만 한 사마귀가 돋아서 잠자리에 들면 뼈골이 살살 녹습니다. 그것이 특기요."(이두현 채록본)라고 대답했다. 요즘 공연에는 부녀자와 어린이들이 많이 관람하기 때문에 노골적이고 호색적인 표현을 완곡하게 바꿨다.

최괄이는 영감의 아랫도리를 벗겨 확인한 후에 할미의 영감이 맞다는 판정을 내린다. 그래서 할미가 영감을 데려가려고 하면, 뚱딴지집이 할미에게 달려든다. 뚱딴지집과 할멈이 서로 붙잡고 싸우다가, 할멈이 뚱딴지집의 발에 차여 죽는다.

할미가 죽고 나면 무당이 등장하여 할미를 위해 굿을 하는데, 무당이 할미의 넋을 받아들여 그 말을 전하는 '공수'를 하고 나서 백목필(시왕포)을 가르는 등 다른 가면극에 비해 굿 장면이 매우 확대되어 있다. 봉산 탈춤에서는 할미의 죽음 후에 남강노인이 등장하여 굿을 주선하지만, 은율 탈춤에는 남강노인 없이 영감과 뚱딴지집의 참석하에 무당이 굿을 한다.

특징 및 의의 은율 탈춤은 서부 평야 지대의 끝부분에 있는 지리적 조건으로 보아 봉산 탈춤형과 해주 탈춤형과의 상호 교류와 영향 관계를 보여 주는 또 하나의 황해도탈춤형의 좋은 예라고 할 수 있다. 1920년대까지 황해도 내에서는 동부의 봉산 탈춤, 서부의 은율 탈춤, 남부의 해주 탈춤이 손꼽혔다.

은율 탈춤의 주제는 다른 가면극과 마찬가지로 첫째, 벽사의 의식무, 둘째, 파계승의 모습, 셋째, 양반에 대한 모욕, 넷째, 일부처첩一夫妻妾의 삼각관계와 서민의 생활상을 보여 준다.

다른 가면극에서는 노승과장에서 소무가 취발이 아이를 낳게 되어 있는 것이 보통이지만, 은율 탈춤에서는 양반 과장에서 아씨 역인 새맥시가 원숭이와 음란한 수작을 하여 아이를 낳으면 최괄이가 자기 아이라고 받아 어른다. 이것은 파계승보다 양반을 모욕하는 대목을 강조하여 양반과 상민 간의 대립을 더욱 날카롭게 한 것이다. 또 모든 가면극에서 노승은 계속 무언이지만 은율 탈춤에서만은 노승이 국화주를 취하도록 마시고 비틀거리며 등장하여 〈중타령〉과 진언眞言을 소리 내어 왼다. 대사도 내용에서는 다른 가면극에 비해 호색적인 표현이 심하다.

향토적인 소리로서 최괄이가 아이를 어르는 〈꼬둑이타령〉이 있고, 노승을 골려 주기 위해 부르는 〈대꼬타령〉과 〈병신난봉가〉가 있으며, 영감과 미얄광대가 대면할 때의 〈나니가타령〉 등이 특징적이다.

참고문헌 은율 탈춤(전경욱, 국립문화재연구소, 2003), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1996), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 황해도 탈놀이(서연호, 열화당, 1988).

필자 전경욱(田耕旭)

이매

정의 하회 별신굿 탈놀이에서 바보 하인이나 별채의 역할을 하는 인물.

내용 이매는 턱이 없고 왼쪽 다리를 절룩거리는 외모 때문에 바보스러운 하인으로 여겨진다. 무턱이와 절름발이는 신체적 결함과 함께 지적 능력의 결함도 지닌 인물로 간주되는 것이다. 그러나 이매탈에도 턱을 매단 구멍이 뚫려 있어서 원래는 무턱이가 아니었으나 후대에 턱이 없어져 무턱이가 된 것으로 보인다. 이매의 턱 결손은 하회탈의 제작 설화에서도 진실성의 증거물로 제시된다. 허도령이 신의 계시를 받아 탈을 만들 때 처녀가 금기를 위반하고 허도령을 몰래 엿보았기 때문에 허도령이 부정을 타서 급사하고 마지막으로 만들던 이매탈은 턱이 미완성인 채로 남아 있다는 이야기나 안도령이 탈을 만들 때 이매의 탈을 만드는 것을 깜박 잊어서 신으로부터 벌을 받아 죽었다는 이야기가 구전된다. 이처럼 이매탈에 턱이 없는 사실을 하나같이 허도령과 안도령의 죽음과 관련짓는 것은 이매탈이 원래부터 턱이 없게 만들어졌을 개연성을 시사한다기보다는, 하회탈에 대한 외경심이 탈의 전승력을 담보하였으며, 게다가 이매탈의 특이한 형태와 절름발이춤이 밀양 백중놀이의 병신춤처럼 민중적 정서에 부합되어 비상한 관심과 폭발적인 인기를 끌었다고 보는 것이 타당하다.

이매는 양반·선비마당의 결말 부분에 등장한다. 양반과 선비가 지체와 학식을 자랑하고 부네를 서로 차지하려고 다투다가 화해하고 초라니 및 부네와 어울려 대동춤을 출 때 이매가 등장하여 "환재 바치시오." 하고 세 번 외치면, 모두 뿔뿔이 흩어져 사방으로 도망친다. 양반과 선비가 재담을 나누며 갈등을 표출하고 대동춤으로 화해 국면을 표현할 때 이매가 등장하여 환재還財의 상환 명령을 전달함으로써 조선 후기 전정田政·군정軍政과 함께 문란했던 삼정三政의 하나인 환곡還穀 제도를 비판한다. 이매는 초라니와 같은 사노私奴와 구분되는 관노官奴로 볼 수도 있고, 이매가 초라니와 공모하여 양반과 선비를 희롱하기 위해서 관노의 시늉을 한 것으로 볼 수 있다. 그러나 이매는 별채이고, 별채는 고려시대에 있었던 중국의 독우 제도督郵制度를 모방한 별차別差나, 『고려사절요高麗史節要』에 보이는 별좌別坐로 추정되기도 한다. 특히 별좌는 고려 후기 권문세족이 토지를 겸병하여 농장을 발달시킬 때, 조세를 징수하며 횡포를 자행하던 인물이라는 점에서 이매의 역할과 상통한다. 그리하여 별좌 또는 별차를 통해서 고려 후기 토지 겸병의 현실을, 이매에 의해서는 조선 후기 환곡 제도의 문란상을 폭로하고 비판한 것으로 볼 수 있다.

그와 동시에 이매는 양반·선비·부네·초라니를 마당에서 퇴장시키는 역할을 수행한다. 이매탈은 원래는 턱이 있는 별채의 탈이었으나, 턱이 분실된 이후로 그 기괴한 모양이 도깨비를 연상시켜 왼쪽 다리를 절룩거리면서 "비틀비틀 이매 걸음"을 걷게 되는 변이를 일으키고, 이름도 도깨비를 뜻하는 이매魑魅로 바뀐 것으로 보인다. 경상북도 안동 인근에서는 소가 병들었을 때 침놓는 사람을 이매쟁이라고 부르고, 경북 봉화군 명호면·안동시 도산면 가송리의 서낭당 안에 쓰여 있는 글 가운데 이매魑魅란 말이 나온다. 양반·선비·초라니·부네가 신명나게 춤출 때 환재 바치라고 외침으로써 혼비백산하여 도망치게 만드는 이매의 행동은 심술과 장난으로 특징지어지는 도깨비의 성정과 상통한다. 또 턱이 없고 비틀거리기 때문에 바보스럽고 모자라는 인상을 주는 사실도 민담에 나오는 어리석은 도깨비와도 일치한다.

이매 | 경북 안동 | 2015 | 국립민속박물관

특징 및 의의 이매는 무턱이와 절름발이이면서 어리석고 바보스러운 하인상으로 영리하고 민첩한 하인상 초라니와 대조적인 한 쌍을 이룬다. 중국의 나당희에서 감생甘生의 하인 진동秦童이가 입비뚤이에 사팔뜨기, 대머리, 꼽추, 절름발이가 겹쳐진 모습으로 민중적 정서를 대변하여 인기가 상승함에 따라 턱이 없는 연로구撞路狗가 나중에 추가로 출현하였다. 따라서 하회 별신굿 탈놀이가 제의성이 약화되고 민중의식이 투영되는 오락적인 탈놀이로 변모함에 따라, 꾀가 많고 방정맞게 뛰어다니는 초라니와 짝을 이루는 역으로서 어리석고 몸도 부실한 무턱이 이매가 설정된 것으로 추정된다. 한편 다른 지역의 말뚝이는 완력이 세고 반항적이고 공격적인 반노형叛奴型으로 형상화되는 점에서 이매가 아니라 초라니의 발전형이 된다. 이매가 자신의 미완성과 부족으로 완결과 완벽을 지향하는 사대부의 허점과 약점을 드러내는 우회적 수법을 사용한다면, 초라니와 말뚝이는 지혜와 완력으로 사대부와 정면으로 대거리하는 입장을 취한다.

참고문헌 탈놀이의 기원과 구조(박진태, 새문사, 1990), 하회별신굿탈놀이(박진태, 피아, 2006), 하회탈, 그 한국인의 얼굴(임재해 외, 민속원, 2005), 하회탈과 하회탈춤의 미학(안동문화연구소, 사계절, 1999).

필자 박진태(朴鎭泰)

이심이 거리

정의 꼭두각시놀음에서 마을 사람들을 잡아먹은 이심이를 홍동지洪同知가 퇴치하는 거리.

내용 이무기는 용이 되기 위해 기다리는 구렁이 또는 용이 되려다 못된 구렁이로, 깊은 물속에서 사는 동물로 상징되어 왔다. 여의주를 얻어야 용이 될 수 있는데, 용이 못 되고 오랫동안 이무기로 남게 되면 심술만 남아 인간에게 피해를 준다고 여겼다. '못된 이무기 같다'는 속담은 심술 사나운 못된 사람을 빗대어 하는 말이다. 용에 선룡善龍과 악룡惡龍이 있듯이 이무기에도 같은 유형이 존재한다고 믿었다. 이심이는 이무기의 방언으로 꼭두각시놀음에 등장하는 동물 인형이다.

이심이 인형은 나무로 만든 머리 부분과 천으로 만들어 자유롭게 움직이는 몸통 부분으로 형태를 이룬다. 머리는 통나무(길이 25㎝×너비 15㎝)에 용의 얼굴을 조각하고 색을 칠 한 후 코끝에는 긴 수염 두 가닥을 붙였다. 용의 입속은 온통 붉은색이며, 용의 몸통은 색색의 굵은 비늘이 달려 있다. 몸통은 대잡이의 손이 들어갈 수 있는 크기이며 긴 자루와 같은 형태로 만든다. 형태는 긴 자루 모양이다. 이런 이심이와 대결하는 홍동지는 박첨지의 조카(또는 생질)인데, 언제나 벌거벗은 채로 행동하며 온몸이 붉은색이다.

채록본별로 해당 거리별 순서와 구성, 대사를 통해 특이성과 유사성을 살펴볼 수 있다.

김재철 채록본의 제3막 최영노의 집에서 최영노는 박첨지에게 오조밭(일찍 익는 조밭)에 새를 쫓는 일은 하지 않고, "나이 든 처지에 잔칫집이라면 오루루, 개 흘레(교미)하는 데 오루루, 초상집에 오루루" 하고 다니는 잡늙은이로 비판한다. 오조밭에 새를 날리라고 보낸 사람들이 돌아오지 않으니 속히 가서 알아보라는 당부를 한다. 한편, 용강의 이심이는 새를 날리러 온 사람들을 차례로 잡아먹는다. 박첨지는 가는 도중에 잡탈중을 만나는데, 잡탈중은 새를 날리던 사람들이 다 잡아먹히고 자기만이 겨우 도망친다는 긴박한 정보를 알려 준다. 그러나 박첨지는 전혀 긴장하지 않고 오조밭으로 가기 위해 강물에 들어간다. 한참 강을 건너다 이심이를 발견하고 그 무서운 힘에 눌려 조카 홍동지를 부른다. 홍동지는 몸을 숨긴 채 얼굴만 내밀고 "용강 이심이를 잡기 위해 옷을 벗고 나올 동안 기다리시오."라고 말한다. 그러니까 그의 나체는 강에 들기 위해 옷을 벗은 상태라는 것이다. 성질이 급한 박첨지는 조카의 말을 듣기도 전에 동생(작은 박첨지)과 함께 이심이를 잡으려 물에 뛰어들었다가 도리어 괴물의 무서운 입에 그만 머리를 물리고 만다. 이때 벌거벗은 몸으로 나타난 홍동지는 이심이와 싸움을 시작하는데, 이 과정에서 홍동지와 박첨지의 행위가 다음과 같이 매우 익살스럽게 전개된다.

홍동지 왜 그래쌌소?

박첨지 날 좀 살려다오. (얼굴은 이무기의 입 속에 들어가고 몸만 남았다.)

홍동지 이 심한 잡것, 그래 싸지. (박첨지의 머리 부분에

피조리를 잡아먹는 이심이 | 2015 | 국립민속박물관

이심이를 죽이고 껍질을 벗긴 홍동지 | 2008 | 장성하

박치기를 한다.) 다 빨아먹고 골았구나.

박첨지 안적(아직)은 살았다.

홍동지 아자씨인지 잡것인지 늙은 것이 신노심불로身老心不老, 몸은 늙었으면서도 마음은 젊다라…… 조카 하는 대로 하지. 쪼르르 건너와서…… 잘 되었네! (이렇게 박첨지를 비난하고 나서, 산받이에게) 여보게, 정상이 불쌍하니 살려 놓고 볼 일이지. 장단 치게.

산받이 (장단을 빨리 친다)

홍동지 위여……. (이무기의 머리를 치면서 날뛰니 이무기는 겁을 내어 박첨지를 내놓는다.)

박첨지 에크 살았다. (춤추며 퇴장)

홍동지 어허, 살쩐 거북에 돌진 가지(가지게 또는 강아지)라니, 지재차산중只在此山中, 열심히 벗어나려 해도 여전히 산속에 있다는 의미이지. 지가 가면 어디를 갈고. 그만 내게 잡혔고나. 장으로 가서 팔아야지. (이무기의 껍질을 몸에 감고 나온다.)

최상수 채록본의 제4막에서 박첨지의 며느리, 딸, 작은 박첨지 등이 차례로 이심이에게 잡아먹히고 뒤이어 박첨지마저 물리게 되자, 마침내 홍동지가 등장해 이심이와 싸워 이기고 박첨지의 목숨을 구해 준다. 한편, 그 뒤 홍동지가 죽은 이심이의 껍질을 벗겨다 팔아서 옷을 사 입으려고 했다가 도리어 시장에서 도둑을 맞게 된다.

김우 채록본의 제7과장에서 이심이는 산몽혜라는 이름으로 등장한다. 황해도 지역에서는 뱀을 산무애라고 하는데, 산무애의 고어古語가 산몽애이며 지역에 따라서는 산몽혜로 부르기도 한다. 여기서는 새, 큰딸, 작은딸 등이 차례로 산몽혜에게 잡아먹힌 뒤에, 박첨지마저도 산몽혜에게 잡혀 목숨이 위험한 지경에 처하는데, 이때 박첨지를 구하는 홍동지의 역할을 박첨지 아들이 대신한다는 점에서 다른 채록본과 차이가 난다.

아들 아니, 아바이요?

박첨지 아, 그래, 내다. 아이구 죽겠다.

아들 아니, 아바지에게 일상 뭐라 합데까? 집에서 아이나 보고 밥이나 잡숫고 잠이나 자고 있으라 해도, 떼꺽하면 한 잔(음주), 바싹하면 한 대(꺽연), 에끼! (호통친다)

박첨지 야야, 그러지 말고 살려 다오.

아들 (산받이에게) 여보게!

산받이 왜 찾나?

아들 아니, 우리 아버지 살려 줘야 하겠네.

산받이 아니, 그럼 살려 주어야지.

아들 아, 그럼 내 저 산몽혜 잡겠네.

산받이 (장구를 급히 친다)

아들 여보게, 나 산몽혜 잡았네. 자 이걸 팔아야지. (중략) 좋은 김에 소리나 한 마디 하면서 갈까.

박헌봉 채록본의 제4막에서 박첨지 손자, 홍백가, 작은딸, 큰딸, 큰마누라 등이 이심이에게 차례로 잡아먹힌 뒤에 박첨지가 등장한다. 여기서는 박첨지와 산받이의 재담이 확장된다.

박첨지 아, 살 뻔했다.

산받이 죽을 뻔했단 말이지?

박첨지 우리 생질 조카 어떻게 되었나?

산받이 그놈 팔자 고쳤네.

박첨지 그놈 죽지 않았나?

산받이 이심이를 때려잡아 젊어지고 인천으로 가서 팔아 옷도 해 입고 큰 상점 보고 앉았다네.

박첨지 땡 잡았구나. 가서 죄 다 뺐어야겠네.

산받이 살려 준 공 없이 뺐어?

박첨지 그놈이 날 살려? 내가 살고 싶어 살았지.

산받이 에, 쌍놈의 늙은이, 물에 빠진 거 건져 주니까 보리타작하는 게지. 그렇게 하는 게 아니여. 술 한잔 떳떳이 받아 주어.

박첨지 그러면 나 들어가서 술 한잔 떳떳이 받아 주어야겠네.

이두현 채록본 제4막에서 박첨지와 산받이의 재담은 더욱 확장되었다.

박첨지 저놈을 어떻게 잡나?

산받이 내 일러 주는 대로 잡아.

박첨지 어떻게?

산받이 마음을 단단히 먹고, 준치 가시같이 먹고, 발길로 차고, 주먹으로 쥐어지르고, 입으로 물어뜯고, 코로 훌쭉거리고, 눈으로 꼬집고…….

박첨지 이 사람아, 눈으로 어떻게 꼬집어?

산받이 눈으로 보란 말이야.

박첨지 그리면 눈으로 보라지, 꼬집다니?

산받이 귀로 할퀴고.

박첨지 귀로 들으라지, 할퀴는 게 무어야?

산받이 대가리로 들이받고.

박첨지 대가리?

산받이 그래 대가리.

박첨지 네 애비 대가리 보고 대가리라 해라.

산받이 쌍놈의 늙은이.

박첨지 네 집에는 나 같은 늙은이도 안 길러 먹어?

산받이 왜 없어. 우리 마루 밑에 있지.

박첨지 어디 우리 마루 밑에? 저놈이 날 강아지로 알잖어?

심우성 채록본의 제4과장, 서연호 채록본의 제4과장 이심이 거리는 대체로 유사하다. 서산 박첨지놀이에는 꼭두각시놀음과는 대조적으로 독립된 이심이 거리가 없으며 다만 구렁이가 등장하는데, 그는 평안 감사의 체증滯症을 고치기 위해 구해 놓은 홍새를 먹어치움으로써 감사를 죽게 하는 원인을 제공한다.

특징 및 의의 이심이 거리에는 용이 되려다 여의주를 얻지 못해 승천하지 못하고 못에 머물고 있는 구렁이가 등장한다. 이 이심이를 두고 사람들은 심술이 사납고 못됐다고만 단정한다. 하지만 정작 문제는 그가 마을의 여러 사람들을 잡아먹는 이유를 단순히 못된 심술 정도로만 취급했지 사람들의 결함에서 비롯된 재앙으로 그 원인을 다루지 않는 데에 있다. 이는 이심이의 사람들에 대한 공격성과 적대감을 홍동지를 통해 익살스럽게 풀어 감은 이 거리가 담고 있는 의미라고 볼 수 있다. 신화적인 의미로 볼 때 이심이는 물[水]이며 용이고 여성이다. 반면에 홍동지는 불[火]이며 남성이다. 여성의 자궁子宮같이 생긴 이심이가 남성을 빨아들이려 하는, 즉 이심이와 홍동지의 갈등은 본질적으로 성적性的 갈등이다. 꼭두각시놀음에서는 이러한 원형성이 현실적인 위기 상황으로 극화劇化된 것으로 해석된다.

참고문헌 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 조선민간극(권택무, 예니, 1989), 조선의 민간오락(김우·이영무, 학우서방, 1955), 한국가면극(이두현, 한국가면극연구회, 1969), 한국인형극의 연구(최상수, 정동출판사, 1981).

필자 서연호(徐淵昊)

인형 人形

정의 사람이나 동물 모양으로 만든 장난감 또는 인형극의 표현 매체가 되는 도구.

개관 인형人形은 흙이나 나무, 종이나 돌, 천이나 플라스틱, 철물 등 여러 가지 재료를 응용해서 만든다. 장남감 또는 전시용 인형과 인형극에 사용하는 인형은 그 목적과 기능에 따라 차이가 많다. 사람의 모양이 아닌 동물 모양의 장난감이나 그런 모양이 인형극에 등장해서 사람처럼 행동하는 경우에도 동물 인형이라 일컫는다. 허수아비는 지금도 전시용 인형으로 쓰이고 있다.

동양에서는 나무로 인형을 만들어 막대를 잡고 조종하는 막대기 인형[杖頭形], 천을 자루 또는 장갑처럼 만들어 그 속에 손을 넣어 조종하는 주머니 인형[布袋形], 인형의 마디마디를 가는 줄로 묶어 매달아 손으로 조종하는 줄 인형[懸絲形](marionette, 마리오네트 인형), 인형의 몸통에 줄을 꿰어 잡아당기면서 조종하는 줄타기 인형[走線形] 등이 고대로부터 전승되었다. 우리에게는 독립된 줄 인형은 없고, 줄타기 인형은 만석중놀이가 사라진 이후 매사냥놀음에만 남아 있다. 반면, 서양에서는 르네상스시대부터 줄 인형이 비약적으로 발달하면서 마리오네트가 인형극의 대명사가 되었다. 일본은 무로마치시대室町時代인 16세기 말부터 인형극을 아야쓰리조루리操淨瑠璃라고 일컬었다. 이후 메이지시대明治時代인 1872년부터 닌교조루리人形淨瑠璃로 명칭이 굳어지면서 인형·인형극이라는 표현으로 일반화되었다.

오늘날 우리나라에는 전통 인형극으로 막대기 인형과 주머니 인형을 혼용해서 조종하는 꼭두각시놀음이 전승되고, 또한 서양의 마리오네트를 습득한 일부 인형사들이 활동하고 있다. 실제로 다수를 차지하는 인형은 어린이들을 위한 장난감 인형, 일명 완구류 인형들이다.

내용 고대에는 나무 인형을 통칭 목우木偶라고 했다. 목우의 역사는 2천 년 전으로 거슬러 올라간다. 부족 국가였던 동옥저東沃沮에서는 사람이 죽으면 그 모습을 닮은 목상木像을 만들었다. 그들은 장사를 치를 때 큰 나무 곽槨을 만들었는데, 길이가 10여 장丈이나 되며 한쪽 끝부분에는 여닫을 수 있는 문을 만들었다. 사람이 죽게 되면 시체는 우선 임시로 매장하여 가죽과 살을 모두 썩게 하고, 뒤에 뼈만 추려 곽 안에 안치했다. 온 가족의 유골을 모두 하나의 곽 안에 넣어 두며, 살아 있을 때와 같은 모습으로 죽은 사람의 목상을 새겼다. 북방 민족인 흉노匈奴에서도 죽은 사람의 목상을 만드는 풍습이 있었는데, 고대인들에게 목우와 목상은 신앙의 대상이기도 했다. 이 같은 풍습은 기원전 37년 고구려를 건국한 주몽과 그의 어머니 유화부인을 기리는 고구려 사람들의 축제에서도 찾아볼 수 있다. 당시 백성들은 이들 두 사람의 등신대等身大 목상을 제작하여 신전에 안치하고 축제를 벌였으며 신상神像으로 추앙하였다. 이런 신상으로부터 전이된 것이 후대의 장승[長柱]이며, 오늘날까지 장승제[長柱祭]가 전승되는 배경으로 여겨진다.

6세기 이후에 조성된 가야와 신라의 무덤에서는 최근까지도 많은 유물이 발견되고 있다. 그 가운데 유명한 것이 흙으로 빚은 인형들, 즉 토우土偶와 토용土俑이다. 죽은 사람의 영화榮華와 명부冥府에서의 행복을 기원하며 같이 묻은 인형들이다. 일반적으로 토우는 흙인형들을 통칭하고, 토용은 무덤에 넣기 위해 빚은 인형을 지칭한다.

조선시대에는 무덤에 넣는 토우와 토용을 명기明器라고 했다. 매장된 이들 인형의 형체는 악기를 연주하는 사람·노래하는 사람·말을 탄 사람뿐만 아니라 동물형 토기·기물형器物形 토기들이었다. 남자와 여자상을 비롯한 각종 인물상이 가장 많은데, 그들은 신분과 직분, 연령과 성별, 환경과 생활 방식에 따라서 매우 다양한 의상과 몸치장, 표정과 몸짓을 보이고 있다.

고대에는 왕이나 귀족이 죽었을 때 처妻와 종자從者들을 산 채로 함께 매장하던 순장殉葬 제도가 있었다. 『삼국지三國志』「위지동이전魏志東夷傳」의 부여국 관련 기록에 따르면, 사람이 죽으면 다른 사람을 죽여 순장을 하는데 많을 때는 백 명이나 되었다고 한다. 순장 풍습은 신라 지증왕智證王 때인 502년에 이르러 폐지되었다. 이 같은 사실은 "왕은 순장을 금하라는 영을 내렸다. 이는 전왕이 돌아가시자 남녀 각각 5명씩 순장을 했는데, 이에 이르러 금지한 것이다."라는 『삼국사기三國史記』의 기록을 통해서 확인된다. 그 후에 산 사람을 묻는 생매장 대신 목용木俑과 같은 나무로 만든 인형이나 토우·토용과 같은 흙으로 만든 인형을 부장품으로 묻는 방식으로 바뀌기 시작한 것으로 보인다.

목용만 매장되거나 목용과 토용이 함께 매장되는 경우도 있었겠으나 목용들은 대부분 썩어 없어져 발견되는 경우가 매우 드물며, 토용만이 남아서 발굴되는 것을 볼 수 있다. 신라의 분묘墳墓에서는 돌로 만든 십이지신상十二支神像이 발견되기도 했다.

한편, 조선시대에 목우는 장례 때 관을 운구하는 상여의 사방 주위를 신비롭고 아름답게 만드는 장신구로도 사용되었다. 상여에 사용하는 목우들이라고 하여 그 표정과 색채에서 죽음을 연상케 하는 어두운 모습은 찾기 힘들며, 오히려 명랑하고 즐거운 기운이 넘친다. 조선의 장례 절차가 특히 유교식을 따랐지만 그것과 무관하게 영혼불멸의 내세관을 가졌다는 점을 상여 장식품인 목우들이 잘 보여 주고 있다. 또한 저승 가는 길에 동녀童女·동자童子·여인들을 비롯하여 광대廣大·재인才人들을 함께 거느리고 간다는 발상은 당대當代의 해학과 여유를 느끼게 한다.

신라인들은 사악한 것을 물리치고 경사스러운 일을 기원하는 마음으로 처용處容의 얼굴을 종이에 그려 집의 대문에 붙이고 문신門神으로 삼았다고 한다. 그리고 이러한 주술적인 민속으로부터 제웅이 만들어졌다는 설이 유력하다. 제웅은 짚으로 만든 인형인데, 제웅신앙과 제웅놀음[打芻戲](제웅치기)으로 일제강점기까지 성행했다. 제웅을 만들어 세우고 제사를 지내는 것, 액막이를 위해 이름과 생년을 써 넣어 서낭당에 버리는 것, 제웅을 가지고 바다에 나아가 무사와 풍어를 기원하는 것 등은 신앙적 행위이다. 제웅을 만들 때 속에 동전을 넣어 버림으로써 다른 사람이 쉽게 집어 가도록 하는 호객 행위 등은 민속놀음에 해당한다. 이 모두가 액운을 떨쳐 버리고 다산과 행운을 기원하는 의미였다.

고려시대의 나례儺禮에서는 흙으로 빚은 소[黃土牛]를 희생물로 바쳤다. 의종毅宗 때인 1163년의 기록(『고려사절요高麗史節要』)에 의하면, "혜민국惠民局 남쪽 거리에 어린아이들이 동·서 두 패로 나뉘어서 각기 풀을 엮어 각시를 만들어서는 비단옷을 차려 입히고 계집종을 꾸미기도 했다. 그렇게 한 후에는 앞에 사방 한 발 되는 탁자를 놓고서 금옥으로 장식하고 음식을 차렸다. 구경꾼들은 많이 모였고, 두 패는 아름다움과 교묘함을 다투며 떠들고 소란을 피웠다. 이렇게 대엿새 동안 하더니 마침내 끝내고 어디로 갔는지 알 수 없었다."라고 전한다. 인형을 누가 더 잘 만드는지 경쟁하는 놀음을 벌였던 것이다. 또한 조선시대의 풍속을 기록한 『동국세시기東國歲時記』에 의하면, "아가씨들이 푸른 풀을 한 줌 따다가 머리채를 만들고, 나무를 깎아 그것을 붙인 다음에 붉은 치마를 입힌 것을 각시閣氏라고 한다. 이부자리와 머릿병풍을 쳐 놓고 그것을 희롱하는 것을 각시놀음이라고 한다."라고 전한다. 이런 풀각시놀음[草人戲]은 고려시대와 조선시대에만 있었던 것이 아니라 고대부터 아이들의 놀음으로 이어져 온 것으로 여겨지며, '각시'는 어린 여자·색시(새색시의 준말)의 의미이고, 각시놀음(각시놀이·색시놀이·반치놀음)은 각시 인형을 가지고 노는 여자아이들의 장난을 의미한다.

우리나라의 움직이는 인형으로는 꼭두각시놀음에 등장하는 여러 인형과 만석중놀이에 등장하는 만석중 인형이 오랜 전승력을 지녔다. 꼭두각시놀음에 등장하는 주요한 인물은 주인공이자 작품 전체의 해설을 맡는 박첨지, 그의 부인인 꼭두각시와 첩인 돌모리집(덜머리집), 그의 조카로서 이심이를 퇴치하는 홍동지, 뒷절의 상좌중들과 어울리는 며느리 및 조카딸을 들 수 있다. 또한 탐관오리로서 백성들을 괴롭히는 평안 감사, 아버지의 장례를 지내는 평안 감사의 아들인 상주, 마을 사람들을 잡아먹은 이심이 등을 들 수 있다. 이 밖에도 동방노인, 표생원, 영노, 깜빡이(묵대사), 작은박첨지, 홍백가, 상주, 박첨지 손자, 귀팔이, 사령(관속), 잡탈중, 목낭청, 청노새 같은 작은 인형들이 등장한다.

만석중놀음은 무언의 인형극으로, 재담 없이 줄에 꿰인 인형들만 움직이는 줄타기 인형극[走線形]과 동물 그림자 인형놀음[動物偶影戲]의 두 종류가 있었던 것으로 기록되어 있다. 줄에 의해 조종되는 인형으로는 만석중·노루·사슴·잉어·용 등이 있으며, 이 놀음은 꼭두각시놀음과 함께 공연되기도 했다. 동물 그림을 종이에 그려 그것을 등불로 비추는 인형으로는 용·잉어·노루·사슴 등이 있었다.

19세기 후반은 인형사들이 마을을 순회하면서 공연을 하며 생계를 꾸렸던 시절이다. 이들은 상자 무대를 목에 걸고 다니며 그 속에 손을 넣어 작은 인형을 놀리는 일인 조종 인형극을 공연하기도 하였다.

오늘날에는 만화를 토대로 만든 만화영화(animation, 움직이는 그림)가 대중에게 인기를 받게 되자 이들 인형들을 모작한 캐릭터(character) 인형이 장난감 인형의 주류를 이루고 있다. 인형극으로는 텔레비전 방영을 목적으로 제작된 단편 작품들과 현장 공연으로 어린이들을 위한 동화 인형극이 크게 성행하고 있다. 대학에서 연극을 전공한 젊은이 한두 사람이 가방에 인형을 넣고 다니면서 어디서나 간편하게 자신들만의 공연을 펼치기도 한다. 이렇게 활동하는 단체가 전국에 4

백여 개가 넘는다. 이때 사용하는 대부분의 인형은 조종이 간편한 주머니(장갑) 인형과 막대기 인형들이다.

특징 및 의의 인형은 신의 대체물인 신상으로서, 또한 인간의 대체물인 한 인격체로서 예로부터 전승되었다. 사람과 유사한 몸짓을 하는 의인체擬人體로서 귀신 인형과 동물 인형까지를 포용하고 있다. 마치 사람인 양 동작이 가능한 인형 제작과 조종 기술의 향상은 인형의 섬세한 동작과 미묘한 움직임까지 표현할 수 있다. 아울러 인형극은 관람자들의 관점을 객관화시키고 그들이 미처 깨닫지 못하는 자신의 행위를 확대시켜 보여주는 효과가 있다. 여기에 인형사의 탁월한 조종 능력은 관람자들에게 경이로운 즐거움을 제공한다. 이처럼 오늘날 인형은 더 이상 2·3차원의 단순한 형태적인 물상이 아니며, 고차원의 생명체로서 그 상징성이 날로 확장되고 있다. 인형은 다양한 매체라는 콘텐츠를 통해 인간의 삶과 정신 활동에 영향력을 가진 매개체로서 부상하였으며, 그 기능과 소재, 표현 기법 또한 인간의 기술력과 상상력에 비례하여 급성장하며 진화하고 있다.

참고문헌 高麗史節要, 東國歲時記, 三國史記, 조선연극사(김재철, 학예사, 1939), 周書, 後漢書, 인형예술의 재발견(김청자, 대원사, 1989), 한국의 전통목우(이두현, 한국무속과 연희, 서울대학교출판부, 1996), 한국 전통 인형극의 공연학적 연구(최락용, 민속원, 2013), 인형극조사보고(서승우, 문화재35, 문화재청, 2002), 토우(이난영, 대원사, 1991), 演劇百科大事典(早稻田大學演劇博物館, 平凡社, 1990).

필자 서연호(徐淵昊)

인형극 人形劇

정의 인형을 주된 표현 도구로 삼아 극적인 장면을 연출하여 보여주는 독립적 연행예술.

개관 인형극은 인형을 주된 표현 도구로 삼아 다른 무엇으로 가장假裝시키는 연행예술을 말한다. 인형극이라는 명칭 이외에도 인형연희, 인형연행, 인형놀이, 인형놀음 등으로 부르기도 한다. 각각의 명칭에 따라 그 포함되는 영역이 조금씩 달라지기도 하지만, 형을 주된 표현 도구로 삼고 그것이 하나의 완결된 구조를 이루는 독립적 연행예술을 지칭하는 것으로 정의하기로 한다. 여기에는 인형 배우가 직접 등장하여 극을 이끌어간다는 의미가 함축되어 있다.

인형 배우가 직접 등장하여 극을 이끌어나가는 독립적 연행예술로서의 인형극에 부합하는 사례는 많지 않다. 흔히 꼭두각시놀음, 만석중놀이, 발탈 등을 인형극의 범주 속에 포함시키지만 이것들이 위의 정의에 꼭 부합되는 것은 아니다. 발탈인 경우 인간 배우와 인형 배우가 함께 등장할 뿐만 아니라, 인간 배우의 역할 비중이 작지 않다. 만석중놀이 역시 입체적인 인형들이 직접 눈앞에서 연행을 하는 것이 아니라 막에 비추어진 인형들의 그림자를 통해서 평면적으로 표현되고 있다는 점에서 일반적인 인형극과 거리가 있다. 위의 정의에 부합하는 인형극은 꼭두각시놀음 계통의 인형극들뿐이다. 이러한 실정을 근거로 한국의 인형극을 꼭두각시놀이, 꼭두각시놀음, 꼭두극, 덜미, 박첨지놀이 등으로 부르자는 주장도 있다. 이는 곧 꼭두각시놀음 계통 인형극의 명칭을 인형극 자체의 명칭으로 부르자는 의견이다. 현재 우리가 직·간접적으로 접할 수 있는 꼭두각시놀음 계통의 인형극으로는 남사당패의 꼭두각시놀음, 서산 박첨지놀이, 장연 꼭두각시극 등이 있다.

그동안 한국 인형극의 기원에 대해 외래 기원설과 자생설, 그리고 양자의 절충설 등이 주장되었다. 연구 초창기에는 외래 기원설이 주장되었다. 한국의 인형극은 인도에서 서역과 중국을 거쳐 전래되었고, 그것이 다시 일본으로 전해졌다는 주장이다. 외래 기원설의 근거로는, '중국·한국·일본의 인형극이 무대 구조와 연출 방식, 인형 조종법 등에서 유사하다', '인형극의 주역들이 모두 해학·풍자·희극적 성격의 인물이라는 공통점이 있다', '인형의 형태가 유사하여, 원시 종교나 불교와 깊은 관련이 있다', '유랑예인집단에 의해 공연되었다' 등이 제시되었다. 한편, 인형극의 자생설이 주장되기도 했다. 우리의 인형극이 삼국시대 또는 그 이전의 목우인형木偶人形에서 시작하여 고구려의 악곡괴뢰樂曲傀儡, 고려의 인형놀이와 만석중놀이, 조선시대의 꼭두각시놀음에 이르기까지 단계적으로 발전해 왔다는 주장이다. 최근에는 절충설이 제안되었다. 우리의 자생적 기반에 외래적 요소의 영향이 결합하여 수세기 동안 독자적인 변화와 발전을 통해 현재의 모습을 갖추었다는 주장이다. 이에 따르면 고대의 각시놀음과 나무 인형, 6세기 이후의 가야와 신라의 무덤에서 발견된 토우와 토용, 상여의 장신구인 목우 등의 존재에서 알 수 있듯이, 우리나라에는 이미 꼭두각시놀이의 자생적 기반이 있었고 거기에 외래적 요소의 영향이 결합하여 수세기에 걸친 변화와 발전을 거치면서 현재 모습을 갖추었다고 본다.

그런데 외래기원설, 자생설, 절충설 중 어떤 입장을 취하든지 한계가 존재하는데, 이는 현전하는 꼭두각시놀음 계통 인형극의 자취를 발견할 수 없기 때문이다. 꼭두각시놀음과 연행 방식이 유사한 인형극의 자취를 찾아볼 수는 있으나, 연희 내용이 꼭두각시놀음과 유사한 인형극 자료는 찾아볼 수 없다. 조선시대의 〈괴뢰붕傀儡棚〉, 〈괴뢰부傀儡賦〉, 〈남성관희자南城觀戲子〉 등의 자료들에 나타난 인형극은 오락적 문맥에서 공연된다는 점과 목소리 연기와 조종이라는 연행 방식만 유사하고, 그 내용에서는 현전하는 꼭두각시놀음 계통 인형극과 전혀 다르다. 따라서 등장인물, 연희 내용, 연희자 등을 고려할 때, 한국의 인형극은 적어도 두 계통 이상이 존재했었다고 할 수 있다.

내용 현전하는 꼭두각시놀음 계통의 인형극은 크게 남사당패의 꼭두각시놀음, 서산 박첨지놀이, 장연 꼭두각시극 등이 있다.

남사당패의 꼭두각시놀음은 떠돌이 광대 집단인 남사당패에 의해 전승되고 있는 인형극이다. 중요무형문화재 제3호로 지정된 남사당놀이의 한 종목으로 덜미라고 부르기도 한다. 꼭두각시놀음은 떠돌이 광대패에 의해 역동적으로 연행되고 전승되어 온 인형극이다. 따라서 연행 시기, 연행 장소, 연희자 등에 따라 그 내용의 변화가 크다. 그래서 기존의 채록본들을 비교해 보면 전체적인 과장 구성과 등장인물 및 대사 등에서 많은 차이가 발견된다. 현재 남사당패에 의해 전승되고 있는 꼭두각시놀음은 심우성이 채록한 보존회본에 의거한 것이다. 보존회본은 심우성이 여러 차례에 걸쳐 인형 연행자들의 구술을 받아 채록한 것으로 비교적 충실한 채록본으로 평가되고 있다.

보존회본은 크게 박첨지 마당과 평안 감사 마당으로 나뉜다. 그리고 각각의 마당은 다시 3~4개의 거리로 나뉜다. 먼저 박첨지 마당은 박첨지 유람 거리, 피조리 거리, 꼭두각시 거리, 이심이 거리 등으로 구성되어 있다. 박첨지 유람 거리는 박첨지가 등장해 팔도강산을 유람하다가 꼭두패가 논다는 소리를 듣고 나왔다며 익살스러운 재담을 늘어놓고 유람가를 부르는내용으로 되어 있다. 피조리 거리는 박첨지의 딸과 며느리가 등장하여 뒷절 상좌중들과 어울려 놀다가 홍동지에게 쫓겨나는 내용으로 되어있다. 박첨지 딸과 며느리와 함께 어울리는 상좌들의 행위를 통해 종교인의 관념적 허위의식을 비판한다. 이러한 관념적 허위의식 비판은 이심이 거리에 나오는 묵대사의 행태를 통해서도 이루어진다. 꼭두각시 거리는 오랫동안 헤어져 지냈던 박첨지와 그의 처 꼭두각시가 첩인 덜머리집 때문에 다툼을 벌이고 헤어지게 되는 내용으로 이루어져 있다. 이러한 내용을 통해서 여성에 대한 남성의 부당한 횡포를 드러내 비판하고 있다. 이심이 거리는 새를 쫓으러 나왔던 여러 인물들이 차례로 이심이에게 잡아먹히다가, 마지막에는 홍동지가 이심이를 때려잡는 내용이다.

평안 감사 마당은 매사냥 거리, 상여 거리, 절 짓고 허는 거리 등으로 구성되어 있다. 매사냥 거리는 평안 감사의 매사냥과 그 전후에 일어난 길 닦기, 꿩 팔기 등의 내용으로 구성되어 있다. 상여 거리는 평안 감사의 급작스런 죽음과 이에 따른 장례식 광경을 보여준다. 장례에 어울리지 않는 상주의 경박한 행동과 벌거벗은 채로 상여를 밀고 가는 홍동지의 파격적인 모습이 이 대목에서 나타난다. 평안 감사 마당에서는 평안 감사와 인물들과의 관계를 통해서 벼슬아치의 신분적 특권을 비판하고 있다. 매사냥을 통해서 백성을 괴롭히는 평안 감사, 이에 대해 파격적으로 대응하는 홍동지, 그리고 평안 감사의 희화화된 죽음과 장례식 등이 이 주제의 맥락 속에 있다. 절 짓고 허는 거리에서는 상좌중들이 절을 짓고 허는 과정을 그대로 보여준다. 봉건적인 조선 사회에서 남사당패는 천시의 대상이었으며 마을에 들이지 않으려 하는 사람들도 많았다. 이에 남사당패는 이곳저곳을 떠돌면서 그들과 관계를 맺고 있는 사찰에서 내준 부적을 가지고 다니며 팔았고, 그 수입으로 불사佛事를 돕는다는 사실을 내세웠다. 절 짓고 허는 거리에서는 인형 배우를 통해 절을 지어 그동안 진행되어온 갈등을 해소하면서 화해하고, 시주를 해준 관중들의 안녕과 행복을 빌어주었다.

서산 박첨지놀이는 충청남도 서산 음암면 탑곡4리에서 전승되는 인형극이다. 서산 박첨지놀이 채록본은 김동익 채록본과 허용호 채록본이 있다. 김동익 채록본은 서산 박첨지놀이의 형성자인 주연산의 구술을 받아 연희자인 김동익이 채록한 것이다. 허용호 채록본은 1998년 11월 28일 서산시 음암면 탑곡4리 마을회관 안에서 벌어진 연행을 채록한 것이다. 허용호 채록본을 바탕으로 서산 박첨지놀이를 정리해 보면 다음과 같다.

장면 전환의 지표로 기능하는 악사들의 "떼루 떼루아 떼루야"라는 구음을 기준으로 한다면, 서산 박첨지놀이는 20장면으로 나눌 수 있다. 20장면으로 이루어진 서산 박첨지놀이의 내용은 다시 크게 세 과장으로 나눌 수 있다. 박첨지 유람과 가족 갈등 마당, 평안 감사 매사냥과 장례 마당, 절 짓기와 소경 눈뜨는 마당이 그것이다. 이렇게 3마당 20장면으로 이루어진 서산 박첨지놀이의 내용은 남사당패의 꼭두각시놀음과 상당 부분 일치한다. 남과 여, 상층 계급과 하층 계급, 종교인과 세속인 등으로 정리되는 각 마당 속 등장인물간의 역학 관계 역시 두 인형극에서 발견할 수 있는 유사점이다. 하지만 구체적인 연희 내용에서는 서산 박첨지놀이만의 특징도 발견된다.

박첨지 유람과 가족 갈등 마당은 집안을 돌보지 않고 축첩을 일삼는 박첨지에게 다른 가족들이 비판하는 것이 주된 내용이다. 큰마누라는 물론이고 처남, 동생 등이 박첨지의 무책임과 축첩을 비판하고 웃음거리로 만든다. 남사당패의 꼭두각시놀음에서는 큰마누라만이 남성의 횡포에 대한 비판을 했다면, 서산 박첨지놀이에서는 박첨지 가족 모두가 박첨지의 횡포를 비판한다. 여기에는 축첩을 하는 것은 비윤리적인 것이며, 집안이 어지럽게 된다는 마을 공동체 의식이 강하게 함축되어 있다. 평안 감사 매사냥과 장례 마당은 벼슬아치와 일반 서민의 갈등을 통해서 나타나는 신분적 특권에 대한 비판 의식이 담겨 있다. 꼭두각시놀음에 비해 홍동지의 역할이 많이 축소되어, 상층 계급에 대한 풍자의 정도가 약하기는 하지만, 하층민들에게 피해만 주는 평안 감사의 행태에 대한 비판의식은 그대로 살아 있다. 절 짓기와 소경 눈뜨는 마당은 서산 박첨지놀이의 내용이 갖는 독특함이 가장 뚜렷하게 나타나는 대목이다. 지배층인 평안 감사의 횡포로 시력을 잃게 된 소경이 불공을 통하여 눈을 뜨게 된다는 내용은 고통 받는 민중이 불교적 해원解冤을 이룰 수 있다는 의미를 지닌다. 이는 종교인과 세속인의 갈등을 통해서 관념적 허위를 비판하는 내용이 중심을 이루는 꼭두각시놀음과는 전혀 다른 것이다. 따라서 서산 박첨지놀이는 불교에 대한 비판이 담겨 있기보다는 불교적 기적 혹은 불교에 대한 긍정적 사고를 의도적으로 드러내고 있다.

장연 꼭두각시극은 황해도 장연 지역에서 전승되던 인형극이다. 이 인형극은 모두 열 개의 과장으로 구성되어 있다. 그런데 각 과장의 제목이 따로 설정되어 있지는 않다. 각 과장의 내용을 정리해 보면 다음과 같다. 제1과장은 박첨지 유람과 관련된 내용으로 구성되어 있다. 제2과장에서는 박첨지의 두 딸, 상좌중, 상전중, 목랑청, 현묵대사 등이 등장한다. 제3과장은 삼천갑자와 박첨지가 등장해서 나이 자랑을 하는 내용이다. 제4과장은 장안활자와 목랑청이 서로 싸운 후에 춤을 추는 내용이다. 제5과장은 평안 감사가 꿩 사냥을 하는 내용이다. 제6과장은 박첨지의 딸과 장안활자가 〈도라지타령〉을 부르면서 춤을 추는 내용이다. 제7과장은 산몽혜 곧, 이심이가 사람들을 잡아먹고 박첨지까지 잡아먹으려다가 박첨지가 박첨지 아들에게 구출되는 내용이다. 이심이는 박첨지 아들에게 잡혀 껍질이 벗겨진다. 제8과장은 꿩의 모가지를 먹다가 죽은 평안 감사의 장례와 관련된 내용이다. 제9과장은 박첨지의 식구가 모두 나와 춤을 추는 내용이다. 제10과장은 상좌중 둘이 나와서 절을 짓고 허무는 내용이다.

장연 꼭두각시극은 남사당패의 꼭두각시놀음과 그 내용이 유사하면서도 다른 대목이 많다. 제1과장은 박첨지 유람 거리와 유사하다. 제2과장은 피조리 거리와 유사한데, 장연 꼭두각시극의 내용이 더 확장되어 있고 상세하다. 제3과장과 제4과장은 꼭두각시놀음에서는 찾아볼 수 없는 대목이다. 제5과장은 매사냥 거리와 유사하다. 제6과장은 꼭두각시놀음에는 없는 대목이다. 제7과장은 이심이 거리와 유사하다. 그런데 홍동지가 아니라 박첨지 아들이 이심이를 때려잡는다는 설정이 다르다. 제8과장은 상여 거리와 유사하다. 제9과장은 꼭두각시놀음의 맨 마지막 장면과 유사하기도 하지만, 꼭두각시놀음에는 없는 대목으로 볼 수 있다. 제10과장은 건사 거리와 유사하다. 이와 같이 장연 꼭두각시극은 꼭두각시놀음과 유사한 부분이 많이 있지만, 차이점도 존재한다. 첫 번째 차이점은 꼭두각시가 전혀 등장하지 않는다는 것이다. 꼭두각시놀음의 꼭두각시 거리 자체가 존재하지 않는 것이다. 꼭두각시가 없으므로 자연히 덜머리집과 박첨지까지 포함되어 전개되는 부부 혹은 남녀 간의 갈등 전개가 없다. 두 번째 차이점은 홍동지 역할을 박첨지 아들이 대신한다는 점이다. 하지만 홍동지에 비해 그 역할이 현저하게 축소되었다. 꼭두각시놀음에서 홍동지가 수행해 내는 파괴적이고 저항적인 여러 행동의 가능성을 장연 꼭두각시극에서는 찾아보기 어렵다. 특히 양반층에 대한 비판의 강도가 현저하게 약하다. 세 번째 차이점은 장연 꼭두각시극은 인형들이 나와서 춤추고 노는 장면이 확장되어 있다는 점이다. 인형을 연행하는 인간 연행자들의 전문성이 드러나는 연극적 갈등보다는 농촌의 오락으로서의 유희적 요소가 확장된 면모를 여기서 찾아볼 수 있다.

인형극의 핵심적 요소인 인형은 스스로 말을 하지도 움직이지도 못한다. 인간 연행자의 조종을 통한 움직임은 투박하다. 인간 연행자의 목소리 연기를 통한 발화發話 역시 자연스럽지 않기는 마찬가지이다. 하지만 인형극은 오랜 기간 존재해 왔고 앞으로 존속할 것이다. 인형극이 인간의 일탈적 욕망과 초월적 욕망을 구체적으로 드러내 보여주기 때문이다. 인형극 속에서 인형은 인간이 할 수 없거나 하지 않는 것을 능히 해낼 수 있다. 인형극이 갖는 드넓은 표현의 가능성은 거의 제한이 없어서, 인간이 상상을 통해서만 가능한 것들을 인형극에서는 능히 해낼 수 있다. 더구나 그 드넓은 가능성 속에서 여러 표현들의 교배가 이루어지며, 다양한 표현이 가능한 것이 인형극이다. 우리가 과거에서부터 현재까지, 그리고 미래에도 인형극에서 언제나 기대할 수 있는 것이 바로 이 무제한의 상상력과 그 실현이다. 이는 인형극이라는 장르가 새로운 상상력 훈련의 장이 될 수 있음을 말한다.

특징 및 의의 꼭두각시놀음 계통의 인형극은 마을 주민들 가운데 선발된 연희자들이 연행하는 토박이 광대패 인형극과 전문연희자인 떠돌이 광대패가 연행하는 인형극으로 나눌 수 있다. 남사당패의 꼭두각시놀음이 전문연희자인 떠돌이 광대패가 연행하는 인형극이라면, 서산 박첨지놀이와 장연 꼭두각시극은 마을 주민들 가운데 선발된 연희자들이 전승하는 토박이 광대패 인형극이다. 그런데 떠돌이 광대패의 인형극과 토박이 광대패 인형극은 독립적으로 존재하지 않으며, 유기적인 관련성을 지닌다. 서산 박첨지놀이는 남사당패 꼭두각시놀음의 영향 아래서 형성된 것이다. 그러면서도 나름의 독자성을 가지고 있다. 장연 꼭두각시극은 자생적으로 형성된 독자성을 가지고 있으면서도 남사당패 꼭두각시놀음의 영향을 받았음을 드러내 주는 요소들이 나타난다. 즉, 토박이 광대패 인형극은 독자적인 성격을 가지고 있으면서도 전문적인 떠돌이 광대패 인형극의 영향을 받았다고 할 수 있다. 한편, 꼭두각시놀음 계통의 세 인형극은 나름의 특징에 따라 그 주제의 심도가 달리 나타나고 있다. 하지만 종교적 관념의 허구성 비판, 남성의 횡포 비판, 계급적 특권의 비판이라는 공통된 주제 의식을 가지고 있다.

참고문헌 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 남북한 꼭두각시놀음의 전승 양상과 해석의 비교연구(임재해, 구비문학연구3, 한국구비문학회, 1996), 남사당놀이(심우성, 화산문화, 2000), 인형연행의 문화전통 연구(허용호, 민속원, 2004), 조선민간극(권택무, 조선문학예술총동맹출판사, 1966), 토박이 광대패 인형극의 전승 양상(허용호, 구비문학연구20, 한국구비문학회, 2005), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

필자 허용호(許龍鎬)

입춘탈굿놀이

정의 입춘날 풍요를 기원하며 치르던 제주도 입춘굿의 한 과정인 탈놀이.

역사 입춘탈굿놀이는 입춘굿에 대한 기록에서 찾아볼 수 있다. 제주도의 입춘굿에 대한 최초의 기록은 조선 후기에 제주 방어사로 부임했던 이원조李源祚의 『탐라록耽羅錄』(1841)에 있다. 이원조는 『탐라록』에서 "「입춘일념운立春日拈韻」으로 24일은 입춘이다. 호장이 관복을 차려 입고 나무로 만든 소가 끄는 쟁기를 잡고 앞서 가면 어린 기생 둘이 좌우에서 부채를 들고 따른다. 이를 일러 '퇴우'라고 한다. 무당의 무리들이 북을 치면서

나무소몰이(2004, 국립민속박물관)

입춘탈굿놀이 탈(2004, 국립민속박물관)

오방각시춤(2003, 문무병)

돌하르방춤(2003, 문무병)

입춘탈굿놀이 | 제주 제주시

앞에서 이끌어 간다. 먼저 객사를 거친 뒤 영정으로 들어가 밭갈이하는 모습을 흉내 내었다. 이날 관아에서는 음식을 마련하여 대접하였다. 이것은 탐라왕의 적전하는 풍속을 이어 온 것이라고 한다 二十四日立春, 戶長具冠服執耒耜, 兩兒妓左右執扇, 謂之退牛, 執群巫擊鼓所導, 先自客舍次入營庭, 作耕田樣, 其日自本府設饌以饋, 是耽羅王籍田遺俗云."라고 하였다.

입춘탈굿놀이에 대해서는 20세기 초의 기록인 김석익의 『해상일사海上逸史』 춘경조春耕條에서 최초로 발견된다. 『해상일사』에는 "이때에 아주 큰 붉은 가면에 긴 수염을 달아 농부로 꾸민 사람 하나가 등장해 오곡의 씨앗을 뿌린다. 이어서 다른 한 사람이 깃에 채색을 하여 초란이처럼 꾸미고 등장하여 씨앗을 쪼아 먹는 시늉을 한다. 한 사람은 가면을 써서 사냥꾼으로 꾸미고 초란이의 뒤를 쫓아가며 맞추는 시늉을 한다. 또, 가면을 쓴 두 사람이 여자처럼 꾸미고 처첩이 서로 투기하는 모습을 보여 준다. 한 사람이 가면을 써서 남자로 꾸미고 싸움을 말리는 모양을 우스꽝스럽게 보여 주면 모두 이를 드러내고 웃는다. 그 형태가 꼭두각시놀음과 매우 비슷하다 於是有一人着假面, 絶大赤面, 長鬚餙以農夫, 播五穀種, 一人餙彩羽如抄亂, 做拾啄之狀, 一人着假面餙以獵夫踵抄亂, 而擬中之又二人着假面餙以女優, 有妻妾相妬之容, 一人着假面餙以男優證作調停之樣, 而皆露齒如笑, 形甚傀儡人."라고 묘사하고 있다. 이 밖에 김두봉金斗奉의 『제주도실기濟州島實記』(1936), 도리이 류조鳥居龍藏의 『일본주위민족의 원시종교—신화종교인류학적 연구日本周圍民族の原始宗教—神話宗教人類学的研究』(1924) 또한 입춘탈굿놀이를 소개하고 있다. 김두봉은 김석익의 기록을 참고로 간단한 부연을 덧붙이는 것에 그쳤고, 도리이 류조는 이 놀이가 묵극默劇이라고 소개했다.

내용 입춘굿은 다음과 같은 절차에 따라 이루어진다. 입춘 전날 전도의 무당들이 모여 목우木牛를 만들어 제사를 지낸다. 입춘 당일이 되면 호장이 목우에 쟁기를 메고 그 뒤에 기생, 무당들이 함께 거리를 행진하는 거리굿을 펼친다. 이때 읍성 안의 여염집을 돌아다니며 한 해의 풍흉을 예측하는 농점農占을 친다. 제주목 관아에 이르러 거리굿이 마무리되면 입춘탈굿놀이가 이어진다.

새탈춤(2003, 문무병)

각시 마당(2009, 한진오)

기생 마당(2009, 한진오)

농부 마당(2003, 문무병)

입춘탈굿놀이를 줄거리에 따라 세 부분으로 간추리면 다음과 같다. 천하태평天下泰平과 국토안은國土安隱을 신에게 기원한 후 비로소 탈을 쓰고 놀이를 시작한다. 먼저 붉은 탈을 쓴 농부가 나와 씨를 뿌리며 농사를 짓기 시작하면, 깃에 채색한 새탈을 쓴 초란이가 나와 씨앗을 쪼아 먹는 장면이 펼쳐진다. 이에 사냥바치[獵夫]가 등장해 초란이를 사냥하며 쫓고 쫓기는 장면을 펼친 끝에 마침내 쫓아낸다. 이 장면은 모의농경模擬農耕을 통해 풍농을 기원하는 것으로 볼 수 있다. 새의 모습을 한 초란이는 사邪를 뜻하는 제주어 '새'의 발음과 '새[鳥]'가 같다는 착상에서 비롯된 것이다.

두 번째 부분은 노파와 젊은 여인 모양의 탈을 쓴 광대 두 사람이 등장해 처와 첩이 서로 싸우는 장면으로 시작된다. 이들의 싸움이 점점 요란해질 때쯤 남편으로 보이는 탈을 쓴 광대가 나타나 우스꽝스럽게 말리며 중재하는 장면이 펼쳐진다. 이 부분은 다른 지역의 탈놀이처럼 처첩 간의 갈등을 빗대어 삶과 죽음, 겨울과 봄의 순환을 이야기하는 것으로 볼 수 있다.

세 번째 부분은 농부가 다시 등장해 제주 목사에게 술과 담배를 청해 너스레를 떨며 서로 대화하는 장면이다. 이 부분은 입춘굿을 통해 관官과 민民의 화합을 꾀하는 장면이라고 할 수 있다.

이렇게 입춘탈굿놀이가 마무리되면 무당들이 집전하는 풍농굿이 펼쳐진 뒤 비로소 입춘굿 전체가 마무리된다.

입춘탈굿놀이는 1960년대부터 최근까지 각종 민속 경연 대회의 참가작으로 복원된 바 있으며 1999년에 과거의 입춘굿을 계승한 탐라국 입춘굿이라는 축제의 한 프로그램으로 복원되어 현재까지 이어지고 있다. 입춘탈굿놀이는 복원 과정에서 다소 변화가 있었지만 최근에는 오방각시 마당, 농부 마당, 기생 마당, 각시 마당으로 정리되었다. 이 중에서 농부 마당은 과거의 입춘탈굿놀이 중 호장의 밭갈이와 농부, 사냥바치, 초란이가 펼치는 농사와 사냥 장면이다. 각시마당은 처와 첩의 싸움을 남편이 말리는 장면이다. 오방각시 마당과 기생 마당은 새롭게 추가된 장면이다.

입춘탈굿놀이의 유래와 변화 과정을 가늠하려면 외래적인 측면과 재래적인 측면을 두루 살펴볼 필요가

있다. 먼저 외래적인 측면에서는 처첩 간의 갈등과 그것을 조정하는 이른바 '씨앗 싸움'을 들 수 있다. 이 부분은 우리나라 대부분의 탈놀이에 흔히 등장하는 장면이며, 의미 또한 상통한다. 이런 점에서 제주의 입춘탈굿놀이는 다소 미약하지만 다른 지방 탈놀이의 영향을 받았다고 볼 수 있다.

외래적인 측면에 비해 재래적인 측면에서는 다면적으로 검토할 수 있다. 『신증동국여지승람新增東國輿地勝覽』(1530) 제주목 풍속조에는 "매년 정월 초하루부터 보름날까지 남녀 무당이 신의 기旗를 함께 받들고 경을 읽고 귀신 쫓는 놀이를 하는데 징과 북이 앞에서 인도하며 동네를 나왔다 들어갔다 하면서 다투어 재물과 곡식을 내어 제사한다 每歲元日至上元 巫覡共擎神纛 作儺戲鉦鼓前導出入閭閻 爭損財穀 以祭之."라고 제주의 '나희儺戲'에 대해 묘사하고 있다. 『동국세시기東國歲時記』 정월 상원조에도 제주의 풍속인 화반花盤이 거의 비슷한 내용으로 소개되어 있다. 나희와 화반의 전통은 최근까지도 '대돔', '메구', '대변순력', '거리굿', '거릿제' 등의 명칭으로 제주도의 당굿에서 펼쳐져 왔다. 당기를 앞세우고 마을 곳곳을 순회하며 액막이를 하는 모습은 제주도 입춘굿 중의 거리굿과 매우 비슷하다. 또한 제주도의 굿에는 본풀이에 대응하는 많은 굿놀이가 존재한다. 이 중에서 전상놀이, 영감놀이, 구삼싱 냄 등은 종이탈 또는 헝겊탈을 쓰고 펼친다. 이처럼 탈을 쓰고 펼치는 굿놀이가 예로부터 전승되고 있다. 이로써, 무당들의 입춘굿과 하나로 이어지는 입춘탈굿놀이는 굿놀이에서 비롯된 것으로 볼 수 있다.

특징 및 의의 제주도 입춘굿과 비슷한 춘경의례春耕儀禮는 다른 지방에서도 찾아볼 수 있다. 유희춘의 『미암선생집眉巖先生集』「입춘나경의立春裸耕議」, 허목의 『척주기사陟洲記事』「입춘제선색문立春祭先穡文」, 이학규李學逵의 『낙하생집洛下生集』「춘경제春耕祭」, 홍석모洪錫謨의 『동국세시기』 입춘조立春條 등을 살펴보면 함경도에서 경상도에 이르기까지 여러 지방에 춘경의례가 존재했던 것으로 보인다. 그러나 어느 지방에서도 제주도의 입춘탈굿놀이와 같은 탈놀이가 존재하지 않았던 것으로 보인다. 다만 조선총독부에서 발간한 『미개未開의 보고寶庫 제주도濟州島』(1924)에는 입춘탈굿놀이를 일본의 입춘 풍속인 미부교겐[壬生狂言]과 비슷한 형식의 탈놀이라고 밝히고 있다.

이렇게 볼 때 입춘탈굿놀이는 제주도 무속 특유의 거리굿과 굿놀이가 마을굿을 넘어서서 고을굿으로 확장된 것이라고 할 수 있다.

참고문헌 東國歲時記, 耽羅錄, 海上逸史, 제주도실기(김두봉, 제주도실적연구사, 1936), 탐라국 입춘굿놀이(문무병, 제주전통문화연구소, 2002), 未開の寶庫 濟州島(全羅南道濟州島廳, 1924), 日本周圍民族の原始宗教(神話宗教人類学的研究, 鳥居龍藏, 1924).

필자 한진오(韓鎭伍)

자라춤

정의 제자리에서 오른손을 이마 부분까지 올리고 양손바닥을 젖혔다 엎었다 하며 내리고 다시 반대로 들어 올려 손바닥을 젖혔다 엎었다 하면서 노장을 유혹하는 소무의 춤.

내용 자라춤은 양주 별산대놀이와 송파 산대놀이의 노장 과장에서 소무들이 노장을 유혹하는 손짓춤이다. 송파 산대놀이의 경우 노장이 엎드려 복무伏舞를 출 때 소무 두 명이 양옆에서 노장을 바라보고 손짓으로 부르는 듯 추는 자라춤은 염불장단의 자라춤과 굿거리장단 자라춤이 있다. 송파 산대놀이는 12박의 긴염불장단에 자라춤을 추는데, 1·2박에 양손을 들어 올려 오른손은 이마 앞에, 왼손은 수평이 되게 옆으로 든다. 3·4박에 양 손바닥을 노장 앞으로 향하게 젖혀 든다. 5·6박에 양손을 오므려 아래를 향하게 주먹 쥐듯이 쥔다. 7·8박에 다시 양손을 젖혀 노장을 향해 손바닥을 보인다. 9·10박에 다시 양손을 아래로 향해 주먹 쥐듯이 쥔다. 11박에 다시 양 손바닥을 펴 보이고 12박에 양손 모두 땅 쪽으로 완전히 내린다. 다음 장단에 반대로 왼손을 이마 앞으로 들고 오른손은 수평 옆으로 들고 자라춤으로 손짓춤과 죔춤을 세 번씩 반복하고 내린다. 염불장단 6박은 12박을 압축해서 자라춤을 춘다. 따라서 염불장단의 자라춤에서 양손을 쥐었다 폈다 한다 하여 '죔춤'이라고 하고 있다.

양주 별산대놀이에서는 6박 염불장단에 맞춰 복무 추는 노장 양옆에서 소무 둘이서 자라춤을 추며 노장을 유혹한다. 1박에 오른손을 올릴 때 쾌자 자락을 들고 올리다 놓으며 손바닥을 이마 앞까지 올린다. 2박에 손바닥을 젖혀 손바닥이 앞으로 향하게 하고 3박에 다시 손바닥을 엎었다 4박에 다시 젖혀 손바닥이 보이게 하고 5·6박에 이마에서 위로 들어 옆으로 뿌리고 아래로 내려 쾌자 자락을 잡는다. 다음 장단에는 반대 손으로 자라춤을 반복한다. 자라춤을 출 때 다른 손은 내려 쾌자 자락을 잡고 제자리에서 박자를 따라 가볍게 몸을 굽혔다 폈다 하며 어른다. 타령장단 4박에는 1박에 이마에 들고 2박에 손바닥을 젖히고 3박에 다시 손바닥을 엎고 4박에 내린다.

지역사례 자라춤은 주로 소무와 무동들이 추는 춤사위로 양손을 좌우로 흔들면서 손짓을 하는 춤사위이다. 전승 지역은 가면극 문화권으로는 서울·경기 지역의 산대놀이 문화권에서 추고 있으며, 풍물놀이 문화권으로는 웃다리풍물인 충청·경기 지역의 걸립패·남사당패·답교놀이·풍물놀이 등에서 무동춤에서 추는 춤사위이다. 무동춤의 자라춤은 대부분 나이 어린 소년이 뽑혀 여장女裝을 하고 남자의 어깨 위에 올라서서 춘다. 무동춤의 자라춤은 팔을 나풀거리며 폈다 구부렸다 하는 정도의 간단한 동작을 하거나 양손을 좌우로 흔드는 좌우치기 춤사위이다. 평택·안성 등의 웃다리풍물에서는 여러 무동들을 탑처럼 쌓거나 던져 받는 놀이가 있지만, 대개 상좌무동은 한 명, 소무무동은 다섯 명 또는 일곱 명 등 풍물패의 규모에 따라 그 수가 늘어나기도 한다.

특징 및 의의 자라는 거북과 유사한 상징성이 있다. 수명이 길고 물과 육지에서 모두 산다는 특성으로 인해 신성시되어 있으며, 장수와 다산 등의 의미로 전한다. 또한 머리는 신령스러운 존재, 남성 생식기의 모습을 상징하기도 한다. 자라나 거북은 머리를 내밀면 남성, 집어넣으면 여성의 성기를 상징하여 다산의 의미도 지니고 있으며 성행위로도 묘사되고 있다. 따라서 자라춤은 자라나 거북의 머리처럼 성기와 성행위를 상징하는 것을 춤으로 표현함으로써 소무가 노장을 유혹하는 손짓춤이다. 또한 자라춤과 죔춤은 무언無言의 배역인 소무들이 노장을 부를 수 있는 유일한 수단이며, 유혹의 몸짓이다.

참고문헌 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 송파산대놀이 연구(이병옥, 집문당, 1981), 양주 별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 한국문화상징사전 1(한국문화상징사전 편찬위원회, 두산동아, 1996).

필자 이병옥(李炳玉)

자리곰방놀이

정의 평안도 성황대제나 맞이굿 또는 재수굿 등의 감응굿에서 서낭을 모셔 놓고, 마을 또는 집 터전에 자리 잡고 있는 곰방을 잡아다 벌하여 몰아내는 굿놀이.

내용 자리는 마을이나 집 터전의 특정 공간을 말하는 것이고 고망은 마을 구성원이나 집 가족 성원 중에 죽은 영혼으로써 좋지 못한 해로운 일을 일삼는 요망한 존재를 지칭한다. 즉 고망이란 나라는 물론이고 마을이나 집집마다 각 터전의 특정 공간에 자리 잡고 붙어 있으면서 좀을 먹는 무형적인 불길한 존재이다. 고망을 한편에서는 자리고망 또는 자리곰방이라고 한다.

자리 고망이 등장하는 평안도굿의 성황대제는 지역 수호신으로 모셔지는 성황신을 모셔놓고 역병을 막으면서 지역민의 안과태평과 시화연풍을 소망한다. 맞

자리곰방놀이 | 서울 성북구 | 2015 | 양종승

이굿은 신을 모시는 만신이 때를 맞이하여 신령께 만물 생성과 추수에 감사드리면서 자신은 물론 만단골들의 무병장수와 소원성취를 기원한다. 또한 재수굿은 곡물수확과 더불어 재물이 생기고 자손창성, 운수대통 등 좋은 일이 일어나도록 소망한다. 이러한 큰 굿에서 감응굿을 하여 여러 제장이 오갈 수 있도록 서낭문을 연다. 이 때 고망이 간사스럽고 흉악한 요귀 같은 고망을 잡아 징벌하여 제거하여서 역병과 재앙을 막는다.

고망놀이의 실체는 감응굿의 서낭맞이에서 파악된다. 서른석 자 길이의 기다란 소창과 석베를 아래 위 두 겹으로 겹쳐 감응당에서 마당까지 길게 늘여 뜨려 서낭길을 만들어서 서낭과 더불어 제장(여러 신장)들이 들어오게 한다. 만신은 홍철릭에 호수 갓을 쓰고서 부채를 들고 의자에 앉아 비난수로 감흥 청배를 한 후 공수를 내린다. 이어 제장문을 열기 위해 부채를 펴서 동서남북 사방을 돌며 춤을 추고 타령을 한다. 이때에 역병과 재앙을 몰고 다니는 요귀 같고 간사스러운 자리 고망을 집장사령으로 하여금 잡아들이게 하여 벌을 내린다. 그리고 돈을 쥐서 멀리 추방한다. 고망놀이 사설은 다음과 같다.

서낭 이 터전 이 마전에 고망 놈이 자리를 잡고서 간신 요귀를 부린다니 어디를 가서 잡아 와야 하느냐? 여봐라~ 집장사령을 불러 이놈을 잡아들여라.

집장사령 (술말이가 벙거지를 쓰고 손에 몽둥이를 들고 감응님 앞으로 나온다.) 네~이~. (집장사령이 고망을 잡으러 관객석으로 간다.)

집장사령 (여자 한 사람을 잡아서 굿청 앞으로 데리고 가 머리를 숙이게 하고 꿇어앉힌다.) 아~ 여기 잡아 왔습니다.

서낭 이 자리곰방 놈이 여기저기 돌아다니면서 간신 요귀를 부린다니 내리치라우.

집장사령 네~이 이놈아. (곤장을 휘둘려 자리곰방 옆쪽 바닥으로 내려친다.)

자리곰방 (곤장을 피하려고 몸을 움츠리면서 돌아앉는다.)

서낭 아~ 매가 좀 설다. 어서 내리쳐라.

집장사령 (곤장을 휘둘러 자리곰방이 앉아 있는 옆쪽 바닥으로 내리친다.) 이놈~ 그동안 어디를 댕기면서 재앙을 불렀느냐?

자리곰방 (대꾸하지 않는다.)

집장사령 서낭님, 이놈이 꼼짝도 하지 않으니 뭘 원하는 건지 알아볼까요?

서낭 그래~ 뭘 원하는지 알아보라우.

집장사령 인생이 중하냐? 재전(지전)이 중하냐?

자리곰방 (대꾸하지 않는다.)

집장사령 (자리곰방을 가만히 쳐다보다가) 아~ 이놈이 말이 없네. 그래~ 네 원이 머냐? 다 들어줄 테니 말해 봐라.

자리곰방 (대꾸하지 않는다.)

서낭 아~ 이놈이 어디 가서 달래지도 못하고 얻어도 못 먹갔으니. 이놈이 무슨 소원이 있는 것 같으니 소원을 물어보라우.

집장사령 아 소원이 있다고? 아~ 그래. 그럼 네놈 소원이 머냐? 옷? 떡? 사탕? 밥?

자리곰방 (고개를 저으며 아니라고 응대한다)

집장사령 머 아니라고? 허면 만석꾼네 철광?

자리곰방 (반응하지 않고 가만히 있는다.)

서낭 아~ 이놈이 쇠를 먹고픈가 보구먼.

집장사령 (자리곰방 귀에 대고) 쇠를 달라?

자리곰방 (손가락으로 동그라미를 표시하면서 고개를 끄덕인다.)

관객 (관객들이 웃는다.)

집장사령 아니고 이놈이 지남석이구먼 그래. 쇠를 먹고프면 니가 어디 방방곡곡을 댕기면서 찾아봐라.

자리곰방 (앉은 채로 제자리에서 빙빙 돌며 쇠 찾는 시늉을 한다.)

서낭 아~ 이놈이 쇠를 먹갔다니 쇠를 줘야겠구먼. 그래~ 쇠를 줄 테니 말 잘 듣고 집집마다 손해도 끼치지 말고 나쁜 짓도 입히지 말거라 알았느냐. (동전을 자리곰방에게 준다.).

자리곰방 (동전을 받아 쥐고 집장사령 치마를 들치고 다리 사이를 지나 관객석으로 재빨리 달아난다.)

서낭 아 오냐~ 잡귀를 모두 걷어 가거라. 외길 문 열어 놓고~ 천하태평 문 열어 놓고. 아~ 동서남북으로 제장 문 열어 놓고. 일치~ 이치~ 삼치. 아~ 오늘날에야 간신 요귀 곰방 놈. 아~ 뚱때 놈들을 모두 잡아 이북으로 보내거라. 여봐라~ 어전 풍악이 있걸랑 우리 신령님도 한 거리 놀아 보자. (바닥에 길게 깔아 둔 서낭길을 오가며 흥겹게 춤춘다.)

특징 및 의의 고망놀이는 1970~80년대까지만 하더라도 평안도 대무당 이선호, 정대복, 박인재, 임춘옥과 술말이 이연화 등이 평안도 실향민들을 대상으로 놀아졌다. 현재는 정대복의 제자 몇 사람이 간간히 이 놀이를 이어가고 있지만 그 의미는 많이 퇴색되고 있는 실정이다. 이 놀이를 이어가야 한다는 사명감이 희박할 뿐만 아니라 실체를 알고 있는 1세대 실향민들 또한 거의 자취를 감추었기 때문이다.

마을과 집 터전에 요망스러운 고망을 없애야 평화로운 삶을 영위 할 수가 있다. 그래서 이 놀이는 고망을 잡아 들여 추궁하여 벌을 내린 후 원하는 돈을 쥐서 멀리 추방하여 평온한 삶을 모색하는데 그 목적이 있다. 서낭은 좋지 못한 모든 해로운 재앙과 무서운 돌림병을 막으면서 동시에 여러 제장諸將이 오갈 수 있도록 동서남북의 길목을 트는 역할을 한다. 그래야만 나라는 물론이고 마을과 각 집 터전에 길운이 들어오게 될 것이다. 고로 고망이 특정 공간의 구석구석에 자리를 잡고 있으면서 좋지 못한 해로운 일을 하여 아니 되는 일이 많이 발생하기 때문에 집장사령으로 하여금 이를 잡아들여 능장과 곤장으로 후려쳐 벌을 내리고 멀리 쫓아내도록 하려는 것이다.

고망은 쇠(돈)를 먹고 사는 존재이다. 여기서의 쇠는 사회악을 부추겨 도덕과 윤리를 어지럽게 만드는 위험한 뇌물이기도 하다. 그래서 쳇가루를 먹으려는 부정한 고망을 사회적으로 공론화하여 벌한 후 제거함으써 평화롭고 재앙이 없는 도덕적 사회를 이루려는 의미가 담겨 있다. 그러나 고망놈이 쇠를 먹고자 하는 또 다른 속내가 있다. 쇠는 고대사회로부터 오늘날까지 영의 세계를 상징하는 신물神物이다. 무당 신내림에서 쇠걸립으로 얻어진 쇠붙이는 귀물鬼物로 탈바꿈되어져 신당에 평생 보관되어 지면서 영적 세계와 소통할 수 있는 매개물로 기능하게 된다. 그러면서 쇠붙이는 지난 과거를 되비치게 하고 현재적 현실을 인식케 하면서 또한 미래의 길을 트게 하는 영물靈物로 받들어 지고 있는 것이다. 고망이 쇠를 먹고자하는 까닥도 결국은 쇠붙이가 갖는 영적 힘을 얻어 좋지 못한 해로운 존재로써의 위치를 벗어나려는 것이었다. 고망의 궁극적 목적은 신격으로의 전환이었던 것이다. 그러나 오히려 고발당하여 붙잡혀와 벌을 받고 추방당하고 만다. 고망이 달아 나는 과정에서 곱사춤과 병신춤을 추는 것도 결국 신격으로 전환되지 못함을 한탄스러워 하는 상징적 행위이다. 이로써 고망놀이는 선신과 상반되는 악신은 결국 축출되고 만다는 이분법적 선악 구도를 인지케 하는 것이다.

참고문헌 무형문화재조사보고서15-굿놀이(문화재관리국 문화재연구소, 1991), 평안도 굿 전승자료 몇 가지(양종승, 한국무속학29, 한국무속학회, 2014), 평안도 다리굿 조사보고서(하효길·황루시, 무형문화재조사보고서25, 문화공보부 문화재관리국, 1998), 한국의 굿5-평안도 다리굿(김수남·김열규·황루시·이보형, 열화당, 1985).

필자 양종승(梁鍾承)

자인 팔광대
慈仁 八廣大

정의 경상북도 경산 자인 지역의 단오제에서 연행하는 가면극.

내용 자인 팔광대慈仁八廣大는 경산 자인 단오제 과정에서 한장군을 추모하는 의식에 가면극 형태의 여흥으로 덧붙여져 있다. 자인 팔광대는 1936년 공연을 마지막으로 전승이 중단되었다가, 약 50여 년의 공백을 거쳐 1988년에 복원이 되었다. 따라서 자인 단오제가 1973년에 '한장군놀이'로서 중요무형문화재 44호로 지정될 당시에는 미복원 상태에 있었다. 이 가면극은 현재 자인단오제 때에 한장군제와 함께 공연되고 있다.

자인 팔광대의 유래는 정확히 알 수 없다. 1830년대에 발간된 『자인읍지』에 한장군이 누이와 함께 왜적을 물리친 것을 기념해서 단오 때에 2인의 여원무를 추고,

양반과 본처 · 후처 마당 | 2011 | 정형호

배우잡희俳優雜戱를 했다는 기록이 유일하다. 최상수는 1936년의 자인 단오제에 대해 "단오날 가장행렬, 여원무, 제사를 지낸 뒤에 여흥이 벌여졌는데, 그중에 광대들의 소리와 춤, 재인들의 곡예도 있었다."라고 기록하고 있다. 이런 기록을 통해 보면, 자인 팔광대는 19세기까지 단오 때에 한장군에 대한 제의 과정에서 전문예인 중심의 잡희 형태로 전승되었으며, 그 당시 광대와 재인들이 탈춤과 곡예를 했음을 알 수 있다.

그런데 20세기 초에 오면 탈춤과 줄타기가 점차 토착화의 과정을 밟는다. 이미 1920년도에 현지인이 탈춤의 주축이 되었으며, 1930년대의 줄타기에 공중 줄과 땅 줄이 병행하고 있다는 점이 이를 반영하고 있다. 곧 19세기 초·중반까지 전문예인 중심의 탈춤과 줄 놀이가 이어지다가 20세기 초반에 오면 탈춤은 이미 지역 토착화되고, 줄타기는 토착화의 과도기에 있게 된다. 자인 팔광대는 1936년 이후 전승이 중단되다가 약 50년 동안의 공백을 거쳐 1985년 초에 복원이 시작되어, 1988년에 복원 공연이 이루어졌다.

당시 복원을 주도한 이종대(1940~1992)는 1936년 마지막 공연에 연희자로 참여한 변준이(1912~1989)를 찾아내 복원을 시도했다. 그러나 변준이는 질병으로 인해 대사와 춤사위를 거의 기억하지 못했다. 따라서 복원 자체가 벽에 부딪혔으나, 이후 이복순(여, 작고)을 찾아내어 비로소 복원이 시작되었다. 이복순은 열세 살 시절에 자기 집 마당에서 부친 이정노가 주도한 탈춤의 연습 장면을 기억하고 있었다. 이정노는 자인 팔광대의 주도적인 연희자였다.

