# 한국 민속 예술 사전

민속극

국립민속박물관
The National Folk Museum of Korea

# 한국 민속 예술 사전

민속극


한국민속
예술사전
Encyclopedia of Korean Folk Arts

민속극
Folk Dramas

**발행일**
2015년 12월 18일

**발간등록번호**
11-1371036-000200-10

**발행**
국립민속박물관
서울시 종로구 삼청로 37
(전화 02. 3704. 3221)

**발행인**
천진기

**총괄**
정명섭

**기획**
강경표

**편수원**
백민영, 은현정, 손정수, 김현지, 조현숙, 김윤지

**윤문·교열**
도서출판 평사리
황치영

**디자인·제작**
(주)디자인인트로 / www.gointro.com

ISBN
978-89-289-0113-5 94380 : 비매품
978-89-92128-58-2 (세트) 94080

이 도서의 국립중앙도서관 출판시도서목록(CIP)은
서지정보유통지원시스템 홈페이지(http://seoji.nl.go.kr)와
국가자료공동목록시스템(http://www.nl.go.kr/kolisnet)에서 이용하실 수 있습니다.
(CIP제어번호: CIP2015034229)

국립민속박물관
The National Folk Museum of Korea

# 발간사

국립민속박물관에서는 한국민속학의 정체성 확립과 학술연구의 기초 자료 제공, 민속문화에 대한 대국민적 관심환기와 저변확대를 위하여《한국민속대백과사전》을 편찬해오고 있습니다.

올해는 그 다섯 번째 주제인 〈한국민속예술사전〉의 '민속극·민속놀이 편' 사전을 발간하게 되었습니다. 예로부터 우리 민족의 생활과 관련한 의례에서 발생되어 예능으로 발전한 연극 양식인 가면극과 인형극, 그리고 굿놀이를 민속극 사전에서 다루었습니다. 또한 민속극과 마찬가지로 대중의 생활감정과 염원, 당시의 풍습 등이 반영되어 있는 민속놀이 사전에서는 민간예능과 전문예능을 모두 다루었으며 무형문화재로 지정된 놀이에 대해서도 체계적이고 종합적으로 정리, 해설하였습니다.

그동안 국립민속박물관은 2002년부터 시작된 사전편찬 사업을 통해 이미 〈한국세시풍속사전〉, 〈한국민속신앙사전〉, 〈한국민속문학사전〉, 〈한국일생의례사전〉을 발간함으로써 명실공히 한국의 민속을 집대성한《한국민속대백과사전》으로서의 면모를 갖추어 나가고 있습니다.

아울러, 앞으로 발간될 〈한국민속예술사전〉 '음악·미술·무용·농악 편', 〈한국의식주사전〉, 〈한국생업기술사전〉 그리고 〈한국민속사회사전〉까지 이 모두가 지금까지의 한국 민속학 연구 성과를 총화 하는 계기일 뿐 아니라 새로운 관심과 연구를 촉진하는 또 다른 창조의 장이 될 것으로 생각합니다.

끝으로 바쁘신 와중에도 본 사전의 발간을 위해 애써주신 집필자, 자문위원, 감수위원 선생님들께 감사의 말씀을 드립니다. 또한 자료를 제공해 주신 관계 기관과 사전이 나오기까지 많은 노력을 기울인 사전편찬팀 그리고 관심을 갖고 도움을 주신 우리 관 직원들께 고마운 마음을 전합니다.

2015년 12월 18일

국립민속박물관장 천진기

# 발간개요

국립민속박물관의《한국민속대백과사전》은 민속을 크게 8개의 주제로 나누어 연차적으로 진행하고 있다. 제1주제인〈한국세시풍속사전〉전5권을 2002년부터 2007년에 걸쳐 발간하였고, 2009년부터 제2주제인〈한국민속신앙사전〉편찬사업을 시작하였다. 2009년에 '무속신앙편'(1·2권), 2010년에 '마을신앙편'(1·2권), 2011년에 '가정신앙편'(1·2권)을 발간하였다. 2012년에 제3주제인〈한국민속문학사전〉편찬사업을 시작하여 같은 해 '설화편'(1·2권), 2013년에 '민요편'과 '판소리편'을 발간하였다. 2014년에는 제4주제인〈한국일생의례사전〉(1·2권)을 발간하였다. 올해는 제5주제인〈한국민속예술사전〉의 편찬사업을 시작하여 첫 결실인 '민속극·민속놀이편'을 발간하게 되었다.

이번에 발간한〈한국민속예술사전〉'민속극편'은 표제어 221항목, 원고 5,500여 매, 사진 500여장으로 구성되어 있다. 사진자료는 집필자로부터 이용권을 구입한 사진과 국립민속박물관 소장사진, 타 기관에서 제공한 사진을 적절히 활용하였다.

이 사전은 관내·관외의 민속극 분야 전문가들로 구성된 자문위원단으로부터 사전편찬팀에서 선정한 표제어의 적합성을 검증 받았고, 여기에서 빠진 중요한 표제어를 추천 받는 등의 도움을 받았다. 또한 민속극 분야를 전공한 54명의 연구자가 원고를 집필하였다.

수합한 원고는 사전편찬팀의 검수를 거친 후 업체와 전문가의 교정·교열·윤문을 거쳤다. 최종 원고는 각 분야에서 출중한 연구업적을 지닌 외부 학자로 구성된 감수위원단이 감수하였으며 감수위원단이 문제점을 제기한 원고는 필자들에게 수정·보완을 요청하는 등 사전의 신뢰성과 권위를 높이기 위해 노력했다.

이 사전은 민속극을 크게 가면극, 굿놀이, 인형극으로 구분하고 사전에 실린 내용을 이해하는 데 반드시 필요하다고 판단되는 자료와 용어들도 표제어로 선정하였다.

사전은 발간사와 발간개요, 일러두기와 목차, 그리고 본문과 색인으로 구성되었다. 표제어 배열은 가나다순으로 하였으며, 목차는 가나다 차례와 함께 분야별 차례를 제시하였다. 가나다 차례는 일반적인 사전 찾기 방식으로서 비교적 편리하게 표제어에 접근할 수 있는 방식이다. 그러면서도 분야별 차례를 병행한 것은 민속극 각 분야에 해당되는 관련 절차와 용어를 쉽게 파악할 수 있게 하기 위함이다. 그리고 집필자란에는 집필자가 작성한 표제어와 쪽수를 기재하여 이를 통해서도 표제어를 찾을 수 있도록 했다.

# 일러두기

## 사전의 전체 구성

〈한국민속예술사전〉은 민속극, 민속놀이편으로 구성되어 있다.

## 표제어 선정 및 범주

1. 표제어는 〈한국민속예술사전〉에 독립항목으로 배열되는 단어를 말한다.
2. 민속극 표제어는 가면극, 굿놀이, 인형극, 자료, 용어의 범주로 나누어 선정하였다.
3. 표제어는 관내외 자문회의를 통해 그 방향과 범위를 설정하여 선정하였다. 민속극의 변천사를 이해할 수 있도록 고대에서부터 현재까지의 관련 표제어를 수용하였다.
4. 종목마다 중복되는 과장과 배역은 통합적으로 표제어를 추출하였으며, 각 종목에서 특수성이 인정되는 무용과 음악의 경우 또한 표제어로 선정하였다.
5. 이 사전에서 사용되는 표제어는 학계에서 일반적으로 통용되는 명칭을 따랐다.

## 표제어 배열 및 목차

1. 본문에서의 표제어 배열은 가나다순으로 하였다.
2. 목차는 가나다 차례와 분야별 차례 두 가지로 구성하였으며, 분야별 차례의 경우는 각 분야 안에서 가나다순으로 배열하였다.
3. 분야별로 중복되는 성격이 있는 것은 하나의 대표 표제어로 통합 서술하였으며, 하위 항목은 일람표를 만들어 따로 표기하였다.

## 가표제어

주표제어와 거의 대등하게 불리는 이칭을 가표제어로 선정하였다. 가표제어도 목차에 같이 제시하였다. 가표제어와 관련된 표제어 쪽수를 제시하여 사전 이용자의 검색 접근성을 향상시켰다.

## 표기방법

맞춤법과 표기법은 기본적으로 현행교육과학기술부 규정 '한글맞춤법통일안(1989년 3월 1일부터 시행)'과 국립국어원에서 발간한 '표준국어대사전(1990년 10월 발간)'을 따랐다.

## 사진과 자료

사진, 도표, 삽화 등 내용을 설명하는 데 도움이 되는 자료는 본문의 해당 부분에 첨부하고 그 출처 또는 소장처(제공처)등을 밝혔다.

## 사진제공

가천대학교 아시아문화연구소, 국립중앙박물관, 문화재청, 서울대학교 규장각, 숭실대학교 기독교박물관, 하회마을보존회

## 필자

필자의 성명과 소속 그리고 집필한 표제어와 해당 쪽을 기재하여 필자란을 통해서도 표제어를 찾을 수 있도록 하였다.

## 분야별 표제어 일람표

표제어의 영역과 연관 색인어를 쉽게 파악하기 위해 분야별 표제어 일람표를 제시하였다.

## 자문위원과 감수위원

1. 관내 자문위원은 권태효, 이관호, 장장식, 정연학이 맡았다.
2. 관외 자문위원은 김영운(한양대), 김운미(한양대), 김헌선(경기대), 이상호(대미초), 전경욱(고려대), 정형호(전북대), 한양명(안동대), 허용호(서울대) 교수가 맡았다.
3. 감수위원은 김광언(인하대), 박진태(대구대), 정상박(동아대) 교수가 맡았다.

가나다순

# 차례

한국민속
예술사전

민속극

## 기역 ㄱ


가면극 18
가무백희 22
가산 오광대 25
가상제놀이 29
각시 30
강령 탈춤 32
강릉 관노 가면극 36
강태공 서목시놀이 41
거드름춤 43
거리굿 44
거사 · 사당놀이 47
걸립패 48
걸음걸이춤 51
게우사 52
경기도 뒷전 54
고성 오광대 55
관우희 60
광대탈 대감거리 62
광대패 64
교방가요 66
구삼싱 넘 68
국중대회 70
군웅굿놀이 72
굿놀이 73
굿중패 78
기악 79
기완별록 81
길놀이 83
김해 오광대 85
깨끼춤 88
꼭두각시 89
꼭두각시 거리 91
꼭두각시놀음 94
꼽추춤 과장 100
꽃탐 102


## 나은 ㄴ


나례 104
나례도감 106
남강노인 109
남사당패 110
남성관희자 112
넋두리춤 과장 115
노장 115
노장 과장 119


## 디귿 ㄷ


당악 123
대감놀이 125
대거리(거리굿) 44
대광대패 128
대잡이 129
덜머리집 131
덜미(꼭두각시) 89
덜미포장 134
덧배기춤 136
도끼 138
도끼 누이 139
도리강 관원놀이(원님놀이) 407
도산 딸멍 방아찧굿 140
동례 야류 143
두레패 146
뒤풀이 148
들놀음(야류) 332
떼이루 떼이루 150


## 미음 ㅁ


마당굿 151
마당놀이 과장 154
만석중 155
만석중놀이 157
말놀이 162
말뚝이 164
말뚝이춤 169
메사냥 거리 170
멩인놀이 172
먹중 174
먹중춤 176
목중(먹중) 174
목중춤(먹중춤) 176
무극(굿놀이) 73
무당굿놀이(굿놀이) 73
무동 177
무동춤 과장 178
문둥북춤(문둥탈춤) 181
문둥북춤 과장(문둥이 과장) 179
문둥이 과장 179
문둥탈춤 181
민속극 182


## 비읍 ㅂ


박첨지 187
박첨지 유람 거리 189
반인 191
발탈 193
발탈꾼 198
백정 201
백정 마당 203
뱅인 영감굿 204
벌대감굿 205
벌상굿 배송(말놀이) 162
벌신굿 207
본산대패 210
봉산 탈춤 212
북청 사자놀이 220
불림 226
불쩍앗음 227
비비(영노) 373


## 시옷 ㅅ


사냥굿 229
사당 233
사당 · 거사춤 과장 234
사당춤 과장 235
사당패 236
사또놀이 238
사자 239
사자 얼름놀이 241
사자춤 과장 243

사재삼성 246
산대 249
산대놀이 252
산대잡극 256
산받이 258
산신놀이 260
산악백희 262
삼공맞이(천상놀이) 454
삼설양 266
삼현육각 268
상두꾼 270
상여 거리 272
상여놀이 274
상좌 275
상좌 과장 278
상좌춤 280
샌님 · 포도부장 과장 281
서낭굿 탈놀이 282
서산 박첨지놀이 287
서울 뒷전 293
선너 296
세경놀이 297
소당애기써놀이 299
소메각시 화해 과장 300
소무 301
솟대쟁이패 304
송파 산대놀이 306
수영 야류 312
시승공부타령(중덤불놀이) 463
시시딱딱이 과장 317
시시딱딱이춤 319
신장수 320
신주부 321
신주부 침놀이 과장 322

이응 ㅇ

악사 324
악심꽃 꺾기 326
애사당 328
애사당 북놀이 과장 329
애원성춤 과장 331
야류 332
야유(야류) 332
양반 336
양반 과장 340
양반 · 소메각시 사랑 과장 346
양주 별산대놀이 348
양주 소놀이굿 353
어물도가 주인 357
여치낭굿 359
연등회 360
연잎 · 눈끔적이 과장 363
영감 365
영감 · 할미 과장 366
영감놀이 370
영노 373
영노 과장 375
영산 할먐 · 할아뱜 거리 378
예천 청단놀음 381
오광대 389
오방신장무 과장 393
옴중 · 먹중 과장 395
옴중 · 상좌 과장 397
완보 398
왜장녀 399
용놀이 400
우희 402
운심게작법춤 405
원님놀이 407
유람객 409
유랑예인집단 411
은율 탈춤 414
이매 420
이시미 거리(이심이 거리) 421
이심이 거리 421
인형 423
인형극 426
입춘굿 탈놀이(입춘탈굿놀이) 429
입춘탈굿놀이 429

지읒 ㅈ

자라춤 432
자리곰방놀이 433
자인 팔광대 435
작은마누라(덜머리집) 131
장단 437
장연 복두각시극 440
장자마리 과장 444
재담 446
재수굿 방아놀이 449
재인청 450
적덕이놀이 452
천상놀이 454
절 짓고 허는 거리 457
주지(사자) 239
주지 마당(사자춤 과장) 243
중광대 탈놀이 459
중놀이 461
중덤불놀이 463
중도둑 잡이놀이 465
중천맥이 467
진도 다시래기 469
진주 오광대 473

치읓 ㅊ

채붕 476
초라니패 479
취발이 480
칠성새남 483

키읔 ㅋ

칼춤 과장 485

티읕 ㅌ

탈 487
탈굿 489
탈놀이(가면극) 18
탈춤(가면극) 18
통영 오광대 491
퇴계원 산대놀이 496

피읖 ㅍ

판놀음 500
팔관회 500
팔뚝잡이 503
팔먹중 과장 504
팔목중 과장(팔먹중 과장) 504
평안 감사 506
포도부장 508
포수탈 마당 509
포장막 510
풍각쟁이패 511
피조리 512
피조리 거리 515

히읗 ㅎ

하회 별신굿 탈놀이 517
하회탈 521
할미 524
할미춤 527
해미 광대놀이 528
향도 530
향악 532
향악잡영 534
허튼춤 536
호살량굿 537
호탈굿 538
홍동지 540
황해도 평산 소놀음굿 543

분야별

# 차례

한국민속
예술사전

민속극

가면극 18
가산 오광대 25
가상제놀이 29
각시 30
강령 탈춤 32
강릉 관노 가면극 36
거드름춤 43
거사 · 사당놀이 47
걸음걸이춤 51
고성 오광대 55
길놀이 83
김해 오광대 85
꼽추춤 과장 100
남강노인 109
넋두리춤 과장 115
노장 115
노장 과장 119
덜머리집 131
덧배기춤 136
도끼 138
도끼 누이 139
동래 야류 143
뒤풀이 148
들놀음(야류) 332
마당돌이 과장 154
말뚝이 164
말뚝이춤 169
먹중 174
먹중춤 176
목중(먹중) 174
목중춤(먹중춤) 176
무동 177
무동춤 과장 178
문둥북춤(문둥탈춤) 181
문둥북춤 과장(문둥이 과장) 179
문둥이 과장 179
문둥탈춤 181
민속극 182
백정 201
백정 마당 203
봉산 탈춤 212
북청 사자놀이 220
비비(영노) 373
사당 233
사당 · 거사춤 과장 234
사당춤 과장 235
사자 239
사자춤 과장 243
산대놀이 252
상두꾼 270
상여놀이 274
상좌 275
상좌 과장 278
샌님 · 포도부장 과장 281
서낭굿 탈놀이 282
선녀 296
소매각시 화혜 과장 300
소무 301
송파 산대놀이 306
수영 야류 312
시시딱딱이 과장 317
신장수 320
신주부 321
신주부 침놀이 과장 322
애사당 328
애사당 북놀이 과장 329
애원성춤 과장 331
야류 332
야유(야류) 332
양반 336
양반 과장 340
양반 · 소매각시 사랑 과장 346
양주 별산대놀이 348
연잎 · 눈끔적이 과장 363
영감 365
영감 · 할미 과장 366
영노 373
영노 과장 375
에천 청단놀음 381
오광대 389
오방신장무 과장 393
옴중 · 먹중 과장 395
옴중 · 상좌 과장 397
완보 398
왜장녀 399
은율 탈춤 414
이매 420
자인 팔광대 435
작은마누라(덜머리집) 131
장자마리 과장 444
주지(사자) 239
주지 마당(사자춤 과장) 243
진도 다시래기 469
진주 오광대 473
취발이 480
칼춤 과장 485
탈놀이(가면극) 018
탈춤(가면극) 18
통영 오광대 491
퇴계원 산대놀이 496
팔먹중 과장 504
팔목중 과장(팔먹중 과장) 504
포도부장 508
포수탈 마당 509
하회 별신굿 탈놀이 517
할미 524

강태공 서목시놀이 41
거리굿 44
경기도 뒷전 54
광대탈 대감거리 62
구삼싱 멤 68
군웅굿놀이 72
굿놀이 73
꽃탐 102
대감놀이 125
대거리(거리굿) 44
도리강 관원놀이(원님놀이) 407
도산 말명 방아찧굿 140
마당굿 151
말놀이 162
맹인놀이 172
무극(굿놀이) 73
무당굿놀이(굿놀이) 73
뱅인 영감굿 204
벌대감굿 205
별상굿 배송(말놀이) 162
불쩍앗음 227
사냥굿 229
사또놀이 238
사자 얼름놀이 241
사제삼성 246
산신놀이 260
삼공맞이(천상놀이) 454
삼설양 266
서울 뒷전 293
세경놀이 297
소당애기써놀이 299
시승공부타령(중덤불놀이) 463
악심꽃 꺾기 326
양주 소놀이굿 353
여치낭굿 359
영감놀이 370
영산 할먐 · 할아먐 거리 378
용놀이 400
원님놀이 407
입춘굿 탈놀이(입춘탈굿놀이) 429
입춘탈굿놀이 429
자리곰방놀이 433
재수굿 방아놀이 449
적덕이놀이 452
전상놀이 454
중광대 탈놀이 459
중놀이 461
중덤불놀이 463
중도둑 잡이놀이 465
중천맥이 467
칠성새남 483
탈굿 489
판놀음 500
헤미 광대놀이 528
호살량굿 537
호탈굿 538
황해도 평산 소놀음굿 543

꼭두각시 89
꼭두각시 거리 91
꼭두각시놀음 94
대잡이 129
덜미(꼭두각시) 89
만석중 155
만석중놀이 157
매사냥 거리 170
박첨지 187
박첨지 유람 거리 189
발탈 193
발탈꾼 198
산받이 258
상여 거리 272
서산 박첨지놀이 287
어물도가 주인 357
유람객 409
이시미 거리(이심이 거리) 421
이심이 거리 421
인형극 426
장연 꼭두각시극 440
절 짓고 허는 거리 457
평안 감사 506
피조리 512
피조리 거리 515
홍동지 540

게우사 52
관우희 60
교방가요 66
기완벌록 81
남성관희자 112
향악잡영 534

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
두레패 146
떼이루 떼이루 150
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
운심계작법춤 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

# 가면극
假面劇

**정의** 연희자들이 등장인물이나 동물을 형상화한 가면을 쓰고 나와 극적인 장면을 연출하는 전통연극.

**역사** 가면극假面劇이라는 명칭 이외에 탈춤·탈놀이·탈놀음 등으로 부르기도 한다. 또 지역에 따라 서울과 경기도에서는 산대놀이, 황해도에서는 탈춤, 경상남도의 낙동강 동쪽 지역에서는 야류[野遊], 낙동강 서쪽에서는 오광대五廣大라 부르기도 한다.

그동안 한국 가면극의 기원에 대해 산대희山臺戲 기원설, 기악伎樂 기원설, 제의祭儀 기원설, 산악散樂·백희百戲 기원설 등이 제시되었다. 산대희 기원설과 산악·백희기원설은 내용이 거의 동일하다. 산대희와 산악·백희는 동일한 연희를 가리키는 명칭이기 때문이다. 그러나 산대희 기원설이 한국적인 시각에서 가면극의 역사를 고찰하고 있다면, 산악·백희 기원설은 동아시아적 시각에서 한국 가면극의 역사를 고찰하면서 전문적 연희자가 공연하는 가면극이 산악·백희로부터 성립되는 것이 동아시아의 보편적 현상임을 밝히고 있다.

기악 기원설은 백제인 미마지味摩之가 612년 일본에 전한 기악이 한국 가면극의 기원이라는 학설이다. 제의 기원설은 가면극의 기원이 무당이 주재하는 고대의 제의나 마을굿에 있다고 보는 무속제의 기원설과 풍요제의 기원설(풍농굿 기원설)로 크게 나눌 수 있다. 풍농굿 기원설에 의하면, 가면극은 풍물패 주도의 풍농굿에서 출발했다고 한다. 이를테면, 마을굿을 연희할 때 풍물패 중에서 가면을 쓰고 노는 무리가 잡색으로 따라다니며 이따금씩 허튼수작을 하는데, 때로는 마을굿을 하는 원래의 행사가 끝난 다음에 따로 기회를 얻어서 연희를 한바탕 벌였고, 거기서 가면극이 비롯되었다는 것이다.

마을굿놀이 계통 가면극은 고을·마을의 안녕을 기원하는 고을굿·마을굿과 깊은 관련이 있다. 이것들은 기본적으로 마을의 안녕을 기원하는 종교적 성격과 풍농·풍어를 기원하는 풍요제의의 성격을 겸하는 점이 특징이다. 고을굿은 강릉 단오제처럼 군 단위로 지내고, 마을굿은 마을 단위로 지낸다. 여기서 다양한 연희들이 벌어졌는데, 이 마을굿놀이나 고을굿놀이들이 발전해서 하회 별신굿 탈놀이나 강릉 관노 가면극과 같은 마을굿놀이 계통 가면극이 생겨난 것으로 보인다. 조선 전기 『신증동국여지승람新增東國輿地勝覽』 권32 고성固城 성황사城隍祠조의 "두 무리로 나뉘어 사당의 신상神像을 메고 푸른 깃발을 세우고 여러 마을을 두루 돌아다닌다. 마을 사람들은 다투어 술과 찬으로써 신상에 제사를 지내며, 연희자들은 모두 모여 온갖 연희를 펼친다."라는 내용은 이런 추정을 뒷받침한다. 또한 조선 후기 『동국세시기東國歲時記』 〈12월조〉의 "비단으로 신의 가면을 만들어 사당 안에 비치해 두면 12월 20일 이후에 그 신이 고을 사람에게 내린다. 신이 오른 사람은 그 가면을 쓰고 춤추며 관아의 안과 고을을 돌아다니며 논다."라는 강원도 고성高城의 풍속을 통해서, 마을 수호신을 상징하는 가면을 중심으로 가면극이 형성되어 가는 과정을 살펴볼 수 있다.

그러나 현재 한국 가면극의 주류를 이루는 본산대놀이 계통 가면극은 산대희, 즉 산악 또는 백희라고 부르던 연희들과 밀접한 관련이 있다. 산악·백희 또는 백희잡기라고 불리는 연희들은 삼국시대에 서역과 중국에서 들어왔다. 고려시대와 조선시대에 가무백희·잡희·산대잡극·산대희 등으로 불리던 연희들도 바로 이 산악·백희와 동일한 것이다. 그리고 중국 사신을 영접할 때 산대도감에 동원되어 연희를 펼치던 반인泮人(성균관 소속 천민)들이 18세기 전반기에 산악·백희 계통의 연희와 기존의 가면희들을 바탕으로 재창조해 낸 것이 본산대놀이이다.

**내용** 한국의 가면극은 크게 마을굿놀이 계통 가면극과 본산대놀이 계통 가면극으로 나누어 그 내용과 특성을 살펴볼 수 있다.

1. 마을굿놀이 계통 가면극: 하회 별신굿 탈놀이는 마을굿의 일종인 별신굿을 거행할 때 논 것이다. 하회 별신굿은 1928년 이후 전승이 중단되었다. 별신굿은 보통 10년에 한 번씩 신탁神託에 의해 임시로 행해지는 큰 규모의 마을굿이다. 하회에서는 매년 정월대보름과 사월초파일에 평상제를 지내다가, 부정기적으로 별신굿을 거행했다. 하회리의 서낭신은 열일곱 살의 처녀인 의성 김씨, 혹은 열다섯 살에 과부가 된 서낭신으로 동네 삼신의 며느리신이라고도 전한다. 하회 별신굿 탈놀이는 제1과장 주지춤, 제2과장 백정놀이, 제3과장 할미놀이, 제4과장 파계승놀이, 제5과장 양반·선비놀이로 구성되어 있다. 하회 별신굿에서는 서낭당에서 신이 내린 후에 하산한다. 하산 과정에서 서낭신인 각시의 가면을 쓴 자가 행하는 무동춤은 신성현시神聖顯示를 연출하는 본보기이다. 하회의 서낭신은 이 마을에 시집와 열다섯 살 때에 남편과 사별하고 이곳의 서낭신이 되었다고 전한다. 본 가면극에 앞서 서낭신인 각시의 가면을 쓴 연희자가 무동을 타고 수시로 걸립을 했다. 서낭신인 각시 가면의 등장은 이 가면극이 각시에 의해서 주도되는 어떤 근원적인 것과 관련이 있음을 시사하면서, 이 가면극과 마을굿의 밀접한 관계를 보여 준다.

첫 과장인 주지춤은 사자춤으로서, 사자 한 쌍이 춤을 추어 잡귀와 사악한 것을 쫓아내고 놀이판을 정화하는 벽사의 의식무이다. 백정놀이는 백정이 소를 도살해 염통과 소불알을 떼어 낸 다음, 관중을 향해 해학적인 말로 희롱하면서 양반층을 풍자하는 내용이다. 할미놀이에서는 쪽박을 허리에 차고 흰 수건을 머리에 쓴 할미가 베를 짜는 시늉을 하며, 〈베틀가〉에 자신의 신세타령을 얹어 부른다. 이어 춤을 추다가 쪽박을 들고 동냥을 구한다. 이 과장은 여성의 고난과 삶의 애환을 그리고 있으며, 가부장적 권위에 대한 적극적인 비판의식을 나타내고 있다. 파계승놀이에서 중은 춤을 추던 부네가 오줌 누는 것을 엿보고 욕정을 참지 못한다. 중은 부네가 오줌 눈 자리의 흙을 움켜쥐고 냄새를 맡으며 흥분한다. 중은 부네와 어울려 춤을 추다가, 양반의 하인인 초라니에게 들키자 부네를 업고 달아난다. 양반·선비놀이에서 양반과 선비는 기녀인 부네를 차지하려고 서로 싸우면서 지체와 학식을 자랑한다. 양반과 선비가 지체 자랑을 하는 동안 사대부라는 신분, 문하시중이라는 벼슬, 사서오경이라는 유학 경전은 우스꽝스러운 것으로 전락한다. 양반과 선비의 하인인 초라니와 이매는 그들의 학식을 웃음거리로 만든다. 백정이 양기를 돕는 데에 좋다며 소불알을 들고 등장하자, 서로 사겠다고 당기므로 백정은 소불알이 터지겠다고 야단한다. 이 와중에 할미가 등장하여 이들을 비판하고, 별채別差(나라에서 특별히 파견하던 임시 관원) 역인 이매가 나와 세금을 바치라고 외치면, 모두 깜짝 놀라 도망간다. 여기서는 관리가 마을 사람들에게 곡식을 거두면서 착취하는 횡포를 풍자하고 있다.

강릉 관노 가면극은 그 명칭에서 알 수 있듯이, 원래 강릉 단오제에서 관노官奴들에 의해 연행되던 가면극이었다. 옛날에는 음력 5월 1일에 여러 색깔의 천으로 장식한 깃대인 괫대를 세우고 대서낭당의 앞 마당에서 가면극을 행했는데, 단옷날까지 계속했다. 강릉 관노 가면극은 제1과장 장자마리춤, 제2과장 양반광대·소매각시춤, 제3과장 시시딱딱이춤, 제4과장 소매각시의 자살과 소생으로 구성되어 있다. 강릉 관노 가면극은 한국의 가면극 가운데 유일한 무언극이다. 또한 다른 지역의 가면극은 각 과장의 내용이 서로 독립적인 모습을 보이는 데에 반해, 강릉 관노 가면극은 각 과장이 서로 긴밀하게 짜여 있다. 즉 양반과 소매각시를 중심으로 한 서사적인 내용의 연희가 진행된다.

첫 과장인 장자마리춤은 벽사적 의식무로, 장자마리 2인이 마당닦기춤을 통해 놀이판을 정화한다. 장자마리들은 의상에 곡식 이삭과 해초인 말치를 매달고 있고, 불룩한 배를 통해 잉태한 모습을 보여 주며, 둘이 성행위를 흉내 낸 동작을 한다. 이로 보아 장자마리춤은 풍농·풍어를 기원하는 마을굿인 단오제의 성격을 반영하고 있는 것이다. 양반광대·소매각시춤은 양반이 소매각시를 차지해 다정하게 노는 내용이다. 시시딱딱이춤은 시시딱딱이들이 훼방을 놓아 양반과 소매각시의 사이를 이간시키는 내용이다. 제4과장인 소매각시의 자살과 소생은 소매각시가 자살했다가 다시 살아나는 내용이다. 양반이 시시딱딱이들을 쫓아 버린 후에 소매각시를 끌고 와서 시시딱딱이와 놀아났다고 야단치면, 소매각시는 그 사실을 부인하면서 양반에게 용서를 빈다. 그래도 양반이 화를 풀지 않자 그녀는 양반의 긴 수염에 자기 목을 매어 자살을 시도한다. 이때 장자마리들과 시시딱딱이들이 소매각시의 죽음을 확인하고 성황신목城隍神木(서낭대)을 모시고 와서 빌자 소매각시가 소생한다는 내용으로 결말을 맺는다.

이상과 같이, 하회 별신굿 탈놀이와 강릉 관노 가면극은 연희 내용과 등장인물들이 여느 지역의 가면극과 매우 다르다. 그것은 이 가면극들이 마을굿에서 자

생적으로 형성되어 발전해 왔기 때문이다. 그러나 하회 별신굿 탈놀이의 파계승 과장이나 유학과 유학자를 조롱하는 내용, 강릉 관노 가면극의 소매각시라는 명칭에서 알 수 있듯이, 후대에는 마을굿놀이 계통 가면극도 본산대놀이 계통 가면극의 영향을 일부 받은 것으로 보인다.

2. 본산대놀이 계통 가면극: 본산대놀이 계통 가면극은 본산대놀이로부터 전파된 가면극을 말한다. 본산대놀이라고 할 수 있는 서울 근교의 가면극은 애오개(아현), 사직골, 노량진, 구파발 등에 있었다. 본산대놀이의 영향 아래 서울과 경기도의 송파 산대놀이와 양주 별산대놀이·퇴계원 산대놀이, 황해도의 봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤, 경남의 수영 야류·동래 야류·통영 오광대·고성 오광대·가산 오광대·진주 오광대, 남사당패의 덧뵈기 등이 생겨났다. 현재 본산대놀이는 전하지 않는다. 송파 산대놀이와 양주 별산대놀이는 19세기 초·중엽에 서울 지역 본산대놀이의 영향 아래 성립된 가면극이다.

황해도 일대의 가면극을 해서海西 탈춤이라고 부른다. 해서 탈춤은 1930년대까지만 해도 봉산·사리원을 중심으로 하여 그 동쪽 지대인 기린·서흥·평산·신계·금천·수안, 북쪽 지대인 황주, 서쪽 지대인 안악·은율·재령·신천·송화, 남쪽 지대인 강령·옹진·연백·해주 등지에서 전승되고 있었다. 황해도에서는 5일장이 서는 거의 모든 장터에서 1년에 한 번씩 가면극을 초청해 놀았다고 한다. 산대놀이와 해서 탈춤의 영향 관계는 북한학자 김일출의 황해도 현지 조사를 통해 밝혀졌다. 특히 해주는 황해도의 정치·경제·문화의 중심지로서 해주 감영의 교방에 모여든 가무인들이 있었고, 통인청을 중심으로 하급 관속과 한량들이 해주 탈춤을 전승했다고 한다. 더욱이 김일출은 "특히 해주탈놀이는 그 관계자들이 자인하고 있는 바와 같이 경기의 산대놀이와 부단한 교류를 형성하고 있어 여러 가지 면들에 산대놀이의 일정한 영향이 인정되고 있다."라고 밝혔다.

경남에서 낙동강을 중심으로 동쪽 지역에서 전승되어 온 가면극을 야류野遊라고 부르고, 서쪽 지역에서 전승되어 온 가면극을 오광대五廣大라고 부른다. 송석하는 1930년대에 현지 조사를 통해 야류와 오광대의 전파 경로를 밝혔다. 야류와 오광대의 발생지는 낙동강변인 밤마리(경남 합천 덕곡면 율지리)라고 전한다. 밤마리의 시장에서 대광대패라는 유랑예인집단이 여러 공연물 가운데 하나로 가면극을 놀았다. 다만 진주 오광대는 1880년 무렵 경남 의령 부림면 신반리新反里 대광대패의 가면극을 배워 온 것이다. 야류는 들놀음이라고도 부르는데, 동래·수영·부산진 등지에서 전승되었다. 오광대는 다섯 광대가 나오기 때문에, 또는 다섯 과장으로 구성되어 있기 때문에 오광대라고 한다. 합천·신반·통영·고성·가산·창원·가락·거제·진주·산청·학산·도동·서구·남구 등지에서 전승되었다.

조선 후기에 서울의 시정에서는 성균관 소속의 노비인 반인들에 의해 본산대놀이가 공연되고 있었다. 특히 애오개와 사직골의 본산대패는 지역으로 순회공연을 자주 다녔는데, 이것이 각 지역의 가면극 형성에 영향을 끼쳤다. 그리고 조선 후기에 남사당패, 대광대패 등의 유랑예인집단이 각 지역을 떠돌아다니며 여러 가지 연희를 공연하면서, 흥행을 위해 본산대패의 가면극을 그들의 공연 종목 가운데 하나로 삼았던 것으로 보인다.

본산대놀이 계통 가면극인 해서 탈춤, 별산대놀이, 야류와 오광대 등은 각 과장의 구성과 연희 내용, 등장인물, 대사의 형식, 연극적 형식, 가면의 유형 등을 살펴볼 때, 동일 계통임이 드러난다. 그 내용을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 본산대놀이 계통 가면극들은 사악한 것을 쫓아 버리는 벽사辟邪의 의식무, 양반 과장, 파계승 과장, 영감·할미 과장을 공통적으로 갖고 있다.

둘째, 그 등장인물들은 양반, 샌님, 영감, 할미, 상좌, 노장, 먹중 등 공통적으로 신분이나 계층·부류를 나타내는 명칭을 사용한다. 양반의 하인은 모두 말뚝이이다. 별산대놀이와 해서 탈춤에서는 소무를 사이에 두고 노장과 대결하는 술 취한 중이 모두 취발이라는 이름을 공통적으로 갖고 있다.

셋째, 본산대놀이 계통 가면극의 첫째 과장에는 상좌춤·오방신장무·사자춤 같은 벽사적인 의식무가 있다.

넷째, 양반 과장은 몇 개의 단락을 반복하는데, 앞부분에 반드시 말뚝이가 많은 지명을 열거하며 양반을 찾으려고 그곳들을 돌아다녔다는 말뚝이 노정기路程記가 있다. 그리고 말뚝이는 양반의 시중을 들고 복종하는 체하면서, 실제로는 양반의 약점을 폭로하고 양반의 위선을 풍자하며, 양반층의 전유물인 문자를 통해 양반층을 모욕한다. 양반들의 가면은 대부분 언청이·곰보·비뚤어진 얼굴 등 비정상적인 모습을 하고 있다.

다섯째, 별산대놀이와 해서 탈춤은 파계승 과장인 노장 과장이 커다란 비중을 차지하고 있고 등장인물도 많으며, 연희 내용이 동일할 뿐만 아니라 등장인물의 명칭도 노장·먹중·소무(소매)·취발이·신장수·원숭이 등으로 완전히 일치한다.

여섯째, 할미 과장은 영감과 할미가 젊은 첩 때문에 싸우는 내용으로, 할미는 대부분 무당으로 나타난다. 할미의 죽음 후에는 무당굿을 하거나 상여를 내가며 〈상엿소리〉를 부른다.

일곱째, 본산대놀이 계통 가면극의 가면들을 보면 공통된 형상을 하고 있는 경우가 흔하다. 취발이 가면의 경우, 현재 모든 별산대놀이와 해서 탈춤에서 사용하는 것은 물론이고 1929년 수집된 양주 별산대놀이 가면, 일제강점기에 수집된 퇴계원 산대놀이 가면 등의 취발이탈이 모두 공통된 모습을 보인다. 서울·경기와 황해도라는 지역적 차이와 1920년대와 2000년대라는 시간적 차이가 있음에도 취발이탈이 공통된 모습을 보이는 것은 이미 예전부터 취발이탈이 일정한 유형을 이루고 있었음을 의미한다. 노장탈·할미탈·영감탈·샌님탈·종갓도령탈·상좌탈·소무탈·첩탈 등도 취발이탈과 마찬가지로, 지역적 차이와 시간적 차이가 있지만 공통된 모습을 보인다.

강이천姜彝天(1769~1801)이 열 살 때인 1778년 남대문 밖에서 연행된 인형극과 가면극을 보고, 11년 후인 1789년에 지은 한시 〈남성관희자南城觀戲子〉는 1770년대에 상좌춤 과장, 노장 과장, 샌님·포도부장 과장, 거사·사당 과장, 할미 과장을 갖춘 본산대놀이 가면극이 현존하는 별산대놀이·해서 탈춤·야류·오광대와 거의 같은 모습으로 서울 근교에서 전문적 연희자에 의해 연행되고 있었다는 사실을 전해 준다.

본산대놀이 계통 가면극들은 공통적인 연희 내용을 보이고 있지만, 지역에 따라 특징적인 과장도 나타난다. 별산대놀이의 연잎·눈끔적이 과장, 해서 탈춤의 사자춤 과장, 야류와 오광대의 사자춤 과장·영노(비비)과장·문둥이춤 과장 등이 그것이다. 이는 본산대놀이가 각 지역으로 전파되면서 각 지역에서 나름대로 새로운 내용을 삽입한 결과이다. 실제로 김일출의 조사에 의하면, 봉산 탈춤의 사자춤 과장은 1913~1915년 무렵부터 비로소 놀기 시작한 것이라고 한다.

한편 본산대놀이 계통 가면극의 많은 대목은 독립적인 우희優戲의 모습을 하고 있다. 본산대놀이의 형성에는 여러 요인이 작용했을 터이지만, 대사의 구성이나 양반 과장 중 양반의 모습 등은 우희·유희儒戲의 영향을 직접적으로 보여 준다. 우희는 골계적인 내용으로서 요즘의 코미디와 유사한 연희였다.

유희는 우희 중에서도 유학자, 유학 경전, 유학의 내용 등을 우스꽝스럽게 풍자한 코미디였다. 우희와 유희에 이미 양반층을 풍자하는 내용이 있었으므로, 가면극의 양반 과장에 그 내용이 자연스럽게 반영되었다. 전국의 모든 가면극에 양반 과장이 반드시 포함되어 있을 뿐만 아니라 본산대놀이 계통 가면극에서 양반 과장의 분량과 내용이 큰 비중을 차지하고 있는 것은 바로 이런 이유에서 비롯되었다. 가면극에는 양반이나 유학자를 조롱하는 내용이 많고, 유가의 오륜과 경서, 그리고 문자 등 양반층의 문화를 조롱의 대상으로 삼고 있다. 양반의 가면은 대부분 추한 모습이고 의복도 비정상적인 경우가 많아서, 그 모습 자체만으로도 조롱의 대상이 되기에 충분하다. 그러므로 우희·유희와 가면극의 양반 과장은 그 형식과 내용이 무척이나 유사한 것이다. 양반 과장 이외에 노장 과장 가운데 먹중과 취발이의 대사, 영감·할미 과장 가운데 영감과 할미의 대사에 보이는 골계적인 내용의 재담들도 우희의 전통과 일정한 관련이 있다. 이는 나례도감에 동원되던 연희자들이 이미 우희를 하고 있었고 18세기 전반에 본산대놀이가 성립될 때 그 연희자들이 우희를 연희 내용에 적극 활용한 결과인 것이다.

**특징 및 의의** 양반의 신분적 특권, 노장의 관념적 허위, 영감의 남성적 횡포는 봉건사회의 유물로서 상호 밀접한 관련이 있다. 이 부정적 유물이 청산되어야 한다고 주장하는 가면극의 주제를 통하여 새로운 사회의식의 발전을 엿볼 수 있다. 아울러 긍정적 인물인 취발이·포도부장·말뚝이·할미를 통하여 기존 질서를

거부하고 새로운 가치관을 요구하는 민중의식을 보여 준다.

대부분의 가면극은 정월대보름이나 오월단오에 세시풍속의 하나로 즐거운 잔치판에서 거행되었다. 정월대보름이나 단오는 가면극·줄다리기·차전놀이·횃불싸움·지신밟기·씨름 등 민속놀이를 거행하며 지역 주민들 간의 단결과 화합을 도모하던 특별한 절기이다. 가면극 공연의 앞이나 뒤에 이런 민속놀이들이 결합되어 있는 지역이 많았다. 민중은 해마다 이러한 시기에 가면극을 공연함으로써 일시적으로 기존 질서로부터 벗어나 광복을 구가했다. 일상 세계에서라면 마땅히 금기시되던 문제들을 놀이판에 드러내어 다룸으로써, 평소 억압되었던 갈등과 불만을 발산하고 해소하는 기회로 삼았다.

1960년대와 1970년대에는 대학가에서 탈춤 부흥운동이 크게 일어나 전국의 대학생들이 가면극을 배워 공연하는 일이 자주 있었고 그 열의도 대단했다. 그러나 1980년대에 접어들자 이런 열기가 식으면서, 그 대신에 민속극에 기반을 둔 창작극인 마당극(마당굿) 또는 민족극이라 불리는 일단의 정치극이 활발하게 공연되면서 체제 비판을 시도했다.

한편 전문적인 연극 단체 가운데도 가면극·판소리·인형극 등 전통연희를 현대적으로 계승한 창작극을 정립해 보려는 시도가 있었다. 대표적인 예가 연출가 허규를 중심으로 한 극단 민예(1973년 창단), 그리고 손진책의 극단 미추(1981년 창단)이다. 극단 민예는 〈허생전〉·〈놀부전〉·〈서울말뚝이〉·〈다시라기〉 등을 공연했다. 허생전은 가면극의 장단·춤사위·등퇴장 동작과 판소리의 아니리를 활용했다. 〈놀부전〉은 창극인데, 등퇴장과 몸동작에 가면극의 춤사위를 활용했다. 〈서울말뚝이〉는 현대판 가면극이고, 〈다시라기〉는 민속놀이였다. 그러므로 가면극은 요즘 우리가 자랑스럽게 생각하는 한류의 발전을 위해, 그리고 현대 공연예술의 한국화를 위해 창작 자원을 제공할 수 있는 문화 콘텐츠이다.

**참고문헌** 산대극과 기악(이혜구, 한국음악연구소, 국민음악연구회, 1957), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 한국 가면극 연구(서연호, 월인, 2002), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007).

**필자** 전경욱(田耕旭)

# 가무백희
歌舞百戱

**정의** 신라시대 이래 각종 행사에서 연행되었던 노래, 춤, 기예 등 각종 연희의 총칭.

**역사** 『삼국사기三國史記』 신라 유리왕儒理王 9년(기원후 32)조에 가무백희歌舞百戱라는 용어가 처음 나타난다. 그리고 『증보문헌비고增補文獻備考』 권107 산악散樂조에는 551년(진흥왕 12)에 처음 설치한 팔관회八關會에서 가무백희를 연행했다는 내용이 나온다.

① 왕은 이미 육부六部를 정한 후에 이를 두 편으로 갈라, 왕녀王女 두 사람으로 하여금 각각 부내部內의 여자들을 거느리게 하여 편당을 만들었다. 7월 16일부터 날마다 일찍 대부大部의 뜰에 모여서 길쌈을 하여 밤 열 시쯤 일을 마쳤다. 8월 15일에 이르러 그 공功의 다소를 살펴, 진 편은 음식을 마련하여 이긴 편에게 사례하게 했다. 이때 모두 가무백희를 했는데, 이를 가배嘉俳, 가위라 했다.王旣定六部 中分爲二 使王女二人 各率部內女子 分朋造黨. 自秋七月旣望 每日早集大部之庭 績麻 乙夜而罷. 至八月十五日 考其功之多少 負者置酒食 以謝勝者. 於是 歌舞百戱皆作 謂之嘉俳

② 진흥왕 때 팔관회를 열었다. 매년 11월에 대궐 뜰에다 스님들을 모으고, 윤등輪燈 하나를 설치하고 사방에 향등香燈을 늘여 세웠으며, 또 두 개의 채붕綵棚을 설치하여 백희가무百戱歌舞를 바치며 복을 빌었다.眞興王時設八關會. 其法每歲仲冬會僧徒於闕廷 置輪燈一座列香燈四旁. 又結兩綵棚呈百戱歌舞以祈福.

①에서 가무백희는 음력 7월 15일부터 한 달 동안 부내部內의 여자들이 모여서 길쌈 시합을 한 후, 8월 15일에 어느 편이 베를 더 많이 생산했는지 시합하는 대회인 가배嘉俳 행사에 등장한다. 이 대회에서 진 팀은 이긴 팀에게 술과 음식을 대접했고, 이때 가무백희가 연행되었다. 이 가배 행사는 오늘날의 8월 한가위로 계승되었다. ②는 진흥왕 때 설행한 팔관회의 연행양상을 살펴볼 수 있다. 『삼국사기』 권4 572년(진흥왕 33) 10월 20일조에는 전쟁에서 목숨을 잃은 병사들을 위해 7일간 팔관회를 베풀었다는 기록이 있다.冬十月二十日 爲戰死士卒 設八關筵會於外寺七日罷 이는 팔관회가 전사자戰死者의 위령제 성격을 띠고 있었다는 점을 의미한다. 고려 개국 후 최초의 팔관회는 918년(태조 원년) 11월에 철원에서 개최되었다. 이를 구체적으로 살펴보자.

③ 태조 원년 11월 유사有司가 태조에게 말하기를, "이전의 임금(궁예)은 해마다 11월에 팔관회를 열고 복을 기원했습니다. (전하께서도) 그 제도를 따르소서." 하니 왕은 그 건의를 받아들였다. 마침내 구정毬庭, 격구장에 바퀴 모양의 등[輪燈]을 설치하고 (구정의) 네 모서리에는 향등을 일렬로 배열했다. 또한 두 개의 채붕을 만들어 세웠는데, 각각 그 높이가 5장丈이 넘었다. 그 앞에서 백희가무를 공연했다. (그 행사의) 사선악부四仙樂部, 용봉상마거선龍鳳象馬車船은 모두 신라의 고사였다. 관리들은 모두 도포를 입고 홀을 든 채 그 의례에 참석했다. 구경꾼들이 도성을 기울일 만했다. 왕이 위봉루威鳳樓로 가서 그 의례를 참관했다. (팔관회는) 연례행사가 되었다.太祖元年十一月 有司言 前主 每歲仲冬 大設八關會以祈福 乞遵其制 王從之. 遂於毬庭置輪燈一座 列香燈於四旁. 又結二綵棚 各高五丈餘 呈百戱歌舞於前. 其四仙樂部 龍鳳象馬車船 皆新羅故事. 百官袍笏行禮 觀者傾都. 王御威鳳樓觀之. 歲以爲常.

③은 『고려사高麗史』 권69 지23, 예11 가례잡의家禮雜儀 중동팔관회의仲冬八關會儀조의 기록이다. 태봉의 팔관회는 11월에 거행되었고, 고려의 팔관회는 신라와 태봉泰封의 팔관회로부터 일정한 영향을 받았으며, 팔관회의 공연 내용은 백희가무, 사선악부, 용봉상마거선이었다는 것이 드러난다. 이때의 팔관회 모습은 『고려사절요高麗史節要』 권1 태조 원년 11월의 기록에서도 찾을 수 있다. 다만 여기에는 "태조가 위봉루威鳳樓로 나가서 관람한 그것을 부처를 공양하고 신을 즐겁게 하는 모임供佛樂神之會이라 했다."라는 내용이 추가되어 있다. 이 두 기록을 종합해 보면 고려시대의 팔관회에서는 위봉루 앞 구정에 대규모의 연등을 설치하여 밤새도록 등불을 밝히고, 두 개의 채붕을 설치해 그 앞에서 가무백희를 벌였음을 알 수 있다. 여기서 가무백희는 산악백희散樂百戱에 해당하는 연희를 지칭하는 것이다. 고려 태조는 943년(태조 26) 4월에 훈요십조訓要十條를 내렸는데, 이 중 6조는 팔관회와 관련된 내용이다. 이러한 태조의 유지有志에 따라 팔관회는 고려가 멸망하기 직전인 1391년(공양왕 3)까지 지속되었다. 그렇지만 도중에 중단되거나 변화를 겪기도 했다. 가장 오랫동안 중단된 기간은 987년(성종 6) 10월에서 1010년(현종 원년) 11월까지의 24년간이었다. 성종은 981년(성종 원년) 11월, 팔관회의 잡기雜技들을 불경不經하고 요란하다는 이유로 금지했다. 987년(성종 6) 6월, 최승로崔承老는 시무時務 28조에서 팔관회의 폐단을 지적하며 폐지하기를 요청했다. 고려의 팔관회는 금욕적이고 종교적이기를 요구하는 팔계율八戒律과는 달리 화려하고 풍류적이며 향락적이어서, 경건한 정통 불교와는 달리 채붕을 설치하고 불교 교리에서는 금지되었던 백희가무를 즐겼다. 즉, 고려의 팔관회는 점차 토착 신앙적 성격을 띠면서 음주가무까지 포함하는 성대한 축제로 변모했던 것이다. 이러한 팔관회의 유희적 성격은 이때 행해진 가무백희의 내용과 특징을 미루어 짐작할 수 있게 해 준다.

**내용** 신라시대 팔관회에서처럼 두 개의 채붕을 설치하고 그 앞에서 가무백희를 연행하는 전통은 고려를 거쳐 조선시대까지 지속되었다. 『고려도경高麗圖經』에는 고려 조정의 악樂을 담당하는 기관에 속한 사람들로 천여 명을 헤아린 후, 덧붙여 "자지柘枝(연화대무), 포구抛毬(포구락무) 등의 기예도 있고 백희를 연행하는 자가 수백 명인데, 들으니 모두 민첩하기 이를 데 없다고 한다亦有柘枝·抛毬之藝, 其百戱數百人 聞皆敏捷特甚."라고 하여, 고려시대 가무백희가 매우 세련되고 번성했음을 보여 주고 있다. 고려시대에는 산대색山臺色이라는 산대를 관리하던 관청을 두었다가 1279년(충렬왕 5) 연등도감燃燈都監에 병합하였고, 조선시대에는 나례도감儺禮都監이 설치되어 나례와 더불어 조정의 의식, 중국 사신 영접 행사 등에 쓰이는 가무백희 공연을 담당했다.

고려시대 가무백희의 모습을 보여 주는 자료에는 목은牧隱 이색李穡의 〈구나행驅儺行〉을 들 수 있다. 〈구나행〉은 나례에서 연행된 연희들을 구체적으로 묘사하

고 있는데, 이 시는 크게 두 부분으로 나뉜다. 전반부(1구~14구)는 12지신과 진자振子들이 역귀를 쫓는 의식을 묘사하는 내용이고, 후반부(15구~28구)는 구나 의식이 끝난 후 연희자들이 각종 잡희를 연행하는 내용이다. 후반부를 살펴보자.

오방귀 춤추고 사자가 뛰놀며
불을 뿜어 내기도 하고 칼을 삼키기도 하네.
서방에서 온 저 호인胡人들은
검기도 하고 누렇기도 한 얼굴에 눈은 파란색이네.
그 중의 노인이 등은 구부정하면서도 키가 큰데
여러 사람들 모두 남극성이 아닐까 놀라고 감탄하네.
강남의 장사꾼은 무어라 지껄이며
나아갔다 물러났다 가볍고 빠르기 바람결의 반딧불 같네.
신라의 처용은 칠보 장식을 했는데
머리 위의 꽃가지에선 향기가 넘치네.
긴 소매 날리며 태평무를 추는데
불그레하게 취한 얼굴은 아직도 다 깨지 않은 듯.
누런 개는 방아 찧고 용은 여의주를 다투며
온갖 짐승 더풀더풀 춤추니 요임금 시절 궁정 같네.
舞五方鬼踊白澤 吐出回祿吞青萍
金天之精有古月 或黑或黃目靑熒
其中老者傴而長 衆共驚嗟南極星
江南賈客語侏離 進退輕捷風中螢
新羅處容帶七寶 花枝壓頭香露零
低回長袖舞太平 醉臉爛赤猶未醒
黃犬踏碓龍爭珠 蹌蹌百獸如堯庭

인용문은 〈구나행〉 중 나례에서 구역驅疫이 끝난 뒤에 행해진 연희들을 보고 읊은 것이다. 여기에서는 오방귀무五方鬼舞, 사자무, 불 토해내기, 칼 삼키기, 서역의 호인희胡人戱, 줄타기, 처용무, 각종 동물로 분장한 가면희 등을 묘사했는데, 이는 대부분 가무백희, 산대잡극, 산악백희, 산대희, 잡희 등으로 부르던 연희들이다.

이 외에도 가무백희의 내용은 이색의 〈산대잡극山臺雜劇〉(헌선도, 처용무, 솟대타기, 폭죽놀이), 성현成俔의 〈관나희觀儺戱〉(방울받기, 줄타기, 인형극, 솟대타기)와 〈관괴뢰잡희觀傀儡雜戱〉(땅재주 또는 솟대타기, 줄타기, 방울받기, 인형극), 동월董越의 『조선부朝鮮賦』(만연어룡지희, 무동, 땅재주, 솟대타기, 각종 동물 춤), 아극돈阿克敦의 『봉사도奉使圖』(산대잡상놀이, 줄타기, 접시돌리기, 땅재주, 탈춤), 송만재宋晩載의 〈관우희觀優戱〉(영산회상, 가곡, 12가사, 어룡만연지희, 불 토해내기, 포구락, 사자무, 처용무, 유자희, 요요기, 판소리 단가, 판소리, 땅재주, 검무, 줄타기, 솟대타기, 홍패고사) 등의 문헌과 그림을 통해 추정해 볼 수 있다. 또한 현재 전국적으로 분포하는 가면극과 죽방울돌리기, 솟대타기, 풍물, 남사당패의 대접돌리기(버나), 땅재주(살판), 줄타기(어름), 탈놀이(덧뵈기), 꼭두각시놀음(덜미) 등과 같은 종목에서 오랜 전통을 지닌 가무백희의 잔존양상을 볼 수 있다.

**특징 및 의의** 무용, 음악, 연극, 체육, 무술이 세분화되지 않은 채 연행되던 고대의 총체적인 연행 예술을 산악백희라 부른다. 삼국시대 동아시아 공동의 문어文語인 한문과 공동의 종교인 불교가 유입됐을 때, 동아시아 공동의 연희 문화인 산악백희도 한반도에 전래한 것으로 보인다. 삼국시대 이후 조선 전기까지의 중세 보편주의 시대는 한·중·일 각국이 함께 동아시아의 공동 문화를 완성해 간 시기였는데, 연희 문화도 예외는 아니었다. 여러 기록을 통해 이미 4세기 이전부터 서역악의 영향을 받아 고구려에서 잡희가 성행했고, 그것이 신라 통일 이후 백제의 잡희와 함께 신라 향악鄕樂에 오기五伎 등으로 집대성되었으며, 고려시대에 와서 연등회나 팔관회에서 연행된 것을 볼 때 가무백희의 전통이 오래되었음을 알 수 있다. 우리나라에서는 중국에서 산악백희라고 부르던 연희들을 백희, 가무백희, 잡희, 산대잡극, 산대희, 나희, 나 등으로 불렀다. 이는 유사한 대상을 다양한 용어로 부른 것이다. 따라서 신라시대의 행사(팔관회·연등회·가배 등), 고려시대의 행사(우란분재·나례·수희·과거 급제자 축하 행사·환영 행사 등), 조선시대의 행사(나례·중국 사신 영접 행사·문희연·수륙재·우란분재·관아 행사·읍치제의·동제·사대부가의 잔치·왕의 각종 행차, 궁중의 내농작·지방관 환영 등)에서 연행된 대부분의 연희들은 가무백희라고 총칭할 수 있는 종목들이다. 우리나라에서는 가무백희 계통의 연희가 변화 발전을 거듭하여 조선 후기에 수준 높은 본산대놀이 가면극, 판소리, 꼭두각시놀이 등의 전통연극을 성립시켰고, 현재도 남사당패나 서커스단에서 공연 종목으로 전승되고 있다.

**참고문헌** 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 한국고전희곡의 역사(박진태, 민속원, 2001), 한국 민족 공연학(김익두, 지식산업사, 2013), 한국연극사(이두현, 학연사, 2009), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

**필자** 이호승(李鎬丞)







# 가산 오광대
駕山 五廣大

**정의** 경상남도 사천 축동면 가산리에서 전승되는 탈놀음.

**역사** 가산에서 오광대가 언제부터 연행되었는지 정확하지 않다. 지리적으로 가산리는 남강南江과 사천만이 합류하는 지점에 있다. 구전에 의하면 남강으로 상자가 떠내려 와 마을 사람들이 열어 보니 그 안에 탈과 연기 기재, 각본 및 의상이 있었고, 그 각본을 당시 서울에서 귀양 온 양반에게 물어 오광대를 놀았다고 한다. 비슷한 이야기가 경상도의 밤마리 오광대나 김해 오광대가 연행되었던 마을 사람들에게 전해진다. 이것은 탈춤의 기원에 대한 역사적 사실(fact)이라기보다는 그 기원을 둘러싼 일종의 주지主旨(motif)로 생각해야 할 것이다. 다만 1974년 조사 당시 연희자들이 기억하는 가장 오래된 연희자 한순녀韓順汝(1853~1936)의 생존 시기와 활동 연대를 고려할 때 이미 19세기 후반에는 탈춤이 가산마을에 정기적으로 연행되었던 것으로 추정된다. 그리고 그 시기는 유랑하는 전문연희집단이 아닌 지역민들에 의한 탈춤 연행이 경상남도 각 지역으로 확산·정착하였다고 추정되는 시기와 대체로 일치한다.

잘 알려진 바와 같이 일제강점기에 송석하宋錫夏가 경남 일원 탈춤의 전파 경로를 거론한 바 있으나, 가산오광대駕山五廣大는 언급하고 있지 않다. 이와 같은 전파론은 종종 경남 일원의 탈춤의 역사를 설명하는 중요 근거로서 인용되어 왔다. 그렇지만 이것은 19세기 후반 가산을 비롯한 경남 연안 지역에 왜 탈춤 연행이 급속하게 확산되어 정착하였고 나아가 지역민들이 어떻게 주도했는지에 대한 새로운 역사적 변화를 설명하지 못한다. 가산 오광대 역시 마찬가지이다. 이 점에서 가산의 지리적 환경 및 오광대 연행을 주도한 부류들에 초점을 맞추는 것이 탈춤 연행의 역사를 밝히는 데 도움이 될 것이다.

조선시대에 가산마을은 진주목에 속한 포구 마을로 남강과 사천만이 만나는 곳에 있었다. 이 같은 지정학적 위상으로 인하여 1760년에 경남 지역의 세 조창 가운데 하나인 우조창右漕倉을 두었다. 이 조창에 인근 8개 마을의 세곡을 모아 한양으로 보냈다. 이것을 계기로 가산마을에 장시도 들어서고 선주들도 사는 등 크게 번창하여 전성기에는 호구만도 300호에 이르렀다고 한다. 이 같은 사회·경제적 환경은 오광대가 정착·발전하는 중요한 배경이 되었을 것이다. 이 점은 좌조창이 설치된 마산에 오광대가 정착·발전한 것과 같은 맥락이다. 그리고 19세기 후반 이후 탈춤 연희자들을 계속해서 배출하여 온 청주 한씨 가문은 바로 이곳 조창의 행정을 담당하여 온 관속으로 알려져 있다.

그러나 1894년 갑오개혁으로 조세 제도가 바뀜에 따라 가산의 조창은 그 기능을 상실하게 되었다. 가산마을이 점차 쇠락하자 많은 주민이 외지로 떠났다. 그렇지만 조창 관련 행정 실무를 담당했던 청주 한씨 가문은 계속해서 가산에 세거했으며, 이들은 가산 오광대의 연행이 지속되는 데 주도적인 역할을 했다. 그뿐 아니라 오광대의 주요 연희자 중 다수가 이들 가문에서 배출되었다. 요컨대 가산 오광대는 조창 관련 행정 업무를 맡으면서 세거하여 온 특정 종족宗族들이 연행을 계속 주도하여 온 것이다. 이 점에서 중국에서 나타나는 종족 연극과 유사한 모습을 찾을 수 있다. 이것은 한국 탈춤들에서는 보기 드문 가산 오광대의 두드러진 특징이라고 할 수 있다. 이렇듯 대를 이어 연행에 종사하여 왔고 심지어 순회공연까지 했으나 이들은 전문연희집단은 아니었고 대보름 등 특정 시기에만 공연했을 뿐 평소에는 생업에 종사했다.

가산이나 마산과 같이 조창이 설치된 지역 외에도 동래나 고성, 진주와 같은 지역의 읍치邑治에 탈춤이 연행되어 온 것은 잘 알려진 사실이다. 그 외에 통영, 거제, 수영, 부산진 등 군사 기지가 설치된 곳에도 탈춤 연행이 정착하였다. 이들 지역은 모두 관 중심의 질서가 강력하게 작동하였던 곳이다. 나아가 이 지역 탈춤의

중요 연희자들이 이서吏胥를 포함한 관속官屬이나 군인 등이라는 사실도 공통된다. 이것은 황해도의 경우에도 다르지 않다. 이것은 탈춤이 19세기 후반에 각 지역으로 급속하게 확산·정착하는 과정에서 이서나 군인들이 자신의 지역에 경쟁적으로 수용하여 발전시켰음을 보여 준다. 이러한 확산 형태를 지역 간 동등화 상호 작용이라고 한다. 이것은 오광대가 매우 짧은 기간에 경남 일원으로 급속도로 확산된 변화를 지칭하는 데 적합할 것이다.

가산 오광대의 경우 다른 탈춤과 마찬가지로 연행의 역사를 보여 주는 문헌 자료는 찾아보기 어렵다. 다행히 연희자들의 사회·경제적 위상을 보여 주는 것들이 전승되고 있어 연행의 성격을 추정하는 데 도움이 된다. 가산 오광대의 경우 1920년대 전반에는 인근 하동, 남해, 사천 등지에 순회공연을 나선 사실이 중요한 기억으로 전승되어 왔다. 연대를 기억하지는 못하지만 구전에 의하면 순회공연이 가산마을 학교 건립과 운영을 위하여 연행되었다고 한다. 잘 알려진 바와 같이 당시는 3·1 운동 이후 전국적으로 사립학교나 야학을 자발적으로 설립하여 교육의 기회를 사회 저변으로 확대하려는 움직임이 활발하였을 때였다. 이와 관련하여 중요 연희자였던 한순녀가 1921년에 가산마을의 유지들과 더불어 야학교 설립과 운영을 주도한 사실을 신문기사에서 확인할 수 있다. 이것은 가산 오광대의 연행이 지역사회의 필요성과 부합하고 있음을 보여 준다. 아마도 이러한 선순환 구조가 일제강점기에 연행이 유지되는 중요 요인이었을 것이다.

**내용** 탈춤은 각 지역으로 확산되는 과정에서 각 지역 농경세시의 제의와 결합되어 정기적으로 연행되었다. 가산 오광대의 경우 정월대보름에 동제洞祭인 천룡제天龍祭를 치른 후 연행되었다고 생각된다. 당산 수호신의 신격은 관련 문서에 남아 있다. 이곳의 제당은 마산의 사례와 마찬가지로 조창을 경영하던 당시에는 조운의 안녕을 비는 곳이기도 했을 것이다.

1895년에 조운 제도를 폐지하면서 조창이 있던 당산에 외부인들이 묘지를 쓰는 등 당산의 제의는 그 신성성이 훼손되는 위기에 처했다. 그렇지만 탈춤의 연행은 마을의 동제를 배경으로 계속해 왔다. 여기에는 앞서 언급한 바와 같이 마을 자제들의 교육을 위하여 순회공연을 하는 등 지역 사회의 새로운 기대에 부응한 것도 중요한 요인이었을 것이다.

조창을 경영할 때에는 조운에 맞추어 제를 올렸겠지만, 이와 관련된 문헌 자료나 구전은 전해지지 않는다. 가산마을의 당제는 예전에는 정월 초하루 또는 그 날이 시時에 맞지 않으면 음력 2월 중 택일하여 자시子時에 제를 올렸다. 이렇게 제를 올리고 나면 초이틀부터 보름날까지 매구굿(풍물놀이)을 하며 동네를 돌았다. 그리고 보름날 밤에 달집을 태우고, 비로소 오광대놀이를 시작했다. 또 이것이 끝나면 부근 마을을 돌아다니며 놀고 어느 때에는 삼월 삼짓날 무렵에 귀향한 적도 있다고 한다. 하지만 지금은 천룡제가 정월대보름으로 확정되었고 제사 시작 시간도 오전 11시로 변경되면서, 오전에 제사를 마치면 바로 지신밟기를 하고 그날 저녁 달집태우기를 하고 오광대놀이를 하는 것으로 바뀌었다. 무엇보다 문화재 지정 이후 초청 공연이 늘어난 것은 분명히 새로운 변화일 것이다.

가산 오광대는 오방신장무, 영노, 문둥이, 양반, 중, 할미·영감의 여섯 과장으로 구성되어 있다. 첫 과장인 오방신장무 과장은 가산 오광대의 시작을 알리는 의식무라고 할 수 있다. 첫 과장에 오방신장무가 들어 있는 것은 다른 지역에서는 보기 어려우며, 전국에서 유일하게 오방신장무의 춤사위가 남아 있다. 춤사위는 무게가 무겁고 점잖으며 질서가 잡혀 있다. 제일 먼저 중앙 황제장군이 들어오고, 이어서 동방 청제장군, 남방 적제장군, 서방 백제장군, 북방 흑제장군이 차례로 들어와 춤추며 서로 인사한다. 그리고 동서남북 사제장군들이 중앙의 황제장군에게 일제히 절을 하고, 황제장군은 춤을 추면서 사제장군을 각각 자리에 세우고 모두 함께 춤을 춘다.

둘째 과장인 영노 과장은 영노가 등장하여 앞서 등장한 오방신장을 잡아먹는 내용이다. 영노는 "삐삐~" 소리를 내며 탈판을 돌아다니다가 청흑백적青黑白赤 순서로 신장을 잡아먹는다. 잡아먹힌 신장은 차례로 퇴장한다. 그러면 마지막에 황제장군만이 남는다. 황제장군이 영노에게 영노의 정체를 묻는 대화를 여러 번 주고받는다. 마지막으로 황제장군이 자신이 양반인데 양반도 잡아먹느냐고 영노에게 묻는다. 그러면 영노는 양반이 더 맛이 있다고 하면서 황제장군을 잡아먹는다. 그러고 나면 그전에 등장해 있던 포수가 영노와 대치하다가 포수가 쏜 총에 영노가 맞아 죽는다.

셋째 과장인 문둥이 과장에는 입찌그랭이, 코빠진 놈, 눈찌그랭이, 귀빠진 놈, 안꽉곱추, 절름발이, 곰배팔이의 겹병신 다섯명이 등장한다. 서로 구별되는 뚜렷한 특징은 구별하기 어려우며, 병신짓을 하며 덧배기병신춤을 춘다. 춤이 끝나면 도都문둥이가 관객들에게 동냥을 나서며 장타령을 부른다. 나머지 4명의 문둥이는 탈판을 돌며 장타령을 하며 실제 동냥을 한다. 장타령을 마치면 문둥이들은 투전 노름을 하고, 반신불수 어딩이가 나와 문둥이들에게 집적거리며 개평을 달라고 조른다. 문둥이들이 어딩이를 무시하자 어딩이는 순사를 데리고 들어온다. 순사가 나와 노름을 했다며 문둥이들을 잡아가려 하자 문둥이들은 용서해 달라고 애걸을 한다. 순사가 퇴장하면 다시 노름판을 벌인다. 또 다시 어딩이가 개평을 달라 하자 문둥이들이 순사에게 일렀다고 어딩이를 때리고 쫓아낸다. 그러자 어딩이는 다시 순사를 데리고 등장하고 순사가 문둥이들을 잡아간다.

잘 알려진 바와 같이 탈춤 가운데 조선시대의 포졸이 아닌 일제의 순사가 등장하는 것은 가산 오광대가 유일하다. 강용권이 채록한 첫 연희본은 물론, 서강대학교 민속문화연구회에서 복원을 위하여 장기간에 걸쳐 조사하고 연희본을 개고할 때에도 모두가 과거의 연행에서 순사가 등장하는 것으로 기억하였다. 그리하여 1974년에 처음 복원할 때 순사로 재현하여 연행을 했으나, 이후 민족문화의 계승과 보존이라는 담론에 부합하여 다시 조선시대 포졸로 바뀌었다. 그리고 지금은 연희본까지 포졸로 되어 있다. 이렇듯 포졸에서 순사로 다시 포졸로의 변화는 시대의 변화에 문화적으로 대응하려는 역동성을 보여 주는 것으로, 민속 예술의 중요 특성이라고 할 수 있다.

넷째 과장인 양반 과장에는 큰양반과 네명의 작은 양반이 등장한다. 양반 과장은 여느 탈춤과 마찬가지로 말뚝이가 나와 권위만 내세우는 양반을 망신주고 비판하는 것이 주된 내용을 이룬다.

다섯째 과장인 중 과장은 다른 지역의 탈춤들과 다른 독특한 구성을 보인다. 먼저 소무小巫가 양반의 첩인

오방신장과 영노

도문둥이춤

할미와 옹생원

영감과 서울애기

**가산 오광대** | 1974 | 이훈상

서울애기를 서울에서 데려온다. 이때 양반은 무대 한쪽에서 부채를 흔들며 우쭐댄다. 이어 노장老丈이 상좌上佐를 데리고 들어오고, 노장은 서울애기에 반해 그녀를 유혹해서 업고 달아난다. 양반은 말뚝이에게 도망간 서울애기를 찾아오라고 호령한다. 말뚝이는 노장과 상좌, 서울애기를 잡아온다. 양반은 말뚝이에게 노장을 매질하라고 한다. 상좌는 노장 위에 엎드려 말뚝이가 때리는 채를 대신 맞는다. 상좌의 정성에 감복한 양반이 이들을 풀어 주라고 한다. 이때 노장은 상좌에게 절에 돌아갈 노자를 모으라고 하고, 상좌는 동냥을 한다. 그동안 노장은 〈농부가〉 등과 같은 단가短歌를 부르는데, 보통은 〈진농부가〉로 끝을 맺는다. 창을 부르며 관객과 신명나게 노는 중 과장은 가산 오광대의 전반부와 후반부를 가르는 과장이라고 할 수 있다.

여섯째 과장인 할미·영감 과장 역시 다른 탈춤에서는 볼 수 없는 독특한 모습을 보여 준다. 먼저 할미와 아들 마당쇠가 등장하며 재담을 나누는 중 옹생원이 등장한다. 옹생원은 할미와 수작을 한다. 이때 영감이 서울애기와 등장하고, 할미와 영감이 싸움을 벌인다. 영감이 집안의 물건을 깨는 와중에 조상 단지가 깨지면서 까무러친다. 할미는 옹생원을 시켜 봉사를 불러 독경을 하게 한다. 이어 옹생원이 대잡이를 불러 대를 잡는데 영감이 죽은 것을 확인하고, 무당을 불러 진오귀굿을 하게 한다. 이때 다섯 명의 무당이 등장한다. 이렇게 탈놀음이 끝나면 관객들과 연희자들이 어울려 신명나게 춤을 추는 파지굿으로 모든 연행이 마무리된다.

연희에 사용되는 의상은 별도로 제작하지 않고 원래부터 일상생활에서 쓰던 것을 입은 것으로 보인다. 다만 타지에서 연행되는 경우에는 연행에 적합한 별도의 의상을 만들었을 가능성이 있다. 탈의 경우 종이로 만든 것이 많아서 연행할 때마다 새로 제작하는 경우가 많았고, 상한 탈을 고쳐서 사용하는 경우도 있었다고 한다. 탈을 특별히 제작하는 사람은 없고 마을 주민 가운데 그림을 잘 그리는 사람이 연희자들의 도움을 받아 제작하였다고 한다. 서강대학교 민속문화연구회, 강용권康龍權 등이 가산 오광대의 복원을 지원할 당시 민화가 김만희를 데리고 가서 탈을 제작하였으나 마을 주민들이 기억하는 탈들과 차이가 컸다. 그리하여 연희자 한윤영이 직접 제작했는데, 이것이 비교적 호응을 얻어서 그 후 연행하는 탈의 모범이 되었다.

**특징 및 의의** 가산 오광대는 탈의 모양이나 춤사위에서 진주 오광대의 그것과 유사한 점이 상당히 많다. 진주와 가산은 지리적 거리도 가깝다. 이것을 근거로 가산 오광대가 진주 오광대로부터 전파되었다고 이야기하기도 한다. 원형과 전파의 계보를 강조하는 이러한 지적은 근거도 없을 뿐 아니라 무엇보다 각 지역의 탈춤들 사이에 보이는 비록 작지만 다양한 차이가 갖는 의미와 역동성을 간과하는 결과를 가져올 수 있다. 가산 오광대뿐 아니라 각 지역의 탈춤들이 급속하게 확산하고 정착하는 과정은 단순한 복제 과정이 아니라 새로운 변화를 시도하면서 나름의 특성과 의미를 획득한 것이다.

가산 오광대가 진주 오광대와 구별되는 몇 가지 중요한 차이점들은 다음과 같다. 먼저 영노 과장과 오방신장무 과장이 분리되지 않고 섞여 있는 것은 진주 오광대를 비롯한 다른 지역의 탈춤에서는 찾아보기 어려운 가산 오광대만의 특징적인 부분이다. 또한 영노 탈이 사자 모양과 같아 통영 오광대의 사자무와 같은 인상을 주는 것도 이색적이다.

두 번째, 일반적으로 진주 오광대를 비롯한 다른 탈춤에서는 할미와 영감의 싸움에서 할미의 죽음으로 끝이 나는 경우가 보통인데, 가산 오광대는 영감이 조상 단지를 깨서 동티가 나서 죽는 설정으로 되어 있는 것이 독특하다. 또한 할미와 옹생원의 치정 관계 설정이나 소무와 서울애기의 관계도 다른 탈춤에서는 보기 어려운 것이다.

세 번째, 가산 오광대의 구성에서 오행설五行說이 문화적으로 뚜렷하게 구현되어 있다는 점이다. 예를 들어 가산 오광대 연희자들이 오방신장무 과장과 영노 과장을 통합된 과장으로 인식하여 다섯 과장으로 간주하는 것이 그것이다. 또 할미·영감 과장에 다섯 무당이 등장하며, 오방신장무 과장의 다섯 신장, 문둥이 과장의 다섯 문둥이, 양반 과장의 다섯 양반에서도 오행설의 영향을 확인할 수 있다.

한편 가산 오광대와 진주 오광대의 연희자들의 사회적 위상에서 큰 차이가 있었다는 사실은 매우 흥미롭다. 진주 오광대의 연희자들은 진주 읍치에 거주하는 천민 중심의 전문 유희 집단 출신이었다. 반면 가산 오광대의 연희자들은 조창에서 근무한 관속 출신이 주류였다는 점이다. 특히 가산의 경우 청주 한씨 출신의 연희자들이 배출되는 시기가 이들이 유교적 틀에 맞추어 종족을 형성하는 시기와 겹친다는 점도 진주 오광대의 연희자들은 물론, 다른 지역의 탈춤 등에서는 찾아보기 어려운 특징이다.

연행의 정착과 관련하여 양자의 선후 관계를 분명하게 상정하는 것은 쉽지 않다. 가까운 지역에 양자가 전승되어 왔다는 점에서 오히려 양자의 절충 관계를 상정하는 것이 역사적 진실에 가까울 것 같다. 이와 함께 중요한 사실은 이렇듯 사회적 배경에서 큰 차이가 있는 부류들이 같은 양식의 민속예술을 습득하여 향유하였다고 하는 점이다. 가까운 지역에 두 종의 오광대가 전승되어 온 진주 지역의 사례는 19세기 후반 탈춤이 특정 계급의 경계를 넘어서서 다양한 계급의 연희자들이 직접 참여하는 새로운 문화 예술 양식으로 점차 확산되었음을 보여 준다. 이것은 탈춤의 중요한 특성 가운데 하나라고 할 수 있다.

이와 관련하여 가산 오광대의 예를 들어 다른 지역의 탈춤 등과 같이 천민이나 평민, 또는 상인 등이 연희한 다른 사례를 무시하거나 탈춤에 민중 문화의 성격이 내포되지 않았다고 주장하려는 것은 아니다. 오히려 탈춤에는 단지 '민중'이라는 특정 계급뿐만 아니라 다양한 계급이 참여하고 향유하는 일종의 복합 문화, 즉 '포퓰러 문화(popular culture)'로서의 성격이 강하다는 것에 주목하려는 것이다. 이처럼 탈춤을 포퓰러 문화로 인식하는 것은 '기원'과 '민중'이라는 민속 담론이 갖고 있는 지적 곤경에서 벗어나 19세기 후반의 새로운 사회 문화적 역동성을 포착하고 비교사적 맥락에서 대화와 논의의 폭을 확장하는 데 기여할 수 있을 것이다.

**참고문헌** 19세기 후반 향리 출신 노년 연령집단과 읍치의 제의 그리고 포퓰러 문화의 확산(이훈상, 민속학연구27, 국립민속박물관, 2010), 가산 오광대(이훈상, 국립문화재연구소, 2004), 경상남도 사천의 가산 오광대와 고성의 고성오광대 그리고 이들의 연희자들과 고문서(이훈상, 동아대학교 석당학술원 한국학연구소, 2015), 역사의 신화를 부수는 힘겨운 여정(이훈상, 한국사 시민강좌26, 일조각, 2000), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 문화재청(cha.go.kr).

**필자** 이훈상(李勛相)





## 가상제놀이

**정의** 가상제가 나와 다시래기에 등장하는 인물들을 한 명씩 호명해서 개인기를 펼치도록 하는 진도 다시래기의 첫 번째 과장.

**내용** 다시래기가 시작되면 가상제가 등장하여 다시래기가 공연되는 상황을 설정하고, 배역들을 하나씩 불러내어 장기 자랑을 시킨다. 여기서 펼쳐지는 장기 자랑은 상가喪家와 어울리지 않는 파격적인 것들이다. 가상제뿐만 아니라 거사와 사당, 중 등은 엉뚱하게 분장하고 나와서 예상치 못한 행동들을 하고 기이한 동작으로 웃음을 유발한다. 이러한 파격이 상가의 슬픈 분위기와 극적으로 대비되어 나타난다.

가상제는 거짓 상주 역할을 하는 배역이며 다시래기를 이끌어 가는 진행자 역할을 한다. 가상제는 머리에 짚신으로 모자를 만들어 쓰고 짚으로 엮은 마람(이엉)을 치마처럼 두르고 도굿대를 지팡이 삼아 짚고 다닌다. 이와 같은 가상제의 행색은 일상에서는 어느 하나도 정상이라고 보기 어려운 것들이다. 특히 커다란 짚신 한 짝을 머리에 모자처럼 뒤집어쓴 것은 다시래기 연행이 비일상의 축제적 상황과 연관 있음을 보여 준다. 가상제는 상주에게 공연 허락을 받고 배역을 하나씩 불러낸다. 먼저 자신부터 개인기를 선보이겠다고 하면서 엉터리 〈성주풀이〉를 부른다. "칼로 푹 쑤셨다 피나무/ 눈 꽉 감았다 감나무/ 배 툭 나왔다 배나무/ 방구

**가상제놀이** | 전남 진도 | 2015 | 국립민속박물관

뽕 뀌었다 뽕나무/ 한 다리 절른다 전나무/ 나무가 매화로고나/ 우라~ 만수 우라 대신이야/ 대활량으로 설설이 나리소서." 이와 같이 가상제가 부르는 노래는 말만 〈성주풀이〉일 뿐, 나무 이름을 갖고 부르는 언어유희요여서 웃음을 불러일으킨다.

거사는 '눈을 뜨고도 앞을 못보는 당달봉사'이다. 그는 공술을 얻어먹고 오다가 취태를 부리는 '봉사 술 취한 놀음'으로 재주를 부린다. 거사는 술 취한 모습으로 오다가 관객들을 향해 소변을 보겠다고 하고, 대변을 누다가 담뱃불을 만져 뒤로 자빠진다. 그리고는 자기가 눈 대변 냄새를 맡고 오만상을 찌푸린다. 이런 모습은 구경하는 이들을 박장대소하게 만든다. 거사의 차림새는 헌 갓과 누더기 두루마리 행색이다. 이 역할을 맡은 연희자 강준섭의 연기가 일품인데, 그가 눈을 끔쩍이면서 담뱃대 든 왼손을 앞으로 쭉 뻗고 오른손으로 지팡이를 더듬거리며 걷는 모습은 다시래기를 대표하는 이미지 중의 하나라고 할 만큼 개성적이다.

이어 등장하는 사당은 '샛서방질 하는 간나구'라고 소개된다. 일반적으로 사당은 남자를 현혹하는 미모를 갖추고 있을 것 같은데 다시래기의 사당은 분장이나 행색이 우스꽝스럽고 그 춤도 반신불수의 춤이다. 볼과 입술 등에 붉은색으로 과장되게 화장을 하고, 붉은색 속옷이 드러나도록 치마를 들쳐 입은 차림 등이 저절로 웃음을 유발한다. 사당은 '샛서방 보는 간나구' 역할만 시킨다고 푸념을 한다. 그렇지만 장단 없이는 한 발자국도 움직이지 않는다고 말하며, 장단을 걸어놓고 곱사춤과 양반춤을 춘다. 사당 역을 도맡아 해 왔던 김귀봉은 여장 역을 잘 소화하며, 임산부이면서 등에 혹이 있는 곱사로 분장하여 두 손을 허공에 저으며 춤을 추는 연기를 개성 있게 잘하는 것으로 평가받았다.

마지막으로 등장하는 중은 상가에서 망자의 극락천도를 축원하는 염불을 하는 게 도리지만 운수대통을 비는 축원을 하고, "나무아미타불 느그 하납씨 철푸덕" 하는 엉뚱한 염불을 한다. 중이라는 신분과 거리가 있는 언행을 선보인다.

**특징 및 의의** 가상제놀이는 다시래기에 등장하는 인물들을 하나씩 소개하면서 그들의 재주를 선보이는 절차이다. 전체적으로 우스꽝스러운 행색과 춤이 특징이며, 배역과 어울리지 않는 엉터리같은 행동으로 웃음을 유발하는 내용으로 되어있다.

**참고문헌** 진도다시래기(이경엽, 국립문화재연구소, 2004), 진도다시래기(이두현·정병호, 무형문화재조사보고서161, 문화공보부 문화재관리국, 1985).

**필자** 이경엽(李京燁)



## 각시

**정의** 경상북도 안동 풍천면 하회리에 전승되어 오는 하회 별신굿 탈놀이에서 서낭신의 현신現身을 나타내는 등장인물.

**내용** 각시는 하회마을을 수호하는 서낭신이다. 15세 과부가 죽어서 된 신이라는 전설과 17세 처녀가 허 도령을 사모한 탓에 금기를 어기고 몰래 엿봄으로써 탈을 만들던 허 도령을 신벌로 토혈하고 죽게 만든 뒤 죽어서 신이 되었다는 전설이 경쟁 관계를 이룬다. 1928년에는 17세 총각이 각시의 역할을 하는 각시광대가 되었다고 하여 전승 집단이 17세 처녀설을 지지한 것으로 보고되었다. 탈의 제작자도 안 도령이라는 전설이 있어 서낭각시의 배우자도 허 도령과 안 도령으로 엇갈린다. 이처럼 각시의 나이와 짝을 이루는 도령에 대해서 전승 집단 내부에서도 상반된 주장을 한다. 그러나 각시가 무진년戊辰年에 태어난 용띠이고, 이팔청춘의 나이에 죽은 원혼이 마을의 수호신으로 신격화되었다는 점에서는 일치한다.

각시는 인간이 아니라 서낭신이 하회마을에 현신한 존재이므로 각시의 역할을 하는 각시광대는 광대들 안에서도 서열이 연출자의 역할을 하는 큰광대 다음으로 높았고, 동사에 합숙할 때도 양반광대와 선비광대보다도 상석을 차지하였다. 서낭신을 맞이할 때에도 산주(종신제 제관), 대 메는 광대, 큰광대, 각시광대, 양반광대, 선비광대, 다른 광대들(연령의 순), 부정이 없는 동민의 순서로 행렬을 지어 서낭당에 올라갔다. 그리고 산주가 서낭당 안에 들어가 빌면 서낭신이 서낭대에 하강하므로 각시광대가 맨 먼저 탈을 얼굴에 쓰고, 다른 광대들도 위계질서에 따라 순서대로 탈을 쓴다. 각시광대가 각시 탈을 얼굴에 써서 서낭각시로 변신하는 데에는 탈의 동일화 원리에 주로 의지하지만, 무속적인 신열神悅(ecstasy)과 빙신憑神(spirit-possession)의 원리도 미약하게나마 작용한다. 그리하여 서낭신이 하강한 서낭대와 탈을 쓴 각시가 동격이 되며, 서낭대를 모시고 집집마다 돌아다니며 지신밟기를 하는 서낭굿과 각시가 무동춤을 추고 걸립을 하는 서낭각시놀이가 표현 방식은 다르지만 제의적 기능은 동일한 것이다.

각시 탈 | 국립중앙박물관

탈놀이가 시작되면, 각시는 무동을 타고 춤을 추면서 탈판을 돌고, 이어서 꽹과리를 들고 마을 사람들로부터 걸립乞粒을 한다. 각시가 무동을 타는 것은 땅을 밟고 사는 인간이 아니라 초인간적이고 초자연적인 신적 존재라는 사실을 의미한다. 양팔을 머리 위로 들었다 내렸다 하는 몽두리춤을 추는 것은 서낭각시신이 마을에 하강하여 춤으로 신명풀이를 하고 악귀와 재난을 물리치는 것이다. 걸립은 마을 사람이 신에게 공물을 바치며 명命과 복을 비는 행위이다. 각시의 무동춤과 걸립에 이어서 주지, 초랭이, 백정, 할미, 중, 부네, 양반, 선비, 이매 등이 등장하여 주지 마당—백정 마당—할미 마당—중 마당—양반·선비 마당의 순서로 탈놀이를 한다. 이는 서낭신인 각시를 즐겁게 하기 위해서 탈놀이를 봉헌하는 것이다. 이 가운데 중 마당은 1928년에는 부네가 오금춤을 추며 걸어가다가 소변을 보고, 중이 소변 냄새를 맡고 흥분하여 부네의 뒤를 따르다가 초랭이한테 발각되면 옆구리에 끼고 달아난다. 1940년 민속학자 송석하가 촬영한 사진을 보면, 각시가 춤을 추며 걸어서 등장하는 장면과 중이 각시의 등을 마주대고 양팔을 벌려 춤을 추는 장면이 확인된다. 별신굿의 맥락에서 중 마당을 연행할 때는 중의 상대역이 부네이었지만, 별신굿과 무관한 임시 공연에서는 각시가 중 마당에 등장하여 신성한 서낭각시보다는 중을 파계시키는 요염한 여인상으로 세속화되었다. 각시의 성적 행위가 파계승을 풍자하는 희극으로 표현된 것인데, 1928년의 별신굿에서는 서낭신의 신성 결혼으로 연출되었다.

각시의 혼례식은 선비가 신랑이 되고 양반이 홀기笏記를 불어 비밀 의식으로 거행하였다. 초저녁에 마을 입구의 진밭에 장작으로 모닥불을 피우고 멍석을 깔고 장고를 세우고 그 위에 꽃갓을 올려놓고, 양반이 "서동부서婿東婦西"하면 각시와 선비가 초례상(장고)을 사이에 두고 마주섰다. 양반이 "절해라." 하면 신부가 두 번, 신랑이 한 번 했다. 이처럼 약식으로 초례醮禮를 마치고, 신방도 같은 멍석 위에서 치렀다. 양반이 "신방 들어가라." 하니 선비가 각시를 눕히고 올라탔다. 각시는 양반이 시키는 대로 "아야"를 세 번 했다. 혼인 중에서 가장 중요한 예식인 초례는 신랑과 신부가 절을 주고받는 절차인 교배례交拜禮와 술잔을 주고받는 절차인 합근례合巹禮로 진행되는데, 서낭각시의 초례는 교배례만 약식으로 진행된다. 합근례는 생략되었다. 이러한 혼례식은 신혼의례극神婚儀禮劇으로, 마을 사람 중에서 자식이 없는 사람이 선비탈을 쓰고 신랑의 역할을 하면 득남할 수 있다고 믿었다. 그러나 각시의 혼례식은 각시의 원혼을 위로하고 하회마을 공동체의 풍요와 다산을 기원하는 제의적 연극이다.

**특징 및 의의** 각시는 결혼을 했거나 안 했거나 젊은 여자를 가리키는데, 하회 별신굿 탈놀이의 각시는 혼자서 무동춤을 추고 걸립을 하다가 선비와 초례 의식을 치루고 초야初夜의 성행위를 모의적으로 연기한다. 이러한 각시는 양반광대와 사랑춤을 추다가 시시딱딱이에게 희롱당하는 강릉 관노 가면극의 소매각시와 동류에 속한다.

**참고문헌** 탈놀이의 기원과 구조(박진태, 새문사, 1990), 하회별신굿탈놀이(박진태, 피아, 2006), 한국탈놀이의 미학(박진태, 태학사, 2014).

**필자** 박진태(朴鎭泰)

# 강령 탈춤

**정의** 황해도 강령康翎 지역에서 유래된 가면극.

**역사** 강령 탈춤은 황해도 강령 지역에서 연희되다가 6·25전쟁 때 남하한 실향민들에 의해 인천 및 서울에서 재현되었다. 따라서 현재의 강령 탈춤은 본래 전승지인 황해도 강령을 떠나 남한 일대에서 폭넓게 전승되고 있다. 강령 탈춤의 역사적 전개에 대해서는 문헌 기록이나 증빙 자료가 거의 전해지지 않아 정확한 실체를 파악하기가 어렵다. 지금까지의 연구에서 강령 탈춤은 산대도감계통극山臺都監系統劇의 한 형태로, 인근 지역의 해주와 연관을 맺고 발전해 왔다고 논의된다. 강령은 해주에서 남서쪽으로 약 80리가량 떨어져 있는, 300호 내외의 가구가 모여 사는 읍이었는데, 일제강점기 때 해산된 해주 감영監營 소속의 교방인들이 강령으로 모여들었던 것이라든지, 강령 출신의 관기官妓로서 옥관자玉貫子까지 하사받은 김금옥이 은퇴 후 자신의 고향 강령으로 돌아갔던 것 등이 강령 탈춤 발전에 도움이 되었다고 전한다. 또한 통인청通人廳을 중심으로 집결되었던 연희자 일부도 강령에 집결하여 탈춤에 참여하여 전성기를 이루는 데에 기여하였다고 한다. 한편, 강령 인근의 강천리康泉里에는 재인촌才人村이 있었는데, 이곳에 거주하였던 재인들 또한 강령 탈춤 전승과 활성화에 공헌하였다.

여타 탈놀이들과 마찬가지로 강령 탈춤도 원래는 구전口傳으로 전승되었지만, 20세기 중반에 들어서면서 대사가 기록되어 탈꾼들은 활자화된 대본을 외워 연희하게 되었다. 강령 탈춤은 애초에 시대적 사회성을 기반으로 즉흥적으로 이루어진 마당극이었지만, 기록된 대사를 반복적으로 외워 연희함으로써 정형화된 연희로 변모되었다. 이러한 과정과 더불어 강령 탈춤 대사는 여러 채록자 및 정리자들에 의해 여러 개의 이본異本들이 등장하게 되었다.

최초의 대본은 1943년에 채록되어 1957년과 1972년에 발표된 임석재 채록본이다. 탈춤 현장에서 채록된 것은 아니지만, 실제 강령 탈춤 지도자 송규흠을 비롯하여 연희자 최승원·최준봉을 대상으로 채록한 것이다. 한편, 임석재 채록본은 당시 양정중학교에 재학하면서 교사인 임석재에게 강령 탈춤의 존재를 제보하였던 김응규의 노고가 있었다. 강령 탈춤의 두 번째 대본은 1955년 김일출에 의해 채록되어 1958년에 발표된 것이다. 본 채록본은 북한에서 발간된 『조선민속탈놀이 연구』라는 단행본 속에 8쪽 분량으로 수록되었다. 이것이 뒤늦게 남북 문화 및 학문 교류 사업의 일환으로 남한에 알려지면서 1998년에 영인본이 출간되었다. 본문에 따른 주석 번호가 정확하지는 않지만, 주석 말미에 보면 1955년 5월에 현지 조사를 통해 함계휘·최승원, 그리고 다른 두 명이 구술한 내용을 토대로 작성되었다고 기록되어 있다. 여기에 나오는 함계휘나 최승원은 강령 탈춤 연희자로 알려진 인물들이다. 특히 최승원은 임석재가 채록할 당시 주요 구술자였으며, 함계휘는 김응규와 함께 활동하였던 사람으로 확인되었다. 강령 탈춤의 세 번째 대본은 1967년과 1983년에 발간된 최상수 채록본이다. 최상수본 강령 탈춤 대사는 해서 지역의 다른 가면극 대본들과 함께 『해서가면극의 연구』에 수록되었다. 정확한 조사 장소·일시·제보자 등은 밝혀지지 않았으나, 강령 현지에서 채록된 것으로 보인다.

1969년에 정리된 이두현·김기수 채록 및 정리본은 강령 탈춤을 중요무형문화재로 지정하기 위해 문화공보부 문화재관리국에서 발간한 중요무형문화재 조사보고서이다. 이는 현장에서 채록된 것이 아니라 월남한 주요 대상자들을 미리 선정한 후, 임석재 채록본을 토대로 하여 제보자들의 구술을 기록 및 정리한 것이다. 1979년에는 이재인 정리본이 발간되었다. 이것은 이두현·김기수가 작성한 무형문화재 조사보고서에 실린 대본을 중심으로 정리된 것인데, 그 목적은 체계적인 전수 교육을 위한 것이다. 1982년에는 양종승 정리본이 문화재보호협회에서 발간한 『탈춤대사집』에 수록되었다. 이 대본은 당시 강령 탈춤 보존회에서 사용하고 있었던 대본을 중심으로 정리한 것이다. 1986년에는 김영석 정리본이 발간되었는데, 이 역시 기존에 발간된 대본들을 토대로 하여 한층 상세하게 정리한 것이다. 1989년에는 김정순·김실자 정리본이 문화공보부 문화재관리국의 지원을 받아 출간되었다. 이 대본은 강령 탈춤 보존회에서 공식적으로 전수용으로 활용하고 있는 것으로서, 앞서 발간된 정리본들과 같이 기존의 대본들을 토대로 정리되었다. 2002년에는 정형호 정리본이 국립문화재연구소가 펼치고 있는 중요무형문화재 기록 보존 사업의 일환으로 간행되었다. 여기에 수록된 대사는 기존의 채록본들과 정리본들, 그리고 현재 강령 탈춤 보존회에서 사용 중인 김정순·김실자 대본 등을 토대로 하면서 강령 탈춤 보존회에서 활동하고 있는 연희자들의 구술을 대상으로 정리된 것이다. 마지막으로 2004년에 새로운 채록본 및 정리본이 김응규·양종승에 의해 발간되었다. 이는 1981년과 1982년에 걸쳐 강령 출신 이겸하·김응규·송순희 등의 구술에 의해 채록되었던 것이다.

**강령 탈춤 탈** | 국립민속박물관

**내용** 강령 탈춤은 정초·대보름·초파일·단오·추석 등의 명절에 연행되었으나, 경우에 따라서는 나라의 경사가 있을 때나 마을 주민들이 공동 연합을 위해 대동적 행사를 할 때 놀기도 하였다. 강령 탈춤은 크게 앞놀이, 탈놀이, 뒷놀이 등 3단계 놀이로 구분된다. 앞놀이는 길놀이와 서막고사로 꾸며진다. 탈놀이는 총 일곱 개 과장으로 구성되는데 제1과장 사자춤(원숭이춤 및 마부춤 포함), 제2과장 말뚝이춤, 제3과장 먹중춤, 제4과장 상좌춤, 제5과장 양반·말뚝이춤, 제6과장 노승·취발이춤(제1경 팔먹중춤, 제2경 노승춤, 제3경 취발춤), 제7과장 미얄영감·미얄할미춤(제1경 미얄영감춤, 제2경 미얄할미춤, 제3경 무당춤)으로 되어 있다. 뒷놀이는 탈 태우기 및 뒤풀이로 구성된다. 강령 탈춤의 전체적 구성은 다음과 같다.

1. 앞놀이: ①길놀이, ②서막고사
2. 탈놀이: ①1과장 사자춤(원숭이춤 및 마부춤 포함), ②제2과장 말뚝이춤, ③제3과장 먹중춤, ④제4과장 상좌춤, ⑤제5과장 양반 · 말뚝이춤, ⑥제6과장 노승 · 취발이춤(㉠제1경 팔먹중춤, ㉡제2경 노승춤, ㉢ 제3경 취발춤), ⑦제7과장 미얄영감 · 미얄할미춤(㉠제1경 미얄영감춤, ㉡제2경 미얄할미춤, ㉢제3경 무당춤)
3. 뒷놀이: ①탈 태우기, ②뒤풀이

강령 탈춤의 길놀이는 출연자 모두가 줄지어 풍악을 울리면서 마을을 돈다. 맨 앞에 깃발을 앞세우고 그 다음으로 꽹과리, 징, 장구, 북, 새납(태평소) 등의 악사들이 이어진다. 이어서 말뚝이 두 명, 사자 두 마리, 마

말뚝이춤

상좌춤

양반 말뚝이춤

노승 취발이춤

노승 취발이춤

미얄영감·미얄할미춤·무당춤

**강령 탈춤** | 서울 강남구 | 2015 | 국립민속박물관

부 두 명, 원숭이, 상좌 두 명, 먹중 두 명, 취발이, 노승, 진한양반(맏양반), 마한양반(둘째 양반), 변한양반(재물대감), 도령, 미얄영감, 미얄할멈, 용산삼개집, 남강노인, 문사장, 무당의 순으로 탈꾼들이 악사 뒤를 따른다. 소무는 말 또는 가마를 타기도 하고 남강노인은 검정소를 타기도 한다. 길놀이는 마을을 한 바퀴 돌아 탈판으로 행하는데, 그 목적은 탈놀이의 시작을 알리는 동시에, 나쁜 액이나 해로운 기운을 제거하여 마을을 정화하기 위함이다. 길놀이를 마치고 나면 탈판 중앙에서 서막고사를 지낸다.

강령 탈춤 탈놀이는 제1과장 사자춤부터 시작하는데, 여기에는 원숭이춤과 마부춤이 포함된다. 사자는 흰 바지저고리에 털이 달린 사자바지를 입는다. 마부는 흰 바지저고리에 검정색 더그레를 입고 허리에 홍색 띠를 뒤로 두르고 양다리에 좌청·우홍색의 긴 댓님을 허벅지와 허리띠로 연결하여 묶는다. 가면을 쓰고 꽃패랭이를 쓴다. 원숭이는 빨간색 바지와 저고리를 입고 홍색 띠를 허리 뒤로 두른다. 빨간 양말과 장갑을 낀다. 사자춤 음악은 길놀이장단, 늦은타령장단, 자진굿거리장단이다. 사자춤에는 암사자와 수사자 두 마리가 등장하는데, 앞사자꾼은 사자탈을 양손으로 쳐올려 잡고 뒷사자꾼은 오른손을 뒤로 돌려 사자 꼬리를 잡는다. 마부 두 명이 각각의 사자를 몰게 된다. 원숭이가 사자 주위에서 춤을 춘다.

제2과장 말뚝이춤은 두 말뚝이가 똑같은 가면·복색·소도구를 갖추고 왼손에 5~6척 정도 되는 곤장을 든다. 말뚝이 복색은 흰 바지저고리에 홍색 더그레를 입는다. 허리에 황색 띠를 뒤로 둘러매고 왕방울을 찬 후 채찍을 꽂는다. 양다리에 좌청·우홍색의 긴 댓님을 허벅지와 허리띠로 연결하여 묶고, 가면과 꽃패랭이를 쓴다. 두 말뚝이가 각각 탈판 양쪽에서 달음질치듯 껑충껑충 중앙으로 뛰쳐나와 서로 마주 보고는 깜짝 놀란다. 이와 같은 동작을 반복하고 나서는, 서로 마주 보고 염불장단·타령장단·자진굿거리장단에 맞춰 대무對舞한다. 염불장단과 타령장단에서는 곤장을 들고 추다가 마지막 자진굿거리장단에서는 허리 뒤에 꽂아 두었던 채찍을 들고 대무한다.

제3과장 먹중춤은 첫째 먹중과 둘째 먹중이 똑같은 가면과 복색을 갖추고 차례로 등장하여 춤을 춘다. 먹중의 복색은 흰 바지저고리에 칡베장삼을 입는다. 허리에 홍색 띠를 뒤로 둘러매고 양다리에 좌청·우홍색의 긴 댓님을 허벅지와 허리띠로 연결하여 묶는다. 가면을 쓰고 송낙을 쓴다. 첫째 먹중이 등장하여 염불장단·타령장단·자진굿거리장단에 맞춰 장삼춤을 추고 나면, 이어 둘째 먹중이 등장하여 장삼으로 첫째 먹중을 후려쳐 내쫓고 염불장단·늦은타령장단·자진굿거리장단에 맞추어 춤춘 후 퇴장한다.

제4과장 상좌춤에서는 두 명의 상좌가 똑같은 가면과 복색을 갖추고 양쪽 귀퉁이에서 등장하여 대무한다. 상좌춤의 복색은 흰 바지저고리에 행전을 차고 백장삼을 입으며 흰 고깔을 쓴다. 홍가사를 어깨에 두르고 염주를 목에 건다. 염불장단·늦은타령장단·굿거리장단에 맞춰 춤춘다.

제5과장 양반·말뚝이춤은 양반 가문의 못난 양반 넷이 두 명의 말뚝이들에게 끌려 나와 대사와 노래를 하고 대무를 춘다. 진한양반은 흰 바지저고리에 행전을 차고 회색 칡베 장삼을 입는다. 허리에 옥색 술띠를 묶고 지팡이를 짚으며 화선을 들고 머리에 가면을 쓴 후 개가죽 관을 쓴다. 마한양반의 복색은 진한양반의 차림새와 같으며, 백색 부채와 지팡이를 짚고 가면을 쓴 후 총관을 쓴다. 변한양반은 흰 바지저고리에 행전을 차고 옥색 도포와 쾌자를 입는다. 허리에 옥색 술띠를 매며 화선을 들고 가면을 쓴 후 홍관을 쓴다. 도령은 흰 바지저고리에 남색 쾌자를 입고 술띠를 맨다. 백선을 들고 가면을 쓴 후 복건을 쓴다. 두 말뚝이는 말뚝이춤 과장의 차림새와 같고 채찍을 든다. 양반·말뚝이춤 과장은 주로 자진굿거리장단을 사용하고, 변한양반이 등장해서는 장타령장단·만세바지장단·굿장단 등을 사용한다. 양반·말뚝이춤은 장삼춤, 부채춤, 지팡이춤, 병신춤, 무당춤, 한삼춤, 채찍춤 등으로 이루어진다.

제6과장 노승·취발이춤은 크게 세 부분으로 구분된다. 첫 번째는 술 취한 취발이가 그를 따르는 일곱 명의 먹중들과 함께 팔먹중춤의 군무를 추는 것이고, 두 번째는 두 명의 상좌를 대동한 노승이 아리따운 소무를 보고 동하여 불법을 파계하는 춤이며, 세 번째는 취발이가 노승한테서 빼앗은 소무를 데리고 흥겹게 즐기다가 소무가 낳은 취발이 아이를 데리고 글공부를 가르치는 춤으로 되어 있다. 먹중들은 흰 바지저고리에 더

그레를 입고 허리에 홍색 띠를 뒤로 둘러맨다. 양다리에 좌청·우홍색의 긴 댓님을 허벅지와 허리띠로 연결하여 묶는다. 취발이는 흰 바지저고리에 일월日月을 상징하는 둥근 모양의 점박이가 박힌 붉은 더그레를 입고 허리에 황색의 띠를 뒤로 둘러매고 왕방울을 찬다. 양다리에 좌청·우홍의 긴 댓님을 허벅지와 허리띠로 연결하여 묶고, 양손에는 푸른 느티나무 또는 버드나무 한 묶음을 든다. 소무는 홍치마, 노랑 저고리에 남색 쾌자를 입고 제비 홍띠를 허리 뒤로 둘러맨다. 색동 한삼을 손목에 끼고 가면을 쓴 후 머리에 벙거지를 쓴다. 상좌는 흰 바지저고리에 행전을 차며 백장삼을 입고 흰 고깔을 쓴다. 홍가사를 어깨에 두르며 염주를 목에 건다. 노승은 회색 바지저고리에 행전을 차며 회색 칡베 장삼을 입고 붉은 가사를 어깨에 멘다. 백팔 염주를 목에 걸고 화선과 육환장을 들며 가면을 쓴 후 송낙을 쓴다. 노승·취발이춤은 염불장단·타령장단·자진굿거리 장단에 맞춰 춘다.

제7과장 미얄영감·미얄할미춤 역시 크게 세 부분으로 구성되어 있다. 첫 번째는 미얄영감춤, 두 번째는 미얄할미춤을 춘다. 여기서는 미얄영감, 미얄할미, 용산삼개집의 삼각관계에서 애정과 갈등을 소재로 한 서민 생활의 애환 및 일부처첩一夫妻妾의 생활상을 다룬다. 또한 마을과 마을 주민의 번영과 번성을 위한 상징적 행위로서 성행위를 표현한다. 구체적인 내용은 다음과 같다. 미얄영감이 난리 통에 미얄할미를 잃고 돌아다니다가 주막에서 젊은 여자를 만나 첩으로 삼는다. 할미는 고생 끝에 영감과 상면하지만 영감을 사이에 둔 할미와 용산삼개집 간의 갈등이 고조되어 할미가 쫓겨나고 만다. 세 번째 춤은 영감과 첩한테서 내쫓긴 할미가 죽게 되자, 마을의 원로 격인 남강노인이 등장하여 무당을 불러 미얄할미를 좋은 곳으로 보내기 위한 지노귀굿을 거행한다.

탈놀이가 끝난 후, 사용하였던 모든 탈은 모닥불에 태운다. 그리고 뒤풀이가 이어진다. 뒤풀이에서는 탈꾼, 악사, 관객 모두가 함께 어울려 음주를 하면서 밤새껏 신명풀이를 하고 논다. 뒤풀이는 탈판을 최종적으로 마무리하는 마지막 끝장이다.

**특징 및 의의** 강령 탈춤은 황해도 전 지역에서 전승되어 온 여러 탈춤과 가면 형태, 춤 형식, 연기 방법, 과장별 순서 등을 비교·분석하여 볼 때, 독특한 차별성이 있다. 강령 탈춤은 서민들의 애환과 생활상, 일부처첩의 삼각관계로 인한 비극적 갈등과 삶, 그리고 마을과 마을민의 번영과 번성을 위한 생산력 갈구에 대한 상징적 행위, 양반 및 파계승들에 대한 서민들의 조롱과 모욕, 액막이의 벽사의식 등을 표출하고 표현하며 또한 폭로한다. 종이로 제작된 20여 종의 탈은 극의 종결과 함께 불태움으로써, 마을과 마을 주민들에게 혹여라도 남아 있을 수도 있는 나쁜 액을 제거하고 평온하고 평안한 희망에 찬 미래를 도모한다.

**참고문헌** 강령 탈춤 연구(양종승, 한국민속학17, 한국민속학회, 1984), 강령 탈춤을 통해 본 가면극의 무용적 요소(양종승, 고전희곡연구5, 한국고전희곡학회, 2002), 국립문화재연구소 중요무형문화재 기록도서 – 강령 탈춤(정형호, 화산문화, 2002), 무형문화재조사보고서 – 강령 탈춤(이두현·김기수, 문화공보부 문화재관리국, 1969), 한국 가면극 그 역사와 원리(전경욱, 열화당, 1998), 해서 가면극의 연구(최상수, 정동출판사, 1983), 황해도 탈놀이(서연호, 열화당, 1988).

**필자** 양종승(梁鍾承)



## 강릉 관노 가면극

江陵 官奴 假面劇

**정의** 강원도 강릉 지역에서 매년 단오제 때 행하던 조선시대 관노들의 가면극.

**역사** 〈홍길동전〉의 저자인 허균許筠은 그의 문집 『성소부부고惺所覆瓿藁』「대령산신찬병서大嶺山神贊幷書」에 "계묘년(1603년, 선조 36) 여름이었다. 나는 명주(지금의 강릉)에 있었는데 고을 사람들이 5월 초하룻날에 대령신을 맞이한다 하기에 그 연유를 수리首吏에게 들으니 이렇게 말했다. '대령신이란 바로 신라 대장군 김유신입니다. 공이 젊었을 때 명주에서 공부하였는데 (중략) 고을 사람들이 해마다 5월 초하루에 번개幡蓋와 향화香花를 갖추어 대령에서 맞아다가 명주부사溟州府司에 모신답니다. 그리하여 닷새 되는 날 잡희雜戱를 베풀어 신을 즐겁게 해드립니다.'"라고 기록하였다. 지금부터 약 4백 년 전에 이미 대관령산신을 모시는 강릉 단오제가 벌어졌고, 여기에서 신을 위한 잡희가 베풀어졌다고 허균이 기록한 것을 보면 이것이 강릉 탈놀이의 시원으로 유추된다. 실제로 여러 문헌에는 가면을 쓴 사람들이 잡희를 놀았다는 기록이 있다. 1933년 당시 강릉군수였던 다카사와瀧澤誠가 주도하여 강릉고적보존회에서 간행한 『증수 임영지增修臨瀛誌』에는 "5월 5일이 되면 무당들이 각 색의 비단을 모아 고기비늘같이 연이어 오색찬란하게 만들어 장대 끝에 매달아 우산을 드리우듯 해서 화개華蓋라 한다. 힘이 센 사람에게 들려 앞세우면 무당들이 풍악을 울리며 따르고 창우배倡優輩들이 잡희를 하다가 저물어 성남문을 나와 소학천에 이르러 이 놀이를 그친다."라고 하였다. 여기서 언급된 창우배의 잡희는 무당들의 음악과 구별되는 광대의 놀이, 즉 가면극임을 알 수 있다. 창우배는 가면을 쓰고 노는 사람들을 일컫는 말이다.

이러한 역사를 살펴보면 강릉 가면극은 허균이 언급한 잡희로부터 출발하여 창우배로, 다시 가면극으로 어휘가 바뀌면서 성격도 점차 정립되었다고 볼 수 있다. 물론 허균이 보았던 잡희와 오늘날의 가면극이 과연 같은 것인가 하는 의문이 남는다. 그러나 기록으로 미루어 17세기 중엽부터 단오제에서 연행되기 시작하여 변화를 거쳐 오늘에 전승된다는 가설을 세울 수 있다. 이렇게 지속된 것으로 유추되는 강릉가면극이 언제 중단되었는가에 대한 기록은 없다. 다만 가면극은 1920년대 아키바 다카시秋葉隆가 조사할 당시에 중단된 상태였으며, 1966년 임동권의 조사에서도 전승되지 않고 있었다. 심일수沈一洙의 문집 『둔호유고遯湖遺稿』에는 1909년에 일본인들에 의해 무격희가 폐지된 것으로 적혀 있고, 아키바 다카시는 1894년 갑오개혁 이래 끊어지고 볼 수 없다고 하였다. 따라서 한일합병을 전후한 시기에 없어진 것으로 보인다.

이렇게 전승이 중단된 강릉 관노 가면극은 1960년대 임동권이 본격적으로 조사를 시작하면서 복원이 시작되었다. 임동권은 1960년 7월 24일에 1차 답사를 하였으며 1964년에 2차 답사, 1966년 6월 20일에 3차 답사를 실시하였는데 6월 22일 저녁 가면극의 존재에 대한 확증을 잡고 6월 23일 대한여관에서 녹음을 실시했다. 당시 교육위원회 직원과 제보자인 차형원, 김동하, 장대연, 최재분(무가 제공), 홍재옥(〈오독떼기〉 제공), 최인수(집례를 맡은 사람), 우동식, 함종태, 방정자, 최돈순, 입암동 박씨 등이 참석하였다. 이 자리에서 김동하는 21세, 차형원은 17세에 강릉 단오제 공연 때 강릉 관노 가면극을 보았다고 하였으며 장대연은 18세 때 그 춤을 본 것으로 기억하였다. 이러한 언급을 상고해 보면 1966년 당시로부터 이미 62년 내지 63년 전에 강릉 관노 가면극이 연행되었음을 알 수 있다. 임동권은 이러한 자료를 바탕으로 조사 보고서를 작성하였다.

1967년 7월 20일 4차 답사를 하면서 가면극에 쓰던 가면을 재현하여 제작하였는데, 최상수가 당시 강릉여고에 보관 중이었던 가면을 인수하였고, 함종태의 조언과 김동하, 차형원의 고증에 따라 당시 중앙대학교 조각과 교수로 재직하던 윤영자가 석고로 가면을 제작하였다고 한다. 당시 김동하, 차형원은 강릉여고에서 보관 중인 가면이 원형에서 거리가 멀다고 하였으나 임동권의 언급에 의하면 새로 석고로 만든 것을 보고 "그만하면 쓰고 놀 수 있겠다."라고 했다고 한다. 최상수는 이 가면에 대해 "그런데 최근에 와서 새로 만든 가면을 보면, 양반은 우리나라 사람의 골격도 아니고 우리나라 딴 지방 양반가면에서 볼 수 있는 모양도 아니고 일본 가면에 보이는 귀공자의 얼굴을 본뜬 것 같아, 적합한 것이 못되고, 소매각시 또한 일본의 '히메[妃]' 가면' 같아 적합지 않다고 본다. 새로 만든 이 가면의 모양을 보면, 하나도 우리나라 사람 같지가 않다."라고 그의 저서에서 밝히고 있다.

강릉 가면극은 주로 음력 5월 5일 단오 무렵에 행해졌던 것으로 보인다. 1966년의 문화재지정조사고보고서에 의하면 음력 5월 1일 본제가 시작될 때 화개를 만들고 이때부터 연희가 이루어져 4일과 5일에 걸쳐 이어졌다 한다. 아키바 다카시의 조사에도 5월 1일 본제 때부터 화개를 꾸미고 가면극을 했는데 화개는 부사청에서 만들었다고 기록되어 있다. 또한 가면극은 4일날 대성황사 앞에서 놀고 5일까지 계속했다고 한다.

장소는 12신을 모셨던 대성황사를 비롯한 강릉 지역 여러 곳으로 옮겨 다니면서 연행을 하였는데, 음력 5월 5일에는 오전 대성황사 앞에서 먼저 행하고 다음에는 화개를 받들고 약국성황당–제관청–여성황당의 순으로 순례하며 탈놀이를 했다. 현재는 여성황당만 남아 있고 나머지는 없어졌으므로 남대천 단오터에서 4일간 연행하고 있다.

강릉 관노 가면극은 전국민속예술경연대회에 강원도 대표로 출전하면서 전승이 부활되었는데 초창기 이 일에 참여한 최상수 씨는 발굴과 재현 과정을 다음과 같이 기록하였다.

> 음력 5월 5일 강릉에서는 단오굿 때에 주로 관노들의 놀음으로 탈놀음[假面戱]이 있었으니 이조 말 경술국치 되던 해까지 연출되었었다. (중략) 탈놀음은 하나의 여흥으로서 주로 강릉부에 소속되어 있는 관노官奴들이 5월 5일 날 사창社倉 앞 넓은 광장에서 얼굴에 탈을 쓰고 또 가장을 하여 한바탕 놀음을 노는데 오전 11시경부터 저녁 때까지 행한다. 이때에 나오는 등장인물은 수수댁, 소무小巫각시, 양반, 장자말이 나와 번갈아 나왔다 들어갔다 하면서 약간의 재담才談이 있으나 주로 춤이 위주이다.

최씨는 이 탈놀음에 대해서 대부분의 강릉 지역 사람들도 그러한 탈놀음이 자기네 고장에 있었던 것조차도 아는 이가 거의 없고 다만 나이 많은 몇몇의 노인들만이 소년 시절에 보았다는 이가 있을 뿐이었다고 회상하였다. 최상수는 김도수, 김돌이, 김동하 등을 조사하였는데 이들의 말을 참고하여 서울에서 조각하는 사람에게 위촉하여 가면을 만들었다고 한다. 그러나 예를 들어 "시시딱떽이는 방상시方相氏 가면을 쓰고 나왔다 해서 방상시 가면과 같이 만들었던 것이다."라고 언급한 것과 같이 강릉탈의 면모를 구체화시키지 못했음을 알 수 있다. 당시의 등장인물로 '시시딱떽이(수수댁)·소매小梅각시·양반·장자말이'라 했는데 그 이전 1928년 아키바 다카시의 조사에는 '양반광대兩班廣大·소무각시少巫閣氏·시시딱딱이·장자말이'로 기록되었고 『조선총독부 생활상태조사보고서-강릉군』(1930)에 "양반광대는 창우倡優로서 얼굴에 찰札(나무를 가지고 사람 상을 만들어 분장하여 장식하는 것)을 걸고, 머리에는 꿩 깃을 만든 뿔 모양의 관을 쓰고, 손에는 큰 그림부채를 쥐며, 몸에는 보통과 다른 옷을 입고, 무용 등을 한다. 소매각시는 창녀倡女로서 찰, 부채, 복장은 전자와 약간 달라도 춤은 같다."라고 하였다.

이렇게 강릉 관노 가면극은 1965년부터 본격적인 복원 작업이 이루어졌으며 이는 전국민속예술경연대회에 참가하면서 구체화되었다고 할 수 있다. 이어서 1966년 문화재지정자료보고서가 작성되고 1967년 1월 16일 강릉 단오제의 한 종목으로 가면극이 인정되어 무형문화재 제13호로 지정되면서 확고한 전승 체계를 갖추었다. 강릉시 유천동 주민 가운데 1993년 8월 2일 기예능 보유자로 작고한 권영하가 지정되었으며, 뒤이어 2000년 7월 27일 김종군이 예능보유자로 지정되었고 주영건, 안병현이 조교로 지정되었다. 앞서 여러 단체에서 사용한 탈이 상이하고 놀이 내용상 문제점이 발견됨에 따라 현재는 김동하·차형원이 제보한 고증과 연구 내용을 바탕으로 탈과 놀이를 복원하여 전수하고 있다.

**내용** 여러 조사 보고서에 강릉 관노 가면극은 무언극으로 이루어지고 있다고 하거나 약간의 재담만이 들어 있다고 했는데, 차형원은 재담에 대해 "그 재담이라는 거는 서루 말을 통하는 거 보담도 그 탈을 씨고 앉아서 서로 찝쩍거립니다. 가서 이렇게 서로 댕기고, 이래 서로 보고 이래."라고 말하여 이 가면극이 무언극임을 확실히 하였다. 이렇게 대사가 없다 보니 효과적인 몸짓언어가 동원되었다. 탈놀이의 반주 음악은 비교적 소상한 고증이 남아 있는데 날라리, 장구, 꽹과리, 징 등을 오음육률에 따라 쳤다고 하였다.

등장인물은 모두 개성이 강하게 표출되는데 강릉 관노 가면극에는 양반광대, 소매각시, 시시딱딱이 두 명, 장자마리 두 명으로 총 여섯 명이 등장한다. 먼저 양반광대는 호색 풍자나 어리석음을 희화화戱畵化하기 위한 인물로 등장하는데, 특히 강릉 관노 가면극의 양반광대는 가면의 모양이 다른 가면극의 것과는 조금 다르다. 아키바 다카시의 조사에서는 호랑이 수염이 달린 가면에 긴 뿔이 있는 관을 쓴다고 하였고 『조선총독부 생활상태조사보고서』에도 머리에는 꿩 깃으로 만든 뿔 모양의 관을 쓴다 하였다. 이 부분에 대해 차형원은 양반광대가 정자관을 썼다고도 하나 여러 고증에 뿔 모양을 강조하고 있으므로 나장羅將이 쓰던 깔때기 전건戰巾이었거나 고구려인이 썼던 절풍건일 가능성이 크다. 『증수 임영지』는 나장의 전건을 소장하고 있음을 밝히고 있다. 아울러 양반광대의 이러한 깔때기 관은 중국 귀주 산간 지방의 나례儺禮에서 양반광대의 것과 동형의 흑백 고깔을 쓰고 나타나는 것으로 보아 양반광대 역시 나례 인물임을 짐작할 수 있는 가능성이 보인다. 그러한 추정은 소매각시의 어원에 이르면 더욱 긴밀해진다.

소매각시는 양반의 호색을 풍자하기 위한 상대역이다. 소매각시에 대해 오해는 소무각시라고 기록한 아키바 다카시의 강릉 단오제 보고에서 비롯된 것이다. 이러한 오류로 인해 소매각시를 무녀로 파악하기도 하였다. 그러나 아키바 다카시는 소무각시少巫閣氏라고 표제어로 썼지만 괄호 안에 영어로 'Somai(소매)'라고 적어 놓는 치밀함을 보여 주었다. 성현成俔의 『용재총화慵齋叢話』에도 '소매'라는 인물이 나오며, 유득공의 『경도잡지京都雜誌』에도 "소매는 역시 옛 미녀 이름이다.小梅亦古之美女名"라는 내용과 "각씨는 우리말로 여자이다.閣氏者東語女子也"라는 내용이 전한다. 따라서 강릉 관노 가면극의 소매각시가 나례의 의식에 나오는 소매小妹, 小梅를 차용한 것으로 예측할 수 있다.

다음에 시시딱딱이는 수수댁, 시시딱떽이, 시시딱대기, 시시닦덕기, 수수딱때기 등으로도 불리는데 어원을 밝히기가 쉽지 않다. 그러나 아키바 다카시의 조사에는 방상시의 가면과 같은 무서운 목제 가면을 쓴 것으로 나타나고 다른 제보자의 증언에서도 방상시가 언급되고 있고, 그가 '쉬시 쉬시' 하면서 등장한다는 것과 딱딱이패가 놀이패를 말하므로 '시시'라는 축귀어에 '딱딱이'가 합성된 것으로 추정된다. 이 인물은 벽사를 하는 기능을 가지고 전염병을 예방하는 뜻에 잡귀를 쫓기 위해 오방색 탈을 쓰고 방망이 또는 황토를 칠한 칼을 들고 나타난다. 무라야마 지준村山智順가 작성한 『조선의 향토오락朝鮮の鄕土娛樂』에서도 강릉 지방의 '오광대놀이'라고 소개하면서 '목제 인형을 만들어 노는 것이 전염병 예방을 위한 것'이라 언급한 것으로도 알 수 있듯이 단오 무렵 질병을 구축하기 위한 나례적儺禮的 성격을 지닌 것으로 파악된다.

장자마리는 장자말, 장재말이라고도 하는데 양반을 뜻하는 장자長者의 하인인 마름이 합성된 것으로 유추된다. 양반광대를 해학적으로 만들며 놀이를 희극화하는 인물로 회청색 포대를 뒤집어쓰고 불룩한 배를 만들어 이것을 돌리면서 무대를 넓히고 관중을 웃긴다. 옷의 색깔은 땅과 바다를 연상케 하고 표면에는 곡식의 줄기인 나리나 해초인 말치 등을 매달고 나와 풍농어를 기원한다. 그런데 이런 유형의 포대가면은 하

길놀이

장자마리 과장

시시딱딱이 과장

소매각시 화해 과장

**강릉 관노 가면극** | 강원 강릉 | 2014 | 국립민속박물관

회 별신굿놀이의 주지, 통영 오광대의 중광대처럼 신앙적 기능을 갖고 있으며 일본 오키나와의 신격 가면도 이러한 형태를 띠고 있는 것으로 보고되었다. 따라서 강릉 관노 가면극의 등장인물은 명칭이나 형태에서 나례의 기능인 벽사진경의 의미를 담고 있는 것으로 파악되며 이러한 신앙적 기능은 탈놀이의 원초성을 반영한 것이기도 하다.

제보에 따르면 장자마리의 춤사위는 이른바 '마당딱이춤'이다. '마당을 닦듯이 추는 춤'이라는 뜻인데 매우 독특하다. 이와 함께 도리깨춤을 춘다. 배불뚝이 모습으로 도리깨를 쳐내듯이 마당을 넓게 하는 의도로 추는 춤이다. 차형원의 언급대로 "장자마리가 맨 먼저 나와서 그 참 마당딱이야. 전부 그 노는 장소를 한 번 멀리도 맨들어 놓고 좁으면 저리 좀 피해라고 사방 이렇게 물려서 널찍하게 이렇게 맹글어 놓고…… 그거는 보통 그 참 누구 말마따나 마댕이, 그전 옛날 마댕이 할 때 도리깨 쳐내듯이"라고 한 것으로 짐작된다. 다음은 양반광대와 소매각시의 춤사위로 고증에는 점잖게 추는 맞춤과 어깨춤에 대한 언급이 들어 있다. 『경도잡지』에 "춤은 반드시 대무인데 남자는 소매를 펄럭이고 여자는 손을 뒤집는다."라는 표현과 일치한다. 차형원은 "나가서 우선 발 드는 것이 저짝 여자는 왼짝을 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 돌아가고……."라고 춤사위에 대해 증언하였다.

시시딱딱이 춤사위는 가면극의 상징성을 잘 보여주는데 무서운 채색탈을 쓰고 칼을 휘둘러 재앙을 쫓는 칼춤과 사랑 놀음을 훼방하는 제개는춤과 소매각시를 유혹하는 너울질춤을 춘다. 차형원은 이 춤에 대해 "아, 그 험한 탈을 쓰고 거기 가서 인제 가꾸 제갭니다. 이리 두 찝쩍, 저리두 찝쩍." 한다고 했으며, 김동하는 "벌건 저 버드낭그로써 깎아서 뻘건 칠을 해서 지레기 요만큼 해서 들었지요. 그 속에서 들고 있다가 그저 이렇게 휘두르고 추고 이러니 그 칼이 가끔 불쑥불쑥 나오더구만요."라고 제보하였다.

강릉 관노 가면극의 놀이마당을 분류하면 대체로 다섯 마당으로 가를 수 있다. 첫째로 장자마리 개시, 둘째로 양반광대·소매각시 사랑, 셋째로 시시딱딱이 훼방, 넷째로 소매각시 자살 소동, 다섯째로 양반광대·소매각시 화해 과장이다.

첫째 마당은 탈놀이 시작과 함께 먼저 포대자루와 같은 포가면을 전신에 쓴 두 명의 장자마리가 연희를 개시한다. 요란하게 먼지를 일으키며 불룩한 배를 내밀면서 놀이마당을 넓히기 위해 빙빙 돌아다닌다. 관중을 희롱하기도 하고 선 사람을 앉히기도 하며 성행위를 모의한 춤도 춘다. 옷의 표면에는 말치나 나리 등 해초나 곡식을 매달고 속에는 둥근 대나무를 넣어 불룩하다. 장자마리는 희극적인 시작을 유도하며 마당을 정리하고 해학적인 춤을 춘다.

둘째 마당은 양반광대와 소매각시가 양쪽에서 등장한다. 양반광대는 뾰족한 고깔을 쓰고 긴 수염을 쓰다듬으며 점잖고 위엄있게 등장하여 소매각시에게 먼저 사랑을 구한다. 소매각시는 얌전한 탈을 쓰고 노랑저고리 분홍치마를 입고 수줍은 모습으로 춤을 추며 양반광대와 서로 뜻이 맞아 어깨를 끼고 장내를 돌아다니며 사랑을 나눈다.

셋째 마당은 시시딱딱이가 무서운 형상의 탈을 쓰고 양쪽에서 호방한 칼춤을 추며 뛰어 나온다. 양반광대와 소매각시의 사랑에 질투를 하며 훼방을 놓기로 모의하고 때로는 밀고 잡아당기며 훼방하다가 둘의 사이를 갈라놓는다. 시시딱딱이는 무서운 벽사가면을 쓰고 작은 칼을 휘두르며 춤춘다.

넷째 마당은 시시딱딱이가 양반광대와 소매각시 사이를 갈라 한쪽에서는 양반광대와 놀고 다른 편에서 소매각시를 희롱하며 함께 춤추기를 권하나 완강히 거부한다. 이를 본 양반광대는 크게 노하며 애태우나 어쩔 수 없이 분통해하다가 시시딱딱이를 밀치고 나와 소매각시를 끌고 온다. 소매각시가 잘못을 빌어도 양반광대가 질책하니 소매각시는 자신의 결백을 증명한다는 구실로 양반광대의 긴 수염에 목을 매려고 한다. 수염에 목을 매어 죽으려는 소매각시의 결백 호소에 놀란 양반광대는 놀라고 측은한 생각으로 소매각시를 용서한다. 수염으로 목을 감는 모습은 해학적이며 권위의 상징인 수염을 당기어 결백을 오히려 시인케 하는 내용은 죽음의식을 초월한 희극화된 표현이다.

다섯째 마당은 수염을 목에 감고 자살을 기도하여 결백을 증명하려 했던 소매각시의 의도대로 양반광대의 관용과 해학으로 인하여 서로 오해가 풀리고 결백이 증명되므로 탈놀이가 흥겨운 화해와 공동체 마당으로 끝을 맺는다. 악사들과 괫대(깃대), 구경하는 사람들이 함께 어울려 춤을 추며 극이 마무리된다.

**특징 및 의의** 강릉 관노 가면극은 음력 5월 5일 개최되는 강릉 단오제에서 국사성황신을 모신 가운데 행해진 신성제의극의 성격을 지닌 성황신제탈놀이 계통의 가면극이다. 국내 유일의 무언극으로 대사가 없이 춤과 동작만으로 진행되며, 강릉부에 소속된 관노들에 의해 연희되었다는 점이 특징적이다. 관노들이 단오제 행사에 참가하였던 것은 제관 중에 삼헌관으로 관노가 있었고 관노가 맨 앞에서 태평소를 불며 일행을 이끌었던 것을 보아도 관노들의 역할이 컸음을 알 수 있다. 양반광대의 풍자를 해학적으로 이끌며 소매각시의 정절관을 부각시켰으며, 벽사적 기능을 하는 시시딱딱이를 통하여 재앙을 쫓고 장자마리를 통해서 풍요를 기원한 제화초복除禍招福의 강릉 지역 민속연희라고 할 수 있다. 강릉 관노 가면극은 안동 하회 별신굿 탈놀이와 함께 우리나라 성황신제 탈놀이의 전통을 계승하고 있다는 점에서 의의가 있다.

**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)





## 강태공 서목시놀이

**정의** 새집을 지었을 때 하는 성주굿의 성주풀이에 굿중 놀이로 삽입된 굿놀이.

**내용** 집을 지은 뒤에 날을 보아 하는 건축의례를 성주풀이라 하는데, 성주풀이 때 '집을 짓는 과정을 다양한 형식으로 연행하는 놀이굿'을 강태공 서목시놀이라 한다.

강태공 서목시놀이는 수심방과 소무(강태공)의 문답 형식으로 진행된다. 신범한 목수 강태공은 도끼를 앞면과 뒷면으로 바꾸며, 목수의 연장을 나열한다. 즉, 도끼 하나로 모든 연장을 대신하는 신범한 목수임을 과시한다. 돌레떡으로 도끼날을 갈고 도끼 자루 하나로 나무를 베러 가는데, 도끼 한 자루는 모든 것을 완성하는 영물靈物이다. 소무들도 악기를 들고 "영등산에 덕德 든 남 베자."라고 합창하며, 집 안 곳곳을 돌고, 강태공은 도끼로 찍는다. 세워진 모든 것이 '영등산의 덕 든 나무'로 지어졌다는 것이다. 집 안을 다 돌면, 대나무로 만든 성줏대[成造竿]를 생깃지둥(생깃기둥, 큰방과 고방과 마루방 사이의 기둥)에 놓아 도끼로 찍어 끊고, 잘게 깨어서 실제로 작은 모형의 집을 짓는다. 이 집이 바로 강태공이 지은 새집이다. 시루떡을 네 개 놓아 주춧돌로 삼고 거기에 댓가지를 꽂아 기둥을 삼고, 댓가지를 걸쳐 상마루, 대들보, 서까래 등을 삼는다. 그리고 백지를 덮어 기와를 삼고, 이렇게 집을 지은 뒤 '쇠(천문)'를 띄워 점을 친다. 그리하여 새로 지은 건물의 배치나 상태를 제주에게 아뢴다.

성주풀이의 제차第次는 다음과 같다. ①청신의례로서 초감제를 한다. ②공연의례로서 추물공연을 하는데 신에게 음식을 대접하는 의식이다. ③석살림굿은 신을 즐겁게 놀리고 기원하는 의식이다.

이어서 강태공 서목시놀이가 진행되는데, 강태공 서목시놀이는 ①강태공 청함: 신범한 목수 강태공을 청한다. ②영등산에 덕 든 나무 베기: 새로 지은 집을 돌며 강태공으로 분한 소무는 여기저기 도끼로 찍으며 "영등산에 덕 든 남 베자." 하고 외치며 심방과 단골이 모두 새집을 돈다. ③입구상냥(입주상량立柱上樑, 기둥을 세우고 마룻대를 올림): 대들보를 놓고 기둥을 세운다. ④성줏대 꺾음: 댓가지를 널빤지 위에 놓고 도끼로 찍어 성줏대를 준비한다. ⑤쉐 띄움: 엽전같이 생긴 천문을 물그릇에 떨어뜨려 점을 친다. ⑥지부찜: 종이를 물에 개어 천장에 던져 붙인다. ⑦바라점 후 분부 사룀: 바라를 던져 점을 치고 나서 신축 건물에 대한 신범한 점괘를 전달한다. 이와 같이 강태공 서목시놀이가 끝나면, 성주풀이의 다음 제차가 이어진다.

소제차에 따른 특징을 보면 다음과 같다.

①강태공 청함: 심방(무당)이 향불을 피우고 향로를 들어 춤추고 석 자 다섯 치의 무명(목수 수건)을 들고 문

에서 기다리면, 멀리 강태공으로 분한 소무가 나타난다. 수심방이 "강태공 서목시!" 하고 두 번 부르면, 휘파람을 불고, 세 번 부르면 대답을 한다. 심방이 목수 수건으로 강태공의 머리를 걸어 집 안으로 끌어들이면, 강태공은 비틀거리며 들어와 쓰러져 죽은 체한다. 연극은 수심방과 강태공의 문답으로 진행되는데, 수심방이 "봄 병아리 똥구멍으로 불면 살아난다는데." 하며 강태공의 볼기짝에 입을 대고 불려고 하면, 강태공이 간지러워 벌떡 일어난다.

"강태공 서목시, 입구상냥하여 집 지을 때, 좋은 나무를 베어다 집을 지어 달라고 양식과 모든 물자를 다 올려 보냈는데 어떻게 했소?" 하면, 다 가지고 왔다며 전대에서 쌀, 밥, 바닷고기, 미역 등을 꺼내 보인다. 은그릇, 놋그릇, 놋잔을 보이고 청감주 돌아 닦은 술을 꺼내 보인다. 수심방이 "당신은 지금까지 무얼 먹고 살았소?" 하고 물으면, "바람을 마시고, 구름 똥 싸고, 송피 칠국 소나무 껍질을 먹으며 푸나무 장사를 하며 살았수다."라고 한다. "일천기덕一千器具(온갖 연장들)은 어찌했소?" 하면, 강태공은 도끼 한 자루를 들었다 놓고 들었다 놓고 하며, "대황기(큰 도끼), 소황기(작은 도끼), 번자귀(까뀌), 먹통, 곱은 자, 젠미리(변탕), 대끌, 소끌, 대톱, 소톱 ……" 하며, 목수의 연장을 늘어놓는다.

**수심방** 아니, 당신은 도끼 하나 놓고 이것저것 어떻게 쓰시오?

**강태공** 그러니 신법한 목수가 아니요? 강태공은 도끼 하나 놓고 이모로도 쓰고 저모로도 쓰고 팔모八方로도 쓰는 법이요.

②영등산 덕 든 나무 베기: 강태공은 민요 〈홍애기소리〉를 부르며, 시루떡으로 도끼날 위를 문질러 갈다가 떡을 한 입 끊어 먹는다. 갈기를 끝내고, "자, 도끼는 다 갈았으니 날을 잘 세웠는지 보자." 하며, 본주의 머리카락을 하나 뽑아 도끼날 위로 날려 보는 척하고, 신칼점을 하여, '군문(신칼의 날이 모두 안으로 있는 괘)' 방위이면, 강태공은 도끼를 들고 나서고, 소미도 뒤따라 장구를 치며 따른다. "영등산에 덕 든 나무 베자." 하며, 강태공이 도끼를 찍으며 선창하면 소무가 복창하며 온 집안의 기둥 상마루, 중마루 서리 등 모든 재목을 도끼로 찍는 시늉을 한다. 방 하나의 재목을 다 찍어 넘어갈 때마다 본주가 인정을 걸고 강태공은 신칼점을 하여 길흉을 점친다.

③성줏대 꺾음: 강태공이 힘을 주어 생깃기둥에 묶어 놓은 성줏대를 찍어 끊는다. 단번에 잘 끊어져야 길하다고 한다. 무명으로 성줏대를 묶어서 솔기 꾸며 내리자 하며 민요 〈솔깃소리〉를 부르면서 제상 앞에까지 끌어다 놓고 상량을 하자 하면, 큰 시루떡을 가져다 놓는다.

④입구상냥: 네 귀에 기둥을 세워 대체의 틀을 짜고, 상마루를 걸고 서까래도 걸자 하며, 시루떡에 한 뼘씩 한 댓가지를 꽂아 집 모양으로 걸쳐 놓고, 백지를 덮는다. 현장에서 모형 집을 짓는 전 과정을 보여 준다.

⑤쒜 띄움: 이렇게 모형 집을 지어 놓고, 물그릇 위에 신칼을 걸쳐 놓아서 신칼 위에 다시 천문을 태워 놓고서 "지남석指南石 낙양판[洛陽盤] 걸룡쒜[吉凶鐵] 띄우자." 하며, 신칼을 옆으로 싹 빼어서 물그릇에 떨어진

쉐뜨옴

영등산에 덕 든 나무 베기

**강태공 서목시놀이** | 제주도 | 2002 | 문무병





천문의 '天' 자가 향한 방향을 보아 집이 휘어졌는가 여부를 판단하여 점괘를 알린다. 심방은 다시 물그릇의 천문 구멍을 신칼 끝으로 꿰어 물그릇 바깥으로 내던지고 천문의 전패顚沛를 보아 집터가 센지, 세지 않은지를 판단한다.

⑥지부찜: 여기에 지紙는 물에 적셔 상방 마루 네 벽에 던져 붙이는 백지이다. 지부찜은 물에 적신 종이를 네 벽에 던져 붙이는 의식이다.

**특징 및 의의** 강태공 서목시놀이는 신령한 목수 신을 굿판에 출연시킴으로서 세속화된 공간을 영적인 공간으로 바꾸고, 그곳에 덕이 깃든 나무를 베어 기둥과 대들보를 세우고, 성줏대를 세우고 상량식을 하여 집을 짓는 전 과정을 제장에서 연출하는 연극적인 굿놀이이며 모의적인 건축의례이다.

**참고문헌** 바람의 축제 칠머리당 영등굿(문무병, 황금알, 2005), 제주 민속극(문무병, 도서출판 각, 2003), 제주도 무속신화(문무병, 칠머리당보존회, 1998), 제주도 본향당신앙과 본풀이(문무병, 민속원, 2008), 제주도 큰굿 자료(문무병, 제주도·제주전통문화연구소, 2001), 제주도무속자료사전(현용준, 신구문화사, 1980).

**필자** 문무병(文武秉)

## 거드름춤

**정의** 상좌·옴중·노장 등이 염불장단에 맞추어 장삼이나 한삼·도포 자락을 거머쥐고 느리고 무겁게 추는 춤의 총칭.

**내용** 거드름춤은 깨끼춤과 쌍벽을 이루는 산대놀이의 대표적인 춤 유형으로, 양주 별산대놀이·송파 산대놀이 등 서울·경기도 일원의 탈춤에서 연행된다. 장삼이나 한삼·도포 자락을 거머쥐고 유장하게 추기 때문에 '거드럭거린다', '거드름 피운다'라는 말의 의미를 지니고 있다. 몸 마디마디의 흥과 멋을 풀어 감듯이 꿈틀거리며 긴염불장단에 노승·옴중·연잎·눈끔적이·상좌上佐와 같은 승려 역할을 맡은 연희자에 의해 전형적인 의식무로 연출된다.

염불장단 거드름춤 중에서 첫상좌의 합장배춤은 천신天神에게 고하는 의식무이지만, '판붙임'이라고 부르는 탈놀음판의 시작을 고하는 인사이기도 하다. 이어서 삼진三進씩 동서남북 사방을 차례로 걸어가 사방재배(사방치기)를 하는데, 이는 사방 제신에게 축원하며 잡신을 쫓는 구나의식무驅儺儀式舞이다. 옴중 거드름춤에서 추는 용트림춤은 용이 세상에 나와 여기저기 세상 물성을 돌아보며 꿈틀거리면서 트림과 하품을 하는 동작의 춤이다. 활개펴기는 용이 세상사를 둘러보고 벽사를 마치고 승천하려는 요동의 춤이다. 노장 거드름춤은 엎드려 추는 복무伏舞와 삼진삼퇴三進三退의 갈지자걸음춤 등이 있다.

양주 별산대놀이의 거드름춤은 상좌의 합장재배와 사방치기가 있는데, 사방치기는 상좌·옴중·노장이 추는 춤으로 동서남북 네 방위로 방향을 바꾸며 뒷발을 한껏 벌린 채 몸을 낮춰 팔뚝잡이춤 모양으로 추는 춤이다. 팔뚝잡이는 상좌·옴중의 춤인데 왼손으로 오른 팔꿈치를 받치고 고개를 끄덕이면서 사방신에게 벽사진경辟邪進慶을 알리는 의식춤이다. 고개를 끄덕이는 옴중이 불림을 끝내고 뒤로 세 발짝 물러나면서 근경을 살피듯이 끄덕거리는 춤이다. 용트림은 옴중이 긴 먹장삼 끝을 휘어잡고 등에 그려진 용이 세상 밖으로 나와 꿈틀거리듯 근육질의 몸부림으로 사방치기하는 춤이다. 너울질은 옴중·노장의 춤으로, 용이 날아 보려고 활개 치듯 앞뒤 걸음으로 요동치는 춤이다. 활개펴기는 상좌·옴중·노장의 춤으로, 날아가듯 양팔을 펴 들고 삼진삼퇴하는 춤이며, 활개꺾기는 학이 날개를 펴고 날아가듯 일직선으로 펼친 양팔을 한쪽씩 접어 올렸다 내렸다 하는 동작이다. 부채놀이는 연잎의 춤으로 눈살이 비치면 사람이 죽기 때문에 부채로 얼굴을 가리고 사방을 돌며 탈판의 잡귀 침범을 막는 춤이다. 돌단춤은 눈끔적이의 춤으로, 몸을 낮춰 연풍대(원을 그리며 도는 회전무 동작)처럼 사방을 돌며 잡귀의 침범을 막는 춤이다. 복무伏舞는 노장이 엎드렸다 일어나 삼진삼퇴하는 춤이다.

**특징 및 의의** 거드름춤은 느린 염불장단에 맞춰 몸 마디마디의 흥과 멋(신명)을 풀어 감는 춤이다. 이것은 일종의 종교적인 염원을 담은 가락에 맞추어 추는 것이지

만, 그 형태는 인욕忍慾적인 몸짓춤이며, 학대받는 민중의 꿈틀대는 몸부림으로 볼 수 있다. 이 춤의 특징은 삼진삼퇴의 전형적인 의식무이며, 도약하는 춤사위(도무跳舞) 없이 주로 팔을 벌리고 느린 염불장단에 맞추어서 사방에 축원하는 팔뚝잡이가 특색이다.

또한 노장의 염불춤은 완전한 마임(mime)으로, 연극적인 동작을 그대로 행하면서 단조롭고 완만한 형태로 움직이는 느린 동작의 춤이다. 이렇게 염불장단의 거드름춤은 종교적인 색채가 짙은 춤으로, 주로 벽사진경의 의식무에 속하는 것들이다. 대체로 양주 별산대놀이나 송파 산대놀이의 거드름춤은 첫상좌의 합장재배, 옴중의 용트림, 노장의 복무와 같이 그 배역만의 독특한 춤사위에서는 거의 같은 유형으로 나타난다. 하지만 두루 쓰이는 춤사위에서는 조금씩 다르다. 송파 산대놀이의 연잎과 눈끔적이가 추는 거드름춤은 현재 전하지 않는다.

**참고문헌** 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 송파산대놀이 연구(이병옥, 집문당, 1981), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 한국전통연희사전(전경욱 민속원, 2014), 한국고전문학전집8-민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993).

**필자** 이병옥(李炳玉)

## 거리굿

**정의** 동해안 별신굿의 마지막에 행하는 굿거리.

**내용** 각 굿거리에서 따로 모셔지지 않은 잡귀잡신雜鬼雜神들을 불러서 대접하여 돌려보내는 굿거리이다. 객귀물림이나 오구굿의 마지막 거리에서는 비손 형식으로 연행하나, 마을 단위의 별신굿처럼 큰굿의 거리굿에서는 남무男巫 1인이 나와 재담을 하며 극적 형식으로 굿을 진행한다. 별신굿의 거리굿은 굿거리 중에서 마지막에 연행된다. 거리굿에서는 굿당의 제상에 제물들을 떼어 내어 큰 그릇에 섞은 거리밥을 만들고 막걸리를 준비한다. 제상의 제물과 지화, 신위를 모두 치운 다음 거리굿을 진행하는 주무 1인과 반주하는 악사들에 의해 진행된다.

거리굿에서 처음 연행 이유를 설명하는 부분은 생략이 가능하나, 가장 먼저 있어야 하는 것은 당연하다. 그리고 과거부터 현재까지 나라에서 동네까지 시공간을 축소하여 마을 형국을 묘사한다. 이것은 굿이 행해지는 현장에 대한 설명이다. 다음은 주무 자신이 거리굿 치제 능력을 획득했음을 강조하는 사장 거리·과거거리가 행해진다.

주무는 사장 거리에서 옥황상제 맏제자로 있다가 지하로 귀양하여 제자를 가르친다. 책방치레를 하고 제자들을 가르친다. 이후 사장만으로 만족할 수 없어 과거 시험을 치는데, 합격은 하였으나 엉뚱한 이유를 대다가 쫓겨난다. 이에 낙심하여 약을 먹고 자살을 하였는데, 이날이 저승 과거 시험 날이어서 어쩔 수 없이 시험을 본다. 저승 과거에 합격하여 염라대왕에게 무당 벼슬을 제수받는다. 다시 이승으로 귀환하여 집에 있는데, 별신굿을 하는 마을의 동네 유지들이 찾아와 거리굿을 의뢰한다.

사장 거리·과거 거리의 극적 장소는 하늘에서 지상으로, 지상에서 저승으로, 저승에서 이승으로 전환된다. 그리고 시간은 과거에서부터 점차 현재로 진행된다. 이 거리는 무당의 권위를 주장하기 위한 거리이다. 무당의 지위는 죽음의 세계를 관장하는 염라대왕에게 받은 벼슬이며, 염라대왕에게 받은 신칼이 무당의 권위를 상징한다. 과거 거리까지가 주무인 무당이 어떤 연유로 무당이 되었으며, 이 마을의 거리굿을 어떻게 담당하게 되었는지를 보여 주는 거리이다.

주무는 저승 과거를 통해 무당의 지위를 획득하고, 마을 임원의 부탁으로 거리굿을 맡게 된 다음 여러 귀신을 청배한다. 여러 귀신 청배 거리는 이 마을의 거리굿을 맡은 주무가 본격적인 거리굿을 연행하기 위해 청신하는 과정이다. 주무는 여러 귀신을 불러 모으다가 귀신 홀림에 든다. 주무가 귀신을 접대하러 나갔다가 자신의 귀를 잡고 들어와서 귀신에게 홀렸다고 한다. 귀를 잡은 손을 떼기 위해서는 한날한시에 난 정동갑正同甲만이 말릴 수 있다. 주무는 귀를 잡은 손을 떼어 자기 반대편 손바닥과 붙여 정동갑이라고 하며 재담을 한다. 동갑同甲은 저승에서 망자를 도와주는 역할을 하는 존재로서, 주무가 귀신 홀림에 들었을 때 주무를 도와 귀신 홀림에서 떼어 준다.

관례 거리

얼사촌 모시기

어부 거리

해산 거리

**거리굿** | 경북 영덕 | 김신효





정동갑의 도움으로 귀신 홀림을 푼 뒤, 여러 귀신을 대접하기 위한 관례冠禮를 행한다. 귀신의 눈에는 무당이 아직 어리기 때문에 무당 자신이 어른이 되기 위해서는 지상관紙上冠을 쓰는 관례가 필요하다. 주무는 마을 사람들로부터 아버지·삼촌·사장어른 등을 선출하여 모신 다음, 같이 재담할 얼사촌을 구한다. 주무는 사촌과 함께 어른에게 대접할 거리밥을 가져다 놓고, 나무 작대기 두 개를 젓가락이라 하고 가져와서는 발로 밟아 물걸레질을 하고, 다리 사이에 끼워 문지르며 마른걸레질을 하여 닦는다. 주무가 어른들에게 밥 반주를 대접한다고 하여 술을 거르는데, 체로 거르지 않고 자신의 입으로 술을 거르는 재담을 한다. 또한 어른들 식사하는 것을 빤히 보면 예의에 어긋난다고 하여 허리를 굽혀 가랑이 사이로 사장어른·아버지·삼촌 등이 식사하는 광경을 본다.

어른들이 식사를 마치면 주무는 얼사촌에게 어디부터 어른이 되었냐고 물으며, 짚으로 만든 성기를 얼사촌의 허리에 채운다. 주무와 얼사촌은 글공부를 한 뒤, 세간을 장만하기 위해 얼사촌에게 시주를 보낸다. 이때 주무는 세간 장만에 대한 노래를 하고, 얼사촌이 관중들에게 부조를 받아 오면 허리에 맨 성기를 풀어 머리에 묶어 상투를 만든다. 그리고 주무 역시 관례를 하기 위해 머리에 수건을 묶으며 얼사촌과 재담을 한다. 주무는 자신이 관례를 했기 때문에 어른이 되었다고 하고, 아범·삼촌·사장어른에게 신칼에 달려 있는 한지를 뽑아 촌수를 뗀다. 그런 다음 얼사촌과도 촌수를 떼는데, 이때 헤어지기 섭섭하다며 울음 우는 시늉을 한다.

관례 거리를 통해 다시 귀신을 접대할 수 있는 자격을 확보한 뒤, 귀신의 세계와 통할 수 있는 천왕문을 열게 된다. 주무는 사장 거리와 과거 거리에서 무당의 지위를 획득하여 여러 귀신을 대접하려 했으나 실패하였고, 다시금 관례라는 통과의례를 통하여 잡귀잡신 다루는 능력을 재확인하였다. 그런 다음 귀신과 왕래할 수 있도록 귀신문(천왕문)을 여는 과정이 행해진다. 이 연행 단락까지는 여러 귀신을 접대하기 위한 도입부로 볼 수 있다.

귀신문을 연 이후 본격적으로 귀신들이 드나든다. 이후 주무는 영정부정할매, 세존수부, 골매기수

부할매·수부할배, 바다 일과 관련되어 죽은 귀신(배 난파로 죽은 어부, 잠수부, 머구리, 해녀, 김·미역·조개 등을 채취하다 죽은 사람 등), 사고로 죽은 귀신(화약이나 칼로 인한 사고, 군기 사고, 목매거나 약 먹고 자살, 교통사고, 전쟁 등), 신체장애를 가진 귀신(째보, 소아마비, 꼽추, 봉사 등), 지왕사자 등을 대접하고, 이에 속하지 않는 모든 잡귀잡신을 육갑으로 풀어먹여 보낸다.

영정부정할매 거리에서는 주무가 치마를 입고 머리에 수건을 쓰고 등장한다. 영정부정할매가 나와서 "남산은 봉일래라 여산은 구일래라 하루 강남은 시러진 궁알일레라. 에~이~앞집에는 남궁알이요, 뒷집에는 쥐공알이요, 할매는 지레공알 짝대 호양년의 공알이요." 하며, 영정부정을 물린다. 영정부정할매가 구연한 "남산은 봉일래라~"는 무가의 도입부를 시작할 때 구연하는 공식구와 같은 것이다. 영정부정할매가 이가 빠져 욕하는 것처럼 재담을 하며 온갖 우환을 일으키는 영정부정을 물린다.

골매기수부할배 거리와 골매기수부할매 거리는 골매기를 따라온 수부에 대한 연행 단락이다. 골매기수부할배 거리에서는 골매기수부할매와 놀아난 마을 사람에게 돈을 요구하는 과정이 익살스럽게 행해지고, 골매기수부할매 거리에서는 생활 속의 고부 문제를 다룬다. 주 내용은 자기 며느리 흉보는 대목과 옆집 며느리 칭찬하는 재담이다. 골매기수부할매는 장단소리를 듣고 별신굿을 연행하는 곳으로 와서 열세 명의 딸과 한 명의 아들을 낳고 이름을 지은 사연과 딸 시집보낸 사정을 말하고 사위를 찾는다. 그리고 친구들과 친척을 찾고는 자기 며느리의 행실과 옆집 며느리의 행실을 보여주는 흉내를 낸다. 골매기수부할매 거리의 순서는 다음과 같다.

1. 골매기할매의 정체, 2. 악기 소리 흉내, 3. 개 쫓기, 4. 딸 낳기, 5. 딸 이름 짓기, 6. 딸 시집보내기, 7. 사위 찾기, 8. 여자 친구 찾기, 9. 남자 친구 찾기, 10. 사돈 찾기, 11. 시누이 찾기, 12. 올케 찾기, 13. 자기 며느리 흉보기(①물레 젓기 흉내, ②잠 흉내, ③이 잡는 흉내, ④모기 물리는 흉내, ⑤밥 짓는 흉내, ⑥똥물 푸는 흉내, ⑦밭에 똥물 주는 흉내 , ⑧동네 책임자들과 만남, ⑨똥물단지 값 받기, ⑩시어미 놀리기), 14. 옆집 며느리 칭찬하기(①물레 젓기, ②잠 흉내, ③밥 짓는 흉내, ④똥물 푸는 흉내 ⑤밭에 똥물 주는 흉내).

골매기수부할매 거리에서 자기 며느리를 흉보는 장면이나 옆집 며느리 칭찬하는 장면은 희극적인 흉내이다. 골매기는 동제나 별신굿을 통해 대접을 잘 받지만, 골매기수부할배·수부할매의 경우는 그렇지 않기 때문에 거리굿에서 음식을 접대한다. 이를 통해 마을의 부귀영화와 재수 소망을 빈다.

세존수부 거리는 세존굿에 따라온 수부를 위한 거리이다. 세존수부는 사방찬四方讚을 외우고 들어와서 자신의 정체를 밝히고는 중타령을 한다. 중타령을 마친 다음에는 "세존을 모시고 난 뒤에 수부를 착실히 불러줘야 이 동네 안과태평하다."면서 연행 이유를 설명하고 음식을 대접한다. 세존수부 거리는 영정부정할매 거리 다음에 연행하거나 골매기수부할매·수부할배 거리의 뒤에 연행하기도 한다.

째보 거리에서는 째보(언청이)가 되는 이유가 성주를 잘못 위해서 생기는 것이라 설명한다. 째보는 장애가 있는 귀신 거리인 소아마비 거리, 꼽추 거리, 봉사 거리 등과도 일면 상통하는 측면이 있다. 그러나 신체장애의 이유가 성주와 관련이 있다는 점에서 차이가 있다.

봉사 거리는 봉사가 나와 가상의 아주머니들과 방아소리를 하고 눈을 뜨는 것이 주된 내용이다. 봉사 거리의 방아타령과 눈을 뜨는 장면은 심청굿의 방아타령과 봉사점을 치는 대목을 차용하여 가져온 것이다. 봉사 거리는 거리굿의 여러 연행 단락 중에서 중요한 거리로 인식하며, 이 거리는 심청굿에 따라온 수부와 관련이 있다.

소아마비 거리와 꼽추 거리는 신체의 장애와 관련이 있다. 째보 거리와 봉사 거리 역시 장애와 관련이 있다. 소아마비 거리와 꼽추 거리는 째보 거리와 봉사 거리의 확장으로 파생된 거리로 볼 수 있다.

어부, 잠수부, 머구리, 해녀, 김·미역·조개 등을 채취하다 죽은 사람 등은 바다 일과 관련되어 죽은 귀신 거리이다. 동해안 별신굿은 마을의 안녕과 더불어 해상안전, 풍어가 주요한 목적 중의 하나이다. 결국 바다 일과 관련되어 죽은 귀신 거리는 용왕굿에서 대접하지 못한 수부를 대우하기 위한 거리이다. 화약이나 칼로 인한 사고, 군기 사고, 목매거나 약 먹고 자살, 교통사고, 전쟁 등의 사고로 인한 거리 역시 바다 일과 관련되어 죽은 귀신 거리의 확장으로 볼 수 있다. 현실 세계의 다양한 위험을 주무가 반영한 것이다.

손님막둥이 거리에서는 손님굿의 말치레 장면이 삽입 가요로 활용된다. 손님굿에서 여무가 제관을 불러 말치레를 하는 것보다, 거리굿에서 주무인 남무가 마을 사람을 불러 손님말치레를 하는 것이 더욱 외설스럽고 적나라하다. 손님막둥이 거리는 손님굿에서 제대로 대접하지 못한 막둥이를 대접하기 위한 연행 단락이다.

해산 거리 또는 지왕사자 거리에서는 생명의 잉태와 탄생을 방해하는 귀신인 지왕사자를 대접한다. 지왕사자는 제일 무서운 귀신으로 인식한다. 이 귀신을 잘 대접해야 산고産苦 또는 영아嬰兒 사망 없이 순산할 수 있다고 믿었다. 이 연행 단락은 생명을 점지하고 유지하는 세존과 대치된다.

**특징 및 의의** 거리굿은 크게 주무가 귀신을 대접하기 위한 자격을 획득하는 과정과 주무가 잡귀잡신을 풀어먹이는 과정, 즉 신직 획득 부분과 귀신 접대 과정으로 구분할 수 있다. 현재 연행하는 대부분의 거리굿은 신직 획득 부분이 생략된 쪽박 거리에 해당한다.

동해안의 거리굿과 같은 성격의 굿은 황해도의 마당굿, 서울·경기도의 뒷전, 전라도의 중천멕이, 남해안의 시석, 제주도의 도진 등이 있다. 이들 굿거리 역시 잡귀잡신을 대접하는 내용으로 이루어진다.

**참고문헌** 거리굿의 전형성과 특징(윤동환, 한국민속학53, 한국민속학회, 2011), 동해안 무속의 지속과 창조적 계승(윤동환, 민속원, 2010), 동해안지역 무극연구(이균옥, 박이정, 1998), 동해안 별신굿 무가5(박경신, 국학자료원, 1993), 영동지방무악 및 구포호랑이굿(최길성, 무형문화재조사보고서92, 문화공보부 문화재관리국, 1971), 포항계원별신굿(윤동환, 문화체육관광부·전통공연예술진흥재단, 2011).

**필자** 윤동환(尹東煥)

## 거사·사당놀이

**정의** 진도 다시래기의 한 과장이며 거사와 사당이 우스갯소리를 하면서 펼치는 무극.

**내용** 거사·사당놀이는 거사와 사당 그리고 중이 등장해서 삼각관계를 보여 주는 과장이다. 남자가 여장을 하고서 사당 역할을 연기한다는 점이 특징이다. 본래 거사·사당놀이는 중이 등장하지 않고 거사와 사당이 노래를 주고 받으면서 가무를 하던 방식이었으나 극적 흥미를 위해 중이 등장하는 삼각관계가 설정되었다. 이 놀이에서는 과장된 동작과 춤 그리고 농담 가득한 대사들이 질펀하게 펼쳐진다.

공연이 시작되면 거사가 봉사 흉내를 내면서 나온다. 그리고 임신한 사당이 과도하게 화장을 하고 과장된 몸짓으로 활갯짓을 하고 등장한다. 이렇게 등장한 거사와 사당이 함께 나와 우스꽝스러운 춤을 춘다. 그리고 거사와 사당이 노래를 주고받는다. 그 노래는 육자배기토리화되어 버렸지만 본래는 경토리로 된 사당패소리였다. 이 노래를 두고서 '다시래기소리'라고 지칭하는데, 그것은 다시래기의 특징적인 노래라는 것을 의미한다.

거사는 사당의 외모가 "물 찬 제비 같다."고 칭찬하면서 "마누라만 보면 짝짝 들어붙고 품으로 들어가고 싶다."고 말한다. 실제 사당의 생김새와 무관하게 미모를 거론하면서 예쁘다고 칭송하는 부분이 절로 웃음을 유발한다. 그리고 거사는 사당에게 산달이 언제인가를 묻고 뱃속의 아이를 두고 자장가를 부른다. 뱃속에 있는 아이를 상대로 자장가를 부르는 것부터가 극적 재미를 불러일으킨다. 거사는 이어 애가 나왔다고 가정하고 애 골격을 더듬어 보자고 하면서 지팡이(또는 담뱃대)를 손으로 짚어 가며 더듬어 보는 시늉을 한다. 머리로부터 가슴, 배, 하체로 내려오며 생김새를 주워섬기는데, 사당이 아들인가 딸인가를 묻자 "말도 말게 헌 조개가 새 조개 낳았네."라고 하면서 성적인 표현을 서슴지 않는다.

가상제의 주선으로 거사는 이생원네 강아지 순산을 위해 독경을 하러 가게 된다. 하지만 거사는 자신이 자리를 비운 사이에 뒷골 중이 들어와 사당을 유혹할까 봐 걱정을 한다. 사당이 거사에게 염려하지 말라고 안심시키고, 거사는 경문을 하러 북을 둘러메고 길을 나선다. 거사는 길을 나서면서 〈개타령〉을 부르는데, 이 틈을 노려 사당은 중과 수작을 부린다. 거사는 노래를 부르며 사당에게 곁에 있으라고 하지만 사당은 중과 놀아난다.

**거사·사당놀이** | 전남 진도 | 2015 | 국립민속박물관

거사는 사당의 기척이 없자 노래 도중에 사당을 찾는데, 한 번은 오줌 누러 갔다고 하고 또 한 번은 똥 누러 갔다고 둘러댄다. 거사가 한꺼번에 해결하지 두 번이나 가냐고 묻자 사당은 구멍이 각각인데 어찌할 것이냐고 항변한다. 앞을 보지 못하는 봉사와 불륜을 감추려는 사당이 벌이는 우스갯소리와 생리현상을 둘러싼 성적인 표현이 재미있게 펼쳐지는 대목이다. 거사가 자리를 비움으로써 중과 사당의 수작이 본격화된다. 이로 인해 새로운 분위기가 형성된다. 사당이 중에게 들어오라는 메시지를 담은 노래를 부르고 중과 포옹을 한다. 중은 사당에게 뱃속에 있는 자기 애가 잘 크고 있는가를 묻고, 사당은 중을 닮아 도사가 될 것이라고 말한다. 그 말을 듣고 있던 가상제가 "남의 각시 잘 두르는 도사가 될 것"이라고 해서 희극적 분위기가 유지된다. 한편 독경하러 갔던 거사가 급하게 되돌아오게 되면서 극적 긴장이 최고조에 이르게 된다. 거사는 집에 돌아와 중 냄새를 맡고 중의 신발을 발견하게 된다. 사당이 약방의 신발이라고 잡아떼지만 진돗개 코만큼 냄새 잘 맡는 자신을 속이지 말라고 하면서 중을 잡기 위해 지팡이를 휘두르고 다닌다. 거사가 마당을 들쑤시면서 중을 잡으러 다니는데, 사당이 배가 아프다고 소리를 지르며 쓰러진다. 그러자 거사가 북을 두드리며 순산을 위한 독경을 하게 된다. 급박한 상황에 처해 순산을 위해 하는 독경이면서도 내용은 '헛문'이다. "남의 아내 따 먹다가 붕알 얼어 죽은 귀신 너도 먹고 물러나고" "꽃감대주 딸싹 마라 날만 새면 내 것이다"와 같이 엉터리 경문을 외운다. 거사는 이런 경문을 하고, 사당을 대신해 자신이 힘을 쓰겠다고 하고서 이를 악물고 "응—!! 응—!!" 하며 소리를 지른다. 희극적인 구성을 잘 보여 주는 대목이다. 이어 곧바로 사당이 아이를 낳게 된다.

**특징 및 의의** 거사·사당놀이에 등장하는 희극적인 캐릭터와 재담은 상가에서 벌어지는 무극이라는 상황과 어울려 독특한 의미를 표출한다. 거사와 사당이 성적인 농담을 하면서 놀고, 사당이 아이를 낳는 장면은 다시래기의 주제가 담겨 있는 부분이다. 이 장면은 '다시 태어난다'라는 뜻을 지닌 다시래기의 어원과 관련 있으므로 각별한 의미가 있다.

**참고문헌** 진도다시래기(이경엽, 국립문화재연구소, 2004).

**필자** 이경엽(李京燁)

## 걸립패
乞粒牌

**정의** 쌀이나 돈을 걷기 위해 풍물을 치며 돌아다니던 집단.

**역사** '걸립패乞粒牌'는 쌀이나 돈과 같은 재물을 걷기 위해 풍물을 치며 돌아다니던 사람들을 말한다. 이러한 걸립패의 유래는 멀리로는 고대까지 거슬러 올라갈 수 있다. 우리나라의 걸립에는 '매구魅驅[埋鬼, 埋怪]', '지신밟기', '마당밟기' 등이라 불린 정초正初의 걸립이 가장 중요했다. 『삼국지三國志』「위지 동이전魏志東夷傳」에 부여夫餘가 은력殷曆 정월에 영고迎鼓라는 국중대회國中大會를 행했다고 기록된 것처럼 우리 민족에게는 정월에 일정한 종교적 행사를 갖는 전통이 있었기 때문이다. 그러나 꽹과리, 징, 북 등의 타악기들을 치고 대포수, 양반, 각시 등과 같은 풍물의 잡색들도 갖춘 오늘날과 같은 형태의 걸립패는 고려시대 중국의 나례가 들어온 이후에 시작되었다고 보는 것이 보다 적절하다.

나례는 한 해의 마지막 날인 섣달그믐에 방상시方相氏, 진자侲子, 12신神 등의 나례신들을 앞세우고 타악기들을 두들기며 잡귀잡신을 쫓는 일종의 송구영신送舊迎新 의례였다. 이러한 섣달그믐의 나례에서 정초의 '매구', '지신밟기', '마당밟기' 등이라 불린 우리나라의 정초 집돌이 풍물, 곧 정초 걸립이 나올 수 있었기 때문이다.

우리나라에서는 고려 때인 1040년(정종 6)에 이미 중국의 나례가 궁궐에 들어와 있었다. 1296년(충렬왕 21)에는 '민간의 나례를 금한다'는 기록이 있다. 그리고 고려 말 원천석元天錫은 강원도 원주에서 행한 민간 나례들을 한시漢詩로 다루고 있다. 이렇게 강원도 원주에서도 민간 나례가 행해진 것은 고려 전기에 궁궐에 들어온 나례가 고려 말에는 지방관아들을 통해 전국에 퍼지게 되었다는 것을 말해 준다. 고려는 983년(성종 2)에 전국에 12목牧을 두고 중앙에서 관리들을 파견하여 중앙집권을 완성하게 된다. 중앙집권 체제하에서는 지방관아의 업무가 규모만 작을 뿐 중앙 정부와 비슷했고, 전국의 각 지방관아들에서 하는 일들도 거의 동일했다. 그러므로 고려 말에 강원도 원주에서까지 민간나례가 행해졌다면, 적어도 고려 말에는 전국의 지방관아들에서 매년 나례가 행해졌다고 볼 수 있다.

나례는 잡귀잡신을 쫓는 것이기에 기본적으로 군례軍禮였고, 타악기들을 두들기는 것이기에 악공 계통의 사람들이 이를 담당했다. 고려시대에 궁궐에서는 고각군鼓角軍이 수행했다고 한다. 지방관아에서도 이와 비슷한 사람들, 곧 악공의 광대의 역을 이른바 광대 집단 사람들이 맡아 한 것이다.

고려시대부터 대체로 전국의 관아들에서 연말 나례를 한 광대 집단 사람들은 정초가 되면 민간의 집들을 돌며 지방 관아에서의 나례와 비슷한 행위들을 했다. 우리 민족은 정초가 되면 일정한 종교적 마음을 갖기에, 정초에 어떤 사람들이 찾아와서 나름의 일정한 종교적 행위를 하면 쌀과 돈을 내놓았기 때문이다. 광대들은 그러한 정초 민간에서의 행위를 '매구'라 했다. '잡귀를 몰아낸다'는 뜻의 '매구'는 '나례'와 거의 같은 말이다. 또, '걸립乞粒'이라고도 했다. 광대들의 입장으로는 종교적인 것은 둘째이고 사실상 그러한 행위를 통해 쌀과 돈을 거두러 다니는 것이 주된 목적이었기 때문이다. 이러한 정초 민간에서의 광대들의 매구나 걸립 혹은 그러한 광대들의 행위를 흉내낸 일반인들의 매구나 걸립은 적어도 조선 전기에는 이뤄졌다. 류희춘柳希春의 『미암일기眉巖日記』에 '매구로써 곡식을 얻는 사람(1576. 1. 20.)'이란 기록이 등장하기 때문이다.

광대들의 정초 매구패는 부자 마을이나 부잣집들만 찾아다녔기에, 논농사를 짓는 마을에서는 광대들의 매구를 흉내 내어 마을 단위의 매구패를 만들어 마을의 집들을 두루 다니며 매구를 치기도 했다. 논농사 지역의 마을들에서는 김매기나 모심기 때 두레 농악을 쳤기에, 그러한 두레 농악을 조금 더 갖추면 매구 풍물이 될 수 있었기 때문이다. 이러한 마을 사람들에 의한 마을 단위의 정초 매구는 대개 정월에 있는 동제洞祭의 제물祭物 마련을 위한 걸립으로도 많이 이뤄졌다. 농민들에 의한 정초 매구는 광대들의 매구에서처럼 잡색들이 그렇게 많지 않았다. 두레 농악 자체에는 원래 잡색들이 없었기 때문이다.

중국의 나례신들은 주周나라 이래 방상시, 진자, 12신 등이었으나, 송나라(960~1279)에 와서는 이들이 지군指軍, 판관判官, 조왕신竈王神, 소매小梅(젊은 여자) 등으로 바뀌었다. 우리나라에서도 이를 수용하여 조선 전기 성현成俔(1439~1504)의 『용재총화慵齋叢話』에는 나례신들로 종래의 방상시, 진자, 12신 외에도 이러한 지군, 판관, 조왕신, 소매 등이 더 나오고 있다. 이러한 나례신들은 모두 가면을 썼다. 그래서 중국의 나례신들에 대한 신앙심이 별로 없었던 우리나라에서는 나례 행사에서 가면을 쓴 사람들이 중심이 되면 탈놀이와 비슷한 것이 되기도 하고, 타악기를 치는 사람들이 중심이 되면 정초 집돌이 풍물과 비슷한 것이 되기도 하였을

**걸립패의 걸립굿** | 국립민속박물관

것이다. 그리고 정초 민간에서 이뤄진 광대들의 매구에서는 이들 나례신들이 포수, 양반, 각시 등과 같은 풍물의 잡색들이 되고 만다.

조선 후기가 되면 절걸립패가 성립한다. 임진왜란 때 승려들이 승병僧兵으로 참가했기에, 이후 국가로부터 일정한 인정을 받게 된다. 그러나 다른 한편으로는 많은 사찰들이 왜병에 의해 불타거나 파괴되었다. 그래서 임진왜란 이후 승려들은 사찰을 재건하거나 중수重修하기 위해 자신들이 직접 하거나 전문 풍물잽이들을 고용하여 절걸립을 많이들 했다.

**내용** 걸립은 고려 이래 대체로 전국의 지방관아에서 매년 치러졌던 나례의 연장선상에서 이뤄진 정초 광대들에 의한 민간에서의 매구와 상당 부분 연관이 있다. '매구', '지신밟기', '마당밟기'라 하여 해당 집의 마당, 부엌, 대청, 안방, 장독대, 뒷간, 우물, 마굿간, 대문 등을 두루 다니며 주술적呪術的이거나 축원적인 말과 함께 풍물을 쳤다. 가장 중요한 것은 그 집의 성주신이 있는 대청에 쌀, 돈, 실, 촛불 등을 놓고 성주고사를 지내는 것이었다. 그 집의 최고신인 성주신에게 한 해 그 집의 제액초복除厄招福을 빌며 성주고사소리를 부르는 것을 가장 중요하게 여긴 것이다. 이러한 성주고사 의례는 지방관아의 나례 때는 없었던 것으로, 광대들이 정초에 민간을 돌며 걸립을 할 때 생겨나 정착된 것이다. 애초에 걸립을 목적으로 정초보다 봄가을에 주로 다녔던 조선 후기의 절 걸립패는 풍물보다 이러한 성주고사소리를 더욱 중시하여 이후 이를 더욱 발전시켰다.

걸립의 종류에는 광대들의 '신청神廳걸립', '영令걸립', '낭걸립', 일반인들의 '낭걸립', 승려 계통 사람들에 의한 '절걸립' 등이 있었다. 이 중 신청걸립은 경기 이남의 광대들인 세습무世襲巫 집안의 남자들인 화랑이 집단 사람들이 무부청, 화랑청, 재인청, 광대청이라고도 불린 신청을 중심으로 걸립을 한 데서 비롯된 명칭이다. 영걸립은 광대들이 '영令'이라고 쓴 간단한 영기令旗들을 들고 걸립을 한 데서 나온 것이며, 낭걸립은 한 지역이나 마을의 신인 서낭신이 내린 기를 앞세우고 걸립을 한 데서 나온 것이다. 걸립은 또한 그 목적에 따라 다리걸립, 절걸립, 서당걸립, 학교걸립 등으로 불리기도 했다. 근대에 들어서는 소방서에 필요한 장비들을 갖추기 위한 소방서걸립이 한때 많았었다.

**특징 및 의의** 이렇듯 그 유래가 고대까지 거슬러 올라가고, 조선 전기에는 분명히 존재했음을 확인할 수 있는 걸립은 우리나라 풍물사에 있어서 매우 중요한 부분을 차지한다. 또한 풍물의 잡색놀이도 포함하고 있기에, 걸립은 탈놀이에 있어서도 중요한 한 부분이다. 오늘날 유일하게 남아 있는 광대들의 신청神廳 풍물인 전남 영광농악에는 지역의 다른 풍물들에서는 찾아보기 힘든 대포수, 참봉, 양반, 조리중, 할미, 각시, 좌창부, 우창부, 홍작삼, 초롱이 등 다양한 잡색들이 있다. 이들 잡색들은 모두 나무로 된 가면을 쓰고 전통 가면극에 비견될 수 있는 여러 탈놀이를 하고 있다. 이는 걸립패의 활동이 풍물에만 머물지 않고 탈놀이와도 일정한 관계가 있음을 잘 말해 주고 있는 것이다.

한때 풍물 잡색의 양반을 우리 고유의 신神에게서 나온 것으로 보아 이러한 잡색놀이에서 우리나라의 탈놀이가 나왔다고 주장하는 탈놀이의 '농악대굿 기원설'이 있었다. 하지만 오늘날에 이르러 중국에서 들어온 나례, 그중에서도 지방 관아의 나례에 대한 조사와 연구가 이뤄져 이 학설은 수정될 수밖에 없게 되었다. '농악대굿 기원설'에서 우리 고유의 신으로 설정한 농악 잡색의 '양반이' 중국 나례의 '판관' 같은 것에서 나와 이뤄진 인물로 보는 것이 보다 적절해 보이기 때문이다. 농악대굿 기원설에서는 양반 외의 잡색들 곧 각시니 포수니 같은 것들은 양반과의 관계 설정을 통해서 2차적으로 성립된 존재들이기에, '양반' 자체가 고유의 신격이 될 수 없다면 이들도 더 이상 우리나라 고유의 신들이 될 수 없다. 그러므로 농악대굿 기원설에서 설정한 농악은 사실상 그 연대가 많이 올라갈 수 없다. 사실상 중국의 나례가 들어온 이후에나 해당하는 농악인 것이다.

**참고문헌** 농악(정병호, 열화당, 1986), 신대와 농기(이보형, 한국문화인류학 8, 한국문화인류학회, 1976), 전남 남해안지역 절걸립패의 활동 및 성격 고찰(송기태, 남도민속연구13, 남도민속학회, 2006), 정초 집돌이농악과 지방관아 나례희의 관련 양상(손태도, 한국음악사학보49, 한국음악사학회, 2012), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 호남지역 풍물굿의 잡색놀음 연구(이영배, 전북대학교 박사학위논문, 2006).

**필자** 손태도(孫泰度)





# 걸음걸이춤

**정의** 송파·양주 등 산대놀이에서 여러 배역이 연기를 하면서 손춤사위와 더불어 배역의 특성을 살리기 위해 다양하게 걷는 걸음걸이.

**내용** 송파 산대놀이 걸음걸이춤에는 두 가지 유형이 있다. 하나는 장단에 따라 속도와 가락에 맞춰 걷는 기본 걸음걸이춤이고, 다른 하나는 배역의 성격을 표현하는 배역 걸음걸이춤이다. 또한 타령장단의 걸음걸이는 세 가지가 있는데, 4박 1걸음인 '활개걸음', 2박 1걸음인 '깨끼걸음', 1박 1걸음인 '건들걸음'이 그것이다.

활개걸음(4박 1걸음)은 예비 동작으로 장단 끝 박자에 두 무릎을 90도 정도로 많이 굽혀 반쯤 앉는 듯한 모습으로 준비 동작을 하였다가, 첫 박에 오른 무릎을 높이 솟구쳐 들면서 왼발도 뒤꿈치를 들어 돋음새를 한다. 2박에 높이 든 오른 무릎을 보통 걸음보다 조금 더 멀리 벌려 디디며 양 무릎을 굽힌다. 3박에 살짝 어깨를 들썩이며 어른다. 4박에 처음 예비 동작으로 돌아가 양 무릎을 많이 굽혀 온몸을 낮춘다. 다음 장단에 발을 쳐들어 갈지之자 모양으로 걸어 나간다. 활개걸음의 손춤사위는 화장무, 긴여닫이가 주요 춤사위이다.

깨끼걸음(2박 1걸음)은 1박에 오른 무릎을 높이 쳐들면서 왼발은 땅에 디딘 채 뒤꿈치만 돋음새로 든 다음, 2박에 쳐들었던 오른발을 내려딛는다. 3, 4박에 왼발 들고 딛기를 반대로 하면서 걸어 나간다. 깨끼걸음의 손춤 사위는 자진화장, 여닫이, 명석말이, 곱사위 등이 있다. 건들걸음(1박 1걸음)은 예비 박자(타령장단의 마지막 4박)에 오른발을 들었다가 1박에 오른발을 디디며 동시에 왼발을 들고, 2박에 반대로 왼발을 디디며 동시에 오른발을 든다. 3, 4박에 이를 반복하며 걸어간다. 깨끼걸음은 타령장단에 춤을 추는 팔먹중을 비롯한 많은 배역들이 추는 걸음걸이춤이다.

이에 비해 배역별 걸음걸이춤은 특수한 역할을 하는 배역이 행하는 걸음춤이다. 취발이 깡충걸음은 취발이가 녹음(푸른 잎의 나뭇가지)을 들고 팔을 휘저으면서 껑충껑충 뛰는 등장사위와 모듬뛰기춤이다. 양반 까치걸음은 연잎·눈끔적이·샌님 등의 양반이 부채를 펴 들어 얼굴을 가리고 오른발로 내딛고 왼발은 붙이면서 계속 오른발로만 내딛으며 온몸을 앞으로 숙였다 드는 병신 걸음걸이춤이다. 한편, 걸음걸이춤 중에서 특이한 것은 삼진삼퇴三進三退이다. 첫상좌가 염불장단에 천신에게 합장재배하고 사방으로 삼진三進하여 사방신에 사방재배를 하는 걸음과, 옴중의 염불장단 삼진삼퇴, 샌님·사방님·도련님의 타령장단 삼진삼퇴 등도 있다.

양주 별산대놀이에서도 송파 산대놀이와 유사하면서 다양한 걸음걸이춤을 추고 있다. 여기에는 취발이 까치걸음춤이 있고 샌님 까치걸음도 있는데, 이는 방정맞게 추는 병신 걸음걸이춤이다. 상좌 두루치기걸음은 염불장단에서 타령장단으로 장단이 바뀔 때 도포 자락을 양팔에 감아 걸어가는 춤이며, 옴중 짐거리걸음은 옴중이 뒷짐을 지고 장단에 맞추어 어깨춤을 추면서 양팔을 번갈아 뛰면서 걷는데 걸으면서 앉았다 섰다 하는 춤이다. 원숭이 깡충걸음은 원숭이가 깡충거리며 걸어가는 춤이며, 노장 갈지자춤은 노장이 비틀거리면서 갈지자로 추는 춤이다. 일반 배역들의 걸음걸이춤으로 빗사위걸음은 오른손을 어깨에 얹고 몸을 비스듬히 구부리고 수탉이 암탉을 후리듯 상대방을 휘감으며 맴돌아가는 걸음이며, 앉은걸음걸이는 손뼉을 딱딱 치며 앉았다 섰다 하면서 깨끼와 고개잡이를 추고 멍석말이로 돌아가는 걸음이다.

**걸음걸이춤의 옆치기걸음(송파 산대놀이)** | 경기 용인 | 2005 | 이병옥

**특징 및 의의** 걸음걸이춤은 손춤과 함께 춤사위 이름이 지어진 일반적인 걸음걸이춤이 대부분이지만, 손춤보다 독특하여 걸음걸이만으로 이름을 지은 특수한 배역별 걸음걸이춤도 있다. 일반적인 걸음걸이춤은 염불장단에서는 삼진삼퇴와 갈지자걸음, 타령장단에서는 활개걸음(4박 1걸음)·깨끼걸음(2박 1걸음)·건들걸음(1박 1걸음)이 있으며 다양한 손춤 사위에 곁들여진다. 배역별 걸음걸이춤으로 샌님 까치걸음, 취발이·말뚝이·원승이의 깡충걸음, 노장과 옴중의 염불장단 삼진삼퇴·갈지자걸음, 취발이와 소무의 옆치기걸음 등이 있다. 삼진삼퇴는 풍물놀이·승전무·가면극 등의 민속 연희 예술에서도 두루 행해지는 걸음걸이춤이다.

**참고문헌** 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 송파산대놀이 연구(이병옥, 집문당, 1981), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 한국고전문학전집8-민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 한국전통연희사전(전경욱, 민속원, 2014).

**필자** 이병옥(李炳玉)



## 게우사

**정의** 판소리 열두 마당의 하나인 무숙이타령(왈자타령)의 사설 정착본으로, 19세기의 서울 시정 풍속과 함께 판소리, 민속극, 음악 등 연행예술에 대한 정보를 반영하고 있는 소설.

**역사** 〈게우사〉는 1890년에 필사된 국문소설(1책)로 박순호 소장본이 현재 유일본이다. 작품 속에 판소리 명창 송흥록의 만년 모습이 묘사되고 있는 것으로 보아 현전하는 〈게우사〉의 내용은 1860년대에 성립된 것으로 보인다. 따라서 이 작품 속에 반영된 연행 예술 정보는 19세기 초·중엽의 것으로 볼 수 있다. 〈게우사〉는 주인공인 왈자 김무숙이 즐겼던 청루靑樓에서의 놀음, 유산遊山놀음, 선유船遊놀음 등을 자세히 묘사하고 있다. 이들 놀음 속에 만석중놀이, 산대놀이, 판소리, 전문 이야기꾼의 이야기 구연口演 등을 비롯한 다양한 전통 연행 예술에 대한 정보가 반영되어 있다.

**내용** 〈게우사〉에 반영된 민속극은 산대놀이인데 오늘날 한강에서의 선유놀음에 등장한다. 김무숙은 선유놀음을 위해 한강(한강진 앞의 한강) 사공과 뚝섬 사공에게 넓이 30발, 길이 50발의 배 두 척을 새로 건조하게 하고, 좌·우편 도감포수都監砲手들에게는 산대놀이의 기계機械와 화복華服과 탈을 다 새로이 장만하게 하고, 산대놀이의 음악 반주는 총융청摠戎廳 공인工人이 담당하게 한다. 그 뿐만 아니라 전국적으로 이름난 판소리 명창들과 사당 거사패도 선발한다. 선유는 7월 16일에 시작하여 서빙고, 한강진 앞, 압구정, 동작강, 노들, 용산, 삼개, 서강, 양화도 등을 다니며 10여 일을 계속 노는 일정이다. 배 두 척을 연결하고 보계판補階板을 사용하여 육지처럼 평평한 공간을 만들어 그 위에서 여러 공연을 하는데, 그중에 특히 '좌·우 산대의 만석중놀이는 구름 속에 넘노는 듯'하다고 묘사하고 있다. 그리고 이 선유놀음에는 판소리 연행에 대한 상세한 정보가 들어 있다. 우춘대·김성옥·고수관·권삼득·황해천·모흥갑·신만엽·주덕기·송계학·송흥록 등 기존의 판소리사에서 잘 알려진 명창 외에 이 자료에서 처음 알 수 있는 명창 등 상당히 많은 명창들의 음악적 장기들을 기록하고 있다. 한편 청루놀음에는 여러 명창들, 명연주가들과 함께 이야기 일수 오물음吳物音, 거짓말 일수 허재순, 판소리 명창 송흥록과 모흥갑이 출연하고 있다. 그리고 유산놀음에는 장악원의 공인들, 명연주가들, 명창들, 그리고 일등 기생들이 동원되고 있다.