손태도가 현지인을 대상으로 조사한 구술 녹취 자료에 의하면 1929~1930년 사이, 1931~1932년 사이에 각각 탈춤 공연이 이루어졌다. 대체로 1920년대부터 1936년까지 단오제의 한장군제와 팔광대놀이는 거의 매년, 또는 2~3년마다 공연이 이루어졌다. 따라서 이복순은 어린 시절에 몇 번에 걸쳐 연습 장면을 목격했을 것으로 보이지만, 열세 살 시절을 가장 생생하게 기억하고 있었다. 그러나 이복순의 어린 시절 단편적인 개인 기억에 의해 복원이 이루어지다 보니 여러 문제점이 노출되고 있다.

자인 팔광대는 전체 세 개 마당이 두 개의 탈마당과 하나의 놀이마당으로 이루어져 있다. 탈마당은 양반·하인 관련, 영감·할미 관련 마당으로 이루어져 있다.

첫 번째 '양반과 말뚝이 마당'은 양반과 말뚝이의 갈등과 화해의 구조로 이루어져 있다. 양반·하인 관련 내용은 기존 가면극에서 양반 주도형, 상호 대립형, 하인 주도형으로 구분할 수 있다. 그런데 자인 팔광대의 경우 말뚝이가 양반과 극단적으로 대립하다가 쉽게 굴복하고 순종한다는 점에서 변형된 양반 주도형으로 분류할 수 있다.

두 번째 '양반과 본처·후처 마당'은 양반, 본처, 후처 간의 결합—갈등—화해의 구조로 이루어져 있다. 기존 탈놀이에서 할미 관련 마당은 할미 단독형, 할미·영감 결합형, 할미·영감의 결합과 분리형, 할미·영감·첩의 결합과 분리형의 네 가지로 구분할 수 있다. 자인 팔광대의 경우, 영감이 본처와 다투다가 죽게 되며, 굿에 의해 회생하고 일동이 화합한다는 점에서 네 번째 유형의 변형에 해당된다. 할미·영감·첩의 관계가 갈등 이후에 화해의 형태로 나타나는 것은 동해안 별신굿의 탈굿과 유사하다.

세 번째 '줄광대와 곱사 마당'은 자인 단오제에서 전문예인들의 공중 줄타기 장면이 후대에 지상화되어 삽입된 것으로 보인다. 일부 지역민들의 1930년대에 대한 기억에 의하면, 원래는 공중 줄이었으나 기능을 가진 사람이 죽게 되자, 지상 줄로 바뀌었다고 말한다. 자인의 땅 줄타기는 지상에서 몇 가지 줄 타는 흉내를 내고 노래를 부른다. 그런데 줄광대는 꼴서방에게 낮에 그네뛰기와 널뛰기를 했는지, 누가 씨름판에서 황소를 탔는지에 관심을 갖고 질문한다는 점에서 일반적인 공중 줄타기의 재담과 다르다.

자인 팔광대의 등장인물을 보면 제씨(양반), 꼴씨(하인), 유씨(본처), 뺄씨(후처), 김씨(참봉), 줄광대, 곱사, 무당 등 여덟 명이 등장한다. 등장인물의 분포로 보면, 한국 탈놀이 인물형과 유사하지만 인물의 성격을 보면 다소 이례적인 모습이 나타난다.

양반인 제씨는 하인인 꼴씨와 신분적 갈등을 보이고, 처첩 갈등 과정에서 죽었다가 다시 회생하는 인물이다. 외형적으로 가면극에 나오는 일반적인 양반의 모습처럼 보인다. 그러나 자세히 들여다보면 제씨는 기존 가면극의 양반형에서 다소 벗어나 있다. 일반적인 양반처럼 학식과 가문을 자랑하고 허세를 부리는 인물이 아니고, 매우 설명적이고 자기 고백적이다. 그리고 말뚝이나 팔먹중처럼 팔도 유람하는 한량의 모습을 보이기도 하고, 후처에 대한 애정 표현을 노골적 재담으로 드러내기도 한다. 심지어 놀이판을 주도하는 진행자의 역할도 한다. 한편, 죽었다가 회생한 후에 가해자인 본처에게 사과하고 화해의 노래를 권유한다는 점도 이례적이다. 이렇게 인물의 성격이 기존 가면극의 양반형에서 다소 벗어나 있다.

하인인 꼴씨는 상전인 양반에게 거친 욕설을 하다가 갑자기 굴복하고 순종하는 모습을 보인다. 그리고 자식이 없는 양반에게 여자를 소개해 후처로 맞아들이게 한 다음, 본처인 유씨에게 이를 고자질하는 이중적인 모습도 보인다. 역시 꼴씨는 가면극의 일반적 하인형인 말뚝이의 모습에서 다소 벗어나 있다.

본처인 유씨는 후처 뺄씨와의 처첩 갈등 과정에서 남편인 제씨에 대한 가해자로 등장한다. 그러나 본처 유씨는 남편인 제씨를 죽게 했다가 나중에 다시 소생하게 하며, 남편이나 후처와 쉽게 화해하는 인물이다. 후처 뺄씨는 양반 제씨의 유혹을 받고, 제씨의 후처가 되며, 일반적인 가면극의 첩이 무언인 데 비해 유언의 인물로 등장한다.

무당은 굿을 해서 양반인 제씨를 소생시킨다. 이때 굿은 박수무당의 대내림과 주당굿으로 진행한다. 다른 지역에서 할미가 죽은 다음에 사후에 망자천도굿을 하지만, 자인에서는 양반이 죽은 다음에 굿으로 소생시킨다는 점에서 차이가 있다.

특징 및 의의 자인 팔광대는 대체로 갈등·화해의 구조를 보인다는 특징이 있다. 그런데 그 과정이 매끄럽게 전개되지 못한다. 양반과 말뚝이의 화해는 일방적이고 봉합된 측면이 있으며, 양반 처첩 관계는 결합, 갈등, 분리, 화해의 과정이 다소 인위적이고 억지스러운 면이 있다. 한편, 유·무언으로 볼 때, 자인 팔광대는 서낭제 탈놀이가 무언 중심인 데 비해 철저히 유언 중심으로 진행된다. 심지어 주로 무언으로 나오는 후처까지 철저히 유언의 인물로 설정된다.

이런 차이가 나는 이유가 무엇인가? 한편으로는 자인 팔광대가 기존의 다른 지역 가면극과 다른 방식으로 정착했기 때문이라고 볼 수도 있다. 19세기까지 전문예인에 의해 전승되다가 20세기에 와서 토착화되는 과정에서 지역민들에 의해 자체적으로 정착하면서 이질적인 성격을 더했을 수도 있다. 다른 한편으로는 복원 과정의 창출에 의해 나타나는 문제로 볼 수 있다. 곧 60년의 공백과 구술자의 기억의 한계로 인해 어쩔 수 없이 극의 일정 부분은 새로 지어낼 수밖에 없게 된 것이다. 재담이 인위적이고 파격적인 양상을 보이는 것이 이를 반영한다. 자인 팔광대는 앞으로 전승과 복원 과정에 대한 학자들의 더욱 세심한 검토가 필요하다.

자인 팔광대의 계통은 명확하지 않은데, 몇 가지로 나누어 상정할 수는 있다. 경남 부산의 오광대나 야류 계통, 동해안 별신굿의 탈굿 계통, 경북 내륙의 서낭굿 탈놀이 계통, 기타 새롭게 창출된 탈놀이로 구분해서 살펴볼 수 있다. 마당 구성상 부산의 야류처럼 중 관련 마당이 나오지 않고, 양반마당, 할미·영감 관련 마당만을 비중 있게 다루었다는 점에서 우선 야류와 유사성이 있다. 특히 자인 팔광대에서 나타나지 않는 야류의 문둥이·영노 관련 마당은 야류의 복원 당시에는 중요하게 다루어지지 않았다. 한편, 할미·영감·첩의 관계가 갈등 이후에 화해의 형태로 나타나는 것은 동해안 별신굿의 탈굿과 유사하다. 탈굿에는 할미와 영감이 재회하고, 영감의 첩인 서울애기가 등장해서 할미와의 관계에 갈등이 발생한다. 이 과정에 영감이 죽게 되지만 무당의 굿으로 소생하고 화해의 양상을 보인다. 따라서 자인 팔광대는 내용상 동해안 별신굿의 탈굿, 마당 구성상 부산의 야류와 일정 부분 관련이 있다.

참고문헌 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 자인단오제의 고형에 관한 탐색(한양명, 공연문화연구19, 한국공연문화학회, 2009), 자인팔광대(김택규, 경북예악지, 경상북도·영남대학교, 1989), 자인팔광대(이종대, 자인의 맥, 1991), 자인팔광대의 복원과 연희적 특징에 따른 문제(정형호, 공연문화연구19, 한국공연문화학회, 2009), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국 가면극의 유형과 전승원리(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국 전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008), 한장군놀이(석대권, 국립문화재연구소, 1999).

필자 정형호(鄭亨鎬)

장단
長短

정의 한국 민속극에서 연주되는 음악의 박자, 속도, 리

듬의 주기周期, 박자별 강약 등에 따라 달라지는 리듬 형태를 가리키는 용어.

개관 가면극, 인형극, 굿놀이 등에서의 장단은 등장인물들이 추는 춤의 반주나 극의 전개를 위해 악사들이 악기로 연주하는 기악곡과, 배역을 맡은 연희자 또는 무당이 부르는 노래로 구분해서 종류 및 특징, 유래 등을 살필 수 있다.

가면극과 인형극에서 춤 반주 등을 위해 보편적으로 연주되는 기악곡의 장단으로는 염불장단, 타령장단, 굿거리장단, 자진모리장단 등이 있다. 그리고 가면극과 꼭두각시놀음에서 불리는 각종 노래들은 3소박 4박자의 중중모리장단, 굿거리장단, 타령장단, 자진모리장단을 사용하는 경우가 많지만 그 외에도 판소리나 시조, 무가 등의 장단을 사용하기도 한다. 한편 굿놀이에서 악사들이 연주하는 반주 음악과 무당 또는 화랭이 등이 부르는 노래에서는 가면극, 꼭두각시놀음과 공통되는 장단을 사용하기도 하지만 그 지역의 무속 음악 장단도 비중 있게 사용하고 있다.

내용 한국의 민속극 중 가면극의 반주 음악에 사용되는 장단으로는 염불장단, 타령장단, 굿거리장단, 그리고 일부 지역의 가면극에서 사용된 당악장단을 들 수 있다. 그중 염불장단은 3소박 6박자이다. 타령장단, 굿거리장단, 자진모리장단, 당악장단 등은 모두 3소박 4박자 계열의 장단이지만 속도와 각각에 나타나는 음의 강약, 리듬 형태 등이 다른 양상을 띠고 있다.

타령장단은 주로 황해도와 서울 및 경기 지역에서 그 이름을 찾아볼 수 있는데, 제3박의 제3소박을 강조해서 연주하는 리듬 형태이다.

굿거리장단이라는 명칭은 모든 가면극에서 사용되지만 연주되는 속도나 리듬의 전개는 지역별로 다른 양상을 보인다. 우선 봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤·송파 산대놀이·양주 별산대놀이·고성 오광대놀이의 굿거리장단은 같은 형태로, 소박을 다시 둘로 나누어 촘촘히 가락을 채워 가는 리듬 형태가 주로 나타난다. 이러한 굿거리장단은 경기도 지역의 대표적인 무가인 〈창부타령〉의 장단과 유사한 것으로 경기도 굿에서 기인한 장단 형태라 할 수 있다. 한편, 통영 오광대와 수영야류의 굿거리장단은 3소박 4박자 장단이지만 각 박의 제1·제3소박에 음이 들어가고, 제3박의 제3소박을 강조하는 리듬 형태로 되어 있다. 즉, 통영 오광대와 수영야류에서 굿거리라 부르는 장단은 봉산·강령·은율 등 황해도 지역과 송파·양주 등 서울 및 경기 지역의 가면극에서 타령이라 부르는 장단과 오히려 그 리듬 형태가 같다. 그리고 동래 야류의 굿거리장단은 앞서 언급한 황해도, 서울 및 경기 지역의 굿거리장단과 타령장단이 섞인 리듬 형태를 보여 준다.

당악장단은 가면극에서 사용하는 또 하나의 3소박 4박자 장단으로 봉산 탈춤, 송파 산대놀이 등에서 찾아볼 수 있다. 매우 빠르게 연주하는 것으로 산조나 판소리에서 사용되는 휘모리장단과 같다. 그 속도로 인해 소박의 구분이 없이 각 박에만 음이 들어가는 리듬형태가 많이 사용되어 그저 4박자의 장단으로 들린다.

전통음악에서 사용되는 3소박 4박자의 장단은 속도나 리듬 형태 등에 따라서 중중모리장단·굿거리장단·타령장단·자진모리장단 등으로 구분할 수 있으며, 가면극의 노래들은 이러한 3소박 4박자 장단들을 주로 사용하고 있다. 3소박 4박자 장단 외에 다른 장단들을 사용하는 경우는 주로 기존에 불리던 가요의 음악적 특징을 살려 가면극에서 그대로 부르는 경우라 할 수 있다. 그 예로 봉산 탈춤의 양반춤 과장에서 양반들과 말뚝이들이 시조를 지어 부르는 시조창이 대표적이다.

봉산 탈춤의 시조창은 기존 전통 음악의 시조창 장단과 같이 5박과 8박의 혼합 장단으로 구성된다. 또한 가면극에서 무가를 삽입해 부르면서 장단 역시 그대로 연주하는 경우도 있다. 강령 탈춤의 양반춤 과장에서 재물대감이 부르는 〈조선국만세받이〉라는 무가는 3소박과 2소박의 혼소박 7박자로 이루어져 있다. 이러한 장단의 형태는 사설에서 이 노래와 유사한 점이 있는 황해도 지역 장군굿의 무가 장단과 유사하다.

통영 오광대에서는 판소리의 영향을 받은 노래들을 많이 부르는데, 문둥탈 과장에서 문둥이가 춤을 춘 뒤 자신의 신세를 한탄하며 부르는 〈자탄가〉는 3소박 6박자로 진양조장단이다. 그리고 통영 오광대 풍자탈 과장 끝 부분에서 양반들이 말뚝이에게 빌면서 부르는 "비나이다 비나이다."의 사설로 시작되는 노래는 2소박 12박자 중모리장단으로 부른다. 이렇게 진양조장단, 중모리장단의 노래들은 주로 판소리에서 본격적으로 발달한 노래이며, 다른 가면극에 비해 비교적 판소리조의 노래들이 많이 불리는 통영 오광대에서는 진양조장단, 중모리장단을 변형하지 않고 도입한 것이다.

반면에 가면극에서는 기존의 노래를 연희자가 부르기 쉽게 바꾸거나, 또는 공연 당시 즉흥적인 노랫말의 전개에 맞추기 위해 기존 노래의 장단을 변형하기도 했다. 강령 탈춤의 〈중타령〉은 목중춤 과장에서 둘째목중이 등장해서 부르는데 사설은 판소리 〈중타령〉과 유사하다. 그러나 판소리 〈중타령〉이 3소박과 2소박이 혼합된 엇모리장단인 것에 비해 강령 탈춤의 〈중타령〉은 3소박 4박자 중중모리장단으로 판소리 〈중타령〉과는 다르다. 엇모리장단이 비교적 부르기 어려운 리듬 형태이므로 강령 탈춤의 〈중타령〉은 가면극에서 보편적으로 사용하는 3소박 4박자 장단으로 부른 것이다.

꼭두각시놀음에 사용된 반주 음악의 장단으로는 염불장단, 타령장단, 굿거리장단, 자진모리장단 등이 있는데 그중에서도 굿거리장단이 주로 인형들의 춤 반주 음악으로 사용된다. 꼭두각시놀음에 사용된 굿거리장단은 두 가지가 있는데 '굿거리장단'과 '늦은굿거리장단'이다. 꼭두각시놀음에서 빈번하게 사용되는 굿거리장단은 서울 및 경기 지역에서 주로 사용되는 굿거리장단이 아니라 수영 야류, 통영 오광대 등의 가면극에서 주로 쓰는 굿거리장단이다. 반면에 늦은굿거리장단은 표생원이 등장하여 추는 춤의 반주 음악으로만 사용되는데 서울 및 경기 지역의 무속 음악에서 많이 사용되는 굿거리장단이다. 꼭두각시놀음에서 사용되는 자진모리장단은 빠른 3소박 4박자 장단으로 제1박과 제3박의 제1소박, 그리고 제3박의 제3소박 정도에 강세를 두는 리듬 형태이다. 꼭두각시놀음에서 부르는 노래들은 3소박 4박자 장단을 주로 사용하며 이는 가면극과도 공통된다. 예외로 피조리 거리에서 부르는 "니나누난실"의 사설이 들어가는 노래가 3소박 3박자의 세마치장단을 사용하기도 한다.

굿놀이에서는 지역별 무속 음악에 사용되는 장단의 영향이 그대로 나타나서 가면극이나 꼭두각시놀음과 비교할 때 매우 다양한 장단이 사용된다고 할 수 있다. 전라도 지역의 놀이굿인 중천맥이에서는 굿거리장단, 진양조장단이나 중모리장단, 자진모리장단 등과 함께 전라도 지역 무속 음악에 사용되는 대표적인 장단인 살풀이장단도 사용된다. 동해안 별신굿의 원님놀이에서는 다른 지역에서는 찾아볼 수 없는 동해안 무속 음악의 독특한 장단인 청보·제마수·삼공잡이·드렁갱이·푸너리장단이 사용된다. 이들 장단들은 3소박 또는 2소박 등이 불규칙하게 결합되며 장단 주기도 매우 복잡하게 이루어져 있는 것이 특징이다.

이렇게 동해안의 굿놀이에서 사용되는 장단이 다양하고 복잡한 것은 타악기가 중심이 되어 굿의 반주 음악을 연주하고 이에 따라 다양하게 장단이 발전한 동해안 무속 음악의 특징을 그대로 반영한 것이라 할 수 있다. 서울 지역의 놀이굿인 뒷전에서는 서울굿의 무당이 추는 춤의 반주 음악으로 당악장단이 많이 사용되고 경기 지역의 놀이굿인 양주 소놀이굿에서는 경기 무속 음악에서 사용되는 굿거리장단이 주로 사용된다.

특징 및 의의 한국의 민속극에서 장단의 명칭은 리듬 형태를 규정하는 음악 용어로서 뿐만 아니라 악사들에 의해 연주되는 기악곡의 악곡명으로도 사용된다. 그리고 같은 장단명이라 하더라도 민속극의 장르별로, 그리고 지역별로 다른 리듬 형태의 장단을 이르기도 한다. 민속극에서 빈번하게 볼 수 있는 굿거리라는 장단이 그 예이다. 굿거리장단은 경기 무악에서 나왔는데, 주로 피리·해금·대금·장구·북 등 삼현육각 편성으로 연주되던 경기 지역의 굿거리장단이라는 명칭이, 전라도를 중심으로 하는 남쪽 지역에서 같은 3소박 4박자 장단이지만 리듬 형태는 다른 중중모리장단의 명칭이 되어 남도 지역의 굿거리로서 정착되었다. 황해도·서울·경기 지역 민속극의 굿거리장단과 그 외 지역 민속극의 굿거리장단이 리듬 형태가 다른 것도 이와 관계가 있어 보인다. 즉, 민속극에서 사용되는 장단은 민속극이라는 장르에 속하는 다양한 작품들의 지역 간 또는 작품 간 교차성을 논의해 볼 수 있는 음악적 근거이며, 나아가서 민속극의 음악과 그 외의 전통 음악과의 교차성도 확인해 볼 수 있는 단서가 된다.

또한 민속극에서 장단은 특정 인물이나 장면을 묘사하는 역할도 수행한다. 가면극을 예로 들면 극의 시작 부분에서는 상좌나 사자, 문둥이, 양반 등의 배역을

맡은 인물들이 춤을 추는데 이는 이른바 벽사의 의례로 해석되기도 한다. 이러한 장면에서는 염불장단이나 느린굿거리장단이 연주된다. 그리고 중 장면에서는 노승이 추는 춤의 반주 음악으로 염불장단이 연주된다. 꼭두각시놀음에서는 표생원이 추는 독특한 춤의 반주 음악으로 굿거리장단이 연주된다. 이처럼 인물의 성격, 장면의 상징성을 관객에게 전달하기 위한 보조적인 역할로 특정 장단을 사용해서 극적 효과를 높이는 점은 한국 민속극에서 장단이 갖는 특징이다. 나아가서 민속극에서 특정 장단은 극의 전개를 돕고, 장면의 전환을 관객들에게 알려 주는 용도로 사용된다. 꼭두각시놀음에서는 장면이 전환될 때 태평소가 자진모리장단의 선율을 연주한다. 이때 물론 자진모리장단이라는 점만 같을 뿐, 매번 연주되는 선율은 다르다. 그럼에도 관객들은 자진모리장단에 의해 다음 장면으로의 전환을 감지하게 된다. 즉, 꼭두각시놀음에서 자진모리장단은 장면 전환의 신호로서도 역할을 하는 것이다.

참고문헌 가면극 반주음악의 계통과 악사의 성격(김혜정, 청계논총2, 한국정신문화연구원 한국학대학원, 2000), 꼭두각시놀이의 음악 연구(임혜정, 공연문화연구13, 한국공연문화학회, 2006), 한국 가면극의 음악 고찰(임혜정, 서울대학교 박사학위논문, 2007), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국전승연희의 원리와 방법(서연호, 집문당, 1997).

필자 임혜정(林慧庭)

장연 꼭두각시극

정의 황해도 장연長淵 지역에서 전승되던 민속 인형극.

역사 성현成俔(1439~1504)의 〈관괴뢰잡희시觀傀儡雜戲詩〉는 15세기에 중국 송나라 인형극 곽독郭禿놀이가 우리나라에 전래되었음을 전한다. "나무 깎고 실로 꿰어 신묘한 계기 만드네穿絲刻木逞神機/ 송나라 곽독이 어찌 아름답기만 하랴宋家郭禿奚專美?/ 한 고조 갇힌 평성 풀 만하네漢祖平城可解圍."라고 나무 인형을 조종하는 곽독놀이를 묘사하였다. 이처럼 곽독놀이의 기원을 한나라 고조가 평성(또는 백등성)을 포위한 흉노족 선우單于를 퇴각시키기 위해 진평의 계략에 따라 미녀의 인형들을 성벽 위에 설치하여 선우의 총희寵姬에게 질투심을 유발하였다는 고사에서 찾았다.

그리고 박승임朴承任(1517~1586)의 〈괴뢰붕傀儡棚〉에서는 "갖가지 기계가 눈부시게 움직이니機關種種電驚忙/ 조화옹은 은근히 무색해지네造化居然失主張/ 평성 아래 연지가 미인을 시기하듯城下閼支猜啊娜/ 잔치마당의 포로가 (곽랑의) 긴 소매춤을 비웃네筵前鮑老笑琅璫."라고 하여 곽독놀이만이 아니라 포로鮑老놀이도 전래되었음을 기록하였다.

중국 당나라 단안절段安節의 『악부잡록樂府雜錄』과 송나라 내득옹耐得翁의 『도성기승都城紀勝』에서는 한나라 고조 때 중국의 괴뢰희傀儡戲가 시작되었는데, "가무를 인도하는 곽랑郭郎이라는 자는 머리가 벗겨지고 우소優笑를 잘하였다其引歌舞有郭郎者, 髮正禿, 善優笑."라고 하여 대머리 인형이 골계적인 재담으로 사회자 역할을 하였음을 전한다.

중국의 왕국유王國維는 「고극각색고古劇脚色考」에서 '바라문婆羅門'의 '바라婆羅'가 송나라 초기에 '포로鮑老'로 변하였다고 하였다. 그리고 맹원로孟元老는 『동경몽화록東京夢華錄』에서 바라문은 "가면을 쓰고 머리를 풀어헤치고 입 밖으로 긴 이빨이 삐져나오고 연기와 불을 토하는 귀신과 같은 모습有假面披髮 口吐狼牙烟火 如鬼神狀者"이라고 묘사하였다. 이처럼 포로는 바로 무서운 형상을 한 불교 호법신 바라문이며, 탈과 인형이 모두 존재하였다.

우리나라에 전래된 포로의 인형에 대해서 강이천姜彝天(1769~1801)은 〈남성관희자南城觀戲子〉에서 '낯짝이 안반같이 크고 고함 소리로 사람을 겁주며, 머리를 흔들며 눈을 굴려 왼쪽을 바라보았다가 다시 오른쪽으로 돌리는' 무서운 인형으로 묘사하였다.

한편 중국에서는 포로가 곽랑을 조소하는 내용으로, 전통적인 곽랑놀이와 외래적인 포로놀이가 결합하였다. 즉, 중국 송나라 시인 양대년楊大年(974~1020)이 〈괴뢰시傀儡詩〉에 "포로가 잔치마당에서 곽랑을 비웃다鮑老當筵笑郭郎"라고 기록하였다. 우리나라 박승임朴承任(1517~1586)도 "잔치 마당에서 포로가 (곽랑의) 긴 소매춤을 보고 웃는다筵前鮑老笑琅璫."라고 기록하였다. 포로가 곽랑의 긴 소매춤을 비웃는 이러한 우열 관계는 나식羅湜(1498~1546)의 〈괴뢰부傀儡賦〉와 강이천의 〈남성관희자南城觀戲子〉에 나타나듯이 포로가 먼저 등장하고, 그다음에 곽랑이 등장하는 식으로 등장과 퇴장의 선후 관계로 상징화되었다. 그리고 현전現傳하는 꼭두각시놀음에서 박첨지가 해설자·사회자로서 가장 먼저 등장하고, 홍동지의 외삼촌으로 설정되는 것도 모두 이에서 연유한다. 이처럼 중국 송 대宋代의 인형극인 포로놀이와 곽랑놀이가 이미 15세기에 국내에 전래되어 있었으며, 16세기에는 포로놀이와 곽랑놀이에 이어서 전투, 상품 매매, 부부 싸움, 재판 등을 제재題材로 하여 대립되는 두 인물 또는 두 세력 사이의 갈등과 투쟁을 표출하는 연극을 연희함으로써 전쟁, 경제, 애정, 권력 같은 인간 세상의 보편적인 문제들을 총체적으로 극화한 인형극이 출현하였다. 그리하여 임금과 신하들을 아우르는 당대의 지배층뿐만이 아니라 일반 백성도 공감을 느낄 수 있었다. 다시 말해서 아군과 적군으로 나뉘어 무력을 사용하여 생사를 걸고 싸우는 군사놀이, 비싸게 팔려는 상인과 싸게 살려는 소비자가 가격을 흥정하는 상인놀이, 지아비·지어미·자식으로 구성된 가정을 파괴하는 불화不和 문제를 다룬 부부놀이, 부정부패한 관원官員이 부자(강자)의 뇌물에 매수당해 빈자(약자)에게 불리한 판결을 내리는 재판놀이는 시대와 지역 및 신분과 성별을 초월하여 공감을 살 수 있는 내용들이다. 그러나 18세기 후반기에 강이천이 쓴 관극시 〈남성관희자〉에서는 16세기와는 사뭇 다른 작품 양상을 보인다. 즉, 인형극의 극적 진행이 포로놀이와 곽랑놀이로 시작하는 것은 16세기와 동일하지만, 활을 사용하던 싸움이 방망이를 사용하는 싸움으로 바뀌었으며, 상인놀이와 재판놀이가 없어진 대신에 구리쇠 얼굴에 금으로 눈을 도금한 인형이 새롭게 등장했다. 이 인형은 붉은 얼굴에 눈의 가장자리를 금테로 두른, 이른바 고리눈의 인형이다. 붉은빛과 금빛은 벽사색辟邪色이고, 무서운 고리눈은 웃는 실눈과 대립되기 때문에 악귀를 내쫓는 벽사 인형의 일종으로 보인다.

부부놀이는 16세기 인형극과 인물 구성은 동일하지만, 등장인물들의 행동 방식은 판이하게 달라졌다. 16세기 인형극에서는 지아비가 저자세를 취하여 지어미와 화해하려고 노력하는 반면에 지어미는 아이를 내던져 지아비를 위협하며 기세등등하게 따졌다. 하지만 18세기 인형극에서는 지아비가 자살을 감행하고 지어미는 아이의 양육을 포기하고 살해하는 식으로 격앙된 감정과 극단적인 행동 양태가 두드러진다. 영아 살해에 대해서는 "도저히 살아갈 수 없는 체제와 환경에 대한 자포자기이자 저항적 표현"이라는 해석도 있지만, 인형극을 공연하는 연희집단의 의식이 인형극 작품 속에 반영되는 사실을 감안하면, 18세기 서울 지역 연희집단이었던 하층민 반인층泮人層의 의식과 심리의 일단을 드러냈다고 볼 수 있다.

한편, 『문종실록文宗實錄』은 조선 전기 인형극은 반인, 곧 백정이 아니고 광대가 담당했다고 기록하고 있다. 규식지희規式之戲는 광대가, 소학지희笑謔之戲는 백정의 조상인 수척水尺이 했다고 하는데, 괴뢰희(인형극)는 규식지희에 속했기 때문에 광대가 담당했음을 알 수 있다. 따라서 조선 후기의 인형극에서 자살극과 영아 살해 장면이 들어 있는 연유를 인형극을 담당하던 연희집단이 광대에서 백정으로 바뀐 데서 찾을 수도 있겠다. 아무튼 16세기 인형극이 익살스럽고 풍자적이던 것에 비해 18세기 인형극이 전반적으로 격앙되고 살벌하기까지 한 원인은 일차적으로는 담당 연희집단의 교체에서 찾아야겠다. 그렇지만 16세기 인형극이 왕실과 양반 지배층이 주도하는 행사에서 연희된 것과는 달리 18세기 인형극이 민간 주도로 연희된 사실도 주요한 요인으로 작용했을 것이다. 그러나 무엇보다 인형극에 이어서 공연했던 가면극에서 무부武夫(포도부장)가 승려와 사대부를 물리치고 미녀를 차지하는 갈등 구조와 사건 전개의 연극을 성립시켜 연희하였듯이, 시대적 분위기가 바뀌어 상민常民과 중인층이 불교를 신봉하는 승려층과 유교를 숭상하는 사대부층을 비판하고 그들의 기득권과 지배 질서에 저항하고 도전하기에 이른 사회적 변동과 의식의 변화에서 그 원인을 찾아야 할 것이다.

18세기 후반기의 인형극이 19세기를 거치면서 다시 굴절과 변용을 일으킨 사실은 20세기 전반기에 기록되고 연구되기 시작한 인형극과의 비교를 통해 알 수 있다. 가장 큰 변화는 포로가 박첨지로, 곽랑이 홍동지로 변용된 사실이다. 박첨지와 홍동지라는 이름이 최초로 문헌에 등장한 것은 1891년이다. 박첨지와 홍동지의 작명법에 대해서는 김재철이 『조선연극사』에서 박첨지는 바가지[瓠, 瓢]로 인형의 얼굴을 만들기 때문에 박[瓠]과 음이 같은 박朴을 성姓으로 삼았으며, 홍동

지는 인형의 피부색이 홍색紅色이기 때문에 '홍紅'과 음이 같은 '홍洪'을 성으로 삼았을 것이라고 추정한 것이 그 후 통설이 되었다. 첨지僉知와 동지同知도 허름한 관명冠名을 붙여 인형을 인격화했다고 간단히 언급하였으나, 박첨지나 홍동지의 이름이 신재효본 〈변강쇠가〉에서처럼 초라니를 출첨지, 붉은 칠을 한 갓을 쓴 중을 주동지朱同知로 부르던 시기에 출현한 것으로 구체적으로 추정할 수 있다. 박첨지는 자신이 패가敗家한 양반으로 사과司果(조선시대 정6품의 무관직) 벼슬을 했다고 하거나(김재철 채록본), 박한량과 박노인(최상수 채록본), 박한량과 박주사(박헌봉·심우성·서연호 채록본), 박한량(이두현 채록본) 등으로 자신을 소개하기도 한다. 따라서 16세기와 18세기의 포로와 곽랑이 19세기 전반기나 후반기에 박첨지와 홍동지로 창씨개명創氏改名되면서 향촌사회에서 흔히 볼 수 있는 노인과 장사壯士로 재창조되었음을 알 수 있다. 포로의 안반 같은 얼굴은 박첨지의 유별나게 큰 얼굴로 계승되지만, 16세기에 길고 넓은 소매가 달린 옷을 입고 민둥머리에 얼굴이 붉은 곽랑은 18세기에도 여전히 소맷자락을 휘저으며 춤을 추며, 19세기에 와서는 상투를 틀고 전신을 발가벗은 채 "궂은일 잘 보고, 괴덜머리쩍고, 기운이 역사요, 이상야릇한" 인물로 변신하기에 이른다. 그런데 송석하가 1930년대에 촬영한 봉산 지역 꼭두각시놀음의 사진에는 홍동지가 아랫도리에 옷을 입고 있으며, 김재철의 채록본에서 '최영로의 집(이심이 거리)'에서 홍동지가 "내가 듣고 보니 용강 이심이가 작란이 심하기로 잡을 터이니 옷 벗고 나올 동안에 기다리시오."라고 말하는 것으로 보아 홍동지가 원래는 옷을 입었을 개연성을 시사한다. 이처럼 홍동지의 인형도 연희자의 계보나 전승 지역에 따라 변이 양상을 보이는데, "극히 야비하고 외설스러운 장면이 들어 있어, 인형놀이는 경성京城 안에서는 금지되어 있었다고 한다."라는 말은 홍동지의 나신상裸身像이 성과 관련된 법률적·윤리적 금기를 파괴하는 모습이었기 때문에 당대에 상당한 거부반응과 탄압을 유발했음을 알 수 있다.

홍동지의 나체화는 성을 억압하던 조선시대 유교문화에 정면으로 도전하는 발상이자 실천적 행동이었다. 홍동지가 평양 감사 상여의 운구를 위해 징발되자 "좆이나 먹어라."라고 악담을 하고서 참수형을 당했으며, 실제로 홍동지의 인형이 머리가 떨어지도록 장치되어 있었다고 하니, 홍동지의 나체화는 유교 문화와 양반 지배 체제에 대한 저항이라는 사회적 의미를 지닌 것이 아닐 수 없다. 그래서 양반집에 초대를 받아서 공연할 때에는 상여 거리를 제외할 것을 요구당했다. 이같이 사회와 의식의 변화를 연극에 반영해 사회적 갈등을 부각하려는 연희집단과 신분적인 특권의 유지를 꾀하면서 연극의 오락적 기능만을 요구하던 양반층 사이의 긴장과 갈등은 필연적이었다.

20세기 꼭두각시놀음의 작품 양상은 전승 계보와 지역에 따라 이본적 양상을 보이지만, 대체로 박첨지가 소개되는 거리, 홍동지가 여자와 춤추는 상좌를 내쫓는 거리, 남편과 처첩 사이에 갈등이 생겨 본처가 가출하는 거리, 이심이가 사람들을 해치다가 홍동지한테 퇴치당하는 거리, 평양 감사가 치도를 문제 삼는 거리, 평양 감사가 매사냥하는 거리, 평양 감사나 그의 대부인이 죽어서 상여가 나가는 거리, 평양 감사나 그의 대부인 또는 이심이에게 희생당한 원혼들을 위해 절을 짓는 거리 등으로 집약되는데, 불교에 대한 비판의식, 자연적 재앙(괴수)을 극복하려는 의지, 가부장제에 대한 비판, 지배 권력에 대한 저항 정신, 원혼과의 화해 정신 등을 주제로 삼고 있어서, 18세기 인형극보다 내용과 주제 면에서 다양해졌다.

박첨지와 홍동지의 관계도 16세기와 18세기에는 포로 다음에 곽랑이 등장하여 포로와 곽랑 사이의 역학 관계 또는 위계질서를 나타냈는데, 19세기 내지 20세기에 와서는 상좌 거리와 이심이 거리와 상여 거리에서 박첨지가 부딪히는 현실적 문제들을 해결해 주는 역할을 홍동지가 수행하는 식으로 바뀌었다. 홍동지가 포로에게서 조소를 당하는 곽랑에서 출발하여, 한편으로는 박첨지의 권위를 인정하여 복종하지만 다른 한편으로는 박첨지의 권위에도 반항적인 태도를 보이는 민중적 인물로 발전한 것이다. 다시 말해서 불교적 권위를 상징하던 포로가 세속적 인물인 곽랑에 대해 지배적 위치를 견지하던 인형극을 변형시켜, 박첨지와 홍동지를 노인과 젊은이의 관계라는 세대 관계만이 아니라 외삼촌과 생질이라는 친족 관계로 설정하였다. 그럼으로써 두 인물이 각각 권위와 힘을 상징하면서 대외적으로는 향촌사회에서 발생하는 종교, 자연적 재앙, 권력의 문제에 공동으로 대응하지만, 대내적으로는 '권위주의적이고 무능하고 위선적인 구세대'와 '생명감과 활력이 넘치고 반항적인 신세대'로 대립하는 이중적 관계로 발전시켰다. 한편, 홍동지만이 아니라 박첨지도 성격과 역할 면에서 현저한 발전을 이루었다. 16세기와 18세기에는 놀이판에 첫 번째로 등장하여 등장인물 중에서 우두머리라는 것을 과시하며 특히 곽랑에 대한 우위를 확보하고 연극을 개막하는 역할만 수행하다가, 19세기나 20세기에 와서는 사회자·해설자·구경꾼·극 중 인물 등 다양한 역할을 수행하는 복합적인 인물로 변하였다.

인형극이 18세기까지는 서울을 중심으로 전개되다가 19세기부터 남사당패의 활약에 힘입어 전국적으로 확산되기 시작하였고, 마침내 황해도 장연과 충청남도 서산瑞山에서 토착화와 향토화가 이루어졌다. 인형극의 전승집단은 궁중 산대도감山臺都監 소속의 광대에서 서울 애오개 일대에 거주하던 반인층泮人層을 거쳐 유랑예인집단인 남사당패로 교체되면서 궁중 세속극에서 도시 정착민의 자족적인 오락극을 거쳐 전문적인 유랑 극단의 흥행물로 내용과 성격이 변하였다. 그런데 18세기 서울 지역 인형극에 성립되어 있지 않은 건사建寺거리가 남사당패의 꼭두각시놀음에 들어 있는 것은 남사당패가 사찰과 일정한 관계를 맺으며 활동한 사실을 반영한다. 그리고 남사당패의 순회공연에 자극을 받거나 남사당패가 지방에 정착하게 됨에 따라 향토민속극으로 재창조된 것이 장연 꼭두각시극과 서산 박첨지놀이이다.

내용 황해도 장연 지역에서 채록된 인형극은 박첨지와 산받이(산바지)의 대화 속에서 "장연 꼭두를 사 와서 박첨지와 재담하고 춤추고 논다고 하데 그려."라는 말이 들어 있는 것으로 보아 장연 지역에 전승 기반을 확보한 지방 인형극이지만, 서울 지역의 꼭두각시극에서 분파된 것으로 보인다. 서울과 장연에 공통적으로 성립되어 있는 거리는 앞놀이·박첨지 거리·상좌 거리·이심이 거리·동방삭 거리·매사냥 거리·상여 거리·건사거리 등이고, 서울에만 성립되어 있는 거리는 꼭두각시 거리·작은 박첨지 거리·표생원 거리·깜백이 거리·치도 거리 등이며, 장연에만 성립되어 있는 거리는 현묵대사 거리·목랑청 거리·장안활자 거리·대동춤 거리 등이다. 장연에는 서울에 없는 현묵대사·목랑청·장안활자 등이 등장하지만, 대부분의 주요 거리들이 서울과 공통되기 때문에 서울에서 분파되어 장연에서 토착화·향토화한 것으로 본다.

장연 꼭두각시극과 서울 꼭두각시극에 공통적으로 성립되어 있는 거리들을 개략적으로 살펴보면, 먼저 앞놀이는 장연 꼭두각시극에서 박첨지가 "어이 어이 떼루 떼루……" 하고 구음口音을 창하는 것으로 약식화되었다. 박첨지 거리는 서울에 사는 박첨지가 팔도강산 유람하다가 여관에 숙소를 정하고, 장연 꼭두패의 풍악 소리를 듣고 놀이판에 왔다고 하여 서울 지역의 박첨지거리와 대동소이하다. 그리고 박첨지가 자신을 소매치기로 몰아대는 산받이에게 "여기도 포도청 나리들이 많이 오셨겠고 한데 나를 잡아서 꿍꿍 동이여 가지고 앞세우고 가는 양을 보려고 그런 말을 하나."라고 항변하는 대목도 서울 지역과 일치한다. 다만 '때릴 푼—칠 푼—칠분七分', '병들어—앓아—알아', '돼지법—저猪법—제법', '유식酉食—유식—유식有識', '동네—마을—말[言]'과 같은 동음이의어에 의한 언어유희가 지역적 차이를 드러낸다. 상좌 거리는 상좌 둘이 박첨지의 딸 둘과 춤추다 서로 격투를 벌이고, 그런 뒤 화해하고 같이 춤추다가 퇴장하면 상전중이 박첨지의 딸들과 춤추고, 그때 세속인 목랑청이 상전중을 꾸짖고 박첨지의 딸들과 어울려 춤춘다. 따라서 전반부는 서울 지역 인형극의 상좌 거리에서 '상좌—박첨지 딸'을 수용한 것이고, 후반부는 산대놀이와 해서 탈춤의 취발이 마당에서 '노장—소무—취발이'의 영향을 받은 인상을 풍긴다. 이심이 거리는 이심이를 향토어 '산몽혜'로 부르고, 홍동지가 아니라 박첨지 아들이 이심이를 퇴치하는 점이 다르다. 동방삭 거리는 동방삭의 별명인 삼천갑자三千甲子라는 이름으로 등장하는데, 박첨지와 연장자 다툼을 벌인다. 박첨지는 노랑머리이고, 삼천갑자는 새까만 머리에 상투를 틀었기 때문에 박첨지가 연장자이지만, 삼천갑자가 박첨지의 권위에 도전한다. 꼭두각시 거리는 장연 꼭두각시극에는 성립되어 있지 않아, 이 점이 장연 지역 인형극만의 결정적인 특징이 된다. 매사냥 거리는 홍동지가 등장하지 않고 박첨지가 직접 몰이꾼의 역할을 해 관속官屬(지방 관아에 속한 아전과 하인)이 포수를 동원하여 매사냥을 하거나 박첨지가 홍동지를 몰이

꾼으로 대령시키는 서울 꼭두각시극과 다르다. 상여 거리는 평양 감사가 꿩고기를 먹고 죽었다고 하고, 박첨지가 직접 유대꾼(상여꾼) 노릇을 하는 점에서 박첨지에 의해 천거된 홍동지가 운상運喪하는 서울지역 인형극과 차이점을 보인다. 끝으로 건사 거리는 서울 지역과 거의 동일하다.

다음으로 장연 꼭두각시극에만 성립된 거리를 보면, 현묵대사가 혼자서 산받이와 재담을 나누고, 장안활자가 박첨지 딸들과 춤을 추고, 등장인물 전원이 춤판을 벌이는 거리들이 추가로 성립되어 지역적 차이를 뚜렷이 보인다. 인형은 나무와 바가지로 만들고, 옷을 입혔으며, 네 귀(모퉁이)에 말뚝을 박고 포장布帳을 둘러쳐서 덕(무대를 가리키는 황해도 방언)을 만들어 그 안에서 포장 위로 인형을 놀리었기 때문에 인형극을 '덕놀이'라고도 불렀다. 장연에서 이처럼 인형극의 명칭을 무대의 특징으로 불렀다면, 남사당패는 인형의 목덜미를 잡고 조종한다고 해서 '덜미'라고 불렀다.

특징 및 의의 장연 꼭두각시극은 서울 꼭두각시극을 수용하고, 여기에 몇 개의 거리를 추가한 형태이다. 그러나 두 지역 인형극 사이의 결정적인 차이는 홍동지와 꼭두각시의 존재 여부이다. 장연 꼭두각시극에는 홍동지와 꼭두각시가 증발되었기 때문에 가부장제를 비판하는 꼭두각시 거리는 아예 소멸될 수밖에 없었고, 홍동지도 상좌 거리·이심이 거리·매사냥 거리·상여 거리에 등장할 수 없기 때문에 박첨지의 아들이 이심이(산몽혜)를 퇴치하고, 박첨지가 직접 꿩 몰이를 하고 상여를 메는 역할을 하는 식으로 변이를 일으켰다. 젊은 홍동지는 늙은 박첨지와 대립되어 민중적 힘을 상징하는 인물이기 때문에 홍동지가 증발한 이유는 성적性的 금기禁忌를 파괴하고 벌거벗었기 때문이라기보다는 저항의식의 약화 현상이다. 또한 꼭두각시도 가부장제를 비판하기 위해 설정된 인물이므로 꼭두각시가 증발한 것도 남성 중심 사회에 대한 비판의식이 약화된 것을 의미한다.

요컨대 장연 꼭두각시극은 사회사와 의식사의 측면에서 선진적인 서울 꼭두각시극에 비해서 저항의식과 비판 정신이 치열하지 못한데, 이것이 지방 인형극의 한계 때문인지 아니면 대결 정신보다는 화해 정신을 존중하는 지역적 특징인지 그 원인을 추단推斷하기는 쉽지 않다. 다만 상좌 거리에서 상좌 두 명이 싸우다가 화해하고, 박첨지와 삼천갑자만이 아니라 장안활자와 목랑청도 모두 싸우다가 화해하며, 박첨지가 꿩 사냥의 몰이꾼과 평양 감사 상여의 유대꾼으로 순응하는 사실을 주목할 때 장연 꼭두각시극의 전체적인 분위기가 화해 지향적이고 체제 순응적인 성향을 띠는 것은 분명하다. 게다가 장안활자가 박첨지의 딸들과 춤추고, 박첨지 일가족 전원이 대동大同 춤판을 벌여 유락적遊樂的인 분위기를 고조시키는 것도 간과할 수 없는 특징이다. 그뿐만 아니라 상좌들·상전중·목랑청·장안활자의 성적 욕구 충족과 착취의 대상이 되고 산몽혜에게 포식捕食당하는 박첨지의 딸들을 통해 여성의 수난사를 부각하는 것도 서울 꼭두각시극에서 꼭두각시의 희생양적인 측면을 통해 가부장제 사회에서 희생되는 여성의 모순에 찬 운명을 보여 준 것과 대조적이다. 이러한 차이점과 변이 양상은 서울 지역의 인형극이 장연 지역에 향토 오락극으로 정착하는 과정에서 발생한 것이며, 서울 꼭두각시극과 구별되는 지역적 정체성을 보여 준다.

참고문헌 조선 연극사 개요(한효, 국립출판사, 1956), 조선민간극(권택무, 예니, 1989), 한국고전희곡의 역사(박진태, 민속원, 2001).

필자 박진태(朴鎭泰)

장자마리 과장

정의 강릉 관노 가면극에서 장자마리가 포가면을 쓰고 제일 처음에 등장해서 놀이마당을 정화하는 과장.

내용 장자마리는 일정한 가면 없이 몸 전체를 포대로 뒤집어쓰고 나타나는 포가면을 쓴 인물이다. 이 명칭은 어원상 장자방, 장자마름으로 보이나, 부자를 가리키는 '장자長子'에 종宗·수首·대大의 뜻을 지닌 '말' '마루' 또는 하인의 의미인 '마름'이 첨가되어 장자마리라는 복합어를 형성한 것으로 보인다. 유사한 형태의 다른 가면극 등장인물과 비교했을 때 장자마리는 벽사적 기능을 지닌 인물로 파악된다. 포대를 전체적으로 뒤집어쓴 모습에서 내왕가장신來往假裝神을 유추할 수 있으며, 곡수穀穗의 인태화人態化를 한 풍농가장豐農假裝의 한 양식으로도 해석된다. 연희에 등장하는 두 명의 장자마리는 포만의 형태로 풍요를 기원하는 것으로 해석되는데 서로 부둥켜안고 뒹구는 모습은 성적 상징성을 표출한다.

장자마리는 연희 서막에 불룩한 배를 내밀며 사방치기를 하며 등장한다. 이런 우스운 모습과 동작으로 강릉 관노 가면극의 해학적 성격 또한 보여 준다. 또, 장자마리춤을 '마당닦기'라고 표현한 것에서도 알 수 있듯이 놀이마당을 닦는, 즉 정화하는 기능을 가지고 있다.

장자마리의 가면과 복색에 대하여 작고한 차형원 보유자는 "장자마리라는 건 탈이 없어요. 탈이 없고 삐죽한 거 올라오는 거, 장자마리라는 건 자기의 인상 그 탈이 없습니다. 탈이 없어요. 단지 의복만 가지고 그렇게 말치 그 옷을 입히고, 자기 의복도 그 말치라고 있는데 에 바다에서 풀이 나는 게 있습니다. 그 말치를 갖다가 그 의복 위에다가 그냥 덧붙여서 말치를 해서 그 장자마리라고, 그 놈이 몸을 놀릴수록 그 놈의 대를 가지고 테두리를 한 의복 궤도가 그냥 돌아가지요. 사람은 그 안에서 자꾸 이렇게 기계 발동시키듯이 자꾸 움직거리기만 하면 의복은 저절로 이렇게 돌아갑니다. 마음대로 사용하지요. 계화라는 걸 하나 꽂고는 내리 써요. 폭 내려 씌웁니다."라고 제보하였다. 이상의 언급으로 볼 때 장자마리는 머리에 가면은 쓰지 않고 자루 모양의 장삼을 쓰는데 계화라는 것을 꽂고 머리부터 옷을 뒤집어쓰거나, 끝을 상투처럼 매서 꼭지를 단다. 그리고 눈만 보이게 뚫고, 옷은 땅에 끌린다고 하였다.

장자마리 과장 | 강원 강릉 | 2014 | 국립민속박물관

두 명의 장자마리는 삼베로 만든 청회색 먹장삼을 입었으며, 옷의 표면에 갯말치라는 바다풀이나 나리라는 풀을 허리, 어깨, 배 쪽에 붙였다고 한다. 허리에는 죽륜竹輪을 둘러서 조금만 움직여도 자동으로 돌아가게 하였고, 작은 막대기를 들고 다니면서 장난을 쳐서 작대기꾼이라고도 부른다. 장자마리의 모습은 신라 향가 〈처용가〉에 나오는 처용이 사모의 양쪽에 모란화 두 송이를 달고 복숭아 열매와 잎을 꽂은 만두삽화滿頭揷花와 비슷하고, '복지구족ᄒᆞ샤 브르거신 ᄇᆡ예'라고 한 것과 같이 배불뚝이 모습이 일치하고 있다.

장자마리의 가장 형식은 대부분의 포가면 형태가 신격을 상징하고 있음에서도 알 수 있는 바와 같이, 홍석모의 『동국세시기東國歲時記』에 기록된 나례신儺禮神으로 강원도 고성의 금단작신가면錦緞作神假面이나 하회 별신굿 탈놀이의 주지탈, 통영 오광대의 중광대탈, 일본 오키나와의 해신의 신격탈 등과도 같은 양식임을 알 수 있다.

장자마리가 추는 춤은 다른 등장인물과 달리 빙빙 돌면서 춤을 추는 원무인데, 일종의 사방치기와 돌담춤을 춘 것으로 파악된다. 사방치기는 사방신에게 비는 축원과 구나驅儺의 의미를 포함한 의식무로 기능한다. 또한 돌담춤은 놀이마당 주위를 빙빙 돌면서 추는 춤인데, 연풍대와 비슷하며 잡귀가 범치 못하게 추는 춤이다. 춤사위에 대한 차형원의 제보에 따르면 "장자마리는 맨 먼저 나와서 그 참 마당땍이야, 마당땍이니 전부 그 노는 장소를 한번 멀리도 맨들어 놓고, 좁으면 저리 좀 피해라고 사방 이렇게 물려서 널찍하게 이렇게 맹글어 놓고…… 장자마리라는 건 그거는 보통 누구 말마따나 마댕이 그 전 옛날 마댕이 도리깨 쳐내듯이"라고 증언하고 있다. 종합하면 장자마리는 강릉 관노 가면극의 시작을 알리면서 마당땍이 원무곡춤, 도리깨춤을 춘 것으로 보인다.

특징 및 의의 장자마리는 풍요와 다산을 추구하는 생산신의 성격을 지닌다. 그 형상을 보면 몸에 말치와 같은 바다풀을 매달고 나오는데, 이는 동해신의 모습을 형상화한 것으로 볼 수 있다. 장자마리 포가면 형태는 상징적 의미를 지닌 신격탈로 추정된다.

참고문헌 강릉관노가면극 연구(장정룡, 집문당, 1989), 강릉단오제 중요무형문화재지정자료(임동권, 문화공보부 문화재관리국, 1966), 강릉단오제 현장론 탐구(장정룡, 국학자료원, 2007), 산대·성황신제가면극의 연구(최상수, 성문각, 1985), 서낭굿탈놀이(서연호, 열화당, 1991).

필자 장정룡(張正龍)

재담
才談

정의 재치가 있고 재미있거나 우스운 말.

개관 '재담才談'은 일단 '재치 있고 재미있는 말'이라 할 수 있다. 실생활에서도 위기 상황에서 재치 있게 말하여 위기를 넘기는 경우가 있을 수 있다. 그 경우 재치 있게 말했다 할 수는 있지만 '재담'을 했다고 할 수는 없다. 재담은 재치 있는 말일 뿐만 아니라 그 자체로 재미가 있는 것, 곧 문학으로 즐길 수 있는 것이어야 한다. 재담은 또한 웃음을 주는 경우가 많다. 어떤 말을 듣고 웃는다는 것은 그 말을 긍정적으로 수용한 것이며, 그 말에 재미를 느꼈다고 할 수 있다. 따라서 웃는다는 것은 재미를 느꼈다는 걸 포함하고 있는 것으로 볼 수 있다. 재치가 있고 재미만 있어도 재담이라 할 수 있지만, 재담으로 인해 재미를 느껴 웃는 경우가 많으므로 이러한 실제적 사실을 고려해서 '재담'은 또한 '재치 있고 재미있거나 우스운 말'이라 하는 것이 좋겠다.

실생활에서는 재담말, 재담이야기, 재담소리, 재담극 등을 모두 '재담'이라 지칭하기도 한다. 그러나 일반적으로 재담이라 했을 때는 재담말을 가리키고, 그 외의 것들은 '재치 있고 재미있거나 우스운 내용'의 이야기, 소리, 극으로 보는 것이 좋다.

이러한 재담, 곧 재담 말은 가면극, 인형극, 무당굿놀이, 농악 잡색놀이 등 전통극들에 풍부하다. 사실상 이러한 전통극의 사설 대부분이 재담으로 이루어져 있다 해도 과언이 아니다. 우리나라의 전통극들은 그동안 마당과 같은 개방된 공간에서 마치 당대 사람들 공동의 작품처럼 향유되고 전승되어 왔다. 그 결과 이것들은 당대의 여러 문제를 문학적 방식으로라도 극복하고 즐기려는 요소들을 갖추게 되었다. 그러한 문학적 방식의 대표적인 것 중 하나가 바로 재담의 구사이다. 재담이야말로 인간이 자연과 사회의 여러 문제들을 극복하고 제대로 즐길 때만 가질 수 있는 자유로우면서도 창조적인 정신의 결과물이기 때문이다.

말 중에서 가장 재미가 있고 재치가 있는 재담은 그 의도성으로 인해 실제에 있어 다양한 모습들로 나타난다. 우리나라 전통극들에 사용된 재담들은 실제 말 그대로의 재담, 곁말, 열거의 말, 부연敷衍의 말, 과장의 말, 과소誇小의 말, 동음이의어同音異義語, 이어동음어異語同音語, 이어동의어異語同義語, 이어유의어異語類義語, 짐짓 틀리게 하는 말, 잘못한 말, 인과因果의 말 등 여러 모습으로 나타나는데, 그러한 모습들을 한두 개의 예를 들며 소개하면 다음과 같다.

내용

- 말 그대로의 재담

  박첨지 저 물을 건너야 하나? 옷 좀 벗고. 엇차 벗었다.
  산받이 어디 벗었어.
  박첨지 내 마음으로 벗었지.
  -꼭두각시놀음

박첨지 인형이 옷을 벗는 부분인데, 실제 벗지 않고 말로만 벗었다 하고 있다. 이를 지적하자, '마음으로 벗었다' 하고 있다. 재담을 한 것이다.

- 곁말

  말뚝이 …… 애- 그러나 저러나 너 하던 지랄은 다 해 봤느냐.
  -양주 별산대

  만신 …… 옷은 주인보다 나그네가 많은 옷을 입고 다닌담네.
  -황해도 영산 할아뱜·영산 할먬굿

곁말은 원말을 그대로 하지 않고, 다른 말로 대신하는 것이다. 양주 별산대에서의 '지랄'은 '놀이판에서의 놀이'를 말한다. 나그네가 주인보다 더 많이 입고 다니는 옷은 덧댄 천이 더 많은 것, 곧 '누더기 옷'이다.

- 열거의 말

  둘째 목중 …… 물 본 기러기가 어부를 두려워하며, 꽃 본 나비가 사람을 두려워하랴. 꿀 본 벌이 짐생을 두려워할까. 잘 놀면 한량이요, 못 놀면 과객이라. 나도 수인사 한 번 들어가겠다.
  -은율 탈춤

입심 있는 사람이 재담을 하는 것이다. 입심 있는 사람은 이처럼 말을 열거하며 유창하게 하게 마련이다.

- 부연의 말

  말뚝이 …… 방방곡곡, 면면촌촌이, 바위 틈틈이, 모래 찜찜이, 참나무 결결이 다 찾아다녀도 샌님 비뚝한 놈도 없습디다.
  -봉산 탈춤

부연은 쓸데없는 말까지도 하는 것이다.

- 과장의 말

  취발이 …… 코피 나는 것을 타라 막아야겠는데, 내 상판이 조선팔도만 하니 코를 어데 가 찾아? 지재차중只在此中이라 내 상판 가운데 있겠지.
  -봉산 탈춤

- 과소의 말

  산받이 봤나?
  박첨지 봤다.
  산받이 얼마나 커?
  박첨지 어쩌 큰지, 어쩌 큰지, 대단하더라.
  산받이 얼마나 커?
  박첨지 커다란, 아주 커다란, 미꾸라지 새끼만 하더라.
  산받이 여보, 미꾸라지 새끼만 한 걸 보고 그리 놀래어.
  -꼭두각시놀음

- 동음이의어

  박첨지 …… 여보게 할멈, 자네가 나간 후로 수십 년을 혼자 살다가 늙은 사람이 할 수 없이 작은집을 하나 얻었네.
  꼭두각시 옳지, 내 알았소. 영감님이 내 나간 뒤에 그 알뜰히 알뜰히 해 가지고 작은 집을 한 칸 샀다니까, 고맙습니다.
  박첨지 왜, 기와집은 안 사고? 이 늑대가 파 갈 년아.
  꼭두각시 아 그러면 무어란 말이요.
  박첨지 그런 게 아니라 작은 마누라 하나 얻었단 말이다.
  꼭두각시 옳지, 내 알았소. 내가 갔다 들어오면 김장하라고 마늘을 한 접 샀단 말이죠?
  박첨지 왜, 후추, 생강은 안 샀다더냐?
  -꼭두각시놀음

  장구잽이 에끼 병신 같은 놈아.
  병신 병신 정유 나 요.
  장구잽이 이리 오너라.
  병신 이리 오면 여들끗 되갓수다.
  장구잽이 이놈아 어두루 가니?
  병신 어두루 가면 고기 대가리로 가갓수다.
  장구잽이 에끼놈 문자 잘 쓰는구나.
  병신 문자 모기 아들이나.
  -병신 재담

전통사회에서는 한자어가 일상생활에도 많이 쓰였는데, 이러한 한자어들을 동음이의어의 놀이 대상으로 삼는 경우가 많았다. 위의 예 후자가 그런 경우이다.

- 이어동음어

  말뚝이 …… 여기 잿골서 살다가 먼지골로 이사 온 신주부댁이 어디냐?
  -양주 별산대

  산받이 …… 너 소리 잘하겠다. 한번 해 봐라.
  피조리 내가 소리하면 당신 똥구녁 쳐.
  산받이 허 밑 친단 말이지. 그럼 한번 해 봐라.
  -꼭두각시놀음

'잿골서 살다가 먼지골로 이사 온'이 재담인 것은 잿골과 먼지골이 같은 지명이기 때문이다. 같은 곳으로 이사 오는 게 말이 되지 않으므로 이 말이 재담이다. 그러므로 여기서 '먼지골'은 '잿골'이다. '먼지'가 '재'란 소리를 하기 위해 쓰인 것이다. 말뚝이는 '먼지'란 말로 '재'란 소리를 대신한 것이다. '똥구녁을 치는 것'은 '밑 치는 것'이고, '밑 치는 것'은 '미치는 것'이다. 여기서 피조리는 '똥구녁'이란 말로 '밑'이란 소리를

대신한 것이다.

- 이어동의어
  박첨지 내가 놀랐나 겁이 난 것이지.
  -꼭두각시놀음

  취발이 …… 쇠고기를 먹어 보았나? (소무 말로) 아니 난 네 발 달린 건 못 먹어요. 황육을 먹겠쇠다. (취발이 말로) 황육이 쇠고기야. 그러면 돼지고기를 먹갔느냐? (소무 말로) 아니요. 지육을 먹갔어요. (취발이 말로) 되야지 고기가 지육이야. 그러면 꼬감을 먹갔느냐? (소무 말로) 꼬감은 싫어요. 건시를 먹갔어요. (취발이 말로) 꼬감이 건시야.
  -강령 탈춤

'놀란 것'이나 '겁이 난 것'이나 같은 뜻이다. 이와 같은 말은 위의 예 후자처럼 같은 말을 다른 말처럼 하는 데까지 이른다.

- 이어유의어
  훈장 "이년들 아야 하늘 천인데 왜 높을 천이고?" 하니
  학동 아니 사장님! 하늘이나 높은 거나 한가지 아닝교?
  훈장 아이구 됐다. 따 지-
  학동 째 지
  훈장 따 진데 왜 째 지 카나?
  학동 아이 사장님 따는 거나 째는 거나 한가지 아닝교?
  훈장 됐다. 감을 현-
  학동 묶을 현-
  훈장 감을 현인데 왜 묶을 현이고?
  학동 감을 여가가 어디 있능교? 퍼떡 묶어 버리면 안 숩능교.
  -동해안 거리굿

서로 다른 말인데, 같은 말인 것으로 주장하는 것이다.

- 짐짓 틀리게 하는 말
  취발이 …… 우리 아이 이름을 지어야지. 둘째라고 지을까? 아 첫째가 있어야지 둘째라고 짓지?
  -봉산 탈춤

일부러 틀리게 말하며 말장난을 하는 것이다.

- 잘못한 말
  산받이 이건 누구여?
  피조리 내가 비생이여.
  산받이 야, 기생이면 기생이지 비생은 뭐여.
  피조리 참 기생이여.
  산받이 넌 그간 어디 갔다 왔니?
  피조리 나 거울 갔다 왔어요.
  산받이 서울이면 서울이지 겨울이 뭐여.
  -꼭두각시놀음

잘못 말하게 하여 말장난을 붙이는 것이다.

- 인과의 말
  장구잽이 오 백정질했다는 말이구나.
  병신 쏘았소!
  장구잽이 쏘다니?
  병신 쏘았으니 맞은 것 아니오.
  -병신 재담

원인을 말하여 결과의 말을 하는 것이다. 비약飛躍된 면이 있다. 이 외에도 다양한 모습의 재담들이 있지만 위의 것들이 대표적이다. 또, 재담은 항상 창의성을 요구하기에 기존의 모습과 다른 것이 언제나 새로이 나올 수 있다.

특징 및 의의 이렇듯 우리나라의 전통극 사설들에는 재담이 풍부하다. 인간의 공연 행위 자체가 인간에게 주어진 여러 자연적·사회적 운명과 제약을 극복하고 인간이 주도적으로 살기 위한 행위이듯이, 마당과 같은 개방된 공간에서 공공연히 이뤄진 우리나라의 전통극들에는 당대 사람들이 당대의 여러 문제나 사정을 극복한 면면들이 담겨 있다. 그중의 하나가 그러한 전통극들에 있는 재담들이다. 그러한 재담들은 당대 사람들이 당대의 여러 문제나 사정을 해결하기 위해 인간의 자유롭고 창조적인 정신을 발휘하여 만든 언어적 결과물들이다. 그러므로 우리말 중에서도 가장 재미있고 재치가 있는 우리말의 정수精髓이다.

오늘날 우리 시대의 여러 문제나 사정을 극복하거나 해결하기 위해 다양한 노력들을 기울이는 우리에게도 전통극 속의 재담들은 소중한 문화유산으로서 시사하는 바가 크다.

참고문헌 전통사회 재담소리의 존재와 그 공연 예술사적 의의(손태도, 판소리연구25, 판소리학회, 2008), 한국 구비문학에 수용된 재담 연구(서대석, 서울대학교출판부, 2004), 한국 재담의 지속성과 변화(강은해, 한국학논집28, 계명대학교 한국학연구원, 2001), 한국의 재담(임석재, 한국문화인류학11, 한국문화인류학회, 1979).

필자 손태도(孫泰度)

재수굿 방아놀이

정의 재물이 생기고 좋은 일이 일어나도록 비는 평안도의 재수굿을 비롯한 성황대제, 맞이굿 등에서 곡물 불림과 자손 창성을 극대화하기 위해 펼치는 굿놀이.

내용 방아놀이는 넉넉하고 흡족한 삶을 추구하기 위한 곡식 조달과 종족 번영을 위해 모방적 도정 행위를 주술적 신앙의례로 상징화한 것이다. 그 기원은 상고 시대 청과맥 농사법과 맞물려 있다.

평안도굿 방아놀이는 운수 대통을 소망하는 재수굿 및 지역민의 부귀영화, 국태민안, 시화연풍을 도모하는 성황대제 그리고 봄가을 무당 자신이 신령에게 감사드리는 맞이굿 등에서 재수굿을 할 때 행해진다. 무당이 "천하 제석은 삼십삼천이요/ 지하제석은 이십팔수라/ 삼나라 삼제석과 나라에 본제석님도 하강들 하옵시구/ 제석님 전에 설법 제석님 하강합시고/ 노적봉 제석님 하강들 합시고 ……." 등을 하면서 청배를 한다. 이어 제석님 방아를 찧어 주자고 하면서 무당 두 명이 감응상 위에 쌀 한 말이 담긴 양푼을 올려 놓고 고깔과 제석을 입혀 만든 제석대로 찧으면서 소리를 주고받는다. 긴장단으로 시작하였다가 뒤에 가서는 잦은 곡조로 이어지는 〈방아타령〉을 하는 것이다. "나무아미타불에~헤~아~에~에~아/ 천황씨는 본덕으로 왕씨王氏조들 방애로다/ 지황씨는 지덕으로 왕씨조들 방애로다 염데 실농씨는 밭을 가시고요 확덕 장군은 불을 내신 방애로다/ 수인씨는 물을 내실 방애/ 태호 복수씨는 목하 내신 방애라 허요/ 명년 춘삼월이 다시 도라오면은/ 왕가 부모에 따르레라/ 달 가운데 계수나무/ 옥도구로 찍어 내어/ 금도구로 닫음아서/ 황재목으로 옥백미로 찌어 내고/ 세백미로 찌어 내고/ 높은 산에는 대찰 방아라/ 어리 둥실 방애로다/ 낮은 산에는 암자 방애라/ 만조상에 제사 방애라/ 강 같은 대주에 생신당에다 어리 둥실 방애로다/ 강자 터신에 데자 모신 땅에다 굴릴 방애/ 손주 나비들 혼소할 방애/ 복 실러 복 실러 가자 천하 복일랑 내려나 오고 지하 복일랑 솟아나 오고/ 먹고 남게를 도와를 주고 쓰고 남게를 도와를 주고/ 에에에야 방아야 나라 방아를 찧어라/ 천상 방아를 찧어라 지상 방아를 찧어라/ 나라 임금님 방아 찧자 에에에 궁굴렀다 방아야/ ○씨 가중 ○씨 안당 조상 방아를 찧어라 자손 방아를 찧어라."

방아를 찧는 동안 사람들이 키질하는 동작, 바람이 되는 동작, 미색을 보는 동작 등을 한다. 방아를 찧다가 싸라기로 남는 게 아까우니 닭을 불러들이라고 하면 사람들이 모여들어 닭이 모이 먹는 시늉을 하기도 한다. 방아를 다 찧으면 무당이 단골에게 소통을 줄까 대통을 줄까를 묻는다. 소통 대통을 전부 달라고 하면, 욕심이 많다는 재담을 건네며 모두준다. 남이 채어 가지 않도록 재빨리 뒤로 돌아서서 등으로 받는다. 단골이 쌀 자루를 받아 메고서 흥겹게 춤을 추다가 집으로 가져간다. 집에 가져간 방아 쌀은 쌀통에 담아 두었다가 밥을 지어 가족들만 나눠 먹는다.

재수굿 방아놀이 | 서울 성북구 | 2015 | 양종승

특징 및 의의 재수굿 방아놀이에 물레방아나 연자매가 아닌 디딜방아나 절구가 출현하는 것은 남녀 교합적 주술 행위의 생산성 표방이다. 이는 여성 생식기인 절구

통과 남성 생식기인 절굿공이를 결합하여 곡식의 무한정 증가와 자손의 번창을 소망하는 것이다. 명복 발원과 재물 쌓기를 목적으로 행해지는 재수굿 속에서 재물 증대 및 자손 번창을 소망하는 방아 찧기는 생산력 극대화에 대한 염원의 표출이다. 즉 암수 음양 결합을 통한 종족 번식과 곡식 불림에 대한 소망을 신앙적으로 표현한 것이라 할 수 있다. 이는 조상숭배로 자아를 확인하고 자손 번창으로 종족 유지를 도모키 위한 삶의 전개 그리고 그 속에서 끊임없이 조달되어야 하는 먹거리의 풍년을 희원하고 있는 것이다. 그러므로 재수굿 그리고 방아 찧기는 신과 인간, 인간과 자연, 그리고 인간과 인간의 조화력을 발휘하여 풍요 기원의 장을 조성함으로써 자손 창성과 곡물 수확을 극대화하려는 공리성이 전제되어 있음을 알 수 있다.

참고문헌 무형문화재조사보고서 – 관서지방무가(임석재·장주근, 문화공보부 문화재관리국, 1966), 평안도 굿 전승자료 몇 가지(양종승, 한국무속학29, 한국무속학회, 2014), 평안도 굿의 특징과 의의 연구(김헌선, 한국무속학25, 한국무속학회, 2012), 평안도 다리굿의 특성과 위상(이보형·김헌선, 한국무속학29, 한국무속학회, 2014), 한국무가집3(김태곤, 집문당, 1992), 한국민속종합조사보고서 – 황해·평안남북(이문웅, 문화공보부 문화재관리국, 1980).

필자 양종승(梁鍾承)

재인청
才人廳

정의 조선 후기 세습무 집안의 무부巫夫가 주축이 되어 화랑花郎·재인才人·광대廣大 등을 포함해 구성했던 지역별 재인 자치 조직.

역사 재인청이 언제 처음 만들어졌는가에 대해서는 명확히 밝혀지지 않았으나, 「경기도창재도청안京畿道唱才都廳案」, 「경기재인청선생안京畿才人廳先生案」, 「경기도창재청선생안京畿道唱才廳先生案」, 「완문등장팔도재인完文等狀八道才人」 등의 문서 및 『조선무속의 연구』에 기록된 일제강점기 당시의 조사 내용을 참조하면, 그 설립 시기를 1784년에서 1824년 사이로 추정해 볼 수 있다.

물론 그 이전에도 재인들의 자치 조직은 존재했다. 1824년에 제출된 「완문등장팔도재인」의 "팔도 재인 등은 병자년(1636년) 이후로 칙명을 가져오는 사신의 행차를 위해 좌우 산대를 거행해 왔습니다 八道才人等 丙子以後 當爲勅行而設爲左右山擧行."라는 구절에 의해 조선 전기에 이미 재인들의 자치 조직이 사신 영접을 목적으로 한 나례 거행을 주관해 왔음이 확인되나, 이 조직이 곧 재인청이었던 것은 아니다. 다만 이 조직이 훗날 재인청 설립의 기반이 되었다고 볼 여지는 있다.

18세기 말에서 19세기 초에 설립되었던 재인청 조직은 1824년에 재정비되었다. 「완문등장팔도재인」에는 1824년에 각 도의 소임所任들이 서울에 모여 행방회行房會를 열고 전국적인 규모로 재인청의 조직을 개조했다는 내용이 기록되어 있다. 그동안 중국 사신 영접 행사가 있을 때마다 재인들이 각 도 단위로 무질서하게 서울로 올라와 시행했으나, 이를 통제하기 위해 다시 전국적인 기구로 재조직한 것이다. 이후에는 중앙에서 산대희가 벌어질 때, 경기·충청·전라 삼도의 도청이 주축이 되어 전국 팔도의 재인들을 전부 관리했다.

이러한 재인청은 1920년까지 존속했다고 알려져 있다. 1920년대에 이르러 재인청은 하나 둘 해체되기 시작했다. 전라남도의 진도 신청神廳이 일제강점기까지 그 명맥을 유지하였으나, 광복 후 결국 해산했다. 일부는 기생들의 음악 강습소 또는 권번으로 바뀌었고, 무속을 정화한다는 목적으로 일제로부터 인가를 얻어 결성된 조합 형식의 무당 조직체인 숭신인 조합崇神人組合에 흡수되기도 했다. 비록 재인청은 해체되었지만, 그 후예들에 의해 해당 지역의 예술 활동이 지속되는 근간이 되었다.

내용 1908년 경기 재인청의 도산주都山主였던 이종만李鐘萬에 따르면, 재인청은 경기·충청·전라 삼도의 각 군에 존재하는데, 각 도에 도청都廳이 있고 그 우두머리를 대방大房이라 칭했다고 한다. 대방 밑에는 좌도 도산주와 우도 도산주의 도산주 두 명을 두고 한 도를 좌우로 나누어 각기 관할하도록 했다. 산주는 대방을 보좌하고 중요 사항을 평의評議하는 역할을 맡았다. 그 아래에 집강執綱 네 명, 공원公員 네 명, 장무掌務 두 명이 있었는데 집강과 공원은 간사, 장무는 서무에 해당하였다. 대방 선거는 후보자 세 명을 두고 그 이름을 종이쪽지에 써서 계원들로 하여금 그 아래에 점을 찍도록 하여 점의 수가 많은 이를 뽑는 방식으로 이루어졌다. 이를 권점勸點이라 했는데, 그 사이 많은 밀의密議가 이루어졌다고 한다. 군 재인청의 우두머리는 청수廳首라 불렀고, 그 아래에도 공원과 장무가 있었다. 계원은 무당을 보조하며 굿판에서 무악巫樂을 연주했던 세습무 집안 출신 남성인 무부巫夫 등 세습무가世襲巫家에 한정되었으며, 전적으로 무악을 연주하는 화랑, 줄타기 등의 곡예를 하며 무악 연주를 겸하는 재인, 가무歌舞를 하는 예인으로 무악을 겸하는 광대도 포함했다. 또 1827년에 작성된 「팔도재인등등장八道才人等等狀」을 보면, 염계달·송흥록·고수관 등 판소리 명창으로 알려진 이들의 이름이 등장하는바, 소리를 하는 무계 출신의 광대도 재인청 소속이었음을 알 수 있다.

재인청 소속의 이들 구성원은 국가의 공식적인 부름을 받고 나아가 중국 사신을 영접하기 위해 산대를 설치하고 연희를 펼쳤으며, 지방 관아의 행사나 삼일유가三日遊街, 문희연聞喜宴, 읍치제의邑治祭儀, 동제洞祭 등에도 참여했다. 임금이 선왕의 위패를 종묘에 모시는 부묘祔廟를 마치고 궁중으로 돌아올 때, 임금이 종묘에서 제사 지낼 때, 공자 등 유학의 성인을 모신 문묘를 참배할 때, 왕이 행차할 때, 왕자와 공주의 태를 태봉胎峯에 묻을 때, 정월대보름에 궁중에서 풍농을 기원하기 위해 행하는 일종의 모의 농경의례인 내농작內農作을 거행할 때, 새 감사의 부임을 환영할 때 동원되기도 했다. 특히 문희연에서는 산붕山棚을 설치하고 영산회상靈山會相, 가곡, 십이가사, 어룡만연지희魚龍曼衍之戲, 불토해 내기, 포구락, 사자무, 처용무, 요요기拗腰技, 판소리 단가, 판소리, 땅재주, 검무, 줄타기, 솟대타기, 홍패고사 등의 전문적인 연희가 베풀어졌는데, 대개 재인청 소속의 뛰어난 연희자들이 여기에 참여했다.

재인청에서는 역대의 무부 이름을 적은 선생안先生案을 신청 안에 모셔 놓고 매년 혹은 3년에 한 번 때를 정하여 제사를 올리기도 했다. 재인청의 선생안은 조선시대 각 관청에 있었던 전임 관원前任官員의 성명, 관명官名, 생년 간지, 본적 등을 기록한 책자를 본뜬 것이다. 선생안을 모셔 두고 지내는 제사를 선생안제라고 불렀는데, 『조선무속의 연구朝鮮巫俗の硏究』에 전남 장흥에 있었던 장흥 신청의 선생안제, 나주에 있었던 나주 신청의 선생안제, 경기도 수원에 있었던 경기 재인청의 선생안제가 거행된 시기·차례·내용 등이 소개되어 있다.

한편 재인청에서는 자체적으로 엄격한 규약을 갖추어 조직의 기강을 바로 잡는 데도 힘썼다. 그 규범을 위반하는 자에 대해서는 대방이 제재를 가하도록 했으며, 죄가 가벼운 경우에는 각 군 재인청의 청수가 직접 처분할 수 있었다. 죄의 경중에 따라 타이름, 태형笞刑, 추방, 벌금 등의 제재가 가해졌다. 집안에 길흉사가 있을 때에는 서로 부조扶助하는 것이 원칙이었으며, 예능이 뛰어난 자에 대해서는 '좌산목상재인左山木上才人', '우산목상재인右山木上才人'과 같은 영예로운 칭호를 하사했다.

지역사례 무계巫系에 기반을 둔 자치 조직을 부르는 명칭은 지역에 따라 차이가 있다. 함경북도 경성鏡城에서는 스승청이라고 하는데, 이는 함경도 지역의 남무男巫를 스승이라고 칭했기 때문이다. 스승청은 1930년 무렵까지 존속했다. 제주도에서는 슨방청 또는 심방청[神房廳]이라고 했는데, 섬 곳곳에 슨방청을 설치하고 그 우두머리를 향수鄕首라 지칭했으며, 그 위에 도향수道鄕首를 두어 섬 전체의 슨방을 통할하도록 했다.

함경도의 스승청과 제주도의 슨방청이 주로 남무 위주의 조직이었던 데에 반해, 여무女巫가 성했던 지역에서는 무악을 담당하는 무부가 그 주축이 되었다. 전라도 지역에서는 이러한 조직을 신청神廳이라고 했으며, 장악청掌樂廳·악공청樂工廳·공인청工人廳·공인방工人房이라고 부르기도 했다. 이는 무부 대부분이 관아에 속한 악인樂人이었고, 악인을 악공 또는 공인 등의 명칭으로 칭했기 때문이다. 전라도에서는 나주·장흥·우수영·진도·완도·광주·전주·남원 등지에 이러한 신청이 존재했다. 한편 경기도 수원에는 재인청이 있었으며 다른 말로 광대청廣大廳, 화랑청花郎廳이라고 했다. 「경기도창재도청안」, 「경기재인청선생안」, 「경기도창재청선생안」 등 재인청의 역사를 알려 주는 여러 귀중한 문서는 경기도 수원에서 11대째 무업을 해 오며 팔도 도대방을 지낸 이종하의 집에 보관되어 있던 것이다.

한양 근교의 노량진에는 풍류방風流房이라는 남녀 무악인巫樂人 조직이 있었다. 여기에는 피리·해금 등의 악기를 다루는 남자 악사인 전악典樂, 무악巫樂에서 장구를 치는 여자인 계대, 징·제금(바라) 등을 연주하는 여자인 자비自備 혹은 차비差備가 소속되었다.

특징 및 의의 재인청은 엄격한 규약을 두어 자체적인 질서를 바로잡고, 선생안제의 종교적 기능을 수행하는 방식으로 자긍심을 높이는 한편, 소속원들의 연예 활동을 관장하면서 민간의 오락적 요구에도 적극 부응했다. 특히 1784년에 '좌우산左右山을 만들어 사신을 환영하는 규칙'이 사라졌음에도 재인청이 재정비되었다는 사실로부터, 민간에서의 다양한 연행 활동이 재인청의 존재 기반이 되었음이 확인된다. 이 과정에서 재인청 조직은 무속 음악의 예술화에 크게 기여할 수 있었다.

재인청은 시대적 흐름에 따라 1920년대 이후 거의 해체되는 수순을 밟았으나, 재인청 출신의 연희자와 그 후예들은 한국 공연 예술사에서 중요한 역할을 담당했다. 화성 재인청에서 도대방을 지냈던 이동안李東安의 증언에 따르면, 일제강점기에 전통연희 공연장으로 이름을 날렸던 광무대의 주요 멤버들이 화성 재인청 출신이었다고 한다. 당시 연희의 일부는 전승이 단절되기도 했지만, 상당수는 현재도 계속 연행되고 있다. 전주 재인청의 경우, 여기에 소속된 무부들이 전주 아전과의 협의하에 연희자를 선발해 이들을 지방 관아나 중앙 관아에 투입하는 권한을 보유하고 있었다. 판소리 대사습 경연 대회에 참여할 판소리 명창을 발굴하는 것도 주요한 임무 중 하나였다. 송만갑·전도성·장재백 등과 같은 판소리 창자가 어전 명창으로 성장할 수 있었던 것도 전주 대사습놀이를 주도하는 전주 아전과 전주 재인청의 역할이 컸기 때문이다. 전주 재인청의 이러한 기능은 훗날 이 지역에서 판소리가 흥하게 된 것과 무관하지 않다. 또 서남해 지역에서 가야금 산조와 대금 산조, 판소리, 창극 등 예술이 크게 발전할 수 있었던 기반이 된 것도 바로 재인청(신청) 조직이었다. 특히 이 지역의 대표적인 신청이었던 진도 신청의 경우를 살펴보면, 그 전통이 여러 국악 관련 협회나 단체들로 발전하고, 진도 지역에 국립남도국악원을 설립하게 되는 토대로 작용했다고 볼 수 있다.

참고문헌 조선 후기 전주 재인청 무부들의 판소리 활동(이영금, 국어문학53, 국어문학회, 2012), 조선무속의 연구 – 하(赤松智城·秋葉隆, 심우성 역, 동문선, 1991), 조선무속의 현지연구(秋葉隆, 최길성 역, 계명대학교출판부, 1987), 한국가요의 연구(김동욱, 을유문화사, 1961), 한국음악연구(이혜구, 국민음악연구회, 1957), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

필자 김기형(金基珩)

적덕이놀이

정의 경상남도 거제와 통영을 중심으로 한 남해안 별신굿에서 연행되는 '악'을 상징하는 '적덕이'(인형)을 징치하는 내용의 굿놀이.

내용 적덕이놀이는 남해안 별신굿의 가장 마지막 제차인 시석 또는 거리굿의 직전에 연행된다. 동네의 분란을 일으키는 악의 존재 '적덕이'를 처치함으로써 마을의 평안을 가져온다는 내용으로 탈이 아닌 인형과 같은 도구를 이용한다. 적덕이놀이의 전승은 다른 굿놀이와 같이 이미 끊겼고, 1980년대에 마지막으로 연행된 것으로 보인다. 오늘날 좀처럼 굿에서 연행은 되고 있지 않다. 다만 연행자 정영만은 본인이 보고 듣고, 또 직접 했던 기억들이 있기에 복원 가능하다고 말한다.

대략적인 적덕이놀이의 내용이 서술된 사례들로 다음의 세 가지 문면을 들 수 있다.

① '적덕'(오라비)과 '적귀'(누이)는 본래 당나라 사람으로 남매였는데, 피갈음(근친상간)으로 득죄(죄를 저질러) 사형된 그 혼귀의 이름이다. 이 악귀들이 한국에도 와서 도처의 동내를 궂힌다. 여기에 '천하궁도시'와 '지하궁도시'가 나타나서 이 악귀들을 다시 처치 추방한다는 것이다. 옥녀봉의 옥녀설화나 여기 적덕이야기나 이 지역은 또한 근친상간 설화가 하나의 존재성을 가지는 모티프(motif)인 듯이 느껴지기도 했다. 연희는 먼저 박경삼 노인이 두루마기를 벗고 무녀의 원삼을 걸치고서 머리에 수건을 매고 작은 대나무(竹)를 꽂았다. 그리고 또 한 사람의 무부巫夫가 평복에 종이 모자를 쓰고 나와서 한동안 수작을 한다. 적덕과 적귀의 남매간이다. 그리고는 그 복색 그대로 하기 때문에 신외래 참관자로서는 구분이 안 가나 박 노인은 긴 대막대기를 사타구니에 끼고 소아들의 죽마희처럼 이리 뛰고 저리 뛰어 다니는데 이것은 천하궁도시와 지하궁도시의 행동이라 한다. 그러니 박 노인은 전에는 적귀 노릇을 했다가 이번에는 천하궁도시·지하궁도시의 일인 이역을 하니, 도합 일인 삼역을 하는 셈이다. 앞서 적덕 역을 맡았던 또 한 사람의 무부는 이때에 천하궁도시·지하궁도시의 하인 역을 하게 된다. 이 하인은 술잔을 들고 다니며 인산人山을 이룬 관중 중의 동네 유지들에게 집적대면서 돈을 뜯어내고 한동안 우스개를 피우다가 이윽고 천하궁도·지하궁도시(박 노인)가 잡아 낸 적덕과 적귀(사전에 짚으로 만들어 한구석에 놓았던 길이 50㎝ 내외의 인형)를 다시 들고 다닌다. 여자인 적귀의 인형을 다시 유지들 뺨에 부벼 대면서 돈을 뜯어내고 우스개를 피운다.

– 민간신앙, 한국민속종합조사보고서3

② 별신에서 할미광대놀이나 중광대놀이가 있으면 끝에 송신이 적덕이탈광대가 등장한다. 박복개朴福開는 '적덕이'가 마을을 지키는 수호신이라고 말한다. 잡귀를 쫓는 신으로 비비각시와 같은 것이라 한다. 적덕이는 암적덕이와 수적덕이가 있는데 모두 짚으로 십자十字로 허수아비를 만들고 얼굴에는 참종이를 붙여 얼굴을 그리되 암적덕이는 여자 얼굴로 연지 곤지 바르고 수적덕이는 수염을 그려 남자 형상을 만든다. 손끝에는 일월맞이 때 산에서 나무를 깎아 만들었던 칼을 들려준다. 승방은 쾌자만 입고 양손에 적덕이를 갈라 들고 도신에서처럼 덩덕궁이채로 "성월이라 드는 액은" 하고 액풀이 무가巫歌를 부른다. 각성받이 집집마다 액풀이를 해 준다. 끝에는 승방이 일월맞이에서 두었던 나무칼을 들고 칼로 베어 액을 모는 시늉을 하여 마을의 요사스러운 것을 몰아낸다.

– 통영 지방 무의식, 한국민속종합조사보고서14

③ 적덕이는 거리굿에서 쓰는 허새비로, 망석탈에서처럼 당산에서 천하궁도시님이 탈 말과 함께 만들어 가지고, 하산 시 지게에 짊어지고 내려와 별신 장소로 가서 마지막 거리굿할 때까지 둔다. 적덕이는 짚으로 여자·남자 모양을 두 개 만들고, 참종이에 남녀의 화상을 그려 붙인다. 암놈은 비네를 꽂고 숫놈은 상투를 튼다. 암놈을 밑으로, 숫놈을 위로 하여 엿장수들이 엿판을 등에 업듯이 등에 맨다. 적덕이는 당나라 당춘각시로, 아리 하고 싸리 하여 굴뚝으로 들어갔다가 부석(부엌)으로 나오고, 부석으로 들어갔다가 굴뚝으로 나오며, 부부간에 싸움도 붙이고, 마을에 병도 주는 우환덩어리다. 이러한 적덕이를 천하궁도시님이 말을 타고 잡으러 오는 것을 형용하여, 남자 악사가 머리에 수건을 매고 쾌자를 입고 빨간 관대를 두르며 칼을 쥐고, 머리 뒤 수건 맨 곳에다 손전을 꽂는다. 소모가 손전을 뜯어보고, 천하궁도시님이 확실히 오셨는지 알아본다고 한다. 또, 시석에서 바라전을 대에 감은 도싯대를 양손에 들고 덩덕궁이 춤에 무가 사설을 외우고 난후, 밥을 들고 동서남북으로 돌면서 손짓을 하고 놓고, 또 도싯대를 든다. 육갑을 외우는 동안 제상에 있는 음식들을 골고루 배에다 얹고 적덕이 두 연놈을 자리에다 똘똘 싸가지고, 돛을 달아 왜놈 땅으로 보낸다. 이와 같이 적덕이는 마을에 불행과 불화의 씨를 상징하며, 이를 마을 밖으로 쫓아 보냄으로써 별신제가 끝난 지금부터는 마을에 길운과 화평만 있어지다 하는 바람이 담겨 있다고 하겠다.

– 치리섬 별신제, 문화재17

위의 글 ①과 ③에서는 적덕이를 악을 발생시키는 징치의 대상으로 인식하는 반면, 2는 마을을 지키는 수호신으로 인식하고 있다. 왜 이런 차이가 발생했을까 하는 것이 의문이다.

①의 연행은 박경삼(경규)으로서 ②, ③의 제보자인 박복개, 박복률의 선친이며 이름난 남해안 별신굿의 악사였다. ②는 적덕이놀이가 전문적으로 연행되지 않고 마을 사람이 하거나, 승방(무녀)이 하는 것으로 대치되고 있는 모습을 보여 주고 있다. 따라서 온전한 연행을 하고 있는 것은 1의 문면 외에는 없다. 게다가 박경삼의 연행이어서 그 내용이 신뢰할 만하다.

박경삼이 연행한 적덕이놀이는 다음 네 단락으로 요약된다. ㉠적덕이와 적귀의 등장, ㉡천하(지하)궁도시와 하인의 등장, ㉢적덕이, 적귀가 마을 사람들을 희롱함, ㉣천하(지하)궁도시가 적덕이와 적귀를 징치함이 그것이다.

적덕이놀이에서 배역은 적덕이, 적귀, 천하(지하)궁도시, 하인으로 두 명의 무부(산이)가 다역을 한다. 적덕이와 적귀는 당나라 사람으로 근친상간하여 죽임을 당한 남매 귀신들로 동네방네 돌아다니면서 동네의 분란을 일으키는 존재이다. 놀이가 시작되면 이 귀신들로 분한 두 명의 산이가 나와 수작을 벌인다. 그러다가 상황과 배역이 변경되면서 한 사람은 천하(지하)궁도시가 되어 말을 타고, 칼을 들고 나타난다. 말은 대나무 장대이다. 또 한 배역은 하인이 되어 천하(지하)궁도시를 따라다니면서 마을 사람들에게 술을 건네어 별비를 얻

는다. 그러다 상황이 바뀌면 이 하인이 적덕이와 적귀를 상징하는 인형을 양손에 갈라 쥐고 마을 사람들을 희롱한다. 인형은 짚으로 만든 것으로 50㎝ 내외이다.

"여자인 적귀의 인형을 다시 유지들 뺨에 부벼 대면"이라는 설정을 통해 색을 판 것을 상징하기도 하며 마을 사람들을 웃겼던 것으로 보인다. 한참 이렇게 놀 때 천하(지하)궁도시가 이 적덕이와 적귀를 잡아내고, 불로 태움으로써 끝을 낸다. 동네 분란을 일으키는 존재를 제거함으로써 마을의 안녕을 꾀한다는 내용이 되는 것이다.

글 ③을 이소라가 보고한 문면으로 재구성한다면 서사 단락에 다소 변화가 생긴다. 즉, 단순하게 연행된다. ㉠적덕이(수놈, 암놈)의 등장과 마을 사람 희롱, ㉡천하(지하)궁도시의 등장과 적덕이 퇴치로서 구조가 단순해진다.

한편, 비비각시라는 등장인물이 유일하게 2의 문면에 등장한다. '비비각시'는 적덕이와는 별개의 등장인물로 그 내용이 서술되지는 않은 채 명칭만 나타나고 있다. 그런데 이 명칭이 오늘날 연행자인 정영만에게서 확인된다. 정영만이 어렸을 때 본 기억을 토대로 구성된 내용으로 이 놀이의 명칭을 '비비각시·적덕이 인형극놀이'라 했다고 한다.

산이 한 사람이 한손에 비비각시, 또 한손에는 적덕이 인형에 손을 넣어 들고 연행했다고 하였다. 비비각시는 동네 양반들을 홀리는 인물로 설정되고 적덕이는 그 기둥서방으로 되어 있다. 비비각시가 색을 이용하여 남자들과의 하룻밤을 허락받는 내용으로 마을 사람들과 농담을 나눈다. 적덕이가 이 사실을 알고 비비각시를 혼내고 그 마을을 떠나는 것이 결론이다. 등장인물과 그 내용이 앞서 제시한 문서들과 어긋나 있고, 제보자가 직접 연행한 것이 아니라 어렸을 적 보았던 기억이므로 이 정보를 신뢰할지는 유보적이다.

특징 및 의의 적덕이놀이는 마을에 재앙을 몰고온다고 믿어지는 대상을 모의 징치함으로써 마을의 안녕을 꾀한다는 내용이다. 적덕이는 절대 악으로 간주되는 잡귀이며 인형의 모습으로 시각화된다. 이 결과 인형은 불에 태워지거나, 배방선에 띄워 보내지게 된다. 한편, 적덕이놀이만으로 굿을 끝내는 것이 아니라 승방(무녀)의 선굿으로도 시석이라고 하는 뒷전이 있어 겹굿 형식을 취하는 것이 특징이다.

남해안 별신굿에서 뒷전에 해당하는 시석은 네 부분으로 나눌 수 있다. 오늘날은 그 전승이 끊겼지만 예전에는 적덕이놀이라는 굿놀이가 있었으며, 동네의 분란을 일으키는 존재로 상징되는 적덕이를 퇴치한다는 것이 이 굿놀이의 핵심이었다. 두 번째 부분은 대모 혼자서 수비와 사자를 푼다. 세 번째는 별신굿에 참여한 각 집집마다 조상의 해원을 육갑풀이를 통해 풀어 준다. 네 번째는 굿상의 음식들과 각 집의 조상 상에서 걷어 들인 음식을 자루에 싸서 버리는 헌식이다. 마을에 따라 헌식과 함께 '띠배 띄우기'가 있기도 하다.

참고문헌 거제도별신굿(김수남·황루시, 열화당, 1993), 남해안굿 연구(김형근, 민속원, 2012), 남해안별신굿 종합조사보고서(문화공보부 문화재관리국, 1996), 남해안지역 굿놀이의 양상과 비교(김형근, 한국무속학21, 한국무속학회, 2010), 치리섬 별신제(이소라, 문화재17, 문화공보부 문화재관리국, 1984), 한국민속종합조사보고서3-경남(장주근·최길성, 문화공보부 문화재관리국, 1972), 한국민속종합조사보고서14-무의식(문화공보부 문화재관리국, 1983).

필자 김형근(金亨根)

전상놀이

정의 감은장아기(가믄장아기)를 청하여 가난이라는 집안의 나쁜 전상을 쫓고, 부富라는 좋은 전상을 집안으로 끌어들이기 위해 제주도 큰굿에서 연행되는 굿놀이.

내용 직업의 신, 운명의 신이라는 삼공 주년국 전상신 '가믄장아기'의 신화 〈삼공본풀이〉를 굿본으로 하여 이루어진 굿으로 삼공신을 맞이하여 대접하고 보내는 맞이굿이라 하여 '삼공맞이'이라 한다. 그러므로 전상놀이는 삼공신 가믄장아기를 맞이하는 삼공맞이이며, '전상을 놀리는 굿'이다.

전상이란 말은 전생前生의 업보業報라는 데서 유래한 듯하다. 실제로 굿판에서는 팔자八字·직업·버릇을 뜻하는 듯한데, 거기에는 운명적인, 타고난 업보라는 느낌이 강하다. 그리고 내용을 보면, 전상놀이는 가난이라는 나쁜 전상을 내쫓고, 부富라는 좋은 전상을 집안으로 끌어들이는 굿놀이이다.

'나쁜 전상'이란 평상시와는 달리 마구 술을 먹거나 해괴한 짓을 하여 일을 망치거나 가산을 탕진하는 행위나 그러한 행위를 일으키게 하는 마음을 일컫는다. 이 전상이 붙으면 그 행위를 버릴 수가 없다. 도둑질을 하여 몇 번이고 감옥엘 출입해도 역시 도둑질할 마음을 일으키고, 놀음을 시작하면 뗄 수 없는 것과 같은 것이 다 전상 때문이라 한다. 나아가 농업, 공업, 상업 등 갖가지 직업을 택하고, 거기에 집착하는 것도 역시 전상 때문이라 풀이한다.

전상놀이를 삼공주년국연맞이 또는 삼공맞이라 하는 것은 놀이굿 자체가 '맞이'와 '놀이'의 복합 형식으로 이루어져 있기 때문이다. 전상놀이는 〈삼공본풀이〉라는 직업신·운명신 신화를 극화하여, 대화 형식으로 엮어 나간다. 먼저 다른 맞이굿과 같이 청신제차인 초감제를 한다. 초감제의 제차는 1. 배포도업, 2. 날과국섬김, 3. 연유 닦음, 4. 군문 열림, 5. 새드림, 6. 오리정 신청궤이다. 신청궤가 끝날 때쯤 심방은 "금정옥술발(요령) 둘러 받아 오리정 전송처로~" 하고 창하면, 삼공신인 장님거지가 등장한다.

삼공맞이

거지 부부 동행

딸 만나 눈뜨기

전상놀리기

전상놀이 | 제주 서귀포 | 2011 | 문무병

윗마을(웃상실)에 사는 '강이영성이서불'과 아랫마을(알상실)에 사는 '홍은소천'이 홍년이 들자 서로 위·아랫 마을로 동냥하러 가다가 도중에서 만나 부부인연을 맺는다.

하르방 어드레〔어디로〕 올라가는 할망인고.
할망 우리 집은 가난ᄒᆞ난 웃상실이 부자칩이엔 해여네〔하여서〕 그리 올라감이라〔올라가네〕.
하르방 알상실도 홍년들었고나.
할망 홍년 들고 말고.
하르방 웃상실도 홀연 광풍이 불언 모든 농사가 다 멜망해 부런〔멸망해 버려〕. 알상실에나 가믄 좀 얻어먹어지카〔얻어먹어질까〕.
할망 알상실도 비도 안 오고, 보리농ᄉᆞ 바짝 몰라 부런〔말라버려〕 막 가난허연, 웃상실더레〔윗마을로〕 얻어먹으레 올라삼 이주〔올라서고 있네〕.
하르방 할망도 홀할망이라.
할망 나도 홀할망이우다.

일동 (웃음)

하르방 나도 홀아방, 홀하르방이라.

할망 홀하르방. 하르방ᄒᆞ고 나허고

하르방 할망허고 나허고 오널부떠 같이 자나〔자기나〕 ᄒᆞ주.

할망 하르방 손목심엉 같이 동리마다 ᄆᆞ을마다 고을마다 얻어먹으레 뎅기곡〔다니고〕.

거지 부부는 가난하고 배가 고파도 부부 인연은 좋아 은장아기·놋장아기·감은장아기를 낳게 되고, 그러자 갑자기 천하 거부가 된다. 하루는 세 딸을 불러 누구 덕에 사느냐고 묻는다. 은장아기와 놋장아기는 하느님, 지하님, 부모님 덕에 산다 했지만, 감은장아기는 "하느님도 덕이외다, 지하님도 덕이외다. 부모님도 덕입니다마는 나 뱃또롱(배꼽) 아래 선그믓(선금) 덕에 삽니다." 하고 대답한다. 부부는 노발대발하며, 불효한 자식이라고 그녀를 내쫓는다. 그녀를 내쫓자 부부는 문에 부딪혀 장님이 되고, 장님이 되자 삽시에 다시 가난한 거지가 되고 만다. 쫓겨난 감은장아기는 마퉁(맛동이[薯童], 마 파먹는 아이) 삼형제를 만난다. 감은장아기는 마퉁이 삼형제를 유혹한다. 큰 마퉁이, 셋 마퉁이는 거절하지만, 작은 마퉁이는 허락한다.

감은장아기 작은 마퉁이 어른 잠수가〔자세요〕?

작은 마퉁이 하이고, 이거 누게꽈〔누구예요〕.

감은장아기 저 감은장아기 뒈여지는디 ᄒᆞ룻밤만 같이 발막앙〔발을 막고〕 누게마씀〔눕지요〕.

작은 마퉁이 아이고 이거 어떤 일이라. 이거 냉방이난 방도 써넝ᄒᆞ고〔싸늘하고〕 허난 발 막안 영〔이리〕 누라게〔누워라〕.

감은장아기는 작은 마퉁이와 부부 인연을 맺고, 마파던 구덩이에서 금덩이 은덩이를 주워 삽시에 천하 거부가 된다. 부모님을 만나기 위해 석 달 열흘 장님들을 불러 백일잔치를 한다. 거지부부를 모시고 감은장아기가 "이 술잔 드십서. 나 감은장아기우다." 하면, 딸자식임을 알고 어디 보자고 깜짝 놀라서 들었던 술잔을 떨어뜨리고 눈을 뜬다. 눈을 뜬 거지 부부가 지팡이를 짚고 두드리며, 모든 '전상'을 집 밖으로 쫓는 것으로 전상놀이는 끝이 난다.

특징 및 의의 전상놀이의 대본이 되는 〈삼공본풀이〉는 육지부 설화에 흔히 보이는 '내 복福에 산다' 형의 신화의 입장에서 볼 때, 육지와 다른 점은 '내 복에 산다'가 아니라 '나의 선그믓[性, sex] 때문에 산다'는 것이다. 나의 복은 굴러들어 오는 것이 아니라, 뚜렷한 특징으로 여자의 성기를 지니고 여자로 태어났기 때문에 당당하고 축복 받은 것이며, 그러한 여성으로 태어난 그 장점을 적극적인 운명으로 받아들이며 살겠다는 것이다.

그리고 감은장아기의 자기주장 방법은 '긍정—긍정—부정'의 'TTF'형 이야기 전개 방법이다. 이른바 '말녀발복설화末女發福說話'라고 하는 〈감은장아기신화〉는 단순한 '내 복에 산다'는 이야기가 아니라, 적극적인 사유, 긍정과 수긍에 길들여진 순응의 원리에 근거를 둔 화법이 아니라 여성으로서의 적극적인 삶을 살겠다는 생의 의지를 보이기 위하여 순응에서 저항으로 역전되는 부정과 변조, 파격의 미학이 담겨 있다.

감은장아기는 반항하는 여자, 자기 앞의 생을 당당하게 실현하는 '당당하고 솔직한' 여자이다. 주어진 환경에 맹목적으로 순응하지 않으며, 주어진 생의 조건들을 거부하고, 집에서 쫓겨나 자기 앞에 주어진 삶을 어떻게 '당당하고 떳떳하게' 그리고 '지혜롭고 적극적으로' 살아가는가, 그리고 바로 그러한 새 길을 찾아가는 과정, '아이가 어른이 되는' 성년식의 신화다. 감은장아기는 마 파먹고 사는 '마퉁이'를 만난다. '마퉁이'는 고대의 서동설화를 잠시 생각해보게 한다. 서동은 백제 무왕의 어렸을 때 별명인 '맛동'이를 말한다.

서동薯童의 서薯는 참 마, 들감자의 '마'이니 '서동'은 이두식으로 사용하면 '맛동', '마퉁이' 가 된다. 이처럼 제주도의 〈삼공본풀이〉에는 신라의 공주를 푸대쌈하여 백제 무왕이 되었다는 이야기의 단편을 연상케 하는 이야기를 차용하고 있다. 감은장아기가 만난 마를 파서먹고사는 마퉁이네의 가난은 야생의 '마'를 파먹고 사는 생활, 떠돌아다니며 사는 원시 농경사회의 가난이다. 감은장아기는 이들이 사는 가난한 초막에 와서 쌀로 정성껏 밥을 지어 마퉁이네를 대접한다. 이것은 지금처럼 가난한 생활을 계속하겠느냐 쌀밥을 먹는 부유한 문화생활을 선택하겠느냐는 의사를 묻고 있다. 마퉁이 삼형제는 첫째도 둘째도 조상 대대로 '마 파먹던 풍습'을 버리지 않겠다고 한다. 작은 마퉁이만이 아름다운 여자가 제의하는 뜻을 받아들여, 농사를 지어 쌀밥을 먹는 보다 풍요로운 개선된 삶을 선택한 것이다.

또 〈삼공본풀이〉는 삼남 작은 마퉁이와 셋째 딸 감은장아기를 통해 제주 문화가 삼자 상속의 문화, 막내가 영리하고, 셋째 딸이 복을 받는 문화, '지혜로운 셋째'를 선택하는 문화임을 강조한다. 특히 〈삼공본풀이〉는 여자가 먼저 남자를 선택하고, 먼저 같이 자자고 유혹하는 적극적인 성생활을 그리기도 한다.

전상놀이는 불교의 연기설화, 말녀발복설화, 온달설화, 서동설화, 심청전의 개안설화 등 근원 설화의 내용들을 다양하게 차용하고 있다. 앞에서 살펴보았듯이 형식상 제주 설화의 독특한 3단 화법, 내용상으로는 남성 우위의 가부장적·유교적 봉건사회의 허위를 비판하고 저항하는 직업의 신 감은장아기의 적극적인 행동을 통하여, 제주 여성의 현실주의적 세계관을 드러내고 있다. 그러나 이야기의 마지막은 거지 잔치로 끝나고 장님거지가 딸을 만나 눈을 뜨는 이야기로 끝을 맺는다.

참고문헌 바람의 축제 칠머리당 영등굿(문무병, 황금알, 2005), 제주 민속극(문무병, 도서출판 각, 2003), 제주도 무속신화(문무병, 제주도·제주전통문화연구소, 1998), 제주도 본향당신앙과 본풀이(문무병, 민속원, 2008), 제주도 큰굿 자료집(문무병, 칠머리당굿보존회, 2001), 제주칠머리당 영등굿(문무병·이명진, 국립문화재연구소, 2007).

필자 문무병(文武秉)

꼭두각시놀음을 비롯한 여러 가지 놀음을 놀았던 남사당패가 건사의 시주불사施主佛事에 참여하게 된 것은 그들의 생계를 해결하는 데 큰 도움이 되었고, 사찰 측으로서는 모금을 유리하게 하는 광고 효과를 얻을 수 있었다. 시주불사는 남사당이 사찰에서 발행하는 부적符籍을 팔거나 동냥중[粟米僧]이 함께 다니며 공연과 염불을 해 주고 전곡錢穀을 모으는 방식이었다. 특정한 사찰을 위해 공연을 다니는 행위를 속칭 절 걸립[寺刹乞粒]이라 했다.

이 거리의 주요 소품인 절의 법당(대들보 길이 60㎝, 기둥 높이 40㎝)과 그 지붕은 조립식으로 제작되는데, 법당 정면의 문을 열면 통나무로 제작한 불상 인형(높이 13㎝)이 보이는 등 매우 정교하고 사실적이다. 이로써 2인의 스님 인형에 의해 건물이 세워지고 또한 완전히 해체되는 공연 장면에서 상당히 인상적인 연출이 가능해진다.

채록본별로 해당 거리별 순서와 구성, 대사를 통해 특이성과 유사성을 살펴볼 수 있다.

김재철 채록본의 제8막 건사에서는 장면 명칭대로 평안 감사 대부인大夫人의 백일 불공百日佛供을 위해 절을 짓는다. 본 장면에서 등장한 박첨지는 "명산대천에 절을 왜 짓겠나. 이번 감사 대부인의 장사 후에 백 일 불공하기 위하여 삼하(세 해의 여름)적 고찰高刹을 이루키네. 어 화상和尙(중에 대한 공대)에 (이) 절을 짓네." 라며 노래를 부른다.

박첨지의 노래가 이렇게 끝나면 승려 2인이 등장하여 〈절을 짓네〉라는 노래를 부르면서 절을 짓고, "나무아미타불 관세음보살. 어, 화상에 절은 헌다."라는 노래를 부르면서 다시 지은 절을 연이어 헐어 낸다. 종국엔 남사당패가 모두 노래를 부르면서 꼭두각시놀음을 끝내기에 이른다.

최상수 채록본의 제8막에서 평안 감사 대부인의 사십구재를 위해 절을 짓는다. 여기서 〈절을 짓네〉라는 노래는 민요의 형식인 메기는소리[先唱]와 받는소리[後唱]로 길게 전개된다. 그리고 마지막에 박첨지가 대부인의 극락왕생極樂往生을 기원하며 놀음을 끝낸다.

메기는소리만을 정리하면 다음과 같다.

에 화상에 절을 지어/ 이 절을 지을 양이면/ 금강산 꼭대기

절 짓고 허는 거리

정의 꼭두각시놀음의 마지막 장면에서 절을 지었다가 다시 헐어 내는 거리.

내용 절 짓고 허는 거리는 독립된 거리로서뿐 만 아니라 꼭두각시놀음 전체의 종막으로서 대단원의 의미를 함께 지녔다. 이에는 사람들이 일상생활에서 나날이 저지른 과오를 반성·참회하는 거리라는 의미가 있고, 절을 짓는 불공佛供을 통해 온 마을과 나라의 축복과 평화를 기원하는 뜻이 함축되어 있다. 경제가 어려웠던 지난날 건사建寺는 대단히 어려운 사업이었기에, 불공 가운데 가장 큰 역사役事로 친 것은 이런 이유였다.

절 짓기

절 짓기

절 짓기

절 헐기

절 짓고 허는 거리 | 2015 | 국립민속박물관

유점사를 지어/ 이 절에다 시주를 하면/ 아들도 낳고 딸도 낳지/ 이 절에다 시주를 하면/ 만대 청춘 자손이 수명장수 (중략)
에 화상에 절을 뜯어/ 에 화상에 절을 무너/ 이 절을 지으려고/ 에 화상에 절을 무너

김우 채록본의 제10과장에서는 금강산에 절을 짓는다. "이 화산에 절을 다 지어라. 금강산 꼭대기에다 팔만 구 암자를 지어라. 이 화산에 절을 다 헐어라." 상좌중은 "우리 절에다 시주를 하면 없던 자손 탄생하고 부귀공명하고 백자천손한다."라고 한다.

박헌봉 채록본의 제10막에서는 평안 감사의 꿩 사냥, 평안 감사의 장례, 절 짓고 허는 거리가 함께 채록되었다. "여기 터가 좋다고 절을 하나 이룩하는데, 절은 무슨 절이냐 하면, 일국 기념전紀念殿에 재비(잽이) 칠 년간에 국가의 근건(간)을 사모思慕코저 하는데, 이 절에다 시주하면 아들 없는 양반 아들 낳고, 딸 없는 양반 딸 낳고, 부귀공명하고 잘살 만한 절"이라고 박첨지가 소개한다.

이두현 채록본의 제12막은 박헌봉 채록본과 내용이 유사하다. 심우성 채록본에서 박첨지는 "이곳이 터가 좋아 일급지 명당明堂에 제별지대처諸別地大處요, 나라의 원당願堂은 사모처思慕處 꽃철이라. 내 여기다 절을 한 채 질려네."라고 한다. 다른 채록본에서 절 짓기의 주체가 승려들인 데 비해 심우성 채록본에서는 주체가 박첨지로 바뀌었다.

서연호 채록본 제7거리 역시 최상수 채록본처럼 민요의 형식인 메기는소리와 받는소리로 길게 전개된다. 서산 박첨지놀음의 절 짓고 허는 거리는 여러 인물이 등장하고 아주 화려하게 전개된다.

스님 나무관세음보살. 공중사를 신축하는 데 여러분들께서 시주施主 좀 많이 하여 주십사 하여 나왔습니다.
악사 스님, 걱정 마세요. 찬조와 협조를 많이 해 드리죠.
스님 나무관세음보살.
(절 짓기가 연출된다.)
스님 이 절 어떱쇼?
악사 잘 지어졌습니다.
박첨지 절도 새로 짓고 했으니, 소경 눈 뜨게 불공을 드려야 할 텐데, 여러분들이 많이 시주 바랍니다.
악사 그건 염려 말어.
박첨지 그럼 내가 꿩 사냥 따러 다니다가 눈이 먼 소경을 데리고 나오께.
(소경 출연)
소경 여러분이 시주를 많이 해 주셔서 감사합니다. 이제 눈을 뜨게 됐습니다.
박첨지 내가 춤 출 테니 장단 좀 잘 쳐 줘.
악사 그려. 장단은 걱정 말고 춤이나 잘 춰.

다음으로 인용하는 시는 이 거리의 역사성을 암시해 준다.

놀이꾼이 놀리는 꼭두각시 사람을 현혹시키느라고
단청을 모았다가 순식간에 거두어 버리네.
조물주가 사람을 내는 것도 이런 놀이일 텐데
아래위로, 가고 오는 것을 공연히 바라보네.
쳐다보니 삼황도 이나 개미 같거늘
하물며 나방이 신세 취하고 깨는 것을 따지랴.
나는 차라리 세상과 더불어 길 잃고 머물망정
남의 비위 맞추려 알랑거리지 않으리.
巧人弄幻使人眩 丹靑傳會須臾卷
造物生人亦戱耳 俯仰去來空膠眄
仰觀三皇如虱蟻 況肯蝘蜓議醒醉
我寧與世着津迷 義不從人甘寵媚

이상은 12세기 후반 고려 이규보李奎報가 지은 시 〈부답병서復答幷序〉의 서두로서, "단청을 모았다가 순식간에 거두어 버리네."라는 구절에서 절 짓고 허는 거리가 고려시대에 이미 존속했음을 알 수 있다. 물론 시의 내용은 이규보의 감회를 표현한 것이므로 전체가 꼭두각시놀음의 사실적 기록은 아니다.

사찰과 남사당의 관계를 말해 주는 희귀한 자료로는 현재 불교 문화재로 남아 있는 감로탱甘露幀에 그려진 남사당패 및 꼭두각시놀음을 지나칠 수 없다. 1791년에 제작된 관룡사觀龍寺의 감로탱에는 남사당패의 공연 모습이 보이고, 18세기에 제작된 것으로 추정되는 삼성미술관 소장 감로탱에는 꼭두각시놀음의 공연 모습이 선명하다.

특징 및 의의 절 짓고 허는 거리는 꼭두각시놀음이 모두 끝나는 종막에 해당한다. 앞서 각 거리에 등장하는 인물들이 저지른 잘못을 부처님 앞에 반성하고, 동시에 나라와 온 세상이 평안하고 행운이 내리도록 기원하는 취지를 담고 있다. 남사당이라는 명칭에 한자 '사寺'가 들어 있는 까닭을 스스로 밝히는 의미도 깃들어 있다. 이 거리에는 조선시대 서민들의 불교 생활에 바탕을 둔 불재佛齋·기원祈願·기복祈福의 모습을 그대로 드러내고 있다. 또한 불교를 통한 '나눔의 실천', 즉 회향回向의 정신을 나타내고 있다. 이 거리를 통해 조선시대에도 여전히 민중적인 불교가 널리 호응을 얻고 있었음을 알 수 있다.

참고문헌 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 조선민간극(권택무, 예니, 1989), 조선의 민간오락(김우·이영무, 학우서방, 1955), 한국가면극(이두현, 한국가면극연구회, 1969), 한국문학통사(조동일, 지식산업사, 1994), 한국인형극의 연구(최상수, 정동출판사, 1981), 18세기 감로탱 연희패 등장의 다면적 의미 연구(김효정, 한국예술종합학교 예술사논문, 2010).

필자 서연호(徐淵昊)

중광대 탈놀이

정의 경상남도 거제와 통영을 중심으로 한 남해안 별신굿에서 연행되는 중탈을 쓴 파계승을 징치하는 내용의 굿놀이.

내용 중광대 탈놀이는 소모[小巫]와 놀아나는 파계한 중에 대한 비판과 함께 마을의 어른들이 그를 징치 한다는 내용이다. 거제와 통영을 중심으로 하는 남해안 별신굿에 연행되는 굿놀이[巫劇]로 해미 광대놀이, 중광대놀이, 적덕이놀이 등이 있다. 인근 동해안과는 달리 남해안의 마을굿은 그 전승이 약해져서 오늘날 별신굿을 하는 마을은 거제 오수리 죽림마을과 통영 한산면 매죽리 죽도마을 정도에 불과하다. 이마저도 전승자들의 감소와 시간적, 물질적인 토대로 인하여 굿놀이는 거의 하지 않고 있는 상황이다. 따라서 남해안굿의 굿놀이는 문화재 지정 당시 조사 보고서와 현재 남해안굿 기능 보유자인 정영만의 구술 정도로 그 연행 양상이 전하고 있다.

해미 광대놀이와 중광대놀이는 함께 연이어 연행된다. 동해안 지역의 굿놀이는 독립적으로 연행되기보다는 그것과 연관되는 굿과 함께 연행한다. 예를 들어, 세존곤반은 세존굿을 한 후, 천왕곤반은 천왕굿을 한 후, 중도둑 잡이는 세존굿을 한 후에 한다. 이에 반해, 남해안굿에서의 굿놀이는 굿거리와 독립하여 연행된다. 해미 광대놀이와 중광대놀이 또한 굿에서의 순서가 고정된 것은 아니지만 보통 밤이 으슥해지는 시간에, 그리고 이 지역에서 '큰굿'이라 부르는 손님굿을 하기 전에 여흥으로 논다고 한다. 해미 광대놀이를 한 다음, 중광대놀이를 하기 전에 옷도 갈아입고, 잠시 숨을 돌리기 위하여 그 사이 매구(풍물악기)를 치며 노는 '판놀음'을 한다.

중광대놀이는 중의 복색을 한 중광대와 붉은 치마에 파란 저고리를 입고 머리에 수건을 둘러쓴 소모(소무)광대가 등장하는 놀이이다. 중이 나와서 소모를 찾는 과정에 소모가 나타나자 잡기와 숨기의 실랑이가 벌어진다.

> 중광대가 "나가 몽은사 절에서 있다가 지금 장 담글 콩 사러 나왔는데 별신굿을 헌다기에" 하면 고인수는 "중놈이 절에서 절 공부나 하고 염불이나 허고 착실하게 부처님 옆에 정신 들여 앉아 있지 않고 소위 중놈이 남관에 제기 차고(노름한다는 뜻) 석상에 오입하고 그런 나쁜 짓을 해가지고 되것느냐" 하고 나무래면 중광대는 "우리 몽은사 절에는 스님 백팔십 명이 되는데 일 년 동안에 장 담그는 데 콩이 ○섬 ○말 ○되가 들어가고 또 살이 ○섬 ○말이 들어가는데 금년에 장 담글 콩을 사러 나왔다가 소모를 찾습니다. 지난번 절에서 소모를 잊어뻐렸는데 법사님들 혹시 소모가 왔는 걸 못 봤습니까?" …… 소모는 그동안에 살며시 들어와 관중들 사이에 이리 빼쭉 저리 빼쭉 오락한다. 중광대는 이제 발견하고 "아이고 보니께는 저기 참 있고나." 하며 소모를 잡으러 쫓아간다. 중광대가 쫓아가면 소모는 관중들 사이에 숨어 버린다. 중광대는 소모를 놓치고 "금방 여기 번개불만큼 뵈이더만 다시 오도 안 허고 가도 안 허고 …… " 중얼거리며 이리 찾고 저리 찾고 허둥댄다.
>
> -통영 지방 무의식, 한국민속종합조사보고서14

중광대 탈 | 경남 거제 | 2008 | 김형근

우여곡절 끝에 중이 소모를 잡지만 달아나고, 또다시 중이 소모를 찾아내지만 달아나자 동석洞席, 동네 어른들이 마을의 중요한 문서를 보관해 놓은 지동궤를 놓고 앉은 자리에 가서 소모의 행방을 묻는다. 이를 보던 동석에서 이 중의 파계를 혼내고자 관의 이름을 빌어 겁을 준다.

> 동석에 가서 "소모가 어디로 갔습니까?" 하고 물으면 동석에서는 "어디로 갔는지 모르것다. 네가 이래 가지고 되것느냐. 지금 오늘 동석에 별신한다고 우리가 이렇게 했는데 널로 갖다 지금 통영 군수가 잡아드리 갖고 곤장을 때려 버릇땡이를 좀 곤치야 되것다고 하는데 너가 우짤 것고?"하고 물으면 중광대는 "통영 군수는 내가 옛날에 학교 다닐 때 동창이요, 내가 절에 들어가기 전에 죽마고우니 옛정을 생각해서 그까짓 쯤이야 용서 안 해 주것나? 문제없다."고 대답한다. …… 동석에서는 "그러면 이 동석에서 널로 잡아 족칠락 헌다." 하고 말하면 중광대는 "하는 수 없습니다. 나가 여기서 할 수 없이 매를 맞지요." 하고 말하면 동석에서 중광대를 매질할 준비를 한다. 중광대는 매맞게 되니 패기조로 "나가 절에 파묻혀 있을 때에는 불경에만 정신을 쏟는데 소모를 찾아서 세상을 나오고 보니 모든 것이 금전 세상이요 모든 것이 제도가 되어 조금만 잘못하면 전부 잡아다 매를 때릴라고 이렇게 되여 갖고 있으니 참 내가 오로지 이 세상이 일을 모르고 절에만 박혀 어리숙한 일만한 내 처신이, 참으로 부끄럽고 한스럽다."고 한탄가를 부른다.
>
> -통영 지방 무의식, 한국민속종합조사보고서14

중광대놀이는 여느 탈춤에서 중 또는 노장 과장들이 그러하듯 파계한 중에 대한 비판의 내용을 담고 있다. 다만 중을 꾸짖어 스스로의 잘못을 부끄럽게 여기도록 하는 이들이 바로 마을 연장자들이 자리하고 있는 '동석'이라는 점이 흥미롭다. 남해안굿에서는 굿판 가장 중심 자리에 마을의 문서를 보관한 '지동궤'를 놓고, 그 주위에 마을의 연장자들이 앉는다. 무녀(이 지역에서는 '승방'이라 부른다.)는 굿을 시작할 때, 먼저 이들에게 절하며 어떤 굿을 하겠다는 말을 하고 굿을 끝내면 굿을 마쳤다는 인사를 드린다. 또한 남해안 별신굿에서 중요하게 여겨지는 신격은 마을을 태동시킨 '동태부신령'(마을의 터를 잡은, 마을을 태생시킨 이들이 돌아가시면 동태부신령이 된다고 믿는다.)이다. 동석에 앉아 있는 이들이, 즉 마을의 조상인 셈이다. 이처럼 마을을유지하는 데 있어 동석으로 상징되는 마을 연장자들이 가장 중요한 구심체 역할을 하며, 이들이 중광대를 징치한다는 설정을 통해 그 위상 내지 권위를 확인하는 기회가 된다고 해석할 수 있다.

중광대탈에는 해미 광대탈의 얼굴처럼 검은 점과 붉은 점이 혼재되어 있다. 머리 쪽과 턱 쪽에 술을 달고, 해미 광대보다 다소 크게 만든 것이 다르다. 머리 부분에 달려 있는 긴 원형 막대는 긴 코를 나타내며, 성적 상징을 담고 있다.

특징 및 의의 중광대는 탈놀이나 굿놀이에 일반적으로 등장하는 중의 파계를 주제로 삼고 있다. 한국 굿에서 중과 관련한 놀이는 제석과 연결되지만, 남해안굿에서는 이 부분이 뚜렷하지 않다. 남해안굿에서 제석은 풍농과 풍어를 관장하는 신격으로, 바람의 신인 영등으로 보인다. 다만 일월맞이 칠성굿에서 복지깨할매라는 존재가 가사와 고깔을 쓴 중의 행색을 보이고 있다. 따라서 남해안의 굿놀이 중 중광대놀이는 이런 굿과의 연관성, 신화와의 연관 관계가 느슨해져 있다. 그래서 오히려 그 기능, 즉 굿에서의 이완의 장치, 유희 등이 강조되어 보인다. 중광대 탈놀이는 오히려 파계승에 대한 징치로 교훈적인 성격이 강조된다. 그러면서 징치의 주체자가 마을의 정치적 중심 집단인 마을 어른들로 상정되어 있다. 이는 이 지역 별신굿에서 강조하고 중요히 대접하는 동태부신령과도 관련된 설정으로 해석할 수 있다.

참고문헌 남해안굿 연구(김형근, 민속원, 2012), 남해안별신굿(김선풍, 박이정, 1997), 남해안 별신굿 종합조사보고서(문화공보부 문화재관리국, 1996), 남해안지역 굿놀이의 양상과 비교(김형근, 한국무속학21, 한국무속학회, 2010), 한국민속종합조사보고서14(문화공보부 문화재관리국, 1983).

필자 김형근(金亨根)

중놀이

정의 파계 또는 타락한 중을 풍자하거나 구실 삼아서 노는 굿놀이.

내용 중을 풍자하고 야유하는 것은 표면적인 줄거리이고, 이면적으로는 중을 매개로 불교의 타락 과정을 보여 줌으로써 중에 대한 풍자와 함께 불교와 무속의 습합 과정을 반명한다. 불교를 비판적으로 보여 주고 굿의 주술적인 합일 원리와 풍요성을 강조하려는 의도에서 마련된 굿놀이로 추정된다.

중놀이는 중에 대한 어의 해명이 필요하다. 중의 내력은 연원이 오랜 것으로 짐작된다. 본래 제사장을 의미하는 차차웅에서 기원하여 마련된 개념이다. 『삼국유사三國遺事』「기이紀異」1에서 차차웅과 자충의 기록을 보여 주는 것이 있다. "『삼국사三國史』에서 다음과 같이 이른다. 신라에서는 왕을 거서간居西干이라고 불렀으니 진辰나라 말로는 왕이란 말이며, 혹은 귀인貴人을 부르는 칭호라고도 한다. 혹은 차차웅次次雄 또는 자충慈充이라고 한다. 김대문金大問이 이르기를 '차차웅은 방언으로 무당의 이름이다. 세상 사람들이 무당으로써 귀신을 섬기고 제사를 받들므로 이를 외경하다가 마침내 높은 어른을 자충이라 하였다.'라고 하였다 按三國史云 新羅稱王曰 居西干 辰言王也 或云呼貴人之稱 或曰次次雄 或作慈充 金大問云 次次雄方言謂巫也 世人以巫事鬼神尚祭祀 故畏敬之遂稱尊長者 爲慈充或 云尼師今言 謂齒理也."라고 한다. 자충이 중이 되었으며 최세진崔世珍의 『훈몽자해訓蒙字解』에 '즁[僧]'이라고 되어 있어서 중이 본래 무당이나 높은 존장을 의미하던 개념에서 유래되었을 가능성을 보여 준다.

그러나 중의 어원적 의미와 달리 중놀이는 존장자나 무당에 대한 신성한 내력을 말하려는 것은 아니다. 중이 산이나 높은 데서 내려와 인간 속가의 처녀와 수

작하고 잉태를 시키거나 갖가지 음탕한 일을 하는 과정을 보여 주는 것이 현재 남아 있는 굿놀이의 일반적 설정이다. 동시에 굿놀이에서 보여 주는 핵심적인 것이 있다. 중을 도둑이라고 하면서 무엇을 훔치는 존재로 인식하지만, 결말에 이르러서는 중이 인간 세계에 수명과 장수, 필요한 것들을 가져다준다고 해서 풍요를 안겨 주는 주술적 특징이 있다고 보는 것이다.

중놀이를 확대해서 전국적 사례를 살펴보면, 평안도 다리굿의 세천굿, 황해도굿의 중덤불놀이 또는 시승공부타령, 서울굿의 중바라타령 또는 천왕중타령, 경기도 도당굿의 중굿, 전라도 굿의 중타령 놀이굿, 동해안 별신굿의 중도둑 잽이놀이 등을 꼽을 수 있겠다. 이들 사례는 중을 본디 주인공으로 삼고 놀이를 벌이는 점에서 같은 주제의 다른 표현인 굿놀이를 핵심으로 함을 살필 수 있다.

평안도 다리굿의 세천굿은 성격이 칠성굿이나 제석굿의 그것과 거의 일치한다. 중의 파계를 중심으로 중의 생명 점지와 재수 소망을 염불 하고 빌어 주는 점에서 중놀이의 일반적 형태를 유지하고 있다고 해도 과언이 아니다. 황해도의 중덤불놀이나 시승공부타령 역시 중이 속가에 내려와서 처녀 동냥을 구하면서 여러 가지 놀이를 전개하는 것이 일반적 특징이라고 할 수 있다.

서울굿이나 경기 북부굿에서 보이는 중바라타령이나 천왕중타령은 만신이 바라를 팔고, 단골이 바라를 사는 과정에서 벌이는 타령 위주의 노래와 놀이를 말한다. 특히 천왕중타령은 천궁불사맞이와 같은 상위의 절차에서 장수와 명복을 기원하는 놀이로 깊은 의미를 부가하여 노는 굿놀이의 소략한 형태라고 하겠다. 이 굿놀이를 통해서 서울굿의 중놀이가 상당 부분 위축되었지만 본래의 기능이 사라지지 않은 채 연행되는 것을 보게 된다.

경기도 도당굿의 중굿은 중놀이의 핵심적 놀이 가운데 하나라고 할 수 있다. 이 굿놀이는 조한춘 산이가 구연하면서 놀던 것인데, 중의 추레한 외모와 파계승적 행적을 들추면서 사람들에게 중을 풍자하는 굿놀이로 매우 긴요한 것 가운데 하나이다. 이 굿놀이는 파계승 풍자의 주제도 일치하지만 노래와 재담을 함께 하면서 놀이를 전개하는 것이 가장 중요한 주제 가운데 하나이다.

전라도 북부 지역이든 남부 지역이든 제석굿에는 많은 놀이를 보여 주고 있는 것이 확인된다. 전라도 굿의 동일한 굿거리는 맞이–풀이–놀이–축원 등으로 일정하게 같은 전개 방식을 선보이는데, 그 과정의 놀이 대목에서 여러 가지 축원과 덕담을 보여 준다. 축원과 덕담에서 염불을 비롯한 여러 가지 절차를 통해서 중을 모셔서 놀이를 하는 과정이 흥미롭게 연행된다. 중놀이가 각별한 의미를 드러내는 대목은 이 과정이다.

동해안 별신굿의 세존굿 또는 시준굿에 이어서 하는 중도둑 잡이놀이가 중놀이의 구체적인 예증에 해당한다. 이 굿놀이는 연희성이 매우 높으며, 중을 풍자하고 주술적 의미를 강화하는 놀이 가운데 하나로 평가해도 그릇되지 않다. 특히 걸립과 같은 절차가 있어서 이 굿놀이의 의미가 본디 무엇인지 알게 하는 적절한 사례에 해당한다. 마을 단위의 걸립과 중을 도둑으로 치부하면서 제액 초복하는 것이 중요한 절차이다.

중놀이의 전체적 분포를 본다면, 우리나라 전역에서 특정한 절차 때 연행하는 굿놀이임이 명확하다. 특정한 굿은 바로 제석굿, 칠성굿, 세존굿 등으로 다양하게 불리는 절차이다. 이 굿은 제석신의 내력을 말하는 것인데, 국조 신화와 흡사한 고형의 틀로 이루어져 있다. 천신과 지모신의 결연에 의해서 이들 사이에서 특정한 시조신을 탄생시키는 과정이 구현된다.

부신은 외지에서 들어온 신이고, 모신은 붙박이로 특정하게 공간을 차지하고 있는 신격이다. 외래에서 들어온 신격은 외래 종교의 탈을 쓰고 외형을 장식하고 있다. 토착적으로 존재하는 신격은 특정한 공간을 차지하고 있으면서 고유 종교의 성격을 유지하고 있다. 부신이 모신을 찾아와서 이루어지는 결합 방식을 구현하고 있으며, 아울러 여성 주인공을 놀리는 과정이 특화되어 특정한 종교의 요소들이 가미되면서 이러한 굿놀이가 시현된 것으로 판단된다. 그러므로 성적 결합을 핵심적인 모티프로 하면서 이 굿놀이가 처녀 동냥이나 시주 걸립에 집착하는 사연이 비로소 명확해진다. 본풀이와 굿놀이가 서로 결합하고 병렬되면서 이러한 굿놀이가 독자적인 의미를 가지게 되었다고 할 수 있다.

이 굿놀이는 결국 외지에서 씨를 가져오고, 동시에 곡령신을 추앙하면서 이들의 걸립 행위를 강화하는 굿놀이임이 분명하게 드러난다. 걸립과 동냥, 그리고 시주를 구한다는 행위가 재현되고 동시에 이러한 인물의 행위를 상징적으로 해석해야지 이를 사실대로 해석하는 것은 온당하지 않다. 그러한 과정의 보편성은 가령 유사한 주제를 가지고 있는 씨도둑과 걸립이 결합된 농악의 도둑잽이굿과 같은 사례에서 구체화된다. 도둑은 고유한 판도를 침범한 외적이듯이 씨앗을 뿌리려고 다가오는 존재인 남성의 씨앗과 여성의 쌀이 교환되는 것은 생식력과 곡령을 바꾸는 심오한 의미를 지닌 상징적 행위로 보아야 한다. 특정한 판도에 유전적인 수혈을 하는 것이 중도둑 잡이나 처녀 동냥의 핵심적 의미이다. 이를 여성의 판도 관점에서 쌀로 되갚는 것은 그러한 중을 상징적 차원의 설정으로 받아들이는 행위라고 할 수 있다.

특징 및 의의 굿놀이는 본풀이의 맥락을 인간적 연희 차원으로 급선회하는 과정에서 시주 걸립을 하는 행위, 특정한 처녀 동냥을 하는 행위, 집안의 특정한 축원을 강조하는 행위 등으로 다변화해서 보여 주는 데서 파생된 연희라고 인식된다. 본풀이가 신성한 존재의 근원을 보여 주는 절차라고 한다면, 굿놀이는 이를 인간들의 행위 속에서 상징적으로 드러내고, 웃음과 주술을 핵심으로 드러내는 연희로 발전되었을 것이다.

따라서 중놀이와 제석본풀이는 서로 깊은 연관성을 가지고 있으며, 이를 통해서 일정한 절차와 의미를 강화하던 데서 비롯된 무속적 연희의 대표적 사례라고 해도 과언이 아니다. 무당굿놀이와 농악놀이의 민속 연희까지 포괄적으로 다룰 수 있는 긴요한 굿놀이라고 하는 점에서 재인식되고 진정하게 평가되어야 할 것이다.

참고문헌 민속연행예술에 나타난 도둑잽이놀이의 구조와 미의식(조정현, 안동대학교 석사학위논문, 1998), 제석굿의 풀이와 놀이 연구(이명숙, 경기대학교 석사학위논문, 2002), 한국무가의 연구(서대석, 문학사상사, 1980).

필자 김헌선(金憲宣)

중덤불놀이

정의 황해도굿에서 전승되는 칠성제석거리에서 연행되는 굿놀이.

내용 중덤불놀이는 다른 말로 '시승공부타령'이라고도 하는데, 황해도에 전승되는 큰 굿거리 가운데 하나의 작은 제차로 이 굿놀이가 삽입되어 있다. 그러므로 엄격하게 말한다면 중덤불놀이는 칠성제석거리의 절차 중의 하나로 연행되는 종속형 굿놀이라고 할 수 있다.

칠성제석거리는 복합적인 위계를 갖추고 있는 것으로 여러 신격이 모셔져 있는데, 중덤불놀이는 그중 칠성제석 신격 가운데 하나의 하위 신격인 시승(중)을 모시는 굿거리라고 하겠다. 특히 중노릇을 하기 위해서 중이 도를 닦는 과정을 비유해 시승공부타령이라는 명칭으로도 불린다. 칠성제석거리는 이른바 소찬으로 받는 신격이 외래적인 신격과 재래적인 신격이 복합되어 있는 굿거리로, 중을 특히 중시하면서 이 덤불놀이를 핵심적으로 시현한다.

구체적으로 칠성제석거리를 연행하면서 중덤불놀이를 한다. 이 굿놀이를 시작하기 전에 칠성검을 들고 춤을 추거나 물동이 위에 올라가서 용궁 사슬을 타는 등의 행위를 한다. 본격적인 놀이에 앞서서 일정하게 위계가 높은 신격의 영력을 보이는 절차가 연행된다. 그 과정에서 하위 신격인 중을 놀리는데, 이때 시승공부타령, 꽃타령 등의 노래와 재담 등을 연쇄적으로 놀면서 인간에게 명과 복을 전달하는 과정을 구체적으로 연행하게 된다.

이 굿놀이는 중(황에중상)의 파계라는 매우 흥미로운 연희적 요소로 연행된다. 시주를 나온 중이 여색을 탐하거나 먹어서는 안 되는 개고기를 찾는 등의 중으로서 해서는 안 될 행위를 거침없이 행한다. 신성한 존재와 비속한 존재의 이중적인 모습이 동시에 드러난다. 그러한 이유 때문에 이 굿놀이는 중이면서 중이 아닌 상반된 모습을 보여 주려는 주제를 지니고 있다. 중이기 때문에 신성한 위력을 현시하지만 중이 아니기 때문에 속인과 같은 일들을 하게 된다. 그래서 중덤불놀이에서는 중의 이중적 면모를 연희적 기법으로 노래와 재담을 통해서 보여 준다. 중이 하는 가장 중요한 축원과 덕담의 기능을 하는 것이 바로 염불이라고 할 수 있다. 중은 절간에서도 염불을 하고 속가에 내려와서도 염불을 하게 되는데, 염불을 패러디하면서 일정한 놀이를 하게 된다.

이러한 측면은 시승공부타령을 연행자에 따라서

중덤불놀이라고 부르는 것과 밀접한 관련성이 있다. 중덤불놀이는 중이 덤불놀이를 하면서 저잣거리에서 여색을 취하려는 파계적인 승려의 모습을 구현하게 된다. 황해도 만신 가운데 김금화와 김매물은 이를 시승공부타령이라고 하고, 김황룡만이 이를 중덤불놀이라고 한다.

도가집 만신으로 알려진 김황룡이 연행한 자료를 통해서 시승공부타령의 절차를 정리하면 중덤불놀이의 구체적인 절차를 알아볼 수 있다.

① 존재 확인: 내가 누군지 아나 (몰르죠)/ 내가 황금산에 황에중생인데
② 처녀 동냥을 떠남: 지끔 어데 내가 동냥을 가야겄는데/ 아랫녘으로 보리 동냥을 가까 웃녘으로 처녀 동냥을 가까
③ 내력 확인1: 내가 산에 가서 서천서역국 수전에서 제숙궁에 들어가서 당금아기라도 내가 납치했는데/ 그래서 내가 돌중이 된 거야
④ 황에중상 만세받이: 개는 잡아 솥에 삶고, 삶은 물에는 목욕재계, 개다리는 걸머지고/ 구디기 둥실 방문주는, 옆에 한 병 걸어차고, 이쁜 처녀를 옆에 끼고/ 깊은 산중에 들어갈 때, 덤불놀이를 가자 허나
⑤ 내력 확인2: 우리 절이 황금산에 절이 다 허물어져 퇴락해서 없어/ 그래 절을 좀 이룩허랴고 제석궁에 들어가서 거걸 좀 이제 시주를 할라 했더니 문을 열어 줘야 말이지~
⑥ 내력 확인3: 옥황님에 벌전을 받아서 내림받아 절이라는 걸 이루지 못해서 나랏만신들 뒤를 쫓아서 내가 이렇게 영검한 소리만 하고 영검을 주는데
⑦ 축원 덕담: 그런께 우리 다 중생이 놀고 날 때/ 그래도 이래구 저래구 내가 한 번 겪인 일이니께/ 물 맑히는 것도 일등이고
⑧ 중상 돌아감: 예 허냐 그런께 잠시 잠깐 이 다 놀구서

김황룡의 중덤불놀이는 〈제석본풀이〉와 깊은 관련을 가지고 있는 굿놀이임이 명확하게 확인된다. 전적으로 본다면 유일한 사례이기는 하지만 서사무가의 내용을 핵심적으로 연행하면서 그 영향 아래 중놀이를 연행하는 것으로 추정된다. 김황룡이 일정하게 서사무가인 〈제석본풀이〉를 익히게 된 과정을 알 수가 있고, 이 굿놀이는 그러한 과정에서 발현된 것임을 추정할 수 있다.

이 굿놀이는 다른 굿거리의 일부 절차로 연행되기 때문에 사설이 많거나 등장인물이 여럿 등장하는 방식의 놀이를 보이지 않는다. 한 사람의 주무가 하나의 신으로 분화되며, 주무 이외의 굿놀이에 적극적으로 동참하는 사설의 대부분은 장구재비가 맞장구를 치는 것으로 대신한다. 따라서 두 사람 사이에 호흡이 완벽하면 시승공부타령 굿놀이는 매우 재미있고 익살스러운 판을 만들어 낸다.

이를 통해서 본다면 ①존재 확인에서는 황에중상이 자신의 존재를 확인시킨다. 이로써 새로 들어온 신이 황금산 황에중상임을 알게 되고, 황에중상의 말이 이어진다. 모색 확인의 과정은 전형적으로 굿놀이나 탈춤 재담, 판소리 재담에서 확인되는 것으로 그러한 굿놀이 재담의 문법에 충실한 전개를 하고 있음이 드러난다.

②처녀 동냥을 떠남에서 황에중상은 처녀 동냥을 간다는 말을 먼저 꺼내면서, 굿을 하고 있는 김씨 집안 처녀를 택해서 덤불놀이를 가려고 하지만 그것이 여의치 않다고 한다. 그러나 실제로 처녀 동냥보다는 그 다음에 나오는 말이 중요하게 여겨진다. 집안에 좋지 않은 수가 있어서 걷어 간다는 말을 하는 것으로 비추어 볼 때, 황에중상이 들어와서 동냥을 얻어 가는 것이 아니라 오히려 집안의 좋지 않은 기운을 바랑에 짊어지고 나가는 것이라고 할 수 있다. 그러나 이러한 양상은 뒤에 감추어 둔 채, 겉으로 드러나는 것은 황에중상의 파계승적인 면모이다. 처녀 동냥을 통해서 주술적인 생산 원리를 구현하므로 이른바 본래의 신격이나 무속신화의 설정에 충실하다고 하겠다. 그러나 다른 한편에서 이 황에중상이 액운을 거두어 간다고 하였으므로 제액초복의 원리를 발현하는 것이기도 하다.

③내력 확인이나 ④황에중상 만세받이에서 황에중상이 당금아기를 납치했고, 또 처녀와 덤불놀이를 하려고 하는 행위를 구현한다. 덤불놀이라고 하는 용어는 중의적인 수사적 의미를 가지고 있다. 일단 덤불놀이는 황해도굿 맥락에서 말하는 염불놀이라고 하는 일차적 의미를 가지고 있다. 다음으로 덤불이 수풀이 엉클어져 있는 상태를 말하는 것으로 해석할 때, 덤불놀이라 함은 남녀의 성적인 결합 상태를 일컫는 것으로 추측된다. 즉 정상적인 혼인으로 결합된 부부관계가 아닌 남녀의 원초적인 야합 상태 또는 결합 상태를 말한다.

그러한 상태가 만세받이와 재담 중에서는 부정적인 요소로 비춰지고 있으며 굿놀이적 설정과 맥락을 함께 하는 일관성을 가지고 있다. 황에중상이 덤불놀이를 가기 위해서 하는 행동들은 모두 부정한 행동이고 중으로서 하지 말아야 할 행위이다. 개를 잡아서 솥에 삶고, 그 삶은 물에 목욕을 하고, 개다리를 짊어지고, 구더기가 뜬 술을 옆에 차고, 처녀를 옆에 끼고 있는 모습이 맑은 굿인 칠성굿에 비치는 것이 부정의 한 요소이다.

그렇기 때문에 그들의 맥락과 연행의 문법에서는 황에중상이 깨달을 수 있도록 장구를 세게 쳐 줘야 한다고 한다. 그리고 자신의 본시 내력을 다시 ⑤와 ⑥에 걸쳐서 풀어낸다. ⑤는 제석궁에 들어가서 당금아기를 만나서 아들을 얻은 내용이고, ⑥은 그것이 절을 이룩하지 못하는 이유가 되어 옥황님에게 벌전을 받게 되어 만신들의 뒤를 따라다닌다는 내용으로 연결된다. 파계승에 대한 비판적 평가와 함께 이에 대한 징벌을 하는 점도 여느 가면극이나 굿놀이의 설정과 일치하는 점이다.

이 굿놀이의 연행 내용은 황금산 황에중상이 자신의 존재를 밝히고, 황에중상이라는 자리를 얻는 내력을 밝히고, 가정에 부정한 일이 생기지 않도록 나쁜 것을 불려 주고 돌아간다고 관념한다. 이는 황에중상의 도력을 빌어서 부정한 것을 몰아내고 집안에 명과 복을 들일 수 있도록 깨끗이 정화하는 과정으로 볼 수 있다. 또, 이후에 이어지는 칠성제석거리의 후반부에 실제 명과 복을 들여오는 과정과도 연계되어 일련의 의례 과정으로도 기능한다. 그리하여 신의 힘을 빌어서 나쁜 것을 없애 주며, 깨끗하고 맑게 정화된 후에 천수를 통해서 사람들에게 명과 복을 전달한다.

특징 및 의의 중덤불놀이는 황해도굿의 특정 거리에서 연행되는 굿놀이인데, 여러 가지 각도에서 중요한 의미를 부여할 수 있다. 첫째, 신성한 존재인 중을 부정적 행위로 묘사하는 동시에 불교의 파계승을 풍자하려는 목적이 일정하게 주제로 구현되어 있다. 신성한 존재가 타락하는 모습을 보여줌으로써 역설적이게도 무불습합의 전통이 굿놀이로 구체화되어 있음이 확인된다. 둘째, 가면극 일반의 설정과도 맥락을 함께 한다. 황해도 지역 해서 탈춤에서 파계승의 존재에 대한 노장과장의 인물 형상과 다르지 않고, 그 과정을 통해서 우리는 파계승을 바라보는 무속과 민속연희의 설정이 일치하는 점을 발견하게 된다. 궁극적으로 굿놀이와 파계승을 풍자하는 탈춤은 그 근원에 있어서 발상이 일치되고, 그러한 구체적인 설정을 보여 준다는 점에서 중덤불놀이는 중요한 가치를 지니고 있는 굿놀이라고 평가해도 좋을 것 같다.

참고문헌 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 한국의 굿1~3(이선주, 민속원, 1996), 황해도굿놀이 연구(김은희, 고려대학교 박사학위논문, 2010), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007), 황해도굿의 무속지적 연구(김덕묵, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2008).

필자 김헌선(金憲宣)

중도둑 잡이놀이

정의 동해안 별신굿 중 세존굿 뒤에 이어지는 굿놀이.

내용 중도둑 잡이놀이는 동해안 별신굿의 '세존굿' 후반부에 연행되는 굿놀이이다. '세존굿'은 지역에 따라 '제석굿', '셍굿' 등으로 불리는 '생산신' 또는 '수복신'에 관한 이야기이며, 여주인공의 이름에 따라 '당금애기', '서장아기', '제석님네 따님아기' 등으로 불린다. 중도둑 잡이놀이는 세존굿이 끝나고 남무들(무격, 화랭이, 산이 등으로 불림)이 주가 되어 연행하는 독립된 굿놀이이다. 이는 별신굿판에서 현재 연행되는 굿거리명을 게시하는 안내판에도 분명하게 구분되어 있음을 통해 확인할 수 있다.

서대석은 〈제석본풀이(당금아기신화)〉가 전국적인 보편성을 확보하면서 각 지역별 특성을 드러내고 있으며, 동해안에서는 가신신앙과 굿놀이로 연결되는 특성을 보여준다고 하였다. 최길성은 세존굿에서 중이 당금애기의 순결을 훔쳤다가 삼제석신과 시준할매를 탄생시켰듯이, 세존곤반은 도둑이 훔친 물건(명과 복)을 되찾아 마을에 돌려주는 것을 연극화한 것으로, 놀이로서의 성격보다는 제의적 성격이 강하다고 하였다. 이창윤은 "당금아기는 아직까지 삼한세존과의 불완전한 결합의 상태에 있을 뿐 아니라 신격좌정이 이루어지지 않

중도둑 잡이놀이 | 경북 영덕 | 2005 | 국립민속박물관

은 상태이므로 제의에서 섬김의 대상이 될 수 없다. 그리하여 당금아기는 결코 신화 바깥인 제장으로 나오지 않으며, 결국 제장에 나오는 것은 신으로 좌정한 세존할매로, 이 세존할매가 마을 사람들에 의해서 가신신앙의 대상으로 섬겨진다. 그리하여 세존할매는 제의와 신화를 연결하는 고리의 역할을 하며 이러한 세존할매가 상제격으로 도둑잡이놀이에 등장하는 것"이라 하였다.

중도둑 잡이놀이는 별신굿의 제주祭主를 마을에 내려온 중으로 설정하고, 이 중이 자신의 상좌중을 찾는 '상좌 거리'와 제주를 중도둑이라 하면서 여러 가지 물건을 담은 자루를 가지고 무대에 앉혀놓고 중도둑을 잡을 중잡이가 등장하면서 시작되는 '중도둑 잡이거리'로 구성된다. '상좌 거리'는 세존굿을 끝낸 무녀가 중이 되어 제주를 그의 상좌중이라고 하면서 찾아내고는 상좌의 모양을 묘사하고, 그에게 자신을 따라 절에서 살 것인지 마을에서 살 것인지 묻는다. 이에 상좌가 마을에서 살겠다고 하면 마을살이에 돈이 필요하다면서 관중들에게 시주를 걷는다. '중도둑 잡이거리'는 중잡이 한 명이 등장하여 중도둑을 혼자서는 잡을 수 없고 얼사촌과 함께 잡아야 한다면서 얼사촌을 불러내는 것으로 시작된다. 오랜만에 만난 두 사람은 먼저 인사를 나누고 이사간 곳을 재담으로 주고받는다. 그런 다음 중도둑을 잡으러 나가서는 도리어 다쳐서 돌아온다. 이렇게 다친 치료비를 동네에서 받는다. 마침내 중도둑을 잡아 자루 속에 있는 훔친 물건들을 꺼내면서 확인하는데, 중도둑이 훔친 물건을 확인한 결과 마을에 복을 주는 물건이었다. 물건의 내역을 적고 수數를 놓기도 한다. 마지막으로 이 물건을 마을로 실어 들이기 위해 소를 사야 된다면서 마을에서 돈을 받는다.

이 굿의 특징은 굿놀이 전에 구송되는 본풀이의 내용과 유사한 과정을 보여준다는 것이다. 세존굿과 연결되어 벌어지는 도둑 잽이 놀이의 연행은 다음과 같이 진행된다.

1. 무당이 춤을 추다가 쓰러져서는 졸기도 하고 이도 잡고 하다가 세수를 하고 거울을 본다.
2. 무당은 허리띠를 풀러 신을 만든다.
3. 무당은 제주를 불러 옷과 신을 입히고 제주치레를 한다.
4. 제주는 주민들에게 걸립을 하고 무당에게 자루와 홍두깨를 받는다.
5. 남무가 중도둑이 났으니 도둑을 잡아야 한다고 한다.
6. 남무가 도둑을 잡는다고 주민들 사이를 다니다가 제주의 고깔을 치며 도둑을 잡았다고 한다.
7. 자루를 빼앗아 내용물을 꺼내며 무당이 명과 복의 재담을 한다.
8. 제주로부터 옷과 염주를 받고 축원무가를 부른다.

굿놀이에서 중은 도둑이다. 그래서 사람들은 도둑잡는 채사(얼사촌, 차사)들을 보내어 도둑맞았던 물건들을 도로 찾아온다. 이 물건을 공개하는 과정에서 그것이 마을 주민들에게 꼭 필요한 명과 복임이 드러난다. 중은 나쁜 도둑이되 그의 도둑질은 결과적으로 사람을 돕는 것이 된다. 이러한 중의 성격은 곧 잡색놀이 대포수의 그것과 유사하다. 이것을 연행소로 분석하면 다음과 같다.

①판 열기: 무당의 춤과 놀이
②도둑질: 제주치레를 받은 상제가 무당에게 자루와 홍두깨를 받음.
③도둑 잡기: 얼사촌들이 추적하여 도둑과 싸움을 벌임.
④도둑 처형: 얼사촌이 북채로 고깔을 쳐서 처형함.
⑤도둑의 재생: 무당이 옷과 염주를 받고 축원해 줌.
⑥판 마무리: 무당의 축원에 이어 여흥놀이 등이 진행됨.

결국 중도둑 잡이놀이는 크게 두 단락으로 구성된다. 하나는 무가에서 세존할매로 좌정한 인물이 잠에서 깨어나 눈을 비비고 세수를 하는 등 몸단장을 하고 짚신을 삼아 상제관에게 복식과 함께 건네주어 별비를 받아오도록 하는 단락이며, 다른 하나는 남무들이 중심이 되어 얼사촌들과 함께 도둑을 잡아 훔친 물건 내력을 풀어내는 단락이다.

중도둑 잡이놀이에서 중도둑을 잡는 인물의 명칭은 분명하지 않다. 중도둑을 잡는 인물은 주로 남무가 맡는데 이를 '중잡이'라고 하겠다. 또한 극의 전개와 관련이 없는 장면도 많이 연행되는데, 시줏돈 걷기·배자보기(무당의 재능을 보여주는 노래와 춤)·무녀 축원 등이 그것이다. 이는 대부분 별비를 걷기 위한 장면으로 설정된 것으로서 무당들의 경제적 욕구 실현이 개입되면서 구성된 '의도된 장면'이라 할 수 있다.

특징 및 의의 중도둑 잡이놀이는 앞서 연행되는 세존굿 무가의 내용과 의미를 연극적인 놀이로 풀어내는 굿거리로서 의의가 주목된다. 세존굿 무가 즉 〈제석본풀이〉에서 형상화되는 삼불제석의 탄생과 신으로의 좌정, 당금애기의 신으로의 좌정 등의 이야기를 마을 주민들에게 재미있고 즉자적으로 이해할 수 있는 방식으로 풀어내는 굿놀이인 것이다. 〈제석본풀이〉에서 당금애기가 온갖 시련을 극복하고 삼불제석의 어머니이자 신으로 좌정하는 것처럼, 마을에 중요한 물건들을 훔쳐간 도둑을 주민들의 적극적인 의지와 노력으로 되찾아오는 과정을 형상화한다. 또한 별신굿의 제주에게 제석신의 옷을 입혀 도둑으로 설정하고 다시 되찾아오는 방식은 화복의 요소를 동시에 갖고 있는 신의 이중적 속성을 드러내는 것이기도 하며, 굿을 통해 이를 적절하게 통제할 수 있음을 시사하는 것이기도 하다. 언어로 풀어내는 신화로서 무가의 한계를 굿놀이라는 연극을 통해 보다 구체적으로 보여주는 세존굿과 중도둑 잡이놀이는 동해안 별신굿의 주민과 함께 굿의 효율성을 최대한 끌어올리고자 하는 다양한 노력 속에서 발전해 온 형식으로 판단되며, 이러한 발전 속에서 강고한 전승력을 확보해 온 것으로 파악된다.

참고문헌 당금아기신화 연행의 커뮤니케이션 체계 분석(이창윤, 안동대학교 석사학위논문, 1997), 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 도서출판 박이정, 1998), 민속연행예술에 나타난 도둑잽이놀이의 구조와 미의식(조정현, 안동대학교 석사학위논문, 1998), 세존굿과 도둑잡이의 구조분석(최길성, 한국민속학12, 한국민속학회, 1980), 한국 무가의 연구(서대석, 문학사상사, 1980).

필자 조정현(曺鼎鉉)

중천멕이

정의 호남 지역에서 전승되는 연극적인 성격의 굿놀이.

내용 중천멕이는 큰굿의 말미에서 잡귀를 풀어먹이는 절차이다. 무녀들에 의하면, '중천'이란 이승에 남은 원

한 때문에 저승에 가지 못하고 떠도는 잡귀잡신을 지칭한다고 말한다. 중천맥이란 말에서 '맥이'의 의미를 찾을 수 있다. '맥이'와 '멕이'는 의미가 다르므로 구분할 필요가 있다. 액이나 살은 막는 것이므로 '맥이'지만, 중천(잡귀)은 풀어서 먹이므로 '멕이'라고 하는 게 적절하다. '중천'이란 말은 여러 지역에서 사용되는데, 예컨대 진도에서도 큰굿의 마지막 절차를 중천 또는 중천풀이라고 한다. 잡귀를 위로하고 달래 주는 굿거리는 모든 굿의 막바지에 반드시 있다. 그런데 지역에 따라 '말로 주워섬기기'도 하고, 굿놀이 방식으로 하는 차이가 있다. 전자는 무녀가 징을 치면서 말로서 혼신들을 달래는 데 비해, 굿놀이는 각 혼신을 연극적으로 꾸며 놀린다는 점에서 구별된다.

중천맥이가 전승되는 지역은 전북 정읍·전주·부안 등지이다. 하지만 대부분 단절되었으며 최근까지 활동했던 전금순(1927~2009) 무녀의 연행 자료가 남아 있고, 전금순 무녀가 주재하던 법성포 단오제의 수륙재에 그 면모가 남아 있다. 중천맥이는 모든 굿에서 다 하는 것은 아니다. 대개 마른굿(묵은굿)을 할 때 굿놀이가 나오는 것이 일반적이다. 죽음 직후에 하는 진굿은 여러 가지 제약이 따르므로 망자의 천도를 비는 굿거리 위주로 편성된다. 생전에 전금순 무녀는, "상가에서 이루어지는 진굿의 경우 조왕굿, 철륭굿, 칠성굿, 제석굿을 하지 않는다."라고 말한 바 있다. 이처럼 진굿은 여러 가지로 제약받지만, 묵은 시끔굿은 그와 달리 산 사람들의 복을 빌고 재수를 축원하는 절차들이 대폭 추가된다. 예를 들어, 부안 줄포의 진시끔굿은 '성주굿–조상석–해원굿–연올리기–오구물림–고풀이–소당개시끔–질닦기–중천맥이'로 구성된다. 이에 비해 묵은 시끔굿은 조왕석, 철융석, 선영알림, 지신석, 서낭석, 칠성풀이, 손님석, 장자풀이 등이 앞부분에 추가된다. 마른굿은 진굿과 달리 부정을 타지 않는 상황이라고 해석되므로 진굿에서 조심스럽게 경계하는 절차들도 제약을 받지 않고 하는 것이다. 이렇게 추가된 절차들은 대부분 현세의 복락을 축원하는 내용을 지니고 있다. 중천맥이는 이와 같은 묵은 시끔굿이나 공동체의 안녕과 평안을 비는 수륙재 등에서 연행된다. 무속 수륙재는 무주고혼을 위로하고 풍어를 빌기 위한 공동체굿인데, 이렇게 복과 재수를 축원하는 큰굿의 말미에 중천맥이를 연행한다.

중천맥이는 무녀가 잡귀잡신의 흉내를 내면서 악사와 재담을 하고 그들을 풀어먹이는 내용으로 진행된다. 주요 등장인물을 보면, ①장님 중천, ②해산 중천, ③남사당패 중천, ④농부 중천, ⑤전둥발이 중천, ⑥곱사 중천, ⑦광대 중천, ⑧행인 중천, ⑨주모 중천 등이 있다. 전금순 무녀는 중천맥이에 등장하는 중천의 숫자나 순서를 따로 정하지 않고 연행한다. 중천맥이는 여러 개의 토막극으로 구성돼 있다. 한 인물이 등장하여 이야기를 펼치고 한바탕 논 다음 퇴장하면 하나의 토막극이 끝나고, 또 다른 인물이 나오면 다른 토막극이 시작되는 방식이다. 각각의 배역에 얽힌 에피소드가 하나의 토막극이며 그것이 모여 전체를 이루고 있다. 그러므로 토막극은 자체로 완결되어 있다고 할 수 있으며, 이런 개별 극이 합해져 중천맥이의 주제를 구현한다고 할 수 있다.

중천맥이는 이승에서 불행하고 불우한 삶을 살다가 죽은 영혼들을 대접하고 먹여 주는 굿거리이다. 무녀는 잡귀잡신들의 형상을 사실적으로 극화시켜 재현한다. 무녀는 원혼의 성격에 맞춰 소도구를 들거나 간단한 분장을 하고 나와 사연을 말하고 한바탕 놀다가 퇴장하는 방식으로 굿놀이를 진행한다. 무당은 악사와 대화를 하면서 원혼의 처지를 재현하고 각 인물의 상황에 맞는 처방을 내리고 위로하며 달랜다. 그리고 무당이 재현한 연극 속에서 잡귀잡신들은 스스로 불우한 처지를 말하고 주어진 처방을 수용함으로써 만족을 얻었다고 말하고 퇴장한다.

중천맥이와 유사한 방식으로 잡귀잡신을 풀어먹이는 무당굿놀이는, 호남 지역의 삼설양, 서울의 뒷전, 동해안의 거리굿 등이 있다.

특징 및 의의 무당굿의 마지막 절차는 배송拜送이 있기 마련이다. 일반적인 배송거리는 무녀가 징을 두드리며 혼신들을 이름을 나열하고 축원하는 방식으로 평면적으로 진행하지만, 중천맥이에서는 잡귀들을 하나씩 형상화시켜 대접한 후 떠나보낸다. 잡귀잡신이 비록 위력적이고 큰 신이 아니지만, 소수자나 약자까지도 배려하고 그들의 원한과 맺혀 있는 것을 풀어 주는 것이 중요하다는 것을 보여 준다. 여기에는 꼬여 있는 원한을 풀어 주고, 해원을 통해서 산 자와 죽은 자가 화해하고, 굴절된 삶을 치유하고자 하는 전승 의식이 담겨 있다.

중천맥이는 잡귀를 가장 성대하게 대접하는 의례 방식이다. 이것은 중천맥이가 규모가 큰 마른굿과 공동체굿에서 연행된다는 사실과도 통한다. 큰굿의 목적을 달성하기 위해 잡귀들도 그만큼 성대하게 접대하는 것이라고 할 수 있다. 잡귀들의 처지를 입체적으로 형상화함으로써 해원 의식을 강화하고, 그것을 통해 굿의 궁극적인 목적을 달성하고자 하는 전략이라고 할 수 있을 것이다.

참고문헌 전북지역 무당굿 연구(이영금, 전북대학교 박사학위논문, 2007), 호남지역 무당굿놀이의 연행양상과 의미(이경엽, 한국무속학21, 한국무속학회, 2010).

필자 이경엽(李京燁)

진도 다시래기

정의 출상出喪 전에 상가의 마당에서 밤샘을 하며 놀 때 연행되는 가무극적歌舞劇的 연희.

역사 상장례놀이는 유교가 들어오기 이전부터 지속돼 온 민족적 양식이라고 할 수 있다. 『수서隋書』「동이전」 고려(고구려)전에 의하면, "처음과 끝에는 슬퍼하며 울지만, 장례를 하면 곧 북을 치고 춤추며 음악을 연주하며 죽은 이를 보낸다 初終哭泣 葬卽鼓舞作樂以送之."라고 적고 있다. 또한 『성종실록成宗實錄』에서는 "술과 음식을 장만하여 사람들을 널리 대접하고 무당굿을 하고 잡희를 벌이며 노는데 이를 오시娛屍라고 한다."라고 말하고 있다. 이 외에도 여러 기록들에서 놀이를 하면서 상장례를 치르는 것에 대한 내용들을 접할 수 있다.