**특징 및 의의** 〈게우사〉에서 알 수 있는 민속극 정보는 크게 다섯 가지이다.

①연행 종목에 대한 정보로서 산대놀이에 대한 것이다. 산대놀이의 준비물로 기계, 화복, 탈 등이 언급되고 있어서 산대를 만들어 그 위에서 산희山戱와 가면극을 함께 연행했음을 알 수 있다. 특히 〈게우사〉 원문에서 '순두노름 긔게', 즉 '산대놀음 기계'라 한 것은 산대가 단순히 높게 구축한 무대가 아니라 여러 가지 종목의 연행을 위한 기계 장치를 갖춘 무대임을 강력하게 시사한다. 선유놀음에서는 특별히 '망셕츔'이 언급되고 있는데, 이 '망셕츔'은 만석중놀이를 지칭하는 다른 기록의 '만석승무曼碩僧舞' 또는 '만석희曼碩戱'와 같은 것으로 보인다. 만석중놀이는 무대 위에서 연행된 인형극이었으므로 앞의 '산대놀음 기계'를 이용하여 연행했다고 볼 수 있다. 그리고 산대놀이의 준비물인 화복과 탈은 탈춤을 위한 것인데, 이 탈춤은 서울 지역 본산대패의 가면극이었을 것으로 추정되기도 한다.

②연행주체에 대한 정보도 중요하다. 〈게우사〉에서 산대놀이는 '좌·우편 도감포수'가, 만석중놀이는 '좌·우산'이 연행주체라 했고, 산대놀이의 음악 반주는 총융청 공인에게 맡겼다고 했다. '도감포수'는 산대놀이 조직의 대방大房을 지칭하는 것으로 보이며, '좌·우편'과 '좌·우산'은 동일한 연행조직을 지칭하는 것으로 보이는데, 정부 조직인 나례도감이 아니라 민간연희조직인 산대도감패로 해석되기도 하며, 나례도감이 좌·우 두 조직이었던 것처럼 산대도감패도 좌·우편으로 나뉘어 있었음을 뜻하는 것으로 해석되기도 한다. 그런데 최근에 좌·우편 나례청의 대방들이 1866년에 충청도 광대 도중都中에게 발급한 문서가 발굴되어 19세기 중엽에 '나례청'이라는 이름의 조직이 존재했음을 말해 주고 있다. 이를 감안한다면 〈게우사〉에 등장하는 19세기 중엽의 좌·우산대 조직의 성격에 대해서는 논의를 새롭게 할 필요가 있다. 한편, 산대놀이에 전속 악사들이 아닌 총융청 공인들이 초청되어 악사 역할을 한 것은 산대놀이 담당자들과 음악 반주 담당자들이 하나의 연행조직으로 결합되어 있었다기보다는 임의적 관계였을 가능성을 보여 주며, 아울러 총융청 소속의 취타수吹打手와 세악수細樂手들이 민간의 수요에도 부응하였음을 보여 준다.

③산대놀이의 연행공간에 대한 정보로서, 서울의 한강 유람선에서도 연행이 이루어졌음을 보여 준다. 다만 가면극의 경우는 폭이 넓은 배 두 척을 연결한 무대라 해도 이 무대 위에서는 연행되기 어려웠을 것이므로 강가의 육지에서 연행되고 배에서 감상하는 방식으로 이루어졌을 가능성도 제기되고 있다.

④산대놀이의 향유층 중에는 부호층이 포함되었음을 보여 준다. 선유놀음을 조직하고 비용 일체를 댄 김무숙은 서울의 상인층에 속하는 부호로 추정된다. 〈게우사〉에서 김무숙은 왈짜패의 우두머리로 나오고, 왈짜패는 대체로 중인, 서리, 액예, 시정의 한량 등이 구성원이므로, 이를 토대로 한다면 시정의 부호층이 민간 산대놀이의 주요 향유층이었다고 할 수 있다. 다음에 보는 바와 같이 연행에 드는 비용을 감안할 때 시정의 부호층이 산대놀이의 주요 향유층이었을 가능성은 매우 높다.

⑤산대놀이의 연행 비용에 대한 정보이다. 김무숙은 선유놀음에 모두 삼만 삼천 오백 냥을 쓴다. 이 중에 산대놀이에 직접 들어간 돈은 산대놀이 준비, 즉 기계와 화복과 탈을 새로 마련하는데 좌·우편 도감포수에게 각각 이천 냥, 연행이 끝난 뒤 사례비로 각각 천 냥을 지급하여 모두 육천 냥이다. 도감포수 외의 산대놀이 연희자들에 대한 사례금은 도감포수에게 지급한 사례금에 포함되었다고 가정하더라도 반주를 맡은 총융청 공인에 대한 사례금은 언급하지 않았으므로 실제 산대놀이에 든 전체 비용은 이보다 많았다고 보아야 한다. 그리고 선유놀음을 위한 배 한 척을 새로 건조하는데 천 냥이 든 것과 비교할 때, 산대놀이 무대와 도구 마련에 좌·우산대에 각각 이천 냥을 주었다는 것은 산대놀이가 초기 투자비용이 큰 연행 종목이었음을 보여 준다. 그중에서도 기계, 즉 무대 장치 부분의 제작비용이 가장 컸을 가능성이 있다. 한편, 도감포수에게 일인당 천 냥을 지급한 것이 글자 그대로 도감포수 개인에게 지급된 것이라면 판소리 명창들에게 일인당 칠백 냥, 사당거사들에게 일인당 백 냥씩 지급한 것에 비하면 상당히 높은 보수를 받았다고 할 수 있다. 그러나 그것이 도감포수 개인이 아니라 한 패의 산대놀이 연희자 모두에 대한 사례금이라면 산대놀이 연희자 개개인의 보수는 상대적으로 낮았다고 할 수 있다. 이 점은 앞으로 더 고찰할 필요가 있다.

이상에서 본 바와 같이 〈게우사〉에 반영되어 있는 민속극 정보는 연행종목, 연행주체, 연행공간, 민속극의 향유자, 무대와 의상 및 탈 제작 비용, 연행 비용 등에 두루 걸쳐 있으며, 각각의 정보는 19세기 중엽 민속극 연행의 역사적 실체를 재구성하는 데 매우 중요하다는 점에서 큰 의의가 있다.

**참고문헌** 게우사(한글필사본고소설자료총서1, 월촌문헌연구소, 1986), 게우사(김종철 주석, 한국학보65, 일지사, 1991), 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 판소리의 정서와 미학(김종철, 역사비평사, 1996), 한국의 전통극, 그 새로운 연구로의 초대(손태도, 집문당, 2013), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 19세기 충청도 광대 도중의 존재와 그 권익 활동(김종철, 판소리연구36, 판소리학회, 2013).

**필자** 김종철(金鍾澈)

## 경기도 뒷전

**정의** 경기도굿에서 벌어지는 뒷전.

**내용** 뒷전에서는 많은 신이 다층적으로 결합하여 일정한 위계를 구성하는 것이 예사이다. 앞의 굿거리에서 모셔지고 숭앙된 존재들이 모두 거룩하고 신성하게 섬겨졌다면, 뒷전에서는 그와 구분되는 신성하지만 인간의 면모를 가장 흡사하게 닮은 존재들에 대한 놀이를 한다는 것이 매력적이다. 경기도에서 뒷전을 전문적으로 노는 무당을 넋대신이라고 하는데, 이 명칭은 서울굿의 그것과 다르지 않다.

굿은 공간적으로 산에서부터 내려와 집안의 대청마루까지 이동하였다가 마지막으로 대문을 향해 마당에서 막바지 굿을 진행하는 것이 요점이다. 그 굿의 마지막 대목이 바로 뒷전이다. 뒷전에서는 여러 인물들이 신격으로 등장하지만 지신할미와 지신할아버지·터주·봉사·서낭·허천·걸립·걸구·영산·상문·수비 등을 놀린다.

그런데 이 인물들을 중심으로 하는 굿놀이가 두 가지 특정한 지역 유형으로 발달해 있다. 그것은 산이제의 뒷전과 예사 만신 무당의 뒷전으로 나눌 수 있다. 뒷전에 등장하는 인물은 다르지 않지만, 그 인물들을 형상화하면서 굿놀이로 진행하는 방식에 있어서 결정적 차이가 생기는 것을 볼 수 있다. 굿놀이로 놀아지는 유형적 차별성은 가무악희를 구성하는 방식의 차이점 때문에 비롯된다.

세습 남무들이 주동자가 되는 산이제의 뒷전은 가무악희가 매우 세련되고 판패개제 성음으로 하는 특징이 있다. 판패개제 성음은 패기 성음이라고도 하는 것으로, 육자배기 목구성을 하지만 판소리의 성음에 가까운 것을 말하며, 산이 속새로 한다고 표현하기도 한다. 이와 달리 예사 만신이나 무당들은 쇙이의 목구성을 한다고 하여 전혀 다른 제로 하는 것이 특징이다. 산이들이 하는 뒷전은 선증애꾼의 재담과 굿놀이로 진행되기 때문에 매우 차원이 높은 예술성을 구사하는 반면에 무당들의 소리는 이름만 짓고 가면서 굿놀이를 한다.

선증애꾼의 뒷전은 소리 구성을 하는 데 있어서도 단순한 장구재비들이 하는 것은 아니고, 고수들이 동원되고 놀이를 하면서 특정하게 뒷전을 연행하는 특성을 보이고 있다. 무당들의 뒷전은 장구재비가 일인극적 구성을 하면서 재담이나 소리를 받아 주는 것이 일반적 전개이다. 그렇기 때문에 장단의 구성이 단조로우나 산이들의 것은 장단이 철저하게 분절되고 다양한 장단이 활용되는 점이 인상적이라고 할 수 있다.

더욱 커다란 차이점이 뒷전의 연희 방식에서 발견된다. 선증애꾼들의 연희는 크게 세 토막으로 구성된다. 첫째는 깨끔이라고 하는 것을 하는데, 깨끔은 씨름을 이르는 말로 굿꾼과 외지에서 온 떠돌이꾼이 서로 맞붙어서 굿놀이를 한다. 이것은 신사에서 쓰모[相撲](すもう)를 하는 방식과 매우 유사하고, 특히 이 과정은 풍흉을 점치는 방식과도 닮아 있다. 그 다음에 굿꾼이 혼자서 대역을 써 가면서 여러가지 등장인물의 내력과 굿놀이를 보여 준다. 마지막으로 어딩이와 정업이를 연결하면서 굿놀이를 마치는 것이 본래의 굿놀이이다.

뒷전의 전개를 좀 더 확실하게 하면서 이를 예술적으로 가다듬은 것이 바로 산이제 굿놀이라고 한다면, 무당들이 하는 뒷전은 등장인물을 간단하게 놀리면서 이들의 놀이를 하는 것이 기본적 특징이라고 할 수 있다. 여러 신격을 차례대로 연출하면서 여러가지 놀이를 주고받는 것은 그러한 점에서 각별한 굿놀이라고 할 수 있다.

이 뒷전의 존재들은 굿판에 따라왔다가 쉽사리 물러서지 않고 마지막의 뒷전 상을 받고서야 물러서는 존재라고 여긴다. 그러므로 이들이 언제 어떠한 위치에서 어떠한 형상으로 돌아가게 되었는지를 보여 주는 것이 중요한 놀이의 방식이라고 할 수 있다. 연희적 성격이 탁월하고 즉흥적인 연기에 의존하기 때문에 굿놀이로서의 가치가 높다. 등장인물의 연희적 표현, 등장인물의 성격을 드러내는 재담과 이야기, 소도구의 활용 등이 단순하지 않음이 드러난다.

뒷전의 굿놀이는 이 굿놀이가 단순하게 성립되지 않았음을 보여 주는 증좌이다. 일단 신격의 위계가 앞에서 놀던 것들과 차이가 있다. 숭앙받는 신격이 아니라 가깝지만 멀리 경원시하면서 노는 대상이라는 점에서 이 굿놀이의 주체들은 인간의 형상을 하고 있으며, 신격의 신성성보다 세속성에 철저하게 의존하고 있음이 드러난다. 인간이 죽어서 된 신격, 무주고혼無主孤魂이나 아무런 기댈 곳이 없는 존재라고 하는 점에서 이들의 형상은 인간적인 슬픔과 눈물을 가지고 있다는 점을 부인할 수 없다.

더욱 주목되는 것은 이들의 의례적 준거가 불교의 제례에서 말하는 하단의 구명시식하는 주체와 다름이 없어서 종교적인 뒤섞임이나 무불 습합(절충)의 전통이 지속적으로 작동하고 있는 것은 아닌지 하는 의문이 든다는 점이다. 이들의 존재는 구명시식하는 존재이지만, 달리 본다면 이들의 존재는 기본적으로 지옥에서 고통 받는 인간의 형상을 연상하게 한다. 특히 특정한 불교적 주제의 그림들이라고 할 수 있는 지옥도와 감로탱에서 보이는 지옥의 여러 등장인물과 비교되기도 한다.

이 가운데 세속화의 길을 온전하게 걸어가는 주체들이 다수 형상화된 감로탱의 무주고혼 형상들은 불교적인 것들이지만 세속적인 놀이패들과 연관되면서 죽은 여러 인물 군상과 직접적인 관련성을 가지고 있음을 부인할 수 없다. 뒷전의 형상, 감로탱의 형상, 불교 재례의 형상 등은 서로 관련을 지니고 있음이 다시 확인된다. 뒷전의 낮은 차원 신격들은 익명성과 다중성을 특징으로 하지만 민중의 공통된 인식 아래 만들어지고 숭앙되면서 우리들의 오감을 자극하는 익살스럽고도 슬픈 신명을 자극하는 데 결정적 구실을 하게 된다.

**특징 및 의의** 굿놀이는 뒷전의 거리 특성상 반드시 언급되지 않으면 안 될 우리의 자화상이라고 할 수 있다. 굿놀이는 즉각적으로 조달되는 우리 주변 인물의 주검을 대상으로 한다. 여러 가지 말을 엮어서 들어가지만 우리가 만나는 것들과 같은 죽음이 이 굿놀이의 주요 대상이라고 할 수 있다. 굿놀이가 지니는 의미의 본질이 우리 자신일 수 있다고 하는 점에서 조상과 다른 익명의 다수 죽음을 소재로 하고 있다.

게다가 흥미롭게도 이러한 굿놀이는 단순하게 뒷전으로만 한정되지 않고 전국적인 보편성을 지니고 있으며, 유형적인 일치점을 지니는 사례가 지역 유형을 이루면서 독자적으로 특정 지역의 굿에서 발달해 있다. 서울의 뒷전, 황해도의 마당굿, 전라도의 중천맥이, 동해안 별신굿의 대거리, 남해안 별신굿의 거리굿 등이 유사한 것들이다. 이들 굿거리에서 거의 같은 양상을 지닌 굿놀이들이 이 굿거리에서 진행된다. 이 굿놀이의 면모를 통해서 우리는 이들 관념을 형성한 주체들에 대한 이해를 도모할 수가 있겠다.

이들 신격의 소종래所從來(지내 온 근본 내력)가 불교적인 제례와 유사하고 발상이 같은 점을 인정하지만, 아울러서 이들의 굿놀이가 지역 유형을 이루면서 특정한 고장에 널리 분포하는 것은 이 굿놀이가 어떠한 의미를 가지는지 새롭게 논의해야 할 특성을 해명할 가능성을 보이는 것이다.

경기도의 뒷전은 정형화된 틀을 보여 주며 또한 강신무권과 세습무권의 굿놀이가 충돌하는 지점이라고 하는 사실에서 이 굿놀이가 지니는 가치를 새롭게 보여 준다. 그 지점에서 이 굿놀이의 중요성은 자못 소중할 뿐만 아니라, 장차 연구 진전을 꾀할 수 있는 굿놀이의 단서 가운데 하나라고 할 수 있다.

**참고문헌** 경기도 도당굿 무가의 현지 연구(김헌선, 집문당, 1995), 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 조선시대 지장시왕도 연구(김정희, 일지사, 1996), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007).

**필자** 김헌선(金憲宣)

## 고성 오광대

固城 五廣大

**정의** 경상남도 고성에서 전승되는 가면극.

**역사** 경남 고성 지역에 오랫동안 전해져 오던 지신밟기, 나례 같은 민속예능이 타지에서 유입된 오광대 형식과 결합되면서 고성 오광대의 현재와 같은 형식이

완성되었다. 이 과정에 대해서는 크게 두 가지 학설이 있다. 첫째, 전승 과정이나 형태는 확실치 않지만 고성 사람들이 기존 종합적 민속예능에서 민속극 관련 부분만을 따로 분화시키는 과정에서 타 지역 민속극을 연희했거나 구경한 사람들과 결합하면서 고성 오광대를 정립했다는 주장이 있다. 둘째, 타 지역의 선배 연희자들이 고성에 와서 고성 사람들에게 직접 연희를 전수하면서 고성 오광대가 완성되었다는 주장이 있다. 시기는 분명치 않으나 20세기 이전에 고성의 관속들이 나례의식 비슷한 형태로 탈놀이를 놀았다고 하는데, 탈은 지금의 형태와 비슷한데 내용과 동작은 달랐다고 한다. 1860년 무렵에 일심계 계원들이 오광대 탈놀이를 놀았다고 한다. 이때 활약한 연희자로는 이윤화(양반 역), 정화경(말뚝이 역), 김성범(양반 역), 이태준(말뚝이 역), 김인찬(목제 가면 제작)이 대표적이다. 이들의 연희는 이후 김창후(1887~1965), 홍성락(1887~1970), 천세봉(1892~1967)에게로 전승되었다. 고성 오광대의 선대 연희자였던 홍성락에 따르면 1910년 무렵 통영의 미륵산 용화사 뒤에서 통영 오광대가 연희되었는데 이를 본 고성 사람들이 우리도 한번 해 보자는 의견 합치가 있었고, 이 당시 고성에 돌림병이 돌자 사람들이 문수암으로 피신을 했는데, 그곳에서 고성 오광대의 맹아가 싹텄다고 한다. 한편, 장재봉(1894~1966, 통영 오광대 연희자)은 홍성락이 원래 통영 사람이고 자신의 형인 장재국에게서 가면극을 배웠다고 한다. 이런 과정을 거쳐 민속극 고성 오광대의 형식이 완성된 것으로 보인다.

조선 말 고성읍의 남촌파 한량들은 빈한한 인사들이었다. 이들은 시조창이나 농악을 즐겼다고 한다. 그런데 1900년 무렵 창원 태생인 고성의 관속 이순오가 남촌 사람들에게 탈놀음을 전하면서 고성 오광대가 본격화되었다고 한다. 고성 오광대의 선대 연희자였던 김창후는 창원의 이군찬에게서 오광대를 배워 전승을 시작했는데, 이군찬의 생질녀인 진양월이라는 기생도 이 과정에 다소 협력한 것으로 전해진다.

1960년대 초반까지 고성 오광대는 정월대보름에 주로 연희되었다. 정월 초순에 일심계원들이 풍물패를 편성하여 고성 읍내의 각 가정과 상점을 돌며 걸립을 하여 오광대놀이 비용을 마련했다. 공연하기 7~8일 전에는 도독골 산기슭에 있는 잔디밭에서 오광대 연습을 했다. 마을 전체의 민속행사이면서 구나의식과 축원의 의미를 지닌 일종의 종교적 행사였다는 것을 알 수 있다. 그리고 놀이 당일 저녁 오광대패가 풍물을 울리며 읍내를 한 바퀴 돌고 탈놀음 장소인 고성 장터 넓은 마당으로 가서 밤새워 놀았다. 이 밖에 객사 마당이나 무량리 잔디밭에서 놀이를 한 적도 있었다. 현재는 고성읍에서 통영으로 가는 남해안대로 옆에 신축한 고성오광대보존회 건물에서 전승의 맥을 이어 간다. 새 건물이 신축되기 전에는 당항포 해변에서 정기 발표회를 여러 차례 가졌다. 전국 각 지역의 축제나 고성군민 축제 초청 공연을 통한 전승도 이어 가고 있다.

**내용** 고성 오광대는 탈을 쓴 채 태평소·북·장구·꽹과리·징 등의 연주에 맞춰 춤을 추며 대사를 주고받는 가면극이다. 19세기 말부터 고성읍에서 본격적으로 전승되었다. 음양오행의 오행 구조를 다섯 개의 과장으로 모방한 민속극이라서, 또는 다섯 명의 광대가 탈을 쓰고 등장하여 노는 연희이기에 오광대라 부르는데, 결국 오광대란 놀이를 삶 속에 조화시키며 예술적 완성도를 높이려 한 민속극의 명칭이라고 볼 수 있다.

고성의 옛 지명은 철성鐵城이다. 철 제련에 뛰어났던 가야 지역과 관련된 이름이라는 것을 알 수 있다. 가야는 문화적 창조력이 뛰어났던 곳이다. 현재의 고성 사람들은 그러한 전통을 자랑스럽게 생각한다. 고성은 넓은 들판에 옥답이 융단처럼 깔려 있으며 어족 자원 또한 풍부하여 인심이 넉넉하고 정신이 기름진 곳이다. 최근에는 조선 산업이 활성화되어 공장도 여러 개가 신설되었다. 수천 년의 뿌리를 가진 문화 전통 위에 넉넉한 경제적 조건들이 맞물리면서 고성만의 전통문화가 형성된 것이다. 그런 문화 속에서 형성된 대표적인 연희가 바로 고성 오광대다.

현재의 연희는 제1과장 문둥북춤, 제2과장 오광대놀이, 제3과장 비비 과장, 제4과장 승무 과장, 제5과장 제밀주 과장 순으로 공연한다. 고성 오광대의 연출 형태는 다른 한국 민속극의 경우와 마찬가지로 가면을 쓴 연희자가 춤을 추고 동작을 하면서 대화를 주고받는다. 중간 중간에 내용과 관련되는 가사를 부르기도 한다. 음악 반주는 꽹과리, 징, 북, 장구, 태평소 등으로 구

문둥북춤 과장

오광대 과장

제밀주 과장

비비 과장

**고성 오광대** | 2015 | 국립민속박물관

성된다. 태평소는 음률 악기이지만 나머지는 타악기다. 주로 타악기로 반주를 하기 때문에 대사를 노래로 하는 경우는 없다. 반주는 대사 전달을 위한 반주라기보다 민속가면극 전체의 흥을 돋우기 위한 배경 음악이라고 볼 수 있다.

춤은 굿거리 장단에 따라 덧배기를 춘다. 남사당의 탈놀음을 덧뵈기라 부르는 것처럼 탈놀음 자체를 일컫기도 한다. 덧배기춤은 영남 지역의 대표적인 토속무로 일자一字사위와 활개춤이 주류를 이루며 한 번씩 배기는 허튼춤이다. 등장인물 일동이 추는 춤은 과장과 과장을 나누어 주는 구실을 하면서 주제가 다른 과장들을 자연스럽게 연결하는 구실도 한다. 동작은 등장인물의 성격에 맞게 연기하는데, 대체로 몸짓의 폭이 큰 과장된 표현을 한다. 대화는 흔히 재담이라 하며 재치와 풍자적으로 가사 고쳐 부르기 위주이다. 대사는 비교적 고정적인 구비 관용구와 그때그때 변하는 즉흥적인 말로 구성되어 있다. 연희공간이 원형이라 등장인물이 대화를 할 때에는 빙 돌면서 같은 말을 몇 번 말하는 반복적인 대화 표현이 많다. 노래는 사건의 줄거리와 관계가 있거나 극적 분위기를 돋우는 것을 부른다.

고성 오광대는 처음부터 끝까지 하나의 줄거리로 된 연희가 아니라 주제가 다른 몇 개의 과장으로 구성되어 있다. 그 과장의 주제는 다른 오광대와 같으나 앞뒤에 오방신장무나 사자무 같은 벽사진경의 의식무가 없고, 주로 오락성이 강한 과장들만으로 구성되어 있다.

탈고사는 민속극 공연을 시작하기 전 지신과 천신, 고성 오광대를 놀았던 선사들에게 민속극의 시작을 고하는 의식으로 유교적 제례 절차와 굿의 부정거리 요소가 결합된 형식으로 진행된다. 탈고사는 제상을 마련하고 주변에 깃발과 신간神竿을 상징하는 대나무를 세우며 제상 좌우에 공연 때 쓸 탈을 놓는다. 그리고 고인이 된 고성 오광대의 예인들 사진을 놓는다.

①문둥북춤: 문둥탈은 짙은 고동색으로 얼굴이 다소 얽은 모양이다. 의상은 여러 장의 천을 덧대 누더기처럼 보인다. 문둥광대는 손가락을 오므려 마치 손가락이 잘

려 나간 것처럼 보이게 한다. 문둥북춤의 여러 동작은 슬픔과 기쁨을 상징적으로 표현하며 삶의 중요한 부분들도 보여 준다. 1980년대 이후에는 농사짓는 모습, 수확하는 모습, 수확된 곡식(보리)을 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. 문둥북춤의 특징은 한을 표현하는 전반부와 한의 승화를 표현하는 후반부로 나눌 수 있다. 천형의 한을 드러내는 슬픔의 춤이 전반부를 이룬다면 소고와 북채를 쥔 채 한을 승화하는 기쁨의 춤이 후반부를 이룬다고 할 수 있다.

②오광대놀이: 오광대 과장에는 말뚝이, 중앙 황제양반·동방 청제양반·서방 백제양반·남방 적제양반·북방 흑제양반 다섯 명과 홍백양반, 종가도령이 등장한다. 말뚝이가면은 고동색으로 강한 이미지를 풍기는 형상의 탈이다. 의상은 고동색 더그레에 패랭이를 쓰고 긴 말채를 든다. 황제양반은 노란색 탈에 노란색 의상이다. 청제양반, 백제양반, 적제양반, 흑제양반의 탈과 의상도 황제양반의 경우처럼 각각의 역할에 일치하는 탈과 의상의 색깔로 공연한다. 홍백탈의 경우 가면의 좌측은 붉은색이고 우측은 흰색이다. 의상도 가면처럼 좌측은 붉은색, 우측은 백색이다. 종가도령은 녹색 계통의 탈 색깔에 도령복인 전복을 입는다. 오광대놀이는 마부인 말뚝이가 양반을 조롱하는 대사를 주고받으며 양반과 어울려 춤을 추는 과장이다. 1970년대 이전에는 원양반 한 명, 젓양반(곁양반) 두 명, 양반 세 명이 등장했으나 요즘은 중앙 황제양반·동방 청제양반·서방 백제양반·남방 적제양반·북방 흑제양반의 다섯 명과 홍백양반, 종가도령이 등장한다. 양반 중에는 중앙 황제양반이 춤과 동작선을 주도한다. 특징적인 춤으로는 배김새의 반복이라고 할 수 있다. 양반들과 말뚝이가 함께 어우러지는 덧배기는 힘차면서도 조화롭다. 고개사위를 하면서 가운데를 향해 안쪽보기 사위를 취하기도 하고 바깥을 향해 '앉아배기기'를 취하기도 하는데 이 과정에서 정적이면서 동시에 동적인 춤의 특징이 드러난다. 또, 양반 다섯 명과 홍백양반, 종가도령 등 일곱 명의 양반계 등장인물과 말뚝이가 함께 추는 군무, 그중에서도 까치걸음과 칼뽑기 춤사위는 우주의 기운을 모아들이는 신비로움을 지향한다고 한다. 이 과정에 군무의 조화로움이 두드러진다. 오광대놀이 과장의 양반춤은 고성 오광대의 예술 미학적 특성이 두드러진 과장이라고 볼 수 있다. 공연장인 마당의 특성을 잘 살리면서 동시에 관객들에게 춤과 음악, 조명이 조화되도록 연출되어 공연의 예술성이 고조되고, 그래서 공연 관람의 재미를 증폭시키는 부분이기 때문이다. 말뚝이춤은 양반춤보다 보폭이 더 크고 고개사위도 더 크다. 그래서 삶의 힘이 넘치는 존재로 그려진다.

③비비 과장: 비비는 용의 비늘 같은 모양이 그려진 자루처럼 통으로 된 의상을 입고 도깨비처럼 생긴 탈을 쓴다. 양반은 살구색 탈에 흰색 도포를 입고 오른손에는 부채, 왼손에는 지팡이를 든다. 비비는 대사를 나누다가 발을 들어 옆차기 하듯이 비비양반을 공격한다. 비비양반은 허겁지겁 도망 다닌다. 두 광대는 우스꽝스럽게 연기한다. 양반 아흔아홉 명을 잡아먹은 상상의 동물 비비가 양반 한 명을 더 잡아먹어야 승천할 수 있기 때문에 비비양반을 몰아붙이는 과장이다. 비비양반의 부채와 지팡이가 긴장감을 돋우는 소품으로 작용한다. 비비는 다른 오광대와 달리 "비비" 하는 호드기 소리를 내지 않는다. 악사석에서 태평소로 "비비" 하고 소리를 낸다. 비비양반의 소품 부채는 양반의 상징이다. 비비양반이 떨어뜨린 부채를 잡으려고 애쓸 때 비비는 발차기를 하는 등 비비양반을 격하게 괴롭힌다. 비비양반을 호되게 몰아붙이지만 비비가 양반을 잡아먹지는 않는다.

④승무 과장: 승려의 탈은 탈 이마에 절 표시인 만卍자가 쓰여 있다. 의상은 먹색의 장삼이다. 승무의 상대역인 선녀탈은 붉은 입술에 분을 바른 예쁜 여자 모습이다. 의상은 붉은 치마에 색동 무늬의 상의를 입었다. 승무과 장은 승려의 파계적 행동을 보여 주는 과장이다. 선녀(소무에 해당)가 먼저 등장하여 춤을 추고 있으면 뒤이어 승려가 등장하여 선녀를 유혹하여 함께 퇴장한다. 유혹하려는 존재가 먼저 등장하여 유혹의 함정, 즉 유혹의 분위기를 형성한 다음, 유혹의 대상이 되는 존재가 등장해 이 분위기에 휘말리는 개연적 공연이 되게 하였다. 대사는 없고 춤 위주로 된 과장이다.

⑤제밀주 과장: 제밀주(첩), 큰어미(할미), 시골영감 사이의 갈등이 그려지는 과장이다. 큰어미는 물레로 실을 잣는 등 노동으로 평생을 살아 왔음을 보여 준다. 시골영감이 가출하였다가 귀가하면서 제밀주(작은어미)를 데려온다. 작은어미가 아이를 낳게 되고 이 아이를 두고 다투다가 아이가 손에서 떨어져 죽는다. 이를 본 작은어미가 큰어미를 떠밀어 죽인다. 이어 큰어미의 상여가 나간다. 큰어미탈의 좌측 색깔은 녹색이고 우측은 고동색이다. 녹색 부분의 입은 위로 올라갔고 고동색 부분의 입은 아래로 내려갔다. 녹색은 젊음, 생산을 의미하고 고동색은 죽음을 의미한다. 고성 오광대 공연에 철학적 깊이를 더한 과장이라 할 수 있다. 공연을 통해 보는 즐거움만이 아닌 삶에 대한 통찰을 전달하는 존재론적 공연이 되었다. 노동과 삶의 고통을 탈과 연기 전면에 표현하면서 신명의 넉넉함으로 고통을 잊게 하는 치유의 공연을 펼치는 것이다.

**고성 오광대 탈** | 국립민속박물관

고성 오광대의 전승 주체는 관속에서 빈한한 양반, 중인으로 변화되었다가, 현재는 고성 오광대 보존회를 중심으로 하는 고성 지역의 예인들과 문화 애호가들이다. 19세기 말까지 관속이 나례의식을 하였다. 그리고 일반 백성들은 민가의 민속예능을 중심으로 탈놀이 부분만을 특화하여 전승을 시작하였다. 특히, 1860년 무렵에는 일심계원들을 중심으로 정월대보름에 민속행사로 연희하면서 전승이 이어졌다. 연희는 해가 진 저녁 시간에 열렸고, 장작불을 피워 추위도 막고 횃불을 피워 조명을 대신하였다. 많은 고성 사람이 구경을 하였고 즐거운 연희 덕분에 고성 사람들의 전폭적인 지지가 지속되어 전승의 힘이 되었다.

중요무형문화재로 지정된 이후에는 국가적 지원과 함께 고성 지역민들의 지원과 고성 오광대 보존회 회원들의 노력 속에서 전승된다. 회원들은 상시로 보존회관에 모여 기량을 닦는다. 전국 대학 탈춤반원들의 전수 연수도 많아, 고성 이외의 여러 지역에서도 고성 오광대가 전승된다. 20세기 중반을 넘어서면서는 많은 농토를 가진 농민과 지주들이 고성 오광대를 전승하였다. 이 전통은 지금도 대체로 유지되지만 도시화되면서 자영업, 사무직, 언론 종사자 등으로 전승 주체가 확대되었다.

1960년대까지는 회원들의 자체 비용이나 걸립을 통해 전승 비용을 마련했으나 중요무형문화재로 지정된 이래는 국가에서 그리고 고성군청에서 전승 비용의 대부분을 부담한다. 고성 오광대 보존회에서도 자체 연수와 공연을 통해 수익을 올리지만 이는 전승을 유지하는 데 필요한 최소 비용 정도를 겨우 충당할 뿐이다. 2013년 6월에는 고성 오광대 전수회관이 새로이 완공

되어 고성 오광대 전승을 넘어 새로운 전승 콘텐츠 창조에 대한 기대로 부풀고 있다.

1960년 이전에는 제1과장 승무, 제2과장 문둥북춤, 제3과장 오광대, 제4과장 비비, 제5과장 제밀주 순서로 연희되거나 승무 과장이 제3과장, 제4과장으로 옮겨지기도 했으나 지금은 중요무형문화재 지정 자료의 순서대로 제1과장 문둥북춤, 제2과장 오광 대놀이, 제3과장 비비 과장, 제4과장 승무 과장, 제5과장 제밀주 과장 순서로 연희된다. 과거에는 비비 과장에서 호각을 불기도 했지만 지금은 불지 않는다. 양반을 공격하는 비비의 몸짓이 과거보다 좀 더 역동적으로 된 점도 변화의 한 양상이다. 그리고 연희할 때 연희자들이 무선 마이크를 착용하기 때문에 목소리 연기술을 높이려는 변화도 생겼다.

**지역사례** 고성 오광대는 경남 고성을 중심으로 전승된다. 고성군은 남해안 중앙에 있으며 고성과 접한 지역은 경남 통영시, 사천시, 창원시 등이다. 고성은 너른 들에 옥답이 즐비하여 고래로 경제적으로 넉넉한 지역이었고, 학문 연구에도 매진하여 수많은 학자와 중앙 고급 공무원, 정치가 등을 배출했다. 임진왜란 직전 왜군 첩자를 농락한 월이 기생 설화가 전해지듯이 군민들의 지조 또한 높다. 최근에 조선업 특구로 지정되어 농업 기반 지역에 첨단 산업 경제까지 융합되어 날로 융성하는 지역이다. 고성탈박물관도 고성 오광대 보존회 인근에 있어 고성의 탈 연구자, 탈 전수자뿐만 아니라 전국의 가면극 연구자들이 자주 찾는 곳이다. 가면극으로 지역 문화의 특수성을 잘 가꿔 가는 지역이다. 전승은 고성 오광대 보존회에서 맡고 있는데 보존회는 고성읍을 막 벗어난 통영 방향 남해안대로 우측 산등성이에 있다. 고성탈박물관과는 100*m* 거리다. 고성 오광대는 고성군민들의 지지를 받고 있으며 대학교 탈춤반 사이에 인기가 높아 여름 방학, 겨울 방학에 탈춤 전수를 많이 온다. 그런 까닭에 과거 전수관이 비좁아 새로이 전수관 건물을 완공했다. 고성의 넓고 넓은 옥답들을 바라보며 남산 자락에 앉아 있는 고성 오광대 보존회에는 보존회원뿐만 아니라 고성 오광대 문화 향기를 맡으려는 고성군민들의 발길이 끊이지 않고 있다.

**특징 및 의의** 고성 오광대는 과장 간의 개연적 연결 고리가 없는 대신 오광대 전체를 아우르는 춤, 반주, 대사, 노래의 개연적 연결이 조화롭고 삶에 대한 고뇌를 담고 있다. 민속연희적 요소에 공연적 요소가 더욱 강화되었다. 문둥북춤의 경우 그 춤사위 안에 서사성을 넣어 춤의 의미를 넓혔다. 오광대놀이 과장에서 양반과 말뚝이의 조화된 춤은 민속극의 예술성을 높였다. 고성 오광대의 비비 과장에서 비비는 비비양반을 공격하면서 잡아먹겠다고 엄포를 놓지만 잡아먹지는 않는다. 양반에 대한 비판의 기조를 유지하면서 전체적으로는 조화 지향의 민속극 모습을 띠고 있다. 제밀주 과장에서는 큰 어미의 비극적 모습을 인간 전체에 대한 통찰로 연결시킨다. 제밀주과장의 비극적 내용은 희극적 연기로 드러난다. 민속극이 지닌 해학성이 철학적 성찰로 이어진 부분이라고 할 수 있다.

고성 오광대는 한국 전통 탈놀이에서 특히 춤의 다양함과 유연성으로 높이 평가된다. 특히, 양반춤 과장에서 말뚝이와 양반들의 춤사위는 태극 도형을 연상시키며 음악 반주와 어우러지는 조화로움이 선명하다. 휘돌고 뻗치는 손과 마주치고 빗겨 도는 도포 자락, 태극 모양을 만들었다 흩어지는 조화된 춤사위는 고성 오광대의 중요성을 더 상승시킨다. 그뿐만 아니라 비비 과장에서 비비의 역동성은 확연하다. 승무 과장에서 한없이 길어 보이는 파계승의 장삼 소맷자락은 하늘에 닿을 듯이 펄럭거린다.

**참고문헌** 고성군지(고성군지편찬위원회, 2015), 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 무형문화재 조사보고서5(이두현·김천흥, 문화공보부 문화재관리국, 1964), 야류·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1994), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 한국가면의 연구(최상수, 성문각, 1984), 한국고전문학전집8(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 고성오광대(ogwangdae.or.kr).

**필자** 심상교(沈相敎)

## 관우희
觀優戱

**정의** 조선시대 순조純祖(재위 1800~1834) 때 송만재宋晩載(1788~1851)가 지은 오십 절구絶句의 한시漢詩.





**내용** 〈관우희觀優戱〉는 19세기 중반까지 당시 사회에 유행했던 각종 광대들의 놀이를 보고 지은 한국의 대표적 연희시演戱詩이다. 송만재는 아들 지정持鼎(1809~1870)이 진사시에 합격했으나 가난해서 잔치를 베풀 수가 없자 시로 대신 축하했다. 후발後跋에 보이듯이 당시 나라 풍속이 과거에 합격하면 창우倡優(광대)를 불러 위로하는 것이 관례였다. 그는 이 시가 이루어진 1843년 무렵에 경기도 광주부 낙생면 판교에 살며 선릉·정릉의 참봉과 직장直長을 지냈던 신석필, 조명하 등과 교류를 했는데, 특히 당시 문명을 떨쳤던 신위申緯와의 교류가 이러한 시를 낳게 한 동인이 되었다. 최근에 〈관우희 오십절〉과 함께 또 다른 작품인 〈옥전잉묵玉田賸墨〉이 발견되어 그의 또 다른 면도 살필 수 있게 되었다. 연세대본 이후 새로 발견된 구사회본이 그것이다. 구사회본은 연세대본보다 필체도 깔끔하며 깨끗한 필사본이다. 다만 논시절구論詩絶句로 유명한 신위가 이 시를 비평했다면 멋진 비평이었겠으나, 직접 시에 대한 비평은 없고 "관우희 오십절觀優戱五十節"이라는 제목 앞에 "자하비평紫霞批評"이라고만 적혀 있다.

연세대본과 구자회본의 50수를 비교해 보면, 전자가 영산靈山(1~8수), 타령打令(9~20수), 긍희衒戱(21~35수), 장기場技(36~42수), 총론總論(43~50수)으로 되어 있으며, 후자는 영산(1~8수), 타령(9~20수), 요령(21~28수), 긍희(29~35수), 총평(43~50수)으로 되어 있다. 전체가 같으나 다만 긍희가 전자는 21수에서 35수까지인 데 반해, 후자는 이 긍희를 다시 요령(21~28)과 긍희(29~35)로 나누었다. 요령이란 현장에서 본 경험으로 터득한 일을 시로 표현한 것이다. 21~28수가 바로 그러한 내용을 지니고 있기 때문에 분류를 한 것 같다. 이러한 점을 고려하여 〈관우희〉 50수를 형태에 따라 나누어 보면 다음과 같다.

①서사: 길잡이(제1수부터 2수까지)
②영산: 가곡(제3수부터 제8수까지)
③타령: 판소리(제9수부터 제25수까지)
④긍희: 줄타기(제26수부터 제35수까지)
⑤장기: 땅재주(제36수부터 제42수까지)
⑥총론: 마무리(제43수부터 제50수까지)

위에서 보는 바와 같이 송만재는 가곡·판소리와 남사당패의 놀이인 줄타기·땅재주에 관심을 두고 있으며 민속극, 즉 가면극은 주제에서 빠져 있다.

〈관우희〉가 지어진 해인 1843년은 순조대를 거쳐 헌종대이니, 여기에 표현된 광대들의 놀이는 순조, 헌종대의 상황으로 볼 수 있다. 송만재는 〈관우희〉에서 판소리 열두 마당을 '본사가本事歌'라 하여 전부 소개하고 있는데, 이는 판소리가 열두마당이 기준이 되며 헌종 9년에 이미 열두마당이 고정되었음을 암시하는 것이다.

또한 그는 서문에서 "중국의 연희와 우리 연희를 살피며, 풍속에 따라 숭상하는 바가 다르지만, 유치하기는 마찬가지"라고 전제하고, 중국과 조선의 잡기를 비교했다. 조선의 경우, 살판·줄타기·판소리의 정경을 그리고 있는데, 특히 고관대작의 문 앞에 산붕을 설치하고 벌이는 여인들의 줄다리기, 마술사[眩人]의 불 토하기, 선계仙界의 선녀가 추었다는 〈포구락抛毬樂〉, 〈서량기西凉伎〉에 등장하는 사자춤, 학이 노는 물가에서 신선이 추는 처용무와 산대놀이로서 양반(문관)을 놀리고 선비를 희롱하다 배척을 당하기도 하는 탈놀이를 간단히 소개했다. 그러면서 이러한 놀이들이 전수 과정에서 그대로 이어지는 것이 아니라 변이된다는 점을 강조했다.

작자는 문희연聞喜宴에서 벌어지는 놀이가 너무 재미있고, 기묘한 재주와 음탕한 소리에 때로는 감격하다 중화를 잃기도 했지만 현장에서 느낀 희로애락을 유감없이 오언절구 50수에 담아냈다. 50수 중 판소리와 줄타기, 그리고 마당재주와 당시 예인들의 모습을 한 수씩 들어 본다.

영산회상 끝나자 장구채 놓으니 會相收時息鼓橈
누각의 위아랜 물을 끼얹은 듯 樓頭樓低靜無譁
가랑비에 첨화는 툭툭 봄구름 맑은데 簷花細滴春雲淡
얼씨구나 귀기울여 판소리나 듣자꾸나 側耳將聽本事歌
-8수, 영산 마지막 장면

금슬의 다사함은 회진기랄까 琴瑟繁華憶會眞
광한루에 수의사또 당도하였네 廣寒樓到繡衣人
도령님 그전 다짐 어기지 않아 情郎不負名佳節

옥에 갇힌 춘향이 살려내었네 鎖裏幽香暗返春
-9수, 판소리 춘향가

일자로 매인 줄에 여덟 팔 자 걸음 一字繩橫八字步
장삼에 석장 짚어 중이 되다니 衲衣飛錫忽來僧
방탕한 넋 하얀 고깔 신원의 장단 蕩魂瓊藁眞寃葉
덩실덩실 미친 노래 흥을 못 이겨 亂舞狂歌興不勝
-31수, 줄타기

손 비비며 걸음 빼끗 몸 공그르니 擦掌齊跌奮一鬪
청산은 거꾸로, 물은 비껴 흐르듯 靑山倒影水橫流
빙그르르 바람 차며 공중서 추니 盤旋風撇空中舞
임목누대 흩어진 채 걷히지 않네 林木樓臺散不散
-37수, 살판

급제한 집 잔치에 재주 뽑히려 金榜少年選絶技
광대들은 재 들은 중처럼 법석 呈才競似聞齋僧
제각기 무리 지어 마당에 가서 分曹逐隊登場地
따로따로 음조 골라 재주를 시험 別別調爭試一能
-45수, 선발 시험

**특징 및 의의** 〈관우희〉는 19세기 중반까지의 한국 연희의 모습을 한눈에 볼 수 있는 귀중한 자료이다. 여기에 등장하는 연희들은 과거 급제자의 잔치인 문희연에서 벌어지는 연희이기에 판소리를 비롯한 각 장르의 연출 수준이 매우 높다. 게다가 당시 연희자들의 어려운 사정을 여러 각도에서 살폈는데, 특히 문희연에 참가하려고 각축을 벌이는 모습은 매우 인상적이다.

한편 이 〈관우희〉는 판소리 열두 마당, 줄타기와 땅재주, 광대와 나례의 관계, 산대잡극과 나례의 관계, 광대 습속 중 홍패고사와 광대와의 관계, 판소리와 제의의 관계 등을 엿볼 수 있어 우리 한국 연희사에 귀중한 자료를 제공하고 있다.

**참고문헌** 송만재의 관우희 연구(구사회, 보고사, 2013), 한국연희시연구(윤광봉, 이우출판사, 1985), 한국음악연구(이혜구, 서울대출판부, 1957).

**필자** 윤광봉(尹光鳳)



# 광대탈 대감거리

**정의** 황해도 옹진 북면 본영리에 전승되는 굿놀이.

**역사** 이 굿놀이의 전승계보는 비교적 명확하다. 그러나 굿의 전승 특성상 잠재적 전승과 현재적 전승, 집단적 전승과 개인적 전승이 복합되어 있어 전승의 특성이 다중적으로 얽혀 있음이 확인된다. 본래 이 탈놀이는 황해도 지역의 본영리에서 놀던 탈춤과 깊은 관련이 있으며, 이 탈춤의 존재는 일제강점기 일본인 학자들의 기록에서 확인된다.

만신 박선옥朴仙玉(1931~2005)의 신아버지인 이기백 박수가 광대탈 대감의 성수부리가 있어서 이 탈춤을 재현하였으며, 박선옥이 그 성수부리를 통해서 전승한 것이 광대탈 대감거리이다. 본영탈춤이 무당굿의 탈대감으로 전환되고, 그 탈대감놀이가 무당들에 의해 전승되는 것으로 전승 과정에서 특이한 변형이 이루어졌다. 박선옥의 특별한 체험과 잠재적 전승의 계보가 개인적 전승으로 확립되고 체현되었으며, 그 전승이 오늘날에 이르고 있음이 확인된다. 주요한 놀이로는 줄타기광대, 탈광대, 사자춤광대 등이 있으며, 이 굿거리를 연행함으로써 신명풀이를 하는 동시에 액을 풀어내는 특성을 지닌다.

**내용** 광대탈 대감거리는 내용과 형식 측면에서 중요한 실재적 가치를 증명한다. 일단 외견상 중요한 전승 내용은 탈춤의 형태를 거의 그대로 구현하고 있다. 세 가지 준거가 이를 입증한다. 하나는 탈의 존재이다. 탈은 탈춤을 추는 데 주요한 노릇을 하는 도구이다. 여광대탈과 남광대탈은 광대탈 대감놀이의 주요한 놀이 가운데 하나인 남녀광대탈 대감놀이의 소도구로 활용된다. 이뿐만 아니라, 전체적인 놀이의 진행에 의한 복색, 특정한 놀이를 위한 소도구 등이 있다. 이는 굿놀이에서 중요한 소도구로 이 굿놀이의 연희적 성격을 말하는 증거로 원용된다. 또한 굿놀이에서 중요한 것이 장단인데, 탈춤 장단과 같은 별상타령 장단을 장단으로 사용하면서, 탈춤의 불림처럼 "참나무 장단은 회장작"이라고 하는 불림을 통해서 장단을 청하는 것도 특별한 면모이다.

광대탈 대감놀이의 연희 과정을 보면 이 굿놀이의 특성을 쉽사리 파악하게 된다. 이 굿놀이의 전반적 전개는 다음과 같다. 1. 사방청배, 2. 만세받이청배, 3. 흘림공수, 4. 내림, 5. 광대놀기(①광대 복색 입기, ②남광대 · 여광대 등장, ③광대대감 내력 소개, ④줄광대놀이, ⑤남녀탈광대놀이, ⑥축원덕담과 시주, ⑦시줏돈 분배, ⑧광대 퇴장), 6. 사지대감놀이, 7. 긴공수, 8. 사설 세우기, 9. 날만세받이 등으로 진행된다. 이렇게 본다면 이 굿거리의 진행 과정은 서두, 중간, 결말의 형식으로 거의 여느 굿거리와 다르지 않은 것처럼 보인다. 그렇지만 굿의 세부적 내용에서 주목할 만한 차별성이 있으니 그것은 놀이의 내용이다.

외적 형식은 굿거리의 진행과 일치하며, 신을 모시고 신을 놀리며 신을 보내는 일반적인 청신–오신–송신의 외형적 틀을 유지한다. 그렇지만 중요한 것은, 광대대감놀이와 사지 대감놀이가 중추적인 기능을 하고 있으며 그 과정의 재현을 통해서 우리는 이 굿놀이의 본령에 다가가게 된다는 점이다. 광대대감놀이는 줄광대놀이와 탈광대놀이를 함께 논다. 줄광대는 줄타기를 하는 광대의 놀이를 모방하고 재현하며, 탈광대는 탈춤을 모방하고 재현하는 놀이이다. 줄광대놀이는 줄타기놀이를 재현하며, 장구할마이와 줄광대가 서로 교감하면서 재담과 놀이를 주고받는 것을 그대로 보여 준다. 더불어서 장단과 춤사위, 실제적인 줄타기놀이를 하는 점이 각별하게 부각되어 보인다. "참나무 장작은 회장작"이라고 하거나 이와 달리 "참나무 장단에 팔모장단"이라고 하는 불림을 하면서 "얼쑤" 하는 추임새도 곁들인다. 종래에 이 불림은 잘 해명되지 않았으나 최근 자료에 의하면 황해도 탈춤의 장단으로 팔모장단의 기능과 의미가 어느 정도 해명되었다고 할 수 있다. 팔모장단은 황해도 일대에서 타령장단에 맞추어서 추는 특정한 놀이를 말하는데, 이 용어가 곧 이 지역의 특별한 어휘로서 가치를 가지고 있음을 말한다.

광대탈 대감거리에서는 남광대와 여광대의 사랑이 핵심이고, 외모를 반어적으로 말하면서 못생긴 인물이 잘생겼다고 하면서 놀이를 하는 것이 기본적인 전개이다. 그러면서 남녀 사이에 이루어지는 일을 재담과 춤사위로 표현하고 성적 합일을 이루는 데에 그은유적인 행위까지도 곁들이면서 노는 것이, 내용 가운데 하나임을 보여 준다. 그러한 전개 과정은 가령 노장과 소무, 취발이와 소무 등이 만나서 노는 것과 일치하는데, 이 놀이에서는 뒤틀린 외형인 비뚤어진 잎, 애꾸눈 등을 반어적으로 예쁘다고 우기면서 생김새를 묘사하고 형상화하는 데 이른다. 외양과 성적 화합 등을 주제로 삼고 있다.

동시에 주된 내용 가운데 하나가 마무리 단계에서 보여 주는 사자놀이이다. 이 놀이는 해서 탈춤이나 하회 별신굿 탈놀이 등에서 등장하는 사자놀이와 매우 흡사한 형태를 보인다. 사자, 주지 등과 견주면서 이른바 사지놀이라고 하는 독자적인 용어를 쓰고 있다. 이것이 이 놀이의 핵심적인 기능을 하는 것은 아니지만, 이 놀이를 통해 광대놀기를 마무리하고 있다. 사자처럼 뒹굴고 사자춤을 추면서 '사지베'를 물고 노는 행위를 연출하는 것을 볼 수 있다.

**특징 및 의의** 광대탈 대감거리의 의미는 굿놀이가 지니는 특징에서 추론할 수 있다. 황해도 굿놀이는 여러 유형의 놀이가 있는데, 이 가운데 광대탈 대감놀이는 가장 이채로운 특성을 갖추고 있다. 광대 대감이라고 명칭되는 것으로 줄광대, 탈광대, 사지광대 등이 차례로 등장하여 놀면서 광대패들의 놀이를 구현하고 있기 때문이다. 본영의 광대산을 중심으로 광대와 재인의 전통이 우세한 이 지역의 놀이적 기반 위에서 황해도 굿놀이가 성립되었을 가능성을 보여 주는 굿놀이라고 하는 점에서 중요한 의미를 부여할 수 있다. 굿이라고 하는 맥락 속에서 생성된 것이므로 이 굿놀이가 어떠한 일반적인 가치를 가지고 있으며, 세시절기와 민속 예술의 어떠한 경위가 작동하여 이 굿놀이가 성립되었는지 등의 문제점이 있지만 굿놀이의 성격상 우연한 창작일 수 없다고 하는 점을 감안하면 이 굿놀이의 중요성을 강조할 수 있다.

광대탈 대감거리는 굿놀이뿐만 아니라, 탈춤의 특정한 면모를 규명하는 데도 매우 주목할 만한 기여를 했다고 할 수 있다. 본영탈춤의 존재는 이미 20세기 초반에 어느 정도 조사된 바 있다. 무라야마 지준村山智順의 『조선의 향토오락朝鮮の鄕土娛樂』과 동시에 김일출의 『조선민속탈놀이연구』에서 옹진 지역의 탈춤에 대한

언급이 다수 나와 있음을 염두에 둔다면 옹진의 본영탈춤을 그저 예사롭게 넘겨볼 수 없을 것이다. 종래에 그 실체를 잡기 어려웠는데 실체가 드러나 굿놀이를 통한 간접적인 정보를 알 수 있게 된 점은 주목할 만한 가치와 의미가 있다.

특히 굿놀이에서 핵심적인 것 가운데 하나가 바로 장단을 청하는 불림이다. 이 불림의 실체가 밝혀졌으며, 그것을 옹진 사람들이 일상적 차원에서 팔모장단으로 활용해 쓴다는 점에서 춤사위와 장단의 일체감을 조성할 수 있다. 굿놀이와 탈춤이 별도로 생성된 것이 아니라, 상호 깊은 연관성 속에서 성립된 것임을 광대탈대감놀이를 통해서 짐작할 수 있다. 황해도 굿놀이와 황해도 탈춤이 별도의 뿌리를 통해서 이어졌으며, 이를 통해서 일반적인 재인 전승이나 광대 전승으로 보이는 특징을 구현할 수 있었다.

더욱 본질적인 영역 가운데 하나는 이 굿놀이의 신명풀이 방식에 있다. 한국인의 놀이와 정서는 서로 밀접한 관련을 지니는데, 신명풀이가 굿놀이와 탈춤 등에만 국한된 것은 아니다. 가령 실제로 황해도 옹진 사람들은 자신들의 신명풀이로 팔모장단에 의한 놀이를 매우 중시하였다고 전한다. 그러한 놀이의 핵심적인 창구 구실을 한 것이 바로 탈춤과 굿놀이이고, 가장 정제된 형태의 굿놀이가 광대탈 대감놀이의 형식으로 우리에게 남아 있음이 확인된다. 팔모장단으로 불림을 하고 놀이를 하면서 춤사위로 신명을 풀어내던 방식의 단서를 이 굿거리에서 찾을 수 있다. 그 점에서 광대탈 대감거리는 일정한 기여를 한다.

**참고문헌** 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 조선시대 지장시왕도연구(김정희, 일지사, 1996), 한국의 굿1~3(이선주, 민속원, 1996), 황해도굿의 광대대감거리 신명풀이 연구(김은희, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2006), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007), 황해도굿의 무속지적 연구(김덕묵, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2009).

**필자** 김헌선(金憲宣)

## 광대패
廣大牌

**정의** 민간에서 놀이를 하던 '광대廣大' 신분의 사람들로 이루어진 집단.

**역사** '광대'는 원래 '가면假面'을 뜻하는 말이었다. 그것은 '나례청儺禮廳의 잡상雜像, 주지注之(오늘날 '사자'를 말함), 광대廣大 등의 물품(『광해군일기光海君日記』, 8년 8월 20일)', '중국 사신이 왔을 때 사용할 주지 및 작은 주지 한 개, 평량자 50개, 절요마折要馬, 광대廣大 등에 들어갈 채색(「나례청등록儺禮廳謄錄」, 1626)' 등 '광대廣大'를 하나의 물건으로 본 용례들을 통해서도 알 수 있고, '가면假面: 광대廣大(『역어유해譯語類解』, 1690)', "지금 세속에서 가면假面을 일러 광대廣大라고 한다(『낙하생집洛下生集』)."라는 직접적인 말들을 통해서도 알 수 있다. 실제 오늘날에도 전라남도 진도·장흥·낙안, 전라북도 정읍 등에서는 농악 잡색雜色들의 가면 그 자체를 '광대'라고 하고 있다. '광대'는 분명히 원래 가면을 뜻하던 말이었던 것이다.

우리나라에는 적어도 1040년(고려 정종 6)에 궁궐에 중국의 나례儺禮가 들어왔다. 나례란 것이 가면을 쓴 방상시方相氏, 12신神, 진자侲子 등 나례신儺禮神들을 앞세우고 타악기들을 두들기며 잡귀잡신雜鬼雜神을 쫓는 것이기에, 이때 중국의 나례가면들도 같이 들어왔다. 그런데 나례의 가면들은 잡귀잡신을 쫓을 만한 위력을 지니기 위해 크게 만들어졌다. 그러한 큰 가면들을 '큰 것', 곧 넓을 광廣, 큰 대大 자를 써서 '광대'라 하게 된 것으로 보인다. 실제 오늘날 남아 있는 방상시가면은 가로 76㎝×세로 72㎝로 매우 크다. 가면의 다른 말인 '탈'도 역시 이 나례에서 나온 것으로 보인다. 나례의 가면들은 잡귀잡신, 곧 '탈'을 쫓는 것과 관계되기에 이 가면들도 '탈'이라 지칭하게 된 것이다.

한편 고려시대에는 "우리말로 가면을 쓰고 연희하는 사람을 광대라 한다."라는 기록이 『고려사高麗史』 「열전列傳」 〈전영보전全英甫傳〉에 보이는 것처럼 가면을 쓰고 놀이를 하던 사람도 '광대'라 하기에 이른다.

조선시대에 오면 '광대'는 '가면을 쓰고 연희를 하는 신분의 사람'이란 뜻으로 오히려 더 일반적으로 쓰이게 된다. 오늘날에도 "가면을 쓰면 조상의 제사를 지내지 못한다(양주 별산대·송파 산대).", "탈을 집에 두면 제사도 못 지낸다(은율 탈춤)."라고 하듯, 전통사회에서는 일반 평민들은 가면을 쓰지 않으려 했다. 가면을 쓴다는 것은 어떤 신적 존재가 된다는 것이고, 그 신적 존재에는 잡귀잡신을 쫓는 나례신의 모습도 있어서, 가면을 쓰면 조상신이 오지 못한다고 여겼기 때문이다. 그 결과 전통사회에서는 특정 부류의 사람들만이 가면을 썼다. 그리고 그러한 가면을 쓰는 특정 부류의 사람을 '광대'라 하기에 이른 것이다. 이른바 이들 '광대'들은 가면을 쓰는 특수 천민 신분 집단이 된 것이다.

오늘날 언뜻 생각하면 '광대'란 원래 가면을 뜻했고 가면을 쓰고 놀이를 하는 사람을 뜻했으므로, 일반 평민들이 가면을 쓰고 농악 잡색놀이를 하거나 탈놀이를 할 때도 '광대패'라고 할 수 있을 것 같다. 그러나 신분사회였던 전통사회에서 이들 광대 신분이 아닌 사람을 '광대'라고 하는 것은 사실상 큰 실례이다. 그러므로 오직 광대 신분의 사람들이 민간에서 놀이를 한 경우에만 '광대패'라고 해야 한다.

이러한 광대 신분의 사람들, 이른바 광대 집단 사람들로는 경기 이남의 화랑이 집단과 경기 이북의 재인촌才人村 사람들이 있었다.

경기 이남의 화랑이 집단은 멀리로는 신라 화랑에 뿌리를 두고 있는 사람들로, 후대에 와서 무속 집단이 된 사람들이다. 이들은 화랑이, 곧 무부巫夫로서 악기 연주 능력이 있어 악공 집단이 되었고, 우리나라에서도 중국처럼 악공이 광대의 역을 겸했기에 이후 이들이 경기 이남의 광대 집단 사람들이 된 것이다. 이들 화랑이 집단은 오늘날에도 '화랑이'라 불리며 경기 이남 세습무 집안의 남자들로 남아 있다.

경기 이북의 재인촌 사람들은 고려 중기 기생의 아들들이 악공이 되는 과정에서 성립되었다. 이들은 오직 악공·광대로, 기본적으로는 무부인 경기 이남의 화랑이 집단과 달리 무속과는 관계가 없는 사람들이었다.

농업 위주의 국가였기 때문에 떠돌이 민속예능집단을 아주 싫어하여 민간에는 주목할 만한 민속예능집단이 거의 없었던 우리나라에서 이렇게 각종 민속예능을 펼치는 하나의 신분 집단으로서의 '광대 집단'이 성립될 수 있었던 것은, 중앙과 지방의 산대희와 나례희 같은 관청의 공식적인 행사들은 물론이고 과거 급제자의 행사 등에서도 민속예능을 하는 사람들이 필요했기 때문이다. 특히 신라·고려시대의 연등회와 팔관회, 조선시대 중국 사신맞이 산대희 행사 등과 같은 중앙의 산대희에는 수백 명의 민속예능인들을 필요로 했다. 또, 고려시대까지만 하더라도 연등회, 팔관회 같은

**낭반광대모양** | 기산풍속도(2002년 복제) | 국립민속박물관

중앙의 산대희가 적어도 매년 두 차례씩은 이뤄졌기에, 이러한 행사들에 지속적으로 동원할 수 있는 상당 규모의 민속예능 집단이 필요했다. 그 과정에서 '광대'라는 하나의 특수 신분 집단이 성립된 것이다.

이렇게 하나의 신분 집단으로서의 '광대 집단'이 성립된 것은 악공의 세습 제도가 성립된 고려 중기 때로 보인다. 악공이 광대의 역을 겸했기에 악공 집단의 세습은 곧 광대 집단의 세습도 뜻했기 때문이다.

이들 광대 집단 사람들은 "역졸驛卒, 창우倡優, 백정白丁을 모두 천인에서 면해 줄 일(『고종실록高宗實錄』, 31년 7월 2일)"이라 하여 1894년(고종 31) 갑오개혁 때에야 천민 신분에서 풀려났다.

**내용** 이렇듯 우리나라의 광대 집단은 조선시대까지만 하더라도 관청의 행사들에 공식적으로 동원되는 대표적인 민속예능 집단이었고, 우리나라 민속예능사의 중심 집단이었다. 이들의 공연 종목들은 줄타기·솟대타기·농환弄丸·땅재주 등의 기예, 각종 노래들, 탈놀이·인형극·화극話劇 등의 전통극, 풍물·삼현육각 등의 각종 선율 악기 연주와 춤 등 우리나라의 모든 민속예능이 망라되었다. 이들은 기본적으로 악공

·광대 집단이었고, 악공이 되기 전에는 무동의 역할도 했기 때문이다.

이들 '광대패'의 공연 종목들은 앞서 소개한 광대 집단의 모든 공연 종목들이 활용되었다. 이들은 중앙과 지방의 산대희, 궁궐과 지방 관아의 나례희, 과거 급제자의 행사 등을 위해 서울을 비롯한 여러 곳들을 오고 갈 때, 또는 그들 스스로의 필요에 의해 무리 지어 다닐 때 기회만 있으면 그들의 민속예능들을 민간에서 흥행해 일정한 수입을 도모했다.

우리나라에서는 조선시대 인조(재위 1623~1649) 무렵부터 국내용 산대희가 이뤄지지 않고, 궁궐의 나례희도 이뤄지지 않게 된다. 이후 광대들이 주로 과거 급제자의 행사들을 위해 서울을 비롯한 여러 지방을 다니게 되자, 이러한 과거 급제자의 행사인 유가遊街나 문희연聞喜宴의 공연 종목들이었던 줄타기, 땅재주, 판소리, 무동춤, 삼현육각 등이 점차 광대패의 주요 공연 종목이 되었다. 1784년의 중국 사신맞이 산대희와 같은 국제적 산대희도 더는 열리지 않게 되자, 이러한 산대희의 주요 공연 종목이었던 쌍줄타기, 솟대타기 등의 기예를 갖고 있던 광대들은 당시 새로운 세력으로 떠오르고 있던 상인들과 결탁해 상업 중심지를 그들 활동의 주요 근거지로 삼았다. 경상남도 진주의 이우문이패와 같은 쌍줄타기패, 합천 밤마리와 의령 신반리의 대광대패 같은 솟대타기패들이 그런 예들이다.

조선 후기에 와서 광대패들의 탈놀이는 점차 감소한 것으로 보인다. 조선 후기에 들어 일반 평민 문화의 발달로 종래 광대들의 것으로만 간주된 탈놀이가 평민 문화의 일부로 수용되어 평민들도 점차 탈놀이를 하게 되자, 광대들은 탈놀이보다 그들만이 제대로 할 수 있는 각종 기예나 판소리, 춤, 선율 악기 연주 등에 주력했던 것이다.

정약용(1762~1836)은 『목민심서牧民心書』에서 당시 각종 흥행 놀이들이 집결되던 창촌倉村과 같은 포구에 사당, 화랑(무부·광대), 악공(대금재비·피리재비·가객), 인형극패(초라니) 등이 모인다고 했다. 이 중 화랑과 악공이 광대패이다. 인형극패도 광대패와 관련이 있다. 산대희를 할 때 광대들이 인형극도 했고, 초라니는 진자로 원래 궁궐이나 지방관아에서 나례를 하던 존재들에서 나왔기 때문이다. 신재효申在孝(1812~1884)는 〈변강쇠타령〉에서 당시 민간에 떠돌아다니던 놀이패들로 솟대패의 초라니, 풍각쟁이패, 각설이패, 사당패를 소개하고 있다. 이 중 풍각쟁이패가 광대패이고, 솟대패의 초라니는 광대패와 관계된다. 풍각쟁이패는 가객(판소리꾼), 검무劍舞아이, 가야금재비, 북재비, 퉁소재비, 해금재비 등으로 이뤄져 있는데, 각기 저마다의 예능들로 한바탕씩 노는 것으로 되어 있다. 초라니는 혼자 장구를 치며 열두 달 액풀이노래와 고사소리를 부른다. 1925년 최영년의 『해동죽지海東竹枝』에는 전통사회의 민속예능 집단으로 산대도감(본산대탈놀이패), 무동패(풍물의 무동타기패), 답교축(선소리산타령패), 사당패, 꼭두각시패(인형극패), 풍각패(풍각쟁이패), 솟대쟁이패(솟대쟁이 죽방울패), 굿중패 등을 소개하고 있다. 이 중 산대도감, 꼭두각시패, 솟대쟁이패 등이 광대패이거나 광대패와 연관이 있다.

근대에 들어 이른바 광대 집단 계통의 사람들이 탈놀이를 하는 것은 더욱 더 보기 힘들게 되어 사실상 오늘날 광대 집단의 후손들 중에서 탈놀이를 하는 사람은 찾아보기 힘들게 되었다.

**특징 및 의의** 오늘날 광대 집단 계통의 사람들 중에서 탈놀이, 인형극, 화극 등과 같은 전통극을 하는 사람은 찾아볼 수 어렵게 되었지만, 과거에는 광대 집단 사람들이 그들의 주요 공연 종목으로 그러한 전통극들을 연행했으므로 오늘날 전통극에 대한 논의에서 이들 '광대패'를 다루지 않을 수 없다.

**참고문헌** 海東竹枝, 광대의 가창 문화(손태도, 집문당, 2004), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 교문사, 1984), 조선후기의 연희(윤광봉, 박이정, 1998), 한국근대음악사(노동은, 한길사, 1995), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

**필자** 손태도(孫泰度)

## 교방가요
敎坊歌謠

**정의** 1872년(고종 9) 2월에 정현석鄭顯奭(1817~1899)이 당시 진주 교방에서 연행되던 악樂·가歌·무舞·희戱 등 다양한 교방 예술 장르를 기록하여 엮은 책.

**육화대** | 고려대학교 중앙도서관

**포구락** | 고려대학교 중앙도서관

**개관** 『교방가요敎坊歌謠』는 채록 항목마다 저자가 자신의 악부시樂府詩를 기록한 것으로 보아 목민관으로서 민풍民風을 살피는데 편찬 목적이었음을 알 수 있다. 또한 진주 목사였던 저자가 의기義妓 논개論介를 기리는 풍류 제례인 '의암별제가무義巖別祭歌舞'를 직접 창설했다는 점에서, 서세동점西勢東漸이라는 당대의 첨예한 정세적 위기감 속에 관민 결속을 이루기 위한 지방관의 문화적 대응 목적도 있었으리라 파악된다. 현재 남아 있는 판본은 모두 필사본이며, 기록된 표지 명칭이 각각 『교방가요』(국립중앙도서관 소장본, 장서각 소장본(마이크로필름), 연낙재 소장본), 『교방제보』(통문관 소장본), 『교방가보』(고려대학교 도서관 소장본) 등이다. 하지만 모든 이본의 서문이 '교방가요서敎坊歌謠敍'로 표기되어, 원본 서명은 『교방가요』임을 알 수 있다. 여러 이본의 체재와 내용은 일부 오탈자를 제외하면 대개 같다. 모두 1책으로 색도色圖가 있다.

**내용** 『교방가요』의 내용은 크게 노래[歌]와 춤[舞], 두 부분으로 구성되어 있다. 앞부분에는 주로 우계면羽界面의 가곡歌曲과 잡가雜歌라고 하는 가사歌詞, 그리고 시조時調 등의 노래 가사를 기록하였고, 부수적으로 악기나 가곡 실연實演 등에 관한 내용을 수록하였다. 뒷부분에는 육화대六花隊, 연화대蓮花臺, 헌선도獻仙桃 등 14종 정재무곡呈才舞曲에 대한 대강의 절차와 색도色圖를 수록하였다. 다만 실제 수록된 내용과 목차가 정확히 일치하지 않고, 책의 중간에 추가로 기록하기 위한 공백을 남기고 있다는 점에서 체재의 완성도가 높지는 않다.

가곡은 한역시漢譯詩와 해당 노랫말을 병기하는 형식으로 수록되었다. 총 97수의 가곡이 수록되었는데, 이 중 39수는 해당 노랫말이 병기되지 않았다. 제1수에서 제33수까지는 당대 가곡의 남·여창 형식의 연창 방식(편가編歌)을 알곡 순서대로 수록하고, 이어 우조와 계면조, 농弄·낙樂·편編에 해당하는 가곡을 묶어 편집한 것이다. '잡가' 항목에는 가창 가사에 해당하는 〈권주가勸酒歌〉(2종), 〈춘면곡春眠曲〉, 〈처사가處士歌〉, 〈양양가襄陽歌〉, 〈상사별곡相思別曲〉, 〈매화타령〉, 〈행군악行軍樂〉, 〈관동별곡關東別曲〉 등을 수록하였는데, 〈양양가〉나 〈관동별곡〉은 제목만 기록되어 있다.

이 뒤로는 철사금鐵絲琴(양금)으로 연주하는 〈영산회상靈山會相〉의 세부 곡목을 수록하였고, 취타와 악기 내용이 뒤따른다. 취타는 그 제목만 기록되어 있고, 악기 항목에는 팔음八音에 따른 분류를 대강으로 하고, 각 부별 세부 기록은 음악 계통의 순서에 따라 기록하였다. 이후 목차에 '무'라 기록된 무곡舞曲은 〈헌선도獻仙桃〉, 〈포구락抛毬樂〉 등 23개의 정재呈才 명칭만 기록하였고, 악사樂詞에는 정재에 사용하는 창사唱詞와 헌어獻語의 목록을 수록하였으며, 가품歌品에는 가곡 14곡목에 관한 품격을 논하는 풍도형용風度形容 및 평조·우조·계면조 3조에 관한 조격調格을 기록하였고, 가절歌節에는 가곡의 장별 장단을 매화점 장단으로 표시하였다. 이후 가곡의 실연도實演圖가 제시

되고 '가곡의 우계면–시조–가사'라는 연창演唱의 순서가 제시되었다.

이후 〈육화대〉를 비롯한 총 14종의 정재가 기록되어 있다. 이곳의 기록 방법은 특정 정재의 절차를 설명한 뒤 악부시체樂府詩體 한역시를 1수씩 수록하고, 해당 정재의 도식圖式을 채색으로 그려 놓았다. 특히 기녀들만으로 치러지는 〈의암별제가무〉, 현행 진주검무로 계승되는 〈검무〉, 궁중정재 〈선유락船遊樂〉과 비교 대상인 지방 교방정재敎坊呈才로서의 〈선악(船樂, 배따라기)〉, 극적 요소가 풍부한 〈항장무項莊舞〉, 민속극(산대놀이나 오광대)에 기원을 둔 〈승무〉 등은 19세기 중·후반 지방 교방의 특색 있는 공연물로서 교방 예술의 형성 및 중앙과 지방의 문화 교류 등을 구명究明하는 데 있어 귀중한 자료가 된다.

이 책의 말미에는 「창가唱歌」, 「잡희雜戱」, 「잡요雜徭」, 「단가短歌」 항목이 들어가 있는데, 「창가」 항목에는 〈춘향가春香歌〉, 〈심청가沈淸歌〉, 〈박[匏]타령〉, 〈매화타령梅花打令〉, 〈토끼[兎]타령〉, 〈화용도華容道〉 등 판소리 여섯 마당에 대한 저자의 단평短評이 기록되어 있다. 「잡희」 항목에는 사당社堂, 풍각風角, 초란, 산대山臺, 곽독郭禿, 취승 등 유랑예인집단의 잡희 명칭과 줄거리를 수록하였다. 「잡요」에는 사당패 선소리에 해당하는 〈산타령〉, 〈유영〉(놀량), 〈방아타령〉, 〈화초타령〉 등의 제목과 간단한 설명이 있고, 「단가」 항목에는 〈환산별곡還山別曲〉을 소개하며, 이 노래가 창부倡夫가 소리하기 전에 목을 푸는 허두가로 불렸음을 알려 준다. 이들 판소리, 잡희, 잡요, 단가 등에 관한 기록은 이 시기 시정에서의 민속 문화 장르의 활발한 대두와 교섭 현상을 짐작케 한다.

**특징 및 의의** 『교방가요』는 19세기 중·후반 지방 교방에서 주로 기녀들에 의해 연행된 악·가·무 종목에 관한 실상을 알려 주는 매우 희귀한 자료다. 가곡과 시조, 가사 등 성악 장르는 당대 서울 중앙의 그것과 별반 큰 차이가 없이 전국적으로 성창盛唱되었던 정황이 드러난다. 반면에 악·가·무가 통합된 형식의 정재는 중앙의 그것과 차이를 보이고 있는데, 중앙에서 전파되어 전래되던 기존 정재뿐만 아니라 지방에서 새롭게 형성되고 유행하여, 오히려 중앙으로 진출한 종목도 심심치 않게 등장했음을 알려 준다. 여타 자료 정보들 또한 지방 시정에서 광대들의 판소리와 허두가虛頭歌, 유랑예인들의 잡희, 사당패의 선소리 등 제반 민속 예술 양식의 활발한 공연과 교섭이 이루어지는 다양한 문화 현상을 포착할 수 있게 한다.

**참고문헌** 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 교방가요(성무경 역주, 보고사, 2002), 조선시대 지방 교방춤 종목 연구(이종숙, 인문과학논총31, 순천향대학교 인문과학연구소, 2012), 한국 전통춤 연구(성기숙, 현대미학사, 1999).

**필자** 성무경(成武慶)

## 구삼싱 냄

**정의** 제주도 지역 무속에서 구삼싱할망(구삼승할망)이 범접하여 병을 앓게 된 아이를 위해서 하는 축귀의례적 성격의 굿놀이.

**내용** 제주도에만 전해지는 구삼싱 냄은 삼승할망본풀이의 본풀이적 근거에 의한 의례에서 비롯된 것이다. 삼승할망본풀이에 의하면 구삼싱할망은 저승할망, 동해용왕따님애기 등으로 지칭되는 신이다. 그 상대적인 존재인 삼승할망, 이승할망, 생불할망, 명진국따님애기 등으로 일컬어지는 인물들과 달리 아이에게 흉험과 허물을 주는 좋지 않은 면모를 갖춘 신격이다. 제주도에서는 대개 15세가 되기 이전의 아기가 아프기 시작하면 아이가 앓는 원인이 구삼싱할망의 장난에 의해서 생성되었다고 생각한다. 따라서 이를 빌미로 삼아서 구삼싱할망을 축귀하여 굿놀이적 성격을 지닌 것을 연행하게 된다.

구삼싱 냄을 하기 위해서는 삼승할망과 구삼싱할망을 위한 간단한 제물을 각각의 상이나 넓은 쟁반에 동일하게 차리고, 채롱에 아기 인형, 걸렛베 등을 넣어 상 앞에 두고 굿을 준비 한다. 구삼싱 냄은 구삼싱할망·조왕할망·안칠성·성주신·오방토신·일문전·아기구덕의 아기와 어멍 등의 여러 구실을 심방 혼자서 1인칭으로 목소리와 어조를 바꾸어 가면서 역할을 분화하는 일인 다역의 굿놀이이다.

그 절차는 제주도의 일반적인 아진굿 또는 아진제의 전형성을 지니고 전개된다. 즉, 심방이 혼자 상 앞에 무릎을 꿇고 앉아서 신칼, 요령과 산판 등의 멩두를 두고, 요령을 흔들면서 진행한다. 구삼싱 냄의 진행 절차는 1. 공선가선, 2. 날과 국 섬김, 3. 연유 닦음, 4. 삼승할망본풀이, 5. 삼승할망과 구삼싱할망의 곱가르기, 6. 구삼싱 냄(①애기 흥그는 소리, ②부엌의 조왕할망에게 숨겨 달라고 하기, ③연양상고팡 제왕칠성에게 숨겨 달라고 하기, ④마루방 상깃 밑 성주지신에게 숨겨 달라고 하기, ⑤오방토신에게 숨겨 달라고 하기, ⑥일문전에 숨겨 달라고 하기, ⑦아기구덕에게 숨겨 달라고 하기), 7. 인정받고 물러나기 순이다.

이 가운데 가장 중요한 절차는 ①에서부터 ⑦까지의 절차에 있다. 1~3은 굿을 시작하는 부분으로 여러 제신들에게 구삼싱 냄을 한다는 것을 알리고, 굿을 하는 연유에 대해서 이야기 하는 부분이다. 4~5는 이 굿의 목적이 자손을 지키고 보호해 주는 삼승할망신의 위력으로 구삼싱할망을 돌려보내기 위한 것임을 보여 주는 절차이다. 삼승할망본풀이를 통해서 삼승할망신과 구삼싱할망의 관계를 다시 확인하고, 구삼싱할망과 삼승할망이 서로 관장하는 영역이 다름을 확인한다. 즉, 이러한 과정을 통해 구삼싱할망을 설득하여 원래 위치로 돌아가도록 하기 위한 것이다.

본격적으로 구삼싱할망이 떠나도록 하는 것은 집안을 지키는 여러 가내수호신들의 협력을 통해서 가능해진다. 즉, 구삼싱할망이 부엌을 수호하는 신격인 조왕할망, 창고지기인 안칠성, 성주신, 마당의 오방토신, 일문전신, 아기구덕 등으로 연결되어 있는 신격들과 만나면서 진행된다. 심방은 집안의 여러 곳을 돌아다니면서 직접 구삼싱할망이 되었다가 집안 여러 곳을 지키는 각각의 수호신이 되었다가 한다. 그러면서 구삼싱할망은 여러 신에게 집안에 머무를 수 있도록 인정해 달라고 사정하지만 결과적으로 어느 곳에서도 숨도록 허락받지 못한다. 결국 구삼싱할망은 집안에서 퇴치되는 것이다.

구삼싱 냄에서 삼승할망을 도와서 구삼싱할망을 내보내는 데 일조하는 신들이 전형적인 제주도의 가옥구조와 사람의 관계를 결합시켜서 특정한 신을 구현하고 있다는 점에서 이 굿놀이가 어떠한 배경 속에서 생성된 것인지 확인하여 알 수가 있다. 이들 신들은 철저하게 각도비념의 대상이 되는 가내수호신들이다. 그리하여 삼승할망과 가내수호신의 관계를 통해 구삼싱과의 관계를 환기할 수 있는 대목이라고 하겠다. 구삼싱이 여러 신격에게 자신을 감춰 달라고 하지만 가내수호신들 역시 가족을 보호해야 하는 직능이 있으므로 이에 응하지 않는다. 결국 구삼싱할망은 여러 신들의 도움을 얻지 못하고 밀려나게 되며, 마지막에는 애기구덕에게까지 가서 감추어 달라고 하지만 이를 용서받지 못하고 내쫓긴다.

따라서 구삼싱 냄은 15세가 안 된 아이들의 몸이 아픈 것을 구삼싱할망에게 원인을 돌리고, 치병을 위해서 구삼싱할망을 퇴송하기 위한 축귀의례라고 하겠다. 구삼싱할망이 아이의 병을 담당하는 신격이므로 위협하는 수준이 얕다. 그리하여 구삼승할망을 퇴송하기 위한 과정은 구삼싱할망이 집안의 여러 곳을 차례대로 돌아다니면서 숨겨 달라고 하면서 인정과 해학이 넘치는 전개를 보여 준다. 마지막에 이 신을 함부로 하지 않고 달래고 사정을 하면서 축귀를 하는 것 역시 그러한 신의 성격과 무관하지 않은 놀이라고 할 수 있다. 주술적인 축귀의례의 성격을 지니고 있지만 다른 고장에서는 찾아볼 수 없는 특별한 굿놀이가 바로 구삼싱 냄이라고 하겠다.

**특징 및 의의** 구삼싱 냄은 아이들의 수명을 관장하는 신 중 특별히 질병과 관련된 신격을 축귀하는 의례로서 중요한 의의가 있다. 제주도에서는 아이의 수명과 명복에 관련된, 신격이 여럿 존재한다. 삼승할망, 구삼싱할망, 서신국마누라 등이 그들이다. 이들의 직능을 일정하게 차이가 있다. 이들의 관계는 삼승할망본풀이, 구삼승할망본풀이, 마누라본풀이로 일컬어지는 본풀이 속에서 확인된다. 특히 본풀이 속에서 삼승할망과 구삼싱할망은 산육신의 자리를 놓고 꽃피우기 경쟁을 펼치고, 이에 내기에서 진 구삼싱할망은 아기가 태어나서 백일이 지나면 경풍, 경세 등 온갖 병에 걸리게 하겠다고 말한다. 즉, 구삼싱할망은 재래의 생산신이지만 새로이 온 삼승할망에게 자리를 내어 주고, 저승할망으로 들어선 인물이다. 그로 인하여 생산신으로서 이승할망의 직능을 삼승할망이 맡게 되자, 이승이 아닌 저승에서 아이들을 관장하는 저승할망이 되어서 아기에게 병을 주는 악신으로 변모되었다.

이러한 구삼싱할망은 서신국마누라 신이 관장하는 마마를 제외한 어린아이의 여타 질병들을 유발하는 존재이기 때문에 함부로 대할 수 없다. 그리하여 아이의 목숨을 쥐고 있는 구삼싱할망을 잘 대접하고 위전하면서 축귀하는 의례로서 구삼싱 냄이라는 형태의 놀이가 발달하였다.

특히 이러한 과정에서 생명을 관장하는 신격과 가신이 서로 협업하면서 아이의 생명을 지켜 내는 점은 매우 주목할 만한 특징이다. 즉, 구삼싱할망 대 삼승할망과 가신들의 대립적인 관계를 통해서 이승과 저승의 경계면을 분명하게 인식하고 있는 종교적 세계가 확인된다. 그리하여 이승과 저승의 차별성을 이야기하는 과정이 흥미로운 굿놀이로 연속되는 점에서 굿놀이의 다양한 기능적 면모가 확인된다. 즉, 인간을 위협하는 존재로부터 그 위협적인 요소가 모두 사라졌음을 인간들이 직접 눈으로 확인할 수 있도록 하는 장치가 바로 굿놀이이다.

구삼싱 냄은 굿놀이의 보고지인 제주도에서 구현하는 특정한 신격의 굿놀이라고 하는 점에서 일정한 의미가 부여되며, 또한 굿놀이를 이용하여 문제의 핵심을 짚어서 풀어내고 있다. 이러한 축귀 방식은 각별한 현상이다. 축출의 대상을 퇴출하기 위해서 음식으로 대접하고 인정을 베풀어서 보내는 과정을 극적 형식을 빌어서 표현한다는 점에서 특별하다. 그러나 이러한 현상은 마마배송이나 객귀물림이나 동토잽이와 일정 부분 상통하는 성격이 있어서, 한국 무속에서 전개되는 축귀의례의 보편적인 측면에서 궤를 함께 하는 굿놀이라고 하겠다.

**참고문헌** 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 제주도무속자료사전(현용준, 각, 2007), 제주도 무당굿놀이(현영준·김영돈, 문화공보부 문화재관리국, 1965), 제주도 무속연구(현용준, 집문당, 1986).

**필자** 김은희(金銀姬)

## 국중대회
國中大會

**정의** 『삼국지三國志』「동이전東夷傳」에서 부여의 영고迎鼓와 고구려의 동맹東盟을 칭하는 나라의 큰 행사.

**내용** 부여의 영고와 고구려의 동맹은 모두 제천의례이다. 그러나 제천의례라고 해서 모두 국중대회라 한 것은 아니었다. 『삼국지』「동이전」에서 동예에 무천舞天이라는 제천 의례가 있었고 삼한에서는 천군天君이 제천을 주관했음을 전하면서도, 이들 제천을 가리켜 국중대회라 하지 않았기 때문이다. 부여·고구려와 동예·삼한은 사회 발전 단계에서 차이가 있었다. 부여와 고구려는 국왕이 있고 국가 단계에 접근한 사회였으나, 동예와 삼한은 아직 국가 단계에 접근하지 못한 족장사회(chiefdom)였다. 그러므로 국중대회란 국가단계 사회에서 거국적으로 거행한 의례를 가리키며, 국중대회라는 명칭은 여러 의례 중에서도 최고신인 천신天神을 모시는 제천의례가 가장 중요하고 규모가 컸기 때문에 나온 것으로 보인다.

『삼국지』「동이전」에 의하면, 부여의 영고는 은정월殷正月, 즉 12월에 개최되었으며, 이때 '형옥刑獄을 단斷하고 죄수들을 풀어주었다'고 한다. 형옥을 '단'했다는 말에 대해서는 중단했다고 해석하는 견해와 판단했다고 해석하는 견해가 있다. 전자라면 영고 기간에 형벌을 중단했을 뿐만 아니라 죄수들을 풀어 주었다는 뜻이 되며, 후자라면 죄인들을 재판하고 방면했다는 뜻이 된다. 이에 따라 영고 때는 형벌과 관련되는 일이 있었음을 짐작할 수 있다. 또한 고구려의 동맹은 10월에 개최되었으며, 평상시에는 국도國都 동쪽의 큰 동굴에 모셔 둔 수신隧神을 강변으로 모셔다가 제사했다고 한다. 수신은 고구려 시조 주몽의 어머니인 유화柳花 부인을 가리키는 것으로 보인다. 그리고 동굴 속의 수신을 강변으로 모시는 것은 어두운 방에 갇힌 유화가 햇빛의 정기를 받아 주몽을 잉태했다는 고구려 건국 신화와 관련이 있는 것으로 볼 수 있다. 따라서 동맹은 구전되는 고구려 건국 신화를 의례라는 행위로 재연한 것이라 할 수 있다.

부여의 영고와 고구려의 동맹은 국중대회이자 제천의례라는 점에서는 같지만, 여러 면에서 차이가 있었다. 첫째, 의례의 명칭이 달랐다. 의미는 불확실하지만, 영고는 '맞이하다[迎]'와 '북[鼓]'의 의미가 담긴 우리말을 의역한 것이 아닌가 하고 짐작된다. 동맹은 기록에 따라 '동명東明'이라고도 하며 중국 고대에는 '맹'과 '명'이 음이 같다고 하는바, 고구려의 건국 시조 동명왕과 관련 있는 명칭인 듯하다. 둘째, 개최 시기가 달랐다. 영고의 거행 시기에 대해 『삼국지』에서는 은정월殷正月, 『후한서後漢書』에서는 납월臘月이라고 했지만 모두 12월의 다른 표현인 데에 반해, 동맹은 10월이었다. 셋째, 부대 행사에도 차이가 있었다. 영고 때는 형옥과 관련된 조치가 있었고 죄수를 사면한 데에 비해, 동맹에서는 수신隧神 제사가 있었다.

한편 이 두 의례의 공통점도 존재한다. 첫째, 영고와 동맹은 각국의 국도에서 거행되었다. 부여의 영고가 어디에서 거행되었는지에 대해서는 기록이 없지만, 고구려의 동맹은 국도에서 거행되었음이 확실하며, 국도인 국내성(지금의 중국 지린성 지안) 동쪽에서 수신을 모시던 수혈 유적까지 확인되고 있다. 여기에 '국'이라는 글자는 영역이라는 의미뿐만 아니라 국도라는 뜻도 있으므로, 부여의 영고도 국도를 두고 다른 곳에서 열렸을 것으로 생각하기 어렵다.

둘째, 거국적 행사라는 점이다. 고구려의 동맹 때는 모든 지배층이 비단옷에 금은으로 장식하는 등 한껏 화려하게 꾸미고 참가했다고 한다. 그러나 지배층만 참가하는 흉노족의 행사를 소회小會라고 하여 대회와 구별한 중국의 기록으로 미루어, 국중대회의 참가 범위는 지배층에 한정되지 않았음을 짐작할 수 있다. 나아가 부여의 영고 기간에는 연일 먹고 마시면서 춤추고 노래를 불렀다는 기록으로 미루어, 피지배층까지 참가했음을 알 수 있다.

셋째, 국가적 기능이 있었다. 동맹은 시조 주몽이 하늘의 아들임을 말하는 건국 신화를 재연함으로써 왕권의 신성성과 정당성을 모든 고구려 구성원에게 각인했다. 또 영고와 동맹과 관련해서는 그런 기록이 없지만, 북방 민족인 흉노족이나 선비족의 경우 국가 의례 때 지배층들이 모여 국세國勢를 파악하고 국가의 중대사를 결정했으며, 참석하지 않는 지배층은 반역자로 몰려 처벌의 대상이 되었다고 한다. 이러한 사실로 미루어, 영고와 동맹도 국가의 중대사를 결정하는 기회인 동시에, 지배층의 참석을 의무화함으로써 왕권에 대한 충성심을 확인하는 계기가 될 수 있었다.

넷째, 신년의례적 성격을 띠었다는 점이다. 영고나 동맹은 각각 12월과 10월로 거행 시기가 다르다. 그래서 영고는 연말이나 연초의 제사를 위한 수렵 의례, 동맹은 수확제로 보기도 한다. 그런데 『삼국지』「동이전」에서는 영고의 거행 시기를 은정월이라 했다. 은정월이란 은나라 역법의 정월이라는 의미인데, 『삼국지』「동이전」 편찬 당시에는 이미 사용되지 않던 역법이다. 그럼에도 굳이 은정월이라 했다는 것은 영고에 신년제적 의미가 있었기 때문이 아닌가 한다. 또 동맹도 수확제로 보기에는 시기가 늦다. 10월이란 음력이며 양력으로는 11월인데, 고구려의 국도인 국내성 지역에서는 9월 이전에 추수가 끝나기 때문이다. 그런데 동맹이 고구려의 시작을 알리는 주몽의 잉태 신화를 재연한 것이라면, 그것을 통해 고구려가 매년 거듭 새롭게 태어난다는 의미로 볼 수도 있다.

다섯째, 이들은 국가적 축제였다. 영고 기간 중에 연일 먹고 마시고 춤추고 노래했다는 기록은 이러한 사실을 단적으로 보여 주고 있다. 또한 『삼국지』「동이전」에서는 고구려 사람들은 술을 잘 빚었으며 가무를 좋아하여 밤마다 남녀가 모여 노래하며 놀았다고 전한다. 이러한 분위기는 동맹 기간에도 예외가 아니었을 것으로 보이며, 동맹 역시 일종의 국가적 축제였다고 할 수 있다.

여섯째, 영고나 동맹 때는 가면놀이도 행해졌을 가능성이 있다. 고구려 고분벽화에는 춤추고 노래하는 장면이나 씨름을 비롯한 온갖 놀이 장면이 많은데, 그런 장면에 가면을 쓴 인물들이 상당수 보인다. 예컨대 안악 3호분에는 다리를 꼬는 춤을 추는 사람, 장천 1호분에서는 말타기 재주를 부리는 사람이 가면을 쓰고 있다. 또 대안리 1호분 전실 행렬도의 인물도 가면을 쓴 것이 아닌가 한다. 이러한 자료만으로 고구려에서 가면놀이가 가면극으로까지 발전했다고는 할 수 없지만, 가면놀이가 있었다면 국중대회인 동맹에서 행해졌을 가능성은 생각해 볼 수 있겠다.

영고와 동맹은 부여 및 고구려의 흥망성쇠와 더불어 변화했다고 짐작된다. 특히 동맹은 고구려가 압록강 유역의 국내성에서 대동강 유역의 평양성으로 천도함에 따라 의례의 장소가 바뀌었기 때문에 상당한 변화가 있었을 것이다. 또 평양 천도 이후에는 국왕의 참석 하에 매년 초 패수浿水(대동강)변에서 개최되는 일련의 의례와 석전石戰이 국가적 행사로 떠오름에 따라 동맹의 위상도 과거와 같지 않았을 것으로 짐작된다.

**특징 및 의의** 한국에는 예로부터 지금까지 집단마다 다양한 축제가 있었지만, 부여의 영고나 고구려의 동맹은 국가적 차원의 행사였다는 특징이 있다. 다시 말해 지배층뿐만 아니라 피지배층까지 참여하는 대규모의 행사였고, 왕권의 정당화와 국가 구성원의 결속을 다지면서 국가적인 목적에 이바지하는 행사였다는 점에서 한국의 다른 의례들과 구별된다. 또 이들 국중대회는 주변 민족의 국가적 행사와도 구별되는 점이 있다. 중국의 기록을 살펴보면 주변 민족의 의례를 전하는 것이 많지만, 의례 기간에 음주하고 가무를 했다는 기록은 『삼국지』「동이전」에만 보인다. 따라서 국가 의례가 일종의 축제였다는 것은 한국 고대 국중대회의 특성이라 할 수 있다.

이러한 의례의 축제적 전통은 오늘날 한국의 마을 신앙으로도 이어지고 있다. 마을굿이 축제 분위기에서 진행되어 마을 구성원들이 결속을 다지는 계기가 된다는 점은 이러한 사실을 반영한다. 그러나 국가적 행사인 국중대회와 마을 단위의 마을굿은 그 규모에서 차이가 있을 수밖에 없으므로, 국중대회와 마을굿을 바로 연결 짓는 데는 신중할 필요가 있다.

**참고문헌** 고구려 괴뢰자와 장천1호분 앞방 왼쪽 벽 벽화(안상복, 한국민속학 37, 한국민속학회, 2003), 고구려 국중대회 동맹의 구성과 축제성(이준성, 역사와 현실87, 한국역사연구회, 2013), 고구려의 국가제사(서영대, 한국사연구 120, 한국사연구회, 2003), 한국 고대의 축제와 재판(이기백, 역사학보154, 역사학회, 1997).

**필자** 서영대(徐永大)

## 군웅굿놀이

**정의** 황해도굿 거리의 하나인 군웅 거리에서 행하는 굿놀이.

**내용** 원래 군웅 거리는 한국의 모든 지역굿에 존재하는 굿거리로, 군웅신에 대한 성격이 서로 달라 정의하기는 어렵다. 동해안굿의 군웅굿에서는 놋동이를 떼는 군웅장수굿이 행해지고, 서울굿의 군웅 거리에서는 마을을 수호하는 군웅신이 사방을 다니며 활을 쏘는 식으로 진행한다. 하지만 이 둘을 굿놀이라고 부르지는 않아 여기에서는 다루지 않는다. 다만 황해도굿 군웅 거리에는 여러 놀이가 연행되고 있어 이를 일러 군웅굿놀이라 한다.

황해도굿 거리의 하나인 군웅 거리는 타살군웅굿이라고 불리는데, 생 타살과 익은 타살로 이루어져 있다. 생 타살은 생고기를 놓고 진행하는 굿이고, 익은 타살은 삶은 고기를 놓고 진행하는 굿이다. 생 타살과 익은 타살을 묶어서 동시에 연행하기도 하고, 따로 연행하기도 한다. 생 타살에서는 피를 흘리는 격렬한 연행이 있어 대개 실외에서 진행하고, 익은 타살은 실내에서 진행하기도 한다. 군웅 거리는 피를 흘리며 억울하게 죽어간 여러 군웅과 군웅할아버지를 모셔 위로하고 대접하여 살을 막아 달라고 청하는 거리이다. 개인굿에서는 억울하게 죽은 특정 조상이 군웅으로 들어와 대접을 받기도 한다.

군웅 거리에는 반드시 팔각을 뜬 돼지를 앞에 놓고 진행한다. 고기와 내장은 각각 부위별로 조금씩 잘라 그릇에 담아 놓고, 그 옆에는 돼지 피를 담은 그릇을 놓는다. 홍치마에 남쾌자를 입고 머리에 띠를 두른 무당은 부채와 방울을 들고 굿을 진행하다가 둑대로 바꿔 잡고 군웅굿놀이를 시작한다.

만세받이무가로 청배를 하면서 시작되는 군웅 거리는 "받으시오 받으시오 만감흥님 받으시오 먼산군웅 본산군웅 산천군웅 부군군웅" 등으로 여러 군웅을 굿판에 모신다. 장단이 거성장단을 거쳐 막장단으로 바뀌면 무당은 부채와 방울을 놓고 뚝대를 들고 본격적인 군웅굿놀이에 들어간다. 군웅굿놀이는 연행하는 무당에 따라 다양한 세부 요소로 구성되나 대략 다음과 같은 흐름으로 진행된다.

둑대 들고 격렬하게 춤추기–팔각을 떠서 옆에 둔 돼지에 달려들어 어르기–군웅칼, 삼지창 등을 돼지에 꽂기–내장이 담겨 있는 그릇에 다가가 내장을 먹기–돼지 피에 입을 댄 후 얼굴에 바르기–돼지에 달려들어 입으로 물어뜯기–군웅신이 들어와 격렬하게 몸을 떨면서 춤추기

연행자에 따라 격렬함의 정도에서 차이가 있다. 어떤 무속인은 좀더 격렬하게 내장과 피를 다루기도 하고, 어떤 무속인은 내장이나 피를 잠깐 건드린 후 넘어가기도 한다. 단골 신도의 액을 물려야 한다면서 여기에 생 타살로 산 닭을 잡아 죽이는 행위가 포함되기도 한다. 산닭의 목을 잡고 비틀면서 막장단에 춤을 추던 무당은 마침내 닭 모가지가 떨어지자 그것을 등 뒤로 던져 액을 물리고, 피를 흘리며 살아 꿈틀거리는 닭 모가지에서 떨어지는 피를 얼굴에 바르다가 닭을 한 쪽으로 던져 액을 물린다. 이처럼 격렬하면서 피를 보는 성격을 군웅굿놀이가 가지고 있어서 서울 근교의 영업용 굿당에서는 황해도굿을 잘 받아 주려 하지 않는 경향을 보이기도 한다.

격렬하게 군웅굿놀이를 진행한 무당은 곧이어 공수를 준다. 이 부분에서 단골 신도와 함께 어울리면서 풀어내는 재담이 결합된 다양한 굿놀이가 펼쳐진다. 억울하게 죽은 조상이 들어와 한바탕 신명을 풀어낸 후 살아생전에 했던 다양한 행동들을 웃음을 섞어 보여 준다. 2014년 10월 19일 인천광역시 연수굿당에서 있었던 김해숙 만신의 재수굿 군웅굿놀이에서는 단골 신도의 숙부가 들어와서 살아생전에 장가를 가지 못해 억울하다고 시비를 걸고, 자신이 즐겨 부르던 유행가를 불러 달라고 투정을 부리며 한동안 재담이 오가기도 했다. 이러한 재담이 진행되면서 군웅굿놀이가 주었던 위압적인 분위기가 조금 가시면서 단골 신도도 군웅 거리를 통해 자신을 가로막던 액이 풀리는 느낌을 가졌다. 모든 군웅굿놀이가 끝나게 되면 날만세받이 무가를 부르며 군웅 거리를 마무리한다.

군웅굿놀이가 끝나게 되면 신령들이 제대로 굿을 받았는지 알아보기 위해 사슬을 세운다. 삼지창에 돼지를 통으로 꽂아 세우는데, 한 번에 잘 서게 되면 군웅 거리가 제대로 연행된 것으로 간주하면서 흡족하게 여긴다. 돼지를 옆에 놓고 진행한 군웅 거리는 돼지를 삼지창에 꽂아 사실을 세움으로써 끝나게 되는 것이다.

**특징 및 의의** 군웅굿놀이는 그동안 황해도굿놀이를 연구하는 연구자들도 굿놀이의 하나로 다루지는 않았다. 군웅 거리에 들어온 여러 신령이 흘림공수를 통해 일반적인 군웅공수만을 주었기 때문이다. 그리고 주로 널리 알려진 황해도굿들이 개인굿이라기보다는 대동굿이나 무대 위에서 행하는 일종의 공연굿이었던 탓도 있다. 하지만 개인들이 참가하는 재수굿 군웅 거리를 관찰하게 되면 군웅신이 들어와 자신의 억울함을 풀고 재가집과의 재담을 통해 다양한 신명을 풀어내는 점에서 굿놀이라 할 만하다. 조상신이 군웅을 따라 들어와 자신의 억울함을 하소연하거나, 원풀이 한풀이의 방법을 일러 주는 점에서 군웅 거리가 액을 물리는 기능과 함께 한을 풀어 주는 기능도 함께 가지고 있음이 드러난다. 하지만 각 지역별로 군웅신에 대한 인식이 서로 달라 군웅신의 성격에 대한 규명이 앞으로의 과제이다.

**참고문헌** 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 황해도 연수굿당 재수굿(홍태한 외, 민속원, 2015).

**필자** 홍태한(洪泰漢)

## 굿놀이

**정의** 굿에서 무녀나 무부들이 하는 연극적인 놀이의 총칭.

**역사** 굿놀이는 굿의 풀이와 놀이라고 하는 전통 속에서 찾을 수 있어서 그 역사적 연원이 아주 오래되었을 것으로 추정된다. 굿에는 풀이와 놀이가 있다. 서양 연극의 기원을 논하는 저작에서도 흔히 놀이(logomenon)과 풀이(dromenon)를 논하는 전통이 있다. 풀이는 서사적이고 언어적인 것을 지칭하며, 놀이는 연극적이고 행위적인 것을 뜻한다. 일본의 신도에서 말하는 노리토祝詞(のりと)는 본디 노리토고토(のりとごと)로 노리祝(ノリ)와 고토詞(コトバ)가 합쳐진 말이기에 같은 맥락임을 확인할 수 있다. 신을 섬기는 의례에서 풀이와 놀이가 있다고 하는 전통은 세계적으로 인정되는 것이며, 굿놀이도 이와 같다고 하겠다.

굿놀이의 전통적 사례로 우리는 〈가락국기〉를 꼽을 수 있다. 이 신화에서 처음에 제시된 것은 맞이로, 맞이와 풀이가 합쳐진 것이다. 이 전통이 굿놀이로 전환되었을 가능성이 있는데, 김수로왕을 추모하는 놀이가 있었다고 하는 데서 그 구체적인 유래를 찾을 수 있다. 『삼국유사三國遺事』「기이紀異」 가락국기조에 보면, "이중에 또 놀이를 하여 수로왕을 사모하는 일이 있다. 매년 7월 29일에 백성·서리胥吏·군졸들이 승점에 올라가서 장막을 치고 술과 음식을 먹으면서 떠들며 동서쪽으로 서로 눈짓을 보내고 건장한 인부들은 좌우로 나뉘어

서 망산도에서 말발굽을 급히 육지를 향해 달리는 한 편, 뱃머리를 둥둥 띄워 물 위로 서로 밀면서 북쪽 고포古浦를 향해서 다투어 달린다. 대개 이것은 옛날에 유천간과 신귀간 등이 왕후가 오는 것을 바라보고 급히 수로왕에게 아뢰던 옛 자취이다. 此中更有戲樂思慕之事 每以七月二十九日 土人吏卒 陟乘帖 設帷幕 酒食歡呼 而東西送目 壯健人夫 分類以左右之 自望山島 駄蹄駸駸 而競湊於陸鎡首泛泛 而相推於水北指古浦而爭趨 盖此昔留天 神鬼等 望后之來 急促告君之遺跡也"라는 기록이 있다.

이 기록은 〈수로왕신화〉의 언어 전승과 이를 기리는 행위 전승이 합쳐져 서술되는 과정에서 파생되었을 가능성이 있다. 즉, 수로왕에 대한 추모와 허황옥을 맞이하던 전례를 재현하면서 놀이로 계승한 사례에서 비롯되었을 가능성이 있다. 이러한 관습에 대한 기록이 가락국기를 작성하던 11세기에도 확인된다. 곧 건국신화를 말하고 노래하는 언어 전승이 굿놀이로 보이는 행위 전승으로 하나가 되어 나타난 것이다. 이러한 금관가야의 전통이 굿에서 하는 풀이와 놀이의 전통적 사례이며, 이를 통해 굿놀이가 아주 오래된 전통임을 알 수 있다.

굿은 종합적 제전이므로, 행위를 하면서 재담을 하고 일정한 놀이를 꾸며서 하는 전통이 풍부하게 남아 있다. 굿놀이는 전국적으로 여러 지역에서도 다양하게 전하므로 이를 존중하면서 고유한 가치를 지닌 점을 부각하여 다룰 필요가 있다. 굿놀이 연구사에서 역사적 기원이나 이에 대한 종합적인 비교와 논의·서술이 이루어지지 않았음이 사실이다. 굿이 지니고 있는 다면적 가치를 활용하면서 이들 모습을 구체적으로 서술해야만 입체적인 논의와 연구가 가능하리라고 판단된다.

**내용** 굿놀이는 굿에서 차지하는 위치에 따라서 일련의 존재 양태를 보인다. 먼저 전국적으로 전승되는 굿놀이에 대해서 확인하고, 이들 굿놀이를 유형적으로 분류하여 살펴보면 다음과 같다.

먼저, 우리나라에 전하는 전국적인 굿놀이의 전반적 양상과 사례를 살펴보고, 이 굿놀이의 구체적인 모습을 굿놀이가 지향하는 위치와 의의에 따라서 정리하기로 한다.

**굿놀이의 지역적 사례와 핵심 내용**

| 지역 \ 구분 | 굿놀이 사례 | 핵심 내용 |
|---|---|---|
| 평안도 | 제석굿 방아 놀이 | 제석굿의 부수적인 굿놀이로 생명을 고양하기 위한 모의적 흉내와 음담으로 된 재담을 주고받으며 생산력을 고조시킨다. |
| 평안도 | 자리곰방놀이 | 서낭굿의 부수적인 놀이로 지역 수호신인 서낭의 위력을 보이기 위해 하는 놀이이며, 서낭굿을 놀이로 확대한 것이다. |
| 황해도 | 중덤불놀이 | 시승공부놀이라고도 하며, 칠성제석굿의 뒤에 산중에서 공부하던 중이 내려와서 여성과 놀면서 염불놀이 등을 한다. |
| | 소놀음굿 | 풍작을 기원하는 굿놀이로, 소가 건강하고 일을 잘하도록 기원하는 굿놀이이다. 황해도 연백 · 평산 등지에 연행되었다. |
| | 도산 말명 방아찜굿 | 농사지은 벼를 방아 찧어 먹듯이 여러 말명이 명과 복 방아를 찧어서 인간에게 나눠 주는 굿놀이이다. |
| | 소얼음굿 | 신에게 바치는 육고기로서 소를 잡기 위해서 사냥하는 과정을 보이는 굿놀이이다. |
| | 사냥굿 | 신에게 바치는 제물인 육고기로서 돼지를 잡기 위해서 사냥하는 과정을 보이는 굿놀이이다. |
| | 걸립대감놀이 | 굿의 후반부에 걸립을 다니면서 계면돌기를 하던 전통을 모의적으로 재현하는 굿놀이이다. |
| | 사또놀이 | 만수대탁굿에서 일월맞이를 한 다음에 구관사또와 신관 사또놀이를 한다. |
| | 벌대감굿 | 재수굿이나 대동굿을 할 때, 굿을 하는 터전에 있는 벌대감, 순력대감, 수풀대감, 길대감 등을 놀리는 굿놀이이다. |
| | 광대탈 대감거리 | 황해도 옹진군 북면 화산리 본영마을에서 전해지던 굿놀이로, 탈을 쓰고 탈놀이를 하며, 줄타기 등을 한다. |
| | 뱅인 영감굿 | 물고기 잡이를 할 때에 풍어를 주는 신을 위한 놀이이다. |
| | 세준이 오삼춘놀이 | 무속 집단과 함께 생활하던 '세준이'라는 특별한 인물을 놀려주는 굿놀이이다. |
| | 사신반웅굿 | 호살랑, 개반웅이라고 한다. 집안에 호환으로 죽은 이가 있는 경우에 범의 흉내를 내고 개고기를 바치는 굿놀이이다. |
| | 마당굿 | 여러 잡신을 풀어먹여 보내는 굿놀이이다 |
| | 영산 할맘 · 영산 할아범굿 | 배연신굿이나 마을 대동굿에서 배를 몰던 영산들을 잘 놀리기 위한 굿놀이다. 할맘과 할아범의 가면을 쓰고 한다. |
| | 문잡아들음 | 대동굿을 할 때 각 가정마다 세경을 돈 다음, 굿청에 들어가기 전 제관과 소임들이 서낭님을 맞이하기 위해서 하는 굿놀이이다. |
| 경기 북부 | 소놀이굿 | 양주 지역에 전승되고 있으며, 제석굿 뒤에 이어서 소의 모형을 들어서 풍농 기원을 위해서 하는 굿놀이이다. |
| | 뒷전 | 굿의 가장 마지막에 여러 잡귀잡신을 놀리는 굿놀이이다. |
| 서울 | 안당뒷전 | 가을철에 왼(온)성주받이를 한 뒤 굿의 마지막에 텃대감 이하 여러 잡귀잡신을 풀어먹이는 굿놀이이다. |
| | 사재삼성 | 지노귀굿에서 하는 굿놀이로 저승사자인 사자와 그 하수인 삼성을 우스꽝스럽게 노는 굿놀이이다. |
| 경기 남부 | 군웅노정기 | 군웅굿의 일부로 군웅신의 강신 과정을 노는 놀이로, 이때 여러 타령과 노래들이 함께 불린다. |
| 경기 남부 | 뒷전 | 도당굿의 마지막에 연행하는 굿거리로 굿꾼과 깨끔꾼의 깨낌으로 시작해서 정애비를 통해 액을 소멸하는 것으로 마친다. |
| 전라도 | 제석굿 | 제석신이 굿판에 와서 여러 가지 복을 주는 굿놀이이다. |
| | 중천멕이 | 굿의 맨 마지막에 여러 잡귀잡신을 몰아내기 위해서 하는 굿놀이이다. |
| | 삼설양굿 | 전남 남동부 지역인 순천 · 보성 · 고흥 · 광양 등지에서 전승되고 있으며, 굿의 후반부에 잡귀잡신을 놀리는 절차로 진행된다. |
| 남해안 | 탈놀음 | 망석탈놀음이라고도 하며, 해미 광대놀이와 중광대 탈놀이가 있다. |
| | 비비새놀이 | 탈놀음에 이어서 하는 인형놀이로 비비각시와 적덕이가 등장하는 굿놀이이다. |
| 동해안 | 도리강관원놀이 | 천왕굿의 뒤에 하는 굿놀이로, 일명 춘향놀이라고도 불린다. |
| 제주도 | 중도둑잽이 | 세존굿 뒤에 중이 공부하다가 마을로 내려와서 마을에 도둑질한 것을 들켜서 마을에 복을 주고 가는 등의 놀이가 이어진다. |
| | 말놀이 | 손님굿의 일부로 청배 뒤에 손님신이 타고 오는 말을 갖고 노는 굿놀이이다. |
| | 맹인놀이 | 심청굿의 뒤에 주무가 맹인과 같이 점상을 봐 주는 것으로 마을 사람들의 길흉을 점친다. |
| | 범굿 | 호환과 관련되어서 노는 굿놀이이다. |
| | 탈굿 | 탈춤의 할미과장과 유사한 내용으로 영감과 할멈, 첩, 자식 등이 등장해서 노는 굿놀이이다. |
| | 대거리 | 별신굿의 맨 나중에 하는 굿놀이로 지역적 특성을 가진 특별한 신들을 등장시켜서 대대적인 희극 한판을 벌인다. |
| | 광인굿 | 여처낭굿이라고도 하는데, 특별히 미친병이 있는 환자 치료를 위한 굿에서 빙의된 잡귀잡신을 몰아내기 위한 굿놀이이다. |
| | 수룩침 | 불도맞이에서 불도할망을 맞이하는 의례의 하나로 연행되는 굿놀이이다. |
| | 악심꽃 꺾기 | 불도맞이와 이공맞이에서 하는 굿놀이로, 이공본풀이의 내용과 관련이 있는 인간에게 액이나 나쁜 마음을 주는 악심꽃을 없애기 위해서 하는 굿놀이이다. |
| | 꽃타러듬 | 불도맞이와 이공맞이에서 하는 굿놀이로, 서천꽃밭에 있는 생명의 꽃나무를 바래서 새로운 아이의 탄생을 기원하거나 인간의 명과 복을 기원하는 굿놀이이다. |
| | 전상놀이 | 삼공맞이에서 하는 굿놀이로, 삼공본풀이의 내용을 기반으로 평상시와 다른 나쁜 마음을 먹게 하는 전상을 없애기 위해 거지부부와 그 딸들이 등장해서 노는 굿놀이이다. |
| 제주도 | 갈룡놀이 | 제오상계에서 하는 놀이로, 긴 무명천으로 밖에서부터 안으로 늘이고 용과 같은 형상을 하면서 노는 굿놀이이다. |
| | 세경놀이 | 세경본풀이를 푼 이후에 하는 굿놀이로, 풍농 기원을 하는 모의 농사짓기가 핵심이다. |
| | 강태공 서목시놀이 | 성주풀이를 한 후에 하는 놀이로, 강태공서목시를 불러 집을 짓는 모습을 모의로 하는 굿놀이이다. |
| | 죄목죄상 | 보세감상에서 하는 굿놀이로, 굿을 준비하는 과정에서 무당과 제가집 등 각각 잘못한 일에 대해서 사죄하는 내용이다. |
| | 물놀이 | 신들이 굿하는 데까지 올 때 말을 타고 왔던 노정기를 풀어내며 말을 타고 행차하길 기원하는 내용이다. |
| | 산신놀이 | 중산간 지역의 당굿에서 연행되는 사냥놀이로 마을신본풀이와 관련하여 노는 것이다. |
| | 입춘굿놀이 | 입춘(立春) 시기에 모의 농작으로 하는 굿놀이로, 사냥꾼이 등장하여 농사를 방해하는 새를 없애는 놀이를 한다. |
| | 불찍앗음 | 화재가 난 뒤에 집안을 다시 안정시키기 위해서 하는 굿놀이로, 허맹이를 불러서 불을 끄는 과정을 모의한다. |
| | 영감놀이 | 영감 또는 참봉으로 불리는 도깨비신에 대한 의례로, 용왕맞이 뒤에서 영감본풀이를 풀고 나서 영감의 7형제가 나와서 노는 굿놀이다. |
| | 구삼싱 냄 | 아기에게 병을 주는 구삼싱할망을 놀려서 아이의 병을 치료하기 위해서 하는 굿에서 논다. |
| | 칠성새남 | 뱀과 관련해서 병이 걸린 환자를 치료하기 위해서 하는 굿에서 허맹이를 통해 모든 죗값을 치르게 하는 굿놀이다. |
| | 아기놀림 | 토산의 일뤳당굿을 하거나 그 내력이 있는 집안에서 굿을 할 때 토산 일뤳당신본풀이를 한 뒤 아기가 부모를 찾는 과정으로, 아기를 업고 놀면서 굿놀이를 한다. |
| | 방울풀기 | 토산의 여드렛당을 섬기는 집안이나 당굿에서 토산 여드렛또본풀이를 푼 다음에 칠성을 모시는 고를 만들어서 풀면서 청룡머리 갈룡머리와 유사하게 논다. |

위에서 정리된 사례를 개괄적으로 정리하면서 지역적으로 우리나라 굿놀이의 몇 가지 면모를 추출할 수 있다.

첫째, 굿놀이의 본령은 인간의 이야기를 근간으로 하고 있고, 엄숙한 존재보다는 이름이 없이 존재한 신령들이 주체가 되는 점이 두드러진다. 신성한 존재라고 하더라도 이들의 속화와 인간의 근본 욕망에 충실한 점을 가미하면서 희화화하고 풍자한다. 중의 성적 타락과 세속화에 대한 풍자와 잡귀잡신들을 대상으로 놀이를 하는 각별한 점이 이를 특징적으로 드러내는 면모이다.

둘째, 굿놀이가 전국적으로 풍부하게 전승되는 점을 확인하게 된다. 굿놀이의 중심 대상은 신과 잡귀잡신이지만 인간의 극적 격정과 열망을 건강한 삶의 모습으로 반영하는 굿놀이가 전국적으로 다양하게 전승되고 있다.

셋째, 굿놀이가 지역적으로 고르게 발견되는 것은 아니며 황해도와 동해안, 제주도에서 매우 다양하게 발견된다. 황해도는 굿놀이의 원향이라고 해도 지나치지 않을 만큼 다양한 굿놀이의 전통이 살아 있다. 동해안과 제주도의 경우 본풀이와 결부된 굿놀이가 많으며, 여기에 제주도는 맞이·본풀이·놀이 등이 균질감 있게 존재하는 점은 각별한 사실이다.

이들 각 지역에 전승되는 굿에서의 굿놀이는 그 연행 위치와 상관성을 갖고 있다. 이를 정리하면 네 가지로 되어 있다.

①굿의 마지막에 노는 굿놀이
②개별 굿거리 마지막에서 노는 굿놀이
③독립적으로 노는 굿놀이
④맞이 절차와 결합되어 노는 굿놀이

①은 굿이 끝나갈 때 맨 마지막 마당에서 놀이를 하는 것을 의미한다. 마당이라는 넓은 공간에서 굿의 마지막 판에서 놀이를 한다. 가장 인간적인 신격에 가까운 존재들이 마당에서 논다. 이른바 독립적인 자신만의 거리를 갖지 못한 잡귀잡신이나 비명횡사한 존재들이 흔히 등장한다. 예를 들면 동해안 별신굿의 대거리, 경기도 도당굿의 뒷전, 서울굿의 안당뒷전 등은 대표인 굿놀이들이라고 할 수 있다.

②에 속하는 유형은 개별적인 굿거리 가운데 굿거리의 마지막에 노는 것을 말한다. 종합적인 굿의 결말 부분에서 노는 것과 달리 특정한 개별 굿거리의 마지막에 노는 것이므로 앞선 절차에 등장하는 개별적인 신격과 깊은 관련이 있다. 특히 동해안 지역의 2유형 굿놀이에서는 본풀이와 놀이가 관련된 특징을 보인다. 신을 본풀이로 청배하고 노는 굿거리에서 이러한 놀이와 관련되는 것이 많다. 예를 들어서 천왕굿과 도리강 관원놀이, 심청굿과 장님놀이, 손님굿과 말놀이 등이 있다. 풀이와 놀이가 연결되는 전형적인 사례이다.

③은 특정한 굿거리와 상관없이 독립적인 굿거리로 연행되는 굿놀이이다. 이 굿놀이는 본풀이와 관계없이 개별적인 굿거리로 확보된다. 경우에 따라서 굿거리에서 신의 청배가 따로 있는 경우와 없는 경우도 있다. 이 유형에 해당하는 굿놀이는 신의 내력을 말하기보다는 인간의 갈등, 인간과 자연 사이에 생기는 갈등을 핵심으로 다룬다는 점이 이 굿놀이의 중요한 특징이다. 예를 들어서 황해도 지역의 굿놀이인 도산 말명 부귀방아찜굿, 사냥굿, '영산 할아뱜·영산 할먐굿' 등이 대표적인 사례이다.

④는 특정한 고장에서 발견되는 유형으로, 구체적으로 굿의 맞이 절차에서 이러한 양상이 발견된다. 이 굿놀이 유형은 신을 맞이하기 위한 절차에서 발견된다. 신이 구체적으로 등장하는 순서를 예시하는 동시에, 이 신이 오는 길을 정화하기 위해 맞이 속에서 굿놀이를 진행하는 경우가 있다. 굿놀이와 맞이가 결합된 특정한 사례이고 이 굿놀이를 통해서 맞이와 굿놀이가 아직 분화되지 않은 채로 지속되는 것을 확인하게 된다.

굿에서 놀이의 위치가 긴요한 의미를 지니고 있으며, 위치에 따라서 굿놀이만의 독자성도 확인된다. 그리고 다른 굿의 풀이와 놀이가 결합되어 놀기도 하고, 특정한 굿의 말미에 놀기도 하면서 굿놀이의 다양성을 확보하고 있음이 확인된다. 그러므로 굿놀이가 굿의 위치에 어느 부분에 해당하는지 명확하게 살펴야만 한다.

굿놀이의 특징에 관한 점을 몇 가지 정리하면 다음과 같다.

첫째, 제석굿 계통의 굿놀이가 우선 두드러진다. 제석신은 명과 복을 가져다주는 신격으로, 특별히 이 신격에게 빌면서 신과 더불어 놀이를 하는 굿놀이가 많다. 전형적으로 제액초복을 목적으로 하는 굿놀이인데, 남녀 생식에 의해서 주술적 풍요를 기원하는 특성이 있다. 그러한 굿놀이는 평안도 제수굿 방아놀이, 황해도 칠성제석굿, 중덤불놀이, 전라도 제석굿, 동해안 중도둑 잡이놀이 등을 꼽을 수 있다.

제석굿과 관련된 굿놀이의 다른 형태로는 소를 놀리면서 재담과 소리를 하는 소놀음굿이 있다. 구체적으로 이 굿놀이는 황해도 평산과 경기도 양주의 지역에 전승된다. 농경을 중시하면서 소놀이굿을 전통적으로 하면서 이러한 굿놀이가 발달했을 개연성이 있다.





둘째, 굿의 마지막에서 하는 잡귀잡신을 풀어먹이는 굿놀이가 발달한 점이다. 이러한 유형의 굿놀이는 주로 무주고혼無主孤魂이나 비명횡사한 존재들이 잡귀잡신으로 화했다고 가정하고 이들을 대상으로 굿놀이를 전개한다. 이 굿놀이가 불행하게 죽은 인물들을 형상화하면서 놀이를 전개하므로 다중장면이 많고, 죽은 영혼을 위한 여러 형상이 등장하는 것이 특징이다. 이들 존재는 신성하지도 않고, 근엄하지도 않으며, 세속적으로 풍자되지도 않는다. 평안도 자리곰방놀이, 황해도 마당굿, 서울 안당뒷전, 경기도 뒷전, 전라도 중천맥이, 동해안 대거리 등이 이의 적절한 사례이다.

셋째, 개별적인 굿거리에서 놀아지는 범굿과 호살량굿 등의 자연과 인간의 갈등을 표현한 굿놀이가 중요하다. 두 가지 굿놀이는 모두 범이 굿놀이의 중요한 주체로 되어 있다. 사람이 범을 흉내내면서 호식을 당한 것에 대한 위무 절차를 보여주지만 구성과 놀이의 내용은 각기 다르다고 할 수 있다. 범굿은 범을 설정해서 범을 퇴치하자는 주제를 구현한다. 이와 달리 호살량굿은 범에게 개를 삶아 바치고 범의 무서움을 놀이의 내용으로 하는 점에서 차별성이 있다.

이 밖에도 전국에 산재한 개별적인 굿놀이들도 주목받아 마땅하다. 그러한 굿놀이는 여러 가지 개별적인 사고에 근거하여 굿놀이가 발달해 있음이 확인된다. 하나하나가 굿의 문화적 맥락과 지역적 특색을 갖추면서 발달한 것으로 평가된다. 그 점에 있어서 굿놀이의 개별적 사례들이 훨씬 중요한 점을 인정할 수 있다. 계통이 서로 밝혀지지 않아 공통점이 없지만 서로 가지고 있는 의의를 말할 수 있다는 점에서 소중한 것이라고 하겠다.

**특징 및 의의** 굿놀이는 민속연희로서 중요한 위치를 점한다. 다른 민속연희와 달리 굿놀이는 액을 물리고 복을 불러들이는 풍요주술의 원리를 강조한다. 다른 한편으로 악귀를 구축하는 축귀의례의 원리를 구현하면서 각기 상이한 원리를 통해서 굿놀이를 전개하기 때문에 다른 민속연희와 차별화되는 특징이 있다. 그렇지만 상이한 원리의 이면에 위하威嚇(위협)보다는 조화와 달램에 의해서 한풀이와 신명풀이를 강조하고 있다는 점에서로 상통하는 특징이 있다. 민속연희와의 공통점이 강조되지만 달리 차별성을 지니고 있다.

굿놀이는 1인극적 특징이 있다. 무당과 장구잽이가 서로 맞잡이로 구실을 하면서 각각의 굿놀이를 전개하는 특징이 존재한다. 굿놀이는 무당이 혼자서 일인일역 또는 일인다역, 다인다역 등을 맡지만, 반드시 굿놀이의 상대역이 설정된다. 그 상대역은 악사가 맡게 되며, 대개 장구잽이라 지칭한다. 예컨대, 지역에 따라 평안도의 술맞이, 황해도의 상교대 또는 장구할마이, 서울지역의 기대 또는 계대, 바라지 드는 양중, 고인, 너사매 너도령 등으로 굿판에서는 장구를 전담하는 이들이 있다.

굿놀이는 혼자서 신의 내력을 풀이하는 본풀이와 다르고, 신을 맞이해서 길을 치우고, 신을 청배하여 맞아들이는 경우와도 갈라진다. 예사 놀이도 상대역을 두고 하므로 공통점이 있다고 하겠고, 다른 각도에서 보면 굿놀이도 굿거리에서 설정한 신 또는 특정 주체가 있어서 이 인물과 놀이를 벌이는 점에서 차별성이 존재한다.

굿놀이는 가무악희의 총체적 연희의 특징이 있다. 종합적인 연희적 특성을 지니고 있으며, 마당에서 한 차례 입체적으로 전개되는 특성을 가진다. 그런 점에서 굿놀이는 임의적이고 자의적인 극작술을 보여 주고, 소박하나 입체적인 놀이의 성격을 지니고 있음이 드러난다. 그런 점에서 굿놀이는 민속연희와 궤를 함께한다.

굿놀이의 진정한 의의는 민속연희로서 기능하지만 다른 한편에서는 탈춤이나 인형극 생성에 대한 의문을 해결하는 데에 많은 시사점을 주고 있다. 굿놀이에서 극으로 전환하는 중요한 원리를 작동시켰을 뿐만 아니라, 우리의 일상적인 자화상을 담으면서 굿이 극으로 발전하는 계기를 부여하였다. 민속연희의 발생과 영향, 굴절 등을 통해서 연희사에서 주목할 만한 혁신적 주제와 소재를 제공하였다는 데서 긴요한 의의를 지닌다고 하겠다.

**참고문헌** 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 제주도무속자료사전(현용준, 신구문화사, 1980), 제주민속극(문무병, 각, 2003), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 한국민속논고(장주근, 계몽사, 1986), 황해도굿놀이 연구(김은희, 고려대학교 박사학위논문, 2011), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007).

**필자** 김헌선(金憲宣)

# 굿중패

**정의** 조선 후기에 승려가 주동이 되어 직접 연희에 참여하는 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 연희 집단들은 주로 마을을 찾아 떠돌아다녔다. 심우성은 굿중패의 연희 종목으로 풍물·버나·땅재주·줄타기와 1인 창무극唱舞劇인 한량굿을 제시했다.

그러나 굿중패, 걸립패, 중매구는 사실 뚜렷하게 구분하기 어렵다. 이두현은 "잡승雜僧들이 꽹과리를 치며 염불을 외우며 구걸하는 자들은 굿중패 또는 중매구라고 했다."라고 밝혔다. 반면에 심우성은 걸립패, 중매구[僧乞粒牌], 굿중패를 구별하여 설명하고 있다. 걸립패는 반드시 어느 사찰과 관계를 맺었다는 신표信標를 갖고 있어, 마을과 마을을 떠돌며 각 가정을 찾아가 사찰의 보수 또는 창건을 위하여 기금을 걷는다는 명목으로 곡식이나 금전을 얻었는데, 집주인의 승낙이 있으면 풍물놀이로 시작하여 지신밟기를 해 줬다고 한다. 걸립패가 명색만 사찰을 내세워 연희의 대가를 얻는다면, 중매구는 일단 승려가 주동이 되어 조직된, 명목상으로도 순수한 걸립패라 할 수 있다고 한다. 다만 승려들만으로는 풍물놀이나 중매구(탈놀이)에 익숙하지 못한 까닭으로 일반인 가운데 능숙한 풍물재비와 탈꾼을 고용하는 경우가 흔했다는 것이다.

**굿중패모양** | 기산풍속도(2002년 복제) | 국립민속박물관

또한 비나리 대신 〈천수경千手經〉 등 불경佛經으로 벽사진경辟邪進慶을 기원했는데, 연희 종목은 풍물놀이·불경·중매구(주로 외부의 탈꾼을 고용하여 연희한 탈놀이)이고 주로 경상남도와 경상북도에서 활동했다고 한다. 굿중패는 원래 시골이 아닌 대도시만을 순회했던 뛰어난 놀이패였는데, 1930년대 초에는 남사당패와 솟대장이패가 합류하여 기예에 뛰어난 연희자만으로 구성되었다고 한다. 이러한 심우성의 견해는 개화기와 일제강점기 등 아주 뒤늦은 후대의 현상을 지적한 것으로 보인다. 원래는 청룡사(1682년)와 지장사(1893년)의 감로탱(인간의 삶과 죽음, 구원을 주제로 한 의식용 불교 그림)에 묘사된 굿중패처럼, 승려가 주동이 되었고 승려가 직접 연희에 참여하는 연희패가 굿중패였을 것으로 생각된다.

이덕무李德懋(1741~1793)의 〈관승희觀僧戲〉에서는 조선 후기에 민간의 마을을 돌아다니면서 연행하던 굿중패의 모습을 생생하게 묘사하고 있다.

> 북소리 징소리 온 이웃이 들썩이고 伐鼓撞鍾動四隣
> 뜰 안에는 소반 받든 사람이 늘어섰네 庭中簇簇奉盤人
> 꽃 달린 굴갓은 속안俗眼에 곱게 뵐 뿐 花翻彩笠徒媚俗
> 붉은 비단 기를 끌며 애써 신을 청탁하네 旗曳紅綃強托神
> 반나절을 나란히 나무만 불러대며 齊唱南無饒半日
> 동도님 복 누리라 기도를 드리누나 更祈東道享長春
> 춤출 때 마을 아씨 수줍어서 하는 말이 舞時邨婦含羞語
> 명년에는 새 아들을 낳는다 일렀다네 記取明年得子新

이 시에서 연희자들은 북·징 등의 악기를 연주하고 종이꽃이 달린 굴갓을 썼으며, 각 가정의 뜰 안으로 들어가 깃발을 들고 염불하고 기도하며 동도주東道主(단골집 주인)의 복을 빌고 춤을 추고 점도 봐 주면서, 걸립을 하고 있다.

이 시의 앞부분에는 "중의 무리 십 수 명이 깃발을 들고 북을 둥둥 울리며 때때로 마을 안에 들어와 입으로 염불을 외고 발 구르고 춤추면서 속인의 이목을 현혹시켜 미곡米穀을 요구하니 족히 한 번의 웃음거리가 된다. 시 한 수를 지었으니 대개 실상을 기록한 것이다."라는 설명이 있다. 승려들이 직접 연희한 후 곡식을 요구했다는 점으로 미루어 볼 때, 이 시에서 묘사하고 있는 놀이패는 굿중패로 생각된다. 이두현이 밝힌 "꽹과리를 치며 염불을 외우며 구걸하는 자들은 굿중패 또는 중매구"와 〈관승희〉의 내용이 일치하는 것이다.

감로탱에는 사당패, 남사당패, 솟대쟁이패, 초라니패, 풍각쟁이패, 서커스단, 굿중패 등 유랑예인집단의 연희 장면이 묘사되어 있다. 청룡사(1682년), 영취산 흥국사(1723년), 안국암(1726년), 쌍계사(1728년), 운흥사(1730년), 선암사[의겸필養謙筆](1736년), 여수 흥국사(1741년), 선암사[무화기無畫記](18세기), 원광대학교박물관(1750년), 봉서암(1759년), 신흥사(1768년), 홍익대학교박물관(18세기 말), 지장사(1893년) 등의 감로탱은 굿중패도 묘사하고 있다. 이 굿중패들은 소매가 좁은 장삼을 걸친 연희자들이 염주, 소고, 작은 징 모양의 악기를 들고 춤추면서 일렬로 행렬을 지어 공연하고 있고, 나머지는 합장을 하고 뒤따르는 모습을 보인다. 이 굿중패는 모두 모자를 썼으나 머리카락이 보이지 않는 점으로 볼 때 승려인 것으로 판단된다.

청룡사 감로탱(1682년)을 제외하면 대부분 18세기의 감로탱에 굿중패가 보인다. 이 굿중패들의 모습은 거의 동일하다. 지장사 감로탱(1893년)에도 굿중패로 보이는 집단이 있기는 하지만 형태가 다르다. 따라서 청룡사 감로탱(1682년)에 묘사된 것처럼 행렬을 지어 공연하는 굿중패는 17세기 후반부터 18세기 후반까지의 감로탱에 주로 나타나고 있다. 이 밖에 〈기산풍속도첩〉에서도 굿중패의 연희 장면이 나타난다.

**특징 및 의의** 조선 후기의 연희사에서 매우 중요한 사실은 민간을 떠돌면서 연희를 공연하여 생계를 유지하는 유랑예인집단들이 속출했다는 점이다. 그 가운데 굿중패는 사당패·남사당패·중매구처럼 절과 관련된 연희집단으로서, 염불을 외우는가 하면 염주, 소고, 작은 징 모양의 악기를 들고 춤추고 풍물·버나·땅재주·줄타기·한량굿 등의 연희를 연행했다.

**참고문헌** 감로탱에 묘사된 전통연희와 유랑예인집단(전경욱, 공연문화연구 20, 한국공연문화학회, 2010), 영처시고1(이덕무, 민족문화추진회, 청장관전서1, 민족문화문고간행회, 1983), 한국연극사(이두현, 학연사, 1999), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 한국전통예술개론(심우성, 동문선, 2001).

**필자** 전경욱(田耕旭)





# 기악
伎樂

**정의** 사자춤 행진과 무언극으로 구성되어 사찰을 중심으로 연희되었던 가면 무용극.

**역사** 『일본서기日本書紀』(720)의 기록에 의하면 당시 일본은 신라·백제·고구려 등의 삼국과 빈번히 접촉하면서 많은 문물을 수입하였다. 무용을 포함한 삼국의 음악을 도입하고 이를 궁중 예악禮樂으로 삼았으며, 아악료雅樂寮에서 이를 관장했다. 일본은 삼국 중에서도 특히 백제와 교류가 빈번했으며, 미마지未摩之(『교훈초敎訓抄』에는 미마지未摩之) 이전에도 백제인 악사樂士들이 활동했던 것으로 보인다. 612년에는 "미마지가 일본에 귀화하여 말하기를, 오吳에서 배워 기악의 춤을 익혔으며 이에 곧 사쿠라이櫻井라는 곳에 살면서 소년들을 모아서 기악무伎樂舞를 배우도록 했다又百濟人味摩之歸化. 曰, 學于吳, 得伎樂儛. 則安置櫻井, 而集少年, 令習伎樂儛."라고 전하는 기록도 있다. 이로 미루어 볼 때, 당시 이미 악기·가면·의상 등이 전래되어 있었으며, 이때부터 본격적인 교습과 연희가 이루어진 것으로 보인다.

기악은 궁중과 사찰의 의례에서 자주 연희되었으며, 지금도 일본 왕실의 보물 창고인 쇼소인正倉院이나 오래된 사찰인 호류사法隆寺, 다이안사大安寺 등에는 기악 가면이 전해지고 있다. 752년에는 도다이사東大寺에서 대규모 기악 공연이 있었는데, 이후로 기악이 차츰 쇠퇴한 것으로 보인다. 1233년에 악사 가문인 고

마노狛近眞가 이 연희의 내용과 비법을 후손들에게 전수하려고 기록한 『교훈초』는 기악의 내용을 수록하고 있어 귀중한 자료로 평가되고 있다. 이 기록을 바탕으로 1980년에 도다이사 중수重修 축하 법회에서 기악을 복원하여 공연하였다. 복원된 기악은 여러 나라에서 공연되었고, 최근에는 진기악眞伎樂이라는 제목으로 새로운 연출이 이루어져 사찰극이나 축제극으로 공연되고 있다.

**내용** 기악의 내용은 『신찬악보新撰樂譜』(966), 『회중보懷中譜』(1095), 『인지요록仁智要錄』(1192년 이전), 『기악곡妓樂曲』(1294) 등의 오래된 악보와 『교훈초』의 내용, 현전하는 가면 등을 통하여 재구성해 볼 수 있다.

『교훈초』는 한자와 일본어 혼용체의 필사본으로 전체가 열권으로 이루어져 있는데, 당시 악사 가문에 전해 오는 악樂과 무舞의 역사와 내용을 담고 있어 일본 최고의 종합적 악서로 손꼽히고 있다. 고마는 자신의 종가에 전해지는 악무의 유산을 기록하면서, 서두에서 아악에 관한 구전이 차츰 사라져 가는 현실을 안타깝게 여겨 "이대로 가다가는 장님이 지팡이를 잃어버린 것과 같이 되니, 하늘의 원망을 사지 않도록 후세 사람들이 읽어서 이해할 수 있도록" 한다고 저술 목적을 밝혔다. 복원된 기악은 대개 사월초파일의 불생회佛生會나 칠월백중의 기악회妓樂會에서 공연한다. 기악은 노인들이 말하기를 "화려한 장식을 한 신들이 노니는 모습과 같다."라고 했는데, 서두에서는 조음調音으로 시작하여 사자獅子 · 오공吳公 · 금강金剛 · 가루라迦樓羅 · 바라문婆羅門 · 곤륜崑崙 · 역사力士 · 대고大孤 · 취호醉胡 등이 차례로 등장하며 아악으로 마무리하는 구성이다. 등장인물에 따른 악무와 연기 내용은 다음과 같다.

①입장: 악사는 먼저 악기의 음정을 반섭조盤涉調로 조율하고, 대기실에서 나와 악사석으로 가며 연주를 시작한다. 행렬은 사자가 앞장서고 무인舞人, 피리, 관을 쓴 사람들, 북과 징이 뒤따른다.

②사자춤: 곡조는 일월조음壹越調音인데, 능왕陵王이라는 곡의 빠른 박자와 비슷하며, 도드리[喚頭, 換頭]가 있다. 옛 기록에 의하면, 빠른 도드리장단을 세 번 반복하고 세 번 높이 뛰어오르며 추고, 입을 세 번 아래로 향한다.

③오공: 부채를 쥐고 있고, 악기는 반섭조로 세 번씩 연주한다. 기씨무인설紀氏舞人說에 의하면, 오공이 나와서 악사석을 향하여 피리를 부는 시늉을 하면 악사가 피리를 불기 시작한다. 멈추는 시늉을 하면 피리 또한 멈춘다.

④금강: 세 번을 거듭해서 반섭조로 연주한다. 또는 기록에는 가란假蘭 · 전처前妻 · 당녀唐女 등의 이름이 병기되어 있으나 무슨 뜻인지 알 수 없다.

⑤가루라: 가루라는 딱따구리라고도 한다. 박자는 13박이며 세 번씩 거듭해서 분다. 그러나 근년에는 아악곡인 빠른 환성락을 연주한다. 빠른 춤(주무走舞)을 춘다.

⑥바라문: 이 대목은 기저귀 빨래하기라고 하며, 손뼉을 치면서 즐거워한다. 박자는 11박이며 일월조음을 세 번씩 반복한다.

⑦곤륜: 박자는 10박이며 일월조를 세 번씩 연주한다. 먼저 다섯 여자가 나와서 등롱燈籠 앞에 선다. 두 사람은 부채를 들고 두 사람은 자루를 이고 있다. 이어서 두 무인이 나와서 춤을 추다가 부채를 이마에 대고, 두 여인을 사모해 바라보는 시늉을 한다.

⑧역사: 손뼉을 치며 등장하고, 금강은 입을 벌린다. 일월조음을 아주 빠르게 세 차례씩 분다. 이른바 남근을 휘두르는 춤이다. 그 다섯 여인과 희롱하고 있는 외도外道 곤륜을 항복시키는 흉내를 낸다. 남근 모형을 끈으로 묶어서 당기거나 때리기도 하며 의기양양하게 춤춘다. 어떤 이는 말하기를 이는 석가불의 남근이라고도 한다.

⑨대고: 대고는 의붓자식 과장이라고도 한다. 처음에 평조음平調音으로 세 번 반복해서 분다. 노파 차림의 인물이 두 아들을 데리고 와서, 무릎을 쳐서 허리를 구부리도록 하고 부처에게 참배하도록 한다.

⑩취호: 취호는 취호왕醉胡王이라고도 하는데, 촌장이라고도 하고 외국인이라고도 하며 요란한 사람이라고도 한다. 일월조음을 다섯 번 반복해 분다.

여기까지는 등장인물의 연기 내용이며, 연기에 이어서 원래의 기악곡이 아닌 아악곡 가운데 승화악昇和樂이나 무덕악武德樂으로 마무리한다.

**특징 및 의의** 기악은 한반도를 통해서 불교와 함께 일본에 유입되었고, 고대 연극의 근간을 이루게 되었다. 백제로부터 기악에 필요한 악기 · 도구 · 가면 등이 전래되었고, 이어서 미마지가 국가의 보호를 받으며 교습소를 세워 소년들에게 기악을 지도했다. 이 기악은 나라[奈良]시대에 각 사원의 의례에 도입되어 융성하였다. 이후 악사 가문을 통해서 전승되면서 다른 연극 장르에 영향을 주었으나, 기악 그 자체는 쇠퇴하였다. 그러나 최근 일본 전통극의 중요한 문화유산으로 평가받으면서, 복원 공연과 재창작 공연이 이어져 새로운 고전으로 정착되고 있다. 비슷한 시기에 한국의 연극인과 무용인 또는 부여 지역의 유지들을 중심으로 기악의 재현 공연이 다양하게 이루어지고 있다. 2014년에 간행된 일부 한국사 교과서에는 일본의 고대 문화 형성에 기여한 미마지를 수록하기도 하여 한국과 일본, 두 나라 연극사의 접점을 소개하고 있다.

**참고문헌** 기악 추적고(서정완, 한림일본학22, 한림대학교 일본학연구소, 2013), 기악의 사쿠라이 지명에 대한 고찰(이응수, 한국연극학37, 한국연극학회, 2009), 산대극과 기악(이혜구, 한국음악연구, 국민음악연구사, 1957), 일본 기악의 연구(박전열, 한국민속학23, 한국민속학회, 1990).

**필자** 박전열(朴銓烈)





## 기완별록
奇玩別錄

**정의** 1865년 윤 5월 상한上澣에 벽동병객碧洞病客이라는 미상의 작가가 광화문터에서 벌어진 전통연희의 대공연을 관람하고 그에 대한 감상을 적어 놓은 가사집.

**내용** 『기완별록奇玩別錄』은 경복궁 중건이 결정되고 고종이 경복궁터에 친림한 것을 기점으로 쓰여 진 책으로, 겉표지에 '奇琓別錄'이라 쓰여 있고 옆에 작은 글씨로 '가사'라고 부기附記되어 있다. 속표지에는 '긔완별녹'이라 별도로 쓰고 이하에서 2음보 두 줄을 상하단으로 배치하여, 필사본 장책 형식으로 15장에 걸쳐 내용을 적었다. 현재 단국대학교 도서관에 소장되어 있다.

가사의 내용은 경복궁 중건의 송축頌祝, 부역장賦役場의 노동 상황, 놀이의 미학 등을 묘사한 부분으로 크게 나뉜다. 이 가운데에서 전통연희에 관계된 놀이의 종류 혹은 공연 상황은 다음과 같다.

1. 승전놀음과 왈자들의 가장행렬, 2. 탈춤놀이, 3. 부역장 일과 업무 이후의 춤 자랑과 소리 겨룸, 4. 장기 공연 관람의 후유증, 5. 한양 북촌 · 남촌 · 서촌 · 동촌의 무동놀이, 6. 수할치의 사냥놀이, 7. 팔선녀놀이(Ⅰ), 8. 금강산놀이 9. 서유기놀이, 10. 팔선녀놀이(Ⅱ), 11. 신선놀이, 12. 상산사호놀이, 13. 선동놀이, 14. 기생놀이, 15. 축사놀이, 16. 백자도놀이.

위 16개의 항목에서 묘사한 세부 내용과 감상 및 비평의 내용은 다음과 같다.

①취타악吹打樂 연주와 무동 탄 동기童妓의 손춤과 칼춤, 별감들의 행색, 기찰포교의 행색, 별군직 선전관의 풍채, 나장의 활개 짓, ②노장, 취발이, 왜장녀 등의 탈춤 배역과 놀음 연기와 유행 민요 등의 노래 등이 놀아지는 광경, ③부역장의 음식 차림, 일과 후 궐문 밖의 상황으로 춤과 소리 겨룸, ④공연 관람의 부정적 사례로서 구경에 정신이 팔려 한 집안이 패가망신한 사연, ⑤일꾼들의 신 · 구 교대에 따라 특색 있게 벌어지는 서울 각 고을의 무동놀이, ⑥무동 탄 호녀胡女, 포수 차림의 배우, 몰이꾼 수할치, 여러 군인, 보라매, 사냥개, 까막까치, 호피를 쓴 호랑이 역을 맡은 배우들의 연기가 이루어지고 도청都廳의 놀이판이 벌어진 데 대해 관객들이 놀라워함, ⑦팔선녀와 성진이 분장하고 부역장에 등장한 것에 대해 핍진한 거동과 의사를 칭찬, ⑧군인들이 가마로 메고 온 금강산 모양의 산대와 성진 · 팔선녀 등의 잡상雜像에 대해 찬란한 의상과 선연한 태도를 칭찬, ⑨삼장 법사, 손오공, 저팔계, 사오정, 백마 등의

다섯 일행이 경복궁 중건을 송축하러 나타남, ⑩팔선녀의 특색 없는 복색과 성진의 번잡한 거동이 눈에 거슬림, ⑪여동빈呂洞賓이 좌정하고 시동侍童이 차 시중을 들며 서왕모西王母가 선도仙桃를 바치고 유자선柳子仙이 해괴한 모습으로 나타남, ⑫네 신선이 바둑이나 훈수를 두고 선녀가 술 권하고 동자들은 차를 달이거나 피리를 불며 유자선이 그 사이에 끼어 파리채를 들고 있음, ⑬선동仙童놀이로서 7, 8세가량의 소년이 가학假鶴을 이고 춤을 추는데 당돌하고 재능스러움, ⑭푸르거나 붉은 치마를 입고 여자 기생으로 가장한 연기자들이 말을 타고 쌍으로 놀이하는데 박쥐우산 등의 소도구를 사용하는 것이 교태로움, ⑮사기邪氣를 쫓는 놀이가 천태만상의 기괴한 모양을 지어 보이는데 호녀로 가장한 연기자의 여러 부적절한 거동이 거슬림, ⑯수많은 아이들이 연날리기, 제기차기, 깃발 들기, 활쏘기, 도르래 돌리기, 나무말 타기, 굴렁쇠 메기, 새 새끼 길들이기 등의 온갖 놀이를 연출하고 종국에는 전각터에 사배四拜하며 천추만세千秋萬歲 산호山呼를 부름.

이 가운데 ②의 탈춤놀이에 대한 묘사를 현대어 표기법으로 옮겨 적으면 다음과 같다. 한자어는 오른편에 해당 한자를 비정比定하여 넣는다.

푸른 송낙松落 숙여 쓰고 검은 장삼長衫 떨쳐입고
백팔염주百八念珠 목에 걸고 구절죽장九節竹杖 손에 들고
공손히恭遜- 허리 굽혀 합장合掌하고 염불念佛할 제
도승道僧처럼 음전하여 남 속일 성 싶었더니
굿거리 타령조에 엉덩이가 들먹들먹
별안간에 발광發狂 중[僧]이 생각밖에 내다르니
팔뚝 짓에 다리 짓에 대가리를 뒤흔들며
가로 뛰고 세로 뛰고 사지육신四肢六身 흐늘흐늘
체과런가 취과런가 잡상코도 수선하다
재채기도 야릇하고 헛멩세도 해참駭慘할사
어디서 왜장녀는 소리 없이 내다르니
아이들은 놀라 울고 어른들은 박장대소拍掌大笑
새끼 머리 되게 얹고 몽당치마 쳐져 입고
젖퉁이가 비어지게 깨끼적삼 무슨 맵시
노랑 수건 팔자 긋다 머리조차 질끈 매고
다 떨어진 베 고쟁이 무릎마디 울근불근
개천에 버린 헌 신 짝짝이 들메하고
검붉고 얽은 상판 눈망울도 불량不良하다
회칠인가 재칠인가 푸르기도 푸를시고
연지곤지 되는 대로 예도 찍고 제도 찍고
곰방이 돌통대는 무슨 꿀에 물었으며
엉큼성큼 다목다리 껑충거려 걷지 마라
입도 실긋 코도 쩡긋 왼갖 광증狂症 다 피우고
그 흉상凶相에 백반교태百般嬌態 되지못한 어여쁜 체
소리판에 뛰어들어 번개 소고小鼓 두드리며
갖은 놀량 꺾음 염불 양산도 회방아타령
세청 곱청 들을 맛이 저 속에도 들었던가
우습고도 해괴駭怪하고 망측罔測고도 맹랑孟浪하다
천고千古에 이런 기관奇觀 뉘 듣고 보았는가

당시 부역장에서 탈춤판과 소리판이 구분 없이 뒤섞이는 장면을 묘사했다고 여겨진다. 뒷부분은 탈춤의 뒤풀이로서 난장판이 벌어진 광경일 수도 있다. 이에 대하여 이 작품의 작가는 다소 복잡한 감상평을 내놓았지만, 결국에는 천고에 없는 기이한 구경거리라는 식으로 흥겨움을 나타냈다. 뿐만 아니라 당시 경복궁 중건터에서 불려졌다는 '타령소리'들은 여러 토속민요들이 통속민요로 유행되는 계기를 잡았음을 증언한다.

『기완별록』은 조선시대 거의 마지막 전통연희 대공연을 관람하고 그에 대한 감회를 가사체로 기록한 자료이다. 관람한 놀이 종목이 많고 규모가 대단할 뿐만 아니라 놀이꾼의 출신과 놀이 방식, 관객들의 관람 태도들을 다면적으로 증언하고 있다. 아직까지 많은 연구가 이루어지고 있지는 않지만 몇몇 연구자들에 의해 전통연희사에서 매우 중요한 자료로 인정되고 있다. 특히 사진실의 「산희와 야희의 전승과 변천」에서는 유득공柳得恭의 『경도잡지京都雜志』에서 간략하게 언급됐던 산희山戲와 야희野戲의 공연 양상을 구체적으로 재구성하여 설명했다. 즉, 나례도감儺禮都監에 속한 연극演劇으로서 채붕綵棚을 설치하고 사자, 호랑이, 만석승의 춤 등을 추는 '산희'를 고사 재현의 길놀이로, 당녀唐女(애사당)나 소매小梅(초라니) 등의 배역으로 분장하여 노는 '야희'를 세태 풍자를 통한 극적 구성의 판놀이로 해석하면서 『경도잡지』에서 언급한 여러 놀이 종목의 의미를 좀 더 자세하게 추정한 것이다.

이를 통해 한국 연극사에서 '각색놀이'라 일컫는 잡희雜戲의 세부 연행 종목들이 어떠한 범주로 특성화될 수 있는지를 논의할 수 있었다. 반면에 각 놀이는 연행 현장에서의 연출에 따라 변용의 묘를 더했다는 점도 이 자료를 통해 확인할 수 있다. 이는 작품에서 묘사된 바와 같이 각 동네에서 나온 여러 놀이패들이 때로는 서로 다른 종목을, 때로는 같은 종목을 연기하면서 인기 경쟁을 벌인 대목에서 추정할 수 있다. 한편, 이 자료에는 부역꾼과 놀이패와 구경꾼이 뒤섞여 있다거나 비조직적인 놀이의 양상도 나타나 보인다. 이 자료가 〈경복궁가〉와 같은 여타 연희 가사들보다는 연희에 대한 묘사가 퍽 상세하지만, 오로지 연희만을 전문적으로 기술한 것은 아니다.

경복궁 연희 시가들에는 국가에 대한 송축의 이념과 바람, 노동의 효용과 신명, 놀이의 화합과 파격이 공통적으로 들어 있다. 경복궁 중건의 연희는 상하 질서를 옹호하는 송축의 도상성, 사방 질서를 수용하며 노동을 긍정하는 도상성을 나타내면서도, 상하 질서와 사방 질서가 갈등하는 부분에서 신명풀이의 미학을 통해 화합을 표출했다. 또, 노래판에서 유행의 계기를 잡았던 〈산타령〉, 〈양산도〉, 〈방아타령〉 같은 타령소리들은 중건의 송축, 현실적 고난, 남녀 애정의 통속성을 여러 장에 나누어 배치함으로써 숭고와 비장의 상황을 골계의 미의식으로 수렴하고 신명풀이 미학을 구현했다. 근대 한민족의 대표적인 민요가 된 〈아리랑〉도 그 가운데 하나였을 것이라 추정된다. 그러나 이 자료에는 아직까지 잘 이해되지 않는 부분도 많다. 전통연희의 공연 문화가 좀 더 상세하게 밝혀짐으로써 해명될 부분도 있고, 이 자료가 그러한 이해의 진전에 활용될 여지도 많이 남아 있다.

**특징 및 의의** 1865년(고종 2)에 경복궁 중건 작업이 시작될 때 일터에서 놀아진 전통연희와 관련하여 여러 종류의 역사적 기록과 문학 작품이 전한다. 문학 작품으로는 민요 등의 구비문학과, 상량문上樑文이나 참요시讖謠詩 등의 한문학, 단가와 가사 등의 국문 문학 등이 다양하게 마련됐다. 그 가운데 가사체로 이루어진 경복궁 중건의 연희 시가는 송축, 노동, 놀이에 대해 균형감 있게 읊고 있는 것이 일반적 특징인데, 『기완별록』은 특히 놀이에 대해서 대략 14종의 세부 사항을 상세하게 묘사하고 있다. 본 가사책은 19세기 중엽까지 조선에 전승됐던 전통연희의 내용을 이해하는 데 매우 귀중한 구실을 하는 자료로 평가된다.

**참고문헌** 경복궁중건 연희시가를 통해 본 전통 공연문화 연구(윤주필, 고전문학연구31, 한국고전문학학회, 2007), 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 한국 전통연희의 도상성과 미학(윤주필, 열상고전연구38, 열상고전연구회, 2013).

**필자** 윤주필(尹柱弼)





## 길놀이

**정의** 본놀이에 앞서 연행 장소로 이동하면서 거리에서 펼치는 놀이.

**내용** 길놀이는 길굿, 거리굿으로도 불린다. 길놀이는 탈춤을 연행하는 장소로 연희자들이 이동하면서 거리에서 갖는 놀이를 일컫는다. 탈꾼 외에도 풍물패나 길군악대들이 풍악을 울리면서 분위기를 고조시킨다. 이와 함께 마을에서 들에 나갈 때와 김을 다 매고 마을로 들어올 때 그 뒤를 길군악을 치며 노는 두레풍장(풍물놀이)이 뒤따르는 것을 길놀이라고도 한다. 길놀이는 대동놀이의 앞놀이로도 볼 수 있는데, 행사를 알리면서 관객도 모은다. 이러한 앞놀이에 사람들이 나와 뒤치배 역할을 하며 행렬을 따르는 가운데 대동놀이가 이루어지기도 하는 것이다.

가면극에서 길놀이는 원래 읍치 등의 제당에서 고사를 마치고 연행 장소로 이동하면서 풍악을 울리는 등 각종 놀이를 벌이는 것을 지칭한다. 그렇지만 탈춤이 제의와 분리되어 연행하게 되면서 지역에 따라서는 연행 장소로 이동하는 행진을 거창한 퍼레이드로 발전시켜 연출하는 변화도 나타난다. 그 대표적인 사례가 수영 야류와 동래 야류일 것이다. 동래 야류의 경우 1928년에 이르러 연희자들만이 아니라 지역민들도 합세하여 연행 장소에서 사용할 각종 등을 갖고 긴 행진을 하도록 연출했다. 종래의 길놀이와 구분하여 퍼레이드 자체를 화려하고 스케일이 크게 기획한 첫 사례일 것이

**길군악(송파 산대놀이)** | 국립민속박물관

**길놀이(수영 야류)** | 허모영

다. 이것은 큰 호응을 얻어서 그 후 동래 야류 연행의 관행으로 자리 잡았다. 민속예술 전통의 근대적 창출의 중요 사례의 하나일 것이다.

가면극 연행에서 마당판 대신 극장이나 야외무대의 공연이 큰 비중을 차지하는 요즘은 길놀이는 아예 하지 못하거나, 하더라도 연행 환경에 따라 다양하게 연출한다. 통상적으로는 극장에서 조금 떨어진 곳에서 길놀이를 시작하거나 극장 앞에서 상쇠의 신호에 따라 어름굿을 내어 치배들이 악을 맞추어 보고 공연을 알리거나 사람을 모으는 정도의 역할을 한다. 또, 극장 안에 연희자들이 들어서면 관객석의 통로를 가로질러 무대에 오르는 방식으로 가능한 관객들과 가깝게 다가서려고 하는 것이다.

**지역사례** 해서 탈춤의 경우 길놀이와 관련된 각종 정보는 대부분 일제강점기의 것이고, 그전의 것이 일부 섞여 있다. 그러므로 일제강점기 전의 연행을 추론하는 데에는 분명히 한계가 있다. 봉산을 비롯하여 강령이나 은율, 해주 등 해서 지역의 탈춤들은 관청이 있고 이서 등 관속들이 세거한 읍치邑治가 일제강점기 전에도 연행 장소였고 일제강점기에도 연행 장소였다. 연희자나 관객 상당수는 읍치의 거주자로서 일상에서도 늘 부딪히는 존재들이라고 보아야 한다. 이러한 사회 환경은 길놀이의 특성을 이해하는 데 매우 중요하다. 분단 이후 현재 남한에서 연행되고 있는 해서 지역의 탈춤들은 이러한 지역 기반과 철저하게 유리되었다. 요컨대, 일제강점기 이전의 길놀이를 따라 재연하더라도 그 사회적 맥락은 전혀 다르며, 이 점은 길놀이 역시 마찬가지일 것이다.

봉산 탈춤의 경우 밤에 연행을 할 당시에는 오후에 길놀이를 했다. 악사의 반주를 선두로 사자, 말뚝이, 취발이, 포도부장 등의 순서로 열을 지어 읍내를 일주했다고 한다. 일주하는 도중 넓은 마당에 이르면 모두 한참 춤을 추고, 다시 열을 지어 일주를 했다고 한다.

강령 탈춤은 대표적인 단오놀이로서 음력 5월 4일에 길놀이를 했으며, 5일과 6일에는 저녁부터 새벽 무렵까지 밤새도록 가면극을 놀았다. 길놀이 때에 주요 배역은 소나 말을 타고 마을을 순회하였고, 다른 놀이꾼들은 탈을 쓰고 따라다녔다. 길놀이가 끝나면 밤늦도록 잔치가 벌어졌다고 한다.

은율 탈춤은 읍에서 1㎞ 정도 떨어진 마숲(풍수적으로 고양이와 솔개 형상의 기운을 막기 위해 마을 입구에 인공적으로 조성한 숲)에서 가면을 만들고 평소에 연습해 두었다가 단오날이 되면 놀이꾼 전원이 숲속에 모여 탈고사를 지내고 음복을 한 후 길놀이를 시작했다. 오후 늦게 마숲에서 시작된 길놀이는 맨 앞에 재비들이 서고 그 다음에 사자, 소를 탄 첫째 양반, 말을 탄 둘째 양반, 당나귀를 탄 셋째 양반, 팔먹중 등의 순서로 읍내를 한 바퀴 돌고 나서, 장마당에 마련된 놀이판에서 가면극을 벌였다.

경기도 양주 별산대놀이의 경우 초파일·단오·추석에 주로 연희되었고, 그 밖에 명절이나 기우제祈雨祭 때도 연행하였다고 한다. 양주 별산대놀이 전에 탈고사를 지내는 것이 상례인데, 고사에는 푸짐한 제물이 준비되었다. 제물과 제주를 음복하여 취기가 돌면 앞놀이(길놀이)가 시작되는데, 서낭대와 탈들을 앞세우고 풍물을 울리며 마을을 순회했다.

동래 야류는 연행을 하기에 앞서 삼백여 명이 참가하는 본격적인 길놀이를 거행한다. 길놀이는 세병교에서 출발하거나 안락동 쪽에서 출발해 시장터까지 행진했다. 놀이패가 놀이마당에 도착하면, 놀이꾼뿐만 아니라 구경꾼도 함께 음악 반주에 맞추어 군무를 추며 놀았다. 이때 구경꾼들은 각자 가면을 준비했다가 착용하고 춤을 추었다. 가면이 없으면 솥 밑바닥의 검댕을 칠하고 춤을 추었다. 동래 야류의 이 같은 퍼레이드는 인근 수영의 야류 연행 등에도 영향을 주었다.

수영 야류는 공연하기에 앞서 음력 정월 3~4일 무렵부터 13일까지 야류계野遊契가 주동이 되어 집집마다 방문해 지신밟기를 해 주고, 이때 들어온 곡식으로 가면극의 경비를 조달했다. 그리고 지신밟기 기간 동안에 일부 놀이꾼은 부정을 타지 않은 정결한 장소에서 가면과 도구를 제작했다. 가면 제작이 끝나면 탈제를 지내면서 가면극의 원만한 거행을 기원했다. 정월대보름 저녁달이 뜰 무렵 마을 주민들과 탈놀이꾼들은 먼물샘에 모여 길놀이를 시작했다. 그런데 현재 기억하고 있는 수영 야류의 길놀이는 동래 야류의 길놀이와 마찬가지로 일제강점기 이후의 것이다. 맨 앞에는 소등대小燈隊, 대등대大燈隊, 풍악대, 길군악대 등의 순서로 화려한 행렬을 이루었다. 소등대와 대등대가 놀이판에 도착하면, 미리 놀이판 주위에 장치해 둔 장대에다 등을 옮겨 조명을 삼았다. 모든 길놀이패가 놀이판에 도착하면 풍물패의 반주에 맞춰 놀이꾼뿐만 아니라 구경꾼도 함께 군무를 추며 놀았다.

통영 오광대는 처음에 의흥계義興契를 조직해서 가면극을 하며 놀았는데, 의흥계의 구성원들은 대부분 통영에 있는 수군통제사의 통제영 부속 관아인 취고수청吹鼓手廳(악사청)의 악공 출신이었다. 의흥계는 정월 2일부터 14일까지 집집마다 방문하면서 매귀, 즉 지신밟기를 해 주고 받은 기부금으로 가면극을 준비해 정월 14일 밤에 파방굿과 오광대가면극을 거행했다.

**특징 및 의의** 길놀이는 마을이나 고을의 가장 번화한 거리, 즉 부군당이나 서낭당이 있는 길목의 장터 네거리에서 이루어진다. 길놀이 중에는 구경꾼도 풍물놀이나 자신의 특기를 풀어 보이며 흥을 돋워 연희자와 관중이 하나가 된다. 따라서 길놀이는 지역 공동체가 하나의 연희 공동체로서 일체감을 조성하는 중요한 요소가 된다. 그렇지만 일제강점기 이후 대규모 퍼레이드로 조직화한 경우도 나타난다.

**참고문헌** 길놀이의 제의적 특성과 전통(남성진, 실천민속학연구10, 실천민속학회, 2007), 식민지기 경남 지역사회의 탈춤 부흥 운동과 주도자들 – 동래 야류 연행의 문화정치학(이훈상, 대동문화연구79, 성균관대학교 동아시아학술원, 2012), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 한국의 탈(한국문화재보호재단, 태학사, 1996), 한국의 탈춤(이두현, 일지사, 1995), 황해도탈놀이(서연호, 열화당, 1988).

**필자** 허모영(許慕永)





## 김해 오광대

金海 五廣大

**정의** 경상남도 김해 지역에서 연희되던 가면극.

**역사** 오광대놀이는 경남 지역을 중심으로 전승하여 온 민속가면극을 지칭한다. 1933년에 송석하는 「오광대소고」라는 논문을 통하여 남부형 가면극은 합천군 덕곡면 율지리栗旨里 대광대[竹廣大]패에 의하여 전파된 것이라고 했다. 송석하의 전파론에는 김해 오광대金海五廣大의 경우도 포함되어 있는데, 김해 오광대는 1890년 무렵 동래 야류를 참고해 시작했다는 것이다. 송석하가 언급한 김해 오광대는 김해 가락면 죽림리에 전승하는 오광대이다.

가면극이 확산·정착한 경남 지역은 크게 보아 읍치邑治, 군진軍鎭, 그리고 포구浦口 등으로 분류할 수 있다. 여기서 김해 오광대의 전승지 죽림마을이 포구로서 중요한 곳에 정착한 것에 해당한다. 군진의 대부분이 포구이기도 했으므로 경남 일원에서 수운은 탈춤의 확산

과 정착에 매우 중요했음을 알 수 있다. 김해 오광대는 19세기 후반에 죽림竹林마을 주민들에 의하여 연행되어 온 후 1937년까지 지속되었다. 죽림마을은 현재는 부산광역시 강서구 가락동에 편입되어 있으나 원래는 김해군에 속했다. 죽림은 현재의 서낙동강 자리에 과거 김해도호부의 대변청待變廳이 1646년(인조 24)에 설치된 군사 요지이기도 했고, 더욱이 국가의 해창海倉도 1649년(효종 원년)에 설치되었다. 이곳은 김해의 가장 중요한 유통 중심지인 동시에 군사적·행정적 요지로서 김해부라고 하는 관치官治 중심의 질서가 작동하는 곳이기도 했다. 가면극이 죽림마을에 정착할 당시만 하더라도 이곳에서는 김해가락오광대라고도 불렸는데,1984년부터 전 김해문화원장인 고故 류필현의 주도로 복원하였으며, 그 후 오광대보존회가 결성되어 연행을 이어 왔다. 가락駕洛은 김해의 아칭雅稱이라는 점에서, 곧 김해 지역을 대표하는 탈놀이임을 지칭하는 것이다.

송석하는 이곳을 1930년대에 방문했던 것으로 추측되는데, 당시 이미 죽림 마을은 쇠퇴하고 있었다. 연행을 조직화할 수 있는 사회·경제적 환경이 더 이상 유지되지 않아 1937년을 마지막으로 김해 오광대의 전승이 중단되었다고 생각된다. 김해 오광대 연행의 역사를 보여 주는 문헌 자료들은 사실상 찾을 수 없지만, 당시의 탈이 남아 있고 연행자로부터 대사도 채록하였으며 나아가 복원 과정에서 과거 연희자들로부터 연행을 전승할 수 있었다.

김해 오광대의 탈은 송석하가 수합한 열두 점이 현재 국립중앙박물관에 보존되어 있다. 이후 1984년 최상수는 과거의 연행자들을 만나 대사를 직접 채록한 대본을 남겼다. 송석하가 수합한 탈들과 최상수가 채록한 대본은 1984년 이후 김해 오광대를 복원하여 재현, 전승하는 기초가 되고 있다.

2015년 3월에 경상남도 무형문화재 제37호로 지정되어, 현재 이명식李明植과 정용근鄭龍根이 예능 보유자로 있다.

**내용** 김해 오광대는 경남 지역의 다른 탈춤들과 마찬가지로 상원에 연행했으며, 이를 위하여 정월초사흘부터 걸립乞粒을 하여 경비를 조달했다고 한다. 이와 함께 가면을 제작하고 연습을 한 후 낮에는 풍년을 기원하는 줄다리기를 하고 밤에는 태평안녕과 벽사진경을 기원하는 오광대를 연행했다.

김해 오광대는 중 과장, 노름꾼 과장, 양반 과장, 영노 과장, 할미·영감 과장, 사자무 과장으로 구성된다. 최상수가 채집한 '김해 오광대 가면극 극본'을 바탕으로, 각 과장별 순서에 따른 줄거리를 요약 소개하면 다음과 같다.

①중 과장: 노장과 상좌가 등장하여 굿거리장단에 맞춰 어울려 춤을 춘다. 여기에서 노장은 중생을 제도하는 것이 아니라 자신의 남성 제자인 상좌를 유혹하는 것으로 나온다. 다른 지역의 가면극에서는 이렇듯 남성들 사이의 성애를 다룬 사례는 찾아보기 어렵다. 이것은 19세기 후반의 새로운 사회 풍조를 반영함과 아울러, 첫 과장에 이러한 주제를 배치함으로써 다른 어느 가면극보다도 사회적 금기에 대한 첨예한 도전과 희화화가 두드러지고 있다.

②노름꾼 과장: 먼저 노름꾼 4인이 나와 굿거리장단에 맞춰 춤을 추다가 투전놀음을 벌인다. 이때 반신불수인 어딩이가 천연두를 앓는 아들 무시르미를 업고 나와 무시르미를 내려놓고 춤추다가 노름판에 가서 개평을 청한다. 돈이 없다고 하자 어딩이는 판돈을 가지고 달아난다. 노름꾼이 따라가 잡아다가 돈을 내놓으라고 하니 아들 무시르미 치료비에 다 썼다고 한다. 이때 포졸이 와서 돈을 훔친 어딩이를 포승을 질러서 잡아간다. 노름, 곧 잡기의 만연과 더불어 조선 후기에서 한말에 걸친 국가의 이에 대한 엄격한 금제를 고려할 때, 둘째 과장은 국가적 금제에 대한 도전이자 희화화라고 할 수 있다. 이렇듯 첫째 과장의 사회적 금기에 대한 도전과 희화화에 이어 국가적 금제에 대한 도전과 희화화를 배치함으로써 극적 긴장을 고조시키고 있다.

③양반 과장: 종가宗家양반, 모毛양반, 애기양반 그리고 말뚝이가 등장한다. 종가양반이 사설 끝에 딴 양반에게 말뚝이를 불러보자고 한다. 몇 번을 부른 뒤에야 겨우 말뚝이가 나타난다. 양반들이 말뚝이에게 과거 시험이 임박했는데 어디를 함부로 쏘다니느냐고 나무라자, 말뚝이는 양반을 야유하기 시작한다. 말뚝이는 서울 장안을 다 찾아도 "아들놈도 없었다.", 전국의 도방을 다 찾아도 안 계셔서 본댁에 들어가니 "노샌님이 계십디다." 하고 이렇듯 희롱한다. 마지막에 "노마님은 윗 광문 안에서 활씬 벗고" 하고는, 이내 말뚝이는 "아랫도장 문 앞에서 활씬 벗고 거부랑 굽실"이라 호언한다. 양반들은 "망했네. 망했네. 양반의 집이 망했네."를 부르며 퇴장한다.

④영노 과장: 영노가 양반을 잡아먹으려 하는 것이 중요 내용이다. 양반은 하늘로부터 응당 응징 받아야 하는 존재로서 극화되고 있다. 양반이 혼자 있는 곳에 영노가 나타난다. 영노가 "비~비~" 소리를 내며 양반에게 접근하자 양반이 "뭐꼬?"라고 묻는다. "대국서 양반 아흔아홉 명 잡아먹고 조선 양반 너를 잡아먹으러 왔다."라고 답한다. 놀란 양반은 자기는 양반이 아니라며 '개, 똥, 오줌, 소, 돼지, 갈치, 멸치' 등이라고 열거하였으나 영노가 다 먹는다고 하는 바람에 당황하여 부채로 영노를 때리려 하다가 부채를 떨어뜨린다. 양반의 신분 상징인 '부채'를 둘러싼 다툼을 통하여 양반은 넘어져 상처를 입는 등 온갖 망신을 당하고 곤욕을 치르다 겨우 부채를 집어 들고 안도의 숨을 쉬며 춤추며 퇴장한다.

⑤할미·영감 과장: 큰이(본처)가 조선 팔도를 다니며 영감을 찾다가 놀이판에 지팡이를 짚고 들어와서 영감을 부르며 놀이마당을 돈다. 이때 영감은 할미를 부르며 들어와 행방을 묻는다. 결국 만나게 된 할미와 영감은 서로가 화려하던 차림이 남루해졌음을 한탄한다. 영감이 제물포에서 미색의 작은이(첩)를 얻었다고 말한다. 할미가 보고 싶어 하자 영감은 작은이를 불러들여 작은이를 애무한다. 할미가 질투하자, 영감이 두고 간 두 아들의 행방을 묻는다. 할미는 "큰애는 고기잡이하다가 물에 빠져 죽고, 둘째는 나무하러 갔다가 범에게 잡아먹혔다."고 답한다. 통탄한 영감은 졸도한다. 작은이는 퇴장한다. 당황한 할미는 의원을 불러들이고, 의원은 맥을 짚어 보고는 화병이 나서 죽었다고 한다. 봉사를 불러 독경을 하고, 무당굿을 치르고 나서, 상두꾼이 시체를 메고 상엿소리를 하며 나간다.

⑥사자무 과장: 담비가 먼저 등장하고 이어 사자가 춤추며 들어온다. 담비는 이리저리 뛰어다니면서 사자의 비위를 건드린다. 사자가 힘을 과시하면 담비는 달아나는 등 다투다가 드디어는 사자가 담비를 잡아먹는다. 수영 야류나 통영 오광대에서 사자와 담비가 맹렬하게 격투를 벌이는 것과 달리 김해 오광대의 사자는 비교적 정적이며 인덕의 상징성이 강조된다.

노름꾼 과장

양반 과장

할미·영감 과장

**김해 오광대** | 허모영

**특징 및 의의** 일제강점기 당시의 탈이 남아 있고, 과거 연희자들에게 채록한 대본도 남아 있는 등 탈춤 연행의 재현과 전승에서 가장 중요한 요소를 모두 갖춘 경우는 경

남 일원의 가면극 가운데 매우 드문데, 김해 오광대는 이를 모두 갖추고 있다는 점에서 현재적 의미가 작지 않다.

한편, 김해 오광대의 중요 특징의 하나를 중 과장에서 찾을 수 있다. 중 과장은 매우 민감할 수 있는 남성들 사이의 성애를 다루었다. 다른 탈춤의 경우 대사에는 나오지만 실제로 연행되는 사례는 없다. 사회적 비판이나 풍자는 있을 수 있으나 이렇듯 사회적 금기를 깨는 노골적인 배치는 김해 오광대의 두드러진 특징으로 보아도 좋을 것 같다.

그 외에 노름꾼 과장의 극 중 비중이다. 진주 오광대와 가산 오광대는 노름꾼을 문둥이로 설정하고 있는 반면, 김해 오광대는 그렇지 않다. 같은 노름꾼 과장에 대해 가산 오광대나 진주 오광대와 비교할 때 다소 차이는 있지만, 노름꾼 과장이 유독 두드러지는 것이 김해 오광대의 중요 특징이다. 남부형 가면극은 할미·영감 과장에서 할미가 죽는 데 비해, 김해 오광대에서는 화풀이하는 영감이 죽는다. 이처럼 유사한 내용과 장르에도 불구하고 지역별로 작지만 미묘한 차이가 나타나는 것이다.

덧배기가락은 김해의 경우 쇠가락이라고 하며, 경상도만의 독특한 가락으로 주로 풍물놀이에 쓰인다. 김해 지역은 풍물놀이를 매구치기, 건립치기, 걸궁치기, 농악놀이 등으로 부른다. 김해 오광대의 경우 김해 자체의 덧배기가락을 연희자들의 오랜 노력 끝에 채보하여, 이것을 기초로 연행·전승하여 오고 있다.

한편 탈의 경우 노장중, 상좌중, 노름꾼1, 노름꾼2, 노름꾼3, 노름꾼4, 주색탈, 어딩이, 포졸, 종가양반, 모양반, 애기양반, 말뚝이, 상주선산양반, 영노, 영감, 큰이, 작은이, 사자, 담비 등 스무 개가 있다. 김해 오광대는 전부 박으로 만들었으며 사자탈과 담비탈은 대소쿠리로 만들었다. 탈의 색상은 적색. 흑색, 백색이 주종을 이룬다. 연행에 사용하고 있는 탈은 송석하가 수집한 열두 점과 그리고 과거 연희자나 연희를 목격한 사람들의 고증 아래 연희자들이 직접 제작해 재현한 것이다.

**참고문헌** 김해가락오광대(김재걸, 박이정, 2004), 김해의 전승민속놀이(남성진, 김해민속예술보존회, 2013), 제38회 전국민속예술경연대회 김해오광대(김해시, 1997), 야류·오광대가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 한국민속고(송석하, 일신사, 1960), 한국민속극연구(강용권, 제일문화사, 1997).

**필자** 허모영(許募永)

## 깨끼춤

**정의** 송파 산대놀이·양주 별산대놀이 등 산대놀이에서 타령장단에 맞춰 깨끼걸음에 여러 가지 손동작을 하면서 추는 다양한 춤사위를 종합적으로 일컫는 총칭.

**내용** 타령장단의 깨끼춤은 송파와 양주 등 서울·경기 지역 산대놀이의 기본 춤으로, 흥과 신을 풀어내는 춤이다. 집단적이며 대중성을 띤 팔먹중·취발이·말뚝이와 같은 민중적 인물들이 추는 춤이다. 깨끼춤의 '깨끼'는 '깨낀다', '깎는다', '깎아 내린다', '깎아 없앤다'라는 의미로, 여러 손춤을 하며 걷거나 제자리에서 추는 춤이다. 송파 산대놀이의 춤은 주요 장단에 따라 염불장단의 모든 춤사위를 '거드름춤'이라고 하고 타령장단의 모든 춤사위를 통합적으로 '깨끼춤'이라고 칭하며, 굿거리장단의 모든 춤사위를 '건드렁춤'이라고 칭한다. 또한 타령장단 깨끼춤에는 화장무·반화장·자진화장·곱사위·여닫이(여다지)·여닫이어르기·긴여닫이·배치기여닫이·배치기·화장배치기·어깨치기·깨끼리·연풍뎅이(연풍대)·돌단이·거울보기·팔뚝잡이·멍석말이·덜미잡이·자라춤·장단먹기·궁둥치기·배춤·갈지자춤·몰아치기·장삼치기·한삼치기 등이 있고, 걸음걸이에는 까치걸음·양반까치걸음·취발이까치걸음·빗사위·갈지자걸음·뒷짐걸음·원숭이재롱춤·활개걸음(갈지자걸음)·건들걸음·껑충걸음 등이 있다.

한편 깨끼춤과 깨끼와 깨끼리, 깨끼걸음은 유사한 명칭이지만, 모두 다른 의미를 지닌다. 깨끼춤은 타령장단에 추는 모든 춤을 일컫는 총칭이며, 상위 개념의 춤이다. 깨끼·깨끼리·깨끼걸음은 깨끼춤의 하위 개념으로 깨끼춤의 여러 춤사위 중 하나이다. 즉 깨끼춤이 춤 유형이라면, 깨끼와 깨끼리는 춤 종목이다. 깨끼는 양주 별산대놀이의 기본 춤으로, 송파 산대놀이의 화장무·자진화장와 같은 개념의 춤사위이며 송파에서는 사용하지 않는 명칭이다. 깨끼리는 한쪽 무릎을 'ㄱ' 자로 들고 다른 발로 선 채로 여러 가지 손춤을 추는데, 자진화장·어르기·여닫이·팔뚝잡이·화장무 등을 몇 장단에 추고 나서, 들었던 무릎을 내려딛고 반대 무릎을 들고 제자리에서 반복해서 손동작을 하면서 제자리에서 추는 춤이다. 대개는 상대방과 대무對舞를 할 때 추는 춤으로, 수화를 하듯이 추는 춤사위이다. 깨끼걸음은 2박1걸음으로 무릎을 들었다 내딛으며 걸어가는 타령장단 깨끼춤의 기본 걸음이다.

양주 별산대놀이의 깨끼춤도 4박자 타령장단에 추는 춤이다. 양주의 깨끼춤에는 제자리깨끼(제자리에서 추는 춤)·엇쌔기깨끼(발을 이쪽저쪽으로 엇놓으면서 앞으로 가는 춤), 곧은치기깨끼(발 사이의 거리를 좁혀 가며 앞으로 직진하는 춤)·노장깨끼(엇쌔기깨끼로 나가되 장삼을 휘두르며 굼실굼실 걷는 춤)·허리잡이·목잡이·멍석말이·너울질·고개잡이·여닫이·곱사위·깨끼리·자라춤·어깨춤·팔뚝잡이·까치걸음·목잡이·취발이까치걸음·양반까치걸음·빗사위걸음·갈지자걸음·짐거리걸음·원숭이걸음·두루치기걸음 등이 있으며, 대무나 삼진삼퇴三進三退에도 춘다.

**특징 및 의의** 깨끼춤의 동작은 절도가 있고 무술적인 동작과 농경적인 동작 등 손짓이 많으며 매듭이 확실하다. 또한 섬세하고 무폭이 작은 것이 특징이다.

가장 기본적인 깨끼춤의 사위는 양주 별산대놀이의 깨끼(배기는 춤)와 송파 산대놀이의 화장무(자진화장)이다. 이들은 명칭이 다르나 같은 계통의 기본 춤사위이며, 각기 분화된 춤사위를 가지고 있다. 또한 공통적인 춤사위는 위의 기본 춤을 제외하면 상좌의 팔뚝잡이·두루치기(한삼치기), 소무의 자라춤, 옴중의 장삼치기, 양반의 까치걸음 등 개성적인 배역에서 공통점을 보이고 있다. 또한 공통적으로 해서 탈춤처럼 도약하기보다는 뒤꿈치만 들어 주는 돋음새로 추는 것이 특징이다.

**참고문헌** 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 송파산대놀이 연구(이병옥, 집문당, 1981), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화. 2000), 한국고전문학전집8-민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 한국전통연희사전(전경욱, 민속원, 2014).

**필자** 이병옥(李炳玉)





## 꼭두각시

**정의** 꼭두각시놀음에서 주요한 역할을 하는 등장인물.

**내용** 꼭두각시는 조선시대의 본처, 즉 한 가정을 일으킨 조강지처糟糠之妻나 한 가문의 며느리로서 상징적인 존재로 등장한다. 특히 조선 후기에는 장자를 기준으로 제사를 받드는 봉제사奉祭祀 관념으로 아들을 우선시하는 남아선호사상男兒選好思想이 짙어 본처가 아이를 낳지 못하면 첩을 두어 아들을 얻거나 형제의 아들 가운데서 양자를 취하는 관습이 이어졌다. 이런 정황에서 꼭두각시는 아들을 낳지 못한 채 늙어 가는 입장이므로 출산력이 왕성한 첩(돌머리집, 덜머리집)과 갈등할 수밖에 없는 노파로 등장하고 있음이 주목된다.

꼭두각시 인형의 몸체(머리끝에서 손잡이 끝까지 75㎝×얼굴 너비 19㎝)는 남편 역인 박첨지 인형보다 크기가 더 작으며, 어깨 너비는 얼굴 너비보다 조금 더 넓다. 눈·코·입이 비뚤어졌으며, 입이 움직인다. 얼굴에는 주름과 함께 주근깨가 가득하다. 검은 머리에 붉은 천 조각을 매고, 흰 저고리에 검은 치마를 입고 붉은 옷고름을 매어 개성이 강한 인상을 준다. 아래턱과 양팔을 움직인다. 김재철 채록본에서 꼭두각시의 남편으로 등장하는 표생원 인형은 양반의 체형(머리에서 손잡이 끝까지 길이 75㎝×얼굴 너비 17㎝)에 팔과 입을 움직인다. 수염은 짧으며 흰 광목옷을 입는다. 첩으로 등장하는 돌머리집 인형은 체형(머리에서 손잡이 끝까지 길이 75㎝×얼굴 너비 19㎝)이 표생원보다 약간 크며, 팔이 움직인다. 흰색 바탕에 남색 회장저고리와 남색 치마를 입었고, 젊은 얼굴에는 연지를 찍었다.

채록본별 꼭두각시의 등장 장면을 통해 기능과 역할을 살펴볼 수 있다. 김재철 채록본에서 꼭두각시의 남편인 표생원은 자기와 아내의 모습을 비교하는 가운데 "자신은 함경도 산수갑산山水甲山으로 다니면서 강냉이와 상수리를 통째로 삶아 먹었어도 얼굴이 예전 그대로(반들반들)인데, 자네(꼭두각시) 얼굴은 정말 도토리를 삶아 먹은 듯이 우둘투둘하고 검은색"이라고 한

**꼭두각시 인형** | 2015 | 국립민속박물관

다. 꼭두각시는 자기의 고독을 한탄하면서 "이 세상에 나와 보니 인간 이별만사離別萬事 중에 독수공방獨守空房이 더욱 슳다. (하느님이) 인간 만사 마련할 제 (왜) 이별을 빼지 못하였나. 우리 영감 어디 갔노."라고 외친다. 남편을 만난 기쁨을 노정기路程記로 구술한다. "영감을 찾으려고 강원도 금강산, 충청도 계룡산, 전라도 지리산, 경상도 태백산, 함경도 백두산, 황해도 구월산, 평양 연광정鍊光亭, 어리빗 사이, 참빗 사이 틈틈이 다 찾아다니고 이제 해남 관머리로 갈 차로 왔다가 영감을 만났소." 하며 부부 사이에 첩에 관한 이야기를 나누는 대목은 다음의 우회적인 비유로 표현된다.