엄격한 절차와 격식을 강조하는 유교식 상장례가 널리 퍼지게 된 것은 조선 후기에 이르러서이다. 조선 전기까지만 해도 상장례에는 불교와 유교, 민간신앙 등이 혼재했으며, 축제식으로 상례를 치르는 전통이 일반적이었다. 하지만 조선 중기 이후 국가에서 유교적 예법을 널리 적용하고 양반 사대부들에 의해 예학禮學이 향촌사회에까지 확대 적용되면서 유교식 상장례가 확산되었다.

이렇듯 유교가 지배 이념으로 자리 잡으면서 다른 국면이 조성되었다. 특히 기존의 제의를 유교식 예법으로 정비하면서 전래의 굿문화가 위축되었다. 지배계층은 비유교의 전통을 그릇된 문화로 규정하고 음사론淫祀論에 의거해 통제했다. 유교의 음사론은 유교와 비유교를 가르는 정사正邪의 분별 의식을 전제로 한다. 즉, 유교의례는 바른 것이고 무속을 비롯해 불교, 도교는 그릇된 것으로 간주되어 통제의 대상이 되었다. 유학자들은 이런 시각으로 민간의 상장례 문화를 집중적으로 성토했다. 조선시대 기록들을 검토해 보면, 상가에서 술과 음식으로 잔치를 베풀고 노래판을 성대하게 벌이고 노는 것에 대해 지배 계층과 민간의 평가가 달랐음을 발견할 수 있다. 상층에서는 유교식 예법에 근거해 민간의 장례풍속을 폐풍弊風이라고 하고, 민중들은 상층의 유교식 장례를 박장薄葬이라고 하면서 공방하기도 했다. 이와 같은 과정을 거치면서 지배 계층이 주도하는 유교식 예법이 널리 퍼지고 전래의 축제식 상장례놀이는 축소되었다. 그러나 다시래기는 전래의 축제식 상장례의 전통이 문헌 소재의 옛 풍속이 아니라 현행 민속으로 전승되고 있음을 보여 준다. 다시래기는 특정 지역의 개별적인 현상이 아니라 오래된 장례 풍속이며 민속 전승의 복합성과 변화상을 보여 주는 사례라고 할 수 있다.

내용 다시래기라는 말의 어원은 '다시나기(다시 낳다)', '다시락多侍樂(여러 사람이 모여서 같이 즐긴다)' 또는 '대시待時레기(망자의 영혼이 떠나는 것을 기다린다)'에서 나왔다고 한다. 그 명칭으로 볼 때, 초상집의 슬픈 분위기를 위로하고 죽음으로부터 비롯된 상실을 치유하기 위한 의미와 연관 있는 민속극이라고 할 수 있다.

다시래기는 노래와 춤으로 죽은 이를 떠나보내는 송별 축제의 일환으로 전승돼 왔다. 축제식 상례는 진도를 비롯한 서남해 지역에서 전승되고 있다. 지금은 전승 지역이 좁게 제한된 것처럼 보이지만, 20세기 중·후반까지는 출상 전날 밤에 상두계원들이 빈 상여를 메고 상엿소리를 부르고 춤을 추면서 노는 놀이는 보편적

인 전통이었다. 황해도에서는 이를 '생여돋음'이라 하고, 강원도·경기도에서는 '손모듬' 또는 '걸걸이', '대마지'라고 한다. 또한 경상도에서는 '대돋음'이라고 하고, 전라도에서는 '상여어르기', '밤다래', '대울림' 등으로 부른다. 송별 축제가 특정 지역에서만 전승되는 특이한 민속이 아님을 알 수 있다.

다시래기는 마을 상두계의 놀이꾼들에 의해 전승되었다. 서남해 지역에서는 초상집의 슬픈 분위기를 위로하기 위해 동네 사람들이 모여 북장구를 치면서 노래를 부르고 춤을 추며 노는 놀이판이 만들어지곤 한다. 이것을 '다래' 또는 '달야'라고 하며, 밤에 주로 한다고 해서 '밤다래' 또는 '밤달애'라고 한다. 일반적인 초상과 달리 호상이거나 경제적 여유가 있는 상가에서는 예능적인 능력이 뛰어난 이들을 초청해서 공연을 펼치기도 했는데, 이럴 때 다시래기가 공연되었다. 상두꾼 중에서 다시래기를 할 수 있는 이가 있을 때는 자체적으로 했지만 없을 경우 인근 마을에서 이름난 연희자를 초청해서 패를 짰다고 한다. 하지만 이때도 연희패 전부를 초청하기보다 주민들 중에서 담당할 수 없는 배역을 불렀다고 하는데, 대개 거사나 사당 역이 초청되었다고 한다.

다시래기는 축제식 상례놀이의 전통을 잇고 있는 연희다. 얼마 전까지 다른 지역에서 전승되던 사례들과 비슷한 면모를 보이는 것은 이 때문이다. 그런데 다시래기는 전승 과정에서 유랑연희패의 연희를 수용함으로써 다른 지역 상례놀이와 다른 구성을 갖추게 되었다. 진도 다시래기를 보면 다른 지역에서 볼 수 있는 상여놀이나 가래놀이 외에 독특한 장면들이 있다. 특히 거사와 사당이라는 남다른 배역이 있는데, 이들에 의해 펼쳐지는 거사·사당놀이가 핵심을 이룬다. 거사와 사당이라는 배역 이름과 이들이 펼치는 공연 형태 등에서 남사당 연희와 다시래기의 친연성을 발견할 수 있다. 또한 〈다시래기소리〉는 경기도 음악의 특징인 경토리로 되어 있고, 전통 시대에 사당패들이 부르던 노래이기도 하다. 이런 점 역시 다시래기와 유랑연희의 관련성을 보여 주는 것이라고 할 수 있다.

조선 후기에 널리 유행한 유랑연희가 서남해 지역의 상례놀이에 영향을 미쳤음을 알 수 있다. 외래의 연희가 서남해 지역 상례놀이판에 수용될 수 있었던 것은 현지의 문화적 전통과의 연계성 때문으로 보인다. 서남해 지역에서는 밤샘을 하며 놀이판을 벌이는 전통이 있는데, 이 공간에서 규모 있는 연희를 제공하기 위해 남사당패와 같은 전문연희패가 초청되었을 가능성이 있다. 조선 후기에 남사당 연희가 섬 지역에까지 널리 유행하였으므로 놀이적 활기를 요구하는 상례놀이 공간의 연행 종목으로 어렵지 않게 끼어들 수 있었을 것이다. 그렇지만 떠돌이 놀이패로는 지속적인 공급이 가능하지 않기 때문에 자급할 수 있는 체제가 필요했던 것으로 보인다. 일회적 공연이 아니라 지속적인 수요가 있었으므로 유랑 남사당이 아닌 주민들 중에서 연희자의 재생산이 필요했던 것이다. 이 과정에는 지역에 정착한 남사당패에 의한 기능 전수도 있었을 것이다. 진도에 정착한 남사당패 출신 '노랑쇠'에 의해 해금과 남사당 노래가 전수되었다는 사실에서 그런 예를 볼 수 있다. 또한 마을 문서에 그 흔적을 남기고 있는 완도 금당도의 사례처럼 남사당이 거듭 초청되어 공연하는 과정에서 기예의 전수가 이루어졌을 가능성도 있다.

상례놀이의 연행 종목으로 들어온 남사당 연희는 상당히 폭넓게 수용되었던 것으로 보인다. 그것을 말해 주는 사례로 전남 신안의 '남사당'을 들 수 있다. 신안의 경우에는 밤다래에서 거사·사당놀이를 하는 주민을 일러 '남사당'이라고 한다. 비금도나 도초도에서는 상가에서 잘 놀던 마을의 연희자를 남사당이라고 지칭하며 기량이 뛰어난 경우 인근 마을에까지 불려 다녔다고 설명하고 있다. 이것을 통해 볼 때, 남사당 연희가 밤다래에서 재미있는 종목으로 자리 잡게 되면서 수요가 그만큼 많아지게 되고, 그 과정에서 각 마을별로 남사당놀이를 연행하는 패들이 생겨났던 것이 아닌가 여겨진다. 비금도와 도초도 각 마을에 남사당 관련 구전이나 잘 놀던 연희자 이름, 노래들이 골고루 남아 있다는 사실이 그것을 잘 말해 준다. 이런 현상은 초상이 났을 경우 마을 자체적으로 공동 노동과 놀이를 통해 장례를 치르는 전통에서 본다면 자연스러운 것이다. 처음에는 유랑연희패의 영향을 받았지만 상례놀이의 전통이 있으므로 남사당 연희가 쉽게 수용될 수 있었고, 또 마을 공동체 단위로 모든 것을 해결하는 구조를 갖추고 있으므로 그것을 연행하는 연희자도 마을 자체적으로 조달할 수 있었다. 마을 단위로 운상이나 상례놀이가 이루어지는 체계에 맞춰 '다시래기꾼' 또는 '남사당' 역시 마을 단위에서 재생산되었다. 그리고 더 기량이 뛰어난 연희자(패)의 경우 초청을 받아 인근 마을의 상가에 가서 그 마을 상두계원들과 함께 다시래기 공연을 했던 것이다.

진도에는 두 가지 형태의 다시래기가 전승되고 있다. 하나로 중요무형문화재 제81호로 지정된 자료이며, 다른 하나는 다시래기 연희자 출신인 김양은金良股(남, 1892~1985)으로부터 채록한 자료이다. 문화재 지정본은 ①가상제놀이 ②거사·사당놀이 ③상여놀이 ④가래놀이 ⑤여흥의 순으로 진행된다. ①에서는 가상주가 등장하여 놀이의 취지를 설명하고 이어서 거사·사당·중 등이 차례로 나와서 자신의 특기를 자랑한다. ②에서는 봉사·봉사처·중의 삼각관계가 벌어지고 봉사처가 애를 낳는다는 내용으로 전개된다. ③은 상두꾼들이 상여를 어깨에 메고 〈상엿소리〉를 부르며 노는 대목이다. ④가래놀이는 무덤을 만들고 가래질을 하는 가매장 의식을 연출한 내용이다. ⑤여흥은 뒷놀이다. 이와 같은 절차가 매번 똑같이 반복되는 것은 아니다. 가상제놀이와 거사·사당놀이는 다시래기의 핵심 대목으로서 빠지지 않고 공연되지만 다른 절차는 유동적이다. 상여놀이는 공연 첫 부분에 연희패가 입장하면서 부르는 〈상엿소리〉를 말하며, 가래놀이(소리)는 따로 공연되지 않는다. 또한 여흥은 가상제놀이 직후에 북놀이를 하거나 잡가를 부르는 식으로 공연된다.

최근의 공연 형태를 보면, 먼저 북놀이나 판소리, 민요 등을 하고 난 다음 이어서 가상제가 나와 본격적인 놀이를 진행한다. 그리고 거사와 사당이 나와 춤과 노래를 부르고, 중과의 삼각관계를 중심으로 재담을 하고, 사당이 아기를 출산하는 대목을 끝으로 다시래기 공연이 마무리된다. 김양은 구술본에 나오는 인물들은 사당 두 명, 거사 두 명, 노파 한 명, 가상주 두 명, 봉사 점쟁이 한 명이다. 놀이 내용을 보면 '소고 바탕놀음', '거사·사당놀이', '사당 출산놀이', '이슬털이(상여놀이)'로 진행되는데, 인물 간의 관계나 내용이 기존의 다시래기와 상당히 다르다. 바탕놀음이란 거사와 사당 등이 소고를 들고 나와 판을 정리하면서 벌이는 놀이이다. 거사·사당놀이는 소고를 든 거사 두 명과 빈 상과 술병을 든 사당 두 명이 나와 마주보고 서서 〈사거리〉라고 하는 노래를 주고받으며 노는 놀

거사·사당놀이 | 전남 진도 | 2015 | 국립민속박물관

이이다. 사당 출산놀이는, 사당이 갑자기 배가 아프다고 하여 노파(사당의 모친)가 봉사 점쟁이에게 문점問占을 하고, 봉사가 독경을 하면서 제상에 차려진 음식을 내려 받아 상두꾼들이 나눠 먹게 하고 익살을 부린 후에, 사당이 아이를 낳게 된다는 내용으로 되어 있다. 이슬털이는 상두꾼들이 닭죽을 먹고 놀다가 빈 상여채를 어깨에 메고 〈상엿소리〉를 하면서 마당을 도는 놀이를 말한다.

문화재본과 김양은본 다시래기의 비교

문화재 지정본	
절차	등장인물
가상제놀이	가상제, 거사, 사당, 중
거사·사당놀이	거사, 사당, 중, 가상제
상여놀이	상두꾼
가래소리	상두꾼
여흥	상두꾼 외
김양은 구술본	
절차	등장인물
바탕놀음	상두꾼
염불독경	독경잽이
거사·사당놀이	거사 두 명, 사당 두 명
사당 출산놀이	노파, 사당, 봉사 점쟁이
이슬털이	상두꾼

문화재본과 김양은본의 공통적인 내용은 거사·사당놀이가 있고, 사당이 아기를 낳는 대목이 있다는 점이다. 그리고 빈 상여를 메고 노는 〈상엿소리〉 또는 이슬털이가 있다는 점도 비슷하다. 여흥은 상가에서 흔히 이루어지는 노래와 춤을 말하는데, 〈육자배기〉나 〈진도아리랑〉, 북춤 등이 그것이다. 김양은본에도 절차로 표시되지는 않았을 뿐 여흥이 있다. 본래 상가에서 북장구를 치며 노래하고 춤을 추는 것이 일반적이므로 여흥은 두 자료 모두 공통이라고 할 수 있다. 가상제놀이는 다시래기에 등장하는 거사·사당·중의 개인기를 알아보는 내용이므로 거사·사당놀이에 연결되는 부분이라고 할 수 있다. 그리고 〈가래소리〉는 봉분을 만들면서 다구질하는 소리를 말하는데, 〈상엿소리〉의 일종으로 볼 수 있다. 그러므로 가상제놀이와 〈가래소리〉는 문화재본만의 별도의 놀이라고 할 수 없다. 그것의 유무를 두고 두 자료의 차별성을 논하기는 어렵다. 다만 구분되는 점은 문화재본의 가상제놀이가 도입 부분에 배치되어 있다는 점이다. 이로 인해 극본으로서의 완결성을 갖추고 있다고 할 수 있는데, 그렇지만 우리 민속극의 전통에서 볼 때 등장인물들이 미리 나와 개인기를 선보이는 구성이 일반적이라고 볼 수 없으므로 극본화되는 과정에서 만들어진 인위적 구성이 아닌가 짐작된다. 바탕놀음은 김양은본에만 있다. 바탕놀음은, 〈육자배기〉나 〈진도아리랑〉 등을 부르며 놀던 놀이판을 소고춤을 추면서 정리하는 과정이다. 이어 독경재비가 나와 독경을 하게 된다. 독경의 내용은 『천수경』이다. 바탕놀음과 염불은, 상가 마당에서 이루어지는 연희라는 기본 설정과 연관있다. 순수한 공연물이 아니라 장례와 관련 있는 제의적 기능을 담당하는 절차라고 할 수 있다. 이는 사당패 소리를 계승한 경서도의 〈산타령〉에서도 소리를 시작하기 전에 판소고를 치는 것과 비슷하고 인근 신안의 밤다래 남사당놀이에서 〈마당 어우르는 노래〉를 부르는 것과 기능상 통한다고 할 수 있다. 이것으로 볼 때도 김양은본이 재현되기 이전의 연행 형태와 가깝다는 것을 알 수 있다.

김양은본에는 사당 출산놀이가 거사·사당놀이와 별도로 분리되어 있다. 사당 출산 장면은 문화재본에도 있으므로 다른 내용은 아니다. 그러나 거사·사당놀이와 사당 출산놀이가 분리되는 것이 두 자료의 차별점이기도 하다. 문화재본은 거사와 사당이 나와 재담을 하고 노래하는 부분부터 사당이 출산에 이르기까지의 장면 구분이 어렵게 되어 있다. 이에 비해 김양은본은 거사와 사당이 나와 소고를 치며 노래하는 장면과 사당이 배가 아프다고 하면서 봉사 점쟁이를 부르고 경을 읽고 애를 낳는 장면이 구분되어 있다. 거사와 사당이 각각 두 명씩 나와 진퇴를 반복하면서 소리를 주고받는 것은 문화재본에 없는 독특한 연희 형태다. 두 패가 마주서서 진퇴를 하며 소리를 주고받는 것은 사당패소리의 특징적인 연행 방식인데, 김양은본이 다시래기의 전승 맥락을 잘 담고 있음을 보여 준다.

진도 다시래기는 20세기 초·중반 전승 단절의 위기를 맞았지만 1970년대에 재현되면서 새롭게 주목받게 되었다. 진도 다시래기가 외부에 처음 알려지게 된 것은 1970년대 중반 '국제민속예술제'에 출품된 〈초분〉(정수웅 감독)이란 기록 영화에서 '사당·거사놀이'가 소개되면서부터라고 한다. 당시 신문 기사(『경향신문』 1977년 8월 26일)에 관련 사실이 소개돼 있다. 그리고 1980년대 이후 극장 공연을 통해 대중들에게 알려지게 되었다. 1981년 10월 30일 국립극장에서 공연되고, 1982년 11월 7일부터 10일까지 소극장 공간사랑에서 초청 공연을 가진 바 있다. 또한 각종 문화제에서 공연을 하면서 인지도를 높이게 되었는데, 1981년 제12회 남도문화제에 출연하여 우수상을 수상하기도 했다. 그리고 이어 1985년 2월 1일자로 중요무형문화재 제81호로 지정되면서 더 널리 알려지게 되었다.

지역사례 전남 신안 비금도와 도초도 등지에서 전승되는 밤다래 사당·거사놀이도 상가에서 연행되던 연희이다. 신안의 거사·사당놀이도 진도 다시래기처럼 남사당과 관련돼 있다. 남사당 하면 유랑연희집단을 떠올리게 되지만 주민들은 일반적인 남사당패의 의미를 모르며, 상가에서 밤다래할 때 노래 잘하고 잘 노는 사람을 일러 남사당이라고 한다. 밤다래의 남사당 연희는 본래 소고를 들고 춤을 추는 몸동작이 수반되었지만, 현재는 놀이 부분은 약화되고 노래 중심으로 전승되고 있다. 그 절차는 ①마당 어우르는 놀이, ②주문가, ③거사·사당놀이, ④매화타령, ⑤잡가로 구성되어 있으며, 항상 같은 순서로 진행된다. 가창 방식은 각기 다른데, ①과 ②는 선창자가 첫머리를 내면 나머지가 제창하는 방식으로 부르고, ③은 교환창, ④는 선후창 방식으로 부른다. 한편 ③과 ④도 선창자가 앞부분을 부르면 나머지가 제창하는 식으로 하기도 한다. ⑤는 독창이나 제창으로 부른다. 신안 밤다래의 남사당놀이는 진도 다시래기에 비해 연극적 구성이 약한 편이다. 대신 노래가 훨씬 다양하고 풍부하게 전승되고 있다. 그렇지만 상가 마당에서 노래하고 춤을 추며 놀이를 벌이는 것은 마찬가지이며, 성적인 사설이 많이 불리는 것도 다시래기와 같은 맥락의 전승으로 이해된다.

특징 및 의의 다시래기는 상가 마당에서 재담 및 춤과 놀이를 펼치고 노는 놀이라는 점이 특징이다. 다시래기는 장례 공간에서 연행된다는 점이 색다르며, 그 연행 내용이 파격적이어서 관심을 끈다. 거사·사당놀이에서 보이는 성적 표현의 파격과 출산의 의미는 각별하게 주목할 만하다. 초상집에서 춤을 추고 노래를 부르며 노는 것은 죽음을 문화적으로 수용하는 과정이라고 할 수 있다. 특히 성적인 재담을 하고 출산을 연출하는 것은 죽음과 배치되는 연극적 설정이다. 상가에서 공연되는 다시래기는 죽음의 결손을 성적인 활기와 새 생명의 출산으로 극복하는 의미를 지니고 있다.

진도 다시래기에는 죽음으로부터 비롯된 상실과 슬픔을 노래와 춤으로써 극복하고, 활력의 에너지로 삶을 회복하려는 송별 축제의 의미가 압축적으로 담겨 있다. 송별 축제는, 죽음을 개인이 겪는 개별적이고 고립된 현상으로 보지 않고 공동체의 일로 간주하며 사회적 관계 속에서 상실감을 치유하고자 하는 사회적 연행으로서 펼쳐진다. 마을 공동체에서는, 유·무형의 조직과 관행을 통해 죽음이 발생하는 처음부터 장례를 치르는 전 과정을 주관한다. 그리고 상황에 맞게 의례와 예술적인 연행을 결합시켜 상장례를 수행한다. 이런 점에서 본다면 송별 축제는 죽음을 더 깊게 수용하면서 죽음으로부터 자유로워지고자 하는 집단적인 연행 행위라고 할 수 있다. 그렇게 함으로써 공동체 구성원들이 송별 이후 다시 살아갈 삶에 대한 강한 긍정을 표방하는 것이라고 할 수 있다. 그러므로 송별 축제에는 죽음이 가져온 상실의 아픔을 예술적인 연행과 사회적 관계 속에서 치유하고 현세적 삶을 긍정적으로 유지해 나가고자 하는 민속적 철학이 담겨 있다고 할 수 있다.

참고문헌 장례와 연희고(이두현, 한국무속과 연희, 서울대학교출판부, 1996), 진도다시래기(이경엽, 국립문화재연구소, 2004), 진도다시래기(이두현·정병호, 무형문화재지정조사보고서161, 문화공보부 문화재관리국, 1985), 진도다시래기 연희본의 비교 연구(이경엽, 공연문화연구11, 한국공연문화학회, 2005).

필자 이경엽(李京燁)

진주 오광대
晉州 五廣大

정의 경상남도 진주에 세시풍속의 하나로서 전승되어 온 가면극.

개관 진주 오광대는 경남 진주에 세시풍속으로서 전승

되어 온 가면극이다. 영남 지역에서는 낙동강을 중심으로 그 서쪽에 전승되는 가면극을 오광대, 동쪽에 전승되는 가면극을 야유 혹은 들놀이라고 불러 왔다. 들놀음에는 수영 야류와 동래 야류가 있고, 오광대로는 통영 오광대, 고성 오광대, 가산 오광대가 있다. 학자들은 진주 오광대가 낙동강 수로를 통해서 영남 각 지역에 전파된 오광대·야유 계통의 가면극 중 하나라고 파악한다. 송석하는 초계–수영–동래–부산진, 동래–김해, 초계–창원, 신반–진주 등으로 전파 경로를 잡는데, 합천 밤마리 오광대가 인근 야류(수영, 동래, 부산)와 오광대(마산, 감해, 통영, 진주 등)에 영향을 미쳐서 각 지역에 가면극이 형성된 시기를 대략 1870~1900년으로 잡는다. 이를 기반으로 추정하면 밤마리 오광대는 1870년 이전, 신반 오광대는 1880년 이전, 동래는 1870년, 진주는 1880년대, 부산과 김해는 1890년대, 통영은 1900년대에 형성되었을 것으로 본다.

진주 시내의 오광대는 정월대보름에 진주 수정산 언덕에 달이 뜨고 달집에 불이 오르면 재비들의 풍물놀이와 함께 시작되었다. 공연 장소는 봉곡동 타작마당거리와 남강 백사장 등이었고, 나중에는 중안동 제3야학 운동장, 상봉동 정미소 앞마당, 평안동 삼포극장 등에서도 놀았다고 한다.

그런데 정상박 교수에 따르면, 오광대는 "연희하는 주체가 누구냐에 따라 밤마리와 신반에 각각 근거지를 두었던 대광대패의 오광대와 여타 지방에서 놀이를 좋아하는 비전문인이 노는 오광대로 나눌 수 있다." 전자를 '예인 오광대', 후자를 '토착 오광대'라 부른다고 했다.

진주 지역에도 시내의 토착 오광대 이외에 다른 두 종류의 오광대가 더 있었다. 그중 하나는 진주에 본거지를 두고 전국적으로 활동한 유랑예인집단 솟대쟁이패의 오광대이고, 다른 하나는 과거 진주군 도동면 소재지였던 하대리(지금의 진주시 하대동)에 전승되던 도동 오광대이다. 솟대쟁이패의 오광대는 유랑 광대의 연희로서 전문적이고 직업적인 탈놀음이고, 반면에 도동 오광대는 향인 광대가 연희하는 토착적이고 농촌적인 가면극이었다.

진주 지역에 전승되던 이 세 가지 가면극은 우리나라 가면극의 세 줄기와 일치한다. 그 세 줄기란 첫째, 토박이 도시 가면극, 둘째, 농어촌민을 기반으로 한 토박이 농촌 가면극, 셋째, 유랑연희집단의 덧뵈기 가면극을 말한다. 이런 생각은 오광대가 시간적으로는 신라의 가면극 문화를 계승하고 공간적으로는 낙동강 상류의 가면극의 영향을 받아 성립한 것이며, 낙동강 지역에 나타나는 자족적인 마을 제의적 굿탈놀이가 발전된 것이라는 학설에 토대를 둔다.

문둥이 과장

양반 과장

할미 과장

진주 오광대 | 경남 진주 | 국립민속박물관

오늘날 진주에 전승되는 진주 오광대는 이 세 줄기의 진주 오광대 중 도동 오광대의 요소들을 특히 많이 가지고 있다. 1998년 60여 년 만에 복원된 진주 오광대의 최초의 기능 보유자였던 고故 배또문준은 도동에서 놀았던 진주 오광대의 모습을 잘 기억하고 있었다.

이 마을에서는 매년 정초에 풍물놀이를 하였는데, 당산굿–정자굿–샘굿–동사同舍굿–집돌금(각 가정에 방문하여 행하는 지신밟기)의 순으로 쳤다. 정월대보름 오후에 동사 앞 논바닥에서 풍물놀이의 마지막 행사인 파짓굿을 치고 술을 나누어 마시고는 일단 해산하여 각자 집으로 가서 저녁을 먹고 와서 그 자리에 횃불을 밝히고 오후 8시 무렵부터 자정이 넘도록 오광대를 놀았다고 한다.

오광대를 유지하기 위한 계契 같은 조직은 없었고, 집돌금(지신밟기) 칠 때에 내주는 전곡錢穀을 모아 오광대의 비용으로 썼다고 한다. 이 오광대의 연희자들은 대부분 농업에 참여했던 농사꾼들이었다. 진주 오광대의 형성과 갈래는 다음과 같이 집약될 수 있다.

①진주 오광대에는 솟대쟁이패 오광대, 토착 진주 오광대, 토착 도동오광대의 세 가지 오광대가 존재한다.
②진주 오광대는 시간적으로는 신라 가면극으로부터 전승된 토착 탈놀음이가 발전된 형태이고,공간적으로는 낙동강 상류 탈놀이의 영향을 받아 성립한 것이다.
③오광대의 형성 과정에서 유랑 광대의 오광대(도시탈춤)와 향인 광대의 오광대(토착 농촌탈춤)로 이분화되었다.
④진주 오광대는 마을굿(서낭제)과 깊은 관련성을 가진 세시행사였다.
⑤마을 걸립과 서낭제의가 결합되어 전승되면서 인근 지역에 근거를 둔 대광대패(솟대쟁이패)에 의해 영향을 받았을 것이다.
⑥유랑하는 전문예인집단을 통해서 산대놀이의 영향을 간접적으로 받았을 가능성도 있다.
⑦마을 단위의 신앙적 차원을 벗어나, 범지역적, 탈세시적, 민중 취향적 연극으로 변모하는 단계에 있었다.
⑧19세기 후반의 민중 의식 성장과 함께 현재의 모습을 갖추게 되었다.

내용 진주 오광대의 '오광대'는 어원상 '다섯 광대의 놀음'이라는 뜻이 있다. 여기서 광대廣大란 '탈을 쓰고 노는 사람'을 말한다. 또한 다섯이라는 수는 오행사상에 근거한 오방五方개념에서 온 것이다. 이는 중앙과 동서남북의 다섯 방위를 가리키는 것으로 오방신장놀음, 오문둥이놀음에서 잘 나타나는데, 특히 오방신장은 오행사상과 벽사관념이 결합된 것이라고 할 수 있다. 진주 오광대는 모두 다섯 마당으로 구성되어 있다.

그중 첫째 마당은 오방신장놀음(오방신장무)이다. 염불 타령에 따라서 다섯 방위의 신장인 중앙황제장군, 동방청제장군, 남방적제장군, 서방백제장군, 북방흑제장군이 각기 자기 방위를 가리키는 색깔의 오색 철릭을 입고 호수를 단 갓을 쓰고 차례로 춤을 추며 등장한다. 음악이 굿거리장단으로 넘어가면 무언으로 벽사의 춤을 추다가 차례로 퇴장한다. 우주 전체와 영원을 다스리는 신장들이 내려와 춤을 추면서 땅 위의 모든 잡귀잡신을 누르고 몰아내는 마당이다. 이와 동시에 이 마당은 탈놀이판을 정화하는 기능을 가지고 있다.

둘째 마당은 문둥놀음(문둥이 과장)이다. 요란한 장단과 함께 관중 속에서 오방색의 탈을 쓴 다섯 문둥광대가 느닷없이 나타나 야단스러운 춤을 춘다. 춤을 끝내고 투전 노름을 하는데, 어딩이가 무시르미를 업고 들어와서 판돈을 훔쳐 달아났다가 잡혀 와서 혼이 나고 마침내 돈을 얻어서 물러나면 문둥광대들이 흥겨운 춤을 춘다. 이 마당은 다섯 문둥이, 반신불수인 어딩이, 천연두 환자인 무시르미의 병신놀이를 통해서 장애와 질병 때문에 소외당하고 심성이 뒤틀린 최하층민들의 애환을 나타낸다. 오방지신이 나타나서 갖가지 병신춤을 추고 놀면서 무서운 질병의 신을 몰아내고 마을의 안녕과 평화를 지켜 준다는 내용이다.

셋째 마당(양반 과장)은 말뚝이놀음인데, 말뚝이가 문둥광대들을 쫓아내고 나면, 염불 타령장단에 맞추어 생원, 차생원, 옹생원이 차례대로 등장하여 말뚝이와 재담을 주고받는다. 한없이 유식한 하인 말뚝이가 무식한 주인 생원님과 주인의 친구인 옹생원, 차생원을 골려 먹는 놀이로서 신분으로 사람을 차별하는 사회 제도의 모순을 보여 주는 마당이다. 특히 양반과 말뚝이의 대결을 통해서 특권 계급의 몰락과 노비의 해방을 부르짖는 의미를 함의한다.

넷째 마당은 중놀음(중 과장)인데, 팔선녀와 양반들이 춤을 추고 있는 동안 노장이 상좌를 데리고 나타

난다. 노장은 상좌를 시켜 두 미인을 호려서 춤추고 놀다가 사랑에 빠져서 가사 장삼을 벗어 던진다. 생원이 말뚝이를 시켜 노장을 잡아들이게 하니, 노장은 곤욕을 치르게 된다. 산속에서 수도하던 스님이 속세에 내려왔다가 양반들이 팔선녀와 어울려 노는 것을 보고 세상 재미에 넋을 빼앗기는 놀이로서, 당시 불교의 타락을 비판하는 내용이라고 볼 수 있다.

다섯째 마당은 할미놀음(할미 과장)인데, 허리를 내놓고 담뱃대를 문 할미광대가 재담을 하며 나타나고, 집 나갔다 돌아오던 생원님을 만나지만 색시를 둘씩이나 데려온 사실을 알고는 풍파가 일어난다. 말다툼을 하다가 영감에게 차여 할미가 죽자, 놀라 제정신으로 돌아온 영감이 백방으로 애를 쓰다가 마침내 무당의 굿으로 할미가 살아나면, 온 동네 사람들이 모두 나와 한바탕 즐거운 춤판을 벌인다. 당시 가부장제에 희생당했던 여성의 운명을 잘 그려 내고 있다.

특징 및 의의 진주 오광대는 일찍부터 학자들의 주목을 받았다. 1929년 영문학자 정인섭이 진주를 방문하여 오광대를 직접 관람하고, 대사를 채록한 바 있다. 정인섭의 채록본은 1933년 조선민속학회의 학회지 『조선민속』 창간호에 '진주 오광대晋州五廣大 탈놀음'이라는 제목으로 실렸고, 이는 송석하가 쓴 한국 최초의 탈춤에 관한 논문 '오광대소고五廣大小考'의 계기가 되었다. 송석하는 1934년 정월대보름 진주에 와서 오광대를 관람하고, 그해 4월 21일부터 30일까지 열흘간에 걸쳐 『동아일보』에 '남선南鮮 가면극假面劇의 부흥기운復興氣運—진주인사晋州人士의 성의적誠意的 기도企圖'라는 제목으로 진주 오광대를 소개하는 글과 사진을 실었다. 진주 오광대는 이처럼 우리나라 가면극 중에서 그 대본이 채록되어 연구 대상이 되었고, 계층에 상관없이 진주 사람 모두의 사랑을 받는 토속 탈춤이었다. 하지만 일제의 탄압으로 1937년에 마지막으로 놀고는 그 명맥이 끊어지고 말았다.

광복 후 진주 오광대를 되살리려는 노력이 관련 학자들과 지역인들 사이에 없지는 않았다. 광복 이듬해에 개천예술제의 일부로 공연되었고, 1930년대에 오광대를 놀았던 김치권金致權, 최선준崔善俊 같은 이들이 1958년 재연하여 복색까지 갖추었고, 1961년에는 이명길李命吉이 새로 연희본을 만드는 등 복원을 시도하였다. 하지만 끝내 완전한 형태의 재연이 실현되지 못하고, 그 전승이 단절되었다. 1998년 60년간 죽어 있었던 진주 오광대를 살려 낸 것은 진주 시민들이었다. 이는 초기의 관심을 반영하듯이 채록본이 네 개, 남아 있는 30여 개의 탈, 생존하는 연희자의 증언과 전수 기량 등 재연의 조건을 충분히 갖추고 있었기 때문에 가능했던 일이다. 진주 오광대를 재연하기 위해서는 재담과 탈, 의상, 음악, 춤, 연희 등이 모두 원형에 가깝게 재연되어야 했다. 잘 전승된 네 가지 재담을 정밀하게 대조하여 김수업 교수가 대본을 만들었다. 진주 오광대를 놀아 본 유일한 생존자였던 고 배또문준이 기억하는 부분은 그대로 살리고, 미처 기억하지 못하는 부분은 1928년의 정인섭본과 1934년 채록된 송석하본을 기반으로 삼았다.

1년여 작업 끝에 1998년 5월 23일 남강변의 야외 공연장에서 제3회 진주탈춤한마당의 일환으로 진주 시민들과 탈춤 전문가들이 운집한 가운데 역사적인 재연 발표 공연을 열었고, 2003년 경상남도 무형문화재 제27호로 지정되었다.

참고문헌 오광대소고(송석하, 조선민속1, 조선민속학회, 1933), 야류·오광대(강용권, 형설출판사, 1977), 야류·오광대 탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 야유오광대 가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 진주오광대탈놀음(정병훈, 지식산업사, 2007), 탈놀이의 기원과 구조(박진태, 새문사, 1990), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 정병훈(鄭炳勳)

채붕
綵棚

정의 다양하게 장식된 임시 누각 형태의 무대.

내용 『사원辭源』에 의하면, 채붕綵棚은 "나무를 엮어 비단 장막으로 덮은 것謂木張綵以爲覆蔽也"을 말한다. 보통 채붕綵棚이라고 쓰지만, 채붕을 구성하는 화려한 비단을 강조하기 위해 채붕彩棚이라 쓰기도 한다.

채붕에 대해 더욱 정확하게 이해하기 위해서는 '산대山臺'를 이해할 필요가 있다. 산대는 산 모양으로 꾸민 구조물을 말하는데, 1798년(정조 22)에 이만영이 편찬한 유서類書 『재물보才物譜』를 보면, 산대는 산붕·오산·오붕과 동일한 것으로 "산처럼 붕을 엮어 그 안에서 놀이를 베푼다 ○山臺結棚如山設戲其中산듸山棚○鰲山."라고 한 반면, 채붕은 "비단을 엮어 붕을 만든다 ○鰲棚全綵棚結綵爲棚也."라고 기록되어 있다. 즉 채붕은 산대나 소형 산대와 다른 구조물임을 밝히고 있다.

① 평안 황해도 관찰사에게 유시諭示하기를, "지금 명明나라 사신을 맞이할 때에 산대나례山臺儺禮는 옛날 그대로 하게 하되, 만약 날짜가 임박하여 갑자기 준비하기가 어려운 형편이거든 다만 채붕나례彩棚儺禮만을 베풀도록 하라." 하였다.
- 세조실록世祖實錄 15권 5장 세조 5년 3월 22일(갑진)

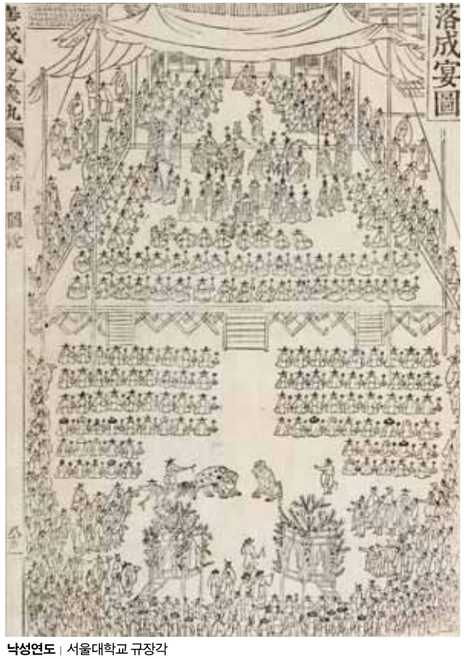
② 병조가 계하기를 "산대의 높낮이에 대하여 상세한 규정이 없으므로 산대를 맬 때마다 좌변과 우변이 높이를 다투다가 혹 바람이 심하면 쓰러질까 우려됩니다. 이후로는 산대의 기둥이 땅위로 60척尺 이상 나오지 말 것을 원칙으로 삼으시기 바랍니다." 하니 그대로 따랐다.
- 세종실록世宗實錄 31권 22장 세종 8년 2월 28일(임진)

③ "좌우편에 각각 봄 산, 여름 산, 가을 산, 겨울 산[雪山]을 만드는데, 산마다 상죽上竹 석 대와 차죽次竹 여섯 대가 들어갑니다. 상죽은 길이가 각각 90척이고 차죽의 길이는 각각 80척인데 양쪽의 산대에 드는 것을 계산하면 들어가야 할 상죽이 스물넉 대, 차죽이 마흔여덟 대이며 그 밖에 들어가야 할 기둥나무가 이루 셀 수 없을 정도로 많습니다. 가장 짧은 나무라고 해도 20여 자 아래로 내려가는 것은 없습니다."
- 광해군일기光海君日記 156권 1장 광해 12년 9월 3일(정축)

④ "채붕彩棚이 비록 폐법弊法이 되지마는, 그러나 경사慶事이므로 폐지할 수는 없습니다. 신 등이 삼가 채붕의 제도를 상고해 보건대, 큰 채붕은 길이가 75척이고 너비가 60척이며, 중간 채붕은 길이가 60척이고 너비는 40척이니, 청컨대 중간 채붕을 설치하여 다정茶亭을 장식하소서." 하였다. 허후를 불러오도록 명하여 인견引見하고 말하기를, "다만 중간 채붕을 설치하여 다정茶亭을 장식하면 되겠다."
- 문종실록文宗實錄 12권 27장 문종 2년 3월 8일(신축)

①를 보면 채붕나례와 산대나례를 변별적으로 인식하고 있음을 알 수 있다. ②, ③, ④의 기록을 통해 산대는 산 모양으로 너비와 길이가 일정하지 않기 때문에 크기를 잴 때 높이로 재고, 채붕은 평평한 단을 가진 무대이기 때문에 너비와 길이로 크기를 쟀던 사실을 알 수 있다.

한편, 『화성성역의궤華城城役儀軌』의 〈낙성연도落成宴圖〉에서 채붕이 실제로 어떠한 모양이었는지 확인된다.



낙성연도 | 서울대학교 규장각

⑤ 아래는 감결이라.
그리고 감독 이하 서울에서 온 일꾼들 및 각처에서 이끌고 온 하인들의 음식과 꼴이나 말먹이까지도 또한 따로 회계관을 정하여 날짜를 계산하여 마련하여 지급하기 바랍니다. 그리고 원근에서 구경 온 백성은 반드시 양식을 가지고 와서 모이도록 하기 바랍니다. 다만 군데군데 모

여서 바라보기만 한다면 장님 단청 구경하는 격이 되어 정말로 무엇을 보고 왔는지 모를 것이고, 이런 사람들은 위로하고 기쁘게 할 수가 없을 것이므로 도청에서 경포교에게 이 뜻을 알려 약간 떨어지고 널찍한 곳에다 채붕을 설치하고 잡희를 벌여 상하가 모두 함께 즐길 수 있도록 하기 바랍니다.

– 화성성역의궤 부편附編 이二 감결甘結 병진년 10월 초7일

〈낙성연도〉는 1794~1796년(정조 18~20) 경기도 화성에 성을 쌓고 새로운 도시를 건설한 일을 정리한 『화성성역의궤』에 수록된 그림이다. "상하가 모두 함께 즐길 수 있도록" "약간 떨어지고 널찍한 곳"에 세운 채붕은 〈낙성연도〉의 하단에 보이는 구조물처럼 평평한 단을 가진 다락[樓]임을 확인할 수 있다. 높이 또한 '산처럼' 높아 단까지만 해도 사람 키의 세 배나 되며, 그 위에 꽂힌 나뭇가지 높이까지 합치면 어림잡아도 족히 여섯 배는 넘는다. 대개 채붕은 좌우 두 개를 설치하는데, 이 그림의 채붕 또한 좌우로 두 개를 설치했다.

이 그림에서 채붕 주위의 사람들은 손가락으로 채붕 안을 가리키는가 하면, 채붕 안을 열심히 들여다보고 있다. 그래서 채붕 안에 어떤 장식이 있을 것으로 짐작되는데, 마침 『고려사高麗史』에 이에 해당하는 내용이 보인다. 그 내용은 다음과 같다.

⑥ 32년 4월 8일 최이崔怡가 연등회燃燈會를 하면서 채붕綵棚을 가설하고 기악伎樂과 온갖 잡희를 연출해 밤새도록 즐겁게 노니 …(중략)… 또 5월에는 종실의 사공司空 이상과 재추宰樞들을 위하여 연회를 베풀었다. 이때 산처럼 높게 채붕을 가설하고 수단 장막과 능라 휘장을 둘러치고, 그 안에 비단과 채색 비단 꽃으로 장식된 그네를 매었으며, 은과 자개로 장식한 큰 분盆 네 개를 놓고 거기다가 얼음 봉우리를 만들었고, 또 큰 통 네 개에다가 10여 종의 이름난 생화들을 꽂아 놓아서 보는 사람의 눈을 황홀케 하였다. 그리고 기악과 온갖 잡희를 연출했는데, 팔방상공인八坊廂工人 1,350여 명이 모두 성대한 옷차림을 하고 뜰로 들어와서 주악奏樂하니 각종 악기소리가 천지를 진동했다.

– 고려사 129권 열전42 반역 최충헌

이와 같이 고려시대에는 산처럼 높게 채붕을 만든 후, 그 안에 그네를 매고 얼음 봉우리[氷峯]를 만든 분과 생화를 꽂은 큰 통으로 장식했다. 또 채붕을 얽은 후 그 속에 다정茶亭을 설치하는 경우도 있는데, "작은 채붕을 설치하고 그 앞에 사람과 짐승 등 잡상을 벌려 세우고, 채붕 뒤에서 큰 통筒을 놓고 물을 부으면 물이 잡상의 입으로부터 흘러져 나와서 솟아오른다. 시속時俗에서 이것을 다정이라 한다."라고 했다. 이렇게 만든 구조물을 『성종실록成宗實錄』 16년 1월 17일(경자) 기사에서는 '다정산대茶亭山臺'로 칭하고 있다. 또한 『연산군일기燕山君日記』 60권 11년 12월 18일(무진)의 기록을 통해, 채붕에는 산 까마귀·까치가 각 50마리, 산 부엉이·꾀꼬리·산 매·산 따오기·솔개·비둘기·꿩이 각 20마리 등 살아 있는 생물까지 풀어 놓는 경우도 있었음을 알 수 있다.

특징 및 의의 현재 '산대'와 '채붕'이 명확하게 변별되는 구조물인지를 놓고 학계의 합의가 이루어진 상황은 아니다. 그러나 각 명칭이 쓰인 용례를 살펴보면, '산대'보다는 '채붕'과 관련된 용어가 훨씬 더 자주 보인다. 특히 산대 조설이 폐지된 인조 이후에는 실록에서 '산대'를 찾아볼 수 없으나, 사대부나 유생들이 사사롭게 설치한 사실에 대한 내용들에서 '채붕'이나 '산붕'이 발견된다. 즉 산대보다는 채붕이 훨씬 더 자주 사용되고 있었다는 것인데, 이로써 채붕은 산대보다 더 포괄적인 구조물로 추측된다. 아울러 다만 관직의 명칭이라든가 관계 부서의 명칭에는 정전산대색庭殿山臺色, 산대도감山臺都監, 산대역군山臺役軍, 산대부장山臺部長, 산대목山臺木 등 '산대'라는 용어를 사용하였다. 이를 통해 '산대'가 '채붕'보다는 조직적인 동원을 통해 조성할 수 있는 훨씬 더 큰 규모였음을 짐작할 수 있다.

'채붕'도 기본적으로는 산의 형상을 꾀했다고 보이는데, 이러한 산 형태의 구조물을 만들고 공연하는 문화는 동아시아의 오랜 전통과도 맥이 닿아 있다. 특히 한·중·일 세 나라에서 보이는 '신성한 산'의 조성과 연행은 군주의 권력과 왕조의 영속성을 과시하는 궁정 문화의 전례로 자리 잡았다. 이들 구조물은 당시 화려하고 풍부했던 연희 문화를 일면을 확인시켜 주는 중요한 사례이며, 서민의식의 대표 주자로 널리 인식되던 전통연희가 훨씬 다층적이고 복합적인 양상을 띠고 연행되어 왔음을 결정적으로 보여 준다는 데에 그 의의가 있다.

참고문헌 동아시아 신성한 산 설행에 나타난 욕망과 이념(사진실, 공연문화연구 12, 한국공연문화학회, 2006), 산대와 채붕(김은영, 산대와 채붕, 생활문물연구 10, 국립민속박물관, 2003), 산대의 무대양식적 특성과 공연 방식(사진실, 구비문학연구7, 한국구비문학회, 1998), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

필자 김은영(金恩英)

초라니패

정의 조선 후기에 상이군인들이 통솔하여 고사소리·풍물·얼른(마술)·죽방울받기·솟대타기 등을 연행하던 유랑예인집단 중 하나.

내용 조선 후기에는 남사당패·사당패·대광대패·솟대쟁이패·초라니패·풍각쟁이패·광대패·걸립패·중매구·굿중패 등 다양한 명칭의 유랑예인집단들이 있었던 것으로 나타난다. 사당패와 남사당패는 마을과 장터·파시波市를 찾아 떠돌아다녔고, 대광대패와 솟대쟁이패는 주로 장터를 찾아 떠돌아다녔다. 다른 연희집단들은 주로 마을을 찾아 떠돌아다녔다.

초라니패는 본래 잡귀를 쫓고 복을 불러들이는 의식에서 가면을 쓰고 놀음을 벌이던 놀이패였다. 마을을 돌며 집집마다 들러 장구도 치고 고사소리를 부르며 동냥을 하는 놀이패로 변했다. 나중에는 고사소리 외에 여러 가지 잡희를 벌이는 놀이패로 바뀌었다가 일제강점기로 접어들면서 사라졌다. 신재효본의 〈변강쇠가〉에 나오는 초라니패는 걸립패나 굿중패들이 부르는 고사 염불과 같이, 해당 지역의 민요 선율로 사이사이에 장구를 치며 자진모리장단으로 노래를 불렀을 것으로 보인다.

원래 '초라니'는 요사스럽게 생긴 가면을 가리키는 말이다. 초라니패는 '초라니굿'이라 부르는 가면극을 위주로 하여, 풍물·얼른·죽방울받기 등을 공연하며 떠돌아다녔다. 초라니굿은 서울·경기의 산대놀이 가면극과 경상남도의 오광대 가면극이 절충된 형태였다고 한다. 그런데 신재효본 〈변강쇠가〉에서는 변강쇠의 치상治喪 과정에 등장하는 초라니에 대해 "솔대 밑 친구"라고 표현했다. 솔대 밑 친구는 솟대쟁이를 이르는 말이므로, 초라니가 솟대놀이도 했다는 뜻이 된다. 초라니의 모습과 그 연희 내용은 신재효본 〈흥보가〉 중 '놀보 박타는 대목'과 〈변강쇠가〉 중 '변강쇠의 치상 장면'에 묘사되어 있는데, 후자가 더 자세하다. 변강쇠의 치상 장면에 나타난 초라니는 얼굴에 "도리도리 두 눈구멍 흰 고리테 두르고, 납작한 콧마루에 주석 대갈 총총 박고, 꼿꼿한 센 수염이 양편으로 펄렁펄렁"하는 가면을 쓰고 요란한 복색을 한 모습인데, 장구를 치며 액막이 고사소리를 한다.

수국사守國寺의 감로탱에는 외줄타기, 방울 쳐올리기와 함께 솟대에 올라가고 있는 초라니를 묘사해 놓았다. 그러므로 이 초라니는 솟대 위에 올라가서 장구를 치며 〈액막이 고사소리〉를 할 것으로 보인다. 이 초라니는 얼굴에 가면을 착용하고 있는데, 〈변강쇠가〉에서 묘사한 초라니의 가면과 완전히 일치하는 모습이다. 초라니패는 이 감로탱에만 보인다. 한편 초라니패는 상이군인들의 통솔 하에 옛 군인 또는 관노 출신이 주종을 이루고 있어서, 만약에 자신들의 초라니굿을 보아 주지 않거나 푸대접을 하게 되면 행패가 대단했다고 한다.

정약용은 『목민심서牧民心書』에서 조창漕倉을 열려고 할 때는 물론이고 보통 때에도 포구들에 잡류가 찾아오는 것을 엄금해야 한다고 주장했다. 즉 우파優婆(사당)·창기娼妓·주파酒婆·화랑花郎(무당의 지아비인 광대)·악공樂工·뇌자儡子(초라니)·마조馬弔(투전)·도사屠肆(소나 돼지의 도살) 등 팔반천류八般賤流가 그것이다. 이 가운데 사당·광대·악공·초라니 등 유랑예인에 해당하는 연희자들을 거론한 것은, 이들이 특히 조창에서 곡식을 한양으로 보내기 위해 배들이 들고 날 때 포구들을 찾아들었기 때문이다. 이로 보아 당시에는 초라니패의 활동이 꽤 왕성했던 모양이다.

특징 및 의의 조선 후기의 연희사에서 매우 중요한 사실은 민간을 떠돌면서 연희를 공연하여 생계를 유지하는 유랑예인집단들이 속출했다는 점이다. 그 가운데 초라니패는 상이군인들의 통솔하에 군인과 관노 출신들을 중심으로 구성된 연희집단으로서, 고사소리·풍물·얼른·죽방울받기·솟대타기 등을 연행했다.

참고문헌 감로탱에 묘사된 전통연희와 유랑예인집단(전경욱, 공연문화연구 20, 한국공연문화학회, 2010), 솟대타기의 역사적 전개와 연희양상(신근영, 민속학연구20, 국립민속박물관, 2007), 신재효판소리사설집(강한영 교주, 보성문화사, 1978), 한국전통예술개론(심우성, 동문선, 2001), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

필자 전경욱(田耕旭)

취발이

정의 중부 지방과 해서 지방의 가면극 노장 과장에 등장하여 노장을 쫓아내는 인물.

내용 취발이는 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·퇴계원 산대놀이·봉산 탈춤·강령 탈춤·남사당 덧뵈기 등에 등장하는 주요인물 가운데 하나이다. 주로 노장 과장에 등장하여 노장을 쫓아내는 역할을 한다. 취발이라는 명칭은 술 취한 중[醉僧]을 의미한다고 추정하고 있다. 은율 탈춤에서는 취발이를 '최괄이'라 부르기도 한다.

양주 별산대놀이에서는 제10과장 취발이놀이 대목에서 취발이가 등장한다. 소무에게 유혹되어 파계破戒를 하고 세속인이 된 노장 앞에 취발이가 등장한다. 취발이는 노장이 차지했던 소무를 활기와 힘으로 빼앗는 인물이다. 강한 힘과 성적 능력이 있으며 가무歌舞에 능숙한 인물로 등장한다. 소무를 사이에 두고 벌어지는 노장과의 대결에서 승리하여 소무를 차지한 후 살림을 차린다. 그리고 소무와의 사이에서 아들을 낳아 글공부까지 시킨다. 이러한 취발이의 가면은 그 바탕이 붉은색이며, 눈초리가 길고, 아래로 심하게 처져 있다. 양쪽 뺨에는 큰 굴곡을 그린 두 개의 주름이 있다. 그리고 이마에도 다섯 가닥의 긴 주름이 있다. 입은 살짝 벌린 상태에 혀가 노출되어 있다. 그리고 노란색 머리털이 풀어져서 얼굴 한쪽을 살짝 가리고 있다.

송파 산대놀이에서는 제9과장 취발이 대목에서 취발이가 등장한다. 취발이는 노장이 차지했던 소무를 활기와 힘을 앞세워 빼앗는 인물이다. 세속인으로서 완전히 전환된 노장을 나무라고 한바탕 싸움 끝에 때려 쫓아낸다. 노장과의 싸움에서 승리한 취발이는 남아 있는 소무와 함께 살림을 차리고 아들까지 얻는다. 취발이는 아들에게 글을 가르치면서 한바탕 놀고는 함께 춤추며 퇴장한다. 송파 산대놀이에 등장하는 취발이는 흰색 바지저고리와 초록색 반장삼을 입는다. 초록색 반장삼 등에는 호랑이 그림이 그려져 있다. 허리에는 빨간색 띠를 두른다. 머리에 초록색 고깔을 쓰고 손에는 흰색 한삼을 끼고 푸른 나뭇가지를 들고 등장한다. 송파 산대놀이의 취발이가 쓰는 가면은 붉은색 바탕으로 되어 있는데, 그 위에 아래로 처진 황녹색 눈썹이 있고 길고 처진 눈초리를 표현했다. 이마에는 두 줄의 주름이 있으며 광대뼈가 솟아 있다. 코는 큰 편으로 뭉뚝하다. 입술은 붉은색으로 아랫입술이 윗입술보다 더 튀어나와 있다. 입은 살짝 벌린 상태로 전체적으로 넓고 입가는 일직선으로 되어 있다. 이마 위로는 노란 머리카락이 내려와 있다.

퇴계원 산대놀이에서 취발이는 제9과장 취발이놀이 대목에서 등장한다. 지극히 세속적인 인간으로 변한 노장 앞에 취발이가 등장한다. 취발이는 노장에게 계집을 둘씩이나 데리고 논다고 나무라며 싸움을 벌인다. 치열한 싸움 끝에 취발이가 승리하고, 노장은 큰 소무만을 데리고 황급히 도망간다. 노장을 쫓아낸 취발이는 남은 소무와 살림을 차리고 아들인 마당이를 낳는다. 마당이에게 글을 가르치면서 한바탕 놀다가, 마당이가 젖을 달라고 보채자 소무에게 젖을 달라고 하면서 퇴장하는 것으로 전체 노장 과장은 마무리된다. 퇴계원 산대놀이에서 취발이는 흰색 바지저고리와 학 두 마리가 수놓아진 붉은색 더그레를 입는다. 더그레 위에는 국화 두 송이가 그려진 옥색 허리띠를 하고, 오른손에는 귀룽가지를 든다. 취발이가 쓰는 가면은 적자색의 바탕에 산발한 머리털이 있으며, 불만이 있는 것 같은 입 모양을 하고 있다. 눈과 입은 아래로 찢어졌으며 이마와 양 볼, 콧등에 주름살이 있다. 눈썹과 수염은 노랗고 검은 반점으로 표현되어 있으며, 이마 위에는 풀린 상투가 달려 있다.

봉산 탈춤에 등장하는 취발이는 제4과장 노장춤의 제3경 취발이춤 대목에서 찾을 수 있다. 파계를 하고, 신장수를 위협하여 신발값을 떼어먹는 정도에까지 이른 노장 앞에 취발이가 등장한다. 술에 취한 듯 등장한 취발이는 중이 여자를 데리고 논다고 노장을 나무라고, 소무를 빼앗으려 한다. 이러한 취발이에 맞서 노장은

취발이 탈 | 국립민속박물관

싸우지만 결국 얻어맞고 쫓겨나게 된다. 노장을 쫓아낸 취발이는 소무와 어울리고 아이까지 낳게 된다. 취발이는 아이에게 마당이라는 이름을 지어주고 글을 가르쳐 주기도 한다. 봉산 탈춤에 등장하는 취발이는 붉은 원통에 녹색 소매를 단 더거리와 붉은 바지를 입는다. 손에는 버들가지를 들고 무릎에는 방울을 단다. 취발이가 쓰는 가면은 길고 크다. 얼굴에는 혹이 여러 개 달려 있어서 이마에 네 개, 미간에 여섯 개, 양 입가에 두 개, 턱 밑에 한 개 있다. 이렇게 봉산 탈춤에 등장하는 취발이는 비교적 화려한 복장에 눈에 띄는 독특한 장식을 하고 있다. 불그죽죽한 얼굴에 넓은 이마, 그 위에 흘러내리는 긴 머리카락 역시 인상적이다.

강령 탈춤에서는 제6과장 노승·취발이춤의 제1경 팔먹중춤과 제3경 취발이춤 대목에서 취발이가 등장한다. 특히 제3경 취발이춤에서는 파계를 하고 소무를 얻게 된 노승 앞에 취발이가 등장한다. 중이 불도에 열중하지 않고 여자나 탐한다며 노장을 나무라고, 한바탕 싸움을 벌인다. 노승은 취발이의 완력을 당할 수 없어 얻어맞고 쫓겨 나간다. 승리한 취발이는 소무 사이에서 아들을 낳고, 그 아들에게 천자뒤풀이와 국문풀이 등을 가르치며 한바탕 놀다가 퇴장한다. 강령 탈춤에 등장하는 취발이는 크고 흰 점이 많이 찍힌 붉은색 더그레를 입는다. 손에는 느티나무 또는 버드나무 가지를 들었으며, 허리 뒤에 왕방울을 찼다. 노란색의 허리띠를 매고, 좌청우홍左靑右紅의 깃대님을 무릎에 맨다. 강령 탈춤에서 취발이가 쓰는 가면은 주황색 바탕에 둥근 모양을 하고 있다. 턱밑에 누런 점이 크게 찍혀 있고, 코와 이마에 작은 점이 세 개 찍혀 있으며, 얼굴 전체에 흰색 점이 여러 개 찍혀 있다. 양 볼은 혹처럼 도드라져 있으며, 이마에는 주름이 깊게 파여 있는데, 누런 선이 좌우로 길게 그려져 있다. 눈은 타원형에 아래쪽으로 처져 있고, 눈초리가 뾰족하다. 눈 주위에 검은 테두리를 그리고 그 안쪽은 흰색 칠을 하였으며, 코는 큰 편이다. 입은 살짝 벌린 상태로 좌우로 굽어 있으며, 주위에는 흰색 점을 찍어 이빨을 표시하고 있다. 이마 위로는 금색 머리카락이 길게 드리워져 있다.

은율 탈춤에서는 취발이가 아니라 최괄이라 불리는 인물이 등장한다. 제4과장 양반춤, 제5과장 노승춤, 제6과장 미얄할미·영감춤 등에 걸쳐 등장하는 최괄이는 다른 가면극의 취발이에 해당한다. 최괄이는 고의적삼에 더그레를 입고, 노란 허리띠를 둘렀으며, 좌청우홍의 윗대님을 치고 등장한다. 다른 가면극에서는 노장 과장에서 소무가 취발이 아이를 낳지만, 은율 탈춤에서는 제4과장 양반춤에서 아이를 낳는다. 아씨 역할을 하는 새맥시가 원숭이와 음란한 수작을 하여 아이를 낳으면 최괄이가 자기 아이라고 받아 〈꼬둑이타령〉을 부르며 어르는 것이다. 제5과장 노승춤에서는 말뚝이와 최괄이가 등장하여 노승을 비웃다가 새맥시를 데리고 나와 노래를 부르며 한바탕 논다. 이때 새맥시는 교태를 부리며 노승을 유혹한다. 노승은 그 유혹을 피하려 애쓰지만, 결국 유혹에 넘어간다. 말뚝이와 최괄이가 뒷절 중놈이 새맥시의 유혹에 넘어갔다며 나무라자, 노승은 화를 내며 말뚝이를 장삼으로 후려친다. 이에 최괄이가 노승을 한삼으로 두들겨 내쫓고, 새맥시를 차지하여 한바탕 춤을 추며 놀다가 퇴장한다. 제6과장에서도 최괄이는 말뚝이와 함께 등장한다. 최괄이는 영감을 두고 다투는 미얄할미와 뚱딴지집 사이에서 재판관 역할을 한다. 미얄할미가 죽은 뒤에는 말뚝이와 함께 미얄할미를 지고 나간다. 은율 탈춤에서 최괄이가 쓰는 가면은 여섯 개의 혹이 있는 귀면형鬼面形 가면이다. 붉은 바탕의 최괄이 가면은 이마에 혹 3개, 양 볼에 각각 혹이 한 개씩, 턱에 큰 혹 한 개로, 모두 여섯 개의 혹이 얼굴에 있다. 혹의 맨 위는 황금색이고 그 아래로 녹색·붉은색·회색·검은색의 테를 둘렀는데, 이는 오방색五方色을 표현한 것이다.

남사당패 덧뵈기의 경우 넷째 마당 먹중잡이에서 취발이가 나온다. 취발이는 흰 바지에 붉은 끝동이 달

린 저고리를 입고 붉은 띠를 매고 짚신을 신고 등장한다. 취발이가 쓰는 가면의 바탕은 자주색이다. 그 위에 검은색의 눈썹, 수염, 주름살을 표현했다. 입술은 붉은색이며 머리에 상투를 틀고 있다. 이마 위로는 머리카락을 늘어뜨린다. 남사당 덧뵈기의 넷째 마당 먹중잡이는 상좌의 뒤를 따라 부채로 얼굴을 가리고 나온 먹중이, 피조리와 춤을 추는 것으로 시작한다. 먹중이 피조리와 한참 춤을 추고 있을 때 취발이가 등장하여 먹중과 맞선다. 취발이는 먹중에 맞서 격렬한 공격을 퍼붓는다. 취발이와 대결하는 먹중은 능수능란한 춤으로 맞서지만 취발이를 당할 수 없어, 결국 쫓겨 나가고 만다. 데리고 놀던 피조리들을 그대로 둔 채 달아나는 것이다. 그러면 취발이는 피조리들과 더불어 신나게 춤을 추다가 얼싸안고 퇴장한다.

특징 및 의의 여러 가면극에 등장하는 취발이는 외적인 형상에서 공통적인 특징을 보이는데, 붉은색 계통의 얼굴 색, 이마에 잡힌 여러 개의 주름, 그리고 이마 위로 길게 흘러 늘어진 머리카락을 갖고 있다. 버드나무 가지를 들고 방울을 달고 있는 모습 역시 공통적인 특징 중에 하나이다. 현재 연행하는 가면극에서 사용하는 취발이 가면은 물론이고, 1929년 수집된 양주 별산대놀이 가면, 1930년대 후반에 수집된 구파발 본산대놀이 가면, 서울대학교박물관에 소장되어 있는 산대놀이 가면 등 이전에 연행되던 가면극의 취발이 가면 역시 앞서 서술한 취발이의 공통적인 모습을 갖고 있다. 연행 시기와 무관하게 공통적으로 나타나는 외형상의 특징 덕분에 취발이 가면은 쉽게 구별이 가능하다. 서울, 경기도, 황해도라는 지역적 차이와 1930년대와 현재라는 시간적 차이에도 불구하고 취발이 가면이 공통된 모습을 갖고 있는 것은 이미 예전부터 취발이 가면이 일정한 유형을 이루고 있었음을 의미한다.

한편 취발이는 붉은 얼굴색과 귀면형 생김새, 버드나무 가지를 들고 방울을 달고 등장하기도 하는데, 이로 미루어 보아 취발이가 귀신을 쫓는 인물이라고 보는 견해도 존재한다.

취발이의 역할을 통한 전개양상을 통해서도 취발이의 공통적 특징을 찾을 수 있다. 취발이는 소무를 사이에 놓고 노장과 싸움을 벌이고 마침내 승리한다. 이는 여러 가면극에서 공통적으로 나타나는 취발이 등장 대목의 전개양상이다. 또한 싸움에서 이긴 후 소무를 차지하고 그 사이에서 아이가 태어난다는 점도 공통적으로 나타난다.

취발이의 외모와 행동은 세속적이고 현실적인 인식과 행동을 대표한다. 한편 노장은 관념적 허위의식의 담지자로, 취발이가 노장과 싸워 이기는 것은 관념적 허위로 가득 찬 세상에 현실적 대안을 제시하는 의미한다는 의견도 있다.

참고문헌 강령탈춤(정형호, 국립문화재연구소, 2002), 남사당놀이(심우성, 화산문화, 2000), 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 송파산대놀이(이병옥, 도서출판 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 은율탈춤(전경욱, 국립문화재연구소, 2003), 퇴계원산대놀이(퇴계원 산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

필자 허용호(許龍鎬)

봉산 탈춤

은율 탈춤

취발이 | 2015 | 국립민속박물관

칠성새남

정의 제주도특별자치도에서, 뱀을 죽이거나 죽은 것을 보아서 생긴 우환憂患을 다스리기 위해서 하는 굿놀이.

내용 제주도에서는 뱀을 칠성이라 하고 신앙 대상으로 삼는다. 제주도 사람들은 뱀이 돌아다니는 것을 좋지 않은 징조로 여긴다. 그리고 뱀에게 해를 끼치는 행위를 금기시한다. 잘못하여 뱀을 죽이거나 다치게 하면 큰 벌을 받는 것으로 생각하기 때문이다. 혹 뱀을 직접 죽였거나 또는 다른 사람이 뱀을 죽인 것을 보아 병이 생기거나 집안에 좋지 않은 일이 생기면 굿을 했다. 이렇게 뱀으로 인해 생긴 병이나 우환을 다스리기 위하여 하는 굿을 칠성새남이라 한다.

칠성새남굿의 핵심은 환자나 우환이 생긴 사람이 뱀을 죽이지 않았음을 증명하는 것이다. 어떤 다른 존재가 뱀을 죽였고, 환자나 우환이 생긴 사람은 우연히 죽은 뱀을 처음으로 보았을 뿐인데, 억울하게 그 죄를 뒤집어썼다는 점을 밝히는 것이다. 굿에서 뱀을 죽인 존재는 악신惡神인 허멩이임이 밝혀진다. 뱀을 죽인 허멩이는 처벌되고, 죽은 뱀은 다시 살려낸다. 그런데 이러한 굿의 진행 과정이 연극적인 양상으로 진행된다. 역할이 분화되어 여러 인물이 등장하고, 인형도 핵심적인 표현 매체로 활용된다. 이 점에 주목하여 칠성새남 자체를 굿놀이로 보기도 한다. 칠성새남은 뱀으로 인해 생긴 우환을 다스리는 굿이자 굿놀이라 할 수 있는 것이다.

칠성새남굿을 위해서는 우선 일반적인 굿과 같이 준비를 한 뒤에 칠성상七星床을 추가로 차린다. 칠성의 신상神像과 허멩이도 만들어 놓는다. 칠성신상七星神像은 백지를 길게 말아 먹으로 비늘과 머리 부분을 그려 뱀 모양으로 만든 것이다. 허멩이는 백지나 짚으로 조그맣게 만든 허수아비이다. 칠성상에 칠성나까방석에 해당하는 무명천, 칠성ᄃᆞ리에 해당하는 무명천을 먼저 깔고 각종 제물과 쌀 양푼을 올려놓는다. 양푼에 담긴 쌀에 신상을 묻어 놓고, 그 입에 쌀을 일곱 알 물린다. 그 앞에 계란을 하나 둔다.

『제주도무속자료사전』에 제시된 칠성새남의 제차를 바탕으로 강정식이 재정리한 칠성새남굿의 제차는 '초감제–초상계–일월맞이–초공본풀이–초공맞이(초곱메김–푸다시–메어들어 석살림)–이공맞이(이곱메김–메어들어 석살림)–시왕맞이(삼대김–시왕질 처서 메어듦)–본향ᄃᆞ리(허멩이 방쉬)–칠성본풀이(칠성점주)–각도비념–도진'이다. 칠성새남은 '족은 굿(작은 굿)'으로 분류되기는 하지만, 그 제차로 보아 규모가 만만치 않은 굿이다.

칠성새남굿의 제차에서 주목할 만한 것은 초공맞이–초곱메김, 이공맞이–이곱메김, 시왕맞이–삼대김 대목이다. 이 대목들에서 뱀을 죽인 원흉을 밝혀내고 환자의 억울함을 풀고 있기 때문이다. 초곱메김에서는 초공전 앞으로 환자의 원통한 사정이 전해진다. 환자는 칠성으로 인해 병이 걸렸으며, 자신에게는 아무런 죄가 없다고 말한다. 원통한 사정을 해결하기 위해서 허멩이를 잡아다가 문초하니, 허멩이가 자신이 칠성을 죽이고 환자에게 뒤집어씌웠다고 인정한다. 이에 허멩이를 매로 다스리고 옥에 가두어 놓는다. 이곱메김에서 허멩이는 다시 끌려나와 자신의 죄를 자백하고, 매로 다스려진다. 삼대김에서 다시 허멩이가 끌려나와 매를 맞는다. 삼대김에서는 허멩이로부터 다시는 인간 세상에서 폐단을 일으키는 짓을 하지 않겠다는 다짐도 받아 낸다. 허멩이는 결국 귀양을 가게 된다. 그 지은 죄로 보아

허멩이를 불사르는 불천수를 해야 마땅하지만 열시왕[十王]의 분부에 따라 가다귀 섬으로 귀양을 보내게 된다. 허멩이에 대한 징치는 본향ᄃᆞ리에서 귀양 가는 허멩이에게 인정과 잔盞을 주고 작별한 후, 소미가 허멩이와 추물 채롱을 들고 인가에서 멀리 떨어진 곳에 갖다 버리는 것으로 마무리된다. 이어서 칠성본풀이를 하고 칠성신상을 모시게 된다. 칠성새남이라는 굿 명칭의 의미가 칠성을 살려 오는 것이기에, 어쩌면 이 제차가 칠성새남굿의 핵심적인 대목이라 할 수 있다.

특징 및 의의 칠성새남에서 우환이 생기거나 병이 난 것은, 다른 사람이 죽인 뱀을 처음 보고 그 뱀을 죽인 죄를 뒤집어썼기 때문이라고 인식한다. 그래서 굿을 통해서 뱀을 죽인 자를 찾아 그 죄를 다스리고 칠성신 곧 뱀을 살려 내어, 점을 쳐서 좌정할 곳을 정하고 고팡이나 뒤뜰에 다시 모시면, 신의 노여움이 풀리고 우환이 사라진다고 믿는다. 칠성새남의 목적이 우환이 있거나 병이 걸린 사람을 낫게 하는 데 있으며, 그 방안은 우환이나 병의 원흉을 몰아내는 것에 있이기에, 원흉인 허멩이는 반드시 쫓아내야 할 대상이다. 뱀을 죽인 자를 찾아내어 그 죄를 다스리는 과정이 칠성새남굿의 중심 내용인 것이다. 칠성새남굿에서는 뱀을 죽인 자를 교만한 악신 허멩이라 단정한다. 이에 허멩이를 호출하여 그가 뱀을 죽였다는 자백을 받는다. 이어 허멩이를 가다귀 섬으로 귀양 보내고 죽은 뱀을 되살려 내는 행위를 보여준다. 그런데 이 과정이 연극적으로 진행된다. 칠성새남굿 전체 진행 과정이 하나의 굿놀이라 할 수 있는 특징을 가지고 있는 것이다.

굿놀이로서 칠성새남굿에 등장하는 인물은 심방, 소미2, 허멩이 등이다. 심방은 굿을 집행하며, 환자의 무죄를 입증하고 칠성신을 죽인 자가 허멩이임을 밝히는 역할을 한다. 굿을 집행하는 역할과 재판관의 역할을 겸하는 것이다. 소미들은 굿의 진행을 도우면서 급장 역할을 한다. 허멩이는 백지나 짚으로 만든 인형으로 '하늘은 보고 땅은 못 본 교만한 악신'이다. 칠성을 죽게 한 원흉이자 환자에게 병을 뒤집어씌운 장본인이 바로 허멩이이다. 허멩이를 놀리는 역할은 소미들이 하는데, 허멩이의 움직임과 대사를 맡아서 한다.

칠성새남굿에서 허멩이는 제차 초반부터 곧바로 등장하지는 않는다. 허멩이는 굿이 시작되기 전에 이미 만들어져 있기는 하지만, 본격적으로 등장하는 것은 초곱메김부터이다. 초곱메김은 초공맞이의 메어듦에 속한 것이다. 보통의 초공맞이에서는 없는 것이지만, 칠성새남에서는 한다. 칠성새남을 할 때 초감제에서 초공맞이 초곱메김까지 칠성에 걸려 병든 사유가 말해지고, 그 원흉이 허멩이라는 악신임이 드러난 이후에야 허멩이가 등장하는 것이다.허멩이 등장 이후의 연행 과정은 다음과 같이 진행된다.

①허멩이가 급장에 의해 끌려와 댓돌 밑에 엎드린다.
②허멩이가 심방 심문에 자신의 죄를 인정하고 처벌을 받겠다고 한다.
③허멩이가 형틀 위에 엎드린 채로 급장에게 곤장을 맞는다.
④허멩이는 큰칼을 쓰고 옥에 갇힌다.
⑤옥 안에 갇혀 있던 허멩이가 다시 끌려 나온다.
⑥허멩이가 심방 심문에 자신의 죄를 인정하고 처벌을 받겠다고 한다.
⑦허멩이가 형틀 위에 엎드린 채로 급장에게 곤장을 맞는다.
⑧허멩이가 다시 옥에 갇힌다.
⑨옥에 갇힌 허멩이가 다시 끌려 나온다.
⑩허멩이가 심방 심문에 자신의 죄를 인정하고 처벌을 받겠다고 한다.
⑪허멩이가 형틀 위에 엎드린 채로 급장에게 곤장을 맞는다.
⑫허멩이가 다시는 인간 세상에서 폐단을 일으키는 짓을 하지 않고 귀양을 가겠다고 한다.
⑬허멩이가 다시 옥에 갇힌다.
⑭허멩이는 구경꾼들에게 인정을 받고 인가에서 떨어진 곳에 버려진다.

이렇게 연행 속에서의 허멩이는 줄곧 죄를 짓고 그 벌을 달게 받는 존재로 나타나고 있다. 허멩이는 자신의 죄에 대하여 일체의 변명도 없이 인정하고, 가해지는 벌을 일방적으로 받기만 하는 대상으로 나타난다. ①에서 ④까지가 초공맞이의 초곱메김 제차에서 행해지는 첫 번째 치죄 과정이고, ⑤에서 ⑧까지가 이공맞이에서 행해지는 두 번째 치죄 과정이다. 그리고 ⑨에서 ⑬까지가 삼대김에서 행해지는 세 번째 치죄 과정이다. 허멩이는 이렇게 세 차례에 걸쳐 치죄를 당하고는 쫓겨나게 된다. 그리고 수심방이 굿을 하여 죽은 뱀, 곧 칠성신을 되살려 제단에 다시 모시는 것으로 칠성새남은 끝이 난다.

칠성새남은 뱀을 죽여서 인간에게 해를 끼치는 허멩이를 쫓아내는 내용을 담고 있기에 전형적인 제액축귀除厄逐鬼의 굿놀이라 할 수 있다. 그 과정에서 굿을 집행하는 역할과 재판관 역할을 하는 심방, 굿의 진행을 돕고 급장의 역할을 하는 소무들, 뱀을 죽인 악신의 역할을 하는 허멩이 등이 등장한다. 굿놀이는 한 명의 무당만이 진행하지 않고, 여러 명의 인물이 역할을 나누어 진행하는 양상을 보이고 있다. 더구나 굿놀이 진행의 핵심적 역할을 하는 악신 허멩이는 인형이 역할을 맡는다. 인형 배우가 등장하고 있는 것이다. 인형을 핵심적인 표현 매체로 활용하는 굿놀이가 칠성새남이다. 결국 칠성새남은 굿 자체가 하나의 굿놀이적 속성을 가지고 있으며, 그 역할이 분화된 다양한 인물들이 등장하고, 인형을 핵심적인 표현 매체로 활용하고 있다는 점에서 주목할 만하다.

참고문헌 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사논문, 1987), 무속, 신과 인간을 잇다(허용호 외, 국사편찬위원회, 2011), 전통 연행 예술과 인형 오브제(허용호, 민속원, 2003), 제주굿 이해의 길잡이(강정식, 민속원, 2015), 제주도 무속 연구(현용준, 집문당, 1986), 제주도무속자료사전(현용준, 신구문화사, 1980).

필자 허용호(許龍鎬)

칼춤 과장

정의 북청 사자놀이에서 길거나 짧은 칼을 들고 주로 짝을 이루어 상대방과 함께 추는 과장.

역사 칼춤은 상고시대의 수렵 무용·의례 무용·전쟁 무용에서 그 유래를 찾을 수 있어, 우리 역사만큼이나 오랜 연원을 지닌 춤이다. 칼춤은 문헌상 구체적으로 기록되어 있으며, 삼국시대 신라의 황창랑무黃昌郎舞 전설을 보면 공연 형태를 갖춘 검무가 출현했음을 알 수 있다. 황창랑 검무에 대한 전설은 『동경잡기東京雜記』 풍속조와 인물조, 『삼국사기三國史記』, 『증보문헌비고增補文獻備考』 등에 기록되어 있는데, 그 중에서 『동경잡기』 권1 풍속조의 내용을 보면 다음과 같다.

> 무검지희 황창랑은 신라 사람이다. 전설에 의하면 나이 일곱 살에 백제로 들어가 칼춤을 추니 구경꾼이 담처럼 모였다. 백제왕이 이 소문을 듣고 그를 불러들여 보고는 마루로 올라와 칼춤을 추라고 명령했다. 황창랑은 그리하여 칼춤을 추다가 백제왕을 찔러 죽였다. 이에 백제 사람들이 그를 죽였다. 신라 사람들이 그를 가엾게 여겨 그의 형상을 본떠서 가면을 만들어 쓰고 칼춤을 추었는데 지금까지 그 칼춤이 전해 내려온다. 舞劒之戱 黃倡郎新羅人也 諺傳 年七歲入百濟市中舞劍 觀者如堵 濟王聞之 召觀 命升堂舞劒 黃倡因刺王 國人殺之 羅人哀之 像基容 爲假面 作舞劒之 狀之今傳之
> -동경잡기 권1, 풍속조

신라 때의 칼춤은 황창랑 설화에 기인한 동자童子 가면 검무로, 전투 무용이 아니라 희극성을 띤 형태이다. 가면을 쓰고 추는 연희적 성격의 춤으로 고려 후기까지 이어지다가 조선 초기 세조와 성종 때에 처용무와 함께 연희되었다. 한편, 기녀가 가면을 쓰지 않고 추는 다른 양식의 검무는 조선 후기 숙종 이후에 출현하였다. 이러한 여기검무女妓劍舞의 형태는 정조 때에 궁중정재로 유입되는데, 이전에도 평안도나 경상도 지역에서 인기 있게 공연되던 종목이었으며 팔도에서 두루 유행하였다. 검무가 궁중여악宮中女樂의 한 종목으로 정착되면서 공연 형식도 한층 격식을 갖추고 예술적으로 발전하였다. 이러한 시대의 변천에 따른 칼춤 양식의 변화는 신라 황창랑의 상무尙武 정신이나 충성 등 내적인 미를 중시하는 춤에서 기예와 함께 호쾌하고 유희적인 형식미를 중시하는 춤으로의 변화를 가져왔다. 궁중 공연 종목의 한 가지로 정착된 검무는 각 지방의 교방청으로 파급되면서 지역마다 독특한 특색을 담은 검무 양식을 파생시켰다. 전국적으로 유행하였던 검무는 박제가의 〈검무기劍舞記〉, 유득공의 〈검무부劍舞賦〉, 정약용의 시 〈무검편증미인舞劒篇贈美人〉 등의 문학 작품 속에 생생하게 표현되어 있어 그 당시 검무의 격동미·기예미·여협미 등의 미적 특징을 확인할 수 있다. 『다산시문집茶山詩文集』 권1에 수록되어 있는 〈무검편증미인〉의 농검弄劍과 대결무

對決舞에 관한 내용은 다음과 같다.

몸 굽혀 (검을) 거꾸로 꽂고 한참 동안 춤추는데
열 손가락 날리듯 뒤집으니 뜬구름과 흡사하네
한 칼은 땅에 두고 한 칼로 휘두르니
푸른 뱀이 백 번이나 가슴을 휘감는 듯
홀연히 쌍칼 잡자 사람 모습 보이지 않고
삽시간에 구름 안개 허공에 피어나네
전후좌우 휘둘러도 칼끝 서로 닿지 않고
치고 찌르고 뛰고 구르니 크게 놀라서 주시하네
회오리바람 소나기가 겨울 산에 몰아치고
자줏빛 번개와 서릿발 같은 다툼이 빈 골짜기 다투는 듯
놀란 기러기 높이 날아 안 돌아올 듯하다가
노한 송골매가 되돌아 치는 것이 근심을 막아 쫓네
側身倒插蹲蹲久 十指翻轉如浮雲
一龍在地一龍躍 繞胸百回青蛇纏
焂忽雙提人不見 立時雲霧迷中天
左鋌右鋌無相觸 擊刺跳躍紛駭矚
颼風驟雨滿寒山 紫電青霜鬪空谷
驚鴻遠飛疑不反 怒鶻回搏愁莫逐

위의 내용을 종합해 보면 검무는 신라의 〈황창랑〉 설화에 기원을 두고 고려를 거쳐 조선 말기에 이르기까지 궁중과 지방 교방청을 통해 전승되어 온 중요한 춤 종목이다. 1909년 조선 왕실에 소속되어 있었던 교방의 폐지로 여악 제도가 폐지된 이후에도 검무는 교방의 기능 일부를 대신한 기생조합이나 권번을 통하여 전승되었다. 기본적으로 연마해야 하는 필수적인 춤으로 여겨지던 검무는 그 명맥이 유지되어 현대에 이르고 있다. 현재 활발하게 연희되고 있는 검무로는 궁중 검무를 비롯하여 진주 검무·통영 검무·호남 검무·경기 검무·해주 검무·평양 검무 등이 있으며, 가면극 내에서는 북청 사자놀이에서 유일하게 칼춤이 나타난다.

내용 가면극의 칼춤은 원래 사자놀이보다는 함경남도 북청 토성리의 관원놀이에서 추던 것이다. 그러나 북청 사자놀이의 칼춤은 북청 지역의 고유한 춤이므로, 이를 북청 사자놀이에 삽입하여 공연하고 있다. 북청 사자놀이는 함경남도 토성리에서 정월 14일과 15일에 걸쳐 행해지던 관원놀이에서 모의 재판, 관원의 행차, 횃불싸움과 함께 주축이 되어 연행되는 탈놀이이다. 현재는 관원놀이 전체가 연희되지는 않으며, 사자춤에 애원성춤, 사당·거사춤, 꼽추춤, 칼춤, 무동춤, 넋두리춤 등이 어우러진 북청 사자놀이만이 주로 연행되고 있다.

북청 사자놀이는 크게 두 개의 마당으로 나뉘어 있다. 마당놀이 마당은 특색 있는 춤에 따라 일곱 과장으로 구성되어 있으며, 사자놀이 마당은 사자춤과 뒤풀이 과장으로 구성되어 있다. 탈을 쓰는 것은 양반·꼭쇠·꼽추·사자뿐이며 칼춤의 경우 가면을 쓰지 않는다. 칼춤은 바지저고리를 입은 두 명의 남자가 양쪽에서 등장하며 시작한다. 두 사람은 통소 가락에 맞춰 칼이 있는 중앙으로 와서는 몸을 낮춰 칼을 집는다. 각자 칼을 잡아 묘기를 부리며 서로를 상대하고 상배하며 춤을 춘다. 북청 현지에서 칼춤은 초장·중장·종장으로 나누어 처음에는 느리게 추다가 점점 빠른 속도로 추었다고 하나, 현재는 이를 재현하지 못하고 처음부터 끝까지 같은 빠르기로 추고 있다. 북청 사자놀이의 칼춤은 다른 검무와 같이 손춤으로 시작하며, 목이 돌아가지 않고 장식이 없는 짧은 칼을 사용하는데, 현재의 여기검무에서는 볼 수 없는 칼 재주를 부리기도 하여 기예가 돋보이는 춤이다.

특징 및 의의 궁중 검무를 비롯한 각 지역의 검무가 여자가 추는 여기검무인 것에 반하여 북청 사자놀이의 칼춤은 남자 2인이 추는 춤이다. 즉, 연희자의 복장에서도 차이가 나는데, 치마저고리 위에 쾌자를 입고 전대를 메고 전립을 쓰는 것이 아니라 바지저고리에 상투를 틀어 올린 남성이 춤을 춘다.

칼춤 과장의 순서 및 방식과 관련하여 남쪽의 진주 검무, 통영 검무, 호남 검무는 한삼춤–선 손춤–앉은 손춤–앉은 칼춤–선 칼춤의 방식으로 추며, 북쪽의 검무인 서울·경기 검무, 해주 검무, 평양 검무는 선 손춤–앉은 손춤–앉은 칼춤–선 칼춤의 방식으로 구성되어 있다. 북청 지역의 칼춤은 선 손춤으로 시작되는 후자의 방식으로, 북쪽 지역의 보편적인 구성 방식을 따르고 있다. 검무 음악은 느린 장단–자진타령장단의 전반부와 타령장단–자진타령장단의 후반부로 구성되어 있는데, 지역적인 특색에 따라 앉은 칼춤의 전반부까지는 장단 선택과 장단에 따른 춤사위 구성이 다르게 나타난다. 그런데 북청 현지에서는 초장·중장·종장에 이르기까지 점점 빠른 속도로 추는데, 이는 북청의 칼춤만이 보이는 특징이다. 즉, 북청 사자놀이 안에서 하나의 과장으로 연행되고 있는 칼춤은 북청 지역의 고유한 춤으로서, 여타 지역의 여기 검무와는 다른 특색을 보유하고 있는 것을 볼 수 있다. 따라서 북청 사자놀이의 칼춤은 검의 기운을 담보한 독립된 검무로 발전할 가능성이 크다는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 북청사자놀음(전경욱, 화산문화, 2001), 일제강점기 기록을 통해 본 검무의 계승양상(조경아, 한국음악사학보51, 한국음악사학회, 2013), 한국 여기검무의 예술적 형식과 지역적 특성 연구(임수정, 용인대학교 박사학위논문, 2007).

필자 김경숙(金敬淑)

탈

정의 사람이나 동물의 얼굴 모양을 만들어, 주로 얼굴에 써서 분장에 사용하는 물건.

내용 탈은 한자어로는 '면面·면구面具·가면假面·대면代面·가두假頭·가수假首' 등의 용어를 사용하는데, 우리말로는 '광대·초라니·탈·탈박·탈바가지' 등으로 불러 왔다. 그러나 엄격하게 말하면 얼굴 앞면만 가리는 면구를 가면이라 하고, 머리 전체 후두부後頭部까지 가리는 것을 가두·가수·투두套頭라고 해 구별하기도 한다. 한국의 가면극이나 일본의 가면극인 노能에서는 대부분 얼굴 앞면만을 가리는 가면을 착용하고, 중국의 가면극인 나희儺戲에서는 주로 가두를 착용한다.

그동안 탈은 가면을 가리키는 한국말로 간주되었다. 그러나 몽골어, 특히 고대 몽골어에서 탈은 얼굴을 가리키는 말이다. 찰스 바우덴(Charles Bawden)이 편집한 『몽영사전(Mongolian–English Dictionary)』(1997)에 의하면, 몽골어 탈(tal)은 '일면(side)', '한쪽면'의 의미와 함께 '생김(feature)'의 의미가 있다. 몽골사회과학원의 수미야바타르(Sumiyabaatar) 교수에 의하면, 머리의 앞면, 즉 얼굴은 머리의 앞면과 뒷면 중 '한 면'에 해당하기 때문에, 현재도 탈은 얼굴의 의미로 사용할 수 있다고 한다.

한글학회의 『우리말큰사전』에서는 '탈박'을 '탈바가지'의 준말로 보았다. 그러나 탈박과 탈바가지에서 '박'과 '바가지'는 각각 몽골어로 가면과 도구라는 뜻이다. 이는 현재도 쓰는 말이다. 티벳과 몽골의 라마교 사원에서 거행되는 가면극인 '챰'의 가면은 '챰박'이라고 불린다. 그러니까 탈박은 얼굴 가면이란 뜻이고 탈바가지는 얼굴을 가리는 도구, 즉 가면이라는 뜻이다. 따라서 탈박은 탈바가지의 준말이 아닌 것이다.

탈을 만드는 재료는 주로 나무이지만 종이, 가벼운 돌, 청동, 천, 도자기 등 다양하다. 탈에 채색을 하기도 하는데 황토를 입히거나 여러 가지 색깔의 염료로 그림을 그린다. 조각한 나무탈 위에 종이나 천을 바르고, 그 위에 옻칠을 하면 오래 보존할 수 있다. 한국의 하회탈이 그런 경우이다.

탈은 세계적인 분포를 보인다. 탈은 아시아, 유럽, 아프리카, 아메리카, 오세아니아, 멜라네시아 등 전 세계에 걸쳐 다양한 모습으로 존재하고 있다. 다만 이슬람교의 경전인 코란은 인간이나 동물의 형상을 꾸며서 상연하는 것을 금지하기 때문에, 아라비아·북동아프리카·발칸을 포함하는 근동近東 지역과 이슬람교의 영향을 받은 북아프리카에서는 탈을 사용할 수 없었다.

탈은 풍농 기원의 제의, 악귀를 쫓는 벽사의식과 나례儺禮, 병을 치료하기 위한 무속적 제의, 입사식, 장례식, 축제, 가장무도회, 연극, 무용 등에 폭넓게 사용된다. 그래서 그 기능과 의미가 매우 다양하다.

탈의 주술적 기능 가운데 가장 두드러진 것은 풍농을 기원하는 제의이다. 대체로 수렵, 목축 등으로 유동생활을 하는 민족에 비해 정착 생활을 하는 농경 민족에게서 더욱 풍부한 탈의 전통을 발견할 수 있다. 특히 기술 수준이 낮고 자연 조건의 지배를 크게 받은 시대일수록 주술적인 농경의례가 성행했는데, 지금도 그 전통은 곳곳에서 발견된다. 농경의례의 양식은 매우 다양하지만, 그중에서 풍년을 가져오는 신격神格과 정령이 탈의 형태를 빌려 출현하는 경우가 많았다.

탈에서 풍농을 기원하는 주술의 기능 다음으로 많이 발견되는 것은 악귀惡鬼를 퇴치하기 위한 벽사辟邪의 기능이다.

신성탈은 사원이나 사당祠堂에 안치해 두고 숭배하며 제사 지내는 탈을 의미한다. 그리고 탈을 쓴 신을 숭배하는 것도 신성탈의 일종이라고 볼 수 있다.

의술탈은 두 종류가 있다. 하나는 건강을 지켜 주는 보호 세력들을 불러내는 탈이다. 다른 하나는 질병을 가져오는 악귀들을 쫓아낼 수 있는 능력이 있는 탈이다. 병을 치료하기 위한 치병굿에서 사용되는 탈도 일종의 의술탈로 볼 수 있다. 의醫의 옛 글자인 의毉는 무당이 병을 일으킨 악령을 쫓기 위해 화살[矢] 같은 무기를 손에 들고 사용하는 모습을 나타낸 문자이다.

추억탈은 죽은 사람을 생각하며 슬퍼하는 추도의 뜻과 죽은 사람의 넋을 기리는 뜻을 담고 있는 탈을 의미한다.

전쟁탈은 악의에 찬 표정이거나 적에게 두려움을 줄 만큼 무시무시한 얼굴이다. 고대 그리스인들과 로마인들은 기괴한 탈을 새긴 전투용 방패를 사용했고, 그들의 갑옷과 투구에 무서운 탈을 부착했다. 일본의 무사들도 가면 투구를 사용했다.

장례용 탈은 악령으로부터 죽은 사람을 보호하는 기능, 죽은 사람의 영혼이 저승에서 끊임없이 방황하지 않게 하기 위해 본래의 모습이 파괴되는 것을 막는 기능, 장례 시 죽은 사람을 재현하는 기능 등 몇 가지 다른 기능을 갖고 있다.

입사탈은 입사식, 즉 성인식에서 사용되는 탈이다. 입사식에서는 주로 젊은이들에게 입사의식을 집행하는 사람이 탈을 착용했다. 그러나 일부 지역에서는 입사식을 마친 젊은이가 성인으로서의 새로운 역할을 나타내는 탈을 쓰는 경우도 있다. 이미 고대 그리스의 펠로폰네소스 반도에서는 젊은이들의 입사식에서 입사식을 집행하는 사람이 나무로 만든 탈을 착용했다.

원시시대에 원시인들은 사냥에서 위장의 수단으로 탈을 사용했던 것으로 나타난다. 원시인들은 짐승의 소리를 흉내 내거나 사냥하려는 동물의 가죽을 뒤집어쓰고 동물들에게 접근했다.

토템은 원시인들이 자기 부족이나 씨족과 특별한 혈연관계에 있다고 믿고 신성하게 여겼던 자연물인데, 이 자연물을 자기 집단의 상징으로 삼고 그와 관련된 금기禁忌를 통해 사회적 규제를 설정했던 것이 토테미즘이다. 토템을 숭상하는 집단은 오래전 자기들의 조상이 그 토템과 어떻게 결합되었는지에 관한 신화를 갖고 있으며 그 내용을 종교의식에서 거행하는데, 이때 탈이 중요한 역할을 한다. 한편 고위 사제·주술사·무당은 종종 그 자신의 매우 강력한 토템을 가졌는데, 이들은 그 토템탈을 쓰고 악령을 쫓아낼 수 있었다. 또한 적들을 응징하고 사냥감과 물고기의 위치를 찾아낼 수 있었으며, 질병을 치료할 수도 있었다.

기우탈은 가뭄이 심할 때 비를 기원하는 제의에서 사용된 탈을 가리킨다. 기우제는 세계적인 보편성을 띠는 제의인데, 종족에 따라서는 이때 탈을 사용했다.

예술탈은 무용과 연극 등에서 사용되는 탈을 의미한다. 예술탈은 세계적인 분포를 보인다. 세계 여러 나라의 예술탈은 너무 많아서 일일이 다 열거할 수 없을 정도이다. 처음에 연극 탈은 멀리 앉아 있는 관객들에게 배우의 역할이나 성격을 알려 주기 위해 썼다. 따라서 탈 모양만 보고도 주인공을 도와주는 착한 인물인지, 나쁜 인물인지 쉽게 알 수 있게 만들었다. 사람뿐만 아니라 온갖 동물과 나무, 태양, 구름 등 자연물도 탈로 표현했다.

문화의 발전과 함께 인간이 인간과 자연 또는 인간과 신의 문제를 주술로 해결하던 단계를 넘어, 인간과 인간의 문제를 예술적으로 표현하고 해결하고자 하는 욕구에서 예술탈이 생겨났다. 주술의 해결 기능이 창조적 표현 기능으로 변화되면서 탈도 주술탈에서 예술탈로 변모하게 된 것이다.

특징 및 의의 전통사회에서 탈은 인간 생활의 거의 모든 영역에서 사용되었다. 그러면서 탈은 나라별로 특징을 보이고 있다. 탈을 만드는 재료, 탈에 새겨진 문양의 상징, 탈의 용도, 탈의 기능 등에서 나라별로 차이가 있다. 이런 내용을 정확하게 이해하기 위해서는 각 나라의 전통신앙, 전통문화 등에 대한 배경 지식이 필요하다. 그러므로 세계의 탈들을 통해서 인류 문화의 다양한 모습과 예술을 살펴볼 수 있다.

탈은 원래 인간의 능력을 뛰어넘는 초자연적인 존재의 힘을 빌어 귀신을 쫓거나 소망하는 바를 이루려는 주술적 목적에서 사용되었다. 다른 동물들과 달리 인간만이 종교를 갖고 있듯이, 탈을 사용하여 주술적 목적을 이루려는 생각도 인간만이 가진 것이었다.

이 밖에도 탈은 수많은 형태와 용도가 있다. 특히 현대에도 탈은 병원에서 수술 시 착용하는 의료용 마스크, 야구의 포수와 심판의 마스크 같은 보호용 마스크, 아이스하키의 골키퍼가 착용하는 보호용 마스크, 산업 현장에서 사용하는 방독 마스크, 소방관이 착용하는 화재 진압용 마스크, 프로레슬러들이 상대방에게 겁을 주기 위해 착용하는 마스크, 축제에서 착용하는 마스크, 탈극에서 착용하는 마스크 등 다양한 모습으로 존재하고 있다. 이와 같이, 현대의 탈은 주술적 목적보다는 실용적 목적과 예술적 목적을 위해 사용된다. 시대의 변천에 따라 주술적 탈이 실용적·예술적 탈로 전환된 것이다.

또한 10월 31일 핼러윈(Halloween)은 서양의 풍속이지만, 최근에는 한국에서도 핼러윈이 되면 아이들은 마녀·유령·광대를 가장한 탈을 쓰고 돌아다니며 핼러윈 행사를 벌인다. 만화와 영화로 유명한 배트맨도 바로 복면탈을 씀으로써 평소와는 완전히 다른 존재로 변신한다. 이런 이국적인 풍습에 대한 기호, 탈을 써서 자신을 감추고 변신해 보려는 욕구도 인간만이 가진 특징인 것이다.

베니스 축제 등 탈 축제에 참가한 사람들은 스스로 탈을 쓰고 돌아다니면서 변신을 꾀한다. 변신에 대한 욕구, 그리고 탈을 쓰고 변신하면서 또한 내 안에 숨어 있는 나를 찾으려는 노력이 바로 탈 문화가 현대에도 지속되고 있는 현상과 관련이 있는 듯하다.

참고문헌 탈이 지닌 종교적 의미와 주술적 기능(임재해, 민속연구4, 안동대학교 민속학연구소, 1994), 한국 가면의 연구(최상수, 성문각, 1984), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007).

필자 전경욱(田耕旭)

탈굿

정의 동해안 지역의 별신굿에서 전승되는 연극적인 형식의 굿놀이.

내용 탈굿은 동해안 별신굿에서 독립된 굿거리의 하나로, 주로 남자 무당(양중, 또는 화랭이)들이 탈을 쓰고 연행한다. 탈굿을 연행하는 무巫 집단은 김해 김씨 집안인 김석출 무계와, 은진 송씨 집안인 송동숙 무계이다. 등장인물은 영감, 할미, 서울애기, 싹불이, 의원, 무녀 등이 중심이 되며, 무당 집단의 사정에 따라 어둥이나 간호원, 새영감이 추가되기도 한다.

탈굿의 내용은 처첩 간의 갈등을 다루고 있는 탈놀이의 영감·할미 과장과 유사하다. 1970년대의 자료에는 투전판이 등장하기도 하지만 현재는 연행하지 않는다. 영감은 양반으로 통용되며 서울애기라는 기생에게 빠져 가산을 탕진하는 인물이다. 두루마기 차림에 곰방대와 부채를 들고 거드름을 피우며 돈으로 서울애기를 유혹한다. 앞에는 사대부四大夫, 뒤에는 팔대부八大夫라 쓴 창호지로 만든 정자관을 머리에 쓰고 있다. 할미는 거칠고 천박스럽지만 성적 욕구와 모성애가 강하며 적극적인 삶을 사는 여성이다. 남루한 옷차림에 저고리를 풀어 헤치고 활옷으로 올림머리를 한 차림으로 영감을 찾아 나선다. 서울애기는 젊은 여성으로 돈을 쫓아 영감을 유혹한다. 싹불이는 할미의 아들로 지능이 낮고 못난 얼굴이 할미와 닮아 있으며, 괴나리봇짐을 지고 집나간 아비를 찾아다닌다. 의원은 엉터리 의사로 주정뱅이이다. 무녀는 실제 굿을 맡은 당주무당이 주로 맡는다. 어둥이는 싹불이의 동생이고 새영감은 할미의 성적 욕구를 채워 주는 인물로 마을 주민들 가운데 할미가 임의로 정한다. 간호원 역시 최근 등장하는 배역으로 마을의 부녀회원이나 집단의 일원 중에서 정한다.

연행 내용은 무악이 울리면 서울애기가 등장하여 춤을 춘다. 잠시 뒤 싹불이가 등장하여 서울애기를 유혹하려 하나 거절당한다. 이어서 영감이 등장하고 돈으로 서울애기를 유혹하여 대무한다. 이때 싹불이가 다시 나타나 서울애기에게 달려들면 영감이 싹불이를 쫓아 버린다. 영감은 자신이 양반임을 주장하고, 서울애기에게 재산을 탕진한 내력을 소개한다. 할미가 허름한 몰골로 우스꽝스럽게 등장하면 주민들은 할미의 가슴을 만지고 치마를 들어 올리기도 할 만큼 함께 즐긴다. 할미는 비틀거리다 넘어지고 신세 자탄을 늘어놓는다. 오줌을 누어 관중에게 뿌리고 이를 잡으며, 성적 욕구를 채우기 위하여 새영감을 끌어들여 성행위 장면을 연출한다. 그런 다음, 아들 싹불이를 만나 영감

탈굿 탈 | 2009

싹불이의 충각타령

열갑과 서울애기의 대무

할미 등장

할미의 방뇨

의원의 치료

동해안 탈굿놀이 | 경북 영덕 | 2013 | 김신효

을 찾아 나선다. 서울애기와 함께 있는 영감을 발견하고 서로 영감을 차지하기 위하여 서울애기와 실랑이를 벌이는 도중 영감이 까무러친다. 영감을 살리기 위해 의원을 불러 온다. 엉터리 의원은 진맥을 하고 주사도 놓아 보지만 영감을 살리는 데 실패한다. 결국 무당을 불러들이고 굿을 통해 영감이 소생하면 함께 대무하고 탈굿을 마친다.

탈의 제작은 별신굿 현장에서 주로 이루어지며, 제작 방법은 비교적 단순하다. 먼저 8절 크기의 마분지를 절반으로 접은 다음, 가위로 오려 내어 얼굴 형태를 만든다. 눈과 입을 오려내고 코를 붙인 다음 눈과 눈썹과 입 등의 얼굴 형상을 그린다. 탈의 위아래를 조금씩 오려 가운데를 접어 입체감을 주고 스테이플러로 고정시킨다. 머리에 묶을 노끈을 매달면 탈이 완성된다. 탈의 크기는 가로 16~21㎝, 세로 22~24㎝(영감탈과 같이 수염을 포함할 때는 세로 32㎝) 내외이다. 무 집단에 따라 탈의 모양과 크기는 차이가 있으며 대표적인 제작자는 김용택(중요무형문화재 제82—가호 동해안 별신굿 보유자)과 김장길(경상북도 무형문화재 제3호 영덕 별신굿 보유자)을 들 수 있다. 탈은 탈굿을 연행할 때마다 매번 새로 제작하며 굿이 끝나면 소각한다.

지역사례 탈굿의 연행은 연행자들의 의지보다는 마을의 굿 문서에 따라 탈굿을 연행하는 전통이 있는 마을에서만 주로 연행한다. 2006년 조사 당시 탈굿을 연행하는 지역을 기준으로 보면 경상북도 울진 6개 마을(구산·직산·거일·후포·금음3리·금음4리), 영덕 20개 마을(금곡2리·백석2리·병곡·대진1리·대진2리·사진1리·사진2리·축산·경정리·석동·노물리·하저·금진·소하·강구·삼사·원척·부흥리·구계리·영덕지경), 포항 남구 연일읍 1개 마을 등 27개 마을이다. 하지만 이 수치는 잠정적인 것으로 마을의 경제적 여건에 따라 제일祭日이 축소(금음4리·사진1리)되면서 탈굿이 생략된 경우도 있으며, 개발에 의해 마을이 아예 사라진(석동) 경우도 있다. 한편 최근에는 마을 주민들에게 볼거리의 다양화라는 측면에서 탈굿을 추가하는(강원도 삼척 정라진·부산광역시 청사포) 사례도 있다.

특징 및 의의 탈굿은 별신굿이라는 실제의 현상 속에 존재하기에 사회적인 문제를 즉각적으로 반영할 수 있고 연행자인 무당의 입장을 굿 속에 녹여 낼 수 있다. 무당들은 탈굿의 연행 이유를 부부의 화목과 자녀의 순산을 기원하고, 사고나 질병으로부터 가정과 마을의 안녕을 기원하기 위한 '액막음'임을 강조하고 있다. 또한 오락적인 측면을 강화하는 한편, 수부를 물림으로써 주술적인 측면을 강조하여 정식 굿거리임을 드러내고자 한다. 굿놀이는 주술적인 제의 양식을 바탕으로 갈등에서 화해의 구도로 나아가는 것이 필연적이다. 탈굿은 영감을 차지하려는 할미와 서울애기의 처첩 갈등에 그치지 않고 서울애기를 사이에 두고 영감과 싹불이의 부자간 갈등도 나타난다. 서울애기의 영감 선택은 젊음보다 경제력을 중시한 결과이다. 또한 영감을 살려 내기 위한 노력으로 의원을 동원하여도 효험이 없으나 무녀의 객귀물리기로 영감이 살아나는 것은 굿판 관중의 다수를 차지하는 할머니들의 가치관을 반영하는 동시에 무 집단의 영험성을 담보하려는 극작술로 볼 수 있다.

참고문헌 굿놀이와 탈놀이의 공통성과 독자성(김신효, 한국무속학21, 한국무속학회, 2010), 동해안 무속의 지속과 창조적 계승(윤동환, 민속원, 2010), 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 동해안 탈굿의 변화양상과 요인(김신효, 한국무속학16, 한국무속학회, 2008).

필자 김신효(金信孝)

통영 오광대
統營 五廣大

정의 경상남도 통영에서 전승되는 가면극.

역사 통영 오광대는 1900년 무렵에 경남 창원에 살던 이화선李化善이 통영으로 이사 와서 장진국과 더불어 의흥계義興契를 조직하고 마산 오광대를 가르쳐 준 데서 시작되었다고 한다. 이화선은 창원에서 살 때 이군찬이 밤마리에서 배워 온 오광대를 놀았던 인물이었다. 혹은 이화선이 직접 밤마리에 가서 대광대패의 놀이를 보고 왔다고도 한다. 이에 통영 오광대의 형성에 이화선이 주도적인 역할을 했던 것 같고, 또한 밤마리 오광대—마산 오광대—통영 오광대의 전파 경로가 추정된다. 밤마리 오광대에 오방신장 마당, 중 마당, 양반·말뚝이 마당, 영노 마당, 할미·영감 마당, 사자 마당이 있었고, 마산 오광대는 오방신장 마당, 중 마당, 문둥이 마당, 양반 마당, 영노 마당, 할미 마당, 사자 마당으로 구성되어 있었다. 보고에 의하면, 마산 오광대는 밤마리 오광대를 수용하여 문둥이 마당을 첨가했고, 그러한 마산 오광대가 통영으로 전래되면서 오방신장 마당과 같은 벽사의식무辟邪儀式舞 마당을 탈락시켜 오락화되었다. 그뿐만 아니라 마산 오광대의 양반 마당에는 청보양반, 차양반, 홍백, 눈멀이떼, 턱까불, 초라니, 콩밭골손이 등장하는 데에 비해서, 통영 오광대에는 원양반, 다음양반, 홍백, 비뚜르미, 곰보(손님), 먹탈, 조리중이 등장하여 양반탈에서도 변이를 일으켰다. 의흥계의 회원은 이화선(양반 역)과 장진국(비비양반·할미 역) 이외에 서현우(양반 역), 박재규(말뚝이 역), 이순오(할미 역), 이양언(작은어미 역), 최기만(문둥이 역), 박무일(검정양반 역), 조열규(비틀양반 역), 백성노(홍백 역) 등이 있었다. 의흥계 당시에는 섣달 20일 무렵 임시 총회를 열어 계원 중에서 기부금을 받아 고깔을 비롯해 매구에

문둥이 마당

양반 마당

할미 마당

포수탈 마당

통영 오광대 | 박진태

필요한 도구를 준비하고, 정월 2일부터 14일까지 계원들이 매구패가 되어 집집마다 돌며 매귀굿을 하고 거두어들인 돈으로 14일 밤 파방굿(제의를 모두 마치고 노는 굿판)과 오광대놀이를 한 뒤 정기 총회를 가졌다. 의흥계의 정기 총회는 이 밖에도 봄가을로 두 차례(3월 15일과 9월 15일) 정기적으로 열었으며, 그때마다 오광대놀이를 하였다.

오광대는 사월초파일에도 놀았는데, 이날은 사또놀이에 이어서 용화산의 띠밭에 가서 풍물을 한참 치다가 탈놀이를 했다. 의흥계 다음으로 오광대의 전승을 담당한 것이 1920년대의 난사계蘭社契였다. 난사계의 회원으로는 의흥계를 주동했던 장진국의 아우 장용기(말뚝이 역)와 박정대(말뚝이 역, 꽹과리)를 비롯하여 신옥서(곰보양반 역), 배재일(비틀양반 역), 조열규(비틀양반 역) 등이 있었다. 이 난사계를 계승한 것이 춘흥계春興契인데, 춘흥계는 장진국과 장용기의 막내동생인 장재봉(1896~1966)이 29세 때 말뚝이춤을 잘하던 장용기로부터 탈춤을 배우게 됨에 따라 오정두(1899~1983, 영노 역), 채구만(조리중 역), 김진수(1909~1974, 사자 역) 등과 함께 만든 놀이패였다. 이러한 춘흥계의 오광대는 1930년대 중반에 일제의 금지로 중단되었는데, 오광대놀이를 하면 비가 온다고 하여 기우제를 지낼 때에는 묵인했다고 한다. 광복 이후 장재봉이 주동이 되고, 오정두·김진수 등 과거의 춘흥계 연희자들이 중심이 되어 재연되었고, 1964년 중요무형문화재 제6호가 되었다.

통영 오광대는 섣달부터 준비하여 정초에 지신밟기를 하고, 정월대보름 아침에 통제사가 죄인을 문초하는 사또놀이를 한 다음 풍물놀이를 종일토록 하다가 밤이 되면 미륵산 잔디밭에 모닥불을 피워놓고 밤새도록 놀았다고 하나, 지금은 다른 민속놀이와 분리되어 연행된다. 춤사위는 덧배기춤인데, 탈은 1909년 대화재 때 오동나무탈이 소실된 것으로 보아 고성 오광대와 마찬가지로 원래는 오동나무로 탈을 만들었을 것으로 추정되는데, 지금은 대부분 바가지탈이다.

내용 통영 오광대는 문둥탈 마당, 풍자탈 마당, 영노탈 마당, 농창탈 마당, 포수탈 마당 등 다섯 개의 놀이마당으로 구성된다.

첫째, 문둥탈 마당은 문둥이 신세타령을 하고 문둥이춤을 춘다. 문둥이탈은 적갈색 얼굴에 돌기가 무수히 돋아 있고, 돌기에는 흰색과 노란색을 발라 돌출 효과를 살렸다. 눈은 동그랗게 떠서 성난 눈이고, 입은 왼쪽이 밑으로 처져서 비뚤어진 심보를 드러내었다. 그리고 문둥이가 흰 바지와 흰 저고리를 입고서 왼쪽 가랑이를 걷어 올린 것은 입이 왼쪽으로 비뚤어진 것과 함께 비대칭의 모습을 하여 균형과 안정감을 중시하는 대칭 문화에 대립되는 비주류 문화의 인물임을 나타낸다. 문둥이는 느린 굿거리장단에 맞추어 두 팔로 흉측하게 생긴 얼굴을 가리고 비틀거리며 등장하여 팔을 떼고 춤을 추다가 코를 닦고 주저앉아 진양조로 조상의 죄업으로 자손이 벌을 받아 문둥이가 되었다는 내용의 자탄가自嘆歌를 부른다. 그렇지만 문둥이는 파탈擺脫(어떤 구속이나 예절로부터 벗어남)의 미학으로, 원망과 절망의 극한 상황에서 마침내 반등점을 찾는다. 양반이니 상놈이니, 성한 사람이니 병신이니 하는 분별을 버리고, 일체의 형식과 속박을 벗어나 자유로워지고, 죽음을 부정하고 삶을 긍정하면, 또 흉측한 육신의 껍질을 깨고 마음을 해방시키면 흥과 신명을 마음껏 풀어낼 수 있는 것이다. 그리하여 문둥이가 자진굿거리장단에 맞추어 한바탕 춤을 추고서 퇴장한다. 이처럼 문둥탈 마당은 문둥이 고통과 번뇌를 탈춤을 통하여 흥과 신명으로 승화시키는 과정을 극화시켜, 일종의 괴기미怪奇美(grotesque)의 세계를 보여 준다.

둘째, 풍자탈 마당은 양반들이 말뚝이에게 농담을 했다가 봉변을 당하는 내용이다. 풍자탈 마당은 '양반의 등장–말뚝이 호출–양반이 등장한 이유–말뚝이의 문안 인사–양반의 춘흥과 팔선녀와의 유락–말뚝이가 호출에 대해 불만 토로–양반의 호통–말뚝이가 양반의 근본 폭로–양반의 반문–말뚝이의 근본 자랑–양반의 항복과 목숨 애걸–말뚝이의 용서'의 절차로 놀이가 진행된다. 먼저 원양반, 다음양반, 홍백紅白, 먹탈, 손님, 비뚜르미, 조리중, 말뚝이의 순서로 춤을 추며 등장하는데, 서열의식에 의한 행렬이다. 양반들은 연령의 고하에 의해, 양반과 말뚝이는 신분적인 상하 관계에 의해 서열이 결정된다. 양반은 심심풀이로 말뚝이를 불러 농담의 상대로 삼으려 한다. 양반과 말뚝이는 노주奴主와 노복奴僕의 관계이므로 양반이 신분적인 주종 관계로 말뚝이를 소유하고 지배하는 처지에서 오락 행위의 노리개로 취급하려 한다. 그러나 말뚝이는 그러한 양반에 대해 반감과 적대감을 품고서 양반의 횡포에 반발하고 권위에 도전한다. 그리하여 말뚝이의 첫 번째 공격이 시작된다. 말뚝이가 양반에게 경의를 표할 테니, 양반도 예를 갖추어 문안을 받아야지, 만일 상놈 취급하여 예를 갖추지 않으면 혀를 뽑겠다고 으름장을 놓는다. 봉산 탈춤과 수영 야류·동래 야류에서는 말뚝이가 대부인과 통정通情하여 간음죄를 범하고, 봉산 탈춤에서는 말뚝이가 양반들을 채찍으로 때려 구타죄를 범하는 데에 비해 통영 오광대에서는 일종의 매도죄를 범한 것이니 양반들이 말뚝이에게 엄중하게 경고한다. 말뚝이는 양반들의 근본을 정탐하여, 첫째 양반은 기생의 아들이고, 둘째 양반은 비첩婢妾의 아들이고, 셋째 양반은 애비가 홍가와 백가 둘이고, 넷째 양반은 객사에 온 관원과 야합하여 대청마루 밑에서 낳았기 때문에 부정을 타서 온몸이 새까만 먹탈이고, 다섯째 양반은 관원을 모시고 다니는 구종과 부정한 관계를 맺어 낳았기 때문에 천연두를 앓고 곰보가 되었으며, 여섯째 양반은 유전적인 풍병에 걸려 온몸이 비틀어지는 비뚜르미가 된 사실을 폭로한다. 그리고 조리중도 양반의 신분으로서 국가적인 숭유 억불 정책에 위배되는 승려가 되었으니, 이것 또한 양반 가문의 수치이다. 이처럼 말뚝이가 양반들의 출생과 관련된 치명적인 약점들을 적시하며 혈통주의에 근거한 가문 의식과 혈통적·도덕적 우월 의식의 토대를 해체하자 양반들이 말뚝이의 근본을 밝히라고 역공을 편다. 말뚝이가 할아버지와 아버지가 무관武官으로서 고관대작을 지낸 사실을 밝히어 양반들보다 지체가 높음을 자랑하니, 양반들이 말뚝이의 기세에 눌리어 '박 생원님'이라고 부르면서 자신들의 부패를 용서하고 목숨을 살려 달라고 애걸한다. 말뚝이가 사전에 양반들의 비행과 약점에 관한 정보를 충분히 조사·입수한 결과 양반들과의 근본 다툼에서 우열 관계를 반전시키는 데에 성공한다. 그렇지만 풍자탈 마당은 양반과 말뚝이가 화해하는 장면으로 대단원을 이룬다. 말뚝이가 양반과의 '노주/비복'의 주종 관계를 '순수한 혈통의 명문대가/부정한 혈통의 한미한 양반'의 관계로 역전시킨 것을 전승 집단의 신분 상승 욕구에서 나온 백일몽적인 한풀이라고

통영 오광대 탈 | 국립민속박물관

볼 수도 있고, 근본과 체통을 목숨보다 더 중시하던 양반들의 허위의식을 비판하기 위해서 말뚝이가 양반들의 근본은 깎아 내리고 비록 속임수일지라도 자신의 근본은 높이어 양반들을 제압하는 전략을 구사한 것이라고 풀이할 수도 있다.

셋째, 영노탈 마당은 상상의 괴수 영노가 양반을 멸종시키는 내용이다. 영노는 주둥이는 새의 부리처럼 생겼지만, 머리 부분은 파충류의 비늘이 그려져 있고, 두 개의 뿔이 달린 상상의 동물이다. 영노탈 마당은 영노가 자진굿거리장단에 맞추어 등장하여 양반과 대결하다가 양반을 잡아먹기 위해 타령장단에 맞추어 쫓아가는 장면으로 끝맺는다.

넷째, 농창탈 마당은 할미를 속죄양으로 만드는 가부장제를 비판한 내용이다. 영감과 할미와 제자각시의 삼각관계를 다루는데, '제자각시와 상좌의 춤—할미양반과 제자각시의 딴살림 차리기—할미의 영감 찾기와 만남—제자각시의 해산과 할미의 죽음—할미의 장례식'과 같은 절차로 연행된다. 먼저 제자각시가 상좌 두 명과 번갈아 가며 대무對舞를 춘다. 이것은 제자각시가 할미양반과 만나기 전에 승려들과 놀아나는 장면을 보여주는 것으로 제자각시의 바람기를 강조하면서 불교를 비판하는 것이다. 다음으로 할미양반이 집을 나와 제자각시를 만나 살림을 차리고, 제자각시가 임신하게 되면, 할미양반이 시장에 다녀온다. 이때 할미가 동저고리에 몽당치마를 입고, 허리를 드러낸 채 등장한다. 신체의 노출을 금기시하던 조선사회에서 허리의 노출은 할미의 바람기를 의미하는 동시에 할미가 나이에 걸맞지 않게 주책바가지 인물임을 나타낸다. 할미는 얼굴의 좌우가 대칭을 이루고, 이마와 양 뺨에 가느다란 주름살이 두 줄씩 있고, 가지런한 이빨을 드러내며 웃는 곱상하게 생긴 모습이다. 반면에 할미양반은 "얼굴이 두리넓적하고", "코에 살짝 지침을 당했다."라고 하여 호인형이지만 여색을 좋아해서 창병瘡病에 걸려 코에 침을 맞은 흔적이 있다. 할미가 할미양반을 찾기 위해 청정한 옷으로 갈아입고 얼굴을 단장하고 정화수를 떠 놓고 산신령에게 빌며 지극 정성을 다한 다음 할미와 할미양반이 서로를 부르며 찾다가 반갑게 만나 얼싸안는다. 그리고 할미양반은 제자각시가 해산기가 있자 할미로 하여금 봉사를 불러다 독경을 하게 시키고, 굴뚝에 불을 지피고 치마로 부채질하는 시늉을 하며 순산을 빌게 한다. 할미는 속상하지만 꾹 참고서 새로운 생명의 안전과 순조로운 탄생을 위해서 온갖 정성을 다한다. 아이가 태어나자 할미양반은 기쁘고 사랑스러워 아이를 어르며 노래를 부른다. 할미는 비록 자기가 낳은 아들은 아니지만 영감의 아들은 자기의 아들이라고 인정하고 어르다가도, 또 한편으로는 밉살맞은 생각이 들어 영감과 제자각시 몰래 아이의 머리를 쥐어박는다. 그리하여 제자각시가 아들을 되찾으려 하나 할미가 내놓지 않으려 하는 바람에 둘이서 실랑이를 벌이다가 제자각시에 의해 할미가 죽게 된다. 할미양반이 아들들을 불러 할미의 장례식을 치르는데, 큰상주와 작은상주가 맏상주 다툼을 벌여 할미의 죽음을 희화화戱畫化한다. 상주들이 할미의 억울하고 원통한 죽음을 애통해하고 할미의 원혼을 위로해 주기보다는 자신들의 체면과 위신을 앞세우고, 유산 상속에서 유리한 위치를 차지하려고 추태를 부리는 것이다. 그러나 죽음과 재생을 반복하는 자연의 순환적 질서에 따라, 비명횡사하여 부정한 죽음이 된 할미의 넋은 정화되어 극락세계로 천도된다. 이러한 할미의 죽음에는 잃어버린 집을 되찾고자 하는 할미의 꿈의 좌절을 통한 민중의 절망감 표현, 송구영신送舊迎新하는 신년의례新年儀禮의 연극화, 인간 세상의 모든 더러움과 액운과 재난을 대신 짊어지고 버려지는 속죄양 등의 의미가 함축되어 있다.

다섯째, 포수탈 마당은 부정과 재난을 물리치는 벽사의식무가 연극화된 것이다. 사자와 담보가 싸우다가 담보가 사자에게 잡아먹히면 포수가 사자를 총으로 쏘아 죽이고, 사자의 길이를 재어 보고 춤추며 돌아간다. 사자와 담보와 포수는 모두 악귀를 물리치는 존재들인데, 역학관계에 의하여 사자가 악의 화신으로 인식되는 것이다. 포수를 풍물패의 잡색에서 수용된 것으로 보는 견해도 있지만, 무당굿의 군웅신軍雄神이나 장군신과 같은 존재가 세속적인 존재로 교체된 것으로 보기도 한다.

특징 및 의의 오광대는 다섯 광대(탈꾼)라는 뜻이고, 오행사상과 오방 관념이 결합되어 벽사 의식무로 오방신장춤을 추기 때문에 오광대놀이라 호칭한다. 그리고 지역에 따라서는 오방신장 대신 양반이나 문둥이가 다섯 명이 등장하기도 하는데, 통영 오광대는 놀이마당이 다섯 마당인 것이 특징이다. 오방신장 마당은 가산 오광대, 진주 오광대에 성립되어 있고, 통영 오광대는 고성 오광대와 마찬가지로 없어서 제의성이 약화되었다. 다만 벽사 동물인 사자가 등장하여 제의적 요소가 잔존하여 있지만, 수영 야류나 북청 사자놀이의 사자처럼 신령스러운 존재가 아니라 담비를 잡아먹지만 포수에 의해서 사살되는 나약한 존재로 변모하였다. 고성 오광대는 사자가 등장하지 않아 통영 오광대보다 더 오락화·세속화하였다. 이처럼 통영 오광대는 제의적 가면극에서 오락적 가면극으로 이행하는 과정에서 제의성보다는 오락성이 더 우세한 후기 단계에 위치한다. 그리하여 탈이 신앙적이지 않고 예능적이며, 동물도 신격화된 맹수가 아니라 자연적 동물이고, 등장인물도 신성하거나 신적인 존재가 아니라 현실세계의 세속적인 인간들이다.

먼저 문둥탈 마당을 보면, 동래 야류와 고성 오광대의 문둥이는 양반 신분이 아닌 데 반해 통영 오광대의 문둥이는 양반이다. 동래 야류와 고성 오광대의 문둥이는 대사 없이 소고춤만 추는데, 통영 오광대의 문둥이는 자탄가를 부르고 소고춤을 춘다. 그러나 진주 오광대·가산 오광대의 문둥이 마당은 문둥이 다섯이 노름을 할 때 반신불수인 어딩이가 개평을 얻으려 하지만 거절당하자 순사를 불러다 문둥이들을 포박하여 가게 만든다. 그러나 진주 오광대·가산 오광대의 경우에는 문둥이가 다섯으로 확대되고 어딩이와의 갈등 구조를 주축으로 한 대사극臺詞劇의 형태인 점에서 차이점을 보인다.

두 번째로 풍자탈 마당은 일곱 양반들과 말뚝이의 갈등 구조가 주축을 이루는데, 이러한 인물 설정과 갈등 구조는 전국적으로 나타나는 보편적 현상이다. 양반들의 작명법作名法을 보면, 일반적으로 서열 의식에 의해 이름이 지어지지만, 통영 오광대는 비정상적인 신체적인 특징(홍백, 눈멀이떼, 턱까불, 먹탈, 손님, 비뚜르미)을 부각시켜 환유법적換喩法的 표현법에 의해 이름을 짓는다. 이 점에서 마산 오광대와 친연성을 보인다. 통영 오광대의 말뚝이는 자기의 직접적인 상전만이 아니라 온 동네의 양반들의 부정不淨과 비행을 폭로한다. 말뚝이가 마을 사람들과 함께 공동의 피해 의식에 말미암은 연대 의식을 가지고 양반에게 대항할 때 그 대상은 자기 상전에만 국한되지 않고 양반 계급 전체로 확대되는 것이다. 양반탈의 조형적인 면을 보면, 강릉 관노 가

면극과 하회 별신굿 탈놀이와 북청 사자놀이의 양반은 정상적이고 위엄과 도량을 보이지만, 해서 탈춤과 산대놀이와 영남 탈놀이의 양반은 모두 비정상적이고 기형적인 모습인데, 통영 오광대는 왜곡과 비하의 정도가 가장 심하다. 이것은 양반에 대한 적대감과 반항심의 산물로, 현실에서의 억압된 감정과 열등감을 씻는 민중의 심리적 메커니즘에 의한 것이다. 민중의식을 대변하는 하인상은 신분 질서 테두리 안에서 꾀와 익살로 양반을 웃음거리로 만드는 초라니와 양반의 권위에 정면으로 도전하거나 신분 광복에 적극적인 말뚝이로 구분된다. 통영 오광대의 말뚝이는 압도적인 기세로 양반과 근본 다툼을 벌여 항복시키는 점에서 강골형強骨型이면서 반골형反骨型인 하인상의 전형을 보인다.

세 번째로 영노 마당을 보면, 수영 야류·동래 야류의 영노는 반인반수半人半獸의 가상적 동물로 외뿔을 가진 흉한 얼굴의 탈이고, 통영 오광대의 영노는 푸른색의 용머리에 새의 부리 같은 입을 하고 푸른 바탕색에 홍백청의 무늬를 그린 용신을 길게 단 용인데, 모두 하늘에서 내려온 가상적 동물신이다. 영노는 민중의 적대세력인 양반을 해치는 것으로 설정되어, 양반 계급을 타도하고자 하는 민중의식을 반영한다. 다만 동래 야류와 고성 오광대는 양반과 영노가 화해하여 계급적 화해의 가능성을 보이지만, 통영 오광대는 수영 야류와 마찬가지로 영노가 양반을 잡아먹는 파탄으로 종결하여 급진적인 성향을 보인다.

네 번째로 농창탈 마당을 보면, 할미의 죽음에 초점이 맞추어져 있기 때문에 할미 마당이라고 할 수 있고, 이러한 할미 마당도 전국적으로 분포되어 있다. 할미 마당의 갈등 구조는 부부 갈등과 처첩 갈등이 핵심을 이루는데, 할미와 영감과 첩 이외에 할미나 첩의 아들, 할미나 첩의 정부가 보조적인 역할을 한다. 통영 오광대는 다른 지역 할미 마당에 비해 인물 구성과 갈등 구조가 가장 복잡한 양상을 보인다. 첩의 바람기가 강조되어 첩이 영감과 만나기 전에 상좌들과 놀아나고, 영감과 살림을 차린 이후에도 틈만 있으면 동네 오입쟁이들을 불러다가 어울려 논다. 그리고 할미한테 아이를 빼앗기지 않으려고 할미를 죽인다. 첩이 할미만이 아니라 영감과의 관계에서도 우위를 차지하는 것이 통영 오광대의 특징이다. 젊음과 생명을 긍정하고 예찬하는 내용인 것이다.

다섯 번째로 포수탈 마당을 보면, 통영 오광대의 포수탈 마당은 포수가 담비를 잡아먹은 사자를 사살하는 점에서 인간이 해로운 동물을 퇴치하는 유형에 속한다. 가산 오광대에서는 오방신장을 잡아먹은 영노를 포수가 사살하고, 하회 별신굿 탈놀이의 주지 마당은 초라니가 싸우는 암수 주지를 내쫓는다. 그러나 제주도의 입춘굿에서 농부가 파종한 씨앗을 먹는 새를 포수가 사살하고, 동해안 별신굿의 범탈굿에서는 닭을 해치는 호랑이를 포수가 사살한다. 입춘굿이나 범탈굿은 유사한 행위가 유사한 결과를 낳는다는 유감주술類感呪術(sympathetic magic)에 근거한 제의적 행위이지만, 민속 가면극에서는 주술적인 의미는 퇴색하고 연희화·오락화된 것이다.

참고문헌 야류·오광대(강용권, 형설출판사, 1977), 오광대와 들놀음연구(정상박, 집문당, 1986), 통영오광대(박진태, 화산문화, 2001), 한국가면극선(이두현, 교문사, 1997), 한국민속고(송석하, 일신사, 1960).

필자 박진태(朴鎭泰)

퇴계원 산대놀이

정의 경기도 남양주 퇴계원 지역에서 전승되어 온 산대놀이 계통의 가면극.

역사 송석하에 의하면, 1932년으로부터 수십 년 전에 아현(애오개) 산대놀이는 해산되었고, 양주 별산대놀이는 1932년으로부터 60~70년 전인 1860~1870년 무렵에 아현 산대놀이를 본받아 시작된 것이라고 한다. 그리고 산대놀이로 녹번리(구파발)·노량진·아현리의 산대놀이를 꼽았다.

최상수는 산대놀이로 아현·구파발·녹번·노량진·퇴계원·송파·양주의 산대놀이를 꼽고, 다음과 같이 그 전파 경로를 밝혔다.

녹번碌磻 → 구파발舊把撥 → 퇴계원退溪院
↑
아현阿峴 → 양주 구읍楊洲 舊邑 ↗
↓↓
노량진鷺梁津 → 송파松坡

옴중과 상좌놀이

먹중놀이

먹중놀이

팔먹중과 노장놀이

신장수놀이

포도부장놀이

퇴계원 산대놀이 | 경기 남양주 | 전경욱

이두현은 산대놀이로 녹번리·애오개·노량진·퇴계원·사직골 딱딱이패를 꼽았다.

퇴계원 산대놀이는 주로 정월대보름, 사월초파일, 단오, 백중, 추석 때와 봄의 농한기에 놀았다. 놀이 장소는 왕숙천의 모래 마당(현재 군부대 앞)이었다. 놀이꾼들은 풍물패와 함께 마을을 돌면서 공연을 알리고 서낭당에 들러 고사를 지내고 나서 놀이 장소에 모였다.

봄 농한기와 사월초파일에는 연초상·음식점 등의 상인들이 돈을 대서 박춘재·송만갑·이동백 같은 소리꾼들도 초청했다고 한다. 백중이나 추석 때는 송아지를 사다 놓고 씨름 대회를 열었고, 산대놀이·광대줄타기·남사당놀이 등을 즐기며 밤새도록 놀았다고 한다. 씨름과 산대놀이는 군부대 앞 모래 마당(유원지)에서 했고, 줄타기와 남사당놀이는 역전 앞마당에서 했다.

그러나 정부에서 연초상을 금지한 1920년대 초반 이후 퇴계원의 경제는 급격하게 쇠하였고, 따라서 산대놀이를 놀 수 있는 재정적 지원이 어려워졌기 때문에 1920년대 말 이후 산대놀이가 중단되었다. 산신제

도 일제강점기 말에 끊어졌다. 광복되던 해 추석에 마지막으로 다시 공연하기도 했으나, 이때는 이미 놀이꾼이 대부분 세상을 뜨고 몇 명밖에 없었기 때문에 양주 별산대놀이의 놀이꾼들을 불러와서 합동으로 공연했다.

1920년대 수집된 것으로 추정되는 퇴계원 산대놀이의 가면들이 현재 서울대학교박물관에 소장되어 있으며, 이를 토대로 퇴계원 산대놀이 가면을 복원했다. 이 가면들은 통나무를 깎아 만든 스물한 점의 목각탈과, 바가지탈 제작 방식으로 만들어진 두 점의 나무탈이다. 나무가면 스물한 개 가운데 먹중[墨僧]탈의 뒷면에는 "양주군 퇴계원리 산대도감 사용 경복궁 조영 당시楊州郡 退溪院里 山臺都監 使用 景福宮造營當時"라고 쓰여 있다. 경복궁을 중건하기 위해 영건도감營建都監을 설치한 것이 1865년 4월이므로, 기록대로 한다면 그 당시에 사용하던 가면으로 간주할 수 있다. 그러나 이는 앞으로 더 고증할 필요가 있다. 김재철의 『조선연극사』 앞부분에 이 가면들의 사진이 수록되어 있고, 같은 책 103~111면에서 이 가면들의 모습을 소개하고 있다. 또한 같은 책 111면에 이 가면들은 경성제국대학 민속학참고실에 소장되어 있다고 밝히고 있으며, 아키바 다카시秋葉隆 교수가 많은 편의를 베풀어 준 데에 대해 감사의 표시를 하고 있는 점으로 볼 때, 이 가면들은 김재철이 죽은 1933년 이전부터 경성제국대학 민속학참고실에 소장되어 있었음을 알 수 있다.

퇴계원 산대놀이는 2010년 경기도 무형문화재 제52호로 지정되었다.

내용 퇴계원 산대놀이는 본산대놀이와 공통되게 파계승·몰락한 양반·하인·영감·할미·첩·사당 등이 등장하여 현실 폭로와 풍자, 호색, 웃음과 탄식을 보여 주는 가면극으로서 모두 열두 과장으로 구성되어 있다.

①제1과장: 상좌춤은 8~9세 정도 된 어린 상좌 중과 15~16세 정도 된 상좌 중이 나와 추는 춤이다. 연희자와 관중의 무사함을 빌고 잡귀가 범치 못하도록 사방신四方神에게 재배再拜하여 고하는 벽사 의식무이다.

②제2과장: 옴중과 상좌놀이는 옴중이 가진 양봉兩棒과 제금을 상좌가 여러 가지 행태로 빼앗는 내용이다. 옴중은 흑회색 장삼 차림으로 떡을 찌는 시루에 까는 납작한 시룻밑으로 만든 벙거지를 쓴 채 양봉과 제금을 가지고 흥이 나서 장난을 친다. 목어는 머리는 용의 형상이고 배 부분은 속을 파낸 불교의식용 도구의 하나로, 이를 칠 때 양봉이 사용된다. 제금은 '바라'로, 이 역시 불교의식에 사용되는 중요한 도구이다. 그런데 이를 상좌가 빼앗아 가고, 빼앗긴 옴중은 깨끼춤을 춘다.

③제3과장: 먹중놀이는 옴중이 깨끼춤을 거의 다 출 무렵, 먹중이 나와서 옴중의 얼굴을 가지고 험담을 늘어놓는 내용이다. 먹중은 옴중이 쓰고 있는 모자와 모자에 달린 장식품을 보고 궁금해한다. 그리고 그것을 알아보는 과정에서 다툼이 생기고 나중에는 얼굴 생김새를 갖고 다투다가 몸싸움까지 하는 내용이다.

④제4과장: 연잎과 눈끔적이놀이는 천상살天上殺의 연잎[蓮葉]과 지상살地上殺의 눈끔적이가 옴중과 먹중 등 파계승을 모두 몰아내는 과장이다. 연잎은 머리에 연잎 형상의 탈을 쓰고 등에 연꽃을 그린 청창의青唱衣를 입고 화선花仙을 들었다. 눈끔적이는 눈을 끔쩍끔쩍할 수 있는 장치가 되어 있는 탈을 쓰고, 장삼을 입고 가사를 걸쳤다. 먹중들로는 완보, 원먹중, 옴중, 먹중 넷, 둘째 상좌가 등장한다.

⑤제5과장: 침놀이는 옴중, 먹중, 상좌가 쓰러지자 신주부가 침을 놓아 살리는 내용이다. 원먹중이 옴중, 먹중, 상좌를 데리고 깨끼춤을 추고 나와서 춤을 추고 놀다가 옴중, 먹중, 상좌가 관격關格(소변을 못 보고 계속 구토하는 증세)이 나서 쓰러진다. 이에 원먹중은 완보를 불러 살려 달라고 하자, 완보는 의원인 신주부를 불러 침을 놓게 한다. 신주부가 침을 놓자 다시 살아나 춤을 추면서 퇴장한다.

⑥제6과장: 애사당놀이는 애사당이 춤을 추고 북을 치자 흥에 겨운 완보와 원먹중이 서로 잘났다고 다투는 내용이다. 팔먹중들이 풍물을 치며 마을에서 판을 벌리고 노는데, 주막의 주모인 왜장녀가 딸인 애사당과 함께 구경 나왔다가, 먹중들이 애사당을 보고 반하여 사당패의 일원으로 삼으려고 왜장녀와 흥정하여 애사당을 산다. 먹중들은 애사당을 사당패에 넣어서 신나게 북춤을 추게 하고, 흥이 난 원먹중이 애사당의 북채를 빼앗아 자기가 치려고 하자, 완보가 북을 빼앗아 원먹중을 우매하고 멍청하다고 놀린다.

⑦제7과장: 팔먹중과 노장놀이는 인가人家에 내려와서 불도에 어긋나는 행태를 보이는 팔먹중들을 계도하기 위해 내려온 노장까지 파계하는 내용이다. 팔먹중들이 깨끼춤을 추면서 불교의 계율을 어기자 완보가 이들을 꾸짖는다. 이때 노장이 등장하고 먹중들은 노장이 내려온 것을 보고 혼비백산한다. 장난기 많은 옴중이 훼방을 놓자 노장은 옴중을 엎어 놓고 곤장을 치고, 먹중들은 노장의 파계를 유도한다. 노장은 두 명의 소무에 반해 파계한다.

⑧제8과장: 신장수놀이는 파계한 노장이 소무에게 신발을 사 주는 내용으로, 흉내 내기를 잘하는 원숭이의 등장으로 더욱 재미있고 해학적이다. 연두색 쾌자를 입고 패랭이를 쓴 신장수는 짐궤에 원숭이를 넣고 신발을 판다. 노장이 신장수를 불러 꽃신을 사려 하자, 신장수는 원숭이로 하여금 신발 흥정을 한다. 노장은 꽃신을 사서 두 소무에게 신게 하고, 원숭이가 신값을 못 받아 오자 화가 난 신장수는 원숭이를 때려서 쫓아낸다.

⑨제9과장: 취발이놀이는 취발이가 노장의 소무를 빼앗고 노장을 쫓아 버리는 내용이다. 한량인 취발이는 과거에 몇 차례 낙방한 중늙은이로, 두 명의 소무 중 한 명을 빼앗아 아들인 마당이까지 낳는다. 노장은 큰소무를 데리고 도망간다.

⑩제10과장: 말뚝이놀이는 말뚝이가 샌님 일행을 데리고 과거를 보러 한양에 올라가다 거처를 정하는 내용으로, 양반에 대한 조롱과 풍자가 주를 이룬다. 산대굿 구경에 빠져 해 저문 줄 모르다가, 거처할 방을 마련하지 못해 하인 청지기(말뚝이)를 통해 거처를 구하던 중에 쇠뚝이를 만난다. 쇠뚝이는 돼지우리를 거처로 정해 준다. 이에 격분한 샌님이 말뚝이와 쇠뚝이를 야단치다가, 오히려 그들에게 조롱당한다.

⑪제11과장: 포도부장놀이는 매관매직을 한 언청이 샌님이 젊은 소첩少妾을 얻어 사는데, 마을 청년인 포도부장이 샌님에겐 당치 않은 것이라 생각하고는 샌님에게서 소무를 빼앗아 오는 내용이다.

⑫제12과장 : 신할아비와 미얄할미놀이는 헤어졌던 신할아비와 미얄할미가 극적으로 만났으나 신할아비의 구박으로 미얄할미가 죽자 할미를 위해 굿을 하는 내용이다. 신할아비가 지팡이를 짚고 어정거리고 들어서고 지팡이를 짚은 미얄할미가 부딪치며 서로를 확인한다. 신할아비가 미얄할미를 구박하자 미얄할미는 분하고 서러워 가슴을 치다가 넘어져 죽는다. 신할아비는 미얄할미가 죽은 것을 확인하자 도끼와 도끼 누이를 불러와서 미얄할미의 죽음을 슬퍼한다. 장사를 지낸 후에 신할아비 가족은 무당을 불러 거리굿을 한다.

퇴계원 산대놀이의 반주 악기는 삼현육각, 즉 피리·대금·해금·아쟁·장구·북으로 구성되지만 이 밖에 꽹과리를 추가하는 수도 있고, 경우에 따라서는 날라리·피리·장구만으로도 춤을 춘다. 장단은 염불장단과 허튼타령, 늦은굿거리장단, 자진굿거리장단, 무악 등이 사용된다.

춤사위는 선이 굵고 힘찬 것이 특징이다. 춤사위는 크게 거드름춤과 깨끼춤으로 나눌 수 있는데, 기본 춤은 열다섯 가지로 되어 있다.

특징 및 의의 퇴계원 산대놀이는 경기도 양주 주내면의 양주 별산대놀이를 배워서 온 것으로서 별산대놀이의 하나이다. 퇴계원에서 가면극을 놀면 주내면 유양리에서 양주 별산대놀이의 연희자들이 와서 합동으로 공연하고, 주내면에서 가면극을 놀 때는 퇴계원의 연희자들을 초청해 갈 정도로 두 지역의 연희자들은 교류가 잦았다. 현재 서울대학교 박물관에는 1920년대에 수집한 퇴계원 산대놀이 가면 스물석 점이 잘 보존되고 있어, 퇴계원 산대놀이의 위상을 잘 보여 주고 있다.

참고문헌 조선연극사(김재철, 학예사, 1939), 산대놀이 탈 연구(김은영, 민속학연구27, 국립민속박물관, 2010), 산대·성황신제가면극의 연구(최상수, 성문각, 1985), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007).

필자 전경욱(田耕旭)

판놀음

정의 경상남도 거제·통영을 중심으로 전승되어 오는 남해안 별신굿에서 연행되며, 굿의 중간이나 굿놀이의 중간에 풍물악기를 치며 노는 놀이.

내용 남해안 별신굿에서 연행되는 굿놀이(무극巫劇)로 해미 광대놀이, 중광대놀이, 적덕이놀이 등이 있다. 남해안 별신굿의 핵심은 남해안 지역에서 '큰굿'이라 불리는 손님굿이다. 이 손님굿 전에 많은 사람들이 모이기에 이들의 호응을 이끌어 낼 굿놀이를 하게 된다. 그것이 해미 광대놀이와 중광대놀이이다. 이 두 굿놀이를 연달아서 하기도 하지만 장내를 정리할 겸 막간에 판놀음을 하기도 한다.

판놀음은 '판'과 '놀음'의 합성어이다. 이 단어는 전통연희에서 보편적으로 많이 쓰이는 용어인데, 남해안 별신굿에서는 잠시 여흥이 필요할 때나 굿놀이와 굿놀이의 막간에 메구(풍물악기)를 치며 노는 것을 판놀음 또는 메구나리라 부른다. 때로는 농악의 잡색에 해당하는 양반, 기녀, 머슴, 병신 등이 나와서 허튼춤, 병신춤, 곱사춤을 추며 놀기도 한다. 전반적으로 풍물소리와 함께 마을 사람들이 함께 어울려 춤추는 난장의 무대이다.

판놀음은 탈놀이인 해미 광대놀이와 중광대놀이의 막간에 연주되는 경우만을 지칭하는 것이 아니라, 여흥으로 매구를 치며 한바탕 노는 것을 의미한다. 따라서 판놀음은 원할 때면 언제나 이루어질 수 있다. 1980년대 현장을 보고 정리된 판놀음의 내용들을 옮겨 보면 다음과 같다.

- 판놀이: 마을에서 지동궤를 궤문을 닫아 놓은 채 굿상 앞에 내놓고 마을 사람들이 매구를 친다. 이 궤 안에는 이 마을에서 예부터 대대로 별신굿 할 때마다 임원, 제물, 비용 굿석수에 관한 문서들이 들어 있다. 고인수들과 마을 사람들이 굿산 앞마당에서 농악을 걸게 치는데 '판굿', '판매구', '판매기'라 이른다. 먼저 농악 치며 굿상과 지동궤에 절하고 나서 한참 다드래기로 몰아간 다음 굿거리 가락을 치며 고인수들과 마을사람들이 춤을 추다가 마친다.
  -통영 지방 무의식, 한국민속종합조사보고서14

- 판매구(판놀이): 동사 안에 제물을 차려 놓고 준비가 끝나면 마을의 어른들은 지동궤를 꺼낸다. 지동궤는 마을에서 별신굿을 할 때마다 일을 담당한 임원의 이름, 제물, 비용, 굿의 석수에 관한 내용을 적은 문서들이 들어 있는 나무함이다. 굿하는 동안 내내 지동궤를 앞에 놓고 다섯 명의 동네 노인들이 앉아 굿을 감시하고 점검한다. 이들을 동수상이라고 하는데, 건강이 허락하는 한 나이순으로 맡게 된다. 악사들은 마을 주민들과 한데 어울려 동사 앞마당에서 농악을 걸게 친다. 이를 판매구라고 부른다. 한동안 논 후에 굿청 안으로 들어와 굿상과 지동궤에 절한 후 주민과 악사들이 어울려 춤추는 것으로 끝낸다.
  -거제도 별신굿

특징 및 의의 판놀음은 연극적인 놀이가 아니라 음악과 춤에 따라 농악의 잡색놀이처럼 여러 캐릭터들의 춤을 보이는 자리이다. 해미 광대와 중광대놀이 모두가 재담을 통해 전해지며 그 대사에 세심히 귀를 기울여야 하므로, 그 사이에 음악과 춤을 배치함으로써 긴장과 이완을 조절하는 장치로 판놀음이 존재하고 있다. 풍물악기가 주는 신명에 판이 다시 한번 달아오르며 다음으로 이어질 순서에 기대감을 갖게 한다.

참고문헌 거제도별신굿(김수남·황루시, 열화당, 1993), 남해안굿 연구(김형근, 민속원, 2012), 남해안 별신굿(김선풍, 박이정, 1997), 남해안지역 굿놀이의 양상과 비교(김형근, 한국무속학21, 한국무속학회, 2010), 한국민속종합조사보고서14(문화공보부 문화재관리국, 1983).

필자 김형근(金亨根)

팔관회
八關會

정의 불교의 팔계재八戒齋와 전통문화가 결합된 신라와 고려의 국가적 행사.

역사 팔관회는 고대 인도의 수행의식인 팔계재八戒齋에서 비롯되었다. 팔계재는 재가 신도가 하루 동안에 계율을 받아 지키며 수행하는 것을 말한다. 출가자들의 핵심 계율인 사미십계沙彌十戒 가운데 "살생하지 말고, 훔치지 말고, 간음하지 말고, 헛된 말 하지 말고, 음주하지 말라."라는 기본 오계에 "사치하지 말고, 높은 곳에 앉지 말고, 때 아닌 때에 먹지 말라."라는 세 가지를 포함한 것이다. 재가 불자들도 오계는 일상적으로 지켜야 했지만, 출가자처럼 수행할 수 없기에 매월 육재일六齋日(8·14·15·23·29·30일)에 여덟 가지 계율을 지키며 현세와 내세의 행복을 기원하였다.

중국 불교에 와서는 3세기부터 팔계재·팔관재八關齋라는 말이 등장하고, 남북조시대에 이르면 중요한 불교의식으로 정착되어 승려와 신도들이 수행·치병·위령 등의 다양한 목적으로 행하였다. 당唐 대에는 팔관재회八關齋會라는 명칭으로 자리 잡게 된다. 8세기의 기록에는 사찰에 많은 이들이 모여 반승飯僧하며 밤새 범패를 연주하고 분향과 헌화를 하는 등 대규모의 팔관재회를 개최한 내용들이 등장한다.

우리나라의 팔관회는 고대 신라시대부터 시작되어 고려 때 연례적인 국가의례로 정착되었다. 고려 이전의 고대 팔관회에 대한 기록은 네 차례에 걸쳐 등장하는데, 『삼국사기三國史記』에 기록된 세 건은 다음과 같다. 551년(신라 진흥왕 12)에 고구려에서 귀화한 승려 혜량惠亮을 승통僧統으로 모시고 처음으로 백좌강회와 팔관지법을 설치했다는 것이 최초의 기록이다. 이어 572년(진흥왕 33) 10월 20일에 전사한 사졸들을 위해 외사外死에서 팔관연회八關筵會를 7일간 베풀었고, 통일신라 말인 898년(효공왕 2) 11월에 태봉을 세운 궁예가 팔관회를 개최하였다.

『삼국유사三國遺事』에는 중국 오대산에서 문수보살의 영험을 받은 승려 자장慈藏이 태화지太和池 부근에서 신인神人을 만나 "황룡사 9층탑을 세우면 나라가 태평할 것이며, 그 뒤에 팔관회를 열고 죄인을 사면하면 외침이 없을 것이다."라는 말을 듣고 귀국하여 645년(선덕여왕 14)에 탑을 조성했다고 기록하였다. 이 기록으로 보아 황룡사 9층탑을 세운 다음 팔관회를 개최하였음을 짐작할 수 있다.

고려 개국과 함께 태조는 943년(태조 26)에 "내가 지극히 바라는 바는 연등과 팔관에 있으니 연등은 부처를 섬기는 것이요, 팔관은 천령天靈·오악五岳·명산名山·대천大川·용신龍神을 섬기는 것이다."라는 〈훈요십조〉를 발표하였다. 후삼국의 통일을 이룬 태조 왕건은 건국의 정통성을 드러내고 삼국 백성을 통합하고자 연등회와 팔관회를 국가의례로 개최하였다. 이에 건국한 해인 918년(태조 1) 11월부터 수도인 개경에서 팔관회를 시작하였다. 이후 서경에서도 팔관회를 열어 수도인 개경에서는 11월 15일의 중동 팔관仲冬八關, 서경에서는 10월 15일의 맹동 팔관孟冬八關으로 정착하게 된다.

국상이나 금기일 등 특별한 경우 외에는 팔관회의 개최 날짜를 변경하지 않고 해마다 나라의 가장 중요한 행사로 다루어 베풀었다. 982년(성종 1)에는 막대한 경비가 들고 행사 때 사용하는 우인偶人이 중국에서는 흉사에만 사용된다는 이유 등으로 팔관회를 폐지했다가, 1010년(현종 1)에 복원되었다. 1232년(고종 19) 몽고 침략으로 인한 강화 천도 중에도 팔관회를 계속 개최할 정도로 중요하게 여겼다. 그러나 고려 말기에 접어들면서 원나라의 간섭이 본격화되고 팔관회를 비판적으로 보는 신진 사대부의 등장으로 팔관회는 점차 쇠퇴하여 조선의 건국과 함께 단절되었다.

내용 팔관회는 11월 14일을 소회小會, 15일을 대회大會라 하여 왕이 참석한 가운데 이틀에 걸쳐 진행되었다. 행사 기간에는 조정 대신들에게 3일간의 팔관 휴가를 주었으며, 문종 때부터는 팔관회의 비용을 충당하기 위해 팔관보八關寶를 설치하였고 죄인의 대사면이 이루어지기도 하였다. 서경에서도 10월 15일을 전후하여 팔관회가 진행되었으며, 왕이 직접 참석하지 않고 재상이나 3품관을 파견하여 재제齋祭를 올리게 하였다. 재제에 대한 명확한 내용은 전하지 않으나, 후대의 기록으로 보아 고려 건국에 음덕을 미쳤다고 여긴 동명신東明神에 대한 제사와 산천제 등을 올린 것임을 알 수 있다.

팔관회의 내용은 시기별로 조금씩 다르지만, 국가의례를 확립하는 시기인 의종 대(재위 1146~1170)에

정형화되어 『고려사高麗史』「가례잡의嘉禮雜儀」 편에 명문화되었다. 11월 14일 소회일의 절차를 보면, 왕이 궁에서 나와 태조진영을 모신 의봉문루儀鳳門樓에 올라 태조에 대한 제를 올린다. 이후 구정毬庭에 설치된 공연장을 향해 왕이 의봉문루에 자리를 잡으면, 태자 이하 종실과 중앙의 모든 관리들이 위계에 따라 왕에게 하례를 올리는 조하朝賀 의식을 행한다. 이어 지방에서 올라온 관리들이 팔관회를 경축하는 봉표를 왕에게 올리고, 당대의 최고 문장가들이 쓴 '팔관치어구호八關致語口號'를 올리며, 백희百戲를 관람하는 가운데 주식을 나눈다. 궁에서 행사가 끝나면 왕이 대규모 행렬을 이끌고 법왕사로 행차하였다. 대회일의 절차도 비슷한 내용으로 진행되고 외국인들이 왕에게 하례를 올리는 절차가 포함되어 있다.

의식 절차를 보면 왕권 강화와 성원 통합의 기능이 크게 부각되어 있었다. 왕을 정점으로 하여 엄격하고 장엄한 예를 갖추어 의식이 진행되면서, 중앙에서 지방에 이르기까지 엄격한 위계를 구현하여 왕실의 권위를 확인함과 동시에 전국적인 결속을 다졌다. 또한 송나라, 여진, 탐라 등에서 온 외국인들이 참석했는데, 여기에는 정식으로 파견된 사신뿐만 아니라 무역상이 상당수를 차지했다. 이는 사방에서 조공을 받는 고려 왕실의 국제적 위상을 드러내는 데도 중요한 구실을 하였다.

법왕사 행차는 성종 이후부터 정착된 의례로 소회일에 주로 행하며, 불공을 올리고 고승들을 청해 법문을 듣는 불사가 거행되었다. 한편, 연등회의 의식 절차도 팔관회와 유사하여, 소회일에 팔관회에서는 법왕사로 행차했다면 연등회에서는 봉은사奉恩寺로 향하였다. 의례를 통해 부처의 가피加被(부처나 보살이 자비를 베풀어 중생에게 힘을 줌)와 왕의 다스림으로 나라의 평안을 기원하는 동시에, 불법佛法의 왕인 부처와 세간의 왕인 국왕을 동일시하는 태조 이래의 왕권 강화 정책을 담고 있다.

팔관회에서 본격적인 볼거리이자 축제적 분위기는 춤과 극, 음악과 노래, 기예와 놀이 등이 어우러진 가무백희歌舞百戲의 무대 공연에서 부각되었다. 무대가 꾸며진 정경을 보면, 구정 한가운데에 바퀴 모양의 윤등輪燈을 설치하고 사방에 향등香燈을 나열하여 밤새 대낮같은 밝음과 향기가 가득하도록 했다. 구경꾼들을 위해 계단식으로 관람석을 만들어 놓고, 다섯 장丈 높이의 무대 채붕彩棚 두 개를 설치하여 멀리서도 잘 보일 수 있도록 하였다. 이러한 무대에서 능숙한 기량을 지닌 전문 연예집단이 갖가지 유희와 노래와 춤을 공연했는데, 주요 내용은 신라의 고사를 따서 행한 화랑도의 가악무인 사선 악부四仙樂部, 용·봉황·코끼리·말·수레·배(용봉상마거선龍鳳象馬車船)로 구성된 가장행렬, 개국 공신을 추모한 가상극, 포구락抛毬樂, 구장기별기九張機別技, 어룡지희魚龍之戲, 헌선도獻仙桃 등의 각종 가무와 기예가 펼쳐졌다.

팔관회의 가무백희는 점차 대중화되면서 산대놀이의 기원이 되는 등 조선시대의 민속예술과 놀이로 이어졌다. 특히 사선 악부와 용봉상마거선의 가장행렬은 신라 팔관회의 맥을 이은 것으로, 불교적 상징성이 큰 연희로 전승되었다. 고려 왕조 전 시기에 걸쳐 매년 전국적 규모의 종합 예술 행사로 실시해 온 가무백희는, 고대 신라에서부터 고려시대에 이르기까지 궁중 예술과 민간 예술이 발전할 수 있었던 토대가 되었다. 가곡·아악·향악의 모든 요소가 포함되고 외국에서 전래된 이국적인 가무도 발표되어 전통과 외래적 요소, 궁중 예술과 민간 예술이 어우러진 종합 예술 축제의 면모를 읽을 수 있다.

특징 및 의의 팔관회는 고려 전 시대를 통해 가장 비중이 큰 국가의례로, 고대의 불교의식이 범국가적 종합 축제로 발전해 나가는 양상을 잘 보여주고 있다. 팔관회의 기원과 정체성에 대해서는 학자에 따라 다양한 관점이 존재하며, 크게 세 가지로 살펴볼 수 있다.

첫째, 팔관회를 고구려의 동맹東盟과 예의 무천舞天 등 고대 10월의 제천의례를 원류로 한 민족 고유의 제전祭典으로 보는 관점이다. 이는 진흥왕 대의 신라 팔관회와 서경에서 치른 고려 팔관회를 10월에 치렀으며, 태조 왕건이 반포한 훈요십조의 내용 중 팔관회에서 섬기는 대상 신의 성격을 '천령·오악·명산·대천·용신'이라 하였기 때문이다. 또 『송사宋史』 고려조와 서긍의 『고려도경高麗圖經』에 "고려에서는 10월 동맹을 팔관재로 개최한다."라는 기록 등이 존재하는데, 이를 근거로 고구려를 계승한 고려에서 동맹을 이어받아 팔관회로 정착시켰다고 본다.

둘째, 팔관회는 11월 15일에 열린 개경 팔관이 핵심을 이루므로, 밤새 등불을 밝히는 동지의례冬至儀禮의 성격을 지닌다는 관점이다. 중동인 11월은 동짓달로 태양의 소멸 및 재생과 밀접한 관련을 지닌 시기이다. 동지는 조금씩 짧아지던 낮의 길이가 다시 길어지기 시작하는 경계의 시간으로, 이때 한 해가 바뀐다고 보아 '작은설'이라 하였다. 따라서 팔관회는 해가 바뀌는 시점에 성행한 불문화의 한 양상으로, 한 해 동안에 사용될 불을 점등함으로써 왕실의 상징성을 확보하는 동지의례의 맥락에서 파악해야 한다는 것이다.

셋째, 신라에서 호국 불교의례로 실시해 온 팔관회를, 고려 왕조의 성립과 함께 필요한 요소들을 보완하여 종합적으로 발전시킨 국가 불교의례로 보는 관점이다. 팔관회의 사상적 배경에 대해 토착신앙과 불교의례의 양극적 관점에서 접근하는 시각도 있으나, 이처럼 양자의 결합으로 보는 것이 학계의 일반적 통설이다.

최남선 이래 많은 학자들이 팔관회의 정체성에 대해 제천의례·추수감사의례·동지의례 등 다양한 관점으로 보는가 하면, 그 속에 담긴 사상 또한 불교 사상·선도仙道·산악 숭배·조상 숭배·자연 숭배·풍수지리·무속 등 한국의 모든 전통 사상을 대입할 수 있다. 이는 팔관회가 천년의 역사를 거치면서 어느 것도 배척하지 않고 포용함으로써 하나로 설명할 수 없는 한국 전통사상과 전통문화의 집결체로 전승되어 왔기 때문이다.

참고문헌 高麗圖經, 高麗史, 三國史記, 三國遺事, 고려의 국가 불교의례와 문화(안지원, 서울대학교출판부, 2005), 팔관회의 국가축제적 성격(구미래, 한국종교민속시론, 민속원, 2004), 한국불교민속론(편무영, 민속원, 1998).

필자 구미래(具美來)

팔뚝잡이

정의 오른쪽 다리를 길게 내딛거나 무릎을 'ㄱ' 자로 들고 서서 오른손을 비껴 앞으로 내뻗으며 왼손으로 오른쪽 팔꿈치를 받치고 고개를 끄덕이며 다시 반대로 왼쪽 다리를 내딛거나 들고 팔뚝을 내미는 춤사위.

내용 팔뚝잡이는 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·퇴계원 산대놀이·강릉 관노 가면극 등에서 연행되는 춤사위이다. 송파 산대놀이의 팔뚝잡이는 두 종류가 있다. 하나는 팔먹중의 팔뚝잡이로, 팔먹중들이 추는 깨끼리의 한 동작이다. 다른 하나는 첫 상좌가 사방재배에 추는 팔뚝잡이가 있다. 첫 상좌의 팔뚝잡이는 사방신에게 정성을 바치는 의식무로 염불장단의 거드름춤을 마치고 늦은타령장단을 손뼉 불림으로 불러 한손을 멀리 내뻗으며 발도 내딛고, 다른 손으로 팔뚝을 받쳐 들면서 사방신에게 공손히 바치는 춤사위로, 사방을 향해 팔뚝을 잡는다. 팔먹중들은 다른 먹중이나 관객을 향해 대무對舞를 출 때 팔뚝잡이를 추는데, 깨끼리 중에서 제1동작은 오른 무릎을 'ㄱ' 자로 들고 선 자세에서 오른손 자진화장, 왼손 자진화장, 양손 무릎 위에 모아 어르기를 하고 나서 무릎을 내려딛고 다시 반대로 왼 무릎을 들고 왼손·오른손 자진화장과 어르기를 하고 무릎과 양손을 내린다. 제2동작에서 팔뚝잡이로 오른손을 내뻗으며 왼손으로 팔목을 받치고 반대손(왼손)으로 팔뚝을 잡고 여닫이를 두 번 한 다음, 양손과 무릎을 내려딛고 반대로 반복한다. 이처럼 제3동작, 제4동작으로 깨끼리의 여러 손짓춤 중 제2동작에서 팔뚝잡이를 하게 되는데, 이는 상대방에게 메시지를 전하는 듯한 손짓춤이다.

양주 별산대놀이의 팔뚝잡이는 상좌가 추는 춤으로서, 왼손으로 오른팔뚝을 잡고 오른발을 들어 앞으로 많이 내려놓는 동시에, 왼발을 빠르게 오른발에 갖다 붙인 다음 고개잡이를 하듯 고개를 '끄덕끄덕'한다. 이와 같은 것을 반대로 한 번 더 하고 정면으로 고갯짓을 할 때는 오른손을 배에 대고 왼손을 등 뒤에 붙인다.