**표생원** 부인이 어느덧 환갑이 넘고 내가 연만年滿 팔십에 연로다빈年老多貧하고 따라서 일점혈육이 슬하膝下에 없으니 이런 낭패가 어디 있나? 그러므로 부인도 근심이 되지요?

**꼭두각시** 여러 해포 만에 만나긴 만났으나 그도 또한 나 역시 근심이오.

**표생원** 부인의 말이 그러하니 말이요 내가 그 전에 작은집을 하나 얻었소.

**꼭두각시** 아이고 듣던 중 상쾌한 말이요. 이 형편에 큰 집 작은집을 어찌 가리겠소. 집을 얻었으니 재목材木이나 성하며, 양지바르고, 또 장醬인들 담궈 놨겠소.

**표생원** 어으, 아 이게 무슨 소리여? 장은 무슨 장이며 재목은 무슨 재목? 떡 줄 놈은 생각도 않았는데 김칫국부터 먼저 마시네. 소실小室을 얻었단 말이여.

**꼭두각시** 아이고 영감, 이게 무슨 소리요? 이날껏 찾아다니면서 나중에 이런 험한 꼴을 보자고 영감을 찾았구려.

**표생원** 잔말 말고 주는 게나 먹고 지내지.

최상수 채록본에서 박첨지는 산받이에게 꼭두각시를 불러 달라고 함으로써 그녀가 자기 처임을 밝힌다. 용산 삼개(현 원효로 근처의 한강변)에 산다는 돌모리 집에 대해 박첨지는 "얼굴이 돋아 올라오는 반달 같고, 물 찬 제비 같고, 키가 커도 적도 안 하고, 얼굴이 동글납작한데다 이[齒牙]는 중국산 명주실[唐絲]로 엮어진 듯하다며 자랑하는 반면, 꼭두각시에 대해서는 돌아서면 뒷매가 사람이 반할 듯하고, 앞으로 서면 어떻게 이상스러운지 끔찍끔찍해 못 보는, 저것 좀 보소."라고 소개한다. 젊은 첩에게 자기 마음을 빼앗겼음을 토로하면서도 그녀의 얼굴을 정면으로 바라보면 끔찍할 정도로 못생겼다고 함으로써 뒤에서 일어날 꼭두각시에 대한 그의 횡포를 암시한다. 또한 경솔한 언동言動으로 아내의 질투심을 북돋는다.

박헌봉 채록본에서 꼭두각시가 등장하는 방법은 인형극의 한 전형을 보여 준다. 관객들에게 다음 장면에 등장할 인물에 대한 호기심을 자극할 만한 대사를 읊은 다음 그 인물의 실제 행동을 무대 위에 올리는 것이다.

**박첨지** 아아 하아, 여보게 한 쌍 놀세.

**산받이(촌인)** 그려.

**박첨지** 이번엔 무얼 하느냐 하면, 에 자네 우리 한번 구경하려나? 마누라 구경 한번 못해 봤지?

**산받이** 못했어.

**박첨지** 자네 우리 마누라 구경해 볼려나?

**산받이** 어떻게 생겼어?

**박첨지** 글쎄 하여간 나오거든 보게. 자네 우리 마누라 나오면 기겁반 벙거지를 한번 할 걸세.

이두현 채록본에서는 꼭두각시가 〈영감 찾기 노래〉를 부른다. "영감, 영감을 찾으려고 일 원산一元山 가 하루 찾고 이 강경二江景 가 이틀 찾어 삼 포주三浦州에 가 사흘 찾고 사 법성四法聖에 가 나흘 찾어 오 강화五江華 닷새를 찾아도 영감 소식을 몰랐드니 영감 소리가 나는 듯 나는 듯하는구려. 여보 영감." 또, 꼭두각시는 재산 나누기의 명분으로 "내가 시집 와서 방아 품 팔고 바느질 품 팔어 이 집 사고 땅 마지기 사지 않았소? 그러니 갈라 주시오."라고 당당히 주장한다.

심우성 채록본에서 부부 간에 첩에 관한 이야기를 나누는 다음의 대목은 앞의 김재철 채록본에 비해 재담의 표현 농도가 짙다.

**박첨지** 왜네가 나간 지 수십 년이 되어서 늙은 내가 혼자 살 수 있던가? 그래 작은집을 하나 얻었네.

**꼭두각시** 영감이 (내가) 나간 뒤로 알뜰쌀뜰 모아 가지고 작은 집을 한 칸 샀단 말이지요?

**박첨지** 왜 기와집은 안 사고? 이 늑대가 물어갈 년아.

**꼭두각시** 그럼 뭐 말이요?

**박첨지** 그런 게 아니라 작은마누라를 하나 얻었단 말이다.

**꼭두각시** 옳지옳지 내 알았소. 내가 갔단 돌아오면 김장할려고 마늘을 몇 접 샀단 말이죠?

**박첨지** 왜 후추 생강은 어떻고, 이 우라질 년아.

**꼭두각시** 그럼 뭐 말이요?

**박첨지** 자, 자, 이리 와. 작은여편네를 아느냐?

**꼭두각시** 옳지옳지 내 알았소. 내가 가면 영영 안 올 줄 알고 작은여편네를 하나 얻었단 말이죠?

**박첨지** 아따 그년, 이제 삼일 강아지 눈 뜨듯 하느냐.

**꼭두각시** 기왕지사已往之事 그렇게 되었으면 작은마누라 생면生面이나 시켜 주시오.

김우 채록본에는 꼭두각시가 등장하지 않으며, 따라서 꼭두각시 거리도 없다. 또한 서산 박첨지놀이에도 독립된 꼭두각시 거리가 없고 박첨지 유람 거리의 내용 일부에 박첨지가 아내(큰마누라)와 첩에게 재산을 분배하는 내용이 들어 있을 뿐이다. 그러나 일제강점기 송석하宋錫夏와 미타무라 엔교三田村鳶魚가 조사한 구파발 박첨지놀이 기록에는 꼭두각시가 등장한다.

조선시대 나식羅湜이 지은 〈괴뢰부〉에는 꼭두각시와 박첨지의 부부 싸움과 흡사한 장면이 묘사되어 있다. "혹은 남편이 아내에게 무시당하며, 온갖 소리로 화해를 청하는가 하면, 혹은 아내가 남편에게 버림을 받고夫惑見驕於妻 極百端而挑和 婦惑見棄於夫"라는 내용이 그것이다.

**특징 및 의의** 꼭두각시는 전통적인 인형 또는 인형극을 표상하는 인물로서 귀중한 의미가 있다. 그러나 실제 극 중에서는 외모가 추하고 행동이 거친 늙은 노파의 역할이다. 새색시를 일컫는 젊은 각시가 아닌 것이다. 한국 민속놀이에서 각시는 그대로 각시의 역할을 하고, 또한 각시 신화를 바탕으로 한 연희에서는 남자와 성행위를 하는 젊은 여성의 모습이 자주 발견된다. 고대 셈족어로 진술되었던 우가리 신화(Ras Shamra-Ougarit)에 나오는 구스(gdš)는 꼭두의 어원으로 논의되는데, 이 구스는 남자의 생식기를 의미하는 말로서 풍요와 다산을 기원하는 의식에서 유래되었다. 그러므로 꼭두각시는 생성 및 전승 과정에서 생명의 본질성과 함께 여러 유형의 인물로 유형화된 것을 알 수 있다.

꼭두각시놀음에서 꼭두각시 거리는 조선 후기 사회문제인 축첩제도를 매우 사실적으로 다룬 점에서 의의를 찾을 수 있다. 아울러 이 거리에서 꼭두각시는 본처로서 여성들의 고된 삶과 가정생활을 매우 절실하게 보여 줄 뿐만 아니라 남편보다 더욱 강한 아내의 성격을 창조해 낸 점에서 연극사적으로 높이 평가된다.

**참고문헌** 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 꼭두각시놀음의 역사와 원리(서연호, 연극과 인간, 2001), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 서산박첨지놀이연구(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)

## 꼭두각시 거리

**정의** 꼭두각시놀음에서 꼭두각시라는 인물이 중요한 역할로 등장하는 장면.

**내용** 꼭두각시 거리는 한국의 전통 인형극을 대표하는 꼭두각시놀음의 한 과장으로 연행된다. 꼭두각시 거리의 주인공이 꼭두각시이므로 극 중에서 매우 다양한 역

할을 보여 줄 것으로 기대하지만 그 역할은 좁은 영역을 벗어나지 못한다. 그럼에도 다른 거리들이 모두 남성 중심으로 전개되는 것과 달리 본처인 꼭두각시와 첩인 돌머리집의 문제, 즉 조선시대 여성을 중심으로 그들이 실제로 당면하고 있던 인생의 애환을 사실적으로 부각시킨 점과 두 여성의 극적인 성격을 매우 대조적으로 강조한 솜씨의 탁월성은 주목할 만하다.

한편, 주인공인 꼭두각시가 출연하지 않아 본 거리가 없는 작품(황해도 장연에서 공연되던 김우 채록본, 충청도 서산에서 공연되던 서산 박첨지놀이)도 있다. 서산 박첨지놀이에서는 꼭두각시를 '큰마누라'로 호칭만 하고 있다. 또한 꼭두각시가 남편 박첨지에게 쫓겨난 이후의 장면에 다시 등장하여 이심이에게 잡아먹히는 작품(남사당패가 공연했던 박현봉 채록본, 이두현 채록본, 심우성 채록본)들도 있어 주시할 필요가 있다. 이것은 광대들이 작품의 구조적인 논리성보다는 장면의 재미에 치중한 결과이다. 이런 부분적인 모순에도 불구하고, 꼭두각시 거리는 꼭두각시놀음 전체의 한 축을 결정하는 값진 의미를 지닌다.

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

김재철 채록본(꼭두각시극 각본)에서 꼭두각시 거리는 제5막 표생원表生員에 해당한다. 생원(약칭 샌님)은 조선시대 과거 제도의 소과小科인 생원시生員試에 합격한 지식인을 말한다. 지방관아의 관직을 맡았지만 서민들에게는 제일 가까이 있는 공직자였으므로 횡포와 갈등의 요주의要注意 인물이었다. 보통은 시골 선비, 시골 양반의 의미로 사용했다. 꼭두각시는 이 표생원의 아내, 작품의 의미로는 조강지처糟糠之妻로 등장한다. 조강지처를 두고 표생원이 아내 몰래 얻은 첩이 돌모리집(덜머리집)이다. 이들 3인의 갈등이 꼭두각시 거리의 화소를 형성한다.

**꼭두각시놀음 공연 무대** | 국립민속박물관

이 장면의 처음부터 돌모리집이 등장하여 표생원의 본처 찾기를 방해함으로써 후반부의 갈등을 예고한다. 그럼에도 불구하고 표생원은 오랫동안 헤어져 지낸 아내를 찾는다. 꼭두각시는 〈영감 어디로 갔나〉를 부르고, 표생원은 〈그 누가 날 찾나〉를 부른다. 부부는 어렵게 만난다. 꼭두각시는 그동안의 고생을 노정기路程記로 털어놓고, 표생원은 아내의 모습이 심하게 늙은 것을 발견하고 안타까워한다. 그러나 반가움은 잠시 후 사라지고 다시 아내를 미워한다. 표생원은 "부인이 어느덧 환갑이 넘고 내가 연만年滿 팔십에 연로다빈年老多貧하고 따라서 일점혈육一點血肉이 없으니 이런 낭패가 어디 있겠느냐."라는 이유를 대며 첩을 얻었다는 말을 한다. 숨겨 두었던 첩을 불러 아내에게 인사를 시키려 하자, 돌머리집은 아내의 머리를 세차게 들이받는다. 재산을 나누어 주려는 표생원을 사이에 두고 두 여자의 싸움이 심해진다. 여기서 박첨지는 싸움을 중재하는 동리洞里의 구장으로 등장한다. 그는 〈분재가分財歌〉를 부르는데, 아내에게는 내버려도 좋을 값없는 재산, 첩에게는 비싼 재산을 분배하는 엉터리 재판을 한다. 표생원과 결탁한 모습이다.

최상수 채록본(꼭두각시극 각본)에서 꼭두각시는 박첨지의 아내로 등장하고 '꼭두각시 거리'라는 용어가 나타난다. 부부는 서로 상대의 흉측한 몰골에 놀란다. 김재철 채록본에서 수동적인 자세를 취하던 꼭두각시는 여기서는 능동형으로 변모한다. "영감이 박대하여 문전을 나서 골골 몇 년 춘추 걸식을 하여 다니다가 강원도 금강산 들어가서 불목한으로 몇 3년 지냈더니, 거기에서 나를 싫다고 날마다 가라 하길래 할 수 없이 강원도 경산으로 들어갔다가 서울 와서 영감이 작은집을 얻어 가지고 호강을 잘한다는 말을 듣고 찾아온 길이요." 여기서 불목한은 절에서 허드렛일을 하고 지내는 사람을 일컫는다. 꼭두각시는 돌모리집을 대상으로 〈나는 싫어〉 노래를 부른다.

박헌봉 채록본(꼭두각시놀이 극본)·이두현 채록본(꼭두각시놀음 대사)·심우성 채록본(덜미 채록본)

삼년만에 상봉한 박첨지와 꼭두각시

덜머리집을 꼭두각시에게 소개하는 박첨지

박첨지와 덜머리집의 애정행각

**꼭두각시 거리** | 2015 | 국립민속박물관

에서 꼭두각시 거리는 제3과장이고 거의 유사한 재담으로 전개된다. 가장 극적인 부분은 돌머리집이 본처에게 첫인사를 하는 국면局面이다.

**꼭두각시** 기왕지사 이렇게 되었으면 작은마누라 생면(상면)이나 시켜 주시오.
**박첨지** 이 꼴에 생면生面시켜 달라네.
**산받이** 암요. 시켜 주어야지요. 개천에 나도 용은 용이요, 짚으로 만들어도 신주神主는 신주법대로 있지 않소.
**박첨지** 그럼 생면을 시켜 줘야 하나?
**산받이** 시켜 줘야지.
**박첨지** 저리 돌아섰거라.
**꼭두각시** 왜 돌아서라 그러우?
**박첨지** 옮는다. 옮아.
**꼭두각시** 뭐가 옮아?
**박첨지** 얼굴이 옮는다 말이여. 저리 돌아서. 이쪽을 돌아보면 안 돼. 정신 차려 받어라.
**꼭두각시** 무슨 인산데 정신 차려 받으라오?
**박첨지** 벼락인사다 벼락인사. 용산 삼개 덜머리집 거드럭거리고 나오는구나. 아이구 요걸 깨물어 먹을까, 요걸 꼬여 찰까. 인사해야지. 응 그렇게 돌아서면 되나? 어서 가서 인사 해야지.
(덜머리집이 꼭두각시의 머리를 세차게 들이받는다.)
**꼭두각시** 아이구, 아이구, 여보 무슨 인사가 이런 인사가 있소. 인사 두 번 더하면 대가리가 빠개지겠소.
**박첨지** 그러기에 정신 차려 받으라 했지. 그 인사가 바로 벼락인사다.(박헌봉 채록본 및 이두현 채록본에는 '중국 봉천서 나온 기차인사'로 나온다.)
**꼭두각시** 이러고저러고 내사 싫소. 이 꼴 저 꼴 다 보기 싫소. 세간이나 갈라 주오.

심우성 채록본에서 박첨지는 떠나가는 아내를 보며 슬프게 운다. 산받이가 우는 이유를 묻자, "울고 싶어서 우는 것이 아니라 속이 시원해서 운다."라고 답한다.

서연호 채록본(꼭두각시놀이 연희본)에서 꼭두각시를 내쫓는 다음의 장면은 재치 있는 역설로 전개된다.

**박첨지** 금강산으로 중이나 되러 가게 노잣돈이나 달라네.
**산받이** 그럼, 노잣돈 주어야지. 세간도 그 따위로 노누고서, 노잣돈이나 두둑히 많이 주어야지.
**박첨지** 그래 대관절 노잣돈을 얼마나 주랴?
**꼭두각시** 주면 주고 말면 말았지, 돈 천 냥이야 안 줄려고요.
**박첨지** 아따 털은 하나도 안 난 사람이 말은 변변하게 잘하네. 아무도 몰래 이천 냥을 내게 가지고 오면 천 냥은 내가 뚝 떼어서 광고廣告 부쳐 줄 터이니 가지고 갈 테면 가고 말 테면 말어라.
**꼭두각시** 난 이 꼴 저 꼴 다 보기 싫으니 (창) 나 돌아가네, 나 돌아가네.

**박첨지** 잘 돌아가거라. 가다가 개똥에 미끄러져 쇠똥에 쐐(혀)나 박고 뒤어져라. 어험, 이제는 큰마누라 내어쫓았다. 이제는 너하고 나하고 둘 뿐이여. 아이고 좋은 것. 여기 있으면 손님에게 손 타니 빨라 썩 들어가. 옳지.

**특징 및 의의** 꼭두각시 거리는 꼭두각시놀음에서 핵심을 이루는 장면의 하나이며, 박첨지의 방탕한 생활과 처첩妻妾 갈등이 중심을 이룬다. 탈춤에서 영감과 할미, 돌머리집의 갈등을 그리다가 마지막에 할미가 죽는 장면과 매우 유사하다. 집을 나간 박첨지는 유람을 다니다가 돌머리집을 첩으로 얻으며, 박첨지를 찾아 전국을 방랑한 꼭두각시는 천신만고 끝에 남편을 만났지만 아들을 낳고 싶어 하는 그에게 변변한 재산도 받지 못한 채 쫓겨난다는 이야기다. 꼭두각시의 처연한 반항과 절망적인 고독이 선명하게 표현된 명장면이다. 이들의 행위는 지난날 가부장적인 횡포와 성적 본능을 기반으로 한 여성들의 심리를 매우 사실적으로 그린 점에서 시대를 초월한 현실감이 높다. 한편, 한국 탈춤의 시원始原으로 여겨지는 서낭굿 탈놀이에도 성적 본능을 통한 성적 갈등이 주축을 이룬다. 고대에는 인형과 가면을 동일한 가장물로 인식했음을 상기할 필요가 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)

## 꼭두각시놀음

**정의** 꼭두각시라는 인물이 등장하는 한국의 유일한 전승 인형극.

**개관** 꼭두각시놀음을 전승해 온 남사당패에서는 이 놀음을 덜미라고도 한다. 인형의 목덜미를 잡고 놀린다는 의미에서 생긴 별칭이다. 꼭두각시뿐만 아니라 박첨지와 홍동지 같은 인물이 중요한 역할을 하므로 일명 박첨지놀음, 홍동지놀음이라는 명칭으로 불렸다. 놀음 대신에 '극劇'을 붙여 꼭둑각시극·박첨지극·홍동지극으로 혼용한 경우도 있다.

예부터 인형을 가리키는 말로 꼭두(꼭둑) 또는 꼭두각시가 널리 사용되어 왔으며, 국어에서 꼭두(곡두, 곡뒤, 꼭뒤)는 허깨비[幻影]·뒤꼭대기[後腦]·인형의 의미로 사용되었다. 일반적으로 꼭두(정수리나 꼭대기)와 꼭뒤(뒤통수의 한가운데)는 독립적인 의미로 쓰이고, 때로는 접두어로서 꼭두놀리다(인형 조종)·꼭지마리·꼭두머리(맨 처음)·꼭두새벽·꼭두쇠·꼭뒤누르다 등과 같이 사용된다. 이와 같은 어휘들은 모두 인형 또는 인형극과 관련이 있음을 시사한다.

꼭두각시놀음은 우리 조상인 북방 민족의 민속, 특히 장례에 사용하기 위해 만들었던 인형 조각물과 어린이의 놀이인 각시인형놀음이라는 바탕 위에, 중국 또는 고대 동서 루트(실크로드)를 통해 관련 영향을 받음으로써 더욱 발전된 것으로 보인다. 장례 인형으로는 부족 국가였던 동옥저와 고구려에서 사람이 죽으면 그 모습을 닮은 목상을 만들었다는 사례가 있고, 또한 우리나라 어린이들이 옛날부터 풀·나무·종이·천과 같은 소재로 손쉽게 인형을 만들어 가지고 놀았다는 각시인형놀음에 대한 기록이 전한다.

한편, 중국 문헌에 많이 나오는 산악잡희散樂雜戲를 보면 서역에서 중국으로 전해진 환술幻術이라는 용어가 많이 보이는데, 이 환술 가운데에는 굴뢰자窟儡子, 일명 괴뢰자魁儡子라는 인형극이 들어 있다. 보통 중국에서는 꼭두를 곽독郭禿이라 하는데, 이는 동서 루트를 거쳐 멀리 지중해 연안의 고대 셈족어로부터 유래했다. 우가리트(Ougarit) 신화에 나오는 구스(gdš)라는 말이 인형을 가리키는 집시어의 쿠클리(kukli), 인도의 쿠쿨라(kukula), 중국의 곽독, 한반도의 꼭두, 일본의 구구쓰(クグツ)로 전이되었다는 논리로서, 꼭두설 중에 가장 유력한 학설이다.

우리나라의 꼭두각시놀음에 관한 최초의 기록은 13세기로 거슬러 올라간다. 송나라의 마단임馬端臨이 편찬한 『문헌통고文獻通考』에 고구려 관련 기록으로 "괴뢰傀儡와 월조越調·이빈곡夷賓曲은 당나라 장수 이적李勣이 고구려를 파괴한 후에 진상한 것"이라는 내용이 있는데, 이것은 한치윤韓致奫의 『해동역사海東繹史』에 인용되기도 했다. 당나라에 패망한 668년 당시 고구려는 인형극이 매우 성행했으며 이적이 승전 기념물로 중국 황제에게 진상할 정도로 유명했다는 것이다. 이 기록은 몇 개의 인형만 진상했다기보다는 고구려인 인형사와 악사를 강제로 중국으로 끌고 가서 인형극 작품을 공연시킨 것으로 볼 수 있다.

중국 인형극에 관한 가장 오랜 문헌인 『풍속통의風俗通義』는 2세기 한漢 말에 응소應劭가 편찬한 것으로, 원전原典은 전하지 않고 『속한서續漢書』(일명 『후한서後漢書』)에 유소劉昭의 보주補注로 인용되었다. 이 책에서는 인형극을 곽독郭禿이라고 지칭했는데, 이 곽독이 한사군 시기 낙랑의 대방군帶方郡에 중국의 산악잡희와 더불어 수용되었을 것으로 추정된다. 대방군 지역은 당시 동서 교역의 루트이며 중국의 문물을 실어 나르는 통로이자 중심지였기 때문이다. 즉, 한반도에서 자생해 전승되던 꼭두각시놀음이 중국 곽독의 영향을 받았고, 한편으로는 그것에 창조적으로 대응하면서 마침내 곽독과는 다른 독자적인 우리만의 꼭두각시놀음으로 성립되고 발전한 것으로 해석할 수 있다. 당시 고구려의 인형사들은 중국인들이 연행 했던 곽독을 그대로 모방하여 공연하기보다는 그에 비견할 만한 '고구려식 인형극'의 창작을 시도했을 것으로 여겨진다.

최초로 꼭두각시놀음을 연구한 김재철金在喆은 "처음에는 단순한 인형의 명칭으로서 각시였던 것이 중국 인형극이 조선에 전래하자 각시 위에 꼭두를 붙이게 된 듯하며, 꼭두각시라는 것은 괴뢰의 여역[傀儡女役]이라는 뜻인 듯하다."라고 했다. 한편 노무라 신이치野村伸一는 일본의 구구쓰傀儡子의 어원이 한국어 꼭두가 아니라, 민속학자 안도 마사쓰구安藤正次가 밝힌 대로 한국의 광대廣大에서 유래된 용어라는 점에 동의했다. 그가 말하는 이론적 근거는 한국의 ng 발음은 일본어에서 ga, gi, gu, ge, go로 되는데, koang(광)은 kugufh(구구)로 되고, tai(대)는 tu(쓰)로 되어 구구쓰라는 일본어로 변했다는 것이다.

역사적으로 꼭두각시놀음 및 유사한 인형극에 관한 기록 자료는 다음과 같다. 이수광李睟光은 『지봉유설芝峯類說』에서 고려에 목우희가 있었음을, 최승로崔承老는 『고려사高麗史』에서 우인偶人을 만드는 데에 낭비가 심하다고 기록했다. 이규보李奎報는 그의 시 〈부답병서復答幷序〉·〈관롱환유작觀弄幻有作〉에서 고려시대의 꼭두각시놀음을 묘사했다. 조선시대 성현은 〈관나시觀儺詩〉·〈관괴뢰잡희시觀傀儡雜戲詩〉, 나식羅湜은 〈괴뢰부傀儡賦〉, 박승임朴承任은 〈괴뢰붕傀儡棚〉, 강이천姜彝天은 〈남성관희자南城觀戲子〉, 송만재宋晩載는 〈관우희觀優戲〉에서 각각 꼭두각시놀음을 묘사했다. 일제강점기 송석하宋錫夏는 「조선의 인형놀음」, 아유카이 후사노신鮎貝房之進는 「목우희木牛戲」, 미타무라 엔교三田村鳶魚는 「박첨지가 가르치는 인형제작과정」에서 각각 꼭두각시놀음을 묘사했다. 그러나 이런 자료들은 실제 공연 방식이나 공연 대본이 채록되지 못한 한계를 지니고 있다. 그럼에도 이상과 같은 자료를 통해서 그동안 꼭두각시놀음에 적지 않은 변화가 있었음을 알 수 있으며, 일제강점기 총독부에서 출판한 『조선의 향토오락朝鮮の鄕土娛樂』에는 꼭두각시놀음이 전국 30여 곳에서 전승되는 것으로 기록되어 있다.

이들 자료에서 묘사된 여러 인물의 형상을 그려 보면, 조선시대 나식이 지은 〈괴뢰부〉에 "기이한 소리를 지르는 사람", "민둥머리에 얼굴은 붉고, 긴 소매로 춤추는 곽랑", "깃발을 숙이고 활시위를 당기는 인물", "아이를 곁에 둔 여인", "재판 도중에 뇌물을 받고 부자의 청을 들어 주는 관리" 등이 보인다. 강이천의 〈남성관희자〉에는 "얼굴이 안반같이 넓으면서 고함을 지르는 인물", "노기를 띠고 소맷자락 휘두르며 춤추는 인물", "방망이를 들고 치고받는 더벅머리 귀신 같은 남성", "칼을 뽑아 스스로 자살하는 백정 같은 놈", "아이를 안고 젖을 먹이다가 까마귀에게 던져 주는 엄마" 등이 보인다. 일제강점기에 미타무라 엔교가 조사한 구파발 박첨지놀음 기록에도 "평안 감사의 장례에 참가했던 홍동지를 사형시키는 장면" 등이 포함되어 있다.

남사당패의 연희자 가운데 인형사를 덜미쇠 또는 대잡이라고 하는데, 인형의 손잡이인 나무 막대를 잡고 조종한다는 의미이다. 대잡이는 기능이 우수하고 경험이 풍부한 인형사가 맡고, 보통 남사당패의 우두머리인 꼭두쇠를 겸한다. 대잡이를 곁에서 보조하는 인형사를 대잡이손이라 하며, 무대 밖에 앉아서 인형들(실제로는 대잡이)과 재담(대사)을 주고받는 광대를 산받이라고 한다. 산받이는 장구를 치면서 악사(재비)를 겸하기도 하며, 악사들이 별도로 반주를 해 주기도 한다. 산받

이의 어원으로는 앞서 말한 우가리트 신화에 나오는 놀이꾼인 사니(saniyy)가 우리의 '산이'(광대, 산받이)가 되었다는 학설이 제기된 바 있다. 그리고 전기 조명이 없었던 시절에는 기름을 묻힌 솜방망이로 횃불을 만들어 들고 무대 곁에 서서, 인형이 잘 보이도록 비춰 주는 조명수도 있었다.

현재 꼭두각시놀음은 주로 낮에 공연하지만 과거에는 야외 무대(포장)에서 밤에 공연했고, 많은 사람이 무대 앞과 주변에서 관람했다. 이때 조명은 인형이 출현하는 부분만 밝도록 배려함으로써 관중의 시선을 집중시켰으며, 타오르는 불빛과 재치 있게 움직이는 인형의 모습이 조화되어 여러 가지 형상과 신비한 분위기를 자아냈다.

내용 꼭두각시놀음의 거리는 한판의 놀음을 구성하는 마당, 즉 장면을 일컫는다. 현재까지 채록된 공통적인 거리들은 박첨지 유람 거리, 피조리 거리, 꼭두각시 거리, 이심이 거리, 매사냥 거리, 상여 거리, 절 짓고 허는 거리 등 일곱 거리(장면)로 요약된다. 이 같은 거리는 중요한 역할을 하는 인형들을 중심으로 붙인 명칭이다. 그러나 채록본마다 거리의 명칭이나 숫자에는 차이가 나타난다.

이들 거리마다 다양한 배역이 다음과 같이 등장한다. 먼저 박첨지 유람 거리의 주인공이기도 한 박첨지는 늙은 노인으로, 장면마다 자주 등장하며 해설자의 역할을 겸한다. 이런 중요성을 고려한 때문인지 인형들 가운데서 얼굴이 제일 둥글고 크며, 늙은 얼굴에는 주름이 많고 아래턱이 움직인다.

피조리 거리에는 박첨지의 두 조카딸로 간주되는 피조리가 등장한다.(이에 대해서는 다른 해석이 가능하다.) 이들 조카딸들은 몸체가 작은 젊은 여자 인형으로, 얼굴에 연지와 곤지를 찍었다. 각자 상대역인 상좌중을 유혹하는 교태로운 몸짓을 한다. 꼭두각시 거리의 주인공이면서 박첨지의 아내로 등장하는 꼭두각시는 박첨지 다음으로 얼굴이 큰 인형이며 아래턱이 움직인다. 크고 억센 표정의 얼굴에는 크고 진한 색깔의 주근깨가 퍼져 있어 노쇠한 여인으로 보인다. 꼭두각시의 상대역으로 등장하는 것이 돌모리집이다. 박첨지의 첩인 돌모리집은 일명 덜머리집이라고도 한다. 본처인 꼭두각시와 한바탕 싸워서 이기는 강한 기질을 가지고 있으나 결국은 빈손으로 내쫓기는 신세가 되고 만다. 조선시대 용산구 원효로 강변(용강) 입구를 돌모리(덜머리)라고 했는데, 술집이 많았던 곳이다. 돌모리는 이곳에서 술을 팔았던 여인이라는 의미에서 생긴 명칭이다. 손님을 유혹하는 젊은 작부酌婦처럼 얼굴에 연지와 곤지를 찍었고 파란색 치마를 입고 있다.

이심이 거리에서 사람을 잡아먹는 괴물로 등장하는 이심이는 이무기를 가리키는 말로서, 용이 되어 승천하지 못한 채 연못이나 강에 사는 짐승이다. 인형은 천으로 긴 자루같이 만들어 몸을 자유자재로 움직이며 온몸에는 굵은 비늘이 달려 있다. 넓적한 입을 벌리면 붉은 속내가 드러나 무서운 느낌을 주며, 주둥이에는 긴 수염이 붙어 있다. 홍동지는 이심이 거리에 주로 등장하지만 다른 거리에서도 여러 가지 인상적인 역할을 한다. 사악한 대상과 싸워서 이기고 그들을 물리치는 젊은 역사力士의 모습이다. 홍동지는 붉은 피부의 벌거벗은 맨몸에 과장되게 커다란 생식기를 달고 나온다. 기다란 두 팔이 자유롭게 움직이며 생식기에는 고무로 된 호스(조선시대에는 식물의 대롱)가 장치되어 있어서 가끔 객석을 향해 오줌을 갈기는 장면을 연출하기도 하는데, 이는 대잡이가 미리 입에 물을 머금고 있다가 호스로 뿜어내는 것이다.

매사냥 거리에는 매와 함께 꿩 인형이 등장한다. 이들 인형은 모두 나무로 조각하여 만들었으며, 꿩은 막대기에 고정된 채 움직이고 매는 줄타기를 하면서 움직인다. 이때 사냥을 주도하는 인물은 평안 감사이다. 평안도의 최고 지도자로서 정치에 힘을 쏟아야 할 감사가 한가하게 꿩사냥(일명 매사냥)이나 다니고, 모친의 장례 때 개고기를 먹다가 상여를 잃어버리거나 그것을 제물로 올리는 불경스러운 만행을 저지른다. 머리에는 건巾을 쓰고 몸에는 검은 옷을 입으며, 턱에는 두터운 수염을 붙였다.

상여 거리에 등장하는 상여를 메는 상두꾼들은 화려하고 규모 있게 제작된 상여에 몸이 끈으로 고정되어 있다. 열두 개의 크기가 작은 이들 인형은 상여의 양편에 매달려서 상여와 함께 움직인다. 이상과 같은 인물 외에 꼭두각시놀음의 각 거리에는 다양한 성격과 생김새의 동방노인, 표생원, 영노, 깜빡이(묵대사),

덜머리집을 꼭두각시에게 소개하는 박첨지

피조리 거리

박첨지와 꼭두각시 상봉

박첨지와 작은박첨지

이심이 거리

매사냥 거리

상여 거리

절 짓고 허는 거리

**꼭두각시놀음** | 2015 | 국립민속박물관

작은박첨지, 홍백가, 상주, 박첨지 손자, 귀팔이, 사령(관속), 잡탈중, 목낭청, 청노새 같은 작은 인형들이 등장한다.

채록본별 등장 거리와 등장인물의 서로 다른 특징을 살펴보면 다음과 같다. 김재철 채록본(대잡이 박영하, 전광식의 구술)·김우 채록본·박헌봉 채록본(남운룡 구술)·이두현 채록본(남운룡, 송복산 구술)에는 동방노인 거리가 독립되어 있다. 동방노인은 일명 동방삭東方朔 또는 동방석이라 부르며, 삼천갑자三千甲子를 장수한 노인을 일컫는다. 중국 한나라 때 서왕모가 심은 복숭아를 따 먹고 그처럼 장수했다고 하는데, 이심이에게 잡아먹히는 인물로 등장한다.

김재철 채록본에는 표생원 거리가 독립되어 있다. 이 채록본에서는 표생원이 꼭두각시의 남편으로 등장하는데, 다른 채록본에서는 모두 박첨지가 꼭두각시의 남편이다.

최상수 채록본(대잡이 노득필의 구술), 박헌봉 채록본에는 영노 거리가 독립되어 있다. 영노는 몹시 굶주려 배가 고픈 귀신으로서 왜인倭人의 모습으로 등장한다. 이심이 거리에서 이심이에게 잡아먹힌다. 살구색 얼굴에 무엇이든 잡아먹을 수 있는 입은 붉게 칠했다. 영노는 다른 민속탈춤에도 등장하는데 반인반수半人半獸의 괴물, 용머리의 새, 뿔이 달린 괴물의 형상을 하고 있다. 서산 박첨지놀이에는 명노라는 이름으로 등장한다.

박헌봉 채록본, 이두현 채록본에는 깜빡이 거리가 독립되어 있다. 채록본에서는 깜백이 또는 깜벡이로 기록되어 있다. 인형이 눈을 떴다 감았다 하며 깜빡거린다고 해서 붙은 명칭이다. 다른 채록본에서는 묵대사默大師 또는 현묵대사로 등장한다. 민속극 탈춤에서 눈끔적이탈과 유사하다. 깜빡이는 눈을 뜨면 양반의 꼴이 보기 싫어서 감고 다닌다.

이두현 채록본에는 작은 박첨지 거리가 독립되어 있다. 작은 박첨지는 박첨지에게 자신이 키가 더 크니 형님이라 부르라고 한다. 형제간에 이렇게 무례할 정도로 박씨 집안이 무질서함을 암시한다. 이 채록본에 등장하는 홍백가는 앞면과 뒷면의 색깔이 다르다. 한 면은 붉고 다른 한 면은 흰색으로 제작되어 아버지가 둘인 인형으로 등장한다. 그의 모친이 평소 두 남자와 관계를 가졌음을 암시한다. 또한 상주喪主는 상제喪制라 호칭되기도 하며 평안 감사의 아들로 등장한다.

서연호 채록본(대잡이 박용태 구술)에 등장하는 귀팔이는 귀를 팔랑팔랑 움직이는 인형이다. 김재철 채록본·최상수 채록본에 등장하는 관속官屬은 심우성 채록본에서는 사령으로 등장한다. 그들은 평안 감사를 보좌하는 인물이다. 김재철 채록본에는 잡탈중이 등장한다. 김우 채록본에 등장하는 목낭청睦郎廳은 〈춘향전〉에 나오는 인물에 빗대어 주견主見 없이 행동하는 인물을 가리키는데, 상좌를 꾸짖는 역할로 등장한다.

꼭두각시 인형의 종류는 인형의 조종 방식에 따라 구분된다. 막대기 인형[杖頭形]이 주종을 이루며, 여기에 천을 자루 또는 장갑같이 만들어 조종하는 주머니 인형[布袋形]도 있다. 신체 부위에 줄을 매어 조종하는 독립적인 줄 인형[懸絲形](마리오네트 인형)은 찾아볼 수 없으며, 다만 입술에 줄을 장치해 잡아당기면 말을 하듯이 입술을 움직이는 인형들은 여럿이다. 줄을 인형 내부의 조종용으로 활용하는 것이다. 인형의 몸통에 줄을 꿰어 양편에서 잡아당기며 조종하는 줄타기 인형[走線形]은 매사냥에서 유일하게 전승된다.

꼭두각시극의 극적 요소로서 재담은 극 중 전개 장면을 읽게 하는 장치로서 매우 중요하다. 등장인물들과 대잡이, 산받이 간에 서로 주고받는 재담은 해당 극의 대사라는 형태로 대화체 또는 노래로서 청중에게 전달된다. 등장인물 간에 주고받는 재담은 흔히 대잡이들의 출신지에 따른 사투리가 뒤섞여 있기 마련이고, 등장 인형들이 부르는 노래(삽입가요)는 관객들이 따라 부를 수 있는 민요가 대부분이다. 가끔 자신의 유식有識을 자랑하기 위해 중국의 한시를 읊조리는 대목도 있는데, 재담과 제대로 조화되지 않는 무리無理를 드러내기도 한다.

꼭두각시극의 장면 만들기는 대체로 다음과 같은 몇 가지 방법으로 실현되었다.

첫째, 각 장면은 줄거리에 의해서 연결되는 구성이 아닌, 화소話素를 중심으로 한 대결 양상이라는 점에서 개별성이 강하다. 즉, 장면과 장면 사이에는 사실적 또는 내용적인 연결은 없고, 다만 동일한 등장인물이 출현할 때 전체적인 논리적 상관성이 유지될 뿐이다. 예컨대 박첨지는 해설자와 등장인물이라는 두 가지 역할을 겸하는 주요 배역을 담당하고 있다. 따라서 그가 공연 도중 그때그때마다 즉흥적이며 자유롭게 제시하는 화소와 극적 동기에 따라서 전체 장면이 만들어지는 느낌을 배제하기 어렵다. 극 중 장소와 극 중 시간은 화소에 따라서 자유롭게 설정되는데, 이런 원리는 공연 시간을 단축하거나 늘리는 데 자주 이용된다.

둘째, 인물의 등퇴장과 행위 방법이 형식화되었다. 인물들은 "팔도강산 유람차로 나왔다.", "춤 한 번 추자고 나왔다." 등의 자기소개를 하면서 등장하거나 춤을 추면서 등장한다. 또는 "홍동지를 내보내야겠다."와 같이 남의 부름에 의해서 등장한다. 예컨대 "나는 들어가신다.", "또 부를 때가 있을 테니 들어가거라." 등의 대사는 퇴장과 관련된 약속어이다. 장단을 치라고 할 때는 불림(장면의 시작을 알리는 말) "쳐라."를 하고, 멈추라고 할 때에도 "쉬이……."라는 신호를 한다. "인사나 하게.", "절을 짓는다." 등과 같이 앞으로 전개해야 할 행위를 지시하는 말도 있다.

셋째, 행위 도중에 조종자들은 산받이나 악사에게 개입하고, 상대적으로 산받이나 악사나 관중 또한 공연에 개입한다. 꼭두각시놀음의 장면들은 대잡이의 재능과 즉흥성에 좌우되는 개방성을 지니고 있다. 이런 특성이 조종자의 주관적·객관적·제3자적 행위를 자유롭게 변화시킨다.

넷째, 재담 도중에 가끔씩 부르는 노래 역시 그들이 대신한다. 이른바 '목소리 출연'인 것이다. 이러한 조종의 역할을 원활하게 도와주고 연출의 방향을 잡아 주는 일은 산받이가 맡아서 한다. 산받이는 무대 밖에 앉아 있으므로 인형의 움직임과 관중의 반응을 동시에 살필 수 있다.

일제강점기 미타무라 엔교三田村鳶魚는 대잡이와 재담을 주고받는 산받이나 악사가 무대 포장 속에 들어가 공연한 경우도 있었고, 무대를 산대山臺라 부르며 무대에 특수한 장치를 해서 공연했다는 새로운 사실을 밝혔다. 연희자들 모두가 무대 안으로 들어가서 공연할 수 있을 만큼 포장을 넓게 설치했다는 것이며, 또한 산대라는 명칭은 가면희의 무대인 산대 또는 산대놀이에서 함께 놀았던 데서 유래된 명칭으로서, 여기서 산대 박첨지놀이라는 명칭이 생겼다고 하였다. 요즘처럼 산받이나 악사가 포장 밖에 앉아서 인형의 움직임을 바라보면서 공연하는 방식은 관객들로 하여금 작품의 통일성이나 감상의 분위기를 깨뜨릴 위험이 많고, 포장 속과 포장 밖 양쪽에서 울려 나오는 소리가 청각을 분산시킬 소지가 많다고 여겼기 때문이다. 특수한 장치란 무대 뒤에 별도로 그림을 그린 후막을 설치한 것을 이른다. 인형들이 노는 무대에는 아무런 장치가 없으므로 시각적인 상상력을 제공하지 못했는데, 후면에 무대를 감싸는 넓은 배경화를 설치함으로써 인형들이 시골의 자연적 풍치 가운데서 놀고 있음을 연상하도록 배려한 것이라 할 수 있다. 이로써 꼭두각시놀음에서도 무대 미술적인 고려가 이루어졌음을 알리는 주목할 만한 기록 자료가 아닐 수 없다.

한편, 1930년대 송석하가 찍은 한 장의 사진은 미타무라가 기록한 자료와 동일한 그림으로 보인다. 그 사진을 보면, 서커스 공연장과 같은 가설극장을 꾸미고 그 내부의 전면에 넓은 가설무대를 만든 것이 확인된다. 바로 그 가설무대 위의 중앙에 인형극 공연 무대(포장)가 설치되어 있다. 이 무대를 중심으로 등장 인형이 움직이는 높은 천장에 넓은 막幕이 하나 쳐져 있고, 무대 후면과 양편에 무대 높이로 역시 넓은 막이 하나 둘러쳐져 있다. 이로서 전자를 후막 배경으로, 후자를 전막 전경으로 볼 수 있다. 전경에는 가까이 보이는 산언덕이 그려져 있고, 배경에는 양편에 나무가 우거진 산언덕 사이로 멀리 바다가 보이며, 바다 가운데는 작은 섬이 떠 있는 그림이다. 인형극의 등장인물들이 활동하는 환경이 현실감 있게 연상되는 그림이다.

꼭두각시놀음의 무대를 대잡이들은 포장布帳이라 불렀다. 3*m* 안팎의 평방에 네 기둥을 세우고, 지상에서 1*m* 20*cm* 정도의 높이 위에 인형이 등장해서 노는 가로 2*m* 50*cm* 정도, 세로 70*cm* 정도의 공간(무대)만 남겨 놓고 사방을 모두 포장으로 둘러친 공중무대空中舞臺이다. 무대 면의 안쪽 공간에는 등장 인형의 주 조종자인 대잡이가 중심에 앉고, 그 양옆에 대잡이손이 각각 앉아 인형의 조종과 등퇴장을 돕는다. 이때 대잡이들의 머리와 조종하는 모습은 무대 밖에서 보이지 않는다. 무대 면 밖의 약간 비스듬한 자리(좌우는 꼭 정해져 있지 않다)에는 받는 재담꾼이자 소리꾼인 산받이와 재비(악사)들이 관중석과 거의 분리되지 않은 위치에서 무대의 전면을 보고 앉아 놀이를 진행시킨다.

한편, 조사 자료에서 김재철은 백포白布를 친다고 했으며, 남운용·양도일의 패에서는 흑포黑布를 친다고 했다. 과거의 공중무대는 2층이고 상층과 하층 사이에는 계단이 있었다. 실제로 극이 연출되는 공연 무대는 상층이었으며 하층은 인형 조종자들의 공간으로, 인형을 놀리는 인형 조종자가 관객들에게 시각적으로 노출되지 않도록 하기 위해 포장을 친 것이다.

현재 꼭두각시놀음은 남사당놀이보존회에서 연행되고 있으며, 이 놀음은 1964년 7월에 중요무형문화재 제3호로 지정되었다. 1988년 8월에는 '남사당놀이'로 명칭이 변경되어, 꼭두각시놀음(덜미)과 더불어 풍물놀이·살판(땅재주)·어름(줄타기)·덧뵈기(탈놀음)·버나(대접돌리기) 등이 모두 중요무형문화재로 지정되기에 이르렀다. 2009년에는 '남사당놀이'가 유네스코 인류무형문화유산으로 등재되었다.

**특징 및 의의** 오늘날 남사당의 꼭두각시놀음은 유랑연희패의 전통을 잇고, 서산 박첨지놀이는 마을 토박이 광대패의 전통을 잇고 있다. 꼭두각시놀음은 고대 동양 목조 인형의 특징을 거의 그대로 계승한 인형극으로서 유일하게 남아 있는 희귀한 예능이다. 조선시대 말까지는 현재보다 인형의 종류가 많았고 조종 방법에도 기교가 넘쳤던 것으로 해석된다. 현재 전승되는 꼭두각시놀음만이 아니라 과거에는 동물 그림자 인형놀음[動物偶影戲], 만석승놀음[曼碩僧戲], 일인一人 조종 꼭두각시놀음, 구파발을 비롯한 여러 지역의 꼭두각시놀음 등이 공연되었던 자료를 볼 수 있다. 꼭두각시놀음을 한자어로 가면희假面戲라 기록한 점으로 보아 탈춤과 같은 놀이로 여긴 것을 알 수 있다. 일본인 오에노 마사후사大江匡房의 『구구쓰기傀儡子記』에 의하면, 일본의 구구쓰는 한반도에서 전파되었으며, 인형놀음만이 아니라 타인을 흉내 내는 여러 가지 광대놀음들을 곁들여 공연했다고 한다.

꼭두각시놀음은 대체로 열 거리 내외로 전체적인 구성이 이루어지고, 전체가 통일성을 이루는 구성이기보다는 몇 가지 이야기, 즉 화소話素를 중심으로 놀이를 전개한다. 박첨지의 탈선, 피조리들의 파계, 부인과 첩 사이의 갈등, 사람을 해치는 이심이 퇴치, 평안 감사의 횡포와 부도덕, 절 짓기를 통한 평화와 행운의 기원 등이 화소를 이룬다. 인형극이니만큼 인형들의 동작이나 춤, 반주 음악이나 노래에 치중하며, 대잡이의 숙련된 실력이나 창의적인 연출에 따라 공연의 수준에 차이가 심한 것이 사실이다. 숱한 등장인물들의 갈등과 상관관계를 얼마나 긴밀하고 능숙하게 엮어 나가느냐 하는 데서 연극적 긴장과 흥미를 자아낼 수 있다. 유능한 대잡이들이 점차 사라지는 오늘날의 꼭두각시놀음은 겨우 전승의 명맥을 유지하는 수준에 머물고 있는 실정이다. 중국의 부다이시布袋戲나 일본의 분라쿠文樂처럼 기능적으로나 예술적으로 훌륭한 전승력을 지닌 연희 예술로 거듭나지 못하고 있는 것은 매우 안타까운 현상이라 할 수 있다.

**참고문헌** 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 조선의 인형극(송석하, 민속예술, 1929), 꼭두각시놀음의 역사와 원리(서연호, 연극과 인간, 2001), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 토우(이난영, 대원사, 1998), 한국가면극(이두현, 한국가면극연구회, 1969), 한국전통극 꼭두각시놀음 텍스트연구(김청자, 한국연극학8, 한국연극학회, 1996), 古要神社の人形戲野村伸一(自然と文化55, 1997), 木偶戲(點具房之進, 朝鮮印刷株式會社, 1938), 人形劇の成立に關する研究(角田一朗, 旭屋書房, 1964).

**필자** 서연호(徐淵昊)

## 꼽추춤 과장

**정의** 북청 사자놀이에서 꼽추가 혼자 나와 춤을 추는 과장.

**내용** 북청 사자놀이에서 무동춤이 끝나면 양반은 꼭쇠에게 꼽추춤을 불러들이라고 한다. 꼽추춤은 북청 사투리로 꼽새춤이라고 하는데, 장단이 매우 빠르다. 가슴과 등에 헝겊을 넣어 불룩 튀어나오도록 하고 흥겹게 춤추는 모습은 장애에 대한 동정보다는 웃음을 자아내기에, 꼽추춤은 구경꾼에게 가장 인기 있는 춤의 하나이다. 꼽추춤은 다른 춤과 달리 춤추는 길이 정해져 있지 않다. 그러나 춤사위의 내용은 뒤뚱거리며 걷는 것, 앉아서 어기적거리며 걷는 것 등 몇 가지가 정해져 있어서 연희자의 재량에 따라 정해진 춤사위를 살리면서 웃음을 자아내는 장면을 연출한다.

북청 사자놀이의 꼽추탈은 연분홍색 바탕에 붉은색의 연지와 곤지를 동그랗게 찍었고, 두 눈도 동그랗

**꼽추춤(북청 사자놀이)** | 2007 | 전경욱

게 뚫었으며, 입술에 붉은 칠을 한 젊은 여자의 모습이다. 현재는 연한 살구색의 탈을 쓴다. 탈의 정수리 부분에 길게 머리를 땋아 내리고 그 머리 아랫부분에 붉은 댕기를 맸다.

꼽추춤은 혼자 춤을 추기 때문에 변형할 수 있다. 먼저 꼽추가 한쪽 다리를 절면서 놀이판 가운데로 나가서 넋두리춤을 추며 제자리에서 한 바퀴 돈다. 이후에 안짱다리춤을 춘다. 무릎을 구부려 자세를 낮추고, 가슴을 내밀고, 양 발끝을 안쪽으로 향하여 마주 보게 하고 춤을 춘다. 넋두리춤을 여덟 박자 동안 춘다. 이어서 팔자八字걸음춤을 춘다. 무릎을 구부리고, 발끝은 밖으로 벌리고 발뒤꿈치는 안쪽으로 모으고, 가슴을 내밀고, 손은 장애를 묘사하여 가운뎃손가락을 구부리고, 팔을 굽혀 춤을 추면서, 손으로 코도 닦고 얼굴도 씻고 댕기를 앞으로 잡아당겨 입에 물기도 한다. 다시 넋두리춤을 8박자 동안 춘다. 쪼그리고 앉아 가슴을 내밀고 오리걸음으로 걸으며 원을 그리면서, 손은 넋두리춤을 춘다. 다음, 천천히 다리를 펴면서 일어선다. 이때 손은 천천히 넋두리춤을 춘다. 종종걸음을 걸으면서 한 바퀴 돌기도 하고 댕기를 잡아당겨 입에 물기도 하면서 크게 원을 그리며 돈다. 그리고 앉은 자세로 넋두리춤을 추면서 토끼뜀을 뛴다. 천천히 일어나면서 넋두리춤 8박자를 춘다.

이어서 뻗정다리춤을 춘다. 윗몸을 앞쪽으로 약간 숙이고 오른쪽 다리를 뻗정다리처럼 편 다음, 오른쪽 무릎을 오른손으로 누르고 왼발은 질질 끌면서 손가락은 불편한 듯 구부리고 뻗정다리 걸음을 걷는다. 넋두리춤을 8박자 동안 춘다. 1박에 윗몸을 오른쪽으로 기울이면서 오른손을 오른쪽 무릎에 대고 오른쪽 다리를 안쪽으로 절고, 2박에 왼발을 오른쪽 발 앞으로 엑스(X) 자로 엇갈리게 하며 걷는다. 즉 상체가 뒤뚱거리면서 다리는 엑스 자로 걷는 것이다. 이것을 여러 번 반복한다. 한쪽 다리를 절면서 처음 입장했던 곳으로 향하다가, 뒤를 돌아보며 고개 숙여 인사하고 퇴장한다.

꼽추춤을 잘 추었던 연희자는 김춘식(1932년생, 여)이었다. 그러나 1983년에 세상을 떠서 이제는 그 몸에 배인 춤사위를 구경하기가 어렵게 되었다. 현재는 강선윤이 이 춤을 이어 받아 추는데, 원래 김춘식에게 직접 꼽새춤을 배웠기 때문에 이 춤을 제대로 연출하고 있다.

북청 신북청면 신북청리 안곡 평촌은 청주 이씨의 동족 마을로서 약 300호 정도가 모여 사는 큰 마을이었다. 이 고장 출신이자 중요무형문화재 제15호 북청 사자놀이의 명예 보유자였던 이근화선李根花善(1924~2015)의 제보에 의하면, 꼽추는 남자 꼽추 1인과 여자 꼽추 1인이었는데, 배역은 모두 남자가 맡았다. 여자 꼽추도 남자가 가장한 것이었다. 이처럼 요즘의 북청 사자놀이와는 차이를 보이는 것은 북청 현지에서는 마을에 따라 등장인물과 연희 구성에 차이가 있었기 때문이다.

**특징 및 의의** 꼽추춤은 북청 사자놀이뿐만 아니라 밀양 백중놀이 등에서도 연행되는 춤으로서, 장애인이라는 한계를 벗어나서 흥겹게 춤을 추는 모습을 통해 한국 전통연희의 다양화에 기여했다.

**참고문헌** 민속극의 무대공간놀이판-사자놀이(심우성, 공간86, 공간사, 1974), 북청사자놀이연구(전경욱, 태학사, 1997), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 신라의 산예와 북청의 사자(송석하, 동아일보, 1936.3.26~31).

**필자** 전경욱(田耕旭)

# 꽃탐

**정의** 제주도굿의 불도맞이에서 생명꽃을 매개로 연행되는 굿놀이의 하나.

**내용** 꽃탐은 제주도굿에서 진행되는 여러 굿놀이 중의 하나로 꽃 타러 듦과 꽃풀이를 이어서 노는 놀이다. 제주도의 굿에서 산육신과 관련된 의례인 불도맞이는 생명의 점지와 탄생·생장 과정과 연관된 일련의 신들을 확인하고, 이 신들의 직능을 실질적으로 재현하는 굿이다. 불도맞이굿은 제주도굿에서 진행되는 여러 맞이의례 중의 하나로 특히 집안에 십오세 미만의 자손이 있거나 혼인하여 후사를 얻어야 하는 경우에는 매우 중요하게 여기는 굿거리 중의 하나이다.

불도맞이굿이 중요한 이유는 인간의 생산신으로 생명을 관장하는 생불할망인 명진국따님애기 삼승할망을 모시는 절차이기 때문이다. 또한 칠원성군, 구삼싱할망(구삼승할망), 서신국마누라 등의 여러 신들이 굿에서 거명되면서 인간의 생명과 생장을 관장하는 여러 신격의 면모를 보인다. 특이 이 가운데 구삼싱할망인 동해용궁따님애기와 삼승할망인 명진국할망은 닮았으면서도 다른 저승할망과 이승할망이라는 직능을 통해 구별되며, 이러한 직능의 구별은 삼승할망본풀이와 할망질침, 악심꽃꺾음 등의 내용을 통해서 확인된다.

삼승할망본풀이에 의하면 구삼싱할망인 동해용국따님애기는 삼승할망인 명진국따님애기와 산육신의 자리를 놓고 다툼을 벌이고, 결국 꽃피우기 경쟁에서 진 후에 저승할망으로 자리하게 된다. 그러면서 삼승할망은 번성꽃과 환생꽃을 피워 하루에 만 명씩 아이를 잉태시키고 해산시키고, 구삼싱할망은 태어난 지 백일이 지난 아이에게 온갖 병을 주어 저승으로 데려가는 일을 한다.

꽃탐은 불도맞이 가운데 본격적으로 명진국따님애기의 산신적 기능이 발현되는 절차이다. 꽃탐은 꽃을 생명의 상징으로 사용하여 꽃 타러 듦과 꽃풀이를 이어서 노는 과정을 통해서 서천꽃밭에 있는 인간 생명꽃을 인간 세상에 가지고 와서 그 꽃을 인간들에게 전하고, 각 인간들의 삶을 각각의 꽃나무에 비의比擬하여 보여주는 과정이다. 특히 꽃나무를 타 와서 각각의 나무를 통해서 인간 개개인의 삶을 되짚어 보고 앞날을 내다보는 과정은 신의 세상을 엿봄으로써 인간 세상을 관장하는 신의 질서를 확인하는 과정이라 할 수 있다.

이러한 꽃탐의 연행 내용은 굿놀이라는 절차를 통해서 구현되므로, 기왕에 정리된 연행 자료를 통해서 확인할 수 있다. 『제주도무속자료사전』에 정리된 자료를 바탕으로 하여, 그 외 실제 연장에서 연행된 몇몇 자료를 통해서 확인된 꽃탐의 연행 절차는 다음과 같다.

1. 꽃 타러 듦: ①서천꽃밭 돌아봄, ②도둑질 생각이 나서 터를 닦음, ③꽃씨 들임, ④사만오천육백 가지 번성이 됨, ⑤시든 꽃이 됨, ⑥꽃밭에 물 주러 감, ⑦15세 안에 죽은 아이를 위해 인정 올림, ⑧용왕새다림, ⑨서천꽃밭에 꽃 타러 감, ⑩꽃 훔쳐 오기(꽃사발, 오돌또기), ⑪거짓으로 배부르다고 말함, ⑫거짓말과 바른말 가리기, ⑬꽃빈장에게 욕먹은 일을 말함, ⑭본주 찾아가서 인사하기.
2. 꽃풀이: ①꽃사발 택하기, ②꽃 뽑기, ③꽃풀이.
3. 불도할망상에 꽃사발 올림.

위에서 정리된 것과 같이 꽃탐은 서천꽃밭에 들어가서 꽃을 훔쳐 오는 1. 꽃 타러 듦과 훔쳐온 꽃을 풀어내는 2. 꽃풀이 절차로 구성되어 있음을 알 수 있다. 1. 꽃 타러 듦은 멩진국할망이 씨를 뿌려서 꽃감관이 지키고 있는 서천꽃밭이 있는 공간을 배경으로 시작한다. 그 연행 내용은 서천꽃밭에 들어가서 서천꽃밭의 꽃을 훔쳐 오는 것이다. 무당이 서천꽃밭에 가서 터를 닦아 꽃씨를 받아서 심고, 꽃을 잘 키우기 위해서 물을 준다. 이때 서천꽃밭에서 물주는 일을 하는 아이들은 인간세상에서 15세 이전에 저승에 간 아이들이다. 그리하여 만약 굿을 하는 집안에 15세 이전에 저승에 간 아이가 있는 경우 물그릇에 쇠돈을 넣어서 인정을 걸게 한다. 이러한 과정을 거쳐서 서천꽃밭의 꽃이 잘 성장하면 심방이 "서천꽃밭이 불릴 꽃이야 타집네까 가지꽃도 타레갑네다~"라고 하며 꽃사발을 타 온다. 실제 연행 현장에서는 이때 여러 연물(악기)들이 함께 연주하고, 무당인 심방은 꽃사발 두 개를 서천꽃밭인 할망당클에서 훔쳐 오게 된다.

불도맞이 중 꽃탐

불도맞이 중 꽃줌이 하기

**꽃탐** | 제주 제주시 | 2011 | 김은희

심방은 불도할마님에게서 가지꽃을 가져가도 된다는 허락을 받았다며 거짓말을 한다. 실제로는 도둑질을 한 것이어서 몰래 치맛자락 속에 숨기는 모습을 연출한다. 이때 심방이 훔쳐 온 꽃사발의 꽃은 생명수生命樹로서, 신의 세상에 있는 인간 생명의 비밀을 훔쳐 온 것이다. 심방은 훔쳐 왔다는 사실을 감추기 위해서 거짓말을 하는 등의 과정이 진행된다. 이때 꽃사발의 꽃은 사철 푸르며 제주도에서 흔하게 발견할 수 있는 동백나무 가지를 꺾어서 사용하는 것이 일반적이다. 심방이 거짓으로 신의 눈을 속이기 위해 인간을 속이다가 점차 바른말과 그른 말에 대해서 정리를 하면서 본격적으로 꽃사발을 훔쳐 온 목적을 달성하기 위해서 본주집(단골)을 찾아간다.

이제 2. 꽃풀이의 절차로 들어선 것으로, 심방이 훔쳐 온 꽃사발을 본주에게 보여 줌으로써 진행된다. 이때 심방이 들고 온 꽃사발은 실이 있는 꽃사발과 실이 없는 꽃사발 두 개로, 둘 중 하나를 본주에게 선택하도록 한다. 이때 실은 명실·복실이라고 해서 실이 있는 사발은 그만큼 명과 복을 더 갖고 살아갈 수 있음을 의미한다.

본격적인 꽃풀이는 두 개의 꽃사발에 꽂혀 있는 가지꽃을 본주가 가족의 몫을 잡아서 뽑아내고, 심방은 각각의 꽃가지에 대한 풀이를 함으로써 진행된다. 본주가 선택한 가지꽃을 통해 가족들의 운명을 점치는데, 어머니가 눈을 감고 두 개의 사발에서 아버지, 어머니, 큰아들, 작은아들, 딸, 손자, 손녀까지 집안의 가장 어른부터 아이까지, 남성에서 여성의 순으로 꽃을 뽑는다. 이때 심방이 꽃풀이를 할 때는 선택된 동백나무의 잎이 난 방향, 열매, 꽃잎의 상태, 새순의 개수 등을 골고루 고려한다. 그리하여 가지꽃의 주인들이 살아온 과거의 내력은 물론이고 앞으로 살아갈 날에 대해서 풀어내게 된다.

꽃 타러 듦에서 심방이 가지고 오는 꽃은 단순한 꽃이 아니라, 인간들의 생명을 상징적으로 보여 주는 생명수와 같은 것이어서 신의 세계에 속하는 것이다. 따라서 꽃탐은 신의 세상에서 자라고 있는 인간의 생명꽃을 몰래 인간 세상으로 훔쳐 와서 자신의 지나온 과거를 되돌아보고 앞으로 닥칠 미래를 대비하기 위해서 진행되는 굿이라고 하겠다.

**특징 및 의의** 제주도의 불도맞이에서 진행되는 꽃탐은 서천꽃밭에 있는 생명수 또는 생명꽃이라는 중요한 요소가 연행 근거가 된다는 특징이 있다.

이 서천꽃밭의 생명꽃은 제주도의 삼승할망본풀이와 이공본풀이에 근거하고 있는 것들이다. 즉, 이공본풀이 속 할락궁이가 서천꽃밭을 지키는 꽃감관이며, 생불할마인 명진국따님애기가 인간 생명을 점지하면 서천꽃밭에 꽃씨가 뿌리를 내려 그 생명을 틔우게 된다. 그리고 이러한 꽃이 잘 자라도록 돌보는 것은 이공본풀이에서 확인되는 것과 같이 15세 이전에 죽음을 맞이한 아이들의 영혼이다. 꽃탐의 전 과정은 제주도의 무속에서 상정하고 있는 신화적인 세계관을 그 근거로 하고 있으며, 꽃탐은 이러한 신계를 인간계에서 잠시 펼쳐서 보여 주는 점에서 그 의의가 있다.

꽃탐은 생불할망이 점지한 인간의 생명을 상징하는 꽃이라는 신화적 화소를 상상 속에서만 발현시키는 것이 아니라, 이를 매개체로 삼아서 신계에서 일어나고

있는 일을 인간계에서 확인할 수 있도록 해 주는 것이다. 즉, 신의 존재와 그 직능을 비가시적이며 관념적인 형태로만 인식하는 것이 아닌 현실로서 인식시키는 과정이라고 하겠다. 그리고 이러한 과정은 심방이라는 주체가 불도할망이라는 신격에 대한 신화적 관념을 인간 세상에 그대로 보여 줌으로써 가능해진 것이다. 그리고 이러한 현실화는 굿놀이라는 연행 요소가 수행함으로써 굿에서 펼쳐 보이는 제주도의 무속 세계관이 현실로 그대로 옮겨오게 된다. 이는 곧 굿놀이가 굿에서 활용되는 중요한 가치 중의 하나이다.

**참고문헌** 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 삼승할망본풀이의 여신 투쟁이 지니는 신화적 의미(김헌선, 민속학연구17, 국립민속박물관, 2005), 제주도무속자료사전(현용준, 각, 2007), 제주도굿놀이의 특징 연구(김은희, 한국무속학14, 한국무속학회, 2007), 제주도굿의 연극성에 관한 연구(문무병, 제주대학교 석사학위논문, 1984), 제주도 무속연구(현용준, 집문당, 1986), 제주도 무속을 통해서 본 큰굿 열두거리의 구조적 원형과 신화(이수자, 집문당, 2004).

**필자** 김은희(金銀姬)



# 나례
儺禮

**정의** 가면을 쓴 이들이 주축이 되어 일정한 규식規式에 의거해 구귀축역驅鬼逐疫하는 주술적 벽사辟邪의례.

**역사** 우리나라에 중국의 나례儺禮가 본격적으로 뿌리를 내리기 시작한 시기는 고려 초엽 관부官府가 중국 당대唐代 나의식을 유입하여 계동대나례季冬大儺禮를 정례적인 국가의례[軍禮]로 정립시키면서부터다. 고려시대 나례가 오례 중 하나인 군례로 시행된 이래 그 파급효과는 지방관아, 군영, 사원, 민간에까지 미쳐 나례는 궁중나례를 넘어 범국가적 의례로 확대되었다. 고려시대 나례를 유입한 시기와 연유에 대해서는 정확히 알려져 있지 않다. 그러나 『예기禮記』의 월령 사상이 정책적으로 반영되기 시작한 시점과 군제를 재편하는 시점을 고려할 때, 나례는 고려 성종 대에 유입되었을 것으로 추정된다.

고려시대 중국의 나례가 유입되어 정착되는 과정을 두루 살펴볼 수는 없으나. 예종 대(재위 1105~1122)에 계동대나례를 거행하기 앞서 창우倡優, 잡기는 물론 외관유기外官遊妓들까지 불러 모아 대대적인 나희 경연 행사를 벌였다는 기사를 확인할 수 있다. 이를 통해 고려 중엽부터 이미 나례는 본식인 구나의식驅儺儀式보다 이에 병연竝演되었던 가무백희, 곧 나희 중심의 행사로 변모되어 갔을 뿐만 아니라, 나례의 본령과 무관한 잡희들이 대거 나희로 수렴되면서 종교의식으로서 나례의 본의도 서서히 퇴색되어 갔음을 알 수 있다. 그리하여 고려 말엽에 이르면 나희는 나의에서 확연하게 분리되어 독립적인 공연 행사로 행해지기도 했으며, 계동대나례 역시 세시 벽사의례의 한정적 의미를 넘어 왕과 대신들이 함께 모여 연희를 베풀고 나희를 즐기는 송구영신의 세말 축제로 변모되어 갔다. 계동대나례를 달리 나희儺會, 나시연儺侍宴, 야연夜宴 등이라고 칭한 연유가 여기에 있었다.

고려 말엽 왕실의 세말 축제로 자리 잡았던 계동대나례의 전통은 조선 중기까지 변함없이 이어졌다. 고려시대부터 조선시대에 이르기까지 나례 및 나희 전승의 중심축이었던 계동대나례는 조선 중기에 접어들면서 서서히 쇠락해 갔다. 나례가 나희 중심의 행사로 변모되면서 나례의 의례적 위상이 약화되었고, 그로 인하여 나례의 존폐에 대한 논의가 끊이지 않았을 뿐만 아니라 그때그때 상황에 따라 나례 행사가 축소되거나 아예 시행되지 않기도 하는 등 나례 전승의 제도적 기반도 약화되어 갔다. 이후 계동대나례는 1694년(숙종 20)에 공식적으로 중단되었다. 반면, 조선시대 계동대나례와 더불어 나례 전승의 또 다른 중심축을 이루었던 산대나례山臺儺禮는 계동대나례가 공식적으로 중단된 이후에도 비교적 오랫동안 지속되었다.

산대나례는 조선시대에 부묘祔廟·친제親祭·친경親耕 후 왕의 환궁 때나 중국 사신 영접 등과 같은 왕실과 국가의 중요한 행사의 일환으로도 거행된 나례를 말한다. 산대나례는 계동대나례와 변별하기 위한 용례로, 실제 사료에서는 산대나례, 나례, 설나 등 그 용례가 혼재되어 있다. 조선시대 본격화된 산대나례는 계동대나례와 달리 전대前代로부터 전승되어 오던 산대희, 채붕희 등을 수렴하고 외방재인들까지 연희자로 동원하여 왕과 사신의 행차 길을 따라 나희를 배설한 대규모 행사였다. 왕실을 넘어 일반 백성들도 함께 즐기는 대규모 나희 행사로 존립했던 산대나례는 계동대나례와 달리 별정직으로 설치된 나례도감에서 행사 전반을 주관하였다. 조선시대 왕실과 국가의 의전 행사로 자리했던 산대나례는 인조仁祖 대를 기점으로 서서히 와해되어 갔다. 인조는 즉위 원년인 1623년에 부묘 후 환궁할 때 시행하던 나례 행사를 폐지토록 하고 이를 위해 설치한 나례도감을 혁파했다. 이후 부묘 후 환궁 시를 비롯한 왕실의 주요한 행사에 수반되었던 산대나례는 영조 대인 1754년(영조 30)에 재차 혁파되면서 공적 의식으로서의 제도적 기반은 완전히 사라지게 되었다. 그러나 사신 영접을 위한 산대나례는 인조 대에도 변함없이 행해져 오다 1784년(정조 8)에 이르러 공식적으로 중단되었다.

**내용** 나례는 방상시方相氏 중심의 구나의식부驅儺儀式部와 이에 병연되는 오신적·오인적인 가무백희부歌舞百戱部, 곧 나희儺戱로 구성되어 있다. 구나의식은 일종의 가면희로 가면이 의식의 중심에 있고, 군의 대오 체계나 통솔 방식을 골간으로 하는 군사 문화적 성격이 농후한 규식적 특성을 갖고 있다. 나희 행사는 여타 궁중연희보다 격식과 규율이 완화된 놀이마당으로서 나례의 본령을 구현하는 벽사제무와 왕실의 연희로서 격식을 갖추는 정재 외에 놀이판의 흥취를 고취시키고 축제적 난장을 구현하는 민간의 잡희들과 골계희들이 복합적으로 편성되어 있다. 특히 조선시대 왕실과 국가의 중요한 행사 때 거행되었던 산대나례는 나희 중심의 행사로, 산대·채붕·헌가·잡상 등 다양한 무대 장치를 동원하여 산대희를 펼치기도 했다. 계동대나례의 경우 구나의식은 서운관(이후 관상감), 나희 행사는 순평순위부(이후 의금부)에서 주관하였으나, 산대나례의 경우는 의금부와 군기시에 각기 설치된 좌우변나례청이 전담했다.

나례는 가면을 쓴 이들이 주축이 되어 일정한 규식에 의거해 구귀축역하는 주술적 벽사의례로서 의례 자체가 일종의 집단적 가면희일 뿐만 아니라, 이에 병연되었던 나희儺戱 또한 잡희와 더불어 가면희가 주류를 이루었다. 고려시대 이래 조선시대까지 우리나라 가면희는 나례를 중심으로 전승되어 왔다 해도 과언이 아니다. 나례가 우리나라 연희사에서 주목받는 까닭이 여기에 있는데, 나례의 집단 가면희, 나아가 집단 가면무극으로서의 연희적 특성은 구나의식에서부터 찾아볼 수 있다.

우리나라에서 행한 구나의식은 두 유형으로 대별된다. 하나는 『고려사高麗史』·『국조오례의國朝五禮儀』에 수록되어 있는 나의식으로, 중국 당 대의 나의식을 전범으로 하고 있다. 다른 하나는 『용재총화慵齋叢話』·『증보문헌비고增補文獻備考』에 수록된 나의식으로, 중국 당대 나의식과 송 대 나의식, 그리고 민간에 전래되어 온 전통적 나의식이 혼합되어 독특한 구나의식을 형성하고 있다. 『고려사』·『국조오례의』에 수록된 구나의식은 방상시·창사·진자들이 각기 가면을 쓰고 집사자들과 함께 대오를 형성해 악공과 고각군의 연주에 맞추어 주사呪辭를 창하며 축역의식을 행하는 것을 골자로 하고 있다. 방상시가 창사와 진자들을 인솔해 위협적 주사를 창하며 각처의 역귀들을 쫓는 것인데, 주사의 내용에 따라 역귀를 위협하거나 역귀와 대결하는 모의적 연행이 뒤따랐을 것으로 보인다. 『용재총화』·『증보문헌비고』에 수록된 구나의식에 따르면, 방상시·창사·진자 외에 지군·판관·조왕신·소매·십이지신의 가면을 쓴 이들이 새로운 축역자로 등장하고 있을 뿐만 아니라, 진자의 역할이 축역자에서 축역 대상으로 전환되면서 극적 요소도 가미되는 등 일련의 변화가 나타나고 있다. 전대에 비해 개성적 인물들이 대거 축역자로 등장하면서 집단 가면희로서의 규모도 커졌을 뿐 아니라, 추상적으로 상정했던 역귀를 구체적인 인물로 대체하면서 연희의 성격도 단순 가면희에서 가면무극적 형태로 변모되어 갔음을 알 수 있다. 이는 구나의식 자체가 일종의 오락적 가면희로 변모되기 시작했음을 말해 준다. 구나의식이 오락적 가면무극으로 이행해 가는 양상은 조선 후기 지방의 관아에서 행한 나례에서 두드러지게 나타나는데, 오횡묵吳宖默의 「경상남도함안군총쇄록」에 등장하는 탈을 쓴 거한[大漢]의 희학과 「경상남도고성군총쇄록」에 등장하는 월전·대면·노고우·양반창의 희학, 이옥李鈺의 『봉성문여鳳城文餘』에 등장하는 조대措大, 선비·노파·귀면을 쓴 광부狂夫 3인의 희학 등이 그 대표적 사례라 할 수 있다.

고려 중엽 이래 조선시대에 이르기까지 계동대나례는 세시의례로서의 한정적 의미를 넘어 왕실의 세말

축제 행사로 자리 잡아 갔다. 이로 인해 나례의 뒷전 놀이였던 나희는 나례의 연장으로서 벽사제무를 근간으로 하되, 궁중 연희로서의 격식과 세말 축제 행사로서의 난장적 여흥을 모두 아우르는 복합적 성격을 띠며 형성·전승되었다. 이러한 계동대나례 나희 행사의 구성 원리는 나희 공연 종목들을 전하는 문헌들에서 확인된다. 최자崔滋의 '복차운復次韻'과 『세종실록世宗實錄』에는 당악 학연화대합설이, 이색李穡의 〈구나행驅儺行〉에는 오방귀무·백택무·처용무 등 나례의 본령을 구현하는 벽사제무와 호인희·어룡지희 등 놀이판의 흥취를 돋우는 오락적 가면희, 그리고 토화·탄도·화교의 답교(죽광대) 등 잡희가 각기 나타나며, 성현成俔의 〈관나희觀儺戲〉에도 농환·줄타기·꼭두놀음·죽간희 등 잡희 및 인형극이 나타난다. 뿐만 아니라 이색의 〈절구絶句〉와 『세조실록世祖實錄』·『문종실록文宗實錄』 등에는 축제적 난장을 구현하는 골계희의 일종인 조희調戲와 우인優人들의 우희, 그리고 광대·수척·승광대 등의 희학지사인 소학지희도 나타나고 있다.

왕실과 국가의 중요한 행사에 수반된 산대나례는 산대(대산대, 예산대, 다정산대, 오산 등)와 채붕, 결채, 헌가 등 각종 무대 공간을 설치하고 산대희와 채붕희를 배설하였다. 산대나례에 배설된 나희 공연 종목은 동월董越의 『조선부朝鮮賦』와 아극돈阿克敦의 『봉사도奉使圖』에 일부 소개되어 있다. 『조선부』에는 토화·어룡만연지희·무동·원숭이놀이·땅재주·곰놀이·줄타기·목발·사자놀이·코끼리놀이·산대놀이 등이 나타나며, 『봉사도』에는 유득공柳得恭이 『경도잡지京都雜志』에 기술하였던 산희山戲와 야희野戲로 추정되는 가면희가 나타난다. 이 중 산대놀이(산희)는 계동대나례와 차별되는 산대나례의 주요한 연희 종목이라 할 수 있다. 산대나례를 베풀기 위해 따로 설치한 나례도감의 가장 중요한 임무는 바로 산대를 만드는 일과 산대희를 전담했던 상색재인들을 확보하고 전습하는 일이었다. 『조선부』에는 산대놀이라 포괄적으로 지칭했지만, 산대나례에 설치된 산대의 종류가 다양했고 이와 더불어 헌가와 채붕, 결채 및 잡상 등이 무대 공간으로 함께 설치되었음을 고려할 때 산대놀이의 연희는 각기 무대공간에 따라 산대 위나 산대 앞에서 다채롭게 펼쳐졌을 것으로 추정된다.

**특징 및 의의** 나례는 고려 초엽부터 조선 중기에 이르기까지 범국가적 벽사의례이자 축제 행사로 존속해왔다. 그로 인해 민간의 가면희를 비롯한 각종 잡희들도 경중재인이나 외방 재인을 통해 나례 행사로 수렴되어 갔다. 나례는 궁중 연희와 민간 연희, 나아가 각 지역 연희 문화들이 상호 소통하는 열린 연희 공간으로서 우리나라 연희 문화는 물론 공연 문화의 산실로 자리매김해 갔는데, 특히 나례는 가면희 중심의 행사로 우리나라 가면희가 보다 발전적으로 계승될 수 있는 연희적·제도적 기반이 되었다는 점에서 그 의의가 크다 할 수 있다.

**참고문헌** 궁정나례의 변천양상과 공연사적 의의(윤아영, 민속원, 2012), 한국연극사 연구(사진실, 태학사, 1997), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1995), 한국의 벽사의례와 연희문화(황경숙, 월인, 2000), 儺史(林河, 東大圖書公司, 1994).

**필자** 황경숙(黃京淑)

## 나례도감
儺禮都監

**정의** 조선시대 산대나례山臺儺禮를 거행하기 위해 설치한 임시 기구.

**역사** 조선시대 궁중나례는 세말 벽사辟邪의례로 거행된 계동대나례季冬大儺禮와 더불어, 사신 영접 때나 부묘祔廟·친제親祭·친경親耕 후 왕의 거가 환궁 시와 같은 국가나 왕실 주요 행사의 일환으로 거행된 산대나례라는 두 축을 중심으로 전승되었다. 계동대나례의 경우 구나의식은 관상감에서, 나례에 병연되었던 나희는 의금부에서 각기 주관하였으나, 산대나례는 의금부와 군기시에 임시로 설치한 나례도감儺禮都監에서 주관하였다.

나례 행사를 위해 별정 조직을 따로 설치하는 사례는 고려시대에도 나타난다. 고려시대 나례의 구나의식은 관상감의 전신이었던 사천대(태복감·사천감·관후서·서운관)에서, 나희 행사는 의금부의 전신이었던 사평순위부司平巡衛府(순위부)에서 주관하였다. 그런데 고려 후기 이색李穡의 〈절구絶句〉·〈제일除日〉·〈구나행驅儺行〉 등의 시편에 나례도감의 전신으로 추정되는 '병장방屛障房'이 나타난다. 〈절구〉에 "병장방전취막장屛障房前翠幕長", 〈제일〉에 "병장군영진구중屛障群英進九重", 〈구나행〉에 "국가대치병장방國家大置屛障房"이라 하였다. 사료에서 '병장방'이라는 직제를 찾아볼 수 없지만 〈구나행〉에서 뒤이어 "사평유부비순경司平有府備巡警"이라 하여 사평순위부가 언급되는 것을 보면 나례 행사를 위해 사평순위부에 별정 조직인 병장방을 설치하였을 것으로 추정된다. 이에 준하면 조선시대 나례도감은 고려시대 병장방의 전통을 계승한 것이라 할 수 있다. 조선시대에 나례도감이라는 용례는 광해군 대에 비로소 나타나지만, 『세종실록世宗實錄』에 "부묘 후 환궁 시 나례 행사를 의금부와 군기시에서 주관하였고, 좌우에서 산대의 높이를 견주기에 산대의 높이를 규제하도록 하였다."라는 기사를 통해 볼 때, 나례도감을 설치하는 관행은 조선 초엽부터 행해졌음을 알 수 있다. 조선시대 나례도감은 양분 체제로 의금부에 좌변 나례도감左邊儺禮都監을, 군기시에 우변 나례도감右邊儺禮都監을 각기 설치하였다. 왕의 거가 환궁 시, 사신 영접 시에 행한 나례는 왕과 사신의 행차 길을 따라 노상은 물론이고 주요 관문인 성문 좌우에 산대를 설치하여 나희와 잡희를 배설하는 대규모 행사였기에 좌우 양변을 나누어 전담하도록 하는 체제로 편성된 것인데, 군기시로 나례도감이 확대 설치된 연유는 고려시대부터 나례 행사에 수반되었던 화산나례火山儺禮·화산나희火山儺戲를 군기시에서 주관하였기 때문이다.

나례도감은 산대나례가 위축되기 시작한 인조 대를 기점으로 많은 변화를 겪게 된다. 반정 후 즉위한 인조는 부묘 후 거가 환궁 시에 행하는 산대나례를 폐지토록 하고 이를 위해 설치된 나례도감을 혁파하였다. 이후 부묘 후 환궁 시에는 산대나례가 거행되지 않았으며 1754년(영조 30)에 재차 혁파되면서 공적 의식으로서의 제도적 기반을 완전히 상실하게 되었다. 그러나 사신 영접을 위한 산대나례는 인조대에도 지속되었으며 나례도감 역시 전례에 따라 설치되었다. 그리하여 1626년(인조 4)에 「나례청등록儺禮廳謄錄」이 제작되었다. 그런데 병자호란 후인 1643년(인조 21) 산대나례 행사 규모가 축소되면서 나례도감은 독립적 기구에서 영접도감迎接都監의 하위 조직인 나례색儺禮色으로 격하되었다. 나례색은 영접도감의 낭청이 총괄하였다. 나례도감이 나례색으로 축소된 이후 의금부와 군기시의 관원이 낭청으로 차출되는 등 의금부와 군기시가 산대나례 행사에 일정 정도 관여하기는 했으나, 이를 계기로 의금부와 군기시에 나례도감을 설치했던 관행은 사라지게 되었다. 나례도감은 1784년(정조 8)에 다시 설치되었는데 전례와 달리 포도청捕盜廳에서 좌우변 나례도감을 모두 총괄하도록 했다. 그러나 그해 나례 행사의 예행연습인 사습私習 과정에서 불미스러운 일이 발생하면서 나례도감이 해체되었고, 이를 계기로 산대나례도 공식적으로 중단되었다.

**내용** 나례도감은 산대나례 행사 전반을 총괄했던 임시 기구로, 의금부와 군기시에 각기 좌변 나례도감과 우변 나례도감이 설치되었다. 나례도감은 산대나례를 준비하고 행사 전반을 주관하는 것이 주된 임무였으나, 이와 더불어 산대나례에 동원된 재인들을 통제·관리하고 행사 기간 동안 궁궐은 물론 성 안팎의 질서와 안전을 유지하는 금란禁亂의 임무도 병행했다. 나례 행사의 실질적인 준비 과정과 시행은 좌우변 나례도감에서 각기 독립적으로 이루어졌으나, 금란의 지휘 통제권은 평소 금란을 관할했던 의금부에 설치된 좌변 나례도감에 있었다. 나례도감의 주요 임무 중 하나인 금란의 지휘 통제권이 좌변 나례도감에 있었다는 점에서 좌변 나례도감이 우변 나례도감에 비해 다소 우위를 점하고 있었음을 알 수 있다.

나례도감의 나례 행사 준비 과정은 세 단계로 나누어 개괄해 볼 수 있다.

첫째, 나례에 연행될 연희 종목을 편성하고 비준을 받는 단계이다. 산대나례는 계동대나례에 비해 그 행사 규모가 성대했다. 따라서 통상적으로 2개월 전부터 행사 준비에 착수하는 계동대나례와 달리 행사 4개월 전부터 본격적인 준비에 들어가는 것이 관례였다. 나례도감이 설치되면 먼저 나례도감에서는 행사 절차와 연희 종목을 적은 '나례단자儺禮單字'·'나희단자儺戲單字'를 승정원에 올려 왕의 비준을 받는다. 나례 행사는 관례적으로 행해 오던 연희의 기본 틀에 준하기 때문에 비준을 받는 일은 어렵지 않았으나, 국가의 재정 상태 및 정치·외교적 정황에 따라 행사의 규모가 다소 변경되거나 때에 따라서는 연희 내용 일부가 수정되기도 했다.

둘째, 연행에 필요한 물적 자원과 인적 자원을 확보하는 단계이다. '나례단자'가 왕의 비준을 받으면 나례도감에서는 호조戶曹의 공조하에 나례 행사에 필요한 산대, 채붕, 헌가, 잡상 등 각종 무대 장치 및 부대시설과 소품들을 새로 제조하거나 수리하는 한편, 이들을 보관할 가가假家도 마련한다. 이를 위해 장인들과 군역들을 확보하는 일은 나례도감에서 전담하지만 대산대大山臺를 새로 만들 때에는 병조에서 따로 수군을 배치하기도 했다. 광해군 대에 대산대를 제작하기 위해 좌변 나례도감에 1,400명의 수군이, 우변 나례도감에 1,300명의 수군이 동원된 바 있다. 이와 더불어 나례도감의 가장 중요한 임무는 연희자들을 확보하는 일이었다. 계동대나례의 경우 나희 행사는 의금부가 관할했던 장악원 악공과 경중 재인京中才人들이 전담했으나, 나라의 큰 행사로 거행된 산대나례는 이를 넘어 각 도의 관아에 예속되었던 외방 재인外方才人들도 대거 참여하였다. 이들 외방 재인은 좌우변 나례도감에서 각기 확보하고 있는 명단을 각 도로 하달해 올려 보내도록 하거나 각 도 단위에서 소속 재인을 차출하여 올려 보내기도 했는데, 외방 재인을 올려 보내는 실무적인 책임은 각 도의 관찰사가 맡았다. 나례도감에 소속되었던 외방 재인은 전담하는 연희 종목과 연행 능력에 따라 상색 재인上色才人과 잡색 재인雜色才人으로 나뉘기도 했다. 상색 재인은 산대나례의 주요 연희 종목이었던 산대희 연희자를, 잡색 재인은 그 밖의 잡희 연희자를 말한다. 특히 상색 재인은 각 나례도감과 지속적인 연계를 맺으며 관리되었다.

셋째, 산대나례의 전습傳習, 삼도습의三度習儀, 사습私習을 관장하는 단계이다. 나례도감이 좌우 양변 체제로 운영되면서 좌우변 나례도감이 각기 차별화된 연희로 우위를 점하고자 하는 경쟁 구도가 암묵적으로 형성되어 있었다. 이익李瀷의 『성호사설星湖僿說』에 "요즘은 별도로 도감을 두어 중국 사신이 올 때마다 좌우의 채붕으로 나누어 신기를 다투게 한다今世別置都監 每上國使臣 爲左右棚 競鬪新奇."라고 한 것과 같이 좌우변 나례도감의 경쟁 구도는 나례 행사를 한층 풍성하게 하는 동력이 되기도 했지만, 그로 인해 불미스러운 일이 종종 발생하면서 나례도감의 고질적인 폐단으로 간주되기도 했다. 산대나례의 연희는 행사의 본령에 따른 정례화된 연희 종목이 주를 이루었으나, 좌우 나례도감의 경쟁 구도 속에서 새로운 연희들이 부가되는 등 다채롭게 전개되었다. 따라서 재예가 뛰어난 재인들을 확보하여 전례의 연희를 전습하거나 새로이 창출하는 일은 나례도감의 위상과 관련해 더욱 중요한 일로 자리 잡았다. 한편, 1824년(순조 24)의 「완문등장팔도재인完文等狀八道才人」에 의하면 병자호란 후에 나례도감이 나례색으로 축소된 뒤 재인들의 자치 조직이었던 재인청에서 나례색을 대신해 외방 재인을 올려 보내는 일을 맡았을 뿐만 아니라 정조 대에는 이들이 좌우 산대를 설치하는 일을 주도했던 것으로 나타난다. 이를 통해 나례도감의 주요한 임무였던 산대희 전승은 나례도감이 축소되면서 재인청으로 대체되었음을 알 수 있다.

한편, 계동대나례와 달리 산대나례는 왕실과 국가의 위엄을 드러내는 중요한 행사로, 성공적인 행사를 위해 시행에 앞서 행사의 전 과정을 세 차례에 걸쳐 예행연습하는 삼도습의와 연희자들의 연희만 따로 예행연습을 하는 사습의 관행이 있었다. 삼도습의와 사습은 단순한 예행연습을 넘어 좌우 나례도감의 준비 상황을 평가받는 장이자 일반 백성이 산대나례를 즐길 수 있는 또 다른 놀이의 장이기도 했다. 삼도습의와 사습의 관행은 때로 나례도감 관원들의 여흥 행사나 일반 백성을 상대로 한 흥행 행사로 호도되어 나례도감의 폐습으로 간주되기도 했으나, 나례 향유층의 저변을 넓히는 계기가 되기도 했다.

**특징 및 의의** 나례도감은 우리나라 연희 문화, 특히 민속가면극이 침강 문화적沈降文化的 논리와 이에 대응하는 자생적 논리로 대별될 수 없는 복합적 구도 속에서 형성 및 전승되어 갔음을 극명하게 보여 주고 있다는 점에서 먼저 그 의의를 찾을 수 있다. 나례는 궁중의 연희 문화와 민간의 연희 문화가 공존하는 열린 연희 공간으로 존재했는데, 특히 산대나례는 외방 재인을 통해 각 지역의 연희 문화들이 대거 수렴되면서 지역 민속연희 간에 이루어지던 소통의 장으로도 작용했던 것이다. 실제 나례도감을 통해 외방재인이 경중 재인으로 전환되는 사례도 빈번했다. 나례가 중단된 후 경중재인들을 중심으로 형성된 산대도감패들 속에 외방재인이 포함되어 있었던 사실은 산대도감극 역시 토속적 지역 탈놀이의 영향 속에서 형성될 수 있었음을 말해 준다. 또한 나례도감은 실무를 담당했던 하급 관리들이 이후 가면극 연희 주체로 전환되는 제도적 기반이 되었을 뿐만 아니라, 재인들이 독자적으로 자치 조직을 결성해 연희 문화의 주도적 주체로 등장하는 토대가 되었다는 점에서도 그 의의를 찾을 수 있다.

**참고문헌** 인조 이후 나례의 사습과 산대도감패의 흥행 활동(사진실, 공연문화연구28, 한국공연문화학회, 2014), 한국 연극사 연구(사진실, 태학사, 1997), 한국의 벽사의례와 연희문화(황경숙, 월인, 2000).

**필자** 황경숙(黃京淑)





## 남강노인
南江老人

**정의** 사람의 수명을 관장하는 신으로 봉산 탈춤과 강령 탈춤에서 영감의 구박을 받고 죽은 미얄할미의 넋을 위로해 주는 인물.

**내용** 남강노인南江老人을 뜻하는 수노인壽老人은 남극 가까이에 있는 노인성老人星이 인간 수명을 지배한다고 하여 신격화된 것이다. 남극노인성南極老人星은 고대 중국의 신화에서는 복성福星, 녹성祿星과 함께 장수와 복록을 상징하는 삼성三星 중 하나로 숭배되었다. 고려 말 이색李穡(1328~1396)의 한시 〈구나행驅儺行〉에도 "그 중 한 노인이 등은 구부정하면서도 키가 큰데其中老者傴而長 여러 사람 모두 남극성이 아닐까 놀라고 감탄하네衆共驚嗟南極星."라는 내용이 있다. 남극노인성은 전쟁이나 나라가 혼란에 빠질 때는 보이지 않다가 천하가 안정되고 평화가 찾아오면 보인다. 따라서 사람들은 이 별자리를 보며 행복과 장생을 기원했다.

남강노인 탈 | 국립민속박물관

봉산 탈춤에서 남강노인은 제7과장 미얄춤에서 미얄할미가 죽은 뒤에 등장한다. 흰 얼굴 바탕에 흰 수염을 달고 눈에 검은 테를 둘렀고, 이마에 두 줄의 주름이 있는 가면을 쓴 남강노인은 흰색 두루마기와 바지를 입고 머리에는 갓을 쓰고 장구를 메고 탈판에 등장한다. 미얄할미는 난리가 나는 통에 헤어졌던 영감과 다시 만나게 된다. 이때 영감이 데리고 온 첩 덜머리집과 처첩 간의 갈등 및 재산 분배 문제가 발생한다. 이후 미얄할미가 영감에게 맞아 죽게 되자, 남강노인이 등장하여 무당을 불러 미얄할미의 혼백을 달래기 위한 진오기굿을 해 준다. 남강노인은 "명산대천 후토신령后土神靈 불쌍한 이 인생을 극락세계 가게 하소. 넋에 넋은 넋반에 담고 귀鬼에 귀는 귀반에 담아 연화봉蓮花峯으로 가옵소서. …… 아이덜아 일어나거라, 남창 동창 다 밝았다."라는 마지막 대사로 가면극을 끝맺는다.

강령 탈춤에서 남강노인은 제7과장 미얄영감·할미춤에 등장한다. 영감이 덜머리집을 데려오자, 덜머리집이 할미에게 거칠게 인사하므로 서로 시비가 붙는다. 이를 빌미로 영감과 할미가 다투게 된다. 할미는 서러움을 한탄하며 세간을 분배해 달라고 요구한다. 그러나 모든 요구가 받아들여지지 않자 할미는 모든 것을 포기하고 결국 집을 나간다. 미얄할미가 가출한 후 영감과 덜머리집이 대무하다가 덜머리집은 쓰러지고 영감은 몸에 이상이 생겨 병신이 된다. 이때 남강노인이 등장하여 할미의 죽음을 알리면서 유서를 읽자, 영감은 슬피 울다가 만신을 불러 영혼 천도를 위한 만세받이굿을 하게 한다. 강령 탈춤의 남강노인은 흰 두루마기를 입고 손에는 장죽長竹을 들고 등장하여 고을의 큰 어른 역할을 한다. 남강노인 탈은 전체적으로 길이가 긴 탈로 흰색 바탕에 이마가 매우 커서 얼굴 넓이의 절반을 차지한다. 이마에는 주름이 흘림 글씨 형태로 되어 있으며, 그 위에 누런색 점, 다시 위에 한자로 '상上' 자가 새겨져 있다.

**특징 및 의의** 남강노인은 인간의 기본적 욕구인 수명과 장수를 상징하기 때문에 한국뿐만 아니라 중국과 일본

에서 오래전부터 숭배되었다. 그러나 남강노인은 다른 신선들처럼 실존했던 상태에서 불로장생한 존재로 여겨지지는 않는다. 성수星宿 숭배에 그 기원을 두고 있으며, 신선이라기보다 신에 가까운 존재이다. 따라서 사람들에게 불로장생하고 있는 신선이 동경의 대상이라면, 인간의 장수를 관장하는 남강노인은 개인의 장수를 기원할 수 있는 구체적이고도 실용적인 대상이었다. 이러한 의미에서 남강노인은 다른 어떤 도교의 신들보다도 민간에서 더 널리 숭배되는 친숙한 존재였다. 따라서 민중과 가까운 존재였던 남강노인이 가면극에 등장하여, 미얄할미의 혼을 위로하면서 극락왕생을 기원하고 극 중의 모든 갈등을 풀어내는 역할을 하게 된 것으로 보인다.

**참고문헌** 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 강령탈춤(정형호, 화산문화, 2002), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

**필자** 이호승(李鎬丞)



# 남사당패

男寺黨牌

**정의** 조선 후기 전국을 떠돌며 풍물, 버나, 살판, 어름, 덧뵈기, 덜미 등의 연희를 공연했던 남성 유랑예인집단.

**역사** 조선 후기 들어 유랑예인집단이 활발한 연행 활동을 펼친 배경으로는 농업 생산력이 증대되고 수공업이 활기를 띠면서 사회적 분업과 생산물의 상품화가 이루어져 상품 유통·교환 시장이 확대된 점을 들 수 있다. 시전市廛 체계가 붕괴하고 이를 대체하는 사상私商 체계가 성립하는 과정에서 18세기 말에 이르면 전국적으로 1천여 개에 달하는 장시場市가 설치되었으며, 여러 고을이 큰 시장권을 형성하고 장시 간의 그물 같은 연결망이 형성되었다. 이와 같은 정기 시장의 성립은 유랑예인집단이 활동할 수 있는 연행 공간을 안정적으로 제공하게 되었다.

조선 후기에는 남사당패를 비롯하여 사당패·대광대패·솟대쟁이패·초라니패·풍각쟁이패·광대패·걸립패·중매구·굿중패 등 다양한 유랑예인집단이 있었다. 이 중 남사당패는 사당패, 굿중패 등과 더불어 재승才僧 계통 연희 집단에 해당한다. 재승은 불교와 관련된 연희자를 가리키는데, 재승 계통의 연희자는 삼국시대부터 존재했고 고려를 거쳐 조선까지 지속되었다. 『고려사高麗史』 1056년(문종 10) 9월조의 기록에 의하면, 고려시대에는 불교에 속한 무리이면서도 장사치들과 결탁하여 물건을 매매하고, 잡인들과 어울려서 술 주정하며 기생들과 뒤섞여 놀고, 속인의 복장을 하고 절을 짓는다는 명목으로 악기를 연주하며 공연하고 다니는 재승들이 있었다. 유교 국가인 조선의 재승들은 사원에서 쫓겨나, 호적도 없고 부역도 하지 않으며 조세도 부담하지 않는 유랑민이 되었다. 『문종실록文宗實錄』 1451년(문종 원년) 6월 10일 조에 의하면, 중국 사신을 영접할 때 재승 계통 연희자들도 동원되었음을 알 수 있다. 여기서 승광대僧廣大는 수척水尺과 함께 웃고 희학하는 놀이인 우희優戱를 담당했다. 유몽인柳夢寅(1559~1623)의 『어우야담於于野談』에 나오는 재승 동윤洞允의 이야기는 재승들이 조선시대의 연희 담당층으로서 중요한 역할을 했다는 사실을 보여 준다.

남사당패는 남성만으로 구성된 연희집단으로, 사당패가 인기를 끌면서 기예를 갖춘 사당이 부족해지자 여장한 남자가 그 역할을 대신하게 되면서 발생한 것으로 추정된다. 남사당패는 1930년대까지 전국을 유랑하면서 공연을 펼쳤다. 하지만 이후 급속한 사회·문화적 상황 변화로 겨우 명맥만 유지하는 지경에 이르게 되었다. 1954년에는 남사당패 일원이었던 남운용南雲龍(1907~1978)을 비롯한 일부 연희자들이 '안성 농악대'를 결성해 활동을 재개하기도 했지만, 획기적인 상황 변화는 없었다. 그러나 1960년대에 펼쳐진 전통문화 계승 운동은 옛 남사당패 연희자들에게 재기의 발판을 제공했다. 남운용은 과거에 함께 활동했던 연희자들을 모아 '인형극회 남사당'이라는 단체를 결성해 1964년부터 활동을 재개했고, 남사당패 인형극인 꼭두각시놀음이 중요무형문화재 제3호로 지정되었다. 꼭두각시놀음이 중요무형문화재로 지정된 이후 '인형극회 남사당'은 예전의 남사당패가 연행했던 여러 연희 종목을 복원하고자 노력했고, 단체명도 '민속극회 남사당'으로 변경했다. 이러한 노력의 결과 남사당패는 인형극인 꼭두각시놀음뿐만 아니라 풍물, 버나, 살판, 어름, 덧뵈기 등의 종목들을 복원해 냈다. 이러한 결과 1988년 남사당패 연행 종목 전체가 중요무형문화재로 확대 지정되어 전승되고 있다.

무동(1935)

줄타기(경의선 금촌 역전 난장, 1937)

외줄타기(경성 태평동, 1938)

땅재주(경성 태평동, 1938)

**남사당패** | 국립민속박물관

**내용** 남사당패는 꼭두쇠를 정점에 놓고 40~50명의 연희자들로 구성되는데, 일정한 거처가 없는 독신 남성들의 연희집단이다. 남사당패 조직의 우두머리인 꼭두쇠는 엄격한 명령과 규율로 남사당패를 일사불란하게 통제했다. 꼭두쇠는 한 패거리에 한 명이지만 그를 보좌하는 곰뱅이쇠는 패거리의 규모에 따라 두 명인 경우도 있다. 곰뱅이란 남사당패의 은어로 '허가許可'라는 뜻이다. 남사당패가 마을에 들어갈 때, 놀이판을 벌여도 좋다는 사전 승낙을 받는 일을 하는 사람을 뜻한다. 곰뱅이쇠가 둘일 경우 한 사람은 남사당패 은어로 '밥'이라는 뜻인 '글'의 임무를 담당했다. 뜬쇠란 각 연희 분야의 선임자이다. 뜬쇠들은 그들이 연행하는 종목의 규모에 따라 해당 연희를 익힌 '가열(보통 기능자)'들을 두게 되고 가열 밑에 초입자인 '삐리'를 두게 된다. 삐리는 꼭두쇠의 판단에 따라 적당하다고 인정되는 뜬쇠에게 배속되어 잔심부름부터 시작하여 점차 재주를 익혀 가열로 성장한다. 이들은 가열이 되기까지는 여장女裝을 하는 것이 상례였다. 남사당패는 수동모[男]와 암동모[女]라는 이름으로 남색男色을 하는 특수한 집단이었다. 예외도 있었지만 수동모는 가열 이상이며, 암동모는 삐리들이 감당하는 경우가 많았다. 남사당패에서는 이 삐리를 차지하기 위한 경쟁이 치열했는데, 이는 자기 몫의 암동모를 갖기 위한 목적과 아울러 반반한 삐리가 많은 패거리가 흥행에 성공했기 때문으로 해석된다.

남사당패는 향촌 지배층에게는 혐오의 대상이어서 마음대로 어느 마을이나 출입할 수가 없었다. 따라서 허가를 받고 숙식과 약간의 노자만 받을 수 있으면 마을의 큰 공터나 장터에서 밤새워 놀이판을 벌였다. 남사당패는 주로 장터·파시波市·마을 행사 등을 찾아다니며 공연을 펼쳤다. 정약용은 『목민심서牧民心書』에서 조창을 열려고 할 때 포구에 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牢子(초라니)·마조馬弔(투전)·도사屠肆(소나 돼지

도살) 등 팔반천류八般賤流가 그것이다. 이 가운데 사당·광대·악공·초라니 등 유랑예인에 해당하는 연희자들을 언급한 것은 이들이 조창과 포구에 등장했다는 것을 보여 준다.

남사당패는 마을의 행사에 초청되어 공연을 벌이기도 했다. 전남 완도군 금당도 동계洞契의 1862년부터 1927년까지의 지출 내용을 기록하고 있는 『동계책』에는 1880년에서 1905년 사이에 남사당과 가객에게 여섯 번 돈을 지출한 항목이 보인다.

현재까지 남사당패의 은거지로 밝혀진 곳은 경기도 안성과 평택, 충청남도 당진과 대전광역시 대덕, 전라남도 강진과 구례, 경상남도 진주와 남해, 황해도 송화와 은율 등지이다. 이곳들은 대부분 물산이 집결되고 유통되던 시장과 관련이 깊은 지역이다. 남사당패는 공연을 펼칠 수 없는 겨울철에 이곳을 근거지로 삼아 삐리들에게 기예를 가르치며 겨울을 났다고 한다.

**특징 및 의의** 남사당패는 관계를 맺고 있는 사찰에서 내준 부적을 가지고 다니며 팔고, 그 수입의 일부를 사찰에 바쳤다. 따라서 남사당패들은 자기들의 수입으로 불사佛事를 돕는다는 명분을 내세울 수 있었다. 승려나 보살이 직접 사당패나 걸립패의 구성원으로 참여하거나 영향력을 행사했고, 그들의 수입이 사종四種(아미타를 생각하여 떼어 주는 공양물)이란 명목으로 사찰에 바쳐졌던 것은 현재 남아 있는 많은 시주질施主秩(시주한 사람 명단)에서도 확인할 수 있다. 그러므로 남사당패의 꼭두각시놀이 중 건사建寺거리에 절을 짓는 내용이 들어 있는 것은 그들이 명분으로 내세운 공연 목적과도 일치한다.

남사당패의 연희 종목 가운데 덧뵈기는 양주 별산대놀이와 매우 유사한 내용으로서, 본산대놀이 계통 가면극을 차용한 것으로 보인다. 덜미는 흔히 꼭두각시놀이라고 불리는 인형극이다. 버나는 대접돌리기, 살판은 땅재주인 근두, 어름은 줄타기로서 곡예에 해당하는 전문적 종목들이고, 풍물 역시 다양한 악기 연주에 해당한다. 또한, 지금은 전승이 단절되었지만 과거에 연행했다는 환술도 대표적 전통연희 종목이었다.

남사당패는 가면극인 덧뵈기·인형극인 꼭두각시놀음·줄타기·대접돌리기·땅재주 등 동아시아 공동의 연희 자산인 산악백희散樂百戱에 속하는 전통연희 종목들을 현재까지 전승하고 있는 전문예인집단으로서, 한국 전통연희 문화의 수준과 깊이를 보여 주는 중요한 역할을 담당하고 있다.

**참고문헌** 조선해어화사(이능화, 동양서원, 1927), 감로탱에 묘사된 전통연희와 유랑예인집단(전경욱, 공연문화연구20, 한국공연문화학회, 2010), 남사당패연구(심우성, 동문선, 1989), 도서지역의 민속연희와 남사당노래 연구(이경엽, 한국민속학33, 한국민속학회, 2001), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

**필자** 이호승(李鎬丞)

## 남성관희자
南城觀戱子

**정의** 강이천姜彛天(1769~1801)이 열 살 때인 1778년에 남대문 밖에서 연행된 인형극과 가면극을 보고, 11년 후인 1789년에 지은 연희시.

**내용** 〈남성관희자南城觀戱子〉의 앞부분은 인형극, 뒷부분은 가면극의 내용을 구체적으로 묘사하고 있다.

사람 형상 가는 손가락만큼 人像如纖指
나무로 새겨 채색을 했구나. 五彩木以塑
얼굴을 바꾸어 번갈아 나오니 換面以迭出
어리둥절 셀 수가 없더라. 炫煌不可數
문득 튀어나오는데 낯짝이 안반 같은 놈 突出面如盤
고함 소리 사람을 겁주는데 大聲令人怖
머리를 흔들며 눈을 굴려 搖頭且轉目
왼쪽을 바라보고 다시 오른쪽으로 돌리다 右視復左顧
부채로 얼굴을 가리고 홀연 사라지니 忽去遮面扇
노기를 떠어 흉악한 놈 猙獰假餘怒
휘장이 휙 걷히더니 巾帷倏披靡
춤추는 소맷자락 어지럽게 돌아가누나. 舞袖紛回互
홀연 사라져 자취도 없는데 忽然去無蹤
더벅머리 귀신의 낯바닥 나타나 觜髮鬼面露
두 놈이 방망이 들고 치고받고 短椎兩相擊
폴짝폴짝 잠시도 서 있지 못하더니 跳梁未暫駐
홀연 사라져 자취도 없는데 忽然去無蹤
야차 놈 불쑥, 저건 무언가? 夜叉驚更謾
얼굴은 구리쇠, 눈에 도금을 한 놈이 蹲蹲舞且躍
너풀너풀 춤추고 뛰더니 面銅眼金鍍
홀연 사라져 자취도 없는데 忽然去無蹤
달자가 또 달려 나와 韃子又奔赴
칼을 뽑아 스스로 머리를 베어 長劍自斬首
땅바닥에 던지고 자빠지니 擲地仍偃仆
홀연 사라져 자취도 없는데 忽然去無蹤
귀신이 새끼 안고 젖을 먹이며 有鬼兒乳哺
어르다가 이내 찢어 발겨 撫弄仍破裂
까마귀 솔개 밥이 되게 던져 버리네. 遠投烏鳶付

사람의 형상을 가는 손가락만 하게 나무로 새겨 채색을 했다는 설명에서 이 부분이 인형극임을 알 수 있다. 인형극에는 낯짝이 안반 같은 놈, 노기를 띠어 흉악한 놈, 더벅머리에 귀신 가면을 쓴 두 놈, 얼굴은 구리쇠에 눈에 도금을 한 놈, 북방 유목민인 달자韃子(달단), 귀신과 그 새끼 등 여러 인형이 등장한다. 인형들이 퇴장할 때는 "홀연 사라져 자취가 없다"고 하며 장면 전환이 매우 빠른 것을 밝히고 있다.

그리고 〈남성관희자〉를 통해 1770년대 서울에 본산대놀이가 성립되어 있었고, 그 연희 내용이 현재의 별산대놀이(양주 별산대놀이, 송파 산대놀이 등)나 해서 탈춤(봉산 탈춤, 강령 탈춤, 은율 탈춤 등)과 거의 동일했음을 확인할 수 있다.

① 평평한 언덕에 새로 자리를 펼쳐 平陂更展席
상좌 아이 깨끼춤 추는데 僧雛舞綃素
선녀 하늘로부터 내려왔나. 仙娥自天降
당의唐衣에 수고繡袴를 입었으니 唐衣復繡袴
한수漢水의 선녀 구슬을 가지고 노는 듯 漢女弄珠游
낙수洛水의 여신 푸른 물결에 걸어 나오듯.洛妃淸波步

② 노장스님 어디서 오셨는지? 老釋自何來
석장을 짚고 장삼을 걸치고 拄杖衣袂裕
구부정 몸을 가누지 못하고 龍鍾不能立
수염도 눈썹도 도통 하얀데 鬚眉皓如鷺
사미승 뒤를 따라오며 沙彌隨其後
연방 합장하고 배례하고 合掌拜跪屢
이 노장 힘이 쇠약해 力微任從風
넘어지기 몇 번이던고? 顚躓凡幾度

한 젊은 계집이 등장하니 又出一少妹
이 만남에 깜짝 반기며 驚喜此相遇
흥을 스스로 억제치 못해 老興不自禁
파계하고 청혼을 하더라. 破戒要婚娶
광풍이 문득 크게 일어나 狂風忽大作
당황하여 어쩔 줄 모르는 즈음 張皇而失措
또 웬 중이 대취해서 有僧又大醉
고래고래 외치고 주정을 부린다. 呼號亦恣酗

③ 추레한 늙은 유생 潦倒老儒生
이 판에 끼어들다니 잘못이지. 闖入無乃誤
입술은 언청이 눈썹이 기다란데 缺脣狸其眉
고개를 길게 뽑아 새 먹이를 쪼듯 延頸如鳥嗉
부채를 부치며 거드름을 피우는데 揮扇擧止高
아우성치고 꾸짖는 건 무슨 연고인고? 叫罵是何故
헌걸차다 웬 사나이 赳赳一武夫
장사로 뽑힘직하구나. 可應壯士募
짧은 창옷에 호신수 短衣好身手
호매하니 누가 감히 거역하랴! 豪邁誰敢忤
유생이고 노장이고 꾸짖어 물리치는데 叱退儒與釋
마치 어린애 다루듯 視之如嬰孺
젊고 어여쁜 계집을 獨自嬰靑娥
홀로 차지하여 손목 잡고 끌어안고 抱持偏愛護
칼춤은 어이 그리 기이한고! 舞劍一何奇
몸도 가뿐히 도망치는 토끼처럼. 身輕似脫兎

④ 거사와 사당이 나오는데 居士與社堂
몹시 늙고 병든 몸 老甚病癃痼
거사는 떨어진 패랭이 쓰고 破落戴敝陽
사당은 남루한 치마 걸치고. 纔縷裙短布
선승禪僧이 웬 물건인고! 禪律是何物
소리와 여색을 본디 좋아하여 聲色素所慕
등장하자 젊은 계집 희롱하더니 登場弄嬌姿
소매 벌리고 춤을 춘다. 張袖趁樂句

⑤ 할미 성깔도 대단하구나. 婆老尙盛氣
머리 부서져라 질투하여 碎首恣猜妬
티격태격 싸움질 잠깐 새 鬪鬩未移時

숨이 막혀 영영 죽고 말았네. 氣窒永不瘳
무당이 방울을 흔들며 神巫擺叢鈴
우는 듯 하소하듯 如泣復如訴
너울너울 철괴선 춤추며 翩然鐵拐仙
두 다리 비스듬히 서더니 偃蹇植雙胯
눈썹을 찡긋 두 손을 모으고 蹙眉仍攢手
동쪽으로 달리다가 서쪽으로 내닫네. 東馳又西騖

이와 같이, 가면극에서는 상좌, 선녀, 노장, 젊은 계집(소매), 취발이, 늙은 유생(샌님), 포도부장, 거사, 사당, 할미 등이 가면을 쓰고 등장한다. 오늘날의 양주 별산대놀이나 봉산 탈춤과 동일한 배역이 상당수 발견되는 점으로 보아, 이 시는 애오개(아현)의 본산대놀이를 구경하고 지은 것으로 추정된다.

①은 상좌춤과 팔선녀춤이다. 현재 상좌춤 과장은 별산대놀이와 해서 탈춤에서 전승되고 있다.

②는 노장 과장이다. 노장이 젊은 여자에게 반해 파계하면서 청혼하는 내용이다. 노장의 가면에 대해 수염과 눈썹이 온통 하얗다고 묘사하며 늙은 중임을 말한다. 뒷부분에서는 '술 취한 중', 즉 취발이가 등장해 주정을 부린다. 지금도 양주 별산대놀이와 봉산 탈춤 등의 노장 과장에서 노장이 소매를 차지한 후 취발이가 나와서 소매를 뺏기 위해 노장과 싸우는데, 이 시에서도 노장이 소매를 차지한 후 술 취한 중, 즉 취발이가 등장하고 있다. 여기서 취발이라는 이름의 의미를 잘 전해 준다.

③은 샌님과 포도부장춤이다. 샌님이 소매를 차지하고 있는데, 칼을 찬 젊은 포도부장이 등장해 소매를 뺏고 칼춤을 추는 내용이다. 이는 현재 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 봉산 탈춤 등의 '샌님·포도부장 과장'과 동일한 내용이다. 양주 별산대놀이에서는 예전에 정한규鄭漢奎라는 연희자가 당시까지만 해도 포도부장이 검무를 추었으나, 그 뒤 전수를 못하여 검무가 단절되었다고 한다. ③에 등장하는 샌님의 가면은 긴 눈썹에 언청이 모습으로, 1929년에 수집된 양주 별산대놀이의 샌님가면(서울대학교박물관 소장)과 현재 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·봉산 탈춤·강령 탈춤의 샌님가면이 긴 눈썹에 쌍언청이 모습인 점과 일치한다. 그리고 샌님이 부채를 부치며 거드름을 부리는 모습까지도 완전히 일치한다.

④는 거사와 사당춤이다. 현재는 봉산 탈춤에만 거사·사당춤이 있다. 이를 통해 거사춤과 사당춤이 양주·송파 산대놀이에는 없지만 원래 본산대놀이에는 있었음을 알 수 있다. 퇴계원 산대놀이 복원 시 고증을 한 백황봉白黃鳳(1911년생)에 의하면, 양주 별산대놀이와 퇴계원 산대놀이는 서로 활발한 교류가 있었고 연희 내용도 거의 같았지만, 퇴계원에서는 애사당이 먹중들과 선소리 산타령을 부르며 노는 내용이 양주와는 다른 차이점이었다고 한다. 그래서 본산대놀이 계통 가면극에 본래 선소리 산타령류의 노래를 부르면서 연희하는 사당·거사과장이 있었음을 알 수 있다.

⑤는 할미 과장을 묘사한 것이다. 할미가 첩을 질투해 싸우다가 죽자, 무당이 등장해 방울을 흔들며 굿을 거행하는 내용이다. 이는 현재도 양주·송파의 산대놀이와 해서 탈춤에서 그대로 전승되고 있는 내용이다. 야류와 오광대에서는 이 장면이 할미가 죽은 후에 상두꾼이 상엿소리를 부르는 것으로 변이되어 있다. 가산오광대에서는 영감과 할미의 싸움에서 영감이 죽고, 무당이 등장해 굿을 거행하는 내용으로 변이되었다.

**특징 및 의의** 이 시는 상좌춤 과장, 노장 과장, 샌님·포도부장 과장, 거사·사당 과장, 할미 과장을 갖춘 본산대놀이 가면극이 현존하는 별산대놀이, 해서 탈춤, 야류, 오광대와 거의 같은 모습으로 1770년대에 서울 근교에서 전문적 연희자에 의해 연행되고 있었다는 사실을 전해 준다.

그러나 〈남성관희자〉의 인형극에 등장하는 인형들과 연희 내용은 현존 남사당패의 꼭두각시놀음과 전혀 다르다. 이는 〈남성관희자〉의 가면극 부분이 현존 본산대놀이 계통 가면극의 내용과 완전히 일치하는 점과 비교해 볼 때, 매우 이상한 현상이다. 특히 현존 꼭두각시놀음의 마지막 과장인 절 짓고 허는 거리가 〈남성관희자〉나 〈괴뢰부〉에는 없다. 현존 남사당패의 꼭두각시놀음은 박승임의 〈괴뢰붕〉, 나식의 〈괴뢰부〉, 강이천의 〈남성관희자〉에서 묘사한 인형극과는 다른 계통인 것이다. 연희자도 〈남성관희자〉의 연희자는 가면극인 산대놀이와 인형극을 함께 공연한 반인泮人으로 보인다. 반면에 현존 꼭두각시놀음은 남사당패에 의해 전승된다.

**참고문헌** 이조시대 서사시-하(임형택, 창작과 비평사, 1992), 조선 전기 연희시에 나타난 문학사조상의 특징(윤주필, 동양학25, 단국대학교 동양학연구소, 1995), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

**필자** 전경욱(田耕旭)





## 넋두리춤 과장

**정의** 북청 사자놀이에서 부녀자 여럿이 등장하여 함경남도 북청 지역의 독특한 춤을 추는 과장.

**내용** 넋두리춤은 북청 지역의 특징적인 춤사위를 보여주기 위하여 1980년대 중반에 새로 삽입한 것이다. 이 춤은 원래 북청 지역의 여성들이 한식 이튿날 남대천가에 모여 춤추고 노래할 때 추던 춤으로 돈돌라리춤이라고도 부른다. 이 춤은 양팔을 옆으로 들고 움직이는 동작과 머리를 숙인 채 좌우로 살랑살랑 흔들면서 춤추는 것이 특징이다. 또한 손목을 돌리며 잔가락을 쓰고 다리를 뒤로 살짝살짝 들면서 춤추는 것도 이 춤의 특징이다. 이때 손동작이 어깨선 아래로 내려오지 않는다. 그래서 넋두리춤은 일반적 한국 민속춤의 특징인 날씬하고 우아한 춤사위와 대조적으로, 활발하고 움직임이 잦고 절도가 명료한 모습을 보인다.

넋두리춤꾼 4~6명이 여자 한복을 입고 머리에는 흰 천으로 머리 싸개를 하고 등장한다. 춤을 추면서 크게 원을 그리고, 한 사람씩 교대하면서 원 안으로 들어가서 춤을 추기도 하고, 앞사람이 돌면 뒷사람도 돌면서 춤춘다. 이 춤은 여러 명의 여성이 등장하여 제각기 놀이판 가운데서 춤추는 것이기 때문에 일정하게 정해진 길은 없다.

넋두리춤은 북청에서 군무를 할 때 추었는데, 다른 지역에서는 찾아볼 수 없는 특징을 지닌 춤사위이다. 북청 사자놀이의 마지막 과장은 '마을돌이·뒤풀이[群舞]과장'이다. 이 내용은 정월 4일부터 14일까지 사자놀이패가 가가호호를 방문하여 사자춤을 놀고 쌀과 돈을 받던 장면을 꾸며서 보여 주는 내용이다. 최근의 공연에서는 마을돌이 장면은 생략하고 뒤풀이로 군무만을 연희한다. 이 장면에서 영감과 노친이 등장하여 꼭쇠를 불러 자기 집에서 사자를 놀게 해 달라고 한다. 그리고 손자를 사자에 태운다. 아이를 사자에 태우면 무병장수한다는 속신이 있기 때문이다. 아이를 태운 사자가 놀이판을 한 바퀴 돌고 나면, 영감과 노친은 꼭쇠에게 쌀과 엽전을 주고 넋두리춤을 추자고 한다. 그러면 군무가 시작되며, 앞에서 등장했던 모든 인물이 나와 넋두리 가락에 맞추어 춤춘다. 군무는 뒤풀이에 해당하는데, 북청에서 연희자들의 공연 후에 온 마을 사람들이 함께 어울려 춤추던 장면을 꾸민 것이다. 유송승(1918년생), 주금선(1931년생)이 넋두리춤을 잘 추었다. 한편, 북청 사자놀이의 애원성춤 과장·사당춤 과장·꼽추춤 과장에서도 북청 지역 고유의 춤인 넋두리춤을 응용하여 춤을 추고 있다.

**특징 및 의의** 넋두리춤은 북청 사자놀이의 여러 춤사위에서 응용되는 춤으로서, 활발하고 움직임이 잦고 절도가 명료한 북방의 춤사위를 잘 간직하고 있다. 민속 예술은 토착적 현장을 떠나 연행될 때 필연적으로 질적인 변화를 일으킨다. 북청 사자놀이도 함경남도 북청이라는 전승지를 떠나 6·25전쟁 때 월남한 사람들에 의해 남한에서 전승되면서 얼마간 변화를 보였다. 그러나 넋두리춤만은 월남해 온 북청군 출신 부녀자들이 이미 예전부터 북청 현지에서 한식 이튿날 늘 남대천가에 모여 노래하고 추던 춤이었기 때문에 예전 모습대로 잘 전승되고 있다.

**참고문헌** 민속극의 무대공간(심우성, 공간86, 공간사, 1974), 북청 사자놀이연구(전경욱, 태학사, 1997), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 신라의 산예와 북청의 사자(송석하, 동아일보, 1936년 3월 26일~31일).

**필자** 전경욱(田耕旭)



## 노장
老丈

**정의** 가면극에 등장하는 인물로 오랫동안 불도佛道를 닦았지만 파계破戒를 해서 세속화되는 승려의 총칭.

**내용** 불교에서는 오랫동안 불도를 닦은 나이 많고 덕이 높은 승려를 노장이라 부른다. 하지만 가면극에 등장하는 노장은 대체로 오랫동안 불도를 닦았지만 파계하

여 세속화되는 인물로 등장하는데, 가면극에 따라 그 명칭은 조금씩 다르다. 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 퇴계원 산대놀이, 봉산 탈춤 등에서는 노장이라 부른다. 한편 강령 탈춤과 은율 탈춤에서는 노승이라 부른다. 고성 오광대에서는 중, 하회 별신굿 탈놀이에서는 중광대라 부른다. 가산 오광대와 진주 오광대에서는 중 또는 노장이라 부른다. 남사당패 덧뵈기에서는 먹중이라 부르는 인물이 노장에 해당된다. 북청 사자놀이에도 대사大師라 불리는 승려가 등장하기는 하지만, 여느 가면극들과는 달리 불경을 외며 사자가 소생하기를 기원하는 역할에 그치고 있어 노장의 범주에서는 제외된다.

양주 별산대놀이에서 노장은 제6과장 노장 과장에서 등장한다. 노장은 등에 호랑이가 그려진 회색 장삼을 입고, 붉은 띠를 두르며, 회색 행전을 친다. 그리고 머리에는 좌우로 넓게 퍼진 송낙을 쓴다. 목에는 긴 염주, 손목에는 작은 염주를 건다. 노장은 한 손에는 부채를 들고 다른 손에는 지팡이를 짚고 등장한다. 노장이 쓴 가면은 검은색 얼굴 바탕에, 흰색과 붉은색의 작은 점이 무수히 찍혀 있는 모습을 하고 있다. 양쪽 볼에는 큰 점이 하나씩 있으며, 눈썹 가운데에도 작은 점이 있다. 그리고 이마에는 세 줄의 깊은 주름이 있다. 입은 타원형으로 매우 크며, 약간 아래쪽을 향하고 있다. 양주 별산대놀이 제6과장 노장 과장에서 상좌를 데리고 등장한 노장은 먹중들에게 많은 놀림을 받는다. 어쩔 줄 모르고 웅크리고 있던 노장은 새롭게 등장한 소무 두 사람을 보고 현혹되어 파계를 한다. 파계를 하고 두 명의 소무와 어우러지던 노장 앞에 취발이가 등장한다. 노장은 취발이와 한바탕 싸움을 벌이지만, 패하여 소무 한 명만을 데리고 도망친다.

송파 산대놀이에서는 제7마당 노장, 제8마당 신장수, 제9마당 취발이 과장에 걸쳐 등장한다. 팔먹중에 의해 놀이판에 들어온 노장은 먹중들로부터 야유와 조롱을 받는다. 그러던 노장이 두 명의 소무를 보고 파계를 한다. 파계한 노장은 신장수에게 신발을 사고는 신 값을 떼어 먹기도 하지만, 종국에는 취발이에게 얻어맞고 소무 하나를 업고 도망간다. 송파 산대놀이에 등장하는 노장이 쓰는 가면은 얼굴 바탕이 검은색이고 이마에는 세 줄의 굵은 주름이 있다. 눈썹에는 흰색과 녹색 줄이 쳐 있고, 눈초리가 좌우로 쳐져 있다. 광대뼈가 높이 솟아 있으며, 주먹코와 넓적하고 아래로 처진 붉은 입술을 가지고 있다. 코 아래로는 흰 점이 불규칙하게 찍혀 있다. 송파 산대놀이에 등장하는 노장은 회색 바지저고리에 회색 장삼을 입고 어깨에 빨간색 가사袈裟를 멘다. 머리에는 송낙을 쓰고 다리에는 회색 행전을 친다. 목에는 백팔염주를 걸고 있으며, 두 손에 각각 육환장과 흰색 부채를 든다.

퇴계원 산대놀이에서는 제7과장 팔먹중과 노장놀이, 제8과장 신장수놀이, 제9과장 취발이놀이 대목에 걸쳐 노장이 등장한다. 노장은 먹중들을 계도啓導하기 위해 속세로 내려오지만, 오히려 먹중들에게 놀림을 당하고 소무들의 유혹에 넘어가 파계한다. 파계한 노장은 소무들에게 신발을 사주고, 그 신발값을 떼어먹기까지 한다. 이렇게 지극히 세속적인 인간으로 변한 노장 앞에 취발이가 등장한다. 취발이는 노장에게 계집을 둘씩이나 데리고 논다고 나무라고 노장은 이에 화가 나 싸움을 벌인다. 하지만 노장은 싸움에서 패하여 큰 소무만을 데리고 황급히 도망간다. 퇴계원 산대놀이에 등장하는 노장은 회색 바지저고리에 검은 칡베 장삼을 입고 붉은 가사를 두른다. 머리에는 송낙을 눌러쓰고, 백팔염주를 목에 걸고, 손에는 흰 부채와 지팡이를 들었다. 노장이 쓰는 가면은 흑색 바탕에 화가 난 듯한 입 모양을 하고 있다. 눈과 입은 아래로 처지고 아래턱을 둥글게 앞으로 내밀었다. 이마와 콧등, 양 볼과 턱에 주름이 있고, 눈썹과 수염은 노란 반점으로 되어 있다.

봉산 탈춤에서는 제4과장 노장춤 과장에서 노장이 등장한다. 노장이 쓴 가면은 검푸른 바탕색에 흰 점과 금색 점을 눈 아래 얼굴 전면에 찍었고, 쭉 내민 입술은 붉다. 미간에 두 개, 볼에 두 개, 아래턱에 세 개의 혹이 있다. 봉산 탈춤에 등장하는 노장은 회색 장삼을 입고 붉은 가사를 두른다. 머리에는 송낙을 쓰고 목에는 백팔염주를 걸고 있다. 왼손에는 부채를 오른손에는 육환장을 든다. 노장은 먹중들에 이끌려 등장한 후, 먹중들에게 놀림을 받는다. 놀림감이 되어 한동안 웅크려 있던 노장은 새로 등장한 소무들의 유혹에 빠져 파계를 한다. 소무들에게 신발을 사주고, 신장수를 위협하여 신발값을 떼어먹기까지 하는 모습은 노장이 세속화된 모습을 잘 드러낸다. 이 때 취발이가 등장하여 중이 여자를 데리고 논다고 나무라며 소무를 빼앗으려고 하자, 노장은 취발이에 맞서 싸운다. 하지만 노장은 취발이를 이기지 못하고 끝내 쫓겨난다.

얼굴을 단장하는 노장(봉산 탈춤) | 국립극장 | 2015 | 국립민속박물관

노장의 등장(은율 탈춤) | 2015 | 국립민속박물관

강령 탈춤에서는 노장을 노승이라 부른다. 노승이 등장하는 대목은 제6과장 노승·취발이춤이다. 노승은 칡베 장삼에 붉은 가사를 메고, 목에 긴 염주를 걸고 있으며, 머리에는 가운데를 묶은 형태의 송낙을 쓴다. 한 손에는 여섯 개의 고리가 달린 육환장을 들고, 다른 손에는 부채를 든다. 노승춤 대목에서 노승은 산에서 속세로 내려오지만 팔먹중들에게 놀림을 당한다. 놀림을 당하며 한참 엎드린 채로 있던 노승은 어여쁜 소무가 등장하자, 그 미색에 현혹되어 파계를 한다. 파계를 하고 소무를 얻게 된 노승 앞에 취발이가 등장한다. 중이 불도에 열중하지 않고 여자나 탐한다며 나무라는 취발이에 맞서 노승은 싸움을 벌인다. 하지만 노승은 취발이의 완력을 당할 수 없어 얻어맞고 쫓겨 나간다. 강령 탈춤에서 노승이 쓰는 가면은 진한 감청색 바탕에 누런색 큰 반점이 얼굴, 코, 이마, 턱 등에 여러 개 찍혀 있다. 눈은 타원형에 끝이 뾰족한 상태로 약간 아래쪽을 향하고, 주위에 흰색의 굵은 선이 그려져 있다. 눈썹은 길고 약간 아래로 처져 있으며 흰색이다. 볼에 있는 누런색의 큰 점 주위에는 작은 흰 점이 여러 개 찍혀 있다. 이마에는 주름이 깊게 패여 있고 입은 살짝 벌린 상태로 큰 편이며, 입술은 두껍고 붉은색이다.

은율 탈춤에서 노승은 제5과장 노승춤 과장에서 등장한다. 회색 바지저고리에 장삼을 입고 머리에는 송낙을 쓴다. 백팔 염주와 목탁을 목에 걸고, 붉은 가사를 어깨에 메었으며, 다리에는 회색 행전을 치고, 한 손에는 육환장을 든다. 은율 탈춤에서 노승은 산간에서 내려와 속세俗世를 이리저리 구경하고 나서 광덕산廣德山 청룡사靑龍寺로 가는 도중에, 국화주를 먹고 취해 비틀거리며 놀이판에 당도하는 모습으로 등장한다. 쓰러졌던 노승은 다시 일어나 중타령을 부르고 천수경千手經을 외운다. 이에 말뚝이와 최괄이가 등장하여 노승을 비웃다

가 새맥시를 데리고 나와 노래를 부르며 한바탕 논다. 이때 새맥시는 교태를 부리며 노승을 유혹한다. 노승은 그 유혹을 피하려 애쓰지만, 결국 유혹에 넘어간다. 뒷절 중놈이 새맥시의 유혹에 넘어갔다는 말뚝이와 최괄이의 나무람에 노승은 화를 내며 말뚝이를 장삼으로 후려친다. 이에 최괄이가 노승을 때려 쫓아내 버린다. 은율 탈춤에 등장하는 노승이 쓰는 가면은 바탕이 회색이고 얼굴에 다섯 개의 혹이 있는 것이 특징이다. 이마 가운데에 큰 혹이 하나 있고, 그 양 옆에 작은 혹이 하나씩 붙어 있고, 양 볼에도 혹이 하나씩 있다.

고성 오광대에서 파계를 하는 승려는 중이라 불린다. 중은 고성 오광대 제4과장 승무 과장에서 만卍자가 그려진 고깔을 쓴 중이, 회색 칡베 장삼에 붉은 가사를 걸치고 목에 염주를 걸고 등장한다. 중이 등장한 후 선녀라 불리는 두 명의 여성이 나타나 요염한 춤으로 교태를 부리자, 마음이 동한 중이 그들과 함께 춤을 추면서 희롱한다. 중은 두 선녀 모두를 유혹하고는 함께 손을 잡고 퇴장한다. 고성 오광대의 중 가면은 누런 색 바탕의 얼굴 전체가 둥글게 만들어져 있으며 전체적으로 살이 찐 것처럼 보인다. 눈은 타원형으로 뚫려있는데 그 위에 짙은 눈썹이 그려져 있고, 눈초리는 아래로 약간 쳐진 형태이다. 붉은 입술이 여자의 입술처럼 가늘다. 이마의 한가운데에는 큰 점이 찍혀 있고, 듬성듬성 콧수염이 나 있다.

가산 오광대에서 중이 등장하는 대목은 중 과장이다. 중은 상좌와 함께 등장하여 탈판을 빙빙 돌다가 서울애기를 발견하고 혹하여 온갖 방법을 써서 서울애기를 유혹한다. 그리고 서울애기를 업고 달아난다. 양반이 노장을 잡아오라고 명하고, 이에 말뚝이에게 붙잡혀 온 노장은 심한 매질을 당한다. 매질을 당한 후 중은 중신세타령을 부르며 신세한탄을 하고 중노릇을 그만하겠다고 한다. 가산 오광대의 중 가면은 짙은 회색 바탕에 검은 눈썹과 살구색 입술로 되어 있다. 코는 삼각형 모양으로 입체적이다. 가산 오광대에 등장하는 중은 승복을 입으며 머리에는 굴갓 또는 고깔을 쓴다. 목에는 염주를 걸고, 손목에도 염주를 두른다. 등에는 바랑을 짊어지고 손에는 육환장을 든다.

진주 오광대에서는 중 또는 노장이라 부르는 인물이 제4과장 중놀음 대목에서 등장한다. 팔선녀와 양반들이 춤을 추는 동안 노장이 상좌를 데리고 나타난다. 노장은 상좌를 시켜 두 미인과 춤추고 놀다가 사랑에 빠져 파계한다. 생원이 말뚝이를 시켜 노장을 잡아들이도록 하고 노장은 곤욕을 치르게 된다. 진주 오광대의 중놀음은 산 속에서 수도하던 스님이 속세에 내려왔다가 양반들이 팔선녀와 어울려 노는 것을 보고 파계하는 과장으로, 타락한 중의 모습을 비판하고 수도자의 삶과 세속인의 삶을 대조하여 관념적 허위와 당시 불교의 타락상을 비판한다.

하회 별신굿 탈놀이에서는 노장은 중광대라 부르며, 파계승 마당에 등장한다. 파계승 마당에서 중광대는 부네의 오줌 냄새를 맡고 욕정을 이기지 못하여 불교적 계율을 어기고 본능적이며 세속적인 삶을 즐기는 과정을 보여준다. 현現 하회 별신굿 탈놀이에서 중광대는 송낙을 쓰고 회색 바지저고리 차림에 행전을 치고, 끌릴 정도의 긴 회색 장삼을 입는다. 장삼 위로는 붉은 가사를 걸치고, 목에는 염주를 건다. 이러한 중광대의 모습은 전형적인 중의 모습이며, 이 복식은 중광대가 실제로는 중답지 못한 행동을 하는 것과 대조된다. 중광대가 쓰는 가면은 바탕이 대춧빛이며, 머리 부분과 눈썹은 검은색을 칠한 흔적이 있다. 양 뺨과 눈초리에 주름살이 잡혀 있고 두 눈은 실눈으로 미소를 지으며, 입은 한껏 벌어져 있다. 미간에 백호白毫처럼 작은 혹이 있고 코는 매부리코로 오뚝하다. 턱은 따로 노끈으로 매어 달아 움직인다. 가늘게 뜬 실눈과 박장대소하듯 크게 벌린 입에서 계율을 어기고 파계한 중의 능청스러움과 엉큼함이 드러나 있다.

남사당패 덧뵈기에서는 노장은 먹중이라 불리며, 먹중은 넷째 마당 먹중잡이 대목에 등장한다. 먹중이 쓰는 가면은 푸르스름한 바탕에 얼굴 전체에 검은색 점이 찍혔고, 볼에 붉은색의 큰 혹이 있다. 옷은 회색 바지저고리에 회색 장삼을 입었다. 머리에는 송낙을 쓰고 양손에는 각각 지팡이와 부채를 들었다. 목에 염주를 걸고 손에도 염주를 두른다. 먹중은 부채로 얼굴을 가리고 나와서 피조리와 함께 타령장단에 맞춰 한동안 춤을 춘다. 이때 취발이가 등장하여 먹중과 맞서면서 먹중을 향해 격렬한 공격을 퍼붓는다. 먹중은 능수능란한 춤으로 취발이에게 맞서지만 결국 취발이에게 쫓겨 데리고 놀던 피조리들을 그대로 둔 채 달아난다.







**특징 및 의의** 노장은 노장, 노승, 중, 먹중, 중광대 등의 다양한 명칭으로 여러 가면극에 등장한다. 그러나 가면극 속에서의 역할과 행동은 거의 유사해서 오랫동안 불도를 닦던 고승에서 세속의 욕망을 추구하는 파계승의 모습으로 변화하는 양상을 공통적으로 보인다. 가면극에서는 노장의 지닌 허위의식을 노장의 춤과 동작으로만 풍자한다.

그런데 노장이 등장하는 대목은 가면극마다 조금씩 다른 양상을 보인다. 남부 지방의 오광대에서는 노장의 등장이 상대적으로 축소되어 있다. 오광대에서는 노장의 파계를 단순하게 보여주고, 노장이 갖고 있는 관념적 허위의식을 드러내는 데에 그친다. 가산 오광대나 진주 오광대에서 나타나는 파계한 노장을 징치懲治하는 대목 역시 기존의 유교적 위계에 의거한 것이라는 점에서 한계를 갖는다. 이에 비해 해서 지방의 가면극과 중부 지방의 산대놀이의 경우, 노장 등장 대목이 확장된 양상을 보인다. 노장을 중심으로 먹중들, 소무, 신장수, 취발이 등이 함께 등장하여 상대적으로 더 풍부한 내용과 구조를 지닌다. 관념적 허위의식의 담지자인 노장을 풍자하고, 이를 대체할 존재로서 세속적이고 현실적인 취발이를 등장시킨다는 점도 이들 가면극이 갖는 특징이라 할 수 있다.

**참고문헌** 강령탈춤(정형호, 국립문화재연구소, 2002), 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 남사당놀이(심우성, 화산문화, 2000), 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 송파산대놀이(이병옥, 도서출판 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 은율탈춤(전경욱, 국립문화재연구소, 2003), 진주오광대(진주오광대보존회, 형평, 2005), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 하회별신굿탈놀이(박진태, 도서출판 피아, 2006).

**필자** 허용호(許龍鎬)

## 노장 과장
老丈 科場

**정의** 가면극에서 오랫동안 불도를 닦은 승려가 젊은 여자에게 미혹되어 파계破戒하는 내용을 담은 과장.

**역사** 노장 과장에 관한 기록은 1789년 강이천姜彛天(1768~1801)이 지은 〈남성관희자南城觀戲子〉라는 시에서 나타난다.

> 노장스님 어디서 오셨는지./ 석장을 짚고 장삼을 걸치고/ 구부정 몸을 가누지 못하고/ 수염도 눈썹도 도통 하얀데/ 사미승 뒤를 따라오며/ 연방 합장하고 배례하고/ 이 노장 힘이 쇠약해/ 넘어지기 몇 번이던고./ 한 젊은 계집이 등장하니/ 이 만남에 깜짝 반기며/ 홍을 스스로 억제치 못해/ 파계하고 청혼을 하더라./ 광풍이 문득 크게 일어나/ 당황하여 어쩔 줄 모르는 즈음/ 또 웬 중이 대취해서/ 고래고래 외치고 주정을 부린다. 老釋自何來 拄杖衣袂裕 龍鍾不能立 鬚眉皓如鷺 沙彌隨其後 合掌拜跪屢 力微任從風 顚躓凡幾度 又出一小妹 驚喜此相遇 老興不自禁 破戒要婚娶 狂風忽大作 張皇而失措 有僧又大醉 呼號亦恣酗

인용한 대목을 보면, 노승이 젊은 여자에게 반해 파계하면서 청혼을 하는데, 술 취한 중[醉僧]이 등장해서 소리를 지르며 방해하는 내용이 담겨 있다. 이러한 내용은 현재 우리가 접할 수 있는 가면극의 노장 과장과 유사한 내용이다. 이는 18세기 중엽에 노장 과장이 이미 형성되었을 가능성을 말해주고 있다. 1872년 정현석이 엮은 『교방가요敎坊歌謠』에 소개된 〈승무僧舞〉 역시 노장 과장과 유사한 내용을 담고 있다.

> 어린 기생이 절하고 춤추면, 풍류랑이 쾌자를 입고 상대해서 춤추며 장난한다. 잠시 후에 노승이 모퉁이에 엎드려 있는데, 상좌가 나가서 춤을 추고는 노승 앞으로 가서 기생을 보라고 가리킨다. 노승은 머리를 흔들면서 보지 않는다. 상좌가 다시 귓속말을 하자 노승은 조금씩 시선을 든다. 상좌가 석장을 끌자 노승은 두려워 떨면서 일어나지 못한다. 그리고 다시 일어나려다가 엎어진다. 또 상좌가 끌어내자 이제는 나와서 춤을 추기 시작해 점점 기생이 있는 곳으로 가까이 가서 주위를 돌면서 춤을 춘다. 상좌가 중간에서 주선을 해 풍류랑이 일부러 자리를 피해준다. 노승은 기생과 상스런 장난을 하면서도 풍류랑이 가까이 들어오는 것을 보면 그때마다 피한다. 풍류랑이 비단 가죽신을 기생의 발에 신겨 주고 가자, 노승은 색동 가죽신으로 바꾸어 신겨 준다. 풍류랑이 돌아와서 기생의 허리를 안고는 분을 풀고 간다. 노승이 다시 와서 장난하면서 기생을 업고 가자, 풍류랑이 술에 취해 어지러운 걸음걸이로 들어와서 기생이 없는 것을 보고는 다리

를 펴고 앉아서 운다. 기생이 노승을 버리고 돌아와서 풍류랑의 허리를 안고 울자, 풍류랑은 그녀를 때린다. 기생이 흐느끼면서 그치지 않자, 풍류랑이 기생의 허리를 안으며 그녀의 화를 풀어 준다. 그래도 기생이 듣지를 않으므로 풍류랑이 계속해서 화를 풀어 주자, 기생은 다시 일어나서 풍류랑과 춤을 춘다. 풍류랑이 다른 어린 기생을 안으니 먼저 나왔던 기생이 질투해 새로 나온 기생을 때리고 또 춤을 춘다. 기생이 먼저 절하고 나가고, 풍류랑도 나간 후 노승과 상좌의 춤이 끝나니, 이것이 한 토막의 잡희이다.

〈승무〉는 어린 기생을 사이에 두고 풍류랑과 노승이 다툼을 벌이는 내용이다. 술에 취해 등장하는 풍류랑은 가면극의 노장 과장에 등장하는 취발이를 연상시킨다. 또한 나중에 두 명의 기생이 등장하는 것은 양주 별산대놀이, 봉산 탈춤, 남사당 덧뵈기 등의 노장 과장에서 소무가 두 명 등장하는 것과 일치한다. 〈승무〉에서 신을 가지고 기생을 유혹하는 내용 또한 봉산 탈춤, 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 퇴계원 산대놀이 등에서 소무에게 신발을 사주는 것과 유사하다. 이러한 〈승무〉의 존재는 노장 과장의 내용이 전국에 퍼져 있었으며, 독립적인 연희로도 공연되었음을 의미한다.

**내용** 불교에서는 나이 많고 덕이 높은 승려를 노장이라 부른다. 그런데 가면극에 등장하는 노장은 대체로 오랫동안 불도佛道를 닦았지만, 파계破戒를 하여 세속화되는 인물로 등장한다. 이러한 등장인물의 명칭은 가면극에 따라 조금씩 다르다. 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 퇴계원 산대놀이, 봉산 탈춤 등에서는 노장이라 부른다. 이에 비해 강령 탈춤과 은율 탈춤에서는 노승이라 부른다. 고성 오광대에서는 중, 하회 별신굿 탈놀이에서는 중광대라 부르고 있다. 가산 오광대와 진주 오광대에서는 중 또는 노장이라 부른다. 남사당패 덧뵈기에서는 먹중이라 부르는 인물이 노장에 해당되는 역할을 한다. 이렇게 다양한 명칭으로 불리는 노장이 파계를 하고 세속화되는 일련의 내용을 담은 대목을 노장 과장이라 한다. 노장의 명칭이 다양함에 따라 노장 과장의 명칭 역시 다양하다. 가면극에 따라 파계승 마당, 노승춤·노승과 취발이·승무 과장·중 과장·중 놀음·먹중잡이 등으로 불리는 것이다. 또한 노장 과장은 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 퇴계원 산대놀이와 같은 산대놀이 계열 가면극의 경우 여러 과장에 걸쳐 있다. 봉산 탈춤이나 강령 탈춤 같은 경우에는 노장 과장이 세분되어 있기도 하다.

양주 별산대놀이의 노장 과장은 제8과장 파계승놀이, 제9과장 신장수놀이, 제10과장 취발이놀이 등에 걸쳐 있다. 세 과장에 걸쳐 있는 내용을 정리해 보면 다음과 같다. 제8과장 파계승놀이에서는 상좌를 데리고 등장한 노장이 먹중들에게 많은 놀림을 받는다. 어쩔 줄 모르고 웅크리고 있던 노장은 새롭게 등장한 소무 두 사람을 보고 현혹되어 파계한다. 이어지는 제9과장 신장수놀이에서는 파계를 하고 두 명의 소무와 어우러지던 노장이 소무들의 신발을 사주려 한다. 제10과장 취발이놀이에서는 세속인으로 변한 노장 앞에 취발이가 등장한다. 노장은 취발이와 한바탕 싸움을 벌이지만, 패하여 소무 한 명만을 데리고 도망쳐 버린다. 취발이는 소무를 차지한 후 살림을 차린다. 이윽고 소무가 아이를 갖게 되고 사내아이를 출산한다. 취발이는 태어난 아이에게 마당이라 이름을 지어주고는 안고 어르고 글공부까지 시킨다. 소무가 아이에게 구박을 하자, 취발이는 소무를 야단을 친 후 아들을 안고 춤을 추다가 퇴장한다.

송파 산대놀이의 경우 제7과장 노장, 제8과장 신장수, 제9과장 취발이 대목이 노장 과장에 해당한다. 제7과장 노장에서는 팔먹중에 의해 노장이 놀이판에 들어오고, 그들에게 심한 야유와 조롱을 받는다. 그런데 야유와 조롱 속에 웅크려 있던 노장은 두 명의 소무를 보고 파계를 한다. 제8과장 신장수 대목에서는 파계를 한 노장이 신장수에게 신발을 사고는 신 값을 떼어 먹는다. 제9과장 취발이 대목에서는 세속인이 된 노장이 자신을 나무라는 취발이와 맞서 싸우다가 취발이에게 얻어맞고 패한다. 노장이 소무 하나를 업고 도망가면, 취발이는 남아 있는 소무와 함께 살림을 차리고 아들까지 얻는다. 취발이는 아들에게 글을 가르치면서 한바탕 놀고는 함께 춤추며 퇴장한다.

퇴계원 산대놀이에서는 제7과장 팔먹중과 노장놀이, 제8과장 신장수놀이, 제9과장 취발이놀이 대목이 노장 과장에 해당한다. 제7과장 팔먹중과 노장놀이에서 노장은 먹중들을 계도하기 위해 속세로 내려오지만, 오히려 먹중들에게 놀림을 당하고 소무들의 유혹에 넘어가 파계를 한다. 제8과장 신장수놀이에서 파계한 노장은 소무들에게 신발을 사주고, 그 신발값을 떼어먹기까지 한다. 제9과장 취발이놀이에서는 지극히 세속적인 인간으로 변한 노장 앞에 취발이가 등장한다. 취발이가 노장이 계집을 둘씩이나 데리고 논다고 나무라자 노장은 취발이에 맞서 싸움을 벌인다. 하지만 노장은 싸움에서 패하여 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 노장 과장은 마무리된다.

**소무들과 춤을 추는 노장(양주 별산대놀이)** | 경기 양주 | 2015 | 국립민속박물관

**신장수와 흥정하는 노장(송파 산대놀이)** | 서울 송파구 | 2015 | 국립민속박물관

봉산 탈춤은 제4과장 노장춤 대목이 노장 과장에 해당한다. 봉산 탈춤의 노장춤 대목은 3경으로 나누어지는데, 제1경 노장춤, 제2경 신장수춤, 제3경 취발이춤이 그것이다. 제1경에서는 노장이 먹중들에 이끌려 등장한다. 등장한 이후까지 노장은 먹중들의 놀림감이 된다. 한동안 웅크린 채로 놀림감이 되었던 노장은 새로 등장한 소무들의 유혹에 빠져 파계를 한다. 제2경에서는 노장이 소무들에게 신발을 사주고, 신장수를 위협하여 신 값을 떼먹기까지 하는 모습을 보여준다. 제3경에서는 노장 앞에 취발이가 등장하여 노장에게 중이 여자를 데리고 논다고 나무라고 소무를 빼앗으려 한다. 노장은 이러한 취발이에 맞서 싸우지만 결국 얻어맞고 쫓겨나게 된다. 노장을 쫓아낸 취발이는 소무와 어우러지고 아이를 낳는다. 취발이는 아이에게 마당이라는 이름을 지어주고 글을 가르쳐 주기도 한다.

강령 탈춤에서는 제6과장 노승·취발이춤 대목이 노장 과장에 해당한다. 노승·취발이춤 대목은 제1경 팔먹중춤, 제2경 노승춤, 제3경 취발이춤으로 나누어져 있다. 제1경 팔먹중춤에서는 노승이 산에서 속세로 내려온다. 하지만 노승은 팔먹중들에게 놀림을 당한다. 제2경 노승춤에서 노승은 놀림을 당하며 한참 엎드린 채로 있다가 어여쁜 소무가 등장하자 그 미색에 현혹되어 파계한다. 제3경 취발이춤에서는 취발이가 노장과 소무 앞에 등장해 중이 불도에 열중하지 않고 여자나 탐한다며 나무란다. 이에 노승은 취발이에 맞서 싸움을 벌이지만, 취발이의 완력을 당할 수 없어 얻어맞고 쫓겨 나간다. 승리한 취발이는 소무와의 사이에서 아들을 낳고, 그 아들에게 천자뒤풀이와 국문풀이 등을 가르치며 한바탕 놀다가 퇴장한다.

은율 탈춤의 경우 제5과장 노승춤 대목이 노장 과장에 해당하는데 은율 탈춤의 노승은 여느 가면극과는 다른 모습을 보인다. 은율 탈춤에서의 노승은 산간에서 내려와 속세俗世를 이리저리 구경하고 나서 광덕산廣德山 청룡사靑龍寺로 가는 도중에 국화주를 먹고 기력이 없어 비틀거리며 놀이판에 당도하여 쓰러지며 등장한다. 쓰러졌던 노승은 다시 일어나 중타령을 부르고 천수경千手經을 외운다. 이에 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. 뒷절 중놈이 새맥시의 유혹에 넘어갔다는 말뚝이와 최괄이의 나무람에 노승은 화를 내며 말뚝이를 장삼으로 후려친다. 이에 최괄이가 노승을 때려

쫓아내고 새맥시를 차지하여 한바탕 춤을 추며 놀다가 퇴장한다. 여느 해서 지방의 탈춤과는 달리 은율 탈춤의 노장 과장에서는 최괄이가 새맥시와 아이를 낳고 어르는 대목이 나타나지 않으며, 대신 제4과장 양반춤 대목에서 이 장면이 연희된다.

고성 오광대에서 노장 과장에 해당하는 대목은 제4과장 승무 과장이다. 선녀라 불리는 두 명의 여성 등장인물이 요염한 춤으로 교태를 부리자, 마음이 동한 중이 그들과 함께 춤을 추면서 희롱한다. 중은 두 선녀 모두를 유혹하고는 함께 손을 잡고 퇴장한다. 이러한 고성 오광대 승무 과장의 전개는 앞서 서술했던 가면극의 노장 과장과는 달리 중이 파계를 하는 과정을 간단하게 춤으로만 표현한다.

가산 오광대에서 노장 과장에 해당되는 대목은 제5과장 중 과장이다. 중은 상좌와 함께 등장하여 탈판을 빙빙 돌다가 서울애기를 발견하고 혹하여 온갖 방법을 다 써서 서울애기를 유혹한다. 그리고 서울애기를 업고 달아난다. 이후 양반의 명령에 따라 말뚝이에게 붙들려 온 노장은 심한 매질을 당한다. 매질을 당한 후 중은 중신세타령을 부르며 신세 한탄을 하고 중노릇을 그만하겠다고 한다. 가산 오광대의 노장 과장 역시 비교적 단순하게 중의 파계 대목이 진행된다. 파계한 중을 징치하는 대목이 있다는 점에서 고성 오광대보다 더 풍부하다고 할 수 있지만, 그 외의 가면극에 비해서는 단순한 전개 양상을 보인다.

진주 오광대의 경우 제4과장 중놀음 대목이 노장 과장에 해당한다. 중놀음 대목에서 팔선녀와 양반들이 춤을 추는 동안 노장이 상좌를 데리고 나타난다. 노장은 상좌를 시켜 두 미인과 춤추고 놀다가 사랑에 빠져 파계한다. 생원이 말뚝이를 시켜 노장을 잡아들이도록 하고 노장은 곤욕을 치른다. 진주 오광대의 중놀음 대목 전개는 가산 오광대와 유사하다. 파계한 중을 징치懲治하는 대목이 있다는 점에서 고성 오광대보다 내용이 더 풍부하다고 할 수 있지만, 역시 상대적으로 단순한 전개 양상을 보인다.

하회 별신굿 탈놀이에서는 파계승 마당이 노장 과장에 해당한다. 파계승 마당에서 중광대는 부네의 오줌 냄새를 맡고 욕정을 이기지 못하여 불교적 계율을 어기고 본능적이고 세속적인 삶을 즐기는 과정을 보여준다. 파계승 마당은 부네라는 젊은 여인이 등장하여 고운 자태를 뽐내며 매혹적인 춤을 추는 것으로 시작한다. 흥에 겨워 춤을 추던 부네가 갑자기 오줌이 마려워 주위를 살피고 아무도 없는 것을 확인하고 치마를 살짝 들고 소변을 본다. 이때 우연히 길을 지나가던 중이 이 광경을 엿보고, 부네가 오줌을 눈 자리에 가서 양손으로 흙을 긁어모아 부네의 오줌 냄새를 맡는다. 중이 부네에게 다가가 함께 춤을 추면, 초랭이가 등장하여 방정맞게 콩콩 뛰며 놀란 형용을 한다. 그러면 중이 부네를 업고 도망가고, 이것으로 파계승 마당이 끝이 난다.

남사당패 덧뵈기의 경우 넷째 마당 먹중잡이가 노장대목에 해당한다. 상좌의 뒤를 따라 나온 먹중은 부채로 얼굴을 가리고, 피조리와 한동안 춤을 춘다. 이때 취발이가 등장하여 먹중에게 격렬한 공격을 퍼붓는다. 취발이와 대결하는 먹중은 능수능란한 춤으로 맞서지만, 결국 데리고 놀던 피조리들을 그대로 둔 채 취발이에게 쫓겨 나가고 만다. 그러면 취발이는 피조리들과 더불어 신나게 춤을 추다가 얼싸안고 퇴장한다.

**특징 및 의의** 노장 과장은 여러 다른 이름으로 가면극에 존재한다. 파계승 마당, 노승춤, 노승과 취발이, 승무 과장, 중 과장, 중 놀음, 먹중잡이 등으로 불리는 과장들이 노장 과장의 다른 이름들이다. 또한 노장 과장은 파계승놀이, 팔먹중과 노장놀이, 신장수놀이, 취발이놀이 등으로 불리는 과장들에 걸쳐 존재하기도 한다. 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 퇴계원 산대놀이 등에서 이러한 양상이 나타난다. 여러 과장에 걸쳐 노장 과장이 진행되고 있는 것이다. 봉산 탈춤과 강령 탈춤에서는 노장 과장이 하나의 과장으로 존재하고 있기는 하지만, 노장춤·신장수춤·취발이춤 또는 팔먹중춤·노장춤·취발이춤 등으로 세분되어 나타난다.

이와 같이 노장 과장은 다양한 양상으로 존재하지만 그 대략적 내용은 오랫동안 불도를 닦은 고승高僧이 파계를 하는 내용으로 유사하다. 가면극의 노장 과장은 이러한 내용을 통해 종교인이 가지는 관념적 허위의식을 풍자한다. 그 풍자를 하는 방법이 말보다는 춤과 동작이 지배적이라는 점도 주목할 만하다. 특히 풍자의 핵심적 대상인 노장의 경우 오직 춤과 동작으로만 자신을 표현한다. 말에 거의 의지하지 않고 특정 주제에 대한 풍자가 이루어질 수 있음을 노장 과장의 노장 형상화를 통해 확인할 수 있다.

노장 과장은 오랫동안 불도를 닦은 고승이 파계를 하는 내용이라는 점에서 유사성을 지니지만 가면극마다 그 세세한 전개양상과 구조는 다 다르다. 그런데 그 양상과 정도가 가면극의 계열에 따라 변별된다는 점은 주목할 만하다. 서울과 경기 지방의 산대놀이 계열 가면극과 해서 지방 가면극의 경우, 그 내용 전개가 다양하고 풍부하다는 특징을 갖는다. 이 가면극들에는 팔먹중들이 노장의 정체를 폭로하는 대목, 노장이 소무에게 신을 사주는 대목, 취발이에게 소무를 뺏기는 대목 등이 공통적으로 존재한다. 즉, 노장을 중심으로 먹중들, 소무, 신장수, 취발이 등이 함께 등장하여 상대적으로 풍부한 내용을 가지고 있다. 관념적 허위의식의 상징인 노장을 풍자하고, 이를 대체할 존재로서 세속적이고 현실적인 취발이를 등장시킨다는 점도 특징적이다. 이에 비해 남부 지방의 오광대 계열 가면극은 노장 과장이 전반적으로 축소된 양상을 보인다. 이에 따라 노장의 파계 과정을 비교적 간단하게 표현하며, 취발이가 등장하지도 않는다. 가산 오광대나 진주 오광대에서 파계한 노장을 징치하는 대목이 나타나고 있기는 하지만, 그것은 새로운 인물형이나 기준에 의거한 것이 아니라 기존의 유교적 위계에 의거한 징치라는 한계를 지닌다.

**참고문헌** 강령탈춤(정형호, 국립문화재연구소, 2002), 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 남사당놀이(심우성, 화산문화, 2000), 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 송파산대놀이(이병옥, 도서출판 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 은율탈춤(전경욱, 국립문화재연구소, 2003), 진주오광대(진주오광대보존회, 형평, 2005), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 하회별신굿탈놀이연희본(하회별신굿탈놀이보존회, 도서출판 한빛, 2007).

**필자** 허용호(許龍鎬)





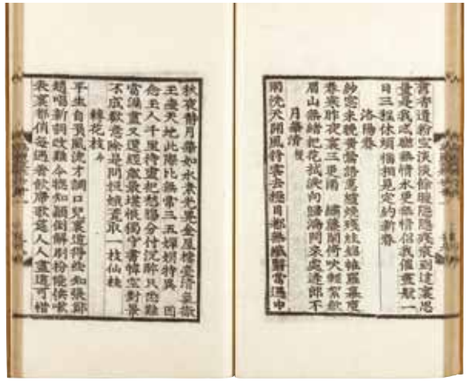
# 당악
唐樂

**정의** 통일신라 이후 고려시대까지 중국에서 전래된 음악 중 중국 궁정의 속악을 가리키는 말.

**역사** 당악唐樂이라는 용어가 우리나라에 처음 등장하는 시기는 통일신라 때이다. 664년(문무왕 4) 3월 "성천星川과 구일丘日 등 28명을 부성府城에 파견하여 당악을 배우게 하였다遣星川丘日等二十八人於府城學唐樂."라는 『삼국사기三國史記』의 기록에서 '당악'이라는 용어가 처음 보인다. 그러나 이때의 당악은 오늘날과 같이 특정 양식의 음악을 가리키는 용어라기보다는 '당나라의 음악'이라는 의미로 보인다. 당시 성천과 구일 등이 파견되었던 부성은 오늘날의 충청남도 공주 지역에 주둔하고 있던 당나라 군대의 도독부都督府를 가리키는 것으로 보이며, 성천 등이 배운 음악은 군대 음악일 가능성이 크다. 따라서 고려시대 궁중의 의식이나 연향宴享에서 정재呈才에 포함되어 연행되던 송사宋詞나, 조선시대 궁중에서 연주된 당악과는 달랐을 것이다.

한편, 『삼국사기』「악지樂志」에 기록된 대금大笒의 악조樂調에서는 평조平調·황종조黃鍾調·월조越調·반섭조般涉調 등 당나라의 조명調名이 그대로 쓰이고 있어서, 통일신라 때 이미 당악이 신라 조정에서 연주되었을 것으로 추측할 수 있다. 그러나 이 점은 『삼국사기』가 고려 때 저술된 사서史書라는 점에서 신중한 해석이 필요하다. 또한 『고려사高麗史』에서는 당악이 당나라의 음악만이 아니라 고려 때 송나라에서 전해진 음악도 포함하는 개념으로 사용되었는데, 조선 세종 때 박연朴堧은 이러한 문제점을 지적하면서 당악이라는 명칭 대신 '화악속부華樂俗部'라고 고쳐 부르기를 주청한 바 있다. 따라서 당악은 당나라의 음악만이 아니라 송宋나라를 포함하는 '중국의 음악'을 지칭하는 용어이며, 중국 음악 중 아악雅樂의 대對가 되는 속악을 가리키는 용어임을 알 수 있다. 따라서 중국 속악에 사용되던 악기는 당악기로 불렸으며, 궁중 무용인 정재呈才 중 중국에서 전래된 것과 중국 정재의 양식을 따라 창제된 정재는 당악정재라 불렀다.

통일신라 무렵 당악에 관한 문헌 사료는 별로 없으나, 당시의 불교 유물 등에는 당악기로 분류되는 악기나 연주 모습이 다수 발견된다. 세종특별자치시 전의면에 있는 문무왕 때 건립된 비암사碑巖寺의 석비石碑에는 요고腰鼓·퉁소[洞簫]·쟁箏·소簫·횡적橫笛·비파琵琶 등을 연주하는 비천상飛天像이 부조되었는데, 한국 음악학계에서는 이들 악기를 당악에 사용되던 당악기로 보고 있다. 또한 725년(성덕왕 24)에 제작된 강원도 상원사上院寺 동종銅鍾 중앙부에 생笙과 공후箜篌를 연주하는



고려사 악지 | 서울대학교 규장각

천인天人이 부조되었고, 그 상대上帶에는 쟁, 하대下帶에는 당비파와 요고를 연주하는 악천樂天이 부조되어 있다. 이 밖에도 883년(헌강왕 9)에 세워진 것으로 추측되는 경상북도 문경 봉암사鳳巖寺 지증대사智證大師에도 생·당비파·피리[觱篥]·횡적·박판 등의 악기가 보이는데, 학계에서는 이들 악기 대부분을 당악기로 보고, 통일신라 때 우리나라에서 당악기가 보편적으로 연주된 것으로 보고 있다. 그러나 이들 유물 대부분이 불교 유물이며, 이들 유물에 보이는 도상 자료들은 중국이나 중앙아시아 지역 불교 유적에서도 흔히 발견되는 것이어서, 당시 우리나라에 당악이 존재하였음을 명확하게 확인해 주는 자료로 보기는 어려울 듯하다.

고려시대에 접어들어 당나라 음악이 직접 들어온 시기는 제4대 광종光宗(재위 949~975) 때였다. 조선시대에는 1411년(태종 11) 12월 예조禮曹에서 아악을 정하면서 "전조前朝의 광왕光王이 사신을 보내어 당나라의 악기와 악공을 청하여 그 자손이 대대로 그 업을 지키게 하였다."라는 글이 보인다. 그러나 본격적인 중국 음악의 수용은 문종文宗 때이다. 1073년(문종 27) 2월, 교방敎坊 여제자女弟子 진경眞卿 등 13명이 전하는 〈답사행가무踏沙行歌舞〉를 연등회燃燈會에서 연행하였으며, 그 해 11월 팔관회에서는 교방 여제자 초영楚英 등이 새로 전하는 〈포구락抛毬樂〉과 〈구장기별기九張機別伎〉를 연행하였다. 또한 1077년(문종 31) 2월에는 연등을 하고 임금이 중광전重光殿에 거둥하여 교방 여제자 초영 등이 연행한 자무字舞인 〈왕모대가무王母隊歌舞〉를 보았는데, 한 대隊 55인이 춤을 추면서 '군왕만세君王萬歲' 또는 '천하태평天下太平'의 네 글자를 만들었다. 이같이 중국에서 전래된 정재를 당악정재라 한다. 『고려사』「악지」에는 당악이 고려에서 다양하게 사용되었기에 이를 모아 싣는다고 하면서, 당악정재 〈헌선도獻仙桃〉·〈수연장壽延長〉·〈오양선五羊仙〉·〈포구락〉·〈연화대蓮花臺〉의 5종을 수록하고 있다. 이들 정재는 일종의 가무희로, 춤·노래·기악이 한데 어울린 대곡大曲에 속한다.

대곡을 연행할 때는 춤을 추는 중간에 여러 곡에 맞추어 다양한 사詞가 노래되는데, 이 중 〈오양선〉 정재에서 〈보허자령步虛子令〉에 맞추어 부르던 것이 〈벽연농효사碧烟籠曉詞〉이며, 〈보허자步虛子〉는 오늘날까지 전승되는 두 곡의 당악 중 하나이다. 『고려사』「악지」에는 대곡에 포함되어 연행되던 사악詞樂 외에 독립된 사악인 산사散詞 43곡의 곡명과 그 노랫말이 실려 있다. 이 중에서 〈사창미효사紗窓未曉詞〉를 노래하던 〈낙양춘洛陽春〉이 현재까지 전승되고 있다.

『고려사』에 전하는 사곡詞曲은 대부분 〈만년환만萬年歡慢〉·〈보허자령步虛子令〉처럼 만慢이나 영令 등의 특수한 이름을 달고 있는데, 만은 노랫말의 자수가 대개 전단前段과 후단後段을 합하여 59자 이상이고, 1구의 자수字數는 불규칙하지만 16자 이내이며, 그에 붙인 음악은 규칙적으로 16박拍으로 된 것이다. 반면에 영은 전단과 후단을 합하여 거의 58자 이내이고, 1구는 7자 이내이다. 『고려사』「악지樂志」에 실린 사곡 중 〈낙양춘〉이 송나라 구양수歐陽脩의 작품이고 〈하운봉〉 외 7곡은 유영柳永의 작품인 점으로 미루어, 송나라 사악인 송사宋詞는 대체로 11~12세기에 고려에서 유행한 것으로 보인다.

조선시대에도 당악은 궁중의식 음악과 정재의 반주 음악으로 활발하게 연주되었다. 1447년(세종 29) 6월에 편찬된 『속악보俗樂譜』에는 〈환환곡桓桓曲〉 등 12곡이 수록되었으나, 이 악보는 현재 전하지 않는다. 그리고 1471년(성종 2)에 편찬된 『경국대전經國大典』에는 〈오운개서조五雲開瑞朝〉 등 29곡의 곡명이 보인다. 반면에 1759년(영조 35) 서명응徐命膺이 세종 때의 음악을 모아 편찬한 『대악전보大樂前譜』에는 〈보허자步虛子〉와 〈낙양춘洛陽春〉 등 15곡이 수록되었다고 하나, 이 악보 역시 현재 전하지 않아 조선시대 당악곡의 면모를 살피기 어렵다. 현재 전승되는 당악곡은 〈낙양춘〉과 〈보허자〉의 2곡인데, 이들 악곡의 악보는 고종 때 중수重修된 『속악원보俗樂源譜』에 전한다. 조선시대에 연주되었던 당악곡의 수는 정확하게 알기 어려우나, 당악은 주로 정재의 반주에 많이 쓰였고, 조하朝賀나 회례연會禮宴에서도 연주되었으며, 조선 초기에는 제례악으로도 사용된 바 있다.

**내용** 당악 연주에 사용되는 악기를 당악기라 한다. 1076년(문종 30) 고려 조정에 설치된 대악관현방大樂管絃房이라는 음악 기관에 소속된 악사樂師의 직종을 보면 당무唐舞·창사唱詞·생·비파·장구·당적·향·당비파·방향·중금中笒·가무박歌舞拍 등이다. 그 후 1114년(예종 9) 송나라 휘종徽宗이 보내온 신악기는 철방향鐵方響·석방향石方響·비파·오현五絃·쟁·공후·피리·적·지篪·소·포생匏笙·대고·장구·박판 등이다. 이 중에서 향비파와 지·소의 세 가지 악기를 제외한 나머지 악기가 모두 당악기에 속한다.

한편, 『고려사』「악지」에서는 당악기로 방향·통소·적笛·당적·비파·아쟁·대쟁·장구·교방고·박拍을 소개하고 있으며, 조선 성종 때 편찬된 『악학궤범樂學軌範』에서는 방향·박·교방고·월금月琴·장구·당비파·해금奚琴·대쟁·아쟁·당적·당피리·통소·태평소太平簫를 당부 악기唐部樂器로 분류하였다. 또한 당부 악기 중 박·장구·아쟁은 당악과 향악에 두루 쓰인다고 하였으며, 교방고는 무고정재舞鼓呈才와 행진 음악[行樂]에 사용하였고, 월금과 해금은 당부 악기로 분류되었지만 본문에서는 향악에만 쓰인다고 하였다. 오늘날의 당악 편성은 편종·편경·방향·장구·좌고·당피리·대금·해금·아쟁·당적으로 구성된다.

현재 전승되는 당악은 단 두 곡이다. 〈낙양춘〉과 〈보허자〉가 그것인데, 이 두 곡은 본래 송사宋詞를 노래하던 성악곡이었으나, 조선 후기 궁중의식에서 기악곡의 형태로 연주되었다. 이 중 〈보허자〉는 궁중정재의 반주곡으로 연주되면서 장생보연지무長生寶宴之舞의 창사唱詞인 〈천문해일선홍사天門海日先紅詞〉를 악절에 맞추어 노래하였는데, 이를 수악절창사隨樂節唱詞라 한다. 이 창사는 순조 때 효명 세자孝明世子가 지은 것이다. 역시 기악곡으로 전승되던 〈낙양춘〉은 1960년대 이혜구李惠求의 연구 결과에 따라 본래의 송사를 곡조에 붙여 노래 부르고 있다. 일반적으로 당악 편성에 남녀 제창이 함께 연주하는 이 같은 편성을 사악詞樂이라 한다.

사詞는 각 구句의 자수가 불규칙하지만, 악구는 규칙적인 박수를 지니고 있다. 사악詞樂의 형식 구조는 A(a–b)–B(c–b)로 나타낼 수 있는데, A를 반복하는 B에서 a를 대체한 c를 환두換頭, b를 반복하는 두 번째 b를 환입還入이라 한다. 또한 당악의 악조는 황黃(치徵)–태太(우羽)–고姑(변궁變宮)–중仲(궁宮)–임林(상商)–남南(각角)–응應(변치變徵)으로 구성된 치조徵調 7음음계이다.

**특징 및 의의** 고려 때 궁중에서 성행하였던 당악은 조선시대를 거치면서 기악화하였고, 점차 쇠퇴하여 지금은 단 두 곡만을 남기고 있으며, 그 두 곡도 향악화 등의 많은 변화를 거쳤다. 그러나 조선 초기 당악은 동북아시아 지역에서 국가 의전음악으로 두루 쓰였다는 보편성을 지니고 있었던 것으로 보인다. 따라서 이 시기에 우리나라에서 창제된 〈보태평保太平〉·〈정대업定大業〉을 비롯하여 〈여민락與民樂〉·〈유황곡維皇曲〉·〈정동방곡靖東方曲〉 등이 모두 당악의 음악 양식을 따라 만들어졌으며, 이 중에서 〈보태평〉과 〈정대업〉은 오늘날 종묘제례악으로 사용되고 있다. 또한 〈보허자〉는 민간의 풍류방에 전해져 다양한 변주곡을 낳았으며, 변주곡 중 일부는 오늘날 한국 전통 음악의 중요한 연주곡목으로 전승되고 있다.

**참고문헌** 高麗史, 樂學軌範, 增補文獻備考, 당악연구(차주환, 범학도서, 1976), 보허자논고(장사훈, 국악논고, 서울대학교출판부, 1966), 사악 낙양춘고(이혜구, 한국음악서설, 서울대학교 출판부, 1967).

**필자** 김영운(金英云)

## 대감놀이

**정의** 서울과 경기도 및 황해도 지역의 굿에서 대감신을 모시고 놀이를 펼치는 절차의 하나.

**내용** 강신무권의 굿에서 연행되는 대감거리에서 노래와 춤으로 노는 과정을 대감놀이라고 한다. 대감은 공통적으로 재물과 전량을 늘려 주는 신격으로 대감을 잘

놀리면 재복이 늘어난다고 하는 관념이 존재한다. 그렇기 때문에 대감을 화려하게 풍성하게 놀려야만 재수가 있고 재물이 늘어난다고 하여 특히 중시한다.

대감이라고 하는 용어는 역사적으로 기원이 오랜 말이어서 신라부터 고려를 거쳐서 조선시대까지 두루 사용되었다. 그러나 굿에서 놀리는 대감은 조선시대의 정2품 이상을 일컫던 관념에서 유래되어서 상감, 대감, 영감 등의 용어와 견주어지는 것이다. 대감은 여러 가지 종류가 있으며 집안에서 벼슬을 한 인물 가운데 조상신으로 섬기는 대감, 벼슬살이를 한데서 말미암은 대감, 집안을 수호하는 대감의 성격을 다양하게 갖추고 있다.

벼슬에 관련된 내력을 지닌 대감이 있고, 명과 복을 관장하는 대감도 있으며, 특정하게 변형되어 직능을 맡은 신도 있음이 드러난다. 대감이라고 하는 돌림자를 통해서 다양한 신격을 적용하며, 이에 여러 가지 신을 구현하는 것이 대감신으로 구체화된 것을 볼 수 있다. 대감신은 기본적으로 벼슬을 통한 조상신의 성격과 함께 갖가지 직능이 첨가되고 확장되면서 신격이 대체로 중요하게 늘어난 것을 볼 수 있다.

대감놀이는 대감거리라는 굿의 한 절차에서 대감신을 모시고 익살스러운 해학적인 놀이를 펼치는 놀이적 측면이 강화되면서 연극적인 굿놀이와 다른 놀이성을 갖춘 굿거리로 인식된다.

대감놀이는 서울·경기 지역과 황해도 지역에서 확인되는데, 그 실질적인 연행 방식과 신격에서 다소 차이가 있다.

서울과 경기 지역의 강신무굿에서 대감거리를 할 때 여러 대감신을 모시게 되는데, 이때 여러 대감을 모시고 복을 떠 주면서 타령을 부르는 것이 공통적이다. 이때 등장하는 대감신으로는 벼슬에 올랐던 집안의 조상이 있는 경우 벼슬군웅대감이 있고, 그 외에도 집안을 지키는 군웅대감과 대주나 기주의 몸주대감, 집안의 터를 지키는 텃대감, 집안 수호신 가운데 도깨비대감, 진노귀굿에만 있는 망자하직대감 등 여러 대감이 있다. 이러한 대감신들은 각 신을 나타내기 위해 별도의 복색을 입는다. 대감신은 순차적으로 연속해서 등장하기 때문에 무당이 이 굿거리를 할 때는 여러 겹의 대감신 신복을 입고, 차례로 하나씩 벗으면서 각각의 신을 표현한다. 대개 남치마를 가장 안에 입고, 그 위에 전복을 여러 신의 종류에 따라서 겹쳐 입고, 맨 위에 군웅대감 의대를 입고서 머리에는 전립을 쓴다. 전립 역시 여러 신의 종류에 따라서 종류가 달라지고, 신이 바뀔 때마다 전립도 바꿔서 쓴다.

무당이 각 굿거리장단에 몸을 실어서 춤을 춘 다음에 대감신을 본격적으로 모시고, 대감이 들어오면 무당은 부채를 들고 여러 사람을 위해 복을 떠서 주는 행위를 하면서 "소망이야~", "어쑤~" 등의 말을 반복한다. 이후 본격적으로 잘 대접을 해 준 자손들을 위해 도와주고 명과 복을 주겠다고 하면서 〈대감타령〉을 부르게 된다. 이 장면에서 무당이 〈대감타령〉을 부르면서 흥겨운 굿판으로 놀이의 현장이 만들어지기 때문에 서울·경기 지역에서는 매우 흥미롭고 즐거운 굿거리로 인식되어서 대감놀이라는 이름이 붙었다고 하겠다. "어떤 대감이 내 대감이야"로 시작하는 〈대감타령〉은 신격에 따라 여럿이 있어서, 〈군웅대감타령〉, 〈몸주대감타령〉, 〈텃대감타령〉 등 각 대감별로 몫을 구분한다. 이 〈대감타령〉은 서울·경기 지역 강신무들의 음악적 기량을 엿보는 중요한 수단이었다. 과거에서 이 노래를 잘 부르면서 굿의 분위기를 잘 살리는 사람을 일명 '대감방'이라고 불렀다고 한다. 중요무형문화재 제104호 서울새남굿의 보유자였던 고故 김유감의 경우에도 젊은 시절에 대감방으로 유명했다고 한다.

황해도굿의 경우에도 대감신들을 모시고 노는 별도의 세 개 굿거리가 있다. 일명 소대감으로 불리는 소찬으로 받는 대감신을 모시는 소대감거리와 육찬신인 여러 대감을 모시는 대감거리, 걸립도청에 모시고 있는 여러 대감신을 모시는 걸립대감거리가 있다.

소대감거리는 육고기를 받지 않는 소대감신을 모시는 굿거리다. 그러므로 신성한 신으로서 황해도굿의 초반부에 섬긴다. 소대감거리는 머리에 패랭이를 쓰고 흰 무명이나 고운 베로 만든 소대감복을 입고, 손에 소대감 베를 들고, 소서낭기를 손에 쥐고 시작한다. "솔솔 불어 드리는 소대감님으로 등장해서 소대감 베에 여러 명과 복을 담아서 단골집의 가족들에게 안겨 준다. 이때 "명~ 명 타러 가잔다.", "복~ 복 타러 가잔다."의 사설이 들어가는 〈명복타령〉을 즐겁게 부르면서 명과 복을 한껏 담아서 주는 과정이 매우 흥겹게 진행된다.





소대감과 달리 육대감신을 모시는 대감거리는 굿의 중반부가 지나서 육찬신을 받는 굿거리의 하나로 연행된다. 육대감신은 하나가 아니고 여럿인데, 그 실상이 대감거리의 만세받이 청배 사설을 통해서 확인된다. "노십시다 노십시다 대감님들 노십시다/ 진사대감 판사대감 벼슬대감 홍패대감/ 박패대감 재물대감 보물대감 병조판서/ 이조판서대감 부귀천자대감 인복대감 천복대감/ 몸주대감 직성대감 천신대감 철룡대감/ 삼대물 식신대감 대감마누라들"이라고 하였으므로 이들이 다양한 성격의 대감임을 알 수 있다.

복색으로는 서울·경기 지역의 무당들과 같이 여러 겹의 신복을 기본적으로 겹쳐서 입는 것은 동일하다. 먼저 마찬가지로 남치마를 가장 안쪽에 입고, 남쾌자를 위에 겹쳐 입은 후에 대주네가 벼슬대감을 섬겼으면 홍철릭을 입고 꽃갓(빛갓)을 쓰고, 벼슬대감을 섬기기 않았으면 쾌자에 전립을 쓴다. 감기만 하고 진행한다.

황해도의 대감놀이는 ①만세받이, ②긴노래, ③흘림공수, ④벼슬대감재담,⑤술일배, ⑥명복타령–만세받이장단, ⑦텃대감놀이, ⑧쑹거타령, ⑨긴노래, ⑩날만세 등의 순서로 진행된다. 대감놀이는 재담과 타령 등의 말과 노래가 결합되어서 전개되는 특징을 지닌다. 놀이의 핵심인 재담은 신의 행색을 묘파하고 자신의 성격을 구현하면서 놀이를 하는 것이다. "외줄 끝에 놀던 대감 쌍줄 끝에 놀던 대감 만백성 조공 받던 벼슬대감이라네. 말은 해야 맛이요 음식은 짓씹어 먹어야 맛이고 처녀궁둥이는 뚜둘려 봐야 맛인데." 등의 각 대감별로 해학적인 재담을 이어 간다. 대개 이들 재담의 내용은 대감의 내력을 소개하고, 굿상에 차린 음식과 안주에 대해 이야기하거나 트집을 잡으면서 대감신의 위력을 과시하는 것이 요점이다.

특히 황해도 대감놀이의 특징적인 타령 중의 하나는 소대감과는 다른 방식으로 명복을 축원하는 〈쑹거타령〉이다. 무가의 후렴구에 "어~ 어리수 쑹거야~"라는 사설을 반복함으로써 그 명칭이 붙은 것이다. 〈쑹거타령〉은 본래 뱃굿에서 뱃사람들에게 풍어와 안전을 기원하면서 부르는 무가에서 기원한 것이다. 따라서 이러한 풍어와 안전 기원의 주술적 목적을 빌려오는 수단으로 노래가 이용된 것이다.

이들 소대감, 육대감거리와 또 다른 대감거리의 하나로 황해도만의 특징적인 대감거리로는 걸립대감거리가 있다. 걸립대감거리는 황해도 무당의 진적굿에서만 연행되는 굿거리로, 일명 걸립도청에 모신 여러 대감들을 한껏 놀리는 굿거리이다. 걸립대감놀이는 걸립도청에 모신 여러 대감의 신복과 무구들을 모두 꺼내서 무당을 비롯한 여러 단골들이 나눠서 입고 손에 들고 시작한다. 대감복을 입은 일행이 굿을 하고 있는 장소를 떠나서 마을의 여러 곳으로 무리를 나누어서 흩어져서 다양한 물건들을 걸립해서 오는 놀이판으로 진행된다. 이웃집에 들르기도 하고 쌀가게나 물건을 파는 가게 등을 들러서 먹을거리를 비롯해서 온갖 종류의 물건들을 구해온다. 걸립대감거리의 후반부는 걸립해 온 것들을 서로 나누어서 먹거나 물건들을 나누면서 흥겨운 자리를 벌인다. 이는 황해도 지역 무당집 굿에서만 볼 수 있는 것으로 흥겨운 놀이이며 잔치판이다.

그 외에도 대감거리가 서울·경기·황해도 지역 외에도 관서·관북 지역의 무속에도 있으나 놀이가 발달했다고 보기는 어려워서 연행적 측면에서 차별성이 있다.

**특징 및 의의** 대감놀이는 늘어난 재물의 근원이 대감신에게 있다는 관념과 연계된 강신무권 무속의 특성을 반영한 현상의 하나이다. 조상신으로 특별한 기원을 받는 대감신을 위한 굿거리로서 의의가 있으며, 또한 우리나라 굿놀이의 형성과 관련되어 매우 중요한 증거가 되는 연행 현상이라는 측면에서 의의가 있다.

**황해도 만수대탁굿의 소대감거리 중 부귀 떠주기** | 인천 계양구 | 2011 | 김은희

본디 대감거리는 조상신의 한 측면으로 볼 수 있는 굿거리적 특징을 갖고 있으며, 이러한 굿거리적 특징의 흔적을 보여 주는 사례로 황해도의 제장대감거리를 들 수 있다. 제장대감거리는 무당의 집안에서 돌아가신 조상 중 특정 인물이 신으로 좌정한 경우에 붙이는 이름이다. 예를 들어 남성에 해당하는 돌아가신 친정아버지나 시아버지, 남편 등의 경우에 무당이 신으로 모시는 것이다. 이들 제장대감으로 모시는 조상들은 특별한 직능적으로 내세울 수 있는 존재가 아닌 경우가 많으며, 그저 무당과의 특별한 인연으로 조상이면서도 신으로 모셔지기를 바라는 존재들이다. 그리고 무당이 모시는 것에 보답하기 위해 주술적인 보답을 한다.

또한 굿에서는 조상 이외에도 인격신이 아닌 존재들에 대해서 대감신으로 섬기는 사례도 있다. 즉, 벌판을 지키는 수호신, 여자나무, 남자나무, 소나무신, 버드나무신 등을 벌대감, 목신대감이라는 명칭으로 모시는 황해도굿의 벌대감굿 굿놀이가 그 사례이다. 이들 벌대감에 속한 여러 대감신들에 대한 의례 역시 각 신들의 등장 순서에 따라서 재담을 주고받는 극적인 형식으로 진행된다. 벌대감굿은 굿놀이로서 중요한 의의를 갖는다. 목신대감 등이 황해도뿐만 아니라 서울·경기 지역에서도 확인되는 것을 통해 대감신이 공통적으로 인격적인 존재만 등장하는 것이 아니라는 점을 확인할 수 있다.

또한 대감놀이의 특징 중의 하나는 놀이적 형식이 발달된 굿거리라는 점이다. 지역에 따라서 대감놀이에 대한 형태가 조금씩 다르지만 특히 서울·경기 지역에서는 이 놀이를 잘하는 인물을 흔히 대감방이라고 하여 가장 널리 섬겼던 것은 매우 중요한 특징이다. 특히 〈대감타령〉과 같은 음악적 형식의 발달은 우리나라의 굿에서 놀이와 타령이 굿놀이의 발달과 밀접한 양식적 관련성이 있음을 증명할 수 있는 중요한 증거가 된다.

서울·경기 지역은 물론 황해도의 대감굿에서도 확인되는 텃대감놀이와 도깨비대감놀이는 이러한 증거 자료로서 중요한 의미를 갖는다. 텃대감을 놀 때는 텃대감 시루를 이고 막걸리를 뿌리면서 집안의 여러 터를 돌아다니는 과정을 매우 흥미롭게 진행한다. 이때 텃대감의 형상을 표현하거나 텃대감의 성격을 표현하기 위해서 무당이 해학적인 재담을 던지거나 익살스러운 표정을 짓는 과정이 이어진다. 도깨비대감을 놀 때는 무당이 도깨비인 양 얼굴을 재로 검게 칠하고 도깨비신이 있는 장소를 돌아보고 와서 여러 재담을 주고받는다. 도깨비대감 역시 익살스럽고 변덕스러운 신이기 때문에 재담의 내용은 매우 해학적이다.

그리하여 과거 특별히 놀잇거리가 많지 않던 시절에 특히 대감거리는 중요한 볼거리 중 하나였다. 대감놀이는 창부거리와 함께 서울·경기 지역의 굿을 대표하는 굿거리로 알려져 있다.

**참고문헌** 서울지역 안안팎굿 무가 자료집(김헌선, 보고사, 2006), 한국무속연구(김태곤, 집문당, 1982), 한국의 무(조흥윤, 정음사, 1983), 황해도굿의 음악인류학(이용식, 집문당, 2005).

**필자** 김은희(金銀姬)

## 대광대패

**정의** 경상남도 합천 덕곡면德谷面 율지리栗旨里를 활동 지역으로 죽방울 받기·솟대타기·오광대五廣大 등의 곡예와 민속극 연희를 공연한 전문연희집단.

**내용** 고려시대에는 광대廣大를 우인優人, 영인伶人, 배우俳優, 재인才人, 희자戱子 등으로 불렀고 가무백희歌舞百戱를 비롯해서 잡희雜戱, 잡극雜劇 및 골계희滑稽戱를 연출하던 모든 이들을 총칭하였다. 조선시대의 광대들도 이와 같은 놀음과 산악계 백희를 연희하였다. 조선 후기에 판소리를 전담하던 창우倡優를 광대로 호칭하기도 하였다.

조선시대 광대 유형은 크게 궁중 광대, 향인 광대, 유랑 광대로 나뉜다. 이 중 유랑 광대에는 수척水尺 광대, 반농반예半農半藝 집단 광대, 여사당女寺黨, 남사당男寺黨, 초라니패, 대광대패[竹廣大牌], 걸립패乞粒牌(걸궁패), 솟대쟁이패, 풍각쟁이패, 각설이패, 중 매구패(중걸립패), 광대패, 굿중패, 애기장사패 등이 있었다.

유랑 광대의 대표적 집단은 낙동강 하류의 대광대패 외에 서울 경기의 남사당패와 경남 진주 지역의 솟대쟁이패 등이 있었다. 남사당패의 연희 종목은 농악(풍물)·고사소리·버나(접시 돌리기)·살판·줄타기·덧뵈기(탈춤)·덜미(꼭두각시놀음) 등이었다. 솟대쟁이패 연희는 대광대패와 유사하여 풍물·땅재주·얼른줄다리기·요술·솟대타기·실패 돌리기 등의 재주를 보여 주었다. 솟대쟁이패의 경우 가면극 연희는 하지 않았다. 남사당패는 우두머리를 꼭두쇠라고 하는 등 그 조직이 비교적 세밀하였으나 대광대패의 경우 조직 구성에 대한 자료는 없다.

대광대패는 무동舞童·죽방울 받기·솟대놀이·오광대 순으로 연희하였다. 낙동강 인근의 물자 집산지였던 덕곡면 밤마리 장터에 장이 열리면서 여러 연희패가 모여들었는데, 그중에 밤마리 대광대패가 중심이었다. 대광대패는 공연하기 며칠 전, 밤마리 대광대 일단이 신주 같이 모시는 울산서낭당각시라는 인형을 대광대의 한 사람이 오른손에 안고 공연할 마을로 들어와서 집집이 다니며 문 앞에서 "대광대 들어왔소." 하면 대개 그 집에서는 서낭당각시 들어오면 재수가 있다 하여 엽전을 몇 푼씩 주었다고 한다. 정한 날, 정한 장소에 대광대 일단이 가면과 소도구를 넣은 궤짝을 짊어지고 긴 장대는 손에 들고 와서는 놀이를 하는데, 저녁에 장작불을 피워 놓으면 먼저 악공樂工이 고깔을 쓰고 악기를 쳐 울리면서 놀이마당(무대)을 몇 바퀴 돌고는 일반 관중들을 자리에 앉도록 한다. 그런 뒤 먼저 무동들이 나와서 어깨 위 다섯 동까지 하여 놀고 들어간다. 그 다음에는 광대 한 사람이 나와 죽방울 받기를 하다가 들어가면, 놀이판 한가운데에 세워져 있는 장대를 타고 오르락내리락하면서 곡예를 보여 준다. 장대는 꼭대기에서 양편으로 두 가닥씩, 네 가닥의 줄을 늘어뜨려 놓고 그 위에서 갖가지 재주를 부린다. 십자형으로 된 장대 꼭대기에서 몸을 날려 넘기도 하고, 매달리기도 하는 등 여러 가지 재주를 보여 준다. 그 다음에는 민속가면극을 연희한다. 오방신장의 탈을 쓴 다섯 광대가 나와 춤추고 들어가면 중이 나와 춤춘다. 또 다섯 광대가 나와 양반·말뚝이 과장, 영노 과장, 할미·영감 과장, 사자춤 과장을 연희한다.

**특징 및 의의** 대광대패의 오광대 연희는 인근 지역의 전통연희에 많은 영향을 주었다. 부산과 경상남도에 전승되는 야류野遊와 오광대는 밤마리의 대광대가 연희했던 민속가면극에서 비롯되었다는 견해가 있다. 대광대패의 관굿과 무동·죽방울 받기·솟대놀이는 인근 진주와 밀양 등지의 농악과 솟대쟁이패들에게 영향을 준 것으로 짐작된다. 무동·죽방울 받기·솟대놀이 등은 민속가면극인 오광대 연희에 관객을 모으기 위한 목적의 길놀이 공연이었다는 점도 인정되지만, 남사당패의 공연 종목이 서로 병존하는 것처럼 대광대패의 무동·죽방울 받기·솟대놀이·오광대 공연도 어느 것이 길놀이고 어느 것이 본 공연이라고 나눌 것 없이 모두 대광대패의 핵심 연희 종목이었다고 볼 수 있다.

**참고문헌** 서울이천년사19-조선시대 서울의 과학기술과 예술(서울특별시시사편찬위원회, 2014), 야류·오광대가면극(최상수, 경상남도지-하, 경상남도지편찬위원회, 1963), 야류·오광대가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 초계밤마리오광대의 유래·원형·위상(박진태, 구비문학연구17, 한국구비문학회, 2003).

**필자** 심상교(沈相敎)





## 대잡이

**정의** 꼭두각시놀음의 포장 무대 안에서 인형을 조종하고 재담과 노래까지 담당하는 연희자.

**역사** 인형놀이의 역사와 공연적 특징에 관한 연구는 다수 존재하지만, 대잡이에 대한 구체적인 연구는 제대로 이루어지지 않았다. 조선총독부에서 편찬한 무라야마 지준村山智順의 『조선의 향토오락朝鮮の鄕土娛樂』(1941)에 따르면, 1930년대 말까지 전국적으로 30여 곳에서 꼭두각시놀음이 활발하게 전승되고 있었다. 이렇게 놀이꾼들이 조선 각지에서 활동하고 있었지만, 그들에 대한 현장 조사는 거의 이루어지지 않았다. 대잡이에 대한 구체적인 기록은 김재철의 『조선연극사』(1933)에 남아 있다. 박영하朴永夏, 전광식全廣植의 재담을 채록하면서 대잡이의 실명이 최초로 밝혀진 것이다. 그러나 대잡이에 대한 정보는 일정한 거처 없이 떠돌아다녔으며 장이 서는 날이면 시장 모퉁이에서 공연을 했다는 정도에서 그치고 있다.

1932년에 미타무라 엔교三田村鳶魚도 구파발 꼭두각시놀음을 조사하여 대잡이에 관한 기록을 남겼다. 대잡이 한성준韓成俊(1885~1941)의 증언을 통해 놀이꾼 중에는 직업적인 유랑 광대뿐 아니라 향인 광대도 존재했다는 사실이 밝혀졌다. 향인 광대는 평소에는 농사일

꼭두각시놀음(1930년대)

서산 박첨지놀이

**대잡이** | 국립민속박물관

을 하지만, 농한기에는 부업으로 인형놀이를 하는 광대이다. 특히, 조선시대까지는 전국을 떠돌아다니는 여러 유랑 광대패가 인형놀이를 연행했지만, 일제강점기에 들어오면서 유랑광대의 명맥은 거의 끊어져버렸다. 이 과정에서 놀이꾼들이 특정 지역에 정착하면서 향토 인형극이 나타나기 시작했다. 아유카이 후사노신鮎貝房之進의 기록에 따르면, 꼭두각시놀음은 "외설스럽고 야비한 장면이 있어서 경성 시내에서 공연이 금지"되었다고 한다. 이 때문에 꼭두각시놀음은 시골에서나 볼 수 있는 놀이가 되었다. 이러한 변화 과정에서 나타난 인형극이 서산 박첨지놀이, 황해도 장연 지방 꼭두각시극이며, 등장인물의 변화나 전개의 단순화는 놀이꾼들이 전문적인 유랑연희 계열과 다른 향토 연희 계열로 바뀌면서 나타난 현상이다.

이렇게 영리 목적의 순회공연을 하지 않았던 향토 연희 계열의 꼭두각시놀음은 일정 지역에 한정되어 전승되면서 그 지역의 특수성을 반영하는 독자적인 놀이로 굳어졌다. 반면에 유랑연희 계열은 다른 지역의 놀이꾼과 서로 영향을 주고받으며 끊임없이 다양한 기예와 연극적 갈등 요소가 강조된 놀이로 전승되었다. 향토 연희 계열의 꼭두각시놀음이 소박한 춤과 놀이 장면이 중심이 되는 농촌 오락으로 바뀐 배경에는 이처럼 놀이 주체의 변화라는 이유가 있었다.

또한 미타무라 엔교는 공연 현장에 대한 기록을 통해 현재 전승되고 있는 꼭두각시놀음에서는 볼 수 없는 독특한 음향 장치를 다음과 같이 소개하고 있다.

> 대잡이는 포장막 안에서 인형을 들어 올려 공연하는데, 포장막은 놀이꾼이 보이지 않을 정도로 높다. 인형의 등장과 퇴장 장면에서 대잡이의 조종 동작은 손을 구부렸다 폈다 하는 정도로 간단하고 단순하다. 등장할 때 부르는 노래는 악사가 하는 경우도 있으나, 대사는 거의 대부분 대잡이가 인형을 조종하면서 직접 한다. 이 대사는 빗살과 같은 나무에 얇은 종이를 붙인 기구를 조종사의 입에 대고 하였으며, 그 음향은 '비이비이' 하고 울렸다. 사오십 년 전까지도 있었던 이런 오래된 방식은 요즘은 바뀌어서 대나무 통에 입을 대고 말하는데, 그 통은 막의 전면 한가운데 옆으로 조금 벌어진 틈 사이에 돌출되어 있다.

이처럼 전통적으로 꼭두각시놀음은 넓고 개방된 야외에서 공연을 했기 때문에 대사 전달을 위해서 다양한 음향 장치가 필요했다. 골계적인 재담이 중요한 부분을 차지하고 있기 때문에 구경꾼들에게 효율적으로 대사를 전달하는 게 무엇보다 중요했던 것이다. 전통적인 꼭두각시놀음은 인형의 움직임과 해학적인 대사가 어우러진 놀이성이 충만한 연희였다. 현재 전승되고 있는 남사당놀이의 꼭두각시놀음인 덜미는 무대 설치나 공연 시간의 관점에서 보면, 과거의 꼭두각시놀음보다는 간략한 야외 놀이 형태로 전승되고 있다고 볼 수 있다.

**내용** 포장 무대 안에는 인형을 조종하는 주조종자인 대잡이와 양쪽에서 대잡이를 돕는 부조종자인 대잡이손이 들어간다. 꼭두각시놀음의 무대는 관객의 눈높이보다 약간 더 높은 공중 무대이며, 무대 공간도 인형 조종자의 양팔이 닿을 정도로 매우 좁다. 이 제한적인 놀이 공간에서 대잡이와 대잡이손은 인형을 조종한다. 심우성의 『남사당패 연구』에는 대잡이와 대잡이손의 역할이 다음과 같이 자세히 서술되어 있다.

> 덜미(꼭두각시놀이)의 놀이판을 연희자들은 그대로 포장布帳이라 부르고 있다. 3m 안팎의 평방에 네 기둥을 세우고, 무대 면이 되는 쪽만 1m 20cm 정도의 높이 위에, 인형이 나와서 노는 가로 2m 50cm 정도, 세로 70cm 정도의 무대만 남겨 놓고 사방을 모두 포장으로 둘러친 공중 무대다. 이 무대 면이 되는 공간을 통하여 주조종사인 대잡이가 중심이 되고, 양옆에는 대잡이를 돕는 부조종자인 대잡이손이 앉아 인형의 조종과 등퇴장을 돕는다.

대잡이와 대잡이손은 자연스러운 인형의 움직임을 만들기 위해 보통 양손을 들어 올려 인형을 조종한다. 관객들에게 보이는 무대는 대잡이나 대잡이손의 머리 위쪽 부분이기 때문에 인형 조종자의 모습은 거의 보이지 않는다. 놀이가 시작되면, 무대의 한가운데에는 주조종자인 대잡이가 앉고, 양옆에는 보조 조종자인 대잡이손이 앉아 공연을 진행한다.

**특징 및 의의** 대잡이는 인형 조종술, 재담, 음악, 대사 전달까지 폭넓게 이해하고 놀이판의 상황을 완벽하게 파악하여 공연을 이끌어가는 전문 예인이다. 이러한 특징은 남사당패의 우두머리인 꼭두쇠 중에서 대잡이인 덜미쇠가 많았다는 사실과 자연스럽게 연결된다. 즉, 인형 조종사인 대잡이는 전문성, 지도력, 관중 장악력까지 겸비한 뛰어난 리더로 인정받았던 것이다.

또한 대잡이는 꼭두각시놀음의 흥겨운 재담을 담당하는 핵심적인 놀이꾼이다. 대잡이는 꼭두각시놀음에서 주로 신명이 넘치는 인물들을 적극적으로 부각시킨다. 박첨지, 홍동지, 질녀와 며느리, 상좌승, 동방삭, 꼭두각시는 모두 신명을 억제하지 못하고 언제나 흥겨움에 들떠 있는 인물이다. 강산 유람에 몰두하는 박첨지, 벌거벗고 남근을 드러낸 채 좌충우돌하는 홍동지, 바람나서 산과 들로 쏘다니는 질녀와 며느리와 상좌승, 놀이판에서 춤추는 동방삭 등 모두가 흥에 겨워 어쩔 줄 모르는 인물들이다. 이처럼 대잡이의 재담은 충만한 유희성을 바탕으로 하고 있지만, 그 이면에는 현실에 대한 비판과 야유, 부당한 지배 세력에 대한 공격과 저항, 그리고 이상적 세계에 대한 동경이 혼재되어 있다. 때로는 의도적으로 놀이꾼 특유의 무식함을 드러내기도 하고, 쾌락적인 공격과 파괴적 충동도 과하지 않게 수위를 잘 조절하며 재담을 이끌어 가는 것이 특징이다. 이처럼 대잡이의 재담 속에는 유랑하는 박첨지의 시각으로 당대의 반상班常 관계, 가족 문제, 처첩妻妾 갈등, 외세外勢의 문제를 풍자하지만, 이 풍자의 대상에 대잡이 자신도 포함시키고 있다. 즉 자아비판과 자학적인 요소가 복합적으로 내재되어 있는 것이 꼭두각시놀음 재담의 독특한 세계관이다.

**참고문헌** 꼭두각시놀음(이두현·박헌봉, 무형문화재조사보고서1, 문화공보부 문화재관리국, 1964), 꼭두각시놀음의 역사(서연호, 연극과 인간, 2000), 꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산받이(김흥규, 창작과 비평49, 창작과 비평사, 1978), 꼭두각시놀음의 이해(임재해, 홍성사, 1981), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 朝鮮民俗誌(秋葉隆, 六三書院, 1954).

**필자** 김현철(金鉉哲)

## 덜머리집

**정의** 가면극과 꼭두각시놀음에서 영감의 첩으로 나오는 인물.

**내용** 여러 가면극에서 덜머리집을 '용산삼개덜머리집'이라고 부르는데, 삼개는 현재 서울의 마포麻浦 지역이다. 덜머리는 돌모루·돌마리[石趾]라고도 하며 지금의 서울 용산구 원효로 입구를 가리킨다. 인형극에서는 꼭두각시놀음과 서산 박첨지놀이에 등장한다.

덜머리집처럼 영감의 첩 역할을 하는 인물은 우리나라 가면극에 광범위하게 등장하는데, 그 명칭은 용산삼개덜머리집, 덜머리집(꼭두각시놀음), 제물주(제물포집, 고성 오광대), 제대각시(제물포집, 수영야류), 제자각시(제물포집, 통영 오광대), 제밀지(제물포집), 서울애기(가산 오광대) 등과 같이 출신 지역

을 따서 붙이기도 하고, 뚱딴지집(은율 탈춤)과 같이 인물의 성격을 따서 부르기도 한다. 송파 산대놀이에서는 작은마누라라고 부른다. 양주 별산대놀이에서 영감의 첩에 해당하는 인물은 샌님의 첩인 소무이다. 또한 강령 탈춤이나 봉산 탈춤에서처럼 첩은 본처와의 갈등을 일으키는 원인을 제공하고 영감이 미얄할미의 가해자가 되기도 하지만, 은율 탈춤·통영 오광대·고성 오광대 등에서는 첩이 본처의 직접적인 가해자로 등장하기도 한다.

영감과 덜머리집(봉산탈춤, 국립극장)

돌머리집과 박첨지와 꼭두각시(꼭두각시놀음)

**덜머리집** | 국립민속박물관

봉산 탈춤의 덜머리집은 제7과장 미얄춤에 등장한다. 영감과 할미는 난리가 나서 헤어져 서로 찾아다니다가 오랜만에 만나는 대목에 등장한다. 이때 영감의 첩이 등장하면서 싸움이 시작된다. 그러다가 영감과 할미의 싸움은 할미와 첩의 싸움으로 발전한다.

**미얄** 이놈에 영감, 하는 소리 보소. (용산삼개덜머리집을 가리키며) 저렇게 고흔 년을 얻어 두었이니게 나를 미워할 수밖에. 이별할라면 저년하고 같이 이별하고, 미워할랴면 저년하고 같이 미워하지. 어느 년에 보지는 금테두리 했었드냐. (와다닥 덜머리집에 달라들어 때리며) 이년아, 이년아, 너하고 나하고 무슨 웬수가 졌길래, 저놈에 영감을 환장을 시켜 봤나.

**영감** (미얄을 때리며) 너 이년아, 용산삼개집이 무슨 죄가 있다고 때리느냐. 야 이년, 썩 저리 가라. 구린내 난다.

사태가 이와 같이 되자, 할미는 영감에게 헤어지겠으니 세간을 나눠 달라고 말한다. 영감은 재산을 나누면서 좋은 것은 자기가 다 갖고, 할미에게는 곡식 안 되는 땅과 숫쥐·암쥐·새앙쥐·헌 짚신·삿부채·헌 갓 등 못 쓸 것만 준다. 할미가 세간을 더 달라고 하자, 영감은 화를 내며 세간을 부수다가 사당 동티가 나서 죽은 듯이 쓰러진다. 이때 할미가 "동네방네 키 크고 코 큰 총각, 우리 영감 내다 묻고 나하고 같이 살아 봅세." 하고 외치면, 영감이 다시 살아나서 할미를 때려 죽인다. 그러면 무당이 나와 할미의 원통한 한을 풀어 주기 위해 지노귀굿을 행한다. 야류와 오광대에서는 봉사가 독경을 하고 상두꾼들의 상엿소리가 있다. 할미 과장은 할미의 가련한 신세를 통하여 여성에게 가해지는 남성의 부당한 횡포를 고발하고 있다.

은율 탈춤에서 뚱딴지집은 제6과장 미얄할미·영감춤에 등장하는 인물로서, 미얄영감의 첩이다. 녹색 삼회장저고리에 붉은 치마를 입고 머리에는 족두리를 쓴다. 뚱딴지집은 여느 가면극과 달리 첩의 이름을 출신지에서 따오지 않았다는 것이 특징적이다. 미얄할미와 뚱딴지집이 서로 영감이 자기 영감이라고 우기며 싸우자, 최괄이가 영감의 특징을 좀 더 구체적으로 대답한 미얄할미의 영감이라는 판결을 내린다. 그러면 뚱딴지집이 미얄할미를 발로 차서 죽게 한다. 그리고 미얄할미를 위해 영감과 함께 무당굿에 참석한다.

양주 별산대놀이에서 덜머리집에 해당하는 영감의 첩은 제12과장 포도부장놀이에 나오는 소무이다. 샌님과 포도부장이 샌님의 첩인 소무를 사이에 두고 서로 다툰다. 샌님은 늙고 힘없는 무능한 존재로서, 젊고 힘있는 포도부장에게 소무를 빼앗긴다.

송파 산대놀이에서 작은마누라는 제11과장 샌님·미얄·포도부장놀이에 등장하는 인물로, 샌님의 첩이다. 노장놀이에 등장하는 소무와는 탈과 복식이 동일하다. 샌님이 미얄할미와 상봉할 때 샌님이 데리고 등장하는 인물로, 처첩 간의 갈등을 일으키고 이어서 등장하는 포도부장과 눈이 맞아 다시 샌님을 버리는 인물이다. 도포 차림에 정자관을 쓴 샌님이 작은마누라의 어깨를 안고, 굿거리장단에 춤을 추며 나와서 마당을 한 바퀴 돈다. 이때 미얄할미가 지팡이를 짚고 두리번거리면서 등장한다. 이를 본 샌님이 작은마누라를 뒤에 숨긴다. 샌님과 미얄할미는 서로 찾아다녔다면서 재담을 한다. 샌님이 작은마누라를 소개하자, 미얄할미는 욕을 하며 달려들어 작은마누라와 승강이를 벌인다. 그러다 미얄할미가 나동그라진다. 샌님이 작은마누라의 편을 들며 말리자 미얄할미는 욕을 하며 나가 버린다. 샌님과 작은마누라가 어울려 춤을 추는데, 포도부장이 흰 두루마기에 갓을 쓰고 나와 반대편에 가서 선다. 포도부장이 다가가서 넘겨보다가 작은마누라의 양손을 붙잡고 함께 춤을 춘다. 샘이 난 샌님이 포도부장을 쫓아 버린다. 샌님이 작은마누라를 달래고 다시 굿거리장단에 맞춰 춤을 추면, 포도부장이 다가와서 작은마누라의 양손을 잡고 춤을 추면서 샌님을 가로막고 돈다. 마침내 샌님이 포기하자, 포도부장과 작은마누라가 함께 춤을 추면서 퇴장한다.

수영 야류·동래 야류·통영 오광대·마산 오광대 등의 가면극에 등장하는 영감의 첩은 제대각시·제자각시·제밀집·제밀지 등으로 불리는데, 모두 제물포집의 와전인 듯하다. 수영 야류와 동래 야류에서는 제대각시, 통영 오광대에서는 제자각시, 고성 오광대에서는 채록본에 따라 제밀주·제자각시·제밀지·제물집·저밀주·저밀지, 혹은 소모小母·작은어미 등으로 불린다.

동래 야류에서 제대각시는 제4과장 할미·영감 과장에 등장한다. 제대각시는 제물포에서 온 젊고 예쁜 여인으로, 영감의 본처인 할미와 갈등을 일으킨다. 제대각시는 노란색 저고리에 빨간색 치마를 입고 목에는 연분홍의 목수건을 두른다. 머리에는 빨간색 두 개, 노란색 두 개, 흰색 한 개의 조화를 단 고깔을 쓴다. 제대각시는 할미의 성화를 이기지 못하여 중간에 퇴장한다.

고성 오광대에서는 영감의 첩을 제밀주라고 부른다. 제밀주는 제물포집으로서 제물포에서 온 여자라는 뜻이다. 제밀주를 작은어미라고도 부른다. 제밀주는 제5과장인 제밀주 과장에 영감과 함께 등장한다. 과장이 시작되면 큰어미(할미)가 엉덩이를 뒤로 빼고 가슴을 내밀고 굿거리장단에 맞추어 엉덩이춤을 추면서 등장한다. 큰어미는 엉덩이춤을 추며 놀이판을 돌면서 영감을 찾아 헤맨다. 이때 영감이 첩인 제밀주를 데리고 춤을 추며 등장하여 한바탕 놀다가 지팡이로 땅을 짚을 때 반주 음악이 모두 그친다. 한쪽에서는 큰어미가 물레질을 하고 마당 가운데에서는 영감과 제밀주가 놀아나는 장면이 동시에 진행된다. 물레질을 끝낸 큰어미가 영감을 찾아 헤매기 시작한다. 큰어미와 영감은 서로 부르며 이리저리 다니다가 우연히 엉덩이가 마주치며 부르던 소리를 멈춘다. 둘이 등진 상태에서 "할멈?" 하며 영감이 자신의 오른쪽 뒤를 돌아볼 때 큰어미도 "영감?" 하며 자신의 오른쪽 뒤를 돌아보아 서로 시선이 어긋난다. 같은 행위를 반대 방향으로 반복한다. 그러다가 큰어미가 먼저 돌아서면 영감도 돌아서서 얼굴을 마주 보고 요리조리 갸우뚱하다가 서로를 알아본다. 영감이 큰어미에게 첩실이 있다는 사실을 고백하자 큰어미와 제밀주는 서로 영감에게 속았음을 깨닫는다. 제밀주의 해산이 임박했음을 알게 된 큰어미는 순산을 기원하고, 황봉사가 경문을 읽는 중에 아이가 태어난다. 큰어미가 아이를 안고 좋아하며 어르다가, 아이를 돌려받으려는 제밀주와 몸싸움을 벌이던 중에 아이를 실수로 떨어뜨린다. 아이가 죽자 이에 흥분한 제밀주는 큰어미와 몸싸움을 벌여 큰어미를 죽게 한다.

가산 오광대에서 서울애기는 중 과장에서 소무와 함께 춤을 추며 등장한다. 서울애기는 소무와 한참 동안 춤을 추다가 양반 옆으로 가고, 이때부터 양반은 서울애기와 춤을 추며 서울애기를 유혹한다. 이러는 사이에 상좌가 노장을 데리고 등장하여 탈판을 빙빙 돈다.

이때 노장이 서울애기를 발견하고 서울애기를 유혹하고자 은가락지를 보여 주는 등 여러 가지 방법을 쓴다. 결국 노장은 서울애기를 업고 달아난다. 양반은 주위를 둘러본 후 서울애기가 없는 것을 확인하고 말뚝이를 불러 서울애기를 찾아오라고 호령한다. 이렇게 서울애기를 되찾은 양반은 노장과 상좌를 혹독하게 징계한다. 중 과장에 등장한 서울애기는 마지막 과장인 영감·할미 과장에서는 영감의 애첩으로 등장하여 본부인인 할미와는 처첩 간의 첨예한 갈등을 빚는다.

가산 오광대에서는 큰양반이 영감·할미 과장에서 영감으로도 나오기 때문에, 양반의 첩인 서울애기는 바로 영감·할미 과장의 첩이다. 큰양반의 첩이라는 점에서는 양주 별산대놀이의 샌님·포도부장 과장에 나오는 샌님의 첩과 같은 설정이다.

꼭두각시놀음에서 박첨지와 그의 처인 꼭두각시가 서로 찾아다니다가 만난다. 둘은 그동안의 사정을 이야기하며 신세를 한탄한다. 이어 영감이 첩을 얻었음을 실토하고 꼭두각시에게 돌머리집을 만나게 하면, 첩이 머리로 꼭두각시를 마구 들이받는다. 이에 꼭두각시는 세간을 갈라 달라고 요구한다. 영감은 첩에게는 후하게 주고 꼭두각시는 박대한다. 꼭두각시는 중이 되겠다며 금강산으로 떠나간다. 박첨지·꼭두각시·돌머리집의 삼각관계를 통해서 여성에 대한 남성의 부당한 횡포를 고발하는 것이다.

서산 박첨지놀이에서는 박첨지 작은마누라라는 이름이 등장한다. 박첨지 작은마누라는 서산 박첨지놀이에서 박첨지의 첩으로 등장하는 인물 인형인데, 남사당패 꼭두각시놀음의 덜머리집에 해당한다. 큰마누라와는 그 외양에서 여러모로 비교가 되어 악사들에게 "천하일색"이라 평가받기도 한다. 박첨지에게 편파적인 관심과 사랑을 받는 인물이다.

**특징 및 의의** 덜머리집은 영감의 첩으로서 여러 가면극과 꼭두각시놀음에 두루 등장한다. 그 명칭은 용산삼개 덜머리집·덜머리집·제물집·제대각시·제자각시·제밀지·서울애기 등이지만, 그 역할은 동일하다. 가면극 연구의 초창기부터 가면극의 주제를 ①벽사의 의식무, ②파계승에 대한 풍자, ③양반계급에 대한 모욕, ④일부一夫 대 처첩의 삼각관계와 서민 생활의 곤궁상으로 보는 견해가 지배적이었다. 덜머리집은 바로 ④일부 대 처첩의 삼각관계에서 갈등을 형성하는 주체로서, 영감의 남성적 횡포를 유도하는 역할을 하고 있다.

**참고문헌** 남사당패 연구(심우성, 동문선, 1974), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 한국전통연희사전(전경욱, 민속원, 2014).

**필자** 전경욱(田耕旭)

## 덜미포장

**정의** 꼭두각시놀음의 무대이자, 인형 배우의 조종과 목소리 연기를 하는 인간 연행자들을 가리는 장치.

**내용** 꼭두각시놀음의 무대를 일컫는 명칭은 연희자나 관련 학자에 따라 조금씩 다르다. 김재철은 '공중무대'라고 불렀고, 미타무라 엔교三田村鳶魚는 '무대포장' 또는 '산대'라 불렀다. 심우성은 꼭두각시놀음 연희자들의 견해를 따라 '포장'이라 부른다. 그 구조나 규모 역시 조사한 학자와 시기에 따라 조금씩 차이가 있다.

김재철은 꼭두각시놀음의 무대에 대해 공중무대라는 용어를 처음 사용했다. 김재철은 공중무대에서 인형극이 연출되면 관객들은 머리를 들어 구경한다고 했다. 김재철에 따르면 무대는 2층으로 구성되어 있고, 1층과 2층 사이에는 계단이 있었다. 인형극은 2층에서만 연출되고, 1층에는 2층에 오르는 인형 조종자를 관객에게 보이지 않게 하려고 단순히 백포장白布帳을 쳤다. 그 백포장 안에 인형 조종자가 앉아서 인형을 백포장 위에 올리고 조종하면, 무대 좌우에 앉아 있는 관객들은 그것을 보게 된다. 이것이 공중무대인데, 김재철은 백포장 위로 인형만 보일 뿐이요, 조종자는 관중 앞에 노출되지 않는다고 했다.

미타무라 엔교는 꼭두각시놀음의 무대를 무대포장 또는 산대라고 불렀다. 미타무라는 무대포장의 주위가 사방 전체 4간四間(4*m*×1.82*m*)이라 밝히고, 때에 따라서 정면의 폭이 1간 반, 안쪽으로 폭이 1간이 되는 협소한 곳이라 했다. 대개 노천에 사방 기둥을 세우고 포장을 쳤는데, 넓으면 인형사와 악사가 그 안으로 들어가 공연하고 좁으면 악사는 밖으로 나왔다고 했다. 본래 전막前幕과 후막後幕으로 전경前景과 배경背景을 삼았으나, 차차 바뀌어 후막은 없어지고 전막도 무늬가 없는 천으로 단순히 주위를 두르는 포장이 되었다고 한다. 또 무대를 산대라 부르는데, 그것은 가면희의 무대인 산대를 차용한 것으로, 여기서 산대 박첨지놀이라는 명칭이 생겼다고 했다.

미타무라 엔교의 조사 자료에서 흥미로운 사실이 두 가지 있다. 하나는 포장 속에 산받이나 악사가 모두 들어갔다는 점이고, 다른 하나는 포장의 전막과 후막이 전경과 배경이 되었다는 점이다. 다른 연구자의 조사 자료나 오늘날 벌어지는 꼭두각시놀음에서 찾아볼 수 없는 것이기에 주목할 만하다. 인형과 대사를 주고받는 산받이나 악사가 포장 속에 들어가 인형을 조종하고 목소리 연기를 하는 인간 연행자와 함께 연행했다는 것은, 인형극의 집중도를 더욱 높이는 효과를 낳았을 수 있다. 인형극 제작과 관련된 사람들이 모두 포장으로 가려지고, 관객들의 눈앞에는 오로지 인형의 움직임과 소리만 들려왔다면, 관극의 효과는 훨씬 높았을 것이기 때문이다. 포장의 전막이 전경이 되고 후막이 배경이 되었다는 사실도 오늘날 찾아볼 수 없는 것이다. 전막과 후막 곧, 전경과 배경 사이에서 인형 연행이 전개되었다면 인형의 움직임이나 사태의 진전에 그만큼 집중하게 되고 현실감도 높아졌을 것이다.

심우성은 꼭두각시놀음을 '덜미'라고 부른다. 심우성이 조사한 바에 따르면 덜미의 무대 혹은 놀이판을 연희자들은 그대로 포장이라 부른다고 한다. '덜미포장'이라는 명칭은 이러한 견해를 근거로 한 것으로 보인다. 꼭두각시놀음, 곧 덜미에 설치되는 포장을 의미하는 것이다. 덜미포장은 3*m* 내외의 평방에 네 기둥을 세우고, 무대 면이 되는 쪽만 1.2*m* 정도의 높이 위에, 인형이 나와서 노는 가로 2.5*m* 정도, 세로 0.7*m* 정도의 공간만 남겨 놓고 사방을 모두 포장으로 둘러친 공중무대이다. 이 무대 면이 되는 공간을 통하여 주 조종사인 대잡이가 중심이 되고, 양옆에 보조 조종사인 대잡이손이 앉아 인형의 조종과 등·퇴장을 돕는다고 한다. 심우성은 포장은 백포장이 아니라 흑포장黑布帳을 치고 있다는 점도 언급한다.

서연호가 조사한 현재의 꼭두각시놀음의 무대는 앞에서 살핀 조사 자료와 다소 차이가 있다. 현재의 꼭두각시놀음 무대는 가로 3.3*m*, 세로 2*m*의 대지 위에 네 기둥을 세운다. 전면의 두 기둥은 3*m*, 후면의 두 기둥은 3.3*m* 정도로 해서, 천정 포장이 앞으로 약간 경사지도록 한다. 무대 면이 되는 전면은 지상으로부터 1.3*m*까지, 상단부에서 아래로 0.3*m*까지 포장을 치고, 나머지는 공중무대의 공간으로 사용된다. 따라서 무대 공간의 넓이는 가로 3.3*m*×세로 1.4*m*가 되는 셈이다. 과거의 무대보다 인형이 움직이는 공간이 넓어졌다.

포장은 네 가지 색깔의 천을 사용한다. 공중무대가 되는 부분의 천정과 후면, 양 옆면은 청색 천(하늘색)을 치고, 전면 상단부 0.3*m* 가림막과 양옆 기둥은 붉은 천으로 감싼다. 이것은 자연적인 채광을 받아들이면서 인형의 움직임을 돋보이게 하려는 의도이다. 공중무대가 되는 하반부는 사방을 모두 짙은 청색 천(바다색)으로 둘러치고, 전면 하반부 1.3*m* 부분만은 청색 천 위에 검은 천을 위에서부터 밑으로 내려친다. 전면에서 바라

덜미포장

덜미포장 안에서 인형 조종하는 인형사들

**덜미포장** | 2015 | 국립민속박물관

보면 검은 바탕 위에서 인형의 움직임이 드러나게 되는데, 이 역시 관중의 시선을 무대로 집중시키고 인형을 돋보이게 한다.

인형사들은 무대로 이용되는 포장 속에 들어가 인형을 놀린다. 원활한 놀림을 위해 의자 위에 걸터앉아 양손을 이용한다. 무대(포장) 면의 높이는 의자에 앉은 상태에서 인형사의 머리끝이 관객들에게 보이지 않을 정도가 된다. 가운데에 주조종사인 대잡이가 앉고, 양옆에 보조 조종사인 대잡이손이 앉는다. 보조 조종사들은 조종사의 인형 연행을 돕는 한편, 여러 인물이 등장할 때에는 함께 인형 연행을 하기도 한다. 산받이와 악사들은 무대의 전면 밑, 무대 면이 잘 보이는 정도의 거리에 자리를 펴고 앉아서 악기를 연주하거나 재담을 주고받는다.

과거의 조사 자료와 현재의 양상을 바탕으로 한다면, 꼭두각시놀음의 무대에 대한 여러 명칭들 간의 정리가 가능하다. 덜미포장이나 포장이라는 명칭은 꼭두각시놀음의 무대 장치 전반을 지칭하는 것으로 볼 수 있다. 그리고 공중무대라는 명칭은 그 무대 장치 가운데 인형 배우들이 활동하는 공간을 지칭하는 것으로 정리할 수 있다. 꼭두각시놀음의 무대 장치 전반에 대한 명칭은 덜미포장 혹은 포장이라 하고, 이 무대 장치에 포함된 한 부분을 공중무대라 칭하는 것이다.

**특징 및 의의** 인형 배우의 목소리 연기와 조종을 담당하는 인간 연행자를 가리는 장치를 이용하는 사례는, 꼭두각시놀음 이외에도 발탈이나 서산 박첨지놀이의 포장막에서 찾아볼 수 있다. 꼭두각시놀음, 서산 박첨지놀이, 발탈 등에서 인간 연행자들은 직접 목소리 연기를 하고 인형들을 조종하지만 그 모습이 포장으로 감추어져 있어, 마치 인형 배우가 스스로 말을 하고 움직이는 것처럼 보인다. 숨어 있는 연행자의 직접적 발화와 숨어 있는 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 연기와 조종을 하는 인간 연행자의 능력이 필요하다. 즉 인간 연행자의 전문적 능력이 요구되는 인형 연행 방식이 감추는 연행 방식이다.

이렇게 꼭두각시놀음, 서산 박첨지놀이, 발탈 등은 전문적 연행 능력이 필요하다는 공통점을 가지고 있다. 그런데 꼭두각시놀음의 경우, 공중무대라 불리는 더 한 층 정교한 장치를 가지고 있다. 덜미포장을 통해 만들어지는 공중무대는 인형의 움직임을 확대하고, 인형들이 만들어 내는 세계에 집중하게끔 한다. 관중의 집중력을 높이는 구조를 갖춘 점에서 주목할 만한 것이다. 이 공중무대는 지상에서 공중을 쳐다보는 시각으로 설치되어 있기 때문에 관중에게는 평면무대로 보인다. 공중의 평면에서 인형이 움직이므로 시각의 공동화 현상이 쉽게 이루어지고, 공간의 역동화 효과가 높아지는 장점이 있다.

**참고문헌** 조선연극사(김재철, 청진서관, 1933), 꼭두각시놀음의 역사와 원리(서연호, 연극과 인간, 2001), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 인형극의 무대(허술, 창작과비평38, 창비, 1975), 인형연행의 문화전통 연구(허용호, 민속원, 2014), 전통인형연희의 연행 방식 연구(허용호, 한국민속학43, 한국민속학회, 2006).

**필자** 허용호(許龍鎬)



## 덧배기춤

**정의** 주로 경상도지역에서 추는 토속춤의 하나로, 역신疫神으로 인해 생겨난 탈인 덧을 베어 버린다는 주술적 의미에서 추는 다양한 형태의 춤.

**내용** 덧배기춤을 덧배기, 덧백이, 덧보기, 덧뵈기, 떨배기 등으로 일컫는 것처럼 경상도 지역에서 '춤'이라는 말을 붙이지 않고 그냥 춤을 가리키는 말로 쓰이기도 한다. 덧배기춤은 굿거리장단 혹은 덧배기장단에 맞추어 팔을 벌리고 자연스럽게 흔들며 무릎을 굴신屈伸하면서 움직임을 완만하게 즉흥적으로 추는 비정형의 춤이다. 전반적으로 정해진 틀이 있으나 고정되지 아니한 춤으로, 규격 속의 자유, 자유 속의 규격의 춤이라 할 수 있다.

어원적으로 '덧배기'의 '덧'은 '덧문', '덧버선'처럼 '겹,' '거듭', '곱'의 뜻의 접사이다. '배기'는 위에서 내리박는 '박이다'의 명사형 '박이기–백이기–배기기'로 된 것이거나, 혹은 위에서 세차게 내리는 뜻의 경상도 방언 '배기다'의 어간 '배기'가 어근으로 된 것이다. 따라서 '덧배기'는 이 두 뜻이 합해져서 형성된 단어로 "거듭 배기는 춤"이라는 말이라고 한다. 일찍이 최남선은 '덧보기'를 앞에서 말한 것처럼 '겹,' '거듭', '곱'의 뜻의 접사로 보고 '보기'는 시각적인 인식의 뜻을 지닌 어근에서 유래하였다고 분석하여 "덧보기라 함은 우리 고유어의 나희儺戱를 이르는 말이니 본래 역신을 즐겁게 한다는 말로부터 뒤에는 역신을 물리친다는 의미로 둘러씌운 말이다."라고 그 의미를 설명하였다.

한편 '덧배기'의 '덧'을 '덧내다'와 '덧나다.'처럼 '잘못 건드려 병이나 노여움이 더해지다.' 혹은 '흠이나 상처를 내다.'라는 뜻으로도 사용하며 '탈이 났다'의 '탈'이라는 말과도 같은 뜻의 어근으로 보고, '배기'는 칼로서 끊거나 자르는 뜻의 '베다'의 명사형 '베기'가 어근이 되어 합한 복합어로, '탈이나 재앙을 베어버리듯이 제거하는 춤'이었다고 풀이하기도 한다. 이처럼 덧배기춤은 근원적으로 역신疫神으로 인해 생겨난 탈인 덧을 베어 버린다는 주술적 의미에서 다양하게 추어지면서 재앙을 물리치는 구나무驅儺舞의 성격을 띠게 되었다.

음악은 꽹과리, 징, 장구, 북 등 풍물악기를 쓰지만 지역에 따라서는 향제 삼현육각을 사용하기도 한다. 덧배기춤은 제의祭儀를 뜻하는 '굿'과 제료의 뜻, 혹은 '걸판지게 치라'는 뜻의 '거리'가 합해서 만들어진 장단 명칭인 '굿거리장단'에 따라 추는 것으로 보아도 제의성과 깊은 연관이 있는 것으로 짐작할 수 있다.

이 춤은 원래 남성만이 추던 춤은 아니었으나 남자들이 주로 하던 풍물놀이나 마을굿에서 비교적 자유로운 허튼춤으로 추어지다가 남성들이 연희하는 가면극, 백중놀이 등에 추어지면서 남성무적인 건무健舞가 되면서 어느 정도 정형화되어 갔다. 덧배기춤은 지역이나 사람이나 춤의 갈래에 따라 각기 조금씩 차이가 나지만 대체로 어르고, 배기고, 푸는 과정을 거친다. 두 손을 좌우로 흔들고 활갯짓을 하면서 앞으로 뜀사위를 하는 대목에 이어서 '응박캥캥' 리듬에 맞춰 땅에 박듯이 앞다리 혹은 양다리의 무릎을 굽혀 제자리에 정지하는 배기는 대목 뒤에 오금을 조금 폈다 굽혔다 하면서 제자리에서 두 팔을 들어 활개를 펴고 고개짓이나 어깨짓으로 푸는 대목으로 넘어간다. 잔가락이나 엇박 엮음의 살풀이장단에 맞추어 추는 춤에 비해, 잔가락이나 엇박을 잘 쓰지 않고 원박으로 구성된 굿거리장단에 맞추어 추는 덧배기춤은 몸짓이나 발디딤이 억세고 춤의 폭이 크다. 이 춤은 무릎 굴신과 어깨춤이 다른 춤에 비해서 강조되는데, 한 번씩 크게 배기었다가 무릎으로부터 멋을 말아 올려 어깨로 물결치듯 풀어내는 형태가 남성적인 포용력과 관대함을 느끼게 한다. 힘찬 활갯짓과 박력있는 배김새 동작은 남성적인 춤의 특성을 잘 들어낸다. 가면극에서 추는 덧배기춤은 군무일 경우에 다 함께 배기는 동작에서 일체감을 느끼고, 풀어내는 동작에서 해탈감을 느끼게 한다. 이 춤은 신명나는 장단에 맞춘 동動과 정靜의 절도 있는 동작과 제각각 흥으로 풀어내는 멋이 조화를 이루어 장관을 이룬다.

이 춤은 가면극을 더욱 흥취있는 놀이로 만들고, 과장科場과 과장, 대목과 대목을 분할하면서 동시에 연결하는 역할을 한다. 이 춤은 가면극에서 추어지면서 등장인물의 성격에 따라 양반춤, 말뚝이춤, 문둥이춤, 영노춤 등으로 각기 특색 있는 춤으로 분화되고, 밀양 백중놀이의 춤으로 추어지면서 양반춤, 범부춤 등으로 틀이 잡혔다. 동래의 경우 덧배기춤은 아름답고 유연한 기방춤의 영향을 받아서 세련된 남성무 한량춤이 된다. 이 한량춤으로 학의 생태와 미를 표현하여 예술적으로 정착시킨 것이 동래학춤이다. 역대 덧배기춤의 명무名舞로는 통영 오광대 장재봉張在鳳의 문둥춤, 동래 야류 박덕업朴德業의 말뚝이춤과 문장원文章垣의 한량춤, 밀양백중놀이 하보경河寶鏡의 범부춤 등을 들 수 있다.

**특징 및 의의** 덧배기춤은 춤 폭이 크고 외형보다 내면의 멋에 더 치중하며 발 디딤새가 강하여 우직한듯 하면서 남성적 박력과 관대함, 그리고 여유로운 흥취를 느끼게 하는 남성적인 건무이다. 중부 이북의 탈춤에서 추는 도무跳舞는 위로 솟는 춤사위가 강조되어 천신天神 지향의 북방계 특질을 나타낸다면, 경상도의 덧배

기춤은 뛰면서 땅에 힘차게 배기어 지신地神 지향의 남방계의 특색을 잘 나타내고 있다.

덧배기춤의 특징과 의의를 종합해 보면 다음과 같다. 첫째, 경상도 지방에서 굿거리장단에 맞추어 추는 덧배기춤은 민속춤 발달의 기초가 된 것은 물론 가면극, 민속놀이 등 대부분의 경상도 민속예술의 바탕이 되었다. 둘째, 어르거나 잔걸음 또는 엇박을 사용하지 않고 정박正拍으로 추기 때문에 춤이 비교적 담백하고 춤의 폭이 커서 남성적인 멋을 느낄 수 있다. 셋째, 현존 민속예술의 덧배기춤은 일반적인 굿거리장단 춤에 비해 강하고 활달하며 악귀를 몰아내는 구나무驅難舞의 성격을 띠고 있다. 넷째, 덧배기춤을 배김새춤이라고도 하며 춤을 추다가 배김사위로 한 번씩 크게 배겨 주는데, 군무일 경우에 다 함께 배기기 때문에 흥겹게 일체감을 느끼게 하며 공동체 의식을 고취시켜 준다.

**참고문헌** 경남 덧배기춤 고(김온경, 한국무용연구2, 한국무용연구학회, 1983), 경남 향토무용연구(김미숙, 한국무용연구2, 한국무용연구학회, 1983), 동래들놀음의 몇 가지 문제(정상박, 문화인류학2, 한국문화인류학회, 1969), 부산·경남 향토무용 총론(김온경, 한국평론, 1991), 야류·오광대 가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984).

**필자** 윤여숙(尹汝淑)

## 도끼

**정의** 산대놀이에 나오는 신할아비의 아들로, 부친의 돈을 갖고 가출해서 모친인 미얄할미가 죽자 도끼 누이를 찾아 함께 장례를 치르는 방탕한 인물.

**내용** 도끼는 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·퇴계원 산대놀이에서 신할아비·미얄할미(송파 산대놀이의 경우 신할미)과장에 나오는 인물이다. 도끼는 신할아비와 미얄할미의 아들로, 가출을 했다가 모친의 사망 소식을 듣고 도끼 누이와 함께 나타나서 장례에 참여한다. 그런데 양주 별산대와 퇴계원 산대놀이의 경우, 도끼가 가출한 이유는 부친의 심부름으로 빌린 돈을 갚으러 가다가 중간에 길거리의 골패 노름에 빠져 돈을 모두 탕진했기 때문으로 설정되어 있다.

**도끼와 미얄할미(양주 별산대놀이)** | 2009 | 정형호

양주 별산대놀이를 보면, 신할아비와 미얄할미가 산대놀이를 구경 나와 서로 다투다가 신할아비가 미얄할미에게 이별 제안을 하자, 미얄할미가 이를 받아들이면서 갑자기 죽게 된다. 이 상황에서 신할아비는 장례를 치르기 위해 집을 나간 도끼와 시집가서 소식이 끊긴 도끼 누이를 찾게 된다. 두 남매가 와서 모친의 죽음을 확인하고, 도끼 누이가 무당이 되어 지노귀굿을 하면서 미얄의 넋을 풀어 준다. 양주 별산대놀이의 도끼는 고리대금업자인 김동지 집의 월숫돈을 갚으라고 신할아비가 준 돈을 중간에 골패 노름을 해서 다 날리고 가출한 상태이며, 누이까지 고리대금으로 고생하게 한 인물이다. 그는 누이에게 어머니를 죽음에 이르게 한 아버지를 고자질하기도 한다. 또한 그는 친누이인 도끼 누이를 근친상간으로 희롱하고 국밥집에 팔아넘기려고 한 인물로, 누이로부터 극도의 불신을 산다. 대체로 퇴계원 산대놀이의 도끼 관련 내용은 양주 별산대놀이와 유사하다.

송파 산대놀이는 신할아비가 자식인 도끼·도끼 누이와 서로 연락이 되지 않는 상태로 나오는데, 그 연유는 명확하지 않다. 다만 도끼는 장가를 가지 못한 노총각으로 그려진다. 한편 도끼가 도끼 누이를 성적으로 희롱하거나 근친상간을 언급하는 부분은 양주 별산대와 유사하다. 또한 부친에게 모친 시신의 성적 능력을 언급하는 성적 일탈성의 재담을 하며, 누이와 부친의 근친상간을 언급할 정도로 비도덕적인 인물이라는 점과, 누이로부터 극도의 불신을 사는 것도 동일하다. 이와 같이 도끼는 비도덕적이고 신뢰할 수 없는 인물이지만, 가출한 뒤에 모친의 죽음을 알고 찾아와서 부친과 함께 장례를 치른다는 점에서 기본적 가족 관계를 부정하지는 않는 인물이기도 하다.

**특징 및 의의** 도끼는 비도덕적이고 방탕한 인물형이다. 노름에 빠지고, 근친상간과 인신매매를 일삼는 일탈된 인물로 그려진다. 따라서 부모 및 혈육과 단절된 상태이며, 모친의 죽음으로 인해 일시적으로 혈연관계가 복원된다. 이것은 가족 관계에서 파탄이 일어나고 사회적 도덕성이 땅에 떨어진 사회 현실을 그대로 반영한다. 이는 곧 고리대금·결혼 파탄·노름·성적 일탈·인신매매로 사회적 혼란을 일으키는 일부 계층의 일탈된 행위를 실제로 탈판에 드러내면서, 현실에서의 서민생활이 매우 어렵고 혼란스러움을 보여 주고 있다. 모친의 죽음을 통해 이런 현실의 부조리를 덮고 굿을 통해 일시적인 정화를 이룬다는 점에서 의의가 있다.

**참고문헌** 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 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)

## 도끼 누이

**정의** 산대놀이에 나오는 신할아비의 딸로서, 남편의 가출 또는 죽음으로 인해 혼자 생활하는 빈한한 인물이며, 모친인 미얄할미가 죽자 도끼와 함께 장례를 치르는 인물.

**내용** 도끼 누이는 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·퇴계원 산대놀이의 신할아비·미얄할미(송파 산대놀이의 경우 신할미)과장에 나오는 인물이다. 신할아비와 미얄할미의 딸로서 이미 혼인했으나, 부모와 연락이 끊긴 상태로 남편의 가출 또는 죽음으로 인해 가난하게 살아가는 인물이다.

양주 별산대놀이를 보면, 도끼 누이는 과거에 동생에게 속아 김동지에게 고리대금 빚을 지고 힘든 삶을 살고 있다. 3년째 부모와 소식이 단절된 상태이며, 이런 연유로 동생을 극도로 불신한다. 특히 도끼 누이는 도끼가 자신을 국밥집에 팔아넘기는 인신매매를 시도하거나, 부친과 자신을 근친상간으로 몰아가는 재담을 하기에, 동생을 더욱 경계하고 불신한다. 도끼 누이는 도끼한테서 모친의 죽음을 듣자, 처음에는 이를 거짓으로 인식한다. 왜냐하면 도끼는 부친이 고리대금업자인 김동지 집 월숫돈을 갚으라고 준 돈을 노름인 골패로 탕진하며, 근친상간과 인신매매까지 할 정도로 비도덕적이고 방탕한 인물로 그려지기 때문이다. 한편, 양주 별산대놀이의 도끼 누이는 미얄할미 사후에 무당으로 변신해 망자천도굿(지노귀굿)을 주재한다. 즉, 미얄의 딸이면서 무당으로 분하는 이중적 역할을 한다. 다만 퇴계원 산대놀이와 송파 산대놀이에서는 도끼 누이가 무당을 겸하지 않는다.

양주 별산대놀이에서 신할아비와 미얄할미는 산대놀이를 구경나왔다가 서로 다투게 되며, 신할아비가 미얄할미에게 이별 제안을 하자, 미얄할미가 이를 듣고 옥신각신하다가 갑자기 죽게 된다. 그런 경황에 신할아비는 장례를 치르기 위해 소식 끊긴 도끼와 도끼 누이를 찾게 된다. 두 남매가 와서 모친의 죽음을 확인하고 장례에 참여하게 되며, 도끼 누이가 무당이 되어 지노귀굿을 하면서 미얄의 넋을 풀어 준다. 퇴계원 산대놀이의 신할아비와 미얄할미 과장은 양주 별산대놀이와 대체로 유사하다.

송파 산대놀이의 도끼 누이는 혼인 이후 3년 만에 남편이 가출하며, 시부모가 세상을 떠나 혼자서 힘들게 살아가는 과부로 등장한다. 그리고 동생을 불신하는 것은 양주 별산대놀이와 동일하다. 다만 송파 산대놀이는

**신할아비·도끼 누이·도끼·미얄할미(송파 산대놀이)** | 국립민속박물관

신할아비가 자식인 도끼·도끼 누이와 서로 연락이 되는 않는 이유가 명확히 드러나지는 않는다.

**특징 및 의의** 도끼 누이는 남편의 가출과 동생에 대한 불신으로 친정 식구와 단절하며 살아간다. 그리고 그녀의 동생 도끼는 노름에 빠지고 근친상간과 인신매매를 일삼는 비도덕적이고 방탕한 인물로 그려진다. 전체적으로 도끼 누이 집안은 가족 관계의 단절, 고리대금, 가출에 의한 결혼 파탄, 노름과 인신매매, 성적 일탈 등을 드러내면서 가치관이 붕괴되고 도덕률이 약화된 시대적 혼란상을 보여 준다. 모친의 죽음을 통해 이런 현실의 부조리함을 극복하고, 굿을 통해 일시적인 정화를 이룬다.

**참고문헌** 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 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)

## 도산 말명 방아찜굿

**정의** 황해도굿에서 방아를 찧어서 명과 복을 나눠 주는 과정을 재담으로 연행하는 굿놀이.

**내용** 도산 말명 방아찜굿은 황해도굿에서 연행하는 굿놀이이다. 황해도굿은 그 목적과 규모에 따라 다양하다. 이 가운데 여러 무당굿놀이가 다른 지역에 견주어서 우세하게 나타난다. 황해도굿의 굿놀이 가운데 도산 말명 방아찜굿은 말명신과 같은 것들을 놀리는 대목과 방아를 찧어서 명과 복을 나누려는 목적에서 펼쳐지는 놀이이다.

도산 말명 방아찜굿은 일반 가정집의 재수굿이나 철무리굿, 대규모 의례인 만수대탁굿과 대동굿 등에서 굿의 중반부에 연행된다. 앞서서 여러 소찬을 받는 신들에 대한 절차를 마친 후에 주로 집안의 명복을 기원하고 집안의 액살을 물리치는 목적에서 진행하는 굿거리이다.

도산 말명 방아찜굿의 연행 절차는 복잡하지 않다. 별도의 굿상은 없고, 대신 쌀 반 말 정도를 담은 큰 함지를 장구 앞에 준비하는데, 쌀 위를 베로 덮고, 그 위에 뚝대를 세워 둔다. 또한 말명동고리에 삼색천 조각과 굿상에 올렸던 음식을 조금씩 덜어 담아서 한쪽에 준비해 둔다. 본격적인 굿놀이는 한 사람의 무당이 쾌자만 입고 방울만 들고 장구재비 앞에 서서 자진만세장단에 청배하는 것으로 시작한다. 연행 절차는 다음과 같다.

①청배: 자진만세
②도산 말명
③지신집의 큰애기 방아 찧기
④살량집의 며느리(오르마이) 방아 찧기
⑤봉산네 오라바이 방아 찧기
⑥배송: 날만세

도산 말명 방아찜굿의 청배는 자진만세받이로 진행한다. 황해도굿에서 높은 신격이 아닌 신을 모시는 경우에 자주 사용하는 빠른 박자의 장단 형식이다. 청배는 교술무가의 형태로 이 굿놀이에 등장하는 여러 신들의 이름이 거명되고, 명과 복에 대한 축원의 내용을 담고 있다.

이어서 본격적인 굿놀이를 시작하게 되는데, 이때 각각의 등장인물이 순차적으로 등장하게 된다. 도산 말명 방아찜 굿놀이는 연극적 배역 분화가 본격적으로 나타나지 않지만 한 사람의 무당과 한 사람의 장구재비가 여러 인물로 분화하는 다인 다역극으로 진행한다.

가장 먼저 등장하는 인물은 도산 말명으로, 굿놀이를 통해서 젊어서 죽어 여자신이 된 것으로 확인되며, 성격이 요사스럽고 악덕하다. 그리하여 말명이 등장했을 때 추는 춤을 "요변스럽고 사변스럽고 돌기스럽고 살기스럽고 변덕스럽고 간에 붙고 염통에 붙듯 추는 춤"이라고 한다. 본디 말명은 무당이 죽어서 신이 된 것으로, 젊어서 죽은 여자 무당의 혼으로 상정된 신이라고 하겠다. 결국 도산 말명의 못 이룬 한을 이루기 위해서 굿상의 음식을 훔치기도 하고, 아흔 아홉 서방을 두고 있는 도산 말명의 시집가는 과정이 해학적으로 전개되기도 한다. 도산 말명이 서방을 얻어서 한을 풀면 여러 무당들이 잘 불릴 수 있도록 도와준다고 한다. 이 신을 잘 대접해서 집안의 나쁜 액을 풀어 좋은 기운을 받는다.

이어서 여러 신이 나와서 방아를 찧는다. 실제 방아를 찧으러 등장하는 인물들은 지신집의 큰애기와 살량집의 며느리, 봉산네 오라바이이다. 이들은 한 집안의 오라버니와 오라버니의 부인, 그리고 여동생과 같은 가족 관계를 형성하고 있다.

먼저 지신집의 큰애기가 등장하는데, 이 여성은 미혼임에도 행실이 부정하여 남자들과 밀회를 일삼는다. 지신집의 큰애기가 과하게 성적 집착을 보이기 때문에 여러 차례 방아를 찧으려고 시도하지만 결국에 실패하고 만다. 이에 지신집의 큰애기를 대신해서 방아를 찧기 위해서 살량집의 며느리가 등장한다. 살량집의 며느리는 지신집 큰애기의 올케언니로 확인되므로, 기혼 여성이다. 그러나 '잃은 도끼나 얻은 도끼나'라는 말과 같이 살량집의 며느리 역시 그 행실이 올바르지 않은 것은 같다. 기혼 여성임에도 불구하고 더럽고, 살림도 못하고, 시집 식구들에 대해서 온갖 욕을 하고, 다른 남자를 탐하는 여성이다. 그래서 이 여성 역시 여러 차례 방아를 찧으려고 시도하지만 결국 올바른 방아를 찧지 못하고, 이와 좀을 풀어내는 것으로만 그 할 일을 대신한다.

두 여성은 결국 비정상인 성적 욕망으로 인하여 쌀 방아를 찧을 수 없다고 평가되고, 대신 액방아를 찧어서 명과 복으로 돌릴 수 있도록 한다. 이처럼 명과 복을 받기 위해서 앞서서 나쁜 액을 가려서 없애는 등의 방식은 여러 굿의 다른 절차에서도 확인되는 방식과 같은 것이다.

실제 쌀 방아를 찧는 존재는 봉산네 오라바이이다. 봉산네 오라바이는 암맹한 존재로 앞서 등장한 두 여인의 오라버니이며 남편으로 등장한다. 이 인물 역시 앞서 등장한 지신집의 큰애기나 살량집의 며느리와 마찬가지로 과한 성욕을 가진 인물이다.

**봉산네 오라바이가 방아찧은 쌀 불리기** | 인천 서구 | 2004 | 김은희

봉산네 오라바이는 방아 찧으러 오라는 요청을 받는다. 이때 길을 떠나기 위해서 아들인 찧동이와 새끼를 꼬아서 지붕에 이엉을 얹거나, 외출을 위해서 갓을 쓰는 채비를 하는 등의 재담을 길게 이어 간다. 아들 찧동이는 아버지와 갈등 관계를 나타내기도 하고, 어머니와 아버지 사이의 갈등에 대해서 자식의 눈으로 바라보는 시각을 던지기도 한다.

봉산네 오라바이가 길을 나서면서 장님이 물길을 건너다가 똥통에 빠지는 등 재미있는 여정이 이어진다. 방아를 찧을 장소에 도착하면 누이라고 부르는 여인(장구재비)과 술상을 앞에 두고 진한 성적 농담을 주고받으면서 속내를 드러내는 재담이 이어지기도 한다. 그러나 봉산네 오라바이가 해야 할 일은 방아 찧기이므로, 본격적인 방아 찧기를 시작하게 된다. 봉산네 오라바이는 〈나무풀이〉, 〈팔도방아풀이〉, 〈달방아풀이〉, 〈인간방아〉 노래를 부르면서 온갖 족제비업과 도태업과 같은 복이 들어온다고 한다. 연행본에 따라서 봉산네 오라바이가 후반부에 눈을 뜨고 감으로써 모든 일이 시원하게 잘 풀릴 것이라는 축원도 함께 붙는다. 결국 봉상네 오라바이 방아를 찧은 쌀을 불린 후에 나눠 줌으로써 단골집은 물론 여러 무당들과 구경꾼들에게도 복을 나눠 준다.

도산 말명 방아찜굿은 사람이 농사지은 벼를 방아에 찧어 먹듯이 말명, 지신집의 큰애기, 살량집의 며느리, 봉산네 오라바이 등이 등장해서 명과 복을 방아 찧어서 인간에게 내려 주는 굿이라고 하겠다. 먼저 등장한 말명이 부족한 것을 모두 풀고 감으로써 무당들이 편하게 도와주고, 지신집의 큰애기, 살량집의 며느리가 나와서 방아를 찧음으로써 액을 다 풀어내고, 봉산네 오라바이가 쌀 방아를 찧어서 인간에게 내리는 명과 복을 주는 과정으로 진행된 것이다. 이런 이유로 명굿이라고도 부른다.

**지역사례** 도산 말명 방아찜굿은 장님놀이라는 측면과 방아찧기놀이라는 측면에서 지역적으로 유사한 사례들을 부분적으로 확인할 수 있다. 예를 들어서 도산 말

명 방아찧굿의 봉산네 오라바이와 같은 암맹한 존재들에 대한 놀이적 요소는 서울 지역 마을굿이나 성주맞이 뒤에 붙은 안당뒷전(또는 갖은뒷전)의 맹인 절차, 동해안 별신굿의 심청굿 뒤에 연행되는 장님놀이 등에서 확인된다. 또한 방아 찧기를 놀이로 연행하여 쌀을 불려서 복을 나눠 주는 것은 제주도의 세경놀이에서 확인된다. 이 여러 놀이들은 각각 놀이의 맥락을 달리하여 전승되고 있으며, 일정한 놀이의 요소적 측면에서 동일한 면을 공유하고 있다. 이러한 놀이적 요소를 공유한 민속연희로 판소리 〈심청가〉 중 심 봉사가 맹인 잔치를 가는 길에 아낙네들과 함께 방아 찧으면서 〈방아타령〉을 부르는 대목에서도 확인된다.

**특징 및 의의** 도산 말명 방아찧굿은 황해도굿의 전체적인 구조적 측면에서 연행 위치적 특성이 있다. 또한 도산 말명 방아찧굿은 황해도굿의 구조 속에서 막간극적인 특징이 있다. 도산 말명 방아찧굿은 황해도의 철무리굿, 대동굿, 만수대탁굿 등과 같은 굿거리에서 연행된다. 황해도굿을 배분하는 방법이 있는데, 그것은 신의 위계에 따라서 신을 모시는 거리를 구성하는 데서 비롯된다. 위계가 높은 신에서 위계가 낮은 신으로 굿거리를 구성하며, 대체로 천지만물을 총체적으로 관장하는 신에서부터 인격신을 거쳐서 잡귀잡신을 섬기는 굿거리로 구성한다. 이 굿놀이 이후에 모시게 될 육찬신들에게 바칠 돼지를 삶아서 솥에 안치고 본격적인 육찬신을 위한 굿거리가 시작되기 전에 한다는 것에서 막간극이라 할 수 있다. 곧 도산 말명 방아찧굿은 굿의 전반부인 소찬신을 위한 굿에서 육찬신을 위한 굿으로 넘어가기 위한 중간 매개적인 절차라는 특징이 있다.

도산 말명 방아찧굿은 연희적 측면에서 한 명의 무당과 한 명의 장구재비가 맞장구를 치면서 여러 인물로 분화해서 연행하는 다인 다역극이라는 측면에서 특징이 있다. 굿놀이의 성격이 다소 본격적으로 연극적인 배역 분화가 이루어져 있지 않았으나, 무당과 장구재비가 각각의 인물로 분화함으로써 다인 다역극적 형식을 만들어 낸다. 전체 이야기를 주도하는 역할을 무당이 맡는데 도산 말명, 지신집의 큰애기, 살량집의 며느리, 봉산네 오라바이 등으로 순차적으로 분화한다. 그리고 각 인물의 특성에 따라서 그 상대역은 장구재비가 맡는다. 여러 인물과 맞장구를 치면서 놀이에 등장한 인물을 소개하고 인물의 등장과 퇴장을 돕는 서사적인 해설자 노릇도 한다. 도산 말명 방아찧굿에서 발견되는 이러한 단순한 인물 배역의 배치 과정은 우리나라 굿놀이에서 발견되는 연극적 요소의 잠재적인 측면을 보여 준다는 측면에서 연극사적 의의가 있다.

도산 말명 방아찧굿의 내용적 특징으로 특히 방아를 찧기 위해 등장하는 세 인물은 모두 집안의 가신과 관련되는 속성을 지니고 있다는 특징이 있다. 지신집의 큰애기, 살량집의 며느리, 봉산네 오라바이 가운데 두 여성은 연행 사례에 따라서 살량집의 큰애기, 지신집의 며느리라는 이름으로 나타나기도 한다. 그럼에도 이들 셋은 각각 '지신', '터주', '성주'의 형태로 집을 지키는 가신으로서의 면모를 갖추고 있다는 점은 같다. 이들이 각각 가내 수호신으로서 각각 놀이의 주체로 등장하여 가정을 지키기 위해서 액을 풀어내고 복을 주는 신의 기능을 한다고 하겠다.

이러한 도산 말명 방아찧굿의 여러 놀이 과정은 결과적으로 유감주술類感呪術(sympathetic magic) 기능을 수행하는 특징이 있다. 굿은 유감주술의 속성이 매우 강하다. 여러 절차 가운데 유감주술적 행위의 중심에 방아찧기가 있다. 이는 도산 말명, 부귀할마이 등의 신격만 나오는 놀이만 하고 다른 신격은 등장하지 않으며 방아찧기를 하지 않는 경우에는 도산 말명굿이라고 해서 차별성을 두는 데서 해석의 단서를 찾을 수 있다. 즉, 도산 말명 방아찧굿이 방아 찧기라는 화소를 통해서 우세한 육담과 성적 은유를 여러 차례 드러내는 것에서 독특한 특징이 발견된다고 하겠다. 도산 말명 방아찧굿의 방아 찧는 행위는 다면적인 모습을 갖추고 있어서 특징적이다. 첫째, 벼에서 겨를 벗겨 내서 쌀로 만드는 실제 방아 찧기, 둘째, 남녀의 성적 결합, 셋째, 풍농을 기원하는 방아 찧기의 모의 행위, 넷째, 인간의 액을 모두 찧어서 없애 주는 제액의 방아 찧기, 다섯째, 신들이 인간에게 명과 복의 뜻으로 삶의 밑거름을 제공해주는 초복의 방아 찧기이다. 이들 다섯 가지의 방아 찧기의 의미가 여러 인물들의 등장을 통해서 모두 확인된다.

결국 도산 말명 방아찧굿은 유감주술적 속성이 매우 강한 굿거리로, 이를 방아찧기놀이라는 연행 요소를 통해서 수행한다. 연극이 원시적인 성적 결합을 모의적으로 재현하던 전통에서 비롯되었다고 하는 사실을 감안하면 이 굿거리의 중요성은 새삼스레 강조된다. 특히 방아 찧기라는 화소는 여러 민속극 및 민속연희에서 두루 확인되는 것이며, 복합적 성격을 확인할 수 있다는 측면에서 그 민속연희적 요소로서 의의가 있는 것이다.

**참고문헌** 무당굿놀이 개관(황루시, 이화어문논집3, 이화여자대학교 한국어문학연구소, 1980), 황해도굿놀이 연구(김은희, 고려대학교 박사학위논문, 2011), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007).

**필자** 김은희(金銀姬)





## 동래 야류
東萊 野遊

**정의** 부산광역시 동래구에서 전승되는 탈놀음.

**역사** 1920년대 이후 경상남도 지역의 탈놀음을 조사했던 민속학자 송석하宋錫夏는 동래 야류의 기원이 19세기 후반에 수영 야류를 본받아 시작된 것이고, 수영 야류는 합천의 밤마리 오광대로부터 배워 시작된 것이라고 했다. 한편, 이두현李杜鉉은 송석하의 전파설을 토대로, 동래 야류를 밤마리 오광대에서 기원한 산대도감山臺都監 계통의 민속가면극으로 보았다.

동래 야류는 1919년의 야류野遊 조직의 존재와 더불어 그 후 1923년의 연행 기록, 그리고 연희자들의 기억과 전승으로 미루어 동래에는 19세기 후반부터 탈춤이 지역민들에 의하여 정기적으로 연행되어 왔을 것으로 추정된다. 그 후 1920년대 이후 정월대보름의 줄다리기 행사가 성행하면서, 탈춤과 줄다리기가 결합되어 연행되었다. 그리고 일제 말기에는 일시적으로 중단되었다가 광복 이후 기영회 등의 노력으로 공연이 재개되었다.

한편 동래 야류의 연행 관련 문헌 기록은 1919년에 처음 등장한 후, 1923년에 망순계望筍契의 주최로 연행이 열렸다는 신문 기사에 등장한다. 그런데 이후 동래 야류는 1924년부터 1927년까지 4년 동안 연행되지 않았고, 1928년에는 우여곡절 끝에 줄다리기 대회와 결합하여 다시 재개되었다. 1928년의 연행은 큰 호응을 얻었고 덕분에 다음 해부터 정식으로 줄다리기의 부대행사로서 안착하였다. 흔히 동래 야류가 줄다리기와 함께 연행하는 것이 오랜 전통인 것처럼 인식하고 있으나, 양자가 함께 연행된 것은 1928년 이후의 일이다. 대사도 이때 채록되었는데, 당시 채록된 것은 말뚝이 과장뿐이었다.

그런데 1930년대 이후 일제의 탄압이 가중되면서, 줄다리기나 야류는 금지될 상황에 놓였다. 그러나 1931년에 동래의 유지들이 일제와 교섭하여 동래 야류는 줄다리기와 함께 연행될 수 있었다. 이러한 가운데 1935년에는 동래 야류의 연행에도 큰 변화가 일어났다. 1928년에 야류의 연행에 부정적이던 청년 지식인들이 오히려 연행을 적극적으로 이끌어 간 것이다. 송석하는 이와 같은 동래 야류 연행의 새로운 변화와 열기를 두고 야류가 '부흥'했다고까지 표현했을 정도였다. 그동안 야류의 구성이나 내용은 바뀌지 않았으나 민중적인 놀이극 혹은 고전극이라는 새로운 담론의 제기, 그리고 조선학 운동이라는 변화하는 사회 환경 속

문둥이 과장(1970년대)

말뚝이와 양반(1960년대)

**동래 야류** | 부산 동래구 | 국립민속박물관

에서 탈춤은 새로운 의미를 획득하였던 것이다.

전시 동원 체제에 들어가면서 1938년부터는 동래는 물론 전국 각지의 탈놀음이 중단되었다. 그 후 광복이 될 때까지 중지되었다가, 1945년 광복 이후 남우회南友會가 조직되어 1946년 정월 지신밟기를 하여 기금을 모으고, 그 기금으로 3·1절 동래 야류를 연행하여 주민들의 큰 호응을 받았다. 이어 다시 6·25전쟁으로 중단되었다가, 1960년대에 민속예술에 대한 관심이 고조되는 사회 분위기 속에서 1965년에 다시 재연되었다. 이때 길놀이와 양반 과장, 할미·영감 과장을 재정비하여, 같은 해 열린 제6회 전국 민속예술경연대회에서 대통령상을 수상했으며, 말뚝이 역인 박덕업朴德業이 개인상을 수상했다. 그 후 1967년 12월 12일 중요무형문화재 제18호로 지정되었으며, 동래 야류를 보존하고 전수생 양성을 뒷받침하기 위해 1969년 사단법인 부산민속예술보존협회가 발족되어 법인체 인가를 받았다. 1974년에는 동래의 금강공원에 전수 회관을 마련하고, 1986년 동래 야류 보존회가 창설되었다.

동래 야류의 예능 보유자는 박덕업(말뚝이), 신우언辛祐彦(가면·무극), 노진규盧振奎(가면), 이남광李南光(제대각시), 양세주梁世珠(악사·가면 제작), 박점실朴點實(말뚝이), 변동식邊同植(악사), 양극수梁克銖(할미), 천재동千在東(가면 제작), 문장원文章垣(원양반·가면 제작)이며, 이들은 모두 타계하였다. 2015년 현재 이도근李道根(차양반), 김경화金慶華(모양반)가 보유자로 활동하며 동래 야류의 전승 및 보존에 힘쓰고 있다.

**내용** 동래 야류는 여러 차례 변화를 거쳐 1928년부터 줄다리기 행사와 연동하여 정월대보름 전후에 연행되었다. 이미 이 시기가 되면 제의의 성격보다는 상업적인 이익을 고려한 기획 행사의 성격이 뚜렷하게 나타난다. 현재와 같은 양식은 19세기 후반에 이미 정착하였을 것으로 추정되지만, 그 후 사회·문화적 환경의 변화에 따라 다양하게 연출되었다.

이 점은 부산의 또 다른 탈놀음인 수영 야류가 일제강점기에도 정월대보름에 동제洞祭와 더불어 연행되는 등 제의의 일환으로 이루어진 것과 차이가 있다. 이것은 동래의 읍치가 근대 변화의 중심이었던 것에서 비롯된다. 따라서 동래 야류의 내용도 동래 지역민에 의한 연행의 정착, 그 후 한말·일제강점기의 사회·문화적 환경의 변화, 나아가 1960년대 이후 무형문화재 제도와 이를 기반으로 한 국가의 문화 보호 정책 등과 같은 중요한 역사·사회적 변화에 대응하여 다양하게 연출되고 새로운 의미를 획득하여 왔다. 이와 같은 전제 아래 동래 야류의 내용도 접근해야 한다.

다만 아쉬운 사실의 하나는 19세기 후반 이후 한말 이전까지는 관련 자료가 보이지 않는다는 것이다. 이것은 19세기 후반에 동래 관청 등에서 일어난 큰 화재와 분명히 연관이 있을 것이다. 동래 야류의 연행 기반이 관청이 있고 읍성이 둘러싼 읍치邑治였기 때문이다. 당시 야류를 읍치 제의의 일환으로 치렀을 가능성이 큰데, 이를 주관하거나 관여했을 기영회 자료 등이 소실되어 그때의 상황을 알 수 없다. 일제강점기에도 그 전의 양상에 대하여 채록한 것이 보이지 않는다. 다만 이곳이 근대 도시로 변모하는 가운데 읍치에 세거하던 이서나 무임들의 후손들이 새로운 엘리트로 부상하고 나아가 권번券番이 들어선 것은 동래 야류의 연행과 발전에 기여한 것으로 생각된다. 따라서 연행 내용도 읍치라고 하는 독특한 공간과 그 사회·문화적 유산을 통하여 상상하여야 한다.

동래 야류는 크게 길놀이와 탈놀음으로 구분할 수 있다. 길놀이는 1928년에 새롭게 기획·연출하여 성공적인 호응을 끌어낸 덕분에 이것이 그 후 연행의 모델이 되었다. 길놀이는 연행일 저녁에 탈놀이판에서 약 1㎞ 떨어진 장소에 집합하는 데서 시작되었다. 집결 장소는 세병교洗兵橋(현 동래앞다리), 만년대萬年臺(현 동래중학교 부근), 염창廉倉(현 안락동) 마당, 말바우골 등지였으며, 이곳에서 탈놀음판인 패문루牌門樓(현 동래시장 앞 네거리) 마당까지 길놀이를 하며 행진했다.

탈놀이판에 도착한 연희자들은 별도로 설치한 개복청에서 휴식을 하고, 나머지 행렬에 참여한 사람들과 마을 사람들이 춤을 추며 자정 무렵까지 논다. 밤이 깊어 부녀자들이 거의 귀가하면 본격적으로 탈놀음패가 등장한다. 첫 과장에 오방신장무나 상좌무 같은 부정닦기의 의식무는 없으며, 문둥이 과장, 양반 과장, 영노 과장, 할미·영감 과장으로 나뉘어 있다.

문둥이 과장은 일찍이 중단되었다가, 1970년대 말 다시 재연되어 현재에 이르고 있다. 대사가 없는 무언극이며, 문둥이가 나와 날뛰다가 뒹굴면서 춤을 춘다. 1930년대 동래 야류를 조사한 송석하의 설명에 의하면, 문둥이 과장은 "양반의 자손이나 조상들의 누적된 죄과罪科의 인연으로 불치의 문둥병에 걸려 출세하지 못하는 골수에 맺힌 비분과 통탄을 춤으로써 표현"한 것이라고 한다.

양반 과장에는 다섯 명의 양반과 말뚝이가 등장한다. 다섯 명의 양반은 원양반·차양반·모毛양반·넷째 양반·종가도령이다. 양반들을 조롱하고 그들의 무능과 허례허식을 풍자하는 말뚝이는 양반들을 돼지 새끼, 실뱀

**동래 야류 탈** | 국립민속박물관





등으로 놀리거나, 자기도 출신이 양반이라며 고관대작의 관직명을 나열하기도 한다. 나중에는 대부인과 사통私通을 하였다고 하며 양반의 체면을 완전히 손상시킨다.

영노 과장 역시 양반 과장처럼 양반에 대한 풍자의 내용을 담고 있다. 양반은 영노를 만나고, 정체가 무엇이냐고 묻는다. 양반의 질문에 영노는 양반을 백 명 잡아먹으면 등천登天하는 영노라고 말한다. 그러자 양반은 위기를 모면하기 위해 자신은 양반이 아니라 "똥, 개, 돼지, 소, 쐐기, 구렁이"라고 속인다. 하지만 영노는 아랑곳하지 않고 양반을 잡아먹으려 한다. 겁에 질린 양반이 떨어뜨린 부채를 주우려고 하면, 영노가 발로 차 버리는 바람에 발가락을 다치기도 한다. 양반이 간신히 부채를 잡고 영노와 함께 퇴장한다.

할미·영감 과장은 할미와 영감, 제대각시, 의원, 봉사, 무당 등이 등장하며, 처첩 간의 갈등이 주된 내용을 이루고 있다. 먼저 할미가 엉덩이춤을 추며 등장해 영감을 찾는다. 영감도 할미를 찾다가 둘이 상봉한다. 영감은 할미를 찾다가 인천 제물포에서 작은마누라를 얻었다며, 제대각시를 데려온다. 제대각시가 등장하자 화가 난 할미가 지팡이로 쫓아내려고 하고, 그 뒤를 따라가는 영감을 할미가 막는다. 영감은 할미에게 세 아들의 안부를 묻는데, 할미는 세 아들 모두 죽었다고 한다. 화가 난 영감이 할미를 발로 차고 할미가 죽는다. 영감이 의원을 불렀지만 차도가 없자 봉사를 불러 독경을 한다. 할멈이 죽은 것을 확인하고 무당을 불러 굿을 하고, 상여꾼들이 할미를 메고 나간다. 이렇게 탈놀음이 모두 끝나면 마지막까지 남은 연희자들과 일부 주민들이 어울려 마지막으로 놀며 여흥을 마무리하는데, 이것을 뒷놀이라고 한다.

동래 야류에서 추는 춤은 총칭하여 덧배기춤이라고 한다. 굿거리장단에 맞추어 추는 이 춤은 비교적 동작이 크고 둥글며 무릎의 굴신과 어깨춤이 다른 춤에 비해 강조되어 있다. 음악은 굿거리장단과 자진모리장단이 사용되며, 탈놀음에 사용되는 악기는 꽹과리·징·북·장구·태평소로 구성되어 있다.

**특징 및 의의** 동래 야류는 여느 지역의 탈춤과 달리 중 과장이 없고 네 과장에 불과하다. 다만 과장의 배치에 있어서 문둥이 과장, 양반 과장, 영노 과장으로 내용의 흐름

상 연계성을 가진다는 점이 특징이다. 이 세 과장의 내용은 주로 무능하고 허세에 찬 양반에 대한 풍자와 해학이 주류를 이루고 있다. 특히 양반 과장은 양반의 타락상을 적나라하게 표현하고 있으며, 또한 대사도 많고 연행 시간도 길어서 가장 극적인 과장이라고 할 수 있다.

한편 동래 야류는 본격적인 탈놀음에 앞서 연희자들을 비롯한 마을 주민들이 모두 함께 참여하는 길놀이를 펼친다. 물론 다른 탈놀음에서도 길놀이가 포함되지만 동래 야류의 길놀이는 여러 지역의 탈놀음 가운데 가장 화려하고 조직적이며 규모가 큰 것이 특징이다. 여기에는 각종 가무와 다양한 놀이가 동원되어 길놀이에 참여한 모든 사람을 축제의 마당으로 이끈다.

앞서 언급한 바와 같이 일제강점기에 동래 야류가 줄다리기 대회와 결합하여 연행한 사실은 주목된다. 줄다리기의 부대 행사로서 줄다리기에 참관한 많은 관중을 연행의 관중으로 포섭할 수 있어 큰 호응을 끌어냈다. 그리고 양자의 결합이 동래의 이서와 무임 출신으로 구성된 기영회와 이들의 후손들로 구성된 속영회 출신들에 의해 기획되고 연출된 것이라는 점은 동래 야류의 연행 역사에 있어서 매우 중요하다.

기영회와 같은 노년 연령 집단은 19세기 후반 이후 탈놀음과 같은 유희를 제의와 결합하고 연행의 장을 제공함으로써 파퓰러 문화의 발전에 중요한 기여를 했다. 뿐만 아니라 이들은 근대라는 시대적 흐름에 유연하게 대응하여, 지방 제도가 크게 변하여 자신들의 역사적 연고권을 잃게 된 일제강점기까지도 동래 야류의 조직과 기획을 자원했다.

잘 알려진 바와 같이 각 지역의 탈춤 관련 문헌 자료는 거의 존재하지 않으며, 이것은 연행의 역사를 재현하는 데 심각한 장애가 되거나 사실과 부합하지 않는 연구자의 상상력이 앞서는 결과를 초래하는 중요 요인이 되었다. 하지만 동래 야류는 보기 드물게도 연희자나 연행의 역사를 재현할 수 있는 관련 문헌이 남아 있다는 점에서 연행의 역사에 있어서 매우 중요하다. 또한 적지 않은 지역에서 이서나 무임 출신 또는 그 후손들의 연망이나 지역 사회의 권력 구조가 전근대의 유산이 근대 이후 창출되는 데 큰 역할을 했던 만큼, 동래 야류의 사례는 다른 지역 탈춤의 연행과 그 역사적 발전을 이해하는 데 도움이 될 것이다. 그리고 동래 야류는 연행의 역사와 발전에서 외부 환경의 변화에 대응하는 새로운 연출과 기획이 얼마나 중요한지를 보여 주는 사례로서도 그 의미가 적지 않다.

**참고문헌** 19세기 후반 향리 출신 노년 연령 집단과 읍치의 제의 그리고 포퓰러 문화의 확산(이훈상, 민속학연구27, 국립민속박물관, 2010), 동래들놀음(강용권 외, 부산민속예술보존협회, 1989), 동래야류(김경남, 화산문화, 2000), 식민지기 경남 지역사회의 탈춤 부흥 운동과 주도자들(이훈상, 대동문화연구79, 성균관대학교 동아시아학술원, 2012), 오광대와 들놀음(정상박, 집문당, 1986), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

**필자** 이훈상(李勛相)



## 두레패

**정의** 민속예술이나 놀이의 연행 주체로서, 두레와 같은 일하는 집단 혹은 농촌 기반의 연행자 집단.

**내용** 농민 중에서 꽹과리·장구·소고·북 연주에 뛰어난 사람을 모아서 만든 패거리, 혹은 두레가 중심이 되어 연행 집단을 구성한 것이 두레패이다. 따라서 두레패가 연주한 농악이 두레굿이 되는 것이다. 남사당패, 솟대쟁이패 등 전문예인집단을 일컬어 뜬쇠, 뜬패 등이라 하는 것과 대비되는 용어로서 두레패 혹은 두렁쇠 등의 명칭이 사용되었다. 또한 일부 지역에서 두레패는 농악대의 별칭으로 사용되기도 한다. 두레는 지역에 따라 구성이나 기능이 다르기 때문에 명칭도 다양하여 '농사農社', '농계農契', '농청農廳', '농악農樂', '농기農旗', '목청牧廳', '갹사醵社', '동네논매기', '길쌈', '돌개기음' 등으로 불렸다. 또 두레는 공동노동조직이기도 하면서 줄다리기, 쾌싸움, 편싸움 등의 민속놀이에서 연행의 주체가 되기도 하였다.

두레의 종류는 다양하다. 성별에 따라 남자 중심의 두레와 길쌈두레·삼둘게 등의 여자두레로 나눌 수 있고, 발생의 선후와 세력의 우열에 따라 선생두레와 제자두레, 또는 형두레와 아우두레가 있으며, 세대별로는 청년두레·장년두레·노인두레가 있었을 뿐만 아니라, 농악의 유무에 따라 농악 있는 두레와 농악 없는 두레가 있었다. 특히 제자두레나 아우두레는 선생두레와 형두레에 대해서 존경과 복종을 표시해야 했다.



또한 두레는 크기에 따라 작은 두레와 큰 두레로 나뉜다. 전자는 6~10명 정도로 대개 경제적 지위와 농지 소유 규모가 비슷한 이웃 사람끼리 하는 경우가 많은데, 전통적인 두레가 축소, 변형된 것이라 할 수 있고 두레와 품앗이의 중간 정도 되는 위상을 확보하고 있다. 즉 한 마을의 자연마을들의 거리나 경지 분포 상 큰 두레를 만들 수 없는 경우에는 몇 개의 작은 두레를 만드는 것이다.

전통적인 공동노동조직으로는 두레 외에도 '품앗이'가 있으나, 품앗이는 기본적으로 개인의 의사에 따라 이루어지는 소규모의 노동력 상호교환 조직이라고 할 수 있다. 여기에 반하여 두레에는 한 마을의 성년 남자 전원이 거의 의무적으로 참가해야 했다. 두레에 가입하려는 남자는 자기의 힘을 마을 사람들에게 시험해 보여서 그들의 찬동을 얻어야 했다. 이러한 신참례新參禮는 지방에 따라 진새·팔례·공배·주먹다드미·들창례·바구리·나다리 등으로 불렸는데, 여기에서 고대부터 있어 온 성년식의 유풍을 찾을 수도 있다.

두레의 임원 구성은 지역에 따라 다르지만 대개 전체 통솔자인 행수行首 또는 황수皇首라고도 하는 지휘자 한 명, 행수의 보좌인 도감都監 한 명, 작업의 진행을 지휘하는 수총각首總角 한 명, 규약에 따라 두레꾼의 행동을 감시하는 조사총각調査總角 한 명, 기록과 회계를 맡은 유사서기有司書記 한 명, 방목지放牧地의 가축을 돌보며 가축으로부터 논밭을 보호하는 방목감放牧監 한 명으로 되어 있는 것이 보통이다. 행수와 도감은 그 지휘자적 지위로 인하여 자작 농가 가운데에서 덕망과 능력이 있는 사람을 선출하며, 그 밖의 임원은 소작농이나 머슴 가운데에서 선출한다. 임원의 임기는 1년이지만 별 사고가 없으면 중임하게 된다. 지역에 따라 두레의 조직과 임원이 동계洞契와 중복되는 예가 있는 것으로 보아, 범공동체적 조직인 동계가 행정·사법의 기능 외에 노동 조직적인 기능도 수행했다고 판단된다.

두레에 의한 공동 노동은 모내기·물대기·김매기·벼베기·타작 등 경작 전 과정에 걸친 것이고, 특히 일시적으로 많은 품이 요구되는 모내기와 김매기에는 거의 두레가 동원되었다. 두레는 엄격한 규율 아래 작업이 진행되었다. 작업에 앞서 숫총각이 '농자천하지대본農者天下之大本'이라고 썼거나 용을 그린 농기를 논두렁에 세우고 난 뒤, 나팔을 신호로 작업을 시작하였다. 두레의 운영과 기능에서 또 한 가지 불가결한 요소는 공동회연共同會宴이다. 공동회연 가운데서 대표적인 것은 풋굿, 호미씻이[洗鋤宴]였다. 대체로 김매기를 마친 뒤 공동 작업에 직접 참여한 사람들이 모여, 음식과 술을 먹고 농악에 맞추어 여러 가지 연희를 곁들여 뛰고 놀면서 1년의 노고를 잊고 결속을 재확인하는 것이었다. 그 날을 '머슴의 생일' 또는 '머슴날'이라고 하여 주인집에서 음식을 장만해 주기도 하였다. 두레와 떼어 놓을 수 없는 것이 바로 농악이다. 농악 있는 두레는 작업을 하러 갈 때 농기를 앞세우고 장구, 꽹과리, 북을 풍물재비들이 치며 간다. 김맬 때는 장구재비 혹은 북재비 혼자만 소리를 하면서 풍물을 잡는다.

두레의 변형과 소멸은 불균등한 토지 소유의 확대 과정에서 비롯되었다. 경지는 개발 경영자의 이해에 의해 경영되고 있는 데 반하여, 두레의 공동 작업은 마을의 전체 경지를 하나의 공동경영지로 간주하는 본질적인 모순을 내포하고 있었다. 실제로 두레는 20세기 후반에는 거의 소멸하거나 변형을 면하지 못하였다. 예를 들어 마을 사람들이 대토지 경영자의 경지를 일제히 경작해 주고 임금을 받지만, 임원이나 농악이 따르지 않던 전라남도 보성 지방의 '모듬차레'는 두레의 변형이라고 할 수 있다. 또 임금을 개인에게 지급하지 않고 모두 공동 기금으로 적립하던 좀 더 고풍적古風的인 두레도 여전히 존속하였다. 그러나 영세농이 두레에 참가하여 고용 또는 피고용의 형태가 아닌 다른 형태의 노임을 얻는 경향이 더욱 현저해졌다. 오늘날에는 원형적인 두레는 없어지고 변형적인 형태로 부분적으로 존재하고 있다. 두레라는 명칭으로 공동 노동을 하더라도 아무런 강제성을 띠고 있는 것은 아니며, 마을 주민 전체가 참여하는 것도 아니다. 이와 같이 두레의 소멸은 토지 사유화의 발달과 화폐 경제가 지배하는 자본주의 사회의 발전에 따른 필연적인 결과라고 할 수 있다.

두레패는 대동놀이·마을굿 등의 주체로 전환될 수 있는 기반을 가지고 있었고, 마을 내에서뿐만 아니라 별신굿이나 단오굿 등 축제적 성격이 강한 고을굿 혹은 고을 단위의 줄당기기·동채싸움 등 편싸움의 중추적인 연행 집단으로 자리매김되었다. 두레노동과 직접

적으로 연동되었던 농악을 기반으로 마을굿, 대동놀이 등의 핵심적인 전승 주체가 되었고, 나아가 몇 개 마을 연합 혹은 고을 단위의 굿과 대동놀이의 주체로 나설 수 있게 된 것이다. 두레패 중 놀이패의 성격을 잘 보여주는 사례로 전남 지역의 소동패를 들 수 있다. 소동패는 현재 발견되는 지역들 중에서 (남)사당패 음악 문화의 영향 아래 지역 놀이패의 성격이 강한 집단으로 형성된 것으로 보인다. 그리고 이내 전통사회의 노동문화에 맞춰 기존의 풀베기 및 품앗이를 하던 두레패의 기능을 흡수하며 공동 두레패의 특성도 갖추게 된 것으로 보인다.

**특징 및 의의** 두레패는 마을 사회를 배경으로 집단 노동 기반의 협력 집단에서 신앙, 예술, 놀이 등까지를 아우르는 마을 사회 문화의 주도적인 전승 집단으로 자리 잡게 되었다. 이를 바탕으로 형(선생)두레, 아우(제자)두레 등의 서열을 정해 기세배·기싸움·대동놀이 등 이웃 마을들과의 예술적·놀이적 협력과 대치가 이루어졌을 뿐만 아니라, 고을 단위의 축제적 대동굿이나 대동놀이의 전승 주체로 나서게 되었다. 또한 외부로부터 들어오는 전문적인 예술 집단들과 소통하며 그들의 화려한 예술적 역량을 배우기도 하고, 두레패에서 전승되어온 마을 고유의 예술적 원천을 전문예인집단에게 제공하기도 하는 등 상호 작용하면서 민속예술의 발전에도 크게 이바지했음을 알 수 있다.

**참고문헌** 두레공동체와 농악의 사회사(신용하, 한국사회연구2, 한길사, 1984), 한국민속대관(고려대학교 민족문화연구소, 1980), 한국의 두레(주강현, 집문당, 1997).

**필자** 조정현(曺鼎鉉)

## 뒤풀이

**정의** 가면극이나 풍물놀이가 끝난 후에 연희자들이 구경꾼들과 함께 춤을 추거나 즐기는 일.

**내용** 탈춤 연행을 할 때 마지막에 의례나 집단 놀음으로 행사를 모두 마무리하는 것을 흔히 뒤풀이라고 부른다. 뒤풀이는 지역에 따라 호칭이 다양하지만, 크게 보아 탈을 불사르면서 지내는 고사와 연희자가 관객과 함께 어울려 춤추는 여흥으로 나누어진다. 탈을 불사르면서 고사를 지내는 것은 청신請神하여 신이 깃든 것은 두 번 다시 제의에 쓰지 않고 태워 없앤다는 의미를 갖고 있다. 이것은 제의의 종언 구조의 한 표현이기도 하다. 그렇지만 가면극 중에는 무당춤이나 상여 행렬 등 죽음과 관련된 장을 마지막에 배치하여 제의의 종언 구조를 취하는 경우도 있다. 이 경우 뒤풀이는 여흥으로 보아도 좋다. 요컨대 연행의 마지막 행사인 뒤풀이는 제의의 송신送神이나 여흥을 아우른다고 할 수 있을 것이다.

각 지역에서 가면극이 제의와 결합되어 있었을 때에는 탈을 불사르면서 무사강녕을 빌었던 것으로 보인다. 그렇지만 제의와 유리되면서 이런 의식은 치르지 않고 같은 탈을 계속 사용하게 되었다고 한다. 제의의 일환으로 정착한 가면극이 제의와 분리되어 유희 내지는 단순한 연행이 되어 버린 역사적 변화를 보여 주는 것이다.

수영 야류의 경우 마지막에 탈을 태우는 고사를 지내는데 반하여 동래 야류는 놀이가 끝나면 여흥으로 뒤풀이를 크게 논다. 이런 현상은 이미 일제강점기에 뚜렷하게 나타난다. 수영 야류를 연행하는 수영 지역보다는 동래 야류를 연행하는 동래 지역이 근대의 변화를 크게 겪었을 뿐 아니라 읍치의 제의도 사실상 중지된 것을 토대로 양자의 차이를 설명하여야 한다. 이 같은 사실을 반영하듯이, 일제강점기의 기록에 의하면 동래 야류의 연행을 기획할 때에는 동래 지역 상업의 활성화를 목표로 내세웠다고 한다.

가면극 연행이 제의와 분리되어 세시의례로서의 아우라를 상실하고 상업적인 목적 아래 연행되거나 향토 오락으로 그 의미를 부여받는 일제강점기의 사회 환경 속에서 대부분의 가면극에서 뒤풀이는 여흥 자체를 즐기는 것으로 바뀌었다. 한편 극장 무대에서의 연행이 빈번해진 최근에는 무대와 관객석이 분리된 환경 속에서 관객과 뒤풀이를 함께 하는 연출은 기대하기 어렵게 되었다. 그리하여 현재 가면극의 연행에서 뒤풀이는 연행 환경에 따라 바뀌는 등 일정한 원칙이 없다고 할 수 있다.



**지역사례** 하회 별신굿에서는 뒤풀이로 별신굿이 끝나는 15일 날 무당의 주제로 서낭신을 보내는 허천거리굿을 했다. 여무女巫 한 명과 남무男巫 세 명이 이 굿을 했는데, 별신굿을 하는 동안 묻어 들어온 잡신과 잡귀들을 보내는 굿이다. 산주와 풍물굿패 및 탈광대들이 서낭신을 내림받아 무동을 태워 모시고 다니며 집돌이 별신굿을 주도했다면, 마을에 들어온 잡귀들을 물리치는 구실은 무당들이 담당했다. 풍물굿패나 광대패들에게는 잡귀를 물리칠 신통력이 없기 때문에 허천거리굿만 무당에게 맡긴 것이다. 그러므로 무당들은 탈놀이에 전혀 참여할 수 없다. 강신이 별신굿을 하기 위하여 신내림을 받는 의례인 것에 비해 당제는 별신굿의 기간 동안 함께 즐겼던 신을 본래 자리로 돌려보내는 송신의례送神儀禮라고 할 수 있다.

허천거리굿의 순서는 다음과 같다. 보름날 아침을 먹고 가면을 관리하는 청광대가 탈을 담아 올 섬을 지고 서낭당으로 올라간다. 그리고 무당들이 광대들, 그리고 산주 및 부정이 없는 어른들과 함께 당제를 지낸다. 산주가 비손을 하며 축원을 하고 당제에 참여한 모든 이가 일정한 순서에 따라 축원을 한다. 그러는 동안 광대들은 탈을 쓰지 않은 채 풍물을 치며, 각시광대는 탈을 쓰고 무동을 탄 채 걸립을 한다. 이렇듯 제사가 모두 끝나면 마지막으로 광대들이 풍물을 치며 탈놀이를 벌인다. 해질 무렵이 되어 놀이를 마치면, 서낭대에 매단 당방울을 풀고 광대들은 그동안 썼던 탈을 거두어 섬에 넣고 모두 하산을 한다.

강령 탈춤은 앞놀이–탈놀이–뒷놀이 세 단계로 구분된다. 앞놀이는 길놀이와 서막고사로 꾸며지고, 탈놀이는 총 일곱 개 과장으로 되어 있다. 뒷놀이는 탈 태우기와 뒤풀이로 구성된다. 탈놀이가 끝난 후 사용한 탈들을 모두 모닥불에 태운 뒤 뒤풀이가 이어진다. 뒤풀이에서는 탈꾼, 악사, 관객이 함께 어울려 술을 마시면서 밤새 신명풀이를 하고 논다. 뒤풀이는 탈판을 최종적으로 마무리하는 마지막 장이다.

북청 일대에서 행해지던 탈놀음인 북청 사자놀이에서는 정월 14일에 달이 뜬 뒤부터 사자놀이를 시작하여 15일 새벽까지 계속한다. 16일 이후에는 사자놀이패가 마을 유지들의 집을 돌며 뒤풀이를 한다. 사자는 머리 부분에 큰 방울을 많이 다는데, 이는 방울 소리를 통해 잡귀를 쫓으려는 것이다. 우선 사자는 집 안에 들어서서 방울 소리를 울리면서 마당을 빙빙 돌 기세를 보이다가 안방 문을 열고 방 안으로 들어간다. "딱딱" 소리를 내고 입을 열었다 닫았다 하면서 귀신을 잡아먹는 시늉을 하며 방마다 들어가고, 곡식과 쌀독을 두는 뒷방인 뒷고방에도 들어간다. 부엌에 들어가서도 그와 같이 한 후, 바가지를 하나 물고 나와서 마당에 던져 깨뜨린다. 이는 귀신을 쫓는 의식이다. 이때 사자는 조왕, 즉 부뚜막을 향해 세 번 절하기도 하였다. 마당으로 나온 사자는 뒤꼍, 장독간, 외양간 등 집 안 구석구석을 한 바퀴 돌고 마지막으로 한바탕 신나게 춤을 추었다. 이때 아이를 사자 위에 태우면 무병장수한다고 하여 사자에 태우기도 한다. 또한 사자털을 베어다 두면 장수한다는 속신에 따라 몰래 사자털을 베어 두기도 한다.

**특징 및 의의** 북청 사자놀이에서 행한 뒤풀이인 마을돌이의 주 목적은 벽사진경에 있었으며, 마을의 단결과 사회적 통합을 이루는 기능도 있었다. 또한 일 년에 한 번, 큰 명절을 맞이해 밤새도록 춤과 노래를 즐기며 흥과 신명을 푸는 과정에서 일상생활의 긴장을 풀고 새로운 기분으로 활력을 되찾아 새해를 시작하는 오락적 기능도 함께 하였다. 나아가 사자놀이를 한번 놀고 나면 집 안에 잡귀가 없어지고, 농사도 풍년이 든다고 믿었다.

그렇지만 함경도 일원에 분포된 사자놀이는 이 같은 제의적 아우라를 상실하였을 것이며, 경남 일원에 분포한 가면극도 마찬가지라고 할 수 있다. 탈을 불사르면서 무사안녕을 비는 제의의 종언 구조는 연행 환경의 변화에 따라 더 이상 재현되기 어려운 상황이 되었다. 이렇듯 뒤풀이는 연희자와 관객이 마당판에서 하나가 되어 마지막으로 신명을 함께 풀어낸다는 점에서 가면극의 중요 특징의 하나라고 할 수 있다. 그렇지만 연행 환경의 변화에 따라 사실상 가장 큰 변화를 겪은 것이 곧 뒤풀이라고 할 수 있다. 이 뒤풀이가 갖고 있는 기능을 어떻게 재생해야 하는가 하는 과제는 가면극이 생생력을 확장하는 관건이라고 할 수 있다. 오랫동안 뒤풀이는 연행과는 별개로 취급되어 오면서 그 순기능을 기대할 수 없게 된 것이다. 뒤풀이는 연행의 정형화와

비정형화 사이의 균형을 유지하는 미학적 기능도 갖고 있다. 그만큼 비정형성은 연행의 배제 대상이 아니라 반드시 포섭하여야 하는 민속예술의 중요 특성인 동시에 고유의 의미를 갖고 있다고 할 수 있다.

**참고문헌** 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 하회탈놀이의 제의성과 예술성, 그리고 민중적 창조력(임재해, 안동학연구2, 안동대학교 안동문화연구소, 2003), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 한국의 탈춤(이두현, 일지사, 1995).

**필자** 허모영(許募永)



## 떼이루 떼이루

**정의** 꼭두각시놀음의 시작 부분에서 인형 조종자인 대잡이가 구음조口音調로 부르는 노래.

**개관** 꼭두각시놀음이 본격적으로 시작되기 전에 인형을 조종하는 대잡이가 "떼이루 떼이루"로 시작하는 구음조의 노래를 부른다. 그러면 이 소리를 산받이가 다시 받는 소리로 부르기도 하고, 장고, 북, 꽹과리, 태평소 등의 악기 연주가 시작되기도 한다.

즉, 〈떼이루 떼이루〉는 꼭두각시놀음의 시작을 알리고, 악사에게 반주의 시작을 지시하는 역할을 하는 노래이다. "떼이루"는 일정한 의미가 있는 노랫말이 아니라 어떤 소리를 묘사한 의성어로 보인다. 꼭두각시놀음에서는 꽹과리, 장고, 북, 태평소 등의 악기로 반주 음악이 연주되지만, 〈떼이루 떼이루〉를 부를 때는 주로 장구로만 반주한다.

**내용** 〈떼이루 떼이루〉는 "떼이루", "띠어라", "따"와 같이 'ㄸ'의 초성을 사용하는 구음의 노래이며, 꼭두각시놀음의 공연 상황에 따라서 즉흥성이 가미되어 조금씩 다른 구성으로 불린다. 길게 부르는 경우에는 대잡이가 먼저 부르는 부분, 즉 메기는 소리에 이어 산받이가 메기는 소리를 반복해서 부르는 받는 소리, 그리고 반주 악기들의 연주가 이어지기도 한다. 한편, 대잡이의 짧은 노래에 받는 소리 없이 바로 꽹과리 소리가 이어지는 간략한 구성도 있다. 메기는 소리와 받는 소리가 제법 길게 이어지며 악기 연주도 포함되는 구성의 〈떼이루 떼이루〉는 국립문화재연구소의 꼭두각시놀음 기록 음반에서 찾아볼 수 있다. 이 음반에서 중요무형문화재 남사당놀이의 예능 보유자였던 남운용南雲龍이 부른 〈떼이루 떼이루〉는 경기도 지역의 민요나 무가에서 많이 사용되는 음계인 경토리로 되어 있다.

꼭두각시놀음은 사당패에 의해 공연되었고, 사당패는 경기산타령이나 서도산타령과 같이 사당패소리라는 전문적인 성악곡 장르를 발전시킨 전문유랑예인집단이다. 그리고 사당패소리에서 주로 사용되던 음계는 경토리로, 꼭두각시놀음의 〈떼이루 떼이루〉와 같다. 이는 〈떼이루 떼이루〉가 사당패의 음악 어법을 사용한 결과라고도 볼 수 있겠다. 한편 남운용의 〈떼이루 떼이루〉 한 장단은 열두 개의 소박이 세 개씩 묶여 네 박이 되는 3소박 4박자로 되어 있다. 이러한 3소박 4박자 장단의 기본적인 리듬 형태는 주로 각 박의 제 1소박에 음이 들어가서 한 장단이 네 박자라는 것을 명확하게 인식할 수 있다.

그러나 〈떼이루 떼이루〉에서는 3소박 4박자 장단의 기본적인 리듬 형태 외에 변형된 리듬 형태가 나오기도 한다. 한 장단을 구성하는 열두 개의 소박 중 앞의 여섯 소박을 두 소박씩 묶어 음을 내서 2소박 3박, 뒤의 여섯 소박은 세 소박씩 묶어 음을 내서 3소박 2박의 전체 5박자 장단으로 들리게 하는 것이다. 2소박과 3소박을 혼용해서 리듬의 변화를 주는 것은 일반 사람들이 부르는 민요와 같은 비전문가의 노래보다는 전문가들이 부르던 노래에서 종종 찾아볼 수 있다. 그러므로 〈떼이루 떼이루〉에서 나타나는 리듬의 변형은 사당패소리에서 사용하던 전문가적인 음악 기교의 흔적으로 볼 수 있다.

한편, 〈떼이루 떼이루〉의 노랫말은 늘 동일한 것은 아니어서 내용과 길이 등이 즉흥적으로 변화되기도 했다. 국립문화재연구소의 꼭두각시놀음 기록 음반에서 남운용이 부른 〈떼이루 떼이루〉의 노랫말을 예로 들어 보면 다음과 같다.

**대잡이** 어허허 아 헤헤
**산받이(받는 소리)** 어허허 아 헤헤
**박첨지** 떼이루 떼이루 띠어라 따 떼이루 떼이루 떼이루 야하
**산받이(받는소리)** 떼이루 떼이루 띠어라 따 떼이루 떼이루 떼이루 야하



**박첨지** 떼이루 떼이루 떼이루 야하. 떼어헤 띠어라 따 떼이루 떼이루 떼이루 야하
**산받이(받는소리)** 떼이루 떼이루 떼이루 야하. 떼어헤 띠어라 따 떼이루 떼이루 떼이루 떼이루 떼이루 야하

역시 남운용이 공연한 꼭두각시놀음을 박헌봉朴憲鳳이 기록한 채록본에 따르면 다음과 같이 "떼이루"가 많이 나오지 않는다. 그리고 "헤로 헤로 띄어라 산이헤헤", "에헤요 띄여 자산아" 등과 같이 산타령과 유사한 노랫말들이 보이기도 한다.

**박첨지** 떼루 떼루 떼떼루(악기 소리가 시작된다)
**박첨지** 에헤 헤헤 아 – 헤
**산받이(받는소리)** 에헤 에 헤헤 아 – 헤
**박첨지** 헤로 헤로 띄어라 산이헤헤 에이 헤헤 에헤띄요 띄여라사 헤헝 헤야
에헤요 띄여 자산아 헤헤여야 에야
에헤띄여 띄여라사 헤헤에야

그리고 노득필盧得弼이 연희한 꼭두각시놀음을 기록한 최상수崔常壽의 채록본에서는 〈떼이루 떼이루〉의 노랫말이 조금 더 짧게 나타난다. 박첨지가 등장하기 전에 "떼루 떼루 따 떼루 떼루 다"라고 부르면 이를 산받이가 받는 소리로 다시 부른다. 박영하朴永夏, 전광식全光植이 연희한 꼭두각시놀음을 김재철金在喆이 기록한 채록본에 따르면 〈떼이루 떼이루〉를 더 간략하게 부를 수도 있다. 박첨지가 처음 등장하며 "떼루 떼루 떼루 떼루"라고 짧은 노랫말을 부르면 받는 소리도 없이 바로 꽹과리 연주가 이어진다. 꼭두각시놀음의 〈떼이루 떼이루〉는 이렇게 부르는 사람과 공연 상황에 따라 노랫말의 내용, 그리고 노래의 길이에서 차이가 있어도 주로 "떼이루(떼루)" "에헤" "띠어라" 등의 노랫말이 포함되는 것이 공통된다.

**지역사례** 유랑예인집단인 사당패의 꼭두각시놀음이 아니라 향토 연희로서 지역에 정착된 꼭두각시놀음인 서산 박첨지놀이와 장연 꼭두각시극의 경우에도 〈떼이루 떼이루〉가 불린다. 하지만 매우 짧고 산받이의 받는 소리나 이어지는 악기의 연주가 생략되는 등 간략화된 형태이다. 황해도 장연의 꼭두각시극에서는 시작 부분에서 박첨지가 "어이 어이 떼루 떼루 다떼떼야로 떼로야 떼루 떼루 떼루 떼루"라고 부른 뒤 바로 극을 시작한다. 그리고 서산 박첨지놀이의 시작 부분에서도 박첨지가 〈떼이루 떼이루〉를 "뛰루 뛰루 뛰뛰루가 뛰루야 쉬이"라고 짧게 부르면 악사가 "그게 누구여?"라는 대사로 받는다. 서산 박첨지놀이에서는 〈떼이루 떼이루〉를 부를 때 대나무 한 뼘 정도를 잘라 만든 죽통을 사용하여 목소리를 변형해서 내기도 했다.

**특징 및 의의** 〈떼이루 떼이루〉는 가면극이나 굿놀이 등 다른 민속극에서는 부르지 않는 꼭두각시놀음만의 노래라는 점에서 주목된다. 〈떼이루 떼이루〉의 선율은 꼭두각시놀음의 다른 노래들에서도 찾아볼 수 있으나, 초성 'ㄸ'를 사용하는 구음조의 노랫말은 공연의 시작 부분에서만 불린다. 즉, 〈떼이루 떼이루〉는 꼭두각시놀음의 공연 시작을 알리는 상징적인 노래인 것이다. 그리고 〈떼이루 떼이루〉에서 다른 공연 예술 장르의 노래들에서는 쉽게 들을 수 없는 초성 'ㄸ'를 사용하는 특이성은 극의 시작 부분에서 관객의 시선을 한데 모아 집중시키는 효과를 낸다. 이렇게 꼭두각시놀음이 시작될 때 부르는 〈떼이루 떼이루〉는 인형극의 세계로 관중을 끌어들이는 역할을 하는 노래인 것이다. 이와 관련하여 꼭두각시놀음의 〈떼이루 떼이루〉는 굿 절차 중 첫 단계에서 불리는 청신가請神歌의 흔적이라고 해석되기도 한다.

**참고문헌** 꼭두각시놀음의 역사와 원리(서연호, 연극과인간, 2001), 꼭두각시놀이의 음악 연구(임혜정, 공연문화연구13, 한국공연문화학회, 2006), 남사당패 연구(심우성, 동문선, 1974), 서산박첨지놀이의 전승양상(허용호, 민속학연구13호, 국립민속박물관, 2003), 한국전통극 꼭두각시놀음 텍스트연구1(김청자, 한국연극학8, 한국연극학회, 1996), 황해도의 민속연희 장연인형극(이강열, 북한173, 북한연구소, 1986).

**필자** 임혜정(林慧庭)



## 마당굿

**정의** 황해도 지역에서 전승되는 진적굿, 집굿, 사신반응굿 또는 개반응굿 등에서 하는 굿놀이.

**내용** 마당굿은 잡귀잡신으로 제 것을 찾아 먹지 못하는 영혼과 혼신을 위한 굿거리이다. 이 굿거리는 이들을 집중적으로 흉내 내고 놀리기 때문에 연희적 성격과 함께 때로는 놀이적 면모가 우세한 굿거리라고 할 수 있다.

마당굿은 집안의 대청에서 하는 안굿이 끝나고 마당을 공간적으로 구성하여 연행하는 굿이라는 데서 유래한 용어이다. 굿의 서두가 초부정이라면, 굿의 결말이 곧 마당굿이다. 마당굿은 높은 신격이 아니라서 온전한 신격으로 받들어지지 않는 경우나, 조상신이 아닌 제 것을 차지하지 못한 잡귀잡신을 위해서 마련한 마지막 굿거리이다. 대체로 억울하게 죽었거나 온전히 수명을 다하지 못한 불행한 넋들이 잡귀잡신이 될 가능성이 있기에, 이들을 위한 굿거리로 마련된 것이 마당굿인 셈이다.

마당굿의 전승을 담당하고 있는 인물 가운데 황해도의 주요한 박수와 만신을 중심으로 이 굿거리의 수직적 위계와 수평적 위치를 도표로 제시하면 이 굿거리의 성격과 의의를 쉽사리 간파할 수 있다. 굿거리의 주요 제보자는 역대 내력이 깊고 문서가 풍부한 순서로 구성한다.

**마당굿의 수직적 위계와 수평적 위치**

| 전승자 / 굿거리 | 도가집 만신 (김황룡) | 원곡 만신 (유옥선) | 석바위 만신 (박선옥) | 신기촌 만신 (김매물) | 총각 박수 (박인겸) | 처녀 만신 (김정숙) |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 신청울림 | 신청울림 | 신청울림 | 신청울림 | 신청울림 | 신청울림 | 신청울림 |
| 산거리 | 산거리 | 산거리 | 산거리 | 산거리 | 산거리 | 산거리 |
| 돌돌이 | 돌돌이 | 돌돌이 | 돌돌이 | 돌돌이 | 돌돌이 | 돌돌이 |
| 부정거리 | 부정굿 | 부정굿 | 초감흥굿 | 초감흥굿 | 초감흥굿 | 초감흥굿 |
| 칠성제석 | 칠성제석 (서사) | 칠성제석 | 칠성제석 | 칠성제석 | 칠성제석 | 칠성제석 |
| 성주거리 | 성주만수 (서사) | 성주거리 | 성주거리 | 성주거리 | 성주거리 | 성주거리 |
| 영정거리 | 영정거리 (연희) | 영정거리 | 영정거리 (연희) | 영정거리 | 영정거리 (연희) | 영정거리 (연희) |
| 소대감 거리 | 소대감 거리 (연희) | 소대감 거리 | 소대감 거리 (연희) | 소대감 거리 (연희) | 소대감 거리 | 소대감 거리 (연희) |
| 성수거리 | 성수거리 (작두) | 성수거리 (작두) | 성수거리 (작두) | 성수거리 (작두) | 성수거리 (작두, 그네작두) | 성수거리 (작두, 그네작두) |
| 사냥거리 | 사냥거리 | 군웅굿 | 사냥거리 (연희) | – | 사냥거리 (상산 막둥이) | – |
| 타살거리 | 군웅굿과 타살굿을 분리 연행 | 군웅굿과 타살굿을 복합해서 연행 | 군웅굿과 타살굿을 분리 연행 | 군웅굿과 타살굿을 분리 연행 | 타살굿만 연행 | 군웅굿과 타살굿을 복합 연행 |
| 말명거리 | 말명거리 (연희성), 부귀타령, 방아타령, 병신 난봉가, 도산, 살량집, 지신집, 봉산네 오라바이 | 말명거리 (연희성), 부귀타령, 방아타령, 병신 난봉가, 도산, 살량집, 지신집, 봉산네 오라바이 | 말명거리 (연희성), 부귀타령, 방아타령, 병신 난봉가, 도산, 살량집, 지신집, 봉산네 오라바이 | 말명거리 (연희성), 부귀타령, 방아타령, 병신 난봉가, 도산, 살량집, 지신집, 봉산네 오라바이 | – | 말명거리 (연희성), 부귀타령, 방아타령, 병신 난봉가, 도산, 살량집, 지신집, 봉산네 오라바이 |
| 먼산 대감 거리 | 먼산대감 간략하게 한다 | 먼산대감 간략하게 한다 | 먼산대감 간략하게 한다 | 먼산대감 간략하게 한다 | 먼산대감 간략하게 한다 | 먼산대감 간략하게 한다 |
| 광대 탈대감 거리 | | | 연희성이 높음 | | | |
| 조상거리 | 조상거리 (서사) | 염불타령 | 타불타령 | 군음 타불타령 | 만수받이 | 염불공덕 |
| 목신 서낭거리 | 목신 서낭거리 | 목신 서낭거리 | 목신 서낭거리 | 목신 서낭거리 | 목신 서낭거리 | 목신 서낭거리 |
| 뒷전 | 뒷전 (연희성) | 뒷전 (연희성) | 별대동굿 (연희성 마당굿) | 뒷전 (연희성) | 뒷전 (만수받이 공수) | 마당굿 |

시간적 순서와 함께 신격의 높낮이에 의해서 굿이 연행되는 것으로 본다면 마당굿은 마지막에 위치하는 굿거리이고, 마당에서 하는 굿임이 분명하게 드러난다. 마당굿은 원래의 명칭도 요긴하지만, 황해도의 난민들이 남쪽에 정착하면서 이룩한 굿이므로 이들이 이른바 '뒷전'이라고 하는 것에도 의의를 부여할 수 있다. 이처럼 마당굿의 신격은 인격신 가운데서도 낮은 차원의 잡귀잡신이고 온전하게 죽음을 맞이하지 못한 신들임이 명확하게 드러난다.

마당굿을 수평적 위치에서 본다면 연희성이 매우 높은 굿거리이고, 음담패설의 수위가 높기는 하지만, 여러 사람에게 즐거움과 함께 신명을 선사하는 굿거리로 볼 수 있다. 경우에 따라서는 마당굿을 간단하게 노는 경우도 있으며 전혀 굿놀이로서의 성격을 인정하지 않고 놀아 버리는 경우도 있지만 이것이 전부는 아니다. 여기에 소속되지 않은 전승 계보에서도 이 굿놀이를 놀기도 하지만, 주로 인천 쪽을 중심으로 하는 만신들에게서 굿놀이가 활발하게 전승되었음을 살펴볼 수 있다.





마당굿에서는 여러 잡귀잡신이 어떻게 해서 마당굿판에 등장하게 되었으며, 마당굿판에서 얻어먹었으므로 어떻게 굿판에 기여할지 말하는 것을 기본적인 전개 방식으로 채택하고 있다. 잡귀잡신이라고 하더라도 자신을 대우한 굿집에 덕을 입히자고 하는 흥미로운 발상이 작동하고 있음이 드러난다. 잡귀잡신 스스로가 어떻게 등장하게 되었는지 해명해야 한다는 점에서 마당굿의 전개 방식은 1인칭의 서술 방식을 취하고 있으며, 서사극적인 형태로 연출된다. 하지만 서사극적 방식을 택하고 있다고 해서 서사는 결코 아니다. 자신의 등장을 말할 때에는 서사적 해설을 통해서 자신의 사연을 소개하나, 실제로는 연희와 재담에 의해서 진행되는 특성이 있다. 재담과 행위 모방으로 이러한 성격을 구현한다. 이런 사정을 감안하면 마당굿은 1인칭 서사 연희적 성격을 지니고서 춤, 노래, 재담 등이 총괄적으로 어울리는 가무악희의 굿놀이이다. 장단에 맞춰서 춤을 추거나 연희를 하면서 춤이 드러난다면, 여러모로 부귀를 빌어 주는 타령이나 특정 인물이 소리를 할 때에 쓰는 것이 곧 노래이다. 재담은 극적 연희의 내용을 장구재비와 묻고 답하는 과정에서 자연스럽게 보여 주는 수단이 된다. 가무악희의 총체적 면모가 마당굿에 나타난다.

마당굿의 절차는 다음과 같다. 1. 자진만세 청배, 2. 서낭, 3. 만신 죽은 신천귀 말명, 4. 장님판사, 5. 판사 죽은 병자귀, 6. 해산 말명, 7. 칠산 막둥이, 8. 용신귀, 9. 총맞아 죽은 상살귀, 10. 등꼽쟁이, 11. 불에 타서 죽은 귀신, 12. 다리 하나 잘린 귀신, 13. 조막손이, 14. 수살목신 나무에 앉았던 귀신, 15. 동자귀신, 16. 군웅 등으로 마당굿의 절차가 진행된다. 여러 귀신들을 모두 거명하면서 이들의 이름이라도 지어 주고 가자는 것이 굿놀이의 기본적 발상이고, 소도구나 놀이의 전체 구성도 이러한 것들을 가지고 하는 것을 볼 수 있다.

잡귀잡신의 면모를 충실하게 흉내 낸다고 하는 점에서는 모방적 재현이 연희의 본질이다. 장님판사, 해산어멈, 등꼽쟁이, 불타 죽은 귀신, 조막손이 등을 행위와 목소리 연기로 모방해야 하는 특성이 있다 일상사 속에서 생활을 비판적으로 성찰하게 하는 요소가 마당굿에 들어 있기 때문에 잡귀잡신이 우리네 삶의 반영이라는 사실이 거듭 느껴지게 하는 대목이라고 할 수 있다.

마당굿의 신격 관념을 총체적으로 황해도굿 전반과 연결시켜 생각해야만 비로소 굿의 의의가 분명해진다. 일정하게 공간적 판도의 주변부에 있거나 인간사에서 반드시 있으면서 직접 모습을 드러내지 않다가도 까탈을 부릴 때에 나타나서 핑계거리가 되는 존재들이 곧 잡귀잡신이며, 이 신들이 굿판의 마지막 거리에 집중적으로 모셔지는 굿거리가 마당굿이다. 이들 신은 영역신도 아니고 인격신도 아니면서 온갖 영역에 두루 깃들어 있는 특별한 면모를 가진 신격이다. 막바지에 하찮은 음식이라도 얻어먹고 가야 하는 성격을 지니고 있다.

**특징 및 의의** 황해도 마당굿은 다른 곳의 동일한 제차와 견줄 수 있는 연희성이 높은 거리이다. 서울굿의 뒷전, 경기도 남부굿의 뒷전, 진도씻김굿의 중천멕이, 순천씻김굿의 삼설양굿, 동해안 별신굿의 대거리 등이 대표적으로 유사한 굿거리 사례이다. 이들 굿거리들은 굿의 결말 부분에서 하는 것으로 잡귀잡신을 위한 굿거리라는 점에서 공통적이나, 성격이나 표현 방식에 조금씩 차이가 있다.

잡귀잡신의 억울한 한풀이가 이들 굿의 핵심적 미학이다. 한풀이는 자기 자신의 죽음을 소개하는 데서 확인되며, 동시에 이들은 제 거리를 선택했으므로 대접에 대한 응보로 신명풀이와 동시에 축원과 덕담을 해 주어야만 하는 특성이 있다. 이 신명풀이는 행위적 재현과 재담에 있다. 일상적 소재의 재담을 육담으로 해서 마음껏 드러내고, 재현을 통해서 자신의 죽음을 알리는 데서 관객들에게 동정과 함께 의식적 상황의 공유를 도모한다. 개인적 한풀이가 집단적 신명풀이로 전환하는 것에 이 굿놀이의 핵심적 장치와 정서적 공감이 있다. 준비되지 못한 죽음, 예기치 못하게 느닷없이 들이닥친 죽음, 난데없이 밀려든 죽음 등은 우리네 삶을 짓누르는 불행한 것임이 확실하다.

그러한 죽음을 가무악희의 총체로 재현함으로써 누구도 예외일 수 없다는 데서 깊은 정서적 공감을 자아낸다. 그들과 심정적으로 동화되고 일상을 벗어나서 죽음을 크게 자극받는 과정을 연출한다. 그러면서도 다시 일상으로 복귀하고 자신의 삶에 충실해야 하는 자각을 새삼스레 맞이하게 된다.

마당굿에서 인상적인 대립 과정 가운데 하나가 만신 말명과 판사들의 궁극적 대립이다. 둘은 굿하는 방식이나 존립 근거가 다르다. 선굿을 하는 만신들은 판사들의 실체와 전혀 다르다. 판사들은 일종의 경쟁자이며, 앉은굿을 하는 특성이 있다. 앉은굿의 판사와 선굿의 만신은 무속의 핵심적 영역을 갈라 쥐고 있으며, 이들의 대립은 역사적으로 오랜 것이라는 사실을 절감할 수 있다. 만신과 판사도 죽게 되며, 이 둘의 순차적 등장 과정에서 이들이 계통을 달리하면서 존재해 왔음을 절감하게 한다.

그러나 이 굿놀이의 중요한 배경이 있다. 온전한 인물과 눈이 어두운 인물을 대립시키면서도, 이들의 존재가 단순하지 않으며 우리 삶의 일부라고 하는 점을 강조하고 있다는 사실이다. 안맹하거나 몸이 불편한 이들이 사회의 어두운 곳에서 숨어 있는 것을 강조하고 이들의 죽음을 다시 환기함으로써 이들의 진정한 존재감을 부여하는 일을 굿놀이로 전개했음이 확인된다. 마당굿은 오늘날의 우리에게 이와 같은 정서적 동조와 공감을 유도하고 있음을 잊어서는 안 될 것이다.

**참고문헌** 경기도 도당굿 무가의 현지 연구(김헌선, 집문당, 1995), 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 조선시대 지장시왕도연구(김정희, 일지사, 1996), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007).

**필자** 김헌선(金憲宣)

## 마당놀이 과장

**정의** 북청 사자놀이에서 놀이를 시작하기 위해 길잡이가 장내를 정리하는 과장.

**내용** 북청 사자놀이를 놀던 함경남도 북청 전 지역 중 특히 청해면 토성리에서는 사자놀이와 함께 관원놀이가 연희되어 더욱 유명하였다. 이 관원놀이는 후대의 것이다. 길놀이를 할 때는 사자놀이와 관원놀이의 연희자들이 구식 악기의 반주에 따라 진행했는데, 대단히 큰 행사였다고 한다. 그리고 관원놀이는 하지 않고 길놀이만 하는 마을도 있었다. 길놀이를 하지 않는 마을에서는 정월대보름 밤에 저녁을 먹은 후 도청 앞마당에서 통소 가락이 울리면, 온 동네가 떠들썩해지고 모든 주민이 모여든다. 이것을 꾸민 것이 현행 연희에서 길잡이가 장내를 정리하는 장면이라고 할 수 있다. 길잡이가 막대를 휘두르며 놀이판을 정리하면, 꼭쇠가 양반을 데리고 등장하여 사자놀이를 소개하는 대화를 주고받는다.

**꼭쇠** (꼭쇠가 양반을 모시고 갈지자걸음을 하며 들어온다.)

**양반** (양반이 부채를 흔들면서 거드름을 피우며) 꼭쇠야…….

**꼭쇠** 예에.

**양반** 양반을 정하게 모시려무나. 어째서 삐뚝삐뚝 갈지자걸음을 하는고?

**꼭쇠** 예에. 이렇게 모시면 되겠습니까? (꼭쇠가 등으로 밀치며 양반을 넘어뜨린다.)

**양반** 이놈, 버릇없는 놈 같으니, 어서 부축하지 못하겠느냐?

**꼭쇠** 아이구, 미안합니다. 어서 일어서십시오. (다시 조금 가다가 양반을 끌고 가던 멜빵끈을 놓고 사방을 둘러보며)

**꼭쇠** 북청 고을 여러분! (양반의 수염을 만지며) 이런 수염을 본 일이 있습니까? 우리 양반의 수염은 그야말로 천하일품입니다. 양반! 꼭쇠 수염하고 바꿉시다.

**양반** 이놈, 양반 수염을 함부로 만지느냐!

**꼭쇠** 아이쿠, 미안합니다.

**양반** 서역을 거쳐 중원으로부터 북청 고을에 오는 길이 멀기도 하구나.

**꼭쇠** 예. 참 다리도 무척 아픕니다.

**양반** 그렇구나. 사막을 지내고 산 넘고 물 건너 몇만 리를 오자니 다리도 아프겠지. 이제 얼마 안 남았을 테니 어서 가 보자.

**꼭쇠** 예에. (다시 몇 걸음 걸어간다.)

**양반** 꼭쇠야…….

**꼭쇠** 예에.

**양반** 여기가 어디냐? (꼭쇠가 멜빵끈을 놓고, 두리번거리며)

**꼭쇠** 쉔 양반! 저어 산과 들이 보이지 않습니까? (양반이 꼭쇠를 따라서 천천히 함께 둘러본다.)

**꼭쇠** (왔다 갔다 손가락으로 가리키며 다음 대사의 내용에 맞추어 동작을 취한다.) 백두산이 줄기차게 뻗어 오다가 대덕산이 저처럼 우뚝 솟았지요, 삼산, 구포, 십이대가 멀어진 데다가 그 한복판으로 남대천이 유유히 흐르고, 시퍼런 동해 바다를 껴안지 않았습니까? 이 기름진 땅은 숙신이 천 년이나 도읍했던 북청 고을이외다.

**양반** 오오 그러냐. 그러면 달도 밝고 산수도 좋고 유서도 깊은, 이 고장에서 한바탕 놀다가 가자꾸나.

**꼭쇠** 예에. 좋습니다.

**양반** 꼭쇠야……. 북청 고을에는 멋들어진 퉁소가 있지 않으냐? 어서 악사들을 불러 들여라.

**꼭쇠** 예에……. 자아, 어깨가 들썩들썩, 흥겨운 악사 듭시요.

**양반** 선관 옥죽 퉁소 소리가 과연 구성지기도 하구나…….

**꼭쇠** 예에, 정말 좋습니다. 얼씨구 좋다. (춤을 춘다.)

이와 같이, 양반과 꼭쇠는 사자놀음을 진행하는 역할을 맡는다. 양반과 꼭쇠는 마당돌이에서 등장하여 마지막 과장이 끝날 때까지 계속 놀이판에 머물면서 놀이 내용을 소개하고 춤추는 사람들을 불러들인다. 말을 하는 인물은 양반과 꼭쇠를 제외하면 대사와 의원뿐이다. 그러나 양반과 꼭쇠가 사자놀이의 주역은 아니다. 양반과 꼭쇠는 놀이의 진행을 돕는 보조역에 불과하다. 놀이의 주역은 춤을 추는 인물들이다. 따라서 사자놀음은 대화에 의하여 진행되는 놀이가 아니고 춤과 몸짓에 의하여 진행되는 놀이임을 알 수 있다.

**특징 및 의의** 민속 예술은 토착적 현장을 떠나 연행될 때 필연적으로 질적인 변화를 일으킨다. 북청 사자놀이도 함경남도 북청이라는 전승지를 떠나 6·25전쟁 때 월남한 사람들에 의해 남한에서 전승되면서 마당돌이 과장처럼 새로운 내용이 첨가되었다. 마당돌이 과장은 정월대보름 밤 도청 앞마당으로 마을 주민들이 모여드는 장면을 연출한 것이다.

**참고문헌** 민속극의 무대공간놀이판(심우성, 공간86, 공간사, 1974), 북청사자놀이연구(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)





## 만석중

**정의** 만석중놀이에 주인공으로 등장하는 승려 인형.

**내용** 김재철의 『조선연극사』에 따르면, '만석중 인형'은 얼굴은 바가지로, 몸통과 팔다리는 나무로 만들어졌다. 나무로 만든 몸통의 가슴에 구멍을 두 개 뚫고 나서 오른쪽 구멍을 통해 오른팔과 오른발에 연결된 두 개의 끈을, 왼쪽 구멍을 통해 왼팔과 왼발에 연결된 두 개의 끈을 뒤쪽으로 꿴 다음 등 뒤에서 네 개의 끈을 잡아당겨 양팔과 양발이 각각 가슴과 머리를 두드리도록 만들었다. 그리고 김재철은 역대 승려 중에서 '만석曼碩'이라는 승려의 이름이 확인되지 않고, 만석중이 거대한 인형인 까닭에 '넓고 커다란 중'이라는 뜻으로 '만석曼碩'이라고 작명한 것으로 보았다.

그러나 만석이라는 이름이 만석중 인형의 외형과 관련해서 붙여진 것으로 보기보다는 '고승高僧'이나 '큰스님'이라는 뜻에서 명명命名된 것으로 보는 것이 극 중 역할에 부합하는 해석이다. 즉, 원효대사元曉大師의 〈무애무無导舞〉에서 무애인無导人이 이장二障(진리를 깨달음에 저해되는 두 가지 장애)을 끊는 것을 상징하기 위해 두 소맷자락을 휘두르는 춤사위를 추는데, 이것과 긴 법복을 내젓는 만석중의 춤사위가 상통하는 것이 그 증거이다.

만석중이 자신의 두 팔로 가슴을 두드리고 두 발로 머리를 두드리는 행동은 진표 율사眞表律師가 선계산仙溪山의 불사의암不思議庵에 머물며 부처의 감응을 이끌어 내기 위해 오체五體를 돌에 두들겨서 무릎과 팔뚝이 모두 부서지고 피가 바위 언덕까지 쏟아졌다는 망신참법亡身懺法을 연상시킨다. 곧, 발로 머리를 때리는 고난도의 요가 자세를 취하면서 온몸으로 수행에 용맹정진하는 고행苦行으로 볼 수 있다. 그러나 한편으로는 머리의 번뇌를 깨고 마음의 욕망을 없애려는 밀교적인 주술 행위로 보거나, 서울 사직골의 딱딱이패처럼 악귀를 몰아내기 위해서 요란한 소리를 내는 것으로 보기도 한다.

이처럼 백팔번뇌를 깨고 해탈의 경지에 도달하려는 만석중의 법력에 감화를 받아 동물들도 깨달음을 얻는

**만석중 인형** | 장성하

것이다. 곧, 동물들의 싸움과 만석중춤이 상호 관련성 없이 병렬적으로 연행된다고 보기보다는, 사슴과 노루가 자신이 더 장수한다며 다투고 용과 잉어가 여의주를 다투다가 이들 동물이 모두 만석중의 교화로 장수에 대한 집착과 탐욕이 어리석음을 깨닫고 불도佛道에 귀의하는 것으로 해석하는 게 온당할 것 같다. 주제와 구성의 통일성을 담보하는 이러한 해석을 통해 불교의식으로서 만석중놀이의 본질과 실체에 접근할 수 있다.

그러나 지족선사知足禪師가 재齋를 지내면서 공양물을 만 석이나 거두고, 황진이黃眞伊의 유혹에 넘어가 훼절하였기 때문에 지족선사를 '만석萬石'이라 부르며 그를 풍자하기 위해서 만석중놀이를 하게 되었다는 기원 설화는 불교의 쇠퇴와 승려의 타락 때문에 만석중놀이를 비판적으로 수용하는 변화가 일어난 데에 기인한다. 불교 의식극 또는 불교 포교극에서 불교 풍자극으로 성격과 기능이 달라진 것이다. 그리하여 고행을 하며 수행에 용맹 정진하는 만석중은 기행奇行을 일삼는 괴승怪僧으로 격하되기에 이르렀다.

한편, 동일한 사물이 시각에 따라 상이하게 해석되는 사례를 가면극의 중놀이에서 확인할 수 있다. 하회별신굿 탈놀이에서 중이 부네를 업어 가는 행동이나 봉산 탈춤에서 노장이 미녀를 유혹하는 행동을 세속적인 시각으로 보면 파계 행위가 되지만, 신화적·제의적·종교적 관점에서 보면 천부신과 지모신의 신성 결혼이나 신성한 노장에 의하여 세속의 여자가 성화聖化되는 것으로 해석할 수 있는 것이다. 인형의 경우 꼭두각시놀음의 박첨지는 사과司果라는 낮은 관직이지만 향촌의 구장區長으로서 해설자 역할을 하는데, 뒷절의 상좌가 조카딸과 딸을 희롱하고, 들판의 논에 날아드는 새를 쫓으러 나갔다가 용강의 이심이에게 잡아먹힐 뻔하고, 평안 감사가 매사냥의 몰이꾼과 평안 감사 대부인 상여의 향도꾼을 조달하는 문제를 조카 홍동지를 시켜 해결한다. 박첨지는 원래 중국에서 악귀를 내쫓는 무서운 형상의 바라문이 포로로 이름이 바뀌고, 그 포로가 조선 초기에 우리나라에 전래하여 전승되다가 조선 후기에 한국화·토착화하여 허름한 시골 노인 박첨지로 변한 것이다. 홍동지 또한 중국의 대머리 인형 곽독郭禿이 포로와 함께 전래한 것인데, 힘세고 우직한 장사壯士로 외삼촌 박첨지를 도와 향촌 사회의 문제를 해결하는 인물로 변하였다. 만석중도 동물을 포함한 일체중생을 교화하고 제도하는 부처의 화신과도 같은 존재이다가 인형놀이가 승려의 범패 및 작법(무용)과 분리됨에 따라 세속화와 오락화가 촉진되어 골계적인 인물로 인식되는 변모 과정을 거쳤다.

**특징 및 의의** 만석중의 인형은 꼭두각시놀음의 인형처럼 막대의 위쪽에 얼굴을 조각하고 옷을 입혀서 막대의 아래쪽을 손으로 잡고 조종하는 막대 인형(장두괴뢰杖頭傀儡)이 아니고, 신체 각 부위를 분리 제작하여 연결하고 줄을 매달아 신체 부위를 움직이도록 조종하는 줄 인형(현사괴뢰縣絲傀儡, marionette)이라는 점에서 매우 귀중한 자료적 가치를 지닌다. 꼭두각시놀음의 대표적 인형인 박첨지를 보면, 76㎝ 길이의 소나무에 영감의 상像을 조각한 뒤 얼굴색을 칠하고, 머리털과 수염은 흰 개의 꼬리털이나 흰 토끼의 털을 붙이고, 아래턱과 양쪽 팔은 움직이게 만든다. 홍동지는 60㎝ 길이의 소나무를 조각하여 전신에 붉은 색을 칠하고, 머리에는 상투를 달고, 사타구니에는 남근을 달고, 양팔이 움직이게 만든다. 이러한 막대 인형은 만석중과 같은 유연한 동작의 줄 인형에 비해 동작이 경직된 인상을 주지만, 제작과 조종이 단순하고 용이하다는 장점이 있다. 한편 이심이는 용이 되지 못한 뱀으로, 몸뚱이를 헝겊으로 만들어 장갑처럼 손을 집어넣어 엄지와 나머지 손가락으로 입을 벌렸다 다물었다 하도록 조종하는 포대布袋 인형이다. 충청북도 충주의 목계마을 별신굿에선 마빡이라는 인형을 앞세우고 행렬놀이를 하며 걸립을 하였는데, 마빡이 인형은 나무를 깎아 머리를 조각하고 몸통과 팔다리를 만들어 옷을 입혔으며, 머리에 구멍을 뚫고 팔다리와 줄로 연결한 다음 그 줄을 잡아당겨 팔다리를 조종해 이마를 때렸다고 한다.

이러한 인형 제작법과 조종법의 유사성으로 보건대 마빡이 인형은 만석중 인형으로부터 영향을 받아 향토 사회의 제의적인 인형으로 정착한 것으로 추정된다. 마빡이가 자신의 이마를 때린다고 하여 '제머리마빡이'라고도 부르는데, 이러한 명칭에는 마빡이 인형을 비하하는 뜻이 담겨 있다. 더군다나 최돌이라는 좀모자라는 팔푼이가 풍물패의 앞에서 제 이마를 손으로 때리면서 따라다니다가 죽은 이후에 최돌이를 기념해서 마빡이를 만들고 '최돌이마빡'이라고 불렀다는 기원 설화도 마빡이 인형이 바보스러운 짓을 한다는 인식을 저변에 깔고 있다. 풍물패의 선두에서 축귀초복逐鬼招福의 춤을 추던 마빡이가 신앙적 의미와 제의적 기능을 상실하여 흥미롭고 우스꽝스러운 구경거리로 변질된 것이다.

마빡이가 악귀를 내쫓고 복을 주는 인형이라고 보는 데는 밤마리 오광대패가 울산서낭각시라는 인형을 모시고 걸립을 한 사실이 방증傍證이 된다. 즉, 작은 나무 상자로 사당祠堂을 만들어 그 안에 쪽을 찌고 옷을 입힌 각시 인형을 넣고, 상자 밑에 오색五色 천을 늘어뜨려서 장식한다. 이것을 막대기로 받쳐 들고 다니면서 울산서낭이 났다며 집집이 들러 "마님, 비나이다. 울산서낭님이 왔습니다. 울산서낭님께 시주 좀 하여 주십시오."라고 하면, 돈이나 쌀을 주고 헝겊도 달아 주었다고 한다. 가령 돈과 쌀을 시주하면 액厄을 쫓는 것으로, 백포白布 조각을 시주하면 여아들이 바느질을 잘하게 되는 것으로, 붉은 실을 달아 주면 아이들의 명命이 길어지는 것으로 믿었다. 이것은 울산서낭신에게 공물을 바침으로써 재난을 예방하고 명복을 기원한 것으로, 하회마을의 별신굿에서는 서낭각시의 인형이 아니라 탈을 쓰고서 무동춤을 추고 걸립을 하였다. 목계마을에서도 마빡이 인형을 놀리면서 걸립을 하였는데, 서낭각시인형놀이나 서낭각시탈놀이와 비슷한 사례라 할 수 있다.

**참고문헌** 민속문화론서설(심우성, 동문선, 1998), 전환기의 탈놀이 접근법(박진태, 민속원, 2004), 조선연극사(김재철, 민학사, 1974), 한국가면극(이두현, 문화공보부 문화재관리국, 1969), 한국 고전극사(박진태, 민속원, 2009), 한국 별신제와 공연문화(한국공연문화학회, 월인, 2015).

**필자** 박진태(朴鎭泰)





## 만석중놀이

**정의** 만석중과 동물들의 인형을 조종하여 연희하는 무언無言의 불교 인형극.

**역사** 만석중놀이는 사월초파일에 석가모니의 탄생을 경축하기 위해 사찰이나 민가에서 공연하던 인형극으로, 우리나라 불교 인형극의 역사에서 중요한 위상을 차지한다. 불교 인형극의 역사는 원효元曉(617~686)의 〈무애무無导舞〉까지 소급해 올라갈 수 있다. 원효는 생전에 우인優人이 춤을 추며 놀리던 큰 박을 얻었는데, 그 생김새가 사람과 흡사하여 무용 도구를 만들었다. 그런 다음 『화엄경華嚴經』의 "모든 것에 거리낌이 없는 사람만이 생사의 편암함을 얻느니라一切無导人, 一道出生死."라는 구절을 근거로 '무애無导'라 부르고, 노래를 지어서 세상에 퍼뜨렸다. 무애 인형을 가지고 마을을 두루 돌아다니면서 노래를 부르고 춤을 추어, 세인을 교화시키고 불도에 귀의하게 만들어 가난하고 몽매한 사람들이 부처를 알게 되고 나무아미타불을 염송하게 되었다고 한다. 이처럼 원효는 우인의 호리병박을 개조하여 불교를 포교하는 가무歌舞의 도구로 활용한 것이다. 곧, 호리병박이 사람 형상처럼 생겼기 때문에 원효가 만든 무애는 '무애인'을 형상화한 인형이며, 무애가무는 인형극이다.

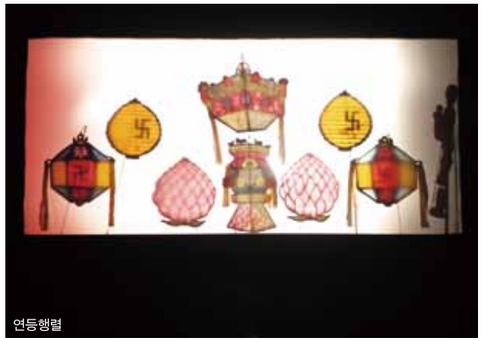
이인로李仁老(1152~1220)의 『파한집破閑集』(1260)에서도 무애의 생김새를 "목이 잘록한 호로曲項葫蘆"라 하거나, "배는 가을매미 같고, 목은 여름 자라 같아, 그 잘록함이 마치 사람을 닮았고, 그 빈 데는 물체를 채울 수 있다腹若秋蟬, 頸如夏黿, 其曲可以從人, 其虛可以容物."라고 하였다. 무애는 본래 목이 가늘고 배가 불룩하게 나온 사람 형상의 호리병박으로서 무애인을 형상화하다가, 후대에는 상부에 금방울을 매달고 하부에는 채색彩色 비단을 늘어뜨려 화려하게 장식한 악기로 인식된 것 같다. 음악의 절차에 맞추어 손으로 두드리거나 흔들어 방울 소리를 내며 앞으로 나아갔다가 뒤로 물러섰을 것이다. 또한 이인로는 〈무애가〉의 노랫말은 불교의 경론經論과 게송偈頌에서 뽑은 것이며, 당시의 관휴산인貫休山人이 지은 게송에 "양 소매를 휘두름은 이장二障– 이장理障과 사장事障 또는 내장內障과 외장外障– 을 끊음이요, 세 차례 발을 들어 올림은 삼계[欲界·色界·無色界]를 넘음이다揮雙袖所以斷二障, 三擧足所以越三界."라는 구절이 있다고 증언하여, 양 소매를 휘두르고 발을 세 번 들어 올리는 〈무애무〉의 춤사위를 단편적으로나마 전하였다.

따라서 〈무애무〉의 이러한 춤사위를 다음과 같은 『고려사高麗史』「악지樂志」의 기록과 관련지어 재구성할 수 있다. "1. 기妓 두 사람이 먼저 나가 북쪽을 향하여 좌우로 갈라서서 손을 여미어 족도足蹈하고는 절을 하고 엎드렸다가 머리를 들고 무애사無导詞를 부른다. 2. 끝나면 그대로 꿇어앉아 있고 여러 기녀들은 그것에 따라 화창和唱하고 향악은 그 곡을 연주한다. 3. 두 기녀는 음악 일강一腔이 끝나기를 기다려 무애를 잡아 소매를 치켜들고 앉아서 춤을 춘다. 4. 음악 이강二腔이 끝나면 일어나서 춤을 추고 족도하면서 앞으로 나간다. 5. 음악 삼강三腔이 끝나면 무애를 희롱하며 음악의 절차에 따라 나란히 앞으로 나갔다 뒤로 물러났다 하며 춤을 춘다. 6. 음악이 끝남을 기다려 두 기는 앞서와 같이 손을 여미어 족도하고는 절을 하고 엎드렸다가 일어나서 물러난다." 이장二障을 끊기 위해 두 소맷자락을 휘두르는 춤사위는 3에서, 삼계三界를 넘음을 나타내기 위해 발을 세 번 들어 올리는 춤사위는 4에서 추어지는 것으로 보이며, 5에서는 이장을 끊고 삼계를 넘어 삶과 죽음을 벗어나 자유자재의 경지에 이른 무애인의 춤을 추는 것으로 볼 수 있다. 이처럼 무애무는 춤사위와 춤의 절차가 분명하지만, 무애가는 "불가佛家의 말이 많이 씌어져 있고 또 방언이 섞여 있어 그것을 짜 넣기가 어렵다." 하고서 가사를 채록하지 않았는데, 이는 표면적인 구실이고 실제적인 이유는 언어적인 문제가 아니라 내용이었을 것이다. 왜냐하면 1434년(세종 16) 8월에 예조禮曹의 주청奏請에 따라 불교적인 무애정재無导呈才를 금지시켰기 때문이다. 그리하여 『악학궤범樂學軌範』(1493)에서조차 가사가 채록되지 못하고, 가무악歌舞樂 형태의 불교적인 인형극에서 불린 희곡 작품이 영원히 사라져 버렸다.

이런 연유로 1826년(순조 29)에 〈무애무〉가 재연될 때 한문체 악장 형식의 새로운 가사가 창작될 수밖에 없었다. "1. 성인미채聖人眉彩는 전중앙殿中央이시니, 아악육요雅樂六幺에 화자무花字舞하니, 준영산하만세樽暎山河萬歲이로다. 대라천상강선화大羅天上降仙香이로다. 2. 남산송백南山松柏빗치 장춘長春코 불로不老탓다. 비노니 성인수聖人壽를 도모라 누리소서, 아으 만년萬年 만만년萬萬年에 황도皇圖가 영고永鞏이쇼셔. 3. 빛나온 수성壽性이 남극南極이 아니신가, 가없은 크온수壽가 불자佛慈가 아니신가, 항사恒沙 같은 수壽에 보수寶壽를 더압고져. 4. 옥촉玉燭 발근 빛이 수성壽城에 빛나시니, 어와 우리들이 태평太平을 노라세라, 백년百年이 이것고야, 천년千年이 이것고야, 만년우억만년萬年又億萬年이 연년年年이것고야, 옥력천추장玉曆千秋長을 비라와 드리노라." 첫째 단락은 '성인(임금)이 대전에 좌정하고, 음악에 맞춰 춤을 추니, 산하와 하늘이 이에 조응한다'는 내용이니, 궁전의 성인과 악무가 짝을 이루고, 산하와 천상이 짝을 이루며, 다시 두 짝이 원인과 결과의 관계로 짝을 이룬다. 둘째 단락은 '남산의 송백이 푸르니, 임금은 장수하고 도성은 영원하소서'라는 내용이니, 소나무와 잣나무가 짝을 이루어 영원불변하듯이 왕과 도성이 짝을 이루어 영원무궁하라는 뜻이 된다. 셋째 단락은 남극성노인의 가호와 부처의 자비가 짝을 이루어 임금의 수명을 더욱 연장시켜 달라는 내용이다. 넷째 단락은 촛불의 빛이 세상을 밝히니, 우리는 태평성대를 누리고 왕력王曆도 천추만대까지 이어지기를 빈다. 요컨대 왕의 만수무강과 사직의 번영을 송축하고 기원하는 송도가頌禱歌와 다름이 없다.






연등행렬

무대 뒤 장면

십장생 등장

목어 등장

여의주를 두고 서로 겨루는 큰 용과 잉어

나비춤(좌우수평견정립반회 또는 회접중락)

**만석중놀이** | 거창문화원 | 2012 | 장성하

그러나 "세 승려가 무애를 가지고 놀았다.", "양주楊州 회암사檜岩寺의 승려가 무애희無导戲를 하였다."라는 『세종실록世宗實錄』 1434년(세종 16) 4월과 5월의 기록을 보면, 7세기에 원효에 의해 창작된 인형극 무애가무無导歌舞는 시골 사람들이 연행하는 민간 예술로 대중화되기도 했지만 승려 사회에서도 지속적으로 전승되었음을 알 수 있다. 그러나 유교 국가를 표방한 조선 왕조의 등장으로 인해 그 가사가 문헌에 기록되지도 못하고 궁중에서의 연행도 중단되어 오랫동안 쇠미衰微의 길을 걷다가 19세기 초엽에 궁중의 정재로 재연되면서 불교 포교를 목적으로 하던 가사 대신 유교적인 예악 사상을 기반으로 하는 악장류의 송도가가 새로 창작된 것이다. 원효의 불교 인형극 〈무애무〉 이후로 고려시대 승려의 인형극은 기록에 나타나지 않고, 조선 후기에 와서야 유득공柳得恭(1749~1807)의 『경도잡지京都雜志』에 비로소 나타난다. "연극에는 산희山戲와 야희

野戲가 있는데, 나례도감儺禮都監에 속한다. 산희는 다락을 매고 포장을 치고, 사자와 호랑이, 만석중춤을 보인다. 야희는 당녀唐女와 소매小梅로 분장하고 춤을 춘다."라고 하여, 사자와 호랑이와 만석중이 등장하는 산희가 김재철이 『조선연극사』(1933)에 소개한 만석중놀이와 연관성이 있음을 알 수 있다. 김재철에 의하면 만석중놀이는 사월초파일에 연희하였으며, 만석중과 노루·사슴·잉어·용이 등장하였다.

20세기 초엽에 조사된 만석중놀이와 18세기의 만석중놀이를 비교해 보면, 등장 동물인 호랑이와 사자가 노루와 사슴으로 교체됨으로써 맹수의 싸움에서 초식동물의 싸움으로 싸움의 강도가 완화되었으며, 용이 여의주를 다투는 놀이를 보태어 육지계 동물과 수중계 동물을 대립시켰다. 만석중이 팔과 다리로 가슴과 머리를 두드려 요란한 소리를 내는 것은 악귀를 내쫓는 주술적인 행위와 번뇌를 깨뜨리는 수도승적인 행위가 복합된 것이기 때문에 동물들의 싸움도 이러한 갈등을 표현하거나 싸움을 촉진시키는 구실을 한다. 18세기의 만석중놀이가 만석중이 호랑이와 사자 같은 벽사僻邪 동물을 거느리고 악귀와 재액을 내쫓았다면, 20세기의 만석중놀이는 번뇌에서 해탈되지 못하고 몸부림치는 만석중과 욕망에 사로잡혀 싸움을 벌이는 동물의 세계를 보여 준다. 그러나 18세기의 만석중놀이도 사자·호랑이놀이와 함께 이미 종교·주술적인 색채는 약화되고 상당 부분 연희화·오락화되었다고 보는 것이 타당하다. 한편, 김수장金壽長의 사설시조 가운데 사월 초파일의 연등놀이에서 불교적인 연극이 공연된 사실을 알려주는 작품이 있어 주목된다. 김수장은 18세기 전반의 사자놀이와 호랑이놀이를, 유득공은 18세기 후반의 사자놀이와 호랑이놀이를 각각 기록하였는데, 유득공은 그러한 동물놀이와 함께 만석중놀이도 성립되어 있었던 사실을 아울러 전한 것이다.

만석중놀이는 1930년대 초까지만 해도 경기도 개성 부근의 절이나 마을 주변에서 놀아졌다고 한다. 그 이후 전승이 중단되었다가 한국민속극연구소에서 복원 공연을 하였는데, 작법무와 화청을 일응一應 스님과 태경台經 스님이 하고, 인형의 제작과 조종은 극단 서낭당이 담당하였다. 사찰에서 공연된 만석중놀이의 원형原形은 경봉鏡峰 스님의 구술본이 가장 신뢰성이 있는데, 이에 근거해서 복원된 만석중놀이의 연희본은 두 가지 이본이 존재한다.

하나는 심우성이 『민속문화론서설』에 소개한 것으로, "처음에는 범종 소리를 배음背音으로 하여 연등 행렬로 시작하여 '화청和請'이라 하는 가창歌唱에 맞추어 십장생이 차례로 등장하여 한 폭의 〈십장생도十長生圖〉를 이루지만, 십장생도 오래 지속하지를 못하고 다시 하나하나 사라진다. 다음에는 목어木魚가 등장했다가 퇴장하면, 이어서 큰 용과 잉어가 여의주를 놓고 서로 먹으려 겨루지만 어느 쪽도 뜻을 이루지 못한다. 큰 용과 잉어의 꿈틀거리는 화면을 배경으로 한 스님이 나와 운심게작법[運心偈作法]이란 불교 무용을 추는데, 그 모습은 흡사 '큰 물고기 어항 속에 노니는 자태'와 같다. 끝마무리에서 다시 범종 소리를 배음으로 하여 연등 행렬이 있다."라는 내용이다.

다른 하나는 최락용이 『한국 전통 인형극의 공연학적 연구』에 기록한 것으로, "장엄한 범종 소리에 탑등塔燈이 무대 틀(스크린) 중심에 오르면 탑등을 중심으로 여러 가지 등燈이 천천히 돌고, 장면이 시작할 때와 끝날 때 만석중 인형이 자신의 머리와 온몸을 팔다리로 친다. 스님이 읊조리는 화청 소리에 십장생이 해, 달, 물, 구름 등의 순서로 떠올랐다가 차례로 사라진다. 목어 소리에 목어가 유유히 흘러가고, 범패 소리(짓소리)가 나오면 용과 잉어가 등장해 여의주를 서로 차지하려고 싸운다. 용과 잉어가 다투는 가운데 스님이 막幕 앞으로 나와서 운심게작법인 나비춤과 바라춤을 춘다. 시작과 마찬가지로 범종 소리에 탑등이 오르고, 탑등을 중심으로 여러 가지 등이 윤회하듯 맴돈다."라는 내용이다.

이 두 연희본은 대동소이하지만, 최락용이 기록한 연희본에서 운심게작법이 구체적으로 해탈과 성불을 상징하는 나비춤 및 포교와 수호를 상징하는 바라춤이라는 사실이 확인된다.

일응 스님이 창唱하고 심우성이 채록한 화청의 가사는 기승전결 4단계의 내용으로 구성되어 있다.

① 걸청걸청 지심걸청/ 걸랑절랑 두어 두고/ 일심봉청/ 오늘날에 저므도록/ 지금까지 종찰하시고/ 분별허든 제도감 스님은/ 어디를 가시고/ 종두 대사는 법당 안에/ 금일 재자를 인도하셔/ 모시어 놓고/ 다과 진수를 탁자 위에다/ 진설하시고/ 금일 재자 왕생극락을/ 가실 적에/ 석가여래 부처님께서/ 무진법문을 설업시고/ 제도하사/ 오방에 오색초롱을/ 가려 보자/ ……

첫째 단락은 법당 안에 오방색등을 밝혀 부처에게 연등 공양을 하며 극락왕생을 발원한다.

② 나무 일심봉청/ 걸랑절랑은 두어 두고/ 일체중생은 심행대로/ 몽안중생을 제도할 제/ 수월도량을 널리 닦아/ 공화불사를 걸립하시고/ 지혜문을 열어 놓고/ 탐진호를 저바리시고/ 삼계화택을 영리하여/ 생사바다를 건너갈 제/ ……

둘째 단락은 망자가 인간 세상에서 무상쾌락의 극락세계로 배를 타고 바다를 건너가는 걸 묘사한다.

③ 나무 일심봉청/ 걸랑절랑은 두어 두고/ 세계조판은 억천 겁에/ 제일성인이 그 누구신가/ 도솔천궁에 호명보살이/ 고해중생을 건지시려고/ 삼천 년 전에 인도국에/ 마야부인 현몽받어/ 정반왕국에 탄생할 제/ 갑인 사월 초파일야/ ……

셋째 단락은 석가모니가 출가하여 성불하여 중생을 제도함을 말한다.

④ 나무 일심봉청/ 걸랑절랑은 두어 두고/ 동방세계 약사여래/ 왕림하사 생사죄가/ 순식간에 없어지니/ 극락세계가 여길래라/ 만고영웅 호걸들도/ 죽음 두 자를 못 면허시고/ 황천고혼이 웬일인가/ …… 청산유수 어데 서서/ 생사대사 깨친 사람/ 고금천지가 몇몇인가/ 깨치거라 깨치거라/ 마음 닦아서 깨치거라.

넷째 단락은 죽어서 극락세계에 간다고 하지만, 한 번 죽으면 모든 것이 허망하고 무상해지니 생사의 이치를 잘 깨닫고 마음을 수양하면서 삶에 충실하라고 훈계한다.

**내용** 만석중놀이의 연출 방식은 여러 가지로 시도되었다. 즉, 작품 전체를 인형극화하거나, 동물놀이 부분만을 그림자극화하거나, 그림자극과 승려의 춤을 함께 결합하기도 하였다. 김재철의 『조선연극사』에서는 만석중이 중앙에서 쉴 새 없이 뚝딱거리며, 그 오른편에서는 용과 잉어가 여의주를 상징하는 등을 서로 입으로 물려고 다투고, 왼편에서는 노루와 사슴이 싸움을 벌인다. 대개는 담 구석에 붕棚을 설치하고 공연하였지만, 어떤 때에는 시장터에서 꼭두각시놀음과 함께 놀았으며, 동물 인형들은 등을 사용하여 그림자극으로 연출하기도 했다고 한다. 이는 작품 전체를 인형극으로 연출하였지만, 때로는 동물놀이를 그림자극으로 연출하였음을 알려 준다.

심우성이 1971년 남사당패의 꼭두쇠이고 꼭두각시놀음의 대잡이인 남형우와 산받이인 양도일 두 사람을 대상으로 조사한 바에 의하면, 거리의 담 구석이나 대가大家의 벽을 의지하여 2발쯤 떨어진 자리에 3발쯤의 간격으로 기둥 두 개를 세우고, 기둥 사이를 차일遮日로 가린 채 담이나 벽 밑에 화톳불을 피우고 중·용·잉어·십장생 등의 인형들을 놀리면, 차일에 비친 그림자가 마치 활동사진과 같았다고 한다. 만석중놀이 작품 전체를 그림자극으로 연출한 것이다. 또한 심우성은 윤상근이라는 개성 출신 제보자를 통해서 그림자극과 병행해서 고깔을 쓰고 장삼을 입은 승려가 포장 앞에서 춤을 추었으며, 중이 춤을 출 때나 인형들이 놀 때에 염불이나 수심가를 불렀다는 사실을 알아냄으로써 만석중놀이의 제4의 연출 형태를 확인하기에 이른다. 그리고 마침내 1978년 통도사의 경봉 스님을 통하여 "종소리로 시작하여 십장생이 뛰놀고, 회심곡(화청和請)이 은은히 퍼지며 십장생이 나타났다 사라지는가 하면, 용과 잉어가 여의주를 제 것으로 하려고 다툰다. 그러나 끝내 누구도 여의주를 차지하지 못한다. 그것을 배경으로 한 중이 앞에 나서 '큰 물고기가 어항 속에서 노니는 자태'인 운심게작법을 춘다. 십장생도 결국 장생하지를 못하고, 용과 잉어도 여의주를 얻지 못함을 화청을 불러 일깨우는 것이다. 중의 춤도 긴 법복을 내저으나 결국은 어항 속의 물고기에 불과하다는 뜻이다."라는 증언을 확보하게 된다. 꼬치꼬치 캐묻는 조사자에게 경봉 스님은 한결같이 "불심으로 하는 것이여."라고 답하였다고 한다. 경봉 스님의 증언에 근거하면, 만석중놀이는 불로장생에 집착하지 말고 무소불위無所不爲의 존재가 되려는 허황한 욕심을 버려야 하며, 작법무를 추어도 이장二障을 끊고 삼계를 넘을 수 없음을 깨달으라는 불교적 교훈을 담고 있는 밀교 의식 무용이다.

이처럼 만석중놀이는 사찰에서 승려들이 수행과 포교의 목적으로 공연하던 불교 무용과 불교 인형극이 복합된 독특한 공연 예술로 성립하였으나, 초파일에 민간 사회에서 공연되면서 점차 공연자가 민간인으로 교체됨에 따라 화청이나 작법(무용)을 연행하지 못한 채 인형극만 분리되어 연행된 것으로 추정된다. 결국 사찰에서 승려의 인형극으로 출발하여 민간 사회의 불교적인 인형극으로 변모하였으며, 마침내는 불교에 비판적인 시각을 지닌 세속인들에게 불교를 풍자하는 연극으로 인식되기에 이르렀던 것 같다.

그리하여 다음과 같은 만석중놀이의 발생 설화가 생겼다. "송도松都 명기名妓에 황진이黃眞伊가 있었으니, 그는 천하에 절색이다. 그는 당시 유명한 중 지족선사知足禪師의 마음을 시험하여 보았다. 지족선사는 30년간 면벽面壁으로 거의 생불生佛이 되다시피 하였다. 그동안에 절에서 재齋를 올릴 제 기원자한테서 쌀을 너무 많이 받았기 때문에 만석萬石중이라는 별명을 갖게 되었다. 그 만석중 지족선사는 황진이 때문에 하루아침에 도道가 무너지고 말았다. 그래서 미인 앞에 힘이 없고 축원자한테서 많은 쌀을 뺏은 지족선사를 풍자하기 위하여 만석중놀이가 발생하였다."라는 내용이 그것이다. 이 설화는 사찰에서 연행된 만석중놀이가 민간사회에서 세속화·오락화하는 단계에 형성된 것이다.

한편, 만석중의 동작 중에서 두 팔로 가슴을 두드리고 두 발로 머리를 차는 행동은 수행修行에 용맹정진勇猛精進하는 고행苦行으로 볼 수 있고, 머리의 번뇌와 마음의 욕망을 깨고 없애려는 주술적인 행동으로 볼 수도 있으며, 서울 사직골의 딱딱이패처럼 악귀를 몰아내기 위해서 요란한 소리를 낸다고도 볼 수 있다. 이러한 만석중의 불교적·민속적 의미가 망각되면 제행무상諸行無常이라는 불교적 주제는 사라지고 동물들과 어울려 쾌락을 추구하는 파계승 풍자로 인식되기에 이른다.

또한 만석중놀이의 발생 설화는 산대놀이 노장 과장의 발생 설화와도 상통한다. 고려 말 공민왕 때 신돈辛旽을 불신하던 사람들이 미녀로 하여금 신돈을 파계破戒하게 만든 데서 산대놀이가 시작되었다고 하는데, 이러한 기원 설화는 모두 불교의 쇠퇴와 승려의 타락에 기인하는 불교에 대한 비판적 시각을 반영한 것이다.

**특징 및 의의** 만석중놀이는 만석중과 동물들이 함께 등장하는 인형극 또는 그림자극으로, 재담과 노래가 없는 무언극이다. 그리고 인형극 또는 그림자극과 범패에 맞추어 작법을 추는 불교 의식 무용이 결합된, 매체를 활용한 표현과 신체적 표현이 융합된 공연 방식도 독특하다. 남사당패의 꼭두각시놀음이나 장연 꼭두각시극 및 서산 박첨지놀이는 막대 인형이 주종을 이루고 세속적이고 오락적인 인형극인 데 반해서, 만석중놀이는 줄 인형극이면서 승려 층의 불교 교화극이라는 점에서 우리나라 인형극의 양대 산맥을 이룬다. 한편, 충청북도 충주의 목계마을에서 별신굿을 할 때 마빡이라는 인형이 행렬의 선두에서 춤을 추는 광대놀이를 하였다고 하는데, 마빡이 인형이 만석중 인형과 제작법이나 조종법이 유사하여 만석중놀이에서 파생된 향촌형 인형놀이로 추정된다.

**참고문헌** 민속문화론서설(심우성, 동문선, 1998), 조선연극사(김재철, 민학사, 1974), 한국 고전극사(박진태, 민속원, 2009), 한국 별신제와 공연문화(한국공연문화학회, 월인, 2015), 한국 전통 인형극의 공연학적 연구(최락용, 민속원, 2013).

**필자** 박진태(朴鎭泰)



## 말놀이

**정의** 동해안 별신굿의 손님굿 끝 부분에 마부와 말을 불러내어 손님을 배송하는 굿놀이.

**내용** 손님굿은 별상굿이라고도 한다. 손님 또는 별상은 마마(천연두, 두창) 또는 홍역을 가져오는 신이다. 손님굿에서는 이러한 병을 막기 위해 무녀가 손님(마마신 또는 천연두신)과 관련된 서사적 이야기인 손님풀이를 구연한다. 손님굿에서 무녀는 오른손에 부채를 들고 왼손엔 손대(지화를 장식한 조릿대에 한지로 수술을 단 것)를 들어 어깨에 걸치고 장단에 맞춰 춤을 추며 무가를 구연하는데, 내용은 다음과 같다.

강남국의 각시손님, 시중손님, 호반손님 세 분이 조선 땅에 와서 하룻밤 유숙할 곳을 찾는다. 가난한 노구할매는 손님을 잘 대접하나, 김장자는 박대한다. 손님은 김장자의 외아들 철영이에게 홍역을 준다. 김장자가 아들의 병을 고치기 위해 빌자 홍역을 낫게 해 주었으나, 다시 푸대접하자 목숨을 앗아간다. 철영이는 손님이 타고 다니는 말을 모는 막동이가 된다. 손님굿은 아이에게 병을 주지 말고, 자손들을 잘 받들어 달라고 기원하는 굿이다. 이 손님굿의 내용 끝 부분에 손님을 배송하는 굿놀이가 이어진다.

무녀는 손님을 배송해야 한다며 막동이를 부른다. 막동이는 무 집단 중에서 어린 사람이 이 역할을 맡는데, "예." 하고 대답하고 불려 나간다. 그리고 손님을 태우고 갈 말은 짚으로 만들거나 남무 또는 마을 사람들 중에 남자 관중이 말의 역할을 하기도 한다. 무녀가 막동이를 호출하여 손님이 타고 갈 말을 마련하라고 하면, 막동이는 판소리 〈춘향가〉의 '나귀 안장 짓는 대목'을 차용하여 부른다.

짚으로 말을 만들 때에는 대나무로 다리·몸통·목·머리 등의 뼈대를 세워 고정하고 짚으로 감싸거나 새끼를 꼬아 감았다. 말의 형상이 갖춰지면 목에는 오방천을 걸고, 대나무 가지로 만든 작은 손대를 꽂아 손님에게 대접할 제물을 담을 광주리를 등에 실었다.

2015년 강릉 단오굿에서는 중동 호흡기 증후군(MERS, Middle East Respiratory Syndrome)으로 인하여 국사여성황사 앞에서 굿이 연행되고, 관중의 출입이 제한되었다. 손님굿은 마마신을 위한 것이기도 하지만, 전염병인 메르스 퇴치를 위하여 짚으로 말을 만들었다. 이 말은 무녀 신희라가 만들었는데, 말의 높이는 127㎝, 총 길이 133㎝, 몸통 길이 60㎝, 몸통 둘레 66㎝, 꼬리 51㎝, 다리 54㎝, 말 등의 광주리 길이 47㎝, 광주리 폭 32㎝, 머리 높이 28㎝, 말 주둥이 둘레 32㎝, 말 몸통 폭 24㎝, 목 길이 31㎝이다.

손님을 태우고 갈 말을 짚으로 만들지 않을 때는 제관 또는 남무가 말의 역할을 대신하는데, 허리를 굽혀서 말의 역할을 하게 한다. 손님굿을 한 무녀나 말놀이를 주관하는 다른 남무가 말에 대한 말치레를 한다.

> 이 말 치장을 둘러보자/ 이 말 치레를 보자/ 이 말 머리를 보소 모리떠 같이 생겼구나/ 모리떠 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 눈을 보소 종바릿때(중발) 같이 생겼구나/ 종바릿때 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 코를 보소 윤디(인두) 같이 생겼구나/ 윤디 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 입을 보소 대장간 쩍게(집게) 같이 생겼구나/ 쩍게 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 귀를 보소 문고리 같이 생겼구나/ 문고리 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 등을 보소 활등 같이 생겼구나/ 활등 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 배를 보소 땅가마(가마솥) 같이 생겼구나/ 땅가마 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 궁디이 보소 놋동우 같이 생겼구나/ 놋동우 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 꼬리를 보소 바늘 같이 생겼구나/ 바늘 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 다리를 보소 촛대 같이 생겼구나/ 촛대 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 불알을 보소 왕방울 같이 생겼구나/ 왕방울 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라/ 이 말 자지를 보소 피나발(나팔) 같이 생겼구나/ 피나발 쇠도 쇠로구나 쇳값을 받아라.

말놀이를 연행하는 주무主巫는 말의 머리·귀·눈·코·입·등·배·둔부·다리·성기 등의 신체 부위를 나열하면서 말치레를 한다. 말치레를 통하여 말값과 말굽의 쇳값을 관중들에게 받고 말에게 여물을 먹인다. 주무가 말 등을 쓰다듬으며 여물을 주는 시늉을 하는데, 말은 여물이 보기도 싫고, 듣기도 싫고, 먹기도 싫고, 냄새 맡기도 싫다고 한다. 무녀가 제상의 쌀(또는 술)을 집어 주면 말이 먹는데, 말의 역할을 제주나 남자 관중이 할 경우 여물값을 따로 받는다.

말에게 네 발로 기게 하고 주무가 그 위에 앉아 말을 타고 가는 시늉을 한다. 말의 역할을 맡은 사람은 말 등에 타지 못하도록 뒷발로 사람을 차는 시늉을 하기도 한다. 주무는 말을 순하게 잘 다루기 위해서 말 불알을 긁는 시늉을 하기도 한다. 또한 주무가 말을 타고 가다가 다시 말머리를 돌려 제자리로 돌아오기도 하는데, 손님네가 갈 때 노자路資가 적어서 그렇다고 하여 별비를 받기도 한다. 주무가 말을 타는 시늉을 하는 것은 손님네가 말을 타고 떠나는 형상을 시각적으로 보여 준 것으로 볼 수 있다. 짚으로 말을 만들어 말놀이를 할 경우 말치레와 재담을 한 뒤에 제물을 말 등에 싣는다. 이 말을 손이 없는 곳으로 가져가 놓거나, 말 머리가 하늘로 향하게 나무에 묶어 놓는다.

손님굿의 연행 목적이 손님을 대접하여 보내는 것이므로 '말놀이' 또는 손님 배송 부분은 가장 중요한 부분이다. 손님굿의 주술적 목적을 고려하면 생략 또는

맛 아홉 먹이기

손님 배웅

**말놀이** | 경북 영덕 | 2010 | 김신효

축소되어서는 안 될 중요한 부분이나, 현재에는 연행 상황에 따라 생략되는 경우도 있다. 이러한 현상은 전염병의 하나인 천연두가 약화되어 주술적인 의미가 사라지고 있다는 증거이다. 그러나 2015년 메르스와 같은 전염병이 떠돌 경우 손님굿과 말놀이가 강화될 수도 있다. 말놀이는 주술적 부분이 퇴색되고 장면이 축소되어 연행되지만 무당은 재담과 성적인 농담을 통해 별비 걷기를 다양화한다.

**특징 및 의의** 동해안 별신굿의 손님굿에서 손님을 말에 태워 보내는 대목은 손님굿의 가장 핵심적인 내용이면서 동시에 가장 제의성이 강한 대목이기도 하다. 서사무가로 손님풀이를 마쳐도 되나, 손님 배송 부분을 극으로 보이게 것은 이러한 강한 제의성 때문이라고 할 수 있다. 즉, 귀로 듣고 머릿속으로 이해하는 서사무가의 언어적 표현보다는 직접 눈으로 보고 확인할 수 있는 무당굿놀이의 행위적 표현이 훨씬 더 강렬한 인상을 주고, 주술성에 대한 확신을 높일 수 있다는 인식이 작용한 결과라고 할 수 있다. 마마 배송 대목에서 그 질병의 원인이라고 인식되는 손님이 말이나 배를 타고 떠나는 장면을 직접 눈앞에 보여 주는 것은 서사무가로 손님이 떠났다고 상정하는 것보다 훨씬 강렬한 인상을 심어 줄 수 있기 때문이다.

**참고문헌** 경북 포항 다릿돌별신굿4(윤동환, 국립문화재연구소, 2012), 동해안 무속의 지속과 창조적 계승(윤동환, 민속원, 2010), 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 포항 계원 별신굿(윤동환·문화체육관광부·전통공연예술진흥재단, 문화체육관광부·전통공연예술진흥재단, 2011), 한국 별신제와 공연문화(한국공연문화학회, 월인, 2015), 한국무가집4(김태곤, 집문당, 1980).

**필자** 윤동환(尹東煥)

## 말뚝이

**정의** 본산대놀이 계통 가면극에 등장하는 양반의 하인.

**내용** 원래 말을 부리는 양반의 하인을 가리키는 말뚝이는 봉산 탈춤, 강령 탈춤, 은율 탈춤, 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 퇴계원 산대놀이, 수영 야류, 동래 야류, 통영 오광대, 고성 오광대, 가산 오광대, 진주 오광대, 남사당 덧뵈기 등에 등장한다.

말뚝이의 공연 형식은 『삼국사기三國史記』에 수록된 최치원의 〈향악잡영鄕樂雜詠〉 오수 중 〈대면大面〉에 나오는 구나 형식과 유사하다. 〈대면〉에서는 가면을 쓴 인물이 채찍을 들고 등장해 귀신을 쫓거나 부리는 역귀신役鬼神 동작을 한다. 말뚝이는 상대역, 즉 언청이(대부분의 가면극), 삐뚜루미탈(얼굴이 삐뚤어진 모습, 통영 오광대), 홍백가(얼굴의 반쪽은 홍색이고 반쪽은 흰색, 통영 오광대), 손님탈(곰보양반, 통영 오광대), 흑탈(검은색의 가면, 통영 오광대), 조리중(방정맞은 모습이며, 보살첩에게서 난 양반, 통영 오광대) 등 추한모습의 양반들을 채찍으로 때리거나 조롱하며 풍자한다.

현재 가면극마다 가면, 의상, 춤사위, 연희 내용에 다소 차이를 보이지만, 일반적으로 말뚝이는 양반에 대한 적극적인 풍자를 일삼는 인물이다. 양반의 하인으로 등장하지만 오히려 자신의 상전인 양반을 조롱하고, 신랄한 풍자를 통해 양반사회의 어두운 단면을 폭로한다.

**말뚝이** 네이, 서산 나귀 술질하여 호피 안장 도두 놓아 가지고요, 앞 남산 밖 남산 쌍계동 벽계동으로 해서 칠패 팔패 돌모루 동작을 넌짓 건너 남대문 안을 써억 들어서 …… 써억 나서서 아래위로 치더듬고 내더듬어 보니깐두루, 샌님의 새끼라곤 강아지 애들 녀석 하나 없길래 아는 친굴 다시 만나서 물어보니깐 떵꿍 하는 데로 갔다 하길래, 여기 와서 발랑 발랑 찾아 여기를 오니깐두루, 내 증손자 외아들놈의 샌님을 예 와서 만나 봤구려.
– 양주 별산대놀이, 이두현본

이는 '말뚝이 노정기路程記'라고 부를 수 있는 대사로, 말뚝이는 양반들에게 시중을 들고 복종하는 체하면서, 실제로는 양반의 약점을 폭로하고 양반의 위선을 풍자한다.

**말뚝이** 이제야 다시 보니 동정은 광활하고 천봉만학은 그림을 둘러 있고 …… 이 어든 제기를 붙고 금각 담양을 갈이 양반들아 말뚝인지 개뚝인지 제 의붓아비 부르듯이 임의로 불렀으니 (허리를 굽힌다) 말뚝이 새로 문안 아뢰오.
– 동래 야류

동래 야류의 말뚝이는 허리를 굽히며 문안을 아뢴다고 하면서, "제 어미와 근친상간하고 당장 담양으로 귀양갈 양반들아" 하고 양반들을 조롱한다.

**양반** 양반을 모시지 않고 어디로 그리 다니느냐.
**말뚝이** 본댁에 가서 마나님과 하고 하고 재독再讀으로 했습니다.
**양반** 이놈 뭐야!
**말뚝이** 문안을 드리고 드리고 하니까
**말뚝이** 좆대갱이 하나 줍디다.
**양반** 이놈 뭐야!
**말뚝이** 조기 대갱이 하나 줍디다.
**양반** 조기 대갱이라네.
– 봉산 탈춤

위는 봉산 탈춤의 대사 중에서 양반이 말뚝이를 불러 위엄 있게 꾸짖는 것이다. 그러자 말뚝이는 자신이 본댁으로 가서 양반의 마나님과 성행위를 두 번 했다고 대답한다. 양반은 말뚝이를 다시 꾸짖는다. 이에 말뚝이는 형식적으로 복종하는 답을 한다. 양반은 상황 판단도 못 하고 일방적으로 만족만 하기에 더욱 우스꽝스럽고, 풍자의 효과는 심화된다.

**말뚝이** 양반 나오신다아, 양반이라거니 노론, 소론, 이조, 호조, 옥당을 다 지내고, 삼정승 육판서 다 지낸 퇴로재상으로 계신 양반인 줄 아지 마시요. 개잘양이라는 양 자에 개다리 소반이라는 반 자 쓰는 양반이 나오신단 말이요.
**양반** 이놈 뭐야아!
**말뚝이** 아아 이 양반 어쩌 듣는지 모르겠소. 노론, 소론, 이조, 호조, 옥당을 다 지내고, 삼정승 육판서 다 지내고 퇴로재상으로 계시는 이 생원네 삼형제 분이 나오신다고 그리 했소.
**양반** (합창) 이 생원이라네에.
– 봉산 탈춤

위의 인용문에서 말뚝이는 처음에 점잖게 양반을 소개하다가, 갑자기 개잘양(방석처럼 쓰려고 털이 붙은 채로 손질해 만든 개가죽)이라는 '양' 자와 개다리 소반의 '반' 자를 양반과 연결시켜 놀린다.

**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

"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 멀리하니, 부부유별이요. 개는 덩치가 작은 놈은 결코 큰 놈에게 대들지 않으니, 장유유서라."와 같이, 진한양반은 양반층에서 중시하던 유교적 도덕 덕목인 오륜五倫을 개와 관련시켜 설명하면서 오륜을 웃음거리로 만들고 있다.

이상의 인용문들은 모두 말뚝이가 양반이나 유자를 조롱하는 내용이다. 유가의 오륜과 경서, 그리고 문자 등 양반층의 문화조차도 조롱의 대상이 되고 있다. 이 외에도 말뚝이가 펼치는 골계적인 내용의 재담들이 가면극 곳곳에서 많이 발견된다.

봉산 탈춤의 양반 과장에서는 양반들이 운자를 내어 글을 짓는다. 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 문자놀이를 우스꽝스럽게 만들고 있다.

동래 야류에서 말뚝이는 대부인 마누라가 치마·저고리·단속곳을 모두 홍색으로 입었기 때문에 "보기가 모두 빨갛다."는 말을, 일부러 유음어를 사용해 "보지가 재(죄) 빨개하옵디다."라고 말함으로써, 수양반의 부인이나 어머니까지도 모욕하고 있다.

가산 오광대에서는 말뚝이가 "문門 안에 적을 소少한 자가 무신 잡니까?" 하고 고상한 척 질문하면, 작은양반이 "…… 씹소 씹소?" 하고 대답한다. 여성의 성기를 적은 문이라는 의미로 문門 안에 적을 소少 한 자라고 하고, 그것의 훈과 음을 '씹 소'라고 해석한 것이다. 양반층에서 한자를 분합해 수수께끼 식으로 즐기던 파자破字놀이를 통해 말장난의 재미를 즐길 뿐만 아니라, 양반층의 문화를 조롱하며 비웃고 있는 점이 주목된다.

**지역사례** 양주 별산대놀이의 제11과장 의막사령놀이에서 말뚝이는 샌님, 서방님, 도련님을 모시고 가다가 쇠뚝이에게 사처를 잡아 달라고 요구한다. 쇠뚝이는 숙소를 돼지우리로 정해서 양반들을 돼지 몰듯이 인도하고, 결국 상황을 인식한 양반들은 하인 말뚝이에게 곤장을 치려고 한다. 말뚝이는 쇠뚝이가 곤장을 치려 하자 돈으로 매수한다. 쇠뚝이는 돈을 받아 샌님에게 주고 사면을 얻어 낸다. 한편 말뚝이는 애사당 법고놀이에 등장해 애사당에게서 법고채를 뺏어 대신 치기도 한다.

송파 산대놀이에서 말뚝이는 제10과장 샌님·말뚝이놀이에 등장한다. 마당을 한 바퀴 돈 샌님·서방님·도련님 등이 반대편으로 가서 나란히 서면, 마당 중앙으로 나온 말뚝이는 춤을 춘다. 샌님이 말뚝이를 불러 사처를 정하라고 한다. 그 말에 말뚝이는 툴툴거리다가 자진타령장단에 맞춰 춤을 추면서 의막사령인 쇠뚝이를 부른다. 쇠뚝이가 나와서 말뚝이와 재담을 하고 상전을 흉본 다음, 사처를 부탁한다. 말뚝이는 상전에게 돼지우리를 사처로 정했다면서, 채찍으로 돼지 몰듯 상전을 몰아붙이며 타령장단에 춤을 추면서 퇴장한다.

퇴계원 산대놀이에서 말뚝이는 제10과장 말뚝이놀이에 등장한다. 과거를 보러 올라가는 샌님 일행은 한양에 가는 도중에 산대굿 구경을 한다. 구경에 빠져 해가 저문 줄 모르다가 샌님이 말뚝이에게 거처를 마련하라고 한다. 말뚝이는 친구인 쇠뚝이를 만나는데, 쇠뚝이가 돼지우리를 거처로 정해 준다. 이에 격분한 샌님이 말뚝이와 쇠뚝이를 야단치다가 오히려 말뚝이와 쇠뚝이에게 조롱을 당한다. 말뚝이는 신장수 역할을 겸하기도 한다.

봉산 탈춤에서 말뚝이는 제6과장 양반춤 과장에 등장한다. 양반춤 과장은 주로 말뚝이와 양반 삼형제의 재담으로 진행된다. 새 처를 정하는 놀이, 시조 짓기와 파자놀이, 나랏돈 잘라먹은 취발이를 잡아오는 과정 등을 통해 말뚝이는 양반들을 풍자한다.

강령 탈춤에서 말뚝이는 제2과장 말뚝이춤과 제5과장 양반·말뚝이춤 그리고 제6과장의 제1경인 팔먹중춤에 등장한다. 제2과장 말뚝이춤에서는 대사 없이 두 명의 말뚝이가 등장하여 곤장춤과 채찍춤, 한삼춤을 춘다. 제5과장 양반·말뚝이춤에는 제2과장에 등장했던 두 명의 말뚝이가 함께 등장하는데, 이때는 곤장만 손에 들고 채찍은 허리에 찬다. 강령 탈춤에서는 다른 가면극과 달리 말뚝이 두 명이 등장한다. 민중의식을 대변하는 인물인 말뚝이가 두 명이나 등장하는 것을 '말뚝이'가 양반과의 대립구조 속에 상대적 우위와 강

고성 오광대(국립민속박물관)

송파산대놀이(송준)

은율 탈춤(송준)

수영 야류(송준)

말뚝이 탈

한 힘을 얻는다는 것으로 해석하기도 한다. 제6과장 제1경 팔먹중춤에서는 세 명의 말뚝이가 등장하는데 모두 가면을 머리에 올려 써서 연희자의 얼굴을 드러낸다. 취발이 뒤에 첫 번째 말뚝이가 등장하고, 둘째먹중 뒤에 두 번째 말뚝이가 등장하며, 마지막에 세 번째 말뚝이가 등장한다. 이 과장에 등장하는 말뚝이는 앞서 등장한 말뚝이와 같은 탈과 의상을 착용하지만, 먹중으로서의 역할을 담당한다. 과거에는 팔먹중춤에 두 명의 말뚝이만 등장했으나, 현재는 여덟 번째 먹중으로 남강노인 대신 세 번째 말뚝이가 등장하여 팔먹중의 역할을 한다. 강령 탈춤에는 원래 두 개의 말뚝이탈이 있었으나, 팔먹중춤의 마지막에 등장하던 남강노인 대신 세 번째 말뚝이를 등장시켜 근래에는 세 개의 말뚝이탈을 사용한다.