강릉 관노 가면극의 팔뚝잡이는 오른팔을 뒤에서부터 앞으로 원을 그리면서 돌려서 앞으로 쭉 뻗은 후 손바닥을 엎었다 뒤집었다 하면서 가슴 안쪽으로 끌어당긴다. 양팔을 번갈아 가며 이 동작을 하는데, 이때 다리는 팔과 같은 쪽의 것을 90도 꺾어서 올렸다가 내린다. 이는 장자마리의 춤사위로 '팔뚝꺾기'라고도 한다.

퇴계원 산대놀이의 팔뚝잡이는 '싸움을 알리는 것', '힘의 우위를 표현하는 것' 등의 의미가 있는 춤으로, 조이고 푸는 것이 재미있는 춤이다. 오른손은 앞으로 쭉 펴고 왼손은 오른팔 밑에 대고, 오른쪽 다리를 'ㄱ' 자로 높이 들어 올려 오른쪽 사선으로 발을 모으고 고개를 끄덕

인다. 위의 동작을 왼손과 왼쪽다리를 사용하여 한 번 더 춤춘 다음, 가운데로 유연하게 돌아 고개잡이를 한다.

특징 및 의의 팔뚝잡이는 말 그대로 한 손으로 다른 팔뚝을 받쳐 잡는다는 뜻으로 추는 춤이다. 다만 배역에 따라 상좌처럼 신에게 바치는 의식무의 팔뚝잡이가 있고, 상대 배역과 대무를 하면서 무언無言의 몸짓으로 전달하는 팔뚝잡이가 있다. 그런데 1957년 양주 별산대놀이 연희본에 적힌 팔뚝잡이에 대한 기록에 의하면, 상좌의 팔뚝잡이와 옴중·먹중·취발이의 팔뚝잡이가 약간 다르고 연기자에 따라서도 다르다. 상좌의 팔뚝잡이는 삼현청 중앙에서 동쪽을 향하여 오른손을 내뻗으면서 오른쪽 다리를 한 자가량 내밀고, 허리를 조금 구부리고 삼현장단에 맞추어 고개를 '끄덕끄덕'하고 추며 반대 방향에서도 이와 같이 한다. 또한 신할아비와 미얄할미는 팔뚝잡이식의 춤을 많이 춘다고 하였는데, 이로 미루어 볼 때 당시에는 팔뚝잡이춤을 여러 배역이 추었던 것으로 보인다.

참고문헌 강릉관노가면극 전수교본(강릉단오제보존회, 해람기획, 2000), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 송파산대놀이 연구(이병옥, 집문당, 1981), 양주별산대놀이 전수교재(양주 별산대놀이보존회, 2002), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국전통연희사전(전경욱, 민속원, 2014).

필자 이병옥(李炳玉)

팔먹중 과장

정의 여덟 명의 먹중(목중)이 번갈아 등장해서 재담과 춤을 통해 거드름을 피우며, 팔도유람을 한 경험과 자신들이 한량임을 자랑하는 과장.

내용 먹중은 중부 지역의 해서 탈춤(황해도 탈춤)과 산대놀이에만 나타나며 경상도 지역에는 나타나지 않는 지역적 특징을 지니고 있다. 대체로 여덟 명이 등장해서 팔먹중이라고 하는데, 실제로 먹중들의 등장 양상을 보면 여덟 명의 중이 차례로 등장하는 경우도 있지만, 먹중 몇 명에 다른 인물이 섞여 팔먹중으로 불리는 경우도 있다.

팔먹중은 순서에 따라 차례로 나와서 자기소개와 흥풀이 춤을 춘다. 따라서 탈판의 분위기를 전환하며 신명을 불러일으키는 춤을 추거나, 팔도강산을 돌아다니는 한량의 모습을 뽐내고 들어간다. 봉산 탈춤은 제2과장 팔먹중춤 제1경 먹중춤에서 여덟 명의 먹중이 한 사람씩 등장하여 호기 있게 풍류를 과시하며, 후에는 팔먹중이 함께 신명나는 춤을 춘다. 이것은 은율 탈춤이나 강령 탈춤에서도 유사하다. 양주 별산대놀이에는 먹중 4인만이 등장하고 여기서 팔목은 먹중 넷, 상좌 둘, 옴중, 완보를 합쳐 일컫는다. 강령 탈춤의 경우, 먹중은 2인뿐이며, 노장 등장 부분에서 취발이, 말뚝이 2인, 마부 2인, 남강노인을 합쳐서 팔먹이라 지칭한다. 송파 산대놀이의 경우, 먹중 8인이 노장 과장·신주부 과장·곤장놀이 과장에 모두 등장하지만, 갑·을·병·정의 4인이 등장하며 판을 주도한다. 그리고 3인은 연잎·눈끔적이 과장, 2인은 애사당 과장, 1인은 옴중·먹중 과장에만 등장한다. 원래 먹중은 8인의 등장 형태에서 4인, 2인 등으로 축소된 것으로 여겨진다.

팔먹중은 먹장삼을 착용하며, 귀면형 탈을 쓰고 축귀적 춤을 춘다. 이들은 노장을 모시는 승려의 신분이지만, 실제 행동은 노장을 상대로 정체를 확인하면서 희롱하는 일탈한 중으로 등장한다. 그리고 놀이를 좋아하는 풍류쟁이임을 과시하기도 한다. 팔먹중 인물들의 공통적 성격을 보면, 이들은 중의 신분임을 드러내면서 중이라 할 수 없는 비속한 언행을 한다. 북놀이를 하면서 여자를 유혹하고, 풍류를 즐기는 인물이며, 노장의 정체를 확인한다면서 동물이나 사물에 빗대어 희롱한다. 특히 애사당을 상대로는 '법고놀이'를 '벗고 놀이'로 빗대면서 성적 유희를 한다.

중부 지역의 탈놀이에 등장하는 팔먹중은 부처를 모시는 팔부중八部衆 신장이 탈춤에 유입되어 세속화한 것으로 볼 수 있다. 팔부중은 부처를 호위하며 불법을 지키는 여덟 명의 신격神格이며, 천天·용龍·야차夜叉·건달바乾闥婆·아수라阿修羅·가루라迦樓羅·긴나라緊那羅·마후라가摩睺羅迦를 지칭한다. 이 중에 백제 탈춤인 기악伎樂, 신라 향가, 18세기 서울 지역 산대놀이의 일부에 팔부중이 등장하며 그 성격이 현재의 먹중과 서로 통한다. 팔부중은 대부분 가무와 음악에 뛰어나고 벽사의 신격과 관련이 있다. 건달바·긴나라·마후라가는 음악의 신이면서 가무신歌舞神의 성격을 지니며,

봉산 탈춤

은율 탈춤

팔먹중 과장 | 국립민속박물관

아수라·야차 등은 호전적 성격을 지녀 벽사辟邪의 신격으로 볼 수 있다. 또한 가루라는 상상의 서조瑞鳥인 금시조를 지칭하면서, 악을 물리치고 행운을 가져다주는 존재라고 볼 수 있다.

백제의 탈춤인 기악에는 팔부중의 하나인 가루라가 등장하며, 강이천姜彛天이 1778년에 남대문 밖에서 연희된 산대놀이를 보고 기록한 〈남성관희자南城觀戲子〉에는 야차라는 팔부중이 등장한다. 특히 가루라·야차·아수라·긴나라는 한국과 티베트 불교의 탈춤에 직접 등장한다. 전반적으로 팔부중은 음악 및 가무와 관련이 있고, 벽사적이고 호전적인 성격을 지닌다. 이러한 점은 현존하는 팔먹중이 호방한 성격에 음악과 가무·여자·놀이를 좋아하는 한량으로 등장하는 점과 일맥상통한다.

팔부중은 우리나라에서 일찍이 민중 불교적 성격을 띠고 신라 때의 석굴암에서부터 조선시대의 석탑에 이르기까지 다양한 부조와 불화로 전승되었다. 그리고 탈놀이, 설화, 향가 속에도 팔부중이 다양하게 등장한다. 이러한 점에서, 팔부중은 우리나라에서는 신라 때부터 호국신격護國神格으로 널리 신봉되었음을 알 수 있다. 신라 때에는 국가의 안위를 기원하고 백성의 평안을 염원하는 호국 법회 때에 팔부중이 모셔졌으며, 고려시대에는 국태민안國泰民安을 기원하면서 기복祈福적 성격으로 흘러갔던 점에 비추어 볼 때, 팔부중은 일찍부터 상당히 민중적 성격의 신격으로 유포되었음을 알 수 있다.

한국에서는 불교의 세속화 과정에서 팔부중이 여덟 명의 먹중으로 바뀌었다고 볼 수 있다. 곧, 후대에 변모된 팔먹중은 노장의 파계를 부각하기 위해 등장하는 비승비속非僧非俗의 비정상적 승려로서, 부역을 피하기 위해 승복을 입고 중 행세를 하는 파계승을 대표한다. 팔부중의 성격을 지닌 팔먹중의 세속화 현상은 불교의 세속화 및 민중 집단의 현실적 불교 인식과 밀접한 관련이 있다. 후대에 오면서 먹중은 불교의 세속화와 민중 집단의 불교 수용 양상에 맞추어 여덟 명의 중이라는 명칭과, 단순히 가무를 즐기면서 벽사의식무를 추는 존재로서의 성격만 잔존하게 되었다. 시대가 흘러감에 따라 부처를 모시는 팔부중이 노장을 모시는 팔먹중으로 바뀌었으며, 조선 후기 파계승의 출현과 불교의 세속화에 의해 팔먹중은 비속화되어 갔다. 이에 따라 팔먹중은 의식무의 성격도 약화되어 단지 탈판에 흥을 돋우고, 구경꾼의 신명을 이끌어 내는 인물로만 남게 되었다. 고승인 노장이 파계승으로 비하되는 상황에서 불법 수호 신격인 팔부중도 세속화되고 비속화되는 것은 당연한 현상이라 할 수 있다. 따라서 가면극의 팔먹중은 불교 팔부중의 조선 후기적 변화양상이라고 할 수 있다.

특징 및 의의 팔먹중은 팔목중이라고도 하며, 여덟 명의 먹중이 차례로 등장한다는 점에서 붙여진 이름이다. 이는 조선 후기 불교의 세속화에 의해 나타나는 비승비속의 중을 전형화한 것이다.

참고문헌 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 탈놀이의 팔먹중과 불교의 팔부중 신장의 관련성 고찰(정형호, 한국민속학38, 한국민속학회, 2003), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 정형호(鄭亨鎬)

평안 감사

平安 監司

정의 꼭두각시놀음의 치도治道거리, 매사냥 거리, 상여 거리에 등장하는 조선시대 평안도平安道의 관찰사.

내용 감사(또는 관찰사)는 조선시대 각 도의 으뜸 벼슬이다. 그 지방의 경찰권·사법권·징세권 등의 행정상 절대권을 가진 종2품 벼슬이었다. 우리 속담에 "감사가 행차하면 사또만 죽어난다.", "감사 덕분에 비장裨將 나리 호사한다.", "평안 감사도 저 싫으면 그만이다."라는 말이 있다. 감사 중에서도 평안 감사가 중시된 이유는 평안도가 북방의 방어를 위한 국가적 지원이 다른 변방邊方에 비해 넉넉했고, 근무 환경이 좋고 잘 발달한 아름다운 지역이었기 때문이다. 꼭두각시놀음에 등장하는 평안 감사는 고급 관리이지만 규범에 어긋난 행동을 다반사로 하고, 경망스럽고 패륜적인 만행을 서슴없이 저지른다. 그 상대역으로 홍동지가 등장한다.

평안 감사 인형은 머리의 망건에서부터 손잡이인 자루 끝까지 하나의 몸체(길이 75㎝×너비 17㎝)로 이어진다. 평안 감사 인형의 옷은 검은색 광목으로 몸 전체를 감싼 형태이다. 왼쪽 어깨는 약간 위로 향해 구부러지게 만들어 그 속에 구멍을 뚫고, 그 구멍으로 줄을 장치하여 매가 날아 움직이는 듯이 조종할 수 있게 제작했다. 그러나 줄로 조종하는 기술은 점차 퇴화되어 나무로 만든 매 인형을 들고 연행했다.

채록본별 평안 감사의 등장 장면을 통해 극의 전개 상황을 살펴볼 수 있다.

박헌봉 채록본의 평안 감사는 박첨지에게 "치도를 해 놓지 않아 말의 다리가 부러졌다."라고 하면서 엄하게 주의를 주는 인물이다. 이두현 채록본·심우성 채록본·서산 박첨지놀이에도 이와 유사한 치도의 내용이 들어 있다.

김재철 채록본의 평안 감사는 부임하자마자 명포수로 소문난 평안북도 강계 포수와 함께 매사냥을 나간다. 이를 본 관속官屬은 "감사가 도임到任 후에 이 고을 백성을 다스릴 생각은 꿈에도 않고 꿩 사냥부터 시작한다."라며 불평한다. 포수는 "감사가 아니라 모기 잡는 망사網紗"라고 야유하기에 이른다. 그러나 평안 감사는 백성의 후생厚生보다는 긴 나발[喇叭]과 대취타大吹打로 자기 위세를 세우는 데만 열중한다.

최상수 채록본의 평안 감사는 매사냥을 나왔다가 사냥을 멈추고 되돌아간다. 군대를 동원할 수 있는 권력을 지닌 직위임에도 괴수(이심이)를 물리치려고 하기보다는 자신의 보신保身을 위해 도주하는 모습을 여지없이 보여 주는 것이다.

김우 채록본의 평안 감사는 사냥개와 매를 대동帶同하고 직접 사냥을 나가는가 하면, 농사일이 바쁜 계절임에도 몰이꾼을 데려오라고 명령한다.

박헌봉 채록본의 평안 감사는 능동적으로 활약하다가 급서急逝하는 모습을 역설적으로 보여 줌으로써 인형극의 역동성을 표현한다. 그는 감사답지 못하게 돌아갈 노비路費가 없으니 꿩 한 마리를 팔아 올리라는 명령을 내리는가 하면, 황주 동설령 고개에서 낮잠을 자다가 개미에게 불알을 물려 죽는 어처구니 없는 일을 당하기도 한다. 매사냥 거리에서는 줄곧 벌거벗은 홍동지와 함께 사냥을 하고, 양반의 신분과 지식

서산 박첨지놀이

꼭두각시놀음

평안 감사 | 국립민속박물관

인의 품격에 어긋난 행위를 저지를 뿐만 아니라, 꿩을 팔아 용돈을 충당하려는 유치한 일면을 보여 준다. 상여 거리에서 평안 감사는 모친母親의 장례를 치르면서 양반답지 못한 만행을 저지른다. 또한 그 아버지에 못지않게 그의 아들은 장례식에서 개고기를 제물로 올리는 무례를 범함으로써 가문家門이 대代를 이어 저지르는 파탄을 여실히 드러낸다.

김재철 채록본의 평안 감사는 모친이 사망하자 박첨지에게 일러서 당장 향도꾼(상여꾼)을 부르라 청하고 이에 박첨지는 홍동지를 추천한다. 홍동지는 남자의 생식기로 상여를 밀고 간다. 감사는 박첨지를 잡아들여 홍동지를 잘못 추천했다고 태장笞杖을 때린다. 감사는 분묘墳墓 작업을 끝내고 지낼 평토제의 제물로 개 한 마리를 지고 간다.

평안 감사 상여가 나가다가 향도꾼이 발병이 났으니 인부를 사 대라.

(중략)

박첨지 (홍동지에게) 만일 지체하면 주릿대 학춤 고드래뼈 튕여지면 호소할 곳 바이(전혀) 없으니 지체 말고 빨리 나오너라.

(중략)

홍동지 아, 오뉴월 개 썩는 냄새가 나는구려.

박첨지 이놈아, 그게 무슨 말이냐? 감사 또 아시면 서운치 않으시겠느냐?

홍동지 사또가 섭섭하시면 큰 개 썩는 냄새가 난다 합시다.

최상수 채록본에서 대잡이들은 〈상엿소리〉를 거창하게 부른다. 상주인 평안 감사는 "아이고, 아이고." 하는 곡哭소리를 몰라서 "해콩, 내콩, 메콩"이라고 해서 박첨지에게 야단을 맞는다.

김우 채록본에서는 꿩고기를 먹다가 죽은 평안 감사의 장례를 지낸다. 상주(감사의 아들)는 도중에 개고기를 먹다가 상여를 잃어버리는 무례를 범한다. 아울러 그 역시 부친의 제사에 올릴 제물로 개고기를 지고 간다. 박첨지는 평안 감사를 대상으로 "에미 잡아먹고 간 질간질하고 아비 잡아먹고 장글장글하다. 아 그놈이 상놈일세."라는 노골적인 욕설을 퍼붓는다.

이두현 채록본에서 평안 감사의 죽음을 박첨지는 능청맞게 야유한다. 상주는 상여를 따라가며 〈품바타령〉을 부른다.

산받이 여보 영감, 누구 상연 줄 알고 이렇게 울어?

박첨지 아이, 이게 우리 상여 아니여?

산받이 아이고, 정신 없구먼. 아니여. 평안 감사 상예여.

박첨지 어쩐지 울어도 눈물 한 방울 안 나고 싱겁드라.

서연호 채록본에서 상주喪主는 제물을 준비한다고 장례 3일 뒤에 나타나서는 부친의 상여를 찾는다. 서산 박첨지놀음에서 상주는 도중에 친구를 만나 술을 마시다 부친의 상여를 잊어버린다.

조선시대 나식羅湜이 지은 〈괴뢰부〉에도 평안 감사와 유사한 인물이 보인다. "가난뱅이는 재판에 이기기 어려운 법, 탐욕스러운 관리에게 굽신대며 부탁할 뿐, 그렇지만 부자의 뇌물을 받은 관리는 머리를 끄덕이며 그의 부탁을 흔쾌히 수락한다 貧屈訟於理順 仰貪吏而相咻 吏懷金於富人 欣搖頭而重諾."라는 묘사 속의 인물이다. 또한 일제강점기 송석하宋錫夏가 조사한 기록, 미타무라 엔교三田村鳶魚가 조사한 구파발 박첨지놀음 기록에도 평안 감사가 등장한다.

특징 및 의의 평안 감사만을 놓고 볼 때, 조선시대에 이 정도로 양반을 놀리고 비판한 꼭두각시놀음의 대담한 태도와 표현에 놀라움을 금할 수 없을 정도이다. 평안 감사는 지방 수령首領의 본분을 망각하고 개인 취미생활에서 벗어나지 못하는 비리를 저지를 뿐만 아니라 모친의 장례에 제물로 개고기를 올리는 패륜을 일삼는다. 또한 매사냥 몰이꾼에게 지급할 비용으로 자신의 개인 돈을 치러야 함에도 꿩을 팔아 올리라는 치졸함까지 드러낸다. 한편, 이상과 같은 평안 감사의 만행蠻行에 홍동지는 시종일관 지독한 야유를 퍼붓는데, 정작 당사자인 평안 감사는 끝까지 그 말뜻을 알아차리지 못하는 점에서 더욱 풍자성이 짙어진다.

참고문헌 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 꼭두각시놀음의 역사와 원리(서연호, 연극과 인간, 2001), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 서산박첨지놀이 연구(허용호, 구비문학연구10, 한국구비문학회, 2000), 조선민간극(권택무, 예니, 1989), 조선의 민간오락(김우·이영무, 학우서방, 1955), 한국가면극(이두현, 한국가면극연구회, 1969), 한국인형극의 연구(최상수, 정동출판사, 1981).

필자 서연호(徐淵昊)

포도부장

정의 산대놀이의 샌님 관련 과장에 등장해서 샌님의 젊은 소실인 소무를 유혹하면서 샌님과 대립하는, 젊고 힘이 있는 무인武人적 성격의 인물.

내용 포도부장은 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·퇴계원 산대놀이에 등장해 샌님의 첩인 소무를 유혹하는 인물이다. 양주 별산대놀이에는 제7과장 샌님 과장의 제2경에 포도부장놀이가 나오며, 송파 산대놀이에는 제11마당 샌님·미얄·포도부장에, 그리고 퇴계원 산대놀이에는 제11과장 포도부장놀이에 포도부장이 등장한다.

양주 별산대놀이의 내용을 보면, 샌님이 젊은 소실인 소무를 데리고 불안해 보이는 몸짓으로 등장한다. 이때 갑자기 젊고 힘센 포도부장이 등장해서 두 사람 사이에 끼어든다. 샌님은 재물로 소무를 붙잡아 두려 하지만, 소무는 포도부장에게 이미 마음을 빼앗긴 상태이다. 샌님은 소무와 춤을 추는 포도부장에게 다시 접근해서 포도부장을 쫓아내려 시도한다. 그러나 소무는 샌님을 버리고 포도부장에게 다가가 둘이 함께 어울려 춤을 춘다. 샌님은 어쩔 수 없이 서럽게 울며 소무를 포기한다는 내용이다.

양주 별산대놀이와 송파 산대놀이의 관련 내용을 보면, 포도부장이 샌님의 첩인 소무를 사이에 두고 샌님과 대립하는 기본 구조는 동일하다. 그런데 송파 산대놀이는 샌님이 본부인인 미얄할미와 갈등하는 부분이 앞에 나온다는 점에서 양주 별산대놀이와 구별된다. 그리고 제일 마지막 과장에 신할아비와 신할미가 부부로 등장했다가 갈등하는 내용이 나온다. 따라서 양주 별산대놀이에서 신할아비와 미얄할미가 부부로 등장하는 것과는 차이가 있다. 봉산 탈춤 이두현본 연희본을 보면, 예전에는 양반춤 과장 끝에 포도부장이 등장해서 춤을 추다 퇴장했다는 점에서 포도부장놀이가 과거에는 존재했음을 알 수 있다.

포도부장이란 원래 도성을 지키는 종6품 무관이다. 그러나 산대놀이와 해서 탈춤에 나오는 포도부장은 포교捕校, 또는 포도군관捕盜軍官이라고 불리는 군교軍校를 지칭하는 인물이다. 가면극에 등장하는 포도부장은 샌님의 첩인 소무를 빼앗는 강한 힘과 집념을 가진 인물이다. 시대적으로 무인武人이 문인文人에 비해 천시되었던 점을 고려하면, 포도부장은 젊고 건장하며 성적性的 능력이 있는 인물이고, 상대적으로 샌님은 늙고 나약하며 성적으로 쇠잔한 인물이다. 따라서 새로운 시대에는 강한 힘과 적극성을 지닌 포도부장이 구시대적 인물에 해당하는 샌님을 대신할 새 인물로 부각된다. 조동일은 샌님과의 대립에서 포도부장이 승리하는 것은 겨울과 여름의 싸움에서 여름이 승리한 것이라고 제시하면서, 포도부장의 등장을 도시탈춤에 나타나는 민중의식의 반영으로 보고, 말뚝이 이상의 의미를 부여했다. 그러나 포도부장을 양반 공격의 주체로 보기는 어렵다. 포도부장은 말뚝이처럼 전국적인 분포를 보이지 않고 산대놀이에만 전승되는 지역적 한계를 지닌 인물이며, 단지 샌님의 첩을 탈취하는 젊고 강한 성적 능력만이 부각되기 때문이다.

포도부장 탈(송파 산대놀이) | 국립민속박물관

탈과 복식을 보면, 포도부장 탈은 흰색이며 머리에 망건을 쓰고 코 아래에 검은 수염이 입과 턱 부분을 크게 덮고 있다. 포도부장의 복색은 흰색 두루마기에 갓을 쓰고 있으며, 예전에는 칼을 찼다고도 한다.

특징 및 의의 포도부장은 하급 관속으로, 젊음을 내세워 샌님의 첩인 소무를 유혹하는 인물이다. 양주 별산대놀이에서는 중간에 샌님과 대립해 소무를 차지하지만, 송파 산대놀이에서는 샌님의 힘에 밀려 소무를 포기한다.

참고문헌 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 정형호(鄭亨鎬)

포수탈 마당

정의 다른 가면극의 사자무 마당에 해당하는 것으로, 마지막에 포수가 사자를 쏘아 죽이는 통영 오광대의 제5과장.

내용 통영 오광대의 포수탈 마당은 다른 오광대의 사자무 과장처럼 마지막 마당으로 연행한다. 높이 60㎝ 정도의 큰 사자탈은 대로 엮은 키 위에 종이를 바르고 황토색 바탕에 청백적흑青白赤黑 등의 색으로 호랑이 무늬와 비슷하게 얼굴을 그렸다. 가장자리에 털을 두르고 머리털은 삼을 붉게 물들여 붙이고 이마에 작은 방울을 서른 개 달았다. 3m 정도의 몸통은 천으로 만들고 3인이 들어가 연희한다. 높이 40㎝ 정도의 담비탈은 대소쿠리 위에 종이를 바르고 사자탈과 비슷한 바탕에 청백적흑 등의 색으로 얼굴을 그리었다. 가장자리에 털을 두르고 머리와 이마에는 머리털과 작은 방울 열다섯 개를 달았다. 20m 정도의 몸통은 천으로 만들고 1인이 들어가 연희한다. 인물탈인 포수탈은 바가지 또는 나무로 만들었으며 살구색 바탕에 검은색으로 눈썹, 코밑수염과 턱수염을 그렸다. 포수는 바지저고리에 털벙거지를 쓰고 꿩을 넣은 망태를 짊어지고 총을 들고 있다. 사자와 담비가 굿거리장단에 맞추어 춤을 춘 뒤에 서로 잡아먹으려고 다투다가 사자가 담비를 잡아먹고 더욱 난폭해진다. 포수가 이 사자를 총을 쏘아 죽이고, 크기를 재어 보고 큰 놈을 잡았다고 좋아하며 춤을 추고 퇴장한다.

포수가 총을 쏘아 사자를 잡는 것이 인상적이어서 포수탈 과장이라는 명칭이 붙었으나, 통영 오광대가 배워서 시작하였다는 마산 오광대의 사자무 과장에 포수가 등장하지 않는 것으로 보아 이 부분은 통영에서 수용하면서 첨가된 것으로 짐작한다. 이것은 근원적으로 서역에서 우리나라로 전래하여 신라의 산예狻猊, 고려 때 나례儺禮의 사자무, 조선시대 나례도감 산희山戲의 사자춤 등으로 이어져 내려와 북청 사자놀이와 각지의 가면극에 전승되는 사자춤과 같은 계통이다. 이것은 벽사진경의 기능을 지닌다. 오광대와 야류에서는 사자가 '호랑이를 잡아먹는 무서운 담비'를 잡아먹음으로써 맹수로서 위력을 돋보이게 하여 잡귀잡신을 쫓을 수 있는 기능을 강화하였다.

통영 오광대에서 포수가 벽사진경의 기능을 지닌 사자를 총으로 쏘아 죽이는 것을 두고 세 가지로 해석을 한다. 첫째, 벽사진경의 사자춤에 풍물놀이에 나오는 희극적 인물인 잡색의 포수가 등장하여 사자를 죽이는 것은 제의적인 놀이가 오락적인 놀이로 변하게 되는 것을 나타낸 것이라 한다. 둘째, 포수가 제주도 입춘굿에서 새를 쫓아 농사가 잘되게 하고 동해안 별신굿의 범탈굿에서 범을 사살하여 호환을 예방하는 것처럼 통영 오광대의 포수도 사기邪氣와 재앙을 물리치고 복을 불러들이려는 민중의식을 대변한 것이라고도 한다. 끝으로, 사자가 담비를 잡아먹고 포수가 사자를 사살하는 것은 약육강식의 원리를 통하여 백성을 괴롭히는 양반

포수탈 마당(통영 오광대) | 국립민속박물관

보다 강한 것이 있음을 암시하는 한편, 사회적인 파사현정破邪顯正을 표현한 것이라 한다.

특징 및 의의 서역에서 전래하여 우리나라에 지금까지 전승되어 오는 사자탈춤은 벽사진경의 제의적인 춤이었다. 그런데 통영 오광대에서는 이런 사자탈춤에 풍물놀이의 희극적 인물인 포수가 등장하여 사자를 사살하는 부분이 첨가되어 변화·전승되었다. 다른 가면극의 사자춤이 놀이판을 정화하고 벽사진경을 이루는 신성한 기능을 지니는데, 통영 오광대에서는 사자가 부정적 존재로 간주되어 포수에 의하여 죽는 것이 특이하다. 일설에는 사자를 응징한 포수가 벽사진경의 기능을 가졌다고도 한다. 그러나 벽사진경의 사자가 죽음으로써 이 과장의 종교적 기능이 사라지고 오락적인 놀이로 변했다고 볼 수 있다. 웃음을 유발하는 포수의 몸짓과 대화로 보아 더 오락적인 놀이로 변했음을 알 수 있다. 가산 오광대에서 포수가 등장하여 영노를 사살하는 것을 제외하고는 그 예를 찾아보기 어려운 특이한 양상이다.

참고문헌 가산 오광대(이훈상, 국립문화재연구소, 2004), 야류·오광대(강용권, 형설출판사, 1977), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 통영 오광대(박진태, 화산문화사, 2001), 한국가면극 그 역사와 원리(전경욱, 열화당, 1998).

필자 정상박(鄭尙朴)

포장막
布帳幕

정의 발탈의 무대이자, 인형 배우의 조종과 목소리 연기를 하는 인간 연행자를 가리는 장치.

내용 포장막은 발탈 연행을 위해서는 필수불가결한 장치이다. 포장막은 유람객 역할을 맡은 인형 배우가 스스로 움직이고 말을 하는 것처럼 보이기 위해서, 인형 배우의 말과 움직임을 맡아서 하는 연행자인 발탈꾼을 가리는 기능을 한다. 발탈꾼이 포장막 속에서 가려진 채로 인형 배우를 조종하고 목소리 연기를 하는 것이다. 예전에 극장 무대에서 발탈 연행을 할 때는 무대 막을 포장막 대신에 사용하기도 했으며, 운동장이나 야외 마당에서 연행을 할 때에는 이불을 포장막 대신에 사용하기도 했다.

발탈의 포장막은 단지 인형 배우를 연행하는 발탈꾼을 가리는 기능만을 하는 것이 아니다. 어물도가 주인과 유람객이 서로 만나서 티격태격 말다툼을 벌이는 공간 배경으로 설정되기도 한다. 일종의 무대 배경으로 기능하는 것이다. 아래 인용한 허용호 연희본에서 확인할 수 있듯이, 보통 어물도가 주인이 생선을 파는 어물전 가게로 지칭되는 경우가 많다.

> **유람객** (길군악 장단이 울리고 장단에 맞추어 춤을 추다가) 쉬이– 쉬이 (장단 소리 그친다) 쉬이– 여보쇼. 여기 주인 없소, 주인장?
>
> **어물도가 주인** (포장막 뒤에서 왼쪽으로 등장한다) 에 에헴. 아 여보 아니 당신 도대체 웬 사람인데 남의 집 가게 문 앞에서 떠들고 야단이오?
>
> **유람객** 아니 웬 사람이라니. 아 내가 이렇게 쪼그맣게 반토막으로 생겼다고 사람이 아닌 줄 아시오? 나 사람이요.
>
> **어물도가 주인** 아 사람이나 마나
>
> **유람객** 그래.
>
> **어물도가 주인** (부채로 포장막을 가리키면서) 이 집으로 말하면 내 어물전 가게야.
>
> **유람객** 그래서?
>
> **어물도가 주인** 아 근데 그 식전 아침부터 사람이 와서 떠들고, 가게 문 앞에서 떠드니까 뭐 하러 댕기는 사람인가 이런 말이야.

발탈에서 설치되는 포장막은 나무 또는 알루미늄, 검은 색 천 등이 이용된다. 포장막 설치를 위해서 나무 또는 알루미늄으로 가로 120㎝, 세로 120㎝, 높이 150㎝ 정도의 육각형 뼈대를 먼저 만든다. 이어서 검은 색 천을 덮는데, 윗면과 뒷면 그리고 바닥은 제외한다. 검은 천이 덮인 포장막 앞부분 중앙에는 十자 형태로 잘라 놓았다. 이는 발탈꾼이 발을 포장막 앞으로 내놓을 수 있게 하기 위한 것이다. 그리고 포장막 앞부분의 좌우 일부분 역시 세로로 잘려져 있다. 이 부분은 인형 배우의 양 팔을 움직이게 하는 대나무 조종대를 포장막 앞으로 내놓을 수 있게 하기 위한 것이다. 이러한 포장막 구조 속에서 발탈꾼이 인형 배우를 조종하고 목소리 연기를 한다.

특징 및 의의 인형 배우의 목소리 연기와 조종을 담당하는 인간 연행자를 가리는 장치를 이용하는 사례는 발탈 이외의 전통인형극에서도 찾아볼 수 있다. 남사당패 꼭두각시놀음의 덜미포장이나 서산 박첨지놀이의 포장막이 이에 해당한다. 발탈, 꼭두각시놀음, 서산 박첨지놀이에서 인간 연행자들은 직접 목소리 연기를 하고 인형들을 조종하지만 그 모습이 포장막으로 감추어져 있어, 마치 인형 배우가 스스로 말을 하고 움직이는 것처럼 보인다. 숨어있는 연행자의 직접적 발화와 숨어있는 연행자의 조종이 이루어지고 있는 것이다. 인간 연행자의 목소리 연기와 조종이 감추어지는 연행 방식이 이루어지고 있는 것이다. 이렇게 감추는 연행 방식은 그 발화와 움직임의 원천을 숨기고 인형이 스스로 발화하고 움직이는 것처럼 보이게 하는 연행 방식이다. 이 경우 관중들이 느끼는 감정은 흥미와 재미이다. 생명이 없는 것이라 여겼던 인형이 생명이 있는 것처럼 말하고 움직인다는 것은, 보는 사람들로 하여금 흥미와 재미를 느끼게 한다. 그런데 감추는 연행 방식을 통해 보는 사람들의 흥미와 재미를 느끼게 하기 위해서는 인형의 목소리 연기를 맡아하고 조종하는 인간 연행자의 능력이 필요하다. 감추는 연행 방식은 인간 연행자의 능력이 요구된다. 인간 연행자의 전문적 능력이 요구되는 인형 연행 방식이 감추는 연행 방식이다.

이렇게 발탈과 꼭두각시놀음, 서산 박첨지놀이 등은 전문적 연행 능력이 요구된다는 공통점을 가지고 있다. 그런데 꼭두각시놀음의 덜미포장이나 서산 박첨지놀이의 포장막에 비해 발탈의 포장막이 그 규모가 작다. 이는 발탈에 등장하는 인형 배우가 한 명뿐이기 때문이다. 포장막이 무대 배경으로 기능하는 것 역시 꼭두각시놀음이나 서산 박첨지놀이에서는 찾아볼 수 없는 발탈만이 갖는 특징이다. 발탈에서는 포장막이 어물전 가게로도 역할을 한다. 포장막 앞부분의 중앙과 좌우에 뚫려있는 부분이 있다는 점도 발탈 포장막이 갖는 독특함이다. 이는 뚫린 포장막을 통해 대나무 조종대와 발을 내밀고 조종하는 발탈의 특성에서 기인한 것이다. 포장막을 뚫고 조종하는 발탈 인형 연행의 특징에서 나타난 구조의 차이인 것이다.

이러한 발탈 포장막의 독특한 구조는 포장막과 인형 배우를 서로 밀착되게 한다. 그래서 발탈의 인형 배우는 사실상 고착되었다고 할 수 있을 정도로 이동 행위가 거의 없다. 서산 박첨지놀이나 꼭두각시놀음의 경우, 인형 배우의 행동반경이 포장막이나 덜미포장 중심으로 한정되어 있지만, 어느 정도의 이동이 이루어진다. 하지만 발탈의 인형 배우는 이동을 전혀 하지 않는다. 발탈의 인형 배우가 역할을 맡은 유람객의 행동반경은 지극히 제한되어 있다. 제자리에서 머리와 팔을 움직일 수 있는 정도에 그친다. 팔도를 유람하는 유람객으로 형상화되고 있음에도 불구하고, 그 이동 행위가 전혀 없는 이유가 포장막과 밀착된 인형 배우이기 때문인 것이다.

참고문헌 발탈(허용호, 국립문화재연구소, 2004), 인형연행의 문화전통 연구(허용호, 민속원, 2014), 전통인형연희의 연행 방식 연구(허용호, 한국민속학43, 한국민속학회, 2006), 한·일 발인형연행의 양상 비교와 그 형성 과정(허용호, 비교민속학36, 비교민속학회, 2008).

필자 허용호(許龍鎬)

풍각쟁이패

정의 조선 후기에 풍각을 하며 걸식乞食하던 유랑예인 집단 중 하나.

내용 조선 후기에는 남사당패·사당패·대광대패·솟대쟁이패·초라니패·풍각쟁이패·광대패·걸립패·중매구·굿중패 등 다양한 명칭의 유랑예인집단들이 있었던 것으로 나타난다. 사당패와 남사당패는 마을과 장터·파시波市를 찾아 떠돌아다녔고, 대광대패와 솟대쟁이패는 주로 장터를 찾아 떠돌아다녔다. 다른 연희집단들은 주로 마을을 찾아 떠돌아다녔다.

원래 풍각쟁이패는 판소리·퉁소·북·가야금·검무를 공연했다. 신재효본 〈변강쇠가〉에서는 변강쇠의 치상 장면에 풍각쟁이패로 판소리 가객, 퉁소쟁이 소경, 검무쟁이, 가야고쟁이, 북쟁이가 등장한다. 이들은 변강쇠의 송장을 치우기 전에 우선 각자의 재주를 자랑한

다. 검무쟁이는 〈여민락與民樂〉과 심방곡心方曲에 맞춰 춤을 춘다. 판소리 가객은 〈초한가〉를 부른다. 가야고쟁이는 "황성荒城에 허조벽산월虛照碧山月이요, 고목古木은 진입창오운盡入蒼梧雲이라 하던 이태백으로 한 짝. 삼년정리관산월三年征裡關山月이요, 만국병전초목풍萬國兵前草木風이라 하던 두자미杜子美로 한 짝. 둥덩덩지둥덩둥." 하며 〈짝타령〉을 연주한다.

최영년의 『해동죽지海東竹枝』에 나오는 〈풍각패〉라는 시에서는 벙어리와 소경으로 구성된 풍각쟁이패가 퉁소와 해금으로 신방곡神房曲, 즉 심방곡心方曲을 연주한다.

> 벙어리, 소경이 손과 다리로 서로 위로하며
> 허리엔 퉁소 주머니엔 해금을 넣고 음식을 구하네
> 구름 속까지 퍼지는 한 곡조 신방곡에
> 듣자마자 마음 움직여 눈물 흘리네
> 啞盲擧蹇影相弔 腰笛囊琴食自求
> 穿雲一闋神房曲 聞輒移情淚迸流

이보형은 풍각쟁이들의 기본 악기 편성은 퉁소·해금·가야금·북(소고)으로 되어 있기 때문에, 다른 악사의 편성과 다른 면이 있다고 지적했다. 그리고 풍각쟁이의 악기가 크게는 퉁소·해금·가야금·북·가객·무동으로 편성이 되고 작게는 퉁소·해금·북, 또는 퉁소·해금, 또는 퉁소·꽹과리로 편성되며, 극단적으로 퉁소 또는 해금재비 홀로 행걸行乞했다고 밝혔다. 또 이들이 연주하는 악곡에는 흔히 니나니가락(메나리가락), 시나위가락(심방곡), 봉장취가 있고, 이외에 삼현도드리 비슷한 곡, 자진타령 비슷한 곡, 판소리, 단가, 병창, 검무를 연주하기도 했다고 한다. 시나위, 봉장취, 판소리, 단가, 병창은 본디 시나위권의 재인 광대 악공의 기예이므로, 이것들은 재인 광대 악공에서 은퇴한 이들이 풍각쟁이로 행걸하면서 끼어든 것으로 보았다. 니나니가락은 메나리·어사용·산유화와 같은 가락을 기악화한 것으로, 경상도의 박수 중 은퇴한 자들이 풍각쟁이 노릇을 하면서 끼어든 것으로 보았다.

수락산 흥국사(1868년), 개운사(1883년), 경국사(1887년), 개인 소장(19세기 중반), 불암사(1890년), 봉은사(1892년), 보광사(1898년), 삼각산 청룡사(1898년), 백련사(1899년), 신륵사(1900년), 대흥사(1901년) 등의 감로탱(인간의 삶과 죽음, 구원을 주제로 한 의식용 불교 그림)은 풍각쟁이패를 묘사하고 있다.

봉은사 감로탱에는 퉁소·북·가야금·해금·무동(검무)으로 구성된 풍각쟁이패가 보인다. 퉁소쟁이는 소경이다. 신재효본 〈변강쇠가〉에서 풍각쟁이패의 검무쟁이를 "검무 추난 아이놈이 양손에 칼을 들고 연풍대 좌우사위 번듯번듯 드러메고."라고 묘사했듯이 검무는 아이가 담당했다. 여러 감로탱에 나타나는 풍각쟁이패에는 한삼을 낀 무동이 포함되어 있는데, 이 아이가 바로 검무쟁이일 것으로 추정된다. 그러므로 봉은사 등의 감로탱은 조선 후기의 풍각쟁이패를 매우 사실적으로 묘사하고 있음을 알 수 있다.

특징 및 의의 조선 후기의 연희사에서 매우 중요한 사실은 민간을 떠돌면서 연희를 공연하여 생계를 유지하는 유랑예인집단들이 속출했다는 점이다. 그 가운데 풍각쟁이패는 벙어리, 소경 등 장애인을 중심으로 성립된 연희집단으로서, 퉁소·해금·가야금·북(소고) 등의 악기 연주와 함께 판소리·검무 등을 연행했다.

참고문헌 감로탱에 묘사된 전통연희와 유랑예인집단(전경욱, 공연문화연구 20, 한국공연문화학회, 2010), 풍각쟁이 음악고(이보형, 한국민속학11, 한국민속학회, 1979), 풍각쟁이의 기원과 성격(박전열, 한국민속학11, 한국민속학회, 1979), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 한국전통예술개론(심우성, 동문선, 2001).

필자 전경욱(田耕旭)

피조리

정의 꼭두각시놀음에 등장하는 상좌중 2인, 또는 박첨지의 조카딸(일명 소무당) 2인을 비유적으로 이르는 말.

내용 『표준국어대사전』에서 피조리는 박첨지의 두 조카딸로 정의되어 있다. 하지만 이것은 속설俗說일 뿐, 누구를 지칭하는 것인지 분명히 밝혀진 바가 없다. 고대 셈족어로 진술되었던 우가리트(Ougarit) 신화에는 피드라(pidray)와 사니(saniyy)가 나타나는데, 이 피드라가 피조리, 사니가 산이(산받이, 광대)가 되었다는 학설이 제기되었다. 이 설에 따르면 피드라는 신성한 여성을 의미한다. 그러나 또 다른 해석이 가능하다는 것이 필자의 의견이다. '조리중'은 진실하고 미덥지 못한 중이고, '피라미'는 하찮은 존재를 비유적으로 이르는 말이다. 이런 점을 고려할 때 피조리를 '하찮은 조리중'을 뜻하는 말 또는 그런 춤을 추는 사람으로 해석할 수 있다. 이 장면에 등장하는 상좌중은 진실하고 미덥지 못한 중들인 까닭이다. 실제로 꼭두각시놀음에 등장하는 두 상좌중은 오랜 세월 도를 닦아 존경을 받아 온 승려임에도 불구하고 산에서 속세로 내려와 동네 여인들과 어울린다. 이에 박첨지는 그들을 하찮은 조리중으로 보고, 홍동지로 하여금 피조리들을 징벌하도록 한다.

피조리 인형 | 2015 | 국립민속박물관

상좌중 인형은 하얀 얼굴 위에 흰 고깔(위 끝이 뾰족하게 생긴 모자)을 쓰고, 몸에는 검은 자루 옷에 붉은 가사, 회색 자루 옷에 녹색 가사를 각각 둘렀다. 몸체(상체 길이 13㎝×얼굴 너비 8㎝)에 상좌의 옷을 입히고 그 옷에다 바로 목과 손을 부착했다. 목의 한가운데에 손가락을 끼워서 인형을 조종하는데, 그 동작이 매우 섬세하다. 조카딸 인형은 붉은 입술에 연지와 곤지를 찍고 세 가닥으로 땋아 댕기를 드리운 머리 모양에 파랑 저고리와 빨강 치마를 입었고, 며느리 인형은 흔한 여자의 머리 모양인 쪽을 찐 머리를 하고 노랑 저고리에 빨강 치마를 입었다. 두 인형의 몸체(머리끝에서 손잡이까지 50㎝×얼굴 너비 14㎝)는 작지만 여성으로서 섬세한 치장을 했고, 어깨는 얼굴 너비보다 넓고 양팔을 움직여 동작한다.

채록본별 꼭두각시의 등장 장면을 통해 기능과 역할을 살펴볼 수 있다.

김재철 채록본의 제2막에서 마을의 뒷산 절에 상주하는 중은 불도에 정진해야 할 나이임에도 불구하고 세속에 집착한다. 박첨지의 두 조카딸들은 일명 소무당小巫堂이라 부르는데, 이는 소매小妹에서 비롯된 호칭이다. 이 소무당들이 산기슭에서 나물을 캐고 있을 때, 중들이 바위 위에 앉아서 그들을 바라본다. 두 상좌중은 소무당들의 모습에 반해 점차 접근하게 되고, 반주가 울리면 네 사람은 서로 뒤엉켜 춤을 춘다. 상좌중들은 자신이 좋아하는 여인을 차지하기 위해 다투기도 한다. 그들을 지켜보던 박첨지가 "여봐라, 거리 노중[路僧]이냐, 보리 망종芒種이냐, 7월 백중百中이냐, 네가 무슨 중이냐, 염불엔 마음이 없고 잿밥에 마음이 있어 미색만 데리고 춤만 추는구나."라고 한탄한다.

최상수 채록본의 제2막에서는 박첨지가 상좌중을 꾸짖는 대목이 나타나지 않는데, 이 부분이 김재철 채록본과 다른 점이다. 불교에 대한 직설적인 비판을 자제하고, "집안이 절단 났다."라고 한탄하는 대사만 연발해 박첨지의 자기반성을 강조했다. 집안, 곧 가문이라는 의미를 강조하려는 의도로 조카딸과 조카며느리, 작은박첨지까지 포함시킨 것으로 해석된다. 박첨지가 자신의 집안을 화류계花柳界 가문이라 하면서 망한 집안을 고칠 수 있는 방법을 묻는 것도 이런 이유일 것이다.

> **박첨지** 우리 집안은 다 절단 났네. 그렇지만 고칠 수 없고. 그런데 우리 동생이 말이여, 또 신(신명)이 대신이여. 이것을 보고 또 한 번 춤추러 나온다네. 장단 좀 물려주게. (중략)
> **박첨지** 우리 동생 춤 어떻게 추던가?
> **산받이** 잘 추데.
> **박첨지** 그러니까 우리 집안은 어쨌든지 그럭저럭 다 망한 집안일세. 망하나마나 그런 걸 어떻게 고칠 수 있겠나?

김우 채록본에 등장하는 두 상좌중은 자신이 좋아하는 박첨지의 딸을 차지하기 위해 서로 심하게 다투기도 하고 함께 어울리다가 퇴장한다. 이런 장면에 더해 상전중[上典僧](큰스님을 지칭)이 부채로 얼굴을 가리고 등장해 본격적인 한바탕의 중놀음으로 만든다.

봉산 탈춤을 비롯한 황해도 탈춤에서 노장老杖은 부채로 얼굴을 가리고 등장하는데, 상전중은 영락없는 이 노장의 역할에 해당한다. 상좌가 여색女色을 찾는 것도 문제인데, 하물며 상전중이 제자인 상좌上佐가 데리고 놀던 여자를 빼앗는 심각한 문제로 발전된다. 상전중은 색시들(소무당, 박첨지의 큰딸, 작은딸)이 춤추는 것을 바라보다 으쓱하면서 춤을 추기 시작한다. 색시 하나를 쳐다본다. 색시가 돌아선다. 상전중이 서 있다가 다시 춤추기 시작한다. 그러다가 또 한 번 건드려 본다. 몇 번 거듭한 후 색시와 어우러져 서로 같이 어깨를 겨누고 춤춘다. 이때 목낭청睦郎廳이 웃으며 등장하고 상전중은 도주한다. 목낭청은 〈춘향전〉에 나오는 인물에 빗대어, 자신의 주견主見도 없이 이래도 응 저래도 응 하는 사람을 놀림조로 이르는 말이다.

목낭청 여보게, 저 거물거물 하다가 없어진 것이 무엇인가?
산받이 저 뒷절 상전중이 내려와서 색시를 데리고 놀다가 간 거네.
목낭청 아니, 중이 색시를 데리고 놀아? 중이라는 것은 상전(속세)에 내리면 바둑이나 두다가 가는 것이 왈 중이지, 색시를 데리고 꼭자질(난잡하게 노는 모습)하며 춤추는 것이 왈 중이냐? 하야, 여봐라, 이 에미네들아, 중이 맛이 있더냐, 데리고 노는 것이? 야, 이리 오너라. (색시 돌아선다.) 여보게, 이 에미나이들이 말 아니 듣는 것을 보니 아무래도 춤을 한번 올릴 생각이 있네.
산받이 그러면 춤으로 한번 올려 보세.

이두현 채록본의 제2막 피조리 거리에 등장하는 박첨지의 딸과 며느리는 제4막 이심이 거리에서 다음과 같이 기생으로 변신함이 주목된다.

마을 사람(산받이) 뭐야, 그 누구여?
박첨지 딸 난 기생이여.
마을 사람 기생이면 어디 갔다 왔나?
박첨지 딸 저 서울 갔다 왔다, 서울.
마을 사람 서울은 무엇하러?
박첨지 딸 권번券番(기생 조합)에 갔다 왔어요.
마을 사람 그러면 소리 잘할 줄 알겠네.
박첨지 딸 그럼 못해요?
마을 사람 어디 한번 해 봐라.
박첨지 딸 그럼 한번 해 볼까. 그런데 그전에는 구舊소리를 잘했지만 지금은 신新소리를 알아준대요. (〈신고산타령〉을 간드러지게 부른다.)

이상과 같은 변화는 김우 채록본에서도 나타난다. 여기서는 기생이 된 박첨지의 며느리가 〈아리랑〉을 부르는 동안에 이심이에게 잡아먹히는 사건이 일어난다. 일부 바람난 여자들이 기생이 되었던 1920년대의 사회 풍조를 반영한 것으로 여겨진다.

서연호 채록본 제2거리에서는 박첨지의 큰딸과 작은딸을 각각 피조리 Ⅰ·Ⅱ로 나누어 표기했다. 피조리 Ⅰ은 자신을 기생이 아니라 비생非生, 피조리 Ⅱ는 자신을 유부녀로 소개한다. 역시 두 여인은 이심이에게 잡아먹힌다.

일제강점기 송석하宋錫夏가 조사한 기록, 미타무라 엔교三田村鳶魚가 조사한 구파발 박첨지놀음 기록에도 피조리가 등장한다. 피조리를 박첨지의 딸이나 며느리로 본 종래의 인식에는 의문이 있음을 본 저자는 일단 밝혀 두기로 한다.

특징 및 의의 피조리들의 행위는 승려들의 타락을 경계하려는 의도를 짙게 드러낸다. 상좌는 중들 가운데 스승의 대를 이을 가장 높은 사람을 지칭하는데, 절의 상좌 2인이 모두 여색에 집착하는 모습을 불교의 장래가 우려되는 대표적인 사례로 부각시킨 것이다. 그들은 여색에 집착하는 모습뿐만 아니라 자신이 좋아하는 소무당을 차지하기 위해 서로 다툼으로써 타락의 극치를 보인다.

상좌들과 바람이 났던 두 여인은 박첨지의 호된 비판에도 불구하고 다음의 이심이 거리에서 기생이 된 모습을 보임으로써 1920년대 여성 가출의 현실성을 부각시키고 있다. 피조리를 고대 신화 속 성속聖俗 갈등의 상징적 여성으로 본 학설도 제기되었지만, 실제 꼭두각시놀음의 구조에서 보면 '하찮은 조리중'이라는 존재성이 더욱 분명하다. 조선시대 사람들은 한편으로 불교를 배척하면서도 한편으로는 불교에 대한 선호도가 높았다. 따라서 여기서 피조리의 풍자는 일종의 삶에 대한 경계로 여겨진다.

참고문헌 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 꼭두각시놀음의 역사와 원리(서연호, 연극과 인간, 2001), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 조선민간극(권택무, 예니, 1989), 조선의 민간오락(김우·이영무, 학우서방, 1955), 한국가면극(이두현, 한국가면극연구회, 1969), 한국인형극의 연구(최상수, 정동출판사, 1981).

필자 서연호(徐淵昊)

피조리 거리

정의 꼭두각시놀음에서 상좌중 2인과 소무당 2인이 각각 어울리는 장면.

내용 피조리 거리는 꼭두각시놀음의 셋째 거리에 속한다. 오랜 불교의 전통을 지닌 우리나라에서 승려는 사회적인 스승이며 존경의 대상이었다. 특히 상좌승上佐僧이라 하면, 오랜 수도 생활로 존경을 한 몸에 받아 왔다. 본 거리에 등장하는 두 상좌중은 마을 뒷산에 있는 절의 수행자로서, 바로 이런 상좌가 마을의 여자들과 어울려 춤을 추거나 서로 싸우는 추태를 보임으로써 비판과 풍자의 대상이 된다는 내용이 바로 피조리 거리의 주제이다. 박첨지의 딸 또는 조카딸, 며느리로 설정된 두 여자는 뒷산에 산나물을 뜯으러 다니다가 이 중들과 바람이 난다. 이로써 꼭두각시놀음은 이미 세속을 버린 중과 정조를 지켜야 할 여자들의 비정상적인 연애를 통해 인간의 본성과 사회적인 도덕 문제를 동시에 취급해 인형극으로서의 재미와 주제의 깊이를 추구한다.

채록본별로 해당 거리별 순서와 구성, 대사를 통해 특이성과 유사성을 살펴볼 수 있다.

김재철 채록본에서 본 거리는 제2막 뒷절에 해당한다. 상좌 2인이 바위에 앉아 있고, 한편에서는 박첨지의 조카딸 2인이 산나물을 캐고 있다. 이때 상좌들이 그녀들(소무당)의 모습에 순간 정신이 홀려 접근하고 서로 좋아하게 된다. 4인이 한데 어울려 신바람 나게 춤을 춘다. 이 광경을 발견한 박첨지가 크게 놀라 상좌들을 꾸짖으며 달려간다는 내용으로, 다음과 같다.

박첨지 이 중놈아, 네가 분명히 중이면 산간에서 불도나 할 것이지, 속가에 내려와 미색美色을 데리고 노류 장화路柳墻花가 될 말이냐? 아마도 내가 생각하니 네가 중이라고 칭하였으나 춤을 보니 거리 노중만 못하다. 이놈 저리 가거라. (한참 춤을 추다가) 어으어으 여봐라. 어떠만 싶으냐? (웃으며) 나도 늙은 것이 잡것이로군.
(중략)
박첨지 (안에서 홍동지에게) 여봐라. 내가 밖에를 나가니 상좌중놈이 내 딸을 데리고 춤을 추는데, 나는 기운이 없어서 그대로 왔으니 네가 나가서 모두 주릿대를 앵겨라.
(중략)
홍동지 여봐라, 듣거라 보니, 거리 노중이냐, 보리 망종이냐, 7월 백중이냐, 네가 무슨 중이냐, 염불엔 마음이 없고 잿밥에 마음이 있어 미색만 데리고 춤만 추는구나. 나도 한 식(한 식경) 놀아 보자.

이상에서 "주릿대를 앵겨라."라는 대사는 '주릿대를 안기다'라고 했던 조선시대 모진 벌을 주는 형벌을 뜻한다. 노중[路僧]은 세속적인 생활에서 벗어나지 못한 중으로, 망종芒種은 보리를 수확하는 계절인 초여름의 어려운 고비(보릿고개)로, 백중百中은 절에서 하안거夏安居가 끝나고 대중 앞에서 자신의 잘못을 참회하며 부처님에게 경건하게 재齋를 올려야 하는 날에 비유했다. 이는 '중'이라는 발음과 유사어로 조립된 풍자적인 재담에 속한다. 본 거리에서 두 명의 중과 여자들은 홍동지에게 혼쭐나고 추방되지만 그들을 꾸짖은 박첨지와 홍동지마저 그들과 함께 춤을 추고 어울림으로써 동질화된다.

최상수 채록본의 제2막 뒷절 장면에서 소무당은 조카딸과 조카며느리로 등장한다. 박첨지가 상좌중을 꾸짖는 대목은 없고, "집안이 절단 났다."라고 하면서 한탄하는 대사만 연발한다. 또한 박첨지의 동생인 작은박첨지가 등장해서 2인의 상좌중, 2인의 소무당과 함께 어울려 춤추는 장면이 이어진다. 박첨지는 자신의 집안을 화류계花柳界 가문으로 소개하면서 이 같은 망한 집안을 고칠 수 있는 방법을 묻는다.

김우 채록본의 제2과장에서 상좌중 두 명과 박첨지의 두 딸이 등장한다. 이들 상좌 중들은 자신이 좋아하는 박첨지의 딸을 서로 차지하기 위해 심하게 다투기도 하면서 결국 함께 어울리다 퇴장한다. 이때 상전중[上典僧](큰스님)이 부채로 자신의 얼굴을 가리고 등장한다. 마치 탈춤에 등장하는 노장老杖 스님과 비슷하다. 그는

한바탕 노는 피조리

피조리의 애정행각

피조리 거리 | 2015 | 국립민속박물관

박첨지 아, 여보게, 거 우리 두 살 반 먹은 딸하고 세 살 반 먹은 며늘애기하고 뒷절 중하고 춤 잘 추던가?

산받이 춤은 잘 추데만 웬 발가벗은 놈(홍동지를 지칭)이 나와서 휘휘 두르니 다 쫓겨 들어갔네.

박첨지 뭐, 뭐, 그 망할 자식이 또 나왔나 보네.

산받이 그게 누구여?

박첨지 우리 사촌 조카여.

산받이 저런 망할 영감, 사촌 동생이면 동생이지 사촌 조카가 어디 있어?

박첨지 아, 사촌 조카는 없나? 아 누님의 아들이 누구여?

산받이 누님의 아들이면 생질 조카지 누구여.

박첨지 생질 조카, 난 사촌 조카라구. 허, 허, 그놈 들어가서 좀 때려 쥐야겠네.

(잠시 들어갔다 나와서)

산받이 여보게, 아 그놈을 내 들어가서 종아리를 때렸더니 '아이고 할아버지, 다시는 안 그럴게요.' 하고 빌지 않어.

산받이 아, 저런 망할 영감, 생질 조카는 뭐고 할아버지는 뭐여?

박첨지 아, 참 그러네 그려.

이두현 채록본·심우성 채록본의 제2과장에서도 등장하는 상좌중의 재담 방식은 박헌봉 채록본과 유사하다. 한편, 심우성 채록본에서 '피조리 거리'라는 과장의 명칭이 비로소 나타난다. 반면에 서산 박첨지놀음에는 피조리 거리가 연행되지 않으며 그와 관련된 어떤 인물도 등장하지 않는다.

서연호 채록본의 제1거리 박첨지 유람막에서는 그 다음 거리에 앞서 상좌와 소무당의 성격과 사건을 아래와 같이 소개하면서 제2거리 상좌춤막이 이어진다. 이는 이들의 관계를 더욱 의미 있게 부각시키려는 의도로 보인다.

박첨지 아, 요것들이 꽃바구니를 하나씩 사 달라고 하지 않겠나.

산받이 그래서?

박첨지 무얼 하려고 그러느냐 하고 물었더니 할아버지, 아버지 진짓상에 나물 뜯어다 놔 준다기에 하나씩을 사 주었더니, 그저 이것들이 뒷동산으로 오르락내리락하더니 뒷절 상좌들과 부시럼이 들었다네.

산받이 뭐, 부시럼이 들었다고?

박첨지 그려.

산받이 정이 들었겠지.

박첨지 아, 참, 정이 들었다네.

산받이 여보 영감, 딸애기 며늘애기가 두 살이면 두 살이고, 세 살이면 세 살이지 두 살 반 세 살 반은 무어요?

박첨지 자네 그것도 모르나?

산받이 모르지.

박첨지 응, 그건 윤달[閏月]에 나서 그러네.

산받이 아, 윤달에 나면 그렇구나.

박첨지 그래서 요것들이 춤을 한 쌍 추러 나온다네.

특징 및 의의 피조리 거리는 상좌중 2인과 박첨지의 딸(조카딸·며느리·소무당) 2인이 각각 어울리는 장면으로, 비정상적인 연애를 보여 준다. 이는 민속극에서 일반적으로 볼 수 있는 중놀음에 해당하며, 탈춤에서는 양주 별산대놀음의 애사당 과장·봉산 탈춤의 노장 과장 등과 유사하다. 타락한 먹중들이 애사당과 어울리거나 노장이 소무에게 반해 파계하는 내용에 대비된다. 그러나 꼭두각시놀음의 마지막 장면이 절을 짓고 불공을 드리는 내용인 점을 고려하면, 그 내용이 불교에 대한 일방적인 부정이나 비판보다는 불교의 타락을 더 경계하는 취지가 숨어 있음을 알 수 있다. 한편, 피조리 거리에 등장하는 소무당이나 소무는 소매小妹에서 비롯된 말이다.

피조리 거리의 특징은 연애하는 젊은이들을 꾸짖는 박첨지나 홍동지가 그들과 더불어 춤을 춤으로써 인간적인 동질성을 드러낸다는 사실에 있다. 비판보다는 대중적 흥미에 더 치중한 인형극이라 할 수 있다. 본 거리에 등장하는 인형들은 손가락에 끼는 손 인형의 일종인데, 그 움직임이 매우 섬세한 것이 특징이며 인형들의 미세한 춤 동작은 관람자들의 시선을 사로잡는 요인이 되고 있다.

참고문헌 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 조선민간극(권택무, 예니, 1989), 조선의 민간오락(김우·이영무, 학우서방, 1955), 한국가면극(이두현, 한국가면극연구회, 1969), 한국인형극의 연구(최상수, 정동출판사, 1981).

필자 서연호(徐淵昊)

하회 별신굿 탈놀이

정의 풍산 류씨 집성촌인 경상북도 안동 풍천면 하회 마을에서 각성바지들이 별신굿 과정에서 행하는 서낭굿 계통의 탈놀이.

역사 하회 별신굿 탈놀이는 고려시대부터 유래하며, 현존하는 가면극 중에 가장 오래된 것으로 알려져 있다. 하회마을은 '허씨 터전에, 안씨 문전에, 류씨 배판'이라는 말이 전해져 오는데, 이것은 류씨 이전에 허씨와 안씨가 이 마을에 먼저 터를 잡았다는 말이다. 하회 탈 제작과 관련된 〈허도령전설〉이 구전되는 것이 이를 뒷받침한다. 〈허도령전설〉은 하회마을에 살던 허도령이 신의 계시를 받고 탈을 제작하던 중에, 그를 사모하는 처녀가 금기를 깨고 그 광경을 엿보는 바람에 마지막 이매탈을 완성하지 못한 채 피를 토하고 죽었다는 슬픈 탈 관련 유래담이다. 특히 문하시중과 같은 고려시대의 벼슬이 등장하는 것도 고려 발생설을 뒷받침한다.

풍산 류씨는 15세기 초에 하회마을로 이주해 온 유력한 문벌 집안으로, 1642년의 『동원록洞員錄』에 따르면 류씨 이외에도 극히 적은 가구의 허씨와 안씨가 있었다. 17세기 말 『동안洞案』의 기록에 의하면 류씨가 약 57%, 기타 경주 안씨 17%, 안동 권씨 14%의 비율로, 하회마을은 이들 세 성씨가 중심이 된 동성마을이며, 그 외에 김씨·허씨·노씨·이씨 등의 각성바지는 모두 합쳐 12%에 불과하다.

풍산 류씨는 조선 초기에 하회로 들어와서 영향력을 행사했지만, 이전부터 각성바지들에 의해 전승되던 탈놀이를 중단시키지는 못했다. 한양명에 따르면, 하회의 각성들은 류씨의 토지를 소작하던 영세 농민층으로, 류씨의 영향력에서 자유롭지 못하였으나, 정초의 별신굿과 탈놀이는 그들 중심의 축제였다. 따라서 류씨들은 정초부터 보름 사이에 내방하는 탈놀이꾼에게 재정적 뒷받침을 하거나 축문을 작성해 주는 방식으로 간접적인 지원을 하되, 보름 이후에는 쳇소리를 내지 못한다는 방식으로 상호 타협점을 모색하게 되었다. 따라서

하회의 탈놀이는 문벌인 풍산 류씨와 각성바지들의 타협의 소산으로 볼 수 있다.

하회 별신굿 탈놀이는 중부 지역의 산대놀이나 해서 탈춤과 계통을 달리하는 경북 지역의 자생적 서낭굿 탈놀이 형태이다. 하회 인근의 서낭굿 계통 탈놀이에는 인근의 병산 탈놀이, 수동 별신굿, 안동의 마령동 별신굿, 영양군의 주곡동 하후굿, 예천의 청단놀음, 경산의 자인 팔광대 등이 있으며, 자인 팔광대를 제외하고 모두 정월대보름의 자족적인 마을굿 탈놀이의 성격을 띠고 있다.

하회의 마을 수호신은 17세 무진생 여성황신으로 생산신적 성격을 띠지만, 비극적 인물의 성격도 띠고 있다. 정월대보름에 연행하는 가면극의 경우에 정초에 지신밟기가 이루어지는데, 이것은 하회마을뿐만 아니라, 경상남도 지역의 오광대나 들놀음에도 일반적으로 나타난다. 하회 별신굿 탈놀이는 별신굿의 과정에서 금기가 엄격하게 적용되는 굿탈놀이적 성격을 가지고 있다. 과거 별신굿에는 무당들이 주도적으로 참여했다. 탈놀이 마당은 아니지만, 연속선상에서 거행되는 강신마당, 혼례·신방 마당, 당제, 헛천 거리굿은 이런 굿탈놀이적 성격을 반영하고 있다.

하회에서는 평시에 탈을 볼 수 없으며, 연말부터 정월대보름 사이의 탈놀이 시기에만 탈을 쓰고 놀이를 했다. 탈광대패들은 정월초하루의 집안 차례를 제외하고는 섣달그믐부터 정월대보름까지 동사洞舍에서 합숙을 했다. 그들은 매일 동사 앞마당이나 초청받은 풍산 류씨 양반집에 가서 탈놀이를 하다가, 정월대보름이 되면 서낭대를 모시고 상당인 서낭당과 국사당에 올라가 당제를 지냈다. 제의는 산주가 주제하며 마을의 평안과 풍년을 기원한 다음 소지를 올렸다. 광대들은 탈을 쓰지 않고 제의를 지낸 뒤에, 탈을 쓰고 제당 주위에서 무동을 타면서 한바탕 탈놀이를 벌인다. 저녁 무렵 마지막으로 당제를 마치고서 서낭대와 내림대는 당 처마에 매달고, 광대들은 각기 탈을 반납하고 집으로 돌아갔다.

한편 하회에서 탈을 쓰고 하는 말은 신의 말로 인식했기 때문에, 어느 누구도 탈판에서 한 말에 대해 책임을 물을 수가 없었다. 각종 부정이 엄격하게 제한되어, 동사 주위에 금줄을 치고 황토를 깔며, 탈광대와 제주 등은 육식을 금했다. 또한 신장대[神竿]를 만들어 앞세우고 집집마다 다니며 걸립을 했다. 이런 엄격한 금기는 마을굿탈놀이적 성격에서 연유한다. 하회탈은 여느 지역 탈과 달리 탈 자체에 신성성을 부여해서, 소각을 하지 않고 반복 사용했다. 〈허도령전설〉에서도 알 수 있듯이 탈의 제작이 신의 뜻이라는 믿음이 있었기 때문이다. 하회 별신굿 탈놀이는 10년에 한 번씩, 혹은 신탁神託에 따라 임시로 거행되는 별신굿의 하나로서 행해지는데, 별신굿은 먼저 섣달 보름날 산주山主가 마을 뒷산의 서낭당에 올라가서 대를 내려 신의 뜻을 묻고, 또 마을 어른들의 동의를 얻어 별신굿 준비를 하게 된다.

현재와 같은 하회 별신굿 탈놀이를 전승한 사람은 1928년 마지막 별신굿 때 각시 역을 맡았던 이창희李昌熙(1913~1996)였다. 그는 1980년 하회의 탈놀이가 중요무형문화재 제69호로 지정될 당시에 최초의 보유자가 되었다. 현재 이상호(백정 역), 김춘택(할미 역), 임형택(양반 역)이 예능보유자로, 손상락(부네 역), 김오중(이매 역), 권순찬(선비 역), 권태경(청광대 역) 등이 전수 조교로 활동하고 있다. 그 외에 김동표(탈 제작), 최영호(주지 역), 류종훈(무동과 소 역), 황영호(주지 역), 김종흥(중 역), 권영국(초라니 역) 등이 이수자로 활동하고 있다.

내용 하회 별신굿 탈놀이는 1930~40년대에 송석하와 조선총독부가 조사를 하였고, 인나미 고이치印南高一에 의해 개괄적인 소개가 이루어졌다. 1950년대 후반부터 현장 조사에 의해 유한상본, 이재호본, 성병희본, 박진태본 등이 차례로 나왔다. 채록본은 무당이 주도하는 굿의 삽입 여부, 환재마당의 처리, 주지와 사자의 인식 차이, 일부 마당의 순서와 설정 여부, 전승 상황에 대한 첨가 여부 등에 약간 차이가 있다. 그 중 최상수본은 내용상 양반에 대한 백정의 아부성 발언, 영감의 직접 등장과 할미와의 해후·갈등 노골화가 나타난다는 점에서 전혀 다른 양상을 보인다. 본격적인 연구로, 서연호는 구조적인 특징과 각 마당별 분석을 통해 하회 별신굿 탈놀이의 연극적 짜임과 지향성을 추출했으며, 최근에는 하회 별신굿 탈놀이가 고려시대의 기악에서 변이 · 창작되었다고 논의를 진척시켰다. 박진태는 하

하회 별신굿 탈놀이 | 경북 안동 | 2015 | 국립민속박물관

회 별신굿 탈놀이의 제의적 구조를 굿의 과정과 대비하여 무속 제의성과 풍요 제의성을 면밀하게 검토해서, 굿에서 파생된 굿놀이가 탈놀이의 형성에 영향을 주었음을 체계적으로 제시하였다. 임재해는 종합적 접근을 시도하여 탈의 조형적 특징과 아름다움, 마당별 인물의 특징을 통한 세계 인식을 제시했으며, 정형호는 마당별 유무언의 특징에 따른 구조적 특징과 현대적 변이양상을, 한양명은 마을 지배층과 기층민의 상호 관계 속에서 일상적 가치를 벗어난 기층민의 축제 지향성을 규명하였다.

하회 별신굿 탈놀이의 탈놀이 마당은 무동 마당, 주지 마당, 백정 마당, 할미 마당, 파계승 마당, 양반·선비 마당으로 진행된다. 원래 무동 마당 앞에 강신마당이 있고, 무동 마당 뒤에 당제, 혼례·신방 마당이 첨가되지만 평상시에는 생략된다.

첫째, 무동 마당은 각시광대가 무동을 타는 장면으로, 각시는 하회마을을 지키는 무진생 성황신을 상징하며, 신성한 존재로 등장한다.

둘째, 주지 마당은 잡귀를 쫓는 벽사 의식무의 성격을 지닌다. 주지는 하회의 탈놀이나 예천 청단놀음에 나타난다. 이것을 최남선·최상수는 사자로 보았고 이두현도 벽사를 위한 의식무적 성격의 사자춤이라고 보았다. 그런데 신라 때부터 사자獅子나 산예狻猊라는 명칭을 사용하고 주지라는 말이 쓰이지 않는 점에서 주지는 사자와 다른 상상의 동물로 보는 것이 타당할 것이다. 하회의 주지는 암수 한 쌍으로, 탈에는 납작한 목판 위에 열 개 정도의 꿩 털이 달려 있어, 이것을 잡고 춤을 춘다. 주지의 의상은 전신을 덮는 거친 삼베 자루이다.

셋째, 백정 마당은 백정이 소를 직접 도살해서 배를 가르고, 우랑牛囊(쇠불알)을 꺼내서 정력에 좋다며 사라고 권유한다. 이때 양반과 선비가 서로 자기가 사겠다고 다툼을 벌이며, 할미가 옆에서 핀잔을 준다. 이것은 제의 과정에서 동물 희생을 통해 신에게 제물을 바치는 과정을 극에 삽입한 것으로 보인다.

넷째, 할미 마당은 할미가 허리에 쪽박을 차고, 머리에 흰 수건을 쓰고 허리를 드러낸 채 등장한다. 이어 베틀에 앉아 베틀가를 부르며 고달픈 삶을 한탄하면서 베틀을 짠다. 그리고 장에서 사온 청어 열 마리를 자기

가 아홉 마리 먹고, 영감에게 한 마리 주었다고 독백을 한 후에 객석에 다가가 쪽박을 들고 걸립을 한다. 할미의 인물적 특징은 걸립, 청어 분배를 통해 살펴볼 수 있다. 할미의 걸립은 단순한 구걸이 아니고, 신을 위해 제물을 거두어들이는 신성한 의식 과정으로 볼 수 있다. 별신굿과 연속선상에서 이루어진다는 점에서 이것은 굿의 진행을 위한 제비祭費 추렴의 성격을 가진다. 한편 청어의 독점에 대한 할미의 독백도 음식에 대한 욕심보다는 생산력을 상실해 가는 할미가 이를 회복하려는 강한 의지를 나타낸 것이다. 대체로 물고기는 다산성의 상징으로 인식되고 있으며, 청어는 귀한 생선의 하나로 여겼다.

다섯째, 파계승 마당은 부네가 등장하여 방뇨를 하고, 중이 이 광경을 엿보며 성적 흥분을 일으킨다. 그리고 중이 부네에게 접근해서, 부네를 데리고 도망을 간다. 여성 방뇨의 의미는 몸 안의 노폐물을 밖으로 배출하거나, 신체의 은밀한 부분을 노출하여 남성을 유혹하는 행위로 볼 수 없다. 대체로 가면극에는 할미가 방뇨를 하지만, 하회에서는 젊은 부네가 방뇨를 한다. 여성 방뇨는 농경사회에서 풍요를 상징하는데, 방뇨의 주체는 물을 다스리는 풍요신의 성격을 지닌다. 이것은 여성의 방뇨몽 매매 설화, 지리산 천모신적 성모 설화, 거녀 설화인 선문대할망, 기우제 때 여성 집단 산상 방뇨, 굿놀이의 여성 방뇨 등을 통해 그 의미를 추출할 수 있다. 따라서 부네의 방뇨는 풍요 기원의 생산의례 및 신성한 존재라는 상징성을 지니고 있다. 그리고 중과 부네의 결합은 생산을 가져오는 신성한 결합인데, 후대에 비정상적 성적 노출과 여자에 의한 중의 파계로 본질이 변모되었다. 이런 점에서 중과 부네의 결합은 원래 의미가 퇴색되고, 세속화되었다.

여섯째, 양반·선비 마당에는 양반이 하인인 초라니를, 선비는 소첩인 부네를 데리고 등장한다. 초라니가 양반과 선비 사이에 수인사를 시키며 둘 사이에 끼어들어 대신 인사를 받으며 두 양반을 희롱한다. 양반과 선비는 서로 지체와 학식을 자랑하는데, '사대부'를 '팔대부'로, '사서삼경'을 '팔서육경'으로, '문하시중'을 '문상시대'로 바꾸며 언어의 희롱으로 상대 공격을 일삼는다. 따라서 양반층의 대립에 의한 분화와 이에 따른 양반의 자기 비하가 나타난다. 하회 별신굿 탈놀이에서 하인인 초라니는 재담과 몸짓에 의한 소극적 양반 언어 희롱에 머무르는데, 다른 가면극의 말뚝이처럼 상대의 신분을 거부하는 적극적 언어 풍자, 신체 가격, 신분의 전도顚倒 현상은 보이지 않는다. 이런 현상은 하회의 탈놀이가 문벌집안인 풍산 류씨의 집성촌에서 각성바지에 의해 전승되고, 정초에서부터 정월대보름 사이의 기간에만 탈놀이와 쇳소리를 허용한데서 오는 마을 전승의 굿탈놀이라는 한계에서 연유한다. 그러나 정초에 수시로 풍산 류씨 집안에서 지신밟기를 하면서 양반 희롱의 탈놀이를 했다는 점은 마을의 양반층과 각성들의 상호 이해에 의한 타협의 소산으로 해석할 수 있다.

우리 가면극에서 양반과 하인의 관계는 여러 양상을 보이는데, 크게 양반 주도형, 상호 대립형, 하인 주도형의 세 가지로 구분한다. 하회의 탈놀이는 양반 주도형에 해당되는데, 양반이 주도하면서 하인은 소극적 희롱에 머무르며 하인이 신분적 관계를 부정하지 않고, 양반에게 굴복하는 형태이다. 이에는 하회 별신굿 탈놀이를 중심으로 예천 청단놀음, 자인 팔광대, 북청 사자놀이 등이 해당된다. 대부분 마을 공동제의와 관련이 깊은 굿탈놀이 형태이며, 향유 방식도 자족형에 해당된다. 이들은 마을이란 공간에서 행해지는 마을 서낭굿 형태가 대부분으로, 풍자 위주의 다른 가면극과 다른 양상을 보인다. 하회의 양반과 선비는 한계 지배층에 가깝지만, 선비보다는 양반이 향촌사회에 직접적인 영향을 미치는 양반 관료층에 더 근접한 인물이다. 이런 점에서 하회는 양반층의 분화 현상을 보여 주는 것이 또 다른 특징이다. 이런 점에서 하회의 양반·하인 마당은 의식무적 성격이나 풍요 기원의 주술적인 다른 마당에 비해 후대에 형성된 것으로 보인다.

한편 강신 마당은 근래에는 마을 뒤 화산 중턱에 있는 상당인 국사당에서 보존회 주관의 제의로 간단히 치러진다. 그리고 마지막의 혼례·신방 마당은 어둠 속에서 신랑·신부에 의해 풍요 기원의 모의 성행위가 이루어지는 형태이다. 이것은 17세 처녀 서낭신을 위로하기 위한 주술적인 풍요의례이다.

하회의 탈은 오리나무로 만든 목탈로서 주지2, 각시, 중, 양반, 선비, 초라니, 이매, 부네, 백정, 할미 등 열 종 열한 가지가 현재 전한다. 조형적 아름다움이 뛰어나며, 턱과 얼굴이 분리된 배역이 많고, 이매탈만 턱이 없는 미완성의 탈로 남아 있다. 하회와 병산의 가면 열두 종 열세 개가 현재 국보 제121호로 지정되어 있다. 하회 탈놀이의 반주 악기는 풍물로서, 장단은 주로 세마치장단을 많이 치며, 춤사위는 단순하고 즉흥적인 춤 형태가 많다.

특징 및 의의 하회 별신굿 탈놀이는 경북 지역의 자생적 서낭굿 탈놀이의 특징을 가지고 있으며, 금기가 엄격한 별신굿의 과정에서 전승되는 무언의 굿탈놀이 형태이다. 연희의 구조적 특징으로 보아 무언의 몸짓언어가 중심이며, 중, 주지, 부네, 이매, 백정, 할미 등이 완전 무언, 또는 무언에 가까운 인물이다. 그중에서 중은 종교적 숭고와 이중성, 주지는 벽사적 기능, 부네는 외모적 아름다움과 신비감, 이매·백정·할미는 소외된 존재 및 사회적 약자로서의 성격을 띤다. 전체적인 마당별 전개로 보면, 무언의 의식무(강신, 축귀)—무언 중심, 부분적 유언화(갈등의 내재화)—유언 중심(갈등 표출)으로 진행된다. 전승집단의 특징을 바탕으로 양반·하인의 관계를 살펴보면, 양반층이 주도하고, 하인인 초라니의 역할이 소극적 개입에 머무른다. 그리고 양반·선비 자신의 자체 비하에 초점이 맞추어져 있다. 현존 하회의 탈놀이는 관객과의 소통 능력이 뛰어나고, 하회마을에서 주말뿐만 아니라 주중에도 공연을 통해 관광객에게 높은 기량을 선보이고 있다. 다만 근래에 무언의 유언화, 상황에 대한 해설화 양상이 일어나고 있다. 무언의 유언화는 이매·백정·중 역에게 두드러지며, 할미·초라니 역에도 나타난다. 상황에 대한 해설화 경향은 연희의 내용을 관객에게 설명하려는 과잉 친절로, 극의 내용을 임의로 규정짓고, 극적 상상력을 축소시키는 문제를 야기한다.

참고문헌 高麗史, 三國史記, 三國遺事, 安東河回の洞祭(朝鮮總督府, 部落祭, 1937), 산대·성황신제가면극의 연구(최상수, 성문각, 1985), 서낭굿탈놀이(서연호, 열화당, 1991), 탈놀이의 기원과 구조(박진태, 새문사, 1990), 하회별신탈놀이(성병희, 한국민속학12, 한국민속학회, 1980), 하회탈·하회탈춤(임재해, 지식산업사, 1999), 한국민속고(송석하, 일신사, 1960), 한국 가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국 전통연희 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 朝鮮の演劇(印南高一, 北光西房, 1944), 朝鮮巫俗の現地研究(秋葉隆, 名著出版社, 1950).

필자 정형호(鄭亨鎬)

하회탈

정의 하회마을에서 별신굿을 할 때 광대들이 얼굴에 착용하던 탈.