은율 탈춤에서 말뚝이는 제4과장과 제5과장 그리고 제6과장에 등장한다. 제4과장 양반춤에서는 머리 위에 채찍을 들어 올리고 등장해서, 세 명의 양반을 상대한다. 말뚝이 대사에 팔도강산, 명기명창 등 판소리 단가의 내용이 많이 삽입된 것이 특징이며, 황해도 민요인 〈몽금포타령〉의 가사를 차용한 부분도 있다. 제5과장 노승춤에서는 최괄이와 함께 등장하여 노승을 조롱하면서, 자진모리장단에 맞춰 〈개구리타령〉이라고도 하는 〈대꼬타령〉과 굿거리장단에 맞춰 극 중 상황에 맞게 내용을 창작한 〈병신난봉가〉를 최괄이와 함께 부르다가, 노승에게 면상을 맞고 퇴장한다. 제6과장 미얄할미·영감춤에서는 미얄할미와 뚱딴지집이 미얄영감을 사이에 두고 서로 자기의 영감이라고 주장하며 싸움을 할 때, 최괄이와 함께 등장하여 누구의 영감인지를 가려 주는 판결자의 역할을 한다. 은율 탈춤의 말뚝이탈은 마부탈과 겸용한다.

수영 야류에서 말뚝이는 제1과장 양반춤에 등장한다. 양반들이 수차 불러도 나타나지 않다가 갑자기 등장하여 양반을 조롱한다. 말뚝이는 서방님을 찾으려고 팔선녀집에 갔더니 개아들놈도 없고, 장안을 두루 찾아도 새아들놈도 없고, 전국을 다 찾아도 개아들놈도 없었다고 희롱한다. 마지막으로 서방님 댁에 갔더니, 대부인마누라가 올라오라기에 방에 들어가서 동방화촉을 밝혔다고 말한다.

동래 야류에서 말뚝이는 제2과장 양반 과장에 등장한다. 1930년대 사용하던 말뚝이탈에 대해 최상수는 "붉은 면에 검은 혹이 처처에 있고, 두 눈알과 상하 이빨에는 은지를 오려 붙였으며, 입술은 불그스름한데 커다란 코는 높게 두드러져 나왔다. 양쪽 귀가 또한 크다. 동래 야류의 경우 말뚝이는 본래 거만하여 양반들이 개별적으로 부를 때에는 나타나지도 않고, 양반 넷이 어깨를 짜고서 합창을 해서 불러서야 겨우 나타나며, 또 말뚝이가 채찍을 휘두르면 양반들은 겁을 먹고 물러선다. 이미 시대는 바뀌어 무력해진 양반들이 반항적인 말뚝이를 제어하지 못하는 지경에 이른 것이다."라고 기록했다.

통영 오광대에서 말뚝이는 제2과장 풍자탈놀이에 등장한다. 통영 오광대에서는 말뚝이의 양반에 대한 조롱이 매우 심하며, 파계승에 대한 풍자는 약한 편이다. 여러 양반들이 등장하는 양반·말뚝이놀이에서 양반끼리 분열과 대립을 일으키기도 하지만, 갈등 구조의 주축은 역시 양반과 말뚝이 사이의 갈등이다.

고성 오광대에서 말뚝이는 제2과장인 오광대놀이에 등장한다. 오광대놀이는 다른 가면극의 양반 과장에 해당하는데, 양반 사회를 비판하고 조롱하는 내용이지만 상대적으로 다른 가면극에 비해 양반의 기괴한 모습이 약화되어 있다. 오광대의 구분은 가산 오광대나 진주 오광대의 오방신장무와 같이 동(청색)·서(백색)·남(적색)·북(흑색)·중앙(황색)의 오방위에 따른 분류이다. 원양반은 중앙의 황제양반에 해당한다. 백제양반은 청제양반, 적제양반, 흑제양반과 함께 젓양반(원양반을 중심으로 볼 때 곁다리의 양반이라는 의미)으로 구분하기도 한다. 말뚝이가 양반들을 무시하고 조롱하는 대사와 양반들의 엉뚱한 대답이 반복되는 해학적이고 비판적인 장면이 이어진다.

가산 오광대에서 말뚝이는 제4과장 양반 과장과 제5과장 중과장에 등장한다. 말뚝이가 갑자기 양반의 얼굴을 채찍으로 후려갈기면서 "옛끼 놈, 돼지 새끼들."이라고 욕을 하면 양반은 놀라서 뒤로 물러서며 코를 만지면서 "엥, 코야. 이놈 말뚝아, 그러면 우리를 돼지 새끼로 본단 말이냐?"라고 말하며 말뚝이와 대사를 주고받는다. 그런데 중과장에서는 말뚝이가 서울애기가 없어진 것을 알고 격분한 양반의 호령에 따라 노장과 상좌를 잡아들여 매질하는 하인의 역할을 충실하게 수행하기도 한다.

남사당 덧뵈기의 말뚝이는 셋째마당 샌님잡이에 등장한다. 샌님이 말뚝이에게 절을 가르치려 하자, 말장난을 하며 도리어 샌님과 노친네로부터 절을 받는다. 샌님과 노친네, 말뚝이가 어우러져서 굿거리장단에 맞춰 한바탕 춤판을 벌일 때, 말뚝이는 노친네를 유혹해 안고 퇴장한다. 남사당 덧뵈기의 말뚝이탈은 먹쇠탈로도 쓰인다.

말뚝이와 유사한 역할을 담당하는 가면극의 등장인물로는 꼭쇠(꺽쇠)와 초라니(초라니광대)가 있다.

하회 별신굿 탈놀이에 초라니가 양반의 하인 역으로 주지 마당을 비롯하여 파계승 마당, 양반·선비 마당 등에 등장한다. 주지 마당에서는 끝 대목에서 까불거리며 등장하여 주지들을 쫓아내고 경망스럽게 춤을 춘다. 파계승 마당에서는 중과 부네가 어울리는 것을 지켜보면서 놀리기도 하고, 함께 등장한 이매의 흉내를 내기도 한다. 양반·선비 마당에서는 양반을 데리고 나와 놀려대면서 양반의 무식함과 가식을 조롱한다. 초라니탈은 오리나무로 만들어졌으며, 1964년 국보로 지정되었다.

북청 사자놀이의 꼭쇠는 양반의 하인 역으로서 양반을 데리고 등장하여 사자놀이를 소개하는 대화를 주고받는다. 꼭쇠가 양반을 놀리기도 한다는 점에서 다른 가면극의 말뚝이와 유사하다. 그러나 꼭쇠와 양반은 마당돌이 과장에서 등장하여 마지막 과장이 끝날 때까지 계속 놀이판에 머물면서 놀이 내용을 소개하며 놀이의 진행을 돕는 보조적인 역할을 담당한다는 점에서 차이가 있다.

**특징 및 의의** 본산대놀이 계통 가면극에서는 말뚝이가 중심인물로 등장하는 데에 반해, 마을굿놀이 계통 가면극에서는 등장하지 않는다. 본산대놀이 계통의 가면극에서 말뚝이는 기존 질서를 거부하고 새로운 가치관을 요구하는 근대 의식을 보여 준다. 말뚝이의 수나 풍자의 정도, 형식 등은 주로 북부·중부·남부 지역 등 지역별로 차이가 있다. 예를 들면 중부 지역 가면극에서는 쇠뚝이가 말뚝이와 함께 등장한다. 해서 지역의 가면극인 강령 탈춤에서는 말뚝이가 동시에 두 명 등장하지만, 봉산 탈춤에서는 한 명의 말뚝이만 등장한다.

지역 간 교류의 흔적도 있다. 해서 지역의 강령 탈춤은 경상남도 지역의 오광대와 유사한 점이 있다. 양반 삼형제가 먼저 나와 양반의 근본을 말하고 말뚝이를 부른 후, 말뚝이와 재담하는 과정은 경남의 오광대와 유사하다. 북부 지역의 황해도 탈춤이 중부지역의 산대놀이와 끊임없이 교류했음은 널리 알려졌지만, 이처럼 남부 지역의 가면극인 오광대와 내용이나 형식상의 유사성을 보이는 것도 주목해야 한다.

자신이 돌아다닌 지명들을 열거하는 말뚝이의 노정기가 산대놀이 계통의 가면극에서 공통으로 연행되는 것도 중요한 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 추가되어 있다는 점이 다르다.





남부 지역의 야류와 오광대는 해서 탈춤이나 산대놀이와는 다른 유형의 독자성과 지역성을 보여 준다. 그리고 가면극 전체가 말뚝이놀이로 인식될 정도로 말뚝이의 비중이 크다. 야류와 오광대에는 비정상적으로 큰 말뚝이 가면, 기형성이 더욱 강조된 양반 가면 등이 많이 나온다. 유난히 큰 말뚝이 가면은 나례와 마찬가지로 상징적 구나 의식을 반영한 것으로 보인다. 코를 남성의 성기 모양으로 만들어 비정상적으로 크게 늘어뜨린 것도 같은 이유이다. 그런데 같은 남부 지역의 오광대도 지역에 따라 차이를 보인다. 고성 오광대는 다른 오광대나 야류에 비하여 말뚝이의 대사가 적은 편이고, 양반들의 기괴한 모습 역시 상대적으로 약화되어 있다. 이와 같이 말뚝이는 말뚝이 가면의 형태, 연행 방식, 대사의 내용 등 여러 측면에서 우리나라 가면극의 형식적 보편성과 독자성, 지역적 변별성과 종목별 특수성을 잘 드러내고 있다. 아울러 우리나라 가면극의 교류 및 영향 관계를 파악할 수 있다는 점에서도 중요한 의의를 지닌다.

**참고문헌** 가산오광대(이훈상, 국립문화재연구소, 2004), 강령탈춤(정형호, 화산문화, 2002), 남사당놀이(심우성, 화산문화, 2000), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 수영야류(정상박, 화산문화, 2001), 하회별신굿탈놀이(박진태, 피아, 2006), 한국 가면극과 그 주변 문화(전경욱, 월인, 2007).

**필자** 송준(宋濬)

## 말뚝이춤

**정의** 항거하는 민중의 상징인 말뚝이가 지배층인 양반과 대립하면서 추는 춤.

**내용** 말뚝이춤은 봉산 탈춤·은율 탈춤·양주 별산대놀이·고성 오광대·가산 오광대·동래 야류 등 여러 가면극에서 연행되는 말뚝이의 춤이다. 강령 탈춤에서 보여지는 말뚝이춤은 다음과 같다. 첫목춤이라고도 불리는 말뚝이춤은 동일한 가면·복색·소도구를 갖춘 두 명의 말뚝이가 등장하여 대무對舞하는데, 그 차림새는 흰 바지저고리에 홍색 더그레를 입고서 허리에 황색 띠를 둘러매고 왕방울을 찬다. 그리고 양다리에 좌청·우홍색의 긴 댓님을 허벅지와 허리띠에 연결하여 묶는다. 붉은색의 종이가면을 쓰고 머리에 꽃 패랭이를 쓴다. 왼손으로 5~6척尺 정도 되는 곤장을 들고 허리띠 뒤쪽에 채찍을 꽂는다. 두 명의 말뚝이가 탈판 양쪽에서 달음질치듯 껑충껑충 중앙으로 뛰쳐나와 서로 마주 보고는 깜짝 놀란다. 이 같은 동작을 두세 번 반복한 후, 서로 마주 보고 서서 염불장단·타령장단·자진굿거리장단에 맞춰 대무한다. 염불장단과 타령장단에서는 곤장을 들고 추다가 마지막 자진굿거리장단에서는 허리 뒤에 꽂아 두었던 채찍을 빼 들고 춘다.

말뚝이춤의 극치는 양반과의 대무에서 나타난다. 풍자와 폭로, 그리고 해방과 자유를 그리는 양반·말뚝이춤은 지배층과의 묵은 갈등을 해소하기 위해 양반과 대립하는 선상에서 맺고 푸는 춤을 구사한다.

등장인물들의 군무는 양반 가문의 못난 양반 넷과 두 명의 하인 말뚝이, 총 여섯 명이 대사와 노래를 섞어 가며 진행한다. 맏양반은 흰 바지저고리에 행전을 차고 회색 칡베 장삼을 입는다. 허리에 옥색 술띠를 묶고 지팡이를 짚고 화려한 화선을 든 후, 머리에 가면을 쓰고 개가죽 관을 쓴다. 둘째 양반은 맏양반의 차림새와 같지만 백색 부채와 지팡이를 짚고 가면 쓴 후 총관을 쓴다. 그리고 셋째 양반인 재물대감은 흰 바지저고리에 행전을 차고 옥색 도포와 쾌자를 입은 후, 허리에 옥색 술띠를 매고 화선을 들고 가면과 빨간색 홍관을 쓴다. 그리고 도령은 흰 바지저고리에 남색 쾌자를 입고 술띠를 매고서 백선을 들고 가면을 쓴 후 복건을 쓴다. 두 말뚝이는 붉은 더그레를 입고 채찍을 든다.

춤은 양반들의 장삼춤·부채춤·지팡이춤·병신춤·무당춤, 그리고 말뚝이들의 한삼춤과 채찍춤이 혼합되어 있다. 양반춤은 느린 정적인 춤으로 이루어지면서 장삼 소매를 머리 위로 휘둘러 돌려 양반들의 위엄을 나타내 보이려 한다. 그렇기 때문에 동작이 지극히 한정된 춤으로 일관하는데, 이는 장엄하기보다는 약간은 어리석은 듯한 몸짓을 통해 양반들의 부족함을 드러내게 된다. 이와는 달리, 말뚝이들은 활달한 한삼춤을 통해 과감한 행동을 적극적으로 나타내 보인다. 말뚝이가 마부 채찍으로 양반들을 후려치는 채찍춤이나 손목에 낀 한삼으로 모욕을 표현하는 한삼춤 등은 대단히 동적이고 자극적이다. 춤사위로는 겹사위·돌며외사위·코

**말뚝이춤(고성 오광대)** | 2015 | 국립민속박물관

춤(한삼걷기춤)이 민중의 대변자로 상징되는 말뚝이 춤에서만 보이는 것은 말뚝이춤이 양반춤보다 진보적인 동시에 민중 해방을 추구하는 춤이기 때문이다. 이와 같이 양반과 말뚝이춤의 이분법적 춤 진행은 눌리는 자와 누르는 자 간에 벌어지는 대립적 갈등의 춤으로 시작하여 결국은 양자 간의 화해와 화합의 정신으로 승화되는 조화로운 춤으로 마무리된다. 그러므로 이중성·양면성·복합성·조화성을 지닌 양반·말뚝이춤의 본질은 모순과 부조리를 폭로하여 갈등을 해소함으로써, 화해와 화합의 정신을 춤으로 승화하는 특징을 보인다.

**참고문헌** 강령 말뚝이 과장 연구(이명경, 한국무용연구4, 한국무용연구회, 1986), 강령탈춤을 통해 본 가면극의 무용적 요소(양종승, 고전희곡연구5, 한국고전희곡학회, 2002), 춤사위(정병호, 한국문화예술진흥원, 1981), 한국 가면극 그 역사와 유래(전경욱, 열화당, 1998), 한국가면극(이두현, 문화공보부 문화재관리국, 1969), 해서 가면극의 연구(최상수, 대성문화사, 1967).

**필자** 양종승(梁鍾承)



## 매사냥 거리

**정의** 꼭두각시놀음에서 평안 감사의 주도 아래 길들인 매로 꿩을 잡는 장면.

**내용** 매사냥은 매를 포획하여 길을 들인 후 날려서 꿩과 같은 날짐승이나 들짐승을 잡는 전통적 사냥이다. 매사냥은 전 세계에서 고대부터 현재까지 널리 전승되고 있는 사냥법으로, 우리나라를 비롯한 13개국의 매사냥이 2010년 유네스코 인류무형문화유산에 등재되었다. 우리나라에서는 예부터 산진이·진이·날진이·해동청·참보라매 같은 매를 대동한 사냥을 해 왔다.

매사냥을 인형극으로 표현하는 데는 매우 정교한 장치와 기술이 필요하다. 꼭두각시놀음에서는 평안 감사의 왼쪽 팔을 구부러지게 만든 뒤에 그 팔의 중앙에 구멍을 뚫어 줄이 드나들 수 있게 장치한다. 줄에 매를 고정시키고 줄을 던져 잡아당기면 마치 매가 공중을 날아가는 듯이 줄타기를 하는 모습이 연출되는데, 매가 잡는 꿩은 나무로 만들어 손잡이에 고정시켜 잡고 조종한다.

**특징 및 의의** 말뚝이춤은 지배층과 피지배층의 대립 속에서 한쪽이 다른 한쪽에 의해 일방적으로 추락하거나 또는 미화되는, 우세와 열세의 이분법적 구조에 기초한 춤으로 짜여 있다. 즉 양반은 말뚝이에 의해 수모를 겪으면서 후퇴하거나 퇴보적인 춤을 구사하고, 말뚝이는 어두운 곳에서 밝은 곳으로 새롭게 솟아나는 진보적 춤을 표출한다. 그렇기 때문에 양반춤은 가냘프고 어설프며 말뚝이에게 일방적으로 당하지만, 말뚝이춤은 힘 있고 박력 있으며 활기에 찬 춤이다. 예를 들면, 말뚝이가 채찍으로 양반을 몰아붙여 후려치더라도 양반은 불만을 나타낼 뿐, 그에 대한 어떠한 반격이나 대책을 세우지 않는다. 또한 말뚝이의 춤은 땅에서 하늘로 솟았다가 다시 땅으로 회귀하는 동작으로, 이른바 초월의 세계로 갔다가 다시 현실로 되돌아오는 의미가 담겨 있다. 또한 '코차기'나 '엿 먹어라' 식의 팔뚝걷기 차기·엎발찧기·고개잡이·앉아뛰기·쪼그려뛰기·엎메기·인사사위·외사위 등이 있다.





채록본별로 해당 거리별 순서와 구성, 대사를 통해 특이성과 유사성을 살펴볼 수 있다. 매사냥 거리는 평안 감사가 출두하는 장면을 치도治道 거리로 독립시켜 채록한 자료와, 치도와 매사냥을 하나로 묶어 매사냥 거리로 채록한 자료도 있다.

박헌봉 채록본·이두현 채록본에는 치도 거리와 매사냥 거리가 독립되어 있다. 치도 거리에서 평안 감사는 도로를 정비하라는 명령(치도를 위한 노문路文)을 이미 내렸음에도 불구하고 길이 험하여 말의 다리가 부러졌음을 지적하며 박첨지에게 호통을 친다. 박첨지는 감사의 위세에 눌려 사과를 늘어놓는다. 그 외에 다른 채록본에서는 매사냥 거리로 통일하여 채록했다.

김재철 채록본의 제6막에서 평안 감사는 부임하자마자 소문난 평안북도 강계 포수와 함께 매사냥을 떠나는데, 대취타를 울리는 등의 자기 과시가 대단하다.

**관속** 감사께서 도임 후에 이 고을 백성을 잘 다스릴 생각은 꿈에도 않고 대번에 꿩 사냥이다.
**포수** 평안 감사인지 모기 잡는 망사網紗인지…… 그래 도임하면서 꿩 사냥 먼저 한다니, 오는 놈 족족 그 모양이로구나. 그런데 무슨 큰일이란 말이냐?
**관속** 꿩을 못 잡으면 네 목이 간다. 봐라, 그러니까 큰일이지 무엇이냐?
**포수** 이것 잘못 걸렸구나.

최상수 채록본의 제6막에서 매사냥을 나왔던 평안 감사는 사냥을 멈추고 되돌아간다. 산 속에서 이심이가 사람들을 잡아먹는다는 박첨지의 말을 듣고 공포에 질린 것이다. 군대를 동원할 수 있는 권력을 지닌 감사이면서도 괴수를 물리치려 하기보다는 자기 보신保身을 위해 도주하는 모습을 보인다.

김우 채록본의 제5과장에서 평안 감사는 사냥개와 매를 대동하고 직접 사냥을 한다. 몰이꾼을 사 달라는 감사 측의 부탁을 받고 박첨지는 "농사일이 바쁜 때에 몰이꾼을 어떻게 살 수 있느냐." 하며 노골적으로 불만을 토로한다.

박헌봉 채록본 제10막에서 평안 감사는 열정적으로 매사냥을 한다. 너무 피곤해 잠시 낮잠을 청했다가 개미에게 불알을 물려 즉사한다.

**평안 감사** 몰이꾼을 잘 사 주어서 꿩을 많이 잡았다. 나려갈 노비路費가 없으니 꿩 한 마리 팔아 올려라.
**박첨지** 이 꿩을 팔아 가지고 노비를 해 달라네.
**산받이** 평안 감사께서 꿩 팔아 주면 돈 준대. 꿩 좀 하나 팔아 주라.
**홍동지** (등장한다)
**평안 감사** 네가 꿩 팔아 올 놈이냐?
(중략)
**홍동지** 팔아 왔습니다. 엽전 닷 냥 받았습니다.
**평안 감사** 잘 받았다. 네 이것 가져가서 술잔이나 받아 먹고.
(중략)
**박첨지** 여보게, 큰일 났네. 평안 감사께서 저 황주 동설령 고개에서 낮잠을 주무시다가 개미란 놈한테 불알 땡금줄(당기는 줄)을 물려 돌아가셨다네. 아이고, 아이고…….
**산받이** 누구 상연 줄 알고 이렇게 울어?
**박첨지** 이게 우리 상여 아니여?

박첨지에게 몰이꾼을 소개하라는 평안감사

매사냥하는 평안감사

**매사냥 거리** | 2015 | 국립민속박물관

**산받이** 아니어. 평안 감사 상여여.

**박첨지** 어쩐지 울어도 눈물 한 방울 안 나고 싱겁드라.

이두현 채록본의 제10막, 서연호 채록본의 제5거리에서 몰이꾼인 홍동지가 벌거벗은 점에 주목하여 재담을 전개한다.

**홍동지** 꿩 튀기러 왔소.

**평안 감사** 빨가벗고 야野싸리밭에서 쐐기(해충인 풀쐐기) 쐬이고 어떻게 튀길려고 와?

**홍동지** 빨가벗은 게 아니올시다. 아주머니 바지저고리를 입어서 그러유.

**평안 감사** 아주머니 바지저고리가 뭐냐, 이놈아.

**홍동지** 고무바지(나체를 고무바지에 비유) 저고리를 입었단 말씀입니다.

(중략)

**박첨지** (홍동지를 가리키며) 그놈이 내가 한쪽 가서 있으니까, 머리하고 수염 났으니까 솔밭(송림에 비유)인 줄 알고 작대기를 어떻게 쑤셨던지, 아이 아가리 아프다.

평안 감사는 홍동지가 꿩을 팔아 온 돈의 일부를 그에게 술값으로 떼어 주고 나머지는 사사로이 챙기는 관리의 치졸함을 드러낸다.

심우성 채록본에서 홍동지는 치도를 잘못했다는 이유로 볼기를 맞는 형국에 처하는데, 이는 평안 감사의 말다리가 부러진 것에 대한 화풀이에 해당한다.

서산 박첨지놀이에서 홍동지가 남성의 생식기로 사냥 길을 닦는 기상천외奇想天外의 장면이 연출되는가 하면, 평안 감사는 꿩고기를 너무 급하게 먹고 체해서 혼절하기도 한다.

**박첨지** 홍동지, 자네가 길 좀 닦아야겠네.

**홍동지** 길은 뭘로 닦어?

**산받이** 연장으로 닦지 뭘로 닦어?

**홍동지** 연장은 무슨 연장여?

**산받이** 자네 있는 연장으로 닦게.

**홍동지** (생식기를 가리키며) 이걸루? 쉬…… 쉬…….

(중략)

(평안 감사가 꿩 사냥을 한다)

**박첨지** 평안 감사가 꿩 사냥을 하다가 꿩고기를 먹고 체했데.

**산받이** 꿩고기를 먹고 체한 데는 홍새를 먹으면 나서.

**산받이** 우리 집에 홍새가 두 마리 있는데, 비싼 값으로 팔아야겠네.

(구렁이가 홍새 두 마리를 잡아먹는다)

**박첨지** 평안 감사가 홍새를 못 먹어서 죽었다.

**특징 및 의의** 매사냥 거리에서 매가 줄을 타고 날아다니는 장면은 보는 관객들에게 흥미를 느끼게 하고 신비롭기까지 하다. 이런 기교적인 면과 더불어 무지막지하고 치졸한 짓을 일삼는 평안 감사의 횡포를 통렬하게 야유하는 홍동지와 박첨지의 행동 또한 유쾌한 느낌마저 준다.

매사냥의 장본인인 평안 감사는 부임하자마자 고을 백성을 잘 다스릴 생각은 않고 대번에 매사냥에 나섬으로써 부패한 관리임을 여실히 보여 준다. 속담 그대로 "오는 놈 족족 그놈이 그놈"이다. 사냥을 나갔다가 평안 감사가 개미에 물려 죽었다는 것은 조선시대 최고의 우스꽝스러운 사건이라 할 만한데, 이는 일종의 양반 풍자에 해당한다. 또한 꿩을 팔아 용돈을 충당하겠다는 감사의 태도는 유치한 일면을 보여 주는 것으로, 이런 감사가 죽어 버렸으니 울어도 눈물 한 방울 안 난다는 논리가 성립되는 것이다.

한편, 홍동지는 평안 감사의 상대역으로 등장하여 상식을 벗어난 어처구니없는 행동을 하고 감사를 모독하는 만행을 저지르기까지 한다. 그럼에도 감사는 이런 사실을 전혀 인식조차 하지 못하고 있다는 점에서 꼭두각시놀음의 매사냥 거리는 양반에 대한 지독한 풍자극으로 볼 수 있다.

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

**필자** 서연호(徐淵昊)

## 맹인놀이

**정의** 동해안 별신굿의 한 굿거리인 심청굿 후반에 심청굿을 연행한 무녀가 맹인 흉내를 내면서 연행하는 굿놀이.

**내용** 맹인이 등장하는 무극 형태의 놀이는 동해안 이외의 다른 지역에서도 찾아볼 수 있다. 경기도 양주, 안성과 인천 지역에서는 재수굿 마지막 거리인 뒷전에서 주로 연행된다. 양주 지역에서는 장님이 황해도 봉산에서 뺑덕 어미를 찾으러 왔다고 등장하여 술과 안주를 얻어먹고 점을 쳐 주고, 약수를 떠와서 눈을 씻고는 눈을 뜬다.

인천 지역에서는 성주굿 뒷전과 꽃맞이굿 뒷전에서 '맹인놀음'이라는 놀이가 연행된다. 장님이 등장하여 악사와 익살스런 대화를 주고받고, 아이들이 장님을 놀리는 〈장님타령〉을 부르면, 장님은 앞 못 보는 서러움을 표현한 〈신세타령〉을 부른다. 장님은 술과 음식을 얻어먹고 점을 쳐 주며, 약수로 눈을 씻으면 눈을 뜬다.

동해안 지역의 맹인놀이는 심청굿 다음에 항상 연행되지만, 심청굿과는 그 내용이 연결되지 않는다. '맹인놀이'라는 명칭은 조사자들이 붙인 명칭이며, 무당들이 지칭하는 명칭은 없다. 김장길은 세존굿 다음에 연행되는 중도둑 잡이놀이나 천왕굿 다음에 연행되는 원님놀이는 독립된 무극으로 인식했으나, 맹인놀이는 독립된 무극으로 인식하지 않는다. 맹인놀이는 원래 맹인의 눈을 뜨게 한다는 주술적 기능을 지닌 굿거리였는데, 심청굿이 별신굿의 중요한 굿거리로 정착되자 심청굿 끝에 덧붙어 연행되었으리라 추측된다.

'맹인놀이'는 심청이 주인공인 심청굿의 서사 단락이 완결되고 난 후에 연행되기 때문에 심청굿과는 관련이 없는 내용이다. 그렇다고 심청굿이 아닌 다른 굿거리에 이어서 연행되는 경우는 없다.

아래는 이금옥과 송명희가 맹인놀이를 연행한 장면인데, 김호출의 부인인 이금옥은 동해안 지역 별신굿에서 심청굿을 제일 잘하는 무당이었다. 송명희는 김장길의 부인이었으며, 송동숙의 딸이다.

①이금옥(박경신 조사): 황 봉사 물 건너기, 봉사 점 보기, 약물 치기, 봉사 눈 뜨기.

②송명희(이균옥 조사): 황 봉사 물 건너기, 봉사 점 보기, 약물 치기, 봉사 눈 뜨기.

봉사 물 건너기

봉사 점보기

봉사 눈뜨기

**맹인 놀이** | 경북 영덕 | 2013 | 이균옥

두 자료의 구체적인 내용은 약간의 차이가 있으나, 장면의 순서와 구성은 동일하다. 먼저 '황 봉사 물 건너기' 장면은 심청굿에 등장한 황 봉사가 뺑덕 어미를 훔쳐 달아난 죄로 눈을 못 뜨고 도망가다가 강을 건너는 내용이다. 심청굿에 등장한 인물을 맹인놀이에도 등장시켰으나 맹인놀이에서의 인물은 구태여 황 봉사가 아니라도 관계없다. 황 봉사를 이 무극의 등장인물로 삼은 이유는 맹인놀이가 심청굿 바로 다음에 이어지는 무극이기 때문이다.

'봉사 점 보기'는 심청굿을 연행한 무녀가 마을 주

민이나 제주祭主 또는 제관祭官들에게 연기가 아닌 실제의 '쌀점'을 쳐 주는 것으로, 극적인 의미는 없는 장면이다. 원래 점쟁이들 중에는 맹인들이 많이 있었기 때문에 맹인놀이가 연행되는 중에 '봉사 점 보기'가 삽입되었을 것이다.

'약물 치기'는 온천수를 떠와서 눈에 바르는 장면인데, 거리굿에서 연행되는 '봉사 거리'의 한 장면과 유사하다. 먼저 바가지나 그릇에 준비한 냉수를 온천물이라고 하면서 온천수를 당겨 오는 가요를 부른다. 이 물은 봉사들의 눈을 뜨게 하는 주술적 효과가 생긴 약물이다.

'봉사 눈 뜨기'는 봉사가 약물을 눈에 찍어 바르고 눈을 뜨는 내용이다. 현장에서는 이 물을 수건에 적셔 눈에 바르는 관중 할머니들이 많이 있다.

맹인놀이는 극적인 사건이 인과 관계에 의해서 전개되는 사건의 연속으로 구성된 무극이 아니다. 즉 계기적 사건이 없는 몇 개의 단편적 장면이 나열된 것이 맹인놀이이다. 그리고 맹인놀이는 심청굿과는 상관없는 독립된 무극으로 존재했었는데, 심청굿이 형성된 근래에 이르러 심청굿과 결합된 것으로 보인다. 말하자면 별신굿에서 독립된 굿거리로 연행되었던 맹인놀이 또는 봉사놀이는 봉사가 눈을 뜬다는 동일한 화소로 말미암아 심청굿과 결합되어 연행되었을 가능성이 많다. 이런 과정 때문에 맹인놀이에 봉사로 등장하는 황 봉사는 인물의 성격이 맹인놀이의 내용과 상반되기도 한다. 황 봉사는 심청굿에서 뺑덕 어미와 함께 대표적인 부정적 인물이다. 이런 부정적 인물이 마을 사람의 길흉화복吉凶禍福을 점치는 인물이 된다는 것은 납득하기 어려운 일이다. 이로 보아 독립적으로 연행되던 맹인놀이에서의 인물은 황 봉사가 아니었는데, 심청굿의 영향으로 황 봉사로 바뀌었을 것이다. 황 봉사라는 등장인물이 연기 행위를 하는 장면은 황 봉사가 등장하여 강물을 건너는 장면과 약물을 떠와서 눈을 뜨는 장면이다. 맹인놀이의 봉사 이름이 반드시 황 봉사라야 하는 이유는 없다.

맹인놀이의 가요는 '약물 치기' 장면에서 연행되는데, 거리굿의 '봉사 거리'에서 연행되는 가요인 〈온수 당기기〉가 여기서도 연행된다. 봉사 거리의 가요처럼 봉사가 눈을 뜨기 위한 온천수가 필요해서 이 가요로 온천수를 떠오는 행위를 대치하였다. 이 가요의 후렴이 대부분 "약물 땡기러(로) 가자/ 약물 땅기러 가자"인데, 이금옥은 "약물 치로 가자"라는 후렴으로 연행했다.

**특징 및 의의** 놀이와 극의 소재는 언제나 우리 자신들의 모습이다. 맹인놀이도 맹인들의 신체 조건이나 독경, 점복으로 생활하는 모습을 묘사하고 있다. 맹인놀이가 일반적인 극적 갈등을 잘 보여 주지는 않지만, 한국 전통 연극 자료의 외연을 넓히는 자료로서의 의의는 충분히 갖추고 있다.

**참고문헌** 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 안성무가(서대석·박경신, 집문당, 1990), 울산지방무가자료집4(박경신, 울산대학교 인문과학연구소, 1993).

**필자** 이균옥(李均玉)

## 먹중

**정의** 형상은 중이되 실제 행위는 중이 아닌 비승비속非僧非俗의 이중성을 지닌 존재로, 스승인 노장을 희롱하는 인물.

**내용** 먹중은 중부 지역의 해서 탈춤과 산대놀이에만 나타나며, 경상도 지역에는 나타나지 않는 지역적 특징을 지니고 있다. 먹중을 목중, 묵승墨僧이라고도 한다. 먹중의 성격에 대해 학계에서는 '노승의 제자', '벽사축귀辟邪逐鬼의 기능을 지닌 존재', '중이면서 중이기를 거부하는 인물', '민중 자신의 모습' 등으로 다양하게 보고 있다. 인물의 성격을 연희본을 중심으로 살펴보면, 먹중은 대체로 중의 신분임을 내세우지만, 일반적으로 불도佛道를 닦는 중의 성격에서 벗어나서 풍류와 성적 쾌락을 즐기는 인물로 묘사된다.

양주 별산대놀이의 먹중은 겉이 중이지만 실상은 오입쟁이임을 밝히고 있다. 가사와 염불을 엉터리로 읊으며, 애사당을 희롱하는 속된 인물이다. 그러나 자식이 급살을 맞아 죽게 되자, 그를 소생시키기 위해 여러 사람의 도움을 청한다는 점에서는 자식 사랑이 대단한 자애로운 인물이다. 그리고 다른 가면극과 마찬가지로 노장의 정체를 확인하는 부분에서는 언어적 유희로 상대를 희롱하는 풍자적 성격도 드러난다.

봉산 탈춤

강령 탈춤

**먹중** | 국립극장 | 2015 | 국립민속박물관

송파 산대놀이는 여덟 명의 먹중이 중 신분임을 밝히고 염불을 공부하는 시늉을 하지만, 북놀이를 하면서 여자와 놀아나고 노장을 희롱한다. 봉산 탈춤의 먹중은 자신이 산중에 거주하지만, 스스로 풍류를 좋아하는 인물이고 오입쟁이임을 과시하고 있다. 강령 탈춤의 먹중은 자신들을 『구운몽九雲夢』의 성진에 비유하며 〈중타령〉을 부르고, 노장을 모시지만 언어적 유희로 노장을 희롱하는 인물이다.

위 인물들의 공통적인 특징을 보면, 먹중은 중의 신분임을 밝히면서도 중이 아닌 비속한 언행을 한다. 또한 가무를 즐기고 법고치기를 하면서 여자를 유혹하는 인물이고, 노장의 정체를 확인하면서 상대방을 동물이나 사물에 빗대어 희롱한다. 이런 인물적 특성은 후기 불교의 세속화 과정과 밀접한 관련을 맺고 있다.

탈과 복식을 보면, 양주 별산대의 먹중탈은 전체가 붉은색에, 복색은 먹중·옴중·완보 등과 함께 모두 용이 그려진 칡베 장삼을 입는다. 송파 산대놀이의 먹중탈은 갈색 바탕이며, 복식은 녹·청·황·적색의 반장삼을 입고, 흰색 고깔을 쓰고 색띠를 두른다. 강령 탈춤의 경우 주황색 바탕에 다소 험상궂은 모습의 얼굴에 송낙을 쓰고, 칡베 장삼에 붉은 가사를 입고 있다. 봉산 탈춤은 먹중탈이 주황색 바탕에 얼굴 전체에 일곱 개의 커다란 붉은 혹이 있으며, 대체로 귀면형鬼面形이다. 복색은 한삼이 달린 원동(팔목이 각각 붉은색·주황색·녹색·청색을 착용)에 비단 더그레를 착용하며, 손에 버드나무 생가지를 들고 있다.

이를 요약해 보면, 먹중은 귀면형의 탈(봉산 탈춤·강령 탈춤), 머리에 송낙 착용(강령 탈춤), 복식은 칡베 장삼(강령 탈춤·양주 별산대놀이), 4색 반장삼(송파 산대놀이), 비단 더그레(봉산 탈춤), 용 복식(양주 별산대놀이), 버드나무 휴대(봉산 탈춤) 등이 특징적이다. 전체적으로, 탈은 붉은색 계통이며, 대체로 2~7개의 혹이 나 있다. 그리고 복식은 봉산 탈춤을 제외하고는 장삼을 입고 있으며, 해서 탈춤은 얼굴이 귀면형에 가깝다.

**특징 및 의의** 먹중은 중의 복식을 한 노장을 모시는 인물로서, 중이지만 실제 행위는 중이 아닌 비속한 인물이다. 대체로 여자를 좋아하고 가무를 즐기며 상전인 노장을 희롱하는데, 주로 여덟 명의 먹중이 등장하여 팔목이라고도 부른다. 이들은 불교의 세속화 과정을 반영하는 다소 일탈적인 인물로 볼 수 있다.

**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)

## 먹중춤

**정의** 타락한 중인 먹중이 추는 춤으로, 주로 한삼을 여러 가지 방법으로 휘두르며 한쪽 다리를 직각으로 들고 뛰는 동작을 각 먹중마다 개성 있게 구성한 춤.

**내용** 은율 탈춤의 팔먹중 과장에 나오는 먹중춤은 여덟 명의 먹중이 차례로 나와 각기 다른 대사와 불림을 한 뒤 추는 춤으로, 기본 춤사위가 가장 많이 포함되어 은율 탈춤의 근간을 이루는 춤이다. 먹중은 세 개의 혹이 붉은색 바탕의 이마, 양 볼에 달린 귀면형의 탈을 쓰고, 화려한 더그레에 오른쪽에는 홍색, 왼쪽에는 청색의 웃대님을 치고, 노란색 띠를 허리에 맨다. 소매 끝에는 긴 한삼을 달아 엎거나 휘두르거나 모으거나 펼치면서 춤을 춘다.

여덟 명의 먹중이 등장하여 재담을 하며 각 먹중의 특징을 나타내는 춤사위를 벌이는데, 여덟째 먹중이 나올 때까지 함께 모여서 군무를 추는 것이 특징이다. 이는 먹중 하나가 나와 춤을 추는 사이 다른 먹중이 나와 먼저 나온 먹중을 한삼으로 쳐서 퇴장시키는 봉산 탈춤과는 다르다. 첫째 먹중은 여러 먹중 중 대사가 가장 길며, 자신이 돌아다닌 전국의 명승지를 열거하는 노정기路程記가 나오는 것도 특징으로 볼 수 있다. 첫째 먹중이 "덩 덩 덩……" 하는 장단에 맞춰 판 중앙에 와서는 두 다리를 벌린 채 허리를 세우고 앉아 이마 앞에 두 손을 들어 모아 얼굴을 가리고 다음과 같은 대사를 노래조로 말한다.

> 강릉 경포대, 양양에 낙산사, 울진에 망양정, 삼척에 죽서루, 고성에 삼일포, 통천에 총석정, 평해에 월송정, 간성에 청간정, 소상팔경을 다 구경하고, 평양에 당도하여 살펴보니 연광정이 훌륭하다. 예원덕천, 양덕맹산, 삼수갑산에 흐르는 물이 굽이굽이 흘러 부벽루에 청루벽을 감돌아 대동강이 되매, 삼산반락에 모란봉이요, 이수중분에 능라도라……. 다시 대동강을 바라보니 고기 잡는 어부들은 낚싯대를 물에 던져 고기를 낚고, 강변에서 빨래하는 새악시 처녀를 바라보니, 화려한 자태 거동이 볼만하다. 빨래하는 물망치는 어깨 위로 오르내리는데, 인물 자태 거동 보니 장강의 색과 월서시의 태도이며 숙 낭자의 체격이라. 보두사리 내 마음이 울적하여 이러다가는 안 되겠다. 이곳을 떠나서 다 저버려두고 발길을 돌려 황해도에 당도하여, 은율 구월산에 용연폭포를 구경하고 마숲으로 내려오니, 풍류소리가 낭자하기에 나도 한번 놀고 가겠다.

그리고 연이어 "창송녹주 군사절"이라고 불림을 하고 나서 얼굴을 좌우로 보며 일어서는 사위를 시작으로 작은 찍기, 큰 찍기, 한쪽 팔 얹고 걷기, 젖히는 사위, 도는 사위, 곱사위 등을 타령장단에 맞춰 춘다. 또 다시 "쉬이…… 참나무 장작 화장작"이라고 불림을 하고 나서 돔부리장단에 맞춰 한삼을 엎는 사위, 도는 사위, 곱사위, 앉아 뛰는 사위 등을 하고 있으면, 둘째 먹중이 춤을 추면서 등장하여 다음과 같은 대사를 한다.

> 경기도로 올라와 이곳에 당도하니 훌륭한 광대들이 춤을 춘다. 물 본 기러기가 어부를 두려워하며 꽃 본 나비가 사람을 두려워할까. 잘 놀면 한량이요, 못 놀면 과객이라. 나도 수인사 한번 들어가겠다.

그리고 연이어 "청천백일에 진운동"이라고 불림을 하고 춤을 춘다. 다른 먹중들도 모두 같은 방식으로 등장하여 불림을 하고 타령장단에 맞춰 춤을 춘다. 삼목에서 팔목까지의 불림은 삼목이 "천증 세월에 인증수", 사목은 "당상 학발에 천연수", 오목은 "슬하 자손에 만세영", 육목은 "오초 동담에 넓은 뜰", 칠목은 "화간접무는 분분설", 팔목은 "별유천지 비인간"이다.

첫째 먹중에서 여덟째 먹중까지 각자의 춤이 끝나면 원을 만들어 전체가 어울려 뭇동춤을 춘 후, 첫째 먹중을 따라 태극 문양을 그리며 퇴장한다. 이는 절에서 수도를 하고 있어야 할 중들이 세속적인 유혹을 떨치지 못하고 놀이판으로 내려왔음을 전반적으로 나타내고 있다. 비록 타락한 팔도의 먹중들이지만, 힘차고 활기찬 춤사위는 신명이 넘치는 춤판을 만들어 낸다.

**특징 및 의의** 은율 탈춤의 여섯 과장 중 먹중춤 과장은 춤의 비중이 크다. 먹중춤 과장은 그 탈춤을 대표하는 기본 춤사위로 구성되어 있는데, 특징으로는 상체 동작에서 한삼을 엎거나 젖히고 그 다음에는 가슴 앞에서 두 손을 교차하여 모았다가 옆으로 펼치는 과정이 따른다는 점이 있다. 또한 하체 동작에서 한 발은 뛰고 한쪽 다리는 직각으로 들되 발끝이 아래로 향하게 하여 편안하고 자연스럽게 한다는 점에서, 들어 올린 다리가 바깥을 향하며 발끝을 세우는 봉산 탈춤 동작과는 대조적이다. 한편 팔먹중 모두가 세 개의 꽃이 달린 고깔을 쓰는 것도 특징으로 볼 수 있다. 복식에서는 화려한 색채의 더그레를 먹중마다 다르게 입되, 오방색 중 중앙을 뜻하는 노란색 띠를 허리에 둘러서 중심을 잡고 왼쪽 청색, 오른쪽 홍색의 웃대님을 매어 음양의 조화를 이룬다. 탈에 달린 세 개의 혹에는 오방을 상징하는 황·청·홍·백·흑의 선을 혹의 중앙에서부터 차례로 둘러 음양오행 사상을 표현하고 있다는 점이 큰 특징이다.

**참고문헌** 은율탈춤(전경욱·차부회, 국립문화재연구소, 2003), 은율탈춤의 춤사위 분석 및 미의식 연구(나지경, 이화여자대학교 석사학위논문, 2003).

**필자** 김경숙(金敬淑)





## 무동
舞童

**정의** 궁중의 연향, 풍물놀이, 북청 사자놀이 등에서 춤을 추는 어린아이.

**내용** 무동은 조선시대 궁중의 연향에서 춤추는 어린아이를 뜻했다. 풍물패와 걸립패 등에서는 상쇠의 목말을 타고 춤추고 재주 부리는 아이를 가리킨다.

조선시대 궁중정재宮中呈才의 무동은 외연外宴과 내연內宴 때 정재 공연에서 춤과 노래를 담당했던 사내아이다. 궁중정재의 무동을 여악女樂에 대칭하여 남악男樂이라고도 한다. 주로 남성들의 잔치인 외연에서는 백성의 모범이 되어야 하는 위정자가 여악으로 인해 마음과 행실이 방탕해지는 것을 막기 위해 무동을 사용했다.

무동 제도는 1432년(세종 14)에 군신예연君臣禮宴인 외연에서 여악 대신 무동이 춤과 노래를 담당하게 하기 위해, 여덟 살에서 열 살 사이의 어린 관노 예순 명을 뽑은 것이 시초이다. 이듬해인 1433년(세종 15) 정월 초하루 군신 간의 회례연會禮宴에서 처음으로 무동이 몽금척夢金尺·오양선五羊仙·아박牙拍·무고舞鼓 정재를 연행했다. 무동은 외연의 회례연이나 양로연 등과 인국 사객연隣國使客宴에서 공연했으며, 세종은 정조 나례正朝儺禮에서도 남악을 쓰도록 했다. 그러나 1447년(세종 29) 무동이 재주가 익숙해질 만하면 곧 장정이 되어 계속 무동을 조달하기 어렵다는 이유로 이를 혁파하여 악공樂工에 부속시키고, 무동이 필요한 잔치에 악공을 쓰는 것으로 대신하였다.

이와 같이, 조선 초기 궁중 잔치 때 출연하던 무동은 한때 사라졌다가 1450년(세종 32) 복원되었고 조선 후기까지 지속되었다. 조선 후기 궁중의 진찬進饌과 진작進爵 때 무동이 향악정재鄕樂呈才 및 당악정재唐樂呈才 공연에 출연했다는 사실을 1828년(순조 28)의 『진작의궤進爵儀軌』와 1829년의 『진찬의궤進饌儀軌』 등을 통해 확인할 수 있다.

풍물패의 잡색雜色 중 일원인 무동은 걸립패乞粒牌나 남사당패男寺黨牌에서는 새미, 피조리, 꽃나무라고 부른다. 강원도 풍물놀이의 무동은 붉은 치마와 노란 저고리 위에 청쾌자를 입고 붉은 댕기로 땋아 놓은 머리에 고깔을 쓴다. 경기도 풍물놀이에는 세 명 또는 다섯 명의 무동이 등장하며, 강원도 풍물놀이의 경우에는 여덟 명의 무동이 잡색으로 등장한다. 남사당패에서는 맨 아래의 성인 연희자 위로 두 명의 무동이 수직으로 올라가고, 다시 양옆으로 각각 한 명의 무동이 매달린다. 그러므로 무동에 모두 다섯 명이 등장하는 셈인데, 이를 '오무동타기'라고 부른다.

북청 사자놀이에서 무동은 무동춤 과장에 나온다. 무동춤은 어른의 어깨 위에 어린아이가 올라서서 춤을 추는 것인데, 보통 남자아이와 여자아이가 각각 어른의 어깨 위에 올라가서 한 쌍의 무동춤을 연출한다. 무동춤은 아이들의 귀여운 춤이 주가 된다.

함경남도 북청 신북청면 신북청리 안곡 평촌은 청주 이씨의 동족 마을로서 약 300호 정도가 모여 사는 큰 마을이었다. 이 고장 출신인 이근화선李根花善(1925~2015)은 어려서 무동춤을 추었고, 현재 중요무형문화재 제15호 북청 사자놀이의 명예 보유자(사

하회 별신굿 탈놀이 | 경북 안동 | 국립민속박물관

## 무동춤 과장

**정의** 북청 사자놀이에서 남녀 어린아이 두 명이 놀이꾼의 어깨 위에 올라서서 춤을 추는 과장.

**내용** 무동춤의 퉁소 가락은 사당·거사춤과 같이 〈내딸 봉섬이〉이다. 무동춤은 어른의 어깨 위에 어린아이가 올라서서 춤을 추는 것인데, 보통 남자아이와 여자아이가 각각 남녀 어른의 어깨 위에 올라가서 한 쌍의 무동춤을 연출한다. 무동춤은 아이들의 귀여운 춤이 주가 되는데, 그렇다고 일정한 춤사위가 정해져 있는 것은 아니다. 단지 귀여운 춤만 추면 되기 때문에 몇 가지 춤사위를 섞어 구사하며, 대개 5~7세의 아이들이 역할을 맡는다. 무동 아래의 사람들은 십자형의 정해진 동선을 왔다 갔다 하면서 무동 위의 연희가 사방에 보이도록 한다.

무동 위에 올라간 두 아이는 다음의 세 춤사위를 번갈아 반복하며 계속 춤춘다.

①1박과 2박에 오른손을 머리 위에서 아래로 오른쪽 뺨 근처로 구부려 내린다. 이때 왼팔은 어깨 높이로 옆으로 편다. 3박과 4박에 왼손을 머리 위에서 아래로 왼쪽 뺨 근처로 구부려 내린다. 이때 오른팔은 어깨 높이로 옆으로 편다. 5·6·7·8박은 1·2·3·4박을 반복한다.

②1박에 몸을 오른쪽으로 135도 방향으로 틀고 양손도 135도 방향으로 머리 위로 어깨 넓이보다 조금 적게 벌려 양 손바닥이 위로 향하도록 했다가 다시 양 손등이 위로 향하도록 뒤집는다. 2박에 양 손바닥이 위로 향하도록 양손을 다시 뒤집는다. 3박에 몸을 반대 방향인 왼쪽으로 45도 방향으로 틀고 1박의 동작을 반복한다. 4박에 3박의 동작을 반복한다.

③1박과 2박에 고개를 살짝 오른쪽으로 돌리면서 오른손등은 왼쪽 뺨을 스치며 앞쪽으로 구부리고 왼팔은 어깨 높이로 옆으로 편다. 3박과 4박에 1박과 2박의 반대 동작, 즉 고개를 살짝 왼쪽으로 돌리면서 왼손등은 오른쪽 뺨을 스치며 앞쪽으로 구부리고 오른팔은 어깨 높이로 옆으로 편다.

**지역사례** 함경남도 북청 신북청면 신북청리 안곡 평촌은 청주 이씨의 동족마을로서 약 300호 정도가 모여 사는 큰 마을이었다. 이 고장 출신인 이근화선李根花善(1925~2015)은 어려서 무동춤을 추었고, 현재 중요무형문화재 제15호 북청 사자놀이의 명예 보유자(사당·거사춤)였다.

이 마을에서는 처음에 퉁소·북·징·꽹과리 등의 음악이 울리는 가운데 길잡이가 나와서 놀이판을 정리했다. 다음에는 음악 반주에 맞추어 민요 〈애원성〉을 불렀다. 이때 춤은 추지 않고 노래만 불렀으나, 현재는 춤도 춘다. 양반과 꼭쇠가 등장하여 놀이를 진행하는데, 사당 2인과 거사 2인이 나와서 춤을 춘다. 사당과 거사는 탈을 쓰지 않고, 댕기만 드리우며, 배역은 모두 남자가 맡았다. 다음에는 무동춤을 추는데, 무동은 한 명이었다. 그러나 요즘은 남녀 어린이 한 쌍이 등장한다. 무동춤 다음에는 꼽추춤을 추었다. 꼽추는 남자 꼽추 1인과 여자 꼽추 1인이었는데, 배역은 모두 남자가 맡아 요즘의 북청 사자놀이와는 차이를 보인다. 이는 북청 현지에서는 마을에 따라 등장인물과 연희 구성에 차이가 있었기 때문으로 보인다.

**특징 및 의의** 무동춤은 북청 사자놀이의 공연에서 매우 인기를 끄는 연희로서, 남녀 어린이 한 쌍의 춤을 통해 한국 전통연희의 다양화에 기여했다.

**참고문헌** 민속극의 무대공간(심우성, 공간86, 공간사, 1974), 북청사자놀이연구(전경욱, 태학사, 1997), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 신라의 산예와 북청의 사자(송석하, 동아일보, 1936년 3월 26일~31일).

**필자** 전경욱(田耕旭)





## 문둥이 과장

**정의** 경상남도와 부산 지역의 가면극인 오광대와 야류에만 있는, 문둥이가 주인공으로 등장하는 과장.

**내용** 문둥이는 한센병 환자를 일컫는 말이다. 문둥이가 주동 인물로 연희하는 과장이 다른 지역 가면극에는 없는데, 모든 오광대와 동래 야류에서는 놀이된다. 이처럼 경상남도, 부산 지역 가면극에 문둥이 과장이 놀이되는 연유는 지역적 배경과 관계가 있다. 과거 한센병 환자가 되면 집을 나와 마을에서 상당히 떨어진 곳에 격리하여 움막을 짓고 살도록 하였다. 이들이 춘궁기가 되면 남으로 남으로 유랑 걸식하며 내려온다. 그래서 1950년대까지 경남 지역에서는 문둥이를 자주 볼 수 있었다. 문둥이가 더는 남으로 갈 수 없는 이 지역에 와서는 마을과 먼 후미진 곳에 집단적으로 모여 살면서 마을로 걸식하러 왔다. 특히 보릿고개에 문둥이가 많이 다니는데, 인적이 드문 보리밭에 숨어 있다가 병을 낫게 하려고 아기를 잡아먹는다는 헛소문에 애들이 겁을 먹기도 했다. 문둥이 집단에 처녀 문둥이가 들어왔을 때에 문둥이들이 자기 바가지를 엎어 두고 그중에서 하나를 고르면 배필을 정한다는 우스개도 있었다. 장난꾸러기 소년들은 문둥이가 장타령하는 흉내, 문둥이가 파리를 잡아먹는 흉내 등을 내어 웃기기도 하였다. 경상도 말에 친한 친구를 만나면 서로 스스럼없이 "문둥아."라고 부르기도 하고 타지인이 경상도 출신 사람을 낮잡아 '보리 문둥이'라 말하기도 한다. 이런 지역적 배경 때문에 다른 지역에 없는 문둥이 과장이 경상도 가면극에 형성 되었을 것이다.

문둥이 과장은 통영 오광대, 고성 오광대, 동래 야류 등 문둥이가 한둘 등장하여 춤을 추는 유형과 가산 오광대, 진주 오광대 등 5인의 문둥이가 등장하여 투전을 하며 극적인 전개를 하는 유형이 있다.

원래 문둥이춤이나 몸짓을 보면 희극적이라 웃음이 나온다. 비애를 자아내거나 비극적이지 않다. 문둥이 과장은 위에 말한 바와 같이 경상도 지역에서 희극적 대상으로 삼던 문둥이를 가면극에 수용한 것으로, 문둥이의 한을 표현한 것이 아니라 문둥이의 생태를 소극적笑劇的으로 표현하여 웃음거리로 만들었을 뿐이라고 단순하게 볼 수 있다. 그러면서 문둥이춤은 민중이 흔히 즐기던 곱사춤, 절뚝발이춤, 봉사춤 등의 병신춤과 같은 종류의 춤이라 한다. 그러나 문둥북춤을 추는 것을 보고 천형天刑인 한센병에 걸린 문둥이가 지닌 삶의 고통과 비애를 표현하다가 탈판의 신명을 통해 이것을 승화하고 극복하는 것이라 해석하기도 한다. 통영 오광대의 벅구탈 과장에 등장하는 문둥이는 춤을 추면서 읊는 대사로 보아 조상이 죄가 많아서 천벌을 받은

양반으로, 문둥이의 한을 표현하는 데 그치지 아니하고 양반 풍자도 한다고 분석한다. 가산 오광대나 진주 오광대 등의 문둥이 과장에 나오는 다섯 문둥이는 단순한 인물 탈이 아니라 제의적으로 땅서낭(지신地神)으로 질병서낭(역신疫神)을 물리치는 굿놀음에서 자란 것이라고 제의적 의미를 부여하기도 한다.

**지역사례** 통영 오광대는 첫째 과장에 문둥이가 벅구(법고法鼓)를 놀리며 춤을 춘다고 벅구탈 과장이라고 한다. 문둥탈은 바가지에 종이를 바르고 그 위에 검붉은 칠을 해서 만든다. 원형에 가까운 얼굴의 둘레와 코, 눈, 눈썹, 입, 귀 등이 두툼하게 나오게 선을 두르고 동그란 눈과 비뚤어진 입은 뚫려 있다. 얼굴에 25개의 돌기를 붙이고 흰 칠을 하고 눈가, 입술, 눈썹, 귀 등에도 돌기와 같은 모양의 흰 점을 찍어 문둥이의 종기를 표현하였다. 문둥이가 흰 바지저고리를 입고 한쪽 가랑이를 걷어 올리고 굿거리장단에 맞추어 얼굴을 가리고 비틀거리며 등장하여 문둥이의 여러 가지 생태를 표현하는 춤을 추고, 신세 한탄을 하는 자탄가를 부르다가 벅구를 발견하고 벅구춤을 춘다. 조상이 죄를 많이 지어 그 업보로 내가 천형의 문둥이가 되었으니 양반인들 무엇을 하겠는가, 마음대로 놀다가 죽겠다는 사설을 통해 양반 풍자와 윤리를 강조하고 있다. 통영 오광대와 관계가 있는 마산 오광대와 고성 오광대의 문둥이 과장이 묵언의 춤으로 일관하는 것으로 보아 이 사설이 첨가된 것은 양반 풍자가 강조되는 후대의 현상이라 할 수 있다.

고성 오광대의 첫째 문둥광대 과장에 문둥북춤을 춘다. 고성 오광대는 1964년 중요무형문화재 지정 당시에는 종이를 물에 불려서 짓이겨 만든 탈을 썼는데, 1970년대에 모두 나무탈을 만들어 사용하다가 근년에는 혼용하고 있다. 문둥탈은 일그러진 문둥이 얼굴 모습을 잘 나타내는데다가 가벼워서 종이탈을 나무탈보다 흔히 사용한다. 적갈색의 얼굴 표면에 불규칙하게 요철이 많고, 눈이 동그랗게 뚫려 있고, 코가 크며, 큰 입을 벌려 흰 치아를 드러내고 있다. 문둥이는 붉고 흰 천을 덧대어 기운 흑갈색의 더그레를 입고, 허리에 흰 천과 붉은 천을 새끼로 꼰 띠를 매고서 헌 짚신과 표주박을 하나씩 달고, 왼쪽 무릎 아래에 행전처럼 붉은 대님을 매고 머리에 패랭이를 썼다. 두 손으로 얼굴을 가린 문둥이가 춤을 추며 등장하여 두 손의 손가락을 모두 구부려 문둥이 손이 오그라든 모습으로 손과 발을 떨기도 하고, 손을 치켜들거나 발을 뻗정다리를 하기도 하면서 춤을 춘다. 놀이판 가운데 큰 소고와 소고채가 있는 것을 보고 집으려다 떨어뜨리기도 하고 마침내 소고와 소고채를 집어 들고 느린 굿거리장단에 문둥북춤을 추면서 문둥이의 여러 모습을 표현하고 장단이 자진모리장단으로 바뀌면 신나게 한바탕 춤을 추고 퇴장한다.

진주 오광대는 오방신장 과장에 이은 제2 오탈놀음 과장이 문둥이 과장이다. 황·청·백·적·흑 오방색의 다섯 문둥이탈은 바가지로 만들었다. 다른 인물 탈들이 대부분 평면 종이로 만든 것에 비하면 문둥탈을 바가지로 만든 것은 중요한 극중 인물임을 암시하는 것이다. 눈은 동그랗게 뚫었으나 눈꼬리를 각각 다른 방향으로 치켜들고 각각 다르게 비뚤어진 입을 뚫고 붉은 칠을 한 도톰한 입술 위로 두 개의 어금니가 날카롭게 나와 험상궂게 보인다. 다섯 문둥탈은 관중 속에서 자진장단에 따라 등장하여 요란하게 문둥춤을 추고 놀다가 투전노름을 하는데, 무시르미를 업은 어딩이가 와서 판돈을 훔쳐 달아났다가 붙잡혀 와서 혼이 나고 용서를 받고 돈을 얻어서 나가는 내용을 극적으로 전개한다.

가산 오광대는 제3과장에 문둥이 과장을 연행한다. 바가지로 만든 문둥이탈들은 짙은 밤색이고 눈을 동그랗게 뚫었으나 흰 눈꼬리가 길고, 벌린 입에는 흰 이빨이 드러나며, 코는 뭉개지고 콧구멍을 뚫고 흰 칠을 하였으나 그 모양이 각각이다. 다섯 문둥이가 등장하여 병신춤을 추다가 관중에게 동냥을 하고 장타령을 부른 후 투전을 한다. 개평을 달라는 어딩이의 청을 무시하다가 순사에게 잡혀가서 고초를 치르는 내용으로 극적인 전개를 보여준다. 1993년 사천 지역의 한센병 환자들이 집단적으로 항의를 한 뒤 공연을 하지 못하고 있다.

1965년 동래 야류를 재연할 때에 문둥이 과장을 했거나 본 사람이 없어서 재연하지 못하다가 통영 오광대 문둥북춤의 명인 장재봉張在奉(1896~1966)에게서 젊을 때에 문둥춤을 배웠다는 무용가 김온경金溫慶(1938~)이 최상수본에 따라 복원하여 연행하고 있다. 큰 문둥이와 작은 문둥이가 나와 어울려 소고춤을 추면서 뒹굴기도 하면서 놀다가 절룩거리며 퇴장을 한다.

**특징 및 의의** 문둥이 과장은 경남, 부산 지역 가면극에만 있는 과장으로 가면극의 지역적 특색을 잘 나타내고 있다. 문둥춤은 문둥이의 모습을 통하여 괴기미怪奇美, 생태를 통하여 골계미를 나타내면서 춤사위를 통하여 한이 서린 비애미와 환희를 표현하는 독특한 춤 미학을 지니고 있다. 후대적인 현상이지만 영남 지방 가면극에서 양반 풍자가 강화·확산되면서 문둥이를 양반으로 설정하여 양반 풍자는 물론이고 인과응보를 통한 윤리의식을 고취하는 사회적 기능도 하고 있다.

**참고문헌** 가산오광대(이혼상, 국립문화재연구소, 2004), 야유·오광대가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 오광대와 들놀음 연구(정상박, 집문당, 1986), 진주오광대 탈놀음(정병훈, 지식산업사, 2007), 진주오광대의 오문둥놀음(김수업, 배달말23, 배달말학회, 1998), 한국가면극 그 역사와 원리(전경욱, 열화당, 1998).

**필자** 정상박(鄭尙朴)

통영 오광대

진주 오광대

**문둥이 과장** | 국립민속박물관





# 문둥탈춤

**정의** 경상남도와 부산 지역의 야류野遊·오광대五廣大에서 등장인물 문둥이가 추는 사실적 표현과 즉흥성이 강조된 독특한 춤.

**내용** 문둥탈춤은 낙동강을 가운데에 두고 동쪽인 부산 일원의 동래 야류와 서쪽인 경남 일원의 통영 오광대·고성 오광대·진주 오광대·가산 오광대 등에서 살펴볼 수 있다. 지역적 기후 특성으로 나병癩病이 많이 발생한 바, 문둥이춤이 연희되면서 다른 가면무극에서 볼 수 없는 특이한 춤으로 정착하게 되었으며, 야류나 오광대 가면무극에서만 연희되었다.

특히 문둥이 과장은 다른 가면무에 비해 극적 요소가 거의 없으며, 시종일관 춤으로 시작하여 춤으로 끝나는 형식을 보인다. 일반적으로 손발을 떨고 비틀거리면서 등장하여 손을 오므리고 코를 푸는 모습, 무릎을 비비는 등 문둥이를 형상화하는 특이한 춤사위와 함께 소고를 들고 과감하게 뛰면서 활달하게 춤을 이어 가는 모습은 주목할 만하다.

통영 지역의 문둥탈춤은 양반 신분의 문둥이가 추는 춤으로, 특유의 동작과 개성 있는 춤이 일품이다. 문둥이 한 사람이 굿거리장단에 비틀거리며 등장하는데, 이때 버꾸(법고, 소고보다 조금 큰 북)와 채를 미리 놀이판에 놓아둔다. 꽹과리 특유의 굿거리장단에 맞추어 뛰면서 전진해 손을 오므린 채 팔을 어깨에 둘러메고 콱 배기는 배김사위와, 팔을 비틀며 양팔을 차례로 겨드랑을 스쳐서 옆으로 벌려 주는 겨드랑사위 등이 대표적인 춤사위로, 우둔한 듯 텁텁한 멋이 있다. 특히 통영 오광대 문둥이춤에는 신세타령의 재담이 있어 비통함을 강조한다. 이 춤은 통영 오광대와 함께 1936년 무렵 중단되었다가 1958년 '건국10주년기념민속제전'에서 통영 오광대가 재연되면서 장재봉(1896~1966)에 의해 다시 연행되어 현재 전승되고 있다.

고성 지역의 문둥북춤은 그 복색이 다른 지역과 비교하면 특이하다. 벙거지를 머리에 쓰고 검은 더그레를 입고 등에는 바가지와 짚신을 달아 걸인 같은 인상을

**문둥탈춤(동래 야류)** | 국립민속박물관

풍기며 소고를 하나 들고 홀로 등장한다. 춤사위는 비틀사위 외에 문둥이 특유의 몸짓이 거의 없으며, 역동적인 배김사위 대신 소박한 굿거리춤의 멋을 지니고 있다. 사실적 표현보다는 상징적이고 추상적인 춤사위가 고성 오광대 문둥북춤의 특징으로, 한바탕 북춤을 추고 퇴장한다. 고성 오광대의 문둥북춤은 조용배(1929~1991)에 의해 전승되었다.

동래 야류의 문둥이춤은 다른 지역에 비해 세련된 기교와 멋을 지니고 있다. 두 문둥이가 소고를 들고 비틀거리며 등장하는데, 흰 바지저고리와 푸른 조끼를 입고 맨발에 짚신을 신었다. 동래 야류의 문둥이춤은 덧배기춤을 바탕으로 하여 배김사위가 일품이다. 앞배김과 뒷배김, 겨드랑배김 등 형태도 다양하며 비틀사위, 뒹굴사위, 근질사위, 소고춤 등을 대표적인 춤사위로 꼽는다. 이 춤은 1937년에 중단되었다가 1965년 동래 야류가 재연될 때 문둥이 과장을 연행하지 못하다가, 1973년 김온경(1938~)에 의해 복원되어 현재까지 전승되고 있다.

그 외에 진주 오광대와 가산 오광대의 문둥탈춤은 다섯 문둥이가 등장하며 〈각설이타령(장타령)〉, 재담 등 혼성 연희를 펼치면서 극적 요소가 많다는 독특성을 보인다.

**특징 및 의의** 문둥탈춤은 처음부터 끝까지 자기 몸의 불편함을 드러내는 몸짓으로 이끌어 가지만, 독특한 춤사위와 감성 표출은 강한 인상을 준다. 이를 통해 그 어느 가면무에서도 볼 수 없는 인간 본능의 희로애락을 노골적이면서도 세련되게 엮어 가고 있다. 특히 야류·오광대에서 흔히 연희되는 지역성이 강한 춤으로서 복합적인 미의 형식을 내포하고 있다. 비통하고 처참한 고뇌의 감정을 담고 있는, 일종의 비장미라 할 수 있는 비탄태悲嘆態와 불가항력적인 힘 앞에 순응해 버리는 체념태諦念態, 그리고 순수 인간 상태로 돌아가 자기 몸의 불편함을 망각한 채 삶의 희열을 추구하는 낙천태樂天態, 마지막으로 몸의 한계를 느끼며 자신을 자각하는 자각태自覺態 등 네 가지 형태로 그 내면의 미적 양상을 분석해 볼 수 있다.

문둥탈춤의 특징과 의의를 종합해 보면 다음과 같다. 첫째, 문둥탈춤은 타악기를 위주로 한 풍물놀이풍의 굿거리장단을 반주로 하여 연희된다. 둘째, 춤사위로 비틀사위·뒹굴사위·근질사위·코풀사위 등 사실적 표현과 함께 인간의 기쁨과 슬픔의 숙명적 과정을 상징적으로 표출하고 있다. 셋째, 춤판의 내용이 비교적 격식을 갖추기보다는 즉흥적이면서 대동적 성격을 띠어 더욱 인간적인 멋이 두드러진다. 넷째, 비극적 상황을 극복하고 해학으로 풀어내는 것을 기본 형식으로 하는 문둥탈춤은 우리 민족의 고단한 삶을 낙천적으로 풀어내는 민족적 정서가 잘 나타난 춤이다.

**참고문헌** 경남 가면무의 미적 연구(김온경, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1977), 야류·오광대 가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 향토무용 총론(김온경, 한국평론, 1991).

**필자** 윤여숙(尹汝淑)

## 민속극 民俗劇

**정의** 가면극, 꼭두각시놀음, 무당굿놀이, 발탈, 진도 다시래기 등 민간에서 전승되던 연극.

**내용** 현재 한국의 민속극民俗劇은 가면극, 꼭두각시놀음, 무극, 발탈, 진도 다시래기 등이 있다. 이 밖에도 우희優戱, 만석중놀이, 영등희影燈戱 등 다양한 민속극의 전통이 있었다.

민속극은 민간전승의 연극이며, 음악·무용·연기·언어 등이 조화된 종합예술이다. 민속극은 문자로 기록되지 않고 전해져 온 민간전승의 연극이기 때문에, 민속극의 대사는 고정된 대본이 있는 것이 아니다. 민중의 생활상 필요에서 생겨나서 공동적으로 보존하고 재창조하며, 문자 기록에 의하지 않은 희곡을 가진 연극이 민속극이라 할 수 있다. 즉, 민속극은 민중이 마을 축전의 행사 또는 흥행물로서 공연하며, 민중생활과 민중의식을 충실하게 반영하는 연극으로서 양반에 대해서는 매우 적대적인 태도를 취한다. 형식과 내용이 공동적으로 전승되면서 공연을 통해 재창조가 이루어지고, 그 희곡은 순수한 구비문학이다.

또한 민속극은 ①가장假裝한 배우가 ②집약적인 사건을 대화와 몸짓으로 행동을 표현하며, ③다른 무엇에 의존하지 않고 독립적으로 공연될 수 있는 예술이다. 즉, 연극의 기본 조건을 갖추고 있어야 한다.

가면극, 꼭두각시놀음, 발탈은 이 세 가지 특징을 완전히 갖추고 있다. 가면극은 가면을 쓰고, 꼭두각시놀음은 인형을 사용하며, 발탈은 발에 가면을 씌워 인형처럼 움직이게 함으로써 가장한다. 특히 첨예화된 갈등으로 된 집약적인 행위를 효과적으로 나타내기 위해 여러 가지 수법을 사용하며, 이를 전달하는 방식은 대화와 몸짓이다. 또 어떤 다른 민간전승의 일부이거나, 어떤 다른 민간전승에 의존해서 공연되지 않고, 그 자체로서 독립되어 있는 예술이다.

가면극은 연희자들이 각 등장인물이나 동물을 형상화한 가면을 쓰고 나와 극적인 장면을 연출한다. 가면극이라는 명칭 이외에 탈춤·탈놀이·탈놀음 등으로 부르기도 한다. 또 지역에 따라 서울과 경기도에서는 산대놀이, 황해도에서는 탈춤, 경상남도의 낙동강 동쪽 지역에서는 야류野遊(들놀음), 낙동강 서쪽에서는 오광대五廣大라 부르기도 한다.

가면극은 크게 ①마을굿놀이 계통 가면극, ②본산대놀이 계통 가면극으로 나눌 수 있다. 마을굿놀이 계통 가면극은 마을굿인 동제洞祭나 고을굿인 읍치제의邑治祭儀에서 유래해 발전해 온 토착적·자생적 가면극들을 말한다. 한국의 고을굿과 마을굿은 기본적으로 마을의 안녕을 기원하는 종교적 성격과 풍농풍어를 기원하는 풍요제의의 성격을 겸하고 있는 점이 특징이다. 고을굿은 강릉 단오제처럼 군 단위로 지내고, 마을굿은 마을 단위로 지낸다. 여기서 다양한 연희가 벌어졌는데, 이 마을굿놀이나 고을굿놀이들이 발전해서 하회 별신굿 탈놀이나 강릉 관노 가면극과 같은 마을굿놀이 계통 가면극이 생겨난 것으로 보인다. 하회 별신굿 탈놀이와 강릉 관노 가면극 이외에도 경상북도 안동의 병산 별신굿 탈놀이, 영양의 탈놀이 등의 예에서 보듯이, 전국적으로 많은 지역에 고을굿이나 마을굿을 중심으로 전승되던 가면극들이 있었을 것이다.

본산대놀이 계통 가면극은 본산대놀이로부터 전파된 가면극들을 말한다. 학자들은 서울의 애오개·사직골 등에 있었던 산대놀이를 흔히 본산대놀이라고 부르는데, 이는 송파와 경기도 양주 등지의 별산대놀이와 구별하기 위한 것이다. 별산대놀이는 서울의 본산대놀이가 아니라 별도의 산대놀이라는 뜻이다. 본산대놀이는 성균관 소속의 노비인 반인泮人들이 조선 후기에 서울에서, 삼국시대 이래로 전승되어 온 산악散樂·백희百戱 계통의 연희와 기존의 가면희를 재창조해 만들어 낸 가면극이다. 본산대놀이의 영향을 받아 서울과 경기도의 송파 산대놀이·양주 별산대놀이·퇴계원 산대놀이, 황해도의 봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤, 경남의 수영 야류·동래 야류·통영 오광대·고성 오광대·가산 오광대·진주 오광대, 남사당패의 덧뵈기 등이 생겨났다. 현재 본산대놀이는 전하지 않는다.

유랑예인집단인 남사당패는 풍물놀이(농악)·버나(대접 돌리기)·살판(땅재주)·어름(줄타기)·덧뵈기(가면극)·덜미(꼭두각시놀음)의 여섯 가지 놀이를 공연하고 다녔다. 꼭두각시놀음은 남사당패와 같은 유랑예인집단뿐만 아니라, 황해도 장연이나 충청남도 서산처럼 마을 주민들에 의해서도 공연되었다. 이는 유랑예인집단의 일부가 여러 지역에 정착하여 연희를 전승한 결과로 보인다.

꼭두각시놀음은 고정된 대본이 없이 전승되어 온 민속극이기 때문에, 공연 시기·공연 장소·연희자에 따라 가변성을 띠고 있다. 그래서 지금까지 채록된 대본들을

비교해 보면, 전체적인 과장의 구성과 등장인물 및 대사에서 많은 차이를 발견하게 된다. 꼭두각시놀음은 몇 개의 과장(거리)으로 구성되어 있다. 각 장면은 서로 유기적인 연결성이 없는 독립적인 내용이다. 그러나 박첨지가 여러 과장에 걸쳐 계속 등장하며 극의 해설자 역할을 함으로써 각 장면을 연결하고 있는 점이 눈길을 끄는데, 이 때문에 꼭두각시놀음이 박첨지를 주인공으로 하는 놀이라는 인상을 준다. 그래서 놀이꾼들은 이 놀이를 흔히 박첨지놀이라고 부른다. 박첨지와 같이 일정한 주인공이 존재함으로써 극의 통일성을 조성하고 있다. 박첨지와 함께 꼭두각시놀음의 극적 진행에 중요한 존재가 산받이이다. 산받이는 악사 중 한 명이 맡는데, 인형과 대화를 주고받는다. 산받이는 등장인물이면서 관중과 같은 위치에 있기도 하기 때문에, 무대와 관중 사이의 관념적 장벽을 제거한다. 등장인물에게 질문을 던지거나 행동을 촉구하여, 사건의 전개나 의미 해명이 이루어질 수 있도록 하며, 분리된 장면들을 중개하고, 무대면에 나타나지 않는 사실들을 보완한다.

꼭두각시놀음은 현재 3*m* 정도의 평방에 네 기둥을 세우고 관중석을 향해 무대 면이 되는 쪽을 1*m* 20*cm* 정도의 높이 위에, 인형이 나와서 노는 가로 2*m* 50*cm*, 세로 70*cm* 정도의 무대 면만 남겨 놓고 사방을 모두 포장으로 둘러친다. 그러나 예전에는 다락을 만들고 그 위에 무대를 설치하거나 이층식의 무대를 설치하는 등 무대를 비교적 높이 공중에 만드는 것이 전통적인 방법이었다.

무당굿놀이는 무당이 굿을 하는 중에 행하는 연극적인 놀음굿을 의미한다. 다른 말로 굿놀이, 희곡무가 또는 무극巫劇으로 지칭한다. 여러 거리로 구성된 큰굿에서는 기본적인 절차에 이어서 마지막 절차인 '뒷전풀이'에서 여흥적인 연희를 펼친다. 이는 모여든 잡귀의 무리를 잘 먹여 보낸다는 의미와 함께 관중에게 오락적 재미를 제공하는 목적을 갖고 있다. 시대의 흐름에 따라 유희적 측면에 대한 요구가 커지자, 무당굿놀이의 주술적인 목적은 약화되고 흥미 본위로 연행되었다. 제주도의 입춘굿·세경놀이·영감놀이, 경기도의 소놀이굿, 평안도의 재수굿 방아놀이 등은 굿의 한 대목이 원래부터 놀이의 형태를 갖추었고, 배역이 분화되었으며 가면을 사용하기도 한다. 그러나 대부분의 무극은 가면을 사용하지 않는다. 설정된 인물의 성격을 나타내기 위해 머리에 쓰는 것이나 옷을 이용해 가장한다. 남자 무당이 머리에 수건을 쓰고 치마를 입고서 여자로 분장하는 것을 흔히 볼 수 있다. 주인공 한 사람은 실감이 나도록 잘 꾸미고, 상대역은 필요에 따라서 관객 중에서 동원하거나, 주인공을 하는 무당이 일인이역을 한다. 주인공은 해설자의 구실까지 하면서 자문자답으로 다른 인물과의 관계에서 벌어지는 사건을 전개한다. 해설자가 있다는 것은 서사적인 특징이라고 할 수 있지만, 해설자가 객관적인 제삼자가 아니고 등장인물이므로, 서사적이라 하더라도 분명히 연극이다. 즉 무극은 무당이 배우로 가장해서 대화를 통해 극적인 행위를 보여 주며, 그 대사도 풍부한 내용이 있다. 다만 무극은 굿의 일부로만 공연되기 때문에, 다른 무엇에 의존하지 않고 독립적으로 공연될 수 있는 예술이라는 요건과는 어긋나는 측면도 있지만, 민간에서 전승되는 연극임에는 틀림없다는 점을 고려해 민속극에 포함한다.

전라남도 진도에서 장례 때에 단골무당들이 상가喪家에서 놀던 진도 다시래기도 가무극歌舞劇의 모습을 보인다. 삼국시대 이래 장례에서 가무를 행하던 풍습이 조선조까지 계속되었는데, 다른 지역의 장례놀이가 간단한 데에 비해 진도 다시래기는 비교적 연극적인 짜임을 갖추었다. 전국적으로 존재하는 빈 상여놀이 또는 가상여놀이도 장례와 관련된 민속놀이이다. 함경도에서는 호상好喪이 났을 때에 발인 전날 또는 발인 날 아침에 빈 상여를 메고 벌이는 상여놀이를 '대놀이'라 하고, 이때 부르는 노래를 〈영청도둠〉이라고 했다. 평안북도에서는 상여를 새우라 부르고, 상여놀이를 '새우도둠'이라 했다. 남한 지역에서는 이때 부르는 노래를 흔히 〈대소리〉라고 한다. 경상도에서는 빈 상여놀이를 '대도둠'이라 하고, 이때 부르는 소리를 〈대도둠소리〉라고 한다.

진도 다시래기는 단골(세습무) 집안의 무부巫夫들로 구성된 신청神廳을 중심으로 전승되어 왔다. 주로 호상 때 상가에서 제공하는 음식을 먹으며 상을 당한 상주나 유족들의 슬픔을 덜어 주고 위로하기 위해 벌였던 소극笑劇인데, 무부들에 의해 전승되어 왔으므로 무당굿놀이로 간주할 수 있다.

발탈은 발바닥에 가면을 씌워 노는 것인데, 언제부터 시작되었는지는 알 수 없다. 구한말 이전부터 남사당패 등에 의해 공연되어 왔고, 그것이 광무대光武臺와 가설극장(포장굿)·창극단 등으로 이어졌다. 발탈의 놀이판은 검은 포장막으로 꾸며지는데 가로 2*m*, 세로 1*m* 정도로 액자를 4각으로 짜고(뒷면만 터놓는다.) 놀이꾼은 그 속에 숨어서 연희한다. 포장 안에는 놀이꾼이 앉아서 연희할 수 있는 의자가 있다. 그리고 포장 앞부분의 중심부를 잘라 내어 발을 포장 앞으로 내놓는다. 발에 가면을 씌우고 대나무로 만든 팔을 옆으로 벌린 다음, 그 위에 저고리와 마고자를 입혀 어수룩한 모습의 인물로 만든다.

현재 연희되는 발탈은 발바닥에 가면을 씌우고 발목의 움직임으로 하는 것과 대나무로 조종하는 팔놀음 등 두 가지의 기본기를 기초로 하여, 발탈 인형의 양손에 실을 연결하고 그것을 대나무에 연결하여 조종한다. 그리고 꼭두각시놀음과 같이 어릿광대(산받이)가 포장막 밖에서 발탈을 상대하면서 재담과 노래·춤으로 공연을 진행한다. 양옆에는 피리·젓대·해금·북·장구·꽹과리 등을 연주하는 악사가 앉아서 삼현육각으로 반주한다. 발탈의 주인공은 천민인 조기 장수이다. 조역으로 어릿광대와 잠시 등장하는 여자 역 등 세 사람이 연희를 진행한다.

대사의 특징으로는 잡아먹는 이야기, 조기를 헤아리는 재담, 약 먹는 이야기가 나온다는 점을 들 수 있다. 발탈은 "피라미·조개·치리·비둘기·까투리·맹꽁이 등을 잡아먹고, 말도 잡아먹고 돼지도 잡아먹고 닭도 잡아먹고 굼벵이도 잡아먹고 네 불알도 떼 먹는다." 등 불가사리처럼 무엇이나 잡아먹는다는 이야기를 하며 위세를 부린다. 그리고 조기장수의 재담으로 조기를 헤아리는가 하면, "곰의 쓸개·노루·사슴·백구영단·불알이 두 개인데 너 하나 나 하나 먹는다."라는 등 약 먹는 이야기가 나온다. 이런 대사는 다른 민속극에서는 볼 수 없는 내용인데, 재담을 통해 해학적 웃음을 유발한다. 발탈꾼과 어릿광대 사이에 욕지거리가 오고 가지만 그것도 익살스럽게 들린다. 한편 연희의 내용이 간단한 것에 비해서 삽입가요가 많이 발견된다. 〈팔도유람가〉, 〈쑥대머리〉, 〈개성난봉가〉, 〈밀양아리랑〉, 〈진도아리랑〉, 〈고사창〉, 〈파연곡〉 외에 잡가 등 기존 가요를 많이 차용하고 있다.

우희優戱는 흔히 산악 또는 백희라고 부르는 놀이들의 한 종목으로, 골계희滑稽戱였다. 삼국시대에 중국에서 유입된 우희는 고려시대와 조선시대의 우희로 계승되고, 이 전통 속에서 우희가 판소리·가면극·무극·재담·만담 등에 영향을 끼쳤다. 그동안 우리나라에서는 우희를 소학지희笑謔之戱, 조희調戱, 화극話劇 등으로 불러 왔다. 그러나 여러 기록에 나타나는 명칭이나, 중국과 일본의 예로 볼 때 우희가 가장 적당한 용어로 생각된다.

한국과 중국의 우희에는 임금을 풍간하는 내용, 부패한 관원을 풍자하는 시사적인 성격을 띤 내용, 흉내내기 연희, 주유희侏儒戱(난쟁이놀이)가 있었다. 『고려사高麗史』「열전列傳」 염흥방廉興邦조에서는 이미 이런 연희를 우희라고 기록하고 있다.

> 염흥방 집의 노비와 이림李琳의 사위인 판밀직判密直 최렴崔濂 집의 노비들이 부평富平에 살면서 권세를 믿고 방자하게 횡포가 심했다. …… 흥방이 일찍이 아비가 다른 형인 이성림李成林과 함께 집에 갔다가 돌아오는데 말과 마부가 길에 가득 찼다. 어떤 사람이 우희를 하며 극세가의 노비가 백성을 괴롭혀 조세를 거두는 모양을 보았다. 성림은 부끄러워했는데, 흥방은 즐겁게 구경하면서 깨닫지 못했다.

이와 같이 고려시대에는 당대 권세가의 횡포를 풍자하는 시사성을 띤 민속극인 우희가 민간에서 연행되고 있었다. 또 『평산신씨고려태사장절공유사平山申氏高麗太師壯節公遺事』에 의하면, 1120년(예종 15) 팔관회 때 배우 둘이 신숭겸과 김락으로 분장하고 등장해 우희를 연출했다. 『고려사』에 의하면, 1165년(의종 19)에 외국인이 고려에 와서 공물을 바치는 광경을 채붕 위에서 보여 주는 놀이를 연출했다.

그동안 조선시대의 우희를 흔히 소학지희라고 불러 왔지만, 실제로는 조선시대에도 『조선왕조실록朝鮮王朝實錄』, 유몽인柳夢寅(1559~1623)의 『어우야담於于野談』 등에서는 이런 내용의 연희를 고려시대와 마찬가지로 우희·창우희倡優戱·배우희俳優戱라고 기록하고 있다.

> 공헌 대왕이 대비전을 위해 대궐 내에서 진풍정進豊呈을 펼쳤다. 서울의 배우인 귀석貴石이 배우희를 잘해 진풍정에 나갔다. 풀을 묶어 꾸러미 네 개를 만들었는데 큰 것이 두 개, 중간 것이 하나, 작은 것이 하나였다. 귀석이 자칭 수령이라 하며 동헌에 앉아서 진봉 색리進奉色吏를 불렀

다. 한 배우가 자칭 진봉 색리라 하고 무릎으로 기어 앞으로 나왔다. 귀석이 소리를 낮추고 큰 꾸러미 하나를 들어 그에게 주며 말하기를 "이것은 이조 판서에게 드려라." 하고, 또 큰 꾸러미 하나를 들어 그에게 주며 말하기를 "이것은 병조 판서에게 드려라." 하였다. 또한 중간 것 하나를 주며 말하기를 "이것은 대사헌에게 드려라." 하였다. 그러고 나서 작은 꾸러미를 주면서 "이것은 임금께 진상하여라." 하였다.

이 진상進上놀이는 유몽인의 『어우야담』에 있는 내용인데, 항간에서 일어나는 사건을 꾸며 보여 준 예라고 할 수 있다.

이외에 『세조실록世祖實錄』 14년 5월 병자丙子 조에는 소위 '맹인취인지상盲人醉人之狀'이라는 흉내 내기 연희가 소개되어 있다. 야장冶匠 고룡은 궁시장弓矢匠으로 구해 온 사람인데, 본래 우인優人으로서 장님이 술 취한 모습을 잘 흉내 냈다고 한다.

유몽인의 『어우야담』에는 소위 '종실양반놀이'가 소개되어 있다. 이는 『사기史記』「골계열전滑稽列傳」 중 우맹優孟이 초楚왕에게 재상 손숙오孫叔敖의 후손을 후대하라고 풍간한 내용과 유사하다. 어숙권의 『패관잡기稗官雜記』에는 소위 '탐관오리놀이'가 소개되어 있다. 이는 실제로 있었던 일을 소재로 하여 부패한 관원을 비판한 시사 풍자적 성격의 우희이다.

전통 인형극으로 만석중놀이·영등희 등이 있었다. 최근 복원된 만석중놀이는 불탄일인 사월초파일에 공연되었던 놀이인데, 인형에 줄을 매어 조종하며 대사가 없이 음악 반주에 의해 연출되었다. 인형으로는 만석중·노루·사슴·잉어·용 등이 등장하였다. 영등희는 그림자인형놀이인데, 많은 동물의 모습을 종이로 만들어 등불에 비추며 놀았다.

**특징 및 의의** 한국에는 가면극, 꼭두각시놀음, 무극, 발탈, 진도 다시래기, 우희, 만석중놀이, 영등희 등 다양한 민속극이 있었다. 이 민속극들은 대부분 사회 풍자의 희극으로서, 사회적 불평등 때문에 빚어지는 현실적인 문제들을 비판적으로 제시했다. 민중은 민속극을 통해 일시적으로 기존 질서로부터 벗어나 해방을 구가했다. 일상 세계에서라면 마땅히 금기시되던 문제들을 놀이판에 드러내어 다룸으로써, 평소 억압되었던 갈등과 불만을 발산하고 해소하는 기회로 삼았다.

민속극은 민족 문화를 말살하고자 한 일제강점기와 민족 분단의 혼란기를 거치면서 전승이 위축되었다. 그러다가 1960년대에 이르러 가면극을 중심으로 한 민속극 전반이 새로운 조명을 받기에 이른다. 당시 정부는 근대화 또는 서양화 추진과 민족 주체성 확립이라는 과제를 추구하면서 유형문화재를 보존·복원하고 무형문화재를 지정하는 사업을 펼쳤다.

한편, 대학생을 비롯한 비판적 지식인들은 전통 가면극의 가치를 재발견해 민주주의적 사회 발전에 기여할 수 있도록 하는 일에 관심을 기울였다. 그래서 1960년대와 1970년대에는 대학가에서 탈춤 부흥 운동이 크게 일어나 전국의 대학생들이 가면극을 배워 공연하는 일이 자주 있었고 그 열의도 대단했다. 그러나 1980년대에 접어들면서 그것도 시들해지고 말았다. 그 대신에 민속극에 기반을 둔 창작극인 마당극(마당굿) 또는 민족극이라 불리는 일단의 정치극이 새롭게 등장해 체제 비판을 시도했다. 1980년대 초두에 이르러 기존 문화 풍토에 하나의 문화적 충격으로 던져진 마당극은 민속극의 이념적 혁신이라고 해도 좋을 것이다. 처음에는 마당극 또는 마당굿이라 부르다가 점차 민족극이라는 용어로 통일되었고, 1988년 12월 '전국민족극운동협의회'가 결성되었다. 마당극은 민족 문제, 농촌 문제, 노동자 및 도시 빈민 문제, 사회 일반 및 시사 문제, 역사적 사실의 재해석 문제를 다루었다. 이는 당대 사회 운동의 흐름과 긴밀히 결합해 들어가는 민족극 운동의 작품 활동 경향을 여실히 반영하고 있는 것이라 하겠다.

다른 한편으로는 전문적인 연극 단체 가운데서도 가면극·판소리·인형극 등 민속극을 현대적으로 계승한 창작극을 정립해 보려는 시도가 있었다. 대표적인 예가 1973년에 연출가 허규를 중심으로 창단한 '극단 민예'와 손진책의 '극단 미추'이다. 극단 민예는 〈허생전〉·〈놀부전〉·〈서울말뚝이〉·〈다시라기〉 등을 공연했다. 〈허생전〉은 가면극의 장단·춤사위·등퇴장 동작과 판소리의 아니리를 활용했다. 〈놀부전〉은 창극인데, 등퇴장과 몸동작에 가면극의 춤사위를 활용했다. 〈서울말뚝이〉는 현대판 가면극이고, 〈다시라기〉는 민속놀이였다.

이와 같이, 민속극은 새로운 한국적 현대 연극의 창출을 위한 창작 자원으로서의 의의도 지니고 있다. 현재 연극계에서는 민속극을 활용한 한국적 현대 연극을 창작하여 공연하는 연극 단체들이 여러 개 생겨났고, 이들 중 일부는 상당한 성공을 거두었다. 국립창극단의 창극, 극단 목화(오태석)·연희단 거리패(이윤택)·민족예술단 우금치(류기형)·극단 민들레(송인현)의 연극, 극단 민예(손진책)의 마당놀이, 한국민족극운동협회 산하 단체들의 민족극 등을 예로 들 수 있다. 그러나 이런 시도는 예술적 완성도를 위해 아직 갈 길이 먼 것도 사실이다. 앞으로 전통연희를 창작 자원으로 활용하여 좀 더 수준 높고 재미있는 한국적 현대 연극을 창출하는 것이 과제로 남아 있다.

**참고문헌** 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 남사당패 연구(심우성, 동문선, 1974), 인형극의 역사적 전개 양상(허용호, 한국문화사6-연희, 신명과 축원의 한마당, 두산동아, 2006), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004).

**필자** 전경욱(田耕旭)





## 박첨지
朴僉知

**정의** 꼭두각시놀음에서 주요한 역할을 하는 등장인물.

**내용** 박첨지는 꼭두각시놀음의 모든 거리에 등장한다. 특히 그가 주인공으로 등장하는 장면이 박첨지 유람 거리이다. 그는 성격이 다양한 인물로서 활약할 뿐만 아니라, 꼭두각시놀음의 전체 해설사 역할을 한다. 꼭두각시놀음을 일명 박첨지놀음으로 부르는 것은 이처럼 그의 비중이 큰 까닭이다.

'박'은 박씨 성을 뜻하기도 하고 바가지[匏]와 같이 흔한 존재라는 천시의 의미도 지니고 있다. 첨지는 조선시대의 관직인 첨지중추부사僉知中樞府事의 준말로, 중추부에 소속된 정삼품 당상관이지만 실권이 없는 자리이다. 정삼품과 종이품 벼슬을 영감令監 또는 영공令公으로 부른 데서 박첨지를 영감이라 불렀는데, 후대에 이르러 첨지僉知는 나이 많은 노인의 일반적인 존대어가 된다.

박첨지 인형은 나무 막대기를 몸체(손잡이를 포함한 길이 1m)로 하고, 유난히 큰 얼굴(머리끝부터 목까지 길이 30cm×얼굴 너비 22cm)에 흰 머리카락과 흰 수염을 붙였다. 아래턱에는 끈을 달았고, 내부에 고무줄을 고정시켜 끈을 잡아당기면 입이 열리고 마치 말을 하는 듯하다. 어깨(너비 35cm)가 넓고 두 팔을 움직인다. 흰색의 소매가 긴 저고리와 바지를 입고 있다.

채록본별 박첨지의 등장 장면을 통해 기능과 역할을 살펴보면 다음과 같다.

김재철 채록본의 박첨지는 제1막 곡예장에서 방랑하는 노인, 제2막 뒷절에서 소무당들의 삼촌, 제3막 최영노의 집에서 홍동지의 삼촌, 제5막 표생원에서 마을 구장區長, 제7막 평안 감사 재상(장례)에서 홍동지의 삼촌, 제8막 건사(절 짓기)에서 해설자 등의 역할을 한다.

최상수 채록본에서 박첨지는 제3막 꼭두각시에서 꼭두각시의 남편, 제5막 영노에서 영노의 상대역, 제6막 평안 감사 꿩 사냥에서 해설자 등의 역할을 한다.

김우 채록본의 제3과장에서 박첨지는 삼천갑자(동방삭)의 상대역, 제4과장 장안활자(왈짜)에서 해설자, 제5과장에서 평안 감사의 상대역, 제6과장 박첨지의 딸에서 해설자, 제8과장에서 평안 감사 아들(상제)의 상대역, 제9과장 가족들의 춤판과 제10과장 절 짓기에서 해설자 등의 역할을 한다.

박헌봉 채록본의 제7과장 표생원에서는 해설자로 등장한다. 이두현 채록본의 제5막 작은 박첨지에서는 그의 상대역으로 등장한다. 박첨지의 다양한 성격을 일반적인 드라마의 원리로 보면 성격이 종잡을 수 없을 만큼 변덕과 변신이 극심한 인물로 볼 수 있는데, 그 내적인 이유는 인형극으로서 흥미를 제공하려는 의도라 할 수 있다. 인형의 특성상 무겁고 일관된 성격보다는 발랄하고 재미있는 성격이 작품에 적합한 까닭이다. 한마디로 경박하고 익살스러운 인물이다.

김재철 채록본의 박첨지는 자신이 과거에 사과司果였다고 밝힌다. 조선시대 사과는 정육품의 군직이지만 실권이 없는 자리에 불과하다. 그는 노래와 춤에 신명이 넘쳐서 〈십자사설十字辭說〉·〈팔도유람가〉·〈분재가分財歌〉·〈상여가〉 등을 부른다. "네 에미 궁둥이와 네 애비 궁둥이와 마주 대면 양장구 똥구멍이 될 놈"이라 거침없이 말함으로써 자신의 천박함을 드러

꼭두각시놀음

서산 박첨지놀이

**박첨지 인형** | 국립민속박물관

낸다. 조카딸들을 유혹한 피조리(조리중을 낮추어 이름)들을 꾸짖을 때는 "거리 노중이냐, 보리 망종이냐, 7월 백중이냐, 네가 무슨 중이냐, 염불에는 마음이 없고 잿밥에는 마음이 있어 미색만 데리고 춤만 추는구나."라고 말하지만, 자신은 "사당애기의 손목을 잡았고, 예쁜 여자에게는 입에 엽전을 물고 주었으며, 모가비에게는 소개비[行下](창녀를 소개해 줄 때 뚜쟁이에게 주는 돈)를 주었다."라고 말함으로써 유람 도중에 애사당과 방탕한 짓을 한 사실을 늘어놓는다. 심지어는 유흥비로 쓰기 위해 남의 돈까지 훔친 것이 밝혀진다. 마을의 구장으로서 꼭두각시와 돌모리집에게 재산을 나누어 달라는 표생원의 부탁을 받고 박첨지는 재산 분배의 노래를 부른다. "첩인 돌모리집에게는 왕십리에 있는 논, 용산 삼개에 들어오는 뗏목, 은장·봉장·자개 함롱·반닫이 등 좋은 것을 주고, 반면에 본처인 꼭두각시에게는 남산 닷 마지기와 고초밭, 장마에 떼밀리는 나무뿌리, 개똥밭 하루갈이와 잿독 깨어진 것 등 나쁜 것을 주겠다."라고 함으로써 스스로 부당한 인간임을 드러낸다.

최상수 채록본의 박첨지는 자신을 활량(한량閑良의 변한 말)이라 소개한다. 자신의 처지를 일러 "우리 집안은 어쨌든지 그럭저럭 다 망한 집안일세. 망하나마나 그런 걸 어떻게 고칠 수 있나?"라고 하면서 되는 대로 살겠다는 의사를 내비친다. 아내인 꼭두각시가 묘사하는 박첨지의 모습은 흉측하다. "영감 날 박대하여 몇 삼 년을 말만 들었지. 일자 서신 돈절하고 현해(현현의 오류인 듯함)하더니 별안간에 날 생각이 웬 말이요? 잘되고 잘되어 나를 박대하더니 저 얼굴 저 모양이 무어 이리저리 흉하오. 청사·도포·흑사띠를 얻다 두고 칡대(칡 줄기같이 누렇고 긴) 장삼에 개털 갈이 웬 말이요. 영감 얼굴이 대단히 흉해 보이는구려." 이런 박첨지가 마지막 장면인 평안 감사 모친의 49재에서는 "극락세계로 가고말고. 우리도 정성을 대단히 들여서 아무쪼록 극락세계 가시라구 아주 천추만년까지 내려가도록 우리가 얘기하고 우리가 불공을 또 다음에 올렸지." 라며 정성스럽게 불공을 올리는데, 이전과는 전혀 다른 면모를 보여 준다.

박헌봉 채록본에서 박첨지는 산받이(촌사람 역)에게 자신이 한때 소매치기 했던 사실을 재담으로 변명한다.

**촌사람** 그러면 웬 돈이 그렇게 늘었나?
**박첨지** 이게 무슨 소리여. 지금 이 밤이 낮 같은 세상에 늙은 영감 어떻게 못 죽여서 옥獄죄수 잠재우려 할랴고 그 따위 말을 하나.
**촌사람** 그러면 돈 칠 푼이 그렇게 늘었어요?
**박첨지** 여보게, 자네가 미련해서 돈 늘고 주는 속을 몰라. 천지하강天智下降하고 기지생전旣知生前하여 나는 짐승 알을 낳고 기는 짐승 새끼 치고 이화도화李花桃花 만발할 제 자네나 내가 돈이 늘어야 먹고 살지 한 푼이 한 푼 대로 있으면 무얼 먹고 살아.
**촌사람** 그 입으로 한 말이여?
**박첨지** 아, 그러면 자네는 똥구멍으로 말하나?
**촌사람** 나는 똥구멍으로 말해.
**박첨지** 여보게, 아 이거는 우리 놀음판에 재담이었다.

박첨지의 재담을 통해 조선시대 남사당패가 일정한 사찰을 대상으로 절 걸립[寺刹乞粒]을 사전에 약속하고 시주금施主金을 받는 형식으로 그들의 수입을 올렸던 사실을 확인할 수 있다.

여기 터가 좋다고 절을 하나 이룩하는데 절은 무슨 절이냐 하면, 일국기념전一國紀念殿에 제비(재비 역할 또는 제비祭費) 칠 년간에 국가의 근건을 사모코저 하는데 이 절에다 사주하면 아들 없는 양반 아들 낳고 딸 없는 양반 딸 낳고 부귀공명하고 잘살 만한 절이라고. (창) 이 절에 화상이 절을 지어라. 어 어 화상이 절을 다 지어라.





김우 채록본에서 박첨지는 패륜적인 재담의 극치를 나타낸다.

**산받이** 아니, 딸이라 하면서 데리고 살다니?
**박첨지** 내 집에 쌀을 두고 남의 집 쌀을 꾸어다 먹어?
**산받이** 딸을 데리고 사는 사람이 어디 있단 말이요?
**박첨지** 그러면 자네 아바이하고 어머이하고 어떻게 사나?
**산받이** 연분이 있기에 살지.
**박첨지** 나 부끄러워 들어가겠네.

**특징 및 의의** 조선시대 강이천姜彛天의 〈남성관희자〉에 박첨지와 유사한 인물이 보인다. "낮짝이 안반 같은 놈이 갑자기 나타나서 고함 소리로 구경꾼들을 두렵게 하고突出面如盤 大聲令人怖"라는 인물이 그러하다. 일제강점기 송석하宋錫夏가 조사한 기록, 미타무라 엔교三田村鳶魚가 조사한 구파발 박첨지놀이 기록에도 박첨지가 등장한다. 이런 자료들은 박첨지의 다양한 성격을 더욱 풍부하게 드러낸다. 이 인물의 특징은 서민적인 태도로 객석과 어울리는 효과가 높고 잦은 변신을 통해 극이 공연될 때마다 그의 경박하고 익살스러운 몸짓은 인형의 움직임과 잘 조화를 이룬다.

**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)

## 박첨지 유람 거리

**정의** 꼭두각시놀음에서 박첨지라는 인물이 전국 여러 지역을 두루 구경하고 다니는 광경을 연행하는 장면.

**내용** 박첨지 유람 거리는 꼭두각시놀음의 서막 또는 첫 거리에 해당한다. 주인공이자 놀음 전체를 이끌어 가는 해설자의 등장이라는 점과 관객들의 집중력을 끌어내야 하는 점에서 매우 중요한 기능을 하는 거리이다. 박첨지 자신도 세상 구경을 나왔다고 함으로써 관객과 빠르게 동화됨은 물론 자신의 행위를 서사화敍事化하는 효과를 낸다. 아울러 박첨지가 처음 등장할 때 부르는 노래가 별도로 가창歌唱됨으로서 인형의 존재성과 함께 신비성을 강조하는 분위기를 자아내기도 한다. 대잡이를 포함한 광대들은 일제히 〈떼이루 떼이루 띠어라 따〉 하는 노래와 〈나이니 나이니 나이나 나이나〉 같은 노래를 합창한다. 이 서곡은 전통 음악 가운데 유일하게 인형의 등장과 함께 불리는 멜로디이다. 이는 고대부터 동서 루트를 통해 중국을 거쳐 한반도에 전파된 것으로, 이로서 인형을 신격神格으로 모셨던 시대에 신神을 부르는 노래의 일부가 남았다는 학설이 제기되었다.

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

김재철 채록본(꼭두각시극 각본)의 제1막 곡예장曲藝場에서 박첨지는 자신을 서울에 살며 사과司果 벼슬을 하다가 은퇴한 인물로 소개한다. 노년에 형편이 어렵고 마음이 답답해 강산 유람을 하러 여러 지역을 방랑하는 중인데 장구 소리를 듣고 신명이 나서 놀음판에 들어왔다고 말한다. 박첨지는 "일간동 이골목 삼청동 사직골 오궁터 육조앞 칠관악 팔각제 구리개 십자가" 같은 〈십자사설十字辭說〉을 읊으며 자신이 서울 출신임을 자랑한다. 그러나 젊은이들을 점잖게 꾸짖는다는 것이 "네 에미 궁둥이와 네 애비 궁둥이와 마주 대면 양장구 똥구멍이 될 놈"이라고 말함으로써 천박함을 드러낸다. 또한 유람하는 과정에서 "사당애기의 손목을 잡았고, 예쁜 여자에게는 입에 엽전을 물고 주었으며, 모가비에게는 소개비[行下]를 주었다."라고 말함으로써, 사당패와 방탕한 짓을 한 사실을 늘어놓는다. 심지어는 방탕하게 놀다가 돈이 떨어져 남의 돈까지 훔친 것이 밝혀진다.

최상수 채록본(꼭두각시극 각본)의 제1막 곡예장에서 박첨지는 자신을 활량이라 소개하며, 다음과 같은 〈팔도유람가〉를 부른다. "경상도 태백산 상주 낙동강 구경하고, 전라도 지리산은 세류강을 구경하고, 충청도 계룡산은 공주 금강을 구경하고, 황해도라 구월산은 황해수를 구경하고, 함경도라 백두산 두만강 구경하고, 강원도 금강산은 일만 이천 봉 구경하고,

**박첨지 유람 거리(꼭두각시놀음)** | 2015 | 국립민속박물관

경기도로 올라와 임진강 구경하고, 삼각산 나린 줄기 봉황이 주춤 생겼고나. 봉황 앞에는 대궐 짓고 대궐 앞에는 육조六曹로다. 왕십리 청룡 되고 동구재東九峙 만 리가 백호로다. 서출 동령西出東嶺하였으니 장안 만호가 여기로다." 굿거리장단에 맞추어 한바탕 신명나게 춤을 춘다.

김우 채록본(꼭두각시극)의 제1과장에서 박첨지는 부채춤을 추고 등장한다. 박첨지와 산받이 사이에 "병들어 먹는다"(알아듣다), "돼지법이로구나"(제법이다), "닭의 메로구나"(유식하다), "동네 못하겠다"(말 못하다) 등의 남사당 은어隱語로 재담(대화)이 진행된다. 박첨지는 자신의 쓸쓸한 마음을 토로하기 위해 "온 산에 새는 날지 않고, 온 들에 사람의 자취가 끊이다千山鳥飛絕 萬徑人跡滅."라는 당나라 시인 유종원柳宗元의 시 〈강설江雪〉을 읊는다. 이 거리의 후반부에서 박첨지가 〈돈타령〉을 부르는 것은 그의 곤궁한 심리를 드러내는 것이지만 〈강설〉을 통해 유식을 자랑하던 모습과는 우스꽝스럽게 대조된다. 또, 다음과 같이 자신을 서사화하는 재담을 하는 것은 민속극의 특징으로서 주목된다. "장연(황해도 지명) 꼭두각시를 사 와서 박첨지와 재담하고 춤추고 논다 하데. 그래서 나도 마음이 으쓱해서 들어왔네."

박헌봉 채록본(꼭두각시놀이 극본)·이두현 채록본(꼭두각시놀음 대사)·심우성 채록본(덜미 채록본)의 공통점은 채록본의 구술자가 동일인인 대잡이 남운용南雲龍이라는 것이다. 그럼에도 이 세 개의 채록본은 채록 시기에 따른 약간의 차이점도 발견된다. 박첨지는 자신의 용돈이 날마다 늘어나는 것을 자랑하는데, "돈 칠 푼 가지고 다니다 호적(태평소) 부는 사람만 냥 주고, 깽깽이(꽹과리) 치는 사람 오천 냥 주었다. 흙 쓰듯, 물 쓰듯 다 쓰고 친구 만나 술 먹고 나서 오줌을 누러 갔더니 주머니가 무거워. 그래서 얼마나 늘었나 보았더니 이만 천 냥이 늘었더라."라고 익살을 떤다. 또, 박첨지는 자신을 도적놈으로 취급하기도 한다. 산받이(촌사람)가 돈이 늘어나는 까닭을 묻자, "나는 짐승은 알을 낳고, 기는 짐승은 새끼를 치고, 이화 도화李花桃花도 만발하는데 돈이 늘어야 살 수 있는 것이 아니냐."라고 하면서 자신의 도적질은 당연한 행위라고 억지를 쓴다.

반면, 차별화되는 점은 박헌봉 채록본에서 모든 것을 아는 체하는 사람을 '남원 무당 곁방살이꾼'으로, 심우성 채록본에서 광대놀음판의 재담을 '먼지담'(먼지 같이 가벼운 농담)으로, 서연호 채록본(꼭두각시놀이 연희본)에서 박첨지가 자신의 유식함을 '버드나무식[柳植]'이라고 말하면서 이어 연행될 피조리 거리의 등장인물을 다음과 같이 미리 소개하는 점이다.

이 같은 방법은 관객들에게 장면과 장면의 연관성을 친밀하게 해 줌으로써 인형극의 흥미를 높이려는 의도임이 분명하다.

**박첨지** 내가 집에 잠깐 들어갔더니 우리 두 살 반 먹은 딸애기와 세 살 반 먹은 며늘애기(며느리)가 있지 않나.
**산받이** 그래서?
**박첨지** 아 요것들이 꽃바구니를 하나씩 사 달라고 하지 않나.
**산받이** 그래서?
**박첨지** 무얼 하려고 그러느냐 하고 물었더니 할아버지, 아버지 진짓상에 나물 뜯어다 놓아 준다기에 하나씩 사 주었더니, 그저 이것들이 뒷동산을 오르락내리락 하더니 뒷절 상좌들과 부시럼(연애의 비유)이 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 무어여.
**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.





# 반인
泮人

서산 박첨지놀이에서 박첨지는 〈팔도유람가〉 외에도 여러 섬들을 돌아다닌 〈섬타령〉을 부른다. "요섬, 사섬, 공사섬, 안섬청룡, 빼알녹섬으로 훑더듬었다."라고 열거한다. 이 타령은 그의 유람을 남성의 방탕한 외도外道에 비유한 것으로, 이로서 방랑 생활을 하면서 첩을 얻어 새살림을 차렸음을 고백하기에 이른다. 한편, 집을 나간 박첨지의 행방을 알기 위해 박첨지 동생, 박첨지 큰마누라(처), 박첨지 처남인 명노(영노에서 유래) 등은 박첨지를 찾아다닌다. 마침내 숨어 다니던 박첨지를 명노가 찾아내기에 이르자 그는 본처와 이혼하려는 의사를 밝히며, "처에게는 나쁜 것(썩은 새끼, 토질이 나쁜 밭)을 주고, 첩에게는 좋은 것(자개로 만든 함롱)을 나누어 주겠다."라고 익살을 떤다.

**특징 및 의의** 박첨지는 전직 벼슬인 사과, 활량, 주사, 영감 등으로 대중없이 자신의 소개를 늘어놓는다. 스스로가 사회적으로 아무런 정치력이나 경제력이 없는 소외된 노인임을 넌지시 노출시키는 이 같은 행위는 서양의 인형극이 애초부터 주인공의 성격을 분명히 드러내는 것과 비교하여 저속하다는 평가를 받는 요인이 되기도 한다. 그러나 이 또한 인물 변신變身의 한 방법으로서 시대를 넘어 관객과의 공감대를 끌어내고 친화력을 지속하려는 일종의 희극적 전략을 드러낸 것이다. 박첨지를 비롯한 다른 등장인물들을 관객과 동화시키려는 방법으로 볼 수 있다. 이런 면에서 꼭두각시놀음은 남사당패의 유랑광대다운 기질을 잘 드러낸 것으로서, 일정한 정착지가 없이 전국을 유랑하며 고단하게 살아야 했지만 일단 공연에 오르면 관중들 앞에서 즐겁게 노래하고 재미있는 재담과 익살을 떨어야 했던 연희자의 모습이 반영되어 있는 것이다.

**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)

**정의** 성균관에 소속된 노비인 전복典僕으로서, 문묘를 지키고 유생 부양에 필요한 잡무를 처리했던 사람.

**내용** 반인들은 동일한 성격을 띠는 하나의 집단이 아니고 여러 부류의 사람들로 구성되어 있었다. 즉, 안향安珦(1243~1306)이 기증한 사노비私奴婢의 후손들, 소를 도살하고 판매하는 재인宰人, 쇠가죽과 쇠기름 판매 등 상업 활동을 하는 상인, 전통연희자 등 다양한 성격의 사람들로 구성되어 있었다.

반인들은 잡역을 수행하기 쉽도록 동소문東小門 성균관 앞 관동館洞에 거주했으므로, 이곳은 반촌泮村이라고 불리게 되었다. 그러나 성균관의 도사屠肆(조선 후기에 왕실·귀족·관아·군문에 고기를 공급하던 가게)가 현방懸房이라는 이름으로 시전화市廛化하면서, 현방은 반촌뿐만 아니라 도성 근처의 여러 곳에 분포하게 되었다. 이에 따라 현방을 운영하는 반인들도 각 현방 근처에 흩어져 생활하게 되었다.

서울에는 조선 전기부터 나례儺禮에 동원되던 놀이꾼들이 살고 있었다. 따라서 이들은 나례가 있을 때 지방의 재인청에서 동원되던 재인들과 구별된다. 조선 전기의 여러 기록에 '경중우인京中優人', '경중남녀재인京中男女才人' 등의 용어가 보이고, 우인 또는 재인이 서울의 사대문 안에 살았다는 내용도 발견된다. 이때 경중우인의 일부로 주목되는 것이 반인이다.

성균관의 노비는 선상노비選上奴婢와 외거노비外居奴婢로 구분되는데, 선상노비는 성균관 내의 잡역에 종사하였고, 외거노비는 지방에서 생업에 종사하면서 신공身貢을 바쳤다. 성균관의 노비는 조선 초에 약 300명이었는데, 대부분 고려 충렬왕 때 성균관을 재건하는 데에 공이 컸던 안향이 기증한 사노비의 후손들이었다. 그러나 『태학지太學志』 제7권 「희름戲廩」 장획臧獲조에 의하면, 1407년(태종 7)에 성균관에 노비 300명을 내려 호역戶役을 면제하여 주고 쇄소灑掃하는 일을 하게 했고, 이후 1427년(세종 9), 1451년(문종 원년), 1518년(중종 13)에 80명, 1547년(명종 2)에 50명 등 왕이 계속 노비

를 하사했다. 이외에도 『세종실록世宗實錄』 권5 세종 1년 8월 경진 조에 의하면, 왕이 성균관에 노비 100명을 하사했다. 그래서 안향이 기증한 사노비들보다 조선조의 왕들이 하사한 노비들이 훨씬 더 많게 되었다.

이미 숙종 때 4천여 명이나 되던 반인들은 현방의 운영만으로는 생계를 유지하기 힘들었다. 그래서 18세기에 들어서면 반인들은 쇠가죽을 판매하는 창전倉廛의 경영 및 쇠기름 판매 등 다양한 상업 활동을 전개하면서, 한편으로는 예로부터 자기들이 전승해 오던 연희를 흥행에 성공할 수 있도록 발전시켰다.

『승정원일기承政院日記』 45권 1736년(영조 12) 2월 20일 조에는 반인과 전통연희의 관련성에 대한 중요한 사실이 기록되어 있다.

> 지난달 20일 무렵 반인의 무리가 마침 북방 사신들을 위해 베풀었던 산붕놀이를 멈추는 때를 만나, 각자 돈을 모아 산붕희山棚戲의 도구를 빌려 이틀간 성묘(문묘)의 뒤에 산붕을 설치하고 기이한 재주를 두루 보여 주었고, 음란한 악을 크게 베풀었는데 성균관의 유생들도 뛰어가서 구경하지 않는 자가 없었습니다.

인용문은 1736년(영조 12)의 일로서, 반인들이 중국 사신이 돌아간 후 산붕을 빌려 민간에서 연희를 베푼 것으로 나타난다. 그리고 이보다 54년 전인 『승정원일기』 15권 1682년(숙종 8) 12월 3일조 민정중의 상소에서도 반인들이 소의 도살과 함께 연희를 담당하고 있었음을 밝히고 있다.

> 민정중이 품달하여 말하기를 "일찍이 영의정이 품달했던 바대로 평상시에 시장에서 변통하게 하소서. 반인들은 기필코 어물전을 운영하고 싶어 합니다. 그런데 반인들은 수천 명이나 되기 때문에 형세상 모든 사람이 똑같이 이익을 얻기가 어렵습니다. 반인들은 어물전 이외에는 원하는 것이 없으니, 어떻게 하는 것이 좋은지 알지 못하겠습니다. 나라의 풍속은 (반인들이) 소 도살과 악樂, 공연 예술으로서 삶을 영위하고 있으니, 소 돌림병이 그친다면 기필코 다시 소 도살장을 열어야 하며, 그 사이에 잠시 어물전의 이익을 빼앗아서 반인들에게 주는 것 또한 매우 편치 않습니다."라고 했다.

인용문은 소 돌림병이 돌아서 반인들이 소를 도살하지 못해 생활이 곤궁해지자, 어물전을 운영하고 싶어 한다는 내용이다. 이에 대해 민정중은 그것이 불가함을 말하면서, 당시 반인들이 소 도살과 악, 즉 공연 예술로서 삶을 영위하고 있었음을 밝히고 있다. 여기서의 악은 물론 음악만을 가리키는 것이 아니고 공연 예술 전반, 즉 연희를 가리키는 용어이다. 민정중의 상소는 반인들과 관련하여 말하는 내용이므로 "나라의 풍속은 소 도살과 악으로서 삶을 영위하고 있으니國俗, 以屠牛, 樂爲生理"의 주어는 당연히 반인이다.

이 기록은 『예종실록睿宗實錄』 1469년(예종 1) 6월 신사조 양성지의 상소문 가운데, 조선의 재인과 백정은 고려시대에 떠돌면서 천업에 종사하던 무리인 양수척楊水尺의 후예로서 "악기를 연주하며 노래하는 풍습과 짐승을 도살하는 일"에 종사하고 있다는 내용과 그대로 부합된다. 그래서 반인들 가운데 재인과 백정, 즉 수척이 있었다는 사실을 밝혀 주고 있다. 그리고 반인들이 본산대놀이의 연희자로서 가면극을 연행할 수 있었던 배경도 설명해 준다. 이들은 서울 관청의 관노였기 때문에 서울에 거주하면서 연희에 종사할 수 있었던 것이다.

아키바 다카시秋葉隆는 서울 애오개 본산대놀이의 연희자를 궁중에서 천한 일을 하던 하층민을 반인이라고 지적했다.

> 산대희의 연희자는 궁중에서 천한 일을 하던 하층민으로 반인泮人(panin)이라 칭했는데, 상인常人과의 교혼交婚은 금지되었다. 그들은 산대도감 또는 나례도감에 예속되어 궁중으로부터 쌀이나 콩 등을 지급받아 왔으나, 인조 12년 상주上奏에 의해 궁중에서 산대희가 폐지됨으로써, 그 이후에는 그들 자신이 연희의 흥행에 전력하게 되었고 커다란 무대를 만드는 것도 없어지게 되었다. 일좌一座의 비용은 지방 유지들의 기부에 의존했는데, 그들은 소위 계방契房이라 칭하는, 백성이 공역의 면제나 기타 원조를 구하기 위해 관아의 하리下吏에게 금전 재물을 바치는 풍속을 이용해서 봄에는 선인蟬印, 가을에는 호인虎印을 찍은 조합의 증명서를 들고 다니며 연 2회 선착장, 시장 등의 상가로부터 돈이나 곡식을 거두어들여 생활했다. 특히 서쪽 교외의 아현리阿峴里에 사는 연희자들이 많았는데, 소위 아현(애오개)산대의 이름이 유명했다.





인용문은 서울 근교에서 놀던 가면극인 본산대놀이의 성립에 대해 매우 중요한 정보를 제공하고 있다. 반인들이 산대도감 또는 나례도감에 예속되어 있었다는 말은, 이들이 중국 사신 영접 행사에 동원되었다는 사실을 의미한다. 그리고 산대희가 폐지되자 반인들이 그들이 벌이는 연희의 흥행에 전력하게 되었고, 이에 따라 애오개 본산대놀이가 성립되었다는 설명이다. 그런데 반인을 성균관의 노비라고 하지 않고, 궁중에서 천한 일을 하던 하층민이라고 지적했다. 이는 이미 숙종 때 4천 명이나 되던 반인들 중의 일부가 후대에는 궁중으로 이속移屬되어 천한 일도 했기 때문일 것이다.

김일출은 "이것은 우에서 언급한 바와 같이 산대놀이의 연기자가 반인이라고 불리운 하층 인민이었던 사정에 기인하는 것이었다. …… 반인은 물론 봉건사회에 있어서 인민의 개념 안에 포괄될 피지배 계급의 일부였으나, 그들이 공연하는 산대놀이는 벌써 어느 정도로 전업화專業化한 것이었다. 또 그것은 특히 서울을 위시한 도시의 하층 주민들을 상대로 공연되었던 것이다."라고 하며, 서울 본산대놀이의 연희자를 반인이라고 밝혔다.

김동욱은 "보통 반인은 편놈 또는 관館사람이라 하여 소위 재인백정才人白丁의 신분에 해당하여 궁중의 잡희雜戲나 산대희山臺戲 때에는 우인優人으로 출연하곤 했다."라고 논의했다. 반인이 본산대놀이의 연희자라는 언급은 없으나, 잡희와 산대희를 담당했던 전문적 연희자임을 밝히고 있다. 그리고 반인을 편놈 또는 관사람이라고 불렀다는 사실도 지적했다. 전경욱은 아키바 다카시의 논문과 『태학지』(1785), 『신보수교집록新補受敎輯錄』, 『영조실록英祖實錄』 등의 기록을 통해, 성균관의 노비인 반인들이 중국 사신을 영접할 때에 동원되어 산붕을 설치하고 연희했으며, 그들에 의해 서울의 산대놀이가 성립되었다는 사실을 밝혔다.

**특징 및 의의** 반인들은 안향이 기증한 사노비의 후손들, 소를 도살하고 판매하는 재인, 쇠기름과 쇠가죽 판매 등 상업 활동을 하는 상인, 전통연희의 연희자 등 다양한 성격의 사람들로 구성되어 있었다. 학자들은 서울의 애오개·사직골 등에 있었던 산대놀이를 흔히 본산대놀이라고 부르는데, 이는 송파와 경기도 양주 등지의 별산대놀이와 구별하기 위한 것이다. 별산대놀이는 서울의 본산대놀이가 아니고 별도의 산대놀이라는 뜻이다. 본산대놀이는 반인들이 조선 후기에 서울에서, 삼국시대 이래 전승되어 온 산악散樂·백희百戲 계통의 연희와 기존의 가면희를 재창조해 만들어 낸 가면극이다.

**참고문헌** 새 자료를 통해서 본 연희자로서의 수척과 반인(전경욱, 한국민속학 60, 한국민속학회, 2014), 이조 학교 풍속고(김동욱, 중앙대학교 논문집3, 중앙대학교, 1958), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 山臺戲(秋葉隆, 朝鮮民俗誌, 六三書院, 1954).

**필자** 전경욱(田耕旭)

# 발탈

**정의** 발과 손을 이용하여 조종되는 구조의 인형 배우와, 인간 배우가 함께 등장하여 재담을 중심으로 연행하는 전통예술.

**개관** 발탈은 발작난, 족탈, 족가면, 족무용, 발탈춤 등으로도 불린다. 이 명칭들은 모두 발에다 가면을 씌우고 조종하는 연행방식에서 나온 것이다. 발탈은 가면을 이용한다는 점에서 가면극이라 말할 수도 있다. 발탈이라는 연행 명칭 역시 탈, 곧 가면을 강조하고 있어서 그 근거가 될 수 있다. 하지만 일반적인 가면극과 다른 점이 매우 많다. 가면을 이용하기는 하지만 다른 가면극에서처럼 얼굴에 쓰는 것이 아니라 발에다 씌우는 것이며, 등장하는 인형 배우의 머리 부분을 구성하는 요소로만 기능할 뿐이다. 인형 배우가 등장한다는 점에서 인형극이라 할 수도 있다. 하지만 순연한 인형극이라 할 수는 없다. 남사당패의 꼭두각시놀음처럼 인형 배우만 등장하는 것이 아니라, 인간 배우가 함께 등장하여 연행을 하고 있기 때문이다. 덧붙여 상반신만을 가진 기형적인 인형 배우와 정상적인 인간 배우가 함께 등장하여 춤을 추기도 하고 한 치 양보도 없이 티격태격 다투기도 하는 연행의 전개양상은 전통적인 재담과 닮았다.

발탈의 유래와 형성에 대해서는, '신라 진중陣中에서 놀던 것이 그 시초', '고려 나례잡희에서 기원한 것', '남사당패에 의해 비롯된 것', '박춘재朴春載(1883~1950)가 창작하여 궁중에서부터 놀던 것' 등의 주장이

제기되었다. 신라 진중놀이 유래설은 남사당패 연희자였던 남형우南亨祐(1907~1978)의 증언에서 비롯된 것이다. 하지만 신라 진중놀이 유래설은 뚜렷한 근거가 없다. 고려 나례잡희 기원설은 고려시대에 팔관회나 연말 궁중나례에서 온갖 놀이가 행해졌는데, 여기서부터 발탈이 기원했을 것이라는 견해이다. 이 견해 역시 신라 진중놀이 유래설과 마찬가지로 그 근거가 막연하다. 남사당패 기원설은 발탈이 남사당패로 대표되는 떠돌이 광대패에서 비롯되었을 것이라는 주장이다. 남사당패가 발탈 혹은 발탈과 유사한 연행을 했었을 가능성은 있다. 하지만 이를 바탕으로 발탈이 남사당패로 대표되는 떠돌이 광대패에서 비롯되었다고 주장하는 것은 무리이다. 발탈 관련 증언이나 기록에서 남사당패에서 기원했다는 언급이 없으며, 남사당패마저도 자신들의 고유 연행 종목으로 발탈을 내세우지 않는다는 점이 이 주장의 타당성을 의심하게 한다.

발탈의 유래와 관련하여 비교적 구체적인 근거를 갖고 있는 것이 박춘재가 형성했다는 주장이다. 『매일신보』나 『조선일보』를 보면, '박춘재의 기발한 발탈'이나 '박춘재의 장기인 발작난' 등과 같이 박춘재가 발탈을 연행했음을 보여 주는 기사를 발견할 수 있다. 예술계 여러 원로의 증언을 통해서도 발탈과 박춘재의 관련성을 확인할 수 있다. 박춘재가 언제부터 발탈 연행을 시작했는지는 분명하지 않지만, 대략 1910년대를 전후해서 박춘재에 의해 발탈이 형성된 것으로 추정할 수 있다. 비록 발탈을 직접적으로 거론하는 『매일신보』 기사는 1929년에 발견되지만, 1915년과 1916년에도 발탈 연행을 했음을 추정할 수 있는 기록들이 있기 때문이다. 이때의 『매일신보』를 보면, 박춘재의 신기한 재주 중 하나로 '난장이 놀음' 또는 '난장이 놀이'를 언급하고 있다. 이것이 발탈일 가능성이 높다. 발탈에서 유람객으로 등장하는 인물의 외양이 상반신만 존재하기에 이를 보고 난장이 놀음 혹은 난장이 놀이라고 했을 가능성이 있다. 이때의 기록을 보면 '박춘재의 별 이상한 놀음'이라는 언급도 나타나는데, 이 역시 발탈을 말하고 있는 것으로 추정할 수 있다. 손이 아닌 발을 이용하여 이루어지는 독특한 연행 방식과 등장하는 인형 배우의 모습이 이상하게 보였을 것이기 때문이다. 결국 발탈은 대략 1910년대를 전후해서 박춘재에 의해 형성된 것이라고 할 수 있다. 발탈이 궁중에서 비롯되었다는 설은 가무별감歌舞別監을 했다는 박춘재의 경력에서 비롯된 것이다. 이를 바탕으로 궁중에서부터 놀던 것이라는 견해가 피력된 것으로 보인다.

이상의 주장을 정리해 본다면, 결국 발탈의 기원이나 유래는 명확하지 않다고 할 수 있다. 다만 1910년대를 전후로 해서 발에다 가면을 씌우고 움직이며 노래하고 재담하는 연행이 형성되어, 나름의 실험과 모색 과정을 거치게 된 것이라는 추정은 가능하다. 발에다 가면을 씌우고 노는 연행 방식은, 과거에도 쉽게 찾아볼 수 없는 독특한 것이다. 하지만 주요 등장인물 두 명이 서로 재담 경연을 하며 연행을 전개하는 방식은 조선시대 우희優戱나 재담 연행과 연결 지을 수 있다. 따라서 발탈은 조선시대 우희나 재담 연행 전통을 바탕으로, 발에다 가면을 씌우고 노는 등의 독특한 인형 조종 방식을 덧붙인 것으로 볼 수 있다. 우희나 재담 연행 전통의 바탕 위에 발로 조종하는 인형 배우와 인간 배우의 재담 경연이라는 새로운 연행의 창출이 이루어진 것이다. 이 과정에서 주목해야 될 인물이 박춘재이다. 발탈이라는 새로운 연행 종목의 형성에는 박춘재라는 재능 많은 전통예술인의 역할이 돋보인다. 관련 구술이나 신문 기사에서 발탈과 박춘재는 거의 한 몸처럼 등장한다. 이로 보아 박춘재는 현전하는 발탈 형성에 중요한 역할을 한 것이라 할 수 있다. 발탈의 시작은 연행자 한 사람이 발 인형을 조종하는 연행이었던 것으로 보인다. 이것이 점차 2인 연행, 나아가 2인 이상의 연행자가 등장하는 방식으로 전개되었던 것으로 추정할 수 있다. 이 과정에서 박춘재가 가지고 있던 전통재담과 소리 능력이 적절하게 발휘되었다. 특히 박춘재의 전통재담 능력과 초기 발탈의 결합은 인형 배우와 인간 배우가 공존하며 재담을 겨루는 발탈의 특징이 형성되는 데 중요한 역할을 했다고 볼 수 있다.

발탈은 한 가지 계통으로만 존재하지는 않았다. 박춘재 외에도 남사당패로 대표되는 여러 광대패에서 주요 연행종목 중의 하나로 조금씩 다르게 연행되었던 것으로 보인다. 발에다 가면을 씌우고 움직이며 재담과 노래를 하는 기본적 연행 방식은 동일하지만, 세부적인 연행 방식은 조금씩 다른 발탈이 존재했던 것이다. 박춘재의 발탈과 남사당패로 대표되는 떠돌이 광대패의 발탈 간 선후 관계나 영향 관계는 명확하지 않다. 하지만 당대의 반응이나 이후의 전승양상으로 보아, 대략 박춘재에 의해 형성된 발탈이 유랑 광대패들에게 영향을 끼쳤던 것으로 보인다. 현재 우리가 접할 수 있는 발탈 역시 박춘재 계열의 것이며, 남사당패 계열은 그 전승이 단절된 상태이다.





**내용** 1900년대 전반까지의 발탈 연희자로 거론되는 이들로는 박춘재 이외에, 김덕순, 조갑철, 오명선, 남형우, 이동안李東安(1906~1995) 등이 있다. 이 연희자들은 크게 남사당 계열과 박춘재 계열로 대별할 수 있다. 김덕순, 조갑철, 오명선, 남형우 등은 모두 남사당패 계열의 연행자라는 공통점을 갖는다. 반면에 박춘재와 이동안은 박춘재 계열이다. 이렇게 발탈은 크게 두 계열로 대별되어 존재했다. 그런데 남사당패 계열의 발탈은 현재 전승이 끊긴 상태이다. 1967년 남형우가 민속극회 남사당에서 발탈 연행을 했다는 기록이 있기는 하지만, 그 이후 이어지지 못했다. 반면 박춘재 계열의 발탈은 이동안과 박해일朴海一(1923~2007)에서 박정임朴貞任(1939~)과 조영숙曺英淑(1934~) 등으로 전승이 이어지고 있다. 그동안 발탈의 예능 보유자로 이동안, 박해일, 박정임, 조영숙 등이 인정받았다.

박춘재 계열의 발탈에는 인형 배우와 인간 배우가 등장한다. 인형 배우는 한 명이 등장한다. 인간 배우는 한 명이 등장하기도 하고, 두 명이 등장하는 경우도 있다. 한 명의 인형 배우는 탈이라 불리며 연행 속에서 유람객 역할을 한다. 두 명의 인간 배우 중 한 명은 어릿광대라 불리며 연행 속에서 어물도가 주인 역할을 하고, 다른 한 명은 여자라 불리며 연행 속에서 생선 장수 아낙네 역할을 한다. 그런데 생선 장수 아낙네는 일부 대목에만 잠깐 등장할 뿐이고, 발탈 연행의 전반적인 진행은 유람객과 어물도가 주인을 중심으로 이루어진다. 발탈의 두 주요 인물인 유람객과 어릿광대는 재담, 소리, 춤을 동원하여 연행 내내 다툼을 벌인다. 얼굴 생김새, 시조창, 허튼타령 춤, 팔도 유람, 잡가, 먹는 것, 약, 조기 세는 흉내, 조기 장사 등의 삽화들을 중심으로 한 치의 양보도 없이 대결을 벌이는 것이 발탈의 내용이다.

그런데 발탈의 내용 전개는 그동안 채록된 연희본마다 조금씩 다르다. 현재까지 정리된 발탈 연희본은 심우성 채록본, 무형문화재 조사본, 박해일 채록본, 허용호 채록본 등이 있다. 발탈 연희본들 사이에는 그 내용에 있어 공통적인 부분도 존재하지만, 차이도 존재한다. 연희본들의 내용 전개 양상을 정리해 보면 다음과 같다.

**발탈의 연희본별 내용 전개 양상**

| | 심우성본 | 무형문화재 조사본 | 박해일본 | 허용호본 |
|---|---|---|---|---|
| 어물도가 주인과 유람객의 등장과 소리와 춤 | 등장 | 등장 | 등장 | 등장 |
| | 굿거리춤 | 용모 시비 | 시조창 시비 | 용모 시비 |
| | | 허튼타령춤 시비 | 허튼타령춤 시비 | 시조창 시비 |
| | | | 인사 | 허튼타령춤 시비 |
| | | | 얼굴 용모 시비 | |
| 유람객의 팔도유람 | 만고강산 소리 | 팔도 유람 시비 | 팔도 유람 시비 | 팔도 유람 호남가 소리 |
| | 허튼타령춤 시비 | 만고강산 소리 | 박연폭포 소리 | 쑥대머리 소리 |
| | 개성난봉가 소리 | 쑥대머리 소리 | 몽금포타령과 산염불 소리 | |
| 유람객의 팔도유람 | | | 추풍감별곡과 배따라기 봉죽타령 | |
| | | | 만고강산 소리 | |
| | | | 한오백년 소리 | |
| 유람객과 어물도가 주인의 시비 | 먹는 것 시비 | 자진모리춤 | 빠른 굿거리춤 시비 | 먹는 것 시비 |
| | 조기 장사 조기 세기 | 잡가 시비 | 잡가 시비 | 조기 세는 흉내 시비 |
| | | 먹는 것 시비 | 먹는 것 시비 | 잡가 시비 |
| | | 조기 세는 흉내 | 약 시비 | 빠른 장단춤 시비 |
| | | 조기 장사 시비 | | 조기 장사 시비 |
| | | 약 시비 | | 약 시비 |
| 관중을 위한 고사와 마무리 | 고사 | 고사 소리 | 고사 덕담 | 고사 소리 |
| | 진도아리랑 소리 | 파연곡 소리 | 조기 장사 시비 | 국태민안 덕담 |
| | 덧배기춤 | 퇴장 | 파연곡 소리 | 액막이 소리 |
| | 파연곡 소리 또는 신난봉가 소리 | | | |

**발탈** | 2015 | 국립민속박물관

위에서 정리된 네 연희본의 내용 전개를 보면, 우선 내용을 구성하는 삽화의 순서가 일정하지 않음을 알 수 있다. 삽화들 사이의 내적 연결 고리가 약해서 그 순서가 일정하지 않고, 특정 삽화의 생략이나 새로운 삽화의 첨가 양상이 나타난다. 이는 발탈 전승의 불안정성을 드러내는 것이다. 동시에 연행 현장의 상황에 따라 신축적으로 대응하는 발탈의 특징을 보여 주는 것이기도 하다. 그런데 연희본들의 내용 전개 순서가 고정적이지 않고 생략과 첨가가 있기는 하지만, 나름의 규칙이 있음을 알 수 있다. 그 규칙은 네 가지로 정리할 수 있는 큰 틀 내에서만 생략과 첨가가 이루어진다는 것이다. 네 가지로 정리할 수 있는 큰 틀은 '어물도가 주인과 유람객의 등장과 소리와 춤 대목', '유람객의 팔도 유람과 관련된 대목', '유람객과 어물도가 주인의 시비 중심 대목', '관중을 위한 고사와 마무리 대목' 등이다. 삽화들의 순서의 뒤바뀜이나 생략과 첨가 등이 이 네 가지 큰 틀 속에서 이루어지고 있다. 이 네 가지 큰 틀은 발탈의 변하지 않은 기본 뼈대라 할 수 있다. 네 가지 틀이 공통됨에도 불구하고, 각각의 연희본은 나름의 특징도 가지고 있다.

**지역사례** 발탈은 발을 이용하여 인형을 조종한다는 점에서 발인형 연행이라 할 수 있다. 그런데 발탈과 같이 발을 이용하여 인형을 조종하는 사례가 다른 지역에서도 조사되어 주목할 만하다.

발을 이용하여 인형을 조종하는 첫 번째 사례는 경기도 구리 아천동 우미내마을에서 조사된 구리 박첨지놀이이다. 정월대보름 전날 밤에 마을 여자들이 모여 노는 놀이 가운데 발로 인형을 놀리는 것이 조사되었다. 발에다 보자기를 씌우고 모자를 씌워 사람 머리 모양을 꾸미고, 두꺼운 종이에 사람 얼굴을 그려 붙이면 박첨지라고 불리는 인형이 만들어진다. 바로 이 박첨지를 놀리는 놀이가 구리 박첨지놀이이다. 박첨지 인형을 놀리는 이는 다락 위에 앉아서 이리 저리 발을 흔들면서 놀고, 관객들은 방바닥에 앉아서 이를 쳐다보며 발놀리는 구경을 한다. "박첨지가 나온다. 박첨지가 나온다. 떼루와 떼루와 박첨지, 떼루와 떼루와 박첨지"라고 노래를 부르며 발을 놀리면, 구경하던 사람들도 어깨를 들썩이며 춤을 춘다. 구리 박첨지놀이는 남사당패가 마을에 와서 하던 것을 보고 마을 사람들끼리 흉내 낸 것이라 한다. 우미내 마을 사람들에 의해 연행된 구리 박첨지놀이는 지속되지는 않았지만, 일정 기간 동안 토박이 연행 종목의 하나로 놀았다고 한다. 그 연행의 유래에 주목해 보면, 남사당패 계열의 발인형 연행이 실재했음을 알 수 있다.

발을 이용하여 인형을 놀리는 두 번째 사례는 완도 발광대놀이이다. 완도 발광대놀이의 형성에는 구리 박첨지놀이와 유사하게 떠돌이 광대패의 영향이 자리한다. 남도 남사당패의 발인형 연행을 마을 주민들이 적극적으로 수용해서 자신들의 민속으로 정착시킨 것이다. 완도 발광대놀이는 마을 당제 기간에 밤굿 또는 파방굿을 하면서 노는 것이다. 세시풍속의 일환으로 논다는 점에서 앞에서 살핀 구리 박첨지놀이와 유사하지만, 오락적인 목적만을 갖고 있는 것이 아니라 풍년을 빌고 새해의 번영을 축원하는 의미로 논다는 점이 다르다. 발탈의 오락 지향성과도 변별된다. 연행 내용 역시 완도 발광대놀이는 구리 박첨지놀이나 발탈과는 다르다. 발탈의 경우 다양한 소재에 걸친 유람객과 어물도가 주인 사이의 재담 싸움이 주된 내용이었다면, 구리 박첨지놀이는 노래에 맞춘 발인형의 단순한 움직임이 중심 내용이다. 그런데 완도 발광대놀이는 악사들의 풍물 반주와 농요에 맞추어 농사짓는 흉내를 내는 것이 그 핵심이다. 논농사의 핵심 과정인 모찌기, 모심기, 논매기 등과 그 일에 참여하는 풍물패의 동작을 흉내 내는 것이다. 등장하는 인형의 외양 역시 완도 발광대놀이는 다른 두 발인형 연행과 변별된다. 완도 발광대놀이의 경우 종이 가면에 눈, 코, 입을 그려 넣고 귀 부분에 끈을 달아 발등에 묶어 고정시킨다. 종이 가면을 이용하는 방식은 구리 박첨지놀이와 유사하며, 발탈의 초기 모습과도 유사하다. 그런데 완도 발광대놀이는 발인형 연행자 발끝에 풍물패의 상모나 고깔을 씌운다. 두 발을 두툼하게 천으로 감고 거기에 탈과 상모를 고정시키고, 그 아래에 옷을 걸치고 양팔 부분에 막대기를 끼워 고정하면 발인형이 완성되는 것이다. 완도 발광대놀이는 발탈처럼 인형 연행자의 목소리 연기와 조종이 함께 이루어지지 않는다. 인형 연행자는 주로 조종에만 주력한다. 발광대꾼이 누운 채로 자신의 하체에 만들어진 인형을 놀리기만 하는 것이다. 인형 조종은 발로 머리짓을 하고 양손에 잡은 막대기로 손을 움직이게 하는 방식이 쓰인다. 이 조종 방식은 단지 발에 씌워진 인형만을 놀리는 구리 박첨지놀이와는 변별되지만, 대나무를 이용하여 인형의 팔을 움직이게 하는 발탈의 현재 조종 방식과 유사하다. 발탈이나 구리 박첨지놀이와 비교해 볼 때, 완도 발광대놀이만이 갖는 독특함은 발인형을 조종하는 이가 양발을 모두 쓴다는 것이다. 발탈이나 구리 박첨지놀이의 경우 한쪽 발에만 가면을 씌우고 외양을 꾸민다. 반면에 완도 발광대놀이에서는 양쪽 발을 모아서 그 위에 가면을 씌우고 외양을 꾸민다.

2000년 이후에 조사·보고된 두 사례를 통해서, 발탈과 유사한 연행이 존재했음을 구체적으로 확인할 수 있다. 특히 전국을 무대로 한 떠돌이 광대패의 발인형 연행이 다양하게 벌어졌으며, 이를 마을 토박이들이 자신들 나름의 연행으로 바꾸기도 했음을 확인할 수 있다. 새롭게 조사된 한국의 발인형 연행 사례는 발탈과 차이가 있기는 하지만, 발을 이용하여 인형을 조종한다는 점은 동일하다. 두 사례 모두에서 나타나듯이 사람들에게 발로 인형을 조종한다는 것은 낯설지만 흥미로운 연행 방식이었던 것으로 보인다.

**특징 및 의의** 발탈은 가면을 이용하면서도 가면극과 다르고, 인형 배우가 등장하면서도 다른 인형극과는 변별되는 독특함을 가지고 있다. 그리고 두 명의 등장인물이 티격태격 다투는 전통적인 재담 연행의 전개 방식과 유사한 듯하면서도, 인간 배우와 인형 배우의 대결이라는 특이함을 갖고 있기도 하다. 발과 손을 이용하여 조종되는 특이한 구조의 인형 배우와, 스스로 움직이고 말하는 인간 배우가 공존하며 티격태격 다투는 독특한 양상의 전통 연행이 바로 발탈이다. 이러한 발탈의 독특함은 세 측면에서 주목할 만하다. 그것은 '등장하는 배우와 그들이 연행 속에서 맡고 있는 역할 측면'에서의 독특함과 가치, '전통연희사傳統演戲史 측면'에서의 의의, '연행 방식 측면'에서의 독특함 등이다.

발탈이 가지고 있는 첫 번째 가치는 등장하는 배우와 그들이 연행 속에서 맡고 있는 역할 차원에서의 독특함에 주목한 것이다. 인간 배우와 인형 배우의 공존이라는 측면에 주목한다면, 발탈의 독특한 가치를 확인할 수 있다. 발탈에는 스스로 말하고 움직일 수 있는 인간 배우와 상반신만 있는 기형적인 인형 배우가 함께 등장한다. 인형 배우는 발탈꾼이라는 인간 연행자에 의해서만 움직이고 말할 수 있다. 반면에 인간 배우는 스스로 움직이고 말한다. 이들이 공존하며 티격태격 다투는 독특한 양상의 전통연행이 바로 발탈이다. 이 배우들이 연행 속에서 맡고 있는 역할을 보면 더욱 흥미롭다. 스스로는 말할 수도 없고 움직일 수도 없는 기형적인 인형 배우가 연행 속에서 맡는 역할은 유람객이다. 팔도를 유람하는 신명 많고 축제적인 자유인으로 형상화된다. 반면에 스스로 움직이며 말을 하는 인간 배우가 맡는 역할은 어물도가 주인이다. 한곳에 머물러 있으면서 일상의 규칙에 얽매여 있는 인물로 형상화된다. 배우의 속성 차원에서 나타나는 정상/기형·생명 있음/생명 없음·인간/인형 등의 양항 대립과, 연행 속 역할 차원에서 나타나는 정착/유랑·정상/비정상·일상/축제·속박/자유·정규/일탈 등의 양항 대립이 서로 모순적으로 교차되고 있는 것이다. 배우의 속성과는 어긋난, 어쩌면 잘못된 역할 부

여라 할 수 있는 묘한 역설의 전통연행이 발탈이다. 모순적이기는 하지만 그 속에 범상치 않은 의미 가능성을 함축하고 있다. 발탈은 우리에게 보이는 것 이상의 의미 생산성을 가지고 있다고 할 수 있다.

발탈에서 주목할 만한 두 번째 가치는 전통연희사적 측면에서 찾아볼 수 있다. 두 배우가 등장하여 한 치의 양보도 없이 티격태격 다투는 연행 양상에 주목하여 우리의 재담 전통을 구성해낼 수 있다. 우리의 재담 전통은 14~15세기 궁정에서 연행된 우희優戱, 18~19세기 서울 시정의 재담 연행, 20세기 초반 발탈을 비롯한 박춘재의 재담 연행 활동, 1930년대 만담과 이후 방송 코미디물 등으로 이어져 왔다. 이러한 재담 전통의 흐름 속에서 발탈을 위시한 박춘재의 일련의 재담 연행은 근대로 이행하는 급격한 변동의 시기에 재담 전통의 향방을 말해주는 주요한 역할을 한다고 할 수 있다. 이러한 재담 전통의 흐름 속에서 특히 발탈에 주목해 보면, 티격태격 방식의 재담 전통을 구성해 낼 수 있다. 발탈은 도목정사놀이로 대표되는 14~15세기 궁중 우희에서 18~19세기 시정 재담 연행으로 이어지던 티격태격 방식의 2인 재담 전통을 이어받은 동시에, 이러한 재담 전통을 1930년대 대화만담에 연결시키는 역할을 한 것으로 평가할 수 있다.

발탈에서 주목할 만한 세 번째 가치는 연행 방식의 측면에서 찾을 수 있다. 발을 이용한 인형 조종이라는 방식은 그 독특함만으로도 주목할 만하다. 발탈꾼이 반등신半等身 인형을 조종하는 방식은 유별나다. 포장막 뒤에 앉아 포장막 사이로 내민 발에는 탈이 씌워져 있고, 손에는 반등신 인형의 팔로 기능하는 대나무가 쥐어져 있다. 발탈꾼의 발과 양손이 움직임으로써, 반등신 인형의 얼굴과 양팔이 움직이게 된다. 그야말로 온몸을 이용하는 조종 방식이다. 발탈꾼의 이러한 조종 방식, 특히 발을 이용한 조종 방식은 다른 전통연행에서는 찾아볼 수 없는 독특한 것이다.

**참고문헌** 박해일 국악재담(박해일, 미간행 개인 문서, 1987), 발탈(허용호, 국립문화재연구소, 2004), 발탈 연희고(심우성, 문화재12, 문화공보부 문화재관리국, 1979), 인형연행의 문화전통 연구(허용호, 민속원, 2014), 태평무와 발탈(무형문화재지정 조사보고서149, 문화공보부 문화재관리국, 1982), 한·일 발인형연행의 양상 비교와 그 형성 과정(허용호, 비교민속학36, 비교민속학회, 2008).

**필자** 허용호(許龍鎬)

## 발탈꾼

**정의** 발탈에서 인형 배우를 조종하고 목소리 연기를 담당하는 인간 연행자.

**내용** 발탈에는 유람객 역할을 하는 배우가 등장한다. 이 배우는 인간이 아닌 인형이다. 발탈에서 인형 배우를 조종하고 목소리 연기를 담당하는 인간 연행자를 발탈꾼이라 부른다. 그는 포장막 안에서 인형 배우의 움직임을 만들어 내고 목소리 연기를 해낸다. 우리 눈앞에서 벌어지는 유람객의 행동과 말은 모두 발탈꾼에 의해 생성된 것이다. 이렇게 발탈 연행에서는 직접적으로 보이지 않지만 중요한 역할을 하는 것이 발탈꾼이다.

발탈꾼에게는 의자와 대나무 조종대와 같은 도구가 필요하다. 인형 배우를 조종하는 발탈꾼의 방식은 발과 손을 함께 사용하는 것이다. 연행 내내 발과 손을 사용하기 때문에 안정적으로 발탈꾼이 자리할 기구가 필요한데, 의자가 그 기구이다. 그런데 의자가 본래부터 쓰인 것은 아니다. 이동안李東安(1906~1995)이 발탈꾼 역할을 할 때에는 의자를 사용하지 않고, 비스듬히 누워서 인형 배우를 조종할 수 있도록 하는 침대, 머리를 받쳐 주는 베개, 등을 받쳐 주는 등받침, 발목을 받쳐 주는 발받침 등이 이용되었다. 그런데 누운 상태로 발탈꾼이 소리를 하고 양손을 이용하여 조종하는 것이 힘이 들어서 의자에 앉아서 하는 방식으로 바뀌게 되었다. 발탈꾼이 인형 배우의 두 팔을 움직이게 하기 위하여 필요한 것이 대나무 조종대이다. 발탈꾼이 대나무 조종대 두 개를 양손에 각각 잡고 인형 배우의 팔 움직임을 만들어 낸다. 인형 배우가 연기하는 유람객의 모든 팔 움직임은 이 대나무 조종대로 만드는 것이다. '팔떼기'라 불리는 대나무 조종대를 사용한 것은 이동안이 발탈을 복원하면서부터이다. 박춘재朴春載(1883~1950)의 경우, 직접 손을 이용하여 인형 배우의 팔 움직임을 만들어 냈다. 이동안 역시 직접 손을 이용하여 인형 배우의 팔 움직임을 만들어 내기도 했지만, 조종하기가 불편하여 대나무를 이용하기 시작했다.





발탈꾼은 그야말로 온몸으로 인형을 조종한다. 양손으로는 인형 배우의 두 팔을 조종하고, 발로는 인형 배우의 얼굴을 조종한다. 그런데 발탈 연행을 실제로 보았던 사람들의 증언에 의하면 발탈에 등장하는 인형 배우의 조종 방식이 한 형태로만 존재했던 것은 아닌 것으로 보인다. 대략 ①어깨에 끈을 연결하여 팔을 움직이는 방식, ②팔꿈치와 어깨 두 곳에 끈을 연결하여 움직이는 방식, ③팔꿈치와 팔목 두 곳에 노끈을 연결하여 이중으로 움직이는 방식, ④조종자가 직접 손에 한삼을 끼고 노는 방식, ⑤양팔 끝에 끈을 연결하고 그 노끈을 위로 올려 대나무에 연결한 다음 양손으로 조종하는 방식, ⑥발에다 탈을 씌우고 손으로는 악기를 연주하고 입으로는 소리를 하는 방식, ⑦대나무를 팔에 연결하여 조종하는 방식 등으로 조종 방식을 정리할 수 있다. 이렇게 분류한 일곱 가지 방식은 인형 배우의 팔을 어떻게 조종하는가에 따라 변별한 것이다. 발에다가 인형 배우의 머리, 곧 탈을 씌워 그 발의 움직임으로 인형 배우의 머리를 조종하는 방식은 모두가 동일하다. 이러한 일곱 가지 방식을 현재 통용되는 인형 조종 방식에 따라 재정리해 본다면, '손 인형과 줄 인형적 조종 방식의 복합(①, ②, ③, ⑤)', '손 인형적 조종 방식(④, ⑥)', '손 인형과 막대 인형적 조종 방식의 복합(⑦)' 등으로 구분할 수 있다.

발탈에 등장하는 인형 배우의 머리 움직임은 발탈꾼이 발을 움직이는 것에서 비롯된다. 탈을 끼운 발을 움직임으로써 유람객의 머리가 움직이게 된다. 이러한 조종 방식은 인형의 몸체나 머리 부분에 손을 집어넣고 움직이는 손 인형적 조종 방식과 유사한 것이다. 비록 발을 사용하는 특수한 방식을 사용하기는 하지만 손 인형적 조종 방식과 유사하다. 하지만 손의 움직임에 의해 조종되는 인형이 매우 섬세하고 과장된 동작들이 가능한 데 비해, 발탈에서의 발을 이용한 조종 방식은 그렇지 못하다. 이는 상대적으로 손보다는 부자유스러운 발에 의해서 조종되기 때문이다. 발탈꾼의 발 움직임을 통해서 산출되는 인형 배우의 머리 움직임으로는 '앞으로 숙이기', '몸통에서 분리시켜 길게 빼내기', '몸통에서 잠깐 분리시켰다가 제자리로 돌아가기', '위아래로 끄덕이기', '좌우로 움직이기', '털기', '앞뒤로 움직이기', '탁 치듯이 재빨리 움직임', '제자리에서 일정하게 흔들기', '떨기' 등이 있다. 이러한 움직임들은 주로 발목을 많이 사용한다. 인형 배우의 머리 움직임은 비록 거칠고 투박하기는 하지만 일상의 여러 상황 속에서 실제 사람이 움직이는 방식과 많이 닮았다. 하지만 꼭 그런 것만은 아니다. '목놀이'라 불리는 '몸통에서 분리시켜 길게 빼내기'의 경우가 대표적인 예가 된다. 목놀이는 인형 배우의 본성에서 기인하는 독특한 연행 방식이다. 인간 배우나 탈을 쓴 배우가 할 수 없는 인형 배우만의 독특한 연기 중에 하나가 바로 발탈의 목놀이이다.

인형 배우가 연기하는 유람객의 머리 움직임에는 각각 그 의미가 함축되어 있다. 일정한 상황에서 일정한 감정이나 동작을 표현할 때 특정한 움직임들이 나타나는 것이다. 발탈꾼이 만들어 내는 머리 움직임의 양상과 그 의미를 정리해 보면 다음과 같다.

포장막 안에서 인형(유람객)을 조종하는 발탈꾼

양손에 대나무 조종대를 잡고 인형(유람객)을 움직이는 발탈꾼

**발탈꾼** | 2004 | 국립문화재연구소

| 머리 움직임 양상 | 의미 |
|---|---|
| 앞으로 숙이기<br>(양팔은 앞으로 모은다) | 슬픔 |
| 몸통에서 분리시켜 길게 빼내기 | 흥미로움·관중들을 놀라게 함 |
| 몸통에서 잠깐 분리시켰다가<br>제자리로 돌아가기<br>(양팔은 잠깐 위로 올렸다가 원위치) | 놀람 |
| 위아래로 끄덕이기 | 긍정 |
| 좌우로 움직이기 | 구경함·게걸스럽고 뻔뻔함 |
| 털기(양팔도 벌리고 함께 턴다) | 기분이 좋음 |
| 앞뒤로 움직이기 | 걸어감 |
| 탁 치듯이 재빨리 움직임 | 화를 냄 |
| 제자리에서 일정하게 흔들기 | 말을 하고 있음 |
| 떨기(머리도 떤다) | 아주 즐거움·긍정 |

발탈에 등장하는 유람객의 두 팔이 움직이는 것은, 발탈꾼이 팔과 연결된 대나무를 잡아 조종한 결과이다. 이는 막대 인형적 조종 방식이다. 발로 움직임을 산출하는 얼굴 부분에 비해 상대적으로 그 움직임이 유연하고 자유롭다. 인형 배우가 연기하는 유람객의 감정 변화가 대나무를 통해 조종되는 팔의 움직임을 통해 표현될 만큼, 팔의 움직임은 유람객의 주요한 표현 요소이다. 발탈꾼의 조종을 통해서 산출되는 유람객의 팔 움직임으로는 '양팔을 벌리고 털기', '양팔로 얼굴을 가리기', '한쪽 팔로 얼굴을 가리기', '한쪽 팔을 크게 밖으로 뿌리기', '양팔을 번갈아 앞뒤로 움직이기', '양팔을 힘없이 내려뜨리기', '양팔을 좌우로 흔들기', '한쪽 팔은 세우고 다른 팔은 흔들기', '양팔을 크게 펼치기', '양팔을 X자로 모았다가 위로 크게 던지듯 펼치기', '양팔을 들어 떨기', '양팔을 모으기', '양팔을 잠깐 위로 올렸다가 원위치하기' 등이 있다. 이 움직임들은 인형 배우가 연기하는 유람객의 감정 변화와 춤을 출 때 적절하게 나름의 의미를 갖고 표현된다. 발탈꾼이 조종하는 팔의 움직임과 그 의미 양상을 정리해 보면 다음과 같다.

| 팔 움직임 양상 | 의미 |
|---|---|
| 양팔을 벌리고 털기(머리도 함께 턴다) | 기분이 좋음 |
| 양팔로 얼굴을 가리기 | 부끄러움 |
| 한쪽 팔로 얼굴을 가리기 | 때리는 것을 막음 |
| 한쪽 팔을 크게 밖으로 뿌리기 | 반항 |
| 양팔을 번갈아 앞뒤로 움직이기 | 걸어감 |
| 양팔을 힘없이 내려뜨리기 | 슬픔 |
| 양팔을 좌우로 흔들기 | 신남·조기를 셈·춤을 춤 |
| 한쪽 팔은 세우고 다른 팔은 흔들기 | 춤을 춤 |
| 양팔을 크게 펼치기 | 춤을 춤 |
| 양팔을 X자로 모았다가 위로 크게<br>던지듯 펼치기 | 춤을 춤 |
| 양팔을 들어 떨기(머리도 함께 떤다) | 기분이 좋음 |
| 양팔을 앞으로 모음(머리는 숙인다) | 슬픔 |
| 양팔을 잠깐 위로 올렸다가 원위치함<br>(머리는 잠깐 위로 올라갔다가<br>원위치함) | 놀람 |

위에서 정리된 것을 보면 발탈꾼이 단순하게 인형 배우의 팔을 움직이는 것이 아님을 확인할 수 있다. 특히 춤을 출 때의 양팔 움직임은 단지 양팔을 좌우로 반복적으로 움직이기만 하는 것이 아님을 확인할 수 있다. 인형 배우의 양 손에 한삼이 끼워져 있다는 것으로부터 발탈 연행이 춤을 강조하고 있음을 알 수 있다. 인형 배우의 춤은 위에서 정리된 '양팔을 좌우로 흔들기' '한쪽 팔은 세우고 다른 팔은 흔들기', '양팔을 크게 펼치기', '양팔을 X자로 모았다가 위로 크게 던지듯 펼치기' 등의 움직임이 결합되면서 이루어진다. 이 움직임들이 각 춤의 장단이나 상황에 따라 다르게 결합되면서 춤 동작이 이루어지는 것이다.

발탈에서 인형 배우의 연행은 비단 움직임에만 한정되지 않는다. 그는 지금까지 살핀 다양한 움직임과 더불어 말과 소리까지 한다. 물론 이 인형 배우의 말과 소리 역시 포장막 뒤에 숨어 있는 발탈꾼이 맡아서 하는 것이다. 발탈꾼의 목소리 연기를 통하여 인형 배우의 말과 소리가 산출되는 것이다. 발탈꾼은 포장막 뒤에 숨어서 자신의 존재를 드러내지 않는다. 이는 인형 배우가 스스로 말과 소리를 하는 것처럼 보이게 하기 위해서이다. 목소리 연기를 할 때에도 발탈꾼은, 인형 배우의 머리 부분과 양팔을 움직여서 마치 인형 배우 스스로 말과 소리를 하는 것처럼 강조한다. 발탈에 등장하는 인형 배우의 말과 소리는 움직임에 비해 훨씬 다양하고 자유롭다. 인형 배우라는 특징에서 오는 움직임의 제한적 속성에 비해, 말과 소리는 거의 제한이 없기 때문이다. 일상적인 말투는 물론이고, 재담, 시조창, 잡가, 민요, 판소리 단가, 무가 등 다양한 양상의 목소리 연기가 이루어진다. 발탈은 연행이 벌어지는 지역이나 상황에 따라 해당 지역의 민요나 잡가 또는 관중의 호응을 불러일으키는 시조창이나 단가를 즉흥적이고 신축성 있게 연행하는 특성이 있다. 따라서 인형 배우의 목소리 연기를 담당하는 발탈꾼은 민요, 잡가, 시조창, 판소리 단가, 재담, 무가 등에 걸친 다양한 소리 예능을 익혀 두고 있다.

**특징 및 의의** 발탈에는 반등신半等身 인형이 등장한다. 이 반등신 인형은 유람객 역할을 맡아 연행 내내 말을 하고 춤을 추며 노래한다. 반등신 인형이 말을 하고 움직일 수 있는 것은 포장막 뒤에 있는 인간 연행자인 발탈꾼의 연행 때문이다. 발탈꾼이 반등신의 인형을 조종하고 목소리 연기를 맡아 한다. 발탈꾼이 반등신 인형을 조종하는 방식은 유별나다. 포장막 뒤에 앉아서 포장막 사이로 내민 발에는 탈이 씌어지고, 왼쪽과 오른쪽 손에는 반등신 인형의 팔이 되는 'ㄱ'과 'ㄱ' 모양의 대나무가 각각 쥐어진다. 발탈꾼의 발과 양손이 움직임으로써 반등신 인형 곧, 유람객의 얼굴과 양팔이 움직이게 된다. 그야말로 온몸을 이용하는 조종 방식이다. 이러한 발탈꾼의 조종 방식, 특히 발을 이용하는 조종 방식은 다른 인형 연행 예술에서는 찾아볼 수 없는 독특한 것이다. 발탈꾼이 연행하는 인형 연행 예술을 발탈, 발작난, 족탈, 족가면 등으로 부른 이유가, 모두 발에다 탈을 씌우고 조종하는 독특한 연행 방식에 나온 것이다.

발탈에 등장하는 인형 배우의 머리 움직임은 발탈꾼이 발을 움직이는 것에서 비롯된다. 탈을 끼운 발을 움직임으로써 유람객의 머리가 움직이게 되는 것이다. 이러한 조종 방식은 비록 발을 사용하는 특수함이 있지만 인형의 몸체나 머리 부분에 손을 집어넣고 움직이는 '손 인형적 조종 방식'과 유사하다. 그렇다면 현재 전승되는 발탈 연행은 손 인형적 조종 방식과 '막대 인형적 조종 방식'이 결합된 것이라 말할 수 있다. 하나의 인형 배우를 조종하기 위해 이렇게 복합적인 방식이 이용되는 것은 발탈만이 갖는 독특함이다. 남사당패의 꼭두각시놀음이나 서산 박첨지놀이의 수많은 인형 배우들 가운데 이렇게 손 인형적 조종 방식과 막대 인형적 조종 방식을 결합하여 조종하는 경우를 찾아볼 수 없다. 포장막 뒤에 앉아 있는 발탈꾼 발의 움직임은 인형 배우의 머리 움직임이 되고, 양손의 움직임은 그대로 인형 배우 두 팔의 움직임이 된다. 상반신만 있는 인형 배우의 주요 움직임인 머리와 양팔 움직임은 이렇게 포장막 뒤에 있는 발탈꾼의 발과 양손의 움직임으로 생산된다. 포장막 뒤에 숨어 있는 인간 연행자가 조종한다는 점에서 발탈은 전통 인형극인 꼭두각시놀음과 서산 박첨지놀이와 동일하다. 인간 연행자의 조종을 통해서 움직이게 되는 인형 배우의 움직임 영역이 포장막 무대를 벗어나지 않는 점 역시 꼭두각시놀음이나 서산 박첨지놀이와 유사하다. 하지만 인형 배우를 조종하는 인간 연행자가 발과 손을 동시에 사용하여, 손 인형적 조종 방식과 막대 인형적 조종 방식을 이용한다는 점은 다른 전통 인형극에서는 찾아볼 수 없는 발탈만의 독특함이다.

**참고문헌** 꼭두각시놀음의 연행기호학적 연구 시론(허용호, 구비문학연구6, 한국구비문학회, 1998), 발탈(허용호, 국립문화재연구소, 2004), 인형연행의 문화전통 연구(허용호, 민속원, 2014), 태평무와 발탈(정병호·최헌, 무형문화재지정조사보고서149, 문화공보부 문화재관리국, 1982). 한국전승연희의 원리와 방법(서연호, 집문당, 1997), 한·일 발인형연행의 양상 비교와 그 형성 과정(허용호, 비교민속학36, 비교민속학회, 2008).

**필자** 허용호(許龍鎬)





## 백정 白丁

**정의** 하회 별신굿 탈놀이에서 황소를 도살하는 인물.

**내용** 백정白丁은 두 번째 마당에 등장하는데, 오재기(오쟁이)를 어깨에 메고 도끼를 휘두르며 한바탕 춤을 추다가 황소를 보고서 도끼머리로 소의 머리를 세 번 쳐서 죽인다. 그리고 오른손으로 칼 손잡이를 잡고 왼손의 칼집에서 칼을 빼는데, "주울, 주울, 주울." 하면서 힘을 주는 흉내를 하고, "뱅." 하면서 쑥 잡아 뺀 뒤 칼춤을 한바탕 춘다. 우랑(소불알)을 꺼내 남자 구경꾼 앞에 가서 "샌님, 우랑 사이소."를 몇 번 외친다. 별다른 반응이 없으면 "헤이 참, 이놈의 장사 망했네." 하고 그만둔다.

백정의 도끼춤은 살생력을 과시하며 직능적인 속성을 드러낸다. 백정은 먼저 도끼로 소의 정수리를 쳐서 쓰러뜨리고, 칼집에서 칼을 빼어 칼춤을 추는데, 이 모든 행위를 신나게 신들린 것처럼 한다. 소를 도살하며 신명풀이를 하는 것이다. 그러나 백정의 신명도 우랑을 사는 사람이 없자 시들해진다. 그러나 이것은 백

**백정** | 경북 안동 | 2015 | 국립민속박물관

정 마당의 제의성이 퇴색한 이후에 나타난 현상이고, 백정의 걸립도 원래는 각시의 걸립과 마찬가지로 신의 걸립이었을 것이다. 다만 각시는 서낭신으로 아직도 인식되기에 공물을 바치지만, 백정은 신탈로서가 아니라 인간탈로 간주하는 인식의 변모 때문에 형식적인 걸립으로 퇴화된 모습만 남기고 있는 것이다.

제의에서 소가 도살된 예는 일찍이 부여의 제천 의식에 관한 기록에 나타난다. 전쟁이 있으면 하늘에 제사를 지냈는데, 소를 잡아 발굽이 갈라지면 흉조이고, 합쳐지면 길조라고 점을 쳤다고 한다. 소를 제천 의식의 희생으로 바치고, 소의 발굽으로 천신의 뜻을 점친 것이다. 조선시대 성현의 『허백당집虛白堂集』과 허목의 『미수기언眉叟記言』에는 태백산 산신 백두옹白頭翁에게 소를 제물로 바쳤다가 잡아먹음으로써 재액을 물리쳤다는 퇴우退牛의 풍속이 기록되어 있다. 강원도 고성 아야진에서는 서낭굿에서 소를 잡아 제물로 하고 여서낭당의 처마에 소불알을 매달아 놓았으며, 강릉 강문의 서낭굿에서도 우랑을 제물로 하여 성기 숭배의 잔존 형태를 보인다. 고대 그리스 디오니소스 제전의 우제牛祭(Bouphonia)에서도 황소 도살(ox-murder)이 행해졌다. 황소는 장중한 의식 속에 도살되어 고기는 참가자 전부에게 먹히지만, 가죽 속에 짚을 넣어 다시 꿰매져서 마치 경작할 때처럼 쟁기에 매어졌다. 도살되어도 다시 부활하는 생성·발육의 생명력을 지닌 신이기 때문에 이 번식력을 소유하고 그 혜택으로 살기 위하여 잡아먹었다.

하회 별신굿 탈놀이의 백정은 마치 한강 이북의 강신무들이 벌이는 굿에 들어 있는 타살군웅이나 타살대감과 같은 직능을 수행하며 살생력을 과시하지만, 다른 한편으로는 민중 의식의 대변자 역할도 담당하여 양반을 공격하고 조롱하기도 한다. 그리하여 백정 마당에 등장하여 황소 도살과 우랑 팔기를 하지만, 양반·선비 마당에 등장하여 양기에 좋다고 양반과 선비에게 우랑을 팔면서 풍자적 효과를 내기도 한다. 한편 백정탈을 희광이라고 부르던 옛날에는 사람을 사형하는 형용을 하면서 하늘에서 낙뢰함을 두려워하는 표정을 지었다고 한다. 이에 대해 희광이는 회자수劊子手라고 하는 군문軍門의 사형 집행인이므로 농촌의 별신굿에 희광이가 등장하는 것은 이치에 맞지 않다는 주장도 있으나, 경상북도 영양군 주곡동 서낭굿에 떡달이, 초라니와 함께 희광이가 있었다는 보고가 있다.

제의 속에서 사람을 살해한 사실은 일찍이 부여에서 장마나 가뭄이 심하여 오곡이 익지 않으면, 왕에게 허물을 돌려 교체하거나 죽이고자 했다는 『삼국지三國志』의 「동이전東夷傳」의 기록에서 확인된다. 고대의 왕은 천신의 아들이면서 오곡과 운명을 같이해야 하는 곡신적穀神的 존재였기에, 장마나 가뭄 탓에 곡식이 익지 않으면 폐위되든가 살해되었다. 이러한 희생 제의에서 왕을 살해한 사형 집행인의 후대적 명칭이 희광이로 보인다. 광대들이 탈놀이를 하기 위한 연기 연습의 지침이라 할 수 있는 속언으로 "심술궂다 백정 걸음"이 있다. 이러한 백정의 심술은 사형수의 목을 칼로 댕강 베는 것이 아니라 짓이겨서 괴롭힘으로써 친족으로부터 돈을 뜯어내던 망나니의 행동과도 비슷하다.

**특징 및 의의** 살인하는 희광이나 황소를 도살하는 백정은 하회 별신굿 탈놀이에만 연극화되었다. 희광이나 백정은 원래는 제의 속에서 인간이나 동물을 제물로 바치는 인물이었으나, 모두 살생력을 지닌 위협적인 인물이기에 후대에 민중의 비판 의식과 저항 의식을 표출하는 인물로 변용되었다.

**참고문헌** 탈놀이의 기원과 구조(박진태, 새문사, 1990), 하회별신굿탈놀이(박진태, 피아, 2006).

**필자** 박진태(朴鎭泰)





## 백정 마당

**정의** 경상북도 안동의 하회 별신굿 탈놀이 가운데 백정이 등장하는 마당.

**내용** 한국의 가면극 가운데 백정이 주역으로 등장하는 경우는 하회 별신굿 탈놀이뿐이다. 놀이가 시작되면 백정은 잔뜩 웅크리고 험상궂은 표정을 지으면서 놀이판으로 들어온다. 백정은 어깨에 오쟁이를 메고 있으며, 그 안에는 소를 잡는 데 쓸 도끼와 칼이 들어 있다. 백정이 나오고 얼마 지나지 않아 소가 들어와서 백정을 들이받으려고 한다. 백정은 화들짝 놀라지만 이내 진정하고 주위를 돌면서 소를 어르다가 도끼로 정수리를 내리쳐 죽인다.

소의 죽음을 확인한 백정은 득의만만하여 소의 해체와 발골 작업을 시작한다. 이어서 소의 염통과 낭심을 적출한 뒤에 일어나서 관객들에게 염통을 판다. "염통 사소, 염통. 염치없는 사람 염치 생기고 오줄없는 사람 오줄 생기니데이." 하고 염통을 권하지만 선뜻 사려는 사람이 나서지 않는다. 백정은 "그라면 우랑 사소, 우랑. 소불알 말이시더. 양기 없는 양반, 마누라 둘씩 데리고 살라면 우랑보다 좋은 게 없니데이." 또는 "우랑 사소, 우랑. 과부 싫건 먹고도 피 껍질 안 시도록……" 하면서 소불알을 휘두른다. 이 과정에서 장난기 있는 사람들이 나서서 구매 의사를 밝히면 백정은 농지거리를 주고받으면서 상대방을 희롱한다. 그러구러 시간이 지나가면 백정은 더 이상 팔기를 멈추고 "에이, 오늘 장사 망했다, 망했어. 내사 춤이나 실컷 추고 가야 될따." 라고 하면서 백정춤을 추기 시작한다. 백정의 한 손에는 도끼가 다른 한 손에는 칼이 들려 있다. 그러다가 갑자기 풍물패들이 난타를 치면 백정은 화들짝 놀라면서 하늘을 쳐다본 뒤에 허겁지겁 퇴장한다.

이와 같은 내용을 지닌 백정 마당의 의미를 여러 가지 관점에서 살펴볼 수 있다. 우선 그가 천시된 존재, 즉 사회적 약자이자 소수자라는 점에 주목할 필요가 있다. 비록 비일상의 영역에서 벌어지는 극적 행위이긴 하지만 일상의 음지 또는 그늘에 있던 백정이 놀이판의 한가운데서 주인공으로 자리매김되는 상황, 그리고 거침없이 소를 도살하고 장기를 강매하는 상황은 축제가 아니라면 상상하기 어려운 것으로서 일상의 차별적 위계를 뛰어넘는 축제의 특질을 유감없이 보여 준다.

백정 마당의 의미는 이와 같은 축제성과 불가분의 관계에 있다. 축제성의 요체가 일상의 가치와 질서에 대한 부정에 있기 때문에 축제 속에서 지배적 가치와 인간의 본성을 억압하는 구조적 강제는 해체될 수밖에 없다. 실제로 백정은 염통을 팔면서는 일상적으로 통용되는 윤리적 가치들을 내세우지만, 소불알을 팔면서부터 사정이 달라진다. 그가 소불알을 팔면서 풍자하는 대상은 무엇일까? 지금까지는 대개 은폐된 양반 집단의 성과 그 성에 대한 허위의식이었다. 그러나 이렇게 보는 것은 백정 마당의 의미를 너무 사회적인 것으로만 국한하는 문제를 안고 있다. 사실 백정이 우랑을 먹어야만 한다고 강조하는 "마누라 둘씩 데리고 사는 양반"이라는 언술에서 양반은 신분제도상의

**백정 마당** | 경북 안동 | 2015 | 국립민속박물관

양반이라기보다는, 일상적 언어생활에서 섭사리 접할 수 있는 '이 양반, 저 양반'의 양반, 즉 기혼의 남성 일반을 가리키는 보통 명사라고 봐야 한다. 물론 하회가 양반들이 세거해온 반촌인 만큼, 이때의 양반은 관중들에게 신분제도 상의 양반, 즉 탈꾼으로 참여하는 타성 민중들과 대립적 관계에 있는 하회의 풍산 류씨들을 가리키는 것으로 수용될 수도 있다. 그러나 우랑을 파는 과정이 성적으로 방종한 양반을 풍자하는 것만으로 읽힌다면, 축제의 놀이로서 별신굿 탈놀이가 갖는 다성적 울림은 단성화되고 더욱 본질적인 문제의식은 소멸된다.

백정 마당에서 두드러지게 부각되는 것은 육체성이다. 백정의 강인한 육체와 폭력적인 도살, 그리고 금욕주의적 가치 체계 속에서 은폐된 성적 욕망이야말로 백정 마당에서 눈여겨봐야 할 대목이다. 백정이 폭로하는 것은 양반의 축첩과 은폐된 성 이전에 문화적으로 억압되고 강제된 본능적 욕망들이다. 그 욕망은 폭력과 성으로 귀결되는 것인 바, 이 지점에 문화의 억압을 거부하고 신명을 추구하는 백정 마당의 축제성이 놓여 있다. 이렇게 보면, 결국 양반에 대한 풍자는 본능적 욕망에 대한 지지와 옹호의 과정에서 얻은 부산물인 셈이다.

임재해에 따르면 백정 마당의 연원은 별신굿에서 소를 잡아 제물로 쓰는 전통과 관련이 있다. 경북 영주의 순흥 두레골 동제나 영덕 영해 대진동의 별신굿과 같이 마을에서 큰굿을 할 때에는 소를 잡아 제물로 쓰는 경우가 많았다. 특히 하회 별신굿처럼 이웃 마을까지 가서 집돌이를 하면서 보름 동안 별신굿을 하려면 제물로 쓸 고기 외에도 놀이패와 주민들이 충분히 먹을 수 있는 고기가 필요했기 때문에, 과거에는 실제로 소를 잡았을 가능성이 크다. 이런 점으로 보아 백정 마당은 별신굿의 준비 과정에서 소를 잡아 제물을 장만하는 전통 속에서 형성된 것으로 추론할 수 있다.

**특징 및 의의** 하회 별신굿 탈놀이의 백정 마당은 다른 지역의 탈놀이에서는 찾아볼 수 없는 독특한 것이다. 어떤 계기에 의해서 이 마당이 형성되었는지는 알기 어렵지만, 탈놀이가 별신굿이라는 축제의 중심적 연행이었고, 백정 마당은 탈놀이의 한 부분이었다는 점에서 이 마당의 축제적 의미를 읽어 볼 수 있다. 백정 마당은 문화의 강제에 의해서 억압된 인간의 폭력적, 성적 본능을 드러냄으로써 관중들의 잠재된 신명을 격동시켜 축제적 신명풀이에 동참할 수 있도록 하는 역할을 수행한다. 이 때문에 백정 마당의 내용은 반문화적인 성격을 지니는데, 일상의 영역에서 신분 구조의 최하단에 있는 백정이 축제의 전면에 등장해서 누구나 꺼리는 도살의 과정을 서슴없이 보여 주고, 사회적으로 억압되고 은폐된 성을 드러내며 성적 욕망을 자극하는 것 등이 그러하다.

**참고문헌** 眉叟記言, 하회별신굿탈놀이(박진태, 피아, 2006), 하회탈놀이의 주술성과 연극성(임재해, 세계 문화유산 하회마을의 세계, 민속원, 2012), 하회탈 하회탈춤(임재해, 지식산업사, 1999).

**필자** 한양명(韓陽明)

## 뱅인 영감굿

**정의** 황해도 강령 거첨에서 전승되는 대동굿의 굿놀이.

**역사** 뱅인 영감굿이 언제부터 시작되었는지는 알 수 없다. 현재 뱅인 영감굿은 인천광역시 무형문화재 제24호 꽃맞이굿의 예능 보유자인 김매물에 의해 전승된다. 김매물에 의하면 황해도 강령 거첨에서는 오래 전부터 대동굿에서 뱅인 영감굿을 했다고 한다. 현재는 김매물을 중심으로 황해도굿보존회 한뜻계 회원들이 그 명맥을 이어 가고 있다. 뱅인 영감굿은 '뱅인 영감놀이'라는 제목으로 2005년 제46회 한국민속예술축제에 참가하여 은상을 수상했다.

**내용** 뱅인 영감굿은 황해도 강령 거첨(현재의 인천시 옹진 봉구면 무도리 거첨마을)에서 연행되는 굿거리의 하나이다. 거첨의 대동굿은 1. 신청울림, 2. 산맞이, 3. 세경돌이, 4. 상산맞이, 5. 초부정, 6. 초감흥, 7. 영정물림, 8. 칠성 · 제석굿, 9. 성주굿, 10. 소대감굿, 11. 군웅굿, 12. 도산 말명 방아굿, 13. 성수굿, 14. 타살굿, 15. 먼산장군굿, 16. 뱃기내림, 17. 대감굿, 18. 세준이외삼촌굿, 19. 영산대감굿, 20. 서낭굿, 21. 조상굿, 22. 벌대감굿, 23. 마당굿, 24. 뱅인 영감굿, 25. 강변용신굿으로 구성된다. 즉, 뱅인 영감굿은 거첨 대동굿의 24번째 굿거리로 뱅인 영감이라는 신격神格을 놀리기 위해 연행하는 굿놀이이다.

뱅인 영감은 실제 거첨 일대에서 중선배를 부리던 사람인데, 그가 죽은 뒤 마을 사람들이 그를 상산본향신上山本鄕神으로 모시면서 신격화했다고 한다. 그러나 뱅인 영감의 명칭이 실존했던 인물인지에 대해서는 확실하지 않으며, 거첨 앞바다를 지키며 어부들의 만선을 기원하는 마을 수호신으로 알려져 있다. '뱅인'이라는 명칭은 만신이 굿을 연행하면서 신이 들리면 돌뱅이와 풀뱅이 사이를 구르고 다니기 때문에 '구르는 사람' 또는 '도는 사람'이라는 의미를 갖는다고 한다. 실제로 북한어 사전에서 '뱅'은 '빙'을 얕잡아 쓰는 말로서 한 바퀴를 돌리는 모양이나 도는 모양을 일컫는다. 무당이 뱅인 영감굿에서 행하는 구르는 행위는 거첨 지역의 풍어신으로 좌정하기에 앞서 이곳을 깨끗하게 '길닦음'하는 정화 작업의 일환이라고 할 수 있다. 즉, 뱅인 영감은 1년 동안 더럽혀진 바다를 정화하고 재생시켜 풍어를 담보하는 역할을 하면서 이 지역의 풍어신이자 마을 수호신이 된 것으로 여겨진다. 뱅인 영감은 동시에 욕심 많은 도깨비신의 성격도 가져서 마을 주민들이 제물상을 제대로 차리지 않으면 해코지를 하는 악신惡神의 성격도 갖는다.

뱅인 영감을 놀릴 때에는 풍어를 기원하고 어민의 무사고를 축원하는 연행도 포함된다. 이런 상징적인 행위로 무당은 그물 줄을 상징하는 여러 다발의 돼지 순대와 삶은 간과 내장을 굿청 바닥에 내려 놓고 장구재비와 재담을 주고받는 무극을 하기도 한다. 이런 굿놀이를 통하여 뱅인 영감굿은 풍어를 기원하는 유감주술적인 성격을 띤 무당굿놀이이며, 무당의 신들림이라는 굿의 속성을 유지하면서 역할 연기의 양상이 연극놀이로 발전할 가능성을 내포하고 있음을 알 수 있다.

**특징 및 의의** 뱅인 영감굿은 대동굿의 한 굿거리로서 마을 주민의 공동체성을 유지·강화시키는 사회적 기능을 하며, 굿놀이로서의 연극성과 즉흥놀이성의 특징을 갖는다.

**참고문헌** 황해도 강령거첨 뱅인영감굿의 성격과 의미(김혜정, 한국무속학22, 한국무속학회, 2011), 황해도굿의 음악인류학(이용식, 집문당, 2005), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007).

**필자** 이용식(李庸植)





## 벌대감굿

**정의** 황해도 집굿의 제차로 벌판의 신격인 벌대감을 중심으로 연행하는 굿놀이.

**개관** 굿의 막바지에서 하는 굿으로 집에서 들로 나아가면서 진행하는 굿거리이다. 벌판 또는 들판은 산과 마을, 그리고 집의 경계면에 해당한다. 전통적인 놀이의 공간으로 산희와 야희가 존재하듯이 산과 들은 굿놀이의 신격이 거주하는 교묘한 공간 가운데 하나로 간주된다.

벌판을 공간으로 하는 구성 요소를 신격화하고 여기에 대감이라고 하는 명칭을 부과했다. 대감은 상감, 대감, 영감 등의 조선시대 벼슬 위계에 해당하는 데서 유래되었으나, 신라시대부터 있어온 명칭이므로 유래가 깊다. 이를 합쳐서 복합어로 벌대감이라고 지칭하였다.

벌판에서 이루어지는 여러 가지 생명체를 의인화하여 노는 것이 이 놀이의 핵심적 수단이 된다. 연희성이 대단히 높은 굿거리로, 여러 가지 놀이를 하면서 일정한 연극적 성격이 돋보이므로 이에 대한 굿거리의 특징을 규명할 수 있을 것으로 보인다.

이와 같은 굿거리의 사례는 석바위 만신이라고 불렸던 박선옥에 의해서 전승되던 것인데, 특정한 굿거리처럼 여겨지지만 관점을 확대해서 본다면 황해도 지역의 여러 만신이 명칭을 달리한 채 전승하는 점에서 그렇게 두드러지게 예외적인 것이라고 보기는 어렵다. 박선옥 만신의 벌대감굿은 고유성과 원형성을 지니고 있을 뿐만 아니라 예술성이 매우 높아서 굿놀이의 가장 이상적인 성격을 지니고 있는 전승 작품이라고 하겠다.

김금화 만신의 굿거리에서도 유사한 설정을 하고 있는 굿거리가 존재하는데, 가령 서낭목신굿, 벌대동굿, 강변수살용신굿 등은 구성하고 있는 신격이 달라도 일정하게 박선옥 만신의 그것과 상통한다고 할 수 있다.

그러므로 이 벌대감굿은 이기백 박수의 전승에 이어지던 것을 풍부하고 다양하게 확장하여 벌대감굿으로 승화한 적극적 전승자로 박선옥을 지정해도 무방하다.

벌대감굿은 황해도를 중심으로 하는 굿에서 전승되는 것으로 무속적인 굿거리이기는 하지만, 강신무적 신격관에 입각한 특정한 놀이라고 하는 점에서 이 굿거리는 일반적 성격을 지니고 있다. 그러나 특정 굿거리에서 독립적 신격 공간을 구성하고 전승한다는 점에서 다소 특별하게 관찰된다. 그렇기 때문에 황해도굿의 전승 계보에서만 발견되는 각별한 특성이 있다고 하겠다.

**내용** 벌대감굿의 주된 놀이 내용은 크게 본다면 여느 굿거리의 구성과 다르지 않고 거의 일정한 신격의 위계를 갖추고 있음이 확인된다. 단순하게 벌판이나 들판의 단일한 신격을 섬기는 것이 아니라 벌판의 여러 구성 요인을 의인화하는 수법을 통해서 갖가지 구성 인자들을 신으로 삼아서 일정하게 신격으로 섬기는 종합적인 제전의례의 성격을 지니고 있다고 해도 틀리지 않다.

벌대감굿에서 놀아지는 신격은 대체로 몇 가지 특징을 보이고 있는데, 이들이 일정한 순서를 구성한다. 벌대감굿의 굿놀이에 대한 순서는 ①집의 주인, ②벌판의 나무들, ③벌판과 연이은 물, ④대감으로 통칭되는 여러 인격신 등으로 되어 있다. 집의 연장이 바깥마당이고, 바깥마당의 확장이 곧 벌판이고 벌판의 확장이 산이다. 굿을 시작하는 과정에서는 밖에서 안으로 들어오지만, 굿을 마칠 무렵에는 집 안에서 다시 밖으로 향하는 특성을 지니고 있다. 집과 마당, 마당과 벌판, 벌판과 산 또는 벌판과 물 등으로 구성되는 공간의 위계 구성이 이러한 신격의 배열을 형성하였다고 판단된다.

놀이는 청배로부터 시작한다. 청배는 신을 초청하는 절차이다. 이 절차를 통해 벌대감굿에서 모시는 신격을 '만세받이장단'으로 청배하는 것이 황해도굿에서 흔한 방식이다. 그런 다음에 위에서 예시한 신격들을 차례대로 놀리는 것이 중요한 절차이다. ①에서 모시는 신은 원래의 터줏대감과 같은 땅의 임자를 놀리는 것이고, 대체로 그 신의 특징을 말하거나 호명을 하면서 그의 넋을 달래는 것이 주된 놀이의 기능이다. 그 주인의 이름과 함께 특징을 말하는 대목에서 주인의 중요한 행적을 거론하고 그의 행위를 모방하면서 재현하는 것이다.

②에서는 벌판에 있거나 여러 곳에 산재한 신들을 중심으로 그들의 특성과 의미를 부여하는 놀이들이 벌어진다. 통괄적으로 말한다면 이들은 목신이지만 그러한 신령이라는 통칭 아래 개개의 특성을 지닌 나무신들에 대한 내력을 말한다. 그 나무들의 생김새나 인간과 나무의 관계를 환기하면서 여러 가지 흉내도 내고 이들의 불행한 처지 같은 것을 드러내면서 굿놀이를 재현하는 것이 기본적 면모이다.

나무신들은 밤나무, 능수버들나무, 소나무, 대추나무 등으로 나타나며, 각편에 따라서 동일한 박선옥 만신의 전승 연희본임에도 불구하고 그 형상과 의미 부여가 다르다. 가령 나무의 남신과 여신이 있어서 이들이 관계를 맺는 과정을 소개하기도 하고, 그들 사이에 발생한 갈등과 같은 내용을 보여 주기도 하는 것이 나무 관련 신격 굿놀이의 특성이다.

③에서는 벌판과 구분되지만 연속성을 지니면서 인간의 모둠살이에 필수적으로 등장하는 물의 신격을 의인화하여 물신인 용궁애기나 물애기 등을 형상화한 놀이를 벌이는 것이 기본적 특징이다. 사해용궁이라고 하는 특정한 곳을 지칭하면서 이들을 하나로 합일하여 여러 물에 관련되는 신격을 놀리는 것이 이 대목에서 드러난다.

물이 어느 쪽에 위치하는가에 따라 물의 생명력을 부여하는 방식이 다른 점을 볼 수 있다. 물은 만물의 원천이고 나무를 비롯한 인간에게도 근본적 작용을 한다는 사실을 가장 실감나게 보여 주는 것이 이 대목이다. 물이 벌판이나 산의 어느 곳에서도 쏟아져 나오는 점을 강조하면서 신명나는 생명의 원천임을 강조하고 있다.

④에서는 벌판을 공간적 구성으로 삼아 존재하는 인간의 여러 신격들을 놀리는 것이다. 본향대감, 상산대감, 도당대감 등을 비롯하여 벼슬할아버지, 한량대감, 제장대감, 한량창부 등으로 위계화해서 신격을 놀리는 것이 이 굿놀이의 중요한 특성이라고 할 수 있다. 대감과 여러 인신들을 결합하여 굿놀이를 하고, 이들의 요구 사항을 들어주면서 굿의 막바지를 향해서 놀이를 벌이고 이들의 행위를 섬겨 주는 것이 이들 놀이의 핵심적 사항이다.

벌대감굿에서 노는 놀이의 주체들은 공간적 구성과 배열에 의해서 안에서 밖으로 향하는 공간적 특성을 지니는 벌판을 구실 삼아 여러 가지 의인화된 신격과 인격신 등이 함께 노는 것이 굿놀이의 신격 구성으로서 특별하다. 벌대감굿은 황해도굿에서 발견되는 각별한 굿거리로 이들을 통해서 굿놀이의 신성함과 세속적 함의를 동시에 구현하는 것이 특징이다.

**특징 및 의의** 이 굿놀이는 원시신화적 사고의 후대적 전승이라고 하는 점에서 중요하다. 나무와 인간, 물과 인간의 관계를 보여 주고 있고, 원시신화에서 흔하게 나타나는 발상을 굿놀이로 구현한다. 동시에 애니미즘과 조상신앙, 무속신앙의 접점에서 우러난 굿놀이이므로 신앙적 차원에서 각양각색의 단계를 함축하고 있다. 그리고 굿놀이로 퇴락하였지만 굿놀이가 곧 본풀이이고, 본풀이가 굿놀이라고 하는 미분화적 연희 형태라는 점에서도 매우 주목할 만한 굿놀이적 의의를 보인다.

**참고문헌** 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007).

**필자** 김헌선(金憲宣)



## 별신굿

**정의** 여신厲神이나 무사귀신無祀鬼神을 위한 제의, 마을 제의와 촌락의 범위를 넘어선 대규모의 대동적 제의, 임시로 행하는 상업적 성격의 제의.

**역사** 이능화의 경우 『조선무속고朝鮮巫俗考』(1927)에서 "조선에는 가는 곳마다 성황사城隍祠가 있는데 무격巫覡이 모여 기도하는 곳이다. 또 각 군에서 별신別神을 행한다. 무격의 무리가 노래와 춤으로 권하여 먹이며 부르고 청하는 것은, 모두 성황신으로서 그 연원은 고려시대부터 나왔다朝鮮到處有城隍祠. 巫覡聚集爲祈禱處. 又於各郡行別神事. 巫覡輩歌舞以侑之. 所呼請者皆城隍神. 今按其源. 出於麗代也."라고 하여 연원이 오래되었음을 알 수 있다.

별신이란 명칭이 등장하는 기록은 1715년(숙종 41)에 쓰인 '호계대동별신제홀기虎溪大同別神祭笏記'와 축문祝文이다. 이 자료는 18세기 초의 기록으로, 일반적인 별신의 분포 지역에서 제외된 전라남도 지역에서의 별신 모습을 볼 수 있는 중요한 자료이며, 이를 통해 이미 이 시기에 별신이란 명칭과 제의가 이루어졌음을 알 수 있다.

**내용** 별신굿은 제의를 구성하는 중심요소에 따라 풍물굿과 무당굿이 있고, 규모에 따라 마을굿과 고을굿이 있으며, 성격에 따라 제의성이 강한 별신굿과 오락성·상업성이 강한 별신굿으로 구분된다.

일제강점기 이능화의 『조선무속고』(1927), 손진태의 『조선신가유편朝鮮神歌遺篇』(1930), 무라야마 지준村山智順의 『부락제部落祭』(1937)·『석전·기우·안택釋奠·祈雨·安宅』(1938)·『조선의 향토오락朝鮮の鄕土娛樂』(1941) 등의 기록 자료와 현지 조사를 통해 별신굿의 양상을 살펴볼 수 있다.

전남 광주와 여수의 동제 기록에서 알 수 있는 것은 별신이 여신厲神이며, 별신제는 여신이나 기타 무사귀신無祀鬼神을 위한 제의, 즉 여제厲祭라는 것이다. 또한 평안도 희천 성황제의 별신 역시 각종 여역신厲疫神으로 전염병이 유행할 때 임시로 지내는 별신제의 대상이다. 제의 방법도 성황제 때 여역신(별신)을 위안하는 의미로 성황신에게 바친 제물을 떼어서 성황당 주변에 뿌려 치제하는 것에 지나지 않는다.

평안도 정주 지역에서는 당굿을 할 때 성황대城隍竿·당대堂竿와 더불어 별신대別神竿를 세우는데, 이는 여역신을 위한 것임을 추측할 수 있다. 무라야마 지준의 기록에 의하면, 장흥에서 별신제를 행하지 않은 해에는 마을에 재액災厄이 있었다는 것으로 보아 별신제는 동제에서 중요한 의례로 자리 잡은 것임을 알 수 있다. 보성당촌별신당제의 경우 각기 다른 세 곳에서 교목제喬木祭·당산제堂山祭·이사제里社祭를 지내는데, 특히 이사제를 주목할 필요가 있다. 이사제의 경우 마을 앞의 노상에서 모셔진다. 또한 이사제는 무연고의 박첨지를 위한 제사를 모시는 것으로, 전남 지역 별신제의 성격을 지니고 있음을 알 수 있다. 전남·평북 지역의 별신은 여신 또는 무사귀신을 의미하는 것임을 알 수 있다. 별신은 당신堂神에 비해 하위 신격으로 위치하기 때문에 별신제는 당제 또는 당굿의 부속 제의로 행해졌다.

그러나 별신이 의미하는 것은 지역마다 차이를 보인다. 이능화는 『조선무속고』에서 별신이 군 단위로 행해지며, 성황신을 위해 특별히 행해지는 무속제의로 파악하였다. 이능화는 별신굿에서 무당이 가무歌舞를 통해 성황신을 위하고, 참석한 사람들도 연일 집단 음주·도박하는 모습으로 별신의 양상을 설명하고 있다. 신위를 모셔와 제물을 차려 놓고 무당이 "노래와 춤으로 신을 즐겁게 한다."라는 기록을 통해 별신이 무속제의라는 것을 알 수 있다.

무라야마 지준은 『부락제』 '경주의 동제慶州の洞祭' 항목에서 강서면 옥산리와 안고리의 별신을 기록하고 있다. 강서면 옥산리는 현재 경상북도 경주 안강읍 옥산리이다. 이곳은 동해안으로부터 약 15㎞ 떨어진 곳으로 옥산서원이 있는 골짜기 안의 마을이다. 경주 옥산리에서는 동제를 지낸 다음날 무녀가 주재하는 제의를 '별신굿[別神祭]'이라고 했다. 이곳에서는 산신과 지신을 위하고 맹수의 해를 면하기 위해 별신굿을 행한다고 기술하였다.

경주 안강읍의 경우 시장 소재지이고 옛날에는 역이 있던 곳으로, 옥산리와 마찬가지로 산신과 지신을 위안하기 위해 동신제와 함께 별신굿을 거행했다. 이곳의 별신굿은 지진제地鎭祭, 즉 지기地氣를 누르는 의례로서 행해진 것이다. 산신과 지신 위안제는 며칠에 걸쳐 행해졌고, 오락적 성격이 있었다는 것으로 보아 현재 행해지는 별신굿의 모습과 별반 다르지 않음을 알 수 있다.

이와 달리 자연적 환경이 다른 해안 마을에서는 마을의 안녕과 풍어를 기원하는 별신굿을 한다. 해안에서 일정한 거리를 두고 있는 내륙 마을의 경우 지진제로서 별신굿을 행한다면, 해안 지역의 경우에는 동신洞神과 해신海神을 위안하고 풍어를 빌기 위해 별신굿을 행한다. 마을의 안녕을 위한다는 굿의 목적은 같으나 내륙과 해안은 생태적 환경의 차이로 인하여 지역적 변별성을 갖는다.

별신은 마을 또는 촌락의 범위에서 공간이 확장된 마을 간의 연합으로 이루어지거나 고을 또는 읍치 내에서 벌어지기도 한다. 대표적으로 안동 수동 별신, 은산 별신제, 강릉 단오굿 등을 들 수 있다. 경북 안동 풍산읍 수동 별신은 매년 수동의 마을 사람들만 거행하는 동제보다는 규모가 훨씬 큰, 수동을 포함한 인근의 중동·하동·곡동·단호동의 주민을 포함하는 제의이다. 3년마다 행하는 별신에 참석하는 참가자 및 구경꾼이 수만에 이른다고 하였으니, 가히 규모를 짐작할 만하다.

은산 별신제는 백제 부흥 운동 과정에서 죽음을 당한 장병들을 위로하기 위한 위령제慰靈祭이다. 또한 은산은 역촌驛村으로, 여질癘疾의 위험을 막기 위한 하나의 방편으로 별신제를 행한 것이다. 이는 1947년 산제당(현별신당) 중수기의 기록을 통해 알 수 있다.

영동 일대에서 유명한 굿은 대관령국사성황신大關嶺國師城隍神 또는 산신山神을 모시는 강릉 단오굿이었다. 이 굿에는 호장의 주재 하에 관아 소속의 내무당을 비롯한 수십 명의 무당이 참여하였고, 화개華蓋를 세우고 가면놀이를 연출하였다. 단오굿을 할 때면 영동 지역 여섯 군에서 모이는 수만의 사람들로 읍내외는 북적거렸다. 이처럼 은산 별신제와 강릉 단오굿은 읍치제의의 전형성을 띄고 있다.

현재 동별신은 마을 단위로는 동해안이나 남해안 일대의 마을에서, 그리고 내륙 지역인 경북 문경 호계면 부곡리, 충청북도 제천 수산면 오티리의 별신, 전남 장흥 부산면 호계리·보성 복내면 봉천리 당촌마을 등에서 전승되고 있다. 고을단위로 강릉 단오제, 은산 별신제 등이 전승되고 있다.

별신굿은 언어·무가·무악·동작·무무·무구의 6개의 연행 요소의 조합 또는 결합을 통해 연행 단락이 형성되고, 연행 단락의 구조적 결합이 하나의 굿거리를 완성시킨다고 할 수 있다. 굿은 '굿 같지 않은 간단한 굿'인 비손 형태의 굿과 '굿 같은 굿'인 무가 형태의 굿, '재미있는 굿'인 놀이 형태의 굿이 있다.

'비손형' 굿거리에는 부정굿·당맞이굿·대내림 등이 있다. 부정굿에서는 무녀가 쾌자를 입지 않고 한복만 입은 채 앉은부정을 하고, 신칼·물·불 등으로 부정을 친다. 당맞이굿에서는 가설 굿당에서 골매기당으로 이동하여 간단한 당굿 사설을 행하고, 신을 대에 내려서 모시고 내려온다. 대내림에서는 굿 주기, 제당 증수와 수선, 마을 공동 사업 등 마을에 관한 궁금한 사항과 굿을 잘 받았는지에 대해 마을 사람을 대신하여 무당이 묻고, 골매기신을 대신하여 대잡이가 답한다. 비손형의 굿거리는 다른 굿거리에 비해 비교적 간단한 선율에 의해 구연된다. 체계적으로 갖춰진 무가보다는 부정물림·기원·축원 등의 주사呪辭를 위주로 구연된다. 또한 부정을 물리기 위한 행위, 신을 내리기 위한 행동, 당에서 지기를 누르기 위한 지신밟기 등의 구체적이고 직접적인 행위를 위주로 연행한다.

'무가형' 굿거리에는 청좌굿·화회굿·조상굿·지신굿·산신굿·성주굿·천왕굿·군웅장수굿·용왕굿·세존굿·심청굿·손님굿·제면굿 등 대부분의 굿거리가 포함되어 있다. 무가형 굿거리를 다시 세분하면 푸너리–청보무가–(중략)– 수부물림 등으로 진행하는 '청보형'과, 푸너리–제마수무가–(중략)– 수부물림 등으로 진행하는 '제마수형'이 있다. 무가형 굿거리는 '푸너리–무가–(중략)–수부물림'의 연행 단락으로 구성되어 있다. 무가형은 비손형과 달리 정형화된 형식이 있고, 연행 요소 중 예술적인 무가·무악·무무가 많이 나타난다.

'굿놀이형' 굿거리에는 탈굿이나 범굿, 꽃노래굿, 뱃노래굿, 등노래굿, 거리굿 등이 있다. 굿놀이 또는 무극에 대한 논의는 이미 이전에 있어 왔다. 이전 논의에서는 꽃노래굿·뱃노래굿·등노래굿은 제외하고, 세존굿의 중도둑잽이, 천왕굿의 천왕곤반, 심청굿의 맹인놀이, 손님굿의 말놀음, 남부 지역 별신굿 중 부인굿의 부인곤반, 광인을 고치는 치병굿인 광인굿의 여처낭굿 등을 굿놀이 또는 무극의 범주에 포함시키고 있다. 그러나 굿에서 굿거리의 연행단락을 중심으로 보자면, 중도둑잽이·천왕곤반·맹인놀이·말놀음·부인곤반 등은 무가형 굿거리에 종속되어 행해지는 것으로 놀이적·극적 성격이 강한 일부분을 일컬을 뿐이다. 중도둑잽이, 천왕곤반, 맹인놀이, 말놀음, 부인곤반 등은 앞선 '푸너리–무가–(후략)'의 연행 단락 없인 절대 따로 독립되어 행해질 수 없다.

이처럼 개별 굿거리로 독립되어 있고, 굿거리의 연행 단락을 통해 놀이적 성격이 강하게 드러나는 것을 굿놀이형 굿거리라고 한다. 재미라는 요소가 놀이의 본질을 규정하기 때문에 굿놀이형의 연행 요소로 어떠한 것이 사용되어도 무방하다. 다만 재미를 위주로 굿거리가 연행되고, 재미있으면 되는 것이다. 주 연행 요소가 언어든, 동작이든, 무가든, 무무든 간에 상관이 없다. 꽃노래굿·뱃노래굿·등노래굿은 노래와 춤이 어우러진 유희성·오락성이 짙은 굿거리 중의 하나이다. 꽃노래굿은 오신娛神을, 뱃노래굿은 송신送神의 의미와 풍어를 상징한다. 등노래굿 역시 송신하기 위한 과정으로 행해진다. 꽃노래굿·뱃노래굿·등노래굿은 굿의 단계에서 오신과 송신의 과정을 보여 주기 위해 필요한 굿이기는 하지만 무가·무무의 연행요소로 이루어진 굿놀이형 굿거리이다.

그리고 독립적으로 행해지는 탈굿이나 범굿, 거리굿 역시 굿놀이형 굿거리이다. 탈굿은 여러 명의 무당이 각자 가면을 쓰고 역할에 따라 연기하는 다인극이고, 범굿은 범의 탈을 쓴 남무와 포수의 역을 맡은 남무가 연기하는 이인극이다. 거리굿은 남무 혼자서 관중인 마을 사람들과 함께 연기를 하는 일인극이다.

비손형 굿거리의 경우 무당이 신에게 빌고 청한 후에 부정을 물리거나 신을 받는다. 신에게 빌거나 청할 때는 무가를 연행하기도 하지만, 주요 연행 요소는 무당의 언어적 주사와 부정을 물리치거나 신을 받는 행위 등이 중심이 된다. 비손형 굿거리의 주 연행 요소는 언어와 동작이라고 할 수 있다.

무가형 굿거리에는 '푸너리–무가–(중략)–수부물림'의 기본적인 연행 단락으로 구성된다. 이 굿거리는 '푸너리–청보무가' 또는 '푸너리–제마수무가'의 연행이 중심이 된다. 무가형 굿거리의 주 연행 요소는 무무와 무가라고 할 수 있다. 이러한 기본적인 연행 단락에서 확장하여 세존굿에서는 극적인 중도둑 잡이가 행해지고, 성주굿에서는 성주내력, 천왕굿에서는 천왕곤반, 심청굿에서는 봉사점, 군웅장수굿에서는 군웅풀이와 놋동이물기, 손님굿에서는 말놀음, 제면굿에서는 제면떡나누기 등을 행한다. 세존굿·성주굿·천왕굿·심청굿·군웅장수굿·손님굿·제면굿 등의 확장된 무가형 굿거리의 주 연행 요소에는 무무와 무가에 덧붙여 언어·무가·무악·동작·무무·무구 등의 연행 요소가 부가된다.

굿놀이형 굿거리에는 '노래–춤 또는 동작'으로 이루어진 꽃노래굿·뱃노래굿·등노래굿이 있고, 탈굿·범굿·거리굿 등의 극적 성격이 강하면서 놀이적인 굿거리가 포함된다. 꽃노래굿·뱃노래굿·등노래굿의 주 연행 요소는 무가와 무무 또는 무가와 동작이라 할 수 있다. 그리고 탈굿·범굿·거리굿 등은 극적 성격이 농

후한 것으로, 주 연행 요소를 선택하기 어려울 만큼 많은 연행 요소가 포함되어 있다.

무당은 굿에서 언어·무가·무악·동작·무무·무구 등의 연행 요소를 적절히 조합하여 연행한다. 비손형 굿거리에는 언어와 동작이, 무가형 굿거리에는 무가와 무무가, 굿놀이형 굿거리에는 무가와 무무 또는 무가와 동작을 비롯한 극적인 연행 요소가 중심이 된다. 그리고 개별 굿거리의 주 연행 요소 저변에는 공간적으로 무구가, 시간적으로 무악이 기반이 되어 있다.

**특징 및 의의** 동해안 별신굿의 굿거리는 다양한 연행 요소와 연행 요소 간의 조합으로 이루어진 연행 단락으로 구성된다. 굿의 형태와 연행 단락을 통해 살펴보면, 동해안 별신굿은 부정굿·당맞이굿·대내림 등의 비손형 굿거리와 조상굿·성주굿·용왕굿·세존굿·심청굿·손님굿 등의 무가형 굿거리, 꽃노래굿·뱃노래굿·등노래굿, 탈굿·범굿·거리굿 등의 굿놀이형 굿거리로 대별할 수 있다. 거리굿은 꽃노래굿·뱃노래굿·등노래굿에 비해 극적 성격이 강하면서 놀이적이다. 또한 탈굿이 배역에 따라 여러 명이 등장하는 다인극이고, 범굿이 포수와 범이 등장하는 이인극이라면, 거리굿은 주무가 주도하는 일인다역극의 형식으로 연행된다.

가면극을 비롯한 대부분의 전통연희는 무형문화재 지정을 받은 후 전승력이 약화되고 박제화되는 경향이 있으나, 무당굿놀이는 연행될 때마다 새롭게 변모되며 사회적 변화에 대응하고 그것을 수용하는 능력이 두드러진다. 무당굿놀이는 샤머니즘의 요소를 바탕으로 신의 모방과 성적 결합 등 풍요제의적 요소가 나타난다. 또한 무당굿놀이는 무당의 굿거리 중에 극적 구성을 갖추고, 내용에 있어서도 단순한 주술적 모방을 넘어서서 사회적 주제를 포함한 놀이이다.

**참고문헌** 동해안 지역 무극 연구(이균옥, 박이정, 1998), 동해안 별신굿의 연행요소와 유형(윤동환, 민속연구19, 안동대학교 민속학연구소, 2009), 별신굿의 역사적 의미와 정의(윤동환, 한국 별신제와 공연문화, 월인, 2015), 별신굿의 역사적 전개와 축제성(윤동환, 비교민속학42, 비교민속학회, 2010), 별신의 양상과 성격(윤동환, 한국무속학10, 한국무속학회, 2005), 한국의 무가 11(윤동환, 민속원, 2007).

**필자** 윤동환(尹東煥)



## 본산대패
本山臺牌

**정의** 조선 후기 민간에서 산대희山臺戲 계통의 탈놀이를 연행한 연희집단.

**역사** 오늘날 산대희 계통의 탈놀이를 '양주 별산대楊洲別山臺', '송파 산대松坡山臺'라고 하는 것처럼 산대희에는 탈놀이적 요소가 분명히 있었다. 조선 후기에 오면 산대희 계통의 그러한 탈놀이가 산대 없이 민간에서도 공연된다. 조선 전기까지만 하더라도 궁궐의 나례희儺禮戲 때의 산대희 등 적어도 1년에 한 번 이상은 공식적으로 산대희 계통 탈놀이가 이뤄졌다. 그런데 조선 후기 인조(재위 1623~1649) 때에 와서 이러한 궁궐의 나례희가 폐지되는 등 국내용 산대희가 더는 이뤄지지 않고 중국 사신맞이 산대희 정도만 가끔씩 열리게 된다. 실제의 산대희에서 탈놀이를 할 기회가 점차 없어진 것이다. 반면에 민간에서는 서울을 중심으로 상업의 발달 등 평민 문화가 발달하면서 탈놀이가 평민의 오락 가운데 하나로 향유될 여지가 있었다. 1784년 이후 중국 사신맞이 산대희마저 사실상 열리지 않게 되자, 민간에서의 이러한 이른바 본산대탈놀이 공연은 더욱 확대되었다.

**내용** 본산대탈놀이를 한 사람들은 우선 서울에 사는 이른바 경중우인京中優人들이었다. 조선 전기 궁중 나례희 때의 산대희는 원래는 경기도 지역까지의 광대들이 동원되었지만, 사정이 좋지 않을 때는 서울에 사는 경중 우인만으로도 연행했다. 그러므로 이 경중 우인이 산대희 때의 주요 놀이 중 하나인 본산대 계통 탈놀이를 주로 한 것으로 보아야 한다.

다음은 본산대 탈놀이패에 대한 증언 자료이다.

> 일반 사회에서는 예인藝人을 총칭總稱하여 광대廣大라 하고 그들 자체에서는 가인歌人을 창부唱夫라 하고 땅재조 줄타기, 장고잡이 등을 광대라 하였는데, 그 외에 인형역자人形役者 가면극역자假面劇役者까지 포함하였다 한다. 그리고 무동, 땅재조군보다 창부가 훨씬 위이고 육각잡이, 백정 등 계급은 광대보다 한층 낮은 것이라 한다. 그리고 가면극역자를 따로 편놈이라고 따로이 부르는 것이 있는데 이것은 타 계급에서 호칭하는 것이며 무동 땅재조군과 격은 동격이지만 서울에 재주在住하는 고로 한층 고위에 있었다 한다. 그리고 이들은 포도군사捕盜軍士에 예속隷屬되어 있어 그 실제적 세력도 그 지위를 얼마간 보장한 경향도 있었다. 이상 하규일노河圭一老 담談.
>
> – 전승음악과 광대, 동아일보, 1935년 10월 3일자 기사

이에 의하면, 본산대패는 산대희에 동원되는 광대들과 같은 이른바 '광대' 신분이지만, 서울에 살며 포도청에 예속되어 있었다. 그런데 여기서 본산대 탈놀이패가 '포도청에 예속'되어 있었다는 것은 이들이 포도청에 있었던 사람이라는 뜻은 아니다.

산대희에 동원되는 광대들은 조선 전기까지만 하더라도 일반 산대희의 경우는 의금부義禁府와 군기시軍器寺가 좌우 산대를 맡고, 궁궐 나례희 때의 산대희는 의금부가 전담했다. 그런데 인조 이후 중국 사신맞이 산대희만 열려 산대희가 임금의 주변 생활과 직접적 관계가 없게 되자, 의금부는 점차 산대희에 관계하지 않게 되어 1643년 이후에는 군기시만 산대희를 담당하게 된다. 그러다 1784년 산대희 때는 좌우 포도청의 포도대장들이 산대희의 좌우 당상이 되고, 그들의 종사관從事官들 역시 산대희의 실무인 낭청郎廳을 맡게 된다. 그동안 의금부나 군기시 쪽 사람들이 맡았던 낭청 일도 포도청에서 맡게 된 이후 이것이 계속 유지된 것이다. 그러므로 여기서 본산대 탈놀이패가 포도청에 속해 있었다는 말은 그들이 포도청의 관할하에 있었다는 것일 뿐이다. 물론 여기서도 포도청에 감옥을 지키는 무부군뢰巫夫軍牢들이 있었기에, 이러한 무부군뢰들이 탈놀이에 참가했을 여지는 있다. 무부군뢰는 감옥을 지키는 무당 집안의 남자들로 경기 이남의 광대들이었던 세습무世襲巫 집안의 무부들과 같은 부류의 사람들일 수도 있었기 때문이다.

다음 글도 본산대 탈놀이패에 대한 증언 자료이다.

> 산대희의 연희자는 궁중에서 천한 일을 하던 하층민으로 팽인泙人이라 칭하였는데, 상인常人과의 교혼交婚은 금지되었다. 그들은 산대도감 또는 나례도감에 예속되어 궁중으로부터 쌀이나 콩 등을 지급받아 왔으나, 인조 12년 상주上奏에 의해 궁중에서 산대희가 폐지됨으로써, 그 이후는 그들 자신이 연희의 흥행에 전력하였고 커다란 무대를 만드는 것도 없어지게 되었다. 일좌一座의 비용은 지방 유지들의 기부에 의존하였는데, 그들은 소위 계방契房이라 칭하는, 백성들이 공역의 면제나 기타 원조를 구하기 위해 관아의 하리下吏에게 금전재물을 바치는 풍속을 이용해서, 봄에는 선인蟬印 가을에는 호인虎印을 찍은 조합의 증명서를 들고 다니며 연 2회 선착장·시장 등의 상가로부터 돈이나 곡식을 거두어들여 생활하였다. 특히 서쪽 교외의 아현리에 사는 연희자들이 많았는데, 소위 아현산대(애오개산대)의 이름은 유명하였다.
>
> – 秋葉隆, 朝鮮民俗誌(1948).

이 역시 놀이꾼들이 천민 집단 사람들이었음을 말하고 있다. 또 봄가을로 선착장이나 시장 등의 상가들을 돌며 재물을 거두어 살았던 사실도 말하고 있다. 이 중 봄에는 매미 모양의 도장인 선인을, 가을에는 호랑이 모양의 도장인 호인을 찍은 조합의 증명서를 들고 다녔다는 것에서의 '조합'은 바로 좌우 나례청儺禮廳이다. 1866년 서울에 있던 좌우변邊 나례청이 좌우변 대방大房들 이름으로 충청도 좌우도 광대청廣大廳에 의례적으로 발급한 수표手標에 이 매미 모양의 도장이 찍혀 있기 때문이다. 1784년 이후 사실상 중앙의 산대희가 열리지 않았지만, 서울에는 여전히 좌우 나례청이 있어서 전국의 광대들을 관리하고 있었던 것이다. 또, 상가 등을 돌며 재물을 거둔 것은 실제 산대희를 할 때는 그 비용을 이러한 상가들에서 거두었던 과거 관례의 연장이었다. 본산대탈놀이패는 조선 말까지도 공식적으로 나례청에 소속되어 있으며, 서울 지역 광대 역할을 하고 있었던 것이다.

그런데 위의 자료들과 달리 본산대 탈놀이패를 오로지 천민으로만 볼 수 없는 자료들도 있다. 1784년 산대희를 할 때, 실제 산대희를 맡아 한 좌우 변인邊人들에 대해 "나례도감 변인 등은 장교將校와 군졸軍卒들로 많이 정했습니다(「어영청등록」, 갑진 11월 14일)."라고 기록하고 있다. 여기서의 변인들은 실제 산대희에 참가한 사람들이다. "변인 등 30명 중 노구월금盧九月金, 허돌이許乭伊 등 2명은 수창首唱하고 음악을 사용했습니다(「훈군등록」, 갑진 11월 17일).", "변인 고천득高天得, 신

자근돌申者斤乭 2명을 …… 그중 신자근돌이는 단지 16세 아이인데, 조사를 해 보니 그는 무동舞童, 원숭이 역을 한다고 합니다(「어영청등록」, 갑진 11월 16일).”라는 기록도 보인다. 그렇다면 이 경우 장교와 군졸 같은 하급 군사들도 실제 산대희에 참가했던 것이다. 또, 산대희에 동원된 악공들도 “세악수細樂手는 6영문營門 대령 세악수 중 뛰어난 사람을 뽑아 좌우 산대에 오르게 했습니다(「어영청등록」, 갑진 11월 14일).”라는 기록에서 보듯, 오군영五軍營(훈련도감·금위영·어영청·총융청·수어청)과 용호영의 악공들이었다.

오군영의 세악수들은 대개 무부 계통으로, 경기 이남의 무부·악공·광대 계통 사람들이므로 이러한 산대희에 참가했을 수 있다. 문제는 일반 평민 계통인 하급 군사들도 이와 같은 유類의 놀이에 실제로 참가했다는 것이다. 실제 본산대 탈놀이에 오군영 계통의 하급 군사들이 참가했다면 “좌우편 도감포슈 급피 불너 ᄉᆞ두노름 긔게 ᄉᆡ화복 ᄉᆡ탈 션유 ᄯᅥ ᄃᆡ령ᄒᆞ라 …… ᄉᆞ두노름ᄒᆞ는 ᄯᅥᆫ 총융청 공인 등ᄃᆡᄒᆞ고 …… 좌우ᄉᆞᆫ 망셕츔은 구름 쇽의 넘노난 듯”과 같은 〈계우사〉의 사설은 사실 그대로인 셈이다. 훈련도감은 포수砲手와 살수殺手가 좌우편으로 편제되어 있고 오군영의 으뜸 기관이기에, 이 훈련도감의 포수에게 본산대 탈놀이를 마련하게 하고 악공은 총융청 악공들이 동원된 것이다. 이러한 사실들은 이른바 본산대 탈놀이에는 천민인 광대들 외에 하급 군사 같은 일반 평민들도 참가했을 여지가 있었다는 것을 말해 준다. 실제 ‘만석중놀이’, 곧 본산대 탈놀이의 노장 과장을 잘 놀아 유명했던 탁문한卓文漢은 금위영 군인 출신이었다. 탈놀이는 원래 광대와 같은 천민들이 하던 것이지만 조선 후기에는 일반 평민들의 오락 중 하나가 되어 이후 평민들도 탈놀이에 참가하게 되는데, 본산대 탈놀이에도 이러한 조선 후기의 경향이 일정하게 반영된 듯하다.

이들 본산대패는 다음에서 보듯 원래는 한곳에 모여 살았으나, 이후 여러 곳으로 나눠 살며 각기 일파를 이루어 활동했다. 송석하는 『한국민속개관』에서 이에 대해 다음과 같이 기록하였다. “홍제원弘濟院이 산대극의 연출 장소였으므로 녹번리에 그들 예인을 거주하게 하였다(일설에는 구파발이라고도 한다). 그러던 것이 점차 산대극이 일반 대중에 진출하면서부터 예인들도 거주를 옮기어 일파一派는 아현리에 살게 되며 지방 순회도 하여 왔다.”

조선 후기 본산대 탈놀이가 인기가 높았다는 것은 양주 별산대가 본산대 탈놀이패인 사직골 딱딱이패가 약속을 잘 지키지 않자 양주 사람들이 그들의 놀이를 흉내 내어 논 것에서 시작되었다는 것을 통해서도 알 수 있다. 그들은 당시 원래 한 약속을 지키지 못하고 다른 곳에 공연을 갈 정도로 인기가 있었던 것이다.

**특징 및 의의** 본산대패는 조선 후기 민간에서 중앙의 산대희 계통 탈놀이를 연행한 사람들로, 우리나라 탈놀이사 연구에서 상당히 중요한 위치에 있다. 그러나 이 집단에 대한 연구는 아직 말 그대로 추정의 단계에 있다. 오늘날 본산대패에 대한 학설에는 성균관 노비인 반인설泮人說, 악공설, 일반 평민이나 하급 군사에 대한 시각까지 요구하는 설 등이 있는데, 이들은 모두 우리나라 연희사 전반에 대한 중요한 논의들을 하고 있다. 그러나 이들은 실제 본산대패 자체에 대해서는 사실상 단순한 주장이나 추론에 머물고 있다. 본산대패를 제대로 규명하기 위해서는 일반적으로 산대희에 동원된 악공·광대 같은 이른바 ‘광대’에 대한 시각 외에도, 여기에 소개된 서울에 살았던 궁중 계통의 천민, 오군영 계통의 악공, 포도청의 무부군뢰, 하급 군사 등이 더 구체적으로 고려되어야 할 것 같다.

**참고문헌** 18·19세기 탈춤꾼·산대조성장인 탁문한 연구(안대회, 정신문화연구121, 한국학중앙연구원, 2010), 19세기 충청도 광대 도중의 존재와 그 권익 활동(김종철, 판소리연구36, 판소리학회, 2013), 새 자료를 통해서 본 연희자로서의 수척과 반인(전경욱, 한국민속학60, 한국민속학회, 2014), 인조 이후 나례의 사습과 산대도감패의 흥행 활동(사진실, 공연문화연구28, 한국공연문화학회, 2014), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 1998), 한국 연극사 연구(사진실, 태학사, 1997), 한국의 전통극, 그 새로운 연구로의 초대(손태도, 집문당, 2013).

**필자** 손태도(孫泰度)

## 봉산 탈춤

**정의** 황해도 봉산 지역에 전래되던 가면극.

**역사** 오늘날 널리 알려져 있는 봉산 탈춤은 행정 구역으로는 황해도 봉산의 동선면 길양리에서 전승되었다.





예부터 봉산에는 탈놀이에 대하여 다음과 같은 유래가 전해지고 있다. 고려 말, 어느 절(‘만복사’라고도 한다.)에 만석萬石이라는 늙은 도승이 살고 있었는데, 그는 세상 사람들이 생불生佛이라 칭송할 정도로 많은 존경을 받았다. 그의 지인 중에 취발醉發이라는 방탕한 처사 한 사람이 있었는데, 여러 가지 술책으로 도승을 타락시켜 세상의 조소를 받게 하고자 하였으나, 만석은 좀처럼 마음을 움직이지 않았다. 이에 취발이 미녀를 이용하여 유혹하자 마침내 도승은 파계하게 되었는데, 그때 어느 지사志士가 불교의 장래를 염려하고 일반인들의 풍습이 퇴폐해지는 것을 경계하고자 하여 이 탈놀이를 고안해 내게 되었다는 것이다.

이상과 같은 유래설은 조금 차이는 있으나 양주 별산대놀이의 경우와 같다. 이 이야기는 두 탈놀이가 같은 조건에서 성립되었음을 시사하는 설화로 볼 수 있을 것이다. 그러나 이는 놀이의 성립에 관한 증거 자료로서는 객관성이 희박하다.

양주 별산대놀이와의 유사성을 전제로 한다면, 봉산 탈춤은 일단 산대놀이의 한 분파로 볼 수 있겠는데, 궁정 주변의 산대놀이와는 달리 지방의 관아에서 산대놀이를 하였다는 기록은 매우 희귀하여 입론을 구체화하기에는 어려움이 많지만, 관련 기록을 종합하여 산대나 산대놀이의 양상을 파악해 낼 수 있다.

① 예조에 전지하기를, 지금 각도 각방에서 신임 감사를 환영하기 위해 채붕나례를 할 때 군인(인부)을 동원하는 것은 금할 것 傳旨禮曹 ‘自今各道各官迎新監司齋去敎書, 勿用結綵結棚, 儺禮, 軍威’.
– 세종실록世宗實錄 52권, 세종 13년 5월

② 평양·황주에 모두 오산붕을 설치하고 백희로써 환영하였으나, 한양에서의 연회가 그중에서 뛰어났다 平壤黃州皆設置鰲山棚陳百戲迎詔而惟王京爲勝.
– 조선부朝鮮賦

①에서 세종이 내린 전지는 지방의 관아에서 산대를 설치할 때 주민들을 대거 동원하여 생업이나 생산에 지장이 많았음을 알게 해 주는데, 그만큼 산대놀이가 각 지역에서도 성행하였음을 추론할 수 있다. 1488년(성종 19)에 중국 사신 동월董越이 관극한 산대놀이에 대해 남긴 자료 ②에서는 신임 감사의 부임을 환영하는 행사 이외에도 한양과 중국을 관통하는 남북 직통로에서는 사신이 내조來朝하는 경우에 별도로 산대놀이를 펼친 것을 알 수 있다. 한편 『조선부』에서 채붕이나 오산붕은 모두 산대山臺를 지칭한다. 이를 통해 앞의 ①의 경우보다 구체적으로 산대에 관한 내용을 찾아볼 수 있을 뿐만 아니라, 궁정과 지방의 산대놀이를 비교·추론할 수 있다.

이러한 당대의 사정과 함께 기록 속의 황주라는 지명에 주목할 필요가 있다. 황주의 남쪽에는 봉산이 연이어 있고 읍과 읍 사이의 거리는 사십 리(16㎞)에 불과하며, 앞서 언급했듯이 한때는 봉산이 황주의 속현屬縣이기도 했다. 그러므로 황주와 함께 봉산에서도 일찍부터 산대놀이가 공연되었을 가능성이 매우 크다. 그러나 위와 같은 가능성을 그대로 받아들인다 해도 봉산 관아의 산대놀이를 곧 오늘과 같은 탈놀이로 보기는 어렵다. 궁정의 산대놀이가 조선 후기에 이른바 산대탈놀이로 변모·변화하였듯이, 봉산 탈춤의 경우에도 수도권 문화의 영향에 힘입어 후기에 성립된 것으로 볼 수 있다. 이에 관한 방증 자료가 몇 가지 존재한다.

① 전승 유래 가운데 하나: 약 200년 전까지는 목제木製의 탈을 사용하였다. 당시 봉산의 이속吏屬 안초목安草木(‘첫목’이 와전되었을 가능성이 제기됨) 외 한 명이 전라남도의 어느 섬으로 유배당하였다가 귀향하였다. 그 후 그들은 탈춤에 많은 개변을 가하였다. 탈을 종이탈로 바꾼 것은 그중에서 현저한 개변이라 하겠다. 이 놀이의 연기를 안초목 이전에는 어떤 사람들이 하였는지 알 수 없으나, 안초목의 귀향 이후로는 이속들이 탈의 제작이나 진행을 담당하게 되었다.

② **먹중2** “난양 공주 진채봉이, 세운 같은 계섬월과 심요연, 백능파와 이 세상 시일토록 노니다가 서산에 일모하여 귀가하여 돌아오던 차에 마침 이곳에 당도하여…….”

③ **말뚝이** “양칠 죽간筒竹 자문죽紫紋竹을 한 발 가웃씩 되는 것을 사다가…….”

④ **미얄** “춘향이와 이 도령 만나 노듯이 업어도 주고 안아도 보며…….”

⑤ **영감** “맴쟁이 통을 사서 걸머지고 다녔더니 하루는 산

대도감을 만나서 산대도감의 말이 인왕산 모르는 호랑이 어디 있으며, 산대도감 모르는 땜쟁이가 어디 있더냐……."

위의 자료를 정리하면, ①에서 안초목의 생존 연대는 조사 시기(1936년)를 기준으로 하면 18세기 중엽이 된다. ②의 먹중 대사는 〈구운몽九雲夢〉에서 인용된 것이므로, 작품 제작 연대(1689년) 이후 일반에게 널리 애독되던 시기에 인용된 것으로 볼 수 있다. ③의 대사에는 담배 혹은 담뱃대가 유행하던 시기가 반영되어 있으므로 담배의 수용 시기(17세기 초엽)보다 훨씬 뒤의 화제로 볼 수 있다. ④는 〈춘향전春香傳〉에서 인용되었으므로 빨라도 만화본晩華本 〈춘향가〉(1754) 이후일 것이다. ⑤에는 산대탈놀이가 민간에 널리 유행하던 시기가 반영되어 있다. 산대탈놀이의 지방 순행은 궁정의 공적인 의식으로서의 산대놀이가 폐지된 이후 성행하였던 것으로 볼 수 있으므로, 일러도 1634년(인조 12) 이후의 일이 된다.

이상의 단편적인 자료들을 종합해 보면 봉산에서는 18세기 중엽 이후에 현재와 같은 양식의 탈놀이가 성립된 것임을 대체로 확인할 수 있다. 우리 역사상 18세기는 서민 문학이나 광대 예술이 왕성하게 발전되던 시기이다. 이러한 시대를 배경으로 하여 봉산 탈춤도 하나의 연행 예술로 성숙·정립되었고, 오늘날까지 전승되어 온 것이라 할 수 있다.

속단할 수는 없으나 앞서 인용된 자료에서 안초목 이전의 목재 가면, 세종의 전지, 동월이 쓴 『조선부』 등의 내용은 삼국시대 이래로 이어져 온 산대놀이의 전통이 봉산 탈춤의 선행 예능이었음을 방증한다고 볼 수 있다. 세종의 전지를 통해 각도 각방에서는 신임 감사나 수령의 부임 시에 산대(채붕)를 설치하였음이 밝혀져 있고, 채붕나례라 하여 지방 관아의 나례에서도 궁중과 같이 산대놀이가 공연되었음을 알 수 있다. 아울러 중국 사신을 영접할 때 지방의 관아에서도 서울과 같이 산대놀이를 하였음이 『조선부』에 잘 기술되어 있다.

종합적인 공연 예술이었던 산대놀이에 일찍부터 탈놀이가 포함되어 있었음은 이미 알려졌거니와, 그런 놀이에서 나무탈이 사용되었음은 『증보문헌비고增補文獻備考』, 서울대학교박물관 소장의 목가면 등을 통하여 실증된다. 안초목에 의해 봉산 탈춤의 나무탈이 종이탈로 바뀌게 되었다는 내용은, 기본적으로 산대놀이가 봉산 탈춤의 선행 예능이었음을 시사할 뿐만 아니라, 안초목이 활약하던 18세기 중엽에 이르러 현전하는 양식과 같이 향토성 짙은 봉산 탈춤이 성립되었음을 입증해 주는 것이다.

**봉산 탈춤 탈** | 국립민속박물관

일제강점기는 봉산 탈춤 공연이 특히 빈번하게 이루어진 시기로서, 1930년대에는 봉산 탈춤 연희가 문서나 영상 등의 기록물에 수록되고 연구 성과가 나타나기 시작한다. 한국 전쟁 이후 봉산 지역에서는 공연이 활발하게 이루어지지 않았지만, 서울에 정착한 실향민들 가운데 탈춤에 관여했던 사람들이 모여서 연습도 하고 소규모 공연도 이어 가고 있었다. 1960년대에 사라져 가는 민속문화에 대한 사회적 관심이 생기고 뜻있는 학자들의 발굴 조사가 진행되는 가운데, 봉산 탈춤은 많은 전승자가 활동하고 있으며, 내용이 풍부하고 전승 상태가 좋다는 평가를 받아 심층적인 조사 보고가 이루어졌고, 1967년에 중요무형문화재 제17호로 지정받았다.

이후에도 활발한 전승과 국내외의 공연이 이어지고, 많은 연구자가 다양한 각도에서 연구 성과를 축적하게 되었다. 오늘날에는 서울 강남구 봉은사로에 있는 봉산 탈춤 보존회를 중심으로 보존과 전수, 공연 활동이 활발하게 전개되고 있다.

**내용** 황해도 탈춤은 그 가면·의상·춤·대사 등의 유형으로 보아, 기린·서흥·봉산·황주·재령·신천 및 안악 등지의 탈춤을 대표하는 봉산 탈춤형과 옹진·강령 및 해주 등지의 탈춤을 대표하는 해주 탈춤형으로 크게 나눌 수 있다.

봉산 탈춤형을 대표하는 봉산 탈춤의 연희 형태는 해주 탈춤형과 같아서 피리·젓대·북·장구·해금으로 구성된 이른바 삼현육각三絃六角으로 연주되는 염불장단·타령장단·굿거리장단에 맞추어 추는 춤이 주가 된다. 여기에 몸짓과 동작, 재담과 노래가 따르는 가면무극假面舞劇으로, 가무적 부분과 연극적 부분으로 크게 나눌 수 있다.

봉산 탈춤의 춤은 중부 지역에 전해 오는 양주 별산대놀이의 춤이나, 느린 사위로 긴 장삼 소매를 고개 너머로 휘두르는 동작의 해주 탈춤형 장삼춤에 비하여 활발하며, 장삼 소매를 휘어잡고 뿌리거나 한삼을 경쾌하게 훌뿌리면서 두 팔을 빠른 사위로 굽혔다 폈다 하는 깨끼춤이 기본이 된다. 특히 먹중춤은 오광대五廣大놀이의 말뚝이춤과 마찬가지로 도무跳舞로서 모닥불 위를 넘어 뛰며 장기長技를 자랑하였으므로 중국에서 전래된 건무健舞의 영향을 상징케 한다.

춤사위의 분류는 양주 별산대놀이의 춤처럼 자세하지는 못하나, 팔목춤의 외사위·곱(겹)사위·양사위·만사위, 취발이의 깨끼춤(깨끼리춤), 말뚝이의 두어춤(양반들을 돼지우리 속에 몰아넣는다고 해서 붙여진 이름), 미얄의 궁둥이춤과 까치걸음, 팔먹중의 뭇동춤 등의 사위 명칭이 있으며, 불림에 따라 장단을 청하고 춤을 춘다. 특히 팔먹중춤은 귀면형鬼面型의 탈을 쓴 둘째 먹중이 등장하여 첫째 먹중을 때려서 쫓는 동작을 반복하는 등 퇴장 형식은 벽사무辟邪舞의 모습을 담고 있다.

봉산 탈춤은 전문적인 탈꾼들이나 신명이 좋은 마을 사람들이 장터나 광장에서 연희하는데 길놀이부터 뒤풀이에 이르기까지 전 과장을 서른여섯 가지 배역으로 연기한다. 그 내용으로 보아 크게 일곱 과장으로 나누어지는데, 각 과장의 구분은 그리 엄격하지 않다. 그리고 각 과장도 주제별로 된 몇 개의 이야기가 나열되어 한 테두리 속에 들어 있다. 각 과장의 구성은 다음과 같다.

**봉산 탈춤의 과장 구성**

| | |
|---|---|
| 길놀이 | |
| 제1과장 사상좌춤 | |
| 제2과장 팔먹중춤 | 제1경 팔먹중춤 |
| | 제2경 법고놀이 |
| 제3과장 사당춤 | |
| 제4과장 노장춤 | 제1경 노장춤 |
| | 제2경 신장수춤 |
| | 제3경 취발이춤 |
| 제5과장 사자춤 | |
| 제6과장 양반·말뚝이춤 | |
| 제7과장 미얄할미·영감춤 | |
| 뒤풀이 | |

서막고사

사상좌춤

팔먹중춤

사당춤

노장춤

**봉산 탈춤** | 국립극장 | 2015 | 국립민속박물관

사자춤

양반춤

미얄춤

이 중에서 팔먹중춤, 사당춤, 사자춤의 과장이 양주 별산대놀이와 다르다. 봉산 탈춤은 결국 먹중, 노장, 양반 및 미얄의 독립된 네 개의 놀이에 사당춤, 사자춤, 신장수의 원숭이놀이를 곁들여 전체를 구성하고 있는 셈이다. 그러나 김진옥金辰玉의 증언에 의하면, 양주 별산대놀이와 마찬가지로 봉산 탈춤 제2과장 팔먹중춤에도 법고놀이가 있었고 제6과장 양반춤에 포도부장이 나오기도 하였다고 하니, 동일한 산대도감 계통극의 한 분파임을 더욱 확증해 준다.

봉산 탈춤도 전에는 탈놀이를 시작하기 전에 길놀이가 있었고, 길놀이 다음에 이 놀이의 중흥자인 안초목의 영혼을 위로하는 고사를 지내는 일도 있었다고 한다. 보통은 장작불을 피운 놀이마당에서 풍물놀이식 장단에 맞춰 무등춤(화랑이춤)을 추고, 사람이 많이 모이면 상좌가 등장하여 탈놀이가 시작되었다.

봉산 탈춤의 길놀이는 탈놀이에 출연하는 일부가 악공樂工의 주악을 선두로 사자, 말뚝이, 취발이, 소무, 양반, 영감, 상좌, 노장, 그리고 남강노인南江老人의 순서로 열을 지어 읍내를 일주하였다. 이때 원숭이는 앞뒤로 뛰어다니며 장난을 친다. 일주하는 도중에 광장에 이르면 출연자는 모두 어울려서 한참 춤을 추고, 다시 열을 지어 지정된 놀이터로 가서 본격적인 탈춤을 시작한다. 이때 원숭이와 사자는 놀이판이 좁아지면 관객을 정리하여 이를 넓히는 일도 한다. 근래에는 봉산 탈춤에 길놀이가 없어졌고 광고문을 적어 사방에 붙이는 것으로 대신한다.

봉산 탈춤의 일곱 과장은 다음과 같은 내용으로 구성되어 있다.

1. 제1과장 사상좌춤

상좌 넷이 등장하는데, 모두 흰 장삼을 입고 붉은 가사를 메고 고깔을 썼다. 등장의 절차는 먹중 하나가 상좌를 업고 달음질하여 등장한다. 불림으로 타령장단을 청하여 장내를 한 바퀴 돌고 새면(악사석) 앞에 상좌를 내려놓고 퇴장한다. 다음 상좌들도 같은 방법으로 넷째 상좌까지 차례로 등장하여 일렬로 선다. 상좌들은 재비(악사)들이 연주하는 느린 영산회상곡靈山會相曲에 맞추어 춤추다가 도드리장단으로 바뀌면 두 사람씩 동서로 갈라서서 대무對舞한다. 다시 타령장단으로 바뀌면, 칫

째먹중이 등장하여 쓰러지고 상좌들은 타령장단으로 계속 춤추면서 퇴장한다.

2. 제2과장 팔먹중춤

①제1경 팔먹중춤: 쓰러진 첫째 먹중이 얼굴을 두 소매로 가리고 누운 채로 타령장단에 맞추어 발끝부터 움직이는 동작을 시작한다. 겨우 전신이 움직이면 좌우로 삼전삼복三轉三伏하고 네 번만에 간신히 일어서다가 쓰러질 듯 끝내 일어서서는, 두 팔로 얼굴을 가린 채 오른편을 살피고 왼편을 살핀다. 턱 앞에 모은 두 소매를 머리 위에서 만사위로 휘저으면서 전신을 격렬하게 부르르 떤다. 그리고 비로소 얼굴을 가린 소매를 떼고 붉은 가면을 관중에게 처음 보인다. 재비의 타령장단이 한 층 더 빨라지면 팔을 휘저으며 한쪽 다리를 쳐드는가 하면, 한쪽 소매를 외사위로 휘저으면서 매우 쾌활한 깨끼춤을 추면서 탈판을 휘돈다. 둘째 먹중이 달음질로 등장하여 첫째 먹중의 면상을 한삼 자락으로 탁 치면 첫째 먹중은 힐끗 돌아다보고 퇴장한다. 둘째 먹중이 달음질하여 탈판을 한 바퀴 돌고 탈판 가운데 서서 좌우로 돌아보고 "쉬이이! 아앗쉬! 아앗쉿!" 하면 반주 음악이 멈춘다. (이하 먹중들의 등퇴장 방식은 같다.)

"산중에 무력일無曆日하여 철 가는 줄을 몰랐더니……." 하는 대사를 외우고 "백수한산白首寒山에 심불로"라는 불림으로 타령장단을 청하여 한참 춤을 추다가 다시 반주를 멈추게 하고 대사를 계속한다. 다시 불림으로 타령장단을 청하여 한참 춤을 출 때, 셋째 먹중이 등장하여 면상을 치면 놀라서 퇴장한다. 이렇게 셋째 먹중, 넷째 먹중, 다섯째 먹중, 여섯째 먹중, 일곱째 먹중, 여덟째 먹중까지 차례로 등장하여 제각기의 춤과 대사를 하고 나면, 여덟째 먹중이 나머지 먹중들을 불러들여 일제히 장단에 맞추어 뭇동춤을 추면서 놀이판을 한 바퀴 돌고 퇴장한다.

②제2경 법고놀이: 두 먹중이 등장하여 법고놀이를 청하는데 법고놀이를 하자는 말을 벗고 놀이를 하자는 말로 알아듣는 등 말장난을 하다가, 법고를 치면서 춤추며 논다.

3. 제3과장 사당춤

사당이 화려하게 치장하고 거사에게 업힌 채, 또는 남여藍輿를 타고 등장하면, 거사들이 장구·북·소고를 치면서 뒤따라 탈판으로 들어와서 사당과 같이 어울려 가면을 위로 젖혀 쓰고 〈놀량사거리〉를 합창하며 논다.

4. 제4과장 노장춤

①제1경 노장춤: 먹중들이 노장의 육환장을 어깨에 메고 노장을 끌고 개복청으로부터 타령장단에 맞춰 탈판으로 들어온다. 노장은 어느 정도 끌려오다가 지팡이를 슬며시 놓고 멈추어 선다. 먹중들은 그것도 모른 채 그대로 지팡이를 메고 가다가 노장이 없는 것을 알고 차례로 노장을 찾아 나선다. 그러면서 노장이 있는 데를 다녀와서는 날이 흐렸다느니, 옹기 짐을 벗어 놓았다느니, 숯 짐을 벗어놓았다느니, 대망(이무기)이 나왔다느니 하다가, 여덟째 먹중이 자세히 본즉 노장님이시더라고 하며 함께 〈백구타령〉과 〈오도독이타령〉을 불러 준다. 이어 먹중들이 다시 노장을 모시나, 노장이 탈판 가운데쯤에서 쓰러진다. 먹중들이 노장을 찾다가 노장이 죽었다고 하여 염불을 외면서 재를 올리자 노장이 다시 살아난다. 그러면 먹중들이 퇴장하고 소무가 남여를 타고 들어온다. 남여에서 내린 소무가 도드리장단에 맞추어 춤을 추기 시작하면, 생불이라고 칭송을 받던 노장이 소무의 요염한 교태와 능란한 유혹에 빠져, 드디어는 자기의 염주까지 소무의 목에 걸어 주는 파계 과정을 대사 한마디 없이 춤과 무언극無言劇만으로 표현한다. 이 노장춤은 봉산 탈춤의 절정이라고 할 수 있다.

②제2경 신장수춤: 노장과 소무가 한창 맞춤을 추고 있을 때 신장수가 등장한다. 노장이 신장수를 불러 소무의 신을 사는데, 짐 속에서 원숭이가 튀어나와 신장수와 수작을 한다. 신 값을 받아 오라는 신장수의 말에 원숭이는 노장에게 가서 소무 뒤에 붙어 외설한 짓을 한다. 원숭이가 신값 대신 "신값을 받으려면 장작전 뒷골목으로 오너라."라는 편지를 갖다 보이자, 장작 찜을 당하겠다고 하며 신장수는 도망간다.

③제3경 취발이춤: 두 손에 푸른 버드나무 가지를 들고 한쪽 무릎에 큰 방울을 달고 술에 취한 듯 비틀거리며 등장한 취발이가 노장에게 면상을 얻어맞고, 정신을 차려 보니 중이 소무를 데리고 놀고 있어 이를 꾸짖는다. 취발이가 춤으로 내기를 하여 이기면 소무를 뺏기로 작정을 하고 노장과 춤을 겨루지만, 내기에서 이기지 못하고 끝내는 때려서 내쫓는다. 토라진 소무에게 돈으로 환심을 사서 사랑춤을 추고, 그 결과 소무는 취발이의 아이를 낳는다. 취발이는 아이에게 마당이라는 이름을 지어 주고 천자문千字文과 언문을 가르쳐 준다.

5. 제5과장 사자춤

먹중 하나가 마부가 되어 사자를 따라 나온다. 놀아난 먹중들을 벌하러 나온 사자에게 용서를 빌고 사자와 함께 타령장단과 굿거리장단에 맞춰 한참 춤을 추다가 퇴장한다.

6. 제6과장 양반·말뚝이춤

벙거지를 쓰고 채찍을 든 양반의 하인 말뚝이가 굿거리장단에 맞추어 탈판 가운데쯤에 나와서 "쉬이!" 하고 음악과 춤을 멈추게 한 다음, "양반 나오신다아! 양반이라고 하니까 노론老論, 소론少論, 호조戶曹, 옥당玉堂을 다 지내고 삼정승三政丞, 육판서六判書를 다 지낸 퇴로재상退老宰相으로 계신 양반인줄 알지 마시오. 개잘량이라는 양 자에 개다리소반이라는 반 자 쓰는 양반이 나오신단 말이오."라고 외친다. 그러자 양반들이 "야야, 이놈, 뭐야아!"라고 소리치고, 말뚝이는 "이 양반들, 어찌 듣는지 모르갔소. 노론, 소론, 호조, 병조, 옥당을 다 지내고 삼정승 육판서를 다 지내고 퇴로재상으로 계신 이 생원네 삼형제분이 나오신다고 그리하였소."라고 얼버무린다. 양반들은 자기네 종인 말뚝이에게 조롱을 당하면서도 조롱당하는 줄 모르고 넘어간다. 그리하여 드디어는 사처(숙소)를 정하는데 말뚝이는 이들을 돼지우리에 몰아넣는다. 양반들이 시조를 부르고 운자韻字를 내어 시를 읊으나, 역시 말뚝이에게 조롱당한다. 말뚝이를 시켜 나랏돈 잘라먹는 취발이를 잡아오는데, 결국 돈을 받고 풀어 준다. 양반의 무능과 부패가 여지없이 폭로되고 조롱을 당하는 것이다.

7. 제7과장 미얄할미·영감춤

미얄할멈이 난리통에 헤어진 영감을 찾아 나서 만난 정회를 나누지만, 영감에게는 이미 돌머리집이라는 소첩이 있어 싸움이 벌어지고, 살림을 가리자고 하다가 미얄이 영감의 실수로 맞아 죽고 만다. 남강노인南江老人이 무당을 불러 죽은 넋이나마 극락으로 가라고 지노귀굿을 해 준다.

8. 뒤풀이

이렇게 하여 사상좌춤으로 시작된 봉산 탈춤은 미얄할멈의 넋을 위로하는 굿으로 끝난다. 연희자 일동은 제상祭床을 차려 놓고 탈을 모닥불에 던져 태우고 절을 하면서 연희가 무사하게 끝났음을 감사하며, 마을의 복을 빌며 대단원을 마무리한다. 이전에 봉산 현지에서 공연할 때는 저녁에 시작하여 밤새 차례차례 일곱 과장을 진행하면 새벽이 되어서야 마쳤다.





**특징 및 의의** 봉산 탈춤은 세시 풍속의 하나로 오월 단옷날 밤 모닥불을 피워 놓고 새벽까지 계속하였다고 한다. 탈춤을 오월단오에 노는 것은 조선시대 말 이래의 일이고, 전에는 사월초파일에 등불놀이와 함께 놀았다고 한다. 이것은 특히 고려 이래로 연등 행사燃燈行事의 전통을 이은 결과로 보인다.

단오는 중부 이북 지역에서는 남부 지역의 추석과 맞먹는 명절로서 성대히 지냈는데, 시계적時季的으로 이때가 모내기 직전 망중한忙中閑의 시기이며, 단오의 명절놀이로서 특히 봉산·기린·서흥·황주·해주·강령 등지에서 탈춤을 놀아온 것은 벽사辟邪와 기년祈年의 행사로서, 또 하지夏至의 축제로서 민속적 의의를 찾을 수 있을 것 같다. 그렇게 종교의례적인 행사로 시작된 놀이가 나중에는 점차 오락 위주의 민속극으로 발전되어 간 것이다.

서울을 중심으로 전승되는 산대놀이가 비교적 전업화專業化된 놀이로서 관官의 행사와 더 자주 관련된 것에 비해, 봉산 탈춤은 주로 농민과 장터의 상인들을 상대로 한 놀이였다. 또한 고을 수령의 생일이나 부임하는 날 같은 관아官衙의 경사와 중국 사신을 영접하는 놀이로도 특별히 연희되었다고 한다. 다른 고을과의 연희 경연으로는 5월 6~8일에 해주감영海州監營에 나가서 놀았고, 경연에서 우승하면 감사에게서 후한 상을 받았다고 한다.

봉산 탈춤은 원래 봉산 구읍 경수대競秀臺에서 연희되었으나 1915년 무렵 군청 등 행정 기관이 사리원沙里

院으로 옮겨지면서 경암산景巖山 아래에서 놀게 되었다. 사리원으로 옮겨온 후에는 탈판 둘레에 2층 다락을 만들어 관람석으로 사용한 임시 공연장이 생기게 되었다. 사리원으로 옮겨오기 전에 봉산 탈춤을 놀았던 봉산 구읍의 경수대는 앞산 밑 강변의 평평한 터로, 석벽 밑에 겨우 무릎에 닿을 높이의 돌 축대를 쌓은 것뿐이며 그 나지막한 축대 위에서 사방에 횃불을 밝히고 놀았다. 이와 같이 축대 위나 평지에서 노는 것이 황해도탈춤의 공통된 무대이다. 이러한 야외무대는 『경도잡지京都雜志』에 기록된 이른바 산희山戱 중 야희野戱의 전통을 잘 보여 준다고 할 것이다.

사리원의 임시 무대는 경암루景巖樓 앞 광장에 스물여덟 개의 구획을 가진 반원형의 다락을 매고, 그 안마당에 멍석을 깔아 탈판을 마련한 것이다. 이 스물여덟 개의 다락 중 탈판 오른편 제3의 구획이 탈막으로 쓰였고, 또 경우에 따라서는 경암루 뒤를 탈막으로 쓰기도 하였다고 한다. 이 놀이에 사용되는 비용은 따로 입장료를 받지 않고 근래에는 읍민 중 유지와 상인들에게서 걷었다. 탈판 둘레에 2층 다락을 만들어 이 특별관람석 사용권을 상인들에게 주어 그들이 단골손님을 초대하거나 음식을 사 먹는 사람에 한해서 자리를 주기도 하였다. 다락석에 초대되지 않은 사람들은 탈판 둘레에 있는 자리에서 무료로 관람하였다.

연희자들은 대개 중류 이상의 사람들이 놀았고, 그 전에는 하리下吏들이 주로 놀았기에 군민들에게서 비용을 거두어들이고 의상을 무당에게서 징발했다. 연희자들은 단오절에 앞서 약 1개월 동안 읍내에서 떨어진 절에 가서 합숙하며 놀이 준비를 하였다고 한다. 탈판은 낮에는 단오놀이의 씨름과 여자들의 그네뛰기에 사용되었고, 야간에는 장작불을 피워 놓고 밤새도록 탈놀이를 하였다.

오늘날에는 일반인도 봉산 탈춤 보존회를 통하여 봉산 탈춤을 감상하거나, 회원으로 참가하여 직접 배우고 공연 활동에도 참가할 수 있는 개방적인 전통문화로 계승되고 있다. 봉산 탈춤 보존회의 구성원 중 봉산 지역에서 살며 현지에서 직접 전수한 제1세대는 거의 세상을 떴으며, 그 다음 세대가 보존회를 통하여 전수를 받고 현재의 회원을 구성하고 있다.

한국의 대표적인 가면극인 봉산 탈춤은 신에게 풍년과 안녕을 비는 제의적인 요소와 불교 및 지배 계층에 대한 풍자 중심의 해학적인 대사에 흥겨운 가락의 춤과 노래를 버무린, 서민들이 즐기는 전통적인 종합 연극의 한 가지이다. 또한 봉산 탈춤은 한국 문화상징의 한 가지로서도 중요한 의미를 지닌다. 의상의 색채감이 선명하며 화려하고 우아할 뿐만 아니라, 독특한 한국적인 이미지를 지니기 때문에 문화 콘텐츠로 널리 활용되고 있다. 춤사위는 다른 탈춤에 비하여 크고 동작의 반경도 넓어서 매우 역동적이다. 대사의 전승 상태가 양호하며, 조선시대의 문화와 풍류가 잘 녹아 있는 문학 작품이라는 평가를 받아 약 스물다섯 종의 초·중·고등학교 국어 교과서에도 실려 한국 젊은이들에게 친숙하며, 봉산 탈춤에 대한 이해는 한국인에게는 교양의 일부를 이루고 있다고 할 수 있다.

**참고문헌** 봉산탈춤 대사(임석재, 국어국문학18, 국어국문학회, 1957), 일본 산악의 연구(박전열, 한국연극학8, 한국연극학회, 1996) 한국연극사(이두현, 학연사, 2000), 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 황해도 탈놀이(서연호, 열화당, 1998).

**필자** 박전열(朴銓烈)

## 북청 사자놀이

**정의** 함경남도 북청北靑의 전 지역에서 전승되던 민속극.

**역사** 북청 사자놀이는 함남 북청의 각 마을에서 마을 주민인 농민들에 의해 정월대보름 밤 세시풍속의 하나로 행해졌다. 북청읍의 사자놀이는 이촌李村사자·중촌中村사자·넘은개사자가 속한 댓벌[竹坪里]사자를 비롯한 동문東門밖사자, 후평사자, 북리北里사자, 당포棠浦사자 등이 유명했다. 북한에서는 1960년대 중반 이후 지금까지 북청 지역에서 사자놀이가 전승되지 않고 있는 것으로 나타난다. 그러나 남한에서는 한국 전쟁 당시 월남한 연희자들에 의해 연희가 재연되었으며, 1967년 중요무형문화재로 지정되었다.

사자춤에 대한 첫 기록은 『삼국사기三國史記』 32권 「악지樂志」 중 최치원崔致遠이 지은 〈향악잡영鄕樂雜詠〉 다섯 수에서 발견된다. 이 한시에서는 금환金丸·월전月顚·대면大面·속독束毒·산예狻猊의 다섯 가지 놀이를 읊고 있는데, 이 중 산예가 바로 사자춤이다.

> 멀고 먼 사막을 건너 만 리 길을 오느라고
> 털옷은 다 찢어지고 먼지를 뒤집어썼네
> 머리를 흔들고 꼬리를 치며 인덕을 길들이니
> 뛰어난 그 재주가 어찌 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 사자춤이다. 이 시는 사자춤이 유사流沙, 즉 고비 사막을 거쳐 왔다고 그 유래를 밝히고 있다. 사자춤이 서역 계통임을 명시하고 있는 것이다.

이두현은 사자춤이 인도 특유의 동물 의장무動物擬裝舞로서 서역과 동방 여러 나라에 널리 유행하게 된 무악舞樂으로, 그 여풍餘風이 중국·한국·일본 등에 지금도 남아 있다고 설명한다. 그리고 신라의 사자춤은 구자국龜玆國(쿠처)에서 온 중국의 서량기 계통 연희를 받아들인 것이라고 보았다.

고려시대의 사자춤은 고려 말 이색李穡의 〈구나행驅儺行〉이라는 한시에서 찾아볼 수 있다. 이 시에서는 나례에서 공연된 오방귀무, 사자춤, 서역의 호인희, 처용무, 불 토해 내기, 줄타기, 칼 삼키기, 인형극, 각종 동물로 분장한 가면희 등의 놀이를 소개하고 있다. 이 가운데 "오방귀 춤추고 사자가 뛰놀며舞五方鬼踊白澤"라고 사자춤을 묘사하고 있다.

조선시대의 사자춤에 대한 기록은 여러 곳에서 발견된다. 1488년(성종 19) 3월 조선에 사신으로 왔던 명明나라의 동월董越이 자신을 영접하는 산대희山臺戱를 보고 지은 『조선부朝鮮賦』에 "사자와 코끼리를 장식하였는데 모두 벗긴 말가죽을 뒤집어썼고飾獅象盡蒙解剝之馬皮"라고 하여 사자탈춤이거나 사자 가장물일 것으로 여겨지는 연희를 묘사했다.

그리고 유득공柳得恭(1749~1807)의 『경도잡지京都雜志』 권1 성기聲伎조에 의하면, 나례도감에 속하는 산희에 사자가 나온다.

> 연극에는 산희山戱와 야희野戱의 두 부류가 있는데 나례도감에 소속된다. 산희는 다락을 매고 포장을 치고 하는데, 사자·호랑이·만석중 등이 춤을 춘다. 야희는 당녀唐女와 소매小梅로 분장하고 논다 演劇有山戱野戱兩部 屬於儺禮都監 山戱結棚下帳 作獅虎曼碩僧舞 野戱扮唐女小梅戱.

산희는 임시 무대 위에서 공연하는 인형극이거나, 산대를 만들고 그 위에서 잡상雜像을 놀리는 산대잡상놀이이거나, 소형 산대인 산붕 앞에서 공연하는 사자춤·호랑이춤·만석중춤일 것이다. 어쨌든 나례도감에 소속된 전문적 연희자들이 연행하는 공연물에 사자춤이 포함되어 있었음을 알 수 있다.

김홍도金弘道가 그린 〈연광정연회도練光亭宴會圖〉와 『화성성역의궤華城城役儀軌』의 〈낙성연도落成宴圖〉에도 사자춤이 그려져 있다. 〈낙성연도〉에는 세 명의 몰이꾼과 두 마리의 사자춤이 보인다. 사자 중 한 마리는 호랑이춤일 가능성도 있다.

『국연정재창사초록國讌呈才唱詞抄錄』에 의하면, 1887년(고종 24)에 궁중에서 성천잡극成川雜劇이라고 하는 사자춤을 처음 연행했다는 기록이 발견된다.

> 악기만방녕樂氣萬方寧의 곡(영산회상)에 사자 두 마리가 음악 반주에 맞추어 몸을 흔들고 뛰어나가, 동서로 나누어 북쪽을 향해 엎드려 머리를 들고, 입으로 땅을 두드리고 눈을 번쩍이며 일어선다. 음악 반주에 맞추어 꼬리를 휘두르고 발로 뛰며 좌우를 돌아본다. 그리고 입을 벌리고 이빨을 딱딱 부딪쳐 소리를 내며, 나가고 물러나고 돌고 돌아 흥겹게 춤추다가 물러가면, 음악도 그친다.

이 사자춤은 평안남도 성천成川 지역의 민속 사자춤을 받아들인 것으로 보인다. 두 마리의 사자가 춤을 추는 놀이 내용은 현재의 북청 사자놀이와 매우 유사하다.

한편 『악학궤범樂學軌範』 4권 시용당악정재時用唐樂呈才 의식의 도표와 절차 가운데 〈하성명賀聖明〉에서, 두 사람이 부르는 창에 "사자가 나타났으니 복록이 오리로다獅子旣見福祿來臨."라는 내용이 나오는 것으로 보아, 조선시대에 사자를 복록의 상징으로 인식했음을 알 수 있다.

현존하는 가면극 가운데 사자춤은 북청 사자놀이, 봉산 탈춤, 강령 탈춤, 은율 탈춤, 수영 야류, 통영 오

군무

꼽추춤

사당거사춤

꼭쇠앙반

애원성춤

토끼를 잡아먹는 사자

쓰러진 사자에게 침을 놓는 의원

입사자춤

**북청 사자놀이** | 서울 강북구 | 2015 | 전경욱

광대, 하회 별신굿 탈놀이 등에서 발견된다. 김일출은 1954년에서 1956년 사이에 자신이 직접 함경도와 황해도 현지를 조사한 결과와 조선총독부 조사자료 제47집 『조선의 향토오락朝鮮の鄕土娛樂』에 의거해 사자놀이 분포도를 작성했다. 함경도의 경원·종성·회령·무산·경성·어대진·명천·풍산·북청·신창·퇴조·함흥·장진·함주·정평·영흥·고원, 평안도의 벽동·용천·순천, 강원도의 고성·양양·횡성·원주, 경기도의 광주·용인, 충청도의 아산, 경상북도의 울진, 경상남도의 통영 등에 사자놀이가 있었던 것으로 나타난다. 그리고 함경도의 홍원, 황해도의 황주·봉산·은율·송화·재령·기린·강령, 경남의 함안·동래·마산 등에서는 가면극에 사자춤이 포함되어 있었던 것으로 나타난다.

최남선崔南善이 1947년에 저술한 『조선상식문답속편』에 의하면, 당시에 경주慶州의 월남月南과 보문普門에 주지춤, 즉 사자춤이 있었는데, 마을마다 그것을 부양하기 위한 '주지논'이 있어서 그 필요 비용을 공급했다고 한다. 연말 세초年末歲初 밤중 무렵에 두 마을에서 출발해 중로中路에서 만나 밤새도록 싸워 승부를 내며, 세후歲後에는 여러 마을을 돌아다니면서 축사 연상逐邪延祥을 기원했다는 것이다.

이상과 같이, 사자춤은 오래전부터 꾸준히 전승되어 왔지만, 구체적으로 북청 지역의 사자놀이가 언제부터 시작되었는지는 알 수 없다. 그러나 함경도의 여러 지역에서 광범하게 사자놀이를 전승했던 점으로 볼 때, 비교적 이른 시기부터 사자놀이가 있었을 것으로 보인다.

**내용** 현재는 북청 사자놀이에 사자가 두 마리 등장하지만, 원래 북청 지역에서는 사자가 한 마리만 등장했다. 드문 경우이지만 새끼 사자를 꾸며 노는 마을에서는 어미 사자와 함께 새끼 사자가 등장했다. 그리고 사자놀이의 내용도 현재와 많은 차이를 보인다. 우선 사자놀이에 등장하는 배역을 보면, 현재는 사자탈춤 외에 애원성춤, 사당·거사, 무동, 꼽추, 칼춤꾼, 승무꾼, 대사, 의원, 양반, 꼭쇠 등이 나온다. 그러나 북청 현지에서는 마을에 따라 등장인물에 차이가 있다.

북한에서 1955년 겨울부터 1956년 여름 사이에 북청 지역 현지를 조사한 김일출의 보고에 의하면, 죽평리 사자놀이에는 피리 넷, 퉁소 넷, 꽹과리 하나, 징 하나, 새납 하나, 소고 하나, 큰북 하나의 악기 구성과 함께, 놀이꾼으로는 사자 외에 꼭쇠, 양반, 대사, 점바치, 의원, 굴중(상모) 돌리는 사람, 소고를 든 거사 두 명, 무동이 나온다. 이 중 주목되는 인물은 점바치, 즉 점쟁이인데, 점쟁이는 사자가 먹이를 먹고 병들어 쓰러진 후에 병의 원인을 알아내기 위해 점을 친다.

북청 사자놀이의 반주 음악은 퉁소를 사용하는 것이 특징이다. 사자놀이의 모든 춤은 저절로 어깨가 들썩들썩할 정도로 흥겨운 퉁소 가락에 맞추어 춘다.

북청 지역에서는 수십 개의 마을에서 각기 독자적으로 사자를 만들어 놀았기 때문에, 사자탈의 모습이 마을에 따라 상당한 차이를 갖고 있었다. 북청의 사자가면은 1930년대에 송석하가 수집한 사자가면(국립중앙박물관 소장), 1936년 2월 7일 송석하가 북청 현지에서 찍은 북청읍의 사자와 토성리의 사자, 그리고 현재의 북청 사자놀이에서 사용하는 사자를 통해서 살펴볼 수 있는데, 모두 다른 모습이다. 북청 지역 현지를 조사한 김일출은 북청 사자가면의 유형을 ①호랑이 또는 고양이 모습의 사자, ②귀면鬼面 모양의 사자, ③용 비늘을 그린 사자로 나누었다.

북청 사자놀이는 연극적인 요소가 풍부할 뿐만 아니라, 나례儺禮의 매귀埋鬼(귀신 쫓기 행사)와 동일한 모습도 보인다. 사자놀이패는 정월 4일부터 14일까지 마을의 가가호호를 방문하면서 나례의 매귀, 즉 지신地神밟기와 유사한 의식을 거행했다. 사자는 머리 부분에 큰 방울을 많이 달고 있는데, 소리가 매우 크기 때문에 어린애들이 놀랄 정도라고 한다. 이는 방울 소리를 통하여 잡귀를 쫓으려는 것이다. 우선 사자는 집 안에 들어서서 방울 소리를 울리면서 마당을 빙빙 돌며 기세를 보이다가 안방 문을 열고 방 안으로 들어간다. "딱딱" 소리를 내고 입을 열었다 닫았다 하면서 귀신을 잡아먹는 시늉을 하며 방마다 들어간다. 곡식과 쌀독을 두는 뒷방인 '뒷고방'도 들어간다. 부엌으로 들어가서도 그와 같이 한 후 바가지를 하나 물고 나와서 마당에 던져 깨뜨린다. 이는 귀신을 쫓는 의식이다. 주인의 요청에 의해 부엌으로 들어간 사자는 조앙, 즉 부뚜막을 향하여 세 번 절하기도 한다. 조앙에는 성주 단지(쌀과 엽전을 넣은 작은 항아리)와 조왕(베 헝겊을 매어 둔 것)

이 있기 때문이다. 성주[成造]는 가정의 수호신이고, 조왕竈王은 부엌의 신이다. 마당으로 나온 사자는 뒤꼍·장독간·외양간도 다니면서 집을 한 바퀴 돈다. 집 안의 구석구석을 다니는 것이다. 그러고 나서 한바탕 신나게 춤을 춘다. 이때 아이를 사자 위에 태우면 무병장수無病長壽한다고 하여 사자에 태우기도 했다. 또한 사자털[布片]을 베어다 두면 장수長壽한다는 속신俗信에 따라 몰래 털을 베어 두기도 했다.

북청 사자놀이는 정월대보름을 기해 거행되는 대부분의 민속놀이와 마찬가지로 벽사진경辟邪進慶(악귀를 쫓아버리고 경사를 맞이하는 것)을 목적으로 거행되었다. 백수의 왕인 사자가 등장하는 것만으로도 벽사적인 기능을 하지만, 특히 사자가 방울 소리를 울리면서 가가호호를 방문해 집 안 구석구석의 잡귀를 쫓는 모습은 바로 나례의 매귀라고 하는 행사와 일치한다.

한국의 궁중나례에서는 궁궐의 구석구석을 다니면서 잡귀를 쫓는 구나의식驅儺儀式을 거행했고, 관아 나례와 민간 나례에서는 이 행사를 매귀라고 불렀다. 그리고 정초에 풍물패가 가가호호를 방문해 마루(성주신), 안방(조상신), 부엌(조왕신), 마당, 변소(측신), 대문(문신), 우물(정신) 등의 신에게 기원하고 집 안 구석구석의 잡귀를 쫓아내는 것을 매구·매귀·지신밟기라고 부르는데, 이것도 나례의 유풍이다. 그런데 북청 지역의 사자놀이도 이러한 매귀 행사를 거행한 사실은 바로 이 사자춤이 나례의 영향임을 보여 준다.

음력 정월 보름 저녁 달이 뜬 후 도청 앞마당에서 퉁소가락이 울리면 온 마을 사람들이 모여들었다. 이날 저녁 북청군에서는 수십 개의 마을에서 밤을 새워 사자놀이를 놀았기 때문에, 마을마다 등장인물이 차이를 보인다. 북청 사자놀이는 사자춤이 중심이고 애원성춤, 사당·거사춤, 무동춤, 넋두리춤, 꼽추춤, 칼춤은 사자춤을 추기 전에 여흥으로 추는 것이다. 그러므로 가장 마지막 장면에서 연행되는 사자춤 이전에 여흥으로 노는 춤들은 순서가 고정되어 있는 것이 아니다. 얼마든지 순서를 바꾸어 연행할 수 있다.

사자춤은 초장·중장·말장으로 구성되어 있다. 원래 북청 현지에서의 사자춤은 한 마리의 사자가 나와서 온갖 재간을 부리며 자유자재로 사자춤을 구사하였다. 그러나 현재는 두 마리의 사자가 나와서 정해진 틀에 따라 동작을 일치하여 춤을 추기 때문에, 사자가 재간을 부릴 수 있는 폭이 좁아졌다.

초장은 사자가 몸을 푸는 과장이다. 사자는 좌우하상左右下上의 순서로 머리를 힘차게 돌리는데, 이것을 모래기 친다고 한다. 사자의 몸체와 머리에 방울을 달아 사자가 모래기를 칠 때마다 딸랑거렸다. 이때 방울 소리는 놀이꾼의 힘을 돋우고 사자의 등장과 위용을 과시하는 구실을 할 뿐만 아니라, 악귀를 물리치는 벽사의 기능도 있다. 초장에서 사자는 기교를 부리지 않고 모래기를 치면서 진퇴進退만 한다. 북청 현지에서는 현재처럼 삼진삼퇴三進三退의 정해진 길에 따라 사자춤을 추는 것은 없었고, 대신에 여러 가지 기교를 과시하는 데 중점을 두었다고 한다.

중장에서 사자는 엎드리고, 기고, 뛰고, 입 맞추고, 몸을 털고, 머리를 좌우로 돌려 이도 잡고, 꼬리를 흔들며 몸을 긁기도 하는 등 온갖 기교를 부린다. 또한 북청의 사자춤은 커다랗게 튕기는 듯한 탄력적이고 힘차며 역동적인 율동이 특징이다. 이때 승무가 들어와 사자를 중심으로 한삼을 공중에 뿌리면서 춤춘다. 사자는 한참 신나게 춤을 추다가 양반이 준 토끼를 먹고 쓰러진다. 이러한 설정은 연희의 묘를 살리기 위해서이다. 사자춤은 힘차고 신나게 추므로 상당히 힘들다. 초장부터 말장까지 계속 춘다는 것은 무리이다. 그러므로 사자가 쓰러지는 장면을 설정하여 휴식을 취한 다음 다시 진행하는 것이다. 북청에서는 사자가 잡아먹는 것이 어린아이였다. 그러나 현재는 토끼를 사용한다.

양평리에서는 사자춤 중장에서 사자에게 줄 먹이로 대여섯 살 난 아이를 내놓는다. 여재성에 의하면, 사자춤에서 제일 멋있는 장면이 사자가 아이를 잡아먹는 장면이라고 한다. 이 장면을 연출하기 위해서는 며칠 전부터 아이가 사자를 겁내지 않도록 연습시킨다. 아이는 놀이판 한가운데에 쪼그리고 앉는다. 그러면 사자가 아이에게 슬금슬금 접근한다. 아이가 놀라는 척하면서 "아이구 엄마!" 하고 소리를 지르면, 사자는 놀래서 몸을 옆으로 틀어 모걸음으로 뒷걸음을 치면서 물러나오며 재롱을 떤다. 그리고 다시 아이를 잡아먹으려고 접근한다. 아이가 다시 소리를 지르면 사자는 다시 놀라는 시늉을 하며 모걸음으로 뒤로 물러난다. 이것을 대여섯 차례 반복한다. 그러다가 마침내 사자가 아이를 잡아먹는다. 아이는 앞채 사람의 가랑이 사이로 해서 사자가면 속에 들어가, 앞채 사람과 뒤채 사람 사이에 숨어 있다가 사자가 놀이판 주위를 돌 때 구경꾼 속으로 몰래 빠져 나간다. 그러면 사자가 먹이를 먹고 체한 시늉을 하며 쓰러진다. 중장에서 사자가 쓰러지면 그때까지 등장했던 모든 사람이 나와서 사자를 중심으로 원을 그리며 늘어선다. 대사가 염불을 해도 소용이 없자, 의원이 들어와 침을 놓고 감로수를 먹여 소생시킨다. 의원이 퇴장하면 늘어섰던 사람들도 따라서 나간다.

사자가 먹이를 먹고 쓰러진 다음의 연희 내용은 마을에 따라 약간씩 차이를 보인다. 양평리에서는 사자가 쓰러진 후 바로 의원이 나와서 약과 침으로 사자를 살려 낸다. 다른 마을에서는 사자가 쓰러진 후, 먼저 중이 나와 염불을 한다. 그것이 효험이 없자 의원을 불러서 약과 침으로 사자를 살려 낸다. 그런데 죽평리에서는 사자가 쓰러지면, 우선 점쟁이가 나와서 병점病占을 치고, 그 후에 중과 의원이 나오는 것으로 되어 있다.

사자가 소생하면 말장으로 넘어간다. 사자가 소생하여 춤을 추면 승무가 다시 들어오고, 이때 사자들은 서로 입을 맞추고나서 입사자立獅子춤을 춘다. 입사자는 사자가면 속에 들어간 앞채 사람이 뒤채 사람의 어깨 위에 올라타서, 마치 사자가 똑바로 일어선 것 같은 모습을 연출하는 것이다. 입사자춤 후에 거사 2인도 들어와 원을 그리며 놀이판을 돌면서 소고춤을 춘다.

얼마 후에 영감과 노친이 등장하여 꼭쇠를 불러 자기 집에서 사자를 놀게 해 달라고 한다. 그리고 손자를 사자에 태운다. 아이를 사자에 태우면 무병장수한다는 속신이 있기 때문이다. 아이를 태운 사자가 놀이판을 한 바퀴 돌고 나면, 영감과 노친은 꼭쇠에게 쌀과 엽전을 주고 넋두리춤을 추자고 한다. 그러면 군무가 시작된다.

북청 사자놀이의 대사는 다른 가면극보다 훨씬 더 즉흥성을 띠고 있다. 북청 사자놀이의 대사는 등장인물 상호 간의 대화를 통하여 갈등을 표출하거나 등장인물이 자기의 의사를 전달하는 내용이 아니다. 대부분 놀이의 진행을 위한 대화이거나 춤을 해설하는 내용이다. 따라서 고정된 대사가 있는 것이 아니고, 놀이의 진행과 상황에 따라 즉흥적인 대사를 구사한다.

북청 사자놀이의 음악은 퉁소 2~5명, 북 1명, 장구 1명, 징 1명으로 구성된다. 다른 가면극에서는 장구와 꽹과리가 주 장단을 이루지만, 북청 사자놀이는 북이 주 장단을 이룬다. 퉁소는 소리가 작으므로 2~5명이 불어야 제대로 연행할 수 있으며, 퉁소의 음색에는 북과 징의 은은한 음색이 어울린다. 또한 장구는 퉁소 소리와 어울리지 않기 때문에 사용하지 않고, 꽹과리는 퉁소 소리가 묻히기 때문에 사용하지 않는다. 즉, 음악적 효과를 최대한 살릴 수 있는 악기로 구성되었음을 알 수 있다.

**특징 및 의의** 북청 사자놀이의 주목적은 벽사진경에 있다. 백수의 왕으로 벽사의 뜻이 있는 사자가 가면으로 전래하는 과정에서, 악귀를 내쫓고 마을이 태평하고 행복하기를 기원하면서 정월대보름날 사자놀이를 성대하게 거행했던 듯하다. 사자놀이에 종교적 기능이 있는 것이다. 아이를 사자에 태우면 무병장수한다거나, 사자 털을 베어다 두면 장수한다는 생각도 사자놀이의 종교적인 측면이다.

그리고 사자놀이를 통해 마을의 단결과 협동을 도모하는 사회적 통합의 기능도 매우 중요한 의의를 지니고 있다. 각 마을 자체로 사자놀이를 위한 준비를 진행하고, 가정마다 방문해 사자를 놀아 주고, 유지의 집을 순회하며 생긴 곡식으로 마을의 공공사업(장학회, 빈민 구제, 경로회 비용, 사자놀이 비용 등)에 사용함으로써 모든 마을 주민의 단결과 화합을 도모할 수 있었다.

또한 1년에 한 번 큰 명절을 맞이해 밤새도록 춤과 노래를 즐기며 흥과 신명을 푸는 과정에서, 일상생활의 긴장을 풀어 버리고 새로운 기분으로 활력을 되찾아 새해를 시작하는 오락적 기능도 있었다.

**참고문헌** 민속극의 무대공간(심우성, 공간86, 공간사, 1974), 북청사자놀이 연구(전경욱, 태학사, 1997), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 한·중 두 나라의 가무와 잡희(김학주,서울대학교출판부, 1994), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 신라의 산예와 북청의 사자(송석하, 동아일보, 1936년 3월 26일~31일).

**필자** 전경욱(田耕旭)

# 불림

**정의** 탈춤에 필요한 장단을 악사에게 청하는 노랫말이나 신호처럼 보내는 몸짓 또는 춤.

**개관** 탈춤에서 재담이 끝나고 춤으로 전환될 때에 장단을 청하기 위해 사용하는 방법은 대개 노랫말과 몸짓·춤을 동시 신호로 악사를 향해 알리고 장단을 청하는 것이다. 그러나 무언無言의 배역은 말을 전할 수 없기 때문에, 소리 나는 도구(북채 등)를 사용하거나 손뼉으로 장단 가락을 신호하기도 한다. 주로 서울·경기·황해도 지역의 탈춤에서 쓰이는 명칭이며, 경상도 지역에서는 '붙임'이라고 한다. 이때 부르는 노랫말 가사를 '불림 문구', 아니면 그냥 '불림'이라고도 한다. 또한 불림을 할 때 문구를 외치며 내는 소리를 '불림소리'라고 하고, 소리와 함께 행하는 몸짓과 춤을 '불림 동작'이라고 한다. 연희자가 악사에게 장단을 청하는 내용은 두 가지 의미를 전달하는데, 하나는 장단 유형을 청하는 것이고, 또 하나는 장단의 속도를 지정하는 것이다. 불림은 주로 타령장단 불림이지만 염불장단 불림, 굿거리장단 불림 등도 있다. 노랫말이나 몸짓을 느리게 또는 빠르게 하면 악사는 그 속도에 맞춰 느리거나 빠르게 연주하게 되니, 연희자가 춤의 주도권을 쥔 셈이다.

**내용** 불림의 가락과 속도를 악사에게 요청하는 방법은 지역마다 약간씩 다르지만, 기본적인 불림 방법은 유언有言불림, 무언無言불림 두 가지 유형이 있다. 유언불림은 흔히 알려진 옛 노래의 한 소절을 노래로 부르거나 장단에 맞춰 외치는 동시에 몸짓을 하는 불림법이다. 이때 악사들이 그 가락에 맞춰 연주를 시작하고 연희자는 악사의 연주를 듣고 어르다가 춤을 춘다. 무언불림은 대사가 없는 배역, 즉 상좌·노장 등 말을 하지 않는 배역들이 악사를 향해 손뼉치기·북채치기 등의 몸짓으로만 장단을 부르면, 악사들은 그 장단을 알아듣고 연주를 하며 이에 맞춰 연희자가 춤을 추는 불림법이다. 유언불림법은 대개 4음보 격의 양반 가사나 잡가를 차용하며, 한자어가 삽입된 경우가 흔하다. 이런 불림은 서울이나 경기도의 산대놀이, 황해도 해서 탈춤에 나타나며, 경상도 지역에서는 '붙임'이라 하여, 비슷한 기능을 하는 노랫말이 있다.

봉산·강령·은율 등 해서 지역의 불림은 주로 한삼을 사용하여 힘차게 도약하거나 제자리에서 서서 '만사위'로 양손을 휘돌리면서 불림 문구를 소리친다. 즉 양손을 위로 45도 정도 올려 뻗은 후, 무릎을 굽혀 내리면서 숫자 '3' 자나 영문자 'S' 자 모양의 만사위 동작을 반복한다(타령장단 한 장단). 봉산 탈춤에서 불림이 자주 사용되는 것은 제2과장 팔먹중춤이다. 이때 소리를 질러내는 경우는 '소리 불림', 소리를 지르지 않고 춤을 추는 중간에 하는 불림을 '중간 불림'이라 하고, S 자를 온전히 두 번 그려 내는 경우를 '온불림', S 자를 한 번 반만을 그려 내는 경우는 '반불림'이라 한다.

해서 지역 탈춤에서 주로 많이 쓰는 불림 문구는 "낙양동천이화정洛陽洞天梨花亭", "흑운이만천천불견黑雲而萬天天不見", "소상반죽瀟湘斑竹 열두 마디", "백수한산심불로白首寒山心不老", "월락오제상만천月落烏啼霜滿天", "이백이기경비상천李白而騎鯨飛上天", "옥동도화만수춘玉洞桃花滿樹春" 등이 있다.

양주 별산대놀이의 불림 문구를 과거의 연희본에서 살펴보면, 1930년본의 불림에서는 "절수절수 지화자 저리 절수", "소상반죽 열두 마디 후리쳐 덥석 타", "금강산金剛山은 좋다마는 풍편風便에 언뜻 듣고", "장안사長安寺 쩍 들어가니 난데없는 검은 중이", "녹수청산綠水靑山 깊은 골에 청룡 황룡靑龍黃龍이 꿈틀어졌다", "양양조아 제백수하니 난가장천 배동제라", "달아 달아 밝은 달아 이태백李太白이 노던 달아", "태백이 비상천후飛上天後에 나와사 잤더니 매화梅花야 너 있던 곳에 봄철이 돌아를 온다", "그물을 매세 매세 오색 당사五色唐絲로 그물을 매세", "차세 차세 그물을 차세 부벽루 하浮碧樓下에 그물을 차세"가 수록되어 있다. 1957년본의 불림에서는 "달아 달아 밝은 달아 이태백이 노던 달아", "녹수청산 깊은 골에 청룡 황룡이 꿈트러졌다", "금강산은 좋다마는 풍편風便에 넌즛 듣고서", "낙일落日이 욕몰현산서欲沒峴山西하니", "양양소아제백수襄陽小兒齊拍手하니 난가쟁창백동제爛街爭唱白銅鞮라", "절수 절수 지화자 절수"가 수록되어 있다. 또한 1958년본(이두현)에는 "금강산이 좋단 말을 풍편에 넌짓 듣고서", "절얼수 절얼수 지화허자 조르르르 떵떵 꿍떵꿍", "달아 달아 밝은 달아 이태백이가 놀던 달아", "떵 떵기덕 떵 떵떵덕", "소상반죽 열두 번죽 열두 매디 후리쳐 잡고서", "떵덕덕 꿍덕 떵떵 떵그덕 닐리리리 널리리 늴리리" 등이 전한다.

송파 산대놀이의 경우는 염불장단의 불림으로 옴중이 도포 자락을 한 팔씩 젖혔다 엎었다 하면서 느리게 "얼쑤 절쑤 지화 허자 저르르르르" 하는 염불장단 불림법이 있고, 굿거리장단 불림으로 팔먹중이 노장을 끌고 나올 때 함동으로 손을 내저으며 "얼쑤 절쑤 얼쑤 절쑤" 하면 악사는 굿거리장단을 친다. 타령장단 불림 동작은 악사가 있는 쪽으로 한 발을 내딛으며 무릎을 굽히고 반대쪽 손은 뒷짐을 지고 악사 방향의 손으로 악사를 향해 내었다 당겼다 하는 동작을 타령장단에 맞춰 내젓는다. 불림 문구는 "나비야 나비야 청산 가자 호랑나비야 너도 가자", "금강산이 좋단 말을 풍편에 넌즛 듣고", "녹수청산 깊은 골에 청룡 황룡이 꿈틀꿈틀", "달아 밝은 달아 이태백이 놀던 달아", "일배 일배 부일배하니", "소상반죽 열두 마디 뚜욱뚜욱 뚜욱뚜욱", "나귀 등에 솔질해라 소상팔경 구경 가자", "산중 괴물이 웬 말이냐", "인간 이별 만사 중에 독수공방이 제일 섧다", "백수한산 심불로", "왼초반초 반반초", "간다 간다 나는 간다 북망산천 나는 간다" 등이다. 그런데 취발이가 노장을 내치려 갈 때는 양손으로 녹음(푸른 잎의 나뭇가지)를 모아 잡고 모듬뛰기를 하면서 자진타령장단으로 "원산 첩첩 곤산 너머 태산은 주춤"이라고 부르고, 노장과 대무對舞할 때는 늦은타령장단으로 천천히 "다부지고 모지고 준치 가시같이 얼러라"라고 장단을 부른다. 무언 배역인 둘째 상좌는 악사를 향해 손뼉치기를 하면 장단이 나오고, 애사당 북놀이에서 북채를 든 목중은 무언으로 북채만으로 타령장단을 쳐서 장단을 부른다. 무당은 "쳐라!" 하는 한마디로 악사는 당악장단(휘모리장단)을 부르기도 한다.

**특징 및 의의** 탈판에서의 불림은 여러 가지 기능이 있다. 첫째, 불림은 재담과 춤을 연결해 주는 기능을 한다. 재담이 끝나고 춤을 추며 이동할 경우나, 인물 간의 갈등이 끝나고 일시적인 화해를 이룰 경우에 불림을 이용한다. 둘째, 불림은 상황을 전환해 주는 기능을 한다. 따라서 다양한 상황이 독립적으로 존재하는 옴니버스 형식의 가면극에서는 다른 상황으로 전환하는 데에 춤이 중요한 역할을 하며, 여기에 불림이 삽입된다. 즉, 불림이 나오면 하나의 상황이 끝나고 다른 상황으로 전환한다는 의미가 있는 것이다. 셋째, 불림은 장단을 이끌어 내는 기능을 한다. 양주 별산대놀이에서 샌님이 악사를 향해 "쳐라!"라고 외치거나 송파 산대놀이의 무당이 "쳐라!"는 명령조의 불림을 사용하는 것은 장단의 신호로, 자연스러운 노랫말을 사용하는 불림과는 구별된다. 넷째, 불림은 신명을 유발하는 기능을 하는데, "절수 절수", "후리쳐 덥석", "떵더궁 궁떡" 등의 흥을 부르는 의성어를 사용하기도 한다. 또한 "달아 달아", "차세 차세", "매세 매세" 같은 청유형의 말을 반복해서 율격적인 흥을 일으키거나, 자연 속에서 흥취를 돋우는 가사를 사용해서 신명을 고취하는 기능을 한다. 다섯째, 연희자가 본인이 추고자 하는 춤 장단을 지정해서 불림을 하면, 악사는 염불장단·타령장단·굿거리장단 등을 알아듣고 연주를 하게 된다. 여섯째, 연희자가 탈판의 분위기와 연희내용의 완급을 생각하여 불림의 속도를 다르게 하면, 악사는 불림 속도에 맞춰 연주하게 된다.

**참고문헌** 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 한국고전문학전집8 – 민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993).

**필자** 이병옥(李炳玉)





# 불찍앗음

**정의** 제주특별자치도에서 불이 난 집에서 불을 낸 원흉을 찾아 쫓아내고 후환을 없애기 위해 하는 굿놀이.

**내용** 불찍앗음은 불이 난 집에서 벌이는 굿이다. 제주도에서 벌어지는 굿으로, '불찍굿'이라 부르기도 한다.

불찍굿과 불찍앗음을 구분하기도 한다. 불이 난 집에서 벌이는 굿을 불찍굿이라 하고, 불찍앗음은 그 굿에 포함된 한 재차라고 하여 구별하는 것이다. 이럴 경우 불찍앗음은 '불이 난 뒤에 하는 불찍굿의 한 제차로, 불 끄는 행위를 재연하는 굿놀이'라 정의할 수 있다. 하지만 일반적으로 불찍앗음과 불찍굿을 동일한 것으로 본다. 불이 난 집에서 벌이는 굿 자체를 불찍앗음 혹은 불찍굿이라 부르는 것이다. 불찍앗음 혹은 불찍굿의 전체 과정은 연극적 특징을 가지고 있다. 역할이 분화되어 여러 인물이 등장하고, 핵심적인 표현 매체로 인형이 등장한다. 불이 나고 불을 끄는 행위가 구체적으로 재연再演되기도 한다. 이러한 특징에 주목해 보면, 불찍앗음 혹은 불찍굿 자체를 굿놀이라 할 수 있다.

천지왕본풀이에는 불찍굿을 하게 된 연유가 나온다. 수명장자의 고약한 횡포에 분개한 천지왕이 벼락장군과 벼락사자, 우레와 올레사자, 화덕진군火德眞君을 내보내 수명장자의 으리으리한 집을 일시에 불태워 버린다. 불탄 자리에 사람이 죽어 있으니, 그 원혼을 위로하기 위해 굿을 했다. 그래서 화재로 타 죽은 원혼이 신당神堂 뒤에 들어서서 얻어먹는 법이 시작되었고, 불이 났던 곳엔 화덕진군을 내보내는 불찍굿을 했는데, 그로부터 화덕진군의 사자인 불찍사자는 불찍굿에서 얻어먹는 법이 마련되었다는 것이다.

불찍앗음의 준비는 특별하다. 불이 난 집안의 부인이 치마폭을 들어 온 동네를 돌아다니며 쌀을 얻어다가 제물을 차리는 것이다. 제물 차림은 탁상굿, 곧 단독제單獨祭를 지낼 때의 상차림과 같으며, 불이 난 곳에 진설한다. 『제주도무속자료사전』에 제시된 불찍앗음의 제차는 '베포도업침–날과 국 섬김–연유닦음–군문열림–산받아 분부–옥황수룩침–불 본 사람 넉들임–화덕체사 액막음–허멩이 대김받음–터신 좌정시킴–불찍앗음–도진' 등의 순서로 진행된다.

베포도업침은 천지혼합부터 치는데, 큰굿에서의 초감제와 같이 한다. 보통 초감제에서는 베포업침에 이어서 천지왕본풀이를 하는데, 불찍앗음에서는 이를 하지 않고 날과 국섬김을 한다. 불찍앗음의 날과 국 섬김은 큰굿 초감제와 동일하게 한다. 연유닦음에서는 불이 난 연유를 창唱한다. 불찍을 앗으려 한다는 내용이다. 이어서 군문열림을 한다. 큰굿 초감제의 군문열림과 같지만 옥황천신문만 연다. 옥황천신문만 여는 군문열림에 이어, 산받아 분부사룀을 한다. 신칼로 점을 쳐서 옥황전신의 하강 여부를 전하는 것이다.

옥황수룩침은 화재로 잃은 재산을 다시 이루어달라는 뜻으로 벌인다. 천지옥황天地玉皇에서 화덕체사[火德差使]와 화덕진군이 내려와 재산을 불태워 버렸으니, 옥황천신玉皇天神에서 다시 재산을 일으켜 달라고 기원한다. 불 본 사람 넉들임은 처음에 불을 발견하고 넋 난 사람을 앉혀 넋을 들이는 것이다. 처음 불을 발견한 사람이 넋이 나갔다고 보아, 그 치유를 목적으로 하는 제차이다. 화덕체사 액막음은 화덕체사를 대상으로 액멕이를 하는 것이다.

허멩이 대김받음은 허멩이가 불을 낸 원흉이라 여기고, 허멩이로부터 다시 같은 짓을 하지 않겠다는 다짐을 받아 낸 다음 치송하는 것이다. 허멩이 대김받음의 과정은 칠성새남의 허멩이 치죄 대목과 유사하다. 하지만 "이 마을 안에 다시 '염네꼿(염라閻羅꽃, 화재)'을 불러 주어 불안을 일으키겠느냐?" 하고 묻고, "다시는 불을 내지 않겠다."라는 다짐을 받는 구체적인 내용이 다르다. 좌정시킴은 말 그대로 터신을 좌정시키는 것이다. 불이 나서 넋이 나가 달아난 오방토신님들을 불러내어 좌정시킨다. 굿을 크게 할 때에는 이 제차에서 달구를 찧기도 한다.

불찍앗음은 불이 난 근원을 제거하는 제차이다. 전체 굿으로서 불찍앗음과 한 제차로서 불찍앗음을 구별해야 한다. 한 제차로서 불찍앗음에서는 불이 나고 진압되는 상황을 그대로 재연한다. 불을 끌 때 물을 뜨는데 썼던 허벅으로 다시 물을 길어다 놓는다. 심방은 지붕을 덮었던 띠인 '그슨새'로 횃를 묶어 불을 붙여 들고 집안 네 구석을 돌아다니며 불이 났다고 외친다. 사람들이 모여들어 불을 끄러 가자고 함께 외친다. 심방이 "정지에도 불이여! 구들에도 불이여! 삼방에도 불이여! 불꼿 우테레 올람저!" 하고 외치며 집안을 돌아다니다가 불이 처음 발화한 장소에 가서 횃불을 던진다. 사람들이 허벅에 물을 들고 달려가 횃불에 끼얹는다. 불이 잡히면, 심방이 "염네꼿에 살기살성 ᄃᆞ리자." 라며 반복적으로 창하며, 온 집안에 콩을 뿌린다. 심방은 "헛쉬! 염네도 신가시자. 불꼿도 신가지자, 부정不淨서정도 신가지자." 하며 술을 물어 뿜는다. 연기도 씻고, 불꽃도 씻고, 부정도 씻자는 의미이다. 이후 불 끄던 기구를 정리하고 집 안도 정리한 후, 도진으로 전체 굿을 마무리한다.

**특징 및 의의** 불찍앗음은 불이 난 뒤에 그 후환을 없애기 위해 하는 굿이다. 굿은 베포도업침, 날과 국 섬김, 연유닦음, 군문열림, 산받아 분부, 옥황수룩침 등의 초감제 절차를 통해 여러 신을 청해 모셔 대접하고 다시는 화재가 나지 않게 해 달라고 비는 것으로 시작한다. 이어서 불이 난 것을 보고 넋이 나간 사람들의 넋들임을 하고 액막이를 한다. 그리고 불을 낸 책임을 지는 존재로 허멩이를 설정하여 다시는 불을 내지 않겠다는 다짐을 받고, 불이 나서 놀랐던 터신들을 안정시키고 다시 좌정시킨다. 불을 낸 원흉을 찾아 죄를 묻는 것은 불찍앗음의 핵심이다. 또 다른 불찍앗음의 핵심은 불이 나고 그 불을 끄는 과정을 그대로 재연하는 데에 있다. 재연이 이루어지는 제차 이름 역시 불찍앗음이다. 심방이 지붕 위를 덮었던 띠에 불을 붙여 들고 불이 났다고 외치면서 처음 불이 났던 장소에 던진다. 이에 모여 있던 마을 사람들이 달려들어 불을 끈다. 불이 나고 끄는 과정이 고스란히 이 제차에서 재연된다. 굿은 불을 다 끄고, 연기와 불꽃과 부정을 몰아내는 의식을 한 후 마무리된다. 이러한 전체 굿의 진행 과정에서 주목할 만한 대목은 허멩이 대김받음과 불찍앗음 제차이다. 불을 낸 원흉을 다스리는 과정과 불을 끄는 행위가 심방의 사설을 통해서가 아니라 구체적인 행위를 통해 나타난다. 이처럼 여러 사람들이 등장하여 역할을 맡는 역할 분화가 나타나고, 단순하지 않은 극적 구성을 보이고 있다. 불을 낸 원흉으로 설정되는 허멩이가 인형이라는 점과 불 끄는 행위가 생생하게 재연된다는 점 역시 주목할 만하다. 불찍앗음을 굿놀이라 말할 수 있는 특징을 여기서 확인할 수 있다.

불찍앗음은 불을 일으킨 원흉인 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, 불을 낸 원흉 역할을 하는 허멩이 등이 등장한다. 불찍앗음은 한 명의 무당만이 진행되지 않고, 역할을 나누어 여러 명의 인물이 진행하는 양상을 보이고 있다. 더구나 굿놀이 진행의 핵심적 역할을 하는 허멩이는 인형이 역할을 맡고 있다. 인형이 등장하고 있는 것이다. 인형을 핵심적인 표현 매체로 활용하는 굿놀이가 불찍앗음이다. 그뿐만 아니라 불찍앗음에서는 불이 나고 진압되는 과정이 생생하게 재연된다. 심방은 물론이고 다수의 마을 사람이 여기에 참여한다. 그들은 직접 불을 끄는 행위를 한다. 심방의 사설을 통해서가 아니라 구체적인 역할 분화와 직접적인 행동을 통해 화재가 진압된다.

결국 불찍앗음은 불을 낸 원흉을 찾아내서 쫓아내고, 불을 끄는 행위를 직접적으로 하며, 불이 난 집에 남아 있을 수 있는 부정적인 것들을 씻어 내고 몰아내는 굿이라 할 수 있다. 화재가 천재天災였다고 해도 수습 과정에서 사람들끼리 문제가 생기게 마련이다. 그래서 화재의 원인을 허멩이라는 희생양에게 돌려씌우고 힘을 모아 함께 불 끄는 과정을 모의模擬함으로써, 인재人災를 막고 재건의 의지를 다지는 굿이다. 그리고 그 과정에서 굿놀이적 특징을 강하게 드러낸다. 역할이 분화된 다양한 인물들이 등장하고, 인형을 핵심적인 표현 매체로 활용하고 있으며, 화재의 발생과 진압 과정의 생생한 재연이 이루어지고 있는 것이다.

**참고문헌** 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 무속, 신과 인간을 잇다(허용호 외, 국사편찬위원회, 2011), 무속신화와 문헌신화(현용준, 집문당, 1992), 전통 연행 예술과 인형 오브제(허용호, 민속원, 2003), 제주굿 이해의 길잡이(강정식, 민속원, 2015), 제주도무속자료사전(현용준, 신구문화사, 1980), 제주도 무속 연구(현용준, 집문당, 1986).

**필자** 허용호(許龍鎬)





## 사냥굿

**정의** 황해도굿에서 연행되는 굿거리 중 모의 사냥 놀이로 연행되는 굿놀이.

**내용** 육찬肉饌을 받는 신에게 바칠 돼지고기를 구하는 과정을 놀이로 진행하는 굿놀이이다. 여러 신령이 인삼·녹용을 구하러 산으로 사슴 사냥하러 가는 데 결과적으로 돼지를 잡는 것이므로, 달리 돼지 어르는 굿이라

**사냥 거리(서해안 대동굿)** | 인천 동구 | 2015 | 국립민속박물관



고 한다. 사냥굿은 황해도 지역에 전승되는 굿 가운데 대규모의 굿에서 연행되는 굿거리 중의 하나로, 전체 굿거리 중 중반 정도의 순서에서 육찬을 받는 신격을 위해서 연행한다. 무당은 굿하는 가정이나 마을을 위해서 산삼·녹용 사냥을 떠나서 복을 나눠 주는 것이 주요한 목적이다. 이때 굿은 무당과 장구재비(상장구 지수아치) 그리고 사냥을 위한 몰이꾼으로 등장하는 상산막둥이라는 아들이 재담을 주고받는 형식으로 진행된다. 따라서 사냥굿은 축원 원정과 공수의 형태를 통해서 진행되는 일반적인 굿의 형식이 아니라 재담을 주고받으면서, 놀이 속에서 제의의 의미를 구현하는 굿놀이이다. 황루시는 사냥굿을 모의 생산 굿놀이의 하나로 제물 마련의 신성한 의례인 동시에 사냥의 성공을 비는 주술적 모의라고 정리한 바 있다.

사냥굿의 주요한 연행 내용은 상산막둥이와 그 어머니(오마니)가 주고받는 재담으로 전개된다. 사냥굿에서 실제 돼지를 잡는 것이 주된 목적이지만, 굿놀이를 연행되면서 산삼·인삼·녹용을 찾아서 사냥을 떠나기 위한 준비와 사냥의 과정이 묘사된 것이다. 사냥굿에 대해 정리된 자료집이나 실제 연행 사례를 정리한 연행본을 통해서 사냥굿이 굿터 확인·사냥 제안, 막둥이 찾기, (사냥 채비) 음식 먹기와 노자 받기, 장가 보채기, 사냥 떠나기, 공들이기, 사냥, 장가가기 등의 연행 요소로 구성된 것으로 정리할 수 있다.

실제 사냥굿을 연행하는 사례를 보는 것은 매우 어렵다. 철무리굿이나 만수대탁굿과 같이 여러 날에 걸쳐서 크게 하는 굿에서 제숙(돼지)을 뉘어 놓고 얼르면서 하는 굿이라고 하니, 쉽게 관찰할 수 있는 것은 아니다. 황해도 무당인 김금화 만신은 "사냥굿은 굿하는 집에 모신 신령들이 인삼·녹용(산삼·녹용)을 구하러 산으로 사슴 사냥을 가는 놀이로서 사슴 대신 돼지를 놓고 사냥놀이를 하는 굿이다. 일명 돼지 어르는 굿"이라고 설명하였다.

굿의 진행을 위한 준비는 굿상에서 시작되며, 굿상에 군웅시루로 수수떡시루를 준비하고, 반대기와 나물·과일 등을 조금씩 준비하고, 술을 놓는다. 사냥에 쓰일 활과 화살을 준비하며, 화살 스물한 개와 메밀로 만든 살떡 스물한 개도 준비한다. 그리고 마당 한쪽에는 돼지의 네 발을 묶어서 움직이지 못하게 준비한 상태에서 시작된다. 이때 굿을 하는 무당은 남쾌자를 입고 그 위에 굿을 하는 집안의 등신옷(집안에서 섬겼던 각 신명의 옷)을 직접 입거나 등에 지고 굿을 연행한다고 한다. 모든 준비를 마치면 만신이 서낭기, 뚝대, 방울을 들고 사냥굿을 연행하게 된다. 연행 절차는 다음과 같다.

①사방반절, ②청배(자진만세), ③집안축원, ④굿터 확인, 사냥 제안, ⑤막둥이 찾기, ⑥막둥이 사냥 채비, ⑦막둥이 사냥 떠나기, ⑧막둥이 공들이기, ⑨막둥이 사냥, ⑩막둥이 장가가기, ⑪돼지 도살(멱따기), ⑫칼을 들고 춤, 군웅풀이, ⑬흘림공수, ⑭칼산, ⑮날만세받이 (*이후 돼지피를 묻힌 음식과 술을 굿청 구석구석에 뿌림, 신복 벗음)

사냥굿의 처음은 ①~②에 이르는 절차로 청배 과정이라 할 수 있다. 이들 절차는 ⑮날만세받이와 대구를 이루는 부분으로, ①~②가 굿을 여는 부분이며, ⑮는 굿을 닫는 부분이다. ①사방반절은 여러 악기들을 울리며 사방에 있는 신들에게 서서 절을 올리는 과정이며, ②청배는 여러 신을 청하기 위해 교술무가를 구송하는 것으로 그 장단의 형태가 황해도 특유의 자진만세받이이다. 이어지는 ③집안축원에서는 굿을 통해 가정 내의 평안을 기원하는 절차이다.

본격적인 사냥굿의 굿놀이는 ④~⑩의 과정으로 재담으로 진행되는 부분으로, 사냥굿에서 중요한 몸체 부분이다. 이때 주요한 재담은 주무와 그 외의 보조 인물이 맡게 되는데, 보조 인물이 맡은 역할은 사냥감 몰이꾼인 상산막둥이로 주무와 모자母子의 관계로 설정되어 있다.

먼저 무당이 사냥을 떠나기 전에 ④굿터 확인, 사냥 제안을 하며, 주무가 굿을 하고 있는 장소인 굿터를 확인한 후 집안에 건강을 주는 산삼·녹용 사냥을 떠나자고 하면서 사냥을 떠나기 위해 준비한다. ⑤막둥이 찾기는 본격적인 사냥을 시작하기 전에 먼저 몰이꾼인 상산막둥이를 찾아서 모자가 해후하는 과정이다. 이때 주고받는 대화에서 해학적인 재담이 많이 드러낸다. ⑥막둥이 사냥 채비, ⑦막둥이 사냥 떠나기, ⑧막둥이 공들이기는 사냥을 떠나면서 사냥감이 잘 잡히기를 바라는 기원으로, 곧 굿이 잘되기를 바라는 정성이다. 본격적인 사냥은 ⑨막둥이 사냥이며, 이때 모의 사냥 행위로서 사냥감을 잡는 과정이 펼쳐진다. 이후 ⑩막둥이 장가가기는 상산막둥이가 맡은 임무를 모두 마치고 과도한 성욕을 해결하기 위해서 장가를 가는 것이다.

이어지는 절차는 굿놀이로 진행되는 과정을 일단락하고 ⑪돼지 도살을 통해 실제 돼지를 숙정하는 과정이다. 숙정의 과정은 상산막둥이가 진행하며, 이어지는 ⑫칼을 들고 춤을 추면서 여러 사신군웅 등의 신들에게 돼지를 바치는 군웅풀이가 포함된다.

그리고 모든 절차들을 마무리하면서 신의 뜻을 확인하고 공수를 듣는 ⑬흘림공수를 하고, 남은 문제가 없는지를 확인하는 ⑭칼산 등의 절차가 진행된다.

사냥굿은 인삼·녹용을 찾기 위해서 떠나는 사냥을 곧 굿을 통해서 굿하는 댁에 명과 복을 점지해 주자는 것이며, 실제 굿을 통해서 사냥된 물건은 돼지이므로 이 돼지를 먹는 과정이 곧 명과 복을 받는 과정이라고 할 수 있다. 덧붙여서 사냥굿은 육찬신에게 고기를 바치기 위한 절차임을 확인할 수 있다. 이로써 사냥굿은 표면과 이면의 이중적인 연행 목적을 달성하기 위해서 연행되는 굿놀이라고 할 수 있다.

**지역사례** 현행 무속 가운데 황해도굿의 사냥굿과 같이 모의 사냥과 같은 행위 또는 사냥 행위들이 진행되는 절차가 여러 지역에 존재한다. 일명 사냥놀이라고 불리거나 사냥거리로 진행되는 것들로 강신무권인 황해도, 경기도, 서울 지역에서 확인된다. 서울 삼각산 도당제의 사냥굿, 경기도 고양시 정발산 도당제의 사냥굿, 경기 북부 지역 일대의 군웅굿, 외포리 고창굿의 군웅굿과 함께 제주도 중산간 지역의 산신놀이 등이 있다. 서울과 경기도 인근의 도당제에서는 사냥굿이 군웅굿의 절차 가운데 하나로 연행되면서 황해도의 사냥굿과 차별성을 드러낸다.

이들 각기 다른 지역에서 연행되는 사냥굿 계통의 굿놀이가 무당과 함께 마을 주민들이 적극적으로 참여하면서 독자적인 역할을 수행한다는 점이 공통으로 등장한다. 이는 사냥굿의 특징 중의 하나이다.

**특징 및 의의** 사냥굿은 연행되는 절차와 내용에 있어서 모의 사냥을 통한 제물 마련이라는 표면적 형태와 명복 기원의 주술적 행위라는 이면적 면모를 동시에 보여 주는 굿놀이라고 정리할 수 있다. 그런데 이 과정에서 특별한 면모로 발견되는 몇 가지를 통해서 이 굿놀이의 의의를 정리할 수 있다. 즉, 사냥굿은 모의사냥이라는 행위와 놀이에 참여하는 연행자가 마을 주민이라는 점이 그 특징이라 말할 수 있다.

사냥굿은 표면으로는 육찬신들을 위한 육고기를 마련하는 과정을 굿놀이화해서 보여 준 굿놀이라는 점에 특징이 있다. 그리고 그 이면에서 인간들이 돼지의 멱을 따고, 그 피를 몸에 바르고, 분육하여 섭취하는 복합적인 과정을 통해서 명과 복을 전달하고자 하는 목적을 갖고 있다는 점 또한 특징이다. 이러한 이면의 목적은 실제 사냥굿에서 돼지를 얼러서 돼지를 잡고, 돼지의 내장과 피를 빼낸 후에 적당한 크기와 무게의 돼지인가를 확인하는 등의 숙정하는 과정을 상산막둥이가 하는 것과 연관된다. 상산막둥이는 무당이 아니며 마을 주민 중의 한 사람으로 실제 마을 주민들이 적극적으로 굿놀이에 동참하는 굿놀이적 특성을 잘 드러내는 대목이다. 그리하여 사냥굿 굿놀이는 모의 사냥이면서 동시에 실제 사냥이다.

또한 놀이에 참여하는 인물들 가운데 무당이 아닌 사람이 굿의 진행에 적극적으로 참여하는 특징이 있다. 굿놀이를 진행하며 재담을 주고받는 인물이 주무인 무당과 모자관계로 등장하는 상산막둥이라는 점이 특징이다. 상산막둥이 역할을 담당하는 인물은 왜 굿놀이에 참여하는가라는 문제에 대한 해명이 필요하다. 사냥굿은 다인 다역을 통해서 연행되는 굿놀이이다. 사냥굿에서 상산막둥이는 돼지를 직접 잡아서 숙정하는 역할을 담당한 인물이다. 무당은 돼지를 직접 잡지 않고 상산막둥이 역을 담당한 사람이 돼지를 잡아 놓고 나면 그제야 무당이 돼지를 타고 목에 칼을 대고 숨을 끊는 역할만 한다.

김금화 만신에 따르면 상산막둥이 역할은 마을에서 돼지를 잡을 줄 아는 사람들이 맡아서 했다고 하니, 마을 사람 중 아무나 할 수 있는 것은 아니었을 것으로 짐작된다. 더불어서 상산막둥이 역할을 맡는 이들은 굿놀이의 재담을 주고받으면서 연행할 수 있는 자질도 있는 사람들이다. 굿의 맥락을 온전히 알고, 재담을 익살스럽게 잘 받아낼 줄 아는 연행자적 기질이 뛰어난 사람이다. 사냥굿에서 상산막둥이의 역할을 분배하는 것은 무당이 아닌 사람들이 굿에 참여하는 현상으로 굿의 내적인 요인과 사회 계층 구조와 관련해서 역할을 분배하는 매우 특별한 현상이라고 하겠다. 이러한 인물들이 사냥굿에 동참하는 것은 다른 지역의 사냥굿에서도 발견되는 공통적인 특징이다.

특별히 황해도굿의 사냥굿은 선후의 굿거리를 통해서 그 연행 의의가 설명된다. 곧 사냥굿에 이어서 연행되는 타살감흥과 연관된 것으로 황해도굿을 운용하는 유용한 구조와 밀접한 관련을 맺고 있는 것으로 굿에서 모시는 신격, 제물 등의 관계 속에서 정리된다. 황해도굿의 초감흥과 타살감흥은 황해도굿에서 소찬蔬饌을 받는 신격과 육찬을 받는 신격에 대한 대접의 과정이라고 말할 수 있다. 즉, 사냥굿을 경계로 하여 황해도굿은 소찬굿과 육찬굿으로 나뉜다. 사냥 거리 전에 연행되는 굿거리들은 대체로 소찬신격을 위한 굿거리이며, 사냥 거리 이후에 연행되는 굿거리는 육찬신격의 굿거리가 된다. 말로 사냥을 하는 사냥굿과 실제로 생돼지를 놀리는 군웅굿(생타살 군웅놀기) 이후에 타살감흥이 이어지면서 육찬으로 받는 신격을 위한 과정이 진행된다. 이와 같은 경계면적인 기능을 하는 황해도굿의 굿거리로 도산 말명 부귀방아찜굿이 있다.

정리하자면 사냥굿은 육찬신격을 모시기 위한 전단계 작업으로 돼지를 잡기위해서 하는 절차이다. 돼지를 잡는 것은 상산막둥이라는 특별한 임무를 맡은 사람에 의해서 실행되며, 그것은 표면적으로는 육찬신을 위한 육고기 제물을 마련하는 절차이며, 이면적으로는 돼지를 대수대명으로 바침으로써 액을 물리치고, 신찬神饌을 음복함으로써 명과 복을 받기 위해서 진행되는 굿놀이이다.

**참고문헌** 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 사냥굿의 연희적 특징과 의의 연구(이준옥, 경원대학교 석사학위논문, 2006), 한국의 굿 1~3(이선주, 민속원, 1996).

**필자** 김은희(金銀姬)





## 사당
社堂

**정의** 유랑예인집단인 여사당이 가면극에 수용된 것으로, 거사와 함께 등장해서 노래와 춤을 보여 주거나, 남성들을 상대로 돈을 받고 시중을 드는 역을 하는 극중 인물.

**내용** 산대놀이와 봉산 탈춤, 북청 사자놀이에는 여사당이 등장한다. 이들은 사당·거사패라는 유랑예인집단의 모습을 보여 주고 있다.

봉산 탈춤 제3과장 사당춤 과장에는 사당이 치마저고리로 화려하게 치장하고 거사 일곱 명을 거느리고 등장한다. 사당은 〈놀량1〉·〈놀량2〉·〈앞산타령〉·〈뒷산타령〉·〈경발림〉 등의 노래를 부르고 거사들은 장구·북·소고 등을 치면서 사당의 노래를 같이 따라 부르며 흥겹게 논다. 이때 홀아비 거사가 여사당에게 관심을 보이다가 다른 거사패에게 쫓겨나기도 한다.

한편 산대놀이에는 어린 사당이라는 의미의 애사당이 등장한다. 즉, 양주 별산대놀이에는 제5과장 팔먹중 과장의 제3경 애사당 북놀이(법고놀이), 송파 산대놀이에는 제4마당 애사당 북놀이, 퇴계원 산대놀이는 6과장 애사당놀이에 각각 여사당이 등장한다. 산대놀이에서 사당은 주로 왜장녀의 딸로 등장해서 돈을 받고 먹중의 시중을 드는 무언의 인물이다. 북청 사자놀이에도 사당·거사춤이 삽입되어 있어 사당이 거사와 함께 춤을 춘다.

사당은 여사당을 지칭하는 것으로, 남사당과 구별된다. 사당패는 대체로 우두머리인 남자 모갑이 1인이 있고 그 아래로 여사당과 짝을 이룬 남자 거사들로 구성된 집단이다. 사당이나 거사와 같은 전문예인은 불교와 매우 밀접한 관련이 있다. 조선 태종 때에 사원 혁파로 상당수 사원이 폐쇄되면서 사찰의 수만 승도僧徒들이 대거 흩어지게 되었다. 이때 일부 잡승들이 중심이 되어 기형적인 승려 집단인 사당패들이 생겨났으며, 이들이 후에 남거사·여사당으로 바뀌게 되었다. 따라서 사당패는 비승비속非僧非俗의 성격을 지니고 민간을 유랑하면서 잡다한 기예를 팔았다. 사당패는 사찰을 거점으로 활동했으며, 구성원도 승려나 보살이 직접 참여하거나 뒤에서 조종하였다. 또한 수입도 공양물이라는 명목으로 사찰에 바쳐졌다.

사당(봉산 탈춤) | 2015 | 국립민속박물관

사당패의 연희에 대한 기록은 강이천姜彝天(1769~1801)의 한시 〈남성관희자南城觀戱子〉에 나타난다. 이것은 강이천이 어린 시절 남대문 밖에서 가면극과 인형극을 보고 쓴 한시이다. 여기에서 거사·사당이 등장하는 부분을 보면 늙고 병든 거사와 사당이 등장하는데, 거사는 헌 패랭이를 쓰고 사당은 남루한 치마를 걸치고 있다. 여기서 거사와 사당은 나이 들고 병이 들어 이미 연희할 기력을 상실한 존재이다. 현전하는 가면극에서 사당이 거사와 등장해 춤을 추고 노래를 부르거나 먹중이 어린 여사당을 희롱하는 장면과 비교하면 다른 양상이다.

사당패는 춤과 음악을 위주로 한 집단으로, 남사당패와 더불어 마을을 순회하며 각종 연희를 보여준다. 주로 사당버꾸춤을 추고 〈산타령〉과 같은 소리를

부르며, 재담과 노래 중심의 재담줄을 타기도 했다. 따라서 봉산 탈춤, 북청 사자놀이에는 사당이 거사와 함께 등장하며, 산대놀이에서는 사당이 파계승인 먹중의 상대역으로 등장한다. 사당패는 유랑하면서 돈을 받고 가끔 매춘까지 하는 경우도 있었으며, 이런 흔적을 산대놀이의 왜장녀와 애사당에게서도 일부 찾아볼 수 있다. 사당패는 거사들과 함께 다니는데, 이들 거사들은 사당을 업고 다니는 등 갖가지 잔일과 뒷바라지를 했다.

**특징 및 의의** 사당은 중부 지역 가면극에만 나타나며, 유랑예인집단인 여사당패의 모습을 보여 준다. 봉산 탈춤의 사당은 노래를 부르며 춤을 추는 사당·거사패의 모습에 가까우며, 산대놀이에서는 여사당이 남성들을 상대로 돈을 받고 시중을 드는 인물이고, 북청 사자놀이에서 사당은 거사와의 4인 사방무로 표현된다.

**참고문헌** 燃藜室記述, 남사당패연구(심우성, 동문선, 1989), 산대도감극 성립의 제문제(최정여, 한국학논집1, 계명대학교 한국학연구소, 1973), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 거사고(전신재, 한국인의 생활의식과 민중예술, 성균관대학교 대동문화연구소, 1983), 이조시대 서사시(임형택, 창작과비평사, 1992), 재승 계통의 연희자(전경욱, 민속학연구11, 국립민속박물관, 2002), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

**필자** 정형호(鄭亨鎬)



## 사당·거사춤 과장

**정의** 북청 사자놀이, 봉산 탈춤, 진도 다시래기에서 사당과 거사가 등장하여 춤을 추는 과장.

**내용** 사당·거사춤 과장은 유랑예인인 사당패의 연희가 가면극에 삽입된 것으로, 현재 봉산 탈춤과 북청 사자놀이에서 연행된다. 그런데 퇴계원 산대놀이에서도 이 과장을 놀았다는 증언이 보고되어 있다. 그리고 양주별산대놀이 제7과장 애사당 법고놀이와 송파 산대놀이 제4과장 애사당 북놀이도 어린 사당인 애사당이 등장하여 춤추면서 북을 치는 내용으로서 사당패 연희의 영향을 보여 준다. 진도 다시래기 제2과장 거사·사당놀이에서는 거사·사당·중의 삼각관계를 연출한다.

강이천姜彝天(1769~1801)이 지은 한시 〈남성관희자南城觀戱子〉(1789)의 내용은 이미 18세기 후반에 거사·사당춤이 성립되어 있었음을 전해 준다.

거사와 사당이 나오는데
몹시 늙고 병든 몸
거사는 떨어진 패랭이 쓰고
사당은 남루한 치마 걸치고
선승禪僧이 웬 물건인고
소리와 여색을 본디 좋아하여
등장하자 젊은 계집 희롱하더니
소매 벌리고 춤을 춘다.
居士與社堂 老甚病癃瘖
破落戴敝陽 纔縷裙短布
禪律是何物 聲色素所慕
登場弄嬌姿 張袖趁樂句

사당패는 주로 여성으로 구성된 연희집단이다. 일명 '여사당'으로 통하는 이 무리는 가무희를 앞세우고 매음도 했다. 맨 위에 '화주' 또는 '모갑某甲'이라고 부르는 우두머리 남자가 있고, 그 밑으로 '거사'라는 사내들이 제각기 사당 한 명과 짝을 맞춘다. 화주는 집단의 통솔과 집단 내부 질서의 확립, 단체의 대외 교섭과 그 활동을 보장하기 위한 조직 사업을 책임지고, 수입에 대한 분배를 결정하는 조직의 대표자였다. 거사의 우두머리는 수거사라고 불렸는데, 수거사는 가창 예술의 총지휘자로서 사당패의 예술적 지도를 책임졌고, 공연에서 반복과 마감, 또는 다른 곡으로 넘어갈 때의 도창자導唱者 역할을 수행했다.

표면상으로 볼 때 사당패는 모갑이인 남자가 이끄는 조직 같지만, 실제로는 모갑이 이하 거사들 모두가 사당들의 공연을 통해 생긴 수입으로 살아갔다. 사당패의 공연 종목은 사당버꾸춤·소리판(주로 산타령 등의 잡가를 불렀다)·줄타기(재담줄이라 해서 곡예보다는 재담과 노래가 우세했다)의 세 가지였다.

북청 사자놀이에서는 애원성춤이 퇴장하면 양반은 사당·거사춤을 불러들이라고 한다. 이때 퉁소 가락은 사당·거사곡(〈내 딸 봉섬이〉)으로 바뀐다. 소고를 든 거사 2인이 등장하여 마주 보고 춤을 추다가 양쪽으로

**사당·거사춤(진도 다시래기)** | 진도군청

벌어질 때, 사당 2인이 등장하여 4인이 십十자형으로 왔다 갔다 하며 춤춘다.

북한에서 1955년 겨울부터 1956년 여름 사이에 북청 지역 현지를 조사한 김일출의 보고에 의하면 죽평리 사자놀이에는 피리 넷, 퉁소 넷, 꽹과리 하나, 징 하나, 새납 하나, 소고 하나, 큰북 하나의 악기 구성과 함께, 놀이꾼은 사자 외에 꼭쇠, 양반, 대사, 점바치, 의원, 굴중(상모) 돌리는 사람, 소고를 든 거사 두 명, 무동이 나온다. 그러므로 2인의 거사춤은 원래 북청 현지에서부터 전승되던 연희임을 알 수 있다.

사당·거사춤의 춤사위에 대해서는 논란이 많았다. 중요무형문화재 지정 당시의 춤사위가 북청 고유의 것이 아니라고 하여 문제가 되었으나, 연희자들이 원형을 재현하기 위하여 현재는 넋두리춤을 응용하여 연희한다. 북청읍 댓벌의 경우에 거사 2인이 등장했으나, 사당은 어느 지역의 경우에도 등장하지 않았다. 거사춤과 구색을 맞추기 위해 새로 만들어낸 것이다.

또한 현재는 여자가 거사춤을 추지만 북청 현지에서는 남자들이 추는 것이 일반적이었다고 한다. 이근화李根花善(1925~2015)이 예능 보유자였다.

봉산 탈춤의 제3과장 사당춤 과장에서 시래기 짐을 진 홀아비거사가 등장하여 제멋대로 춤을 춘다. 이때 거사 7인이 사당을 가마에 태우거나 등에 업고 등장한다. 사당이 등장하자 홀아비 거사가 사당을 뒤따르면서 희롱한다. 홀아비 거사를 발견한 거사들은 그를 잡으려고 장내를 돌아다닌다. 홀아비 거사는 쫓겨 다니다가 결국 퇴장한다. 사당과 거사들은 가면을 위로 제껴 쓰고 〈놀량〉·〈앞산타령〉·〈뒷산타령〉·〈경발림〉 등 서도잡가를 신나게 부른다.

진도 다시래기에서 거사는 당달봉사이고, 거사의 아내인 사당은 임신한 모습으로 등장하여 아기를 낳는다. 이 아기는 뒷절 중의 자식으로 밝혀진다. 거사는 연희가 진행됨에 따라 〈다시래기소리〉·〈자장가〉·〈개타령〉을 부르고 독경讀經을 왼다.

**특징 및 의의** 사당·거사춤 과장은 유랑예인인 사당패의 연희가 북청 사자놀이·봉산 탈춤·진도 다시래기에 삽입된 것으로, 흥겨운 춤과 노래로써 한국 전통연희의 다양화에 기여했다.

**참고문헌** 남사당패 연구(심우성, 동문선, 1974), 북청사자놀이연구(전경욱, 태학사, 1997), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 신라의 산예와 북청의 사자(송석하, 동아일보, 1936년 3월 26일~31일).

**필자** 전경욱(田耕旭)



## 사당춤 과장

**정의** 사당패의 춤사위가 가면극에 유입된 춤으로, 여자인 사당이 단독으로 등장해 장삼춤을 추거나, 또는 가사패와 함께 등장해서 노래를 부르며 추는 과장.

**내용** 봉산 탈춤에서는 사당이 거사를 거느리고 등장해 노래를 부르면서 가볍게 춤을 추며, 북청 사자놀이의 사당·거사춤 과장에서는 사당이 거사에 이어 등장해서 춤을 춘다. 그리고 산대놀이에는 애사당이 등장해 먹중과 수작을 하며 춤을 춘다.

봉산 탈춤의 사당춤은 제3과장 사당춤 과장에 나온다. 여사당이 치마저고리를 입고 거사들을 거느리고 등장해서 〈놀량1〉·〈놀량2〉·〈앞산타령〉·〈뒷산타령〉·〈경발림〉 등의 서도소리를 부른다. 이때 만장단·세마치장단에 따라 가볍게 춤을 추며, 거사들은 좌우로 배열해서 장구·북·소고 등을 치면서 따라 부른다. 이때 홀아비 거사 1인이 여사당에게 관심을 보이다가 다른 거사패에게 쫓겨나기도 한다. 따라서 봉산 탈춤의 사당춤은 노래를 위한 부수적인 가벼운 어깨춤 정도이다.

애사당과 왜장녀(송파 산대놀이) | 2015 | 국립민속박물관

북청 사자놀이의 사당·거사춤은 애원성춤이 끝난 후에 양반이 거사와 사당을 불러들이면서 시작된다. 소고를 든 거사 2인이 등장하여 마주 보고 춤을 추면 이어 머리에 고깔을 쓰고 손에 장삼을 낀 사당 2인이 등장하여, 사당·거사 네 사람이 십자 형태로 오가며 춤을 춘다. 북청 현지에서는 사당춤을 남자들이 추었으나, 지금은 여자들이 춤을 춘다.

한편, 북청읍 댓벌 지역의 북청 사자놀이에는 거사 2인이 등장할 뿐이고, 북청 다른 지역에서도 사당이 등장하지 않는다. 따라서 북청 사자놀이가 연희되던 초기에 사당·거사춤이 북청 현지의 춤사위인가 하는 문제로 논란이 있었는데, 이는 재현 과정에서 거사춤과 구색을 맞추기 위해 사당춤이 삽입된 것으로 보인다. 지금은 넋두리춤을 응용하여 현지 춤에 근접하게 재구성했다.

또한 산대놀이에는 어린 사당이라는 의미의 애사당이 등장한다. 곧 양주 별산대놀이에는 제5과장 팔먹중 과장의 제3경 애사당 북놀이(법고놀이), 송파 산대놀이에는 제4마당 애사당 북놀이, 퇴계원 산대놀이는 6과장 애사당놀이에 각각 어린 여사당이 등장한다. 산대놀이에서 애사당은 주로 왜장녀의 딸로 등장해서 돈을 받고 먹중의 시중을 드는 무언無言의 인물이며, 왜장녀와 함께 등장해서 먹중과 법고놀이로 수작을 하면서 춤을 춘다.

사당은 여사당을 지칭하는 것으로, 남사당과 구별된다. 대체로 사당패는 우두머리인 남자 모갑이 1인이 있고 그 아래로 여사당과 짝을 이룬 남자 거사들로 구성된 집단으로, 사찰과 밀접한 관련을 지닌다. 사당패는 춤과 음악을 중심으로 하는 집단으로, 남사당패와 더불어 마을을 순회하며 각종 연희를 보여 준다. 주로 사당버꾸춤을 추고 〈산타령〉과 같은 소리를 하며, 재담와 노래 중심의 재담줄을 타기도 했다. 이들 사당패는 유랑 생활을 하며, 가끔은 돈을 받고 매춘까지 하는 경우도 있었다. 또한 사당패는 거사들과 함께 다니는데, 이들 거사들은 사당을 업고 다니는 등 갖가지 잔일과 뒷바라지를 한다. 이러한 흔적이 산대놀이의 왜장녀와 애사당의 등장 부분에서 일부 나타나며, 봉산 탈춤·북청 사자놀이에서는 사당이 거사와 함께 등장하고, 산대놀이에서는 사당패가 파계승인 먹중과 관계를 갖는 내용이 나온다.

**특징 및 의의** 사당춤은 유랑예인집단인 여사당패가 추는 춤을 가면극에 도입한 것이다. 봉산 탈춤의 사당은 노래를 부르면서 가볍게 춤을 춘다는 점에서 사당·거사패의 모습에 가깝다. 그런데 산대놀이에서는 어린 여사당이 남성들을 상대로 돈을 받고 시중을 드는데, 이때 먹중은 법고를 가지고 '법고치기'를 하면서 '벗고 치기'라는 유사음으로 애사당을 희롱한다. 그리고 북청 사자놀이에는 거사춤에 사당춤이 포함되어 있는데, 이는 4인의 사방무로 구성되어 있다.

**참고문헌** 燃藜室記述, 남사당패연구(심우성, 동문선, 1989), 북청사자놀음(전경욱, 화산문화, 2001), 재승 계통의 연희자(전경욱, 민속학연구11, 국립민속박물관, 2002), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 2002).

**필자** 정형호(鄭亨鎬)



## 사당패
社堂牌

**정의** 조선 후기에 남성인 거사居士와 여성인 사당社堂의 남녀혼성으로 구성되어 춤과 노래 등을 연행하며 각지로 돌아다니던 대표적인 유랑예인집단.

**역사** 사당패社堂牌는 거사라 불리는 남사당과 사당社堂, 寺黨, 社黨, 捨堂, 舍當이라 불린 여사당으로 구성된 집단이다. 사당社堂이라는 용어는 원래 국사당國社堂같이 고려 때부터 무당이 나라의 안녕을 위해 굿을 하는 곳인데, 조선 성종 대에 오면 사장社長들이 불사佛事를 행하는 불우佛宇를 가리키는 말로도 사용되었다. 따라서 사당패는 본래 불사를 위해 사당에 모인 일단의 집단이라 할 수 있으며, 갈 곳이 없는 여자들이 많이 모여 사당捨堂이라 칭하며 한자로 다양하게 표기하였지만, 그 어원은 사당社堂이 가장 적절한 것으로 보인다.

『조선왕조실록朝鮮王朝實錄』의 기록을 통해 사당패 집단의 성격을 사적史的으로 유추해 보면, 가장 초기인 14~17세기 초에는 거사 또는 사장이 중심이 되어 염불을 하고 수륙재를 지내는 등 승려와 유사한 행위를 하는 소위 불교의식 집단의 모습이 보인다. 즉, 반승반속伴僧伴俗의 생활을 하지만 사찰의 불경 간행이나 법당 중수, 범종 주조, 사적비 건립, 후불 조성을 위한 시주에 참여하였던 불교의식 집단의 하나였다. 이는 상대적으로 당시 불교에 대한 탄압이 크지 않았기에 가능한 일반 불자들의 활동 양상으로 보인다. 그런데 17세기 중반에서 18세기에 이르면, 민가를 돌며 염불로 시주를 걷어 사찰의 제반 경비를 충원하는 예능 집단으로 그 성격 및 역할이 서서히 변화하게 된다. 이 시기부터 사당의 연희자적 역할이 커지며, 사당패는 사찰과 유기적인 관계를 맺으면서 절을 위한 시주자, 즉 화주化主 구실을 본격적으로 하게 된다. 마지막으로, 19세기부터 해체되기 전까지는 사찰에서 거의 독립하여 전국을 유랑하며 춤과 노래를 공연하는 유랑예인집단으로 변모되었다. 그리고 19세기 후반에는 "여사당들이 매창매기賣娼賣技를 하며 미풍양속을 흐린다."라는 사회적 지탄 속에 점차 소멸해 갔고, 남자 중심의 단체인 남사당패가 형성되어 20세기 초까지 그 집단 성격을 이어 갔다.

**내용** 사당패의 주요 공연 종목은 춤과 노래였다. 풍속화첩 또는 탱화들에는 사당이 주로 춤을 추거나 노래를 하고 거사들은 손북이나 소고를 두드리며 흥을 돋우는 장면이 많이 그려져 있다. 이를 통해 사당패는 소고 및 손북의 반주에 맞춰 춤과 노래를 많이 연행했던 사실을 알 수 있으며, 이는 현행 경기 입창·서도 입창과 그 공연 형태가 흡사하다. 그리고 조선 말기에 이르면, 남성 중심의 단체인 남사당패가 형성되어 사당패의 성격 및 공연 내용을 계승하면서, 풍물·버나·살판·탈놀이 등 다양한 기예를 도입하여 활동하였다.

한편 최근 향토민요에 수용된 사당패 소리를 통해 과거 사당패의 노래 장르로 염불 계통(판염불)과 함께 산타령과 민요 계통 소리가 존재했던 사실이 확인된다. 염불 계통 소리는 현재 음악이 제대로 발견되지 않아, 그 실체를 정확히 파악하기 어렵다. 민중 음악에 해당하는 후자의 두 계통 소리는 확인되는바, 모두 서서 흥겹게 부르는 선소리 특유의 특징이 나타나지만 세부적인 음악 특징이나 전승양상에 다소 차이가 있다. 산타령 계통 소리(〈산타령〉·〈산천초목〉·〈녹양방초〉 등)는 사당패 계승 집단인 산타령패山打令牌의 주요 레퍼토리 〈산타령〉계 음악(〈놀량〉·〈앞산타령〉·〈뒷산타령〉·〈자진산타령〉)으로 조선 말 이후 계속 이어지고 있다. 민요 계통 소리(〈방아타령〉·〈오독도기〉·〈양산도〉·〈도화타령〉·〈매화타령〉·〈개구리타령〉·〈길군악〉·〈배꽃타령〉·〈동풍가〉 등)는 각 지역의 민요 가락 및 해당 지역의 음악 어법(토리)을 토대로 형성되었으며, 이를 통해 각 지역에서 활동했던 사당패의 활동 양상을 엿볼 수 있다. 즉, 경기 음악 어법(경토리)을 중심으로, 남도(육자배기토리)와 서도 음악 어법(수심가토리)으로 된 민요들도 다수 발견되어, 경기·서도·남도 지역을 중심으로 활동했던 사당패의 활동상을 구체적으로 알 수 있다. 조선 말기 사당패의 본거지가 경기도 안성安城의 청룡사靑龍寺를 비롯하여 전라남도 강진康津 대구면의 사당리沙堂里, 황해도 구월산九月山의 패엽사, 경상남도 남해南海의 화방사花芳寺 등으로 전국 각지에 퍼져 있었던 기록도 이러한 사실을 뒷받침해 준다. 민요 계통의 사당패 소리는 20세기 벽두 이후 현재 상당수가 경기와 서도의 통속민요로 계승되고 있으며, 최근 이에 대한 일련의 연구가 이루어진 바 있다.

**특징 및 의의** 사당패는 본래 조선 전기 무렵 불사를 위한 일종의 불교의식 집단으로 형성되었다. 사찰의 승려들을 대신하여 민간에서 재·의식을 통해 시주 및 불사를 많이 담당하였고, 이러한 활동은 불교의식 및 음악을 민중에게 폭넓게 전파하고 대중화하는 데에 크게 기여했을 것으로 보인다. 그리고 17~18세기에 사당패는 사찰과 더욱 유기적인 관계를 맺고 화주로서의 역할을

해 나간다. 조선시대 감로탱에 사당패의 공연 모습을 그린 자료들이 많이 발견되는 사실도 그 긴밀한 관계를 잘 반증한다. 이는 숭유억불崇儒抑佛 정책이 이 시기에 더욱 강화되어 사찰의 재정 기반이 약화되면서 나타난 현상으로, 불교에서 사당패의 소임이 더욱 대두되는 계기가 된다. 그러나 조선 후기 불교의 탄압이 더욱 거세지며 사찰로부터 점차 분리되고, 최하급 계층의 유랑 예인집단으로 전락하여 모진 사회적 멸시를 받게 된다. 급기야 사당들이 매창매기를 통해 풍습을 문란하게 하는 상황에까지 이르게 되며 이들 집단은 조선 말 소멸하게 된다. 그러나 향토민요 및 여러 민속악 장르(탈춤, 산타령, 통속민요, 잡가 등)에 유입·전승된 그들의 소리를 통해, 과거 대중음악의 선봉자로서 민중에게 막대한 음악적 영향을 끼친 사실을 알 수 있다.

**참고문헌** 감로탱(강우방 외, 예경, 1995), 남사당(심우성, 무형문화재조사보고서40, 문화공보부 문화재관리국, 1968), 사당고(송석하, 한국민속고, 일신사, 1960), 사당패의 집단성격과 공연내용에 대한 사적 고찰(장휘주, 한국음악연구35, 한국국악학회, 2004), 향토민요에 수용된 사당패소리(손인애, 민속원, 2007).

**필자** 손인애(孫仁愛)

## 사또놀이

**정의** 황해도 지역 만수대탁굿과 대동굿에서 전승하고 있는 굿놀이.

**내용** 사또놀이는 만수대탁굿과 대동굿에서 연행할 때에 각각 내용과 의미가 조금씩 다르다. 만수대탁굿은 노인들의 만수무강과 죽은 뒤 극락천도를 기원하기 위해서 하는 경우도 있고, 무당이 스스로 제자와 단골들을 모두 초청하여 벌이는 경우도 있다. 만수대탁굿은 큰 무당이라도 자신을 위해서는 평생 세 번밖에 할 수 없다는 굿으로 황해도굿 가운데 가장 규모가 크다.

무당이 벌이는 만수대탁굿의 사또놀이는 큰무당이 가마를 타고 집 밖으로 나간 뒤, 뒤를 이을 새 무당이 집 안으로 들어오는 내용이다. 나가는 무당을 구관 사또라고 부르고 들어오는 무당을 신관 사또라고 부른다. 둘은 .서로 문서를 주고받는데, 파란 종이는 구관이 물러난다는 뜻이고 빨간 종이는 신관이 들어온다는 의미이다. 사또놀이가 끝나면 자리를 물려준 큰무당의 산수왕을 갈라 준다. 산수왕굿은 아직 살아있는 노인의 사후 극락왕생을 비는 굿이다. 그런 의미에서 만수대탁굿의 사또놀이는 '헌 만신 나가고 새 만신 들어오는 굿'이라고도 한다. 놀이가 끝나면 무당들은 신관 사또에게서 받은 관인을 신당에 모신다.

한편 대동굿이나 노인들을 위한 만수대탁굿에서 사또놀이를 할 때는 주무를 비롯한 여러 명의 무당과 마을 주민들이 함께 극을 꾸미는데, 일인 일역을 맡는다. 내용은 구관 사또가 부패하여 고을을 잘 다스리지 못하는 것을 바로 잡기 위해 신관 사또가 부임하는 과정을 극적으로 표현하고 있다. 등장인물은 신관 사또, 구관 사또를 비롯하여 전령과 이방, 대감, 마을 백성과 기생 등이 있다. 놀이마당은 안과 밖으로 나뉘어 구성된다. 굿청에는 구관 사또가 기생들과 술상을 벌인 채 놀고 있다. 이때 굿청 밖에서 말을 탄 신관 사또가 등장한다. 신관 사또는 전령을 시켜 백성들에게 구관 사또의 행적을 묻고 매우 부패한 인물임을 확인한다. 신관 사또는 다시 한 번 구관 사또를 모시고 있는 이방에게 행적을 묻는다. 이방은 구관 사또가 정치를 잘하며, 청렴결백하다고 거짓말을 한다. 신관 사또는 화를 내면서 본인이 구관 사또의 잘못을 묻기 위해 새로 부임한 사또라고 밝힌다.

놀란 이방은 안으로 들어가 신관 사또가 부임한 사실을 알리지만 구관 사또는 전혀 반성하지 않는다. 자신은 백성들을 잘 다스렸다고 자부하면서 신관 사또에게 홍색 기를 주라고 한다. 홍색 깃발의 의미를 새빨간 거짓말이라고 풀이한 신관 사또는 잘못을 인정하지 않는 구관 사또에게 화를 내면서 청색 기를 내준다. 그렇지만 구관 사또는 "이 구관 사또를 능멸하는구나. 새빨간 거짓말이라고 했더니 새파란 거짓말이라고" 한다면서 전혀 반성하지 않는다. 전령이 신관 사또에게 구관 사또를 끌어내려 엄벌에 처해야 한다고 고하면 신관 사또는 다시 절반은 백색, 절반은 청색으로 만든 기를 전령을 통해 구관 사또에게 전해준다. 청백 기를 본 구관 사또는 비로소 "청백하다고" 하면서 사또의 관인을 내놓고 신관 사또를 모시게 한다. 구관 사또가 밖으로 나가 모셔 들이면 신관 사또가 굿청 안으로 들어오고 다 함께 춤을 추면서 음식을 즐기는 것으로 놀이가 끝난다.

**특징 및 의의** 사또놀이는 기본적으로 신의 교체의례를 극화한 것이다. 늙은 신이 물러나고 젊은 신이 등장하여 세상을 다스리게 되는 신성한 사건을 놀이로 꾸민 것이다. 만수대탁굿에는 이것이 만신의 교체의례로 구성된다. 하지만 대동굿에서 사또놀이는 구관 사또를 징치하고 신관 사또가 부임하는 과정을 통해 사회 갈등을 구체적으로 드러내고 있다. 부패한 사또와 그 밑에서 아부하는 하급 관리인 이방, 고통 받는 백성들을 내세워 사회의 문제점을 극화하고 있는 것이다. 또한 중요한 배역은 무당이 맡지만, 구관 사또의 부패를 고하는 마을 사람들 역할은 무당이 아니라 구경꾼들이 즉석에서 참여하기 때문에 놀이의 풍자성이 현실적 의의를 갖고 대동놀이의 성격이 확대되는 기능이 있다.

**참고문헌** 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 황해도굿놀이 연구(김은희, 고려대학교 박사학위논문, 2011).

**필자** 황루시(黃縷詩)





## 사자
獅子

**정의** 불교 무용과 궁중 무용 및 민속극에서 사람이 사자탈을 쓰고 분장하여 노는 등장인물.

**내용** 사자는 아프리카·유럽·서아시아·인도 등지에서 서식하는 맹수이다. 인도에서는 불교를, 페르시아에서는 왕의 권위를 상징하였다. 서역의 쿠처[庫車](고대 구자국龜玆國의 현재 지명)에서 대승 불교를 배경으로 불법佛法수호와 왕권 상징의 오방 사자가 성립되었고, 이것이 중국과 한국과 일본에 전파되었다. 쿠처의 사자는 남북조와 수나라 시대에 조성된 키질 석굴의 사자 그림과 투루판[吐魯番]의 아스타나 고분에서 출토된 7~8세기의 사자무 토용土俑을 통해서 복원할 수 있다. 석굴의 사자상은 얼굴이 인간의 모습으로 인격화되었고, 토용의 사자상은 동물의 모습을 하고 있다.

우리나라의 경우 불교 무용과 궁중 무용 및 민속 무용에 사자가 등장한다. 불교 무용으로는 백제의 기악에 사자가 등장하여 악귀를 물리친다. 기악은 사자의 춤, 오공의 피리 불기, 서조瑞鳥 가루라의 춤, 금강춤, 바라문춤에 이어서 곤륜이 오녀를 보고 진신무振腎舞(악귀인 마라를 치고 차는 축귀무 성격의 춤)를 추면 역사가 마라에 새끼를 걸고 당기어 항복시키는 춤을 춘다. 그리고 대고가 아들 둘을 데리고 예불을 하고, 마지막으로 취호왕醉胡王이 하인들과 취태를 부리는 춤을 춘다. 여기서 사자는 가루라, 금강과 역사, 바라문과 마찬가지로 불법을 수호하는 호법신이다.

궁중무용으로는 화성華城 낙성연落成宴에서 연행되었던 사호무獅虎舞와 함께, 성천 지역의 민속 사자춤이 정재화된 사자무가 있다. 민속극에서 사자는 해서 지역의 봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤과 영남 지역의 하회 별신굿 탈놀이·수영 야류·통영 오광대, 그리고 함경도의 북청 사자놀이에 나타난다.

민속극에 등장하는 사자탈의 조형적 특징과 제작법 및 분장법은 지역에 따라 다르다. 북청 사자놀이의 사자탈은 얼굴이 붉은색이고, 갈기와 몸털은 오방색에 해당하는 오색실로 만든다. 한 사람은 사자 머리를 두 손으로 들고서 조종하고 다른 한 사람은 앞사람의 허리를 잡아 사자의 몸체가 되게 하여 사자를 연행한다. 봉산 탈춤의 사자탈은 얼굴이 붉은색이고 갈기와 몸털은 하얀 실로 만들고, 은율 탈춤은 얼굴이 주황색이고 갈기와 몸털은 흰색 한지를 길게 오려 만든다. 봉산 탈춤은 두 사람이 사자 한 마리를 만들고, 은율 탈춤은 세 사람이 사자를 구성한다. 강령 탈춤의 사자는 얼굴색이 미색이고 두 사람이 한 마리 사자를 연행한다. 하회 별신굿 탈놀이의 사자탈은 사자의 얼굴이 사실적이지 않고 양식화·도안화되어 있으며, 노란 삼베 자루로 사자의 몸체를 만들고, 한 사람이 사자의 역할을 하여 다른 지역의 사자탈과 확연히 다르다. 수영 야류는 세 사람이 사자 한 마리를 만드는 점은 은율 탈춤과 같으나, 사자탈의 제작법이 특이하여 사자의 갈기는 사실적으로 표현하고 몸체의 털은 그림으로 나타낸다. 통영 오광대의 사자탈은 갈기는 사실적으로 만들고 몸체의 털은 천에 그림을 그리는 제작법을 사용했으며, 세 사람이 사

사자(북청 사자놀이) | 전경욱

사자춤(은율 탈춤) | 2015 | 국립민속박물관

자 한 마리를 만든다. 수영과 통영의 사자탈은 북청과 봉산의 사자탈이 벽사색辟邪色인 적색 계통인 데에 비해 황색 계통이다. 그런데 이러한 변화는 은율과 강령의 사자탈에서도 일어나, 강령의 탈은 미색이고 은율의 탈은 주황색이다.

이를 바탕으로 지역적 차이를 비교해 보면 다음과 같다. 첫째, 놀이꾼의 수가 두 명을 기본형(북청, 봉산, 강령)으로 하여 세 명(은율, 수영, 통영)으로 확대되거나 한 명(하회)으로 축소되었다. 두 명이 사자로 분장할 때 사자의 외형을 가장 사실적으로 재현할 수 있으며, 동작도 역동적으로 표현할 수 있다. 한 명일 경우에는 몸놀림은 자유롭지만, 사자의 외형에서 멀어진다. 세 명일 때는 사자의 허리가 너무 길어져 민첩성과 역동성이 떨어진다. 둘째, 사자는 얼굴은 탈로 표현하며 몸통과 꼬리는 탈과 연결되어 있으며, 네 다리는 연희자들의 바지 형태로 분리되어 있다. 사자탈의 재료는 나무, 종이, 대나무 소쿠리가 사용된다. 하회의 사자는 나무판자로 얼굴의 상반부를 만들고, 코와 입은 입체적으로 만들어 붙인다. 수영과 통영은 대나무 소쿠리를 사용하여 머리를 만들고 삼실로 갈기를 단다. 북청의 사자는 예전에는 진흙으로 사자의 얼굴을 만들어 그 위에 종이를 여러 겹 발랐는데, 지금은 진흙으로 얼굴을 만들고 그 위에 콘크리트를 부어 거푸집을 만든 뒤, 거기에 종이를 여러 겹 발라 탈을 만든다. 봉산·은율·강령의 사자탈은 북청의 전통적인 제작법과 동일한 방법으로 만든다. 갈기와 몸털은 실이나 가느다란 한지로 만드는데, 북청과 봉산은 실로, 은율과 강령은 한지로 만든다.

탈의 형식은 북방에서 남방으로 내려오면서 사실적인 탈에서 양식화·약식화된 탈로 변화한다. 탈의 색깔 또한 북방은 벽사색辟邪色인 적색 계통인데, 남방으로 내려오면 황갈색이나 적갈색처럼 탁한 색으로 바뀐다. 몸털의 색깔도 불교적 색채인 흰색이나 벽사辟邪의 의미가 있는 오방색에서 사자의 본래 몸 색깔로 바뀐다.

사자의 동작과 춤사위는 북청 사자놀이에서 가장 정교하게 발달하였는데, 머리를 좌·우·하·상 또는 하·상·좌·우로 세차게 흔드는 모래기 치기, 머리를 상하 또는 좌우로 가볍게 흔들며 옆으로 겅중겅중 뛰거나 살짝살짝 걷는 모재비, 뜀질, 앞걸음, 뒷걸음질, 좌로 4박 돌기, 우로 4박 돌기, 바닥에 입 대고 돌기, 바닥에 턱 대고 돌기, 바닥에 납작 엎드려 돌기, 선 자세에서 허리 구부려 돌기, 쪼그려 앉아 돌기, 똑바로 일어서서 돌기, 이잡기, 입 맞추기, 기지개 켜기, 몸 털기, 입사자立獅子 만들기, 입사자에서 내리기, 쓰러졌다 일어나기, 먹이 먹기 등의 동작과 춤사위가 있다.

사자의 극중 역할에 관해 서술하자면 첫째, 백제 기악의 사자는 불법을 수호한다. 두 사람이 연행하는 오방색 사자가 사자아獅子兒라는 미소년에 이끌려 등장해서 춤추는데, 입을 세 번 크게 벌려서 불법을 위협하는 악마를 잡아먹는 시늉을 하고, 세 번 높이 뛰어 천신天神에게 고하고 세 번 낮게 뛰어 지신地神에게 고하였다. 봉산 탈춤의 사자가 노승을 파계시킨 목중들을 응징하려다가 이들이 개과천선하니 용서하고 화해하는 것은 기악의 사자춤이 연극화·오락화된 것으로 볼 수 있다. 둘째, 조선시대 궁중정재의 사호무나 사자춤과 같이 왕권을 수호한다. 셋째, 북청 사자놀이처럼 악귀를 물리치고 사기邪氣를 없애는 벽사진경辟邪進慶 또는 축귀초복逐鬼招福의 구실을 한다. 하회 별신굿 탈놀이의 사자춤도 탈판을 정화하는 벽사의식무辟邪儀式舞에 해당한다. 넷째, 수영 야류의 사자처럼 민간 신앙과 결합하여 지역을 수호하는 산신으로 변용되어 외적을 물리치거나 동물을 잡아먹는다. 다섯째, 통영 오광대의 사자는 벽사 동물로서의 색채는 약화되고 담비를 잡아먹는 맹수의 모습을 보인다. 여섯째, 가산 오광대는 사자를 영노(반은 인간이고 반은 짐승인 가상 동물)라고 불러 사자가 정체성을 잃고 영노에 흡수된다.

**특징 및 의의** 동물탈에는 호랑이탈·사자탈·원숭이탈·담비탈·영노탈(또는 비비새) 등이 있으나, 그중 전국적(북청·봉산·은율·강령·하회·수영·통영)으로 분포되어 있는 사자탈이 대표적인 동물탈이다. 사자는 서역의 쿠처에서 호법적·호국적인 오방 사자로 성립하고 전래되어 불법 수호와 왕권 수호의 기능을 수행하는 한편, 민간 신앙과 결합하여 토착화·민속화되면서 벽사 진경과 지역 수호의 역할을 하게 되었다.

일본의 사자는 백제와 신라에서 전파된 것인데, 〈신서고악도信西古樂圖〉에 나타난 사자무는 1930년대 북청 사자놀이처럼 사자의 목에 줄을 매어 끌고 다니며 조종하는 모습이다. 한편, 중국의 사자는 두 사람이 한 마리의 사자를 연행하는 태사太獅와 한 사람이 혼자서 만드는 소사少獅로 구분하는데, 우리나라는 1인형(하회)과 2인형(봉산·강령·북청)뿐만 아니라 3인형(은율·수영·통영)으로 확대되기도 하였다. 또 중국 사자는 문사文獅와 무사武獅로 구분하여, 문사는 사자의 온순한 풍모와 활발한 동작을 보이고, 무사는 사자의 용맹한 성격을 보인다. 중국 사자는 지역적 차이도 보여, 북방은 용맹하고 활달하며 남방은 경쾌하고 기교적이다. 우리나라에서도 북방의 사자춤은 2인무로 도약이 커서 역동적이고 앞 탈꾼이 뒤 탈꾼의 어깨 위에 올라가서 입사자의 위용을 과시하지만, 남방은 3인무라서 굿거리장단에 어울리는 유려한 동작이 많으며, 입사자의 기교도 부리지 않는다.

**참고문헌** 북청사자놀음 전수교본(전경욱, 태학사, 1996), 전통 공연문화의 이해(박진태, 태학사, 2012), 한국연극사(이두현, 학연사, 1999).

**필자** 박진태(朴鎭泰)



# 사자 얼름놀이

**정의** 황해도 지역에서 전승되는 지노귀굿의 한 절차로 망자를 사자가 잡아가는 것과 관련된 굿놀이 가운데 하나.

**내용** 사자 얼름놀이 또는 사재성방 굿놀이는 사람이 죽어서 저승 천도를 기원하는 지노귀굿에서 연행되는 굿거리의 하나로서, 한국인의 기본적인 저승 관념과 긴밀하게 연결되어 나타난다. 이 굿놀이는 지노귀굿 중 저승으로 망자를 끌고 가는 저승사자를 잘 대접해서 망자를 저승으로 곱게 모셔 가기를 기원하는 뜻에서 연행한다. 이 굿놀이에서 모시는 저승사자를 일컫는 말을 따서 '사재성방'이라 부르기도 하고, 사자를 잘 어르고 달래 풀어서 보낸다는 뜻에서 '사자 얼름'이나 '사제풀이'라 부르기도 하는 데서 이 굿거리의 성격을 잘 파악할 수 있다.

황해도 지역에서는 지노귀굿이 일반적으로 사람이 죽은 지 1년 이내에 하는 굿이라는 관념이 있다. 특히 이 굿의 연행은 보통 사람을 묻은 무덤의 상태를 살피는 삼우제에 지내는 것이 일반적이다. 지노귀굿의 여러 연행 절차는 망자가 편안히 저승에 잘 가도록, 특히 불교적인 저승관념이 부여된 극락 천도를 기원하기 위한 절차들로 발현되는데 무속과 불교의 습합 과정이 죽음 관념의 기본적 구성으로 나타난다.

무불습합巫佛習合이라고 하는 현상이 사람의 죽음을 해명하는 과정에서 가장 명료하게 나타나는데, 그것이 바로 저승과 죽음 관념에서 발현된다. 특히 중국의 도교와 불교가 습합된 관념이 한국적으로 구현된 결과가 사재성방이라고 할 수 있다. 시왕이라고 하는 저승을 다스리는 열 명의 저승왕과 저승왕의 명령을 수행하는 사자의 관념에 의해서 조성된 특징적인 절차가 무속의 저승 관념으로 이입되면서 특정한 굿거리로 형성된 것을 볼 수 있다.

사자는 저승의 왕 심부름을 하면서 이승의 망자를 잡아간다고 하는데, 이를 달리 차사라고도 하고 사재성방이라고도 한다. 서울굿에서는 이 존재를 사재와 삼성

**황해도 지노귀굿 절차**

| 굿 / 절차 | 김금화의 오기굿 | 김매물의 지노귀굿 | 박선옥의 지노귀굿 | 정학봉의 오귀굿 | 이선비의 오귀굿 | 최동호의 오귀굿 | 김정숙의 진오귀굿 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 신청울림 | 신청울림 | 신청울림 | 신청울림 · 주당물림 | 신청울림 · 주당물림 | 신청울림 | 신청울림 · 주당물림 |
| 2 | 본향거리 | 안등신 | 영실감흥거리 | 산천거리 | 초부정 · 초감흥 | 안등신좌정 | 안등신좌정 |
| 3 | 초부정굿 | 좌정거리 | 세왕제석거리 | 초부정 | 사자 얼름 | 영심감흥 | 영실감흥 |
| 4 | 열수왕굿 | 영실감흥거리 | 사제풀이 | 망자대잡기 | (망자대잡기) | 수왕제석 | 수왕제석 |
| 5 | 사자 얼름 | 세왕제석거리 | 넋대내림 | 사자풀이 | 맑은혼모심 | 사자 얼름 | 넋대내림 |
| 6 | 망제대잡기(넋대잡기) | 사제풀이 | 맑은혼모심 | 베가름 | 베가름 | 망자대잡기 | 사자 얼름 |
| 7 | 맑은혼신맞기 | 망제대내림 | 세왕가름 | 맑은혼모심 | 구조상 | 맑은혼모심1 | 맑은혼모심 |
| 8 | 대감놀이 | 맑은혼모심 | 뒷전 | 구조상 | 뒷전거리 | 베가르기 | 베가름 |
| 9 | 수왕천가르기 | 세왕가름 | | 뒷전 | | 맑은혼모심2 | 뒷전 |
| 10 | 서낭굿 | 강변용신거리 | | | | 뒷전 | |
| 11 | 조상굿 | | | | | | |
| 12 | 마당굿 | | | | | | |

으로 나누어서 구분하기도 하고 복합하기도 한다. 사재삼성은 단수로 존재하지 않고 복수로 존재하며, 흔히 셋으로 되어 있는 점이 발견된다. 특히 삼차사라고 하는 관념이 있는데 황해도굿에서는 이 존재가 복수로 등장하는 것 같다.

시왕은 저승을 관장할 따름이고 산 사람과 직접적인 관계를 하는 것이 바로 사자이다. 죽은 이를 데려가고 사람과도 거래를 할 수 있는 인물이 바로 사자이다. 시왕이 정적인 기능을 한다면, 사자는 동적 기능을 한다. 시왕이 엄숙하고 무서움과 두려움의 대상이라고 한다면, 사자는 무섭지만 가까이할 수 있으며 익살맞은 동시에 슬픔에 동조하는 인물이기 때문에 해학적 면모도 갖추고 있다. 사람의 삶과 죽음 경계면에 놓여 있음도 확인된다. 황해도 굿놀이인 사자 얼름놀이는 이 과정에서 탄생하게 된다. 저승에까지 끌려가는 존재에 대한 내력과 놀이를 발현하는 것은 이 때문이라고 할 수 있다.

사자 얼름놀이가 실제 연행에서 어떠한 위치를 점하고 있는지 그 절차를 찾아볼 필요가 있다. 황해도 지노귀굿의 실제 연행 절차를 정리하면 위의 표와 같이 정리할 수 있다. 실제 관찰한 지노귀굿의 사례에 의존하되, 기왕에 정리된 자료집이라고 할 수 있는 『김금화의 무가집』과 이선주의 자료집인 『한국의 굿』2·3, 그리고 김덕묵의 『황해도 지노귀굿 연구』에 정리된 연행자별 지노귀굿 순서를 함께 정리하여 나열한 것이다.

절차에서 흥미로운 사실은 시왕제석과 사자 얼름이 서로 연결되어 있다는 점이다. 시왕제석은 열수왕, 수왕제석 등으로 지칭되는 신격인데, 석가여래 세존 앞에서 판정을 받고 저승으로 가는 것이므로 과연 이 신격이 이 지노귀굿에서 의미를 가지는지 의문이 든다. 그러나 이 제석은 성격이 다양하고 황해도굿에서는 깊은 의미를 가지고 있는 신격이다. 가령 "나라만신에 제자제석 무량제석은 삼대물제석/ 출미제석은 일미제석 긴대업양에 업양제석/ 만조상에는 영실제석 열수왕에 수왕제석/ 제석님이 하강할 때 아미제석 열애제석/ 깊은 산에는 법당제석 제석님이 하강해요."라고 하는 문맥 속에 이 굿거리의 의미가 잘 드러나 있다. 따라서 사자 얼름과 맥락을 형성하는 점을 이해할 수 있다.

이 굿놀이는 진지노귀굿에서만 연행되는 굿놀이로, 죽은 사람을 저승으로 데려가는 저승사자를 어르고 달랜다는 뜻으로 연행된다. 사재성방이라는 명칭과 함께 사자를 어르고 달랜다고 하여 사자 얼름놀이라고도 불린다. 이 굿놀이는 사재로 등장하는 무당과 조무 또는 장구재비가 주고받는 재담을 중심으로 연행된다. 이때 사재성방 굿놀이는 지노귀굿에서 연행되는 만큼 사람들을 본격적으로 즐겁게 해 주는 것보다, 사람들이 함께 사재의 이야기를 들어 주거나 망자의 이야기를 들어 주는 데 동참하게 하는 말 걸기 방식을 통해서 연행한다. 사재성방의 절차를 정리하면 다음과 같다.

①만세받이 청배, ②사자 들어와서 굿하는 이유를 묻기, ③사자상의 음식과 짚신 등 대접받기, ④망자 잡으러 가기, ⑤망자대를 들고 망자의 말과 행동을 전함, ⑥긴노래, 날말세받이, ⑦가시문 넘기 등으로 진행된다.

굿놀이를 진행하기 위해서 무당은 검은 쾌자를 입는데, 사자의 모습을 나타내는 복장을 위해 종이 가운데 등근 구멍을 뚫고 가장자리를 가늘게 해서 씌운 전립으로 외형을 갖춘다. 만세받이 청배를 시작으로 본격적인 굿놀이로 들어가게 되는데, 청배무가를 마친 후 무당은 저승사자의 모습을 갖추고 사재성방놀이를 하게 된다.

사재성방놀이를 하기 위해서는 먼저 사재가 신고 갈 짚신 세 켤레와 사재밥 세 그릇을 준비해 놓아야 한다. 이는 사자가 저승에 가기 전에 먹고 가는 밥과, 저승에 갈 때 신고 갈 신발이며, 밥이나 신발에 얹어진 동전은 노잣돈이다. 사재성방놀이에서 사자가 반드시 하는 행동은 망자를 찾는 것으로, 사자가 망자를 찾아서 저승으로 데리고 갈 목적으로 저승에서 이승으로 왔기 때문이다. 망자를 찾아낸 만신은 곧바로 망자의 혼으로 바뀐다.

그 이전까지 굿놀이를 연행하던 무당은 해학적이고 짓궂은 모습의 사재성방 모습을 보이다가 어느새 망자대를 들고 다니면서 망자의 말과 행동을 하면서 사람들에게 망자의 말을 전하는 존재로 변화한다. 그리하여 그 이전까지 굿판에서 보이던 웃음은 사라지고, 슬픔이 굿판을 차지하게 된다. 망자의 넋두리를 하게 되고, 망자의 혼신과 사재의 재담이 긴요한 의미를 지니게 된다.

이러한 일련의 과정은 전통적인 저승 관념에 따라서 죽은 사람을 처리하는 방식의 일환으로, 곧 이승과 저승이라는 관념적 세계의 구분과 사후 관념에 입각한 것이다. 더욱이 이 굿놀이는 죽은 사람이 저승으로 갈 때 혼자서 가는 것이 아니라, 길을 안내하는 길잡이로서 저승사자라는 존재가 있다는 관념에 입각해서 길 안내자를 잘 대접함으로써 망자의 넋이 저승으로 잘 갈 수 있기를 기원하는 의례이다.

이처럼 저승과 사후 관념에 입각해서 저승의 존재가 이승에 와서 망자를 데리고 가는 과정을 보여 주는 굿놀이는 비단 황해도굿에만 존재하는 것은 아니다. 서울 지노귀굿의 사재삼성과 제주도굿의 시왕맞이·체사영맞이 등에서도 확인되는 것으로, 모두 지노귀굿에서만 연행되는 굿놀이이다.

**특징 및 의의** 이러한 굿놀이들은 우리나라 전통의 사후 관념을 보여 주는 자료들로, 이들과 함께 동해안 지역 오구굿의 시무염불도 이러한 저승사자와 저승에 관한 관념을 보여 준다. 이와 같은 자료들은 지노귀굿이라는 슬프고 가슴 아픈 사건을 다루는 굿에서조차도 사람들에게 죽음의 두려움과 아픔보다 슬픔을 극복할 수 있는 계기를 굿놀이가 만들어 주고 있는 현장을 보여 준다.

**참고문헌** 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 조선시대 지장시왕도연구(김정희, 일지사, 1996), 한국의 굿1~3(이선주, 민속원, 1996), 황해도굿놀이 연구(김은희, 고려대학교 박사학위논문, 2011), 황해도 무당굿놀이 연구(김헌선, 보고사, 2007), 황해도굿의 무속지적 연구(김덕묵, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2009).

**필자** 김헌선(金憲宣)







## 사자춤 과장

**정의** 민속극에서 사자가 등장하는 과장.

**역사** 사자춤은 중국에서 전래하였다. 중국 사자춤은 서역의 쿠처[庫車](고대 구자국龜玆國의 현 지명)에서 왕권을 강화하려는 목적으로 호법적인 사자춤을 호국적인 오방 사자춤으로 발전시켰는데, 이를 전진前秦의 여광呂光이 385년에 구자국을 복속시키고 전리품으로 양주涼州로 가져온 것이었다. 이것이 우리나라를 거쳐 일본으로 전래되었다. 사자춤이 전래한 시기는 불확실하지만, 우륵이 작곡한 가야고 음악 열두 곡에 사자기師子伎가 들어 있으므로 서역 계통의 사자춤이 가야국에 전래된 시기는 552년(진흥왕 13) 이전으로 거슬러 올라간다. 신라에서 사자춤은 이보다 300여 년이 경과한 후 최치원이 지은 〈향악잡영鄕樂雜詠〉 5수에 기록된 오기五伎에 나타난다. 오기는 금환金丸·월전月顚

·대면大面·속독束毒·산예狻猊 등 다섯 가지 연희인데, 그중에서 산예가 사자춤이다. 이 시에서 묘사된 사자춤은 다음과 같다.

> 멀고 먼 고비 사막 만 리 길 건너와
> 떨어진 털가죽에 먼지만 뒤덮여
> 고개와 꼬리 흔들어 어진 덕 보이니
> 백수의 재주일망정 이 기상을 따르리
> 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

한편, 백제인 미마지味摩旨가 612년에 일본에 전해 준 기악을 1233년에 기록한 『교훈초敎訓抄』에 사자탈춤이 있는 것으로 보아 백제에도 사자무가 전래되었던 것으로 보인다. 조선시대에 와서는 『화성성역의궤華城城役儀軌』에 실린 〈낙성연도落城宴圖〉에 사호무獅虎舞가 나타난다. 이는 사자가 커다란 혀를 내밀어 먹이를 먹으려 하고 호랑이는 앉아서 사자를 물끄러미 바라보고 있는데, 몰이꾼 두 명은 채찍을 들고 있으며 다른 몰이꾼 한 사람은 놀이판으로 들어오려는 구경꾼을 만류하는 장면이다.

김수장金壽長의 사설시조에도 체괄이가 사자를 타고 오랑캐는 호랑이를 탔다고 하였는데, 체괄이는 최괄이(은율 탈춤)와 취발이(봉산 탈춤, 강령 탈춤, 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이)의 전신으로 보인다. 1894년에 윤용구尹用求가 편찬한 『국연정재창사國讌呈才唱詞』에 의하면, 『각정재무도홀기各呈才舞圖笏記』(1893년)에 기록되어 있는 사자무는 1887년 성천成川 지역의 잡극을 궁중정재에 수용한 것이다. 반주 음악인 영산회상곡을 '만방녕지곡萬方寧之曲', 곧 '만방을 태평하게 하는 음악'이라 한 걸 보면, 사자무를 왕권 강화의 춤으로 인식하였으며, 춤사위는 현재의 봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤과 같은 해서 탈춤에 그 흔적을 남기고 있다.

**내용** 현전하는 민속 탈놀이 중 사자탈춤은 해서 지역의 봉산 탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤과 영남 지역의 하회 별신굿 탈놀이·수영 야류·통영 오광대, 그리고 함경도의 북청 사자놀이에 전승되고 있다. 북청 사자놀이는 사자가 집집마다 돌아다니며 악귀를 잡아먹어 벽사진경辟邪進慶을 꾀한 점에서 신앙가면에 속한다. 원래는 두 사람이 한 마리 사자를 만들었으나, 현재는 쌍사자로 늘어나고, 양반과 하인 꼭쇠가 사자를 놀린다. 봉산 탈춤의 사자 마당은 여덟 먹중이 사자에게 쫓겨 놀이마당에 들어왔다가 일곱 명은 퇴장하고, 채찍을 든 한 명만 남아 사자와 재담놀이를 한다. 재담놀이는 말뚝이가 사자에게 일방적으로 말하고 사자는 머리를 좌우로 흔들거나 위아래로 끄덕거려 부정과 긍정의 반응을 보이는 식으로 진행된다. 먼저 말뚝이는 사자의 정체를 파악하고 사자의 출현 목적이 노장을 파계시킨 죄를 응징하기 위함이라는 사실을 알아내고서 회개를 맹세하고 용서를 빈다. 마침내 사자가 용서하자 말뚝이는 사자와 함께 타령장단과 굿거리장단에 맞추어 신명나게 춤을 춘다. 은율 탈춤의 사자춤은 첫째 마당에서 연행되며 탈판을 정화하는 기능을 한다. 채찍을 든 마부가 한 사람이고 재담이 없다. 강령 탈춤의 사자춤도 첫째 마당이어서 벽사 의식무의 성격을 지니지만, 원숭이가 장내를 정리하는 역할을 하여 은율 탈춤에 비해 상대적으로 오락화되었다. 강령 탈춤에서는 두 명의 마부가 사자 한 마리씩 데리고 나와 춤추는데, 여기에는 원숭이춤도 결합되어 있다.

하회 별신굿 탈놀이의 주지 마당은 첫째 마당으로 탈판을 정화하는 구실을 하는데, 벽사춤인 주지춤을 출 뿐만 아니라 주지 싸움을 통해서도 악귀를 퇴치한다. 그리고 주지를 밖으로 내쫓는 초라니에게서 몰이꾼의 흔적을 찾을 수 있다. 수영 야류의 사자춤 마당은 범을 잡아먹는 갈등 구조뿐만 아니라 사자를 지역 수호신인 산신으로 의식하는데, 이는 다른 지역에서는 찾아볼 수 없는 특징이다. 통영 오광대의 사자춤 마당은 사자가 담보를 잡아먹고, 포수가 총으로 사자를 사살하는 식으로 진행되어 외형상으로는 수영 야류의 사자춤 마당에 포수가 첨가된 형태이다. 그러나 수영 야류의 사자는 인간의 관념에 의해서 신격화된 사자인 데에 반해, 통영의 사자는 인간에 의해 길들기 이전의 맹수로서 순수한 포식자捕食者의 모습을 보이는 점에서 서로 다르다.

사자놀이의 공연 방식은 길놀이 형태와 판놀음 형태로 나누어진다. 길놀이 형태의 사자놀이는 함경도의 사자놀이가 전형적이다. 함경남도 북청군 성대면 양평리의 사자놀이는 정월 4일부터 14일까지 사자계가 중

**사자춤(봉산탈춤)** | 국립극장 | 2015 | 국립민속박물관





에서 마당놀이 형태로 하는 공연 방식이 병존하였다.

하회 별신굿 탈놀이의 주지 마당은 마당놀이 형태의 공연 방식으로 판놀음의 첫 번째 마당을 차지하여 탈판의 악귀를 물리치고 정화하는 구실을 한다. 주지 마당의 놀이 과정은 다음과 같다. 이는 암주지와 수주지가 서로 맞은편에서 나와 마주 보고 버티고서 머리를 좌우로 흔들고 입을 개폐開閉시켜 "딱딱" 소리를 내며 주지춤을 추는데, 초라니가 나와서 놀이판을 한 바퀴 빙 돌면서 구경꾼을 웃기다가 두 주지의 중간쯤에 나와서 고개를 좌우로 돌려 끼웃거린다. 두 주지는 타원형으로 반 바퀴 돌아 자리를 바꾼 뒤 중간에서 탁탁 입을 받치며 싸운다. 한창 싸울 때 초라니가 "후이, 후이, 후이!" 한다. 이윽고 수주지가 뒤로 자빠져 누운 채 받치고, 암주지가 배 위에 서서 엎드린 채 입을 탁탁 받치며 짓누른다. 초라니가 "후이, 후이, 후이!" 하고 내쫓고, 한바탕 까불며 춤추다가 들어간다. 암주지와 수주지가 반대 방향에서 등장함으로써 날카로운 대립성을 드러내고, 입을 열었다 닫았다 하면서 딱딱 소리를 내어 맹수가 서로 노려보며 으르렁대는 장면을 나타낸다. 그런 다음 자리바꿈을 하여 맹수들이 싸울 때 상대방의 후미심이 되어 집집마다 돌아다니면서 사자놀이를 놀았다. 놀이패는 길잡이와 한 마리의 사자를 선두로 북·퉁소·징을 연주하는 악사들과 양반·꼭쇠·유사 등이 뒤따른다. 목에 큰 방울을 많이 단 사자가 방울 소리를 내며 뛰어다니는데, 집 안의 마당에 들어가서 기세 있게 춤을 추고 부엌으로 들어간다. 북청 지역의 집 구조는 부엌을 거쳐 방으로 들어가게 되어 있으므로 사자는 부엌을 거쳐 방방을 돌아다닌다. 심지어 평소에는 가족이 아니면 들어갈 수 없는 뒷고방(곡식 창고)까지도 들어갔다가 다시 마당으로 나온다. 사자는 부엌과 방 안에서 머리를 마구 흔들어 방울 소리를 내고, 입을 크게 열었다 닫았다 하면서 귀신을 쫓는다. 마당에 나온 사자는 뒤꼍·장독간·외양간도 다니면서 집을 한 바퀴 돈다. 이렇게 하여 벽사 진경을 하면, 그 집에서는 곡식을 내놓고, 사자계의 책임자인 유사가 문서에 일일이 기록하여 16일에 결산한다. 15일에는 밤에 마을 회관인 도청 앞에서 모닥불을 피워 놓고 사자놀이를 하였다. 이같이 북청 지역 사자놀이는 사자가 가가호호를 순방하는 집돌이와 길놀이 형태의 공연 방식, 그리고 도청 앞마당

궁중정재의 사자춤도 사자 한 쌍이 몸을 흔들고 나와서 동서로 나뉘어 북방을 향한 채 고개를 숙이고 엎드렸다가, 고개를 들고 입으로 땅을 쪼고 눈방울을 굴리며 두리번거리다가 갑자기 일어나 꼬리를 흔들고 좌우를 돌아본 뒤 입을 열고 이빨을 부딪치며 앞으로 나아갔다가 뒤로 물러서다가 빙빙 돌면서 즐겁게 춤추고 물러나는 식의 마당놀음 형식으로 연행되었다.