역사 하회탈의 제작과 관련한 설화에는 허도령이 만들었다는 설과 안도령이 만들었다는 전설이 있다. 허도령이나 안도령은 하회마을 거주민의 집단적 표상이다. 하회마을에는 "허씨 터전에, 안씨 문전門前에, 류씨 배판(배반杯盤)에"라는 향언鄕言이 전하는데, 이는 하회마을의 지배적 거주민이 허씨에서 안씨를 거쳐, 류씨로 교체되어 온 마을의 역사를 함축적으로 드러낸다. 대체로 고려 중엽까지는 허씨가 마을을 개척하였고, 그 후에 순흥 안씨가 입향하였으며, 류씨는 조선 초기부터 정주하면서 지배 세력으로 성장하여 집성촌을 이룩한 것으로 보인다. 하회탈의 제작자가 허도령이나 안도령이라는 전설은 하회탈의 제작 시기가 고려 중엽이나 말엽까지 소급될 수 있는 방증이 된다. 허씨와 안씨, 류씨의 관계는 선주민과 이주민의 관계로, 허씨나 안씨가 선주민으로서 이주민인 류씨에 대항하여 별신굿과 탈놀이의 주도권을 고수하다가 다른 성씨 집단에게 넘겨준 것으로 보인다.

보통 탈놀이를 하고 나면 정화와 송신送神의 의미로 탈을 소각하기도 하는데, 하회탈은 짚으로 엮은 섬에 담아 동사洞舍의 다락에 보관하다가 탈놀이가 있을 때 고사를 지내고 탈을 꺼냈다. 하회탈은 보수의 흔적이 있고 본래 턱이 없는 이매탈에 턱을 매단 구멍이 있으며, 떡다리나 희광이, 별채라는 이름도 언급된다. 이러한 사실들로 보아 탈의 형태와 명칭에 얼마간 변화가 일어났던 것으로 볼 수 있다. 총각·별채·떡다리의 탈 세 개를 한 일본인이 일본으로 가져갔다는 주장이 있으나, 확인된 바 없다. 하회탈은 각시탈, 주지탈2, 초라니탈, 백정탈, 할미탈, 중탈, 부네탈, 양반탈, 선비탈, 이매탈 등 열한 개 모두가 1964년에 국보 제121호로 지정되면서, 하회마을을 떠나 국립중앙박물관에 소장되었다.

내용 하회탈은 오리나무를 재료로 하여 만든 국내 최고最古의 나무탈이다. 사자로 보이는 주지만 동물탈이고, 나머지는 모두 인간의 얼굴이다. 그러나 각시탈은 열일곱 살 서낭각시신의 신체가면神體假面으로 볼 수 있는데, 이는 허도령이 금줄을 치고 목욕재계를 하고서 탈을 만들 때 허도령을 사모하던 열일곱 살 처녀가 허도령을 몰래 엿보는 바람에, 허도령이 신벌을 받아 피를 토하며 즉사하고 처녀가 죽어서 서낭신으로 모셔졌다는 전설에 근거한다. 나머지 인물들도 서낭각시의 일행이므로 각시탈처럼 원래는 인태신人態神의 탈이었으나, 점차 신성성이 사라지고 예능탈로 인식되었을 것으로 보인다.

현재 하회 별신굿 탈놀이에서 공연용으로 사용하는 탈은 하회동탈박물관장인 김동표가 만들었다. 제작 과정은 먼저 오리나무를 10㎝ 두께로 잘라 2년 정도 건조하고, 얼굴의 전체적인 윤곽을 잡은 다음에 세부적인 부위(코·눈·입·이마·턱·볼)의 작업으로 들어간다. 코를 먼저 만들고 눈·입·주름살·턱을 만든다. 그리고 한지를 앞면에 바르고 황토와 황색 안료를 섞어 바른다. 그 위에 다시 황토와 적색 안료를 섞어 바르고 먹물을 발라 말린 뒤, 젖은 헝겊으로 먹물을 닦아 내면서 농담을 살려 표정과 분위기를 표현한다. 마지막으로 옻칠을 하여 방수防水와 방부防腐의 효과를 꾀한다.

하회탈은 크게 ①여성탈(각시·부네·할미), ②남성탈(양반·선비·초라니·이매·중·백정), ③동물탈(주지)로 삼분된다. 탈은 각각 인물의 성격과 의미를 나타내며, 인물별 성격에 따른 행동 지침도 구전된다. 탈의 거동은 "주지걸음하듯 한다.", "사뿐사뿐 각시걸음", "능청맞다 중의 걸음", "황새걸음 양반걸음", "황새걸음 선비걸음", "방정맞다 초라니걸음", "비틀비틀 이매걸음", "맵시 있다 부네걸음", "심술궂다 백정걸음", "엉덩이춤 추는 할미걸음" 등이 있다.

각시탈은 살구색 안면 위에 분粉을 칠하고 양 볼에 연지를, 이마에 곤지를 찍고, 입술도 붉게 칠하였다. 콧날은 평퍼짐하고 광대뼈는 넓으며 입은 굳게 다물어, 생경하고 긴장한 표정을 한 젊은 처녀의 모습이다. 그러나 오른쪽 눈은 내리감고 왼쪽 눈은 치뜨는 모습으로 성性에 대한 처녀의 억압 심리와 호기심이라는 상반된 감정을 형상화하였다. 머리 위에 한일자로 올린 트레머리와 양옆으로 늘어뜨린 머리채도 각시에게 가해지는 사회의 억압적인 성 문화를 상징한다.

부네탈은 살구색의 안면에 분칠을 하고 양 볼과 이마에 연지와 곤지를 찍고 입술도 붉게 칠한 젊은 여성의 얼굴이다. 타원형의 반반한 얼굴에 실눈과 입이 모두 초승달 모양으로 조금 열려 웃는 표정과 중심에서 우뚝 솟은 날씬한 코가 조화를 이루어 요염하고 자신감 넘치는 표정이어서, 여성의 성숙한 육체미와 넘치는 성적 매력을 과시하는 모습이다. 게다가 두발은 얼굴 상반부를 테두리같이 둘러 귀를 덮고 양 볼 끝까지 내려드리웠다가 다시 위로 올려 쪽을 쪄서 마치 뿔처럼 보이는데, 이는 남성들을 유혹하는 능동적인 성을 상징적으로 표현한 것이다.

할미탈은 검붉은 얼굴에 녹색 반점을 찍어 기미를 나타내고, 눈은 둥글게 뚫린 고리눈에 미간은 깊게 파이고, 작은 코가 오뚝하게 솟았다. 양 볼과 눈언저리와 입가에 주름살이 새겨져 있고, 턱은 뾰족하고, 입은 크게 벌려 있다. 늙고 못생기고 박복한 노파의 모습인데, 고리눈과 오뚝한 코와 크게 벌린 입은 오히려 가난과 차별의 세파를 헤치고 살아온 억센 생활력과 끈질긴 생명력을 보여 준다. 순종적이고 체념적이고 허약한 노파가 아니라, 오히려 욕심과 탐심이 많고 입이 거칠고 성깔이 사나운 할미의 모습을 보인다. 이처럼 세 개의 여성탈은 여성의 세 연령층을 대변하도록 제작되었는데, 이는 여성의 본질적 능력과 가정에서의 역할을 자녀 생산으로 인식한 가부장제 사회의 여성관에 근거한다.

남성탈은 이와는 대조적으로 사회적 신분과 역할을 대변하도록 제작하였다. 백정은 도살에 종사하는 천민이고, 중은 종교적 사제이다. 양반과 선비는 사대부이고, 초라니는 양반의 노비이며, 이매는 하급 관원이다. 이매를 별채라고도 부르는데, 별채는 고려시대 관원 별좌別坐의 음이 잘못 전해졌을 개연성이 크다. 이매는 왼쪽 다리를 절룩거리는 점이 왼쪽 다리가 약한 도깨비, 곧 이매魑魅와 비슷하므로 붙여진 이름이다.

백정탈은 안면은 주황색이고 미간에 혹이 있으며, 이마와 미간과 양 볼에 깊은 주름살이 어지럽게 파여 험상궂은 표정이다. 이에 더해 실눈과 약간 미소 짓는 입은 오히려 "심술궂다 백정걸음"이라는 말처럼 심술궂고 잔인한 성격을 드러낸다. 또한 미간의 혹과 넓고 큰 콧방울과 널찍하고 힘센 턱으로 백정이 완력이 대단함을 표현하였다.

하회탈 | 국립중앙박물관

중탈은 주홍색 안면에 큰 혹이 미간에 솟아 있으며, 두 개의 실눈을 위로 부릅뜨고 인중과 코끝을 위로 추켜올리며 입을 크게 벌려 웃는 웃음은 교활한 인상을 풍겨 "능청맞다 중의 걸음"이라는 말과 일치한다.

양반탈은 안색이 주황색이고, 굵고 긴 눈썹과 초승달처럼 뜬 실눈이 완만한 곡선미를 이루며, 입을 크게 벌리고 파안대소破顔大笑하는 얼굴이 전체적으로 좌우대칭을 이룬다. 코는 매부리코이며, 턱도 커서 강한 인상을 준다.

선비탈은 안색은 주홍색 바탕에 갈색을 덮고, 코는 매부리코이다. 눈은 고리눈이면서 눈 끝이 위로 찢어져 사납고 성난 표정이다.

초라니는 중과 선비처럼 주홍색 바탕에 갈색을 덧칠하였다. 두 눈은 눈알이 톡 튀어나온 고리눈인데 돌출 효과를 살리기 위해서 구멍의 테두리를 흰색으로 칠하였다. 코끝은 납작하게 눌렸고 입은 왼쪽으로 약간 올라가서 웃는 입이거나 입비뚤이이며, 위아래 치아가 드러나 있고 턱은 뾰족하다. 조각 기법이 다른 남성탈처럼 사실적이지 않고 동물탈인 주지탈처럼 단순화·양식화되어 있어, 인간이 아니라 동물로 보는 견해도 있다.

이매탈은 양반탈·백정탈과 같은 계통으로, 안면 바탕이 주황색이다. 이는 중탈·선비탈·초라니탈의 안색이 주홍색 계통인 것과 대조를 이룬다. 주홍색 계통이 강한 인상을 주며 공격적인 인물들이라면, 주황색 계통은 유순한 인상을 주며 포용적인 인물들이다. 이매탈은 눈이 실눈이고 눈썹도 부드러운 곡선인 점에서 양반탈과 비슷하지만, 코끝이 떨어져 나가고 턱도 분실되어 미완성의 미학을 보여 준다. 앞서 언급한 탈의 제작과 관련한 전설 또한 이매탈의 결손을 설명하는 데에 치중되어 있다. 이매가 "비틀비틀 이매걸음"과 같은 연기 지침에 따라 절름발이가 되어 관객을 웃

기는 바보 역할을 하는 것은 유식하고 출중한 사대부와 대조되는 무식하고 어리석고 결함을 지닌 하인상으로 설정되어 있기 때문이다.

동물탈은 주지탈로, 암주지탈과 수주지탈 두 개가 있으며 모두 세 부분으로 구성되어 있다. 사자의 머리, 즉 눈이 있는 상반부는 반달형의 판자에 눈을 그리고, 위쪽 가장자리에 꿩 털을 꽂아 갈기를 표현한다. 코와 입은 돌출시키고 위턱과 아래턱을 손으로 조종하여 "딱 딱" 소리를 내도록 설계했는데, 이는 북청 사자놀이의 사자처럼 사실적인 기법이 아니라 양식적이고 상징적인 기법이다. 그리고 위턱과 아래턱을 합하였을 때 완전히 포개져서 다문 입이 되는 것이 수사자이고, 불완전하게 포개져서 벌린 입이 되는 것이 암사자인 것으로 암수를 구별하였다.

특징 및 의의 하회탈의 형태 및 모양은 민중의 삶과 사회상을 반영한다. 하회탈은 성별·연령·신분·성격에 따라 안색이 분칠한 살구색, 검붉은 색, 주황색, 주홍색으로 구분하였는데, 후대의 탈에서도 이러한 전통은 계승된다. 형태적으로는 좌우 대칭형과 좌우 비대칭형으로 양분된다. 양반탈과 선비탈은 좌우 대칭형이지만, 하인 초라니의 탈은 입비뚤이로 좌우 비대칭이다. 그러나 민중의식이 성장하면 이 설정이 역전되어 하인 말뚝이의 탈은 정상적인 대칭형이고, 양반의 탈은 비정상적인 비대칭이 된다.

눈은 실눈(각시·부네·양반·이매·중·백정)과 고리눈(선비·초라니·할미)으로 양분되는데, 실눈은 웃는 표정이고 고리눈은 성난 표정이다. 신체적으로 사회적으로 유리하거나 여유가 있는 강자가 실눈을 하고, 불리하거나 불만과 반감이 있는 약자가 고리눈을 하고 있다. 이는 다른 지역에서 성난 눈은 도끼눈을 하고, 웃는 눈은 붕어눈을 하는 것과 대조적이다.

코를 통해서도 사회적 신분과 역학 관계를 나타내는데, 양반과 선비는 매부리코로 콧대가 높고, 초라니와 이매는 콧대가 꺾여 있다. 성적으로 자유분방한 부네의 코는 오뚝하지만, 성적으로 억압 상태인 각시는 콧대가 눌려 있다. 민중의식이 성장한 후 양반의 코는 언청이로 비정상적이고 말뚝이의 코는 정상적이고 실팍하게 변화되었다.

입의 경우, 하회의 양반과 선비는 정상적인데, 신분이 낮은 초라니는 입비뚤이이고 이매는 무턱이다. 다른 지역은 양반이 언청이이거나 입비뚤이이고, 말뚝이는 정상적인 입이다. 그리고 힘을 상징하는 혹이 중과 백정의 미간에 있는데, 다른 지역에서도 노승·취발이·말뚝이·먹중 등의 탈에 혹이 달려 있어 유사성을 지닌다.

이처럼 다른 지역의 민속탈과 비교하다 보면 하회탈이 사회사·의식사와 탈의 역사적 상관성을 반영하고 있음을 알 수 있다. 다만 하회의 남성탈 일부(양반·선비·중·백정·이매)의 경우, 다른 지역에서는 보기 드물게 아래턱을 분리하여 위턱에 끈으로 연결하여 고개를 젖히거나 숙임에 따라 표정의 변화를 일으키게 하는 절악切顎의 기법으로 제작하였는데, 후대의 탈에서는 단절되었다.

참고문헌 탈놀이의 기원과 구조(박진태, 새문사, 1990), 하회별신굿탈놀이(박진태, 피아, 2006), 하회탈, 그 한국인의 얼굴(임재해 외, 민속원, 2005), 하회탈과 하회탈춤의 미학(안동문화연구소, 사계절출판사, 1999), 한국가면극(이두현, 문화공보부 문화재관리국, 1969), 한국탈놀이의 미학(박진태, 태학사, 2014).

필자 박진태(朴鎭泰)

할미

정의 가면극에서 영감과 부부 사이로 등장하며, 젊음과 출산 능력을 상실한 늙은 존재로서, 영감 부재중 자식 양육의 책임 문제, 축첩 제도에 의한 처첩 간 갈등에 의해 죽음에 이르는 인물.

내용 할미는 가면극에서 매우 일탈적인 인물이다. 허리를 노출하고, 엉덩이춤을 현란하게 추면서 등장하며, 탈판에서 방뇨를 하고, 나이에 걸맞지 않게 강한 성적 욕구를 나타낸다. 그리고 막판에 영감의 핍박, 또는 처첩 갈등에 의해 죽게 되는 인물이다. 할미는 지역에 따라 미얄할미(양주 별산대놀이·봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤), 신할미(송파 산대놀이), 큰어미(고성 오광대), 큰이(김해 오광대), 노친네(남사당 덧뵈기, 북청 사자놀이) 등으로 다양하게 불린다.

할미와 영감(또는 할미 단독)이 등장하는 내용은 전국적 분포를 띠고 있는데, 강릉 관노 가면극과 예천 청단놀음만 예외이다. 할미와 영감은 부부로 등장하지만, 첩이 등장하여 3자 간의 대립·갈등이 나타나면서 가족 문제가 크게 부각된다.

가면극에서 할미 등장 부분은 대부분의 학자에 의해 가정 내의 처첩 간 갈등, 일부다처 상황에서 남성이 저지르는 횡포에 의한 여성 핍박이 주제로 제시된다. 그러나 논의의 초점은 학자마다 약간씩 다르다. 조동일과 채희완은 할미와 첩의 위상을 여성의 생산력에 초점을 맞추어 설명하면서, 할미에 대한 핍박을 이에서 비롯한 것으로 보았다. 정상박은 남성의 부도덕과 이로 인한 피해의 범위에 관심을 보였다. 즉, 남성의 방탕과 횡포를 나타내면서 부도덕한 생활에 대한 비판을 희극적으로 표현하고 있다고 제시하였다. 임재해는 전승집단에 관심을 두어, 유교 사회를 바탕으로 한 탈춤은 남성 우위의 경향을, 무당 사회를 바탕으로 한 굿놀이는 여성 우위의 경향을 나타낸다고 보았다. 박진태는 채록본에 따라 할미를 유형별로 분류해서, 삼신당의 늙은 여신에서부터 가부장제하의 남성의 독선과 횡포의 피해자, 아들을 내세워 가계 계승권과 상속권을 획득하는 인물, 젊고 생명력 넘치는 자유분방한 첩의 모습 등 여덟 가지 유형으로 제시하였다.

대체로 한국 가면극의 할미는 생산 주체로서의 여성신적 모습, 가부장제하의 핍박의 대상, 현실 저항적 인물 등으로 구분할 수 있다.

첫째, 여성신적 성격을 보면, 할미는 원래 생산을 주도하는 신격에서 출발했으나 사회적 변화를 반영해서 이런 의미가 퇴색되었다고 볼 수 있다. 하회 별신굿 탈놀이의 할미에게 이런 모습을 엿볼 수 있는데, 하회 별신굿 탈놀이에는 영감이 등장하지 않고 생산의 주체로서의 할미의 모습, 생산 능력 회복을 위한 시도 등이 주로 부각된다. 대체로 경상도의 오광대나 부산의 야류에서는 할미가 방뇨를 하고, 영감과의 사이에 강한 성적 욕구를 표출한다. 여기서 여성의 소변은 단순한 배설 행위가 아니라 기우와 증식의 기능을 겸한 분만의 생식 행위로서 모방주술적 의례의 일종이다. 할미와 영감 성적 관계는 풍요를 가져다주는 신성 결합에 연원을 둔다. 이것이 인간 결합이란 양상으로 세속화되면서 할미의 생산신적 주체로서의 모습은 점차 약화되어 갔다.

둘째, 할미는 가부장제하의 핍박의 대상으로 등장한다. 일반적으로 할미와 영감 관련 과장은 '할미·영감의 결합과 분리'가 중심을 이룬다. 두 인물의 해후에 의한 결합 이후에 갈등이 나타나며, 이로 인해 주로 할미가 죽게 된다. 할미 사후에 영감에 의해 화해의 양상이 나타나지만 일시적이며, 외형적으로는 할미의 죽음에 의한 비극적 결말로 마무리된다. 이에는 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·해주 탈춤·남사당 덧뵈기 등이 해당된다. 한편 할미와 영감 사이에 첩이 등장하면서 처첩 간의 갈등이 일어나는 유형이 가장 일반적이다. 결말 부분을 보면, 가정 내 갈등의 노출로 할미가 죽는 경우가 많으며, 황해도 탈춤은 할미는 죽기 전에 가출을 감행한다. 처첩 간의 갈등은 비록 사후 화해로 나타나기도 하지만, 죽음과 가출이라는 비극적 결말로 나타난다. 이것은 여성이 남성 중심 사회에서 핍박의 대상으로 인식되기 때문이다.

셋째, 할미는 현실 저항적 인물의 성격도 띠고 있다. 일반적으로 할미와 영감과의 갈등에서 할미가 죽게 되지만, 영감이 죽는 경우도 나타난다. 그리고 강령 탈춤의 경우, 할미가 재산 분배를 요구하고 가출한다. 한편 경상도 지역의 통영 오광대에서는 첩이 외도를 하는데, 영감이 분노를 느끼지만 첩의 외도를 쉽게 용서를 한다. 영감이 첩의 부정행위를 인정할 수밖에 없다는 것은 부권의 상대적 약화를 의미한다.

할미는 가면극에서 여러 파격적인 행위를 하는 일

미얄할미(봉산 탈춤) | 2012 | 정형호

탈적 인물로 등장한다. 대체로 허리 노출과 엉덩이춤, 나이에 걸맞지 않는 강한 성적 욕구, 일탈적인 노상 방뇨, 영감 및 첩과의 갈등에 의한 죽음과 장례의식 등이 이에 해당된다.

첫째, 할미의 허리 노출과 엉덩이춤, 영감과 재회한 후의 강한 성욕 등은 생산력과 젊음을 회복하려는 강한 욕구를 표현한다. 할미는 나이에 맞지 않게 성에 대한 강한 욕구를 지니고서 허리를 노출하며, 현란한 엉덩이춤을 추는 비일상적인 존재로 등장한다. 할미가 허리를 노출하는 것은 산대놀이를 제외하고 전국 대부분의 가면극에 두루 나타난다.

출산과 육아의 과정에서, 또한 가사에 집중하는 과정에서 어쩔 수 없이 허리가 노출될 수도 있다. 또한 조선 후기의 복식에서 기층 여성들의 저고리가 짧아지는 경향을 보이는 것을 반영한다고도 볼 수 있다. 그러나 가면극에서 할미의 허리 노출은 비정상적이고 광범위하면서 의도적이다. 잦은 출산에 의해 허리가 트고 탄력을 잃은 상태에서 이루어진 할미의 허리 노출은 일탈적 행위일 뿐이며, 성적 매력이나 이성에 대한 유혹의 수단이 될 수 없다. 그런 면에서 이런 행위는 파격적이다. 할미는 이미 성적 능력을 상실한 존재로서, 허리 노출은 역으로 젊음과 성적 능력을 회복하려는 강한 의지를 드러낸 것이다. 따라서 할미는 일탈적인 행위를 보여 주며, 오히려 이것이 탈판에서 할미의 성격을 더욱 부각한다. 할미의 성적 일탈과 이후에 나타나는 죽음은 관객에게는 의도치 않게 연민과 비극성보다는 극적 재미를 주고 죽음을 무겁게 받아들이지 않게 하는 요인이 된다.

둘째, 할미의 방뇨는 단순 배설 행위가 아니라 여성의 강한 생산성과 관련이 있다. 일부 지역을 제외하고 할미의 극중 방뇨는 광범위하게 나타난다. 극중의 여성 방뇨는 일상적인 배설 행위로 보기 어렵다. 이것은 몸 안의 노폐물을 밖으로 배출하거나, 신체의 은밀한 부분을 노출해 남성을 유혹한다는 차원에서 해석할 수가 없다. 방뇨의 본질적 의미는 방뇨 관련 꿈 설화, 지리산 성모신의 방뇨, 현존 바닷가 별신굿의 방뇨 행위 등을 통해 규명할 수 있다. 여성 방뇨몽 관련 설화의 유형인 김유신 누이동생 자매인 문희와 보희의 방뇨몽 매매 설화, 고려 초 진의 설화 및 헌정왕후에 나타난 방뇨몽 매매설화, 익산 처녀의 방뇨몽 매매에 의한 설화 등에도 나타난다. 대부분 방뇨는 엄청난 양을 이루며, 이를 계기로 귀한 인연을 맺고 왕비로 신분 상승을 한다. 이런 점에서, 여성의 방뇨란 강한 생산성과 풍요를 상징한다. 할미가 후대에 생산신 내지 생산의 주체로서 성격이 약화되면서, 여성의 방뇨는 단지 생산력 저하에 맞서 젊음을 회복하려는 여성의 욕구 표출로 드러난다. 따라서 표면적으로는 마치 예의에 벗어난 무의식적인 생리적 배출 행위이거나 간혹 이성 유혹의 수단으로 오인을 받게 된다.

셋째, 할미의 죽음은 비극이기보다는 공동체의 통합을 위한 희생이며 집단 정화의식이다. 할미는 가부장제하의 남성 중심 사회에서 핍박을 받다가 죽게 된다. 그런데 할미의 죽음은 비극이 아니라, 하나의 통과의례로서 삶의 연장선상에서 인식된다. 할미의 죽음은 탈판에 참여하는 연희집단이나 이를 구경하는 향유집단의 공동체 속에서 함께 이루어지는 통과의례이다. 이것은 죽음의 사전 학습 효과를 거두며 할미의 죽음이 지닌 개인적 한을 정화하는 행위이지만, 기층 민중 집단은 삶 속에 지닌 각자의 슬픔과 아픔을 집단적으로 정화하는 의미도 있다. 이 과정에서 영감과 할미의 일시적 사후 화해, 헤어진 자식들과의 사후 만남을 통한 가족 관계의 회복, 집단 장례의식이나 굿을 통한 공동체의 회복이 이루어진다.

할미의 탈을 보면, 송파 산대놀이·동래 야류·가산오광대·남사당 덧뵈기에서 주황색으로 나타나며, 수영 야류는 분홍색 계통이다. 그리고 봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤·고성 오광대·퇴계원 산대놀이에는 감청색 계통으로 나타난다.

특히 할미의 신체적 비정상이 일부 가면극에 두드러지게 나타나는데, 수영 야류에서는 코와 입이 심하게 비뚤어져 있고, 양주 별산대놀이와 남사당 덧뵈기에서는 심하지 않지만 코와 입이 비정상이다. 그리고 동래 야류에서는 입이 돌아가고, 코 밑이 언청이 모습이다. 특히 양주 별산대와 수영 야류는 할미의 탈이 풍상에 찌든 모습이다.

할미의 복식은 대체로 흰색 치마저고리를 착용하고, 허리를 노출하며, 머리에 쪽을 찌고, 지팡이와 부채를 들고 등장하는 경우가 흔하다. 다만 봉산 탈춤은 할미가 방울을 들고 등장하며, 강령 탈춤은 할미가 허리에 방울을 착용하고 있어 신분상 무당의 흔적을 보여 준다.

특징 및 의의 가면극에서 할미는 남성 중심의 전통사회에서 핍박받는 인물로 등장한다. 그러나 여신이 남신보다 더 많은 한국 신격의 분포를 고려하고, 일반화된 방뇨의 상징성, 생산 회복에 대한 강한 욕구 등을 고려하면 할미에게는 여신 및 생산의 주체적 성격이 내재되어 있다. 그러나 할미는 점차 사회의 변화에 따라 생산 능력이 상실된 핍박의 대상으로 비하되어 왔고, 이런 까닭에 가면극에서 할미는 파격적이고 일탈적인 모습으로 등장한다.

참고문헌 三國遺事, 高麗史, 남해안 별신굿(김선풍 외, 박이정, 1997), 민속극의 전승집단과 영감·할미싸움(임재해, 여성문제연구, 효성여자대학교 한국여성문제연구소, 1984), 여성 방뇨를 통해 본 여성의 사회적 인식 변모 양상(정형호, 동아시아고대학4, 동아시아고대학회, 2001), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 한국 전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008), 한국가면극연구(박진태, 새문사, 1985), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995).

필자 정형호(鄭亨鎬)

할미춤

정의 할미가 영감과 함께 추거나 첩과 대립하며 추는 춤으로, 검은색 탈을 쓰고 저고리와 치마를 몸통이 드러나도록 입고 엉덩이를 좌우로 흔들며 추는 춤.

내용 할미춤은 봉산 탈춤·은율 탈춤·강령 탈춤·고성 오광대·통영 오광대 등 여러 가면극에서 추어진다. 은율 탈춤의 할미춤은 팔도 유람을 떠난 영감을 찾기 위해 할미가 돔부리장단에 맞춰 등장하면서 엉덩이를 좌우로 크게 움직이는 춤사위가 특징이다. 할미와 함께 등장하는 인물들은 영감과 뚱딴지집(덜머리집)이며, 영감을 중심으로 벌어지는 처첩의 삼각관계 상황을 극적으로 보여 준다. 할미는 오래간만에 영감을 만난 기쁨을 민요로 극대화하여 표현한다. 할미는 은율 지역의 민요인 〈나니가타령〉을 부르는데 그 내용은 다음과 같다.

> 반갑쉐다, 반갑쉐다, 영감을 만나 보니, 아이고 정 또 반갑쉐다, 나니가나 노니니가 나노니나 노나니가 아이고 정 사난이로구나, 아 어데를 갔댔소 어데를 갔댔소, 나를 두고서, 아이고 정 또 어델 갔댔소, 대한 칠 년 왕가물에 빗발을 본 듯이, 아이고 정 또 반갑쉐다.

이후 뚱딴지집이 등장하여 영감과 할미의 다정한 모습을 보고는 시기와 질투로 화를 낸다. 결국 할미와 뚱딴지집은 영감을 놓고 서로 자기의 영감이라며 다툰다. 이 광경을 본 말뚝이와 최괄이가 나와서 누가 영감의 본처인지를 판가름 짓는데, 할미의 말이 진실임을 밝혀 본처가 할미임을 알리게 된다. 그러자 화가 난 뚱딴지집이 할미에게 달려들어 싸움이 벌어지고, 결국 뚱딴지집의 발에 차여 할미가 죽음에 이르게 된다. 할미의 죽음을 불쌍히 여긴 영감이 할미를 극락세계로 보내기 위해 굿을 하자고 무당을 불러들인다. 지노귀굿을 통해 할미의 억울함을 치유하고, 화해의 정신을 확장시키며 극은 마무리된다.

은율 탈춤에서 할미는 검은 치마에 흰 저고리를 입되 몸통을 훤히 내놓고 허리춤에는 짚신 한 켤레와 점심 보따리를 매달고 흰 손수건만을 든 채 엉덩이춤을 추며 등장하는데, 그런 모습은 무당으로 보기 어렵다. 그러나 무신도가 그려진 부채와 작은 방울 뭉치가 달린 지팡이를 양손에 나눠 들고 춤을 추는 봉산 탈춤과 강령 탈춤에서는 할미가 무당으로 설정되어 있다. 이는 민간 신앙인 굿이 우리 문화의 바탕으로서 민중의 삶과 밀접히 연관되어 있으며 탈판에서도 또한 그 무의식의 세계를 반영함을 의미한다.

특징 및 의의 할미춤이 추어지는 할미 과장은 전국적인 분포를 보이고 있다. 대부분의 탈판에서 할미는 오랜 시간 헤어져 있던 영감을 만나면 영감의 몸 위에 서서 성행위를 하는 장면이 나오는데, 은율 탈춤에서는 영감을 만난 반가움을 민요를 통해 승화시키고 있다. 할미가 부르는 〈나니가타령〉을 비롯하여 은율 탈춤에서는 〈꼬둑이타령〉, 〈대꼬타령〉, 〈병신난봉가〉 등이 불리는데, 민요적인 분위기가 강한 것이 특징이다. 또한 서민을 대표하는 말뚝이, 최괄이(취발이)가 등장하여 할미가 영감의 본처임을 입증해 주는 장면

역시 은율 탈춤만의 특징이다. 뚱딴지집에 의해 맞이하는 할미의 비극적 죽음은 굿이라는 장치에 의해 새로운 탄생, 삶의 시작으로 이어진다. 할미를 위한 굿은 억울한 혼령의 한을 풀게 하고 극락세계로 보내는 의식으로, 맺힌 것을 푸는 이러한 행위는 곧 탈판에 모인 생존한 사람의 맺힌 한도 동시에 해소하는 구실을 한다. 생의 갈등이 해소된다는 의미에서 미얄할미를 잘 보내는 것은 현세에 살아 있는 사람들을 위한 굿이 된다.

참고문헌 은율탈춤(전경욱·차부회, 국립문화재연구소, 2003), 은율탈춤의 춤사위 분석 및 미의식 연구(나지경, 이화여자대학교 석사학위논문, 2003).

필자 김경숙(金敬淑)

해미 광대놀이

정의 경상남도 거제와 통영을 중심으로 전승되는 남해안 별신굿에서 연행되는, 해미(할미)탈을 쓰고 노는 탈놀이.

내용 남해안 별신굿에서 연행되는 굿놀이[巫劇]로 해미 광대놀이, 중광대놀이, 적덕이놀이 등이 있다. 하지만 오늘날 남해안에서 별신굿이 진행되는 마을은 거제 죽림마을과 통영 죽도마을밖에 남지 않았고, 그 규모도 축소되어 굿놀이는 거의 하지 않고 있다. 해미 광대놀이는 중광대놀이와 함께 연이어 연행되는데, 그 순서가 고정적이지는 않았다고 한다. 그러나 대체적으로 남해안의 큰굿(손님굿) 전에 놀았다고 한다.

해미 광대는 할미(할머니)와 장구를 치는 악사(고인수 또는 산이)가 주고받는 재담으로 이루어진 놀이이다. 해미(할미)탈은 탈 전체에 붉은 점과 검은 점이 가득하다. 이는 중광대탈도 마찬가지이다. 다만 중광대탈에 있는 머리 부분의 술들은 없다. 원래 해미탈은 바가지로 만들었으나 점차 간편하게 종이로 만들게 되었다고 한다. 오늘날에는 바가지로 만든 탈을 잘 보관하여 사용하고 있다. 이 탈을 쓰고, 치마를 입고서는 지팡이를 짚고 메구나리를 치는 동안 해미가 등장한다.

해미(할미)는 고인수(산이)에게 굿을 하는 이곳이 자신의 당골판이라며 굿 비용의 대부분을 내놓으라고 하고, 남은 굿거리를 본인이 빼앗아 하려고 한다.

> 매구가락을 삼채가락 비슷하게 치면 할미나 춤추며 주춤주춤 비틀거리고 우스꽝스럽게 걸어 굿판의 가운데로 나와 고인수 앞에 와서 고인수가 치는 장구를 빼앗고 앉아서 고인수에게 "느그덜 머하노?" 하고 물으면 고인수가 "굿합니다." 하고 대답한다. 할미는 다시 "무슨 굿고?" 하고 물으면 고인수는 "손님굿을 허니다." 하고 대답한다. 할미는 "이게 시전 내당골인데 느기 허락도 없이 굿을 헐 수 있노 말이다."하고 꾸짖는다. 고인수는 "이게 할매 당골인데 우리가 말도 없이 들와가지고 굿을 하니깨너 미안합니더." 하고 사정한다. 할미광대는 "그라믄 할 수 옵다. 느가 돈은 얼마를 받고 하노?" 하고 물으면 고인수가 "일곱 냥 일곱 돈 일곱 푼 일곱 리를 받고 합니다." 하고 대답하면 할미광대는 "일곱 냥 일곱 돈은 날로 주고 가고 일곱 푼 일곱 리는 느가 가져가그라." 하고 말한다. 고인수는 "그 할매 욕심도 많다." 하고 중얼거린다. 할매는 "느가 쌀은 얼마를 받고 하노?" 하고 물으면 고인수가 "일곱 말 일곱 되 일곱 홉 일곱 작을 받고 합니다." 하고 대답한다. 할미광대는 "일곱 말 일곱 되는 날로 주고 가고 일곱 홉 일곱 작은 느가 가져가그라." 하고 말하면 고인수는 "그 할매 되게 욕심도 많데이." 하고 중얼거린다.
>
> -무의식, 통영 지방 무의식, 한국민속종합조사보고서14

전통적으로 세습 무당은 지역을 기반으로 굿을 하는 당(단)골무이다. 그 지역적 기반을 당골(단골판)이라고 한다. 단골판은 그 관리 지역 내에서 굿을 독점적으로 할 수 있는 권리가 있다. 그래서 단골판은 집안으로 세습되며, 물려줄 이가 없을 경우, 또는 경우에 따라서 단골판을 사고팔 수 있게 된다. 이렇게 단골판의 무단 침입은 이른바 상도를 무시한 것에 비유되는 아주 큰 실례에 해당한다. 그러기에 굿을 하여 받는 사례비의 상당 부분을 몰수하는 상황이 연출되는 것이다. 굿비용을 빼앗아 가는 것에 모자라 할미는 남은 굿마저 본인이 하겠다며 나선다.

해미 광대 탈

남해안 굿놀이 탈

남해안 별신굿놀이 탈 | 경남 거제 | 2008 | 김형근

할미광대는 "그라면 무신굿이 남었노?" 하고 물으면 고인수는 "손님굿이 남었습니다." 하고 대답한다. 할미광대는 "나가 예까지 왔다가, 왔던 걸음에 굿이나 한석 해보자." 하고 말하고 장구를 벗덕 들고 서서 채로 …… 잠시 손님굿 하는 시늉을 하고 장구를 고인수에게 돌려주고 나서 "아이고 나가 잠간 나가 볼일 보고 오구마." 하고 몇 걸음 물러나서 앉아서 치마를 걷어 올리고 오줌 누는 시늉을 한다. 구경꾼들이 이것을 보고 박장대소하면 할미광대는 "내 오줌 가는 데마다 농사도 잘 지이고 해욱(김)도 잘되고 일가 화목 없는 데는 아이도 잘 놓고 부부간에 원질살이 결린데도 인은 좋고 가정도 화목하고 한다." 하고 말하고 …….

-무의식, 통영 지방 무의식, 한국민속종합조사보고서14

손님굿을 하다가 할미는 별안간 소변이 급하다며 사람들이 보는 앞에서 소변 누는 시늉을 한다. 그것을 보는 이들은 웃음을 금치 못한다. 미리 준비한 바가지나 고무신에 물을 담고 그것을 사람들에게 뿌리며 농사, 해욱(김), 가정 화목 등의 축원을 해 준다. 할미는 여기서 그치지 않고 제석굿을 하는데, 난데없이 아이를 낳는다.

> 고인에게 다가와 "이제 나가 갈낀데 이석에는 무신석이 남었노?" 하고 물으면 고인수가 "제석굿이 남었습니다." 하고 대답하면 할미광대가 "내가 헌번 헐끼다." 하고 제석굿하는 시늉을 한다. …… 잠깐 무가 부르고 "아이고 배야." 하고 소리 지른다. 고인수가 "웬일이올습니꺼?" 하고 물으면 할미광대는 "아이고 나가 기미가 있더니마는 아이고 나가 아를 놀란가 보다." 하고 아이 낳는 시늉을 하면 마을 동수석에서 미역 한 단 값, 해산국밥 쌀값을 내어 준다. 할미광대는 돈을 받아 들고 놀다가 "나가 갑네." 하고 말하고 탈 벗고 한쪽으로 가 버린다.

해미 광대의 해미는 무녀의 모습으로 신방울과 부채를 쥐고 나타난다. 자신의 당골에서 굿을 한다며 혼내고, 굿값의 일부를 요구한다. 그러고서 무슨 굿이 남았느냐 물으며 그 굿을 해 준다. 승방의 굿을 비슷하게 따라하다가 오줌이 마렵다면서 오줌을 싸는 시늉을 하고, 그것을 마을 사람에게 뿌린다. 그리고 오줌 가는 데마다 잘되라고 축원을 해 준다. 또 굿을 계속하다가 마침내 태기가 있다고 배를 움켜잡으며 미역국 값을 받아낸다. 이러한 해미의 행동을 신화적으로 해석해 보면 세 신격의 복합이 일어나고 있다.

첫 번째는 자신의 당골을 찾는 무당의 모습을 통해 무당이 죽어 된 신인 대신 또는 말명이다. 두 번째, 오줌을 싸고, 그것을 마을 사람들에게 뿌리는 행위는 풍농, 풍어를 상징하는 여신적인 모습이다. 남해안 별신굿의 맥락에서는 제석할머니가 이 역할을 한다. 따라서 여기서는 제석신의 모습을 하고 있다. 세 번째는 산모의 모

습으로 출산하는 모습을 보인다. 이는 삼신과 관련된다. 이처럼 여러 신격이 복합된 양상을 할미에 집약시키고 있다.

특징 및 의의 남해안 별신굿 굿놀이는 별신굿 중 이완의 장치이다. 굿 구경이 조금 지루해질 저녁 무렵에 굿놀이가 연행된다. 해미 광대—판놀음—중광대가 모둠으로 연행되어 단순히 마을 사람들이 보고 즐기는 것에서 떠나, 함께 신명을 푸는 시간이 된다. 굿판의 지루함과 졸음을 쫓고, 색다른 재미를 주는 것이 굿놀이이다. 굿거리와 별개로 독립되어 연행되는 남해안의 굿놀이는 굿으로서의 의미보다는 놀이로서의 의미가 강조된 듯하다. 하지만 그 놀이 내용은 단순히 놀이만으로 치부할 수는 없는 제의적 맥락이 분명히 있다.

참고문헌 남해안굿 연구(김형근, 민속원, 2012), 남해안 별신굿(김선풍, 박이정, 1997), 남해안 별신굿 종합조사보고서(문화공보부 문화재관리국, 1996), 남해안지역 굿놀이의 양상과 비교(김형근, 한국무속학21, 한국무속학회, 2010), 한국민속종합조사보고서14(문화공보부 문화재관리국, 1983).

필자 김형근(金亨根)

향도
香徒

정의 수영 야류 제3과장 할미·영감 마당에 등장하는 상두꾼.

역사 향도香徒는 여러 가지 공동의 목적을 달성하기 위해 조직된 단체로, 역사적으로는 삼국시대에 불교가 들어온 이후에 불교신앙 활동을 위해 결성된 승속僧俗의 단체였다. 향도는 원래 '향을 피우는 것을 유지하기 위한 무리'라는 뜻이다. 향도는 자발적으로 구성되었기 때문에 행정 편제라든가 생산 공동체 등과는 구별되지만, 각 시기의 사회 구조와 밀접한 관련을 맺고 있어 사회 변동에 따라 그 조직의 성격이 바뀌었다. 고려 전기에 향도는 전국적으로 분포했는데, 그 조직과 성격은 신라 하대와 비교했을 때 크게 달라지지 않았다. 이들은 신앙 조직, 제의 등의 습속을 전국적으로 조직화하는 과정에서 연등회나 팔관회를 실행하기도 했다. 하지만 고려 후기에 이르러서는 향도의 불교적 색채가 약화되었다. 그때부터는 마을 노역, 혼례와 상장례, 마을의 수호신 제사 등을 주관하는 공동체 조직으로 변모하여 상호 부조적인 역할을 수행하였으나, 16세기 이후 지방 사회에 향약이 보급되고 나서는 향도는 그 하부로 편입되었으며 기능도 점차 두레로 이전되었다.

공동 노동 조직으로서의 역할을 새로운 향촌 조직인 두레가 수행함에 따라, 향도의 역할은 크게 위축되고 겨우 명맥을 유지하는 정도가 되었다. 자율성과 조직성이 강한 두레가 조선 후기 촌락의 공동체 문화를 주도하게 되자, 결국 향도는 천민들의 친목 도모 조직으로 전락하였다. 특히 이웃에 초상이 났을 때 상복과 관을 마련하여 장례를 치르는 역할을 수행함으로써 향도는 상두꾼의 기원으로 일컬어지게 되었다.

역사적으로 향도는 신라시대 불교에서 비롯되어 향촌 공동체 조직이 되고 나서는 조선시대를 거치면서 '황두'로 잔존하거나 '두레'라는 전혀 다른 조직을 만들어 나간 것으로 보인다. 이후 두레는 이앙법의 확산과 더불어, 삼남 지역을 중심으로 한 수도작 농업 지역의 공동 노동을 의미하는 통칭어가 되었다. 한편 향도는 상장례 일을 보는 상두꾼의 기능만 유지한 채 경상도 지역의 탈놀이에까지 수용됨으로써 시신을 운구하는 인물로 등장하게 되었다.

우리나라에서는 사람이 죽으면 시체를 매장할 장소까지 상여로 운반하는데, 이때 상여를 메는 사람을 일컬어 상여꾼·향도꾼[香徒軍]이라고 한다. 『사례편람四禮便覽』이나 『국조오례의國朝五禮儀』 등에 나오는 상례 관련 기록에 의하면 전통적인 상두꾼의 구성이나 조직·관습 등은 조선시대 초기에 형성된 것으로 파악된다. 상두꾼의 수는 상여의 종류나 지위에 따라 다른데, 왕의 장례인 국상國喪에는 대여大輿를 사용하기 때문에 앞소리꾼(선소리꾼·종구쟁이·종구잡이)을 포함하여 33~65명의 상여꾼이 동원된다. 민간에서 사용하는 상여에는 보통 13~25명의 상두꾼이 동원된다. 한편, 전통사회에서 양반 계층은 상두꾼으로 참여하지 않았으며 대부분 하층 계급의 구성원들이 그 일을 맡았다. 그러므로 당시의 상두꾼 신분은 상민층에 속하는 사람들이었다. 그러다가 갑오개혁 이후 신분 제도가 무너진 뒤부터 하층민이 도맡았던 상두꾼의 역할은 촌락 단위나 친족 단위의 구성원들이 상도계를 조직함으로써 상호 부조 차원에서 행하게 되었다. 상두꾼이 입는 옷은 특별히 정해져 있지는 않았지만 조선시대 전통사회에서는 흰색의 바지저고리에다가 바짓가랑이에는 각반을 차고, 머리에는 흰 띠나 수건을 동여매었다. 상두꾼들은 상여를 메고 시신을 장지로 운반할 뿐만 아니라, 시체를 땅에 묻을 때나 봉분을 만드는 일까지 행하였다. 그러므로 상두꾼은 상례의 수행과정에서 없어서는 안 될 주요 인물인 셈이다.

내용 민속극에 등장하는 향도는 수영 야류와 동래 야류 등의 할미·영감 과장에 나오는 인물로, 할미가 영감과 다투는 과정에서 죽자 그 시신을 운구하는 상두꾼의 역할로 나타난다. 수영 야류는 부산광역시 남구 수영동에서 전승되어 온 가면극으로서 중요무형문화재 제43호로 지정되었다. 수영 야류는 제1과장 양반, 제2과장 영노, 제3과장 할미·영감, 제4과장 사자무 등 총 네 과장으로 이루어져 있는데 이 가운데 향도꾼이 등장하는 과장은 제3과장이다. 제3과장의 할미·영감 마당은 봉건사회의 일부다처제에 따른 가정불화를 주제로 하는데, 영감과 본처인 할미, 첩인 제대각시 사이의 삼각관계에서 일어나는 애정의 갈등과 가정 비극에 따른 곤궁상을 표현하는 내용이다. 제3과장의 서두에서는 할미와 영감이 이별한 후 서로 찾다가 재회하는 과정을 그리고 있는데, 이때 영감은 집으로 돌아오면서 첩인 제대각시를 데려온다. 영감은 자신이 데리고 온 첩 때문에 질투하는 할미와 다투다가, 가산을 거덜 내고 자식을 죽게 하였다는 이유로 할미에게 발길질을 한다. 할미가 갑자기 기절하자 이를 살리려고 의원이 침을 놓기도 하고 봉사가 경을 읽기도 해 보지만, 할미는 절명하고 봉사는 소득 없이 퇴장한다. 영감은 하는 수 없이 악사에게 가서 향도꾼을 불러 달라고 청한다. 두건을 쓴 향도꾼이 7~8명 등장한다. 향도꾼은 시체를 둘러메고 향도가(염불가, 상엿소리)를 부르며 출상한다.

수영 야류의 할미·영감 과장에 등장하여 할미의 시신을 메고 운구하는 향도꾼은 동래 야류를 비롯하여 경상남도 지역의 통영 오광대, 고성 오광대 등에서 상두꾼(상도꾼, 상여꾼)이라는 명칭으로 등장한다. 동래 야류 할미 마당의 사례를 보면 할미가 영감과 다투다가 발길에 차여 죽자, 무당들이 등장하여 춤을 추고 굿을 한다. 이어서 상복으로 갈아입은 영감이 바지저고리에 고깔(혹은 두건)을 쓰고 행전을 찬 다섯 명의 상두꾼을 거느리고 등장한다. 상두꾼이 죽은 할미를 들어 옮겨 퇴장해 나갈 때 영감은 뒤따라가며 상주 노릇을 한다. 곧이어 상두꾼이 상여를 메고 다시 등장하여 놀이판을 돌며 상도놀이를 한다. 이때 앞소리꾼이 상여 앞에서 앞소리를 메기면 상두꾼들은 어깨에 멘 상여를 움직이며 받는소리를 부르고 영감은 그 뒤를 따르며 장내를 돌다가 퇴장하여 끝을 맺는다. 통영 오광대에서 상여꾼이 등장하는 제4과장 농창탈 장면을 보면 할미와 작은어미가 갓 태어난 아이를 서로 뺏으려다 작은어미가 떠밀어 할멈이 넘어져 죽는다. 양반이 그 소식을 듣고 안타까워하며 초상 치를 채비를 하라고 명령한다. 이때 상여꾼들이 등장하여 〈상여메김소리〉를 메긴다.

고성 오광대의 제5과장 제밀주 마당에도 상두꾼이 등장한다. 큰어미와 작은어미가 아이를 서로 차지하려다 떨어뜨린 뒤 싸우다가 작은어미가 큰어미의 복부를 걷어차 죽인다. 영감은 안타까워하고 마당쇠는 영감이 부르는 소리에 뛰어 나와 영감 옆에 왔다가 도로 들어가 인부 둘을 내보낸다. 인부들은 흰 베를 들고 나와 큰어미를 덮고 머리와 발을 들고 나간다. 이때 영감은 시체와 같이 허리를 굽혀 울고 목 놓아 외치며 따라간다. 그 뒤 명정을 앞세운 상여가 나오고 〈상엿소리〉로 운구한다. 탈놀음의 내용은 이것으로 마무리되지만 본래 이들 상두꾼들은 상여를 메고 시신을 장지에 운반할 뿐만 아니라, 관을 구덩이 안에 묻고서 흙을 쌓아 올려 무덤을 만드는 일까지 수행한다. 그러므로 민속극에 등장하는 상두꾼은 할미의 죽음에 따른 상례의 수행 과정에서 없어서는 안 될 역할을 담당하는 셈이다.

특징 및 의의 향도는 민속예술의 한 갈래인 탈놀이에서 상두꾼의 역할로 등장하는 인물이다. 향도는 야류와 오광대의 주요 등장인물인 할미와 영감이 다투는 과정에서 할미의 죽음에 따른 시신 수습 및 운구와 장례 행사를 주관하는 구실을 하는 인물 유형이다. 지역별로 전승되는 가면극 속에 향도꾼은 2~8명 정도 등장하여

할미의 시신 운상과 〈상엿소리〉를 하며 극의 마무리를 이끈다. 이 중에서 향도라는 명칭으로 인물이 등장하는 것은 수영 야류의 영감·할미 마당이다. 영감·할미 마당은 가부장제의 봉건사회에서 여성이 겪어야 했던 수난상을 놀이화한 것이다. 남성의 권위에 도전하였다가 비극적인 종말을 맞는 할미의 삶과 죽음, 그리고 재생은 그 상징적인 의미에서 농경의 풍요와 다산에 대한 기원을 강하게 표출하고 있는 것으로 해석된다. 이런 관점에서 보면 죽은 할미를 모시고 가는 향도꾼들은 생산성이 퇴화된 인물을 마지막에 처리함으로써 낡은 생활, 낡은 질서, 낡은 시대를 최종적으로 청산하는 역할을 수행한다고 할 수 있다.

참고문헌 수영야류(정상박 외, 화산문화, 2001), 야류·오광대(강용권, 형설출판사, 1977), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 한국민족문화대백과11(한국정신문화연구원, 1991).

필자 남성진(南聖辰)

향악 鄕樂

정의 삼국시대에 중국 음악인 당악唐樂이 유입된 이후 외래 음악인 당악과 구별되는 우리나라의 토착 음악을 가리키기 위하여 사용한 용어.

역사 664년(신라 문무왕 4) 3월에 성천星川과 구일丘日 등 28명을 부성府城에 파견하여 당악을 배우게 한 바 있으며, 고려 건국 초기에 당나라의 교방악敎坊樂이 고려에 수용되기도 하였다. 이때까지도 외래 음악에 대하여 우리나라의 토착 음악을 지칭하는 용어는 없었던 것으로 보인다.

통일 신라 말기 최치원崔致遠이 지은 〈향악잡영鄕樂雜詠〉 오수五首는 당시 성행하던 다섯 가지 연희를 노래한 것인데, 이 중에는 그 연원을 서역西域에 두고 있는 〈산예狻猊〉와 한漢나라의 산악散樂인 금환金丸 등이 포함되어 있다. 따라서 최치원이 당나라에서 귀국한 이후 신라에서 연행되던 연희를 보고 〈향악잡영〉을 지었다면, 이때의 '향악'은 신라 토착의 연희뿐만 아니라, 그 이전에 외국으로부터 수용되어 신라에 정착한 외래 연희까지를 포함한 개념으로 이해할 수 있을 것이다. 그러나 〈향악잡영〉의 '향악'이 외래 음악에 대하여 우리나라 음악을 지칭하는 용어가 아니라 향촌사회의 연희를 지칭하는 것이었을 수도 있다.

요컨대 삼국시대에는 고구려·백제·신라의 음악을 총칭하는 용어가 없었고, 각각 고구려악·백제악·신라악으로 불렸을 뿐이다. 고려 때 저술된 『삼국사기三國史記』에도 향악이나 속악이라는 분류 용어는 보이지 않으며, 삼국의 음악을 하나의 용어로 묶어 지칭하는 경우도 찾을 수 없다. 다만 신라의 비파를 당나라의 비파와 구별하기 위하여 향비파鄕琵琶라 명명한 경우가 있을 뿐이다.

『삼국사기』「악지樂志」에 의하면, 삼국 통일 이전의 신라 음악은 여러 지방의 향토색이 짙은 노래와 가야금 음악이 중심이었는데, 삼국 통일 이후의 신라 음악은 삼현삼죽三絃三竹으로 대표된다. 삼현은 가야금伽倻琴·거문고·향비파이며, 삼죽은 대금大笒·중금中笒·소금小笒 이다. 그 밖에도 당악기인 대고大鼓와 박판拍板이 추가되었다. 또한 음악의 중요한 특징을 이루는 악조樂調에서도 향악기에 당악의 악조가 사용되는 등 신라 음악에 다양한 변화가 있었음을 짐작할 수 있다.

『고려사高麗史』「악지樂志」에서는 고려의 궁중 음악을 아악·당악·속악의 세 가지로 분류하고 있는데, 속악이 곧 토착 음악을 가리키는 말이다. 그러나 『고려사』의 본문에서는 향악이란 말도 더러 사용되고 있는데, 이는 속악과 같은 의미이다. 고려 때 향악 연주의 악기 편성은 통일 신라로부터 전승된 삼현삼죽 외에 장구·해금奚琴·피리 등의 외래 악기가 추가된 형태였다.

고려시대의 향악으로는 삼국으로부터 전해진 음악과 고려에서 만들어진 음악이 있다. 『고려사』에 따르면 삼국의 속악으로 신라의 〈동경東京〉 등 6곡, 백제의 〈정읍井邑〉 등 5곡, 고구려의 〈내원성來遠城〉 등 3곡이 있다. 반면에 고려의 속악으로는 〈무고舞鼓〉·〈동동動動〉·〈무애無导〉와 같은 향악정재와 〈서경西京〉·〈처용處容〉·〈정과정鄭瓜亭〉·〈풍입송風入松〉·〈야심사夜深詞〉·〈한림별곡翰林別曲〉·〈자하동〉 등 속악 27곡의 곡명과 악곡 유래 등이 실려 전한다. 이 중 일부 악곡은 조선 초기까지 전해져 『시용향악보時用鄕樂譜』·『금합자보琴合字譜』·『대악후보大樂後譜』 등에 수록되었다.

조선 초기에는 우리 음악을 가리키는 용어로 속악과 향악이 혼용되다가 『악학궤범樂學軌範』(1493)에 이르러 아악·당악과 함께 궁중 음악의 한 갈래인 우리나라 토착 음악을 가리키는 용어로 정착되었다. 이 책에서는 당악정재의 대칭으로 향악정재라는 용어를 사용하고 있으며, 아부雅部 악기에 대하여 우리 악기를 향부鄕部 악기로 분류하고 있다.

고려 향악에 바탕을 두고 조선 초기에 새롭게 창작된 음악으로 〈정대업定大業〉·〈보태평保太平〉·〈발상〉·〈봉래의鳳來儀〉·〈여민락與民樂〉·〈치화평致和平〉·〈취풍형醉豐亨〉 등이 『세종실록世宗實錄』「악보樂譜」에 실려 전한다. 이 중 〈정대업〉과 〈보태평〉은 세조 때 종묘 제례악宗廟祭禮樂으로 채택되어 오늘날까지 전승되고 있다. 이들 음악은 우리나라의 자생적인 음악이며, 5음 음계를 근간으로 만들어진 점에서 향악에 속하지만, 오늘날의 연주에서는 편종·편경과 더불어 당피리가 주 선율을 담당하며, 주요 음인 황종黃鍾의 음고音高가 아악·당악과 같다는 점에서 〈낙양춘洛陽春〉·〈보허자步虛子〉와 같은 당악의 특징을 보여 주고 있다. 즉, 현재 전승되는 궁중 음악 중 〈종묘제례악〉·〈여민락만〉·〈여민락령與民樂令〉·〈해령解令〉을 비롯하여 〈유황곡維皇曲〉과 〈정동방곡靖東方曲〉 등은 내용 면에서는 향악이지만, 외형적인 면에서는 당악의 특성도 간직하고 있다. 이는 조선 전기 궁중 의전 음악이 대체로 당악 편성을 따르고 있었기 때문이다.

조선시대 궁중에서 연행된 향악에 관하여 『악학궤범』에서는 〈보태평〉·〈정대업〉·〈봉래의〉를 '향당교주鄕唐交奏'라 하여 향악정재에 포함하였으며, 〈아박牙拍〉·〈향발響鈸〉·〈무고〉·〈학무鶴舞〉·〈학연화대처용무합설鶴蓮花臺處容舞合設〉·〈교방가요敎坊歌謠〉·〈문덕곡文德曲〉을 향악정재로 분류하였다. 이들 향악정재의 반주곡으로는 고려 때부터 전해진 〈동동動動〉·〈정읍井邑〉·〈봉황음鳳凰吟〉·〈삼진작三眞勺〉·〈영산회상靈山會相〉·〈미타찬彌陀讚〉·〈본사찬本師讚〉·〈관음찬觀音讚〉 등이 연주되었다. 향악정재의 반주곡 중 〈동동〉·〈정읍〉·〈영산회상〉이 오늘날까지 전승되고 있는 향악의 대표적인 악곡이다.

그밖에도 현재 전승되는 향악곡 중에는 조선 후기 궁중 음악으로 편입된 〈자진한잎〉 계통의 악곡이 있는데, 이들 악곡은 순조純祖 때 궁중 연향에서 정재의 창사唱詞 또는 반주로 활용된 것이다. 이 음악은 본래 민간의 풍류방에서 연주되던 가곡歌曲에 바탕을 두고 있는데, 이 중 〈우조 두거頭擧〉와 〈계면조 두거〉·〈평롱平弄〉·〈계락界樂〉·〈편삭대엽編數大葉〉이 궁중 음악의 대규모 편성으로 연주되면서 오늘날 〈자진한잎〉의 모태가 되었다.

내용 향악이 궁중 음악 중 우리나라의 토착 음악을 가리키는 용어로 정착된 것은 조선 전기였으며, 20세기 전반기 이후에는 풍류방의 〈가곡〉이나 〈줄풍류〉·〈보허사步虛詞〉·〈여민락〉 등을 비롯하여 민간의 전문 음악인들이 연주하던 무용 반주나 행악 계통의 〈대풍류〉까지를 포함하는 개념으로 확대되기도 하였다. 이 같은 향악의 특징은 주요 음인 황종黃鍾의 음고音高가 아악이나 당악보다 단3도 정도 높다는 점과, 향피리[鄕觱篥]·거문고·가야금 등 향악기가 주도적으로 편성된다는 점이다. 또한 당악에 비하여 요성搖聲이나 시김새[裝飾音] 등이 다채로운 점도 향악의 중요한 특징이 되고 있다.

『고려사』「악지」에서는 속악의 악기로 거문고·비파·가야금·대금·장구·아박牙拍·무애·무고舞鼓·해금·피리·중금·소금 등을 소개하고 있으나, 이 중 아박·무애·무고는 악기이기보다는 무구舞具로 보아야 할 것이다. 반면에 『악학궤범』에서는 향부 악기로 거문고·향비파·가야금·대금·중금·소금·소관자小管子·초적草笛·향피리를 소개하고 있다.

오늘날에는 여기에 더하여 조선 후기에 중국을 통하여 전래된 양금洋琴, 민간에서 연주되던 단소短簫, 풍류방 음악이나 성악의 반주에 사용되는 세피리[細觱篥] 등의 새로운 악기도 향악 연주에 편성되며, 본래 당악기였던 해금·아쟁도 향악의 중요한 악기로 활용되고 있다.

특징 및 의의 외래 음악에 대한 우리나라 토착 음악을 가리키는 용어인 향악은 아악이나 당악처럼 중국에서 전래된 음악이 주류를 이루던 고려·조선시대의 궁중에서 우리 음악의 특성을 간직한 채 전승되어 왔다. 특히 고려·조선시대에는 궁중정재의 반주 음악으로 중요하

게 활용되었는데, 이 점은 국가 의전 음악으로는 당시 동북아시아 궁중 음악의 보편성을 지닌 아악과 당악이 주로 활용되었으나 왕실 중심의 연향에서는 우리 민족의 전통적인 음악성을 간직하고 있는 향악이 주도적으로 연행되었음을 보여 준다. 이는 향악이 다양한 궁중 음악 중에서 한민족의 음악적 감수성을 가장 잘 드러내는 음악이며, 우리 음악의 특성을 간직하면서도 궁중의 세련되고 우아한 취향을 반영하여 보다 더 정제된 음악으로 한민족의 상층 음악 문화를 면면히 전승하였다는 점에서 의의를 찾을 수 있을 것이다.

참고문헌 高麗史, 三國史記, 樂學軌範, 국악개론(장사훈·한만영, 서울대학교 출판부, 1975), 국악개론(김영운, 음악세계, 2015).

필자 김영운(金英云)

향악잡영
鄕樂雜詠

정의 남북국시대 최치원崔致遠이 금환金丸, 월전月顚, 대면大面, 속독束毒, 산예狻猊 등의 연희 종목을 기록한 7언 4구체 한시漢詩.

내용 『삼국사기三國史記』「잡지雜志」에는 〈향악잡영鄕樂雜詠〉 5수五首가 실려 있다. 이 시에 묘사된 다섯 가지 연희는 금환, 월전, 대면, 속독, 산예이다.

- 금환
  몸을 돌리고 팔을 흔들며 방울 놀리니
  달은 돌고 별은 떠다녀 눈 안에 가득하네.
  의료의 재주인들 이보다 나으랴
  동해 바다 파도 소리 잠잠하겠네.
  廻身掉臂弄金丸 月轉星浮滿眼看
  縱有宜僚那勝此 定知鯨海息波瀾

금환은 죽방울을 공중에 여러 개 던졌다가 다양하게 받아내는 연희이다. 중국의 유명한 방울 받기 연희자인 의료宜僚도 이보다 더 잘하겠느냐는 서술을 통해, 당시 금환 연희자의 높은 수준을 알 수 있다. "달은 돌고 별은 떠다녀 눈 안에 가득하네."라는 구절은 죽방울을 여러 개 공중에 던졌다가 받아내는 환상적인 모습을 묘사한 것이다. 금환은 이미 고구려의 고분벽화에서 자주 발견되는 방울 받기·공 받기를 이르는 농환弄丸, 백제의 농주지희弄珠之戲, 신라의 우륵 십이곡于勒十二曲 중 보기寶伎와 같은 연희로 볼 수 있다.

- 월전
  어깨를 높이고 목을 움츠리고 머리털은 빳빳
  팔소매를 걷은 군유群儒가 술잔 다툰다.
  노랫소리를 듣고서 모두 웃어 젖히며
  밤 들어 꽂은 깃발이 새벽을 재촉하네.
  肩高項縮髮崔嵬 攘臂群儒鬪酒盃
  聽得歌聲人盡笑 夜頭旗幟曉頭催

월전은 구경꾼들의 반응을 통해 해학적인 모습을 흉내 내는 연희임을 알 수 있다. 일본의 쓰치다 교손土田杏村은 월전에 대해, 어깨는 솟고 목은 움츠린 예인들이 여러 명 등장하여 팔소매를 걷고 술잔을 다투면서 익살스러운 대화를 주고받는 내용인 산악散樂의 일종인 골계희로 보았다. 양주동梁柱東(1903~1977)은 월전에서 군유群儒의 유儒는 주유侏儒로서, 난쟁이들이 가발을 머리에 쓰고 술잔을 다투어 마시는 놀음 혹은 가면 인형극일 가능성이 있다고 보았다. 이익李瀷(1681~1763)은 『성호사설星湖僿說』 유선類選 권4 하下에서 "월전은 아마도 유자儒者를 조롱거리로 삼는 연희인 듯하다."라는 견해를 제시했다. 또한 『성호사설』 권5 하下의 기예문技藝門 이유위희以儒爲戲 조에는 연희자가 선비로 분장하고 나와서 다 떨어진 옷과 찢어진 갓을 쓰고 꾸며낸 이야기와 온갖 추태를 연출하는 내용이 나오는데, 이를 바탕으로 월전의 내용을 해석해 볼 수도 있다.

- 대면
  황금색 가면을 썼다 바로 그 사람
  구슬 채찍을 손에 쥐고 귀신을 부리네.
  빨리 뛰다 천천히 걷다 한바탕 춤은
  너울너울 봉황새가 날아드는 듯.
  黃金面色是其人 手抱珠鞭役鬼神
  疾步徐趨呈雅舞 宛如丹鳳舞堯春

대면은 연희자가 황금색 가면을 착용한 채 손에 구슬 채찍을 쥐고 귀신을 부리는 춤을 추는 것을 묘사했다. 이는 귀신을 쫓아내는 일종의 구나무驅儺舞로 볼 수 있다. 대면의 구나 형식은 나례의 구나 형식이나 현존 가면극의 양반 과장에서 말뚝이가 양반을 비판하는 극적 형식과 유사하다. 대면의 등장인물이 쓰는 가면은 황금색이고 큰 가면[大面]이다. 이는 중국과 한국의 나례에서 구나의 중심인물인 방상시가 황금사목黃金四目(네 눈을 황금색으로 칠한 모습)이었으며 가면이 매우 컸었다는 점을 고려할 때, 대면과 방상시의 친연성은 크다고 할 수 있다.

- 속독
  쑥대머리 파란 얼굴의 이상한 사람들이
  떼를 지어 뜰에 와서 난새춤을 추네.
  북소리는 둥둥둥 바람은 살랑살랑
  남으로 달리고 북으로 뛰며 그칠 줄을 모르네.
  蓬頭藍面異人間 押隊來庭學舞鸞
  打鼓冬冬風瑟瑟 南奔北躍也無端

속독은 쑥대머리(흐트러진 긴 머리) 파란색 가면을 착용한 연희자가 연희에 등장하는 일행을 이끌고 뜰로 나와서, 북장단에 맞추어 처음에는 우아하고 느릿한 춤을 추다가 점점 동작을 빨리하여 나중에는 아주 활달한 춤을 계속 추는 것이다. 그리고 그 춤추는 동작과 주역의 모습 등으로 미루어 보아 속독은 벽사진경辟邪進慶의 성격을 지닌 연희로 볼 수 있을 것이다.

- 산예
  멀고 먼 사막을 건너 만 리 길을 오느라고
  털옷은 다 찢어지고 먼지를 뒤집어썼네.
  머리를 흔들고 꼬리를 치며 인덕을 길들이니
  뛰어난 그 재주가 어쩌 온갖 짐승과 같으랴.
  遠涉流沙萬里來 毛衣破盡着塵埃
  搖頭掉尾馴仁德 雄氣寧同百獸才

산예는 사자가면을 쓰고 추는 사자춤으로, 신라 오기五伎 중에서 그 유래를 직접 말하고 있는 유일한 연희이다. 이 시는 사자춤이 유사流沙, 즉 고비[戈壁](Gobi) 사막을 거쳐 왔다고 그 유래를 밝혀 사자춤이 서역 계통임을 명시하고 있는 것이다. 사자무獅子舞는 인도 특유의 동물의장무動物擬裝舞로서, 서역과 동방 여러 나라에 널리 유행하게 된 무악舞樂이며 그 풍습이 중국·한국·일본 등지에 지금도 전승되고 있다. 백거이의 〈서량기西涼伎〉에서도 "털옷을 흔들어 털면서 두 귀 흔드는 것이 마치 서역 사막 건너 만 리 길 온 듯하네 奮迅毛衣擺雙耳 如從流砂來萬里."라는 표현이 있다. 이는 유사를 거쳐 만 리 길을 왔으며, 털옷을 흔들어 터는 것, 즉 짐승들이 몸에 묻은 먼지를 터는 모습을 구체적으로 형용한 것으로 산예와 유사하다.

특징 및 의의 〈향악잡영〉은 삼국시대의 전통연희를 이해하는 데 있어 중요한 자료이다. 〈향악잡영〉에 나오는 금환, 월전, 대면, 속독, 산예 등 신라 오기는 각각 방울 받기, 골계희, 큰 가면을 쓴 탈춤, 흐트러진 긴 머리에 남색 가면을 착용한 사람들이 떼를 지어 나와서 추는 난새춤, 사자탈춤이다. 이는 모두 산악백희散樂百戲에 속하는 대표적인 연희 종목들인데, 전문적 연희자가 공연한 수준 높은 것들이다. 이 시의 제목이 '향악잡영'이지만, 이 시가 묘사한 연희들은 서역 계통 악의 영향을 받은 것이라는 견해가 지배적이다. 이혜구李惠求는 "향비파鄕琵琶는 신라에서 창제한 것이 아니라 (개작한 것이면 모르거니와) 서역 악기라 할 수 있다. 이와 마찬가지로 향필률鄕篳篥도 향자鄕字를 문자 그대로 해석하여 우리나라에서 창제한 것이 아니라, 서역 악기이고 당唐 피리의 대칭인 것이다. …… 이와 마찬가지로 향악이란 것도 반드시 우리나라 고유의 음악만이 아니고 서역악도 가리키는 것은 최치원의 〈향악잡영〉 5수를 보아도 알 것이다. 즉, 금환·월전, 대면, 속독, 산예가 모두 우리

향악잡영오수(삼국사기 악지) | 서울대학교 규장각

나라 것이 아니고 외국 것이기 때문이다."라고 이 점을 명확하게 적시했다. 즉, 향악은 신라 때 새로 들어온 당악唐樂과 구별하기 위해 기존의 악을 통칭한 것인데, 그 속에는 신라 고유의 악뿐만 아니라 서역악·불교악佛敎樂 같은 외래의 악도 들어 있다는 것이다. 따라서 최치원의 〈향악잡영〉 5수는 신라 당시의 새로운 악인 당악과 구별하기 위해 당악 외의 것을 향악이라고 부른 데서 기인한 명칭으로 보는 것이 적절하다.

참고문헌 조선연극사(김재철, 학예사, 1939), 국문학연구산고(양재연, 일신사, 1976), 조선상식문답 속편(최남선, 동명사, 1947), 한국연극사(이두현, 학연사, 2000), 한국음악연구(이혜구, 국민음악연구회, 1957), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

필자 이호승(李鎬丞)

허튼춤

정의 허튼장단에 맞추어 추는 즉흥적인 춤.

내용 허튼춤은 허튼타령에 맞추어 추는 춤이다. 허튼타령은 긴허튼타령과 자진허튼타령으로 구분하는데 전자는 느리고 길게, 후자는 점차적으로 조금씩 빠르게 진행된다. 그리고 긴허튼타령은 경쾌하고 활발하지만 자진허튼타령은 흥겹고 익살스러운 음악적 특징을 띤다. 허튼춤은 이와 같이 허튼장단에 맞추어 추는 춤을 말하는 것으로서, 처음에는 느리게 추다가 점차적으로 빠르게 추게 되는 춤이다. 한편, 허튼춤은 애초에 정형화된 형식이나 순서 없이 주어진 공간과 상황에 맞추어 풍취를 신명에 담아 춤꾼의 재간을 최대한 살려 추는 즉흥적인 춤이었다. 그러나 연희가 무대화되는 과정에서 하나의 독립된 춤이 되면서 미적 측면을 한층 극대화하고 정형화한 춤으로 굳어졌다. 그래서 허튼춤은 바깥의 트인 공간으로부터 내부가 막힌 공연장으로 전이하는 공간적 과정을 거쳐 완성된 춤이라고 할 수 있다.

허튼춤을 전통춤의 틀 안에서 논하는 것은 발디딤, 손놀림, 몸굴림 등 옛 무법舞法의 근원적 형태를 잘 간직하고 있기 때문이다. 그런데 허튼춤은 전승 세대 또는 전승 계보에 따라 입춤, 즉흥춤, 흥춤, 굿거리춤 등으로도 불렸다. 입춤이라는 말은 발의 디딤을 의미한다. 발을 딛는 위치와 방향, 표출, 형식 등에 따라 춤의 전체적 기틀이 잡히게 때문에, 춤의 기본적 춤 틀을 세우는 발디딤 형식을 입立으로 문자화하여 불러 왔던 것이다. 그래서 입춤을 기본 춤이라 하고 모든 춤의 기본적 틀이라고 말한다. 입춤은 춤 기법을 골고루 아울러 놓은 춤이기 때문에, 전통춤에 입문하는 춤꾼은 입춤을 익혀야만 비로소 또 다른 춤을 학습하게 된다. 허튼춤은 또한 즉흥성을 띠는 춤이라 하여 즉흥춤, 흥에 겨워 추는 춤이어서 흥춤, 굿거리장단에 맞춰 추는 굿거리춤으로도 불렸다.

허튼춤의 의상은 대체적으로 여자는 치마저고리, 남자는 바지저고리에 겉옷만 입는다. 간편한 복색만 보아도 허튼춤은 거추장스러움과는 거리가 먼 춤이다. 그렇기 때문에 허튼춤은 화려한 의상에 눌리거나 까다롭고 복잡한 장단에 휩싸이지 않는다. 자연스러운 순리에 의해 엮고 푸는 춤이 바로 허튼춤이며, 대목마다 깊은 여운이 서리고 기운이 넘쳐흐르는 춤으로 볼 수 있다.

특징 및 의의 허튼춤이 오늘날과 같이 정형화된 것은 무대 무용 예술이 본격화되기 시작한 20세기 중반 이후부터이다. 그 이전에 허튼춤은 정해진 순서 없이 춤판의 상황이나 환경에 맞춰서 즉흥적으로 추는 춤이었다. 그래서 허튼춤은 춤꾼의 재간을 가늠케 하고 기교의 이치를 깨우치는 춤으로 인식되었다. 허튼춤은 또한 전통춤에 지대한 영향을 끼쳐서 말하자면 '전통춤본'의 위엄과 모습을 갖고 있다. 입춤은 정적인 동작과 동적인 동작이 어우러져 있어 춤사위마다 표출되는 느낌이 다르며, 즉흥성을 바탕으로 해 단순한 춤사위의 나열을 넘어선 춤과 장단의 합일체라고 할 수 있다.

참고문헌 김숙자·최윤희류 입춤(양종승, 민속소식123, 국립민속박물관, 2005), 우리춤 담론(양종승, 민속원, 2014), 입춤·한량무·검무(국립문화재연구소 예능민속연구실, 국립문화재연구소, 1996), 입춤에 대하여(양종승, 민속소식8, 국립민속박물관, 1996), 한국 무용민속학 개론(이병옥, 노리, 2000), 한국민속무용연구(김온경, 형설출판사, 1982), 한국의 민속춤(정병호, 삼성출판사, 1991), 한국전통춤 연구(성기숙, 현대미학사, 1999).

필자 양종승(梁鍾承)

호살량굿

정의 황해도 지역에서 남녀 호랑이로 분한 무당들이 호환에 간 넋을 위로하고 호환을 예방하려는 목적으로 하는 굿놀이.

내용 호살량굿은 무당이 동물 신의 성격을 지닌 남녀 호랑이로 분장하여 자식을 키우고 사냥하는 모습 등을 모의한다. 어느 굿에서나 흔히 볼 수 있는 굿놀이는 아니고 호환을 겪은 마을이나 집굿, 또는 무당의 진적굿에서 특별히 행하는 것으로 보인다. 호환에 간 영혼을 달래고 앞으로 닥칠 위험을 예방하는 목적으로 연행한다.

호살량굿은 2004년 5월 17일부터 사흘 동안 국립국악원에서 열렸던 '황해도 꽃맞이굿' 공연에서 박선옥 무녀가 연행하여 처음 학계에 알려지게 되었다. 이때 박선옥 무녀는 개가죽을 뒤집어쓰고 호랑이 모습을 연출하였다. 당시 호살량굿은 진적굿인 꽃맞이굿에서 잡귀를 풀어먹이는 마당굿을 하기 직전에 했다. 장소 역시 굿청이 아니라 마당굿처럼 밖에서 한다. 이는 신격을 모시는 굿이라기보다는 하위의 신을 대접하고 풀어먹이는 마당굿과 유사한 굿놀이임을 보여주는 것이다.

굿놀이의 진행을 보면, 먼저 무당이 만세받이로 신을 청한다. 그리고 호랑이로 분장한 무당들이 들어온다. 등장인물은 호영산 마누라라고 부르는 암호랑이와 호살량이라고 부르는 수호랑이, 새끼 호랑이 등 호랑이들로만 구성되어 있다. 처음에는 호영산 마누라가 굴속에서 새끼 호랑이들을 보살피는 장면을 연출한다. 호영산 마누라는 새끼들에게 개의 '염병맞은 코'를 잘라 먹인다. 이어서 호살량이 사냥하는 데 역시 날개고기를 사용한다. 날개고기는 호살량이 사냥하는 대상이기도 하고 호영산과 새끼 호랑이들이 먹는 사냥감이기도 하다. 무당은 생고기를 입에 물고 포효하면서 무서운 호랑이의 모습을 묘사한다. 호랑이로 분한 무당들은 엉금엉금 기어 다니고 무서운 소리를 내면서 주변을 위협하거나 모래와 자갈이 담긴 함지에 배설하여 영역을 표시하는 등 호랑이의 실제 모습을 실감나게 보여 준다.

호살량굿에서 무당은 호랑이를 직접 연행함으로써 신격의 성격을 유지시키고 있다. 즉, 퇴치의 대상이 아니라 인간과 함께 살아가는 신성한 자연의 일부로 호랑이의 존재성을 드러낸다.

특징 및 의의 호살량굿에서는 무당이 개가죽을 뒤집어쓰고 호랑이로 분장하여 극을 끌어간다. 등장인물이 순전히 호랑이들로만 구성되어 호랑이의 세계를 사실적으로 표현하고 있다. 호랑이들은 인간처럼 가족을 꾸며 암호랑이는 새끼들을 돌보고 수호랑이는 사냥을 한다. 호랑이를 인간처럼 표현하여, 퇴치의 대상이 아니라 함께 살아가는 존재로 보고 있는 것이다. 호랑이는 동해안 지역의 호탈굿에도 등장한다. 호탈굿에서도 무당이 호랑이탈을 쓰고 닭을 잡아먹는 등 호랑이 모습을 흉내 낸다. 하지만 마지막에는 포수가 호랑이를 잡아 죽이고 가죽을 마을 주민들에게 파는 내용으

호영산 마누라 놀기

호살량굿에 바치는 제물

호살량굿 | 인천 계양구 | 2004 | 김은희

로 구성된다. 호랑이를 퇴치의 대상으로 본 것이다. 그러나 호살랑굿에서는 호랑이의 존재성을 인정하고 있다는 점에서 호탈굿과 차별된다. 다만 개를 일종의 희생양으로 바치면서 인간과의 고리를 끊으려는 주술성을 보여 준다.

참고문헌 호살랑굿과 호탈굿의 주술과 연행주체의 세계관 비교(이주영, 한국무속학21, 한국무속학회, 2010), 황해도굿놀이 연구(김은희, 고려대학교 박사학위논문, 2011), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007).

필자 황루시(黃縷詩)

호탈굿

정의 동해안 중부 지역의 별신굿에서 포수가 종이로 만든 탈을 쓴 호랑이를 잡는 과정을 보여 주는 굿놀이.

내용 호탈굿은 호랑이로부터의 호환虎患을 방지하기 위해서 연행한다. 호탈굿은 하나의 거리로 구성된 무극이다. 아래 '최길성본'의 연행 무당은 김석출과 제갈태오이다. '김태곤본'의 연행 무당은 포수역을 맡은 김석출 외에는 알 수가 없다. '이두현·강용권본'은 김석출이 구술하였다. 호탈굿의 장면 구성과 순서는 세 가지 대본 모두 유사하다.

1. 최길성본: ①호랑이 등장, ②포수 등장(㉠자신소개, ㉡등장 이유, ㉢노정기), ③호랑이 사냥, ④호랑이 가죽 매매.

2. 김태곤본: ①포수 등장(㉠자신 소개, ㉡연행 이유, ㉢등장 이유, ㉣노정기), ②호랑이 사냥, ③호랑이 가죽 매매.

3. 이두현·강용권본: ①호랑이 등장 ②포수 등장(㉠자신 소개, ㉡등장 이유, ㉢노정기), ③호랑이 사냥, ④호랑이 가죽 매매.

①호랑이 등장: 굿판 가운데 심어 놓은 소나무 근처로 호랑이가 등장한다. 호랑이는 춤을 추거나 관중을 놀라게 하기도 하고 닭을 물고 던지는 등의 재주를 부린다.

②포수 등장: 막대기 총을 둘러멘 포수가 등장하여 자신을 소개하고 호탈굿을 연행하는 이유나 자신이 등장한 이유를 밝힌다. 포수는 호랑이의 흔적을 따라 이 동네까지 온 과정을 보여 주는 '노정기'를 부른다.

③호랑이 사냥: 포수가 숨어 있는 호랑이를 발견하고 총을 쏘아 잡는다. 호랑이를 잡은 기쁨을 가요로 표현한다.

④호랑이 가죽 매매: 포수는 호랑이가 완전히 죽은 것을 확인하고 호피를 벗겨 어촌계장이나 이장 또는 제관에게 돈을 받고 판다. 이들은 포수에게 한지로 만든 호피를 받아서 불에 태운다.

과거에는 호탈굿을 포함한 별신굿이 끝나면 호랑이가 먹고 가라고 소를 잡아 소머리를 산에 묻었다. 호탈굿의 각 장면과 연행 후 소머리를 묻는 의미는 다음과 같다. 호랑이의 등장 장면은 '위협의 발생'이며, 포수의 등장 장면은 '위협의 해소 가능성'이고, 포수가 호랑이를 사냥하는 행위는 '위협의 해소'이며, 사람이나 가축 대신 소머리를 산에 묻는 행위는 이후에는 호환이 없기를 바라는 마을 사람의 간절한 '기원'이라고 하겠다.

호탈굿은 호환을 방지하는 목적을 가진 유감 주술적 무극이다. 호랑이를 잡는 모의적인 행위를 통하여 호랑이의 폐해를 막아 보자는 것이다. 호탈굿은 포수가 호랑이를 잡는 행위 위주로 된 무극이므로 포수와 호랑이의 대결이 핵심적인 내용이다. 다른 무극과 비교하면 호탈굿은 인간이 아닌 호랑이라는 동물이 등장하는 것이 특징이라고 하겠다. 호탈굿의 등장인물은 최길성본이 '포수·호랑이·어촌계장'이며, 김태곤본이 '포수·범·이장', 이두현·강용권본이 '포수·범·대주大主'이다.

포수는 모두 나무로 만든 총을 둘러메고 등장하여 자신이 이 동네까지 호랑이를 잡으러 온 연유를 설명하고 노정기를 부른다. 포수는 무대로 등장하면서 악사와 대사를 주고받는다. 이것은 꼭두각시놀음의 인물 등장 방식과 유사하다.

호랑이 탈 제작

호랑이 탈 제작

호랑이 등장

포수 등장

닭잡는 호랑이

호랑이 가죽 벗기는 포수

호랑이 가죽 태우기

호탈굿 | 경북 영덕 | 2013 | 이균옥

호랑이는 호랑이 무늬를 그린 한지를 몸 전체에 쓰고 등장한다. 굿당 안을 이리저리 다니면서 호랑이의 행동을 흉내 내거나 준비한 닭을 물었다 던지기도 하는데, 호랑이는 무언의 인물이다. 어촌계장, 이장, 대주는 포수가 잡은 호랑이의 가죽을 마을 돈으로 사서 불에 태우는 인물이다.

포수 등장 장면에서는 포수가 호랑이를 잡기 위해 호탈굿이 연행되는 동네까지 오는 과정을 밝히는 가요인 노정기를 부른다. 노정기는 무극 외에 관소리 〈홍보가〉, 〈심청가〉 그리고 탈춤에서도 연행되며, 주인공의 공간적 이동이 필요한 단락에서는 어디에서나 연행될 수 있는 가요이다. 노정기는 동해안 지역의 굿에서도 중요하고 활용도가 높기 때문에 김용업의 '신향보전'에 무당들의 학습 자료로 정리되어 있으며, 손님굿에서도 손님이 강남 대한국에서 조선국으로 이동할 때 연행되는 가요이다.

최길성 채록본의 노정기는 '기존 노정기+무가(천왕말문)+창작가요'로 구성되어 있다. 기존 '노정기'는 "서촉을 다지내 강릉 오백 리 소상강 팔백 리 건동육백 리 아양루 고소대 구일경 만태백을 얼픈지내"로 시작하는 사설이다. '천왕말문의 무가'는 "경상도 태백산은 낙동강을 구경하고 전라도 지리산은 금용강을 구경하고"라는 사설로 시작되는 가요이다. '창작가요'는 호탈굿이 연행되는 지역을 나열하는 사설의 가요이다. 포수가 실제로 노정기를 따라 이동했을 리는 없으나, 가요가 가진 유흥적 분위기의 고조와 포수가 이동하는 경로를 구체화시키기 위해 노정기가 연행되었다.

호탈굿의 노정기는 〈심청가〉에서 연행되는 노정기인 '범피중류'와는 차이를 보인다. '범피중류'는 "망망한 창해며 탕탕한 물결이라. 백빈주 갈매기는 홍료안으로 날아들고"라는 사설로 시작하여, '소상팔경'에 관한 사설로 구성된 것이다. 호탈굿의 노정기도 중국의 명승지를 나열하고 있으나, 사설의 구성이 〈심청가〉에 보이는 것과는 다르다.

호탈굿의 노정기 사설은 일정한 규칙을 가지고 조직되어 있다. 그 규칙은 '방향성'이며, 구체적으로 말하면 '공간적 방향성'이다. 즉, 호탈굿 노정기는 '먼 지역'에서 '가까운 지역'으로 사설이 조직되어 있다. 이런 일정한 방향성을 지닌 사설 조직 방식은 무당들에게 암기와 연행을 용이하게 하는 요소임이 틀림없다.

특징 및 의의 자연 상태로 생활하는 호랑이가 사라진 현재, 호탈굿이 하나의 굿거리로 계속해서 연행될 수 있을지는 의문이다. 굿은 굿을 의뢰하는 현지 주민들의 현실적인 주술적 필요에 의해 연행되기 때문이다. 그러나 현재에도 호탈굿은 동해안 중부 지역인 경상북도 포항, 영덕 인근에서 연행되고 있다. 호탈굿의 전승은 전승 환경의 변화에도 전승력은 쉽게 사라지지 않는다는 것을 보여 주는 좋은 예이다.

참고문헌 강사리 범굿(김수남 외, 열화당, 1989), 동해안지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 영동지역 무악 및 구포호랑이굿(최길성, 문화공보부 문화재관리국, 1971), 한국무가집4(김태곤, 집문당, 1980), 한국민속종합조사보고서-경남(이두현·강용권, 문화공보부 문화재관리국, 1972).

필자 이균옥(李均玉)

홍동지 洪同知

정의 꼭두각시놀음에서 크게 활약하는 인물로서 특히 이심이 거리의 주인공.

내용 꼭두각시놀음에 등장하는 배역 중 홍동지는 유독 다양한 거리에 빈번히 등장하는 인물인형이며, 인상적인 외모와 함께 자신의 존재감을 유감없이 발산한다. 홍동지는 이심이 거리에서 마을 사람들에게는 무서운 악마와도 같은 이심이를 퇴치한다.

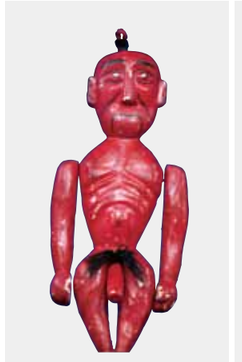
홍동지는 박첨지의 조카로서, 언제나 벌거벗은 채로 행동하며 온몸이 붉은색이다. 동지同知는 조선시대 종2품의 동지중추부사同知中樞府事에서 비롯된 직위였지만 후대에 이르러 다만 존대의 의미로 전이된다. 꼭두각시놀음에서는 사람들의 어려운 문제를 해결하는 힘센 '해결사'인 동시에 때로는 무례하며 비판적이고 저돌적인 남성의 표상으로 행동한다. 그는 언제나 벌거벗은 몸으로 행동하므로 붉을 홍紅에 비유해 홍동지라는 이름을 붙인 것이다. 인형의 몸체(머리끝부터 손잡이까지 80㎝×얼굴 너비 22㎝)는 전체가 알몸이고 얼굴에 눈·입·수염을 그렸다. 얼굴(머리에서 목까지 27㎝)이 갸름하고 어깨는 얼굴 너비보다 더 넓다. 입술과 양팔이 움직인다. 사타구니에 커다란 남성의 생식기를 달고 있다. "남자는 오줌발이 세야 정력이 좋다."라는 말이 있듯이 가끔 홍동지가 방뇨를 할 때 오줌줄기가 객석을 향해 힘 있게 뻗는다. 대잡이가 입에 머금고 있던 물을 인형에 연결된 고무관을 통해 밖으로 뿜어내는 것이다. 가끔 방귀도 뀐다.

채록본별 꼭두각시의 등장 장면을 통해 기능과 역할을 살펴볼 수 있다.

김재철 채록본의 홍동지는 제2막 피조리 거리(뒷절), 제3막 이심이 거리(최영노의 집), 제7막 상여 거리(평안 감사 재상)에 등장한다. 최상수 채록본의 제4막 이심이 거리(용강 이심이), 제5막 영노, 제7막 상여 거리(평안 감사 대부인 상여)에 등장한다. 김우 채록본의 제7과장 이심이 거리에서는 그의 역할을 박첨지 아들이 대신할 뿐, 홍동지라는 인물은 등장하지 않는다. 박헌봉 채록본에서는 제2막 피조리 거리, 제4막 이심이 거리, 제10막 상여 거리에 등장한다. 이두현 채록본에서는 제2막 피조리 거리, 제4막 이심이 거리, 제9막 치도治道 거리, 제10막 매사냥 거리, 제11막 상여 거리에 등장한다. 심우성 채록본·서연호 채록본에서는 피조리 거리, 이심이 거리, 매사냥 거리, 상여 거리에 등장한다. 서산 박첨지놀음의 홍동지는 제2막 치도 거리를 위해 등장한다.

이렇게 채록본마다 약간씩 차이는 있지만 전반적으로 홍동지는 역할이 많으며, 등장 장면 또한 대체로 동일하다.

김재철 채록본의 홍동지는 박첨지의 부름을 받고 처음 모습을 드러낸다. "상좌중 놈들이 내 딸들을 데리고 춤을 추는데, 나는 기운이 없으니 네가 나가서 모두 주릿대를 안겨라."라는 부탁을 받은 것이다. 홍동지는 산받이의 빠른 장단에 맞추어 상좌와 여인들에게 심한 박치기를 퍼붓는다. 홍동지의 박치기는 난폭하고 통쾌한 맛을 낸다. 이심이가 가족들을 잡아먹고 있다는 소식을 들은 박첨지는 급히 오조밭으로 가기 위해 강을 건너다 이심이를 발견하고 홍동지를 부른다. 홍동지는 몸을 숨긴 채 얼굴만 내밀고 이심이를 잡기 위해 옷을 벗고 나올 동안 기다리라고 한다. 그러니까 그의 나체는 강에 들기 위해 옷을 벗은 셈이 되는 것이다. 그러나 이 장면은 앞의 장면과 논리가 맞지 않는다. 그는 이미 나체로 행동하고 있었기 때문이다. 한편, 홍동지는 이심이의 껍질을 장터로 가져가 팔려는 의지를 보임으로써 탐욕스러운 인간임을 스스로 입증한다. 상여 거리에서 상여를 메고 가던 향도꾼들이 발병發病이 나자 홍동지가 대역으로 차출된다. 그는 향도꾼으로 부름을 받으면서 "벌거벗어도 좋다."라는 허락을 받는다. 또한 평안 감사의 상여를 향해 "오뉴월 큰 개 썩는 냄새가 난다."라는 무례를 범했다가 태장笞杖을 받기도 한다. 홍동지는 박첨지의 말대로 "조카 놈은 궂은일을 잘보고, 괴덜머리쩍고(괴덕스럽다의 변이), 기운이 역사力士인데, 이상야릇한 놈"으로서 특별한 개성을 보여 준다. 이처럼 홍동지는 자신의 생식기로 상여를 밀고 가려는 의도를 넌지시 드러내는 등 그 행동 양식이 아래와 같이 단연 돌출된다.



꼭두각시놀음

서산 박첨지놀이

홍동지 | 국립민속박물관

홍동지 이게 암상여요, 숫상여요?

(중략)

관속 이놈, 무슨 버릇없는 말이야? 암상여든 숫상여든 빨리 모셔라.

홍동지 모시긴 모시죠. 하지만 이거 엉덩이로 모시나? 어깨로 모시나?

관속 아니 이놈아! 엉덩이로 어떻게 모신단 말이냐? 어깨로 모셔.

홍동지 어깨요? 어깨보다 더 좋은 게 하나 있는데…….

관속 이놈아 무어야?

홍동지 아니요. 그건 말할 건 없습니다만 내 모셔 보지요.

최상수 채록본의 홍동지는 박치기를 잘해 '벼락대신'이라는 별칭을 받으며, 이심이 껍질을 팔러 시장에 갔다가 도둑을 맞기도 한다. 영노 과장에서 홍동지는 영노를 쫓아내는 역할을 한다. 여기서 영노는 "썰물에는 따라 들어가 잡아먹고, 밀물에는 밖으로 나와서 잡아먹는 악착스럽고 무서운 놈"으로 묘사된다. 이렇게 무서운 영노가 박첨지를 잡아먹으려 하는데, 그 조카인 홍동지가 나타나 퇴치한다. 그러나 이들 3인의 도덕적인 관계는 불분명하게 나타나므로 그 인과 관계를 파악하기는 어렵다.

박헌봉 채록본의 피조리 거리에서 홍동지는 벌거벗고 함부로 날뛴다는 이유로 박첨지에게 종아리를 맞는 등 상좌중을 경계하려는 취지는 상대적으로 약화되었다. 그리고 이심이 거리에서 홍동지의 재담은 매우 거칠게 전개되는 특성을 보인다.

박첨지 (이심이에게 물린 채) 아이구 죽겠네. 우리 조카 좀 불러 주어.

산받이 자네 조카가 누구여? (홍동지에게) 너 외삼촌을 용강 이심이가 낯짝 복판을 물고 있어.

홍동지 (목만 내밀고) 우리 외삼촌 낯짝을 물고 있어? 그 새끼 잘됐다.

산받이 야 이놈아, 너 외삼촌 보고 그 따위 욕을 해.

홍동지 대관절 어디로 가여?

산받이 이 켠으로.

홍동지 이 물이 어쩌 깊은지, 이리 어떻게 가?

산받이 그 물 건너가거라.

홍동지 옷 좀 벗고 가야지. 벗었다.

산받이 어디 벗었니?

홍동지 (나체를 드러내며) 아이 이것 안 벗은 기요. 이게 아주머니 바지저고리를 입어서 그래, 고무바지 입어서 그런 거여.

산받이 그래 빨리 건너가거라.

홍동지 아이, 차거워. 송사리 떼들이 불알을 문다.

박헌봉 채록본에서 평안 감사의 매사냥과 상여 거리는 한 개의 거리로 함께 공연된다. 여기서 홍동지는 짐승몰이꾼과 향도꾼으로 동원되는데 자신을 '일곱 동네 장사'라며 뽐낸다.

이두현 채록본의 이심이 거리에서 박첨지는 조카인 홍동지에게 살려 달라고 애원하고, 홍동지는 "인생이 불쌍하니 살려 놓고 보자." 하며 구원해 준다. 매사냥 거리에서는 평안 감사의 명령으로 사냥에서 잡은 꿩을 팔아 엽전 닷 냥을 받아 오기도 한다.

심우성 채록본의 이심이 거리에서 홍동지는 "이심이를 때려잡고 야광주 빼어(한밤중에 달려가서) 팔아서 인천 제물에 가서 큰 부자 되어 잘살게" 된다. 또한 홍동지는 벌거벗었다는 비난을 받자 평안 감사에게 달려가서 "감사님이나 향도꾼이나 모두 그것(불알)을 떼어 집에 놓고 왔느냐."라며 항의하고 자신감을 당당하게 과시한다.

조선시대 나식羅湜이 지은 〈괴뢰부〉에도 홍동지와 유사한 인물이 보인다. "반들반들한 머리에 붉은 얼굴儵廓郎之黐然"이라는 묘사 속 인물이다. 강이천姜彛天의 〈남성관희자〉에도 홍동지와 유사한 인물이 보인다. "노기를 띠어 사납게 보인다挣擰假飾怒."라는 인물이 그러하다. 일제강점기 송석하宋錫夏의 조사 기록, 미타무라三田村鳶魚의 조사 기록에도 홍동지가 등장한다. 또한 일본 사토 섬佐渡島의 노로마野呂間 인형놀음에 등장하는 익살꾼 기노수케木之助 및 오이타 현大分縣 고요 신사古要神社의 씨름 인형과 후쿠오카 현福岡縣 하치만고요 신사八幡古表神社의 씨름인형神相撲 등은 한반도의 홍동지를 닮았다는 학설이 널리 유포되어 있다.

특징 및 의의 홍동지는 초월적인 힘을 지닌 신화적인 인물로서 보편성을 지닌다. 무엇보다 그가 벌거벗은 몸으로 역사 노릇을 하며 어떤 상황에서도 당당한 해결사 노릇을 하는 점에서 그렇게 해석되고 있다. 그는 마을 사람들을 괴롭히는 이심이와 영노를 퇴치하고, 남녀의 풍기風氣를 문란紊亂하게 만드는 조리중의 무리를 혼쭐내는가 하면, 평안 감사의 행차를 위한 도로 정비 및 매사냥을 위한 몰이꾼으로서 남들이 하지 못하는 역할을 해 낸다. 한편, 홍동지는 평안 감사의 장례에서 상두꾼 노릇을 하며 부패하고 무능하고 무례한 감사를 야유하고 풍자함으로써 지극히 현실적이고 인간적인 성격으로서 인형극의 재미를 더해 주는 역할을 유감없이 보여 준다.

참고문헌 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 꼭두각시놀음의 역사와 원리(서연호, 연극과 인간, 2001), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 서산박첨지놀이 연구(허용호, 구비문학연구10, 한국구비문학회, 2000), 조선민간극(권택무, 예니, 1989), 조선의 민간오락(김우·이영무, 학우서방, 1955), 한국가면극(이두현, 한국가면극연구회, 1969), 한국인형극의 연구(최상수, 정동출판사, 1981).

필자 서연호(徐淵昊)

황해도 평산 소놀음굿

정의 황해도 평산 지역에 전승되던 경사굿의 칠성제석거리 가운데 소의 형상을 만들어서 노는 굿놀이의 하나.

내용 황해도 평산 소놀음굿은 현재 중요무형문화재 제90호로 1988년에 지정된 굿놀이이다. 평산 소놀음굿은 풍농기원의례로서, 농사짓는 과정을 직접 재현하거나 농사짓는 데 필요한 요소들의 유래를 직접 해명하는 굿놀이라고 할 수 있다.

황해도 평산 소놀음굿은 평산 지역에서 대동굿이나 대규모의 집굿으로 하는 경사굿에서 연행하던 굿의 한 절차이다. 특히 굿의 초반부에 진행되는 칠성제석거리 뒤에 연행되며, 칠성제석신과 삼불제석, 신농씨를 비롯한 여러 마을 주민 등장해서 조선 땅의 건립과 인간의 탄생, 농사법의 탄생, 우경법의 탄생 등 중요한 세상의 질서에 대해 말하는 굿놀이이다. 이러한 내용은 굿의 오래된 연원성에 대해서 말하는 것이며, 특히 인간의 존속과 농경의 중요성에 대해서 말한다는 측면에서 쉽게 지나치기 어려운 측면이 있다.

현행의 연행 내용은 남하한 황해도 평산 출신인 장보배張寶培(1915~1991)의 것을 이후 이선비李先妣가 이어받아서 정리한 것이다. 그 구체적인 연행 자료는 1987년에 이두현에 의해서 채록된 「장보배 구술본」과 국립문화재연구소의 『황해도 평산 소놀음굿』(대흥문화사, 1998)에 실린 양종승이 정리한 「이선비 구술본」이 있다. 현행 평산 소놀음굿은 「이선비 구술본」을 주된 연행 자료로 활용하면서 매년 인천 지역에서 공연되고 있다.

현행 평산 소놀음굿 연행 자료의 기틀을 제공한 장보배는 황해도 평산에서 신이 내려 무업을 하던 무당이었다. 평산에서 실제 소놀음굿을 하는 것을 학습하고 6·25전쟁 이후에 남하하여 강화도 교동면에 정착하여 활동했다. 그러던 중 이선비를 제자로 맞이하여 본격적인 소놀음굿 문서를 전승하게 되었다. 본디 평산 소놀음굿을 할 때 무녀는 칠성제석의 역할을 맡는 것이었으나, 이선비가 학습할 때 마부를 맡을 적절한 사람도 없고, 이선비가 곧잘 재담을 잘 엮어 가니 마부 역할을 맡으면서 본격적인 평산 소놀음굿을 전승하게 된 것이다.

평산 소놀음굿의 구체적인 내용은 장보배 구술본과 이선비 구술본 두 자료를 다시 정리하면서 확인할 수 있다. 평산 소놀음굿은 앞서 칠성제석거리를 연행한 무당과 함께 무당 일행과 마을 주민들이 굿에 동참함으로써 진행된다. 앞의 절차인 칠성제석거리를 연행할 때 입었던 칠성복을 입은 무당과 그 외의 등장인물로 삼신제석, 시은제석, 복립제석, 신농씨, 애미보살, 지장보살, 약대(소), 마부 등이 있다. 칠성님을 제외한 여러 등장인물들은 마을 주민이 맡아서 하는 것이 전통적인 방식이라고 한다.

이두현과 양종승이 정리한 자료에 입각해서 평산 소놀음굿의 연행 단락을 크게 네 개의 절차로 구분해서 정리할 수 있다.

①칠성과 나졸 일행의 하강(천상놀이)
②오백 년 도읍지를 마련하고 헤어지기
③오백 년 도읍에서 칠성과 나졸 일행이 다시 만나서 여러 법도 마련하기
④칠성과 일행 돌아가기

먼저 첫 번째 절차는 일면 천상놀이로 불리는 절차로 칠성에게 옥황상제의 편지가 와서 조선국이 만들어진 이래로 인간 도업을 하라는 명을 받는 것으로 시작된다. 그리하여 칠성제석이 여러 제신들을 이끌고 조선국으로 내려오게 된다. 이때 나졸이행으로 불리는 삼신제석·시은제석(세인지석)·복립제석 세 분을 세우고, 신농씨는 주머니에 곡식 종자를 가득 담아서, 애미보살과 지장보살을 옆에 세우고, 마부와 약대를 앞에 세워

내려오고, 팔선녀가 서깃발로 따라 내려오는 과정을 긴 노정기로 풀어낸다. 이어서 한양에 당도하여 삼각산에 의지하고 안왕산에 닻을 놓아 오백 년 도읍지를 정하고, 옥황상제에게 조선국에 당도했음을 알리는 내용까지 천상놀이로 진행된다.

이를 마치면 두 번째 절차로 조선국에 내려와서 칠성제석과 그 나졸이 각각의 신직을 구체적으로 맡아서 수행하는 과정이 진행된다. 즉, 칠성제석이 여러 나졸을 불러 각각의 책임을 물으며 각각의 직능을 확인하면, 삼신제석은 인간을 설복하며, 시은제석은 아기 자손들, 복립제석은 세 살 넘은 자손들을 성장시키는 역할을 맡는다. 또한 신농씨는 세상의 절기와 농사법을 알려 주고 오곡잡곡 종자를 인간에게 전달하며, 마부는 약대와 함께 인간들이 전답 개간을 할 수 있도록 도우며, 애미보살은 신농씨에게 씨 종자를 받아서 심도록 하며, 지장보살은 종자에 싹을 틔워 잘 가꾸도록 돕는 역할을 한다고 한다. 칠성제석은 인간 아기들 점지 탄생에 간섭하며 여러 논밭 농사짓는 것을 감독하러 다닌다고 한다. 칠성제석은 여러 나졸에게 각각의 맡은 일을 잘 하고 오백 년 후에 만나자고 하며 훗날을 기약하여 헤어진다.

이후 여러 나졸이 각각의 맡은 소임을 다하는 과정이 펼쳐진 후에 세 번째 절차로 오백 년 후에 다시 만난 칠성제석과 나졸 일행이 여러 법도를 마련하는 과정이 만들어진다. 이 절차가 평산 소놀음굿의 중심이라고 할 수 있는데, 이때 구체적으로 인간의 창성과 농사법이 마련된다. 오백 년이 지난 후에 마부와 칠성제석이 각기 따로 흩어져 있다가 일행을 찾게 되는데, 행색이 초라한 칠성제석을 만나 그동안 각자 무슨 일을 하면서 지냈는지를 묻는다. 이때 칠성제석의 정체를 확인하는 과정에서 그 행색의 초라함을 들어서 재미있는 재담을 이어 간다. 그리하여 마부, 신농씨, 삼신제석, 시은제석, 복립제석, 애미보살, 지장보살이 각각 자신들이 맡았던 직분을 오백 년 동안 잘 수행했음을 확인하고, 술과 나물로 음식을 대접하고, 고생하여 허름해진 옷과 신발들을 새것으로 바꿔 준다.

그리고 본격적으로 마부와 칠성제석이 재담을 이어 가면서 인간 세상에 필요한 여러 법도들을 마련하게 되는데, 칠성제석이 글을 내림으로써 천자문을 마련하고, 조선의 땅 이름을 짓고, 무당–임금–여러 가정에 남은 명과 복을 모두 나누어 준다. 그리고 본격적으로 인간들이 살 수 있도록 집터를 마련하여 〈지경타령〉을 부르고, 농사지은 곡식을 방아 찧는 법도를 마련하여 〈방아타령〉을 부른다. 여기에 인간들의 농사짓는 수고를 덜어 주기 위해서 우경법을 마련한다. 즉, 소에게 굴레를 씌워서 소를 다스리도록 하고, 쟁기를 만들어서 소를 활용하는 법을 마련한다.

인간에게 복을 내리고 농사짓는 법을 모두 마련한 후에 네 번째 절차로서 칠성제석과 여러 나졸이 서천서역국으로 다시 돌아가는 과정이 진행된다. 마부가 인간에게 골고루 복이 돌아간 것을 확인하고 〈긴염불〉과 〈자진염불〉을 길게 부르며 그 직능을 모두 수행하고 승천하는 것으로 마무리된다.

위와 같이 정리된 절차들을 다시 정리하면 조선국이 건국된 이후에 옥황상제의 명을 받아서 칠성제석과 여러 신이 조선 땅으로 내려와서 인간을 만들고, 인간들이 탄생해서 잘 자라도록 도와주고, 살 수 있는 집도 마련해 주며, 먹고살 수 있도록 농사를 지을 수 있도록 여러 곡식을 내려 주고, 또한 농경법을 가르쳐 주며, 특히 우경법을 마련해 주는 과정을 굿놀이로 진행하는 굿이라고 할 수 있다. 여기서 가장 중요한 내용은 인간 창성법과 농사법의 마련으로, 곧 이 굿놀이는 자손 번성과 풍농을 기원하는 의례라고 말할 수 있다.

지역사례 우리나라에서 소놀음굿이 전승되는 사례는 황해도 지역 외에도 경기도 양주에 전하는 양주 소놀음굿을 들 수 있다. 양주 소놀음굿은 경기 북부 지역인 양주에 전하는 소놀음굿으로, 평산 소놀음굿과 마찬가지로 경사굿으로 진행되는 굿에서 칠성제석거리 뒤에 연행되는 점도 동일하다. 그러나 평산 소놀음굿이 이 세상이 처음 열리고 인간이 이 세상에 나타나서 살아갈 수 있는 방도를 마련하는 것과 달리 놀기 좋아하고 여자 좋아하는 마부가 등장해서 칠성제석과 소를 놓고 소값을 흥정하는 것이 주된 것이어서 그 연행 내용에 있어서는 현격한 차이를 보인다. 그럼에도 불구하고 소를 통해서 풍농을 기원하는 의례라는 점에서는 같다.

황해도굿 상차림

칠성·제석거리

칠성·제석 거리

소놀음 도구

소놀음

소놀음

소놀음

소놀음

황해도 평산 소놀음굿 | 인천 동구 | 2015 | 국립민속박물관

특징 및 의의 황해도 평산 소놀음굿은 자손의 점지와 명과 복을 관장하는 신을 모시는 칠성제석굿 뒤에 연행되는 굿놀이로서, 칠성제석신과 함께 삼불제석, 신농씨, 애미보살, 지장보살 등의 여러 신이 등장해서 조선 땅의 건립과 인간의 탄생, 농사법의 탄생과 우경법의 탄생 등 중요한 세상의 질서에 말하고 있다.

평산 소놀음굿은 '조선국 땅의 설립'과 '인간 도업'이라는 큰 문제가 걸려 있다. 이 문제는 조선 땅의 처음이라는 측면에서 이 세상의 처음이라는 심각한 문제와 맞닿아 있다. 그리고 이어지는 인간 도업이라는 문제는 이 세상이 인간이 어떻게 탄생하게 되었는지 해명하는 것이다. 이러한 내용이 다른 지역에서는 구체적인 신화로 제시되는 경우가 있다. 즉, 함경도와 평안북도 지역에 전승되던 〈창세가〉나 동해안 지역에 전승되던 세존굿의 서사무가 등은 이 세상의 처음과 인간이 탄생하는 과정 등에 대해서 말하고 있다. 그러나 황해도 지역에는 이러한 서사무가가 단 한 편도 전승되지 않는 점을 감안한다면 둘은 같으면서도 다른 것이다. 즉, 황해도 평산 소놀음굿은 다른 지역에서 신화로 전승되는 세상의 처음과 인간의 탄생 과정에 대해서 굿놀이라는 연행 방식으로 풀어내고 있다고 하겠다.

그리고 이러한 신화적 세상의 구현은 천상계의 신인 옥황상제의 명을 받아서 하강한 칠성제석과 삼신제석·시은제석·복립제석, 신농씨, 애미보살·지장보살, 마부와 약대를 통해 구현된다. 각각의 신들은 별도의 직능을 수행하는 과정을 통해 신화적 내용을 확인시켜 준다. 즉, 앞의 절차 가운데 두 번째 절차에서 칠성제석이 각각의 신들에게 확인하는 직능에서 삼신제석은 인간 설복을, 시은제석은 아기 자손 탄생을, 복립제석은 세살 넘은 자손들 성장을 맡으며, 신농씨는 세상의 절기와 농사법을 인간에게 알려 주고 오곡잡곡 종자를 전달하며, 마부는 약대를 이용해서 인간들이 전답 개간을 할 수 있도록 도우며, 애미보살은 곡식 종자를 심는 법을, 지장보살은 종자에 싹을 틔워 자라도록 돕는 역할을 한다고 하였다. 또한 칠성제석은 인간 자손 점지와 탄생에 간섭하며 여러 논밭 농사짓는 것을 감독하러 다닌다고 한다. 특히 칠성은 명을 관장하는 존재로서 하늘의 명을 땅에서 이행할 수 있도록 모든 법도와 방법을 마련하는 '법'을 만드는 사람으로서 존재한다고 할 수 있다.

또한 황해도 평산 소놀음굿에서 전개되는 내용의 결말 중 중요한 하나는 농사법의 마련과 우경법의 정착이다. 앞서 신농씨, 애미보살, 지장보살 등의 신들을 통해 곡식 농경은 신이 내려 준 곡식과 신이 알려 준 농사짓는 법과 신들의 보살핌으로 가능한 것임을 말한다. 그리고 마부가 칠성제석이 만들어 준 쟁기를 이용해서 우경법을 직접 시행할 수 있도록 도와주는 것임을 말함으로써 농사라는 과정 그 자체의 신성성과 종교적 의미에 대해서 말한다. 이러한 과정을 통해서 황해도 평산 소놀음굿에서 말하는 인간의 번성과 농사는 서로 다른 것이 아님을 밝힌다.

또한 황해도 평산 소놀음굿이 가진 굿놀이적으로 매우 독특한 면모 중 하나는 앞서 말한 것과 같이 신화를 놀이로 구현한다는 것과 함께 이러한 구현에 무당들만 주체가 되는 것이 아니라는 점이다. 즉, 평산 소놀음굿에 적극적으로 참여하는 또 다른 연행 주체는 바로 마을 주민이다. 평산 소놀음굿의 예능 보유자인 이선비의 증언에 따르면 소놀음굿을 진행하기 위해서 등장하는 삼신제석, 시은제석, 복립제석, 신농씨, 애미보살, 지장보살, 팔선녀 등을 비롯해 마부와 약대 등의 역할을 맡아서 진행하는 것은 마을 주민이라고 한다. 이선비가 마부의 역할을 맡게 된 것은 평산 소놀음굿을 다시 활성화시킬 당시에 마부 역할이 매우 중요한데도 불구하고 이 역을 맡아서 할 적절한 마을 주민을 찾지 못했기 때문이다. 이처럼 평산 소놀음굿은 마을 주민들이 굿에 함께 동참함으로써 칠성제석거리의 주요한 목적인 인간의 창성과 자손 번성, 풍농의 기원이라는 주술적인 효과를 함께 기원하는 것이라고 하겠다.

다시 정리하면 평산 소놀음굿은 공동의 참여를 통한 공동체의 염원을 비는 굿놀이로서 의의가 있다고 할 수 있다. 이러한 염원의 방식은 적극적으로 주술적 결과를 만들어 낼 수 있기를 기원하는 전통사회의 종교적 발현이라고 하겠다.

참고문헌 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 황해도 평산 소놀음굿(이두현, 선청어문16·17, 서울대학교 국어교육연구소, 1988), 황해도평산 소놀음굿(국립문화재연구소, 대흥문화사, 1998).

필자 김은희(金銀姬)

한국의 민속극

가면극
강령 탈춤
봉산 탈춤
은율 탈춤

인형극
발탈
장연 꼭두각시극

굿놀이
광대탈 대감거리
대감놀이
도산 말명 방아찧굿
마당굿
뱅인 영감굿
벌대감굿
사냥굿
사또놀이
사자 얼름놀이
소당애기씨놀이
영산 할**먐**·할아**뱜** 거리
중놀이
중덤불놀이
호살랑굿
황해도 평산 소놀음굿

평안도

굿놀이
자리곰방놀이
재수굿 방아놀이

황해도

경기도

가면극
양주 별산대놀이
퇴계원 산대놀이

인형극
꼭두각시놀음
만석중놀이
발탈

굿놀이
군웅굿놀이
뒷전
양주 소놀이굿

충청남도

인형극
꼭두각시놀음
서산 박첨지놀이

전라북도

인형극
꼭두각시놀음

굿놀이
삼설양
중천멕이

가면극
진도 다시래기

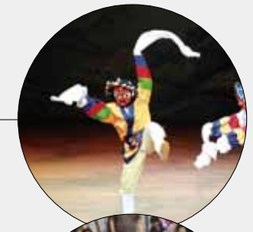
굿놀이
삼설양
중천멕이

전라남도

제주도

굿놀이
강태공 서목시놀이
구삼싱 냄
꽃탐
불찍앗음
산신놀이
세경놀이
악심꽃 꺾기
영감놀이
용놀이
입춘탈굿놀이
전상놀이
칠성새남

함경남도



가면극
북청 사자놀이

강원도

가면극
강릉 관노 가면극

인형극
발탈

동해안

굿놀이
거리굿
광인굿
맹인놀이
원님놀이
중도둑 잡이놀이
탈굿
호탈굿

가면극
송파 산대놀이

인형극
발탈

굿놀이
뒷전
사재삼성

충청북도

인형극
꼭두각시놀음

경상북도

가면극
예천 청단놀음
자인 팔광대
하회 별신굿 탈놀이

인형극
꼭두각시놀음

경상남도

부산

가면극
동래 야류
수영 야류

가면극
가산 오광대
고성 오광대
김해 오광대
진주 오광대
통영 오광대

인형극
꼭두각시놀음

남해안

굿놀이
적덕이놀이
중광대 탈놀이
판놀음
해미 광대탈놀이

부록

색인
필자
분야별 표제어 일람표

색인

기역

가락 오광대 392
가면 64, 114
가면극 18, 52, 55, 83, 85, 112, 115, 119, 123, 131, 137, 148, 164, 182, 252, 312, 324, 332, 340, 366, 367
가면희 258, 263
가무극 184, 469
가무백희 22, 24, 104, 128, 361
가무악희 153
가무희 263, 264
가산 오광대 20, 25, 88, 118, 122, 133, 134, 164, 166, 168, 181, 182, 183, 272, 277, 338, 344, 365, 374, 377, 392, 474
가상제 29, 47
가상제놀이 29
각설이타령 182
각설이패 128
각시 30, 149
각시광대 178, 284
감로탱 55, 78, 79, 238, 304, 459, 479
감은장아기 454
강령 탈춤 20, 32, 84, 109, 113, 117, 121, 149, 164, 166, 169, 183, 239, 244, 276, 280, 337, 342, 365, 480
강릉 관노 가면극 18, 19, 36, 183, 285, 300, 345, 346, 365, 444, 503
강릉 단오제 18, 208, 285, 302
강신무권 125
강이천 21, 95, 112, 119, 189, 233, 234, 252, 275
강태공 서목시놀이 41
개구리타령 167
거드름춤 43, 255, 278, 310, 353
거리굿 44, 268, 285, 452
거사 47, 233, 234, 235, 236
거사 사당놀이 47
거사 · 사당춤 114
건국신화 74
걸립 31, 49, 50, 56, 86, 284
걸립패 48, 78, 110, 128, 177, 304, 479
걸음걸이춤 51
검무 258
게우사 52
경극 266
경기도 도당굿 460
경기도 뒷전 54
경도잡지 40, 82, 106, 159, 220, 221, 302, 347
경사굿 355, 543
경중우인 191, 210
경중 재인 108
경토리 150, 237
계동대나례 104, 106
고리대금 138
고망 433
고망놀이 434
고분벽화 262, 264, 266
고성 오광대 20, 55, 118, 122, 133, 164, 168, 180, 181, 183, 271, 296, 338, 344, 392, 531
고을굿 18, 183
골계희 128, 185, 263, 264
골매기수부할매 거리 46
골패 138
공중무대 134
관괴뢰잡희 24, 265
관괴뢰잡희시 440
관나시 95
관나희 24, 106, 258, 265
관승희 78
관우희 24, 60, 95, 258
관원놀이 154
광대 49, 64, 128, 211, 258, 450
광대청 451
광대탈 대감거리 62
광대판놀음 382
광대패 64, 78, 100, 110, 149, 194, 196, 293, 332, 479
광인굿 359
괴기미 181
괴뢰부 91, 95, 114, 507, 542
괴뢰붕 440
괴뢰자 413
괴뢰희 263, 264, 266
교방가요 66, 119, 252, 301
구나 363, 445
구나무 137
구나의식무 43
구나행 23, 24, 106, 109, 221, 257, 265
구렁이 289
구리 박첨지놀이 196
구삼싱 냄 68
구삼싱할망 68, 69, 102
구파발 박첨지놀이 91, 129, 189
국사성황신 347
국중대회 48, 70
군웅굿 231, 261
군웅굿놀이 72
굿거리 44, 54, 55, 62, 76, 126, 128, 152, 172, 204, 205, 208, 209, 232, 246, 359, 379
굿거리장단 35, 126, 133, 136, 181, 329, 331, 438
굿놀이 41, 54, 55, 62, 68, 72, 73, 102, 104, 127, 140, 151, 162, 184, 204, 205, 227, 229, 241, 242, 246, 249, 260, 266, 283, 324, 326, 353, 359, 378, 381, 459, 461, 467, 483, 528, 537, 538, 543
굿중패 66, 78, 110, 128
궁중정재 177, 245
귀면형 175, 176
귀팔이 98
규식지희 441
그림자극 161, 162
극락왕생 110, 457
금환 534
기산풍속도 304
기세배 148
기악 18, 79
기완별록 81, 251
길군악 324
길놀이 83, 144, 154, 217, 332, 351
길쌈 146
김금화 232, 286
김무숙 52
김일출 63
김해 오광대 25, 85, 367, 378, 392
김홍도 268
깨끼춤 88, 255, 278, 310, 353
꼭두 94
꼭두각시 89, 91, 94, 96, 131, 134, 188, 289
꼭두각시 거리 91

색인

꼭두각시 놀음	129
꼭두각시놀음	89, 91, 94, 110, 114, 129, 131, 134, 136, 150, 156, 161, 170, 182, 184, 187, 189, 259, 271, 272, 277, 289, 290, 358, 373, 421, 427, 459, 506, 512, 515, 540
꼭두각시놀음(덜미)	258
꼭두각시놀음 · 줄타기	112
꼭두쇠	111, 131
꼭쇠	155, 168, 223, 225, 244
꼽추	223
꼽추춤	101, 285
꼽추춤 과장	100, 115
꽃탐	102
꿩사냥	96

나은

나니가타령	527
나례	48, 55, 64, 104, 191, 223, 252, 258, 262, 280, 347, 361, 363, 404, 425
나례도감	21, 23, 82, 105, 106, 160
나례청	53, 211
나비춤	405
나희	105, 106, 137, 258, 265, 266, 487
낙성연도	221, 244, 477
낙양춘	124, 125
남강노인	109
남사당	100, 128, 328, 470
남사당놀이	100, 130
남사당 덧뵈기	164, 168, 480
남사당패	20, 78, 94, 95, 110, 114, 122, 128, 134, 177, 183, 188, 194, 233, 259, 262, 271, 277, 289, 479
남사당패의 덧뵈기	183
남성관희자	21, 95, 112, 119, 189, 233, 234, 252, 275, 278, 302, 339, 347, 440
남성 유랑예인집단	110
남해안굿	461, 462
남해안 별신굿	55, 452, 462, 500, 528, 530
넋두리춤	101, 331
넋두리춤 과장	115
노승	43, 116, 117, 121
노장	51, 86, 115, 116, 118, 120, 133, 174, 254, 395
노장 과장	114, 119, 480
노장춤	218
노정기	20, 92, 176, 540
놀이마당	436
농경의례	312, 332, 451, 487
농계	146
농악	49, 128, 147
농청탈 마당	492
농환	106, 263
눈끔적	43
눈끔적이	363

다근

다시래기	469
단오	84, 254, 307, 348, 497
단오굿	147
단오놀이	84
단오제	36
담보	244, 246
담비	87, 241, 334, 509
답교놀이	277
당금아기	464
당신본풀이	260
당신화	385, 388
당악	123
당악정재	123
당주	325
대감놀이	125
대거리	77
대광대패	20, 66, 78, 85, 110, 128, 332, 389, 479
대꼬타령	167
대돋음	274
대동굿	140, 204, 238, 286, 299, 379, 543
대동놀이	147, 349
대동놀이형	382
대면	534
대무	169, 347
대사	225
대잡이	28, 95, 96, 98, 129, 135, 136, 150, 259, 273
대잡이손	131
덜머리집	89, 96, 109, 131, 289, 527
덜미	100, 110, 129, 130, 135, 444
덜미(꼭두각시놀음)	183
덜미쇠	131
덜미포장	134
덧배기장단	338
덧배기춤	57, 136, 145, 334, 343, 389
덧뵈기	20, 100, 110, 112, 122, 129, 332, 339, 345, 396, 474
덧뵈기(가면극)	183
도끼	138, 139
도끼 누이	138, 139
도리강 관원놀이	285
도산 말명 방아찜굿	140
돈돌라리	331
돈타령	190
돌머리집	89, 92, 93, 134, 219
돌모리집	96, 188
동국세시기	18, 283, 361
동국이상국집	257
동래 야류	20, 83, 85, 133, 143, 148, 164, 165, 166, 167, 181, 182, 183, 271, 334, 337, 343, 365, 531
동맹	70, 502
동채싸움	147
동해안 별신굿	44, 55, 76, 153, 162, 172, 285, 294, 460, 489
두렁쇠	146
두레	146
두레굿	146
두레패	146
두레풍장	83
뒤풀이	36, 115, 148
뒷전	54, 55, 152, 153, 173, 268
들놀음	20, 312, 317, 332, 335
딱딱이패	162
땅재주	61, 66, 78, 100, 112, 250, 258, 305
떼이루 떼이루	150, 189
뚱딴지집	132, 365, 527
뜬쇠	146

미음

마당굿	55, 151, 152
마당극	186
마당놀이	285
마당돌이 과장	154, 168
마당밟기	48
마당이	121
마마신	163
마부	219, 244
마빡이	157
마산 오광대	133, 491

색인

마을굿 18, 72, 147, 183
마을굿놀이 183
막대 인형 156
막둥이 47, 231
만석중 155, 157
만석중놀이 52, 155, 157, 183, 186
만수대탁굿 140, 238
말녀발복설화 456
말놀이 162, 163
말뚝이 58, 86, 117, 118, 121, 134, 145, 164, 169, 219, 254, 335, 336, 341, 352, 481
말뚝이 노정기 165
말뚝이놀이 499
말뚝이춤 35, 169, 334
말치레 163
망자천도굿 139
맞이굿 433
매구 48, 49, 88, 462
매구패 492
매사냥 96, 170, 274
매사냥 거리 170, 506
매호씨 304
맹인놀이 172
머슴날 147
먹중 116, 122, 174, 328, 329, 364
먹중놀이 498
먹중이 176
먹중잡이 122
먹중춤 35, 176
메기는소리 457
명복타령 126
모양반 334
모의 43, 142, 229, 232, 260, 285
모의농경 431
목낭청 98, 514
목우 284
목우희 95
목은집 250, 256
목중 174
몽금포타령 167
무가 200
무극 47, 173, 183, 184, 359
무녀 489
무당 231, 243, 355
무당굿놀이 182, 184, 210, 268, 407, 468
무당춤 169
무대포장 134
무동 31, 66, 81, 129, 149, 177, 223, 258, 277, 284, 433
무동놀음 385
무동 마당 519
무동춤 31, 66, 177
무동춤 과장 177, 178
무등춤 217
무라야마 지준 39, 63, 129, 207
무부 355, 451
무숙이타령 52
무안 용호놀이 286
무애무 155, 157, 158
무언극 19, 41, 79, 144, 246
무천 70, 502
문둥광대 57
문둥북 180
문둥북춤 57
문둥이 27, 88, 145, 179, 180, 181
문둥이 과장 144, 179, 335
문둥이춤 179
문둥탈 57
문둥탈 마당 492
문둥탈춤 181
문희연 61, 66, 258, 451
미마지 79
미부교겐 432
미수기언 202
미얄 367
미얄영감 36, 365
미얄이 309
미얄춤 365
미얄할미 109, 133, 138, 139, 309, 352, 368
미얄할미춤 36
미타무라 엔교 91, 95, 99, 129, 134, 189
민간신앙 393
민속극 52, 60, 182, 220
민속놀이 22, 146, 184
민속연희 77
민요 200
민족극 187
밀양백중놀이 137

비읍

바라춤 160
박연 123
박첨지 96, 131, 134, 151, 156, 184, 187, 189, 273, 289, 442, 457, 513
박첨지 동생 289
박첨지 유람 거리 187, 189
박첨지 작은마누라 134, 289
박첨지 큰마누라 289
박춘재 194
반인 18, 20, 114, 183, 191, 253
받는소리 457
발탈 136, 182, 184, 193, 198, 357, 409
발탈꾼 198, 357
밤다래 274, 470
밤마리 20, 66, 129, 157, 312, 332, 389
밤마리 오광대 25, 143, 474, 491
방상시 48, 49, 64, 105, 301, 317
방아놀이 449
방아타령 142, 449
방울받기 24
배연신굿 299, 379, 380
백구타령 352
백정 201, 203
백정 마당 203, 519
백중 254, 307
백중놀이 101, 137
백희 18, 24, 183
백희잡기 18, 256, 262
뱃노래 352
뱅인 영감굿 204
버나 78, 100, 110, 128, 183, 258
벌대감굿 128, 205
범굿 77, 209
범부춤 137
법고놀이 217, 218, 236
법고춤 328, 399
벽사의식 487
벽사의식무 495
벽사의 의식무 20
벽사진경 43, 149, 225, 241, 244, 281, 335
벽사축귀 396
별산대 254
별산대놀이 20, 113, 183, 234
별상굿 162, 360
별신굿 18, 149, 173, 202, 204, 207, 491
별신굿이 147
병산 별신굿 탈놀이 183
병신굿 305
병신난봉가 167
병신춤 169, 179, 343
보태평 125

보허자 124
본산대놀이 18, 20, 21, 113, 164, 168, 183, 192, 262, 275, 278
본산대탈놀이 210
본산대패 20, 53, 210, 211, 212, 348, 351
본풀이 77, 461
봉사도 24, 106, 250, 252, 256, 265
봉산 탈춤 20, 84, 109, 113, 116, 121, 132, 164, 165, 166, 183, 212, 226, 233, 234, 239, 276, 280, 320, 336, 342, 365, 480
부네 19, 118, 122, 156, 301, 344
부락제 208
부정닦기 144
부채춤 169
북광대 382
북청 사자놀이 100, 115, 149, 154, 168, 177, 178, 220, 233, 234, 236, 239, 244, 285, 325, 331, 339, 345, 367, 486
불교의례 405, 503
불도맞이 102, 326, 327
불림 62, 64, 176, 226, 255, 276, 353
불찍앗음 227
비비 58, 339, 374
비비각시 454
비비양반 344, 374, 377
비비탈 375
비정형성 150
뻗정다리춤 101

시옷

사냥굿 229, 261
사냥놀이 261
사당 47, 233, 235, 236, 413
사당거사 223
사당 · 거사춤 과장 234
사당춤 218
사당춤 과장 115, 235
사당패 66, 78, 110, 150, 233, 234, 235, 236, 329, 413, 479
사당패소리 150
사또놀이 238
사방치기 43, 280
사상좌춤 217
사월초파일 18, 157, 160, 219, 254, 307, 353, 497
사자 63, 219, 239, 241
사자놀이 63, 154, 486
사자무 87, 509
사자 얼름놀이 241
사자춤 19, 35, 79, 80, 115, 219, 220, 221, 224, 277
사자춤 과장 243
사재삼성 246
사직골 딱딱이패 212
산대 99, 106, 134, 213, 249, 250, 252, 265, 476
산대나례 104, 106
산대놀이 43, 51, 52, 61, 88, 99, 119, 138, 139, 162, 174, 183, 213, 214, 233, 235, 236, 252, 253, 254, 272, 275, 280, 281, 322, 329, 347, 348, 351, 353, 365, 396, 398, 508
산대도감 18, 32, 53, 143, 217, 443, 478
산대잡극 24, 256, 257, 262
산대패 412
산대희 18, 24, 65, 193, 210, 221, 258, 262
산받이 95, 98, 135, 136, 150, 184, 188, 258, 358, 373
산신 260
산신놀이 260
산신제 261
산악 18, 183
산악백희 18, 23, 24, 112, 258, 262, 265, 266, 404
산악잡희 94
산예 220, 221, 244, 519, 534
산타령 114, 151, 233, 329
산 탈춤 235
살판 110, 128
살판(땅재주) 183
삼공맞이 454
삼공본풀이 454
삼국유사 459, 501
삼설양 266
삼설양굿 153, 266
삼승할망 102, 326
삼승할망본풀이 68, 102
삼진삼퇴 52
삼현육각 66, 185, 215, 268, 310, 324
삽입가요 185
상두꾼 96, 270, 274, 530
상문 248
상산막둥이 232
상여 거리 272, 506
상여꾼 530
상여꾼(상두꾼) 289
상여놀이 184, 274
상엿소리 21, 132, 271, 272, 273, 274, 275, 335, 471, 472, 531
상장례놀이 469
상전중 516
상제 289
상좌 43, 51, 86, 89, 122, 133, 275, 351, 397
상좌 거리 466
상좌 과장 278
상좌중 513, 516
상좌춤 35, 114, 219, 280, 351, 417, 498
상좌춤놀이 278
새남굿 246
새맥시 118, 121, 301, 343
샌님 133, 166, 304, 336, 341, 367, 508
샌님 · 포도부장 과장 114, 281
샘굿 283
서낭 248
서낭굿 94, 202, 282, 283, 517
서낭굿 탈놀이 282
서낭당각시 129
서낭신 19, 30, 31, 149, 178, 282
서막고사 33, 149, 307, 351
서사극 153
서사무가 164
서산 박첨지놀이 92, 100, 130, 134, 136, 151, 172, 201, 287, 427
서우젯소리 372
서울굿 72, 153, 246, 293
서울 꼭두각시극 443
서울 뒷전 293
서울애기 28, 118, 122, 131, 133, 134, 285, 365, 489
서해안 배연신굿 286
선굿 154
선녀 58, 114, 118, 122, 296, 301
선왕굿 371
선유 52
섣달그믐 48
성년식 147
성주 142
성주굿 41, 267, 285
성주맞이 142
성주신 68
성주풀이 29, 41

색인

성현 24, 49, 95, 106, 258
성호사설 108
성황신제탈놀이 41
세경놀이 142, 184, 297
세경본풀이 297, 298
세습무 184, 450
세습무가 451
세시풍속 360
세존굿 460, 465
세존굿 무가 467
소놀음굿 544
소놀이굿 184, 351, 355, 356
소당애기씨놀이 299
소동패 148
소매 39, 82
소매각시 38, 39, 300, 319, 338, 346
소매각시 화해 과장 300
소무 89, 116, 117, 120, 133, 219, 254, 281, 301, 347, 432, 480
소무각시 39
소무당 517
소학지희 106, 185, 264, 441
속독 534
손님굿 162, 285, 360, 529
손모듬 470
손진태 207
솟대놀이 361
솟대쟁이 129
솟대쟁이패 66, 78, 110, 128, 304, 474, 479
솟대타기 24, 66, 128, 257, 258, 263, 265, 451
송도가 158
송만갑 452
송만재 24, 60, 95
송석하가 332
송석하는 312
송신 148, 359
송신의례 149
송파 산대 43
송파 산대놀이 20, 51, 88, 89, 113, 116, 120, 133, 138, 139, 164, 166, 175, 183, 227, 233, 234, 253, 277, 278, 281, 306, 320, 321, 328, 329, 336, 363, 367, 396, 400, 432, 480, 503, 508
쇠뚝이 166, 254
수노인 109
수배 379
수비 248
수심가토리 237
수심방 371
수영 야류 20, 85, 87, 133, 143, 148, 164, 167, 183, 239, 270, 312, 334, 337, 343, 365, 377, 531
승무 58, 119, 296
시나위 325
시박 333
시승공부타령 463
시시딱딱이 31, 39, 300, 338
시시딱딱이 과장 317
시시딱딱이춤 319
시조창 200
시집살이 300
신명풀이 153
신선 110
신세타령 173
신장수 121, 218, 320, 352
신장수놀이 499
신주부 321, 399
신주부 침놀이 과장 322
신증동국여지승람 18, 432
신참례 147
신할미 312
신할아비 138, 139, 365
신할아비와 미얄할미놀이 499
심방 261
심청가 142, 295
심청굿 46, 142, 172, 173, 174
십자사설 189
십장생 160
싹불이 489
쑹거타령 127

이-응

아극돈 24, 106, 250, 252, 256
아키바 다카시 37, 39, 192, 258, 302, 318, 347
악사 99, 135, 185, 226, 259, 288, 324
악심꽃꺾기 326
악지 532
악학궤범 125, 363
안굿 152
안당뒷전 295
앉은굿 154
앞소리 275
애사당 82, 233, 234, 236, 254, 328, 330, 399
애사당놀이 398, 498
애사당 북놀이 236
애사당 북놀이 과장 329
애사당 북놀이 (법고놀이) 233
애오개 본산대놀이 192
애오개 산대놀이 253
애원성 179
애원성춤 223, 236, 331
애원성춤 과장 115, 331
야류 129, 169, 179, 181, 325, 332, 343, 366, 389
야희 347
양반 27, 58, 86, 89, 145, 155, 164, 169, 219, 223, 336, 340
양반 과장 20, 145, 335, 336, 340
양반광대 319, 338, 347
양반 · 선비 마당 519
양반 · 소매각시 사랑과장 346
양반춤 60
양주 별산대 212
양주 별산대놀이 20, 43, 51, 85, 89, 113, 116, 120, 133, 138, 139, 164, 166, 174, 183, 213, 215, 226, 233, 253, 276, 278, 281, 320, 321, 328, 329, 336, 341, 348, 363, 367, 395, 432, 480, 503, 508
양주 소놀이굿 353
양중 324
어딩이 86, 181
어름 100, 110, 258
어름(줄타기) 183
어물도가 409
어물도가 주인 357
어우야담 110, 185
언청이 114, 164, 339, 340
얼레방아놀음 384, 387
얼른 305, 479
여민락 125
여사당 233, 234, 236, 328
여원무 367
여처낭굿 359
연결하여 185
연등 219
연등회 65, 124, 252, 257, 360
연려실기술 329
연잎 43, 363
연잎과 눈끔적이놀이 498

색인

연잎 · 눈끔적이 과장 363
연화대 124
염불놀이 398
염불장단 35, 43, 44, 255, 276, 278, 396, 432, 438
영감 109, 133, 145, 225, 365
영감놀이 370, 371
영감신 372
영감 · 할미 과장 366
영고 48, 70
영노 27, 87, 96, 145, 241, 335, 373
영노 과장 145, 335, 375
영노탈 마당 492
영등굿 371
영등희 183, 186
영산 248, 379
영산 할맘 · 할아밤 거리 378
영산회상 24, 217, 258, 270, 276, 451
예천 청단놀음 365, 381
오광대 18, 25, 55, 56, 58, 128, 129, 169, 179, 181, 215, 279, 305, 312, 317, 325, 335, 343, 366, 389, 474
오광대놀이 27, 85, 495
오기 24, 243, 262
오륜 166
오방신 393
오방신장 180, 393, 475
오방신장무 27, 144, 168, 277, 279, 377
오방신장무 과장 393
오방처용무 364
오산 250, 256
오신 359
오월단오 22, 219, 254
오탈놀음 344
옴중 43, 51, 89, 351, 364, 396, 397
옴중 · 먹중과장 395
옴중 · 상좌과장 397
완도 발광대놀이 197
완문등장팔도재인 108, 450
완보 398
왜장녀 233, 236, 307, 328, 330, 347, 399
외방 재인 108
요왕맞이 371
용놀이 400
용산삼개덜머리집 131
용재총화 49, 105, 347
우희 106, 183, 185, 262, 402
운심게작법 160
운심게작법춤 405
울산서낭각시 157
원님놀이 407
원목 323
원숭이 51, 218, 244
원양반 338, 344
원효대사 155
월전 534
유감주술 142, 205
유네스코 100, 170
유득공 82, 106
유람객 198, 357, 409
유랑예인집단 68, 78, 151, 183, 233, 236, 304, 332, 411
유랑예인집단들 262
유언극 246
유황곡 125
유희 403
육자배기토리 237
은산 별신제 208
은율 탈춤 20, 84, 113, 117, 121, 132, 164, 167, 176, 183, 239, 244, 276, 280, 337, 343, 414
음담패설 152
읍치 144, 148
의막사령 166
의원 225
이공본풀이 103, 326
이근화선 101, 177, 179
이능화 207
이동안 198
이매 420
이색 23, 106, 109, 221
이심이 92, 96, 98, 156, 157, 289, 374
이심이 거리 421
이인로 158
인물조 485
인신매매 139
인형 134, 136, 155, 156, 186, 187, 193, 198, 270, 423
인형극 24, 53, 94, 99, 106, 110, 112, 135, 151, 157, 161, 162, 193, 260, 264, 270, 287, 426
입춘굿 429, 432
입춘탈굿놀이 284, 429

지읒

자라춤 89, 353, 432
자리곰방놀이 433
자인 단오제 284, 435
자인 팔광대 284, 367, 435
자진모리장단 438
작은마누라 133, 365
작은 박첨지 98, 289
작은이 365
잡가 200
잡귀잡신 44, 46, 64, 75, 77, 152, 153, 268, 294, 468
잡기 23
잡색 50
잡색놀이 446
잡희 24, 36, 68, 83, 105, 106, 128, 193, 252, 257, 258
장님놀이 141
장님타령 173
장단 437
장례놀이 272
장삼춤 169
장연 꼭두각시극 427, 440
장자마리 39, 444
장자마리 과장 444
장타령 342
재담 63, 98, 128, 129, 131, 153, 164, 166, 172, 182, 185, 188, 193, 200, 215, 227, 230, 234, 244, 247, 293, 326, 329, 353, 445, 446
재수굿 173, 355, 433
재수굿방아놀이 449
재수굿 방아놀이 184
재인청 450
재인촌 65
재주(살판) 258
적덕이놀이 452
전문예인집단 112, 146, 329
전상 454
전상놀이 454
절 짓고 허는 거리 114, 457
정대업 125
정동방곡 125
정월대보름 18, 22, 26, 56, 143, 154, 196,

	220, 254, 283, 285, 314
정화의식	327
제대각시	131, 133, 145, 365, 367
제물주	131
제물집	365
제물포집	133
제밀주	59, 133
제밀주 마당	531
제밀지	365
제석거리	353
제석굿	76, 460
제석본풀이	461, 464, 465, 467
제수굿 방아놀이	76
제오상계	400
제자각시	131, 133
제주도굿	102, 326
제천의례	502
제행무상	162
젯상계	401
조기장수	185
조리중	165
조선무속고	207
조선무속의 연구	450, 451
조선민속탈놀이연구	63
조선부	24, 106, 213, 214, 221, 250, 258, 265
조선연극사	129, 155, 160, 441, 498
조선왕조실록	237, 272
조선의 향토오락	39, 63, 95, 129, 207, 223, 319
족탈	193
종갓집도련님	336
종이탈	373
주무	47
주유희	185, 345
주지	63, 64, 244, 524
주지놀음	384
주지 마당	519
주지춤	19
주지판	388
죽방울 받기	128
죽방울받기	479
줄다리기	143, 146, 333
줄 인형	156
줄타기	24, 61, 62, 63, 66, 78, 100, 106, 128, 250, 258, 361, 451
중	116, 118, 122, 156, 225
중광대	116
중광대놀이	500
중광대 탈놀이	461
중놀이	459
중덤불놀이	460, 463
중도둑 잡이놀이	76, 173, 465
중매구 · 굿중패	479
중천맥이	294
중천멕이	55, 153, 268, 467
지노귀굿	138, 139, 241, 246, 277
지봉유설	95
지신	142, 240
지신밟기	48, 55, 78, 144, 223, 283, 285, 286, 313, 333
지연광대놀음	384
지족선사	156
지팡이춤	169
진도 다시래기	29, 47, 182, 183, 184, 234, 274, 370, 469
진도씻김굿	153
진오기굿	109
진주 오광대	20, 28, 88, 118, 122, 164, 180, 182, 183, 272, 296, 338, 365, 392, 473
진혼굿	369
쪽박광대	387

치읓

차양반	334
참양반	340
창우희	185
채붕	23, 82, 106, 108, 257, 476
채찍춤	169
처용무	61, 364, 451
천신	240, 278
천연두	164, 360
천왕곤반	462
천왕굿	407
청신	359
청신가	151
초라니	66, 82, 168, 244, 252, 421, 520
초라니패	78, 110, 128, 479
초란이	431
초랭이	344
최괄이	117, 121, 167, 481
추석	254, 307, 497
춘향가	163
춤사위	22, 51, 60, 433, 499, 503
취발	213
취발이	21, 114, 116, 117, 121, 218, 219, 303, 352, 480
취발이놀이	499
치병굿	267, 359
칠성굿	460, 463
칠성새남	483
칠성제석거리	463
칠월백중	254, 311
침놀이	321, 398, 498

키읔

카이와	370
칼춤	223, 486
칼춤 과장	485
큰굿	400, 462
큰마누라	92

티읕

타령장단	255, 276, 397, 438
탈	487
탈고사	57, 85
탈굿	209, 489
탈놀음	38, 143, 315, 332, 335
탈놀이	31, 60, 66, 210, 252, 282, 325, 528
탈놀이(덧뵈기)	258
탈마당	436
탈제	312, 314, 333
탈춤	18, 25, 62, 82, 83, 85, 94, 145, 148, 226, 250, 282, 286, 295, 334, 351, 362, 462
탈춤 부흥 운동	186
터주	142
통과의례	366
통영 오광대	20, 56, 85, 87, 133, 164, 167, 180, 181, 183, 239, 244, 271, 325, 338, 343, 377, 491, 509
통영 치리섬 별신굿 탈놀이	286
통인청	32
퇴계원 산대놀이	20, 114, 116, 120, 138, 164, 166, 183, 234, 253, 271, 279, 281, 320, 321, 329, 336, 363, 396, 480, 496,

503, 508

피읖

파계승 19, 60, 162, 520
파계승 과장 21, 336
파계승놀이 398
파계승 마당 519
파한집 158
판놀음 500
판붙임 43, 279
판소리 22, 52, 61, 66, 258, 262, 266, 295, 451
판소리 단가 200
팔관회 22, 65, 124, 194, 252, 411, 500
팔도유람가 189, 191
팔도재인등등장 451
팔뚝잡이 43, 44, 89, 255, 278, 280, 353, 503
팔먹중 116, 117, 121, 323, 364, 399, 504
팔먹중과 노장 499
팔먹중 과장 176, 504
팔먹중춤 218, 226, 417
팔선녀 81, 118, 122, 296, 333
평견 406
평산 소놀음굿 356
평안 감사 96, 170, 171, 272, 289, 457, 458, 506
평안도굿 449
포구락 61, 124, 451
포도부장 114, 133, 281, 336, 352, 508
포수 244, 261, 285
포수탈마당 509
포수탈 마당 492
포장 96, 99, 129, 134, 184, 185, 259
포장막 357, 510
표생원 92, 96, 188
품앗이 147
풍각쟁이 78
풍각쟁이패 66, 110, 128, 479, 511
풍물 78, 100, 110, 128, 183, 258, 286
풍물놀이 52, 178
풍물패 177
풍속조 485
풍어 300
풍자탈 마당 492
피조리 96, 122, 177, 188, 301, 512
피조리 거리 277, 515

하읗

하위징아 370
하회마을 517
하회 별신굿 탈놀이 18, 30, 63, 118, 156, 168, 178, 183, 201, 203, 223, 239, 244, 283, 336, 344, 517
하회탈 284, 521
한량춤 137
한삼춤 169
한장군 435
한장군놀이 284, 367, 435
할미 145, 524
할미 과장 114
할미 마당 519
할미양반 277
할미 · 영감 87
할미 · 영감 과장 145
할미춤 36, 334, 527
해동죽지 66, 361
해미 광대놀이 500, 528
해산어멈 312
해서 탈춤 20, 21, 84, 113, 169, 174, 255, 272, 279, 280, 336, 342, 381, 414, 504
행의놀음 384
향도 530
향도꾼 530
향악 532
향악잡영 164, 220, 243, 262, 264, 534
허도령 517, 521
허멩이 483
허백당집 202
허천거리굿 149
허튼춤 334, 536
헌선도 124
헛목 276
헛목중춤 280
헛목춤 417
호기놀이 361
호미씻이 147
호살량굿 77, 537
호탈굿 285, 538
흥동지 96, 131, 156, 172, 273, 289, 421, 442, 540
흥백가 98, 338
화랑 451
화랑청 451
화랭이 324, 325
화장 380
환술 252, 263
황제장군 377, 392
황진이 156
황해도굿 72, 126, 140, 153, 204, 229, 231, 465
황해도 굿놀이 63
황해도 평산 소놀음굿 543
회자수 202
희곡무가 184
희광이 202

색인

필자

강정식 姜晶植 제주대학교

용놀이 400

구미래 具美來 동방문화대학원대학교

팔관회 500

김경숙 金敬淑 서울대학교

먹중춤 176
상좌춤 280
칼춤 과장 485
할미춤 527

김기형 金基珩 고려대학교

재인청 450

김신효 金信孝 안동대학교

탈굿 489

김영운 金英云 한양대학교

당악 123
향악 532

김용덕 金容德 한양대학교

연등회 360

김은영 金恩英 문화재청

채붕 476

김은희 金銀姬 고려대학교

구삼싱 냄 68
꽃탐 102
대감놀이 125
도산 말명 방아찜굿 140
사냥굿 229
사재삼성 246
산신놀이 260
서울 뒷전 293
세경놀이 297
악심꽃 꺾기 326
황해도 평산 소놀음굿 543

김종철 金鍾澈 서울대학교

게우사 52

김헌선 金憲宣 경기대학교

경기도 뒷전 54
광대탈 대감거리 62
굿놀이 73
마당굿 151
벌대감굿 205
사자 얼름놀이 241
영산 할**맘**·할아**밤** 거리 378
중놀이 461
중덤불놀이 463

김현철 金鉉哲 東北大學

대잡이 129
산받이 258

김형근 金亨根 경기대학교

적덕이놀이 452
중광대 탈놀이 459
판놀음 500
해미 광대놀이 528

남성진 南聖辰 진주문화연구소

향도 530

문무병 文武秉 제주신화연구소

강태공 서목시놀이 41
영감놀이 370
전상놀이 454

박영애 朴英愛 한양대학교

시시딱딱이춤 319

박전열 朴銓烈 중앙대학교

기악 79
봉산 탈춤 212

박진태 朴鎭泰 대구대학교

각시 30
만석중 155
만석중놀이 157
백정 201
사자 239
사자춤 과장 243
이매 420
장연 꼭두각시극 440
통영 오광대 491
하회탈 521

서연호 徐淵昊 고려대학교

꼭두각시 89
꼭두각시 거리 91
꼭두각시놀음 94
매사냥 거리 170
박첨지 187
박첨지 유람 거리 189
상여 거리 272
서낭굿 탈놀이 282
이심이 거리 421
인형 423
절 짓고 허는 거리 457
평안 감사 506
피조리 512
피조리 거리 515
홍동지 540

서영대 徐永大 인하대학교

국중대회 70

성무경 成武慶 성균관대학교

교방가요 66

손인애 孫仁愛 서울대학교

사당패 236

손태도 孫泰度 서울대학교

걸립패 48
광대패 64
본산대패 210
재담 446

송준 宋濬 고려대학교

말뚝이 164

신근영 辛權姈 고려대학교

솟대쟁이패 304

심상교 沈相敎 부산교육대학교

고성 오광대 55
대광대패 128
선녀 296
오광대 389

양종승 梁鍾承 한국예술종합학교

강령 탈춤 32
말뚝이춤 169
자리곰방놀이 433
재수굿 방아놀이 449
허튼춤 536

윤광봉 尹光鳳 廣島大學

관우희 60
유랑예인집단 411

윤동환 尹東煥 전북대학교

거리굿 44
말놀이 162
별신굿 207
원님놀이 407

윤여숙 尹汝淑 부산민속예술보존협회

덧배기춤 136
문둥탈춤 181

윤주필 尹柱弼 단국대학교

기완별록 81

이경엽 李京燁 목포대학교

가상제놀이 29
거사·사당놀이 47
삼설양 266
상여놀이 274
중천멕이 467
진도 다시래기 469

이균옥 李均玉 안동대학교

맹인놀이 172
여처낭굿 359
호탈굿 538

이병옥 李炳玉 용인대학교

거드름춤 43
걸음걸이춤 51
깨끼춤 88
불림 226
상좌 275
상좌 과장 278
송파 산대놀이 306
신주부 침놀이 과장 322
애사당 북놀이 과장 329
옴중·먹중 과장 395
옴중·상좌 과장 397
자라춤 432
팔뚝잡이 503

이용식 李庸植 진남대학교

뱅인 영감굿 204
악사 324

이주희 李周熙 중앙대학교

운심게작법춤 405

이진원 李晋源 한국예술종합학교

삼현육각 268

이호승 李鎬承 고려대학교

가무백희 22
남강노인 109
남사당패 110
산대 249
산대잡극 256
양반 336
양반 과장 340
향악잡영 534

임혜정 林慧庭 서울대학교

떼이루 떼이루 150
장단 437

장정룡 張正龍 강릉원주대학교

강릉 관노 가면극 36
소매각시 화해 과장 300
시시딱딱이 과장 317
양반·소매각시 사랑 과장 346
장자마리 과장 444

전경욱 田耕旭 고려대학교

가면극 18
굿중패 78
꼽추춤 과장 100
남성관희자 112
넋두리춤 과장 115
덜머리집 131
마당돌이 과장 154
무동 177
무동춤 과장 178
민속극 182
반인 191
북청 사자놀이 220
사당·거사춤 과장 234
산악백희 262
소무 301
애원성춤 과장 331
연잎·눈끔적이 과장 363
은율 탈춤 414
초라니패 479
탈 487
퇴계원 산대놀이 496
풍각쟁이패 511

정병훈 鄭炳勳 경상대학교

진주 오광대 473

정상박 鄭尙朴 동아대학교

문둥이 과장 179
상두꾼 270
수영 야류 312
야류 332
오방신장무 과장 393
포수탈 마당 509

정지은 鄭智恩 아태무형유산센터

우희 402

정형호 鄭亨鎬 전북대학교

도끼 138
도끼 누이 139
먹중 174
사당 233
사당춤 과장 235
산대놀이 252
샌님·포도부장 과장 281
신주부 321
애사당 328
양주 별산대놀이 348
영감 365
영감·할미 과장 366
완보 398
왜장녀 399
자인 팔광대 435
팔먹중 과장 504
포도부장 508
하회 별신굿 탈놀이 517
할미 524

조정현 曺鼎鉉 안동대학교

두레패 146
중도둑 잡이놀이 465

한진오 韓鎭伍 제주대학교

입춘탈굿놀이 429

한양명 韓陽明 안동대학교

백정 마당 203
예천 청단놀음 381

허모영 許募永 김해오광대보존회

길놀이 83
김해 오광대 85
뒤풀이 148
영노 373
영노 과장 375

허용호 許龍鎬 서울대학교

노장 115
노장 과장 119
덜미포장 134
발탈 193
발탈꾼 198
불찍앗음 227
서산 박첨지놀이 287
신장수 320
양주 소놀이굿 353
어물도가 주인 357
유람객 409
인형극 426
취발이 480
칠성새남 483
포장막 510

홍태한 洪泰漢 전북대학교

군웅굿놀이 72

황경숙 黃京淑 부산대학교

나례 104
나례도감 106

황루시 黃縷詩 가톨릭관동대학교

사또놀이 238
소당애기씨놀이 299
호살량굿 537

분야별

표제어 일람표

가면극

산대놀이

◈	**강령 탈춤**	32
과장	길놀이	83
	사자춤 과장	243
	팔먹중 과장	504
	상좌 과장	278
	양반·말뚝이춤 과장	340
	노승·취발이춤 과장	119
	미얄영감·할미춤 과장	366
배역	남강노인	109
	노승	115
	도령	336
	둘째 먹중	174
	둘째 양반	336
	맏양반	336
	말뚝이	164
	미얄할미	524
	사자	239
	상좌	275
	소무	301
	영감	365
	용산삼개집	131
	재물대감	336
	첫째 먹중	174
	취발이	480

◈	**봉산 탈춤**	212
과장	길놀이	83
	상좌 과장	278
	팔먹중 과장	504
	사당춤 과장	235
	노장 과장	119
	사자춤 과장	243
	양반·말뚝이춤 과장	340
	미얄할미·영감춤 과장	366
배역	남강노인	109
	노장	115
	덜머리집	131
	둘째 양반	336
	목중	174
	미얄할미	524
	사당	233
	사자	239
	상좌	275
	소무	301
	신장수	320
	영감	365
	취발이	480

◈	**북청 사자놀이**	220
과장	마당돌이 과장	154
	애원성춤 과장	331
	사당·거사춤 과장	234
	무동춤 과장	178
	넋두리춤 과장	115
	꼽추춤 과장	100
	칼춤 과장	485
배역	꼭쇠	164
	노친	524
	대사	115
	무동	177
	사자	239
	양반	336

◈	**송파 산대놀이**	306
과장	길놀이	83
	상좌 과장	278
	옴중·먹중 과장	395
	연잎·눈끔적이 과장	363
	애사당 북놀이 과장	329
	팔먹중 과장	504
	신주부 침놀이 과장	322
	노장 과장	119
	신장수 과장	119
	취발이 과장	119
	샌님·말뚝이 과장	340
	샌님·미얄·포도부장 과장	281
	신할아비·신할미 과장	366
배역	노장	115
	도끼	138
	도끼 누이	139
	도련님	336
	말뚝이	164
	먹중	174
	미얄할미	524
	상좌	275
	샌님	336
	서방님	336
	소무	301
	신장수	320
	신주부	321
	신할미	524
	신할아비	365
	애사당	328
	완보	398
	왜장녀	399
	취발이	480
	포도부장	508

◈	**양주 별산대놀이**	348
과장	길놀이	83
	상좌 과장	278
	옴중·상좌 과장	397
	옴중·먹중 과장	395
	연잎·눈끔적이 과장	363
	팔먹중 과장	504
	노장 과장	119
	샌님 과장	340
	신할아비와 미얄할미 과장	366
배역	노장	115
	도끼	138
	도끼 누이	139
	도련님	336
	말뚝이	164
	목중	174
	미얄할미	524
	상좌	275
	샌님	336
	서방님	336
	소무	301
	신장수	320
	신주부	321
	신할미	524
	신할아비	365
	애사당	328
	완보	398
	왜장녀	399
	취발이	480
	포도부장	508

◈	**은율 탈춤**	414
과장	길놀이	83
	사자춤 과장	243
	헛목춤 과장	278
	팔먹중 과장	504
	양반 과장	340
	노장 과장	119
	영감·할미 과장	366
배역	뚱단지	131
	말뚝이	164
	먹중	174
	사자	239
	상좌	275
	새맥이	301
	양반	336
	영감	365
	최괄이	480
	할미	524

◈	**퇴계원 산대놀이**	496

오광대

◈	**가산 오광대**	25
과장	오방신장무 과장	393
	영노 과장	375
	문둥이 과장	179
	노장 과장	119
	영감·할미 과장	366
배역	서울애기	131
	소무	301
	양반	336
	영감	365
	영노	373
	할미	524

◈	**고성 오광대**	55
과장	길놀이	83
	문둥이 과장	179
	오광대 과장	340
	비비 과장	375
	승무 과장	119
	제밀주 과장	366
	말뚝이	164
	상두꾼	270
	소무	296
	스님	115
	양반	336
	영감	365

◈	**김해 오광대**	85

◈	**진주 오광대**	473

◈	**통영 오광대**	491
과장	포수탈 마당	509
	문둥이 과장	179
	풍자탈 마당	340
	영노 과장	375
	농창탈 마당	366
배역	말뚝이	164
	사자	239
	양반	336
	영노	373
	팔선녀	296
	할미	524

야류

◈	**동래 야류**	143
	문둥이 과장	179
	양반 과장	340
	영감·할미 과장	366
	영노 과장	375
배역	넷째 양반	336
	말뚝이	164
	모양반	336
	영감	365
	원양반	336
	차양반	336
	할미	524

◈	**수영 야류**	312
과장	양반 과장	340
	영노 과장	375
	영감·할미 과장	366
	사자춤 과장	243
배역	넷째 양반	336

말뚝이 164
사자 239
선녀 296
셋째 양반 336
수양반 336
영감 365
영노 373
차양반 336
할미 524

서낭굿 탈놀이

강릉 관노 가면극 36
과장 장자마리 과장 444
양반·소매각시 사랑 과장 346
시시딱딱이 과장 317
소매각시 화해 과장 300
배역 소매각시 301
양반 336

예천 청단놀음 381

자인 팔광대 435

진도 다시래기 469
과장 가상제놀이 29
거사·사당놀이 47
상여놀이 274

하회 별신굿 탈놀이 517
과장 길놀이 83
주지 마당 243
백정 마당 203
영감·할미 마당 366
파계승 마당 119
양반 마당 340
뒤풀이 148
배역 각시 30
백정 201
부네 301
선비 336
양반 336
이매 420
주지 239
중 115
할미 524

굿놀이

강태공 서목시놀이 41
거리굿 44
경기도 뒷전 54
광대탈 대감거리 62
구삼싱 냄 68
군웅굿놀이 72
꽃탐 102
대감놀이 125
도산 말명 방아찜굿 140
마당굿 151
말놀이 162
맹인놀이 172
뱅인 영감굿 204
벌대감굿 205
불찍앗음 227
사냥굿 229
사또놀이 238
사자 얼름놀이 241
사재삼성 246
산신놀이 260
삼설양 266
서울 뒷전 293
세경놀이 297
소당애기씨놀이 299
악심꽃 꺾기 326
양주 소놀이굿 353
여처낭굿 359
영감놀이 370
영산 할**먐**·할아**밤** 거리 378
용놀이 400
원님놀이 407
입춘탈굿놀이 429
자리곰방놀이 433
재수굿 방아놀이 449
적덕이놀이 452
전상놀이 454
중광대 탈놀이 459
중놀이 461
중덤불놀이 463
중도둑 잡이놀이 465
중천멕이 467
칠성새남 483
탈굿 489
판놀음 500
해미 광대놀이 528
호살랑굿 537
호탈굿 538
황해도 평산 소놀음굿 543

인형극

꼭두각시놀음 94
과장 박첨지 유람 거리 189
피조리 거리 515
꼭두각시 거리 91
이심이 거리 421
매사냥 거리 170
상여 거리 272
절 짓고 허는 거리 457
배역 꼭두각시 89
대잡이 129
박첨지 187
산받이 258
평안 감사 506
피조리 512
홍동지 540

발탈 193
배역 발탈꾼 198
어물도가 주인 357
유람객 409

만석중놀이 157
배역 만석중 155

서산 박첨지놀이 287

장연 꼭두각시극 440

자료

게우사 52
관우희 60
교방가요 66
기완별록 81
남성관희자 112
향악잡영 534

용어

가무백희 22
거드름춤 43
걸립패 48
걸음걸이춤 51
광대패 64
국중대회 70
굿중패 78
기악 79
깨끼춤 88
나례 104
나례도감 106
남사당패 110
당악 123
대광대패 128
덜미포장 134
덧배기춤 136
두레패 146
떼이루 떼이루 150
말뚝이춤 169
먹중춤 176
문둥탈춤 181
반인 191
별신굿 207
본산대패 210
불림 226
사당패 236
산대 249
산대잡극 256
산악백희 262
삼현육각 268
상좌춤 280
솟대쟁이패 304
시시딱딱이춤 319
악사 324
연등회 360
우희 402
운심게작법춤 405
유랑예인집단 411
인형 423
자라춤 432
장단 437
재담 446
재인청 450
채붕 476
초라니패 479
탈 487
팔관회 500
팔뚝잡이 503
포장막 510
풍각쟁이패 511
하회탈 521
할미춤 527
향도 530
향악 532
허튼춤 536

표제어 일람표

관내자문 권태효
이관호
장장식
정연학

관외자문 김영운(한양대학교)
김운미(한양대학교)
김헌선(경기대학교)
이상호(대미초등학교)
전경욱(고려대학교)
정형호(전북대학교)
한양명(안동대학교)
허용호(서울대학교)

감수위원 김광언(인하대학교)
박진태(대구대학교)
정상박(동아대학교)