표현매체 면에서 보면 사자놀이는 춤과 놀이의 요소로만 구성된 무용극 형태와 재담이 발달한 대사극 형태로 구분된다. 은율 탈춤과 강령 탈춤은 사자가 춤만 추지만, 수영 야류와 통영 오광대의 사자놀이는 하회 별신굿 탈놀이의 주지놀이처럼 춤만이 아니라 연희적·연극적 요소가 결합되어 있다. 수영 야류는 사자와 범(또는 담비)이 격렬한 춤을 추면서 격투를 벌이다가

사자가 범을 잡아먹고, 통영 오광대의 경우 사자가 담보와 싸우다가 담보를 잡아먹으면, 포수가 사자를 총으로 쏘아 죽인다. 봉산 탈춤에서는 여덟 먹중이 사자에게 쫓겨 탈판에 들어왔다가 퇴장하는데, 그중의 하나가 사자와 대화를 나눈다. 먹중이 먼저 "짐승이라니, 이 짐승이 무슨 짐승이냐?"라고 사자의 정체를 밝히려 하면서 노루, 사슴, 범, 기린, 소가 아니고 문수보살이 타고 다니던 사자라는 사실을 알게 된다. 그리고 사자가 등장한 목적이 석가여래의 명령을 받아 노장 스님을 모시러 온 것도 아니고, 풍악 소리에 맞추어 한바탕 같이 놀려고 온 것도 아니며, 오히려 먹중들이 선경仙境에서 도를 닦는 노승을 꾀어 파계시켰으니 석가여래의 명을 받아 벌을 주려고 내려와 먹중들을 잡아먹으려 한다는 사실을 확인하게 된다. 이에 먹중이 "취발이가 시켜 알지를 못하고 하였으니 진심으로 회개하여 깨끗한 마음으로 도를 닦아 훌륭한 중이 되어 부처님의 제자가 될 터이니 용서하여 주겠느냐?"라고 사자에게 제안하여 허락을 받고, 먹중과 사자가 함께 타령장단과 굿거리장단에 맞추어 춤을 춘다. 먹중과 사자가 의사소통할 때, 먹중이 사자에게 말을 건네고 사자가 고개를 좌우로 흔들거나 상하로 끄덕끄덕하여 부정과 긍정을 표시하는 식으로 진행하여 무언극과 유언극의 혼합형태를 보인다.

**특징 및 의의** 서역의 구자국에서 불법 수호와 왕권 수호를 반영한 사자춤이 형성되었는데, 우리나라에서는 불법 수호의 사자춤이 백제의 기악에서 확인되지만 일찍 소멸하였고, 왕권수호의 사자춤은 조선시대에 와서 사호무와 정재무로 부상하였다. 민간사회에서는 사자춤이 벽사의식무로 변용되었고, 수영에서는 사자가 산신신앙과 결합하였다. 사자탈춤의 역사는 북방에서 남방으로 내려오면서, 대륙에서 전래한 원래의 사자탈춤에서 이탈하는 원심력 작용이 일어나 토착화·세속화·오락화되는 방향으로 전개되었다.

**참고문헌** 북청사자놀음 전수교본(전경욱, 태학사, 1996), 전통공연문화의 이해(박진태, 태학사, 2012), 한국가면극선(이두현, 교문사, 1997).

**필자** 박진태(朴鎭泰)

# 사재삼성

**정의** 서울굿의 지노귀굿이나 새남굿에서 망자의 넋을 데려가는 저승사자와 관련된 굿놀이.

**내용** 사재삼성은 망자 천도의 지노귀굿에서 해학적이며 희극적으로 연행되고 있는 굿거리이다. 사재삼성 거리는 서울굿의 지노귀굿 또는 새남굿에서 연행되는 굿거리 가운데 하나이다. 이는 일명 밖굿에 속하며, 망자를 저승으로 보내기 위해서 진행되는 절차 가운데 가장 먼저 연행되는 굿거리이다. 사재삼성 거리는 밖굿의 시작임에도 불구하고 떠나는 망자와 떠나보내는 후손들의 슬프고 애달픈 감정만을 표현하는 것은 아니다. 저승사자가 망자를 저승에서 이승으로 데려왔다가 다시 저승으로 데려가는 전통적인 죽음을 둘러싼 관념에 입각한 것으로, 특별히 저승사자와 그 뒤를 따르는 삼성의 입장에서 연행되는 거리이다. 사자使者가 와음訛音이 되어 사재로 불리는 것이며, 죽음에 있어서는 제3자인 사재와 삼성이 직접적인 연행자가 되면서, 비극적인 분위기가 사라지고 비극의 소재를 희극으로 전환시킨다.

사재삼성은 지금도 서울 지역의 지노귀굿에서 연행되고 있어서 현장에서 가장 잘 확인할 수 있는 굿놀이 가운데 하나이다. 서울굿에 굿놀이가 많이 연행되지 않는 현상에 비하면 매우 이례적이라 하겠다. 사재삼성은 광의로는 시왕가망에서부터 수비에 이르는 굿거리 전체를 이르는 것이기도 하고, 협의로는 사재삼성 재담으로 연행되는 굿놀이 부분만을 말하기도 한다. 사재삼성 굿놀이는 사재삼성 거리에서 시왕가망–중디–말명–사재삼성–서낭–영산–상문–수비 등의 각 단계별로 순차적으로 연행하는 단계 중 사재삼성에 해당한다. 실제 사제삼성거리를 통해 사재삼성 굿놀이를 확인해 볼 수 있다.

1. 시왕가망: ①거성, ②노랫가락, ③공수
2. 중디: ①거성, ②노랫가락, ③공수
3. 말명: ①만수받이, ②공수
4. 사재삼성 재담: ①사재삼성 만수받이, ②사재 등장(㉠사자 형상 꾸미기, ㉡오랏줄로 위협하기, ㉢인정받기, ㉣건대구 등에 업기), ③사재 재담(㉠정체 밝히기, ㉡망자를 데려온 과정, ㉢상주 흉보기, ㉣사재상 받기, ㉤조상弔喪, ㉥인정받기, ㉦망자타령), ④삼성 재담(㉠삼성밥 먹기, ㉡삼성 공수)
5. 서낭 공수
6. 영산 공수
7. 상문 공수
8. 수비 공수

사재삼성 거리에서는 먼저 1. 시왕가망을 연행한다. 시왕가망에 대한 절차는 들어숙배 나숙배로 하는 거성과 노랫가락, 공수로 진행된다. 무당은 먼저 망자를 위해 마련한 대상 앞에서 굿거리장단에 맞춰서 들어숙배 나숙배로 거성을 하고, 장단이 당악으로 바뀌면 신을 몸에 싣는다. 이때 무당은 손에 섭수의 옷고름 자락을 들고 단아한 춤을 추는 모습이다. 이러한 양상은 중디에서도 유사하게 나타난다. 다만, 2. 중디에서는 한손에 술잔을 들고 나머지 한손은 옷고름 자락을 들고 춤을 추는 형태가 다르다. 시왕가망과 중디에 대한 신격적 해석은 여전히 불분명하며 이에 대한 연구가 진행되고 있다. 다만 현상적으로 '천리소하오', '○○님 오시는 길에', '○○ 잡으신 잔에', '왕덕을랑 입소와지오', '산하오'로 이어지는 다섯 수 연곡의 노랫가락으로 부르는 점은 서울굿 특유의 형태이다. 그리고 이어서 각 신격들이 망자의 극락 천도를 도울 것을 약속하는 공수로 이어지는 공통점이 있다.

3. 말명은 청배를 만수받이로 하는 점에서 거성이 없다는 것과 섭수의 옷고름을 등 뒤로 묶어서 복색의 변화를 주고, 말명돈과 방울을 들고 연행하는 것에서 앞의 절차와 다르다. 말명은 달리 무당의 조상신을 말하는 것으로, 실질적인 망자 천도를 시행하는 무당이 그 조상의 위력을 빌어서 굿을 하기 위해서 하는 절차라고 하겠다. 이러한 면모는 말명 공수에서 망재가 매어 있는 곳에서 풀려나 좋은 곳으로 가기를 청하는 내용과 관련된다.

본격적인 굿놀이 재담으로 진행되는 절차가 4. 사재삼성이다. 사재와 삼성은 원칙적으로 다른 것이지만 죽은 영혼을 저승으로 데려간다는 점에서 같으므로 함께 청배한다. 무당은 여러 소도구와 사재돈을 오른손에 들고, 왼손에는 방울을 들고 장구재비 앞에 서서 만수받이 청배를 한다. 청배의 내용은 먼저 삼성청배로 여러 삼성을 나열하고, 사재를 청배한다. 이어서 십대왕전에서 망자를 데려오라는 명령이 난 그 순간부터 망자가 사자에게 이끌려서 집을 떠나는 모습을 그린다. 청배를 마치면 무당은 무명과 삼베를 겹으로 만든 사재머리베를 반으로 갈라서 머리에 묶고, 사재돈을 꽂는다. 그리고 무당은 사재를 표현하기 위해 가지꽃을 머리에 꽂거나, 사재상의 음식을 입에 물어서 험상궂게 만드는 등의 행위를 하며 사재의 성격을 표현한다. 또한 사재베를 오랏줄로 만들어서 망자의 넋전을 잡아가는 형상을 보이기도 한다. 앞서서는 행동으로써 진행하고 이후에는 4–③사재 재담을 통해서 사재의 성격을 드러내면서 익살스런 대화를 이끌어 간다. 재담의 내용을 통해 이 굿놀이로서의 면모를 구체적으로 확인할 수 있다.

㉠신분 밝히기: 복을 주는 천량할아버지가 아니라 자신이 사재임을 밝힘
㉡사재가 온 내력 밝힘: 망자의 부름으로 굿하는 곳에 옴
㉢상주 험담1: 자손들이 상중에 한 태도를 엉뚱하게 험담으로 엮음
㉣넋전 위의 망자를 원망: 사재에게 푸대접하는 것을 원망하고 망자를 지옥에 넣겠다고 엄포를 놓음
㉤흥정하기: 인정에 따라 극락과 지옥으로 모심을 두고 자손들과 흥정함
㉥사재 심술 늘어놓기: 사재의 사나운 심술을 풀어내서 인정을 쓰도록 함
㉦칭찬하기: 지노귀를 대접하는 것을 칭찬함
㉧상주 험담2: 큰상주 마누라 등의 상주들을 대상으로 험담을 늘어놓음
㉨망자타령: 길을 떠나는 망자의 심정을 노래함
㉩사재상 확인: 시왕상과 사재상을 비교함
㉪조상弔喪: 죽은 망자를 향해 조상하기, 세 차례
㉫극락으로 떠나기: 사재가 죽은 망자를 극락으로 천도하겠다고 함

이들의 연행 순서는 ㉠과 ㉢의 사이에서 선후 교차 조정이 되기도 한다. 사재를 연행하는 재담 덩어리들의 순서는 고정 불변된 것이 아니며, 내용 역시 많고 적음이 상황에 따라 가변적이다. 이와 같이 열려 있는 연행 형태는 무당굿놀이의 일반적인 현상이다. 먼저 자신의 정체 밝히기로써 직분을 말하고, 조상弔喪을 하거나 남은 후손들의 속마음을 훔쳐보는 등을 익살스럽게 하다가도, 〈망자타령〉을 부르며 망자의 심정을 전하기도 한다. 사재는 유가족의 염원과 같이 망자를 극락으로 모셔가겠다는 약속을 함으로써 그 기능을 다한다.

사재의 뒤를 이어서 삼성을 노는데, 삼성은 일명 상문살과 같이 나쁜 일 뒤에 따라서 연이어서 생길 수 있는 나쁜 수를 막기 위해서 하는 것이다. 일명 삼성밥으로 불리는 잔밥을 먹으면서 간략한 재담을 하며 덧붙어 생길 수 있는 나쁜 일을 막아 줄 굿을 약속하는 공수를 간단히 하면서 망자의 극락 천도를 돕겠다는 말을 남긴다.

이러한 절차들을 마치면 이어서 서낭·영산·상문·수비를 연행하는데, 이 신격들은 높은 신의 뒤를 따르는 존재이며, 동시에 잡신에 대해서 예방을 함으로써 더 나쁜 일을 막기 위해서 간단하게 대접하고 돌려보내는 존재들이다. 특별한 청배 형식 없이 당악장단에 신을 몸에 실어서 간단한 공수만 전하는 형식으로 한다.

이들 사재삼성 거리의 절차들을 진행하기 위해서는 춤, 노래, 대사 등의 연행 요소가 필요하다. 이 연행 요소들을 운용하는 과정을 연행 방식에 따라서 정리하면 다음과 같다.

①들어숙배 나숙배–노랫가락–공수(㉠시왕가망, ㉡중디)
②만수받이–공수(㉠말명)
③만수받이–재담(㉠사재, ㉡삼성)
④공수(㉠사재서낭, ㉡영산, ㉢수비)

위에 정리된 연행 방식을 통해 사재삼성 거리는 신격의 위계에 따라서 청배·신을 드러내는 방식·신의 말을 전하는 방식을 달리하고 있음을 확인할 수 있다. 특히 ③의 경우는 실제 '사재↔인간'의 대화가 진행되며, 이를 재담으로 구현하는 점이 중요하다. 사재삼성은 1인극이면서 다인극이다. 사재삼성을 연행하는 1인의 무당만이 외면적으로 드러나고 있으나, 1인 무당의 상대자로 보이지 않는 다수의 사람이 상정되어 있다.

사재삼성 굿놀이는 망자를 저승으로 천도하기 위해서 저승사자라는 특정한 존재를 등장시켜서 망자의 저승행을 직접 눈으로 확인하기 위한 절차이다. 이를 위해서 망자를 직접 저승으로 데려가는 신직을 담당한 신격으로써 사재와 삼성이 등장한다. 이때 사재와 삼성에 대한 연행은 사재와 삼성의 역할을 맡은 무당과 더불어, 이를 지켜보는 유가족과 친인척은 물론 굿을 함께 진행하는 무당 일행들이 모두 동참해서 사재삼성과 주고받는 재담으로 한다. 무당이 곧 신이 되고 이를 지켜보는 사람들이 함께 굿을 만들어 가는 굿놀이의 특징을 잘 반영하는 것이 사재삼성 굿놀이라고 하겠다.

**진오귀굿 중 사재가 등장하여 오라줄로 위협하기** | 서울 종로구 | 2007 | 김은희

**새남굿 중 사재가 망자상에 거꾸로 조상하기** | 서울 남산 | 2009 | 김은희





**지역사례** 서울굿의 사재삼성 굿놀이는 서울 지역만의 독자적인 굿놀이이다. 저승사자라는 존재를 특정한 신격으로 등장시켜서 굿놀이로 진행하는 것이다. 이와 동일한 다른 지역의 사례로 황해도 지노귀굿의 사자 어름굿이 있다. 사자 어름굿은 달리 사자송방이라고도 부르며, 역시 망자를 데리고 가는 저승사자가 등장한다. 이때 무당은 사자의 형상을 보여 주면서 저승사자가 되어서 유가족을 위협하기도 하고 망자에 대한 정보를 확인하면서 망자를 저승으로 잘 데려가겠다는 약속을 하는 등 일련의 유사한 절차를 진행한다. 황해도의 경우에 사자의 재담이 길게 진행되지 않고, 사자가 대신칼로 망자의 옷을 문 밖으로 던져서 칼산을 던지며, 삼성과 관련된 절차가 없는 등, 서울의 사재삼성 굿놀이와 차이가 있다.

**특징 및 의의** 서울굿의 사재삼성 굿놀이는 죽음이라는 비극적 상황의 희극적 전환이라는 특징이 있다. 사재삼성 굿놀이에서는 저승에 대한 세계관과 죽음을 매개로 한 인간관계가 드러나는데, 이를 타자화된 시선으로 바라보면서 죽음을 비극이 아닌 희극으로 전환했다. 이러한 전개 과정 속에서 발견되는 사재삼성 굿놀이의 특징을 몇 가지로 정리할 수 있다.

사재삼성 굿놀이는 재담으로써 삶과 죽음에 뒤따르는 갈등과 화해를 이끌어 낸다. 사재삼성 굿놀이는 만수받이, 공수, 재담, 타령 등의 말과 소리 등으로, 몸짓과 행위로 전개된다. 재담으로 하는 대목에서 사재와 삼성은 상주를 찾고 말을 주고받으면서 직접 사납게 망자를 잡아가겠다고 으름장을 놓고 위협한다. 이때 망자와 사자가 아니라 상주와 사자가 서로 갈등하며, 인정으로써 삶의 세계와 죽음의 세계 사이의 타협이 펼쳐진다. 상주, 망재, 사재삼성 등의 복합시점을 구현해서 보여주면서 재담과 타령을 전개한다. 또한, 사재삼성은 비장미로 출발해서 골계미로 전이되는 연희이다. 삶이 마감된 것은 슬픈 일이며 두려운 일이다. 망자가 이승을 떠나서 저승으로 가야 한다는 사실은 엄숙한 일이기도 하다. 그러나 저승은 무섭고 슬픈 곳이라고 해도 저승에서 온 사자는 이승의 법칙을 따르지 않을 수 없다. 사재에게 인정을 걸고 사람들이 하는 일을 하자 결국 사재도 즐겁게 익살을 떨면서 이승의 망자를 저승으로 데려가게 된다. 망자도 이 자리에 동참하여서 자신의 심정을 하소연하고 너스레를 떤다. 숭고미–비장미에서 우아미–골계미를 가진 연희로 이동하게 된다. 무당 혼자서 이 구실과 저 구실을 모두 하므로 일인 다역극 구성을 갖추고 있는 점도 요긴한 사실이다. 이러한 재담의 골계미적 효과를 더욱 빛나게 하는 것이 앞서 기술한 ㉥사재 심술 늘어놓기 가운데 진행되는 〈놀부심술타령〉과 같은 노래이다.

논의의 범주를 확장해서 광의의 사재삼성 거리에 포함된 절차를 통해서 무속과 불교의 저승 관련 세계관의 습합적인 관계를 확인할 수 있다. 사재삼성 거리에 등장하는 시왕가망·중디·말명·사재삼성·서낭·영산·상문·수비 등의 명칭은 무속과 불교의 종교적 성향을 포괄하고 있는 것들이다. 시왕과 사자는 불교적인 저승 관념에서 연원한 것이며, 그 외에 중디·말명·서낭·영산·상문·수비 등은 무속의 신격들이다. 이와 같이 각기 다른 종교적 근거를 갖고 있는 신격이 복합적으로 구성된 방식은 무속과 불교의 복합적인 관계를 이해하는 데 도움이 된다.

사재삼성 굿놀이는 재담으로써 망자의 죽음을 타자화하여 바라봄으로써 죽음에 대한 슬픔과 공포를 이기고 삶으로 전환하게 함으로써 죽음의 의미를 되새김질하도록 하는 데 그 의의가 있다.

**참고문헌** 굿의 연극성 – 서울지역 진오기굿을 중심으로(황루시, 이화여자대학교 석사학위논문, 1978), 사재삼성거리의 굿놀이적 성격 연구(김은희, 한국학연구27, 고려대학교 한국학연구소, 2007), 서울지역 안안팎굿 무가자료집(김헌선, 보고사, 2006), 서울진오기굿 연구(변지선, 고려대학교 박사학위논문, 2006), 진오기굿의 뜬대왕과 사재삼성거리 무가연구(홍태한, 구비문학연구19, 한국구비문학회, 2004).

**필자** 김은희(金銀姬)

## 산대
山臺

**정의** 산의 형태를 띤 산천초목과 기암괴석을 형상화해서 신기한 볼거리를 제공하며, 산 위에 고사를 형상화한 잡상들을 설치하여 잡상雜像놀이를 펼치는 무대 구조물.

**역사** 문헌에 기록된 산대山臺 관련 기사는 신라 진흥왕 대에 나타난다. 신라의 중동팔관회 때 궁궐 뜰에 윤등과 향등을 장식하고 채붕을 양쪽에 설치해서 가무백희를 연행했다(『증보문헌비고增補文獻備考』 권107 「악고樂考」 18 산악散樂). 여기서 채붕은 산대를 의미한다. 산대는 시대에 따라 부르는 명칭이 다르다. 조선시대에 산대라고 부르던 것이 신라와 고려시대에는 채붕으로 불렸다. 신라 경덕왕 대에 만불산萬佛山이라는 산대를 조설했는데, 신라의 만불산은 고려시대 수미산須彌山과 관련이 있다. 수미산은 문수회文殊會 시에 세워진 산대이다(『고려사高麗史』 권132, 「열전列傳」 45, 신돈辛旽). 수미산은 연복사 불전에 세워졌고 비단 꽃과 봉황 등의 잡상들로 장식되었다. 신라 팔관회의 전통을 계승한 고려의 팔관회에는 금오산金鰲山이 조설되었고 김낙, 신승겸 등의 인형이 설치됐다. 연등회에 축조된 화산火山은 다양한 등불로 장식되었다. 조선시대에는 대산대大山臺, 화산대火山臺, 다정산대茶亭山臺, 예산대 같은 여러 유형의 산대가 조설되어 다양한 공연이 펼쳐졌다. 만세산萬歲山, 영충산迎忠山, 진사산鎭邪山, 침향산沈香山 등은 산대가 개별적인 명칭으로 불린 것이다.

**내용** 고려 말 이색李穡(1328~1396)의 『목은집牧隱集』 33권에 실린 시 〈동대문부터 대궐 문전까지의 산대잡극은 전에 보지 못하던 것이다自東大門至闕門前山臺雜劇前所未見也〉에서 "산대를 얽어맨 것이 봉래산 같고山臺結綴似蓬萊"라는 표현은 산대의 모양이 산의 형태를 띠고 있음을 확인하게 해 준다. 1488년(성종 19) 3월 조선에 사신으로 왔던 명나라 동월董越이 지은 『조선부朝鮮賦』에는 광화문 밖에 설치한 두 개의 산대에 대해 "자라는 산을 이고 봉영蓬瀛의 바다해를 싸고"라고 서술되어 있고, 그 주석에 "광화문 밖에 동서로 오산鰲山 두 자리가 벌여 있는데, 높이가 성문과 같고 극히 교묘하다鰲戴山擁蓬瀛海日-光化門外東西 列鰲山二座 高如門等 極其工巧."라고 했다. '자라가 산을 이고 있다'라는 표현을 통해 당시 설치된 산대의 모양을 추측할 수 있다. 1725년 완성된 아극돈阿克敦의 『봉사도奉使圖』에는 산천초목과 기암괴석 형태의 소형 산대 앞에서 줄타기, 접시 돌리기, 땅재주, 탈춤을 연행하는 모습이 그려져 있다.

우리나라에서는 오산과 산대가 자주 혼용되었다. 『중종실록中宗實錄』 34년 4월 2일조에 따르면, 중국 사신이 평양에서 산대희를 구경할 때 산대에 화재 사건이 발생했다. 이날부터 10일까지 그 사건에 관한 관리의 서상書狀, 임금의 전교傳敎, 중국 사신의 답사答辭 등의 기록을 보면 오산과 산대라는 명칭이 구별 없이 사용되었다.

『봉사도』에 등장하는 산대는 예산대로서, 다른 장소에서 제작됐거나 보관하고 있다가 행사 장소로 끌고 와서 사용할 수 있도록 만들어졌다. 광해군 이후에는 예산대만 사용되었는데, 이는 산대를 만드는 데 쓰이는 재목과 제작 인력을 조달하는 데에 어려움을 겪었고 창덕궁의 돈화문 밖 지형이 좁아 산대를 세울 만하지 못했기 때문이었다.

**중국사신 영접행사 연회장면** | 봉사도 | 가천대학교 아시아문화연구소

헌가산대는 예산대와 같은 것이다. 원래 헌가軒架는 제향에 쓰이는 악기 편성을 가리키는데, "헌가를 내고 들일 때 처마와 서까래를 뜯어내고 담장을 허물어야" 하며 "헌가산 위의 인물"인 잡상이 언급되는 것으로 미루어 기존의 악대가 아니라 커다란 구조물이라는 것을 알 수 있다. 따라서 헌가산대 또는 헌가산은 수레 위에 산대를 만들어 연희에 사용한 무대 장치라고 할 수 있다. 또, 『나례청등록儺禮廳謄錄』에 헌가와 윤거가 혼용되어 쓰이고, 『광해군일기光海君日記』 권95 5장에 부묘 후 환궁 행사 때 "산거와 화대가 매우 사치했다."라는 기록을 통해 산대가 윤거 혹은 산거라고도 불렸음을 알 수 있다. 즉, 산대와 오산은 같은 구조물을 지칭하며, 이것의 약식 구조물인 산거, 윤거, 예산대, 헌가산대, 오붕, 화산대 또한 동일한 것이다.

산대는 산의 형태를 갖추고 다양한 상황을 재연했다. 시대 변화에 따라 산의 신성한 의미가 약화되었지만, 잡상놀이를 통해 고사의 재연이 주로 이루어졌다. 산대 위에서 행해진 잡상놀이는 전형적인 상황이나 사람들이 익히 아는 이야기가 공연됐을 것이다. 침향산 또한 산의 형태를 갖춘 구조물로, 그 안에는 산대와 마찬가지로 각종 잡상이 진열된다. 침향산은 산 모양으로 만들어 그 안에 산사나 동물 등으로 꾸미고, 이를 밀고 당길 수 있게 제작했다.

예산붕의 잡상놀이는 단순한 진열이 아니라 고사의 재현으로, 대개 산대잡상의 경우 강태공이나 공자, 빈풍칠월豳風七月 등을 형상화했다. 이는 후대로 내려가면서 당시 유행하는 내용으로 바뀌기도 했는데, 『기완별록奇玩別錄』에 서술된 산대는 고전소설 〈구운몽九雲夢〉의 내용을 형상화한 것이다.

> 한곳슬 바라보니 금강순이 온다 ᄒᆞ닉 허황ᄒᆞᆫ 말이로다 순이 어이 움즉이랴
> 틀 우히 가ᄉᆞᆫ 쑤며 군인들이 메여 오닉 가에ᄂᆞᆫ 곡곡쥬란 가온ᄃᆡᄂᆞᆫ 쳡쳡청ᄉᆞᆫ
> 암석도 의연ᄒᆞ고 송쥭도 ᄉᆡ로와라 ᄉᆞᆫ속에 졀이 잇고 동구 밧게 홍문이라
> 셩이라 ᄒᆞᄂᆞᆫ 쥼은 가ᄉᆞ측복 합장ᄒᆞ고 팔션녀 바라보고 셕인갓치 셧ᄂᆞᆫ 거동
> 우읍다 져 화상이 숨혼칠빅 일허쏘다
> ᄉᆞᆫ봉마다 셧는 션녀 화안셩모 ᄌᆞ랑ᄒᆞ닉 낭ᄌᆞ에 가화 곳고 화관에 금봉ᄎᆞ며
> 쌍환녹운 두 귀 밋히 귀에골이 흔들니닉 능나의상 출ᄂᆞᆫᄒᆞ고 금슈원삼 화려ᄒᆞ다
> 깁붓치와 옷가지로 반만 ᄎᆞ면 ᄒᆞ락말낙 션년히 고은 ᄌᆞ틱 구룸으로 나려온 듯
> 셩진의 놉품 도힝 속졀이 젼혀 업닉 윤회에 괴로옴을 한번 면키 얼여웨라
> 이 ᄉᆞᆫ 일홈 금강ᄉᆞᆫ이 번연히 의제로세 셩진과 팔션녀가 형ᄉᆞᆫ에셔 만나쓰니
> 남악에 금강ᄉᆞᆫ이 잇쓸 리가 만무ᄒᆞ다 힝식도 의연ᄒᆞ고 제도가 방ᄉᆞᄒᆞ다

이 산대의 이름은 '금강산'인데, 『구운몽』의 성진과 팔선녀의 상봉 대목을 보여주고 있다. 산대의 외양은 네 면에 난간을 설치하고 그 위에 첩첩이 산이 들어서 있으며, 기암괴석과 송죽 사이로 절과 홍문이 있다. 성진은 가사를 입고 팔선녀를 바라보고 있고, 팔선녀는 각 봉우리 위에 있는데 가화를 꽂고 화관에 금봉채를 하고 능라의상·금수원삼을 입었다. "한곳을 바라보니 금강산이 온다 하니/ 허황한 말이로다 산이 어이 움직이랴"라는 구절을 통해 이것이 산의 형태를 갖추고 움직일 수 있는 예산대라는 것을 알 수 있다. "석인같이 섰는 거동"과 "산봉마다 섰는 선녀"라는 구절에서 여기에 묘사된 연희가 잡상놀이임이 드러난다.

**특징 및 의의** 산대를 무대에서 활용하는 방식은 크게 두 가지로 나뉘고, 이에 따라 서로 다른 방식의 공연이 이루어졌다. 첫째는 산대를 무대로서 활용한 경우이고, 둘째는 산대를 무대 배경을 위한 구조물로서 이용한 경우이다. 전자는 산대 위에 잡상을 설치하고 연행하는 잡상놀이이고, 후자는 산대 앞에서 가면극·줄타기·땅재주 등의 잡희가 연행된 것이다. 한국 전통연희에서 주요 무대 구조물이자 무대였던 산대는 동아시아적 보편성을 지니고 있다. 무대 공간으로서 신성한 산을 설행하는 전통은 동북아시아에서 삼신산三神山(봉래산蓬

萊山)과 곤륜산崑崙山 등 중국 고대 신화에 기반을 둔 것으로 동질적이다. 고대의 제왕들은 불로장생에 대한 신앙을 바탕으로 신성한 산을 조성하여 봉선의식封禪儀式을 거행했다. 그러나 장생불사에 대한 환상이 점차 약화되면서 산대의 설행은 왕조의 영속성을 주지시키는 이념적 성격이 강해졌다고 할 수 있다.

**참고문헌** 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 산대와 채붕(김은영, 생활문물연구10, 국립민속박물관, 2003), 조선시대 궁중기록화 연구(박정혜, 일지사, 2000), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 한국학 그림과 만나다(최윤영, 태학사, 2011), 中國雜技史(傅起鳳·傅騰龍, 上海人民出版社, 1989).

**필자** 이호승(李鎬丞)

# 산대놀이

**정의** 서울과 인근 지역에서 전승되는 가면극.

**역사** 산대놀이는 고려시대부터 설치한 산대山臺라는 야외 임시 무대와 그곳의 가무악 및 잡희 등에서 연유한다. 조선 후기에 산대가 폐지되면서 탈놀이만 민간화하여 서울의 본산대로 전승되다가, 이후 서울 인근 지역에 전파되어 정착되었다.

산대山臺는 산과 같이 거대한 임시 무대로 고려 초부터 이미 전승되었다. 산대가 설치되는 시기는 매우 다양했다. 대체로 고려시대에는 팔관회와 연등회, 궁중의 새해맞이 축귀逐鬼 행사인 나례儺禮, 사찰과 관의 행사 등이 열리는 시기였으며, 조선시대에는 중국 사신 영접, 연말 나례, 궁의 행사, 국가적 경사와 연회 등에 설치되었다. 산대는 고정된 대형 산대인 대산대大山臺부터 이동식인 예산대曳山臺, 기타 화산대火山臺, 다정산대茶亭山臺, 주산대舟山臺 등으로 다양하다. 산대의 규모는 매우 큰데, 고정 산대의 경우 주요 기둥만 25*m* 이상이어서 대략 7층 높이의 소규모 아파트가 네 채 정도 세워져 있는 규모였다. 산대는 재사용할 수 없어 해마다 다시 설치했으며, 이 때문에 인력 동원·목재 확보·각종 재료 준비에 어려움을 겪어 과도한 비용 소모, 각종 사고 등 많은 문제를 일으켰다.

산대에서 이루어진 연희는 각종 궁중정재인 헌선도獻仙桃·처용무·솟대쟁이놀이·폭죽 터뜨리기·축귀의식무 등 다양하며 음악 외에 다른 각종 춤, 화희火戲, 각종 교방가요, 잡희, 마술인 환술幻術, 즉흥극 등이 포함된다. 1725년(영조 1) 아극돈阿克敦의 『봉사도奉使圖』라는 화첩에 그려진 산대의 무대를 보면, 탈놀이는 지상에서 연희되고 있다. 곧 탈놀이·땅재주·줄타기 등은 지상에서 이루어지며, 각종 춤·노래·연극 등은 산대 무대에서 이루어지고 있다. 관에서 주도하는 산대는 인조 때에 관련 도감이 폐지되면서 약화되다가 영조 이후에 이르러 완전히 폐지되어, 전문적인 예인패들은 민간으로 연희 장소를 옮겼다.

18세기 말 강이천姜彝天은 한양의 산대놀이를 보고 〈남성관희자南城觀戲子〉라는 시를 지었는데, 이것은 민간 가면극을 중심으로 쓴 시이다. 1778년에 강이천은 남대문 인근에서 살다가 남대문 밖 소나무 숲의 야외 마당에서 벌어진 가면극과 인형극을 보고 한시를 지었다. 이것은 대형 산대가 아닌 민간화된 소규모 야외 가면극으로서, 여기에는 푸른 소나무 숲의 임시 무대, 차일 속 풍악, 넓은 마당, 많은 구경꾼, 홍의를 입고 뽐내는 관리 등의 주변 환경이 묘사되어 있다.

당시 탈놀이에는 노장[老釋], 사미승, 선승, 소매少妹, 대취승大醉僧, 노유생老儒生, 무부武夫, 영청아嬰靑娥, 파로婆老 외에도 거사居士와 사당社堂, 야차夜叉, 달자韃子 등이 등장한다. 이것을 현전하는 양주 별산대놀이와 대조하여, 노석老釋은 노장, 소매少妹는 소무, 승僧은 상좌, 노유생老儒生은 양반, 무부武夫는 취발이 또는 말뚝이, 파로婆老는 할미, 대취승大醉僧은 취발이 또는 목중, 더벅머리 귀신은 옴중과 목중, 사당과 거사는 현재의 사당·거사 등으로 대입해 볼 수도 있다.

교방의 춤에도 현재의 산대놀이 관련 인물이 등장한다. 고종 시기 정현석鄭顯奭이 편찬한 『교방가요敎坊歌謠』(1872)에는 14종의 춤 속에 승무僧舞 부분이 있으며, 잡희雜戲로 취승醉僧·양반·초라니 등이 등장한다. 여기의 취승은 강이천의 〈남성관희자〉에 나오는 취승과 동일하며, 다만 초라니는 새로 추가되었다. 특히 승무의 내용은 기생을 사이에 둔 노승과 풍류랑風流郎의 갈등 양상으로 나타나며, 기생을 비단신으로 유혹하여 갈등이 심화된다. 그리고 상좌上佐도 등장하여 노승을 돕는다. 양반 및 미녀 등이 등장하여 추는 춤이 있으며, 취승은 격렬한 춤을 춘다. 이는 현전하는 중부 지역 산대놀이 내용에 근접한다.





조선 후기에 관 주도 산대가 소멸하고, 서울과 지방의 재인才人과 우인優人들이 흩어지면서 이들이 지역 산대놀이로 정착하게 된다. 따라서 서울의 본산대가 민간 예인집단화하여 활동하게 되었다. 특히 이 과정에서 성균관에 속했던 천민 집단인 반인泮人이 서울 지역 산대놀이의 형성에 큰 영향을 미쳤다. 반인들은 북방 유목민족에 연원을 둔 수척에서 유래하는데, 특히 대표적인 애오개 산대놀이패가 3대 시장의 하나인 칠패의 상인들과 현방懸房의 후원에 의해 활동하였다.

**내용** 조선시대에는 산대를 세우고 그곳에서 잡다한 연희가 이루어졌지만, 산대에 참여한 광대·기녀·악공 중에서 탈춤을 추었던 전문예인들의 놀이만 서울 지역 산대놀이에서 수용·발전시켜 현전하는 산대 가면극으로 정착하게 되었다. 이것이 서울의 본산대로 전승되었는데, 애오개(아현) 산대·녹번 산대·사직동 딱딱이패·홍제동 산대·구파발 산대·노량진 산대 등이 그 중심이다. 전문예인들은 공연 종목이 많아야 인기를 얻을 수 있기 때문에, 이들 본산대패는 가면극 이외에 줄타기, 풍물과 무동타기, 땅재주 등도 함께 전승하였다. 그중에 가면극이 가장 인기가 있어 이것이 본산대패의 핵심 종목이 되었을 것으로 여겨진다. 그러나 본산대놀이는 20세기 초에 모두 소멸되었으며, 이의 영향을 받아 형성된 양주·송파·퇴계원의 산대놀이가 현존하고 있다.

양주 별산대놀이는 약 200여 년 전에 서울의 본산대놀이 중에 애오개·녹번·구파발의 산대로부터 영향을 받아 지역민들이 양주에 정착시킨 것이다. 전승 주체는 양주목에 속한 하급 관속들이 중심이 되었다. 여기에 상인층이 관여하고, 일부 무계巫系 집안도 전승을 주도했다. 특히 관속과 상인들이 중심이 되어 도중都中이라는 조합을 설립해서 산대놀이를 주도했다. 따라서 놀이판의 판주가 자릿세를 받고 상인들에게 놀이판 주위에서 영업하는 것을 허가했다.

송파 산대놀이의 전승 배경인 송파장은 15대 향시 중의 하나로, 18세기 이후에 시장 경제의 발달과 새로운 상품 유통으로 활성화되었다. 이곳은 경강포구로서 포구 상업이 발달하면서 포구 주인층이 상권을 장악한 곳으로, 한때 서울의 시전을 능가하는 난전이었다. 따라서 대규모 상품 집산지였던 송파장을 중심으로 사재기가 성행하면서 시전 상인들에 의해 이 장시의 혁파가 제기되기도 했다.

핵심 전승층을 보면, 1900년 이전의 시장판에는 말감고(되나 말로 곡식을 헤아려 주는 직업)·임방꾼(배에 화물을 싣고 푸는 직업)·잡심부름꾼·술집·운송점(마루하치)·선원·연초 가공 상인·신탄상薪炭商·우시장 상인 등이 있었으며, 모두 장시場市와 관련된 직업이 다수이고 일부의 농업 종사자가 참여했다.

퇴계원은 각종 육로와 수로 교통의 중심지로, 경기도 동쪽에서 한양으로 들어가는 길목이다. 따라서 한양으로 공급되는 숯·장작·건축재·소·곡식·채소·연초 등이 거쳐 간 곳이다. 예전에는 왕숙천을 끼고 100여 호의 객주와 역원이 자리 잡고, 장터에는 연초 가공업자·장작상· 우시장이 활성화되었으며, 이를 기반으로 퇴계원 산대놀이가 전승되었다. 이런 점에서 보면, 현전하는 양주 별산대놀이는 읍치邑治 가면극, 송파 산대

**산대놀이별 과장 순서**

| 구분 | 양주 별산대놀이(이두현본) | 송파 산대놀이(이병옥본) | 퇴계원 산대놀이(보존회본) |
|---|---|---|---|
| 과장 순서 | 제1과장 상좌춤 | 제1마당 상좌춤 | 제1과장 상좌춤 |
| | 제2과장 옴중춤 | 제2마당 옴중과 먹중 | 제2과장 옴중과 상좌놀이 |
| | 제3과장 옴중과 먹중 | 제3마당 연잎·눈끔적이 | 제3과장 먹중놀이 |
| | 제4과장 연잎·눈끔적이 | 제4마당 애사당 북놀이 | 제4과장 연잎·눈끔적이놀이 |
| | 제5과장 1경 염불놀이 | 제5마당 팔먹 곤장놀이 | 제5과장 침놀이 |
| | 2경 침놀이 | 제6마당 신주부 침놀이 | 제6과장 애사당놀이 |
| | 3경 애사당 법고놀이 | 제7마당 노장 | 제7과장 팔먹중과 노장놀이 |
| | 제6과장 1경 파계승놀이 | 제8마당 신장수 | 제8과장 신장수놀이 |
| | 2경 신장수놀이 | 제9마당 취발이 | 제9과장 취발이놀이 |
| | 3경 취발이놀이 | 제10마당 말뚝이 | 제10과장 의막사령놀이 |
| | 제7과장 1경 의막사령놀이 | 제11마당 샌님·미얄·포도부장 | 제11과장 포도부장놀이 |
| | 2경 포도부장놀이 | 제12마당 신할아비·신할미 | 제12과장 신할아비와 미얄할미놀이 |
| | 제8과장 신할아비와 미얄할미 | | |

놀이와 퇴계원 산대놀이는 장시場市 가면극의 성격을 지닌다.

산대놀이 세 곳의 놀이 시기를 보면, 대체로 단오·초파일·백중 등이 두드러진다. 양주 별산대놀이의 놀이 시기는 20세기 초반만 해도 단오가 중심이고 사월초파일이 부수적이며, 기타 삼짇날·중양절·기타 경사·기우제·타 지역 초청 등에도 공연되었다. 송파 산대놀이의 연희시기는 송파장의 활성화와 관련이 있다. 정초·사월초파일·오월단오·칠월백중·팔월한가위 등의 명절이나 장이 잘되지 않는 시기 등으로 대략 연 3~4회 정도 공연했는데, 그중에 칠월백중에 가장 크게 했으며 이때는 장마당에서 7~10일 정도 계속 놀이가 이루어졌다. 송파의 백중장은 매우 성황을 이루어서 각지의 이름난 연희자들을 초청하여 일주일씩 탈놀음을 했다. 특히 장이 약화되면 상인들이 추렴하여 줄타기·씨름·민요·산대놀이를 벌였다. 그러나 1925년 을축년 대홍수로 송파장이 폐허가 되면서 산대놀이도 중단되었다.

퇴계원 산대놀이는 별산대로서 주로 정월대보름, 사월초파일, 단오, 백중, 추석, 봄의 농한기에 놀았다. 놀이 장소는 왕숙천의 모래 마당이었다. 봄 농한기와 사월초파일에는 연초상·음식점 등의 상인들이 돈을 대서 박춘재·송만갑·이동백 같은 소리꾼들도 초청했다. 백중이나 추석 때는 송아지를 걸고 씨름 대회가 열렸고, 산대놀이·광대줄타기·남사당놀이 등을 즐기며 밤새도록 놀았다. 그러나 정부에서 연초상을 금지한 1920년대 초반 이후 퇴계원의 경제는 급격하게 쇠퇴하였고, 이에 따라 산대놀이를 놀 수 있는 재정적 지원이 어려워지면서 1920년대 말 이후 중단되었다.

결국 산대놀이의 경우, 양주 별산대놀이는 단오가 중심이고 사월초파일·백중이 부수적 시기이며, 송파 산대놀이는 칠월백중을 중심으로 하여 놀고 단오에 부수적으로 논다. 퇴계원 산대놀이는 사월초파일과 백중이 중요 시기이고 단오가 부수적이다. 따라서 산대놀이의 연희 시기는 단오, 백중, 초파일이 병존하고 있음을 알 수 있다. 송파 산대놀이와 퇴계원 산대놀이에서 백중이 중요한 시기인 것은 이 지역이 서울 인근의 핵심적인 장시라는 점과 무관하지 않다.

산대놀이의 놀이 공간을 보면, 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 뒤편 방선폭포 주변의 완만한 산비탈, 향교鄕校 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 노천 계단식 공간으로 마당에는 잔디를 깔았다. 이후 2007년도에 현재의 대규모 원형 야외 공연장이 완성되었다.

송파 산대놀이의 놀이 공간은 주로 송파장을 중심으로 이루어졌다. 예전 송파장터는 현 석촌호수 바로 남쪽으로, 잠실동이나 신천동은 큰 섬으로 이루어져 있었다. 용인 백애미장터, 장지리(장지동) 강바닥, 남한산성 서장대, 봉은사 바깥마당, 돌말이 일본 사찰 등에서 탈놀이를 했다. 그러나 1925년 을축년 대홍수로 송파장과 삼전동 인근 마을이 유실되면서 시장이 소멸되고 회생하지 못했으며, 이에 따라 송파 산대놀이도 쇠퇴했다. 그러다가 1960년대에 다시 복원되어, 현재 석촌호수 서쪽 서울놀이마당을 중심으로 전승되고 있다.

현전하는 산대놀이의 과장별 구성은 253쪽의 표와 같다.

산대놀이는 대체로 상좌춤 관련 과장으로 시작해서 할미와 영감이 나오는 과장으로 마무리된다. 중이 노장·옴중·먹중·상좌 등으로 세분화되며, 중 관련 내용이 많은 부분을 차지한다. 또한 쇠뚝이가 등장해 말뚝이와 갈등·화해를 이루며 연잎과 눈끔적이, 애사당와 왜장녀 등의 독특한 인물이 등장하는 것이 특징이다.

노장은 불도佛道를 오래 닦는 노승으로 나오지만, 소무라는 젊은 여자에게 접근하는 파계승의 모습을 보인다. 취발이는 노랑머리를 휘날리며 노장의 여자인 소무를 빼앗아 아이를 출산케 하는 파격적인 인물이다. 할미가 처첩 갈등에 의해 죽는 설정은 다른 지역과 유사하나, 허리를 노출하지 않고 파격적인 엉덩이춤과 방뇨도 없어 비교적 일탈이 없는 인물로 등장한다.

산대놀이에는 말이 없이 무언無言으로 등장하는 인물로 노장·애사당·소무·연잎과 눈끔적이 등이 있다. 노장은 불제자와 파계승의 이중적 모습을 부각하기 위해 무언으로 등장하며, 애사당과 소무는 외모와 교태를 내세우지만 주체적 삶을 살지 못하고 현실적 제약을 받는 존재임을 암시하기 위해 무언으로 연희한다. 연잎과 눈끔적이는 신비스러운 인물이라는 점을 강조하기 위해 무언으로 등장한다.

산대놀이의 주제와 미의식을 갈등과 화해의 구조로 보면, 그 핵심에는 현실의 한계를 벗어난 전도와 일탈, 비극적 일상의 사실적 형상화, 바람직한 삶의 구현, 극단적 갈등의 해소와 일시적 화해의 추구, 대동놀이적 집단 신명이 있다.

우선 산대놀이는 현실의 한계와 억압 구조를 벗어나서 한결 자유롭고 풍요로운 삶을 지향한다. 샌님의 권위적 신분, 그리고 노장의 관념과 본능의 이중적 세계는 현실적 삶의 이상과 거리가 있다. 따라서 하인형인 쇠뚝이나 말뚝이가 지배자인 샌님을, 먹중과 취발이가 관념적인 노장을 세속적 존재로 끌어내린다. 곧 비일상적 시공간에서 일상의 전도나 일탈이 이루어진다. 비극적 일상의 사실적 형상화도 나타나는데, 성적 차별에 의한 가부장제 아래에서 벌어지는 남성의 횡포는 미얄할미를 죽음으로 몰아간다. 특히 침놀이마당에 나타나는 질병과 액운에 의한 죽음의 위기는 질병에 속수무책인 상황을 반영한다. 모두 민중 집단이 맞닥뜨리는 비극적인 삶의 실제적 반영이다.

바람직한 삶의 구현도 나타나는데, 취발이는 2세 교육을 통해 풍요로운 미래의 보장, 신분의 벽을 넘는 평등한 삶의 실현을 이루려고 시도한다. 그리고 노골적 성의 노출을 통해 강하고 자유로운 성을 통해 더욱 인간다운 삶을 추구하기도 한다. 또한 상좌춤의 축귀의식을 통해 액운을 보내고 풍요로운 삶을 누리려는 민중 집단의 이상적 삶을 구현한다.

한편 인물 간 갈등은 극단적 대립으로 나아가지 않고 일시적 화해로 전환되는데, 춤에 의한 상황 봉합, 가요를 통한 갈등 풀이와 신명 도출을 유도한다. 따라서 설정된 시공간에서 현실의 문제를 신명으로 풀어 가며, 궁극적으로 대동놀이적 집단 신명풀이로 유도한다.

산대놀이는 탈의 특징과 제작과정, 춤사위와 장단, 재담과 춤을 연결하는 불림 등에서 서로 유사성이 있으나 약간 차이가 있다. 양주 별산대놀이의 탈은 대략 스물세 점 정도이며, 전부 바가지탈에 창호지를 덧대어 색칠을 한다. 코는 송피로 붙이며 눈과 입은 한지를 말아서 만드는데, 다른 탈에 비해 눈꼬리가 긴 편이다. 염료는 요즘에는 페인트를 쓰며, 접착제로는 풀을 사용한다. 탈보는 주로 흰색과 검은색이며, 붉은색도 사용한다. 송파 산대놀이의 탈도 바가지탈이며 재료는 바가지, 한지, 종이 죽, 고무풀, 찹쌀 풀, 무광 페인트와 희석재, 아교, 검정 면포, 굵은 실 등이며 제작 과정은 양주별 산대놀이와 유사하다.

산대놀이의 춤은 황해도 해서 탈춤에 비해 춤이 섬세하고 우아하며, 손과 발을 이용한 다양한 춤사위가 발달했다. 양주 별산대놀이의 춤은 거드름춤과 깨끼춤 위주로 되어 있다. 거드름춤은 몸의 마디마디에 멋을 집어넣은 춤사위로, 사방치기·용트림·합장재배·부채놀이 등으로 세분화된다. 깨끼춤은 4박 타령장단에 맞추어 깎아 내리는 무예적인 깨끼사위와 고개를 끄덕거리며 상대를 유혹하는 고개잡이를 비롯한 팔뚝잡이·삼진삼퇴·자라춤·까치걸음·여닫이(여다지)·멍석말이·곱사위 등으로 구성된다. 장단은 염불장단이 중심적이며, 타령장단도 많이 나온다.

송파 산대놀이의 춤과 장단을 보면, 크게 염불장단의 거드름춤, 타령장단의 깨끼춤, 걸음걸이춤으로 나뉜다. 염불장단 거드름춤에는 합장재배·사방치기·용트림·끄떡이·돌단춤·부채놀이·팔뚝잡이·활개펴기·너울질(활개치기)·복무伏舞·삼진삼퇴 등이 있으며, 타령장단 깨끼춤에는 깨끼리·곱사위·여닫이·고개잡이·거수잡이·팔뚝잡이·멍석말이·목잡이·자라춤·어깨춤·엉덩이춤·배꼽춤·갈지자춤·너울질·맞춤 등 있다. 한편 걸음걸이춤에는 까치걸음·빗사위걸음·갈지자걸음·짐걸이걸음·원숭이걸음·두루치기걸음·허리잡이걸음·앉은걸음걸이가 있다.

불림은 재담이 끝나고 춤으로 전환될 때에 장단을 청하기 위해 사용하는 짧은 노랫말을 말한다. 대개 4음보 격의 가사나 잡가 형태이며, 한자어가 삽입된 경우가 흔한 것으로 보아, 양반 가사를 삽입한 것으로 여겨진다.

**특징 및 의의** 산대놀이는 고려시대부터 설치되던 산대라는 임시 무대에서 유래한다. 이것이 영조 이후 산대의 폐지에 의해 당시 전문예인들이 흩어지면서 서울의 본산대로 정착하게 되고, 본산대 소멸 이후 양주·송파

·퇴계원 등의 서울 인근으로 전파되어 정착했다. 원래 조선시대까지 산대의 무대에서는 가무악과 민속극, 다양한 잡희가 공연되었으나 현존하는 산대놀이는 가면극 중심으로 재편되어 전승되고 있다.

**참고문헌** 高麗史, 敎坊歌謠, 산대·성황신제 가면극의 연구(최상수, 성문각, 1985), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국 전통연희 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)

# 산대잡극
## 山臺雜劇

**정의** 고려 및 조선시대 국가의 여러 행사에서 채붕綵棚을 설치하고 펼친 연희의 총칭.

**내용** 고려 말 이색李穡(1328~1396)의 『목은집牧隱集』 33권에 실린 시 〈동대문부터 대궐 문전까지의 산대잡극은 전에 보지 못하던 것이다自東大門至闕門前山臺雜劇前所未見也〉를 통해 산대잡극山臺雜劇의 모습을 확인할 수 있다. 산대잡극이란 이 시기에 처음 연행된 것이 아니라 종전에 보지 못했던 더욱 새로워진 모습을 보였다는 의미로 해석해야 적절하다. 고려 말에 백희잡기百戲雜技가 전 시대보다 높은 수준에 도달했고 이것을 산대잡극이라 불렀다.

산대를 얽어맨 것이 봉래산 같고
과일 바치는 선인이 바다에서 왔네.
연희자들이 울리는 북과 징소리는 천지를 진동하고
처용의 소맷자락은 바람 따라 돌아가네.
긴 장대 위의 연희자는 평지에서 걷듯하고
폭죽은 번개처럼 하늘을 솟네.
태평성대의 참모습을 그리려 하나
늙은 신하 글솜씨 없음이 부끄럽구나.
山臺結綴似蓬萊 獻果仙人海上來
雜客鼓鉦轟地動 處容衫袖逐風廻
長竿倚漢如平地 爆竹衝天似疾雷
欲寫太平眞氣像 老臣簪筆愧非才

이 시를 보면 산대잡극의 공연 규모, 무대, 종목 등을 알 수 있다. 산대의 모양은 봉래산蓬萊山과 같았고, 바다에서 온 선인이 과일을 드리는 춤을 추었고, 북과 징소리에 맞추어 처용무를 추었으며, 장대 위에서 솟대타기를 했고, 폭죽놀이가 있었다. 그러나 동대문부터 대궐 문전까지 펼쳐진 산대잡극 공연 종목이 이 시에 나오는 것으로 한정되지는 않았을 것이다. 훨씬 다양한 종목이 연행되었을 것이지만, 우선 이색의 작품을 중심으로 산대잡극에서 펼쳐진 공연 종목을 살펴보고자 한다.

"산대를 얽어맨 것이 봉래산 같고"라는 것은 산대잡극에서 봉래산 모양의 산대를 꾸미고 그 위에 인형잡상雜像을 설치하여 신선의 고사를 재현했다는 것을 보여 준다. 봉래산은 삼신산三神山의 하나로, 자라가 등에 지고 다닌다고 하여 오산鰲山이라고도 불렀다. 전통사회에서 산대를 오산이라고 표현했고, 산대 잡상놀이를 연행했다는 것은 여러 기록에서 찾아 볼 수 있다. 대표적인 것이 조선시대 중국 사신이었던 아극돈阿克敦(1685~1756)의 『봉사도奉使圖』(1725)이다. 『봉사도』 중 제7폭에 그려진 산대에는 낚시질하는 신선 인형, 춤을 추는 선녀 인형, 원숭이 인형, 붉은 옷을 입은 인형, 그리고 나무들과 누대도 설치되어 있고 산대 잡상놀이가 펼쳐지고 있다. 또한 조선시대의 여러 문헌에 산대 위에 여러 잡상을 설치했고 그것들을 가까이에서 보기 위해 산대 위에 올라가기도 했으며, 산대의 한 모퉁이가 무너져서 사람들이 다치는 사고가 발생하기도 했다는 내용이 전한다.

"과일 바치는 선인이 바다에서 왔네."라는 표현을 통해 산대잡극에서 헌선도獻仙桃가 연행되었음을 알 수 있다. 헌선도는 고려 문종文宗(재위 1046~1083) 때 송나라로부터 들여온 교방악의 하나이다. 헌선도는 정월 보름날 가회嘉會에서 군왕을 송수頌壽하기 위해 공연한 가무희인데, 서왕모西王母가 선계에서 내려와 군왕에게 선도仙桃를 드리는 내용이다. 이와 유사한 내용이 『고려사高麗史』 권18에 전하는데, 1167년(의종 21) 4월 의종의 생일인 하청절에 만춘정萬春亭에 나가 연흥전延興殿에서 잔치를 베풀 때, 대악서大樂署와 관현방管絃坊이 앞다투어 채붕綵棚하고 헌선도와 포구락抛毬樂 등의 공연을 펼쳤다고 한다.

"연희자들이 울리는 북과 징소리는 천지를 진동하고 처용의 소맷자락은 바람 따라 돌아가네."라는 것은 북과 징소리에 맞추어 속악가무俗樂歌舞인 처용무를 추었다는 것을 의미한다. 『고려사』 「악지樂志」에는 처용무가 소개되어 있지 않지만 『고려사』 충혜왕忠惠王조와 신우辛禑조에는 처용희處容戲를 즐겼다는 기록이 전한다. 고려와 조선시대를 거치면서 처용무는 궁중을 비롯한 상층의 무용으로 정착되었다. 주로 섣달그믐 잡귀를 쫓는 나례의식에서 행해졌으며, 그 외에 중국 사신 영접 행사, 궁중 다례 등에서 연희되었다.

"긴 장대 위의 연희자는 평지에서 걷듯 하고"는 장대 위에서 솟대타기를 펼쳤음을 보여 준다. 이 장면은 솟대타기 연희자가 솟대 위에서 마치 평지를 걷는 듯이 다리를 움직이는 모습을 연출하는 장면이다. 아무런 보호 장치도 없이 몇 길 높이의 솟대 위에서 한 다리로 서거나 두 다리를 번갈아 서는 고난도의 솟대타기 기예를 보여 주고 있다. 고려시대의 솟대타기는 임금 의 행차, 연등회燃燈會, 수희水戲 등에서 연행되었다. 이규보李奎報의 『동국이상국집東國李相國集』 〈문기장자文機障子〉라는 시에는 연등회 때 관람한 솟대타기[緣橦]가 나온다. 또, 〈진강후 저택에서 성가를 맞이할 때 교방의 치어와 구호晉康候邸迎聖駕次教坊致語口號〉에서는 고려시대 임금의 행차를 맞이하는 공식 행사에서 솟대타기[尋撞]와 줄타기[走索]가 행해졌음을 보여 준다. 이색의 『목은집』에도 솟대타기를 살펴볼 수 있는 시가 여럿 실려 있다. 9권에 실린 시 〈삼한이라 만 리 먼 나라에서三韓萬里國〉에는 "솟대 타는 건 처음 구경했으리尋橦縱目初"라는 구절이 있다. 조공을 하러 중국에 도착한 사람들이 중국의 솟대타기를 처음 구경했을 것이라는 내용이다.

"폭죽은 번개처럼 하늘을 솟네."라는 표현은 산대잡극에서 화희火戲가 연행되었음을 보여 준다. 화희는 화약이 터질 때 나는 소리와 꽃잎처럼 퍼지는 불꽃을 즐기는 연희이다. 군대에서는 화약의 위력을 보이고, 그 중요성을 강조하기 위해 행해졌다. 13세기 후반부터 등놀이를 할 때 불꽃놀이를 하였다는 기록이 나타나기 시작하고 연말 연초나 사신 접대, 나례儺禮 등에서 벽사辟邪의 의미로 행했다. 아울러 화약의 사용은 군사軍事와 깊은 관련이 있기 때문에 국가의 중대사로 여겨졌다.

산대잡극과 나례희儺禮戲는 내용이 같은 대상을 다른 용어로 표현한 것이다. 고려시대 산대잡극의 모습을 보여 주는 자료에는 이색의 또 다른 작품 〈구나행驅儺行〉을 들 수 있다. 〈구나행〉은 나례에서 연행된 연희들을 구체적으로 묘사하고 있는데, 이 시는 크게 두 부분으로 나뉜다. 전반부(1구~14구)는 12지신과 진자들이 역귀를 쫓는 의식을 묘사하는 내용이고, 후반부(15구~28구)는 구나의식이 끝난 후 연희자들이 각종 잡희를 연행하는 내용이다. 그 후반부를 살펴보자.

오방귀 춤추고 사자가 뛰놀며
불을 뿜어내기도 하고 칼을 삼키기도 하네.
서방에서 온 저 호인胡人들은
검기도 하고 누렇기도 한 얼굴에 눈은 파란색이네.
그중의 노인이 등은 구부정하면서도 키가 큰데
여러 사람들 모두 남극성이 아닐까 놀라고 감탄하네.
강남의 장사꾼은 무어라 지껄이며
나아갔다 물러났다 가볍고 빠르기 바람결의 반딧불 같네.
신라의 처용은 칠보 장식을 했는데
머리 위의 꽃가지에선 향기가 넘치네.
긴 소매 날리며 태평무를 추는데
불그레히 취한 얼굴은 아직도 다 깨지 않은 듯.
누런 개는 방아 찧고 용은 여의주를 다투며
온갖 짐승 더풀더풀 춤추니 요임금 시절 궁정 같네.
舞五方鬼踊白澤 吐出回祿呑靑萍
金天之精有古月 或黑或黃目靑熒
其中老者傴而長 衆共驚嗟南極星
江南賈客語侏離 進退輕捷風中螢
新羅處容帶七寶 花枝壓頭香露零
低回長袖舞太平 醉臉爛赤猶未醒
黃犬踏碓龍爭珠 蹌蹌百獸如堯庭

인용문은 〈구나행〉 중 나례에서 구역驅疫이 끝난 뒤에 행해진 연희들을 보고 읊은 것이다. 여기에서는 구나의식이 끝난 후 거행되는 나희의 첫 순서로 오방귀무와 사자무가 진행되었고 이후 불 토해 내기, 칼 삼키기, 서역의 호인희胡人戲, 줄타기, 처용무, 각종 동물로 분장

한 가면희 등이 묘사되어 있다. 이 중 서역의 호인희는 구체적인 내용을 알 수 없으나, 당시 고려에 많이 와 있던 서역인이 직접 등장해 연희를 펼쳤거나, 우리 연희자가 서역인의 형상을 한 가면을 쓰고 연희를 펼쳤을 것으로 추정된다. 또한 검기도 하고 누렇기도 한 얼굴에 눈은 파란색인 서역의 호인들과 강남의 장사꾼은 공물바치기놀이에 등장한 외국인들을 가리킨 것으로 볼 수도 있다. 『고려사』 1165년(의종 19) 4월조에 의하면, 우번右番의 내시들이 채붕을 설치하고 이국인이 고려에 와서 공물을 바치는 광경을 흉내 내는 공물바치기놀이를 연출했다는 내용이 있다. 우번에 귀족의 자제들이 많았다는 기록으로 볼 때, 이는 우번의 내시들이 원래 전문 연희자들이 연행하던 공물바치기놀이를 모방한 흉내 내기 연희라고 할 수 있다. "나아갔다 물러났다 가볍고 빠르기가 바람결의 반딧불 같네"라는 부분은 강남 장사꾼의 줄타기를 묘사한 것으로 볼 수도 있고, 강남 장사꾼의 다른 연기를 묘사한 것으로 해석할 수도 있다.

**특징 및 의의** 고려 이후 조선시대에 걸쳐 국가의 여러 행사에 채붕을 설치하고 공연한 가무백희歌舞百戲를 산대잡극이라 부르는데, 산대잡극이란 산 모양의 높은 채붕을 산대라고 부른 데서 연유한다. 산대잡극의 내용은 성현成俔의 〈관나희觀儺戲〉(방울 받기·줄타기·인형극·솟대타기), 명나라 사신 동월董越의 『조선부朝鮮賦』(만연어룡지희·무동·땅재주·솟대타기·각종 동물춤), 송만재宋晩載의 〈관우희觀優戲〉(영산회상·가곡·12가사·어룡만연지희·불 토해 내기·포구락·사자무·처용무·유자희·요요기·단가·판소리·땅재주·검무·줄타기·솟대타기·홍패고사) 등을 통해 추정해 볼 수 있다. 또, 현재 전하는 여러 지역의 탈춤과 죽방울 돌리기, 솟대타기, 풍물, 남사당패의 대접돌리기(버나), 땅재주(살판), 줄타기(어름), 탈놀이(덧뵈기), 꼭두각시놀음(덜미) 등과 같은 종목에서 산대잡극의 잔존양상을 볼 수 있다.

무용, 음악, 연극, 체육, 무술이 세분되지 않은 채 연행되던 고대의 총체적인 연행 예술을 산악백희散樂百戲라 부른다. 삼국시대 동아시아 공동의 문어인 한문과 공동의 종교인 불교가 유입됐을 때, 동아시아 공동의 연희 자산인 산악백희도 한반도에 전래한 것으로 보인다. 삼국시대 이후 조선 전기까지의 중세 보편주의 시대는 한·중·일 각국이 함께 동아시아의 공동 문화를 완성해 간 시기였는데, 공연 문화도 여기에서 예외는 아니었다. 우리나라에서는 중국에서 산악백희라고 부르던 연희들을 백희, 가무백희, 잡희, 산대잡극, 산대희, 나례, 나희, 나 등으로 불렀다. 이것은 유사한 대상을 다양한 용어로 부른 것이다. 따라서 신라시대의 행사(팔관회·연등회·가배 등), 고려시대의 행사(우란분재·나례·수희·과거 급제자 축하 행사·환영 행사 등), 조선시대의 행사(나례·중국 사신 영접 행사·문희연·수륙재·우란분재·관아 행사·읍치제의·동제·사대부가의 잔치·왕의 각종 행차와 궁중의 내농작·지방관 환영 등)에서는 산대잡극에 해당하는 연희를 전문 연희자들이 활발하게 공연했을 것이다.

**참고문헌** 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 국문학연구산고(양재연, 일신사, 1976), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 한국고전희곡의 역사(박진태, 민속원, 2001), 한국 연극사(이두현, 학연사, 2000), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 한국 민족 공연학(김익두, 지식산업사, 2013).

**필자** 이호승(李鎬丞)



## 산받이

**정의** 포장 무대 밖에 앉아서 연주도 하고 대사도 주고받으며 꼭두각시놀음에 적극적으로 참여하는 놀이꾼.

**역사** 산받이는 산이와 받이를 합쳐서 부르는 명칭이다. 산이에 대한 기록은 1824년(순조 24)에 쓰여진 갑신완문甲申完文에 있다. 충청도 공주에는 도산방都山房이 있었고, 다른 지역의 각 도道에도 좌우산방左右山房이 있었다. 일반 사람들은 도산주都山主나 우산주右山主의 명칭을 줄여서 보통 산이라고 불렀다. 이처럼 전통적으로 산이는 재인才人이나 광대廣大를 지칭하는 용어로 쓰였다.

또한 아키바 다카시秋葉隆의 조사에 따르면 "조선의 남부 지방에 가면 산이[山者]라는 말이 있는데, 그것은 서로 간에 혼인할 수 있는 무녀巫女·화랑花郎·재인才人·광대廣大 등의 천민 계통을 의미하는 은어로서, 그들 앞에서 이 말을 사용하면 몹시 감정을 상하게 만드는 비어卑語"라고 했다. 세습무 집안에서도 남자 무당을 흔히 '화랭이'라고 불렀으며 다른 호칭으로는 산이라고 불렀다. 이들이 소속된 창우집단倡優集團은 '화랭이패' 또는 '산이패'라고 했다. 남사당패에서도 줄타기를 '어름'이라고 하는데, 줄타기 광대를 '어름산이'라고 했다. 그러므로 산이는 옛날부터 '전문 예능인'이나 '전문 연희자'를 지칭하는 용어였다.

받이는 '받다'의 명사형으로, "대신하거나 이어 하다" "맞서서 치다" "메기는 노래나 상대방이 하는 말에 응하여 뒤를 잇다"라는 의미를 가지고 있다. 즉, 꼭두각시놀음에서 받이라는 의미는 대잡이(인형 조종사)의 연희를 받아서 함께 놀이를 수행하는 방식을 지칭한다. 또한 산받이라는 역전된 조어 방식은 과거 창우 집단에서 흔하게 통용되던 관습이다. 〈선굿소리〉를 〈선증애소리〉라고 하는데, 이는 굿을 의미하는 '어정'을 '정어'라고 뒤집어서 〈선정어소리〉라 했고 이것이 다시 〈선증애소리〉로 바뀌었다. 또한 동해안 지역의 무당들도 은어隱語를 만들 때, 관습적으로 단어를 뒤집어 조합하는 전치轉置 방식을 흔히 사용했다. 그러므로 의미상으로는 '받산이'가 되어야 하지만, 이러한 관습 때문에 '산받이'로 정착된 것이다.

**내용** 꼭두각시놀음에서 산받이의 기능과 역할은 공연장의 위치를 살펴보면 쉽게 알 수 있다. 현재 남사당 꼭두각시놀음의 산받이는 무대 포장 앞쪽에 악사樂士들과 같이 앉아서 공연을 한다. 꼭두각시놀음이 시작되면, 대잡이는 무대 포장 안으로 들어가 인형을 조종하기 때문에 놀이판의 반응을 제대로 파악할 수 없게 된다. 결국 관객과의 소통이 차단된 상태로 놀이를 진행하게 되는 것이다. 이러한 문제점을 보완해 주는 인물이 바로 산받이다. 이처럼 산받이의 공연적 기능과 역할은 대잡이를 보조하면서 효율적으로 극을 이끌어 나가는 것이다.

꼭두각시놀음의 실제 공연 시간을 생각해 보면, 산받이의 중요성은 더욱 분명해진다. 현재 남사당패 꼭두각시놀음의 공연 시간은 대략 1시간 30분 정도로 줄어들었지만, 과거에는 6시간에서 10시간 정도까지 연행되었다. 이렇게 긴 시간 공연하기 위해서는 현장의 상황과 관객의 분위기를 파악하는 산받이의 역할이 매우 중요할 수밖에 없었다. 그러므로 산받이는 대잡이와 관객의 중간 위치에서 놀이판의 상황을 파악하고, 효과적으로 극을 전개시키는 역할을 하는 것이다.

**산받이(서산 박첨지놀이)** | 충남 서산 | 2015 | 국립민속박물관

또한 산받이는 극중 인물의 역할도 담당한다. 꼭두각시놀음에서 산받이는 무대에는 등장하지 않지만, 대부분의 연구자들이 산받이를 극중 인물로 인정하고 있다. 왜냐하면 산받이는 지속적으로 극중 인물들과 대화를 주고받으며 극을 이끌어 나가기 때문이다. 최초로 꼭두각시놀음의 극본을 채록한 김재철도 산받이를 극중 인물로 편입시켰다. 김재철 채록본에는 '촌村사람(새면의 악사)'으로 산받이를 소개했지만, 제1막 〈곡예장〉과 제4막 〈동방노인〉에만 등장한다. 이에 비해 다른 채록본에는 거의 모든 거리에서 산받이가 등장한다. 특히, 심우성 채록본과 서연호 채록본에는 거의 모든 장면에 산받이가 등장하여 극중 인물들과 이야기를 주고받으며 사건을 진행시켜 나간다.

본격적으로 산받이의 역할과 기능에 주목한 연구자는 심우성이다. 심우성은 선행연구에서 산받이의 역할이 저평가되었다고 지적하며, 산받이를 대잡이와 함께 핵심적인 연희자로 재평가했다. 이러한 태도는 그의 채록본에서 확실히 드러난다. 김재철 채록본에는 '촌사람(새면의 악사)', '새면에 있는 촌인村人', 최상수 채록본에는 '마을 사람(삼현三絃에 있는 악사)', 주연산 구술본에는 '악사' 등 여러 등장인물 중의 하나로 간주했지만, 심우성은 '산받이'라는 고정된 연희자로 규정했다.

**특징 및 의의** 꼭두각시놀음에서 산받이는 악사이자 전문적인 재담꾼의 역할을 한다. 물론 무당굿놀이, 탈춤 등에서도 악사가 공연 중간에 개입하여 극 전개에 참여하는 경우도 있다. 그러나 이들의 역할은 공연 전체로 보면 매우 작은 역할에 지나지 않는다. 악사의 개입 부분을 생략해도 공연의 완성도에는 거의 영향을 미치지 못하기 때문이다. 그러나 꼭두각시놀음의 산받이는 이야기 전개에 반드시 있어야만 하는 주요 등장인물이다.

꼭두각시놀음에 전문 재담꾼인 산받이가 필요한 이유는 인형극의 장르적 특징 때문이기도 하다. 꼭두각시놀음은 고대 동양 인형의 원형을 계승하고 있다. 막대기인형인 장두형杖頭形, 줄을 매어 조종하는 현사형懸絲形, 주머니처럼 만들어 조종하는 포대형布袋形, 몸통에 줄을 걸어 조종하는 주선형走線形의 전통을 계승하고 있다. 현재 전승되고 있는 인형은 대부분 막대기 인형과 줄 인형의 복합형이기 때문에 거칠고, 단순하고, 박진감 넘치는 고전적인 표현밖에 할 수 없다.

이러한 이유로 인해 꼭두각시놀음의 인형은 인물간의 심리적 갈등을 세밀하게 표현할 수 없는 장르적 한계를 가지고 있다. 산받이는 이러한 문제를 해결하기 위해 발달한 역할이다. 산받이는 대잡이와 재담을 주고받으면서 이야기를 풍성하게 만드는 기능을 수행한다. 그러므로 놀이판의 현장 상황에 따라서 꼭두각시놀음의 대본은 다양해지고, 구술자에 따라서도 텍스트가 달라지는 것은 매우 당연하다. 전체적인 구조를 파악하고 주도적으로 놀이를 진행하는 연희자는 대잡이이지만, 극의 원활한 진행을 유도하고 분위기에 따라 현장성과 즉흥성을 적절하게 이용하여 텍스트의 변화·확장에 기여하는 연희자는 바로 산받이이다.

이처럼 산받이는 등장인물이면서도 때로는 비판적 관객의 역할을 수행하기도 하고, 또 다른 장면에서는 해설자이자 연출자가 되어 등장인물들의 등퇴장을 지시하거나 문제 해결 방안까지 제시하기도 한다. 이와 같이 산받이는 놀이꾼들에 의해 일방적으로 만들어지는 연희가 아니라 관중들도 함께 참여할 수 있는 개방적인 연희로 만드는 역할을 담당하고 있다.

**참고문헌** 꼭두각시놀음(이두현·박헌봉, 무형문화재 조사보고서1, 문화공보부 문화재관리국, 1964), 꼭두각시놀음의 역사(서연호, 연극과 인간, 2000), 꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산받이(김흥규, 창작과 비평49, 창작과 비평사, 1978), 꼭두각시놀음의 이해(임재해, 홍성사, 1981),남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 朝鮮民俗誌(秋葉隆, 六三書院, 1954).

**필자** 김현철(金鉉哲)



# 산신놀이

**정의** 제주특별자치도 중산간 마을의 산신또로 좌정한 조상을 놀리는 특별한 굿놀이.

**내용** 제주도 중산간 지역에서 산신은 산을 지키는 신이자 동시에 산에 사는 동물들을 관장하는 신으로서 중요한 위치에 있다. 과거 제주 중산간 지역에서 살아가는 이들은 사냥을 하는 것이 보편적인 일이었기 때문에 산신을 위한 의례가 발달되어 있다. 산신을 위한 의례 가운데 산신으로 좌정한 신에게 고기를 대접해서 올리는 과정을 모의 사냥 행위라는 극적인 형식을 빌려서 펼치는 것이 산신놀이이다.

산신놀이는 제주 중산간 지역에 거주하거나 집안에 사농바치(사냥꾼·포수) 조상이 있었던 경우에 집안의 큰굿을 할 때 굿의 한 절차로 진행하며, 산신을 모신 마을의 당굿을 진행할 때도 진행한다. 이 산신놀이의 근거는 분명하게 당신본풀이에서 제시된다. 가령 산신또를 위하고 산신놀이를 하는 당에서 이러한 사정이 밝혀져 있다. 예컨대 남제주군 남원면 한남리의 본초를 보면 알 수 있다.

> 옛날에 한남리 각성친이 산신일뤠중저한집을 일 년에 한 번씩 마을 본향굿을 서귀포시 박씨 심방을 빌어서 1월 15일에 본향 제일 굿을 올리면서 사는데 마침내 한남리 1월 15일에 본향 제일 굿을 하게 되었다. 하예리의 허 좌수가 처가댁에 세배를 가서 돌아오는데 당멜신하가 굿을 하다가 허 좌수가 당집 곁을 올라가니 굿하다가 중단시키고 당올래에 나가서 허 좌수 보고 말을 타지 말고 내려서 당올래를 넘어 가십서 하니 허 좌수가 하는 말이 나는 양반이다 하면서 말 타고서 당올래를 넘어가젠 하난 말은 당올래에서 앞발을 굴려서 죽읍데다. 그때 허 좌수는 용심이 나서 굿하는 신하 보고 말하기를 칼로 말을 잡지 말고, 굿하는 신칼로 말을 잡으라고 합데다. 굿하는 심방은 신칼로 말을 잡읍데다. 그 일을 관청에서 알아가지고, 말 잡은 심방이 말피쟁이가 아니라 말 잡으라고 시킨 허 좌수가 말피쟁이다. 그래서 허 좌하는 직함이 내려서 허 좌백이로 직함이 되었수다. 그리하여서 한남리 본향에는 날간이 듭니다. 또 한남리, 예촌리, 위미리 본향은 허 좌백이 하군졸을 거느리고 날간 하여서 올래 대우 나가면 거느리면서 잔을 케우립니다.

이 신화는 날간을 대접하고 산신일뤠중저로 당신을 모시는 사연과 산신놀이를 하게 되는 사연을 밝히고 있다. 이처럼 산신또를 모시게 되면 하군졸을 먹이면서 산신놀이를 하는 것이 기본적 특징이다.

확인되는 바와 같이 산신놀이는 산신또를 모시는 특정한 당에서 하는 것이 예사이다. 위에서 예로 든 남원면 한남리 외에도 봉개동 동회천리 새미한로산당, 조천면 선흘리 알선흘 본향당, 조천면 와흘본향당, 조천면 와산리 불도당 등에서도 그 사례를 확인할 수 있다.

산신놀이는 모의 주술 행위로 진행되는 것으로써, 사농바치로 분장한 인물들이 굿의 마지막 대목에서 직접 사냥하는 놀이를 모의적으로 한다. 굿의 후반부에 산신을 위한 상을 별도로 차려 놓고 심방이 포수를 청하면서 두 명의 포수가 등장하면서 본격적인 놀이가 시작된다. 산신놀이는 1. 산신제, 2. 사냥놀이, 3. 분육 등의 절차로 진행한다.

1. 산신제에서는 흥미로운 놀이를 진행하는데 ①두 포수가 엉켜서 잠을 잔다. ②잠에서 깨어난 두 포수가 서로 지난밤의 꿈 이야기를 늘어놓는다. ③그리하여 두 포수가 사냥터로 출발하기 전에 산신제를 지낸다. ④산신제를 마치고 포수들은 총(마세기총)을 둘러매고 사냥을 나간다. 이 절차에서는 두 명의 포수가 사냥을 떠나기 전에 잠을 자다가 날이 밝아 오니 사냥을 떠나기 위해서 산신제를 지내고 사냥을 떠나는 과정을 극으로 펼친다.

**포수의 사냥 떠나기** | 제주 서귀포 | 2012 | 김은희





두 번째 절차인 2. 사냥놀이는 다음과 같이 진행된다. ⑤포수들은 사냥놀이를 하는데 사냥감 몰이를 하는 소리만 들리면서 두 포수가 서로 만났다가 헤어지기를 반복한다. ⑥두 포수가 만나서 노획물을 잡는다. 이때 두 포수는 서로 자기가 잡았다고 다툰다. ⑦수심방이 나서서 중재하고 다투지 말고 분육할 것을 정한다.

사냥을 모두 마친 후 본격적으로 산신께 노획물을 바치고, 이를 인간들이 응감하는 내용이 3. 분육에서 진행된다. ⑧생닭의 가죽을 벗겨서 분육한다. ⑨분육한 고기의 더운 피와 단 피는 산신대왕에게 올리고, 나머지 고기는 마을의 어른과 단골들에게 한 점씩 주며 인정을 받는다. 이 과정을 각반分食이라고 한다. ⑩닭은 가죽과 털, 창자 등을 '산신군졸 나시'라고 하여 산신을 뒤따르는 하위 신들의 몫으로 삼아서 제장 밖으로 던져서 낸다.

결국 산신놀이의 내용은 산신또를 모신 지역에서 굿을 할 때 산신께 바치기 위한 용도로 사냥을 하는 여러 과정을 재현함으로써 마을이 잘 되고 단골들에게 명복을 함께 하도록 하는 기원을 담은 것이라고 하겠다. 그리고 이러한 의례적 내용을 모의 사냥 행위라는 굿놀이를 통해서 구현하고 있다.

**지역사례** 제주도의 산신놀이와 같이 특정한 신께 고기를 바치기 위해서 모의 사냥 행위를 굿놀이로 펼치는 사례들이 다른 지역에서도 확인된다. 황해도의 사냥굿과 경기도 일부 지역의 군웅굿에 이어서 하는 사냥놀이가 이에 해당한다. 이들 굿놀이 역시 놀이를 통해서 돼지나 닭을 사냥해 와서 신께 바치는 의례를 진행하는 점에서 산신놀이와 일치한다. 이들은 고기 마련을 위한 모의 사냥이라는 점에서 그 내용과 성격적 측면에서 거의 유사하다. 그러나 황해도와 경기도 지역 사냥놀이의 목적은 신께 고기를 바치는 것과 함께 대수대명을 위한 희생제의라는 점에서 차별점이 있다. 그럼에도 신께 올린 육찬을 인간이 함께 음복함으로써 복을 받는다는 관

념에 있어서 동일한 면을 보인다. 이들 사냥놀이 형태의 놀이가 전국적인 보편성을 갖추고 있으면서도, 지역적인 특수성을 갖추고 있는 놀이라는 점에서 의례적으로 특정한 의의가 있다.

**특징 및 의의** 사냥놀이는 제주도 지역에서 연행되는 굿놀이로, 산신이라는 특정한 영역을 관장하는 신과의 연관성 속에서 역사적 흔적을 보여 주는 의례라는 점에서 특징이 있다. 즉, 산신은 산을 관장하는 신이면서 동시에 산에 사는 동물들을 관장하는 신이다. 과거 제주도의 중산간 지역의 사람들은 한라산에 기대어서 살 수밖에 없는 자연 지리적 환경에 둘러싸여 있었다. 따라서 그들에게 산은 의식주를 취득할 수 있도록 해 주는 중요한 대상이며, 이를 수호하는 산신 역시 중요한 신앙적 대상으로 여겼다. 그리하여 사냥을 하며 살아야 했던 중산간 지역 사람들의 역사적 흔적이 사냥놀이를 통해서 나타난다. 바로 이러한 점에서 사냥놀이는 중요한 의미를 지니고 있다.

또한 산신을 위해서 펼치는 의례가 산신을 위하는 데서 머무르지 않고, 사냥한 따끈한 고기를 신과 인간이 함께 나누어서 각반하는 것은 매우 특징적인 현상이다. 이처럼 신과 인간이 함께 사냥한 닭을 취하는 것은 신의 음식을 인간이 먹음으로써 신의 허락을 얻은 자연물을 섭취하여 신의 영험함을 인간의 몸에 담는 과정이라고 하겠다.

사냥놀이는 산신을 위한 의례이며 동시에 인간을 위한 의례라는 점을 명백하게 각반의 과정을 통해서 보여 주는 독자적인 굿놀이라는 데 그 특징이 있다.

**참고문헌** 제주도무속자료사전(현용준, 각, 2007), 제주도 무당굿놀이(현용준·김영돈, 문화공보부 문화재관리국, 1965), 제주도 무속연구(현용준, 집문당, 1986), 제주민속극(문무병, 각, 2003).

**필자** 김은희(金銀姬)

## 산악백희
散樂百戲

**정의** 무용·음악·연극·체육·무술이 세분화되지 않은 채 연행되던 고대의 총체적인 공연 예술로서, 궁정의 악무樂舞인 아악雅樂과 대칭되는 민간 악무.

**역사** 우리나라의 산악백희散樂百戲는 삼국시대에 중국과 서역으로부터 유입되었다. 372년(소수림왕 2) 전진前秦으로부터 불교를 받아들였을 뿐만 아니라, 이와 같은 시기에 동아시아 공동의 연희 문화인 산악백희도 한반도에 전래한 것으로 보인다. 고구려 고분벽화의 연희 장면들이 이를 입증한다. 즉 이미 4세기 이전부터 서역 악의 영향을 받아 고구려에서 잡희인 산악백희가 성행했고, 그것이 신라 통일 이후 백제의 잡희와 함께 최치원의 〈향악잡영鄕樂雜詠〉 다섯 수에 묘사된 오기五伎 등으로 집성되었으며, 고려시대에 와서 연등회나 팔관회에서 연행되던 백희잡기의 전통으로 계승된 것이다. 아울러 조선시대의 나례나 중국 사신 영접 행사 등에서 연행하던 연희인 산대희·산대잡극, 조선 후기의 많은 유랑예인집단들이 연행하던 연희들, 현재도 남사당패나 서커스단에서 연행하는 연희들 대부분이 바로 산악백희라고 총칭할 수 있는 종목들이다. 한국에서는 산악백희 계통의 연희가 변화·발전하여 조선 후기에 본산대놀이 가면극, 판소리, 꼭두각시놀이음등 전통연극을 성립시켰다.

산악백희에는 중국의 자생적인 것과 주변 민족들의 연희도 있었으나, 상당수는 서역에서 전래한 것이다. 산악백희는 한나라와 위나라 때부터 본격적으로 서역에서 유입되기 시작하여 수·당 대를 거쳐 계속 유입되었는데, 특히 남북조시대에 많이 전래했다. 한대漢代의 산악백희는 무덤 속의 화상석畫像石에 많이 묘사되어 있다. 후대에는 그 연행 종목이 더욱 다양해지고 세분화되면서 다양한 변천 과정을 거쳤다.

중국에서는 중국 연극의 기원을 전국시대 초楚나라의 우맹優孟이 손숙오孫叔敖로 분장하고 장왕莊王(재위 기원전 613~591)을 찾아가서 연기했던 우희優戲로 보는 견해가 지배적이다. 우맹이 제삼자의 행위를 모방하여 연기했기 때문이다. 우희는 산악백희의 한 종목인데, 우희 외에도 산악백희와 중국 전통연극의 관계는 매우 밀접하다. 산악은 시대에 따라 변천했으며, 여러 가지 잡기와 연극도 포괄한다. 산악백희가 연극의 성립에 영향을 끼친 시기는 중국 연극의 형성기로 간주되는 송宋·금金 때이다. 송나라 이후 산악백희는 연극 속에 융합되었다. 송나라 대 잡극雜劇은 기본적으로 골계희인 우희를 계승한 것이다. 그리고 후대의 완숙한 잡극과 전기傳奇 등에서도 흔히 찾을 수 있는 '삽과타원插科打諢', 즉 '우스꽝스러운 동작과 말'도 바로 이 우희의 영향으로 생겨난 것이다.

서역에서 산악백희가 전래하기 이전부터 중국에는 산악백희와 유사한 종목의 연희들이 존재했다. 우리나라도 중국처럼 자생적인 전통의 산악백희 종목들이 존재했을 것이다. 방울받기·줄타기·솟대타기·나무다리 걷기 같은 묘기와 우희 같은 골계희는 세계 어느 지역에서나 보편적으로 발견된다. 그러나 중국과 서역으로부터 새롭고 다양하며 수준 높은 산악백희의 종목들이 많이 유입됨으로써, 기존에 존재하던 한국의 연희 종목들도 그 영향을 받아 더욱 발전했을 것이다.

일본에서는 기가쿠伎樂·부가쿠舞樂의 뒤를 이어, 혹은 그것과 병행해서 동아시아 대륙으로부터 전래된 제3의 악무樂舞 예능이 산가쿠散樂, 즉 사루가쿠이다. 부가쿠가 귀족 계급에서 귀족 계급으로 전래된 음악 무용이었던 데에 반해, 대중적인 예능이었던 사루가쿠는 일본 고유의 민속예능과 재빨리 융합해 일본 연극의 토양이 되어 후세의 제반 연극과 예능의 기초를 이루었다. 노가쿠能樂(가면극)·노교겐(골계적 연희)·닌교조루리人形淨瑠璃(인형극)·가부키歌舞伎(가무극) 등이 모두 사루가쿠의 영향을 받아 발전했다.

이와 마찬가지로 우리나라에서도 삼국시대에 중국에서 유입된 산악 또는 백희라고 불리던 연희들의 한 종목인 우희가 고려시대와 조선시대의 우희로 계승되고, 이 전통 속에서 우희가 판소리·가면극·재담·만담 등에 영향을 끼쳤다.

**내용** 산악백희의 종목은 크게 곡예·묘기, 환술, 각종 동물로 분장한 가면희, 동물 재주 부리기, 괴뢰희라고 불린 인형극, 골계희, 가무희, 악기 연주 등으로 나눌 수 있다.

곡예와 묘기에는 공(방울)을 여러 개 공중에 던졌다가 받는 도환跳丸 또는 농환弄丸, 칼을 여러 개 공중에 던졌다가 받는 도검跳劍 또는 농검弄劍, 물구나무서기인 근두筋斗 또는 도립倒立, 공중제비, 솟대타기인 간희竿戲 또는 파희爬戲, 머리나 이마에 장대를 세우고 그 위에 사람들이 올라가서 솟대타기를 하는 정간희頂竿戲, 나무다리 걷기, 줄타기인 주삭走索, 접시돌리기, 칼 재주 부리기, 무거운 솥을 들어 올리는 강정扛鼎, 바퀴를 쳐서 공중에 올려 돌리는 무륜舞輪, 맨발로 불을 밟고 걷는 이화履火, 칼이 꽂혀 있는 좁고 긴 장애물을 통과하는 충협衝狹 또는 투제透梯, 씨름인 각저희角抵戲, 격투의 일종인 수박희手搏戲, 나무로 만든 베개 여러 개를 가지고 여러 모양을 만드는 농침弄枕, 말타기 재주인 마상재, 뱀을 놀리는 수인농사水人弄蛇, 누워서 발로 항아리 돌리기, 두 발을 벌린 채 윗몸을 뒤로 젖혀서 손으로 발목을 잡는 하요下腰 또는 절요折腰, 몸을 뒤로 젖혀서 손을 땅에 대고 입으로 그릇을 물고 다시 일어서는 요요기拗腰技 등이 있었다. 이 중에서 하요下腰부터 요요기拗腰技까지를 통칭해서 유술柔術이라고 부른다. 이 밖에 솟대타기의 일종으로 도로심장都盧尋橦이 있고, 물구나무서기의 일종으로 안식오안安息五案이 있었다. 도로심장은 사람의 머리나 어깨에 장대를 세우고 그 위에 여러 아이들이 올라가서 재주를 부리는 것인데, 도로국(현재의 미얀마) 사람들이 이 연희를 잘했기 때문에 도로심장이라는 명칭이 붙었다. 안식오안은 탁자를 여러 개 쌓아 놓고 그 위에서 물구나무서기를 하는 것인데, 안식국(페르시아)으로부터 유래했기 때문에 생긴 명칭이다.

환술은 요즘의 마술·요술이다. 환술에는 연희자가 입에서 불을 토해 내는 토화吐火, 칼을 삼키는 탄도呑刀, 사람의 가슴과 배에 예리한 칼을 찔러 넣지만 칼이 들어가지 않는 흉돌섬봉胸突銛鋒, 칼로 배를 갈라 창자를 꺼내 끊었다가 다시 잇는 추장속단抽腸續斷, 칼로 혀를 잘랐다가 다시 잇는 절설截舌, 오이씨를 심어 곧바로 열매 맺게 하는 식과植瓜, 나무를 심어 쑥쑥 자라게 하는 종수種樹, 바리때 안에 맑은 물을 부으면 연꽃이 무럭무럭 성장하는 발내생련鉢內生蓮, 땅을 긋기만 하면 냇물이 되어 물이 흐르는 획지성천畫地成川, 사람이나 말을 칼로 자른 후 다시 원상태로 복원하여 살아나게 하는 도인屠人과 절마截馬, 말을 칼로 잘라 가죽을 벗겼다가 다시 살아나게 하는 살마박려殺馬剝驢, 스스로 자기 몸을 끈으로 묶은 후 스스로 푸는 자박자해自縛自解, 소와 말의 머리를 바꾸는 역우마두易牛馬頭, 끓는 기름에서 물고기가 헤엄치기 등이 있었다.

각종 동물로 분장한 가면희는 어룡·만연·공작희·표희 등이 있었다. 어룡과 만연은 한대에 비롯된 본격적인 동물 흉내 내기 연희이다. 물고기와 용의 동작을 흉내 낸 집단 무용으로서, 물이 없는 못에 물고기와 용이 나타나면 구름이 생겨 비가 내리므로 물고기와 용의 동작을 흉내 낸 집단적 춤이 연출된 듯하다. 『한서漢書』「서역전찬西域傳贊」에 의하면, 어룡은 한대에 황제의 궁궐에서 행하던 연희였다. 황금을 토한다고 해서 함리라 불리던 동물이 황제 앞에서 춤을 추다가, 물이 격렬하게 분출되면 비목어라는 외눈박이 물고기로 변한다. 이어 안개를 내뿜으며 점점 길이가 8장丈이나 되는 황룡으로 변하여, 황제의 만수무강을 기원하는 춤을 춘다. 이와 같이, 함리처럼 동물 가면을 쓰고 있다가 물고기와 용으로 변화하기 때문에 어룡이라는 명칭이 생긴 것이다. 만연은 큰 짐승의 거대한 모양을 말한 것이다. 어룡만연은 한대 이후에는 산악백희의 대표 종목으로 자주 거론되었다. 공작희와 표희는 공작의 가면과 표범의 가면을 쓰고 춤을 추는 것이다.

동물 재주 부리기에는 금수어충희禽獸魚蟲戲 또는 동물희動物戲라 하여 각종 동물을 훈련해 묘기를 부리게 하는 연희가 있었다. 처음에는 사람들이 동물의 흉내를 내던 것이, 직접 동물을 훈련해 재주를 부리게 하는 데까지 나아가, 코끼리·말·원숭이·개·쥐·곰·새 등 각종 동물을 부리는 동물희가 매우 성행했다.

괴뢰희는 인형극이다. 괴뢰는 춘추시대에 나무를 사람 모양으로 깎아 노예 대신 순장한 풍습에서 유래되었다. 처음에 괴뢰희는 장례 때 상가喪家에서 연행하던 것이었다. 즐거운 잔치에서 괴뢰희를 연행한 것은 한나라 대 말부터이다. 괴뢰희가 산악백희의 종목이 된 것은 남북조시대에서 당나라 대 사이이다. 송나라 대에는 괴뢰희가 매우 발달하여, 흥행을 목적으로 하는 공연장에서 중요한 공연 종목이 될 정도로 인기가 있었다.

골계희는 그동안 우리 학계에서 흔히 소학지희笑謔之戲라고 불렀던 연희이다. 중국에서는 골계희를 우희優戲·배우희俳優戲·창우희倡優戲라고 불렀다. 또 '배우'가 골계희를 의미하기도 했다. 우리나라 고려와 조선의 여러 기록에도 대부분 우희·배우희·창우희라고 되어 있다. 그러므로 이를 통칭할 때는 우희가 가장 적당한 용어이다. 그러나 그동안 우리나라에서는

**산악백희** | 고구려 고분벽화

학자에 따라 우희를 소학지희·조희調戲·화극話劇 등으로 불러 왔다.

가무희는 노래와 춤으로 이야기 내용을 전달하는 것이다. 한대의 화상석에 이미 칠반무七盤舞·반고무盤鼓舞·건무巾舞·파유무巴渝舞 등의 가무희가 발견된다.

우리의 산악백희를 구체적으로 확인할 수 있는 가장 오래 된 자료는 고구려 고분벽화이다. 고구려 고분벽화에는 나무다리 걷기(수산리 고분·팔청리 고분), 공(방울) 받기(장천1호분), 곤봉 받기(약수리 고분), 곤봉과 공을 엇바꾸어 받기(수산리 고분·팔청리 고분·약수리 고분), 바퀴 돌려 올리기(수산리 고분·장천1호분), 말타기 재주(약수리 고분·팔청리 고분), 칼 재주 부리기(팔청리 고분·안악3호분의 행렬도), 씨름(각저총·장천1호분), 수박희(무용총·안악3호분) 등의 곡예에 해당하는 연희가 그려져 있다. 그리고 가면희(안악3호분) 등 연극적 놀이와 북·장구·완함·배소·긴 퉁소 등의 악기 연주가 보이며, 원숭이 재주 부리기(장천1호분) 같은 동물 곡예 등 산악백희에 해당하는 연희들이 다양하게 그려져 있다.

『삼국사기三國史記』「잡지雜志」에 통일신라 때 최치원이 금환金丸·월전月顚·대면大面·속독束毒·산예狻猊의 다섯 가지 연희를 보고 지은 한시 〈향악잡영鄕樂雜詠〉이 실려 있다. 이는 각각 방울 받기, 골계희, 큰 가면을 쓴 탈춤, 흐트러진 긴 머리에 남색 가면을 착용한 사람들이 떼를 지어 나와서 추는 난새춤, 사자탈춤이다.

고려 말에 이색李穡(1328~1396)은 나례를 구경하고 〈구나행驅儺行〉이라는 한시를 지었다. 그 후반부(15~28구)는 구나의식이 끝난 후 연희자들이 각종 잡희를 연행하는 내용이다.

> 오방귀 춤추고 사자가 뛰놀며
> 불을 뿜어내기도 하고 칼을 삼키기도 하네
> 서방에서 온 저 호인胡人들은
> 검기도 하고 누렇기도 한 얼굴에 눈은 파란색이네
> 그중의 노인이 등은 구부정하면서도 키가 큰데
> 여러 사람들 모두 남극성이 아닐까 하고 놀라고 감탄하네
> 강남의 장사꾼은 무어라 지껄이며
> 나아갔다 물러났다 가볍고 빠르기가 바람결의 반딧불이 같네
> 신라의 처용은 칠보 장식을 했는데
> 머리 위의 꽃가지에선 향기가 넘치네
> 긴 소매 날리며 태평무를 추는데
> 불그레하게 취한 얼굴은 아직도 다 깨지 않은 듯하네
> 누런 개는 방아 찧고 용은 여의주를 다투며
> 온갖 짐승 당당하게 춤추니 요임금 시절 궁정 같네
> 舞五方鬼踊白澤 吐出回祿呑靑萍
> 金天之精有古月 或黑或黃目靑熒
> 其中老者傴而長 衆共驚嗟南極星
> 江南賈客語侏離 進退輕捷風中螢
> 新羅處容帶七寶 花枝壓頭香露零
> 低回長袖舞太平 醉臉爛赤猶未醒
> 黃犬踏碓龍爭珠 蹌蹌百獸如堯庭

인용문은 〈구나행〉 중 나례에서 역귀를 쫓는 의식이 끝난 뒤에 행해진 연희들을 보고 읊은 것이다. 즉 나희儺戲이다. 여기에서는 오방귀무五方鬼舞, 사자무, 불 토해 내기, 칼 삼키기, 서역의 호인희胡人戲, 줄타기, 처용무, 각종 동물로 분장한 가면희 등을 묘사했는데, 이는 대부분 산악백희·산대희·잡희 등으로 부르던 연희들이다.

성현成俔(1439~1504)이 조선 전기의 나례를 보고 지은 〈관나희觀儺戲〉에 의하면, 나례에서 방울받기·줄타기·인형극·솟대타기 등이 연행되었던 것으로 나타난다. 성현의 〈관괴뢰잡희觀傀儡雜戲〉는 중국 사신 영접 행사의 연희를 묘사한 시인데, 땅재주(또는 솟대타기)·줄타기·방울 받기·인형극 등의 산악백희를 묘사하고 있다.





1488년(성종 19) 3월에 조선에 사신으로 왔던 명나라의 동월董越이 지은 『조선부朝鮮賦』에 의하면, 중국 사신의 영접 시에 평양·황주黃州와 서울의 광화문에서 산대를 가설하고 만연어룡지희·무동·땅재주·솟대타기·각종 동물춤 등 백희를 공연했다고 한다.

아극돈阿克敦(1685~1756)의 『봉사도奉使圖』(1725) 제7폭은 모화관慕華館 마당에서 중국 사신을 위해 공연한 연희들을 묘사하고 있다. 객사 바로 앞에서는 한 연희자가 대접돌리기를 하고 있다. 마당 가운데서는 두 명의 연희자가 땅재주인 물구나무서기를 하고 있고, 이들 양옆에서 각각 두 명씩 모두 네 명의 연희자가 탈춤을 추고 있다. 마당의 왼쪽에서는 줄타기를 하고 있다. 마당의 오른쪽에는 산거山車·윤거輪車·예산대曳山臺·예산붕曳山棚·헌가산대軒架山臺 등으로도 불렀던 소규모의 산대가 보인다. 그리고 이 화첩의 제11폭에는 솟대타기를 하는 연희자도 묘사되어 있다.

이상과 같이, 산악백희는 삼국시대부터 조선 후기에 이르기까지 각종 행사에서 연행되면서 꾸준히 전승되어 왔다. 그리고 조선 후기의 유랑예인집단들이 전국을 유랑하면 공연했던 연희 종목들도 바로 산악백희에 해당한다.

일본의 경우는 헤이안平安(794~1185) 중기의 문인 후지와라藤原明衡의 『신원악기新猿樂記』를 통해, 교토의 거리에서 연행된 사루가쿠를 살펴볼 수 있다. 이 글에는 주사咒師, 난쟁이춤, 풍년을 기원하는 놀이, 인형극, 당술, 요술, 윤고, 방울 받기, 혼자 하는 씨름, 혼자 하는 쌍육, 처음 상경한 시골 사람의 어리둥절한 모습 흉내 내기 등 모두 스물여덟 종목의 산악이 열거되어 있다.

산악백희의 종목들은 다른 나라의 연희를 받아들여 변화·발전시키는 한편, 인접 국가로 전해지기도 했다. 당나라로부터 일본에 전래한 것으로 추정되는 〈신서고악도信西古樂圖〉에 많은 산악과 무악舞樂의 그림과 함께 신라의 〈입호무入壺舞〉와 〈신라박新羅狛〉도 그려져 있다. 고구려기는 중국 수나라의 칠부기와 구부기에 들어 있었고, 백제기와 신라기는 칠부기 외의 외국악外國樂으로 존재했다. 당나라 때도 고구려기는 십부기 안에 들어 있었고, 백제기는 십부기 외의 외국악으로 존재했다. 또한 고구려는 서역계의 악기와 가면무를 가지고

있었기 때문에, 일본에서도 백제악이나 신라악이라는 명칭은 사라지고 고마가쿠高麗樂라는 명칭으로 고구려악이 전래되었다. 이는 모두 동아시아 산악백희의 상호 교류를 입증하는 예이다.

한편 중국에서도 산악백희의 영향으로 동해황공·답요랑 등 산악백희 계통의 자생적인 연희가 생겨났듯이, 한국에서도 신라의 처용무·황창무 등 산악백희 계통의 자생적인 연희가 생겨났다. 이는 각국 산악백희의 독자성과 발전 양상을 나타낸다.

**특징 및 의의** 한국의 전통연희 가운데 상당 부분은 중국·서역 연희와의 교류를 통해 성립·발전했다. 동아시아는 불교·유학·한문 등 문명권 공동의 문화유산을 갖고 있다. 한국·중국·일본은 이 공동의 문화유산을 자국의 문화로 가꾸어 나갔다. 그래서 후대에는 각국에서 불교·유교·한문학이 각각 독자적인 성격을 띠게 되었다. 마찬가지로 산악백희라는 동아시아 공동의 공연 문화도 동아시아 각국에서 자국의 공연 문화로 변용·발전·재창조되어 독자적인 공연 문화를 형성했다.

그런데 여기서 주목해야 할 점은 산악백희가 한반도에 유입되기 전에도 방울 받기, 줄타기, 솟대타기, 나무다리 걷기 등과 같은 자생적이고 보편적인 연희들이 존재했다는 사실이다. 따라서 한국의 전통연희는 기존에 존재하던 자생적 연희들과 외래의 연희들이 융합해 성립된 것이다.

전통연희의 실체를 규명하기 위해서는 근현대 이전 연희의 존재양상, 그 연희들이 연행되던 행사, 연희의 담당층, 연희의 향유층, 연희의 발전양상을 고려해야 한다. 동아시아의 전통연희는 산악백희로부터 출발하여 다양하게 발전하면서 후대에 연극적 갈래를 성립시켰다. 그러므로 이러한 발전 과정에 대한 추적은 발전된 양식의 연극 갈래에 용해되어 있는 산악백희의 요소들과 그 연희 담당층을 고찰함으로써 상당한 부분을 해명할 수 있다.

산악백희를 통해서 한국 전통연희의 동아시아적 보편성을 살펴볼 수 있고, 나아가 고구려의 고분벽화나 각종 문헌에 정착된 연희 자료들을 일관되게 해명할 수 있다. 아울러 산악백희에 대한 고찰을 통해, 이 연희들을 담당했던 담당층에 대한 논의도 구체화할 수 있다. 산악백희라는 입체적인 대상을 설정함으로써 한국 전통연희의 갈래, 분포, 담당층, 후대 연희와의 관련성에 대해 명쾌하게 논의할 수 있다.

특히 산악백희는 후대에 중국의 나희(가면극)·경극京劇(가무극)·괴뢰희(인형극), 한국의 본산대놀이(가면극)·판소리와 창극·꼭두각시놀이, 일본의 노가쿠·닌교조루리·가부키 등과 같은 전통연극으로 발전했다는 점에서 의의를 지닌다.

**참고문헌** 일본 산악의 연구(박전열, 한국연극학8, 한국연극학회, 1996), 일본연극사-상(河竹繁俊, 이응수 역, 청우, 2001), 한국연극사(이두현, 학연사, 2000), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 中國雜技史(傅起鳳·傅騰龍, 人民出版社, 1989), 中國戲劇圖史(廖奔, 大象出版社, 2000).

**필자** 전경욱(田耕旭)



## 삼설양

**정의** 전라남도 동부 지역에서 전승되는 연극적인 성격의 굿놀이.

**내용** 삼설양은 순천을 비롯한 전라도 동부 지역에서 전승된다. 전남 고흥, 광양, 보성 등지에서는 '설양굿'이라고 하고, 순천에서는 '삼설양굿'이라고 하는 점에서 약간 차이가 있다. 그렇지만 굿의 의미나 내용은 크게 다르지 않다. 기존에 발간된 삼설양 관련 보고서로는 고흥, 광양, 보성, 순천 지역 자료가 있다. 순천 삼설양굿이 전라남도 무형문화재 제43호로 지정돼 있다.

삼설양굿은 '거리설양' 또는 '설양굿' 등으로도 불린다. 굿 전승자들도 삼설양 또는 설양이 무슨 뜻인지 설명하지는 못한다. 그 의미로 볼 때 설양굿의 어원은 설양設禳과 관련 있는 것으로 추정된다. 설設은 '베푼다' '설치한다'는 뜻이다. 충청도의 설위설경設位設經에서 비슷한 용례를 볼 수 있다. 그리고 양禳(길제사, 길귀신, 구나驅儺)은 잡귀에게 제사지내는 것을 말한다. 삼설양굿의 이칭인 거리설양이란 말에서 그런 의미를 발견할 수 있다. 참고로 가거도에서는 객귀에게 밥을 주는 것을 "양밥 준다."라고 말한다. '양밥'이 거리 객귀에게 주는 밥이란 뜻이니, 거리설양과 통하는 용어라고 할 수 있다. 결국 설양굿은 거리 잡귀를 위한 제사를 베푼다는 뜻으로 해석되며, 거기에 삼三(거듭, 자주)을 덧붙여 삼설양굿이라고 지칭한 것으로 추정된다. 다시 말해, 삼설양굿이란 '큰 설양굿' 정도의 의미가 있다고 볼 수 있다.

삼설양굿은 두 가지 용례가 있다. 하나는 치병굿을 지칭하는 큰굿의 이름이고, 다른 하나는 큰굿 중의 한 절차를 지칭하는 굿거리 이름이다. 굿 전체를 지칭할 때는 삼설양굿이라고 하고 굿거리를 말할 때는 삼설양이라 하여 구분한다. 순천 삼설양굿은 조왕-안당-손님굿-선부리-제석굿-거리넋-오구굿-근넋시설-고풀이-씻김-길닦음-삼설양-물림게질-매구 등의 순서로 연행된다. 삼설양은 대개 환자를 치료하기 위해 삼설양굿을 할 때 연행되며, 큰 규모로 이루어지는 씻김굿이나 성주굿 등의 마지막 절차로도 연행된다. 또한 여수의 몇몇 섬에서는 마을굿의 마지막 절차로 바닷가에서 연극적인 굿놀이를 하기도 했다.

삼설양은 날받이씻김굿이나 치병굿 등에서 연행된다. 이 굿들은 산 사람의 치병과 운수를 위한 굿이고, '진굿'과 달리 부정을 타지 않는 상황이라고 해석되므로 진굿에서 조심스럽게 경계하는 절차들도 제약을 받지 않고 연행하게 된다. 이에 따라 삼설양은 재수굿을 짜임새 있게 마무리하는 굿거리로서 말미에 배치된다. 대·소상小大喪 씻김굿뿐만 아니라 저승혼사굿, 큰 규모의 성주굿 등을 할 때에도 삼설양을 하는데, 그렇게 해야 굿의 격식과 의미가 충족된다고 여길 만큼 중요하게 여겼다. 한편 치병굿의 경우 다른 굿과 달리 물림게질이 마지막에 배치돼 있다. 이는 환자를 치료하기 위한 굿의 목적과 관련이 있다. 물림게질에서는 환자를 물동이 위에 앉혀 놓고 도끼로 동이를 깨고, 칼로 물리고 복숭아나무로 때리면서 객귀를 물리는 행위 등을 하게 된다. 치병굿에서는 이 부분이 중요시된다.

삼설양이 시작되면 무녀가 등장인물로 분장하고 나와 악사와 재담을 주고받으면서 연극적으로 진행한다. 무녀는 각 배역의 모습으로 가장하고 나와 여러 가지 상황을 연출해 나간다. 등장하는 인물의 숫자는 고정되어 있지 않으며, 대개 열 명 이상이 나오는데, 각각의 인물들이 나와 펼치는 장면이 하나의 극이 된다.

**삼설양의 연행 내용**

| 혼신 | 분장 및 소도구 | 내용 |
|---|---|---|
| 도시 | 손대, 바가지 | 한손에 손대를 들고 반주에 맞춰 등장한 도시가 악사와 재담한 후 음식을 게걸스럽게 먹고 춤추며 퇴장. |
| 한량 | 부채, 담뱃대, 바가지 | 부채질을 하며 춤추며 등장. 악사와 재담한 후 춤추며 퇴장. |
| 총각 | 짚으로 만든 남근 | 남근을 잡고 과장되게 내보이며 무녀와 성행위 흉내를 냄. 총각으로 죽게 된 원한을 말하고 위로를 받은 후 춤추며 퇴장. |
| 처녀 | 흰 손수건 | 수건으로 얼굴을 가리고 등장. 처녀귀신이 자신의 원한을 말하자 악사가 총각의 행적을 알려 주고 뒤따라가게 함. 춤추며 퇴장. |
| 총 맞고 죽은 자 | 목총(죽창) | 목총(죽창)을 들고 사방을 겨누고 다님. 총 맞고 죽은 사연을 악사에게 말하고 위로를 받은 후 춤추며 퇴장. |
| 소동패 | 바가지 | 바가지를 소고 삼아 치며 등장. "소동패니까 노래 잘하고 춤 잘춘다."라고 하면서 시연함. 단가와 민요를 부름. 무녀의 권주가를 안주 삼아 술을 얻어먹고 음식을 대접받고 춤추며 퇴장. |
| 벙어리 | 신발 한 짝 | 벙어리 흉내를 내며 들어오다가 신발 한 짝을 잃고 악사에게 신발값을 달라는 시늉을 함. 신발값을 주자 말문이 트이고 축원을 한 후 춤추며 퇴장. |
| 임산부 | 배에 바가지를 넣어 임산부처럼 꾸밈 | 배를 감싸 쥐고 등장하여 애를 낳겠다고 하자 악사가 〈지양풀이〉를 부르라고 함. 〈지양풀이〉를 하고 신음하다가 '바가지'를 낳음. 다른 무녀가 바가지를 들고 복과 재수를 주는 물건이라며 바가지를 팔고서 춤추며 퇴장. |
| 봉사 | 지팡이 | 지팡이를 더듬거리며 봉사 흉내를 내며 등장. 악사가 앞에 강이 있다고 멈추게 하고, 강을 건너기 위해서는 〈강타령〉을 불러야 한다고 말함. 노래를 부르고 강을 건너니 눈이 떠지게 됨. 봉사는 즐거워 지팡이를 던지고 춤을 추며 퇴장. |
| 도채비 | 짚으로 도채비(도깨비) 형상을 꾸밈 | 짚으로 만든 관을 머리에 쓰고, 허리와 팔다리에도 짚을 감고 등장. 춤을 추다가 퇴장. |

삼설양은 여러 개의 토막극이 연결되어 있는 구성을 보인다. 각 잡귀에 얽힌 에피소드가 하나의 토막극이며 그것이 모여 전체를 이루는 것이다. 토막극은 등장인물이 각각 한 명씩 등장하여 자신의 문제를 제기하고 해결하는 식으로 전개된다. 한 인물이 등장하여 이야기를 펼친 다음 퇴장하면 하나의 토막극이 끝나고, 또 다른 인물이 나오면 다른 토막극이 시작되는 방식이다. 그러므로 삼설양은 각각의 토막극이 합해져 작품 전체의 주제를 구현하는 형식으로 되어 있다고 할 수 있다.

지역적으로 삼설양과 유사한 방식으로 잡귀잡신을 풀어먹이는 무당굿놀이는, 서울의 뒷전, 동해안의 거리굿, 호남 지역의 중천맥이 등이 있다.

**특징 및 의의** 삼설양에서 잡귀들을 풀어먹이고 놀리는 것은 그들의 존재를 그만큼 각별하게 의식하기 때문이다. 일반적인 배송거리는 무녀가 징을 두드리며 혼신들을 이름을 나열하고 축원하는 방식으로 평면적으로 진행하지만, 삼설양에서는 잡귀들을 하나씩 형상화시켜 대접한 후 배송한다. 연극적인 굿놀이 방식으로 성대하게 배송하는 것이다. 이것을 통해 볼 때 위력적인 큰신만이 아니라 소수자나 약자까지도 배려하고, 원한으로 인해 굴절된 삶을 치유하는 것이 중요하다는 전승 의식이 담겨 있음을 알 수 있다.

**참고문헌** 호남 지역 무당굿놀이의 연행양상과 의미(이경엽, 한국무속학21, 한국무속학회, 2010).

**필자** 이경엽(李京燁)



## 삼현육각
三絃六角

**정의** 주로 향피리2·대금·해금·장구·북의 여섯 악기로 이루어지는 한국 전통 음악의 대표적인 악기 편성의 하나, 또는 그런 편성으로 연주하는 음악.

**역사** 『삼국사기三國史記』에 따르면 삼현三絃은 현금玄琴·가야금伽倻琴·비파琵琶, 세 악기를 의미하지만, 오늘날의 악기 편성과는 사뭇 차이가 있어 직접적인 기원으로 연결하기는 어렵다. 조선 전기에는 박연朴堧(1378~1458)이 삼현을 향악鄕樂을 지칭하는 말로 사용한 바 있다. 그 무렵 의정부 개최 연회에서 삼현이 연주되었다는 기록으로 보아, 당시 삼현의 자세한 음악적 내용은 알기 어렵지만 삼현이 음악을 치칭하는 말로 사용되었음을 알 수 있다. 유만공의 『세시풍요歲時風謠』를 보면 "세악왈삼현細樂曰三絃"이라고 하여 삼현으로 가곡歌曲을 반주했다는 것을 볼 수 있는데 오늘날의 세악 편성, 즉 현금·가야금·양금·세피리·대금·해금·장구 등의 편성에서 해금만 남고 현악기가 빠진 편성으로 정착한 것이 삼현육각이 되었을 가능성이 있다. 이러한 추론은 행악으로 삼현육각이 사용되다가 행진 시 연주가 어려운 악기들이 편성에서 자연스럽게 사라진 것으로 볼 수 있게 해 준다.

행악은 조선시대 왕의 거동, 사신의 행렬, 군영의 행진 및 관찰사의 행렬, 삼일유가三日遊街 등에서 사용된 음악으로, 삼현육각과 깊은 연관을 맺고 있다. 홍순학洪淳學(1842~1892)의 『완월회맹연玩月會盟宴』에 나오는 "종고 소릭 훤화ᄒᆞ고 뉵각이 제명ᄒᆞᆫᄃᆡ"와 『금위영사례禁衛營事例』의 "별장육각수別將六角手", 『영조실록英祖實錄』의 "전도 개폐문 육각前導 開閉門 六角", 『훈국총요訓局總要』의 "진상육각수陣上六角手" 등의 기록에 육각이라는 용어가 보인다. 이들 기록 중 『훈국총요』의 세주細註를 통해 육각이 바로 대각수 두 명, 나발수 두 명, 고수 두 명의 취타 악기수임을 알 수 있다. 그렇다면 '육각'이라는 말은 여섯 명의 인원을 지칭하는 말일 가능성이 크다. 그리고 이들 여섯 명은 조선 후기 세악수의 편성 인원과 일치한다.

세악수들은 군영에서 여섯 명이 한 단위를 이루는 조직을 갖추고 있었다. 『장용영고사壯勇營故事』, 『만기요람萬機要覽』 등에는 세악수의 규모가 제시되어 있는데, 훈련도감·금위영·어영청·총융청·용호영·수어청·장용영 등에 각기 네 패, 세 패, 두 패 등의 패로 스물다섯 명, 열아홉 명, 열세 명이 소속되어 있었다. 이들 규모가 여섯 명의 배수가 아닌 것은 한 명의 패두가 따로 존재하기 때문이다. 일제강점기 함화진의 『조선악개요』에서는 삼현육각을 육악六樂으로 표현한 예가 보이는데, 이 또한 여섯 명의 연주자로 구성된 음악이므로 사용한 용어로 보인다.

이를 통해서 본다면 삼현육각에서 삼현은 음악을 의미하는 것이고 육각은 여섯 명의 연주자를 의미하는 것으로, 그 용어 자체가 음악과 악기 편성의 의미를 모두 지니고 있음을 알 수 있다.

**내용** 삼현육각의 편성은 일반적으로 향피리2·대금·해금·장구·북의 여섯 악기로 이루어진다. 특히 김홍도의 풍속화첩風俗畫帖 등 조선시대 그림 속에는 일반적인 삼현육각 편성의 악대가 보인다. 특수한 경우로



**지역별 삼현육각의 악곡 및 용도**

| 지역에 따른 명칭 | | 용도 | | 사용 악곡 |
|---|---|---|---|---|
| 경기 삼현육각 | | 회갑 잔치의 헌수獻壽 | | '대짜'라고 하는 상영산上靈山에서부터 삼현도드리 |
| | | 승무僧舞나 검무劍舞 | | 긴염불, 자진염불, 허튼타령, 굿거리 |
| | | 귀인貴人의 행차 | | 길군악 |
| | | 도당굿 | 청신 | 긴염불에서 별곡 |
| | | | 돌돌이 | 길군악 |
| | | | 문잡이 | 취타 |
| | | | 춤 | 삼현도드리, 긴염불, 반염불, 굿거리, 허튼타령(또는 자진굿거리), 당악 |
| | | | 무가의 간주 | 중디박산(서울 지역 조상 청배 무가의 간주로도 사용) |
| | | | 잔 올릴 때 | 조청곡(본영산) |
| 호남 삼현육각 | 전주 | | 가족과 하객이 춤출 때 | 굿거리(가족), 염불(하객) |
| | | 승무 | | 염불타령, 굿거리 |
| | | 향교 제향 | 행악 | 길군악 |
| | | | 헌작 | 본영산, 중영산, 조청곡 |
| | | | 끝날 때 | 잔영산 허두 |
| | | 사찰에서 제 지낼 때 | | 본영산, 행악, 염불, 허두에 돌장 |
| | | 혼인 | 신랑 입장 | 굿거리(최근에는 타령) |
| | | | 신랑 북향하여 설 때 | 삼현 |
| | | | 신부와 절할 때 | 삼현돌장, 타령, 굿거리 |
| | | 제각 짓고 상량 올릴 때 | | 잔영산, 허두, 꺽두걸이, 염불, 타령 |
| | | 과거 급제 시 유가 | | 군악 |
| | | 사정에서 | 활 쏠 때 행악으로 | 길군악 |
| | | | 신임 사정 영감 취임 | 염불, 중영산, 잔영산, 돌장 |
| | | | 기생 춤 | 굿거리, 타령 |
| | | 마을굿 | 활 쏠 때 | 지화자곡 |
| | | | 씻김굿 해원 | 조청곡(본영산 1장, 2장) |
| | | | 춤 | 굿거리, 타령 |
| | | 승무 | | 염불, 굿거리, 타령, 자진타령 |
| | | 검무 | | 자진타령 |
| | 고흥 | 행악 | | 길군악 |
| | | 승무 | | 염불, 타령, 굿거리 |
| | | 검무 | | 염불, 타령 |
| | 영광 | 회갑연 잔 올릴 때 | | 본영산, 잔영산 |
| | | 승무 반주 | | 염불, 굿거리, 타령 |
| | | 검무 반주 | | 염불, 굿거리, 타령, 취타, 당악 |
| | | 귀인 행차 | | 길군악 |
| | 능주 | 씻김굿 | 혼맞이 | 긴염불, 굿거리 |
| | | | 제석굿 | 굿거리, 긴염불 |
| | | | 사신거리 | 긴염불 |
| 황해도 삼현육각 (해서 삼현) | | 봉산 탈춤 · 강령 탈춤 | | 긴도드리, 자진도드리, 타령, 굿거리 등 |
| | | 승무 · 검무 · 한량무 · 남무와 같은 춤 | | 긴짜, 도드리, 염불, 타령, 굿거리 등 |
| | | 행진이나 행차 | | 길군악 |
| | | 검무나 탈춤의 사자놀이 | | 보완사타령 |
| | | 삼현춤이나 탈춤 | | 불림타령 |
| 영남 삼현육각 | 진주 | 북춤, 검무, 포구락 등 춤 | | 긴영산, 삼현도드리, 염불, 타령, 굿거리 |
| | 통영 | 충무공 탄신제나 회갑 잔치 잔 올릴 때 | | 거상 |
| | | 귀인 행차, 부잣집 상여 행차, 큰 제사의 송신 | | 길군악 |
| | | 승전무 반주 | | 염불, 타령, 굿거리 |
| | | 검무의 반주 | | 염불, 타령, 자진타령 |
| | | 굿의 청신 | | 긴염불 |
| 함경도 통소 삼현육각 | 광천, 단천, 이원 | 마당놀이(원룰놀이) 뒷과정 | | 긴영산, 도드리(늦은도드리 · 자진도드리 · 하청도드리), 시위, 타령, 검춤, 검모리, 연풍대(자진타령), 굿거리(넋두리 · 성주풀이) |

**무동** | 김홍도 풍속화 | 국립중앙박물관

〈평안 감사향연도平壤監司饗宴圖〉, 〈이원기노회도利園耆老會圖〉와 같은 그림 속에는 박拍이 포함되어 나타난다. 그리고 〈성시도城市圖〉에서는 생황이 포함되어 나타나기도 하며, 〈수갑계첩壽甲稧帖〉에는 가야금이 포함되고 북이 빠져 나타나기도 한다. 수락산 홍국사 감로탱에는 무속 음악의 연주 장면 속에 자바라가 포함된 형태의 연주 모습이 나타나고 있다. 오늘날에도 무속 반주 음악에 사용되는 삼현육각에서는 아쟁이 추가되어 나타나기도 하는 것을 보면, 삼현육각 편성을 기본으로 하더라도 새로운 악기를 추가하거나 기존의 악기를 덜어 내어 새로운 편성의 악대를 구성하는 것이 보편적이었음을 말해 준다.

삼현육각은 궁중과 관아의 연향, 지방 향교의 제향, 굿의식, 가사의 연향, 가무의 반주, 귀인의 행차 등에 널리 사용되었다. 궁중에서 삼현육각은 행악이나 연향의 무용 반주 음악으로 많이 사용되었다. 행악으로 쓰이는 음악은 〈취타吹打〉, 〈길군악[路軍樂]〉, 〈길타령〉(길타령), 〈염불타령念佛打令〉(일명 관악염불管樂念佛), 〈별우조타령別羽調打令〉(일명 삼현타령三絃打令), 〈군악軍樂〉 등이 있다. 무용 반주로 쓰이는 음악으로 〈삼현 영산회상〉 등이 있다.

민간에서는 사가私家의 연향宴享, 행차, 그리고 굿이나 탈춤의 반주로 사용되었다. 민간 삼현육각은 지역에 따라 지역의 음악적 특징을 반영한 독특한 형태를 유지하고 전승되었다.

**특징 및 의의** 오늘날과 같은 악기 편성의 삼현육각은 조선시대에 등장한 것으로 보이는데, 삼현육각은 관아의 연향, 지방 향교의 제향, 굿 의식, 사가의 연향, 가무의 반주, 귀인의 행차, 민속극(인형극, 가면극, 탈춤) 등의 반주 음악으로도 쓰였다. 단원 김홍도가 그린 〈무동舞童〉과 신윤복의 〈검무劍舞〉에서 그 형태를 짐작할 수 있다. 삼현육각의 연주 전통은 20세기 전반까지 해주·은율·전주·영광·고흥·통영 등을 중심으로 이어졌고, 음악에 있어 지역적 차이가 있었다. 현재에는 거의 전승이 단절되었으며 오늘날에는 〈수제천〉(정읍)과 같은 궁중음악, 민간 풍류, 무용과 송파산대놀이·봉산 탈춤·강령 탈춤 등 탈놀이의 반주에 쓰이고 있다.

**참고문헌** 삼현육각의 생성과 무의식에서 기능에 대한 고찰(이보형, 제11회 국립남도국악원 학술회의, 국립남도국악원, 2014), 무형문화재 음악조사보고서4 – 삼현육각(문화공보부 문화재관리국 문화재연구소, 1984), 조선음악사2(문성렵·박우영, 과학백과사전종합출판사, 1990), 조선후기 군영악대(이숙희, 태학사, 2007), 화순 능주씻김굿의 삼현육각 악곡 활용 양상과 음악문화권적 정체성(김혜정, 제11회 국립남도국악원 학술회의, 국립남도국악원, 2014).

**필자** 이진원(李晋源)

## 상두꾼

**정의** 장례에서 상여를 메고 운반하는 사람으로서, 가면극에서는 할미의 시신이나 상여를 운구하는 인물이며, 인형극에서는 감사의 상여를 운구하는 등장 인형.

**내용** 엄밀한 의미에서 상두꾼은 상여를 메고 옮기는 사람을 가리키나 여기서는 상여를 메지 않고 상여의 앞소리를 하는 사람도 포함한다. 수영 야류에서는 상두꾼이 가면을 쓰지 않고 제3과장 할미·영감 과장에서 흰 바지저고리를 입고, 행건을 치고, 짚신을 신고, 고깔을 쓰고 등장한다. 할미가 영감에게 얻어맞아 쓰러진 뒤에 침을 놓고 독경을 하여도 소생하지 않자 죽었다고 상두꾼을 부른다. 상두꾼이 상여를 운구하면서 염불가를 부르고 한 바퀴 돌고 들어간다. 근년에는 염불가보다 긴 상엿소리를 부르면서 돈다.

동래 야류에서는 제4과장 할미·영감 과장에 상두꾼이 등장한다. 상두꾼의 복식은 수영 야류와 같으나 행건을 치지 않는다. 할미가 죽은 뒤에 상두꾼 여섯 명이 나와서 크고 흰 천으로 할미의 몸을 덮어 싸서 들고 들어갔다가 십여 명의 상두꾼이 나와 상여를 운구하면서 상엿소리를 처량하게 부르면서 한 바퀴 돌고 퇴장한다.

통영 오광대에서는 제4과장 농창탈 과장에서 상두꾼이 흰 바지저고리를 입고 행전을 매고 등장한다. 앞소리꾼은 가면을 쓰지 않고 머리에 흰 수건을 동여매고, 상두꾼은 가면을 쓴다. 할미가 죽은 후 네 명의 상두꾼이 나와서 할미의 몸에 흰 천을 덮고 들고 들어갔다가 한 명의 상엿소리 앞소리꾼과 여덟 명의 상두꾼이 등장하여 상여를 메고 운구를 하면서 상엿소리를 부르면서 한 바퀴 돌고 퇴장한다.

고성 오광대에서는 제5과장 제밀주 과장에서 상두꾼이 흰 바지저고리에 대님을 매고 삼베두건을 쓰고 등장한다. 할미가 죽으면 여덟 명의 상두꾼이 나와서 할미의 몸에 흰 천을 덮고 들고 들어갔다가 한 명의 상엿소리 앞소리꾼과 열두 명의 상두꾼이 운구를 하면서 등장한다. 고성 오광대는 상여도 크고 실제 장례처럼 명정銘旌, 운아雲亞, 영여靈輿, 공포功布 등을 앞세우고 있어 이것을 드는 사람들이 많이 등장한다. 모두 가면을 쓰지 않았다. 꽹과리 장단에 따라 상엿소리를 처량하게 부르면서 장례놀이처럼 어른을 상여에 태우기도 하고 관객은 실제 출상 때처럼 상여에 노잣돈을 걸어 주기도 한다. 상여가 들어갔다가 관객의 요청에 따라 나오기도 하면서 가면극의 마지막을 마무리한다.

경상도의 오광대와 야류에는 1950년대까지 상두꾼이 할미의 시체에 흰 천을 덮고 들고 들어가는 것으로 할미·영감과장이 마무리되었고, 상여가 등장하지 않았다. 통영 오광대와 고성 오광대에서만 상엿소리를 간단히 불렀다. 상여는 1960년대 이후에 등장하고 점점 크고 화려해져 갔다. 경상남도 지역 가면극에서 행하는, 상두꾼이 상여를 메고 상엿소리를 부르는 행상 연행은 관객의 호응에 따라 많이 변한다.

퇴계원 산대놀이에서는 제12과장 신할아비와 미얄할미 과장에서 흰 바지저고리를 입은 네 명에서 여섯 명 사이의 상두꾼이 할미가 죽은 뒤에 등장하여 할미를 칠성판에 올려 놓고 광목을 덮어서 들고 퇴장한다. 실제 공연에서 네 명의 먹중이 미얄할미를 어깨에 메고 퇴장하기도 한다.

남사당패의 꼭두각시놀음에서는 인형인물 상두꾼 열두 명이 평안 감사 장례식에서 상여를 메고 운구를 한다. 살구색 얼굴에 흰 옷을 입고 삼베 두건을 쓴다. 서산 박첨지놀음에서는 평안 감사 장례식에 상여를 메고 가는 열두 개의 인형인물을 상여꾼이라 한다. 복식은 꼭두각시놀음과 유사하다. 인형극의 상두꾼들은 상여를 메고 운구를 하고 상엿소리를 하는 것 외에 특별한 행동을 하지 않고 대화도 하지 않는다. 이들은 각각 개별적 인물이 아니라 하나의 공통된 역할을 하는 집단적 인물이라 할 수 있다.

고성 오광대

서산 박첨지놀이

**상두꾼** | 국립민속박물관

**특징 및 의의** 해서 탈춤과 산대놀이에서는 할미가 죽은 뒤에 굿을 크게 하여 한을 풀어 주므로 한을 풀어낼 출상 장면을 두지 않아 상두꾼이 등장하지 않는다. 오광대 중에도 진주 오광대와 가산 오광대에서도 할미가 죽은 뒤에 굿을 크게 하므로 출상 장면을 두지 않아서 상두꾼이 등장하지 않는다. 호상好喪에 장례놀이를 하고, 인형극에 행상 장면이 나오는 것을 보면 전통사회에서 장례놀이와 행상연행은 흥미로운 큰 볼거리였다. 그러나 1960년대 중요무형문화재로 지정되기 이전의 채록본에 상여가 나타나지 않고 너댓 명의 상두꾼이 나와서 죽은 할미의 몸에 천을 덮어 들고 혹은 메고 들어가는 것으로 그치거나 들고 들어가면서 간단한 상엿소리를 불렀다. 1960년대 무형문화재 지정 보고서 이후의 채록본에 상여가 등장하고 상두꾼도 여덟 명에서 열 명 사이로 늘고 상엿소리가 길어진다. 이 시기에 전통적인 상례가 잘 행해지지 않으면서 전통상례에 대한 향수로 인하여 가면극에 상여가 등장하고 행장 장면이 화려해지면서 선후창의 상엿소리를 부르는 상여꾼의 수와 역할이 커졌다. 즉, 가면극에 상여가 등장함으로써 상두꾼의 극중 역할이 커졌다. 그 지역의 실제 출상 장면과 비슷하게 하면서 그 지역의 상엿소리를 수용하여 부른다. 이 출상 장면이 근년에 인기가 있어 관객이 저승 노잣돈을 상여에 걸기도 하는 등 관객의 반응이 좋으면 상여를 어르고 몇 바퀴 더 돌기도 하면서 관객 반응에 따라 신축성 있게 연행을 한다. 할미·영감과장이 마지막인 경우는 인생을 죽음으로 마무리하는 이 출상 장면은 할미·영감과장을 끝맺을 뿐 아니라 가면극 전체를 마무리하는 역할을 한다.

**참고문헌** 남사당패연구(심우성, 동문선, 1974), 민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 서산 박첨지놀이 연구(허용호, 구비문학연구10, 한국구비문학회, 2000), 야류·오광대가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국가면극선(이두현, 교문사, 1997).

**필자** 정상박(鄭尙朴)

## 상여 거리

**정의** 꼭두각시놀음에서 평안 감사平安監司가 모친의 장례葬禮를 지내는 장면 또는 그의 아들이 평안 감사의 장례를 지내는 장면.

**내용** 평안 감사는 부임하자마자 공직자의 윤리에 어긋나게 매사냥을 나간다. 이러는 사이 갑작스레 모친의 사망 소식을 듣고 장례를 치르게 된다. 경우에 따라서는 감사가 급서急逝함으로써 그 아들이 부친의 장례를 치르게 된다. 감사의 사망 원인은 황주 동설령고개에서 낮잠을 자다가 개미에게 불알을 물린 사건이다. 이 같은 두 사람의 죽음으로 상여喪輿를 이용하여 관棺을 운구運柩하고 장례를 치르는 것이 상여 거리의 내용이다.

조선시대에 들어와서 유교식儒敎式의 주자가례朱子家禮에 의한 관혼상제冠婚喪祭의 시행을 정부 차원에서 강력히 추진한다. 유교식 관혼상제의 정착에는 전통적인 무불식巫佛式과의 마찰이 필연적으로 수반된다. 아울러 유교식이 시행된 이후에도 상당 기간 또는 여전히 무불식이 전승된 것은 여러 가지 상장례喪葬禮의 습합習合과 공존을 말해 주는 것이기도 하다. 상여의 사용 의식儀式이 정립된 조선시대 후기와 현존하는 꼭두각시놀음의 관계는 이런 점에서도 주목된다. 즉, 『조선왕조실록朝鮮王朝實錄』 1398년(태조 7), 1431년(세종 13), 1474년(성종 5) 기록 속의 장례는 『주자가례朱子家禮』의 장례에서 명시된 엄숙하고 진지한 장례에서 크게 벗어나서 마치 즐거운 잔치판 같아 이로 인해 비판받은 사례들이 나타난다. 이는 흡사 꼭두각시놀음의 상여 거리를 연상케 한다는 것이다.

꼭두각시놀음의 상여 거리에는 주요 소품으로서 상여와 열두 개의 상여꾼 인형이 등장한다. 특히 상여의 크기(길이 70㎝×너비 20㎝×높이 35㎝)는 실물 상여를 축소한 것처럼 상당히 정교하게 제작되었다. 상여꾼 인형은 총 열두 개의 작은 인형(머리끝부터 손잡이까지의 길이 35㎝×얼굴 너비 7㎝)으로 흰색의 상복을 입고 머리에 굴건을 쓰고 있다. 상여꾼 인형은 상여 양편에 여섯 개씩 정렬하여 상여 줄에 매달아 고정시켰다. 따라서 상여가 앞으로 나아갈 때마다 함께 이동하여 마치 상여꾼들이 상여를 메고 가는 듯한 느낌을 주어서 이들 소품의 등장만으로도 실제 상여 거리의 풍경이 연상될 정도로 관중들을 몰입시키기에 충분하다.

**상여 거리(꼭두각시놀음)** | 2015 | 국립민속박물관

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

김재철 채록본의 제7막에서 평안 감사 모친의 사망으로 인해 장례를 치르게 되자 감사는 박첨지에게 향도꾼(상여꾼)을 불러 달라고 청하고 이에 박첨지는 홍동지를 추천한다.

**평안 감사** 박가야, 말 들어라. 상여가 나가다가 향도香徒꾼이 발병이 났으니 인부를 사 대라.

**박첨지** 소인의 조카 놈이 궂은일 잘보고 괴덜머리쩍고 기운이 역사요, 이상야릇한 놈이오니 그놈으로 천(추천)하옵니다.

(중략)

**박첨지** 하룻밤 삼시에 사시야[三食四食夜] 먹고 잔 칠 푼(잔돈 7푼) 줄 것이니 상여꾼 품팔이 안 가려느냐?

(중략)

**박첨지** 만일 지체하면 주릿대학춤 고드래뼈 튕여지면 호소할 곳 바이 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.

평안 감사는 홍동지가 벌거벗은 몸으로 자신의 생식기로 상여를 밀자, 박첨지를 잡아들여 홍동지를 잘못 추천했다며 태장笞杖을 때린다. 이어서 감사는 분묘 작업을 끝내고 지낼 평토제平土祭 제물로 개 한 마리를 지고 간다. 홍동지는 "어화 넘자."하고 〈상엿소리〉를 부르며 어깨로 상여를 메고 간다.

**산받이** 그 뒤에 진 건 무엇이요?

**상제** 개가죽이야.

**산받이** 개가죽은 무엇하려고 지고 오(시오)?

**상제** 분묘 평로제(평토제, 봉분제) 지낼려고 지고 오네.

최상수 채록본의 제7막에서 대잡이들은 〈상엿소리〉를 거창하게 부른다. 상주인 평안 감사는 "아이고, 아이고." 하는 곡哭소리를 몰라서 "해콩, 내콩, 메콩"이라고 해서 박첨지에게 야유를 받는다. 관리가 향도꾼을 모집해 달라고 박첨지에게 부탁하자 그는 벌거벗은 홍동지를 데려온다. 그야말로 혼자 여러 사람을 당할 수 있는 힘을 지녔다고 한다.

김우 채록본의 제8과장에서는 꿩고기를 먹다가 죽은 평안 감사의 장례를 지낸다. 그의 아들인 상주는 도중에 개고기를 먹다가 상여를 잃어버리는 무례를 범한다. 박첨지는 향도꾼을 구할 수 없게 되자 자신이 상여를 메고 간다. 박첨지는 평안 감사를 대상으로 "에미 잡아먹고 간질간질하고 아비 잡아먹고 장글장글하다. 아그놈이 상놈일세."라는 욕설을 퍼붓는 등 다른 채록본과는 차이가 심하다.

박헌봉 채록본의 제10막에서는 평안 감사의 꿩 사냥과 장례를 함께 공연한다. 감사가 죽은 요인을 "사냥을 나가 황주 동설령고개에서 낮잠을 자던 중 개미에게 불알 땡금줄을 물려 돌아가신 것"이라 한다.

**산받이** 애 이놈아, 놀지 말고 일 전 오 리 받고 상여품팔이 팔러 가거라.

**홍동지** 그건 너무 비싼데요?

**산받이** 평안 감사 상여래요.

**홍동지** 평안 감사 상여요? 아이구, 부잣집 상여로군요. 술도 있소?

**산받이** 아까 먹지 않았어? 떡도 있고 과자도 있소. 콩나물과 굴비도 있고, 두부도 있고 초피(돼지 가죽)도 있고, 다 있어. 눈깔사탕도 있어. 아, 저 곶감도 있어.

이두현 채록본 제11막에는 박첨지의 재담이 능청맞다. 박첨지는 〈염불이로구나〉 노래를, 상주는 〈품바타령〉을 부른다. 홍동지가 남자의 생식기로 상여를 밀고 간다.

**박첨지** 아이고, 아이고, 할머니, 할아버지, 아이고…….
**산받이** 여보 영감, 누구 상연줄 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 채록본 제6거리에서 상주는 평토제를 지내려고 개를 잡아 오느라 3일 뒤에 나타나 부친의 상여를 찾는다.

**상제** 여보시오. 혹 이곳으로 사흘 전에 상여 하나 지나가는 것을 못 보았소?
**산받이** 상여 지난 지가 언젠데 지금 어디서 자고 왔소?
**상제** 아내가 우리 집에 기르던 바둑강아지를 식전 댓바람에 상제 막대기로 때려잡아 가지고 짊어지고 오느라 늦었소.
**산받이** 개는 잡아 가지고 뭐 할려고?
**상제** 뭐 하긴 뭣을 해. 산에 가서 평토제 지내려고 그러지…….
**산받이** 저런 미친 상제 봤나.

서산 박첨지놀이의 제2막에서 상주는 도중에 부친의 상여를 잊고 친구와 술을 마시다 강아지를 제물로 바치기 위해 등에 지고 뒤늦게 나타난다.

**특징 및 의의** 상여 거리는 앞서 연행되는 매사냥 거리와 연속성이 있고, 평안 감사라는 주인공의 행위와 인과관계를 지녔다. 평안 감사는 지방 수령의 본분을 망각하고 개인 취미 생활에서 벗어나지 못하는 비리를 저지를 뿐만 아니라, 모친의 장례에 제물로 개고기를 올리는 패륜까지 저지른다. 또한 매사냥 몰이꾼에게 개인 돈을 지급해야 함에도 꿩을 팔아 올리라는 치졸함까지 드러낸다. 상여 거리에서 평안 감사가 죽은 이유는 사냥에서 잡은 꿩고기를 먹다가 급체했거나 사냥 도중에 낮잠을 자다 개미에게 불알을 물린 것으로, 모두가 일반적인 죽음이 아니라 불합리하고 비정상적인 행위에서 빚어진 사건이다. 이런 사건을 통해 공직자로서의 탈선을 비판하고, 아울러 양반으로서의 품위와 법도를 지키지 못하는 무능함을 풍자한 내용이다.

**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)

## 상여놀이

**정의** 진도 다시래기의 한 절차로서, 상두꾼들이 빈 상여를 메고서 상엿소리를 부르며 펼치는 놀이.

**내용** 상여놀이란 상가에서 다시래기를 할 때 빈 상여를 메고서 〈상엿소리〉를 부르며 장난을 치며 노는 것을 말한다. 실제 운상運喪이 아니라 빈 상여를 갖고 논다는 데서 보듯이 본격적인 출상에 앞서 상두꾼들이 호흡을 맞춘다든가, 상주를 위로하기 위해 밤샘을 하며 놀이판을 벌이는 데 목적을 두고 펼쳐진다. 상여놀이는 전국적으로 전승된다. 황해도에서는 이를 '생여돋음'이라 하고, 강원도·경기도에서는 '손모듬' 또는 '걸걸이'라고 한다. 또한 경상도에서는 '대돋음' 또는 '개도덤'이라고 하고, 전라도에서는 '상여어르기', '밤다래', '대울림' 등으로 부른다.

다시래기의 한 절차로 연행되는 상여놀이는 상황적인 의미를 보여주는 데 초점이 맞추어진다. 연극성과 놀이성이 강한 공연을 한 후에 상여놀이를 하므로 별도의 놀이를 더 하지 않고 상엿소리를 부르며 분위기를 돋우는 데 역점을 둔다. 한편, 최근 공연에서는 무대에 입장하는 과정에서 〈상엿소리〉를 부르고 나오기도 한다. 과거와 달리 무대 공연이 일반화되면서 나타난 현상이다. 〈상엿소리〉는 〈염불소리〉(긴염불, 중염불, 자진염불), 〈에소리〉(애소리), 〈제화소리〉, 〈하직소리〉, 〈천근소리〉 등이 있다. 이것을 전부 다 하지는 않고 상황에 맞춰 가감한다.

- **긴염불**
  제에에 보오살 제 혜 헤에 보살이로구나/ 나무여 허어 어허어 어허어 어허 어허 어허로구나/ 다야아 허 허허 어허 어로구나/ 나무 나무여 아미타아아불/ 늙어 늙어 만련주야/ 다시 젊기가 어려워라/ 하날이 높다고 해도/ 초경에 이슬 오고/ 북경이 멀다 해도/ 사신 행차가 왕래를 허네 (후렴)

- **중염불**
  나무야 나무야 나무나무 나무야/ 나부불이나 새로 아니났네/ 동해로 뻗은 가지 목토보살이 열리시고/ 남해로 뻗은 가지 화보살 열렸네 (후렴)

- **에소리**
  에 혜 에 혜 에야 에헤 에헤에 에헤에야/ 에 혜 에 혜 에야 에헤 에헤에 에헤에야/ 어이를 갈거나 어이를 갈거나/ 심산 험로를 어이를 가리 (후렴)
  옛 늙은이 말 들으면 저승길이 멀다더니/ 오늘 보니 앞동산이 북망 (후렴)

**지역사례** 황해도 옹진에서는 호상好喪일 경우, 동네 상여꾼들이 북·장구·꽹과리를 치며 빈 상여를 메고 먼저 장남 집에서부터 시작하여 차남 집 그리고 딸과 사위 집 등을길놀이로 도는데, 상여 앞에 잘 노는 사람이 타고서 우는 시늉, 상제 시늉, 재산 나누는 시늉 등 상여놀이를 한다. 상가에서는 상여 앞에 제상을 차리고 절을 한 다음 이들에게 돈을 내주고 닭을 잡고 술대접을 한다. 술을 가져오면 안주를 내라고도 하는데, 이렇게 모은 돈은 상포계에 보태고 먹고 놀았다고 한다. 상여놀이가 끝나면 상가로 돌아와 마당에서 시신을 상여에 안치하고 상포계군들은 다시 선소리를 위시하여 각종 놀이를 놀고 투전을 하며 밤을 새웠다고 한다.

경상북도 안동에서는 호상이거나 가정 형편이 넉넉한 상가에서 대돋음이라 불리는 상여놀이를 했다. 출상 전날 저녁에 상두꾼들이 모여서 주검을 싣지 않은 빈 상여를 메고 앞소리를 메기며 출상할 때와 같이 상엿소리를 부른다. 대돋음을 하게 되면 상주와 그 친척들은 상두꾼과 마을 어른들을 정식으로 청한다. 상여놀이에서 말하는 '재미'라는 것은 슬픈 것을 마음에 와 닿게 하는 것이라고 한다. 그러므로 대돋음은 순전히 웃기는 난장판에 한정되는 것이 아니라, 사람들을 울리는 정서적 공감의 재미도 함께 하는 것이라고 할 수 있다.

**특징 및 의의** 상여놀이는 노래와 춤으로 죽은 이를 보내는 전통에 토대를 두고 있다. 유교 유입 이전부터 지속돼 온 장례풍속이며 죽음을 대하는 한국인의 민속 철학이 담겨 있다는 점에서 남다른 의의가 있다.

**참고문헌** 진도다시래기(이경엽, 국립문화재연구소, 2004), 진도다시래기(정병호, 중요무형문화재해설-연극, 문화공보부 문화재관리국, 1986).

**필자** 이경엽(李京燁)





## 상좌
上佐

**정의** 가면극에서 대사 없이 놀이판을 정화하는 종교적 기원을 담아 놀이를 시작하는 의식무儀式舞를 추는 역할을 담당하는 대사가 없는 등장인물.

**개관** 상좌上佐는 봉산 탈춤·강령 탈춤·양주 별산대놀이·송파 산대놀이·통영 오광대·가산 오광대·진주 오광대·김해 오광대 등의 가면극에 등장하는 인물이다. 가면극에서 상좌는 노장을 보필하는 스님으로 무언無言의 배역이다. 산대놀이에서는 첫 번째 마당에서 상좌 2인이 등장해서 합장재배와 사방치기를 하면서 탈춤판을 정화하고, 축귀逐鬼적 의식무를 보여 준다. 이러한 연행양상은 과거의 기록에서도 알 수 있다. 가면극에서 등장인물인 상좌를 확인할 수 있는 기록은 1779년에 공연된 본산대놀이를 묘사한 강이천姜彛天(1769~1801)의 한시 〈남성관희자南城觀戱子〉(1789)이다. "평평한 언덕에 새로 자리를 펼쳐/ 상좌 아이 깨끼춤 추는데平陂更展席 僧雛舞緇素"라는 구절은 상좌를 묘사한 부분으로, 놀이판을 정화하는 전통이 이미 오래전에 성립되었던 것을 알 수 있다. 오늘날까지 전승되는 본산대놀이 계통인 서울·경기의 산대놀이와 황해도 탈춤에서 상좌는 대사 없이 탈판을 정화하고 벽사 의식무辟邪儀式

舞를 춘다. 그러나 두 번째 마당에서 상좌는 옴중의 물건을 빼앗고 서로 신체적 공격을 가하면서 갈등을 일으키는 존재로 나온다. 따라서 상좌가 먹중과 마찬가지로 세속화한 인물로 변이되었다고 볼 수 있다.

**내용** 봉산 탈춤에서는 네 명의 상좌가 등장하여 구경 온 관객의 안녕과 복을 빌고 놀이판을 정화하며, 연희자가 공연을 잘 마칠 수 있게 해 달라는 기원으로 동서남북 사방신에게 제를 올리는 의식무를 춘다. 상좌탈은 흰 바탕에 두발, 눈썹, 눈 가장자리를 검은 선으로 그렸으며 입술은 붉게 칠하였다. 눈과 입은 뚫렸으나 코는 막혔으며 흰 탈보를 달았다. 복색은 모두 흰 장삼을 입고 붉은 띠 가사를 두르고 흰 고깔을 썼다. 남색 치마를 입고 발에는 흰 버선과 흰 고무신을 신었다(원래는 미투리를 신는다). 상좌의 등장은 양팔을 벌린 네 명의 상좌를 먹중 넷이 각기 나눠 업고 "덩, 덩, 덩!" 하는 타악의 장단에 맞춰 장내에 등장하여 일렬로 늘어선 다음, 앞으로 나아가 장내를 한 바퀴 돈다. 불림으로 "낙양동천이화정!"을 외치면 삼현타령장단이 연주되며, 상좌 네 명을 차례로 등장시키기도 하였다. 먹중들은 상좌들을 내려놓고 만사위로 제자리에서 뛰면서 한 삼을 휘돌려 내리고 뛰어 퇴장한다. 상좌들은 악사들이 연주하는 느린 영산회상곡에 맞추어 합장재배를 하고 사방으로 퍼져 사방재배춤을 추고 도드리장단으로 바뀌면 두 사람씩 동서로 갈라져서 양손뿌리기와 활개펴뛰기 등으로 대무對舞한다. 다시 타령장단으로 바뀌면 연풍대(원을 그리면서 도는 회전무 동작)로 돌면서 퇴장한다.

강령 탈춤 제4과장 상좌춤 과장에서는 두 명의 상좌가 등장한다. 상좌탈은 가면의 얼굴은 바가지에 채색한 흰 바탕에 소나무를 깎아 코를 만들어 붙였으며 입·눈언저리·눈썹은 백지를 꼬아 만들었고 눈꼬리에 붉은 점이 있다. 상좌들은 각각 오른쪽과 왼쪽에서 등장하여, 적당한 거리를 두고 서서 대무對舞를 한다. 이 대무는 염불도드리장단에 맞춰 느린 동작으로 부드럽고 섬세하게 추는 춤으로서, 잡귀를 쫓는 의식무이다. 이어서 타령장단과 굿거리장단이 연주되는데, 타령장단에서는 점점 고조되어 가는 춤의 흥과 멋이 어우러진다. 굿거리장단에서는 장삼춤의 맛을 한층 돋보이게 하는 기교를 선보이는데, 장삼을 이용해 합장하고 뿌리고 감고 채고 어르는 등의 동작을 한다.

**상좌(은율 탈춤)** | 2015 | 국립민속박물관

은율 탈춤은 제2과장 헛목춤 과장이 상좌춤 과장에 해당한다. 다른 가면극의 상좌를 은율 탈춤에서는 '헛목'이라고 부른다. 상좌 역이 봉산 탈춤에서는 네 명, 강령 탈춤에서는 두 명이지만 은율 탈춤에서는 한 명뿐이다. 헛목은 흰 장삼에 흰 고깔을 쓰고 붉은 어깨띠를 양어깨에 두르고 흰 바지를 입었다. 상좌는 사방에 배례拜禮하고 춤을 추기 시작한다. 사자춤과 마찬가지로 놀이판을 정화하는 기능이 있으며 염불장단, 늦은타령장단, 자진타령장단의 순으로 춤을 추고 퇴장한다. 지금은 헛목(상좌)도 가면을 쓰지만, 원래 헛목은 가면을 쓰지 않았다고 한다.

양주 별산대놀이에서는 첫째 마당에서 두 명의 어린 상좌 중이 등장하는데 흰 도포를 입고 흰 고깔에 흰 행전을 쳤다. 탈은 바가지에 소나무 껍질을 깎아서 코를 붙이고 입·눈썹·눈가 등은 백지를 꼬아서 붙이고 백지를 덧붙여 흰색을 칠했다. 첫째 상좌가 등장하여 중앙에서 염불장단에 맞추어 처음에는 '판붙임'이라고 하는 합장재배의 춤을 추고, 이어서 사방의 여러 신에게 고하는 사방치기를 하고 타령장단에 깨끼춤을 춘다. 이어 둘째 상좌도 등장하여 똑같은 춤을 춘다.

송파 산대놀이도 마찬가지로 첫째 마당에 등장하는 두 명의 상좌는 흰색 바탕의 탈을 쓰고 나와 탈놀음의 시작을 알리고 놀이터를 정화한다. 중앙과 동서남북 등 오방신에 재배하고 천신에게 고하는 의식무를 추며, 이것은 영남 지역의 오방신장무와 같은 기능을 하는 것이다.

**지역사례** 영남 지역의 통영 오광대 제4과장 농창탈 마당에서 상좌중[上佐僧](소모탈) 2인은 흰 바탕의 얼굴에 회색 장삼을 입고 만卍자를 그린 흰 고깔에 쓴다. 상좌 두 명이 작은어미(제자각시)를 사이에 두고 양옆으로 등장하여 자진덧배기장단에 춤을 추면서 작은어미를 유혹하자, 작은어미는 교태로 추파를 던지면서 한 상좌의 양손을 붙잡고 춤을 춘다. 그러다 상좌를 밀치고 다른 상좌와도 춤을 추다가 물리친다. 이때 할미양반이 등장하여 상좌중(소모) 두 명은 쫓겨난다. 이것은 다른 오광대와 비교하면 파계승을 풍자하는 중 마당과 처첩 관계로 인한 가정 비극을 표현한 영감·할미 마당이 합쳐진 격으로, 산대놀이 계열의 상좌춤과는 달리 신성성이나 의식성은 배재되고 상좌는 노장과 같은 파계승의 역할을 한다.

가산 오광대에서는 제5과장은 파계승의 장으로 소무小巫가 서울애기를 데리고 와서 양반 앞에서 춤을 추면, 승복에 고깔을 쓰고 바랑을 진 상좌가 노장을 모시고 등장한다. 가면의 크기는 노장보다 조금 작은데 모양은 비슷하다. 노장을 모시는 젊은 상좌 역이니, 산대놀이 계통의 상좌와는 달리 파계승의 사미승(수행하는 어린 남자 승려) 역할이다. 그 밖에도 진주 오광대 넷째 과장, 마산 오광대 둘째 과장, 김해 오광대 중 마당에서는 소무가 타령장단에 맞추어 손춤을 추고 있으면 상좌를 앞세운 중이 나와 소무를 유혹하는 춤을 춘다. 이것도 파계승을 풍자한 마당이라 할 수 있다.

경기 지역 답교놀이에서도 무동상좌가 등장하여 자라춤을 춘다. 남사당패의 꼭두각시놀음에도 상좌가 피조리 거리에 뒷절 중으로 두 명이 등장하는데, 한 상좌는 검은 장삼에 붉은색 띠를 둘렀고 다른 상좌는 회색 장삼에 녹색 띠를 둘렀으며, 둘 다 흰색 얼굴에 삼베 고깔을 했다. 상좌는 피조리들과 함께 어울려 한바탕 춤을 추고 음란한 행동도 마다하지 않는 인물들로 등장하며, 피조리들과 어울리다가 홍동지에게 물러난다.

**특징 및 의의** 불교에서 상좌는 고승의 여러 제자 중에서 대를 이을 중을 말한다. 그러나 탈놀이에서의 상좌는 첫째 과장에 등장하여 동서남북의 신에게 절을 하며 관객과 공연의 무사안녕無事安寧을 기원하는 제를 올리는 춤을 춘다. 황해도 탈춤 중 봉산 탈춤 또한 사상좌춤으로 시작하는 반면, 강령 탈춤과 은율 탈춤은 사자춤으로 시작하여 놀이판을 정화한다. 은율 탈춤의 상좌춤 과장은 사자춤이 끝난 뒤 제2과장으로 연행되며, 강령 탈춤의 상좌춤 과장은 제1과장 사자춤, 제2과장 말뚝이 곤장춤, 제3과장 먹중춤 다음에 연행된다.

가면극에서 상좌 배역이 차지하는 역할과 특징은 첫째, 탈놀음판에서 고사를 지내고 신성성을 담보하면서 종교의식을 거행하기에 적합한 등장인물이다. 가면극에서 종교의식을 주재할 배역은 불교적 승려(옴중·먹중·노장·상좌)와 무속적 무당이다. 팔먹중·옴중·노장은 모두 이미 파계하거나 병들거나 세속화된 중들이고, 무당은 탈놀음판에서 죽은 할미와 죽은 자들의 극락왕생을 기원하는 지노귀굿을 하면서 탈놀음의 마지막을 장식할 배역이다. 따라서 가장 순결한 종교적 이미지를 지닌 인물은 상좌뿐이기에 의식무를 담당하게 된다.

둘째, 탈놀음판을 여는 서막의 신성성을 역할을 적절히 수행할 수 있는 인물로 상좌가 적합하다. 기본적으로 연극에서는 막이 오르는 서막(prologue)과 종막(epilogue)이 극의 성패를 좌우하기도 한다. 따라서 서막에서 신성성을 보여 주고 종막에서 마무리를 잘해야 한다. 상좌는 이러한 역할을 수행하기에 적합하다. 셋째, 상좌는 엄숙함과 의식성을 강조하기 위한 연행 수단으로 무언無言과 무용으로만 표현한다. 양손을 합장하고 조용히 마당에 등장하여 엄숙하고 유장한 영산회상의 염불장단에 맞춰 합장배로 춤을 추는 모습에서 이를 느낄 수 있다. 넷째, 상좌춤은 매우 세련된 춤으로, 탈놀이의 첫머리에서 관중들을 사로잡는 역할을 한다. 그래서 상좌춤 역할을 하는 이는 몸이 아담하고 춤사위

에 맵시가 있어야 한다. 다른 중들은 대개 파계승으로 등장하므로 얼굴에 옴이 옮았거나 거무튀튀해 사악함을 느끼게 하지만, 상좌는 얼굴이 하얗고 비교적 눈도 맑고 의복도 하얀 장삼을 입어 순결한 모습이다. 다만 첫상좌는 붉은 띠와 붉은 고깔을 두르고 둘째 상좌는 청색 고깔에 청색 띠를 둘러 청홍의 대비적인 모습으로 둘을 구별하였다.

이러한 상좌의 의식무 특징은 천신天神에게 고하는 고천告天의식무이다. 이어서 삼진三進씩 동서남북 사방을 차례로 걸어가 사방재배(사방치기)를 하는데, 이는 사방 제신에게 축원하며 잡신을 쫓는 구나驅儺 의식무이다. 그 다음 늦은타령장단으로 장단을 바꿔 팔뚝잡이를 사방으로 하는데, 이것은 마치 술잔을 향불 위에 세 번 돌리고 제신에게 바치는 것과 상통하는 헌작獻酌의 식무이다.

**참고문헌** 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 은율 탈춤(전경욱·차부회, 국립문화재연구소, 2003), 한국전통연희사전(전경욱 편저, 민속원, 2014), 황해도탈놀이(서연호, 열화당, 1988).

**필자** 이병옥(李炳玉)



## 상좌 과장
上佐 科場

**정의** 본산대놀이 계통의 송파 산대놀이와 양주 별산대놀이에서 상좌가 등장하여 놀이판을 정화하고 연희자와 관객의 무사안녕無事安寧을 기원하는 벽사辟邪적인 의식무 과장.

**내용** 가면극에서 상좌 과장上佐科場을 확인할 수 있는 기록은 1779년에 공연된 본산대놀이를 묘사한 강이천姜彛天(1769~1801)의 한시 〈남성관희자南城觀戱子〉(1789)이다. "평평한 언덕에 새로 자리를 펼쳐 상좌 아이 깨끼춤 추는데平陂更展席 僧雛舞緇素"라는 구절은 상좌 과장을 묘사한 부분으로, 놀이판을 정화하는 전통이 이미 오래전에 성립되었음을 알 수 있다. 오늘날까지 전승되는 본산대놀이 계통인 서울·경기의 산대놀이와 황해도 탈춤에는 탈춤판의 정화의식과 벽사의식을 춤으로 구현하는 상좌 과장이 연행되고 있다. 대체로 첫째 과장이 탈놀이판을 정화하고 성공을 기원하는 의식무이지만, 지역에 따라서는 과장 순서가 뒤바뀐 경우도 있다. 상좌 과장은 전체가 무언無言으로 진행되는데, 상좌들이 처음 등장하여 염불장단에 거드름춤을 추며 벽사적인 의식무를 추지만, 과장 후반부에 이르면 의식적인 춤에서 타령장단의 깨끼춤으로 바뀐다. 이때부터는 그동안 수도를 쌓은 상좌의 모습이 아니라 세속적인 인물로 변신하며, 둘째 상좌가 등장하면서 탈놀이판의 기본적인 갈등 구조에 따른 행동을 보여 주게 된다.

양주 별산대놀이 제1과장 상좌춤은 두 명의 상좌가 등장하는데, 먼저 첫째 상좌가 중앙으로 등장하여 염불장단에 맞추어 '판붙임'이라고 하는 합장재배의 춤을 추고 나서, 이어서 사방의 여러 신에게 고하는 사방치기를 춘다. 그리고 팔뚝잡이, 활개펴기, 거드름을 추고 타령장단에 깨끼춤, 두루치기, 고개잡이, 깨끼리, 곱사위, 여닫이, 멍석말이 등의 춤사위로 춤을 춘다. 이어 둘째 상좌가 등장해서 타령장단의 깨끼춤을 추며 두루치기, 고개잡이, 깨끼, 깨끼리, 곱사위, 여닫이 등의 춤사위를 반복한다.

송파 산대놀이의 제1과장도 상좌춤놀이로 탈놀음의 시작을 알리고 놀이터를 정화하는 한편, 중앙과 동서남북 등 오방신에 재배를 올리고 천신에게 고하는 의식무로 이루어져 있다. 첫째 상좌가 흰 장삼에 붉은 띠와 붉은 한삼과 붉은 고깔을 쓰고 합장하고 중앙으로 나오면 염불장단이 나온다. 염불장단 첫 장단에 활개를 위로 폈다 내려 다시 양손을 모으고 고개를 숙여 합장배로 인사한다. 그리고 앞으로 한 장단에 천천히 삼진三進하여 한 장단에 천천히 엄숙하게 절을 하고, 우右로 돌아 한 장단에 역시 삼진하여 절을 하고, 계속하여 사방을 돌면서 사방재배를 한다. 손뼉으로 늦은타령장단을 불러 팔뚝잡이를 사방으로 하고 활개를 펴서, 반화장·화장무·한삼치기·곱사위·거울보기·여닫이를 춘다. 그리고 다시 손뼉으로 허튼타령을 불러 화장무·자진화장·여닫이·몰아치기·건드렁·멍석말이춤을 추고, 악사 반대쪽에 가서 덜미잡이를 하고 앉는다. 이때 둘째 상좌가 흰 장삼에 남색 띠·남색 한삼·남색 고깔을 쓰고 반대편에서 나와 손을 들어 사방을 둘러본다. 그리고 첫째 상좌가 앉아 있는 것을 보고 별것 아니라는 듯이 고개를 끄덕끄덕한 다음, 다른 손도 들어 손뼉으로 장단을 불러 건드렁·여닫이로 나가 춤을 추고, 첫째 상좌 쪽으로 자진화장으로 가까이 가서 곱사위로 돌아서서 나온다. 그리고 다시 돌아 첫째 상좌를 바라보고 서서 활개를 펴고 양팔을 좌우로 흔들다가 뒤로 젖히며 첫째 상좌를 어른다. 그러면 첫째 상좌가 쪼그리고 앉은 자세에서 양팔을 펴고 모둠발로 깡충깡충 뛰어나오면서 몸을 일으키고 건드렁으로 한 장단 먹고 대무對舞를 시작한다. 화장무·자진화장으로 교차하고 곱사위로 돌아서 마주 보고, 여닫이로 장내를 돌다가 팔을 어깨 위로 젖히고 고갯짓으로 끄덕이를 하고 마주 돌아 헤어져 마주 보고, 깨끼리·거울보기를 추고 첫째 상좌가 연풍대로 퇴장하면, 둘째 상좌만이 옴중이 등장할 때까지 춤을 춘다.

퇴계원 산대놀이 상좌춤 과장은 8~9세 정도의 어린 상좌 중과 15~16세가량의 상좌 중이 나와 추는 춤이다. 사방신四方神에게 재배하여, 잡귀를 쫓고 연희자와 관중의 무사를 기원하는 벽사의식무이다. 춤은 잡귀를 물리치는 동작이고, 절은 잡귀를 물리치게 해 달라는 청원이다.

상좌 과장(봉산 탈춤) | 국립극장 | 2015 | 국립민속박물관

**지역사례** 본산대놀이 계통의 가면극은 대체로 상좌가 첫째 과장에 등장하지만 지역에 따라서는 나중의 과장에 등장하는 경우도 있으며, 상좌의 등장 인원도 지역마다 다르다. 서울·경기 지역 산대놀이는 모두 첫째 마당이 상좌 과장이다. 그러나 황해도 지역 탈춤에서는, 상좌 과장이 연행되기는 하지만 과장 순서는 지역마다 다르다. 봉산 탈춤에서는 첫째 과장에 네 명의 상좌가 등장하여 관객의 안녕과 복을 빌고 놀이판을 정화하며, 연희자가 공연을 잘 마칠 수 있게 해 달라는 기원으로 동서남북 사방신에게 제를 올리는 의식무를 춘다. 강령 탈춤은 상좌춤이 첫째 과장에 나오지는 않지만, 제4과장이 상좌춤 과장으로 두 명의 상좌가 등장한다. 상좌들은 소매가 길고 넓은 흰 장삼에 붉은 가사를 두르고, 머리에는 흰 고깔을 쓰며 목에는 긴 염주를 걸고 있다. 은율 탈춤의 경우는 제2과장 헛목춤 과장이 상좌춤 과장에 해당한다. 은율 탈춤에서는 상좌를 헛목이라고 부르며 한 명뿐이다. 헛목은 흰 장삼에 흰 고깔을 쓰고 붉은 어깨띠를 양어깨에 두르고 흰 바지를 입으며, 사방에 배례拜禮하고 춤을 춘다.

**특징 및 의의** 산대놀이 상좌 과장에 등장하는 두 명의 상좌는 오광대놀이의 오방신에 해당하며, 해서 탈춤의 사방신으로 줄어들고 이것이 또 다시 변하여 2인무의 과장이 된 것이다. 색으로 말하면 오방색인 청·홍·황·흑·백 중에서 청·홍 두 색만 남은 것이다. 따라서 상좌춤은 동·서·남·북·중앙의 오방신장무가 변형된 구나무驅儺舞였음을 방증해 준다.

가면극에서의 상좌 과장은 몇 가지 특징을 가진다. 첫째, 탈놀음판에서 고사를 지내고 신성성을 담보할 종교의식에 적합한 과장이 상좌 과장이라는 점이다. 가장 순결한 종교적 이미지를 지닌 인물은 상좌뿐이기에 상좌 과장은 의식무로 설정되었다. 둘째, 기본적으로 첫째 과장에 등장하여 탈놀음판의 시작을 고하는 '판붙임'이라는 인사굿의 의미를 가진다. 연극에서도 막이 오르는 첫 무대가 극의 성패를 좌우하기도 하여 긴장감이 고조된다. 탈놀음은 극 중 내용이 질펀하고 외설적

이며, 배역 간 갈등이 연속적으로 나온다. 그러므로 극의 처음(prologue)과 끝(epilogue)에서 판의 신성성을 보여 주고 마무리하는 것이 중요하다. 이러한 역할을 적절히 수행하기에 적합한 마당이 바로 상좌 과장이라 할 수 있다. 셋째, 상좌 과장의 내용은 엄숙함과 의식성을 강조하는 불교의식무로서 무언無言과 무용舞踊으로 연행한다. 염불장단에 맞춰 추는 합장배춤은 천신에게 고하는 고천告天 의식무이며, 사방재배(사방치기)는 사방 제신에게 축원하며 잡신을 쫓는 구나驅儺 의식무이다. 팔뚝잡이도 사방으로 하는데, 이것은 마치 술잔을 향불 위에 세 번 돌리고 제신에게 바치는 것과 상통하는 헌작獻酌 의식무이다.

**참고문헌** 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 한국고전문학전집8-민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 한국전통연희사전(전경욱, 민속원, 2014).

**필자** 이병옥(李炳玉)

## 상좌춤

**정의** 산대놀이와 해서 탈춤에서 전승되는 벽사辟邪의 식무儀式舞로서, 사방신四方神에 대해 합장하는 춤사위로 예를 갖춰 추는 춤.

**내용** 산대놀이와 해서 탈춤에서 공통적으로 볼 수 있는 상좌춤은 은율 탈춤에서는 헛목중춤이라고도 하는데, 탈을 쓰지 않고 추기도 했기 때문에 붙여진 이름이라 한다. 은율 탈춤에서는 1인, 강령 탈춤에서는 2인, 봉산 탈춤에서는 4인의 상좌가 장삼자락을 엎거나 젖히거나 뿌리면서 느린 염불장단으로 시작하여 늦타령장단, 잦은타령장단에 맞춰 춤을 춘다.

**상좌 과장(송파 산대놀이)** | 서울 송파구 | 2013 | 이병옥

상좌춤의 의상은 한국 민속춤의 백미로 일컬어지는 승무와 매우 유사하다. 승무의 춤사위를 상좌춤의 춤사위에 많이 반영한 것으로 보인다. 다른 탈춤에서 볼 수 없는 은율 탈춤만의 특색은 상좌가 쓰는 고깔에 세 개의 꽃이 달려 있다는 점과 빨간 가사를 양 어깨에 걸쳐 메고 흰 바지를 입는다는 점이다.

상좌춤은 한 사람이 추지만, 벽사 의식무로서의 신앙성을 잘 담아내고 있다. 가면극의 시작을 알리는 사자춤 과장도 벽사의식의 기능이 있다. 사자춤은 탈판을 열고 분위기를 정리하는 마당으로서 의미를 지닌다. 한편 상좌춤은 잘 정리된 판에서 사방四方의 나쁜 액을 막고 사방을 수호하는 신에 대한 예를 갖추는 배례拜禮의 춤으로서, 의식이나 의례가 반영된 신앙성과 의식성儀式性을 갖추고 있다. 이것은 처용무 등 나례儺禮의 의식무가 민간에 전래되면서 민간연희에 결합되어 역귀를 쫓는 구나무驅儺舞와 신에게 아뢰는 고신무告神舞가 함께하는 양상으로 양식화되었음을 보여 주는 것이다.

춤의 전개를 정리하면, 한 명의 상좌가 합장하고 "덩 덩 덩……" 하는 장단에 맞춰 중앙으로 걸어 나와서면, 장단이 염불장단으로 바뀐다. 상좌는 정면, 우측, 뒤, 좌측, 정면의 순서로 사방을 향하여 두 팔을 들어 합장하는 동작을 함으로써, 사방신에게 예를 갖춰 본격적인 춤의 시작을 알린다. 그리고 장삼 자락을 뿌리거나 어깨에 걸쳐 메기도 하고, 엎고, 젖히고, 감고, 펴고 하면서 무게감과 섬세함이 느껴지는 춤사위를 염불장단과 타령장단으로 보여 준다. 마지막에는 잦은타령장단에 맞춰 탈판을 큰 원으로 돌면서 퇴장한다.

**특징 및 의의** 상좌춤은 은율 탈춤의 내용 중 벽사의식 과장에 나오는 춤으로, 산대놀이나 다른 해서 탈춤에서도 볼 수 있다. 상좌춤은 흰색의 탈에 흰 고깔을 쓰고 흰 장삼을 입고 빨간색의 가사를 어깨에 두르고 춘다. 세 개의 꽃이 달린 흰 고깔을 쓰고 가사를 양쪽 어깨에 두르는 점은 은율 탈춤에서만 볼 수 있는 복식의 특징이다. 각 지역의 탈춤은 의상과 춤꾼의 수, 춤사위에서 차이가 있으나, 사방의 나쁜 기운을 물리치고 정화한다는 점에서는 공통된 의미를 담고 있다.

상좌춤은 장삼을 활용한 춤사위로 보아 불교의 영향을 받았음을 알 수 있다. 또한 생활과 분리된 특별한 장소나 시간에서 연행되어지는 것이 아니라, 삶의 터전에서 액을 막고 마을 공동의 염원을 기원하는 벽사진경辟邪進慶의 의식무로서, 종교적 제의성을 지니고 있다. 오늘날까지도 우리 민족은 어떤 행사를 시작하기 전에 그 행사가 잘 치러질 수 있기를 기원하는 고사를 지내거나 종교적 의식을 거행한다. 상좌춤은 이러한 불교적 신앙성, 무속적 제의성을 고스란히 담아내는 춤으로서 현실과 맞닿아 있다는 점에서 그 의의가 크다.

**참고문헌** 은율탈춤(전경욱·차부회, 국립문화재연구소, 2003), 은율탈춤의 춤사위 분석 및 미의식 연구(나지경, 이화여자대학교 석사학위논문, 2003).

**필자** 김경숙(金敬淑)

## 샌님·포도부장 과장

**정의** 산대놀이 가면극에서 샌님의 첩인 소무를 두고 샌님과 포도부장捕盜部將 사이에 대립이 생기고, 이후에 포도부장이 소무를 빼앗는 내용을 그린 과장.

**내용** 샌님·포도부장 과장은 산대놀이에만 나오는데, 양주 별산대놀이에서는 제7과장 샌님과장의 제2경에 포도부장놀이가 나오며 송파 산대놀이에서는 제11마당 샌님·미얄·포도부장에, 퇴계원 산대놀이에서는 제11과장 포도부장놀이에 나온다.

내용을 보면 샌님이 젊은 소실인 소무를 데리고 불안한 표정으로 등장하고, 이어 젊고 힘센 포도부장이 갑자기 등장해서 소무를 유혹하며 두 사람 사이를 갈라놓는다. 샌님은 재물로 소무를 붙잡으려고 하지만, 소무는 포도부장에게 이미 마음을 빼앗긴 상태이다. 샌님은 소무와 춤을 추는 포도부장에게 다시 접근해서 그를 쫓아내고 첩을 되찾으려고 안간힘을 쓴다. 그러나 소무는 샌님을 발로 차고 포도부장에게 다가가 어울려 춤을 추며, 샌님은 어쩔 수 없이 서럽게 물러나면서 소무를 포기한다. 이러한 내용 전개는 퇴계원 산대놀이의 경우에도 유사하다.

양주 별산대놀이와 송파 산대놀이의 관련 내용을 보면, 포도부장이 샌님의 첩인 소무를 사이에 두고 대립하는 기본적 구조는 동일하다. 그런데 송파 산대놀이에는 샌님의 본부인인 미얄할미와 갈등하는 부분이 앞에 나온다는 점에서 양주 별산대놀이와 구별된다. 봉산 탈춤에는 현재 포도부장이 등장하지 않지만, 이두현본 대본을 보면 양반춤 과장 끝에 포도부장이 등장해서 춤을 추다 퇴장했다는 점에서 이전에는 포도부장놀이가 있었음을 알 수 있다.

샌님은 양반으로서 권위와 체통을 내세우는 인물이지만, 사실은 포도부장에게 첩인 소무를 빼앗기고, 말뚝이나 쇠뚝이한테 희롱당하는 무기력한 인물이다. 그리고 때에 따라 사리판단을 제대로 하지 못하고 기회주의적인 태도를 보인다. 그는 포도부장에게 마음을 빼앗긴 소첩少妾 소무에게 애원하지만, 결국 뺨을 맞고 발길질까지 당하며 버림받게 된다. 샌님은 심지어 과거를 보러 가다가 말뚝이가 거처라며 돼지우리로 안내하는 데도 흐뭇해하는 어리석은 존재이다. 그리고 쇠뚝이의 오만한 자기소개에 모욕을 느끼지만, 쇠뚝이 대신에 말뚝이를 치죄하는, 경우 없는 일을 벌이기도 한다. 한편 샌님은 말뚝이로부터 죄를 돈으로 감해 달라는 요청을 받아들이는 부패한 인물이기도 하다. 이를 통해 볼 때, 샌님은 포도부장에게 첩을 빼앗기고 하인에게 희롱당하면서도, 양반으로서 실추된 권위를 억지로 회복하려고 시도하는 무능한 인물이다.

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 인물에 가깝다. 포도부장은 샌님의 첩인 소무를 빼앗는 강한 힘과 집념을 가진 인물이다. 시대적으로 무인武人이 문인文人에 비해 천시되었던 점을 감안하면, 포도부장은 젊고 건장하며 성적 능력이 있는 무인형 인물이고, 샌님은 상대적으로 늙고 무기력하며 성적으로 쇠잔한 문인형 인물이다. 따라서 새로운 시대의 강한 힘과 적극성을 지닌 포도부장은 구시대적 인물에 해당되는 샌님을 대신할 새 인물로 부각된다.

송파 산대놀이(국립민속박물관)

송파 산대놀이(2014, 정형호)

샌님과 포도부장

임재해는 포도부장과 샌님의 대립을 겨울과 여름의 싸움 중 여름의 승리로 보고 포도부장을 민중의식을 대변하는 인물로 보았으나, 포도부장을 양반 공격의 주체적인 인물로 보기는 어렵다. 포도부장은 말뚝이처럼 전국적인 분포를 보이지 않고 지역적 한계성을 지닌 인물이며, 단지 샌님의 첩을 탈취하는 젊고 강한 성적 능력만이 부각되기 때문에, 이 인물에 말뚝이 이상의 의미를 두는 데에는 무리가 있다.

한편, 소무는 젊고 아름다운 여성이지만, 현실적 삶은 힘들고 주위 남성들이 내세우는 힘의 논리를 따라 수동적인 삶을 살 수밖에 없는 현실적 한계를 지닌 인물이다. 따라서 소무는 전적으로 말이 없는 무언無言의 인물로 설정된다. 샌님이나 포도부장, 또는 노장이나 취발이가 서로 소무를 차지하기 위해 대립하는 와중에, 자기 의지로 상대를 선택하지 못하고 대세에 따라 소극적인 자세를 취할 수밖에 없는 인물이라는 점에서 주체적 삶을 살지 못하는 인물이다. 소무는 명칭상 작은 무당이지만 소매小妹, 곧 젊은 여자로 해석한다. 가면을 보면, 흰색 바탕에 머리에 쪽을 지고 연지와 곤지를 찍어 탈 중에서 가장 고운 외모를 지닌다. 이 인물은 일차적으로 외모의 아름다움을 드러내고, 교태에 의한 몸짓과 춤을 부각한다. 그러나 그의 제한적 삶을 반영하듯 입이 다른 인물에 비해 상대적으로 작게 그려져 있다. 양주 별산대놀이의 소무는 팔자 형태의 작은 입술을 꼭 다문 모습을 하고 있다. 따라서 소무의 다문 입과 무언은 전통사회에서 할 말을 하지 못하는 인물의 성격과 현실적 한계를 반영하고 있다. 결국 샌님·포도부장 과장은 무기력한 양반인 샌님과 젊고 힘 있는 포도부장, 그리고 외모의 아름다움과 현실적 한계를 지닌 소무의 삼각관계를 그리고 있다.

**특징 및 의의** 샌님·포도부장 과장은 산대놀이에만 나오는 과장으로, 소무를 사이에 두고 샌님과 포도부장 사이에 벌어지는 대립 관계를 그리고 있다. 힘과 젊음에 의해 판가름 나는 두 인물 간의 대립 관계, 첩으로서 주체적 삶을 살지 못하는 소무의 삶이 드러내는 한계 등이 밑바탕을 이룬다.

**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)

## 서낭굿 탈놀이

**정의** 좁은 의미로는 서낭굿을 할 때 함께 연행되는 탈춤 및 탈놀이를 가리키지만, 넓은 의미로는 서낭굿과 관련된 탈춤 및 탈놀이를 모두 포괄하는 용어.

**개관** 서낭, 서낭신, 서낭굿, 서낭굿놀이, 서낭굿 탈놀이는 일련의 상관성이 있다. 서낭굿 탈놀이를 알기 전에 먼저 서낭과 서낭신, 서낭굿에 대해 설명할 필요가 있다. 서낭은 서낭신 또는 서낭신이 붙어 있다는 나무(서낭나무, 신목, 당나무, 당목)를 일컫는다. 바닷가에서는 해신당海神堂이 서낭신에 해당한다. 고대의 사람들은 큰 나무[神木]를 하늘과 땅을 연결하는 통로라고 생각하였다. 그리고 그 나무에는 서낭신이 거처한다고 믿었고, 어려운 일이 있을 때마다 서낭을 찾아가 빌었다. 단군 신화에서도 웅녀는 아기를 잉태하게 해 달라고 신목에 빌었다. 서낭신에게 기도를 하기 위해 쌓은 것이 나무 밑의 서낭단壇이고, 다시 이런 서낭을 보호하기 위해 지은 집이 서낭당(해신당)이다. 중국의 성황城隍신앙이 고려시대에 한반도에 들어와 '서낭'이 되었다는 주장이 있지만 이는 객관성이 모자라는 학설이다. 일반적으로 고대 북방 민족의 서낭신앙이 중국으로 전파되어 성황이 된 것으로 해석되고, 동시에 한반도에 그대로 전승된 것으로 여겨진다. 서낭은 한자어의 신神에 대응하는 의미로, '인간의 능력을 초월하는 위대한 존재'를 범칭한다. 민속신앙에서 이런 서낭을 모시고 위하는 굿을 서낭굿이라 한다.

한국인의 조상인 북방 민족의 역사적인 기록 가운데서 서낭굿의 증거를 찾을 수 있다. 『후한서後漢書』와 『삼국지三國志』의 「동이전東夷傳」에 "여러 국읍國邑에는 각각 한 사람이 천신의 제사를 주재하는데, 그 사람을 천군天君이라 부른다. 또 소도蘇塗를 만들어 거기다가 큰 나무를 세우고서 방울과 북을 매달아 놓고 귀신을 섬긴다."라는 기록이 있다. 오늘날 전하는 솟대의 근원도 이런 서낭신앙에서 유래한 것으로 유추할 수 있다.

현재를 기준으로 볼 때, 서낭굿은 네 가지 유형으로 전승되고 있다. 제1유형은 무당이 주관하는 서낭굿, 제2유형은 무교巫敎와 불교가 습합習合된 불재佛齋, 제3유형은 유교의식으로 변화된 서낭제祭, 제4유형은 마을 주민이 중심이 되는 풍물굿(지신밟기) 등이 그것이다. 제1유형은 바닷가나 섬 지역에 주로 잔존하며, 어로漁撈의 안전을 빌고 풍어를 기원하는 굿으로 연행되고 있다. 제2유형은 사찰 경내에 산신당山神堂, 삼신각三神閣, 칠성각七星閣 등의 형태로 잔존하며 거의 형식적으로 불재의 대상이 되는 정도에 지나지 않는다. 이런 곳에는 불상佛像을 모신 것이 아니라 산신 및 호랑이 그림을 봉안했는데, 이는 불교를 믿기 어려운 사람들을 위한 절충적인 대안으로 마련된 신앙처인 셈이다. 제3유형은 마을에 거주하는 유림을 중심으로 매년 소박한 유교식 산신제를 지내는 정도로 이어지고 있다. 제4유형은 매년 풍물패가 주도하는 굿으로서, 전국의 몇 지역을 제외하고는 전승이 희미해지고 있다. 풍물패가 중심이 되어 서낭당에 제를 올리고 난 후, 이어서 마을에 내려와 공동 우물에서 샘굿, 집집을 도는 집돌이를 통해 지신밟기를 하는 순서로 연초에 이루어진다. 서낭굿은 말 그대로 신앙적인 의식을 지칭하지만 의식과 더불어 여러 가지 놀음들이 연행되기에 '굿놀이'이라는 범칭이 붙은 것이다. 즉, 굿과 놀이는 분리하기 어려울 만큼 종합적인 축제로 전승되었다. 한국의 전통 축제들이 모두 서낭굿놀이이거나 서낭굿놀이에 뿌리를 두고 있는 사실은 한국 문화의 한 특징으로 규정할 수 있다. 서낭굿놀이는 어느 한 개인, 특별한 사태의 해결을 위한 행위이기보다는 마을 전체 또는 여러 사람들의 공통적인 소망을 기원하는 신앙 행위라는 점에서 굿의 특수성보다는 보편성이 짙게 표현된다. 서낭굿 탈놀이는 위에서 언급한 서낭굿놀이의 한 부류로서 민속적인 탈놀이, 연극적인 탈춤 및 상업적인 탈놀이와 대응한다고 볼 수 있다.

**내용** 서낭굿 탈놀이와 서낭, 서낭굿을 잇는 가장 중요한 매개체는 탈이라고 할 수 있다. 서낭과 탈[假面]의 상관성은 많은 민속 자료에서 그 증거를 찾아볼 수 있다. 홍석모洪錫謨의 『동국세시기東國歲時記』에 따르면, 옛날 강원도 고성의 서낭당에 정월 초하루와 보름날 관원들이 제사를 지냈는데, 비단으로 신의 가면을 만들어 사당 안에 비치해 두면, 12월 그믐에 신이 그 가면에 내렸다고 한다. 신이 오른 사람은 그 가면을 쓰고 마을을 순회한다고 했다. 집집마다 사람들은 그 신가면(god mask)을 맞이하여 소망을 빌었고 정월대보름에 신을 서낭당에 되돌려 보냈다고 한다. 이런 경우 신가면을 쓴 사람을 신인神人으로 보아, 이를 탈놀이뿐만 아니라 인형과 인형극의 시원으로 해석하는 관점도 있다. 고대 사람들이 탈(가면)과 꼭두(인형)를 동일한 부류로 취급했던 인식을 전제로 한 것이다. 현대에 이르러 복원된 하회 별신굿 탈놀이(중요무형문화재 제69호)는 본래 신가면을 마을의 동사에 보관해 두었다가 별신굿을 할 때 서낭당에 올라가 신을 받은 뒤에 그 가면을 꺼내 쓰고 마을로 내려와 연행해 온 놀음이었다. 일단 신가면을 쓰면 인격이 신격으로 바뀌는 원리를 응용한 것이

다. 개성 덕물산의 최영崔瑩 장군 사당에는 부속 신당으로 창부당倡夫堂이 있다. 이 사당에는 6·25전쟁 때 사라진 것으로 추정되는 네 개의 신가면이 벽에 걸려 있었다. 명칭은 광대탈이라 했지만 얼굴에 쓰고 노는 것이 아니라 벽에 걸 수 있도록 만든 나무탈이었다. 이것은 신가면의 대표적인 사례이다.

서낭굿 탈놀이의 대표적인 유형으로, 먼저 하회 별신굿 탈놀이를 살펴보기로 한다. 하회의 각시탈은 신격의 인격화를 보여 주는 모범적인 사례이다. 경북 안동 하회의 화산花山 서낭당에 모시는 신은 '무진생 의성 오토산 김씨'라고 한다. 이 신은 인근의 월애(풍천면 인금리)에서 시집와서 15세에 남편과 사별하고 그곳의 산신이 되었다. 하회마을의 한가운데에 커다란 느티나무가 서 있는데, 사람들은 이 나무를 당목으로 여겨 수시로 경배한다. 이 거목은 김씨의 시어머니 신체라고 한다. 본래는 시어머니가 화산의 서낭이었는데, 며느리에게 상좌上座를 물려 주고 자신은 마을의 신당으로 자리를 옮겼다고 한다. 신화적으로 해석하면, 김씨 신의 현실적 구현과 연극적 개성화가 각시탈로 표현된 것으로 해석할 수 있다. 실제로 하회 별신굿 탈놀이를 공연할 때, 광대들은 서낭당 앞에서 기도를 올리고, 미리 준비한 신대[神木]에 방울이 울려 신탁이 내리면 마을까지 하산을 시작한다. 하산은 곧 탈춤의 시작인데, 각시 역을 맡은 광대가 제일 먼저 자신의 탈을 쓰고, 다른 젊은 광대의 어깨에 올라서서(무동타기) 하산한다. 각시신이 이처럼 각시탈로 변신한 것이다. 사람들은 각시탈을 향해 소원을 빌고 경배한다. 산 위에서 출발한 각시탈의 행렬이 마을 공연장에 이르면 본격적인 탈춤판이 벌어진다. 과거에는 이 탈춤의 끝에 신방마당이 비의秘儀로서 연행되었다. 어두운 밤 마당에 병풍을 치고 그 속에서 각시와 신랑이 첫날밤을 치루는 의식이었다. 실제로 성행위를 하는 듯한 신음소리를 내었다. 이와 같은 성행위는 마을의 풍농을 기원하는 모의적 연극(모방극)으로 해석된다. 하회탈은 고려 중기에 제작된 것이 국보 제121호로 지정되어 현재까지 전한다. 이 탈은 가면궤假面櫃에 넣어 마을의 동사 다락에 보관해 두었다가 별신굿을 할 때 사용했다. 국보 지정 이후, 현장에서는 복제품을 제작해 사용하고 있다. 현재 하회 별신굿 탈놀이는 각시광대가 무동을 타고 다니며 걸립을 하는 무동舞童 마당, 호랑이와 사자의 싸움 또는 두 마리의 사자가 싸우는 것을 상징하는 주지 마당, 백정白丁이 소를 잡아 고기를 판매하는 백정 마당, 할미가 젊은 날을 그리는 할미 마당, 부네의 여색에 반해 타락하는 파계승 마당, 부네를 가운데 놓고 서로 싸우는 양반과 선비 마당, 각시광대와 청광대가 결혼하는 혼례 마당의 순서로 연행된다.

경북 경산 자인에는 자인 단오제가 전승되고 있다. 1971년까지 한장군놀이(중요무형문화재 제44호)라는 명칭으로 이어지다가 2007년에 명칭이 변경되어 경산 자인 단오제가 되었다. 왜구를 물리치는 데 큰 공을 세운 한韓장군은 이곳 출신의 실존 인물로 보이는데, 한장군의 사적을 계기로 매년 단옷날 놀았던 서낭굿놀이가 현재와 같은 지역 축제로 확장된 것이다. 일제강점기에는 유교식의 한묘제韓廟祭와 여원무女圓舞가 잔존했다. 9세기 통일신라 때에 자인에 침입한 왜구들은 도천산에 성을 쌓고 주민들을 괴롭혔다. 한장군은 누이와 함께 버들못[柳池] 주변의 둑에서 화려한 여원무와 함께 광대놀이를 펼쳤다. 이런 공연에 정신을 빼앗긴 왜구를 장군이 섬멸했다는 전설이 있다. 경산 자인 단오제에서는 자인 팔광대라는 탈춤과 여러 가지 민속놀이가 동시에 연행되고 있다. 이 탈춤의 연원에 대해 확실하게 알려진 사실은 없지만, 이 역시 서낭굿 탈놀이와 깊은 연관 속에서 고대로부터 전승되어 온 것으로 해석된다. 자인 팔광대의 등장인물로, 양반은 제씨, 양반의 본처는 류씨, 첩은 뺄씨, 말뚝이는 꼴씨, 참봉은 김씨 등이 특이한 이름으로 해학성이 짙은 놀음을 한다. 현재 자인 팔광대는 양반과 말뚝이마당, 양반의 본처와 후처가 서로 갈등하는 마당, 지상에서 땅 줄타기를 하면서 광대와 곱사가 재담하는 마당으로 연행된다.

제주도의 입춘탈굿놀이는 제주도가 섬 지역임을 고려할 때 육지의 서낭굿에 해당한다. 현재 제주시의 관덕정에서 매년 입춘 굿놀이의 일부가 재연되고 있지만 본래의 모습은 많이 상실한 상태이다. 지난날 조사 기록된 내용을 보면 서낭굿 탈놀이의 모습을 확인할 수 있다. 해마다 입춘 때 섬의 모든 수심방(무당)과 관원들은 관아인 관덕정에 모여 행사를 펼쳤다. 전야제에는 미리 나무로 만들어 둔 우신牛神의 상징 목우木牛를 끌어내어 제사를 올렸다. 가축인 소로 하여금 농사일을 잘 도와 달라는 기원이었다. 본놀이에서는 심방들이 목우를 앞에서 끌고 호장은 목우에 쟁기를 메우고 밭을 가는 시늉 등 여러 가지 모의 농사를 연출했다. 붉은 탈을 쓴 인물은 씨앗을 뿌리고, 새털로 가장한 인물은 씨앗을 쪼아 먹으며, 포수로 가장한 인물은 그 새를 쏘는 짓을 했다. 한편, 여자탈을 쓴 두 여인이 나와서 서로 질투하는 싸움을 하고 있으면, 남자탈을 쓴 두 남자가 등장해 서로 싸움을 말리는 짓을 우스꽝스럽게 벌였다. 이들의 이름은 엇광대·빗광대·초란광대·갈채광대·할미광대 등이다. 이들의 모든 놀음이 끝날 때 심방들은 무가를 부르며 마을의 안녕과 풍농·풍어를 기원했다. 현재 입춘굿놀이는 걸궁패들이 마을 어귀에서 관덕정으로 들어가는 거리굿, 도황수가 군문열림으로 굿을 시작하는 풍농비념, 씨하루방과 할미와 첩의 싸움을 그린 마당굿, 목사가 농부에게 술과 담배를 권하는 문굿과 마을 사람들이 잔치를 벌이는 액막이굿, 〈서우젯소리〉에 맞추어 관민이 하나로 화합하는 석살림굿으로 연행된다.

북청 사자놀이(중요무형문화재 제15호)는 함남 북청에서 정월대보름에 마을 단위로 전승되던 놀음이다. 사자는 불교의 전래와 함께 한반도에 수용된 기악伎樂과 밀전한 관련이 있다. '불교 사자', '기악 사자'라는 개념이 성립된 것은 이런 이유이다. 그러나 한편으로 북청에서는 사자놀이를 정초 서낭굿의 지신밟기와 액풀이의 개념으로 수용해 세시풍속으로 연행해 온 것이다. 사자는 동물탈로서 대표성을 지니고 있다. 북청군의 죽상리(댓벌)·후평·서리·토성리의 사자는 호랑이 또는 고양이의 모습을 하고 있었다. 장향리(노루모기)·양가리·양천사거리의 사자는 귀신과 같은 모습이었다. 청홍리의 사자는 오방색의 용 비늘이 얼굴에 가득한 사자였다. 이상과 같은 사자들은 현재와 같은 오방색의 사실적인 사자이기보다 민속신앙의 벽사신체辟邪神體가 형상화된 모습이라 할 수 있다. 사자놀이를 통해 묵은 해의 액운을 모두 퇴치하고 새해의 행운과 풍농을 기원했다. 현재 북청 사자놀이는 마당놀이 마당과 사자놀이 마당의 두 부분으로 연행된다. 마당놀이 마당에서는 마당돌이, 애원성춤, 사당·거사춤, 무동춤, 넋두리춤, 꼽추춤, 칼춤 등으로 진행된다. 사자놀이 마당에서는 사자춤초장, 사자춤중장, 사자춤말장, 마당돌이와 뒤풀이 등으로 전개된다.

동해안에서는 강릉 단오제(중요무형문화재 제13호) 및 동해안 별신굿(중요무형문화재 제82-가호)이 서낭굿 탈놀이와 상관이 있다. 강릉 단오제 제례는 서낭굿의 일종이지만 그 축제의 연희 종목인 강릉 관노가면극은 고대부터 풍농과 풍어를 기원했던 놀음의 잔영으로서 전승되고 있다. 탈놀이에 등장하는 두 장자마리는 민속신앙의 벽사신체로 형상화된 모습이라 할 수 있고, 양반과 시시딱딱이가 소매각시를 가운데 놓고 서로 갈등하는 모습은 성적 함의가 담긴 풍농굿, 풍어굿의 잔존임이 분명하다. 현재 강릉 관노 가면극은 장자마리춤과 마당닦기춤으로 이루어지는 마당, 양반광대와 소매각시가 다정하게 어울리는 마당, 시시딱딱이가 양반과 소매의 사랑을 훼방 놓고, 양반의 오해를 받은 소매가 양반의 수염에 목을 매어 자살하고, 시시딱딱이가 서낭신목神木을 가지고 와서 그녀를 회생시키는 마당 등으로 연행된다.

동해안 별신굿은 제전을 정화하는 부정굿, 골매기신을 모시는 골매기청좌굿, 신과 인간의 화해를 기원하는 화해굿, 당금애기 이야기를 재연하는 세존굿, 조상신을 추모하는 조상굿, 집의 주신을 위로하는 성주굿, 도리강관 원놀이를 공연하는 천왕굿, 눈병을 치유하는 심청굿, 놋대야를 입에 물고 하는 놋동이굿, 마마(천연두)를 예방하고 치유하는 손님굿, 계면할머니 이야기를 재연하는 계면굿, 용왕에 기원하는 용왕굿, 잡신들을 풀어먹이는 거리굿의 순서로 연행된다. 동해안 별신굿에서 전개되는 다종의 굿거리에는 여러 종류의 변신도구(종이나 짚으로 만든 가장물假裝物)들이 응용된다. 독립된 탈춤이라 규정할 만한 두 종류의 연극도 전승된다. 그중 하나는 서울애기(첩)·할미(본처)·양반(남편)·말뚝이(양반의 장자)·싹풀이(양반의 차자)·어둥이(양반의 삼자)·의원·봉사 같은 인물이 등장하는 도리강 관원놀이(일명 서울애기탈굿)이고, 다른 하나는 범굿이다. 범굿은 호랑이의 피해를 방지하려는 목적으로 하는 굿이어서 호탈굿이라고도 한다. 굿 가운데서 무부(화랭이)는 한지로 만든 호랑이탈을 쓰고 등장해, 먹이로 놓아둔 닭을 잡아먹으려는 위협적인 맹수의 몸짓을 연행해 보인다. 포수로 분장한 다른 무부는 총을 들고 호랑이를 부지런히 추적한다. 마침내 호랑이는 총에 맞아 쓰러진다. 포수는 가죽을 벗겨 동리 사람들에게 판

매하고, 사람들은 그 가죽을 불에 태운다. 무당의 노래는 아주 사실적으로 단조롭게 이어진다.

경상남도 밀양 무안에는 무안 용호놀이(경상남도 무형문화재 제2호)가 전승된다. 정월 보름날 액풀이의 일종으로 놀았고, 용과 호랑이의 싸움을 상징하는 민속놀이가 되었다. 무안을 동서로 나누어 좌청룡[雄龍](숫줄)과 우백호[雌虎](암줄)로 가장하고, 두 마을 사람들이 줄다리기를 해 왔다. 줄다리기에 앞서 서낭굿의 일종인 지신밟기를 했는데, 동편의 웅룡을 위해서는 그가 좋아하는 먹이인 금양金羊으로 탈꾼이 분장하고, 서편의 자호를 위해서는 그가 좋아하는 여의주如意珠로 탈꾼이 분장했다. 또한 이 가장대假裝隊와 더불어 오방신장·중·문둥이·양반·할미·영감들이 탈을 쓰고 춤을 추었고, 마을의 풍물대가 연주를 하며 행렬을 이루었다. 본놀이에서는 두 마을 사람들이 양편에서 줄을 잡고 당기는데, 줄의 머리에는 용과 호랑이를 인형으로 만든 목우를 줄대장들이 잡고 올라탄다. 격렬한 줄다리기는 놀라운 광경을 보여 준다. 옛날부터 암줄이 이겨야 풍년이 든다는 속설이 전해진다. 현재 무안 용호놀이는 동부와 서부가 나발을 불고 나서 승전고를 세 번씩 친 뒤에 놀이판에 전원 입장해 한바탕 지신밟기를 하는 앞마당, 놀이꾼들이 상대편의 마당에 가서 놀림말로 싸움을 걸고 싸움을 준비하는 놀림마당, 놀이꾼들이 용과 호랑이의 큰 줄을 들고 승전을 기원하는 소원마당, 본격적인 줄 싸움의 마당, 승부가 나면 서로 화해하고 신명을 푸는 마당의 순서로 진행되고 있다.

경남 통영 치리섬[葛山] 별신굿 탈놀이는 격년으로 이루어졌다. 제사의 전체 내용은 배 위에서 하는 메구굿이 있었고, 별신대 앞에서 하는 (신고굿–굿장모댁 부정굿–산신제–안당굿(일월맞이 칠성굿)–밧당잔삭다리굿(부정·가망·제석·선왕굿·망석탈놀음)–밧당큰굿(손굿)–군웅굿–거리굿–작은당골메기굿–우물굿–용왕굿) 등의 순서로 이루어졌다. 망석탈놀음은 해미(할미)와 중광대, 소무의 갈등을 중심으로 이루어지는데, 남녀의 성적 표현을 통해 풍어를 기원하는 의미를 드러냈다.

서해안 배연신굿 및 대동굿(중요무형문화재 제82–나호)은 풍어제의 일종으로 전승된다. 동해안 별신굿과 유사한 해신당굿, 풍어굿의 유형이다. 월남한 무당 김금화金錦花의 굿으로 더욱 유명해졌다. 배연신이란 배를 새로 만들어 바다에 띄우는 의식(현재의 진수식進水式)에서 유래된 명칭이다. 또한 대동굿은 평안도와 황해도 해안 지역에서 전승되던 마을굿이다. 주신으로 임경업 장군신을 받들고 기타 여러 신이 초빙되었다. 6·25전쟁 이후 김금화의 월남으로 신조선新造船의 무사를 기원하던 배연신굿과 대동굿의 양식이 결합하여 대규모의 풍어굿으로 발전한 것이다. 선주들이 어획고를 올리기 위해 굿을 위한 비용을 마련하고, 주민들이 대거 참여한다. 바닷가에 굿청을 차리고 당산맞이거리로부터 굿을 시작한다. 물이 들어오는 시간이 되면 어부들은 굿청에 세워 두었던 뱃기들을 내려 앞을 다투어 자신들의 배로 모셔 가는데, 이런 행위를 뱃기내림이라 한다. 뱃기를 실으면 배를 몰고 중바다로 나간다. 본격적인 풍어굿은 바다의 배 위에서 펼친다. 소당제석굿에서는 처녀신인 소당애기씨의 화장품과 바느질감을 모셔 놓고 위로하는 거리이다. 해신탈놀이굿은 무녀가 영감신과 할미신이 탈을 쓰고 연행된다. 오늘날 풍물(농악)에서 잡색雜色놀이들은 거의 사라졌다. 과거 서낭굿과 함께 했던 잡색놀이에 적지 않은 탈춤이 포함되어 있었음이 자료에 보인다. 광주광역시에는 호랑이와 토끼탈을 쓴 광대, 전남 여수 화양면 창무리에는 호랑이탈을 쓴 광대, 영광에서는 나무탈을 쓴 대포수·양반·참봉·할미·조리중·창부·홍적삼, 구례 산동면 위안에서는 탈을 쓴 양반·제대각시·말뚝이·노친네·대포수·조리중·토끼, 거문도에서는 탈을 쓴 양반·제밀집(제물포집)·비비새·노친네·말뚝이·대포수·초라니·조리중·기생·산짐승, 진도 소포에서는 종이탈을 쓴 포수·조리중·창부 등이 연행되었다.

**특징 및 의의** 이상에서 서술한 서낭굿 탈놀이 자료만으로 한국 탈춤의 기원을 삼는 것은 분명 무리이다. 자료에 대한 연대의 확인이 어렵고 복잡한 구조를 이루고 있어 원형성 여부를 검증하는 데 무리가 따르는 까닭이다. 현재까지 학계에서 이루어진 서낭굿 탈놀이 기원설에 대한 신중한 재검토가 요청된다. 무엇보다 후대에 이르러 서낭굿에 탈놀이 또는 탈춤이 첨가된 지역이나 종목을 가려내는 연구가 보다 더 진척되어야 한다. 그러나 그렇다고 해서 서낭굿 탈놀이의 인류학, 민속학, 연극학적인 귀중한 가치마저 부정될 수 없다. 우리 문화뿐만 아니라 인류 문화의 시원성과 기층을 연구하는 데에 기초 자료로 널리 활용될 수 있다. 오늘날 문화의 융·복합과 문화콘텐츠가 미래 문화를 창조하는 대안으로서 중시되고 있는데, 서낭굿 탈놀이야말로 훌륭한 기층 자료로 활용될 수 있다.

**참고문헌** 부락제(村山智順, 조선총독부, 1937), 조선의 향토오락(村山智順, 조선총독부, 1941), 동해안무가(서대석·최정여, 형설출판사, 1974), 북청사자놀음의 연희양상(전경욱, 한국민속학18, 한국민속학회, 1985), 서낭굿탈놀이(서연호, 열화당, 1991), 제주도입춘굿놀이(진성기, 서낭당2, 한국민속극연구소, 1972), 탈춤의 역사와 원리(조동일, 홍성사, 1979), 하회별신가면극대사(유한상, 국어국문학20, 국어국문학회, 1959), 하회별신굿놀이 조사보고서(김택규·성병희, 문화재청, 1978), 한국가면극(이두현, 문화공보부 문화재관리국, 1969), 한국축제의 이론과 현장(김선풍, 월인, 2000).

**필자** 서연호(徐淵昊)





## 서산 박첨지놀이

**정의** 충청남도 서산 음암면 탑곡리 마을 사람들에 의해 전승되는 인형극.

**역사** 서산 박첨지놀이는 1920년대 후반부터 탑곡4리 마을 사람들을 중심으로 전승되고 있다. 서산 박첨지놀이의 유래는 1889년 전후 출생한 것으로 추정되는 유영춘과 주연산朱連山(1903~1993)이라는 인물을 통해 살펴볼 수 있다. 탑곡4리 출신인 주연산이 20세 무렵에 인근 운산면 신창리에 나가 살고 있었는데, 당시 강원도에서 이사온 유영춘에게서 인형극 연행을 위한 제반 사항을 배우면서 서산 박첨지놀이의 전승이 시작되었다. 남사당패 출신으로 알려진 유영춘에게 3년 동안 인형 제작과 놀이 방법, 재담 등을 배우고 익힌 주연산은, 이후 고향인 탑곡4리로 돌아와 마을 젊은이들과 함께 주로 명절 때 인형극을 연행 하기 시작했다. 1920년대부터 시작된 서산 박첨지놀이의 연행은 일제강점기 말부터 1953년까지 시대적 상황 때문에 중단되기도 했다. 하지만 1954년부터 연행이 재개되어, 거의 매년 추석 전후에 마을 사람들이 모여서 한바탕 노는 오락거리가 되었다. 그러다가 1989년 방송을 통해 전국적으로 소개되어 주목을 받게 되었고, 여러 지역 행사에 초청을 받아 나가는 경우도 생기기 시작했다. 추석 전후에 마을 사랑방이나 공터에서 마을 사람들을 대상으로 이루어지던 연행이, 점차 마을을 벗어나 초청 공연이나 행사 참여 위주로 연행되기 시작한 것이다. 이후 2000년에 서산 박첨지놀이는 충청남도 무형문화재 제26호로 지정되었다. 현재 탑곡 4리에 전수회관을 두고, 서산 박첨지놀이 보존회를 중심으로 전승이 이루어지고 있다.

**내용** 서산 박첨지놀이의 전승 계보는 유영춘–주연산–김동익으로 이어진다. 유영춘은 서산 박첨지놀이 형성의 기반이 되는 인물이다. 1889년 전후에 태어난 것으로 추정되며, 남사당패의 일원이었다는 이야기가 전해온다. 주연산은 서산 박첨지놀이를 실질적으로 만들어낸 인물이다. 오늘날 서산 박첨지놀이의 형성과 전승에 중심이 된 인물이라 할 수 있다. 김동익金東益(1934~)은 현재 서산 박첨지놀이의 핵심적 연희자이다. 김동익은 주연산에게서 서산 박첨지놀이 연행 방식을 전수받았다. 김동익은 젊은 시절부터 주연산과 함께 서산 박첨지놀이 연행에 참여해 왔으며, 주연산 사망 후에는 전승의 주도자가 되어 서산 박첨지놀이 보존회를 이끌고 있다. 처음으로 서산 박첨지놀이 채록을 했으며, 현재 연행에서는 박첨지의 조종 및 목소리 연기를 맡고 있다. 김동익은 서산 박첨지놀이 전승의 안정적인 체계를 만든 인물이며, 2000년에 서산 박첨지놀이가 충청남도 무형문화재 제26호로 지정될 때, 예능 보유자로 인정받았다. 현재 서산 박첨지놀이는 10여 명의 보존회 구성원들을 중심으로 그 연행과 전승이 이루어지고 있다.

서산 박첨지놀이 채록본은 현재 김동익 채록본과 허용호 채록본 두 가지가 전한다. 김동익 채록본은 서산 박첨지놀이를 실질적으로 만들어 낸 주연산의 구술을 받아, 현 예능 보유자인 김동익이 채록한 것이다. 복사물 형태로 되어 있는 것을 1990년 서연호가 『꼭두각시놀이』에서 '서산瑞山 박첨지朴僉知놀이 연희본演戱本'이라는 제목으로 소개했다. 김동익 채록본은 전체 연행을 제목 없이 제1막, 제2막, 제3막 등으로 나누었다. 제1막은 박첨지의 팔도 유람기, 박첨지와 박첨지 큰마

누라의 상봉과 싸움, 박첨지 큰마누라와 작은마누라의 싸움 등의 내용으로 구성되어 있다. 제2막은 평안 감사의 매사냥과 평안 감사의 장례식이 주 내용이다. 제3막은 절 건축을 위한 시주 소식과 스님의 시주 부탁이 주 내용으로 되어 있다. 김동익 채록본은 앞쪽에 등장인물이 나오는 순서를 정리한 것이 독특하다. 전체 연행 양상이 세밀하게 채록된 것이 아니라, 핵심적인 내용을 중심으로 정리한 것이 김동익 채록본이다. 허용호 채록본은 1998년 11월 28일 탑곡4리 마을 회관 안에서 벌어진 연행을 채록한 것이다. 김동익 채록본이 핵심적인 부분만 채록된 데 비해서, 허용호 채록본은 연행의 전 과정을 비교적 세밀하게 채록했다는 특징이 있다. 연행 전체를 스무 개 장면으로 나누어서 채록했다. 이 채록본은 『구비문학연구』 제20집에 수록된 논문 「토박이 광대패 인형극의 전승 양상」의 뒷부분에 부록으로 발표되었다.

서산 박첨지놀이의 내용을 허용호 채록본을 중심으로 살펴보면 다음과 같다. 서산 박첨지놀이는 장면 전환의 지표로 기능하는 악사들의 "떼루 떼루아 떼루야"라는 구음을 기준으로 다음의 스무 장면으로 나눌 수 있다. ①박첨지의 팔도 유람, ②박첨지 작은마누라의 인사, ③박첨지 동생과 박첨지의 만남과 다툼, ④박첨지 큰마누라와 박첨지의 만남과 다툼, ⑤박첨지 처남 명노와 박첨지의 만남과 다툼, ⑥재산 분배를 결심하는 박첨지와 악사의 조언, ⑦박첨지의 편파적 재산 분배와 큰마누라와 작은마누라의 싸움, ⑧평안 감사의 꿩 사냥을 위한 홍동지의 길 닦기, ⑨박첨지의 홍동지 길 닦기 평가, ⑩평안 감사의 꿩 사냥, ⑪평안 감사의 병

박첨지와 작은마누라의 인사

박첨지와 큰마누라의 상봉

큰마누라와 작은마누라의 만남과 다툼

구렁이에게 물리는 박첨지

평안 감사 장례

스님과 공중사

**서산 박첨지놀이** | 충남 서산 | 국립민속박물관





환 소식과 악사의 치료 방법 조언, ⑫평안 감사 병 치료에 쓰일 홍새를 구렁이가 잡아먹음, ⑬평안 감사의 장례 소식, ⑭평안 감사의 장례식, ⑮절을 짓기 위한 시주 소식, ⑯절을 짓기 위한 스님의 시주 부탁, ⑰공중사 짓기, ⑱소경이 눈뜬다는 소식, ⑲소경 눈뜨기, ⑳등장인물들이 모두 나와서 춤추며 놀기. 이렇게 스무 장면으로 이루어진 서산 박첨지놀이의 내용은 크게 3마당으로 구성된다. 박첨지 유람과 가족 갈등 마당(장면 ①~장면 ⑦), 평안 감사 매사냥과 장례 마당(장면 ⑧~장면 ⑭), 절 짓기와 소경 눈뜨는 마당(장면 ⑮~장면 ⑳) 등이 그것이다. 이렇게 세 마당 스무 장면으로 이루어진 서산 박첨지놀이의 내용은 남사당패의 꼭두각시놀음과 상당 부분 일치한다. 전체적으로 그 내용이 유사하여 동일 계통의 인형극이라 말할 수 있다. 남과 여, 상층 계급과 하층 계급, 종교인과 세속인 등으로 정리할 수 있는 각 마당 속 등장인물 사이의 역학 관계 역시 꼭두각시놀음과 서산 박첨지놀이는 유사하다. 하지만 그 구체적인 내용을 보면 서산 박첨지놀이만이 갖는 독특함이 나타난다.

박첨지 유람과 가족 갈등 마당은 집안을 돌보지 않고 축첩畜妾을 일삼는 박첨지에 대한 다른 가족들의 비판이 주된 내용이다. 큰마누라는 물론이고 처남, 동생 등이 박첨지의 무책임과 축첩을 비판하고 웃음거리로 만든다. 남사당패의 꼭두각시놀음과 달리 큰마누라만 박첨지의 횡포를 비판하는 것이 아니라, 박첨지 주변의 가족 모두가 박첨지의 횡포를 비판하고 있다. 여기에는 축첩을 하는 것은 비윤리적인 것이며, 집안이 어지럽게 된다는 마을 공동체의 의식이 강하게 함축되어 있다. 평안 감사 매사냥과 장례 마당은 벼슬아치와 일반 평민의 갈등을 통해서 나타나는 신분적 특권에 대한 비판 의식이 담겨 있다. 꼭두각시놀음에 비해 홍동지의 역할이 많이 축소되어, 상층 계급에 대한 풍자의 정도가 감소되어 있기는 하지만, 하층민들에게 피해만 주는 평안 감사의 행태에 대한 비판 의식은 그대로 살아 있다. 절 짓기와 소경 눈뜨는 마당은 서산 박첨지놀이의 내용 가운데 가장 독특한 대목이다. 지배층인 평안 감사의 횡포로 시력을 잃게 된 소경이 불공을 통하여 눈을 뜨게 된다는 내용 전개는, 종교인과 세속인의 우호적인 관계를 통해서 고통 받는 민중에 대한 불교적 해원解冤이라는 주제를 만들어 낸다. 이는 종교인과 세속인의 갈등을 통해서 관념적 허위를 비판하는 내용이 중심이 된 꼭두각시놀음과는 전혀 다른 것이다. 서산 박첨지놀이는 불교에 대한 비판이 담겨 있기보다는, 불교적 기적 혹은 불교에 대한 긍정적 사고를 의도적으로 드러내고 있다. 서산 박첨지놀이 전승 공동체의 불교에 대한 우호적인 시각을 이 대목에서 엿볼 수 있다.

서산 박첨지놀이에 등장하는 인형들은 총 45개이다. 박첨지, 박첨지 동생, 박첨지 큰마누라, 박첨지 작은마누라, 박첨지 처남 명노, 홍동지, 스님, 상제 1과 2, 목수 네 명, 평양 감사, 말, 소경, 매, 꿩, 구렁이, 홍새 두 마리, 만장꾼 열두 명, 상여꾼 열두 명 등이 등장하는 인형들이다. 이러한 등장 인형들은 남사당패 꼭두각시놀음의 등장 인형들과는 약간의 차이를 보인다. 박첨지, 홍동지, 평안 감사, 상제, 상여꾼(상두꾼), 매, 꿩 등의 경우 두 인형극에서 공통적으로 등장한다. 그리고 박첨지 동생과 작은 박첨지, 박첨지 큰마누라와 꼭두각시, 박첨지 작은마누라와 덜머리집, 구렁이와 이심이, 홍새와 청노새 등과 같이 서로 다른 이름으로 등장하고 있기는 하지만 그 역할에 있어 큰 차이가 없는 인형들도 있다. 하지만 박첨지 처남 명노, 스님, 목수들, 말, 소경, 만장꾼들 등은 서산 박첨지놀이에서만 등장하는 인형들이다. 꼭두각시놀음에서 등장하는 상좌 1과 2, 피조리 1과 2, 홍백가, 표생원, 묵대사, 영노, 박첨지 손자, 동방석이, 사령 등이 등장하지 않는 대신에 서산 박첨지놀이에서만 등장하는 인형들도 존재하고 있는 것이다.

서산 박첨지놀이에 등장하는 인형들은 서로 변별되는 개성적인 외양을 하고 있다. 그 외양을 바탕으로 남성과 여성, 인간과 짐승, 형제나 남매 관계, 상층 계급과 하층 계급, 늙음과 젊음, 종교인과 속세인 등의 특성을 파악할 수 있다. 또한 서산 박첨지놀이에 등장하는 인형들은 개별적 인형의 신체 각 부분과 인형 간의 상호 비례 관계를 무시하는 비현실적 비율 관계가 나타난다. 극적 비중이 큰 인물들인 박첨지, 박첨지 동생, 박첨지 큰마누라, 박첨지 작은마누라, 박첨지 처남 명노, 소경 등은 그 크기가 76㎝에서 88㎝에 이른다. 이에 비해 만장꾼들이나 상여꾼들은 30㎝를 넘지 않는다. 인물들 사이의 상호 비례 관계를 무시한 비현실적인 비율 관계

**서산 박첨지놀이 인형** | 국립민속박물관

가 나타나는 것이다. 비현실적인 비율 관계는 개별 인형 자체에서도 나타난다. 얼굴과 상반신만 존재하고 팔과 다리가 아예 없는 대부분의 인형들, 전체 비례 관계에 걸맞지 않게 비정상적으로 큰 얼굴들, 홍동지의 거대한 성기 등이 그 좋은 예이다. 홍동지의 신체 각 부분을 실측해 보면 전체 길이 33㎝, 얼굴 길이 16㎝, 상반신 10㎝, 하반신 27㎝, 성기 29㎝이다. 전체적으로 신체 비율이 정상적이 아니다. 특히 성기 길이가 키의 절반을 차지하는 비정상적 모습을 하고 있다. 박첨지 역시 비정상적인 신체 비율을 하고 있다. 얼굴 길이가 28㎝로 전체 길이 88㎝의 1/3 정도를 차지한다.

이러한 서산 박첨지놀이의 개성적인 외양이나 비현실적인 비율 관계는 꼭두각시놀음에서도 찾아볼 수 있다. 이러한 유사성에도 불구하고 서산 박첨지놀이의 인형들은 그 외양의 섬세함이나 정교함에 있어 꼭두각시놀음의 인형들에 미치지 못한다. 서산 박첨지놀이의 경우 주변에서 쉽게 구할 수 있는 바가지, 버급이라 불리는 소나무 껍질, 청홀치라 불리는 칡넝쿨, 각목 등을 재료로 하여 인형을 만들고 천으로 대충 몸체를 휘감아 옷으로 표현한다. 이에 비해 꼭두각시놀음의 인형들은 통나무를 주재료로 하여 깎고 자르고 붙이고 하는 복잡하고 전문적인 제작 공정, 코는 물론이고 눈·귀·입 등에 대한 세밀한 요철凹凸 표현, 머리카락과 수염까지 일일이 붙이는 정교함, 인형 하나하나의 옷까지 만들어 입히는 세밀함 등이 나타난다. 서산 박첨지놀이에 등장하는 인형 제작의 재료는 마을 주변에서 쉽게 구할 수 있는 것들이다. 마을에서 따로 생업에 종사하면서 준전문적으로 연행을 하는 토박이 광대패의 속성에 따라 다소 투박하고 소박하게 인형을 제작한다. 이러한 재료의 토착성과 외양의 소박함은 인형 제작과 외양의 측면에서 나타나는 서산 박첨지놀이의 토박이 광대패적 특징이다.

서산 박첨지놀이의 연행자들은 목소리 연기와 인형 조종을 동시에 한다는 점에서 꼭두각시놀음과 연행 방식이 동일하다. 하지만 꼭두각시놀음이 일인 다역의 목소리 연기와 인형 조종을 한다면, 서산 박첨지놀이는 일인 일역에 가깝게 목소리 연기와 인형 조종을 한다. 박첨지, 박첨지 동생, 박첨지 큰마누라, 박첨지 작은마누라, 박첨지 처남 명노, 스님 등 서산 박첨지놀이의 주요 등장 인형들의 목소리 연기와 조종을 각각 다른 연행자가 하고 있다. 이러한 일인 일역적 특성은 토박이 광대들의 연행이라는 성격에서 기인하는 것이다. 서산 박첨지놀이는 마을 사람들 중 관심이 있는 사람이면 누구나 제약 없이 연행에 참가할 수 있었다. 남사당패와 같은 떠돌이광대패의 연행에서처럼 인원의 제한을 가할 별다른 제약이 없기 때문에, 이러한 특징이 나타날 수 있는 것이다. 서산 박첨지놀이의 이러한 일인 일역적 특성은 전승 과정에서 변화된 것이다. 서산 박첨지놀이 역시 처음에는 일인 다역의 목소리 연기와 조종을 했었다. 등장인물들 간의 목소리 구별을 위하여 참빗에다가 종이를 댄 기구를 이용하여 목소리를 변조하기도 했었다. 하지만 일인 일역의 연행 방식으로 변화해 감에 따라 목소리 변조기의 필요성 역시 사라지게 되었다.

서산 박첨지놀이에서 인형을 조종하는 방법은 막대를 통한 조종, 손을 통한 조종, 장치를 통한 조종, 줄을 꿰어 날리는 조종, 줄을 통한 조종 등이 있다. 막대를 통한 조종은 인형 조종사가 인형 상체에 연결된 막대 조종대를 잡고 몸을 움직이거나 좌우로 흔들어 인형을 조종하는 방식이다. 장두계杖頭係 인형 조종이라 부를 수도 있다. 박첨지, 박첨지 동생, 박첨지 큰마누라, 박첨지 작은마누라, 박첨지 처남 명노, 스님, 상제, 소경, 평안 감사와 말 등 대부분의 인형이 막대를 통한 조종술로 조종한다. 손을 통한 조종은 주머니 또는 자루 형태로 된 인형의 옷이나 몸체 안으로 손을 집어넣고 조종하는 방식이다. 포대계布袋係 인형 조종이라 부를 수도 있다. 손이나 팔의 움직임에 의해 인형이 조종되므로 다른 조종 방식에 비해 상대적으로 그 움직임이 섬세하게 표현된다. 현재 서산 박첨지놀이에서 손을 통한 조종술로 조종하는 인형으로는 목수들과 구렁이가 있다. 목수 인형들은 손을 통한 조종을 통하여 기둥 나무를 옮기고 지붕을 올리면서 집을 짓는 섬세한 움직임을 보인다. 구렁이 인형 역시 손을 통한 조종을 통하여 홍새를 잡아먹으려고 입을 벌리는 움직임을 보인다. 장치를 통한 조종은 인형 제작을 할 때 나름의 장치를 만들어 움직임이 가능하도록 한 조종술이다. 서산 박첨지놀이에서 이에 해당하는 것으로는 소경 인형의 눈뜨기 대목이다. 소경은 눈이 가려져 있다가 뜨게 되는 외양상의 변모를 보인다. 소경에서 정상인으로의 변화가 이루어지는 것이다. 이러한 외양 변화에는 서산 박첨지놀이만이 가지고 있는 독특한 장치를 통한 조종술이 이용된다. 소경의 눈썹 바로 밑에 만든 작은 틈 속으로 흰 종이를 집어넣어 눈을 가린 상태에 있다가, 뒤쪽에서 조종사가 그 흰 종이를 잡아당김으로써 본래의 눈이 나타나게 되는 것이다. 줄을 꿰어 날리는 조종은 인형의 몸체에 꿴 줄을 잡아당겨 조종하는 방식이다. 주선계走線係 인형 조종이라 부를 수도 있다. 꿩 인형과 매 인형이 이 방식을 이용하여 조종된다. 줄을 통한 조종은 인형 몸체의 특정 부위에 줄을 매어 놓고, 이를 잡아당겨 해당 부위를 움직이게 하는 방식이다. 홍동지 인형의 성기를 움직이는 방식이 줄을 통한 조종의 사례가 된다.

서산 박첨지놀이에서 불리는 노래로는 〈공중사 절을 지어〉, 〈떼루 떼루아 떼루야〉, 〈상여가〉, 〈평안 감사 매사냥〉 등이 있다. 〈공중사 절을 지어〉는 목수들이 공중사라는 절을 짓는 장면에서 부르는 노래이다. 별다른 가사가 있는 것이 아니고 느린 세마치장단에 맞추어 "공중사 절을 지어"라는 노랫말을 반복해서 부르는 것이다. 이와 같은 끊임없는 반복적 노래를 통하여, 현재 벌어지고 있는 것이 목수들이 절을 짓고 있는 장면임을 청각적으로 전달해 주는 역할을 한다. 〈떼루 떼루아 떼루야〉는 느린 양산도장단에 맞추어 불리어지는 반복적인 구음이다. 서산 박첨지놀이에서는 총 열여섯 번 나온다. 이 구음은 한국의 인형극에서는 아주 낯익은 것이다. 남사당패의 꼭두각시놀음은 물론이고 황해도 장연 지역의 박첨지의 딸에서도 유사한 구음이 등장한다. 하지만 서산 박첨지놀이에서 나오는 〈떼루 떼

루아 떼루야〉의 경우 다른 인형극에서는 볼 수 없는 독특한 기능이 있다. 다른 인형극들에서는 이 구음이 극의 시작 부분에서 나온다. 하지만 서산 박첨지놀이의 경우는 극의 시작 부분에서는 나오지 않고, 오히려 등장했던 인물이 퇴장하고 새로운 등장인물이 등장하는 사이에 이 구음이 나온다. 다시 말하면 〈떼루 떼루아 떼루야〉는 각 장면의 시작 부분을 알리는 역할을 하는 것이다. 이렇게 시작 부분을 의미하는 것이자, 장면 전환의 지표로서의 〈떼루 떼루아 떼루야〉의 기능은 서산 박첨지놀이만이 갖는 특징이라 할 수 있다. 〈상여가〉는 평안 감사의 장례식 장면에서 불리는 노래이다. 중중모리장단에 맞추어 불린다. 이 상여가는 서산 박첨지놀이가 전승되는 탑곡리의 실제 장례 때 부르는 것이다. 따라서 서산 박첨지놀이의 서산적인 특성을 현저하게 드러내는 사례이다. 서산 박첨지놀이 연행 속에서 〈상여가〉는 장례 장면과 밀접한 관련을 맺고 있다. 여느 장면들과 달리 대사가 전혀 없는 평안 감사의 장례 장면에서 〈상여가〉는 요령 소리와 함께 장례식임을 드러내는 핵심적인 역할을 한다. 〈평안 감사 매사냥〉은 평안 감사가 매를 이용하여 꿩을 사냥하는 장면에서 불린다. 별다른 가사가 있는 것이 아니고 느린 세마치장단에 맞추어 "평안 감사 매사냥"이라는 노랫말을 반복해서 부르는 것이다. 이와 같은 끊임없는 반복적 노래를 통하여, 현재 벌어지고 있는 것이 평양 감사가 매사냥 하는 장면임을 청각적으로 전달해 주는 역할을 한다.

서산 박첨지놀이에서 쓰이는 장단으로는 세마치, 자진모리, 중중모리 등이 있다. 서산 박첨지놀이에서 세마치는 독립적으로 연주되기보다는 노래와 함께 연주된다. 마을에서는 소리 장단이라 부르기도 한다. 〈떼루 떼루아 떼루야〉, 〈평안 감사 매사냥〉, 〈공중사 절을 지어〉 등의 반복적인 성격의 노래가 불릴 때 어김없이 반주로 쓰이는 것이 세마치장단이다. 자진모리와 더불어 서산 박첨지놀이 연행에서 많이 쓰이는 장단이다. 자진모리장단은 삼채장단이라고도 부른다. 서산 박첨지놀이의 시작과 끝 부분에 연주되어 연행의 외적 틀을 이루는 기능을 한다. 흥겹게 시작하여 흥겹게 끝나는 하나의 축제적 연행이라는 특징이 이 자진모리장단을 통해 드러난다. 그뿐만 아니라 춤을 추는 흥겨운 장면에는 어김없이 자진모리장단이 연주되어 흥겨움이 곧, 자진모리장단이라는 등식을 만들 수 있다. 중중모리장단은 평안 감사의 장례식 장면에서 불리는 〈상여가〉를 반주하는 장단이다. 서산 박첨지놀이가 전승되는 서산 음암면 탑곡리의 실제 장례 때 사용되는 장단이다. 요령 소리와 함께 〈상여가〉를 반주하고 있어 장례식의 분위기를 만들어 낸다.

**지역사례** 일제강점기에 조사된 자료에 의하면, 전국에서 박첨지놀이 또는 홍동지놀이라 불리는 인형극들이 다양하게 전승되었음을 확인할 수 있다. 경기도의 고양·이천·장단·개풍, 충청도의 영동·음성·제천·논산·아산, 경상도의 울진, 강원도의 강릉·정선·영월·원주·홍천·철원·평강·춘천, 황해도의 연백·금천·평산·옹진·송화·안악·재령·황주·수안·장연, 평안도의 용강, 함경도의 고원·홍원·성진·무산·종성 등이 그 전승 지역이다. 서산, 구파발, 장연 지역 역시 그 전승 지역에 덧붙일 수 있다. 이러한 조사 자료들을 볼 때, 인형극 역시 가면극 못지않게 전국 각지에서 다양하게 전승되어 성행했음을 알 수 있다. 하지만 이상의 사례들은 그저 기록상으로만 접할 수 있을 뿐이다. 남사당패의 꼭두각시놀음처럼 현재까지 전승되어, 그 구체적인 실체를 확인할 수 있는 것이 아니다. 단지 다양한 양상의 인형극과 연행집단이 존재하고 있었다는 추론만이 가능할 뿐이다. 이러한 상황에서 서산 박첨지놀이의 존재는 우리에게 중요한 의미로 다가온다. 비록 남사당패 꼭두각시놀음의 영향으로 성립되었지만, 농촌 주민인 토박이 광대들에 의해 전승되면서 독자적인 전승을 유지해 왔기 때문이다.

황해도 장연에서도 장연 꼭두각시극 또는 박첨지의 딸이라 불리는 인형극이 전승되었다. 장연 꼭두각시극은 꼭두각시 거리의 부재나 홍동지 역할의 약화를 제외한 거의 모든 대목이 꼭두각시놀음이나 서산 박첨지놀이와 유사하다. 박첨지의 유람, 평안 감사의 꿩 사냥, 이심이가 여러 사람들을 잡아먹기, 평안 감사의 장례, 절 짓기 등이 꼭두각시놀음이나 서산 박첨지놀이와 유사하게 진행된다. 이에 비추어 볼 때, 외부 꼭두각시놀음의 영향을 받았던 것으로 보인다. 하지만 장연 꼭두각시극에서는 꼭두각시 혹은 큰마누라가 전혀 등장하지 않는다. 이에 따라 부부간 또는 처첩 간의 갈등이 존재하지 않는다. 또한 홍동지 역할을 박첨지 아들이 대신하는 것도 장연 꼭두각시극이 갖는 독특함이다. 박첨지 아들이 수행하는 역할이 홍동지에 비해 현저하게 약화된 것도 지적할 만하다. 이는 홍동지가 수행하는 파괴적이며 반사회적이고 저항적인 여러 역할의 가능성이 사라져 버렸음을 말한다. 장연 꼭두각시극이 갖는 독특함으로 인형들이 등장하여 춤추고 노는 장면이 확대된 것을 덧붙일 수 있다. 목랑청, 장안 활자, 산몽혜, 현묵대사 등의 독자적인 인물의 등장이나 춤 부분이 세 과장에 걸쳐 존재하는 것은 장연 꼭두각시극만이 갖는 독특함이다. 이렇게 꼭두각시놀음과의 동질성과 변별성을 감안했을 때, 장연 꼭두각시극은 자생적 형성의 토대 위에 외부 꼭두각시놀음의 영향을 받아 그 전승이 이루어졌거나, 외부의 꼭두각시놀음이 정착하여 주체적 전승 과정을 거친 것으로 보인다.

**특징 및 의의** 서산 박첨지놀이는 떠돌이 광대집단인 남사당패의 영향으로 형성된 것이다. 하지만 남사당패의 인형극 꼭두각시놀음을 그대로 따르고 있지는 않다. 그 기원에 있어 외래적인 것이라 할지라도 마을 공동체와 밀접한 관련을 맺은 채, 주체적인 전승 과정을 통해 독특하고 새로운 면모를 보여 준다. 서산 박첨지놀이는 인형극과 마을 공동체의 밀접한 연관성을 보여 주는 흔치않은 대상이다. 인형극을 배워 전승하는 과정에서 서산 박첨지놀이만의 특징을 갖게 된 것이다. 바가지·소나무 껍질·칡넝쿨 속 등 주변에서 쉽게 구할 수 있는 재료들을 이용해서 만든 소박한 인형들, 독특한 주머니 인형 형태와 주머니 인형 조종 방식의 흔적, 서산 방언의 사용, 소경 눈뜨기와 같은 독특한 연행술, 열린 연행자 수급과 여성 연행자의 참여, 목소리 변조기의 소멸, 인형 조종과 목소리 연기의 일인 일역적 경향, 전승 공동체의 성격에 맞게 변형된 연희 내용 등은 서산 박첨지놀이에서만 찾아볼 수 있는 특징이다. 일정한 지역에서 붙박이로 살고 있는 토박이 광대패의 속성에서 나온 토착화된 특성들인 것이다.

주변에서 쉽게 구할 수 있는 재료들을 주로 이용하여, 자신들의 솜씨를 다하여 소박한 인형들을 제작하고, 자신들의 말투에 맞게 인형들의 목소리 연기를 하며, 소박하지만 독특한 연행술을 이용하여, 자신들의 세계관에 따라 연희 내용을 만들어 나간 것이 서산 박첨지놀이이다. 또한 남사당패처럼 연행 참여에 일정한 제약이나 규제가 없기 때문에, 마을 사람들 중에서 연행에 관심 있는 사람들이 제약 없이 참여하게 되었으며, 여성의 외부 활동에 대한 인식 변화와 어우러지면서 여성 연행자 역시 생겨나게 되었다. 연행자 수의 증가는 결국 목소리 연기의 1인 1역 경향성을 낳게 하였다. 이러한 일인 일역 경향성은 이제 굳이 목소리를 변성할 필요를 느끼지 못하게 하였고, 이에 따라 종이를 맨 참빗이나 죽통 같은 목소리 변조기도 사라졌다. 목소리 변조기 사용이라는 전문적인 광대 집단적 특성이 토박이 광대패의 전승이 갖는 특성에 의해 대체된 것이다.

**참고문헌** 조선의 향토오락(村山智順, 조선총독부, 1941), 꼭두각시놀이(서연호, 열화당, 1990), 북한의 민속예술(최철·전경욱, 고려원, 1990), 서산박첨지놀이의 전승양상(허용호, 민속학연구13, 국립민속박물관, 2003), 신명나는 서산박첨지놀이(서연호, 문화예술11·12월호, 한국문화예술진흥원, 1989), 조선민간극(권택무, 조선문학예술총동맹출판사, 1966), 토박이 광대패 인형극의 전승 양상(허용호, 구비문학연구20, 한국구비문학회, 2005).

**필자** 허용호(許龍鎬)





## 서울 뒷전

**정의** 서울굿의 집굿과 마을굿의 마지막에 여러 잡귀잡신雜鬼雜神들의 신명과 배고픔을 달래기 위해서 굿놀이로 진행하는 절차.

**내용** 서울 지역의 굿은 한양제 굿이라고 하여 정형성을 갖추고 있는 특징이 있다. 뒷전은 서울굿의 성주받이굿과 같은 집굿이나 마을굿에서 가장 마지막에 연행하는 굿놀이이다. 뒷전은 짧게는 30분에서 길게는 1시간 이상 재담을 주고받으며 연행한다. 특히 집굿의 경우 큰 경사굿으로 연행되는 굿을 마친 후에는 반드시 길게 뒷전을 놀게 되는데, 이를 별도로 안당뒷전 또는 갖은뒷전이라고 한다. 이 굿거리는 잡귀잡신들의 신명과 배고픔을 달래는 과정이며, 이때 여러 재담과 춤·노래를 진행하며 연행에 있어서 다채로운 장면들을 연출한다.

갖은뒷전의 형태로 진행되는 뒷전은 예사로이 하는 것과 다르게 풍성하고 다양한 놀이가 전개된다. 이때 여러 신격들이 위계화되어서 나타나며, 흔히 열두거리라고 하는 관념 속에서 구현된다. 뒷전의 내용을 모두 아홉 개의 절차로 나누어서 아래와 같이 정리할 수 있다.

1. 청배: 만신과 장구재비가 만수받이로 걸립 · 터주 · 맹인 · 선왕 · 영산 · 상문을 모두 불러서 이 신들이 굿을 행한 자리에서 잘 놀고 나서, 나쁜 것을 다 몰아내기를 기원한다.
2. 걸립: 얻어먹고 다니는 잡귀로, 만신이 "어구자" 하면서 여러 걸립들이 온 것을 알린다. 그리고 뒷전을 잘해야 한다는 사실을 부각시키고, 집안의 문제를 해결해 줄 것을 약속하고, 돈(인정)을 받는다. 안당뒷전에서 신들을 잘 대해주면 재수 열고, 운수 열어서 도와주겠다고 한다.
3. (텃)대감: 집안의 울타리 안이라는 특정한 공간을 지키는 신격으로, 만신은 팥떡시루를 이고 밖으로 나가서 술을 뿌리고 돌아다니면서, 여러 대감이 들어온 것을 알린다. 이어서 단골이 사는 지역의 나쁜 것을 몰아내준다. 특히 안으로 들어와서 텃대감이 온 것을 알리고, 터의 복을 받으려면 텃대감 시루를 사라고 하면서 시루를 팔고, 〈떡타령〉과 〈대감타령〉을 부른다.
4. 지신: 집안의 마당 땅을 지키는 신격으로 업대감의 요청으로 지신 할머니 할아버지가 들어와서 이 집을 짓느라고 무쇠치마, 무쇠바지가 다 닳았다고 한다. 이어서 지신할아버지와 할머니의 긴 재담이 이어진다.
①지신할머니의 영감 찾기, ②지신할머니와 할아버지가 만남(영감타령), ③지경다지기(지경다지기 타령, 명당산세풀이), ④방아찧기(방아타령), ⑤노구메팔기(노구메타령)
5. 맹인: 맹인이 되어서 죽은 남녀 대우신으로, 만신은 밖으로 나갔다가 따비를 지팡이 삼아서 짚고서 장님 형상으로 들어오며, 점사를 보라고 한다. 이어지는 재담을 통해 맹인이 눈을 뜨고 나가게 된다.
①맹인 강 건너기, ②자기소개, ③장님 놀리기(장님타령, 병타령, 맹인설움타령), ④장님 시장기 모면하기, ⑤맹인 점치기(개걸점, 상쾌), ⑥장님 눈뜨기, ⑦빵덕어멈 찾기(빵덕어멈타령, 낭구타령), ⑧눈병 치유 공수
6. 서낭: 특정 공간의 경계면을 맡고 사는 잡귀들로, 여러 서낭과 동법을 나열하면서 사고 없게 도와달라고 한다.
7. 영산: 무주고혼으로 죽은 여러 영산을 나열하면서, 배불리 먹고 가슴에 응어리진 것을 풀고 가라고 한다.
8. 상문: 죽은 지 얼마 안 되는 여러 상문을 나열하고, 상문들을 잘 풀어먹이면 인간들을 잘 도와준다고 한다.
9. 수비隨扉: 여러 신의 하졸로 따라다니는 잡귀들인 수비의 명칭을 휘모리장단에 들먹이면서 풀어먹이고, 칼과 북어를 문 밖으로 던져서 칼끝과 북어머리가 문밖을 향했는지 확인한다. 그러고 나서 뒷전을 노는 동안 바가지에 모은 음식물과 상 위의 음식을 보태서 밖에 내보낸다.

위의 내용 정리에 따르면 뒷전은 일명 잡귀잡신으로 분류되는 신들을 모시는 절차로서, 하위신(걸립), 집 안팎을 수호하는 신(수풀대감·텃대감·지신 등), 힘들게 살다가 죽은 영혼(맹인), 마을의 경계를 지키는 신(서낭), 험하게 죽은 영혼(영산), 상례에 따르는 잡신(상문), 그 외의 여러 하군졸 신(수비) 등의 신들을 풀어먹이는 절차로 진행된다. 이들 각 신격은 하나의 독립된 신격으로서 독립된 굿거리로서 확고한 위치를 점하지 못한 존재들이라고 할 수 있다. 신격의 위계로서 하위에 속하는 신격이지만, 신으로서 가지고 있는 위엄에 대해서 부정하지 않고 굿판의 신들을 놀리고 보내는 것이라고 하겠다. 뒷전은 하위신이지만 일정한 기능을 가진 신으로서 신의 직능에 대해서 인정하고 집단적이지만 단계적으로 신을 대접하는 행위로서 연행된다고 하겠다.

**지역사례** 우리나라의 각 지역에 전승되는 굿에서는 상위의 여러 절차에서 모셔지지 못한 잡귀잡신들을 위한 별도의 굿거리가 존재한다. 이 굿거리는 상위의 신격을 모두 모신 후에 굿을 마무리하는 절차에서 진행되며, 모든 상위의 신격들이 제장을 떠난 후에 마지막에 남겨진 신들이라는 뜻에서 대체로 뒷전이라 부른다. 서울굿의 뒷전과 유사한 형태의 굿놀이를 황해도 지역의 마당굿, 경기도 남부 지역 도당굿의 뒷전, 전라도의 중천맥이, 동해안 별신굿의 거리굿 등을 통해서 확인할 수 있다. 이들은 모두 굿의 마지막에 잡귀잡신을 위한 굿으로 진행하는 뒷전류라 부를 수 있다. 무당이 굿놀이를 재담으로 이어 가면서 여러 잡귀 존재들의 형상을 나타내면서 진행한다는 점에서 공통적이다. 그러나 지역에 따라서 구체적인 잡귀잡신이 다르게 나타나기도 한다.





**특징 및 의의** 서울굿의 대표적인 굿놀이로서 뒷전은 여러 잡귀잡신들이 다녀가면서, 현재 집주인이 거처한 장소와 함께 거주하고 있는 가족 간의 유대 관계를 강조하면서 특별한 유감주술적 축원과 노래를 통한 축원을 통해 그 주술적 역할을 수행한다.

특히 일정한 '안당뒷전'의 내용들은 기존의 전통연희와 내용적 맥락을 동일시하여 그 연행 내용에 대한 이해와 상황 설정에 대한 설명을 생략함으로써 연희적 효과를 극대화하기도 한다. 즉, 지신 단락의 내용이 봉산 탈춤의 미얄 과장에서 미얄할미가 영감을 찾아나서는 설정과 각 재담들을 엮어 가는 구도와 상호 연관성이 있다는 점과 맹인 단락은 판소리 〈심청가〉의 등장인물의 구도와 소재나 기본 상황 설정이 공유되고 있다는 점을 통해서 확인된다. 이러한 사실들은 굿을 관람하고 있는 이들에게 안당뒷전의 내용을 명확하게 전달할 수 있는 선행 정보로서의 측면에서도 의미가 있으나 또한 굿놀이가 타 연행장르와 일정한 소통관계를 형성하고 있는 것을 확인할 수 있는 중요한 준거가 되기도 한다.

또한 형식적 측면에서 안당뒷전은 등장인물의 변환·시공간 변환·열린 플롯·소도구의 활용의 측면에서 전통연희로서의 면모를 분명히 드러내고 있다. 즉, 연기를 펼치는 1인의 무당을 통해 다인 다역의 연행이 이어지면서, 각 인물의 등장과 퇴장은 단순화되어서 장구 소리와 함께 만신이 제자리에서 한 바퀴를 돌거나 "어구자"를 외치는 소리로 형상화된다. 여기에 각각 신격이 등장할 때마다 달라지는 시간과 공간의 변화는 매우 추상적으로 설정되어 있으나, 이것이 재담이나 노래를 부르는 사이에 순식간에 변환된다. 이를 통해 구체적인 설정의 제약은 사라지고 비현실화된 현실성이 나타나게 된다.

연행적 측면에서 1인의 무당과 악사를 통한 재담과 노래 등은 전통연희에 있어서 중요한 구성 요소라는 사실이 다시 한 번 확인된다. 안당뒷전의 전체를 이끄는 등장인물은 만신 한 명이 여러 인물을 대체하는 일인다역극적인 면모를 가지고 있다. 연행자인 무당은 재담을 통해 형성된 신과 인간의 관계를 장구재비와 함께 엮어 나간다. 장구재비는 만신과 재가집의 중간자로 신·인간 양쪽의 입장에서 상황을 받아들이고 전달하는 역할을 담당한다. 더구나 장구재비의 받아치는 맞장구의 실력에 따라 만신의 기량이 발휘될 수 있는 것은 눈여겨봐야 할 점이다.

여기에 무당은 연희를 펼칠 때 과장법·반어법·비유법의 다채로운 형식으로 재담을 엮어 나가면서 굿놀이의 연희적 성격을 확장한다. 더불어 굿놀이 진행을 위해 활용하는 여러 타령들은 각각의 신격에 따라 각 등장인물의 심리 묘사·상황에 대한 설명 등의 차별적인 목적으로 운용되고 있음을 확인할 수 있다. 이는 기존에 우리나라 전통연희의 탈춤이나 판소리 등의 장르에서 노래를 활용하는 방법과 매우 닮아 있음을 알 수 있다.

여기에 굿놀이에는 인과 관계가 없는 여러 등장인물과 내용들이 비유기적(옴니버스 스타일)으로 결합되어 있는 특징이 있다. 이러한 현상은 다면적인 신격들을 동시에 섬길 수밖에 없는 현실적인 제약에 근거한 것이면서 동시에 이를 통해 지나치게 심각하게 치우칠 수 있는 주술적 성격이 가볍게 인식되게 된다. 이리하여 잡귀잡신들은 잘 받았다고 위안 받으며, 한편으로 굿이 빠르게 잘 마무리되었다고 안심하게 된다.

안당뒷전 자료의 소중한 면모는 이 자료를 다른 전통연희의 장르와 비교했을 때 그 가치가 분명히 드러난다. 본문에서도 다루었듯이, 탈춤이나 판소리 등의 연행과 연관해서도 안당뒷전의 연희로서 가치가 중요하다. 즉, 굿놀이가 우리나라 전통연희에서 매우 중요한 위치에 있음을 알게 된다. 서울의 뒷전은 1인극의 성격을 지닌 굿놀이로 그 예술성과 문화적 의미가 높다. 연행하는 과정에서 다양한 타령과 재담으로 풍성한 놀이를 만들어 내고, 여러 형상이 등장하면서 다양한 신들의 면모를 연극적인 요소로서 구체화하는 과정을 확인할 수 있다. 그리하여 가무악희적 요소들이 골고루 발현되는 굿놀이라고 하겠다.

**참고문헌** 서울굿, 거리거리 열두거리 연구(김헌선, 민속원, 2012), 서울굿 뒷전의 맹인거리사설(홍태한, 한국무속학20, 한국무속학회, 2010), 서울굿 뒷전의 연희적 성격 연구(김은희, 한국음악사학보33, 한국음악사학회, 2004).

**필자** 김은희(金銀姬)



# 선녀
仙女

**정의** 고성 오광대 승무 과장에 등장하여 중을 파계시키고, 진주 오광대 중 마당에서는 팔선녀로 등장하여 스님을 유혹하며, 수영 야류와 동래 야류에서는 길놀이 과정에 팔선녀로 등장하는 인물.

**내용** 고성 오광대의 승무 과장에서 중을 파계시키는 인물이 선녀이다. 고성 오광대 승무 과장은 승려의 파계적 행동을 보여 준다. 두 명의 선녀가 다정하게 등장한 후 중이 등장한다. 중이 승녀들을 상대로 번갈아 대무하다가 중이 선녀 두 명의 손을 잡은 채 퇴장한다. 승려가 처첩을 거느리는 등 승려의 파계적 일탈 행동을 비판하는 내용이다. 다른 지역 가면극에서는 승려(노장)와 선녀(소무, 서울애기, 작은어미)와의 관계에 사랑의 긴장도 있고 소무의 앙탈도 있다. 그들의 애정 관계에 방해꾼으로 개입하는 인물도 있다. 그런데 고성 오광대의 승무 과장은 특별한 갈등 없이 진행된다. 승무 과장은 대사 없이 중이 선녀들 사이를 왔다 갔다 하면서 춤을 추다가 중이 양손으로 두 선녀의 손을 잡은 채 다정하게 퇴장한다. 선녀탈은 두 가지이다. 두 명의 선녀가 각기 다른 탈을 쓰고 나오는 것이다. 선녀1과 선녀2는 가운데 가르마를 하고 있으며 선녀1의 얼굴색이 흰색 계통인데 비해, 선녀2의 얼굴은 전체적으로 둥근 인상에 붉은색을 띠고 있으며 복스러운 미인이라는 인상을 준다. 선녀1은 다른 탈에 비해 장식적이고, 연지 곤지가 찍혀 있고, 눈썹이 반달 모양이며, 속눈썹도 그려져 있다. 눈썹과 속눈썹 사이에 붉은색이 칠해져 있어 화장한 상태임을 분명히 드러낸다. 코는 다른 탈에 비해 균형적이다. 다른 탈들의 코가 실제 모습보다 과장되어 있는 반면 선녀의 코는 정상적인 위치에 정상적인 크기로 자리 잡고 있어 균형적이다. 입술은 붉은색으로 칠해져 있고 이는 보이지 않는다. 그런데 선녀2는 선녀1에 비해 덜 장식적이다. 연지 곤지가 찍혀 있으나 잘 드러나지 않으며 선녀1과는 달리 속눈썹이 없다. 선녀1의 반달 모양의 눈썹이 얼굴 전체와 어울려 유혹적이나 선녀2는 보통 눈 모양을 하고 있다. 그리고 눈 주변으로 검은 줄이 그려져 있어 화려한 인상을 감쇄시킨다.

팔선녀(통영 오광대) 선녀(고성 오광대)

**선녀** | 국립민속박물관

**특징 및 의의** 선녀처럼 중을 유혹하는 인물은 통영 오광대의 경우 할미양반(영감)의 첩인 작은어미(제자각시)다. 가산 오광대에서는 영감의 첩인 서울애기가 유혹하고 밤마리 오광대에서는 제물집이 유혹한다. 김해 오광대와 마산 오광대에는 중을 유혹하는 인물은 등장하지 않는다. 산대도감계 가면극에서는 왜장녀가 애사당을 이용하여 스님을 유혹한다. 황해도 지역 가면극에서는 소무가 스님을 유혹한다.

진주 오광대에서는 선녀와 유사한 인물인 팔선녀 일행이 중을 유혹한다. 제4과장 중 마당에 팔선녀가 타령장단에 맞추어 양반들과 흥겹게 춤을 추고 있는 곳으로 상좌와 중이 지나가다가 그 모습에 넋을 빼앗긴다. 중은 흥을 누르지 못하고 팔선녀들과 함께 대무하다가 말뚝이와 양반들에게 매질을 당한다.

팔선녀가 배역으로 등장하지는 않지만 가면극이 시작되기 전 길놀이 과정에 선녀가 등장하는 경우는 통영 오광대, 수영 야류, 동래 야류가 있다. 과거에는 통영 오광대가 정월 14일에 연행하던 사또놀음의 한 과정으로 공연되었는데, 사또놀음의 한 과정에 팔선녀가 행진대로 등장하였다. 수영 야류와 동래 야류에서도 풍물패 등 길군악 행진에 팔선녀가 동반한다.



**참고문헌** 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 야류·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 오광대와 들놀음연구(정상박, 집문당, 1986), 한국고전문학전집8－민속극(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

**필자** 심상교(沈相敎)



# 세경놀이

**정의** 제주도굿에서 〈세경본풀이〉에 근거하여 풍농기원의 유감주술적 행위를 펼치는 굿놀이.

**내용** 세경놀이는 달리 세경무지라고도 한다. 세경놀이는 제주도에서 큰굿으로 진행되는 집안굿에서 연행되는 절차 중의 하나로, 굿의 후반부에 진행된다. 세경놀이는 〈세경본풀이〉의 풍농기원의례적 속성을 놀이를 통해서 전개하는 절차이다. 제주도굿의 중요한 연행요소인 풀이와 놀이가 상관성을 가지면서 연행된다는 점에서 세경본풀이와 세경놀이의 관련성은 눈여볼 만하다.

〈세경본풀이〉에서 세경은 농신을 의미하고, 상세경·중세경·하세경 등이 있다. 상세경은 문왕성문도령, 중세경은 자청비, 하세경은 정이엇인정수남 등으로 지칭된다. 세경신인 중세경 자청비가 그 중심에 있는 인물이며, 자청비는 서천꽃밭을 왕래하며 죽은 정수남이와 문도령을 살려 내고 서천꽃밭 황세곤간 막내딸과 혼인하는 등 여성신의 면모뿐만 아니라 남성적인 면모까지 갖추고 있다. 또한 자청비는 하늘 옥항의 며느리로서 오곡의 씨앗을 인간 세상에 가져와서 지상에서 재배할 수 있도록 하는 신이라는 점에서 본격적인 농경신의 면모를 갖추고 있다.

그리하여 세경놀이는 땅을 밟고 살아가는 인간들이 농사짓기 위해서 세경신을 숭앙하는 과정에서 농사의 흉풍을 가리기 위한 모의주술적 행위라고 하겠다. 세경놀이는 마루나 방이 아닌 마당에서 진행하며, 별도의 제상 없이 심방이 여러 신이 하늘로 올라가는 길에 세경신도 하늘로 올라갈 때가 되었다고 말하면서 시작한다. 그리하여 먹는 것도 세경의 덕이고, 입는 것도 세경의 덕, 땅을 밟고 돌아다니는 것도 세경의 덕이고, 죽어서 묘에 매장되는 것도 세경님 덕이라고 하면서, 세경신을 모시고 놀이를 시작한다고 한다.

본격적인 세경놀이의 핵심적인 사건은 다음과 같이 요약된다. ①한 여인이 갑자기 배가 아프다고 하며, 그 이유를 찾아다닌다. ②아이를 낳으니 그 아이가 팽돌이이다. ③팽돌이의 아버지를 찾고자 한다. ④팽돌이에게 글을 가르치려고 하지만, 실패하고 밭을 빌려 농사하게 한다. ⑤조 농사를 잘 짓고, 익은 조를 마소 빌려 운반하여 타작한다. ⑥씨점을 친다. ⑦수확한 곡식으로 빚진 데 갚고, 창고에 저장한다.

세경놀이의 서두는 한 여인이 배가 아파서 울부짖는 데서 시작한다. 이 여인은 배가 아픈 이유도 모르겠고 그 원인을 알 수가 없어서 찾아다니다 보니 아이를 임신하여 낳을 때가 되어서 그런 것임을 알게 된다. 그 문복의 과정에서 여인이 혹독한 시집살이를 당하면서 살고 있고, 시집에서 나와서 밖에서 소변을 보다가 건달에게 강간당했음을 알게 된다. 그리하여 여인이 아이를 낳고 보니 아비 없는 자식이다. 시집살이의 혹독한 묘사와 소변보다가 잉태하는 과정이 흥미롭게 묘사된다.

이어서 본격적으로 낳은 아이의 근본을 찾기 위해서 아이의 아버지를 찾으려고 사방팔방을 돌아다니지만, 결국 아버지의 정체는 확인하지 못한다. 대신 낳은 아이를 잘 키우기 위해서 글을 가르치려고 하지만, 글재주가 없어서 글을 가르칠 때마다 '밥 밥'만 하니 농사법을 가르치려 한다. 사람들의 도움을 얻어서 아이에게 농사하는 법을 가르친다. 이때 조 농사를 짓는 과정이 모의로 진행되며, 이러한 농사의 과정은 실제 제주도의 밭농사 과정과 일치한다.

농사 과정을 하나하나 다 짚어 가면서 1년 농사를 마친 후에 얻은 수확물을 타작해서 집으로 싣고 와서 빚을 갚는다. 풍년이 들어서 빚을 갚고도 곡식이 남으니 씨점으로 점을 쳐서 농사의 흉풍을 가리고, 곡식을 모두 자루에 담으면서 집안의 자손들을 위해 축원을 하고, 집안의 고팡(광)으로 들이기 위해서 〈솔기 메우는 소리〉를 한다.

세경놀이는 팽돌어멍과 팽돌이의 1인 2역을 맡아서 놀이의 주된 연행을 이어가는 심방과 여러 심방들이 함께 참여하는 다인 다역극이다. 여러 심방은 팽돌어멍의 해산기가 있을 때 이를 주변에서 확인하고 출산을 도우며, 아기가 아버지를 찾아다닐 때 방법을 일러 주거나, 팽돌이가 농사를 지을 때 농사짓는 과정을 함께

실연한다. 그리고 농사를 마친 후에도 수확하고, 솔기 메어드는 데까지 함께 동참하면서 재미있는 놀이의 현장을 만들어 낸다.

세경놀이는 농사짓는 행위를 팽돌이라는 등장인물을 통해서 모의 행위로 재연함에 따라서 농사의 전 과정이 신의 보살핌 속에서 이루어지고 있으며, 이를 통해서 풍요가 보장되는 유감주술의례라고 하겠다.

**특징 및 의의** 세경놀이는 〈세경본풀이〉라는 신화를 매개로 해서, 모의적인 농경, 인간 여성의 생식력을 대입하고 유비 관계를 조성함으로써 진정한 농경의 풍요주술의례를 강조하는 특징이 있다.

세경놀이는 〈세경본풀이〉에서 기술한 신의 내력을 놀이로 꾸며서 행위와 대화로 재현한 것이다. 〈세경본풀이〉에서 말하지 않던 내용을 극단적으로 확대해서 놀이의 골계성을 강화해서 보여 준다. 즉, 〈세경본풀이〉에서는 농경신의 엄숙함을 자청비를 통해서 말한다면, 세경놀이는 세경신을 행위적으로 모방해서 풍요를 실제로 재현하는 놀이이다. 〈세경본풀이〉 속 정수남이가 자청비를 성적으로 농락하는 것을 세경놀이에서는 겁탈을 당한 여인으로 등장시켰고, 자청비가 하늘옥황에게 곡식을 받아와서 땅에서 농사를 짓는 이들을 돌보는 과정이 팽돌이를 통해서 농사를 재현하는 것으로 펼쳐진다. 그리고 그 놀이의 끝에 풍농이 들기를 기원하는 의례가 있다. 이로써 재현된 이야기가 행위에 의해서 모방되므로 유감주술적 속성을 버릴 수 없다.

세경놀이의 모의농경은 유감주술적 속성을 실현하는 과정들의 연속이다. 팽돌이가 농사를 지을 때 농사짓는 땅을 표현하기 위해서 돗자리를 펼친다. 이때 돗자리의 네 귀퉁이는 동서남북에 맞춰서 펼치며, 돗자리는 고도 본주집(단골)이 소유하고 있는 땅을 상징하기도 한다. 그리하여 이들이 세경놀이를 하면서 농사짓는 모의 행위는 곧 유감주술적으로 본주집의 농사를 돕는 행위가 된다. 그래서 이들이 곡식을 풍성하게 수확하는 것은 풍농을 기원하는 유감주술적 의미를 가진다. 더욱이 세경놀이에서 밭을 상징하는 돗자리 위에 쌀을 던져서 점을 치는 씨점의 절차가 진행된다. 이때 쌀이 흩어진 모양을 통해서 집안에서 소유한 밭과 논의 농사 결과에 대해서 점을 치기도 한다. 동시에 신칼과 산판 등으로 점을 치는 것을 덧붙여서 주술적인 효과를 증대시킨다.

또 수확한 곡식을 산대나 상잔과 같은 무구를 이용해서 자손들에게 조금씩 나눠 주는 과정에서 자손들을 위한 축원을 진행하는 과정 역시 주술적 기원의례에 속한다. 자손들은 이때 나눠받는 쌀을 매우 소중하게 여기고 함부로 다른 사람의 손에 닿지 않도록 하며, 자기 집의 살림과 합치도록 한다. 이로써 이 쌀은 신에게 받은 곡물로서 기능하게 되며, 직접적인 복을 전달해 주는 도구가 된다.

또한 마지막에 고팡으로 쌀을 옮기는 솔기 메어듦의 과정을 진행하면서 긴 베를 계속 고팡으로 끌어들임으로써 마치 쌀이 고팡으로 쉬지 않고 들어가는 형상을 상징한다. 이를 통해서 집안에 부가 쌓이고 집안이 번성하게 될 것임을 확인하기 위해서 신칼과 산판을 이용해서 다시 한 번 점을 친다.

다른 한편에서 세경놀이의 핵심은 성행위에 있다. 이는 자연스러운 성행위가 아닌 강제적이고 억압적인 것이다. 이 여인은 시댁에 사는 동안 남편과의 관계가 정상적이지 않았다. 그리고 오히려 집 밖에 나와서 성적으로 자유로워져서 생명을 잉태할 수 있게 된 것이다. 이러한 과정은 마치 농사를 짓는 과정과 같아서 너른 밭을 여성의 육체라고 상정하고, 곡식의 씨앗을 얼굴 모르는 남성이라고 상징한 것이다. 그리하여 여성의 몸인 대지의 땅에 씨를 뿌려서 그 결과 새로운 곡물이 나는 과정이 반복되는 상징적 재현의 장이 세경놀이라고 하겠다.

이처럼 세경놀이는 농사와 성을 매개로 해서 철저하게 유감주술적 원리에 입각해서 놀이를 진행하는 굿놀이라는 점에서 의의가 있다. 세경놀이는 남편과 시부모의 학대를 받은 여성이 들판에서 강간의 체험을 하고, 그 결과 팽돌이라는 자식을 얻고, 이 아이를 키우기 위해서 농사를 가르치는 과정을 전적으로 연출하면서 행위적으로 농사를 모방하고 동시에 농사의 현장을 충실하게 재현하는 굿놀이이다. 그 배경 신화의 종교적 기능과 유감주술의 종교적 행위가 굿놀이를 통해서 모의 농사라는 독자적인 행위의 재현을 가져온 것이다.





이러한 성적 요소를 통한 풍농기원의 방식은 비단 세경놀이에만 있는 것은 아니다. 황해도굿의 절차 중 하나인 도산 말명 방아찧굿 역시 성을 매개로 하면서, 농사의 결과물인 방아를 찧어서 명복을 나누어 갖게 한다는 설정에 있어서 유사한 면모를 갖추고 있다. 또한 우리나라 농악 가운데 농사풀이와 같은 놀이나, 고사소리로 하는 농사풀이, 남원의 삼동 굿놀이와 같은 의례에서 아이들이 자라는 과정을 연출하는 것이 이와 같은 맥락이다. 농경의례의 모의주술적인 행위는 문화적 창조의 한 단면을 품고 있다는 점에서 여러 민속들과 공통점을 갖는다.

**참고문헌** 무당굿놀이 연구(황루시, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987), 제주도 무당굿놀이(현용준·김영돈, 문화공보부 문화재관리국, 1965), 제주도 무속연구(현용준, 집문당, 1986), 제주도무속자료사전(현용준, 각, 2007), 한국의 창세신화(김헌선, 길벗, 1994), 日本傳說大系 十五－南島(福田晃, みずうみ書房, 1989).

**필자** 김은희(金銀姬)

## 소당애기씨놀이

**정의** 황해도 배연신굿과 대동굿의 소당제석거리 가운데 있는 굿놀이.

**내용** 소당애기씨놀이는 배연신굿과 일부 대동굿에서만 하는 굿놀이이다. 배연신굿은 처음부터 끝까지 제법 규모가 큰 중선배 안에서 굿을 한다. 선주가 돈을 대서, 바다에서 안전과 풍어를 기원하는 목적으로 하는 굿이다. 이 놀이는 소당제석굿의 일부인데, 소당제석은 육류나 생선 등 비린 것을 받지 않는 신이다. 제석은 복을 주는 신인데, 실제로 소당제석과 소당애기씨는 같은 신이라고 믿고 있다.

황해도 지역에서는 모든 배에서 수호신인 소당애기씨를 모시고 있다. 소당애기씨는 젊은 여신이기 때문에, 평소 선원실 안에 소당애기씨의 치마저고리와 분과 족집게, 참빗, 연지, 빗, 화경 같은 화장 도구, 그리고 바늘과 실 등 바느질 도구를 모셔 놓는다. 소당애기씨의 물품은 해마다 섣달그믐에 새것으로 바꿔 놓는다. 소당애기씨놀이는 바로 이런 배의 수호신을 대상으로 하는 굿놀이이다.

용궁타기

화장아이 치장

**서해안 배연신굿** | 인천 동구 | 2015 | 국립민속박물관

굿을 하기에 앞서 무당은 배에 모셔 두었던 소당애기씨의 물품을 굿상에 놓는다. 소당제석굿의 내용을 보면 배 임자, 사공, 동사들이 무복을 입고 춤추는 무감을 선 다음에 고기를 많이 잡게 해 달라고 절한다. 무당은 만세받이로 신을 청하고 물동이에 올라가 용궁을 탄다. 공수를 준 다음에 소당애기씨의 노랑 저고리와 빨강 치마를 들고 화장을 부른다. 화장은 배에서 밥 짓고 빨래, 청소 등 잡다한 살림을 하는 사람으로 대개 어린 총각이다. 무당은 화장을 층층시하에서 시집살이를 심하게 하는 며느리처럼 묘사하면서 선원들을 시중드는 일이

힘들겠다고 위로한다. 이어서 화장에게 소당애기씨의 노랑 저고리와 빨강 치마를 입히고 분칠에 연지를 찍는 등 단장을 시킨다. 무당은 생선을 다듬느라고 손에 가시가 많이 박혔다면서 화장의 손에서 가시를 뽑는다. 화장은 사공이 매일 들볶아서 힘들다고 하소연을 하면서, 다른 한편으로 사공들을 골려 준 이야기도 한다. 사공이 조기를 태우지 말고 '먼 불'에 구우라고 해서 산불이 났을 때 조기를 대나무 꼭대기에 매달아 구웠다거나, 숭늉이 차다고 불평한 사공에게 펄펄 끓는 물을 주었다는 이야기 등이다. 끓는 물에 덴 사공이 닭똥 같은 눈물을 흘리면서도 차마 뜨겁다는 말은 못하고 "고향 생각이 나서 운다."라고 대답했다는 이야기는 모두에게 통쾌함을 안겨 준다.

무당은 모든 선원을 향해서 이렇게 화장을 곱게 단장시켜 놓았으니 앞으로 곱게 봐 달라고 부탁하고, 선원들이 한마음이 되어 고기를 많이 잡기를 빌어 준다. 선원들은 모두 "장원하게 해 달라.", "장원해서 술 잔뜩 먹게 해 달라."라는 등의 말을 하고 다 함께 춤춘다. 무당이 모두에게 복떡을 나눠 준 뒤에 날만세받이로 굿을 마친다.

**특징 및 의의** 소당애기씨놀이는 무당과 배의 선원들이 함께 만드는 굿놀이이다. 특히 소당애기씨의 역할은 실제 배에서 밥 짓고 온갖 심부름을 하는 화장이 맡는다. 대개 화장은 어린 총각이기 때문에 시집살이를 하는 며느리 역할을 연출하면서 배 안에서 일어나는 선원과의 갈등을 표출한다. 젊은 처녀신의 모습을 화장을 통해 발현하는 동시에 가장 낮은 자리에 있는 화장을 신처럼 소중하게 여기라는 의미도 담고 있다. 우스개처럼 표현된 갈등을 화해의 놀이로 바꾸고 함께 복을 나눔으로써 공동체의 화합과 풍어의 확신을 다지는 굿놀이이다.

**참고문헌** 김금화의 무가집(김금화, 문음사, 1995), 서해안배연신굿의 소당애기씨 놀이에 투영된 뱃사람들의 삶(김은희, 한국무속학25, 한국무속학회, 2012).

**필자** 황루시(黃縷詩)

## 소매각시 화해 과장

**정의** 강릉 관노 가면극에서 양반광대와 소매각시가 시시딱딱이의 훼방으로 헤어졌다가 다시 만나 화해하는 가면극의 마지막 마당.

**내용** 강릉 관노 가면극의 주인공인 양반광대는 소매각시가 시시딱딱이와 함께 노는 모습에 오해를 하여 소매각시를 질책한다. 이에 소매각시는 결백을 주장하며 양반광대의 수염에 목을 매서 죽는 흉내를 낸다. 이에 양반광대가 소매각시를 달래 오해를 풀어 주고 시시딱딱이의 훼방으로 사이가 갈라졌던 양반광대와 소매각시가 화해하는 내용의 마당이다.

소매각시 화해 과장은 강릉 관노 가면극의 정점에 해당하는 내용으로 연희에 긴장을 유발한다. 그것은 소매각시가 자살 소동이라는 형식으로 결백을 증명하고 있기 때문이다. 이 과장에 대한 김동하의 제보는 다음과 같다. "양반광대가 가설랑으는 그 소매각시를 데리고 오오. 붙잡아 데리고 떡 오면 소매각시가 와선 양반광대 무릎에 떡 이렇게 빕니다. 빌고는 수염이 딴 게 아니래요. 그 소매각시가 이렇게 '내가 저 놈한테 붙잡혀 갔지 내가 저 놈 생각이 있어 갔느냐?' 그거란 말이요. 그저 수염에 목을 졸라매고 죽는 체를 하고 빽구녕(장난)을 치고 한참 장난을 그렇게 합니다."

이 내용은 소매각시의 정절을 보여 주며 동시에 양반광대의 어리석음과 호색함을 풍자하기 위한 것이다. 소매각시의 자살 소동에 대해 김동하는 "나는 내 마음은 이렇게 청백한데 당신은 우떻든지 의심을 하고 있지 않느냐? 내 차라리 당신 수염에 내가 목매달아 죽겠다."라고 한다는 설명을 덧붙인다.

양반광대와 소매각시가 화해하는 마지막 과장에서 양반광대는 소매각시에게 자신이 잘못했음을 사정한다. 이렇게 양반광대가 잘못했다고 빌면서 오해를 풀어 주면 둘의 마음이 융화되어 한번 춤을 한바탕 추고 놀이가 마무리된다.

시시딱딱이의 훼방과 소매각시의 결백 증명은 인과관계를 지닌다. 소매각시의 행위는 가면극에서 비극적 상황이면서도 희극적 클라이맥스에 이르는 소극적笑劇的 파스(farce) 양상이면서, 비장미와 희극미를 복합적으로 구현한 극적 전환의 단계이다. 소매각시가 자살하는 척하여 양반을 속이고, 양반의 어리석음을 공고하게 풍자하는 양상을 보이는 것이다.

**소매각시 화해 과장** | 강원 강릉 | 2014 | 국립민속박물관

양반광대가 소매각시에게 화해를 청하여 놀이마당은 화합으로 이끌어졌으나 결국 양반의 어리석음은 놀이마당에 전반적으로 노정되었다. 소매각시가 양반 수염으로 목을 매어 자살했다면 가면극은 비극적 양상으로 종결되지만, 죽은 체하는 '빽구녕'에 그치게 되어 양반 풍자와 소매각시 정조관을 부각시키는 결과를 초래하였다. 호색 풍자의 대상인 힘없는 양반광대와 강력한 힘의 상징인 시시딱딱이의 대립 갈등은 민중극이 추구하는 목표이기도 하다. 하지만 심각한 대립보다는 단순하고 미약한 풍자나 해학적 양상으로 이끌어가면서 성황신제가면극의 정신을 유지하고 있다. 이 가면극이 비극적 동기와 긴장적 연희 내용을 거쳐서 종국적으로 희극적 상황을 이끌어 내고 있다는 점에서 서낭굿 탈놀이의 본질적이고 궁극적인 화해와 평안, 풍요의 결실을 맺었다.

**특징 및 의의** 소매각시 화해 과장은 강릉 관노 가면극의 마지막에서 비극성을 초월한 희극적 놀이정신을 표현하고 있다. 국내 유일의 재담이 없는 무언극으로서 춤과 동작으로 화해와 풍요의 가치를 연희로 구현하고 있다.

**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)





## 소무
小巫

**정의** 가면극에서 노승을 파계시키는 술집 여자, 또는 본처를 불행하게 만드는 첩.

**내용** 소무小巫는 가면극의 주요 등장인물로 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 봉산 탈춤, 강령 탈춤, 통영 오광대, 고성 오광대, 진주 오광대, 가산 오광대 등에 등장한다. 은율 탈춤의 새맥시, 고성 오광대의 선녀, 하회 별신굿 탈놀이의 부네, 남사당 덧뵈기의 피조리는 산대놀이와 해서 탈춤의 노장 과장에 나오는 소무에 해당한다. 소무는 젊은 여자, 특히 유녀遊女이기 때문에 인물이 매우 좋다. 흰 얼굴에 연지 곤지를 찍은 것이라든가 새색시처럼 고운 옷을 입은 것도 소무의 기녀妓女적인 면을 돋보이게 한 것이다.

가면극에 따라 소무는 한 명 또는 두 명이 등장한다. 봉산 탈춤에서는 1930년대까지만 해도 노장의 상대역 여성으로 소무가 두 명 등장했으나, 1960년대에 월남한 연희자들이 복원할 때에는 연희자가 부족하여 한 명만 등장하도록 연출했다. 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 덧배기에서는 현재도 두 명의 소무가 등장한다. 정현석의 『교방가요敎坊歌謠』 중 「승무僧舞」에도 노장의 상대역으로 기생 두 명이 등장한다. 그러므로 원래는 노장의 상대역으로 소무가 두 명 등장하는 것이 일반적이었던 듯하다.

성현의 『용재총화慵齋叢話』는 조선 전기에 궁궐에서 거행하던 나례를 소개하고 있다. 그런데 이 나례는 『고려사高麗史』에 소개된 고려시대의 궁중 나례와 상당한 차이를 보인다. 우선 방상시, 12지신 이외에 판관, 조왕신, 소매 등 새로운 배역이 등장한다. 이 중에서 소매는 당나라 중엽 이후 중국의 나례에서 방상시를 대신해 구나의식의 중심 역할을 맡았던 종규의 여동생이다. 중국 송나라 때의 나례에는 종규와 함께 소매가 나온다. 즉

중국과 한국의 나례에 모두 소매小妹·小梅가 등장하고 있는 것이다. 한국에서는 소매를 小妹 또는 小梅, 두 가지로 표기하고 있다.

또한 유득공의 『경도잡지京都雜志』 권1 「성기聲伎」의 "연극에는 산희山戲와 야희野戲의 두 부류가 있는데 나례도감에 소속된다. 산희는 다락을 매고 포장을 치고 하는데, 사자·호랑이·만석중 등이 춤을 춘다. 야희는 당녀唐女와 소매小梅로 분장하고 논다."라는 내용에서, 나례도감에 속하는 연극에 당녀와 소매를 등장시켜 노는 야희가 있었음을 알 수 있다. 야외놀이화한 연극적 놀이에 당녀와 소매가 등장하는 것이다. 양주 별산대놀이에도 왜장녀와 소무가 등장하므로, 이 야희는 가면극과 깊은 관련이 있음을 보여 준다.

그런데 『용재총화』의 나례와 『경도잡지』의 야희에 나오는 소매는 현존하는 대부분의 가면극에 등장하는 인물인 소무와 관련이 있다. 이미 김학주는 『경도잡지』의 야희에 나오는 소매를 가면극의 소매로 간주하고, 이는 중국과 한국의 나례에 등장하는 인물인 소매小妹에서 온 것이라고 했다.

가면극의 소무를 나례의 소매에서 유래한 인물로 보는 것은 타당해 보인다. 우선 가면극의 소무가 소매의 와전이라는 점에서 그러하다. 소무라는 용어는 1920년대 후반에 학자들이 가면극을 조사하는 과정에서 소매를 무당으로 오인해 소무小巫 또는 소무당小巫堂으로 표기한 데서 비롯되었다. 1928년 여름 강릉 단오제를 조사한 일본학자 아키바 다카시秋葉隆는 후일 그의 논문 「강릉 단오제江陵端午祭」에서 강릉 관노 가면극 가운데 양반광대의 상대역인 여성을 '소매각시少巫閣氏(somai-kak,'si)'라고 표기했다. 한자로는 '少巫(소무)'라고 썼지만 발음은 분명히 '소매(somai)'라고 표기했다. 소매각시를 무당이라고 생각했기 때문에, 발음이 소매임에도 표기는 소무로 한 것으로 보인다.

이러한 현상은 민속학자 임석재의 회고담에서도 똑같이 엿볼 수 있다. 경복궁에서 박람회가 개최된 1929년 9월에 당시 경성제국대학의 학생이었던 임석재는 같은 대학의 사회학 교수였던 아키바 다카시가 경복궁에서 가면극 공연이 있으니 와 보라고 연락해 양주 별산대놀이를 구경했는데, 얼마 후 그의 요청으로 양주 별산대놀이의 연희자인 조종순趙鍾洵으로부터 대사를 채록했다고 한다. 임석재는 최근 그의 회고담에서 "소무는 무당 후보쯤 되는 어린 무당이라고 생각해서 썼는데, 후에 다른 기록들을 보니까 소매각시라는 술집 여자를 지칭하는 말이 있는 것을 보아도 소무보다는 소매가 훨씬 맞는 말인 것 같다. 나는 위와 같은 나의 잘못된 점을 그동안 기회 있을 때마다 얘기했으나, 후학들이 좀처럼 고치지 않고 고수하는 것 같아 안타깝다."라고 증언한다. 그러므로 1928년 여름에 이미 강릉 단오제를 조사한 바 있었던 아키바 다카시가 이듬해 겨울 임석재와 함께 양주 별산대놀이를 조사하고 대사를 채록하면서, 소무라는 명칭에 대해 의견을 조정했을 것으로 추정된다. 그래서 아키바 다카시는 「강릉 단오제」라는 논문을 집필하면서 발음이 소매(somai)임에도 소무로 표기한 것으로 볼 수 있다.

예전의 기록에서는 노장의 상대역인 여성을 어떻게 표기하고 있는지 살펴보자. 이미 지적한 바와 같이 유득공의 『경도잡지』에는 당녀와 함께 소매가 나오는데, 소매가 옛날 미인의 이름이라는 설명이 보인다. 또한 강이천이 남대문 밖에서 연행된 산대놀이를 보고 지은 〈남성관희자南城觀戲子〉에도 노장의 상대역 여성으로 소매가 등장한다. 1872년에 정현석이 엮은 『교방가요』에는 14종의 춤이 기록되어 있는데, 그중에서 「승무」의 내용은 가면극의 노장 과장과 매우 흡사하다. 이 춤에서는 노장의 상대역인 여성을 '소기少妓', 즉 어린 기생으로 표기했다. 그러므로 현존 가면극에서 노장의 상대역도 노장을 유혹하는 젊은 여성이기 때문에, 그녀를 무당 또는 무당 후보쯤 되는 여자를 의미하는 소무나 소무당으로 부르는 것이 적절하지 못함을 알 수 있다. 더욱이 조선총독부에서 1931년 간행한 조사 자료 제32집인 『생활상태조사生活狀態調査』 기삼其三, 강릉군江陵郡의 281면에는 강릉 관노 가면극에 나오는 양반광대의 상대역 여성을 한글로 분명하게 '소매각시'라고 기록하고 있다. 그리고 1960년대 강릉 관노 가면극을 조사할 당시 제보자였던 김동하, 차형원 역시 한결같이 양반광대의 상대역을 소매각시라고 증언했다.

1900년 8월 9일 자 황성신문의 기사에서 서울 지역 본산대놀이의 공연을 선전하며 "설부화용雪膚花容 소무당小巫堂과 송납장삼松納長衫 노장승[老長僧]이라."라고 한 것처럼 노장의 상대역 여성을 소무당으로 표현한 경우도 있지만, 대부분의 기록에서는 소매로 나타난다. 그러므로 가면극의 소무는 그동안 연구 초기에 대본을 채록하는 과정에서 착오로 생긴 용어로서, 가면극의 소무나 소매각시는 나례의 소매로부터 유래한 인물이다.

봉산 탈춤

강령 탈춤

**소무** | 국립극장 | 2015 | 국립민속박물관

양주 별산대놀이에서 소무는 제8과장 파계승놀이, 제10과장 취발이놀이, 제12과장 포도부장놀이에 등장한다. 먼저 제8과장에서 소무의 모습을 보고 첫눈에 반해 버린 노장은 육환장을 집어던지고 접근하나 번번이 거절당한다. 그는 도박판으로 뛰어들어 돈을 딴다. 돈을 움켜쥔 노장을 보자, 소무들은 노장을 받아들인다. 이어 제10과장 취발이놀이에서 취발이가 등장해 소무를 빼앗으려고 하자, 노장은 옷을 벗어 던지고 결사적으로 취발이에게 달려든다. 그러나 결국 노장은 젊고 힘이 있는 취발이에게 패배한다. 지금까지 승승장구 이겨 왔던 노장은 취발이에게 소무 한 명을 빼앗기고, 남은 소무와 함께 도망한다. 취발이가 소무를 차지한 후, 소무는 취발이의 아이를 낳는다. 그러면 취발이가 아이에게 글을 가르친다. 제12과장 포도부장놀이에서 샌님과 포도부장이 샌님의 첩인 소무를 사이에 두고 서로 다툰다. 샌님은 늙고 힘없는 무능한 존재로서, 젊고 힘 있는 포도부장에게 소무를 빼앗긴다.

강령 탈춤에서 노승의 상대역이자 취발이 상대역으로 취발이의 아이를 낳는 소무는 제6과장 노승·취발이춤 제2경과 제3경에 가마를 타고 등장하여 노승·취발이와 함께 대무한다. 소무는 붉은 치마에 색동저고리를 입었다고 하는데, 현재는 노란 바탕에 붉은색 삼회장저고리를 입고, 색동 한삼을 낀다. 그 위에 청색 쾌자를 입고, 다시 그 위에 앞은 감색이고 뒤는 붉은색인 띠를 두르고 있다. 머리에는 무당의 대감 모자와 같은 전립을 쓰고 있는데, 모자 겉은 검은색이고 정수리 부분에 오색 술이 달렸으며, 가장자리에는 금빛에 붉은 선이 가미된 테를 둘렀다. 현재와 같이 소무를 무당의 모습으로 바꾼 것은 1990년대부터이다.

강릉 관노 가면극의 양반광대·소매각시춤 과장은 양반이 소매각시를 차지해 다정하게 노는 내용이다. 시시딱딱이춤 과장은 시시딱딱이들이 훼방을 놓아 양반과 소매각시의 사이를 이간시키는 내용이다. 제4과장인 소매각시 자살과 소생은 소매각시가 자살했다가 다시 살아나는 내용이다. 양반이 시시딱딱이들을 쫓아버린 후에 소매각시를 끌고 와서 시시딱딱이와 놀아났다고 나무라면, 소매각시는 완강히 부인하면서 양반에게 용서를 빈다. 그래도 양반이 화를 풀지 않자, 소매각시는 양반의 긴 수염에 자기의 목을 매어 자살한다. 이때 장자마리들과 시시딱딱이들이 소매각시의 죽음을 확인하고, 성황신목城隍神木(서낭대)을 모시고 와서 빌자 소매각시가 소생하는 내용으로 결말을 맺는다.

피조리는 남사당 덧뵈기에서 셋째 마당 샌님잡이에 등장하는 인물이다. 피조리의 가면은 살구색 바탕에 눈썹과 머리 주름살은 검은색이며 입술 연지는 붉은색

이다. 피조리는 갑과 을, 두 명이 등장하는데 모두 머리에 댕기를 하고 있다. 피조리는 샌님잡이에서 샌님, 노친네, 말뚝이가 서로 어울려 장단에 맞춰 춤을 추다가 노친네와 말뚝이가 퇴장할 때 샌님 앞으로 등장하여 그의 주위를 돌며 춤을 춘다. 이에 샌님은 피조리들에게 난잡하게 놀지 말고 바로 들어오라고 충고하며 퇴장한다. 이후 피조리들은 한쪽에 서서 피조리춤을 추기 시작한다. 피조리들의 춤이 계속되면 먹중이 등장하여 피조리 가운데서 춤을 춘다. 그러다가 취발이가 등장하여 재비와 재담을 나누면, 피조리들은 취발이의 눈치를 본다. 취발이가 먹중을 쫓아내자 피조리들이 피하는데, 취발이는 그중의 한 피조리에게 다가가 농탕을 친다. 후에 다른 피조리를 보고는 중놈하고 놀아났다며 툭 치자 피조리들은 샐쭉거린다. 이에 취발이는 피조리들을 앞세워 춤이나 한번 추자고 하면 함께 춤을 추다가 퇴장한다.

**특징 및 의의** 소무는 그동안 가면극 연구의 초기에 대본을 채록하는 과정에서 착오로 생긴 용어로서, 가면극의 소무나 소매각시는 나례의 소매로부터 유래한 인물이다. 예쁜 여자인 소무는 대부분 술집 여자·기생의 신분으로 나타나는데 가면극의 노장 과장에서는 노장·취발이와 함께 극을 이끌어 가는 주인공이다.

**참고문헌** 남사당패 연구(심우성, 동문선, 1974), 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 양주별산대놀이, 봉산탈춤, 강령탈춤 대사 채록과정에 대하여(임석재 구술, 임돈희 채록, 비교민속학9, 비교민속학회, 1992), 하회별신굿탈놀이(박진태, 피아, 2006), 한·중 두 나라의 가무와 잡희(김학주, 서울대학교출판부, 1994), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 2007).

**필자** 전경욱(田耕旭)

## 솟대쟁이패

**정의** 장터를 찾아 떠돌아다니던 곡예 중심의 예인집단.

**내용** 조선 후기는 남사당패·사당패·대광대패·솟대쟁이패·초라니패·풍각쟁이패·광대패·걸립패·중매구·굿중패 등 다양한 명칭의 유랑예인집단이 발생했다. 유랑예인집단은 민중 의식의 성장과 함께 여러 주제의 연예물이 필요해지자 이런 민간 연희의 수요를 충족시키며 전통연희의 한 축을 담당해 왔다.

이 중 솟대쟁이패는 솟대라는 긴 장대를 세운 뒤 꼭대기에 줄을 걸어서 각종 기예를 펼치는 걸 장기로 삼았다. 본거지인 진주뿐만 아니라 전국 각지에서 환영받았고 일제강점기에는 만주로 순회공연을 떠나기도 했다.

유랑예인으로서 솟대쟁이패의 존재는 적어도 조선 중기 이전에 형성되었을 것으로 추정된다. 일본 조덴사朝田寺에서 소장 중인 한국의 감로탱(1591)에는 솟대와 줄을 이용하여 연희를 펼치는 솟대쟁이패가 묘사되어 있다. 남장사 감로탱(1701)이나 구룡사 감로탱(1727)을 비롯해 수많은 감로탱에 해수악사解愁樂士로 분류되는 유랑예인들로서 솟대쟁이패가 빈번하게 등장한다. 일정한 거처 없이 떠돌아다니며 사람들의 근심을 풀어 주는 해수악사는 유랑예인집단을 말하는데, 이들은 기예技藝를 제공하여 생계를 유지하였다. 솟대쟁이패 역시 적극적으로 관객의 취향에 맞출 수밖에 없었으며, 관객의 반응에 기민하게 대처해야 했다. 연희 상황에 따라 즉흥적이고 능동적으로 판을 운용하였고, 관객의 선호도에 따라 기예의 변화가 가능했다. 여러 감로탱에 확인되는 솟대쟁이패의 연희 종목은 10여 개에 이른다.

조선 말 〈기산풍속도箕山風俗圖〉에 나타난 솟대쟁이패는 솟대타기·죽방울 돌리기[空竹]·방울 쳐올리기·악기 연주 등을 연행하고 있다. 솟대 꼭대기에 발을 걸고 기예를 연행하는 연희자와 한패를 이룬 것은 솟대 아래서 부채를 들고 장단을 맞춰 주는 어릿광대(매호씨)이다. 두 연희자는 서로 시선을 맞추며 기예를 연행 중인데, 아마도 재담을 나누며 극을 이끌었을 것으로 보인다. 솟대타기의 재담 내용은 전승되지 않았으나, 각종 도상 자료에 솟대쟁이와 어릿광대의 존재가 나타나고 있어서 솟대타기의 재담 역시 존재 가능성이 충분하다.

국립중앙박물관 소장 감로탱(18세기), 선암사仙巖寺 감로탱(18세기), 운흥사 감로탱 등에는 솟대쟁이와 함께 솟대 아래에서 이들과 얼굴을 마주하고 춤을 추거나 부채를 들고 서 있는 어릿광대를 볼 수 있다. 어릿광대는 솟대쟁이와 재담을 나누고, 음악 장단에 맞춰 관객의 호응을 이끌어 내는 역할을 담당하고 있었을 것이다. 수도사修道寺 감로탱(1786)에서는 솟대 아래 두 명의 어릿광대들을 볼 수 있다. 한 명은 제대로 된 복색服色에 장구를 멘 채 흰 부채를 들고 있고, 다른 한 명은 복색을 제대로 갖추지 못했으며 찢어진 부채를 들고 있다. 이 그림들은 모두 솟대타기 연희 중에 솟대쟁이와 재담을 나누는 어릿광대의 모습을 묘사하고 있는 것이다. 솟대타기의 연희 공간으로 솟대를 포함해 솟대를 지탱하는 줄까지 포섭된 결과, 고난도 기예 위주의 초기 솟대타기가 관객과 재담을 주고받으며 극의 재미를 더하는 양상으로 변화되고 있음을 알려 준다.

솟대쟁이패였다가 후에 남사당패의 일원이 된 송순갑宋淳甲(1912~2001)은 솟대쟁이패에 관해 귀중한 증언을 남겼다. 송순갑의 회고에 따르면 솟대쟁이패의 연희 종목은 새미놀이, 얼른(요술), 병신굿, 꼰두질(땅재주), 오광대(가면극), 쌍줄백이 등이었다. 새미놀이는 무동놀이와 비슷하고, 꼰두질은 2~3인의 꼰두쇠가 멍석 위에서 앞곤두, 뒷곤두, 팔걸음, 살판 등을 하는 것이다. 얼른은 당시 유행했던 마술을 응용한 것이다. 병신굿은 양반과 머슴 역의 어릿광대 두 명이 나와 양반이나 머슴이나 못된 짓하는 놈은 모두 병신이라는 해학적인 줄거리를 펼쳤고 탈은 쓰지 않았다고 한다. 오광대는 탈을 쓰는 가면극의 일종이고 대광대패의 놀이와 매우 유사했다. 쌍줄백이는 높은 장대 위에 두 가닥 줄을 평행하게 늘어뜨리고 그 위에서 물구나무서기·두 손 걷기·한 손 걷기·고물 묻히기(떡고물 묻히듯이 줄 위를 빙글빙글 구르기) 등의 묘기를 연행하는 것이다. 송수갑의 증언은 여러 감로탱에 묘사된 솟대쟁이패의 연희 장면에서 보이듯 쌍줄백이, 땅재주 등이 솟대쟁이패의 주요 연희 종목이었음을 말해 준다. 솟대쟁이패는 되도록 낮에 놀았다고 한다. 물론 밤에도 놀지 않은 것은 아니지만 솟대타기를 하는 데는 밤이 적합하지 않았다는 것이다. 밤일 경우에는 횃불을 밝히는데 되도록 그을음이 쌍줄에 오르지 않도록 놀이판 밖에서 밝혔다고 한다. 솟대쟁이패의 연희에서 쌍줄은 솟대를 지탱하는 역할 뿐만 아니라 연희 공간이기도 했기 때문에 불이 붙지 않도록 각별히 주의를 기울였던 것으로 보인다.

1910년대 후반까지도 솟대쟁이패가 전국을 유랑하며 인기를 구가하던 사실은 1916년 11월 19일자 매일신보每日申報를 통해 확인할 수 있다.

> 황금유원 안에서 흥힝ᄒᆞᄂᆞᆫ 광무ᄃᆡ에서ᄂᆞᆫ 이번에 령남 디방에서 ᄌᆞ고로 유명ᄒᆞ던 솟ᄃᆡ장이 일힝 닐곱 명을 골나다가 밤마다 각식 직됴를 구경케 ᄒᆞᄂᆞᆫᄃᆡ 젼에 보지 못ᄒᆞ던 구경이라 한번 볼 것이라ᄂᆞᆫ 소문이 ᄆᆡ우 놉흐며 그동안 환영을 신구파연합연극과 박츈ᄌᆡ의 지담 가곡도 아울너 흥힝ᄒᆞᄂᆞᆫ 고로 기막 시간을 오후 여셧시 반으로 기뎡ᄒᆞ얏슨즉 관람ᄒᆞᆯ 사ᄅᆞᆷ은 아모됴록 일즉이 입장ᄒᆞ기를 바란다더라

이 기사는 당시 솟대쟁이패의 활동 상황을 알려줄 뿐만 아니라 송순갑의 증언과도 정확히 일치한다. 솟대쟁이패는 장시場市만이 아니라 근대식 극장 건물인 광무대光武臺에서도 공연을 했다. 기사에 나오는 "영남 지방에서 자고로 유명하던 솟대쟁이 일행"은 당시 진양 출신 이우문패를 연상시킨다. 그들은 "밤마다 각색 재주를 구경"시켜 주었으며 이는 "전에 보지 못하던 구경"이었다. 광무대에서는 솟대쟁이패의 공연과 신구파 연합 연극, 박춘재 재담, 가곡을 함께 흥행하기 위해 개막 시간을 바꾸었을 정도였다.

그러나 일제강점기 이후 곡마단(서커스)을 비롯해 압도적인 규모와 발달된 시설, 세련된 곡예 기술을 갖춘 유랑 극단들이 등장하자 전통적인 유랑예인집단은 점점 위축되어 갔다. 음악이나 춤보다 곡예를 위주로 했던 솟대쟁이패는 더욱 경쟁력이 약화되어 그나마 세력이 잔존했던 남사당패에 들어가거나, 새로운 유랑 극단에 합류할 수밖에 없었다. 송순갑은 그가 여덟 살 때인 1920년에 진양의 이우문 행장에 들어갈 무렵 이미 솟대쟁이패는 전국에 하나밖에 남지 않았다고 진술했다. 1936년 원산 공연을 끝으로 솟대쟁이패는 해체되었고, 단원들은 지역에 정착해 뜬쇠패를 조직해 농악 경연 대회에 참가하는 등 활로를 모색했다.

**특징 및 의의** 솟대쟁이패는 장시를 돌며 기예를 제공하여 생계를 유지하던 전형적인 유랑예인집단이었다. 솟대를 중심으로 솟대타기, 죽방울 받기, 살판 등 다양한 공연 종목을 보유한 전통적인 곡예집단이었는데, 솟대

쟁이패란 놀이판 한가운데 솟대를 세우고 네 가닥의 줄을 늘어뜨려 그 위에서 갖가지 재주를 선보였기에 붙은 명칭이다.

솟대쟁이패가 보여 준 기예의 변화는 한국 전통연희의 특징을 잘 담아내고 있다. 우선 솟대를 지탱하는 줄을 연희 공간으로 끌고 와 여러 기예의 다양한 변주가 이루어졌다. 물구나무서기, 악기 연주, 어릿광대와의 재담 등은 솟대 위에서나 줄 위에서 모두 가능해졌다. 어릿광대의 역할이 증대하고, 현장에서 관객과의 소통도 더욱 활발해졌을 것이다. 솟대쟁이가 솟대 아래 어릿광대와 재담을 나누는 것은 매우 한국적인 특징이다. 어릿광대를 매개로 관객과 소통하고 연희판의 재미를 증가시키는 점은 줄타기, 땅재주에서 볼 수 있듯 한국 전통연희의 흐름과 궤를 같이 한다. 비록 근대화 과정에서 여타 공연물에 밀려 전승의 기회를 잃었으나, 솟대쟁이패의 활동을 전해 주는 생생한 자료들 덕에 재현과 복원이 멀지 않았다. 현재 진주 농악을 중심으로 진주 솟대쟁이패 복원이 활발히 진행 중이다. 솟대타기 기예의 충실한 이행을 바탕으로 현대적인 감각 속에 되살아난 솟대쟁이패를 곧 볼 수 있을 것이다.

**참고문헌** 남사당패 연구(심우성, 동화출판공사, 1974), 매호씨의 입담과 너름새의 바탕(남성진, 진주솟대쟁이놀이 복원재현사업 학술행사 발표집, 2014), 솟대놀음의 변화와 놀음의 미학(한양명, 비교민속학55, 비교민속학회, 2014), 솟대타기의 역사적 전개와 연희양상(신근영, 민속학연구20, 국립민속박물관, 2007), 한국의 전통연희(전경욱, 학고재, 2004), 한국전통예술개론(심우성, 동문선, 2001).

**필자** 신근영(辛槿玲)

## 송파 산대놀이

**정의** 서울 지역 애오개·구파발·노량진 등지의 산대놀이에서 전파되어 송파나루의 상역지商易地를 배경으로 연희된 가면극.

**역사** 산대놀이는 서울·경기 지역에서 연희되어 온 탈놀음으로, 구파발·녹번·애오개(아현) 등과 그 분파로 보이는 송파·양주 구읍·퇴계원·노들(노량진)·가믄돌(흑석동) 등지에서 전승되었다. 그동안 상역지商易地에서 성행하던 탈꾼패 놀이인 송파 산대놀이와 관원관노官員官奴놀이의 성격을 띤 양주 별산대놀이만 전승되었으나, 최근 퇴계원 산대놀이도 복원되었다.

송파 산대놀이의 전승지인 송파나루[松坡津](현 잠실대교 부근)는 한강 오강五江 나루터(송파·한강·서빙고·용산·마포)의 하나로서, 조선 후기에 전국에서 가장 큰 열다섯 향시鄕市의 하나였던 송파장이 서던 곳이다. 수운水運으로는 서해·강원도까지 배가 왕래하였고, 육운陸運으로는 마행상들이 전국을 돌았던 상역지였다. 송파장에는 270여 호의 객주집(조선시대에 다른 지역에서 온 상인들의 거처를 제공하며 물건을 맡아 팔거나 흥정을 붙여 주는 일을 하던 상인 또는 그런 집)이 성업 성시를 이루었고, 장날은 물론이고 전일과 후일에도 화물과 상인들로 사흘 동안 붐볐다. 그러자 1754년(영조 30)에서 1758년(영조 34) 사이에 송파장이 조정에서 큰 문제가 되었다. 『비변사등록備邊司謄錄』 127책에 평시 제조 홍상한洪象漢이 조정에 보고한 바에 의하면, "서울의 간사한 무리들이 송파에 살고 있는 부랑자들과 작당하고 삼남과 동북 지방의 장사치들을 유인해서 마음대로 사고팔며, 명색은 한 달에 여섯 번 장을 연다고 하면서도 사실은 물건들을 매일 장사를 한다."라고 적혀 있다.

당시 송파는 각 지방 상품을 집결시켜 항상 개시하는 상업 도시였고, 서울의 특권적 상업에 위협을 주는 서울 근교의 상업 도시 중에서도 가장 세력이 강한 곳이었다. 1809년(순조 9)에 편찬된 『만기요람萬機要覽』에 의하면 송파는 전국 1,061개의 향시 가운데 1위로 꼽히는 상업적 부촌이었기 때문에, 송파 산대놀이 연희의 경제적 여건이 갖추어져 있었다. 이렇게 시장이 번창할 즈음, 말감고(되나 말로 곡식을 헤아려 주는 직업), 임방꾼(배에 화물은 싣고 푸는 직업), 잡심부름꾼, 술집, 운송점(마루하치, 화물 창고와 주문처), 선원, 연초 가공, 신탄상, 우시장 등 갖가지의 직업과 거부거상巨富巨商 등이 많이 있었다. 그들이 추렴하는 기부금으로 매년 크고 작은 명절과 장날에 씨름을 붙이고 광대는 줄을 타고 산대놀이를 벌일 수 있는 경제적 여건을 갖추었다. 특히 서울로 공급되는 경기미, 숯, 연초, 소, 채소, 곡식 등이 모두 이 송파나루를 건넜으며, 심지어는 "임금님께 진상하는 꿀단지도 송파를 거친다."라는 속담이 생길 정도로 규모가 큰 시장이었기에 송파 산대놀이는 상인들의 지원에 의해 성행할 수가 있었다.

그러나 1925년 7월 한강 대홍수로 송파나루와 송파마을 전체가 흔적도 없이 사라져 모래사장이 되고 말았다. 당시 상황을 새긴 '대홍수 기념비'가 가락동사무소(당시 광주군 송파면사무소) 옆에 서 있는데, "증수 48척 유실 273호"라는 글귀를 통해 당시의 피해규모를 짐작할 수 있다. 그 후 주민들은 현재의 가락동 일대로 이주해 살면서 한두 번 산대놀이를 거행했으나, 이내 전승이 단절되었다. 그리고 1930년대 초부터 돌말이(석촌리)에서 한유성과 이범만 등이 송파의 윤종현에게 가면극을 전수받아 재건했으나, 일제강점기 말에 다시 단절되었으며 광복 후 몇 차례 공연되다 말았다. 이후 1960년대에 송파의 허호영 주도로 다시 재연되었으며, 1973년 중요무형문화재 제49호로 지정되었다. 지금은 송파 산대놀이 보존회가 조직되어 1984년 서울놀이마당과 송파 산대놀이 전수관(서울 송파구 잠실동)을 건립하여 전승하고 있다.

**내용** 송파 산대놀이는 근대 시기 전국에서 상업적 부촌으로 손꼽히는 송파장을 배경으로 형성된 가면극이다. 연희 시기는 정월대보름, 사월초파일, 오월단오, 칠월백중, 팔월추석 등의 명절을 끼고 하는 경우가 대부분이고, 때로는 장이 잘 안될 경우 잘되게 하기 위해서도 탈놀음을 하였다.

특히 백중날에는 상인들이 추렴하여 일주일씩 탈놀음을 놀기도 하였으며, '줄 걸고(줄타기) 씨름 붙이고 산대놀이를 벌이면서 장이 잘 서게 했다'고도 한다. 이는 중대면 열한 개 동네(현 송파구 전역)가 다 모이는 대단한 규모의 마을 전체 축전이었다. 이때는 구파발, 노들(노량진), 퇴계원 등지에 보양(심부름꾼)을 띄워 유명한 연희자들을 초빙하여 놀았다.

송파 산대놀이의 옛 놀이판은 넓은 장터에 잡고 둥글게 말뚝을 박고 새끼줄을 쳐 만들었다. 한쪽에는 삼현육각을 치는 악사석을 마련하고, 맞은편에는 놀이꾼들이 드나드는 통로와 옷을 바꾸어 입는 개복청改服廳을 꾸몄다. 악사석은 멍석을 깔고 주변에 말뚝을 박고 광목 천막을 쳐서 만들었다. 개복청은 정방형으로 기둥을 박고 수수깡으로 엮은 발을 치고 지붕을 얹어 한 칸 크기로 만들었다. 대개 낮에는 앞놀이로 씨름·그네뛰기·소리판·땅재주와 같은 민속놀이와 창·곡예 등이 벌어지고, 길놀이로 풍물놀이와 연등·가장행렬이 이어졌다. 탈놀이가 시작되는 시간은 어두워지는 저녁때로, 이때의 조명은 대개 횃불과 모닥불로 밝히는데, 연등 행렬이 있으면 그 등불로 밝혔다.

길놀이는 공연에 앞서 가면과 의상을 갖추고 악사들의 길군악 연주에 맞추어 송파 산대놀이 깃발과 쌍영기雙令旗를 앞세우고 두 명의 호적(태평소)과 악사가 서고 그 뒤로 연희자들이 등장 순서대로 줄을 지어 가는데, 마지막에는 왜장녀(해산어멈)가 배를 드러내 놓고 엉덩이춤을 추며 가서 사람들의 웃음을 자아낸다. 길놀이는 탈놀이판이 벌어진다는 것을 광고하는 기능을 하며, 마을 전체를 돌며 잡귀를 쫓고 마을의 안녕과 풍년을 기원하는 의미도 담고 있다. 길놀이를 놀고 공연 장소로 다시 돌아오면 서막고사序幕告祀를 지낸다. 놀이마당에 멍석을 깔고 제사상을 차리고 뒷 고사를 지내는 것이다. 제물로 쇠머리(혹은 돼지)·3색 과일·시루떡·술 등을 제의 원칙대로 차린 다음, 그 앞에 가면들을 진열한다. 대표자가 술잔을 올리고 절을 한 후, 축문을 읽고 소지燒紙한 다음 다시 절한다. 이어 다른 연희자들도 뒤에서 함께 절한 뒤, 고사가 끝나면 음복을 하고 가면극을 시작한다.

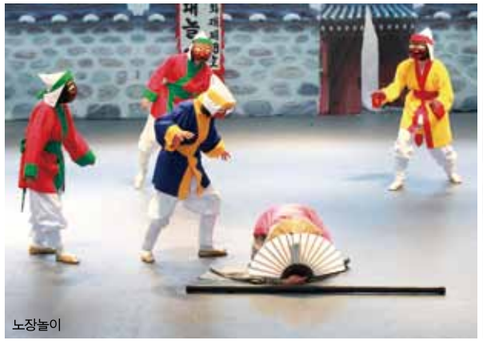
제1과장은 상좌 과장으로, 첫째 상좌가 등장하여 놀이마당 가운데 두 손을 모으고 서 있다가 염불장단에 합장재배와 사방재배를 하는 것으로 시작한다. 늦은타령장단으로 팔뚝잡이와 화장무와 긴여닫이춤을 추고 나서, 자진타령장단으로 깨끼춤을 추면서 한쪽에 가서 앉는다. 이는 놀이판을 정화하는 종교적인 의식으로서의 의미가 있다. 둘째 상좌가 반대편에서 나와 타령장단을 불러 첫째 상좌와 마주 보며 깨끼춤으로 대무對舞를 추다가 첫상좌는 물러간다. 제2과장 옴중·먹중 놀이는 옴중이 제금(바라)을 울리고 뛰어들어 가면 둘째 상좌는 놀라서 춤을 멈추고 옴중의 제금을 낚아챘다가 대무를 하고 내쫓긴다. 옴중이 염불장단을 불러 삼진삼퇴三進三退·용트림 등 거드름춤을 추면, 먹중 한 명이 나와 옴중의 얼굴을 헐뜯으며 다투다가 타령장단에 춤을 추며 나간다. 매우 험악하게 생긴 옴중

상좌춤놀이

옴중·먹중놀이

애사당 북놀이

팔먹중의 곤장놀이


노장놀이

취발이놀이

샌님·말뚝이놀이

신할아비·신할미놀이

**송파 산대놀이** | 2015 | 국립민속박물관

탈은 잡귀와 부정을 몰아내는 벽사적辟邪的인 기능을 가진 가면으로 여겨진다.

제3과장 연잎·눈끔적이놀이에서는 연잎과 눈끔적이가 양반의 신분이지만 외모상의 흠 탓에 과거를 보지 못한 한량들이어서 부채로 얼굴을 가리고 등장한다. 이때 팔먹중 세 명이 반대편에서 들어와 춤을 추다가 나중에는 연잎과 눈끔적이를 알아보고 함께 춤을 춘다. 제3과장은 양반 사회에서 외면당한 이들이라도 서민들은 받아들인다는 포용력을 보여 주는 마당이다. 반면에 양주 별산대놀이와 퇴계원 산대놀이에서는 연잎이 천신天神, 눈끔적이가 지신地神의 존재로 기능하며, 계율을 어긴 파계승을 쫓아 버리는 신성성을 발휘한다.

제4과장은 애사당 북놀이로, 먹중들 중 하나가 북을 들고 다른 하나는 북채를 들고 북을 치려 하면, 북을 든 먹중이 이리저리 피한다. 이때 왜장녀가 애사당을 데리고 나오면, 먹중이 왜장녀에게 엽전 꾸러미를 내어 주고 애사당이 북을 치도록 한다. 이 과장에서는 먹중들이 매음녀를 유혹하는 장면을 통해 타락상을 표현한다.

제5과장 팔먹중의 곤장 놀이는 곤장을 든 원목元目이 먹중들이 타락하여 염불 공부를 소홀히 한다고 혼내주는 풍자 마당이다.

제6과장 신주부 침놀이에서는 급체로 쓰러진 먹중이 신맥申脈이 막혀 〈백구타령〉으로 풀어도 차도가 없자, 다른 먹중들이 침쟁이 신주부를 불러온다. 신주부가 흰 두루마기에 건巾을 쓰고 들어와서 사관四關(팔꿈치와 무릎 아래에 있는 다섯 개의 혈)을 트고 황침을 놓으면 쓰러졌던 먹중이 살아나는데, 이는 서민들의 식생활이 어려웠던 사회상을 반영한 과장이다.

제7과장 노장놀이에서 먹중들은 노장의 정체를 확인하고 노장을 조롱한다. 팔먹중들은 굿거리장단에 맞춰 노장의 육환장을 붙잡고 마당 가운데로 끌고 나와 엎드린 노장을 보고 놀린다. 먹중들은 엎드린 노장을 보고 생선이라며 토막 내 먹자고 등을 치고 춤을 추면서 퇴장한다. 이어 소무 두 명이 나와서 마당 양옆에 갈라서서 염불장단에 자라춤을 춘다. 노장은 엎드려 복무伏舞를 추면서 육환장을 짚고 일어나 좌우 소무를 살피고는, 소무에게 첫눈에 반해 일어나 육환장을 집어 던지고 굿거리장단에 맞춰 소무에게 접근하나 거절당한다. 노장이 염주를 벗어 소무 목에 걸어 주자, 소무는 염주를 벗어 땅에 던진다. 노장은 이에 화가 나서 염주를 땅에 팽개치고 장삼과 가사를 벗어 던지고, 앞으로 나와 쭈그리고 앉아 양치질과 세수를 하고 거울을 보며 머리를 다듬는다. 그리고 투전을 꺼내 도박하는 시늉을 하다가 무릎을 탁 치고 돌아본다. 도박판으로 뛰어들어 돈을 딴 것을 본 소무들이 손짓하자, 노장은 일어나 소무들에게 다가가 장삼과 가사를 입혀 준다.

제8과장 신장수놀이에서 노장은 신장수에게 소무들의 신발을 외상으로 산다. 신장수는 원숭이를 보내 신값을 받으려 하지만, 원숭이는 소무를 희롱하다가 그냥 돌아온다. 화가 난 신장수는 채찍으로 원숭이를 쫓는다.

제9과장 취발이놀이에서는 취발이가 등장하여 소무를 둘씩이나 끼고 노는 노장을 녹음(푸른 잎이 달린 나뭇가지)으로 내쫓고, 노장은 이를 피해 소무 하나를 업고 나간다. 취발이는 남아 있는 소무와 함께 춤을 추며 놀고 나서, 산통으로 신음하는 소무를 보고 해산어멈을 부르니 해산어멈은 짚 뭉치를 머리에 이고 엉덩이춤을 추며 나온다. 해산어멈이 소무 속치마 속에서 동자를 꺼내어 취발이에게 넘겨주고 소무를 데리고 나간다. 취발이는 동자의 이름도 짓고, 오줌도 누게 하고, 〈천자풀이〉·〈언문뒤풀이〉로 글을 가르치고 밥벌이(〈각설이타령〉)를 가르친다.

제10과장 샌님·말뚝이놀이에서는 샌님·서방님·도련님이 하인인 말뚝이를 대동하고 놀이판에 등장하여 의막依幕을 정할 것을 명한다. 말뚝이의 친구인 쇠뚝이는 돼지우리를 임시 거처居處로 정하고 양반들을 풍자한다.

제11과장 샌님·미얄·포도부장놀이에서는 샌님과 본처인 미얄할미가 헤어졌다가 다시 만나는데, 첩인 소무 때문에 갈등이 생겨 미얄이 나간다. 하지만 늙고 힘없는 샌님은 젊고 힘센 포도부장에게 소무를 빼앗긴다.

제12과장 신할아비·신할미놀이에서는 신할아비와 신할미가 놀이판에 나왔다가 신할미가 죽는다. 집을 떠났던 남매인 도끼와 도끼 누이를 불러 어머니의 장례(지노귀굿)를 치르는 장면이 이어진다. 신할미는 신할아비의 아내로, 가면이 따로 있어 양주 별산대놀이의 미얄할미와 구별되며, 무당 역도 따로 존재한다.

송파 산대놀이에 쓰이는 음악은 길놀이에서 연주하는 행진 음악과 놀이마당에서 연주하는 반주 음악으로 나눌 수 있다. 앞의 것은 호적 한 쌍과 북·장구·바라로 편성하여 길군악을 연주한다. 놀이마당에서 춤의 반주는 북·장구·피리 한 쌍·젓대·해금으로 편성된 삼현육각三絃六角으로 긴염불장단과 허튼타령, 굿거리장단을 쓴다.

춤사위는 염불장단의 거드름춤, 타령장단의 깨끼춤, 굿거리장단의 건드렁춤이 있다. 염불장단의 거드름춤에는 합장재배·사방재배·용트림·부채춤·팔뚝잡이·활개펴기·활개접기·장삼치기·복무·삼진삼퇴가 있다. 타령장단의 깨끼춤에는 화장무·반화장·자진화장·곱사위·여닫이·여닫이어르기·긴여닫이·배치기여닫이·배치기·화장배치기·어깨치기·깨끼리·연풍뎅이(연풍대)·돌단이·거울보기·팔뚝잡이·멍석말이·덜미잡이·자라춤·장단먹기·궁둥치기·배춤·갈지자춤·몰아치기·장삼치기·한삼치기·맞춤 등이 있다. 타령장단의 걸음걸이에는 까치걸음·양반까치걸음·취발이까치걸음·빗사위·갈지자걸음·뒷짐걸음·원숭이재롱춤·활개걸음(갈지자걸음)·건드렁걸음·껑충걸음이 있다.

중요무형문화재로 지정되기 전에 알려진 송파의 탈놀이꾼은 조영완(1865~1949, 왜장녀·소무·가면 제작), 윤종현(1880~1953, 옴중·가면 제작), 김도환(1889~1951, 첫째 상좌·노장), 유천식(소매·애사당), 김동현(취발이) 등이 활약한 것으로 알려져 있다. 윤종현을 지도자로 하여 돌말이 놀이꾼들에 의해 계승된 1930년대에는 김순길(소매·팔목), 엄준근(옴중·신할아비), 이범만 등이 활약했다. 중요무형문화재 지정 당시 송파 산대놀이 예능 보유자로 이충선李忠善(1910~1989), 장고·대금·피리, 김윤택金潤澤(1904~1979, 첫째 상좌·취발이·초라니), 이범만李範萬(1907~1984, 옴중·샌님), 한유성韓有星(1908~1994, 포도부장·샌님), 문육지文陸地(1913~1992, 둘째 상좌), 허호영許浩永(1915~1990, 말뚝이·가면 제작) 등 여섯 명이 인정되었으며 모두 세상을 떠났다. 후임 보유자 김학석金學錫(1940~2014, 무당)와 전수 교육 조교 김성운金聖運(1945~2007, 피리)도 세상을 떴고 현재 보유자로 함완식咸完植(1956~, 옴중·먹중)과 전수 교육 조교 이병옥李炳玉(1947~, 취발이), 안병인安浦仁(1954~, 먹중), 이수환李修煥(1958~, 노장), 김명하金明河(1955~, 말뚝이), 이영식李榮植(1954~, 팔먹), 강차욱姜次郁(1964~, 악사) 등을 비롯하여 이수자인 전철규, 서병무, 전경희, 이한복(송파 다리밟기 전수 조교), 김영숙(송파 다리밟기 전수 조교), 탄종원, 김대현, 임채현, 장규식, 양흥기, 함승헌 등과 전수자인 어원석(송파다리밟기 이수자), 이준녕, 윤지희, 김태현, 김문조, 이효녕 등이 송파 산대놀이의 전승에 이바지하고 있다.

옴중


왜장녀


노장


소무


취발이


신할미


신할아비


신주부

**송파 산대놀이 탈** | 국립민속박물관

그동안 채록된 송파 산대놀이의 주요 연희본은 이두현본, 허호영본, 이병옥본이 있다. 이두현본은 1971년 7월에 허호영許浩永이 구술한 것을 이두현이 채록한 대본이며, 이병옥본은 1975년에서 1980년까지 이병옥이 당시의 예능 보유자인 이범만·한유성·문육지·김윤택·이충선의 구술을 토대로 채록한 연희본으로 현재 송파 산대놀이의 연희 교재로 쓰이고 있다.

**특징 및 의의** 송파 산대놀이는 본산대놀이를 계승한 가면극으로, 조선 후기에 서울 근교의 발달한 상업 도시가 지닌 경제력을 바탕으로 서울 지역의 산대놀이 중에서도 뛰어난 놀이판을 형성하였다. 현존하는 서울·경기 지역의 탈놀이로 상역지商易地에서 성행하던 탈꾼패 놀이인 송파 산대놀이와 관원관노官員官奴놀이의 성격을 띤 양주 별산대놀이가 전승되고 있으며, 최근 퇴계원 산대놀이가 복원되어 경기도 무형문화재로 지정되었다.

송파 산대놀이는 상역지의 거부 거상들이 경제적으로 탄탄하게 뒷받침해 주는 바탕 위에서 연희되었기 때문에, 연희 규모도 컸으며 성대한 놀이판이 형성되었다. 그러나 그 이면에는 장사가 잘되기를 바라는 상인들의 이해타산도 작용하고 있었기에 놀이판의 성격이 달랐다. 그 특징을 살펴보면 첫째, 연희의 실제적인 주도권은 추렴한 상인들이었다. 둘째, 연희 시기는 장꾼을 끌 수 있게 비교적 농한기인 칠월백중을 택했다. 셋째, 연희 시간도 타 지역 상인들을 위해 밤 시간에서 낮 시간으로 당겼다. 넷째, 외부 장꾼과 별로 관계없는 길놀이는 약화되었다. 다섯째, 연희자는 전문성을 띤 유명한 사람을 초청하여 놀이판을 성대히 만들었다. 여섯째, 연희 장소도 마을 공터, 산기슭, 강가 등지에서 하던 것을 장터로 설정하였다. 일곱째, 놀이판의 규모도 커지고 관람 질서를 유지하고자 탈판에 금줄(새끼줄)을 치고 차일遮日(햇볕을 가리기 위해 치는 포장)도 쳤으며, 등·퇴장로도 만들었다.

그리고 춤사위의 형식적인 면에서 해서 탈춤(봉산탈춤·강령 탈춤·은율 탈춤)과 비교하여 산대놀이 춤사위의 특징을 살펴보면 첫째, 섬세하고 다양한 춤사위를 지니고 있다. 둘째, 동적인 춤사위보다 정중동靜中動의 춤사위가 발달하였다. 셋째, 염불장단의 춤이 발달하였다. 넷째, 팔사위에서 뿌리는 '한삼춤'보다 감치고 조이는 '손춤'이 많다. 다섯째, 도약무跳躍舞보다 답지무踏地舞가 발달하였다.

한편, 송파 산대놀이와 양주 별산대놀이의 춤사위는 같은 산대놀이의 계통의 춤으로 공통점이 많지만, 차이점도 존재한다. 깨끼춤의 가장 기본이 되는 춤을 양주 별산대놀이에서는 '깨끼(배기는춤)'라고 하는데, 송파 산대놀이에서는 같은 춤을 '화장무·자진화장'이라고 칭하며, 각기 분화된 춤사위를 가지고 있다. 또한 기본 춤사위는 양주 별산대놀이나 송파 산대놀이가 거의 유사한데, 양주 별산대놀이는 어깨춤·깨끼·깨끼리·멍석말이·곱사위·여다지(여닫이)·너울질·빗사위걸음·고개잡이가 이에 해당하며, 송파 산대놀이는 건드렁먹기·화장무·자진화장·곱사위·건드렁·여다지·배치기깨끼리·거울보기·멍석말이의 순으로 기본 춤사위가 구성되어 있다. 그리고 송파 산대놀이는 염불장단의 춤이 양주 별산대놀이보다 덜 발달한 반면, 타령장단의 춤에서 양주 별산대놀이보다 더 발달하였음을 보여 준다. 특히 송파 산대놀이의 늦은타령장단 춤인 화장무는 염불장단의 춤사위 부족을 해소시켜 주며, 자진타령장단에서도 양주 별산대놀이에는 원숭이걸음 이외엔 도약무가 없으나, 송파 산대놀이는 취발이와 말뚝이의 깡충걸음이 일종의 도약무로서 배역의 개성을 강하게 드러낸다. 결국 양주 별산대놀이에서는 염불장단 거드름춤이, 송파 산대놀이에는 타령장단 깨끼춤이 발달했음을 알 수 있다.

송파 산대놀이는 가면극의 구성이나 내용 면에서는 양주 별산대놀이와 거의 유사하나, 산대놀이 열두 마당이 그대로 전승되고 있다. 또한 탈은 다 같이 바가

지탈을 사용하지만 탈의 수가 서른두 개로 양주 별산대놀이에서 사라진 해산어멈·신할미·무당 등 산대도감 가면들이 배역과 함께 대부분 보존되어 있어, 양주 별산대놀이보다 비교적 더 고형古型을 지니고 있는 것으로 평가된다. 송파 산대놀이의 춤은 중부 지역의 무용적 전통을 전형적으로 계승하고 있을 뿐만 아니라, 춤사위가 40여 종으로 다양하게 분화되어 있어 그 의의가 깊다.

**참고문헌** 송파산대놀이(이병옥, 피아, 2006), 송파산대놀이 대사(허호영, 서낭당3, 한국민속극연구소, 1972), 송파산대놀이 연구(이병옥, 집문당, 1981), 중요무형문화재조사보고서90-송파산대놀이(이두현, 문화공보부 문화재관리국, 1971), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국전통연희사전(전경욱, 민속원, 2014).

**필자** 이병옥(李炳玉)

## 수영 야류
水營 野遊

**정의** 낙동강 동편 옛 경상좌도 지역인 부산광역시 수영구에 전승하는 가면극.

**역사** 수영 야류水營野遊의 구체적인 유래설은 구전 자료를 바탕으로 두 가지가 전한다. 수영 사람이 경상남도 합천 덕곡면 율지리 밤마리 장터에서 대광대패의 오광대를 보고 와서 시작하였다고 한다. 이런 구전에 따라 1933년에 송석하는 논문 「오광대소고」에서 수영 야류는 60년 전, 즉 1870년 무렵에 초계에 있는 수영 사람이 대광대패의 오광대를 보고 와서 시작하였고 동래 야류와 부산진 야류를 분파시켰다고 기술하였다. 그리고 1970년대에 접어들어서 수영 야류는 200년 전에 경상좌수영慶尙左水營의 수사水使가 군졸의 사기를 앙양하기 위하여 밤마리 대광대패를 데려다가 연희하게 한 데서 비롯되었다는 말이 나왔다. 100년 전에 수영 야류가 발생했다면 너무 가까운 시대라 슬그머니 100년이 보태어져 200년 전이라 하면서 경상좌수사를 등장시켜서 수영 야류 유래설에 권위를 부여하게 된 것이다.

이런 오광대 전파설의 불합리한 내용을 비판하면서 제시한 학설이 야류의 농경의례 유래설이다. 밤마리의 오광대는 유랑예인집단인 대광대패가 수시로 각지를 순회하면서 돈을 벌려고 공연한 가면극이고, 수영 야류는 지역공동체 구성원이 1년에 한 번 정월 보름날 세시 행사로 놀이하는 가면극이므로 그 성격이 근본적으로 다르다. 밤마리 오광대는 광대패의 여러 연희 중에 하나로 놀이하는 가면극이라면, 수영 야류는 가면극뿐만 아니라 그 앞뒤에 마을 고사, 탈제, 탈소각제 등 제의적 행사와 길놀이, 한마당 춤놀이 등 대동놀이가 포함된 많은 놀이 과정을 행하는 것으로 그 형태와 구조가 다르다. 오광대를 보고 모방하여 시작하였는데 오광대라고 하지 않고 들놀음[野遊]으로 이름을 붙인 것은 놀이꾼과 주민이 두 놀이를 다르게 인식하였기 때문이다. 들놀음의 '들'은 단순히 탈놀음의 공연 장소를 가리키는 것이 아니라 농경의 장소를 의미하는 것으로 수영 야류는 농사가 잘 되고 고을이 태평하기를 기원하는 농경의례를 모태로 형성되었다는 것이 농경의례설이다. 오광대 유래설이 나온 것은 이미 소박한 들놀음이라는 놀이가 있었는데, 전문적인 유랑예인집단의 가면극인 오광대의 영향을 받아 정교하게 발전시킨 것이 부각된 것으로 짐작된다.

수영 야류는 1935년까지 야류계野遊契가 주동이 되어 행사를 하다가 일제가 집단적 모임을 금지함에 따라 전승이 중단되었다가 광복 이듬해인 1946년에 과거에 연희하던 사람들이 주축이 되어 재연을 하였다. 수영 지역이 도시화됨에 따라 1953년에는 고을의 북쪽에 있는 서답바우에서 길놀이를 출발하고 옛 수영국민학교에 놀이마당을 마련하여 놀았다. 1960년대에 과거에 수양반 역을 맡았던 최한복崔漢福(1885~1968)과 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. 수영 지역의 도시화와 지역 공동체의 변화에 따라 정월대보름에 놀지 않고 수시로 탈놀음 부분만 연행하는 놀이로 축소하여 전승되었다. 1971년 중요무형문화재 제43호로 지정되었고, 수영고적민속보존회가 전승을 맡고 있다. 보존회는 수영사적공원 안에 회관과 놀이마당을 두고 있다.

중요무형문화재 지정 당시 예능 보유자로 정시덕鄭時德(1894~1971, 수양반), 조재준趙在俊(1906~1974, 말뚝이), 태명준太命俊(1904~1979, 담비·수양반), 김귀수金貴秀(1909~1977, 할미), 조덕주趙德周(1914~1984, 가면 제작), 조복준趙福俊(1920~1966, 악사/장구), 윤수만尹守滿(1916~2008, 악사/상쇠), 김달봉金達鳳(1917~2012, 영노) 등이 인정되었다. 2005년 윤수만, 김달봉이 명예 보유자로 인정되었다. 그 뒤 1976년 노영규盧泳奎(1919~1978, 종가도령), 김용태金容泰(1922~1995, 말뚝이), 1989년 태덕수太德守(1929~2014, 수양반)가 인정되었다. 2002년 문장수文章守(1928~, 사자), 조홍복趙弘福(1933~, 영감), 2015년 김성률金成律(1946~, 수양반)이 인정되었다. 2011년 문장수가 명예 보유자로 인정되었고, 현재는 예능 보유자 조홍복과 김성률을 중심으로 전승 활동을 하고 있다.

보유자 후보로 이도석李道錫(1927~2002, 할미), 정윤진丁閏晋(1928~1998, 종가도령)이 인정되었고, 전수 교육 조교로는 김태춘金泰春(1929~1998, 악사), 김옥태金玉泰(1932~2001, 양반), 이광수李光洙(1937~, 영노), 태한영太漢榮(1954~, 악사/상쇠·할미), 이상열李相烈(1951~, 말뚝이·할미), 문명헌文明憲(1960~, 양반) 등이 인정되었다.

이 중 특히 태덕수 가계는 농사를 짓는 평범한 집안이었지만 수영 지역 민속 예능 전승에 크게 공헌하였다. 조부 태두문太斗文은 장구의 명인이었고, 부친 태명준은 수영 야류의 수양반 예능 보유자였고, 백부 태성준太性俊은 수영 야류 악사로 꽹과리 명인이었고, 중부 태말준太末俊은 수영 농청놀이의 논매기소리 예능 보유자였다. 종형 태흥룡太興龍은 수영 농청놀이의 악사(장구) 예능 보유자로 활동하고 있다. 본인은 부친에 이어 수양반 역의 예능 보유자로서만 아니라 장기간 수영고적민속보존회 이사장을 맡아 수영 민속예능 전승에 헌신하였다. 현재 장남 태한영이 수영 야류의 악사(상쇠) 전수 교육 조교로 놀이를 이끌고 있어 4대가 이어서 민속예능 전승에 공헌하고 있다.

**내용** 정월 3~4일 무렵부터 야류계가 주동이 되어 지신밟기를 하여 가가호호 다니며 축원을 해 주고 받은 곡식과 돈을 야류 경비에 충당한다. 지신밟기는 비용뿐만 아니라 예능에도 깊은 관계가 있지만, 야류와는 별개의 놀이이다. 한편 손재주가 있는 사람들이 정갈한

길놀이

탈고사

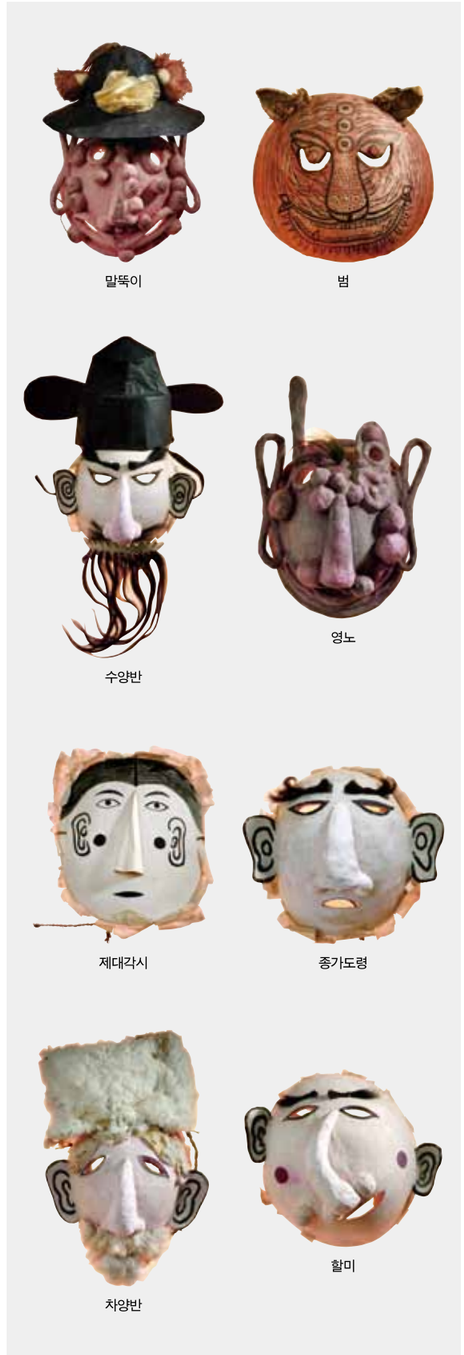
할미 영감 과장

사자무 과장

**수영 야류** | 국립민속박물관

장소에서 부정한 짓을 하지 않고 조심을 하며 가면과 소도구를 제작한 뒤에 마당에 가면을 모두 모셔 놓고 간단한 제물을 차리고 '탈제(가면제假面祭)'를 지내며 놀이가 무사히 마쳐지기를 빈다. 모든 준비가 끝난 정월 14일 밤에 고을의 어른들 앞에서 연희자들이 그 동안에 연습한 기량을 선보이고 배역 확정을 받는 '시박試瓟(시호)'을 한다. 정월대보름 오전에는 탈놀음 연희자들이 풍물을 대동하고 수영 지역의 동제당 세 곳과 먼물샘[遠水井]에 간단한 제물을 차리고, 새해를 맞은 마을의 안녕과 풍요를 기원함과 아울러 놀이가 무사히 마쳐지기를 기원하는 '마을 고사'를 지낸다. 한편 야류계에서는 놀이마당인 장터 한가운데에 장대를 세우고 많은 등을 달 수 있도록 새끼줄로 사방팔방을 버티어 매고 장작불을 피울 자리를 정리하고 놀이마당 옆에 연희자들이 옷을 갈아입을 개복청改服廳을 만든다. 모든 채비를 마친 고을 사람들은 대보름달이 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 가면서 한 시간 내지 한 시간 반 가량의 길놀이를 한다.

소등대는 소년 200여 명이 담당하는데, 긴 새끼의 마디에다가 소등간小燈竿을 끼워 거기에 등을 달고 새끼줄을 들고 행진하고, 대등대大燈隊는 청장년 50~100여 명이 담당하는데, 용등·봉등 등 큰 등을 들고 행진하여 놀이마당에 도착하면 200여 개의 등을 장대에 거미줄처럼 엮어 맨 새끼줄에 달아 놀이판을 밝힌다. 길놀이의 행렬이 놀이마당에 모두 도착하면 덧배기춤을 추며 한바탕 춤판이 벌어지기 시작된다. 모두 제멋에 겨워 허튼춤[亂舞]을 추며 어울려 논다. 수영 지역 사람들은 물론 다른 지역 사람들도 이 춤판에 춤을 추고 즐길 수 있다. 춤추는 사람들은 등불에서 떨어지는 촛농을 막기 위하여 야류계에서 준비해 둔 종이 고깔을 쓰고 춤을 추는데, 외지 사람들은 종이 고깔을 사야 춤판에 어울려 놀 수 있었다. 춤을 신명나게 추다가 기운이 진하면 사람들은 놀이마당의 가장자리로 물러서서 쉬거나 막걸리를 마신다. 이때에 재주가 있는 사람이 나서서 갖가지 춤, 노래, 풍물놀이 등 장기를 자랑하면 보는 사람들이 감탄하거나 폭소를 터뜨린다. 그러다가 다시 군무판이 벌어지고 하여 서너 시간 논다. 이것을 그저 "덧배기춤 추고 논다"라고 하며 특별한 명칭이 없어 그대로 명사화하여 '덧배기춤놀이'라고도 하고 '한마당춤놀이'라고도 한다. 서너 시간 지나고 자정이 되어 밤이 깊어 흥이 식어 가고 아이들과 부녀자들이 집으로 돌아가면 '탈놀음'을 시작하여 새벽녘에 놀이를 마치면 가면을 모아 놓고 불사르며 놀이를 무사히 마친 것을 감사하고, 고을의 태평과 풍요를 기원함은 물론 각 가정의 행운을 빌면서 여러 번 절을 하는 '탈소각제'를 지내고 모든 행사를 마친다. 오늘날은 탈소각제 대신에 뒷놀이를 하는 경우가 많다.




**수영 야류 탈** | 동아대학교박물관

'탈놀음'은 양반 과장, 영노 과장, 할미·영감과장, 사자무 과장으로 구성되어 있다.

탈놀음에서 연희자가 쓰는 가면은 바가지로 제작한다. 다만, 사자탈과 담비탈(범탈) 같이 큰 것은 대나무 소쿠리로 만든다. 양반탈, 영감탈, 각시탈 등 인물탈은 얼굴을 겨우 가릴 정도의 크기이며, 안면도 살색이고 사실적이다. 차양반탈은 개 같은 행사를 하는 부도덕한 인물임을 상징하여 털을 많이 붙여서 모양반毛兩班이라고도 한다. 같은 인물탈이라도 말뚝이탈은 크고 검붉어 작고 살색인 양반탈과의 대결에서 외형상으로 압도한다. 말뚝이탈은 이목구비가 있는 사람이지만 뜯어보면 인면人面이 아닌 귀면鬼面이다. 악귀를 쫓던 벽사탈[辟邪假面]이 사회적 악귀와 같은 못된 양반을 풍자하는 인물탈로 변한 것이다. 양반을 괴롭히고 잡아먹는 상상의 괴수怪獸인 영노탈은 말뚝이탈과 유사하다. 말뚝이탈과 영노탈은 양식적이고 상징적이다.

탈놀음은 재담과 노래와 몸짓과 춤으로 표현하지만 탈춤이라 할 정도로 춤을 많이 추고 극적 기능도 크다. 수영 야류의 기본 춤은 덧배기춤이다. 이것은 굿거리장단에 추는 영남 지역의 보편적인 허튼춤이다. 자연스럽게 추다가 땅에 힘차게 배겼다가 서서히 푸는 배김사위가 강조되는 건무健舞이다. 이것이 등장인물의 성격에 따라 말뚝이춤, 양반춤, 할미춤 등으로 분화한다. 등장인물이 모두 함께 추는 일동춤은 탈놀음의 흥취를 일으키고, 어울려서 화합을 이루는 마무리를 한다.





첫째, 양반 과장은 양반들이 마부 노릇을 하는 하인 말뚝이를 불러 시중드는 일을 소홀히 했다고 질책하면 양반을 여기저기 찾아다녀도 없더라고 말을 돌려 욕을 한다. 양반이 다그치면 능청스럽게 말을 돌려 변명을 하고 양반들은 그것을 믿고 스스로 바보가 된다. 마지막에 말뚝이가 양반의 본댁으로 찾아가서 대부인과 통정했다고 폭로하여 양반들이 스스로 집안이 망했다고 자탄한다. 이것은 양반을 비판한 정도에 그치는 것이 아니라 집안의 근원적인 치부를 폭로함으로써 양반을 능멸한 것이다. 영남 지역 가면극의 양반 풍자가 중부 지역의 산대놀이와 해서 탈춤보다 심한데, 그중에서도 수영 야류가 가장 신랄하게 양반을 풍자한다. 이어서 차양반이 "인제 우리 각기 농장으로, 어장으로, 공장으로, 학장으로 돌아갑시다."라고 한 근대적인 각성이 보이는 대사가 있는 점이 특이하다. 그리고 다른 가면극보다 시창詩唱과 타령을 많이 부른다. 이 과장은 조선시대 사회 현실을 고발하는 내용을 연극적으로 발전시켜서, 재담도 많고 공연 시간도 길다. 따라서 놀이꾼과 구경꾼이 모두 가면극의 중심적인 과장으로 생각한다.

둘째, 영노 과장은 양반 과장에서 모욕을 당하고 양반집이 망했다고 인정한 수양반이 영노에게 잡아먹히는 양반 풍자의 극단성을 보여 주는 과장이다. 수양반이 영노에게 잡아먹히기 않으려고 비굴하게 굴다가 내가 고관대작을 지낸 사대부 집안의 자손으로 참양반이라고 하지만 영노에게 결국 잡아먹히고 마는 내용으로 되어 있다. 영노는 영남 지역의 가면극에만 등장하는 상상의 동물이다. 다른 용례를 찾아볼 수 없어 그 정체를 짐작하기 어렵다. 단지 대사를 통하여 '무엇이든지 잡아먹는 하늘에서 내려온 무서운 상상의 동물' 정도로 생각할 수 있어 용의 변종으로 추측하기도 한다. 하회 별신굿 탈놀이의 주지와 성격이 비슷하다고도 한다. 수영 야류의 영노탈은 말뚝이탈과 비슷하나 동그란 눈이 더 크고 얼굴에 털이 나고 머리에 뿔이 솟아 더 기이하게 보이는 괴면상이다. 호드기로 "비비" 소리를 내면서 양반을 위협하므로 '비비' 혹은 '비비새'라고도 한다. 그리고 영노는 괴기하고 신비스럽게 느끼도록 검은 보자기를 쓰고 탈을 가리고 등장한다. 영노와 양반의 대결에서 양반은 지혜 겨루기에서 어리석음이 드러나고, 힘 겨루기에서 무력함이 드러나면서 비굴한 양반의

치부가 노출된다. 수영 야류 영노 과장의 특징은 다른 가면극과 다르게 영노의 상대역이 수양반이 되고, 영노가 양반을 잡아먹어버리는 것으로 결말을 맺어 양반 풍자의 극단성을 보여 준다는 것이다.

셋째, 할미·영감 과장은 영감과 할미가 헤어졌다가 재회하지만 영감이 첩을 얻은 것을 질투하는 할미에게, 재산을 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. 이것은 가부장적 가족 제도 사회에서 남성의 횡포와 학대받은 여인의 비극을 희화화한 것이다. 넉넉지 못한 살림에 첩을 얻어 본처를 학대하다가 죽여 패가망신하여 영감 자신이 처량하게 되었다는 자기 반성적인 의미를 내재하고 있다. 원래는 할미가 죽으면 향도꾼 8명이 할미 시체에 흰 천을 덮어 둘러메고 나가면서 간단한 상엿소리를 불렀는데, 1960년대 이후에 상여가 등장하고 그것을 10명의 향도꾼이 메고 상엿소리를 길게 하는 연희로 바뀌었다. 할미와 각시의 싸움에서 비생산적인 늙은이가 죽고 생산적인 젊은이가 승리하는 것은 풍년을 기원하는 농경의례의 극적 잔존이라고 보기도 한다. 그리고 이것을 송구영신送舊迎新의 신년의례적 의미뿐만 아니라 낡은 생활과 질서와 시대를 보내고 새 생활과 질서와 시대를 맞이하려는 인간 보편 심리의 투영이라고 보기도 한다.

넷째, 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. 수영 야류에 사자무를 추게 된 연유는 수영 근처에 호암虎岩이라는 바위가 있어 호환虎患이 심하여 이것을 막기 위하여 사자탈을 쓰고 놀게 되었다고 한다. 동남쪽에 있는 백산白山이 앞산인데 그 형상이 마치 사자가 마을을 등지고 달아나는 모양이어서 그 사자신을 위로하기 위하여 담보를 제수로 치제致祭하는 내용으로 꾸민 것이라고 풍수지리설과 연관지어 말하기도 한다. 북청사자탈놀음처럼 사자무를 정초에 가면극과 별도의 독립된 축사 연상逐邪延祥의 행사로 놀이하기도 하였는데, 같은 시기에 연희하다가 모르는 새에 합병하였다고 보기도 한다. 그리고 사자가 무서운 담비를 잡아먹는 것은 사자의 위력을 높여 주는 것으로 사자가 잡귀 잡신을 쫓아 버리는 능력을 강화한 것으로 보기도 한다.

수영 야류의 중요한 대본은 다음과 같다.

①최한복본(「야류극본野遊劇本」, 『수영유사水營遺史』 프린트본, 1963): 1930년대부터 수양반 역을 맡아 놀이를 주도하던 최한복이 프린트본으로 출간하였고, 1969년 부산시사편찬위원회 간행 『항도부산』7에 수록되었다. 최초의 연희본이고, 가면극은 양반 과장만 기록하였지만, 전편이라 하여 마을 고사, 길놀이, 한마당춤놀이 등 놀이 과정을 간략히 기록하여 수영 야류의 전모를 파악하는 귀중한 자료가 된다. 1960년대 이후 수영 야류 연희의 바탕이 되었다.

②강용권본(「수영 야류극」, 『국어국문학』27, 국어국문학회, 1964): 강용권이 최한복의 구술을 받아 적으면서 정리한 수영 야류에 대한 최초의 기록 채록본이다. 이 대본은 놀이 과정 전체를 기록하지 않고 가면극 부분만으로 채록본을 만들었고, 해설에 놀이과정을 간단히 설명하고 있다. 이후 수영 야류 대본은 이 채록본과 유사하며 이후 연희의 바탕이 되었다.

③이두현본(「수영 야류극본」, 『문화재』5, 문화공보부 문화재관리국, 1971): 이두현이 1970년대에 정시덕, 태명준의 구술을 정리하였다고 하나 실은 연희 현장에서 녹음을 하여 그것을 바탕으로 위의 두 분에게 확인하여 만든 최초의 녹음 채록본이다. 수영 야류 지정을 위한 『중요무형문화재조사보고서』에 실려 있어 지정 이후 연희의 규범이 되고 있다.

④보존회본(『수영 야류·좌수영어방놀이』, 수영고적민속예술보존회, 2004): 보존회에서 공연과 전수 교육 교재를 위해 만든 연희본과 연희의 해설서다. 지금까지의 연구 성과를 받아들이면서 춤과 노래를 소상히 기록하고 있다.





## 시시딱딱이 과장

**정의** 강릉 관노 가면극에서 시시딱딱이가 양반광대와 소매각시를 훼방하고 나쁜 것을 쫓아내는 벽사적 기능을 행하는 마당.

**내용** 시시딱딱이는 방상시 가면과 같은 무서운 목제 가면을 쓴 것으로 일제강점기의 조사에 나타난다. 고 김동하, 차형원 예능보유자도 방상시를 언급하면서 "쉬시 쉬시" 하면서 등장한다고 언급한 것과 딱딱이패가 놀이패를 말하는 것으로 미루어보면 '시시'라는 축귀어逐鬼語에 딱딱이가 합성된 것으로 볼 수 있다. 시시딱딱이는 오방색 탈을 쓰고 방망이 또는 황토를 칠한 칼을 들고 나타난다. 시시딱딱이가 들고 나타나는 것이 방망이냐 칼이냐 하는 문제에 대해서 김동하, 차형원은 "분홍색 칠을 한 칼을 들고 나타나는 것"으로 증언하였는데, 이것에 대해 좀 더 이른 자료에서는 방망이라고 기록되어 있다. 강이천姜彝天(1769~1801)은 〈남성관희자南城觀戱子〉에서 자신이 1779년 남대문 밖에서 본 산대놀이에 대해 읊었는데, 시시딱딱이와 유사하게 귀면을 쓴 두 인물이 짧은 방망이를 들고 등장하여 뛰면서 마주 때리고 사라진다는 기록을 남겼다.

시시딱딱이의 상징적 의미는 비교적 명확하게 나타난다. 시시딱딱이는 명칭상 벽사적 기능어로서 볼 수 있다. 1966년 예능보유자였던 차형원은 "시시딱딱이라는 것은 도저히 그 의미가 예방적으로, 그 참 아지만 4~5월 달이면 홍진에 관계로 그 예방이 돼요. 그래 가서 그 서낭에 가서 빌 때, 그 모든 것을 제사除邪해 달라는, 그 흠하게 해서 '그런 병이 돌지 안하게 제사해 주쇼.' 이래서 그렇게 흠한 꼴을 맹길어서 내놉니다."라고 하였다. 시시딱딱이의 벽사적 기능은 김동하의 언급에서도 "그건 결국 본이 희니께. 희니께 거기더 거저 나쁜 칠을 그저 이렁저렁 해서 보기가 마 희안하곤 하여튼 방상시예요. 뭐 다시 말할 기 없어요."라고 말했다. 무라야마 지준村山智順이 작성한 『조선의 향토오락朝鮮の鄕土娛樂』에서도 '강릉 지방의 오광대놀이'라고

**특징 및 의의** 오광대는 낙동강 서편인 옛 경상우도 지역에 분포하고, 들놀음은 낙동강 동편인 옛 경상좌도 지역에 분포하여 전승 지역이 확연히 구별된다. 그리고 오광대는 주로 가면극만 연행하는데, 들놀음은 많은 고을 사람들이 참여하여 마을 고사, 길놀이, 한마당춤놀이, 탈놀음, 탈소각제 등 일련의 놀이 과정을 행하는 대동놀이라는 점이 다르다. 그러므로 들놀음과 오광대의 갈래(génre)가 다른 것이다. 이 들놀음이 처음 시작된 것이 수영 야류이다. 수영 야류의 놀이 과정은 하회 별신굿 탈놀이와 유사한 점이 많고, 탈놀음 부분은 오광대와 비슷한 점이 많다. 수영 야류는 들놀음이라는 명칭이 농경의례적이고 놀이 과정에 동제적 행사를 하고 사자 탈춤 같은 벽사적 의식무를 추어서 제의적인 면이 많다. 따라서 수영 야류는 오광대 같은 극탈놀음이지만 하회 별신굿 탈놀이 같은 굿탈놀음의 흔적이 아직 많이 남아 있어 양자의 중간적 자리에 놓이게 되는 독특한 성격을 지닌다. 수영 야류는 제의적 흔적이 많이 남아 있으면서 양반 풍자가 신랄한 가면극이다. 그리고 동래 야류에 비하여 가면이 도식적이고 양식적이며 소박하다. 춤은 둘 다 같은 덧배기춤이 기본이지만, 동래 야류의 춤이 한량춤으로 기교적인 멋을 부리는 춤이라면 수영 야류의 춤은 민중의 자연스럽고 담백한 춤이라고 할 수 있다. 동래 야류가 춤을 많이 추어서 흥취를 일으킨다면 수영 야류는 노래와 시의 가창을 넣어 흥취를 돋운다.

수영 야류는 과거 역사의 유산이면서 지금도 살아 있는 전통문화이다. 주로 농경시대에는 풍농과 태평을 기원하는 제의적 기능을 하였고, 조선시대 후기에는 사회 모순을 풍자하는 사회적 기능을 하였으며 일제강점기에는 애향심과 자주성을 고취하는 민족 문화 운동으로 역사적 기능을 하였다.

**참고문헌** 수영 야류(정상박, 화산문화, 2001), 야류·오광대(강용권, 형설출판사, 1977), 야류·오광대가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 한국가면극: 그 역사와 원리(전경욱, 열화당, 1998), 한국가면극연구(박진태, 새문사, 1985), 한국의 가면극(이두현, 민속원, 2013).

**필자** 정상박(鄭尙朴)

**시시딱딱이 과장** | 강원 강릉 | 2014 | 국립민속박물관

소개하면서 '목제 인형을 만들어 노는 것이 전염병 예방을 위한 것'이라 언급한 것으로도 알 수 있듯이 단오 무렵 질병을 구축하기 위한 나례적儺禮的 성격을 지닌 것으로 파악된다.

시시딱딱이 춤사위에 대해 차형원은 "아, 그 험한 탈을 쓰고 거기 가서 인제 자꾸 거저 제갬니다. 이리두 쩝적, 이래 건드려 보기도 하고 얼굴도 대보기도 하고 그럴 때 양반광대는 시시딱딱이가 와서 그 지경을 하니 아, 양반광대가 아니꼽단 말이에요. 그래, 이놈 하고 호령을 하면 쫓겨 달아납니다. 쫓겨 달아났다가 또 다시 와 가지고 쩝적거리고 이래서 어울려서 한바탕 잘 놉니다."라고 했고 김동하는 "벌건 저 버드낭그로써 뻘건 칠을 해서 지레기를 요만큼 해서 들었지요. 그 속에 들고 있다가 그저 이렇게 휘둘르고 추고 이러니 그 칼이 이러그 가끔 불쑥불쑥 나오더구만요."라고 증언하였다. 위의 언급과 같이 시시딱딱이는 여름철 단오 무렵 홍역과 같은 나쁜 질병을 몰아내는 벽사 기능의 인물임을 부인할 수 없다. 가면의 얼굴 표면에 "빽빽하게 얽게 맹길고"라는 고증처럼 천연두 마마에 걸려서 곰보가 된 모습을 형상하고 있으며, 버드나무로 깎은 붉은색 칠을 한 칼을 들고 휘두르는 것이 전형적인 벽사적 행위이다. 그러한 나쁜 병이 돌지 않게 하는 방역적인 물로서 방상시의 기능과 다르지 않다. 따라서 강릉의 마을 제당에서 봉안하고 있는 여역신癘疫神이나 약국성황신藥局城隍神을 상징했다고 볼 수 있다.

아키바 다카시秋葉隆의 답사 기록에도 "5월 5일에는 오전 여덟 시부터 대성황 앞에서 가면극을 연희하며 신간과 화개를 받들고 약국성황에 가는 도중 시중에 힘깨나 쓰는 젊은이가 모여 다투며 화개를 모시고자 하며, 무격이 주위에서 노래 부르며 옹립한다. 약국성황, 소성황에서 기도와 연극을 행하고 갔던 길을 되돌아 성내의 시장市場·전세田稅·대동大同·사창司倉 등 여러 관청 앞에서도 성대한 연희를 한다. 해질 무렵 신간과 화개를 받들고 여성황당에 이르러 여기서도 연희한 후 신간을 대성황당 안에 봉안한다."라고 하였다. 강릉 단오제 대관령국사성황 행차가 임당동에 있던 약국성황을 반드시 거쳤던 이유는 질병 예방의 벽사 기능을 말해 준다. 약국성황은 1603년(선조 36)에 설립되어 질병을 치료하고 효를 실천한 강릉의 약국계를 중심으로 운영되었다.

**특징 및 의의** 시시딱딱이 두 명은 여역신厲疫神의 기능을 하고 놀이에서 벽사적인 역할을 담당하며, 연희 전개상 양반광대와 갈등 구조를 연출한다. 시시딱딱이의 신화적 인물 형상화는 강릉 지역에 전승되는 창해역사라는 인물로 추정된다. 창해역사는 사후에 강릉의 육성황신肉城隍神이 되었고, 어마御馬성황당에 모셔졌다고 전한다. 시시딱딱이는 강릉의 약국성황신, 육성황신의 기능과 같이 질병을 예방하는 역할을 담당하고 있는 것으로 파악된다.

**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)





# 시시딱딱이춤

**정의** 강릉 관노 가면극 제3과장에 등장하는 2인의 시시딱딱이가 무서운 벽사辟邪 가면을 쓰고 칼을 휘두르며 추는 춤.

**내용** 시시딱딱이는 오방색 탈을 쓰고 양쪽에서 호방한 칼춤을 추며 뛰어 나온다. 양반광대와 소매각시의 사랑을 질투하며 훼방을 놓기로 모의하고, 때로는 밀고 잡아당기며 훼방하다가 둘의 사이를 갈라놓는다. 시시딱딱이는 양반광대와 소매각시의 사이를 갈라 한쪽에서는 양반광대를 놀리고, 다른 편에서는 소매각시를 희롱하며 함께 춤추기를 원하나 완강히 거부당한다.

시시딱딱이춤의 주요 춤사위는 다음과 같다.

①회돌이칼춤: 오른손에 칼을 잡고 앞으로 쭉 편 다음에 팔을 접었다 폈다 하면서 여덟 발자국을 왼쪽 오른쪽으로 휘돌면서 위협적인 칼춤을 춘다. 삼채장단에 맞추어 양쪽에서 뛰어나와 가운데를 가르며 회돌이칼춤으로 시계 반대 방향으로 반 바퀴 돌아 자리를 바꾼다.

②가세치기: 가세는 가위를 말하는데, 가위처럼 양발을 모아 다리를 굽혀 앉으면서 팔을 안쪽으로 늘어뜨려 모았다가 높이 뛰면서 엑스(X) 자를 팔로 그린 다음 다시 곧게 팔을 펴서 머리 위로 똑바로 뻗어서 올린다. 가장 힘이 드는 춤사위로, 호방한 시시딱딱이 춤의 대표적인 춤사위이다. 삼채장단에 제자리에서 두 장단을 춘다.

③어르기: 양팔을 어깨높이로 쳐들고 오른발을 앞으로 내딛으며 왼발을 뒤쪽으로 뺀 후에 고개와 손목을 세 차례 좌우로 흔든다. 다시 양팔을 어깨 높이로 들고 오른발을 오른쪽 옆으로 힘차게 내딛으면서 왼발을 왼쪽으로 든 후, 다시 고개를 좌우로 흔든다. 이것을 반복하는데, 이는 시시딱딱이가 소매각시를 어르는 대표적 춤사위이다.

④기본사위: 양팔을 앞으로 뻗어서 어깨 넓이로 벌려 들고 어깨를 안팎으로 움직이면서 좌우로 번갈아 가며 춘다. 다리는 제자리에서 오른발과 왼발을 교대로 반 장단씩 옆으로 비껴서 들어준다. 무동춤을 응용한 어깨춤이다.

이외에도 칼싸움, 옆걸음밀기, 양손치기, 손잡고 돌기, 좌우치기, 무릎치기 등의 춤사위가 있다.

**특징 및 의의** 시시딱딱이는 수수댁, 시시딱덱이, 시시딱대기, 시시닦더기, 수수딱대기 등으로도 불리는데 그 어원을 밝히기가 쉽지 않다. 1930년대 아키바 다카시秋葉隆의 조사에서 시시딱딱이는 방상시[方相氏]의 가면과 같은 무서운 형상의 목제 가면을 쓴 것으로 나타난다. 또한 "쉬시 쉬시" 하면서 등장한다는 것과 딱딱이패가 놀이패를 말한 것으로 미루어 보면 '시시'라는 축귀어逐鬼語에, 방망이로 이곳저곳을 딱딱 때리는 '딱딱이'가 합성된 것으로 볼 수 있다.

『조선의 향토오락朝鮮の鄕土娛樂』에서 강릉 지역의 오광대를 소개하며 목제 인형을 만들어 노는 것이 전염병을 예방하기 위함이라 기록한 것으로도 알 수 있듯이, 이는 단오 무렵 질병을 구축驅逐하기 위한 상징적 나례儺禮 의식으로도 파악된다.

시시딱딱이 춤사위는 가면극에 내재된 민중의 삶과 상징성을 잘 보여 주는데, 이는 오방색의 무서운 탈을 쓰고 황토를 바른 칼을 휘둘러 재앙을 쫓는 '칼춤'과 사랑 놀음을 훼방하는 '제개는춤', 그리고 소매각시를 유혹하는 '너울질춤' 등에 나타난다.

춤의 특징은 2인무답게 공간과 춤 구성이 대비를 이루며 사방의 관객들을 위하며 돌면서 추는 동작이 많다. 또한 칼을 부딪치고 휘둘러 벽사의 의미를 강조하는 동작과 신체 도약이 반복된다.

강릉 관노 가면극은 국내 유일의 무언극으로, 춤의 요소가 많은 서낭제 계통 가면극이다. 그 중 시시딱딱이춤은 연극적·즉흥적 요소로 극을 이끌면서 관객의 참여를 유도하고, 양반광대와 소매각시의 사랑에 훼방을 놓음으로써 극적 긴장감을 이어 간다.

**참고문헌** 강릉단오제 원형콘텐츠(강릉시, 2008), 강릉단오제 현장론 탐구(장정룡, 국학자료원, 2007), 서낭굿탈놀이(서연호, 열화당, 1994).

**필자** 박영애(朴英愛)

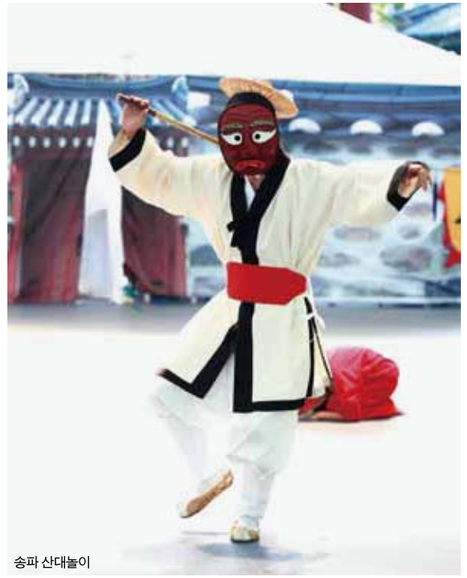
# 신장수

**정의** 가면극에 등장하여 신발을 파는 장사꾼 역할을 하는 인물.

**내용** 신장수는 봉산 탈춤, 양주 별산대놀이, 송파 산대놀이, 퇴계원 산대놀이 등에서 등장한다. 중부 지방의 산대놀이 계열 가면극에서는 공통적으로 등장하는 인물이다. 또한 해서 지방의 봉산 탈춤에서도 등장한다. 여러 가면극에서 신장수가 등장하는 대목의 내용 전개는 유사하다. 신장수는 노장과 신발을 사고파는 거래를 하지만, 신 값을 떼이거나 거래가 제대로 성사되지 못한다. 그 과정에서 소무에 대한 흑심을 드러내고, 원숭이와 함께 여러 가지 흥미로운 재주와 동작을 보여준다는 점도 공통적이다.

봉산 탈춤에서 신장수는 제4과장 제2경 신장수춤 대목에서 등장한다. 노장이 파계破戒를 하고 소무와 한창 어우러지고 있을 때 신장수가 나와 자신이 전국의 장을 돌아다니며 장사하는 인물임을 드러낸다. 신장수를 발견한 노장이 소무의 신발을 사지만, 끝내 신 값을 주지 않는다. 신장수는 장작으로 혼을 내겠다는 노장의 위협 편지를 받고 도망치게 된다. 신장수가 노장에게 신 값을 받으려 하는 과정에서 원숭이도 등장한다. 원숭이는 신장수의 동작을 따라하고, 소무에게 가서 외설스러운 행동을 하기도 한다. 봉산 탈춤의 신장수가 쓰고 있는 가면은 연한 주황색 바탕에 듬성듬성 난 수염을 그린 모습이다. 신장수가 입는 옷은 검은 더거리에 흰 바지이다. 머리에는 패랭이를 쓴다. 등장할 때 신짐이라 부르는 대광주리를 지고 나오는데, 그 속에는 꽃신과 원숭이가 들어 있다.

양주 별산대놀이에서는 제9과장 신장수놀이 대목에서 신장수가 등장한다. 신장수는 노장과 신발 거래를 하지만, 신 값을 받을 가능성이 없자 신을 건네주지 않는다. 뿐만 아니라 노장과 함께 있는 두 명의 소무 가운데, 한 명을 빼돌리려는 시도를 하기도 한다. 원숭이에게 소무를 빼내오도록 시키지만 원숭이가 소무를 희롱하는 행위만을 하자, 원숭이를 엎어놓고 음란한 행위를



송파 산대놀이

봉산 탈춤

**신장수** | 2015 | 국립민속박물관

하기도 한다. 신장수가 쓰는 가면은 얼굴 바탕이 자주색이며, 얼굴 전체에 녹색과 검은색 점이 찍혀있다. 눈꼬리는 약간 아래쪽을 향해 있으며, 반타원형의 눈썹이 튀어 나와 있다. 양 볼에는 혹이 있으며, 이마에는 주름이 패여 있다. 신장수가 입고 있는 옷은 연두색 쾌자이며, 허리에 붉은 띠를 두른다. 머리에는 패랭이를 쓰며, 연두색 행전을 친다. 이러한 신장수의 가면과 의상은 말뚝이와 동일하다.

송파 산대놀이에서는 제8마당 신장수 대목에서 등장한다. 신장수는 노장에게 신을 외상으로 판 후, 함께 등장한 원숭이를 통해서 신 값을 받으려고 하다가 받지 못하는 인물로 형상화된다. 그 과정에서 원숭이의 여러 재주를 보여주며 관객의 흥미를 불러일으킨다. 신장수가 쓰는 가면은 갈색 바탕에 흑황색 눈썹을 그리고 눈을 처지게 표현했다. 코는 뭉툭하고 볼은 혹처럼 튀어나왔으며 입은 길쭉하게 되어 있다. 신장수가 입는 옷은 검은색 깃과 끝동이 달린 흰색 광목 반장삼이며, 허리에는 빨간색 띠를 두른다. 머리에는 목화송이가 달린 패랭이를 쓰며, 채찍을 들고 있다.

퇴계원 산대놀이에서는 제8과장 신장수놀이 대목에서 신장수가 등장한다. 신장수는 파계한 노장에게 꽃신 두 켤레를 팔지만, 신 값은 끝내 받지 못한다. 꽃신을 팔면서 소무들에게 반한 신장수는 원숭이에게 유혹하는 방법을 가르쳐 주고, 소무를 유혹해 데려오라고 한다. 하지만 원숭이는 소무에게 가서 혼자만 놀고 돌아온다. 이에 신장수는 화가 나서 원숭이를 쫓아낸다. 퇴계원 산대놀이에 등장하는 신장수는 연두색 쾌자를 입고 패랭이를 쓴다. 쓰고 있는 가면은 옅은 주홍색의 바탕에 아랫입술을 쑥 내민 입모양을 하고 있다. 그래서 불만이 많아 보인다. 이마에는 두 개의 주름이 잡혀 있고 눈썹과 양쪽 볼이 도드라져 있으며 눈썹, 미간, 콧등, 아래턱에 파란 문양이 그려져 있다. 이러한 가면의 모습은 말뚝이와 동일하다.

**특징 및 의의** 신장수는 가면극의 주요 등장인물은 아니다. 원숭이와 함께 등장하여 여러 흥미로운 장면을 연출하면서 관객의 관심을 이끌어내기는 하지만, 주요 등장인물이라 할 수는 없다. 양주 별산대놀이나 퇴계원 산대놀이의 가면 중에 독립적인 신장수 가면이 없고 말뚝이 가면을 겸용한다는 점을 통해서도 신장수가 주요 인물이 아님을 알 수 있다. 여러 가면극에서 신장수는 신을 파는 장사꾼으로 등장하여 노장에게 신을 팔지만, 신 값은 받지 못하는 인물로 형상화된다. 그렇다고 물건 값을 받지 못하는 가련한 장사꾼의 모습으로 나타나는 것은 아니다. 소무에게 흑심을 품는 남성의 모습을 원숭이를 통해 드러내기도 한다. 하지만 신장수가 가면극에서 수행하는 주된 기능은 파계한 노장의 세속화된 모습을 부각시키는 것이다.

가면극의 주요 등장인물이 아님에도 불구하고, 신장수가 갖는 의의는 작지 않다. 신장수는 중부 지방의 산대놀이 계열 가면극에서는 공통적으로 등장한다. 따라서 신장수를 통해 중부 지방의 산대놀이 계열 가면극의 공통성과 연관성을 확인할 수 있다. 더불어 해서 지방의 가면극인 봉산 탈춤에서도 신장수가 등장한다. 결국 신장수라는 등장인물은 중부 지방의 산대놀이 계열 가면극의 공통적인 특징을 함축하고 있는 동시에, 봉산 탈춤과 산대놀이 계열 가면극과의 연관성을 드러내는 사례가 된다.

**참고문헌** 강령탈춤(정형호, 국립문화재연구소, 2002), 봉산탈춤(박전열, 화산문화, 2001), 송파산대놀이(이병옥, 도서출판 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 퇴계원산대놀이(퇴계원산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국의 가면극(전경욱, 열화당, 1998).

**필자** 허용호(許龍鎬)





# 신주부
新主簿

**정의** 중부 지역 산대놀이의 침놀이 과장에 등장해서 죽어 가는 먹중의 아들을 진맥하고 침을 놓아서 회생시키는 의원.

**내용** 신주부新主簿는 양주 별산대놀이·송파 산대놀이·퇴계원 산대놀이에 등장하는 의원으로, 침놀이 과장에 등장하여 죽어 가는 먹중의 자식을 침으로 살리는 역할을 한다.

양주 별산대놀이에서 신주부는 제5과장 팔먹중 과장의 제2경 침놀이에 등장한다. 내용을 보면, 먹중이 완보를 만나 자식들이 산대 구경을 나왔다가 음식을 사 먹고 급체해서 급살로 죽게 되었다며 다급하게 도움을 청한다. 완보는 아들들에게 살이 끼었다고 진단하고 신명으로 고쳐 보겠다고 〈백구타령〉을 부르지만, 치료에 실패한다. 이에 먹중은 완보의 제안을 받아 의원인 신주부를 불러온다. 신주부는 먹중의 자식이 과도한 성교, 과음을 하고 초상집의 주당살, 잔치집의 중복살이 끼어 죽었다며 포기하라고 권유한다. 그러나 먹중의 간곡한 부탁에 신주부는 다시 맥을 짚은 다음에 차례로 침을 놓아 먹중의 자식들을 소생시킨다. 양주 별산대의 신주부는 재담(대사)에 의하면 원래 잿골서 살다가 먼짓골로

이사 간 의원이다. 먹중은 의술이 용하다는 소문을 듣고 자식을 살리기 위해 신주부를 찾아간다. 신주부는 처음에는 못 고치겠다며 거부하다가, 먹중이 괜한 사람을 죽였다고 트집을 잡자 할 수 없이 맥을 보고 침을 놓아 차례로 살려낸다. 여기에서 먹중의 강한 부성애가 드러나며, 의원인 신주부에게서는 처신의 어려움과 뛰어난 의술 능력이 아울러 부각된다.

원래 주부主簿는 종6품의 낭관을 지칭한다. 관의 공식적 의료 기관인 혜민서에 주부가 있었다. 한편 빈민과 미아를 구제하는 제생원(후에 혜민서로 병합)이나 갈 곳 없는 병자를 치료하는 활인서와 같은 기관에도 주부가 있었다. 그런데 제생원이나 활인서의 주부는 갈 곳 없는 병자를 돌보는 곳과 관련이 깊지만, 산대놀이의 신주부는 민간의 의원을 높여서 부르는 말이다. 퇴계원 산대놀이의 내용은 양주 별산대놀이의 내용과 유사하다.

송파 산대놀이는 제6마당에 신주부의 침놀이가 나온다. 내용을 보면, 팔먹중·먹중 한 명이 쓰러지자 나머지 먹중들이 쓰러진 자의 정체를 확인한 후에 혈(신맥)을 풀자며 〈백구타령〉을 부른다. 그래도 깨어나지 않자, 용한 의원인 신주부를 부르는데, 신주부는 한밤중이라 귀찮아하면서 진맥을 하고, 침을 놓아 먹중을 살린다는 내용이다. 역할로만 보아, 송파 산대놀이의 신주부는 침을 놓아 사람을 살리려 한다는 점에서 경상도 지역 탈놀이의 황 봉사와 역할이 유사하다. 다만 중부의 산대놀이에서는 의원인 신주부가 침으로 먹중의 아들들을 살려내고, 경상도의 황 봉사는 장님으로 침을 이용해 할미를 살리려 하나 실패한다는 데에 차이가 있다.

양주 별산대놀이의 신주부 탈은 자주색이며, 눈꼬리와 눈썹은 완보와 유사하다. 신주부의 복색은 흰색 두루마기에 관을 쓰며, 침을 건巾에 꽂고 등장한다. 서연호는 침놀이에 대해 신체적인 체증을 침으로 고칠 수 있듯이, 정신적인 체증은 놀이를 통해서 치유될 수 있다는 신명의 의지를 드러낸 것이라고 해석하고 있다. 비정상적인 중인 먹중의 부정적 행위와 자식들의 비극적인 죽음에 따른 가족의 위기는 조선 후기에 급박한 질병에 제대로 대처하지 못하는 비극적인 생활상을 희극적으로 반영하였다고도 볼 수 있다.

**특징 및 의의** 가면극에는 일상의 일탈된 행위도 드러내지만, 비극적 인물의 사실적 반영도 있다. 영감·할미 관련 과장이나 침놀이 관련 과장은 비극적 현실의 실제적 반영이라고 할 수 있다. 곧 전자는 민중 집단의 일상에서 나타나는 부부·부자·남매 사이의 갈등을 해결하고 화해하기를 바라는 열망을 반영한다. 후자는 질병에 의한 자식의 죽음과 소생의 시도라는 급박한 상황을 반영한다.

**참고문헌** 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이(이병옥, 집문당, 1982), 양주 별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 퇴계원 산대놀이(퇴계원 산대놀이보존회, 월인, 1999), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

**필자** 정형호(鄭亨鎬)

## 신주부 침놀이 과장

**정의** 송파·양주·퇴계원 등 서울·경기 지역의 산대놀이에서 팔먹중 중 한 명이 급체로 쓰러지면 의원인 신주부를 불러 먹중을 낫게 하는 과장.

**내용** 송파 산대놀이 제6과장 신주부 침놀이에서 팔먹중들은 굿거리장단에 춤을 추며 들어와 마당을 한 바퀴 돌고 나서, 계속 춤사위를 벌이다가 먹중 한 명이 마당 가운데에 쓰러진다. 이를 본 팔먹중 하나가 팥죽을 많이 먹고 급체해서 신맥이 막혔다고 한다. 신맥을 이어 주는 신풀이로는 〈백구타령〉이 제일이라면서 다 같이 〈백구타령〉을 합창한다. 그래도 쓰러진 먹중이 낫지 않자, 나머지 먹중들은 고개 너머 싸리고을에 새로 온 신주부를 데려와 맥이라도 짚어 보자고 한다. 신주부를 데려와 진맥을 부탁하자 신주부가 발목을 잡고 진맥한다. 이에 진맥은 주로 손목을 잡는데 발목을 붙잡고 어쩌자는 것이냐고 팔먹중들이 따진다. 그러자 신주부가 "이것은 상중하맥이 아니라 하중상맥이다."라고 일러 준다. 사관(팔꿈치와 무릎 아래에 있는 다섯 개의 혈)에 침이라도 놓아 달라고 하여 손과 발에 침을 놓아도 꿈쩍도 하지 않자, 급기야 환자를 엎어 놓고 항문을 향해 황침을 놓는다. 그러자 쓰러져 있던 먹중이 놀라 일어난다. 먹중들은 그제야 기뻐하며 타령장단에 군무를 추고 퇴장한다.

양주 별산대놀이 제6과장 팔먹중놀이 제2경 침놀이에서는 먹중이 아들, 손자, 증손자를 데리고 산대놀이 구경을 나왔다가, 아들이 급체하자 완보에게 도움을 청한다. 완보가 신명으로 고쳐 보겠다고 〈백구타령〉을 부르지만 효과가 없자, 신주부를 데려온다. 신주부는 먹중의 자식들을 보고 과도한 성교, 과음, 주당살, 중복살 등 때문에 손을 쓸 수가 없다고 한다. 먹중이 맥이나 봐 달라고 사정하자, 신주부는 맥을 짚어 보고 차례로 침을 놓아 아들을 소생시킨다. 퇴계원 산대놀이 제5과장 침놀이에서는 원먹중이 옴중·먹중·상좌를 데리고 나와서 춤을 추고 놀다가 옴중·먹중·상좌가 관격關格(먹은 음식이 갑자기 체하여 가슴 속이 막히고 위로는 계속 토하며 아래로는 대소변이 통하지 않는 위급한 증상)이 나서 쓰러진다. 이에 원먹중이 완보를 불러 살려 달라고 하자, 완보는 의원인 신주부를 불러 침을 놓게 한다. 신주부가 침을 놓자 다시 살아나 춤을 추면서 퇴장한다.

**특징 및 의의** 신주부 침놀이 과장은 조선시대 서민들이 노동력을 착취당하면서도 먹을 것이 풍요롭지 못해 굶는 이들이 많았음을 보여 주는 대목이다. 굶다가 잔칫집에 가서 갑자기 폭식하는 바람에 급체하는 경우가 흔했기에, 의원을 불러 낫게 하는 가난한 사회상을 극적으로 표현한 것이다. 침놀이 과장에서 원목(양주 별산대의 완보 역)은 팔먹중의 하나가 관격이 나서 쓰러진 것을 솔선하여 치료해 보고, 손수 의원까지 불러와 완쾌시키는 아량으로 민중을 이해하고 도우며 너그럽게 감싸 주는 민중의 지도자로 설정된 인물이다. 여기서 신주부는 의원으로, 민중보다는 유식한 편이며 의원이라는 직업으로 돈깨나 벌었다고 거들먹거리는 신종 부자이기에 서민에게는 거리감이 있는 존재이다. 민중의 질병을 치료해 주는 사람으로서 크게 비판받지는 않지만 돌팔이 의원, 돈만 아는 의원들의 횡포에 대한 조롱으로 잠깐 무시당하는 대목이 나오기는 한다. 그러나 신주부는 민중과 호흡을 같이하고 있는 인물로 표현되며, 그 역시 계급사회의 상하 관념을 꼬집어 표현한다. 또한 하향식의 억압된 신분 사회보다는 평등사회를 지향해야 함을 선각자의 처지에서 민중에게 알려 주기도 한다.

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

**필자** 이병옥(李炳玉)

**신주부 침놀이 과장(송파 산대놀이)** | 서울 송파구 | 2015 | 국립민속박물관